

การวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของ พิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์

ปริญญานิพนธ์

ของ

ดิเรก ทักมัลย์

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยวิทยา

เมษายน 2545

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

782.42

ด 554ก

ร.3

การวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของ พิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์

บทคัดย่อ
ของ
ดิเรก ทศมาลัย

25 ส.ย. 2545

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา
เมษายน 2545

ดิเรก ทศมาลัย. (2545). วิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลง ของ พิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์.
ปริญญาานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยวิทยากวีทยา). กรุงเทพฯ:บัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม: ผู้ช่วยศาสตราจารย์
ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ, รองศาสตราจารย์ กาญจนา อินทรสุนานนท์.

การศึกษาเพื่อวิเคราะห์ในปริญญาานิพนธ์ฉบับนี้มีจุดมุ่งหมายดังนี้

การศึกษาเพื่อวิเคราะห์เพลงในชุดเพลงเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมี
พระชนมายุครบ 6 รอบ มีจำนวน 8 เพลง โดยผู้วิจัยได้ตั้งจุดมุ่งหมายดังต่อไปนี้

1. เพื่อศึกษาอัตชีวประวัติและผลงานของพิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์
2. เพื่อวิเคราะห์ทำนองเพลงของพิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์
3. เพื่อวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานของพิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์

วิธีการดำเนินการวิจัย

เริ่มจากการศึกษาข้อมูลเบื้องต้นของพิมพ์ปฏิพาน จากการ สัมภาษณ์บุคคลใกล้ชิด
และสัมภาษณ์พิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์ และได้ดำเนินการดังนี้

1. หาข้อมูลพร้อมทั้งเอกสารตำราที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์มาศึกษาข้อมูล
2. ศึกษาอัตชีวประวัติของพิมพ์ ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์ และคัดเลือกผลงานเพลง ในชุด
เพลงเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว มีพระชนมายุครบ 6 รอบมาทำการวิเคราะห์
มีจำนวน 8 เพลง
3. นำสกอ์เพลงมาพิมพ์เป็นโน้ตเพลง และทำการวิเคราะห์วิธีการประพันธ์ทำนองและ
การเรียบเรียงเสียงประสาน

ผลการศึกษาวิเคราะห์

1. ผลการศึกษาอัตชีวประวัติของ พิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์
พิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์ เกิดวันพุธ ที่ 16 กุมภาพันธ์ 2480 ที่จังหวัด
นราธิวาส จากการปลูกฝังให้รู้จักช่วยเหลือตัวเองในการดำเนินชีวิตจากบิดา ทำให้พิมพ์ปฏิพาน
พึ่งธรรมจิตต์ เป็นผู้ที่มีความรับผิดชอบ มีความมุ่งมั่นทางการศึกษา โดยมีได้รับทุนค่าใช้จ่าย
ในการศึกษาจากครอบครัว เริ่มฝึกหัดดนตรีตอนอยู่ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 โดยเป็นนักดนตรีใน
วงดุริยางค์ของโรงเรียน เข้ารับราชการที่ธนาคารออมสินและได้ลาออกไปเล่นดนตรีอาชีพและได้
กลับเข้ารับราชการที่แผนกดนตรีกรมศิลปากร พิมพ์ปฏิพานเป็นผู้ขยันหมั่นเพียรทางด้านการ
งาน ประกอบกับเป็นคนช่างสงสัยทำให้เป็นผู้คอยเฝ้าหาความรู้อยู่ตลอด ทางด้านดนตรีเกิดจาก
การสังเกตและจดจำ จนมีความรู้ความสามารถในการประพันธ์เพลงและเรียบเรียงเสียงประสาน
จนได้รับรางวัลแผ่นเสียงทองคำ และเสาอากาศทองคำ หลายรางวัล จนได้รับความไว้วางใจให้

จัดทำเพลงเฉลิมพระเกียรติพระเจ้าอยู่หัวทรงครองสิริราชสมบัติครบรอบ 50 ปี และจัดทำเพลงเฉลิมพระเกียรติในวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมีพระชนมายุครบ 6 รอบ ปัจจุบันทำธุรกิจห้องอัดเสียง และได้ประพันธ์เพลงเพื่อการกุศลอีกจำนวนมาก

2. ผลการวิเคราะห์การประพันธ์ทำนอง

การวิเคราะห์การประพันธ์ทำนองเพลง พบว่าวิธีการประพันธ์ทำนองของพิมพ์ปฏิพาน จะเป็นการเขียนทำนองในประโยคถาม และตอบ ที่มีลักษณะของ ริทึมมิกแพทเทิร์นที่เหมือนกัน นั่นเป็นเพราะว่าผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์เนื้อร้องขึ้นก่อนแล้วจึงประพันธ์ทำนอง ซึ่งจะแตกต่างจากหลักการประพันธ์ของดนตรีตะวันตกซึ่งจะประพันธ์ทำนองขึ้นก่อน ทำนองส่วนใหญ่เป็นโน้ตในคอร์ด มีการเกล่าทำนองโดยใช้โน้ตนอกคอร์ดทำให้แนวทำนองดำเนินไปอย่างต่อเนื่องกัน

ในด้านโครงสร้างของทำนอง ผลจากการวิเคราะห์พบว่าการประพันธ์เพลงของพิมพ์ปฏิพาน พังทรรณจิตต์ จะประพันธ์เนื้อร้องก่อนแล้วจึงนำมาเขียนเป็นทำนอง ดังนั้นการเขียนโครงสร้างของทำนองเพลงแต่ละเพลงจึงมีทั้งที่อยู่ในแบบฟอร์มและไม่อยู่ในแบบฟอร์ม ขึ้นอยู่กับเนื้อร้องจะพาไป

3. ผลการเรียบเรียงเสียงประสาน

ในด้านการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงในชุดเพลงเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมีพระชนมายุครบ 6 รอบ จากการวิเคราะห์พบว่า ผู้ประพันธ์จะประพันธ์เนื้อร้องก่อนแล้วจึงนำมาเขียนเป็นทำนอง ดังนั้นผู้ประพันธ์จึงได้ใช้เทนชัน (Tension Of Dominant 7th) เพื่อนำเอาโน้ตที่มีไ้ได้อยู่ในคอร์ดมาใช้รวมอยู่ในคอร์ด จึงทำให้การเรียบเรียงเสียงประสาน นั้นกว้างมากขึ้นเป็นพิเศษ

ในด้านการดำเนินคอร์ดนั้น ผู้ประพันธ์ได้เรียบเรียงเสียงประสานจนเกิดความชำนาญ ดังนั้นบางบทเพลงท่านจะใช้การดำเนินคอร์ดที่เรียบง่ายไม่ซับซ้อน แต่บางเพลงท่านใช้การการดำเนินคอร์ดที่ซับซ้อนแสดงถึงภูมิความรู้ความสามารถของท่านที่ท่านจะนำมาใช้ได้อย่างเหมาะสมกับการประพันธ์เพลง การพักประโยคเพลง ผู้ประพันธ์จะใช้การพักประโยคเพลงตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล

AN ANALYSIS OF PIMPATIPAN PUNGTUMJIT'S COMPOSITIONS

AN ABSTRACT
BY
DIREK THASMALAI

Presented in partial fulfillment of the requirements
for the Master of Fine Arts degree in Ethnomusicology
at Srinakarinwirot University
April 2002

Direk Thasamalai. (2002) An analysis of the *Pimpatipan Puengtumajit's* songs
Analysis of *Pimpatipan Puengtumajit*. Master Thesis, M.A (Ethnomusicology).
Bangkok: Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisor committee :
Assist. Dr.Chalermpon Ngamsutti, Assoc. Prof.Kanchana Intarasunanont.

The Main objective of the thesis as followings

The study analyze the 8 songs in honor to HMK's 72nd birthday anniversary which is classified as followings.

1. To study the *Pimpatipan Puengtumajit's* biography and works.
2. To analyze the *Pimpatipan Puengtumajit's* melody.
3. To analyze the *Pimpatipan Puengtumajit's* harmony.

Researching Method

The research started with study The *Pimpatipan Puengtumajit's* basic information by interviews his closed- person and himself, which is performed as followings.

- 1.Study the information from textbooks and the information of *Pimpatipan Puengtumajit's* analysis.
- 2.Study the *Pimpatipan Puengtumajit's* biography and pick out his songs from the songs in honor to His Majesty The King's 72nd birthday anniversary's' album to analyze.
- 3.Print the song's score in note and analyze the melodic composing and harmony.

The result of studying

- 1.The result of studying of PP's biography

Pimpatipan Puengtumajit was born on Wednesday 16 February 1937 at Narathiwat province. According to his father taught him to be a diligent and responsible man made him work hard in study and never asked for school fee from his parents. PP started his musical practice by being a member of school's orchestra band during he was studying in M.2. He went to be an official of Government savings bank, and resigned to be a professional musician then returned to enter government service at The Fine Arts Department.

His diligence and suspiciousness made him to be a desirous of knowledge person and have the musical acknowledge, composing and harmonious ability from observation and curiosity by himself. PP won the golden record and golden pole awards for many times. After that he was chosen to compose the songs in honor to His Majesty the King's 72nd birthday anniversary. In the present time, PP had his own sound studio business and composed a number of songs for charity.

2.The result of melodic composing analysis

In musical melodic composing analysis found that the way to compose the melody of PP is writing the melody in question sentence and answer which had the same character of rhythmic pattern. Due to the composer write the lyrics before melody that different from the western music theory which compose the melody before. The most of melody used inchord note and took the outchord note to finish the melody and to make the melody more smoothly performance.

In the analysis of melodic structure found that the composing of *Pimpatipan Puengtumajit* always write the lyrics before melody, therefore the melodic structure composing of each songs have both of in-format and out-format which depend on the lyrics.

3.The result of harmonic analysis

In the result of the songs in honor to His Majesty the King's 72nd birthday anniversary's analysis found that the composer writes the lyrics before melody therefore he used Tension of Dominant 7th to take the outchord note to be into the chord that is much more wider harmony.

As for the chord playing, the composer was expert in harmony so he played chord simply in some songs, but some songs much more complex to show his own ability and knowledge. For the rest of musical past, he took from the western music theory.

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง

วิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของพิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์

ของ
นายติเรก ทศมาลัย

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยวิทยาวาทวิทยา
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร. นภาพร หะวานนท์)
วันที่ 30 เดือน เมษายน พ.ศ. 2545

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์

.....ประธาน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เฉลิมพล งามสุทธิ)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ กาญจนา อินทรสุนานนท์)

.....กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประทีป เล้ารัตนอารีย์)

.....กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ศิริพงษ์ แก้วพลอย)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ เสร็จสมบูรณ์ลงได้ เนื่องจากได้รับความอนุเคราะห์จาก ครู อาจารย์
พร้อม ทั้งพี่ และ เพื่อน ๆ ผู้ร่วมงาน คอยให้ความช่วยเหลือ แนะนำ จนเป็นผลสำเร็จ

ขอขอบพระคุณ กองกิจการนิสิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ที่ได้พิจารณามอบเงินทุน
เพื่อสนับสนุนการทำปริญญานิพนธ์ ให้แก่ผู้วิจัย

ขอขอบพระคุณ ผศ.ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ รศ.กาญจนา อินทรสุณานนท์ เป็นที่ปรึกษาและ
ช่วยชี้แนะ จนทำให้งานวิจัยฉบับนี้เสร็จสมบูรณ์ลงได้

ขอขอบพระคุณ รศ. มานพ วิสุทธิแพทย์ ดร. สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์ ที่คอยให้คำปรึกษา
และ ช่วยชี้แนะ จนทำให้งานวิจัยฉบับนี้เสร็จสมบูรณ์ลงได้

ขอขอบพระคุณ อาจารย์ พิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์ ที่อนุเคราะห์ ให้ข้อมูล ชีวประวัติ
ส่วนตัว ของท่านโดยมิได้ปิดบัง

ขอขอบพระคุณ จำเริญ พนม กล้าหาญ ที่คอยชี้แนะ และติดต่อแนะนำให้ผู้วิจัย ได้รู้จักกับ
อาจารย์ พิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์

ขอขอบพระคุณ นาย สถาพร นิยมทอง หัวหน้าแผนกดนตรีสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์
กรมศิลปากร ที่อนุญาตให้นำสกอาร์เพลงมาใช้ในการวิจัยในครั้งนี้

ขอขอบพระคุณ อาจารย์บัญชา ทรัพย์ประเสริฐ ที่ให้ข้อมูล ประวัติ และโน้ตเพลง ของ
พิมพ์ปฏิพาน พร้อมทั้งมอบข้อมูลการประกาศผลรางวัลแผ่นเสียงทองคำ และเสาอากาศทองคำ
พร้อมทั้งเทป มาใช้ในการศึกษา และวิจัยในครั้งนี้

ขอขอบพระคุณ อาจารย์ สราวุธ เสียงแจ่ม ที่ให้คำแนะนำและชี้แนะในด้าน จัดพิมพ์
เอกสารและโน้ตเพลง และอาจารย์ วันดี เกาคำ ให้ความอนุเคราะห์แนะนำในการทำปริญญานิพนธ์
ให้สำเร็จลุล่วงด้วยดี

ขอขอบพระคุณ ผศ. ศิริพงษ์ แก้วพลอย ที่อนุเคราะห์เอกสารและตำราทางวิชาการพร้อม
ทั้งให้คำแนะนำ และเป็นคณะกรรมการที่แต่งตั้งเพิ่ม

ขอขอบพระคุณ คณาจารย์ ในหมวดดนตรีสากล วิทยาลัยนาฏศิลปบุรีที่คอยให้คำแนะนำ
และช่วยเหลือในการทำวิจัยในครั้งนี้จนสำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี

ขอขอบพระคุณ พ่อแม่ และป้า ที่คอยให้กำลังใจ กับผู้วิจัยจนทำให้ งานวิจัยในครั้งนี้สำเร็จ
ลุล่วงได้ด้วยดี

ดิเรก ทศมัลย์

สารบัญ

บทที่	หน้า
1 บทนำ.....	1
ภูมิหลัง.....	1
ความมุ่งหมายของการวิจัย.....	11
ความสำคัญของการวิจัย.....	11
ขอบเขตของการวิจัย.....	11
ข้อตกลงเบื้องต้น.....	12
นิยามศัพท์เฉพาะ.....	12
2 เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	14
เอกสารทางวิชาการ.....	14
เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	23
3 วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า.....	30
ขั้นรวบรวมข้อมูล.....	30
4 การศึกษาและวิเคราะห์.....	31
ศึกษาชีวประวัติของ พิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์.....	32
วิเคราะห์เพลงโซคดีที่มีนายหลวง.....	46
วิเคราะห์เพลงขอเดชะจงทรงพระเจริญ.....	57
วิเคราะห์เพลง 5 ธันวาคมหาราช.....	70
วิเคราะห์เพลงไชโย 72 รัชามหาราช.....	81
วิเคราะห์เพลงพระบิตรมารดาประเทศไทย.....	96
วิเคราะห์เพลงมหาราชภูมิพล.....	107
วิเคราะห์เพลงสมเด็จพระเจ้าของชาวไทย.....	120
วิเคราะห์เพลงมาร์ชภูมิพล.....	136
5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ.....	153
สรุปผลการศึกษา.....	154
อภิปรายผล.....	157

สารบัญ (ต่อ)

บทที่

หน้า

5 (ต่อ)ข้อเสนอแนะ.....	157
บรรณานุกรม.....	159
ภาคผนวก.....	162
โน้ตเพลงโชคดีที่มีนายหลวง.....	163
โน้ตเพลงขอเดชะจงทรงพระเจริญ.....	166
โน้ตเพลง 5 ธันวาคมหาราช.....	169
โน้ตเพลงไชโย 72 พรรษามหาราช.....	171
โน้ตเพลงพระบิตรมารดาประชไทย.....	175
โน้ตเพลงมหาราชภูมิพล.....	178
โน้ตเพลงสมเด็จพระย่าของชาวไทย.....	181
โน้ตเพลงมาร์ชภูมิพล.....	184
 สกอร์เพลงวิเคราะห์เพลงโชคดีที่มีนายหลวง.....	188
สกอร์เพลงขอเดชะจงทรงพระเจริญ.....	203
สกอร์เพลง 5 ธันวาคมหาราช.....	212
สกอร์เพลงไชโย 72 พรรษามหาราช.....	222
 สกอร์เพลงพระบิตรมารดาประชไทย.....	241
สกอร์เพลงมหาราชภูมิพล.....	255
สกอร์เพลงสมเด็จพระย่าของชาวไทย.....	271
สกอร์เพลงมาร์ชภูมิพล.....	281
 ประวัติย่อผู้วิจัย.....	316

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

วัฒนธรรมเป็นมรดกอันล้ำค่าของมวลมนุษย์ ศิลปะก็เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่สำคัญอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงความเจริญรุ่งเรืองที่คนในสังคมหรือในชาตินั้นๆ ได้ร่วมกันสร้างสรรค์ สืบทอดและพัฒนาจากอดีตจนถึงปัจจุบัน ดนตรีจัดเป็นศิลปะแขนงหนึ่งของวัฒนธรรมซึ่งทำหน้าที่ตอบสนองความต้องการทางอารมณ์ ความรู้สึก เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี (2530 : 2) ได้กล่าวว่า "ดนตรีจัดเป็นศิลปะอาศัยการรับรู้โดยการฟัง การจะรับรสของดนตรีที่เกิดจากเสียงเครื่องดนตรีหรือเสียงร้องนั้นเป็นเรื่องของนามธรรม (Abstract) ดนตรีจึงเป็นศิลปะของจิตใจ (Abstract Arts) ซึ่งเป็นเรื่องของอารมณ์ (Language of Emotion) ที่เกิดจากจินตนาการ (Imagine) ของผู้ฟังเองเพราะฉะนั้นขอบข่ายของการรับรู้ทางด้านดนตรีจึงเป็นไปอย่างกว้างขวางไม่มีขอบเขต" เช่นเดียวกัน เบญจรงค์ กุลสุ (2535 : 1) กล่าวว่า "ดนตรีเป็นศิลปกรรมแขนงหนึ่งในทางวัฒนธรรม แสดงออกให้เห็นถึงเอกลักษณ์ต่างๆ ของชนในชาติ เช่น ทางความคิด ความเป็นอยู่ การทำมาหากิน ขนบธรรมเนียม ประเพณีและวัฒนธรรม การผสมผสานของสิ่งต่างๆ นี้ ย่อมทำให้เกิดจินตนาการที่ไม่หยุดยั้งของมนุษย์ซึ่งจะสะท้อนให้เห็นคุณค่าความงามความไพเราะโดยอาศัยดนตรีเป็นสื่อกลาง" วิชา คงากุล (2529 : 34) กล่าวว่า "ดนตรีเป็นศิลปะที่สังคมประดิษฐ์ขึ้นแต่ละวัฒนธรรมคิดและพัฒนาดนตรี เพื่อที่จะนำมาใช้สนองตอบต่อจุดประสงค์ของตนเอง ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของอารยธรรมหรือกล่าวอย่างกว้างๆ ว่าดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมเช่นเดียวกับความเชื่อทางศาสนา ศิลปกรรม กฎหมาย ประเพณี และศิลปะ ซึ่งเป็นสิ่งที่มนุษย์กระทำให้เกิดขึ้นจนเกิดความเคยชิน" ดนตรีจึงมีความสำคัญต่อสังคมที่มนุษย์ใช้แสดงออกทางอารมณ์และประสบการณ์ต่าง ๆ ทางสังคม ไม่ว่าจะเป็นอารมณ์แห่งความรัก ความห่วงใย ความโศกเศร้า ความสุข ความยินดีต่าง ๆ ดังนั้นมนุษย์จึงไม่สามารถแยกดนตรีออกจากชีวิตประจำวันได้ กระทรวงศึกษาธิการ (2539 : 1) ยกตัวอย่างของดนตรีที่นำมาใช้ประกอบกิจกรรมต่างๆ ในชีวิตประจำวัน ได้แก่

การนำดนตรีมาประกอบการทำงาน มนุษย์เราใช้เสียงเพลงประกอบการทำงานบางอย่าง เช่น การหว่านพืช การเก็บเกี่ยวพืชผล หรือการขนย้ายของขนาดใหญ่ที่ต้องใช้คนจำนวนมาก การทำงานไป ร้องเพลงไปทำให้งานเหล่านั้นน่าเบื่อน้อยลง

การกล่อมเด็กด้วยดนตรี นานมาแล้วในการพัฒนาการของมนุษยชาติ ซึ่งผู้เป็นแม่รู้ดีว่าวิธีที่ดีที่สุดในการชักจูงเด็กเล็ก ๆ ให้นอนหลับก็คือ การขับกล่อมเด็กด้วยเพลงร้องที่สงบอ่อนโยน อาจกล่าวได้ว่าเพลงกล่อมเด็ก (Lullaby) เป็นดนตรีที่แสดงอารมณ์ลึกซึ้งของมนุษย์ได้ดีที่สุดลักษณะหนึ่งที่มนุษย์จะสร้างสรรค์ขึ้นมาได้

การนำดนตรีมาใช้ในการสื่อสาร มนุษย์ใช้เครื่องดนตรีประเภทเคาะ เช่น ระฆัง ม้อง และ กลอง เป็นเครื่องดนตรีในการสื่อสารเพื่อการต่าง ๆ

การนำดนตรีมาใช้ในการกิจการทหาร มนุษย์เรานำดนตรีมาใช้ในการกิจการทหารอย่างมากมาย เช่น สมัยก่อน ที่จะมีเครื่องมือสื่อสารทางไกล เช่น วิทยุหรือโทรศัพท์ เราก็ส่งข้อความหรือคำสั่งในระยะทางไกล ๆ ด้วยสัญญาณจากแตร นอกจากนี้เพลงปลุกใจทั้งหลายก็มีประโยชน์ในหลาย ๆ ด้าน เช่น ใช้ประกอบการเดินทางไกลของกองทัพทหาร เพื่อสร้างขวัญและกำลังใจแก่กองทัพหรือเพื่อข่มขู่ทำลายขวัญฝ่ายตรงข้าม

การใช้ดนตรีเพื่อการพักผ่อนหย่อนใจ เมื่อเสร็จจากภาระการงานประจำวันมนุษย์เราก็มักใช้ดนตรีเพื่อการพักผ่อนหย่อนใจ แต่ถึงกระนั้นก็ตาม การใช้ดนตรีเพื่อการพักผ่อนหย่อนใจก็มักมีจุดประสงค์ที่แน่นอน เช่น ชาวนิโกรผิวดำที่ถูกนำไปเป็นทาสในไร่ฝ้ายที่ประเทศสหรัฐอเมริกา ชอบร้องเพลงคร่ำครวญพรรณนาในยามว่างหลังจากเสร็จภาระงานในไร่ เพื่อแสดงออกถึงความโศกเศร้าในชีวิตที่ต่ำกว่าที่เป็นอยู่ หรือในสังคมที่การเขียนและการอ่านยังไม่เป็นที่แพร่หลาย

การนำดนตรีมาใช้ประกอบในพิธีการ มนุษย์รู้จักใช้ดนตรีเพื่อเพิ่มพูนความสำคัญและความศักดิ์สิทธิ์ของพิธีการต่าง ๆ เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีการต่าง ๆ มักได้แก่เครื่องที่มีเสียงดังกึกก้องสง่างาม เช่น แตรและกลอง เราพบว่าในสังคมของคนหลาย ๆ เผ่าในแอฟริกาถือกันว่ากลองเป็นเครื่องดนตรีศักดิ์สิทธิ์เพราะเป็นสัญลักษณ์แห่งความยิ่งใหญ่และสูงศักดิ์ หรือในประเทศอังกฤษปัจจุบันงานรัฐพิธีต่าง ๆ จะต้องมีการประโคมด้วยกลองมโหรีเปิดซึ่งส่งโดยตรงมาจากกองทหารม้ารักษาพระองค์เพื่อเพิ่มความยิ่งใหญ่ของพิธีนั้น นอกจากนี้ในประเทศจีนสมัยโบราณมีการกำหนดเสียงโน้ตที่แน่นอนเสียงหนึ่งโดยเฉพาะ เพื่อใช้เป็นสัญลักษณ์แห่งรัฐ โดยมีกองงานซึ่งดวงวัดของสำนักพระราชวังแห่งองค์พระจักรพรรดิเป็นผู้กำหนดเสียงโน้ตนี้

การนำดนตรีมาใช้ประกอบพิธีบูชาทางศาสนาดนตรีเป็นส่วนประกอบที่สำคัญยิ่งในพิธีบูชาของศาสนาและลัทธิความเชื่อต่าง ๆ บางลัทธิความเชื่อ ก็มีการนำดนตรีมาใช้เพื่อขอความช่วยเหลือจากพลังเหนือธรรมชาติ เช่น ขอฟนจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในยามแล้งหรืออ่อนวอนสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้ช่วยขับไล่วิญญาณร้าย

ดนตรีได้ถูกนำมาใช้ประกอบกิจกรรมต่าง ๆ แล้วดนตรียังมีประโยชน์อีกมากมาย วิถีทัศน์เรื่องพ่อ (ตอนดนตรีของพ่อ) กล่าวถึงประโยชน์ของดนตรี ดังเช่นดนตรีทำให้คนเรารู้จักทำงานร่วมกัน เพราะว่าดนตรีต้องเล่นกันเป็นวงจะทำให้ผู้เล่นแต่ละคนรู้จักหน้าที่ของตนเอง ดนตรีทำให้คนมีสมาธิ ดนตรีทำให้คนเรามีความสุข บรูซ แกสตัน (2531 : 22) ได้ยกตัวอย่างวัฒนธรรมของจีน

โบราณหรือปรัชญาของขงจื้อได้กล่าวถึงประโยชน์ของดนตรี คือ ช่วยทำให้จิตใจสงบ ชำระจิตใจให้บริสุทธิ์ ดนตรีที่มีประโยชน์มากที่สุด คือ ดนตรีที่ใช้เสียงน้อย ถ้าใช้เสียงมากจะทำให้เกิดการกระตุ้นเร้าใจทำให้จิตใจของผู้ฟังให้ตื่นเต้น แต่ถ้าใช้น้อยยิ่งดีจะทำให้จิตใจสงบ ดังนั้นดนตรีสมัยขงจื้อจึงนิยมนำนองง่ายใช้เสียงน้อยเพื่อช่วยให้จิตใจสงบ ดนตรีทำให้เกิดความสามัคคีในสังคม เพราะว่าถ้าเราอยู่พร้อมหน้ากันและมีดนตรีที่ไพเราะ ทุกคนสามารถเข้าใจได้สามารถมีความรู้สึกเหมือน ๆ กัน พร้อม ๆ กัน ทุกคนจะรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน จึงเห็นว่าดนตรีมีประโยชน์ในการสร้างความสามัคคีในบ้านเมือง ชัยวุฒิ ดินปรารค์ (2541 : 2) กล่าวว่า "ดนตรีมีประโยชน์กับทุกคนทุกเพศ ทุกวัยตั้งแต่แรกเกิดจนถึงผู้ชราและได้ใช้ประโยชน์เกี่ยวกับวิชาการดนตรีมาใช้บำบัดรักษาโรคต่าง ๆ ทั้งอาการทางจิตใจและอาการทางกายได้ ถ้านำดนตรีมาใช้อย่างถูกต้องและเหมาะสม"

ดนตรีนอกจากมีประโยชน์มากมายแล้วดนตรียังได้แสดงถึงเอกลักษณ์เฉพาะของแต่ละท้องถิ่นเนื่องจากสภาพสังคมไม่เหมือนกันไม่ว่าจะเป็นด้านภูมิประเทศ สภาพดินฟ้าอากาศ ขนบธรรมเนียมประเพณีมีผลทำให้ดนตรีของแต่ละประเทศและท้องถิ่นนั้นแตกต่างกันออกไป ไม่ว่าจะเป็นลักษณะของเครื่องดนตรี ลักษณะของบทเพลงทั้งทำนอง จังหวะ ลีลา เนื้อหา จะแสดงถึงเอกลักษณ์ของชนชาตินั้น เนื่องจากผู้ประพันธ์เพลงก็เป็นบุคคลหนึ่งที่อาศัยอยู่ในสังคมจึงต้องการจะถ่ายทอดสิ่งต่าง ๆ นั้นออกมาในบทเพลงที่ตนเองประพันธ์ดังที่ ไชแสง ศุขะวัฒนะ กล่าวว่าไว้ว่า

"การที่คิดกวีคนใดก็ตามจะแต่งบทเพลงขึ้นมานั้น เขาย่อมจะต้องเกิดแรงบันดาลใจอย่างหนึ่งขึ้นมาก่อน ความบังคลาใจนี้อาจจะเกิดขึ้นจากสิ่งที่เป็นธรรมชาติก็ได้ อารมณ์ก็ได้หรือสภาพแวดล้อมรอบตัวเขาก็ได้ทั้งนั้น กล่าวอย่างง่าย ๆ ก็คือ คิดกวีเมื่อเขาเกิดมีความคิดขึ้นมาแล้วเขาก็พร้อมที่จะใช้ความคิดนั้นเป็นชนวนอันแรกที่จุดไฟพิภพของการสร้างสรรค์ของเขาให้โชติช่วงขึ้น" นักประพันธ์เป็นบุคคลสำคัญที่มีส่วนสำคัญต่อดนตรีซึ่งทำหน้าที่สร้างสรรค์บทเพลงให้เกิดขึ้นในหนังสือ Thailand standard casification of occupation (1989) ได้ให้คำนิยาม คำว่า คิดกวี หรือ นักประพันธ์เพลงไว้ดังนี้

"คิดกวี เป็นผู้บันทึกคำประพันธ์ทางดนตรีอันเกิดจากจินตนาการ ถ่ายทอดท่วงทำนอง และเสียงประสานที่สร้างสรรค์ขึ้นมาด้วยตนเองให้ออกมาในรูปลักษณะของโน้ตเพลง และเครื่องหมายชนิดอื่นๆ (ตามหลักวิชาการดนตรี) รจนาบทเพลงที่เป็นแบบฉบับของตนเองโดยเฉพาะให้ออกมาในลักษณะต่าง ๆ เพื่อให้ให้นักเรียนคนเดียวหรือกลุ่มนักดนตรีบรรเลงหรือขับร้องอาจแต่งคำร้องประกอบทำนองเพลงอาจเชี่ยวชาญในดนตรีแขนงใดโดยเฉพาะและอาจมีชื่อเรียกตามความชำนาญนั้น ๆ"

ดนตรีนับว่าเป็นสิ่งสำคัญแต่ถ้าหากไม่มีนักดนตรีหรือนักประพันธ์เพลงเป็นผู้สร้างสรรค์แล้วดนตรีก็จะเกิดขึ้นมาไม่ได้ ทวี มุขระโกษา (2529) กล่าวถึงชีวิตและเรื่องราวของนักดนตรี นักแต่งเพลงเป็นเรื่องที่ควรศึกษาอย่างยิ่งเนื่องจากชีวิตของนักดนตรีนักแต่งเพลงนั้น ส่วนมากเป็นผู้ที่ค่อนข้างยากจน มีชีวิตที่ลำเค็ญ ในระหว่างที่เขาต้องต่อสู้ดิ้นรนเพื่อชีวิต เพื่อผลงานและศิลปะแต่ไม่มีใครเห็นคุณค่าในผลงานของเขาเลยจนกระทั่งเขาตายไปนานแล้วโลกจึงเห็นคุณค่าในผลงานของเขาชื่อเสียงจึง

โด่งดังขึ้นมาภายหลัง ชีวิตที่แสนลำบากนี้ที่ผลักดันให้เขาเกิดมีพลังใจและพลังสมอง สร้างสรรค์ผลงาน อันบรรเจิดจำเป็นอมตะไว้ให้แก่โลกดนตรี งานบางชิ้นก็สะท้อนชีวิตเขาให้ปรากฏในรูปเสียงที่แสดงถึงความทุกข์ระทมอยู่ในผลงานนั้นมากมาย นักดนตรีบางคนนั้นทอดทิ้งอะไรต่ออะไรได้ แต่สิ่งหนึ่งที่เขาทอดทิ้งไม่ได้ นั่นคือ ดนตรีดังเช่นชีวิตของวอลfgang อมาเดอุส โมสาร์ท ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน ซึ่งเป็นคีตกวีเอกของโลก ซึ่งในขณะที่มีชีวิตอยู่ไม่มีใครเห็นคุณค่าในผลงานของเขา จนกระทั่งเขาตาย โลกจึงได้เห็นผลงานอันมีคุณค่าของเขา ชีวิตของนักดนตรีทั้งหลายจึงมีเรื่องราวที่น่าศึกษาอย่างมาก

เมื่อกล่าวถึงนักประพันธ์เพลงหรือดุริยิกวิของไทยแล้ว มีไม่กี่คนที่ได้สร้างผลงานให้คนไทยได้ชื่นชมกัน คนจะรู้จักพระเจนดุริยางค์ในฐานะนักประพันธ์ทำนองเพลงชาติ รู้จักครุฑนารถ ถาวรบุตร ในฐานะนักประพันธ์เพลงมาร์ช และ ครูไพบูลย์ บุตรขัน , ครูสุรพล สมบัติเจริญ , ครูประดิษฐ์ อุดตะมั่ง , ครูพยงค์ มุกดา , ครูลพ บุรีรัตน์ , ครูชลธี ธารทอง และมีท่านอื่นๆ อีกไม่กี่ท่านซึ่งรู้จักในฐานะนักประพันธ์เพลงไทยสากล

พิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์ ก็เป็นนักประพันธ์อีกท่านหนึ่งที่น่าศึกษาประวัติชีวิตและผลงาน ด้านการประพันธ์เพลงและเรียบเรียงเสียงประสานจำนวนนับพันเพลง หลายเพลงที่ได้รับรางวัลพระราชทาน อาทิเช่น เพลงไทยดำรงไทย ฉันทน์หรือคือทางผ่าน ได้รับรางวัลพระราชทานแผ่นเสียงทองคำ เพลงอย่ามารักฉันเลย เพลงพะวงรัก ได้รับรางวัลพระราชทานเสาอากาศทองคำและเพลงที่ได้รับคามนิยมเป็นอย่างมาก คือ เพลงแม่สาย เป็นเพลงที่ใช้ดนตรีเป็นสื่อ ทำให้เพลงนี้เป็นที่นิยมของผู้ฟัง

ประวัติของ พิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์

พิมพ์ปฏิภาณ เขาจำความได้ที่ อำเภอยิ่งอ จังหวัดนครราชสีมา เข้าโรงเรียนประถมปีที่ 1 ที่โรงเรียนประจำอำเภอยิ่งอ เรียนอยู่ได้พักหนึ่งยังไม่ทันเลื่อนชั้นก็ย้ายเข้ามาเรียนในโรงเรียนเทศบาล 1 ในอำเภอเมืองจังหวัดนครราชสีมา เหตุที่ย้ายเข้ามาเรียนในจังหวัดเพราะต้องย้ายตามบิดา ซึ่งเป็นข้าราชการเมื่อตอนยังอยู่ในวัยเด็กเป็นคนที่พูดภาษามาลายูพื้นเมืองได้ชัดเจน (ภาษายาวี) จนชาวพื้นเมืองที่ได้คุยด้วยมักเอ่ยปากชมว่าพูดภาษา “ นายู ” (ยาวี) ได้ไม่ผิดเพี้ยน เรียนจบ ป. 4 บิดาอยากให้รู้จักความลำบากในการครองตนหรือต้องการฝึกให้รู้จักช่วยเหลือตัวเองจึงได้ฝากให้มาอยู่กับเพื่อนของบิดาซึ่งเป็นนายทหารนาวิกโยธินที่ย้ายกลับเข้ากรุงเทพฯ และได้เข้าเรียนระดับชั้น ม.1 ที่ โรงเรียนมัธยมสวนกุหลาบ ที่ปากน้ำเพราะอยู่ใกล้โรงเรียนชุมพลทหารเรือซึ่งเป็นที่พักอาศัย เนื่องจากเพื่อนของบิดาเป็นครูฝึกทหารราบอยู่ที่นั่น ยศขณะนั้นคือ เรือเอกประยูร พลอยมุกดา ต่อมาทราบว่ามียศเป็นนายพล มีฉายาว่า นัสนั่นแห่งกองทัพบก (โอนจาก ท.ร. มา ท.บ.) ขณะที่อาศัยอยู่กับ ร.อ. ประยูร พลอยมุกดา มีหน้าที่หาเศษไม้ทำเชื้อไฟก่อไฟหุงข้าวตอนเช้ามืดก่อนไปโรงเรียน เย็นกลับมาก็มีหน้าที่เช็ดถูทำความสะอาดบ้านพัก ซึ่งต้องเช็ดถูทุกห้องรวมทั้งระเบียบบ้านพักนายทหารสมัยก่อนมีหลาย

ห้อง แต่ละห้องใหญ่โต ไม่เหมือนปัจจุบัน ขณะเชิดดูทำความสะอาดบ้านก็จะร้องเพลงไปด้วย เวลาเข้านอนก็ยังร้องจนกว่าจะหลับ เรียนอยู่ที่โรงเรียนแม้นศิลป์ได้ปีเดียวบิดาก็มารับกลับไปเรียนที่ นราธิวาส ที่โรงเรียน น.ธ.1 นี้ ตอนที่อยู่ชั้น ม.2 ขณะที่กำลังเล่นก่อกองทรายอยู่หลายๆ คน มีครูเดินมาที่เด็กๆ แล้วถามว่า "ใครอยากหัดเป่าแตรบ้าง" พิมพ์ปฏิพาน ก็ลุกขึ้นตอบว่า "ผมครับ" ครูจึงให้เดินตามไปที่ห้องดนตรี ชีวิตศิลปินได้เริ่มแต่บัดนั้นเป็นต้นมา จนเข้าสู่วงการเพลงเป็นนักเรียบเรียงฯ นักแต่งเพลง ที่มีชื่อเสียง จนได้รับรางวัลแผ่นเสียงทองคำ สาธิตทองคำ พิชเนศทองคำ หลายรางวัล ผลงานเด่น คือ เป็นผู้จัดทำเพลงเฉลิมพระเกียรติพระเจ้าอยู่หัวทรงครองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี และได้จัดทำเพลงเฉลิมพระเกียรติขึ้นอีกหนึ่งชุดเนื่องในวโรกาส ที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมีพระชนมายุครบ 6 รอบ ในนามของกรมศิลปากร

ชื่อจริง	พิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์
ชื่อที่ใช้ในการประพันธ์เพลง	พิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์
วัน-เดือน-ปีเกิด	วันพุธ ที่ 16 กุมภาพันธ์ 2480
ภูมิลำเนา	จังหวัด นราธิวาส
บิดา	นายอารี พึ่งธรรมจิตต์
มารดา	นางบุญรอด พึ่งธรรมจิตต์
พี่น้องทั้งหมด	4 คน เป็นคนที่ 2
จบการศึกษาสุดท้าย	พาณิชยการธนบุรี
ตำแหน่งงาน	นักวิชาการละคร และ ดนตรี สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร
ผลงาน	- เป็นผู้จัดทำเพลงเฉลิมพระเกียรติพระเจ้าอยู่หัวทรงครอง สิริราชสมบัติครบ 50 ปี ในนามของกรมศิลปากร ประกอบ ด้วยเพลง "พระบิตรมารดาประชาไทย" "มาร์ชภูมิพลฯ" "มหाराชภูมิพลฯ" "ไชโยปวงประชาน้อมเกล้า" - ได้จัดทำเพลงเฉลิมพระเกียรติในวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระ เจ้าอยู่หัวมีพระชนมายุครบ 6 รอบได้จัดทำเพลง เฉลิมพระเกียรติขึ้นอีกหนึ่งชุดมีเพลง "ขอเดชะ จงทรง พระเจริญ" "สมเด็จพระย่าในดวงใจ" ฯลฯ
รางวัลที่ได้รับ	- รางวัลแผ่นเสียงทองคำจากการเรียบเรียงเสียงประสาน เพลงไทยขำระงไทย - รางวัลแผ่นเสียงทองคำจากการเรียบเรียงเสียงประสาน เพลง สดุดีหงา

- รางวัลแผ่นเสียงทองคำจากการเรียบเรียงเสียงประสาน เพลง พะวงรัก
 - รางวัลแผ่นเสียงทองคำจากการเรียบเรียงเสียงประสาน เพลง ฉันทน์หรือคือทางผ่าน
 - รางวัลเสาอากาศทองคำจากการเรียบเรียงเสียงประสาน เพลง อย่ามารักฉันเลย
 - รางวัลสร้างสรรค์ผลงานเพลงลูกทุ่งยอดเยี่ยม เพลงคนจนไม่มีสิทธิ์
- ชีวิตปัจจุบัน
- เป็นผู้ประพันธ์เพลงทั้งลูกทุ่ง-ลูกกรุง
 - ทำห้องอัดเสียงเพลง
 - เป็นกรรมการตัดสินประกวดวงโยธวาทิต ของกรมพลศึกษา
- ที่อยู่ปัจจุบัน 40/3076 ประชานิเวศ 3 จ.นนทบุรี

พิมพ์ปฏิพาน พิงธรรมจิตต์ เป็นนักดนตรีที่มีความสามารถในการประพันธ์เพลงและเรียบเรียงเสียงประสานสามารถจัดกลุ่มผลงานเป็น 2 กลุ่มคือ

1. ประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสาน
2. เรียบเรียงเสียงประสานร่วมกับนักประพันธ์ท่านอื่น

1. เพลงที่ประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานมีดังนี้

1. โชคดีที่มีนายหลวง	ขับร้องโดย คณะนักร้องมหาชน (คณะนักร้อง ในชุดเพลง ภูมิแผ่นดินนวมินทร์มหา
	ราชา)
2. ขอเดชะจงทรงพระเจริญ	ขับร้องโดย คณะนักร้องมหาชน
3. 5 ธันวาคมหาราชา	ขับร้องโดย คณะนักร้องมหาชน
4. ไชโย 72 พรรษามหาราชา	ขับร้องโดย คณะนักร้องมหาชน
5. พระบิตรมาดาประเทศไทย	ขับร้องโดย คณะนักร้องมหาชน
6. มหาราชภูมิพล	ขับร้องโดย คณะนักร้องมหาชน
7. สมเด็จพระเจ้าของชาวไทย	ขับร้องโดย คณะนักร้องมหาชน
8. มาร์ชภูมิพล	ขับร้องโดย คณะนักร้องมหาชน
9. หนึ่งหญิงสองชาย	ขับร้องโดย อุมพร บัวผึ้ง

10. อยากแหะใจดู	ขับร้องโดย	ขุนแผน ภาณุภาค
11. ขุนแผนคืนทุ่ง	ขับร้องโดย	ขุนแผน ภาณุภาค
12. สวยเตชะดา	ขับร้องโดย	ขุนแผน ภาณุภาค
13. นางแบบเพลงดัง	ขับร้องโดย	ขุนแผน ภาณุภาค
14. สาวห่างโง๊ะพริ้ม ๆ	ขับร้องโดย	ขุนแผน ภาณุภาค
15. หนุ่ม ปวส.	ขับร้องโดย	ขุนแผน ภาณุภาค
16. สุดท้ายก่อนจาก	ขับร้องโดย	ขุนแผน ภาณุภาค
17. จดหมายจากหนุ่มนา	ขับร้องโดย	ขุนแผน ภาณุภาค
18. ปวช. แห้ว ...รัก	ขับร้องโดย	ขุนแผน ภาณุภาค
29. คนสมัยนี้	ขับร้องโดย	ขุนแผน ภาณุภาค
20. บั้นท้ายไร่เทียมทาน	ขับร้องโดย	รุ่งอนันต์ มารวย
21. ไก่ไทย คู่ไทย	ขับร้องโดย	รุ่งอนันต์ มารวย
22. สะดือจ๋าย่าซำสั	ขับร้องโดย	รุ่งอนันต์ มารวย
23. พิษไอเอ็มเอฟ	ขับร้องโดย	รุ่งอนันต์ มารวย
24. เล็งน้องเมีย	ขับร้องโดย	รุ่งอนันต์ มารวย
25. หม้ายผัวติด	ขับร้องโดย	รุ่งอนันต์ มารวย
26. หวยลือค	ขับร้องโดย	รุ่งอนันต์ มารวย
27. เมียปอกเต้ง	ขับร้องโดย	รุ่งอนันต์ มารวย
28. ตัวใครตัวมัน	ขับร้องโดย	รุ่งอนันต์ มารวย
39. สูงยาวเข้าดี	ขับร้องโดย	รุ่งอนันต์ มารวย
30. ไม่มีไม่มา	ขับร้องโดย	รุ่งอนันต์ มารวย
31. จำขอเมา	ขับร้องโดย	รุ่งอนันต์ มารวย
32. สะใจมากไหม	ขับร้องโดย	ศรเพชร ศรสุพรรณ
33. ช่างร้ายจริงทั้งกันได้	ขับร้องโดย	ค่าย พิจิตร
34. พระบิดาชาติไทย	ขับร้องโดย	สันติ ดวงสว่าง
35. ไม่อยากจะคิดจริงใจ	ขับร้องโดย	วิไลพร เพชรสารคาม
36. น้ำตาหลังแข่งสายฝน	ขับร้องโดย	วิไลพร เพชรสารคาม

2. เพลงที่เรียบเรียงเสียงประสานร่วมกับนักประพันธ์ท่านอื่นมีดังนี้

เพลงที่เรียบเรียงเสียงประสานให้กับ วราห์ วรเวช

1. สุดเหงา	ร้องโดย	ทิพย์วรรณ ปิ่นภิบาล
2. พะวงรัก	ร้องโดย	ศรวณี โพธิ์เวช

3. ลบรอยแผลรัก	ร้องโดย	ดาวใจ ไพจิตร
4. อย่าสงสารฉันเลย	ร้องโดย	รุ่งฤดี แผงผ่องใส
5. คนจนไม่มีสิทธิ์	ร้องโดย	พ.ญ. พันทิวา สิ้นรัชตานนท์
6. บาปบุญ	ร้องโดย	อุมาพร บัวผึ้ง
7. อ้าลาอาลัย	ร้องโดย	ชรินทร์ เทพชัย
8. ทะเลสาบแม่ปิง	ร้องโดย	พ.ญ. พันทิวา สิ้นรัชตานนท์
9. รักยามจน	ร้องโดย	จิตติมา เจือใจ
10. มนต์รักดอยอ่างขาง	ร้องโดย	โฉมฉาย อรุณฉาน
11. รักใต้แสงดาว	ร้องโดย	โฉมฉาย อรุณฉาน และ วราห์ วรเวช
12. วิว้าห่วย	ร้องโดย	ศรวรรษ โพธิ์เวช
13. กลิ่นเนื่อนาง	ร้องโดย	กลุ่มประสานเสียง สุดหล่อ
14. สงสารยมบาล	ร้องโดย	พันทิวาคอรัส
15. ใจร้างห่างใจ	ร้องโดย	ชานินทร์ อินทรเทพ
16. ชวนชมเพลิน	ร้องโดย	พ.ญ. พันทิวา สิ้นรัชตานนท์
17. ยุกกับไอ	ร้องโดย	กลุ่มประสานเสียง สุดหล่อ
18. ตะแลงแกงแทงใจ	ร้องโดย	ศรวรรษ โพธิ์เวช
19. บึงน้ำฟ้า	ร้องโดย	พ.ญ. พันทิวา สิ้นรัชตานนท์
20. สนไม้คะ	ร้องโดย	ไฉไล ศรวรรษ

เพลงที่เรียบเรียงเสียงประสานให้กับ ศรีสวัสดิ์ พิจิตรวรการ

1. ทูลกระหม่อมจอมใจ	ร้องโดย	รุ่งฤดี แผงผ่องใส
2. ใจเราเท่านั้น	ร้องโดย	รุ่งฤดี แผงผ่องใส
3. น้ำตาวัง	ร้องโดย	รุ่งฤดี แผงผ่องใส
4. คลื่นซบทราย	ร้องโดย	รุ่งฤดี แผงผ่องใส
5. ดึก	ร้องโดย	รุ่งฤดี แผงผ่องใส

เพลงที่เรียบเรียงเสียงประสานให้กับ ปรีชา ทองจรรยา

1. ขอเป็นฝ่ายไป	ร้องโดย	นิทัศน์ ละอองศรี
2. ก่อนตายพูดได้อย่างเดียว	ร้องโดย	นิทัศน์ ละอองศรี
3. บริการรัก	ร้องโดย	นิทัศน์ ละอองศรี
4. แค่นี้ใจก็ไม่ให้คุณ	ร้องโดย	มาลี กฐินสมมิตร
5. แน่ใจนะว่าไม่รัก	ร้องโดย	นิทัศน์ ละอองศรี

เพลงที่เรียบเรียงเสียงประสานให้กับ จงรัก จันทร์คณา

1. หัวใจกระดาก	ร้องโดย	ดาวใจ ไพจิตร
2. ยิ่งกว่าการฆ่า	ร้องโดย	ดาวใจ ไพจิตร
3. รักด้วยน้ำตา	ร้องโดย	ดาวใจ ไพจิตร
4. พบความทุกข์ไว้ได้หมอน	ร้องโดย	รุ่งฤดี แพ่งผ่องใส
5. เล่ห์ลิ้น	ร้องโดย	สวลี ผกาพันธุ์
6. หนึ่งหญิงสองชาย	ร้องโดย	อุมาพร บัวพึ่ง
7. ชายคาหัวใจ	ร้องโดย	ชรินทร์ เทพชัย

เพลงที่เรียบเรียงเสียงประสานให้กับ วินัย รุ่งอนันต์

1. พบกันทำไม	ร้องโดย	รุ่งฤดี แพ่งผ่องใส
2. ตามประสาจน	ร้องโดย	สุเทพ วงศ์กำแหง
3. เมินพี่ทำไม	ร้องโดย	สามารถ บริบูรณ์เวช
4. หัวใจหล่นหาย	ร้องโดย	วัชรภรณ์ สุขสวัสดิ์
5. ใจเธอหล่นหาย	ร้องโดย	สุเทพ วงศ์กำแหง
6. รักรวนเร	ร้องโดย	บุษยา รัสสี
7. ไม่เชื่อ	ร้องโดย	สมชาติ ชนะโชติ
8. ปัญหาหัวใจ	ร้องโดย	จิตราวดี จิตตเกษม
9. แผลหัวใจ	ร้องโดย	ดาวใจ ไพจิตร
10. คิดดูให้ดี	ร้องโดย	ดาวใจ ไพจิตร
11. อยากเมียนหัวใจ	ร้องโดย	ดาวใจ ไพจิตร

เพลงที่เรียบเรียงเสียงประสานให้กับ เรวัญ ชญา

1. ราคาแห่งความคิดถึง	ร้องโดย	นิทัศน์ ละอองศรี
2. ผิดทางรัก	ร้องโดย	มณูญ เทพประทาน

เพลงที่เรียบเรียงประสานให้กับ ทวีพงศ์ มณีนิล

1. กฐินหัวใจ	ร้องโดย	จิตติมา เจือใจ
2. ในชายคาหัวใจ	ร้องโดย	พราวตา ดาราเรือง

เพลงที่เรียบเรียงเสียงประสานให้กับ เชิดศักดิ์ ดันสกุล

1. แอบฝัน	ร้องโดย	ชานินทร์ อินทรเทพ
2. เธอคือที่รัก	ร้องโดย	นิทัศน์ ละอองศรี - ชานินทร์ อินทรเทพ
3. เอรูบ้างไหม	ร้องโดย	ปรีชา เทพนิมิตร
4. มนต์รักลุ่มน้ำตาปี	ร้องโดย	นิทัศน์ ละอองศรี - ดาวใจ ไพจิตร
5. รักยกอกใจ	ร้องโดย	ชานินทร์ อินทรเทพ
6. รักยกอกใจ	ร้องโดย	สายสัมพันธ์ เปรมกมล
7. ภูเก็ตรাত্রี	ร้องโดย	นิทัศน์ ละอองศรี - ดาวใจ ไพจิตร
8. ทาสรักเธอ	ร้องโดย	สายสัมพันธ์ เปรมกมล
9. คนใจร้าย	ร้องโดย	ชานินทร์ อินทรเทพ - สายสัมพันธ์ เปรมกมล
10. รักที่ถูกประหาร	ร้องโดย	ดาวใจ ไพจิตร

เพลงที่เรียบเรียงเสียงประสานให้กับ ประดิษฐ์ อุดตะมั่ง

1. ศาลาร้าง	ร้องโดย	ชานินทร์ อินทรเทพ
2. เอาไว้ฆ่า	ร้องโดย	ประดิษฐ์ อุดตะมั่ง
3. เต็ดดอกรัก	ร้องโดย	ชานินทร์ อินทรเทพ

เพลงที่เรียบเรียงเสียงประสานให้กับ พรพิรุณ

1. รักครึ่งทาง	ร้องโดย	มนตรี สีหเทพ

เพลงที่เรียบเรียงเสียงประสานให้กับ พรานบุรณ

1. ภูหลาบร่วง	ร้องโดย	พรานบุรณ

เพลงที่เรียบเรียงเสียงประสานให้กับ จิตรา นาระคล

1. รักนั้นเป็นฉันใด	ร้องโดย	ธรรมรัตน์ นาคสุริยะ

เพลงที่เรียบเรียงเสียงประสานให้กับ สมาน เกียรติวิไล

1. ไม่สงสารใจ	ร้องโดย	พราวตา ดาราเรือง

เพลงที่เรียบเรียงเสียงประสานให้กับ นคร ถนอมทรัพย์

1. จวบแล้วลา	ร้องโดย	ดาวใจ ไพจิตร

เพลงที่เรียบเรียงเสียงประสานให้กับ สาโรจน์ เสมอทรัพย์

1. ความรักไม่รู้จบ	ร้องโดย	พิพัฒน์ รัตนเทพ
2. เดือนอ้ายเดือนยี่	ร้องโดย	ชานินทร์ อินทรเทพ

เพลงที่เรียบเรียงเสียงประสานให้กับ ทวีพงศ์ มณีนิล

1. จำหน่ายได้ ร้องโดย รุ่งฤดี แพ่งผ่องใส

เพลงที่เรียบเรียงเสียงประสานให้กับ ประกอบ ไชยพิพัฒน์

1. หัวใจที่รอคอย ร้องโดย ลินดา นภาพันธุ์

เพลงที่เรียบเรียงเสียงประสานให้กับ ส.มุขมณี

1. ทำไมต้องรักเธอ ร้องโดย ธานินทร์ อินทรเทพ

เพลงที่เรียบเรียงเสียงประสานให้กับ อลิ สภาพร

1. จากกันวันลอยกระทง ร้องโดย นิวัติ ชัยเพชร

ความมุ่งหมายของการศึกษาวิจัย

1. เพื่อศึกษาอัตชีวประวัติและผลงานของ พิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์
2. เพื่อวิเคราะห์การประพันธ์ทำนองของ พิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์
3. เพื่อวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานของ พิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์

ความสำคัญของการศึกษาวิจัย

1. ได้ทราบอัตชีวประวัติและผลงานของ พิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์
2. ได้ทราบถึงวิธีการประพันธ์ทำนองของ พิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์
3. ได้ทราบถึงวิธีการเรียบเรียงเสียงประสานของ พิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์

ขอบเขตของการศึกษาวิจัย

พิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์ ได้สร้างผลงานการเรียบเรียงเสียงประสานมากกว่า 1,000 เพลง ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้ศึกษาวิจัยได้กำหนดขอบเขตการศึกษาผลงานการประพันธ์เพลงใน ชุด เพลงเฉลิมพระเกียรติมหาราช ภูมิพล เนื่องในโอกาสมหามงคลทรงเจริญพระชนมายุ 6 รอบ 72 พรรษา ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพล อดุลยเดช มหาราชเนื่องจากเป็นผลงานที่ได้ประพันธ์ทั้ง เนื้อร้อง ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสาน จำนวน 8 เพลง ดังนี้

1. เพลงโชคดีที่มีนายหลวง
2. เพลงขอเดชะจงทรงพระเจริญ
3. เพลง 5 ธันวาคมหาราช

4. เพลงไชโย 72 พรรษามหาราช
5. เพลงพระปิตรมรดาประเทศไทย
6. เพลงมหาราชภูมิพล
7. เพลงสมเด็จพระยาของชาวไทย
8. เพลงมาร์ชภูมิพล

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. บทเพลงที่จะนำมาศึกษาวิเคราะห์ในครั้งนี้อยู่ในชุด "เพลงเฉลิมพระเกียรติมหาราชภูมิพล" มีทั้งหมด 9 เพลง แต่เพลงที่ 1 คือ เพลงภูมิแผ่นดิน นวมินทร์ มหาราชานั้น มิได้นำมาวิเคราะห์ เนื่องจากเพลงนี้มีนักประพันธ์ร่วมกันหลายคน

2. การศึกษาวิเคราะห์ในครั้งนี้ได้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์พิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์ และบุคคลใกล้ชิดขณะที่พิมพ์ปฏิพานทำงานอยู่ที่กรมศิลปากร คือนาย สถาพร นิยมทอง หัวหน้าส่วนการแสดงกรมศิลปากร จ.อ พนม กล้าหาญ และบุตรทั้ง 4 คน ของพิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. ผู้ประพันธ์ (Composer) หมายถึง นักประพันธ์เพลงชื่อพิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์
2. คอร์ด (Chord) หมายถึง กลุ่มเสียงในระดับต่าง ๆ ที่ถูกทำให้ดังขึ้นพร้อม ๆ กัน และกลุ่มเสียงที่เรียกว่าคอร์ดนี้ มีตั้งแต่ 3 เสียงขึ้นไป

สัญลักษณ์ที่ใช้แทนคอร์ดจะใช้เลขโรมันแทน มีดังนี้

- คอร์ด 1 แทนด้วยอักษร I
- คอร์ด 2 แทนด้วยอักษร II
- คอร์ด 3 แทนด้วยอักษร III
- คอร์ด 4 แทนด้วยอักษร IV
- คอร์ด 5 แทนด้วยอักษร V
- คอร์ด 6 แทนด้วยอักษร VI
- คอร์ด 7 แทนด้วยอักษร VII
- คอร์ด 2 ไมเนอร์แทนด้วยอักษร II^m
- คอร์ด 3 ไมเนอร์แทนด้วยอักษร III^m
- คอร์ด 6 ไมเนอร์แทนด้วยอักษร VI^m

3. เครื่องหมาย I⁶ หรือ V⁶ เลข 6 หมายถึง คอร์ดพลิกกลับครั้งที่ 1
6. Melodic Curves หมายถึงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองมีทิศทางสูงขึ้นหรือต่ำลง
7. Antecedent หมายถึง ทำนองของวรรคเพลงวรรคเพลงถาม
8. Consequence หมายถึง ทำนองของวรรคเพลงตอบ
9. Period หมายถึง ประโยคเพลงใหญ่ประกอบด้วยวรรคเพลงถามและวรรคเพลงตอบ
10. Length หมายถึง ความยาวของทำนองเพลงโดยการนับจำนวนห้องเพลง (Bars)
11. Conjunct Motion หมายถึง การเคลื่อนที่ของทำนองตามลำดับขั้น
12. Disjunct Motion หมายถึง การเคลื่อนที่ของทำนองแบบกระโดดข้ามขั้น
13. Augmentation หมายถึง การซ้ำทำนองโดยการขยายอัตรา
14. Period Form หมายถึง การเขียนประโยคเพลงวรรคถามและวรรคตอบ ที่มีลักษณะ

เหมือนกันหรือคล้ายกัน

15. Passing Note หมายถึง โน้ตที่อยู่ระหว่างโน้ตในคอร์ด 2 ตัวที่เคลื่อนที่ตามลำดับขั้นในทิศทางเดียวกัน และมักอยู่บนจังหวะเบา

16. Suspension หมายถึง โน้ตบนจังหวะหนักที่ถูกลากเสียงมาจากโน้ตในคอร์ดที่มีระดับเสียงเดียวกันและอยู่บนจังหวะที่เบากว่า แล้วมีการเกลารับขึ้นเดียวไปยังโน้ตที่อยู่สูงหรือต่ำกว่า

17. Appoggiatura หมายถึง โน้ตที่อยู่บนจังหวะหนัก แล้วเกลารับโน้ตในคอร์ดซึ่งอยู่บนจังหวะที่เบากว่า การเกลารับอาจเกลารับขึ้นขึ้นเดียวหรือลงลงเดียวก็ได้

18. Auxiliary Note หมายถึง โน้ตที่อยู่ระหว่างโน้ตในคอร์ด 2 ตัว ซึ่งเป็นโน้ตตัวเดียวกัน โดยจะอยู่สูงหรือต่ำกว่าโน้ตในคอร์ดดังกล่าวเพียงขั้นเดียว และมักจะอยู่ในจังหวะเบา

19. Anticipation Note หมายถึง โน้ตนอกคอร์ดบนจังหวะเบาที่เป็นโน้ตตัวเดียวกับโน้ตในคอร์ดที่ตามมาทันทีในจังหวะหนัก

บทที่ 2

เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย

ข้อมูลต่าง ๆ ที่นำมาใช้ประกอบการวิจัยครั้งนี้ได้รวบรวมมาจากตำราวิชาการและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องมีดังนี้

เอกสารตำราทางวิชาการ

สัจด์ ภูเขาทอง (2532 : 64) กล่าวถึงทำนองเพลงว่าทำนองเพลงเกิดจากการจัดเรียงเสียง ที่มีความแตกต่างกันของระดับเสียงและความยาวของเสียง องค์ประกอบที่ทำให้เกิดทำนองประกอบด้วย ระดับเสียง การเคลื่อนที่ของเสียง ความยาวของทำนอง ช่วงกว้างของเสียงและระบบของเสียงที่นำมาใช้ในทำนองเดียวกัน สุกรี เจริญสุข (2538) กล่าวว่า ทำนอง (Melody) เป็นเรื่องราวของความสูงต่ำ ความสั้นยาว ความดัง เบาของเสียง เป็นส่วนที่เกี่ยวข้องกับอารมณ์ ความรู้สึก ทำนองที่ไพเราะควร มีความราบรื่นมีชีวิตชีวา มีการทำท่ายชวนให้ติดตาม ไม่ซ้ำซากจนน่าเบื่อ ผู้ฟังเกิดความรู้สึกต่อเนื่อง และจบลงด้วยความรู้สึกอิ่ม รู้สึกอบอุ่นสบาย มีความสุข อารมณ์ไม่ค้าง สมชาย รัตมี (2536 : 17) กล่าวว่า แนวทำนองที่เกี่ยวข้องกับการเรียบเรียงเสียงประสานนั้น แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ

1. แนวทำนองหลักของเพลงคือ ตัวเพลงจริง ผู้เรียบเรียงฯ อาจเป็นผู้แต่งเองหรือไม่ก็ตาม หากผู้เรียบเรียงฯ เป็นผู้แต่งเองก็เป็นการง่ายเพราะผู้เรียบเรียงฯ ย่อมเข้าใจในบทเพลงของตนเองเป็นอย่างดี แต่ถ้าผู้ที่เรียบเรียงฯ ไม่ได้เป็นผู้แต่งเพลงเอง ผู้เรียบเรียงฯ จะต้องหาจุดมุ่งหมายของเพลงนั้น จนเข้าใจอารมณ์ของเพลงดูจกกับเป็นผู้แต่งเพลงเอง

2. แนวทำนองสอดแทรกในเพลงนั้น มักเป็นทำนองสั้น ๆ ที่ผู้เรียบเรียงฯ จะสร้างขึ้นสอดแทรกแนวทำนองหลักเพื่อให้เกิดความน่าสนใจเพื่อใช้เป็นท่อนบรรเลง ท่อนขึ้นหรือท่อนจบของเพลง จะเห็นได้ว่าการเคลื่อนที่ของระดับเสียงที่ใกล้เคียงกันนับว่ามีความสำคัญที่ทำให้เกิดเป็นทำนอง ลักษณะทำนองเพลงมีการแบ่งวรรคตอนเป็นส่วนต่าง ๆ ตามความประสงค์ของเพลง

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542 : 5) กล่าวถึงทำนองเพลงว่า ทำนอง คือ เสียงขึ้นเสียงลงหลายเสียงที่ประติดประต่อกันเป็นชุด แต่ละเสียงนอกจากจะมีระดับเสียงสูงต่ำแล้ว ยังมีความสั้นยาวตามลักษณะจังหวะที่อาจแตกต่างกัน ทำนองต้องมีจังหวะเป็นส่วนหนึ่งซึ่งไม่อาจแยกออกจากกันได้ ทั้งระดับเสียงและลักษณะจังหวะจะใช้สัญลักษณ์ตัวโน้ตบนบันทึมห้าเส้นเป็นสื่อ ทำนองอาจมีความยาวตั้งแต่ 2-3 ห้อง ไปจนถึง 10 ห้อง หรือมากกว่านั้น แต่ทำนองที่ดีต้องมีความหมายและจบในตัวเอง มีเสียงขึ้นลงที่สมดุลและมีเอกลักษณ์ที่ผู้ฟังประทับใจ การวิเคราะห์ทำนองมีประเด็นที่ควรวิเคราะห์คือ

ช่วงเสียง (Range) การดำเนินทำนองแนวเดียว ทิศทางระหว่างทำนอง ขึ้นคู่ระหว่างทำนองสองแนว และได้กล่าวถึงช่วงเสียง (Range) ว่าเป็นระยะห่างระหว่างตัวโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดและตัวโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดของเพลงวิธีนับระยะห่างใช้วิธีเดียวกันกับการนับขั้นคู่ PARRY WILLIAMS (1972 :56) กล่าวถึงวิธีการสร้างทำนองโดยเขียนเป็นวรรคเพลง (Phrases) แบบต่าง ๆ ดังนี้

วรรคเพลง (Phrases) แบบ AABA

วรรคเพลง (Phrases) แบบ ABAB

วรรคเพลง (Phrases) แบบ ABBA

วรรคเพลง (Phrases) แบบ AAAB

วรรคเพลง (Phrases) แบบ ABCD

วรรคเพลง (Phrases) แบบ AAAA

ไพรัช มากกาญจนกุล (2535:36) กล่าวถึงการเขียนทำนองเพลงมีวิธีการเขียนดังนี้

1. Antecedent – Consequence คือ การเขียนแบบถามตอบกัน อาจจะมี 2 ห้องหรือ 4 ห้องถามตอบกัน โดยวรรคถามจะจบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant และวรรคตอบจบด้วยโน้ต (Tonic)
2. Repeat คือ การซ้ำยกทีม จะเหมือนกันทั้ง 2 วรรค ทั้ง Melody และ Harmony
3. Inversion คือ การซ้ำโดยการพลิกกลับโดยวรรคที่ซ้ำนั้น จะเคลื่อนที่ไปในทิศทางที่ตรงกันข้าม แต่รูปแบบการเคลื่อนที่เหมือนกัน
4. Sequence คือ การซ้ำ โดยการเปลี่ยนระดับเสียง ซึ่งอาจจะซ้ำในระดับเสียงที่สูงขึ้นหรือต่ำลงก็ได้
5. Augmentation คือ การซ้ำ โดยการขยายอัตรา อาจซ้ำโดยขยายเป็นกี่เท่าก็ได้ตามประสงค์ของผู้แต่ง
6. Diminution คือ การซ้ำ โดยการลดอัตราวิธีนี้เช่นเดียวกับ Augmentation
7. Fragmentation คือ การซ้ำเฉพาะส่วน โดยการซ้ำส่วนใดส่วนหนึ่งของวรรคแรก อาจจะสั้นหรือยาวก็ได้ตามความเหมาะสม
8. Decoration คือ การซ้ำ โดยการประดับโดยการนำส่วนหนึ่งส่วนใดของวรรคแรก มาดัดแปลงเปลี่ยนอัตราจังหวะใหม่
9. Retrogression คือ การซ้ำ โดยการถอยกลับ คือจะซ้ำจาก ข้างหลังของวรรคมาโดยซ้ำทีละตัวและรักษอัตราจังหวะเดิมด้วย

ชูชาติ พิทักษากร (2526 : 1) กล่าวถึงการประพันธ์ทำนองเพลง คือ การนำเอาระดับเสียงสูง - ต่ำ และจังหวะสั้น - ยาว มาผสมกันให้เกิดความไพเราะ และสร้างอารมณ์ตามที่นักแต่งเพลง (Composer) ต้องการ การเขียนทำนองแบ่งเป็น 3 ชนิด คือ

1. การดำเนินทำนองแบบต่อเนื่องกันไปเป็นลำดับขั้น (Conjunct Motion) หรือ Step by step
2. การดำเนินทำนองแบบต่อเนื่องกันไปในระยะข้ามขั้น (Disjunct Motion)
3. ดำเนินทำนองแบบต่อเนื่องกันไปในระดับเสียงเดียวกัน (Repetition)

สุวัฒน์ ทรงเกียรติ (2542) กล่าวว่า การที่จะเข้าใจและเข้าใจดนตรีอย่างแท้จริงนั้น จะต้องศึกษาที่มาของดนตรี วิวัฒนาการตามลำดับขั้น หลักวิชาการและโครงสร้างรูปแบบที่ถูกต้องของโครงสร้างนั้น ๆ จึงจะเข้าใจดนตรีได้อย่างดีและถูกต้อง และได้อธิบายความหมายของ โครงสร้างหรือคิดลักษณะ (Form) ว่าหมายถึง รูปแบบการแต่งเพลงที่มีอยู่ และใช้อยู่ในดนตรีปัจจุบันลักษณะของบทเพลงต่าง ๆ จะมีรูปแบบที่มีความแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับว่าจะดำเนินไปอย่างไร ความยาวของบทเพลงในดนตรีที่ยาวมาก ปานกลาง และสั้น ความยาวยิ่งมากจะทำให้รูปแบบต่าง ๆ สลับซับซ้อนขึ้นไปอีก กระทรวงศึกษาธิการ (พจนานุกรมดนตรี. 2536) อธิบายความหมายของคำว่า ฟอรั่ม (Form) คือแบบแผนการประพันธ์เพลง (บางครั้งเรียกคิด-ลักษณะ , ฉันทลักษณ์) เป็นการขยายความทางทำนองเพลงและการพัฒนาไปสู่สิ่งต่าง ๆ ในบทเพลง โดยวิธีการเรียบเรียงใหม่สำหรับการใช้ทั่วไป ประกอบด้วยคิดลักษณะ 7 ชนิดคือ

1. ไบนารีแบบธรรมดา (Binary) ประกอบด้วยคิดลักษณะ 2 ส่วน แต่ละส่วนมีการย้อนบรรเลงด้วย
2. เทอนารีแบบธรรมดา (Ternary) ประกอบด้วยคิดลักษณะ 3 ส่วน ส่วนที่ 1 และส่วนที่ 3 ปกติแล้วจะเหมือนกันสำหรับส่วนกลางจะมีทำนองที่แตกต่างออกไป และมักจะอยู่ในคีย์ต่างกันด้วย
3. คอมเปาน์ไบนารีหรือที่เรียกว่าโซนาต้าฟอรั่ม (Sonata Form) เป็นเพลงซึ่งตามปกติแล้วมีสามหรือ สี่กระบวน (ท่อน) แต่ละกระบวนจบลงด้วยตัวเอง และกระบวนต่าง ๆ มีความแตกต่างกันในเรื่องของความเร็ว คีย์ และอารมณ์
4. รอนโด (Rondo) เป็นบทเพลงที่มีทำนองหลักสลับด้วยทำนองอื่น ๆ ที่มีลักษณะแตกต่างกันดังตัวอย่างต่อไปนี้ A แทนทำนองหลัก ตัวอักษรอื่น ๆ แทนทำนองซึ่งแตกต่างออกไป ABACA ตามปกติแล้วบทเพลงประเภทรอนโด มักจะแจ่มใส สนุกสนาน และมีลีลารวดเร็วและจะอยู่ในกระบวนสุดท้ายของโซนาตาคอนแชร์โตและซิมโฟนี
5. ทิมแอนด์แวริเอชัน (Theme and Variation) เป็นคิดลักษณะทางดนตรีชนิดหนึ่งที่กำหนดให้ทำนองเพลงหลักคงไว้เป็นหัวใจสำคัญ แต่มีการเปลี่ยนแปลงผกผันไปด้วยวิธีการเปลี่ยนแปลงคีย์บ้าง เปลี่ยนจำนวนจังหวะในการนับบ้าง เปลี่ยนจังหวะบ้าง เปลี่ยนเสียงประสานบ้าง เปลี่ยนความเร็วของจังหวะบ้าง หรือเปลี่ยนอารมณ์เพลงบ้าง
6. ฟิวก์ (Fugue) เป็นการประพันธ์เพลงที่พัฒนามากที่สุดแขนงหนึ่งในบทประพันธ์เพลงประเภทคอนทราพันท์ มาจากภาษาลาตินว่า ฟูกา (fuge) ซึ่งหมายถึง "บิน" การประพันธ์แบบฟิวก์จะเริ่มด้วยทำนองที่เรียกว่าซบเจกต์ (Subject) เป็นการเน้นทำนองแบบที่หนึ่งก่อนต่อมาก็จะมีการเปลี่ยนแปลงด้วยทำนองที่เรียกว่า อานเซอร์ (answer) ซึ่งคล้ายกับซบเจกต์ แต่เริ่ม

ที่เสียงอื่น ๆ (โดยปกติเป็นคู่ห้า หรือ คู่สี่ ของคีย์) และจะมีแนวอื่น ๆ (ปกติมีสองถึงห้าแนว) มารับ โดยแนวอื่น ๆ นั้นเข้ามาที่ละแนวทำนองส่วนที่ไม่ได้อยู่ในซัฟเฟกต์เรียกว่าเอพพิโซด (Episode) นอกจากนั้น หากว่าเป็นทำนองที่เกยกันอยู่สองถึงสามแนว เรียกว่า สเตรีทโดแพสเสจ (Stretto Passage)

7. คีตลักษณ์แบบต่อเนื่องเป็นหนึ่งเดียวโดยไม่มีการซ้ำหรือพัฒนาต่อไป ตัวอย่าง เช่น ปริสูตรบทแรกของ เจเอส บาค ชื่อว่า "เดอะเวลล์เทมเปอร์คลาเวีย" คีตลักษณ์ทั้งเจ็ดชนิดสามารถ ผสมผสานเข้าด้วยกันได้มากมายหลายวิธี

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542 : 30) กล่าวว่า สิ่งหนึ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ในการวิเคราะห์เสียง ประสานของเพลง ก็คือการวิเคราะห์คอร์ด จะทำให้ทราบแนวทางการวางแผนในเรื่องของเสียงประสาน เพลงในแต่ละยุคมีแนวทางการประสานเสียงที่แตกต่างกันลีลาการใช้คอร์ดของนักแต่งเพลงแต่ละคนจะมีเอกลักษณ์ที่ต่างกันพอสมควร นอกจากวิธีการเลือกใช้คอร์ดแล้ว การใช้โน้ตนอกคอร์ด การดำเนิน คอร์ด และการวางจังหวะของคอร์ด ก็สามารถบอกถึงความแตกต่างที่มีลักษณะเฉพาะตัวของนักแต่ง เพลงแต่ละคนได้ สุวัฒน์ ทรงเกียรติ กล่าวถึงการประสานเสียง (Harmony) ว่าเป็นการเคลื่อนที่ของ คอร์ด (Chord Progression) โดยการจัดจังหวะแนวต่าง ๆ ให้ดำเนินและต่อเนื่องกันไป โดยมีความ สัมพันธ์กันในระหว่างแนวเมื่อปฏิบัติไปพร้อม ๆ กันจะเกิดเป็นเสียงประสานขึ้น การประสานเสียงที่ดี นั้นจะเป็นการเคลื่อนที่ของคอร์ดที่กลมกลืนกัน สมชาย รัตมี (2536 : 3) กล่าวไว้ว่า คอร์ดคือ กลุ่ม เสียงในระดับต่าง ๆ ที่ถูกทำให้ดังขึ้นพร้อม ๆ กันและกลุ่มเสียงที่เรียกว่าคอร์ดนี้มีตั้งแต่ 3 เสียงขึ้น และได้กล่าวถึงหลักการใช้คอร์ดว่า คอร์ดชั้นเอก (Primary Chord) คือ คอร์ดที่มีความสำคัญมาก กว่าคอร์ดอื่นๆ มี 3 คอร์ด คือคอร์ด I คอร์ด IV คอร์ด V

คอร์ดชั้นโท (Secondary Chord) คือ คอร์ดนอกเหนือจากคอร์ดทั้ง 3 ในคอร์ดชั้นเอก ได้แก่ คอร์ด II - 7 คอร์ด III - 7 คอร์ด VI - 7 และคอร์ด VII - 7(b5)

คอร์ดแพทเทิร์น (Chord Pattern) คือ คอร์ดสำเร็จรูป สามารถนำไปใช้ได้ทันทีเมื่อมีแนว ทำนองที่เหมาะสม ที่นิยมมี 4 ชุดคือ

1. คอร์ดชุด I - VI^m7 - II^m7 - V7
2. คอร์ดชุด I - III^b dim7 - II^m7 - V7
3. คอร์ดชุด I - I[#]dim7 - II^m7 - V7
4. คอร์ดชุด I - V7 - IV - IV

ชูชาติ พิทักษากร (ม.ป.ป. : 25) กล่าวถึงคอร์ดหลัก (Principal Triads) คือ คอร์ดที่สร้าง บนโน้ตลำดับที่ 1 ที่ 4 และที่ 5 ของบันไดเสียงเมเจอร์และบันไดเสียงไมเนอร์หรือคอร์ดที่สร้างบนโน้ต ที่เรียกว่า โทนิค ซัฟโดมิแนนท์ โดยโน้ตเหล่านี้จะเป็นเสียงที่ต่ำที่สุดของคอร์ดด้วย (คอร์ดชุด I IV V ในบันไดเสียงไมเนอร์และคอร์ด I - IV - V ในบันไดเสียงไมเนอร์) และคอร์ดรอง (Secondary Triads) คือ คอร์ดที่สร้างขึ้นบนโน้ตลำดับที่ 2 ที่ 3 ที่ 6 และที่ 7 ของบันไดเสียงเมเจอร์ และไมเนอร์

หรือคอร์ดที่สร้างบนโน้ตที่เรียกว่า ซุปเปอร์โทนิค มีเดียนท์ ซัมมีเดียนท์ และลีดจิงโทนนั่นคือ คอร์ด II - III - VI - VII ในบันไดเสียงเมเจอร์ และคอร์ด II - III - VI - VII ในบันไดเสียงไมเนอร์ เจริญ เจริญชัย (2531 : 94) กล่าวถึงชนิดของคอร์ด มีคอร์ดหลัก ๆ ทั้งหมด 10 ชนิด ดังนี้

1. เมเจอร์ Major	6. เมเจอร์เซเว่น Major 7
2. ไมเนอร์ Minor	7. ไมเนอร์เซเว่น minor 7
3. ดิมินิช Diminish	8. ดิมินิชเซเว่น Diminish 7
4. อ็อกเมนเต็ด Augmented	9. อ็อกเมนเต็ดเซเว่น Augmented 7
5. โดมิแนนท์เซเว่น Dominant 7	10. ไมเนอร์เซเว่นแฟล็ตไฟฟ์ minor 7

ศิริพงษ์ แก้วพลอย (2534 : 31) อธิบายการใช้คอร์ดทุติยภูมิ (Secondary chords) และการดำเนินคอร์ด ไว้ว่า คอร์ดทุติยภูมิ คือ คอร์ดในเดียโดนิค (Diatonic) ซึ่งนอกเหนือจากคอร์ดปฐมภูมิ (Primary chord) ซึ่งได้แก่คอร์ด I - IV และ คอร์ด V และอธิบายถึงวิธีการใช้คอร์ดทุติยภูมิ ได้แก่ คอร์ด II - III - VI และ VII มีวิธีใช้ดังนี้

1. การใช้คอร์ด II (Supertonic)

- 1.1 คอร์ด II มักถูกนำด้วยคอร์ด I หรือคอร์ด VI
- 1.2 คอร์ด II มักจะตามด้วยคอร์ด V หรือคอร์ด I
- 1.3 การดำเนินคอร์ด สามารถปฏิบัติได้ตามแบบที่กำหนดให้ดังนี้
 - แบบที่ 1 การดำเนินคอร์ด I - II - V - I
 - แบบที่ 2 การดำเนินคอร์ด I - II - I - V - I
- 1.4 คอร์ด II จะเปลี่ยนคุณภาพของคอร์ดไปตามบันไดเสียงดังนี้
 - ถ้าอยู่ในบันไดเสียงเมเจอร์ จะเป็นคอร์ด ไมเนอร์
 - ถ้าอยู่ในบันไดเสียงไมเนอร์ จะเป็นคอร์ดดิมินิชพลิกกลับครั้งที่ 1

2. การใช้คอร์ด III (Mediant)

- 2.1 คอร์ด III มักถูกนำด้วยคอร์ด I คอร์ด II หรือคอร์ด VII
- 2.2 คอร์ด III มักใช้ตามด้วยคอร์ด V หรือคอร์ด VI
- 2.3 การดำเนินคอร์ด สามารถใช้ได้ดังนี้
 - แบบที่ 1 การดำเนินคอร์ด I - III - VI - II - V - I
 - แบบที่ 2 การดำเนินคอร์ด I - II - III - V - I
- 2.4 คอร์ด III จะเปลี่ยนคุณภาพของคอร์ดไปตามบันไดเสียงดังนี้
 - ถ้าอยู่ในบันไดเสียงเมเจอร์ จะเป็นคอร์ด ไมเนอร์
 - ถ้าอยู่ในบันไดเสียงไมเนอร์ จะเป็นคอร์ดเมเจอร์ หรือเป็นคอร์ดอ็อกเมนเต็ด

3. การใช้คอร์ด VI (Submediant)

3.1 คอร์ด VI มักถูกนำด้วยคอร์ด I หรือคอร์ด III

3.2 คอร์ด VI มักจะตามด้วยคอร์ด II หรือคอร์ด IV

3.3 การดำเนินคอร์ด

แบบที่ 1 การดำเนินคอร์ด I – VI – IV – V – I

แบบที่ 2 การดำเนินคอร์ด I – VI – II – V – I

3.4 คอร์ด VI จะเปลี่ยนคุณภาพของคอร์ดไปตามบันไดเสียงดังนี้

ถ้าอยู่ในบันไดเสียงเมเจอร์ จะเป็นคอร์ด ไมเนอร์

ถ้าอยู่ในบันไดเสียงไมเนอร์ จะเป็นคอร์ดเมเจอร์

4. การใช้คอร์ด VII (Leading note)

4.1 คอร์ด VII พลิกกลับครั้งที่ 1 ใช้แทนคอร์ด V และคอร์ด VII นี้จะอยู่ในรูปพลิกกลับครั้งที่ 1

4.2 คอร์ด VII พลิกกลับครั้งที่ 1 ใช้หน้าหน้าคอร์ด I หรือ คอร์ด I พลิกกลับครั้งที่ 1

4.3 คอร์ด VII พลิกกลับครั้งที่ 1 มักจะตามหลังคอร์ด I หรือคอร์ด I พลิกกลับครั้งที่ 1

4.4 คอร์ด VII พลิกกลับครั้งที่ 1 มักจะตามหลังคอร์ด IV

4.5 การดำเนินคอร์ด

แบบที่ 1 การดำเนินคอร์ด I – VII – I

แบบที่ 2 การดำเนินคอร์ด I – VI – VII – I

4.6 คอร์ด VI จะเปลี่ยนคุณภาพของคอร์ดไปตามบันไดเสียงดังนี้

ถ้าอยู่ในบันไดเสียงเมเจอร์ จะเป็นคอร์ดดิมินิชพลิกกลับครั้งที่ 1

ถ้าอยู่ในบันไดเสียงไมเนอร์จะเป็นคอร์ดเมเจอร์หรือเป็นคอร์ดดิมินิชพลิกกลับครั้งที่ 1

การดำเนินคอร์ดให้เกิดความเหมาะสม มักจะใช้กฎวงจรคู่ 5 (Circle of fifth)

I – VI – VII – III – VI – II – V – I

นพพร ด้านสกุล (2531 : 83) กล่าวถึงการใช้คอร์ดแทน ว่าเป็นวิธีที่ได้รับความนิยมกันในวงกว้าง โดยเฉพาะกับดนตรีปัจจุบัน ทฤษฎีเกี่ยวกับการใช้คอร์ดแทนปรากฏในตำราทางวิชาการดนตรีที่เกี่ยวข้องด้วยวิชาการประสานเสียงตามสมัยนิยมโดยกล่าวสรุปไว้ดังนี้

1. คอร์ดที่ใช้แทนคอร์ด ในลำดับขั้นที่หนึ่ง I

ใช้คอร์ด IIIm7 แทน คอร์ด I

ใช้คอร์ด VIIm7 แทน คอร์ด I

ใช้คอร์ด #IVm7(b5) แทน คอร์ด I

2. คอร์ดที่ใช้แทน คอร์ดในลำดับขั้นที่สี่ IV

ใช้คอร์ด II $\text{m}7$ แทน คอร์ด IV

ใช้คอร์ด IV 7 แทน คอร์ด IV

ใช้คอร์ด VII 7 แทน คอร์ด IV

ใช้คอร์ด #IV $\text{m}7(\text{b}5)$ แทน คอร์ด IV

ใช้คอร์ด bVII $\text{m}7$ แทน คอร์ด IV

3. คอร์ดที่ใช้แทน คอร์ดในลำดับขั้นที่สี่ ไมเนอร์

ใช้คอร์ด bVII 7 แทน คอร์ด IV m

ใช้คอร์ด II $\text{m}7(\text{b}5)$ แทน คอร์ด IV m

ใช้คอร์ด bVI 7 แทน คอร์ด IV m

ใช้คอร์ด bVII $\text{m}7$ แทน คอร์ด IV m

ใช้คอร์ด bII 7 แทน คอร์ด IV m

4. คอร์ดที่ใช้แทนคอร์ดในลำดับขั้นที่ห้า V 7

ใช้คอร์ด bII 7 แทน คอร์ด V 7

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542 : 30) กล่าวว่า ในการวิเคราะห์เรื่องของการใช้คอร์ดไม่จำเป็นต้องวิเคราะห์คอร์ดของทั้งเพลง แต่ควรเลือกวิเคราะห์บางช่วงที่สำคัญหรือน่าสนใจ เช่น คอร์ด ที่ใช้ในงานองหลัก คอร์ดในช่วงพัฒนา คอร์ดในช่วงที่มีการเปลี่ยนท่วงเสียงและในช่วงที่มีการยืมท่วงเสียง ก่อนที่จะเริ่มวิเคราะห์คอร์ดต้องรู้ท่วงเสียงของช่วงนั้นว่าเป็นท่วงเสียงอะไร แล้วจึงวิเคราะห์หน้าที่ของคอร์ดแต่ละคอร์ดว่าเป็นคอร์ดอะไร การเปลี่ยนท่วงเสียง (Modulation) ที่สามารถเปลี่ยนได้มี 4 ประเภทได้แก่

1. ท่วงเสียงใกล้เคียง (Related Key) คือท่วงเสียงที่มีความหมายประจำท่วงเสียงต่างกันเพียงขั้นเดียว การเปลี่ยนท่วงเสียงไปยังท่วงเสียงใกล้เคียงจะได้เสียงที่เรียบร้อยที่สุด การเปลี่ยนท่วงเสียงในลักษณะนี้จึงเป็นที่นิยมมากที่สุด

2. ท่วงเสียงร่วม (Relative Key) คือท่วงเสียงที่ใช้เครื่องหมายประจำท่วงเสียงร่วมกัน การเปลี่ยนท่วงเสียงไปยังท่วงเสียงร่วมก็เป็นอีกวิธีหนึ่งที่นิยมกันมาก เพราะเป็นการเปลี่ยนโมดจากเมเจอร์เป็นไมเนอร์หรือจากไมเนอร์เป็นเมเจอร์ที่ได้เสียงออกมาเรียบร้อยที่สุด เนื่องมาจากเครื่องหมายประจำท่วงเสียงเหมือนกัน

3. ท่วงเสียงคู่ขนาน (Parallel Key) ก็คือท่วงเสียงที่มีโน้ตโทนิคเหมือนกัน แต่ต่างกันที่โหมดเมเจอร์ และไมเนอร์ การเปลี่ยนท่วงเสียงแบบนี้เป็นที่นิยมเช่นกัน เนื่องจากรักษาโน้ตโทนิคไว้เหมือนเดิม

4. ญญแเสียงหำงไค (Remote Key) เป็ญญแเสียงที่อยู่นอกเหนือจากญญแเสียงไคไคเคียง ญญแเสียงร่วม และญญแเสียงคู้ชนาน ทั้งนี้ญญแเสียงหำงไคอาจมีความสัมพันธ์กับญญแเสียงหลักอยู่บ้างหรืออาจไม่มีความสัมพันธ์เลยการเปลี่ยนไปยังญญแเสียงเหล่านี้จะได้เสียงที่ไม่เรียบนัก ผู้ที่เป็นนักฟังหรือนักดนตรีที่ดีจะรู้สึกสะดุดหูพอสมควร ในการวิเคราะห์การเปลี่ยนญญแเสียงที่ไปยังญญแเสียงหำงไคต้องสังเกตด้วยว่าผู้แต่งตั้งใจเปลี่ยนให้สะดุดหูมากน้อยเพียงใดจะได้วิเคราะห์ถูกทาง สมชาย รัชมี (2536:47) กล่าวถึงวิธีการเปลี่ยนย้ายบันไดเสียง (Modulation) มีดังนี้

1. Abrupt Modulate ใช้คอร์ด V7 มาเชื่อม
2. Pivot Chord ใช้คอร์ดร่วม
3. Sub Chord การเปลี่ยนคีย์โดยอาศัยคอร์ดแทน
4. การเปลี่ยนคีย์โดยอาศัยโน้ตทำนอง (Melody) เป็นตัวร่วม
5. การใช้ ไคมาติคคอร์ด ช่วยในการเปลี่ยนบันไดเสียง
6. การเปลี่ยน Step
7. การเปลี่ยนระดับเสียง โดยใช้แนวทำนองเพื่อนำไปสู่การเปลี่ยนคีย์
8. การใช้คอร์ดนอกบันไดเสียง (Modulate Chord)

ศิริพงษ์ แก้วพลอย (2534:19) แบ่งการพักประโยคเป็นกลุ่มใหญ่ๆ 2 กลุ่มคือ

1. Final Cadence (จุดพักจบสมบูรณ์) คือจุดพักที่ใช้ในประโยคเพลงโดยสมบูรณ์ มี 2 ชนิด

คือ

- 1.1 Authentic Cadence คือการจบเพลงโดยสมบูรณ์โดยใช้คอร์ด V – I แบ่งเป็น 2

ประเภทคือ

- 1.1.1 Perfect Authentic Cadence คือการจบเพลงโดยสมบูรณ์ ที่จบลงด้วย

ไคนิค (Tonic) ของคอร์ด I

- 1.1.2 ImperFect Authentic Cadence คือการจบเพลงโดยสมบูรณ์ ที่จบลง

ด้วยตัวโน้ตขั้นที่ 5

- 1.2 Piagal Cardence คือการจบเพลงโดยสมบูรณ์ โดยใช้คอร์ด IV - I ส่วนใหญ่จะใช้

ต่อจาก Authentic cadence

2. Non Final Cadance (จุดพักชั่วคราว ไม่จบเพลง) มี 2 ชนิดคือ

- 2.1 Half Cadence คือจุดพักที่ใช้ระหว่างเพลง พักชั่วคราว ยังไม่จบเพลง และ

จะดำเนินต่อไป มักจะลงท้ายด้วยคอร์ด V เช่น IV – V, I – V, II – V Half Cadence มีชื่อเรียกอีกว่า Imperfect Cadence

2.2 Deceptive Cadence คือจุดพักระหว่างเพลง ไม่นิยมใช้ในการจบเพลงบริบูรณ์ เป็นการต่อเนื่องของคอร์ด V - VI Deceptive Cadence เรียกได้อีกว่า Interrupted Cadence หรือ False Close

จุดพักที่นอกเหนือจากที่กล่าวมานี้เป็นจุดพักที่มีชื่อเฉพาะตัว สามารถเลือกใช้ได้ตามความเหมาะสม มีดังนี้

- Mixed Cadence คือการใช้คอร์ด IV (เมเจอร์) เคลื่อนไปหาคอร์ด V (ดอมีนันท์) มักใช้เป็นจุดพักระหว่างเพลง (IV - V)

- Phrygian Cadence คือ การใช้คอร์ด IV (ไมเนอร์) เคลื่อนไปหาคอร์ด V (ดอมีนันท์) อาจใช้ได้ 2 รูปคือ IVm - V และ IV⁶ - V และมักจะอยู่ในบันไดเสียงไมเนอร์ฮาร์โมนิค (Harmonic minor)

- Inverted Perfect Cadence คือการใช้คอร์ด V - I⁶ หรือ V⁶ - I มักไม่ใช้ในการจบเพลงบริบูรณ์

- Masculine Cadence คือจุดพักรรคเพลงที่มีเสียงแข็งกร้าวและหนักแน่นประดุจชายชาติวี แบ่งเป็น 2 ชนิด คือ

1. Authentic Masculine Cadence คือ จุดพักสมบูรณ์ ใช้ในการจบเพลงโดยใช้คอร์ด I - V โดยให้คอร์ด I อยู่ในจังหวะหนัก (จังหวะแรก) ของห้องเพลง

2. Half Masculine Cadence คือจุดพักระหว่างเพลงที่ดำเนินคอร์ดจาก I - V โดยใช้คอร์ด V อยู่ในจังหวะหนัก (จังหวะแรก) ของห้องเพลง

- Feminine Cadence คือจุดพักรรคเพลงที่มีความนุ่มนวลเปรียบดังสตรีเพศ แบ่งออกเป็น 2 ชนิด คือ

1. Authentic Feminine Cadence คือจุดพักสมบูรณ์ที่ใช้ในการจบเพลง โดยการดำเนินคอร์ดจาก V - I โดยให้คอร์ด V อยู่ในจังหวะหนักของเพลง

2. Half Feminine คือจุดพักระหว่างเพลง ไม่จบเพลงโดยการต่อเนื่องระหว่างคอร์ด I - V โดยให้คอร์ด I อยู่ในจังหวะหนักของบทเพลง

เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

จิรวรรณ โคตรสมบัติ (2539 : 500-501) ได้วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานของ คีติ คีตากร ในบทเพลงพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ได้ผลการวิเคราะห์ดังนี้

1. คอร์ดที่นำมาใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสานนั้น คีติ คีตากร พยายามที่จะใช้คอร์ดที่กลมกล่อมมากกว่าคอร์ดกระด้าง รูปแบบการเคลื่อนที่ของคอร์ดไม่แตกต่างจากดนตรีแจ๊สตะวันตกและดนตรีป๊อปปูล่า
2. การย้ายบันไดเสียงมีการนำมาใช้บ้างบางเพลง ส่วนมากจะใช้คอร์ด ดอมีแนนท์เซเวนท์ เป็นคอร์ดนำ ก่อนที่จะเข้าสู่บันไดเสียงใหม่
3. การพักประโยคเพลงไม่มีความแตกต่างจากดนตรีแจ๊สตะวันตก มีการเพิ่มเติมคอร์ดในท้ายวรรคเพลง เพื่อให้เป็นรูปแบบของเคเด็นซ์ตามที่ต้องการ
4. เสียงประสานที่ส่วนมากจะใช้เสียงในคอร์ดและจะใช้คอร์ดกลมกล่อมเป็นคอร์ดหลัก ทำนองเดิมที่ไม่มีคอร์ดมารองรับ คีติ คีตากร จะนำคอร์ดมาใช้เพิ่มเติมเพื่อที่จะทำให้ทำนองนั้น เน้นเสียงภายในคอร์ด เสียงดนตรีที่ออกมาทั้งหมดจึงมีความกลมกลืนกัน มีการนำคอร์ดที่มีเสียงกระด้างมาใช้บ้าง ส่วนมากจะนำมาใช้ในส่วนของการทำนองเพลงที่เป็นโน้ตเสียงยาวเพื่อหลีกเลี่ยงความซ้ำซากของการใช้คอร์ดซ้ำ ในกลุ่มของแซ็กโซโฟนและกลุ่มเครื่องทองเหลือง มีการนำเสียงทบคู่ 8 และเสียงยูนิซันมาใช้ กลุ่มของเสียงที่นำมาใช้ส่วนมากจะอยู่ในขอบเขตของ ทริยแอด คีติ คีตากร จะหลีกเลี่ยงการนำเสียงในระยะขั้นคู่ 7 ของคอร์ดมาใช้ในกลุ่มของเครื่องเป่ายกเว้นคอร์ดที่เป็นคอร์ดดอมีแนนท์เซเวนท์
5. เสียงนอกคอร์ดพบว่าโน้ตนอกคอร์ดที่เกิดขึ้นในจังหวะยกนั้นเกิดขึ้นเพราะวิธีการดำเนินทำนองเพลงนำไป ดังนั้น การประสานเสียงให้กับคอร์ดที่เกิดขึ้นลีลาจะต้องทำให้สอดคล้องกันไป โดยคำนึงถึงทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวเสียงมากกว่าคอร์ดที่จะนำมาใช้รองรับ
6. แนวเบส ไม่มีความแตกต่างจากวิธีการเรียบเรียงเสียงประสานของดนตรีแจ๊สตะวันตก แนวเบสเคลื่อนที่สอดคล้องไปกับลีลาจังหวะพื้นฐาน ที่นำมาใช้ประกอบบทเพลง
7. ลีลาจังหวะกระสวนของลีลาจังหวะพื้นฐานของจังหวะชนิดต่าง ๆ ไม่มีความแตกต่างจากดนตรีแจ๊สตะวันตก

สมเกียรติ สายวงศ์ (2540) ได้ศึกษาวิเคราะห์ผลงานดนตรีของครูประสิทธิ์ ศิลปบรรเลงได้ผลการศึกษาค้นคว้าดังนี้

1. ผลงานประพันธ์เพลงประกอบละคร พบว่าท่านได้ประพันธ์ในลักษณะ ของวงดนตรีแชมเบอร์มิวสิก บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสากลประเภทเครื่องสาย คือ ไวโอลิน วิโอลา เชลโล่ ดับเบิลเบส จากการวิเคราะห์เพลงกลางสายชล เพลงรักแท้ เพลงดรรชนีใจโล พบว่าใช้อัตราจังหวะวอลซ์ ทำนอง

และคำร้องบรรยายเกี่ยวกับความรักมีเทคนิคในการสร้างประโยคเพลงที่สมดุล มีการย้ายบันไดเสียง และนำโน้ตลักษณะโครมาติกมาใช้เป็นทำนองเพลง

2. ผลงานเรียบเรียงเสียงประสานในรูปแบบสตริงควอเต็ต ในเพลงเสียงเทียนพบว่าให้ไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2 สลับกันบรรเลงทำนองหลัก และจัดแน่วีโอลา และเบส ทำหน้าที่ประสานเสียงโดยใช้ คอร์ดดอมีนันท์เซเวนท์ และนำโน้ตลักษณะโครมาติกมาใช้เป็นทำนองเพลง

3. ผลงานเรียบเรียงเสียงประสานในรูปแบบวงออร์เคสตรา เพลงเสียงเทียน ใช้ทำนองเดิมของ หลวงประดิษฐไพเราะ ใช้หลักการประสานเสียงและออร์เคสเตรชั่นของทฤษฎีดนตรีตะวันตก มีเทคนิค ในการจัดแน่วีโอลา สลับกันบรรเลงทำนองหลักในระดับเสียงที่หลากหลาย จัดแนวขั้วร้องเพลงไทยในรูปแบบใหม่ เป็นการขับร้องประสานเสียง 2. แนว และนำเทคนิคดนตรีไทยมาใช้ได้อย่างกลมกลืนกับ เทคนิคของดนตรีตะวันตก

4. ผลงานการประพันธ์เพลงในรูปแบบวงออร์เคสตราในเพลง ไชแอมมีส สวิท พบว่าเป็นผลงานดนตรีมีวรรค 4 ตอนบรรเลงในบันไดเสียงแตกต่างกันในแต่ละท่อน และมีรูปพรรณด้านการ ประสานเสียงแบบโพลีโฟนิค ที่มีเทคนิคเรียบเรียงเสียงประสานแบบสากล

วัฒนา ศรีสมบัติ (2540) ได้วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานเพลงทยอยนอก สำหรับวง โยธาทิต โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ได้ผล การวิเคราะห์ดังนี้

1. โครงสร้างของทำนอง ในการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงโยธาทิตโครงสร้างของ ทำนองหลักใช้ระบบเสียง 5 เสียง หรือ Pentatonic Scale และในบางท่อนมีการใช้ 7 เสียงที่เรียกว่า Diatonic Scale

2. ทำนองแปร ในแนวของเครื่องดนตรีที่มีแนวทำนองเก็บมีการใช้ Chromatic Passing Note และ Broken Chord ในกลุ่มของเครื่องเป่าลมไม้ และในกลุ่มของเครื่องเป่าลมทองเหลืองมีการใช้โน้ต นอกประสาน (nonchord tone) 4 แบบ คือ Passing Note, Skipping Passing Note, Auxiliary Note , Changing Note

3. การย้ายบันไดเสียง มีการย้ายบันไดเสียงในแต่ละท่อนซึ่งจะใช้แบบ Common Chord Modulation

4. การประสานเสียงเป็นเสียงที่เกิดจากการเบี่ยงเบนของทำนองหลักและทำนองแปร ซึ่งจะเกิด โน้ต คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 ในบางประโยคยังเกิดเสียงประสานที่อยู่ในรูปแบบของคอร์ด และยังพบว่าใน จังหวะตกและจังหวะยกเสียงในกลุ่มของโครงสร้างบันไดเสียงเพนทาโทนิคเมื่อมีการเลื่อนเสียงหนึ่ง ออกหรือตัดทอนออก สามารถเกิดเสียงประสานได้

5. การเรียบเรียงเสียงให้เครื่องดนตรีต่าง ๆ ในวงโยธาทิตจะมีลักษณะคล้ายกับการใช้แนว จำเนียรทำนองของดนตรีไทย คือ ให้กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ที่มีเสียงสูงบรรเลงแนวเก็บแบบทางระนาดเอก และให้กลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลืองที่มีแนวเสียงต่ำบรรเลงเป็นทำนองหลักเหมือนทางของฆ้องวงใหญ่

แต่จะมีความแตกต่างระหว่างทำนองแปร เพราะเครื่องดนตรีสากลในวงโยธวาทิตมีหลายชนิดย่อมจะมีหลายทำนองแปร

ชเนต ศรีวงษ์ (2542) ได้ศึกษาวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสาน โดย ประสิทธิ์ พยอมยงค์ สำหรับ สวลี ผกาพันธุ์ จากการวิเคราะห์ได้ผลการศึกษาค้นคว้าดังนี้
ผลการวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสาน

1. คอร์ด ผลการวิเคราะห์พบว่าการใช้คอร์ดหลายประเภทโดยใช้คอร์ดชั้นเอก และคอร์ดชั้นโทเป็นหลักในเพลงส่วนคอร์ดค้อมิเน้นท์เซเวนชั้นโทและคอร์ดแทนใช้ในการตกแต่งการดำเนินคอร์ดและการย้ายบันไดเสียง การดำเนินคอร์ดพบว่าใช้คอร์ดในบันไดเสียงเป็นหลักโดยการใช้คอร์ดแทนการเชื่อมต่อคอร์ดต่าง ๆ ด้วยการใช้คอร์ดค้อมิเน้นท์เข้าหาโทนิค และการใช้คอร์ดชุดสำเร็จรูป ประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้ผสมผสานวิธีการต่าง ๆ เหล่านี้เข้าด้วยกันได้อย่างกลมกลืนเหมาะสมกับแนวทำนอง

2. การพักประโยคเพลง ส่วนมากพบว่าเป็นรูปแบบมาตรฐานตามหลักทฤษฎีดนตรีที่ใช้กันทั่วไปมีบางเพลงที่เป็นการประยুক্তจากรูปแบบนี้ใหม่ด้วยการใช้การพักประโยคแบบผสม ซึ่งประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้ใช้หลักและวิธีการเช่นเดียวกับการใช้คอร์ดและวิธีดำเนินคอร์ด

3. การย้ายบันไดเสียงจากการศึกษาวิจัยพบว่า มีการย้ายบันไดเสียงในทุกเพลง วิธีการย้ายบันไดเสียงที่พบมากที่สุด คือ การใช้คอร์ด ค้อมิเน้นท์ของบันไดเสียงใหม่มาเป็นคอร์ดเชื่อม บันไดเสียงใหม่ที่ย้ายเข้าไปใช้ พบว่าเป็นบันไดเสียงที่มีคอร์ดในบันไดเสียงเหมือนกับในบันไดเสียงเดิมตั้งแต่

4 คอร์ดขึ้นไป

4. วงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลง มี 2 ประเภท คือ วงดนตรีขนาดเล็กและวงดนตรีแชมเบอร์มิวสิก เพลงที่ใช้วงดนตรีขนาดเล็กในการบรรเลงประกอบมี 19 เพลง ส่วนเพลงที่ใช้วงดนตรีแชมเบอร์มิวสิกบรรเลงประกอบมี 1 เพลง

5. บันไดเสียงเพลงที่ประสิทธิ์ พยอมยงค์ประพันธ์ให้ สวลี ผกาพันธุ์ เป็นผู้ขับร้องสามารถจำแนกได้ 2 ประเภทคือ บันไดเสียงเมเจอร์ ได้แก่ บันไดเสียง C, Bb, Ab, F และ D บันไดเสียงที่ใช้มากที่สุด คือ Bb และ Ab และ บันไดเสียงไมเนอร์ ได้แก่ บันไดเสียง F^m, Fm และ Cm

6. ช่วงเสียง จากการศึกษาค้นคว้าพบว่ามีช่วงเสียงของทำนองที่กว้างที่สุด คือ 13 เสียง เพลงรักเธอเสมอ ส่วนช่วงเสียงที่แคบที่สุด คือ 8 เสียง ในเพลงอรชรอรชรรัก ส่วนเพลงอื่นๆ จะมีช่วงเสียงอยู่ประมาณ 9 ถึง 10 เสียงระดับเสียงสูงสุด คือ โน้ต F และระดับเสียงต่ำสุด คือ A

7. วรรคเพลง จากการศึกษาค้นคว้าพบว่ามีวรรคเพลงจำแนกได้ 2 ประเภท คือ วรรคเพลง 2 ห้อง และวรรคเพลง 4 ห้อง ทำนองส่วนมากเป็นโน้ตที่รวมอยู่ในคอร์ด โน้ตนอกคอร์ดใช้เป็นโน้ตผ่าน (Passing note) ในจังหวะเบาเชื่อมต่อโน้ตในคอร์ด ทำนองเพลงมีสำเนียงเพลงไทย คือ ใช้โน้ต 5 เสียงแต่มีการใช้ขั้นคู่ 4 เปอร์เฟกต์ ขั้นคู่ 5 เปอร์เฟกต์ ขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ ขั้นคู่ 7 เมเจอร์ ทำให้เพลงมีสำเนียงที่ผสมผสานระหว่างเพลงไทยและเพลงฝรั่ง ในระหว่างวรรคเพลงมีการย้ายบันไดเสียงสั้นๆ

ภายในวรรคโดยเป็นการย้ายบันไดเสียงไปยังบันไดเสียงร่วมเครือญาติ

จิรศักดิ์ จิตตบุตร (2542) ได้วิเคราะห์เพลงที่ประพันธ์โดย พยงค์ มุกดา ได้ผลการวิเคราะห์ดังนี้ การศึกษาชีวิตประวัติของ พยงค์ มุกดา พบว่าท่าน เป็นผู้ที่มีความรู้ด้านภาษาไทยมีความมานะพยายามในการจดจำวิธีการแต่งเพลงแบบ ครูพักลักจำ มีประสบการณ์ตรงทางด้านดนตรีจากการแสดงจากกิจกรรมต่างๆ ผลการวิเคราะห์ทำนองเพลงพบว่าโครงสร้างของท่านองสร้างจากวลีสั้นๆ 2 วลีที่บรรจุอยู่ในห้องเพลงต่างๆ เสียงที่จบวลี ให้ความรู้สึกเหมือนเป็นวลีถาม และวลีตอบอย่างสอดคล้องกัน การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงใช้ชั้นคู่เสียงที่สำคัญได้แก่ ชั้นคู่ 2 , 3 , 6 เมเจอร์ จังหวะทำนองใช้รูปแบบ จังหวะกระโดด จังหวะสม่ำเสมอ และจังหวะเสียงยาว การใช้คำร้องมีการเลือกคำร้องที่มีความสอดคล้องกับเสียงของทำนอง รูปแบบทำนอง การเลือกคำเพื่อเน้นความหมาย การใช้คำเพื่อเน้นความรู้สึก การใช้คำมีความหมายเหมาะสมกับเนื้อร้องและการใช้คำเพื่อจินตนาการ

เบญจรงค์ กุลสุ (2540) ได้วิเคราะห์เพลงในลีลาวอลทซ์ ของวงดนตรีสุนทราภรณ์ จากการวิเคราะห์พบว่าลักษณะโดยทั่วไปของบทเพลงที่นำมาวิเคราะห์จำแนกออกได้ เป็นเพลงขับร้องเดี่ยว ฝ่ายชาย ฝ่ายหญิง และขับร้องเป็นเพลงคู่ บทเพลงทั้งหมดอยู่ในอัตราห้องละ 3 จังหวะ และในจำนวนเพลงที่นำมาวิเคราะห์ส่วนใหญ่อยู่ในบันไดเสียงไมเนอร์ ซึ่งเป็นผลเพลงที่สร้างเอกลักษณ์ในแนวเพลงที่มาใช้ลีลาได้อย่างเป็นที่นิยมกันมาก

บรรจง ชลวิโรจน์ (2538) ซึ่งได้ศึกษาเรื่องอิทธิพลวัฒนธรรมตะวันตกที่มีต่อการประพันธ์ทำนองเพลงของ สมาน กาญจนผลิน ได้ผลการศึกษาพบว่าสมาน กาญจนผลิน เป็นศิลปิน นักประพันธ์เพลงและเป็นนักดนตรีที่มีพร้อมทั้งความรู้ ทักษะปฏิภาณและความเฉลียวฉลาด ในการที่จะนำวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกให้เข้ามาผสมกับวัฒนธรรมดนตรีไทยได้อย่างสนิท (Assimilation) การประพันธ์เพลงของสมาน กาญจนผลิน มีรากฐานอยู่บนการนำเอาทำนองเพลงไทยเดิมของเก่ามาทำเป็นเพลงไทยสากล ได้เริ่มมีความสลับซับซ้อนและมากด้วยเทคนิคและทักษะในการประพันธ์จนเป็นที่ยอมรับกันว่าสมาน กาญจนผลิน สามารถสร้างบทนำ (Intro) ที่มีลักษณะเป็นฝรั่งชัดเจนและงดงาม ทำให้ผู้ฟังเกิดความสนใจและอยากร้องตาม

ประยูร ลัมสุข (2542) ได้วิเคราะห์เพลงเพื่อชีวิตวงคาราวาน ได้ผลการวิเคราะห์ดังนี้

1. เนื้อร้องจะมุ่งบรรยายให้เห็นถึงสภาพสังคมการเมือง ความรัก ความคิดถึง ความผูกพัน ปัญหาแรงงาน กรรมกร เสรีภาพ อิสรภาพ และสงครามและสันติภาพ โดยชี้ให้เห็นถึงปัญหาและเสนอแนวทางแก้ไข
2. กิตติลักษณ์เพลงเพื่อชีวิตวงคาราวานมีรูปแบบการประพันธ์ประเภททำนองเดี่ยว ไบนารีฟอร์มและเทอนารีฟอร์ม โดยยึดเนื้อร้องเป็นหลักซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์ของวงคาราวาน
3. ทำนอง ได้มีการนำทำนองเพลงพื้นบ้านอีสานมาใช้ในการประพันธ์ บางบทเพลงใช้บันไดเสียงเพ้นดาโทนิค และบางเพลงใช้บันไดเสียงของดนตรีตะวันตก

4. คอร์ด ที่นำมาใช้กับแนวทำนอง ได้แก่ คอร์ดชั้นเอกและคอร์ดชั้นโท มีลักษณะการนำมาใช้ที่เรียบง่าย

5. การประสานเสียง ได้รับอิทธิพลจากดนตรีพื้นบ้านของชาวอเมริกัน และมีการนำเครื่องดนตรี อะคูสติกกีตาร์ ไวโอลิน และฮาร์โมนิก้า มาบรรเลงผสมกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน คือ พิณและแคน ได้อย่างกลมกลืน

6. บันไดเสียง ใช้บันไดเสียงเมเจอร์ บันไดเสียงไมเนอร์ และได้นำบันไดเสียงเพินตาโทนิคซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของดนตรีเอเซียมาใช้ในการประพันธ์

ประณต มีสอน (2538) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง ชีวิตและผลงานของนารถ ถาวรบุดร ศึกษาเฉพาะเพลงมาร์ช โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติชีวิตของนารถ ถาวรบุดรในฐานะที่เป็นบุคคลสำคัญของวงการดนตรีไทยสากลเพื่อรวบรวมและจำแนกผลงาน ตลอดจนวิเคราะห์องค์ประกอบดนตรีในเพลงมาร์ชเพื่อหาจุดเด่นของเพลง ผลจากการศึกษาพบว่าจังหวะทำนองเพลง การประสานเสียงและรูปแบบเพลงมาร์ชของนารถ ถาวรบุดร ได้ใช้ทฤษฎีการประพันธ์ การเรียบเรียงเสียงประสานเพลงมาร์ชแบบดนตรีตะวันตก ส่งผลให้งานวรรณกรรมดนตรีของนารถ ถาวรบุดรโดยเฉพาะเพลงมาร์ชเป็นผลงานที่มีคุณค่า

วิจิตร คำแหง (2542) ได้วิเคราะห์เพลงลูกทุ่งควายบอยในชุดลูกทุ่งเสียงทองขับร้องโดยเพชร พนมรุ้ง ได้ผลการวิเคราะห์ดังนี้

คำร้อง ส่วนใหญ่ได้ประพันธ์ขึ้นมาใหม่เพื่อใช้ในการบันทึกเสียงลูกทุ่งเสียงทอง ซึ่งขับร้องโดยเพชร พนมรุ้ง และบางเพลง เช่น เพลงบางปูเป็นเพลงเก่าที่ สุเทพ วงศ์กำแหง ได้เคยขับร้องบันทึกแผ่นเสียงมาก่อน ลักษณะของคำร้อง ส่วนใหญ่จะมีลักษณะเป็นกลอนเพลง คือ เป็นบทร้อยกรองที่ประพันธ์ให้สัมผัสคล้องจองซึ่งกันและกันในแต่ละวรรค มีความยาวไม่แน่นอน ส่วนกลอนสุภาพหรือกลอนแปดในบางเพลงจะมีการจำกัดจำนวนคำในแต่ละวรรคยึดถือวิธีการสัมผัสนอกสัมผัสในตามแบบแผนมาตรฐานของกลอนสุภาพหรือกลอนแปด การใช้คำผู้ประพันธ์ได้นำคำที่ใช้ในเพลงใหม่ของตะวันตกมาดัดแปลงใหม่ให้เป็นรูปแบบของตัวเอง วิธีการสร้างแนวทำนองโดยใช้โน้ตง่ายๆ แต่สามารถทำให้ง่ายเพลงโดดเด่นไพเราะน่าฟังโดยใช้โน้ตระดับแนวทำนองต่าง ๆ การใช้คอร์ดจะใช้คอร์ดธรรมดาในรูปแบบตรัยแอด ยกเว้นในขั้นดอมิแนนท์ จะเพิ่มคู่ 7 เข้าไปด้วย เพื่อผลในการเคลื่อนแนวของคอร์ด จังหวะมีการใช้จังหวะในการบ่งบอกลักษณะของดนตรีประเภทลูกทุ่งควายบอยเป็นส่วนใหญ่ และบางเพลงไม่ใช้จังหวะ แต่กลับใช้เครื่องดนตรีในกลุ่มริทึมเป็นตัวควบคุมและแสดงจังหวะในรูปแบบของดนตรีประเภทเพลงพื้นบ้าน

วีรชาติ เปรมานนท์ (2532) ได้ทำการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับเรื่องดนตรีไทยแนวใหม่ในช่วงปี พ.ศ.2520 – 2530 เป็นงานวิจัยที่ศึกษาถึงพัฒนาการทางวิชาการ ด้านทฤษฎีดนตรีในเรื่องของ การประสานเสียง การสอดทำนอง การเรียบเรียงและการประพันธ์เพลง ผลของการวิจัยพบว่า มีทฤษฎีใหม่เกิดขึ้นหลายทฤษฎี ผลจากการนำเอาวงดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกมาผสมผสานกัน ประยุกต์

พัฒนาและเปลี่ยนรูปแบบทำให้เกิดหลักการและกฎเกณฑ์ใหม่ในการประพันธ์เพลงอย่างมีเอกลักษณ์ ซึ่งการค้นคว้างดังกล่าว สามารถที่จะนำไปประยุกต์ใช้กับการศึกษาในครั้งนี้ได้

สุธีศักดิ์ ภักดีเทวา (2542) ได้วิเคราะห์เพลงในละครเพลงของพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ ผลการศึกษาพบว่าบทเพลงเหล่านี้เป็นเพลงไทยที่นำวิธีคิดและวิธีประพันธ์แบบตะวันตกมาปรับใช้ ในระดับต่างๆกัน โครงสร้างใช้รูปแบบของบทเพลงตะวันตก แนวทำนองใช้โน้ตกลุ่มเพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) แบบไทยเป็นหลัก ทำนองส่วนใหญ่จะเน้นคำร้องมีการใช้ทำนองแบบไทย ที่เรียบง่าย จังหวะนิยมใช้กลุ่มจังหวะและการเลือนจังหวะหนักในห้อย (Syncopation)

บทที่ 3

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

ในการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้มีขั้นตอนการดำเนินการดังนี้

1. ขั้นรวบรวมข้อมูล

1.1 รวบรวมข้อมูลเบื้องต้นจาก จ.อ.พนม กล้าหาญ ดุริยางค์ศิลปิน 4 กรมศิลปากร ซึ่งเป็นนักดนตรีที่ทำงานกับพิมพ์ปฏิพาน พังทรวรรณจิตรต์ เป็นระยะเวลา 25 ปี

1.2 รวบรวมชีวประวัติของพิมพ์ปฏิพาน พังทรวรรณจิตรต์ โดยการสัมภาษณ์ จาก พิมพ์ปฏิพาน พังทรวรรณจิตรต์ นายสถาพร นิยมทอง, หัวหน้าส่วนการแสดงกรมศิลปากร จ.อ.พนม กล้าหาญ , นางพิไลพรรณ จารุณี เป็นผู้ร่วมงานขณะที่พิมพ์ปฏิพานทำงานที่กรมศิลปากร และบุตร ทั้ง 4 คน ของพิมพ์ปฏิพาน พังทรวรรณจิตรต์

1.3 รวบรวมสกอาร์เพลงจากแผนกดนตรีกองการสังคีต กรมศิลปากรรวบรวมผลงาน เพลงจากหอสมุดแห่งชาติ หอสมุดดนตรีสถาบันราชภัฏเทพสตรี ร้านขายหนังสือเก่าที่จังหวัดลพบุรี และร้านขายหนังสือเก่าที่สวนจตุจักร

1.4 การคัดเลือกข้อมูลที่น่ามาวิเคราะห์โดยคัดเลือกจากหลักการดังนี้

1.4.1 เป็นบทเพลงที่ พิมพ์ปฏิพาน พังทรวรรณจิตรต์ ประพันธ์ทั้ง เนื้อร้องทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงในชุดเพลงเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมีพระชนมายุครบ 6 รอบ จำนวน 8 เพลงดังนี้

- (1) โชคดีที่มีนายหลวง
- (2) ขอเดชะจงทรงพระเจริญ
- (3) 5 ธันวาคมหาราชา
- (4) ไชโย 72 พรรษามหาราชา
- (5) พระบิตรมารดาประชาไทย
- (6) มหาราชภูมิพล
- (7) สมเด็จพระยาของชาวไทย
- (8) มาร์ชภูมิพล

2. ชั้นศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล.

2.1 นำเพลงของพิมพ์ปฏิพาน ฟังธรรมจิตต์ ที่ได้จากการคัดเลือกมาวิเคราะห์ตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล ดังต่อไปนี้

1. วิเคราะห์ทำนอง (Melody)

1.1 โครงสร้างของทำนอง (Melodic Form)

1.2 ช่วงเสียง (Range)

1.3 วรรคเพลง (Phrase)

2. การเรียบเรียงเสียงประสาน (Harmony)

2.1 คอร์ด (Chord)

2.2 การดำเนินคอร์ด (Chord Progression)

2.3 การพักประโยค (Cadence)

บทที่ 4

การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลง ของพิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์ ผู้วิจัยได้กำหนดหัวข้อ ในการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลไว้ 2 หัวข้อดังนี้

1. ศึกษาอัตชีวประวัติของ พิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์
2. วิเคราะห์ทำนองเพลงและการเรียบเรียงเสียงประสานของพิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์

เพลงที่นำมาวิเคราะห์เป็นบทเพลงที่ พิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์ ประพันธ์ทั้งเนื้อร้อง ทำนอง และการเรียบเรียงเสียงประสาน เป็นบทเพลงในชุดเพลงเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมีพระชนมายุครบ 6 รอบ มีจำนวน 8 เพลงดังนี้

1. เพลงโชคดีที่มีในหลวง
2. เพลงขอเดชะจงทรงพระเจริญ
3. เพลง 5 ธันวาคมหาราช
4. เพลงไชโย 72 พรรษามหาราช
5. เพลงพระบิตรมารดาประเทศไทย
6. เพลงมหาราช ภูมิพล
7. เพลงสมเด็จพระย่าของชาวไทย
8. เพลงมาร์ชภูมิพล

ศึกษาอัตชีวประวัติ ของ พิมพ์ปฏิภาณ พึ่งธรรมจิตต์

ประวัติของพิมพ์ปฏิภาณ พึ่งธรรมจิตต์

ประวัติครอบครัว

พิมพ์ปฏิภาณ ธรรมจิตต์ เกิดวันพุธ ที่ 16 กุมภาพันธ์ 2480 ที่เทศบาลเมือง อำเภอยิ่งอ จังหวัดนครราชสีมา เป็นบุตรของ นายอารี พึ่งธรรมจิตต์ มีอาชีพรับราชการ และนางบุญรอด พึ่งธรรมจิตต์ เป็นแม่บ้าน มีพี่น้องทั้งหมด 4 คน พิมพ์ปฏิภาณ เป็นบุตรคนที่ 2 มีพี่คนโตชื่อนางเมตตา ปัจจุบันเสียชีวิตแล้ว คนที่ 3 ชื่อ นางรัศมีเพ็ญ คนที่ 4 ชื่อ นายกมล ฐานะทางครอบครัวของพิมพ์ปฏิภาณ มีฐานะปานกลาง เมื่อตอนยังอยู่ในวัยเด็ก เป็นคนที่พูดภาษามลายูพื้นเมืองได้ชัดเจน (ภาษายาวี) จนชาวพื้นเมืองที่ได้คุยด้วยมักเอ่ยปากชมว่าพูดภาษา " นาย " (ยาวี) ได้ไม่ผิดเพี้ยน ชีวิตในวัยเด็กของพิมพ์ปฏิภาณเติบโตขึ้นมาในครอบครัวที่อบอุ่น เขาจึงเป็นเด็กที่ร่าเริง อารมณ์ดี เป็นคนช่างสงสัย

ประวัติการศึกษา

เข้าเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ที่โรงเรียนเทศบาลประจำอำเภอยิ่งอ เรียนอยู่ได้ไม่นานยังไม่ทันเลื่อนชั้นก็ต้องย้ายเข้ามาเรียนในโรงเรียนเทศบาล 1 ในอำเภอยิ่งอ จังหวัดนครราชสีมา เหตุที่ต้องย้ายเข้ามาเรียนในจังหวัดเนื่องจากต้องย้ายตามบิดาซึ่งเป็นข้าราชการ มีผลการเรียนอยู่ในระดับปานกลาง หลังจากเรียนจบระดับชั้นประถมศึกษา บิดาอยากให้อ่านรู้จักความลำบากในการครองตนหรือต้องการฝึกให้อ่านรู้ช่วยตัวเอง จึงได้ฝากให้อยู่กับเพื่อนเป็นนายทหารนาวิกโยธินที่ย้ายกลับเข้ากรุงเทพฯ เพื่อให้ได้ศึกษาต่อระดับชั้นมัธยม

เข้าเรียนระดับมัธยมปีที่ 1 ที่โรงเรียนแมนสุวรรณศิลป์ ที่ปากน้ำ กรุงเทพฯ เหตุที่ต้องเรียนที่นี่เนื่องจากอยู่ใกล้โรงเรียนชุมพลทหารเรือซึ่งเป็นที่พักอาศัยของเพื่อนพ่อเพราะท่านเป็นครูฝึกทหารราบอยู่ที่นั่น ยศขณะนั้นคือ เรือเอกประยูร พลอยมุกดา ต่อมาทราบว่ามียศเป็นนายพล มีฉายาว่า นัสนั่นแห่งกองทัพบก (โอนจากทหารเรือมาเป็นทหารบก) ขณะที่พักอาศัยอยู่กับเรือเอกประยูร พลอยมุกดา นั้นพิมพ์ปฏิภาณ มีหน้าที่หาเศษไม้ทำเชื้อไฟก่อไฟหุงข้าวตอนเช้ามีดก่อนไปโรงเรียน ตอนเย็นกลับมาก็มีหน้าที่เช็ดถูทำความสะอาดบ้านพัก ซึ่งต้องเช็ดถูทุกห้องรวมทั้งระเบียงบ้านพักนายทหารสมัยก่อนมีหลายห้อง แต่ละห้องใหญ่โตไม่เหมือนในปัจจุบัน เรียนที่โรงเรียนแมนสุวรรณศิลป์ได้ปีเดียว บิดาก็มารับกลับไปเรียนที่จังหวัดนครราชสีมา เหตุที่ย้ายโรงเรียนเนื่องจากคิดถึงทางบ้าน ในขณะที่เรียนอยู่ที่นั่นในชั้นมัธยมปีที่ 2 ก็ได้มีโอกาสได้ฝึกหัดเล่นดนตรีโดยเป่าปิคโคโลเดินแถวประจำวงโยธวาทิต หลังจากจบชั้นมัธยมปีที่ 4 ได้เข้าไปเรียนต่อที่กรุงเทพฯ โดยไปพักอาศัยอยู่กับเพื่อนของพ่อ

พ่อชื่อ นายสุริยนต์ ไรวา อยู่แถววัดปากคลองจั่น พักอยู่ประมาณ 1 ปี หลังจากนั้นก็ต้องออกไปพักอาศัยที่อื่น พิมพ์ปฏิภาณ เล่าให้ฟังถึงสาเหตุที่ไปพักที่อื่นว่า (สัมภาษณ์ 2544)

“เหตุที่ย้ายออกเนื่องจากเวลาจะขอเงินในการใช้จ่ายในการเรียนแต่ละครั้งมีปัญหาจึงได้ออกไปพักอาศัยที่อื่น โดยพักอาศัยอยู่กับเพื่อนบ้าง อยู่วัดบ้าง บางทีก็พักอยู่ที่โรงเรียนเพราะว่าที่โรงเรียนมีวงดนตรี เมื่อซ้อมดนตรีเสร็จก็จะมีอาหารเลี้ยง ส่วนอาหารเช้าก็จะอาศัยกินที่บ้านเพื่อนบ้าง ที่วัดบ้าง ในตอนกลางวันนั้นจะต้มน้ำก๊อกที่โรงเรียน”

ในตอนที่ย้ายออกนี้ พ่อไม่ได้ให้เงิน เพราะว่าได้เงินจากเพื่อนของพ่อ แต่ตอนที่ย้ายออกจากบ้านเพื่อนของพ่อก็ไม่ได้บอกให้พ่อรู้เพราะว่าต้องการช่วยเหลือตัวเอง ส่วนรายได้ตอนนั้นได้มาจากการเล่นดนตรีของโรงเรียนบ้าง ไปเล่นกับวงดนตรีที่อื่นซึ่งมีเพื่อน ๆ ชักชวนบ้าง ซึ่งจะมีรายได้ครั้งละประมาณ 50 - 60 บาท และในขณะที่เรียนอยู่ที่นี่ก็เคยไปเล่นดนตรีที่ธรรมศาสตร์

เส้นทางเข้าสู่ศิลปิน

ขณะที่อยู่บ้านร้อยเอกประยูร พลอยมุกดา มีหน้าที่ต้องทำความสะอาดบ้านนั้นก็มักจะร้องเพลงไปด้วย เวลาร้องเพลงจะร้องเสียงดังได้ยินไปหลายบ้าน เวลาเข้านอนก็ยังอุทิศสำหรับร้องเพลงในมุ้งอีกต่างหากจนกว่าจะผลอยหลับไปและเมื่อได้ย้ายกลับไปเรียนที่โรงเรียนนราธิวาส ที่โรงเรียน น.ธ.1 ตอนที่อยู่ชั้นมัธยมปีที่ 2 ขณะที่ พิมพ์ปฏิภาณ และเพื่อน ๆ กำลังเล่นก่อกองทรายอยู่หลาย ๆ คนนั้นก็มีการดนตรีเดินมาถามว่า “ใครอยากหัดเป่าแตรบ้าง” เด็กหลายคนทำหน้างง แต่พิมพ์ปฏิภาณ ก็กระโดดลุกขึ้นตอบว่า “ผมครับ” ครูจึงให้เดินตามไปที่ห้องดนตรีแล้วหยิบแตร “บารีโทน” มาให้หัดเป่า ครูได้สอนวิธีเป่าฝึกอยู่ได้ 3 - 4 วัน คนเป่าคนเก่าเขากลับมาเป่าต่อ บอกว่าไม่ลาออกแล้วจะเป่าอยู่ให้กับโรงเรียนต่อไป พิมพ์ปฏิภาณจึงไม่รู้ว่า จะหัดเครื่องดนตรีอะไรดี ครูเห็นว่ามี “ปิคโคโล” อยู่อันหนึ่งทำด้วยไม้ไม่มีใครอยากเป่า เพราะมันเป่าไม่ดัง เขาจึงขออนุญาตครูเอา “ปิคโคโล” มานั่งหัดเป่าอยู่ตามต้นไม้บ้าง เอากลับไปฝึกที่บ้านบ้าง จนกระทั่งเป่าเป็นเพลงสามารถเดินเข้าแถวตามท้ายแถวได้ดี พิมพ์ปฏิภาณจึงเริ่มเล่นดนตรีตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา

อาชีพนักดนตรี

หลังจากจบการศึกษาระดับชั้น ปวช. ที่โรงเรียน พาณิชยการธนบุรี พิมพ์ปฏิภาณ เล่าให้ฟังว่า (สัมภาษณ์ 2544)

“...หลังจากเรียนจบก็ได้ไปเล่นดนตรีกับวงดนตรีลูกทุ่งอีกหลายวงและยังเคยเล่นดนตรีร่วมกับผ่องศรี วรนุช ซึ่งตอนนั้นยังไม่มีชื่อเสียง ในช่วงนี้ก็ได้รู้จักกับเพื่อนนักดนตรีที่ทำงานที่ธนาคารออมสินชักชวนให้ไปทำงานด้วยกันจึงได้ไปทำงานที่สำนักงานธนาคารออมสินราชดำเนิน (สำนักงานใหญ่ในขณะนั้น) ในตำแหน่งเสมียนและนักดนตรีประจำวงธนาคารออมสินได้เงินเดือน 610 บาท ภายใต้การนำของครูสมาน กาญจนผลิน...”

ระหว่างอยู่ที่ธนาคารออมสิน พิมพ์ปฏิภาณ ได้บรรเลงดนตรีเครื่องมือ “แซ็คโซโฟน” และมีการบันทึกเสียง โดยการขับร้องของ สุเทพ วงศ์กำแหง , ชรินทร์ นันทนาคร , สวลี ผกาพันธุ์ , รวงทอง ทองลั่นทม , เพ็ญศรี พุ่มชูศรี ทั้งหมดเป็นนักร้องระดับแนวหน้า ในขณะที่ทำงานอยู่ที่นี้ มีอายุ 27 ปี ก็ได้แต่งงานกับ นางวิไลรักษ์ มีลูกด้วยกัน 3 คน อยู่ด้วยกันประมาณ 10 ปี แล้วต้องแยกทางกับภรรยาเนื่องจากความคิดไม่ตรงกันขณะที่ทำงานที่ธนาคารออมสินอยู่ได้ไม่นาน ครูสมาน กาญจนผลิน ได้ลาออกไปรับตำแหน่งหัวหน้าวงดนตรี โรงงานยาสูบ พิมพ์ปฏิภาณจึงได้รับคัดเลือกและแต่งตั้งให้เป็นหัวหน้าวงดนตรีธนาคารออมสิน

ช่วงนี้เป็นช่วงที่มีความกดดันทางการเมือง เนื่องจากบรรดานิสิตนักศึกษาได้เข้ามามีบทบาททางการเมืองมากขึ้นและก่อให้เกิด “ดนตรีเพื่อชีวิต” ขึ้น ท่ามกลางสถานการณ์ทางการเมืองที่รุนแรงในสมัยรัฐบาล จอมพลถนอม กิตติขจร จากการที่นิสิตนักศึกษาได้จัด “มหกรรมเพลงเพื่อชีวิต” ที่หอประชุมใหญ่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ จึงได้ทำให้เกิดวงดนตรีเพื่อชีวิต ซึ่งต่อมาก็คือวงดนตรี “คาราวาน” นำโดยสุรชัย จันทิมาธร

ทำงานอยู่ที่ธนาคารออมสินอยู่ประมาณ 7 ปี ก็ลาออกจากวงดนตรีธนาคารออมสิน เนื่องจากขณะที่ทำงานอยู่ที่ธนาคารออมสินนอกจากเป็นนักดนตรีแล้วยังต้องทำงานเป็นเสมียนเขียนหนังสืออยู่ทั้งวัน และตอนนั้นก็เล่นดนตรีอาชีพซึ่งมีรายได้ประมาณเดือนละหนึ่งหมื่นบาทซึ่งมีรายได้มากกว่าเงินเดือนที่ธนาคารออมสินและยังเป็นงานที่มีอิสระกว่า จึงได้ลาออกจากธนาคารออมสินไปเล่นดนตรีอาชีพ พิมพ์ปฏิภาณ เล่าให้ฟังว่า (สัมภาษณ์ 2544)

“ในระหว่างเล่นดนตรีอาชีพในช่วงนี้ได้เกิดอุบัติเหตุขับรถไปชนคนตาย จึงได้มีเรื่องถึงชั้นศาลมีคดีกันจึงได้ไปหาพระที่วัด เจดุงวัดและบอกว่าถ้าชะนาคดีก็จะบวช แล้วก็ชะนาคดีจึงได้บวชที่วัดนั้น แต่บวชอยู่ได้ไม่นานประมาณ 10 วันก็ต้อง ลีก เพราะว่ามึงงานอดิเรกเสียงร่อยหลังจากลีกวันนั้นก็ต้องไปเข้าห้องอัดเสียงเลย”

การศึกษาวิชาการเรียบเรียงเสียงประสาน

หลังจากลาออกจากธนาคารออมสินก็ได้ไปเล่นดนตรีเป็นอาชีพ ในช่วงนี้ก็มีเพื่อนได้ชวนให้ไปเรียนวิชาการเรียบเรียงเสียงประสาน (สัมภาษณ์ 2544) ท่านเล่าให้ฟังว่าในช่วงนี้เพื่อนได้ชวนให้ไปเรียนกับอาจารย์แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ที่โรงเรียนสยามกลการ ที่ปทุมวัน โดยเสียค่าเรียนเดือนละ 150 บาท ซึ่งถูกกว่าคนอื่น อาจารย์สอนเกี่ยวกับการจำเนคอร์ด และ Voice เรียนอยู่ได้ประมาณ 1 ปี ในช่วงนี้ก็ได้มีการแสดงที่โรงเรียนสยามกลการ วันนั้นมีนายแพทย์ วราห์ วรเวชไปดูด้วย พอท่านเห็นท่านก็ได้ชักชวนให้เรียบเรียงเสียงประสานเพลงให้ เพลงแรก คือ เพลงไทยช้างไทย หลังจากนั้นก็ได้ร่วมงานกับหมอ วราห์ วรเวช เรื่อยมา

อาชีพรับราชการ

ในขณะที่เล่นดนตรีอาชีพก็ได้มีเพื่อนนักดนตรีชื่อ สุริยันต์ รามสูตร ทำงานที่แผนกกองการสังคีตได้ชักชวนให้มาทำงานที่กรมศิลปากร ขณะนั้นพิมพ์ปฏิพาน มีอายุ 40 ปี ได้เข้ารับราชการเมื่อวันที่ 20 เมษายน พ.ศ. 2520 ในตำแหน่ง นักวิชาการละคร และดนตรี สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร ได้รับเงินเดือน 1,010 บาท มีหน้าที่เรียบเรียงเสียงประสานเพลงประเภทซิมโฟนี ออเคสตรา ขณะที่ทำงานที่นี่มีผลงานมากมาย เช่น เรียบเรียงเสียงประสาน เพลงพระราชนิพนธ์ ยัมสุ , เพลงพระราชนิพนธ์ในดวงใจนิรันดร์ , เพลงรอยเบื้องยุคลบาท , เพลงพ่อพระในดวงใจ , เพลงลูกทุ่งคนยาก , เพลงคืนทรมาน , เพลงคิดถึง ; เพลงดอกไม้เมืองเหนือ , เพลงด่วนพิศवास , เพลงดอกแก้ว เพลงดอกไม้กับแมลง , เพลงสาวนครไชยศรี , เพลงบ้านเรา , เพลงมหाराชาศิริราช , เพลงสมเด็จพระมิ่งแม่ , เพลงเสียงเทียน , เพลงหนุ่มดอยเต่า , เพลงโครหนอ , เพลงดอกไม้ให้คุณ , เพลงอยากจะบอก , เพลงบัวขาว , เพลงหวานรัก , เพลงหนาวใจชายแดน , เพลงบ้านหลอมดวงใจ , เพลงนางในฝัน , เพลงจากเธอที่บางแสน , เพลงดนตรีในดวงใจ , เพลงนางฟ้าจำแลง เพลงจำเลยรัก , เพลงลาวคำหอม , เพลงโคมในดวงใจ , เพลงขวัญเจ้าทุกข์ , เพลงหนามชีวิต , เพลงธนูรัก , เพลงสายโลหิต , เพลงขุนแผนพันมาน , เพลงโลกนี้คือละคร , เพลงรอยเล็บ , เพลงพระราชนิ , เพลงภูมิแผ่นดิน ฯลฯ เพลงทั้งหมด วงซิมโฟนี ออเคสตราของกรมศิลปากรยังคงใช้บรรเลงอยู่ตลอด

ขณะที่ทำงานอยู่ที่กรมศิลปากรได้รับมอบหมายให้ทำเทปเพลงเฉลิมพระเกียรติพระเจ้าอยู่หัวทรงครองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี และได้จัดทำเพลงเฉลิมพระเกียรติขึ้นอีกหนึ่งชุดเนื่องในวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมีพระชนมายุครบ 6 รอบ ในนามของกรมศิลปากร โดยได้รับการสนับสนุนงบประมาณจากเอกชน เพลงในชุดนี้ใช้ระยะเวลาในการทำงานประมาณ 3 เดือน และมีผลงานการเรียบเรียงเสียงประสานในเพลง “ป๊อปปูล่า” แบบไทยสากลให้กับนักร้องดังนี้

เพลงที่เรียบเรียงเสียงประสานให้กับ สุเทพ วงศ์คำแหง ขับร้อง ได้แก่

1. เพ้อ
2. คิดถึงพี่บ้างไหม
3. เพ้อชีวิตคิดไป
4. เย้ยฟ้าท้าดิน
5. หลังภาพ
6. ฝันดี
7. แม่กลอง
8. อำนาจเงิน

14. เพียงคำเดียว
15. เท่านั้นที่ตรม
16. อีเหินรำพึง
17. สักวันหนึ่ง
18. จ้าวหัวใจ
19. ใจพี่
20. ป่าลั่น
21. ม่านประเพณี

9. ในโลกแห่งความฝัน
10. ดึกเอยดึกแล้ว
11. บุเรงนองลั่นกลองรบ
12. ลาก่อนดอกฟ้า
13. ราคาความคิดถึง

22. โลกหลวง
23. เด่นหัวใจ
24. ยอดพญเมืองแปร
25. อนุทินชีวิต
26. เทพเจ้าความระทม

เพลงที่เรียบเรียงเสียงประสานให้กับ ชรินทร์ นันทนาคร ขับร้อง ในชุดรวมยอดเพลง
อมตะสุนทราภรณ์ ได้แก่

1. ขอให้เหมือนเดิม	7. อูษาสวาท
2. หนึ่งน้องนางเดียว	8. ขอพบในฝัน
3. พรานทะเล	9. หนึ่งน้อยปอยผม
4. กลิ่นดอกโคก	10. ใจรัก
5. นางฟ้าจำแลง	11. เสียแรงรักใคร่
6. พี่รักเจ้า	12. หนึ่งในดวงใจ

เพลงที่เรียบเรียงเสียงประสานให้กับ อุมพร บัวผึ้ง ขับร้อง ในชุด “सानอดีตเพลง
ทอง” ได้แก่

1. สามหัวใจ	7. น้ำตาหรือจะแก้ปัญหาคหัวใจ
2. รักทรमान	8. เธอคือดวงใจ
3. ไครหนอ	9. ดวงใจ
4. แม่สอดสะอื้น	10. ฝากรักไว้ในเพลง
5. คนจะรักกัน	11. อยากเอาความทุกข์ไปทิ้งทะเล
6. คิดจะปลูกต้นรักสักกอ	12. วอลซ์นาวี

เพลงที่เรียบเรียงเสียงประสานให้กับ สวลี ผกาพันธุ์ในชุด ดนฉบับเพลงฮิต ได้แก่

1. จำเลยรัก	7. สนามอารมณ์
2. รักเธอไม่ถึงบาท	8. แล้วเราจะรักกันได้อย่างไร
3. ปลอ่ยฉันไป	9. คนใจดำ
4. นานเกินรอ	10. นีหรือชาย
5. เศษเนื้อข้างเขียง	11. ให้
6. เหมือนตายจากกัน	12. ถ้าวันนี้ยังมีเขาอยู่

เพลงที่เรียบเรียงเสียงประสานให้กับ ทนงศักดิ์ ภักดีเทวา ขับร้อง ได้แก่

1. ไม่รักไม่ว่า	5. วันคอย
2. ยามซึ้ง	6. ไกลชั่ว
3. เดือนดำดาวตก	7. หอรักรอร้าง
4. นกเอี้ยงจำ	

เพลงที่เรียบเรียงเสียงประสานให้กับ ดาวใจ ไพจิตร ในชุด รวมสุดยอดเพลงอมตะสุนทราภรณ์ ขับร้อง ได้แก่

1. ขอรักคืน	7. ดัดสวาท
2. ปาหนัน	8. อย่าปักใจ
3. คำรำพัน	9. คนเรารักกันยาก
4. บัวกลางบึง	10. หงษ์เหิร
5. สกุนตลา	11. ยาใจ ยาจก
6. คีนัน	

ชีวิตหลังจากปลดเกษียณอายุราชการ

หลังจากปลดเกษียณ ชีวิตยังเกี่ยวข้องกับดนตรี โดยทำธุรกิจห้องอัดเสียง ชื่อห้องอัดเสียง เจ้าพระยาสดุดีโอ และ เป็นผู้ผลิตเทป และซีดีเพลง และยังร่วมทำผลงานเพลงเพื่อรับใช้สังคม ดังต่อไปนี้

ร่วมทำเทปและซีดี ชุดประวัติศาสตร์วงการเพลงไทยที่รวบรวมศิลปินทั่วเมืองไทยกว่า 100 คน เพื่อสมทบทุนสร้างมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย ชื่อชุดพุทธานุภาพ

ทำอัลบั้มเพลงชุด สะท้อนทุ่ง ลูกทุ่งร่วมสมัยขุนแผนปฏิภาณ มีชื่อเพลงในอัลบั้มดังนี้

1. อยากแหะใจดู	2. อยากแหะใจดู
3. ขุนแผนคืนทุ่ง	3. สวยเตะตา
4. นางแบบเพลงดัง	5. สาวห่างโຈ๊ะพริ้ม ๆ
6. หนุ่ม ปวส.	7. สุดท้ายก่อนจาก
8. จดหมายจากหนุ่มนา	9. ปวช. แห้ว ...รัก
10. คนสมัยนี้	

ทำอัลบั้มเพลงชุด บั้นท้ายไร่เทียมทาน มีชื่อเพลงในอัลบั้มดังนี้

1. บั้นท้ายไร่เทียมทาน	2. ไก่ไทย คู่ไทย
3. สะตือจ๋าย่าชาส์	4. พิชไอเอ็มเอฟ
5. เล็งน้องเมีย	6. หม้ายผัวติด
7. หวยลือก	8. เมียปอกเต้ง
9. ตัวใครตัวมัน	10. สูงยาวเข้าดี
11. ไม่มีไม่มา	12. จ่าขอเมา

และมีผลงานการประพันธ์เพลงลูกทุ่งให้กับนักร้องดังนี้

1. สะใจมากไหม	ขับร้องโดย	ศรเพชร ศรสุพรรณ
2. ร้างร้ายจริงทั้งกันได้	ขับร้องโดย	ต่าย พิจิตร
3. พระบิดาชาติไทย	ขับร้องโดย	สันติดวงสว่าง

มีผลงานการประพันธ์เพลงหมอลำให้กับนักร้องดังนี้

1. ไม่อยากจะคิดจริงใจ	ขับร้องโดย	วิไลพร เพรชสารคาม
2. น้ำตาหลังแข่งสายฝน	ขับร้องโดย	วิไลพร เพรชสารคาม

รางวัลที่พิมพ์ ปฏิภาณ พึ่งธรรมจิตต์ได้รับมีดังนี้

1. ได้รับรางวัลแผ่นเสียงทองคำพระราชทาน

เนื่องจาก ปี พ.ศ. 2498 สมาคมดนตรีแห่งประเทศไทย ในพระราชูปถัมภ์ ได้จัดงานแผ่นเสียงทองคำเป็นครั้งแรก จากสถานีวิทยุกองพลที่ 1 รักษาพระองค์ได้จัดอันดับเพลงไทยแผ่นเสียงทองคำ ประจำสัปดาห์ รายการที่ได้รับความนิยมเชื่อถือจากผู้ฟังเพลงและวงการเพลงเป็นอันมาก ด้วยเหตุนี้ โกชัย อิบรามยี หัวหน้าสถานีวิทยุกองพลที่ 1 รักษาพระองค์ ขณะนั้น จึงได้ร่วมกับ ประชา วรรณท์ (ป.วรรณท์) ผู้จัดทำรายการเพลงแผ่นเสียงทองคำจัดประกวดเพลงแผ่นเสียงทองคำขึ้น ทั้งนี้เพื่อสนับสนุนและส่งเสริมให้นักแต่งเพลง นักดนตรี นักร้อง ตลอดจนผู้เกี่ยวข้องในวงการเพลงได้ตื่นตัว เพื่อสร้างผลงานเพลงให้ดีขึ้นเรื่อยๆ วิธีการประกวด คือรวบรวมเพลงที่ได้รับความนิยมจากอันดับของสถานีวิทยุกองพลที่ 1 รักษาพระองค์ ตั้งแต่ พ.ศ. 2498 - 2506 เข้าประกวดโดยจัดเป็นเพลงประเภท ก. ส่วนประเภท ข. นั้นให้นักแต่งเพลง นักดนตรี และนักร้องส่งผลงานของตนเองเข้าประกวด การประกวดเพลงแผ่นเสียงทองคำพระราชทานครั้งที่ 1 ได้ประกาศผลการตัดสิน เมื่อวันที่ 30 พฤษภาคม 2507 และถือกันเป็นเกียรติยศสูงส่งของบรรดานักร้อง นักดนตรีและนักแต่งเพลงอย่างยิ่งที่ได้รับพระราชทานรางวัลแผ่นเสียงทองคำจากพระหัตถ์ของพระ

บาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ดังนั้นบรรดานักแต่งเพลงต่างก็มีความมุ่งมั่นปรารถนาที่จะได้มีโอกาสเข้าเฝ้าและรับรางวัลพระราชทานแผ่นเสียงทองคำจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว จึงได้ทุ่มเทชีวิตจิตใจในการเขียนเพลงอย่างสุดฝีมือ ด้วยความประณีต จึงทำให้เพลงในยุคแผ่นเสียงทองคำพระราชทานแต่ละเพลงนั้น มีความไพเราะน่าฟังด้วยเนื้อหาและทำนองเป็นอย่างดี นับได้ว่าการประกวดแผ่นเสียงทองคำพระราชทาน เป็นแรงกระตุ้นเป็นอย่างดีที่ทำให้นักแต่งเพลงต่าง ๆ ตั้งใจผลิตผลงานของตัวเองเป็นอย่างดี เพื่อประกวดและแข่งขันกับนักแต่งเพลงผู้อื่น จึงทำให้ผลงานที่ได้รับรางวัลแผ่นเสียงทองคำพระราชทานนั้น เป็นที่นิยมกันมาจนถึงยุคปัจจุบัน

ในช่วงปี พ.ศ.2506 – 2516 เมื่อจอมพลถนอม กิตติขจร ขึ้นครองอำนาจหลังจากจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ถึงแก่อสัญกรรมไปแล้ว ความกดดันทางการเมืองต่อวรรณกรรมและเพลงได้ผ่อนคลายลงบ้าง แต่ก็ไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ายุคจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์เท่าใด ดังนั้นเพลงลูกกรุงในยุคนี้ก็ยังคงยึดรูปแบบเดิม มีเนื้อหาสาระเกี่ยวกับความรัก ความผิดหวัง การชมธรรมชาติ การชมความงาม สอนคติธรรม เป็นต้น นักแต่งเพลงล้วนมีความสามารถร้อยกรองเนื้อเพลงได้อย่างละเมียดละไม ไพเราะยิ่ง มีลักษณะเป็นบทกวีที่สมบูรณ์ เนื้อหาดี สามารถสรรหาคำที่รัดกุมกว้างขวางและส่วนหนึ่งเพลงในยุคเวทีละคร ละครโทรทัศน์ กลับมาได้รับความนิยมในยุคนี้อีก นักแต่งเพลงต่างก็มีความประณีตในการเขียนเนื้อเพลง นักร้องก็จะมีความสามารถในการขับร้อง ทั้งนี้เพลงผ่านการฝึกฝนมาอย่างดี และนักร้อง นักแต่งเพลงในยุคละครเวที ได้มาร่วมงานกันในยุคนี้กันอย่างมากมาย นักแต่งเพลงที่มีชื่อเสียงและมีผลงานเป็นที่นิยมในยุคแผ่นเสียงทองคำ ครั้งที่ 1, 2 และ 3 ระหว่างปี พ.ศ.2507 – 2514 ได้แก่ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ยุคล, สง่าอารั่มภีร์, ไสล ไกรเลิศ, ชาลี อินทรวิจิตร, สมาน กาญจนะผลิน, สूरพล โทณะวณิก, ป.ชื่นประโยชน์, สุนทรียา ณ เวียงกาญจน์, ประสิทธิ์ พยอมยงค์, พยงค์ มุกดา, เนรัญชรา, จงรัก สำหรับเพลงที่ได้ได้รับความนิยมในยุคนี้มีมากมาย เช่น เพลงทุ่งรวงทอง ในโลกแห่งความฝัน ขำฉันให้ตายดีกว่า ใครหนอ วิหคเหินลม รักเอย ดวงใจในฝัน ธรณีสอยเล็ด อดไม่เต็ม แม่จำ ม่านประเพณี มนต์รักดอกคำใต้ แสนแสบ ท่าฉลอม ป่าลั่น เกิดมาฟุ้งกัน ัญชวรักระยามซังบาดหัวใจ เสียงสะท้อนจากสายลม หันรัก รักอย่างรู้คลาย อาลัยรัก สวรรค์มืด สไบแพร หากรู้สัณนิท หยาตเพชร ไกลบ้าน สักขีแม่ปิง ฯลฯ เพลงที่ได้แผ่นเสียงทองคำในยุคนี้ จะเป็นเพลงที่เคยได้รับความนิยมมาจากเพลงยุคละครเวที สลับมา บางเพลงก็ได้รับความนิยมมาหลายสิบปี เช่น เพลง"มารหัวใจ" ป.ชื่นประโยชน์ เป็นผู้ประพันธ์ทั้งคำร้องและทำนอง แต่งเมื่อประมาณปี พ.ศ.2496 และได้รับรางวัลคำร้องรองชนะเลิศ แผ่นเสียงทองคำพระราชทาน ครั้งที่ 1 ปี พ.ศ.2507 เพลง"ดวงใจในฝัน" เป็นเพลงที่สร้างชื่อเสียงให้กับชรินทร์ นันทนาคร ในปี พ.ศ.2494 ผู้ประพันธ์คำร้อง คือ ไสล ไกรเลิศ ผู้ประพันธ์ทำนอง คือ สุทิน เทศาภิรักษ์ ได้รับรางวัลแผ่นเสียงทองคำพระราชทาน ทำนองรองชนะเลิศ ประเภท ก. ครั้งที่ 1 ปี พ.ศ.2507 เพลง"ม่านประเพณี" เดิมชื่อเพลง "ใต้ประเพณี" ผลงานด้านคำร้องโดย ไสล ไกรเลิศ ส่วนทำนองโดย สุทิน เทศาภิรักษ์ บันทึกลงแผ่นเสียงเมื่อประมาณปี พ.ศ.2493 - 2494 สภาพร

มุกดาประกร ขับร้องเป็นคนแรก ต่อมาเพลงมานประเพณีทำชื่อเสียงให้ สุเทพ วงศ์กำแหง อย่างมากมายและได้รับรางวัลแผ่นเสียงทองคำพระราชทาน ในฐานะนักร้องชายชนะเลิศ ครั้งที่ 3 ปี

พ.ศ.2514

เมื่อการประกวดแผ่นเสียงทองคำพระราชทานครั้งที่1 ถึงครั้งที่4 ผ่านพ้นสมาคมดนตรีแห่งประเทศไทย ในพระราชูปถัมภ์ ก็ได้จัดงานประกาศผลรางวัลแผ่นเสียงทองคำพระราชทานขึ้นเป็นครั้งที่ 5 เมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2526 ณ โรงละครแห่งชาติ โดยมีเพลงที่ส่งเข้าประกวดทั้งหมด 503 เพลง จากการประกาศผลรางวัลแผ่นเสียงทองคำพระราชทานในครั้งนี้ พิมพ์ปฏิภาณ พิงกรรมจิตต์ เป็นผู้หนึ่งที่ได้รับรางวัลแผ่นเสียงทองคำพระราชทาน จากการเรียบเรียงเสียงประสาน "เพลงสุดเหว" ซึ่งแต่งทำนองโดย วราห์ วรเวช ขับร้องโดย ทิพย์วรรณ ปิ่นภิบาล ในงานประกาศรางวัลแผ่นเสียงทองคำครั้งที่ 5 ประกาศผลเมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2526 ประเภทยอดเยี่ยมลูกกรุงในงานประกาศผลรางวัลแผ่นเสียงทองคำ ครั้งที่ 5 มีผู้ที่ได้รับรางวัลดังนี้

1. คำร้องยอดเยี่ยม ได้แก่ เพลง "ลมรัก" แต่งโดย สุรพล โทณะวณิก
2. ทำนองยอดเยี่ยม ได้แก่ เพลง "สุดเหว" แต่งโดย วราห์ วรเวช
3. นักร้องชายยอดเยี่ยม ได้แก่ ทนงศักดิ์ ภักดีเทวา จากเพลง "ไร้อารมณ์"
4. นักร้องหญิงยอดเยี่ยม ได้แก่ ทิพย์วรรณ ปิ่นภิบาล จากเพลง "สุดเหว"
5. นักร้องดาวรุ่งชาย ได้แก่ พรเทพ เทพรัดน์ จากเพลง "คนใจเหว"
6. นักร้องดาวรุ่งหญิง ได้แก่ ทิพย์วรรณ ปิ่นภิบาล จากเพลง "ดอกไม้ช่อนี"
7. นักเรียบเรียงเสียงประสานยอดเยี่ยม ได้แก่ พิมพ์ปฏิภาณ พิงกรรมจิตต์ จาก "เพลงสุดเหว"

รางวัลเสอากาศทองคำที่ได้รับ

ในช่วงที่ว่างเว้นจากการประกวดแผ่นเสียงทองคำพระราชทานไปถึง 5 ปี จนกระทั่งมีการประกวดเพลงลูกกรุงชิงเสอากาศทองคำขึ้นเป็นครั้งแรก เมื่อวันที่ 26 ธันวาคม 2516 ได้แบ่งการประกวดออกเป็น 2 ประเภท คือ เพลงลูกกรุง และเพลงลูกทุ่ง สถานีเสียงสามยอด (ส.ส.ส.) เป็นสถานีหนึ่งที่มีริเริ่มจัดอันดับเพลงยอดเยี่ยมขึ้นเป็นครั้งแรก เมื่อวันที่ 2 กุมภาพันธ์ 2518 จากการดำริของ พ.ต.ท.พจน์ บุญยะจินดา หัวหน้าสถานีวิทยุเสียงสามยอดในขณะนั้น ได้จัดอันดับเพลงขึ้นเพื่อสนับสนุนให้นักแต่งเพลง เนื้อร้อง ทำนองและการขับร้อง ให้มีมาตรฐานยิ่งขึ้น การจัดอันดับแผ่นเสียงทองคำของสถานีวิทยุเสียงสามยอด ประกาศผลทางวิทยุทุกวันอาทิตย์และทุกเดือนจากการจัดงานตัดสินเพลงยอดเยี่ยมยอดเยี่ยม ครั้งที่ 1 ห้องมรกต โรงแรมอินทรา โดยมี พลตรี ประมาณ อติเรกสาร รองนายกรัฐมนตรี เป็นประธานแจกรางวัล "เสอากาศทองคำ" ครั้งที่ 1 นำความปิติยินดีสู่ผู้ได้รับรางวัลทุกคน

การประกาศผลรางวัลเสาศาสดาทองคำ ในครั้งที่ 1 เมื่อวันที่ 26 ธันวาคม 2516 พิมพ์
ปฏิภาณ พิงกรรมจิตต์ เป็นท่านหนึ่งที่ได้รับรางวัลในครั้งนี้ถึง 2 รางวัล คือรางวัลที่ 1 ได้จากการ
เรียบเรียงเสียงประสานยอดเยี่ยมจากเพลง “อย่ามารักฉันเลย” รางวัลที่ 2 ได้รับรางวัล ดนตรียอดเยี่ยม
ยอดเยี่ยมจากเพลง “อย่ามารักฉันเลย เพลงนี้แต่งทำนองโดย วินัย รุ่งอนันต์ ขับร้องโดยดาวใจ ไพจิตร
ได้รับรางวัลเสาศาสดาทองคำ ครั้งที่ 1 วันที่ 26 ธันวาคม 2518 และมีผู้ที่ได้รับรางวัลดังนี้

1. รางวัลผู้ประพันธ์คำร้องลูกกรุงยอดเยี่ยม คือ สุนทรียา ณ เวียงกาญจน์ จาก
เพลง “เพียงคำเดียว”
2. รางวัลผู้ประพันธ์ทำนองลูกกรุงยอดเยี่ยม คือ สมาน กาญจนผลิน จากเพลง
“เพียงคำนั้น”
3. รางวัลผู้ขับร้องลูกกรุงหญิงยอดเยี่ยม คือ ดาวใจ ไพจิตร จากเพลง “อย่ามารัก
ฉันเลย”
4. รางวัลผู้ขับร้องลูกกรุงชายยอดเยี่ยม คือ สุเทพ วงศ์กำแหง จากเพลง “เพียง
คำเดียว”
5. รางวัลดนตรียอดเยี่ยม ได้แก่ พิมพ์ปฏิภาณ พิงกรรมจิตต์ จากเพลง “อย่ามา
รักฉันเลย”
6. รางวัลแยกและเรียบเรียงเสียงประสานยอดเยี่ยม ได้แก่ พิมพ์ปฏิภาณ พิงกรรม
จิตต์ จากเพลง “อย่ามารักฉันเลย”

จากความสำเร็จในการประกวดแผ่นเสียงทองคำพระราชทานครั้งที่ 1 เมื่อวันที่ 30
พฤษภาคม 2507 และครั้งที่ 2 เมื่อวันที่ 19 กุมภาพันธ์ 2509 ทำให้วงการเพลงไทยมีความตื่นตัว
กันอย่างมาก และปรากฏว่าบรรดานักร้องและนักแต่งเพลงต่างได้รับความนิยมจากผู้ฟังทั่วไป การที่
นักร้องและนักแต่งเพลงที่ได้รับรางวัลแผ่นเสียงทองคำพระราชทาน นอกจากจะมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จัก
ของคนทั่วไปแล้ว นักร้องยังมีงานร้องเพลงประจำห้องอาหารไนท์คลับและยังมีโอกาสได้ร้องเพลง
บันทึกแผ่นเสียงเพิ่มขึ้น ส่วนบรรดานักแต่งเพลงนั้น หวังแผ่นเสียงก็ว่าจ้างให้แต่งเพลงเพิ่มขึ้นเพื่อ
มอบให้นักร้องที่กำลังเป็นที่นิยมของผู้ฟังอยู่ได้บันทึกแผ่นเสียงต่อไป จากการที่นักแต่งเพลงได้รับ
รางวัลแผ่นเสียงทองคำพระราชทานจึงเหมือนเป็นหลักประกันคุณภาพและความสามารถในการแต่ง
เพลงให้เป็นที่เชื่อถือของบรรดาห้างแผ่นเสียงทั่วไป

ในการประกวดแผ่นเสียงทองคำพระราชทานครั้งที่ 3 ซึ่งได้ประกาศผลการตัดสินเมื่อวันที่
20 พฤศจิกายน 2514 แม้ว่าจะระยะเวลาจะห่างจากครั้งที่ 2 ประมาณ 5 – 6 ปี ก็ตามแต่งานก็สำเร็จ
ไปด้วยดี โดยได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้า
ราชินีนาถเสด็จพระราชทานรางวัลแผ่นเสียงทองคำ ครั้งที่ 3 ณ เวทีลีลาศ ลุมพินีสถาน แก่บรรดา
นักร้อง นักแต่งเพลงและนักดนตรี นับเป็นพระมหากรุณาธิคุณล้นเกล้าล้นกระหม่อมแก่เหล่าศิลปิน
เป็นล้นพ้น ในการประกวดครั้งนี้มีการถ่ายทอดสดโดยสถานีโทรทัศน์ช่อง 7 สี การประกวดแผ่น

เสียงทองคำพระราชทานครั้งที่ 3 นี้ จัดหลังการปฏิบัติของจอมพลถนอม กิตติขจรเพียง 4 วัน คือ ปฏิบัติเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2514

สำหรับในการประกวดแผ่นเสียงทองคำพระราชทาน ครั้งที่ 3 นี้ได้แบ่งประเภทของเพลง ประกวดทั้งหมด 3 ประเภท คือ

1. เพลงไทยสากล (ลูกกรุง) ประเภท ก. และ ข.
2. เพลงไทยลูกทุ่ง ประเภท ก. และ ข.
3. เพลงประเภทปลุกใจ

การประกาศรางวัลเสอากาศทองคำครั้งที่ 3 พิมพ์ปฏิพานได้รับรางวัลพระราชทาน ประเภทเพลงไทยสากล (ลูกกรุง) อีก 2 รางวัลคือรางวัลที่ 1 ได้รับรางวัลแยกและเรียบเรียงเสียงประสานยอดเยี่ยม จากเพลง “ฉันหรือคือทางผ่าน” ซึ่งประพันธ์ทำนองโดย เชิดศักดิ์ ดันสกุล รางวัลที่ 2 ได้รับรางวัลดนตรียอดเยี่ยมจากเพลง “ยิ่งกว่ามาตรฐาน” ประพันธ์ทำนองโดย วินัย รุ่งอนันต์ ขับร้องโดย ดาวใจ ไพจิตร

ได้รับรางวัลเสอากาศทองคำในครั้งที่ 3 วันที่ 18 ธันวาคม 2520 และมีผู้ที่ได้รับรางวัลดังนี้

1. รางวัลประพันธ์คำร้องยอดเยี่ยม ได้แก่ จงรัก จันทรคณา จากเพลง “หัวใจกระดาศ”
2. รางวัลประพันธ์ทำนองยอดเยี่ยม ได้แก่ ทวีพงษ์ มณีนิล จากเพลง “ขาดฉันแล้วเธอจะรู้สึก”
3. รางวัลดนตรียอดเยี่ยม ได้แก่ พิมพ์ปฏิพาน ฟังธรรมจิตต์ จากเพลง “ยิ่งกว่ามาตรฐาน”
4. รางวัลแยกและเรียบเรียงเสียงประสานยอดเยี่ยม ได้แก่ พิมพ์ปฏิพาน ฟังธรรมจิตต์ จากเพลง “ฉันหรือคือทางผ่าน”
5. รางวัลนักร้องชายยอดเยี่ยม ได้แก่ ธาณินทร์ อนทรเทพ จากเพลง “ทำไมต้องเป็นเรา”
6. รางวัลนักร้องหญิงยอดเยี่ยม ได้แก่ ศรวณี โพธิเทศ จากเพลง “ตะแลงแกงแทงใจ”
7. รางวัลนักร้องดีเด่นชาย ได้แก่ ดอน สอนระเบียบ จากเพลง “ฉันจนใจ”
8. รางวัลนักร้องดีเด่นหญิง ได้แก่ อุมพร บัวผึ้ง จากเพลง “เหตุการณ์ รัก”

และได้รับรางวัลเสอากาศทองคำพระราชทานจากการประกาศรางวัลเสอากาศทองคำครั้งที่ 4 ประเภทลูกกรุง อีก 2 รางวัล คือรางวัลที่ 1 ได้รับรางวัลเรียบเรียงเสียงประสานยอดเยี่ยม จากเพลง “พะวงรัก”

รางวัลที่ 2 ได้รับรางวัลดนตรียอดเยี่ยม จากเพลง “พะวงรัก” และจากการประกาศรางวัลเสอากาศทองคำ ในครั้งที่ 4 มีผู้ที่ได้รับรางวัลดังนี้

ได้รับรางวัลเสาอากาศทองคำ ครั้งที่ 4 วันที่ 21 ธันวาคม 2521 และมีผู้ที่ได้รับรางวัลดังนี้

1. รางวัลประพันธ์คำร้องยอดเยี่ยม ได้แก่ วราห์ วรเวช จากเพลง “ลบรอยแพ้รัก”
2. รางวัลประพันธ์ทำนองยอดเยี่ยม ได้แก่ มนต์รี ตราโมท จากเพลง “ไม่รักไม่ว่า”
3. รางวัลดนตรียอดเยี่ยม ได้แก่ พิมพ์ปฏิภาณ พิงกรรมจิตต์ จากเพลง “พะวงรัก”
4. รางวัลแยกแยะเรียบเรียงเสียงประสานยอดเยี่ยม ได้แก่ พิมพ์ปฏิพาน พิงกรรมจิตต์ จากเพลง “พะวงรัก”
5. รางวัลนักร้องชายยอดเยี่ยม ได้แก่ สุเทพ วงศ์คำแหง จากเพลง “ดาว”
6. รางวัลนักร้องหญิงยอดเยี่ยม ได้แก่ ศรวณี โพธิเทศ จากเพลง “พะวงรัก”
7. รางวัลนักร้องดีเด่นชาย ได้แก่ เศรษฐา ศิระฉายา จากเพลง “เห็นแล้วหิว”
8. รางวัลนักร้องดีเด่นหญิง ได้แก่ กมลพันธ์ สหสโชคติ จากเพลง “รักซ่อน”

ผลงานที่ภาคภูมิใจ

1. ได้เรียบเรียงเสียงประสาน เพลงใหม่โรงมหาราช ซึ่งเป็นผลงานของอาจารย์มนต์รี ตราโมทย์ ที่ประพันธ์ไว้ ได้นำมาเรียบเรียงในรูปแบบวงออร์เคสตราเพื่อเป็นการเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ภูมิพล อดุลยเดช ในโอกาสเฉลิมฉลอง สมัญญานาม “มหาราช”
2. ได้รับมอบหมายให้เรียบเรียงเสียงประสานเพลงไทยเดิมเป็นวงโยชวาทิต ใช้นักดนตรีทหาร ตำรวจ พลเรือน บรรเลงร่วมกันในงานคอนเสิร์ตสายใจไทยชื่อเรื่อง “พระมหาชนก จัดแสดงที่โรงละครแห่งชาติ ในงานนี้ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สด็จดำเนินทอดพระเนตรและได้รับมอบหมายเรียบเรียงเพลงไทยเดิม เป็นวงโยชวาทิตและเป็นผู้อำนวยการเพลงถวายใน “จินตลีลา” ของนักแสดงกรมศิลปากร
3. ได้รับมอบหมายจากกรมศิลปากร ให้เป็นผู้จัดทำเพลงเฉลิมพระเกียรติพระเจ้าอยู่หัวทรงครองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี ประกอบด้วยเพลง “พระบิตมรรดาประชาไทย” “มาร์ชภูมิพลฯ” “มหาราชภูมิพลฯ” “ไชโยปวงประชาน้อมเกล้า”
4. ได้รับมอบหมายให้เป็นผู้จัดทำเพลงเฉลิมพระเกียรติ ในวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมีพระชนมายุครบ 6 รอบได้จัดทำเพลงเฉลิมพระเกียรติขึ้นอีกหนึ่งชุดมีเพลง “ขอเดชะ จงทรงพระเจริญ” “สมเด็จพระย่าในดวงใจ” ฯลฯ

งานที่รับใช้สังคม

1. เป็นกรรมการตัดสินการประกวด วงโยชวาทิต นักเรียนนักศึกษา ของกรมพลศึกษา ทุกปี
2. อดีตเป็นคณะกรรมการสมาคมดนตรีแห่งประเทศไทย
3. อดีตเขียนบทความในคอลัมน์ “หกแยกบันเทิง” ในหนังสือพิมพ์สยามรัฐ
4. ทำเพลงให้กับสถาบันการศึกษา

วิเคราะห์ผลงานการประพันธ์ทำนองและวิธีเรียบเรียงเสียงประสาน

ของ

พิมพ์ปฏิภาณ พึ่งธรรมจิตต์

วิเคราะห์เพลงโซคดีที่มีในหลวง

1. ทำนอง (Melody)

1.1 โครงสร้างของทำนอง (Melodic Form) เพลงโซคดีที่มีนายหลวงจากการวิเคราะห์พบว่า ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบ่งออกเป็น 4 ท่อน และมีการเขียนสร้อยเพลง (Chorus) นำขึ้นมาก่อนดังนี้

ท่อน (Chorus)

ท่อน (Chorus) ผู้ประพันธ์เขียน Intro นำขึ้นมาก่อนจำนวน 5 ห้อง เริ่ม Pick up จากห้อง 1 เข้าในห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 5 ความยาวของทำนองเพลง (Length) ของท่อน (Chorus) มีจำนวน 6 ห้อง เริ่ม Pick up จากห้องที่ 5 เข้าห้องที่ 6 ถึงห้องที่ 11



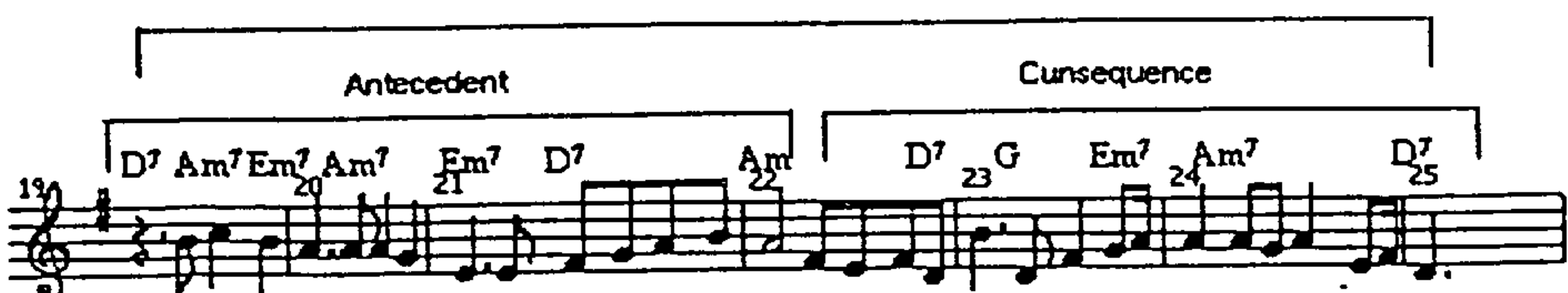
ท่อนเพลงที่ 1

ผู้ประพันธ์เขียนความยาวของทำนองเพลง (Length) มีจำนวน 10 ห้อง เริ่ม Pick up จากห้องที่ 15 เข้าในห้องที่ 16 ถึงห้องที่ 25 โดยเขียนสร้อยเพลง (Chorale) นำขึ้นมาก่อน 6 ห้อง แล้วถึงเขียนทำนองหลัก ของท่อนเพลงนี้ โครงสร้างทำนองเพลงประโยคเพลงที่ 1 เป็นประโยคถาม และตอบ แบบ Period Form และประโยคเพลงที่ 2 เป็นประโยคถาม และตอบ แบบ Non – Period Form

Period Form



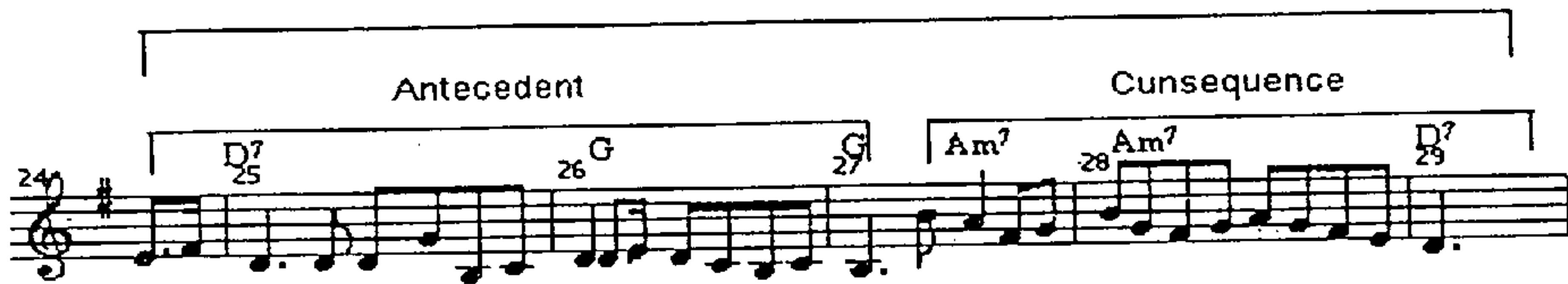
Non – Period Form



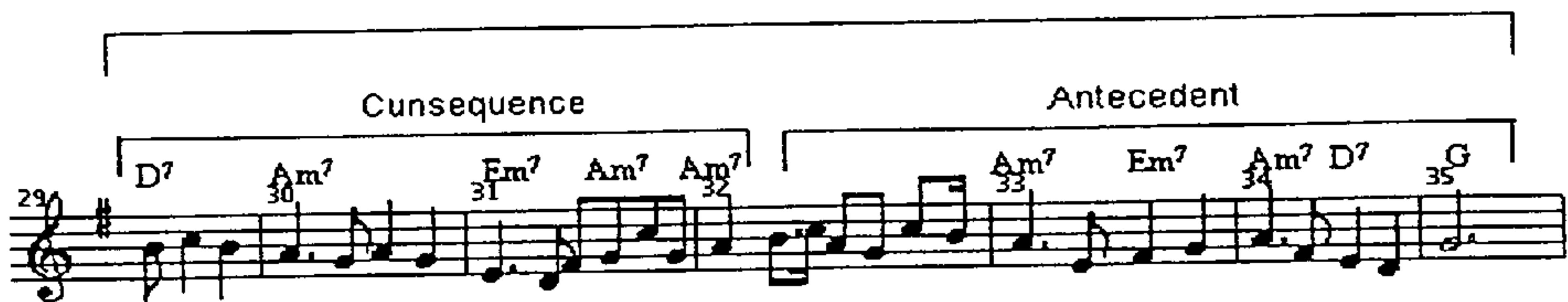
ท่อนเพลงที่ 2

ผู้ประพันธ์เขียนโครงสร้างของทำนองซ้ำกับท่อนเพลงแรก ความยาวของทำนองเพลง (Length) มีจำนวน 10 ห้อง เริ่ม Pick up จากห้องที่ 24 เข้าในห้องที่ 25 ถึงห้องที่ 35 เขียนโครงสร้างทำนองประโยคเพลงที่ 1 และประโยคเพลงที่ 2 เป็นแบบ Non – Period Form

Non – Period Form



Non – Period Form



ท่อนเพลงที่ 3

ผู้ประพันธ์เขียนแนวทำนองขึ้นใหม่ให้แตกต่างจาก 2 ท่อนเพลงแรก ความยาวของทำนองเพลง (Length) มีจำนวน 12 ห้อง เริ่ม Pick up จากห้อง 41 เข้าในห้องที่ 42 ถึงห้องที่ 51 ทำนองเพลงท่อนเพลงนี้ผู้ประพันธ์นำสร้อยเพลง (Chorale) มาใช้อีกครั้ง เริ่ม Pick up จากห้องที่ 35 เข้าในห้องที่ 36 ถึงห้องที่ 41 เขียนประโยคเพลงประโยคใหญ่ที่ 1 และประโยคใหญ่ที่ 2 เป็นแบบ Non – Period Form

ท่อนสร้อยเพลง (Chorale)



Non-Period Form

Antecedent: D7 (41), G (42), Am7 (43). Consequence: G (44), D7 (44), D7 (45).

Non-Period Form

Antecedent: D7 (46), G (47), Am7 (48), Bm7 (49). Consequence: D7 (50), G (51), C - 8 - (52), Dm7 (53), C (54), D7 (55).

ท่อนเพลงที่ 4

ผู้ประพันธ์เขียนโครงสร้างซ้ำกับท่อนเพลงแรกความยาวของทำนองเพลง (Length) มีจำนวน 10 ห้อง เริ่ม Pick up จากห้องที่ 51 เข้าในห้องที่ 52 ถึงห้องที่ 61 เขียนประโยคเพลงประโยคใหญ่ที่ 1 และประโยคใหญ่ที่ 2 เป็นประโยคตาม และตอบ แบบ Non - Period Form

Non-Period Form

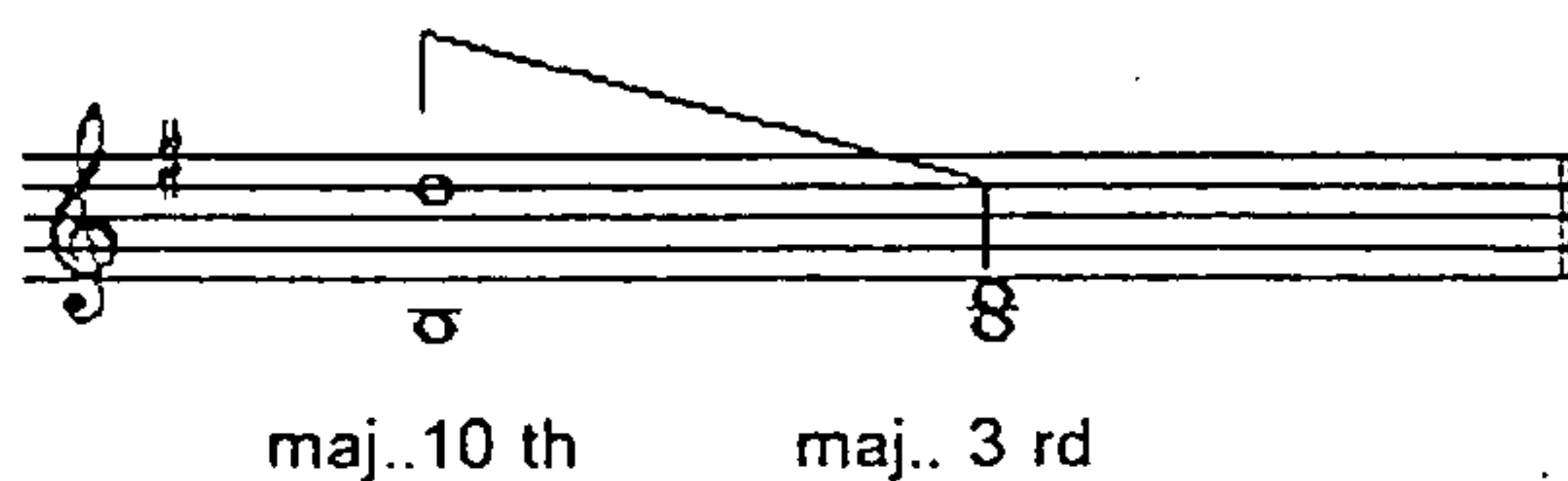
Antecedent: D7 (51), G (52), G (53). Consequence: Am7 (54), Am7 (55), D7 (55).

Non-Period Form

Antecedent: Am (56), Em7 (57), Am (58). Consequence: Em7 (59), Am (60), Em7 (61), D7 (61), G (61).

1.2 ช่วงเสียง (Range)

เพลงโซคดีที่มีนายหลวง ผู้ประพันธ์เขียนทำนองเพลงโดยใช้ช่วงเสียงมีระยะห่างขั้นคู่ 10 เมเจอร์ มีเสียงต่ำสุด เสียง B และเสียงสูงสุด เสียง D



มีช่วงเสียงกลางของทำนองเพลง (Tessitura) ซึ่งเป็นช่วงเสียงที่ใช้บ่อยอยู่ระหว่างช่วงเสียงคู่ 4 เปอร์เฟค ระหว่างเสียง B และเสียง E



1.3 วรรคเพลง (Phrase) จากการวิเคราะห์เพลง โชคดีที่มีในหลวง พบว่าผู้ประพันธ์เขียนลักษณะของวรรคเพลงดังนี้

ท่อนเพลงที่ 1

ผู้ประพันธ์เขียนวรรคเพลงแบบเริ่มวรรคไม่ครบห้องเพลง (Anacrusis) โดยเขียนวรรคเพลงแบบ 1 ววรรคเพลงมี 2 ห้อง โครงสร้างของวรรคเพลงเป็นแบบ ABCD

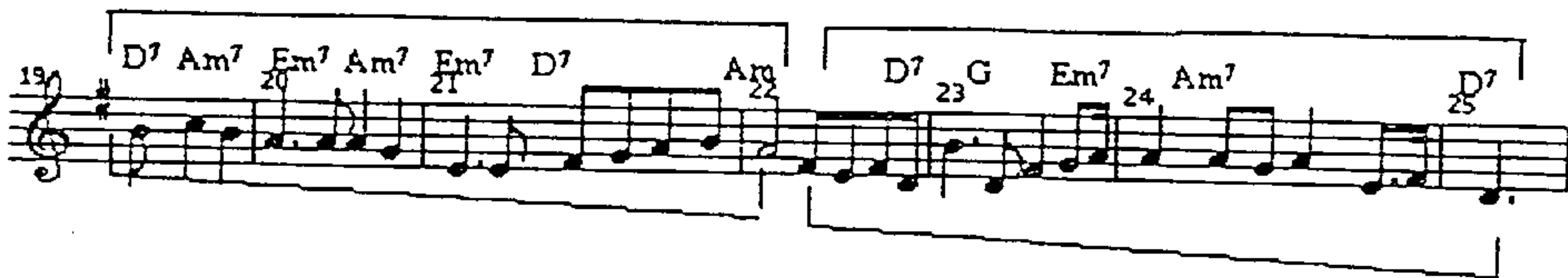
วรรคที่ 1 (ทำนอง A)

วรรคที่ 2 (ทำนอง B)



วรรคที่ 3 (ทำนอง C)

วรรคที่ 4 (ทำนอง D)



วรรคเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) และใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Passing Note สำหรับเกลาคำทำนอง รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เริ่มวรรคเพลงและจบวรรคเพลงในระดับเสียงเดียวกันและจบด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic

วรรคเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองขึ้นใหม่ให้ต่างจากวรรคเพลงแรกทำนองเป็นแบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ใช้โน้ตประเภท Passing Note และ Echappe สำหรับเกลาคำทำนองเพลง รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เริ่มวรรคเพลงด้วยเสียงสูงแล้วเคลื่อนลงมาเสียงต่ำ และจบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

วรรคเพลงที่ 3 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองใหม่ให้ต่างจากทั้ง 2 วรรคเพลงแรกทำนองเป็นแบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ใช้โน้ตประเภท Passing Note สำหรับเกลาคำทำนอง รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เริ่มวรรคเพลงด้วยเสียงสูงแล้วเคลื่อนลงมาเสียงต่ำ

วรรคเพลงที่ 4 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองใหม่ให้ต่างจากทั้ง 3 วรรคเพลงทำนองทำนองเป็นแบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ใช้โน้ตประเภท Passing Note สำหรับเกลาคำทำนอง รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เริ่มวรรคเพลงด้วยเสียงสูงแล้วเคลื่อนต่ำลงจบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

ท่อนเพลงที่ 2

ผู้ประพันธ์เขียนซ้ำกับท่อนเพลงแรก ทำนองเป็นแบบเริ่มวรรคไม่ครบห้องเพลง (Anacrusis) ทำนองของแต่ละวรรคเพลงแตกต่างกันทั้ง 4 วรรคเพลง โครงสร้างของวรรคเพลงเป็นแบบ ABCD

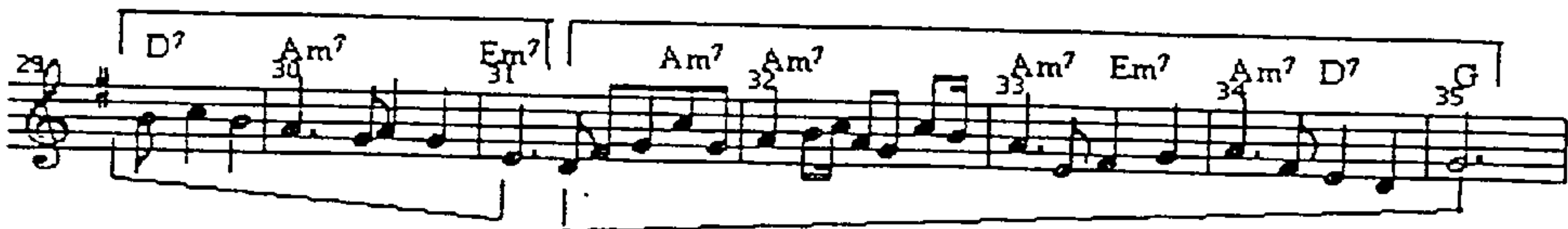
วรรคที่ 1 (ทำนอง A)

วรรคที่ 2 (ทำนอง B)



วรรคที่ 3 (ทำนอง C)

วรรคที่ 4 (ทำนอง D)

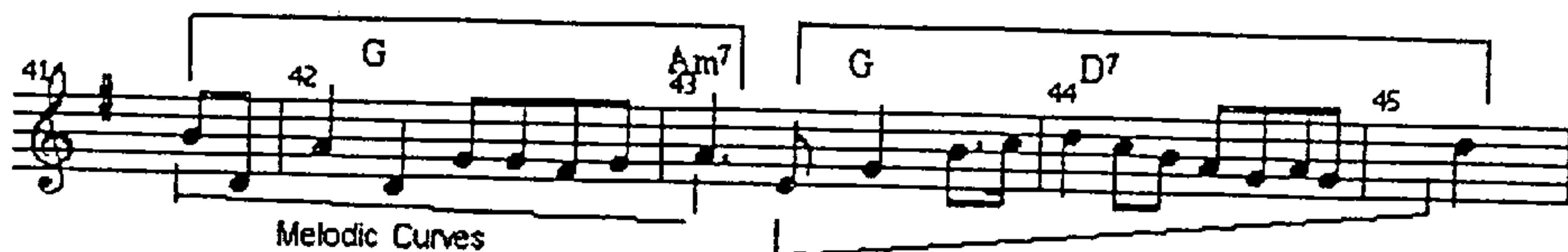


ท่อนเพลงที่ 3

ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบบ เริ่มวรรคไม่ครบห้องเพลง (Anacrusis) ทำนองของแต่ละวรรคเพลงแตกต่างกันทั้ง 4 วรรคเพลง โครงสร้างของวรรคเพลงเป็นแบบ ABCD

วรรคที่ 1 (ทำนอง A)

วรรคที่ 2 (ทำนอง B)



วรรคที่ 3 (ทำนอง C)

วรรคที่ 4 (ทำนอง D)



วรรคเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบบกระโดดข้ามชั้น โดยใช้โน้ตประเภท Auxiliary Note สำหรับเกลากำหนด รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เริ่มจากสูงแล้วเคลื่อนลงมาต่ำ

วรรคเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์เขียนลักษณะทำนอง (Melodic Rhythm) เหมือนกับวรรคเพลงที่ 2 ของท่อนเพลงที่ 2 โดยตกแต่งทำนองขึ้นเล็กน้อย โดยใช้โน้ตประเภท Passing Note และ Auxiliary Note สำหรับเกลากำหนด ทำนองเป็นแบบกระโดดข้ามชั้น (Disjunct Motion) รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เริ่มจากเสียงต่ำแล้วเคลื่อนสูงขึ้น

วรรคเพลงที่ 3 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองใหม่ให้ต่างจากทั้ง 2 วรรคเพลงทำนองเป็นแบบกระโดดข้ามชั้น (Disjunct Motion) รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เริ่มวรรคเพลงด้วยเสียงสูงแล้วเคลื่อนลงมาเสียงต่ำ

วรรคเพลงที่ 4 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองใหม่ให้ต่างจากทั้ง 3 วรรคเพลงทำนองทำนองเป็นแบบกระโดดข้ามชั้น (Disjunct Motion) รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เริ่มวรรคเพลงด้วยเสียงต่ำแล้วเคลื่อนไปจบด้วยเสียงสูง

ท่อนเพลงที่ 4

ผู้ประพันธ์เขียนทำนองซ้ำกับท่อนเพลงแรก ทำนองเป็นแบบ เริ่มวรรคไม่ครบห้องเพลง (Anacrusis) ทำนองของแต่ละวรรคเพลงแตกต่างกันทั้ง 4 วรรคเพลง โครงสร้างของวรรคเพลงเป็นแบบ ABCD

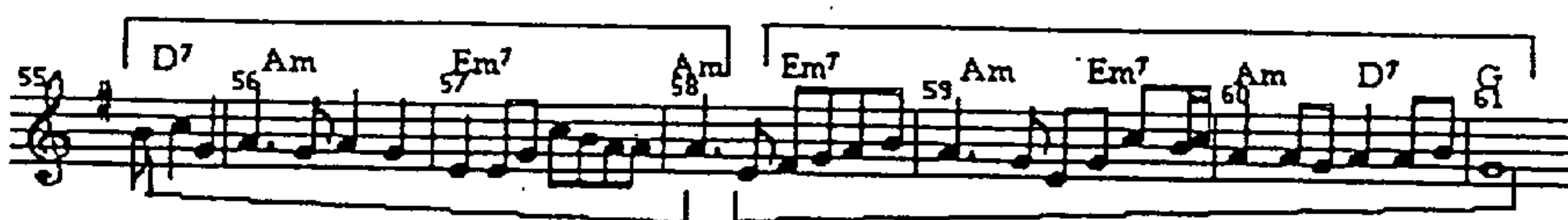
วรรคที่ 1 (ทำนอง A)

วรรคที่ 2 (ทำนอง B)



วรรคที่ 3 (ทำนอง C)

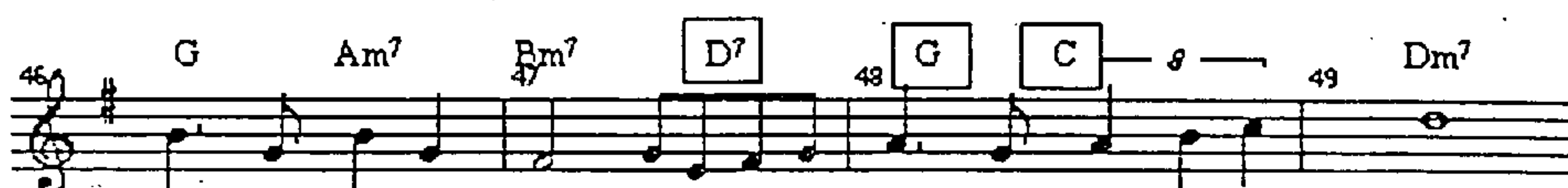
วรรคที่ 4 (ทำนอง D)



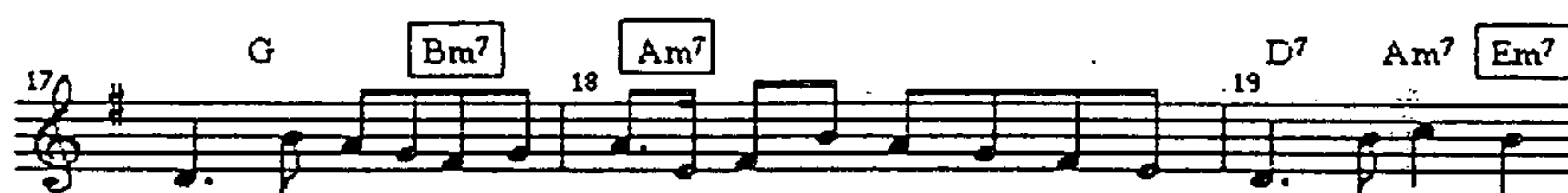
2. การเรียบเรียงเสียงประสาน (Harmony)

2.1 คอร์ด (Chord) เพลงโซคัตที่มีในหลวง ผู้ประพันธ์ใช้คอร์ดแบบเรียบง่ายเป็นคอร์ดโน้ตได้เสียง มิได้ใช้คอร์ดตกแต่งประเภทอื่นนำมาใช้กับบทเพลงนี้โดยใช้คอร์ดชั้นเอกและคอร์ดชั้นโทดังนี้

ก. ใช้คอร์ดชั้นเอก (Primary Chord) ได้แก่ คอร์ด G - C - D7



ข. ใช้คอร์ดชั้นโท (Secondary Chord) ได้แก่ คอร์ด Am - Bm7 - Em7



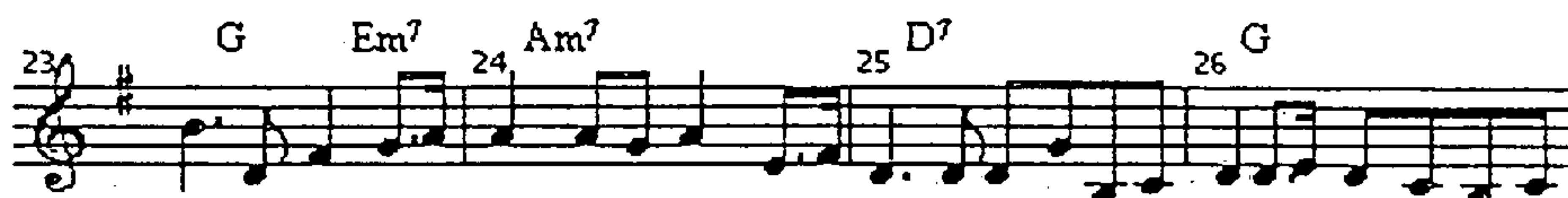
2.2 การดำเนินคอร์ด (Chord Progression) จากการวิเคราะห์เพลงโซคดีที่มีในหลวง พบว่าผู้ประพันธ์ใช้การดำเนินคอร์ดดังนี้

ก. ใช้การดำเนินคอร์ด G – Bm7 – Am7 – D7



ผู้ประพันธ์ใช้การดำเนินคอร์ดชุด I - IIIm7 - IIIm7 - V7 เป็นการใช้คอร์ดในบันไดเสียง Daitonic มาใช้ในการดำเนินคอร์ด ตามหลักการของทฤษฎีดนตรีสากล การเคลื่อนที่ของคอร์ดแบบนี้เป็นการเคลื่อนที่ของคอร์ดที่มีความสัมพันธ์กันเป็นชุด

ข. ใช้การดำเนินคอร์ด G – Em7 – Am7 – D7 – G



ผู้ประพันธ์นำคอร์ดสำเร็จ (Pattern) มาใช้ คือคอร์ดสำเร็จชุด I – VI - IIIm7 - V7 – I. ซึ่งเป็นการดำเนินคอร์ดตามหลักทฤษฎีดนตรีสากลที่นิยมใช้เป็นส่วนใหญ่นำไปใช้ได้กับแนวทำนองที่เหมาะสม

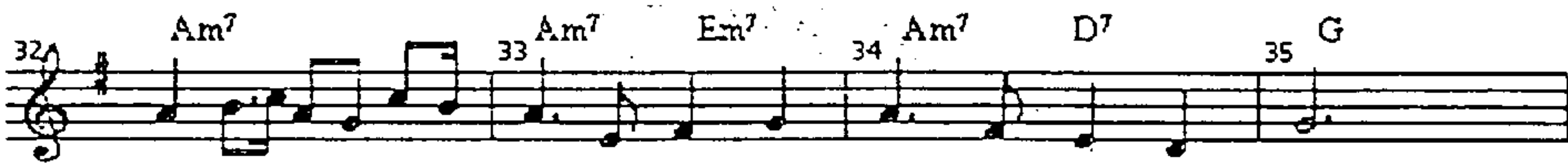
2.3 การพักประโยค (Cadence) เพลงโซคัตที่มีในหลวงผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคเพลงดังนี้

ท่อนเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคเพลงแบบ Half Cadence โดยใช้
การดำเนินคอร์ด II^m เคลื่อนเข้าหาคอร์ด V⁷



II^m ----- V⁷

ท่อนเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคเพลงแบบ Perfect Authentic
Cadence โดยมีการดำเนินคอร์ดจากคอร์ด V⁷ เคลื่อนเข้าหาคอร์ด I และจบด้วยโน้ต Tonic



V⁷ ----- I

ท่อนเพลงที่ 3 ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคเพลงแบบ Mixed Cadence เป็น
การดำเนินคอร์ด IV เคลื่อนเข้าหาคอร์ด V⁷



IV ----- V⁷

ท่อนเพลงที่ 4 ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคเพลงแบบ Perfect Authentic
Cadence) โดยมีการดำเนินคอร์ดจากคอร์ด V⁷ เคลื่อนเข้าหาคอร์ด I และจบด้วยโน้ต Tonic



V⁷ ----- I

สรุปผลการวิเคราะห์เพลงโซคติที่มีในหลวง

1. ทำนอง (Melody)

1.1 โครงสร้างของทำนอง (Melodic Form) ผู้ประพันธ์เขียนโครงสร้างทำนองเพลง 4 ท่อน โดยเขียนท่อนเพลงที่ 1 ท่อนเพลงที่ 2 และท่อนเพลงที่ 4 มีลักษณะคล้ายกัน ในท่อนเพลงที่ 3 มีลักษณะต่างจากท่อนเพลงอื่น การเขียนโครงสร้างของทำนองเพลงแบบนี้เป็นโครงสร้างแบบ AABA ความยาว (Length) ของทำนองเพลงมีความยาวเท่ากันมีจำนวน 10 ห้องเพลง

1.2 ช่วงเสียง (Range) ของทำนองใช้ช่วงเสียงกว้างคู่ 10 ช่วงเสียงที่นำมาใช้บ่อยคือช่วงเสียงกว้างคู่ 4

1.3 วรรคเพลง (Phrase) เป็นเพลงส่วนใหญ่เป็นวรรคเพลงแบบ 1 วรรคเพลง มี 2 ห้อง แต่ละวรรคเพลงเริ่มวรรคไม่ครบห้อง

2. การเรียบเรียงเสียงประสาน (Harmony)

2.1 คอร์ด (Chord) ผู้ประพันธ์ใช้คอร์ดชนิด Major , Minor7 , Dominant7 และ Major 9 สำหรับเรียบเรียงเสียงประสาน

2.2 การดำเนินคอร์ด (Chord Progression) โดยใช้ในการดำเนินคอร์ดแบบเรียบง่าย มีความสัมพันธ์กันเป็นชุด และใช้คอร์ดชุดสำเร็จรูปมาใช้กับแนวทำนอง

2.3 การพักประโยคเพลง (Cadence) ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคดังนี้

- Half Cadence
- Perfect Authentic Cadence
- Mixed Cadence

วิเคราะห์เพลงขอเดชะจงทรงพระเจริญ

1. ทำนอง (Melody)

1.1 โครงสร้างของทำนอง (Melodic Form) จากการวิเคราะห์เพลงขอเดชะจงทรงพระเจริญ พบว่าผู้ประพันธ์เขียนทำนองเพลงแบ่งออกเป็น 4 ท่อนเพลงดังนี้

ท่อนเพลงที่ 1

ผู้ประพันธ์เขียน Intro นำขึ้นมาก่อนจำนวน 5 ห้อง เริ่มจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 5 ความยาวของทำนองเพลง (Length) มีจำนวน 8 ห้อง เริ่ม Pickup จากห้องที่ 5 เข้าห้องที่ 6 ถึงห้องที่ 13 โดยเขียนโครงสร้างทำนองของประโยคเพลงที่ 1 และประโยคเพลงที่ 2 เป็นประโยค Antecedent และ Consequence แบบ Non – Period Form

Non – Period Form



Non – Period Form



ท่อนเพลงที่ 2

ผู้ประพันธ์เขียนทำนองเพลงมีความยาว (Length) มีจำนวน 8 ห้อง เริ่ม Pick up จากห้องที่ 13 เข้าในห้องที่ 14 ถึงห้องที่ 21 โดยเขียนโครงสร้างทำนองของประโยคเพลงที่ 1 และประโยคเพลงที่ 2 เป็นประโยค Antecedent และ Consequence แบบ Non – Period Form

Non – Period Form

Musical notation for the first phrase of the Non-Period Form, measures 13 to 17. The notation is on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The melody starts with a pick-up note on measure 13. Measures 14 and 15 are grouped under the label 'Antecedent', and measures 16 and 17 are grouped under the label 'Consequence'. Chord symbols are written above the staff: Bb (measure 14), F7 (measure 15), F7 (measure 16), Bb (measure 16), Eb (measure 17), and F7 (measure 17).

Non – Period Form

Musical notation for the second phrase of the Non-Period Form, measures 17 to 21. The notation is on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). Measures 18 and 19 are grouped under the label 'Antecedent', and measures 20 and 21 are grouped under the label 'Consequence'. Chord symbols are written above the staff: Bb (measure 18), F7 (measure 19), Bb (measure 19), F7 (measure 20), Cm7 (measure 20), F7 (measure 21), and Bb (measure 21).

ท่อนเพลงที่ 3

ผู้ประพันธ์เขียนทำนองเพลงมีความยาว (Length) มีจำนวน 8 ห้อง เริ่ม Pick-up จากห้องที่ 21 เข้าในห้องที่ 22 ถึงห้องที่ 29 โดยเขียนโครงสร้างทำนองของประโยคเพลงที่ 1 เป็นประโยค Antecedent และ Consequence แบบ Period Form และประโยคเพลงที่ 2 เป็นประโยค Antecedent และ Consequence แบบ Non – Period Form

Period Form

Musical notation for measures 21 to 25. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, two brackets indicate the structure: 'Antecedent' covers measures 21 to 23, and 'Consequence' covers measures 24 to 25. Chord symbols are placed above the staff: Bb (measure 21), Bb (measure 22), Eb (measure 23), F7 (measure 24), Bb (measure 25), F7 (measure 26), Bb (measure 27), F7 (measure 28), and Bb (measure 29).

Non – Period Form

Musical notation for measures 26 to 29. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, two brackets indicate the structure: 'Consequence' covers measures 26 to 27, and 'Antecedent' covers measures 28 to 29. Chord symbols are placed above the staff: Bb (measure 26), F7 (measure 27), Bb (measure 28), Gm7 (measure 29), Bb (measure 30), Gm7 (measure 31), and Gm7 (measure 32).

ท่อนเพลงที่ 4

ผู้ประพันธ์เขียนทำนองเพลงมีความยาว (Length) มีจำนวน 10 ห้อง เริ่ม Pick up จากห้องที่ 29 เข้าในห้องที่ 30 ถึงห้องที่ 38 โดยเขียนโครงสร้างทำนองของประโยคเพลงที่ 1 และประโยคเพลงที่ 2 เป็นประโยค Antecedent และ Consequence แบบ Non – Period Form

Non – Period Form

Consequence Antecedent

29 30 B $\flat$ F ^{7} 31 B $\flat$ 32 B $\flat$ E $\flat$ 33 F ^{7}

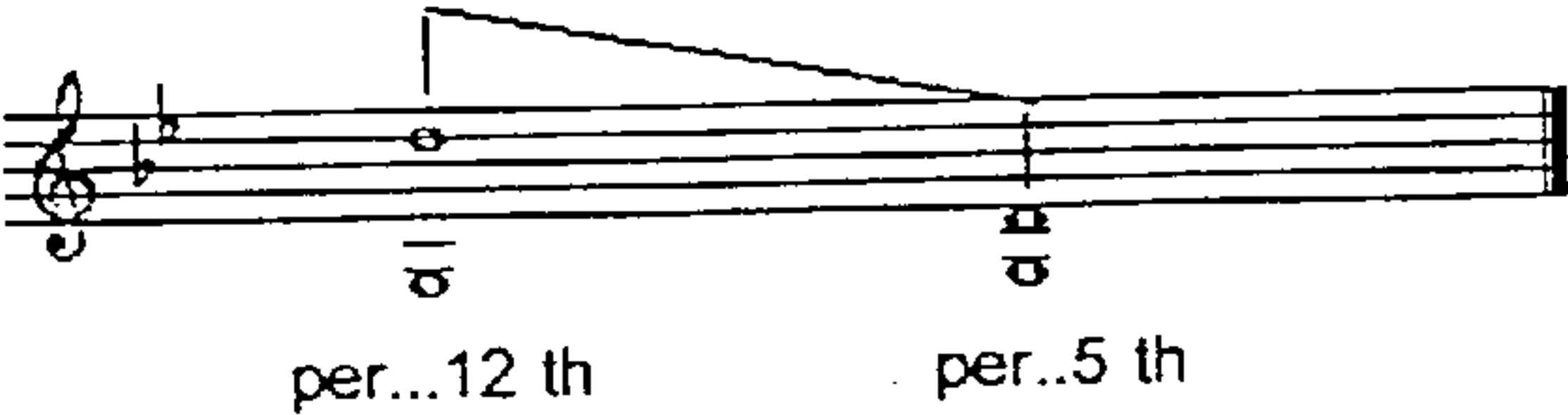
Non – Period Form

Antecedent Consequence

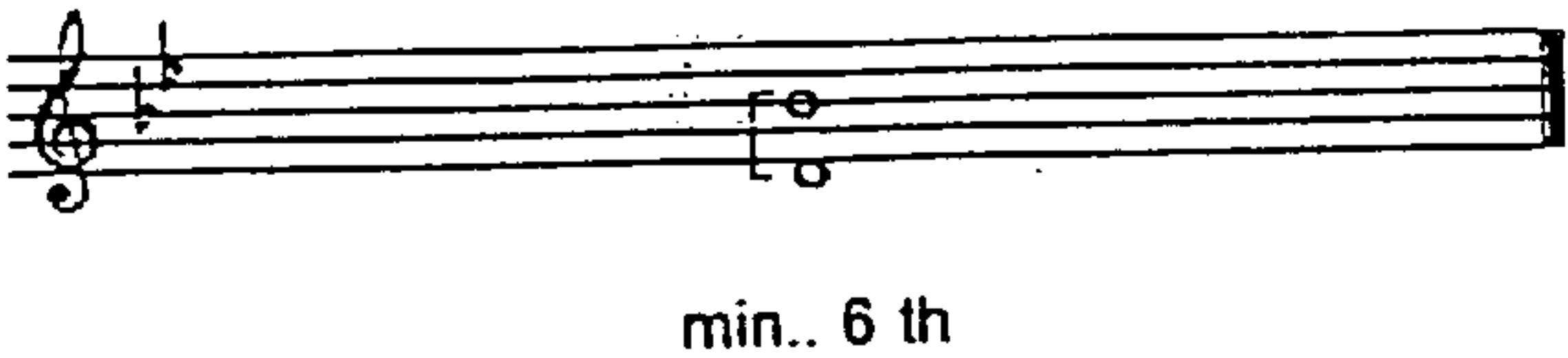
33 F ^{7} B $\flat$ 34 B $\flat$ C m^7 35 F C m^7 36 F 37 F ^{11} F ^{7} 38 B $\flat$

1.2 ช่วงเสียง (Range)

เพลงขอเดชะจงทรงพระเจริญ ผู้ประพันธ์เขียนทำนองเพลงโดยใช้ช่วงเสียงมี
ระยะห่าง คู่ 12 เปอร์เฟก



มีช่วงเสียงกลางของทำนองเพลง (Tessitura) อยู่ระหว่างช่วงเสียงคู่ 6 ไมเนอร์



1.3 วรรคเพลง (Phrase)

ท่อนเพลงที่ 1

ผู้ประพันธ์เขียนวรรคเพลงแบบ เริ่มวรรคไม่ครบห้อง (Anacrusis) เป็นวรรคเพลงแบบ 1 วรรคมี 2 ห้อง (Two bar Phrase) โครงสร้างของวรรคเพลงเป็นแบบ ABCD

วรรคเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองเพลง แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Auxiliary Note และ Passing Note สำหรับเกลาคำนอง รูปร่างของทำนองเคลื่อนที่จากสูงลงต่ำ จบด้วยโน้ตนอกคอร์ด (Non Chord Tone)

วรรคเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองให้แตกต่างจากท่อนเพลงแรก ทำนองเพลงเป็นแบบ กระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Auxiliary Note และ Passing Note สำหรับเกลาคำนอง รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เคลื่อนที่จากเสียงต่ำแล้วเคลื่อนที่สูงขึ้นและจบด้วย โน้ตในคอร์ด Dominant

วรรคเพลงที่ 3 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองให้แตกต่างจาก 2 ท่อนเพลงแรกทำนองเพลงเป็นแบบ กระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Auxiliary Note สำหรับเกลาคำนอง รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เคลื่อนที่จากเสียงสูงลงเสียงต่ำ จบด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic

วรรคเพลงที่ 4 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองให้แตกต่างจาก 3 ท่อนเพลงแรกทำนองเพลงเป็นแบบ กระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Auxiliary Note , Passing Note และ Escape Tone สำหรับเกลาคำนอง รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เคลื่อนที่จากเสียงต่ำแล้วเคลื่อนที่สูงขึ้นแล้วจบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

ท่อนเพลงที่ 2

ผู้ประพันธ์เขียนวรรคเพลงแบบ เริ่มวรรคไม่ครบห้อง (Anacrusis) เป็นวรรค
เพลงแบบ 1 วรรคมี 2 ห้อง (Two bar Phrase) โครงสร้างของวรรคเพลงเป็นแบบ ABCD

วรรคที่ 1 (ทำนอง A)

วรรคที่ 2 (ทำนอง B)



วรรคที่ 3 (ทำนอง C)

วรรคที่ 1 (ทำนอง D)



วรรคเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองเพลง แบบ กระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Passing Note สำหรับเกลาคำทำนอง รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เคลื่อนที่จากสูงลงต่ำ จบด้วยโน้ตนอกคอร์ด (Non Chord Tone)

วรรคเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองให้แตกต่างจากท่อนเพลงแรก ทำนองเพลงเป็นแบบ กระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Appoggiatura Note และ Passing Note สำหรับเกลาคำทำนองรูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เคลื่อนที่จากเสียงต่ำแล้วเคลื่อนที่สูงขึ้นและจบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

วรรคเพลงที่ 3 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองให้แตกต่างจาก 2 ท่อนเพลงแรกทำนองเพลงเป็นแบบ กระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Echappee และ Auxiliary Note สำหรับเกลาคำทำนอง รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เคลื่อนที่จากเสียงสูงแล้วเคลื่อนลงเสียง จบด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic

วรรคเพลงที่ 4 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองให้แตกต่างจาก 3 ท่อนเพลงแรกทำนองเพลงเป็นแบบ กระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Passing Note และ Escape Tone สำหรับเกลาคำทำนอง รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เริ่มและจบในระดับเสียงเดียวกัน โดยจบด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic

ท่อนเพลงที่ 3

ผู้ประพันธ์เขียนวรรคเพลงแบบ เริ่มวรรคไม่ครบห้อง (Anacrusis) เป็นวรรค
เพลงแบบ 1 วรรคมี 2 ห้อง (Two bar Phrase) โครงสร้างของวรรคเพลงเป็นแบบ ABCD

วรรคที่ 1 (ทำนอง A)

วรรคที่ 2 (ทำนอง B)



วรรคที่ 3 (ทำนอง C)

วรรคที่ 4 (ทำนอง D)



วรรคเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองเพลง แบบ กระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Passing Note และ Auxiliary Note สำหรับเกลาคำทำนอง
รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เคลื่อนที่จากสูงลงต่ำ จบด้วยโน้ตนอกคอร์ด Dominant

วรรคเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองให้แตกต่างจากท่อนเพลงแรก ทำนอง
เพลงเป็นแบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Passing Note
สำหรับเกลาคำทำนอง รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำ
จบด้วย โน้ตในคอร์ด Tonic

วรรคเพลงที่ 3 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองให้แตกต่างจาก 2 ท่อนเพลงแรกทำนอง
เพลงเป็นแบบ กระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Auxiliary Note
และ Changing Note สำหรับเกลาคำทำนอง รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เคลื่อนที่จาก
เสียงสูงแล้วเคลื่อนลงเสียงต่ำ จบด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic

วรรคเพลงที่ 4 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองให้แตกต่างจาก 3 ท่อนเพลงแรกทำนอง
เพลงเป็นแบบ กระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Changing Note
และ Passing Note สำหรับเกลาคำทำนอง รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เคลื่อนจาก
เสียงต่ำไปเสียงสูง จบด้วยโน้ตในคอร์ด Super Tonic

ท่อนเพลงที่ 4

ผู้ประพันธ์เขียนวรรคเพลงแบบ เริ่มวรรคไม่ครบห้อง (Anacrusis) วรรคเพลงที่ 1,2,4 เป็นแบบ 1 วรรคมี 2 ห้อง (Two bar Phrase) วรรคเพลงที่ 3 เป็นวรรคเพลงแบบ 1 วรรคมี 3 ห้อง โครงสร้างของวรรคเพลงเป็นแบบ ABCD

วรรคที่ 1 (ทำนอง A) วรรคที่ 2 (ทำนอง B)



วรรคที่ 3 (ทำนอง C) วรรคที่ 4 (ทำนอง D)



วรรคเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองเพลง แบบ กระโดดข้ามชั้น (Disjunct Motion) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Passing Note และ Auxiliary Note สำหรับเกล้าทำนอง รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เคลื่อนที่จากสูงลงต่ำ จบด้วยโน้ตนอกคอร์ด Tonic

วรรคเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองให้แตกต่างจากท่อนเพลงแรก ทำนองเพลงเป็นแบบ กระโดดข้ามชั้น (Disjunct Motion) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Passing Note และ Auxiliary Note สำหรับเกล้าทำนอง รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำจบด้วย โน้ตในคอร์ด (Dominant)

วรรคเพลงที่ 3 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองให้แตกต่างจาก 2 ท่อนเพลงแรก ทำนองเพลงเป็นแบบ กระโดดข้ามชั้น (Disjunct Motion) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Appoggiatura Note สำหรับเกล้าทำนอง รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เคลื่อนที่จากเสียงสูงแล้วเคลื่อนลงเสียง จบด้วย โน้ตในคอร์ด Dominant

วรรคเพลงที่ 4 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองให้แตกต่างจาก 3 ท่อนเพลงแรก ทำนองเพลงเป็นแบบ กระโดดข้ามชั้น (Disjunct Motion) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Passing Note สำหรับเกล้าทำนอง รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เคลื่อนจากเสียงต่ำไปเสียงสูง จบด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic

2. การเรียบเรียงเสียงประสาน (Harmony)

2.1 คอร์ด (Chord) ที่ผู้ประพันธ์นำมาใช้ในบทเพลงขอเดชะมีประเภทของคอร์ดดังนี้

ก. คอร์ดขั้นเอก (Primary Chord)



ข. คอร์ดขั้นโท (Secondary Chord)



2.2 การดำเนินคอร์ด (Chord Progression) จากการวิเคราะห์เพลงขอจทรง
พระเจริญ ผู้ประพันธ์ใช้การดำเนินคอร์ดดังนี้

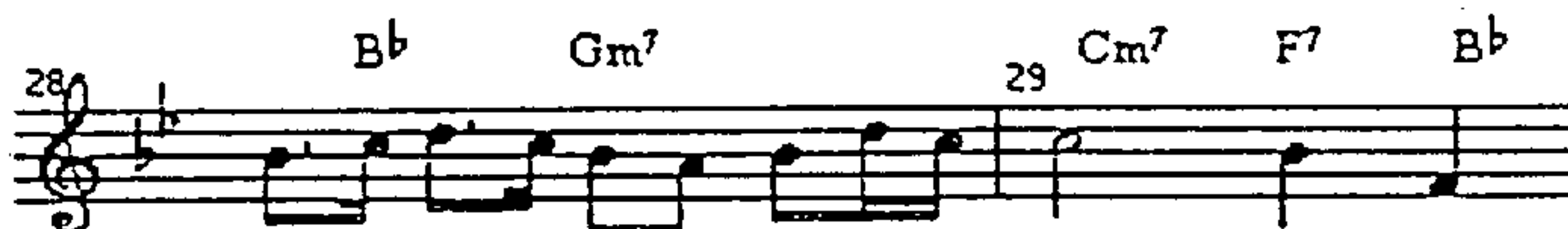
ใช้การดำเนินคอร์ดที่มีความสัมพันธ์กันเป็นชุดๆดังนี้

ก. ใช้การดำเนินคอร์ด Bb – F7 – Cm7 – F7 - Bb



ผู้ประพันธ์ใช้การดำเนินคอร์ด I - V7 - IIIm7 - V7 - I เป็นการดำเนินคอร์ดเป็น
ชุดที่มีความสัมพันธ์กัน ทำให้เกิดเสียงที่ไพเราะ

ข. ใช้การดำเนินคอร์ดชุด Bb – Gm – Cm7 – F7 - Bb



ผู้ประพันธ์นำคอร์ดสำเร็จรูป (Pattern) มาใช้ในการดำเนินคอร์ดคือคอร์ดชุด
I - VI - IIIm7 - V7 - I คอร์ดชุดนี้เป็นที่นิยมใช้มากในบทเพลงทั่วๆ ไป

2.3 การพักประโยคเพลง (Cadence) เพลงขอเดชะจงทรงพระเจริญผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคเพลงดังนี้

ท่อนเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคแบบ Half Cadence

11 B $\flat$ F ^{7} 12 Cm ^{7} 13 F ^{7}

IIIm ^{7} ----- V ^{7}

ท่อนเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคแบบ Perfect Authentic Cadence

19 F ^{7} 20 Cm ^{7} 21 F ^{7} 22 B $\flat$

V ^{7} ----- I

ท่อนเพลงที่ 3 ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคแบบ Imperfect Cadence

27 Gm ^{7} 28 B $\flat$ 29 Gm ^{7} 30 Cm ^{7}

Gm ^{7} ----- Cm ^{7}

ท่อนเพลงที่ 4 ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคแบบ Perfect Authentic Cadence



สรุปผลการวิเคราะห์เพลงขอเดชะจงทรงพระเจริญ

1. ทำนอง (Melody)

1.1 โครงสร้างของทำนอง (Melodic Form) : ผู้ประพันธ์เขียนโครงสร้างของทำนองเพลงจำนวน 4 ท่อนเพลง โดยเขียนทำนองเพลงท่อนเพลงที่ 1 ท่อนเพลงที่ 2 และท่อนเพลงที่ 4 มีลักษณะคล้ายกัน ในท่อนเพลงที่ 3 มีลักษณะแตกต่างจากท่อนเพลงอื่น การเขียนโครงสร้างลักษณะนี้เป็นแบบ A A B A ความยาวของทำนองเพลงแต่ละท่อนมีความยาวเท่ากัน มีจำนวน 8 ห้องเพลง

1.2 ช่วงเสียง (Range) ใช้ช่วงเสียงกว้างคู่ 12 ซึ่งเป็นช่วงเสียงที่นิยมใช้กันทั่วไป ช่วงเสียงที่นำมาใช้บ่อยได้แก่ช่วงเสียงคู่ 6

1.3 วรรคเพลง (Phrase) เป็นแบบ 1 วรรคมี 2 ห้องเพลง ทำนองเริ่มวรรคไม่ครบห้องเพลง

2. การเรียบเรียงเสียงประสาน (Harmony)

2.1 คอร์ด (Chord) ที่ผู้ประพันธ์นำมาใช้ในบทเพลงขอเดชะจงทรงพระเจริญ ได้แก่คอร์ด Major Major11 Minor7 Dominant7

2.2 การดำเนินคอร์ด (Chord Progression) : ผู้ประพันธ์ใช้การดำเนินคอร์ดแบบเรียบง่ายโดยใช้คอร์ดสำเร็จรูปในการดำเนินคอร์ด ทำให้เกิดเสียงที่มีความสัมพันธ์และต่อเนื่องอย่างไพเราะน่าฟัง

2.3 การพักประโยคเพลง (Cadence) ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคดังนี้

- Half Cadence
- Perfect Authentic Cadence
- Imperfect Cadence

วิเคราะห์ เพลง 5 ธันวาคมหาราช

1. ทำนอง (Melody)

1.1 โครงสร้างของทำนอง (Melodic Form) ผลจากการวิเคราะห์พบว่าผู้ประพันธ์เขียนโครงสร้างของทำนองเพลง 5 ธันวาคมหาราช แบ่งเป็น 3 ท่อนเพลงดังนี้

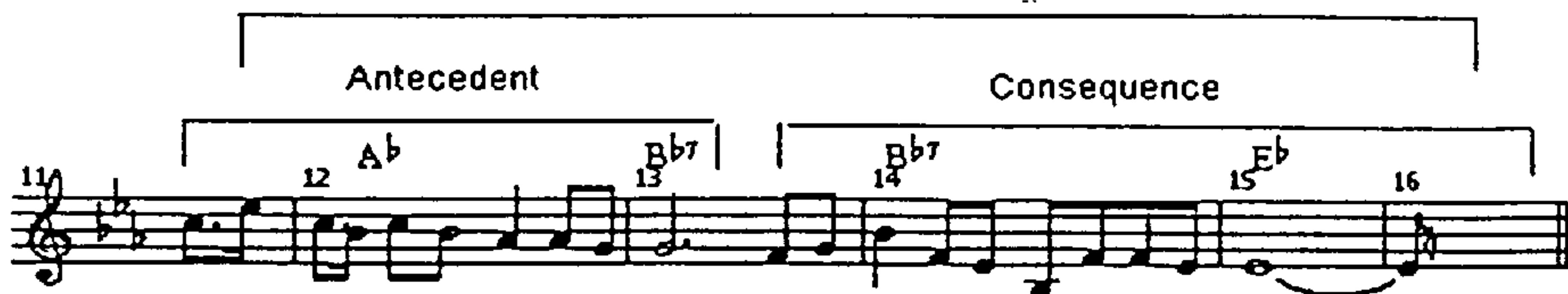
ท่อนเพลงที่ 1

ผู้ประพันธ์ได้เขียน Intro นำขึ้นมาก่อนจำนวน 6 ห้องเพลง เริ่ม Pick Up จากห้องที่ 1 เข้าในห้องที่ 2 ถึง ห้องที่ 7 ทำนองเพลงมีความยาว (Length) จำนวน 8 ห้อง เริ่ม Pick Up จากห้องที่ 7 เข้าในห้องที่ 8 ถึงห้องที่ 16 ท่อนเพลงนี้ผู้ประพันธ์เขียนโครงสร้างของทำนองเพลงประโยคเพลงที่ 1 เป็นประโยคถามและตอบแบบ Period Form และประโยคเพลงที่ 2 เป็นประโยคถามและตอบแบบ Non – Period Form

Period Form



Non – Period Form



ท่อนเพลงที่ 2

ผู้ประพันธ์ได้เขียนทำนองเพลงมีความยาว (Length) จำนวน 8 ห้อง เริ่ม Pick Up จากห้องที่ 16 เข้าในห้องที่ 17 ถึงห้องที่ 24 ท่อนเพลงนี้ผู้ประพันธ์เขียนโครงสร้างทำนองเพลงประโยคเพลงที่ 1 เป็นประโยคถามและตอบแบบ Period Form และประโยคเพลงที่ 2 เป็นประโยคถามและตอบแบบ Non – Period Form

Period Form

Antecedent Consequence

16 17 18 19 20

Chords: Eb, Fm7, Bb7, Eb, Eb, Bb7, Eb

Detailed description: This musical staff shows measures 16 through 20. Measures 16-18 are grouped under the 'Antecedent' bracket, and measures 19-20 are under the 'Consequence' bracket. The notes are: 16 (Bb4, Ab4), 17 (Bb4, Ab4, Gb4), 18 (Bb4, Ab4, Gb4), 19 (Bb4, Ab4, Gb4), 20 (Bb4, Ab4, Gb4). Chords are indicated above the staff: Eb (16), Fm7 (17), Bb7 (18), Eb (19), Bb7 (20), and Eb (20).

Non – Period Form

Antecedent Consequence

20 21 22 23 24

Chords: Ab, Ab, Bb, Bb7, Eb, Bb7

Detailed description: This musical staff shows measures 20 through 24. Measures 20-22 are grouped under the 'Antecedent' bracket, and measures 23-24 are under the 'Consequence' bracket. The notes are: 20 (Bb4, Ab4), 21 (Bb4, Ab4, Gb4), 22 (Bb4, Ab4, Gb4), 23 (Bb4, Ab4, Gb4), 24 (Bb4, Ab4, Gb4). Chords are indicated above the staff: Ab (21), Ab (22), Bb (23), Bb7 (24), Eb (24), and Bb7 (24).

ท่อนเพลงที่ 3

ผู้ประพันธ์ได้เขียนทำนองเพลงให้แตกต่างจาก ท่อนเพลง 2 ท่อนแรก
ท่อนนี้มีความยาว 8 ห้องเพลง เริ่ม Pick Up จากห้องที่ 24 เข้าในห้องที่ 25 ถึงห้องที่ 32
โครงสร้างทำนองเพลงประโยคเพลงที่ 1 เป็นประโยคถามและตอบแบบ Period Form และ
ประโยคเพลงที่ 2 เป็นประโยคถามและตอบแบบ Non – Period Form

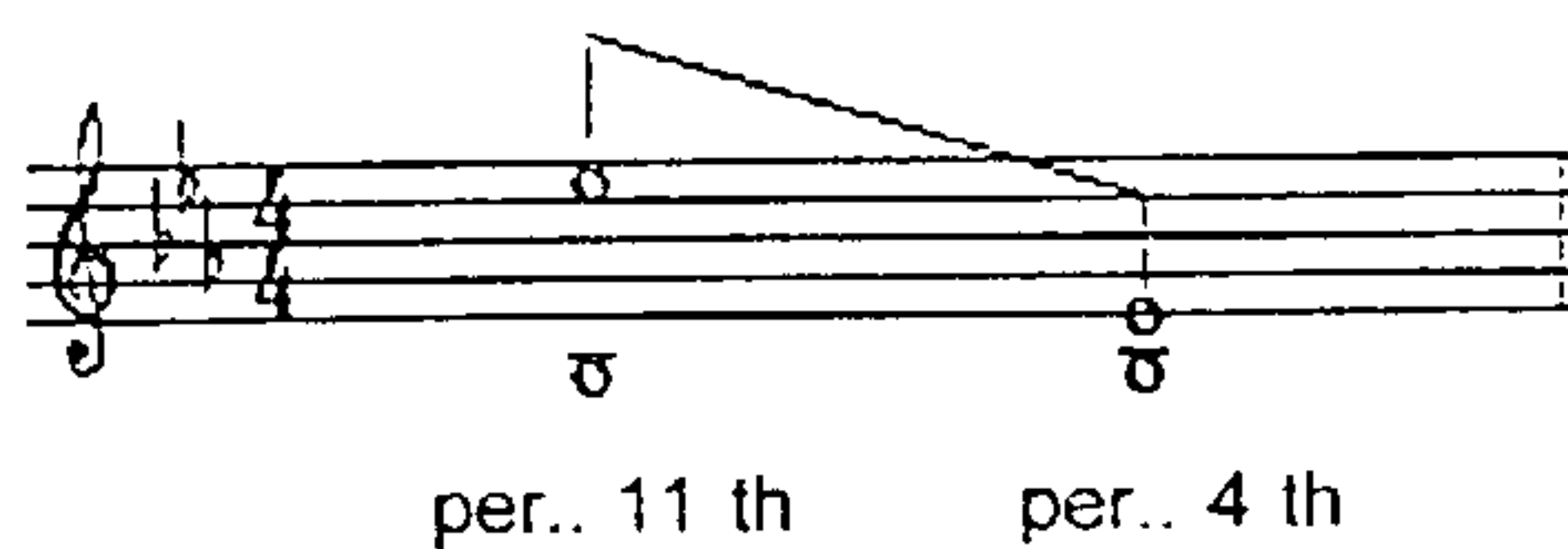
Non – Period Form

Musical notation for measures 24 to 28. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, brackets indicate the structure: 'Antecedent' covers measures 25-26, and 'Consequence' covers measures 27-28. Chord symbols are placed above the staff: Bb7 (measure 25), Ab (measure 26), Bb7 (measure 27), and CmAb (measure 28). Measure numbers 24, 25, 26, 27, and 28 are written below the staff.

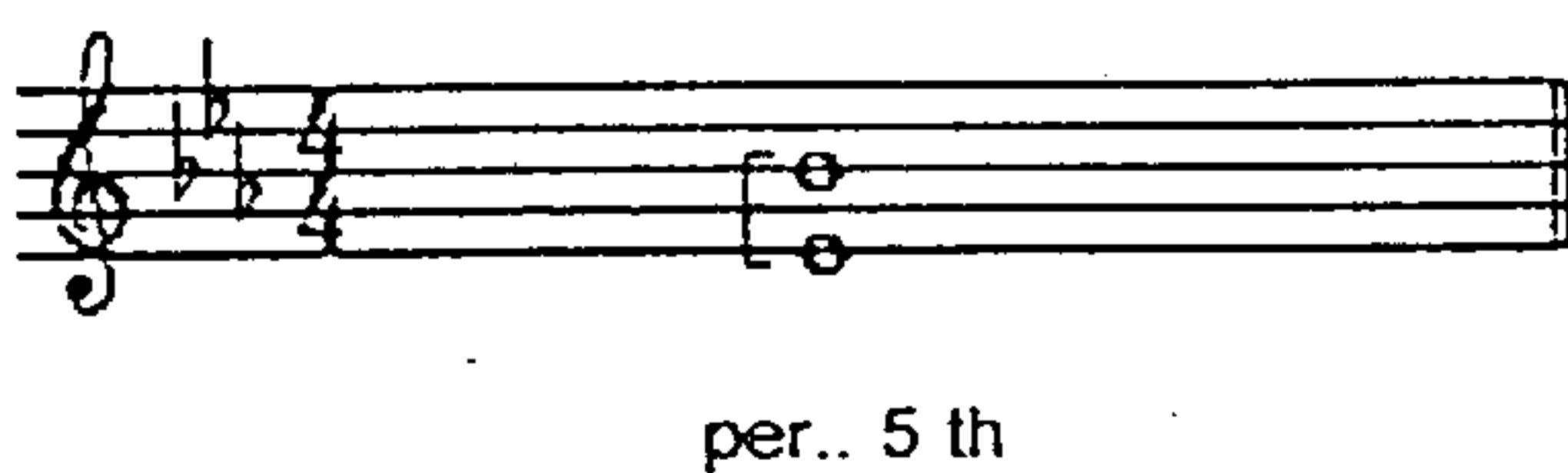
Period Form

Musical notation for measures 28 to 32. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, brackets indicate the structure: 'Antecedent' covers measures 29-30, and 'Consequence' covers measures 31-32. Chord symbols are placed above the staff: Fm (measure 30) and Bb7 (measure 31). Measure numbers 28, 29, 30, 31, and 32 are written below the staff.

1.2 ช่วงเสียง (Range) เพลง 5 ธันวาคมมหาราช ผู้ประพันธ์ได้เขียนทำนองเพลงมีระยะห่างของเสียงคู่ 11 เปอร์เฟค มีเสียงต่ำสุด เสียง Bb และเสียงสูงสุด เสียง Eb



มีช่วงเสียงกลางของทำนองเพลง (Tessitura) เป็นช่วงเสียงของทำนองที่ใช้บ่อย อยู่ระหว่างช่วงเสียง คู่ 5 เปอร์เฟคท์



1.3 วรรคเพลง (Phrase) ผู้ประพันธ์เขียนวรรคเพลงของแต่ละท่อนเพลงดังนี้

ท่อนเพลงที่ 1

ผู้ประพันธ์เขียนทำนองเพลงแบบ 1 ท่อนเพลง มี 4 ววรรคเพลง เป็นแบบ 1 ววรรคมี 2 ห้อง (Two bars phrase) โครงสร้างของวรรคเพลงเป็นแบบ ABCD แต่ละวรรคเพลงเป็นแบบเริ่มวรรคไม่ครบห้อง (Anacrusis) ท่อนเพลงนี้พบว่าผู้ประพันธ์ได้เขียนทำนองสูงสุด (Climax) ในวรรคที่ 3 ตามหลักการประพันธ์เพลงทั่วไปจะใช้จุดสูงสุดของทำนองไปเขียนไว้ในท่อนแยกของบทเพลง

วรรคที่ 1 (ทำนอง A) วรรคที่ 2 (ทำนอง B)

วรรคที่ 3 (ทำนอง B) วรรคที่ 4 (ทำนอง A)

วรรคเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Escape tone สำหรับเกลากำหนดทิศทางของทำนองเริ่มและจบทำนองด้วยระดับเสียงเดียวกัน จบด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic

วรรคเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองให้ต่างจากวรรคแรกแนวทำนองเป็นแบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ทำนองใช้โน้ตในคอร์ด ทิศทางของทำนองเริ่มจากเสียงต่ำ แล้วเคลื่อนที่สูงขึ้น จบด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic

วรรคเพลงที่ 3 ผู้ประพันธ์ได้เขียนลักษณะทำนอง (Melodic rhythm) ข้างกับวรรคเพลงที่ 2 ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Auxiliary Note, Passing Note และ Suspension สำหรับเกลากำหนดทำนอง ทำนองเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำ จบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

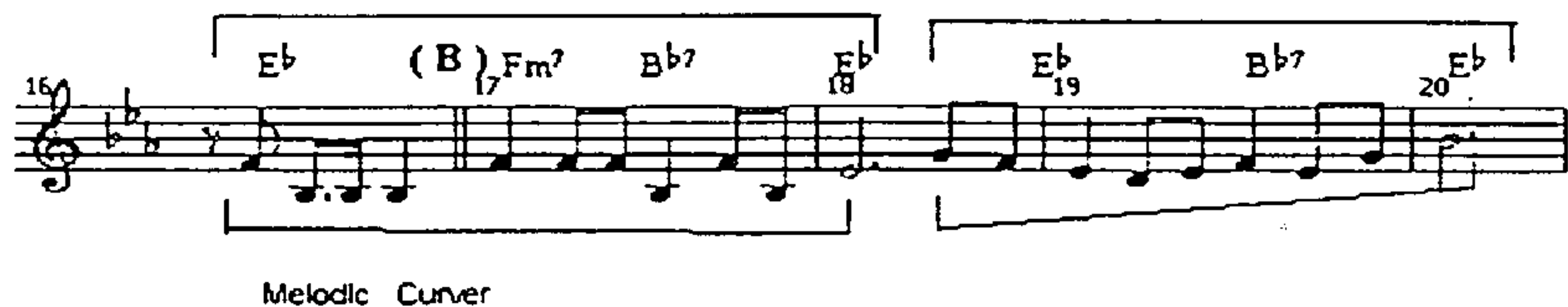
วรรคเพลงที่ 4 ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองวรรคเพลงแรกมาใช้อีกครั้ง ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Passing Note และ Suspension สำหรับเกลากำหนดทางของทำนองเคลื่อนที่ต่ำลง จบด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic

ท่อนเพลงที่ 2

ผู้ประพันธ์เขียนทำนองเพลงแบบ 1 ท่อนเพลง มี 4 วรรคเพลง เป็นแบบ 1 วรรคมี 2 ห้อง (Two bars Phrase) โครงสร้างของวรรคเพลงเป็นแบบ AABA แต่ละวรรคเพลงเป็นแบบเริ่มวรรคไม่ครบห้อง (Anacrusis)

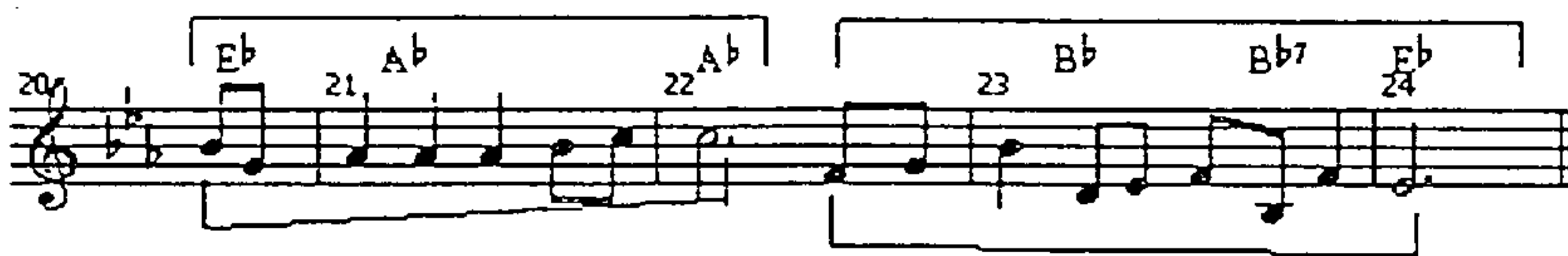
วรรคที่ 1 (ทำนอง A)

วรรคที่ 2 (ทำนอง A)



วรรคที่ 3 (ทำนอง B)

วรรคที่ 4 (ทำนอง A)



วรรคเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบบ (Disjunct Motion) ทำนองกระโดดระดับเสียงเดียวกันตลอดโดยกระโดดคู่ 5 เปอร์เฟกต์ ทำนองใช้โน้ตในคอร์ด ทิศทางของทำนองเริ่มจากเสียงสูงลงมายังเสียงต่ำ จบด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic

วรรคเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์นำลักษณะทำนอง (Melodic Rhythm) ของท่อน A มาใช้อีก ทำนองเคลื่อนที่ตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Auxiliary tone, Passing Tone สำหรับกลาทำนอง ทำนองเริ่มระดับเสียงกลาง เคลื่อนลงมาเสียงต่ำแล้วหักมุมกลับขึ้นเสียงสูง จบด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic

วรรคเพลงที่ 3 ผู้ประพันธ์เขียน (Melodic Rhythm) ขึ้นใหม่ให้ต่างจาก 2 วรรคเพลงแรก ทำนองเคลื่อนที่ตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Passing Tone สำหรับกลาทำนอง ทิศทางทำนองเริ่มจากเสียงต่ำแล้วเคลื่อนที่สูงขึ้น

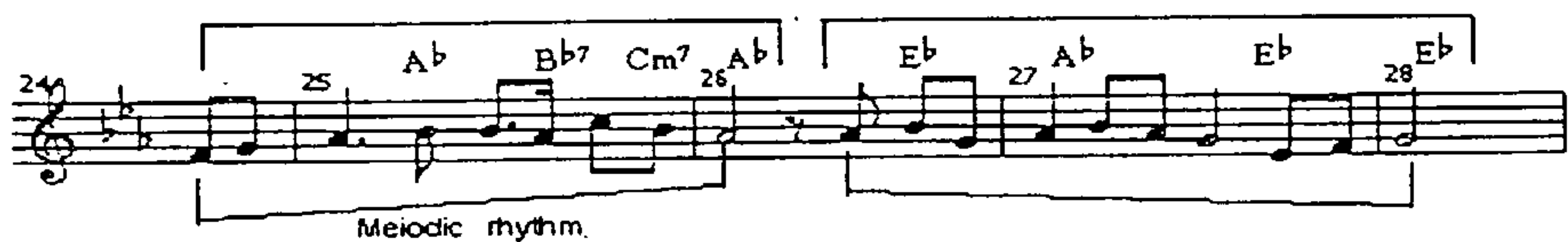
วรรคเพลงที่ 4 ผู้ประพันธ์เขียน (Melodic Rhythm) ซ้ำกับวรรคเพลงแรกเพื่อส่งทำนองไปยังท่อนเพลงต่อไป ทำนองเป็นแบบกระโดดข้ามขั้น ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Passing Note สำหรับกลาทำนอง ทำนองเคลื่อนที่ต่ำลงจบด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic

ท่อนเพลงที่ 3

ผู้ประพันธ์เขียนทำนองเพลงแบบ 1 ท่อนเพลง มี 4 วรรคเพลง เป็นแบบ 1 วรรคมี 2 ห้อง (Two bars Phrase) โครงสร้างของวรรคเพลงเป็นแบบ ABCD แต่ละวรรคเพลงเป็นแบบเริ่มวรรคไม่ครบห้อง (Anacrusis)

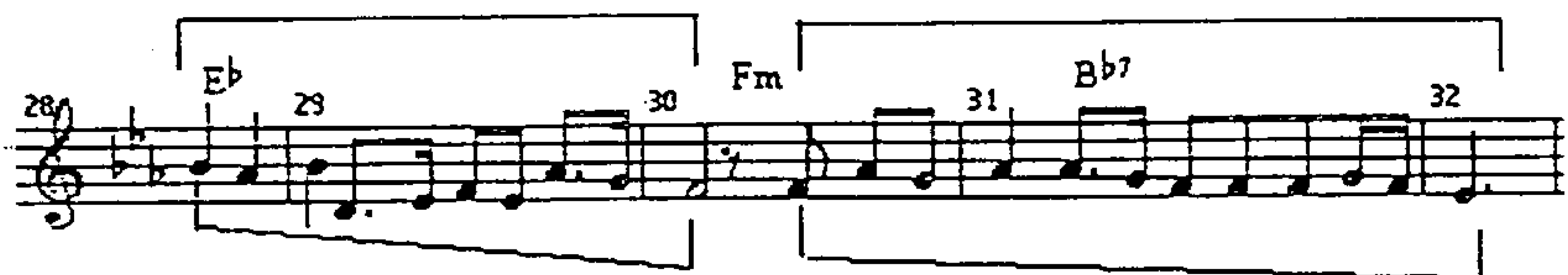
วรรคที่ 1 (ทำนอง A)

วรรคที่ 2 (ทำนอง B)



วรรคที่ 3 (ทำนอง C)

วรรคที่ 4 (ทำนอง D)



วรรคเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบบ (Disjunct Motion) ทำนองใช้โน้ตในคอร์ด รูปร่างของทำนองเริ่มจากเสียงต่ำแล้วเคลื่อนไปยังเสียงสูง

วรรคเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์ได้เขียนทำนองขึ้นใหม่ต่างจากวรรคเพลงแรก ทำนองเป็นแบบ (Disjunct Motion) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Passing Note สำหรับกลาทำนอง รูปร่างของทำนองเคลื่อนที่ระดับเดียวกันจบด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic

วรรคเพลงที่ 3 ผู้ประพันธ์เขียน (Melodic Rhythm) ขึ้นใหม่ให้ต่างจาก 2 วรรคเพลงแรก ทำนองเคลื่อนที่ตามลำดับขึ้น (Conjunct Motion) ทิศทางของทำนองเริ่มจากเสียงสูงแล้วเคลื่อนมาเสียงต่ำ

วรรคเพลงที่ 4 ผู้ประพันธ์เขียน (Melodic Rhythm) ให้ต่างจาก 3 วรรคเพลงแรก เพื่อส่งทำนองไปยังท่อนเพลงต่อไป ทำนองเป็นแบบกระโดดข้ามขึ้น

2. การเรียบเรียงเสียงประสาน

2.1 คอร์ด (Chord) ที่ผู้ประพันธ์นำมาใช้กับทำนองเพลง 5 ธันวาคมมหาราช
มีประเภทของคอร์ดดังนี้

ก. คอร์ดขั้นเอก (Primary Chord) ได้แก่ คอร์ด Eb – Ab – Bb7



ข. คอร์ดขั้นโท (Secondary chord) ได้แก่ คอร์ด Cm7 – Fm



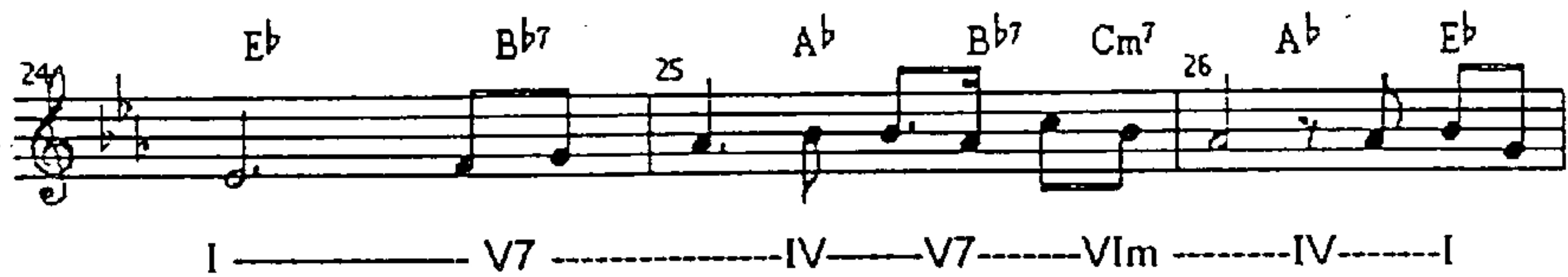
2.2 การดำเนินคอร์ด (Chord Progression)

ก. ใช้การดำเนินคอร์ด Eb – Ab – Gm7 – Fm – Eb



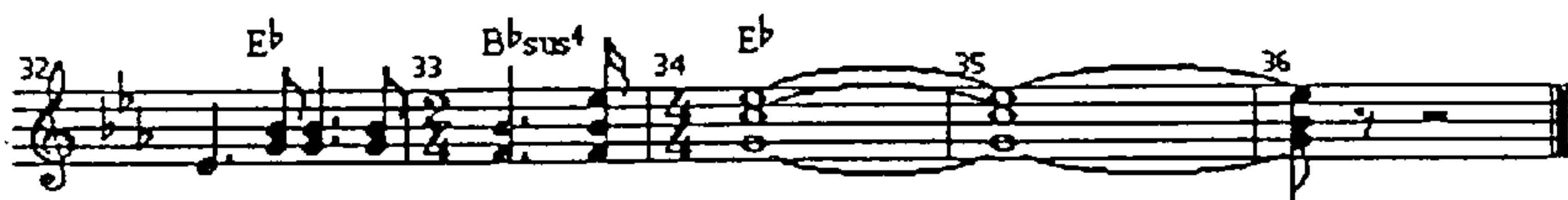
การดำเนินคอร์ดชุดนี้ใช้การเคลื่อนที่ของคอร์ดให้ต่ำลงทีละ 1 เสียง จากคอร์ด Ab เคลื่อนเข้าหาคอร์ด Gm7 ทำให้เสียงต่ำลง 1 เสียงจากคอร์ด Gm7 เคลื่อนเข้าหาคอร์ด Fm ทำให้เสียงต่ำลง 1 เสียง และจากคอร์ด Fm เคลื่อนเข้าหาคอร์ด Eb ทำให้เสียงต่ำลงอีก 1 เสียงเช่นเดียวกัน

ข. ใช้การดำเนินคอร์ด Eb – Bb7 – Ab – Bb7 – Cm7 – Ab – Eb



การดำเนินคอร์ดชุดนี้เป็นการดำเนินคอร์ดที่มีความสัมพันธ์กันเป็นชุด ทำให้เกิดเสียงที่มีความไพเราะ

ค. ใช้การดำเนินคอร์ด Eb – Bb sus4 – Eb



การดำเนินคอร์ด Eb – Bb sus4 ผู้ประพันธ์ใช้คอร์ด Bb sus4 ซึ่งเป็นคอร์ด Dominant เช่นเดียวกับคอร์ด Bb7 แต่ผู้ประพันธ์ใช้คอร์ด Bb sus4 เนื่องจากต้องการให้คุณภาพของคอร์ดมีเสียงกว้างขึ้น

2.3 การพักประโยค (Cadence) เพลง 5 ธันวาคมราช ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยค
เพลงแต่ละท่อนเพลงดังนี้

ท่อนเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคเพลงแบบ Perfect Authentic
Cadence โดยใช้ในการดำเนินคอร์ด V7 – I โดยจบลงด้วยโน้ตชั้น Tonic



ท่อนเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์ ใช้การพักประโยคเพลงแบบ Perfect Authentic
Cadence โดยใช้ในการดำเนินคอร์ด V7 – I โดยจบลงด้วยโน้ตชั้น Tonic เช่นเดียวกับท่อนเพลง
แรก



ท่อนเพลงที่ 3 ผู้ประพันธ์ ใช้การพักประโยคเพลงแบบ Perfect Authentic
Cadence โดยใช้ในการดำเนินคอร์ด V7 – I โดยจบลงด้วยคอร์ด Tonic



สรุปผลการวิเคราะห์เพลง 5 ธันวาคมหาราช

1. ทำนอง (Melody)

1.1 โครงสร้างของทำนอง (Melodic Form) ผู้ประพันธ์เขียนโครงสร้างของทำนองเพลงจำนวน 3 ท่อนเพลง โดยเขียนโครงสร้างของทำนองเพลงทั้ง 3 ท่อนเพลงมีลักษณะคล้ายกัน การเขียนโครงสร้างลักษณะนี้เป็นแบบ A A' A"

1.2 ช่วงเสียง (Range) ผู้ประพันธ์ใช้ช่วงเสียงกว้างคู่ 11 ช่วงเสียงที่นำมาใช้บ่อยคือช่วงเสียงคู่ 5

1.3 วรรคเพลง (Phrase) เป็นแบบ 1 วรรคเพลงมี 2 ห้อง ทำนองเป็นแบบเริ่มวรรคไม่ครบห้องเพลง ทำนองส่วนใหญ่เป็นโน้ตในคอร์ด โดยใช้โน้ตนอกคอร์ดสำหรับตกแต่งทำนองให้กลมกลื่นน่าฟัง

2. การเรียบเรียงเสียงประสาน (Harmony)

2.1 คอร์ด (Chord) ผู้ประพันธ์ใช้คอร์ดชนิด Major Minor7 Dominant7 สำหรับการเรียบเรียงเสียงประสาน

2.2 การดำเนินคอร์ด (Chord Progression) ใช้การดำเนินคอร์ดเคลื่อนที่ต่ำลงทีละ 1 เสียง และใช้การดำเนินคอร์ดเป็นชุดๆที่มีความสัมพันธ์กัน

2.3 การพักประโยคเพลง (Cadence) ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคเพลงทุกท่อนเพลงเป็นแบบ Perfect Authentic Cadence

วิเคราะห์เพลง ไชโย 72 พรรษามหาราชา

1.ทำนอง (Melody)

1.1 โครงสร้างของทำนอง (Melodic Form) เพลงไซโยปวงประชาน้อมเกล้าผู้เขียน
ทำนองแบ่งออกเป็น 4 ท่อนเพลง แต่ละท่อนเพลงเขียนโครงสร้างทำนองของประโยคเพลงดังนี้

ท่อนเพลงที่ 1

ผู้ประพันธ์เขียน Intro นำขึ้นมาก่อนจำนวน 6 ห้อง แล้วเขียนทำนองมีความยาว (Length) มีจำนวน 18 ห้อง เริ่มห้องที่ 13 ถึงห้องที่ 30 โดยเขียนสร้อยเพลง (Chorus) ขึ้นมาก่อน 6 ห้อง เริ่ม Pick up จากห้องที่ 6 เข้าห้องที่ 7 ถึงห้องที่ 12 ผู้ประพันธ์เขียนโครงสร้างทำนองเพลงของประโยคเพลงที่ 1 เป็นประโยคเพลง Antecedent และ Consequence แบบ Period Form ประโยคเพลงที่ 2 เป็นประโยคเพลงแบบ Non -Period Form

สร้อยเพลง (Chorus)

[illegible]

Period Form

The musical notation shows a single melodic line on a treble clef staff. The first measure (13) is a whole note G4. Measures 14-16 (Antecedent) are a half-note triplet: A4, Bb4, A4. Measure 17 (Consequence) is a half-note triplet: A4, Bb4, A4. Measure 18 is a half-note triplet: G4, F4, E4. Measure 19 is a half-note triplet: D4, C4, B3. Measure 20 is a whole note B3. Chord symbols are placed above the staff: Db (13), Ab (14), Eb (16), Ab (17), Fm (18), Ab (19), and Eb7 (20).

Non -Period Form

Antecedent Consequence

Ab Abdim Fm Ebdim Eb7 Eb7 Ab Ab Ab Ab Ab Ab

21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

ท่อนเพลงที่ 2

ผู้ประพันธ์เขียนทำนองมีความยาว (Length) มีจำนวน 12 ห้อง เริ่มห้องที่ 31 ถึงห้องที่ 42 ผู้ประพันธ์เขียนโครงสร้างทำนองเพลงของประโยคเพลงที่ 1 และประโยคเพลงที่ 2 เป็นประโยคเพลง Antecedent และ Consequence แบบ Non -Period Form

Non -Period Form

Musical notation for the first phrase of the Non-Period Form, measures 31 to 36. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, a bracket labeled 'Antecedent' spans measures 31 to 34, and a bracket labeled 'Consequence' spans measures 35 to 36. Chord symbols are written above the staff: Ab (measures 31-32), Eb7 (measures 33-34), and Eb7 (measure 35). Measure numbers 31, 32, 33, 34, 35, and 36 are written below the staff.

Non -Period Form

Musical notation for the second phrase of the Non-Period Form, measures 36 to 42. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, a bracket labeled 'Antecedent' spans measures 37 to 38, and a bracket labeled 'Consequence' spans measures 39 to 42. Chord symbols are written above the staff: Db (measure 37), Eb7 (measure 38), Ab (measures 39-40), Abdim (measure 40), FmEbdim (measure 41), and Eb7 (measure 42). Measure numbers 36, 37, 38, 39, 40, 41, and 42 are written below the staff.

ท่อนเพลงที่ 3

ผู้ประพันธ์เขียนทำนองมีความยาว (Length) มีจำนวน 12 ห้องเริ่มห้องที่ 43 ถึงห้องที่ 58 ผู้ประพันธ์เขียนโครงสร้างทำนองเพลงของประโยคเพลงที่ 1 และประโยคเพลงที่ 2 เป็นประโยคเพลง Antecedent และ Consequence แบบ Non -Period Form

Non -Period Form

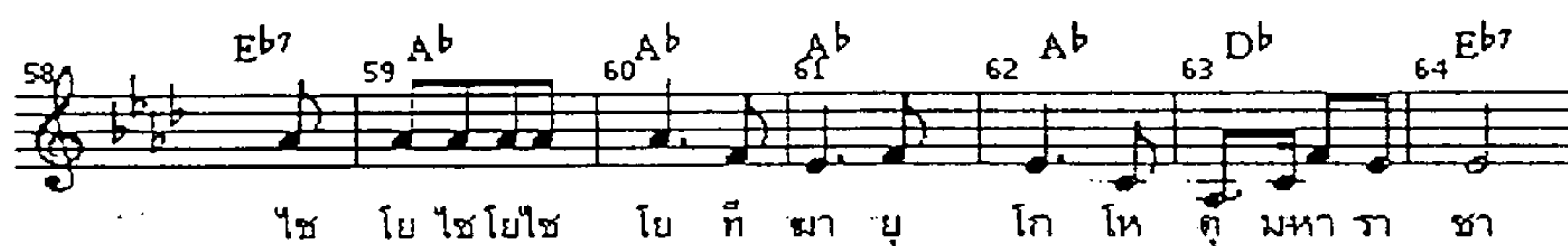
Musical notation for the first phrase of the Non-Period Form, measures 43 to 50. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, a bracket labeled 'Antecedent' covers measures 43 to 46, and a bracket labeled 'Consequence' covers measures 47 to 50. Chord symbols are written above the staff: Ab (43), Fm (44), Eb7 (45), Ab (46), Ab (47), Ab (48), Ab (49), and Eb7 (50).

Non -Period Form

Musical notation for the second phrase of the Non-Period Form, measures 51 to 58. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). The melody continues with eighth and quarter notes. Above the staff, a bracket labeled 'Antecedent' covers measures 51 to 54, and a bracket labeled 'Consequence' covers measures 55 to 58. Chord symbols are written above the staff: Eb7 (51), Ab (52), Eb7 (53), Ab (54), Ab (55), Ab (56), Eb (57), and Eb7 (58).

ท่อนเพลงที่ 4

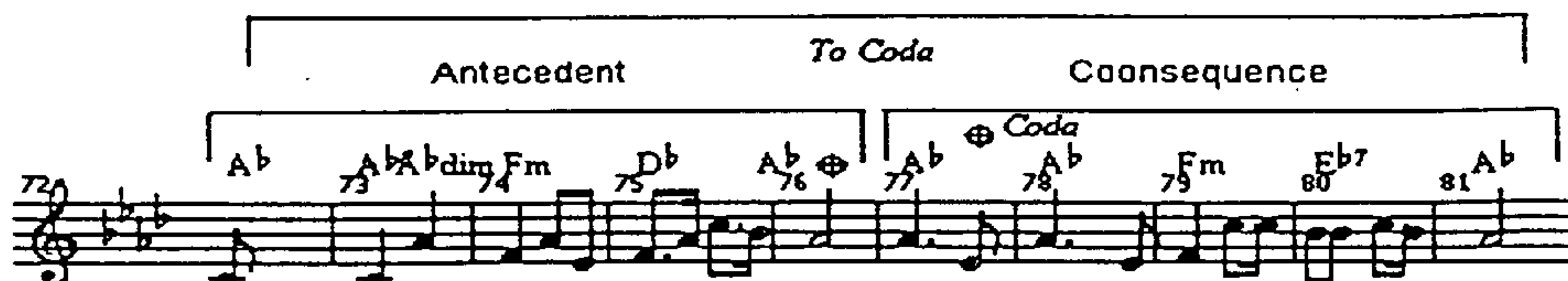
ผู้ประพันธ์เขียนสร้อยเพลง (Chorus) ขึ้นมาก่อน 6 ห้อง เริ่มจาก Pick up จากห้องที่ 58 เข้าในห้องที่ 59 ถึงห้องที่ 64 เขียนทำนองมีความยาว (Length) มีจำนวน 8 ห้อง เริ่มห้องที่ 65 ถึงห้องที่ 72 โดยผู้ประพันธ์เขียนโครงสร้างทำนองเพลงของประโยคเพลงที่ 1 เป็นประโยคเพลง Antecedent และ Consequence แบบ Period Form ประโยคเพลงที่ 2 เป็นประโยคเพลงแบบ Non -Period Form



Non -Period Form

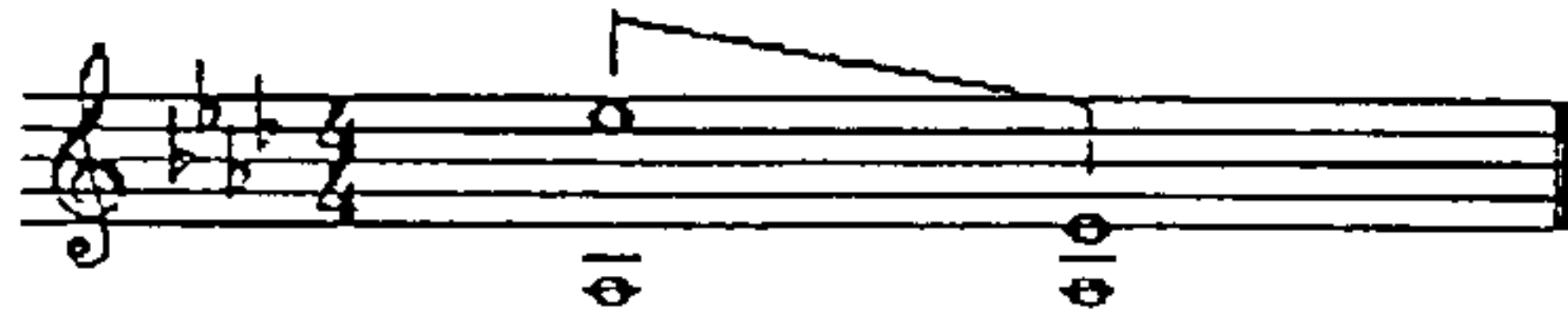


Non -Period Form



1.2 ช่วงเสียง (Range)

เพลงไซโยปวงประชาน้อมเกล้าผู้ประพันธ์ได้สร้างแนวทำนองโดยใช้ช่วงเสียง
คู่ 5 เปอร์เฟค มีเสียงต่ำสุดคือเสียง Ab และเสียงสูงสุด คือเสียง Eb



per..12 th per..5 th

มีช่วงเสียงกลางของทำนองเพลง (Tessitura) ซึ่งเป็นช่วงเสียงของที่ใช้บ่อยอยู่ระหว่างช่วง
เสียง คู่ 3 เมเจอร์ ระหว่างเสียง F และเสียง A



major..3rd

1.3 วรรคเพลง (Phrase)

ท่อนเพลงที่ 1 บทเพลงไซโยปวงประชาชนอัมเกล้านี้ผู้ประพันธ์สร้างทำนองแตกต่างจากบทเพลงอื่นโดยมีการเขียน สร้อยเพลงนำขึ้นมาก่อน 1 วรรคแบบ 6 ห้อง ต่อจากนั้นก็เขียนทำนองหลักของท่อนแรกแบบ 1 ท่อนแบ่งเป็น 4 วรรค 3 วรรคแรกเป็นวรรคเพลงแบบหนึ่งวรรคเพลงมี 4 ห้อง(Four bars phrase) โดยมีการเขียนสร้อยเพลง การเขียนทำนองแบบนี้ วิลเลียม แพร์ อธิบายว่าเป็นวรรคเพลงแบบ ABCD เป็นการเขียนแนวทำนองเพลงแต่ละวรรคให้มีความแตกต่างกันทั้งหมด



วรรคเพลงแรก (สร้อยเพลง) ห้องที่ 7 – 12 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct motion) รูปร่างของทำนอง (Melodic curves) ทำนองเริ่มจากเสียงสูงแล้วเคลื่อนลงมาหาเสียงต่ำจบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

ท่อนเพลงที่ 1

ผู้ประพันธ์ได้เขียนวรรคเพลงที่ 1 และ วรรคเพลงที่ 3 แบบเริ่มวรรคครบห้อง วรรคเพลงที่ 2 และ วรรคเพลงที่ 4 เป็นวรรคเพลงแบบเริ่มวรรคไม่ครบห้อง (Anacrusis) โครงสร้างของวรรคเพลงเป็นแบบ ABCD

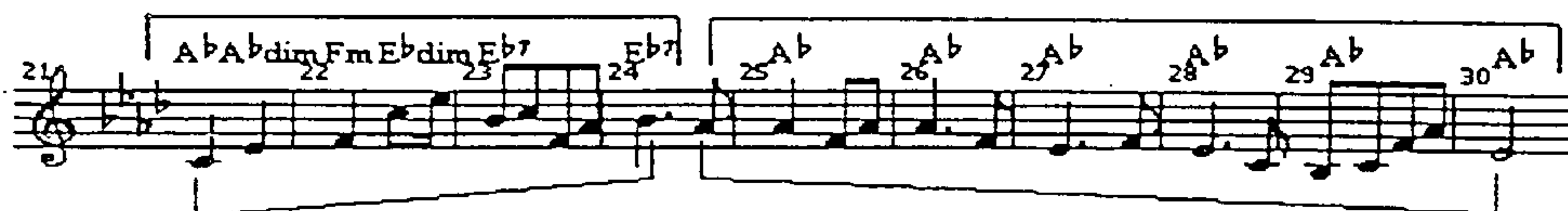
วรรคที่ 1 (ทำนอง A)

วรรคที่ 2 (ทำนอง B)



วรรคที่ 3 (ทำนอง C)

วรรคที่ 4 (ทำนอง D)



วรรคเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบบ 1 วรรคมี 4 ห้องโดยสร้างทำนองเริ่มวรรคแบบครบห้องเพลง ทำนองเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct motion) โดยใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท (Echape) สำหรับเกลการทำนอง รูปร่างของทำนองเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำ จบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

วรรคเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองใหม่ขึ้น แบบ 1 วรรคมี 4 ห้องโดยสร้างทำนองแบบเริ่มวรรคไม่ครบห้อง (Anacrusis) ทำนองเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น รูปร่างของทำนองเคลื่อนที่ต่ำลง จบลงด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

วรรคเพลงที่ 3 เพลงนี้เขียนแนวทำนองขึ้นใหม่โดยไม่ซ้ำกับ 2 วรรคแรก ทำนองเป็นแบบ 1 วรรคมี 4 ห้อง โดยสร้างทำนองเริ่มวรรคแบบครบห้องเพลง ทำนองเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct motion) รูปร่างของทำนองเริ่มจากเสียงต่ำแล้วเคลื่อนที่สูงขึ้นจนถึงโน้ตสูงสุด (Climax) ของบทเพลง แล้วหักทำนองกลับลงมาเล็กน้อย จบลงด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

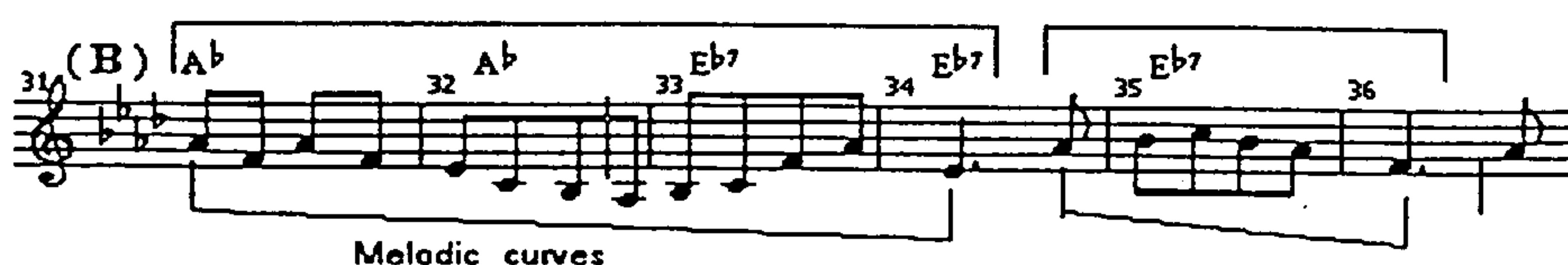
วรรคเพลงที่ 4 ทำนองของวรรคเพลงนี้เป็นแนวทำนองใหม่ที่แตกต่างจากท่อนเพลงทั้ง 3 ท่อนแรก ทำนองเป็นแบบเริ่มวรรคไม่ครบห้องเพลง (Anacrusis) ทำนองเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct motion) รูปร่างของทำนองเริ่มจากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำ จบด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic

ท่อนเพลงที่ 2

ผู้ประพันธ์ได้เขียนวรรคเพลงที่ 1 และ วรรคเพลงที่ 3 แบบเริ่มวรรคครบห้อง วรรคเพลงที่ 2 และ วรรคเพลงที่ 4 เป็นวรรคเพลงแบบเริ่มวรรคไม่ครบห้อง (Anacrusis) โครงสร้างของวรรคเพลงเป็นแบบ ABBC

วรรคที่ 1 (ทำนอง A)

วรรคที่ 2 (ทำนอง B)



วรรคที่ 3 (ทำนอง B)

วรรคที่ 4 (ทำนอง C)



วรรคเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบบ 1 วรรคมี 4 ห้องโดยสร้างทำนองเริ่มวรรคแบบครบห้องเพลง ทำนองเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct motion) โดยใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท (Auxiliary Tone และ Passing Tone) สำหรับเกล้าทำนอง รูปร่างของทำนองเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำ จบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant วรรคเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองใหม่ขึ้น แบบ 1 วรรคมี 2 ห้องโดยสร้างทำนองแบบเริ่มวรรคไม่ครบห้อง (Anacrusis) ทำนองเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct motion) โดยใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท (Auxiliary Tone และ Passing Tone) สำหรับเกล้าทำนอง รูปร่างของทำนองเคลื่อนที่ต่ำลง

วรรคเพลงที่ 3 เพลงนี้เขียนแนวทำนองขึ้นใหม่โดยไม่ซ้ำกับ 2 วรรคแรก ทำนองเป็นแบบ 1 วรรคมี 2 ห้อง ทำนองเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct motion) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท (Echape) สำหรับเกล้าทำนอง รูปร่างของทำนองเริ่มจากเสียงต่ำแล้วเคลื่อนที่สูงขึ้นจนถึงโน้ตสูงสุด (Climax) ของบทเพลง แล้วหักทำนองกลับลงมาเล็กน้อย จบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

วรรคเพลงที่ 4 ทำนองของวรรคเพลงนี้เป็นแนวทำนองใหม่ที่แตกต่างจากท่อนเพลงทั้ง 3 ท่อนแรก ทำนองเป็นแบบเริ่มวรรคไม่ครบห้องเพลง (Anacrusis) ทำนองเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct motion) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท (Passing Tone) สำหรับเกล้าทำนอง รูปร่างของทำนองเริ่มจากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำ จบด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic

ท่อนเพลงที่ 3

ผู้ประพันธ์ได้เขียนวรรคเพลงที่ 1 และ วรรคเพลงที่ 4 แบบเริ่มวรรคครบ
ห้อง วรรคเพลงที่ 2 และ วรรคเพลงที่ 3 เป็นวรรคเพลงแบบเริ่มวรรคไม่ครบห้อง (Anacrusis)
โครงสร้างของวรรคเพลงเป็นแบบ ABBC

วรรคที่ 1 (ทำนอง A) วรรคที่ 2 (ทำนอง B)

วรรคที่ 3 (ทำนอง B) วรรคที่ 4 (ทำนอง C)

วรรคเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct motion) โดยใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท (Anticipation และ Echape) สำหรับเกล่าทำนอง รูปร่างของทำนองเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำ จบด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic

วรรคเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองใหม่ขึ้นแบบ 1 วรรคมี 4 ห้องโดยสร้างทำนองแบบเริ่มวรรคไม่ครบห้อง (Anacrusis) ทำนองเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้นใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท (Passing Tone และ Suspension) รูปร่างของทำนองเคลื่อนที่ต่ำลง จบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

วรรคเพลงที่ 3 เพลงนี้เขียนแนวทำนองซ้ำกับวรรคเพลงที่ 2 โดยซ้ำ Melodic Rhythm ทำนองเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct motion) โดยใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท (Passing Note และ Auxiliary Note) สำหรับเกล่าทำนอง รูปร่างของทำนองเริ่มจากเสียงสูงแล้วเคลื่อนที่ลงต่ำ จบด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic

วรรคเพลงที่ 4 ทำนองของวรรคเพลงนี้เป็นแนวทำนองให้ต่างจาก 3 ท่อนแรกเพื่อใช้เชื่อมกับท่อนเพลงต่อไป ทำนองเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct motion) โดยใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท (Passing Note) สำหรับเกล่าทำนอง รูปร่างของทำนองเริ่มจากเสียงต่ำแล้วเคลื่อนที่สูงขึ้น จบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

ท่อนเพลงที่ 4

ผู้ประพันธ์เขียนโครงสร้างของวรรคเพลงซ้ำกับท่อนเพลงแรกโดยเขียน
สร้อยเพลง (Chorus) นำขึ้นมาเหมือนกับท่อนเพลงแรก

สร้อยเพลง (Chorus)



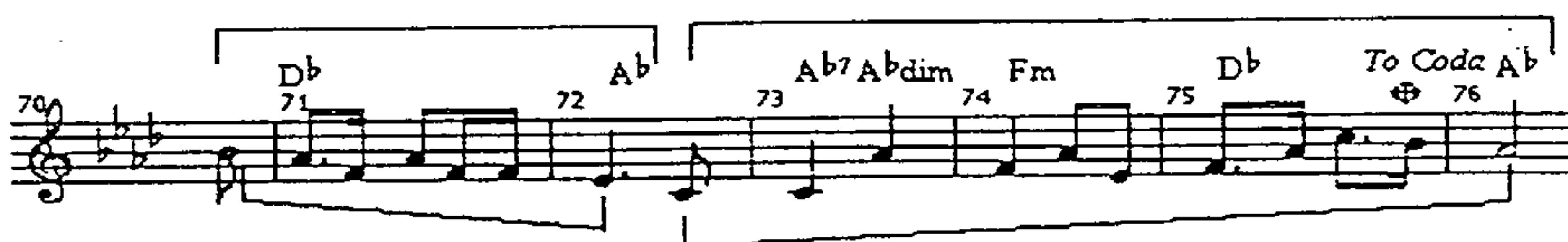
วรรคที่ 1 (ทำนอง

วรรคที่ 1 (ทำนอง



วรรคที่ 3 (ทำนอง

วรรคที่ 4 (ทำนอง



วรรคเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบบ 1 วรรคมี 4 ห้องโดยสร้างทำนอง
เริ่มวรรคแบบครบห้องเพลง ทำนองเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้นโดยใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท
(Echape) สำหรับเกล้าทำนอง รูปร่างของทำนองเคลื่อนที่จวกเสียงสูงลงมาเสียงต่ำ

วรรคเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองใหม่ขึ้น ทำนองแบบเริ่มวรรคไม่ครบ
ห้อง (Anacrusis) ทำนองเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น รูปร่างของทำนองเคลื่อนที่ต่ำลง จบ
ลงด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

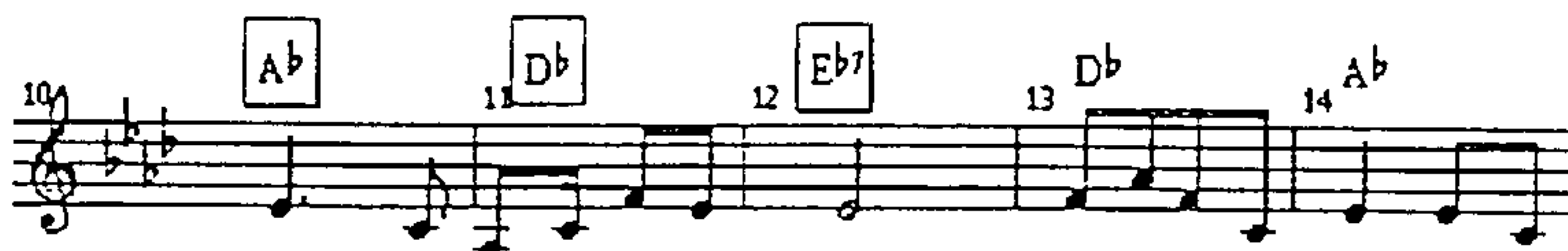
วรรคเพลงที่ 3 เพลงนี้เขียนแนวทำนองขึ้นใหม่โดยไม่ซ้ำกับ 2 วรรคแรก
ทำนองเป็นแบบ 1 วรรคมี 4 ห้อง โดยสร้างทำนองเริ่มวรรคแบบครบห้องเพลง ทำนอง
เคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น รูปร่างของทำนองเริ่มจากเสียงต่ำแล้วเคลื่อนที่สูงขึ้น

วรรคเพลงที่ 4 ทำนองของวรรคเพลงนี้เป็นแนวทำนองใหม่ที่แตกต่างจากท่อน
เพลงทั้ง 3 ท่อนแรก ทำนองเป็นแบบเริ่มวรรคไม่ครบห้องเพลง (Anacrusis) ทำนองเคลื่อนที่
แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct motion) รูปร่างของทำนองเริ่มจากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำ จบ
ด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic

2. การเรียบเรียงเสียงประสาน

2.1 คอร์ด (Chord) ที่ผู้ประพันธ์นำมาใช้ในบทเพลงนี้มีประเภทของคอร์ดดังนี้

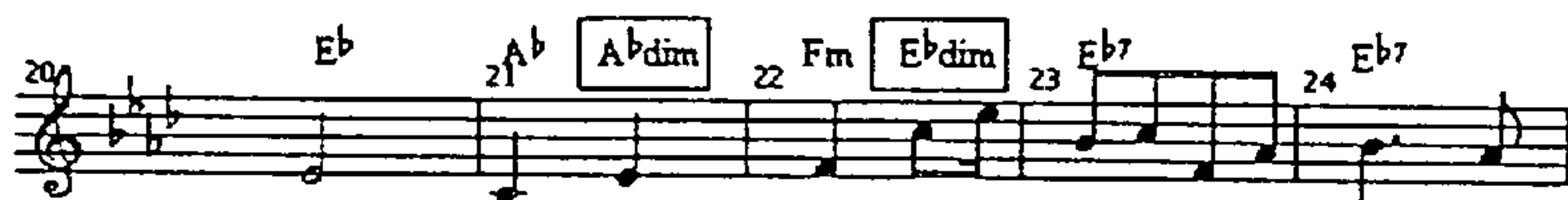
ก. ใช้คอร์ดชั้นเอก (Primary chord) ได้แก่คอร์ด Ab – Eb7 – Db



ข. ใช้คอร์ดชั้นโท (Secondary chord) ได้แก่คอร์ด Fm



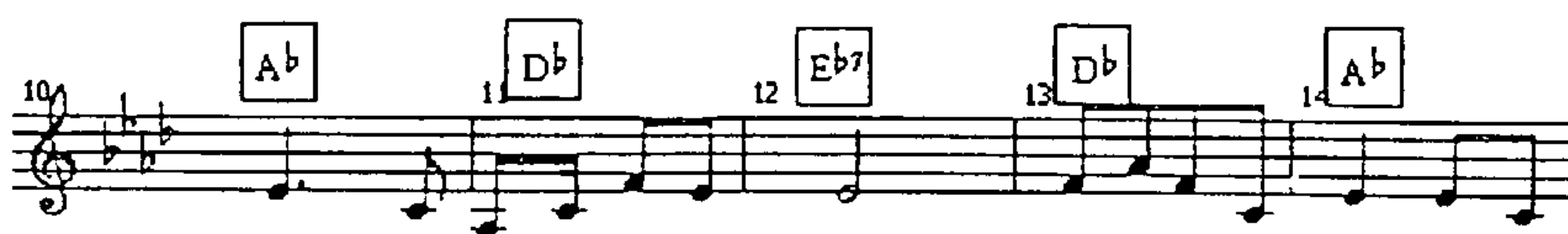
ค. ใช้คอร์ดผ่าน (Passing chord) คอร์ด Ab dim และ Eb dim



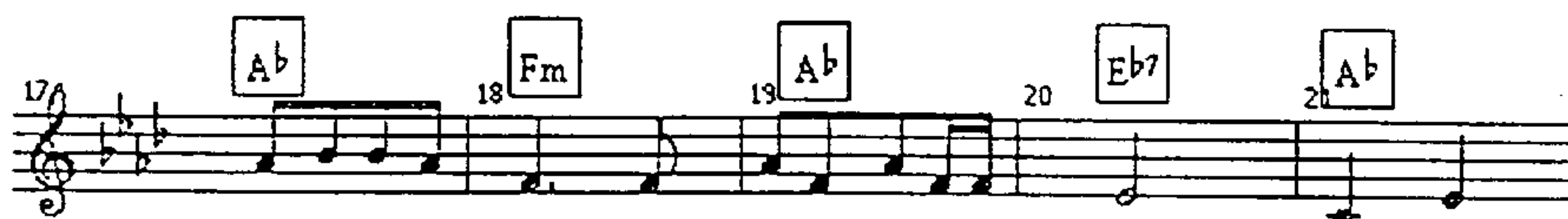
2.2 การดำเนินคอร์ด (Chord progression)

จากการศึกษาพบว่าเพลงไซโยปวงประชาน้อมเกล้าพบว่าผู้ประพันธ์ใช้การดำเนินคอร์ดดังนี้

ก. ใช้การดำเนินคอร์ด Ab - Db - Eb7 - Db - Ab



ข. ใช้การดำเนินคอร์ดชุด Ab - Fm - Eb7 - Db - Ab



การใช้การดำเนินคอร์ดทั้ง 2 ชุดนี้ ผู้ประพันธ์ใช้วิธีการดำเนินคอร์ดตามหลัก การเคลื่อนที่ของคอร์ดที่มีความสัมพันธ์กัน ซึ่งเป็นการเคลื่อนที่ของคอร์ดอย่างกลมกลืนหน้าฟัง

ค. ใช้การดำเนินคอร์ดชุด Ab - Ab dim - Fm - Eb dim - Eb7 - Ab



การใช้การดำเนินคอร์ดชุดนี้ คอร์ดหลักคือ I - VI^m - V⁷ - I และได้ใช้คอร์ด Ab dim และคอร์ด Eb dim เป็นคอร์ดผ่านทำให้เกิดเสียงที่น่าสนใจยิ่งขึ้น

2.3 การพักประโยค (Cadence)

ท่อนเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคเพลงแบบ (Imperfect Authentic Cardence) โดยการใช้การดำเนินคอร์ด V7 - I โดยจบลงด้วยโน้ตขั้นที่ 5 ของคอร์ด I

24 $Eb7$ 25 A^b 26 A^b 27 A^b 28 A^b 29 A^b 30 A^b

V7 ----- I

ท่อนเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคเพลงแบบ(perfect Authentic Cardence) โดยการใช้การดำเนินคอร์ด V7 - I โดยจบลงด้วยโน้ตTonic ของคอร์ด

36 37 D^b 38 $Eb7$ 39 A^b A^bdim 40 $FmEbdim$ 41 $Eb7$ 42 A^b

V7 ----- I

ท่อนเพลงที่ 3 ท่อนเพลงนี้ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคเพลงเหมือนกับท่อนเพลงที่ 2 โดยการใช้การดำเนินคอร์ด V7 - I โดยจบลงด้วยโน้ตTonic ของคอร์ด

100 $\oplus$ Coda A^b 101 A^b 102 Fm 103 $Eb7$ 104 A^b

V7 ----- I

สรุปผลการวิเคราะห์เพลงไชโย 72 พรรษามหาราช

1. ทำนอง (Melody)

1.1 โครงสร้างของทำนอง (Melodic Form) ผู้ประพันธ์เขียนโครงสร้างของทำนองเพลงจำนวน 4 ท่อนเพลง โดยเขียนทำนองเพลงท่อนเพลงที่ 1 ท่อนเพลงที่ 2 และท่อนเพลงที่ 4 มีโครงสร้างคล้ายกัน ในท่อนเพลงที่ 3 โครงสร้างของทำนองแตกต่างจากท่อนเพลงอื่น การเขียนโครงสร้างลักษณะนี้เป็นแบบ A A B A

1.2 ช่วงเสียง (Range) ใช้ช่วงเสียงกว้างคู่ 12 ช่วงเสียงที่นำมาใช้บ่อยได้แก่ ช่วงเสียงคู่ 3

1.3 วรรคเพลง (Phrase) บทเพลงไชโยปวงประชาน้อมเกล้าผู้ประพันธ์เขียนวรรคเพลงแบบ 1 วรรค มี 2 ห้อง 4 ห้อง และ 6 ห้องเพลง

2. การเรียบเรียงเสียงประสาน (Harmony)

2.1 คอร์ด (Chord) ที่ผู้ประพันธ์นำมาใช้ในบทเพลงไชโยปวงประชาน้อมเกล้าได้แก่คอร์ดชนิด Major Minor Diminished Dominant⁷

2.2 การดำเนินคอร์ด (Chord Progression) ผู้ประพันธ์ใช้คอร์ดคิมินิชเป็นคอร์ดผ่านทำให้เกิดเสียงที่น่าฟัง

2.3 การพักประโยคเพลง (Cadence) ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคเพลงดังนี้

- Perfect Authentic Cardence
- Imperfect Authentic Cardence

สรุปผลการวิเคราะห์เพลงไชโยปวงประชาน้อมเกล้า

1. ทำนอง (Melody)

1.1 โครงสร้างของทำนอง (Melodic Form) ผู้ประพันธ์เขียนโครงสร้างของทำนองเพลงจำนวน 4 ท่อนเพลง โดยเขียนทำนองเพลงท่อนเพลงที่ 1 ท่อนเพลงที่ 2 และท่อนเพลงที่ 4 มีโครงสร้างคล้ายกัน ในท่อนเพลงที่ 3 โครงสร้างของทำนองแตกต่างจากท่อนเพลงอื่น การเขียนโครงสร้างลักษณะนี้เป็นแบบ A A B A

1.2 ช่วงเสียง (Range) ใช้ช่วงเสียงกว้างคู่ 12 ช่วงเสียงที่นำมาใช้บ่อยได้แก่ ช่วงเสียงคู่ 3

1.3 วรรคเพลง (Phrase) บทเพลงไชโยปวงประชาน้อมเกล้าผู้ประพันธ์เขียนวรรคเพลงแบบ 1 วรรค มี 2 ห้อง 4 ห้อง และ 6 ห้องเพลง

2. การเรียบเรียงเสียงประสาน (Harmony)

2.1 คอร์ด (Chord) ที่ผู้ประพันธ์นำมาใช้ในบทเพลงไชโยปวงประชาน้อมเกล้าได้แก่คอร์ดชนิด Major Minor Diminished Dominant⁷

2.2 การดำเนินคอร์ด (Chord Progression) ผู้ประพันธ์ใช้คอร์ดดิมินิชเป็นคอร์ดผ่านทำให้เกิดเสียงที่น่าฟัง

2.3 การพักประโยคเพลง (Cadence) ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคเพลงดังนี้

- Perfect Authentic Cardence
- Imperfect Authentic Cardence

วิเคราะห์ เพลงพระบิตร – มารดาประเทศไทย

1. ทำนอง (Melody)

1.1 โครงสร้างของทำนอง (Melodic Form) เพลงพระบิตรมารดาจากการวิเคราะห์พบว่าผู้ประพันธ์เขียนโครงสร้างทำนองแบ่งเป็น 3 ท่อนเพลงดังนี้

ท่อนเพลงที่ 1

ผู้ประพันธ์เขียน Intro นำขึ้นมาก่อนจำนวน 14 ห้อง เริ่มจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 14 และเขียนทำนองมีความยาว (Length) จำนวน 16 ห้อง เริ่มจากห้องที่ 15 – 30 โครงสร้างของทำนองเพลงประโยคที่ 1 และประโยคที่ 2 เป็นประโยค Antecedent – Consequence แบบ Non – Period Form

Non – Period Form

Antecedent Consequence

15 16 17 18 19 20 21 22

Ab Ab Ab Eb7 Bbm7 Ab Db Eb7

Non – Period Form

Antecedent Consequence

23 24 25 26 27 28 29 30

Ab Fm7 Bbm7 Bb7 Ab Fm7 Bbm7 Eb7

ท่อนเพลงที่ 2

ผู้ประพันธ์เขียนทำนองมีความยาว (Length) จำนวน 16 ห้อง เริ่มจากห้องที่ 31 ถึงห้องที่ 46 โครงสร้างของทำนองเพลงประโยคที่ 1 และประโยคที่ 2 เป็นประโยค

Antecedent – Consequence แบบ Non – Period Form

Non – Period Form

This musical notation shows measures 31 through 38. It is divided into two sections: 'Antecedent' (measures 31-34) and 'Consequence' (measures 35-38). The Antecedent section consists of four measures, each starting with a chord of A-flat major (A^b). The Consequence section also consists of four measures, each starting with a chord of B-flat minor 7 (B^bm⁷). The notation is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats.

Non – Period Form

This musical notation shows measures 38 through 46. It is divided into two sections: 'Antecedent' (measures 38-42) and 'Consequence' (measures 43-46). The Antecedent section consists of five measures, each starting with a chord of B-flat minor 7 (B^bm⁷), followed by a final measure with an E-flat 7 (E^b7) chord. The Consequence section consists of four measures, each starting with a chord of A-flat major (A^b), followed by a final measure with an A-flat major (A^b) chord. The notation is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats.

ท่อนเพลงที่ 3

ผู้ประพันธ์เขียนทำนองมีความยาว (Length) จำนวน 16 ห้อง เริ่มจากห้องที่ 47 ถึงห้องที่ 64 โครงสร้างของทำนองเพลงประโยคที่ 1 เป็นประโยคเพลง Antecedent – Consequence เป็นแบบ Period Form ประโยคเพลงที่ 2 เป็นประโยคเพลงแบบ Non - Period Form

Period Form

Musical notation for Period Form, measures 47-54. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, two brackets label the sections: 'Antecedent' for measures 47-50 and 'Consequence' for measures 51-54. Chord symbols are written above the staff: Ab for measures 47-50, Db for measure 51, and Ab for measures 52-54.

Non - Period Form

Musical notation for Non-Period Form, measures 55-64. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, two brackets label the sections: 'Antecedent' for measures 55-58 and 'Consequence' for measures 59-64. Chord symbols are written above the staff: Db for measure 55, Ab for measure 56, Fm7 for measure 57, Bbm7 for measure 58, Ab for measure 59, Fm7 for measure 60, Bbm7 for measure 61, Eb7 for measure 62, Eb7 for measure 63, and Ab for measure 64.

1.2 ช่วงเสียง (Range)

เพลงพระบิตร มารดา ประเทศไทยผู้ประพันธ์เขียนทำนองเพลงมีช่วงเสียงกว้างคู่ 10 เมเจอร์

Maj..10 th Maj..3 rd

มีช่วงเสียงกลาง (Tessitura) อยู่ระหว่างเสียง ช่วงเสียงคู่ 5 ดิมีนิช

Dim.. 5 th

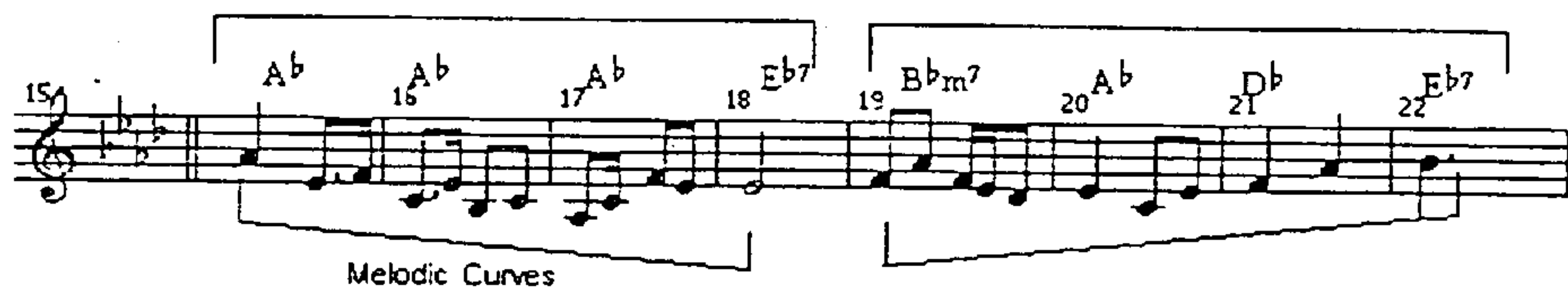
1.3 วรรคเพลง (Phrase) เพลงพระบิตร มารดาประเทศไทยผู้ประพันธ์เขียนวรรคเพลงแต่ละท่อนเพลงเป็นดังนี้

ท่อนเพลงที่ 1

ผู้ประพันธ์เขียนวรรคเพลงแบบ 1 วรรคมี 4 ห้อง วรรคเพลงที่ 1 วรรคเพลงที่ 2 และวรรคเพลงที่ 4 เป็นแบบ แบบเริ่มวรรคครบห้องเพลง วรรคเพลงที่ 3 เป็นวรรคเพลงแบบ เริ่มวรรคไม่ครบห้อง (Anacrusis) โครงสร้างของวรรคเพลงเป็นแบบ ABAB

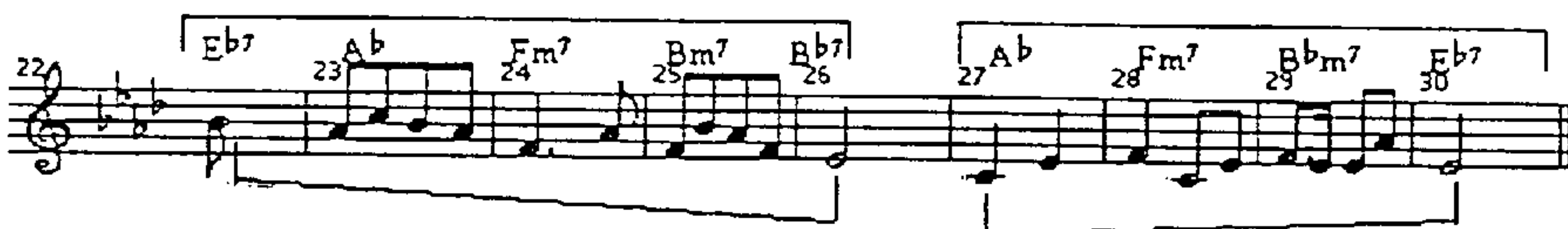
วรรคที่ 1 (ทำนอง A)

วรรคที่ 2 (ทำนอง B)



วรรคที่ 3 (ทำนอง A)

วรรคที่ 4 (ทำนอง B)



วรรคเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบบ (Conjunct Motion) โดยใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Echappe และ Suspension สำหรับเกลาคำทำนองเพลง Melodic Curves เคลื่อนจากสูงแล้วเคลื่อนที่ลงต่ำจบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

วรรคเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบบ Conjunct Motion โดยใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Passing Note สำหรับเกลาคำทำนองเพลง รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เคลื่อนจากเสียงต่ำไปยังเสียงสูง จบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

วรรคเพลงที่ 3 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบบ (Conjunct Motion) โดยใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Passing Note สำหรับเกลาคำทำนองเพลง Melodic Curves เคลื่อนจากสูงลงต่ำจบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

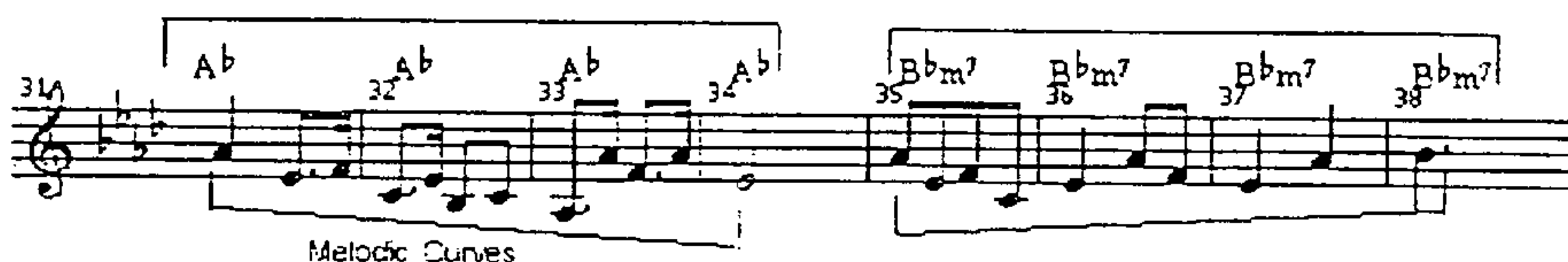
วรรคเพลงที่ 4 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบบ (Conjunct Motion) โดยใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Echappe และ Passing Note สำหรับเกลาคำทำนองเพลง รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เคลื่อนจากต่ำแล้วเคลื่อนที่สูงขึ้น จบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

ท่อนเพลงที่ 2

ผู้ประพันธ์เขียนวรรคเพลงแบบ 1 วรรคมี 4 ห้อง วรรคเพลงที่ 1 วรรคเพลงที่ 2 และวรรคเพลงที่ 4 เป็นวรรคเพลงแบบ เริ่มวรรคครบห้องเพลง วรรคเพลงที่ 3 เป็นวรรคเพลงแบบเริ่มวรรคไม่ครบห้อง (Anacrusis) โครงสร้างของวรรคเพลงเป็นแบบ ABAB

วรรคที่ 1 (ทำนอง A)

วรรคที่ 2 (ทำนอง B)



วรรคที่ 3 (ทำนอง A)

วรรคที่ 4 (ทำนอง B)



วรรคเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบบ (Conjunct Motion) โดยใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Echappe สำหรับเกลาคำทำนองเพลง Melodic Curves เคลื่อนจากสูงลงต่ำจบด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic

วรรคเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบบ (Conjunct Motion) โดยใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Echappe และ Passing Note สำหรับเกลาคำทำนองเพลง Melodic Curves เคลื่อนจากเสียงต่ำไปยังเสียงสูง จบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

วรรคเพลงที่ 3 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบบ (Conjunct Motion) โดยใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Echappe สำหรับเกลาคำทำนองเพลง Melodic Curves เคลื่อนจากสูงลงต่ำจบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

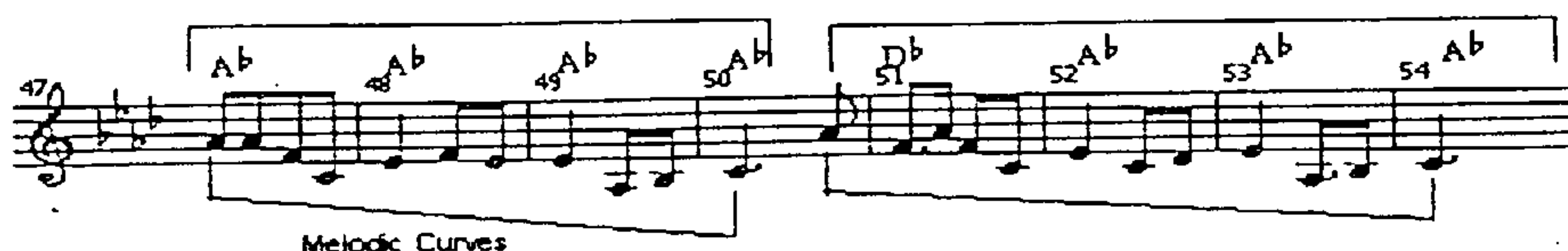
วรรคเพลงที่ 4 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบบ (Conjunct Motion) โดยใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Suspension และ Echappe สำหรับเกลาคำทำนองเพลง Melodic Curves เคลื่อนจากเสียงต่ำแล้วเคลื่อนที่สูงขึ้น จบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

ท่อนเพลงที่ 3

ผู้ประพันธ์เขียนวรรคเพลงแบบ 1 วรรคมี 4 ห้อง วรรคเพลงที่ 1 เป็นวรรคเพลงแบบเริ่มวรรคครบห้องเพลง วรรคเพลงที่ 2 และวรรคเพลงที่ 3 เป็นวรรคเพลงแบบเริ่มวรรคไม่ครบห้อง (Anacrusis) โครงสร้างของวรรคเพลงเป็นแบบ AABC

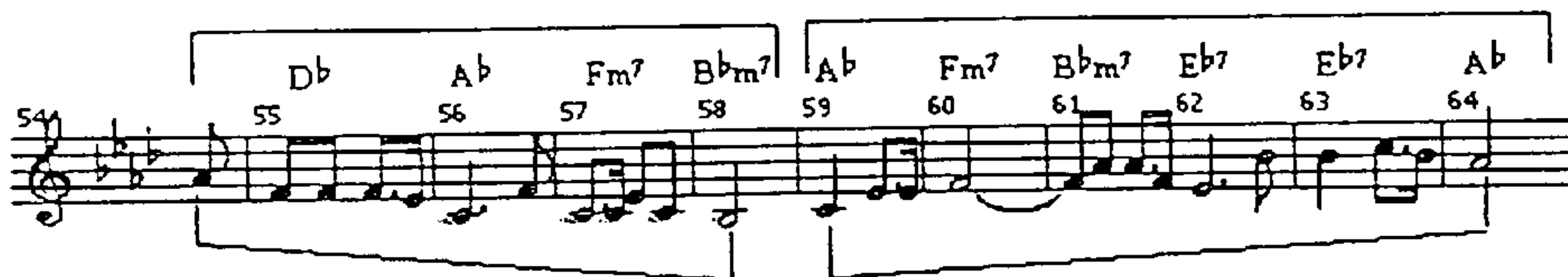
วรรคที่ 1 (ทำนอง A)

วรรคที่ (ทำนอง A)



วรรคที่ 3 (ทำนอง B)

วรรคที่ 4 (ทำนอง C)



วรรคเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบบ (Conjunct Motion) โดยใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Passing Note , Auxiliary Note และ Suspension สำหรับเกลาคำทำนองเพลง Melodic Curves เคลื่อนจากสูงลงต่ำจบด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic

วรรคเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบบ (Conjunct Motion) โดยใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Echappe และ Passing Note สำหรับเกลาคำทำนองเพลง Melodic Curves เคลื่อนจากเสียงต่ำไปยังเสียงสูง จบด้วยโน้ตในคอร์ด Supertonic

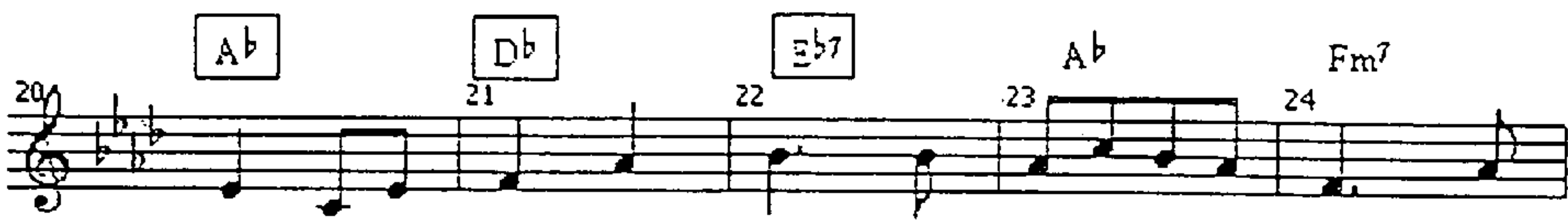
วรรคเพลงที่ 3 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบบ (Conjunct Motion) โดยใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Echappe สำหรับเกลาคำทำนองเพลง Melodic Curves เคลื่อนจากสูงลงต่ำจบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

วรรคเพลงที่ 4 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบบ (Conjunct Motion) โดยใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Echappe และ Auxiliary Note สำหรับเกลาคำทำนองเพลง Melodic Curves เคลื่อนจากสูงลงต่ำจบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

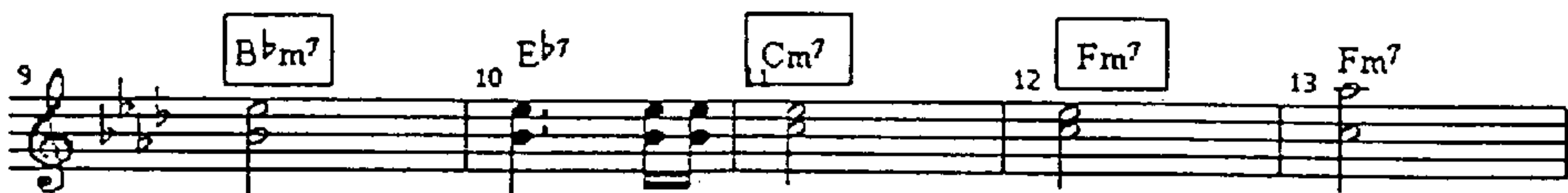
2. การเรียบเรียงเสียงประสาน (Harmony)

2.1 คอร์ด (Chord) จากการวิเคราะห์เพลง พระบิตร – มารดาประเทศไทย พบว่าผู้ประพันธ์ใช้คอร์ดดังนี้

ก. ใช้คอร์ดขั้นเอก (Primary Chord) ได้แก่



ข. ใช้คอร์ดขั้นโท (Secondary Chord) ได้แก่



2.2 การดำเนินคอร์ด (Chord Progression) เพลงพระบิดา – มารดาประเทศไทย
ผู้ประพันธ์ใช้การดำเนินคอร์ดดังนี้

ก. ใช้การดำเนินคอร์ด Ab – Db – Eb7 - Ab



จากการวิเคราะห์เพลงพระบิดา-มารดา-ประเทศไทย พบว่ามีการใช้การดำเนินคอร์ดตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล โดยใช้คอร์ด I – V – V7 – I ซึ่งเป็นคอร์ดขั้นเอก (Primary Chord) ในการดำเนินคอร์ด

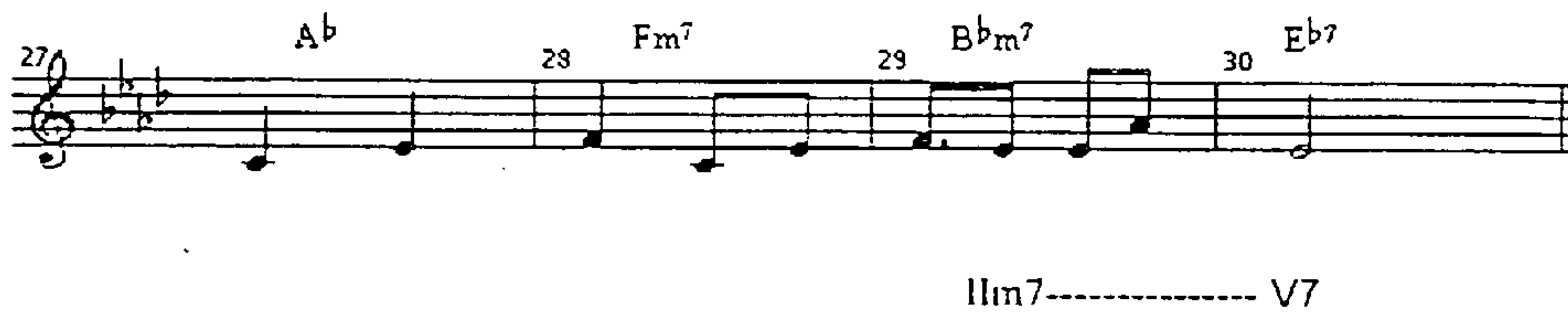
ข. ใช้การดำเนินคอร์ด Ab – Fm7 – Bm7 – Bb7 - Ab



ผู้ประพันธ์ใช้คอร์ดสำเร็จ (Pattern) คือคอร์ดชุด I - VI - II - V7 - I ซึ่งเป็นการใช้คอร์ดเป็นวงกลมหมุนไปเรื่อย ๆ ทำให้เกิดเสียงเคลื่อนที่อย่างกลมกลืนไพเราะน่าฟัง

2.3 การพักประโยค (Cadence) ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคเพลงของแต่ละท่อนเพลงดังนี้

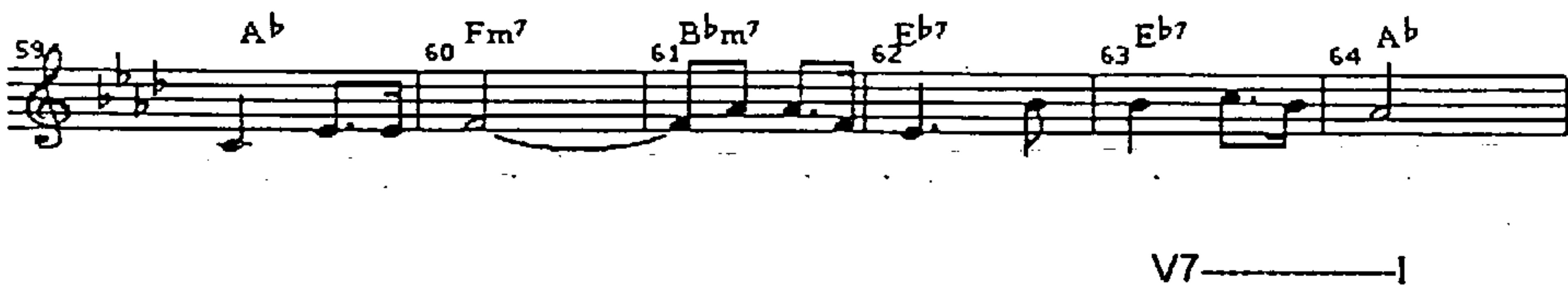
ท่อนเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคเพลงแบบ Half Cadence โดย
ใช้การเคลื่อนที่ของคอร์ด II^m7 เข้าหาคอร์ด V⁷



ท่อนเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคเพลงแบบ Perfect Authentic
Cadence โดยการใช้การเคลื่อนที่ของคอร์ด V⁷ เข้าหาคอร์ด I ทำนองจบด้วยโน้ตขึ้น Tonic



ท่อนเพลงที่ 3 ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคเพลงแบบ Perfect Authentic
Cadence โดยการใช้การเคลื่อนที่ของคอร์ด V⁷ เข้าหาคอร์ด I ทำนองจบด้วยโน้ตขึ้น Tonic



สรุปผลการวิเคราะห์เพลงพระบิตรมารดาประเทศไทย

1. ทำนอง (Melody)

โครงสร้างของทำนอง (Melodic Form) ผู้ประพันธ์เขียนทำนองเพลงจำนวน 3 ท่อน โดยเขียนโครงสร้างของทำนองเพลงท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 มีลักษณะคล้ายกัน ลักษณะของทำนองเพลงท่อนที่ 3 มีโครงสร้างของทำนองแตกต่างจาก 2 ท่อนเพลงแรก การเขียนโครงสร้างลักษณะนี้แสดงว่าผู้ประพันธ์มีได้ยึดแบบฟอร์มของบทเพลง

1.2 ช่วงเสียง (Range) ผู้ประพันธ์ใช้ช่วงเสียงกว้างคู่ 10 และช่วงเสียงที่นำมาใช้บ่อยคือช่วงเสียงคู่ 5

1.3 วรรคเพลง (Phase) เป็นวรรคเพลงแบบ 1 วรรค มี 4 ห้องเพลง ทำนองเพลงส่วนใหญ่เป็นแบบเริ่มวรรค ครบห้องเพลง

2. การเรียบเรียงเสียงประสาน (Harmony)

1.1 คอร์ด (Chord) ผู้ประพันธ์ใช้คอร์ดชนิด Major Minor7 Dominant7

1.2 การดำเนินคอร์ด (Chord Progression) ผู้ประพันธ์ใช้การดำเนินคอร์ดแบบเรียบง่าย ใช้คอร์ดสำเร็จรูปมาใช้ในการดำเนินคอร์ดทำให้เกิดเสียงที่มีความกลมกลืนไพเราะน่าฟัง

1.3 การพักประโยคเพลง (Cadence) ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคเพลงดังนี้

- Half Cadence
- Perfect Authentic Cadence

วิเคราะห์เพลงมหाराชภูมิพล

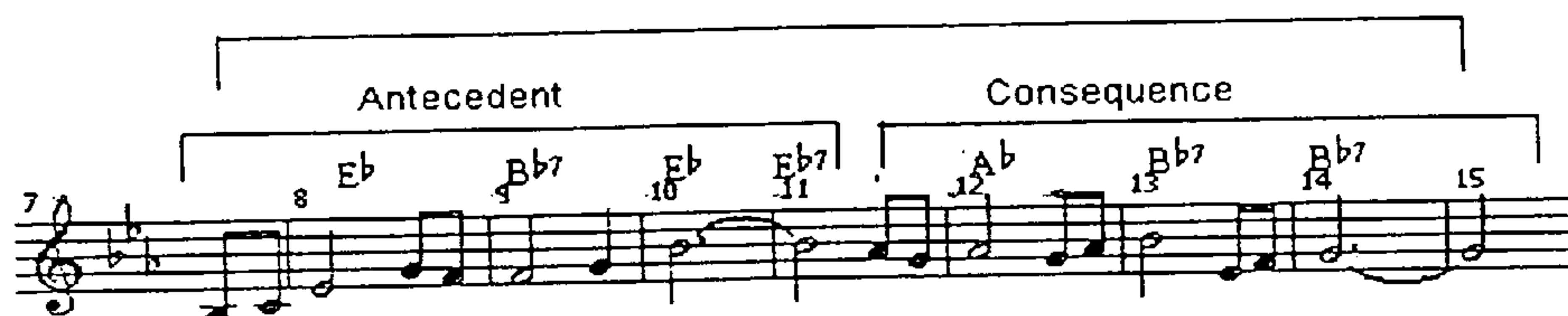
1. ทำนอง (Melody)

1.1 โครงสร้างของทำนอง (Melodic Form) เพลงมหाराชภูมิพล ผู้ประพันธ์ได้เขียนโครงสร้างของทำนองแบ่งเป็น 4 ท่อนเพลงดังนี้

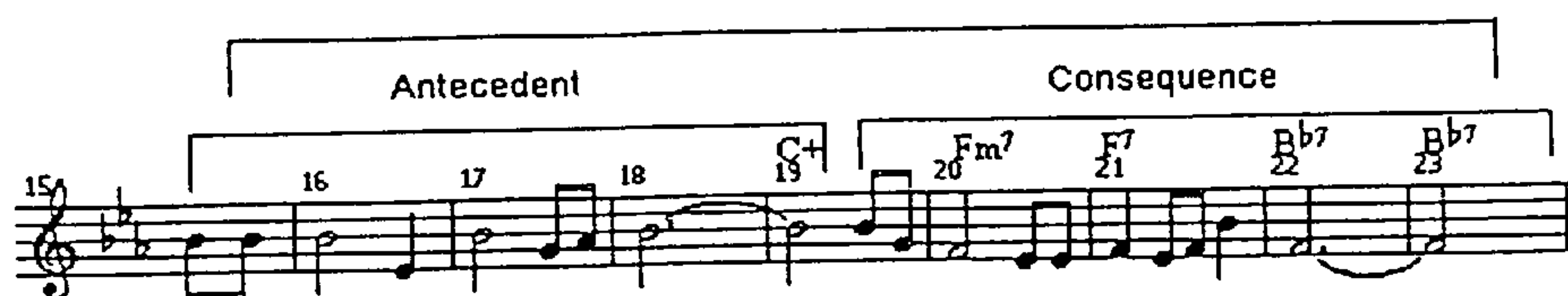
ท่อนเพลงที่ 1

ผู้ประพันธ์เขียน Intro นำขึ้นมาก่อนจำนวน 7 ห้อง เริ่มห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 7 ความยาวของทำนองเพลง (Length) มีจำนวน 16 ห้อง เริ่ม Pick up จากห้องที่ 7 เข้าห้องที่ 8 ถึงห้องที่ 23 โดยเขียนโครงสร้างของทำนองประโยคเพลงที่ 1 และประโยคเพลงที่ 2 เป็นประโยคถามและตอบแบบ Period Form

Period Form



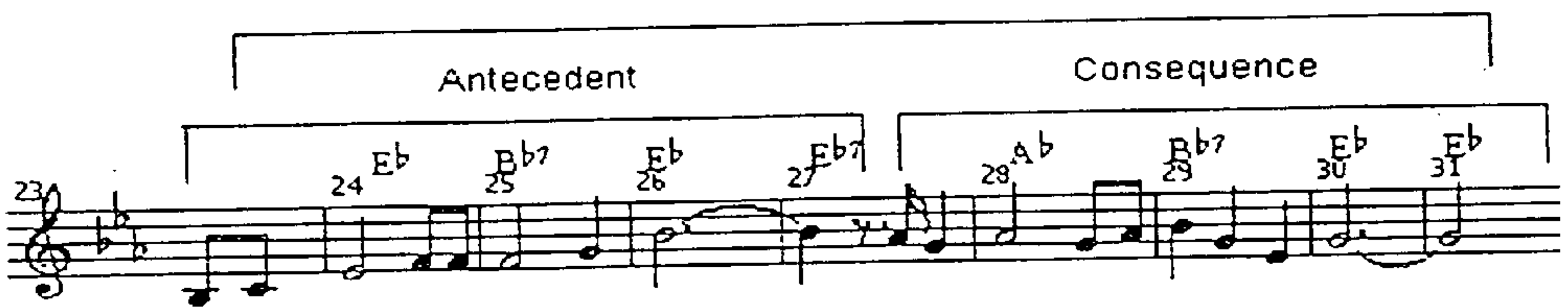
Period Form



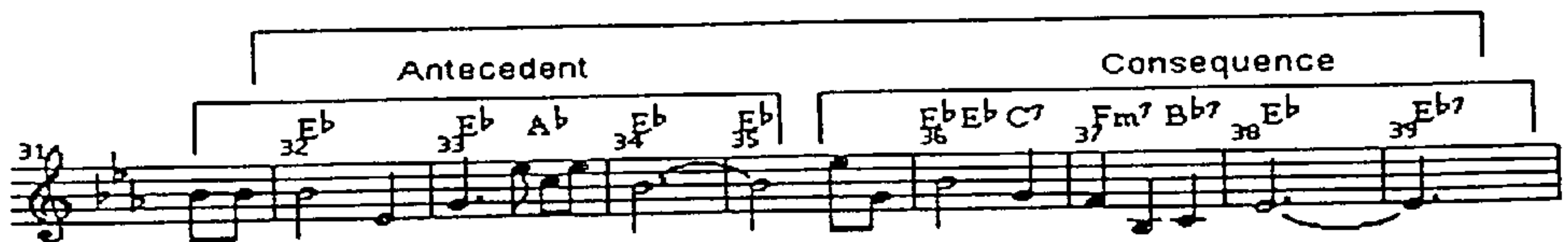
ท่อนเพลงที่ 2

ผู้ประพันธ์เขียนโครงสร้างทำนองซ้ำกับท่อนเพลงที่ 1 มีความยาวของทำนองเพลง (Length) มีความยาว 16 ห้อง เริ่ม Pick up จากห้องที่ 23 เข้าในห้องที่ 24 ถึงห้องที่ 39 โครงสร้างของทำนองเพลงประโยคเพลงที่ 1 และประโยคเพลงที่ 2 เป็นประโยคถามและตอบแบบ Period -Form

Period Form



Period Form



ท่อนเพลงที่ 3

ผู้ประพันธ์เขียนโครงสร้างทำนองซ้ำกับท่อนเพลงที่ 1 มีความยาวของทำนองเพลง (Length) มีความยาว 16 ห้อง เริ่ม Pick up จากห้องที่ 39 เข้าในห้องที่ 40 ถึงห้องที่ 55 โครงสร้างของทำนองเพลงประโยคเพลงที่ 1 และประโยคเพลงที่ 2 เป็นประโยคถามและตอบแบบ Period -Form

Period Form

Antecedent Consequence

39 40 A^b A^b_6 41 E^b E^b 42 B^b_7 43 A^b 44 Cm^7 45 Fm 46 B^b_7 47

Detailed description: This musical staff shows measures 39 to 47. Measure 39 is a pickup measure. Measures 40-43 form the Antecedent phrase, and measures 44-47 form the Consequence phrase. Chord symbols are written above the notes: A^b , A^b_6 , E^b , E^b for measures 40-43, and B^b_7 , A^b , Cm^7 , Fm , B^b_7 for measures 44-47.

Period Form

Antecedent Consequence

48 A^b 49 Cm^7 C^7 50 Fm 51 Fm^7 52 B^b_7 53 A^b 54 B^b_7 55

Detailed description: This musical staff shows measures 48 to 55. Measures 48-51 form the Antecedent phrase, and measures 52-55 form the Consequence phrase. Chord symbols are written above the notes: A^b , Cm^7 , C^7 , Fm , Fm^7 for measures 48-51, and B^b_7 , A^b , B^b_7 for measures 52-54, with measure 55 being a whole note.

ท่อนเพลงที่ 4

ผู้ประพันธ์เขียนทำนองซ้ำกับท่อนเพลงแรก ความยาวของทำนองเพลง

(Length) มีความยาว 11 ห้อง เริ่ม Pick up จากห้องที่ 55 เข้าในห้องที่ 56 ถึงห้องที่ 71
โครงสร้างของทำนองเพลงประโยคเพลงที่ 1 และประโยคเพลงที่ 2 เป็นประโยคถามและตอบ
แบบ Period Form

Period Form

Antecedent Consequence

55 56 57 58 59 60 61 62 63

Chords: Eb, Bb7, Eb, Eb7, Bb6, F9, Fm7, Bb7, Eb, Eb

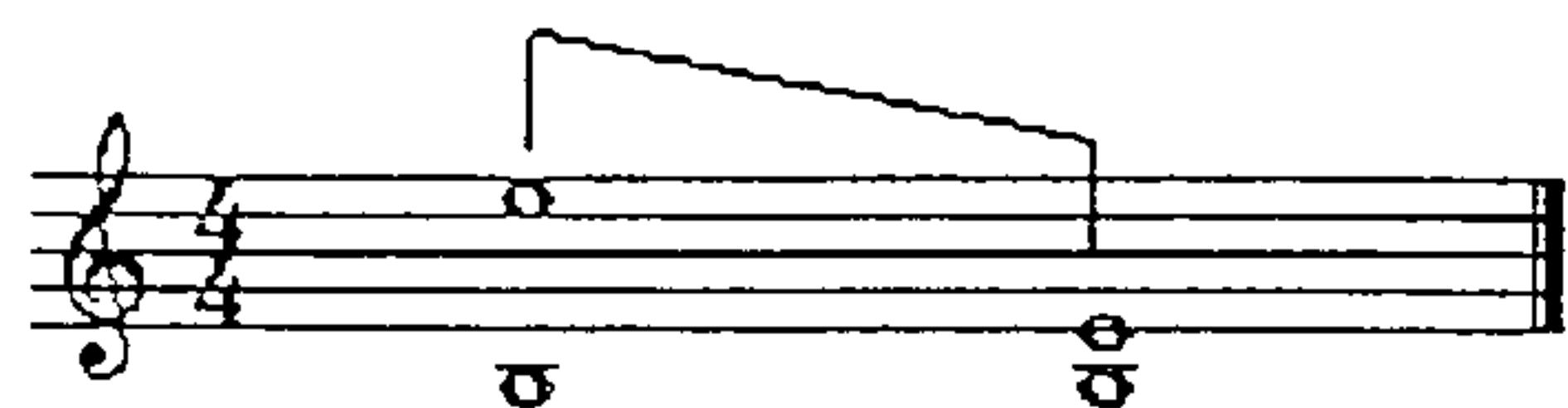
Period Form

Antecedent Consequence

63 64 65 66 67 68 69 70 71

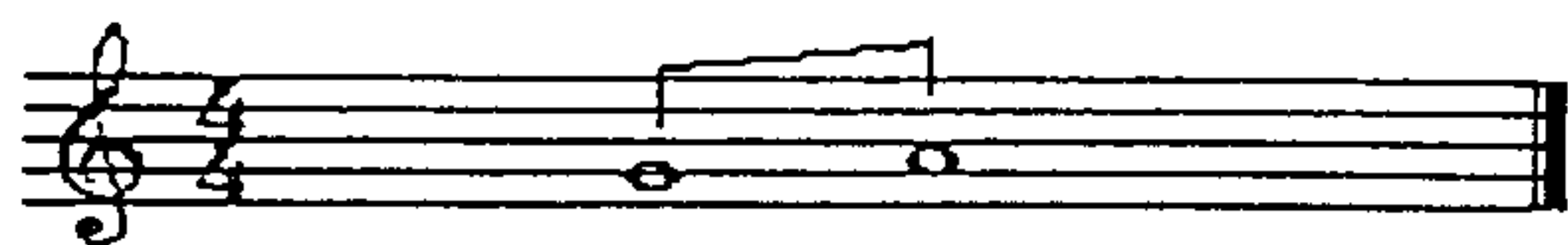
Chords: Eb, Cm7, Fm7, Fm7, Bb7, Bb7, Eb, Eb

1.2 ช่วงเสียง (Range) เพลงมหाराชภูมิพล ผู้ประพันธ์ได้เขียนทำนองเพลงโดยใช้ ช่วงเสียงคู่ 11 เปอร์เฟคท์ มีเสียงต่ำสุด เสียง B และมีเสียงสูงสุด เสียง E



Per..11 th Per..4 th

มีช่วงเสียงกลางของทำนองเพลง (Tessitura) ซึ่งเป็นช่วงเสียงที่ใช้บ่อยอยู่ระหว่างช่วง เสียงคู่ 2 เมเจอร์ ระหว่างเสียงเสียง G และเสียง A



maj.. 2 nd

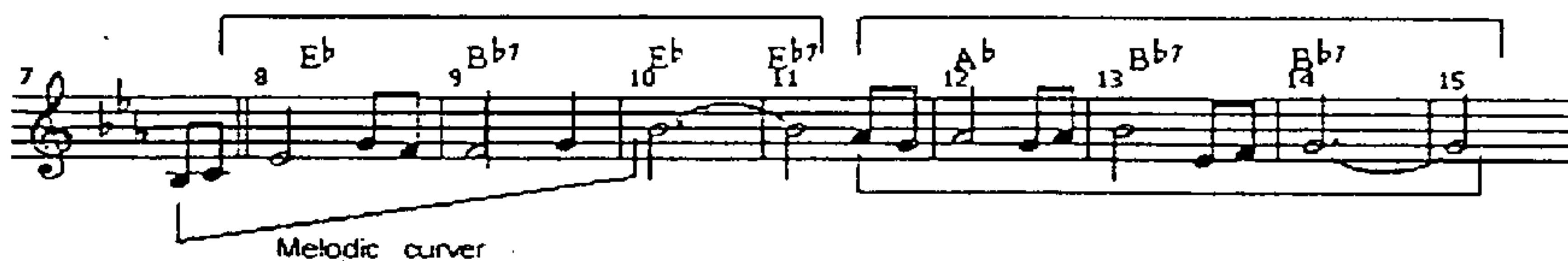
1.3 วรรคเพลง (Phrase)

ท่อนเพลงที่ 1

ผู้ประพันธ์ได้เขียนทำนองแบบ 1 ท่อนแบ่งเป็น 4 วรรค เป็นแบบ 1 วรรคมี 4 ห้อง (Four bars Phrase) การเขียนทำนองเป็นแบบเริ่มวรรคไม่ครบห้องเพลง (Anacrusis) โครงสร้างของวรรคเพลงเป็นแบบ AAAA

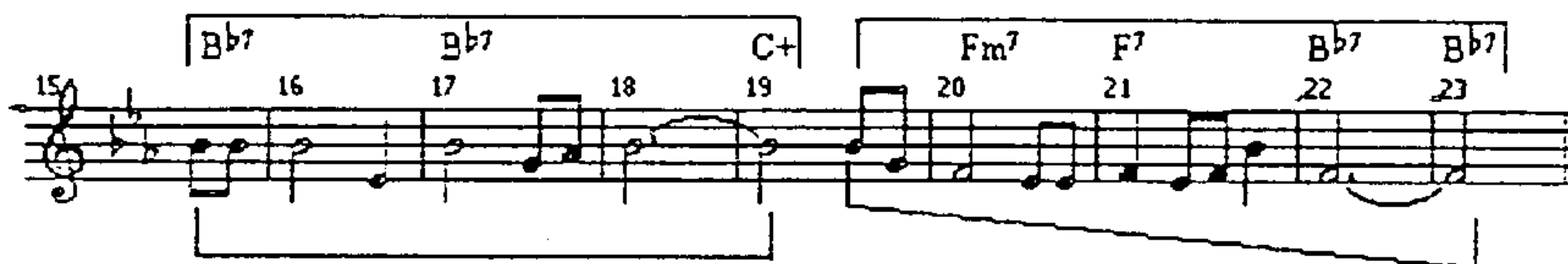
วรรคที่ 1 (ทำนอง A)

วรรคที่ 2 (ทำนอง A)



วรรคที่ 3 (ทำนอง A)

วรรคที่ 4 (ทำนอง A)



วรรคเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบบกระโดดข้ามชั้น (Disjunct Motion) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Escape Tone , Anticipation และ Passing Note สำหรับเกลาคำทำนองเขียน (Melodic Curves) เริ่มจากเสียงต่ำแล้วเคลื่อนที่สูงขึ้น 1 Octave

วรรคเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์ได้เขียนลักษณะของทำนอง (Melodic Rhythm) ซ้ำกับท่อนเพลงที่ 1 โดยมีการตกแต่งทำนองบ้างเล็กน้อย ได้ใช้โน้ตประเภท Anticipation และ Passing Note สำหรับเกลาคำทำนอง รูปร่างของทำนองเคลื่อนที่ต่ำลง 1 เสียง จบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

วรรคเพลงที่ 3 ผู้ประพันธ์ได้เขียนทำนอง 2 วรรคแรก โดยใช้โน้ตนอกคอร์ด ประเภท Passing Note รูปร่างของทำนองเริ่มและพักทำนองด้วยระดับเสียงเดียวกัน

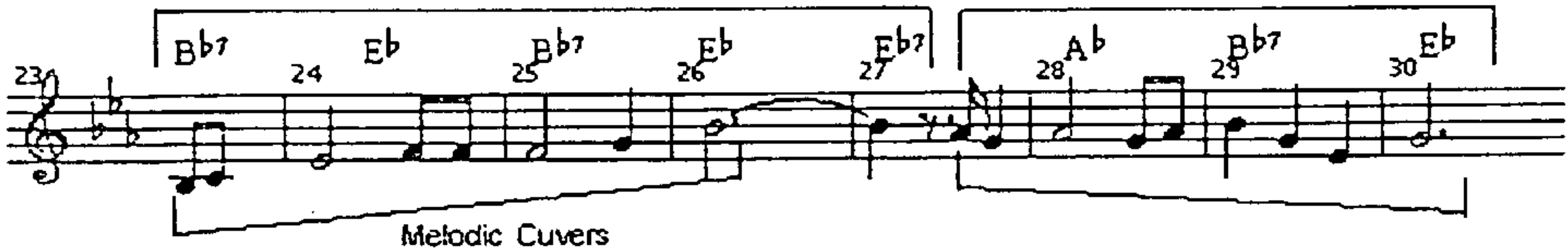
วรรคเพลงที่ 4 ผู้ประพันธ์ได้นำลักษณะของทำนอง (Melodic Rhythm) ของวรรคแรกกลับมาใช้อีกครั้ง ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Auxiliary Note สำหรับเกลาคำทำนอง รูปร่างของทำนองเริ่มจากเสียงสูงแล้วเคลื่อนลงมายังเสียงต่ำ จบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

ท่อนเพลงที่ 2

ผู้ประพันธ์เขียนทำนองและวรรคเพลงซ้ำกับท่อนแรก ทำนองเพลงเป็นแบบ 1 วรรคมี 4 ห้อง (Four bars Phrase) การเขียนทำนองเป็นแบบเริ่มวรรคไม่ครบห้องเพลง (Anacrusis) โครงสร้างของวรรคเพลงเป็นแบบ AAAA

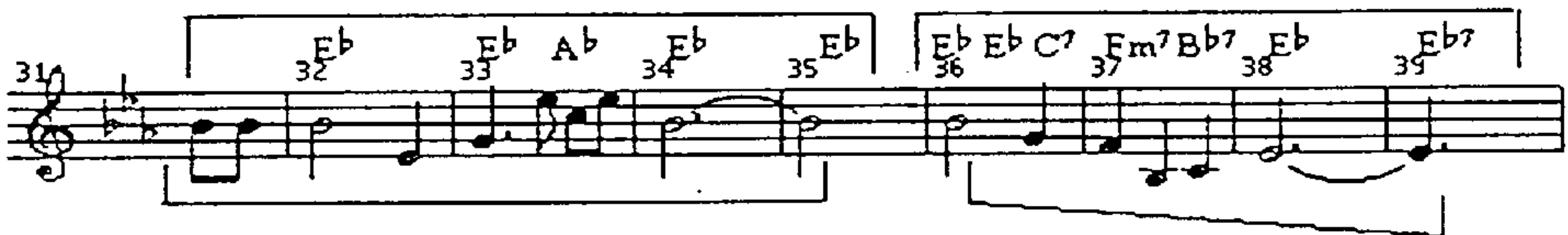
วรรคที่ 1 (ทำนอง A)

วรรคที่ 2 (ทำนอง A)



วรรคที่ 3 (ทำนอง A)

วรรคที่ 4 (ทำนอง A)



วรรคเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Anticipation และ Passing Note สำหรับเกลการทำนองเขียน (Melodic Curves) เริ่มจากเสียงต่ำแล้วเคลื่อนที่สูงขึ้น 1 Octave จบด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic

วรรคเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์ได้เขียนลักษณะของทำนอง (Melodic Rhythm) ซ้ำกับท่อนเพลงที่ 1 โดยมีการดกแต่งทำนองบ้างเล็กน้อย ได้ใช้โน้ตประเภท Passing Note สำหรับเกลการทำนอง รูปร่างของทำนองเคลื่อนที่ต่ำลง 1 เสียง จบด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic

วรรคเพลงที่ 3 ผู้ประพันธ์ได้เขียนทำนองให้แตกต่างจาก 2 วรรคแรกเพื่อหลีกเลี่ยงความซ้ำซากของทำนอง โดยใช้โน้ตนอกคอร์ด ประเภท Passing Note รูปร่างของทำนองเริ่มและพักทำนองด้วยระดับเสียงเดียวกัน

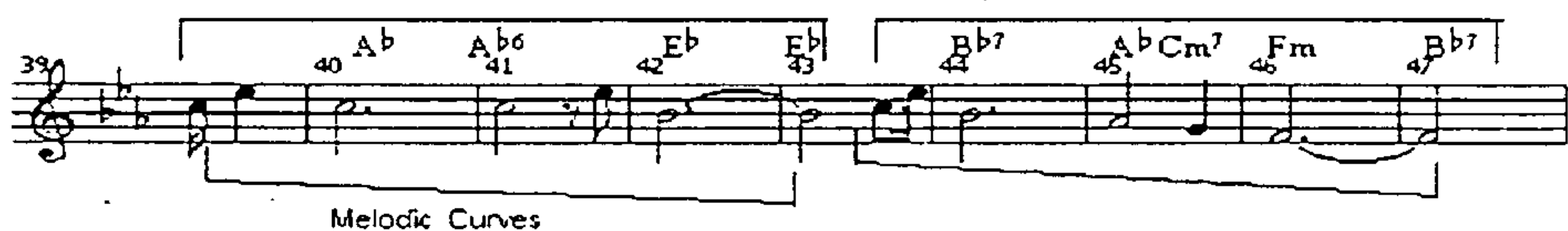
วรรคเพลงที่ 4 ผู้ประพันธ์ได้นำลักษณะของทำนอง (Melodic Rhythm) ของวรรคแรกกลับมาใช้อีกครั้ง ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Passing Note สำหรับเกลการทำนอง รูปร่างของทำนองเริ่มจากเสียงสูงแล้วเคลื่อนลงมายังเสียงต่ำ

ท่อนเพลงที่ 3

ผู้ประพันธ์เขียนทำนองเพลงเป็นแบบ 1 วรรคมี 4 ห้อง (Four bars Phrase)
การเขียนทำนองเป็นแบบเริ่มวรรคไม่ครบห้องเพลง (Anacrusis) โครงสร้างของวรรคเพลงเป็น
แบบ AABA

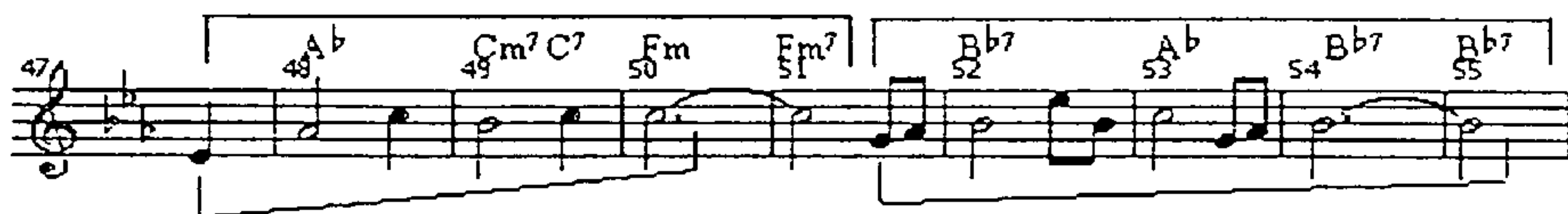
วรรคที่ 1 (ทำนอง A)

วรรคที่ 2 (ทำนอง A)



วรรคที่ 3 (ทำนอง B)

วรรคที่ 4 (ทำนอง A)



วรรคเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion)
ทำนองใช้แต่โน้ตในคอร์ด รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เริ่มจากเสียงสูงแล้วเคลื่อน
ต่ำลง จบด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic

วรรคเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์ได้เขียนลักษณะของทำนอง (Melodic Rhythm) ซ้ำกับวรรค
เพลงที่ 1 โดยมีการตกแต่งทำนองบ้างเล็กน้อย ทำนองใช้แต่โน้ตในคอร์ด รูปร่างของทำนองเริ่ม
ด้วยเสียงสูง แล้วเคลื่อนลงต่ำ จบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

วรรคเพลงที่ 3 ผู้ประพันธ์ได้เขียนทำนองให้แตกต่างจาก 2 วรรคแรกเพื่อหลีกเลี่ยง
ความซ้ำซากของทำนอง ทำนองใช้โน้ตในคอร์ด รูปร่างของทำนองเริ่มจากเสียงต่ำและเคลื่อนที่
สูงขึ้น จบด้วยโน้ตในคอร์ด Supertonic

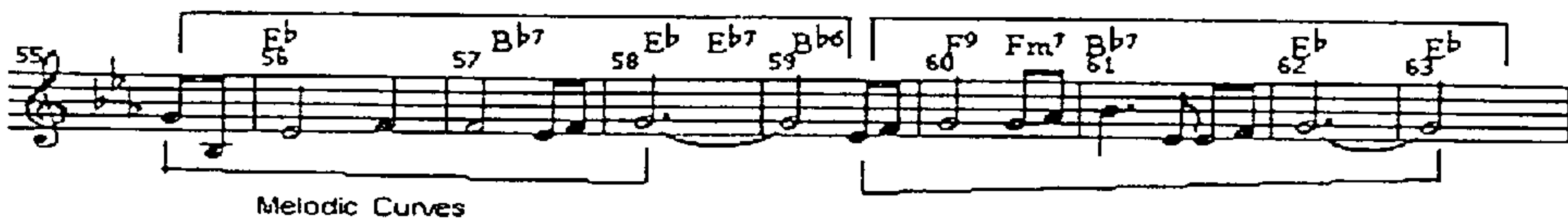
วรรคเพลงที่ 4 ผู้ประพันธ์ได้นำลักษณะของทำนอง (Melodic Rhythm) ของวรรคแรก
กลับมาใช้อีกครั้ง ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Passing Note สำหรับเกล้าทำนอง รูปร่างของ
ทำนองเริ่มจากเสียงต่ำแล้วเคลื่อนที่สูงขึ้น จบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

ท่อนเพลงที่ 4

ผู้ประพันธ์เขียนทำนองเพลงเป็นแบบ 1 วรรคมี 4 ห้อง (Four bars Phrase)
การเขียนทำนองเป็นแบบเริ่มวรรคไม่ครบห้องเพลง (Anacrusis) โครงสร้างของวรรคเพลงเป็น
แบบ AAAA

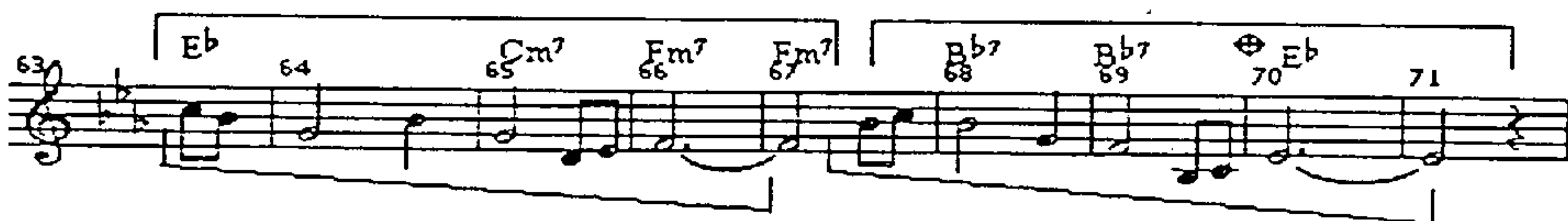
วรรคที่ 1 (ทำนอง A)

วรรคที่ 2 (ทำนอง A)



วรรคที่ 3 (ทำนอง A)

วรรคที่ 4 (ทำนอง A)



วรรคเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ใช้
โน้ตนอกคอร์ดประเภท Anticipation และ Passing Note สำหรับเกล่าทำนอง รูปร่างของ
ทำนอง (Melodic Curves) เริ่มทำนองและจบทำนองในระดับเสียงเดียวกัน โดยจบด้วยโน้ตใน
คอร์ด Dominant

วรรคเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์ได้เขียนลักษณะของทำนอง (Melodic Rhythm) ข้างกับ
ท่อนเพลงที่ 1 โดยมีการตกแต่งทำนองบ้างเล็กน้อย ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Escape Note
และ Passing Note สำหรับเกล่าทำนอง รูปร่างของทำนองเริ่มที่เสียงต่ำลงแล้วเคลื่อนที่สูงขึ้น
จบด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic

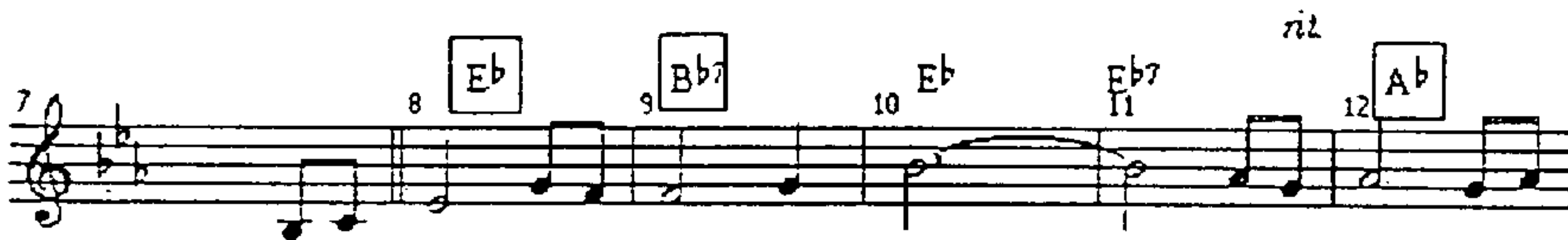
วรรคเพลงที่ 3 ผู้ประพันธ์ได้เขียนทำนองข้างกับวรรคเพลงแรก ใช้โน้ตนอกคอร์ด
ประเภท Escape Tone และ Passing Note รูปร่างของทำนองเริ่มจากเสียงสูงแล้วเคลื่อนที่ต่ำ
ลง จบด้วยโน้ตในคอร์ด Supertonic

วรรคเพลงที่ 4 ผู้ประพันธ์ได้นำลักษณะของทำนอง (Melodic Rhythm) ของวรรคแรก
กลับมาใช้อีกครั้ง ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Passing Note สำหรับเกล่าทำนอง รูปร่างของ
ทำนองเริ่มจากเสียงสูงแล้วเคลื่อนที่ลงต่ำ จบด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic

2. การเรียบเรียงเสียงประสาน (Harmony)

2.1 คอร์ด (Chord) ที่ผู้ประพันธ์นำมาใช้ในบทเพลงมหाराชภูมิพลมีดังนี้
ประเภทของคอร์ดที่นำมาใช้ ได้แก่

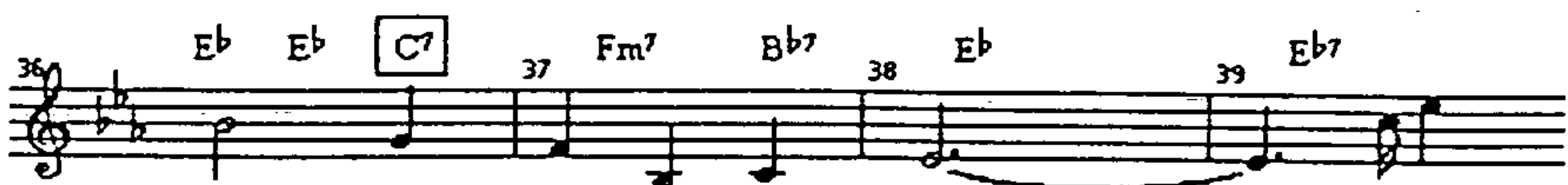
ก. คอร์ดชั้นเอก (Primary Chord) ได้แก่คอร์ด Eb – Bb - Eb7



ข. ใช้คอร์ดชั้นโท (Secondary Chord) ได้แก่คอร์ด Fm7

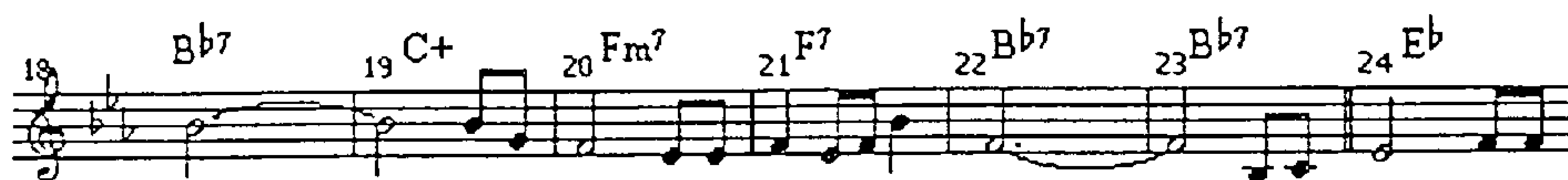


ค. ใช้คอร์ดนอกบันไดเสียง (Secondary Dominant) ได้แก่คอร์ด C7



2.2 การดำเนินคอร์ด (Chord progression)

ก. ใช้การดำเนินคอร์ด



ผู้ประพันธ์ใช้ การดำเนินคอร์ด I - V - VI - II - V - I โดยใช้คอร์ด VI Auxmented มาเป็นคอร์ดผ่านไปยังคอร์ด II เช่นเดียวกันก็ใช้คอร์ด II Major7 มาเป็นคอร์ดผ่าน ไปหาคอร์ด V7 แล้วส่งไปหาคอร์ด I

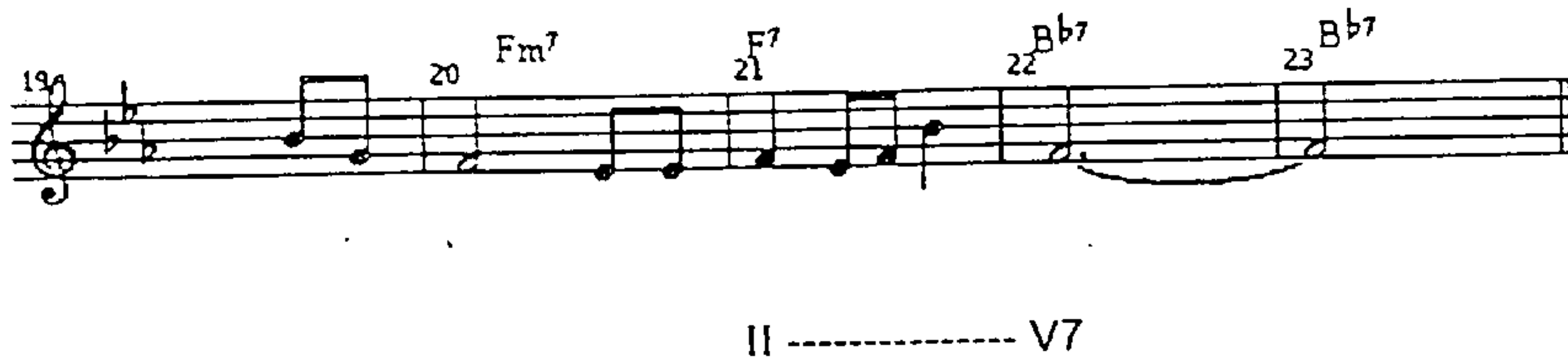
ข. ใช้การดำเนินคอร์ด



ผู้ประพันธ์ใช้ การดำเนินคอร์ด I - V7 - IV - VI - II - V7 - I เป็นการดำเนินคอร์ดตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล เป็นการดำเนินคอร์ดที่มีความสัมพันธ์กันทำให้เกิดเสียงที่มีความไพเราะ

2.3 การพักประโยค (Cadence) เพลงมหाराชภูมิพลผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยค ของแต่ละท่อนเพลงดังนี้

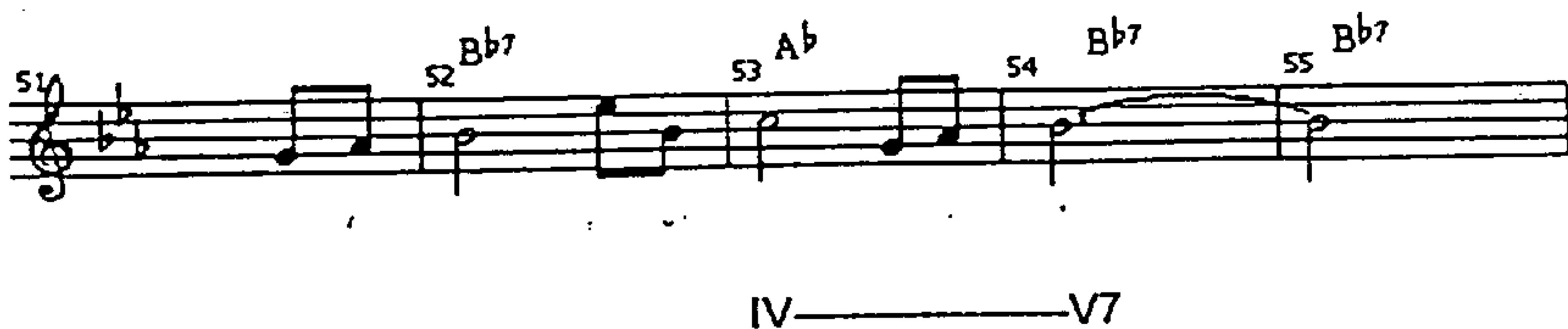
ท่อนเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคเพลงแบบ Half Cadence
เป็นการดำเนินคอร์ด II เคลื่อนที่เข้าหาคอร์ด V7



ท่อนเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์ ใช้การพักประโยคเพลงแบบ Perfect Authentic
Cadence โดยการใช้การดำเนินคอร์ด V7 - I โดยจบลงด้วยโน้ตขึ้น Tonic



ท่อนเพลงที่ 3 ผู้ประพันธ์ ใช้การพักประโยคเพลงแบบ Mixed Cadence
โดยการใช้การดำเนินคอร์ด IV (Major) เคลื่อนไปหาคอร์ด (Dominant) โดยให้คอร์ด V7
อยู่บนจังหวะหนัก



ท่อนเพลงที่ 4 ผู้ประพันธ์ ใช้การพักประโยคเพลงแบบ Perfect Authentic Casence โดยใช้การดำเนินคอร์ด V7 – I โดยจบลงด้วยโน้ตขึ้น Tonic



สรุปผลการวิเคราะห์เพลงมหาชาภูมิพล

1. ทำนอง (Melody)

1.1 โครงสร้างของทำนอง (Melodic Form) ผู้ประพันธ์เขียนโครงสร้างทำนองของประโยคเพลงแบ่งเป็น 3 ท่อนเพลง โดยเขียนท่อนที่ 1 ท่อนที่ 2 และท่อนที่ 4 ซ้ำกัน ทำนองเพลงท่อนที่ 3 จะแตกต่างจากท่อนเพลงอื่น การเขียนโครงสร้างของทำนองแบบนี้เป็นแบบ AABA โดยเขียนความยาวของทำนองในแต่ละท่อนเพลงมีความยาวเท่ากันคือ 16 ห้องเพลง

1.2 ช่วงเสียง (Range) ผู้ประพันธ์ใช้อยู่ในช่วงเสียงคู่ 11 ซึ่งเป็นที่นิยมใช้กันในเพลงป๊อปปูล่า จะมีช่วงเสียงระหว่างคู่ 8 – 12

1.3 วรรคเพลง (Phrase) เป็นแบบ 1 วรรคมี 4 ห้อง ทำนองเริ่มวรรคไม่ครบห้องเพลง ทำนองส่วนมากใช้โน้ตในคอร์ดโดยใช้โน้ตนอกคอร์ดสำหรับเกล่าทำนองให้มีความไพเราะมากขึ้น

2. การเรียบเรียงเสียงประสาน (Harmony)

2.1 คอร์ด (Chord) ที่ผู้ประพันธ์นำมาใช้ในบทเพลงมหาชาภูมิพลได้แก่ คอร์ดชนิด Major Major6 Major7 Major9 Minor7 Dominant7 และใช้คอร์ด Secondary Dominant มาใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสาน

2.2 การดำเนินคอร์ด (Chord Progression) ผู้ประพันธ์ใช้คอร์ดชนิด Augmented มาใช้ในการดำเนินคอร์ดเพื่อส่งไปยังคอร์ด Super Tonic ใช้การดำเนินคอร์ดขึ้นเอกและคอร์ดขึ้นโทเป็นหลักมีการใช้คอร์ดชุด I - V7 - I มาใช้ในการดำเนินคอร์ดเป็นส่วนมาก

2.3 การพักประโยคเพลง (Cadence) ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคเพลงดังนี้

- Half Cadence
- Perfect Authentic Cadence
- Mixed Cadence

วิเคราะห์เพลงสมเด็จย่าของชาวไทย

1. ทำนอง (Melody)

1.1 โครงสร้างของทำนอง (Melodic Form)

จากการวิเคราะห์เพลงสมเด็จย่าของชาวไทยพบว่าผู้ประพันธ์ได้เขียนโครงสร้างทำนองเพลงแบ่งออกเป็น 4 ท่อนเพลง แต่ละท่อนเพลงประกอบด้วยความยาวของทำนองเพลง (Length) และมีโครงสร้างของทำนองเพลงในแต่ละประโยคเพลง (Period) เป็นดังนี้

ท่อนเพลงที่ 1

ผู้ประพันธ์เขียน Intro นำขึ้นมาก่อนจำนวน 7 ห้อง เริ่มจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 7 ความยาวของทำนองเพลง (Length) มีจำนวน 8 ห้องเพลง เริ่ม Pick up จากห้องที่ 7 เข้าห้องที่ 8 ถึงห้องที่ 15 และเขียนโครงสร้างของทำนองเพลงในประโยคเพลงที่ 1 เป็นประโยคเพลงถามและตอบแบบ Period Form และประโยคเพลงที่ 2 เป็นประโยคถามตอบแบบ Non - Period Form

Period Form



Non - Period Form



ท่อนเพลงที่ 2

ผู้ประพันธ์เขียนโครงสร้างของทำนองเพลงซ้ำกับท่อนเพลงแรกมีความยาวของทำนอง (Length) มีจำนวน 8 ห้องเพลง เริ่ม Pick up จากห้องที่ 15 เข้าในห้องที่ 23 และเขียนโครงสร้างของทำนองเพลงในประโยคเพลงที่ 1 เป็นประโยคเพลงถามและตอบแบบ Period Form และประโยคเพลงที่ 2 เป็นประโยคถามและตอบแบบ Non - Period Form

Period Form

The musical notation for the Period Form consists of two phrases. The first phrase, labeled 'Antecedent', spans measures 15 to 17 and contains the chords C, Dm7, and C. The second phrase, labeled 'Consequence', spans measures 18 to 19 and contains the chords C9 and F. The notation is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat.

Non - Period Form

The musical notation for the Non-Period Form consists of two phrases. The first phrase, labeled 'Antecedent', spans measures 20 to 21 and contains the chords C7, F, C7, and Fmaj9. The second phrase, labeled 'Consequence', spans measures 22 to 23 and contains the chords C, D7, G7, and C. The notation is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat.

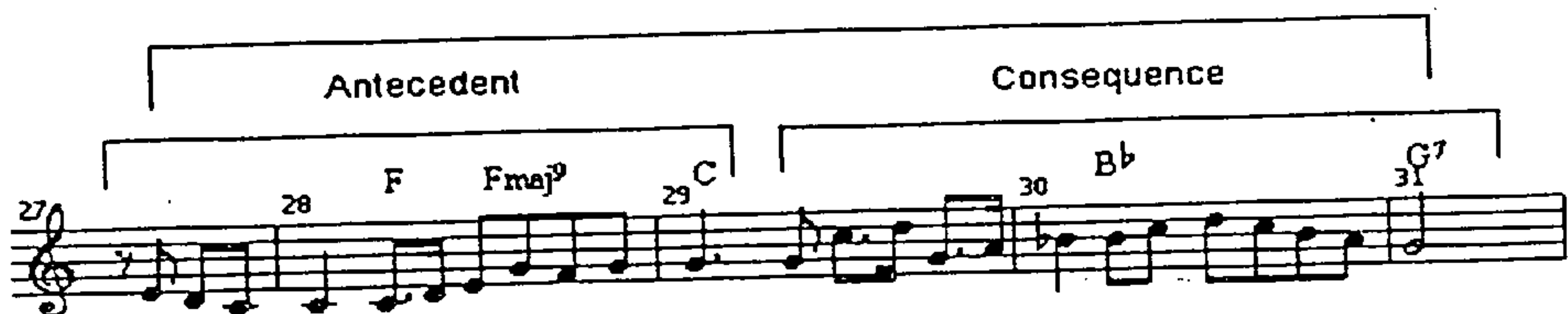
ท่อนเพลงที่ 3

ผู้ประพันธ์ได้เขียนทำนองขึ้นมาใหม่ให้แตกต่างจาก 2 ท่อนเพลงแรกความยาวของทำนองเพลง (Length) มีจำนวน 8 ห้องเพลง เริ่ม Pick up จากห้องที่ 23 เข้าในห้องที่ 24 ถึงห้องที่ 31 โครงสร้างของทำนองเพลงในประโยคเพลงที่ 1 และประโยคเพลงที่ 2 เป็นประโยคถามและตอบแบบ Non - Period Form

Non - Period Form



Non - Period Form



ท่อนเพลงที่ 4

ท่อนเพลงนี้ผู้ประพันธ์ได้เขียนทำนองเพลงซ้ำกับท่อนเพลงแรก ความยาวของ
ทำนองเพลง (Length) มีจำนวน 8 ห้องเพลง เริ่ม Pick up จากห้องที่ 31 เข้าในห้องที่ 32 ถึง
ห้องที่ 39 โครงสร้างของทำนองเพลงในประโยคเพลงที่ 1 และประโยคเพลงที่ 2 เป็นประโยคตาม
และตอบแบบ Non -Period Form

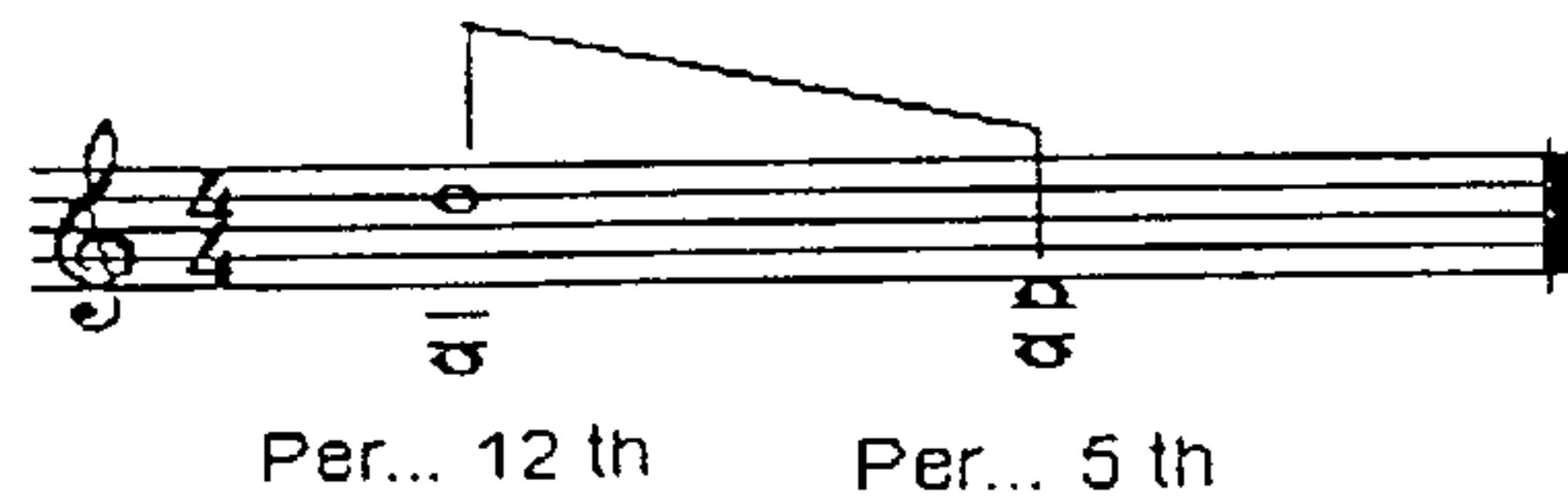
Period Form

Musical notation for measures 31 to 35. Measure 31 is a pickup measure. Measures 32-33 are grouped under the label 'Antecedent' and contain chords C and Dm. Measures 34-35 are grouped under the label 'Consequence' and contain chords C⁹, F, and G⁷. The notation shows a melodic line with eighth and quarter notes.

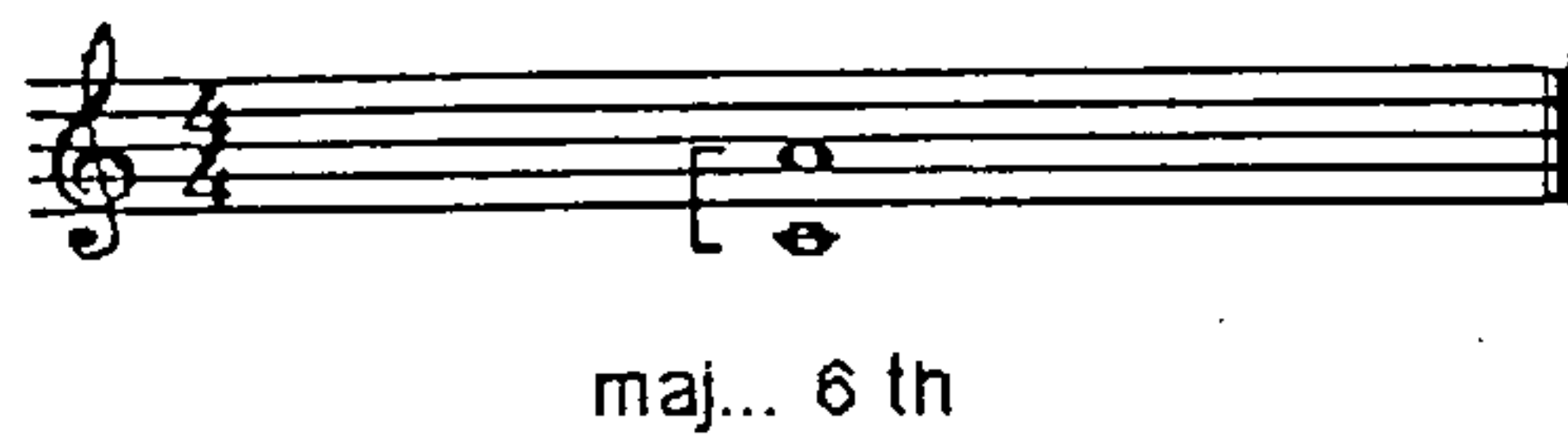
Non - Period Form

Musical notation for measures 35 to 39. Measures 35-37 are grouped under the label 'Antecedent' and contain chords C⁷, F, C⁷, and F⁹. Measures 38-39 are grouped under the label 'Consequence' and contain chords C, D⁷, G⁷, and C F. The notation shows a melodic line with eighth and quarter notes.

1.2 ช่วงเสียง (Range) เพลงสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมหาวชิราลงกรณ บดินทรเทพยวรางกูร ผู้ประพันธ์ได้สร้างแนวทำนองเพลงโดยใช้ช่วงเสียง คู่ 12 เปอร์เฟก มีเสียงต่ำสุด คือเสียง G และเสียงสูงสุด คือเสียง D



มีช่วงเสียงกลางของทำนองเพลง (Tessitura) ซึ่งเป็นช่วงเสียงของเพลงที่ใช้บ่อยอยู่ระหว่างช่วงเสียง คู่ 6 เมเจอร์ ระหว่างเสียง C และเสียง A



1.3 วรรคเพลง (Phrase) จากการวิเคราะห์เพลงสมเด็จย่าของชาวไทย พบว่าผู้ประพันธ์เขียนวรรคเพลงดังนี้

ท่อนเพลงที่ 1

ผู้ประพันธ์ได้เขียนวรรคเพลง แบบเริ่มวรรคไม่ครบห้องเพลง (Anacrusis) โดยเขียน 1 วรรคเพลง มี 2 ห้อง (Two bars Phrase) โครงสร้างของวรรคเพลงเป็นแบบ ABBA วิลเลียม แพร์ี กล่าวถึงการเขียนทำนองแบบนี้ว่า เป็นการเขียนทำนอง 2 ทำนอง ระหว่างทำนองของวรรค A และทำนองของ B ให้มีความแตกต่างกัน ในท่อนนี้ผู้ประพันธ์ได้เขียนทำนองของวรรคเพลงที่ 1 และวรรคเพลงที่ 2 เป็นแบบ Antecedent – Consequence คือการเขียนแนวทำนองแบบถามตอบ โดยวรรคถามจะจบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant และวรรคตอบจบด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic

วรรคที่ 1 (ทำนอง A)

วรรคที่ 2 (ทำนอง B)

วรรคที่ 3 (ทำนอง B)

วรรคที่ 4 (ทำนอง A)

วรรคเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์สร้างแนวทำนองแบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) มีการใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Passing Note และ Auxiliary Note มาเกล่าทำนอง ให้มีความไพเราะ และนุ่มนวลมากขึ้น รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เริ่มต้นด้วยเสียงสูง แล้วเคลื่อนที่ต่ำลงมาเรื่อยๆ จบที่เสียงต่ำ โดยจบด้วยโน้ตชั้น Dominant ของคอร์ด Tonic

วรรคเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์ได้เขียนแนวทำนอง ให้แตกต่างกับวรรคแรกเล็กน้อย โดยการขยายอัตราตัวโน้ตและเปลี่ยนระดับเสียงให้สูงขึ้น แนวทำนองเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Conjunct Motion) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Passing Note สำหรับเกล้าทำนอง รูปร่างของทำนองเคลื่อนที่จากเสียงต่ำแล้วเคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆจนจบด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic

วรรคเพลงที่ 3 ผู้ประพันธ์ได้เขียนแนวทำนองซ้ำกับวรรคที่ 2 ทำนองเป็นแบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ใช้โน้ตในคอร์ดเป็นทำนอง รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เริ่มต้นด้วยเสียงสูงแล้วเคลื่อนต่ำลงและเคลื่อนสูงขึ้นจนจบด้วยโน้ตเสียงต่ำ

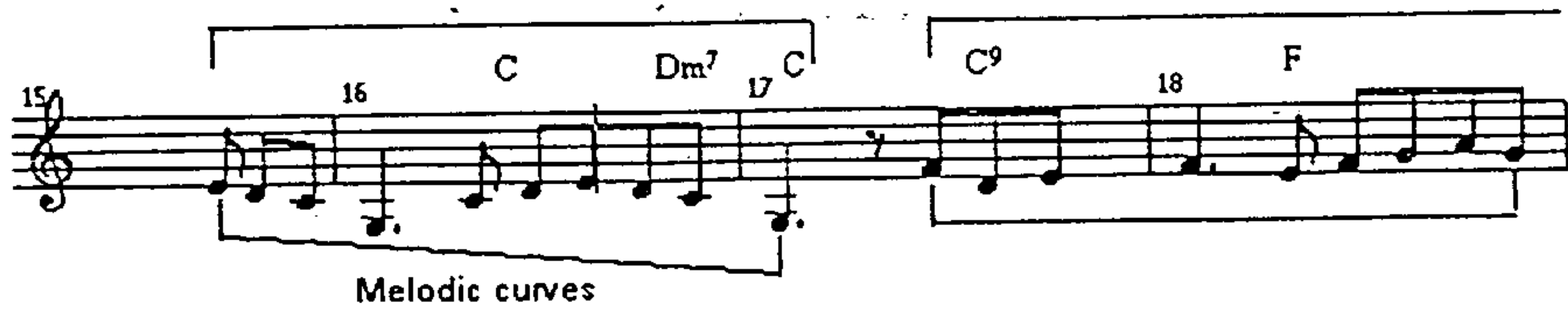
วรรคเพลงที่ 4 ผู้ประพันธ์เขียนแนวทำนองซ้ำกับวรรคเพลงแรก โดยเปลี่ยนระดับเสียง ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Auxiliary Note สำหรับเกล้าทำนอง รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เคลื่อนที่แนวระดับเดียวกัน

ท่อนเพลงที่ 2

ผู้ประพันธ์ได้เขียนวรรคเพลง แบบเริ่มวรรคไม่ครบห้องเพลง (Anacrusis) โดยเขียน 1 วรรคเพลง มี 2 ห้อง (Two bars phrase) โครงสร้างของวรรคเพลงเป็นแบบ ABBA ท่อนเพลงนี้ผู้ประพันธ์ได้เขียนแนวทำและวรรคเพลงซ้ำกับท่อนแรก แต่มีการเพิ่มเติม ตกแต่งทำนองขึ้นบ้างเล็กน้อยโดยห้องที่ 23 มีการพักทำนองด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic

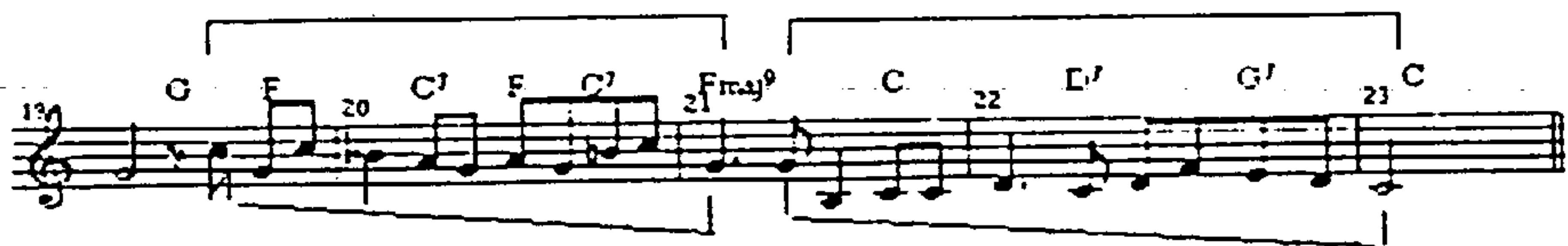
วรรคที่ 1 (ทำนอง A)

วรรคที่ 2 (ทำนอง B)



วรรคที่ 4 (ทำนอง B)

วรรคที่ 4 (ทำนอง A)

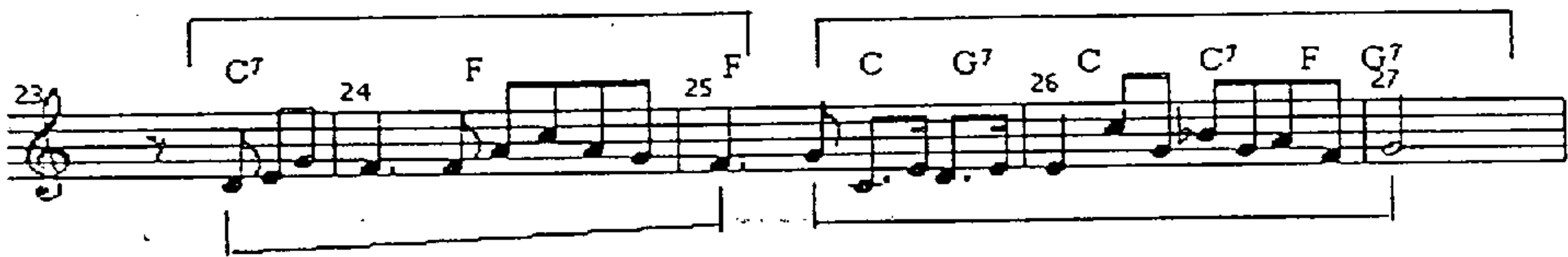


ท่อนเพลงที่ 3

ผู้ประพันธ์ต้องการเขียนแนวทำนองขึ้นใหม่ให้แตกต่างจาก 2 ท่อนแรก แต่ยังคงวรรคเพลงเหมือนท่อนเพลงอื่นๆ โครงสร้างของวรรคเพลงเป็นแบบ ABAB การเริ่มทำนองของวรรคเพลงเป็นแบบเริ่มวรรคตามและวรรคตอบไม่เหมือนกัน Non – Period Form

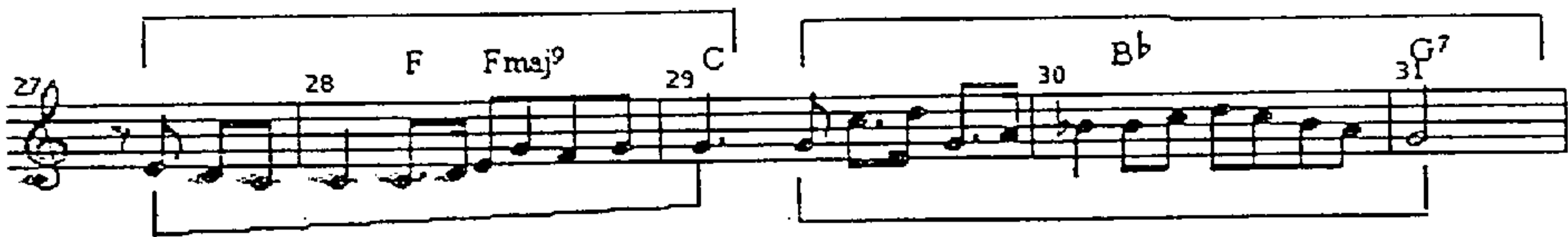
วรรคที่ 1 (ทำนอง A)

วรรคที่ 2 (ทำนอง B)



วรรคที่ 3 (ทำนอง A)

วรรคที่ 4 (ทำนอง B)



วรรคเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองเพลงวรรคแรกของท่อน A มาเขียนซ้ำ โดยการเปลี่ยนระดับเสียง (Sequence) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Passing Note สำหรับเกล้าทำนอง รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เคลื่อนที่ในระดับเดียวกัน

วรรคเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์ได้เขียนลักษณะของทำนองขึ้นใหม่แบบกระโดดข้ามขึ้นเพื่อต้องการให้ท่อนเพลงนี้มีความแตกต่างจากท่อนเพลงอื่น ทำนองเพลงใช้โน้ตในคอร์ด รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เคลื่อนที่แนวระดับเดียวกัน จบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

วรรคเพลงที่ 3 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองซ้ำกับวรรคแรกแต่ในท่อนที่ 28 ได้ขยายทำนองแบบ Augmentation เพิ่มขึ้น รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เคลื่อนที่สูงขึ้น จบด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic

วรรคเพลงที่ 4 ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองในวรรคที่ 2 นำกลับมาใช้อีกครั้ง โดยการเปลี่ยนระดับเสียงแบบ Sequence ให้เสียงสูงขึ้น รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เริ่มและจบในระดับเสียงเดียวกัน จบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

ท่อนเพลงที่ 4

ผู้ประพันธ์ได้เขียนแนวทำนองซ้ำกับท่อนแรก ในแต่ละวรรคเพลงมีการตกแต่ง
เพิ่มขึ้นบ้างเล็กน้อย โครงสร้างของวรรคเพลงเป็นแบบ AABB

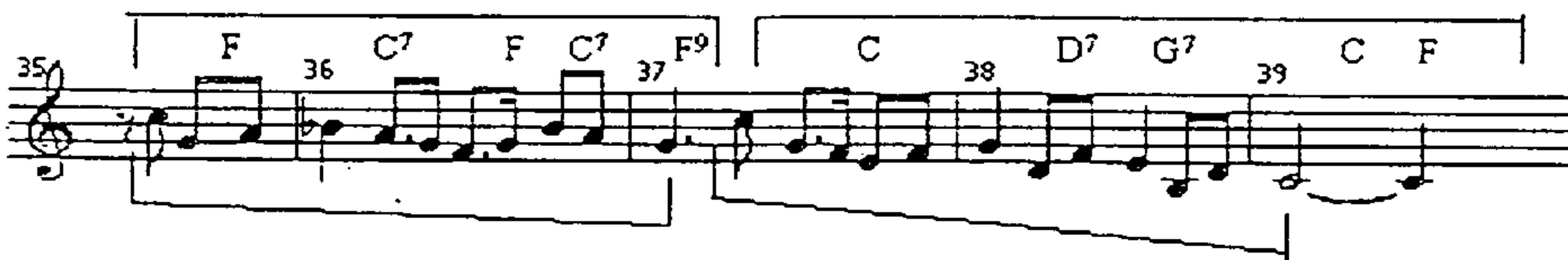
วรรคที่ 1 (ทำนอง A)

วรรคที่ 2 (ทำนอง A)



วรรคที่ 3 (ทำนอง B)

วรรคที่ 4 (ทำนอง B)



วรรคเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองเพลงแบบกระโดดข้ามขั้น ใช้โน้ตนอก
คอร์ดประเภท Auxiliary Note สำหรับเกลาคำทำนอง รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves)
เคลื่อนที่ต่ำลง จบด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic

วรรคเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์ได้เขียนลักษณะของทำนองซ้ำกับท่อนเพลงแรก
ทำนองเป็นแบบกระโดดข้ามขั้น ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Auxiliary Note และ Anticipation
สำหรับเกลาคำทำนอง รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เคลื่อนที่สูงขึ้น จบด้วยโน้ตในคอร์ด
Dominant

วรรคเพลงที่ 3 ผู้ประพันธ์เขียนลักษณะของทำนองซ้ำกับวรรคแรกแต่ได้ขยาย
ทำนองแบบ Augmentation เพิ่มขึ้น ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Echappe สำหรับเกลาคำทำนอง
รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เคลื่อนที่ต่ำลง

วรรคเพลงที่ 4 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองขึ้นใหม่ให้ต่างจาก 3 ท่อนเพลงแรก
ทำนองเป็นแบบกระโดดข้ามขั้น ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Passing Note สำหรับเกลาคำทำนอง
รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เคลื่อนที่ต่ำลง จบด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic

2. การเรียบเรียงเสียงประสาน (Harmony)

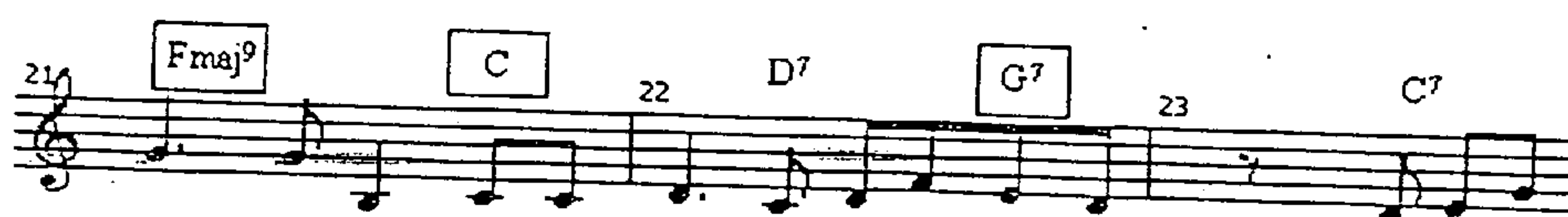
จากการวิเคราะห์ บทเพลงสมเด็จย่าของชาวไทย พบว่าผู้ประพันธ์เรียบเรียงเสียงประสานโดยมีการเปลี่ยนบันไดเสียง (Modulation) จากบันไดเสียง C major ไปบันไดเสียง F major

2.1 คอร์ด (Chord) ที่ผู้ประพันธ์นำมาใช้ในบทเพลงมีดังนี้

ประเภทของคอร์ดคอร์ดที่นำมาใช้ได้แก่

ก. ใช้คอร์ดชั้นเอก (Primary chord) ในบันไดเสียง C major ได้แก่ คอร์ด C – F – G7 และใช้คอร์ดชั้นเอกในบันไดเสียง F major ได้แก่ คอร์ด F – Bb – C7

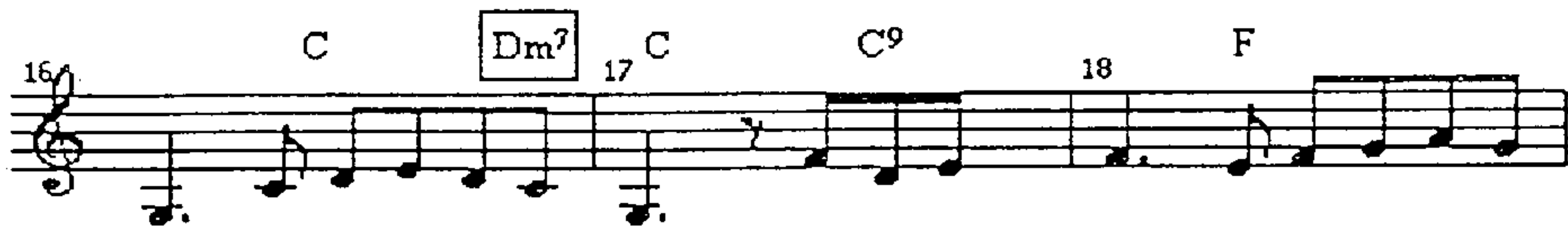
คอร์ดชั้นเอก (Primary chord) ในบันไดเสียง C major



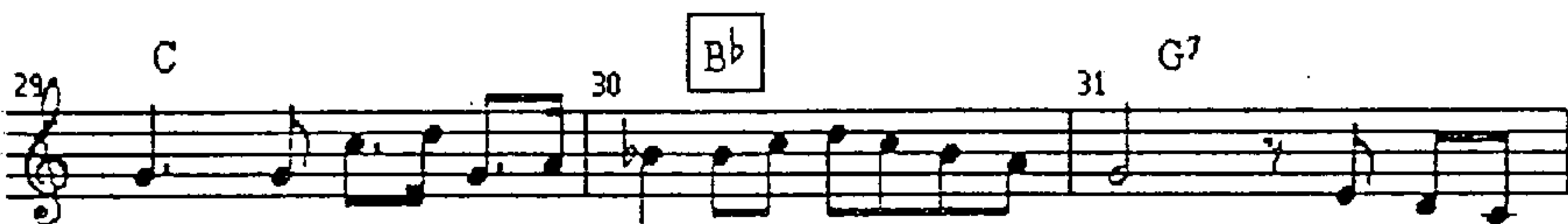
คอร์ดชั้นเอก (Primary chord) ในบันไดเสียง F major



ข. ใช้คอร์ดชั้นโท(Secondary chord) ในบันไดเสียง C major ได้แก่คอร์ด Dm7 และใช้คอร์ดชั้นโทในบันไดเสียง F major ไม่ได้นำมาใช้ในบทเพลงนี้



ค. ใช้คอร์ดแทน (Substitution Chord) โดยใช้คอร์ด Bb แทนคอร์ด C7



ชนิดของคอร์ดที่นำมาใช้ได้แก่

1. คอร์ด Major	ได้แก่คอร์ด	C, F, G, Bb
2. คอร์ด Minor	ได้แก่คอร์ด	Dm
3. คอร์ด Dominant 7	ได้แก่คอร์ด	G7, C7
4. คอร์ด Diminished 7	ได้แก่คอร์ด	C#dim7
5. คอร์ด Minor 7	ได้แก่คอร์ด	Dm7(b5), Em7
6. คอร์ด Major 9	ได้แก่คอร์ด	F9 , C9

2.2 การดำเนินคอร์ด (Chord progression) จากวิเคราะห์เพลงสมเด็จย่าของชา
ไทยพบว่าผู้ประพันธ์มีใช้วิธีการดำเนินคอร์ดดังนี้

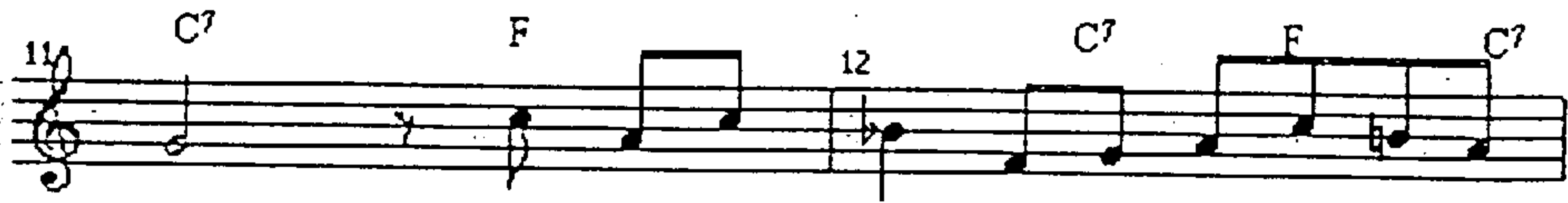
ก. ใช้การดำเนินคอร์ด C - Dm7 - C - C9 - F



การดำเนินคอร์ด C - Dm - C (I - II - I) เป็นไปตามหลักการใช้คอร์ด
(Supertonic) คือ คอร์ด II มักจะถูกนำด้วยคอร์ด I หรือคอร์ด VI และมักจะตามด้วยคอร์ด V
หรือ I

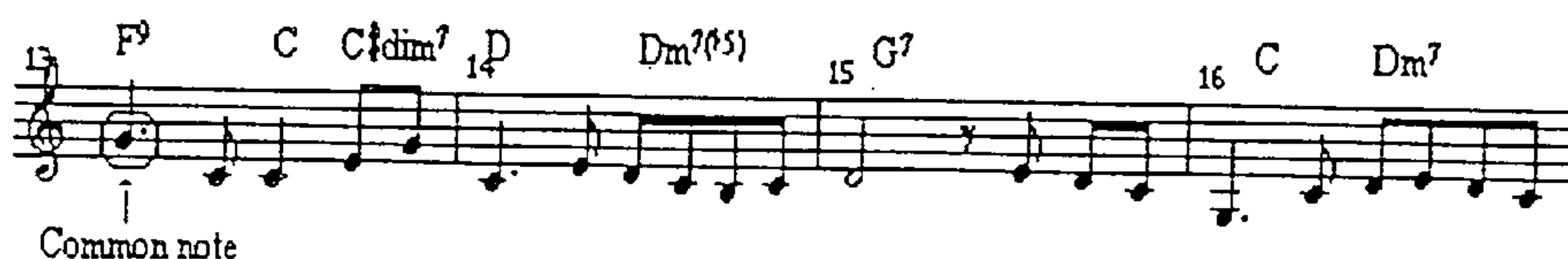
และมีการดำเนินคอร์ด C9 - F เพื่อต้องการเปลี่ยนบันไดเสียง (Modulate)
จากบันไดเสียง C major ไปบันไดเสียง F major โดยใช้คอร์ด V7 มาเชื่อม (Abrupt
Modolate) แต่ในการดำเนินคอร์ดชุดนี้ ผู้ประพันธ์ใช้คอร์ด C9 แทนเนื่องจากคอร์ด C9 ต้องมี
โน้ตตัว เซเว่นมารองรับ

ข. ใช้การดำเนินคอร์ด C7 - F - C7 - F - C7



การดำเนินคอร์ด C7 - F ซึ่งใช้ติดต่อกันถึง 2 ครั้ง เพื่อต้องการเน้นให้เกิดการ
เปลี่ยนบันไดเสียงจากบันไดเสียง C major ไปยังบันไดเสียง F major

ค. ใช้การดำเนินคอร์ด F9 - C - C#dim7 - D - Dm7(b5) - G7 - C



การดำเนินคอร์ด F9 - C เนื่องจากผู้ประพันธ์ต้องการเปลี่ยนบันไดเสียงอย่างฉับพลันจากบันไดเสียง F major ไปยังบันไดเสียง C major โดยใช้โน้ตทำนองในคอร์ด F และ C เป็นตัวร่วม (Common Tone)

การดำเนินคอร์ด C - C#dim7 - D ผู้ประพันธ์ต้องการให้ คอร์ดและแนวเบสเคลื่อนที่ แบบ โครมาติก (Chromatic)

มีการดำเนินคอร์ด Dm7(b5) - G7 - C โดยใช้คอร์ด Dm7(b5) แทนคอร์ด F ซึ่งเป็นคอร์ด IV เคลื่อนเข้าหาคอร์ด V7 (คอร์ด G7) และไปคอร์ด I (คอร์ด C)

ง. ใช้การดำเนินคอร์ด C - D7 - G7 - C - C7 - F



การดำเนินคอร์ด D7 - G7 - C เป็นการเคลื่อนที่ของคอร์ดดอมินันท์เซเวนท์อย่างต่อเนื่อง เนื่องจากผู้ประพันธ์ต้องการนำเอาเสียงที่อยู่นอกบันไดเสียงมาใช้ โดยใช้คอร์ดนอกบันไดเสียงที่เรียกว่า (Secondary dominant seventh chord)

มีการดำเนินคอร์ด C7 - F เนื่องจากผู้ประพันธ์ต้องการเปลี่ยนบันไดเสียงจากบันไดเสียง C major ไปยังบันไดเสียง F major โดยใช้คอร์ด C7 ซึ่งเป็นคอร์ด Dominant ของบันไดเสียง F major มาเชื่อม เป็นการเปลี่ยนบันไดเสียงแบบ (Abrupt Modulate)

ง. ใช้การดำเนินคอร์ด C - F - F major9 - C - Bb - G7

Musical notation for measures 27-31. Chords: G7, C, F, Fmaj9, C, C7/Bb (labeled 'คอร์ดจิม'), G7.

ผู้ประพันธ์ใช้การดำเนินคอร์ด I – IV - IV - I - VII - V7 มีการใช้คอร์ดแทน โดยใช้คอร์ด Bb แทนคอร์ด C7 เพื่อต้องการให้เกิดการเน้นเสียง

2.3 การพักประโยค (Cadence) เพลงสมเด็จย่าของชาวไทยผู้ประพันธ์ใช้การพัก ประโยคเพลงแต่ละท่อนเพลงดังนี้

ท่อนเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคเพลงแบบ (Half cadence) โดย ใช้คอร์ด II- V7

Musical notation for measures 11-15. Chords: F, C7, F, C7, F9, C, Cdim7, D, Dm7(b9), G7. Below the staff: II----- V7

ท่อนเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคเพลงแบบ (Perfect Authentic Cadence) โดยมีการดำเนินคอร์ดจากคอร์ด V7 – I และจบทำนองด้วยโน้ตโทนิค

Musical notation for measures 19-23. Chords: F, C7, F, C7, Fmaj9, C, D7, G7. Below the staff: V7— I

ท่อนเพลงที่ 3 ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคเพลงแบบ (Half cadence) โดย
ใช้คอร์ด I ที่มีทำนองเป็นตัว 7 และลงท้ายด้วยคอร์ด V7 ของบันไดเสียง C major



I ----- V7

ท่อนเพลงที่ 4 ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคเพลงแบบ (Perfect Authentic
Cadence) โดยมีการดำเนินคอร์ดจากคอร์ด V7 - I และจบทำนองด้วยโน้ตโทนิค



V7 ----- I

สรุปผลจากการวิเคราะห์เพลงสมเด็จย่าของชาวไทย

1. ทำนอง (Melody)

1.1 โครงสร้างของทำนอง (Melodic Form) จากการวิเคราะห์โครงสร้างพบว่า ผู้ประพันธ์เขียนโครงสร้างของทำนองเพลง ทั้ง 4 ท่อนเป็นแบบท่อนเพลงที่ 1 ท่อนเพลงที่ 2 และท่อนเพลงที่ 4 มีโครงสร้างของทำนองเหมือนกัน และเขียนทำนองเพลงท่อนที่ 3 มีทำนองสูงสุด และมีโครงสร้างทำนองแตกต่างจาก 3 ท่อนเพลงแรก การเขียนโครงสร้างลักษณะการเขียนโครงสร้างลักษณะนี้เป็นแบบ AABA แสดงว่าผู้ประพันธ์ยึดแบบฟอร์มในการเขียนโครงสร้างของทำนองเพลง รูปแบบนี้เป็นที่ใช้กันมากของนักประพันธ์เพลง

1.2 ช่วงเสียง (Rang) ผู้ประพันธ์ใช้ช่วงเสียงกว้างคู่ 12 ช่วงเสียงที่ใช้บ่อยคือ ช่วงเสียงคู่ 6

1.3 วรรคเพลง (Phase) เป็นวรรคเพลงแบบ 1 วรรคเพลงมี 2 ห้องเพลง ทำนองของวรรคเพลงเป็นแบบเริ่มวรรคไม่ครบห้องเพลง ทำนองเพลงส่วนใหญ่เป็นทำนองอยู่ในคอร์ด โดยใช้โน้ตนอกคอร์ดสำหรับเกล่าทำนองให้เกิดความไพเราะ

2. การเรียบเรียงเสียงประสาน (Harmony)

2.1 คอร์ด (Chord) ที่ผู้ประพันธ์นำมาใช้ในบทเพลงสมเด็จย่าของชาวไทยได้แก่คอร์ดชนิด Major Minor Major9 Minor7(b5) Diminished Dominant7

2.2 การดำเนินคอร์ด (Chord Progression) ผู้ประพันธ์ใช้คอร์ดดิมินิซมาใช้เป็นคอร์ดผ่าน และใช้คอร์ดแทนในการดำเนินคอร์ดทำให้เกิดเสียงที่ไพเราะมากยิ่งขึ้น

2.3 การพักประโยคเพลง (Cadence) ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคดังนี้

- Half Cadence
- Perfect Authentic Cadence

วิเคราะห์เพลงมาร์ชภูมิพล

1. ทำนอง (Melody)

1.1 โครงสร้างของทำนอง (Melodic Form)

ผลการวิเคราะห์พบว่าโครงสร้างของทำนองเพลงมาร์ชภูมิพลผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบ่งเป็น 6 ท่อนเพลงดังนี้

ท่อนเพลงที่ 1

ผู้ประพันธ์เขียน Intro นำขึ้นมาก่อนจำนวน 8 ห้องทำนองเพลงมีความยาว (Length) 16 ห้อง เริ่มจากห้องที่ 9 ถึงห้องที่ 24 โครงสร้างทำนองเพลงของประโยคเพลงที่ 1 และประโยคเพลงที่ 2 เป็นประโยคถามและตอบแบบ (Period Form)

Period Form

Musical notation for the first period form, measures 9-16. The notation is on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, a bracket labeled 'Antecedent' spans measures 9-12, and another bracket labeled 'Consequence' spans measures 13-16. Chord symbols are placed above the staff: G (9), Em (10), D (11), D (12), C (13), D (14), D (15), and D (16). Measure numbers 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, and 16 are written below the staff.

Period Form

Musical notation for the second period form, measures 17-24. The notation is on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody continues from the first period. Above the staff, a bracket labeled 'Antecedent' spans measures 17-20, and another bracket labeled 'Consequence' spans measures 21-24. Chord symbols are placed above the staff: G (17), G (18), D (19), D (20), C (21), D (22), C (23), and D (24). Measure numbers 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, and 24 are written below the staff.

ท่อนเพลงที่ 2

ผู้ประพันธ์เขียนทำนองเพลงมีความยาว (Length) 16 ห้อง เริ่มจากห้องที่ 29 ถึงห้องที่ 44 โครงสร้างทำนองเพลงของประโยคเพลงที่ 1 และประโยคเพลงที่ 2 เป็นประโยคถามและตอบแบบ Period Form เช่นเดียวกับท่อนเพลงแรก

Period Form

Antecedent Consequence

This musical notation shows the first period form, spanning measures 29 to 36. It is divided into two parts: 'Antecedent' (measures 29-32) and 'Consequence' (measures 33-36). The key signature has one sharp (F#). The Antecedent part consists of four measures with chords G, Em, D, and D. The Consequence part also consists of four measures with chords C, D, D, and D. The melody is written on a single staff in treble clef.

Period Form

Antecedent Consequence

This musical notation shows the second period form, spanning measures 37 to 44. It is divided into two parts: 'Antecedent' (measures 37-40) and 'Consequence' (measures 41-44). The key signature has one sharp (F#). The Antecedent part consists of four measures with chords G, G, D, and D. The Consequence part also consists of four measures with chords C, G, D7, and G. The melody is written on a single staff in treble clef.

ท่อนเพลงที่ 3

ผู้ประพันธ์เขียนทำนองเพลงมีความยาว (Length) 16 ห้อง เริ่ม Pick up จากห้องที่ 44 เข้าในห้องที่ 45 ถึงห้องที่ 60 โครงสร้างทำนองเพลงของประโยคเพลงที่ 1 และประโยคเพลงที่ 2 เป็นประโยคถามและตอบแบบ Period Form เช่นเดียวกับท่อนเพลงแรก

Period Form

Antecedent Consequence

44 45 G 46 G 47 G 48 D7 49 D7 50 D7 51 D7 52 G

Period Form

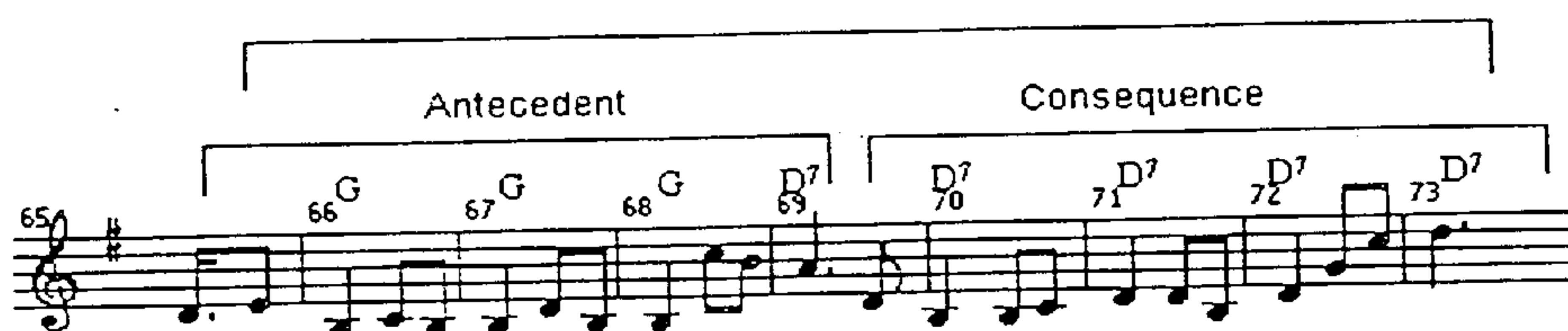
Antecedent Consequence

52 53 C 54 C 55 C 56 D7 57 C 58 C 59 D7 60 D7

ท่อนเพลงที่ 4

ผู้ประพันธ์เขียนทำนองเพลงมีความยาว (Length) 16 ห้อง เริ่ม Pick up จากห้องที่ 65 เข้าในห้องที่ 66 ถึงห้องที่ 81 โครงสร้างทำนองเพลงของประโยคเพลงที่ 1 และประโยคเพลงที่ 2 เป็นประโยคถามและตอบแบบ Period Form

Period Form



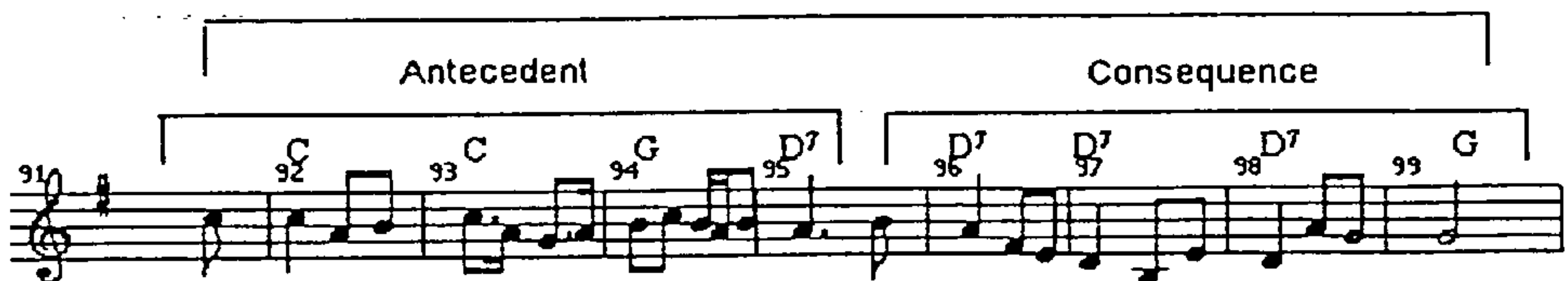
Period Form



ท่อนเพลงที่ 5

ผู้ประพันธ์เขียนทำนองเพลงมีความยาว (Length) 16 ห้อง เริ่ม Pick up จากห้องที่ 83 เข้าในห้องที่ 84 ถึงห้องที่ 99 โครงสร้างทำนองเพลงของประโยคเพลงที่ 1 เป็นประโยคถามและตอบแบบ Period -Form และประโยคเพลงที่ 2 เป็นประโยคถามและตอบแบบ Non - Period Form

Period Form



ท่อนเพลงที่ 6

ผู้ประพันธ์เขียนทำนองเพลงมีความยาว (Length) 16 ห้อง เริ่มจากห้องที่ 100 ถึงห้องที่ 116 โครงสร้างทำนองเพลงของประโยคเพลงที่ 1 เป็นประโยคถามและตอบแบบ Period - Form และประโยคเพลงที่ 2 เป็นประโยคถามและตอบแบบ Non - Period Form

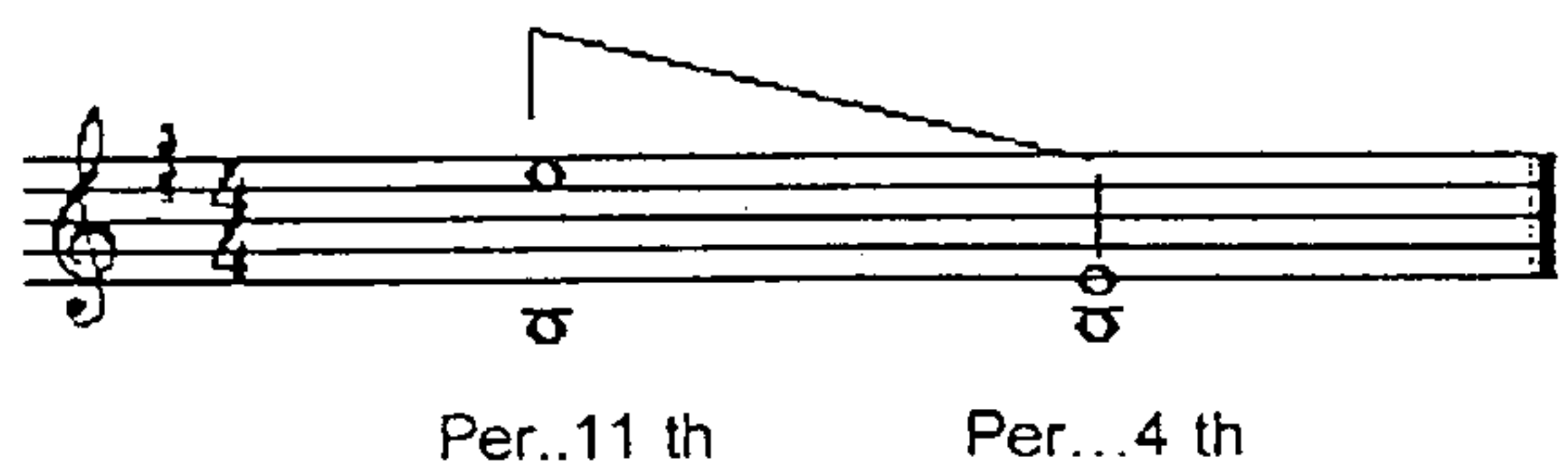
Period Form

Musical notation for measures 100 to 107, illustrating Period Form. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is divided into two parts: Antecedent (measures 100-103) and Consequence (measures 104-107). Chord symbols are written above the notes: G (100), Em (101), D (102), D (103), C (104), D (105), D (106), and D (107). The Antecedent ends with a half note D on measure 103, and the Consequence begins with a half note C on measure 104.

Non - Period Form

Musical notation for measures 108 to 116, illustrating Non-Period Form. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is divided into two parts: Antecedent (measures 108-111) and Consequence (measures 112-116). Chord symbols are written above the notes: G (108), G (109), D (110), D (111), C (112), G (113), D (114), G (115), and G (116). The Antecedent ends with a half note D on measure 111, and the Consequence begins with a half note C on measure 112.

1.2 ช่วงเสียง (Range) เพลงมาร์ชภูมิพล ผู้ประพันธ์ได้สร้างเขียนแนวทำนองเพลง โดยใช้ช่วงเสียง มีระยะห่าง คู่ 11 เปอร์เฟก มีเสียงต่ำสุด เสียง B มีเสียงสูงสุด เสียง E



มีช่วงเสียงกลางของทำนองเพลง (Tessitura) อยู่ระหว่างเสียงคู่ 7 โนเนอร์



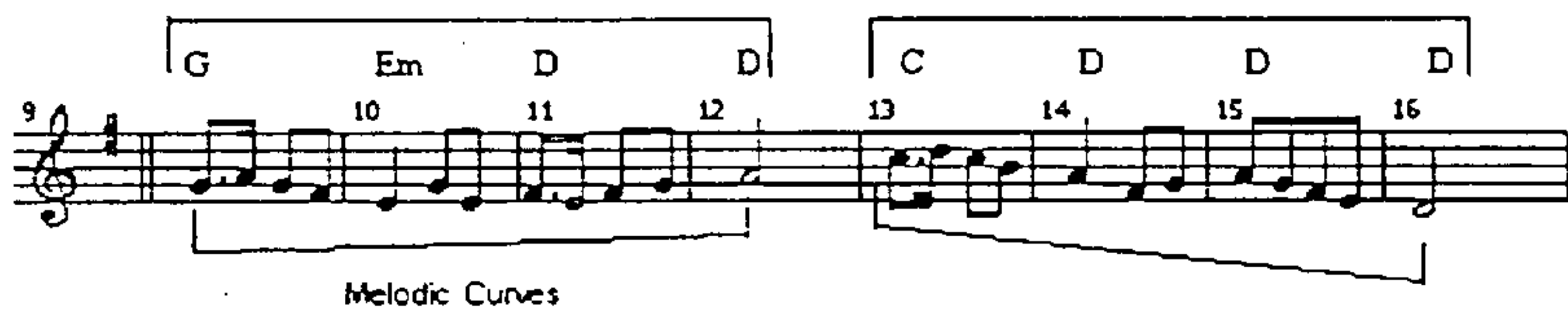
1.3 วรรคเพลง (Phrase)

ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบบ 1 ท่อนเพลง แบ่งออกเป็น 4 วรรคเพลง เป็นวรรคเพลงแบบหนึ่งวรรคมี 4 ห้อง (Two bars phrase) โดยเขียนทำนองเพลงแบบเริ่มวรรคครบห้องเพลง

ท่อนเพลงที่ 1

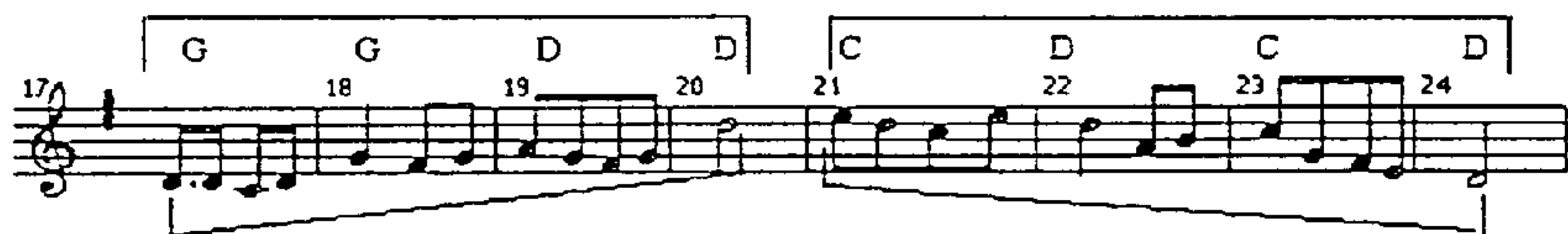
วรรคเพลงที่ 1 (ทำนอง A)

วรรคเพลงที่ 2 (ทำนอง A)



วรรคเพลงที่ 3 (ทำนอง A)

วรรคเพลงที่ 4 (ทำนอง B)



วรรคเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบบกระโดดข้ามขั้น โดยใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Auxiliary Note และ Passing Note สำหรับเกล้าทำนอง รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เริ่มด้วยเสียงต่ำแล้วเคลื่อนสูงขึ้นแล้วจบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

วรรคเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์เขียนลักษณะทำนอง (Melodic Rhythm) ข้างกับวรรคเพลงแรกโดยมีการตกแต่งเพิ่มขึ้นเล็กน้อยระหว่างห้องที่ 11 และห้องที่ 15 ทำนองเพลงเป็นแบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภทเดียวกับวรรคเพลงแรก รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เคลื่อนที่จากสูงแล้วลงมาจบด้วยเสียงต่ำจบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

วรรคเพลงที่ 3 ผู้ประพันธ์เขียนทำนอง (Melodic Rhythm) เหมือนกับวรรคเพลงที่ 2 ทำนองเพลงเป็นแบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภทเดียวกับวรรคเพลงแรกสำหรับตกแต่งทำนอง รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เคลื่อนที่จากสูงแล้วลงมาจบด้วยเสียงต่ำ จบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

วรรคเพลงที่ 4 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองขึ้นใหม่ต่างจาก 3 วรรคเพลงแรกเพื่อส่งเข้าท่อนเพลงท่อนที่ 2 ทำนองเพลงเป็นแบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Passing Note รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เคลื่อนที่จากสูงแล้วลงมาจบด้วยเสียงต่ำ จบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

ท่อนเพลงที่ 2

ผู้ประพันธ์เขียนโครงสร้างทำนองซ้ำกับท่อนเพลงแรกทำนองเป็นแบบ 1 ท่อน
เพลง แบ่งออกเป็น 4 วรรคเพลง เป็นวรรคเพลงแบบหนึ่งวรรคมี 4 ห้อง (Two bars Phrase)
โดยเขียนทำนองเพลงแบบเริ่มวรรคครบห้องเพลง

วรรคที่ 1 (ทำนอง A)

วรรคที่ 2 (ทำนอง A)

29 30 31 32 33 34 35 36

วรรคที่ 3 (ทำนอง A)

วรรคที่ 4 (ทำนอง A)

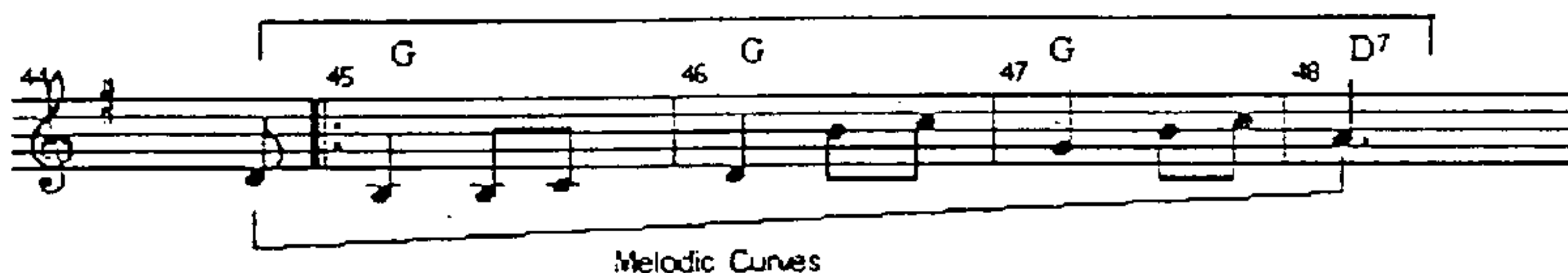
37 38 39 40 41 42 43 44

วรรคเพลงทั้ง 4 วรรคเพลงผู้ประพันธ์เขียนลักษณะทำนอง (Melodic Rhythm)
เหมือนกัน ทำนองเพลงเป็นแบบกระโดดข้ามขั้น.(Disjunct Motion) รูปร่างของทำนอง
(Melodic Curves) ทั้ง 4 วรรคเพลงเหมือนกับท่อนเพลงแรก

ท่อนเพลงที่ 3

ผู้ประพันธ์เขียนทำนองขึ้นใหม่เป็นวรรคเพลงแบบหนึ่งวรรคมี 4 ห้อง
(For bars Phrase) โดยเขียนทำนองเพลงแบบเริ่มวรรคไม่ครบห้องเพลง (Anacrusis)

วรรคที่ 1 (ทำนอง A)



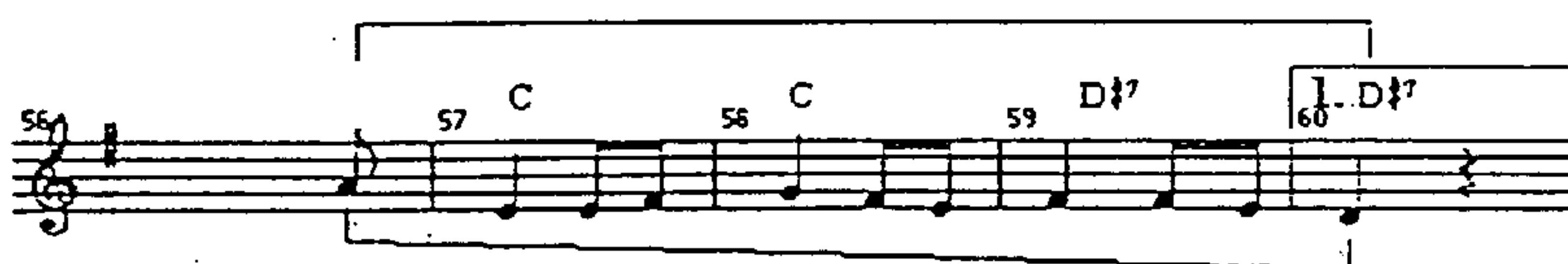
วรรคที่ 2 (ทำนอง A)



วรรคที่ 3 (ทำนอง A)



วรรคที่ 4 (ทำนอง A)



วรรคเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion)
ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Passing Note สำหรับเกล้าทำนอง รูปร่างของทำนอง (Melodic
Curves) เคลื่อนที่จากเสียงต่ำแล้วเคลื่อนที่สูงขึ้น จบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

วรรคเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์เขียนลักษณะทำนอง (Melodic Rhythm) เข้ากับ
วรรคเพลงแรกโดยมีการตกแต่งเพิ่มขึ้นเล็กน้อย ทำนองเพลงเป็นแบบกระโดดข้ามขั้น ใช้โน้ต
นอกคอร์ดประเภท Auxiliary Note และ Passing Note สำหรับเกล้าทำนอง รูปร่างของทำนอง
(Melodic Curves) เคลื่อนที่จากเสียงต่ำแล้วเคลื่อนที่สูงขึ้น จบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

วรรคเพลงที่ 3 ผู้ประพันธ์เขียนทำนอง (Melodic Rhythm) เหมือนกับวรรคเพลงที่ 2 ทำนองเพลงเป็นแบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) รูปร่างของทำนองเคลื่อนที่จากสูงแล้วลงมาจบด้วยเสียงต่ำ จบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

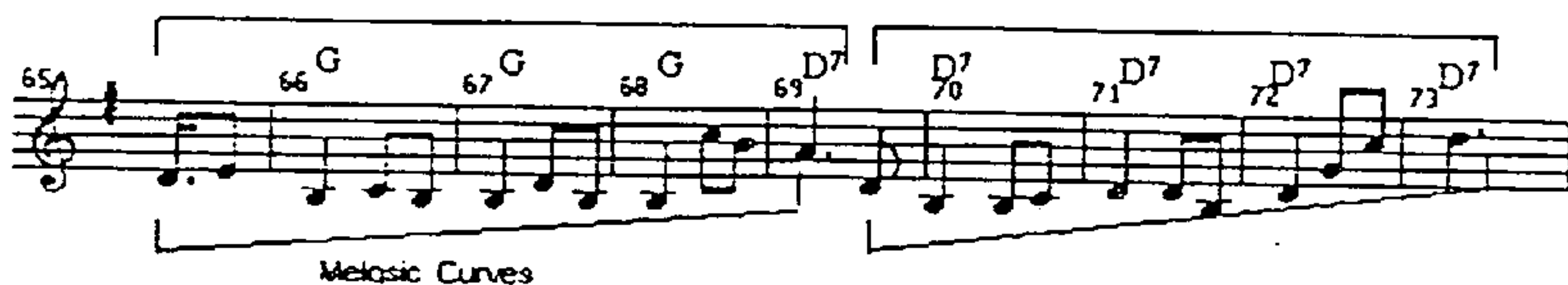
วรรคเพลงที่ 4 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Passing Note สำหรับเกลาคำทำนอง รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เคลื่อนที่จากเสียงสูงแล้วเคลื่อนที่ลงต่ำ จบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

ท่อนเพลงที่ 4

ผู้ประพันธ์เขียนทำนองขึ้นใหม่เป็นวรรคเพลงแบบหนึ่งวรรคมี 4 ห้อง (For bars Phrase) โดยเขียนทำนองเพลงแบบเริ่มวรรคไม่ครบห้องเพลง (Anacrusis)

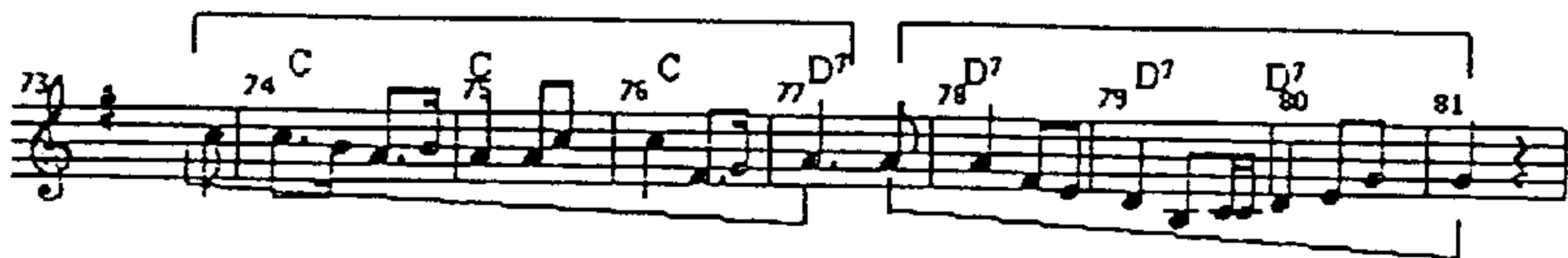
วรรคที่ 1 (ทำนอง A)

วรรคที่ 2 (ทำนอง A)



วรรคที่ 3 (ทำนอง B)

วรรคที่ 4 (ทำนอง A)



วรรคเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Passing Note สำหรับเกลาคำทำนอง รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เคลื่อนที่จากเสียงต่ำแล้วเคลื่อนที่สูงขึ้น จบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

วรรคเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์เขียนลักษณะทำนอง (Melodic Rhythm) เข้ากับวรรคเพลงแรกโดยมีการตกแต่งเพิ่มขึ้นเล็กน้อย ทำนองเพลงเป็นแบบกระโดดข้ามขั้น ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Passing Note สำหรับเกลาคำทำนอง รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เคลื่อนที่จากเสียงต่ำแล้วเคลื่อนที่สูงขึ้น จบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

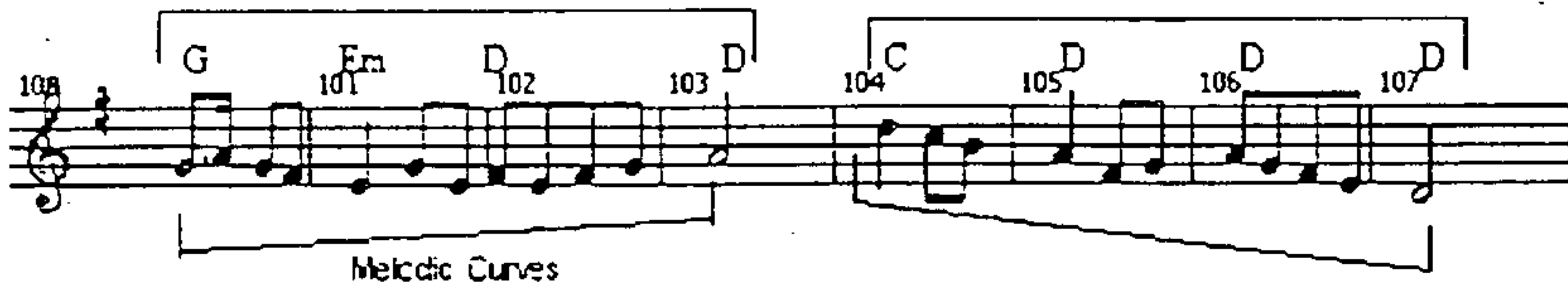
วรรคเพลงที่ 3 ผู้ประพันธ์เขียนทำนอง (Melodic Rhythm) เหมือนกับวรรคเพลงที่ 2 ทำนองเพลงเป็นแบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Auxiliary Note และ Passing Note สำหรับเกลาคำทำนอง รูปร่างของทำนอง (Melodic Curves) เคลื่อนที่จากสูงแล้วลงมาจบด้วยเสียงต่ำ จบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

วรรคเพลงที่ 4 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองซ้ำกับท่อนเพลงแรกแบบกระโดดข้าม
ชั้น (Disjunct Motion) ใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภท Passing Note สำหรับเกล่าทำนอง รูปร่าง
ของทำนอง (Melodic Curves) เคลื่อนที่จากเสียงสูงแล้วเคลื่อนที่ลงต่ำ จบด้วยโน้ตในคอร์ด
Dominant

ท่อนเพลงที่ 5

วรรคที่ 1 (ทำนอง A)

วรรคที่ 2 (ทำนอง B)



วรรคที่ 3 (ทำนอง C)

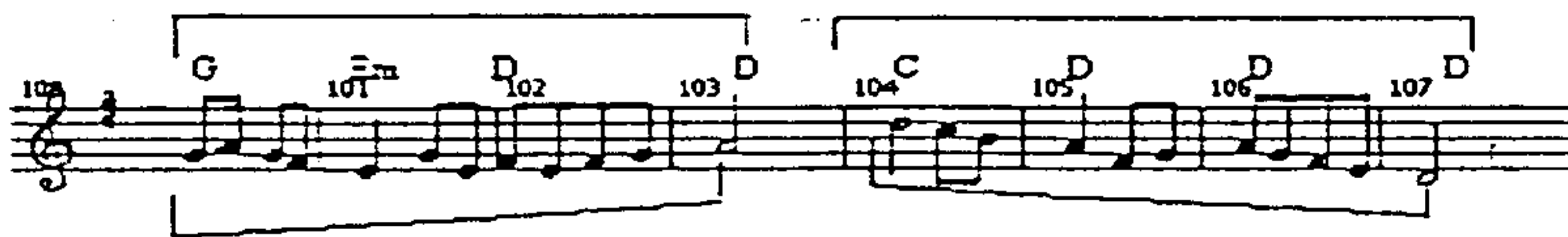
วรรคที่ 4 (ทำนอง A)



ท่อนเพลงที่ 6

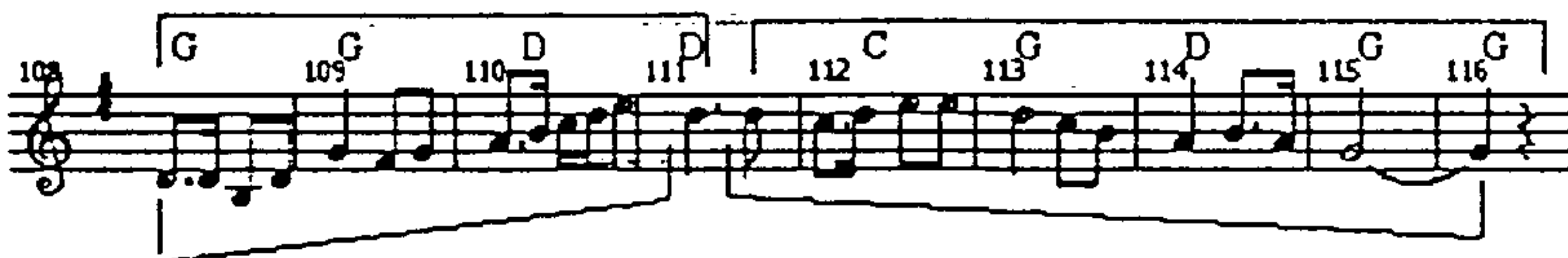
วรรคที่ 1 (ทำนอง A)

วรรคที่ 2 (ทำนอง B)



วรรคที่ 3 (ทำนอง A)

วรรคที่ 4 (ทำนอง B)



ท่อนเพลงที่ 5 และท่อนเพลงที่ 6 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองเพลงซ้ำกับท่อนเพลง
แรกอีกโดยเขียนโครงสร้างทำนองเป็นแบบ 1 ท่อนเพลง แบ่งออกเป็น 4 วรรคเพลง เป็นวรรค
เพลงแบบหนึ่งวรรคมี 4 ห้อง (Two bars Phrase) โดยเขียนทำนองเพลงแบบเริ่มวรรคครบห้อง
เพลง

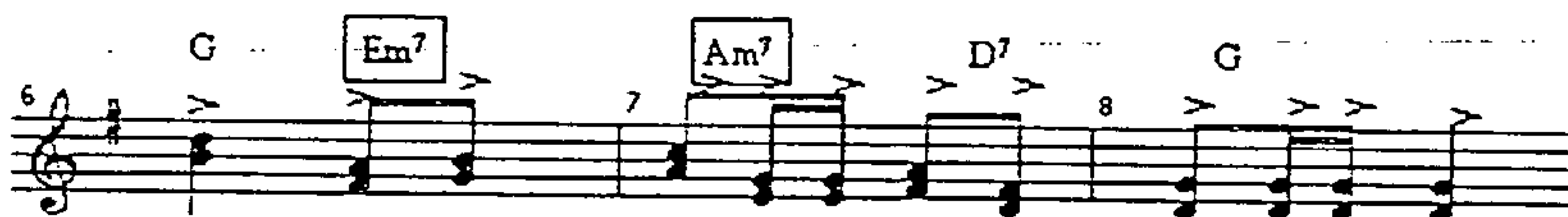
2. การเรียบเรียงเสียงประสาน

2.1 คอร์ด (Chord) ที่ผู้ประพันธ์นำมาใช้ในบทเพลงมาร์ชภูมิพลมีประเภทของคอร์ดดังนี้

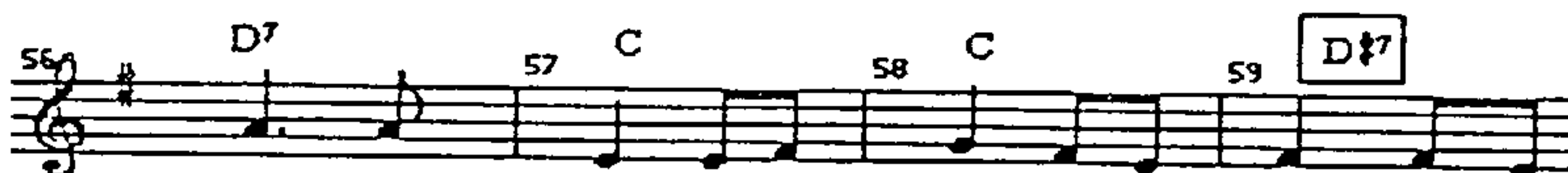
ก. ใช้คอร์ดขั้นเอก (Primary Chord) ได้แก่



ข. ใช้คอร์ดขั้นโท (Secondary Chord) ได้แก่



ค. ใช้คอร์ดผ่าน (Passing Chord) ได้แก่



2.2 การดำเนินคอร์ด (Chord Progression)

จากการศึกษาพบว่าเพลงมาร์ชภูมิพลผู้ประพันธ์ใช้การดำเนินคอร์ดดังนี้

ก. ใช้การดำเนินคอร์ด G – Em – Am – D7 – G



ผู้ประพันธ์ได้นำชุด I – VI – II – V7 – I ซึ่งเป็นคอร์ดแพทเทิร์น (Pattern) มาใช้การดำเนินคอร์ด คอร์ดชุดสำเร็จนี้มีลักษณะลงตัวในชุดของมันเอง จึงสามารถนำไปใช้ลักษณะวนเป็นวงกลม เพียง 4 คอร์ด ทำให้เกิดการเคลื่อนที่อย่างกลมกลืนและไพเราะ

ข. ใช้การดำเนินคอร์ด G – C – D7 – C – D#7



ผู้ประพันธ์ใช้การดำเนินคอร์ด I – IV – V7 – IV – V#7 การดำเนินคอร์ด G – C – D7 – C เป็นการเคลื่อนที่ของคอร์ดที่มีความสัมพันธ์ตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล ผู้ประพันธ์ใช้คอร์ด D#7 เป็นคอร์ดส่งไปยังคอร์ดต่อไป ซึ่งปกติจะต้องใช้คอร์ด D7 (Dominant) แต่ผู้ประพันธ์ใช้คอร์ด D#7 เพื่อต้องการให้เสียงRoot ของคอร์ดสูงขึ้นครึ่งเสียงทำให้เกิดเสียงที่น่าสนใจมากยิ่งขึ้น

2.3 การพักประโยค (Cadence) เพลงมาร์ชภูมิพล ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคเพลงแต่ละท่อนเพลงดังนี้

ท่อนเพลงที่ 1 ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคเพลงแบบ (Mixed Cadence) โดยใช้คอร์ด IV เมเจอร์ เคลื่อนไปหาคอร์ด V (Dominant)

IV-----V

ท่อนเพลงที่ 2 ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคเพลงแบบ (Perfect Authentic Cadence) โดยใช้คอร์ด V7 เคลื่อนไปหาคอร์ด I

V7-----I

ท่อนเพลงที่ 3 ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคเพลงแบบ (Mixed Cadence) โดยใช้คอร์ด IV เมเจอร์ เคลื่อนไปหาคอร์ด V (Dominant)

IV-----V

ท่อนเพลงที่ 4 ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคเพลงแบบ (Perfect Authentic Cadence) โดยใช้คอร์ด V7 เคลื่อนไปหาคอร์ด I

96 D7 97 D7 98 D7 99 G

องค์ พระ ทรง ชัย ภู ขวัญ ไทบ นั- ริน- ตา

V7-----|

ท่อนเพลงที่ 5 ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคเพลงแบบ (Perfect Authentic Cadence) โดยใช้คอร์ด V7 เคลื่อนไปหาคอร์ด I

112 C 113 G 114 D 115 G

ข้า ถ- วาย พระ พร ขอ จง ทรง พระ จ - ริญ

V7-----|

สรุปผลการวิเคราะห์เพลงมาร์ชภูมิพล

1. ทำนอง (Melody)

1.1 โครงสร้างของทำนอง (Melodic Form) ผู้ประพันธ์เขียนโครงสร้างของทำนองเพลงจำนวน 6 ท่อนเพลง โดยเขียนทำนองเพลงท่อนที่ 1 ท่อนเพลงที่ 2 ท่อนเพลงที่ 4 ท่อนเพลงที่ 6 มีโครงสร้างของทำนองคล้ายกัน ในท่อนเพลงที่ 3 และท่อนเพลงที่ 5 ผู้ประพันธ์เขียนทำนองไม่ซ้ำกับท่อนเพลงอื่น โครงสร้างของทำนองลักษณะนี้เป็นโครงสร้างแบบรอนโดคือ AABACA

1.2 ช่วงเสียง (Range) ผู้ประพันธ์ใช้ช่วงเสียงกว้างคู่ 11 ช่วงเสียงที่ใช้บ่อยอยู่ระหว่างช่วงเสียงคู่ 7

1.3 วรรคเพลง (Phrase) เป็นวรรคเพลงแบบ 1 วรรคมี 4 ห้องเพลง ทำนองเพลงเป็นแบบเริ่มวรรคครบห้องเพลง ทำนองเพลงส่วนใหญ่เป็นโน้ตในคอร์ด โดยใช้โน้ตนอกคอร์ดสำหรับเกล่าทำนองให้ราบรื่นน่าฟัง

2. การเรียบเรียงเสียงประสาน (Harmony)

2.1 คอร์ด (Chord) ผู้ประพันธ์ใช้คอร์ดชนิด Major Minor7 Dominant7 สำหรับเรียบเรียงเสียงประสาน

2.2 การดำเนินคอร์ด (Chord Progression) ผู้ประพันธ์ใช้คอร์ดแพทเทิร์นมาใช้ในการดำเนินคอร์ดทำให้เกิดการเคลื่อนที่อย่างกลมกลืนและไพเราะ

2.3 การพักประโยคเพลง (Cadence) ผู้ประพันธ์ใช้การพักประโยคเพลงดังนี้

- Mixed Cadence
- Perfect Authentic Cadence

บทที่ 5

สรุป การอภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของพิมพ์ปฏิภาณ พึ่งธรรมจิตต์ ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาข้อมูลโดยการสัมภาษณ์โดยตรงจาก พิมพ์ปฏิภาณ พึ่งธรรมจิตต์ และวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงในชุด เพลงเฉลิมพระเกียรติมหาราชวรมิพล เนื่องในโอกาสมหามงคลทรงพระเจริญพระชนมายุครบ 6 รอบ มีจำนวน 8 เพลง ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยมีจุดมุ่งหมายของการวิจัย ดังนี้

1. เพื่อศึกษาอัตชีวประวัติและผลงานของพิมพ์ปฏิภาณ พึ่งธรรมจิตต์
2. เพื่อวิเคราะห์ทำนองเพลงของพิมพ์ปฏิภาณ พึ่งธรรมจิตต์
3. เพื่อวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานของพิมพ์ปฏิภาณ พึ่งธรรมจิตต์

วิธีการดำเนินการวิจัยโดยการสัมภาษณ์ข้อมูลพื้นฐานจากบุคคลใกล้ชิด และค้นคว้าข้อมูลจากงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จากนั้นได้รวบรวม ผลงานเพลง เทป ซีดี สกอร์เพลง และสัมภาษณ์ พิมพ์ปฏิภาณ พร้อมด้วยบุคคลใกล้ชิด จากนั้นได้รวบรวมข้อมูลทั้งหมดมาทำการวิเคราะห์และเรียบเรียงเป็นงานวิจัยโดยมีวิธีการวิจัยเป็นขั้นตอนดังนี้

1. สัมภาษณ์ข้อมูลพื้นฐานจาก จ.อ พนม กล้าหาญ ซึ่งเป็นผู้ร่วมงานดนตรีกับพิมพ์ปฏิภาณ ระยะเวลา 25 ปี
2. ค้นคว้าผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์บทเพลง
3. ค้นคว้าตำราวิชาการวิเคราะห์และเรียบเรียงเสียงประสาน
4. รวบรวมผลงานเพลงจากร้านขายหนังสือเพลงเก่าจากหอสมุดแห่งชาติ และห้องสมุดสถาบันราชภัฏเทพสตรี
5. รวบรวมสกอร์เพลงจาก แผนกกองการสังคีต กรมศิลปากร
6. สัมภาษณ์พิมพ์ปฏิภาณ พึ่งธรรมจิตต์ พร้อมทั้งบุตรทั้ง 4 คน
7. สัมภาษณ์ผู้ร่วมงาน ได้แก่ นายสถาพร นิยมทอง หัวหน้าส่วนการแสดงกรมศิลปากร นาง พิไลพรรณ จารุณัญ เป็นผู้ร่วมงานขณะที่พิมพ์ปฏิภาณ ทำงานที่กรมศิลปากร
8. รวบรวม เทป และ ซีดี จากกรมศิลปากร
9. คัดเลือกบทเพลงที่นำมาวิเคราะห์ เป็นข้อมูล จากหลักการคือเป็นบทเพลงเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลมีพระชนมายุครบ 6 รอบ ในชุด ภูมิแผ่นดิน นามิทร มหาราช เฉพาะบทเพลงที่พิมพ์ปฏิภาณ ประพันธ์ทั้งเนื้อร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสาน ในบทเพลงชุดนี้ มีทั้งหมด 8 เพลงได้แก่

- 9.1 เพลงโชคดีที่มีนายหลวง
- 9.2 เพลงขอเดชะจงทรงพระเจริญ
- 9.3 เพลง 5 ชั้นวามหาราชา
- 9.4 เพลงไชโย 72 พรรษามหาราชา
- 9.5 เพลงพระบิตรมารดาประเทศไทย
- 9.6 เพลงมหาราชภูมิพล
- 9.7 เพลงสมเด็จพระยาของชาวไทย
- 9.8 เพลงมาร์ชภูมิพล

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 2 หัวข้อคือ

- ก. ศึกษาอัตชีวประวัติของพิมพ์ปฏิภาณ ฟุ้งธรรมจิตต์
- ข. วิเคราะห์วิธีการประพันธ์ทำนองและการเรียบเรียงเสียงประสาน ของพิมพ์ปฏิภาณ ฟุ้งธรรมจิตต์ โดยการวิเคราะห์ตามหลักทฤษฎีดนตรีสากลตามหัวข้อดังนี้

1. ทำนอง (Melody)

- 1.1 โครงสร้างของทำนอง (Melodic Form)
- 1.2 ช่วงเสียง (Range)
- 1.3 วรรคเพลง (Phrase)

2. การเรียบเรียงเสียงประสาน (Harmony)

- 2.1 คอร์ด (Chord)
- 2.2 การดำเนินคอร์ด (Chord Progression)
- 2.3 การพักประโยค (Cadence)

ผลการศึกษาวิเคราะห์

จากการศึกษาอัตชีวประวัติของพิมพ์ปฏิภาณ ฟุ้งธรรมจิตต์ พบว่า

1. พิมพ์ปฏิภาณเป็นผู้ที่มีความมุ่งมั่นะทางการศึกษาที่จะหาความรู้โดยการช่วยเหลือตนเองในการศึกษา มีได้รับกวนทางครอบครัว
2. เป็นผู้ที่ไม่หาความรู้ด้วยตนเองทางด้านดนตรีโดยการสังเกตและจดจำ
3. มีความขยันหมั่นเพียรทางด้านการทำงาน

4. เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถในการสร้างสรรค์ผลงานด้านการประพันธ์เพลงจนเป็นที่ยอมรับแก่บุคคลใกล้ชิดจนได้รับรางวัลหลายรางวัล
5. เป็นผู้ที่อ่อนน้อมถ่อมตนใช้ชีวิตอย่างเรียบง่าย

จากการวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานของ พิมพ์ปฏิภาณ พึ่งธรรมจิตต์ ในการวิเคราะห์เพลงในชุดเพลงเฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระเจ้า อยู่หัว มีพระชนมายุครบ 6 รอบ มีจำนวน 8 เพลง โดยใช้ทฤษฎีดนตรีสากลสำหรับวิเคราะห์ ได้ผลการวิเคราะห์ดังนี้

1. ทำนอง

1.1 โครงสร้างของทำนอง พบว่าโครงสร้างของทำนองที่ผู้ประพันธ์นำมาใช้มากที่สุดได้แก่ โครงสร้างทำนองของประโยคเพลงแบบถามและตอบมีลักษณะของทำนองที่ไม่เหมือนกัน โครงสร้างทำนองของท่อนเพลงที่มีความยาวมากที่สุด มีจำนวน 18 ห้องเพลง ห้องเพลงที่สั้นที่สุดมีจำนวน 2 ห้องเพลง มีการเขียนทำนองร่วมระหว่าง 2 บันไดเสียง เพื่อทำให้เกิดการเปลี่ยนบันไดเสียง โครงสร้างทำนองของบทเพลงในแต่ละเพลงใช้ดังนี้

- เพลงโซคติที่มีนายหลว ใช้โครงสร้างแบบ AABA
- เพลงขอเดชะจงทรงพระเจริญ ใช้โครงสร้างแบบ AABA
- เพลง 5 ธันวาคมหาราช ใช้โครงสร้างแบบ AA'A"
- เพลงไชโย 72 พรรษามหาราช ใช้โครงสร้างแบบ AABA
- เพลงพระบิดมารดาประเทศไทย ใช้โครงสร้างแบบ AA'B
- เพลงมหาราชภูมิพล ใช้โครงสร้างแบบ AABA
- เพลงสมเด็จพระยาของชาวไทย ใช้โครงสร้างแบบ AABA
- เพลงมาร์ชภูมิพล ใช้โครงสร้างแบบ AABACA

1.2 ช่วงเสียง ที่ผู้ประพันธ์นำมาใช้มีดังนี้

- ก. ช่วงเสียงที่กว้างและนำมาใช้บ่อยที่สุด คือช่วงเสียง คู่ 12 ได้แก่เพลง
 - สมเด็จพระยาของชาวไทย
 - ไชโยปวงประชาน้อมเกล้า
 - ขอเดชะจงทรงพระเจริญ

- ข. ช่วงเสียงที่แคบที่สุด คือช่วงเสียง คู่ 10 ใช้ในเพลง

- ข. ช่วงเสียงที่แคบที่สุด คือช่วงเสียง คู่ 10 ใช้ในเพลง
- โชคดีที่มีในหลวง
 - พระบิตรมารดาประเทศไทย

1.3 วรรคเพลง ที่ผู้ประพันธ์นำมาใช้มากได้แก่วรรคเพลงแบบ 1วรรคเพลงมี 4 ห้อง โดยเขียนทำนองเริ่มวรรคไม่ครบห้อง (Anacrusis) ใช้โน้ตนอกคอร์ดเป็นโน้ตผ่านสำหรับเกลาทำนองให้มีความไพเราะน่าฟัง ทิศทางของทำนองส่วนใหญ่จะเคลื่อนจากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำและจบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant

2. การเรียบเรียงเสียงประสาน

2.1 คอร์ด ที่นำมาใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสานผู้ประพันธ์ใช้ ชนิดของคอร์ด คือ คอร์ด Major คอร์ด Minor คอร์ด Augmented คอร์ด Dominant 7 คอร์ด Major6 คอร์ด Major 7 คอร์ด Minor 7 คอร์ด Major Nineth คอร์ด Eleventh ประเภทของคอร์ดที่ผู้ประพันธ์ใช้ คือคอร์ดนอกบันไดเสียงเพื่อทำให้เกิดการเปลี่ยนบันไดเสียงและใช้คอร์ดแทนเพื่อให้เกิดการเน้นเสียง โดยใช้คอร์ดชั้นเอกและคอร์ดชั้นโทเป็นหลักในบทเพลง

2.2 การดำเนินคอร์ด ใช้คอร์ดที่มีความสัมพันธ์กันเป็นชุดและใช้ชุดคอร์ดชุดสำเร็จรูปมาใช้ในการดำเนินคอร์ด ใช้คอร์ดนอกบันไดเสียงมาเชื่อมเพื่อให้เกิดการเปลี่ยนบันไดเสียงเก่าไปยังบันไดเสียงใหม่ มีการใช้คอร์ดแทนเพื่อให้เกิดการเน้นเสียง และใช้คอร์ด Nineth คอร์ด Sus4 และคอร์ด Eleventh ทำให้คุณภาพของเสียงกว้างมากขึ้น

2.3 การพักประโยค ที่ผู้ประพันธ์นำมาใช้ในบทเพลงมีดังนี้

1. Perfect Authentic Cadence
2. Imperfect Authentic Cadence
3. Half Cadence
4. Mixed Cadence

อภิปรายผล

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของ พิมพ์ปฏิภาณ พึ่งธรรมจิตต์ ผู้วิเคราะห์พบวิธีการประพันธ์ทำนองและการเรียบเรียงเสียงประสานที่ผู้ประพันธ์นำมาใช้ในการประพันธ์เพลงดังผลสรุปไว้แล้ว ผู้วิจัยจะขออภิปรายเพิ่มดังนี้

เนื่องจากการศึกษาผลงานและการประพันธ์เพลงของนักดนตรีเอกของโลกจากการศึกษาจะเห็นได้ว่าเมื่อเวลาผ่านไปวิธีการสร้างสรรค์ผลงานก็จะพัฒนาไปตามกาลเวลาดังนั้นจากการวิเคราะห์จะทำให้เห็นเอกลักษณ์เฉพาะของนักดนตรีเอกของแต่ละท่านจะมีทั้งส่วนที่นักดนตรีรุ่นหลังยังคงนำมาใช้อยู่และบางส่วนก็มีการพัฒนาจนเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง ดังนั้นผู้วิจัยจึงพบว่าการที่ผู้ประพันธ์จะประพันธ์เพลงให้เป็นที่ยอมรับของบุคคลในวงการดนตรีได้นั้นแสดงว่าบุคคลท่านนั้นจะต้องมีความรู้ความสามารถและมีประสบการณ์มาก ดังนั้นการที่จะศึกษาและวิเคราะห์ผลงานของแต่ละท่าน จะทำให้เห็นลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของแต่ละท่าน และก่อให้เกิดแนวทางในการที่จะนำไปสร้างสรรค์และพัฒนาผลงานทางด้านการประพันธ์ให้กับ ผู้ที่อยู่ในวงการรุ่นใหม่

ข้อเสนอแนะ

จากการวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของ พิมพ์ปฏิภาณ พึ่งธรรมจิตต์ นั้นผู้วิจัยเห็นว่ามีความรู้ความสามารถที่จะศึกษาค้นคว้าในด้านอื่นได้อีก ดังนี้

1. วิเคราะห์ผลงานหลักการประพันธ์เพลงของบริษัทแกรมมี่
2. วิเคราะห์เปรียบเทียบหลักการเขียนทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานเพลงในพิธีการระหว่าง กองดุริยางค์ทัพบก กับกองดุริยางค์ทัพเรือ
3. วิเคราะห์ผลงานการประพันธ์ของวงดนตรี ดิอิมพอสสิเบิล

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

- กระทรวงศึกษาธิการ (2539). *ดนตรีปริทัศน์*. กรุงเทพฯ : ศุภสมาคมลาดพร้าว.
- กระทรวงศึกษาธิการ (2539). *สนุกกับดนตรีพื้นฐาน*. กรุงเทพฯ : ศุภสมาคมลาดพร้าว.
- กระทรวงศึกษาธิการ (2539). *พจนานุกรมดนตรี*. กรุงเทพฯ : ศุภสมาคมลาดพร้าว.
- ไขแสง สุชะวณะ (2529). *สังคตินิยมว่าด้วยดนตรีตะวันตก*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.
- ไขแสง สุชะวณะ (2525). *ดนตรีปริทัศน์*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.
- เรณู โกศินานนท์ (2525). *ดนตรีคือภาษา*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ศุภสมาคมลาดพร้าว.
- เจนดุริยางค์ , พระ (ปิติ วาทยกร) (2520). *แบบเรียนวิชาการประสานเสียง*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : พระตำหนักจิตรลดาร.
- เจนดุริยางค์ , พระ (ปิติ วาทยกร) (2523). *แบบเรียนดุริยางค์ศาสตร์สากล*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์กรมแผนที่ทหาร.
- จีรศักดิ์ จิตตบุตร (2542). *วิเคราะห์เพลงที่ประพันธ์โดย พยงค์ มุกดา*. ปรินูญานิพนธ์. ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. อุดลำนเา.
- จิราวัฒน์ โศตรสมบััติ (2539). *วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานของ คีติ คีตากรในบทเพลงพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช*. ปรินูญานิพนธ์ ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. อุดลำนเา.
- เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2530). *สังคตินิยมว่าด้วยดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- ณรุทธิ สิทธจิตต์ (2535). *สังคตินิยม ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณรุทธิ สิทธจิตต์ (2534). *สาระดนตรีศึกษา: แนวคิดสู่แนวปฏิบัติ*. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542). *สังคิตลักษณ์และการวิเคราะห์*. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542). *ทฤษฎีดนตรี*. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ทวีสิทธิ์ ไตรวิจิตร (2522). *สังคตินิยม*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

- ธเนศ ศรีวงษ์ (2542). *การวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานโดย ประสิทธิ์ พยอมยงค์ สำหรับ สวลี ผกาพันธุ์*. ปรินญานิพนธ์. ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. อัดสำเนา.
- บุหลัน ลอยเลื่อน (2532). *อธิบายเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีสากล*. กรุงเทพฯ : โอเดียน สโตร์.
- บรรจง ชลวิโรจน์ (2538). *ซึ่งได้ศึกษาอิทธิพลวัฒนธรรมตะวันตกที่มีต่อการประพันธ์ทำนอง เพลงของสมาน กาญจนผลิน*. ปรินญานิพนธ์. ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. อัดสำเนา.
- เบญจรงค์ กุลสุ (2535). *สังคีตนิยม*. กรุงเทพฯ : สถาบันราชภัฏเพชรบุรีวิทยาลัย.
- เบญจรงค์ กุลสุ (2540). *ได้วิเคราะห์เพลงในลีลาวอลทซ์ ของวงดนตรีสุนทราภรณ์*. ปรินญานิพนธ์. ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. อัดสำเนา.
- ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงศ์ (2533). *ประวัติดนตรีตะวันตกโดยสังเขป*. กรุงเทพฯ : เรือนแก้ว การพิมพ์.
- ประยูร ลัมสุข (2542). *วิเคราะห์เพลงเพื่อชีวิตวงคาราวาน*. ปรินญานิพนธ์. ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. อัดสำเนา.
- วีระชาติ เปรมานนท์ (2532). *ได้ทำการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับเรื่องดนตรีไทยแนวใหม่ในช่วงปี พ.ศ.2520 – 2530*. ปรินญานิพนธ์. ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. อัดสำเนา.
- ไพรัช มากกาญจนกุล (2535). *หลักการแต่งเพลง*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : รุ่งแสงการพิมพ์.
- ไพบุลย์ กิจสวัสดิ์ (2524). *คีตกวีปรัชญาเมธีแห่งภาษาสากล*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ห้องภาพ สุวรรณ.
- ละเอียด เหวาบัตย์ (2523). *วิวัฒนาการของดนตรีสากล*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มิตรสยาม.
- วิรัช ชุ่ยสูงเนิน (2525). *ดนตรีเบื้องต้นสำหรับครูประถม*. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒพิษณุโลก.
- วิภา คงคากุล (2529). *ความสำคัญของดนตรีต่อสังคม*. กรุงเทพฯ.
- วาสิษฐ์ จรรย์ยานนท์ (2524). *เอกสารประกอบคำบรรยายเรื่อง องค์ประกอบของดนตรี*. กรุงเทพฯ : วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.
- วินิจ คำแหง (2542). *วิเคราะห์เพลงลูกทุ่งความบอยในชุด ลูกทุ่งเสียงทองขับร้องโดย เพชรพนมรุ้ง*. ปรินญานิพนธ์. ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. อัดสำเนา.

- วัฒนา ศรีสมบัติ (2540). **วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานเพลงทยอยนอก สำหรับวงโยธวาทิต โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต**. ปริญญาโท. ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. อุดมศึกษา.
- วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล (2541). **ประชุมวิชาการดนตรีครั้งที่ 3**. กรุงเทพฯ.
- สมชาย รัตมี (2536). **การเรียบเรียงเสียงประสาน**. กรุงเทพฯ : วิทยาลัยสารพัดช่าง.
- สมชาย รัตมี (2538). **คู่มือนักดนตรี 2**. กรุงเทพฯ : บริษัทสามัคคีสาร (ดอกหญ้า) จำกัด (มหาชน).
- สมโภช รอดบุญ (2518). **สังคินิยมเบื้องต้นว่าด้วยเพลงคลาสสิก**. กรุงเทพฯ.
- สมนึก อุ่นแก้ว (2538). **ทฤษฎีดนตรีปฏิบัติ**. กรุงเทพฯ : บริษัทจูนพับลิชชิง.
- สมศักดิ์ สร้อยระย้า (2538). **เครื่องเคาะตี**. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พรินติ้ง เฮาส์.
- สุวัฒน์ ทรงเกียรติ (2542). **องค์ประกอบดนตรีสากล**. กรุงเทพฯ : สถาบันราชภัฏภูเก็ต.
- สมเกียรติ สายวงศ์ (2542). **วิเคราะห์ผลงานดนตรีของครูประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง**. กรุงเทพฯ : ปริญญาโท. ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. อุดมศึกษา.
- สมบัติ จำปาเงิน (2532). **เครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีสากล**. กรุงเทพมหานคร : โอ.เอส.พรินติ้งเฮาส์.
- สุธีศักดิ์ ภัคดีเทวา (2542). **การวิเคราะห์เพลงในละครเพลงของพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ**. ปริญญาโท. ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. อุดมศึกษา.
- อารี สุขะเกษ , นาวาอากาศโท (2539). **เรียบเรียงเสียงประสานยานักหรือ**. กรุงเทพฯ.
- Gordon, Edwin (1971). **The psychology of music teaching**. Englewood cliffs. NJ : Prentice-Hall. Inc.
- Kamien, Roger (1994). **Music An Appreciation**. 2nd ed. U.S.A. : McGraw – Hill.
- Rosen, Charles. (1979). **The Classical Style**. London: Faber and Faber. Limited.
- Royal School Of Music, The (1958). **Rudiments And Theory Of Music**. London : The Associated Board Of The Royal School Of Music.

ภาคผนวก

โชคดีที่มีในหลวง

1 G 2 G 3 3 3 3 G

4 D7 5 Vocal 6 G

โชค ดี ที่ เรา มี ใน

7 D7 8 G 9 Cmaj9

หลวง โชค ดี ที่ เรา มี ใน หลวง โชค

10 G 11 D7 12 Solo... G

ดี ที่ เรา มี ใน หลวง

13 Am7 14 D7 15 D7

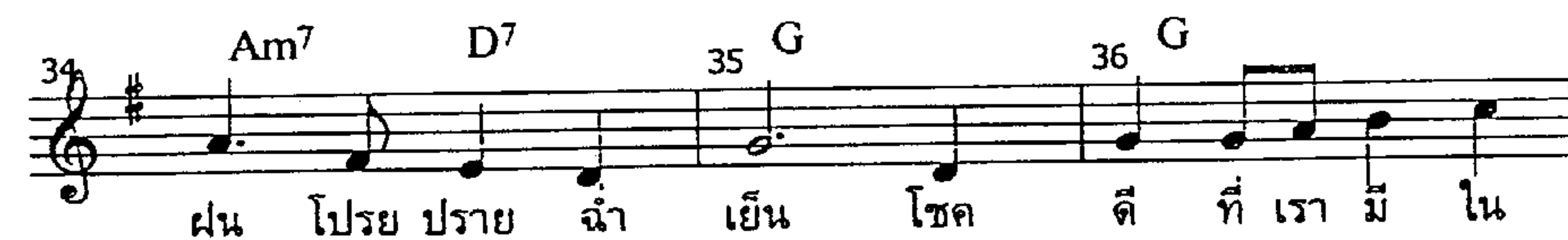
ภูมิ ใจ เหนือ สิ่ง อื่น

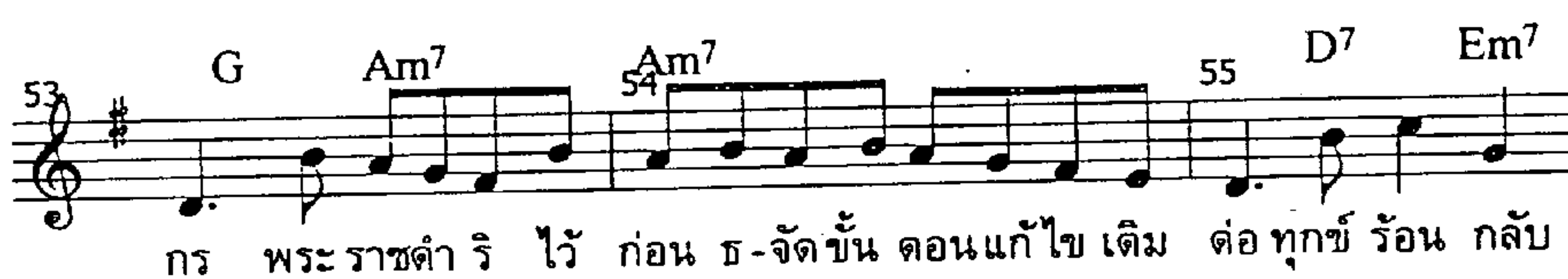
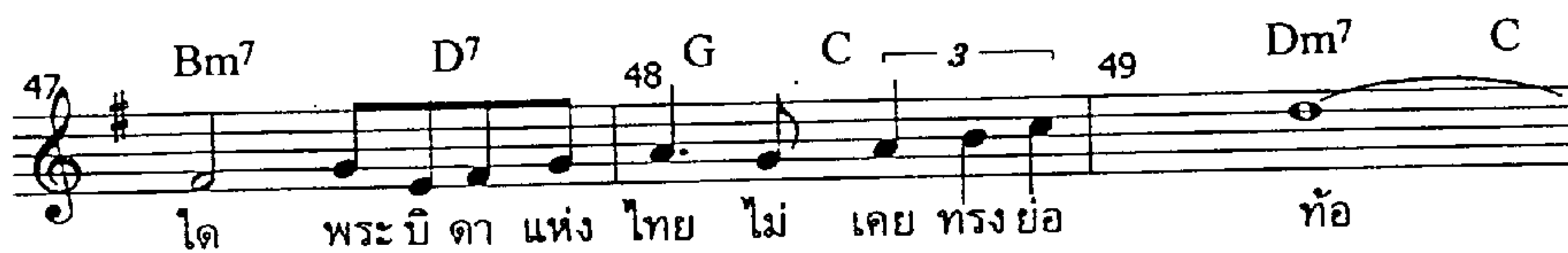
16 G 17 G Bm7 18 Am7

ใด ได้ เกิด มา ได้ รม โพิท ทอง รัก กัน ตั้ง พี่ ดัง น้อง แผ่น ดิน ขาว นทอง เสื่อง ชื่อ ลือ

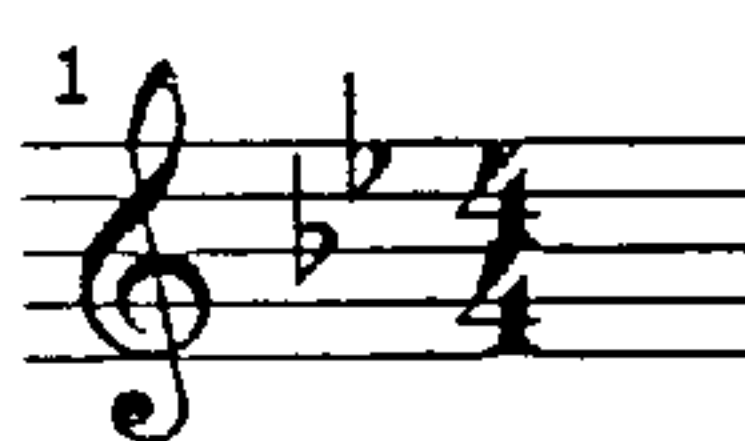
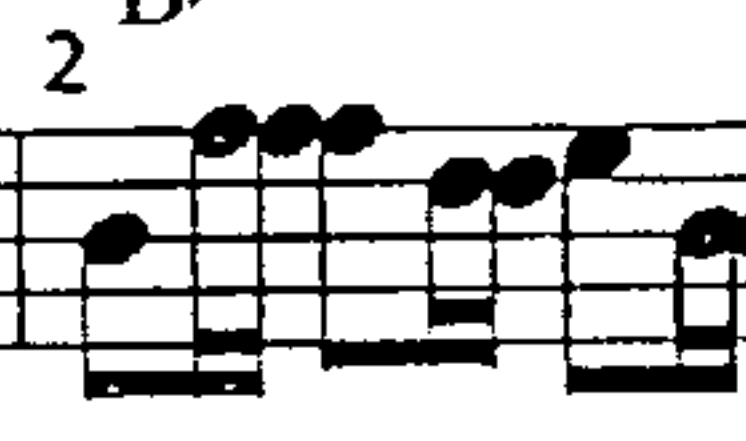
19 D7 Am7 Em7 20 Am7 21 Em7 D7

ไกล ใน น้ำ มี ปลา ใน น้ำ มี ข้าว พรั่ง พราว เรือง เหลือง วิ





ขอเดชะจงทรงพระเจริญ

1  2  3 

4  5  Vocal  6  7  8  9 

ขอ เด ชะ พระ ภู- มิ พล ล้น

7  8  9 

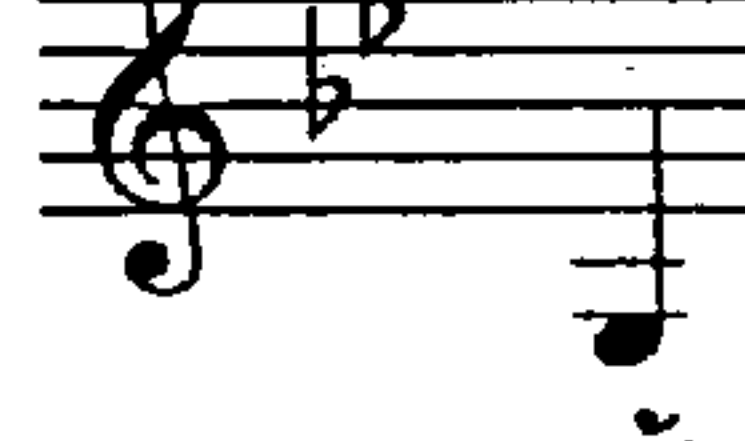
เกล้า องค์พระผู้เป็น เจ้า เหนือ ห้ว แห่ง ปวง ไทย บา- ร มี เกริก

10  11  12 

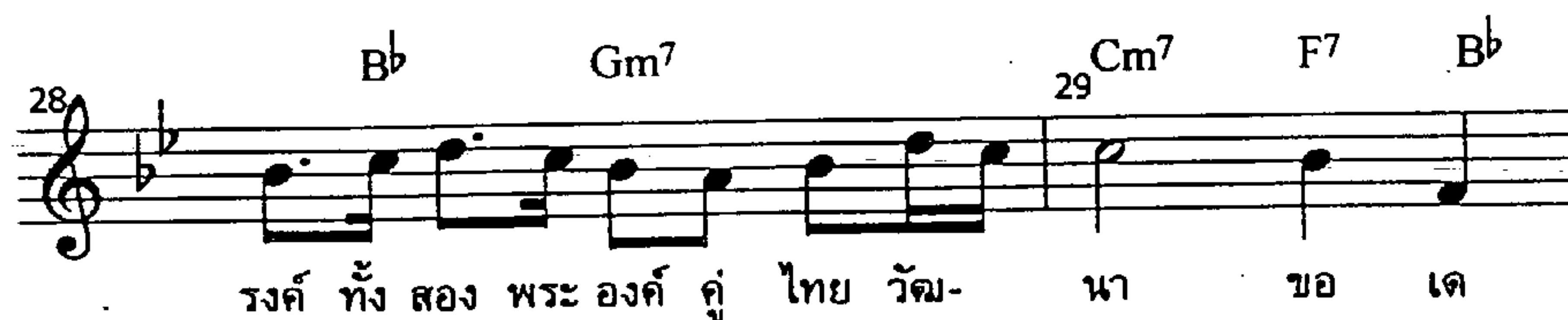
ไกร ไทยร่มเย็นแจ่มใส ทัว ถิ่น ไกล ไกลพระห้วงโย ทัว ทัว ธร-

13  14  15 

ณ ขอ เด ชะ พระ รา ชินี แม่ เจ้า ขอ ประนตนม

16  17 

เกล้า พระ มิ่ง ขวัญแห่ง องค์ จัก - กรี สร้าง เสริมตาม รอย ภู-ว



30 B $\flat$ F7 31 B $\flat$ F7

๓๖ สอง พระ ผู้ ผ่าน เฝ้า ปวง ข้า พระ พุท-ธ

Detailed description: This block contains the first two staves of music. Staff 30 starts with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes. Above the staff, the chords B-flat and F7 are indicated. Staff 31 continues the melody with similar note values. Above it, the chords B-flat and F7 are also indicated. The Thai lyrics are written below the notes.

32 B $\flat$ E $\flat$ 33 F7 B $\flat$

เจ้า อัญเชิญ พระ สยาม เท วาห เชิญ พร ปวง เทว

Detailed description: This block contains staves 32 and 33. Staff 32 has a treble clef and a key signature of two flats. It includes a half note and some eighth notes. Above the staff, the chords B-flat and E-flat are shown. Staff 33 continues with eighth notes. Above it, the chords F7 and B-flat are indicated. The Thai lyrics are written below the notes.

34 B $\flat$ Cm7 35 F Cm7

ดา ทั้ง เจ็ด สวรรค์ ชั้น ฟ้า น้อมเกล้า มา ถวาย พระ

Detailed description: This block contains staves 34 and 35. Staff 34 has a treble clef and a key signature of two flats. It features a half note and eighth notes. Above the staff, the chords B-flat and Cm7 are indicated. Staff 35 continues with eighth notes. Above it, the chords F and Cm7 are shown. The Thai lyrics are written below the notes.

36 F F11 37 F7

พร ขอ สอง พระ องค์ทรง ชัย จง ทรง พระ จ-

Detailed description: This block contains staves 36 and 37. Staff 36 has a treble clef and a key signature of two flats. It includes a half note and eighth notes. Above the staff, the chords F and F11 are indicated. Staff 37 continues with eighth notes. Above it, the chord F7 is shown. The Thai lyrics are written below the notes.

38 B $\flat$ 39 Cm7 F7 40 B $\flat$

- เริญ

Detailed description: This block contains staves 38, 39, and 40. Staff 38 has a treble clef and a key signature of two flats. It features a half note. Above the staff, the chord B-flat is indicated. Staff 39 continues with a half note. Above it, the chords Cm7 and F7 are shown. Staff 40 ends with a half note. Above it, the chord B-flat is indicated. The Thai lyrics are written below the notes.

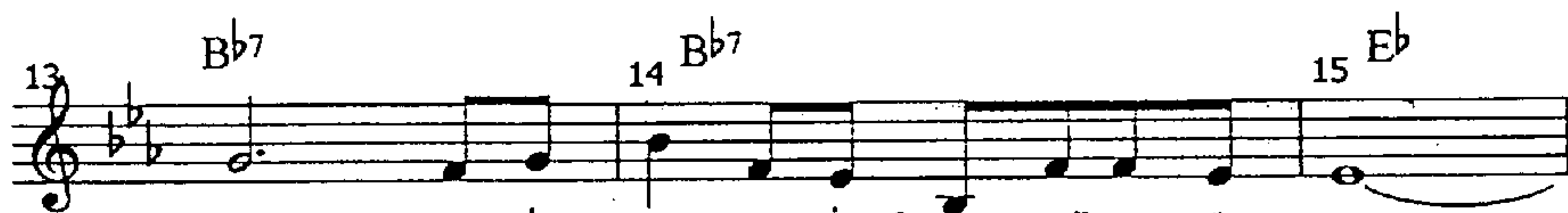
5 ชั้นวามหาราช



องค์ บ ดินทร์ ปิ่น น เรศ ผู้ ปก เกษ คุ้ม พ ลุ ฐา ดุจ บิ



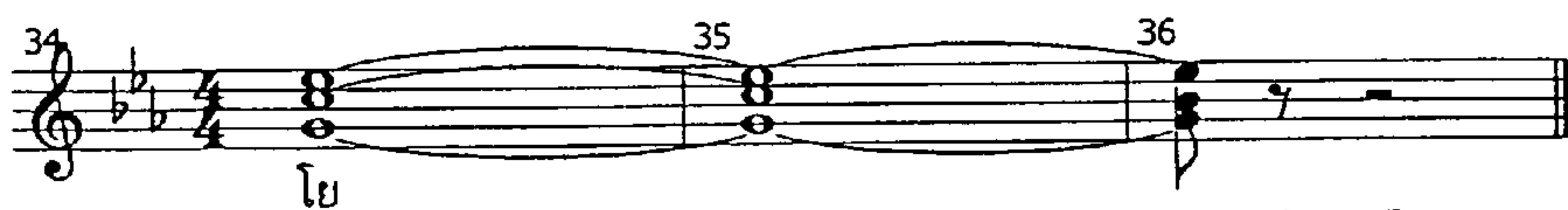
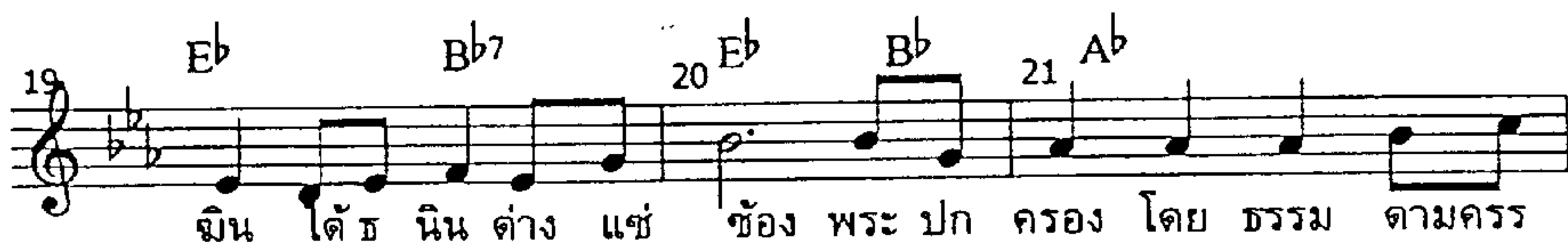
ดา แห่ง ประ ษา ทุก ชน ชั้น ภู มิ พล ม หา ราช เจ้า จอม ราช



ชั้น องค์ มิ่ง ขวัญ อัน ยิ่ง ใหญ่ นำ ไทย เรือง ร่อง



พระ ผู้ ส ถิตย ใน ดวง ใจ ราชภูร ทั้ง แผ่น ดิน เทนือ เม -



ไชโย 72 พรรษามหาราชา

1 Intro 2 A^b 3 A^b 4 E^b7 5 A^b

6 7 A^b 8 A^b 9 A^b 10 A^b

ไช โย ไช โย ไช โย ที ฆา ยุ โก โห

11 D^b 12 E^b7 13 D^b 14 A^b

ดุ ม-หา รา ชา องค์ พระผู้ ผ่าน ฟ้า ครองราชย์

15 16 E^b 17 A^b 18 Fm

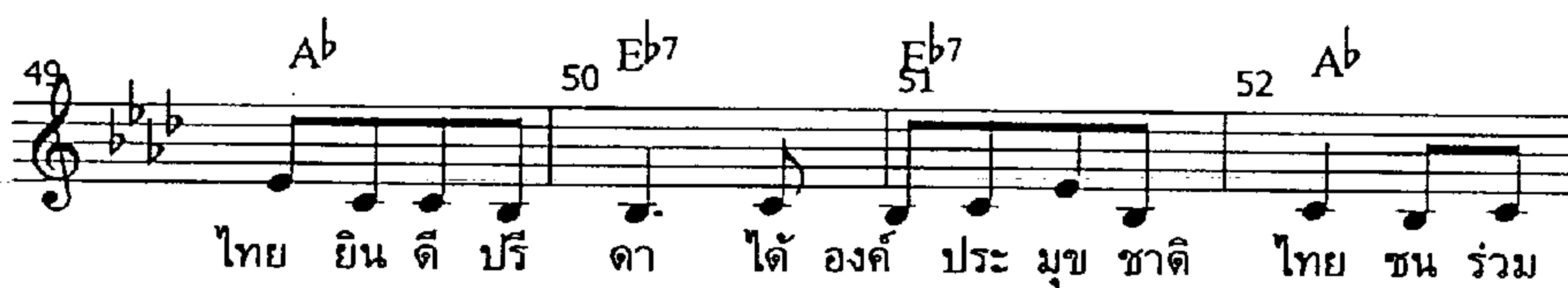
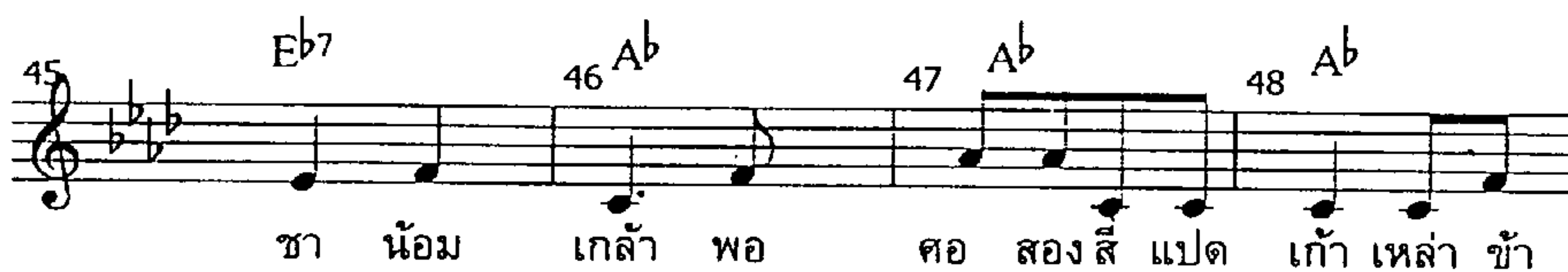
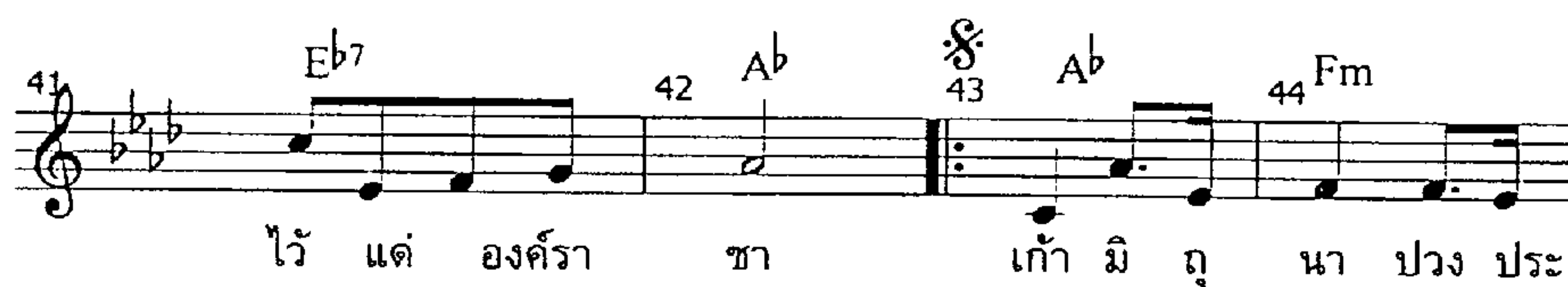
มา ครบ ห้า สิบ ปี พระ เกื้อ กา รุณ ยิ่ง โหญ่ อุ่น

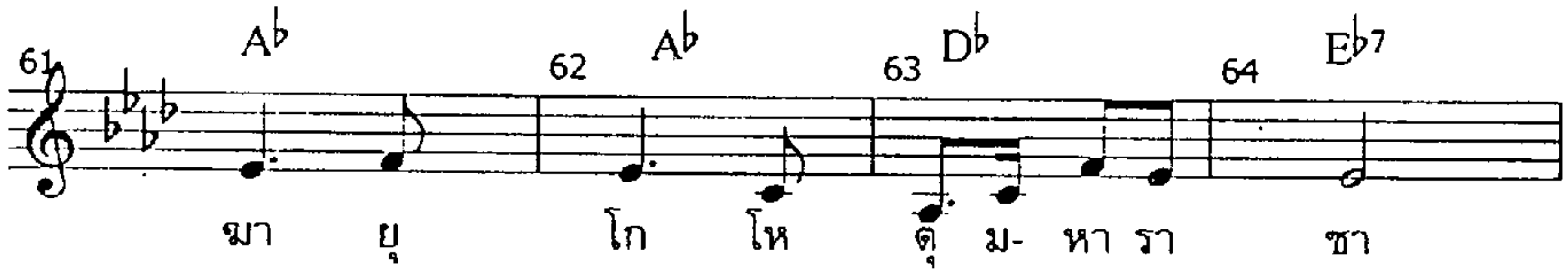
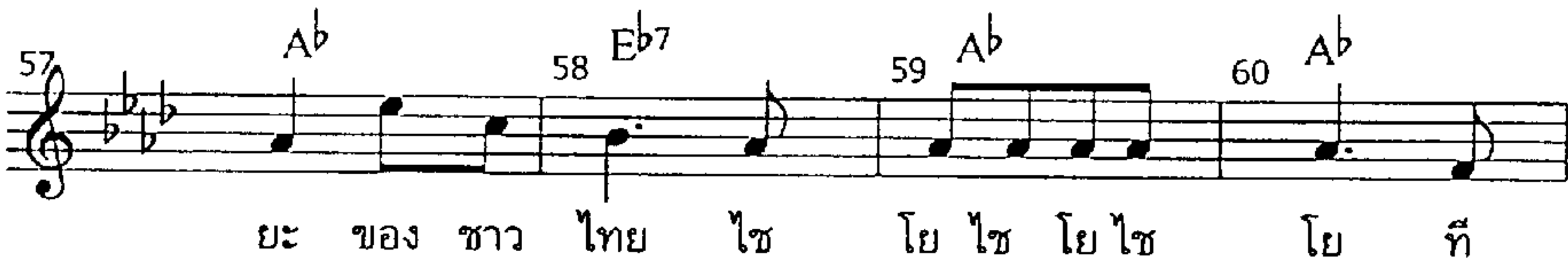
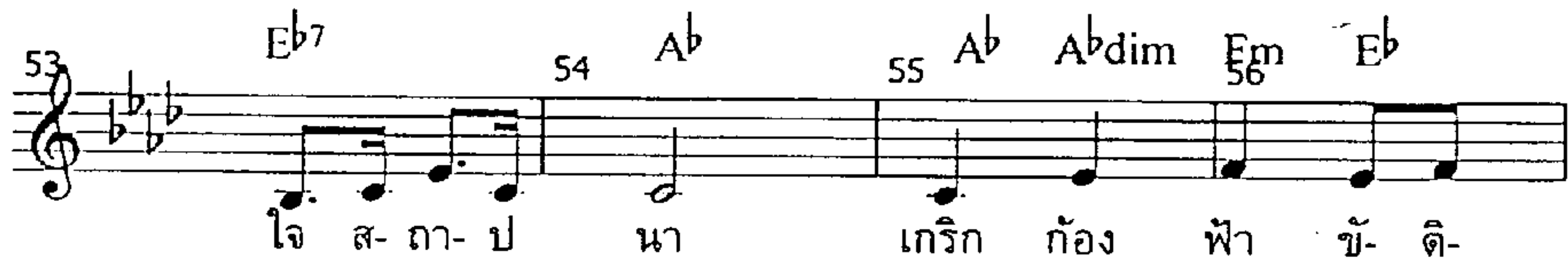
19 A^b 20 E^b7 21 A^b A^bdim 22 Fm E^bdim 23 E^b7

ใจ ทัว ทั้ง ข-ร- ณี ปก เก ษี บา-ร- มี พระ แผ่ทั่ว

24 E^b7 25 A^b 26 A^b 27 A^b

ไทย ด้วย เกล้าฯ เหล่า ผอง ไทย ทุก คน พร้อม





81 A^b 82 A^b 83 A^b 84 A^b7

The musical notation for measures 81-84 is shown. Measure 81 starts with a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). The melody consists of a half note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. Measure 82 continues with a half note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. Measure 83 continues with a half note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. Measure 84 continues with a half note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3. The chord symbols A^b are written above measures 81, 82, and 83, and A^b7 is written above measure 84.

85 D^b 86 D^b 87 D^b 88 D^b 89 A^b7 90 D^b

91 D^b 92 D^b 93 $B^b m^7$ 94 $E^b 7$ 95 A^b 96 A^b

97 98 99 100 *Coda*

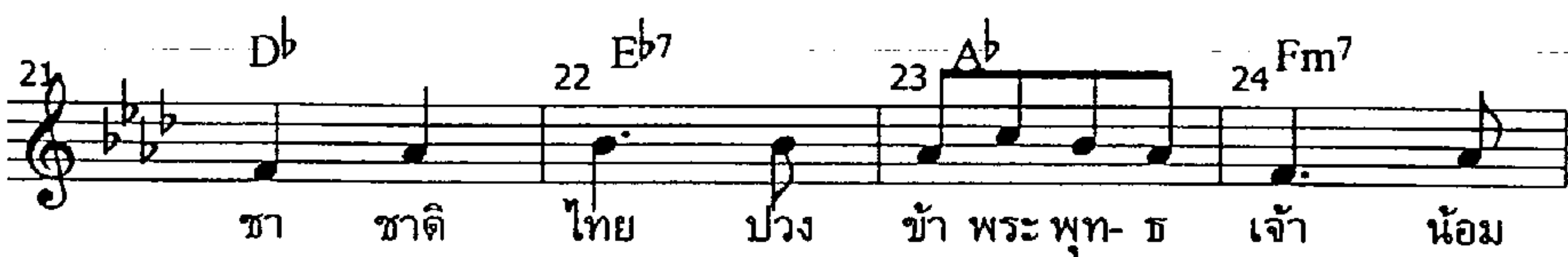
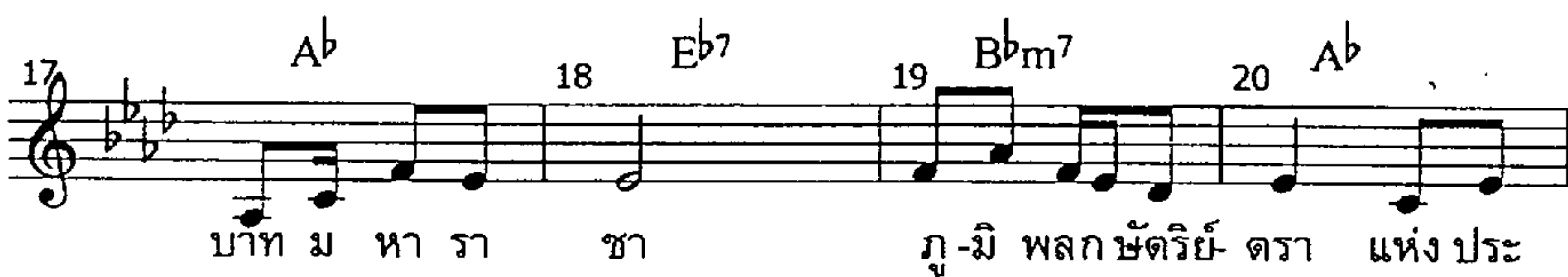
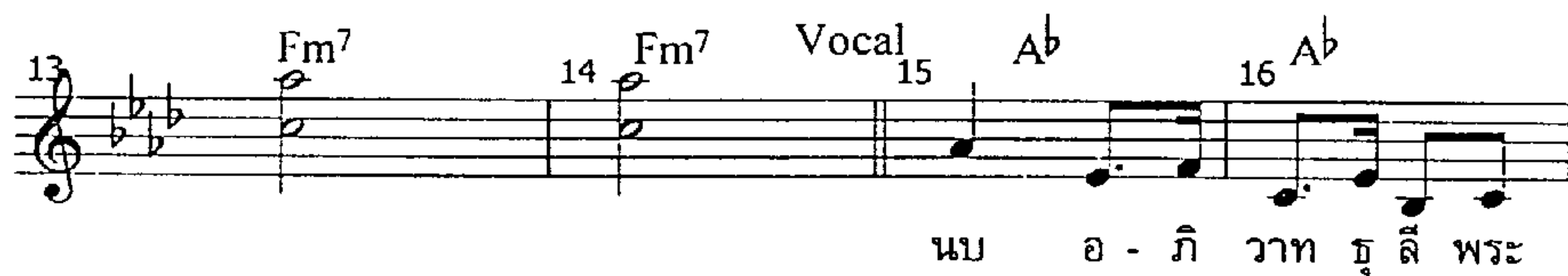
พร ตราบ

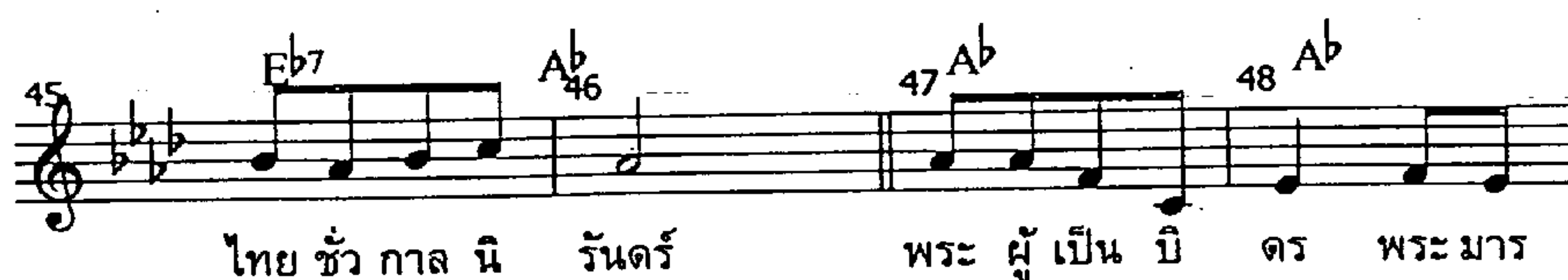
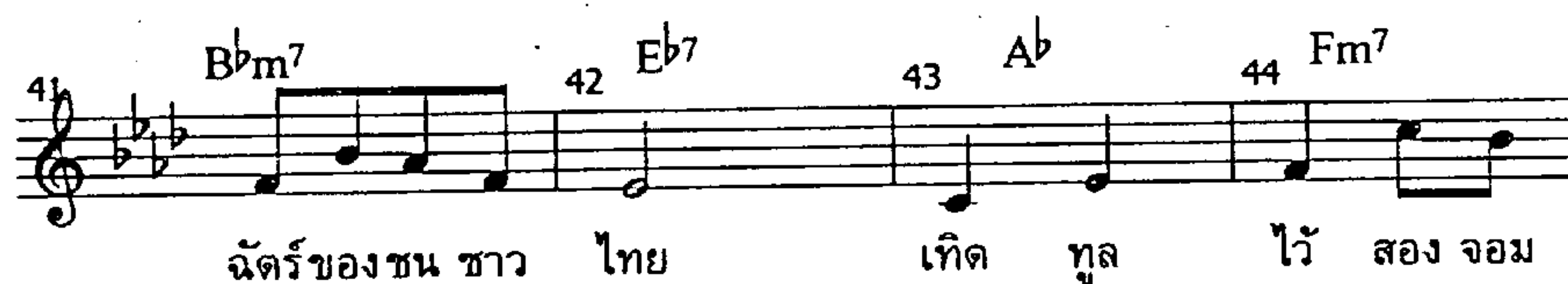
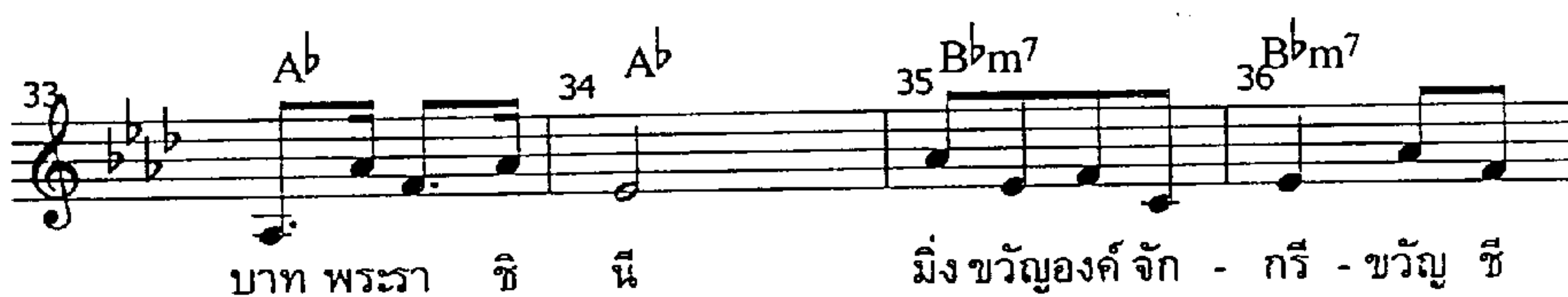
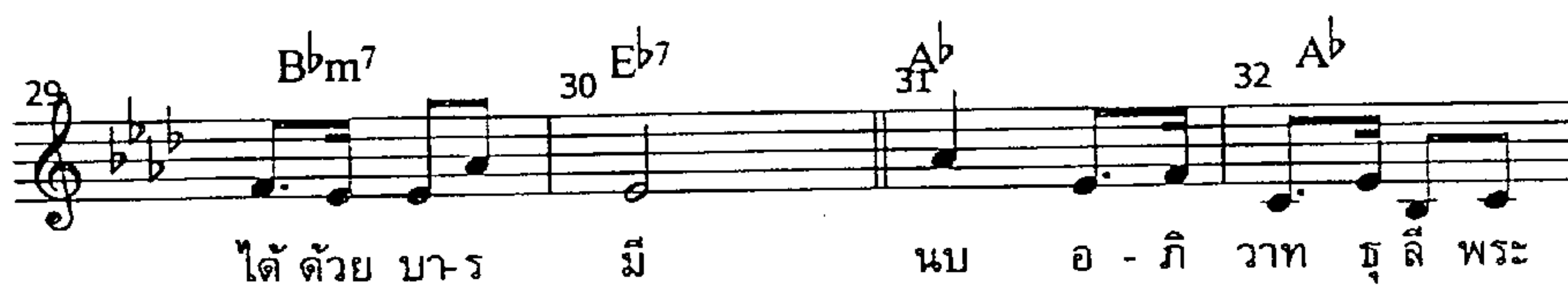
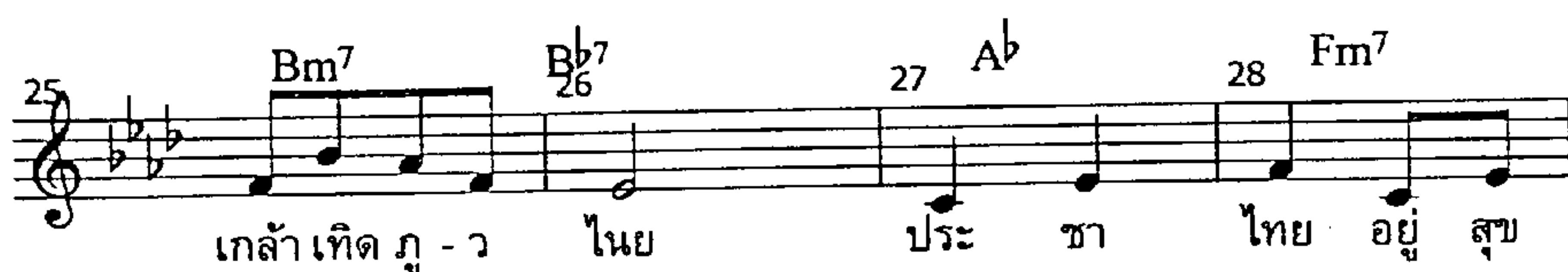
101 A^b 102 Fm 103 E^b7 104 A^b

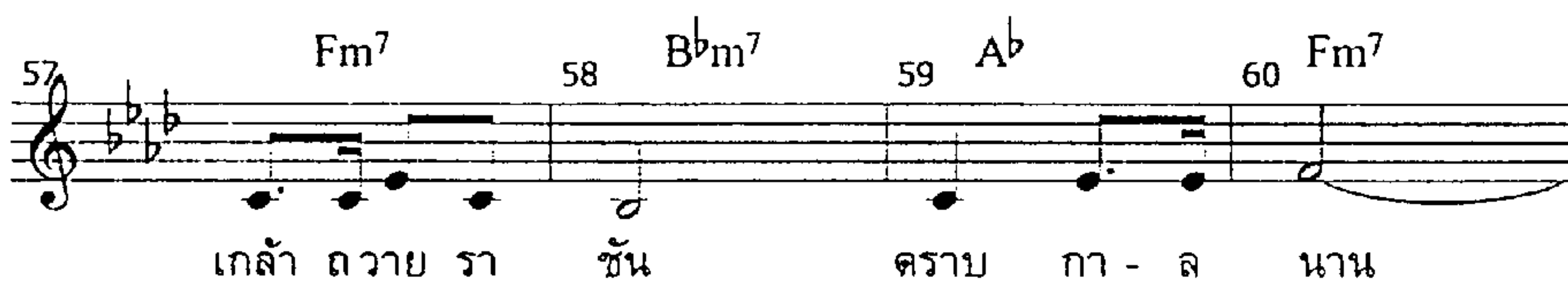
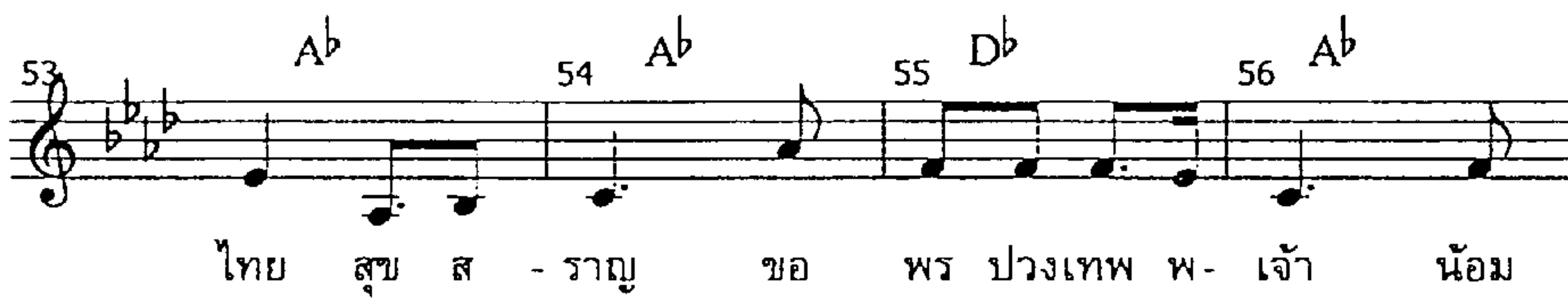
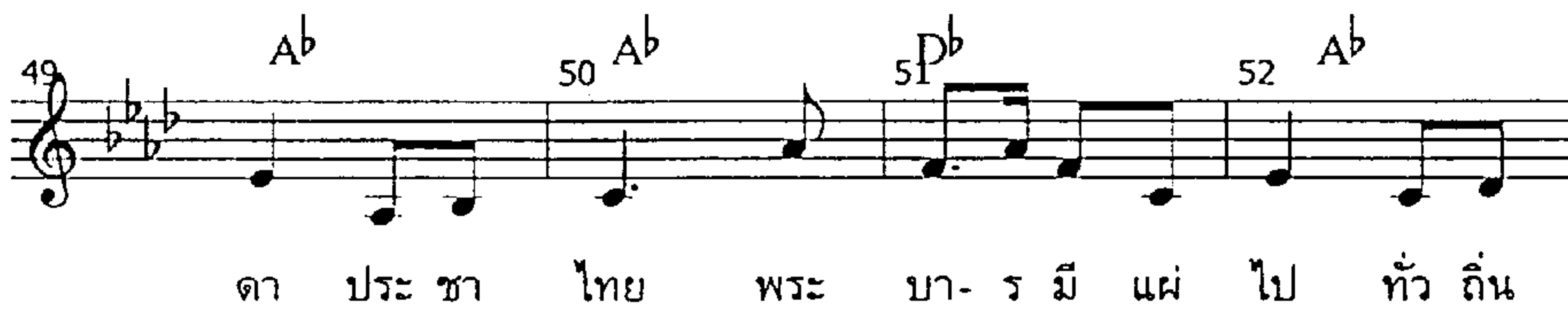
นั้ รั้น ดร ขอ พระ องค์ ทรง พระ จ- เริญ

105 A^b 106 $B^b m$ 107 A^b 108 E^b 109 A^b

พระบิตร - มารดาประเทศไทย







มหाराษฎุมิพล

1 *E^b* 2 *E^b* 3 *E^b E^b E^b7* 4 *A^b* 5 *F7*

6 *B^b7* *B^b+* Vocal 8 *E^b* 9 *B^b7*

จากฟาก ฟ้า น - กา ลัย แดน

10 *E^b* *E^b7* 12 *A^b* 13 *B^b7*

สรวง แดน แห่ง ปวง เทพย - ดา อ - ดิ

14 *B^b7* 15 16 17

สัย เหนือพิ ภพ จบ หล้า สุ ธา

18 19 *C+* 20 *Fm7* 21 *F7*

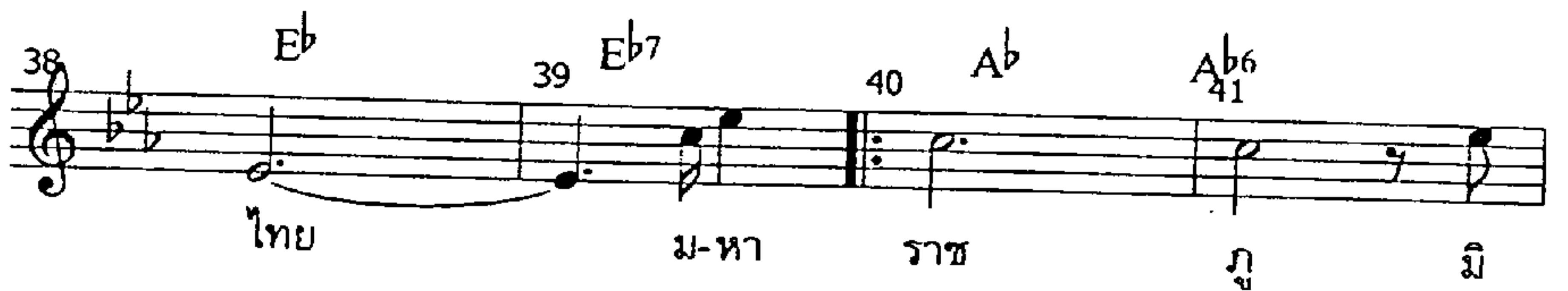
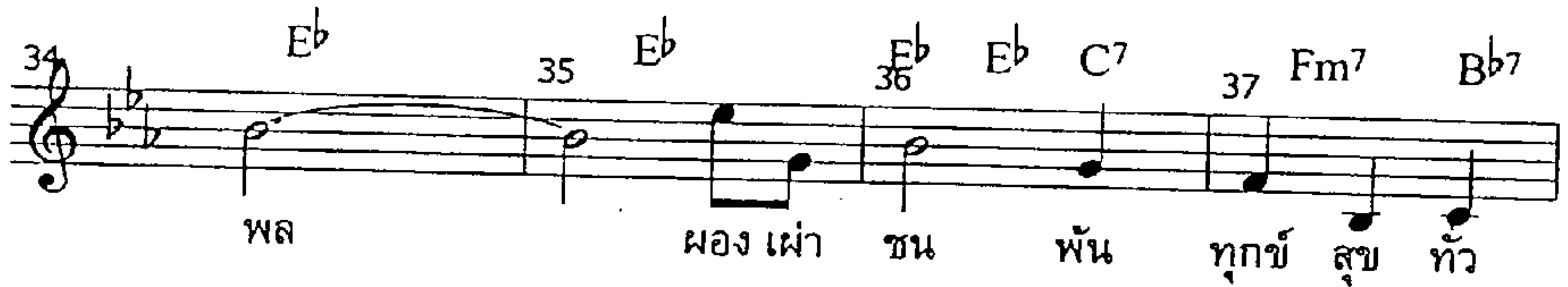
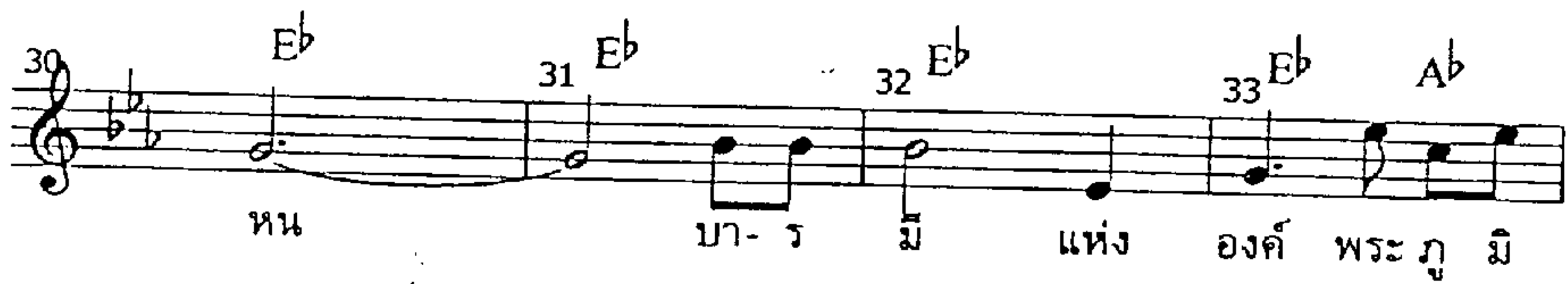
ลัย พระ ทรง ชัย จุ ดิ มา สู่ ม - หา

22 *B^b7* 23 *B^b7* 24 *E^b* 25 *B^b7*

ชน องค์ นา รายณ์ อ - ว ดา ร จาก

26 *E^b* 27 *E^b7* 28 *A^b* 29 *B^b7*

ฟ้า เสด็จ มา ปก เกศ ข้า ทุก แห่ง



59 $B\flat 6$ 60 F^9 Fm^7 61 $B\flat 7$

เกริก ก้อง รอง เรือง ตั้ง สุ - รีย์

62 $E\flat$ 63 $E\flat$ 64

ศรี ธิ - เป็น ตั้ง ร่ม

65 Cm^7 66 Fm^7 67 Fm^7

ฉัตร ป - ฐ - พี เป็น ศูนย์

68 $B\flat 7$ 69 $B\flat 7$ 70 $E\flat$ 71

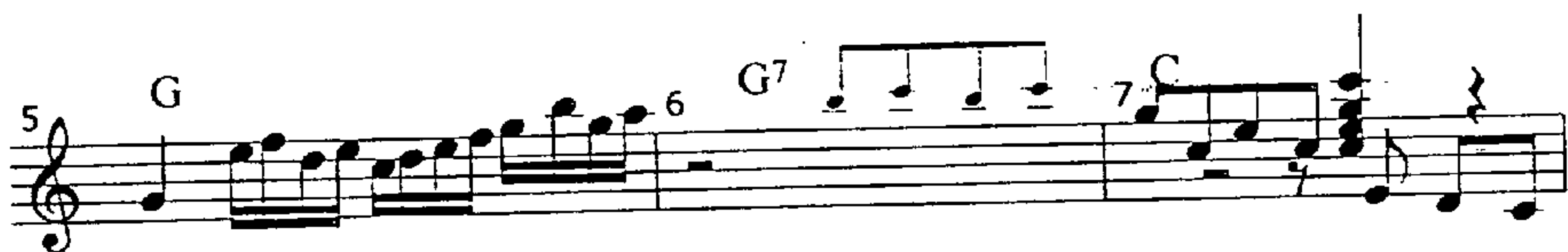
รวม ชี วี ชนชาติ ไทย

72 $E\flat$ 73 $E\flat$ 74 $B\flat 7$ 75 $A\flat$ $B\flat 7$

ไทย

76 $E\flat$ 77

สมเด็จพระยาของชาวไทย



พระ คือ ผู้



นรินทร์ พระ กรุ - ณา จากแม่ ฟ้า ศรี น-ค รินทร์ ดั่งหยาด ฝนทิพย์



ริน ร่มเย็นทั่ว ถิ่นแดน ไทย พระ คือ พระ แม่ มิ่งแม่สองจอม ก -

17 C C⁹ 18 F 19 G F

ษัตริย์ พระ จ-ริ วัตร เลื่องลือ ระ บือ ไป ไกล เยี่ยมถิ่น กัน

20 C⁷ F C⁷ 21 Fmaj⁹ C 22 D⁷ G⁷

ดารพระประธาน แพทย์อาสา ให้ พระปลดไศกโรค ภัย ด้วยใจ พระเปี่ยม เมด

23 C C⁷ 24 F 25 F C G⁷

ดา เรา ลูกหลาน ไทย เกิด ได้ ผืนฟ้าเดียว กัน ขอเทิดพระคุณ อ-

26 C C⁷ F 27 G⁷ C 28 F Fmaj⁹

นันต์ พระประธานแต่ กาล ก่อน มา ชาวไทยเปี่ยม สุข ปราศจากทุกข์ ภัย นา

29 C 30 B^b 31 G⁷

นา ด้วย น้ำพระทัย ล้น ฟ้า ไฉ่แม่ ย่าของเราชาวไทย พระ คือ แม่

32 C Dm 33 C C⁹ 34 F

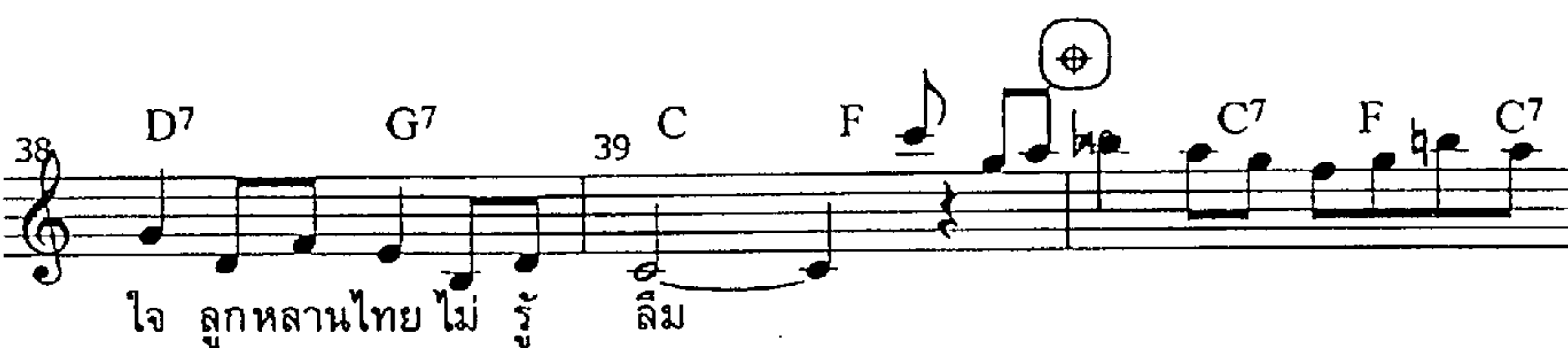
ย่า สมเด็จย่าของไทยทั้ง ล้น เกื้อ กุลแผ่นดิน ทัว ทุกถิ่นชาบซึ่งจริง

35 G⁷ F 36 C⁷ F C⁷ 37 F⁹ C



ใจ แม้ ว่า บัด นี้ ฆ-สเด็จสวรรคักรร ลัษ พระ ยังสถิตย์ กลาง

38 D⁷ G⁷ 39 C F C⁷ F C⁷



ใจ ลูกหลานไทยไม่ รู้ ลัษ

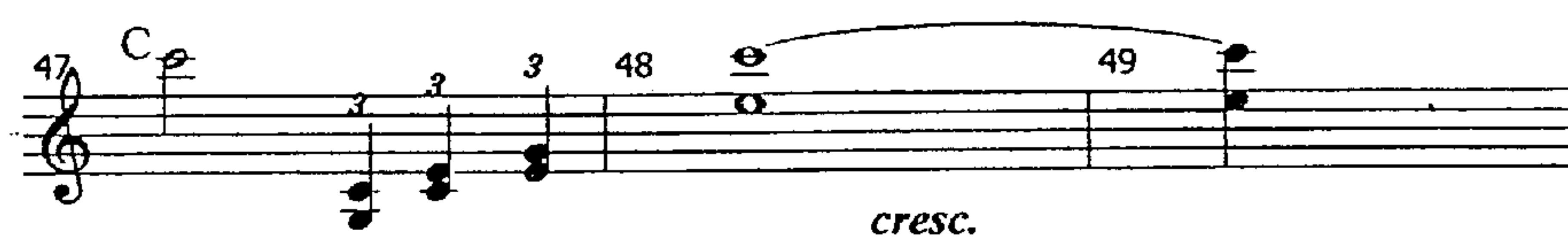
41 F⁹ C 42 D⁷ G⁷ 43 C C⁷



44 C 45 F⁹ C 46 G⁷



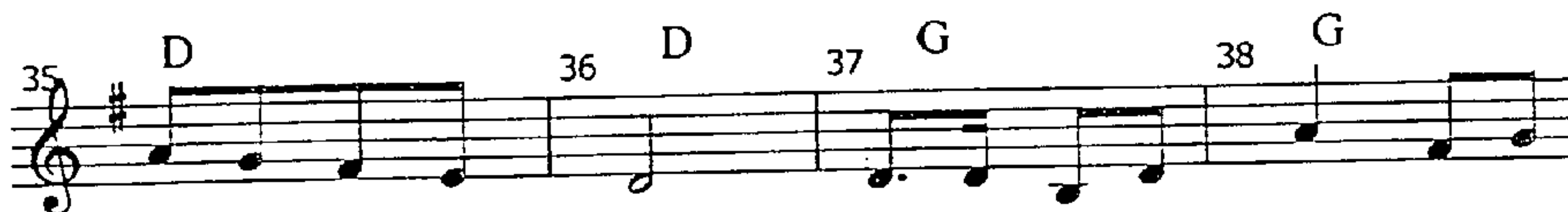
47 C 48 49



cresc.



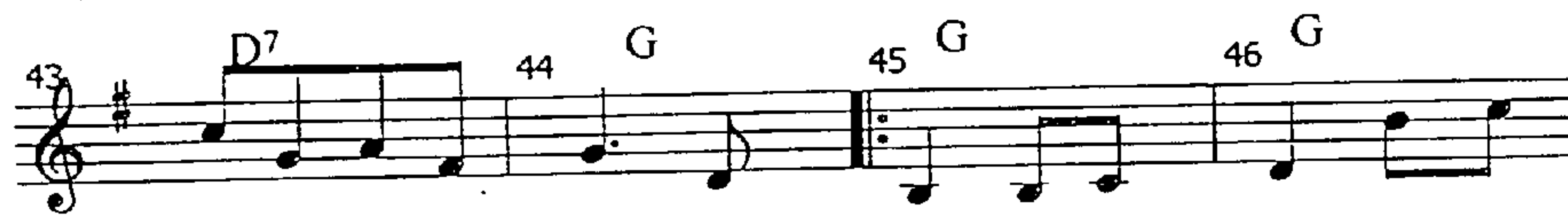
มา จากสรวง ส- วรรค์ จอมทรลออม รา ชัน มิ่ง แห่ง



ขวัญ ของ ชน ชาติ ไทย ธิ- เสด็จ แดน ไหน ตั้ง เนา



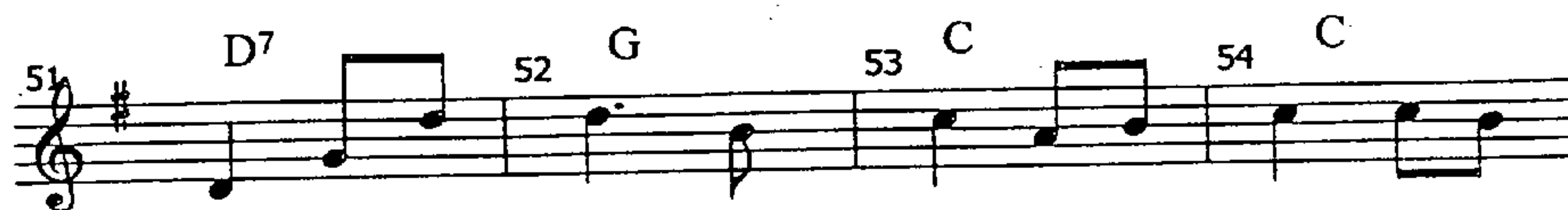
ไทร ที่ แผ่ ข- ยาย ทุก แดนด้าว ทัว ไทย ทรง ท้อง



ไปสร้างไทยเรื่อย มา ฝน ดก หรือ ฟ้า ร้อง กลาง ท้อง



ไร กลางท้อง นา กลาง ดง กลาง พง ป่า ฝ่า เปลว



แดด ฝ่า สาย ฝน ทรง ไช้ ขั้ว เตือด ร้อน ของ ทุก



เผ่า ทุก ผอง ชน พระ เกื้อ กา- รุณ ล้น ไร่ ล้น

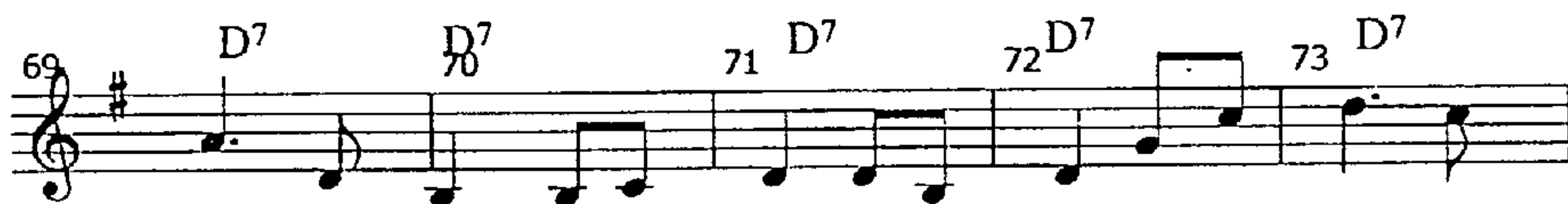


เกล้าของชาว ไทย

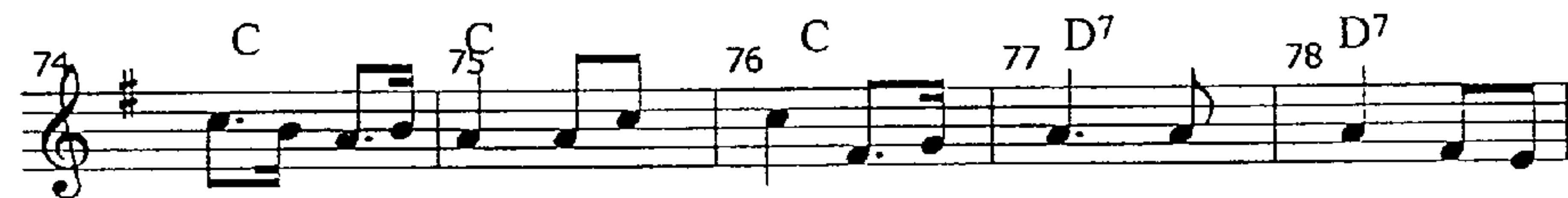
ฝน ไทย



ม-หา ราช ผู้ ปราดเปรื่อง นาม กระ เตื่อง ระ บือ



ไกล ทัว โลก บัน ทึก ไร่ ปวงเผ่า ไทยเผ่า สรร เสริญ รา



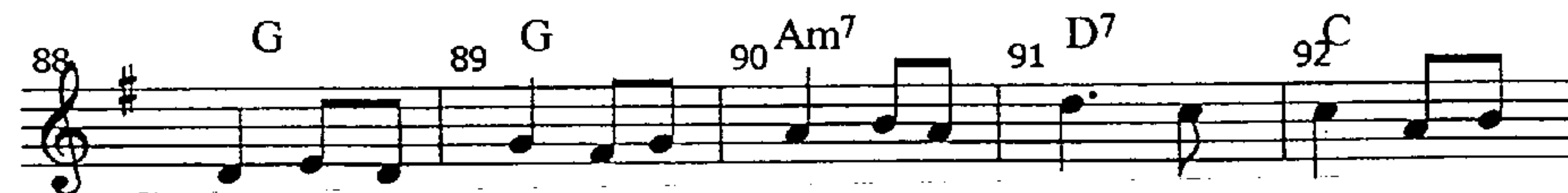
ชา ผู้ ช้-ติ- ยะ ทรงมา นะ กล้าเผ- ชิญ นำ ไทย ให้ ก้าว



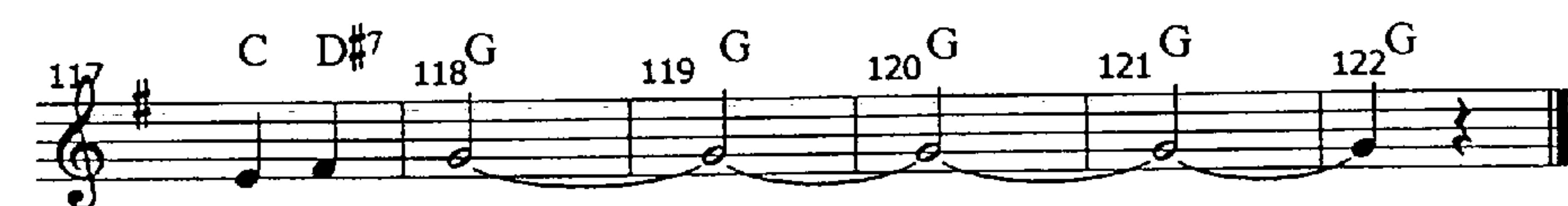
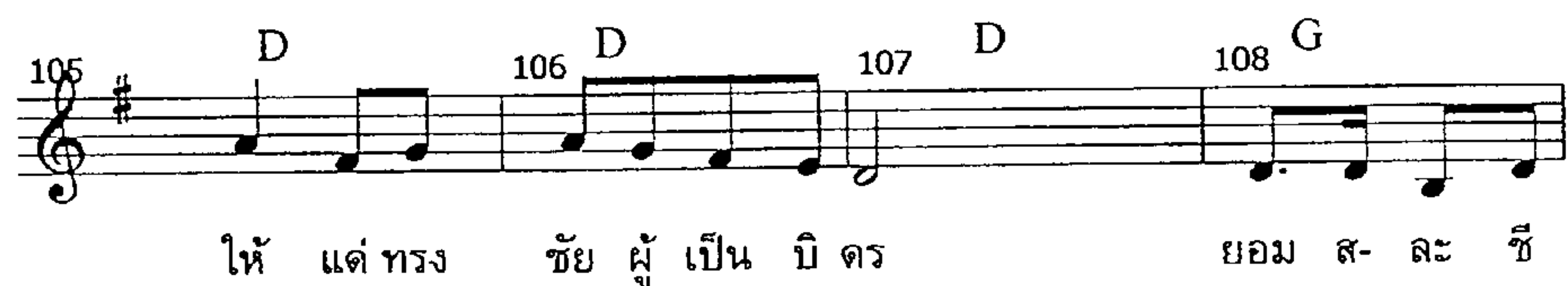
เดิน สู่อาร- ยะ ประ ชา คม นา



นา อา- ระย ประ เทศ ทุกคาม เขต ปี ติ ชม บา- ร-



มี พระสร้าง สม ต่าง ขึ้น ชม ชนชาติ ไทย บรร ดา เหล่าปวง



โชคดีที่มีในหลวง

1

Flutes

Oboes

Clarinets

Bassoons

Horns

Trumpets 1

Trumpets 2

Trumbones 1

Trumbones 2

Percussions

Violin

Viola

Violon Cello

Double Bass

This musical score page contains measures 4 through 8 of a piece in D major (one sharp). The notation is arranged in two systems of five staves each. The first system (measures 4-7) features a complex texture with multiple voices, including a prominent triplet of eighth notes in the upper staves and a triplet of sixteenth notes in the lower staves. The second system (measures 7-8) continues the melodic and harmonic development, with the lower staves showing a triplet of eighth notes. The score is written in a standard musical notation style with treble and bass clefs, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature.

4 5 6 7 8

This musical score page contains measures 9 through 13. It is written for a multi-staff ensemble, likely a string quartet or a similar instrumental group. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 7/8. The notation is characterized by frequent triplets, indicated by a '3' below the notes, and complex rhythmic patterns involving eighth and sixteenth notes. Measures 9 and 11 feature dense, rapid passages in the upper staves, while measures 12 and 13 show more sustained, melodic lines. The lower staves provide a rhythmic foundation with similar triplet patterns. The score is divided into five measures, with measure numbers 9, 10, 11, 12, and 13 clearly marked at the top.

This musical score page contains measures 14 through 17. The notation is organized into two systems of staves. The first system (measures 14-15) features four staves: the top three are treble clefs and the bottom is a bass clef. The second system (measures 16-17) features four staves: the top two are treble clefs and the bottom two are bass clefs. The key signature is one sharp (F#). Measure 14 begins with a complex, rapid ascending scale in the top three staves. Measures 16 and 17 show a more melodic and harmonic development across the staves, with some staves containing rests and others featuring specific rhythmic patterns. Measure 16 includes some notes marked with 'x' in the bass clef staves.

This musical score page contains measures 18 through 21. The music is written for multiple staves, including vocal parts and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). Measures 18 and 19 show vocal entries with eighth notes. Measure 20 features a piano accompaniment with a continuous eighth-note pattern in the bass and a melody in the treble. Measure 21 includes a vocal line with a crescendo marking and a piano accompaniment with a similar eighth-note pattern. The score is divided into four measures, with measure numbers 18, 19, 20, and 21 clearly marked at the top.

22 23 24 25 26

The musical score is organized into two systems of staves. The first system (measures 22-26) consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#). Measures 22 and 23 feature rapid sixteenth-note passages in the upper staves, while measure 23 has a half-note rest in the bottom staff. Measures 24 and 25 show a change in the upper staves to eighth-note patterns, with the bottom staff continuing its bass line. Measure 26 concludes the system with a final eighth-note pattern in the upper staves and a half-note rest in the bottom staff. The second system (measures 27-31) also consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. Measures 27 and 28 feature a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff, with the middle two staves containing whole-note chords. Measures 29 and 30 show a continuation of this pattern, with the top staff playing eighth notes and the bottom staff playing a steady bass line. Measure 31 concludes the system with a final eighth-note pattern in the top staff and a half-note rest in the bottom staff.

27 28 29 30 31

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 27-29) has four staves. Measures 27 and 28 show active melodic lines in the upper staves and a bass line. Measure 29 contains whole rests for all parts. The second system (measures 30-31) has six staves. Measures 30 and 31 show a continuation of the melodic lines. Measure 31 includes the chord notation Em^7 and Am^7 in the fifth staff. The key signature is one sharp (F#) throughout. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

32 33 34 35 36

Am⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ D⁷ G

mp

This musical score page contains measures 37, 38, and 39. The music is written for a piano and features a complex texture with multiple staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. Measures 37 and 38 are marked with their respective measure numbers at the top. Measure 39 is also marked. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, and various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes). The piano part (measures 37-39) is written in the upper staves, while the vocal part (measures 37-39) is written in the lower staves. The piano part features a complex texture with multiple staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff for the right hand. The vocal part is written in a single staff with a treble clef. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, and various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes). The piano part (measures 37-39) is written in the upper staves, while the vocal part (measures 37-39) is written in the lower staves. The piano part features a complex texture with multiple staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff for the right hand. The vocal part is written in a single staff with a treble clef. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, and various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes).

This musical score page contains measures 40 through 44. The notation is complex, featuring multiple staves with various musical symbols. Measure 40 begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It contains a triplet of eighth notes. Measure 41 continues the triplet. Measures 42, 43, and 44 show various musical notations, including slurs, dynamic markings (p, f), and complex rhythmic patterns. The score is written in a style typical of classical or romantic era music, with a focus on melodic and harmonic development.

40 41 42 43 44

This musical score page contains measures 45 through 48. The music is written for multiple staves, with a key signature of one sharp (F#). Measures 45 and 46 consist of whole rests for all parts. In measure 47, the upper staves (treble clef) enter with eighth notes, while the lower staves (bass clef) continue with eighth notes. Measure 48 features a complex texture with triplets (indicated by a '3' above the notes) in both the upper and lower staves. The lower staves also include a section with repeat signs (double slashes) in measures 45 and 46. The notation includes various clefs, key signatures, and musical symbols such as rests, eighth notes, and triplets.

This musical score page contains measures 49, 50, and 51. It is written for piano and features a complex arrangement of staves. Measures 49 and 50 are marked with a '5' above the staff, indicating a fifth finger position. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a variety of note values including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The score is organized into three systems, each containing multiple staves. The first system has four staves, the second has five, and the third has four. The notation is dense and detailed, typical of a professional musical manuscript.

52 53 54 55 56

This musical score page contains measures 52 through 56. It features a grand staff with four systems of staves. The first system (measures 52-56) includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. The second system (measures 52-56) consists of four empty staves. The third system (measures 52-56) consists of four empty staves. The fourth system (measures 52-56) includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

57 58 59 60 61

This musical score spans five measures, numbered 57 to 61. The notation is organized into two systems of staves. The first system (measures 57-59) consists of four staves: a single treble staff at the top, followed by two grand staves (treble and bass clefs). The second system (measures 60-61) also consists of four staves: a single treble staff at the top, followed by two grand staves. The key signature is one sharp (F#). Measure 57 begins with a treble staff containing a half note F#4 and a whole rest. Measures 58 and 59 feature complex rhythmic patterns in the grand staves, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 60 continues these patterns. Measure 61 concludes the section with various note values and rests across all staves. The notation includes many accidentals and rests, indicating a complex and varied musical texture.

62 63 64 65

This musical score page contains measures 62 through 65. It features a grand staff with two systems of four staves each. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings. Measure numbers 62, 63, 64, and 65 are printed above the first staff of each system. The score is written in a standard musical notation style, with notes and rests clearly visible on the staves.

ขอเดชะจงทรงพระเจริญ

1 2 3 4 5

Flutes 1/2

Oboes 1/2

Clarinets 1/2

Bassoons 1/2

Horns 1/2

Trumpets 1/2

Trumbones 1

Trumbones 2

Vocal

Percussion

Violin 1

Violin 2

Viola

Violon Cello

Dorble Bass

C

E $\flat$ F $\sharp$ B $\flat$ (Vocal)

6 7 8 9 10

This musical score page contains measures 6 through 10. It features five systems of staves. The first system (measures 6-7) has five empty staves. The second system (measures 8-9) has five staves with musical notation. The third system (measures 10-11) has five staves with musical notation. The fourth system (measures 12-13) has five staves with musical notation. The fifth system (measures 14-15) has five staves with musical notation. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p* and *f*.

11 12 13 14 15.

The musical score is organized into two systems of five staves each. The first system (measures 11-15) features a treble clef staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measures 11, 12, and 13 contain whole rests for all staves. In measure 14, the first staff has a sixteenth-note triplet, and the second and third staves have eighth-note triplets. Measure 15 continues these patterns. The second system (measures 16-20) features a bass clef staff with a key signature of two flats. Measures 16 and 17 contain eighth-note patterns, while measures 18, 19, and 20 contain sixteenth-note patterns. The notation includes various musical symbols such as rests, eighth notes, sixteenth notes, and triplets.

16 17 18 19 20

This musical score page contains measures 16 through 20. It is organized into two systems of staves. The first system (measures 16-18) features three treble staves and one bass staff. Measures 16 and 17 show complex melodic lines in the treble staves, while measure 18 has a more active bass line. The second system (measures 19-20) features two treble staves and two bass staves. Measures 19 and 20 show a continuation of the melodic themes, with the bass staves providing a steady rhythmic accompaniment. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

This musical score page contains measures 21 through 25. The notation is organized into four systems, each with multiple staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). Measure 21 features a complex melodic line in the first staff, while measures 23 and 24 show more active bass lines. Measure 25 concludes the sequence with various rhythmic patterns across the staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, notes, rests, and accidentals.

This musical score page contains measures 26 through 30. The notation is organized into several systems of staves. Measures 26 and 27 are primarily composed of whole rests across most staves. Measure 28 features a complex arrangement of chords and melodic fragments in the upper staves. Measure 29 is characterized by a dense texture of chords and melodic lines in the upper staves, while the lower staves show more active melodic movement. Measure 30 concludes the sequence with various musical notations, including rests and melodic lines. The score includes a variety of musical symbols such as treble and bass clefs, key signatures (one flat), rests, chords, and melodic lines with note heads and stems.

31 32 33 34 35

This musical score page contains measures 31 through 35. The notation is organized into two systems of staves. The first system (measures 31-32) consists of four staves, all of which are empty, indicating rests for all parts. The second system (measures 33-35) consists of eight staves. Measures 33 and 34 show active musical notation across all eight staves, featuring a variety of note values and rests. Measure 35 shows the continuation of this musical activity. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic markings such as eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs.

36 37 38 Ω

The musical score is written for a piano and features multiple staves. Measure 36 shows a piano introduction with a treble clef and a key signature of two flats. Measure 37 features a forte (ff) dynamic and a piano introduction. Measure 38 features a forte (ff) dynamic and a piano introduction. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

39 40 41

The musical score is written for a piano and consists of three measures: 39, 40, and 41. The key signature is B-flat major (two flats). The score is written for a piano and features multiple staves. Measures 39 and 40 contain complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Measure 41 is mostly empty, with some notes in the lower staves.

5 ธันวาคมพาราช

1 2 3 4

Flutes1/2

Flutes3/4

Bassoons

Horns1/2

Trumpet1/2

Bassoons

Bassoons

Vocal

Percussion

Violin 1

Violin 2

Viola

Violon Cello

Double Bass

E^b A^b B^b

Detailed description: This is a page from a musical score for a symphony or concert band. The title at the top is '5 ธันวาคมพาราช'. The score is written for a large ensemble, including Flutes (1/2 and 3/4), Bassoons (three parts), Horns (1/2), Trumpets (1/2), a Vocal soloist, Percussion, Violins (1 and 2), Viola, Violon Cello, and Double Bass. The music is in common time (C) and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into four measures, numbered 1 through 4 at the top. Measure 1 shows the initial entry of the woodwinds and strings. Measure 2 features a vocal soloist and a change in the bassoon part to E-flat. Measure 3 shows a change in the bassoon part to A-flat. Measure 4 shows a change in the bassoon part to B-flat. The percussion part includes a snare drum and a cymbal, with a double bar line and a repeat sign in measure 3.

[illegible]

This page of musical notation is for a piano piece, likely from a 20th-century repertoire given the use of the key signature of two flats (B-flat and E-flat) and the tempo marking 'rit.' (ritardando). The score is written for piano, with multiple staves for both the right and left hands. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The piece is in a key of B-flat major or D-flat minor, and the tempo is marked 'rit.' (ritardando). The notation is in a standard musical notation style, with a key signature of two flats and a tempo marking of 'rit.' (ritardando). The piece is in a key of B-flat major or D-flat minor, and the tempo is marked 'rit.' (ritardando). The notation is in a standard musical notation style, with a key signature of two flats and a tempo marking of 'rit.' (ritardando).

9 10 11 12

This musical score consists of 12 measures, grouped into four measures per system. The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes treble and bass staves, with some systems featuring a grand staff (treble and bass clefs on a single system). Measure 9 begins with a treble staff containing a half note chord (B-flat, D-flat) and a quarter note (F), followed by a quarter rest. The bass staff contains a half note (B-flat) and a quarter note (F). Measure 10 features a treble staff with a half note (B-flat) and a quarter note (F), and a bass staff with a half note (B-flat) and a quarter note (F). Measure 11 shows a treble staff with a half note (B-flat) and a quarter note (F), and a bass staff with a half note (B-flat) and a quarter note (F). Measure 12 concludes with a treble staff containing a half note (B-flat) and a quarter note (F), and a bass staff with a half note (B-flat) and a quarter note (F). The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and bar lines clearly visible.

13 14 15 16

The musical score consists of 12 staves arranged in three systems of four. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). Measures 13 and 14 are marked at the top. Measure 15 contains a triplet of eighth notes in the first staff of the second system. Measure 16 is also marked at the top. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

17 18 19 20

This musical score spans four measures, numbered 17 to 20. The notation is organized into four systems, each containing two staves (treble and bass clef). The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat). Measure 17 features a series of chords in the upper staves and a melodic line in the lower staves. Measure 18 includes a prominent chord in the first staff and a melodic line in the second staff. Measure 19 shows a continuation of the melodic lines in the lower staves. Measure 20 concludes with a final chord in the first staff and a melodic line in the second staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

This musical score page contains measures 21 through 24. The music is written for a large ensemble, consisting of 14 staves. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, key signatures (three flats), time signatures, and a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties. The score is organized into four measures, with measure numbers 21, 22, 23, and 24 clearly marked above the first staff of each measure. The notation is dense, with many beamed notes and complex rhythmic patterns, particularly in the lower staves.

This musical score page contains measures 25 through 28. The music is written for a 12-staff ensemble, organized into four systems of three staves each. The key signature is B-flat major (two flats). Measures 25 and 27 are marked with measure numbers above the first staff of each system. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings like *p* (piano). The score shows a complex interplay of melodic and harmonic lines across the different parts.

This musical score page contains measures 29 through 32. The music is written for multiple instruments, likely a string quartet or similar ensemble, as evidenced by the four staves per system. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Measure 29 shows a series of eighth notes in the bass staves. Measure 30 features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and eighth notes. Measure 31 is a whole rest for all parts. Measure 32 begins with a series of eighth notes in the bass staves, followed by a half note in the treble staves. The page number 220 is located in the top right corner.

29 30 31 32

2/4 2/4 2/4 2/4

This page of musical notation is for a 12-part ensemble, organized into six systems of two staves each. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The measures are numbered 33, 34, 35, and 36 at the top. Measure 33 shows the beginning of the section with various notes and rests. Measure 34 introduces a triplet of eighth notes in several parts. Measure 35 features a large, sweeping melodic line in the upper parts and complex rhythmic patterns in the lower parts, including many triplets. Measure 36 concludes the section with a final chord and rests. The notation is dense and detailed, with many notes and rests, and a variety of musical symbols such as beams, slurs, and triplet markings.

ไซโย 72 พรรษามหาราชา

1 2 3 4 5

Flutes

Oboes

Clarinets

Bassoons

Horns

Trumpets

Trombones 1

Tuba

Drums

Violin 1

Violin 2

Viola

Violon Cello

Double Bass

This musical score page contains measures 6 through 10. The notation is organized into two systems of five staves each. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 6 begins with a treble clef staff containing a quarter note G4, a quarter rest, and a quarter note A4. The bass clef staff contains a quarter note G2, a quarter rest, and a quarter note A2. Measures 7 through 10 show various musical developments, including slurs, ties, and complex rhythmic patterns across the staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of three flats, and various musical notations such as notes, rests, and slurs.

This musical score page contains measures 11 through 15. The notation is organized into two systems of five staves each. The first system (measures 11-15) includes a treble staff with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. Measures 11 and 12 show rests in the treble staff, while measures 13-15 contain chords. The bass staff of the first system features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a double bar line with a repeat sign at the end of measure 15. The second system (measures 16-20) continues the melodic and harmonic development, with the treble staff showing a series of eighth notes and the bass staff featuring a steady eighth-note accompaniment. The score concludes with a final double bar line at the end of measure 20.

This musical score page contains measures 16 through 20. The notation is organized into two main systems, each with five staves. The first system (measures 16-20) includes a variety of musical elements: measure 16 features a whole-note chord in the first staff and a half-note bass line; measures 17-19 show complex arpeggiated figures in the first three staves and a rhythmic bass line with eighth notes; measure 20 concludes with a whole-note chord and a half-note bass line. The second system (measures 16-20) shows a more active melodic line in the first staff, with the second staff providing a harmonic accompaniment. The third staff in this system contains a continuous eighth-note arpeggiated pattern, while the fourth and fifth staves provide a steady eighth-note bass line. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4.

This musical score page contains measures 21 through 25. The notation is organized into systems of staves. Measures 21 and 22 are marked with a '2' above the first staff. Measures 23, 24, and 25 are marked with a '2' above the first staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The bottom staff of the system is marked with a double bar line and a repeat sign.

This musical score page contains measures 26 through 30. The notation is organized into two systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) at the top, followed by two empty staves, and then a piano accompaniment section with four staves (two treble and two bass clefs). The second system also consists of four staves (two treble and two bass clefs). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. Measure 26 begins with a treble staff containing a half rest, a quarter note G4, and a quarter note A4. Measure 27 continues with a half note G4 and a quarter note A4. Measure 28 features a half note G4 and a quarter rest. Measure 29 starts with a half rest, followed by a quarter note G4 and a quarter note A4. Measure 30 concludes with a half note G4 and a quarter note A4. The piano accompaniment in the first system shows a steady eighth-note pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand. The second system continues this accompaniment pattern.

This musical score page contains measures 31 through 35. The music is written for multiple staves, with measures 31-35 grouped together. The key signature consists of three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The notation includes various musical elements:

- Measures 31-35:** The first system (measures 31-35) features complex chordal textures in the upper staves, often with eighth-note patterns. The lower staves provide a rhythmic foundation with eighth-note and quarter-note figures.
- Measures 32-34:** These measures show a continuation of the harmonic and rhythmic patterns, with some staves featuring rests or simplified textures.
- Measure 35:** The final measure of this system shows a more active texture with multiple voices moving in parallel motion.

The score is presented in a standard musical notation format, with measures clearly delineated by bar lines. The overall style is characteristic of 20th-century classical or contemporary music.

36 37 38 39 40

This musical score page contains measures 36 through 40. It is written for a multi-staff ensemble, likely a string quartet or a similar small chamber group. The key signature consists of three flats (B-flat, E-flat, and A-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes a variety of musical elements: eighth and sixteenth notes, rests, slurs, and dynamic markings. The staves are arranged in two systems of four staves each. The first system (measures 36-38) shows a mix of melodic and harmonic parts, with some staves containing rests. The second system (measures 39-40) continues the musical development, with more active melodic lines and complex rhythmic patterns. The page number 229 is located in the top right corner.

Musical score for "The Rose Tree" in G major, 2/4 time. The score is arranged for a piano and voice. It consists of two systems of staves. The first system includes a piano introduction (measures 41-45) and the first vocal entry (measures 46-50). The second system includes the continuation of the vocal melody (measures 51-55) and the piano accompaniment (measures 56-60). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is marked with a piano (p) dynamic.

46 47 48 49 50

The musical score consists of five measures, numbered 46 to 50. The notation is organized into three systems of staves. The first system (measures 46-48) has three staves: the top staff is a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the bottom two staves are bass clefs with the same key signature. The second system (measures 49-50) also has three staves with the same clef and key signature arrangement. Measure 46 shows a treble staff with a half note G4 and a whole note F4, while the bass staves have whole rests. Measures 47 and 48 show a treble staff with a half note G4 and a whole note F4, and bass staves with whole rests. Measure 49 shows a treble staff with a half note G4 and a whole note F4, and bass staves with whole rests. Measure 50 shows a treble staff with a half note G4 and a whole note F4, and bass staves with whole rests. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and 'x' marks.

This musical score page contains measures 51 through 55. The notation is organized into three systems of staves. The first system (measures 51-55) features a single treble clef staff with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measures 51-54 contain a melodic line with eighth and sixteenth notes, while measure 55 continues this line. The second system (measures 51-55) consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of three flats and a bass clef staff with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). Both staves contain whole rests for all measures. The third system (measures 51-55) consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of three flats and a bass clef staff with a key signature of two flats. The treble staff contains a melodic line of eighth notes. The bass staff contains a rhythmic pattern of eighth notes, with some notes marked with an 'x' in measures 51-54, and a final measure (55) without an 'x'.

56 57 58 59 60

The musical score consists of 12 staves, organized into three systems of four staves each. The first system (staves 1-4) includes measures 56-60. The second system (staves 5-8) continues the music. The third system (staves 9-12) concludes the passage. The notation includes treble and bass clefs, key signatures of one and two flats, and various note values and rests. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the bottom of the final system.

This musical score page contains measures 61 through 65. The notation is organized into systems of staves. Measures 61 and 62 are marked with a treble clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measures 63 and 64 are marked with a bass clef and the same key signature. Measure 65 is marked with a treble clef and the same key signature. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. There are also some accidentals, including a sharp sign in measure 63. The page number 234 is located in the top right corner.

66 67 68 69 70

This musical score page contains measures 66 through 70. It is written for a large ensemble, featuring 12 staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a common time signature. Measures 66 and 67 show melodic lines in the upper staves and a bass line. Measures 68 and 69 feature dense, multi-measure rests in the upper staves, while the lower staves continue with active musical lines. Measure 70 concludes the sequence with a final melodic phrase in the upper staves and a corresponding bass line. The score is printed in black ink on a white background.

This musical score page contains measures 71 through 75. The notation is organized into three systems, each with four staves. The first system (measures 71-75) features a treble clef on the first staff, which contains a series of chords in measure 71 and single notes in measures 72-75. The second system (measures 71-75) has a treble clef on the first staff and a bass clef on the third staff, both containing melodic lines. The third system (measures 71-75) has a bass clef on the first staff, which contains rests for all measures, and a bass clef on the third staff with a melodic line. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. Measure numbers 71, 72, 73, 74, and 75 are printed above the first staff of each system. A circled cross symbol is located at the end of each system.

76 77 78 79 80

Solo

Solo

This musical score page contains measures 76 through 80. It is organized into two systems of staves. The first system (measures 76-77) includes a treble staff with a melodic line, a bass staff with a rhythmic accompaniment, and two empty staves. The second system (measures 78-80) includes a treble staff with a melodic line, a bass staff with a rhythmic accompaniment, and two empty staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The word 'Solo' is written above the first empty staff in measure 77 and above the second empty staff in measure 78. The score features various musical notations including eighth notes, quarter notes, and rests.

81 82 83 84 85

This musical score page contains measures 81 through 85. The notation is organized into five systems, each corresponding to a measure number. Each system consists of multiple staves, with some systems having a grand staff (treble and bass clefs) and others having separate staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 81 shows a complex arrangement of notes and rests. Measure 82 features a series of slurs and notes. Measure 83 continues the melodic and harmonic development. Measure 84 shows a continuation of the patterns. Measure 85 concludes the sequence with a final chord and a double bar line.

86 87 88 89 90

This musical score page contains measures 86 through 90. It is organized into two systems of staves. The first system (measures 86-89) consists of four staves: a grand staff (treble and bass clefs) and two single staves. The second system (measures 90) also consists of four staves: a grand staff and two single staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 86 begins with a treble clef and a key signature change to three flats. Measures 87-89 contain various musical notations including eighth notes, sixteenth notes, and rests. Measure 90 features more complex notation, including sixteenth-note runs and rests. The page number 239 is located in the top right corner.

92 93 94 95

This musical score page contains measures 92 through 95. It features a grand staff with ten staves in total, organized into five systems of two staves each. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 92 begins with a repeat sign on the first staff of each system. Measures 93, 94, and 95 contain various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The notation is dense, with many beamed notes and complex rhythmic patterns across the different staves.

พระบิดร-มารดาประเทศไทย

[illegible]

This musical score page contains measures 6 through 10 of a piece. The music is written for a large ensemble, consisting of 12 staves. The first four staves are grouped by a brace on the left, as are the next four staves, and the final four staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and various musical symbols such as notes, rests, and slurs. Measure numbers 6, 7, 8, 9, and 10 are printed above the first staff of each group. The score shows a complex arrangement with multiple voices and instruments, featuring a variety of rhythmic patterns and melodic lines.

11 12 13 14 15

This musical score page contains measures 11 through 15. It features a grand staff with three systems of staves. The first system has three treble staves and one bass staff. The second system has two treble staves and two bass staves. The third system has three treble staves and two bass staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 11 shows sustained chords in the upper staves and moving lines in the lower staves. Measure 12 continues the harmonic texture. Measure 13 introduces a melodic line in the top treble staff. Measure 14 contains repeat signs in the upper staves. Measure 15 concludes the sequence with final notes and rests.

16 17 18 19 20

This musical score page contains measures 16 through 20. It is organized into two systems of staves. The first system (measures 16-20) consists of four staves: three treble clefs and one bass clef. The second system (measures 16-20) consists of seven staves: four treble clefs and three bass clefs. The key signature for all staves is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure numbers 16, 17, 18, 19, and 20 are printed above the first staff of the first system. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and slurs. In measure 18 of the first system, there is a complex rhythmic figure in the third treble staff. In measure 19 of the second system, there is a dense cluster of notes in the third treble staff. The page number 244 is located in the top right corner.

This musical score page contains measures 21 through 25. The music is written for a large ensemble, with multiple staves for each part. The key signature consists of three flats (B-flat, E-flat, and A-flat), and the time signature is 4/4. Measures 21 and 22 show a vocal melody in the upper staves, while measures 23 and 24 feature a complex, rapid rhythmic pattern in the lower staves, possibly for a keyboard or woodwind instrument. Measure 25 concludes the sequence with a final chord. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

26 27 28 29 30

This musical score page contains measures 26 through 30. The music is written for multiple instruments, likely a string quartet or similar ensemble, as evidenced by the four staves per system. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The notation includes a variety of musical elements: eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Measures 26-29 show a melodic line in the upper staves and a more active line in the lower staves. Measure 30 features a prominent sixteenth-note pattern in the lower staves and a long, sweeping slur across the bottom-most staff.

This musical score page contains measures 31 through 35. The notation is organized into two main systems, each with five staves. The first system (measures 31-35) features a treble clef on the first staff and a bass clef on the fifth staff. The second system (measures 31-35) features a bass clef on the first staff and a treble clef on the fifth staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music includes various note values, rests, and ornaments. Measure 34 is marked with a 'P' (Piano) dynamic. Measure 35 is marked with a 'P' (Piano) dynamic. The score is written in a standard musical notation style with a clear layout and a consistent key signature.

36 37 38 39 40

This musical score spans five measures, numbered 36 to 40. The notation is organized into three systems of staves. The first system (measures 36-38) consists of four staves: three treble clefs and one bass clef. The second system (measures 38-40) also has four staves: three treble clefs and one bass clef. The third system (measures 40-42) consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 36 shows a melodic line in the first treble staff and a bass line in the first bass staff. Measure 37 continues the melodic and bass lines. Measure 38 features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the second and third treble staves, while the first treble staff and the bass staff have rests. Measure 39 continues the rapid passages in the second and third treble staves. Measure 40 concludes the section with a final note in the first treble staff and a half note in the first bass staff.

This musical score page contains measures 41 through 45. The music is written for multiple staves, with measures 41-45 spanning across them. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notation includes various note values, rests, and triplets. Measures 42, 43, and 44 feature prominent triplet patterns in the upper staves. The bottom section of the page shows a continuation of the musical material with more complex rhythmic patterns and rests.

46 47 48 49 50

This musical score spans five measures, numbered 46 to 50. The notation is organized into three systems of staves. The first system (measures 46-47) consists of four staves: three treble clefs and one bass clef. Measures 46 and 47 feature complex rhythmic patterns, including triplets marked with a '3' and a bracket. The second system (measures 48-49) also has four staves, with measures 48 and 49 showing more sustained notes and some rests. The third system (measure 50) has four staves, with measure 50 concluding the sequence. The key signature, indicated by three flats (B-flat, E-flat, A-flat), remains consistent throughout. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, typical of a detailed musical score.

This musical score page contains measures 51 through 55. The notation is organized into two main systems, each with five staves. The first system (measures 51-55) features a treble clef on the first staff and a bass clef on the fourth staff. The second system (measures 51-55) features a treble clef on the first staff and a bass clef on the fourth staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and slurs. Measure 52 has a large slur over the first three staves. Measure 53 has a large slur over the first three staves. Measure 54 has a large slur over the first three staves. Measure 55 has a large slur over the first three staves. The bottom staff of the first system contains a series of repeat signs (double bar lines with dots) in measures 52, 53, 54, and 55.

56 57 58 59 60

This musical score spans five measures, numbered 56 to 60. The notation is organized into three systems of staves. The first system (measures 56-60) consists of three treble staves and one bass staff. The second system (measures 56-60) consists of three treble staves and one bass staff. The third system (measures 56-60) consists of three treble staves and one bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 56 features a whole note in the first treble staff and a half note in the first bass staff. Measure 57 features a whole note in the first treble staff and a half note in the first bass staff. Measure 58 features a whole note in the first treble staff and a half note in the first bass staff. Measure 59 features a whole note in the first treble staff and a half note in the first bass staff. Measure 60 features a whole note in the first treble staff and a half note in the first bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

61 62 63 64 65

The musical score is organized into two systems of staves. The first system contains measures 61 through 65. Measures 61 and 62 feature a piano (*p*) dynamic and a *rit* (ritardando) marking. Measures 63 and 64 contain triplets, indicated by a '3' above the notes. Measure 65 continues the triplet patterns. The second system contains measures 66 through 70. Measures 66 and 67 feature a *rit* marking. Measures 68 and 69 contain triplets, indicated by a '3' above the notes. Measure 70 continues the triplet patterns. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

66 67 68

The musical score consists of three systems, each with four staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 66 shows a triplet of eighth notes in the first three staves of each system, and a triplet of eighth notes in the fourth staff. Measures 67 and 68 show a half note in the first staff and a quarter note in the second staff of each system. A repeat sign is present at the end of measure 68.

6 7 A₈ 9 10

The musical score is written for a piano and features two systems of staves. The first system consists of four staves (treble and bass clef), and the second system consists of five staves (three treble and two bass clef). The key signature is B-flat major (two flats). Measure 6 includes a *rit.* marking. Measure 7 features a piano (*p*) texture with chords in the treble and bass. Measure 8 is marked with a boxed **A₈**. Measures 9 and 10 include a mezzo-piano (*mp*) texture with sustained chords. Chord symbols *pB^b7*, *B^b7*, *E^b*, and *B^b7* are written below the staves in measures 7, 8, 9, and 10 respectively. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

11 12 13 14 15

The musical score is written for a piano and features a complex arrangement of staves. Measures 11-13 are mostly rests, while measures 14-15 contain active musical notation. A double bar line is present between measures 13 and 14. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Chord symbols $E\flat 7$, $A\flat$, $B\flat 7$, $E\flat$, and $E\flat$ are written above the piano part in measures 11-15. The piano part includes a melodic line with slurs and a bass line with eighth notes.

16 17 18 19 20

The musical score consists of several systems of staves. The first system (measures 16-20) has five staves. Measures 16 and 17 are mostly rests. Measure 18 features a complex chordal texture with eighth notes in the upper staves and a bass line. Measures 19 and 20 continue this texture with sustained notes. The second system (measures 21-25) has five staves. Measures 21 and 22 have rests. Measures 23 and 24 show a melodic line in the upper staves and a bass line. Measure 25 continues the melodic line. The third system (measures 26-30) has five staves. Measures 26 and 27 have rests. Measures 28 and 29 show a melodic line in the upper staves and a bass line. Measure 30 continues the melodic line. The fourth system (measures 31-35) has five staves. Measures 31 and 32 have rests. Measures 33 and 34 show a melodic line in the upper staves and a bass line. Measure 35 continues the melodic line. The fifth system (measures 36-40) has five staves. Measures 36 and 37 have rests. Measures 38 and 39 show a melodic line in the upper staves and a bass line. Measure 40 continues the melodic line. The sixth system (measures 41-45) has five staves. Measures 41 and 42 have rests. Measures 43 and 44 show a melodic line in the upper staves and a bass line. Measure 45 continues the melodic line. The seventh system (measures 46-50) has five staves. Measures 46 and 47 have rests. Measures 48 and 49 show a melodic line in the upper staves and a bass line. Measure 50 continues the melodic line. The eighth system (measures 51-55) has five staves. Measures 51 and 52 have rests. Measures 53 and 54 show a melodic line in the upper staves and a bass line. Measure 55 continues the melodic line. The ninth system (measures 56-60) has five staves. Measures 56 and 57 have rests. Measures 58 and 59 show a melodic line in the upper staves and a bass line. Measure 60 continues the melodic line. The tenth system (measures 61-65) has five staves. Measures 61 and 62 have rests. Measures 63 and 64 show a melodic line in the upper staves and a bass line. Measure 65 continues the melodic line. The eleventh system (measures 66-70) has five staves. Measures 66 and 67 have rests. Measures 68 and 69 show a melodic line in the upper staves and a bass line. Measure 70 continues the melodic line. The twelfth system (measures 71-75) has five staves. Measures 71 and 72 have rests. Measures 73 and 74 show a melodic line in the upper staves and a bass line. Measure 75 continues the melodic line. The thirteenth system (measures 76-80) has five staves. Measures 76 and 77 have rests. Measures 78 and 79 show a melodic line in the upper staves and a bass line. Measure 80 continues the melodic line. The fourteenth system (measures 81-85) has five staves. Measures 81 and 82 have rests. Measures 83 and 84 show a melodic line in the upper staves and a bass line. Measure 85 continues the melodic line. The fifteenth system (measures 86-90) has five staves. Measures 86 and 87 have rests. Measures 88 and 89 show a melodic line in the upper staves and a bass line. Measure 90 continues the melodic line. The sixteenth system (measures 91-95) has five staves. Measures 91 and 92 have rests. Measures 93 and 94 show a melodic line in the upper staves and a bass line. Measure 95 continues the melodic line. The seventeenth system (measures 96-100) has five staves. Measures 96 and 97 have rests. Measures 98 and 99 show a melodic line in the upper staves and a bass line. Measure 100 continues the melodic line.

Chords: E^b , E^b , E^b , B^b7/C , $Fmaj^7$

21 22 B₄ 25

This musical score page contains measures 21 through 25. It features a piano part with four staves (treble and bass clefs) and a string section with four staves (treble and bass clefs). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 21 shows the piano part with a half note in the bass and a dotted half note in the treble. Measure 22 has a melodic line in the piano treble, with an 8va marking. Measures 23 and 24 are mostly rests for the piano, with some string activity. Measure 25 continues the piano melody. Chord symbols F7, Bb11, Bb7, Eb, and Bb are written below the piano staff. The string section consists of four staves, with the top two in treble clef and the bottom two in bass clef, mostly containing whole notes and rests.

26

27

28

29

30

This musical score page contains measures 26 through 30. It is written for a piano, strings, and woodwinds. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measures 26 and 27 are mostly rests for the piano and strings, with woodwinds playing a melodic line. Measures 28, 29, and 30 feature a complex piano texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes, often marked with accents (>) and a mezzo-piano (mp) dynamic. The strings play a steady eighth-note accompaniment. The woodwinds continue their melodic line, with some measures featuring triplets. Chord symbols are provided below the piano part: E-flat, E-flat7, mp A-flat, B-flat7, and E-flat. The score concludes with a repeat sign at the end of measure 30.

31 32 33 34 35

The musical score consists of 15 staves. The first four staves (measures 31-35) are grouped by a brace on the left. The fifth and sixth staves (measures 31-35) are also grouped by a brace. The seventh and eighth staves (measures 31-35) are grouped by a brace. The ninth and tenth staves (measures 31-35) are grouped by a brace. The eleventh and twelfth staves (measures 31-35) are grouped by a brace. The thirteenth and fourteenth staves (measures 31-35) are grouped by a brace. The fifteenth staff (measures 31-35) is a single staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The key signature is two flats (Bb and Eb). The time signature is 4/4. The measures are numbered 31, 32, 33, 34, and 35. The first staff of each measure group contains a treble clef and a key signature of two flats. The second staff of each measure group contains a bass clef and a key signature of two flats. The third staff of each measure group contains a treble clef and a key signature of two flats. The fourth staff of each measure group contains a bass clef and a key signature of two flats. The fifth staff of each measure group contains a treble clef and a key signature of two flats. The sixth staff of each measure group contains a bass clef and a key signature of two flats. The seventh staff of each measure group contains a treble clef and a key signature of two flats. The eighth staff of each measure group contains a bass clef and a key signature of two flats. The ninth staff of each measure group contains a treble clef and a key signature of two flats. The tenth staff of each measure group contains a bass clef and a key signature of two flats. The eleventh staff of each measure group contains a treble clef and a key signature of two flats. The twelfth staff of each measure group contains a bass clef and a key signature of two flats. The thirteenth staff of each measure group contains a treble clef and a key signature of two flats. The fourteenth staff of each measure group contains a bass clef and a key signature of two flats. The fifteenth staff of each measure group contains a treble clef and a key signature of two flats.

36 37 38 39 40

The musical score is arranged in two systems of five staves each. The first system (measures 36-38) features a piano part with complex melodic lines and a guitar part with sustained chords. The second system (measures 39-40) continues the piano part with more complex figures and the guitar part with sustained chords. The double bass part provides a steady harmonic foundation throughout.

Chord symbols: $E\flat$ maj C^7 , Fm^7 , $E\flat 11$, $E\flat 7$

41 42 43 44 45

The musical score consists of five systems of staves. The first system (measures 41-45) includes a piano staff with triplets and slurs, a guitar staff with chords and slurs, and a bass staff with chords and slurs. The second system (measures 41-45) includes a piano staff with chords and slurs, a guitar staff with chords and slurs, and a bass staff with chords and slurs. The third system (measures 41-45) includes a piano staff with chords and slurs, a guitar staff with chords and slurs, and a bass staff with chords and slurs. The fourth system (measures 41-45) includes a piano staff with chords and slurs, a guitar staff with chords and slurs, and a bass staff with chords and slurs. The fifth system (measures 41-45) includes a piano staff with chords and slurs, a guitar staff with chords and slurs, and a bass staff with chords and slurs.

Ab6 Eb Eb Bb7 Ab Cm7

46 47 48 49 50

This musical score page contains measures 46 through 50. It is written for a piano and features a complex arrangement of staves. Measures 46 and 47 show a melodic line in the upper right staves, while measures 48-50 feature a dense, multi-voice texture in the lower staves. The key signature is B-flat major (two flats). The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. Chord symbols are provided below the staves: Fm, Bbm7, Eb, Ab, Cm7, C7, and Fm. The page number 264 is located in the top right corner.

Fm Bbm7 Eb Ab Cm7 C7 Fm

51 52 53 54 55

Fm7 Bb Ab Bb11 Bb7

56 57 58 59 60

Chord symbols: E^b B^b E^b E^b7 E^b6 E^9 Fm^7

p

61 62 63 64 65

The musical score is written for piano, guitar, and bass. It consists of five measures, numbered 61 to 65. The key signature is B-flat major (two flats). The piano part (top system) features a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. The guitar part (middle system) includes a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. The bass part (bottom system) features a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. The chords for measures 62-65 are Bb7, Eb, Eb, Gm7, and Cm7. The piano part includes a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. The guitar part includes a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. The bass part includes a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand.

66 67 68 69

The musical score is written for piano and bass. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: three treble clefs and one bass clef. The second system has five staves: three treble clefs and two bass clefs. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the notation. Measure 66 shows a piano introduction with a sustained chord in the bass and a melodic line in the treble. Measure 67 continues the piano introduction. Measure 68 features a piano introduction with a sustained chord in the bass and a melodic line in the treble. Measure 69 features a piano introduction with a sustained chord in the bass and a melodic line in the treble. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords.

Chords indicated in measures 68 and 69:

- Measure 68: Fm7, Fm7, Bb7, Bb7
- Measure 69: Eb

71 73 74 75

71 73 74 75

p

E^b E^b E^b B^{b7} A^b B^{b7}

76 77 78 79 80

This musical score page contains measures 76 through 80. It features ten staves, each with a treble or bass clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). Above measures 76 and 77, there are specific performance instructions: a 'v' (accents) and a 'p' (piano) for measure 76, and a 'v' and 'f' (forte) for measure 77. The score is organized into measures by vertical bar lines, with the measure numbers 76, 77, 78, 79, and 80 clearly marked at the top of the page.

สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมหาวชิราลงกรณ

[illegible]

6 7 8 9 10

Solo

G⁷ C Voca C Dm⁷ C C⁹ F

11 12 13 14 15

C⁷ F C⁷ F C⁷ F⁹ C C[#]dim⁷ D Dm⁷(b⁵) G⁷

mp

16 17 18 19 20

Chords: C Dm7 C C9 F G F C7 F C7

mf

21 22 23 24 25

Chord progression: Fmaj⁹ C D⁷ G⁷ C C⁷ F F C G⁷

26 27 28 29 30

The musical score is organized into three systems of staves. The first system (measures 26-30) includes a piano staff with a melodic line and a guitar staff with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 26-30) includes a piano staff with a melodic line and a guitar staff with a rhythmic accompaniment. The third system (measures 26-30) includes a piano staff with a melodic line and a guitar staff with a rhythmic accompaniment. The score is written in 4/4 time and features various musical notations including chords, scales, and melodic lines.

Chords: C, C7, E, G7, C, F, Fm, C, Bb

31 32 33 34 35

The musical score is organized into five measures, numbered 31 through 35 at the top. The notation is spread across 12 staves. Measures 31 and 33 contain musical notation in the first four staves, while measures 32, 34, and 35 are mostly empty in these staves, with only measure 35 showing some notes in the first staff. Measures 31-35 are marked at the top. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. Chord symbols G^7 , C, D^7 , C^9 , F, and G^7 are present above the staff in measure 32. The score is written in a system with multiple staves, likely representing different instruments or voices.

36 37 38 39 40 $\flat 8$

Chord symbols: C^7 F F^9 C D^7 G^7 C F C^7 F C^7

Solo ff

41 42 43 44 45

The musical score consists of 18 staves arranged in 9 systems of 2 staves each. The measures are numbered 41 through 45 at the top. Measure 41 shows a complex melodic line in the upper staves and a rhythmic pattern in the lower staves. Measure 42 continues this pattern. Measure 43 shows a continuation of the melodic line and a rhythmic pattern. Measure 44 contains a key signature change to C major, indicated by a 'C' in a circle. Measure 45 shows a continuation of the melodic line and a final cadence.

This musical score page contains measures 46 through 50. It is written for piano and features a complex arrangement of staves. Measures 46 and 47 show active melodic lines in the upper staves. Measure 48 is a transition measure. Measures 49 and 50 are characterized by sustained, low-register chords in the bass and middle staves, with some triplets and dynamic markings like *f* (forte) and *Em* (Emotion). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

Measures 46, 47, 48, 49, 50

Em⁷ G⁷ C^f

มาร์ชภูมิพล

1 2 3 4 5

Flutes

Oboes

Clarinets

Bassoons

Horns

Trumpet

Trombones 1

Trombones 2

Vocal

Percussions

Violin 1

Violin 2

Viola

Violon Cello

Double Bass

6 7 8 9 10

This musical score page contains measures 6 through 10. It is written for a multi-staff ensemble, likely a string quartet or a small chamber group, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes a variety of rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The staves are arranged in two systems of four staves each. The first system (measures 6-8) shows more complex, rapid passages, while the second system (measures 9-10) features more sustained, harmonic textures. The overall style is that of a classical or romantic-era chamber work.

11 12 13 14 15

This musical score page contains measures 11 through 15. It is written for a multi-staff ensemble, likely a string quartet or a similar small group, with each staff having a treble or bass clef. The key signature is one sharp (F#). The notation includes a variety of musical elements: chords, eighth and sixteenth notes, triplets (indicated by a '3' and a bracket), and repeat signs (double bar lines with dots). The measures are numbered 11, 12, 13, 14, and 15 at the top. The music is arranged in a system of staves, with some staves grouped together by a brace on the left. The notation is clear and professional, typical of a printed musical score.

16 17 18 19 20

This musical score page contains measures 16 through 20. It is written in a key signature of one sharp (F#) and uses a common time signature. The score is organized into two systems of staves. The first system consists of four staves: the top three are in treble clef and the bottom one is in bass clef. The second system also consists of four staves: the top three are in treble clef and the bottom one is in bass clef. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and triplets, indicated by a '3' and a bracket. Measure 18 contains a double bar line with a repeat sign. The page number '284' is located in the top right corner.

21 22 23 24 25

The musical score consists of five measures, numbered 21 to 25. The key signature is one sharp (F#). The notation is as follows:

- Measure 21:** Treble clef, eighth-note patterns. Bass clef, quarter-note patterns.
- Measure 22:** Treble clef, eighth-note patterns. Bass clef, quarter-note patterns.
- Measure 23:** Treble clef, eighth-note patterns. Bass clef, quarter-note patterns.
- Measure 24:** Treble clef, eighth-note patterns. Bass clef, quarter-note patterns, including a triplet of eighth notes.
- Measure 25:** Treble clef, eighth-note patterns. Bass clef, quarter-note patterns, including a triplet of eighth notes.

The score is written on multiple staves, with some staves containing rests or specific rhythmic figures. The overall structure suggests a complex, multi-layered musical composition.

This musical score page contains measures 26 through 30. It is written for a multi-staff ensemble, likely a string quartet or a similar chamber group, with four staves per system. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes a variety of rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties. Measure 28 features a prominent sixteenth-note triplet in the upper staves. Measure 29 shows a similar triplet pattern. Measure 30 concludes the sequence with a repeat sign. The bottom system of the page contains additional staves, suggesting the music continues on the following page.

31 32 33 34 35

This musical score page contains measures 31 through 35. It features a grand staff with three systems of staves. The first system (measures 31-35) includes a treble staff, a middle staff, and a bass staff. The second system (measures 31-35) includes a treble staff, a middle staff, and a bass staff. The third system (measures 31-35) includes a treble staff, a middle staff, and a bass staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 31 begins with a treble staff containing a quarter rest followed by a quarter note G4, and a bass staff containing a quarter note G2. Measure 32 continues the melody in the treble staff and adds a triplet of eighth notes in the bass staff. Measure 33 features a more complex treble staff melody and a bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 34 shows a continuation of the treble staff melody and a bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 35 concludes the section with a double bar line and repeat dots in the treble staff, and a triplet of eighth notes in the bass staff.

36 37 38 39 40

This musical score page contains measures 36 through 40. The music is written for multiple staves, with a key signature of one sharp (F#). Measures 36-40 show a complex arrangement of notes, including eighth and sixteenth notes, and triplets. The notation includes various clefs (treble and bass) and a key signature of one sharp (F#). The measures are numbered 36, 37, 38, 39, and 40 at the top. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets, indicating a complex rhythmic structure.

41 42 43 44 45

This musical score page contains measures 41 through 45. The music is written in a key signature of one sharp (F#). The score is organized into two systems of staves. The first system includes measures 41, 42, 43, 44, and 45. The second system begins with measure 46. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp, and various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. The measures are separated by vertical bar lines.

46 47 48 49 50

This musical score page contains measures 46 through 50. It features a grand staff with three systems of staves. The first system has a treble staff with a melodic line and two empty bass staves. The second system has two empty treble staves and one bass staff with a melodic line. The third system has three empty staves. The key signature is one sharp (F#). Measure 46 shows a melodic phrase in the first treble staff. Measure 47 continues this phrase. Measure 48 shows a melodic phrase in the first treble staff. Measure 49 shows a melodic phrase in the first treble staff. Measure 50 shows a melodic phrase in the first treble staff. The score ends with a double bar line and repeat signs in the second system's bass staff.

51 52 53 54 55

This musical score page contains measures 51 through 55. It features a grand staff with five systems of staves. The first system (measures 51-52) includes a treble staff with a melodic line and four empty staves. The second system (measures 53-54) includes a treble staff, a bass staff with a melodic line, and three empty staves. The third system (measure 55) includes a treble staff, a bass staff with a melodic line, and three empty staves. The fourth system consists of five empty staves. The fifth system consists of five empty staves. The sixth system consists of five empty staves. The seventh system consists of five empty staves. The eighth system consists of five empty staves. The ninth system consists of five empty staves. The tenth system consists of five empty staves. The eleventh system consists of five empty staves. The twelfth system consists of five empty staves. The thirteenth system consists of five empty staves. The fourteenth system consists of five empty staves. The fifteenth system consists of five empty staves. The sixteenth system consists of five empty staves. The seventeenth system consists of five empty staves. The eighteenth system consists of five empty staves. The nineteenth system consists of five empty staves. The twentieth system consists of five empty staves. The twenty-first system consists of five empty staves. The twenty-second system consists of five empty staves. The twenty-third system consists of five empty staves. The twenty-fourth system consists of five empty staves. The twenty-fifth system consists of five empty staves. The twenty-sixth system consists of five empty staves. The twenty-seventh system consists of five empty staves. The twenty-eighth system consists of five empty staves. The twenty-ninth system consists of five empty staves. The thirtieth system consists of five empty staves. The thirty-first system consists of five empty staves. The thirty-second system consists of five empty staves. The thirty-third system consists of five empty staves. The thirty-fourth system consists of five empty staves. The thirty-fifth system consists of five empty staves. The thirty-sixth system consists of five empty staves. The thirty-seventh system consists of five empty staves. The thirty-eighth system consists of five empty staves. The thirty-ninth system consists of five empty staves. The fortieth system consists of five empty staves. The forty-first system consists of five empty staves. The forty-second system consists of five empty staves. The forty-third system consists of five empty staves. The forty-fourth system consists of five empty staves. The forty-fifth system consists of five empty staves. The forty-sixth system consists of five empty staves. The forty-seventh system consists of five empty staves. The forty-eighth system consists of five empty staves. The forty-ninth system consists of five empty staves. The fiftieth system consists of five empty staves. The fifty-first system consists of five empty staves. The fifty-second system consists of five empty staves. The fifty-third system consists of five empty staves. The fifty-fourth system consists of five empty staves. The fifty-fifth system consists of five empty staves. The fifty-sixth system consists of five empty staves. The fifty-seventh system consists of five empty staves. The fifty-eighth system consists of five empty staves. The fifty-ninth system consists of five empty staves. The sixtieth system consists of five empty staves. The sixty-first system consists of five empty staves. The sixty-second system consists of five empty staves. The sixty-third system consists of five empty staves. The sixty-fourth system consists of five empty staves. The sixty-fifth system consists of five empty staves. The sixty-sixth system consists of five empty staves. The sixty-seventh system consists of five empty staves. The sixty-eighth system consists of five empty staves. The sixty-ninth system consists of five empty staves. The seventieth system consists of five empty staves. The seventy-first system consists of five empty staves. The seventy-second system consists of five empty staves. The seventy-third system consists of five empty staves. The seventy-fourth system consists of five empty staves. The seventy-fifth system consists of five empty staves. The seventy-sixth system consists of five empty staves. The seventy-seventh system consists of five empty staves. The seventy-eighth system consists of five empty staves. The seventy-ninth system consists of five empty staves. The eightieth system consists of five empty staves. The eighty-first system consists of five empty staves. The eighty-second system consists of five empty staves. The eighty-third system consists of five empty staves. The eighty-fourth system consists of five empty staves. The eighty-fifth system consists of five empty staves. The eighty-sixth system consists of five empty staves. The eighty-seventh system consists of five empty staves. The eighty-eighth system consists of five empty staves. The eighty-ninth system consists of five empty staves. The ninetieth system consists of five empty staves. The ninety-first system consists of five empty staves. The ninety-second system consists of five empty staves. The ninety-third system consists of five empty staves. The ninety-fourth system consists of five empty staves. The ninety-fifth system consists of five empty staves. The ninety-sixth system consists of five empty staves. The ninety-seventh system consists of five empty staves. The ninety-eighth system consists of five empty staves. The ninety-ninth system consists of five empty staves. The hundredth system consists of five empty staves.

56 57 58 59 60

This musical score page contains five systems of staves, each with a treble and bass clef and a key signature of one sharp (F#). The measures are numbered 56 through 60 at the top.
 - **System 1:** Measure 56 has a single note in the treble. Measures 57-60 show a melodic line in the treble with some beamed eighth notes.
 - **System 2:** Measures 56-57 have rests in both staves. Measures 58-60 show a rhythmic pattern in the bass staff with eighth notes.
 - **System 3:** Measures 56-57 have rests in both staves. Measures 58-60 show a rhythmic pattern in the bass staff with eighth notes.
 - **System 4:** Measures 56-57 have rests in both staves. Measures 58-60 show a rhythmic pattern in the bass staff with eighth notes.
 - **System 5:** Measures 56-57 have rests in both staves. Measures 58-60 show a rhythmic pattern in the bass staff with eighth notes.

62 63 64 65

This musical score page contains measures 62 through 65. It features a grand staff with five systems of staves. The key signature is one sharp (F#). Measure 62 begins with a treble clef and a key signature of one sharp. Measures 63, 64, and 65 are marked with repeat signs. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and triplets. A section labeled 'Play March' is indicated in measure 64. The page number 293 is located in the top right corner.

6

62 63 64 65

Play March

3

3

66 67 68 69 70

This musical score page contains measures 66 through 70. It is organized into two systems of staves. The first system (measures 66-70) features three treble staves and one bass staff, all in G major. Measures 67, 68, and 69 contain repeat signs in all staves. Measures 66 and 70 contain eighth-note patterns in the treble staves and whole notes in the bass staff. The second system (measures 66-70) features two treble staves and two bass staves, all in G major. Measures 67, 68, and 69 contain various musical notations including eighth notes, quarter notes, and half notes across all staves. Measures 66 and 70 contain whole notes in the treble staves and half notes in the bass staves.

71 72 73 74 75

The musical score is organized into two systems. The first system contains measures 71 through 75, while the second system contains measures 76 through 80. Each system consists of five staves. The first three staves in each system are grouped by a brace on the left and share a treble clef. The fourth and fifth staves are grouped by a brace and share a bass clef. The key signature is one sharp (F#). Measures 72 and 73 are marked with a double bar line and a repeat sign. Measures 74 and 75 contain musical notation with notes and rests. Measures 76 through 80 feature a melodic line in the first staff of the system, with a long slur spanning measures 76 and 77, and a bass line in the fourth and fifth staves. The notation includes various note values, rests, and repeat signs.

76 77 78 79 80

This musical score page contains measures 76 through 80. It is written for a multi-staff ensemble, likely a string quartet or a small chamber group, with four staves per system. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. Measures 76, 78, and 80 are marked with a repeat sign (double bar line with two dots), indicating they are to be repeated. Measure 77 contains a melodic line in the first staff and a bass line in the second staff. Measure 79 contains a melodic line in the first staff and a bass line in the second staff. Measure 80 contains a melodic line in the first staff and a bass line in the second staff. The notation includes various note values, rests, and repeat signs.

This musical score page contains measures 81 through 85. The piano part is written in the upper system, and the string quartet (two violins, two violas, and two cellos) is in the lower system. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Measure 81: The piano has a melodic line starting on G4, moving up stepwise to D5. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3.

Measure 82: The piano continues the melodic line. The strings continue the eighth-note pattern.

Measure 83: The piano continues the melodic line. The strings continue the eighth-note pattern.

Measure 84: The piano continues the melodic line. The strings continue the eighth-note pattern.

Measure 85: The piano continues the melodic line. The strings continue the eighth-note pattern.

The piano part features a melodic line with a slur over measures 81-85. The string quartet provides a steady rhythmic accompaniment throughout the measures.

This musical score page contains measures 86 through 90. It is organized into three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a single staff with a piano (p) dynamic marking. The key signature is one sharp (F#).

- Measure 86:** The first grand staff begins with a treble clef and a sharp sign. The piano staff has a piano (p) dynamic marking.
- Measure 87:** Continuation of the musical notation.
- Measure 88:** Continuation of the musical notation.
- Measure 89:** Continuation of the musical notation.
- Measure 90:** Continuation of the musical notation.

The notation includes various note values, rests, and articulation marks. The piano staff consistently features a piano (p) dynamic marking across all measures.

91 92 93 94 95

The image shows a page of musical notation for a piano score, measures 91-95. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano part with multiple staves and a single bass line. Measure 91 shows a piano introduction with a treble staff playing a melody and a bass staff with a single note. Measures 92-95 show the piano part continuing with various melodic and harmonic patterns.

96 97 98 99 100

This musical score page contains measures 96 through 100. The notation is organized into four systems of staves. The first system (measures 96-97) includes a grand staff (treble and bass clefs) and two single staves. The second system (measures 98-99) also features a grand staff and two single staves. The third system (measure 100) consists of a grand staff and two single staves. The fourth system (measures 96-97) includes a grand staff and two single staves. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, bar lines, and repeat signs. The measures are numbered 96, 97, 98, 99, and 100 at the top of the page.

101 102 103 104 105

The musical score is organized into five measures, numbered 101 through 105 at the top. The notation is spread across several systems of staves. The first system (measures 101-105) consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measures 101 and 102 contain musical notation, while measures 103, 104, and 105 contain repeat signs (double bar lines with dots). The second system (measures 101-105) consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measures 101 and 102 contain musical notation, while measures 103, 104, and 105 contain repeat signs. The third system (measures 101-105) consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measures 101 and 102 contain musical notation, while measures 103, 104, and 105 contain repeat signs. The fourth system (measures 101-105) consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measures 101 and 102 contain musical notation, while measures 103, 104, and 105 contain repeat signs. The fifth system (measures 101-105) consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measures 101 and 102 contain musical notation, while measures 103, 104, and 105 contain repeat signs. The sixth system (measures 101-105) consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measures 101 and 102 contain musical notation, while measures 103, 104, and 105 contain repeat signs. The seventh system (measures 101-105) consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measures 101 and 102 contain musical notation, while measures 103, 104, and 105 contain repeat signs. The eighth system (measures 101-105) consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measures 101 and 102 contain musical notation, while measures 103, 104, and 105 contain repeat signs. The ninth system (measures 101-105) consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measures 101 and 102 contain musical notation, while measures 103, 104, and 105 contain repeat signs. The tenth system (measures 101-105) consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measures 101 and 102 contain musical notation, while measures 103, 104, and 105 contain repeat signs.

106 107 108 109 110

The musical score is organized into five measures, numbered 106 through 110. Each measure is represented by a system of staves. Measures 106, 108, and 109 contain whole rests in the upper staves. Measures 107 and 110 feature eighth-note patterns in the upper staves. The lower staves across all measures contain a variety of rhythmic figures, including eighth notes, quarter notes, and sixteenth notes, often with beams connecting them. A key signature of one sharp (F#) is indicated at the beginning of the first staff in measure 106. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, rests, and note heads with stems.

111 112 113 114 115

This musical score page contains measures 111 through 115. The music is written for a piano and features a key signature of one sharp (F#). Measures 111, 112, and 113 are marked with a double bar line and a repeat sign, indicating they are to be repeated. Measure 114 contains the first occurrence of the musical notation for these measures. Measure 115 is a final measure with a different musical notation. The score is organized into two systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble staff. The second system includes a grand staff and a single bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

This musical score page contains measures 116 through 120. The notation is organized into three systems of staves. The first system (measures 116-117) includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The second system (measures 118-119) continues the melodic and bass lines. The third system (measure 120) features a treble staff with a melodic line, a bass staff with a supporting line, and a central staff with a complex rhythmic pattern. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and a repeat sign.

This musical score page contains measures 121 through 125. The notation is organized into three systems of staves. The first system (measures 121-122) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a single note. The second system (measures 123-124) continues the melodic line in the treble staff and adds a more active bass line. The third system (measure 125) shows a continuation of the melodic and bass lines. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. A repeat sign is visible in measure 123.

121 122 123 124 125

126 127 128 129 130

This musical score page contains five measures, numbered 126 through 130. The notation is organized into three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 126 features a half note in the first treble staff. Measure 127 contains a sixteenth-note melody in the first treble staff. Measure 128 has a whole note in the first treble staff. Measure 129 includes a half note in the first treble staff. Measure 130 shows a half note in the first treble staff. The second and third staves of each system contain whole notes. The fourth staff of each system contains a half note. The fifth staff of each system contains a half note. The sixth staff of each system contains a half note. The seventh staff of each system contains a half note. The eighth staff of each system contains a half note. The ninth staff of each system contains a half note. The tenth staff of each system contains a half note. The eleventh staff of each system contains a half note. The twelfth staff of each system contains a half note. The thirteenth staff of each system contains a half note. The fourteenth staff of each system contains a half note. The fifteenth staff of each system contains a half note. The sixteenth staff of each system contains a half note. The seventeenth staff of each system contains a half note. The eighteenth staff of each system contains a half note. The nineteenth staff of each system contains a half note. The twentieth staff of each system contains a half note. The twenty-first staff of each system contains a half note. The twenty-second staff of each system contains a half note. The twenty-third staff of each system contains a half note. The twenty-fourth staff of each system contains a half note. The twenty-fifth staff of each system contains a half note. The twenty-sixth staff of each system contains a half note. The twenty-seventh staff of each system contains a half note. The twenty-eighth staff of each system contains a half note. The twenty-ninth staff of each system contains a half note. The thirtieth staff of each system contains a half note. The thirty-first staff of each system contains a half note. The thirty-second staff of each system contains a half note. The thirty-third staff of each system contains a half note. The thirty-fourth staff of each system contains a half note. The thirty-fifth staff of each system contains a half note. The thirty-sixth staff of each system contains a half note. The thirty-seventh staff of each system contains a half note. The thirty-eighth staff of each system contains a half note. The thirty-ninth staff of each system contains a half note. The fortieth staff of each system contains a half note. The forty-first staff of each system contains a half note. The forty-second staff of each system contains a half note. The forty-third staff of each system contains a half note. The forty-fourth staff of each system contains a half note. The forty-fifth staff of each system contains a half note. The forty-sixth staff of each system contains a half note. The forty-seventh staff of each system contains a half note. The forty-eighth staff of each system contains a half note. The forty-ninth staff of each system contains a half note. The fiftieth staff of each system contains a half note. The fifty-first staff of each system contains a half note. The fifty-second staff of each system contains a half note. The fifty-third staff of each system contains a half note. The fifty-fourth staff of each system contains a half note. The fifty-fifth staff of each system contains a half note. The fifty-sixth staff of each system contains a half note. The fifty-seventh staff of each system contains a half note. The fifty-eighth staff of each system contains a half note. The fifty-ninth staff of each system contains a half note. The sixtieth staff of each system contains a half note. The sixty-first staff of each system contains a half note. The sixty-second staff of each system contains a half note. The sixty-third staff of each system contains a half note. The sixty-fourth staff of each system contains a half note. The sixty-fifth staff of each system contains a half note. The sixty-sixth staff of each system contains a half note. The sixty-seventh staff of each system contains a half note. The sixty-eighth staff of each system contains a half note. The sixty-ninth staff of each system contains a half note. The seventieth staff of each system contains a half note. The seventy-first staff of each system contains a half note. The seventy-second staff of each system contains a half note. The seventy-third staff of each system contains a half note. The seventy-fourth staff of each system contains a half note. The seventy-fifth staff of each system contains a half note. The seventy-sixth staff of each system contains a half note. The seventy-seventh staff of each system contains a half note. The seventy-eighth staff of each system contains a half note. The seventy-ninth staff of each system contains a half note. The eightieth staff of each system contains a half note. The eighty-first staff of each system contains a half note. The eighty-second staff of each system contains a half note. The eighty-third staff of each system contains a half note. The eighty-fourth staff of each system contains a half note. The eighty-fifth staff of each system contains a half note. The eighty-sixth staff of each system contains a half note. The eighty-seventh staff of each system contains a half note. The eighty-eighth staff of each system contains a half note. The eighty-ninth staff of each system contains a half note. The ninetieth staff of each system contains a half note. The ninety-first staff of each system contains a half note. The ninety-second staff of each system contains a half note. The ninety-third staff of each system contains a half note. The ninety-fourth staff of each system contains a half note. The ninety-fifth staff of each system contains a half note. The ninety-sixth staff of each system contains a half note. The ninety-seventh staff of each system contains a half note. The ninety-eighth staff of each system contains a half note. The ninety-ninth staff of each system contains a half note. The hundredth staff of each system contains a half note.

131 132 133 134 135

This musical score page contains measures 131 through 135. The music is written for multiple staves, with a key signature of one sharp (F#). Measures 131 and 132 feature complex melodic lines in the upper staves, while measures 133, 134, and 135 show more active bass lines and sustained upper parts. The notation includes various note values, rests, and accidentals, typical of a classical or romantic era composition.

136 137 138 139 140

This musical score page contains measures 136 through 140. The music is written for multiple staves, with measures 136-140 appearing in two systems. The key signature is one sharp (F#). Measures 136 and 137 contain rests and repeat signs. Measures 138 and 139 feature complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, some marked with accents. Measure 140 concludes with a repeat sign. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and repeat signs.

141 142 143 144 145

This musical score page contains measures 141 through 145. The notation is organized into three systems of staves. The first system (measures 141-145) consists of four staves: the top three are in treble clef and the bottom one is in bass clef. The second system (measures 141-145) also has four staves, with the top two in treble clef and the bottom two in bass clef. The third system (measures 141-145) has two staves, both in treble clef. The key signature is one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Measure 141 begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The notation is dense, with many beamed notes and rests.

146 147 148 149 150

The musical score is organized into five measures, numbered 146 through 150. Each measure is represented by a system of staves. Measures 147 and 148 contain repeat signs (double bar lines with dots) in the upper staves, indicating repeated rhythmic patterns. Measures 149 and 150 show more complex melodic and harmonic developments. The notation includes various note values, rests, and repeat signs, all within a key signature of one sharp (F#). The score is written for multiple instruments or voices, as indicated by the multiple staves per measure.

151 152 153 154 155

The musical score consists of five measures, numbered 151 to 155. Each measure is represented by a system of staves. The first system (measures 151-152) has four staves: two treble clefs and two bass clefs. The second system (measures 153-155) has four staves: two treble clefs and two bass clefs. The third system (measures 151-155) has four staves: two treble clefs and two bass clefs. The fourth system (measures 151-155) has four staves: two treble clefs and two bass clefs. The fifth system (measures 151-155) has four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and rests. In measure 151, there are many beamed eighth and sixteenth notes. In measure 152, there are more beamed eighth and sixteenth notes. In measure 153, there are eighth notes and sixteenth notes. In measure 154, there are eighth notes and sixteenth notes. In measure 155, there are eighth notes and sixteenth notes. The bottom system (measures 151-155) has four staves: two treble clefs and two bass clefs. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and rests. In measure 151, there are many beamed eighth and sixteenth notes. In measure 152, there are more beamed eighth and sixteenth notes. In measure 153, there are eighth notes and sixteenth notes. In measure 154, there are eighth notes and sixteenth notes. In measure 155, there are eighth notes and sixteenth notes.

156 157 158 159 160

This musical score page contains measures 156 through 160. It is organized into three systems of staves. The first system (measures 156-160) consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The second system (measures 156-160) also consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The third system (measures 156-160) consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and repeat signs. The measures are numbered 156, 157, 158, 159, and 160 at the top of the first system.

This musical score page contains measures 161 through 165. The music is written for multiple instruments, likely a string quartet or similar ensemble, as evidenced by the four staves per system. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The notation includes a variety of rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are also rests and repeat signs (double bar lines with dots) used throughout the piece. The measures are numbered 161, 162, 163, 164, and 165 at the top of the page.

166 167 168 169 170

This musical score page contains five measures, numbered 166 through 170. The notation is organized into three systems. The first system (measures 166-168) consists of four staves: three treble clefs and one bass clef, all in the key of D major. Measures 166 and 167 feature dense sixteenth-note passages in the treble parts, while measure 168 contains whole rests for all parts. The second system (measures 169-170) also consists of four staves (three treble, one bass). Measures 169 and 170 show more active notation, with eighth and sixteenth notes appearing in the treble parts. The third system (measures 171-172) consists of four staves (three treble, one bass). Measures 171 and 172 continue the melodic and harmonic development with various note values and rests. The page concludes with measure 170.

171 172 173 174

This musical score page contains measures 171 through 174. It is written for a multi-staff ensemble, likely a string quartet or a similar small group, with four staves per system. The key signature is one sharp (F#). The notation includes a variety of note values, rests, and accidentals. The first system (measures 171-172) shows a melodic line in the upper staves and a more active bass line. The second system (measures 173-174) continues the melodic development, with some staves featuring rests and others having more complex rhythmic patterns. The notation is clear and professional, typical of a published musical score.

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ – สกุล	นายดิเรก ทศมัลย์
วัน / เดือน / ปีเกิด	7 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2514
บ้านเลขที่	13 หมู่ 9 ต.บ้านพร้าว อ. บ้านนา จ. นครนายก
ประวัติการศึกษา	- จบการศึกษาระดับมัธยมปลายที่ โรงเรียนบ้านนา อ.บ้านนา จ.นครนายก พ.ศ. 2533 - จบการศึกษาระดับปริญญาตรีที่สถาบัน ราชภัฏเทพสตรี อ.เมือง จ.ลพบุรี พ.ศ. 2539 วิชาเอก ดนตรีศึกษา - จบการศึกษาระดับปริญญาโท ที่มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร พ.ศ. 2545 วิชาเอก มานุษยดุริยางควิทยา
ประวัติการทำงาน	- พ.ศ. 2535 รับราชการทหารประจำหมวดดุริยางค์ มณฑลทหารบกที่ 13 จ.ปราจีนบุรี - พ.ศ. 2536 รับราชการครูที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี อ.เมือง จ.ลพบุรี
ที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านพักวิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี อ.เมือง จ.ลพบุรี