

๗๘๑.๓๗

ค ๕๑๒ ๑

ร.๓

วิเคราะห์การเรียงเรียงเสียงประสานของคีติ คีตากรในบทเพลงพระราชนิพนธ์ของ
พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช

ปริญญาานิพนธ์
ของ
จิรวัดณ์ ไคตรสมบัติ

เสนอต่อมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา

เมษายน ๒๕๓๙

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

๕.๕๑๒๑๕

คณะกรรมการควบคุมและคณะกรรมการสอบได้พิจารณาปริญญาโทฉบับนี้แล้ว
เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
วิชาเอกมานุษยวิทยาควิทยา ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒได้

คณะกรรมการควบคุม

.....ประธาน
(ดร. สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์)
.....กรรมการ
(รศ. มานพ วิสุทธิแพทย์)

คณะกรรมการสอบ

.....ประธาน
(ดร. สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์)
.....กรรมการ
(รศ. มานพ วิสุทธิแพทย์)
.....กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(อ. วาสิษฐ์ จรรย์ยานนท์)

บัณฑิตวิทยาลัยอนุมัติให้รับปริญญาโทฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตาม
หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยวิทยาควิทยา ของมหาวิทยาลัย
ศรีนครินทรวิโรฒ

.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(ดร.ศิริยุภา พูลสุวรรณ)

วันที่...1...เดือน...เมษายน...พ.ศ. 2539

คำนำ

ผลงานการเรียบเรียงเสียงประสานของคีติ คีตากร ในบทเพลงพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชนั้น ถือได้ว่าเป็นเรื่องราวของดนตรีที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมของไทย เป็นส่วนหนึ่งของสังคมวัฒนธรรม ถึงแม้ว่าต้นกำเนิดจะมาจากสังคมวัฒนธรรมของดนตรีตะวันตก แต่คีติ คีตากรก็ได้นำมาปรับปรุงเปลี่ยนแปลงเพื่อให้เหมาะกับคนไทยโดยเฉพาะ วิธีการเรียบเรียงเสียงประสานของคีติ คีตากรนี้ มีผู้นำไปใช้เป็นจำนวนมากในยุคที่วงหัตถดนตรีขนาดใหญ่ยังได้รับความนิยมอยู่ ผู้วิจัยมีความสนใจเกี่ยวกับเรื่องของการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงหัตถดนตรีขนาดใหญ่อย่างมาก ทำให้เกิดแรงบันดาลใจที่จะทำการศึกษาผลงานของคีติ คีตากร โดยเฉพาะกับผลงานซึ่งถือได้ว่ามีคุณค่ามากที่สุดสำหรับคีติ คีตากร และผลงานการเรียบเรียงเสียงประสานดังกล่าวก็เป็นสมบัติอันมีค่าทางสังคมวัฒนธรรมดนตรีของชนชาวไทยด้วย จุดมุ่งหมายของการศึกษาวิจัยครั้งนี้ เพื่อนำผลของการศึกษามาเผยแพร่แก่ผู้ที่สนใจ และเพื่อเป็นการอนุรักษ์ผลงานชิ้นสำคัญนี้ให้คงอยู่ตลอดไป

ผู้วิจัยหวังว่าปริญญาานิพนธ์ฉบับนี้ คงเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจไม่มากนักน้อย

จิรวัดณ์ โคตรสมบัติ

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้เสร็จสิ้นสมบูรณ์ลงได้ ก็เพราะได้รับความร่วมแรงร่วมใจ จากบุคคลหลายฝ่าย คอยช่วยเหลือ และเป็นกำลังใจ จนผลงานสำเร็จเป็นที่น่าพอใจ

ขอขอบพระคุณ กองกิจการนิสิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ที่ได้พิจารณา มอบเงินทุนส่วนหนึ่งให้แก่ผู้วิจัย เพื่อสนับสนุนการทำวิจัยในครั้งนี้

ขอขอบพระคุณ ท่านอธิบดีกรมประชาสัมพันธ์ ที่ได้กรุณาอนุญาตให้นำโน้ตเพลง พระราชนิพนธ์ต้นฉบับ มาใช้เป็นข้อมูลหลักในการศึกษาวิเคราะห์ครั้งนี้

ขอขอบพระคุณ คุณเศรษฐสมชาย พรปรีชา หัวหน้าวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ ที่ได้ อำนวยความสะดวกในการคัดลอกโน้ตเพลงทั้ง 14 เพลง และได้ให้ข้อคิดบางประการ ที่เป็นประโยชน์แก่การศึกษาวิจัยครั้งนี้

ขอขอบพระคุณ อาจารย์จักรพงษ์ เจริญศิริ ซึ่งเป็นผู้ที่เอื้อเฟื้อในเรื่องแถบบันทึก เสียงบทเพลงพระราชนิพนธ์

ขอขอบพระคุณ อาจารย์อรรถพลย์ วงศ์แก้ว อาจารย์ราเชนทร์ เหมือนชอบ แห่ง ภาควิชาดนตรี สถาบันราชภัฏจันทรเกษม ได้ให้ความอนุเคราะห์ด้านอุปกรณ์คอมพิวเตอร์ เพื่อใช้สำหรับการจัดพิมพ์เอกสารและโน้ตเพลง จนงานสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

ขอขอบพระคุณ คณะกรรมการควบคุมการทำปริญญานิพนธ์ทั้งสามท่านซึ่งประกอบด้วย ดร.สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์ รศ.มานพ วิสุทธิแพทย์และอาจารย์วาสิษฐุ์ จรรย์ยานนท์ ที่ได้เข้มงวดกวดขัน ช่วยชี้แนะข้อบกพร่องต่างๆที่เกิดขึ้นตั้งแต่หน้าแรกจนถึงหน้าสุดท้าย ของปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ จนทำให้งานวิจัยฉบับนี้มีคุณค่าทางวิชาการเพิ่มขึ้น

สุดท้ายนี้ขอขอบคุณ ภรรยา และบุตร ซึ่งเป็นผู้ทำให้ผู้วิจัยมีกำลังใจที่จะต่อสู้ กับปัญหาทุกๆด้าน จนสามารถฟันฝ่าอุปสรรคทั้งหลายลงไปได้

จิรวัดน์ โคตรสมบัติ

สารบัญ

บทที่	หน้า
1 บทนำ	1
ภูมิหลัง	1
ความมุ่งหมายของการวิจัย	7
สมมติฐานในการวิจัย	7
ความสำคัญของการวิจัย	7
ขอบเขตของการวิจัย	8
ข้อตกลงเบื้องต้น	10
นิยามศัพท์เฉพาะ	11
เอกสารและการศึกษาที่เกี่ยวข้อง	12
วิธีดำเนินการค้นคว้า	15
2 ความเป็นมาของเสียงประสานในบทเพลงไทย	19
เสียงประสานลีลาต่างๆในบทเพลงไทย	19
ความเป็นมาของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์	22
วงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์กับบทเพลงพระราชนิพนธ์	23
ประวัติความเป็นมาของ คีติ คีตากร	24
ความเป็นมาของบทเพลงพระราชนิพนธ์	27
3 ความรู้เกี่ยวกับองค์ประกอบทางดนตรี	31
คอร์ด	31
กลุ่มคอร์ดที่เกิดขึ้นในบันไดเสียงเมเจอร์	48
กลุ่มคอร์ดที่เกิดขึ้นในบันไดเสียงไมเนอร์	50

การพลิกกลับของไทรแอด	51
การพลิกกลับของคอร์ดคู่ 7	53
การย้ายบันไดเสียง	54
การพักประโยคเพลง	71
เสียงประสาน	76
ประวัติความเป็นมาของดนตรีบลูส์	76
การประสานเสียงของดนตรีบลูส์	80
วิธีการเคลื่อนที่ของคอร์ดในดนตรีบลูส์	81
ทำนอง เพลงบลูส์	83
บันไดเสียงบลูส์	84
คอร์ดในเพลงบลูส์	85
การประดิษฐ์แนวทำนอง เพลงบลูส์	86
ความเป็นมาของดนตรีป๊อปปูล่า	88
เสียงประสานของดนตรีป๊อปปูล่า	89
วิธีการเคลื่อนที่ของคอร์ด	89
ความเป็นมาของดนตรีแจ๊ส	102
รูปแบบของดนตรีแจ๊ส	103
ลักษณะที่สำคัญของดนตรีแจ๊สประเภทวงใหญ่	107
เสียงประสานของดนตรีแจ๊ส	113
เสียงนอกคอร์ด	115
การประสานเสียง เข้ากับเสียงนอกคอร์ด	119
แนวเบส	129
ลีลาจังหวะ	131

บทที่	หน้า
4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล	140
คอร์ด	140
การย้ายบันไดเสียง	162
การพักประโยคเพลง	166
เสียงประสาน	170
เสียงนอกคอร์ด	178
แนวเบส	182
ลีลาจังหวะ	191
5 สรุปผล อภิปราย และข้อเสนอแนะ	205
สรุปผลการศึกษาค้นคว้า	205
อภิปรายผล	206
ข้อเสนอแนะ	207
บรรณานุกรม	208
ภาคผนวก	214
ภาคผนวก ก โน้ตเพลงพระราชนิพนธ์สำหรับศึกษาวิเคราะห์เรื่องคอร์ด	215
เพลงแสงเทียน	216
เพลงยามเย็น	219
เพลงสายฝน	221
เพลงไกลรุ่ง	224
เพลงชะตาชีวิต	226
เพลงดวงใจกับความรัก	227
เพลงอาทิตย์อัสดง	229

เพลง เทวาพาคู่ฝัน.....	231
เพลง ยิ้มสู้.....	235
เพลง รักคืน เรือน.....	238
เพลง ยามค่ำ.....	240
เพลง ลมหนาว.....	241
เพลง สายลม.....	243
เพลง เกิดเป็นไทยตายเพื่อไทย.....	245
ภาคผนวก ข โน้ตเพลงพระราชนิพนธ์สำหรับศึกษาวิเคราะห์เรื่อง	
องค์ประกอบทางดนตรี.....	247
เพลง แสงเทียน.....	248
เพลง ยามเย็น.....	258
เพลง สายฝน.....	279
เพลง ไกลรุ่ง.....	302
เพลง ชะตาชีวิต.....	314
เพลง ดวงใจกับความรัก.....	326
เพลง อาทิดย์อัปแสง.....	337
เพลง เทวาพาคู่ฝัน.....	352
เพลง ยิ้มสู้.....	368
เพลง รักคืน เรือน.....	379
เพลง ยามค่ำ.....	397
เพลง ลมหนาว.....	413
เพลง สายลม.....	435
เพลง เกิดเป็นไทยตายเพื่อไทย.....	450

บทที่

หน้า

ภาคผนวก ค ภาพสถิติ ตีตากร..... 496

ประวัติย่อของผู้วิจัย..... 498

บัญชีตาราง

ตาราง

หน้า

1	แสดงคอร์ดร่วมที่เกิดขึ้นในบันไดเสียง C major กับ G major.....	56
2	แสดงคอร์ดร่วมที่เกิดขึ้นในบันไดเสียง C major กับ F major.....	57
3	แสดงคอร์ดร่วมที่เกิดขึ้นในบันไดเสียง C major กับ A minor.....	58
4	แสดงคอร์ดร่วมที่เกิดขึ้นในบันไดเสียง C major กับ E minor.....	59
5	แสดงคอร์ดร่วมที่เกิดขึ้นในบันไดเสียง C major กับ D major.....	60
6	แสดงคอร์ดร่วมที่เกิดขึ้นในบันไดเสียง A minor กับ D minor.....	61
7	แสดงคอร์ดร่วมที่เกิดขึ้นในบันไดเสียง A minor กับ E minor.....	62
8	แสดงคอร์ดร่วมที่เกิดขึ้นในบันไดเสียง A minor กับ C major.....	63
9	แสดงคอร์ดร่วมที่เกิดขึ้นในบันไดเสียง A minor กับ F major.....	64
10	แสดงคอร์ดร่วมที่เกิดขึ้นในบันไดเสียง A minor กับ G major.....	65
11	สรุปความสัมพันธ์ของการย้ายบันไดเสียง.....	67
12	สรุปการเคลื่อนที่ของแนวทำนอง เพลงบลูส์.....	87
13	แสดงตัวอย่างคอร์ดแทนของคอร์ดเมเจอร์-ไมเนอร์เซเว่นท์.....	97
14	แสดงการเคลื่อนที่ของคอร์ดเป็นชุดๆละ 4 คอร์ด.....	99

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

ดนตรีมีกำเนิดมานานนับเป็นระยะเวลาพันปีแล้ว ดนตรีเป็นงานศิลปะที่เกี่ยวข้องด้วยเรื่องของเสียง เป็นศิลปะที่ดำรงอยู่ในกาลเวลา ทั้งที่ผ่านไปแล้วในอดีต และที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน อีกทั้งที่กำลังจะเกิดขึ้นในอนาคต เสียงดนตรีที่เราได้ยินอยู่ในปัจจุบันนี้เป็นผลมาจากการที่มนุษย์ในอดีตได้นำเอาเสียงจากธรรมชาติที่ตนเองได้ยินได้ฟัง นำมาจัดเป็นระบบตามกฎเกณฑ์ทางวิทยาศาสตร์ อย่างมีแบบแผน พัทธา พุ่มพชาติ ได้กล่าวว่า ชาวกรีกเป็นมนุษย์พวกแรกที่ได้ทำการค้นคว้า และนำดนตรีมาใช้อย่างมีหลักเกณฑ์ เป็นระเบียบแบบแผน (พัทธา พุ่มพชาติ. 2533 : 45 ; อ้างอิงมาจาก Cook. 1981 : 254) มนุษย์ทุกชาติทุกภาษาดังแต่ในอดีตจนถึงปัจจุบัน ต่างก็มีการแสดงออกทางเสียงดนตรีและได้มีการสืบทอดกันมาอย่างต่อเนื่อง ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าเสียงดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตมนุษย์

มนุษย์ทั้งในอดีตและปัจจุบันจะใช้ประโยชน์ของดนตรีไปในด้านอารมณ์และความรู้สึกของมนุษย์เอง เช่น ใช้แสดงออกถึงชัยชนะในการสู้รบ แสดงออกถึงความสำเร็จในการล่าสัตว์ รวมทั้งในด้านความรักได้ (วิภา คงคากุล. 2529 : 37) พัทธา พุ่มพชาติ ยังกล่าวถึงคุณค่าของดนตรีในด้านอื่นๆอีกว่า " สามารถนำมาใช้ควบคุมความผันแปรทางอารมณ์จากสิ่งรบกวนต่างๆ รวมทั้งยังใช้ดนตรีเพื่อหลีกเลี่ยงอารมณ์ในทางลบ เช่น ความโกรธ ความเศร้าเสียใจ และความกลัว เป็นต้น " (พัทธา พุ่มพชาติ. 2533 : 45 ; อ้างอิงมาจาก Cook. 1981 : 254) เสียงดนตรีไม่ว่าจะเป็นประเภทใด ถ้าผู้ฟังชอบ ย่อมทำให้รู้สึกสบายใจ ผ่อนคลายอารมณ์และทำให้รู้สึกสงบ อีกทั้งยังจะเป็นสื่อที่ช่วยทำให้เกิดสมาธิในการทำงาน อันเป็นการสร้างระเบียบ และการควบคุมตนเองอย่างเหมาะสม (ร่ำไพพรรณ ศรีโสภาค. 2511 : 119) ในวงการแพทย์ยังสามารถ

นำดนตรีมาใช้ประโยชน์ในการบำบัดรักษาสภาพจิตใจ ในผู้ป่วยบางรายอีกด้วย ดังนั้นจึงสามารถสรุปได้ว่า ดนตรีสามารถใช้เป็นสื่อทางความรู้สึก และอารมณ์ของมนุษย์ได้

บทเพลงต่างๆที่เกิดขึ้นมาในโลกนี้นั้น เป็นส่วนหนึ่งของดนตรี เราสามารถที่จะใช้บทเพลงเป็นสื่อในการถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิด เป็นสื่อกลางในการทำความเข้าใจระหว่างมนุษย์ ตลอดจนจนสามารถที่จะใช้เป็นสื่อในการถ่ายทอดอารมณ์ และความรู้สึกให้ผู้อื่นรับรู้ได้เช่นกัน บทเพลงจึงเป็นสิ่งที่แสดงถึงวัฒนธรรมบางส่วนของมนุษย์ได้ บทเพลงเป็นผลงานทางศิลปะประเภทหนึ่ง ที่เกิดจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์ เป็นศิลปะที่แพร่หลายอยู่ทั่วไปในสังคม เป็นศิลปะสาขาที่เรียกว่า "ดุริยางคศิลป์" ปรานี วงษ์เทศ (ม.ป.ป. : 2) ได้ให้ความคิดเห็นในเรื่องของผลงานด้านศิลปะสรุปได้ว่า การแสดงออกของสังคมใดๆ สามารถแสดงออกมาได้ในรูปแบบของผลงานด้านศิลปะ ทั้งนี้เพราะว่าผลงานทางด้านศิลปะไม่ใช่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อศิลปะแต่เพียงอย่างเดียว แต่ยังสร้างขึ้นมาเพื่อรับใช้เหตุผลทางด้านจิตใจ หรือความต้องการทางด้านจิตใจของมนุษย์ ที่อาศัยอยู่ในสังคมนั้นๆด้วย

บทเพลงในแต่ละยุคแต่ละสมัยที่เกิดขึ้นมานั้น ย่อมจะได้รับแรงบันดาลใจมาจากการดำรงชีวิตของมนุษย์ในสังคมของตนนั่นเอง สังคมที่มีสภาพแตกต่างกันย่อมมีผลทำให้มนุษย์สร้างบทเพลงขึ้นมาให้มีความแตกต่างกันไปด้วย ในสังคมของคนไทยก็เหมือนกันกับสังคมของชนชาติอื่น บทเพลงต่างๆที่เกิดขึ้น จะมีลักษณะแตกต่างกันออกไปตามสภาพของสังคมและกาลเวลา เมื่อใดสังคมเกิดการเปลี่ยนแปลง หรือได้รับอิทธิพลจากสิ่งเร้าที่อยู่ภายนอก ดนตรีที่เกิดขึ้นในสังคมนั้นก็จะเกิดการเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย (จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2526 : 1)

เพลงไทยสากลเป็นบทเพลงประเภทหนึ่งที่เกิดขึ้นในสังคมไทยโดยการที่ได้รับอิทธิพลจากสังคมตะวันตก พูนพิศ อมาตยกุล (2532 : 36) ได้ให้ความหมายของคำว่า เพลงไทยสากล ไว้ว่า

... เป็นเพลงที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีตะวันตก มีจังหวะและทำนองอย่างฝรั่ง สามารถที่จะนำไปใช้ในการละเล่นลีลาศอย่างฝรั่ง ของที่มาจากฝรั่ง

สมัยนั้นฝรั่งนิยม ไทยที่ไปเห็นเข้าก็นิยมตามฝรั่ง แล้วก็ทักท้วงเอาว่าเป็นสิ่งที่ชาวโลกส่วนใหญ่นิยม ก็เลยนำคำว่าสากลเข้าไปประกบติดไว้กับคำว่าเพลง และเมื่อเพลงเหล่านั้นขับร้องด้วยคำร้องอันเป็นภาษาไทยเพื่อให้คนไทยเข้าใจ ทั้งยังเป็นเพลงที่เกิดขึ้นในประเทศไทย ท่านผู้ใหญ่สมัยนั้นก็บัญญัติศัพท์สำหรับบทเพลงประเภทนี้ว่าเพลงไทยสากล ...

บทเพลงจากคณะสุนทราภรณ์ได้ชื่อว่าเป็นเพลงไทยสากลเช่นเดียวกัน (พจนานุกรมศิลปคดี. 2532 : 36) ผลงานของคณะสุนทราภรณ์เป็นที่ยอมรับ และพึงพอใจแห่งมหาชนคนไทยตั้งแต่ก่อตั้งในอดีต จนถึงปัจจุบัน มีอายุยืนยาวมากกว่า 50 ปีแล้ว พงษ์ชัย ไทยวรรณศรี (2529 : 30) ได้กล่าวถึงสาเหตุที่ทำให้เพลงจากคณะสุนทราภรณ์ได้รับความนิยมอย่างมากเพราะว่า มีเนื้อหาสาระครอบคลุมสรุปได้ 10 ประการดังนี้

1. เพลงปลุกใจ และสดุดี
2. เพลงสถาบันการศึกษา เพลงจังหวัด และหน่วยงาน
3. เพลงสำหรับเยาวชน
4. เพลงจากวรรณกรรม
5. เพลงเกี่ยวกับประเพณี เทศกาล และการละเล่นประจำท้องถิ่น
6. เพลงที่เป็นภาษิต เพลงสอนใจ และเพลงคติธรรม
7. เพลงชมธรรมชาติ และชมความงามต่างๆ
8. เพลงสะท้อนสังคม
9. เพลงประเภทความรัก และความผิดหวัง
10. เพลงที่เป็นละคร หรือเรื่องราวสั้นๆ

นอกจากเนื้อหาสาระมากถึง 10 ประการแล้ว บทเพลงสุนทราภรณ์ก็ยังมีคุณค่าในด้านอื่นๆอีกหลายด้าน ที่มีส่วนช่วยส่งเสริมทำให้เป็นที่ยอมรับของมหาชนเป็นระยะเวลายาวนานมากกว่า 50 ปี คือมีความเป็นเลิศทางวรรณศิลป์ คุณภาพด้านทำนองเพลง การขับร้องอย่างมีคุณภาพ การบรรเลงโดยนักดนตรีที่มีฝีมือดีเยี่ยม และการเรียบเรียงเสียงประสานที่ถูกต้องตามหลักวิชาการดนตรี

วาทิชฐ์ จรรย์ยานนท์ (2532 : 17) กล่าวถึงการนำเสนอรูปแบบหลากหลายของวงดนตรีสุนทราภรณ์ว่า "...วงดนตรีสุนทราภรณ์นับได้ว่าเป็นปรากฏการณ์ทางดนตรีที่โดดเด่นและสำคัญมากที่สุดในช่วงระยะเวลา 50 ปีที่ผ่านมา ผลงานของวงดนตรีวงนี้นับได้ว่าเป็นการนำเอาความคิดทางดนตรีหลายรูปแบบมา เสนอมากกว่าหนึ่งพันชิ้น..." ในด้านลีลาของดนตรีก็ได้สร้างงานชิ้นไว้หลายลีลา เช่นลีลาแบบไทยเดิมและเพลงพื้นบ้าน ลีลาแบบเพลงคลาสสิก และเพลงในลีลาของดนตรีแจ๊สตะวันตก บทเพลงจากคณะสุนทราภรณ์นั้น นอกจากจะมีไว้ฟังแล้ว ยังนำไปใช้ในประกอบการเต้นลีลาศอีกด้วย การเต้นลีลาศเป็นกิจกรรมที่สังคมในยุคนั้นนิยมมาก เมื่อสังคมนิยมการเต้นลีลาศ จึงมีผลทำให้เพลงสุนทราภรณ์ในลีลาของดนตรีแจ๊สเป็นที่นิยมอย่างกว้างขวาง ความเป็นดนตรีแจ๊สในวงดนตรีสุนทราภรณ์นั้นมีลักษณะเด่นอยู่หลายประการ เช่น ใช้จังหวะสนุกสนาน รัวใจ ทำนองเพลงไพเราะ คำร้องมีความไพเราะประทับใจผู้ฟัง นักร้องนักดนตรีเป็นผู้มีความสามารถเฉพาะตนสูง และจุดเด่นที่สำคัญของเพลงสุนทราภรณ์ในลีลาของดนตรีแจ๊สก็คือการเรียงเสียงประสาน (สุกรี เจริญสุข. 2532 : 49-58).

คีติ คีตากร คือบุคคลผู้ซึ่งมีส่วนสำคัญที่ทำให้บทเพลงจากคณะสุนทราภรณ์ในลีลาแจ๊สเป็นที่นิยมมาโดยตลอด นอกจากท่านจะเป็นผู้ที่มีฝีมือดีเยี่ยมในการปฏิบัติเครื่องดนตรีแล้ว ก็ยังมีความสามารถในการเรียบเรียงเสียงประสาน (arranging) ได้ไพเราะอีกด้วย โดยเฉพาะการเรียบเรียงเสียงประสานในลีลาแจ๊ส คีติ คีตากร ได้เปิดเผยถึงความรู้สึกในขณะที่ได้รับมอบหมายให้เป็นผู้เรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงพระราชนิพนธ์ไว้ว่า "...เมื่อใดพระราชทานเพลงใหม่ลงมา ก็จะต้องรับหน้าที่แยกเสียงเตรียมการบรรเลงทั้งวงให้มีเสียงประสาน แรกกลัวว่าจะทำไม่ได้สมพระราชประสงค์ แต่ปรากฏว่า พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวไม่เคยกริ้ว หรือไม่พอพระทัยในการแยกเสียงประสานเหล่านั้นเลย..." (พูนพิศ อมาตยกุล. 2530 : 6)

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ทรงพระปรีชาสามารถในด้านดนตรีแจ๊ส จนเป็นที่ยอมรับและเป็นที่ยกย่องในสถาบันดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียงของโลก การที่พระองค์ท่านทรงไว้วางพระราชหฤทัยต่อคีติ คีตากร ให้ทำการเรียบเรียงเสียงประสาน

ในบทเพลงของพระองค์ท่านนั้น ก็แสดงให้เห็นว่า คีติ คีตากร เป็นผู้ที่มีความรู้และมีความสามารถในการเรียบเรียงเสียงประสานในรูปแบบของดนตรีแจ๊สท่านหนึ่งด้วยเหมือนกัน

สุกรี เจริญสุข (2532 : 58) ได้ให้ความคิดเห็นถึงลักษณะดนตรีลีลาแจ๊สของคณะสุนทราภรณ์ที่ได้ทำการเรียบเรียงเสียงประสานโดย คีติ คีตากร สรุปได้ว่า ดนตรีลีลาแจ๊สในเพลงสุนทราภรณ์ เป็นการเรียบเรียงเสียงประสานที่เป็นลักษณะเฉพาะซึ่งถูกนำมาปรับปรุงให้เหมาะสมกับเพลงไทยแล้ว

दनัย ศรียากย์ (ม.ป.ป. : 13-14) อดีตอธิบดีกรมประชาสัมพันธ์ ได้กล่าวชื่นชมในความสามารถทางด้านการเรียบเรียงเสียงประสานของ คีติ คีตากร ไว้ว่า

...ก็เป็นที่ทราบกันดีว่า ขุนพลเพลงที่มีส่วนร่วมกันสร้างสรรค์บทเพลงอันไพเราะนับเป็นพันๆเพลงของวงดนตรีสุนทราภรณ์หรือวงดนตรีกรมโฆษณาการ จนกระทั่งเป็นกรมประชาสัมพันธ์มาเป็นเวลากว่า 50 ปีนั้น นอกจากครูเอื้อ สุนทรสนาน ครูแก้ว อัจฉริยะกุล ครูเวส สุนทรจามร ครูสรี ยงยุทธ ครูเรือง(ชนิด) ผลประเสริฐ แล้ว บิลลี (คีติ คีตากร) ก็เป็นอีกผู้หนึ่งที่มีส่วนสำคัญในการสร้างสรรค์การเรียบเรียงเสียงประสาน สำหรับดนตรีที่บรรเลงในบทเพลงนั้นๆเป็นส่วนมาก...

สมาน กาญจนะผลิน (ม.ป.ป. : 15-18) นักดนตรีผู้มีชื่อเสียงท่านหนึ่งได้กล่าวถึงความสามารถในการเรียบเรียงเสียงประสานของ คีติ คีตากร ไว้ว่า

...ผมยอมรับนับถือว่าบิลลี (คีติ คีตากร) เป็นนักเล่นกีตาร์ แบบโจแมนโดลิน ที่มีฝีมือลายมือยอดเยี่ยมคนหนึ่งในยุคนั้น นอกจากฝีมือในการบรรเลงแล้ว บิลลียังเป็นนักอาเรนจ์เพลง (แยกเสียงประสาน) ที่มีฝีมือเยี่ยมอีกประการหนึ่งด้วย...

ใหญ่ นายน อดีตหัวหน้างานบันเทิง กรมประชาสัมพันธ์ ผู้ซึ่งเคยร่วมงานกับ คิติ คิตากร ได้กล่าวถึงความสามารถในทางดนตรีของคิติ คิตากร สรุปได้ว่า เป็นผู้ที่มีความสามารถในการเรียบเรียงเสียงประสานในยุคนั้น จนได้รับเกียรติสูงสุดในชีวิตให้เป็นผู้เรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงพระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช เป็นคนแรกในวงดนตรีลีลาศกรมโฆษณาการ วิธีการเรียบเรียงเสียงประสานของคิติ คิตากร นี้ มีผู้ยึดถือนำไปปฏิบัติกันอย่างมาก (ใหญ่ นายน. ม.ป.ป. : 23-24)

ด้วยวิธีการการเรียบเรียงเสียงประสานของคิติ คิตากรนั้น มีผู้สนใจ ต้องการที่จะนำผลงานของท่านไปศึกษา เพื่อที่จะนำความรู้ที่ได้ไปใช้สร้างงานในลักษณะเดียวกันต่อไป และนี่คือสาเหตุสำคัญที่ทำให้ผลงานของท่านบางส่วนที่เป็นลายมือต้นฉบับ กำลังจะสูญหายไป โดยเฉพาะกับการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช

ใหญ่ นายน (ม.ป.ป. : 23-24) ได้บอกเล่าถึงการสูญหายของบทเพลงว่า

... นำเสียดายเป็นที่สุดที่ต้นฉบับลายมือของท่านได้สูญหายไปเกือบหมดสิ้นแล้ว เพราะว่ามีต่างคนต่างเก็บต้นฉบับลายมือของท่านไว้ เพื่อศึกษาวิธีการเรียบเรียงเสียงประสาน...

ด้วยเหตุผลดังกล่าวจึงทำให้ผู้วิจัยเกิดความสนใจใคร่ที่จะศึกษาเทคนิควิธีการเรียบเรียงเสียงประสานของคิติ คิตากร ในบทเพลงพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลปัจจุบัน เพื่อเป็นการรักษาผลงานชิ้นสำคัญที่ยังหลงเหลืออยู่ ให้อยู่คงอยู่ตลอดไป ก่อนที่ผลงานอันทรงคุณค่าเหล่านั้นจะชำรุดเสียหายไปจนหมดสิ้น

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาเทคนิควิธีการเรียบเรียงเสียงประสานของคีติ คีตากร
2. เพื่อนำเอาข้อมูลเกี่ยวกับเทคนิควิธีการเรียบเรียงเสียงประสานของคีติ คีตากร เผยแพร่แก่ผู้ที่สนใจ เพื่อที่จะนำไปประยุกต์ใช้งานตามความเหมาะสม
3. เพื่อนำเอาข้อมูลทางด้านดนตรีที่เกี่ยวข้องกับการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงพระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช สำหรับวงหุสตันตรี (jazz band) ประเภทวงขนาดใหญ่ (big band) มาบันทึกเก็บไว้ เพื่อเป็นการอนุรักษ์มรดกทางด้านดนตรีอันล้ำค่าของชนชาวไทยให้คงอยู่ต่อไป
4. เพื่อเป็นข้อมูลแก่ผู้ที่ต้องการวิจัยเกี่ยวกับวิชาดนตรีในแง่มุมอื่นต่อไป

สมมุติฐานในการวิจัย

1. วิธีการเรียบเรียงเสียงประสานในแนวทางของคีติ คีตากร ได้ปรับปรุงให้เหมาะสมสำหรับที่จะนำมาใช้กับบทเพลงไทยแล้ว
2. วิธีการเรียบเรียงเสียงประสานของคีติ คีตากร ได้ทำถูกต้องตามหลักการของดนตรีสากล สามารถที่จะนำไปเป็นแบบอย่างได้
3. การเรียบเรียงเสียงประสานให้กับบทเพลงพระราชนิพนธ์นั้น จะต้องเป็นผลงานที่ทำอย่างพิถีพิถัน ดังนั้นจึงถือได้ว่าเป็นแหล่งความรู้ที่สามารถนำไปเผยแพร่ได้
4. วิธีการต่างๆที่นำมาใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสานของคีติ คีตากร นั้นสามารถนำมาสรุปเป็นกฎเกณฑ์ได้

ความสำคัญของการวิจัย

1. ผลสรุปของข้อมูลที่ได้จากการวิจัย สามารถนำไปเป็นตัวอย่างในการนำทฤษฎีการเรียบเรียงเสียงประสานในลีลาดนตรีแจ๊สมาใช้กับเพลงไทยเพลงอื่นๆต่อไป

2. ทำให้ทราบเทคนิควิธีการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดนตรีแจ๊สขนาดใหญ่ ที่สามารถนำไปใช้ในการเรียนการสอนได้
3. เป็นแนวทางสำหรับผู้ที่สร้างงานในลักษณะเดียวกันได้
4. เป็นหลักฐานสำคัญ ที่ชี้ให้เห็นถึงพัฒนาการทางด้านดนตรีสากล ในประเทศไทย

ขอบเขตของการวิจัย

1. บทเพลงพระราชนิพนธ์ที่เรียบเรียงเสียงประสานโดยคีติ คีตากร ที่จะนำมาใช้ในการศึกษาและวิเคราะห์ในครั้งนี้มีจำนวน 14 เพลง ดังมีรายชื่อต่อไปนี้
 - 1.1 แสงเทียน (Candle Light Blue)
 - 1.2 ยามเย็น (Love at Sundown)
 - 1.3 สายฝน (Falling Rain)
 - 1.4 ใกล้รุ่ง (Near Dawn)
 - 1.5 ชะตาชีวิต (H.M. Blues)
 - 1.6 ดวงใจกับความรัก(Never Mind the Hungry Men’s Blues)
 - 1.7 อาทิตย์อัสดง (Blue Day)
 - 1.8 เทวาคู่ฝัน (Dream of Love Dream of You)
 - 1.9 ยิ้มสู้ (Smiles)
 - 1.10 รักคืนเรือน (Love over Again)
 - 1.11 ยามค่ำ (Twilight)
 - 1.12 ลมหนาว (Love in Spring)
 - 1.13 สายลม (I Think of You)
 - 1.14 เกิดเป็นไทยตายเพื่อไทย (When)
2. การศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้ จะมุ่งวิเคราะห์เกี่ยวกับองค์ประกอบทางดนตรี ที่ได้ถูกนำมาใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสานในหัวข้อต่อไปนี้

2.1 คอร์ด (chord)

2.1.1 สถานะภาพของคอร์ดในบทเพลง (chord position)

2.1.2 วิธีแห่งการดำเนินของคอร์ด (chord progression)

2.1.3 ชนิดต่างๆของคอร์ดที่นำมาใช้ในบทเพลง และสัญลักษณ์ของ

คอร์ด

2.2 การย้ายบันไดเสียง (modulation)

2.2.1 วิธีการย้ายบันไดเสียงในบทเพลง

2.2.2 วิธีแห่งการดำเนินของคอร์ดในการย้ายบันไดเสียง

2.3 การพักประโยคเพลง (cadence)

2.3.1 ชนิดของการพักประโยคเพลงที่นำมาใช้

2.3.2 วิธีแห่งการดำเนินของคอร์ดในการพักประโยคเพลง

2.4 เสียงประสาน (harmony)

2.4.1 การจัดวางแนวต่างๆของเสียงให้เหมาะสมกับคอร์ด

2.4.2 การกำหนดแนวของเสียงให้กับเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ

2.5 เสียงนอกคอร์ด (non-chord tone) หรือเสียงนอกเสียงประสาน

(non-harmonic tone)

2.5.1 เสียงนอกคอร์ดชนิดต่างๆที่ถูกนำมาใช้ในการเรียบเรียง

เสียงประสาน

2.5.2 การจัดวางแนวต่างๆของเสียงประสานให้กับเสียงนอกคอร์ด

2.6 แนวเบส (bass line)

2.6.1 การกำหนดแนวเบสจากคอร์ดที่กำหนดไว้

2.6.2 ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวเบสในบทเพลง

2.6.3 รูปแบบลีลาจังหวะของแนวเบสที่มีความสัมพันธ์กับรูปแบบ

ลีลาจังหวะของจังหวะชนิดต่างๆ ที่นำมาใช้ประกอบบทเพลง

2.7 ลีลาจังหวะ (rhythm)

2.7.1 รูปแบบลีลาจังหวะของจังหวะชนิดต่างๆ ที่นำมาใช้บรรเลงประกอบบทเพลง

2.7.2 ความสัมพันธ์ในรูปแบบของลีลาจังหวะพื้นฐาน ที่บรรเลงโดยเครื่องดนตรีต่อไปนี้

2.7.2.1 กลองชุด

2.7.2.2 กีตาร์คอร์ด

2.7.2.3 กีตาร์เบส

2.7.2.4 เปียโน

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. บทเพลงพระราชนิพนธ์ที่จะนำมาเป็นข้อมูลในการศึกษานั้น ได้มาโดยการถ่ายสำเนาจากเอกสาร ซึ่งได้เก็บรักษาไว้ที่แผนกบันทึก สถาบันวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย กรมประชาสัมพันธ์

2. บทเพลงพระราชนิพนธ์ที่ได้ถ่ายสำเนามา จะมีโน้ตเพลงบางส่วนที่ไม่ใช่ลายมือต้นฉบับ แต่ก็ได้รับการยืนยันจากศิลปินของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์แล้วว่า ได้คัดลอกมาจากโน้ตต้นฉบับเดิม ซึ่งเป็นการเรียงเรียงเสียงประสานโดย คีติ คีตากร

3. บทเพลงบางเพลงที่ถ่ายสำเนานั้นมีโน้ตไม่ครบทุกเครื่องมือ แต่สามารถนำไปบรรเลงได้ การศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้จะใช้เฉพาะข้อมูลที่มีอยู่ในปัจจุบันเท่านั้น

4. การศึกษาวิเคราะห์ในครั้งนี้จะนำโน้ตเพลงแต่ละเพลงมาบันทึกให้เป็นสกอ (score) ระดับเสียงของเครื่องดนตรีทุกเครื่องจะบันทึกให้เป็นระดับเสียงเดียวกัน โดยจะยึดเอาระดับเสียงของเปียโนเป็นหลัก เครื่องหมายกำกับตัวโน้ตชนิดต่างๆ ที่ไม่เกี่ยวข้องกับการศึกษาในครั้งนี้จะไม่นำมาบันทึกในสกอ

5. โน้ตสำหรับกีตาร์เบสในบางห้องเพลงจะไม่บันทึกตัวโน้ตเอาไว้ จะใช้สัญลักษณ์ของคอร์ดบันทึกไว้แทน ในกรณีที่จำเป็นจะต้องตรวจสอบความถูกต้องของการ

บันทึกตัวโน้ตในแนวเบส จะใช้การตรวจสอบจากแผ่นเสียง หรือแถบเสียงประกอบด้วย

6. คำศัพท์เฉพาะที่เป็นภาษาอังกฤษซึ่งยังไม่เคยมีผู้ที่แปลความหมายเอาไว้ ผู้วิจัยจะใช้วิธีเขียนคำอ่านทับศัพท์แทนคำศัพท์เฉพาะคำนั้น
7. การทำงานวิจัยในครั้งนี้จะมุ่งศึกษาและวิเคราะห์เกี่ยวกับองค์ประกอบทางดนตรีที่ถูกนำมาใช้โดยคีติ คีตากร เท่านั้น

นิยามศัพท์เฉพาะ

เสียงประสาน คือเสียงต่างๆที่ตั้งขึ้นพร้อมกับเสียงนำ หน้าที่ของเสียงประสานก็คือจะทำให้เสียงนำเกิดความไพเราะและเด่นชัดขึ้น เสียงประสานอาจเกิดขึ้นกับแนวทำนองหลักของบทเพลง หรือแนวทำนองสอดแทรกต่างๆก็ได้ เมื่อเสียงประสานดังขึ้นพร้อมกับเสียงนำ จะทำให้เกิดการประสานเสียงขึ้น

การเรียบเรียงเสียงประสาน คือขบวนการหรือวิธีการที่จะทำให้เกิดเสียงประสานขึ้นในบทเพลง ซึ่งในแต่ละยุคแต่ละสมัยจะมีวิธีการที่แตกต่างกันออกไป

ผู้เรียบเรียงเสียงประสาน คือบุคคลที่เป็นผู้กำหนดแนวเสียงต่างๆให้เกิดขึ้นในบทเพลงตามวิธีการของแต่ละยุคแต่ละสมัย และยังจะต้องเป็นผู้ที่กำหนดแนวบรรเลงให้กับเครื่องดนตรีต่างๆในวงนั้นๆตามความเหมาะสมอีกด้วย

เพลงพระราชนิพนธ์ หมายถึงบทเพลงซึ่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชได้ทรงพระราชนิพนธ์ทำนอง เพลงขึ้นมา

ระดับเสียงคอนเสิร์ต หมายถึงระดับเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดที่เกิดขึ้นจากตัวโน้ตที่ได้บันทึกในสกอ์ตรงกับระดับเสียงที่ได้เกิดขึ้นจริง ทั้งนี้โดยการกำหนดให้ระดับเสียงของเปียโน (piano) เป็นเกณฑ์

แจ๊ส (jazz) คือดนตรีชนิดหนึ่งที่เกิดขึ้นในสหรัฐอเมริกาโดยชาวอเมริกันผิวดำที่มีภูมิลำเนาอยู่ทางมลรัฐภาคใต้ ดนตรีแจ๊สเหมาะสำหรับใช้ในการบรรเลงประกอบงานรื่นเริง หรือใช้บรรเลงประกอบการเต้นรำ

วงหัตถ์ดนตรี (jazz band) เป็นวงดนตรีที่ใช้สำหรับบรรเลงเพลงแจ๊ส มีทั้งวงขนาดใหญ่ (big band) และวงขนาดเล็ก (combo) เครื่องดนตรีที่ใช้เป็นหลักในวงดนตรีประเภทนี้คือ เปียโน เบส และกลองชุด ถ้าเป็นวงขนาดใหญ่ก็จะนำเอาเครื่องเป่าตระกูลแซกโซโฟน และแตรทองเหลืองเข้ามาผสม ถ้าเป็นวงขนาดเล็กอาจจะไม่ต้องนำเอาเครื่องดนตรีใดๆเข้ามาผสมเลย หรืออาจจะนำเข้ามาเพิ่มเติมบ้างก็ได้

เอกสารและการศึกษาที่เกี่ยวข้อง

มีเอกสารการวิจัยหลายฉบับที่มีข้อมูลที่เป็นประโยชน์ในการศึกษาในครั้งนี้ รวมทั้งข้อมูลที่ได้มาจากนิตยสาร วารสาร ตำราทางวิชาการ และสิ่งพิมพ์ต่างๆ ซึ่งจะนำมากล่าวโดยสังเขปดังต่อไปนี้

เอกสารการวิจัย

พงษ์ชัย ไทยวรรณศรี (2529 : 7) ได้ศึกษาวิเคราะห์วรรณกรรมบทเพลงสุนทราภรณ์ การศึกษาในครั้งนี้มุ่งเน้นไปในกาวิเคราะห์ทางด้านภาษา มีข้อความบางตอนที่ได้กล่าวถึงเรื่องดนตรี เป็นการกล่าวถึงการเรียบเรียงเสียงประสาน ในบทเพลงของวงดนตรีสุนทราภรณ์ สรุปได้ว่าบทเพลงสุนทราภรณ์นั้นมีการเรียบเรียงเสียงประสานที่สมบูรณ์แบบ ถูกต้องตามหลักวิชาการดนตรี ซึ่งเป็นส่วนประกอบที่สำคัญส่วนหนึ่ง ที่ทำให้บทเพลงสุนทราภรณ์ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย

วีรชาติ เปรมานนท์ (2532) ได้ทำการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับเรื่องดนตรีไทยแนวใหม่ในช่วงปี พ.ศ. 2520-2530 เป็นงานวิจัยที่ศึกษาถึงพัฒนาการทางวิชาการ ด้านทฤษฎีดนตรี ในเรื่องของ การประสานเสียง การสอดทำนอง การเรียบเรียง และการประพันธ์เพลง ผลของการวิจัยพบว่า มีทฤษฎีใหม่เกิดขึ้นหลายทฤษฎี ผลจากการนำเอาวงดนตรีไทย และดนตรีตะวันตกมาผสมผสานกัน ประยุกต์พัฒนาและเปลี่ยนรูปแบบ ทำให้เกิดหลักการและกฎเกณฑ์ใหม่ในการประพันธ์เพลงอย่างมีเอกลักษณ์ ซึ่งการค้นคว้าดังกล่าว สามารถที่จะนำไปประยุกต์ใช้กับการศึกษาในครั้งนี้ได้

เอกสารสิ่งพิมพ์ต่างๆ

จรี อุดรรัตน์ (ม.ป.ป.) ผู้เป็นบุตรสาวของคีติ คีตากร ได้จัดทำหนังสือประวัติของคีติ คีตากร ส่วนหนึ่งของหนังสือเป็นการรวบรวมบทความที่เขียนโดยนักดนตรีผู้มีชื่อเสียงหลายท่าน เช่นใหญ่ ภายาน สมาน กาญจนะผลิน เป็นต้น บทความนั้นมีบางตอนที่ได้กล่าวถึงความรู้ความสามารถของ คีติ คีตากร ทั้งในด้านการปฏิบัติเครื่องดนตรีและการเรียบเรียงเสียงประสาน นับว่าเป็นแหล่งข้อมูลที่สำคัญแหล่งหนึ่งที่ถูกนำมาอ้างอิงในการศึกษาวิจัยในครั้งนี้

สุกรี เจริญสุข (2532 : 5-6) ได้กล่าวถึงลักษณะเด่นของดนตรีแจ๊ส ในบทเพลงสุนทราภรณ์ สรุปได้ 6 ประการ มีข้อสรุปอยู่ประการหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้ คือเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการเรียบเรียงเสียงประสาน สรุปได้ว่า การเรียบเรียงเสียงประสานของวงดนตรีสุนทราภรณ์นั้น เป็นจุดเด่นที่สำคัญของบทเพลง มีผลทำให้บทเพลงได้รับความนิยมทั้งในการฟังและการนำไปประกอบการเต้นลีลาศ บุคคลสำคัญที่เป็นผู้ทำการเรียบเรียงประสานในวงดนตรีสุนทราภรณ์ก็คือคีติ คีตากร วิธีการเรียบเรียงเสียงประสานในบทเพลงสุนทราภรณ์นี้ ก็ไม่เหมือนกับดนตรีแจ๊สตะวันตกทั้งหมด แต่ได้มีการปรับปรุงวิธีการเสียใหม่ เพื่อให้เหมาะสมกับบทเพลงไทยแล้ว

ใหญ่ ภายาน (2532) ได้เขียนบันทึกเรื่องที่เกี่ยวข้องกับความเป็นมาในอดีตทางด้านดนตรีสากลในเมืองไทยไว้หลายเรื่อง ซึ่งเป็นข้อมูลที่หายาก เช่น ประวัติของดนตรีแจ๊สในเมืองไทย ประวัตินักดนตรีสากลที่สำคัญของไทย เป็นต้น ถือได้ว่าเป็นแหล่งข้อมูลที่สำคัญแหล่งหนึ่ง

เอกสารตำราทางวิชาการ

นอกจากเอกสารงานวิจัยและเอกสารสิ่งพิมพ์ต่างๆดังกล่าวแล้ว ผู้วิจัยยังได้ใช้เอกสารตำราทางวิชาการที่เกี่ยวกับทฤษฎีดนตรีสากล และการเรียบเรียงเสียงประสานอีกจำนวนหนึ่ง เป็นหนังสือสำหรับใช้อ้างอิง ดังมีรายชื่อต่อไปนี้

1. แบบเรียนวิชาการประสานเสียงภาคแรก และแบบเรียนวิชาการประสานเสียงภาคสอง เรียบเรียงโดยพระเจนดุริยางค์ เป็นตำราสำหรับวิชาการประสานเสียง เนื้อหาของหนังสือเริ่มตั้งแต่การทบทวนความรู้พื้นฐานที่จำเป็นจะต้องนำไปใช้ในการประสานเสียง เช่น เรื่องบันไดเสียง คอร์ด ชั้นคู่เสียง เป็นต้น เนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการประสานเสียงโดยตรง เริ่มตั้งแต่การประสานเสียงด้วยคอร์ดธรรมดา จนกระทั่งถึงคอร์ดโครแมติก คุณค่าของหนังสือเล่มนี้นอกจากจะให้ความรู้เกี่ยวกับการประสานเสียงแล้ว ยังได้ให้คำอธิบายศัพท์ทางดนตรีบางคำไว้ด้วย จึงนับว่าเป็นประโยชน์มาก

2. Jazz Harmony และ Jazz Composition เรียบเรียงโดยแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เป็นตำราสำหรับการประสานเสียงดนตรีแจ๊สโดยเฉพาะ เนื้อหาเริ่มตั้งแต่เรื่องของคอร์ด การใช้คอร์ดในรูปแบบต่างๆ จนถึงวิธีต่างๆ ในการเรียบเรียงเสียงประสานวงดนตรีแจ๊สขนาดใหญ่ เป็นหนังสือตำราที่มีคุณค่าทางวิชาการสำหรับดนตรีแจ๊สเล่มหนึ่งของเมืองไทย

3. Music in Theory and Practice Volume 1. เรียบเรียงโดย บรูซ เบนวาร์ด (Bruce Benward) เป็นตำราที่มีเนื้อหาครอบคลุมหลายด้าน เนื้อหาที่เป็นประโยชน์สำหรับงานวิจัยในครั้งนี้อยู่ในบทที่ 19 ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับดนตรีป๊อปปูล่าในสหรัฐอเมริกา และบทที่ 20 ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับดนตรีแจ๊ส บลูส์

4. Modern Arranging Technique. เรียบเรียงโดยกอร์ดอน ดีเลมอนท์ (Gordon Delamont) เป็นตำราที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดนตรีที่มีเครื่องเป่าเป็นหลัก ผู้เรียบเรียงได้ยกตัวอย่างการเลือกใช้เสียงประสานแบบต่างๆ พร้อมทั้งได้บอกข้อดีและข้อเสียอย่างละเอียด

5. Modern Harmonic Technique Volume 1. เรียบเรียงโดยกอร์ดอน ดีเลมอนท์ เนื้อหาของหนังสือเล่มนี้ผู้เรียบเรียงได้นำความรู้พื้นฐาน ที่จำเป็นจะต้องรู้เพื่อการเรียบเรียงเสียงประสานมาอธิบายไว้อย่างละเอียด เช่น เรื่องบันไดเสียง คอร์ด ชั้นคู่เสียง วิธีการดำเนินของคอร์ด ทั้งในบันไดเสียงเมเจอร์ และบันไดเสียงไมเนอร์ เป็นต้น

6. Popular & Jazz Harmony. เรียบเรียงโดยเดเนียล เอ.ริชิลียาโน (Daniel A. Ricigliano) เป็นตำราการประสานเสียงที่เรียบเรียงไว้สำหรับดนตรี ป๊อปปูล่าและดนตรีแจ๊สโดยเฉพาะ เนื้อหาเริ่มตั้งแต่เรื่ององค์ประกอบเบื้องต้นของดนตรีสากล คอร์ดและวิธีการดำเนินของคอร์ดในรูปแบบต่างๆกัน การประสานเสียงโน้ตในบันไดเสียงและโน้ตนอกบันไดเสียงโดยวิธีต่างๆกัน

วิธีดำเนินการค้นคว้า

ในการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ผู้วิจัยได้แบ่งขั้นตอนในการศึกษาค้นคว้าออกเป็น 4 ขั้นตอนดังนี้

1. ขั้นรวบรวมข้อมูล

1.1 คัดเลือกบทเพลงพระราชนิพนธ์จากวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ซึ่งได้ถูกเรียบเรียงเสียงประสานโดยคีติ คีตากร จำนวน 14 เพลงดังนี้

- 1.1.1 แสงเทียน
- 1.1.2 ยามเย็น
- 1.1.3 สายฝน
- 1.1.4 ไกลรุ่ง
- 1.1.5 ชะตาชีวิต
- 1.1.6 ดวงใจกับความรัก
- 1.1.7 อาทิตย์อัสดง
- 1.1.8 เทวาพาคู่ฝัน
- 1.1.9 ยิ้มสู้
- 1.1.10 รักคืนเรือน
- 1.1.11 ยามค่ำ
- 1.1.12 ลมหนาว
- 1.1.13 สายลม

1.1.14 เกิดเป็นไทยตายเพื่อไทย

1.2 เกณฑ์คัดเลือกเพลงโดยหลักการ 3 ประการคือ

1.2.1 เป็นบทเพลงที่เรียบเรียงเสียงประสานโดยคีติ คีตาการ

1.2.2 เป็นโน้ตลายมือต้นฉบับหรือถ่ายสำเนามาจากลายมือต้นฉบับ

ของคีติ คีตาการ

1.2.3 เป็นโน้ตที่ไม่ใช่ลายมือต้นฉบับ แต่ได้รับการรับรองว่าได้มา

จากการคัดลอกมาจากลายมือต้นฉบับเดิม

2. ชั้นศึกษาข้อมูล

2.1 นำโน้ตเพลงแต่ละเพลงมาบันทึกให้เป็นสกอาร์ โดยการบันทึกให้ระดับเสียงของเครื่องดนตรีทุกเครื่อง ตั้งอยู่ในบันไดเสียงเดียวกันทั้งหมด โดยให้ถือเอาระดับเสียงของเปียโนเป็นหลัก แยกบันทึกตามกลุ่มเครื่องดนตรีดังนี้

2.1.1 โน้ตกลุ่มแซกโซโฟน

2.1.1.1 โน้ตของแซกโซโฟนอัลโตทุกแนวเสียง บันทึกให้ระดับเสียงอยู่สูงกว่าระดับเสียงที่เกิดขึ้นจริงในระดับเสียงคอนเสิร์ตเป็นระยะ 1 ช่วงเสียง หรือ 1 อ็อกเตฟ

2.1.1.2 โน้ตของแซกโซโฟนเทนเนอร์ทุกแนวเสียง บันทึกให้ระดับเสียงอยู่สูงกว่าระดับเสียงที่เกิดขึ้นจริงในระดับเสียงคอนเสิร์ตเป็นระยะ 1 ช่วงเสียง หรือ 1 อ็อกเตฟ

2.1.1.3 โน้ตของแซกโซโฟนบาริโตนทุกแนวเสียง บันทึกให้ระดับเสียงอยู่สูงกว่าระดับเสียงที่เกิดขึ้นจริงในระดับเสียงคอนเสิร์ตเป็นระยะ 2 ช่วงเสียง หรือ 2 อ็อกเตฟ

2.1.2 โน้ตกลุ่มแตรทองเหลือง

2.1.2.1 โน้ตของแตรทรัมเป็ตทุกแนวเสียง บันทึกให้ระดับเสียงของทุกเครื่องมืออยู่ในระดับเสียงคอนเสิร์ตตามที่เกิดขึ้นจริง

2.1.2.2 โน้ตของแตรทรมโบนทุกแนวเสียง บันทึกให้ระดับเสียงของทุกเครื่องมืออยู่ในระดับเสียงคอนเสิร์ตตามที่เกิดขึ้นจริง

2.1.3 คอร์ดสำหรับกีตาร์ และเปียโน บันทึกเหมือนกับโน้ตต้นฉบับ

2.1.4 โน้ตแนวเบส บันทึกเหมือนกับโน้ตต้นฉบับ

2.1.5 โน้ตสำหรับกลองชุด บันทึกเหมือนกับโน้ตต้นฉบับ

2.2 แยกบันทึกโน้ตในแต่ละเพลงออกเป็นแบบต่างๆตามความเหมาะสม เพื่อที่จะนำไปศึกษาและวิเคราะห์

3. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

ศึกษาและวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีที่ได้ถูกนำมาใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสานจากโน้ตเพลงทั้ง 14 เพลงที่ได้บันทึกไว้โดยจะศึกษาและวิเคราะห์อยู่ภายในขอบเขตของการวิจัยที่ได้กำหนดไว้ดังต่อไปนี้

3.1 คอร์ด

3.1.1 สถานะภาพของคอร์ดในบทเพลง

3.1.2 วิธีแห่งการดำเนินของคอร์ด

3.1.3 ชนิดของคอร์ดที่นำมาใช้ในบทเพลง และสัญลักษณ์ของคอร์ด

3.2 การย้ายบันไดเสียง

3.2.1 วิธีการย้ายบันไดเสียงในบทเพลง

3.2.2 วิธีแห่งการดำเนินของคอร์ดในการย้ายบันไดเสียง

3.3 การพักประโยคเพลง

3.3.1 ชนิดของการพักประโยคเพลงที่นำมาใช้

3.3.2 วิธีแห่งการดำเนินของคอร์ดในการพักประโยคเพลง

3.4 เสียงประสาน

3.4.1 การจัดวางแนวต่างๆของเสียงให้เหมาะสมกับคอร์ด

3.4.2 การกำหนดแนวของเสียงให้กับเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ

3.5 เสียงนอกคอร์ด หรือเสียงนอกเสียงประสาน

3.5.1 เสียงนอกคอร์ดชนิดต่างๆที่ถูกนำมาใช้ในการเรียบเรียง

เสียงประสาน

3.5.2 การจัดวางแนวต่างๆของเสียงประสานให้กับเสียงนอกคอร์ด

3.6 แนวเบส

3.6.1 การกำหนดแนวเบสจากคอร์ดที่กำหนดไว้

3.6.2 ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวเบสในบทเพลง

3.6.3 รูปแบบจังหวะลีลาของแนวเบสที่มีความสัมพันธ์กับรูปแบบ

จังหวะลีลาของจังหวะชนิดต่างๆ ที่นำมาใช้ประกอบบทเพลง

3.7 ลีลาจังหวะ

3.7.1 รูปแบบลีลาจังหวะของจังหวะชนิดต่างๆ ที่นำมาใช้ประกอบ

บทเพลง

3.7.2 ความสัมพันธ์ในรูปแบบของลีลาจังหวะ ที่บรรเลงโดยเครื่อง

ดนตรีต่อไปนี้

3.7.2.1 กลองชุด

3.7.2.2 กีตาร์คอร์ด

3.7.2.3 กีตาร์เบส

3.7.2.4 เปียโน

4. ขั้นสรุป

4.1 เรียบเรียงจัดทำบทสรุปผลที่ได้จากการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูล

4.2 นำเสนอผลการศึกษาดันคว่าแบบพรรณนาวิเคราะห์ (descriptive analysis)

4.3 อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

บทที่ 2

ความเป็นมาของเสียงประสานในบทเพลงไทย

เสียงประสานลีลาต่างๆในบทเพลงไทย

จากการศึกษาค้นคว้าของผู้วิจัยเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของเสียงประสานที่เกิดขึ้นในบทเพลงไทยนั้น สามารถที่จะแบ่งออกได้เป็น 4 หัวข้อดังนี้

1. เสียงประสานลีลาแบบไทย

หลักฐานที่เก่าแก่ที่สุดที่พูดถึงเรื่องเสียงประสานของบทเพลงไทยนั้น คงจะเป็นบันทึกของชาวต่างชาติสองท่าน ซึ่งได้เข้ามาในประเทศไทยตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ราว พ.ศ. 2230 ซึ่งทั้งสองท่านก็มีทัศนะที่แตกต่างกันออกไปเกี่ยวกับการประสานเสียงในบทเพลงไทย ท่านแรกคือลาลูแบร์ ซึ่งเป็นเอกอัครราชทูตของฝรั่งเศส ในรัชสมัยของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ที่ได้ถูกส่งเข้ามาเจริญสัมพันธไมตรีกับไทยในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ลาลูแบร์ได้บันทึกเกี่ยวกับขนบธรรมเนียมประเพณี และวัฒนธรรมของไทยตามที่ได้พบเห็น รวมทั้งการดนตรีของประเทศไทยในสมัยนั้นด้วย โดยบันทึกไว้ว่า “คนไทยมีความเข้าใจเกี่ยวกับดนตรีไม่มากไปกว่าจีน เรื่องดนตรีก็ไม่มีการประสานเสียง...” (จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2526 : 4-5) นอกจากนั้นก็ยังมีบันทึกของชาวต่างชาติอีกท่านหนึ่งคือเยอร์แวงส์ นิโคลาส (Gervase Nicolas) ซึ่งบันทึกปีเดียวกับลาลูแบร์ ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับเรื่องการประสานเสียงในบทเพลงไทยไว้ว่า “เราสามารถประสานเสียงให้ไพเราะได้โดยใช้เครื่องดนตรี บางทีเขาก็ใช้การปรบมือเข้าจังหวะ ถ้าเขาได้ใช้เครื่องดนตรีบรรเลงจะมีความสุขมาก เครื่องดนตรีเหล่านี้มีเสียงคล้ายไวโอลิน 2 คัน ซึ่งเล่นประสานกันได้อย่างดี...” (จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2526 : 5) ผลการวิจัยของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยที่ได้ทำการวิจัยในหัวข้อเรื่อง วิวัฒนาการเพลงไทยสมัยกรุงรัตนโกสินทร์สรุปได้ว่า เพลงไทยมีการประสานเสียง แต่เป็นการประสานเสียง

แบบไทย ซึ่งเรียกว่าวิวิคตัพพ์ (heterophony) ซึ่งเป็นลักษณะของการประสานเสียงในแนวนอน (horizontal line) ไม่มีการใช้คอร์ด มีทำนองหลัก และมีการแปรทำนองหลักออกเป็นแนวต่างๆตามชนิดของเครื่องดนตรี นอกจากการแปรทางต่างๆแล้ว ลูกลเล่นต่างๆของเพลง และเทคนิคในการบรรเลงของนักดนตรี ก็มีผลในการทำให้เกิดแนวบรรเลงต่างกันหลายแนว กลายเป็นการประสานเสียงแบบหนึ่งซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของการประสานเสียงลีลาแบบไทย (จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2526 : 63)

2. เสียงประสานลีลาแบบคลาสสิก

ในสมัยรัชกาลที่ 5 ตอนต้น ประเทศไทยติดต่อกับประเทศทางตะวันตกมากขึ้น ดนตรีไทยจึงได้มีการปรับปรุงเอาวิธีการบางอย่างของดนตรีตะวันตกเข้ามาใช้ คือมีการนำเพลงไทยมาบรรเลงให้มีเสียงประสาน เพื่อใช้บรรเลงต้อนรับแขกเมืองจากต่างประเทศ (ปราณี วงษ์เทศ. ม.ป.ป. : 10) สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิจ ทรงเป็นคนไทยคนแรก ที่แต่งเพลงด้วยวิธีการประสานเสียงอย่างถูกต้องตามหลักสากลนิยม(พูนพิศ อมาตยกุล. 2524 : 100) ทั้งนี้เพราะว่า พระองค์ท่านได้เคยไปศึกษาอยู่ในประเทศอังกฤษ และเยอรมันเป็นระยะเวลาารวม 10 ปี แบบแผนการประสานเสียงที่ทรงนำมาใช้กับบทเพลงไทยนั้น เป็นการประสานเสียงแบบที่เรียกว่า ดนตรีคลาสสิก

3. เสียงประสานลีลาแบบแจ๊ส

ในราว พ.ศ. 2470 เมื่ออิทธิพลของดนตรีแจ๊สได้เข้ามาสู่ประเทศไทย รูปแบบการประสานเสียงของดนตรีแจ๊สก็เข้ามาพร้อมกับวงดนตรีแจ๊ส ในระยะแรกก็เป็นวงดนตรีขนาดเล็กที่เรียกว่าวงคอมโบ บรรเลงตามสถานเริงรมย์ต่างๆ บทเพลงที่นำมาใช้บรรเลงนั้นก็ใช้เพลงฝรั่งล้วนๆ (ใหญ่ นายน. 2536 : 18) ต่อมาเมื่อมีการนำเอาวงดนตรีแจ๊สมาบรรเลงประกอบการแสดงละคร และประกอบภาพยนตร์เสียงในฟิล์ม ความจำเป็นที่จะต้องเขียนบทเพลงขึ้นมาใช้เองจึงเกิดตามขึ้นมาด้วยการเรียบเรียงเสียงประสานแบบแจ๊สโดยคนไทยจึงได้เกิดขึ้นในช่วงนี้ บทเพลงไทยสากลที่

บรรเลงด้วยวงแจ๊สขนาดเล็กนี้จะอยู่ในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2473-2482 เมื่อเข้าสู่ยุควงดนตรีแจ๊สในประเทศไทยเฟื่องฟูอยู่ในระหว่างปี พ.ศ. 2482-2503 มีวงดนตรีแจ๊สเกิดขึ้นมากมาย ทั้งวงขนาดเล็ก และวงขนาดใหญ่ วงดนตรีต่างๆที่เกิดขึ้นมานั้น มีการสร้างผลงานแข่งขันกัน มีนักร้อง นักแต่งทำนองเพลง และนักเรียบเรียงเสียงประสานประจำวงดนตรีของตัวเอง วงดนตรีขนาดใหญ่จะได้รับความนิยมมาก เพราะนอกจากจะใช้บรรเลงเพื่อการฟังแล้ว ยังนำไปใช้บรรเลงประกอบการลีลาอีกด้วย ซึ่งกำลังเป็นที่นิยมมากในสมัยนี้

4. เสียงประสานลีลาแบบร็อค

เมื่อความนิยมในดนตรีร็อคมีมากขึ้นในหมู่นักฟังเพลง การเรียบเรียงเสียงประสานจึงต้องเปลี่ยนรูปแบบไป เพื่อให้สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงของวงดนตรีที่เกิดขึ้น เครื่องดนตรีที่ใช้ไฟฟ้า ได้เข้ามามีบทบาทแทนที่เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า เครื่องดนตรีประเภทเครื่องกำกับจังหวะมีบทบาทเพิ่มมากขึ้น รูปแบบของจังหวะลีลาได้เปลี่ยนไปด้วย ปัจจุบันนี้ดนตรีเข้าไปผูกพันกับด้านธุรกิจ การเปลี่ยนแปลงต่างๆที่เกิดขึ้นกับดนตรีมีมากมาย เกิดขึ้นในระยะสั้นๆ และมีการเปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็วมาก มีการผลิตผลงานออกมาแข่งขันกัน บทเพลงต่างๆที่เกิดขึ้นในยุคปัจจุบัน ได้พัฒนาเปลี่ยนแปลงไปทุกๆด้าน และเกิดขึ้นอย่างหลากหลาย ทำให้ไม่สามารถที่จะระบุชี้ชัดในรูปแบบลีลาของบทเพลงที่เกิดขึ้นได้

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ เป็นการวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานในบทเพลงพระราชนิพนธ์ต่างๆจำนวน 14 เพลง ซึ่งเป็นผลงานที่เกิดขึ้นมาจากการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ ซึ่งเป็นวงดนตรีแจ๊สประเภทวงใหญ่ที่มีชื่อเสียงในยุคนั้น ดังนั้น ผู้วิจัยจึงเห็นสมควรที่จะนำประวัติความเป็นมาของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ และประวัติของคีติ คีตากร มาเผยแพร่เป็นความรู้เพิ่มเติม เพื่อที่จะทำให้งานวิจัยในครั้งนี้มีความครบถ้วนสมบูรณ์ในเนื้อหายิ่งขึ้น

ความเป็นมาของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์

สมาน นภายน (2535 : ไม่มีเลขหน้า) อดีตหัวหน้าฝ่ายบันเทิง กรมประชาสัมพันธ์ ได้บันทึกประวัติความเป็นมาของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ไว้ สรุปได้ว่าในราวปี พ.ศ. 2482 พันตรีวิลาศ โอสถานนท์ อธิบดีกรมโฆษณาการในสมัยนั้นต้องการที่จะให้มีวงดนตรีประเภทแจ๊สวงหนึ่ง ไว้ประจำกรมโฆษณาการ เพื่อนำไปใช้ในกิจการวิทยุคลื่นสั้น หลวงสุขุมนัยประดิษฐ์นำวงดนตรีแจ๊ส ซึ่งเคยบรรเลงประกอบภาพยนตร์เสียงในฟิล์มประจำอยู่ที่บริษัทไทยฟิล์มมามอบให้ทั้งวง ในขณะที่บริษัทไทยฟิล์มได้ล้มเลิกกิจการแล้ว นักดนตรีหลายคนในวงดนตรีของบริษัทไทยฟิล์มนั้นรับราชการอยู่แล้ว อยู่ที่กรมศิลปากร พันตรีวิลาศ โอสถานนท์ จึงได้ทำหน้าที่ขอตัวนักดนตรีเหล่านั้นต่ออธิบดีกรมศิลปากรและพระเจนดุริยางค์ ซึ่งเป็นผู้บังคับบัญชานักดนตรีเหล่านั้น นักดนตรีทั้งหมดได้รับการบรรจุแต่งตั้งให้รับราชการในกองวิทยุต่างประเทศ และไปประจำอยู่ที่สถานีวิทยุ 7 พี.เจ. ศาลาแดงเมื่อวันที่ 20 พฤศจิกายน พ.ศ. 2482 โดยมี จมีนมานิตย์นเรศร์เป็นหัวหน้าแผนก นักดนตรีรุ่นแรกที่มาจากบริษัทไทยฟิล์ม ที่ได้รับการบรรจุเข้ารับราชการมีดังนี้

- | | |
|---------------------------------|-----------------------|
| 1. เอื้อ สุนทรสนาน (หัวหน้าวง) | ตำแหน่งแซกโซโฟน |
| 2. สนั่น กมลวาทิน | ตำแหน่งแซกโซโฟน |
| 3. เปเปง | ตำแหน่งแซกโซโฟน |
| 4. สมบุญ ดวงสวัสดิ์ | ตำแหน่งแซกโซโฟน |
| 5. เวส สุนทรจามร (รองหัวหน้าวง) | ตำแหน่งทรมเป็ต |
| 6. บุญช่วย วันชาญเวส | ตำแหน่งทรมเป็ต |
| 7. โจ | ตำแหน่งทรมโบน |
| 8. สรี ยงยุทธ | ตำแหน่งเปียโน |
| 9. บิลลี ฟลอเรส | ตำแหน่งกีตาร์และแบนโจ |
| 10. สมบุญ ศิริภาค | ตำแหน่งเบส |
| 11. สาตี กล่อมอากาศ | ตำแหน่งกลองชุด |

รายชื่อนักดนตรีทั้งหมดนี้เป็นชาวฟิลิปปินส์ 3 ท่าน ประมาณปี พ.ศ. 2483 จอมพล ป. พิบูลสงคราม นายกรัฐมนตรีในสมัยนั้นได้ออกคำสั่งรัฐนิยมว่าด้วยชื่อและนามสกุลที่คนไทยทุกคนต้องปฏิบัติให้ถูกต้องหลักเกณฑ์ตามที่กำหนด ดังนั้นท่านจึงทำการเปลี่ยนชื่อและนามสกุลให้ใหม่เป็นดังนี้

1. บิลลี ฟลอเรส เปลี่ยนเป็นคีติ คีตากร
2. เปเปง เปลี่ยนเป็นปิยะ วาฑิตาคม
3. โจ เปลี่ยนเป็นภิญโญ สุรวาทย์

วงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์กับบทเพลงพระราชนิพนธ์

วงดนตรีกรมโฆษณาการเป็นวงดนตรีแจ๊สขนาดใหญ่ (big band) ซึ่งในเวลาต่อมาประชาชนทั่วไปก็รู้จักวงดนตรีวงนี้ภายใต้ชื่อว่า สุนทราภรณ์ เมื่อใดจะแสดงในงานของทางราชการก็จะใช้ชื่อว่า วงดนตรีกรมโฆษณาการ เมื่อใดจะแสดงในงานทั่วไปก็จะใช้ชื่อว่า วงดนตรีสุนทราภรณ์ ซึ่งต่อมาภายหลังชื่อกรมโฆษณาการได้เปลี่ยนไป เป็นชื่อกรมประชาสัมพันธ์ ชื่อของวงดนตรีจึงต้องเปลี่ยนแปลงไปตามชื่อของหน่วยงานที่สังกัดอยู่ เป็น วงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ (วันรำลึกถึงผลงานอมตะของเอื้อ สุนทรสนาน. 2527 : 6) ในเวลาต่อมาวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ได้เติบโตขึ้น ได้มีนักร้อง นักดนตรี นักเรียบเรียงเสียงประสาน และนักแต่งทำนองเพลงที่มีฝีมือมาช่วยกันสร้างผลงานเพลงเพิ่มขึ้นอีกเป็นจำนวนมาก งานที่ออกมาสู่ประชาชนทุกเพลงได้รับความนิยมมาโดยตลอด นับได้ว่าวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์เป็นวงดนตรีที่มีมาตรฐานทั้งการร้องและการบรรเลงวงหนึ่งของเมืองไทย

เกียรติประวัติที่สำคัญของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ก็คือ การที่ได้รับพระราชทานพระบรมราชานุญาตให้นำบทเพลงพระราชนิพนธ์ไปบรรเลง และขับร้องมากกว่าวงดนตรีใดๆในยุคเดียวกัน เพลงแรกที่ได้รับพระราชทานคือเพลงยามเย็นใน พ.ศ. 2489 และต่อจากนั้นก็ได้รับเกียรติให้บรรเลงเพลงพระราชนิพนธ์อื่นๆอีกหลายสิบเพลง ผู้ที่ทำหน้าที่เรียบเรียงเสียงประสานให้กับวงดนตรีคือ คีติ คีตากร ผู้ซึ่งเคยร่วมงานกับเอื้อ

สุนทรสนาน มาตั้งแต่ยุคของบริษัทไทยฟิล์มแล้ว (วรารุช สุมาวงศ์. 2529 : 23-33)

ประวัติความเป็นมาของคีติ คีตากร

คีติ คีตากร เป็นชาวฟิลิปปินส์โดยกำเนิด ชื่อเดิมคือ เมลานิโอ ฟลอเรส (Melanio Flores) เรียกสั้นๆว่า มิลลี (Milly) เกิดเมื่อวันที่ 22 ตุลาคม พ.ศ. 2451 บิดาชื่อ ซีเลสติโอ ฟลอเรส (Celestio Flores) มารดาชื่อ คริสปาญา ฟลอเรส (Crispana Flores) บ้านเกิดอยู่ที่ นิโกรส (Negros) เกาะมินดาเนา (Mindanao) ประเทศฟิลิปปินส์ มีพี่น้องเป็นชาย 3 คน หญิง 2 คน คีติ คีตากรเป็น บุตรคนโต

ชีวิตการศึกษา

ได้เข้าเรียนในโรงเรียนของรัฐบาล เรียนถึงระดับ 5 (Grade 5) ผลการเรียนไม่ดี เพราะไม่เอาใจใส่ ชอบเรียนดนตรีมากกว่า ดังนั้นจึงเรียนดนตรีไปพร้อมกับ การเรียนหนังสือ โดยไปสมัครเรียนดนตรีที่สถาบันสอนดนตรี ซึ่งตั้งอยู่ที่โบสถ์แห่งหนึ่ง มีชื่อว่า สถาบันซิลลิแมน (Silliman Institute) เริ่มเรียนไวโอลินก่อน แต่ไม่ชอบ จึงเปลี่ยนไปเรียนแบนโจ เมื่อสอบตกจึงถูกส่งไปอยู่ที่บ้านหน้าเมืองเซบู (Cebu) เรียน ได้ 1 ปี จึงสมัครทำงานที่คาบาเรต์ เรียนหนังสือในเวลากลางวัน และทำงานตอน กลางคืน

ชีวิตการทำงาน

คีติ คีตากร มีฝีมือในการเล่นแบนโจเป็นอย่างมาก ดังนั้นจึงทำให้เขาได้รับการติดต่อให้ไปเล่นดนตรีต่างประเทศตั้งแต่อายุ 17 ปี และไม่เคยกลับไปบ้านเกิดเมือง นอนจนตลอดชีวิต ชื่อที่เขาใช้ในการแสดงดนตรีในที่ต่างๆคือบิลลี (Billy) ลำดับการ เดินทางของ คีติ คีตากร ในการทำงานมีดังนี้

อายุ 17 ปี เดินทางไปทำงานที่เกาะเมกาซาร์ (Magasar) ชาว 1 ปี

อายุ 18 ปี เดินทางไปทำงานที่ประเทศศรีลังกา 6 เดือน

อายุ 19-20 ปี เดินทางไปทำงานที่ประเทศอินเดีย 1 ปี

อายุ 20-23 ปี เดินทางไปทำงานที่ประเทศสิงคโปร์ 3 ปี

อายุ 24-29 ปี เดินทางเข้ามาทำงานในประเทศไทย 6 ปี มากับวงดนตรีชาวฟิลิปปินส์

อายุ 29 ปี เดินทางไปทำงานที่ฮ่องกง มาเก๊า เชียงไฮ้

อายุ 30 ปี เดินทางกลับเข้ามาในประเทศไทยอีกครั้งหนึ่ง

ในระหว่างการเดินทางกลับเข้ามาในเมืองไทยนั้น ซึ่งจะต้องเดินทางมาโดยทางเรือ คีติ คีตากรได้พบกับหลวงสุขุมน้อยประดิษฐ์ (อดีตเลขาธิการสำนักงานคณะกรรมการข้าราชการพลเรือน) ซึ่งเป็นผู้ที่ได้ชักชวนให้คีติ คีตากร มาทำงานที่บริษัทไทยฟิล์ม ซึ่งหลวงสุขุมน้อยประดิษฐ์เป็นหุ้นส่วนใหญ่อยู่ด้วย หน้าที่ของคีติ คีตากร ในวงดนตรีของบริษัทไทยฟิล์มก็คือเล่นกีตาร์ โดยมีเอื้อ สุนทรสนาน เป็นหัวหน้าวง

เมื่อบริษัทไทยฟิล์มยุบตัวลงเนื่องมาจากสงครามโลกครั้งที่ 2 นักดนตรีที่สังกัดอยู่กับบริษัทไทยฟิล์ม ส่วนใหญ่ได้เข้ารับราชการที่กรมโฆษณาการ เนื่องจากทางอธิบดีกรมโฆษณาการในสมัยนั้นคือวิลาศ โอสถานนท์ ต้องการที่จะให้มีวงดนตรีสากลประเภทวงดนตรีแจ๊สประจำอยู่ที่กรมโฆษณาการ หลวงสุขุมน้อยประดิษฐ์ซึ่งเป็นที่รู้จักชอพบอกกับวิลาศ โอสถานนท์ ได้เป็นผู้ที่ติดต่อให้เอื้อ สุนทรสนาน เป็นผู้รวบรวมนักดนตรีที่มีฝีมือดีให้เข้ารับราชการที่กรมโฆษณาการ คีติ คีตากรจึงได้เข้ารับราชการตั้งแต่นั้นมา

พ.ศ. 2484 เริ่มเข้ารับราชการ ใช้ชื่อว่า มะลิ ต่อมาได้รับความกรุณาจากจอมพล ป.พิบูลสงคราม นายกรัฐมนตรีในสมัยนั้นตั้งนามสกุลให้ใหม่ว่า คีตากร แต่ยังไม่ได้อิโณสัญชาติเป็นไทย ตำแหน่งที่รับราชการคือ นักดนตรีตรี

พ.ศ. 2491 จอมพล ป.พิบูลสงครามได้ตั้งชื่อให้ใหม่ว่า คีติ

พ.ศ. 2492 แปลงสัญชาติเป็นไทย

พ.ศ. 2505 ดำเนินการเปลี่ยนชื่ออย่างเป็นทางการ

พ.ศ. 2506 ได้เลื่อนตำแหน่งเป็นศิลปินโท ประจำกรมประชาสัมพันธ์ สำนักนายกรัฐมนตรี

พ.ศ. 2511 เกษียณอายุราชการ เป็นข้าราชการบำนาญ

เครื่องราชอิสริยาภรณ์

พ.ศ. 2493 ได้รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์เบญจมาภรณ์มงกุฎไทย

พ.ศ. 2511 ได้รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ จัตุรถาภรณ์ช้างเผือก

ผลงาน

คีติ คีตากร เป็นนักดนตรีประเภทเครื่องสาย ได้แก่ กีตาร์ แบนโจ เบส นอกจากนี้ยังมีความสามารถในการเรียบเรียงเสียงประสานได้อีกด้วย ผลงานที่ถือได้ว่าเป็นที่รู้จักกันในวงการดนตรีสากลก็คือ ผลงานการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช นอกจากผลงานเพลงพระราชนิพนธ์แล้ว ยังมีผลงานในการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงให้กับวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ หรือวงดนตรีสุนทราภรณ์ เรียบเรียงเสียงประสานให้กับเพลงของหลวงสุขมัญย์ประดิษฐ์ หม่อมเจ้าจักรพันธ์เพ็ญศิริ จักรพันธ์ ไสล ไกรเลิศ และแก้ว อัจฉริยกุล เป็นต้น เมื่อมีเวลาว่างจากงานราชการ คีติ คีตากร ยังได้เปิดสอนวิชาดนตรีสากลแก่ผู้ที่สนใจ และในเวลาว่างก็ยังคงออกไปเล่นดนตรีในไนท์คลับต่างๆเป็นประจำ หลังจากเกษียณอายุแล้ว ก็ยังรับทำงานในการเรียบเรียงเสียงประสานต่อ และยังคงเล่นดนตรีกับวงดนตรีสุนทราภรณ์จนอายุ 75 ปีจึงยุติชีวิตการทำงาน

ชีวิตครอบครัว

ได้สมรสกับฉลวย นวลนิ่มเอี่ยม มีบุตรธิดา 5 คน ชีวิตนั้นปลายมีโรคประจำตัวคือความดันโลหิตสูง แต่คีติ คีตากร เป็นผู้ที่รักษาสุขภาพเป็นเยี่ยม จึงมีร่างกายแข็งแรง กระฉับกระเฉง ความจำแม่นยำ วาระสุดท้ายได้เสียชีวิตลงด้วยโรคหัวใจวาย เมื่อวันที่ 18 กรกฎาคม 2534 รวมอายุ 83 ปี 11 เดือน

ความเป็นมาของบทเพลงพระราชนิพนธ์

บทเพลงพระราชนิพนธ์เป็นเพลงไทยสากลซึ่งเกิดขึ้นหลังจากการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ได้ทรงริเริ่มพระราชนิพนธ์เพลงไทยสากลเพลงแรกในราวเดือน มีนาคม พ.ศ. 2489 ในขณะที่ทรงดำรงพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระอนุชาธิราช เพลงแรกที่ทรงพระราชนิพนธ์คือเพลงแสงเทียน พระองค์สามารถนำเอาลีลาของดนตรีบลูส์กับลีลาของดนตรีแจ๊สมาใช้ในเพลงไทยได้อย่างเหมาะสม เพลงแสงเทียนเป็นเพลงพระราชนิพนธ์เพลงแรก แต่ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมพระราชทานให้กับวงดนตรีกรมโฆษณาการ นำมาบรรเลงเผยแพร่สู่สาธารณชนเป็นเพลงในลำดับที่สาม ต่อจากเพลงยามเย็น และเพลงสายฝน ดังนั้นจึงทำให้คนทั่วไปเกิดความเข้าใจผิด คิดว่าเพลงพระราชนิพนธ์ในลำดับแรกเป็นเพลงอื่นๆไป ไม่ใช่เพลงแสงเทียน (วिर. 2530 : 227)

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ (2530 : 105-112) ได้เล่าถึงวิธีการพระราชนิพนธ์บทเพลงต่างๆ ที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชทรงนำมาใช้ว่า บทเพลงส่วนใหญ่ที่ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นมานั้น จะทรงทำนองเพลงและใส่คอร์ดก่อน เนื้อร้องนั้นจะทรงพระราชทานให้ผู้ใกล้ชิดพระองค์แต่งถวายในภายหลัง จะมีกเว้นอยู่ 2 เพลงที่ทรงทำนองเพลงทีหลังเนื้อร้อง คือเพลงความฝันอันสูงสุดและเพลงเราสู้ เครื่องดนตรีที่ทรงนำมาใช้ในขณะพระราชนิพนธ์บทเพลงต่าง ๆ นั้นคือเปียโน แต่ก็มีบางเพลงที่ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นโดยไม่ต้องใช้เครื่องดนตรีใดๆช่วยเลย บุคคลผู้ซึ่งได้รับพระราชทานให้ไปแต่งเนื้อร้องถวายในภายหลังจะมีอยู่หลายท่านคือ ม.จ.จักรพันธ์เพ็ญศิริ จักรพันธ์ ท่านผู้หญิงมณีรัตน์ บุนนาค ม.ร.ว.สุมนชาติและคุณหญิงสมโรจน์ สวัสดิกุล ณ อยุธยา และประเสริฐ ณ นคร มีบทเพลงพระราชนิพนธ์อยู่ 4 เพลงที่พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์ทั้งทำนองและเนื้อร้อง คือเพลง Still on My Mind เพลง No Moon เพลง Old Fashioned Melody และเพลง Dream Island เนื้อร้องทั้ง 4 เพลงนี้จะเป็นภาษาอังกฤษ ในปัจจุบันนี้บทเพลงพระราชนิพนธ์มีอยู่ประมาณ 47 เพลง สองเพลงล่าสุดที่ได้ทรงพระราชนิพนธ์คือ เพลงรัก และเพลงเม่นไซ่

บทเพลงพระราชนิพนธ์ทั้ง 14 เพลง ที่ผู้วิจัยนำมาใช้เป็นข้อมูลเพื่อการศึกษา ในครั้งนี้นั้น สามารถที่จะจำแนกออกได้เป็น 3 ลักษณะลีลาดังนี้

1. บลูส์

บทเพลงพระราชนิพนธ์ที่มีคีตลักษณะของดนตรีบลูส์เด่นชัดคือเพลงแสงเทียน และ เพลงชะตาชีวิต เพลงยามเย็นก็เป็นบทเพลงหนึ่งที่มีลักษณะของดนตรีบลูส์ผสมผสาน อยู่ด้วย แต่ไม่เด่นชัดเหมือนกับเพลงแสงเทียนและ เพลงชะตาชีวิต

2. แจ๊ส

บทเพลงพระราชนิพนธ์ที่มีลักษณะลีลาแบบดนตรีแจ๊ส จะมีจำนวนมากกว่า แบบอื่นๆ บางเพลงจะมีความเป็นดนตรีแจ๊สเด่นชัดอยู่ที่ท่วงทำนองหลัก บางเพลงจะเด่นชัดอยู่ที่คอร์ด บทเพลงที่มีลักษณะลีลาแบบดนตรีแจ๊สได้แก่ เพลงดวงใจกับความรัก เพลง ยิ้มสู้ เพลงรักคืนเรือน เพลงยามค่ำ เพลงสายลม เพลงเกิดเป็นไทยตายเพื่อไทย

3. ป็อบปูล่า

เพลงสายฝน เพลงใกล้รุ่ง เพลงอาทิตย์อัสดง เพลงทเวาพาคู่ฝัน และ เพลงลมหนาว จะมีลักษณะลีลาของดนตรีป็อบปูล่าเด่นชัดกว่าลีลาแบบอื่นๆ แต่ก็ยังมี ลีลาของดนตรีแจ๊สมาปะปนอยู่ด้วย เช่นมีท่วงทำนองบางช่วงเป็นแบบโครมาติก มีการนำ คอร์ดนอกบันไดเสียงมาใช้

บทเพลงพระราชนิพนธ์มีท่วงทำนอง และลีลาเกิดขึ้นแตกต่างกันออกไปหลายรูปแบบ เช่น บลูส์ แจ๊ส ป็อบปูล่า ไลต์มิวสิก และคลาสสิก (เพลงพระราชนิพนธ์พร้อม ประวัติ. 2522 : 7-9) ม.ร.ว.วรรณภรณ์ สุขเนตร(2514 : 20-25) ได้แสดงความคิดเห็นกับบทเพลงพระราชนิพนธ์ไว้ว่า

...พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรง เป็นนักดนตรีที่มีพรทั้งในการเล่นและการแต่ง และบทเพลงที่ทรงพระราชนิพนธ์เป็นจำนวนมากมานั้น ก็ได้แสดง ลักษณะว่าเป็นแบบเฉพาะของพระองค์เองแท้ มิได้ลอกเลียนผู้ใดมา... เพลง พระราชนิพนธ์นั้นมีดนตรีแจ๊สเป็นแหล่งที่มา แต่มิได้มีอิทธิพลครอบงำโดย ลิ่นเชิง...

ไม่เพียงแต่คนไทยเท่านั้นที่มีความรู้สึกว่ บทเพลงพระราชนิพนธ์เป็นผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นมาจากพระปรีชาสามารถของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช โดยลำพังพระองค์เอง แม้แต่ชาวต่างชาติก็มีความรู้สึกคล้ายๆกันนี้เกิดขึ้นเช่น ลีโอเนล แฮมปีตัน (Lionel Hampton) นักดนตรีแจ๊สชาวอเมริกันที่มีชื่อเสียง ซึ่งอยู่ในยุคเดียวกับเบนนี่ กูดแมน (Benny Goodman) ได้กล่าวถึงบทเพลงพระราชนิพนธ์ไว้ว่า ‘ศัพท์สำเนียงแห่งภาษาดนตรีที่ทรงนิพนธ์ขึ้น เป็นแบบเฉพาะของพระองค์เองอย่างแท้จริง’ (สมาคมสตรีนักธุรกิจและวิชาชีพแห่งประเทศไทย. 2514 : 22)

บทเพลงที่ทรงพระราชนิพนธ์เสร็จเรียบร้อยแล้ว จะทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมพระราชทานมายังวงดนตรีต่างๆที่มีอยู่ในสมัยนั้นให้นำไปบรรเลงเผยแพร่สู่สาธารณชน วงดนตรีที่ได้รับพระราชทานพระบรมราชานุญาตให้นำบทเพลงพระราชนิพนธ์ไปบรรเลงเป็นจำนวนมากนับเป็นสิบๆเพลงก็คือ วงดนตรีกรมโฆษณาการ หรือวงดนตรีสุนทราภรณ์ (จักรพันธ์เพ็ญศิริ จักรพันธุ์. 2530 : 185 ; อ้างอิงจาก อนุสรณ์ในการเสด็จพระราชดำเนินพระราชทานเพลิงศพนายเอื้อ สุนทรสนาน. 2525 : 30-33) การนำบทเพลงพระราชนิพนธ์ไปเผยแพร่ของวงดนตรีกรมโฆษณาการนั้น ทำอยู่ 2 ประการคือนำไปบันทึกเป็นแผ่นเสียง และนำไปขับร้องบรรเลงประกอบการลีลาศ ซึ่งเป็นที่นิยมกันมากในสมัยนั้น การลีลาศจะมีแทบทุกวันศุกร์และวันเสาร์ จัดขึ้นที่สวนอัมพร ถือว่าเป็นงานราตรีสโมสรชั้นสูง (พูนพิศ อมาตยกุล. 2530 : 6).

บทเพลงพระราชนิพนธ์ทุกบทเพลงเป็นที่ซาบซึ้งของพลกนิกรชาวไทยเป็นอันมาก พูนพิศ อมาตยกุล (2530 : 9) ได้สัมภาษณ์เพ็ญศรี พุ่มชูศรี ซึ่งในอดีตเคยเป็นนักร้องประจำอยู่วงดนตรีกรมโฆษณาการ และเคยเป็นผู้ที่ขับร้องบทเพลงพระราชนิพนธ์ด้วย ในการให้สัมภาษณ์ตอนหนึ่ง เธอเล่าว่า

...ตอนที่เพลงพระราชนิพนธ์ออกมาใหม่ๆ บางคืนต้องแยกวางไปบรรเลงสองงานหรือสามงาน ใครๆก็ต้องการฟังเพลงพระราชนิพนธ์ เพราะกำลังทันสมัยมาก นักร้องก็ต้องผลัดกันร้อง ดังนั้นนักร้องของกรมจึงคล่องมาก เพราะงานชุกกว่าที่อื่นทั้งหมด เพลงพระราชนิพนธ์นี้เพราะทุกเพลงค่ะ...

เพลงพระราชนิพนธ์ไม่เพียงแต่จะสร้างความประทับใจให้แก่พสกนิกรชาวไทยเท่านั้น ในปี พ.ศ. 2523 องค์การยูเนสโกได้เป็นผู้คัดเลือกบทเพลงสายฝน ให้นำไปใช้เป็นเพลงประจำกลุ่มประเทศอาเซียนทั้ง 18 ประเทศ ที่ได้จัดให้มีการประชุมขึ้นที่กรุงโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น และในปี พ.ศ. 2524 บทเพลงยิ้มสู้ ก็ได้รับการคัดเลือกให้นำไปใช้เป็นเพลงประจำกลุ่มประเทศอาเซียนทั้ง 18 ประเทศอีกครั้งหนึ่งเช่นกัน (แมนรัตน์ ศรีกรานนท์. 2530 : 107)

บทเพลงพระราชนิพนธ์มิได้ถูกจำกัดให้บรรเลงเฉพาะแต่เพียงในวงดนตรีแจ๊สเท่านั้น วงดนตรีประเภทออเคสตรา (orchestra) ที่มีชื่อเสียงของโลกก็ยังคงเคยทูลขอพระราชทานนำไปบรรเลงด้วยเช่นกัน วงดนตรีนีเดอเออสเตอร์ไรช์ โทนคินสเลอร์ ออร์เคสตรา (Niederösterreichische Tonkünstler Orchestra) ของประเทศออสเตรีย ซึ่งควบคุมโดย ไฮน์ วิลลเบอร์ก ได้อัญเชิญเพลงพระราชนิพนธ์ชุดมโนราห์ เพลงสายฝน เพลงยามเย็น เพลงมาร์ชราชนาวิกโยธิน และเพลงมาร์ชราชวัลลภ ไปบรรเลง ณ คอนเสิร์ตฮอลล์ กรุงเวียนนา เมื่อวันที่ 3 ตุลาคม 2507 (เพลงพระราชนิพนธ์ พร้อมประวัติ. 2522 : 10) นอกจากนี้วงดนตรี N.H.K. เป็นวงออเคสตราที่มีชื่อเสียงของประเทศญี่ปุ่น ก็ได้เคยนำบทเพลงพระราชนิพนธ์ไปบรรเลงด้วยเหมือนกัน

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ทรงพระราชนิพนธ์เพลงไว้มากเป็นจำนวนถึง 47 เพลงดังได้กล่าวมาแล้ว มีทั้งเพลงบรรเลง เพลงขับร้องและเพลงประกอบการแสดง มีท่วงทำนองหลากหลาย มิได้จำกัดอยู่แต่ในแบบใดแบบหนึ่ง ทรงพระราชนิพนธ์คำร้องไว้ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ เพลงพระราชนิพนธ์ทุกเพลงเป็นที่ซาบซึ้งประทับใจพสกนิกรเป็นอันมาก เพราะนอกจากจะมีความไพเราะอย่างวิเศษแล้ว ยังเป็นเพลงที่มีคติประโยชน์นานับการ (ประเสริฐ ณ นคร. 2530 : 10)

บทที่ 3

ความรู้เกี่ยวกับองค์ประกอบทางดนตรี

การวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานของคีติ คีตากรโนบทเพลงพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชนั้น มุ่งจะวิเคราะห์เกี่ยวกับองค์ประกอบทางดนตรีที่ได้ถูกนำมาใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสาน ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดหัวข้อที่จะวิเคราะห์ไว้ทั้งหมด 7 หัวข้อดังนี้

1. คอร์ด
2. การย้ายบันไดเสียง
3. การพักประโยคเพลง
4. เสียงประสาน
5. เสียงนอกคอร์ด
6. แนวเบส
7. ลีลาจังหวะ

การวิเคราะห์เพื่อสรุปหากฎเกณฑ์การนำองค์ประกอบทางดนตรีมาใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสานในหัวข้อดังกล่าว ผู้วิจัยจะวิเคราะห์ตามทฤษฎีดนตรีสากลของพระเจนดุริยางค์ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ บรูซ เบนวาร์ด กอร์ดอน ดีเลมอนท์ และเดเนียล เอ. ริซิเลียโน ดังมีรายละเอียดในแต่ละหัวข้อดังต่อไปนี้

คอร์ด

คอร์ด หมายถึงกลุ่มเสียงที่ดังขึ้นพร้อมๆกัน ประกอบขึ้นด้วยโน้ตตั้งแต่ 3 ตัวขึ้นไป คอร์ดเป็นองค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญชนิดหนึ่ง ริซิเลียโน (Ricigliano, 1969) ได้จัดจำพวกของคอร์ดที่นำมาใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสานเป็นประเภทต่างๆต่อไปนี้

1. ไทรแอด (triad)
2. คอร์ดคู่ 7 (seventh chord)
3. คอร์ดคู่ 9 (ninth chord)
4. คอร์ดคู่ 11 (eleventh chord)
5. คอร์ดคู่ 13 (thirteenth chord)
6. คอร์ดซัสซ 4 (suspension 4 chord or sus 4 chord)
7. คอร์ดเพิ่มเสียงคู่ 6 (added sixth chord)
8. คอร์ดเพิ่มเสียงคู่ 9 (added ninth chord)
9. คอร์ดเพิ่มเสียงคู่ 6 และคู่ 9 (added sixth and ninth chord)
10. คอร์ดโครมาติก (chromatic chord)
11. คอร์ดซ้อนคอร์ด (superimposed chord)

1. ไทรแอด (traid) หมายถึงคอร์ดที่ประกอบด้วยตัวโน้ต 3 ตัวที่วางซ้อนกันขึ้นไปในระยะขั้นคู่ 3 กับระยะขั้นคู่ 5 โน้ตตัวล่างนั้นจะเรียกว่าโน้ตตัวพื้น (root) ไทรแอดปกติจะมีด้วยกันอยู่ 4 ชนิดคือ

1.1 ไทรแอดชนิดเมเจอร์ (major triad) ประกอบด้วยโน้ตในระยะขั้นคู่ 3 เมเจอร์ กับโน้ตในระยะขั้นคู่ 5 เพอร์เฟคท์ ดังตัวอย่างที่ 1

ตัวอย่างที่ 1



สัญลักษณ์ของไตรแอดชนิดเมเจอร์จะเขียนกำกับไว้ด้วยชื่อของระดับเสียงดนตรี (A-G) ซึ่งเป็นโน้ตตัวพื้นของไตรแอด โดยใช้พยัญชนะภาษาอังกฤษชนิดตัวพิมพ์ใหญ่เขียนกำกับไว้ ดังตัวอย่างที่ 2

ตัวอย่างที่ 2



1.2 ไตรแอดชนิดไมเนอร์ (minor triad) ประกอบด้วยโน้ตในระยะขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ กับโน้ตในระยะขั้นคู่ 5 เพอร์เฟคต์ ดังตัวอย่างที่ 3

ตัวอย่างที่ 3



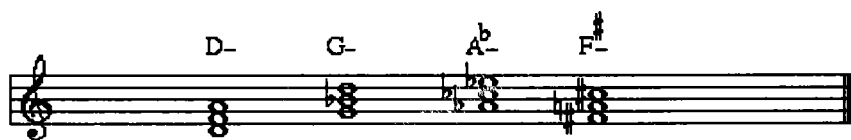
สัญลักษณ์ของไตรแอดชนิดไมเนอร์จะเขียนกำกับไว้ด้วยชื่อของระดับเสียงดนตรี (A-G) ซึ่งเป็นโน้ตตัวพื้นของไตรแอด โดยใช้พยัญชนะภาษาอังกฤษชนิดตัวพิมพ์ใหญ่เขียนกำกับไว้ แล้วจะต้องตามด้วยอักษร "m" เพื่อที่จะแสดงให้เห็นว่า เป็นไตรแอดชนิดไมเนอร์ ดังตัวอย่างที่ 4

ตัวอย่างที่ 4



สามารถใช้เครื่องหมาย“-” แทนอักษร“m” เพื่อแสดงความเป็นไตรแอดชนิดไมเนอร์ได้เช่นกัน ดังตัวอย่างที่ 5

ตัวอย่างที่ 5



1.3 ไตรแอดชนิดดิมินิชท์ (diminished triad) ประกอบด้วยโน้ตในระยะขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ กับโน้ตในระยะขั้นคู่ 5 ดิมินิชท์ ดังตัวอย่างที่ 6

ตัวอย่างที่ 6



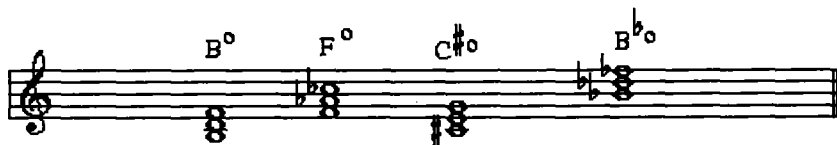
สัญลักษณ์ของไตรแอดชนิดดิมินิชท์จะเขียนกำกับไว้ด้วยชื่อของระดับเสียงดนตรี (A-G) ซึ่งเป็นโน้ตตัวพื้นของไตรแอด โดยใช้พยัญชนะภาษาอังกฤษชนิดตัวพิมพ์ใหญ่เขียนกำกับไว้ แล้วจะต้องตามด้วยคำว่า "dim" เพื่อที่จะแสดงให้เห็นว่าเป็นไตรแอดชนิดดิมินิชท์ ดังตัวอย่างที่ 7

ตัวอย่างที่ 7



สามารถใช้เครื่องหมาย "o" แทนคำว่า "dim" เพื่อแสดงความเป็นไตรแอดชนิดดิมินิชท์ได้เช่นกัน ดังตัวอย่างที่ 8

ตัวอย่างที่ 8



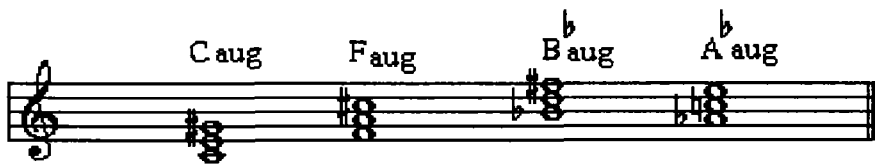
1.4 ไตรแอดชนิดออกเม้นเต็ด (augmented triad) ประกอบด้วยโน้ตในระยะขั้นคู่ 3 เมเจอร์ กับโน้ตในระยะขั้นคู่ 5 ออกเม้นเต็ด ดังตัวอย่างที่ 9

ตัวอย่างที่ 9



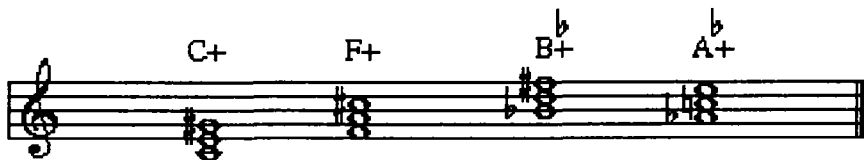
สัญลักษณ์ของไตรแอดชนิดออกเมีนเต็ดจะเขียนกำกับไว้ด้วยชื่อของระดับเสียงดนตรี(A-G) ซึ่งเป็นโน้ตตัวพื้นของไตรแอด โดยใช้พยัญชนะภาษาอังกฤษชนิดตัวพิมพ์ใหญ่ เขียนกำกับไว้ แล้วจะต้องตามด้วยคำว่า "aug" เพื่อที่จะแสดงให้เห็นว่า เป็นไตรแอดชนิดออกเมีนเต็ด ดังตัวอย่างที่ 10

ตัวอย่างที่ 10



สามารถใช้เครื่องหมาย "+" บันทึกลับแทนคำว่า "aug" เพื่อแสดงความเป็นไตรแอดชนิดออกเมีนเต็ดได้เช่นกัน ดังตัวอย่างที่ 11

ตัวอย่างที่ 11

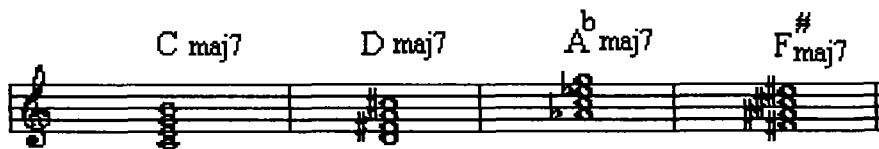


2. คอร์ดคู่ 7 (seventh chord) หมายถึงไตรแอดใดๆ ที่มีการที่นำโน้ตในระยะขั้นคู่ 3 ไปเติมไว้เหนือโน้ตประจำขั้นคู่ 5 ของไตรแอด หรือนำโน้ตในระยะขั้นคู่ 7 ไปเติมไว้เหนือโน้ตตัวพื้น คอร์ดคู่ 7 ที่นำมาใช้ในการประสานเสียงโดยทั่วไปจะมีดังนี้

2.1 คอร์ด เมเจอร์-เมเจอร์คู้ 7 (major-major seventh chord)

คอร์ดชนิดนี้มีไทรแอดชนิดเมเจอร์เป็นหลัก และมีตัวโน้ตในระยะชั้นคู้ 7 เมเจอร์ ที่นับจากโน้ตตัวพื้นเพิ่มเข้ามา สัญลักษณ์ของคอร์ดชนิดนี้จะมีคำว่า 'maj7' เขียนกำกับไว้ต่อจากชื่อของคอร์ดด้วยทุกครั้ง ดังตัวอย่างที่ 12

ตัวอย่างที่ 12



สามารถที่จะใช้เครื่องหมาย "Δ" แทนที่คำว่า 'maj7' เพื่อแสดงความเป็นคอร์ดชนิดเมเจอร์-เมเจอร์คู้ 7 ได้เช่นกัน ดังตัวอย่างที่ 13

ตัวอย่างที่ 13



โดยทั่วไปจะเรียกชื่อคอร์ดชนิดนี้อีกชื่อหนึ่งว่า คอร์ดเมเจอร์เซเวนท์ (major seventh chord)

2.2 คอร์ดเมเจอร์-ไมเนอร์คู้ 7 (major-minor seventh chord)

คอร์ดชนิดนี้มีไทรแอดชนิดเมเจอร์เป็นหลัก และมีตัวโน้ตในระยะชั้นคู้ 7 ไมเนอร์ ที่นับจากโน้ตตัวพื้นเพิ่มเข้ามา สัญลักษณ์ของคอร์ดชนิดนี้จะใช้หมายเลข 7 เขียนกำกับไว้ต่อจากชื่อของคอร์ดด้วยทุกครั้ง ดังตัวอย่างที่ 14

ตัวอย่างที่ 14

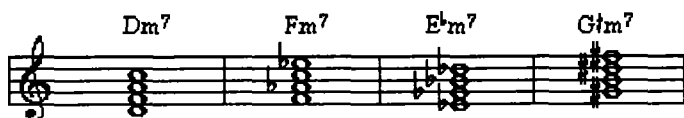


โดยทั่วไปจะเรียกชื่อคอร์ดชนิดนี้อีกชื่อหนึ่งว่า คอร์ดดอมิแนนท์เซเวนท์ (dominant seventh chord)

2.3 คอร์ดไมเนอร์-ไมเนอร์คู่ 7 (minor-minor seventh chord)

คอร์ดชนิดนี้มีไทรแอดชนิดไมเนอร์เป็นหลัก และมีตัวโน้ตในระยะชั้นคู่ 7 ไมเนอร์ที่นับจากโน้ตตัวพื้นเพิ่มเข้ามา คอร์ดชนิดนี้จะใช้สัญลักษณ์ "m7" เขียนกำกับไว้ต่อจากชื่อของคอร์ดด้วยทุกครั้ง ดังตัวอย่างที่ 15

ตัวอย่างที่ 15

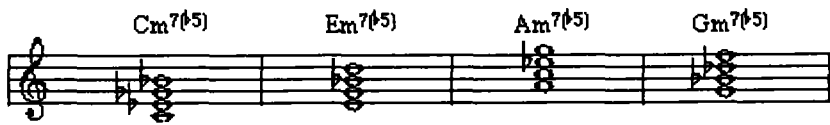


โดยทั่วไปจะเรียกชื่อคอร์ดชนิดนี้อีกชื่อหนึ่งว่า คอร์ดไมเนอร์เซเวนท์ (minor seventh chord)

2.4 คอร์ดดิมินิชท์-ไมเนอร์คู่ 7 (diminished-minor seventh chord)

คอร์ดชนิดนี้มีไทรแอดชนิดดิมินิชท์เป็นหลักและมีตัวโน้ตในระยะชั้นคู่ 7 ไมเนอร์ที่นับจากโน้ตตัวพื้นเพิ่มเข้ามา คอร์ดชนิดนี้จะใช้สัญลักษณ์ "m7b5" เขียนกำกับไว้ต่อจากชื่อของคอร์ดด้วยทุกครั้ง ดังตัวอย่างที่ 16

ตัวอย่างที่ 16



สามารถใช้เครื่องหมาย "๗7" บันทึกแทนสัญลักษณ์ "m7b5" เพื่อแสดงให้เห็นว่าเป็นคอร์ดชนิดไมเนอร์-ไมเนอร์คู่ 7 ได้เช่นกัน ดังตัวอย่างที่ 17

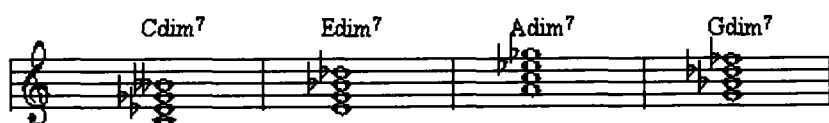
ตัวอย่างที่ 17



โดยทั่วไปจะเรียกชื่อคอร์ดชนิดนี้อีกชื่อหนึ่งว่า คอร์ดฮาล์ฟ-ดิมิชท์เซเวนท์ (half-diminished seventh chord) หรือ คอร์ดไมเนอร์เซเวนท์แฟลตตีไฟฟ์ (minor seventh flattened five chord)

2.5 คอร์ดดิมิชท์-ดิมิชท์คู่ 7 (diminished-diminished seventh chord) คอร์ดชนิดนี้มีทริแอดชนิดดิมิชท์เป็นหลัก และมีตัวโน้ตในระยะขั้นคู่ 7 ดิมิชท์ที่นับจากโน้ตตัวพื้นเพิ่มเข้ามา สัญลักษณ์ของคอร์ดชนิดนี้จะมีคำว่า "dim7" เขียนกำกับไว้ต่อจากชื่อของคอร์ดด้วยทุกครั้ง ดังตัวอย่างที่ 18

ตัวอย่างที่ 18



สามารถใช้เครื่องหมาย "o7" บันทึกแทนคำว่า "dim7" เพื่อแสดงให้เห็นว่าเป็นคอร์ดชนิดดิมินิชท์-ดิมินิชท์คู่ 7 ได้เช่นกัน ดังตัวอย่างที่ 19

ตัวอย่างที่ 19



โดยทั่วไปจะเรียกชื่อคอร์ดชนิดนี้อีกชื่อหนึ่งว่า คอร์ดดิมินิชท์เซเว่นท์ (diminished seventh chord)

3. คอร์ดคู่ 9 (ninth chord) หมายถึงคอร์ดใดๆที่มีการที่นำโน้ตในระยะชั้นคู่ 9 ไปเติมไว้เหนือโน้ตตัวพื้น โน้ตในระยะชั้นคู่ 9 ที่นำมาใช้เติมโดยทั่วไปมีใช้อยู่ 3 ลักษณะดังนี้

3.1 คู่ 9 เมเจอร์ (major ninth) สามารถที่จะนำไปเติมในคอร์ดใดๆก็ได้ แต่จะต้องมีโน้ตในระยะชั้นคู่ 7 หรือโน้ตในระยะชั้นคู่ 6 มารองรับด้วย โดยปกติแล้วโน้ตคู่ 9 ที่นำมาเติมนี้ จะต้องอยู่ในตำแหน่งที่สูงกว่าโน้ตที่เป็นตัวคู่ 3 ของคอร์ด แต่ถ้าคอร์ดนั้นเป็นคอร์ดตอมิเนนท์เซเว่นท์ โน้ตคู่ 9 ที่นำมาเติมอาจจะอยู่ได้โน้ตที่เป็นตัวคู่ 3 ของคอร์ดก็ได้ สัญลักษณ์ของคอร์ดชนิดนี้จะต้องมีหมายเลข 9 เขียนกำกับอยู่ ส่วนหมายเลข 7 นั้นจะบันทึกก็ต่อเมื่อ มีการเปลี่ยนแปลงระดับเสียงเกิดขึ้นที่ตัวโน้ตในระยะชั้นคู่ 7 เท่านั้น ดังตัวอย่างที่ 20

ตัวอย่างที่ 20





3.2 คู่ 9 ไมเนอร์ (minor ninth) คู่ 9 ชนิดนี้ โดยปกติจะนำไปเติมไว้ในคอร์ดที่ทำหน้าที่เป็นคอร์ดดอมิแนนท์เซเวนต์เท่านั้น สัญลักษณ์ที่ใช้แสดงให้รู้ว่าเป็นคอร์ดคู่ 9 ไมเนอร์คือ “-9” หรือ “b9” โดยการนำไปเขียนกำกับไว้ต่อจากชื่อคอร์ดคอร์ดดอมิแนนท์เซเวนต์ที่มีโน้ตในระยะขั้นคู่ 9 ไมเนอร์เพิ่มเข้ามา โน้ตที่เป็นตัวคู่ 3 ของคอร์ด จะปรากฏอยู่ในตำแหน่งที่สูงกว่า หรืออยู่ในตำแหน่งที่ต่ำกว่าเสียงคู่ 9 ที่เพิ่มเข้ามาก็ได้ ดังตัวอย่างที่ 21

ตัวอย่างที่ 21



เมื่อมีการนำคอร์ดชนิดนี้มาใช้ ส่วนมากแล้วก็เพื่อต้องการจะให้มีการেলাไปหาคอร์ดที่เป็นคอร์ดชนิดไมเนอร์ต่อไป

3.3 คู่ 9 ออกเม้นเต็ด (augmented ninth) คู่ 9 ชนิดนี้ โดยปกติจะนำไปเติมไว้ในคอร์ดที่ทำหน้าที่เป็นคอร์ดดอมิแนนท์เซเวนต์เท่านั้น สัญลักษณ์ที่ใช้แสดงให้รู้ว่าเป็นคอร์ดคู่ 9 ออกเม้นเต็ด คือ “+9” หรือ “#9” โดยการนำไปเขียนกำกับไว้ต่อจากชื่อคอร์ดคอร์ดดอมิแนนท์เซเวนต์ที่มีโน้ตในระยะขั้นคู่ 9 ออกเม้นเต็ดเพิ่มเข้ามานั้น จะต้องอยู่ในตำแหน่งที่สูงกว่าตัวโน้ตที่เป็นตัวคู่ 3 ของคอร์ด ดังตัวอย่างที่ 22

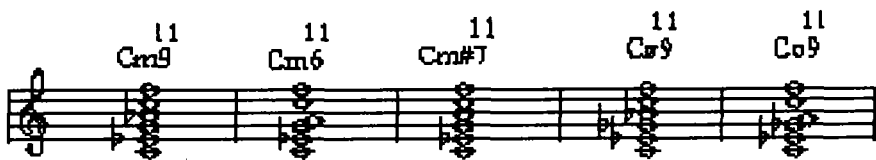
ตัวอย่างที่ 22



4. คอร์ดคู่ 11 (eleventh chord) หมายถึงคอร์ดใดๆที่มีการนำโน้ตใน
ระยะชั้นคู่ 11 ไปเติมไว้เหนือโน้ตตัวพื้น โน้ตในระยะชั้นคู่ 11 ที่นำมาใช้เติม โดยทั่วไป
มีใช้อยู่ 2 ลักษณะดังนี้

4.1 คู่ 11 เพอร์เฟ็คท์ (perfect eleventh) ชั้นคู่เสียงชนิดนี้สามารถ
นำไปเติมไว้ในคอร์ดคู่ 7 ที่เป็นคอร์ดชนิดไมเนอร์ คอร์ดคู่ 7 ที่เป็นคอร์ดชนิดฮาร์ฟ-
ติมินิชท์ และคอร์ดคู่ 7 ที่เป็นคอร์ดชนิดติมินิชท์ เมื่อนำเสียงในระยะชั้นคู่ 11 เพอร์เฟ็คท์
ไปเติมไว้ในคอร์ดเหล่านั้นแล้ว จะต้องนำเสียงในระยะชั้นคู่ 9 เมเจอร์มารองรับด้วย
สัญลักษณ์ที่ใช้แสดงให้รู้ว่าเป็นคอร์ดคู่ 11 เพอร์เฟ็คท์ คือ "11" โดยการนำไปเขียน
กำกับไว้ต่อจากชื่อคอร์ด ดังตัวอย่างที่ 23

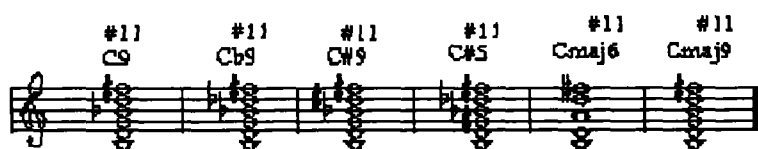
ตัวอย่างที่ 23



4.2 คู่ 11 ออกเม้นเต็ด (augmented eleventh) ชั้นคู่เสียงชนิดนี้
ตามปกติแล้วจะนำไปเติมไว้ในคอร์ดดอมิแนนท์เซเวนท์ เมื่อนำเสียงในระยะชั้นคู่ 11
ออกเม้นเต็ดไปเติมไว้ในคอร์ดเหล่านั้นแล้ว จะต้องนำเสียงในระยะชั้นคู่ 6 และระยะ

ชั้นคู่ 9 มารองรับด้วย สัญลักษณ์ที่ใช้แสดงให้รู้ว่าเป็นคอร์ดคู่ 11 ออกเม้นเต็ด คือ '+9' หรือ '#11' โดยการนำไปเขียนกำกับไว้ต่อจากชื่อคอร์ด ดังตัวอย่างที่ 24

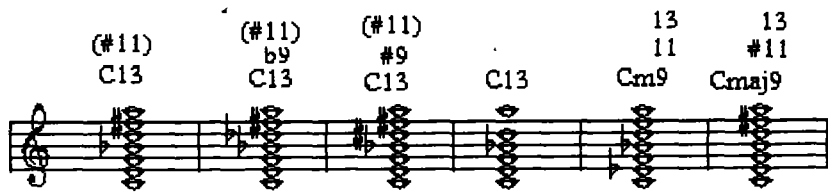
ตัวอย่างที่ 24



5. คอร์ดคู่ 13 (thirteenth chord) หมายถึงคอร์ดใดๆที่มีการที่นำโน้ต ในระยะชั้นคู่ 13 ไปเติมไว้เหนือโน้ตตัวพื้น โน้ตในระยะชั้นคู่ 13 ที่นำมาใช้เติมโดยทั่วไปมีใช้อยู่ 2 ลักษณะดังนี้

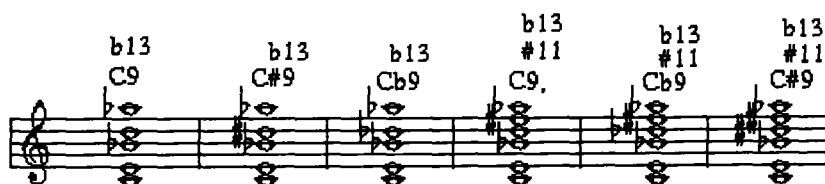
5.1 คู่ 13 เมเจอร์ (major thirteenth) ชั้นคู่เสียงชนิดนี้โดยปกติแล้วจะนำไปเติมไว้ในคอร์ดดอไมแนนท์เซเว่นท์ เมื่อนำเสียงในระยะชั้นคู่ 13 เมเจอร์ ลงไปเติมไว้ในคอร์ดเหล่านั้นแล้ว จะต้องนำเสียงในระยะชั้นคู่ 5 ระยะชั้นคู่ 7 และระยะชั้นคู่ 9 มารองรับด้วย เสียงในระยะชั้นคู่ 9 จะต้องตั้งอยู่เหนือเสียงในระยะชั้นคู่ 5 ของคอร์ด คอร์ดคู่ 13 นี้ตามปกติแล้วก็จะนำชั้นคู่เสียงในระยะคู่ 11 ออกเม้นเต็ด หรือระยะชั้นคู่ 11 เพอร์เฟ็คท์มาใช้ร่วมด้วยเกือบทุกครั้ง สัญลักษณ์ที่ใช้แสดงให้รู้ว่าเป็นคอร์ดคู่ 13 เมเจอร์ คือ '13' โดยการนำไปเขียนกำกับไว้ต่อจากชื่อคอร์ดย ถ้าตัวโน้ตในระยะชั้นคู่ 7 และระยะชั้นคู่ 9 ไม่มีการเปลี่ยนแปลงใดๆเกิดขึ้น เมื่อเขียนสัญลักษณ์ของคอร์ด จะต้องตัดหมายเลข 7 และหมายเลข 9 ออกไป ดังตัวอย่างที่ 25

ตัวอย่างที่ 25



5.2 คู่ 13 ไมเนอร์ (minor thirteenth) ชั้นคู่เสียงชนิดนี้โดยปกติแล้วจะนำไปเติมไว้ในคอร์ดดอมิแนนท์เซเว่นท์ เมื่อนำเสียงในระยะชั้นคู่ 13 ไมเนอร์ลงไปเติมไว้ในคอร์ดเหล่านั้นแล้ว จะต้องนำเสียงในระยะชั้นคู่ 7 และระยะชั้นคู่ 9 มารองรับด้วย เสียงในระยะชั้นคู่ 9 จะต้องตั้งอยู่เหนือเสียงในระยะชั้นคู่ 5 ของคอร์ด เสียงในระยะชั้นคู่ 5 จะต้องตัดทิ้งไป ระยะชั้นคู่ 11 ออกเป็นเต็ด และระยะชั้นคู่ 11 เพอร์เฟ็คท์สามารถที่จะนำมาใช้ร่วมด้วยได้ตามความต้องการ คอร์ดชนิดนี้จะใช้สัญลักษณ์ "b13" เขียนกำกับไว้ที่ชื่อของคอร์ดด้วย ถ้าตัวโน้ตในระยะชั้นคู่ 7 และระยะชั้นคู่ 9 ไม่มีการเปลี่ยนแปลงใดๆเกิดขึ้น เมื่อเขียนสัญลักษณ์ของคอร์ด จะต้องตัดหมายเลข 7 และหมายเลข 9 ออกไป ดังตัวอย่างที่ 26

ตัวอย่างที่ 26



6. คอร์ดซัสเพนชันโฟ หรือคอร์ดซัสโฟ (suspension 4 chord or sus4 chord) คอร์ดชนิดนี้จะเกิดขึ้นได้กับคอร์ดดอมิแนนท์เซเว่นท์เท่านั้น เนื่องจากจากแนวทำนองหลักของบทเพลงตกเป็นโน้ตตัวที่ 4 หรือเป็นโน้ตตัวที่ 11 ของคอร์ดดอมิแนนท์เซเว่นท์ ซึ่งเป็นโน้ตเสียงยาว หรือในบางครั้งผู้เรียบเรียงเสียงประสานมีความตั้งใจที่

จะใช้คอร์ดชนิดนี้ เพื่อให้ได้เสียงประสานตามที่ต้องการ (แมนรัตน์ ศรีกรานนท์.

ม.ป.ป. : 84) สัญลักษณ์ของคอร์ดชนิดนี้จะต้องมีคำว่า 'SUS4' เขียนกำกับไว้ต่อจากชื่อคอร์ด ดังตัวอย่างที่ 27

ตัวอย่างที่ 27

The image shows a musical score for two staves (treble and bass clef) in 4/4 time. The first measure contains a C7sus4 chord, with notes G4, Bb4, C5, and Eb5 in the treble clef, and F3 and C4 in the bass clef. The second measure contains a C7 chord, with notes G4, Bb4, C5, and Eb5 in the treble clef, and F3 and C4 in the bass clef. The third measure contains a C7sus4 chord, with notes G4, Bb4, C5, and Eb5 in the treble clef, and F3 and C4 in the bass clef. The fourth measure contains a C7 chord, with notes G4, Bb4, C5, and Eb5 in the treble clef, and F3 and C4 in the bass clef. The labels 'C7sus4' and 'C7' are placed above the first and second notes of each measure respectively.

7. คอร์ดเพิ่มเสียงคู่ 6 (added sixth chord) คอร์ดชนิดนี้เกิดขึ้นโดยการเพิ่มเสียงในระยะขั้นคู่ 6 เมเจอร์ลงไปโน้ตไรแอตชนิดเมเจอร์ และไรแอตชนิดไมเนอร์ ซึ่งโดยปกติแล้วจะต้องเป็นไรแอตที่ตั้งอยู่ในสถานะพื้นต้น สัญลักษณ์ของคอร์ดชนิดนี้จะต้องมีหมายเลข 6 เขียนกำกับไว้ต่อจากชื่อคอร์ดด้วย ดังตัวอย่างที่ 28

ตัวอย่างที่ 28

The image shows a musical score for two staves (treble and bass clef) in 4/4 time. The first measure contains a C6 chord, with notes C4, E4, G4, Bb4, and C5 in the treble clef, and F3 and C4 in the bass clef. The second measure contains a Cm6 chord, with notes C4, Eb4, G4, Bb4, and C5 in the treble clef, and F3 and C4 in the bass clef. The labels 'C6' and 'Cm6' are placed above the first and second notes of each measure respectively.

8. คอร์ดเพิ่มเสียงคู่ 9 (added ninth chord) คือไทรแอดชนิดเมเจอร์ และไทรแอดชนิดไมเนอร์ที่ถูกเพิ่มเสียงในระยะขั้นคู่ 9 เมเจอร์ลงไป ซึ่งโดยปกติแล้ว จะต้องเป็นไทรแอดที่ตั้งอยู่ในสถานะพื้นต้น สัญลักษณ์ของคอร์ดชนิดนี้จะต้องมีคำว่า "(add9)" เขียนกำกับไว้ต่อจากชื่อคอร์ดด้วย ดังตัวอย่างที่ 29

ตัวอย่างที่ 29



9. คอร์ดเพิ่มเสียงคู่ 6 และคู่ 9 (added sixth and ninth chord) คือไทรแอดชนิดเมเจอร์ และชนิดไมเนอร์ที่ถูกเพิ่มเสียงในระยะขั้นคู่ 6 และระยะขั้นคู่ 9 เมเจอร์ลงไป ซึ่งโดยปกติแล้ว จะต้องเป็นไทรแอดที่ตั้งอยู่ในสถานะพื้นต้น สัญลักษณ์ของคอร์ดชนิดนี้จะต้องมีหมายเลข 6 และ 9 เขียนกำกับไว้ต่อจากชื่อคอร์ด ดังตัวอย่างที่ 30

ตัวอย่างที่ 30



10. คอร์ดซ้อนคอร์ด (superimposed chord) เป็นคอร์ดมีการนำเสียงต่าง ๆ มาเพิ่มเติมลงไป ในคอร์ดมากที่สุด เมื่อพิจารณาสถานะภาพของคอร์ดแล้ว จะเห็นได้ว่า เหมือนกับการนำคอร์ด 2 คอร์ดมาวางเรียงซ้อนกัน ซึ่งคอร์ดในลักษณะนี้มีการนำมาใช้กันมากในการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีในแนวแจ๊ส รูปแบบของการเกิดการ

เรียงซ้อนของคอร์ด 2 คอร์ดนี้ ภาษาทางดนตรีจะเรียกว่า superimposition
 ดังแสดงไว้ในตัวอย่างที่ 31

ตัวอย่างที่ 31

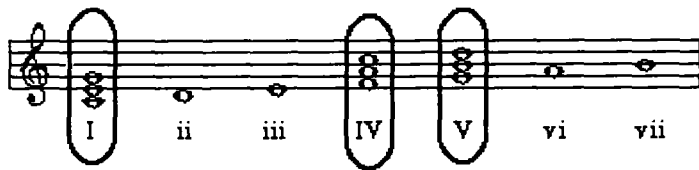
คอร์ดชนิดต่างๆดังที่ได้กล่าวมาแล้วทั้งหมด สามารถที่จะเปลี่ยนแปลงชั้นคู่เสียง
 ที่เกิดขึ้นในคอร์ดเหล่านั้นได้ตามความต้องการ เมื่อผู้เรียบเรียงเสียงประสานเปลี่ยน
 แปลงเสียงใดๆไป จะต้องเขียนกำกับไว้ที่คอร์ดเหล่านั้นด้วยทุกครั้ง คอร์ดที่มีการเปลี่ยน
 แปลงชั้นคู่เสียงมากที่สุดคือคอร์ดดอมิแนนท์เซเวนท์ ชั้นคู่เสียงใดที่ถูกแปลงเสียงให้ต่ำ
 ลงครึ่งเสียง จะต้องถูกเขียนกำกับด้วยเครื่องหมาย "b" เช่น b3 b5 b9 b11 และ b13
 เป็นต้น ชั้นคู่เสียงใดที่ถูกแปลงเสียงให้สูงขึ้นครึ่งเสียง จะเขียนกำกับด้วยเครื่องหมาย
 # เช่น #3 #5 #7 #9 #11 และ #13 เป็นต้น คอร์ดใดๆที่มีเครื่องหมายแปลงเสียง
 b หรือ # เขียนกำกับไว้ที่ตัวโน้ตในคอร์ด ระดับเสียงใหม่ที่เกิดจากเครื่องหมายแปลง

เสียงนี้ ถือว่าเป็นระดับเสียงนอกบันไดเสียงที่คอร์ดนั้นตั้งอยู่ เป็นระดับเสียงที่มีระยะห่างกันครึ่งเสียง คอร์ดในลักษณะดังกล่าวจึงถูกเรียกว่า คอร์ดโครมาติก

กลุ่มคอร์ดที่เกิดขึ้นในบันไดเสียงเมเจอร์

ในบันไดเสียงเดี่ยโทนิคเมเจอร์ (diatonic major scale) คอร์ดที่อยู่ประจำขั้นโทนิค (I) ขั้นซัปตอมีเน็นท์ (IV) และขั้นตอมีเน็นท์ (V) เป็นกลุ่มคอร์ดที่มีความสำคัญ ซึ่งจะต้องถูกนำไปใช้เป็นคอร์ดหลักในการประสานเสียง เพราะเป็นกลุ่มเสียงที่รวมเสียงทุกๆขั้นของบันไดเสียงไว้ทั้งหมดโดยสมบูรณ์ การประพันธ์บทเพลงใดๆก็ ต้องอาศัยคอร์ดเหล่านี้เป็นส่วนมาก ด้วยความสำคัญของกลุ่มคอร์ดดังกล่าว จึงทำให้ถูกเรียกว่ากลุ่มคอร์ดขั้นเอก (primary chord) ดังตัวอย่างที่ 32

ตัวอย่างที่ 32



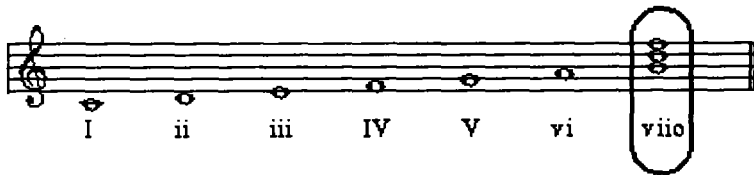
นอกจากกลุ่มคอร์ดขั้นเอกในบันไดเสียงชนิดเมเจอร์แล้ว ยังมีกลุ่มคอร์ดที่มีความสำคัญรองลงมา ซึ่งถูกนำไปใช้ในการประสานเสียงด้วยเช่นกัน กลุ่มคอร์ดดังกล่าวถูกเรียกว่ากลุ่มคอร์ดขั้นโท (secondary chord) กลุ่มคอร์ดดังกล่าวจะเป็นกลุ่มคอร์ดชนิดไมเนอร์ ซึ่งประจำอยู่ที่ขั้นซูเปอร์โทนิค (ii) ขั้นมีเดียนท์ (iii) และขั้นซัปมีเดียนท์ (vi) ดังตัวอย่างที่ 33

ตัวอย่างที่ 33



คอร์ดที่เกิดขึ้นประจำชั้นสี่ดิ่งโน้ต (vii) นั้นเป็นคอร์ดชนิดติมินิซท์ คอร์ดชนิดนี้ถูกนำไปใช้ในการประสานเสียงบ้าง แต่ไม่ใช่เป็นคอร์ดหลัก ทั้งนี้เพราะว่าคอร์ดติมินิซท์เป็นคอร์ดที่มีเสียงกระด้าง ไม่กลมกล่อม ดังตัวอย่างที่ 34

ตัวอย่างที่ 34



โทรแอดที่ใช้เลขโรมันตัวใหญ่เขียนกำกับอยู่คือ I IV และ V นั้น นอกจากจะหมายถึงตำแหน่งของคอร์ดที่ประจำชั้นโทนิค ชั้นซบคอมิเนนธ์ และชั้นคอมิเนนธ์ตามลำดับแล้ว ยังหมายถึงคอร์ดชนิดเมเจอร์อีกด้วย ส่วนโทรแอดที่ใช้เลขโรมันตัวเล็กเขียนกำกับอยู่คือ ii iii และ vi นั้น จะบอกตำแหน่งของคอร์ดที่อยู่ประจำชั้นซูเปอร์โทนิค ชั้นมีเดียนท์ และชั้นซบมีเดียน ตามลำดับแล้ว ก็ยังหมายถึงคอร์ดชนิดไมเนอร์อีกด้วยเช่นกัน ส่วนเลขโรมันที่เขียนกำกับอยู่ในชั้นที่ vii ของบันไดเสียงนั้น ก็เป็นเลขโรมันตัวเล็กเหมือนกัน แต่ที่เลขโรมันจะมีเครื่องหมาย "o" เขียนกำกับไว้ด้วย เพื่อแสดงให้เห็นว่าเป็นคอร์ดติมินิซท์

กลุ่มคอร์ดที่เกิดขึ้นในบันไดเสียงไมเนอร์

บันไดเสียงเดี่ยวโทนิคไมเนอร์ (diatonic minor scale) ก็สามารถที่จะสร้างคอร์ดขึ้นมาได้เหมือนกันกับบันไดเสียงเดี่ยวโทนิคชนิดเมเจอร์ บันไดเสียงเดี่ยวโทนิคไมเนอร์ยังแบ่งออกเป็นชนิดต่างๆอีก 3 ชนิด คอร์ดที่เกิดขึ้นประจำชั้นต่างๆในบันไดเสียงเดี่ยวโทนิคไมเนอร์แต่ละคอร์ดนั้น ก็ยังคงใช้เลขโรมันทั้งตัวใหญ่และตัวเล็กเขียนกำกับไว้ เพื่อบอกให้รู้ชนิดของคอร์ด เหมือนกันกับในบันไดเสียงเดี่ยวโทนิคเมเจอร์ ดังตัวอย่างที่ 35 36 และ 37

ตัวอย่างที่ 35

คอร์ดประจำชั้นต่างๆในบันไดเสียงเนเจอร์ลไมเนอร์

A musical staff in treble clef showing seven chords. Below each chord are its Roman numeral and letter symbols: m i, dim ii, M III, m iv, m v, M VI, M VII.

ตัวอย่างที่ 36

คอร์ดประจำชั้นต่างๆในบันไดเสียงฮาร์โมนิคไมเนอร์

A musical staff in treble clef showing seven chords. Below each chord are its Roman numeral and letter symbols: m i, dim ii, AUG III+, m iv, M V, M VI, dim vii.

ตัวอย่างที่ 37

คอร์ดประจำชั้นต่างๆในบันไดเสียงเมโลดิกไมเนอร์

Diagram illustrating the chords for each degree in a melodic minor scale:

- m i
- m ii
- AUG III+
- M IV
- M V
- dim vio
- dim viio

การพลิกกลับของไตรแอด (inversion of triad)

โน้ต 3 ตัวที่ประกอบขึ้นเป็นไตรแอดนั้น เมื่อนำไปใช้จริงในการประสานเสียง ไม่จำเป็นจะต้องตั้งอยู่ในลักษณะของไตรแอดพื้นต้นทุกครั้งตลอดไป ผู้เรียบเรียงประสานสามารถที่จะใช้เสียงใดก็ได้ใน 3 เสียงนั้น นำมาเป็นโน้ตเบส (bass) ซึ่งเป็นโน้ตเสียงต่ำสุดของเสียงในกลุ่มคอร์ด เนื่องจากไตรแอดเป็นคอร์ดที่ประกอบขึ้นด้วยเสียง 3 เสียง ดังนั้นการพลิกกลับของไตรแอดจึงสามารถเกิดขึ้นได้ 2 ลักษณะดังนี้

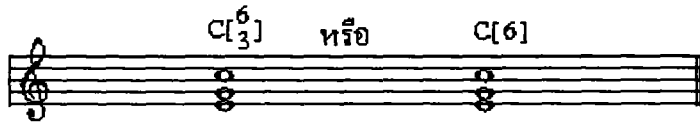
1. การพลิกกลับครั้งที่ 1 (first inversion) เกิดขึ้นโดยการนำเอาโน้ตในระยะขั้นคู่ 3 ของไตรแอดมาใช้เป็นโน้ตเบส ดังตัวอย่างที่ 38

ตัวอย่างที่ 38

Diagram illustrating the first inversion of a triad, showing three notes with a '3' below them, indicating the first inversion.

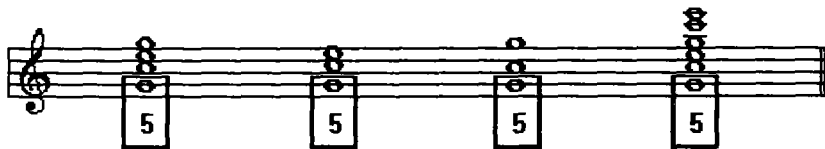
สัญลักษณ์ที่จะแสดงให้รู้ว่าเป็นไทรแอดที่ตั้งอยู่ในลักษณะพลิกกลับครั้งที่ 1 คือ หมายเลข "[$\frac{6}{3}$]" หรือ "[6]" นำมาเขียนกำกับไว้ต่อจากชื่อคอร์ด ดังตัวอย่างที่ 39

ตัวอย่างที่ 39



2. การพลิกกลับครั้งที่ 2 (second inversion) เกิดขึ้นโดยการนำเอา โหนดในระยะขั้นคู่ 5 ของไทรแอดมาใช้เป็นโน้ตเบส ดังตัวอย่างที่ 40

ตัวอย่างที่ 40



สัญลักษณ์ที่จะแสดงให้รู้ว่าเป็นไทรแอดที่ตั้งอยู่ในลักษณะพลิกกลับครั้งที่ 2 คือ ตัวเลข "[$\frac{6}{4}$]" นำมาเขียนกำกับไว้ต่อจากชื่อคอร์ด ดังตัวอย่างที่ 41

ตัวอย่างที่ 41



การพลิกกลับของคอร์ดคู่ 7 (inversion of seventh chord)

โน้ต 4 ตัวที่ประกอบขึ้นเป็นคอร์ดคู่ 7 นั้น เมื่อนำไปใช้จริงๆในการประสานเสียง ไม่จำเป็นจะต้องตั้งอยู่ในลักษณะของคอร์ดพื้นต้นทุกครั้งตลอดไป เช่นเดียวกับ ไทรแอด เนื่องจากคอร์ดคู่ 7 เป็นคอร์ดที่ประกอบขึ้นด้วยเสียง 4 เสียง ดังนั้นการพลิกกลับของคอร์ดชนิดนี้จึงสามารถเกิดขึ้นได้ 3 ลักษณะดังนี้

1. การพลิกกลับครั้งที่ 1 (first inversion) เกิดขึ้นโดยการนำเอาโน้ตในระยะขั้นคู่ 3 ของคอร์ดมาใช้เป็นโน้ตเบส สัญลักษณ์ที่จะแสดงให้รู้ว่าเป็นคอร์ดที่ตั้งอยู่ในลักษณะพลิกกลับครั้งที่ 1 คือตัวเลข "6/3" นำมาเขียนกำกับไว้ต่อจากชื่อคอร์ด แต่ในทางปฏิบัติจริงๆแล้วจะตัดหมายเลข 3 ออกไป ดังตัวอย่างที่ 42

ตัวอย่างที่ 42



2. การพลิกกลับครั้งที่ 2 (second inversion) เกิดขึ้นโดยการนำเอาโน้ตในระยะขั้นคู่ 5 ของคอร์ดมาใช้เป็นโน้ตเบส สัญลักษณ์ที่จะแสดงให้รู้ว่าเป็นคอร์ดที่ตั้งอยู่ในลักษณะพลิกกลับครั้งที่ 2 คือตัวเลข "6/4" นำมาเขียนกำกับไว้ต่อจากชื่อคอร์ด แต่ในทางปฏิบัติจริงๆแล้วจะตัดหมายเลข 6 ออกไป ดังตัวอย่างที่ 43

ตัวอย่างที่ 43



3. การพลิกกลับครั้งที่ 3 (third inversion) คือการใช้โน้ตขั้นที่ 7 ของคอร์ดมาเป็นโน้ตเบส สัญลักษณ์ที่จะแสดงให้รู้ว่าเป็นคอร์ดที่ตั้งอยู่ในลักษณะพลิกกลับครั้งที่ 3 คือตัวหมายเลข "[$\frac{6}{4}$]" เขียนกำกับไว้ต่อจากชื่อคอร์ด แต่ในทางปฏิบัติจริงๆ แล้วจะใช้หมายเลข "[2]" เพียงตัวเดียวเท่านั้น ดังตัวอย่างที่ 44

ตัวอย่างที่ 44



การย้ายบันไดเสียง (modulation)

การย้ายบันไดเสียงคือการเปลี่ยนคีย์จากคีย์หนึ่งไปอีกคีย์หนึ่ง (แมนรัตน์ ศรีกรานนท์. ม.ป.ป. : 50) โดยปกติความหมายของการย้ายบันไดเสียงจะใช้อธิบายถึงการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับบันไดเสียงเดียวโทนิค แต่ก็สามารถนำไปใช้อธิบายถึงการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับโหมด (mode) ต่างๆ ได้อีกด้วย พระเจนดุริยางค์ได้กล่าวถึงประโยชน์ของการย้ายบันไดเสียงสรุปได้ว่า เพื่อหลีกเลี่ยงความซ้ำซากจำเจ และความจืดชืด (monotonous) ที่เกิดขึ้นกับบทเพลงซึ่งบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงเดียวตลอดทั้งเพลง (พระเจนดุริยางค์. 2520 : 162)

เบนวาร์ด (Benward. 1985 : 209-213) ได้จัดแบ่งประเภทของการย้ายบันไดเสียงออกเป็น 4 วิธีดังนี้

1. Common Chord Modulation วิธีการย้ายบันไดเสียงที่จัดอยู่ในประเภทนี้จะต้องมีคอร์ดร่วม (common chord หรือ pivot chord) อยู่ทั้งในบันไดเสียงเดิมและบันไดเสียงใหม่ที่จะย้ายไป การย้ายบันไดเสียงที่เกิดขึ้นโดยมีคอร์ดร่วมนี้ ทำนองในบันไดเสียงเก่ากับบันไดเสียงใหม่จะต่อเนื่องกันอย่างสนิท ทำให้เกิดความกลมกลืนขึ้น ดังตัวอย่างที่ 45

ตัวอย่างที่ 45

common chord

GM: I vi IV V I
GM: IV V I

การย้ายบันไดเสียงของบันไดเสียงเดี่ยวโทนิคเมเจอร์

บันไดเสียงเดี่ยวโทนิคเมเจอร์สามารถที่จะย้ายไปยังบันไดเสียงอื่นได้อย่าง
กลมกลืนถึง 5 บันไดเสียง ทั้งนี้เพราะว่ามีความสัมพันธ์ทางคอร์ดร่วมเกิดขึ้นระหว่าง
บันไดเสียงต่างๆ เหล่านั้นเป็นจำนวนหลายคอร์ด ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 46

C Major: I ii iii IV V vi vii°

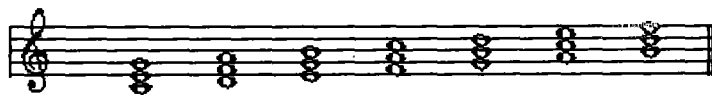
G Major: I ii iii IV V vi vii°

จากตัวอย่างที่ 46 จะเห็นว่า บันไดเสียง C major กับ G major มีคอร์ดร่วมเกิดขึ้น 4 คอร์ด ดังตารางแสดงการเปรียบเทียบต่อไปนี้

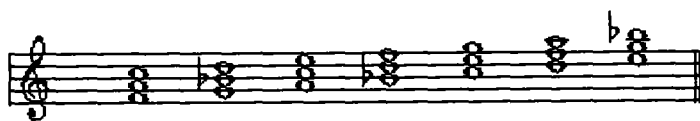
ตาราง 1 แสดงคอร์ดร่วมที่เกิดขึ้นในบันไดเสียง C major กับ G major

ชื่อคอร์ดร่วม	ลำดับที่ใน C major	ลำดับที่ใน G major
C	I	IV
Em	iii	vi
G	V	I
Am	vi	ii

ตัวอย่างที่ 47



C Major: I ii iii IV V vi vii°



F Major: I ii iii IV V vi vii°

จากตัวอย่างที่ 47 จะเห็นได้ว่า บันไดเสียง C major กับ F major มีคอร์ดร่วมเกิดขึ้น 4 คอร์ด ดังตารางแสดงการเปรียบเทียบต่อไปนี้

ตาราง 2 แสดงคอร์ดร่วมที่เกิดขึ้นในบันไดเสียง C major กับ F major

ชื่อคอร์ดร่วม	ลำดับที่ใน C major	ลำดับที่ใน F major
C	I	V
Dm	ii	vi
F	IV	I
Am	vi	iii

ตัวอย่างที่ 48



C Major: I ii iii IV V vi vii°



A Minor: i ii° III iv v VI VII

จากตัวอย่างที่ 48 จะเห็นได้ว่า บันไดเสียง C major กับ A minor มีคอร์ดร่วมเกิดขึ้น 7 คอร์ด ดังตารางแสดงการเปรียบเทียบต่อไปนี้

ตาราง 3 แสดงคอร์ดร่วมที่เกิดขึ้นในบันไดเสียง C major กับ A minor

ชื่อคอร์ดร่วม	ลำดับที่ใน C major	ลำดับที่ใน A minor
C	I	III
Dm	ii	iv
Em	iii	v
F	IV	VI
G	V	VII
Am	vi	i
Bdim	vii°	ii°

ตัวอย่างที่ 49



C Major: I ii iii IV V vi vii°



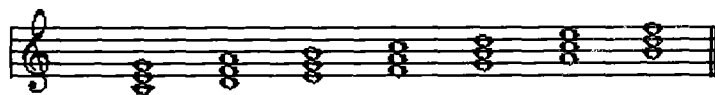
A Minor: i ii° III iv v VI VII

จากตัวอย่างที่ 49 จะเห็นได้ว่า บันไดเสียง C major และ E minor มีคอร์ดร่วมเกิดขึ้น 4 คอร์ด ดังตารางแสดงการเปรียบเทียบต่อไปนี้

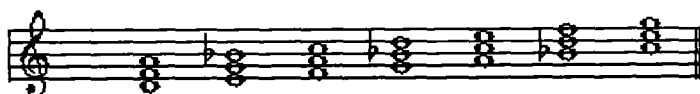
ตาราง 4 แสดงคอร์ดร่วมที่เกิดขึ้นในบันไดเสียง C major กับ E minor

ชื่อคอร์ดร่วม	ลำดับที่ใน C major	ลำดับที่ใน E minor
C	I	VI
Em	iii	i
G	V	III
Am	vi	iv

ตัวอย่างที่ 50



C Major: I ii iii IV V vi vii°



D Minor: i ii° III iv v VI VII

จากตัวอย่างที่ 50 จะเห็นได้ว่า บันไดเสียง C major กับ D minor มีคอร์ดร่วมเกิดขึ้น 4 คอร์ด ดังตารางแสดงการเปรียบเทียบต่อไปนี้

ตาราง 5 แสดงคอร์ดร่วมที่เกิดขึ้นในบันไดเสียง C major กับ D minor

ชื่อคอร์ดร่วม	ลำดับที่ใน C major	ลำดับที่ใน D minor
C	I	VII
Dm	ii	i
F	IV	III
Am	vi	V

การย้ายบันไดเสียงของบันไดเสียงเดี่ยวโทนิคไมเนอร์

บันไดเสียงเดี่ยวโทนิคไมเนอร์สามารถที่จะย้ายไปยังบันไดเสียงอื่นได้อย่างกลมกลืนถึง 5 บันไดเสียงเหมือนกับบันไดเสียงเดี่ยวโทนิคเมเจอร์ ทั้งนี้เพราะว่ามีความสัมพันธ์ทางคอร์ดร่วมเกิดขึ้นเป็นจำนวนหลายคอร์ด ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 51



A Minor: i ii° III ii v VI VII



D Minor: i ii° III iv v VI VII

จากตัวอย่างที่ 51 จะเห็นได้ว่า บันไดเสียง A minor กับ D minor มีคอร์ดร่วมเกิดขึ้น 4 คอร์ด ดังตารางแสดงการเปรียบเทียบต่อไปนี้

ตาราง 6 แสดงคอร์ดร่วมที่เกิดขึ้นในบันไดเสียง A minor กับ D minor

ชื่อคอร์ดร่วม	ลำดับที่ใน A minor	ลำดับที่ใน D minor
Am	i	iv
C	III	VII
Dm	iv	i
F	VI	III

ตัวอย่างที่ 52



A Minor: i ii° III ii v VI VII



จากตัวอย่างที่ 52 จะเห็นได้ว่า บันไดเสียง A minor กับ E minor มีคอร์ดร่วมเกิดขึ้น 4 คอร์ด ดังตารางแสดงการเปรียบเทียบต่อไปนี้

ตาราง 7 แสดงคอร์ดร่วมที่เกิดขึ้นในบันไดเสียง A minor กับ E minor

ชื่อคอร์ดร่วม	ลำดับที่ใน A minor	ลำดับที่ใน E minor
Am	i	iv
C	III	VI
Em	v	i
G	VII	III

ตัวอย่างที่ 53





จากตัวอย่างที่ 53 จะเห็นได้ว่า บันไดเสียง A minor กับ C major มีคอร์ดร่วมเกิดขึ้น 7 คอร์ด ดังตารางแสดงการเปรียบเทียบต่อไปนี้

ตาราง 8 แสดงคอร์ดร่วมที่เกิดขึ้นในบันไดเสียง A minor กับ C major

ชื่อคอร์ดร่วม	ลำดับที่ใน A minor	ลำดับที่ใน C major
Am	i	vi
Bdim	ii°	vii°
C	III	I
Dm	iv	ii
Em	v	iii
F	VI	IV
G	VII	V

ตัวอย่างที่ 54



จากตัวอย่างที่ 54 จะเห็นได้ว่า บันไดเสียง A minor กับ F major มีคอร์ดร่วมเกิดขึ้น 4 คอร์ด ดังตารางแสดงการเปรียบเทียบต่อไปนี้

ตาราง 9 แสดงคอร์ดร่วมที่เกิดขึ้นในบันไดเสียง A minor กับ F major

ชื่อคอร์ดร่วม	ลำดับที่ใน A minor	ลำดับที่ใน F major
Am	i	iii
C	III	V
Dm	iv	vi
F	VI	I

ตัวอย่างที่ 55

A Minor: i ii^o III ii v VI VII

G Major: I ii iii IV V vi vii^o

จากตัวอย่างที่ 55 จะเห็นได้ว่า บันไดเสียง A minor กับ G major มีคอร์ดร่วมเกิดขึ้น 4 คอร์ด ดังตารางแสดงการเปรียบเทียบต่อไปนี้

ตาราง 10 แสดงคอร์ดร่วมที่เกิดขึ้นในบันไดเสียง A minor กับ G major

ชื่อคอร์ดร่วม	ลำดับที่ใน A minor	ลำดับที่ใน G major
Am	i	ii
C	III	IV
Em	v	vi
G	VII	I

จากตัวอย่างที่ 46-55 แสดงให้เห็นว่า การย้ายบันไดเสียงที่จะทำให้เกิดความกลมกลืนนั้น บันไดเสียงเดิมและบันไดเสียงใหม่ที่จะทำการย้ายไปจะต้องมีคอร์ดร่วมหรือคอร์ดพ้องกันอยู่ทั้งสองบันไดเสียง ยิ่งมีคอร์ดร่วมอยู่มากเท่าใดความกลมกลืนก็จะมีมากขึ้นตามไปด้วย บันไดเสียงใหม่ที่ย้ายไปนั้นอาจจะเป็นบันไดเสียงที่เป็นเครือญาติใกล้ชิดทั้งทางเมเจอร์ และทางไมเนอร์ก็ได้เช่นกัน

บันไดเสียงไมเนอร์ที่ผู้วิจัยนำมายกเป็นตัวอย่างแสดงให้เห็น เป็นบันไดเสียงเนเจอร์ลไมเนอร์(natural minor scale) ยังมีบันไดเสียงไมเนอร์อีก 2 ชนิดที่มีการนำมาใช้มาก คือบันไดเสียงฮาร์โมนิคไมเนอร์(harmonic minor scale) และบันไดเสียงเมโลดิกไมเนอร์(melodic minor scale) ในการย้ายบันไดเสียงของบทเพลงที่ใช้โครงสร้างของบันไดเสียงไมเนอร์ ส่วนมากจะย้ายผ่านบันไดเสียงฮาร์โมนิคไมเนอร์มากกว่าแบบอื่น เนื่องด้วยบทเพลงพระราชนิพนธ์ที่นำมาใช้เป็นข้อมูลในการวิจัยในครั้งนี้ จะ เป็นบทเพลงที่ถูกสร้างบนบันไดเสียง เมเจอร์เป็นส่วนใหญ่ ดังนั้นผู้วิจัยจึงขอละเว้นที่จะไม่กล่าวถึง เรื่องคอร์ดร่วมที่จะเกิดขึ้นจากการย้ายบันไดเสียงฮาร์โมนิคไมเนอร์ และเมโลดิกไมเนอร์ในงานวิจัยฉบับนี้

ต่อไปนี้เป็นตารางสรุปความสัมพันธ์ของการย้ายบันไดเสียงที่มีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด บันไดเสียงเก่าและใหม่จะมีคอร์ดร่วมเกิดขึ้นจำนวนหลายคอร์ด การย้ายบันไดเสียงในลักษณะนี้ จะมีความกลมกลืนเกิดขึ้นมาก

ตาราง 11 สรุปความสัมพันธ์ของการย้ายบันไดเสียงจากตัวอย่างที่46-55

บันไดเสียงเดิม	บันไดเสียงใหม่	จำนวนคอร์ดรวม	ความสัมพันธ์ระหว่างบันไดเสียง
C major	A minor	7 คอร์ด	บันไดเสียงคู่ร่วมญาติ
C major	F major หรือ D minor	4 คอร์ด	ระยะคู่ 4 เพอร์เฟคท์ หรือ บันไดเสียงคู่ร่วมญาติ
C major	G major หรือ E minor	4 คอร์ด	ระยะคู่ 5 เพอร์เฟคท์ หรือ บันไดเสียงคู่ร่วมญาติ
A minor	C major	7 คอร์ด	บันไดเสียงคู่ร่วมญาติ
A minor	D minor หรือ F major	4 คอร์ด	ระยะคู่ 4 เพอร์เฟคท์ หรือ บันไดเสียงคู่ร่วมญาติ
A minor	E minor หรือ G major	4 คอร์ด	ระยะคู่ 5 เพอร์เฟคท์ หรือ บันไดเสียงคู่ร่วมญาติ

2. Static Modulation การย้ายบันไดเสียงในลักษณะนี้ไม่ต้องการคอร์ดร่วม ทั้งนี้เพราะมีจุดมุ่งหมายที่จะให้เกิดความรู้สึกว่ามีการย้ายบันไดเสียงเกิดขึ้นอย่างเด่นชัด การย้ายบันไดเสียงในลักษณะนี้จะเป็นไปอย่างทันทีทันใด ไม่ต้องการเสียงเชื่อมระหว่างบันไดเสียงเก่าและบันไดเสียงใหม่ ส่วนมากจะเกิดขึ้นระหว่างวรรค ระหว่างประโยค หรือตอนใดตอนหนึ่งของทำนองที่มีความต้องการให้ทำนองเพลงนั้นหยุดค้างไว้ เพื่อที่จะเริ่มต้นทำนองในวรรคใหม่ให้มีความแตกต่างจากทำนองแรก ดังตัวอย่างที่ 56

ตัวอย่างที่ 56

Mozart: Sonata in A Major, K. 311 (third movement)

จุดสิ้น ทำนอง ใน บัน ได เสียง เดิม จุดเริ่ม ทำนอง ใน บัน ได เสียง ใหม่

E Minor: i V i C Major: I V

3. Chromatic Modulation การย้ายบันไดเสียงในลักษณะนี้จะเกิดขึ้นที่จุดใดจุดหนึ่งของทำนองเพลงที่มีการเคลื่อนที่แบบโครมาติก (chromatic progression) ซึ่งเป็นไปในลักษณะของการเชื่อมต่อกันของบันไดเสียงเดิม และบันไดเสียงใหม่ที่จะย้ายไป ดังตัวอย่างที่ 57

ตัวอย่างที่ 57

Bach: Du grosser Schmerzensmann (Thou Great Man of Sorrow)

F Major: I V
D Minor: V i iv V

4. Enharmonic Modulation พระเจนดุริยางค์ (2520 : 467) ได้ให้ความหมายของการย้ายบันไดเสียงในลักษณะนี้ว่า " หมายถึงการเปลี่ยนแปลงเพียงแต่นามของตัวโน้ตตัวหนึ่งหรือหลายตัว ที่รวมอยู่ในคอร์ดโดยยึดระดับเสียงของคอร์ดนั้นๆ ให้คงไว้เช่นเดิม การกระทำเช่นนี้ยังผลให้ตัวโน้ตที่ต้องถูกเปลี่ยนแปลงนามออกไปจำเป็นต้องเปลี่ยนชั้นของบันไดเสียงออกไปยังบันไดอื่น ซึ่งเป็นโอกาสให้จำเป็นต้องเปลี่ยนการเกลตาต่อเนื่องของคอร์ดไปยังบันไดเสียงอื่นคล้อยตามไปด้วย..." ดังตัวอย่างที่ 58

ตัวอย่างที่ 58

ทั้งสองคอร์ดประกอบด้วยระดับเสียงที่เหมือนกัน

$E^b = D^\sharp$ $F^\sharp \dim 7$ กลายไปที่ Gm $D^\sharp \dim 7$ กลายไปที่ Em

นอกจากวิธีการย้ายบันไดเสียงทั้งหมดของ เบนวาร์ดแล้ว ยังมีการย้ายบันไดเสียงอีกวิธีหนึ่งที่มีชื่อว่า Deceptive modulation ลักษณะของการย้ายบันไดเสียงแบบนี้ เป็นการย้ายบันไดเสียงไปสู่บันไดเสียงอื่นอย่างทันทีทันใด บันไดเสียงใหม่ที่จะย้ายไปนั้น จะมีความสัมพันธ์ทางด้านเสียงร่วมน้อยมาก ฟังแล้วจะเกิดความรู้สึกว่าได้เกิดจุดหักเหของกลุ่มเสียงขึ้นอย่างชัดเจน (ริชชียาโน. 1969 : 85-86)

ดังตัวอย่างที่ 59

ตัวอย่างที่ 59

[C] IM7 VIm7 IIm7 V7 IM7 VIm7[Ab] IIm7 V7

[E] IM7 VIm7 IIm7 [B] IM7 VIm7 IIm7

จากตัวอย่างที่ 59 เป็นตัวอย่างของการย้ายบันไดเสียงที่ทำให้เกิดจุดหักเหของกลุ่มเสียงอย่างชัดเจน ทำนองเดิมจะเริ่มที่บันไดเสียง C major แล้วจึงเปลี่ยนเป็น A^b major ต่อจากนั้นจะเปลี่ยนเป็น E major ในเที่ยวย้อนกลับจะมีการเปลี่ยนจาก E major (ประตูหนึ่ง) เป็น B major (ประตูสอง)

พระเจนดุริยางค์ (2520 : 163) กล่าวถึงวิธีที่สนิทที่สุดของการย้ายบันไดเสียงคือ นำเอาคอร์ด V7 ของบันไดเสียงที่มุ่งจะไป ทำการเกลาเข้าหาคอร์ด I ของบันไดเสียงนั้น ดังตัวอย่างที่ 60

ตัวอย่างที่ 60

[Bb] IIm7 V7 IM7 I7 [Eb] IM7 VIm7 IIm7
[Eb] V7

การพักประโยคเพลง (cadence)

พระเจนดุริยางค์ (2520 : 113) ได้อธิบายความหมายของคำว่า การพักประโยคเพลง ไว้ว่า ‘ในการอ่านหรือพูด ย่อมต้องมีที่พัก เพื่อแยกประโยคนั้นๆ ออกให้ชัดเจน สำหรับการดนตรีก็เช่นเดียวกัน เรียกว่า การพักประโยคเพลง (cadence) ‘ คำว่า การพักประโยคเพลง มักจะไม่นิยมใช้เรียกกัน แต่มักจะใช้คำว่า เคเด็นซ์ มาเรียกแทน ซึ่งก็เป็นที่เข้าใจกันโดยทั่วไปในกลุ่มของผู้ที่ศึกษาวิชาดนตรี ดังนั้นผู้วิจัยจะใช้คำว่า เคเด็นซ์ แทนคำว่า การพักประโยคเพลง ตลอดไป โดยปกติเคเด็นซ์จะประกอบขึ้นด้วยคอร์ด 2 คอร์ด สำเนียงของคอร์ดในจุดนี้จะทำให้คนฟังรู้ว่า ทำนองเพลงในประโยคนี้นี้ได้เสร็จสิ้นสมบูรณ์แล้ว ต่อจากนี้จะเป็นการเริ่มต้นทำนองในประโยคใหม่ เคเด็นซ์มีหลายรูปแบบที่แตกต่างกันไป ดังนี้

1. ออเชนทิกเคเดินซ์ (authentic cadence) วิธีทางการดำเนินของเสียงประสานในเคเดินซ์ชนิดนี้ จะเกิดขึ้นจากการเคลื่อนที่ของคอร์ด V ไปคอร์ด I ออเชนทิกเคเดินซ์สามารถ เกิดขึ้นได้ 2 ลักษณะดังนี้

1.1 เพอร์เฟ็คท์ออเชนทิกเคเดินซ์ (perfect authentic cadence) วิธีทางการดำเนินของเสียงประสานในเคเดินซ์ชนิดนี้ ตัวโทนิคจะปรากฏอยู่ในแนวสูงสุดของทำนองเพลง คอร์ด I และคอร์ด V จะอยู่ในลักษณะของคอร์ดพื้นต้น ดังตัวอย่างที่ 61

ตัวอย่างที่ 61



1.2 อิมเพอร์เฟ็คท์ออเชนทิกเคเดินซ์ (imperfect authentic cadence) วิธีทางการดำเนินของเสียงประสานในเคเดินซ์ชนิดนี้ เสียงที่ 3 และเสียงที่ 5 ของคอร์ด I จะปรากฏอยู่ที่ท้ายประโยคเพลง และเป็นแนวสูงสุดของทำนองเพลง คอร์ด V หรือคอร์ด I คอร์ดใดคอร์ดหนึ่งจะไม่ตั้งอยู่ในลักษณะของคอร์ดพื้นต้น แต่จะตั้งอยู่ในลักษณะของคอร์ดพลิกกลับ ในบางครั้งยังมีการนำเอาคอร์ด vii^o มาใช้แทนที่คอร์ด V ด้วย ดังตัวอย่างที่ 62

ตัวอย่างที่ 62

V I V I V⁶ I V I⁶ vii^{°6} I

2. ฮาล์ฟเคเดินซ์ (half cadence) วิธีทางการดำเนินของเสียงประสาน
 ในเคเดินซ์ชนิดนี้เกิดขึ้นจากการเคลื่อนที่ของคอร์ด I ไปยังคอร์ด V คอร์ด IV ไปยัง
 คอร์ด V คอร์ด II ไปยังคอร์ด V หรือคอร์ด vi ไปยังคอร์ด V ดังตัวอย่างที่ 63

ตัวอย่างที่ 63

IV V ii V I V

3. เพลกาลเคเดินซ์ (plagal cadence) วิธีทางการดำเนินของเสียง
 ประสานในเคเดินซ์ชนิดนี้เกิดจาก การเคลื่อนที่ของคอร์ด IV หรือ คอร์ด IV ไมเนอร์
 ไปยังคอร์ด I ซึ่งทั้งสองคอร์ดนี้จะต้องตั้งอยู่ในลักษณะของคอร์ดพื้นต้นหรือเกิดจากการ
 เคลื่อนที่ของคอร์ด I 16 ไปยังคอร์ด I คอร์ด I 16 นั้นจะต้องตั้งอยู่ในลักษณะของการ
 พลิกกลับครั้งที่ 1 ด้วย ดังตัวอย่างที่ 64

ตัวอย่างที่ 64

IV I IV I ii⁶ I

4. ดีเซ็ปทีฟเคเดินซ์ (deceptive cadence) วิธีทางการดำเนินของเสียง
 ประสานในเคเดินซ์ชนิดนี้เกิดขึ้นจาก การเคลื่อนที่ของคอร์ด V ไปยังคอร์ดใดก็ได้ ยก
 เว้นคอร์ด I ซึ่งโดยปกติแล้วจะเป็นการเคลื่อนที่จากคอร์ด V ไปยังคอร์ด vi ดัง
 ตัวอย่างที่ 65

ตัวอย่างที่ 65

Eb V vi V IV Cm: V IV⁶

การนำเคเด้นซ์ชนิดต่างๆมาใช้ในดนตรีป๊อปปล่า และดนตรีแจ๊สนั้น ในบางครั้ง จะถูกตกแต่งโดยมีการนำเสียงที่อยู่นอกคอร์ดมาใช้ร่วมด้วย แต่ก็ยังยึดโครงสร้างเดิมอยู่ การด้นทำนอง (improvisation) อย่างอิสระ ทำให้เกิดมีการนำเสียงดนตรีต่างๆมา ใช้อย่างกว้างขวาง มีผลทำให้เคเด้นซ์มีคอร์ดที่มีเสียงนอกบันไดเสียงรวมอยู่ด้วย ซึ่ง ส่วนใหญ่แล้ว เสียงนอกคอร์ดที่มีการนำมาใช้นั้นจะปรากฏอยู่ที่คอร์ด V ดังตัวอย่างที่ 66

ตัวอย่างที่ 66

G Major: V11 V7 I6 Bb Major: V7 I13

Bb Major: V#11/V V9 F Major: V+7 I6

เสียงประสาน

บทเพลงพระราชนิพนธ์ที่ผู้วิจัยได้ทำการคัดเลือกมาวิเคราะห์นั้นมีจำนวนทั้งหมด 14 เพลง เมื่อศึกษาดูแล้วพบว่า บทเพลงพระราชนิพนธ์ทั้ง 14 เพลงนั้น มีท่วงทำนอง และลีลาแตกต่างกันออกไปหลายรูปแบบเช่น บลูส์ ป๊อปปูล่าและแจ๊ส ดังนั้นการวิเคราะห์ของผู้วิจัยในเรื่องเสียงประสานของบทเพลงพระราชนิพนธ์ที่ทำการเรียบเรียงเสียงประสานโดยคีติ คิตากร นั้น จึงต้องเข้าไปเกี่ยวข้องกับหลักการประสานเสียงของ ดนตรีบลูส์ ป๊อปปูล่า และแจ๊สโดยตรง ด้วยเหตุผลดังกล่าวผู้วิจัยจึงใคร่จะนำเสนอในเรื่องที่เกี่ยวกับวิธีการประสานเสียงในดนตรีบลูส์ ป๊อปปูล่า และแจ๊ส ตามที่ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้ามา ดังนี้

ประวัติความเป็นมาของดนตรีบลูส์

ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1619 เป็นต้นมา พวกพ่อค้าทาสซึ่งประกอบไปด้วยชาวฝรั่งเศส ชาวอังกฤษ ชาวดัตช์ และชาวสเปน ต่างก็นำพวกทาสอัฟริกันเข้ามาขายในประเทศ สหรัฐอเมริกา ทาสเหล่านั้นต้องทำงานหนักตลอดทั้งวันท่ามกลางแสงแดดอันร้อนระอุ ไม่มีความเมตตาปราณีจากบรรดานายทาสทั้งหลาย นอกจากความทารุณและโหดเหี้ยม มีการจับชาวผิวดำต่าง เผ่ามาผสมพันธุ์กันเพื่อให้ได้พันธุ์ใหม่ที่มีความแข็งแรงในการทำงาน ประเพณีและวัฒนธรรมดั้งเดิมของชาวอัฟริกันเกือบจะไม่มีหลงเหลืออยู่เลย สิ่งเดียวที่พวกนายทาสยอมให้ทำได้ก็คือ อนุญาตให้ร้องเพลงขณะทำงานได้ ทั้งนี้เพราะเห็นว่าการร้องเพลงจะทำให้เกิดความพร้อมเพรียงในการทำงานได้ งานจะเสร็จเร็วขึ้น นายทาสบางกลุ่มยอมให้มีการรื่นเริงได้ในคืนวันเสาร์ เพื่อเป็นการผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยจากการทำงาน ความเจ็บแค้นทั้งหลายที่พวกทาสได้รับในระหว่างการทำงานจะถูกนำมา แต่งเป็นเนื้อร้องในบทเพลงของพวกเขา ซึ่งจะนำมาใช้ร้องกันในระหว่างที่มีการรื่นเริง นั้น

เพลงร้องชนิดต่างๆของพวกทาส

1. โฮลเลอร์ (holler) เป็นการร้องที่พวกทาสคิดขึ้นมาโดยการใช้แบบแผนการร้องของเพลงพื้นเมืองอัฟริกันดั้งเดิม (african folk voice style) ที่ได้ถ่ายทอดกันมาตั้งแต่บรรพบุรุษ ลักษณะของการร้องแบบนี้จะต้องมีผู้ร้องนำ และตามด้วยกลุ่มลูกคู่ เนื้อร้องจะเป็นการบรรยายถึงความรู้สึกคับแค้นใจ ความยากลำบาก ความเหน็ดเหนื่อยในการทำงาน และความต้องการอิสระภาพ เพลงโฮลเลอร์จะใช้ร้องในโอกาสต่างๆได้ทั่วไป เนื้อร้อง ทำนอง และจังหวะ จะเปลี่ยนไปตามสถานการณ์ที่เป็นอยู่ในขณะที่ร้อง ดังตัวอย่างที่ 67

ตัวอย่างที่ 67

Old Hannah

Why don't you go down Old Hannah well well well
 well Don't you rise no rise Don't you rise no
 rise Why don't you go down Old Hannah?

เพลงของพวกทาสบาง เพลงจะใช้จังหวะที่เกิดขึ้นจากการทำงานมาเป็นจังหวะของบทเพลงที่กำลังร้องกันอยู่ เช่น เพลง Take This Hammer จังหวะของเพลงเกิดจากฉ้อนที่ใช้ทุบลงไปบนหิน ดังตัวอย่างที่ 68

ตัวอย่างที่ 68

Take This Hammer

Take this ham mer (wah) Carry it to the Cap tain
 (wah) Take this ham mer (wah) And carry it to the Cap tain
 (wah) Take this ham mer (wah) And carry it to the Cap tain
 (wah) you tell him I'm gone (wah) You tell him I'm
 gone

เพลงไฮลเลอร์ดังตัวอย่างที่ 68 นี้จะจัดอยู่ในเพลงประเภทเพลงร้องในขณะที่ทำงาน (work song) เพลงไฮลเลอร์หลายเพลงเนื้อร้องมีความหมายซ่อนอยู่เป็น 2 แบบ ฟังผิวเผินก็เป็นความหมายที่ธรรมดา แต่ที่จริงแล้วเนื้อเพลงนั้นจะถูกนำมาใช้เป็นสัญญาณในการนัดแนะในการหลบหนีนายทาสให้ปลอดภัยยิ่งขึ้น ซึ่งจะเป็นที่เข้าใจกันแต่เฉพาะในหมู่ทาสด้วยกันเท่านั้น การร้องแบบนี้เป็นลักษณะของการกู่ตะโกนอย่างโหยหวน บางครั้งเสียงจะสูงและแหลมเล็ก แล้วลดต่ำลงมาอย่างรวดเร็ว มีการเอื้อนเสียงด้วย

2. สปิริชวล (spiritual) เพลงประเภทนี้เกิดขึ้นจากการที่พวกทาสถูกบีบบังคับให้นับถือศาสนาคริสต์ โดยเฉพาะในนิกายโปรเตสแตนต์ (protestant) ซึ่งจะต้องไปโบสถ์และร้องเพลงสวด (hymn) ตามแบบอย่างของศาสนาคริสต์ ถึงแม้ว่าพวกทาสจะต้องร้องเพลงสวดก็ตาม แต่พวกเขาได้นำมาดัดแปลงแก้ไขต่อเติมจนกระทั่งกลายเป็นเพลงสวดอีกแบบหนึ่งซึ่งเหมาะสมกับพวกเขาเหล่านั้น เพลงประเภทนี้มีชื่อเรียกว่า สปิริชวล หรือ นิโกรสปิริชวล (negro spiritual) ลักษณะของการร้องยังเหมือนเพลงโฮลเลอร์อยู่ เนื้อร้องก็ไม่เกี่ยวข้องกับศาสนาทั้งหมด มีการสอดแทรกความรู้สึกต่างๆ ไว้มาก เนื้อเพลงแสดงถึงความหวังที่จะได้ข้ามไปสู่ดินแดนใหม่ที่เต็มไปด้วยความหวัง และกลิ่นอายแห่งอิสระภาพ เพลงสปิริชวลนี้ได้รับเอาอิทธิพลทางดนตรีตะวันตกในเรื่องของการประสานเสียงจากเพลงสวดของศาสนาคริสต์มาใช้ด้วย ดังตัวอย่างที่

ตัวอย่างที่ 69

Michale Row the Boat Ashore

The image shows a musical score for the song "Michale Row the Boat Ashore". It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The lyrics are written below the notes. The first system has the lyrics "Mi chael row the boat a shore Hal le". The second system has the lyrics "lu jah Mi chael row the boat a". The third system has the lyrics "shore, Hal le lu jah".

3. เพลงบลูส์ (blues) เกิดขึ้นหลังจากที่สงครามกลางเมือง(civil war) ในสหรัฐอเมริกาได้สงบลงในปี ค.ศ. 1865 พวกทาสผิวดำในสหรัฐอเมริกาได้รับการปลดปล่อยให้เป็นอิสระ ดังนั้นเพลงบลูส์จึงไม่ใช่เพลงที่ใช้ร้องในเวลาทำงาน แต่เป็นเพลงที่ใช้ร้องกันในยามว่างเพื่อผ่อนคลายหรือระบายอารมณ์ ลักษณะการร้องของเพลงบลูส์ก็ยังคงยึดถือแบบฉบับของการร้องแบบเพลงโซลเลอร์และสปีริชวลอยู่เหมือนเดิม แต่มีการพัฒนาในด้านการแต่งเนื้อร้องให้สละสลวยขึ้น เนื้อร้องจะเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับสภาพเศรษฐกิจ สภาพของสังคม กลายเป็นลักษณะเด่นของเพลงบลูส์ไป เครื่องดนตรีที่นำมาใช้เล่นประกอบการร้องมีหลายชนิด เช่น แบนโจ ฮาร์โมนิกา กีตาร์ แต่ที่นิยมกันมากก็คือกีตาร์ เพราะสามารถนำมาเล่นประกอบการร้องได้ดี มีเสียงกังวาน นอกจากนั้นยังสามารถที่จะทำเสียงยืดยาวและเสียงโหยหวนได้ดีเป็นพิเศษ โดยใช้เทคนิคที่เรียกว่า สไลด์ (slide) ในสมัยแรกนิยมใช้สันของโบมีดหรือกระดูกสัตว์ที่นำมาขัดให้มัน หรือคอกวอดที่แตกแล้ว นำมาทาบบลงบนสายของกีตาร์ แล้วเลื่อนไปมาพร้อมกับการดีดสายของกีตาร์ เสียงที่เกิดขึ้นจากการเล่นโดยวิธีนี้จะยืดยาวและสดใส ในบางครั้งจะต้องมีการเล่นเลียนแบบการร้องให้ ก็สามารถที่จะใช้กีตาร์ทำให้เป็นเสียงสั้นเหมือนกับการร้องให้ได้ เสียงสูงที่เลยจากเฟรท (fret) สุดท้ายของกีตาร์ก็สามารถทำได้เช่นกันได้

การประสานเสียงของดนตรีบลูส์ (blues harmony)

ดนตรีบลูส์ในระยะเริ่มแรกจะประกอบด้วยคอร์ดเพียง 3 คอร์ดเท่านั้น คือ คอร์ด I IV และ V ในเวลาต่อมาได้มีโครงสร้างที่ซับซ้อนขึ้น อัตราจังหวะของเพลงบลูส์จะเป็น 4/4 จังหวะค่อนข้างช้าและหนักแน่น ลักษณะที่แน่นอนของบลูส์ก็คือประโยคเพลงหนึ่งจะมีความยาวเท่ากับ 12 ห้องเพลง ในแต่ละประโยคจะแบ่งออกได้เป็น 3 ส่วนๆละ 4 ห้องเพลง ส่วนที่หนึ่งของเพลงบลูส์ถูกกำหนดให้เป็นตัวปัญหา มีลักษณะเป็นคำถาม ส่วนที่สองเป็นการถามซ้ำอีกครั้งหนึ่งเพื่อที่จะเน้นความสำคัญของปัญหานั้น ส่วนที่สามจะเป็นการคลี่คลายหรือการแก้ปัญหาจากส่วนที่หนึ่งและส่วนที่สอง ทำนองในส่วนที่หนึ่งและส่วนที่สองจะคล้ายกันมาก อาจจะมีการเปลี่ยนแปลงทำนองบ้างเล็กน้อย แต่ใน

ส่วนที่เป็นโครงสร้างของคอร์ดนั้นจะไม่เหมือนกัน ลักษณะที่สำคัญประการหนึ่งของเพลงบลูส์ก็คือ ในแต่ละประโยคจะมีความยาวเท่ากับ 4 ห้องเพลง หรือ 16 จังหวะเคาะ นักร้องจะต้องร้องเนื้อร้องให้อยู่ภายใน 9 จังหวะแรกเท่านั้น ส่วนที่เหลือจะเป็นการดันเพลงจากนักดนตรี ซึ่งถือว่าเป็นการเล่นแบบขยายความจากทำนองเพลง ไม่ใช่เป็นการเดี่ยว (solo) ดังตัวอย่างที่ 70

ตัวอย่างที่ 70

Negro Blues

The image shows three staves of musical notation for a piece titled "Negro Blues". Each staff is in treble clef and 4/4 time. The first staff begins with a triplet of eighth notes. Each staff is labeled "instrument improvisation" at the end. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and accidentals typical of blues music.

วิธีการเคลื่อนที่ของคอร์ดในดนตรีบลูส์

การเคลื่อนที่ของคอร์ดในดนตรีบลูส์จะมีเป็นสูตรสำเร็จหลายรูปแบบ สามารถที่จะเลือกนำมาใช้ได้ตามความต้องการ ดังตัวอย่างที่ 71

ตัวอย่างที่ 71

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

17 17 17 17 IV7 IV7 17 17 V IV7 17 V7

17 17 17 17 IV7 IV7 17 17 V IV7 17 17

17 17 17 17 IV7 IV7 17 17 IV7 IV7 17 V7

17 IV7 17 17 IV7 IV7 17 17 V7 IV7 17 V7

17 17 17 17 IV7 IV7 17 17 V7 V7 17 17

จากตัวอย่างที่ 71 นี้จะเห็นได้ว่า คอร์ดของดนตรีบลูส์ในระยะเริ่มแรกนั้นก็คือ ไตรแอดชนิดเมเจอร์ที่มีขั้วเสียงในระยะขั้ว 7 ไมเนอร์รวมอยู่ด้วย

ต่อมาภายหลัง คอร์ดที่ใช้ในเพลงบลูส์ได้ถูกนำมาใช้เพิ่มขึ้นมากกว่าเดิม รูปแบบของการเคลื่อนที่ของคอร์ดในเพลงบลูส์ก็ต้องเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย ในบางห้องเพลงก็ได้เพิ่มคอร์ดเป็น 2 คอร์ด ดังตัวอย่างที่ 72

ตัวอย่างที่ 72

1 2 3 4 5 6
 I7 IV7 I7 I7 IV7 IV7
 7 8 9 10 11 12
 I7 VII7 bVII7 VI7 II7 V7 I7 V7

ทำนองเพลงบลูส์ (blues melody)

ทำนองเพลงบลูส์ จะบันทึกตัวโน้ตให้เหมือนกับเสียงที่เกิดขึ้นจริงนั้นลำบากมาก ทั้งนี้เพราะเพลงบลูส์ใช้วิธีการเอื้อนเสียง มีการร้องอย่างโหยหวน มีการแคนเสียง มีการทำเสียงแหบ สำเนียงของเพลงบลูส์จึงเป็นลักษณะเฉพาะ เพื่อที่จะให้ได้สำเนียงของเพลงบลูส์ จึงมีการนำเอาบันไดเสียงเดี่ยโทนิคเมเจอร์มาเพิ่มระดับเสียงขึ้น หรือลดระดับเสียงลงจากโน้ตปกติอีกครั้งเสียง บางเสียงของทำนองเพลงบลูส์อาจจะมีความถี่มากกว่าครึ่งเสียง หรือน้อยกว่าครึ่งเสียงเสียอีก ซึ่งถือว่าเป็นลักษณะเฉพาะของสำเนียงบลูส์ เราเรียกโน้ตที่มีการเปลี่ยนแปลงนี้ว่า โน้ตบลูส์ (blues note)

บันไดเสียงบลูส์ (blues scale)

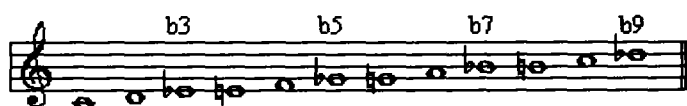
โน้ตที่จะแสดงสำเนียงของเพลงบลูส์นั้นคือ โน้ตตัวที่ 3 และโน้ตตัวที่ 7 ของบันไดเสียงเมเจอร์ที่ถูกลดลงครึ่งเสียง ดังนั้นรูปแบบของบันไดเสียงบลูส์ก็คือรูปแบบของบันไดเสียงเมเจอร์ที่มีการลดระดับเสียงในขั้นที่ 3 และขั้นที่ 7 ลงครึ่งเสียงดังตัวอย่างที่ 73

ตัวอย่างที่ 73



ต่อมาภายหลังได้มีการนำโน้ตในขั้นที่ 5 และขั้นที่ 9 ที่ถูกลดระดับเสียงลงครึ่งเสียงมาใช้ในดนตรีบลูส์ จึงทำให้บันไดเสียงบลูส์มีโครงสร้างใหม่เกิดขึ้นมาอีกรูปแบบหนึ่งดังตัวอย่างที่ 74

ตัวอย่างที่ 74



คอร์ดในเพลงบลูส์ (blues chords)

คอร์ดที่จะทำให้เกิดสำเนียงของเพลงบลูส์ได้นั้น จะต้องเป็นคอร์ดที่มีโน้ตบลูส์เข้ามาเป็นส่วนประกอบของคอร์ดนั้นๆด้วย ในแบบฉบับดั้งเดิมของเพลงบลูส์จะใช้คอร์ดเพียงแค่ 3 คอร์ดเท่านั้นคือ I7 IV7 และ V7 เช่นถ้าบทเพลงอยู่ในบันไดเสียง C major คอร์ดที่นำมาใช้ก็จะเป็น C7 F7 และ G7 ดังตัวอย่างที่ 75

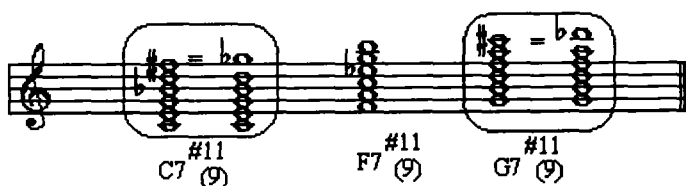
ตัวอย่างที่ 75



คอร์ด+11 ในเพลงบลูส์

เมื่อมีการนำเอาเสียง b3 b5 b7 b9 มาใช้ในเพลงบลูส์ จึงมีผลทำให้เกิดคอร์ด+11 ขึ้น คอร์ด+11นี้สามารถเกิดขึ้นบนคอร์ด I IV และ V ของบันไดเสียงเมเจอร์ได้ ถ้าบทเพลงอยู่ในบันไดเสียง C major สัญลักษณ์ที่ใช้เขียนกำกับคอร์ดจะมีเครื่องหมาย "#11" กำกับอยู่ด้วย ดังตัวอย่างที่ 76

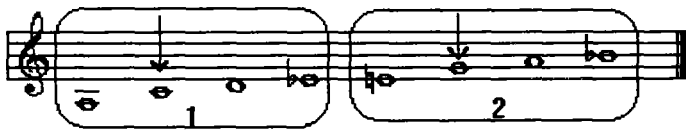
ตัวอย่างที่ 76



การประดิษฐ์แนวทำนอง เพลงบลูส์

เพลงบลูส์ในระยะเริ่มแรกจะใช้โน้ตบลูส์ b3 และ b7 เป็นโน้ตสำคัญ จุดศูนย์กลางของทำนองเพลงที่ใช้โน้ตบลูส์ b3 และ b7 จะอยู่ที่ชั้นโทนิคและชั้นดอมิแนนท์ของบันไดเสียงนั้นๆ โดยปกติแล้วทำนองเพลงที่จะเคลื่อนเข้าหาตัวโน้ตที่ชั้นโทนิค หรือชั้นดอมิแนนท์นั้น ถ้ามีระดับเสียงที่ต่ำกว่าจะต้องเคลื่อนที่เข้าไปหาในระยะขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ ถ้ามีระดับเสียงที่สูงกว่าจะต้องเคลื่อนที่เข้าไปหาตัวโน้ตที่ชั้นโทนิค หรือชั้นดอมิแนนท์ในระยะขั้นคู่ 2 เมเจอร์หรือคู่ 3 ไมเนอร์ ดังตัวอย่างที่ 77

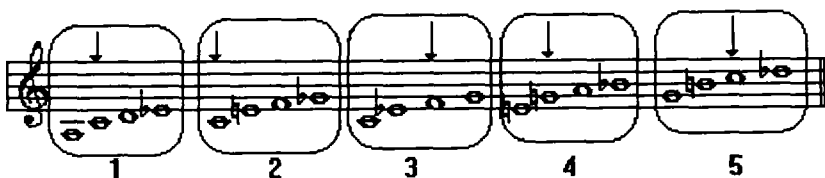
ตัวอย่างที่ 77



จากตัวอย่างที่ 77 จะเห็นได้ว่าในกลุ่มเสียงแรก โน้ต C จะเป็นจุดศูนย์กลางของทำนอง โน้ตที่สามารถเคลื่อนที่เข้าไปหาโน้ต C ได้คือโน้ต A D และ Eb ส่วนในกลุ่มเสียงที่สอง โน้ต G จะเป็นจุดศูนย์กลางของทำนอง โน้ตที่สามารถเคลื่อนที่เข้าไปหาโน้ต G ได้คือโน้ต E A และ Bb

ต่อมาเมื่อมีการนำเอาโน้ต b5 และ b9 มาใช้ในบทเพลงบลูส์ มีผลทำให้จุดศูนย์กลางของทำนองเพลงบลูส์เพิ่มขึ้นอีก 1 ตำแหน่ง คือชั้นซับดอมิแนนท์ของบันไดเสียง ดังตัวอย่างที่ 78

ตัวอย่างที่ 78



จากตัวอย่างที่ 78 กลุ่มเสียงต่างๆทั้ง 5 กลุ่มนั้นจะมีจุดศูนย์กลางของเสียงแตกต่างกันออกไป เบนวาร์ด (Benward. 1985 : 370) ได้สรุปการเคลื่อนที่ของโน้ตแต่กลุ่มดังตัวอย่าง เพื่อเคลื่อนเข้าไปหาจุดศูนย์กลางของเสียงในแต่ละกลุ่มดังนี้

ตาราง 12 สรุปการเคลื่อนที่ของแนวทำนองเพลงบลูส์

กลุ่มเสียงที่	โน้ตจุดศูนย์กลางของทำนอง	สรุปการเคลื่อนที่ของโน้ตในแต่ละกลุ่มเสียง
1	C	<ol style="list-style-type: none"> 1. โน้ต A เคลื่อนเข้าหาโน้ต C 2. โน้ต D เคลื่อนเข้าหาโน้ต C 3. โน้ต E^b เคลื่อนเข้าหาโน้ต D ก่อน หรือจะเคลื่อนเข้าหาโน้ต C โดยตรงก็ได้
2	C	<ol style="list-style-type: none"> 1. โน้ต E เคลื่อนเข้าหาโน้ต C 2. โน้ต F เคลื่อนเข้าหาโน้ต E ก่อน หรือจะเคลื่อนเข้าหาโน้ต C โดยตรงก็ได้ 3. โน้ต G^b จะต้องเคลื่อนเข้าหาโน้ต F ก่อน จะเคลื่อนเข้าหาโน้ต C โดยตรงไม่ได้
3	F	<ol style="list-style-type: none"> 1. โน้ต C เคลื่อนเข้าหาโน้ต E^b 2. โน้ต E^b เคลื่อนเข้าหาโน้ต F 3. โน้ต G^b เคลื่อนเข้าหาโน้ต F

ตาราง 12 (ต่อ)

กลุ่มเสียงที่	โน้ตจุดศูนย์กลางของทำนอง	สรุปการเคลื่อนที่ของโน้ตในแต่ละกลุ่มเสียง
4	G	<ol style="list-style-type: none"> 1. โน้ต E เคลื่อนเข้าหาโน้ต G 2. โน้ต A เคลื่อนเข้าหาโน้ต G 3. โน้ต B^b เคลื่อนเข้าหาโน้ต A ก่อนหรือเคลื่อนเข้าหาโน้ต G โดยตรงเลยก็ได้
5	C	<ol style="list-style-type: none"> 1. โน้ต G เคลื่อนเข้าหาโน้ต B 2. โน้ต B เคลื่อนเข้าหาโน้ต C 3. โน้ต D^b เคลื่อนเข้าหาโน้ต C

ความเป็นมาของดนตรีป๊อปปล่า

ดนตรีชนิดนี้มีต้นกำเนิดที่ประเทศสหรัฐอเมริกาในราวปลายศตวรรษที่ 19 เป็นดนตรีที่ได้รับความนิยมอย่างมากประเภทหนึ่งก่อนที่จะมีดนตรีร็อคเกิดขึ้น เบนวาร์ด (Benward. 1985 : 405) ได้กำหนดคุณลักษณะของดนตรีป๊อปปล่า สรุปได้ว่า เป็นดนตรีที่ต้องมีการขับร้อง อาจจะเป็นการร้องเดี่ยว หรือมีการประสานเสียงด้วยก็ได้ ความหมายของเนื้อร้องส่วนใหญ่จะเกี่ยวข้องกับความรัก โดยทั่วไปทำนองหลักจะมีความยาวเท่ากับ 32 ห้องเพลง ทำนองเพลงทั้งหมดจะมี 4 ท่อนๆละ 8 ห้องเพลง รูปแบบของทำนองเพลงส่วนมากจะอยู่ในรูปแบบ A-A-B-A รูปแบบอื่นๆก็มีอยู่บ้าง เช่น A-B-C-A A-B-A-B A-B-A-C-D

เสียงประสานของดนตรีป๊อปปูล่า

เสียงประสานเป็นองค์ประกอบที่สำคัญส่วนหนึ่งของบทเพลง ผู้เรียบเรียงเสียงประสานมีหน้าที่จัดระเบียบของเสียงต่างๆที่กำหนดให้มีขึ้นในบทเพลง ให้เป็นไปตามวิถีแห่งการดำเนินของเสียงประสาน (harmonic progression) เพื่อที่จะทำให้เกิดความกลมกลืนสอดคล้อง และไปด้วยกันได้ระหว่างแนวเสียงต่างๆของบทเพลง การจัดวางแนวต่างๆของเสียงดนตรีให้ดำเนินต่อเนื่องกันไป โดยการทำให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างแนวซึ่งเมื่อได้ปฏิบัติไปพร้อมๆกัน แล้วจะเกิดเป็นเสียงประสานขึ้น วิธีแห่งการดำเนินของเสียงประสานในบทเพลงต่างๆที่เกิดขึ้นนั้น ก็คือวิธีการเคลื่อนที่ของคอร์ดต่างๆในบทเพลงนั่นเอง

วิธีการเคลื่อนที่ของคอร์ด (chord progression)

วิธีของการเคลื่อนที่ของคอร์ดหมายถึง การกำหนดตำแหน่งต่างๆของคอร์ดในบทเพลงตามลำดับก่อนหลัง ทั้งนี้เพื่อที่จะทำให้เกิดความกลมกลืนของแนวเสียงต่างๆในบทเพลงนั้น โครงสร้างหลักของเสียงประสานในบทเพลงเกิดขึ้นจากการเคลื่อนที่ของคอร์ดในบทเพลงที่ได้กำหนดตำแหน่งไว้นั่นเอง

เบนวาร์ด (1985 : 348-361) ได้กล่าวถึงวิธีการเคลื่อนที่ของคอร์ดในรูปแบบต่างๆ ที่มีการนำมาใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสานในแนวดนตรีแบบป๊อปปูล่าสามารถแบ่งออกได้เป็น 6 รูปแบบ คือ

1. วิธีการเคลื่อนที่แบบวนรอบคู่ 5 เพอร์เฟ็คท์ (circle of 5ths)

การเคลื่อนที่ของคอร์ดในรูปแบบนี้ จะเคลื่อนที่ลงครึ่งละคู่ 5 เพอร์เฟ็คท์ ถือเป็นอาการเคลื่อนที่ของโน้ตที่เป็นเสียงต่ำสุดในคอร์ดเป็นหลัก ซึ่งโน้ตที่เป็นเสียงต่ำสุดในคอร์ดนั้นจะต้องเป็นโน้ตตัวพื้น (root) ของคอร์ดนั้นด้วย วิธีการเคลื่อนที่ของคอร์ดในลักษณะนี้เกิดขึ้นได้ 5 รูปแบบดังต่อไปนี้

1.1 I I7 V7 I

คอร์ดสุดท้ายที่เป็นคอร์ดโทนิคนั้น จะอยู่ในรูปแบบของไตรแอดก็ได้ หรือจะเพิ่มเสียงในระยะขั้นคู่ 6 เมเจอร์ หรือขั้นคู่ 7 เมเจอร์ เข้าไปด้วยก็ได้ ดัง ตัวอย่างที่ 79

ตัวอย่างที่ 79

Reveaux and Francois: My Way

C Major: ii7 V7 V7 I

1.2 V7/II V7/V V7 I

การเคลื่อนที่ของคอร์ดดอมิแนนท์เซเว่นท์อย่างต่อเนื่องมากกว่าหนึ่งคอร์ด จะมีผลทำให้เกิดการนำเอาเสียงที่อยู่นอกบันไดเสียงมาใช้ ทั้งนี้เพราะว่าคอร์ดดอมิแนนท์เซเว่นท์อื่นๆที่เพิ่มเข้ามา เป็นคอร์ดที่ไม่ได้อยู่ในบันไดเสียงของบทเพลงนั้น เราเรียกคอร์ดดอมิแนนท์เซเว่นท์ที่อยู่นอกบันไดเสียงเหล่านี้ว่า คอร์ดดอมิแนนท์เซเว่นท์ขั้นโท (secondary dominant seventh chord) ดังตัวอย่างที่ 80

ตัวอย่างที่ 80

Thomas: Spinning Wheel

G Major: V7/ii V7/IV V7 I

1. 3 1117 v17 117 V7 I

การเคลื่อนที่ของคอร์ดไมเนอร์เซเว่นท์อย่างต่อเนื่องกันไปในรูปแบบนี้ จะไม่มีการนำเอาเสียงที่อยู่นอกบันไดเสียงของบทเพลงมาใช้ ทั้งนี้เพราะคอร์ดไมเนอร์เซเว่นท์เหล่านี้ เป็นคอร์ดที่อยู่ประจำภายในบันไดเสียงของบทเพลงนั้นทุกคอร์ด ดังตัวอย่างที่ 81

ตัวอย่างที่ 81

Schmidt: Try to Remember

G Major: iii7 vi7 ii7 V7

1.4 I17 V7/11 I17 V7

การเคลื่อนที่ของคอร์ดในรูปแบบนี้ก็คือการเคลื่อนที่สลับไปมาระหว่างคอร์ดไมเนอร์เซเวนต์ กับคอร์ดดอมิแนนท์เซเวนต์ชั้นโท และคอร์ดดอมิแนนท์เซเวนต์ดังตัวอย่างที่ 82

ตัวอย่างที่ 82

Bacharach: Raindrop Keep Falling on My Head

Am⁷ D⁷ Gm⁷ C⁷ F

F Major: iii⁷ V⁷/ii ii⁷ V⁷ I

1.5 I1o7 V7 I

การเคลื่อนที่ของคอร์ดในรูปแบบนี้ จะมีหน้าที่เหมือนกับการเคลื่อนที่ของคอร์ดในข้อที่ 1.1 การนำคอร์ดไมเนอร์เซเวนต์แฟล็ตที่ไฟท์มาใช้นั้น จะทำให้เกิดเสียงประสานที่น่าสนใจมากกว่าคอร์ดไมเนอร์เซเวนต์ นอกจากนั้นยังทำให้การเคลื่อนที่ระหว่างคอร์ดเกิดขึ้นอย่างราบเรียบ วิธีการเคลื่อนที่ของคอร์ดในรูปแบบนี้เมื่อเกิดขึ้นในส่วนใดของบทเพลง ย่อมแสดงให้เห็นว่าได้เกิดการย้ายบันไดเสียงของบทเพลงขึ้นแล้ว ดังตัวอย่างที่ 83

ตัวอย่างที่ 83

Gershwin: Bess, You Is My Women Now

B^b Cm⁷ F⁷ B^b Em⁷(^b5) A⁷ D

B^b Major: I ii V⁷ I D Major: iii⁷ V⁷ I

2. วิธีการเคลื่อนที่ของคอร์ดออกเม้นเต็ดแบบวนรอบคู่ 5 เพอร์เฟ็คท์

คอร์ดหรือไทรแอดที่เป็นชนิดออกเม้นเต็ด สามารถที่จะเคลื่อนที่ไปยังคอร์ดหรือไทรแอดใดๆเพื่อที่จะทำให้เกิดวิธีการเคลื่อนที่ของคอร์ดแบบวนรอบคู่ 5 เพอร์เฟ็คท์ได้ ดังตัวอย่างที่ 84

ตัวอย่างที่ 84

C Major: V⁺ I E Major: V⁺ I A^b Major: V⁺ I

จากตัวอย่างที่ 84 จะเห็นได้ว่า ไทรแอดชนิดออกเมีนเต็ด 1 ไทรแอดสามารถที่จะเคลื่อนที่ไปยังคอร์ดหรือไทรแอดใดๆในลักษณะวนรอบคู่ 5 เพอร์เฟคท์ได้ถึง 3 คอร์ดต่างกัน เมื่อไทรแอดชนิดออกเมีนเต็ดนั้นมีโน้ตเบสเปลี่ยนไปโดยการพลิกกลับ

3. วิธีการเคลื่อนที่ของคอร์ดดิมินิชท์เซเว่นท์

คอร์ดดิมินิชท์เซเว่นท์สามารถที่จะเคลื่อนไปสู่คอร์ดเมเจอร์เซเว่นท์ คอร์ดไมเนอร์เซเว่นท์ และคอร์ดตอมิเนนท์เซเว่นท์ได้ แต่วิธีการเคลื่อนที่ของคอร์ดดิมินิชท์ที่ถือว่าดีคือ ให้โน้ตตัวพื้นของคอร์ดดิมินิชท์เคลื่อนที่ไปยังโน้ตตัวพื้นของคอร์ดต่อไปในระยะครึ่งเสียง คอร์ดที่ถูกেলাไปนั้นจะมีระดับเสียงที่สูงกว่าคอร์ดดิมินิชท์ครึ่งเสียง คอร์ดดิมินิชท์ที่ถูกนำมาใช้ในการเคลื่อนที่แบบนี้ จะมีความสัมพันธ์กับคอร์ดที่ตามหลังในลักษณะของ $vii^{\circ}7/V \quad V$ ดังตัวอย่างที่ 85



ตัวอย่างที่ 85

Gershwin: Embraceable You

G Major: I viio7/V V7 IV Vo7 V7 ii

4. วิธีการเคลื่อนที่ของคอร์ดแบบเคลื่อนที่ลงครึ่งละครึ่งเสียง (chromatic descending chord progression)

การเคลื่อนที่ของคอร์ดในรูปแบบนี้ โน้ตตัวพื้นของคอร์ดที่ตามหลังมาจะต้องมีระยะห่างจากตัวพื้นของคอร์ดนำครึ่งเสียง ดังตัวอย่างที่ 86

ตัวอย่างที่ 86



Carmichael and Arodin: Lazy River

Chord progression labels above the staff: D7, D^b7, C7, F^{dim}

Chord progression labels below the staff: F Major, V7/II, Gr6, V7, vii^o/ii

5. วิธีการเคลื่อนที่ของคอร์ดแทนชนิดเมเจอร์-ไมเนอร์เซเวนต์ (substitute Mm7 chord)

คอร์ดชนิดเมเจอร์-ไมเนอร์เซเวนต์ ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ดตอมิเน้นท์เซเวนต์ หรือคอร์ดตอมิเน้นท์ชั้นโท สามารถที่จะนำคอร์ดแทนมาใช้แทนได้ คอร์ดที่จะนำมาใช้เป็นคอร์ดแทนได้นั้นจะต้องเป็นคอร์ดชนิดเมเจอร์-ไมเนอร์เซเวนต์เหมือนกัน และ

โน้ตตัวพื้นของคอร์ดที่จะนำมาใช้แทนได้นั้นจะต้องมีระยะห่างจากโน้ตตัวพื้นของคอร์ดเดิม ในระยะขั้นคู่ 4 ออกเป็นเต็ด ซึ่งจะเป็นขั้นคู่ 4 ที่อยู่ด้านบนหรือด้านล่างก็ได้ คอร์ดแทนสามารถนำมาใช้ต่อเนื่องมากกว่าหนึ่งคอร์ดได้ ดังตัวอย่างที่ 87

ตัวอย่างที่ 87

Gershwin: Nice Work If You Can Get It

B⁷ E⁷ A⁷ D⁷ G⁷ C⁷ A⁹ A⁷(⁹)

G Major: V7/vi V7/ii V7/V V7 V7/IV V7/bV II V9/V V9/V

B⁷ B^{b7} A⁷ A^{b7} G⁷ G^{b7} A⁹ A⁷(⁹)

G Major: V7/vi Sub V7/V Sub V7/IV Sub V9/V V9/V

จากตัวอย่างที่ 87 จะเห็นได้ว่า การนำคอร์ดแทนมาใช้นั้นจะมีผลทำให้รูปแบบการเคลื่อนที่ของคอร์ดเปลี่ยนไป จากตัวอย่างคอร์ดบรรทัดบนจะมีการเคลื่อนที่แบบวนรอบคู่ 5 เพอร์เฟคท์ เมื่อนำคอร์ดแทนมาใช้ มีผลทำให้วิถีการเคลื่อนที่ของคอร์ดเปลี่ยนไปเป็นแบบเคลื่อนที่ลงครึ่งละครึ่ง เสียง

ตาราง 13 แสดงตัวอย่างคอร์ดแทนของคอร์ดเมเจอร์-ไมเนอร์เซเว่นท์

โน้ตตัวพื้นอยู่ต่ำลง คู่ 4 ออกเม้นเต็ด	คอร์ดเมเจอร์-ไมเนอร์เซเว่นท์	โน้ตตัวพื้นอยู่สูงขึ้น คู่ 4 ออกเม้นเต็ด
G ^b 7	C7	F [#] 7
A ^b 7	D7	G [#] 7
B ^b 7	E7	A [#] 7
C ^b 7	F7	B7
D ^b 7	G7	C [#] 7
E ^b 7	A7	D [#] 7
F7	B7	E [#] 7

6. วิธีการเคลื่อนที่ของคอร์ดแบบตามลำดับขั้นของบันไดเสียงเดี่ยวโทนิค

การเคลื่อนที่ของคอร์ดโดยวิธีนี้ โน้ตตัวพื้นของคอร์ดที่ตามมาจะต้องเรียงตามลำดับขั้นของบันไดเสียงเดี่ยวโทนิค จะเคลื่อนที่ขึ้นหรือลงก็ได้ คอร์ดต่างๆที่จะนำมาใช้ในรูปแบบนี้ต้อง เป็นคอร์ดที่ไม่มีเสียงนอกบันไดเสียงของบทเพลงนั้นมาเกี่ยวข้อง ดังตัวอย่างที่ 88

ตัวอย่างที่ 88

1. Cmaj⁷ Dm⁷ Cmaj⁷ Dm⁷ 2. Cmaj⁷ Dm⁷ Em⁷ Dm⁷

C Major: I⁷ ii⁷ I⁷ ii⁷ I⁷ ii⁷ iii⁷ ii⁷

3. Cmaj⁷ Dm⁷ Em⁷ Fmaj⁷ 4. Cmaj⁷ Bm⁷(♭⁵) Am⁷ G⁷

I⁷ ii⁷ iii⁷ IV⁷ I⁷ vii^{°7} vi⁷ V⁷

การเคลื่อนที่ของคอร์ดในรูปแบบนี้ สามารถนำเอาไปใช้ในบทเพลงทั้งการเคลื่อนที่ขึ้นและลงสลับกันไปได้อย่างต่อเนื่อง ดังตัวอย่างที่ 89

ตัวอย่างที่ 89

Brandt and Haymes: That's All

B[♭]maj⁷ Cm⁷ Dm⁷ Cm⁷ Dm⁷ G⁹ Cm⁷ F⁷

B[♭] Major: I ii⁷ iii⁷ ii⁷ iii⁷ V⁹/ii ii⁷ V⁷

4. วิธีการเคลื่อนที่ของคอร์ดเป็นชุดๆละ 4 คอร์ด

วิธีการเคลื่อนที่ของคอร์ดในรูปแบบนี้เป็นสูตรสำเร็จ มีให้เลือกใช้อยู่หลายแบบ ซึ่งผู้เรียบเรียงเสียงประสานสามารถที่จะเลือกนำมาใช้ได้เลยตามความเหมาะสม ดังตารางตัวอย่าง

ตาราง 14 แสดงการเคลื่อนที่ของคอร์ดที่เป็นชุดๆละ 4 คอร์ด

รูปแบบที่	ความสัมพันธ์ระหว่างคอร์ด	ชุดของคอร์ดในบันไดเสียง C major
1	I7 vi7 ii7 V7	Cmaj7 Am7 Dm7 G7
2	V7/IV V7/ii V7/V V7	C7 A7 D7 G7
3	I7 biii7 ii7 bii7	Cmaj7 Ebm7 Dm7 Db7
4	I viio7/ii ii7 V7	C C#o7 Dm7 G7
5	iiim7 vi7 ii7 V7	Em7 Am7 Dm7 G7
6	iii7 biii7 ii7 bii7	Em7 Ebm7 Dm7 Db7
7	V7/IV bVII7 bVI7 V7	C7 Bb7 Ab7 G7
8	V7/IV biii7 bVI7 V7	C7 Eb7 Ab7 G7

ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างแสดงการนำเอาคอร์ดชุดมาใช้ ดังตัวอย่างที่ 90

ตัวอย่างที่ 90

R.Rodgers:Mountain Greenery

C Am Dm⁷ G⁷ C Am Dm⁷ G⁷

C: I vi ii⁷ V⁷ I vi ii⁷ V⁷

Cmaj⁷ Cdim Dm⁷ G⁷ Em⁷ E^bm⁷ Dm⁷ G⁷

C: I viio⁷/ii ii⁷ V⁷ iii⁷ biii⁷ ii⁷ V⁷

จากตัวอย่างที่ 90 จะเห็นได้ว่า บทเพลงที่มีอัตราจังหวะ 4 จังหวะเคาะ จะนำเอาคอร์ดชุด 4 คอร์ดไปใช้ในความยาวเพียง 2 ห้องเท่านั้น แต่ละคอร์ดก็จะมี ความยาวเท่ากับ 2 จังหวะ คอร์ดชุดต่างๆเหล่านี้สามารถนำมาใช้ให้ดำเนินอย่างต่อเนื่องกัน ได้ตามความเหมาะสม ถ้านำคอร์ดชุดต่างๆเหล่านี้ไปบันทึกไว้ที่สองห้องสุดท้ายของแต่ละประโยคเพลง ก็จะมีความรู้สึกว่าบทเพลงนั้นยังไม่จบ จะต้องทำการย้อนกลับไปจุด ย้อนใหม่อีกครั้งหนึ่ง ทั้งนี้เพราะคอร์ดสุดท้ายในคอร์ดชุดแต่ละแบบไม่ใช่คอร์ดโทนิค ซึ่ง

ส่วนมากจะเป็นคอร์ดดอมีแนนท์เซเวนต์ หรือคอร์ดแทนของคอร์ดดอมีแนนท์เซเวนต์ ชุดของคอร์ดในสองห้องสุดท้ายของแต่ละประโยคที่ไม่ได้ลงท้ายด้วยคอร์ดโทนิค จะมีชื่อเรียกโดยเฉพาะว่า 'Turnaround' หรือ 'Turnback' ดังตัวอย่างที่ 91

ตัวอย่างที่ 91

Mancini and Mercer: Days of Wine and Roses

The image shows a musical score for the song "Days of Wine and Roses" by Mancini and Mercer. It features a 4/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat major). The notation consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. Above the treble staff, the following chords are indicated: B^b9, Am, Dm, Gm⁷, F, Fdim, Gm⁷C⁷, F Gm⁷, and F. A vertical line separates the first two measures from the last two, with the label "Turnaround" centered below the bass staff. The melody in the treble staff starts with a quarter note B^b4, followed by quarter notes A4, G4, F4, and E4. The bass line starts with a whole note chord B^b9, followed by quarter notes G4, F4, E4, and D4.

ความเป็นมาของดนตรีแจ๊ส

แจ๊สเป็นดนตรีที่เกิดขึ้นมาจากการผสมผสานของวัฒนธรรมทางดนตรี จากบุคคลหลายเชื้อชาติ ที่สำคัญก็คือชาวแอฟริกัน ชาวอเมริกันและชาวยุโรป ถือกันว่าชาวอเมริกันผิวดำเป็นผู้ที่คิดค้นวิธีการเล่นดนตรีแจ๊สขึ้นมาก่อนชนชาติใดๆ เคเมีย่น(Kamien. 1980 : 294) ได้พูดถึงจุดเริ่มต้นของดนตรีแจ๊สสรุปได้ว่า ดนตรีแจ๊สได้มีการเล่นกันมาตั้งแต่ประมาณปี ค.ศ. 1900 แต่ไม่มีใครรู้ว่าลักษณะของวงดนตรีแจ๊สในยุคเริ่มต้นนั้นมีลักษณะเป็นอย่างไร เพราะว่าไม่มีการบันทึกบทเพลงที่เล่นกันเป็นโน้ตไว้ มีแต่การบรรเลงที่ยังหลงเหลืออยู่เท่านั้น คำว่า“แจ๊ส”ถูกนำมาใช้จริงๆในปีค.ศ. 1917 ฮิคคอก (Hickok. 1979 : 422-423) ได้กล่าวถึงจุดเริ่มต้นของดนตรีแจ๊สสรุปได้ว่า นิวออร์ลีอันส์ (New Orleans) คือเมืองที่เป็นต้นกำเนิดของดนตรีแจ๊ส มีแม่น้ำมิสซิสซิปปีไหลผ่าน และเป็นเมืองศูนย์กลางของการค้าขายที่อยู่ทางภาคใต้ของประเทศสหรัฐอเมริกา ทำให้มีผู้คนหลายเชื้อชาติหลายภาษามาอาศัยอยู่ร่วมกัน เช่นฝรั่งเศส สเปน แคริบเบียน แองโกลแซกซัน เยอรมัน ชาวอเมริกันเลือดผสม และพวกอเมริกันผิวดำที่ได้ถูกปลดปล่อยหลังจากการเลิกทาส วัฒนธรรมของผู้คนหลายเชื้อชาติเกิดการผสมผสานขึ้นที่นี่ ดนตรีแจ๊สจึงได้เกิดขึ้นมาท่ามกลางวัฒนธรรมของผู้คนหลายเชื้อชาติที่มาผสมผสานกัน

ฮอฟเฟอร์ (Hoffer. 1981 : 476-480) กล่าวถึงความเป็นมาของดนตรีแจ๊สไว้ว่า ก่อนที่ดนตรีแจ๊สจะเกิดขึ้นมา มีดนตรีอยู่ 2 ชนิดที่เกิดขึ้นมาก่อนหน้านั้นแล้วคือแร็กไทม์ (ragtime) และบลูส์ ดนตรีทั้งสองชนิดนี้คือดนตรีดั้งเดิมของชาวอเมริกันผิวดำ แร็กไทม์เกิดขึ้นประมาณปี ค.ศ. 1890-1915 เป็นรูปแบบของการประพันธ์เพลงสำหรับเปียโนโดยเฉพาะ ครั้งแรกเกิดจากนักเปียโนผิวดำชาวอเมริกันที่อยู่ทางภาคใต้และทางตอนกลางของภาคตะวันออกเฉียงใต้ ใช้เล่นอยู่ที่โรงเหล้าและโรงเต็นท์ อัตรากำลังของเพลงแร็กไทม์คือ 2/4 จะเล่นในลีลาจังหวะมาร์ช ความเร็วปานกลาง มือขวาจะเล่นแนวทำนองเพลงในลักษณะของการขึ้นจังหวะ ในขณะที่มือซ้ายทำหน้าที่ยึดจังหวะให้มั่นคงโดยการเล่นแนวเบส และคอร์ดคlopประกอบแนวทำนองเพลง ศิลปินที่ถูกขนานนามว่าเป็นบิดาแห่งเพลงแร็กไทม์คือ Scott Jopling (1868-1917)

รูปแบบของดนตรีแจ๊ส

1. ดิกซีแลนด์ (Dixieland)

เกิดขึ้นที่เมืองนิวออร์ลีอันส์ในระหว่าง ค.ศ. 1900-1917 เพราะเหตุที่ดนตรีแบบนี้เกิดขึ้นที่เมืองนิวออร์ลีอันส์ จึงมีผู้เรียกดนตรีในรูปแบบนี้ตามชื่อของเมืองที่เป็นต้นกำเนิดว่า 'New Orleans Style' เป็นบทเพลงที่มีอัตราจังหวะห้องละ 2 จังหวะ เคาะ ปกติแล้วจะใช้ลีลาจังหวะมาร์ชเป็นหลักในการบรรเลง จังหวะค่อนข้างเร็วและจะมีเสียงดัง จนบางครั้งทำให้มีผู้ขนานนามดนตรีแจ๊สในแบบนี้ว่า 'Hot Jazz' ทำนองเพลงอาจจะนำมาจากเพลงสวด เพลงแร็กไทม์ เพลงบลูส์หรือเพลงป๊อปปูล่าที่กำลังนิยมในขณะนั้นก็ได้ นักดนตรีจะมีประมาณ 4-8 คน เครื่องดนตรีที่นำมาใช้จะแบ่งหน้าที่ในการบรรเลงบทเพลงออกเป็น 2 กลุ่ม เครื่องดนตรีในกลุ่มแรกจะมีหน้าที่เล่นแนวทำนอง เพลงสอดสลับกันไปมา ลักษณะของการบรรเลงจะมีอิสระอย่างมาก การเล่นจะไม่มีการบันทึกเป็นตัวโน้ต เล่นกันโดยใช้ไหวพริบปฏิภาณ นักดนตรีทุกจะต้องจำทำนองหลักและโครงสร้างของคอร์ดในบทเพลงนั้นได้ จากนั้นก็จะสร้างแนวทำนองขึ้นมาใหม่โดยใช้จินตนาการและความรู้สึกนึกคิดของตนเอง บางครั้งจะใช้วิธีการเล่นแบบล้อเลียนเสียงร้องของนักร้องเพลงบลูส์ รวมทั้งการสร้างทำนองแบบซินจังหะมาใช้ด้วย เครื่องดนตรีที่นำมาใช้บรรเลงแนวทำนองในกลุ่มนี้คือ แตรคอร์เน็ตหรือแตรทรัมเป็ต ปิคคลาริเน็ตและทรอมโบน เครื่องดนตรีอีกกลุ่มหนึ่งที่นำมาใช้คือ กีตาร์ แมนโจ แตรทูบา เบส เปียโน และกลอง ซึ่งจะมีหน้าที่บรรเลงแนวคอร์ดและแนวเบสตามลีลาจังหวะ เพื่อสนับสนุนแนวทำนองเพลงให้น่าฟังยิ่งขึ้น ในบางครั้งจะต้องเล่นแบบเดี่ยวด้วย ในขณะที่นักดนตรีกำลังต้นทำนองเพลงอยู่นั้น จะทำให้เกิดการประสานเสียงแบบบังเอิญขึ้น ลักษณะวิธีการเล่นดังกล่าวทำให้บทเพลงแบบดิกซีแลนด์นี้แปลกไปจากบทเพลงที่เคยมีมาก่อนหน้านั้น ดนตรีแจ๊สแบบดิกซีแลนด์นี้นอกจากจะนำไปแสดงตามสถานเริงรมย์ต่างๆแล้ว ในบางโอกาสยังรับใช้สังคมในพิธีการต่างๆอีกด้วย เช่น ใช้บรรเลงในพิธีฝังศพของคนในชุมชน หรือใช้ในการนำขบวนแห่ต่างๆ เป็นต้น จำนวนของเครื่องก็สามารถที่จะปรับเปลี่ยนเพื่อให้เหมาะสมตามลักษณะของงานได้ (Hickok. 1979 : 422-423) หลังจากปี ค.ศ.

1917 ศิลปินแจ๊สเริ่มแพร่กระจายไปสู่เมืองอื่นๆโดยการเดินทางขึ้นไปทางตอนเหนือของแถบลุ่มแม่น้ำมิสซิสซิปปี เช่นเมืองเมมฟิส (Memphis) ที่เป็นแหล่งกำเนิดของเพลงบลูส์ เมืองเซนต์หลุยส์ (St.Louis) เมืองชิคาโก (Chicago) และที่เมืองชิคาโกนี้ถือได้ว่าเป็นจุดศูนย์รวมของดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียงแห่งหนึ่ง นักดนตรีแจ๊สชั้นนำที่โลกรู้จักในยุคนี้คือ หลุยส์ อาร์มสตรอง (Louis Armstrong) คิง โอลิเวอร์ (King Oliver) บิกซ์ บีเดอร์เบค (Bix Beiderbecke) แจ็ค ทีการ์เดิน (Jack Teagarden) ดับเบิลยู.ซี.แฮนดี้ (W.C. Handy) และซิดนี่ บาเชท (Sydney Bachet) เป็นต้น

2. ยุควงดนตรีวงใหญ่ (Big Band Era)

ในช่วงระหว่างปี ค.ศ.1920-1930 วงดนตรีแจ๊สเริ่มที่จะคลี่คลายจากวงดนตรีขนาดเล็กมาเป็นวงดนตรีขนาดใหญ่ ทั้งนี้เพื่อที่จะทำให้ทัดเทียมกับวงดนตรีประเภทออร์เคสตรา ซึ่งเป็นวงดนตรีขนาดใหญ่ที่ได้พัฒนามาช้านานแล้ว พอล ไวท์แมน (Paul Whiteman) ได้ชื่อว่าเป็นราชาแห่งดนตรีแจ๊ส เขาได้นำวงดนตรีแจ๊สวงใหญ่ไปบรรเลงในคาร์เนกี ฮอลล์ (Carnegie Hall) ณ กรุงนิวยอร์กได้สำเร็จ ซึ่งก่อนหน้านี้ไม่เคยมีวงดนตรีแจ๊สใดๆได้มีโอกาสเข้ามาบรรเลง ณ สถานที่แห่งนี้เลย ในช่วงระยะเวลาที่ดนตรีแจ๊สเริ่มขยายวงเป็นวงดนตรีขนาดใหญ่ นั้น รูปแบบของการบรรเลงได้เริ่มเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม ดนตรีแจ๊สในลีลาจังหวะสวิง (swing) เริ่มเป็นที่รู้จักในกลุ่มผู้ที่นิยมดนตรีแจ๊สมากขึ้น วงดนตรีต่างๆเริ่มที่จะให้ความสนใจกับการแสดงออกถึงความพร้อมเพรียงของหมู่คณะมากขึ้น สิ่งที่สำคัญสำหรับวงดนตรีขนาดใหญ่ก็คือการเรียบเรียงเสียงประสาน บทเพลงที่จะนำมาบรรเลงจะต้องมีการบันทึกโน้ตอย่างดี ในช่วงระหว่างปี ค.ศ.1935-1945 วงดนตรีแจ๊สขนาดใหญ่ที่บรรเลงเพลงในลีลาจังหวะสวิงได้รับความนิยมสูงสุด จุดศูนย์กลางของดนตรีแจ๊สได้เปลี่ยนจากเมืองชิคาโกมาอยู่ที่เมืองนิวยอร์ก ซึ่งเป็นเมืองที่มีความสำคัญในด้านสื่อสารโทรคมนาคม และเป็นศูนย์รวมแห่งศิลปวัฒนธรรมของสหรัฐอเมริกาด้วย นักดนตรีสำหรับวงดนตรีขนาดใหญ่จะต้องมีจำนวน 12 คนขึ้นไป เครื่องดนตรีที่ใช้แบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม กลุ่มแรกคือกลุ่มของแซกโซโฟนขนาดต่างๆ รวมทั้งเป็กลาริเน็ตด้วย ตามปกติแล้วจะใช้นักดนตรีชุดเดียวกัน กลุ่มที่สอง

คือกลุ่มของเครื่องดนตรีประเภทแตรทองเหลือง ซึ่งประกอบไปด้วยแตรคอร์เน็ตหรือแตรทรัมเป็ทและแตรสไลด์ทรอมโบน กลุ่มสุดท้ายก็คือกลุ่มของเครื่องประกอบจังหวะ ซึ่งจะประกอบไปด้วยกลองขนาดต่างๆ แบนโจ กีตาร์ เบส รวมทั้งเปียโนด้วย

เบิร์นไซด์ (Byrnside. 1985 : 322-323) ได้กล่าวถึงลักษณะของบทเพลงที่นำมาบรรเลงโดยวงดนตรีขนาดใหญ่ในช่วงระหว่าง ค.ศ. 1932-1945 ว่ามีอยู่ 2 รูปแบบคือ swing music และ sweet music ซึ่งได้อธิบายความหมายของคำทั้งสองไว้สรุปได้ดังนี้

swing music หมายถึงบทเพลงที่มีลีลาจังหวะแบบสวิง สวิงเป็นคำที่ใช้บอกลักษณะอาการอย่างหนึ่งของลีลาจังหวะที่นักดนตรีแจ๊สรู้จักกันดี จังหวะสวิงจะเกิดขึ้นจากการผสมผสานของลีลาจังหวะ 2 รูปแบบเข้าด้วยกัน คือลีลาจังหวะที่หนักแน่นและคงที่ จังหวะหนักแน่นและคงที่จะเกิดขึ้นตรงกับจังหวะตกของจังหวะที่ 1 2 3 และ 4 โดยจะมีการเน้นจังหวะตรงจังหวะที่ 2 และจังหวะที่ 4 ส่วนลีลาจังหวะแบบหน่วงๆจะเกิดขึ้นระหว่างการเคลื่อนที่จากจังหวะที่ 1 ไปสู่จังหวะที่ 2 ไปสู่จังหวะที่ 3 และไปสู่จังหวะที่ 4 ตามลำดับ เครื่องดนตรีที่จะทำให้เกิดลีลาจังหวะแบบสวิงได้ก็คือเครื่องดนตรีในกลุ่มของเครื่องประกอบจังหวะ โดยเฉพาะกลอง ท่วงทำนองของเพลงแจ๊สในแบบสวิงก็ได้รับอิทธิพลจากเพลงร้องของเพลงบลูส์ คือจะใช้บันไดเสียงเมเจอร์โดยการลดระดับเสียงในขั้นที่ 3 5 7 และ 9 ลงครึ่งเสียง

sweet music หมายถึงบทเพลงประเภทเพลงรักหวานซึ่ง จังหวะราบเรียบเสียงไม่ดังมาก จังหวะที่ใช้บรรเลงประกอบบทเพลงจะไม่ใช้ลีลาจังหวะแบบสวิง เพลงแบบนี้จะใช้บรรเลงเพื่อการฟัง หรือจะใช้เพื่อประกอบการเต้นรำก็ได้ วงดนตรีที่มีชื่อเสียงในการผลิตผลงานในแบบนี้คือ กาย ลอมบาร์โด (Guy Lombardo)

วงดนตรีวงใหญ่นั้นอยู่ในความนิยมทั้งคนผิวขาวและคนผิวดำ วงดนตรีที่มีชาวผิวขาวเป็นหัวหน้าวง เช่น เบนนี่ กูดแมน (Benny Goodman) ฮาร์รี่ เจมส์ (Harry James) เกลนนี มิลเลอร์ (Glenn Miller) อาร์ตี้ ชอว์ (Artie Shaw) และทอมมี่ ดอร์เซย์ (Tommy Dorsey) บทเพลงที่นำมาบรรเลงจะมีทั้งในรูปแบบของลีลาจังหวะสวิง และรูปแบบของเพลงรักหวานซึ่งได้รับความนิยมอยู่ในขณะนั้น มีการขับร้อง

ประกอบด้วย การเรียบเรียงเสียงประสานจะทำอย่างประณีต เน้นความกลมกลืนของเสียงดนตรีทั้งวงในขณะที่บรรเลง มีการเดี่ยวเครื่องดนตรีเหมือนกับวงดนตรีที่มีชาวผิวดำเป็นหัวหน้า จุดมุ่งหมายของการบรรเลงก็เพื่อนำไปประกอบการเต้นรำและเอาไว้อิงเพื่อความไพเราะ และนอกจากนั้นยังมุ่งผลประโยชน์ทางด้านธุรกิจอีกด้วย ส่วนวงดนตรีที่มีชาวผิวดำเป็นหัวหน้าวง จะมุ่งบรรเลงดนตรีแจ๊สในจังหวะสวิงและดนตรีบลูส์ในลีลาจังหวะแบบดั้งเดิมเป็นส่วนใหญ่ เพลงร้องประเภทรักหวานซึ่งนั้นจะให้ความสำคัญลดน้อยลงไป ลักษณะของการบรรเลงในวงดนตรีของชาวผิวดำนั้น ถ้ามีการเดี่ยวหรือการดันเพลง ส่วนใหญ่หน้าวงจะเป็นผู้ที่แสดงฝีมือเอง นักดนตรีในวงที่เหลือจะทำหน้าที่คอยเล่นทำนองสั้นๆ เพื่อเป็นแนวดนตรีที่ใช้รองรับการเดี่ยวของหัวหน้าวง วงดนตรีวงใหญ่ของชาวผิวดำซึ่งมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักของชาวโลกนั้นคือ เคานท์ เบซี (Count Basie) ดุ๊ก เอลลิงตัน (Duke Ellington) และ เฟล็ตเชอร์ เฮนเดอร์สัน (Fletcher Henderson) เป็นต้น

ยุคของวงดนตรีวงใหญ่ บทเพลงที่บรรเลงในลีลาจังหวะสวิงได้รับความนิยมเป็นอย่างมากจนมีผู้ตั้งชื่อยุคของดนตรีแจ๊สในยุคของวงดนตรีวงใหญ่อีกชื่อหนึ่งว่า ยุคสวิง (Swing Era) ในช่วงระยะเวลาระหว่างปี ค.ศ. 1940-1950 ความนิยมในวงดนตรีแจ๊สขนาดใหญ่เริ่มลดน้อยลงมาเป็นลำดับ เมื่อสงครามโลกครั้งที่ 2 ยุติลง วงดนตรีวงใหญ่ก็ได้เสื่อมความนิยมไปในที่สุด

ดนตรีแจ๊สที่พัฒนาต่อจากยุคสวิงได้ลดขนาดของวงลงไป จะเป็นวงดนตรีขนาดเล็กการบรรเลงซับซ้อนมากขึ้น ผลงานมุ่งไปสำหรับการฟังมากกว่าการเต้นรำ จะมีชื่อเรียกแตกต่างกันออกไป เช่น Bebop Cool Jazz Free Jazz และ Fusion Jazz เป็นต้น ผู้วิจัยจะไม่ขอกล่าวถึงรายละเอียดของดนตรีแจ๊สดังกล่าวในงานวิจัยฉบับนี้ ทั้งนี้เพราะว่ารูปแบบของดนตรีแจ๊สหลังยุคสวิงอยู่นอกขอบเขตของการวิจัยที่ผู้วิจัยได้กำหนดไว้

ลักษณะที่สำคัญของดนตรีแจ๊สประเภทวงใหญ่

ตั้งแต่ดนตรีแจ๊สได้เกิดขึ้นมาในราว ค.ศ. 1900 จนถึงปัจจุบัน ดนตรีแจ๊สได้พัฒนารูปแบบแตกต่างกันออกไปหลายประเภท ดนตรีแจ๊สได้แพร่กระจายไปทั่วประเทศสหรัฐอเมริกาทั้งในกลุ่มของคนผิวขาวและคนผิวดำ รวมทั้งภูมิภาคอื่นทั่วโลกด้วย แม้แต่ในประเทศไทยก็ได้รับความนิยมเช่นกัน มีทั้งวงขนาดใหญ่และวงขนาดเล็ก ซึ่งก็มีลักษณะที่แตกต่างกันออกไป งานวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานของผู้วิจัยฉบับนี้เกี่ยวข้องกับวงดนตรีแจ๊สประเภทวงใหญ่ ดังนั้นผู้วิจัยจึงจะขอล่าวถึงลักษณะของวงดนตรีแจ๊สประเภทวงใหญ่เท่านั้น ซึ่งมีลักษณะที่สำคัญดังต่อไปนี้

1. สีสันแห่งเสียง (tone colour)

เสียงที่เกิดขึ้นจากการบรรเลงของวงดนตรีแจ๊สประเภทวงใหญ่นั้น เมื่อฟังแล้วจะมีความรู้สึกว่ามีน้ำหนักหนาแน่นของเสียงเกิดขึ้นมาก ทั้งนี้เพราะมีการนำเสียงที่มีคุณลักษณะแตกต่างกันหลายๆเสียงมาบรรเลงพร้อมกัน เครื่องดนตรีที่สำคัญของวงดนตรีแจ๊สประเภทวงใหญ่แบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม กลุ่มแรกคือกลุ่มริทึม (rhythm section) กลุ่มที่สองคือกลุ่มแซกโซโฟนและปิคคลาริเน็ต (reed section) ซึ่งเป็นกลุ่มของเครื่องดนตรีที่กำเนิดเสียงโดยการใช้ลิ้น (reed) และกลุ่มที่สามคือกลุ่มแตรคอร์เนทหรือแตรทรมเป็ทกับแตรทรมโบน (brass section) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องทองเหลือง ผู้ชำนาญการดนตรีหลายท่านต่างก็มีความเห็นที่ตรงกันว่า ริทึมเป็นกลุ่มของเครื่องดนตรีที่สำคัญที่สุดของวงดนตรีแจ๊ส (Kamien. 1980 : 295; Hoffer. 1981 : 276-280) ซึ่งได้แก่เครื่องดนตรีประเภทเครื่องประกอบจังหวะต่างๆ เช่น กลองชุด เบส กีตาร์ แบนโจและเปียโน การบรรเลงดนตรีแจ๊สวงใหญ่มีทั้งการบรรเลงเดี่ยวและการบรรเลงพร้อมกันเป็นกลุ่มใหญ่ กลุ่มของเครื่องเป่าทั้งสองกลุ่มจะบรรเลงสอดสลับกันไปตลอดทั้งเพลง เครื่องดนตรีสำหรับเดี่ยวนั้นก็สามารถใช้ได้กับทุกเครื่องที่มีอยู่ในวง บทเพลงแจ๊สบางเพลงจะกำหนดให้เครื่องดนตรีบางชนิดทำเสียงที่ผิดไปจากเสียงปกติ เช่น ทำเสียงสั้น ทำเสียงรัว โหนเสียง หรือกำหนดให้มีการใช้เครื่องลดความดังของเสียง (mute) สำหรับแตรชนิดต่างๆ ซึ่งก็จะมีผลต่อคุณลักษณะของเสียงเกิดขึ้นในขณะ

กำลังบรรเลงบทเพลง ทำให้บทเพลงเกิดสีสันแห่งเสียงเพิ่มขึ้น

2. การดันเพลง

การดันเพลงคือการสร้างทำนองเพลงออกมาทันทีทันใด โดยไม่มีการบันทึกโน้ตไว้ล่วงหน้า คิดสร้างสรรค์โดยใช้จินตนาการของผู้บรรเลงเอง ซึ่งได้เกิดขึ้นในขณะนั้น การบรรเลงดนตรีแจ๊สไม่ว่าจะเป็นวงเล็กหรือวงใหญ่ จะต้องมีการสอดแทรกการบรรเลงแบบการดันเพลง เข้าไว้ด้วยเสมอ การดันเพลงเป็นลักษณะที่สำคัญอย่างหนึ่งของดนตรีแจ๊ส เบนวาร์ด (Benward. 1985 : 380) ได้กล่าวถึงลักษณะของทำนองที่เกิดขึ้นจากการดันเพลงว่ามีลักษณะแตกต่างกันเกิดขึ้น 2 ลักษณะ ซึ่งสรุปได้ดังนี้

2.1 การดำเนินทำนองโดยการนำเอาระดับต่างๆในบันไดเสียงของเพลงที่กำลังบรรเลงอยู่นั้นเป็นองค์ประกอบที่สำคัญ จะไม่มีการนำเอาระดับเสียงที่อยู่นอกบันไดเสียงมาใช้เลย ถึงแม้ว่าคอร์ดที่เขียนกำกับอยู่จะเป็นคอร์ดที่มีเสียงนอกบันไดเสียงประกอบอยู่ด้วยก็ตาม การที่นำเอาระดับเสียงต่างๆของบันไดเสียงมาสร้างเป็นทำนองเพลง ซึ่งถือว่าเป็นองค์ประกอบของบทเพลงที่ได้เกิดขึ้นในแนวนอน ดังนั้นจึงเรียกลักษณะของการดำเนินทำนองในแบบนี้ว่า Horizontal Approach หรือ Diatonic Approach ดังตัวอย่างที่ 92

ตัวอย่างที่ 92

Chord symbols for Example 92:

Staff 1: C Maj7, C#°, Dm9, G7add13, Em7, Fm7, Bb7

Staff 2: D7, F#°, Em7, Ebm7, Dm7, G7

2.2 การดำเนินทำนองโดยการนำเอากลุ่มเสียงต่างๆที่เป็นองค์ประกอบของคอร์ดมาใช้สร้างทำนอง การดำเนินทำนองในลักษณะนี้จะมีการนำเอาเสียงที่อยู่นอกบันไดเสียงมาใช้มาก ซึ่งก็ขึ้นอยู่กับชนิดของคอร์ดนั้นๆ ดังนั้นจึงมีผลทำให้ทำนองที่เกิดขึ้นมีความสัมพันธ์กับบันไดเสียงน้อยมาก มีความหลากหลายในเรื่องของบันไดเสียงเกิดขึ้นเมื่อคอร์ดเปลี่ยนไป ก็จะนำไปสู่ระดับเสียงใหม่ตามคอร์ดนั้น เสียงของคอร์ดต่างๆเป็นองค์ประกอบของบทเพลงที่เกิดขึ้นในแนวตั้ง ดังนั้นจึงได้มีชื่อเรียกลักษณะของการดำเนินทำนองในแบบนี้ว่า Vertical Approach หรือ Chromatic Approach ดังตัวอย่างที่ 93

ตัวอย่างที่ 93

The musical notation for Example 93 consists of two staves in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Above these notes are the chords Cm, F7, B7, and Eb7 respectively. The second staff starts with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. Above these notes are the chords A7, Ab7, G7, C7, and F7 respectively. Trills are indicated by a '3' above the notes G4, F5, and G5.

3. ลีลาจังหวะแจ๊ส (jazz rhythm)

ดนตรีแจ๊สวงใหญ่นั้นไม่ได้บรรเลงเฉพาะบทเพลงแจ๊สแต่เพียงอย่างเดียว ในบางครั้งก็จะนำบทเพลงบลูส์ บทเพลงป๊อปปูล่าที่กำลังได้รับความนิยมอยู่ในขณะนั้นมาบรรเลงด้วย บทเพลงอื่นๆที่จะนำมาบรรเลงโดยวงดนตรีแจ๊สจะต้องมีการเรียบเรียงขึ้นใหม่เพื่อให้บทเพลงนั้นมีลีลาจังหวะที่เป็นแจ๊สโดยแท้จริง เบนวาร์ด (Benward, 1985 : 373-376) ได้พูดถึงส่วนประกอบสำคัญที่ทำให้เกิดลีลาจังหวะแจ๊สขึ้นในบทเพลงต่างๆสรุปได้ดังนี้คือ

3.1 มีการเน้นเสียงที่แนวทำนองเพลงในรูปแบบของการขึ้นจังหวะ (syncopation) ซึ่งส่วนใหญ่จะเกิดที่จังหวะยก อาจจะต้องใช้เครื่องหมายต่างๆ เข้าช่วย เช่น เครื่องหมายโยงเสียง (tie) เครื่องหมายเน้นเสียง (accent) หรือ เครื่องหมายหยุด (rest) เข้าช่วยตามความเหมาะสม ดังตัวอย่างที่ 94

ตัวอย่างที่ 94



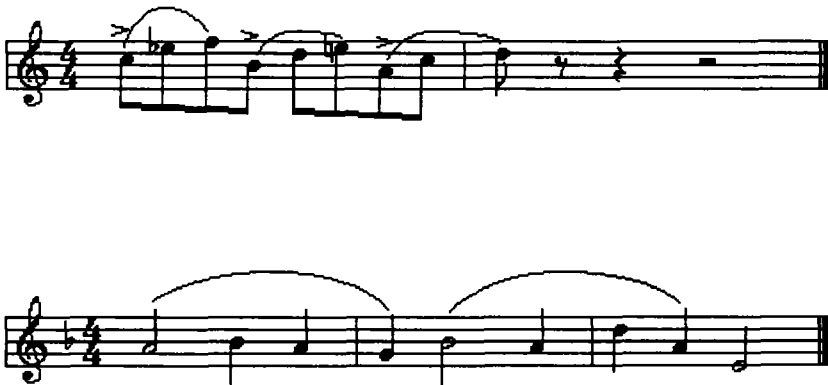
3.2 มีการใช้ตัวโน้ตที่มีค่าความยาวแตกต่างกันหลายรูปแบบมาสร้างเป็นทำนองของบทเพลง ดังตัวอย่างที่ 95

ตัวอย่างที่ 95



3.3 มีการนำกระบวนทำนองสั้นๆหลายกระบวนมาปะติดปะต่อกันเพื่อให้เกิดเป็นทำนองตามต้องการ ทำนองที่สั้นยาวไม่เท่ากันในแต่ละกระบวนนั้นให้ความรู้สึกว่ามี การนำอัตราจังหวะเคาะหลายชนิดมาใช้ในบทเพลง ดังตัวอย่างที่ 96

ตัวอย่างที่ 96



3.4 มีการใช้เสียงประสานแบบซินจังหวะ(harmonic syncopation) การเน้นเสียงแบบซินจังหวะนั้นสามารถทำได้ที่แนวของเสียงประสานเช่นกัน ไม่เฉพาะแต่เน้นที่แนวทำนองเพลงเท่านั้น ดังตัวอย่างที่ 97

ตัวอย่างที่ 97



3.5 มีการใช้ลีลาจังหวะสวิง ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะที่เกิดขึ้นในดนตรีแจ๊ส เท่านั้น นักดนตรีในกลุ่มริทึมจะเป็นผู้ที่สร้างกระสวนลีลาจังหวะสวิงขึ้นมาเพื่อนำไปใช้บรรเลงประกอบบทเพลง ลีลาจังหวะสวิงนั้นจะมีอิทธิพลอย่างมากในการที่จะไปกระตุ้นให้นักดนตรีคนอื่นๆในวง ให้ปฏิบัติเสียงดนตรีของตนเองออกมา ให้สอดคล้องกับกระสวนจังหวะที่เกิดขึ้นในกลุ่มริทึม จะสังเกตได้ว่าการแปลความหมายค่าของตัวโน้ตจะผิดไปจากความเป็นจริง ถ้าโน้ตนั้นถูกนำไปบรรเลงในลีลาแบบแจ๊ส ดังตัวอย่างที่ 99

ตัวอย่างที่ 99



จากตัวอย่างที่ 99 โน้ตที่บันทึกไว้บรรทัดล่างแสดงให้เห็นถึงค่าของตัวโน้ตที่เปลี่ยนไปจากโน้ตซึ่งบันทึกอยู่ที่บรรทัดบน เมื่อต้องการปฏิบัติโน้ตซึ่งบันทึกอยู่ที่บรรทัดบนให้มีลีลาแบบดนตรีแจ๊ส

เสียงประสานของดนตรีแจ๊ส (jazz harmony)

ฮอฟเฟอร์ (Hoffer. 1987 : 476-480) ได้กล่าวถึงเสียงประสานที่เกิดขึ้นกับดนตรีแจ๊สในระยะเริ่มแรกสรุปได้ว่า เสียงประสานของดนตรีแจ๊สได้รับอิทธิพลมาจากเพลงสวดทางศาสนา (church hymn) คอร์ดที่ใช้เป็นหลักก็คือคอร์ด I คอร์ด IV และคอร์ด V นอกจากอิทธิพลของเพลงสวดทางศาสนาแล้ว ดนตรีแจ๊สยังได้นำเอาวิธีการประสานเสียงของเพลงบลูส์ และการประสานเสียงของดนตรีป๊อปปลามาใช้ด้วย มีการนำเอาวิธีการดำเนินของคอร์ดแบบเพลงบลูส์และดนตรีป๊อปปลามาใช้ ลักษณะของการประสานเสียงที่เกิดขึ้นโดยดนตรีแจ๊สเองที่เห็นเด่นชัดก็คือ การนำคอร์ดที่มีเสียงอยู่นอกบันไดเสียงมาใช้ ในดนตรีป๊อปปลาก็มีการนำเอาคอร์ดที่มีเสียงนอกบันไดเสียงมาใช้เหมือนกัน แต่ไม่มากเท่าดนตรีแจ๊ส เบนวาร์ด (Benward. 1969 : 376) เรียกคอร์ดที่ประกอบไปด้วยเสียงนอกบันไดเสียงนี้ว่า "altered chord" ริซิกลีนาโน (Ricigliano. 1969 : 11-12) เรียกชื่อคอร์ดประเภทเดียวกันนี้ว่า "chromatic chord" ดังตัวอย่างที่ 100

ตัวอย่างที่ 100

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). Five chords are written on the staff, each with a label above it. The labels are: C7, C7(9), C7(b9), C7[11/9], and C7[11/b9]. The chords are represented by vertical lines and dots on the staff, indicating the notes of each chord.

C7+ C7+(9) C7+(b9) C7+(#9) C7 $\begin{matrix} \#11 \\ +9 \end{matrix}$ C7+ $\begin{matrix} 13 \\ \#11 \\ 9 \end{matrix}$

Cmaj7 Cmaj7(9) Cmaj7 $\begin{matrix} 11 \\ 9 \end{matrix}$ Cmaj7 $\begin{matrix} \#11 \\ 9 \end{matrix}$ Cmaj7 $\begin{matrix} 13 \\ 11 \\ 9 \end{matrix}$ Cmaj7 $\begin{matrix} 13 \\ \#11 \\ 9 \end{matrix}$

C7 C9 C7(b9) C7 $\begin{matrix} 11 \\ \#9 \end{matrix}$ C7 $\begin{matrix} \#11 \\ 9 \end{matrix}$ C7 $\begin{matrix} b13 \\ 11 \\ b9 \end{matrix}$

Cm7 Cm7(9) Cm7(b9) Cm7 $\begin{matrix} 11 \\ 9 \end{matrix}$ Cm7 $\begin{matrix} \#11 \\ 9 \end{matrix}$ Cm7 $\begin{matrix} 13 \\ \#11 \\ 9 \end{matrix}$

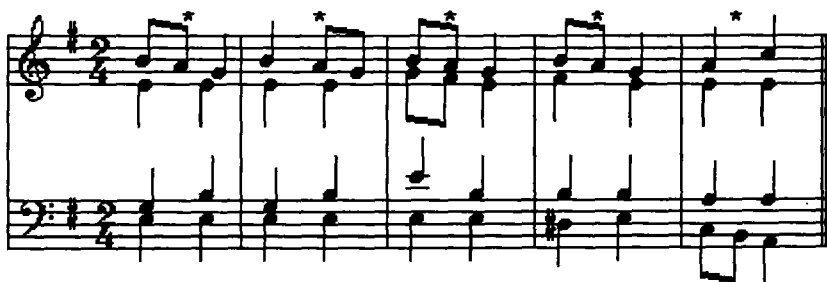
เสียงนอกคอร์ด (non-chord tone)

หมายถึงเสียงหรือกลุ่มเสียงใดๆที่ได้เกิดเสียงดังขึ้นมาพร้อมกับคอร์ด ซึ่งเสียงหรือกลุ่มเสียงนั้นไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งของเสียงในคอร์ดที่ดังขึ้นเลย ในบางครั้งจะถูกเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า เสียงนอกเสียงประสาน เกิดขึ้นได้ทั้งในจังหวะหนัก (accented) และในจังหวะเบา (unaccented) เสียงนอกเสียงประสานจะถูกใช้ประโยชน์เพื่อการตกแต่งแนวทำนองเพลงต่างๆให้ดำเนินไปอย่างราบเรียบ ใช้เป็นเสียงเชื่อมระหว่างเสียงในคอร์ด เพื่อทำให้เกิดแนวทำนองที่สละสลวย หรือนำมาใช้ในการประสานเสียง เพื่อตั้งใจที่จะทำให้เกิดเสียงแปลกๆขึ้นในบทเพลง ริซิเลียนโน (Ricigliano. 1969 : 150-153) ได้กล่าวถึงเสียงนอกคอร์ดที่มีการนำมาใช้ในการตกแต่งทำนองดังนี้

1. พาซซิงโทน (passing tone)

คือเสียงนอกคอร์ดที่เคลื่อนที่ผ่านไประหว่างเสียงในคอร์ด 2 เสียง ซึ่งเป็นเสียงที่มีระดับเสียงต่างกัน การเคลื่อนที่มักจะเป็นไปตามลำดับขั้น เกิดขึ้นได้ทั้งในจังหวะหนักและในจังหวะเบา ดังตัวอย่างที่ 101

ตัวอย่างที่ 101



2. เนเบอะริงโทน (neighboring tone)

คือเสียงนอกคอร์ด 1 เสียงซึ่งเคลื่อนที่อยู่ระหว่างเสียงในคอร์ด 2 เสียงที่มีระดับเสียงที่เท่ากัน การเคลื่อนที่จะต้องเป็นไปตามลำดับชั้น ปกติจะเกิดขึ้นในจังหวะเบา ดังตัวอย่างที่ 102

ตัวอย่างที่ 102



3. ดับเบิลเนเบอะริงโทน (double neighboring tone)

คือเสียงนอกคอร์ด 2 เสียงซึ่งเคลื่อนที่อยู่ระหว่างเสียงในคอร์ด 2 เสียงที่มีระดับเสียงที่เท่ากัน การเคลื่อนที่จะต้องเป็นไปตามลำดับชั้น ปกติจะเกิดขึ้นในจังหวะเบา ดังตัวอย่างที่ 103

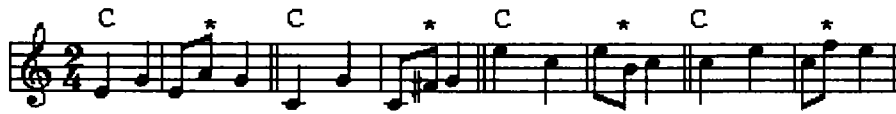
ตัวอย่างที่ 103



4. อันพริแพด์เนเบอะริงโทน (unprepared neighboring tone)

คือเสียงนอกคอร์ด 1 เสียงซึ่งเคลื่อนที่อยู่ระหว่างเสียงในคอร์ด 2 เสียงที่มีระดับเสียงต่างกัน การเคลื่อนที่มักจะเป็นไปในลักษณะก้าวกระโดด ดังตัวอย่างที่

ตัวอย่างที่ 104



5. ดับเบิลอันพริแพร์เนเบอะริงโทน(double unprepared neighboring tone)

คือเสียงนอกคอร์ด 2 เสียงซึ่งเคลื่อนที่อยู่ระหว่างเสียงในคอร์ด 2 เสียงที่มีระดับเสียงต่างกัน การเคลื่อนที่มักจะเป็นไปในลักษณะก้าวกระโดด ดังตัวอย่างที่ 105

ตัวอย่างที่ 105



6. เอ็ชเคพโทน (escape tone)

คือเสียงนอกคอร์ด 1 เสียงซึ่งเคลื่อนที่อยู่ระหว่างเสียงในคอร์ด 2 เสียงที่มีระดับเสียงต่างกัน จะเคลื่อนที่ออกจากเสียงแรกของคอร์ดขึ้นไป 1 ชั้นตามลำดับและจะเคลื่อนที่วกกลับเข้ามาหาเสียงที่สองของคอร์ดในลักษณะการก้าวกระโดด ปกติจะเกิดในจังหวะเบา ดังตัวอย่างที่ 106

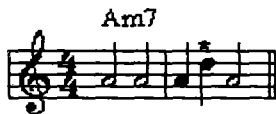
ตัวอย่างที่ 106



7. อันพริแพด์เอ็ชเคพโทน (unprepared escape tone)

คือเสียงนอกคอร์ด 1 เสียงซึ่งเคลื่อนที่อยู่ระหว่างเสียงในคอร์ด 2 เสียงที่มีระดับเสียงที่เท่ากัน เคลื่อนที่ออกจากเสียงแรกของคอร์ดในลักษณะแบบก้าวกระโดด และจะเคลื่อนที่วกกลับเข้ามาหาเสียงที่สองของคอร์ดในลักษณะของการก้าวกระโดดเช่นกัน ปกติจะเกิดขึ้นในจังหวะเบา ดังตัวอย่างที่ 107

ตัวอย่างที่ 107



8. อับโปเจียตูรา (appoggiatura)

คือเสียงนอกคอร์ดที่เกิดขึ้นในจังหวะหนัก เคลื่อนที่ออกจากเสียงข้างหน้าโดยวิธีก้าวกระโดด และจะต้องทำการกล่าเข้าหาเสียงในคอร์ดต่อไปโดยการเคลื่อนที่ขึ้น หรือลง 1 ชั้นตามลำดับ ดังตัวอย่างที่ 108

ตัวอย่างที่ 108



9. แอนทิซิเปชัน (anticipation)

เมื่อคอร์ด 2 คอร์ดเคลื่อนที่ต่อเนื่องกันไป เสียงใดๆในคอร์ดลำดับที่ 2 ดังขึ้นมาก่อนที่คอร์ดลำดับที่ 2 จะปรากฏ เสียงของคอร์ดที่ 2 จะดังแทรกอยู่ในจังหวะของคอร์ดที่ 1 ทำให้เกิดเสียงนอกคอร์ดขึ้นมา จะเกิดขึ้นในจังหวะเบา เสียงนอกคอร์ดที่เกิดขึ้นในรูปแบบนี้มีชื่อเรียกว่า แอนทิซิเปชัน ดังตัวอย่างที่ 109

ตัวอย่างที่ 109

1) 2) 3)

10. ซัสเพนชัน (suspension)

คือเสียงนอกคอร์ดที่เกิดขึ้นโดยการลากเสียงใดๆจากคอร์ดที่อยู่ข้างหน้าให้เข้าไปตั้งค้างอยู่ในจังหวะหนักของคอร์ดที่อยู่ถัดไป จากนั้นจะต้องทำการเกล่าให้เข้าไปเป็นเสียงในคอร์ดนั้นโดยการเคลื่อนที่ลง 1 ลำดับชั้น คอร์ดใดที่มีเสียงประเภนี้เข้าไปตั้งค้างอยู่ จะต้องใช้คำว่า 'sus' เขียนกำกับไว้ที่คอร์ดแสดงให้รู้ด้วย ดังตัวอย่างที่

110

ตัวอย่างที่ 110

1) 2)

การประสานเสียงเข้ากับเสียงนอกคอร์ด (harmonizing non-chord tone)

ทำนองเพลงทุกขุบทเพลงจะต้องประกอบไปด้วยเสียงในคอร์ด และเสียงนอกคอร์ดหรือเสียงนอกเสียงประสาน วิธีการประสานเสียงเข้ากับเสียงนอกคอร์ดนั้นจะแตกต่างไปจากเสียงในคอร์ด ริซลิยานโน (Ricigliano. 1969 : 178-181) ได้รวบรวมวิธีการประสานเสียงเข้ากับเสียงนอกคอร์ดไว้เป็นข้อๆดังนี้

1. การประสานเสียง เข้ากับเสียงนอกคอร์ดด้วยคอร์ดดิมินิชท์เซเว่นท์

การประสานเสียง เข้ากับเสียงนอกคอร์ดโดยวิธีนี้ จะทำให้เสียงนอกคอร์ด กลายเป็นเสียงในคอร์ดดิมินิชท์เซเว่นท์ ดังตัวอย่างที่ 111

ตัวอย่างที่ 111

Example 111, Part A and B. The notation shows two systems of music in 4/4 time with a key signature of one flat. The first system (A) has four measures with chords: F6 หรือ Dm7, o7, Fmaj7, and o7. The second system (B) has four measures with chords: F6 หรือ Dm7, o7, F6 หรือ Dm7, and o7. Circles highlight the notes in the treble clef that are part of the diminished seventh chord in each measure.

Example 111, Part C and D. The notation shows two systems of music in 4/4 time with a key signature of one flat. The first system (C) has four measures with chords: F6 หรือ Dm7, o7, F6 หรือ Dm7, and o7. The second system (D) has four measures with chords: F6 หรือ Dm7, o7, F6 หรือ Dm7, and o7. Circles highlight the notes in the treble clef that are part of the diminished seventh chord in each measure.

Example 111, Part E and F. The notation shows two systems of music in 4/4 time with a key signature of one flat. The first system (E) has four measures with chords: Gm7, o7, C7, and o7. The second system (F) has four measures with chords: Gm7, o7, C7, and o7. Circles highlight the notes in the treble clef that are part of the diminished seventh chord in each measure.

2. การประสานเสียง เข้ากับเสียงนอกคอร์ดด้วยคอร์ดเมเจอร์

เสียงนอกคอร์ดซึ่งอยู่ระหว่างเสียงในคอร์ดที่เป็นคอร์ดไมเนอร์หรือคอร์ดไมเนอร์เซเวนต์ สามารถที่จะนำเสียงนอกคอร์ดนั้นไปใช้สร้างคอร์ดชนิดเมเจอร์ได้ โน้ตตัวพื้นของคอร์ดเมเจอร์ที่ถูกนำมาใช้จะต้องมีระดับเสียงที่สูงกว่าโน้ตตัวพื้นของคอร์ดเดิมครึ่งเสียง ดังตัวอย่างที่ 112

ตัวอย่างที่ 112

Musical notation for Example 113, showing a sequence of chords and notes. The notation is in 4/4 time and B-flat major. The chords are Gm7, M7, Gm7, and M7. The notes are circled in the original image. The bass line is labeled C) and D).

3. ถ้าเสียงนอกคอร์ดเคลื่อนที่เข้าหาเสียงในคอร์ดในระยะครึ่งเสียง ให้ประสานเสียงเข้ากับเสียงนอกคอร์ดแนวอื่นๆ ในลักษณะของการเคลื่อนที่เข้าหาเสียงในคอร์ดในระยะครึ่งเสียงเหมือนกันทุกแนว ดังตัวอย่างที่ 113

ตัวอย่างที่ 113

Musical notation for Example 113, showing a sequence of chords and notes. The notation is in 4/4 time and B-flat major. The chords are F and C7. The notes are circled in the original image. The bass line is labeled A) and B).

Musical notation for Example 113, showing a sequence of chords and notes. The notation is in 4/4 time and B-flat major. The chords are C7 and C7. The notes are circled in the original image. The bass line is labeled C) and D).

4. ถ้าเสียงนอกคอร์ดอยู่ระหว่างคอร์ดเมเจอร์ ให้ประสานเสียงเข้ากับเสียงนอกคอร์ดนั้นด้วยวิธีใดวิธีหนึ่งตามความเหมาะสมต่อไปนี้

4.1 การประสานเสียงเข้ากับเสียงนอกคอร์ดด้วยคอร์ดฮาล์ฟ-ดีมินิชท์
เซเวนต์ โน้ตตัวพื้นของคอร์ดดีมินิชท์เซเวนต์จะต้องมีระดับเสียงที่สูงกว่าโน้ตตัวพื้นของคอร์ดเดิมในระยะ 1 เสียงเต็ม ดังตัวอย่างที่ 114

ตัวอย่างที่ 114

Musical notation for Example 114, showing chord voicings for Fmaj7, Gb7, F6, and Gb7 in 4/4 time. The first two measures are labeled A) and the last two are labeled B). The notation shows the treble and bass clefs with notes and chords. Circles highlight the notes that are added to the original chord to create the half-diminished seventh chord.

4.2 การประสานเสียงเข้ากับเสียงนอกคอร์ดด้วยคอร์ดไมเนอร์ โน้ตตัวพื้นของคอร์ดไมเนอร์จะต้องมีระดับเสียงที่สูงกว่าโน้ตตัวพื้นของคอร์ดเดิมในระยะขั้นคู่ 4 เพอร์เฟ็คต์ ดังตัวอย่างที่ 115

ตัวอย่างที่ 115

Musical notation for Example 115, showing chord voicings for Fmaj7, Bbm, F6, and Bbm in 4/4 time. The first two measures are labeled A) and the last two are labeled B). The notation shows the treble and bass clefs with notes and chords. Circles highlight the notes that are added to the original chord to create the minor chord.

4.3 ประสานเสียงเข้ากับเสียงนอกคอร์ดด้วยคอร์ดไมเนอร์เซเวนต์ โน้ตตัว
 พื้นของคอร์ดไมเนอร์เซเวนต์ ต้องมีระดับเสียงที่สูงกว่าโน้ตตัวพื้นของคอร์ดเดิมในระยะ
 1 เสียงเต็ม ดังตัวอย่างที่ 116

ตัวอย่างที่ 116

4.4 ประสานเสียงเข้ากับเสียงนอกคอร์ดด้วยคอร์ดเมเจอร์ โน้ตตัวพื้น
 ของคอร์ดเมเจอร์จะต้องมีระดับเสียงที่สูงกว่าโน้ตตัวพื้นของคอร์ดเดิมคอร์ดในระยะคู่ 4
 เพอร์เฟคท์ ดังตัวอย่างที่ 117

ตัวอย่างที่ 117

4.5 ประสานเสียงเข้ากับเสียงนอกคอร์ดด้วยคอร์ดฮาล์ฟ-ดีมินิชท์เซเว่นท์
โน้ตตัวพื้นของคอร์ดดีมินิชท์เซเว่นท์ต้องมีระดับเสียงที่สูงกว่าโน้ตตัวพื้นของคอร์ดเดิมใน
ระยะคู่ 5 เพอร์เฟคท์ ดังตัวอย่างที่ 118

ตัวอย่างที่ 118

The musical notation for Example 118 is in 4/4 time. The first measure shows a half-diminished seventh chord (F6) with a circled note on the second line (B4). The second measure shows a diminished seventh chord (C#7) with notes on the second line (D#4), third space (F#4), and fourth space (A4). The bass line has a whole note on the first space (E3) in the first measure and a whole note on the first space (C3) in the second measure.

4.6 ประสานเสียงเข้ากับเสียงนอกคอร์ดด้วยคอร์ดไมเนอร์เซเว่นท์ โน้ตตัว
พื้นของคอร์ดไมเนอร์เซเว่นท์ต้องมีระดับเสียงที่สูงกว่าโน้ตตัวพื้นของคอร์ดเดิมในระยะคู่
5 เพอร์เฟคท์ ดังตัวอย่างที่ 119

ตัวอย่างที่ 119

The musical notation for Example 119 is in 4/4 time. The first measure shows a half-diminished seventh chord (F6) with a circled note on the second line (B4). The second measure shows a minor seventh chord (Cm7) with notes on the second line (D4), third space (E4), and fourth space (G4). The bass line has a whole note on the first space (F3) in the first measure and a whole note on the first space (C3) in the second measure.

5. ส่วนใหญ่ของเสียงนอกคอร์ดที่อยู่ระหว่างเสียงของคอร์ดคอมิแนนท์เซเวนต์มักจะต้องประสานเสียงด้วยเสียงที่มีอยู่ภายในคอร์ดคอมิแนนท์เซเวนต์ ดังตัวอย่างที่ 120

ตัวอย่างที่ 120

The image shows a musical staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (Bb). The chord is C7. The notes on the treble staff are: C4 (root), Bb4 (b9), D5 (9), Eb5 (#9), F5 (3), G5 (#3), Ab5 (4), Bb5 (#11), C6 (b5), D6 (5), Eb6 (#5), F6 (b13), G6 (13), Ab6 (7), and Bb6 (#7). The bass staff shows the chord structure with a double bar line at the end.

เสียงนอกคอร์ดที่อยู่ระหว่างเสียงของคอร์ดคอมิแนนท์เซเวนต์ดังกล่าวสามารถที่จะประสานเสียงด้วยคอร์ดอื่นๆที่ไม่ใช่คอร์ดคอมิแนนท์เซเวนต์ได้เช่นกัน (ดูตัวอย่างที่ 111, 113)

6. เสียง 4(#3) ที่พบ จะทำหน้าที่เป็นเสียงค้าง (suspended tone) ถ้าเสียงที่ 4(#3) ไปค้างอยู่ในคอร์ดคอมิแนนท์เซเวนต์ หรือคอร์ดเมเจอร์ จะต้องทำการประสานเสียงเข้ากับเสียง 4(#3) แบบใดแบบหนึ่งดังนี้

6.1 ประสานเสียงเข้ากับเสียง 4(#3) ด้วยคอร์ดไมเนอร์เซเวนต์ครึ่งห้อง ก่อนที่เสียง 4(#3) จะคล้อยต่ำลงมาในระยะครึ่งเสียง เพื่อที่จะเข้าไปอยู่ในคอร์ดคอมิแนนท์เซเวนต์หรือคอร์ดเมเจอร์ คอร์ดไมเนอร์เซเวนต์ที่ถูกนำมาประสานเสียงจะต้องเป็นคอร์ดที่มีโน้ตตัวพื้นอยู่เหนือโน้ตตัวพื้นของคอร์ดเดิมในระยะ 1 เสียงเต็ม ดังตัวอย่างที่ 121

ตัวอย่างที่ 121

A) เสียงค้างอยู่ใน C7 A) ประสานเสียงด้วยคอร์ดใหม่

B) เสียงค้างอยู่ใน F6 B) ประสานเสียงด้วยคอร์ดใหม่

6.2 ประสานเสียงเข้ากับเสียง 4(#3) ด้วยคอร์ดฮาล์ฟ-ดิมินิชท์เซเวนท์
 ครึ่งห้อง ก่อนที่เสียง 4(#3) จะคล้อยต่ำลงมาในระยะครึ่งเสียง เพื่อที่จะเข้าไปอยู่ใน
 คอร์ดดอมิแนนท์เซเวนท์หรือคอร์ดเมเจอร์ต่อไป คอร์ดฮาล์ฟ-ดิมินิชท์เซเวนท์ที่ถูกนำมา
 ประสานเสียงนั้น โน้ตตัวพื้นของคอร์ดฮาล์ฟ-ดิมินิชท์เซเวนท์ต้องมีระดับเสียงที่สูง โน้ตตัว
 พื้นของคอร์ดเดิมในระยะ 1 เสียงเต็ม ดังตัวอย่าง 122

ตัวอย่างที่ 122

A) เสียงค้างอยู่ใน C7

A) ประสานเสียงด้วยคอร์ดใหม่

B) เสียงค้างอยู่ใน F6

B) ประสานเสียงด้วยคอร์ดใหม่

6.3 ประสานเสียงเข้ากับเสียง 4(#3) ด้วยคอร์ดเดิมที่อยู่ข้างหน้า โดยการลากเสียงให้ยาวติดต่อกันเข้ามาอยู่ในครึ่งห้องต่อไป ก่อนที่เสียง 4(#3) จะคล้อยต่ำลงมาในระยะครึ่งเสียง เพื่อที่จะเข้าไปอยู่ในคอร์ดตอมิแฉกเซเวนต์ หรือคอร์ดเมเจอร์เสียงในแนวเบสจะเป็นโน้ตตัวพื้นของคอร์ดตอมิแฉกเซเวนต์ หรือเป็นโน้ตตัวพื้นของคอร์ดเมเจอร์ ทำให้เกิดความรู้สึกว่าเสียงของคอร์ดที่อยู่ข้างหน้าเข้ามาค้างอยู่ในคอร์ดของห้องต่อไป ตัวอย่างที่ 123

ตัวอย่างที่ 123

A) เสียงดังอยู่ใน C7

A) ประสานเสียงด้วยคอร์ดข้างหน้า

B) เสียงดังอยู่ใน F6

B) ประสานเสียงด้วยคอร์ดข้างหน้า

แนวเบส (bass line)

แนวเบสเป็นแนวของเสียงดนตรีที่สำคัญมาก เพราะนอกจากจะทำให้เสียงประสานในบทเพลงเด่นชัดขึ้นแล้ว ยังทำให้กระสวนของลีลาจังหวะที่บรรเลงโดยเครื่องดนตรีในกลุ่มริธึมมีความหนักแน่นเกิดขึ้นด้วย แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ (ม.ป.ป. : 41) ได้กล่าวถึงเสียงของแนวเบสว่า มักจะนำโน้ตตัวพื้นและโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ดมาใช้เป็นเสียงของแนวเบส ลีลาจังหวะของแนวเบสขึ้นอยู่กับรูปแบบของกระสวนจังหวะที่นำมาใช้ ดังนั้นจึงทำให้ลีลาจังหวะของแนวเบสมีความแตกต่างเกิดขึ้นหลายรูปแบบ ดังตัวอย่างที่

ตัวอย่างที่ 124

1) C C G7 G7

2) C C G7 G7

3) C C G7

4) F Dm7 Gm7 C7

5) C C Em Em

6) Bb A7 Dm7b5 G7



ลีลาจังหวะ (rhythm)

ลีลาจังหวะเป็นส่วนประกอบที่สำคัญที่จะต้องเกิดขึ้นในดนตรีทุกประเภท ยังไม่มีผู้ใดสามารถที่จะให้คำจำกัดความของคำว่า "ลีลาจังหวะ" ได้อย่างถูกต้องชัดเจน ทั้งนี้เพราะว่า ลีลาจังหวะนั้นประกอบขึ้นด้วยองค์ประกอบที่สำคัญ 3 ส่วนคือ อัตราความช้า-เร็วของจังหวะ (tempo) จำนวนอัตราจังหวะเคาะในหนึ่งห้องเพลง (beat) และกระสวนของลีลาจังหวะ (rhythmic pattern) ลีลาจังหวะคือองค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญ ซึ่งมีส่วนที่ไปเกี่ยวข้องอยู่ในบทเพลงต่างๆอยู่ 3 ลักษณะดังนี้

1. ลีลาจังหวะของทำนองเพลง (melodic rhythm) หมายถึงความสั้นยาวของเสียงต่างๆในแต่ละเสียงที่มาประกอบกันขึ้นเป็นทำนองเพลง (ณรุทธ์ สุทธจิตต์. 2532 :20)

2. ลีลาจังหวะของเสียงประสาน (harmonic rhythm) หมายถึงความสั้นยาวในกลุ่มของเสียงประสานที่มารองรับแนวทำนองเพลง

3. ลีลาจังหวะของกระสวนจังหวะพื้นฐาน (basic rhythmic pattern) หมายถึงกระสวนจังหวะที่เกิดขึ้นจากการบรรเลงของเครื่องดนตรีในกลุ่มริธึม (rhythm section) กระสวนจังหวะพื้นฐานต่างๆที่นำมาบรรเลงประกอบบทเพลงนั้น จะมีสัดส่วนความสั้นยาวของจังหวะเคาะแตกต่างกันออกไปหลายลีลา กระสวนจังหวะพื้นฐานแต่ละลีลาจะมีชื่อเรียกโดยเฉพาะเช่น วอลซ์ (waltz) ชัฟเฟิล (shuffle) แทงโก้ (tango) สวิง (swing) บีกิน (beguine) รุมบา (rumba) เป็นต้น ลีลาจังหวะของกระสวนจังหวะพื้นฐานเป็นองค์ประกอบที่สำคัญส่วนหนึ่งบทเพลง ทำให้บทเพลงต่างๆมีลักษณะเฉพาะตัวเด่นชัดขึ้น ทำให้สามารถที่จะจัดแบ่งบทเพลงออกเป็นประเภทต่างๆได้อย่างชัดเจน เช่น บลูส์ แจ๊ส ป๊อปปูล่า หรือร็อก

แมนรัตน์ ศรีกรรณนท์ (ม.ป.ป. : 37-40) กล่าวถึงเครื่องดนตรีในกลุ่มริธึมว่ามีอยู่ 4 ชนิด คือ กลองต่างๆ ดับเบิลเบสหรือกีตาร์เบส กีตาร์ และเปียโน นอกจากนี้อาจจะนำเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆมาใช้ประกอบด้วยตามความเหมาะสม กลองจะมีหน้าที่รักษาความช้า-เร็วของจังหวะเคาะในบทเพลงให้เป็นไปอย่างสม่ำเสมอ เบสจะมีหน้าที่ติดโน้ตเสียงต่ำสุดของคอร์ดเพื่อทำให้เสียงประสานที่เกิดขึ้นในบทเพลงมีความเด่นชัดขึ้น นอกจากนี้ยังทำให้กระสวนจังหวะพื้นฐานมีความหนักแน่นขึ้นด้วย กีตาร์และเปียโนนั้นเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถดำเนินทำนองเพลงได้ แต่ที่ถือว่าเป็นเครื่องดนตรีในกลุ่มริธึมนั้นเพราะว่า เมื่อนำมาใช้บรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีอื่นๆแล้ว โดยเฉพาะเครื่องเป่า หน้าที่หลักของกีตาร์และเปียโนก็คือการเล่นคอร์ด เพื่อสอดแทรกกระสวนจังหวะพื้นฐานที่กำลังบรรเลงอยู่นั้นเอง ตัวอย่างที่ 125 คือกระสวนจังหวะพื้นฐานแบบต่างๆที่มีการนำมาใช้มากในบทเพลงทั่วไป ทั้งในอัตราจังหวะชนิด 2/2 2/4

3/4 และ 4/4

ตัวอย่างที่ 125

1) 2)

1) 2) 3) 4)

1) 2) 3) 4)

1) 2)

3) 4)

5) 6)

7) 8)

Detailed description: The image displays eight numbered musical exercises (1-8) on a single staff in 4/4 time. Exercise 1 consists of two measures with quarter notes. Exercise 2 has four measures with quarter notes and eighth notes. Exercise 3 has four measures with quarter notes and eighth notes. Exercise 4 has four measures with quarter notes and eighth notes. Exercise 5 has four measures with quarter notes and eighth notes. Exercise 6 has four measures with quarter notes and eighth notes. Exercise 7 has four measures with quarter notes and eighth notes. Exercise 8 has four measures with quarter notes and eighth notes, including a triplet of eighth notes in the final measure.

กระสวนลีลาจังหวะของเครื่องดนตรีในกลุ่มริธึม

กระสวนลีลาจังหวะคือรูปแบบของกลุ่มจังหวะ ที่ถูกนำมาใช้บรรเลงประกอบบทเพลงโดยเครื่องดนตรีในกลุ่มริธึม รูปแบบของกลุ่มจังหวะในแต่ละลักษณะลีลาจะมีชื่อเรียกโดยเฉพาะ เครื่องดนตรีที่ถูกนำมาใช้บรรเลงกระสวนลีลาจังหวะเหล่านี้ จะต้องมีความที่แตกต่างกันออกไป กระสวนลีลาจังหวะชนิดต่างๆที่มีการนำมาใช้บรรเลงประกอบการเต้นลีลาศ จะแบ่งออกเป็น 2 ประเภทคือ

1. ลีลาจังหวะบอลรูม (ballroom rhythms) เช่น แทงโก้ (tango) ฟอกซ์-ทรอท (fox-trot) สโลว์ (slow) วอลซ์ (waltz) ควิกวอลซ์ (quick waltz) ควิกสเท็ป (quick step) เครื่องดนตรีที่นำมาบรรเลงกระสวนลีลาจังหวะบอลรูม จะมีกลองชุดเพียงอย่างเดียวก็พอ หรืออาจจะนำเครื่องกระทบจังหวะอื่นๆมาบรรเลงผสมอีกก็ได้ อารมณ์ของบทเพลงที่ใช้ลีลาจังหวะบอลรูมมาบรรเลงประกอบนั้นจะมีลักษณะของการเคลื่อนไหว หรือการเคลื่อนที่ไปตลอดเวลา

2. ลีลาจังหวะละตินอเมริกัน (latin-american rhythms) เช่น โบเลโร (bolero) บีกิน (beguine) ออฟบีท (off-beat) ช่าช่าช่า (cha cha cha) รุมบ้า (rumba) กวาราช่า (guaracha) แมมโบ้ (mambo) แซมบ้า (samba) เครื่องดนตรีที่นำมาบรรเลงกระสวนลีลาจังหวะละตินอเมริกัน นอกจากจะใช้กลองชุดแล้ว ยังมีเครื่องประกอบอื่นๆมาบรรเลงประกอบอีกหลายชนิด เช่น ไม้ต็อก (claves) ลูกชัต (maracas) กวีโร (guiro) กลองบองโก้ (bongo) กลองคองก้า (conga) กลองทิมเบเลส (timbales) เคาบีล (cow bell) อารมณ์ของบทเพลงที่ใช้ลีลาจังหวะละตินอเมริกัณมาบรรเลงประกอบบทเพลง จะแสดงถึงความตื่นเต้นเร้าใจ สนุกสนานครื้นเครง

ต่อไปนี้จะ เป็นตัวอย่างของกระสวนลีลาจังหวะแบบต่างๆ ที่นำมาใช้บรรเลงประกอบบทเพลง

ตัวอย่างที่ 126

กระสวนลีลาจังหวะชัฟเฟิล (shuffle) ในอัตราจังหวะ 4/4

Chord progression: F Gm7 C7 F Gm7 C7

Guitar

Piano

Drums

ตัวอย่างที่ 127

กระสวนลีลาจังหวะสวิง (swing) ในอัตราจังหวะ 4/4

Chord progression: Eb D7 Eb

Guitar

Piano

Drums

ตัวอย่างที่ 128

กระสวนลีลาจังหวะสวิง ในอัตราจังหวะ 2/2

Chords: B \flat A7 Dm7 \flat 5 G7

Guitar

Piano

Drums

ตัวอย่างที่ 129

กระสวนลีลาจังหวะวอลซ์ (waltz) ในอัตราจังหวะ 3/4

Chords: C F D \flat C

Guitar

Piano

Drums

ตัวอย่างที่ 130

กระสวนลีลาจังหวะแจ๊สวอลซ์(jazz waltz) ในอัตราจังหวะ 3/4

Chords: C, A⁷, Dm⁷, G⁷

Instrumentation: Guitar, Piano, Drums

ตัวอย่างที่ 131

กระสวนลีลาจังหวะโบเลโร (bolero) ในอัตราจังหวะ 4/4

Chords: C, G⁷

Instrumentation: Guitar, Piano, Drums, Maracas, Claves

ตัวอย่างที่ 132

กระสวนลีลาจังหวะบีกิน (beguine) ในอัตราจังหวะ 4/4

Example 132: Musical score for a Beguine rhythm in 4/4 time. The score includes parts for Guitar, Piano, Drums, Maracas, and Claves. The key signature is C major, and the time signature is 4/4. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with a C chord above the first measure and a G7 chord above the second measure. The piano part has a similar rhythmic pattern. The drums play a steady eighth-note pattern. The maracas play a rhythmic pattern of eighth notes. The claves play a rhythmic pattern of quarter notes.

ตัวอย่างที่ 133

กระสวนลีลาจังหวะรุมบ้า (rumba) ในอัตราจังหวะ 4/4

Example 133: Musical score for a Rumba rhythm in 4/4 time. The score includes parts for Guitar, Piano, Drums, Maracas, and Claves. The key signature is C major, and the time signature is 4/4. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with a C chord above the first measure, a G7 chord above the second measure, and a C chord above the third measure. The piano part has a similar rhythmic pattern. The drums play a steady eighth-note pattern. The maracas play a rhythmic pattern of eighth notes. The claves play a rhythmic pattern of quarter notes.

ตัวอย่างที่ 134

กระสวนลีลาจังหวะ查查查(cha cha cha) ในอัตราจังหวะ 4/4

Chord progression: F Dm Gm C'

Guitar

Piano

Drums

Maracas

Claves

ตัวอย่างที่ 135

กระสวนลีลาจังหวะแมมโบ้ (mambo) ในอัตราจังหวะ 4/4

Chord progression: G' C

Guitar

Piano

Drums

Cowbell

Conga

บทที่ 4

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

คอร์ด

คอร์ดนับว่าเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของบทเพลง มีผลทำให้บทเพลงเกิดความไพเราะขึ้นได้ ในบทเพลงเดียวกันสามารถที่จะใช้คอร์ดให้แตกต่างกันได้หลายรูปแบบตามความพึงพอใจของผู้เรียบเรียงเสียงประสาน การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงพระราชนิพนธ์โดยคีติ คีตากร นั้น ได้มีการเปลี่ยนแปลงคอร์ดจากของเดิมซึ่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวได้ทรงพระราชนิพนธ์ไว้ จุดประสงค์การวิเคราะห์ข้อมูลในเรื่องคอร์ด ผู้วิจัยจะวิเคราะห์เฉพาะในส่วนของคอร์ดที่มีการเปลี่ยนแปลงไปเท่านั้น

ตัวอย่างที่ 136 เพลงแสงเทียน ห้องที่ 2-5

	2	3	4	5
คีติ คีตากร	D / Fdim /	Em / B7 /	Bb7 / //	A7///
วิเคราะห์คอร์ด	I bIIIdim	III V/III	bVI7	V7

ในตัวอย่างที่ 136 นี้ เป็นท่อนนำ (introduction) ของบทเพลง จุดเด่นในการใช้คอร์ดในตัวอย่างนี้มีดังนี้

1. คอร์ด bIIIdim ที่นำมาใช้ มีผลทำให้บทเพลงมีสำเนียงบลูส์เด่นชัดขึ้น
2. วิธีของคอร์ด B7 - Bb7 - A7 คือการเคลื่อนที่ของคอร์ดลดลงทีละครึ่งเสียง การเคลื่อนที่ของคอร์ดแบบนี้เกิดขึ้นจากการที่นำคอร์ดแทนมาใช้ คอร์ด Bb7 คือคอร์ดแทนของคอร์ด E7 ถ้าไม่นำคอร์ดแทนมาใช้รูปแบบก็จะเป็นดังนี้คือ B7-E7-A7 ซึ่งการเคลื่อนที่ของคอร์ดดังกล่าวเป็นการเคลื่อนที่ของคอร์ดลงครึ่งละคู่ 5 เพอร์เฟคท์ เบนวาร์ด (Benward. 1985 : 348-361) ได้สรุปว่า การเคลื่อนที่ของคอร์ดแบบ

เคลื่อนที่ลงครึ่งละครึ่ง เสียงกับการเคลื่อนที่ของคอร์ดลงครึ่งละคู่ 5 เพอร์เฟ็คท์สามารถนำมาใช้แทนกันได้

ตัวอย่างที่ 137 เพลงแสงเทียน ห้องที่ 6-8

	6	7	8
พระราชนิพนธ์ ร.9	D///	G///	Bb7///
คีติ คีตากร	D///	Bbdim	Bb7///
วิเคราะห์คอร์ด	I	Vldim	bVI7

จากตัวอย่างที่ 137 คอร์ด Bdim ที่นำมาใช้แทนคอร์ด G นั้น ทำให้เกิดการเคลื่อนที่ลงครึ่งละครึ่งเสียง จากห้องที่ 7-8

ตัวอย่างที่ 138 เพลงแสงเทียน ห้องที่ 9

	9
พระราชนิพนธ์ ร.9	D ///
คีติ คีตากร	Dm///
วิเคราะห์คอร์ด	Im

จากตัวอย่างที่ 138 คอร์ด Dm ที่ถูกนำมาใช้แทนคอร์ด D นั้นจะทำให้เสียง F ซึ่งเป็นโน้ตบลูส์ (b3) ถูกนำมาใช้ในการประสานเสียงด้วย ทำให้ทำนองเพลงแสดงสำเนบลูส์ชัดเจนขึ้น

ตัวอย่างที่ 139 เพลงแสงเทียน ห้องที่ 14-16

	14	15	16
พระราชนิพนธ์ ร.9	Ab7///	A7/ //	D///
คีติ คีตากร	C ///	A7/ E9A9	D///
วิเคราะห์คอร์ด	bVII	V V/V	I

จากตัวอย่างที่ 139 คอร์ด C และคอร์ด Ab7 เป็นคอร์ดที่มีเสียง C เป็นเสียงร่วม (common tone) จึงสามารถใช้แทนกันได้ และเสียง C ในบทเพลงนี้จะเป็นโน้ตบลูส์ (b7) ทำนองเพลงตรงห้องนี้จึงเน้นสำเนียงของบลูส์ให้เด่นชัดยิ่งขึ้น การเคลื่อนที่ของคอร์ด A7 ในห้องที่ 15 ไปยังคอร์ด D ในห้องที่ 16 คีติ คีตากรได้นำคอร์ดคู่ 9 เมเจอร์มาใช้ด้วย คือคอร์ด E9 และคอร์ด A9 ทำให้แนวเบสเกิดการเคลื่อนที่แบบลงครึ่งละคู่ 5 เพอร์เฟ็คท์เพิ่มขึ้น

ตัวอย่างที่ 140 เพลงแสงเทียน ห้องที่ 18

	18
พระราชนิพนธ์ ร.9	D ///
คีติ คีตากร	D6///
วิเคราะห์คอร์ด	IM6

จากตัวอย่างที่ 140 คีติ คีตากรนำคอร์ด IM6 มาใช้แทนคอร์ด IM ริซิเลียโน (Ricigliano. 1969 : 125) ได้พูดถึงการใช้คอร์ด IM ว่า สามารถที่จะนำคอร์ด IM7 และคอร์ด IM6 มาใช้แทนคอร์ด I ได้ คอร์ด IM6 จะมีความนิ่มนวลของเสียงมากกว่าคอร์ด IM7

ห้อง หรือแนวของทำนองหลักไม่มีการเคลื่อนที่ ดังนั้นจึงมีความจำเป็นที่จะต้องทำให้เกิด การเคลื่อนที่ขึ้น เกิดขึ้นที่แนวเสียงใดก็ได้ ทั้งนี้เพื่อที่จะทำให้แนวทำนองในช่วงนั้นเกิด จุดที่น่าสนใจขึ้น ริซิจลิยาโน (Ricigliano. 1969 : 43-48) เรียกการเคลื่อนที่ ของแนวเสียงแบบนี้ว่า "moving line pattern"

ตัวอย่างที่ 143 เพลงยามเย็น ห้องที่ 18-19

	18	19
พระราชนิพนธ์ ร.9	C7///	C7///
คีติ คีตากร	C7/Db9(b5)	C9///
วิเคราะห์คอร์ด	V7 bV17	V9

จากตัวอย่างที่ 143 คอร์ด Db9(b5) ที่นำมาแทรกอยู่ระหว่างคอร์ด C7 นั้น เป็นลักษณะของการใช้คอร์ดแทน ซึ่งคอร์ดที่น่าจะอยู่ในตำแหน่งที่คอร์ด Db9(b5) อยู่คือ คอร์ด Cm7 หรือ G7 คีติ คีตากร ต้องการที่จะให้มีการเคลื่อนที่ของคอร์ดแบบลดลง ครั้งละครึ่งเสียงแทนการเคลื่อนที่แบบเคลื่อนที่ลงครึ่งละคู่ 5 เพอร์เฟกต์ จึงได้นำคอร์ด Db9(b5) มาใช้แทน ริซิจลิยาโน (Ricigliano. 1969 : 49-53) เรียกคอร์ด แทนประเภทนี้ว่า "The flat 5 dominant seventh substitute" คอร์ดแทน ประเภทนี้จะต้องมีเครื่องหมายแฟล็ตนำหน้าชื่อคอร์ดเสมอ ทั้งนี้เพราะว่าคอร์ดแทน ประเภทแฟล็ตไฟว์ดอมิแนนท์เซเว่นท์ของคอร์ดเซเว่นท์ใดๆ เกิดจากการนับจากชื่อคอร์ด นั้นๆขึ้นไปเป็นระยะคู่ 5 เพอร์เฟกต์ แล้วเติมเครื่องหมายแฟล็ตลงไปก็จะได้คอร์ดแฟล็ตไฟว์ดอมิแนนท์เซเว่นท์ตามต้องการ เช่น คอร์ด Dm7 คอร์ด Dm7b5 คอร์ด D7 จะ ใช้คอร์ด Ab7 เป็นคอร์ดแทน คอร์ด C7 จะใช้คอร์ด Gb7 เป็นคอร์ดแทน คอร์ด G7 จะใช้คอร์ด Db7 เป็นคอร์ดแทน จุดประสงค์ของการใช้คอร์ดแทนประเภทนี้ก็เพื่อต้องการให้เกิดการเคลื่อนที่ของคอร์ดครึ่งละครึ่งเสียง แทนการเคลื่อนที่ลงครึ่งละคู่ 5 เพอร์เฟกต์นั่นเอง

ตัวอย่างที่ 144 เพลงยามเย็น ห้องที่ 13

	13
พระราชนิพนธ์ ร.9	F / / /
คีติ คีตากร	Db7/ C7/
วิเคราะห์คอร์ด	bV17 V7

จากตัวอย่างที่ 144 ห้องที่ 13 นี้ เป็นห้องสุดท้ายของทำนองหลักในตอนแรก เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 14 ก็จะเป็นการซ้ำท่อนแรกอีก 1 ครั้ง ดังนั้นการเปลี่ยนแปลงคอร์ดในห้องที่ 13 จากคอร์ด F ซึ่งเป็นคอร์ดโดนิคของบทเพลง มาเป็นคอร์ด Db7-C7 เป็นการบอกให้รู้ว่าบทเพลงยังไม่จบท่อนในห้องที่ 13 นี้ จะต้องมีการดำเนินทำนองต่อไปอีก คอร์ด Db7 กับคอร์ด F มีเสียงร่วมกัน 1 เสียง และเสียงที่เป็นเสียงร่วมระหว่างคอร์ดทั้งสองนั้นเป็นเสียงของทำนองหลัก เมื่อนำคอร์ด Db7 มาใช้จึงไม่มีผลทำให้ทำนองเพลงเพี้ยนไปจากเดิม แต่จะทำให้เกิดจุดสนใจของเสียงประสานมากขึ้น

ตัวอย่างที่ 145 เพลงสายฝน ห้องที่ 17

	17
คีติ คีตากร	F9 F7b9 Bb7 /
วิเคราะห์คอร์ด	V/V V/V V

จากตัวอย่างที่ 145 คอร์ด F9 และคอร์ด F7b9 เป็นคอร์ด V/V เหมือนกัน แตกต่างกันในโน้ตคู่ 9 ของคอร์ด คอร์ด F9 ก็จะต้องมีเสียงในระยะคู่ 7 มารองรับ เช่นเดียวกับกับคอร์ด F7b9 โน้ตคู่ 9 และ b9 ทำให้มีการเคลื่อนที่ของแนวเสียงแบบครึ่งเสียงด้วย

ตัวอย่างที่ 146 เพลงสายฝน ห้องที่ 30-32

	30	31	32
คีติ คีตากร	Bb7 / / C7	Fm / D	Eb / / /
วิเคราะห์คอร์ด	V7 VIIIm	IIm VII+	I

จากตัวอย่างที่ 146 การเคลื่อนที่ของคอร์ดจาก C7-Fm คือการเคลื่อนที่แบบลงครึ่งละคู่ 5 เพอร์เฟคท์ การนำคอร์ด VI มาใช้ในบทเพลงนั้นจะต้องมีการกล่าวยังคอร์ดอื่นเสมอ โดยเฉพาะคอร์ด I จากโน้ตตัวอย่างในห้องที่ 31 จะเห็นได้ว่าคอร์ด D+ ถูกนำมาใช้เพื่อรองรับแนวทำนองในช่วงระยะเวลาสั้นๆ เท่านั้น ต่อจากนั้นก็ต่อกล่าวยังคอร์ด I (Eb) ทันที

ตัวอย่างที่ 147 เพลงสายฝน ห้องที่ 32-33

	32	33
คีติ คีตากร	Eb / / /	Fm / Bb7 /
วิเคราะห์คอร์ด	I	IIm V7

จากตัวอย่างที่ 147 คอร์ดในห้องที่ 33 เป็นคอร์ดที่ผู้เรียบเรียงเสียงประสานนำเข้ามาเสริมแต่งท้ายวรรคเพลง

ตัวอย่างที่ 148 เพลงสายฝน ห้องที่ 38-40

	38	39	40
คีติ คีตากร	Bb7 / C7 /	Fm / Bb7 /	Eb / / /
วิเคราะห์คอร์ด	V7 V7/IIm	IIm V7	I

จากตัวอย่างที่ 148 การเคลื่อนที่ของคอร์ดจาก C7-Fm-Bb7-Eb เป็นการเคลื่อนที่ของคอร์ดแบบลงทีละคู่ 5 เพอร์เฟคท์ การเคลื่อนที่ของคอร์ดอย่างต่อเนื่องในลักษณะนี้มีผลทำให้เกิดความมั่นคงของแนวเบส ริซิกลียาโน (Ricigliano. 1969 : 121) กล่าวถึงเสียงประสานที่เกิดจากการเคลื่อนที่ของคอร์ดในลักษณะนี้ว่า เป็นที่ยอมรับจากนักเรียบเรียงเสียงประสานโดยทั่วไปว่าดี

ตัวอย่างที่ 149 เพลงสายฝน ห้องที่ 40-41

	40	41
คีติ คีตาการ	Eb/Cm /	Fm / Bb7 /
วิเคราะห์คอร์ด	I VIm	IIm V7

จากตัวอย่างที่ 149 เป็นสูตรสำเร็จแบบหนึ่งของการเคลื่อนที่ของคอร์ด มีรูปแบบสำเร็จรูปตั้งแต่ 3 คอร์ดขึ้นไป บางครั้งก็เรียกคอร์ดที่เป็นสูตรสำเร็จเหล่านี้ว่า แพทเทิร์น (Pattern) ซึ่งจะมีให้เลือกใช้หลายรูปแบบ ตามความเหมาะสม

ตัวอย่างที่ 150 เพลงสายฝน ห้องที่ 19-20

	19	20
คีติ คีตาการ	Eb/ Gdim /	Bb7///
วิเคราะห์คอร์ด	I IIIIdim	V7

จากตัวอย่างที่ 150 คอร์ด IIIIdim ที่นำมาใช้แทรกระหว่างคอร์ด I กับคอร์ด V7 นั้น เพราะทำนองของเพลงมีการเคลื่อนที่ตามลำดับชั้น แบบครึ่งละครึ่งเสียง ริซิกลียาโน (Ricigliano. 1969 : 75) กล่าวถึงหน้าที่ของคอร์ดดิมินิชท์ สรุปได้ว่าเพื่อทำหน้าที่เชื่อมต่อแนวทำนองที่มีการเคลื่อนๆไปตามลำดับชั้นอาจจะขึ้นหรือลงก็ได้ บางครั้งก็เป็นไปตามลำดับชั้นเดียวดนิก บางครั้งก็เป็นไปตามลำดับชั้นโครแมติก

ตัวอย่างที่ 151 เพลงไกลรุ่ง ห้องที่ 4-6

	4	5	6
คีติ คีตากร	C7/ G7/	C7/ Bbm6 Db7	C7///
วิเคราะห์คอร์ด	V7 V7/V	V7 IVm6 bV17	V7///

จากตัวอย่างที่ 151 จุดที่น่าสนใจของตัวอย่างนี้อยู่ระหว่างการเคลื่อนที่ของคอร์ดห้องที่ 5 ไปห้องที่ 6 คีติ คีตากร นำคอร์ด Bbm6 และคอร์ด Db7 มาใช้เชื่อมต่อระหว่างห้องที่ 5 และ 6 ซึ่งถือว่าเป็นการแก้ปัญหาการเกิดการเคลื่อนที่ย้อนถอยหลังของคอร์ด(Retrogression) ไม่ให้เกิดขึ้น ริซิจิยานโน (Ricigliano. 1969 : 102) ได้อธิบายไว้เกี่ยวกับการเกิดการเคลื่อนที่ย้อนถอยหลังของคอร์ด สรุปได้ว่าการเคลื่อนที่ของคอร์ดใดๆไปยังจุดมุ่งหมาย ควรจะต้องเคลื่อนที่ไปในทิศทางที่ถูกต้อง เช่น G7-C7 เป็นต้น จากตัวอย่างที่ 151 คอร์ดที่อยู่ต่อจาก C7 ในห้องที่ 5 ควรจะเป็นคอร์ดใดๆก็ได้ที่ไม่ใช่คอร์ด G7 แต่ถ้ามีการนำคอร์ด G7 มาต่อเนื่องกับคอร์ด C7 ในห้องที่ 5 อีก ก็จะทำให้เกิดการเคลื่อนที่ของคอร์ดในทิศทางที่ไม่ถูกต้องของคอร์ด C7 ในห้องที่ 5 ทั้งนี้ เมื่อใดที่จะเกิดการเคลื่อนที่ย้อนถอยของคอร์ด ก็ควรที่จะมีการเปลี่ยนแปลงคอร์ดในจุดที่จะทำให้เกิดการเคลื่อนที่ย้อนถอยหลังของคอร์ดเสียใหม่ คีติ คีตากร นำเอาคอร์ด Db7 มาใช้แทนคอร์ด G7 ซึ่งเป็นคอร์ดแทนของคอร์ด V7/V และยังนำเอาคอร์ด Bbm6 ซึ่งเป็นคอร์ด IVm6 มีผลทำให้การเคลื่อนที่ของคอร์ดในจุดนี้น่าสนใจยิ่งขึ้น และหนีความซ้ำของการเคลื่อนที่ของคอร์ดในห้องที่ 4 ไปห้องที่ 5 ได้อย่างดี

ตัวอย่างที่ 152 เพลงไกลรุ่ง ห้องที่ 12-13

	12	13
พระราชนิพนธ์ ร.9	F / F6 /	C7///
คีติ คีตากร	F / Adim	C7///
วิเคราะห์คอร์ด	I IIIIdim	V7///

จากตัวอย่างที่ 152 คอร์ด F6 และคอร์ด Adim มีเสียงร่วมกันถึง 2 เสียง คือ A และ C ดังนั้น จึงสามารถนำมาแทนกันได้ ผลของการนำคอร์ด Adim มาแทนคอร์ด F6 ไม่มีผลต่อแนวทำนองหลักของบทเพลง เสียงประสานแนวทำนองเพลงเท่านั้นที่เปลี่ยนไป

ตัวอย่างที่ 153 เพลงใกล้รุ่ง ห้องที่ 15-16

	15	16
พระราชนิพนธ์ ร.9	F / F6 /	F ///
คีติ คีตากร	F / Bb /	F ///
วิเคราะห์คอร์ด	I IV	I

จากตัวอย่างที่ 153 คอร์ด F6 และคอร์ด Bb มีเสียงร่วมกัน 2 เสียง การเคลื่อนที่ของคอร์ด I-IV ไม่ถือว่าเป็นการย้ายบันไดเสียง ความสัมพันธ์คอร์ด I และคอร์ด IV มีความใกล้ชิดกันมาก เมื่อคอร์ดทั้งสองอยู่ในแบบพื้นฐาน (root position) การเคลื่อนของแนวเสียงในคอร์ดทั้งสองจะเป็นไปในระยะขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคท์ หรือในระยะขั้นคู่ 5 เพอร์เฟคท์ ซึ่งถือว่ามีความกลมกลืนของเสียงมาก

ตัวอย่างที่ 154 เพลงชะตาชีวิต ห้องที่ 2-4

	2	3	4
คีติ คีตากร	C / F7 /	C ///	Abmaj9/ Ab G7
วิเคราะห์คอร์ด	I IV7	I	Sub V7

จากตัวอย่างที่ 154 คอร์ด F7 ที่นำมาใช้นั้นเพื่อที่จะให้เสียงประสานในตอนนำบทเพลงมีสำเนียงของบลูส์ (b3) ออกมา คอร์ด Ab ในห้องที่ 3 ก็ประกอบด้วยเสียง Eb ซึ่งก็เป็นโน้ตบลูส์ (b3) เหมือนกัน การที่นำคอร์ด Ab มาใช้นั้น นอกจากจะได้สำเนียงบลูส์เกิดขึ้นแล้ว ยังมีผลให้เกิดการเคลื่อนที่ของคอร์ดครั้งละครึ่งเสียงด้วย

คอร์ด Ab นี้จะทำหน้าคล้ายกับเป็นคอร์ดแทนของคอร์ด D7 ด้วย

ตัวอย่างที่ 155 เพลงชะตาชีวิต ห้องที่ 6-7

	6	7
พระราชนิพนธ์ ร.9	C / / /	C ///
คีติ คีตากร	C / Db7(b5)	C ///
วิเคราะห์คอร์ด	I bII7(b5)	I

จากตัวอย่างที่ 155 คอร์ด Db7(b5) ที่นำมาแทรกระหว่างคอร์ด C นั้นถือได้ว่าเป็นคอร์ดที่ใช้สำหรับช่วยตกแต่งคอร์ด C ให้มีสีสันเพิ่มมากขึ้น (embellishing chord) และทำหน้าที่เป็นคอร์ดแทนของคอร์ด G7 ช่วยทำให้เสียงประสานของท่านองเพลงมีการเคลื่อนไหว

ตัวอย่างที่ 156 เพลงชะตาชีวิต ห้องที่ 13-15

	13	14	15
พระราชนิพนธ์ ร.9	C / C7 /	F / G7(b9)	C / / /
คีติ คีตากร	C / C7 /	F / Bb7 /	C / / /
วิเคราะห์คอร์ด	I V7/IV	IV bVII7	I

จากตัวอย่างที่ 156 ท่านองในตอนนี่คล้ายกับว่ามีการย้ายบันไดเสียงจาก C เมเจอร์ ไปยัง F เมเจอร์ ให้สังเกตคอร์ด C7 ในห้องที่ 12 จะทำหน้าที่เป็นคอร์ดดอมิแนนท์เซเว่นท์ของคอร์ด F คอร์ด Bb7 ถูกนำมาใช้แทนคอร์ด G7(b9) ทำให้ฟังแล้วเหมือนกับมีการเปลี่ยนบันไดเสียงจริงๆ ในที่สุดคอร์ด Bb7 ได้กลาเข้าหาคอร์ด C ในห้องที่ 15 ทำให้การย้ายบันไดเสียงชั่วคราวสิ้นสุดลงที่คอร์ด C ในห้องที่ 15

การที่จะใช้คอร์ด IV เพื่อแสดงให้รู้ว่ามีมีการเปลี่ยนแปลงบันไดเสียงชั่วคราวนั้น คอร์ด IV จะต้องมีการเคลื่อนที่มุ่งไปยังคอร์ด I หรือคอร์ดแทนของคอร์ด I เสมอ

ริซิเลียโน (Ricigliano. 1969 : 91) ได้แสดงตัวอย่างการเคลื่อนที่ของคอร์ด IV ไปยังคอร์ด I เพื่อแสดงให้เห็นว่ามีการเปลี่ยนแปลงบันไดเสียงชั่วคราว ดังนี้

1. IV-bVII7-IM(I11m7)
2. IV-IVm6(m7)-IM7(I11m7)
3. IV-IVm6(m7,m7b5,dim7)-I11m7(IM)

ตัวอย่างที่ 157 เพลงดวงใจกับความรัก ห้องที่ 7-8

	7	8
พระราชนิพนธ์ ร.9	C///	C///
คีติ คีตากร	C/B7/	C///
วิเคราะห์คอร์ด	I VII7 I	I

จากตัวอย่างที่ 157 คอร์ด B7 ที่นำมาคั่นอยู่ระหว่างคอร์ด C นั้น เป็นลักษณะของคอร์ดที่มีหน้าที่คอยช่วยเหลือคอร์ดอื่นๆ ให้เกิดสีสันของเสียง มีจุดน่าสนใจเพิ่มขึ้น เหมือนกับตัวอย่างที่ 155

ตัวอย่างที่ 158 เพลงดวงใจกับความรัก ห้องที่ 9-10

	9	10
พระราชนิพนธ์ ร.9	A7 / / /	Dm7///
คีติ คีตากร	A9 / Gdim A7	Dm7///
วิเคราะห์คอร์ด	V/IIm IVdim V/II	IIm

จากตัวอย่างที่ 158 คอร์ดที่นำมาใช้ในห้องที่ 9 เป็นคอร์ดที่จะต้องเกล้าเข้าหาคอร์ดที่กลมกล่อม คอร์ด A9 คอร์ด Gdim และคอร์ด A7 ทั้งสามคอร์ดเป็นที่มีเสียงกระด้าง คอร์ด Gdim และคอร์ด A7 ทำหน้าที่เป็นสะพานนำไปสู่คอร์ด Dm เมื่อคอร์ดเคลื่อนที่ไปถึงคอร์ด Dm ในห้องที่ 10 จะทำให้รู้สึกว่ามันจะต้องเปลี่ยนกลุ่ม

เสียงใหม่อย่างชัดเจน และความกลมกล่อมของเสียงจะเข้ามาแทนที่

ตัวอย่างที่ 159 เพลงดวงใจกับความรัก ห้องที่ 11-13

	11	12	13
พระราชนิพนธ์ ร.9	G7/ Dm7/	G7/ / /	C///
คีติ คีตากร	G7/ //	Em/ Dm/	C///
วิเคราะห์คอร์ด	V7	IIIIm IIIm I	

จากตัวอย่างที่ 159 คีติ คีตากรนำคอร์ด IIIIm มาใช้แทนคอร์ด I ในห้องที่ 12 ทำให้มีรูปแบบการเคลื่อนที่ของคอร์ดตามลำดับขั้นเดียวโทนิค (diatonic stepwise pattern) เกิดขึ้น คือจากคอร์ด IIIIm-IIIm-I

ตัวอย่างที่ 160 เพลงดวงใจกับความรัก ห้องที่ 13

	13
พระราชนิพนธ์ ร.9	C / / /
คีติ คีตากร	C / Gdim G7
วิเคราะห์คอร์ด	I Vdim V7

จากตัวอย่างที่ 160 คอร์ด Gdim และคอร์ด G7 ที่ คีติ คีตากรนำมาใช้เพิ่ม จะทำให้เสียงประสานมีการเคลื่อนที่ เนื่องจากทำนองหลักที่ห้อง 13 เป็นโน้ตเสียงยาว

ตัวอย่างที่ 161 เพลงดวงใจกับความรัก ห้องที่ 22-24

	22	23	24
พระราชนิพนธ์ ร.9	F6///	Bb7/ //	F/ G7(b9)
คีติ คีตากร	F6///	Ddim///	C/ G7/
วิเคราะห์คอร์ด	IV///	VIIdim///	I V7

จากตัวอย่างที่ 161 คอร์ด Ddim กับคอร์ด Bb7 นั้นมีโน้ตที่เป็นเสียงร่วมกัน 2 เสียง ดังนั้นจึงสามารถนำมาใช้แทนกันได้ ห้องที่ 22 นี้เป็นห้องเริ่มต้นของทำนองเพลงในท่อนที่ 3 ของบทเพลง มีการย้ายบันไดเสียงเกิดขึ้น แต่เป็นการเปลี่ยนไปชั่วคราว จุดมุ่งหมายการเคลื่อนที่ของคอร์ด F6 ในห้องที่ 22 คือมุ่งไปสู่คอร์ด C ซึ่งเป็นคอร์ดโทนิคของบทเพลง คอร์ด Ddim และคอร์ด C ไม่มีเสียงร่วมกันเลย การเคลื่อนที่จากคอร์ด Ddim ไปสู่คอร์ด C จะเป็นการไปในลักษณะทันทีทันใด ฟังแล้วทำให้รู้ทันทีว่ามีการย้ายจุดศูนย์กลางของเสียงกลับมาที่เดิมแล้ว

ตัวอย่างที่ 162 เพลงดวงใจกับความรัก ห้องที่ 28-30

	28	29	30
พระราชนิพนธ์ ร.9	C / D7 /	Dm7 / / /	G7 / / /
คีติ คีตากร	C / A9 /	Dm / / /	G7 / / /
วิเคราะห์คอร์ด	I V9/IIIm	IIIm	V7

จากตัวอย่างที่ 162 การเคลื่อนของคอร์ด C - A9 - Dm - G7 นั้น เป็นรูปแบบของการเคลื่อนที่ครั้งละ 4 คอร์ด ซึ่งมีการนำไปใช้อยู่ทั่วไปในดนตรีแจ๊สและป๊อปปูล่า ปกติโดยทั่วไปจะใช้ห้องละ 2 คอร์ด การเคลื่อนที่ของคอร์ดครั้งละ 4 คอร์ดนั้นยังมีรูปแบบอื่นๆอีกมาก

ตัวอย่างที่ 163 เพลงอาทิตย์อัสดง ห้องที่ 9-12

	9	10	11	12
พระราชนิพนธ์ ร.9	Cm7 / / /	Fm / / /	G7 / Fm /	Cm / / /
คีติ คีตากร	Cm / C7 /	Fm / / /	Bb9 // /	Eb / / /
วิเคราะห์คอร์ด	Im V7/IV	IV	VII9	III

จากตัวอย่างที่ 163 บทเพลงนี้สร้างขึ้นมาจากบันไดเสียงไมเนอร์ คีดี คีตากร พยายามที่จะทำการประสานเสียงให้เป็นแบบผสม ให้สำเนียงของเสียงประสานเป็นแบบไมเนอร์ครึ่งท่อน และเป็นอย่างเมเจอร์ครึ่งท่อน มีการนำคอร์ด C7 ซึ่งเป็นคอร์ด V7/IV มาเป็นคอร์ดนำก่อนเข้าสู่คอร์ด Fm ในห้องที่ 10 และนำคอร์ด Bb9 มาทำหน้าที่เหมือนกับเป็นคอร์ดดอมิแนนท์เซเว่นท์ของคอร์ด Eb ในห้องที่ 12 เปลี่ยนจากคอร์ด Cm เป็นคอร์ด Eb

ตัวอย่างที่ 164 เพลงอาทิตย์อัสดง ห้องที่ 14-18

	14	15	16	17	18
พระราชนิพนธ์ ร.9	G7///	Cm G7 Fm7/	G7///	Fm7///	G7///
คีดี คีตากร	Fm///	Ab11/ Fm /	Fm///	Fm///	G7///
วิเคราะห์คอร์ด	IVm	VI IVm	IVm	IVm	V7

จากตัวอย่างที่ 164 จุดมุ่งหมายของการเปลี่ยนแปลงการใช้คอร์ดก็เหมือนกับตัวอย่างที่ 163 คือต้องการจะทำให้สำเนียงของเสียงประสานเป็นแบบเมเจอร์ สังเกตได้จากการที่นำคอร์ด Fm มาใช้แทนคอร์ด G7 เกือบทั้งหมด และนำคอร์ด Ab11มาใช้แทนคอร์ด Cm คอร์ด G7 ในห้องที่ 18 นั้นเป็นคอร์ดดอมิแนนท์เซเว่นท์ เป็นการเริ่มต้นนำเข้าสู่สำเนียงแบบไมเนอร์ในตอนท้ายประโยคเพลง

ตัวอย่างที่ 165 เพลงอาทิตย์อัสดง ห้องที่ 22-25

	22	23	24	25
พระราชนิพนธ์ ร.9	Fm///	C7 / Fm/	Fm / G7 /	Cm / / /
คีดี คีตากร	Ab///	Dbm6/ Ab/	Ab / / /	G7 / / /
วิเคราะห์คอร์ด	VI	bIIIm6 VI	VI	IIII7

จากตัวอย่างที่ 165 คีดี คีตากรได้เปลี่ยนสีสันของเสียงประสานให้เหมือนกับเพลงที่สร้างขึ้นโดยบันไดเสียงเมเจอร์ คือมีการนำเอาคอร์ด Ab มาใช้แทนคอร์ด Fm และนำคอร์ด Dbm6 มาใช้แทน C7 ในที่สุดก็กลับมาสู่สีสันแบบไมเนอร์โดยการใช่คอร์ด G7 ในห้องที่ 25 นำเข้าสู่จุดศูนย์กลางของเสียงที่เป็นแบบไมเนอร์ต่อไป

ตัวอย่างที่ 166 เพลงอาทิตย์อัสดง ห้องที่ 26-27

	26	27
พระราชนิพนธ์ ร.9	Fm / / /	Fm / G7 /
คีดี คีตากร	Ab / / /	Ab / / /
วิเคราะห์คอร์ด	VI	VI

จากตัวอย่างที่ 166 การเปลี่ยนคอร์ดจาก Fm มาใช่คอร์ด Ab เป็นการทำให้สีสันของบทเพลงเปลี่ยนไปเป็นแบบเมเจอร์อีกครั้งหนึ่ง คอร์ด Ab เป็นคอร์ดที่สำคัญ เพราะเป็นคอร์ดขั้นเอก (primary chord) ของบันไดเสียงเมเจอร์

ตัวอย่างที่ 167 เพลงทเวาพาคู่ฝัน ห้องที่ 5-8

	5	6	7	8
คีดี คีตากร	C7 / / /	Fm / / /	Bb7 / / /	Eb / / /
วิเคราะห์คอร์ด	V7/IIIm	IIIm	V7	I

จากตัวอย่างที่ 167 การเคลื่อนที่ของคอร์ดจากห้องที่ 5-8 นั้นอยู่ในท่อนบทนำของบทเพลง ดังนั้นจึงมีอิสระในการใช้คอร์ดมาก เพราะไม่มีทำนองมาบังคับทิศทางของคอร์ด การเคลื่อนที่ของคอร์ดจากตัวอย่างนี้เป็นชุดๆ ละ 4 คอร์ด การเคลื่อนที่จากคอร์ดหนึ่งไปยังอีกคอร์ดหนึ่งจะเคลื่อนที่แบบลงครึ่งละคู่ 5 เพอร์เฟกต์

ตัวอย่างที่ 168 เพลงทเวาพาคูมิน ห้องที่ 13-16

	13	14	15	16
พระราชนิพนธ์ ร.9	Ab//	Ab / C7	Fm / /	Eb//
คีติ คีตากร	Ab/C7	F7	Bb7	Eb
วิเคราะห์คอร์ด	IV V7/IIIm	V7/V	V	I

จากตัวอย่างที่ 168 มีการปรับเปลี่ยนคอร์ดเพื่อให้เกิดการเคลื่อนที่ของคอร์ดแบบเคลื่อนที่ลงครึ่งละคู่ 5 เพอร์เฟคท์มาใช้ในบทเพลงได้อย่างเหมาะสม

ตัวอย่างที่ 169 เพลงยิมส์ ห้องที่ 14-16

	14	15	16
พระราชนิพนธ์ ร.9	Gm / / /	Gm / C7 /	C7/ / /
คีติ คีตากร	Dm / / /	G7 / C /	C / / /
วิเคราะห์คอร์ด	VIIm	II7 V	V

จากตัวอย่างที่ 169 มีการปรับเปลี่ยนคอร์ดเพื่อให้เกิดการเคลื่อนที่ลงครึ่งละคู่ 5 เพอร์เฟคท์เกิดขึ้น ในห้องที่ 15 ได้เปลี่ยนคอร์ด Gm ให้เป็น G7 ซึ่งเป็นคอร์ดดอมิแนนท์เซเว่นที่ซันโท ทำให้สำเนียงของเสียงประสานจาก G7-C เป็นไปอย่างมั่นคง

ตัวอย่างที่ 170 เพลงยิมส์ ห้องที่ 35-36

	35	36
พระราชนิพนธ์ ร.9	C / C+ C7	F ////
คีติ คีตากร	C / Abm Am	F ////
วิเคราะห์คอร์ด	V bIIIm IIIIm	I ////

จากตัวอย่างที่ 170 มีการเปลี่ยนคอร์ดเพื่อทำให้มีการเคลื่อนที่ของแนวเสียง ประสาน และแนวเบส คอร์ด Am ที่นำมาใช้แทน C7 นั้น ทำให้ทำนองเพลงกลายเป็น เสียงในคอร์ด (chord tone) จะได้เสียงประสานที่ผิดไปจากเดิม

ตัวอย่างที่ 171 เพลงยี่มสู๋ ห้องที่ 22

	22
พระราชนิพนธ์ ร.9	F6 / / /
คีติ คีตากร	Bbm F / /
วิเคราะห์คอร์ด	IVm I

จากตัวอย่างที่ 171 คอร์ด Bbm คือคอร์ดที่ถูกเพิ่มเติมเข้ามาเพื่อรองรับแนว ทำนองเพลง ซึ่งแต่เดิมแนวทำนองเพลงตรงจุดนี้เป็นเสียงนอกคอร์ด แต่เมื่อนำคอร์ด Bbm ไปรองรับ ทำให้เปลี่ยนเป็นเสียงในคอร์ด

ตัวอย่างที่ 172 เพลงรักคืนเรือน ห้องที่ 9-11

	9	10	11
พระราชนิพนธ์ ร.9	Eb7 / / /	Ab9 / / /	Ab9 Abm
คีติ คีตากร	Db7 / / /	C7 / Fm /	C7 Abm
วิเคราะห์คอร์ด	II	V7/IIIm IIIm	VI7 IVm

จากตัวอย่างที่ 172 คอร์ด Db7 ที่นำมาแทนที่คอร์ด Eb7 นั้น ทำให้เกิดการ เคลื่อนที่ของคอร์ดทีละครึ่งเสียงเกิดขึ้น คอร์ดที่เปลี่ยนแปลงใหม่ในห้องที่ 10 และ 11 ช่วยทำให้เสียงประสานมีสีสันเพิ่มขึ้น ในห้องที่ 10 มีการเคลื่อนที่ของคอร์ดแบบเคลื่อนที่ ลงทีละคู่ 5 เพอร์เฟคท์เกิดขึ้น

ตัวอย่างที่ 173 เพลงยามค่ำ ห้องที่ 6-8

	6	7	8
พระราชนิพนธ์ ร.9	G / B7 /	Em / Em7 /	Am / / /
คีติ คีตากร	G / D7 /	G / G7 /	C / / /
วิเคราะห์คอร์ด	I V7	I V7/IV	IV

จากตัวอย่างที่ 173 คีติ คีตากรได้ใช้กลุ่มคอร์ดชั้นเอก (primary chord) แทนกลุ่มคอร์ดชั้นโท (secondary chord) ทั้งหมด พระเจนดุริยางค์ (2521 : 41) กล่าวถึงการเลือกใช้คอร์ดในการประสานเสียงสรุปได้ว่า ควรจะเลือกใช้คอร์ดชั้นเอกให้มากกว่าคอร์ดชั้นโท ทั้งนี้เพราะว่าคอร์ดชั้นเอกเป็นคอร์ดที่ครอบคลุมเสียงทั้งหมดในบันไดเสียงนั้นๆ

ตัวอย่างที่ 174 เพลงยามค่ำ ห้องที่ 17-19

	17	18	19
พระราชนิพนธ์ ร.9	A7(b5)///	Adim / Cdim /	Cdim / Fdim /
คีติ คีตากร	A7 / //	D7 / //	D7 / //
วิเคราะห์คอร์ด	V7/V	V7	V7

จากตัวอย่างที่ 174 คีติ คีตากรได้เลือกใช้กลุ่มคอร์ดชั้นเอกแทนคอร์ดดิมินิชท์ในการประสานเสียง

ตัวอย่างที่ 175 เพลงลมหนาว ห้องที่ 27-29

	27	28	29
พระราชนิพนธ์ ร.9	Bbdim / /	Fdim / /	Cdim / /
คีติ คีตากร	Bbdim / /	F7 / /	Cdim / /
วิเคราะห์คอร์ด	I dim	V7	I dim

จากตัวอย่างที่ 175 คีติ คีตากรใช้คอร์ด F7 แทนคอร์ด Fdim ในห้องที่ 28 คอร์ด F7 ที่นำมาแทนคอร์ด Fdim นั้น ก็เป็นคอร์ดกระด้างเช่นกัน ทำนองหลักในห้องที่ 28 คือเสียง F ดังนั้นโน้ตแนวเบสก็ยังคงเดิม มีแต่เพียงเสียงประสานเท่านั้นที่แปลกไปจากเดิม

ตัวอย่างที่ 176 เพลงสายลม ห้องที่ 2-3

	2	3
คีติ คีตากร	A7 / / /	Ab/ G7 C
วิเคราะห์คอร์ด	V7/II	bVI V7 I

จากตัวอย่างที่ 176 คีติ คีตากรนำคอร์ด Ab มาใช้ซึ่งเป็นลักษณะของคอร์ดแทน จุดประสงค์เพื่อต้องการที่จะให้เกิดการเคลื่อนที่ของคอร์ดลงครึ่งละครึ่งเสียงจาก A7-Ab-G7 แทนการเคลื่อนที่ลงครึ่งละคู่ 5 เพอร์เฟคท์ ซึ่งวิธีการแบบนี้ เบนวาร์ด (Benward. 1985 : 348-361) ได้สรุปไว้ว่าสามารถใช้แทนกันได้

ตัวอย่างที่ 177 เพลงสายลม ห้องที่ 5-8

	5	6	7	8
พระราชนิพนธ์ ร.9	C / / /	Cdim / / /	Dm / A+ /	F///
คีติ คีตากร	C / / /	F#dim / / /	Dm / F+ /	F///
วิเคราะห์คอร์ด	I	#IVdim	IIm IV+	IV

จากตัวอย่างที่ 177 คอร์ด Cdim7 และคอร์ด F#dim7 จะมีเสียงภายในคอร์ดเหมือนกันทั้งหมด คีติ คีตากรนำคอร์ด F#dim มาใช้แทน Cdim ก็เพื่อที่จะเปลี่ยนทิศทางของการเคลื่อนที่ของคอร์ดให้เปลี่ยนไปจากเดิม คอร์ด A+ และคอร์ด F+จะมีเสียงภายในคอร์ดเหมือนกันทั้งหมดเช่นกัน ดังนั้นจุดมุ่งหมายของการใช้คอร์ด F+ มาแทน A+

ก็เพื่อที่จะเปลี่ยนทิศทางการเคลื่อนที่ของคอร์ดเช่นกัน

ตัวอย่างที่ 178 เพลงสายลม ห้องที่ 34-35

	34	35
พระราชนิพนธ์ ร.9	Dm7 / / Bb(b5)	C / / /
คีติ คีตากร	G7 G11 / /	C / / /
วิเคราะห์คอร์ด	V7 V11	I

จากตัวอย่างที่ 178 ทำนองในห้องที่ 34 และ 35 เป็นทำนองที่จบสมบูรณ์ในตัวเอง การที่คีติ คีตากรนำคอร์ด G7 และ G11 มาใช้แทนคอร์ด Dm7 และ Bb7(b5) ในห้องที่ 34 นั้น มีผลทำให้แนวเบส แนวเสียงประสานและแนวทำนองเพลงจบลงอย่างสมบูรณ์

ตัวอย่างที่ 179 เพลงเกิดเป็นไทยตายเพื่อไทย ห้องที่ 10

	10
พระราชนิพนธ์ ร.9	Bb+ / / /
คีติ คีตากร	Eb Bb+
วิเคราะห์คอร์ด	I V+

จากตัวอย่างที่ 179 คอร์ด Eb ที่นำมาไว้ต้นห้องที่ 10 มีผลทำให้ทำนองเพลงในห้องที่ 10 ซึ่งแต่เดิมเป็นโน้ตนอกคอร์ด กลายมาเป็นโน้ตในคอร์ด ทำให้เกิดความกลมกลืนของเสียงมากขึ้น วิธีการเดียวกันนี้คีติ คีตากรยังนำไปใช้ในห้องเพลงที่ 26, 34 และ 38 ด้วยเหมือนกัน

การเปลี่ยนแปลงคอร์ดในบทเพลงพระราชนิพนธ์ตามตัวอย่างที่นำมาแสดงให้ดูทั้งหมดนั้น พอจะสรุปแนวการใช้คอร์ดของคีติ คีตากรในการเรียบเรียงเสียงประสานในบทเพลงพระราชนิพนธ์ทั้ง 14 เพลงได้ดังนี้

1. นำเอาวิธีการดำเนินของคอร์ดในรูปแบบของการเคลื่อนที่ลงครึ่งละคู่ 5 เพอร์เฟ็คท์ หรือเคลื่อนขึ้นครึ่งละคู่ 4 เพอร์เฟ็คท์มาใช้เพิ่มขึ้น การเคลื่อนที่ของคอร์ดในลักษณะนี้ถือว่าการเคลื่อนที่ของคอร์ดที่เด่นชัดที่สุด เดลามอนท์ (Delamont. 1965 : 104) ได้ให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับการเคลื่อนที่ของคอร์ดในลักษณะนี้ว่าเป็นการเดินทางไปข้างหน้าอย่างมีความเชื่อมั่น แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ (ม.ป.ป. : 29-34) เรียกการเคลื่อนที่ของคอร์ดในรูปแบบนี้ว่า ดอมิแนนท์โมชัน (dominant motion) ซึ่ง ริซิเลียโน (Ricigliano. 1969 : 22) เรียกการเคลื่อนที่แบบนี้ว่า ไซเคิลออฟฟิฟท์ (cycle of fifths)

2. นำเอาวิธีการดำเนินของคอร์ดในรูปแบบของการเคลื่อนที่ลงครึ่งละครึ่งเสียงมาใช้ ซึ่งวิธีการดังกล่าวจะต้องมีการใช้คอร์ดแทนเกิดขึ้น เพื่อจะให้เกิดการเคลื่อนที่ของคอร์ดลงครึ่งละครึ่งเสียง เป็นการเปลี่ยนแปลงการประสานเสียงให้มีสีสันเพิ่มขึ้น

3. คีติ คีตากรพยายามปรับเสียงประสานในบทเพลงให้มีความนิ่มนวลโดยการใช้เสียงประเภทกลมกล่อม (consonant) มากกว่าเสียงกระด้าง (dissonant) สังเกตจากการที่พยายามไม่ใช้เสียงคู่ 7 ในคอร์ดไมเนอร์ โดยการเปลี่ยนจากคอร์ดไมเนอร์เซเว่นท์มาเป็นไตรแอดชนิดไมเนอร์แทน

4. มีการนำคอร์ดที่อยู่ใกล้เคียงกัน (neighboring chord) มาทำหน้าที่เป็นคอร์ดสำหรับตกแต่งคอร์ดอื่น (embellishing chord) เพื่อทำให้เกิดสีสันที่น่าสนใจเพิ่มขึ้น

การย้ายบันไดเสียง

การย้ายบันไดเสียงเป็นวิธีการที่ผู้เรียบเรียงเสียงประสานมักจะนำมาใช้เพื่อหลีกเลี่ยงความซ้ำซากจำเจและความจืดชืดที่เกิดขึ้นกับบทเพลง ซึ่งบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงเดียวตลอดเวลา ลักษณะของการย้ายบันไดเสียงมีหลายรูปแบบ ผู้เรียบเรียงเสียงประสานแต่ละคนจะมีวิธีการนำมาใช้ที่แตกต่างกันออกไป การศึกษาวิเคราะห์การย้ายบันไดเสียงในครั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งที่จะศึกษาเกี่ยวกับวิธีการย้ายบันไดเสียงในบทเพลง และวิธีการดำเนินของคอร์ดที่ถูกนำมาใช้ในการย้ายบันไดเสียง บทเพลงทั้ง 14 เพลงที่นำมาศึกษาวิเคราะห์นั้น จะมีการย้ายบันไดเสียงเกิดขึ้นเพียงบางเพลงเท่านั้น ผู้วิจัยจะนำเสนอโดยจะศึกษาวิเคราะห์ในแต่ละเพลงแยกจากกันตามลำดับดังนี้

1. เพลงแสงเทียน ไม่มีการย้ายบันไดเสียงเกิดขึ้น
2. เพลงยามเย็น มีการย้ายบันไดเสียงเกิดขึ้น 2 ครั้ง ดังที่แสดงไว้ใน

ตัวอย่างที่ 180 และ 181

ตัวอย่างที่ 180 เพลงยามเย็น ห้องที่ 68-70

The musical score shows three staves: 1st Alto, 1st Trumpet, and Piano. Above the staves are measure numbers 68, 69, and 70. The key signature changes from two flats (B-flat major/D minor) in measure 68 to one flat (F major/C minor) at the beginning of measure 69. The piano part includes chords F, A7, and D major (D'maj7).

ลักษณะของการย้ายบันไดเสียงแบบนี้ คีดี คีตากรได้สร้างทำนองสั้นๆ ประกอบด้วยตัวโน้ต 5 ตัว ซึ่งใช้ระดับเสียงในบันไดเสียงใหม่มาสร้าง ทำนองนี้ใช้เป็นสะพาน

เพื่อนำไปสู่บันไดเสียงใหม่ ไม่มีการใช้คอร์ดร่วม การเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นทันทีหลังจาก
สิ้นสุดทำนองในบันไดเสียงเก่า ระดับเสียงใหม่จะอยู่ต่ำลงจากบันไดเสียงเดิมเป็นระยะ
คู่ 3 เมเจอร์ ทำนองสั้นๆที่นำมาใช้เป็นสะพานนำสู่บันไดเสียงใหม่นั้น มีโครงสร้างอยู่
ภายในคอร์ดดอมิแนนท์เซเว่นท์ของบันไดเสียงใหม่

ตัวอย่างที่ 181 เพลงยามเย็น ห้องที่ 93-94

The image shows a musical score for three instruments: 1st Alto, 1st Trumpet, and Piano. The score is divided into two measures, 93 and 94. In measure 93, the key signature changes from E-flat major to E major. The piano part has chords E-flat major and E major. The alto and trumpet parts have melodic lines with slurs and accents.

จากตัวอย่างที่ 181 นี้เป็นการย้ายบันไดเสียงอย่างฉับพลัน ไม่มีการสร้าง
ทำนองสั้นๆ เข้ามาเป็นตัวเชื่อมเหมือนกับตัวอย่างที่ 180 เมื่อถึงตำแหน่งที่ต้องการจะ
เปลี่ยนบันไดเสียงก็ให้เลื่อนระดับเสียงไปสู่บันไดเสียงใหม่เลยทันที วิธีการย้ายบันได
เสียงแบบนี้ก็คือวิธีการเดียวกับ static modulation (ดูตัวอย่างที่ 56)

3. เพลงสายฝน มีการย้ายบันไดเสียงเกิดขึ้น 1 ครั้ง ดังแสดงไว้ใน
ตัวอย่างที่ 182

ตัวอย่างที่ 182 เพลงสายฝน ห้องที่ 82-84

82 83 84

1st Alto

1st Trumpet

Piano

E E⁷ A

จากตัวอย่างที่ 182 บันไดเสียงใหม่อยู่ห่างจากบันไดเสียงเดิมในระยะขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคท์ คีดี คีตากรได้ใช้คอร์ดโทนิคของบันไดเสียงเดิมมาทำให้เป็นคอร์ดคอมิแนนท์เซเว่นท์ของบันไดเสียงใหม่ จากนั้นก็สร้างทำนองสั้นๆเป็นสะพานเชื่อมเข้าสู่บันไดเสียงใหม่ โดยให้มีโครงสร้างอยู่ภายในคอร์ดคอมิแนนท์เซเว่นท์นั้น

4. เพลงใกล้รุ่ง ไม่มีการย้ายบันไดเสียงเกิดขึ้น
5. เพลงชะตาชีวิต ไม่มีการย้ายบันไดเสียงเกิดขึ้น
6. เพลงดวงใจกับความรัก ไม่มีการย้ายบันไดเสียงเกิดขึ้น
7. เพลงอาทิตย์อัสดง ไม่มีการย้ายบันไดเสียงเกิดขึ้น
8. เพลงทเวาพาคู่ฝัน ไม่มีการย้ายบันไดเสียงเกิดขึ้น
9. เพลงยิ้มสู้ ไม่มีการย้ายบันไดเสียงเกิดขึ้น
10. เพลงรักคืนเรือน ไม่มีการย้ายบันไดเสียงเกิดขึ้น
11. เพลงยามค่ำ มีการย้ายบันไดเสียงเกิดขึ้น 1 ครั้ง ดังแสดงไว้ใน

ตัวอย่างที่ 183

ตัวอย่างที่ 183 เพลงยามค่ำ ห้องที่ 54-55

54 55

1st Alto

1st Trumpet

Piano

D⁷ F[#]dim Gdim B^b E^bm⁶

จากตัวอย่างที่ 183 ทำนองของบันไดเสียงเก่าจะจบลงด้วยคอร์ดตอมิเนนท์ เซเว่นท์ มีทำนองสั้นๆเป็นสะพานนำเข้าสู่คอร์ดโทนิคในบันไดเสียงใหม่ ใช้คอร์ดดิมินิชท์ 2 คอร์ดเคลื่อนที่ต่อเนื่องกันไปครั้งละครึ่งเสียงก่อนที่จะเข้าไปสู่บันไดเสียงใหม่ บันไดเสียงใหม่อยู่สูงขึ้นไปจากบันไดเสียงเก่าในระยะคู่ 3 ไมเนอร์

12. เพลงลมหนาว มีการย้ายบันไดเสียงเกิดขึ้น 1 ครั้ง ดังแสดงไว้ใน ตัวอย่างที่ 184

ตัวอย่างที่ 184 เพลงลมหนาว ห้องที่ 70-75

70 71 72 73 74 75

1st Alto

1st Trumpet

Piano

B^b B^b E^bm G⁷ A¹⁷ A¹⁷ D^b

จากตัวอย่างที่ 184 บันไดเสียงใหม่อยู่สูงขึ้นไปจากบันไดเสียงเก่าเป็นระยะ
 คู่ 3 ไมเนอร์ เมื่อจบทำนองในบันไดเสียงเก่าแล้วมีการสร้างทำนองขึ้นมา 4 ห้องเพื่อ
 เป็นสะพานเชื่อมไปสู่บันไดเสียงใหม่ ซึ่งจบด้วยคอร์ดที่เป็นคอร์ดมิเนอร์เซเว่นท์ของบันได
 เสียงใหม่

13. เพลงสายลม ไม่มีการเปลี่ยนบันไดเสียงเกิดขึ้น

14. เพลงเกิดเป็นไทยตายเพื่อไทย ไม่มีการเปลี่ยนบันไดเสียงเกิดขึ้น

การย้ายบันไดเสียงเป็นวิธีการอย่างหนึ่ง ที่นำมาใช้ในการเรียบเรียงเสียง
 ประสานอยู่โดยทั่วไป เพื่อที่จะเปลี่ยนแปลงให้ระดับเสียงของบทเพลงให้เปลี่ยนแปลงไป
 จากเดิม ทำให้บทเพลงน่าสนใจเพิ่มขึ้น คีติ คีตากร ได้นำเอาวิธีการย้ายบันไดเสียงมา
 ใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงพระราชนิพนธ์อยู่หลายเพลง ส่วนใหญ่แล้วจะ
 เป็นการเปลี่ยนแปลงเมื่อจบวรรคเพลงแล้ว การเปลี่ยนบันไดเสียงที่ได้เกิดขึ้นนั้น มีทั้ง
 เลื่อนให้สูงขึ้น และเลื่อนให้ต่ำลงมา มีการนำคอร์ดคอร์ดมิเนอร์เซเว่นท์มาใช้เป็นคอร์ดนำ
 ก่อนที่จะเข้าสู่บันไดเสียงใหม่ พระเจนดุริยางค์ (2520 : 163) ได้กล่าวถึงการย้าย
 บันไดเสียงโดยใช้คอร์ดคอร์ดมิเนอร์เซเว่นท์ของบันไดเสียงใหม่มาเป็นคอร์ดนำ แล้วค่อย
 กล่าเข้าไปหาบันไดเสียงใหม่นั้นว่า เป็นวิธีการที่สนิทที่สุดของการเปลี่ยนบันไดเสียง

การพักประโยคเพลงหรือเคเด็นซ์

พระเจนดุริยางค์ (2521 : 113) ได้พูดถึงประโยคของเคเด็นซ์ดังนี้ "ใน
 การอ่านหรือพูดย่อมต้องมีพักเพื่อแยกประโยคนั้นๆออกให้ชัดเจน สำหรับการดนตรีก็เช่น
 เดียวกัน เรียกว่าการพักประโยคของเพลง" การศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับเรื่องการพัก
 ประโยคเพลงในครั้งนี้ ผู้วิจัยตั้งจุดมุ่งหมายไว้ 2 ประการดังนี้

1. ชนิดของการพักประโยคเพลงที่นำมาใช้
2. วิธีแห่งการดำเนินของคอร์ดในการพักประโยคเพลง

ตัวอย่างของเคเด้นซ์ต่อไปนี้เป็นเคเด้นซ์ที่ถูกนำมาใช้ในบทเพลงโดยคีติ คีตาการ
เคเด้นซ์ในจุดอื่นที่เป็นของเดิมจะไม่นำมาแสดงไว้ในที่นี้

ตัวอย่างที่ 185 เพลงแสงเทียน ห้องที่ 29-31

	29	30	31
พระราชนิพนธ์ ร.9	D / / /	D / / /	A / / /
คีติ คีตาการ	D/ Fdim /	Bb7/ / /	A7/ / /
วิเคราะห์คอร์ด	I bIIIdim	bVI7	V7

จากตัวอย่างที่ 185 ชนิดของเคเด้นซ์คือ ฮาล์ฟเคเด้นซ์ คีติ คีตาการนำคอร์ด
Fdim และคอร์ด Bb7 มาแทรกเพิ่มเติม เพื่อให้เกิดสีสันของเสียงเพิ่มมากขึ้น จุด
หมายปลายทางอยู่ที่คอร์ด A7 ในห้องที่ 31 ซึ่งเป็นคอร์ดดอมิแนนท์เซเว่นท์

ตัวอย่างที่ 186 เพลงยามเย็น ห้องที่ 13

	13
พระราชนิพนธ์ ร.9	F / / /
คีติ คีตาการ	Db7/ C7/
วิเคราะห์คอร์ด	bVI7 V7

จากตัวอย่างที่ 186 ชนิดของเคเด้นซ์คือ ฮาล์ฟเคเด้นซ์ คอร์ดปลายทางคือ
C7 เป็นคอร์ดดอมิแนนท์เซเว่นท์ คอร์ด Db7 ถูกนำมาใช้แทนคอร์ด F เนื่องจากมี
เสียง F เป็นเสียงร่วม และเสียงของทำนองหลักก็ตรงกับเสียง F ดังนั้นคอร์ด Db7 ที่
นำมาใช้แทนจึงไม่ทำให้ทำนองเพลงผิดเพี้ยนไป การเคลื่อนที่ของคอร์ด Db7 ไปยังคอร์ด
C7 เป็นแบบครึ่งเสียง

ตัวอย่างที่ 187 เพลงยามเย็น ห้องที่ 29

	29
พระราชนิพนธ์ ร.9	Gm / C7 /
คีติ คีตากร	Gm / Bbm/
วิเคราะห์คอร์ด	IIm IVm

จากตัวอย่างที่ 187 คีติ คีตากรนำคอร์ด Bbm มาใช้แทนคอร์ด C7 เคเด้นซ์
ที่มีวิธีการเคลื่อนที่ของคอร์ดในรูปแบบนี้ ยังไม่เคยมีการตั้งชื่อมาก่อน

ตัวอย่างที่ 188 เพลงสายฝน ห้องที่ 32-33

	32	33
คีติ คีตากร	Eb / / /	Fm / Bb7 /
วิเคราะห์คอร์ด	I	IIm V7

จากตัวอย่างที่ 188 ชนิดของเคเด้นซ์คือ ฮาล์ฟเคเด้นซ์ คอร์ดปลายทางคือ
Bb7 ซึ่งเป็นคอร์ดตอมิแฉกซ์เซเว่นท์ คอร์ด Fm ที่นำมาแทรกไว้ก่อนถึงคอร์ด Bb7
จะทำให้มีการเคลื่อนที่ของคอร์ดในระยะคู่ 5 เกิดขึ้น ถือว่าเป็นการตกแต่งเสียงใน
เคเด้นซ์ให้มีจุดสนใจเพิ่มขึ้น

ตัวอย่างที่ 189 เพลงสายฝน ห้องที่ 40-41

	40	41
คีติ คีตากร	Eb / Cm /	Fm / Bb7 /
วิเคราะห์คอร์ด	I VIm	IIm V7

จากตัวอย่างที่ 189 ชนิดของเคเด้นซ์คือ ฮาล์ฟเคเด้นซ์ วิธีการดำเนินของ
คอร์ด Eb-Cm-Fm-Bb7 เป็นรูปแบบของคอร์ดชุดที่นิยมใช้กันมาก คอร์ด Cm และคอร์ด

Fm ที่แทรกอยู่ระหว่างคอร์ด Eb และคอร์ด Bb7 จะช่วยให้เคเด้นซ์มีสีสันเพิ่มขึ้น

ตัวอย่างที่ 190 เพลงทเวาพาคู่ฝัน ห้องที่ 39-40

	39	40
พระราชนิพนธ์ ร.9	Eb / /	Eb / /
คีติ คีตากร	Eb / Cdim	Bb / /
วิเคราะห์คอร์ด	I Vldim	V

จากตัวอย่างที่ 190 ชนิดของเคเด้นซ์คือ ฮาร์ฟเคเด้นซ์ คอร์ด Cdim ที่นำมาแทรกไว้ เป็นการตกแต่งเคเด้นซ์ให้มีสีสันแปลกออกไปอีกรูปแบบหนึ่ง

ตัวอย่างที่ 191 เพลงยิ้มสู้ ห้องที่ 52

	52
พระราชนิพนธ์ ร.9	F / / /
คีติ คีตากร	F / C7/
วิเคราะห์คอร์ด	I V7

จากตัวอย่างที่ 191 ชนิดของเคเด้นซ์คือ ฮาร์ฟเคเด้นซ์ วิธีการดำเนินของคอร์ดคือ I-V7

จากตัวอย่างของจุดพักประโยคเพลงหรือเคเด้นซ์ที่แสดงไว้ทั้งหมด จะเห็นได้ว่า คีติ คีตากรต้องการทำให้จุดพักประโยคเพลง หรือเคเด้นซ์ มีการเคลื่อนที่ของคอร์ดมากขึ้น โดยปกติทำนองเพลงตรงจุดพักประโยคเพลง จะเป็นโน้ตที่ลากเสียงยาว เพื่อรอการเปลี่ยนแปลงที่จะเกิดขึ้นในวรรคใหม่ต่อไป ตรงจุดที่รอคอยการเปลี่ยนแปลงนี้เองคือจุดที่คีติ คีตากรเพิ่มเติมคอร์ดเข้าไปเพื่อให้มีการเคลื่อนที่ของเสียง ทำให้การเชื่อมต่อกันระหว่างวรรคเพลงมีสีสันของเสียงและทำให้เกิดจุดสนใจเพิ่มขึ้น

เสียงประสาน

การจัดวางแนวเสียงต่างๆของเสียงดนตรีให้ดำเนินต่อเนื่องกันไป โดยการทำให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างแนวเสียงต่าง ๆ นั้น เมื่อปฏิบัติขึ้นพร้อมๆกันจะเกิดเป็นเสียงประสานขึ้น เสียงประสานเกิดขึ้นได้กับแนวทำนองหลักของบทเพลง และเกิดขึ้นได้กับแนวทำนองสอดแทรกต่างๆที่สร้างขึ้นมา เพื่อนำมาบรรเลงพร้อมกับแนวทำนองหลักของบทเพลง ผู้เรียบเรียงเสียงประสานมีหน้าที่จัดระเบียบของเสียงต่างๆที่กำหนดให้มีขึ้นในบทเพลง ให้เป็นไปตามวิถีแห่งการดำเนินทำนองของเสียงประสาน และวิธีการเคลื่อนที่ของคอร์ดที่เกิดขึ้นในบทเพลง เสียงประสานที่มีอยู่ในบทเพลงต่างๆ มีลักษณะที่แตกต่างกัน 2 รูปแบบคือ

1. เสียงประสานแบบชิดแนว (closed harmony)

เสียงประสานแบบชิดแนวคือแนวเสียงต่างๆที่อยู่ใกล้กัน เรียงชิดต่อกันไปตามลำดับของเสียงที่ประกอบกันขึ้นเป็นคอร์ดนั้นๆ คุณภาพของเสียงที่ได้จากการเลือกใช้เสียงประสานแบบชิดแนวนี้ จะมีความหนาแน่นของเสียงมาก เหมาะที่จะนำไปใช้สำหรับการย้ำ การเน้นเพื่อความหนักแน่น หรือการเคลื่อนที่ของแนวทำนองในจังหวะที่เร็ว ดังแสดงไว้ในตัวอย่างที่ 192

ตัวอย่างที่ 192

The image shows a musical staff for Saxophone in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The staff contains five chords, each with its name written above it: D, Fdim, Em, B7, and Bb7. The notes for each chord are: D (D4, F#4, A4), Fdim (F#4, A4, C5), Em (E4, G4, B4), B7 (B4, D5, F#5, G5), and Bb7 (Bb4, D5, F5, G5).

2. เสียงประสานแบบขยายแนว (open harmony)

เสียงประสานแบบขยายแนวคือแนวเสียงต่างๆที่อยู่ห่างกันออกไป ไม่ต้องอยู่เรียงชิดกันตามลำดับ คุณภาพของเสียงที่ได้จากการเลือกใช้เสียงประสานแบบขยายแนวนี้จะ มีความหนาแน่นของเสียงน้อย เหมาะที่จะนำไปใช้สำหรับเสียงลากยาว ในจังหวะที่ไม่เร็วมาก ดังแสดงไว้ในตัวอย่างที่ 193

ตัวอย่างที่ 193



จุดประสงค์ของผู้วิจัยในการศึกษาเกี่ยวกับเรื่องของเสียงประสานนั้น ก็เพื่อที่จะ ต้องการศึกษาดูว่า คีติ คีตากร มีวิธีการจัดวางแนวเสียงต่างๆสำหรับวงดนตรีแจ๊สขนาดใหญ่อย่างไร โดยตั้งจุดมุ่งหมายที่จะศึกษาไว้ 2 หัวข้อดังนี้

1. การจัดวางแนวต่างๆของ เสียงให้เหมาะสมกับคอร์ต
2. การกำหนดแนวของเสียงให้กับเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ

จากการศึกษาบทเพลงพระราชนิพนธ์ทั้ง 14 เพลง พบว่าคีติ คีตากรมีวิธีการ จัดการเกี่ยวกับเสียงประสานในบทเพลงดังต่อไปนี้

1. ให้แนวเสียงประสานมีระดับเสียงที่ต่ำกว่าเสียงของแนวทำนองหลัก

คีติ คีตากรจะไม่กำหนดให้เสียงประสานมีระดับเสียงสูงกว่าแนวทำนองหลัก โหนดที่เป็นแนวทำนองหลักจะถูกกำหนดให้กับแซกโซโฟนอัลโต 1 (1st Alto) หรือแตรทรัมเป็ต 1 (1st Trumpet) บรรเลง สังเกตดูจากสกออร์จะเห็นได้ว่าโน้ตที่ถูกบันทึกไว้ให้กับแซกโซโฟนอัลโต 1 หรือแตรทรัมเป็ต 1 จะมีระดับเสียงสูงกว่าแนวเสียงของเครื่องดนตรีแนวอื่นๆ วิธีการประสานเสียงในรูปแบบนี้ถูกนำไปใช้ในการ

เรียบเรียงเสียงประสานทุกเพลง ดังแสดงไว้ในตัวอย่างที่ 194

ตัวอย่างที่ 194 เพลงสมทนาว ห้องที่ 55-58

55 56 57 58

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

2. ให้แนวเสียงประสานเคลื่อนที่แบบขนานไปกับแนวทำนองหลัก

คีติ คีตากรจะใช้การเคลื่อนที่ของแนวเสียงเสียงประสานให้ขนานไปกับแนวทำนองหลักเป็นส่วนมาก บางครั้งก็เคลื่อนที่แบบเตียโทนิค บางครั้งก็เคลื่อนที่แบบโครมาติค ดังแสดงไว้ในตัวอย่างที่ 195 196 197

ตัวอย่างที่ 195 เพลงสายฝน ห้องที่ 46-48

Musical score for Example 195, measures 46-48. The score is written for five vocal parts: 1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, and 5th Baritone. The music is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The score shows the vocal lines for measures 46, 47, and 48. The 1st Alto and 3rd Alto parts have a melodic line with a slur over measures 47 and 48. The 2nd Tenor, 4th Tenor, and 5th Baritone parts have a more rhythmic line with eighth and sixteenth notes.

จากตัวอย่างที่ 195 แสดงเสียงของกลุ่มแซกโซโฟนซึ่งเคลื่อนที่ขนานกันไปแบบ
เดียโทนิค

ตัวอย่างที่ 196 เพลงยิ้มสู้ ห้องที่ 38-39

Musical score for Example 196, measures 38-39. The score is written for four brass parts: 1st Trumpet, 2nd Trumpet, 3rd Trumpet, and Trombone. The music is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The score shows the brass lines for measures 38 and 39. The 1st Trumpet, 2nd Trumpet, and 3rd Trumpet parts have a melodic line with a slur over measures 38 and 39. The Trombone part has a more rhythmic line with eighth and sixteenth notes.

จากตัวอย่างที่ 196 แสดงเสียงของกลุ่มแตรทรัมเป็ตและทรอมโบนซึ่งเคลื่อนที่ขนานกันไปแบบโครแมติก

ตัวอย่างที่ 197 เพลงเทวาพาคู่ฝัน ห้องที่ 4-5

The musical score for Example 197 consists of four staves, each representing a different vocal part: 1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, and 5th Baritone. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The score is divided into two measures, labeled 4 and 5. The melody is a chromatic line moving upwards, starting on a G4 in measure 4 and ending on a D5 in measure 5. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter) in measure 4; and D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter) in measure 5. The 1st Alto part has a fermata over the final note in measure 5. The other parts follow the same melodic line but with different rhythmic values and starting points.

จากตัวอย่างที่ 197 แสดงเสียงของกลุ่มแซกโซโฟนซึ่งมีการเคลื่อนที่แบบขนานแนวชนิดไม่เรียงเสียง และแบบโครแมติก

3. แนวเสียงของเครื่องดนตรีในกลุ่มแซกโซโฟน และกลุ่มแตรทองเหลืองส่วนใหญ่จะแบ่งหน้าที่ออกจากกันอย่างชัดเจน ไม่ปะปนแนวเสียงกัน

4. มักจะเพิ่มเสียงคู่ 6 ในคอร์ด I และคอร์ด IV ดังแสดงไว้ในตัวอย่างที่

ตัวอย่างที่ 198 เพลงยามค่ำ ห้องที่ 15

15

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

จากตัวอย่างที่ 198 เสียงในกลุ่มของแซกโซโฟนมีการเพิ่มเสียงคู่ 6 เข้าไปในคอร์ด I ที่แนวเสียงของแซกโซโฟนบาไรโทน

5. ในคอร์ด V7 ทั้งที่เป็นคอร์ดตอมิแฉ้นท์เซเว่นท์ และคอร์ดตอมิแฉ้นท์เซเว่นท์ชั้นโท เสียงในชั้นที่ 5 ของคอร์ดมักจะถูกตัดทิ้ง ดังแสดงไว้ในตัวอย่างที่ 199

ตัวอย่างที่ 199 เพลงยามค่ำ ห้องที่ 11

11

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

จากตัวอย่างที่ 199 เสียงทั้งหมดอยู่ในคอร์ด D7 เสียงที่ไม่ถูกนำมาใช้คือ เสียง A

6. รูปแบบของเสียงประสานจะใช้แบบขีดแนวเกือบทั้งหมด

7. การกำหนดแนวเสียงสำหรับเครื่องดนตรีในกลุ่มแซกโซโฟน จะมีรูปแบบที่แน่นอน ใช้เหมือนกันทุกเพลง ดังแสดงไว้ในตัวอย่างที่ 200

ตัวอย่างที่ 200 แสดงการกำหนดแนวเสียงในกลุ่มแซกโซโฟน

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

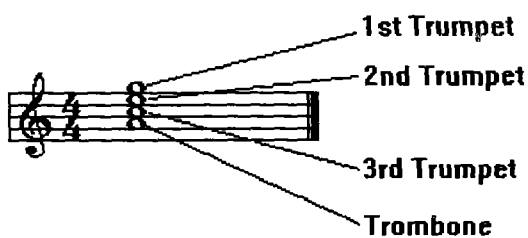
4th Tenor

5th Baritone

8. บางครั้งแนวเสียงสำหรับแซกโซโฟนเทเนอร์ 4 และแนวเสียงสำหรับแซกโซโฟนบาริโทน 5 จะมีการเคลื่อนที่ล้ำแนว ทั้งนี้เพราะมีการใช้เสียงซ้ำกัน

9. การกำหนดแนวเสียงสำหรับเครื่องดนตรีในกลุ่มแตรทองเหลือง จะมีรูปแบบที่แน่นอน ใช้เหมือนกันทุกเพลง ดังแสดงไว้ในตัวอย่างที่ 201

ตัวอย่างที่ 201 แสดงการกำหนดแนวเสียงในกลุ่มแตรทองเหลือง



10. ในกลุ่มของแตรทองเหลือง แตรทรอมโบนมักจะใช้แนวเสียงเดียวกันกับแนวของทรัมเป็ต 3 เสมอ ดังแสดงไว้ในตัวอย่างที่ 202

ตัวอย่างที่ 202 เพลงยามค่ำ ห้องที่ 6-7

6 7

1st Trumpet
2nd Trumpet
3rd Trumpet
Trombone

11. ชั้นคู่เสียงยูนิสัน และอ็อกเตฟ มักจะถูกนำมาใช้เสมอ ทั้งนี้เพราะคีตกีตากร มักจะใช้ไทรแอดในการประสานเสียง ดังนั้นการใช้ชั้นคู่เสียงยูนิสัน และชั้นคู่อ็อกเตฟจึงเป็นสิ่งที่จำเป็น ดังแสดงไว้ในตัวอย่างที่ 203

ตัวอย่างที่ 203 เพลงแสงเทียน ห้องที่ 25-28

The image shows a musical score for five vocal parts: 1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, and 5th Baritone. The score is divided into four measures, labeled 25, 26, 27, and 28. Each measure shows the vocal lines for all five parts, demonstrating the use of unison and octave intervals. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various note values and rests.

จากตัวอย่างที่ 203 แนวบรรเลงของแซกโซโฟนอัลโต 1 กับแนวบรรเลงของแซกโซโฟนบาริโทน 5 ในห้องที่ 25-26 มีระยะห่างกัน 1 อ็อกเตฟ และในห้องที่ 27-28 มีระยะห่างกัน 2 อ็อกเตฟ

เสียงนอกคอร์ด

ในทุกบทเพลงจะต้องมีเสียงนอกคอร์ดเกิดขึ้น เสียงนอกคอร์ดช่วยทำให้ทำนองเพลงเคลื่อนที่ติดต่อกันไปอย่างสละสลวย เสียงนอกคอร์ดเกิดขึ้นได้ทั้งในจังหวะตก และจังหวะยก การศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับเรื่องเสียงนอกคอร์ดในบทเพลงพระราชนิพนธ์ทั้ง 14 เพลง ผู้วิจัยตั้งหัวข้อที่ต้องการจะศึกษาอยู่ 2 ประเด็นคือ

1. ชนิดต่างๆ ของเสียงนอกคอร์ด
2. วิธีการประสานเสียงให้กับเสียงนอกคอร์ด

จากการศึกษาวิเคราะห์แล้วสรุปได้ว่า เสียงนอกคอร์ดที่เป็นชนิดอัปโไปเจียดูรา ซึ่งเกิดขึ้นในจังหวะตกนั้นมีใช้น้อย เมื่อเสียงนอกคอร์ดเกิดขึ้นที่จังหวะตก คีดี คีตากรจะสร้างคอร์ดขึ้นมารองรับ เพื่อแก้ไขเสียงนอกคอร์ดให้กลายเป็นเสียงในคอร์ด

ตัวอย่างที่ 204 เพลงแสงเทียน ห้องที่ 22-23

The musical score shows five vocal parts: 1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, and 5th Baritone. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first measure is marked with a chord symbol E7, and the second measure is marked with Bb7. The melody for the 1st Alto part is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The other parts follow a similar harmonic structure.

จากตัวอย่างที่ 204 โน้ตอัปโไปเจียดูราในห้องที่ 22 เคลื่อนเข้าหาโน้ตในคอร์ด Bb7 แบบโครมาติกทุกแนวเสียง

เสียงนอกคอร์ดที่เกิดขึ้นในจังหวะยก ส่วนใหญ่จะเป็นพาซซิ่งโทน เนเบอะริงโทน และแอนทิจิเปชั่น การประสานเสียงให้กับเสียงนอกคอร์ดที่เป็นพาซซิ่งโทน และเนเบอะริงโทน จะต้องให้เสียงประสานเคลื่อนที่ผ่านโน้ตในคอร์ดไปในทิศทางเดียวกันทางเดียวกัน เมื่อทำการประสานเสียงครบทุกแนวเสียง จะเกิดคอร์ดขึ้นมารองรับเสียง

นอกคอร์ดโดยปริยาย การเคลื่อนที่ของเสียงนอกคอร์ดไปยังเสียงในคอร์ด อาจจะเป็นแบบเดี่ยโทนิค หรือแบบโครมาติกก็ได้ ซึ่งก็ขึ้นอยู่กับแนวทำนองหลักของบทเพลงว่ามีรูปแบบการเคลื่อนที่เป็นอย่างไร ดังแสดงไว้ในตัวอย่างที่ 205

ตัวอย่างที่ 205 เพลงแสงเทียน ห้องที่ 45

จากตัวอย่างที่ 205 พาชซึ่งโทนที่เกิดขึ้นในแนวของเสียงประสาน เคลื่อนที่เลียนแบบแนวทำนองหลักทุกประการ

ตัวอย่างที่ 206 เพลงยามเย็น ห้องที่ 36

36 F

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

จากตัวอย่างที่ 206 พาชซึ่งโทนในแนวอื่น เคลื่อนที่ไปในลักษณะของคู่ขนาน กับแนวทำนองหลักของบทเพลงตามลำดับขั้น

การประสานเสียงให้กับโน้ตนอกคอร์ดตามแบบของคีติ คิตากรจะให้ความสำคัญ ของเสียงที่เกิดขึ้นในแนวนอนมากกว่าแนวตั้ง ทิศทางการเคลื่อนที่ของเสียงเป็นสิ่งที่ต้อง พิจารณาเป็นอันดับแรก ส่วนมากจะเป็นการเคลื่อนที่ขนานไปกับแนวทำนองหลัก มีทั้ง การเคลื่อนที่นั้นมักจะเป็นการเลียนแบบแนวของทำนองหลัก มีทั้งแบบเตียโทนิค และแบบ โครมาติค คอร์ดตรงจุดที่เป็นโน้ตนอกคอร์ดจึงเป็นเพียงผลพลอยได้ ซึ่งเกิดขึ้นจากการ กำหนดทิศทาง การเคลื่อนที่ของเสียงในแนวนอน

แนว เบส

การศึกษาวិเคราะห์เกี่ยวกับแนวเบสนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดจุดมุ่งหมายไว้ 3 หัวข้อ ดังนี้

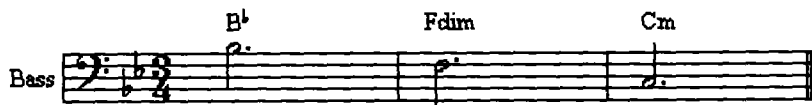
1. การกำหนดแนวเบสจากสัญลักษณ์ของคอร์ดที่กำหนดให้
2. ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวเบสในบทเพลง
3. รูปแบบลีลาจังหวะของแนวเบสที่มีความสัมพันธ์กับรูปแบบลีลาจังหวะของ

จังหวะชนิดต่างๆ ที่นำมาใช้บรรเลงประกอบเพลง

จากการศึกษาวิเคราะห์เพลงตัวอย่างทั้ง 14 เพลง พบว่าโน้ตสำหรับเบสนั้นมีการบันทึกสัญลักษณ์ของคอร์ดปะปนกับการบันทึกเป็นตัวโน้ตอยู่มาก นักดนตรีจะต้องเป็นผู้ตัดสินใจเลือกตัวโน้ตที่มีอยู่ในกลุ่มคอร์ดนั้นไปปฏิบัติเอง ถ้าเป็นนักดนตรีที่ไม่มีความรู้เกี่ยวกับเรื่องการเคลื่อนที่ของคอร์ด ก็จะทำให้ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวเบสผิดไปจากตัวอย่างโน้ตแนวเบสที่ผู้วิจัยนำมาศึกษาวิเคราะห์นั้นพบว่า มีการนำโน้ตในคอร์ดทุกเสียงมาใช้เป็นเสียงเบส โน้ตตัวพื้นของคอร์ดจะถูกนำมาใช้มากที่สุด เป็นเสียงสำคัญของคอร์ด ส่วนมากจะถูกนำมาใช้เป็นเสียงแรก และจะนำมาใช้ที่จังหวะที่ 1 ของห้องเพลง โน้ตในระยาะคู่ 5 ของคอร์ดจะถูกนำมาใช้มากรองลงมา โน้ตในระยาะคู่ 3 จะถูกใช้น้อยที่สุดในแนวเบส จะมีบางโอกาสที่โน้ตในระยาะคู่ 3 ของคอร์ดถูกนำไปใช้ที่จังหวะที่ 1 ของห้องเพลง เมื่อมีการเคลื่อนที่ของแนวเบสจากคอร์ดหนึ่งไปยังอีกคอร์ดหนึ่ง อาจจะต้องมีการเชื่อมต่อแนวเบสด้วยตัวโน้ตในระยาะ 1 เสียงเต็ม หรือครึ่งเสียง โน้ตที่ใช้เชื่อมต่อระหว่างคอร์ดนี้จะเป็นหน้าที่ของโน้ตในระยาะคู่ 4 และโน้ตในระยาะคู่ 7 ของคอร์ด

ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างของแนวเบส ที่เกิดจากการเรียบเรียงเสียงประสานโดย คีติ คีตากร

ตัวอย่างที่ 207 เพลงลมหนาว ห้องที่ 3-5



จากตัวอย่างที่ 207 แสดงการเคลื่อนที่ของแนวเบสในจังหวะวอลซ์ที่มีห้องละ 1 คอร์ด

ตัวอย่างที่ 208 เพลงลมหนาว ห้องที่ 69-70



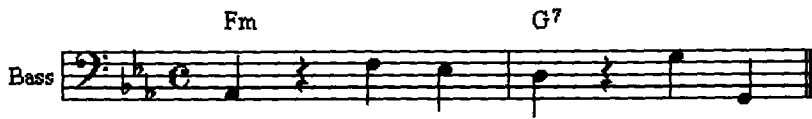
จากตัวอย่างที่ 208 แสดงการเคลื่อนที่ของแนวเบสในจังหวะวอลซ์ที่มีห้องละ 1 คอร์ด ใช้โน้ตทุกตัวของคอร์ดมาเป็นโน้ตเบส

ตัวอย่างที่ 209 เพลงอาทิตย์อัสดง ห้องที่ 2-3



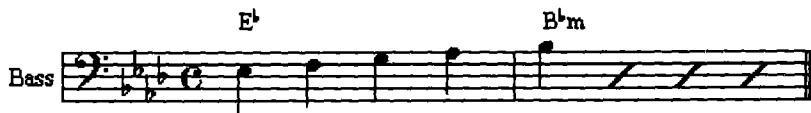
จากตัวอย่างที่ 209 แสดงการเคลื่อนที่ของเบสในจังหวะบีกัน โน้ตขั้นคู่ 5 ของคอร์ดถูกนำไปใช้ในจังหวะที่ 1 โน้ตตัวพื้นถูกนำไปใช้ในจังหวะที่ 3 และ 4 คีติ คีตากร นำโน้ตขั้นคู่ 5 ของคอร์ดมาใช้ในจังหวะหนัก ซึ่งโดยทั่วไปจะนำโน้ตตัวพื้นของคอร์ดมาใช้ในจังหวะที่หนัก

ตัวอย่างที่ 210 เพลงอาทิตย์อัสดง ห้องที่ 17-18



จากตัวอย่างที่ 210 แสดงการเคลื่อนที่ของเบสในจังหวะบีกัน โน้ตขั้นคู่ 3 ของคอร์ดถูกนำไปใช้ในจังหวะหนักที่คอร์ด Fm ในจังหวะที่ 4 ของคอร์ด Fm ใช้โน้ตขั้นคู่ 7 ของคอร์ดเกลาเข้าหาโน้ตขั้นคู่ 5 ของคอร์ด G7 ในระยะครึ่งเสียง

ตัวอย่างที่ 211 เพลงสายฝน ห้องที่ 111-112



จากตัวอย่างที่ 211 แสดงการเคลื่อนที่ของเบสในจังหวะสวิง โน้ตเบสเดินจังหวะเคาะละ 1 ตัวโน้ต โดยใช้โน้ตตัวดำ 4 ตัวเป็นเกณฑ์ ลักษณะการเคลื่อนที่จะเหมือนกับการไล่บันไดเสียงเลื่อนขึ้นไปตามขั้น โน้ตตัวพื้นและโน้ตขั้นคู่ 3 ของคอร์ดจะอยู่ที่จังหวะตก ส่วนโน้ตขั้นคู่ 2 และโน้ตขั้นคู่ 4 ของคอร์ดจะทำหน้าที่เป็นพาทซิ่งโน้ต

ตัวอย่างที่ 212 เพลงสายฝน ห้องที่ 114-115



จากตัวอย่างที่ 212 แสดงการเคลื่อนที่ของเบสในจังหวะสวิง โน้ตเบสเดิน
 จังหวะเคาะละ 1 ตัวโน้ต ใช้โน้ตตัวต่ำ 4 ตัวเป็นเกณฑ์ ลักษณะการเคลื่อนที่คล้อยต่ำ
 ลงโดยใช้โน้ตตัวพื้น โน้ตชั้นคู่ 6 ชั้นคู่ 5 และชั้นคู่ 3 ของคอร์ดเป็นเสียงเบสตามลำดับ

ตัวอย่างที่ 213 เพลงดวงใจกับความรัก ห้องที่ 1 - 2



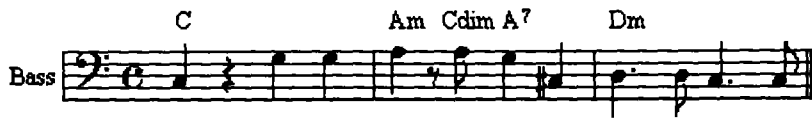
จากตัวอย่างที่ 213 แสดงการเคลื่อนที่ของเบสในจังหวะสโล เดินจังหวะละ
 1 ตัวโน้ต โดยใช้โน้ตตัวต่ำเป็นเกณฑ์ ใน 1 ห้องจะมีคอร์ดห้องละ 2 คอร์ด ที่คอร์ด
 Gdim จะใช้โน้ต C#(Db) ซึ่งเป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ดเป็นเสียงเบส และเสียง A
 ในห้องที่ 1 ก็เป็นโน้ตนอกคอร์ด

ตัวอย่างที่ 214 เพลงดวงใจกับความรัก ห้องที่ 7 - 8



จากตัวอย่างที่ 214 โน้ตในห้องที่ 7 ในแต่ละ 2 จังหวะเคาะจะใช้โน้ต 2
 ตัวที่มีความยาวไม่เท่ากัน โน้ตตัวแรกใช้โน้ตตัวต่ำประจูด ครึ่งจังหวะที่เหลือใช้โน้ต
 เขบ็ต 1 ชั้น ส่วนในห้องที่ 8 ในแต่ละจังหวะเคาะจะใช้โน้ตตัวต่ำเป็นเกณฑ์

ตัวอย่างที่ 215 เพลงดวงใจกับความรัก ห้องที่ 8-10



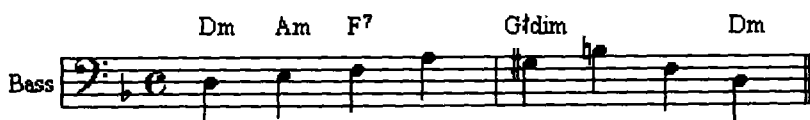
จากตัวอย่างที่ 215 คอร์ด C ในห้องที่ 8 เคลื่อนไปยังห้องที่ 9 ใช้เสียงชั้นคู่ 5 ของคอร์ด C มุ่งไปสู่โน้ตตัวพื้นของคอร์ด Am เป็นลักษณะการเคลื่อนที่ของคอร์ดโดยมีเสียงเชื่อม 1 เสียงเต็ม เสียง C# ในห้องที่ 9 เป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด A นำมาใช้เป็นเสียงเชื่อมครึ่งเสียงไปสู่คอร์ด D ในห้องต่อไปเช่นกัน

ตัวอย่างที่ 216 เพลงดวงใจกับความรัก ห้องที่ 25-26



จากตัวอย่างที่ 216 คอร์ด C7 ใช้โน้ตชั้นคู่ 7 ของคอร์ดเป็นเสียงเบส เป็นเสียงเชื่อมครึ่งเสียงมาสู่เสียง A ซึ่งเป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด

ตัวอย่างที่ 217 เพลงยามเย็น ห้องที่ 24-25



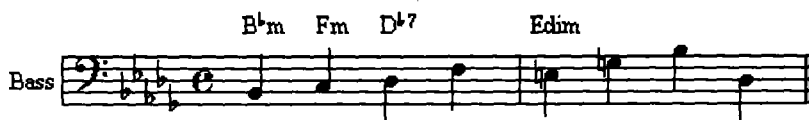
จากตัวอย่างที่ 217 แสดงการเคลื่อนที่ของเบสในจังหวะเบานซ์ ใน 1 ห้อง จะใช้โน้ตตัวดำ 4 ตัวเป็นโน้ตเบส เสียง E ในห้องที่ 24 เป็นโน้ตขั้นคู่ 5 ของคอร์ด ในห้องที่ 25 คอร์ด G#dim มีโน้ตตัวพื้น และโน้ตขั้นคู่ 3 ของคอร์ดเป็นเสียงเบส

ตัวอย่างที่ 218 เพลงยามเย็น ห้องที่ 66-67



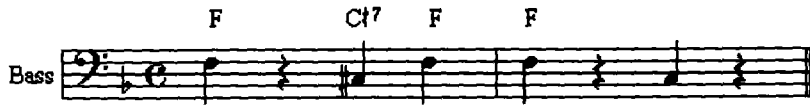
จากตัวอย่างที่ 218 คอร์ด F ใช้โน้ตทุกตัวในคอร์ดเป็นเสียงเบส โน้ตเสียง F ในจังหวะที่ 4 ของคอร์ด F ใช้เป็นเสียงเชื่อม 1 เสียงเต็ม โน้ตห้องที่ 67 แสดงการเน้นเป็นกรณีพิเศษ

ตัวอย่างที่ 219 เพลงยามเย็น ห้องที่ 88-89



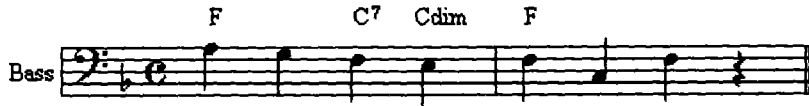
จากตัวอย่างที่ 219 เสียง C ในห้องที่ 88 เป็นโน้ตขั้นคู่ 5 ของคอร์ด Fm ห้องที่ 89 คอร์ด Edim ใช้โน้ตตัวพื้น โน้ตขั้นคู่ 3 ขั้นคู่ 5 และ 7 ของคอร์ดเป็นโน้ตเบส

ตัวอย่างที่ 220 เพลงไกลรุ่ง ห้องที่ 7-8



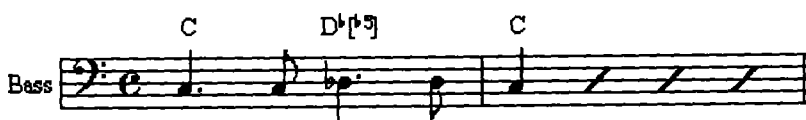
จากตัวอย่างที่ 220 แสดงการเคลื่อนที่ของเบสในจังหวะฟ็อกซ์-ทรีอท ห้องที่ 8 มี 1 คอร์ด เสียงเบสจะตกจังหวะที่ 1 และ 3 จังหวะที่ 1 ใช้โน้ตตัวพื้นของคอร์ดนำมาเป็นเบส จังหวะที่ 3 ใช้โน้ตขั้นคู่ 5 ของคอร์ดมาเป็นเบส ถ้ามีคอร์ดมากกว่า 1 คอร์ด ให้ติดคอร์ดตามจังหวะที่เขียนกำกับไว้ เช่นห้องที่ 7 เป็นต้น

ตัวอย่างที่ 221 เพลงไกลรุ่ง ห้องที่ 29-30



จากตัวอย่างที่ 221 โน้ตเบสในจังหวะฟ็อกซ์-ทรีอท เดินห้องละ 4 ตัวโน้ตได้ในห้องที่ 29 เสียง A เป็นโน้ตขั้นคู่ 3 และเสียง G เป็นโน้ตนอกคอร์ดทำหน้าที่เป็นพาสซิ่งโน้ต ตรงจังหวะที่ 3 เสียง F คือโน้ตขั้นคู่ 11 ของคอร์ด แล้วเกล่าเข้าไปหาคอร์ด C ในจังหวะที่ 4 ในห้องที่ 30 เป็นห้องท้ายประโยคเพลง แนวเบสจึงหยุดในจังหวะที่ 4

ตัวอย่างที่ 222 เพลงชะตาชีวิต ห้องที่ 19-20



จากตัวอย่างที่ 222 แสดงลีลาจังหวะของโน้ตเบสในเพลงบลูส์

กระสวนลีลาจังหวะของแนว เบสที่เกิดขึ้นในแต่ละเพลงนั้นจะมีความแตกต่างกันไป ทั้งนี้จะต้องขึ้นอยู่กับลีลาจังหวะพื้นฐานที่นำมาใช้บรรเลงประกอบบทเพลงนั้นด้วย สรุปได้ว่าลีลาจังหวะพื้นฐานแต่ละจังหวะ จะต้องมีการสวนจังหวะของแนว เบสที่เป็นรูปแบบเฉพาะของจังหวะนั้นๆ

ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างลีลาจังหวะของแนว เบส ที่มีความสัมพันธ์กับลีลาจังหวะพื้นฐานของจังหวะชนิดต่างๆ ซึ่งคีติ คีตากรนำมาใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ที่นำมาใช้เป็นข้อมูลในการศึกษาวิจัยครั้งนี้

ตัวอย่างที่ 223 แสดงลีลาจังหวะของแนว เบสในจังหวะวอลซ์

Example 223 shows a musical notation for a waltz rhythm. It consists of two staves: Bass and Drums. The Bass staff is in 3/4 time, starting with a C chord. The Drums staff shows a pattern of bass drum on the first beat and snare drum on the second and third beats.

ตัวอย่างที่ 224 แสดงลีลาจังหวะของแนว เบสในจังหวะบิกิน

Example 224 shows a musical notation for a big band rhythm. It consists of two staves: Bass and Drums. The Bass staff is in 4/4 time, starting with a C chord. The Drums staff shows a pattern of bass drum on the first and third beats and snare drum on the second and fourth beats.

ตัวอย่างที่ 225 แสดงลีลาจังหวะของแนวเบสในจังหวะฟอกซ์-ทริอท

C

The musical notation for Example 225 consists of two staves: Bass and Drums. Both staves are in the bass clef with a common time signature (C). The Bass staff shows a sequence of notes: a quarter note on G2, a quarter rest, a quarter note on F2, and a quarter rest. The Drums staff shows a sequence of beats: a quarter rest, a quarter note on G2, a quarter note on F2, and a quarter rest.

ตัวอย่างที่ 226 แสดงลีลาจังหวะของแนวเบสในจังหวะสวิงแบบ 4/4

C

The musical notation for Example 226 consists of two staves: Bass and Drums. Both staves are in the bass clef with a common time signature (C). The Bass staff shows a sequence of notes: a quarter note on G2, a quarter note on F2, a quarter note on E2, and a quarter note on D2. The Drums staff shows a sequence of beats: a quarter rest, a quarter note on G2, a quarter rest, and a quarter note on F2.

ตัวอย่างที่ 227 แสดงลีลาจังหวะของแนวเบสในจังหวะสวิงแบบ 2/2

C

The musical notation for Example 227 consists of two staves: Bass and Drums. Both staves are in the bass clef with a common time signature (C). The Bass staff shows a sequence of notes: a quarter note on G2, a quarter rest, a quarter note on F2, and a quarter rest. The Drums staff shows a sequence of beats: a quarter rest, a quarter note on G2, a quarter rest, and a quarter note on F2.

ตัวอย่างที่ 228 แสดงลีลาจังหวะของแนวเบสในจังหวะ เบาซ์

Example 228 shows a musical score for Bass and Drums. The Bass line is in a 4/4 time signature and starts with a C chord. The Drums part shows a simple drum pattern with a snare drum on the second and fourth beats.

ตัวอย่างที่ 229 แสดงลีลาจังหวะของแนวเบสในจังหวะประกอบเพลงบลูส์

Example 229 shows a musical score for Bass and Drums. The Bass line is in a 4/4 time signature and starts with a C chord. The Drums part shows a more complex drum pattern with a snare drum on the second and fourth beats.

ลีลาจังหวะ

ลีลาจังหวะคือองค์ประกอบทางดนตรีที่มีความสำคัญมาก และจะต้องไปเกี่ยวพันกับดนตรีทุกประเภท มีทั้งลีลาจังหวะของท่านองเพลง ลีลาจังหวะของเสียงประสานและลีลาจังหวะของกระสวนจังหวะพื้นฐานที่นำมาใช้บรรเลงประกอบบทเพลง จุดมุ่งหมายของผู้วิจัยที่จะศึกษาเรื่องลีลาจังหวะนั้น จะเป็นเรื่องของลีลาจังหวะของกระสวนจังหวะพื้นฐานที่นำมาใช้บรรเลงประกอบบทเพลงที่คีติ คีตากรนำมาใช้ โดยตั้งหัวข้อที่จะศึกษาไว้ 2 หัวข้อดังนี้

1. ศึกษารูปแบบลีลาจังหวะพื้นฐานของจังหวะชนิดต่างๆ ที่นำมาใช้บรรเลงประกอบบทเพลง
2. ศึกษาความสัมพันธ์ของเครื่องดนตรีในกลุ่มริธึม ที่บรรเลงโดยเครื่องดนตรี

ต่อไปนี้เป็น

- 2.1 กลองชุด
- 2.2 กีตาร์คอร์ด
- 2.3 กีตาร์เบส
- 2.4 เปียโน

บทเพลงพระราชนิพนธ์ทั้ง 14 เพลงที่นำมาเป็นข้อมูลในการศึกษาวิเคราะห์ใน
ครั้งนี้ ใช้ลีลาจังหวะพื้นฐานของจังหวะต่าง ๆ ดังนี้

- | | |
|----------------------------|----------------------------|
| 1. แสงเทียน | ลีลาจังหวะ สโล ฟอกซ์-ทรีอท |
| 2. ยามเย็น | ลีลาจังหวะ เบาซ์ |
| 3. สายฝน | ลีลาจังหวะ สวิง |
| 4. ไกลรุ่ง | ลีลาจังหวะ สโล ฟอกซ์-ทรีอท |
| 5. ชะตาชีวิต | ลีลาจังหวะ สโล ฟอกซ์-ทรีอท |
| 6. ดวงใจกับความรัก | ลีลาจังหวะ สโล ฟอกซ์-ทรีอท |
| 7. อาทิตยอัปแสง | ลีลาจังหวะ บีกิน |
| 8. เทวาพาคู่ฝัน | ลีลาจังหวะ วอลซ์ |
| 9. ยิ้มสู้ | ลีลาจังหวะ บีกิน |
| 10. รักคืนเรือน | ลีลาจังหวะ สโล ฟอกซ์-ทรีอท |
| 11. ยามค่ำ | ลีลาจังหวะ สโล ฟอกซ์-ทรีอท |
| 12. ลมหนาว | ลีลาจังหวะ วอลซ์ |
| 13. สายลม | ลีลาจังหวะ เบาซ์ |
| 14. เกิดเป็นไทยตายเพื่อไทย | ลีลาจังหวะ ฟอกซ์-ทรีอท |

ต่อไปนี้เป็นรูปแบบลีลาจังหวะพื้นฐานของจังหวะชนิดต่าง ๆ ที่นำมาใช้ประกอบ

บทเพลง

ตัวอย่างที่ 230 ลีลาจังหวะพื้นฐานของจังหวะวอลซ์



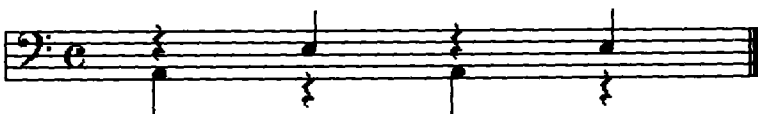
จากตัวอย่างที่ 230 จังหวะวอลซ์ เป็นลีลาจังหวะที่สร้างขึ้นในอัตราจังหวะ 3/4 จังหวะวอลซ์จะเน้นตรงจังหวะเคาะที่ 1 มากกว่าจังหวะเคาะที่ 2 และ 3

ตัวอย่างที่ 231 ลีลาจังหวะพื้นฐานของจังหวะบีกิน



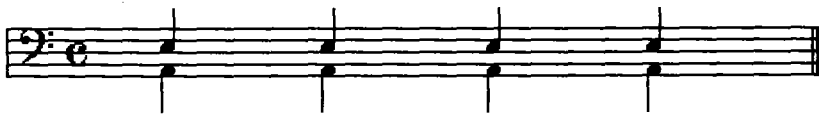
จากตัวอย่างที่ 231 จังหวะบีกิน เป็นลีลาจังหวะที่สร้างขึ้นในอัตราจังหวะ 4/4 จังหวะค่อนข้างกระชับ จุดเด่นของจังหวะบีกินคือ มีการขึ้นจังหวะผสมกับการขัดจังหวะอยู่รวมกัน เป็นรูปแบบลีลาจังหวะบีกิน จะเน้นตรงส่วนของการขึ้นจังหวะ

ตัวอย่างที่ 232 ลีลาจังหวะพื้นฐานของจังหวะฟอกซ์-ทริอท



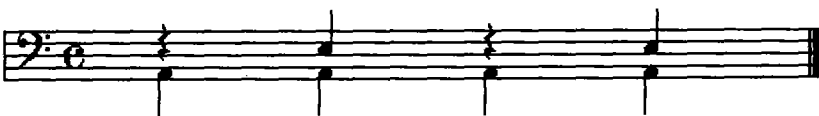
จากตัวอย่างที่ 232 จังหวะฟอกซ์-ทริอท เป็นลีลาจังหวะที่สร้างขึ้นมาจากในอัตราจังหวะ 4/4 จะเน้นตรงจังหวะเคาะที่ 2 และ 4 มากกว่า 1 และ 3 จังหวะฟอกซ์-ทริอทเป็นจังหวะบอลรูมประเภทหนึ่งที่ยกมาไปใช้ประกอบการเต้นรำ

ตัวอย่างที่ 233 ลีลาจังหวะพื้นฐานของจังหวะเบาซ์



จากตัวอย่างที่ 233 จังหวะเบาซ์ เป็นลีลาจังหวะที่สร้างขึ้นมาจากในอัตราจังหวะ 4/4 การเน้นจังหวะเคาะตรงจังหวะที่ 1 2 3 และ 4 ไม่เกิดความแตกต่างกันมากเหมือนไม่มีจุดเน้น ไม่มีความกระชับของจังหวะ

ตัวอย่างที่ 234 ลีลาจังหวะพื้นฐานของจังหวะสวิง แบบ 2/2 และแบบ 4/4



จากตัวอย่างที่ 234 จังหวะสวิง เป็นลีลาจังหวะที่สร้างขึ้นมาจากในอัตราจังหวะ 2/2 และ 4/4 มีรูปแบบของลีลาจังหวะคล้ายกับจังหวะฟอกซ์-ทริอท และจังหวะเบาซ์ แต่มีความเร็วมากกว่า มีการเน้นตรงจังหวะเคาะที่ 2 และ 4 ชัดเจนกว่าจังหวะฟอกซ์-ทริอท สวิงเป็นจังหวะบอลรูมที่ยกมาไปใช้ประกอบการเต้นรำเช่นกัน

ตัวอย่างที่ 235 ลีลาจังหวะพื้นฐานที่ใช้บรรเลงประกอบเพลงบลูส์



จากตัวอย่างที่ 235 แสดงลีลาจังหวะที่ใช้บรรเลงประกอบเพลงบลูส์ บลูส์เป็นชื่อสำเนียงของบทเพลง ไม่ใช่ชื่อของลีลาจังหวะ ดังนั้นลีลาจังหวะพื้นฐานที่นำมาใช้บรรเลงประกอบเพลงบลูส์จึงเหมือนกับลีลาจังหวะฟอกซ์-ทรีอท ลีลาจังหวะเบาซ์ และลีลาจังหวะซฟเฟิล เพลงบลูส์เป็นเพลงสำหรับการฟัง ไม่นำไปประกอบการเต้นรำ

อัตราความช้า-เร็วของจังหวะชนิดต่างๆที่นำมาใช้ประกอบบทเพลง

จากตัวโน้ตที่ปรากฏในตัวอย่างของลีลาจังหวะพื้นฐานแบบต่าง ๆ นั้น เกือบจะไม่มี ความแตกต่างกันเลยหลายลีลาจังหวะ เช่น ฟอกซ์-ทรีอท สวิง และเบาซ์ แต่เมื่อเล่นจริงๆ จะมีเรื่องของความเร็วและ เรื่องของความรู้สึกของนักดนตรี เข้ามามีส่วนปรุงแต่งให้บทเพลงในแต่ละลีลาจังหวะเกิดความแตกต่างกันได้อย่างชัดเจน

อัตราความช้า-เร็วของบทเพลงทุกอย่างไปสามารถกำหนดได้ โดยเขียนกำกับไว้ด้วยภาษาอิตาเลียน เป็นการกำหนดอัตราความช้า-เร็วโดยประมาณ ตัวอย่างเช่น

<i>largo</i>	กำหนดความเร็วไว้ประมาณ 42-66 จังหวะ/นาที
<i>adagio</i>	กำหนดความเร็วไว้ประมาณ 50-76 จังหวะ/นาที
<i>andante</i>	กำหนดความเร็วไว้ประมาณ 56-88 จังหวะ/นาที
<i>lento</i>	กำหนดความเร็วไว้ประมาณ 52-108 จังหวะ/นาที
<i>moderato</i>	กำหนดความเร็วไว้ประมาณ 66-126 จังหวะ/นาที
<i>allegro</i>	กำหนดความเร็วไว้ประมาณ 84-144 จังหวะ/นาที
<i>presto</i>	กำหนดความเร็วไว้ประมาณ 100-152 จังหวะ/นาที
<i>vivace</i>	กำหนดความเร็วไว้ประมาณ 80-160 จังหวะ/นาที

ลีลาจังหวะชนิดต่างๆที่นำมาบรรเลงประกอบบทเพลงแจ๊สนั้น สามารถกำหนด อัตราความเร็วโดยประมาณได้เช่นเดียวกัน โดยจะมีคำว่า slow medium bright fast และ quick เขียนกำกับไว้ด้วย เช่น slow beguine quick waltz medium cha-cha-cha เป็นต้น ระดับความเร็วจะเป็นเท่าใดนั้นขึ้นอยู่กับผู้ควบคุมวง ที่จะเป็นผู้กำหนด ในขณะที่นับจังหวะเพื่อเริ่มต้นบรรเลงบทเพลง

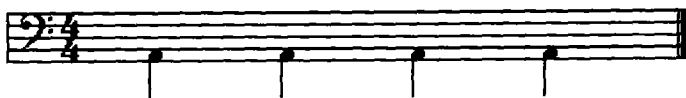
ความสัมพันธ์ของเครื่องดนตรีในกลุ่มริธึม

เครื่องดนตรีในกลุ่มริธึมจะต้องมีการแบ่งหน้าที่ให้ประสานสอดคล้องกัน จึงจะทำให้ลีลาจังหวะของบทเพลงที่บรรเลงออกมามีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เพื่อความเข้าใจในบทบาทและหน้าที่ของเครื่องดนตรีในกลุ่มริธึม ผู้วิจัยจะศึกษาวิเคราะห์เครื่องดนตรีในกลุ่มริธึม โดยแยกศึกษาทีละเครื่องมีดังนี้

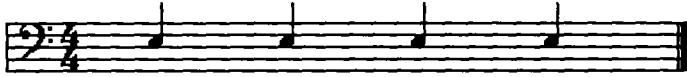
1. กลองชุด

เป็นเครื่องดนตรีที่มีอุปกรณ์หลายชนิดประกอบเข้าด้วยกัน เช่น กลองใหญ่ (bass drum) กลองสแนร์ (snare drum) ไฮ-แฮท (hi-hat) ฉาบ (cymbal) อุปกรณ์เหล่านี้คืออุปกรณ์ที่ใช้สำหรับการบรรเลงลีลาจังหวะพื้นฐานต่างๆ การบันทึกโน้ตสำหรับกลองชุดลงบนบรรทัด 5 เส้น จะต้องมีการกำหนดตำแหน่งที่อยู่ของอุปกรณ์ต่างๆ เสียก่อน ผู้เรียบเรียงเสียงประสานแต่ละคนจะกำหนดไว้ไม่เหมือนกัน สำหรับบทเพลงที่เรียบเรียงเสียงประสานโดยคีติ คีตากร จะกำหนดตำแหน่งของอุปกรณ์ของกลองชุดลงบนบรรทัด 5 เส้นไว้ดังนี้

ตัวอย่างที่ 236 แสดงตำแหน่งบันทึกโน้ตสำหรับกลองใหญ่

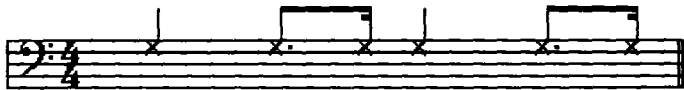


ตัวอย่างที่ 237 แสดงตำแหน่งบันทึกลงโน้ตสำหรับกลองสแนร์



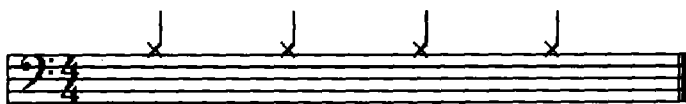
กลองสแนร์ในตัวอย่างที่ 237 นั้น บางครั้งจะถูกเรียกว่ากลองเด็กหรือกลอง
แทร์ก

ตัวอย่างที่ 238 แสดงตำแหน่งบันทึกลงโน้ตสำหรับไฮ-แฮท



จากตัวอย่างที่ 238 โน้ตสำหรับบันทึกลงแทนไฮ-แฮท จะมีลักษณะของหัวโน้ตที่ต่าง
ไปจากหัวตัวโน้ตปกติ

ตัวอย่างที่ 239 แสดงตำแหน่งบันทึกลงโน้ตสำหรับฉาบ



การบันทึกลงโน้ตสำหรับกลองชุดนั้นจะมีลักษณะ เฉพาะตัวที่ไม่เหมือนกับเครื่อง
ดนตรีในกลุ่มเครื่อง เป่า กลองชุดมีหน้าที่บรรเลงกระสวนจังหวะของลีลาจังหวะพื้นฐานที่
ใช้บรรเลงประกอบบทเพลง โดยปกติแล้วกระสวนจังหวะจะมีความยาวเพียงจังหวะละ

1 ห้องเพลงเท่านั้น การใช้เครื่องหมายให้ปฏิบัติซ้ำโน้ตเดิมจึงถูกนำมาใช้บ่อยในการบันทึกโน้ตสำหรับกลองชุด

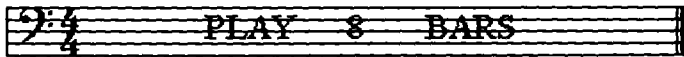
ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างการบันทึกโน้ตสำหรับกลองชุด ที่พบในโน้ตกลองชุดเท่าที่ยังหลงเหลืออยู่

ตัวอย่างที่ 240 แสดงการนำสัญลักษณ์มาบันทึกแทนตัวโน้ต



จากตัวอย่างที่ 240 เป็นการกำหนดให้กลองชุดดำเนินจังหวะไปตามปกติ

ตัวอย่างที่ 241 แสดงการนำคำว่า play มาบันทึกในโน้ตกลองชุด



จากตัวอย่างที่ 241 หลังคำว่า play จะต้องมิตัวเลขเขียนกำกับไว้ หลังตัวเลขจะต้องมีคำว่า bars เขียนกำกับไว้ด้วยเสมอ เพื่อที่จะต้องการแสดงให้รู้ว่าจะต้องดำเนินจังหวะเป็นจำนวนกี่ห้องเพลง

ตัวอย่างที่ 242 แสดงการนำคำว่า tempo มาบันทึกในโน้ตกลองชุด



จากตัวอย่างที่ 242 คำว่า tempo นำมาใช้เพื่อต้องการให้กลองชุดกลับไป
ดำเนินจังหวะตามปกติอีกครั้งหนึ่ง หลังจากที่ได้บรรเลงจังหวะพิเศษในท้องเพลงก่อน
หน้านั้นจบสิ้นไปแล้ว

ตัวอย่างที่ 243 แสดงการบันทึกตัวโน้ตรวมกับการบันทึกด้วยสัญลักษณ์



จากตัวอย่างที่ 243 มีการบันทึกโน้ตไว้เพียง 1 ห้องเพลง ห้องต่อไปจะบันทึก
ด้วยเครื่องหมายปฏิบัติซ้ำเหมือนห้องที่อยู่ข้างหน้า

2. กีตาร์เบส

โน้ตสำหรับกีตาร์เบสจะมีทั้งการบันทึกเป็นตัวโน้ต การบันทึกเป็นสัญลักษณ์
ของคอร์ด และการบันทึกตัวโน้ตเป็นกระสวนจังหวะพิเศษ ดังแสดงไว้ในตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 244 แสดงการบันทึกโน้ตสำหรับกีตาร์เบสที่เป็นตัวโน้ต



ตัวอย่างที่ 245 แสดงการบันทึกโน้ตสำหรับกีตาร์เบสที่เป็นสัญลักษณ์ของคอร์ด



ตัวอย่างที่ 246 แสดงการบันทึกโน้ตสำหรับกีตาร์เบสที่เป็นกระสวนจังหวะพิเศษ

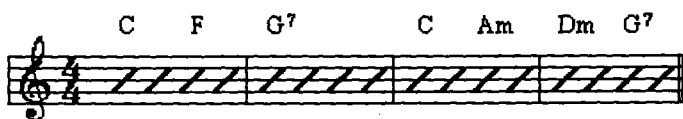


จากตัวอย่างที่ 246 กระสวนจังหวะที่บันทึกไว้ จะต้องมีสัญลักษณ์ของคอร์ดเขียนกำกับไว้ด้วย

3. กีตาร์คอร์ด

โน้ตสำหรับกีตาร์คอร์ด ถ้ามีการเดี่ยว (solo) จะมีการเขียนโน้ตกำกับไว้เหมือนเครื่องดนตรีอื่นๆทั่วไป แต่ถ้าต้องการให้ตีคอร์ดสำหรับจังหวะเพื่อให้สอดคล้องกับจังหวะที่กำลังบรรเลงอยู่ จะต้องบันทึกดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 247 แสดงการบันทึกโน้ตสำหรับกีตาร์คอร์ดเป็นสัญลักษณ์ของคอร์ด



การเน้นย้ำจังหวะพิเศษมีการบันทึกเช่นเดียวกับกีตาร์เบส

4. เปียโน

เป็นเครื่องดนตรีที่สามารถเล่นทำนองได้ เมื่อมาบรรเลงร่วมกับวงดนตรีแจ๊ส จะทำหน้าที่ตีคอร์ดมากกว่าการตีตัวโน้ตที่เป็นทำนอง จึงได้จัดเปียโนให้อยู่ในกลุ่มของริธึม การบันทึกโน้ตสำหรับเปียโนนั้น ส่วนมากจะมีส่วนสำคัญของบทเพลงบันทึก

ไว้ทั้งหมด เช่น ท่อนนำ ทำนองเพลง ทำนองสอดแทรกที่สำคัญ และท่อนจบ การเน้นย้ำ ก็มีการบันทึกโน้ตเหมือนกับกีตาร์เบส

ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างการบันทึกโน้ตสำหรับเครื่องดนตรีในกลุ่มริธึม เพื่อแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ในหน้าที่ของ เครื่องดนตรีแต่ละชนิด

ตัวอย่างที่ 248 ความสัมพันธ์ของ เครื่องดนตรีกลุ่มริธึมในลีลาจังหวะวอลซ์

The musical score is arranged in four staves, labeled Guitar, Piano, Bass, and Drums from top to bottom. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. Above the staves, the chords for each measure are indicated: C, A7, D7, and G7. The Guitar part consists of a series of eighth notes in a descending pattern. The Piano part is represented by a series of slanted lines, indicating a constant rhythmic accompaniment. The Bass part shows a simple bass line with quarter notes. The Drums part shows a basic waltz rhythm with a bass drum on the first beat and snare on the second and third beats of each measure.

ตัวอย่างที่ 249 ความสัมพันธ์ของ เครื่องดนตรีกลุ่มริธึมในลีลาจังหวะบีบีน

C Am Dm⁷ G⁷

Guitar

Piano

Bass

Drums

ตัวอย่างที่ 250 ความสัมพันธ์ของ เครื่องดนตรีกลุ่มริธึมในลีลาจังหวะฟ็อกซ์-ทริอท

C > > C > > Am > > Am > >

Guitar

Piano

Bass

Drums

ตัวอย่างที่ 251 ความสัมพันธ์ของเครื่องดนตรีกลุ่มริธึมในลีลาจังหวะเบาซ์

Example 251 is a musical score for four instruments: Guitar, Piano, Bass, and Drums, in 4/4 time. The score is divided into four measures. Above the staff, the chords C, C, F, and F are indicated. The Guitar and Piano parts play a rhythmic pattern of quarter notes. The Bass part plays a rhythmic pattern of quarter notes. The Drums part plays a rhythmic pattern of quarter notes.

ตัวอย่างที่ 252 ความสัมพันธ์ของเครื่องดนตรีกลุ่มริธึมในลีลาจังหวะสวิง

Example 252 is a musical score for four instruments: Guitar, Piano, Bass, and Drums, in 3/4 time. The score is divided into four measures. Above the staff, the chords C, C, Am, and Am are indicated. The Guitar and Piano parts play a rhythmic pattern of quarter notes. The Bass part plays a rhythmic pattern of quarter notes. The Drums part plays a rhythmic pattern of quarter notes.

การศึกษาเกี่ยวกับเรื่องลีลาจังหวะนั้น ผู้วิจัยต้องใช้วิธีการฟัง เพลงจากแถบ
บันทึกเสียงประกอบกับสกอาร์เพลง เพื่อที่จะฟังความเหมือนหรือความแตกต่างของจังหวะ
ดังที่ได้กล่าวไปแล้ว ศึกษาจากโน้ตแต่เพียงอย่างเดียวไม่สามารถที่จะบอกความแตกต่าง
ลีลาจังหวะพื้นฐานที่นำมาใช้บรรเลงประกอบในบทเพลงพระราชนิพนธ์นั้น ตั้งแต่จังหวะ
วอลซ์ บีกิน ฟอกซ์-ทรีอท เบาซ์ และสวิง นั้นไม่มีความแตกต่างไปจากวงดนตรีแจ๊ส
ตะวันตกแต่อย่างใด

สรุปผล อภิปราย และข้อเสนอแนะ

สรุปผลการศึกษาค้นคว้า

จากการศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้ ทำให้ผู้วิจัยได้ทราบถึงเทคนิควิธีการเรียบเรียงเสียงประสานของคีติ คีตากรในเรื่องที่เกี่ยวกับการนำเอาองค์ประกอบทางดนตรีมาใช้ดังต่อไปนี้

1. คอร์ด คีติ คีตากร พยายามที่จะตัดเสียงของคอร์ดที่กระต่างออก สังเกตจากการนำไทรแอดชนิดไมเนอร์มาใช้แทนคอร์ดชนิดไมเนอร์เซเวนท์ กลุ่มของคอร์ดที่นำมาใช้มากที่สุดคือกลุ่มคอร์ดซันเอก ในเรื่องการเคลื่อนที่ของคอร์ดก็พยายามที่จะนำเอาการเคลื่อนที่ของคอร์ดในดนตรีแจ๊สมาใช้

2. การย้ายบันไดเสียง มีการสร้างทำนองสั้นๆ สำหรับเป็นตัวเชื่อมระหว่างบันไดเสียงเก่ากับบันไดเสียงใหม่ และมีการนำเอาคอร์ดดอมีแนนท์เซเวนท์ของบันไดเสียงใหม่มาใช้เป็นคอร์ดนำ เพื่อที่จะทำการกลิ้งเข้าไปหาบันไดเสียงใหม่ด้วยความกลมกลืน

3. การพักประโยคเพลง ส่วนมากจะเป็นฮาล์ฟเคเด้นซ์ มีการเพิ่มเติมคอร์ดเพื่อให้เกิดการเคลื่อนที่ของเสียงประสาน ซึ่งจะเป็นไปตามหลักการของดนตรีแจ๊สที่ว่า จะไม่ยอมให้เสียงหยุดการเคลื่อนที่เป็นระยะเวลาใดๆ

4. การประสานเสียง วิธีการโดยทั่วไปไม่มีความแตกต่างไปจากการประสานเสียงของดนตรีแจ๊สตะวันตก คีติ คีตากรจะให้ความสำคัญของแนวเสียงที่เป็นทำนองหลักมาก ดังนั้นจึงพยายามที่จะทำการประสานเสียงโดยการทำให้เสียงที่เป็นแนวทำนองหลักมีความเด่นชัดกว่าเสียงอื่น โดยการตัดเสียงที่ไม่กลมกล่อมออกไป บางครั้งจะใช้การเล่นซ้ำเสียงในแบบซันคู้ยูนีสันเพื่อเพิ่มน้ำหนักของเสียง หรือบางครั้งจะใช้การเล่น

ซ้ำเสียงในระยะชั้นคู่ 8 เพื่อเพิ่มความลึกของเสียง ทำให้เสียงที่เป็นแนวทำนองหลักของบทเพลงเด่นชัดขึ้น การเคลื่อนที่ของเสียงประสานมักจะขนานไปกับแนวทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่ทั้งแบบเดียโทนิคและโครมาติก แต่ส่วนมากจะเป็นแบบเดียโทนิค ขนาดของวงดนตรีที่ทำการเรียบเรียงเสียงประสานมีทั้งขนาด 5x4 และ 5x5 รูปแบบของเสียงประสานที่ใช้จะเป็นแบบปิดมากกว่าแบบเปิด ดังนั้นเสียงที่ออกมาจึงมีความหนักแน่นมาก

5. เสียงนอกคอร์ด โน้ตนอกคอร์ดที่เกิดขึ้นในจังหวะยกนั้น เกิดขึ้นเพราะวิธีการดำเนินของทำนองเพลงนำพาไป ดังนั้นการประสานเสียงให้กับคอร์ดที่เกิดขึ้นก็จะต้องทำให้สอดคล้องกันไป โดยคำนึงถึงทิศทาง การเคลื่อนของแนวเสียงมากกว่าคอร์ดที่จะมาใช้รองรับ

6. แนวเบส ไม่มีความแตกต่างจากวิธีการเรียบเรียงเสียงประสานของดนตรีแจ๊สตะวันตก แนวเบสเคลื่อนที่สอดคล้องไปกับลีลาจังหวะพื้นฐาน ที่นำมาใช้ประกอบบทเพลง

7. ลีลาจังหวะ กระสวนของลีลาจังหวะพื้นฐานของจังหวะชนิดต่างๆ ไม่มีความแตกต่างจากดนตรีแจ๊สตะวันตก รวมทั้งหน้าที่ของเครื่องดนตรีในกลุ่มริธึมด้วย

อภิปรายผล

จากการศึกษาวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานในบทเพลงพระราชนิพนธ์โดยคีติ คีตากรนั้น ทำให้ทราบได้ว่า วิธีการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดนตรีแจ๊สวงใหญ่ที่ถูกนำมาใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงพระราชนิพนธ์นั้น ได้มีการปรับปรุงเกี่ยวกับเรื่องของเสียงให้เหมาะสมกับบทเพลง ซึ่งจะต้องมีการขับร้องประกอบด้วย มีการลดการใช้เสียงที่ไม่กลมกล่อมลง และเพิ่มเสียงกลมกล่อมให้มีน้ำหนักของเสียงเพิ่มขึ้นโดยการใช้ชั้นคู่เสียงแบบยูนิสัน การใช้เสียงควบในระยะ 1 หรือ 2 อ็อกเตฟ มีการนำเอารูปแบบการเคลื่อนที่ของคอร์ดในดนตรีแจ๊สมาใช้ได้อย่างเหมาะสม การเรียบเรียงประสานที่คีติ คีตากรได้นำมาใช้กับบทเพลงพระราชนิพนธ์นั้น เป็นการ

เรียบเรียงเสียงประสานดนตรีแจ๊สแบบกลมกล่อม เป็นการเรียบเรียงเสียงประสานที่มีลักษณะเฉพาะตัว ซึ่งถือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์ทางดนตรีแบบหนึ่งที่เกิดขึ้นในสังคมไทย

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานของ คิติ คิตากร ในบทเพลงพระราชนิพนธ์นั้น ผู้วิจัยเห็นว่ามีความน่าสนใจที่จะศึกษาค้นคว้าในด้านอื่นได้อีกคือ

1. การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงคอมโบ
2. การศึกษาวิเคราะห์ทำนอง เพลงไทยที่ได้รับอิทธิพลของดนตรีตะวันตก
3. การศึกษาการพัฒนาการของดนตรีชนิดต่างๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมไทย

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

ใกล้รุ่ง และเพลงอื่นๆ. (แผ่นเสียง) พระนคร : กมลสุโกศล, ม.ป.ป.

จินตนา ดำรงค์เลิศ. วรรณกรรมเพลงลูกทุ่ง. กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2533.

เจนดุริยางค์, พระ. แบบเรียนวิชาการประสานเสียง ภาคแรก. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : กรมแผนที่ทหาร, 2521.

_____. แบบเรียนวิชาการประสานเสียง ภาคสอง. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : กรมแผนที่ทหาร, 2521.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. รายงานผลการวิจัยวิวัฒนาการเพลงไทยสมัยกรุงรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2526.

दनัย ศรียาภย์. "คิดถึงบิลลี คุณคีติ คีตากร," ใน คีติ คีตากร (Billy Flores) นักกีตาร์มือไฟ. จุรี อุตุภรัตน์. หน้า 19-24. กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., ม.ป.ป.

นักแต่งเพลงแห่งประเทศไทย, สมาคม. วันรำลึกถึงอดีตนักแต่งเพลงไทยสากลครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : คักติโสภาการพิมพ์, 2526.

ประชาสัมพันธ์, กรม. ใกล้รุ่ง. (โน้ตเพลงพระราชนิพนธ์). กรุงเทพฯ : แผนกบันเทิง กรมประชาสัมพันธ์, ม.ป.ป.

_____. เกิดเป็นไทยตายเพื่อไทย. (โน้ตเพลงพระราชนิพนธ์). กรุงเทพฯ : แผนกบันเทิง กรมประชาสัมพันธ์, ม.ป.ป.

_____. ชะตาชีวิต. (โน้ตเพลงพระราชนิพนธ์). กรุงเทพฯ : แผนกบันเทิง กรมประชาสัมพันธ์, ม.ป.ป.

_____. ดวงใจกับความรัก. (โน้ตเพลงพระราชนิพนธ์). กรุงเทพฯ : แผนกบันเทิง กรมประชาสัมพันธ์, ม.ป.ป.

_____. ทเวาพาคู่ฝัน. (โน้ตเพลงพระราชนิพนธ์). กรุงเทพฯ : แผนกบันเทิง กรมประชาสัมพันธ์, ม.ป.ป.

ประชาสัมพันธ์, กรม. ยามค่ำ. (โน้ตเพลงพระราชนิพนธ์). กรุงเทพฯ : แผนกบันเทิง

กรมประชาสัมพันธ์, ม.ป.ป.

_____ . ยามเย็น. (โน้ตเพลงพระราชนิพนธ์). กรุงเทพฯ : แผนกบันเทิง

กรมประชาสัมพันธ์, ม.ป.ป.

_____ . ยิ้มสู้. (โน้ตเพลงพระราชนิพนธ์). กรุงเทพฯ : แผนกบันเทิง

กรมประชาสัมพันธ์, ม.ป.ป.

_____ . รักคืนเรือ. (เพลงพระราชนิพนธ์). กรุงเทพฯ : แผนกบันเทิง

กรมประชาสัมพันธ์, ม.ป.ป.

_____ . ลมหนาว. (โน้ตเพลงพระราชนิพนธ์). กรุงเทพฯ : แผนกบันเทิง

กรมประชาสัมพันธ์, ม.ป.ป.

_____ . สายฝน. (โน้ตเพลงพระราชนิพนธ์). กรุงเทพฯ : แผนกบันเทิง

กรมประชาสัมพันธ์, ม.ป.ป.

_____ . สายลม. (โน้ตเพลงพระราชนิพนธ์). กรุงเทพฯ : แผนกบันเทิง

กรมประชาสัมพันธ์, ม.ป.ป.

_____ . แสงเทียน. (โน้ตเพลงพระราชนิพนธ์). กรุงเทพฯ : แผนกบันเทิง

กรมประชาสัมพันธ์, ม.ป.ป.

_____ . อาทิตย์อัสดง. (โน้ตเพลงพระราชนิพนธ์). กรุงเทพฯ

: แผนกบันเทิง กรมประชาสัมพันธ์, ม.ป.ป.

ประเสริฐ ณ นคร. "ราชสดุดีมหาราชา," ใน กิตติมหาราชสดุดี. หน้า 9-12.

กรุงเทพฯ : อมรินทร์พรินติ้งกรุ๊ป, 2530.

ปราณี วงษ์เทศ. "เพลงพื้นบ้าน," ศิลปากร. 2(2) : 1-38 ; เมษายน-มิถุนายน

2521.

_____ . สรุปคำสอนวิชาวัฒนธรรมไทย(ศ.111). ศิลปะกับสังคม. ม.ป.ท.,

ม.ป.ป. อัดสำเนา.

พงษ์ชัย ไทยวรรณศรี. วรรณกรรมเพลงสุนทราภรณ์. ปริชญานิพนธ์ กศ.ม. พิษณุโลก

: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ พิษณุโลก, 2529. อัดสำเนา.

- พระองค์เจ้าศิริรัตนบุษบง, พระเจ้าวรวงศ์เธอ และพูนพิศ อมาตยกุล. ทูลกระหม่อม
บริพัตรกับการดนตรี. กรุงเทพฯ : จันวณิชย์, 2524.
- พัชรา พุ่มพชาดิ. อิทธิพลของเสียงดนตรีที่มีต่อพฤติกรรมก้าวร้าวของเด็กปฐมวัย.
ปริญญาณิพนธ์ กศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ประสานมิตร, 2533. อัดสำเนา.
- พูนพิศ อมาตยกุล. " เพลงพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวสมัยเริ่มแรก,"
ถนนดนตรี. 2(2) : 5-10 ; ธันวาคม 2530.
- _____ . " อิทธิพลเพลงไทยแท้ต่อสุนทราภรณ์," ใน เอกสารการสัมมนาทางวิชาการ
เรื่องสุนทราภรณ์วิชาการ. หน้า 1-15. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร,
2532. อัดสำเนา.
- มนัส โอภาสกุล. " ดนตรีสากลในสุพรรณบุรีเมื่อ 40 กว่าปีก่อน," ใน สุพรรณผืนหวาน.
หน้า 57-71. กรุงเทพฯ : สมาคมกิจวัฒนธรรม, 2533.
- แมนรัตน์ ศรีกรานนท์. Jazz Harmony. กรุงเทพฯ : โรงเรียนดนตรีสยามกลการ,
ม.ป.ป.
- _____ . Jazz Composition. กรุงเทพฯ : โรงเรียนดนตรีสยามกลการ,
ม.ป.ป.
- _____ . " ดนตรีพระราชนิพนธ์," ใน หมพระภูมิบาล บุญฤทธิ์เรือง. หน้า 101-109.
- ราไพพรรณ ศรีโสภาค. " ดนตรีบำบัด," วารสารสมาคมจิตแพทย์แห่งประเทศไทย.
1 : 117-126 ; พฤษภาคม 2511.
- วราวุธ สุมาวงศ์. " ประวัติวงดนตรีสุนทราภรณ์," ใน วันสุนทราภรณ์ และ 25ผู้ร่วมงาน.
หน้า 23-33. กรุงเทพฯ : ศักติโสภาคการพิมพ์, 2529.
- วันรำลึกถึงผลงานอมตะของเอื้อ สุนทรสนาน. กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., 2527.
- วาสิษฐ จรรย์ยานนท์. " พื้นฐานทางดุริยางคศิลป์ของเพลงสุนทราภรณ์ พื้นฐานดนตรี
คลาสสิก," ใน เอกสารการสัมมนาทางวิชาการ เรื่องสุนทราภรณ์วิชาการ.
หน้า 1-20. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2532.

วิภา คงคากุล." ความสำคัญของดนตรีต่อสังคม," ถนนดนตรี. 1(1) : 43 ; ตุลาคม 2529.

วีร(นามแฝง)." มหาราชผู้ทรงเป็นกวีเอกแห่งสยาม," ใน คีตมหาราชสดุดี.

หน้า 225-229. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ป, 2530.

สมาน กาญจนผลิน." อาลัย-บิลลี," ใน คีติ คีตากร (Billy Flores) นักกีตาร์มือไฟ.

จुरี อุกุรัตน์. หน้า 15-18. กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., ม.ป.ป.

สมาน ภาณุ." วงดนตรีสากลกรมประชาสัมพันธ์," ใน เสียงสวรรค์วันประชา.

กองผลิตโสตทัศนอุปกรณ์ กรมประชาสัมพันธ์. ไม่มีเลขหน้า. กรมประชาสัมพันธ์ : งานโรงพิมพ์ฝ่ายเผยแพร่ความรู้และบริการ, 2535.

สมโภช รอดบุญ. คลาสสิก. กรุงเทพฯ : นำอักษรการพิมพ์, 2518.

_____." ดนตรีสี่สากล," นิเทศสาร. 5(4) : 45-49 ; กุมภาพันธ์ 2520.

สุกรี เจริญสุข." ดนตรีและความหมาย," ถนนดนตรี. 1(1) : 43 ; ตุลาคม 2529.

_____." เพลงแนวแจ๊สของวงดนตรีสุนทราภรณ์," ใน เอกสารการสัมมนาทางวิชาการเรื่องสุนทราภรณ์วิชาการ. หน้า 1-6. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2532. อัดสำเนา.

ใหญ่ ภาณุ." กำเนิดวงแจ๊สที่มาจากวงจุลข," ใน คอนเสิร์ต เดียวก็ลืม. หน้า 13-20. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ป, 2536.

_____." ครูปิลลีที่ผมรู้จัก," ใน คีติ คีตากร (Billy Flores) นักกีตาร์มือไฟ.

จुरี อุกุรัตน์. กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., ม.ป.ป.

_____." ประวัติดนตรีไทยสากล. ม.ป.ท., 2536. อัดสำเนา.

เอนก นาวิกมูล." มโหรีฝรั่ง," ถนนดนตรี. 2(10) : 22-26 ; สิงหาคม 2531.

Benward, Bruce and Gary White. Music in Theory and Practice

Volume 1. 3rd ed. U.S.A. : Wm. C. Brown Publishers, 1985.

- Byrnside, Ronald L. Music. U.S.A. : Wm.C. Brown Publishers,
1985.
- Cook, J.D. The Therapeutic Use of Music : A Literature Review,
Nursing Forum. XX (No.3.198) : 252-253. n.d.
- Delmont, Gordon. Modern Arranging Technique. New York : Kendor,
1965.
- _____. Modern Harmonic Technique Volume 1. New York : Kendor,
1965.
- Hickok, Robert. Exploring Music. 3rd ed. Philippines : Addison
Wesley Publishing Company, 1979.
- Hoffer, Charles. The Understanding of Music. 4th ed. U.S.A. :
Indiana University, 1981.
- Kamien, Roger. Music and Appreciation. 4th ed. U.S.A. :
Mc Graw-Hill, 1980.
- Ricigliano, Daniel A. Popular & Jazz Harmony. 3rd ed.
New York : Danato, 1969.
- Scholes, Percy A. Dictionary of Music. 2nd ed. London :
Oxford University Press, 1964.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

โน้ตเพลงพระราชนิพนธ์สำหรับศึกษาวิเคราะห์

เรื่องคอร์ด

แสงเทียน

พระราชนิพนธ์ ร.9

เรียบเรียงเสียงประสานโดย

คีติ คีตากร

BLUES

1 2 3 4

คอร์ดพระราชนิพนธ์ ร.9

คอร์ดคีติ คีตากร

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

21 **Bm7** 22 **E7** 23 **Gm7** 24 **A7** **D**

25 **Bm7** 26 **E7** 26 **Bb7** 27 **A7** 27 **Bb7** 28 **A7** 28 **D** **A7**

29 **1. D** 30 31 32 **2. D**

33 **F#m** 34 **Bb7** 35 **D6** 36 **Bb7** **A7**

37 **D6** 38 **E7-11** 39 **E7** 40 **Bb7** **A7**

41

42

43

44

Musical notation for measures 41-44. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff shows chords: D6 in measure 41, E7 in measure 42, Bb7 and E7 in measure 43, and Bb and A7 in measure 44. The bottom staff contains a bass line with a few notes and rests.

45

46

47

48

Musical notation for measures 45-48. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff shows chords: D and A7 in measure 45, D and Fdim in measure 46, Bb7 in measure 47, and A7 in measure 48. The bottom staff contains a bass line with a triplet of eighth notes in measure 47 and a quarter note in measure 48.

49

50

51

52

Musical notation for measures 49-52. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff shows chords: D and A7 in measure 49, D and Fdim in measure 50, Bb7 in measure 51, and A7 in measure 52. The bottom staff contains a bass line with a few notes and rests.

ยามเย็น

219

พระราชนิพนธ์ ร.9

เรียบเรียงเสียงประสานโดย

BOUNCE

1

2

3

คีติ คีตากร

คอร์ดพระราชนิพนธ์ ร.9

คอร์ดคีติ คีตากร

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21 22 23 24

F Am F7

F D⁷ C⁷ F Am Am^{(ma7)Am7} Am⁶ E^bm Dm Am F7

25 26 27 28

B^b7 E7 Am Cdim

G^bdim Dm E7 Dm E7 Am D7

29 30 31 32

Gm C⁷ F C+ F B^b7

Gm B^bm F Fmaj7 F⁶ B^b7

33 34 35 36 37

B^b7 C⁷ C⁷ F F

B^b7 E^bdim C7 C7 C⁹ F F

สายฝน

พระราชนิพนธ์ ร.9

เรียบเรียงเสียงประสานโดย

SWING

คีติ คิตาการ

1 2 3 4

คอรัสดคีติ คิตาการ

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 Tempo 19 20

21 22 23 24

25 26 27 28

29 30 31 32

33 34 35 36

37 38 39 40

41 *Fm* *B^b7* 42 *E^b* 43 *E^b* *Gdim* 44 *B^b7*

45 *B^b7* *C7* 46 *Fm* *C7* 47 *F7* *B^b7* *E^b* 48 *E^b* *C7*

49 *Fm* *B^b7* *Tempo* 50 *E^b* 51 *Gdim* 52 *B^b7*

53 *B^b7* 54 *Cm* *G7* 55 *F⁹* 56 *B^b7*

57 *B^b7* 58 *E^b* 59 *E^bmaj7[?]* 60 *B^b7*

61 *B^b7* 62 *Fm* *C7* 63 *Fm* *B^b7* 64 *E^b*

65 *Fm* *B^b7* 66 *E^b* *G7* 67 *Cm* *E^b* 68 *B^b7*

69 *B^b7* 70 *B^b* *C7* 71 *Fm* *B^b7* 72 *E^b* *Cm*

73 *Fm* *B^b7* 74 *E^b* 75 *E^b* *Gdim* 76 *B^b7*

77 *B^b7* *C7* 78 *Fm* *C7* 79 *F7* *B^b7* *E^b* 80 *C7* 1.

81 *Fm* *B^b* 82 *2. E^b* 83 *E^b7* 84 *A^b*

85 *A^b* *Cdim* 86 *E^b7* 87 *E^b9* 88 *Fm*

89 *B^b7* 90 *E^b* 91 *E^b* 92 *A^b*

93 *B^b7(9)* 94 *E^b7* 95 *E^b7* 96 *B^bm* *F+* *D^b*

97 *E^b7* 98 *A^b* 99 *E^b7* 100 *Fm* *C7*

101 *Fm* 102 *E^b7* 103 *E^b7* 104 *B^bm*

105 *E^b7* 106 *A^b* 107 *A^b* 108 *A^b*

109 *A^b* 110 *E^b7* 111 *E^b7* 112 *B^bm*

113 *B^b7* *E^b7* 114 *A^b* 115

ใกล้รุ่ง

224

พระราชนิพนธ์ ร.9

เรียบเรียงเสียงประสานโดย

SLOW FOX-TROT

คีติ คีตากร

คอร์ดพระราชนิพนธ์ ร.9

คอร์ดคีติ คีตากร

1 Am A^bm 2 Gm 3 Am Gm⁹ E^b11 4 C⁷

5 C⁷ B^m6 D⁷ 6 C⁷ 7 F D^b D⁺ 8 F F⁶

9 F Cm D⁷ 10 Gm C⁷ 11 Gm C⁷ 12 F F⁶

13 C⁷ 14 F 15 F F⁶ 16 F F⁶

17 F Cm D⁷ 18 Gm 19 Gm C⁷ 20 F

F Cm D⁷ Gm Gm C⁷ C¹³ F Adim

21 **C⁷** 22 **F** 23 **Fm** 24 **F**

C⁷ **F** **Fm⁹** **B^b** **F** **F**

25 **Fm** 26 **F.** 27 **F** **F⁶** 28 **F** **C⁷**

Fm⁹ **B^b** **D^b7** **F** **F** **B^b** **F** **C⁷**

29 **F** **C⁷** 30 **F**

F **C⁷** **C¹³** **F**

ชะตาชีวิต

พระราชนิพนธ์ ร.9

เรียบเรียงเสียงประสานโดย

BLUES

คิติ คีตากร

1 2 3 4

คอร์ดพระราชนิพนธ์ ร.9

คอร์ดคิติ คีตากร

Chord progression for measures 1-4:

- Measure 1: C
- Measure 2: F7
- Measure 3: C
- Measure 4: A^b maj⁹, A^b G⁷ (with triplet)

Chord progression for measures 5-8:

- Measure 5: C
- Measure 6: D^b7(9)
- Measure 7: C
- Measure 8: C⁷

Chord progression for measures 9-12:

- Measure 9: F⁷
- Measure 10: F⁷
- Measure 11: C
- Measure 12: C

Chord progression for measures 13-16:

- Measure 13: G⁷, C⁷
- Measure 14: F, G⁷(9)
- Measure 15: C, G+
- Measure 16: C, G⁷

Chord progression for measures 17-18:

- Measure 17: C
- Measure 18: C

ดวงใจกับความรัก

227

พระราชนิพนธ์ ร.9

เรียบเรียงเสียงประสานโดย

SLOW

คีติ คีตากร

1

2

3

4

คอร์ดพระราชนิพนธ์ ร.9

คอร์ดคีติ คีตากร

Musical notation for measures 1-4. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The bottom staff shows chords: C, Gdim, Dm, B7, C. The melody consists of quarter and eighth notes.

5

6

7

8

Musical notation for measures 5-8. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The bottom staff shows chords: D9, G7, C, B7, C. The melody continues with quarter and eighth notes.

9

10

11

12

Musical notation for measures 9-12. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The bottom staff shows chords: A7, Dm7, G7, Dm7, G7. The melody continues with quarter and eighth notes.

13

14

15

16

Musical notation for measures 13-16. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The bottom staff shows chords: C, Gdim, G7, C, C, B7, C. The melody continues with quarter and eighth notes.

17

18

19

20

Musical notation for measures 17-20. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The bottom staff shows chords: A7, Dm, G7, Dm, G7. The melody continues with quarter and eighth notes.

21 C 22 F⁶ 23 B^b7 24 F G7(9)

C C7 F⁶ Ddim C G7

25 C 26 F 27 F[#]dim 28 C D7

C C7 F⁶ F[#]dim C A9

29 Dm7 30 G7

Dm G7

อาทิตย์อัสดง

พระราชนิพนธ์ ร.9

เรียบเรียงเสียงประสานโดย

BEGUINE

คีติ คีตากร

1 2 3 4

คอร์ดพระราชนิพนธ์ ร.9

คอร์ดคีติ คีตากร

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

21 Cm Cm 22 Fm 23 C⁷ Fm 24 Fm G⁷

25 Cm 26 Fm 27 Fm G⁷ 28 Fm

29 G⁷ 30 G⁷ 31 CmG⁷ Fm⁷ 32 G⁷

33 Fm 34 G⁷ 35 G⁷ Fm⁷ 36 Cm

37 G⁷ G⁷(b5) 38 2.G⁷ G⁷(b5) 39 Cm 40 G⁷ Cm

เทวาพาคุ้มฝัน

พระราชนิพนธ์ ร.9

เรียบเรียงเสียงประสานโดย

WALTZ

คีติ คีตากร

1

2

3

4

คอร์ดพระราชนิพนธ์ ร.9

คอร์ดคีติ คีตากร

Musical notation for measures 1-4. The piano part (top staff) has a treble clef and a key signature of two flats. The guitar part (bottom staff) has a treble clef and a key signature of two flats. Chords are indicated above the notes: E[♭], GmC⁷, Fm, B[♭], A[♭]m, and E[♭].

5

6

7

8

Musical notation for measures 5-8. The piano part (top staff) has a treble clef and a key signature of two flats. The guitar part (bottom staff) has a treble clef and a key signature of two flats. Chords are indicated above the notes: C⁷, Fm, B[♭]7, and E[♭].

9

10

11

12

Musical notation for measures 9-12. The piano part (top staff) has a treble clef and a key signature of two flats. The guitar part (bottom staff) has a treble clef and a key signature of two flats. Chords are indicated above the notes: E[♭], E[♭], Gm, E[♭]7, and A[♭].

13

14

15

16

Musical notation for measures 13-16. The piano part (top staff) has a treble clef and a key signature of two flats. The guitar part (bottom staff) has a treble clef and a key signature of two flats. Chords are indicated above the notes: A[♭], A[♭], C⁷, Fm, B[♭]7, and E[♭].

17

18

19

20

Musical notation for measures 17-20. The piano part (top staff) has a treble clef and a key signature of two flats. The guitar part (bottom staff) has a treble clef and a key signature of two flats. Chords are indicated above the notes: E[♭], C⁷, Fm, C⁷, and Fm.

21 **Fm** 22 **B^b7** 23 **B^b7** 24 **B^b7** **B^b+**

25 **E^b** 26 **E^b** 27 **Gm** 28 **E^b7** **A^b**

29 **A^b** 30 **A^b** **C7** 31 **Fm** 32 **E^b** **B^b7**

33 **E^b** 34 **A^bm** 35 **B^b7** 36 **E^b** **B^b7**

37 **E^b** 38 **B^b7** 39 **I. E^b** 40 **E^b** **Cdim** **B^b7**

41 42 43 44

2. E^b E^b A^bm

45 46 47 48

E^{b6} FINE E^b B^{b7} E^b B^b F⁷ B^{b7} FINE E^b E^b E^b E^b

49 50 51 52

E^b C⁷ B^{b7} E^b E^{b9} Fm C⁷ B^{b7} E^b B^{b7} Fm C⁷

53 54 55 56

Fm⁹ B^b B^{b+} E^b C⁷ Fm B^{b7} Cm B^{b7} E^b Cm

57 58 59 60

B^{b7} Cdim C⁷ Fm C⁷ Fm B^{b7} E^bmaj⁷ Fm B^{b7} E^b

61 Fm C7 62 Fm 63 Fm 64 Gm A^b+

65 C7 F7 66 F7 67 F7 B^b7 68 B^b7

69 A^bdim E^bdim 70 E^b 71 E^b 72 Fm B^b7 Cm

73 B^b7 Cdim C7 74 Fm C7 75 B^bdim Ddim 76 Gm Fm7

77 B^b9 B^b7 78 E^b 79 E^b

ขิม

พระราชนิพนธ์ ร.9

เรียบเรียงเสียงประสานโดย

BEGUINE

คีติ คีตากร

1 2 3 4

คอร์ดพระราชนิพนธ์ ร.9

คอร์ดคีติ คีตากร

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

21 F 22 F⁶ 23 G⁷ 24 G⁷

25 Gm⁷ 26 C⁷ 27 F 28 Gm⁷ 29 C⁷

29 F 30 F⁶ 31 G⁷ 32 G⁷

33 Gm⁷ 34 C⁷ 35 C⁷ 36 C+ C⁷ F

37 F Gm⁷ 38 F 39 F⁶ 40 Bbm

41 **B^bm⁶** 42 **F D⁷** 43 **G⁷** 44 **Gm C⁷**

45 **F** 46 **F⁶** 47 **G⁷** 48 **G⁷**

49 **Gm⁷** 50 **F D⁷** 51 **G⁷ C⁷** 52 **1.F**

53 **2.F** 54 **F⁶** 55 56

รักคืนเรือน

พระราชนิพนธ์ ร.9

เรียบเรียงประสานโดย

SLOW FOX-TROT

คีติ คีตากร

1 2 3 4

คอร์ดพระราชนิพนธ์ ร.9

คอร์ดคีติ คีตากร

Musical notation for measures 1-4. The vocal line (top staff) is mostly rests. The piano accompaniment (bottom staff) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 1 has a 3-measure rest. Measure 2 has a 3-measure rest. Measure 3 has a 3-measure rest. Measure 4 has a 3-measure rest.

5 6 7 8 B^b7 E^b D⁷ D⁷ D^b D⁷ E^b E^b dim

Musical notation for measures 5-8. The vocal line (top staff) has rests. The piano accompaniment (bottom staff) has chords: B^b7, E^b, D⁷, C⁷, D^b, D⁷, E^b. Measure 5 has a 3-measure rest. Measure 6 has a 3-measure rest. Measure 7 has a 3-measure rest. Measure 8 has a 3-measure rest.

9 10 11 12 E^b7 A^b9 A^bm A^bm E^b E^b di

Musical notation for measures 9-12. The vocal line (top staff) has rests. The piano accompaniment (bottom staff) has chords: D⁷, C⁷, Fm, C⁷, A^bm, A^bm, Gm, B^b+. Measure 9 has a 3-measure rest. Measure 10 has a 3-measure rest. Measure 11 has a 3-measure rest. Measure 12 has a 3-measure rest.

13 14 15 16 E^b E^b D⁷ D⁷ D⁷ D^b D⁷ E^b E^b dim

Musical notation for measures 13-16. The vocal line (top staff) has rests. The piano accompaniment (bottom staff) has chords: E^b, E^b, D⁷, C⁷, D^b, D⁷, E^b. Measure 13 has a 3-measure rest. Measure 14 has a 3-measure rest. Measure 15 has a 3-measure rest. Measure 16 has a 3-measure rest.

17 18 19 20 E^b7 A^b9 A^bm A^bm E^b B^b+

Musical notation for measures 17-20. The vocal line (top staff) has rests. The piano accompaniment (bottom staff) has chords: D⁷, C⁷, Fm, C⁷, A^bm, A^bm, Gm. Measure 17 has a 3-measure rest. Measure 18 has a 3-measure rest. Measure 19 has a 3-measure rest. Measure 20 has a 3-measure rest.

21 **E^b** 22 **B^b+** **E^b** **B^b+** 23 **Fm**

E^b **Fm**

24 **B^bdim** 25 **B^b** 26 **E^b** **B^b+**

B^b7 **B^bm** **F7**

27 **Cdim** 28 **C7** 29 **B^b+** **B^b+** **B^b7**

Fm **B^b7** **B^b+** **B^b+**

ยามคำ

240

พระราชนิพนธ์ ร.9

เรียบเรียงเสียงประสานโดย

SLOW

คีติ คีตากร

1 2 3 4

คอร์ดพระราชนิพนธ์ ร.9

คอร์ดคีติ คีตากร

The musical score is written in G major, 4/4 time, and consists of 21 measures. It features two staves: a top staff for the melody and a bottom staff for guitar chords. The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The guitar chords are indicated by letters above the staff. The score is divided into four systems, each containing 5 measures. The first system (measures 1-5) has chords G, D7, G, D7, E7, D7, D7. The second system (measures 6-10) has chords G, Cm6, G, B7, Em, Em7, Am, G7, Cdim. The third system (measures 11-15) has chords G, Bdim, D7, D9, Cdim, D7, G, 2.G, G, G+. The fourth system (measures 16-21) has chords Cm, A7(9), Adim, Cdim, Cm, A7, D7, Fdim, D9, D7, Am, D7+, D7, Am, D7, Cdim.

ลมหนาว

พระราชนิพนธ์ ร.9

เรียบเรียงเสียงประสานโดย

SLOW WALTZ

คีติ คีตากร

1 2 3 4

คอร์ดพระราชนิพนธ์ ร.9

คอร์ดคีติ คีตากร

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

21 22 23 24

B^bdim C⁷ Cdim Gm

25 26 27 28

A⁷ Dm B^bdim Fdim

29 30 31 32

Cdim G⁹ F⁷ B^b E^b

33 34 35

B^b B^bdim D7(9) Cm

36 37 38

G⁺ F⁺ B^b6 B^b6

สายลม

พระราชนิพนธ์ ร.9

เรียบเรียงเสียงประสานโดย

BOUNCE

คีติ คีตากร

1 2 3 4

คอร์ดพระราชนิพนธ์ ร.9

คอร์ดคีติ คีตากร

C Gm7 A7 A7 A7 G7 C

5 6 7 8

C Cdim Dm A+ F G7

9 10 11 12

G7 G7 G+ C C

13 14 15 16

Gm6 Cdim C7 C13 F6 Fm

17 18 19 20

D9 D9 G9 G7

21 22 23 24

C Cdim Dm A+ F G7

C Fdim Dm F+ F F11

25 26 27 28

G7 G7 F7 E7 E7

G7 G9 E7 E7

29 30 31 32

A7 A7(9) A7 D7 D7

A7 A7 D7 D7

33 34 35 36

Dm9 Dm7 Bb7(9) I. C

Dm6 G7 G11 C

เกิดเป็นไทยตายเพื่อไทย

245

พระราชนิพนธ์ ร.9

เรียบเรียงเสียงประสานโดย

FOX-TROT

คีติ คีตากร

1

2

3

4

คอร์ดพระราชนิพนธ์ ร.9

คอร์ดคีติ คีตากร

Musical notation for measures 1-4. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The bottom staff shows a melodic line with notes and rests. Chord symbols are placed above the staff: Bb9, Ab9, Bb9, Bb9, A9 Bb9, Bb9.

5

6

7

8

Musical notation for measures 5-8. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff shows a melodic line with notes and rests.

9

10

11

12

Musical notation for measures 9-12. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff shows a melodic line with notes and rests. Chord symbols are placed above the staff: Ebmaj7, Bb+, Eb, Eb6.

13

14

15

16

Musical notation for measures 13-16. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff shows a melodic line with notes and rests. Chord symbols are placed above the staff: C, C, C, C, F7.

17

18

19

20

Musical notation for measures 17-20. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff shows a melodic line with notes and rests. Chord symbols are placed above the staff: F9, F9, F9, F9.

21 22 23 24

$B^{\flat 7}$ $B^{\flat 7}$ $B^{\flat +}$ E^{\flat} E^{\flat}

25 26 27 28

$E^{\flat} \text{maj}^7$ $B^{\flat +}$ E^{\flat} $E^{\flat 6}$ $E^{\flat 7}$

29 30 31 32

$E^{\flat 7}$ $E^{\flat 7}$ A^{\flat} A^{\flat}

33 34 35 36

$A^{\flat m}$ $A^{\flat m}$ E^{\flat} E^{\flat}

37 38 39 40

F^7 $B^{\flat 7}$ E^{\flat} $B^{\flat 7}$

$B^{\flat 7}$ $B^{\flat 9}$ E^{\flat} $B^{\flat 7}$

ภาคผนวก ข

โน้ตเพลงพระราชนิพนธ์สำหรับศึกษาวิเคราะห์

เรื่ององค์ประกอบทางดนตรี

แสงเทียน

พระราชนิพนธ์ ร.9

เรียบเรียงเสียงประสานโดย

คีติ คีตากร

BLUES 1 2 3 4 5

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with 13 staves. The instruments and their parts are as follows:

- 1st Alto:** Melodic line with notes and rests.
- 3rd Alto:** Melodic line with notes and rests.
- 2nd Tenor:** Melodic line with notes and rests.
- 4th Tenor:** Melodic line with notes and rests.
- 5th Baritone:** Melodic line with notes and rests.
- 1st Trumpet:** Melodic line with triplets and eighth notes.
- 2nd Trumpet:** Melodic line with triplets and eighth notes.
- 3rd Trumpet:** Melodic line with triplets and eighth notes.
- Trombone:** Melodic line with triplets and eighth notes.
- Guitar:** Chord progression: D, Fdim, Em, B7, Bb7, A7.
- Piano:** Accompanying line with triplets and eighth notes.
- Bass:** Bass line with notes and rests.
- Drums:** Rhythmic accompaniment with triplets.

6 7 8 9 10

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Tempo

11 12 13 14 15

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

16 17 18 19 20

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Tempo

21 22 23 24 25

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

26 27 28 29 30

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

F7 E7 B^b7 A⁹ D D A⁷ D Fdim B^b7

F E7 B^b7 A⁷ D A⁷ D Fdim

31 32 33 34 35

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

2.

A⁷ D Em F⁷m B⁷ D⁶

A⁷ D Em F⁷m B⁷ A⁷ D⁶

D Em F⁷m B⁷ A⁷ D⁶

Tempo

36 37 38 39 40

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

The musical score is arranged in ten staves. The top five staves are for woodwinds and brass: 1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, and 5th Baritone. The next three staves are for brass: 1st Trumpet, 2nd Trumpet, and 3rd Trumpet. The Trombone staff follows. The bottom three staves are for rhythm section: Guitar, Piano, and Bass, which include chord charts for B^b7, A7, D⁶, E7.11, E7, B^b7, and A7. The Drums staff shows a consistent rhythmic pattern across the five measures.

41 42 43 44 45

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

46

47

48

♩ 49

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

D Fdim B^b7 A⁷ D⁶

D Fdim B^b7 A⁷

D B^b7 B^b7

ยามเย็น

258

พระราชนิพนธ์ ร.9

เรียบเรียงเสียงประสานโดย

BOUNCE

คีติ คีตากร

1

2

3

4

5

Musical score for 'ยามเย็น' (Evening) by King Rama IX, arranged by Kiti Kitagor. The score is in 4/4 time and features a 'BOUNCE' tempo. The instruments and their parts are:

- 1st Alto: Rest throughout.
- 3rd Alto: Rest throughout.
- 2nd Tenor: Rest throughout.
- 4th Tenor: Rest throughout.
- 5th Baritone: Rest throughout.
- 1st Trumpet: Melodic line with triplets in measures 2, 3, and 4.
- 2nd Trumpet: Melodic line with triplets in measures 2, 3, and 4.
- 3rd Trumpet: Melodic line with triplets in measures 2, 3, and 4.
- Trombone: Bass line with *ff* dynamic, starting in measure 2.
- Guitar: Rest throughout.
- Piano: Melodic line with triplets in measures 2, 3, and 4.
- Bass: Bass line with *ff* dynamic, starting in measure 2.
- Drums: Rhythmic accompaniment throughout.

6 7 8 9 10

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

11 12 13 14 15

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

16 17 18 19 20

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

21 22 23 24 25

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord progression for Guitar, Piano, and Bass:

Measure	Chords
21	F D ^b C ⁷ F
22	Am Am(maj ⁷)Am ⁷
23	Am ⁶ E ^b m
24	Dm Am F ⁷
25	G [#] dim Dm

	26	27	28	29	30
1st Alto					
3rd Alto					
2nd Tenor					
4th Tenor					
5th Baritone					
1st Trumpet					
2nd Trumpet					
3rd Trumpet					
Trombone					
Guitar	E ⁷	Dm E ⁷	Am D ⁷	Gm B ^b m	F Fmaj ⁷
Piano	E ⁷	Dm E ⁷	Am D ⁷	Gm B ^b m	F Fmaj ⁷
Bass	E ⁷	Dm E ⁷	Am D ⁷	Gm B ^b m	F Fmaj ⁷
Drums					

31 32 33 34 35

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

36

37

38

39

40

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

This musical score page contains ten staves of music for measures 36 through 40. The instruments are listed on the left: 1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, 5th Baritone, 1st Trumpet, 2nd Trumpet, 3rd Trumpet, Trombone, Guitar, Piano, Bass, and Drums. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. Measures 36 and 37 feature vocal lines for the Alto, Tenor, and Baritone parts, with the guitar, piano, and bass providing accompaniment. Measures 38 and 39 show the vocal parts resting while the instrumental ensemble continues. Measure 40 features a prominent melodic line for the 1st, 2nd, and 3rd Trumpets, marked with a forte (ff) dynamic and a triplet of eighth notes. The piano and bass also play a triplet in this measure. The drum part provides a steady rhythmic accompaniment throughout the section.

41

42

43

44

45

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

46 47 48 49 50

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

51 52 53 54 55

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

56 57 58 59 60

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

E7 Dm E7 Am D7 Gm Bbm F Fmaj7

E7 Dm E7 Am D7 Gm Bbm F Fmaj7

E7 Dm E7 Am D7 Gm Bbm F Fmaj7

61 62 63 64 65

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

F⁶ B^b7 B^b7 E^bdim C⁷ D⁹(^b9) C⁹

66 67 68 69 70

1. 2.

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

71 72 73 74 75

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

76

77

78

79

80

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord labels for Guitar and Piano: D, Gdim, A⁷, A⁷, D, D^{maj7}, D⁶, G⁷

81

82

83

84

85

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

$G^{\flat 7}$ $A^{\flat} \dim A^{\flat 7}$ $A^{\flat 7}$ D^{\flat} $C^{\flat 7}$

$G^{\flat 7}$ $A^{\flat} \dim A^{\flat 7}$ $A^{\flat 7}$ D^{\flat}

86 87 88 89 90

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

91 92 93 94 95

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

96 97 98 99 100

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

The musical score consists of ten staves. The vocal staves (1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, 5th Baritone) use treble clefs and contain melodic lines with various note values and rests. The brass staves (1st, 2nd, 3rd Trumpet, Trombone) use treble and bass clefs and contain harmonic support. The guitar, piano, and bass staves use treble and bass clefs and contain chordal accompaniment. The drums staff uses a bass clef and contains a rhythmic pattern. Chord symbols are written above the guitar and piano staves, indicating the harmonic structure of the music.

Chord symbols: A^b7, A^b7, B^b7 C^b9(5) B^b7, B^b7, E^b, E^b

101 102 103

1st Alto *sfz*

3rd Alto *sfz*

2nd Tenor *sfz*

4th Tenor *sfz*

5th Baritone *sfz*

1st Trumpet *sfz*

2nd Trumpet *sfz*

3rd Trumpet *sfz*

Trombone

Guitar *B⁷ B^{b7} E^b maj⁷*

Piano *B⁷ B^{b7} E^b maj⁷*

Bass *B⁷ B^{b7} E^b maj⁷*

Drums

Detailed description: This page of a musical score covers measures 101, 102, and 103. The key signature is B-flat major (two flats). The score is arranged for a large ensemble. The vocal parts (1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, 5th Baritone) all feature a dynamic marking of *sfz* (sforzando). The brass section consists of 1st, 2nd, and 3rd Trumpets, and a Trombone. The guitar, piano, and bass parts all follow a similar harmonic progression: B⁷ in measure 101, B^{b7} in measure 102, and E^b maj⁷ in measure 103. The drums part provides a rhythmic accompaniment with various patterns and accents.

สายฝน

พระราชนิพนธ์ ร.9

เรียบเรียงเสียงประสานโดย

SWING

คีติ คีตากร

1 2 3 4 5

The musical score is arranged in a standard orchestral format with 13 staves. The instruments and their parts are as follows:

- 1st Alto:** Melodic line with eighth and sixteenth notes.
- 3rd Alto:** Rest.
- 2nd Tenor:** Rest.
- 4th Tenor:** Rest.
- 5th Baritone:** Rest.
- 1st Trumpet:** Melodic line with eighth notes.
- 2nd Trumpet:** Melodic line with eighth notes.
- 3rd Trumpet:** Melodic line with eighth notes.
- 1st Trombone:** Rest.
- 2nd Trombone:** Rest.
- Guitar:** Rest.
- Piano:** Melodic line with eighth notes.
- Bass:** Rest.
- Drums:** Rest.

The score is divided into five measures, with the first measure starting with a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

6 7 8 9 10

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

1st Trombone

2nd Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

11 12 13 14 15

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

1st Trombone

2nd Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

A A'

A A'

A A'

16

17

18

19

20

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

1st Trombone

2nd Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Tempo

Chord symbols: F⁹, F~~F~~7(♯9) B⁷, E^b, E^b, Gdim, B^b7

21

22

23

24

25

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

1st Trombone

2nd Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

B^b7 Cm G⁷ F⁹ B^b7 B^b7

26 27 28 29 30

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

1st Trombone

2nd Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

E^b E^bmaj7[9] B^b7 B^b7 B^b7 C⁷

E^b E^bmaj7[9] B^b7 B^b7 B^b7 C⁷

E^b E^bmaj7[9] B^b7 B^b7 B^b7 C⁷

31 32 33 34 35

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

1st Trombone

2nd Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

36 37 38 39 40

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

1st Trombone

2nd Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

B^b7 B^b7 B^b7 C⁷ Fm B^b7 E^b Cm

B^b7 B^b7 B^b7 C⁷ Fm B^b7 E^b Cm

B^b7 B^b7 B^b7 C⁷ Fm B^b7 E^b Cm

41

42

43

44

45

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

1st Trombone

2nd Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Fm B^b7 E^b E^b Gdim B^b7 B^b7 C⁷

Fm B^b7 E^b E^b Gdim B^b7 B^b7 C⁷

Fm B^b7 E^b E^b Gdim B^b7 B^b7 C⁷

46 47 48 49 50

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

1st Trombone

2nd Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Tempo

51 52 53 54 55

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

1st Trombone

2nd Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

E^b Gdim B^b7 B^b7 Cm G7 F⁹

Gdim B^b7 B^b7 Cm G7 F⁹

E^b Gdim B^b7 B^b7 Cm G7 F⁹

56 57 58 59 60

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

1st Trombone

2nd Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

B^b7 B^b7 E^b $E^b \text{maj}7[9]$ B^b7

B^b7 B^b7 E^b $E^b \text{maj}7[9]$ B^b7

B^b7 B^b7 E^b $E^b \text{maj}7[9]$ B^b7

61 62 63 64 65

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

1st Trombone

2nd Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord changes: $B^{\flat 7}$, Fm, C7, Fm, $B^{\flat 7}$, E^{\flat} , Fm, $B^{\flat 7}$

66 67 68 69 70

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

1st Trombone

2nd Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord progression for Guitar, Piano, and Bass:

66	67	68	69	70
E ^b G ⁷	Cm E ^b	B ^b 7	B ^b 7	B ^b C ⁷

71 72 73 74 75

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

1st Trombone

2nd Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Fm B^b7 E^b Cm Fm B^b7 E^b E^b Gdim

Fm B^b7 E^b Cm Fm B^b7 E^b E^b Gdim

Fm B^b7 E^b Cm Fm B^b7 E^b E^b Gdi

76 77 78 79 80

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

1st Trombone

2nd Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord symbols: B^b7, B^b7 C⁷, Fm C⁷, F⁷, B^b7, E^b C⁷

81 82 83 84 85

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

1st Trombone

2nd Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Tempo

86 87 88 89 90

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

1st Trombone

2nd Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord changes for Guitar and Piano:

- 86: E^b7
- 87: E^b9
- 88: Fm
- 89: B^b7
- 90: E^b

91 92 93 94 95

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

1st Trombone

2nd Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

E^b A^b B^b7(9) E^b7 E^b7

E^b A^b B^b7(9) E^b7 E^b7

E^b A^b B^b7(9) E^b7 E^b7

96 97 98 99 100

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

1st Trombone

2nd Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

B^bm F+ D^b E^b7 A^b E^b7 Fm C⁷

B^bm F+ D^b E^b7 A^b E^b7 Fm C⁷

B^bm F+ D^b E^b7 A^b E^b7 Fm C⁷

101 102 103 104 105

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

1st Trombone

2nd Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

106 107 108 109 110

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

1st Trombone

2nd Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

111

112

113

114

115

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

1st Trombone

2nd Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord symbols: E^b7 , B^bm , B^b7 , E^b7 , A^b

ใกล้รุ่ง

พระราชนิพนธ์ ร.9

เรียบเรียงเสียงประสานโดย

SLOW FOX-TROT

คีติ คีตากร

1 2 3 4 5

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

1st Trombone

2nd Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Am A^bm Gm Am Gm⁹ E^b11 C⁷

Am GmAmA^bm Gm AmGm⁹ E^b11 C⁷ G⁷ C⁷ B^bm⁶ D^b7

6 7 8 9 10

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

1st Trombone

2nd Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

F C7 F F F Cm D7 Gm9

11 12 13 14 15

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

1st Trombone

2nd Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord symbols: C⁷, F, Adim, C⁷, F, F B^b7

	16	17	18	19	20
1st Alto	<i>a</i>				
3rd Alto					
2nd Tenor					
4th Tenor					
5th Baritone					
1st Trumpet					
2nd Trumpet					
3rd Trumpet					
1st Trombone					
2nd Trombone					
Guitar	F	F Cm D ⁷	Gm	Gm C ⁷ C ¹³	F Adim
Piano					
Bass	F	F CmD ⁷	Gm	Gm C ⁷ C ¹³	F Adim
Drums	/	/	/	/	/

21 22 23 24 25

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

1st Trombone

2nd Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord progression for Guitar, Piano, and Bass:

- Measure 21: C7
- Measure 22: F
- Measure 23: Fm9 Bb F F
- Measure 24: F
- Measure 25: Fm9 Bb Db7

26 27 28 29 30

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

1st Trombone

2nd Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

31 32 33 34 35

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

1st Trombone

2nd Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

F C7 F F F Cm D7 Gm9 C7

F C7 F F F Cm D7 Gm9 C7

F C7 F F F Cm D7 Gm9 C7

36 37 38 39 40

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

1st Trombone

2nd Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

F Adim C7 D^b7C7 Fm⁹ B^b F

F Adim C7 F F Fm⁹ B^b F

F Adim C7 Fm⁹ B^b F

41 42 43 44 45

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

- Vocalists:** 1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, and 5th Baritone. They all play the same vocal line.
- Brass Section:** 1st Trumpet, 2nd Trumpet, 3rd Trumpet, 1st Trombone, and 2nd Trombone. The trumpets play a melodic line, while the trombones play a harmonic accompaniment.
- Harmony:** Guitar, Piano, and Bass. The guitar and piano parts are identical, showing a chord progression: F, Fm⁹ B^b D^b7, F, F, B^b7, F, C⁷.
- Drums:** The drum part consists of a steady bass drum pattern and a snare drum pattern, with a 'Tempo' marking in the final measure.

46 47 48 49 50

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

1st Trombone

2nd Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

F C⁷ C¹³ F F C⁷ F F F Cm D⁷

51 52 53 54 55



1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

1st Trombone

2nd Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Gm⁹ C⁷ F Adim C⁷

Gm⁹ C⁷ F Adim C⁷

Gm⁹ C⁷ F Adim C⁷

Gm⁹ C⁷ F Adim C⁷

Gm⁹ C⁷ F Adim C⁷

56 57 58

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

1st Trombone

2nd Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

F B^bm Fmaj⁷ Fmaj⁷

F B^bm Fmaj⁷

ชะตาชีวิต

พระราชนิพนธ์ ร.9

เรียบเรียงเสียงประสานโดย

BLUES

คิตติ คิตตากร

1 2 3 4 5

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

- 1st Alto
- 3rd Alto
- 2nd Tenor
- 4th Tenor
- 5th Baritone
- 1st Trumpet
- 2nd Trumpet
- 3rd Trumpet
- Trombone
- Guitar
- Piano
- Bass
- Drums

The score is divided into five measures. The guitar and piano parts include the following chord diagrams:

- Measure 2: C, F7
- Measure 3: C
- Measure 4: A^b maj⁹, A^b G⁷

The piano part also includes a triplet of eighth notes in measure 4.

6 7 8 9 10

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

C D^b[^b5] C C⁷ F F^{dim} F⁷

C D^b7(^b5) C C⁷ F F^{dim} F⁷

C D^b[^b5] C C⁷ F F^{dim} F⁷

The musical score is arranged in a standard ensemble format. The vocalists (1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, 5th Baritone) are in the top five staves. The brass section (1st, 2nd, 3rd Trumpet, Trombone) follows. The rhythm section (Guitar, Piano, Bass, Drums) is at the bottom. The guitar, piano, and bass parts include chord diagrams and labels: C, D^b[^b5], C, C⁷, F, F^{dim}, and F⁷. The piano part features a melodic line with eighth-note patterns. The drums part shows a consistent rhythmic pattern with a slash indicating a specific drum sound.

11 12 13 14 15

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

The musical score is arranged in a standard jazz ensemble format. The vocalists (Alto, Tenor, Baritone) and brass instruments (Trumpet, Trombone) have melodic lines with various articulations and dynamics. The guitar and piano provide harmonic support with specific chord voicings. The bass and drums maintain a steady rhythmic foundation.

Chord symbols for Guitar and Piano:

- Measure 11: C
- Measure 12: C
- Measure 13: C, C⁷
- Measure 14: F, B^b7
- Measure 15: C, G⁷

16 17 18 19 20

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

21 22 23 24 25

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord changes: C7, F7, F7dim, F7, C, C

26 27 28 29

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord diagrams for Guitar and Piano:

- Measure 26: C, C7
- Measure 27: F, B^b7
- Measure 28: C, G7
- Measure 29: C, Cdim G7

30 31 32 33 34

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

C D7(b9) C C7 F7 F7dim

C D7(b9) C C7 F7 F7dim

C C7

	35	36	37	38	39
1st Alto					
3rd Alto					
2nd Tenor					
4th Tenor					
5th Baritone					
1st Trumpet					
2nd Trumpet					
3rd Trumpet					
Trombone					
Guitar	F ⁷	C	C	C C ⁷	F B ^{b7}
Piano	F ⁷	C	C	C C ⁷	F B ^{b7}
Bass	F ⁷	C	C	C C ⁷	F B ^{b7}
Drums					

40 41 42 43 44

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

45 46 47 48 49

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord notations: C, F7, F7dim, F7

50

51

52

53

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

C C7 F Bb7 C G7 C Abmaj9 G7

C C7 F Bb7 C G7 C Abmaj9 G7

C C7 F Bb7 C G7 C Abmaj9 G7

C C7 F Bb7 C G7 C Abmaj9 G7

Drums

The musical score is arranged in a standard jazz ensemble format. It features four vocalists (1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor) with complex melodic lines, including triplets and slurs. The brass section consists of three trumpets and one trombone, providing harmonic support. The guitar and piano parts are primarily chordal, with the piano also featuring a melodic line. The bass line is simple, and the drums provide a steady rhythmic accompaniment. The score is divided into four measures, numbered 50 through 53.

54 55 56 57

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

C D^{major}9 D^{major} C

ดวงใจกับความรัก

พระราชนิพนธ์ ร.9

เรียบเรียงเสียงประสานโดย

SLOW

คิตติ คิตตากร

1

2

3

4

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

5th Bartone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

C Gdim Dm B7 C C+ Dm

C Gdim Dm B7 C C+ Dm

5 6 7 8

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

D⁹ G⁷ C B⁷ C

9 10 11 12

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

A9 Gdim A7 Dm G7 Em Dm

A9 Gdim A7 Dm G7 Em Dm

13 14 15 16

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

C Gdim G7 C B7 C

C Gdim G7 C B7 C

17 18 19 20

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

5th Bartone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

A9 Gdim A7 Dm G7 Em Dm

A9 Gdim A7 Dm G7 Em Dm

21

22

23

24

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

C C7 F6 Ddim C G7

C C7 F6 Ddim C G7

25

26

27

28

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

C C7 F6 Fdim C A9

C C7 F6 Fdim C A9

29 30 31 32

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Dm G7 C B7 C

Dm G7 C B7 C

33 34 35

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The top five staves are for woodwinds: 1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 5th Baritone, and 1st Trumpet. The next three staves are for brass: 2nd Trumpet, 3rd Trumpet, and Trombone. Below these are the Guitar and Piano parts, which include chord markings: A⁹, Gdim, A⁷, Dm, and G⁷. The bottom two staves are for the Bass and Drums. The score is divided into three measures, numbered 33, 34, and 35 at the top. The 1st Alto, 3rd Alto, and 5th Baritone parts feature melodic lines with slurs and accents. The 2nd Tenor part has a triplet in measure 33. The trumpet and trombone parts play rhythmic patterns. The guitar and piano parts provide harmonic support with the specified chords.

36 37 38

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

5th Bartone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Em Dm C G7

Em Dm C G7

Detailed description: This is a page of a musical score for measures 36, 37, and 38. The score is arranged in a system with ten staves. The top four staves are for woodwinds: 1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, and 5th Bartone. The next three staves are for trumpets: 1st, 2nd, and 3rd. The Trombone staff is below the trumpets. The Guitar and Piano staves are below the Trombone, with guitar chords (Em, Dm, C, G7) written above the piano staff. The Bass and Drums staves are at the bottom. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. Measure 36 shows the beginning of the phrases for most instruments. Measure 37 features a first ending bracket for the woodwinds. Measure 38 concludes the phrases.

39 40 41

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chords: C, D7, G+, G7, C

Rehearsal mark: 2.

Trills: 3

อาทิตย์อัสดง

พระราชนิพนธ์ ร.9

เรียบเรียงเสียงประสานโดย

BEGUINE

คิติ คิตากร

1 2 3 4 5

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

- 1st Alto
- 3rd Alto
- 2nd Tenor
- 4th Tenor
- 5th Baritone
- 1st Trumpet
- 2nd Trumpet
- 3rd Trumpet
- Trombone
- Guitar
- Piano
- Bass
- Drums

The score is in 4/4 time and B-flat major. The piano part includes chord markings: G7, Cm, and G7(b9). The guitar part includes a G7(b9) marking. The score is divided into five measures, with a double bar line and repeat sign at the end of the fifth measure.

6 7 8 9 10

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Cm G7 Cm Cm Cm C9 Fm

11

12

13

14

15

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

B^{b9} E^b E^b Gdim Fm A^{b11} Fm

Detailed description: This page of a musical score covers measures 11 through 15. It features ten staves for vocalists and instrumentalists. The vocal parts (1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, and 5th Baritone) are mostly silent, with some notes in measure 11. The brass section (1st, 2nd, and 3rd Trumpets, and Trombone) has active parts starting in measure 12. The guitar and piano parts are shown with chord diagrams and notes, with the guitar and piano parts including the chord sequence: B^{b9}, E^b, E^b, Gdim, Fm, A^{b11}, and Fm. The bass and drums provide a rhythmic foundation throughout the measures.

16 17 18 19 20

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord progression: Fm, Fm, G7, G7, A^b, G7, Cm

21

22

23

24

25

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord progression for Guitar and Piano:

Measure	Chord
21	Cm
22	A ^b
23	Dm ⁶ A ^b
24	A ^b
25	G ⁷

26

27

28

29

30

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

A^b A^b Fm Fm Gdim Fm

A^b A^b Fm Fm Gdim Fm

Detailed description: This is a page of a musical score for a jazz ensemble. It features ten staves. The top five staves are for vocalists: 1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, and 5th Baritone. The next three staves are for trumpets: 1st, 2nd, and 3rd. The Trombone staff follows. The Guitar and Piano staves include chord symbols: A^b, Fm, and Gdim. The Bass and Drums staves complete the ensemble. The score is divided into five measures corresponding to the page numbers 26-30. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

31

32

33

34

35

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord changes: $A^{\flat 11}$ Fm Fm Fm G^7 G^7 A^{\flat}

36 37 38 39 40

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

41 42 43 44 45

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord changes: Cm, Cm, C, Fm, B^b9, E^b

46 47 48 49 50

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

E^b G^{dim} Fm A^{b11} Fm Fm Fm

E^b G^{dim} Fm A^{b11} Fm Fm Fm

51 52 53 54 55

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

56

57

58

59

60

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

D^bm⁶ A^b A^b G⁷ A^b A^b

D^bm⁶ A^b A^b G⁷ A^b A^b

61 62 63 64 65

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

66 67 68 69 70

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord Progression:

Measure	Guitar	Piano
66	Fm	G7
67	G7	G7
68	G7 A ^b 7	G7 A ^b 7
69	Cm	Cm
70	Cm G7 ^(b9)	Cm G7 ^(b9)

71 72 73 74

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Cm A^b G⁷ Cm Cm

Cm A^b G⁷ Cm Cm

เทวาพาคุณี

พระราชนิพนธ์ ร.9

เรียบเรียงเสียงประสานโดย

WALTZ

คีติ คิตากร

2 3 4 5

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

- 1st Alto**: Melodic line in the upper register.
- 3rd Alto**: Melodic line in the middle register.
- 2nd Tenor**: Melodic line in the middle register.
- 5th Baritone**: Melodic line in the middle register.
- 1st Trumpet**: Melodic line in the middle register.
- 2nd Trumpet**: Melodic line in the middle register.
- Trombone**: Melodic line in the middle register.
- Guitar**: Chordal accompaniment with chords: E^b, Gm, C⁷, Fm, B⁷, A^bm, E^b, C⁷.
- Piano 1**: Chordal accompaniment with chords: E^b, Gm, C⁷, Fm, B⁷, A^bm, E^b, C⁷.
- Bass**: Chordal accompaniment with chords: E^b, Gm, C⁷, Fm, B⁷, A^bm, E^b, C⁷.
- Drums**: Rhythmic accompaniment.

The score is in 3/4 time and features a waltz-like melody. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

6 7 8 9 10

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano 1

Bass

Drums

11 12 13 14 15

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano 1

Bass

Drums

Chord progression for Guitar, Piano 1, and Bass:

Measure	Chord
11	Gm
12	E ^b 7
13	A ^b
14	A ^b C ⁷ F ⁷
15	B ^b 7

16 17 18 19 20

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano 1

Bass

Drums

The musical score is arranged in a system of ten staves. The top five staves are for vocal parts: 1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 5th Baritone, and 1st Trumpet. The next two staves are for 2nd Trumpet and Trombone. The bottom three staves are for Guitar, Piano 1, and Bass. The Drums staff is empty. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The score is divided into five measures, numbered 16 to 20. The guitar and piano parts show a sequence of chords: E-flat, E-flat, C7, Fm, C7, Fm. The vocal parts have various melodic lines, including some with triplets and slurs. The trumpet and trombone parts have rests in measures 16-19 and enter in measure 20.

21

22

23

24

25

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano I

Bass

Drums

The musical score is arranged in a system of ten staves. The top five staves are for vocalists: 1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 5th Baritone, and 1st Trumpet. The next two staves are for 2nd Trumpet and Trombone. The bottom three staves are for Guitar, Piano I, and Bass. The Drums staff is at the very bottom. The score is divided into five measures, numbered 21 to 25. The key signature is B-flat major (two flats). The 1st Alto and 3rd Alto parts have a triplet of eighth notes in measure 23. The 2nd Tenor and 5th Baritone parts also have a triplet of eighth notes in measure 23. The 1st Trumpet, 2nd Trumpet, and Trombone parts have a similar triplet of eighth notes in measure 24. The Guitar, Piano I, and Bass parts have a series of chords: Bb7, Bb7, Bb7, F7, Bb7, Eb in measures 21-25. The Drums part is empty.

26 27 28 29 30

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano 1

Bass

Drums

Chord symbols: E^b , Gm , E^b7 , A^b , A^b , $C7$, $F7$

31 32 33 34 35

The musical score is arranged in a system of ten staves. The top five staves are for vocal parts: 1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, and 5th Baritone. The next two staves are for brass: 1st Trumpet and 2nd Trumpet. The Trombone part is on the eighth staff. The bottom three staves are for rhythm section: Guitar, Piano 1, and Bass. The Drums staff is at the very bottom and is currently empty. The key signature is B-flat major (two flats). The score shows the following chord changes for the rhythm section instruments:

Instrument	Measure 31	Measure 32	Measure 33	Measure 34	Measure 35
Guitar	B ^b 7	E ^b	E ^b	A ^b m	A ^b m B ^b 7
Piano 1	B ^b 7	E ^b	E ^b	A ^b m	A ^b m B ^b 7
Bass	B ^b 7	E ^b	E ^b	A ^b m	A ^b m B ^b 7

36 37 38 39 40

The musical score is arranged in ten staves. The top five staves are for woodwinds and brass: 1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 5th Baritone, and 1st Trumpet. The next two staves are for brass: 2nd Trumpet and Trombone. The bottom three staves are for rhythm section: Guitar, Piano I, and Bass. The Drums staff is present but empty. The key signature is B-flat major (two flats). Measure numbers 36, 37, 38, 39, and 40 are indicated above the staves. The guitar and bass parts include chord markings: E^b, E^b, B^b7, E^b, Cdim, and B^b7.

41 42 43 44 45

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano 1

Bass

Drums

E^b E^b A^bm E^b6

E^b E^b A^bm E^b6

E^b E^b A^bm E^b6

46 47 48 49 50

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano I

Bass

Drums

The image shows a page of a musical score for rehearsal marks 46 through 50. The score is arranged in a system with ten staves. The top five staves are for vocal parts: 1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 5th Baritone, and 1st Trumpet. The next two staves are for 2nd Trumpet and Trombone. The bottom three staves are for Guitar, Piano I, and Bass. The Drums staff is at the bottom but contains no notation. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The guitar and piano parts include chord symbols: E^b, B^b7, and E^b. The piano part has a melodic line with some grace notes. The bass part has a simple bass line. The drums part is empty.

51

52

53

54

55

The musical score is arranged in ten staves. The top five staves (1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 5th Baritone, 1st Trumpet) and the 2nd Trumpet staff contain melodic lines. The Trombone staff contains a bass line with a long note in measure 54. The Guitar, Piano I, and Bass staves contain chordal accompaniment with chord symbols: B^b7, Fm, C⁷, B^b7, E^b, and E^b. The Drums staff is empty.

56

57

58

59

60

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano I

Bass

Drums

Chord progression: Cm, Fm, Fm, C⁷, Fm, B^b7, E^b

61 62 63 64 65

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano 1

Bass

Drums

66 67 68 69 70

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano 1

Bass

Drums

F7 F7 Bb7 Bb7 Eb

F7 F7 Bb7 Bb7 Eb

71

72

73

74

75

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano 1

Bass

Drums

Chord chart for Guitar, Piano 1, and Bass:

Measure	71	72	73	74	75
Guitar	E ^b	C ⁷	Fm C ⁷	Fm C ⁷	Fm
Piano 1	E ^b	C ⁷	Fm C ⁷	Fm C ⁷	Fm
Bass	E ^b	C ⁷	Fm C ⁷	Fm C ⁷	Fm

76

77

78

79

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano 1

Bass

Drums

B^b7 F^7 F^7 B^b7 E^b E^b

B^b7 F^7 F^7 B^b7 E^b E^b

ยิมส์

368

พระราชนิพนธ์ ร.9

เรียบเรียงเสียงประสานโดย

BEGUINE

คีติ คีตากร

1 2 3 4 5

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Fmaj⁹ Fmaj⁹ Fmaj⁹ Fmaj⁹ F

Fmaj⁹ Fmaj⁹ Fmaj⁹ Fmaj⁹ F

Fmaj⁹ Fmaj⁹ Fmaj⁹ F F

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes vocal parts for 1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, and 5th Baritone. The instrumental section consists of 1st, 2nd, and 3rd Trumpets, Trombone, Guitar, Piano, Bass, and Drums. The key signature is one flat (B-flat major or F minor), and the time signature is 4/4. The score is divided into five measures, with chord changes indicated below the piano and guitar staves.

6 7 8 9 10

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Detailed description of the musical score: The score is for a jazz ensemble. It consists of 11 staves. The top five staves are for vocalists: 1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, and 5th Baritone. The next three staves are for brass instruments: 1st Trumpet, 2nd Trumpet, and 3rd Trumpet. The fourth staff is for Trombone. The fifth staff is for Guitar, showing chords F, F, F, G7, G7, G9. The sixth staff is for Piano, showing chords F, F, F, G7, G7, G9. The seventh staff is for Bass, showing chords F, F, F, G7, G7, G9. The eighth staff is for Drums, indicated by a double bar line. The score is in a key signature of one flat (B-flat) and covers measures 6 through 10. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines for the vocalists and brass instruments, while the guitar, piano, and bass provide harmonic support.

11 12 13 14 15

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord progression for Guitar, Piano, and Bass:

Measure	Guitar	Piano	Bass
11	G ⁷	G ⁷	G ⁷
12	C	C	C
13	C	C	C
14	Dm	Dm	Dm
15	G ⁷	G ⁷	G ⁷

16 17 18 19 20

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

21 22 23 24 25

The musical score is arranged in a standard ensemble format. The vocal parts (Alto, Tenor, Baritone) feature melodic lines with some rests. The instrumental parts (Trumpet, Trombone, Guitar, Piano, Bass) provide harmonic support. The Piano part includes a rhythmic accompaniment. The Drums part is indicated by a double bar line. The Guitar and Bass parts are marked with a slash, indicating they are to be played as a rhythmic accompaniment. The Piano part includes a melodic line with some rests. The Trumpet and Trombone parts are marked with a slash, indicating they are to be played as a rhythmic accompaniment. The score is in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature (4/4).

Instrument	Measure 21	Measure 22	Measure 23	Measure 24	Measure 25
1st Alto	Notes	Notes	Notes	Notes	Notes
3rd Alto	Notes	Notes	Notes	Notes	Notes
2nd Tenor	Notes	Notes	Notes	Notes	Notes
4th Tenor	Notes	Notes	Notes	Notes	Notes
5th Baritone	Notes	Notes	Notes	Notes	Notes
1st Trumpet	Rest	Rest	Rest	Rest	Rest
2nd Trumpet	Rest	Rest	Rest	Rest	Rest
3rd Trumpet	Rest	Rest	Rest	Rest	Rest
Trombone	Rest	Rest	Rest	Rest	Rest
Guitar	F	B ^b m F	G ⁷	G ⁷	C ⁷
Piano	F	B ^b m F	G ⁷	G ⁷	C ⁷
Bass	F	B ^b m F	G ⁷	G ⁷	C ⁷
Drums	Rest	Rest	Rest	Rest	Rest

26 27 28 29 30

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Tempo

Chord changes: C7, F, G7, C, F, Bbm, F

31

32

33

34

35

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

G7 G7 C7 C7 C7 A^bmAm

G7 G7 C7 C7 C7 A^bmAm

G7 G7 C7 C7 C7 A^bmAm

Detailed description: This is a page of a musical score for a jazz ensemble. It features ten staves for vocalists and instrumentalists, and three staves for guitar, piano, and bass. The vocalists (1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, 5th Baritone) have melodic lines with some rests. The brass section (1st, 2nd, and 3rd Trumpets, and Trombone) has mostly rests, with some notes in measures 34 and 35. The guitar, piano, and bass staves show a harmonic progression: G7 in measures 31 and 32, C7 in measures 33, 34, and 35, and A^bmAm in measure 35. The piano part includes a rhythmic accompaniment. The drums and bass parts are indicated by slash marks, suggesting a steady groove.

36 37 38 39 40

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Tempo

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The vocalists (Alto, Tenor, Baritone) have parts for measures 36-37. The brass section (Trumpets and Trombone) has parts for measures 38-40. The guitar, piano, and bass have accompaniment parts for measures 36-40. The drums have a rhythmic pattern in measures 36-37 and a 'Tempo' marking in measure 37.

41 42 43 44 45

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

F B^bm F G⁹ C⁷ F

F B^bm F G⁹ C⁷ F

46 47 48 49 50

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

B^bm F G⁷ G⁷ B^b Bdim F

B^bm F G⁷ G⁷ B^b Bdim F

B^bm F G⁷ G⁷ B^b Bdim F

51 52 53

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

1. 2.

F F C7 F F6

F F C7 F

รักคืนเรือน

พระราชนิพนธ์ ร.9

เรียบเรียงประสานโดย

SLOW FOX-TROT

คีติ คีตากร

1 2 3 4

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

- 1st Alto: Melodic line with triplets and slurs.
- 2nd Tenor: Rests.
- 4th Tenor: Rests.
- 5th Baritone: Rests.
- 1st Trumpet: Rests.
- 2nd Trumpet: Rests.
- 3rd Trumpet: Rests.
- Trombone: Rests.
- Guitar: Accompanying melody with triplets.
- Piano: Accompanying melody with triplets.
- Bass: Rests.
- Drums: Rhythmic accompaniment with cymbal.

The score is divided into four measures, each marked with a number (1, 2, 3, 4) at the top. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is indicated as SLOW FOX-TROT.

5 6 7 8

1st Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord changes: B^b7, E^b, D⁷, C⁷, D^b, D⁷, E^b

9 10 11 12

1st Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

D^b7 C⁷ F^m C⁷ A^bm A^bm G^m B^b+

D^b7 C⁷ F^m C⁷ A^bm A^bm G^m B^b+

D^b7 C⁷ F^m C⁷ A^bm A^bm G^m B^b+

13 14 15 16

1st Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

17 18 19 20

1st Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

21 22 23 24

1st Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

25 26 27 28

1st Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

The musical score is arranged in a standard jazz ensemble format. The top four staves (1st Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, 5th Baritone) are vocal parts. The next four staves (1st Trumpet, 2nd Trumpet, 3rd Trumpet, Trombone) are brass parts. The bottom four staves (Guitar, Piano, Bass, Drums) are the rhythm section. The key signature is B-flat major. The guitar and bass parts show a chord progression: F7, Fm, Bb7, Bb+.

29 30 31 32

1st Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

33 34 35 36

1st Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

D⁷ C⁷ Fm C⁷ A^bm A^bm Gm

D⁷ C⁷ Fm C⁷ A^bm A^bm Gm

D⁷ C⁷ Fm C⁷ A^bm A^bm Gm

37 38 39 40

1st Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord progression: E^b, E^b, D⁷, C⁷, D⁷, E^b

41

42

43

44

1st Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

D^7 C^7 Fm C^7 $A^b m$ $A^b m$ Gm

D^7 C^7 Fm C^7 $A^b m$ $A^b m$ Gm

D^7 C^7 Fm C^7 $A^b m$ $A^b m$ Gm

45 46 47 48

1st Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chords: E^b, B^{b+}, E^b, D⁷, D^{b7}, E^b

49

50

51

52

1st Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord Progression:
Measure 49: D⁷
Measure 50: C⁷ Fm
Measure 51: C⁷ A^bm
Measure 52: A^bm Gm B⁷

53 54 55 56

1st Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

57

58

59

60

1st Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

F7 *Fm* *B^b7* *B^b+*

F7 *Fm* *B^b7* *B^b+*

F7 *Fm* *B^b+* *B^b+*

61

62

63

This musical score is for a jazz ensemble and is divided into three measures: 61, 62, and 63. The instruments and their parts are as follows:

- 1st Alto:** Melodic line with eighth notes and triplets.
- 2nd Tenor:** Melodic line with eighth notes and triplets.
- 4th Tenor:** Melodic line with eighth notes and triplets.
- 5th Baritone:** Melodic line with eighth notes and triplets.
- 1st Trumpet:** Melodic line with eighth notes and triplets.
- 2nd Trumpet:** Melodic line with eighth notes and triplets.
- 3rd Trumpet:** Melodic line with eighth notes and triplets.
- Trombone:** Melodic line with eighth notes and triplets.
- Guitar:** Chordal accompaniment with chords $B^{\flat+}$, E^{\flat} , D^7 , and C^7 .
- Piano:** Chordal accompaniment with chords $B^{\flat+}$, E^{\flat} , D^7 , and C^7 .
- Bass:** Chordal accompaniment with chords $B^{\flat+}$, E^{\flat} , D^7 , and C^7 .
- Drums:** Rhythmic accompaniment with a steady beat.

64

65

66

67

1st Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

D^b7 E^b D^b7 C⁷ Fm C⁷ A^bm

D^b7 E^b D^b7 C⁷ Fm C⁷ A^bm

D^b7 E^b D^b7 C⁷ Fm C⁷ A^bm

D^b7 E^b D^b7 C⁷ Fm C⁷ A^bm

68

69

70

71

1st Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

ยามค่ำ

397

พระราชนิพนธ์ ร.9

เรียบเรียงเสียงประสานโดย

SLOW

คีติ คีตากร

1 2 3 4

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

- 1st Alto
- 3rd Alto
- 2nd Tenor
- 4th Tenor
- 5th Baritone
- 1st Trumpet
- 2nd Trumpet
- 3rd Trumpet
- Trombone
- Guitar
- Piano
- Bass
- Drums

The score is divided into four measures, labeled 1, 2, 3, and 4. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The guitar and piano parts include chord markings: G, D7, D7, E7, and D7. The bass part includes markings: G, D7, D7, E7, and D7. The drums part shows a steady rhythmic pattern.

5 6 7 8

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

G Cm⁶ G D⁷ G G⁷ C G⁷

G Cm⁶ G D⁷ G G⁷ C G⁷

G Cm⁶ G D⁷ G G⁷ C G⁷

9

10

11

12

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

The musical score consists of 12 staves. The top five staves are for vocal parts: 1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, and 5th Baritone. The next three staves are for brass parts: 1st Trumpet, 2nd Trumpet, and 3rd Trumpet. The Trombone part is on the eighth staff. The Guitar part is on the ninth staff, with chords G, Bdim, D9, Cdim, D7, and G. The Piano part is on the tenth staff, with chords G, Bdim, D9, Cdim, D7, and G. The Bass part is on the eleventh staff, with chords G, Bdim, D9, Cdim, D7, and G. The Drums part is on the twelfth staff, showing a rhythmic pattern.

13

14

15

16

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

G G G Cm

G G G Cm

G G G Cm

G G G Cm

Drums

Detailed description: This is a musical score for a band, spanning four measures (13-16). The score includes parts for five vocalists (1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, 5th Baritone), three trumpets, a trombone, guitar, piano, bass, and drums. The key signature is one sharp (F#). The vocalists have melodic lines with some triplets. The brass instruments have sparse parts, mostly in measures 15 and 16. The guitar, piano, and bass provide harmonic support with chords (G and Cm) and rhythmic patterns. The drums play a steady pattern of quarter notes.

17

18

19

20

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

This musical score covers measures 17 through 20. It features ten vocal parts (1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, 5th Baritone) and instrumental parts for 1st, 2nd, and 3rd Trumpet, Trombone, Guitar, Piano, Bass, and Drums. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The vocal parts are written in treble clef, while the instrumental parts are in their respective clefs (treble for trumpets, guitar, and piano; bass for trombone, bass, and drums). The guitar part is indicated by a slash, suggesting a rhythmic accompaniment. The piano part includes chordal accompaniment and melodic lines. The bass and drums parts are also indicated by slashes, suggesting a steady rhythmic foundation. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *f* and *p*.

21

22

23

24

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

D7 Am D7 Cdim G Cm6 G D7 G G7

D7 Am D7 Cdim G Cm6 G D7 G G7

D7 Am D7 Cdim G Cm6 G D7 G G7

25

26

27

28

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord Chart:

C	G ^{b7}	G	Bdim	D ⁹	D ^{b7}	D ⁷
---	-----------------	---	------	----------------	-----------------	----------------

29 30 31 32

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

33 34 35 36

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The vocal parts (1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, 5th Baritone) are in the upper staves, with the 1st Alto and 3rd Alto parts featuring triplet markings. The brass section (1st, 2nd, 3rd Trumpet, Trombone) is in the middle staves. The guitar and piano parts are in the lower staves, with the piano part including a melodic line and a triplet. The bass and drums parts are at the bottom, with the bass part including a melodic line and the drums part showing a rhythmic pattern. The chord symbols for guitar, piano, and bass are: G, G7, C, G7, G, Fdim, D9, Cdim.

37

38

39

40

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

D7 G D7 G Cm6 G D7

D7 G D7 G Cm6 G D7

D7 G D7 G Cm6 G D7

41

42

43

44

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord diagrams for Guitar, Piano, and Bass:

- Measure 41: G, G7
- Measure 42: C, G^b7
- Measure 43: G, Bdim
- Measure 44: D⁹, Cdim

45

46

47

48

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

D7 G G G

D7 G G G

D7 G G G

Drums: [Rhythmic notation]

49 50 51 52

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Cm A⁷ D⁷ D⁷

53 54 55 56

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

D⁹ D⁷ A⁷ B^b B^b E^bm⁶ B^b F⁷

D⁹ D⁷ A⁷ B^b B^b E^bm⁶ B^b F⁷

D⁹ D⁷ A⁷ B^b B^b E^bm⁶ B^b F⁷

57 58 59 60

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

The musical score is arranged in a standard ensemble format. The vocal parts (Alto, Tenor, Baritone) feature melodic lines with various articulations and dynamics. The brass section (Trumpets and Trombone) provides harmonic support and melodic counterpoints. The guitar, piano, and bass parts are primarily harmonic, with the guitar and piano parts showing specific chord changes: Bb, Bb7, Eb, Edim, Bb, and F9. The drums part provides a consistent rhythmic foundation.

61 62 63 64

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

ลมหนาว

พระราชนิพนธ์ ร.9

เรียบเรียงเสียงประสานโดย

SLOW WALTZ

คีติ คีตากร

1 2 3 4 5

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

- 1st Alto
- 3rd Alto
- 2nd Tenor
- 4th Tenor
- 5th Baritone
- 1st Trumpet
- 2nd Trumpet
- 3rd Trumpet
- Trombone
- Guitar
- Piano
- Bass
- Drums

The score is in 3/4 time and B-flat major. The vocal parts (Alto, Tenor, Baritone) have sparse entries in measures 3, 4, and 5. The instrumental parts (Trumpets, Trombone, Piano, Bass, Guitar) provide the harmonic and rhythmic foundation. The guitar part includes chord markings: Bb, Fdim, and Cm. The piano and bass parts also feature these chords. The drums part is currently blank.

6 7 8 9 10

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord changes: F7, B^b, E^b, B^b, D7, Gm

11 12 13 14 15

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

The musical score is arranged in a standard ensemble format. The vocal parts (Alto, Tenor, Baritone) are in the upper staves, while the instrumental parts (Trumpet, Trombone, Guitar, Piano, Bass, Drums) are in the lower staves. The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into five measures, numbered 11 through 15. The guitar, piano, and bass parts include chord symbols: C7, F7, and G7. The piano part also includes some melodic lines. The drums part is indicated by a bass clef and a double bar line, suggesting a specific drum pattern.

16

17

18

19

20

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord progression: Cm, D7, Gm, Bbm6, C

21

22

23

24

25

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

26 27 28 29 30

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Dm B^bdim Fdim Cdim G⁹ F⁹

Dm B^bdim Fdim Cdim G⁹ F⁹

Dm B^bdim F⁷ Cdim G⁹ F⁹

31 32 33 34 35

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

The musical score is arranged in a standard orchestral format with ten staves. The top five staves are for vocal parts: 1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, and 5th Baritone. The next three staves are for brass: 1st Trumpet, 2nd Trumpet, and 3rd Trumpet. The Trombone part is on the eighth staff. The bottom three staves are for rhythm section: Guitar, Piano, and Bass. The Drums part is on the tenth staff. The key signature is B-flat major, indicated by two flats. The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The score covers measures 31 through 35. The guitar and bass parts are marked with chords: B^b, E^b, B^b, B^b dim, D⁷, and C^m. The piano part has a melodic line with some grace notes. The vocal parts have various rhythmic patterns, including quarter notes, eighth notes, and rests.

36 37 38 39 40

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

41 42 43 44 45

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

B^b D⁷ G^m C⁷ C⁷ F⁷

46

47

48

49

50

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

F7 G7 Cm D7 Gm

F7 G7 Cm D7 Gm

F7 G7 Cm D7 Gm

51 52 53 54 55

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Bbm6 C7 Bbdim C7 Cdim

56 57 58 59 60

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The vocal parts (1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, 5th Baritone) are in the upper half, and the instrumental parts (1st Trumpet, 2nd Trumpet, 3rd Trumpet, Trombone, Guitar, Piano, Bass, Drums) are in the lower half. The key signature is B-flat major (two flats). The guitar and bass parts include chord diagrams for Gm, A7, Dm, Bb dim, and Fdim. The piano part includes a melodic line with some grace notes. The trumpet and trombone parts have some rests in measures 56 and 57.

61 62 63 64 65

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Cdim G⁹ F⁹ B^b E^b B^b B^b dim

Cdim G⁹ F⁹ B^b E^b B^b B^b dim

Cdim G⁹ F⁹ B^b E^b B^b B^b dim

66 67 68 69 70

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord symbols: D7, Cm, G#+, B7, B^b, B^b

71

72

73

74

75

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

76

77

78

79

80

The musical score is arranged in a standard ensemble format. The vocal parts (Alto, Tenor, Baritone) are in the upper staves, while the instrumental parts (Trumpet, Trombone, Guitar, Piano, Bass) are in the lower staves. The Drums part is at the bottom. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is divided into five measures, labeled 76 through 80. The 1st and 3rd Alto parts have a melodic line starting in measure 78. The 2nd and 4th Tenor parts have a similar melodic line. The 5th Baritone part has a more active line. The 1st, 2nd, and 3rd Trumpet parts are mostly silent. The Trombone part has a rhythmic pattern. The Guitar, Piano, and Bass parts have a harmonic accompaniment with chords G, D, F7, Bbm, Eb7, and Eb7. The Drums part is mostly silent.

81

82

83

84

85

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord symbols: A[♭]7, A[♭]7, B[♭]7, E[♭]m, F⁷

86 87 88 89 90

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

The musical score consists of ten staves. The vocal staves (1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, 5th Baritone) feature melodic lines with various note values and rests. The brass section (1st, 2nd, 3rd Trumpet, Trombone) provides harmonic support with rhythmic patterns. The guitar, piano, and bass staves are marked with chord symbols: Bbm, Dbm6, Eb9, Bbdim, and Eb7. The drums staff is present but contains no notation.

91 92 93 94 95

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

The musical score is arranged in a system of ten staves. The vocal parts (1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, 5th Baritone) are in treble clef with a key signature of three flats. The brass parts (1st, 2nd, 3rd Trumpet, Trombone) are in treble clef (except Trombone in bass clef) with the same key signature. The guitar, piano, and bass parts are in treble clef (except Bass in bass clef) with the same key signature. The drums part is in bass clef. The guitar, piano, and bass parts include chord diagrams for E♭dim, B♭m, C7, Fm, and B♭dim. The piano part includes a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass part includes a melodic line with eighth and sixteenth notes. The drums part is a simple rhythmic pattern.

96

97

98

99

100

1st Alto




3rd Alto



2nd Tenor



4th Tenor



5th Baritone



1st Trumpet



2nd Trumpet



3rd Trumpet




Trombone



Guitar

A^bdim Cdim A^b9 D^b G^b



Piano

A^bdim Cdim A^b9 D^b G^b




Bass

A^bdim Cdim A^b9 D^b G^b



Drums



101 102 103 104 105

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Detailed description of the musical score: The score is for measures 101 through 105. It features a jazz ensemble with the following parts: 1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, 5th Baritone, 1st Trumpet, 2nd Trumpet, 3rd Trumpet, Trombone, Guitar, Piano, Bass, and Drums. The key signature is B-flat major (two flats). The guitar and bass parts provide a harmonic foundation with the following chord progression: D7 (measure 101), G7 (measure 102), F7 (measure 103), Ebm (measure 104), F+ (measure 105), C+ (measure 105), and D7 (measure 105). The piano part has a melodic line that includes some grace notes in measure 105. The brass and woodwind parts have various rhythmic patterns, including eighth and quarter notes, and rests.

106

107

108

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

The musical score is arranged in a system of 13 staves. The top seven staves are for vocalists: 1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, 5th Baritone, 1st Trumpet, and 2nd Trumpet. The next three staves are for brass instruments: 3rd Trumpet, Trombone, and 1st Trumpet. The bottom three staves are for the rhythm section: Guitar, Piano, and Bass. The Drums staff is empty. The score is divided into three measures: 106, 107, and 108. The key signature is E-flat major (three flats). The time signature is 4/4. The vocalists have melodic lines with some rests. The instrumentalists have accompaniment patterns, with the guitar, piano, and bass showing chord changes: E-flat major, G-flat major, and D-flat major in measure 106; D-flat major in measure 107; and D-flat major in measure 108.

สายลม

พระราชนิพนธ์ ร.9

เรียบเรียงเสียงประสานโดย

BOUNCE

คีติ คีตากร

1

2

3

4

5

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

C Gm7 A7 A7 Ab7 G7 C C

C Gm7 A7 A7 Ab7 G7 C C

C Gm7 A7 A7 Ab7 G7 C C

6 7 8 9 10

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord Diagrams:

- Guitar: Fdim, Dm, F+, F, F11, G7, G9, G+
- Piano: Fdim, Dm, F+, F, F11, G7, G9, G+
- Bass: Fdim, Dm, F+, F, F11, G7, G9, G+

11 12 13 14 15

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

The musical score consists of ten staves. The top five staves are for woodwinds and brass: 1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, and 1st-3rd Trumpet. The Trombone staff is below the trumpets. The bottom four staves are for guitar, piano, bass, and drums. The guitar, piano, and bass staves show a chord progression: C (measures 11-12), C Gm7 (measure 13), C7 C13 (measures 14-15), and F6 (measure 15). The piano staff has a simple harmonic accompaniment. The bass staff has a rhythmic pattern. The drums staff has a consistent pattern of eighth notes.

16 17 18 19 20

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord changes: F⁶, D⁷, D⁷, G⁹, G⁷

21 22 23 24 25

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord Chart:

C	F#dim	Dm	F+	F	F11	G7
---	-------	----	----	---	-----	----

26 27 28 29 30

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

G^9 E^7 E^7 A^7 A^7

G^9 E^7 E^7 A^7 A^7

G^9 E^7 E^7 A^7 A^7

31 32 33 34 35

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord changes: D7, D7, Dm6, G7, G11, C

36 37 38 39 40

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

C F#dim

C F#dim

C F#dim

	41	42	43	44	45			
1st Alto								
3rd Alto								
2nd Tenor								
4th Tenor								
1st Trumpet								
2nd Trumpet								
3rd Trumpet								
Trombone								
Guitar	Dm	F+	F	F11	G7	G9	G7	C
Piano								
Bass								
Drums								

46 47 48 49 50

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord Progression:

C	C ⁶	C Gm ⁷	C ⁷	C ¹³	F ⁶	F ⁶
---	----------------	-------------------	----------------	-----------------	----------------	----------------

51 52 53 54 55

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

D7 D7 G9 G7 C

D7 D7 G9 G7 C

D7 D7 G9 G7 C

56 57 58 59 60

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

F#dim Dm F+ F F11 G7 G9

F#dim Dm F+ F F11 G7 G9

F#dim Dm F+ F F11 G7 G9

61 62 63 64 65

The musical score is arranged in a system of ten staves. The top seven staves are for the woodwinds and brass: 1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, 1st Trumpet, 2nd Trumpet, and 3rd Trumpet. The eighth staff is for Trombone. The ninth staff is for Guitar, showing a chord progression of E7, E7, A7, A7, D7. The tenth staff is for Piano, which includes a melodic line and chordal accompaniment. The eleventh staff is for Bass, also showing a chord progression of E7, E7, A7, A7, D7. The twelfth staff is for Drums, featuring a rhythmic pattern with accents and slurs. The score is divided into five measures, numbered 61 to 65 at the top. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is in a swing style, with a consistent rhythmic feel across all parts.

66 67 68 69 70

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

D7 Dm6 G7 G11 C

D7 Dm6 G7 G11 C

71

72

73

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

C Fm A^b Cmaj⁷

C Fm A^b Cmaj⁷

C Fm A^b Cmaj⁷

เกิดเป็นไทยตายเพื่อไทย

450

พระราชนิพนธ์ ร.9

เรียบเรียงเสียงประสานโดย

FOX-TROT

คีติ คีตากร

1

2

3

4

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes vocal parts for 1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, and 5th Baritone. The instrumental ensemble consists of 1st, 2nd, and 3rd Trumpets, Trombone, Guitar, Piano, Bass, and Drums. The score is divided into four measures, with measure numbers 1, 2, 3, and 4 indicated at the top. The guitar and piano parts include chord symbols: B^{b9}, A⁹, B^{b9}, and B^{b9}. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4.

5 6 7 8

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

9

10

11

12

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

E^b maj⁷ *E^b* *B^{b+}* *E^b* *E^b*

E^b maj⁷ *E^b* *B^{b+}* *E^b* *E^b*

E^b maj⁷ *E^b* *B^{b+}* *E^b* *E^b*

13 14 15 16

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

17

18

19

20

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

The musical score consists of ten staves. The vocal staves (1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, 5th Baritone) are in treble clef with a key signature of two flats. The brass staves (1st, 2nd, 3rd Trumpet, Trombone) are also in treble clef, while the Trombone staff is in bass clef. The guitar, piano, and bass staves are in treble clef, and the drums staff is in bass clef. The score is divided into four measures (17-20). The guitar, piano, and bass parts feature chords: F9 in measure 17, and F7 in measures 18, 19, and 20. The piano part includes a melodic line in measure 20. The drums part consists of a steady rhythmic pattern of eighth notes.

21 22 23 24

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar B^b7 B^b6 B^b7 B^b+ E^b E^b

Piano B^b7 B^b6 B^b7 B^b+ E^b E^b

Bass B^b7 B^b6 B^b7 B^b+ E^b E^b

Drums

25

26

27

28

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

29

30

31

32

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

$E^{\flat 9}$ $E^{\flat 7}$ $A^{\flat 6}$ $A^{\flat 6}$

$E^{\flat 9}$ $E^{\flat 7}$ $A^{\flat 6}$ $A^{\flat 6}$

$E^{\flat 9}$ $E^{\flat 7}$ $A^{\flat 6}$ $A^{\flat 6}$

The musical score is arranged in a standard ensemble format. The vocalists (Alto, Tenor, Baritone) have melodic lines with lyrics. The brass section (Trumpets and Trombone) provides harmonic support with sustained notes and some melodic movement. The guitar, piano, and bass play chords and accompaniment, with the piano and bass parts including specific chord markings: $E^{\flat 9}$, $E^{\flat 7}$, $A^{\flat 6}$, and $A^{\flat 6}$. The drums provide a rhythmic foundation with a pattern of eighth and quarter notes.

33 34 35 36

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

37 38 39 40

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar B^b7 B^b9 E^b B^b7

Piano B^b7 B^b9 E^b B^b7

Bass B^b7 B^b9 E^b B^b7

Drums

41

42

43

44

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

E^b maj⁷ *B^b 7* *B^b +* *E^b*

E^b maj⁷ *B^b 7* *B^b +* *E^b*

E^b maj⁷ *B^b 7* *B^b +* *E^b*

45

46

47

48

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

The musical score is arranged in a standard ensemble format. The vocal parts (Alto, Tenor, Baritone) are in the upper half, and the instrumental parts (Trumpet, Trombone, Guitar, Piano, Bass, Drums) are in the lower half. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score shows a melodic line for the 2nd Tenor and harmonic support from the brass and rhythm sections. The guitar, piano, and bass parts are marked with chords: E-flat major, C major, and C7 major. The drums play a steady pattern in the final measure.

49

50

51

52

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

C7 F9 F9 F7

C7 F9 F9 F7

C7 F9 F9 F7

53

54

55

56

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

F7 B^b7 B^b6 B^b7 B^b+ E^b

F7 B^b7 B^b6 B^b7 B^b+ E^b

F7 B^b7 B^b6 B^b7 B^b+ E^b

The musical score is arranged in a system of 13 staves. The top seven staves are for woodwinds and brass: 1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, 5th Baritone, 1st Trumpet, 2nd Trumpet, 3rd Trumpet, and Trombone. The bottom six staves are for rhythm section: Guitar, Piano, Bass, and Drums. The key signature is B-flat major (two flats). The 2nd Tenor part has a triplet of eighth notes in measure 53. The guitar, piano, and bass parts have slash marks indicating a rhythmic pattern. The drums part shows a simple groove with eighth notes and rests.

57

58

59

60

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

E^b *E^bmaj⁷* *E^b* *B^b+* *E^b*

E^b *E^bmaj⁷* *E^b* *B^b+* *E^b*

E^b *E^bmaj⁷* *E^b* *B^b+* *E^b*

Detailed description: This is a page of a musical score for a jazz ensemble. The page is numbered 464 in the top right corner. It contains 13 staves of music, each labeled with an instrument or voice part. The staves are: 1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, 5th Baritone, 1st Trumpet, 2nd Trumpet, 3rd Trumpet, Trombone, Guitar, Piano, Bass, and Drums. The key signature is E-flat major (two flats). The score is divided into four measures, numbered 57, 58, 59, and 60 at the top. The vocalists (1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, 5th Baritone) have mostly rests. The 2nd Tenor has a melodic line in measure 57. The brass section (1st, 2nd, 3rd Trumpets and Trombone) has rests. The Guitar, Piano, and Bass parts feature a harmonic progression: E-flat major (E^b) in measure 57, E-flat major 7 (E^bmaj⁷) in measure 58, E-flat major (E^b) in measure 59, B-flat major (B^b+) in measure 59, and E-flat major (E^b) in measure 60. The Drums part shows a simple rhythmic pattern.

61

62

63

64

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chords: E^b, E^b9, E^b9, A^b6

65

66

67

68

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

A^b A^bm D^bm D^bm7 E^b

A^b A^bm D^bm D^bm7 E^b

A^b A^bm D^bm D^bm7 E^b

69

70

71

72

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

E^b B^b7 B^b9 E^b

E^b B^b7 B^b9 E^b

E^b B^b7 B^b9 E^b

73

74

75

76

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

$B^{\flat 7}$ $E^{\flat}maj7$ $B^{\flat 7}$ $B^{\flat +}$ E^{\flat}

$B^{\flat 7}$ $E^{\flat}maj7$ $B^{\flat 7}$ $B^{\flat +}$ E^{\flat}

$B^{\flat 7}$ $E^{\flat}maj7$ $B^{\flat 7}$ $B^{\flat +}$ E^{\flat}

77

78

79

80

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Detailed description: This is a page of a musical score for a band, numbered 469. The score is divided into four measures, labeled 77, 78, 79, and 80 at the top. The instruments listed on the left are: 1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, 5th Baritone, 1st Trumpet, 2nd Trumpet, 3rd Trumpet, Trombone, Guitar, Piano, Bass, and Drums. The 1st and 2nd Trumpets have melodic lines with slurs and accents. The Guitar, Piano, and Bass parts consist of chords: E-flat major in measure 77, and C major in measures 78, 79, and 80. The Drums part shows a rhythmic pattern starting in measure 80. The Alto and Tenor parts are mostly rests.

81

82

83

84

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. The top five staves (1st Alto to 5th Baritone) are mostly empty, with only a few notes in the 1st Alto part. The 1st and 2nd Trumpet staves contain a melodic line starting in measure 81. The 3rd Trumpet staff is empty. The Trombone staff is empty. The Guitar, Piano, and Bass staves show a harmonic progression: C7 in measure 81, F9 in measures 82 and 83, and F7 in measure 84. The Piano part includes some rhythmic notation in measure 81. The Drums staff shows a simple rhythmic pattern.

85

86

87

88

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

F7 B^b7 B^b6 B^b7 B^b+ E^b

F7 B^b7 B^b6 B^b7 B^b+ E^b

F7 B^b7 B^b6 B^b7 B^b+ E^b

F7 B^b7 B^b6 B^b7 B^b+ E^b

The musical score is arranged in a standard jazz ensemble format. The top five staves are for woodwinds: 1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, and 5th Baritone. The next three staves are for trumpets: 1st Trumpet, 2nd Trumpet, and 3rd Trumpet. The Trombone part is on the next staff. The bottom four staves are for the rhythm section: Guitar, Piano, Bass, and Drums. The key signature is B-flat major (two flats). The 1st and 2nd Trumpet parts have melodic lines starting in measure 85. The rhythm section parts (Guitar, Piano, Bass) are marked with slash lines, indicating a consistent rhythmic accompaniment. The chord progression is indicated by the notes F7, B^b7, B^b6, B^b7, B^b+, and E^b across the four measures. The Drums part shows a simple pattern in the final measure.

89

90

91

92

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

E^b E^bmaj⁷ E^b B^b+ E^b

E^b E^bmaj⁷ E^b B^b+ E^b

E^b E^bmaj⁷ E^b B^b+ E^b

93

94

95

96

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

E^b E^b9 E^b9 A^b6

E^b E^b9 E^b9 A^b6

E^b E^b9 E^b9 A^b6

The musical score is arranged in a system of 13 staves. The top five staves (1st Alto to 5th Baritone) are mostly empty, indicating rests for these instruments. The 1st and 2nd Trumpet staves contain a melodic line starting in measure 93 and continuing through measure 96. The Trombone staff is empty. The Guitar, Piano, and Bass staves show a harmonic progression: E^b in measure 93, E^b9 in measures 94 and 95, and A^b6 in measure 96. The Drums staff shows a rhythmic pattern with a snare drum in measures 93-95 and a more complex pattern in measure 96.

97

98

99

100

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

A^b A^b m A^b m D^b m D^b m7 E^b

A^b A^b m A^b m D^b m D^b m7 E^b

A^b A^b m A^b m D^b m D^b m7 E^b

A^b A^b m A^b m D^b m D^b m7 E^b

Drums

Detailed description: This is a page of a musical score for a jazz ensemble. It features ten staves. The top five staves are for vocalists: 1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, and 5th Baritone, all of which are currently silent. The next three staves are for trumpets: 1st Trumpet, 2nd Trumpet, and 3rd Trumpet. The 1st and 2nd Trumpet parts have melodic lines, while the 3rd is silent. The Trombone staff is also silent. The bottom four staves are for instruments: Guitar, Piano, Bass, and Drums. The Guitar, Piano, and Bass parts are marked with chords: A^b, A^b m, D^b m, D^b m7, and E^b. The Drums part shows a simple rhythmic pattern.

101

102

103

104

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

E^b B^b7 B^b9 E^b6

E^b B^b7 B^b9 E^b6

E^b B^b7 B^b9 E^b6

105

106

107

108

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

$B^{\flat}7$ $E^{\flat}maj7$ $B^{\flat}7$ $B^{\flat}+$ E^{\flat}

$B^{\flat}7$ $E^{\flat}maj7$ $B^{\flat}7$ $B^{\flat}+$ E^{\flat}

$B^{\flat}7$ $E^{\flat}maj7$ $B^{\flat}7$ $B^{\flat}+$ E^{\flat}

109

110

111

112

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

The musical score consists of 13 staves. The top nine staves (1st Alto through Trombone) are currently blank, with only a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat) indicated. The 10th staff (Guitar) contains a series of diagonal slashes and four chord symbols: E-flat, C, C, and C. The 11th staff (Piano) also contains diagonal slashes and the same four chord symbols. The 12th staff (Bass) contains diagonal slashes and the same four chord symbols. The 13th staff (Drums) contains diagonal slashes for the first three measures, followed by a rhythmic pattern in the fourth measure consisting of eighth and sixteenth notes.

113

114

115

116

The musical score is arranged in a system of 13 staves. The top nine staves are for brass and woodwinds: 1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, 5th Baritone, 1st Trumpet, 2nd Trumpet, 3rd Trumpet, and Trombone. All of these staves contain whole rests for all four measures. The 10th staff is for Guitar, the 11th for Piano, the 12th for Bass, and the 13th for Drums. The Guitar, Piano, and Bass parts are marked with slash notation (//) for measures 114, 115, and 116, indicating they are playing a consistent accompaniment. The Drum part shows a specific rhythmic pattern in measure 113, followed by slash notation for the subsequent measures. The key signature for the entire score is two flats (B-flat and E-flat).

Instrument	Measure 113	Measure 114	Measure 115	Measure 116
1st Alto	Rest	Rest	Rest	Rest
3rd Alto	Rest	Rest	Rest	Rest
2nd Tenor	Rest	Rest	Rest	Rest
4th Tenor	Rest	Rest	Rest	Rest
5th Baritone	Rest	Rest	Rest	Rest
1st Trumpet	Rest	Rest	Rest	Rest
2nd Trumpet	Rest	Rest	Rest	Rest
3rd Trumpet	Rest	Rest	Rest	Rest
Trombone	Rest	Rest	Rest	Rest
Guitar	C7	F9	F9	F7
Piano	C7	F9	F9	F7
Bass	C7	F9	F9	F7
Drums	Specific pattern	Slash	Slash	Slash

117

118

119

120

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

F7 B^b7 B^b6 B^b7 B^b+ E^b

F7 B^b7 B^b6 B^b7 B^b+ E^b

F7 B^b7 B^b6 B^b7 B^b+ E^b

121

122

123

124

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord symbols: E^b, E^b maj⁷, E^b, B^b+, E^b

125

126

127

128

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

Chord changes: Eb, Eb9, Eb9, Ab6

129

130

131

132

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

The musical score consists of ten staves. The top seven staves are for vocal instruments: 1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, 5th Baritone, 1st Trumpet, 2nd Trumpet, and 3rd Trumpet. The eighth staff is for Trombone. The bottom three staves are for guitar, piano, bass, and drums. The guitar, piano, and bass staves have chord markings: A^b in measure 129, A^bm in measure 130, D^bm and D^bm7 in measure 131, and E^b in measure 132. The drums staff shows a drum set symbol in measure 129 and a rhythmic pattern of slashes in measures 130-132.

133

134

135

136

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

E^b B^b7 B^b9 E^b6

E^b B^b7 B^b9 E^b6

E^b B^b7 B^b9 E^b6

137

138

139

140

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

The musical score is arranged in a standard ensemble format. The vocal parts (Alto, Tenor, Baritone) and brass parts (Trumpet, Trombone) feature melodic lines with various rhythmic values. The guitar and piano parts provide harmonic support with chords and rhythmic accompaniment. The bass and drums parts provide the foundation of the rhythm. The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures, labeled 137, 138, 139, and 140.

141 142 143 144

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar $B^{\flat 9}$ $B^{\flat 7}$

Piano $B^{\flat 9}$ $B^{\flat 7}$

Bass $B^{\flat 9}$ $B^{\flat 7}$

Drums

145 146 147 148

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

149 150 151 152

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

153 154 155 156

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

157

158

159

160

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

The musical score is arranged in a standard jazz ensemble format. The top five staves (1st Alto, 3rd Alto, 2nd Tenor, 4th Tenor, 5th Baritone) contain vocal or instrumental lines. The next three staves (1st, 2nd, 3rd Trumpet) and the Trombone staff are currently silent, indicated by horizontal lines. The Guitar, Piano, and Bass staves are marked with a series of chords: F7, B^b7, B^b6, B^b7, B^b+, and E^b. The Drums staff shows a rhythmic pattern starting in measure 160, with a snare drum and bass drum indicated by vertical lines and stems.

161 162 163 164

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

165

166

167

168

1st Alto



3rd Alto



2nd Tenor



4th Tenor



5th Baritone



1st Trumpet



2nd Trumpet



3rd Trumpet

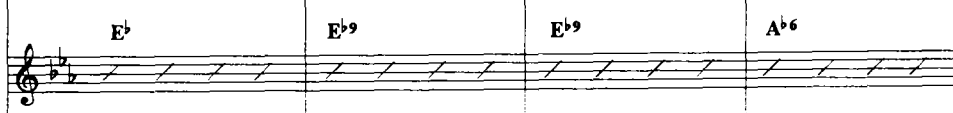


Trombone



Guitar

E^b E^{b9} E^{b9} A^{b6}



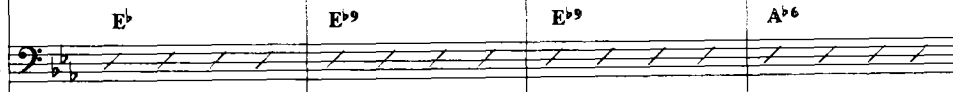
Piano

E^b E^{b9} E^{b9} A^{b6}



Bass

E^b E^{b9} E^{b9} A^{b6}



Drums



169

170

171

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

A^{\flat}

$A^{\flat}m$

$D^{\sharp}m$

$D^{\sharp}m7$

e

$b2$

$b3$

172

173

174

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

The musical score is arranged in a standard orchestral format with parts for various instruments. The key signature is B-flat major, indicated by two flats. The score is divided into three measures: 172, 173, and 174. The vocal parts (Alto, Tenor, Baritone) and the brass section (Trumpet, Trombone) have melodic lines. The guitar, piano, and bass parts provide harmonic support with chords E-flat and B-flat 7. The drums part features a consistent rhythmic pattern throughout the three measures.

175 176 177 178

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

$B^{\flat 9}$ E^{\flat} $B^{\flat m}$ C^7 C^7 F^7

$B^{\flat 9}$ E^{\flat} $B^{\flat m}$ C^7 C^7 F^7

$B^{\flat 9}$ E^{\flat} $B^{\flat m}$ C^7 C^7 F^7

179 180 181

1st Alto

3rd Alto

2nd Tenor

4th Tenor

5th Baritone

1st Trumpet

2nd Trumpet

3rd Trumpet

Trombone

Guitar

Piano

Bass

Drums

ภาคผนวก ค
ภาพคดี คีตากร



ประวัติของผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล นายจิรวัดน์ ไตรสมบัติ
 วัน เดือน ปีเกิด 1 พฤษภาคม พุทธศักราช 2499
 สถานที่เกิด กรุงเทพมหานคร
 สถานที่อยู่ปัจจุบัน บ้านเลขที่ 78/4 หมู่ 14 หมู่บ้านเมืองเพชรวิลล่า ซ.2
 ถนนจิมพลี-วัดเงิน แขวงบางระมาด เขตตลิ่งชัน
 กรุงเทพฯ 10170
 ตำแหน่งหน้าที่การงานปัจจุบัน อาจารย์ 2 ระดับ 6
 สถานที่ทำงานปัจจุบัน โรงเรียนทวีธาภิเศก 505/5 ซอยทวีธาภิเศก
 ถนนอิสราภาพ แขวงวัดอรุณ เขตบางกอกใหญ่
 กรุงเทพฯ 10160

ประวัติการศึกษา

พ.ศ.2519 ป.กศ.สูง (วิชาเอกดนตรีศึกษา) จากวิทยาลัยครูบ้านสมเด็จ
 เจ้าพระยา

พ.ศ.2524 กศ.บ. (ดุริยางคศาสตร์) จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
 ประสานมิตร

พ.ศ.2539 ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
 ประสานมิตร

วิเคราะห์การเรียงเรียงเสียงประสานของคีติ คีตากรโนบทเพลงพระราชนิพนธ์ของ
พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช

บทคัดย่อ
ของ
จิววัฒน์ โคตรสมบัติ

เสนอต่อมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา

เมษายน 2539

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงพระราชนิพนธ์ที่เรียบเรียงเสียงประสานโดย คีติ คีตากร จุดมุ่งหมายของการวิจัยเพื่อต้องการจะทราบว่า การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดนตรีวงใหญ่ (big band) ที่นำมาใช้กับบทเพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ได้มีการนำองค์ประกอบทางดนตรีมาใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสานแตกต่างจากดนตรีแจ๊สตะวันตกอย่างไร เพื่อให้เหมาะสมกับทำนองเพลงไทย หัวข้อในด้านองค์ประกอบทางดนตรีที่ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตที่จะศึกษาไว้คือ เรื่องคอร์ด การย้ายบันไดเสียง การพักประโยค เพลง เสียงประสาน เสียงนอกคอร์ด แนวเบสและลีลาจังหวะ บทเพลงที่นำมาใช้เป็นข้อมูลในการศึกษาในครั้งนี้มีจำนวน 14 เพลง โน้ตเพลงทุกเพลงนำมาทำเป็นสกอาร์ 2 รูปแบบ รูปแบบแรกเป็นสกอาร์ที่จะศึกษาเฉพาะเรื่องของคอร์ด เป็นการนำเอาคอร์ดเดิมซึ่งเป็นพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช และคอร์ดที่ถูกนำมาใช้โดย คีติ คีตากร นำมาทำเป็นสกอาร์ เพื่อศึกษาเปรียบเทียบความแตกต่างที่เกิดขึ้นสกอาร์แบบที่สองเป็นการนำเอาแนวทำนองของเครื่องดนตรีทุกเครื่องที่มีอยู่ เปลี่ยนระดับเสียงให้เท่ากับคีย์ของเปียโนในบทเพลงนั้น แล้วนำมาทำเป็นสกอาร์ การศึกษาวิเคราะห์ในครั้งนี้จะอ้างอิงตามหลักการทางดนตรีของ พระเจนดุริยางค์ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ Bruce Benward Daniel A. Ricigliano และ Gordon Delamont

ผลของการศึกษาวิเคราะห์ สรุปได้ดังนี้

1. คอร์ดที่นำมาใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสานนั้น คีติ คีตากรพยายามที่จะใช้คอร์ดที่กลมกล่อมมากกว่าคอร์ดกระด้าง รูปแบบการเคลื่อนที่ของคอร์ดไม่แตกต่างจากดนตรีแจ๊สตะวันตกและดนตรีป๊อปปูล่า
2. การย้ายบันไดเสียงมีการนำมาใช้บ้างบางเพลง ส่วนมากจะใช้คอร์ดดอมีแนนท์เซเว่นท์เป็นคอร์ดนำ ก่อนที่จะเข้าสู่บันไดเสียงใหม่
3. การพักประโยคเพลงไม่มีความแตกต่างจากดนตรีแจ๊สตะวันตก มีการเพิ่มเติมคอร์ดในท้ายวรรคเพลง เพื่อให้เป็นรูปแบบของเคเด้นซ์ตามที่ต้องการ

4. เสียงประสานส่วนมากจะใช้เสียงในคอร์ด และจะใช้คอร์ดกลมกล่อมเป็นคอร์ดหลัก ทำนองเดิมที่ไม่มีคอร์ดมารองรับ คีติ คีตากรจะนำคอร์ดมาใช้เพิ่มเติม เพื่อให้ทำให้ทำนองนั้นเป็นเสียงภายในคอร์ด เสียงดนตรีที่ออกมาทั้งหมดจึงมีความกลมกลืนกัน มีการนำคอร์ดที่มีเสียงกระด้างมาใช้บ้าง ส่วนมากจะนำมาใช้ในส่วนของการเพ่งที่เป็นโน้ตเสียงยาว เพื่อหลีกเลี่ยงความซ้ำซากของการใช้คอร์ดซ้ำ ในกลุ่มของแซกโซโฟน และกลุ่มเครื่องทองเหลือง มีการนำเสียงทาบคู่ 8 และเสียงยูนิสันมาใช้ กลุ่มของเสียงที่นำมาใช้ส่วนมากจะอยู่ในขอบเขตของทริยแอด คีติ คีตากรจะหลีกเลี่ยงการนำเสียงในระยะขั้นคู่ 7 ของคอร์ดมาใช้ในกลุ่มของเครื่องเป่า ยกเว้นคอร์ดที่เป็นคอร์ดดอมีแนนท์เซเวนท์

5. แนวเบส และลีลาจังหวะพื้นฐาน ไม่แตกต่างจากดนตรีแจ๊สตะวันตก

AN ANALYSIS OF KEETI KEETAKORN'S ARRANGEMENT ON THE COMPOSITIONS
OF KING BHUMIPOL ADULDEJ

AN ABSTRACT

BY

JIRAWAT KOATSOMBAT

Presented in partial fulfillment of the requirements
for the Master of Arts degree in Ethnomusicology
at Srinakharinwirot University

April 1996

The research is the analysis of Keeti Keetakorn's arrangements of some of His Majesty the King's compositions. The aim is to determine the level of compatibility of western elements of music with Thai melody and how they differ from western jazz music idioms.

Topics pertaining to the elements of music referred to in this research comprise chords, modulation, cadences, harmony, non-chord tones, bass line and rhythms.

The subjects of study includes 14 songs presented in two forms, the first of which being scores intended for chord study, where His Majesty's original chords are compared side by side with those of Keeti Keetakorn's. The second form is Keeti Keetakorn's full scores with the original keys at concert pitch. The analysis utilized music principles according to PhraChen Duriyang, Manrat Srikranon, Bruce Benward, Daniel A. Ricigliano and Gordon Delamont.

The result of the research is summerized as follows:

1. Keeti Keetakorn prefers consonant to dissonant chords, and his chord progressions show no difference from those used in western jazz music and popular music.
2. Modulation is found in some songs in Keeti Keetakorn's arrangements; it is generally preceded by dominant seventh chords.

3. There is no difference whatsoever from western jazz music regarding cadences. However, some chords have been introduced prior and within the cadences.

4. The harmonization employed consonant chords on chord-tones. Original melody without chordal support is provided with extra chords by Keeti Keetakorn, resulting in less harshness in general. Dissonant chords are also employed, especially on long notes. To avoid the monotonous use of prevalent in these arrangements. Keeti Keetakorn avoids using the seventh chords in the wind section, dominant seventh chords accepted.

5. Bass line and rhythmic pattern are not different from western jazz music.