

การศึกษาวิธีการเรียบเรียงเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิกของเขตต์อร์ญ์ เลิศพิพัฒน์
ในบทเพลงพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช

ปริญญานิพนธ์
ของ
สุเทพ อัสวฤทธิ์

เสนอต่อบัณฑิต มหาวิทาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามนุษยดุริยางควิทยา
มีนาคม 2547

๗๘๑.๖
ส๗๘๑ก
ร.๖

การศึกษาวิธีการเรียบเรียงเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิกของเขตกอร์ดัญ เลิศพิพัฒน์
ในบทเพลงพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช

๓-๖ ส.ย. ๒๕๔๗

บทคัดย่อ
ของ
สุเทพ อัสวหฤทัย

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามนุษยดุริยางควิทยา
มีนาคม ๒๕๔๗

๑ ๐ ๐ ๐ ๐ ๐ ๐

สุเทพ อัสวหฤทัย.(2547).การศึกษาวิธีการเรียบเรียงเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิกของเขตต์อรัญ

เลิศพิพัฒน์.ปริญญาานิพนธ์ ศศ.ม.มานุษยดุริยางควิทยา กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัย
ศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการการควบคุม : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เฉลิมพล งามสุทธิ,
รองศาสตราจารย์ กาญจนา อินทรสุนานนท์

การศึกษาวิจัยครั้งนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาชีวิตประวัติและผลงานของ เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์
และศึกษาวิธีการเรียบเรียงเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิกของเขตต์อรัญ จำนวน 10 เพลง ซึ่งเป็นเพลงที่ได้
รับอนุญาตจากสำนักพระราชวังให้ทำการบันทึกเสียงเพื่อเผยแพร่ โดยมีรายชื่อเพลง ดังนี้ เพลงสายฝน
เพลงยามเย็น เพลงเมื่อโสมส่อง เพลงแก้วตาขวัญใจ เพลงแผ่นดินของเรา เพลงแสงเทียน เพลงแสง
เดือน เพลงคำแล้ว เพลงเทวพาคุณขวัญ เพลงไกลรุ่ง

ผลการศึกษาพบว่า เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์ เกิดในครอบครัวที่มีฐานะดีพอสมควร จากนั้นศึกษา
ดนตรีด้วยตัวเอง จากการอ่านตำรา และฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอ (กีตาร์) ผลงานของเขตต์อรัญ มีทั้งการ
แต่งทำนอง คำร้อง การเรียบเรียง เขียนหนังสือเกี่ยวกับการแต่งเพลง แต่ผลงานที่ทำให้เขตต์อรัญ เป็นที่
ยอมรับในวงการดนตรีคือผลงานด้านการแต่งคำร้อง ส่วนวิธีการเรียบเรียงเพลงให้กีตาร์คลาสสิกของ
เขตต์อรัญ พบว่า เพลงทั้ง 10 เพลง ที่นำมาเรียบเรียงจะมีช่วงเสียงของทำนองไม่เกิน 2 octave และมี
การย้ายบันไดเสียงของเพลงโดยจะย้ายไปยังบันไดเสียงที่เมื่อบรรเลงด้วยกีตาร์แล้วจะมีโน้ตที่เกิดจาก
สายเปิดมาก เสียงประสานที่ใช้พบว่า เขตต์อรัญ จะใช้โน้ตในคอร์ดเป็นหลัก โดยอัตราส่วนจังหวะของ
เสียงประสานจะสอดคล้องกับอัตราส่วนจังหวะของแนวทำนอง นอกจากนี้ยังมีการใช้เทคนิคเฉพาะ
ของกีตาร์ เช่น Harmonic Sound, Hammer On, Pull off, Timmolo และมีการสร้างท่อนต่อ Link, บทนำ
Introduction และท่อนจบ Ending ในบางเพลงด้วย

STUDY OF KING BHUMIBOL ADULYADEJ' S SONG ARRANGEMENT FOR
CLASSIC GUITAR BY KATE-ARUN LEUDPIPAT

AN ABSTRACT
BY
SUTHEP ASSAWAHARUTHAI

Presented in partial fulfillment of the requirements
For the Master of Fine Arts degree in Ethnomusicology
At Srinakharinwirot University

Suthep Assawaruthai.(2004). Study of King Bhumibol Adulyadej's Song Arrangement for Classic Guitar by Kate-Arun Leudpipat. Master Thesis. M.Fa. (Ethnomusicology).
Bangkok : Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisor Committee :
Assist. Prof. Dr. Chaleampon Ngamsutti and Assoc. Prof. Kanchana Intharasunanon

The purpose of this research is to study the biography and achievements of Kate-Arun Leudpipat and to learn how he took the compositions of His Majesty the King Bhumibol Adulyadej and arranged them for playing on a classical guitar. There are 10 songs in this album that the Royal Office gave Kate-Arun permission to record and commercialize. The songs are as follows: Falling Rain, Love at Sundown, I never dream, Love light in my heart, Alexandra, The Candlelight Blues, Magic Beams Lullaby, Dream of Love Dream of you and Near Dawn

The research has found that; Kate-Arun's mother was born in a royal family so he was from an affluent family. His music education was self – motivated and he learned almost completely from books. He arranged music and wrote the lyrics. He wrote books to teach music composition for songs. During his lifetime, he was most recognized for his lyrics.

Another of his achievements was his arrangement of the 10 compositions of HM the King for classical guitar. The range of the melody was not over 2 octaves. He transposed the music to have more open guitar strings to make playing easier for the guitarist and to have the harmony use chord tones as often as possible. In addition his transpositions matched the rhythm and harmony of each song. Some guitar techniques he used in his composition included harmonic sound, hammer on, pull off, and timmolo. His compositions also provided introduction, links or transition between songs, and endings.

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง

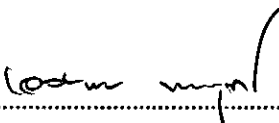
การศึกษาวิธีการเรียบเรียงเพลงสำหรับกัณท์คลาสสิก ของ เขตต์อัญญ เลิศพิพัฒน์
ในบทเพลงพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช

ของ
นายสุเทพ อัสวหุทัย

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาค้นคว้าหลักสูตร
ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาเอกมานุษยวิทยา
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ


.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.นภาพร หะวานนท์)
วันที่ 19 เดือน 8 พ.ศ. 2547

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์


.....ประธาน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เจลิมพล งามสุทธิ)


.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ กาญจนา อินทรสุนนท์)


.....กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประทีป เล้ารัตนอารีย์)


.....กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สมศักดิ์ ศรีอริยะ)

ประกาศคุณประการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จสมบูรณ์ได้ เพราะได้รับความอนุเคราะห์จาก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เฉลิมพล งามสุทธิ ประธานคณะกรรมการ และรองศาสตราจารย์ กาญจนา อินทรสุณานนท์ กรรมการ ให้ความช่วยเหลือ ให้คำปรึกษา แนะนำและตรวจสอบแก้ไขข้อบกพร่องต่างๆ งานวิจัยนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี ข้าพเจ้ารู้สึกซาบซึ้งในพระคุณของท่านอาจารย์เป็นอย่างมาก ขอขอบพระคุณท่านเป็นอย่างสูงไว้ ณ โอกาสนี้

กราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประทีป เล้ารัตนอารีย์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ สมศักดิ์ สร้อยระย้า กรรมการแต่งตั้งเพิ่มเติมที่ได้ให้คำแนะนำ เสนอแนะความถูกต้องของเนื้อหาสาระของงานวิจัยให้ชัดเจนยิ่งขึ้น

ขอกราบขอบพระคุณ คุณอนุจินต์ สุพล และคุณปาริชาติ พุกผาสุข คนสนิทของเขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์ ให้ความอนุเคราะห์ช่วยเหลือในการตรวจสอบเครื่องมือวิจัย

คุณค่าและประโยชน์อันพึงมีจากปริญญานิพนธ์นี้ ขอมอบแก่เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์ ผู้จากไปก่อนเวลาอันควร

สุเทพ อัสวहतัย

สารบัญ

บทที่	หน้า
1 บทนำ.....	1
ภูมิหลัง.....	1
ความมุ่งหมายของการวิจัย.....	8
ความสำคัญในการศึกษาค้นคว้า.....	8
ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า.....	8
คำนิยามศัพท์เฉพาะ.....	9
2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	10
เอกสารและตำราทางวิชาการ.....	10
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	13
ข้อมูลจากการสัมภาษณ์.....	16
3 วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า.....	17
การรวบรวมข้อมูล.....	17
การศึกษาข้อมูล.....	18
การวิเคราะห์ข้อมูล.....	18
การนำเสนอข้อมูล.....	18
4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล.....	19
ประวัติ และผลงานของเขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์.....	19
การวิเคราะห์ข้อมูลเพลง.....	25
เพลงสายฝน.....	26
เพลงขามเย็น.....	37
เพลงเมื่อโสมส่อง.....	46
เพลงแก้วตาขวัญใจ.....	56
เพลงแผ่นดินของเรา.....	66
เพลงแสงเทียน.....	74
เพลงแสงเดือน.....	83
เพลงคำแล้ว.....	94
เพลงทิวาพาคู่ขวัญ.....	103

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
เพลงไกล่รุ่ง.....	113
5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ.....	123
ความมุ่งหมายของการวิจัย.....	123
วิธีดำเนินการวิจัย.....	123
การศึกษาค้นคว้า และรวบรวมข้อมูล.....	123
การวิเคราะห์ข้อมูล.....	123
สรุปผลการศึกษา.....	124
ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยต่อไป.....	126
บรรณานุกรม.....	127
ประวัติย่อผู้วิจัย.....	128

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

ดนตรี ถือว่าเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่เกี่ยวข้องด้วยเรื่องของเสียง เป็นศิลปะที่เกิดขึ้นพร้อมกับธรรมชาติ ดนตรีถือกำเนิดขึ้นมานานนับพันปี เป็นศิลปะที่อยู่ในกาลเวลา ทั้งที่ผ่านมาในอดีต ปัจจุบัน อีกทั้งเกิดขึ้นในอนาคต ดนตรีทุกประเภทในโลกนี้ล้วนเกิดขึ้นจากแหล่งกำเนิดเดียวกันทั้งสิ้นนั่นคือ กระบวนการทดลองทางวิทยาศาสตร์ โดยนักวิทยาศาสตร์ในแต่ละท้องถิ่น คิดค้นขึ้นในเวลาใกล้เคียงกัน มีทั้งความบังเอิญและการทดลองเป็นขั้นตอนจนบรรลุเป้าหมายคือ การกำเนิดเสียงสูง – ต่ำ ของตัวโน้ตต่าง ๆ จากครั้งแรกที่ได้ค้นพบนำไปสู่การวิวัฒนาการเป็นประดิษฐ์กรรมชิ้นเอกที่ส่งผลไปถึงอนาคต จากนักวิทยาศาสตร์คนหนึ่งไปสู่อีกคนหนึ่ง จากรุ่นแรกสู่รุ่นหลัง ประดิษฐ์กรรมทางวิทยาศาสตร์ชิ้นนี้ จึงได้รับการปรับปรุงให้มีความทันสมัยอยู่เสมอ (ปรนาพันธ์ บุตรอำพันธ์.2534:21) สอดคล้องกับคำกล่าวที่ว่า ชาวกรีกเป็นมนุษย์พวกแรกที่ทำการศึกษา และนำเอาดนตรีมาจัดระบบกฎเกณฑ์ทางวิทยาศาสตร์ (พัทธรา พุ่มพชาติ.2533:45;อ้างอิงมาจาก Cook 1981:45) เป็นงานศิลปะที่มนุษย์สร้างขึ้นโดยอาศัยเสียงเป็นสื่อถ่ายทอดความรู้สึกรักของศิลปิน เสียงดนตรีเป็นเสียงที่มีความงามนำมาเรียบเรียงอย่างมีศิลปะขึ้นเป็นบทเพลง (สุกรี เจริญสุข.2532:8-9)

ความแตกต่างระหว่างเสียงดนตรีกับเสียงอื่น ๆ คือเสียงดนตรีเป็นเสียงที่ประดิษฐ์ขึ้นโดยอาศัยความงดงามของเสียง ศิลปินผู้สร้างเสียงได้สอดใส่อารมณ์ลงไปเสียง เพื่อให้เสียงมีความรู้สึกทางศิลปะ (วิญญาณของศิลปะ) ส่วนเสียงอื่น ๆ ที่ไม่ใช่เสียงดนตรีนั้นเป็นแต่เพียงเสียงที่ขาดคุณสมบัติทางศิลปะ กล่าวคือขาดความรู้สึกทางศิลปะในเสียง ขาดวิญญาณศิลปินในเสียงนั่นเอง

อารมณ์ ความรู้สึก สิ่งที่มากระทบ ตัณหาหรือความอยาก สิ่งเหล่านี้จะถูกบันทึกลงไปเป็นดนตรี ซึ่งเป็นคุณสมบัติที่สำคัญของศิลปะ อารมณ์ในดนตรีก็เหมือนกับอารมณ์ชีวิต ศิลปินถ่ายทอดลงไปในงานดนตรีที่มีอารมณ์ ก็จะสื่อไปกระทบกับความรู้สึกต่อผู้ชมหรือผู้ฟังได้ ศิลปินผลงานดี ย่อมมีโอกาสถ่ายทอดอารมณ์ไปสู่ผู้ฟังได้ดี

ดนตรีเป็นศิลปะที่ถูกนำไปแปลความหมายต่าง ๆ มากมาย การค้นหาความหมายในเสียงดนตรี นักภาษาศาสตร์ได้พยายามนำเสียงดนตรีมาตีความ ให้คำนิยาม ซึ่งมักได้ยืนยันกันไปว่า “ดนตรีเป็นภาษาสากล” (Music is the universal language of man kind) บางครั้งก็จะได้ยินว่า “ดนตรีเป็นภาษาของอารมณ์”

มนุษย์ได้รับประโยชน์ของดนตรี โดยใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือในการถ่ายทอดความรู้สึกของคน เช่น ใช้แสดงออกถึงชัยชนะในการสู้รบ แสดงออกถึงความสำเร็จในการล่าสัตว์ รวมทั้งใช้แสดงออกในด้านของความรัก (วิภา คงคาภู.2529:37) อีกทั้งดนตรียังมีประโยชน์ต่อจิตใจโดยดนตรีเป็นแรงขับและ

พลังผลักดันให้มนุษย์เกิดความรู้สึกตามอารมณ์ต่าง ๆ ทั้งกายและจิตใจ ตลอดจนช่วยสร้างเสริมพลังให้มนุษย์เกิดความรู้สึกตามอารมณ์ต่าง ๆ ทั้งกายและจิตใจตลอดจนช่วยสร้างเสริมพลังให้แก่มนุษย์ เมื่อมนุษย์ได้ยินเสียงดนตรีก็จะเกิดปฏิกิริยาทันที ทางกายจะสังเกตเห็นได้ด้วยอาการขยับตัวสร้างความเพละเลื้อย สนุกสนาน ส่วนอาการทางด้านจิตใจจะเกิดความซาบซึ้ง ความสำราญ ความปรีดีเปรม (สมศักดิ์ สร้อยระย้า.2545:1) นอกจากนี้ยังได้มีการทดลองนำดนตรีไปใช้ในวงการเกษตรโดยการเปิดเพลงต่าง ๆ ให้ต้นไม้ฟัง ปรากฏว่ามีการเจริญเติบโตและให้ผลผลิตดีกว่าเดิม และในวงการแพทย์ ยังนำดนตรีมาใช้ประโยชน์ในการบำบัดรักษาสภาพจิตใจในผู้ป่วยบางรายอีกด้วย ดังนั้นจึงสามารถสรุปได้ว่าสามารถใช้ดนตรีเป็นสื่อในการถ่ายทอดความรู้สึกและอารมณ์ของมนุษย์ และมนุษย์ได้รับประโยชน์จากดนตรีอีกด้วย

บทเพลงต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นบทเพลงขับร้อง หรือเพลงบรรเลง ล้วนเป็นส่วนหนึ่งของดนตรี เราสามารถใช้บทเพลง เป็นสื่อในการถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกให้ผู้อื่นได้รับรู้บทเพลง ฟังแล้วทำให้เกิดความรู้สึกที่อาจ สง่า ผ่าเผย บางบทเพลงชวนให้เข้มแข็ง บางบทเพลงชวนให้เคลิบเคลิ้ม หรือโศกเศร้า ทั้งนี้ย่อมแล้วแต่ความสามารถของผู้ประพันธ์ ดังนั้น บทเพลงจึงถือได้ว่าเป็นสิ่งหนึ่งที่แสดงถึงวัฒนธรรมบางส่วน of มนุษย์ ได้เป็นผลงานทางศิลปะแขนงหนึ่ง เกิดจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์ เป็นศิลปะที่เรียกว่า “ดุริยางค์ศิลป์” ปราณี วงษ์เทศ (ม.ป.ป : 2) ให้ความเห็นในเรื่องของผลงานด้านศิลปะสรุปได้ว่า การแสดงออกของสังคมใด ๆ สามารถแสดงออกมาได้ในรูปแบบของผลงานด้านศิลปะ ทั้งนี้เพราะว่าผลงานทางด้านศิลปะไม่ใช่สร้างขึ้นเพื่อศิลปะเพียงอย่างเดียว แต่สร้างขึ้นเพื่อรับใช้เหตุผลทางด้านจิตใจ หรือความต้องการทางด้านจิตใจของมนุษย์ ที่อาศัยในสังคมนั้น ๆ ด้วยในทำนองเดียวกันดนตรีเป็นเรื่องของวัฒนธรรมที่คนในสังคมสร้างขึ้น สังคมและถ่ายทอดสืบต่อกันมาหลายชั่วอายุคน จนกระทั่งดนตรีกลายเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตของคนในสังคม (เอกราช เจริญนิคย์.2537:14) ดนตรีว่ามีความสัมพันธ์กับชีวิตมนุษย์อย่างยากที่จะแยกออกจากกัน อาหาร เครื่องนุ่งห่ม ยารักษาโรค และที่อยู่อาศัยเป็นปัจจัยสำคัญที่ช่วยมนุษย์ในการดำรงชีวิต ประมู่งแต่งสุขภาพกายให้สมบูรณ์ดนตรีเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ประมู่งแต่งจิตใจให้มีความสมบูรณ์ควบคู่กับกาย (สุกรี เจริญสุข.2537:4-7)

ด้านชีวิตประจำวัน ในชีวิตประจำวันของมนุษย์เรา ปัจจุบันนั้นมีความสัมพันธ์กับดนตรีมากมาย ทั้งวิทยุกระจายเสียง วิทยุโทรทัศน์ งานสังสรรค์รื่นเริงหรืองานพิธีกรรมก็ประกอบไปด้วยเสียงเพลง ฮัมเพลงคนเดียว มีเสียงเพลงกล่อมให้นอน เป็นต้น กิจกรรมเกือบทุกอย่างก็ว่าได้มีดนตรีเข้าไปเกี่ยวข้องทั้งโดยตรงและโดยอ้อม

ดนตรีเกี่ยวข้องกับปรัชญาชีวิต คนตะวันตกเชื่อว่าวิญญาณกลับไปสู่พระเจ้าโดยอาศัยเสียงดนตรี จะเห็นได้ว่าดนตรีในสังคมตะวันตกเป็นเรื่องของจิต เรื่องของวิญญาณที่เกี่ยวข้องกับความสะอาด ความสูงส่งของดนตรีทำให้ดนตรีเจริญ สำหรับตะวันออกนั้น ดนตรีเป็นวิชาชั้นต่ำเป็นกิเลส เป็นข้าศึกแห่งกุศล ดังนั้น ดนตรีในสังคมตะวันออกจึงตกต่ำ

ดนตรีเกี่ยวข้องกับจิต พุทธถึงจิตกับคนตรีนั่นเมื่อคนตรีเป็นสื่อหรือพาหะที่จะนำจิตไปสู่ภาวะใด ภาวะหนึ่ง ทำให้จิตดำหรือทำให้จิตขาว ก็ขึ้นอยู่กับพาหะ เมื่อวิญญูณกลับไปสู่พระเจ้าด้วยคนตรี คนตรีก็เป็นเรื่องบริสุทธิ์ ขณะเดียวกันคนตรีเป็นอกุศลมูล ศิลข้อที่เจ็ดของพระพุทธศาสนาให้ละเว้นการ ขับร้องและประโคมดนตรี คนตรีที่เป็นของชั้นต่ำ “อันคนตรีปีพาทย์ตะโพนเพลง เป็นนักเลงเหล่าโลน เล่นโชนหนัง แม้พวกกูผู้หญิงที่ในวัง มันก็ยังเรียนรำจนชำนาญ (พระอภัยมณี)” คนตรีเป็นหน้าที่ของ ทาสและไพร่ และอีกในทัศนะหนึ่งมีอยู่ว่า “แม่นี่เราเป่าไปให้ได้ยิน ก็สุดสิ้นโทโสที่ไกรธา” คนตรีก็ มีส่วนที่มองในแง่ของความสะอาดของจิตในกลุ่มคนตะวันออกเช่นกัน พุทธทาสท่านกล่าวไว้ว่า “คนตรีและศิลปะบริสุทธิ์มีคุณสมบัติสนับสนุนความมีจิตว่าง” เมื่อคนตรีหายาก ก็มีโอกาสที่ทำให้จิตที่ สัมผัสกับคนตรีหายากตามไปด้วย ในทำนองเดียวกันคนตรีที่ละเอียดอ่อนเมื่อสัมผัสกับจิตก็มีโอกาสทำ ให้จิตละเอียดอ่อนตามไปด้วย คนตรีจึงเป็นเพียงสื่อที่จะนำไปสู่ความดำหรือความขาวได้

ดนตรีเกี่ยวข้องกับศาสนาและพิธีกรรม เมื่อคนตรีสามารถเป็นสื่อที่ชักนำไปสู่ความดำหรือความ ขาว นักการศาสนาจึงนำเอาคนตรีไปเป็นอุปกรณ์สอน ปُرณแต่งจะช่วยให้คนเข้าใจศาสนาง่ายขึ้นในรูป ของเพลงสวด คนตรีประกอบพิธีกรรม ในพุทธศาสนาก็มีเพลงตระและเพลงหน้าพาทย์เป็นต้น ซึ่งจะ เห็นได้ว่าคนตรีตะวันตกในระยะแรก ๆ เป็นคนตรีในศาสนพิธีเกือบทั้งหมด

ดนตรีเกี่ยวข้องกับการเมือง ในรูปของบทเพลงปลุกใจ ปลุกสติปลุกวัฒนธรรม ปลุกความสามัคคี ของคนในสังคม เพลงประจำชาติ เพลงเกียรติยศล้วนแล้วแต่เป็นคนตรีที่เกี่ยวข้องกับการเมืองทั้งสิ้น ขงจื้อ นักปราชญ์จีนเขียนไว้ว่า “ประสบการณ์ของมนุษย์ชาติหลายศตวรรษแล้วได้ชี้ให้เห็นว่า ไม่มีสิ่ง ใดจะเชื่อมความสัมพันธ์ของมนุษย์กระชับได้ดีเท่า เสียงดนตรีและเสียงเพลง คนตรินำไปสู่ความสามัคคี สู่ปวงชน คนตรีเป็นภาษาสากลที่ทุกคนรับรู้ได้ สัญลักษณ์เป็นภาษาทางปัญญาในขณะที่คนตรีเป็นภาษา แห่งหัวใจ”

ดนตรีเกี่ยวข้องกับการธุรกิจ ในโลกปัจจุบัน ธุรกิจถือเป็นปัจจัยสำคัญในการดำรงชีวิต เมื่อมีเสียง คนตรีก็ย่อมมีธุรกิจการดนตรีเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย เช่น การโฆษณาเพลง เทป แผ่นเสียง รายการวิทยุ โทรทัศน์ ทุกรายการก็มีดนตรีเข้ามาเกี่ยวข้อง ธุรกิจส่วนกระตุ้นให้มนุษย์ได้เรียนรู้ดนตรีได้ทั้งทางบวก และทางลบ และธุรกิจเป็นเครื่องมือทำให้คุณภาพของคนตรีเปลี่ยนแปลงได้

ดนตรีเกี่ยวข้องกับการศึกษา เมื่อคนตรีเกี่ยวข้องกับศิลปวัฒนธรรมซึ่งมีความสัมพันธ์กันอย่าง ใกล้ชิดกับจริยศาสตร์ ในการที่จะขัดเกลาจิตใจคนในสังคมให้สามารถอยู่ร่วมกันได้อย่างมีความสุข คนตรีจึงมีความสำคัญมากต่อกระบวนการศึกษาของชีวิต “เรียนดนตรีเพื่อพัฒนาคุณภาพคน แล้วคนออกไป พัฒนาคุณภาพชาติ”

ด้วยเหตุที่ว่าคนตรีเป็นนามธรรมมากกว่ารูปธรรม จึงไม่สามารถจับต้องมองเห็นได้ เพียงแต่ได้ ยินเสียงแล้วผ่านไป ไม่สามารถดำรงอยู่เหมือนกับศิลปะแขนงอื่น ๆ ได้ คนตรามีปัจจัยของเวลาเข้ามา เกี่ยวข้อง เมื่อผ่านไปแล้วก็ไม่สามารถเรียกกลับคืนมาได้เหมือนกับเวลา และอารมณ์ที่เกิดขึ้นกับศิลปะ คนตรีเกิดขึ้นเฉพาะเวลานั้น อารมณ์นั้นและกับคนหนึ่งคนใดโดยเฉพาะ

ประเภทของดนตรีมีอยู่หลายลักษณะ ที่จะกล่าวต่อไปนี้ เป็นประเภทของดนตรีที่ควรแก่การสนใจ เพราะจัดว่าเป็นดนตรีที่มีรูปแบบเป็นของตนเอง และมีมานาน ซึ่งควรแก่การศึกษาและฟังเป็นอย่างยิ่ง อันได้แก่ดนตรีพื้นบ้าน และดนตรีศิลปะ (ฉันทะ สุทธจิตต์.2535:7-8)

ดนตรีพื้นบ้าน (Folk Music)

ลักษณะของดนตรีพื้นบ้าน คือ ดนตรีที่มีมาตั้งแต่เดิมในกลุ่มสังคมทุกกลุ่มทั่วโลก เพลงพื้นบ้านมักจะเป็นเพลงที่มีการร้องประกอบเป็นส่วนมาก จึงเรียกกันอีกชื่อหนึ่งว่า เพลงพื้นเมือง หรือ folk song

ดนตรีศิลปะ (Art Music)

ดนตรีศิลปะ ได้แก่ ดนตรีประพันธ์ขึ้นอย่างตั้งใจ โดยผู้ประพันธ์เพลงศึกษาดนตรีอย่างมีระเบียบแบบแผน ดนตรีประเภทนี้เป็นการสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อให้เห็นถึงความสวยงามของศิลปะดนตรี ซึ่งเป็นโสคศิลป์

องค์ประกอบที่สำคัญที่ทำให้เกิดเป็นดนตรีขึ้นมาอาจแบ่งได้เป็น 2 ส่วนใหญ่ ๆ คือ

1. ส่วนที่เกี่ยวกับมนุษย์ ได้แก่ผู้ประพันธ์เพลง ผู้แสดงและผู้ฟัง
2. ส่วนที่เกี่ยวกับเครื่องมือ ได้แก่เครื่องดนตรี การพิมพ์ สื่อสารสนเทศดนตรี

ดังนั้นจะเห็นว่าเครื่องดนตรีมีความสำคัญมาก เพราะเครื่องดนตรีจะเป็นเครื่องมือในการถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกจินตนาการต่าง ๆ ของผู้ประพันธ์ไปยังผู้รับฟัง เสียงของดนตรีที่บรรเลงผ่านเครื่องดนตรีต่าง ๆ สามารถตอบสนองความต้องการของผู้ประพันธ์ได้เป็นอย่างดีเพราะเพียงลำพังเสียงร้องอย่างเดียวไม่สามารถตอบสนองความต้องการของผู้ประพันธ์ได้ อีกทั้งเสียงของดนตรีที่บรรเลงผ่านเครื่องดนตรีต่าง ๆ ยังมีขอบเขตและข้อจำกัดไม่มากเท่าเสียงร้องของมนุษย์ และยังมีให้เลือกมากมายหลายประเภท ขึ้นอยู่กับลักษณะของบทเพลงและอารมณ์ของผู้ประพันธ์ นอกจากนี้ยังสามารถนำเครื่องดนตรีหลายชนิดมาบรรเลงร่วมกันในบทเพลงเดียวกัน ซึ่งทำให้บทเพลงต่าง ๆ มีสีสันและอารมณ์ที่หลากหลายรูปแบบ มีเครื่องดนตรีชนิดใหม่เกิดขึ้นอีกมากมาย เช่น เครื่องดนตรีที่ใช้พลังงานไฟฟ้าช่วย ดังนั้นจึงนิยมใช้การแบ่งโดยยึดหลักวิทยาศาสตร์คือเกณฑ์วัตถุที่ออกเสียงเป็นสำคัญ เครื่องดนตรีทั้งหลายจึงแบ่งออกเป็น 5 พวก ดังนี้

- พวกมีเสียงจากสาย (Chordophones)
- พวกมีเสียงจากลม (Aerophones)
- พวกมีเสียงจากตัวเอง (Ideophones)
- พวกมีเสียงจากการสั่นของแผ่นหนังที่ขึงตึง (Membranophones)
- พวกมีเสียงจากพลังงานไฟฟ้าช่วย (Electrophones)

เครื่องดนตรีแต่ละชนิดจะมีลักษณะเด่น และค้อยแตกต่างกัน สุ่มเสียงต่าง ๆ รวมถึงวิธีการบรรเลง ปังจั๋ยต่าง ๆ เหล่านี้จะเป็นตัวกำหนดความนิยมในการเลือกที่จะเล่นและฝึกหัดเครื่องดนตรีต่าง ๆ ในบรรดาเครื่องดนตรีทั้งหลาย คงไม่มีใครปฏิเสธว่า “กีตาร์” เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมค่อนข้างมาก จากสถิติของจำนวนนักเรียนที่เลือกเรียนวิชาเอกการบรรเลงกีตาร์ คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล (1)และสถาบันที่มีการสอนดนตรีอยู่ทั่วไป ทั้งที่เป็นสถาบันของรัฐบาลและเป็นสถาบันของเอกชน ทั้งนี้กีตาร์เป็นเครื่องดนตรีที่มีราคาถูก พกพาติดตัวได้ง่าย สามารถบรรเลงเป็นทำนอง (melody) หรือจะใช้บรรเลงเพื่อประกอบทำนองก็ได้ กีตาร์ยังถือได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่ มีความเป็นมาตั้งแต่ ศตวรรษที่ 15 โดยมีการวิวัฒนาการ ทั้งการพัฒนารูปร่าง โครงสร้างต่าง ๆ การตั้งสายหรือการเพิ่มเติมสายให้มากขึ้นเพื่อพัฒนาการเล่นให้สอดคล้องกับบทเพลง หรือความต้องการของจิตกวีที่ประพันธ์ บทเพลงในแต่ละช่วงสมัย ถิ่นกำเนิดของกีตาร์ไม่ปรากฏชัดเจนแน่นอน แต่คาดว่าน่าจะเป็นแถบยุโรป เพราะจากภาพภายในผนังโบสถ์ หรือสถานที่โบราณต่าง ๆ ในอิตาลีจะพบว่า มีรูปภาพของนางฟ้ากำลังเล่นไวโอลา คามาโน (ต่อมาพัฒนาเป็นกีตาร์) และจากหลักฐานรูปภาพต่าง ๆ ที่พบพอสันนิษฐานได้ว่า วิเวลล่า คามาโน จะใช้เล่นเป็นเครื่องประกอบการร้องเพลงเสียงเป็นส่วนใหญ่เพราะในรูปภาพที่พบนางฟ้ากำลังเล่น วิเวลล่า คามาโน และทำท่าคล้ายกับการร้องเพลง(วิชา วอสเบียน.2531:1)

หลังจากศตวรรษที่ 19 เข้าสู่ศตวรรษที่ 20 ความนิยมเล่นกีตาร์เริ่มแพร่หลายโดย กีตาร์มักปรากฏตัวขึ้นพร้อมกับนักร้องศิลปิน หรือ นักดนตรี คนตรีคันทรีย์และบลูส์ได้รับความสนใจเป็นพิเศษ โดยเฉพาะในประเทสหรัฐอเมริกา ซึ่งถือว่าเป็นดินแดนใหม่ ผู้คนมากมายย้ายถิ่นฐานจากยุโรปไปเพื่อตั้งถิ่นฐานใหม่ในประเทอเมริกา ในช่วงเวลานั้นเด็กๆ จะไต่ขึ้นท่ามกลางกลั่นไอของคนตรีคันทรีย์และบลูส์ สิ่งเหล่านี้เกิดขึ้นและเติบโตจากแผ่นดินทางใต้ของสหรัฐอเมริกา แทบทุกคนจะปลูกฝังให้รู้จักกับการร้องรำทำเพลง เครื่องดนตรีที่หาง่ายที่สุดในยุคนั้นคือกีตาร์ เพราะกีตาร์เป็นเครื่องดนตรีชนิดเดียวที่เรียนรู้ได้ง่ายและได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย การซื้อหากีตาร์สักตัวหนึ่งขณะนั้นเราจ่ายเงินกันเพียงไม่กี่ดอลลาร์ (จ้อ ชีวาส.2535:12)

1. ฝ่ายทะเบียนและวัดผล คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล

บทเพลงประเภทเลียนแบบเพลงพื้นบ้าน(1) (Traditional Song) อาศัยเครื่องดนตรีกีตาร์เป็นหลักทั้งประกอบทำนอง และจังหวะแบบเล่าเองร้องเองเสียส่วนมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงพื้นบ้านชาวอเมริกัน นักร้องที่ได้รับความนิยมสูงอย่างเช่น จอห์น เดนเวอร์ (John Denver), พอล ซิมอน (Paul Simon), อาร์ต การ์ฟังก์ (Art Garfunkel), บ็อบ ดีแลน (Bob Dylan) เป็นต้น ผลงานของนักร้องที่เลียนแบบเพลงพื้นบ้านชาวอเมริกันเหล่านี้ได้ประสบความสำเร็จอย่างมากและมีส่วนส่งอิทธิพลไปยังนักร้องประเทศโลกที่สามอย่างที่เกิดขึ้นกับ จรัล มโนเพ็ชร , ภูสมิง หน่อสวรรค์ , กุ้ง กิตติคุณ เป็นต้น ทั้งที่เพลงพื้นบ้านของไทยไม่ได้ตั้งอยู่บนรากฐานของกีตาร์ก็ตาม(สุกรี เจริญสุข.2538:87) จะเห็นว่ากีตาร์สามารถตอบสนองความต้องการของตัวศิลปิน หรือนักร้องได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้กีตาร์ยังสามารถบรรเลงบทเพลงได้ในหลายรูปแบบ ทั้ง คลาสสิก แจ๊ส ร็อก ฯลฯ โดยเฉพาะการบรรเลงกีตาร์ในรูปแบบคลาสสิก ซึ่งกีตาร์สามารถถ่ายทอด ทั้งทำนอง เสียงประสาน คอร์ด โดยการใช้กีตาร์เพียงตัวเดียว

บทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิกสามารถตอบสนองความต้องการของคิตกวีได้เป็นอย่างดีซึ่งผลงานทางกีตาร์นับได้ว่าก้าวหน้าทัดเทียมไม่แพ้เครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ดและเปียโนเลยทีเดียว ผลงานการประพันธ์อันเกิดจากกีตาร์นั้นมีมากขึ้น และยังได้พัฒนาคัดแปลงวิธีการเล่นใหม่ ๆ ขึ้นอีก(วิทยา วอสเบียน.2531:87) จากข้อดีของกีตาร์ที่ได้กล่าวมาแล้วนั้นทำให้สถาบันที่มีการสอนดนตรีตะวันตก จะมีวิชาเอกการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก ซึ่งบทเพลงที่มีการเรียนการสอนจะเป็นบทเพลงที่ผู้ประพันธ์เป็นชาวตะวันตก เพราะถือว่าบทเพลงเหล่านั้นเป็นแบบอย่างที่ดีในการพัฒนาศักยภาพของผู้เรียนให้ก้าวหน้าอย่างเป็นระบบ ซึ่งนอกเหนือจากบทเพลงคลาสสิกของผู้ประพันธ์ชาวตะวันตกแล้ว ก็ยังมีบทเพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ที่เรียบเรียงสำหรับการบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิก โดย เขตต์อริญ เลิศพิพัฒน์ อีกจำนวน 10 เพลง ซึ่งบทเพลงทั้ง 10 เพลงนี้ได้รับอนุญาตจากสำนักพระราชวังให้ทำการบันทึกแผ่นเสียงโดยนักกีตาร์ชาวเยอรมัน ชื่อ ฮัคกี ไอเคิลมานท์ โดยใช้ชื่ออัลบั้มว่า ชุด “คืนหนึ่ง” อัลบั้มชุดนี้เป็นที่ยอมรับในหมู่นักกีตาร์คลาสสิกในเมืองไทยเป็นอย่างมาก

ผลงานดนตรีของ เขตต์อริญ เลิศพิพัฒน์ ที่ทำให้ทุกคนทั่วไปรู้จักส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องการแต่งเนื้อร้อง หลายเพลงที่ได้รับความนิยมในยุคที่ผ่านมา เช่น เพลงบুমเมอเร่ ร้องโดยธงไชย แมคอินไตย์, เพลงพลิก่อก เพลงนินจา ที่ขับร้องโดย คริสติน่า อากีล่าร์ อีกทั้งหลายเพลงในอัลบั้มทุกชุดของ อัสนี-วสันต์ โชติกุล ล้วนเป็นผลงานของ เขตต์อริญ เลิศพิพัฒน์

1. เพลงเลียนแบบเพลงพื้นบ้าน Traditional Song หมายถึง เพลงพื้นบ้านที่ถูกนำมาปรับใช้สังคมในลักษณะของดนตรีเพื่อการฟัง

นอกเหนือจากความสามารถในการแต่งเนื้อร้องแล้ว เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์ ยังมีความสามารถด้านการเรียบเรียงเสียงประสานอีกด้วย ผลงานชุด “น้ำตาแสงใต้ คอนแชร์โต้” อัลบั้มคลาสสิกกีตาร์ที่เขาเรียบเรียงและบรรเลงเอง เป็นผลงานที่เรียบเรียงแบบดนตรีตะวันตก รูปแบบ คอนแชร์โต้ (บทเพลงที่มีเครื่องดนตรีเดี่ยว เล่นประชันกับวงออร์เคสตรา) ซึ่งต้องใช้ความรู้ความสามารถด้านทฤษฎีดนตรีอย่างมากจึงจะสามารถเรียบเรียงเพลงลักษณะดังกล่าวได้ นอกจากงานชุด น้ำตาแสงใต้ คอนแชร์โต้ แล้ว เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์ ยังได้เรียบเรียงบทเพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช สำหรับการบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิก โดยในการเรียบเรียงเพลงชุดนี้ เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์ เรียบเรียงโดยให้สามารถบรรเลงได้ด้วยกีตาร์คลาสสิก เพียงตัวเดียว (SOLO)

วิชา วอสเบียน นักกีตาร์คลาสสิกได้กล่าวถึงความสามารถในการเรียบเรียงเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิกของ เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์ ไว้ว่า

“ผมยอมรับว่า เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์ เป็นนักแต่งเพลง นักกีตาร์ ที่มีฝีมือดีคนหนึ่งนอกเหนือจากการบรรเลงแล้วเขตต์อรัญยังเป็นนักเรียบเรียงเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิกที่มีฝีมือเยี่ยมอีกด้วย”

ม.ล.พ็องพญ์ ทองแถม หัวหน้าฝ่ายวิชากีตาร์ โรงเรียนสยามกลการได้กล่าวถึงความสามารถของ เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์ ว่า

“น่าเสียดายที่คนส่วนใหญ่ไม่ทราบว่า โน้ตที่ตนเองกำลังบรรเลงอยู่นั้น เป็นฝีมือการเรียบเรียงของใคร”

เอกราช เจริญนิคย์ อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรี คณะวิชามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏพระนคร ได้กล่าวว่า

“บทเพลงพระราชนิพนธ์ ที่เรียบเรียงสำหรับการบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิกโดย เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์ สามารถถ่ายทอดลักษณะเด่นของบทเพลงพระราชนิพนธ์ได้เป็นอย่างดี อีกทั้งยังสามารถนำจุดเด่นของกีตาร์มานำเสนอได้อย่างดี”

ด้วยเหตุผลดังกล่าวจึงทำให้ผู้วิจัยมีความต้องการที่จะศึกษาค้นคว้าชีวประวัติและผลงาน รวมถึงวิธีการเรียบเรียงเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิกของ เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์ ในบทเพลงพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลปัจจุบัน เพราะยังไม่มีสถาบันไหนในเมืองไทยที่เปิดสอนวิชาการเรียบเรียงเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิก เพื่อเป็นแนวทางสำหรับนิสิต นักศึกษาที่ต้องการค้นคว้าความรู้ด้านเทคนิควิธีการเรียบเรียงเพลงสำหรับกีตาร์ สามารถนำมาประยุกต์ใช้กับบทเพลงร้องทั่วไป และสร้างงานในลักษณะเดียวกัน อีกทั้งเพื่อเป็นการรักษามรดกชิ้นสำคัญให้คงอยู่ตลอดไป

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาชีวประวัติและผลงานของ เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์
2. เพื่อศึกษาวิธีการเรียบเรียงเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิกของ เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์

ความสำคัญในการศึกษาค้นคว้า

1. ทำให้ทราบชีวประวัติและผลงานของ เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์
2. ทำให้ทราบเทคนิควิธีการเรียบเรียงเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิกของ เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์
3. เป็นแนวทางสำหรับผู้ที่จะสร้างงานในลักษณะเดียวกัน

ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า

1. บทเพลงพระราชนิพนธ์ที่เรียบเรียงสำหรับกีตาร์คลาสสิกโดย เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์ ที่จะนำมาใช้ในการศึกษาและวิเคราะห์ในครั้งนี้ มี 10 เพลง โดยมุ่งเน้นเพลงที่ได้รับอนุญาตจากสำนักพระราชวัง ให้ทำการบันทึกแผ่นเสียงเพื่อเผยแพร่และจัดจำหน่าย ดังมีรายชื่อต่อไปนี้
 - 1.1 สายฝน
 - 1.2 ขามเย็น
 - 1.3 เมื่อโสมส่อง
 - 1.4 แก้วตาขวัญใจ
 - 1.5 แผ่นดินของเรา
 - 1.6 แสงเทียน
 - 1.7 แสงเดือน
 - 1.8 คำแล้ว
 - 1.9 เทวพาคู่ขวัญ
 - 1.10 ไกลร้าง

ผลที่คาดว่าจะได้รับ

1. ผลงานการค้นคว้าทำให้เกิดความรู้ ด้านเทคนิควิธีการเรียบเรียงเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิก
2. เป็นแนวทางที่ดีในการนำเทคนิค และวิธีการเรียบเรียงเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิกมาประยุกต์ใช้กับบทเพลงร้องทั่วไป (ทั้งเพลงไทยและเพลงสากล) ได้อย่างเหมาะสม
3. เป็นการอนุรักษ์และเผยแพร่ผลงานที่ดี ให้เป็นที่แพร่หลายออกสู่สาธารณชนอย่างกว้างขวาง

คำนิยามศัพท์เฉพาะ

คำจำกัดความเฉพาะที่ใช้ในการค้นคว้า มีดังต่อไปนี้

การเคาะสาย(Hammer-on)หมายถึงการทำให้ระดับเสียงของโน้ตที่บรรเลงสูงขึ้นโดยการเคาะนิ้วมือซ้ายลงบนคอกีตาร์(Finger bord)

การดึงสาย(Pull-off)หมายถึงการทำให้ระดับเสียงของโน้ตที่บรรเลงต่ำลงโดยการดึงสายด้วยนิ้วมือซ้ายลงบนคอกีตาร์(Finger bord)

การคันสาย(Bending the sting up and down)หมายถึงการทำให้ระดับเสียงของโน้ตที่บรรเลงสูงขึ้นหรือต่ำลงโดยการคันสายกีตาร์ด้วยนิ้วมือซ้ายลงบนคอกีตาร์(Finger bord)

การเรียบเรียงเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิก หมายถึง การนำโน้ตดนตรีที่มีทำนองและคอร์ดมาเรียบเรียงเพื่อให้สามารถบรรเลงโดยกีตาร์คลาสสิกเพียงตัวเดียว

การเรียบเรียงเสียงประสาน คือ วิธีการหรือกระบวนการที่ทำให้เกิดเสียงประสานขึ้นในบทเพลง ซึ่งแต่ละยุคแต่ละสมัยจะมีวิธีการที่แตกต่างกันออกไป

ทำนองเพลง(Melody) หมายถึง การจัดเรียงเสียงที่มีความแตกต่างของระดับเสียงและความยาวของเสียง โดยทั่วไปดนตรีประกอบด้วยทำนองซึ่งเป็นองค์ประกอบที่ง่ายต่อการจดจำมากที่สุด

พิสัย (Range)หมายถึง ระยะขึ้นคู่เสียงสูงสุดและต่ำสุดที่ปรากฏ ในบทเพลงนั้น ๆ

เพลงพระราชนิพนธ์ หมายถึงเพลงที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชได้ทรงพระราชนิพนธ์ทำนองเพลงขึ้นมา

ระดับเสียงคอนเสิร์ต หมายถึง ระดับเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดที่เกิดขึ้นจากตัวโน้ตที่บันทึกตรงกับระดับเสียงที่เกิดขึ้นจริง ทั้งนี้โดยการกำหนดให้ระดับเสียงของเปียโน(piano)เป็นเกณฑ์

เสียงประสาน(Harmony) คือ เสียงต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นพร้อมกับเสียงนำ หน้าที่ของเสียงประสานก็คือ เป็นตัวที่ช่วยอุ้มเสียงดนตรีให้มีพลังทางอารมณ์ ช่วยเกื้อหนุนความงามของบทเพลง

Block Chord คือ การบรรเลงโน้ตพร้อมกัน ตั้งแต่ 2 โน้ตขึ้นไป โดยการใช้นิ้วมือขวา

สายเปิด (open sting) หมายถึง เสียงที่เกิดจากการบรรเลงโดยไม่ต้องใช้นิ้วซ้ายกำหนด

Harmonic Sound คือ เสียงที่เกิดขึ้น โดยการใช้นิ้วมือซ้ายสัมผัส (ไม่ต้องกด) ลงบนสาย แล้วขีดด้วยมือขวา

กระจายคอร์ด Arpeggios คือ การบรรเลงโน้ตในคอร์ดทีละโน้ต

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาค้นคว้า

ในการศึกษาค้นคว้า ผลงานด้านดนตรีของ เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์ ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลต่างๆ ที่นำมาใช้ประกอบการวิจัยครั้งนี้ นับว่ามีความสำคัญต่อการศึกษาค้นคว้าเป็นอย่างยิ่ง แหล่งข้อมูลที่ได้รับ ได้แก่ เอกสารทางวิชาการตำราทางวิชาการและเอกสารงานวิจัย ซึ่งมีดังนี้

1. เอกสารและตำราทางวิชาการ

ความรู้ที่เกี่ยวกับทฤษฎีดนตรี ที่ทำให้ทราบถึงองค์ประกอบต่างๆ ของบทเพลงมีส่วนสำคัญที่ช่วยให้ทราบถึงคุณค่าของเพลง คุณค่าของเพลงนอกจากจะศึกษาด้านเนื้อหา สาระของเพลงแล้ว องค์ประกอบที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือ เนื้อหาที่เกี่ยวข้องด้วยเรื่องของดนตรี ซึ่งประกอบด้วย ทำนอง (Melody), ลีลาจังหวะ (Rhythm), รูปแบบ หรือคิตลักษณ์ (Form), เสียงประสาน (Harmony)

ทำนอง คือ การจัดเรียงของเสียงที่มีความแตกต่างของระดับเสียง และความยาวของเสียงโดยทั่วไป ดนตรีประกอบด้วยทำนองซึ่งเป็นองค์ประกอบที่ง่ายต่อการจดจำมากที่สุด โดยทั่วไปแล้วทำนองจะมีพื้นฐานมาจากบันไดเสียง(Scala)ซึ่งหมายถึงระดับเสียงที่นำมาเรียงติดต่อกันเป็นทางขึ้นหรือลงโดยปกติแล้วทำนองประกอบด้วย

1. จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) คือ ความสั้นยาวของระดับเสียงที่มี มิติ (Melodic Dimensions)
2. ความยาว (Length) และช่วงกว้าง (Range) คือ ระยะระหว่างระดับเสียงต่ำสุด จนถึงเสียงสูงสุด
3. ทิศทางของทำนอง (Direction) ทำนองอาจเคลื่อนที่ไปในทิศทางต่างๆ กัน เช่น ขึ้น ลง หรืออยู่กับที่ อาจจะเป็นลักษณะกระโดด (Disjunct Progression)หรือเรียงกันไป (Conjunct Progression)

ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2535:21) พูดถึงทำนองว่ามีความหมาย และองค์ประกอบหลายประการ เอกราช เจริญนิษฐ์ (2537:43) ได้กล่าวทำนองเดียวกันว่า ทำนองเป็นความต่อเนื่องของเสียงในแนวนอนอย่างมีระบบ กำกับด้วยช่วงเวลาลักษณะของทำนอง ประกอบด้วยเคลื่อนที่ขึ้น-ลง, การซ้ำ (Repeat) พิสัยทำนอง (Range) ทางด้านความสั้นยาว เช่น ความยาวของบทเพลง ช่วงกว้างของเสียงในเพลง ทำนองมีรูปร่าง (Shape) หรือลายเส้นของทำนองสำหรับการแต่งทำนองเพลง ลีออน สเตรน์ Leon Strein (1962:19) อธิบายว่า ทำนองเพลงมีผลทำให้บทเพลงน่าสนใจ น่ารับฟัง หรือชวนให้น่าติดตาม ทำนองจัดเป็นพื้นฐานของดนตรีเป็นสิ่งที่สัมผัส และเข้าใจง่ายที่สุด อีกทั้งทำนองที่ดียังเป็นที่จดจำง่าย ตัวอย่างเช่น ทำนอง

หลักของ Symphony No. 5 in C Minor First Theme(บีโธเฟ่น) โดยทั่วไปทำนองที่เป็นหลักในบทเพลงหนึ่งจะเรียก (Theme)

สมศักดิ์ สร้อยระย้า (2545:4) ได้กล่าวไว้ว่า ลีลา จังหวะ (Rhythm Pattern) หมายถึง อัตราส่วนความสั้นยาวของเสียงระดับต่างๆ ของโน้ต ที่มีลักษณะแตกต่างกันบทเพลงต่างๆ สามารถสร้างความรู้สึกในตัวผู้รับรู้อย่างหลากหลายอย่าง ส่วนที่สำคัญที่จะกระตุ้นทำให้เกิดความรู้สึก คือ จังหวะ สอดคล้องกับสุกรี เจริญสุข (2532:51) ได้อธิบายไว้ว่า จังหวะเป็นการเอาเสียงมาจัดระบบระเบียบให้คล้องจองกัน จังหวะเป็นเรื่องของความรู้สึก ช้า-เร็ว ให้อารมณ์ครึกครื้น อับเฉา ชุ่มฉ่ำ เป็นต้น จังหวะมีอิทธิพลต่อความรู้สึกอย่างมาก โดยเฉพาะทางร่างกาย ความตื่นเต้นเร้าใจต่อจังหวะที่ได้ยินในลักษณะเดียวกัน ณรุทธ์ สุทธจิต (2535:19) ได้กล่าวไว้ว่า ความหลากหลายของจังหวะ ทำให้ดนตรีมีหลายรส หลากหลาย เช่นเดียวกับลักษณะของเสียงจังหวะเป็นแนวคิดทางดนตรี ที่ยากที่สุดที่จะให้คำจำกัดความ โดยปกติจังหวะประกอบด้วย การเน้น (Accent) คือ จังหวะที่หนักกว่าจังหวะข้างเคียง, ความยาว (Duration) ได้แก่ ความยาว-สั้น ของจังหวะ เอกราช เจริญนิษฐ์ (2537:31) ได้กล่าวไว้เช่นเดียวกันว่า จังหวะเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของดนตรี ความเร้าใจของจังหวะสร้างความครึกครื้น ทำให้เราอยากเดินร่า ร่างกายตอบสนองต่อจังหวะ กลุ่มของจังหวะที่ใช้บรรเลงประกอบเพลงมีอยู่มากมายแต่ละชนิดก็มีลักษณะลีลาเป็นแบบเฉพาะออกไป การเลือกใช้กระสวนจังหวะชนิดไหน ขึ้นอยู่กับชนิดของจังหวะในเพลงนั้น และอารมณ์ของเพลงที่ผู้เรียบเรียงเสียงประสานของเพลงนั้น หรือผู้ประพันธ์นั้นต้องการ นอกจากทำนองและจังหวะแล้วรูปแบบของการแต่งเพลง(Form)ยังเป็นองค์ประกอบที่สำคัญเช่นกัน ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2532:47) ได้ให้ความหมายของ Form ว่าหมายถึงรูปแบบการแต่งเพลง ดนตรีมีลักษณะเช่นเดียวกับศิลปะแขนงอื่น คือมีการนำเสนออย่างมีแบบแผน มีโครงสร้างที่สามารถศึกษาหรือทำความเข้าใจได้ ซึ่งเป็นองค์ประกอบของดนตรีที่สำคัญมากอย่างหนึ่งรูปแบบของเพลงมีหลายลักษณะเกิดจากการสร้างสรรค์โดยการนำองค์ประกอบโครงสร้างของรูปแบบมาเป็นตัวกำหนด โดยทั่วไปนั้นเพลงสมัยนิยมมักใช้รูปแบบทวิบท (Binary Form) คือ มีจำนวนท่อนที่แตกต่างกันเพียง 2 ท่อน เพราะต้องการให้ง่ายต่อการจดจำในการศึกษาของเอกราช เจริญนิษฐ์ (2537:47) ได้กล่าวว่า โครงสร้าง หรือรูปแบบของบทเพลงที่ดีควิสร้างขึ้นมาจะมีทำนองหลักทำนองเดียว หรือหลายทำนองในบทเพลงหนึ่งๆ โดยกำหนดลักษณะดังนี้

1. ทำนองหลักเดียวใช้เป็น A (เอกบท)
2. ทำนองสองหลักใช้เป็น AB (ทวิบท)
3. ทำนองสามหลักใช้เป็น ABC (ตรีบท)

รูปแบบของบทเพลงส่วนใหญ่จะเป็นลักษณะ ทวิบท สอดคล้องกับ ลีออน สเตรน (1962:64) อธิบายว่ารูปแบบของเพลงจะพบการแบ่งออกเป็น 2 ส่วน เท่าๆ กันเรียกว่า เพลงทวิบท แบบธรรมดา (Simple Two Part Song Form) มีลักษณะการใช้เสียงเริ่มด้วยเสียงโทนิค คีย์ (Tonic Key) ในส่วนที่ 1 ส่วน ในส่วนที่ 2 นั้น อาจจะใช้คีย์เดียวกันกับส่วนที่ 1 หรือ ใช้เสียงเครือญาติ (Related Key) หรือใช้เสียงดอมิแนนท์คีย์ (Dominant Key) และจบด้วยเสียง Tonic Key ในตอนท้ายของส่วนที่ 2 นอกจาก ทำนองเพลง กระสวน

จังหวะ รูปแบบของเพลงแล้ว ยังมีองค์ประกอบที่สำคัญอีกนั่นก็คือเสียงประสาน เพราะเสียงประสานจะเป็นตัวช่วยอุ้มเสียงดนตรีให้มีพลังทางอารมณ์ เสียงประสานของดนตรีเป็นองค์ประกอบภายในที่ละเอียดอ่อนช่วยเกื้อหนุนความงามของบทเพลง พระเจนดุริยางค์ (2509:17) ได้ให้ความหมายถึงกฎแห่งการประสานเสียงไว้ดังนี้ วิธีแห่งการดำเนินของเสียงประสาน (Harmonic Progression) หมายถึงการจัดวางแนวต่างๆ ให้ดำเนิน และต่อเนื่องกันไปโดยมีการสัมพันธ์ในระหว่างแนว เมื่อปฏิบัติไปพร้อมๆ กัน จะบังเกิดเสียงประสานขึ้น การเคลื่อนของแนวรวมประสานกันนี้ จะฟังเป็นลำดับติดต่อกันไป

การเคลื่อนที่ระหว่างแนวหนึ่ง กับแนวหนึ่ง มีการเคลื่อนที่ได้ 3 ทาง

1. ดำเนินตามแนวกัน (Similar Motion) การดำเนินเช่นนี้ หมายถึงการเคลื่อนของแนวต่างๆ โดยวิธีไล่ตามกันไป และวิธีอันเดียวกันจะขึ้นหรือลงก็ตาม
2. ดำเนินเฉียงแนวกัน (Oblique Motion) การดำเนินเช่นนี้หมายถึง การเคลื่อนของแนวต่างๆ โดยแนวหนึ่งดำเนิน เคลื่อนที่ขึ้น หรือเคลื่อนที่ลงมา แต่อีกแนวหนึ่ง ดำเนินไปโดยมิได้เคลื่อนไปจากแนวเดิม
3. ดำเนินด้วยแนวตรงกันข้าม (Contrary Motion) การดำเนินเช่นนี้หมายถึง การเคลื่อนของแนวต่างๆ โดยต่างแนวต่างแยกย้ายห่างเหินกันไป หรือ ต่างแนวต่างรวมเข้าหากัน

บอสแมน (Bosman.1978:11) อธิบายถึงเรื่องของการใช้เสียงประสานว่า สามารถทำให้ดนตรีมีมิติที่น่าติดตาม อีกทั้งยังสามารถสร้างบรรยากาศของบทเพลง ให้แตกต่างกันออกไป (Character) รูปแบบของการใช้เสียงประสานในเครื่องดนตรีที่ต่างๆ กันออกไป ทำให้เกิดลักษณะเฉพาะของเครื่องดนตรี (Character of instrument) สอดคล้องกับคำกล่าวของไมค์ โอฟีลต์(2001:101)ซึ่งกล่าวว่าลักษณะเฉพาะของเครื่องดนตรี โดยเฉพาะกีตาร์ว่าเสียงประสานที่เกิดจากกีตาร์นั้นแตกต่างจากเสียงประสานที่เกิดจากเครื่องดนตรีชนิดอื่นกล่าวคือเสียงดนตรีหนึ่งเสียงกีตาร์สามารถบรรเลงได้หลายตำแหน่งบนคอกีตาร์ (Finger board) ซึ่งในแต่ละตำแหน่งจะมีลักษณะของเสียงที่ต่างกันออกไปเช่นเสียงประสานซึ่งใช้นิ้วเดียวกันถ้าเปลี่ยนตำแหน่งการบรรเลงจะทำให้สีสรรของเสียงต่างกันทั้งที่ใช้นิ้วเดียวกันอีกทั้งการเปลี่ยนระดับเสียงหรือการเคลื่อนที่ของระดับเสียงจากเสียงต่ำไปสูง(Hammer-on)หรือจากเสียงสูงไปเสียงต่ำ(Pull-off)ยังเป็นเทคนิคเฉพาะของกีตาร์ซึ่งเทคนิคทั้งสองจะทำให้เกิดเสียงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะของกีตาร์นอกจากนี้กีตาร์ยังสามารถเปลี่ยนระดับเสียงโดยการดันสาย (Bending the sting up and down) เทคนิคต่างๆ เหล่านี้ จะทำให้เพลงที่บรรเลงด้วยกีตาร์ มีสีสันต่างจากเครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ด หรือเปียโน แต่อย่างไรก็ดี กีตาร์ก็ยังมีข้อจำกัดในการบรรเลงเช่นกัน เช่นเรื่องความกว้างของช่วงเสียง หรือพิสัย (Range) ข้อจำกัดของคีย์เพลง (บันไดเสียง)ที่จะนำมาบรรเลงด้วยกีตาร์ สิ่งเหล่านี้มีความสำคัญมากซึ่งผู้ที่จะเรียบเรียงเพลงสำหรับบรรเลงด้วยกีตาร์จะต้องเข้าใจอย่างลึกซึ้ง ในเรื่องเดียวกันนี้ คอลลิน เรทซ์ (2002:100) พูดถึงการเรียบเรียงเพลงสำหรับบรรเลงด้วยกีตาร์ตัวเดียวว่า สิ่งสำคัญประการแรกที่ต้องคำนึงถึงคือ เรื่องของคีย์เพลง (บันไดเสียง) เพราะกีตาร์ ไม่สามารถบรรเลงได้ดีในทุกๆ บันไดเสียง ซึ่งทำให้ผู้ที่เรียบเรียงเพลงสำหรับบรรเลงด้วยกีตาร์เพียงตัวเดียว จะต้องมีความเข้าใจในเรื่องการเปลี่ยนบันไดเสียง (Transposed)

คอร์มินันท์เซเวนธ์ มาเชื่อม และนำโน้ตลักษณะโครมาติกในคอร์มาใช้เป็นแนวประสานเสียง ส่วนผลงานเรียบเรียงเสียงประสานในรูปแบบวงออร์เคสตรา เพลงเสียงเทียน พบว่า ครูประสิทธิ์ ใช้ทำนองเดิมของหลวงประดิษฐไพเราะ ใช้หลักการประสานเสียง และออร์เคสเตรชั่นของทฤษฎีดนตรีตะวันตก นอกจากนี้ยังพบว่ามีการนำเทคนิคดนตรีไทยมาใช้ได้อย่างแนบเนียน กลมกลืน กับเทคนิคของดนตรีตะวันตก และผลงานการประพันธ์เพลงรูปแบบออร์เคสตรา ในเพลงไซแอมมีส สวิท พบว่าดนตรีมีวรรคตอน 4 ท่อน โดยในแต่ละท่อนบรรเลงในบันไดเสียงที่แตกต่างกัน มีรูปพรรณการประสานเสียงแบบโพลีโฟนิค ที่มีเทคนิคการเรียบเรียงเสียงแบบดนตรีสากล จากข้อมูลของการวิเคราะห์ผลงานของครูประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง สามารถนำบางส่วนที่เกี่ยวกับการเรียบเรียงเสียงประสานมาเป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์การเรียบเรียงเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิกของเขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์

จิระศักดิ์ จิตบุตร ได้ศึกษาวิเคราะห์เพลงประพันธ์ โดย พงศ์ มุกดาจำนวน 12 เพลง โดยทั้ง 12 เพลง เป็นเพลงที่ได้รับรางวัลดีเด่นจากหน่วยงานต่างๆ ได้แก่

เพลงที่ได้รับรางวัลแผ่นเสียงทองคำ พระราชทาน 7 เพลง

1. เพลงช่อทิพย์รวงทอง
2. เพลงเค็ดดอกกรัก
3. เพลงนกขมิ้น
4. เพลงนางรอง
5. เพลงรอพี่กลับเมือง
6. เพลงรักใคร ไม่เท่ารักน้อง
7. เพลงผั่งหัวใจ

เพลงที่ได้รับรางวัลดีเด่น จากคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ

1. เพลงคิดถึงพี่ไหม
2. เพลงน้ำตาสาวดก
3. เพลงขอยศพระลอ
4. เพลงล่องใต้
5. เพลงสาวสวนแดง

ปรากฏผลดังนี้คือ ลักษณะเพลงชนิด 32 ห้องเพลง มี 7 เพลง เพลงชนิดมากกว่า 32 ห้องเพลง มี 5 เพลง ประโยคของเพลงทั้งหมด มีลักษณะ 8 ห้องเพลง ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนอง ใช้คู่เสียงกว้าง และแคบผสมกลมกลืน ซึ่งมีลักษณะขึ้นคู่เสียง กลมกล่อม (Consonant) เป็นส่วนใหญ่ เนื่องจากทำนองจะผันแปรตามระดับเสียงของคำร้อง เพลงอยู่ในบันไดเสียงเมเจอร์ 10 เพลง และบันไดเสียงไมเนอร์ 2 เพลง โดย พงศ์ มุกดา จะประพันธ์คำร้องก่อนทำนอง ทั้ง 12 เพลง รูปแบบของคำร้อง คล้ายกับกลอนแปด ระดับเสียงของคำร้อง จะเหมาะสมกับ ระดับเสียงของทำนอง ทำให้ร้องง่าย และชัดเจน ผลการวิเคราะห์สามารถนำมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์แนวทำนองของเพลงพระราชนิพนธ์

เบญจรงค์ กุลสุ (2540) ได้ทำการวิเคราะห์เพลงในลีลาวอลซ์ ของวงดนตรีสุนทราภรณ์ ซึ่งเป็นเพลงไทยที่เป็นที่ยอมรับ พบว่า มีวิธีการเรียบเรียงเสียงประสานตามโครงสร้างของเพลงแบบตะวันตก ที่สอดคล้องกับเพลงสากลนิยม และสร้างเอกลักษณ์ในการนำเพลงต่างๆ ในลีลาวอลซ์ ไปใช้ในการเดินลีลาได้อย่างเหมาะสม และเป็นที่ยอมรับโดยทั่วไป จากผลของการวิเคราะห์บางข้อที่เกี่ยวกับอัตราจังหวะในลีลาวอลซ์ของวงดนตรีสุนทราภรณ์ สามารถนำมาเปรียบเทียบกับทางเลือกใช้อัตราจังหวะของการเรียบเรียงเพลงสำหรับกิตาร์คลาสสิกของเขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์ได้

วิทยา วอสเบียน (2531) ได้ทำการศึกษาค้นคว้า ประวัติความเป็นมาของกีตาร์ ตั้งแต่ศตวรรษที่ 15 – 20 พบว่า มีการพัฒนาทั้งรูปร่าง โครงสร้างต่างๆ การตั้งสาย การเพิ่มเติมสาย ทั้งนี้เพื่อพัฒนาการเล่นให้สอดคล้องกับบทเพลง อีกทั้ง ยังกล่าวถึงเรื่องราวของนักกีตาร์ที่มีบทบาทต่อ วิวัฒนาการของกีตาร์ จากข้อมูลของการศึกษาค้นคว้าประวัติความเป็นมาของกีตาร์ สามารถนำมาประยุกต์ และเป็นแนวทางให้ทราบถึงคุณลักษณะของการเรียบเรียงเพลงสำหรับกิตาร์คลาสสิก

ปนาพันธ์ นุตรอำพันธ์ (2541) ได้ศึกษา และรวบรวมความเป็นมาของดนตรี ประเภทโปรเกรสซีฟ มิวสิก (Progressive Music) พบว่า เป็นดนตรีที่มีความซับซ้อน ยากแก่การทำความเข้าใจ รูปลักษณ์ของดนตรีประเภทนี้ มีการนำเสนอที่ล้ำด้วยเทคโนโลยี ทำให้มีการเรียกชื่อดนตรีประเภทนี้ แตกต่างกันไป จากผลของการศึกษาค้นคว้าทำให้สามารถนำมาเปรียบเทียบรูปลักษณ์ของดนตรีที่เรียบเรียงให้สำหรับกีตาร์ประเภทต่างๆ รวมทั้งเพลงที่เรียบเรียงให้กิตาร์คลาสสิก

วีรชาติ เปรมานนท์ (2532) ได้ทำการศึกษาค้นคว้า และวิจัยดนตรีแนวใหม่ในช่วง พ.ศ. 2520 – 2530 โดยศึกษาถึงพัฒนาการทางด้านวิชาการทฤษฎีดนตรีโดยมุ่งเน้นเรื่องการใช้เสียงประสาน การสอดแทรกแนวทำนอง การเรียบเรียงเพลง และหลักการประพันธ์เพลง ผลของการศึกษาค้นคว้าพบว่า มีทฤษฎีใหม่หลายทฤษฎีเกิดขึ้น จากการนำเอาหลักการของดนตรีไทย และดนตรีตะวันตกผสมผสานกัน และนำมาประยุกต์ พัฒนาเปลี่ยนรูปแบบ ซึ่งจากการผสมผสานทฤษฎีตะวันตก กับทฤษฎีของดนตรีไทย ทำให้เกิดหลักการประพันธ์ที่ให้สำเนียง และสีสันในแบบดนตรีตะวันตกโดยจะใช้เทคนิค และรูปแบบของดนตรีตะวันตกเข้ามาผสมอย่างมีรูปแบบ ซึ่งจากผลของการศึกษาค้นคว้าดังกล่าวสามารถนำหัวข้อการประสานเสียง และการสอดแทรกทำนองมาเปรียบเทียบ และเป็นแนวทางในการศึกษาวิธีการเรียบเรียงเพลงสำหรับกิตาร์คลาสสิก ของ เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์

วัฒนา ศรีสมบัติ (2540) ได้ทำการวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานเพลงทยอยนอก สำหรับวงโยชวาทิต โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ผลของการศึกษาวิเคราะห์ พบว่า โครงสร้างของทำนอง ในการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงโยชวาทิต มีเสียง 5 เสียง (Pentatonic Scala) และบางท่อนใช้บันไดเสียง 7 เสียง (Diatonic Scala) ในส่วนของทำนองแปร ในแนวของเครื่องดนตรีที่มีแนวทำนองเก็บจะใช้ Chromatic Passing-Note และ Broken Chord ในกลุ่มของเครื่องลมไม้ (Woodwind) และเครื่องทองเหลือง (Brass) มีการใช้โน้ตนอกคอร์ด (non-chord tone) 4 แบบ ได้แก่ Passing note, Skipping Passing note, Auxiliary note และ Changing note ในการ

สร้างทำนองแปร ในการศึกษาพบการย้ายบันไดเสียงโดยใช้เทคนิค Common Chord Modulation ในเรื่องของการประสานเสียงพบว่า เป็นเสียงที่เกิดจากการเบี่ยงเบนของทำนองหลัก และทำนองแปร ซึ่งเป็นโน้ตคู่ 3, คู่ 4, คู่ 5 เสียงประสานที่อยู่ในรูปแบบของคอร์ดจะพบในบางประโยค และในจังหวะตกและยก ในกลุ่มโครงสร้างบันไดเสียง Pentatonic เมื่อมีการเลื่อนเสียงออกเสียงหนึ่ง หรือตัดทอนออกสามารถเกิดเสียงประสานได้ การแยกเสียงประสานให้กลุ่มเครื่องดนตรีพบว่า เครื่องลมไม้ที่มีเสียงสูงจะบรรเลงแนวทำนอง (แนวระนาดเอก) และกลุ่มเครื่องทองเหลืองที่มีเสียงต่ำจะบรรเลงทำนองหลักเหมือนทางฆ้องวงใหญ่ผลของการวิจัยทำให้สามารถนำหัวข้อในเรื่องของการเสียงใช้ประสานนอกคอร์ด (non chord tone) มาเป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์การเรียบเรียงเพลงสำหรับคีตารคลาสสิกของ เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์

3. ข้อมูลจากการสัมภาษณ์

นักกีตารคลาสสิกหลายท่าน ได้ให้ข้อมูลโดยเฉพาะเรื่องการบรรเลงกีตารคลาสสิก ซึ่งเป็นประโยชน์แก่การศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้เป็นอย่างมากรายละเอียดของรายชื่อของผู้ให้สัมภาษณ์ เวลา และสถานที่ มีดังนี้

นายวิทยา วอสเบียน	6 มกราคม 2545 โรงเรียนดนตรีสยามกลการ เอ็มโพเรียม
ม.ล. พ้องพงษ์ ทองแถม	6 มกราคม 2545 โรงเรียนดนตรีสยามกลการ เอ็มโพเรียม
นายไพรัช พุดง	6 สิงหาคม 2545 สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล
นายเอกราช เจริญนิคย์	12 กุมภาพันธ์ 2545 มหาวิทยาลัยศิลปากร
นายสมเกียรติ สายวงศ์	14 สิงหาคม 2545 มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
นายเอกราช แก้วเขียว	21 สิงหาคม 2545 โรงเรียนอัสสัมชัญ บางแค

บทที่ 3

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

วิธีการดำเนินการค้นคว้าจำแนกเป็นขั้นตอน ดังนี้

1. ขั้นรวบรวมข้อมูล

ดำเนินการโดยใช้ฐานข้อมูลประกอบดังนี้

1.1 รวบรวมข้อมูลจากตำราทางวิชาการ เอกสารงานวิจัย และสิ่งพิมพ์ต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับเรื่องทฤษฎีดนตรีสากล การเรียบเรียงเสียงประสาน จากห้องสมุดสถาบันต่างๆ ดังนี้

- 1.1.1 หอสมุดแห่งชาติ
- 1.1.2 สำนักหอสมุด มศว. ประสานมิตร
- 1.1.3 ห้องสมุดคณะนาฏศิลป์ และดุริยางค์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล
- 1.1.4 สำนักหอสมุดมหาวิทยาลัยมหิดล (ศาลาฯ)
- 1.1.5 สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร
- 1.1.6 ห้องสมุดดนตรีสถาบันดนตรีสยามกลการ

1.2 รวบรวมโน้ตต้นฉบับเพลงพระราชนิพนธ์จาก หอสมุดแห่งชาติ

1.3 รวบรวมโน้ตเพลงพระราชนิพนธ์ที่เขตนครหลวง เลิศพิพัฒน์ เรียบเรียงเพื่อบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิก

1.4 ข้อมูลจากการสัมภาษณ์

ได้สัมภาษณ์บุคคลใกล้ชิด และนักดนตรีที่มีความสามารถในการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก ดังนี้

- 1.4.1 คุณอนุจินต์ สุพล
- 1.4.2 คุณปาริชาติ พุกผาสุข
- 1.4.3 วิทยา วอสเบียน อาจารย์พิเศษ มหาวิทยาลัยมหิดล
- 1.4.4 ม.ล. พ้องพงษ์ ทองแถม หัวหน้าวิชาการกีตาร์ โรงเรียนดนตรีสยามกลการ
- 1.4.5 เอกราช เจริญนิษฐ์ อาจารย์พิเศษ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล
- 1.4.6 สมเกียรติ สายวงศ์ อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรีสากล คณะศิลปกรรม มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- 1.4.7 เอกราช แก้วเขียว อาจารย์ประจำ โรงเรียนอัญสัมชัญ
- 1.4.8 ชัคกี้ ไอลิลมานท์ นักกีตาร์คลาสสิก

2. ขั้นศึกษาข้อมูล

นำข้อมูลในชั้นที่ 1 มาจัดเข้าหมวดหมู่ดังนี้

2.1 นำข้อมูลที่รวบรวมได้ในข้อ 1.1 มาศึกษาถึงทฤษฎีดนตรีสากล การเรียบเรียงเสียงประสาน แล้วจัดเรียงลำดับความสำคัญ และเรียบเรียงใหม่

2.2 นำข้อมูลในข้อ 1.2 มาศึกษาในแง่ของ

2.2.1 วิธีการประพันธ์

2.2.2 วิธีการใช้คอร์ด

2.2.3 วิธีการวางรูปแบบของเพลง

2.3 นำข้อมูลในข้อ 1.3 มาศึกษาในแง่ของ

2.3.1 วิธีการย้ายบันไดเสียง

2.3.2 วิธีการเลือกใช้เสียงประสาน

2.3.3 วิธีการเลือกใช้เทคนิคเฉพาะ

2.4 นำข้อมูลการสัมภาษณ์ จากข้อ 1.3 มาถอดเทป และเรียบเรียงบันทึกเป็นข้อมูลในการศึกษาค้นคว้าต่อไป

3. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

นำข้อมูลที่จำแนก และจัดเข้าหมวดหมู่ แล้วนำมาดำเนินการศึกษาดังนี้

3.1 ชีวิตประวัติ และผลงาน

3.1.1 ศึกษาชีวิตประวัติ

3.1.2 ศึกษาผลงาน

3.2 ศึกษาวิธีการเรียงเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิก

3.2.1 วิเคราะห์การย้ายบันไดเสียงให้เหมาะสมเพื่อบรรเลงด้วยกีตาร์

3.2.2 วิเคราะห์การเลือกใช้นิ้วเบสในแต่ละตำแหน่งของกีตาร์

3.2.3 วิเคราะห์การเลือกใช้เสียงประสาน และทำนองสอดแทรก

3.2.4 วิเคราะห์การเลือกใช้เทคนิคเฉพาะของกีตาร์

4. ขั้นตอนการนำเสนอข้อมูล

4.1 นำเสนอผลการศึกษาค้นคว้าแบบพรรณนาวิเคราะห์

4.2 เรียบเรียงจัดทำบทสรุปผลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้า

4.3 อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

บทที่ 4

ประวัติและผลงานของ เขตต์อริญ เลิศพิพัฒน์

ชื่อของ “เขตต์อริญ” สำหรับคนฟังเพลงรุ่นใหม่ๆ อาจจะไม่ค่อยรู้จักมากนัก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง บรรดาวัยรุ่น ที่ไม่สนใจที่มาที่ไปของเพลงแต่ละเพลง ที่ศิลปินคนโปรดของตนเองร้องมาจากไหน แต่ถ้าเป็นคนฟังเพลงรุ่นเก่าที่สนใจในเนื้อหาของเพลงแต่ละเพลง และใครรู้ว่าใครกันเป็นผู้ที่สร้างสรรค์เนื้อร้องเหล่านั้นขึ้นมา ก็จะต้องรู้จักมักคุ้นกับชื่อของผู้ชายคนนี้เป็นอย่างดี

ประวัติของเขตต์อริญ ด้านครอบครัว

เขตต์อริญ เลิศพิพัฒน์ เกิดเมื่อวันที่ 16 พฤษภาคม พ.ศ. 2491 จังหวัด กรุงเทพฯ (บริเวณสยามสแควร์ในปัจจุบัน) เป็นบุตรคนที่ 5 ในจำนวนบุตร 7 คน ของ ร.อ. พินัย เลิศพิพัฒน์ และ ม.ร.ว. เลี่ยมทอง เลิศพิพัฒน์ (ทองแถม) ดังนี้

1. นางสาว พิไลพรรณ เลิศพิพัฒน์
2. นางวรรณกนก ชวลิตเลขา
3. เด็กชายคิลกชัย เลิศพิพัฒน์ (ถึงแก่กรรม)
4. นายคณัยเดช เลิศพิพัฒน์
5. นายเขตต์อริญ เลิศพิพัฒน์
6. พันตำรวจโทขวัญชัย เลิศพิพัฒน์
7. นางวไลภรณ์ เลิศพิพัฒน์

เขตต์อริญ สมรสกับ นางสาวปาริชาติ พุกผาสุข เมื่อวันที่ 23 ธันวาคม พ.ศ. 2522 แต่ทั้งคู่ ไม่มีทายาทด้วยกัน

ประวัติด้านการศึกษา

เขตต์อริญ เริ่มการศึกษาครั้งแรกเมื่ออายุได้ 7 ปี ที่โรงเรียน เซนต์คาเบรียล โดยศึกษาดังแต่ชั้น ประถม 1 – มัธยม 8 ดังนี้

ประถม 1 – 4 พ.ศ. 2498 – 2502

มัธยม 1 – 6 พ.ศ. 2502 – 2508

มัธยม 7 – 8 พ.ศ. 2508 – 2509

หลังจากจบการศึกษาที่เซนต์คาเบรียลแล้วได้เข้าศึกษาต่อระดับอุดมศึกษาที่ คณะเศรษฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ปีพ.ศ. 2509 – 2517

ประวัติด้านการศึกษาคดนตรี

เชตต์อรัญ เป็นคนเงียบขรึม พุคน้อย ชอบฟังเพลงเป็นชีวิตจิตใจ เพลงที่เชตต์อรัญ ชอบฟังเป็น เพลง Light Music ซึ่งนายแพทย์อานวย ชูโต จัดรายการวิทยุทุกคืนหลังข่าว เมื่อเข้าสู่วันรุ่น (พ.ศ. 2504 โดยประมาณ) เริ่มหัดเล่นดนตรี โดยมีกีตาร์เป็นเครื่องดนตรีที่ชอบ ในช่วงนั้นโรงเรียนที่สอนดนตรีโดยเฉพาะค่อนข้างหายาก แต่โชคที่เชตต์อรัญ เป็นคนที่สามารถอ่าน และฟังภาษาอังกฤษได้ดี จึงทำให้สามารถค้นคว้าความรู้ด้านดนตรีจากตำราที่เป็นภาษาอังกฤษในช่วงที่เรียนอยู่มัธยมศึกษาตอนปลายที่ เซนต์คาเบรียลได้มีโอกาสร่วมเล่นดนตรีกับ เรวัต พุทธินันท์ และเมื่อเข้าศึกษาต่อที่คณะเศรษฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ก็ยังคงเล่นดนตรีร่วมกับ เรวัต พุทธินันท์ เพราะ เรวัต ได้ศึกษาต่อที่คณะ เศรษฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เช่นกัน ในช่วงปี พ.ศ. 2517 เชตต์อรัญ ได้เข้าศึกษาวิชาดนตรี อย่างจริงจัง กับสถาบันสยามกลการ เมื่อจบจากสถาบันสยามกลการแล้ว ได้เข้าทำการสอนดนตรีที่นั่น แล้วนี่คือจุดเริ่มต้นการทำงานด้านดนตรีอย่างจริงจัง

ประวัติการทำงาน

หลังจากทำงานกับสถาบันสยามกลการ (สอนกีตาร์คลาสสิก) ตั้งแต่ปี 2519 ต่อมาได้ร่วมเพื่อน (คนู ฮันตระกูล) ก่อตั้งโรงเรียนดนตรี ศศิธิยะ ขึ้นและบริหารงานในตำแหน่ง ครูใหญ่ ของโรงเรียน ตั้งแต่ 9 มิถุนายน 2523 ได้ถ่ายทอดความรู้ความสามารถเชิงดนตรีให้แก่อนุชนรุ่นต่อมาอย่างมากมาย และลาออกจากศศิธิยะ ในปี พ.ศ. 2531 ด้วยเหตุผลว่าการเปลี่ยนผู้ถือหุ้นใหญ่ทำให้นโยบายต่างๆ ไม่เป็นไป อย่างที่เชตต์อรัญต้องการ ประกอบกับในช่วงที่ทำงานให้ศศิธิยะ เรวัต พุทธินันท์ ซึ่งเป็นผู้ร่วมริเริ่มก่อตั้ง บริษัทแกรมมี่ จำกัด ได้ชักชวนให้เชตต์อรัญแต่งเพลงให้กับศิลปินในยุคนั้น เช่น ธงไชย แมคอินไตย์ , อัสนี โชติกุล ฯลฯ นับแต่นั้น เชตต์อรัญจึงได้ทำงานกับบริษัท แกรมมี่ อย่างเต็มตัว (พ.ศ. 2531) ในฐานะ นักแต่งเพลง

ผลงานการแต่งเนื้อร้องของ เชตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์

ชื่อเพลง	ศิลปิน	อัลบั้ม
กระดี่ได้น้ำ	อัสนี โชติกุล	กระดี่ได้น้ำ
กัลปาวสาน	สุรสีห์ อิทธิกุล	กัลปาวสาน
เก็บไว้ให้เธอ	นูโว	สุคฯ ไปเลยซี
ใกล้กับไกล	สุรสีห์ อิทธิกุล	กัลปาวสาน
ไกล	สุรสีห์ อิทธิกุล	พอดี พอดี
ขลุ่ยผิว	อัสนี โชติกุล	ผักชีโรยหน้า
ขอขึ้นอยู่ตรงนั้น	จิตติมาสุตสุนทร	จูด จูด จูด
ขอรักเธอข้างเดียว	ดาววัน	หุ่นกระบอก

ชื่อเพลง

ข้าแต่พระเยซู
 คั่นเข้าไป
 คนไหนเก่ง คนไหนดั่ง
 ครวญ
 ความสุขคือ
 คำนึงชีวิต
 คั่นนี้ไม่เหมือนคั่นนั้น
 คั่นวันผ่านมา
 คั่นแห่งแสงจันทร์แรม
 คือฝน
 คือละคร
 คุ่มกันใหม่
 เครื่องจักรน้อยๆ
 งามแสงแห่งดาว
 จงจำไว้ทุกถ้อยคำ
 จดจำไว้
 จริงใจจะอย่าง
 จริงใจไว้ก่อน
 จากเธอที่รัก
 จากรางหญ้า สู่ทางเขน
 จากแสงแดด สู่สายลม
 จิตนาการ
 ใจคน
 ฉันจะรักจริง
 ฉันนึกถึงวันนั้น
 ฉันรออยู่
 ชีวิตคือเพลง
 ชีวิตนี้
 คนตรี คีตา เวหา จักรวาล
 ดวงดาว และสายลม
 เดินต่อไป

ศิลปิน

แคทริน ถ้ำแก้ว
 สุรสิทธิ์ อธิธิกุล
 สุรสิทธิ์ อธิธิกุล
 สุรสิทธิ์ อธิธิกุล
 แคทริน ถ้ำแก้ว
 สุรสิทธิ์ อธิธิกุล
 ธงไชย เมคอินไตย
 กอหญา
 ไพบุลย์เกียนติ เขียวแก้ว
 อำพล ลำพูน
 จูติมา สุดสุนทร
 สุรสิทธิ์ อธิธิกุล
 อำพล ลำพูน
 แคทริน ถ้ำแก้ว
 สุรสิทธิ์ อธิธิกุล
 มาชา วัฒนพานิช
 ไมโคร
 ใหม่ เจริญปุระ
 ปาริชาติ เลิศพิพัฒน์
 แคทริน ถ้ำแก้ว
 สุรสิทธิ์ อธิธิกุล
 อัสนี – วสันต์ โชติกุล
 เสาวลักษณ์ ลีละบุตร
 แคทริน ถ้ำแก้ว
 กอหญา
 มิกกี้
 รวิวรรณ จินดา
 แคทริน ถ้ำแก้ว
 สุรสิทธิ์ อธิธิกุล
 แคทริน ถ้ำแก้ว
 อินคา

อัลบั้ม

อัลเลลูยา
 คนดนตรี
 กัลปาวสาน
 กัลปาวสาน
 อัลเลลูยา
 กัลปาวสาน
 บุมเมอเรง
 ในถิ่นซึก
 Be Cool
 วัตถุไวไฟ
 Red Hot
 Project Album
 ม้าเหล็ก
 สายธารสู่ดวงดาว
 กัลปาวสาน
 รสชาติความเป็นคน
 หมิ่นฟ้าเรนไฮด์
 ไม้ม้วน
 ชมสายธาร
 อัลเลลูยา
 กัลปาวสาน
 จินตนาการ
 ชีวิต และจิตใจ
 สายธารสู่ดวงดาว
 ในถิ่นซึก
 Micky # 2
 เพราะเราเข้าใจ
 อัลเลลูยา
 เทียบเสียง
 สายธารสู่ดวงดาว
 ตามรอยตะวัน

ชื่อเพลง	ศิลปิน	อัลบั้ม
เดียวดาย	วิยะดา โกมารกุล	หน้าตาของความรู้สึก
แค่คนช่างฝัน	กอหญา	ในลิ้นชัก
แค่เธอที่รัก	ปาริชาติ เลิศพิพัฒน์	ชมสายธาร
คน	สุรสิทธิ์ อธิธิกุล	Project Album
ตะเกียง	สุรสิทธิ์ อธิธิกุล	คนดนตรี
ตัวของเรา	สมประสงค์ สิงหวนวัฒน์	แหวกฟ้า – ควี่ดาว
ตัวเราของใคร	สุรสิทธิ์ อธิธิกุล	กัลปาวสาน
ต่างเป็นแรงบันดาลใจ	อนุชิต จูริเกษ	แรงบันดาลใจ
ตื่นเถิดที่รัก	แคทริน ถ้ำแก้ว	สายธารสู่ดวงดาว
เดินแรง เดินกา	นรินทร์ ณ บางช้าง	ดอกไม้ จดหมาย ความรัก
เติมน้ำมัน	ไมโคร	เต็มถึง
ถามใจตัวเอง	รวีวรรณจินดา	เพราะเราเข้าใจ
ถึงเธออยู่ห่างไกล	วงดาววัน	หุ่นกระบอก
ทองไม่รู้ร้อน	อัสนี-วสันต์ โชติกุล	ฟีกทอง
ทะเลพระจันทร์	สมพล ปิยะพงศ์ศิริ	เหล่าเจ้าหญิง
ทำดี ได้ดี	อัสนี-วสันต์ โชติกุล	กระดี่ได้น้ำ
ทั้งฝัน	สุรสิทธิ์	พอดี พอดี
แท่งที่ใจ	ฐิติมา สุตสุนทร	ฐิติมา สุตสุนทร
นาฬิกา	ธนศ วรากุลนุเคราะห์	กดปุ่ม
นินจา	คริสติน อากีลาร์	นินจา
บ้าหอมฟาง	อัสนี – วสันต์ โชติกุล	บ้าหอมฟาง
บูมเมอแรง	ธงไชย แมคอินไตย์	บูมเมอแรง
แบบไทยๆ	นกแล	ทิงนองนอย
โบกมือลา	จักรพรรณ์ อาบครบุรี	ซื้อด
โบไม้	คริสติน่า อากีลาร์	Golden Eye
เป็นอย่างนี้ตั้งแต่เกิดเลย	นูโว	เป็นอย่างนี้ตั้งแต่เกิดเลย
เป็นอย่างนั้นเอง	โจ & ก้อง	สตูดิโอ
เป็นอะไรละเพื่อน	U.H.T.	คูดีดี นะ เพื่อน
เป็นอันดาลาย	จิระศักดิ์ ปานพุ่ม	Get Up Higher
เปิดฝา	ไมโคร	เต็มถึง
แปลกตรงที่หัวใจ	ศรัณย่า ส่งเสริมสวัสดิ์	แปลกตรงที่หัวใจ

ชื่อเพลง	ศิลปิน	อัลบั้ม
ผักชีโรยหน้า	อัสนี-วสันต์ โชติกุล	ผักชีโรยหน้า
พลิกถืดอก	คริสติน่า อากีลาร์	นินจา
พายุ	ไมโคร	หมิ่นฟ้าเรนไฮด์
เพราะฉันจริงจัง	จอห์น รัตนเวโรจน์	โซโล
เพราะเราเข้าใจ	รวิวรรณ จินดา	เพราะเราเข้าใจ
ฟักทอง	อัสนี-วสันต์ โชติกุล	ฟักทอง
ไม่อาจหยั่งรู้	ธงไชย แมคอินไตย์	พริกชี้หนู
ไม่เอาละ	ปฏิกาน ปฐวิการต์	มิสเตอร์มอส
รัก	อชิตะ ปราโมช ณ อยุธยา	Ing Today
รักเหมือนอะไร	TIME	TIME
รู้กันน้ำ	อัสนี-วสันต์ โชติกุล	สับปะรด
เราจะทำยังไง	เจตริน วรรธนะสิน	จ-เ-ะ-ย
เราจะขี้มให้กัน	ธงไชย	รับขวัญวันใหม่
สองคนในร่างเดียว	นูโว	ออกซิเจน
สับปะรด	อัสนี-วสันต์ โชติกุล	สับปะรด
สายล่อฟ้า	อัสนี-วสันต์ โชติกุล	ผักชีโรยหน้า
เส้นตรง	ปฏิกาน ปฐวิการต์	มิสเตอร์มอส
เสียดาย	นันทกานต์ ฤทธิวงศ์	Inside Out
เสียดายจะตาย	ใหม่ เจริญปุระ	ความลับสุดขอบฟ้า
หมิ่นฟ้าเรนไฮด์	ไมโคร	หมิ่นฟ้าเรนไฮด์
เหมือนกัน	วสุ แสงสิงแก้ว	นายจิบกับคุณวสุ
อย่างน้อย	ศิววงศ์ แสงอ่อน	วันปล่อยฮัท
อย่างเพื่อน	ศักดา พัชรสีมา	AMP DA

อัลบั้มสาขารัฐดวงดาว (2524) เขตต์อรัญ เขียนคำร้องทั้ง 12 เพลง เป็นผลงานที่ทำร่วมกับเพื่อนนักดนตรีในนามวง “คิดกรี” อัลบั้มนี้แพร่หลายในวงแคบมาก แต่คนที่เคยฟังจะรู้ว่า “จับใจ” อย่างยิ่ง โดยเฉพาะบทเพลงชื่อเดียวกับอัลบั้มนี้

อัลบั้มเรมาร้องเพลงกัน (2525) ชุดนี้เป็นการทำงานของเขตต์อรัญ กับผองเพื่อนวงคิดกรี และเรวัต พุทธินันท์ ก่อนจะร่วมงานกับเรวัตเต็มตัวที่แกรมมี่ ชุดนี้ เขตต์อรัญเขียนคำร้อง 7 เพลง บางเพลงอย่าง

“ขลุ่ยผิว” “วิณาแก้วไกว” มีการนำมาทำใหม่อยู่ในอัลบั้ม “ผักชีโรยหน้า” และ “กระดี่ได้น้ำ” ของอัสนี-วสันต์ โชติกุล ส่วน “คนตรีคีตา” อยู่ในอัลบั้ม “เทียบเสียง”

อัลบั้มน้ำตาแสงใต้ คอนแชร์โต้ (2526) อัลบั้มกีตาร์คลาสสิกที่แพร่หลายในรูปของคลาสสิกเสด็จเทพ เขตต์อรัญเรียบเรียง และบรรเลงเองเป็นอัลบั้มทั้งดงาม และน่าฟังจนถึงทุกวันนี้

อัลบั้มอัลเลลูยา (2525) ทั้ง 10 เพลงเป็นงานเขียนคำร้องของเขตต์อรัญ หลายคนฟังแล้วคงนึกว่าเขตต์อรัญเป็นคริสต์ศาสนิกชนเต็มตัว ด้วยเขียนได้ลึกซึ้งครบถ้วนเนื้อความ อารมณ์ไปด้วยกัน ได้ดีกับการเขียนทำนองของครู อันตะระกุล ในสไตล์ “เพลงร้องเพลงในโบสถ์” รายได้จากอัลบั้มนี้นำไปสมทบทุนชมรมนักเขียนคาทอลิก

อัลบั้มชมสายธาร (2526) เขตต์อรัญทำงานเองทั้งหมด ตั้งแต่ทำนอง คำร้อง เรียบเรียง บรรเลง และอำนวยความสะดวก ปรารhati นักร้องอัลบั้มนี้ขออนุญาตให้ฟังว่า เดิมทีเขตต์อรัญตั้งชื่อชุดว่า “เราจะไม่พราดจากกัน” แต่สันติ เสวตวิมล ทักท้วง-ยาวเกินไป จึงเปลี่ยนเป็น “ชมสายธาร” ที่ให้ผอญไปประจวบเหมาะกะกับน้ำท่วมกรุงเทพฯ ครั้งใหญ่โดยไม่ได้ตั้งใจ

อัลบั้มคืนหนึ่ง (2528) ผลงานบรรเลงกีตาร์คลาสสิกชุดแรกของ อัคกี ไอเคิลมานัน กับบทเพลงพระราชนิพนธ์ ที่เขตต์อรัญเป็นผู้เรียบเรียงทั้ง 10 เพลง

อัลบั้มกลป่าวสาน (2528) ผลงานเดี่ยวชุดแรกของสุรสีห์ อิทธิกุล ที่เขตต์อรัญ เขียนคำร้องทั้งชุด

อัลบั้มCandle Light Blues (2542) อีกอัลบั้มที่รวบรวมบทเพลงพระราชนิพนธ์ บรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดย อัคกี ไอเคิลมานัน เขตต์อรัญเรียบเรียงรวม 8 เพลง จากจำนวน 13 เพลงในชุดนี้

นอกจากจะแต่งเพลงแล้ว อีกหนึ่งผลงานที่เป็นความภูมิใจของเขตต์อรัญ อย่างมาก ก็คือ หนังสือที่ชื่อ “คิดคำทำเพลง” (กุมภาพันธ์ 2545) ซึ่งเกิดจากประสบการณ์ การทำงานแต่งเพลง และการศึกษาข้อมูลจากคำราชนิพนธ์ในประเศ และต่างประเทศ ซึ่งหนังสือ “คิดคำทำเพลง” เป็นผลงานชิ้นสุดท้ายของเขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์ ที่ได้เผยแพร่ออกสู่สาธารณะ นอกจากนี้ ยังมีเพลงกล่ำกลืน และ Love is not a game ซึ่งเป็น 2 เพลง ล่าสุดที่บันทึกเสียงเรียบเรียงแล้วไม่นานก่อนเขตต์อรัญ จากไป แต่ยังไม่ได้เผยแพร่

เขตต์อรัญ จากไปอย่างสงบ โดยนั้งหลับไปบนเก้าอี้ทำงาน เมื่อวันศุกร์ที่ 22 สิงหาคม 2546 ที่ คลองตันคอนโดมิเนียม สุขุมวิท 71 กรุงเทพฯ สิริอายุได้ 55 ปี 3 เดือน 6 วัน

วิเคราะห์การเรียบเรียงเพลงสำหรับบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิก

เพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชนั้น ถือได้ว่าเป็นเพลงที่สมบูรณ์แล้ว ทั้งเรื่องของทำนองและคอร์ด ดังนั้นผู้วิจัยจะไม่ทำการวิเคราะห์ทำนองและการใช้คอร์ด แต่จะวิเคราะห์เฉพาะการเรียบเรียงสำหรับบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิกเท่านั้น โดยผู้วิจัยได้กำหนดหัวข้อในการวิเคราะห์ข้อมูลไว้ 4 หัวข้อดังนี้

1. ช่วงเสียงของเพลง
2. การใช้นับนิ้ว
3. การใช้เสียงประสาน
4. การใช้เทคนิคเฉพาะและการเพิ่มเติมท่อนของเพลง

เพลงที่นำมาวิเคราะห์เป็นเพลงที่เชตต์อรรณู ลิขสิทธิ์พัฒน์ ได้ทำการเรียบเรียงเพื่อให้สามารถบรรเลงด้วยกีตาร์เพียงตัวเดียว โดยได้นักกีตาร์คลาสสิกฝีมือดีชาวเยอรมัน ชื่อฮัคกี ไคเคิลมานน์ ผู้บรรเลงและทำการบันทึกเสียงเพื่อเผยแพร่ในปี พ.ศ. 2523 จำนวน 10 เพลง ดังนี้

- | | |
|------------------|----------------------------|
| 1. สายฝน | FALLING RAIN |
| 2. ขามเย็น | LOVE AT SUN DOWN |
| 3. เมื่อโสมส่อง | I NEVER DREAM |
| 4. แก้วตาขวัญใจ | LOVE LIGHT IN MY HEART |
| 5. แผ่นดินของเรา | ALEXANDRA |
| 6. แสงเทียน | CANDLE LIGHT BLUES |
| 7. แสงเดือน | MAGIC BEAMS |
| 8. คำแล้ว | LULLABY |
| 9. เทวพาคู่ขวัญ | DREAM OF LOVE DREAM OF YOU |
| 10. ใกล้รุ่ง | NEAR DAWN |

สายฝน

ทำนอง : พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ภูมิพลอดุลยเดชฯ

คำร้อง : พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าจักรพันธ์เพ็ญศิริ

Music : H.M. King Bhumibol Adulyadej

Lyric : H.H. Prince Chakrabandh Pensiri

เมื่อ ลม ฝน บน ฟ้า มา ลົว
 สาด เป็น สาย พราย พลั้ว ทิว ทุ่ง
 ต้น ไม้ พลั้ว ู่ กิ่ง ใบ
 แดด ทอ รุ่ง อ - ร่าม ตา
 เหมือน จะ เอน ราก คลอน กอน ไป
 รุ่ง เลื่อม ลาย พราง พราย น - ภา
 แต่ เหล่า ไม้ ยิ่ง กลับ งาม
 ยาม เมื่อ ฝน มา แต่ ไกล
 พระ พรหม ท่าน บัน ดาล ให ฝน หลัง เพื่อ ประ
 พระ พรหม ช่วย อำ นวย ให ชื่น ฉ่ำ เพื่อ จะ
 หัง ซี - วิต มิ ทรม น้ำ ทิพย์ สาด เป็น สาย พราย
 นำ ดับ ความ ร้อน ใจ น้ำ ฝน หลัง ลง มา จาก
 พลั้ว ทิว งาม ทัว เขต คาม ชุ่ม ธา - รา
 ฟ้า แดน ไกล พืช พรวณ ไม้ ชื่น ยิน ยง

Falling Rain

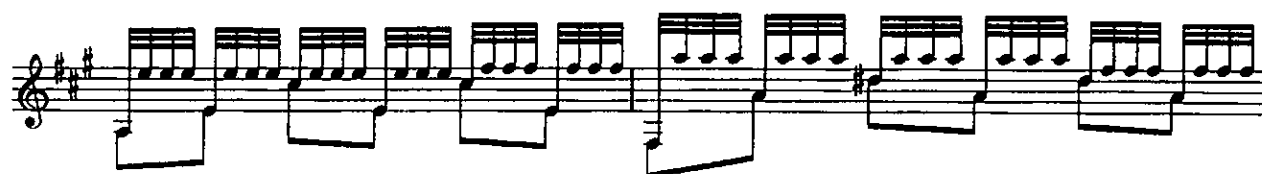
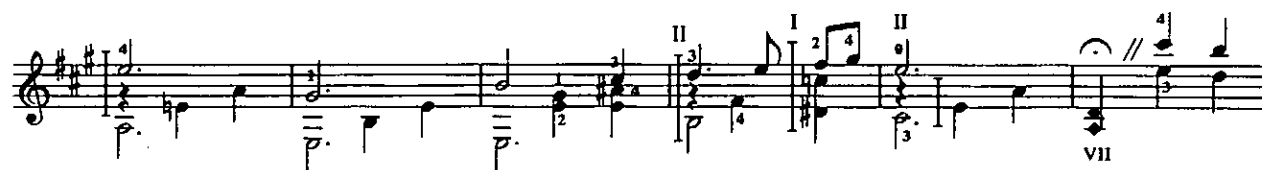
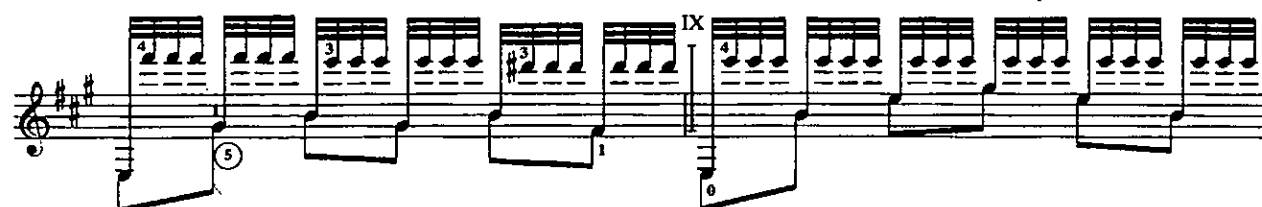
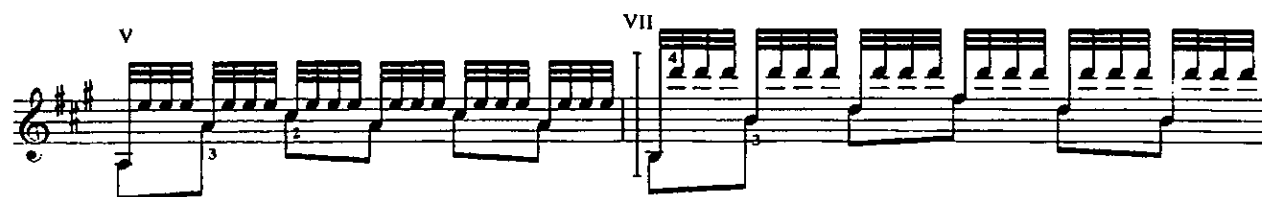
(composed 1946)

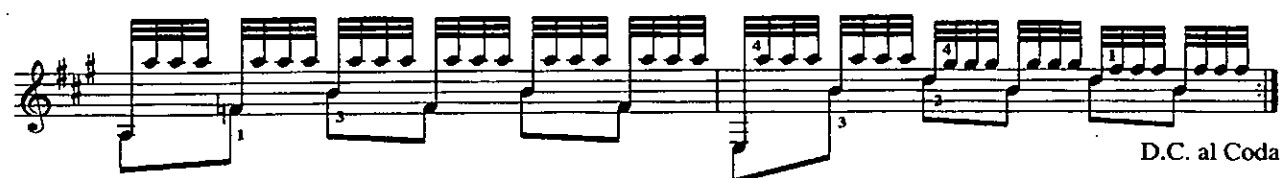
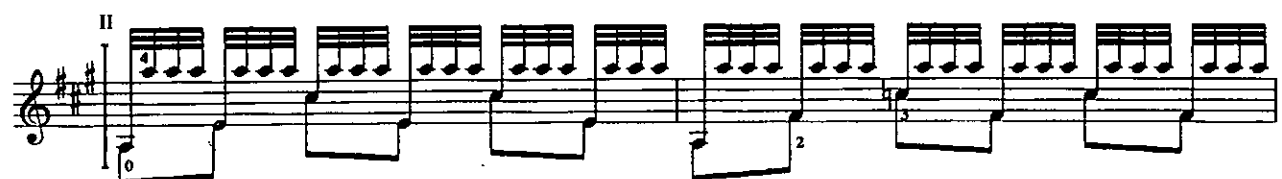
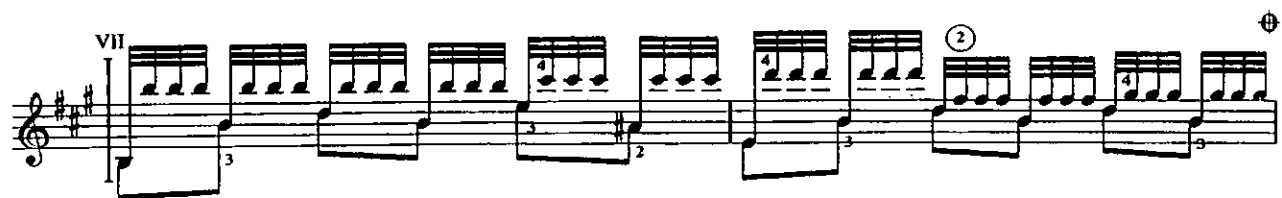
H.M. King Bhumibol Adulyadej
of Thailand

The guitar score for "Falling Rain" is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. The melody is written in a single line, with fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamics (p) indicated. The second staff continues the melody. The third staff is marked with a 'V' and continues the melody. The fourth staff is marked with a 'IX' and continues the melody. The fifth staff is marked with a 'VII' and continues the melody. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, as well as fingerings and dynamics.

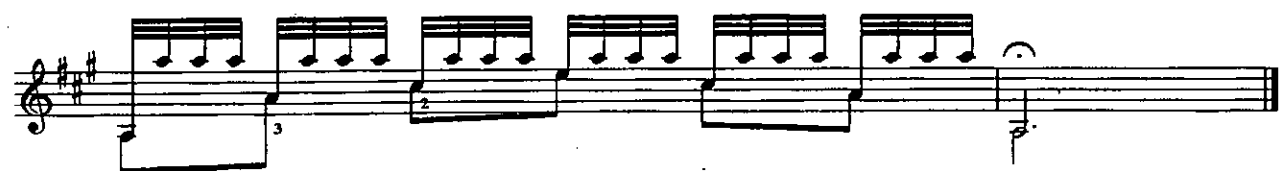
© Copyright of all compositions by H.M. the King of Thailand

© Copyright of these guitar arrangements 1999 by Asia Music International Ltd.





⊕ Coda



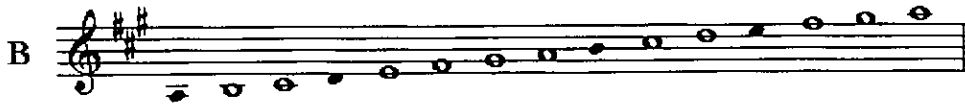
สายฝน FALLING RAIN

สายฝน เป็นเพลงที่พระราชทานออกมาเป็นเพลงที่สองต่อจากเพลง ยามเย็นและนำออกบรรเลง ณ เวทีลีลาศ สวนอัมพร เมื่อปี พ.ศ. 2489 ทั้งนี้ได้โปรดเกล้าฯ ให้พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าจักรพันธ์เพ็ญศิริ ทรงประพันธ์คำร้องภาษาไทย และศาสตราจารย์ท่านผู้หญิงนพคุณ ทองใหญ่ฯ ประพันธ์คำร้องภาษาอังกฤษ เพลงนี้อยู่ในจังหวะ Waltz

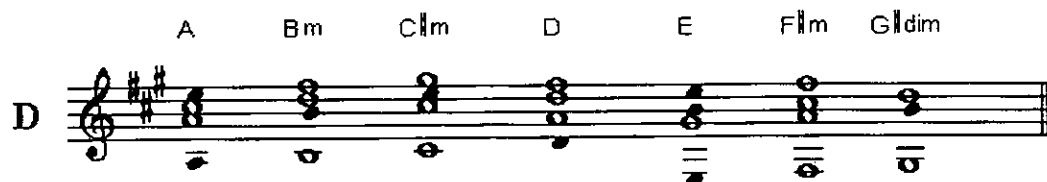
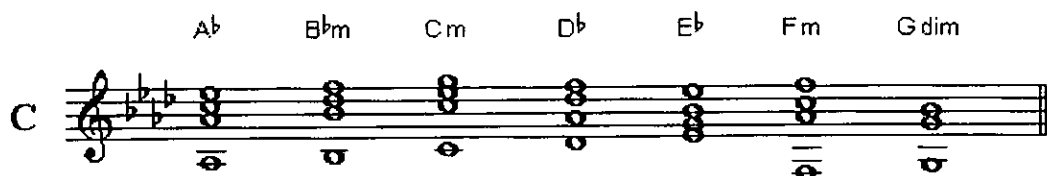
วิเคราะห์การเรียบเรียงสำหรับบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิก โดยแบ่งหัวข้อการวิเคราะห์ออกเป็นดังนี้

1. ช่วงเสียง
2. การเลือกใช้นับโดเสียงให้เหมาะสมกับกีตาร์
3. การเลือกใช้เสียงประสาน
4. การเลือกใช้เทคนิคเฉพาะและการเพิ่มเติม

1. ช่วงเสียงของเพลงสายฝนอยู่ระหว่างโน้ต E^b ถึง G  ซึ่งประมาณคู่ 10 กีตาร์สามารถบรรเลงได้ โดยกีตาร์นั้นจะสามารถบรรเลงทั้งทำนองและคอร์ดได้โดยใช้กีตาร์ตัวเดียว แต่แนวทำนองนั้นไม่ควรจะเกินกว่า 2 Octave (คู่ 16)
2. การเลือกใช้นับโดเสียงให้เหมาะสมกับกีตาร์ เนื่องจากการบรรเลงกีตาร์นั้น ผู้บรรเลงจะมีนิ้วมือซ้ายเพียง 4 นิ้วเท่านั้นในการกำหนดเสียง ส่วนมือขวาจะเป็นตัวทำให้เกิดเสียง (คิก) ซึ่งต่างจากเครื่องประเภทคีย์บอร์ด ที่สามารถใช้นิ้วทั้ง 10 นิ้ว ในการกำหนดเสียงที่จะบรรเลง นับโดเสียงเดิมของเพลงสายฝนจะอยู่ในบันไดเสียง A^b major ซึ่งเป็นบันไดเสียงที่ไม่เหมาะกับการบรรเลงด้วยกีตาร์ เนื่องจากโน้ตทุกตัวในบันไดเสียง A^b major จะต้องใช้นิ้วมือซ้ายเป็นตัวกำหนดเสียง พบว่าผู้เรียบเรียงได้ทำการเปลี่ยนบันไดเสียงโดยใช้นับโดเสียง A major ซึ่งในบันไดเสียง A major จะมีโน้ตที่ไม่ต้องใช้นิ้วมือซ้ายเป็นตัวกำหนดโดยโน้ตบางตัวจะเป็นโน้ตที่เกิดจากสายเปิด โดยเฉพาะโน้ตหลัก A,D,E ซึ่งทั้ง 3 โน้ตจะเป็นโน้ตพื้นของคอร์ดชั้นเอง (Primary Chord) ดังตัวอย่าง



A เป็นบันไดเสียง A[♭] major ซึ่งเป็นบันไดเสียงเดิมของเพลงสายฝน ส่วน B เป็นบันไดเสียงใหม่ ซึ่งมีโน้ตที่เกิดจากสายเปิดโดยโน้ตตัวดำ ● จะเป็นเสียงที่เกิดจากสายเปิด นอกจากโน้ตที่บรรเลงทำนอง แล้วการใช้คอร์ดในบันไดเสียง A[♭] major ก็ยังไม่เหมาะสมกับกีตาร์ด้วย เนื่องจากมีโน้ตที่เป็นสายเปิดเลย ดังตัวอย่าง C



C เป็นทางเดินคอร์ด (Chord progression) เดิมของเพลงสายฝนจะเห็นว่าโน้ตทุกตัวในทุกคอร์ดของบันไดเสียง A[♭] major จะต้องใช้นิ้วมือซ้ายเป็นตัวกำหนดทั้งสิ้น จึงไม่เหมาะที่จะใช้ทางเดินคอร์ดของบันไดเสียง A[♭] major ส่วนตัวอย่าง D เป็นทางเดินคอร์ดของบันไดเสียง A major ซึ่งพบว่าในทุกคอร์ดของบันไดเสียง A major จะมีโน้ตที่เกิดจากสายเปิดโดยเฉพาะ โน้ตพื้นของคอร์ดชั้นเอก

นอกจากเปลี่ยนบันไดเสียงจาก A[♭] major เป็น A major แล้ว ยังพบอีกว่าผู้เรียบเรียงได้เปลี่ยนระดับเสียงของแนวทำนองโดยทำให้แนวทำนองสูงขึ้น 1 Octave โดยช่วงเสียงเดิมจะอยู่ที่โน้ตเสียงต่ำ หลังจากเปลี่ยนระดับเสียงแล้วเสียงจะสูงขึ้น ทั้งนี้ ผู้เรียบเรียงต้องการให้แนวทำนองของเพลงอยู่บน สาย 1,2 ของกีตาร์ เพราะ โน้ตแนวทำนองจะบรรเลงด้วยกีตาร์ได้ดีควรจะอยู่ที่สาย 1,2,3

3. หลังจากได้บันเสียงและช่วงเสียงที่เหมาะสมแล้วพบว่าได้มีการเรียบเรียงโดยให้สามารถบรรเลงด้วยกีตาร์ตัวเดียว โดย

3.1 กำหนดโน้ตเพียง 2 แนวก่อน คือแนวทำนองและแนวเบส โดยโน้ตแนวเบสจะเป็นโน้ตพื้น (Root) ของคอร์ด ดังตัวอย่าง

3.2 หลังจากได้โน้ต 2 แนวแล้วพบว่า มีการพลิกกลับของแนวเบสโดยในห้องที่ 3-4 เป็นคอร์ด E เหมือนกัน พบว่าผู้เรียบเรียงใช้โน้ต B แทน E ในห้องที่ 3



- ในห้องที่ 8 คอร์ด E พบว่าผู้เรียบเรียงใช้โน้ต G# แทนโน้ต E



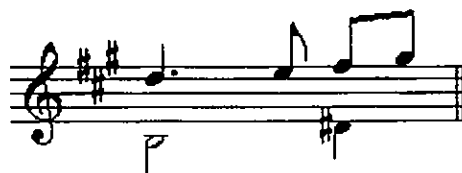
- ในห้องที่ 26 คอร์ด E พบว่าผู้เรียบเรียงใช้โน้ต B แทนโน้ต E



- ในห้องที่ 6 มีการเติมแนวเบสโดยใช้หลักการประสานเสียงแบบขนานแนว (Similar motion) โดยเพิ่มโน้ต A และ G# ในแนวเบสเพื่อรองรับการเคลื่อนที่ของทำนอง



- ในห้องที่ 21 พบว่ามีการเติมคอร์ด A dim จังหวะที่ 3



3.3 หลังจากได้แนวเบสที่เหมาะสมแล้ว พบว่ามีการนำเสียงประสานมาผสมด้วยโดยเสียงประสานของการเรียบเรียงเพลงให้กีตาร์นั้นจะเป็นโน้ตที่อยู่ระหว่างแนวทำนองและแนวเบส เพื่อเป็นการลดช่องว่างระหว่างแนวเบสและแนวทำนอง ทำให้เพลงมีมิติเพิ่มขึ้น โดยโน้ตที่นำมาใช้พบว่าเป็นโน้ตในคอร์ด(Chord Tone) ทั้งสิ้น ทั้งนี้เพื่อต้องการเสียงที่กลมกล่อม (Consonance Sound) ส่วนอัตราจังหวะพบที่ใช้อัตราจังหวะธรรมดา (Simple Time) ดังตัวอย่าง





4. พบว่ามีการสร้างท่อนต่อ Link ในห้องที่ 15 เป็นลักษณะของบันไดเสียงแบบครึ่งเสียง (Chromatic) ก่อนที่จะเข้าสู่ท่อน B (ห้องที่ 16-23)



- มีการใช้เทคนิค Harmonic Sound ในห้องที่ 22 จังหวะแรก โดยเทคนิคนี้จะใช้นิ้วมือซ้ายสัมผัสกับสาย แต่จะไม่กดลงไปเหมือนปกติ โดยในเพลงนี้จะสัมผัสสาย 5 และ 4 ในตำแหน่งที่ 7 บนคอกีตาร์ เรียกว่า Harmonic 7th ซึ่งเสียงที่เกิดขึ้นจะไม่ตรงกับโน้ตที่เขียนแต่จะเป็นเสียงคู่ 5 เปอร์เฟกต์ที่สูงขึ้นอีก 1 Octave



- ในตอนท้ายของเพลงมีการสร้างท่อนจบ โดยใช้แนวทำนองเป็นโน้ตตัว A ตลอดทั้ง 3 ห้อง โดยมีคอร์ดดังนี้ A, F, A แต่ยังคงใช้โน้ต เบสเป็นโน้ต A ทั้ง 3 ห้อง และจบด้วยโน้ต เพียงตัวเดียวในแนวเบส



- หลังจากจบท่อน A (ห้องที่ 24-30) พบว่าผู้เรียบเรียงได้สร้างท่อนต่อ (Link) อีก 3 ห้อง ก่อนที่จะย้อนกลับไปท่อน A โดยใช้แนวทำนองเป็นโน้ต A 2 ห้อง โดยใช้คอร์ด $F^{\#m-5}$ และคอร์ด $F^{\#}$ แต่ยังคงใช้โน้ตเบส เป็นโน้ต A ทั้ง 2 ห้อง ส่วนในห้องที่ 3 ของท่อนต่อใช้คอร์ด E, และใช้โน้ตทำนองเรียงกันจาก A $G^{\#}$ $F^{\#}$ เพื่อจะกลับเข้าหาโน้ตทำนอง E ของห้องแรก (ในท่อน A)



ในเพลงสายฝนพบว่ามีกรนำเทคนิคการรัวสาย (Timmolo) มาใช้ โดยจะใช้เทคนิคนี้ เฉพาะ โน้ตแนวทำนอง เทคนิคการรัวสาย Timmolo เป็นเทคนิคเฉพาะของกีตาร์จะสามารถใช้ได้ดีเฉพาะกับเพลงที่มีอัตราจังหวะค่อนข้างช้า ทั้งนี้เนื่องจากกีตาร์เป็นเครื่องดนตรีที่ไม่สามารถทำเสียงลากยาวได้ เทคนิคนี้จะช่วยให้แนวทำนองมีเสียงติดต่อกันอย่างไม่ขาดช่วง (พบว่าในท่อน B ของเพลงผู้เรียบเรียงไม่ได้ใช้เทคนิคการรัวสาย)

สรุป

- ในเพลงสายฝนได้มีการเปลี่ยนบันไดเสียง โดยจากเดิมใช้บันไดเสียง $A^{\#}$ major ผู้เรียบเรียงเปลี่ยนไปใช้บันไดเสียง A major เพื่อความสะดวกในการบรรเลง
- มีการใช้โน้ตพลิกกลับในแนวเบส เมื่อมีการใช้คอร์ดเดียวกันเกินกว่า 1 ห้อง
- ใช้การประสานเสียงแบบกลมกล่อม โดยใช้โน้ตในคอร์ดทั้งสิ้น
- มีการสร้างท่อนเชื่อม Link ก่อนที่จะขึ้นท่อนใหม่
- มีการใช้เทคนิคการรัวสาย Timmolo เฉพาะในแนวทำนอง เพื่อต้องการเสียงที่ต่อเนื่อง

ยามเย็น

ทำนอง : พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ภูมิพลอดุลยเดชฯ

Music : H.M. King Bhumibol Adulyadej

คำร้อง : พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าจักรพันธ์เพ็ญศิริ

Lyric : H.H. Prince Chakrabandh Pensiri

แดด รอน รอน เมื่อ ทิ - น กร จะ ลับ เหลี่ยม เม - ฆา
 รอน รอน หมู่ มวล ภา - มร บิน ลอย ล่อง ตาม ลม

ทอ แสง เรือง อ - ร่าม ช่าง งาม ตา ใน น - ภา ส - ลับ จับ อัน - พร
 คอจ เคล้ำ พดก ษา ชาติ ชื่น เชย ชม ชม สม ตาม อา รมย์ ล่อง เลย ไป

แดด รอน รอน เมื่อ ทิ - น - กร จะ ลา โลก ไป โกล
 ลัว ลม ไซย กลิ่น พวรรณ ไม้ ไปรย ไร ร่วง ห่วง อา - ลัย

ยาม นี้ จำ ต้อง พราวจาก ดวง - ใจ โกล แสง โกล สุด ห่วง ยอด ดวง - ตา แต่
 ยาม สาส์น พลับ พราวจาก ดวง - ใจ คอย แสง ทอง วันใหม่ กลับ คืบ มา แต่

Am F7 Bb7
 ก่อน เคย คลอ เคลีย กัน ทุก วัน คืน รื่น อุ - รา ต้อง
 ก่อน เคย คลอ เคลีย กัน ทุก วัน คืน ชื่น อุ - รา ต้อง

E7 Am Cdim Gm C7 F C+
 อยู่ เดียว เปลี่ยว วิญ - ญาณ เหมือน ดัง น - ภา ไร ทิ - น - กร แดด รอน รอน
 อยู่ เดียว เปลี่ยว วิญ - ญาณ เหมือน ดัง น - ภา ไร ทิ - น - กร ไร่ ยาม เย็น

F Bb7 C7
 หาก ทิ น กร จะลา โลก ไป โกล ความ รัก เรา คง อยู่ คู่ กัน ไป
 จวบ ยาม นี้ เป็น เวลา สุด อา - รมย์ ยาม ไร ความ สว่าง ห่วง ทิน - กร

F 1. 2.
 ใน หัว ใจ คง อยู่ คู่ เชย ชม แดด
 ยาม รัก จำ จะ จร จาก กัน ไป

Love at Sundown

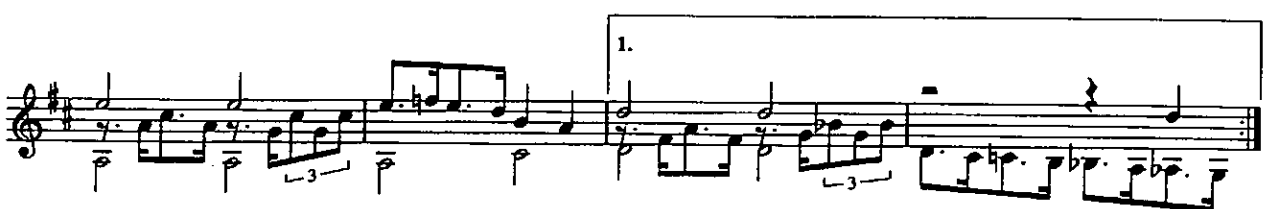
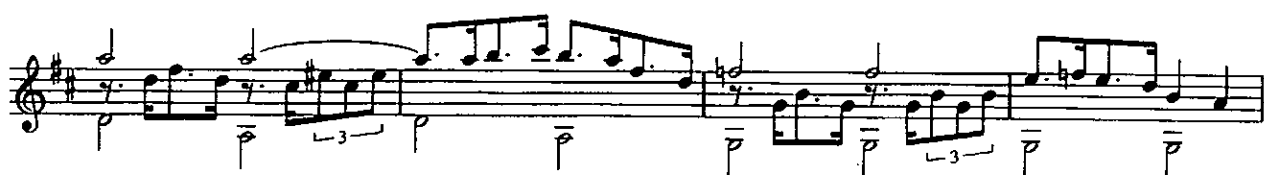
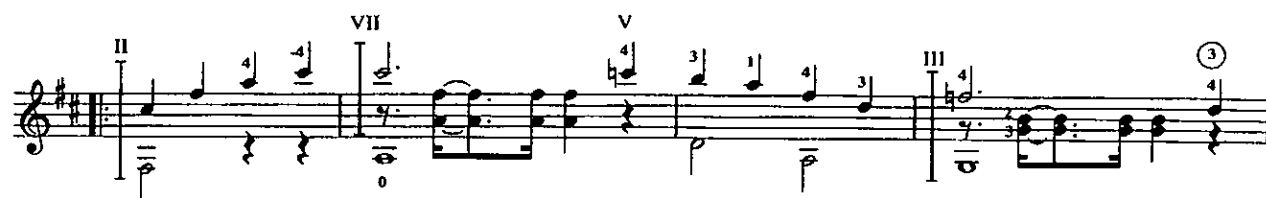
(composed 1946)

H.M. King Bhumibol Adulyadej
of Thailand

The image displays a guitar arrangement of the piece 'Love at Sundown'. It consists of five staves of music written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as eighth notes, quarter notes, and rests, along with guitar-specific techniques like triplets, slurs, and fingerings (indicated by numbers 1-4). The arrangement is divided into sections marked with Roman numerals I, II, and III. The first staff begins with a triplet of eighth notes. The second staff features a triplet of eighth notes and a slur over a group of notes. The third staff includes a triplet of eighth notes and a slur over a group of notes. The fourth staff features a triplet of eighth notes and a slur over a group of notes. The fifth staff includes a triplet of eighth notes and a slur over a group of notes. The piece concludes with a final chord and a double bar line.

© Copyright of all compositions by H.M. the King of Thailand

© Copyright of these guitar arrangements 1999 by Asia Music International Ltd.



ยามเย็น LOVE AT SUN DOWN

บทเพลงพระราชนิพนธ์อันดับแรกในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่รัชกาลที่ 9 คือ เพลงแสงเทียน ซึ่งเป็นเพลงแนวบลูส์ หากแต่โปรดเกล้าพระราชทานเพลงยามเย็น และสายฝน ออกมาก่อนในปี พ.ศ. 2489 และโปรดเกล้าฯ หม่อมเจ้าจักรพันธ์เพ็ญศิริ ทรงแต่งคำร้องภาษาไทย และให้คุณหญิงนพคุณทองใหญ่ แต่งคำร้องภาษาอังกฤษนับเป็นเพลงพระราชนิพนธ์เพลงแรกที่พระราชทานออกมาโดยจังหวะของเพลงอยู่ในจังหวะ Fox Trot

วิเคราะห์การเรียบเรียงสำหรับบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิก โดยแบ่งหัวข้อการวิเคราะห์ออกเป็นดังนี้

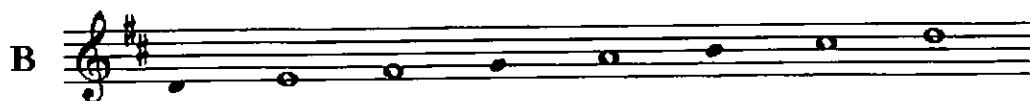
1. ช่วงเสียง
2. การเลือกใช้น้บันไดเสียงให้เหมาะสมกับกีตาร์
3. การเลือกใช้น้เสียงประสาน
4. การเลือกใช้น้เทคนิคเฉพาะ

1. ช่วงเสียงของเพลงยามเย็น อยู่ระหว่างโน้ต C ถึงโน้ต E



ประมาณคู่ 10 ซึ่งกีตาร์สามารถบรรเลงได้

2. การเลือกใช้น้บันไดเสียงให้เหมาะสมกับกีตาร์ เนื่องจากบันไดเสียงเดิมของเพลงยามเย็นใช้น้บันไดเสียง F major โน้ตทำนองตัวต่ำสุดจะอยู่ที่โน้ต middle C ซึ่งไม่เหมาะกับการบรรเลงด้วยกีตาร์ (โน้ต middle C จะอยู่ที่สายกีตาร์ สาย 5 ซึ่งเป็นสายเสียงต่ำพบว่ามีน้การย้ายบันไดเสียงไปยังบันไดเสียง D major โน้ตต่ำสุดจะเป็นโน้ตตัว A ซึ่งจะอยู่บนสายกีตาร์ สาย 3 จึงทำให้น้ช่วงเสียงอยู่ระหว่างโน้ต A ถึง C[#] (โน้ตทำนองจะบรรเลงด้วยกีตาร์ได้ดีควรจะอยู่ที่สาย 1, 2, 3) และบันไดเสียง D major จะมีโน้ตที่เป็นสายเปิดอยู่มากกว่า บันไดเสียง F major ดังตัวอย่าง



A เป็นบันไดเสียง F major ซึ่งเป็นบันไดเสียงเดิมของเพลงยามเย็น ส่วน B เป็นบันไดเสียงใหม่ ซึ่งจะมีโน้ตที่เกิดจากสายเปิด (Open Sting Sound) โดยโน้ต • จะเป็นเสียงที่เกิดจากสายเปิด นอกจากโน้ตที่บรรเลงทำนองแล้วการใช้คอร์ดในบันไดเสียง F major ก็ยังไม่เหมาะสมกับกีตาร์ด้วย เนื่องจากมีโน้ตที่เป็นสายเปิดอยู่น้อยมาก

F Gm Am B^b C Dm Edim

C

D Em F#m G A Bm C#dim

D

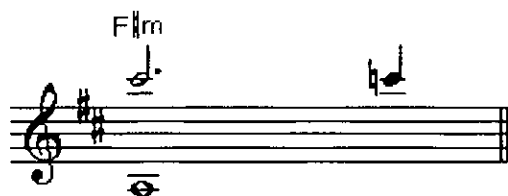
C เป็นทางเดินคอร์ด (Chord Progression) เดิมของเพลงยามเย็นจะเห็นว่าโน้ตที่เกิดจากสายเปิดจะมีน้อยกว่าทางเดินคอร์ดของบันไดเสียงในตัวอย่าง D ซึ่งจะมีโน้ตที่เกิดจากสายเปิดมากกว่าโดยเฉพาะโน้ตพื้น (Root) ของคอร์ดขั้นเอก (Primary Chord)

3. หลังจากได้บันไดเสียงที่เหมาะสมแล้วพบว่าได้มีการเรียบเรียงโดยให้สามารถบรรเลงด้วยกีตาร์ตัวเดียวโดย

3.1 กำหนดโน้ตเพียง 2 แนวก่อน คือ แนวทำนอง และแนวเบส (Bass Line) โดยแนวเบสจะเป็นโน้ต (Root) ของคอร์ดดังตัวอย่าง

3.2 หลังจากได้โน้ต 2 แนว แล้วพบว่ามีการใช้การผลัดกลับของแนวเบสในห้องที่ 7 โดยใช้โน้ต C[#] แทนโน้ต A ในจังหวะที่ 3 ทั้งนี้เพื่อต้องการการเคลื่อนที่ของแนวเบส (คอร์ด A)

ในห้องที่ 19 คอร์ด Fm[#] พบว่ามีการใช้โน้ตเบสเป็นตัว A ซึ่งเป็นตัวที่ 3 ในคอร์ด Fm[#] ทั้งนี้ทำให้แนวเบสมีการเคลื่อนที่เพราะในห้องที่ 17 เป็นคอร์ด Fm[#] เหมือนกัน



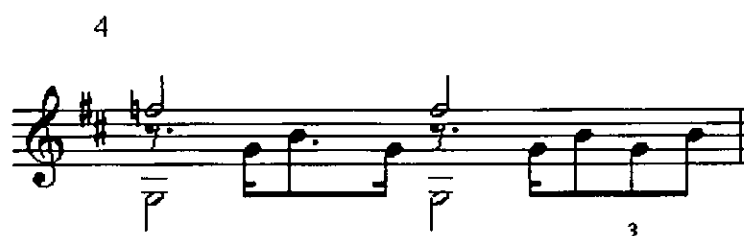
ในห้องที่ 19 ใช้โน้ตเบส A แทนโน้ต D ในจังหวะที่ 3 (คอร์ด D)



ในห้องที่ 21 ใช้โน้ตเบส G[#] แทนโน้ต C[#] (คอร์ด C[#]) ในจังหวะที่ 3



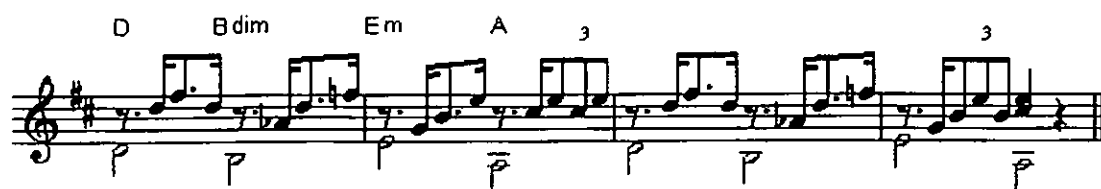
ในตอน A (ห้อง 1-8) พบว่ามีการใช้โน้ตเบสแบบพลิกกลับแล้วยังพบว่าการใส่เสียงประสาน (ระหว่างแนวทำนองและแนวเบส) โดยพบเฉพาะห้องที่มีโน้ตทำนองเป็นเสียงขาวโดยโน้ตที่นำมาใช้จะเป็นโน้ตในคอร์ดทั้งสิ้น (โดยใช้เทคนิค Arpeggio) โดยจะใช้อัตราส่วนจังหวะแบบธรรมดา (SimpleTime) ในจังหวะที่ 1-2 ของแต่ละห้อง และใช้อัตราส่วนจังหวะแบบผสม (Compound Time) ในจังหวะที่ 3-4



ในท่อน B (ตั้งแต่ห้องที่ 17-24) พบว่ามีการใช้โน้ตเสียงประสานแบบ Block Chord โดยใช้จังหวะขัด (Syncopation) ทั้งนี้ทำให้เพลงกระชับและมีจังหวะเร้าใจอีกทั้งทำให้บรรยากาศของเพลงในท่อน B ต่างจากท่อน A (ห้องที่ 1-8) โดยพบเฉพาะในห้องที่มีโน้ตเสียงยาวเท่านั้น



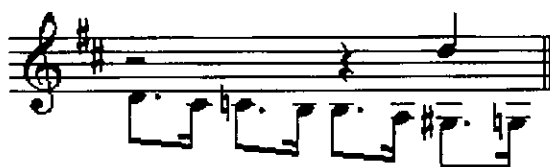
4. พบว่ามีการเพิ่มเติมบทนำ (Introduction) ก่อนที่จะนำเข้าสู่ท่อน A จำนวน 4 ห้อง โดยมีการใช้คอร์ด D Bdim Em A โดยใช้เทคนิคการกระจายคอร์ด (Arpeggio) ซึ่งเป็นเทคนิคเฉพาะของกีตาร์



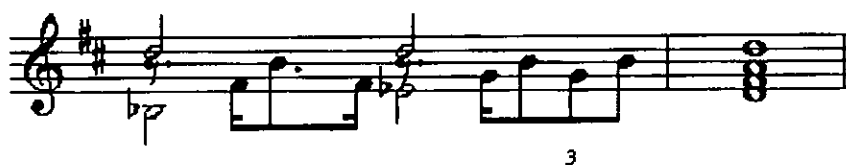
มีการสร้างท่อนต่อ (Link) ระหว่างท่อนของเพลงดังมีรายละเอียดดังนี้
 ห้องที่ 7-8 ในห้องที่ 7 มีการเพิ่มคอร์ด Gm (IVm) ในจังหวะในจังหวะที่ 3 ของห้องโดยเล่นแบบกระจาย
 คอร์ด และในห้องที่ 8 มีการใช้แนวเบสจากตัว D ไหลเรียงต่ำลงไปยังตัว A ซึ่งเป็นโน้ตพื้นของคอร์ด A
 ก่อนที่จะเข้าทำนองของท่อน A อีกครั้ง



ห้องที่ 16 พบว่าก่อนที่จะเข้าสู่ท่อน B มีการใช้แนวเบสไล่เรียงกันไปแบบครึ่งเสียงตั้งแต่โน้ต D ไปยัง F#
 ซึ่งเป็นโน้ตพื้นของคอร์ด Fm#



ในท่อนท้ายของเพลงพบว่าการสร้างท่อนจบ (Ending) โดยการใช้คอร์ด B^b จากนั้นตามด้วยคอร์ด
 E^b major, ซึ่งทั้งสองคอร์ดจะมีโน้ตตัว D เช่นกันจึงสามารถนำมาใช้ได้ จากนั้น จบด้วยคอร์ด D ซึ่งเป็น
 การกลา (Approach) ที่เรียกว่า Chromatic Approach



สรุป

- มีการเปลี่ยนบันไดเสียงจาก F major เป็น D major
- มีการพลิกกลับในแนวเบส เพื่อต้องการการเคลื่อนที่ของแนวเบส (โดยปรกติจะการใช้การพลิกกลับเฉพาะห้องดนตรี 2 ห้องที่ใช้คอร์ดเดียวกัน แต่เพลงนี้ใช้พลิกกลับในคอร์ดเดียวกัน)
- เสียงประสานของเพลงนี้ ใช้เฉพาะห้องที่มีทำนองเสียงยาว โดยใช้โน้ตในคอร์ดทั้งสิ้น โดยใช้ทั้งอัตราส่วนจังหวะธรรมดา Simple time และอัตราส่วนจังหวะผสม Compound Time
- ใช้เทคนิคกระจายคอร์ด Arpeggio ในการสร้างบทนำ

เมื่อโลมส่อก

ทำนอง : พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ภูมิพลอดุลยเดชฯ

Music : H.M. King Bhumibol Adulyadej

คำร้อง : ท่านผู้หญิงสมโรจน์ สวัสดิกุล ณ อยุธยา

Lyric : Thanpuying Somroj Swasdikul Na Ayudhya



ถ้า โสม ทอแสง ถ้า - ไพ่ ดัน สุขใจ หมายถึง
โสม ขวน ดัน คำ - นิ่ง ครั้งหนึ่ง กลางแสง



ชม เพลิน หลง พัว เพื่อภิ - รมย์ โสม สาดส่องแสง มาภาค
จันทร์ เรา สอง พลอดเพื่อรำ - พัน รัก มันไม่ผันแปรตราบ



พื้น เว - หา พราว พราย เพราะก้องประ - กาย ดา รา เพียง เพชร พลอยส่อง
ฟ้า ดิน ม้วยแล เรา สอง ดับ ส - ลาย ดวง แด วิญ - ญาณ ไม่ห่าง



ฟ้า แว่ว วับ จับใจ เมฆ น้อย ลอยโลม ลูบ หาวเหมือนมืออันผ่อง
แห่ ลอย รัก ร่วมทาง ครั้นแล้ว เวรกรรมชาติ ไทน์ ระดมกัน ผลัก



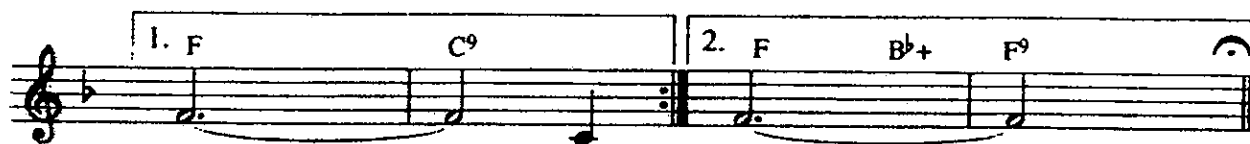
ขาว ละ - ไม่ ลูบ โลม น - ภา สดใส นั้นพาให้หทัย
ใส เรา ห่วงเมื่อรัก ยังไม่หม่นหมอง รักยังส - ลัก



ฉัน สะ - เทือน ใจ ลม เย็น เชย พัด เดือน มา มี ให้ อุรา
 กลาง ดวง ใจ แต่ ยัง หวัง ใน ผล บุญ นำ ให้ บาป กรรม



ต้ม เลือน เพียง เสียง เธอ รำ พัน เดือน คำ มัน สด -
 แคล้ว ไป คิน พบ ความ รัก เดิม ใน คิน หนึ่ง วัน



ภา อ้า เพ็ญ

I Never Dream

(composed 1951)

H.M. King Bhumibol Adulyadej
of Thailand

© Copyright of all compositions by H.M. the King of Thailand

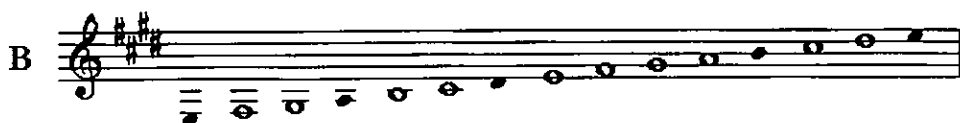
© Copyright of these guitar arrangements 1999 by Asla Music International Ltd.

เมื่อโสมส่อง I NEVER DREAM

เพลงเมื่อโสมส่อง เป็นเพลงที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ทรงพระราชนิพนธ์ทำนองและคอร์ด เมื่อปี พ.ศ 2494 จากนั้นพระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าเพ็ญศิริจักรพันธ์ เป็นผู้ประพันธ์คำร้อง ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์การเรียบเรียง สำหรับบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิก โดยแบ่งหัวข้อการวิเคราะห์ออกเป็นดังนี้

1. ช่วงเสียง
2. การเลือกใช้นับโดเสียงให้เหมาะสมกับกีตาร์
3. การเลือกใช้เสียงประสาน
4. การเลือกใช้เทคนิคเฉพาะ

1. ช่วงเสียงของเพลงเมื่อโสมส่องอยู่ระหว่างโน้ต G[#] ถึง D  ประมาณคู่ 12 ซึ่งกีตาร์สามารถบรรเลงได้
2. การเลือกใช้นับโดเสียงให้เหมาะสมกับกีตาร์ เนื่องจากนับโดเสียงเดิมของเพลงเมื่อโสมส่องใช้นับโดเสียง F major โน้ตทำนองต่ำสุดอยู่ที่โน้ต G[#] ซึ่งไม่เหมาะกับการบรรเลงด้วยกีตาร์ พบว่ามีการย้ายนับโดเสียงไปยังนับโดเสียง E major และทำการเปลี่ยนโน้ตแนวทำนองให้สูงขึ้นอีก คู่ 8 ซึ่งทำให้โน้ตต่ำสุดของแนวทำนองจะอยู่ที่ สาย 4 แทนที่จะเป็นสาย 6 (โน้ตทำนองจะบรรเลงด้วยกีตาร์ได้ดีควรอยู่ที่สาย 1, 2, 3 หรือ 4) โดยจะมีช่วงเสียงอยู่ที่โน้ต G ถึง C อีกทั้งในนับโดเสียง E major จะมีโน้ตที่เป็นสายเปิดอยู่มากกว่านับโดเสียง F major (โดยธรรมชาติของกีตาร์จะนิยมบรรเลงด้วยสายเปิด) ดังตัวอย่าง



A เป็นบันไดเสียง F major ซึ่งเป็นบันไดเสียงเดิมของเพลงเมื่อโสมส่อง ส่วน B เป็นบันไดเสียงใหม่ ซึ่งมีโน้ตที่เกิดจากสายเปิดโดยโน้ตตัวดำ ● จะเป็นเสียงที่เกิดจากสายเปิด นอกจากโน้ตที่บรรเลงทำนองแล้วการใช้คอร์ดในบันไดเสียง F major ก็ยังไม่เหมาะสมกับกีตาร์ด้วย เนื่องจากมีโน้ตที่เป็นสายเปิดอยู่น้อย

Staff C: F, Gm, Am, B $\flat$, C, Dm, E dim

Staff D: E, F $\sharp$ m, G $\sharp$ m, A, B, C $\sharp$, D $\sharp$ dim

C เป็นทางเดินคอร์ด (Chord progression) เดิมของเพลงเมื่อโสมส่องจะเห็นว่าโน้ตส่วนใหญ่ของคอร์ดในบันไดเสียง F major จะต้องใช้นิ้วมือซ้ายเป็นตัวกำหนดทั้งนั้น จึงเป็นการไม่สะดวกที่จะใช้ทางเดินคอร์ดของบันไดเสียง F major ส่วนตัวอย่าง D เป็นทางเดินคอร์ดของบันไดเสียงใหม่ ซึ่งจะเห็นว่าในแท็บจะทุกคอร์ดของบันไดเสียง E major จะมีโน้ตที่เกิดจากสายเปิดโดยเฉพาะโน้ต (Root) ของคอร์ด

1. หลังจากเลือกบันไดเสียงและเปลี่ยนช่วงเสียงของแนวทำนองที่เหมาะสมแล้วพบว่าได้มีการเรียบเรียงโดยให้สามารถบรรเลงด้วยกีตาร์ตัวเดียวโดย

- กำหนดโน้ตเพียง 2 แนวก่อนคือ แนวทำนองและแนวเบส (Bass Line) โดยแนวเบสจะเป็นโน้ตพื้น (Root) ของคอร์ด ดังตัวอย่าง A

ตัวอย่าง A

E F#m G#m F#m A₂
 6 F#m A
 11
 16 3
 20

21

B7

3

26

26

30

2. พบว่ามีการใช้การพลิกกลับ (Inversion) และการเปลี่ยนระดับเสียงของเบสบางห้องได้แก่

- ห้องที่ 1 ได้มีการทำให้โน้ตเบสสูงขึ้น คู่ 8 (1 Octave), คอร์ด Fm[#]
- ห้องที่ 3 ใช้โน้ต C[#] แทน F[#] ซึ่งโน้ต C[#] เป็นคู่ 5 perfect ของโน้ต F[#] (คอร์ด Fm[#])
- ห้องที่ 5 ใช้โน้ต D[#] แทนโน้ต F[#] ซึ่งโน้ต D[#] เป็นคู่ 6 major ของโน้ต F[#] (คอร์ด Fm[#] 6)
- ห้องที่ 10 ใช้โน้ต C แทนโน้ต F[#] ซึ่งโน้ต C เป็นโน้ตตัวที่ 5 ในคอร์ด F[#]dim
- ห้องที่ 14 ใช้โน้ต A[#] แทนโน้ต D[#] ซึ่งโน้ต A[#] เป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด D[#]7
- ห้องที่ 16 ใช้โน้ต F[#] แทนโน้ต B ซึ่งโน้ต F[#] เป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด B,
- ห้องที่ 18 ใช้โน้ต A แทนโน้ต F[#] ซึ่งโน้ต A เป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด Fm[#]
- ห้องที่ 22 ใช้โน้ต F[#] แทนโน้ต B ซึ่งโน้ต F[#] เป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด B,

ทั้งนี้การพลิกกลับจะทำให้แนวทางเดินของเบสมีความหลากหลาย จะสังเกตเห็นว่าถ้ามีการใช้คอร์ดเดียวกันเกินกว่า 1 ห้องดนตรี ก็พบว่ามีการใช้โน้ตพลิกกลับในการเรียบเรียง ดังตัวอย่าง B

ตัวอย่าง B

6

11

16

21

26

31

3. หลังจากได้แนวเบสที่เหมาะสมแล้วพบว่าการนำเครื่องประสานเสียงมาผสมด้วยโดยเสียงประสานของการเรียบเรียงเพลงให้กีตาร์นั้นจะอยู่ระหว่างแนวทำนองและเบสโดยพบว่าโน้ตที่นำมาเป็นโน้ตในคอร์ดทั้งสี่ (Chord tone) โดยจะมีการตัดโน้ตในคอร์ดบางตัวออกเพื่อให้

สามารถบรรเลงได้ด้วยกีตาร์ตัวเดียวโดยโน้ตที่ตัดออกนั้น พบว่าไม่มีการตัดโน้ตที่เป็นโน้ตพื้นออก (Root) และยังพบอีกว่ามีการตัดโน้ตเบสออกสำหรับคอร์ดที่อยู่ในจังหวะที่ 3 ของแต่ละห้องดนตรี นอกจากนี้พบว่าผู้เรียบเรียงได้ทำการแต่งบทนำ (Introduction) อีก 4 ห้อง ก่อนที่จะเข้าสู่ทำนองหลัก โดยใช้คอร์ดดังนี้ E, Fm[#], E, B₇ โดยทำนองที่แต่งเพิ่มจะสอดคล้องกับทำนองหลักของเพลง และมีการใช้เบสที่เป็นเสียงเดียวกันใน 3 ห้องแรก จะเห็นว่า ในห้องที่ 2 คอร์ด Fm[#] แต่ผู้เรียบเรียงใช้เบส E ซึ่งลักษณะเช่นนี้ เรียกว่า Pedal Point และใช้เสียงประสานในคอร์ดเป็นหลัก

สรุป

- มีการเปลี่ยนบันไดเสียงจาก F major เป็น E major
- มีการใช้โน้ตพลิกกลับในแนวเบส และมีการเปลี่ยนระดับเสียงของแนวเบสให้สูงขึ้น 1 Octave
- เสียงประสานที่ใช้เป็นโน้ตในคอร์ดทั้งสิ้น (Chord tone)
- มีการสร้างบทนำ โดยใช้เทคนิค pedal point

แก้วตาขวัญใจ

ทำนอง : พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ภูมิพลอดุลยเดชฯ

คำร้อง : พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าจักรพันธ์เพ็ญศิริ

Music : H.M. King Bhumibol Adulyadej

Lyric : H.H. Prince Chakrabandh Pensiri

E^b C⁷ Fm A^bm⁶ B^b E^b
 แก้ว ตา ขวัญ - ใจ เธอ อยู่ แห่ง ไค ขวัญ เอย ขาด

D⁷ Fm B^b7 B^b+ E^b
 ชู้ คู่ เซบ รัก เอย เดียว ดาย เฝ้า คอย รัก

B^b+ G⁷ Cm C⁷ Fm C+ A^bm⁶ Gm⁶
 เสว้า เหงา ใจ แสน หน้าย เปลี่ยา ป่าน ซี วา ทาง วาย คลาย สุข

E^b E^bmaj⁷ Cm⁷ B^b7 E^b C⁷ Fm A^bm⁶
 ตรม โอ้ เวร โทน มา พา โชค ชะ - ตา แสน

E^b D⁷ Fm Fm B^b9
 ชั่ว โลก นี มีด มัว หาด กลัว ระ ทม ได้ แด่

A^bm Gm Fm Fm E^b
 หวัง นั้ง แด่ มิน คอย คู่ ขวัญ ดัน ออก ตรม ร้อน ธา - รณณ์ หวัง

B^b7 E^b E^b7 A^b
 ขม ชิต เซบ ดวง ใจ อยู่ เดียว เปล่า เปลี่ยา ป่าน ไค ออก ใจ ระ -

A^bdim E^b7 A^b
 ทม ขาด คน นิ ยม ขาด คู่ ชิด ชม ระ บม ทรม ใน

G⁺ C C⁷ B⁷
 โอ้ บุญ ไม่ ช่วย นำ พา แก้ว ตา ขวัญ ใจ ได้ แต่ ผิน

B^b9 B^b+ B^b7 E^b C⁷
 ไป ไม่ สบ สม ใจ รัก เอย แก้ว ตา ขวัญ

Fm A^bm⁶ B^b7 E^b D⁷ Fm
 ใจ เธอ อยู่แห่ง ไฉ หนอ เธอ เฝ้า เพื่อ เฝ้า ละเนอ ฝั เธอ มา

Fm B^b9 A^bm Gm Fm
 เชย สุด จะ เหา เฝ้า แต่ ผิน ทรม กระ ล้น พรัน จิต

Fm E^b B^b7 E^b
 เลย ผิน ถึง วัน ขวัญ เอย ชิด เชย ชื่น ชม

Lovelight in my Heart

(composed 1950)

H.M. King Bhumibol Adulyadej
of Thailand

The image displays a guitar score for the piece 'Lovelight in my Heart'. The score is written on six staves, each containing a single melodic line in treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. Fingering numbers (1-4) are placed above the notes to indicate finger placement. Capo positions are indicated by Roman numerals (V, II, IV, I, XII) above the staves. The score concludes with a double bar line and repeat dots (//).

© Copyright of all compositions by H.M. the King of Thailand

© Copyright of these guitar arrangements 1999 by Asia Music International Ltd.

The musical score is written on a single staff in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It consists of seven lines of music. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and fingerings (numbers 1-4). Roman numerals (I, II, III, IV, V, VII, IX, X, XII) are placed above the staff to indicate specific fret positions or chords. The piece concludes with a double bar line and the instruction "D.S. al Fine".

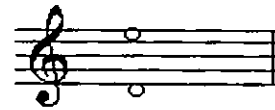
The score is divided into seven lines of music. The first line starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The second line begins with a Roman numeral V. The third line ends with a Roman numeral VII and the word "Fine" followed by a double bar line. The fourth line begins with a Roman numeral VII. The fifth line begins with a Roman numeral X. The sixth line begins with a Roman numeral II. The seventh line begins with a Roman numeral VII and ends with a Roman numeral XII and the instruction "D.S. al Fine".

แก้วตาขวัญใจ LOVE LIGHT IN MY HEART

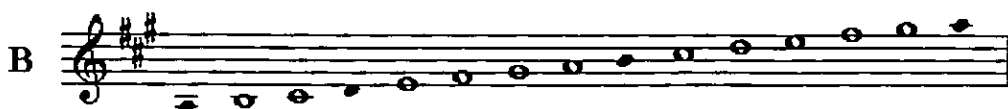
เพลงแก้วตาขวัญใจ เป็นเพลงที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ทรงพระราชนิพนธ์ทำนองและคอร์ด เมื่อปี พ.ศ. 2493 จากนั้น พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าเพ็ญศิริจักรพันธ์ เป็นผู้ประพันธ์คำร้อง ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์การเรียบเรียงสำหรับบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิก โดยแบ่งหัวข้อการวิเคราะห์ออกเป็นดังนี้

1. ช่วงเสียง
2. การเลือกใช้น้บันไดเสียงให้เหมาะสมกับกีตาร์
3. การเลือกใช้เสียงประสาน
4. การเลือกใช้เทคนิคเฉพาะ

1. ช่วงเสียงของเพลงแก้วตาขวัญใจอยู่ระหว่างโน้ต D ถึงโน้ต E ประมาณคู่ 9 ซึ่งกีตาร์สามารถบรรเลงได้

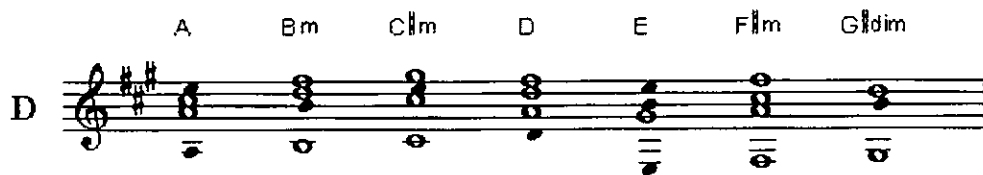
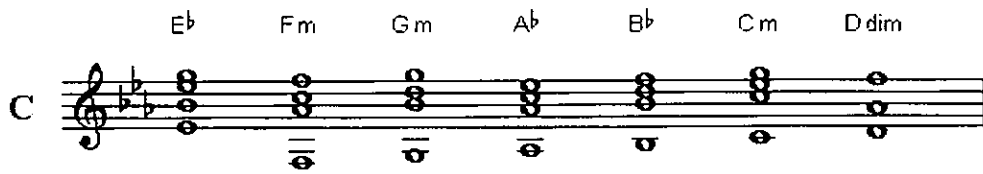


2. การเลือกใช้น้บันไดเสียงให้เหมาะสมกับกีตาร์ เนื่องจากบันไดเสียงเดิมของเพลงแก้วตาขวัญใจใช้น้บันไดเสียง E^b major ซึ่งไม่เหมาะกับการบรรเลงด้วยกีตาร์ พบว่ามีการย้ายบันไดเสียงไปยังบันไดเสียง A major ในบันไดเสียง E^b จะมีโน้ตที่เป็นสายเปิดอยู่บ่อยมากเมื่อเทียบกับบันไดเสียง A major ดังตัวอย่าง



A เป็นบันไดเสียง E^b major ซึ่งเป็นบันไดเสียงเดิมของเพลงแก้วตาขวัญใจ ส่วน B เป็นบันไดเสียงใหม่ ซึ่งมีโน้ตที่เกิดจากสายเปิด โดยโน้ตตัวดำ ● จะเป็นเสียงที่เกิดจากสายเปิด จากจากโน้ตที่

A เป็นบันไดเสียง E^b major ซึ่งเป็นบันไดเสียงเดิมของเพลงแก้วดาขวัญใจ ส่วน B เป็นบันไดเสียงใหม่ ซึ่งมีโน้ตที่เกิดจากสายเปิด โดยโน้ตตัวดำ ● จะเป็นเสียงที่เกิดจากสายเปิด จากจากโน้ตที่บรรเลงทำนองแล้วการใช้คอร์ดในบันไดเสียง E^b major ก็ยังไม่เหมาะสมกับกีตาร์ด้วย เนื่องจากมีโน้ตที่เป็นสายเปิดอยู่น้อย



C เป็นทางเดินคอร์ด (Chord progression) เดิมของเพลงแก้วดาขวัญใจ จะเห็นว่าโน้ตส่วนใหญ่ของคอร์ดในบันไดเสียง E^b major จะต้องใช้มือซ้ายเป็นตัวกำหนดทั้งสิ้น จึงเป็นการไม่สะดวกที่จะใช้ทางเดินคอร์ดของบันไดเสียง E^b major ส่วนตัวอย่าง D เป็นทางเดินคอร์ดของบันไดเสียงใหม่ซึ่งจะเห็นว่าแทบจะทุกคอร์ดในบันไดเสียง A major จะมีโน้ตที่เกิดจากสายเปิด โดยเฉพาะ โน้ตพื้น (Root) ของคอร์ด

3. หลังจากเลือกบันไดเสียงที่เหมาะสมแล้วพบว่า ได้มีการเรียบเรียงโดยให้สามารถบรรเลงด้วยกีตาร์ตัวเดียว โดย

1. กำหนดโน้ตเพียง 2 แนวก่อน คือแยกทำนองและแนวเบส (Bass Line) โดยแนวเบสจะเป็นโน้ตพื้น (Root) ของคอร์ด ดังตัวอย่าง A

ตัวอย่าง A

Chords and Bass Notes for Example A:

- Staff 1: A, F#, Bm, Bm7(b5), E, A, G#
- Staff 2: Bm, E
- Staff 3: C#m, F#m, Bm, Dm, E, A
- Staff 4: A, Bm, Bm7(b5), E, A
- Staff 5: E, Dm
- Staff 6: C#m, Cm, Bm, A, E
- Staff 7: A, D, Ddim

2. หลังจากได้แนวเบสและแนวทำนองแล้วพบว่ามีการใช้การพลิกกลับ (Inversion) ในบางห้องของเพลงทั้งนี้เพื่อให้เกิดแนวเบส (Bass Line) ที่ต่อเนื่อง ดังมีรายละเอียดดังนี้

- ในห้องที่ 1 จังหวะที่ 3 คอร์ด F# พบว่ามีการใช้โน้ต C# แทน F# ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความต่อเนื่องของแนวเบส เพราะในห้องที่ 3 แนวเบสเป็นโน้ตตัว B

- ในห้องที่ 8 พบว่ามีการใช้โน้ตเบสที่สูงกว่า 1 Octave ในจังหวะแรก และใช้โน้ตเบสตัวเดิมในจังหวะที่ 2 ส่วนในจังหวะที่ 3 ใช้โน้ตเบสเสียงเดียวกับจังหวะที่ 1 ซึ่งทำให้เสียงของเบสมีการเคลื่อนไหว
- ในห้องที่ 11 ใช้โน้ต G[#] แทนโน้ต C[#] เพื่อต้องการแนวเบสที่ต่อเนื่องไปยังห้องที่ 12
- ให้ห้องที่ 15 ใช้โน้ต E แทนโน้ต A
- ในห้องที่ 17 ในห้องนี้จะใช้วิธีเดียวกับห้องที่ 1
- ในห้องที่ 29 ใช้โน้ต C[#] แทนโน้ต A

ทั้งนี้การพลิกกลับ จะทำให้แนวทางเดินของเบสมีความหลากหลาย จะสังเกตเห็นว่า หลังจากใช้การพลิกกลับแล้วแนวเบสจะมีความต่อเนื่องมากขึ้น ดังตัวอย่าง B

ตัวอย่าง B

3. หลังจากได้แนวเบสที่เหมาะสมแล้วพบว่ามีกรนำเสียงประสานมาผสมด้วยโดยเสียงประสานของการเรียบเรียงเพลงให้กีตาร์นั้นจะอยู่ระหว่างแนวทำนองและแนวเบสโดยพบว่า โน้ตที่นำมาใช้เป็นโน้ตในคอร์ดทั้งสิ้น โดยจะมีการตัดโน้ตในคอร์ดบางตัวออก เพื่อให้สามารถบรรเลงได้ด้วยกีตาร์ตัวเดียว โดยโน้ตที่ตัดออกนั้นพบว่าไม่มีการตัดโน้ตที่เป็นโน้ตพื้นนอก ซึ่งพบอีกว่าในท่อนท้ายของเพลง (ตั้งแต่ห้องที่ 33-47) ผู้เรียบเรียงได้ใช้แนวเบสเป็นแนวทำนองซึ่งโดยปรกติแล้วการเรียบเรียงเพลงให้กีตาร์นั้นนิยมจะให้ทำนองอยู่ที่แนวเสียงสูง (Top note) ซึ่งการเรียบเรียงลักษณะนี้จะทำให้แนวทำนองอยู่ที่แนวเสียงต่ำ ทำให้เพลงมีความหลากหลาย อีกทั้งแนวทำนองจะฟังดูหนักแน่น และยังพบการใช้เทคนิคเฉพาะที่เรียกว่า Harmonic Sound ห้องที่ 16 จังหวะที่ 1 และในห้องที่ 46 จังหวะที่ 1 นอกจากนี้พบว่าผู้เรียบเรียงได้สร้างบทนำ(Introduction) ขึ้นมาอีก 4 ห้องเพลงใช้คอร์ดดังนี้ A, Dm, E, A โดยเล่นแบบกระจายคอร์ด (Arpeggios) ใช้อัตราส่วนจังหวะธรรมดา (Simple time)

สรุป

- มีการเปลี่ยนบันไดเสียงจาก E^b major เป็น A major
- มีการพลิกกลับของโน้ตในแนวเบส บางห้องเปลี่ยนแนวเบสให้สูงขึ้น 1 Octave ทั้งนี้ทำให้แนวเบสมีความต่อเนื่องกันในแต่ละห้อง
- ในการเรียบเรียงแนวเสียงประสานจะใช้โน้ตในคอร์ดทั้งสิ้น และได้มีการตัดโน้ตออกบางตัว เพื่อง่ายแก่การบรรเลง

- มีการเรียบเรียงโดยให้โน้ตทำนองอยู่ที่แนวเสียงต่ำ ในตอนท้ายของเพลง ทำให้แนวทำนองฟังดูหนักแน่นขึ้น
- มีการสร้างบทนำโดยใช้เทคนิคการกระจายคอร์ด Arpeggios

แผ่นดินของเรา

ทำนอง : พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ภูมิพลอดุลยเดชฯ

Music : H.M. King Bhumibol Adulyadej

คำร้อง : ท่านผู้หญิงมณีรัตน์ บุนนาค

Lyric : Thanpuying Maniratana Bunnag

ถึง อยู่ แคว้น ได ไม่ สุข 'สา - ราญ
รัก ชาติ ของ เรา ไว้ เกิด ผอง ไทย

เหมือน อยู่ บ้าน เรา ชื่น จำ คำ เข้า สุข ทวี
ผืน แผ่น แหวม ทอง รวม พี่ รวม น้อง ค่าย กัน

ทรัพย์ จาก ผืน ดิน สิ้น จาก น - ที่
รัก เกียรติ รัก วงศ์ เสริม ส่ง สัม - พันธ

มี สิทธิ เส - ริ สัน - ติ ครอง เมือง
ทุน เกิด เมือง ไทย นั้น ให้ ยืน งบ

เรา มี ป่า ไม้ อยู่ สม - บุรณ์
ไร่ นา สด ใส ได้ พืช เรือง

โบ - ราม ส - ถาน ส่ง นาม ประเทือง เกียรติ เมือง
ไทย ข - จร ไป ทัว แดน ไกล

D.C.

ALEXANDRA

(composed 1959)

H.M.King Bhumibol dulyadej
Of Thailand

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music is divided into measures, with measure numbers 6, 12, 18, 24, 28, 32, and 36 indicated at the beginning of their respective lines. The melody is characterized by frequent triplets, indicated by a '3' above the notes. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, creating a lively, rhythmic feel. The score ends with a double bar line at the final measure.

This musical score is for the song "The Rose Tree" in G major, 2/4 time. It is arranged for voice and piano. The score is divided into systems, with measure numbers 41, 47, 53, 58, 63, 67, 72, and 78 indicated at the beginning of each system. The melody is written in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, half notes, and rests. There are also dynamic markings like *p* (piano) and *f* (forte). The word "FINALE" is written above the staff at measure 53. The score ends with a double bar line at measure 78.

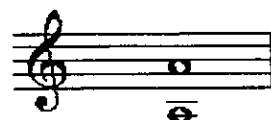
แผ่นดินของเรา

ALEXANDRA

เพลงแผ่นดินของเรา เป็นเพลงที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ทรงพระราชนิพนธ์ทำนองและคอร์ด เมื่อปี พ.ศ. 2502 จากนั้น หม่อมราชวงศ์เสนีย์ ปราโมทย์ เป็นผู้ประพันธ์คำร้อง ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์การเรียบเรียงสำหรับบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิก โดยแบ่งหัวข้อการวิเคราะห์ออกเป็นดังนี้

1. ช่วงเสียง
2. การเลือกใช้น้ำเสียงให้เหมาะสมกับกีตาร์
3. การเลือกใช้เสียงประสาน
4. การเลือกใช้เทคนิคเฉพาะ

1. ช่วงเสียงของเพลงแผ่นดินของเรา อยู่ระหว่างโน้ต A ถึงโน้ต A ประมาณคู่ 8 ซึ่งกีตาร์สามารถบรรเลงได้



2. การเลือกใช้น้ำเสียงให้เหมาะสมกับกีตาร์ บันไดเสียงเดิมของเพลงแผ่นดินของเรา คือ บันไดเสียง F major โน้ตทำนองคำสุดท้ายอยู่ที่โน้ต A ซึ่งไม่เหมาะกับการบรรเลงด้วย พบว่ามีการย้ายบันไดเสียงไปยังบันไดเสียง G major และมีการเปลี่ยน โน้ตทำนองให้สูงขึ้นคู่ 8 จึงทำให้ช่วงเสียงของเพลงแผ่นดินของเราจะอยู่ที่โน้ต B ถึงโน้ต B



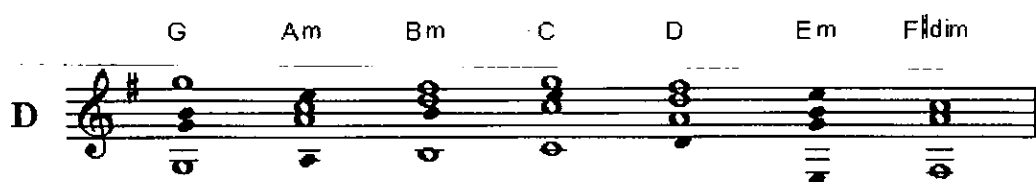
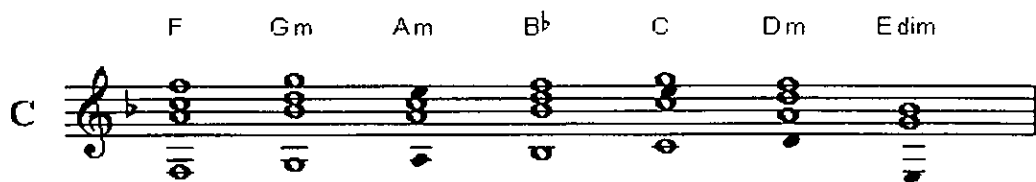
จากเดิมจะอยู่ที่โน้ต

ทั้งนี้เพื่อต้องการให้แนวทำนองของเพลงบรรเลงที่สายกีตาร์สาย 1, 2, 3

เพราะว่าโน้ตทำนองจะบรรเลงด้วยกีตาร์ได้สะดวกอยู่ที่สาย 1, 2, 3 และเมื่อย้ายบันไดเสียงไปยังบันไดเสียง G แล้วจะพบว่าในบันไดเสียง G จะมีโน้ตที่เป็นสายเปิดอยู่มากกว่าโน้ตในบันไดเสียง F major โดยเฉพาะ โน้ตพื้น (Root) ของคอร์ดในบันไดเสียง ดังตัวอย่าง



จากสายเปิด นอกจากโน้ตที่บรรเลงทำนองแล้วการใช้คอร์ดในบันไดเสียง F major ก็ยังไม่เหมาะสมกับกีตาร์ด้วย เนื่องจากมีโน้ตที่เป็นสายเปิดอยู่น้อย ดังตัวอย่าง



C เป็นทางเดินคอร์ด (Chord progression) เดิมของเพลงแผ่นดินของเรา จะเห็นว่าโน้ตส่วนใหญ่ของคอร์ดในบันไดเสียง F major จะต้องใช้นิ้วมือซ้ายเป็นตัวกำหนดทั้งสิ้น จึงเป็นการไม่สะดวกที่จะใช้ทางเดินคอร์ดของบันไดเสียง F major ส่วนตัวอย่าง D เป็นทางเดินคอร์ดของบันไดเสียง G major ซึ่งพบว่าในแทบทุกคอร์ดของบันไดเสียง G major จะมีโน้ตที่เกิดจากสายเปิด โดยเฉพาะ โน้ตพื้น (Root) ของคอร์ด

3. หลังจากเลือกบันไดเสียงที่เหมาะสมและทำการเปลี่ยนช่วงเสียงของแนวทำนองให้สูงขึ้นแล้วพบว่าได้มีการเรียบเรียงโดยให้สามารถบรรเลงด้วยกีตาร์ตัวเดียวโดย

1. กำหนดโน้ตเพียง 2 แนวก่อน คือ แนวทำนองและแนวเบส (Bass Line) โดยแนวเบสจะเป็นโน้ตพื้น (Root) ของคอร์ดดังตัวอย่าง

2. หลังจากได้แนวเบสและแนวทำนองแล้วพบว่ามีการใช้การพลิกกลับ (Inversion) ในห้องที่ 11 คอร์ด B₇ โดยเปลี่ยนแนวเบสจากโน้ต B เป็น F[#] ดังตัวอย่าง

ตัวอย่าง A ใช้โน้ตเบส B ซึ่งเป็นโน้ตพื้นของคอร์ด ส่วน B เป็นการทำการพลิกกลับโดยโน้ตเบสจะเป็น F[#] ซึ่งเป็นขั้นคู่ 5 perfect

3. หลังจากได้แนวเบสที่เหมาะสมแล้วพบว่ามีการนำเสียงประสานมาผสมด้วย โดยเสียงประสานของการเรียบเรียงเพลงให้กีตาร์นั้นจะอยู่ระหว่างแนวทำนองและแนวเบสโดยพบว่าโน้ตที่นำมาใช้เป็นโน้ตในคอร์ดทั้งสิ้น (Chord tone) โดยมีรายละเอียดดังนี้
 - ในห้องที่ 1, 3, 5, 9, 11 พบว่ามีการใช้เทคนิคการกระจายคอร์ด (Arpeggies) ในอัตราส่วนจังหวะธรรมดา (Simple time) โดยทั้งหมดจะเป็นโน้ตเซปป์ 1 ชั้น (Eighth note) แต่ในจังหวะที่ 1 ซึ่งเป็นโน้ตพื้นจะเป็นโน้ตตัวขาวปะจุ (๑.) เพราะต้องการเสียงยาว 3 จังหวะและโน้ตที่นำมาเรียบเรียงนั้นจะเป็นตัวโน้ตที่เหลือจากโน้ตในคอร์ดที่ไม่ใช่โน้ตแนวทำนองและเบส ดังนั้นในแต่ละห้องจะมีตัวโน้ตครบตามคอร์ดที่กำหนด
 - ในห้องที่ 2, 4, 6, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 16 พบว่ามีการใช้เทคนิคที่เรียกว่าการ Block Chord ใช้อัตราส่วนจังหวะธรรมดา (Simple time) โดยทั้งหมดเป็นโน้ตตัวดำ (Quarter note) เล่นแบบ 2 โน้ตพร้อมกัน (Double note) โดยโน้ตที่นำมาเรียบเรียงนั้นจะเป็นที่เหลือจากโน้ตในคอร์ดที่ไม่ใช่โน้ตแนวทำนองและแนวเบส แต่พบว่าการตัดโน้ตบางตัวออก ได้แก่ห้องที่ 2, 10 คอร์ด D, โดยตัดโน้ต F[#] ออก ทั้งนี้เพื่อต้องการให้สามารถบรรเลงได้โดยสะดวก (การเรียบเรียงเพลงให้กีตาร์บรรเลงตัวเดียว นั้น สามารถตัดโน้ตบางตัวออกได้ ยกเว้นโน้ตพื้น (Root) ของคอร์ด
4. สำหรับท่อนที่ 2 ของเพลงแผ่นดินของเรา (ตั้งแต่ห้องที่ 17-32) พบว่าผู้เรียบเรียงนำแนวทำนองไว้ที่แนวเสียงต่ำ (แนวเบส) และใช้เทคนิคการกระจายคอร์ด (Arpeggios) อัตราส่วนของตัวโน้ตใช้อัตราสามพยางค์ (3 ตัวโน้ตเท่ากับ 1 จังหวะ) ซึ่งเป็นอัตราส่วนจังหวะผสม (Compound Time) และพบว่าการตัดตัวโน้ตบางตัวออกดังมีรายละเอียดดังนี้
 - ในห้อง 17 จังหวะที่ 2 คอร์ด Fm พบว่าผู้เรียบเรียงตัดโน้ต A^b ออก และในจังหวะที่ 3 คอร์ด Cdim พบว่ามีการตัดโน้ต E^b ออก
 - ในห้องที่ 19 คอร์ด A^b maj7 พบว่ามีการตัดโน้ต A^b ออก
 - ในห้องที่ 21 จังหวะที่ 1 คอร์ด Cm9 พบว่ามีการตัดโน้ต E^b และ G ออก ในจังหวะที่ 2 คอร์ด Cdim พบว่ามีการตัดโน้ต B^b หรือโน้ต A ออก และจังหวะที่ 3 คอร์ด C, พบว่ามีการตัดโน้ต C ออก
 - ในห้องที่ 27 คอร์ด D⁹ พบว่ามีการตัดโน้ต D ออก
 - ในห้องที่ 31 คอร์ด A⁹ พบว่ามีการตัดโน้ต A ออก

ในการเรียบเรียงเพลง สำหรับบรรเลงด้วยกีตาร์ตัวเดียวนั้น สามารถตัดโน้ตในคอร์ดบางตัวออกได้ โดยทั่วไปจะไม่นิยมตัดโน้ตที่เป็นโน้ตพื้นของคอร์ด แต่ถ้าตัดออกแล้วทำให้การบรรเลงสะดวกขึ้นก็สามารถทำได้ เพราะแนวที่สำคัญที่สุดอยู่ที่แนวทำนอง ซึ่งไม่สามารถตัดออกหรือเปลี่ยนแปลงได้ นอกจากนี้ยังพบว่าผู้เรียบเรียงได้แต่งบทนำ (Introduction) ขึ้นอีก 8 ห้อง ก่อนที่จะเข้าสู่ทำนองจริงของเพลง โดยมีรายละเอียดดังนี้

- ใช้คอร์ด G, B^b, C, A₇, D, D₇, G, G, ตามลำดับโดยใช้ 1 คอร์ดต่อ 1 ห้องดนตรี ใช้เทคนิคการเล่นแบบ Block Chord เล่นในตำแหน่ง Root Position โดยใช้อัตราส่วนจังหวะเหมือนกันทั้ง 8 ห้อง คือ ใช้โน้ตตัวขาว (Half note) ตามด้วยโน้ต สามพยางค์ (Triplet)

สรุป

- มีการเปลี่ยนบรรทัดเสียงจากเดิม F major เป็น G major และเปลี่ยนโน้ตทำนองให้สูงขึ้น 1 Octave
- มีการใช้โน้ตพลิกกลับในแนวเบส โดยจะใช้ในคอร์ดที่ซ้ำกันเกินกว่า 1 ห้อง
- เสียงประสานที่ใช้เป็นโน้ตในคอร์ดทั้งสิ้น
- ในช่วงที่ 2 ของเพลง ผู้เรียบเรียงเปลี่ยนแนวทำนองไว้ที่แนวเบส
- มีการตัดโน้ตบางตัวออกในการเรียบเรียง
- มีการใช้เทคนิค Block Chord ในการสร้างบทนำ

แสงเทียน

ทำนอง : พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ภูมิพลอดุลยเดชฯ
Music : H.M. King Bhumibol Adulyadej

คำร้อง : พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าจักรพันธ์เพ็ญศิริ
Lyric : H.H. Prince Chakrabandh Pensiri

จตุ เทียน บวง สรวง ปวง เท-พ-เจ้า สวตมนต์ คำ เข้า ถึง คราว ระ ทมทน

แสง ยาม แรงลม เป่า ชีพ ดับ อับ เจา เหมือน เจา ไรดวงเทียน

โอ้ ชี-วิต หนอ ล้วน รอ ความ ตาย ทุก คน หลีกไป ไม่ หัน ทุกข์ ทน อา -

จตุ เทียน ถ-วาย หมายถึง บัน บุ - ชา ร้อง เรียน โรคภัย เบียดเบียน แสง เทียน ทาน

ทร ร้อน ใจ ต่าง คน เกิด แล้ว ตาย ไป ชด ใช้ เวรกรรมจากจร

ลม พัด โขย โรค รุม เร่า ร้อน แรง โรย หวน โหย อา วรณอ่อนใจ

นิจ จัง สัก ชารนั้น ไม่ เทียง เสีย บัญ-กรรม ทุก คนเคยทำกรรมไว้ ก่อน

ทำ บุญทำ ทานกัน ไว้ เกิด เกิด เป็น คน ไว้เตรียมผ-จญ ชี วิต ใหม่

เชิญ ปวง เท-ว -ดา ข้า ไหว วอน ขอ พร ค้ม ไป ชี วิต หน้า

เคย ทำ บุญทำ คุณปางก่อนใด ขอ บุญค้ม ไป ชี วิต หน้า

ทน ท ร-มาน มา มาก แล้ว จะ กราบ ลา หนี ปวง โรคา ที่เบียดเบียน

ทน ท ร-มาน มา มาก แล้ว จะ กราบ ลา แสง เทียน บูชา จะดับ พลัน

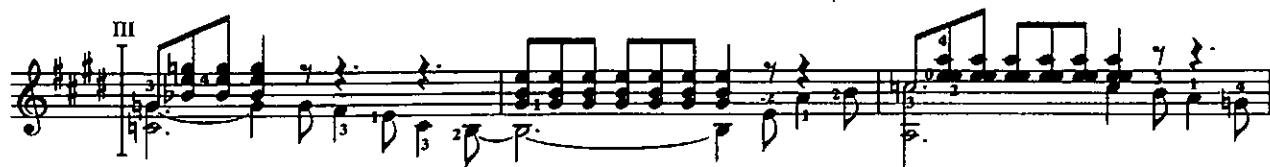
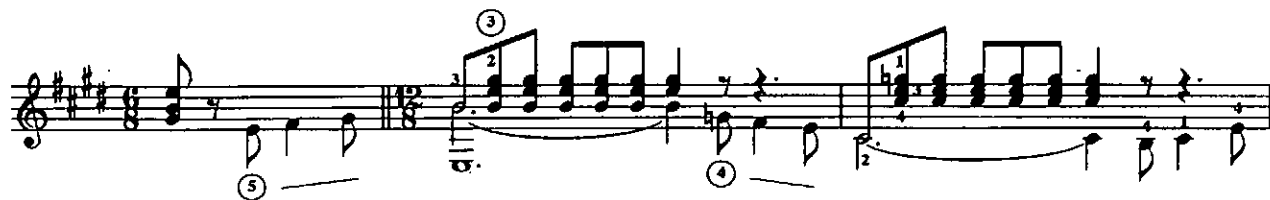
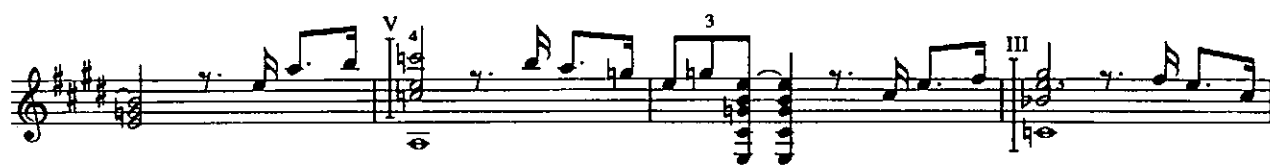
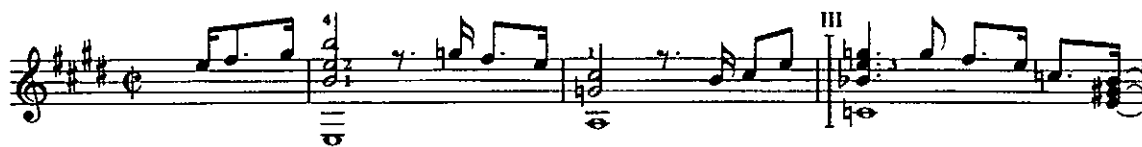
แสง แวว ชี วา เปรียบ แสง เทียน เปรียบ เทียน ล้น

แสง เทียน บู ชา ดับ ลับ ไป

Candlelight Blues

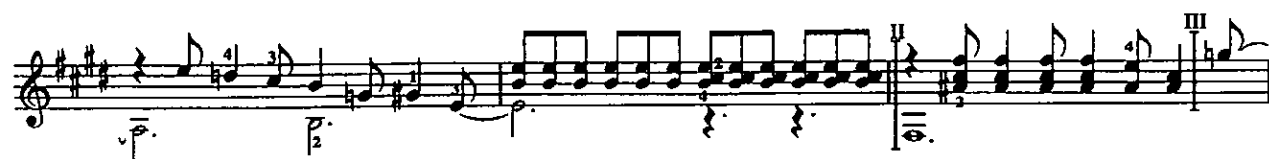
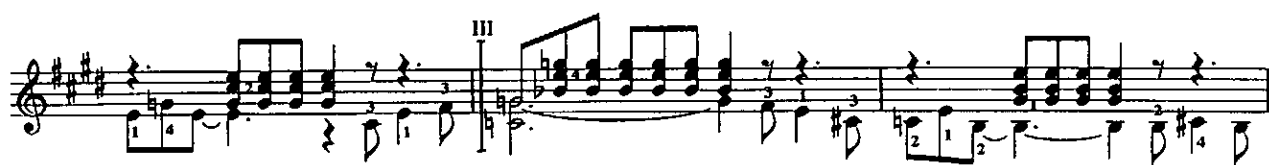
(composed 1946)

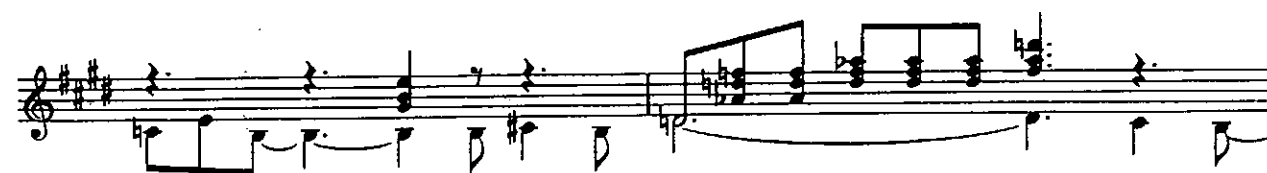
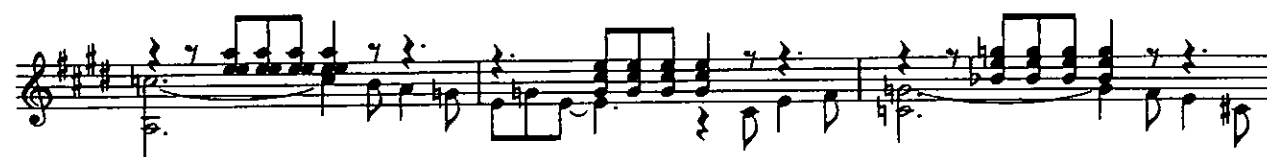
H.M. King Bhumibol Adulyadej
of Thailand



© Copyright of all compositions by H.M. the King of Thailand

© Copyright of these guitar arrangements 1999 by Asia Music International Ltd. © Copyright of all compositions by H.M. the King of Thailand





แสงเทียน CONDLE LIGHT BLUES

เพลงแสงเทียน เป็นเพลงที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชทรงพระราชนิพนธ์ทำนองและคอร์ดขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 5489 หลังจากนั้นศาสตราจารย์คุณหญิงนพคุณ ทองใหญ่ ณ อยุธยา ประพันธ์คำร้องภาษาอังกฤษ และพระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าเพ็ญศิริ จักรพันธ์ เป็นผู้ประพันธ์คำร้องภาษาไทย ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์การเรียบเรียงสำหรับบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิกโดยแบ่งหัวข้อการวิเคราะห์ ออกเป็นดังนี้

เป็นดังนี้

1. ช่วงเสียง
2. การเลือกใช้บันไดเสียงให้เหมาะสมกับกีตาร์
3. การเลือกใช้เสียงประสาน
4. การเลือกใช้เทคนิคเฉพาะและการเพิ่มเติม



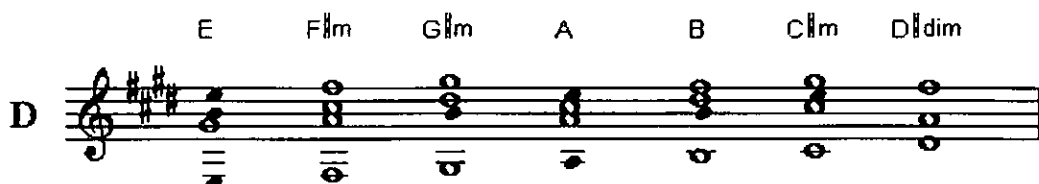
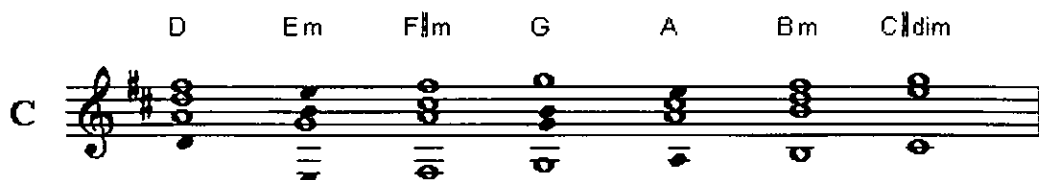
1. ช่วงเสียงของเพลงแสงเทียนอยู่ระหว่างโน้ต A ถึง F ซึ่งประมาณคู่ 12
2. การเลือกใช้บันไดเสียงให้เหมาะสมกับกีตาร์ บันไดเสียงเดิมของเพลงแสงเทียน คือ บันไดเสียง D major โน้ตทำนองคำสุดท้ายอยู่ที่โน้ต A ซึ่งไม่เหมาะกับการบรรเลงด้วยกีตาร์ พบว่ามีการย้ายบันไดเสียงไปยังบันไดเสียง E major และมีการเปลี่ยนโน้ตแนวทำนองให้สูงขึ้น คู่ 8 ซึ่งว่าในช่วงเสียงของเพลงแสง



เทียนจะอยู่ที่โน้ต B ถึงโน้ต G ทั้งนี้เพื่อต้องการให้แนวทำนองของเพลง บรรเลงที่สายกีตาร์ สาย 1,2,3 ซึ่งจะทำให้การบรรเลงสะดวกและเหมาะสม (เฉพาะการบรรเลงด้วยกีตาร์ ตัวเดียวที่ต้องบรรเลงทั้ง ทำนอง และคอร์ดในเวลาเดียวกัน) ดังตัวอย่าง



A เป็นบันไดเสียง D major ซึ่งเป็นบันไดเสียงเดิมของเพลงแสงเทียน ส่วน B เป็นบันไดเสียง E major ซึ่งเป็นบันไดเสียงใหม่จะเห็นว่า มีโน้ตที่เกิดจากสายเปิดโดยโน้ตตัวดำ • จะเป็นเสียงที่เกิดจากสายเปิด จะเห็นว่าทั้งสองบันไดเสียงคือ D,E มีโน้ตซึ่งเกิดจากสายเปิดไม่ต่างกัน แต่พบว่าผู้เรียบเรียงเลือกที่จะใช้บันไดเสียง E major เนื่องจากในท่อน B (ตั้งแต่ห้องที่ 12) มีการเรียบเรียงที่เป็นเทคนิคเฉพาะของ กีตาร์ ซึ่งจะขออธิบายละเอียดในเรื่องการใช้เทคนิคเฉพาะ และเมื่อเปลี่ยนบันไดเสียงจาก D เป็น E แล้ว พบว่าทางเดินคอร์ดของบันได E จะมีช่วงเสียงที่กว้างกว่า ดังตัวอย่าง

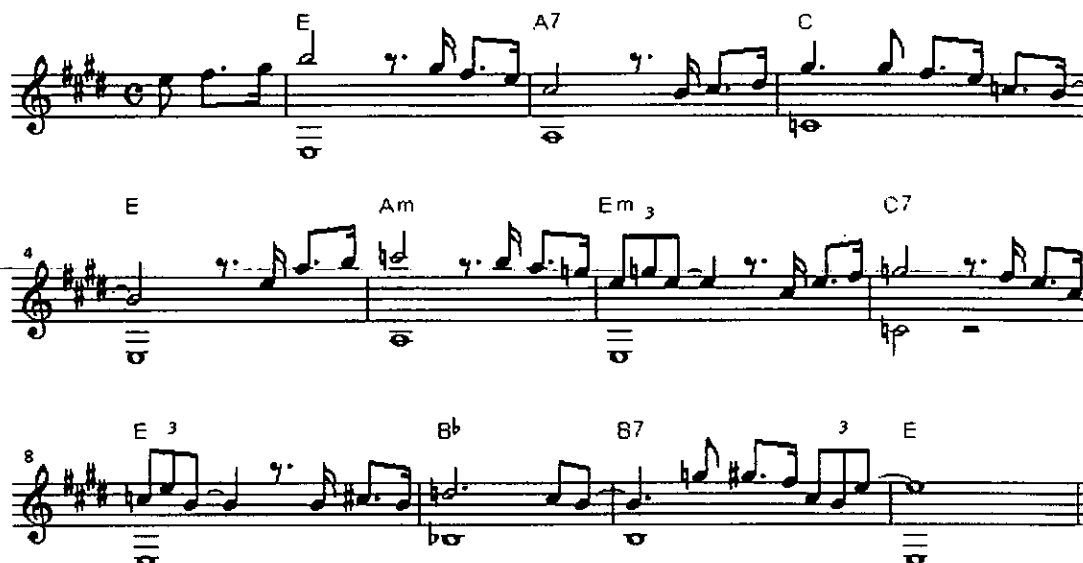


C เป็นทางเดินคอร์ด (Chord progression) เดิมของเพลงแสงเทียน จะเห็นว่า ความกว้างของช่วงเสียง (Range) ในแต่ละคอร์ดจะแคบกว่า ช่วงเสียงของคอร์ดในบันไดเสียง E (ตัวอย่าง D)

3. หลังจากได้บันไดเสียงและช่วงเสียงที่เหมาะสม และทำการเปลี่ยนช่วงเสียงของแนวทำนองให้สูงขึ้น แล้ว พบว่าได้มีการเรียบเรียงโดยให้สามารถบรรเลงด้วยกีตาร์ตัวเดียว โดย

3. หลังจากได้บันเลียงและช่วงเลียงที่เหมาะสม และทำการเปลี่ยนช่วงเลียงของแนวทำนองให้สูงขึ้น แล้ว พบว่าได้มีการเรียบเรียงโดยให้สามารถบรรเลงด้วยกีตาร์ตัวเดียว โดย

3.1 กำหนดโน้ตเพียง 2 แนวก่อน คือแนวทำนองและแนวเบส(Bass Line) โดยโน้ตแนวเบสจะเป็นโน้ตพื้น (Root) ของคอร์ด ดังตัวอย่าง



3.2 ในช่วงแรก (ห้องที่ 1-11) หรือท่อนแรกของเพลงพบว่า มีการใช้การเรียบเรียงแบบ Block Chord ในจังหวะแรกของแต่ละห้องโดยมีรายละเอียดดังนี้

- ห้องที่ 1 ใช้คอร์ด E แต่พบว่ามี การตัดโน้ตตัว G[#] ออก โดยมีการเติมโน้ต B, E ระหว่างโน้ตทำนองและเบส แต่จะใช้เฉพาะจังหวะแรกของห้องเท่านั้น ทั้งนี้เพื่อต้องการให้แนวทำนองมีความเด่นชัด
- ห้องที่ 2 คอร์ด A, ในห้องนี้พบว่ามี การเติมแนวประสานเพียงโน้ตเดียวคือ โน้ต G
- ห้องที่ 3 คอร์ด C, ในห้องนี้มีการเติมโน้ต E, B^b ระหว่างแนวทำนองและเบส และพบว่าในโน้ตตัวสุดท้ายของห้อง (B)มีการเติมโน้ต G[#], E ในแนวเสียงต่ำกว่าทำนองแล้ว ใช้การโยกเสียงไปยังจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 4 ลักษณะแบบนี้เรียกว่า Anticipation หรือโน้ตที่ล้ำหน้า
- ห้องที่ 5 คอร์ด Am พบว่ามี การเติมโน้ต C, G, B ระหว่างแนวทำนองและเบส แต่พบว่ามี การใช้โน้ตลักษณะ Syncopation(จังหวะขัด) และใช้การโยกเสียงไปยังจังหวะที่ 2 ซึ่งต่างจากห้องที่ 1 ซึ่งจะใช้การ Block chord ในจังหวะที่ 1 ทั้งนี้เพื่อทำให้แนวทำนองเด่นชัดขึ้น เช่นเดียวกับห้องที่ 9 คอร์ด E
- ห้องที่ 9 คอร์ด B^b, พบว่ามี การเติมโน้ต F, A ระหว่างแนวทำนองและเบสในจังหวะแรก

- ห้องที่ 11 คอร์ด E เป็นโน้ตล้าหน้า Anticipation คือ คอร์ด E เกิดขึ้นในจังหวะสุดท้ายของห้องที่ 10 แล้วโยงเสียงมีไปยังจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 11 และยังพบท่อนต่อ(Link) โดยเป็นโน้ตคู่ 6 บรรเลงในอัตราส่วนจังหวะ 3 พยางค์ แล้วเคลื่อนที่แบบครึ่งเสียง Chromatic ก่อนที่จะเข้าสู่ห้องที่ 12 โดยมีโน้ต B $\sharp$, B $\flat$, G, A, F $\sharp$ ซึ่งลักษณะท่อนต่อ(Link) แบบนี้จะทำให้เกิดสำเนียงของเพลงบลู (Blue Music Style) ดังตัวอย่าง



- ห้องที่ 21 คอร์ด B^b, พบว่าผู้เรียบเรียงได้ใช้การพลิกกลับ (Inversion) ในการเรียบเรียงคอร์ด โดยในจังหวะแรกของห้องประกอบด้วยโน้ต A^b, D, F ส่วนในจังหวะที่สองพบว่าการพลิกกลับโดยประกอบด้วยโน้ต D, F, A^b และในจังหวะที่สามก็มีการพลิกกลับอีกครั้งโดยประกอบด้วยโน้ต F, A^b, D
- ห้องที่ 15-27 มีการใช้เทคนิคการเรียบเรียงแบบสายเปิด เพราะว่าในทุกคอร์ดของห้องดนตรีเหล่านี้จะมีสายเปิด ประกอบอยู่ด้วย ซึ่งได้แก่ สาย 1 โน้ต E

3.2.2 ตั้งแต่ห้องดนตรีที่ 28 พบว่าผู้เรียบเรียงใช้เทคนิคการเรียบเรียงแบบปรกติ คือ แนวทำนองอยู่ที่โน้ตเสียงสูงสุดและมีแนวเบสต่ำสุดส่วนเสียงประสานจะอยู่ระหว่างแนวทำนองและแนวเบส โดยมีรายละเอียดดังนี้

- ห้องที่ 28, 29, 32, 33 โน้ตทำนองอยู่ที่เสียงสูง พบว่าผู้เรียบเรียงใช้เทคนิค Block Chord โดยใช้อัตราส่วนโน้ตตรงกับทำนอง
- ห้องที่ 30, 33, 34, 35 มีโน้ตทำนองและแนวเบสเท่านั้น เพราะว่าแนวทำนองค่อนข้างเคลื่อนที่โดยแนวเบสจะเป็นโน้ตพื้นของคอร์ด
- ห้องที่ 31 ใช้เทคนิคการเรียบเรียงแบบสายเปิด
- ห้องที่ 36 พบว่ามีการใช้ท่อนต่อ(Link) แบบเดียวกับห้องที่ 12 แต่ได้เปลี่ยนระดับเสียงโน้ต G^b, G, F^b ให้ต่ำลงคู่ 16 โดยบรรเลงที่สาย 6 ของกีตาร์ และเพิ่มโน้ต E ที่สายเปิดสาย 1 ทำให้เกิดเสียงโน้ต E ซ้ำต่อเนื่องไปยังห้องที่ 38 ลักษณะนี้เรียกว่า Pedal point เป็นเทคนิคที่นิยมใช้มากในยุค Classic
- ห้องที่ 37-38 เป็นการซ้ำห้องที่ 12-23 ส่วนในห้องที่ 49 เป็นห้องสุดท้ายของเพลงจบด้วยคอร์ด E โดยมีการขยายโน้ต E ถึง 3 ตัวในสายกีตาร์ที่สาย 6, 3, 1 ทั้งนี้เพื่อต้องการเสียงที่หนักแน่น

สรุป

- มีการเปลี่ยนบันไดเสียงจาก D major เป็น E major
- มีการเปลี่ยนระดับเสียง (ทำนอง) ให้สูงขึ้น 1 Octave
- ใช้เทคนิค Block Chord ในการเรียบเรียงช่วงแรก (ท่อน A)
- ในท่อนที่สองได้เปลี่ยนระดับเสียง (ทำนอง) ให้ต่ำลง 1 Octave โดยให้โน้ตแนวเบสทำหน้าที่แนวทำนอง แล้วใช้โน้ตที่เหลือในคอร์ดเป็นเสียงประสาน (เสียงของเสียงประสานจะสูงกว่าเสียงของแนวทำนอง)

แสงเดือน

ทำนอง : พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ภูมิพลอดุลยเดชฯ

คำร้อง : พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าจักรพันธ์เพ็ญศิริ

Music : H.M. King Bhumibol Adulyadej

Lyric : H.H. Prince Chakrabandh Pensiri

นวล แสง นวล ผ่อง งาม ตา แสง จัน -

ทรา สอง เรือง ฟาก ฟ้า ไกล

งาม แสง งาม ผ่อง อ้า - ไพ ย่อม ดวง

ใจ ให้ คง คลั่ง ไคล เดือน

ชม แล้ว ชม แล้ว เฝ้า ชะเง้า แล ดู

เพลิน พิศ เพลิน อยู่ ไม่ รู้ ลืม เลือน

เดือน แสง เดือน ผ่อง วัน เพ็ญ แสง จันทร

เพ็ญ เด่น งาม โต จะ เหมือน โฉม งาม

เพียบ เปรียบ เดือน แสง งาม

Magic Beams

(composed 1958)

H.M. King Bhumibol Adulyadej
of Thailand

The guitar arrangement of "Magic Beams" is presented on six staves. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes various guitar-specific elements such as fret numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 11) and fingering numbers (1-4) to guide the player. Roman numerals (IV, V, VII, IX, X) are used to denote chord changes throughout the piece. The music is characterized by a melodic line with many beamed eighth and sixteenth notes, and a bass line with sustained notes and occasional chords. The piece ends with a final chord marked by a double bar line.

© Copyright of all compositions by H.M. the King of Thailand

© Copyright of these guitar arrangements 1999 by Asia Music International Ltd.

IX 4 VII 4 4 4 V 1 3

4 4 VII 4 4 4 VII 4

3 XII 7

3 1 4

4 VII 4 4

V 1 3 0 D.S. al Coda

V

แสงเดือน MAGIC BEAMS

เพลงแสงเดือน เป็นเพลงที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ทรงพระราชนิพนธ์ ทำนองและคอร์ด เมื่อปี พ.ศ. 2501 จากนั้น พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าเพ็ญศิริจักรพันธ์ เป็นผู้ประพันธ์คำร้อง ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์การเรียบเรียงสำหรับบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิก โดยแบ่งหัวข้อการวิเคราะห์ออกเป็นดังนี้

1. ช่วงเสียง Range
2. การเลือกใช้น้ดน้ดเสียงให้เหมาะสมกับกีตาร์
3. การเลือกใช้น้ดเสียงประสาน
4. การเลือกใช้น้ดเทคนิคเฉพาะ

1. ช่วงเสียงของเพลง แสงเดือน อยู่ระหว่างโน้ต B^b ถึง B^b



ซึ่งเท่ากับคู่ 8

2. การเลือกใช้น้ดน้ดเสียงให้เหมาะสมกับกีตาร์ น้ดน้ดเสียงของเพลงแสงเดือน คือ น้ดน้ดเสียง E^b major โน้ตทำนองต่ำสุดอยู่ที่โน้ต B^b ซึ่งไม่เหมาะสมกับการบรรเลงด้วยกีตาร์ พบว่ามีการย้ายน้ดน้ดเสียงไปยัง น้ดน้ดเสียง A major และมีการเปลี่ยนโน้ตแนวทำนองให้สูงขึ้นคู่ 8 ซึ่งทำให้ช่วงเสียงของเพลงแสงเดือน

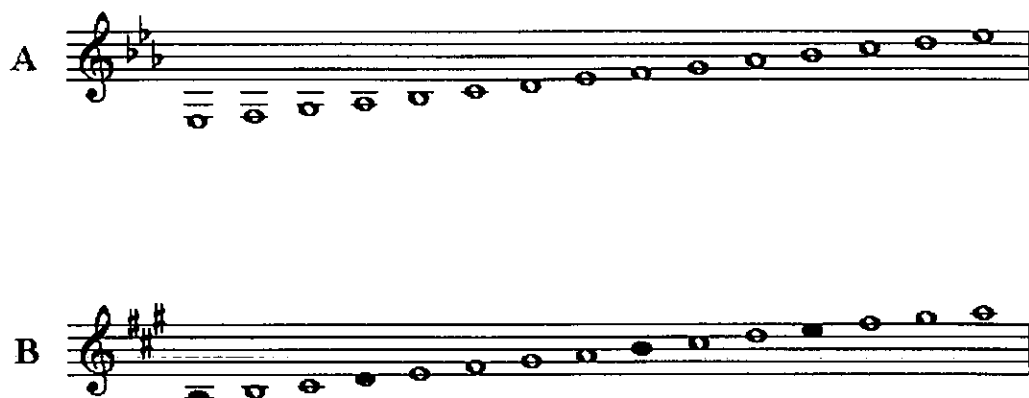
จะอยู่ที่โน้ต F ถึงโน้ต F



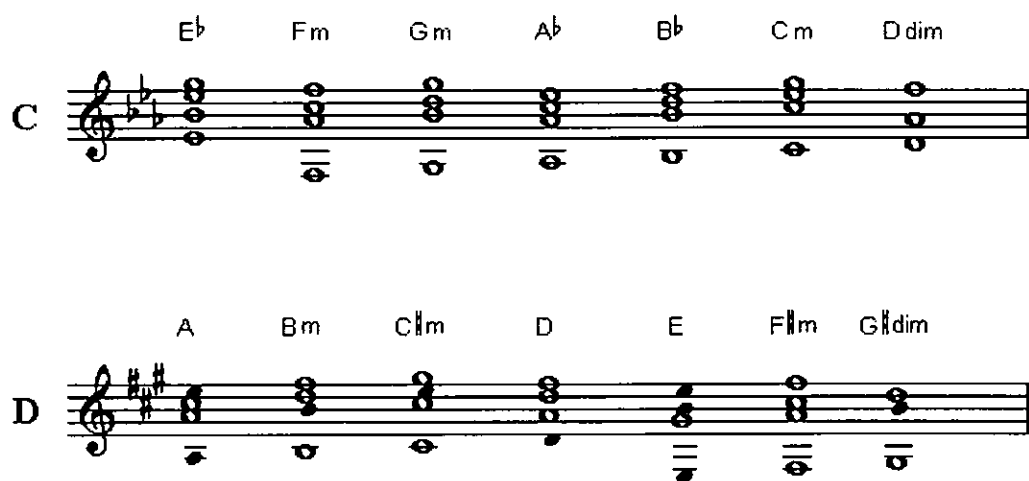
ทั้งนี้ เพื่อต้องการให้แนวทำนองของเพลงบรรเลงที่

สาย 1, 2, 3 ซึ่งทำให้การบรรเลงสะดวกและเหมาะสม (เฉพาะการบรรเลงด้วยกีตาร์ตัวเดียว ที่ต้องบรรเลง ทั้งทำนองและคอร์ดในเวลาเดียวกัน) และเมื่อย้ายน้ดน้ดเสียง ไปยังน้ดน้ดเสียง A major แล้ว พบว่าใน น้ดน้ดเสียง A major จะมีโน้ตที่เป็นสายเปิดอยู่มากกว่าโน้ตในน้ดน้ดเสียง E^b major โดยเฉพาะโน้ตพื้น (Root) ของคอร์ดในน้ดน้ดเสียง

ดั่งตัวอย่าง



A เป็นบันไดเสียง E^b major ซึ่งเป็นบันไดเสียงเดิมของเพลงแสงเดือน ส่วน B เป็นบันไดเสียง A major ซึ่งเป็นบันไดเสียงใหม่ จะเห็นว่าโน้ตที่เกิดจากสายเปิด โดยโน้ตตัวดำ ● จะเป็นเสียงที่เกิดจากสายเปิด นอกจากโน้ตที่บรรเลงทำนองแล้วการใช้คอร์ดในบันไดเสียง E^b major ก็ยังไม่เหมาะสมกับกีตาร์ด้วย เนื่องจากมีโน้ตที่เป็นสายเปิดอยู่น้อย ดังตัวอย่าง



C เป็นทางเดินคอร์ด (Chord progression) เดิมของเพลงแสงเดือน จะเห็นว่าโน้ตส่วนใหญ่ ของคอร์ดในบันไดเสียง E^b major จะต้องใช้นิ้วมือซ้ายเป็นตัวกำหนดทั้งสิ้น จึงไม่สะดวกที่จะใช้ทางเดินคอร์ดของบันไดเสียง E^b major ส่วนตัวอย่าง D เป็นทางเดินคอร์ดของบันไดเสียง A major พบว่าแทบทุกคอร์ดของบันไดเสียง A major จะมีโน้ตที่เกิดจากสายเปิดโดยเฉพาะ โน้ตพื้น (Root) ของคอร์ด

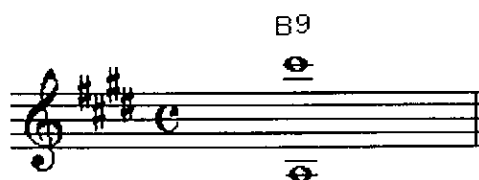
3. หลังจากเลือกบันไดเสียงที่เหมาะสมและทำการเปลี่ยนช่วงเสียงของแนวทำนองให้สูงขึ้นแล้ว พบว่าได้มีการเรียบเรียงให้สามารถบรรเลงด้วยกีตาร์ตัวเดียวโดย

1. กำหนดโน้ตเพียง 2 แนวก่อน คือ แนวทำนองและแนวเบส (Bass Line) โดยแนวเบสจะเป็นโน้ตพื้น (Root) ของคอร์ด ดังตัวอย่าง

The musical score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is in the upper register, and the bass line is in the lower register. Chords are indicated above the staff. The score is divided into measures by bar lines. The chords are: A, C#m, C#m6, G#9, Bm9, Bm6, B9, E, A, C#m7, C#m6, G#9, Bm7, Bm6, Dm, F#m, Bm, E, A, C#m, C#m6, G#9, Bm6, E dim, Bm7, Bm5, E7-9.

2. หลังจากได้แนวเบสและแนวทำนองแล้วพบว่าการใช้การพลิกกลับ (inversion) ดังมีรายละเอียดดังนี้
 - ห้องที่ 7 คอร์ด B, พบว่ามีการใช้โน้ต A แทนโน้ต B ซึ่งโน้ต A เป็นตัวTension 9 ของคอร์ด B, และทำให้แนวเบสเป็นโน้ตสายเปิดทำให้ง่ายต่อการบรรเลง

ดังตัวอย่าง



- ห้องที่ 20, 21 คอร์ด F#m พบว่ามีการใช้โน้ต A แทน F# ทั้งนี้เพื่อต้องการให้แนวเบสต่อเนื่องไปยังแนวเบสของห้องที่ 22 ซึ่งคือโน้ต B ดังตัวอย่าง



- หลังจากได้แนวเบสที่เหมาะสมแล้วพบว่ามี การนำเสียงประสานมาผสมด้วยโดยเสียงประสานของการเรียบเรียงเพลงให้กีตาร์นั้นจะอยู่ระหว่างแนวทำนองและแนวเบส ซึ่งในเพลงแสงเดือนนั้นมีการเติมแนวเสียงประสานระหว่างแนวทำนองและเบสเฉพาะห้องที่มีโน้ตทำนองเป็นเสียงยาวเท่านั้น ส่วนห้องที่มีทำนองเคลื่อนที่มากๆ พบว่าไม่มีการเติมแนวเสียงประสานระหว่างแนวทำนองและเบส ดังมีรายละเอียดดังนี้
 - ในห้องที่ 1 คอร์ด A มีการเติมโน้ต A และ C# และผู้เรียบเรียงได้ทำให้แนวเสียงประสานมีการเคลื่อนที่สูงขึ้นจากคู่ 3 major A และ โน้ต C# ไปยังโน้ต B และ D จากนั้นทำให้โน้ต B และ D สูงขึ้นครึ่งเสียงได้แก่โน้ต B# และ D# แล้วตามด้วยโน้ต C# ซึ่งเป็นโน้ตในคอร์ด A โดย 3 โน้ตท้ายของห้องจะเป็นโน้ต 3 พยางค์ (Triplet) การเรียบเรียงเสียงประสานแบบนี้เป็นลักษณะของดนตรีแจ๊ส ทำให้เพลงมีการเคลื่อนไหว เพราะว่าในห้องดนตรีห้องนี้แนวทำนองจะเป็นเสียงยาว ผู้เรียบเรียงจึงต้องการให้มีการเคลื่อนไหวในส่วนของเสียงประสาน
 - ในห้องที่ 2, 10, 26 ไม่มีการเติมแนวเสียงประสานมีแต่แนวเบสและแนวทำนองเพราะว่าแนวทำนองของห้องเหล่านี้มีการเคลื่อนไหวอยู่แล้ว

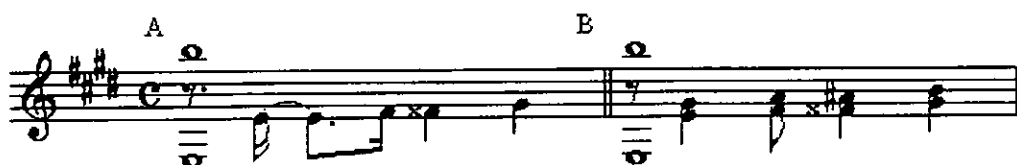
- ในห้องที่ 3 คอร์ด C^m มีการใช้โน้ต Chromatic Line เข้ามาใช้ในการเรียบเรียงโดยพบว่าแนวเสียงประสานจะมีโน้ต C[#], C, B, A[#] บรรเลงสลับกับโน้ต E ซึ่งทำให้เกิดสำเนียงของคนตรีบลู
 - ในห้องที่ 4 คอร์ด C^{m6} มีการเติมโน้ตเบสตัว E ในจังหวะที่ 2 และในจังหวะที่ 3 คอร์ด G⁹ ผู้เรียบเรียงได้เติมโน้ต D[#] เพียงตัวเดียว นอกเหนือจากนั้นจะมีโน้ต A, G[#], F[#] ซึ่งเป็นแนวทำนองที่เป็นโน้ตที่อยู่ในคอร์ด G⁹ ทั้งหมด ส่วนโน้ต C จริงๆ แล้วก็คือ โน้ต B[#] ซึ่งเป็นตัวที่ 3 ในคอร์ด G⁹ นั่นเอง
 - ห้องที่ 5 คอร์ด Bm, มีการใช้โน้ต Chromatic Line เข้ามาเรียบเรียงโดยพบว่าแนวเสียงประสานจะมีโน้ต B, A[#], A, G[#] บรรเลงสลับกับโน้ต D
-
- ห้องที่ 7 คอร์ด B₉ พบว่าผู้เรียบเรียงได้ทำให้แนวเสียงประสานเคลื่อนที่สูงขึ้นโดยเริ่มจากโน้ตคู่ 3 major B และโน้ต D[#] เคลื่อนที่สูงขึ้นครึ่งเสียงไปยังโน้ต C และ E และเคลื่อนที่สูงขึ้นไปยังโน้ต D และ F และตามด้วยโน้ต D[#] ซึ่งเป็นโน้ตในคอร์ดโดย 3 โน้ตท้ายของห้องจะเป็นโน้ต 3 พยางค์ ซึ่งเป็นเทคนิคเดียวกับห้องที่ 1
 - ห้องที่ 8 คอร์ด E ในห้องนี้มีการใช้ Counter Line ในแนวเสียงประสาน โดยเริ่มจากโน้ต E ซึ่งใช้โน้ตในจังหวะขัด (Syncopation) ตามด้วยโน้ต F[#], F[#] และ G[#]
 - ห้องที่ 9 – 14 จะเป็นการซ้ำห้อง 1 – 6
 - ห้องที่ 15 คอร์ด C^m ผู้เรียบเรียงเติมโน้ต C[#], G[#] ระหว่างแนวทำนองและเบสโดยบรรเลงด้วยจังหวะขัดในส่วนท้ายของจังหวะที่ 1 และบรรเลงโน้ตเดียวกันในจังหวะตกที่จังหวะ 3, 4
 - ห้องที่ 16 คอร์ด Bm ผู้เรียบเรียงเติมโน้ต B, F[#] ระหว่างแนวทำนองและเบส
 - ห้องที่ 17, 19 คอร์ด Dm ผู้เรียบเรียงเติมโน้ต B, F และได้เพิ่มแนวเบสโน้ต A ในจังหวะที่ 3 ของห้อง ทั้งนี้เพื่อต้องการให้เกิดคู่ 5 Perfect ในห้องที่ 18
 - ห้องที่ 20 คอร์ด F^m ผู้เรียบเรียงเติมโน้ต A, F[#] และเพิ่มแนวเบสโน้ต A ในจังหวะที่ 3 ส่วนในห้องที่ 21 คอร์ด F^m เหมือนกันแต่ผู้เรียบเรียงได้ใช้โน้ต A และ B ในการเรียบเรียงแนวเสียงประสานทั้งนี้เพื่อหลีกเลี่ยงการซ้ำกับห้องที่ 20
 - ห้องที่ 22 คอร์ด Bm ผู้เรียบเรียงเติมโน้ต A, D ระหว่างแนวทำนองและเบสและเพิ่มแนวเบสโน้ต B ในจังหวะที่ 3
 - ห้องที่ 25 – 30 จะเป็นการซ้ำห้อง 1 – 6
 - ห้องที่ 31 คอร์ด E, ใช้เทคนิคการเรียบเรียงแบบห้องที่ 1 โดยเริ่มจากโน้ต E และ G ไปยังโน้ต E[#] และ G[#] และตามด้วยโน้ต F[#] และ A จบด้วยโน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตในคอร์ด
 - ห้องที่ 32 มีการใช้ Harmonic Sound ที่สาย 6 โน้ต E และสาย 1, 2 โดยเป็น Harmonic ที่ตำแหน่งที่ 12 ของคอกีตาร์ ซึ่งจะทำให้ได้เสียงที่สูงกว่าโน้ตที่เขียนคู่ 8

- ห้องที่ 34 คอร์ด Bm,⁷ และคอร์ด E,⁹ ใช้เทคนิคการเรียบเรียงแบบ Block Chord โดยมีการตัดโน้ตบางตัวออกได้แก่ คอร์ด E,⁹ พบว่าผู้เรียบเรียงตัดโน้ต D และ F ออก เพราะไม่ต้องการเสียงที่เป็น Tension
- ห้องที่ 35 – 38 เป็นท่อนต่อ Link ที่ผู้เรียบเรียงสร้างขึ้น โดยมีคอร์ด ดังนี้ A6, Dm, A, E, บรรเลงโดยใช้เทคนิค Block Chord และใช้จังหวะแบบขัด Syncopation ในส่วนของเสียงประสาน มีการตัดตัวโน้ตบางตัวออกเพราะว่าต้องการเสียงประสานในแนวคอร์ดเพียง 2 เสียง ดังนี้ คอร์ด A6 ตัดโน้ต E ออก, คอร์ด Dm ตัวโน้ต A ออก, คอร์ด A ตัดโน้ต A ออก (เฉพาะในส่วนของแนวเสียงประสาน), คอร์ด E, ตัวโน้ต B ออก จากนั้นจึงเข้าสู่ทำนองหลักอีกครั้ง
- ในห้องที่ 39-72 จะเป็นการซ้ำห้องที่ 1 – 32 แต่จะต่างกันในเรื่องของการใช้เสียงประสานกล่าวคือ ในช่วงทำเพลงผู้เรียบเรียงได้กำหนดให้บรรเลงเสียงประสานแบบ 2 เสียงบรรเลงพร้อมกันซึ่งต่างจากช่วงแรกที่จะบรรเลงที่ละโน้ตดังตัวอย่าง



ตัวอย่าง A เป็นการเรียบเรียงในช่วงแรก ส่วนตัวอย่าง B เป็นการเรียบเรียงในช่วงท้ายที่มีแนวทำนองเหมือนกัน

- ในห้องที่ 46 จะใช้เทคนิค Counter Line เหมือนห้องที่ 8 คอร์ด E แต่จะเพิ่มขั้นคู่ 3 เข้าไปด้วย ดังตัวอย่าง



ตัวอย่าง A จะเห็นว่า Counter Line จะเป็นโน้ตตัวเพียง ส่วนตัวอย่าง B จะมีการเติมโน้ตที่เป็นคู่ 3 บรรเลงขนานไปกับโน้ต Counter Line

สรุป

- มีการเปลี่ยนบันไดเสียงจากเดิม A^b major เป็น A major
- มีการใช้โน้ตพลิกกลับในแนวเบสเพื่อต้องการความต่อเนื่องของแนวเบส และมีการใช้ Tension note ในแนวเบสเพื่อความสะดวกในการบรรเลง
- มีการใช้เทคนิค Chromatic Approach ในแนวเสียงประสาน และมีการใช้ Counter Line ในบางช่วงของเพลง
- มีการสร้าง Harmonic Sound เมื่อต้องการเสียงยาว

คำแล้ว

ทำนอง : พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ภูมิพลอดุลยเดชฯ

คำร้อง : ท่านผู้หญิงสมโรจน์ สวัสดิกุล ณ อยุธยา

Music : H.M. King Bhumibol Adulyadej

Lyric : Thanpuying Somroj Swasdikul Na Ayudhya

วัน คล้อย มา คำ แล้ว แก้ว

ดา สุ ริ ษา เรือง รอน นอน เสีย

นอน จง อย่า อา - วรณนอน เกิด นะ ดวง ดา

ฟัง เสียง เพลง แว่ ดั่ง วัง เวง เสียง ครวญ เกรง น -

ภา จันทร ฉาย มา

พราง พราย ดา - รา ดู งาม ฟ้า เพลิน ใจ โชค นำ

หนูน บัญ ส่ง มา งาม นึก

หนา พักตร์ อำ - ไพ ประ นม -

Fm E^b
 กร ขอ พร ชัย รัต - น -

Fm D⁷ Gm B^{b7} E^b
 ดริย ปวง เท - วัณย คล

Fm B^{b7} B^{b7}
 บัน - ดาล แต่ ความ ชื่น บาน แสน สำราญ นิ

E^b E^b Fm
 - รัตน์ อยู่ ด้วย

B^{b7} B^{b7}
 กัน เป็น มิ่ง เป็น ขวัญ อย่า ห่าง ร้าง แรม

1. E^b 2. E^b rit.
 ไกล ไกล สุด รัก

A^bm E^b
 เอย ดัน ได้ เขย ชม ดวง ใจ

Lullaby

(composed 1955)

H.M. King Bhumibol Adulyadej
of Thailand

The musical score for "Lullaby" is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff contains a single melodic line. The second staff continues the melody with a fermata on the final note. The third staff introduces a bass line with chords marked with 'p' (piano) and fingerings. The fourth staff continues the bass line with more complex chords and fingerings, including a measure marked 'IX'. The fifth staff continues the bass line with a measure marked 'VII'. The sixth staff concludes the piece with a first ending marked '1. XII' and a second ending marked '2.'.

© Copyright of all compositions by H.M. the King of Thailand

© Copyright of these guitar arrangements 1999 by Asia Music International Ltd.

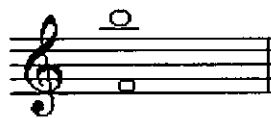
This musical score is written for a single melodic line in treble clef, featuring a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Fingering numbers (1-4) are indicated above specific notes. Roman numerals (I, II, III, IV, V, VII, IX, XII) are placed below the staff, often accompanied by a double bar line. Some notes are marked with a 'p.' (piano) dynamic. The score is organized into seven staves, concluding with a final double bar line.

คำแล้ว

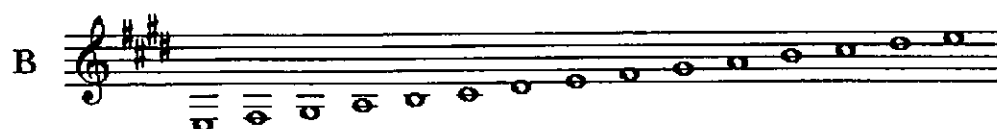
LULLABY

เพลงคำแล้ว เป็นเพลงที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ทรงพระราชนิพนธ์ทำนอง และคอร์ดขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2498 หลังจากนั้นศาสตราจารย์คุณหญิงนพคุณ ทองใหญ่ ณ อยุธยา ประพันธ์ คำร้อง ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์การเรียบเรียงเพลงสำหรับบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิก โดยแบ่งหัวข้อการวิเคราะห์ออกเป็นดังนี้

1. ช่วงเสียง
2. การเลือกใช้นับโน้ตเสียงให้เหมาะสมกับกีตาร์
3. การเลือกใช้เสียงประสาน
4. การเลือกใช้เทคนิคเฉพาะ



1. ช่วงเสียงของเพลง คำแล้ว อยู่ระหว่างโน้ต F ถึง B^b ซึ่งเท่ากับคู่ 11
2. การเลือกใช้นับโน้ตเสียงให้เหมาะสมกับกีตาร์ นับโน้ตเสียงของเพลงคำแล้ว คือ นับโน้ตเสียง E^b major โน้ตทำนองต่ำสุดอยู่ที่โน้ต F ซึ่งไม่เหมาะสมกับการบรรเลงด้วยกีตาร์ พบว่ามีการย้ายนับโน้ตเสียงไปยังนับโน้ตเสียง E major และมีการเปลี่ยนโน้ตแนวทำนองให้สูงขึ้นคู่ 8 ซึ่งทำให้ช่วงเสียงของเพลงคำแล้วจะอยู่ที่โน้ต F[#] ถึงโน้ต B ทั้งนี้ เพื่อต้องการให้แนวทำนองของเพลงบรรเลงที่สาย 1, 2, 3 ซึ่งทำให้การบรรเลงสะดวกและเหมาะสม (เฉพาะการบรรเลงด้วยกีตาร์ตัวเดียว ที่ต้องบรรเลงทั้งทำนองและคอร์ดในเวลาเดียวกัน) และเมื่อย้ายนับโน้ตเสียง ไปยังนับโน้ตเสียง E major แล้ว พบว่าในนับโน้ตเสียง E major จะมีโน้ตที่เป็นสายเปิดอยู่มากกว่าโน้ตในนับโน้ตเสียง E^b major โดยเฉพาะโน้ตพื้น (Root) ของคอร์ดในนับโน้ตเสียง ดังตัวอย่าง



A เป็นบันไดเสียง E^b major ซึ่งเป็นบันไดเสียงเดิมของเพลงคำแล้ว ส่วน B เป็นบันไดเสียง E major ซึ่งเป็นบันไดเสียงใหม่ จะเห็นว่ามีโน้ตที่เกิดจากสายเปิด โดยโน้ตตัวดำ ● จะเป็นเสียงที่เกิดจากสายเปิด นอกจากโน้ตที่บรรเลงทำนองแล้วการใช้คอร์ดในบันไดเสียง E^b major ก็ยังไม่เหมาะสมกับกีตาร์ด้วย เนื่องจากมีโน้ตที่เป็นสายเปิดอยู่น้อย ดังตัวอย่าง

Staff C (E^b major): E^b, Fm, Gm, A^b, B^b, Cm, D dim

Staff D (E major): E, Fm, Gm, A, B, Cm, D dim

C เป็นทางเดินคอร์ด (Chord progression) เดิมของเพลงคำแล้ว จะเห็นว่าโน้ตส่วนใหญ่ ของคอร์ดในบันไดเสียง E^b major จะต้องใช้นิ้วมือซ้ายเป็นตัวกำหนดทั้งสิ้น จึงไม่สะดวกที่จะใช้ทางเดินคอร์ดของบันไดเสียง E^b major ส่วนตัวอย่าง D เป็นทางเดินคอร์ดของบันไดเสียง E major พบว่าแทบทุกคอร์ดของบันไดเสียง E major จะมีโน้ตที่เกิดจากสายเปิดโดยเฉพาะโน้ตพื้น (Root) ของคอร์ด

3. หลังจากเลือกบันไดเสียงที่เหมาะสมและทำการเปลี่ยนช่วงเสียงของแนวทำนองให้สูงขึ้นแล้ว พบว่า ได้มีการเรียบเรียงให้สามารถบรรเลงด้วยกีตาร์ตัวเดียวโดย

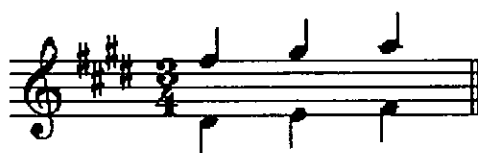
4. กำหนดโน้ตเพียง 2 แนวก่อน คือ แนวทำนองและแนวเบส (Bass Line) โดยแนวเบสจะเป็นโน้ตพื้น (Root) ของคอร์ด ดังตัวอย่าง

2. หลังจากได้แนวเบสและแนวทำนองแล้วพบว่ามีการใช้การพลิกกลับ (inversion) ดังมีรายละเอียดดังนี้
- ห้องที่ 3, 11, 37, 45 คอร์ด B, พบว่ามีการใช้โน้ต D[#] แทนโน้ต B ทั้งนี้เพื่อให้แนวเบสมีการเคลื่อนไหว เนื่องจากในห้องถัดไป เป็นคอร์ด B, เหมือนกัน

ดังตัวอย่าง



- ห้องที่ 5, 13, 39 คอร์ด B, พบว่ามีการใช้โน้ต D[#] แทนโน้ต B ในจังหวะแรกของห้อง และยังพบอีกว่ามีการเติมแนวเบสให้ขนาน (Parallel) เป็นคู่ 10 (คู่ 3) กับแนวทำนอง โดยเติมโน้ต E และ F[#] ในจังหวะที่ 2 และ 3 ตามลำดับ ดังตัวอย่าง



3. หลังจากได้แนวเบสที่เหมาะสมแล้วพบว่าการนำเสียงประสานมาผสมด้วยโดยเสียงประสานของการเรียบเรียงเพลงให้คีตารัสนั้นจะอยู่ระหว่างแนวทำนองและแนวเบส ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้
 - ในห้องที่ 1, 2, 3, 7, 8, 9, 10, 11, 16, 35, 35, 36, 37 มีการเติมโน้ตตัวดำ (Quarter note) ในจังหวะที่ 2, 3 ของห้องได้แก่โน้ต B, A เหมือนกัน ถึงแม้ว่าคอร์ดของแต่ละห้องจะต่างกัน จะพบว่าในคอร์ด E ไม่มีโน้ต A อยู่ แต่สามารถใช้โน้ต A ในการเรียบเรียงได้ เพราะอยู่ในจังหวะเบา (Weak Beat) เช่นเดียวกับคอร์ด F[#]m จะไม่มีโน้ต B แต่สามารถใช้ได้เพราะถือว่าโน้ต B ในจังหวะที่สองเป็นโน้ตผ่านของโน้ตในคอร์ด (passing note) ส่วนในคอร์ด B, จะมีโน้ต B, A อยู่ถือว่าเป็นโน้ตในคอร์ดทั้งคู่ (Chord Tone)
 - ในห้องที่ 4, 5, 12, 13, 38, 39 พบว่ามีการเติมโน้ตในคอร์ดซึ่งจะเป็นโน้ตเซปป์ 1 ชั้น (Eighth note) โดยมีการตัดโน้ต D[#] ออกในห้องที่ โน้ตทำนองเป็นเสียงยาวได้แก่ห้อง 4, 12, 38 ส่วนในห้องที่ 5, 13, 39 พบว่ามีการเติมโน้ต B ซึ่งเป็นโน้ตพื้นของคอร์ดในจังหวะยก (Up Beat) ของแต่ละจังหวะ
 - ในห้องที่ 6, 15, 17, 40, 49 พบว่ามีการใช้เทคนิค Block Chord ในการเรียบเรียงโดยจะเติมโน้ตในคอร์ด ระหว่างแนวทำนองและเบสอีก 2 โน้ต โดยในห้องที่เป็นคอร์ด B, พบว่ามีการเติมโน้ต F[#] และ A และในห้องที่เป็นคอร์ด E จะเติมโน้ต G[#] และ B
 - ในท่อนที่สองของเพลง (ตั้งแต่ห้องที่ 19) พบว่ามีการเรียบเรียงโดยจะเติมโน้ตในคอร์ด (Chord Tone) ในจังหวะที่ 2, 3 แต่จะเติมเสียงประสานเฉพาะห้องที่มีโน้ตเสียงยาวเท่านั้น โดยในห้องที่ 19, 23, คอร์ด Am พบว่ามีการเติมโน้ต E และ C ในจังหวะที่ 2 และ 3 โดยใช้โน้ตตัวดำ (Quarter Note)

- ในห้องที่ 21, 29, คอร์ด E พบว่ามีการเติมโน้ต E, B (ผู้เรียบเรียงได้ตัดโน้ต G[#] ออก) โดยใช้โน้ตตัวดำ (Quarter Note) ในจังหวะที่ 2, 3
- ในห้องที่ 25, 33, คอร์ด G^{#m} พบว่ามีการเติมโน้ต D[#], B โดยใช้โน้ตตัวดำ (Quarter Note) ในจังหวะที่ 2, 3
- ในห้องที่ 27, 31, คอร์ด F^{#m} พบว่ามีการเติมโน้ต C[#], A โดยใช้โน้ตตัวดำ (Quarter Note) ในจังหวะที่ 2, 3
- พบว่าตั้งแต่ห้องที่ 19 มีการใช้เทคนิค Harmonic Octave ในส่วนที่เป็นเสียงประสานทั้งหมด (โน้ตที่ไม่ใช่แนวทำนองและแนวเบส) และผู้เรียบเรียงยังใช้เทคนิคเดียวกันนี้ในการสร้างบทนำ(Introduction) โดยจะมีทำนองเลียนแบบเสียงบอกเวลาของนาฬิกา

สรุป

- มีการเปลี่ยนบันไดเสียงใหม่ โดยจากเดิมใช้ E^b major ผู้เรียบเรียงเปลี่ยนเป็น E major
- มีการใช้โน้ตพลิกกลับในแนวเบสโดยใช้เมื่อมีการใช้คอร์ดเดียวกันเกินกว่า 1 ห้องดนตรี และมีการเติมแนวเบสให้ขนานกับแนวทำนองในบางห้อง
- มีการเติมเสียงประสานแบบกลมกล่อม โดยใช้โน้ตในคอร์ดทั้งสิ้น
- มีการใช้เทคนิค Block chord ในการเรียบเรียงบางช่วง
- มีการสร้างบทนำ โดยใช้เทคนิค Harmonic Sound เลียนแบบเสียงบอกเวลา ของนาฬิกา

ทเวาพาคู่ฝัน

ทำนอง : พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ภูมิพลอดุลยเดชฯ

คำร้อง : พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าจักรพันธ์เพ็ญศิริ

Music : H.M. King Bhumibol Adulyadej

Lyric : H.H. Prince Chakrabandh Pensiri

ข้าง งาม ทศน์ ทิวเขต คาม งด งาม น้า ดู ทั้ง มวล ล้วน มี เป็น
คู่ ชิด ชู เขยชม รมย์ รื่น แต่ ฉ้น ดวง ใจ ผูก พัน ฝัฝน ทุก
คั่น เฝ้า ปอง เคียง ครอง คู่ ชื่น ให้ รื่น เริง ใจ โลก
นั้น ดัง เมือง ส - วรรค์ เทวัญ สร้าง ไว้ พิศ ดู เป็น คู่ ทุก
สิ่ง ล้วน มี รัก จริง ยิ่ง ใหญ่ อัน ธรรมชาติ ไซ้
ใช้ แรง ความรัก ความ ใคร ย่อม ชี วิต ให้ ยืน ยง
อยู่ เดียว เปลี่ยว ใจ ห
หัย ฝัฝน เดช
งาม - เทพ พัน ผูก ใจ ให้ หลง แม้ เคย ทำ

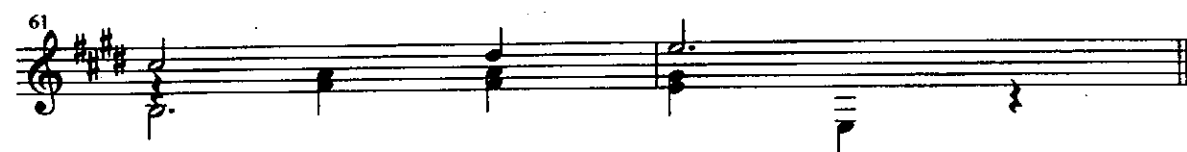
A⁷ Dm Dm G⁷ G⁷ Fdim Cdim C
 คุณ บุญ ส่ง พี่ คง ปรา - นี ดี อยู่
 Dm G⁷ Am G⁷ Adim A⁷ Dm A⁷ Gdim Bdim Em Dm⁷ G⁹ G⁷
 โปรด จง ประ ทาน ความ เอ็น - ทุ ให้ มี ยอด ชู เป็น คู่ ชู
 C C Em C⁷ F
 ใจ จวน วัน ที่ ภา เจิด ดัน ตะ วัน สด ไส
 F A⁷ Dm C G⁷
 ฟ้า ดอ บัน ดาอ รัก ให้ สม ดัง ดวง ใจ มุ่ง มั่น
 C C⁷ A⁷ Dm A⁷ 3 Dm
 เฝื วอน พระ ทรง เสก พร ให้อ วอน ทุก วัน ไศก
 G⁷ G+ C
 ทรม ควบ ใจ อัด อัน ตั้น ตั้น อุ - ภา จวน วัน ภา ตรีเจิด
 Em C⁷ F F A⁷ Dm
 ดัน ดวงจันทร์ แจ่ม ฟ้า พบความรัก ดัง ใจ มั่น เหมือน เดือน ตะวัน กลาง
 C G⁷ C Fdim G⁷
 หล้า สม พร จาก ฟ้า พระ ทรง ประ ทาน ปวง
 C G⁷ C G⁷ C
 ช้า ชี - วิต ใน หล้า อื่น ชง

DREAM OF LOVE DREAM OF YOU

(composed 1946)

H.M.King Bhumibol dulyadej
Of Thailand

The musical score is written on seven staves, each containing a single melodic line in treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures by vertical bar lines. Measure numbers 6, 11, 16, 21, 26, and 31 are indicated at the beginning of their respective staves. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, quarter notes, and half notes, often grouped with beams. Slurs are used to indicate phrasing over multiple notes. The score concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of the seventh staff.

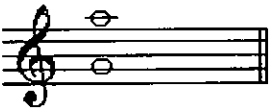


เทวาพาคู่ขวัญ

DREAM OF LOVE DREAM OF YOU

เพลงเทวาพาคู่ขวัญ เป็นเพลงที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชทรงพระราชนิพนธ์ทำนองและคอร์ดขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2491 หลังจากนั้น พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าเพ็ญศิริ จักรพันธ์ เป็นผู้ประพันธ์คำร้องผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์การเรียบเรียงเพลงสำหรับบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิก โดยแบ่งหัวข้อการวิเคราะห์ออกเป็นดังนี้

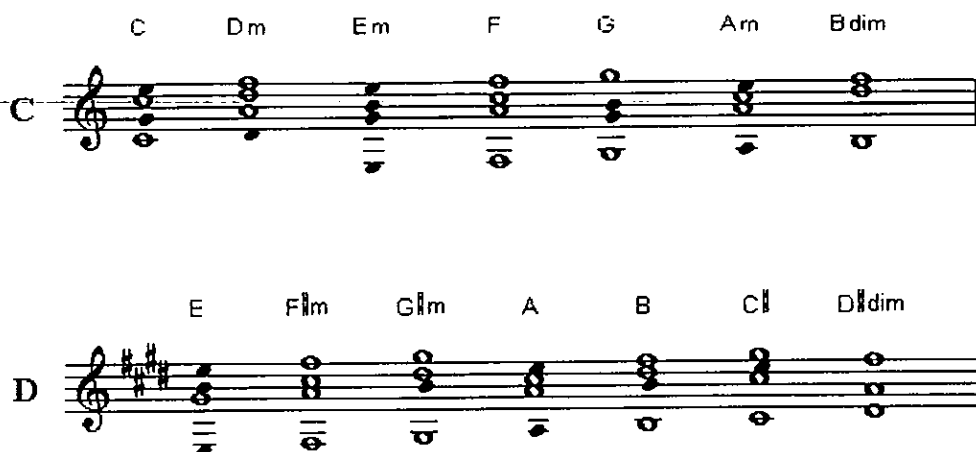
1. ช่วงเสียง
2. การเลือกใช้น้ันใดเสียงให้เหมาะสมกับกีตาร์
3. การเลือกใช้เสียงประสาน
4. การเลือกใช้เทคนิคเฉพาะ

1. ช่วงเสียงของเพลงเทวาพาคู่ขวัญ อยู่ระหว่างโน้ต G ถึง A  ซึ่งเท่ากับคู่ 9
2. การเลือกใช้น้ันใดเสียงให้เหมาะสมกับกีตาร์ น้ันใดเสียงของเพลงเทวาพาคู่ขวัญ คือน้ันใดเสียง C majorโน้ตต่ำสุดอยู่ที่โน้ต G ซึ่งสามารถบรรเลงด้วยกีตาร์ได้ (โน้ต G จะอยู่ที่สาย 3) แต่พบว่าผู้เรียบเรียงได้ย้ายน้ันใดเสียงไปยังน้ันใดเสียง E major ทั้งนี้เพื่อต้องการโน้ตที่เป็นสายเปิด โดยเฉพาะโน้ตพื้นของ

คอร์ด (Root) และยังทำให้น้ันต่ำสุดไปอยู่ที่โน้ต B  ซึ่งจะอยู่ที่สาย 2 ของกีตาร์ซึ่งทำให้การบรรเลงแบบกีตาร์ตัวเดียวง่ายกว่าน้ันใดเสียง C major



A เป็นบันไดเสียง C major ซึ่งเป็นบันไดเสียงเดิมของเพลงท้าวพาคู่ขวัญ ส่วน B เป็นบันไดเสียง E major ซึ่งเป็นบันไดเสียงใหม่ จะเห็นว่ามีโน้ตที่เกิดจากสายเปิดโดยโน้ตตัวดำ ● จะเป็นเสียงที่เกิดจากสายเปิด นอกจากโน้ตที่บรรเลงทำนองแล้วการใช้คอร์ดในบันไดเสียง C major ก็ยังไม่เหมาะสมกับการบรรเลงด้วยกีตาร์ (บรรเลงแบบตัวเดียวที่มีทั้งทำนองและคอร์ดในเวลาเดียวกัน) เมื่อเทียบกับการบรรเลงด้วยกีตาร์ในบันไดเสียง E ดังตัวอย่าง



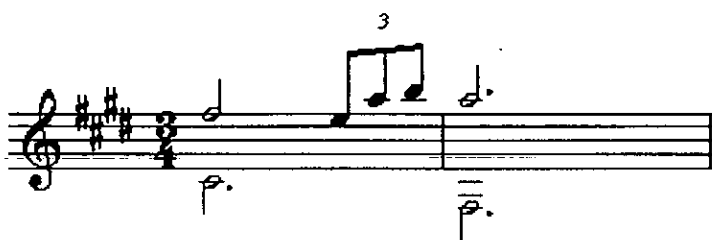
C เป็นทางเดินคอร์ด (chord progression) เดิมของเพลงท้าวพาคู่ขวัญ ถึงแม้ว่าโน้ตส่วนใหญ่ของคอร์ดในบันไดเสียง C major จะเป็นโน้ตสายเปิดก็ตามแต่พบว่าโน้ตที่เป็นโน้ตพื้น (Root) ของคอร์ด โดยเฉพาะคอร์ดขั้นเอก (Primary Chord) จะต้องใช้นิ้วมือซ้ายเป็นตัวกำหนด แต่ตัวอย่าง D เป็นทางเดินคอร์ดของบันไดเสียง E major พบว่าแทบทุกคอร์ดของบันไดเสียง E major จะมีโน้ตที่เกิดจากสายเปิด โดยเฉพาะ โน้ตพื้นของคอร์ดขั้นเอก (Primary Chord)

3. หลังจากเลือกบันไดเสียงที่เหมาะสมแล้ว พบว่าได้มีการเรียบเรียงให้สามารถบรรเลงด้วยกีตาร์ตัวเดียวโดย

1. กำหนดโน้ตเพียง 2 แนวก่อน คือ แนวทำนองและแนวเบส (Bass Line) โดยแนวเบสจะเป็นโน้ตพื้นของคอร์ด (Root) ดังตัวอย่าง

2. หลังจากได้แนวเบสและแนวทำนองแล้วพบว่ามีการใช้การพลิกกลับ (Inversion) ในส่วนของแนวเบส ดังมีรายละเอียดดังนี้

- ห้องที่ 11 คอร์ด $Fm^\#$ พบว่ามีการใช้โน้ต $C^\#$ แทน $F^\#$ ทั้งนี้เพื่อต้องการใช้แนวเบสมีการเคลื่อนไหว เพราะว่าห้องต่อไปเป็น $Fm^\#$ เหมือนกัน ถ้าในห้องที่ 11 ใช้โน้ต $F^\#$ จะทำให้แนวเบสของห้องที่ 11 และ 12 ซ้ำกัน



- ห้องที่ 13 คอร์ด $Fm^\#$ พบว่ามีการใช้โน้ต $C^\#$ แทน $F^\#$ ทั้งนี้เพื่อต้องการความต่อเนื่องของแนวเบส จะเห็นว่าแนวเบสในห้องถัดไป คือ โน้ต B



- ห้องที่ 46 คอร์ด $Fm^\#$ พบว่ามีการใช้โน้ต A และ $F^\#$ ทั้งนี้เพื่อต้องการความต่อเนื่องของแนวเบสและยังทำให้สามารถบรรเลงได้ง่าย เพราะว่าโน้ต A จะเป็นโน้ตที่เกิดจากสายเปิด



3. หลังจากได้แนวเบสที่เหมาะสมแล้ว พบว่ามีการนำเสียงประสานมาผสมด้วยโดยเสียงประสานของการเรียบเรียงเพลงให้กีตาร์นั้น จะอยู่ระหว่างแนวเบสและแนวทำนอง ดังมีรายละเอียดดังนี้
- ห้องที่ 1, 9 คอร์ด E พบว่ามีการใช้เทคนิค Block Chord ในการเรียบเรียงโดยจะใช้โน้ตในคอร์ดทั้งหมด (Chord Tone) ได้แก่ G[#], B, E แต่จะใช้เฉพาะจังหวะที่ 2 และ 3 เป็นโน้ตตัวดำ (Quarter Note) ทั้งนี้ จะทำให้แนวทำนองในจังหวะที่ 1 เค้นชัด
 - ห้องที่ 2, 18 คอร์ด E พบว่ามีการใช้เทคนิค Block chord ในการเรียบเรียงเหมือนกับห้องที่ 1 แต่จะใช้เฉพาะจังหวะที่ 2 ทั้งนี้ เพราะแนวทำนองของห้องนี้มีการเคลื่อนที่
 - ห้องที่ 3, 19 ใน 2 ห้องนี้จะมีคอร์ดอยู่ 2 คอร์ด คือ G[#]m และ E, พบว่าในคอร์ด G[#]m ใช้เทคนิค Block chord โดยเติมโน้ต B, D[#] ซึ่งเป็นโน้ตในคอร์ด G[#]m ส่วนคอร์ด E, ซึ่งอยู่ในจังหวะที่ 3 ของห้องพบว่า มีการเติมโน้ตเพียงตัวเดียวในจังหวะยก (upbeat) ของจังหวะที่ 3 นั่นคือ โน้ต D ซึ่งเป็นตัว ^b7 ในคอร์ด E, ผู้เรียบเรียงตัดโน้ต G[#] และ B ออก ทั้งนี้เพื่อต้องการให้แนวทำนองเด่นชัด
 - ห้องที่ 4, 20 คอร์ด A พบว่าใช้เทคนิค block chord ในการเรียบเรียงเหมือนในห้องที่ 1 แต่ผู้เรียบเรียงใช้โน้ตเพียง 2 ตัวในการเรียบเรียงโดยใช้โน้ต C[#] และ E
 - ห้องที่ 5, 7, 21, 23, 27 ไม่พบการเติมโน้ตแนวเสียงประสานมีเพียงแนวทำนองและแนวเบส ทั้งนี้ทำให้แนวทำนองเด่นชัดมาก
 - ห้องที่ 6, 22 คอร์ด A พบว่าใช้เทคนิค block chord ในการเรียบเรียงเหมือนในห้องที่ 4 แต่ผู้เรียบเรียงใช้โน้ต E และ A ทั้งนี้เพราะว่าแนวทำนองของห้องนี้เป็นโน้ต C[#] ซึ่งเป็นโน้ตที่ต่ำกว่าโน้ตทำนองของห้องที่ 4 ดังนั้นจึงต้องใช้โน้ตในช่วงเสียงที่ต่ำกว่า
 - ห้องที่ 8, 24, 28 คอร์ด E พบว่าใช้เทคนิค Block chord ในการเรียบเรียง โดยจะใช้โน้ตเพียง 2 ตัว ที่อยู่ในคอร์ด E ได้แก่ E, G[#] ในจังหวะที่ 2 และ 3 เป็นโน้ตตัวดำ (Quarter Note)
 - ห้องที่ 10 คอร์ด C[#] พบว่าใช้เทคนิค block chord ในการเรียบเรียง โดยใช้โน้ตในคอร์ดเพียง 2 ตัว ได้แก่ โน้ต B, E[#] ในจังหวะที่ 2 ของห้องเท่านั้น ทั้งนี้เพราะแนวทำนองของห้องนี้มีการเคลื่อนที่ในจังหวะที่ 3 ของห้อง และผู้เรียบเรียงได้ตัดโน้ต G[#] ออกในส่วนของเสียงประสาน ทั้งนี้เพราะว่าแนวทำนองของห้องมีโน้ต G[#] อยู่ด้วย
 - ห้องที่ 11, 36, 42, 58 คอร์ด Fm[#] พบว่าใช้เทคนิค block chord ในการเรียบเรียง โดยจะใช้โน้ตเพียง 2 ตัว ที่อยู่ในคอร์ด Fm[#] ได้แก่ โน้ต A, C[#] ในจังหวะที่ 2 ของห้อง ทั้งนี้เพราะแนวทำนองของห้องมีการเคลื่อนที่ในจังหวะที่ 3 และผู้เรียบเรียงได้ตัดโน้ต F[#] ออกในส่วนของเสียงประสาน ทั้งนี้เพราะว่าแนวทำนองของห้องมีโน้ต F[#] อยู่ด้วย

- ห้องที่ 12, 13, 37 คอร์ด Fm[#] ใช้เทคนิค Block chord ในการเรียบเรียง โดยจะใช้โน้ตเพียง 2 ตัว ที่อยู่ในคอร์ด Fm[#] ได้แก่ โน้ต A, C[#] ในจังหวะที่ 2 และ 3 ของห้องโดยใช้โน้ตตัวต่ำ (Quarter Note)
- ห้องที่ 14, 16 คอร์ด B, พบว่าใช้เทคนิค Block chord ในการเรียบเรียง โดยจะใช้โน้ตเพียง 2 ตัวในคอร์ด B, ได้แก่ โน้ต A, D[#] ในจังหวะที่ 2 และ 3 ของห้องโดยใช้โน้ตตัวต่ำ (Quarter Note) ผู้เรียบเรียงได้ตัดโน้ต F[#] ออกในส่วนของเสียงประสาน ทั้งนี้เพราะว่าแนวทำนองของห้องมีโน้ต F[#] อยู่
- ห้องที่ 25, 29 คอร์ด E พบว่าใช้เทคนิค Block Chord ในการเรียบเรียง โดยจะใช้โน้ตในคอร์ดทั้งหมด ได้แก่ โน้ต G[#], B, E แต่จะใช้เฉพาะจังหวะที่ 2 ของห้อง

สรุป

- มีการเปลี่ยนบันไดเสียงจาก C major เป็น E major
- มีการใช้โน้ตพลิกกลับในแนวเบส โดยใช้ในช่วงที่มีการใช้คอร์ดเดียวกันเกินกว่า 1 ห้อง และใช้เพื่อความสะดวกในการบรรเลง
- ในการเรียบเรียงแนวเสียงประสานจะใช้เทคนิค Block Chord และจะมีการตัดโน้ตบางตัวออก เพื่อสะดวกแก่การบรรเลง

ใกล้รุ่ง

ทำนอง: พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ
Music : H.M. King Bhumibol Adulyadej

คำร้อง : ศาสตราจารย์ ดร.ประเสริฐ ณ นคร
Lyric : Prof. Dr. Prasert Na Nagara

ได้ ยิน เสียง แว่ว ดังแผ่วมา แต่ ใกล้ ใกล้ ชุ่ม ชื่น ฤ - ทัย หวานใด จะ

ปาน ฟัง เสียง บรร - เลง ขับ เพลง ประ - สาน จาก ทิพย์ วิ - มาน ประ ทาน กล่อม

ใจ ใกล้ยาม เมื่อ แสง ทอง ล่อง จัน คอยมอง จ้อง ฟ้า เรือง ไร ลมโบก โขย

มา ทนาว ใจ รอ ซ้ำเพียง ไร ตะวัน จะ มา เพลิดเพลิดฤ -

ทัย ฟัง ใกล้ ประสาน เสียง กัน ดอก มะ - ลิ - วัลย์ อวล กลิ่น ระ คน มณ - ทา โอ้ ในยาม

นี้ เพลินหนักหนา แสง ทอง นวล ผ่องนภา แสน เพลินอุราสำราญ หมู่ มวล วิหค บิน ผกมา แต่ รัง

นอน เฝ้าเซย ชิด ช้อน ล้ม ชม บัว บาน ยินเสียง บรร เลง ดัง เพลง ขับ

ขาน สอด คล้อง กัง วาน ขาบ ข่าน จับ ใจ ได้ ยิน เสียง ใจ

1. F 2. F

Near Dawn

(composed 1946)

H.M. King Bhumibol Adulyadej
of Thailand

The guitar score for "Near Dawn" is presented in six staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various guitar-specific symbols: fret numbers (1-4), fingerings (1-4), and dynamic markings (p, f). Chord symbols (IV, VII, II) are placed above the staff at specific points. The music features a mix of eighth, quarter, and half notes, with some passages involving triplets and slurs. The overall style is a classical guitar arrangement of a royal composition.

© Copyright of all compositions by H.M. the King of Thailand

© Copyright of these guitar arrangements 1999 by Asia Music International Ltd.

The musical score is written for guitar in A major (three sharps: F#, C#, G#). It consists of six staves of music. The notation includes various fret numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 7, 9, 12) and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4). Dynamic markings such as *p* (piano) and *p.* (pianissimo) are used throughout. The score is divided into measures by vertical bar lines. Some measures contain slurs over groups of notes. The final measure of the sixth staff ends with a double bar line. The staves are arranged vertically, with the first staff at the top and the sixth staff at the bottom.

Staff 1: Measures 1-4. Measure 1: F#4, A4, C#5. Measure 2: F#4, A4, C#5. Measure 3: F#4, A4, C#5. Measure 4: F#4, A4, C#5. Fingering: 1, 2, 3, 4. Dynamic: *p*.

Staff 2: Measures 5-8. Measure 5: F#4, A4, C#5. Measure 6: F#4, A4, C#5. Measure 7: F#4, A4, C#5. Measure 8: F#4, A4, C#5. Fingering: 1, 2, 3, 4. Dynamic: *p*.

Staff 3: Measures 9-12. Measure 9: F#4, A4, C#5. Measure 10: F#4, A4, C#5. Measure 11: F#4, A4, C#5. Measure 12: F#4, A4, C#5. Fingering: 1, 2, 3, 4. Dynamic: *p*.

Staff 4: Measures 13-16. Measure 13: F#4, A4, C#5. Measure 14: F#4, A4, C#5. Measure 15: F#4, A4, C#5. Measure 16: F#4, A4, C#5. Fingering: 1, 2, 3, 4. Dynamic: *p*.

Staff 5: Measures 17-20. Measure 17: F#4, A4, C#5. Measure 18: F#4, A4, C#5. Measure 19: F#4, A4, C#5. Measure 20: F#4, A4, C#5. Fingering: 1, 2, 3, 4. Dynamic: *p*.

Staff 6: Measures 21-24. Measure 21: F#4, A4, C#5. Measure 22: F#4, A4, C#5. Measure 23: F#4, A4, C#5. Measure 24: F#4, A4, C#5. Fingering: 1, 2, 3, 4. Dynamic: *p.*

ใกล้รุ่ง NEAR DAWN

ใกล้รุ่งเป็นเพลงที่ ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นขณะเป็นสมเด็จพระอนุชาธิราช นายประเสริฐ ณ นคร เป็นผู้แต่งคำร้องภาษาไทย ส่วนคำร้องภาษาอังกฤษโปรดเกล้าฯ ให้คุณหญิงนพคุณ ทองใหญ่ แต่งขึ้น โดยที่คำร้องทั้งสองแบบนั้นได้หม่อมเจ้า จักรพันธ์ เพ็ญศิริ ทรงช่วยแก้ไขปรับปรุงให้ดีขึ้น บรรเลงครั้งแรกโดย วงดนตรี สุนทราภรณ์ ทำนองของเพลง มีลักษณะนุ่มนวลแบบไทยๆ

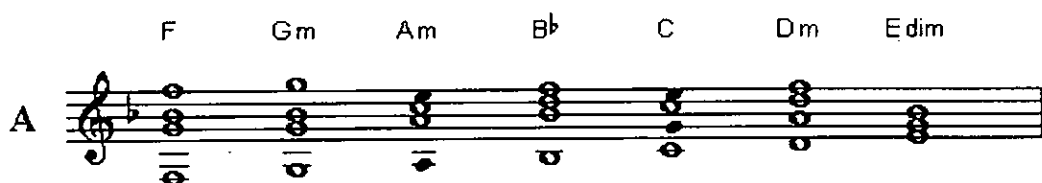
วิเคราะห์การเรียบเรียงสำหรับบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิก โดยแบ่งหัวข้อการวิเคราะห์ ออกเป็น ดังนี้

1. ช่วงเสียง
2. การเลือกใช้นับโดเสียง
3. การเลือกใช้เสียงประสาน
4. การเลือกใช้เทคนิคเฉพาะและการเพิ่มเติมส่วนต่างๆ



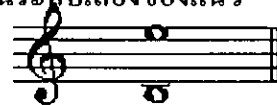
1. ช่วงเสียงของเพลงใกล้รุ่งมีช่วงเสียงอยู่ระหว่างโน้ต C ถึง F ซึ่งเท่ากับคู่ 11 กีตาร์สามารถบรรเลงได้

2. การเลือกใช้นับโดเสียงให้เหมาะสมกับกีตาร์ เนื่องจากบันไดเสียงเดิมของเพลงใกล้รุ่งใช้นับโดเสียง F major ซึ่งไม่เหมาะกับการบรรเลงด้วยกีตาร์ พบว่าผู้เรียบเรียงมทำการย้ายบันไดเสียงไปยังบันไดเสียง E major ซึ่งในบันไดเสียง E major ของกีตาร์จะมีสายเปิดสาย 1, 2 และ 6 ซึ่งได้แก่น้ต E, B และถ้าบรรเลงสายเปิดสาย 1, 2 และ 6 จะได้เสียงพื้นฐานของคอร์ด E (ทำหน้าที่เป็นคอร์ด I ของบันไดเสียง E major) โดยที่ไม่ต้องใช้นิ้วมือซ้ายเลย อีกทั้งในบันไดเสียง E major จะมีโน้ตสายเปิดสาย 5 เป็นโน้ต A (เป็นโน้ตพื้นฐานของคอร์ด A ทำหน้าที่เป็นคอร์ด IV ในบันไดเสียง E major) ดังตัวอย่าง



A เป็นทางเดินคอร์ด เคิมของเพลงไกล่รุ่ง จะเห็นว่าในคอร์ดที่ 1 ของบันไดเสียงเคิม (คอร์ด F) จะต้องใช้นิ้วมือซ้ายเป็นตัวกำหนดทั้งสิ้น ซึ่งต่างจากคอร์ดที่ 1 ของบันไดเสียง E ที่มีโน้ตสายเปิดเป็นส่วนใหญ่ จึงทำให้ง่ายต่อการบรรเลง (โน้ตตัวดำ ● แทนโน้ตสายเปิด) ดูได้จากตัวอย่าง B

หลังจากได้บันไดเสียงที่เหมาะสมแล้ว ยังพบอีกว่าผู้เรียบเรียงได้เปลี่ยนระดับเสียงของแนวทำนองโดยทำให้แนวทำนองสูงขึ้น 1 Octave โดยช่วงเสียงเคิม จะอยู่ที่โน้ต B ถึง E

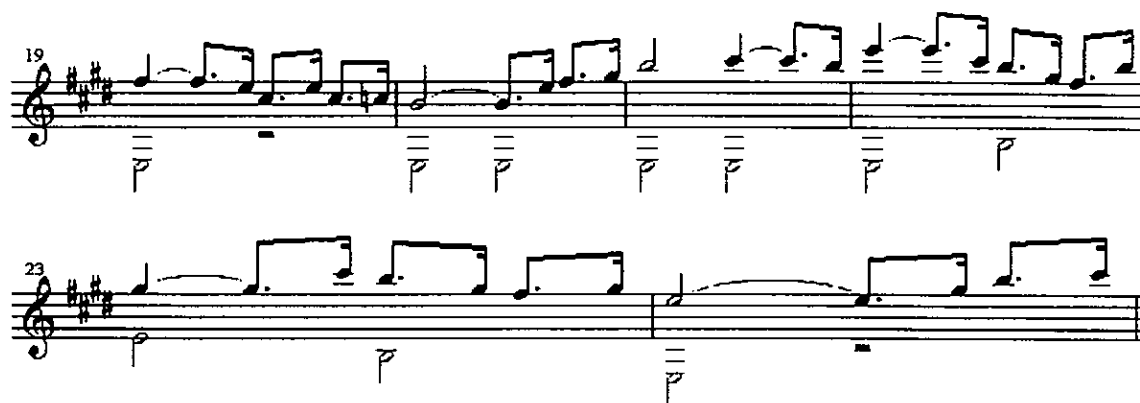


เมื่อเปลี่ยนแล้วจะทำให้ช่วงเสียงอยู่ที่โน้ต B ถึง E แต่จะอยู่ใน Octave ที่สูงขึ้น แต่ในตอน B ของเพลงไม่ได้ทำการเปลี่ยนระดับเสียงให้สูงขึ้น (ห้องที่ 9-16)

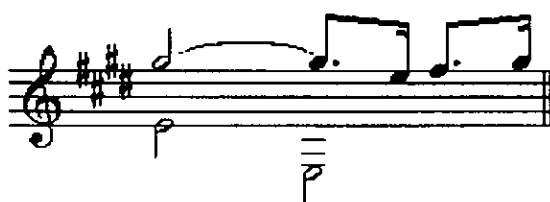


3. หลังจากได้บันไดเสียงที่เหมาะสมและเปลี่ยนระดับเสียงของแนวทำนองในตอน A (ห้องที่ 1-9) และ ตอน C (ห้องที่ 17-25) ให้สูงขึ้น 1 Octave แล้วพบว่าได้มีการเรียบเรียงโดยให้สามารถบรรเลงด้วยกีตาร์ตัวเดียวโดย

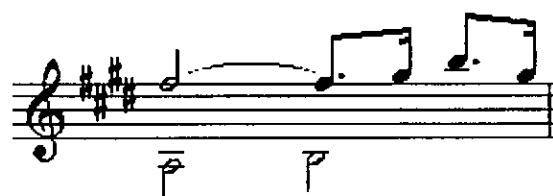
3.1 กำหนดโน้ตเพียง 2 แนวก่อน คือ แนวทำนองและแนวเบส โดยในแนวเบสจะเป็นโน้ตพื้น (Root) ของคอร์ด ดังตัวอย่าง



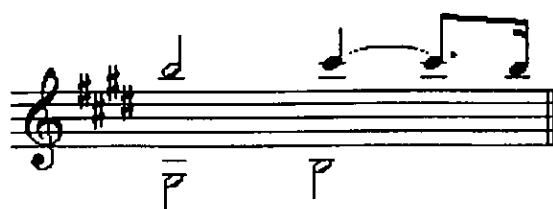
3.2 หลังจากได้โน้ต 2 แนวแล้ว พบว่ามีการใช้การพลิกกลับของแนวเบสในห้องที่ 2 โดยใช้โน้ต E แต่เปลี่ยนระดับเสียงให้สูงขึ้น 1 Octave ในจังหวะแรกของห้อง



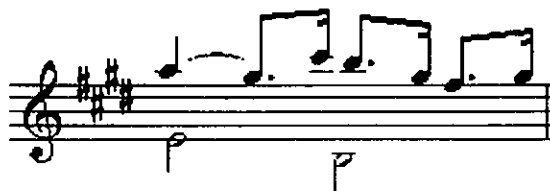
- ในห้องที่ 4 คอร์ด F^m พบว่ามีการใช้โน้ตเบส A แทนโน้ต F[#]



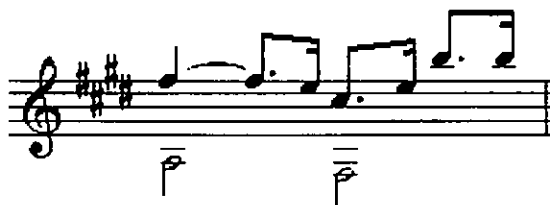
- ในห้องที่ 21 พบว่ามีการใช้โน้ตเบส G[#] แทน E ในจังหวะแรกและยังพบว่าในจังหวะที่ 3 ของห้องยังมีการใช้โน้ต B แทน E ด้วย (คอร์ด E) ซึ่งจะทำให้แนวเบสมีการเคลื่อนที่อย่างต่อเนื่อง



- ในห้องที่ 23 พบว่ามีการใช้เบส B แทน E ในจังหวะที่ 3 (คอร์ด E) ซึ่งโน้ต B เป็นขั้นคู่ 5 perfect

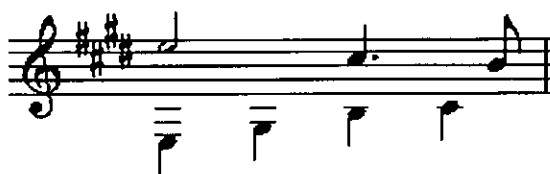


ในท่อน C (ห้องที่ 17-24) พบว่าผู้เรียบเรียงได้ทำการเปลี่ยนคอร์ดในห้องที่ 17 และ ห้องที่ 19 จากเดิมเป็นคอร์ด Em เป็นคอร์ด A6 ทั้งนี้สามารถทำได้เพราะในห้องนี้ ทำนองเป็นโน้ต F# เป็นอยู่ในคอร์ด A6 จะเป็นตัวในคอร์ด (Chord Tone) ของ A6 ซึ่งคอร์ด A6 นี้เป็น Sub dominant ของ E major และเมื่อเปลี่ยนคอร์ดจาก Em เป็น A6 แล้วจะทำให้แนวเบสมีการเคลื่อนจากโน้ตเบส E ในห้องที่ 16 เป็นโน้ตเบส A ในห้องที่ 17 และยังพบอีกว่าในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 17 และ 19 มีการใช้โน้ตพลิกกลับในแนวเบสจะ A เป็น F# ซึ่งโน้ต F# เป็นโน้ตขั้นที่ 6 ของคอร์ด A6



ในท่อน B (ห้องที่ 9-16) พบว่าผู้เรียบเรียงใช้เทคนิค Walk Bass (ทำให้แนวเบสมีการเลื่อนที่ตลอดเวลา) ซึ่งเป็นเทคนิคของดนตรีแนวบลูส์โดยมีรายละเอียดดังนี้

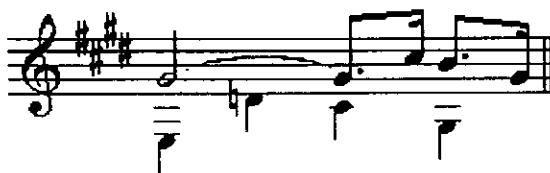
- ในห้องที่ 9 เดิมโน้ตเบส G#, B, C# ในจังหวะที่ 2, 3, 4 ตามลำดับ



- ในห้องที่ 10 เดิมโน้ตเบส C#, B, G# ในจังหวะ 2, 3, 4 ตามลำดับ



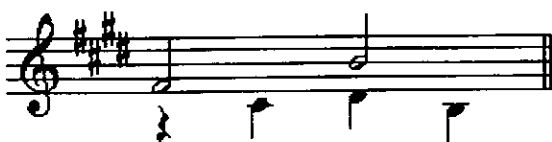
- ในห้องที่ 11 ในห้องนี้มีคอร์ด 2 คอร์ด คือ E และ C[#], โดยในคอร์ด E พบว่ามีการเติมโน้ต D ในจังหวะ 2 และในคอร์ด C[#], มีการเติมโน้ต G[#] ในจังหวะที่ 4



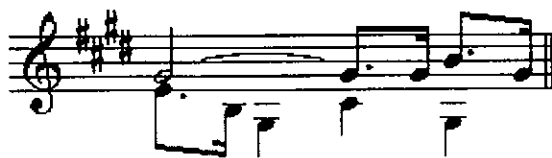
- ในห้องที่ 12 คอร์ด F^{#m} พบว่าผู้เรียบเรียงใช้โน้ต A, F[#], C[#] ตามลำดับ ซึ่งโน้ตทั้ง 3 ตัว เป็นโน้ตในคอร์ดทั้งสิ้นแต่ที่น่าสังเกตคือ ผู้เรียบเรียงใช้โน้ต A ซึ่งเป็นตัวที่สามของคอร์ด F^{#m} ในจังหวะที่ 1 ซึ่งโดยปกติแล้วโน้ตเบสในจังหวะแรกควรจะเป็น Root ของคอร์ด



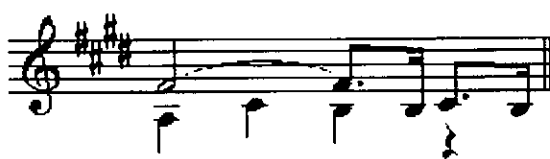
- ในห้องที่ 13 ในห้องนี้มี 2 คอร์ด คือ F^{#m}, B, พบว่าในจังหวะที่ 1 ของห้องผู้เรียบเรียงใช้โน้ต F[#] เพียงโน้ตเดียว ซึ่งเป็นทำนองของเพลง และเติมเพียงโน้ตเบส C[#] ตัวเดียวในจังหวะที่ 2 (โน้ต C[#] เป็นคู่ 5 perfect ของคอร์ด F^{#m}) ส่วนในจังหวะที่ 3 คอร์ด B, ผู้เรียบเรียงใช้โน้ต D[#] ในจังหวะที่ 3 และตามด้วยโน้ต B ในจังหวะที่ 4 (แนวเบส)



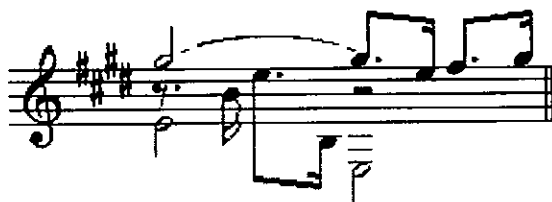
- ในห้องที่ 14 คอร์ด E มีการเติมโน้ต B, G[#], C[#], G[#] ในแนวเบสตามลำดับ



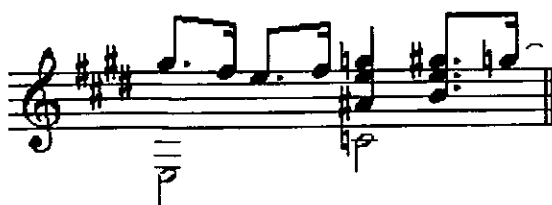
- ในห้องที่ 15 คอร์ด B, มีการเติมโน้ต C[#], B ในจังหวะที่ 2, 3 ส่วนในจังหวะที่ 1 ผู้เรียบเรียงใช้โน้ต A ในแนวเบส ซึ่งโน้ต A นี้นี้เป็นโน้ตตัวที่ 7^b ของคอร์ด B,



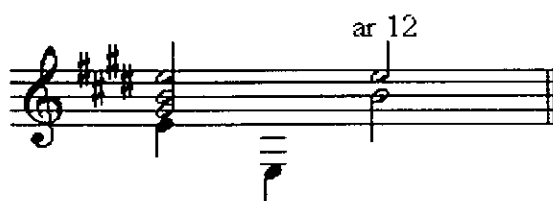
3.3 เมื่อได้แนวเบสที่เหมาะสมแล้ว พบว่ามีการเติมเสียงประสานระหว่างแนวทำนองและแนวเบส (ยกเว้นท่อน B ห้องที่ 9-16) ในท่อน A (ห้อง 1-8) และใน C (ห้อง 17-24) โดยโน้ตที่นำมาใช้จะเป็นโน้ตในคอร์ดทั้งสิ้น โดยเติมเฉพาะในช่วงที่ทำนองเป็นโน้ตเสียงยาว อัตราส่วนจังหวะที่ใช้จะสอดคล้องกับอัตราส่วนจังหวะของแนวทำนอง ดังตัวอย่าง



- ในห้องที่ 1 จะมีการเรียบเรียงที่ต่างจากห้องอื่นๆ โดยในห้องนี้จะใช้เทคนิค Block Chord ดังตัวอย่าง (คอร์ด C₇)



- ในห้องสุดท้ายของเพลงผู้เรียบเรียงใช้เทคนิค Harmonic Sound ในจังหวะที่ 3 ของห้อง ซึ่งเป็นการบรรเลงครั้งสุดท้ายของเพลง



บทที่ 5

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิจัยเรื่อง การศึกษาวิธีการเรียบเรียงเพลงสำหรับกิตาร์คลาสสิก ของเขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์ ในบทเพลงพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพล อดุลยเดชในครั้งนี้เป็นการ วิจัยเชิง พรรณนาวิเคราะห์ ซึ่งได้ดำเนินมาเป็นลำดับสามารถสรุปผลได้ดังนี้

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาชีวประวัติและผลงานของ เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์
2. เพื่อศึกษาวิธีการเรียบเรียงเพลงสำหรับกิตาร์คลาสสิกของ เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์

วิธีดำเนินการศึกษาวิจัย

การศึกษาวิจัยครั้งนี้เริ่มจากการรวบรวมข้อมูล จากงานวิจัย เอกสาร หนังสือทางวิชาการและ หนังสืออื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง และการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้อง รวมถึงแผ่นเสียง เทป และซีดี จากนั้นได้นำข้อมูล ทั้งหมดมาวิเคราะห์เรียบเรียงเป็นรายงาน การวิจัยในรูปแบบของการบรรยาย ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดแนวทาง วิธีการดำเนินการค้นคว้าและวิจัยเป็นขั้นตอนดังนี้

การศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูล

1. รวบรวมข้อมูลจากเอกสารสิ่งพิมพ์ต่างๆ ดังนี้
 - 1.1 วิทยานิพนธ์ และผลงานการวิจัยที่เกี่ยวข้องกับเพลงไทยสากลและเพลงพระราชนิพนธ์
 - 1.2 ตำราวิชาการที่เกี่ยวข้องกับหลักการแต่งทำนองเพลง การเรียบเรียงเสียงประสานและการ เรียบเรียงเพลงสำหรับกิตาร์
 - 1.3 หนังสือพิมพ์ วารสาร ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเพลงพระราชนิพนธ์ เพลงไทยสากล เพลง สากล รวมทั้งเนื้อหาที่เกี่ยวกับการบรรเลงกิตาร์
 - 1.4 บทความ บทวิเคราะห์
 - 1.5 โน้ตเพลงพระราชนิพนธ์
 - 1.6 โน้ตเพลงของ เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์
2. รวบรวมข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ คนใกล้ชิด นักดนตรี อาจารย์ เพื่อนร่วมงาน ของ เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์
 - 2.1 เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์
 - 2.2 กลุ่มคนใกล้ชิด คุณอนุจินต์ สุพล และคุณปาริชาติ พุกผาสุก
 - 2.3 นักดนตรีได้แก่ ไพรัช ผุดง อัครี ไอเคิลมานนท์

2.4 กลุ่มอาจารย์สอนดนตรี ได้แก่ อาจารย์ สมเกียรติ สายวงศ์, อาจารย์เอกราช แก้วเขียว, อาจารย์เอกราช เจริญนิษฐ์

2.5 กลุ่มเพื่อนร่วมงาน ได้แก่ วิทยา วอสเบียน, ม.ล. พ้องพงษ์ ทองแถม

การวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษาชีวประวัติ และผลงานของเขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์ ผู้วิจัยได้กำหนดประเด็นในการศึกษาข้อมูลได้ 2 ประเด็นดังนี้

1. ชีวประวัติ และผลงาน
2. วิธีการเรียบเรียงเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิก ในบทเพลงพระราชนิพนธ์ ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ภูมิพลอดุลยเดช

สรุปผลการศึกษาค้นคว้าวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่อง การเรียบเรียงเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิกของ เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์ ในบทเพลงพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ในครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงพรรณนา วิเคราะห์ จากการศึกษาชีวประวัติ และผลงาน ของเขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์ สามารถสรุปได้ดังนี้

ด้านชีวประวัติและผลงาน

เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์ เกิดในครอบครัวที่มีฐานะพอสมควร จากนั้น ศึกษาดนตรีด้วยตัวเอง จากการอ่านตำรา และการฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอ อีกทั้งเป็นคนชอบฟังดนตรีสากลตั้งแต่ยังเรียนชั้นประถมศึกษา และเล่นดนตรีมาตลอดตั้งแต่ชั้นมัธยม จนกระทั่งเรียนมหาวิทยาลัย ด้านผลงานของเขตต์อรัญ มีทั้ง การแต่งทำนอง คำร้อง การเรียบเรียงดนตรี แต่ผลงานด้านการแต่งคำร้องเป็นผลงานที่ทำให้เขตต์อรัญ เป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทย

ด้านการเรียบเรียงเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิกในบทเพลงพระราชนิพนธ์

ช่วงเสียงของเพลงพระราชนิพนธ์ทั้ง 10 เพลงที่นำมาเรียบเรียงให้บรรเลงด้วยกีตาร์ จะไม่เกิน 2 Octave โดยส่วนใหญ่ช่วงเสียงจะมีความกว้างประมาณคู่ 10 ซึ่งทำให้การเรียบเรียงเป็นไปโดยไม่มีปัญหา เพราะถ้าเพลงที่มีช่วงเสียงกว้างเกินกว่า 2 Octave จะไม่สามารถเรียบเรียงให้บรรเลงด้วยกีตาร์ตัวเดียว หรือถ้าเรียบเรียงได้ก็จะเป็นเรื่องยากที่จะบรรเลง

ผู้เรียบเรียงจะทำการย้ายบันไดเสียงของเพลงโดยให้มีโน้ตที่เกิดจากสายเปิดให้มากที่สุด ทั้งนี้เพื่อต้องการให้ง่ายต่อการบรรเลง

ผลของการศึกษาพบว่า ผู้เรียบเรียงเลือกใช้นิ้วเบส(โน้ตต่ำสุด) ส่วนใหญ่จะใช้นิ้วที่เป็นโน้ตพื้นของคอร์ดในจังหวะแรกของห้อง แต่พบว่าการใช้การพลิกกลับแต่จะใช้ในจังหวะที่ 3 ของห้อง หรือใช้ในกรณีที่มีการใช้คอร์ดเดียวกันเกิน 1 ห้อง และโน้ตที่อยู่ระหว่างเบสและทำนอง จะเป็นโน้ตในคอร์ดทั้งสิ้น ส่วนอัตราจังหวะพบว่าผู้เรียบเรียงใช้อัตราจังหวะที่สอดคล้องกับอัตราจังหวะของแนวทำนอง

ผลจากการศึกษาพบว่า เพลงพระราชนิพนธ์ที่เรียบเรียงให้กีตาร์โดย เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์นั้น มีการใช้เทคนิคเฉพาะของกีตาร์ ได้แก่ เทคนิค Harmonic Sound, เทคนิค Hammer On, เทคนิค Pull off, เทคนิค Timmulo, เทคนิค Arpeggios และพบว่าการสร้างท่อนต่ำ(Link) , ท่อน บทนำ Introduction และ ท่อนจบ Ending ในบางเพลงด้วย

อภิปรายผล

การศึกษาวิจัยเรื่องการเรียบเรียงเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิก ของ เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์ ในบทเพลงพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชในครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงพรรณนาวิเคราะห์ ซึ่งการรวบรวมข้อมูล และการวิเคราะห์ข้อมูลเป็นกระบวนการที่เกี่ยวข้องกัน ผลการวิเคราะห์ได้ปรากฏชัดเจนในบทที่ 4 ดังนั้นผู้วิจัยจะขออภิปรายเพิ่มเติมในประเด็นดังนี้

เพลงพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชนั้น ถือว่าเป็นพบเพลงที่สมบูรณ์แบบไม่ว่าจะเป็นเรื่องของทำนองหรือเรื่องของการใช้คอร์ดไม่มีใครปฏิเสธพระอัจฉริยภาพทางด้านดนตรีของท่าน แม้แต่ชาวตะวันตกก็ยังอัญเชิญเพลงของท่านไปบรรเลง และเมื่อมีการเรียบเรียงให้บรรเลงด้วยกีตาร์ตัวเดียว ซึ่งเป็นเครื่องมือที่มีผู้นิยมเล่นและเรียนกันมาก เนื่องมาจากราคาค่อนข้างต่ำ อีกทั้งยังพกพาสะดวก สามารถบรรเลงร่วมกับเครื่องมือได้และเล่นได้ทุกสไตล์ จึงเป็นเรื่องที่ดี เพราะจะช่วยเผยแพร่งานพระราชนิพนธ์ให้มีการบรรเลงกันมากขึ้น ทั้งยังช่วยพัฒนาการบรรเลงกีตาร์ให้มีมาตรฐานสูงขึ้น เพราะได้มีโอกาสบรรเลงบทเพลงที่มีมาตรฐานทั้งในเรื่องทำนองและคอร์ด

ในการที่จะพัฒนาองค์ความรู้ทางวิชาการให้เจริญก้าวหน้าขึ้น มีองค์ประกอบหลายประการ เช่น การสนับสนุนจากภาครัฐ และภาคเอกชน นักวิชาการต่างๆ และปัจจัยอีกประการหนึ่ง คือ ดำรงวิชาการต่างๆ ผู้วิจัยพบว่าด้านดนตรีสากล ส่วนใหญ่จะเป็นการให้ความรู้ในเรื่องการเรียบเรียงเสียงประสานให้กับวงดนตรี ยังขาดแคลนตำราที่ว่าด้วยหลักการเรียบเรียงเพลงให้กับเครื่องดนตรี โดยเฉพาะเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องคอร์ด (เปียโน กีตาร์) ดังนั้นผู้วิจัยเห็นว่าการศึกษาค้นคว้าวิจัยผลงานการเรียบเรียงเพลงให้กับเครื่องดนตรีที่จะสามารถบรรเลงได้เพียงตัวเดียว โดยที่มีทั้ง ทำนอง คอร์ด เสียงประสาน ซึ่งยังมีอยู่น้อยมากนั้น จะนำไปสู่การหาข้อสรุปที่เป็นแบบแผน หลักการ และวิธีการที่ชัดเจน จนสามารถผลิตตำราการเรียบเรียงเพลงให้สามารถบรรเลงได้เพียงชิ้นเดียว สิ่งนี้จะเป็นประโยชน์อย่างยิ่งที่จะเป็นแนวทางอันหนึ่งในการสร้างสรรค์และพัฒนาผลงานดนตรีที่ดีให้กับนักดนตรีต่อไป

ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยต่อไป

จากการศึกษาวิจัยเรื่อง การเรียบเรียงเพลงสำหรับคีตารคลาสสิกของ เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์ใน บทเพลงพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ผู้วิจัยเห็นว่ามีความน่าสนใจที่จะศึกษาค้นคว้าในประเด็นอื่นอีก คือ

1. ศึกษาชีวประวัติและผลงานดนตรีของบุคคลอื่นเช่น ปราจีน ทรงเผ่า, เทวัญ ทรัพย์แสนยากร, วิทยา วอสเบียน
 2. ศึกษาวิชาการเรียบเรียงเพลงให้กับคีตารตั้งแต่ 2 ตัวขึ้นไป โดยมุ่งเน้นเพลงที่ได้รับการบันทึกเสียง
-

บรรณานุกรม

- จิระศักดิ์ จิตบุตร.(2540). *วิเคราะห์เพลงประพันธ์โดย พงศ์ มุกดา . ปริญญานิพนธ์ การศึกษา*
มหาบัณฑิต กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, อัดสำเนา
- จิราวัฒน์ ไครตสมบัติ.(2540). *วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงพระราชนิพนธ์ที่เรียบเรียง*
เสียงประสานโดย คีติ คีตกร . ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต กรุงเทพมหานคร :
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร, อัดสำเนา
- เจนดุริยางค์, พระ.(2521). *แบบเรียนวิชาการประสานเสียง . พิมพ์ครั้งที่ 4 กรุงเทพมหานคร : กรมแผนที่*
ทหาร
- เจนดุริยางค์, พระ.(2521). *แบบเรียนวิชาการประสานเสียง .ภาคสอง กรุงเทพมหานคร : กรมแผนที่ทหาร*
- ณรุญ สุทธจิตต์.(2535). *สังคีตนิยม . กรุงเทพมหานคร : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*
- เบญจรงค์ กุลสุ.(2540). *วิเคราะห์เพลงในลีลาวอลซ์ของวงดนตรีสุนทราภรณ์ .ปริญญานิพนธ์การศึกษา*
มหาบัณฑิต กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, อัดสำเนา
- ปนาพันธ์ นุตร์อำพันธ์.(2542). *ดนตรีวิวัฒน์ .กรุงเทพมหานคร : นายสุข*
- วิทยา วอสเบียน.(2531). *ประวัติความเป็นมาของกีตาร์ .กรุงเทพมหานคร : โอเดียนสโตร์*
- สุกรี เจริญสุข.(2532). *จะฟังดนตรีอย่างไรให้ไพเราะ .กรุงเทพมหานคร : เรือนแก้วการพิมพ์*
- สัจด์ ภูทอง.(มกราคม 2545). “ขงจื้อ ผู้ใช้ดนตรีเป็นเครื่องนำไปสู่ความหลุดพ้น” *เพลงดนตรี . 62 – 67*
- สมเกียรติ สายวงศ์.(2540). *วิเคราะห์ผลงานดนตรีของครูประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง .ปริญญานิพนธ์ การ*
ศึกษามหาบัณฑิต กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, อัดสำเนา
- สมชาย รัชมี.(2532). *การเรียบเรียงเสียงประสาน .กรุงเทพมหานคร : โอเดียนสโตร์, 2532*
- สมศักดิ์ สร้อยระย้า.(2545). *จังหวะ .กรุงเทพมหานคร : โอเดียนสโตร์, 2545*
- อารี สุขะเกศ.(2539). *เรียบเรียงเสียงประสานยกานักหรือเล่ม 1 .ม.ป.ท.*
- เอกราช เจริญนิษฐ์.(2537). *สังคีตนิยม .กรุงเทพมหานคร : วิทยาลัยพระนคร*
- Colin Reid. (July 2002). “*guest Column*”.*Total Guitar .100-103*
- Dick Grove. (1975). *Basic Harmony & Theory .California : Alfred Publishing Co. Inc.*
- Lance Bosman.(1978). *Harmony for Guitar .London : West Central Printing Co. Ltd.*
- Leon Stein.(1962). *Structure and Style .Chicago, Illinois : Summy – Birchard Company*
- Mike Oldfield. (October 2001). “*Guest ColumnW.Total Guitar .101-104*

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ – ชื่อสกุล	นายสุเทพ อัสวหุทัย
วัน เดือน ปี เกิด	2 มีนาคม 2511
สถานที่เกิด	อ. เมืองใต้ จ. ศรีสะเกษ
ที่อยู่ปัจจุบัน	23/306 หมู่บ้านวันนาวิลล์ ถนนรังสิต-นครนายก ตำบลลำผักกูด อำเภอธัญบุรี ปทุมธานี 12110
ตำแหน่งหน้าที่การงานในปัจจุบัน	อาจารย์ 1 ระดับ 5
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2531	มัธยมศึกษาตอนปลาย จากโรงเรียนพระโขนงพิทยาลัย
พ.ศ. 2538	ศ.บ. วิชาเอกดนตรีสากล สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล
พ.ศ. 2547	ศศ.ม. วิชาเอกมานุษยดุริยางวิทยา