เทคนิคการบรรเลงและการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์คลาสสิคของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ กรณีศึกษา: อัลบั้มอาเซียนกีตาร์

วิทยานิพนธ์

ของ

วัชรานนท์ สังข์หมื่นนา

เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

พฤศจิกายน 2561

สงวนลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

เทคนิคการบรรเลงและการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์คลาสสิคของฮักกี้ ไอเคิล มานน์ กรณีศึกษา: อัลบั้มอาเซียนกีตาร์

วิทยานิพนธ์

ของ

วัชรานนท์ สังข์หมื่นนา

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

พฤศจิกายน 2561

สงวนลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

Techniques and Arrangements for Classical Guitar by Hucky Eichelmann : A Case Study of The ASEAN Guitar Album

Watcharanon Sangmuenna

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of Requirements

for Master of Music (Master of Music)

November 2018

Copyright of Mahasarakham University

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์ของนายวัชรานนท์ สังข์หมื่นนา แล้วเห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(ผศ. ดร. คมกริช การินทร์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ผศ. ดร. ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี)

.....กรรมการ
(ผศ. ดร. สยาม จวงประโคน)

.....กรรมการ
(อ. ดร. กฤษกร อ่อนละมุล)

.....กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
(อ. ดร. จตุพร สีม่วง)

มหาวิทยาลัยอนุมัติให้รับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

....

(ผศ. ดร. คมกริช การินทร์) (ผศ. ดร. กริสน์ ชัยมูล)
คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

วัน.....เดือน.....ปี.....

ชื่อเรื่อง เทคนิคการบรรเลงและการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์คลาสสิคของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ กรณีศึกษา: อัลบั้มอาเซียนกีตาร์

ผู้วิจัย วัชรานนท์ สังข์หมื่นนา

อาจารย์ที่ปรึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี

ปริญญา ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต **สาขาวิชา** ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม **ปีการศึกษา** 2561

บทคัดย่อ

การศึกษาเทคนิคบรรเลงและการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์คลาสสิคของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ กรณีศึกษา: อัลบั้มอาเซียนกีตาร์ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยแบบเชิงคุณภาพ มีจุดประสงค์เพื่อศึกษา 1) ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ 2) เทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิคของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ และ 3) การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์คลาสสิคของฮักกี้ ไอเคิลมานน์

ผลการวิจัยพบว่า ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ คือ ใช้ทำนองบทเพลงของภูมิภาคในอาเซียน มาเป็นวัตถุดิบสำคัญ ในการประพันธ์และการเรียบเรียงเสียงประสานให้เป็นแบบฉบับของกีตาร์คลาสสิค ทำนองส่วนมากใช้การพัฒนาทำนองแบบซีเควันซ์ (Sequene) มีการซ้ำทำนองทุกเพลง ใช้อัตราจังหวะธรรมดาคือ 3/4 และ 4/4 และมีการใช้กลุ่มโน้ต 3 พยางค์เพื่อเพิ่มสีสันจังหวะของบทเพลง

เทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิค พบทั้งหมดอยู่ 11 ชนิด คือ 1) การดีดแบบกรีดสาย (Arpeggiation) 2) ฮาร์โมนิคแท้ (Natural Harmonic) 3) สตรัมมิ่ง (Strumming) 4) การกวาดสาย (Rasqueado) 5) โกลป (Golpe) 6) เลอกาโต (Legato) 7) การสั่นสาย (Vibrato) 8) โน้ตประดับ (Grace note) 9) เทรโมโล (Tremolo) 10) แฮมเมอร์ออน (Hammer On) และพลูอ๊อฟ (Pull off) 11) การเลียนเสียงกลอง เทคนิคที่ใช้มากที่สุดคือ เทคนิคฮาร์โมนิคแท้ (Natural Harmonic) และเทคนิคการกวาดสาย (Rasqueado) ในอัลบั้มอาเซียนกีตาร์นี้ ใช้เทคนิคการตั้งสายอยู่ 3 แบบ คือ 1) การตั้งสายแบบมาตรฐาน โดยเรียงจากสาย 6 ไปยังสาย 1 คือ E A D G B E 2) การตั้งสายแบบเปิดสาย (Open Tune) ให้เป็นคอร์ด Em คือ E B E G B E และ 3) การตั้งสายแบบปรับลดเสียง (Drop

= D) ในสาย 6 ให้เป็น D A D G B E

การเรียบเรียงเสียงประสาน พบว่ามีการใช้คอร์ดหลัก I IV V และใช้เทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์อยู่ 7 ชนิด คือ 1) การใช้ทำนองหลักกับแนวบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment) 2) การใช้ทำนองรอง (Counter Melody) 3) การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) 4) การใช้เบสบรรเลงทำนอง (Bass Line Melody) 5) การใช้โน้ตเสียงค้าง (Pedal Tone) 6) การใช้พื้นผิวแบบการกระจายคอร์ด (Arpeggio Texture) 7) การใช้คอร์ดแบบโครมาติค (Chromatic Harmony) การเรียบเรียงประสานสำหรับกีตาร์คลาสสิค พบว่า มีการประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) มากที่สุด และ การใช้เบสบรรเลงทำนอง (Bass Line Melody) รองลงมา

คำสำคัญ : เทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิค, การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์คลาสสิค

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

TITLE Techniques and Arrangements for Classical Guitar by Hucky Eichelmann : A Case Study of The ASEAN Guitar Album

AUTHOR Watcharanon Sangmuenna

ADVISORS Assistant Professor Narongruch Woramitmaitree , Ph.D.

DEGREE Master of Music **MAJOR** Master of Music

UNIVERSITY Mahasarakham University **YEAR** 2018

ABSTRACT

A Study of Hucky Eichelmann's Techniques and Chords Arrangement of Classical Guitar. The aim is to study 1) the history and specific musical work of Hucky Eichelmann's 2) techniques and 3) chords arrangement of classical guitar.

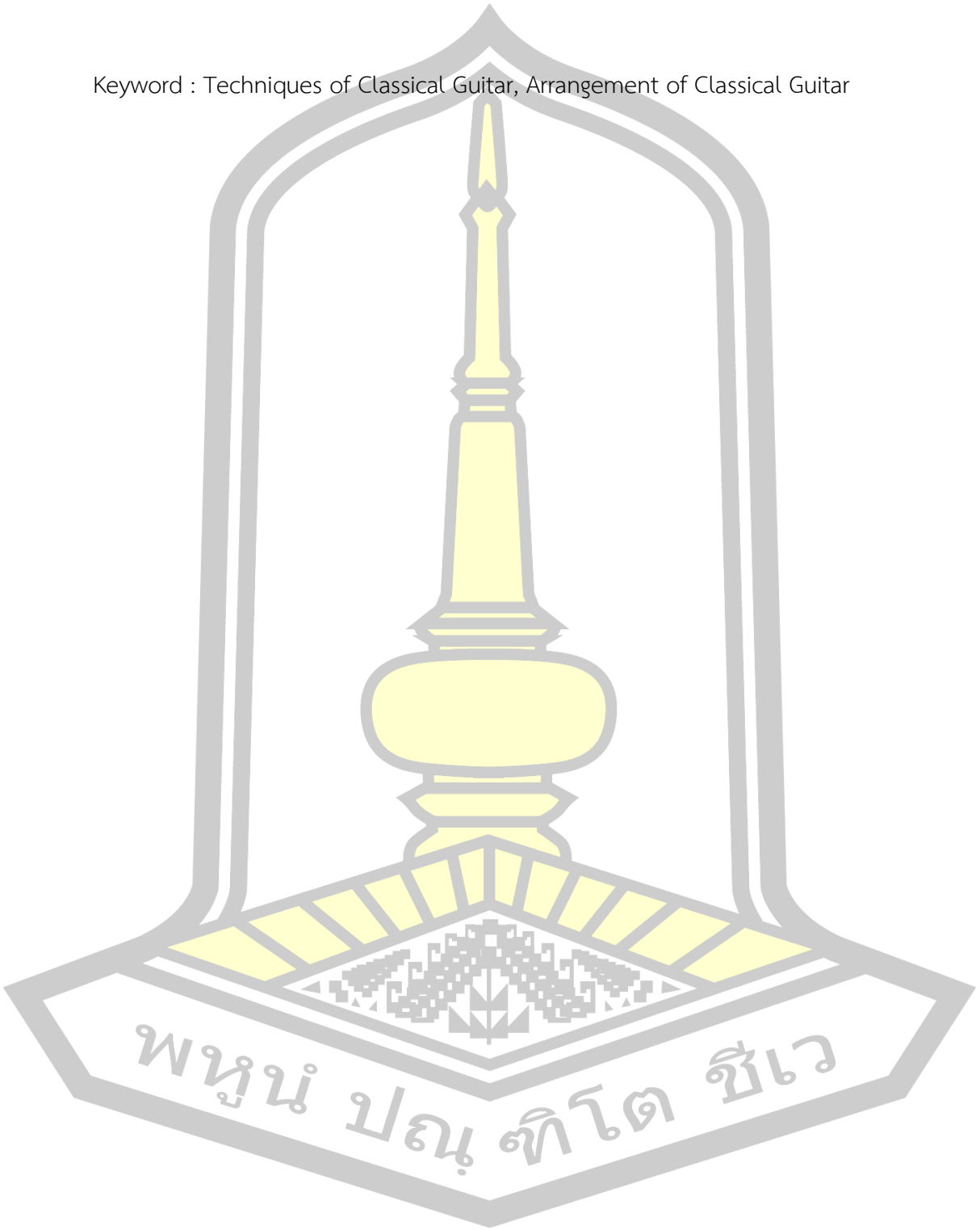
The analysis of western music theory, the techniques, and the chords arrangement results that Hucky Eichelmann has adapted ASEAN music to composing and arranging classical guitar. Most melodies are improved in Sequence and repeated in every song. The time signatures used are 3/4 and 4/4, and there is a use of the triplets to make music more interesting.

There are eleven techniques of playing the classical guitar, 1) Arpeggiation 2) Natural Harmonic 3) Strumming 4) Rasqueado 5) Golpe 6) Legato 7) Vibrato 8) Grace note 9) Tremolo 10) Hammer On and Pull off, and 11) Drumming. The most popular techniques are Natural Harmonic and Rasqueado. In this album, there are three techniques used; 1) Standard Tune (from 6^{th} string to 1^{st} string, E A D G B E), 2) Open Tune (chord Em, E B E G B E), and 3) Drop (6^{th} string to 1^{st} string is tuned as D A D G B E)

To arrange chords, there are 3 main chords used: I, IV and V. And there are seven techniques of classical guitar chord arrangement; 1) Melody and Accompaniment 2) Counter Melody 3) Interval Texture 4) Bass Line Melody 5) Pedal Tone 6) Arpeggio Texture and 7) Chromatic Harmony. It results that Interval Texture is

used the most, and Bass Line Melody comes second in use.

Keyword : Techniques of Classical Guitar, Arrangement of Classical Guitar



กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จสมบูรณ์ได้ด้วยความกรุณาและความช่วยเหลืออย่างสูงยิ่งจาก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.คมกริช การินทร์ ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี กรรมการควบคุมและเลขานุการ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สยาม จวงประโคน กรรมการควบคุมสอบ อาจารย์ ดร.กฤษกร อ่อนละมุล กรรมการควบคุมสอบ และ อาจารย์ ดร.จตุพร สีม่วง กรรมการควบคุมสอบและผู้ทรงคุณวุฒิ

ขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ที่ช่วยให้ความอนุเคราะห์และให้คำปรึกษาชี้แนะแนวทางในการวิเคราะห์บทเพลง และตรวจเครื่องมือวิจัย แก้ไขข้อบกพร่องต่างๆ จนทำให้วิทยานิพนธ์มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น

ขอขอบพระคุณอาจารย์ เฉลิมพล โลหะมาตย์ ผู้คอยช่วยเหลือในการลงพื้นที่ในการเก็บข้อมูลวิจัย และ อาจารย์วรเทพ รัตนาอัมพวัลย์ ที่ให้คำปรึกษาและแนะนำข้อมูลเพิ่มเติมตลอดจนเสร็จการวิจัยในครั้งนี้

ขอขอบพระคุณ คุณฮักกี้ ไอเคิลมานน์ นักกีตาร์คลาสสิคผู้สร้างสรรค์ผลงานเพลงมากมายและเป็นบุคคลสำคัญของงานวิจัย ที่ให้ข้อมูลในการทำงานวิจัยนี้ทั้งหมด อีกทั้งยังช่วยเหลือในการหาข้อมูลเพิ่มเติมตลอดจนเสร็จสิ้น

ขอกราบขอบพระคุณ ร้อยตำรวจโท พิเชษฐ์ สังข์หมื่นนา และนางศิริบูรณ์ สังข์หมื่นนา บิดามารดาของผู้วิจัยที่คอยช่วยเหลือ สนับสนุนค่าใช้จ่าย และเป็นกำลังใจสำคัญ เป็นแรงผลักดัน จนทำให้ผู้วิจัยสำเร็จการศึกษาในครั้งนี้ คุณค่าวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ขอมอบแด่คุณพ่อ คุณแม่ ครู อาจารย์ ญาติพี่น้อง ตลอดจนผู้มีพระคุณทุกท่านที่ช่วยให้ผู้วิจัย ได้ทำวิทยานิพนธ์ครั้งนี้ลุล่วงด้วยดี

วัชรานนท์ สังข์หมื่นนา

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ฉ

กิตติกรรมประกาศ ..... ช

สารบัญ ..... ฌ

สารบัญตาราง ..... ฎ

สารบัญภาพประกอบ ..... ฑ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ภูมิหลัง 1

1.2 ความมุ่งหมายของการวิจัย 4

1.3 ความสำคัญของการวิจัย 5

1.4 ขอบเขตของการวิจัย 5

1.5 กรอบแนวคิดในการวิจัย 6

1.6 กรอบแนวคิดในการวิเคราะห์ 7

1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ 8

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 9

2.1 ประวัติความเป็นมาของกีตาร์คลาสสิค 9

2.2 ลักษณะเฉพาะทางดนตรี 17

2.3 เทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิค 22

2.4 การเรียบเรียงเสียงประสานฉบับกีตาร์คลาสสิค 36

2.5 ประวัติและผลงานของ ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ 59

2.6 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 74

2.6.1 งานวิจัยในประเทศ 74
2.6.2 งานวิจัยต่างประเทศ 76
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 78
3.1 ข้อมูลทั่วไปในการศึกษาวิจัย 78
3.2 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล 78
3.3 การเก็บรวบรวมข้อมูล 79
3.4 การจัดกระทำกับข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล 80
3.5 การนำเสนอข้อมูล 81
บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล 83
4.1 ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ 83
4.1.1 ลักษณะเฉพาะทางดนตรีบทเพลงเทคโนเต้ย (Techno Toey) 83
4.1.2 ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของบทเพลง ฮะโก๋ฮอยรัง (Da co hoai lang) 106
4.1.3 ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของบทเพลง จ๋งเกิม (Trống Cơm) 118
4.1.4 ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของบทเพลง อนัก (Anak) 128
4.1.5 ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของบทเพลง อะได อะได & เนียนดอง (Adai Adai & Naindong) 137
4.1.5.1 ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของบทเพลงท่อน เนียนดอง(Naindong) 146
4.1.6 ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของบทเพลง สายลมแห่งเดือนพฤศจิกายน (Brise de Novembre) 150
4.2 เทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิคของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ 159
4.2.1 เทคนิคการบรรเลงบทเพลงเทคโนเต้ย (Techno Toey) 159
4.2.2 เทคนิคการบรรเลงเพลง ฮะโก๋ฮอยรัง (Da co hoai lang) 167
4.2.3 เทคนิคการบรรเลงบทเพลง จ๋งเกิม (Trống Cơm) 171
4.2.4 เทคนิคการบรรเลงบทเพลง อนัก (Anak) 175

4.2.5 เทคนิคการบรรเลงบทเพลง อะได อะได & เนียนดอง (Adai Adai & Naindong)... 178
4.2.5.1 เทคนิคการบรรเลงบทเพลงท่อน เนียนดอง (Naindong) 180
4.2.6 เทคนิคการบรรเลงบทเพลง สายลมแห่งเดือนพฤศจิกายน (Brise de Novembre). 182
4.3 วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์คลาสสิคของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ 183
4.3.1 วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงเทคโนเต้ย (Techno Toey) 183
4.3.2 วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลง ฮะโก๋ฮอยรัง (Da co hoai lang)..... 198
4.3.3 วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลง จ๋งเกิม (Trống Cơm)..... 205
4.3.4 วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลง อนัก (Anak)..... 211
4.3.5 วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลง อะได อะได & เนียนดอง (Adai Adai & Naindong) 217
4.3.5.1 วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงท่อน เนียนดอง (Naindong) 224
4.3.6 วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลง สายลมแห่งเดือนพฤศจิกายน (Brise de Novembre) 229
บทที่ 5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 239
5.1 สรุปผล 239
5.3 อภิปรายผล 245
5.4 ข้อเสนอแนะ 247
บรรณานุกรม 248
ภาคผนวก 252
ภาคผนวก ก สัมภาษณ์อักกี้ ไอเคิลมานน์ (Hucky Eichelmann) 253
ภาคผนวก ข โน้ตเพลงอัลบั้มอาเซียนกีตาร์ 255
ภาคผนวก ค แบบสัมภาษณ์ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ 272
ประวัติผู้เขียน 280

สารบัญตาราง

หน้า

ตาราง 2. 1 การเลือกคีย์สำหรับกีตาร์ 49

ตาราง 2. 2 ผลงานทุกอัลบั้มของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ 64

ตาราง 4. 1 ตารางท่อนเพลงเทคโนเต้ย 84

ตาราง 4. 2 ลายเต้ยโขงในโน้ตไทย 105

ตาราง 4. 3 ตารางท่อนเพลง ฮะโก๋ฮอยรัง (Da co hoai lang) 107

ตาราง 4. 4 ตารางท่อนเพลง Trống Cơm 119

ตาราง 4. 5 ตารางท่อนเพลง อนัก (Anak) 129

ตาราง 4. 6 ตารางท่อนเพลงอะได อะได (Adai Adai) 137

ตาราง 4. 7 ตารางท่อนเนียนดอง (Naindong) 146

ตาราง 4. 8 ตารางท่อนเพลงสายลมแห่งเดือนพฤศจิกายน (Brise de Novembre) 151

ตาราง 4. 9 โครงสร้างคอร์ดห้องที่ 1 – 4 เพลงเทคโนเต้ย 184

ตาราง 4. 10 โครงสร้างคอร์ดห้องที่ 5 – 14 เพลงเทคโนเต้ย 185

ตาราง 4. 11 โครงสร้างคอร์ดท่อน A ห้องที่ 15 – 21 เพลงเทคโนเต้ย 187

ตาราง 4. 12 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 22 – 24 เพลงเทคโนเต้ย 188

ตาราง 4. 13 โครงสร้างคอร์ดห้องที่ 25 – 28 เพลงเทคโนเต้ย 189

ตาราง 4. 14 โครงสร้างคอร์ดห้องที่ 29 – 34 เพลงเทคโนเต้ย 191

ตาราง 4. 15 โครงสร้างคอร์ดห้องที่ 34 – 36 เพลงเทคโนเต้ย 192

ตาราง 4. 16 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 37 – 53 เพลงเทคโนเต้ย 193

ตาราง 4. 17 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 54 – 57 เพลงเทคโนเต้ย 194

ตาราง 4. 18 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 58 – 64 เพลงเทคโนเต้ย 196

ตาราง 4. 19 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 64 – 67 เพลงเทคโนเต้ย 197

ตาราง 4. 20 โครงสร้างคอร์ดห้อง 1 – 6 เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง (Da co hoai lang) 199

ตาราง 4. 21 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 7-22 เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง (Da co hoai lang) 200
ตาราง 4. 22 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 23 – 38 เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง (Da co hoai lang) 202
ตาราง 4. 23 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 39 – 44 เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง (Da co hoai lang) 203
ตาราง 4. 24 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 45 – 47 เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง (Da co hoai lang) 204
ตาราง 4. 25 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 6 – 16 เพลงจ๋งเกิม (Trống Cơm) 206
ตาราง 4. 26 โครงสร้างคอร์ดห้องที่ 17 – 29 เพลงจ๋งเกิม (Trống Cơm) 207
ตาราง 4. 27 โครงสร้างคอร์ดห้องที่ 30 – 47 เพลงจ๋งเกิม (Trống Cơm) 209
ตาราง 4. 28 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 48 – 52 เพลงจ๋งเกิม (Trống Cơm) 210
ตาราง 4. 29 โครงสร้างคอร์ดท่อนขึ้นต้น (Introduction) ห้องที่ 1 - 16 เพลง อนัก (Anak) 212
ตาราง 4. 30 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 17 – 26 เพลง อนัก (Anak) 214
ตาราง 4. 31 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 27 – 40 เพลง อนัก (Anak) 215
ตาราง 4. 32 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 41 – 48 เพลง อนัก (Anak) 217
ตาราง 4. 33 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 1 – 10 เพลงอะได อะได (Adai Adai) 218
ตาราง 4. 34 โครงสร้างคอร์ดท่อนA1 ห้องที่ 11 – 19 เพลงอะได อะได (Adai Adai) 220
ตาราง 4. 35 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 28 – 35 เพลงอะได อะได (Adai Adai) 222
ตาราง 4. 36 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 36 – 43 เพลงอะได อะได (Adai Adai) 223
ตาราง 4. 37 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 44 – 47 เพลงอะได อะได (Adai Adai) 224
ตาราง 4. 38 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 1 – 8 ท่อนเนียนดอง (Naindong) 225
ตาราง 4. 39 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 9 – 16 ท่อนเนียนดอง (Naindong) 226
ตาราง 4. 40 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 17 – 24 ท่อนเนียนดอง (Naindong) 227
ตาราง 4. 41 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 25 – 32 ท่อนเนียนดอง (Naindong) 228
ตาราง 4. 42 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 1 – 8 เพลงสายลมแห่งเดือนพฤศจิกายน 230
ตาราง 4. 43 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 9 – 24 เพลงสายลมแห่งเดือนพฤศจิกายน (Brise de Novembre) 232

ตาราง 4. 44 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 25 – 34 เพลงสายลมแห่งเดือนพฤศจิกายน (Brise de Novembre) 233

ตาราง 4. 45 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 35 – 38 เพลงสายลมแห่งเดือนพฤศจิกายน (Brise de Novembre) 235

ตาราง 4. 46 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 39 – 50 เพลงสายลมแห่งเดือนพฤศจิกายน 236

ตาราง 4. 47 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 50 – 56 เพลงสายลมแห่งเดือนพฤศจิกายน 238

ตาราง 5. 1 อัตราจังหวะของบทเพลง 240

ตาราง 5. 2 สรุปเทคนิคการบรรเลงกีตาร์ 241

ตาราง 5. 3 ตารางการใช้คีย์และบันไดเสียง 242

ตาราง 5. 4 สรุปหลักการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์คลาสสิค 243

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

สารบัญภาพประกอบ

หน้า

ภาพประกอบ 1. 1 บัตรคอนเสิร์ต 3
ภาพประกอบ 1. 2 กรอบแนวคิดในการวิจัย 6
ภาพประกอบ 1. 3 กรอบแนวคิดในการวิเคราะห์ 7
ภาพประกอบ 2. 1 ลูท (Lute) 11
ภาพประกอบ 2. 2 วิเวล่า เดออาร์โค (Vihuela Arco) 11
ภาพประกอบ 2. 3 เดอเพนโญล่า (VihuelaDe Penola) 12
ภาพประกอบ 2. 4 วิเวล่า เดอ มาโน (Vihuela De Meno) 12
ภาพประกอบ 2. 5 ส่วนประกอบของกีตาร์คลาสสิค 15
ภาพประกอบ 2. 6 การเคลื่อนทำนองตามขั้น (Conjunct Motion) 18
ภาพประกอบ 2. 7 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) 18
ภาพประกอบ 2. 8 โมทีฟ (Motive) 19
ภาพประกอบ 2. 9 กลุ่มทำนองวลี 20
ภาพประกอบ 2. 10 จังหวะขัด 21
ภาพประกอบ 2. 11 จังหวะยก 21
ภาพประกอบ 2. 12 ความหนาแน่นของจังหวะ 22
ภาพประกอบ 2. 13 การดีดพักสาย (Rest Stroke) 23
ภาพประกอบ 2. 14 การแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของนิ้วและสาย หลังจากดีดแล้ว 23
ภาพประกอบ 2. 15 การดีดผ่านสาย (Free Stroke) 23
ภาพประกอบ 2. 16 การแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของนิ้วและสาย หลังจากดีดแล้ว 24
ภาพประกอบ 2. 17 การไว้ยอดเล็บ 24
ภาพประกอบ 2. 18 ลักษณะยอดเล็บที่ผิด 25
ภาพประกอบ 2. 19 เทรโมโล (Tremolo) 26

ภาพประกอบ 2. 20 เทรโมโล (Tremolo) 26
ภาพประกอบ 2. 21 ฮาร์โมนิคเทียม (Artificial Harmonic) 27
ภาพประกอบ 2. 22 ฮาร์โมนิคแท้ (Natural Hamonic) 27
ภาพประกอบ 2. 23 การสั่นเสียง (Vibrato) 27
ภาพประกอบ 2. 24 การสั่นเสียง (Vibrato) 28
ภาพประกอบ 2. 25 Exercise Pizzicato 28
ภาพประกอบ 2. 26 Pizzicato 29
ภาพประกอบ 2. 27 Exercise Pizzicato1 29
ภาพประกอบ 2. 28 สเลอ (Slur) 29
ภาพประกอบ 2. 29 เลกาโต (Legato) 30
ภาพประกอบ 2. 30 การกวาดสาย (Rasgueado) 30
ภาพประกอบ 2. 31 โกลป (Golpe) 31
ภาพประกอบ 2. 32 ทิว (Trill) 31
ภาพประกอบ 2. 33 ทริว (trill) 31
ภาพประกอบ 2. 34 แทมโบล่า (Tambora) 32
ภาพประกอบ 2. 35 เลียนเสียงกลอง (Drum Imitation) 32
ภาพประกอบ 2. 36 แฮมเมอร์ออน (Hammer On) และ พลูอ๊อฟ (Pull off) 33
ภาพประกอบ 2. 37 การดีดแบบกรีดสาย (Arpeggiation) 33
ภาพประกอบ 2. 38 โน้ตประดับ (Grace note) 34
ภาพประกอบ 2. 39 สตรัมมิ่ง (Strumming) 34
ภาพประกอบ 2. 40 การเคลื่อนไหวของทำนอง (Has Movement) 39
ภาพประกอบ 2. 41 ทำนองที่มีศูนย์กลาง (Has a Center) 39
ภาพประกอบ 2. 42 การซ้ำตัวเอง (Repeats Itself) 40
ภาพประกอบ 2. 43 การใช้โน้ตคอร์ด (Chord tones) 40

ภาพประกอบ 2. 44 การใช้ทางเดินคอร์ด (Chord progression) 40
ภาพประกอบ 2. 45 การเน้นโน้ตสำคัญของคอร์ด 41
ภาพประกอบ 2. 46 คอร์ดชุด วันไฟว์ 41
ภาพประกอบ 2. 47 คอร์ดชุดวันโฟว์ 42
ภาพประกอบ 2. 48 คอร์ดชุด วันไฟฟ์โฟว์ 42
ภาพประกอบ 2. 49 คอร์ดชุดวัน แฟร็ตเซเว่น 42
ภาพประกอบ 2. 50 เคาน์เตอร์ไลน์ (Counter Line) 44
ภาพประกอบ 2. 51 โน้ตนอกคอร์ด 44
ภาพประกอบ 2. 52 โน้ตนอกคอร์ด 44
ภาพประกอบ 2. 53 การเคลื่อนที่โน้ตดอมินันท์เข้าหาโน้ตโทนิค 45
ภาพประกอบ 2. 54 การสร้างทำนองบันไดเสียงเมเจอร์ 46
ภาพประกอบ 2. 55 บันไดเสียงเพนทาโทนิค 46
ภาพประกอบ 2. 56 บันไดเสียง C เมเจอร์ 47
ภาพประกอบ 2. 57 ลำดับของขั้นคู่ บันไดเสียง C เมเจอร์ 47
ภาพประกอบ 2. 58 เพลงพื้นบ้านดั้งเดิมในเยอรมันของ Muss ich Denn (Must I Then) 48
ภาพประกอบ 2. 59 การสร้างขั้นคู่ 2 48
ภาพประกอบ 2. 60 ทำนอง ในคีย์ C 48
ภาพประกอบ 2. 61 การทรานสโพสเสียง 49
ภาพประกอบ 2. 62 ทำนองไมเนอร์ จากบทเพลง Ecossaise 50
ภาพประกอบ 2. 63 การเกาคอร์ดแบบอาร์เพจจิโอ 50
ภาพประกอบ 2. 64 รูปร่างของคอร์ด (Sketching of Chord) 52
ภาพประกอบ 2. 65 คอร์ดนอกบันไดเสียง 52
ภาพประกอบ 2. 66 เบสไลน์ ฮาร์โมนี (Bass Line Harmony) 53
ภาพประกอบ 2. 67 โน้ตเสียงค้าง (Pedal Tone Harmonization) 53

ภาพประกอบ 2. 68 การประสานทำนองรอง (Counter melody harmonization) 54
ภาพประกอบ 2. 69 การประสานคอร์ด (Chordal Harmonization) 54
ภาพประกอบ 2. 70 พื้นผิวของคอร์ด (Chordal Texture) 55
ภาพประกอบ 2. 71 พื้นผิวทำนองรอง (Counter melody Texture) 55
ภาพประกอบ 2. 72 พื้นผิวขั้นคู่ (Interval Texture) 56
ภาพประกอบ 2. 73 พื้นผิวเบสไลน์ (Bass Line Texture) 56
ภาพประกอบ 2. 74 พื้นผิวอาร์เพจจิโอ (Arpeggio Texture) 56
ภาพประกอบ 2. 75 ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ (Hucky Eichelmann) 61
ภาพประกอบ 2. 76 หนังสือเทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิคของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ 73
ภาพประกอบ 4. 1 โครงสร้างบทเพลงเทคโนเต้ย 83
ภาพประกอบ 4. 2 ทำนองท่อนเกริ่น (Interlude) เพลงเทคโนเต้ย 84
ภาพประกอบ 4.3 จังหวะท่อนเกริ่นเพลงเทคโนเต้ย 85
ภาพประกอบ 4. 4 ทำนองท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลงเทคโนเต้ย 86
ภาพประกอบ 4. 5 โมทีฟ A เพลงเทคโนเต้ย 87
ภาพประกอบ 4. 6 จังหวะท่อนเกริ่น เพลงเทคโนเต้ย 87
ภาพประกอบ 4. 7 จังหวะท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลงเทคโนเต้ย 88
ภาพประกอบ 4. 8 ทำนองและแอคคอม 88
ภาพประกอบ 4. 9 ทำนองท่อน A เพลงเทคโนเต้ย 89
ภาพประกอบ 4. 10 จังหวะท่อน A เพลงเทคโนเต้ย 90
ภาพประกอบ 4. 11 จังหวะของทำนอง เพลงเทคโนเต้ย 90
ภาพประกอบ 4. 12 ทำนองท่อนเชื่อม เพลงเทคโนเต้ย 91
ภาพประกอบ 4. 13 จังหวะของทำนองท่อนเชื่อม เพลงเทคโนเต้ย 92
ภาพประกอบ 4. 14 จังหวะของทำนองท่อนเชื่อม เพลงเทคโนเต้ย 92
ภาพประกอบ 4. 15 ทำนองท่อน B 93

ภาพประกอบ 4. 16 จังหวะท่อน B เพลงเทคโนเต้ย 94
ภาพประกอบ 4. 17 จังหวะของทำนอง เพลงเทคโนเต้ย 94
ภาพประกอบ 4. 18 ทำนองท่อน A1 เพลงเทคโนเต้ย 95
ภาพประกอบ 4. 19 จังหวะท่อน A1 เพลงเทคโนเต้ย 96
ภาพประกอบ 4. 20 จังหวะของทำนอง ท่อน A1 เพลงเทคโนเต้ย 96
ภาพประกอบ 4. 21 ทำนองท่อนเชื่อม เพลงเทคโนเต้ย 97
ภาพประกอบ 4. 22 จังหวะท่อนเชื่อม เพลงเทคโนเต้ย 98
ภาพประกอบ 4. 23 ทำนองท่อน C เพลงเทคโนเต้ย 99
ภาพประกอบ 4. 24 ทำนองท่อนเชื่อม เพลงเทคโนเต้ย 100
ภาพประกอบ 4. 25 จังหวะท่อนเชื่อม เพลงเทคโนเต้ย 101
ภาพประกอบ 4. 26 จังหวะของทำนอง เพลงเทคโนเต้ย 101
ภาพประกอบ 4. 27 ทำนองท่อน D เพลงเทคโนเต้ย 102
ภาพประกอบ 4. 28 จังหวะท่อน D เพลงเทคโนเต้ย 103
ภาพประกอบ 4. 29 จังหวะของทำนอง เพลงเทคโนเต้ย 103
ภาพประกอบ 4. 30 ทำนองท่อนจบ (Ending) เพลงเทคโนเต้ย 104
ภาพประกอบ 4. 31 ลายเต้ยโขง คีย์ A minor 105
ภาพประกอบ 4. 32 โครงสร้างบทเพลง Da co hoai lang 106
ภาพประกอบ 4. 33 ทำนองท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง 107
ภาพประกอบ 4. 34 จังหวะท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง 108
ภาพประกอบ 4. 35 ทำนองท่อน A เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง 109
ภาพประกอบ 4. 36 จังหวะท่อน A เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง 110
ภาพประกอบ 4. 37 จังหวะของทำนอง เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง 111
ภาพประกอบ 4. 38 ทำนองท่อน B เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง 112
ภาพประกอบ 4. 39 จังหวะท่อน B เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง 113

ภาพประกอบ 4. 40 จังหวะของทำนอง เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง 114
ภาพประกอบ 4. 41 ทำนองท่อนเชื่อมในบทเพลง (Interlude) เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง 115
ภาพประกอบ 4. 42 จังหวะท่อนเชื่อม (Interlude) เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง 116
ภาพประกอบ 4. 43 จังหวะของทำนอง เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง 116
ภาพประกอบ 4. 44 ทำนองท่อนจบ (Ending) เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง 117
ภาพประกอบ 4. 45 จังหวะท่อนจบ (Ending) เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง 117
ภาพประกอบ 4. 46 โครงสร้างของบทเพลง จ๋งเกิม (Trống Cơm) 118
ภาพประกอบ 4. 47 ทำนองขึ้นต้น (Introduction) เพลง จ๋งเกิม 119
ภาพประกอบ 4. 48 จังหวะท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลง จ๋งเกิม 120
ภาพประกอบ 4. 49 ทำนองท่อน A เพลง จ๋งเกิม 121
ภาพประกอบ 4. 50 จังหวะท่อน A เพลง จ๋งเกิม 122
ภาพประกอบ 4. 51 จังหวะของทำนอง เพลง จ๋งเกิม 122
ภาพประกอบ 4. 52 ทำนองท่อน B เพลง จ๋งเกิม 123
ภาพประกอบ 4. 53 จังหวะท่อน B เพลง จ๋งเกิม 124
ภาพประกอบ 4. 54 จังหวะของทำนอง เพลง จ๋งเกิม 124
ภาพประกอบ 4. 55 ทำนองท่อน C เพลง จ๋งเกิม 125
ภาพประกอบ 4. 56 จังหวะท่อน C เพลง จ๋งเกิม 126
ภาพประกอบ 4. 57 จังหวะของทำนอง เพลง จ๋งเกิม 126
ภาพประกอบ 4. 58 ทำนองท่อนจบ (Ending) เพลง จ๋งเกิม 127
ภาพประกอบ 4. 59 จังหวะท่อนจบ (Ending) เพลง จ๋งเกิม 128
ภาพประกอบ 4. 60 โครงสร้างบทเพลง อนัก (Anak) 129
ภาพประกอบ 4. 61 ทำนองท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลง อนัก 130
ภาพประกอบ 4. 62 จังหวะท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลง อนัก 131
ภาพประกอบ 4. 63 จังหวะของทำนอง เพลง อนัก 131

ภาพประกอบ 4. 64 ทำนองท่อน A เพลง อนัก..... 132
ภาพประกอบ 4. 65 จังหวะ ท่อน A เพลง อนัก..... 133
ภาพประกอบ 4. 66 จังหวะของทำนอง เพลง อนัก..... 133
ภาพประกอบ 4. 67 ทำนองท่อน A1 เพลง อนัก 134
ภาพประกอบ 4. 68 จังหวะท่อน A1 เพลง อนัก..... 135
ภาพประกอบ 4. 69 ทำนองท่อนจบ (Ending) เพลง อนัก..... 135
ภาพประกอบ 4. 70 จังหวะท่อนจบ (Ending) เพลง อนัก 136
ภาพประกอบ 4. 71 โครงสร้างบทเพลง อะได อะได (Adai Adai) 137
ภาพประกอบ 4. 72 ทำนองท่อน A เพลง อะได อะได..... 138
ภาพประกอบ 4. 73 จังหวะท่อน A เพลง อะได อะได 139
ภาพประกอบ 4. 74 จังหวะของทำนอง เพลง อะได อะได..... 139
ภาพประกอบ 4. 75 ทำนองท่อน A1 เพลง อะได อะได..... 140
ภาพประกอบ 4. 76 จังหวะท่อน A1 เพลง อะได อะได..... 141
ภาพประกอบ 4. 77 ทำนองท่อน A2 เพลง อะได อะได..... 142
ภาพประกอบ 4. 78 ทำนองท่อน A3 เพลง อะได อะได..... 143
ภาพประกอบ 4. 79 ทำนองท่อน A4 เพลง อะได อะได..... 144
ภาพประกอบ 4. 80 ทำนองท่อนจบ (Ending) เพลง อะได อะได 145
ภาพประกอบ 4. 81 โครงสร้างบทเพลง Adai Adai ท่อน Naindong..... 146
ภาพประกอบ 4. 82 ทำนองท่อน A ท่อน เนียนดอง 146
ภาพประกอบ 4. 83 ทำนองท่อน A1 ท่อน เนียนดอง..... 147
ภาพประกอบ 4. 84 ทำนองท่อน A2 ท่อน เนียนดอง..... 148
ภาพประกอบ 4. 85 ทำนองท่อน A1 ท่อน เนียนดอง..... 149
ภาพประกอบ 4. 86 โครงสร้างบทเพลง Brise de Novembre..... 151
ภาพประกอบ 4. 87 ทำนองท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลง Brise de Novembre..... 152

ภาพประกอบ 4. 88 จังหวะท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลง Brise de Novembre 153
ภาพประกอบ 4. 89 จังหวะของทำนอง เพลง Brise de Novembre 153
ภาพประกอบ 4. 90 ทำนองท่อน A เพลง Brise de Novembre 154
ภาพประกอบ 4. 91 ทำนองท่อน B เพลง Brise de Novembre 155
ภาพประกอบ 4. 92 ทำนองท่อนเชื่อม (Interlude) เพลง Brise de Novembre 156
ภาพประกอบ 4. 93 ทำนองท่อน A1 เพลง Brise de Novembre 157
ภาพประกอบ 4. 94 ทำนองท่อนจบ (Ending) เพลง Brise de Novembre 158
ภาพประกอบ 4. 95 เทคนิคท่อนเกริ่น (Prelude) เพลงเทคโนเต้ย 159
ภาพประกอบ 4. 96 เทคนิคท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลงเทคโนเต้ย 160
ภาพประกอบ 4. 97 เทคนิคท่อน A เพลงเทคโนเต้ย 160
ภาพประกอบ 4. 98 เทคนิคท่อนเชื่อม (Transition) เพลงเทคโนเต้ย 161
ภาพประกอบ 4. 99 ทำนองท่อน B เพลงเทคโนเต้ย 162
ภาพประกอบ 4. 100 การเรียบเรียงท่อน A1 เพลงเทคโนเต้ย 163
ภาพประกอบ 4. 101 เทคนิคท่อนเชื่อม (Transition) เพลงเทคโนเต้ย 164
ภาพประกอบ 4. 102 เทคนิคท่อน C เพลงเทคโนเต้ย 164
ภาพประกอบ 4. 103 เทคนิคท่อนเชื่อม (Transition) เพลงเทคโนเต้ย 165
ภาพประกอบ 4. 104 เทคนิคท่อน D เพลงเทคโนเต้ย 166
ภาพประกอบ 4. 105 เทคนิคท่อนจบ (Ending) เพลงเทคโนเต้ย 167
ภาพประกอบ 4. 106 ท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง 168
ภาพประกอบ 4. 107 เทคนิคท่อน A เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง 168
ภาพประกอบ 4. 108 ทำนองท่อน B เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง 169
ภาพประกอบ 4. 109 ท่อนเชื่อมในบทเพลง (Interlude) เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง 170
ภาพประกอบ 4. 110 ท่อนจบ (Ending) เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง 170
ภาพประกอบ 4. 111 เทคนิคท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลง จ๋งเกิม 171

ภาพประกอบ 4. 112 เทคนิคท่อน A เพลง จ๋งเกิม 172
ภาพประกอบ 4. 113 เทคนิคท่อน B เพลง จ๋งเกิม 173
ภาพประกอบ 4. 114 เทคนิคท่อน C เพลง จ๋งเกิม 174
ภาพประกอบ 4. 115 เทคนิคท่อนจบ (Ending) เพลง จ๋งเกิม 175
ภาพประกอบ 4. 116 เทคนิคท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลง อนัก 176
ภาพประกอบ 4. 117 เทคนิคท่อน A เพลง อนัก 177
ภาพประกอบ 4. 118 เทคนิคท่อน A1 เพลง อนัก 177
ภาพประกอบ 4. 119 เทคนิคท่อนจบ (Ending) เพลง อนัก 178
ภาพประกอบ 4. 120 เทคนิคท่อน A1 เพลง อะได อะได 179
ภาพประกอบ 4. 121 เทคนิคท่อน A ท่อน เนียนดอง 180
ภาพประกอบ 4. 122 เทคนิคท่อน A1 ท่อน เนียนดอง 180
ภาพประกอบ 4. 123 เทคนิคท่อน A2 ท่อน เนียนดอง 181
ภาพประกอบ 4. 124 เทคนิคท่อนจบ ท่อน เนียนดอง 181
ภาพประกอบ 4. 125 การเรียบเรียงท่อนเกริ่น (Prelude) เพลงเทคโนเต้ย 183
ภาพประกอบ 4. 126 การเรียบเรียงท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลงเทคโนเต้ย 184
ภาพประกอบ 4. 127 การเรียบเรียงเสียงประสานท่อน A เทคโนเต้ย 186
ภาพประกอบ 4. 128 การเรียบเรียงท่อนเชื่อม (Transition) เพลงเทคโนเต้ย 188
ภาพประกอบ 4. 129 การเรียบเรียงท่อน B เพลงเทคโนเต้ย 189
ภาพประกอบ 4. 130 การเรียบเรียงท่อน A1 เพลงเทคโนเต้ย 190
ภาพประกอบ 4. 131 การเรียบเรียงท่อนเชื่อม (Transition) เพลงเทคโนเต้ย 191
ภาพประกอบ 4. 132 การเรียบเรียงท่อน C เพลงเทคโนเต้ย 192
ภาพประกอบ 4. 133 การเรียบเรียงท่อนเชื่อม (Transition) เพลงเทคโนเต้ย 193
ภาพประกอบ 4. 134 การเรียบเรียงท่อน D เพลงเทคโนเต้ย 195
ภาพประกอบ 4. 135 การเรียบเรียงท่อนจบ (Ending) เพลงเทคโนเต้ย 196

ภาพประกอบ 4. 136 การเรียบเรียงท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง..... 198
ภาพประกอบ 4. 137 การเรียบเรียงท่อน A เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง..... 200
ภาพประกอบ 4. 138 การเรียบเรียงท่อน B เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง..... 201
ภาพประกอบ 4. 139 การเรียบเรียงท่อนเชื่อมในบทเพลง (Interlude) เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง..... 202
ภาพประกอบ 4. 140 การเรียบเรียงท่อนจบ (Ending) เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง..... 204
ภาพประกอบ 4. 141 การเรียบเรียงท่อน A เพลง จ๋งเกิม..... 206
ภาพประกอบ 4. 142 การเรียบเรียงท่อน B เพลง จ๋งเกิม..... 207
ภาพประกอบ 4. 143 การเรียบเรียงท่อน C เพลง จ๋งเกิม..... 208
ภาพประกอบ 4. 144 ท่อนจบ (Ending) เพลง จ๋งเกิม..... 210
ภาพประกอบ 4. 145 การเรียบเรียงท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลง อนัก..... 211
ภาพประกอบ 4. 146 การเรียบเรียงท่อน A เพลง อนัก..... 213
ภาพประกอบ 4. 147 การเรียบเรียงท่อน A1 เพลง อนัก..... 215
ภาพประกอบ 4. 148 การเรียบเรียงท่อนจบ (Ending) เพลง อนัก..... 216
ภาพประกอบ 4. 149 การเรียบเรียงท่อน A เพลง อะได อะได..... 218
ภาพประกอบ 4. 150 การเรียบเรียงท่อน A1 เพลง อะได อะได..... 219
ภาพประกอบ 4. 151 การเรียบเรียงท่อน A2 เพลง อะได อะได..... 220
ภาพประกอบ 4. 152 การเรียบเรียงท่อน A3 เพลง อะได อะได..... 221
ภาพประกอบ 4. 153 การเรียบเรียงท่อน A4 เพลง อะได อะได..... 222
ภาพประกอบ 4. 154 การเรียบเรียงท่อนจบ (Ending) เพลง อะได อะได..... 223
ภาพประกอบ 4. 155 การเรียบเรียงท่อน A ท่อน เนียนดอง..... 225
ภาพประกอบ 4. 156 การเรียบเรียงท่อน A1 ท่อน เนียนดอง..... 226
ภาพประกอบ 4. 157 การเรียบเรียงท่อน A2 ท่อน เนียนดอง..... 227
ภาพประกอบ 4. 158 การเรียบเรียงท่อนจบ ท่อน เนียนดอง..... 228
ภาพประกอบ 4. 159 การเรียบเรียงท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลง Brise de Novembre..... 229

ภาพประกอบ 4. 160 การเรียบเรียงท่อน A เพลง Brise de Novembre.....231

ภาพประกอบ 4. 161 การเรียบเรียงท่อน B เพลง Brise de Novembre.....232

ภาพประกอบ 4. 162 การเรียบเรียงท่อนเชื่อม (Interlude) เพลง Brise de Novembre.....234

ภาพประกอบ 4. 163 การเรียบเรียงท่อน A1 เพลง Brise de Novembre 236

ภาพประกอบ 4. 164 การเรียบเรียงท่อนจบ (Ending) เพลง Brise de Novembre.....237

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ภูมิหลัง

กีตาร์คลาสสิคเป็นเครื่องดนตรีเครื่องสายประเภทดีดที่มีวิวัฒนาการมายาวนาน ซึ่งมีถิ่นฐานกำเนิดอยู่ที่ประเทศสเปน พัฒนามาจากอดีตจนถึงปัจจุบัน และยังมีรูปแบบการบรรเลงและด้านคีตลักษณ์ที่ชัดเจน จนสามารถบรรเลงแนวทำนองพร้อมกับเสียงประสานได้ โดยใช้สองมือควบคุมในการบรรเลง มือซ้ายทำหน้าที่ควบคุมตัวโน้ตและคอร์ด ส่วนมือขวาทำหน้าที่ดีด (Plug) หรือเกาสาย (Broken Chord) ซึ่งเป็นการเกาสายกีตาร์ในลักษณะการกระจายคอร์ด และเปรียบเสมือนกับเครื่องดนตรีหลายชิ้นมารวมเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน อีกทั้งยังมีเทคนิคและวิธีการบรรเลงกีตาร์คลาสสิคหลายรูปแบบ และยังมีข้อบังคับในการฝึกฝนรวมไปจนถึงเทคนิคการบรรเลงที่สำคัญได้อย่างชัดเจน

เทคนิคการบรรเลงของกีตาร์คลาสสิค เป็นสิ่งสำคัญสำหรับนักกีตาร์คลาสสิคที่ต้องใช้ในการบรรเลงเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์แบบ และการฝึกปฏิบัติจะต้องมีแบบแผนที่ชัดเจน จึงจะสามารถช่วยให้ผู้บรรเลงมีความเชี่ยวชาญสำหรับการแสดงดนตรี ดังที่ (ณัชชา โสคติยานุรักษ์, 2542) ได้กล่าวถึงเทคนิคของเครื่องดนตรีแต่ละประเภท มีลักษณะที่เป็นเอกลักษณะเฉพาะตัว และเทคนิคนั้นมีความแตกต่างกันมาก นักประพันธ์จะต้องเข้าใจในเรื่องเทคนิคของเครื่องดนตรีแต่ละประเภท โดยมีบุคคลกล่าวถึงเทคนิคกีตาร์ไว้เบื้องต้นอยู่หลายท่าน ดังเทคนิคต่อไปนี้ เทคนิค สเลอ (Slur) นั้นเกิดขึ้นจากโน้ต 2 ตัว ตามที่ อารอน แชร์เรอ (Aaron Shearer, 1969) ได้กล่าวไว้ว่า เป็นการเคลื่อนไหวของนิ้วมือซ้าย โดยการดีดสายลงไปสายใดสายหนึ่ง โดยการดีดหนึ่งครั้งให้ได้ 2 เสียงมีลักษณะคล้ายกับเลกาโต (Legato) ซึ่งเทคนิคชนิดนี้ จะต้องใช้โน้ตมากกว่าสเลอ (Slur) อยู่ 1 เสียง นั่นหมายความว่าต้องดีดสายหนึ่งครั้ง ให้ได้ถึง 3 เสียงขึ้นไป ต่อไปเทคนิคเทรโมโล (Tremolo) ดังที่ ซู (Sue McCreadie, 1982) กล่าวไว้ว่า เป็นเทคนิคที่ใช้มือขวาประกอบไปด้วยนิ้วโป้ง (p) ทำหน้าที่ควบคุมแนวเบส ส่วนนิ้วชี้ (i) นิ้วกลาง (m) และนิ้วนาง (a) ทำหน้าที่ดีดสายทีละนิ้วโดยการดีดโน้ตแบบเร็ว โดยเริ่มจากนิ้วนาง นิ้วกลาง และนิ้วชี้ตามลำดับ บทเพลงที่ใช้เทคนิค เทรโมโล (Tremolo) คือเพลง Recuerdos de la Alhumbra และ Una limosnal el amor de dios ประพันธ์โดย ฟรานซิสโก ทาร์เรการ์ (Francisco Tarrega) เป็นบทเพลงคลาสสิคที่ใช้เทคนิคเทรโมโล ตลอดทั้งเพลง ส่วนเทคนิคการอุดสาย (Pizzicato) เป็นเทคนิคที่ใช้ในการอุดสายกีตาร์ (Mute) เพื่อให้เกิดเสียงบอด หรือเสียงทึบที่ไม่กังวาน เมื่ออุ้งมือขวาวางทับลงบนสะพาน (Bridge) ของสายกีตาร์ โดยใช้นิ้วหัวแม่มือดีดบนสายกีตาร์ ลักษณะเทคนิคของการบรรเลงกีตาร์นั้นมีความหลากหลาย กันที่ชัดเจน

ซึ่งในแต่ละบทเพลงจะถูกนำมาใช้โดยเทคนิคของกีตาร์ในหลากหลายรูปแบบ ซึ่งขึ้นอยู่กับการเรียบเรียงเสียงประสานของผู้เรียบเรียง

การเรียบเรียงเสียงประสานนั้นเป็นสิ่งที่สำคัญของบทเพลง ดังที่ (อัศวิน นาดี, 2553) เพราะจะทำให้บทเพลงนั้นไพเราะกระตุ้นอารมณ์ของผู้ฟัง จึงต้องผ่านกระบวนการเรียบเรียงเสียงประสานให้เกิดความหลากหลาย เพื่อให้เข้าถึงอารมณ์ของบทเพลง และความรู้สึกนั้นจะต้องเป็นการสื่อสารทางความรู้สึกของบทเพลงในแต่ละช่วงทำนองเพลง จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีการวางแผนไว้ก่อนที่จะนำบทเพลงนั้นมาเรียบเรียงเสียงประสาน เพื่อให้เกิดความกลมกลืนให้กับเครื่องดนตรีนั้นและให้เกิดความไพเราะ ไม่ให้เกินความจำกัดความสามารถของเครื่องดนตรี จนทำให้เกิดลักษณะการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว และบุคคลที่จะทำการเรียบเรียงเสียงประสานจะต้องเป็นผู้ที่เข้าใจในธรรมชาติของเครื่องดนตรีเป็นอย่างมาก เพื่อเป็นการถ่ายทอดผลงานศิลปะ ดังนั้น ศิลปินที่มีความเชี่ยวชาญจะต้องมีแนวทางที่ตนถนัดไม่ได้เป็นการเลียนแบบศิลปินท่านอื่น

ลักษณะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิค มีการบรรเลงกีตาร์คลาสสิคหลากหลายรูปแบบด้วยกัน ดังที่ (ชัชชญา กัญจา, 2555) ได้กล่าวไว้ว่า การบรรเลงกีตาร์คลาสสิคมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่น และมีการพัฒนาด้านการประพันธ์ และเทคนิคการบรรเลงตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน มีความแตกต่างของสไตล์การบรรเลงที่แตกต่างกันออกไป การบรรเลงดนตรีในยุคบาโรก (Baroque) ได้มีการสอดประสานทำนอง (Counterpoint) และการเลียนทำนอง (Imitation) ยกตัวอย่างเพลง ฟิวก์ ของ บาค (Johann Sebastian Bach) เป็นลักษณะของความหลากทำนอง (Polyphony) ซึ่งมีทำนองหลักเพียงทำนองเดียว ส่วนสไตล์การบรรเลงในยุคคลาสสิค ก็เริ่มมีการสอดประสานแนวทำนอง (Counterpoint) และเริ่มมีการประสานทำนองในแบบที่ทำให้ทำนองมีความโดดเด่นขึ้น (Homophony) ซึ่งมีการใช้หลักการประสานเสียงแบบคอร์ดประกอบ เพื่อให้บทเพลงมีความไพเราะมากขึ้น โดยขึ้นอยู่กับผู้เรียบเรียงหรือศิลปินว่ามีหลักการประพันธ์เพลงในการสร้างสรรค์แนวทำนองในรูปแบบใด

ศิลปินระดับโลกทางกีตาร์คลาสสิคที่มีชื่อเสียงตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน อาทิเช่น ดิโอนิสสิโอ อกัวโด (Dinisio Aguado 1784 -1849) ฟรานซิสโก ทาร์เรกา (Francisco Tarrega Born 1852 - 1909) อังเดร เซโกเวีย (Andres Segovia 1893 -1987) โยฮัน คาสปา เมิร์ท (Johann Kaspar Merzt 1806 - 1856) และยังมีชีวิตอยู่ในปัจจุบัน เช่น จอห์น วิลเลี่ยม (John Williams Born: 24 April 1941), แอนดริว ยอร์ค (Andrew York Born: October 1958) นอกจากนี้ยังมีนักกีตาร์คลาสสิคระดับโลกหลายท่านที่มาแสดงดนตรีในประเทศไทย อาทิเช่น แอนโทนี่ การ์เซีย(Antoni Grasia) เดวิด รัสเซล (David Russell) แฟรงค์ บูกาเทน (Frank Bugaten) และ ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ (Hucky Eichelmann) ซึ่ง ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ ศิลปินชาวเยอรมันที่ได้นำบทเพลงพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหิตลาธิเบศรรามาธิบดีจักรีนฤบดินทรสยามินทราธิราชบรมนาถ

บพิตร มาเรียบเรียงสำหรับกีตาร์คลาสสิคเป็นหนังสือจำหน่ายในชื่อ Candlelight Blues เพื่อให้คนไทยได้รู้จักกับกีตาร์คลาสสิคต่อมาในปัจจุบัน

ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ เป็นนักกีตาร์คลาสสิคชาวเยอรมันที่มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับ ดังที่ (ทวีศักดิ์ เนนเลิศ, 2544) ได้กล่าวว่า ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ มีผลงานด้านการประพันธ์เพลง และงานแสดงดนตรีไว้มากมายหลายประเทศด้วยกัน เช่น อินโดนีเซีย ไต้หวัน ฮ่องกง ฮังการี ไทย เป็นต้น ฮักกี้ยังเคยเป็นอาจารย์พิเศษอยู่มหาวิทยาลัยในประเทศไทยหลายแห่ง เขาได้อยู่ที่ประเทศไทยมานานมากกว่า 30 ปี เขาได้ศึกษาดนตรีตะวันออกในแถบเอเชียรวมไปถึงดนตรีพื้นเมืองในประเทศไทย จนมีผลงานด้านดนตรีใน 2 วัฒนธรรมคือตะวันออก และตะวันตก เขาเป็นนักกีตาร์คลาสสิคชาวตะวันตกซึ่งมีความรู้ความสามารถด้านดนตรีตะวันตก และได้ศึกษาดนตรีพื้นเมืองในประเทศไทยมายาวนาน โดยเป็นอาจารย์สอนกีตาร์คลาสสิคให้กับสถาบันอุดมศึกษาของมหาวิทยาลัยในประเทศไทย มีการจัดกิจกรรมสัมมนาดนตรี เพื่อเพิ่มพูนทักษะให้กับนักศึกษาวิชาด้านดนตรี และนักกีตาร์คลาสสิคชาวไทยหลายคน

ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ ได้จัดการแสดงคอนเสิร์ตดนตรีคลาสสิคอยู่ทุกภูมิภาค โดยส่วนใหญ่จะจัดการแสดงดนตรีในรูปแบบการบรรเลงกีตาร์คลาสสิค เริ่มทัวร์คอนเสิร์ตครั้งแรกในประเทศไทยเมื่อปี พ.ศ.2544 ตึก Auditorium ณ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และได้แสดงคอนเสิร์ตตามมหาวิทยาลัยทั่วประเทศไทยหลายแห่ง โดยเฉพาะในมหาวิทยาลัยมหาสารคาม ได้จัดแสดงทุกปีที่ได้จัดทัวร์คอนเสิร์ต (Thaiticketmajor, 2556)

ภาพประกอบ 1. 1 บัตรคอนเสิร์ต

ที่มา : Thaiticketmajor , 2556

ผลงานของ ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ มีอยู่ทั้งหมด 14 อัลบั้ม เป็นผลงานที่มีคุณค่าทางดนตรีที่สามารถเป็นแบบอย่างให้กับนักกีตาร์คลาสสิค และทำให้ฮักกี้มีชื่อเสียงมากขึ้นด้วยการนำเสนอผลงานด้านการแสดงดนตรี และทำให้เป็นที่ยอมรับของวงการกีตาร์คลาสสิค มีผลงาน โดยเรียงลำดับปีพ.ศ.คือ พ.ศ.2524 คืนหนึ่ง พ.ศ.2529 กัมกา กัมกา พ.ศ.2531 Love in Spring พ.ศ.2533 ห้วงคำนึง 1 พ.ศ.2534 ห้วงคำนึง 2 พ.ศ.2537 With love from Asia พ.ศ.2538 Falling rain พ.ศ.2542 Candlelight Blues พ.ศ.2544 Silk and Bamboo พ.ศ.2544 The Spirit of suriyothai พ.ศ.2550 Sweet Words พ.ศ.2553 Magical Melodies of Thailand พ.ศ.2555 Guitar Favourites พ.ศ.2558 Asean Guitar Fusion of South East Asian Music

ผลงานอัลบั้ม อาเซียนกีตาร์ (Asean Guitar Fusion of South East Asian Music) เป็นผลงานเพลงที่ผสมผสานระหว่างความเป็นตะวันตกและตะวันออก โดยเป็นงานสร้างสรรค์เพื่อเฉลิมฉลองการเข้าสู่ประชาคมเศรษฐกิจอาเซียนในปี พ.ศ.2558 เพื่อเป็นการส่งเสริมสันติภาพและความรุ่งเรืองทางเศรษฐกิจพัฒนาการของวัฒนธรรมให้เกิดการปฏิรูปการศึกษาที่ดีขึ้น รวมไปถึงการศึกษาด้านดนตรีในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ซึ่งในอัลบั้มนี้ เป็นบทเพลงอมตะของทั้ง 10 ประเทศ และนำมาเรียบเรียงใหม่ ให้เป็นฉบับของกีตาร์คลาสสิค ซึ่งเป็นรูปแบบการบรรเลงที่เป็นสไตล์เฉพาะตัว และเป็นการสร้างความสัมพันธ์ไมตรีระหว่างวัฒนธรรมของคนแต่ละประเทศ เพื่อให้เข้าใจซึ่งกันและกันกัน โดยผ่านทางบทเพลง ในอัลบั้มนี้มีจำนวนทั้งหมด 16 เพลง ซึ่งในการสร้างสรรค์ผลงานของ ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ จะส่งผลให้นักกีตาร์คลาสสิค ได้พัฒนารูปแบบการบรรเลงและมีความเข้าใจในบทเพลงอย่างลึกซึ้ง

จากเหตุผลดังกล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยได้เล็งเห็นความสำคัญของบทเพลงและการเรียบเรียงเสียงประสานของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ จึงทำการวิจัยเรื่อง “เทคนิคการบรรเลงและการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์คลาสสิคของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ : กรณีศึกษาอัลบั้มอาเซียนกีตาร์” ผลการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยคาดว่าจะเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาทางวิชาการด้านดนตรี และด้านกีตาร์คลาสสิคของประเทศไทยต่อไป

1.2 ความมุ่งหมายของการวิจัย

1.2.1 เพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของฮักกี้ ไอเคิลมานน์

1.2.2 เพื่อศึกษาเทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิคของ ฮักกี้ ไอเคิลมานน์

1.2.3 เพื่อศึกษาวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานกีตาร์คลาสสิคของ ฮักกี้ ไอเคิลมานน์

1.3 ความสำคัญของการวิจัย

1.3.1 ทราบถึงลักษณะเฉพาะทางดนตรีของ ฮักกี้ ไอเคิลมานน์

1.3.2 ทราบถึงเทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิคของ ฮักกี้ ไอเคิลมานน์

1.3.3 ทราบถึงวิธีการเรียบเรียงเสียงประสานของ ฮักกี้ ไอเคิลมานน์

1.3.4 ทำให้เกิดความรู้ ในการเรียบเรียงเสียงประสาน และเป็นประโยชน์สำหรับผู้ที่สนใจในงานด้านวิชาการ

1.4 ขอบเขตของการวิจัย

ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยทำการศึกษาเฉพาะอัลบั้ม ASEAN Guitar Fusion South East Asian Music เฉพาะบทเพลงที่ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ เรียบเรียงเท่านั้น โดยเลือกมาทำการวิเคราะห์จำนวนทั้งหมด 6 เพลงดังนี้

1.4.1 เพลง เทคโนเต้ย (Techno Toey)

1.4.2 เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง (Da co hoai lang)

1.4.3 เพลง จ๋งเกิม (Trống Cơm)

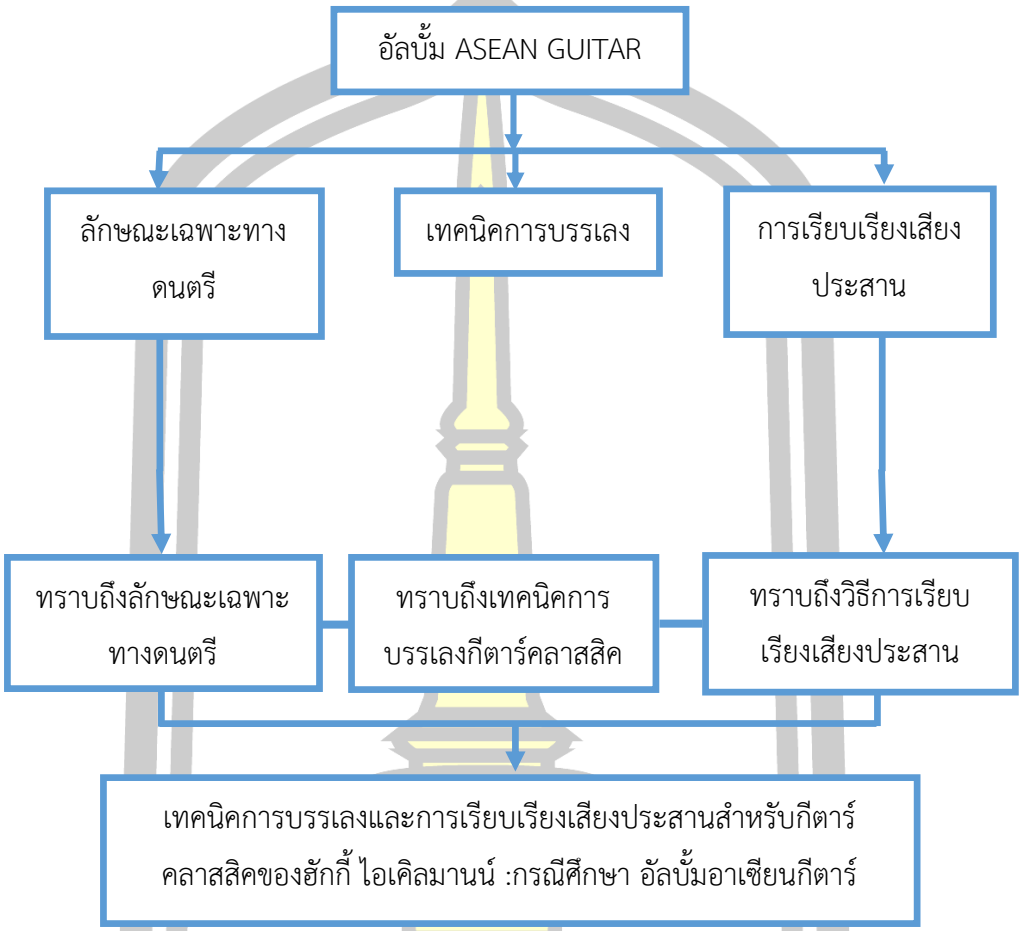
1.4.4 เพลง อนัก (Anak)

1.4.5 เพลง อะได อะได & เนียนดอง (Adai-Adai & Naindong)

1.4.6 เพลง สายลมแห่งเดือนพฤศจิกายน (Brise de Novembre)

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

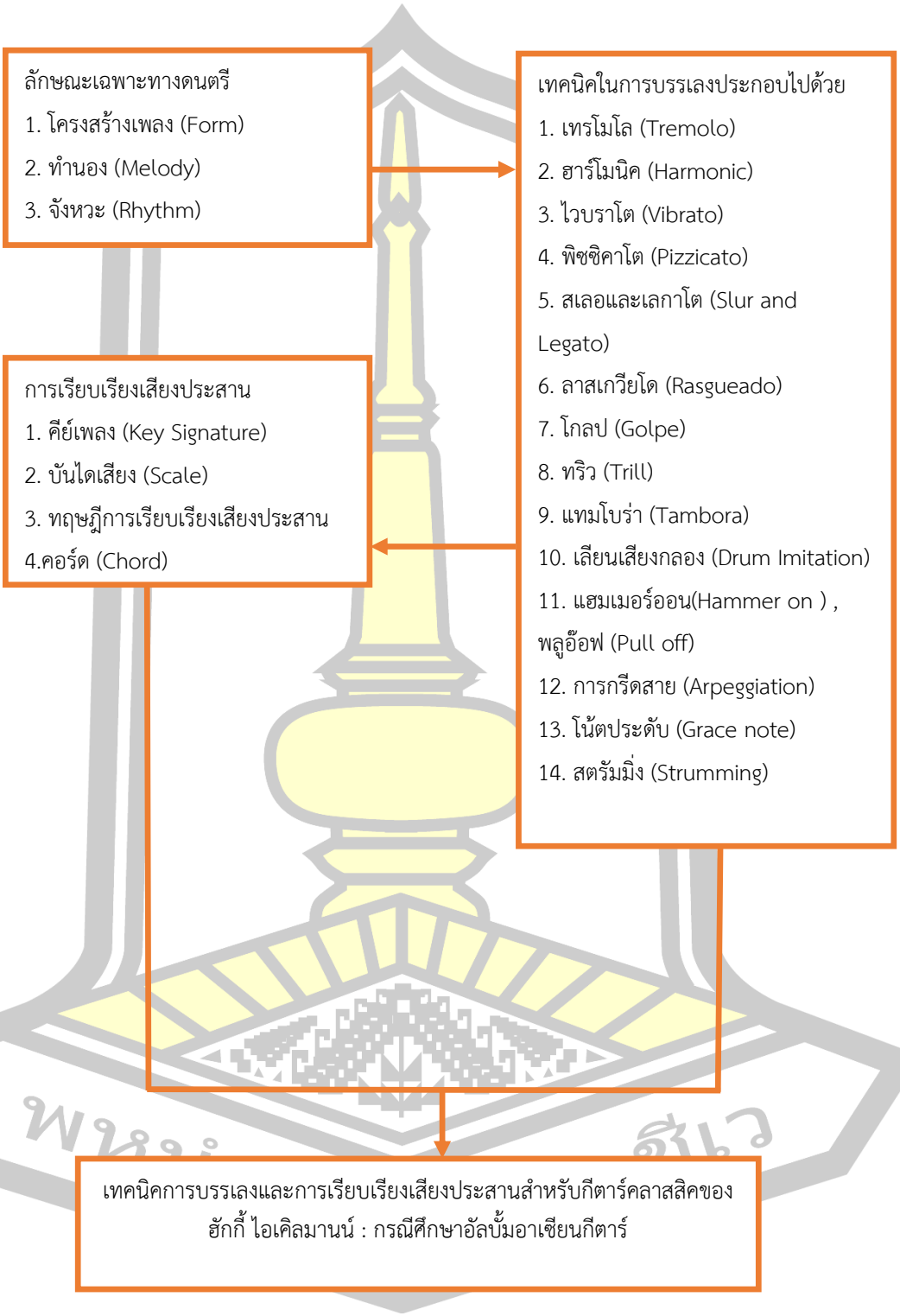
1.5 กรอบแนวคิดในการวิจัย



ภาพประกอบ 1. 2 กรอบแนวคิดในการวิจัย

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

1.6 กรอบแนวคิดในการวิเคราะห์



ภาพประกอบ 1. 3 กรอบแนวคิดในการวิเคราะห์

1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ

การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์คลาสสิค หมายถึง การเรียบเรียงเสียงประสานของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ การสอดประสานแนวทำนอง สีสันของเสียงเพื่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกของเสียงประสานลงในบทเพลง ซึ่งประกอบไปด้วย การเลือกคีย์ (Key Signature) บันไดเสียง (Scale) ทฤษฎีการเรียบเรียงเสียงประสาน (Arranging Theory) และคอร์ด (Chord) เป็นต้น

เทคนิคการบรรเลงกีตาร์ หมายถึง เทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิคของ ฮักกี้ ไอเคิลมานน์

เทรโมโล่ (Tremolo) หมายถึง เทคนิคการบรรเลงที่มีลักษณะการดีดทำนองแบบรวดเร็ว แล้วใช้นิ้วหัวแม่มือควบคุมเสียงเบส

ฮาร์โมนิค (Harmonic) หมายถึง เทคนิคการสร้างเสียงที่ใสกังวาน มีอยู่ 2 ลักษณะ คือ ฮาร์โมนิคแท้ และ ฮาร์โมนิคเทียม

การสั่นสาย (Vibrato) หมายถึง เทคนิคที่ใช้ในการสั่นเสียง ให้เสียงแกว่งไปมาคล้ายกับการสร้างลูกคอในการร้องเพลง

การอุดสาย (Pizzicato) หมายถึง เทคนิคการอุดสายและให้เสียงนั้นสั้นลง

สเลอและเลกาโต (Slur and Legato) หมายถึง เทคนิคสเลอคือการดีดสาย 1 ครั้ง ให้ได้โน้ต 2 ตัว เทคนิคเลกาโต เป็นการดีดสาย 1 ครั้งได้โน้ตมากกว่า 3 ตัวขึ้นไป

การกวาดสาย (Rasgueado) หมายถึง เทคนิคที่ใช้ในบทเพลงฟลาเมงโก

โกลป (Golpe) หมายถึง เทคนิคการเคาะไม้หน้าของกีตาร์ ให้เสียงที่มีลักษณะคล้ายเสียงกลอง (Percussion)

ทริว (Trill) หมายถึง เทคนิคการรัวโน้ตกีตาร์ 2 ตัวอย่างรวดเร็ว

แทมโบร่า (Tambora) หมายถึง เทคนิคการเคาะสายมีลักษณะเสียงเหมือนทิมปานี

การเลียนเสียงกลอง (Drum Imitation) หมายถึงเทคนิคพิเศษชนิดหนึ่ง ที่ใช้สายกีตาร์ 2 สายไขว้กัน เสียงที่ออกมาจะมีลักษณะเหมือนเสียงกลองแต๊ก

แฮมเมอร์ออน (Hammer On) และพลูอ๊อฟ (Pull off) หมายถึง เทคนิคที่ทำหน้าที่คล้ายสเลอ (Slur)

การกรีดสาย (Arpeggiation) หมายถึง เทคนิคการเล่นคอร์ดแบบกรีดสาย

โน้ตประดับ (Grace note) หมายถึง การเล่นโน้ตประดับ หรือการสะบัดโน้ต

สตรัมมิ่ง (Strumming) หมายถึง การตีคอร์ดแบบเน้นน้ำหนักด้วยมือขวา

ลักษณะเฉพาะทางดนตรี หมายถึง การวิเคราะห์องค์ประกอบดนตรีโดยใช้ทฤษฎีดนตรีตะวันตก โดยวิเคราะห์อยู่ 3 ส่วน คือ 1) โครงสร้างเพลง (Form) 2) ทำนอง (Melody) 3) จังหวะ (Rhythm)

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาลักษณะเฉพาะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิค ของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ โดยผู้วิจัยมีข้อมูลที่เกี่ยวข้องในด้านดนตรี และมีความสำคัญต่อการศึกษาค้นคว้าเป็นอย่างมาก หลักการทางทฤษฎีดนตรีสำหรับกีตาร์คลาสสิค ซึ่งมีความสำคัญอย่างยิ่ง แหล่งข้อมูลนี้ได้มาจากการรวบรวม ตำราทางวิชาการ และเอกสารที่เกี่ยวข้องรวมไปถึงหัวข้องานวิจัยดังนี้

2.1 ประวัติความเป็นมาของกีตาร์คลาสสิค

2.2 ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

2.3 เทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิค

2.4 หลักการเรียบเรียงและการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์

2.5 ประวัติและผลงานของฮักกี้ ไอเคิลมานน์

2.6 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 ประวัติความเป็นมาของกีตาร์คลาสสิค

ในประวัติศาสตร์อันยาวนาน กีตาร์คลาสสิคมีวิวัฒนาการมาตั้งแต่สมัยอดีตจนถึงปัจจุบัน มีนักโบราณคดีได้ให้ข้อมูลที่สำคัญเกี่ยวกับกีตาร์ไว้มากมาย และมีนักวิจัยได้ทำการศึกษาประวัติความเป็นมาของกีตาร์ ดังที่ (สรายุทธ อัมโร, 2543) กีตาร์คลาสสิคมีวัฒนาการมายาวนาน และมีการพัฒนารูปทรง รวมไปถึงการตั้งสายกีตาร์ (Tuning) และการเพิ่มสายในแต่ละช่วงยุคสมัย เพื่อเป็นความต้องการของคีตกวีในแต่ละยุคที่แตกต่างกันออกไป หลายร้อยปีผ่านมานั้น มีนักประวัติศาสตร์ให้ทฤษฎี เกี่ยวกับบรรพบุรุษของกีตาร์คือ เปอร์เซียนอู๊ด (Persain ud) และมีการพัฒนาเครื่องดีดจาก ลูท (Lute) โดยนักกีตาร์ชาวสเปน ซึ่งลูท มีลักษณะคล้ายกับเครื่องสาย โดยชาวมัวร์ได้นำเครื่องสายนำเข้าไปยังประเทศสเปนครั้งแรก และชาวมัวร์ได้บุกรุกเข้าไปในคาบมหาสมุทร ไอบีเรีย เมื่อ 711ปี ก่อนคริสตกาล เครื่องสายยุคแรกที่มีลักษณะคล้ายกับกีตาร์และได้มีการบันทึกเรื่องราวต่างๆ ในปีคริสตศักราช 1400 จากการสันนิษฐานของนักโบราณคดี ว่า กีตาร์นั้นมาจากกำแพงเมืองของชาวฮิตไทต์ (Hittite) ลักษณะกีตาร์ของชาวฮิตไทต์ มีลักษณะคล้ายกับ แทนเบอ (Tanbur) ส่วน กีตาร์มีความหมายมาจากภาษาเปอร์เซียอยู่ 2 คำโดยใช้คำเรียกว่า Char Tar คือ คำแรก Tar แปลว่า ลวด หรือเส้น ส่วนคำว่า Char มีความหมายว่า 4 หรือ 4 เส้น โดยภาพรวมของชาร์ตา (Char Tar) มีอยู่ 4 สาย ซึ่งเป็นต้นแบบในการทำเครื่องสายที่มี 4 สาย ซึ่งชาร์ตา ได้ถูก

เปลี่ยนแปลงชื่อเรียกมาเรื่อยๆ จนกระทั่งถึง ประเทศสเปน ได้นำมาใช้ชื่อว่ากีตาร์ (Guitar) และเป็นที่นิยมกันอย่างมาก อยู่ในแถบยุโรป และประเทศโปรตุเกส ที่ยังใช้คำว่า วิโอเลา (Violao) แทนคำเรียกว่า กีตาร์ วิโอเลา มาจากคำว่า ฟิดิคูล่า (Fidicula) ซึ่งแปลว่าเครื่องสาย (Instrument)

ในปีคริสตศักราช 300 คำว่า แทนเบอ (Tanbur) และ ชาร์ตา (Char Tar) ชาวโรมันได้มีการพัฒนา ก่อนปีคริสตศักราช 300 เครื่องสายทั้งสองชนิดที่กล่าวมานี้มีมีเครื่องดนตรีที่ผู้คนให้การสนับสนุนมากที่สุด คือ ชาร์ตา และได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ในเวลาต่อมา เป็นเวลาเกือบ 3 ศตวรรษ ก่อนปีคริสตศักราช 476 แทนเบอ (Tan bur) ที่มาจากโรมัน ได้มีการพัฒนาชื่อเรียกเป็นคำว่า คีทาร่า มอร์ริสการ์ (Guitarra Morisca) และคีทาร่า ลาตินา (Guitarra Latina) ทั้งสองชนิดนี้มีลักษณะคล้ายเครื่องสาย ก่อนคริสตศักราช 1270 ได้มีหลักฐานทางประวัติศาสตร์จากเอกสารชื่อ The Cantigas of Alfonso The wise คีทาร่า ลาติน่า มีพื้นหลังที่แบนราบ คล้ายกับกีตาร์ในยุคใหม่ และตรงซาวน์บอร์ด (SoundBoard) มีช่อง หรือรู เป็นที่สำหรับลวด โดยขึงสายผ่านเหนือซาวน์บอร์ด เพื่อใช้ในการเล่นคอร์ด

ในช่วงสมัยฟื้นฟูวิทยาการ (Ranaissance) วิเวล่า (Vihuela) ซึ่งเป็นต้นกำเนิดของเครื่องสาย สามารถจำแนกตามลักษณะการเล่นออกเป็น 3 แบบ คือ 1) วิเวล่า เดออาร์โค (Vihuela Arco) ผู้เล่นจะใช้คันสี (Bow) คล้ายกันกับไวโอลิน 2) วิเวล่า เดอเพนโญล่า (VihuelaDe Penola) ผู้เล่นนำแผ่นไม้บางๆดีด หรือกรีดลงไปบนสาย มีลักษณะคล้ายกับปิ๊คกีตาร์ในปัจจุบัน 3) วิเวล่า เดอ มาโน (Vihuela De Meno) ผู้เล่นสามารถใช้นิ้วมือดีดหรือเกี่ยวสายโดยตรง ต่อมาเครื่องสายที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย และเข้าในกลุ่มชนชั้นสูง และวิเวล่า ที่มีอยู่ 6 สาย มีการตั้งสาย (Tuning) แตกต่างกับการตั้งสายในปัจจุบันคือ G C F A D G ลักษณะการตั้งสายนี้ถูกใช้ในราชสำนักสเปนและโปรตุเกส ในช่วงศตวรรษที่ 16 กีตาร์นั้นมี 4 สายคู่คือ C F A D ตั้งสายเหมือนกับ 4 สายกลางของวิเวล่า ต่อมาได้ไม่นาน วิเวล่า เดอมาโน มีความนิยมอย่างมากในประเทศสเปน ลักษณะการเล่นชนิดนี้ใช้นิ้วมือดีดลงบนสายหรือเกี่ยวสาย ซึ่งวิเวล่า เดอมาโน อยู่ในตระกูลไวโวล (Vivol) ซึ่งมีลำตัวคล้ายกับกีตาร์ในยุคปัจจุบันนี้ ในยุคที่กำเนิดบทเพลงสำหรับวิเวล่า การตั้งสายของบทเพลงทำให้ถูก นิยามว่า ลูท (Lute) แห่งประเทศสเปน (เสฏฐวุฒิ แสงชัญ, 2557)

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 2. 1 ลูท (Lute)

ที่มา : เสฏฐวุฒิ แสงชัญ, 2557

ภาพประกอบ 2. 2 วิเวล่า เดออาร์โค (Vihuela Arco)

ที่มา : เสฏฐวุฒิ แสงชัญ, 2557

พหุน ปณ ฑิ โต ชาว

ภาพประกอบ 2. 3 เดอเพนโญล่า (VihuelaDe Penola)

ที่มา: เสฏฐวุฒิ แสงชัญ, 2557

ภาพประกอบ 2. 4 วิเวล่า เดอ มาโน (Vihuela De Meno)

ที่มา : เสฏฐวุฒิ แสงชัญ, 2557

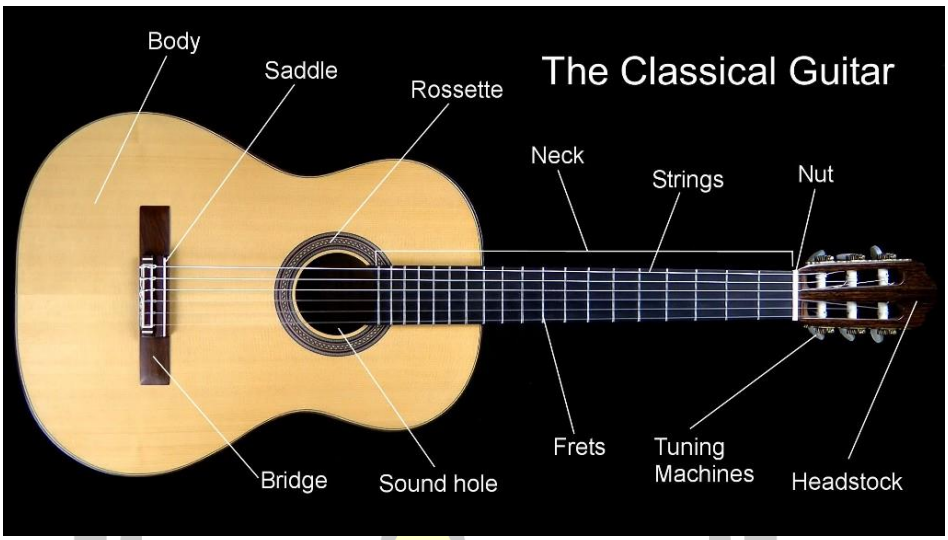
กีตาร์ในยุคแรกนั้น มีลักษณะรูปร่าง และขนาดเล็กกว่าวิเวล่า มีสายอยู่ 6 เส้น และมีจุดเด่น ที่แตกต่างกันออกไปคือ ด้านหลังมีความโค้งเล็กน้อย แต่คล้ายกับ ลูท (Lute) ซึ่งคงมีความโค้งไม่มากนัก ส่วนกีตาร์ 4 สาย ถูกคิดค้นโดย จิโอวานนิ สมิท (Giovanni Smit) แห่งมิลาน ในปี คริสต

ศักราช 1646 มีขนาดเล็กประมาน 5.5 เซนติเมตร ลำตัวทำด้วยไม้ลายเส้นของไม้ละเอียด บอบบางมาก และไม้แผ่นหน้า เป็นชนิดที่มีคอสั้นๆ ซึ่งเป็นลักษณะรูปร่างแผ่นบางตามโครงสร้างของลำตัว ชาวสเปนนั้น ได้ทำการออกแบบ ลูท ให้มีการตั้งสายให้เป็นลักษณะสายคู่มีการริเริ่มใช้ในช่วงกลางศตวรรษที่ 14 ในขณะที่บรรเลงจะทำให้เสียงมีความสั่นสะเทือนและทำให้เสียงออกมาลาดยาวขึ้น หรือซัสเทน (Sustain) ของเสียงยาวขึ้น ต่อมาในช่วงปลายศตวรรษที่ 15 ลูท มีความสัมพันธ์เกี่ยวกับการตั้งสายของกีตาร์ และในศตวรรษที่ 16 เข้าสู่เครื่องดนตรีใหม่ และเครื่องดนตรีเหล่านั้น มีลักษณะการตั้งสายเป็นคู่เสียง ซึ่งจะเกิดอยู่ในระหว่างสายมีทั้งหมด 4 สาย และได้รับการปรับปรุงตลอดจนการเก็บเอาลักษณะเด่นลักษณะด้อยของ ลูท และวิเวล่า มาปรับปรุงแก้ไขเพิ่มเติม ส่งผลให้มีอิทธิพลอย่างมาก ต่อตัวกีตาร์ อีกทั้งรูปร่างและการตั้งสาย ลูท และวิเวล่า มีประวัติความเป็นมาที่ยาวนานมาก และความเลิศหรู อลังการ อีกทั้งบทเพลงในยุคนั้น ในช่วงปลายศตวรรษที่ 17 ลูท ได้รับความเสียหาย เนื่องจากการต่อเติมสายมากกว่าเดิม มิฉะนั้น ลูทจึงไม่สามารถทำให้กลับมาเป็นเหมือนของเดิมได้ รวมทั้งชนิดของโทนเสียงด้วย การตั้งเสียงของกีตาร์ 4 สายคู่เปลี่ยนไปเป็น D G B E และมีการเพิ่มคอร์ดที่ 5 ต่ำกว่าคอร์ด A วิเวล่านั้นความนิยมลงได้หมดลงในเวลาต่อมานักดนตรีชาวสเปนชื่อ วิเซนเตเอสปินเอว (Vicente Espinel) เขาได้ทำการเพิ่มสายที่ 5 ของกีตาร์ 4 สายคู่ ผ่านมาได้ไม่นาน ในช่วงปลายศตวรรษที่ 17 ทำให้กีตาร์ในช่วงยุคนั้นมีทั้งหมด 6 สายและเริ่มมีบทบาทต่อผู้เล่นในช่วงนั้นเป็นอย่างมาก จนทำให้ค่านิยมต่างๆ จนทำให้วิเวล่าค่อยๆหายสาบสูญ และมีการเล่าต่อกันมา โดยว่ากันว่า จาคอป ออกัส อัตโต (Jakob August Otto) เขาเป็นชาวเยอรมัน และเขาเป็นบุคคล ที่ทำให้มีกีตาร์ 6 สายเกิดขึ้นโดยการเพิ่มคอร์ด และต่ำกว่าคอร์ด E ในช่วงปีคริสตศักราช 1790 และมีการยืนยันอีกว่ากีตาร์ 6 สาย ตัวแรกของโลก น่าจะมีการทำในประเทศอิตาลีช่วงกลางศตวรรษที่ 18

ในปีคริสตศักราช 1800 ในประเทศยุโรป ได้มีการใช้กีตาร์ 6 สายคู่ และหัน ปรับเปลี่ยนประยุกต์เพิ่มเติม โดยการลดสายลงให้มีกีตาร์ 6 สายเดี่ยวเกิดขึ้น ต่อมาในประเทศรัสเซียก็ใช้กีตาร์ 6 สายเหมือนกัน กีตาร์ที่มี 7 สาย มีชาวกีตาร์ท่านหนึ่งได้นำมา พัฒนาขึ้น เขาชื่อว่า อองเดร ออส ปรูสช์ ไซเชอร์ (Andrei Ossipouitch Sychr) (1772 - 1850) มีการตั้งเสียงแบบ D G B D G B D และมีการใช้การตั้งสายประเภทนี้ทั่วโลก ในช่วงเวลาเดียวกันยุคทองของกีตาร์คลาสสิค ก็ได้ เริ่มขึ้นในประเทศสเปนและประเทศอิตาลี ในปีคริสตศักราช 1775 ได้มีหลักฐานปรากฏขึ้นอย่างชัดเจน โดยกีตาร์ 6 สายเดี่ยว ได้เกิดขึ้นในยุคแรกของศตวรรษที่ 19 ได้มีการพัฒนาเครื่องสาย และใช้ลวดลายของไม้ ลงรายละเอียดเพิ่มเติมในส่วนหลังของซาวน์บอร์ด (Soundboard) ซึ่งทำให้เสียงเกิดการสั่นสะเทือนได้ดียิ่งขึ้น และมีการแพร่หลายของส่วนไม้ข้างในลำตัว (Fan Strutting) และยังทำให้ซาวน์บอร์ดนั้น (Soundboard) มีความแข็งแรงมากขึ้น ในช่วง ปลายศตวรรษที่ 1800 - 1900 เป็นช่วงที่ทำให้เกิดการเสื่อมความนิยมลง ในขณะนั้น มีเครื่องสายที่ใช้เล่นกับวงออเคสตร้า

(Orchestra) และคีย์บอร์ด (Keyboard) ได้ถูกนำมาใช้ริเริ่มขึ้นในประเทศสเปน และวิวัฒนาการของกีตาร์คลาสสิคมีนักดนตรีระดับโลกชื่อดัง ชื่อ อันโทนิโอ เดอ ทอร์เรส จูราโด (Antonio de Torres Jurado) และ ฟรานซิสโก ทาร์เรการ์ (Fransisco Tarrega) เป็นคนเผยแพร่ และทอร์เรส (Torres) ได้คิดค้นพัฒนากีตาร์ให้มีขนาดใหญ่ขึ้น และมีฟิงเกอร์บอร์ด (Fingerboard) กว้างขึ้น หลังจากนั้นทาร์เรกา ได้มีการคิดค้น การบรรเลง และเทคนิคใหม่ๆ จึงทำให้นักดนตรีมีความชาบซึ้ง และได้เรียนรู้เกี่ยวกับการบรรเลงกีตาร์ ในช่วงครึ่งศตวรรษที่ 20 ผลงานของเขาได้เริ่มเผยแพร่โดยนักกีตาร์ชาวสเปน หนึ่งในนั้นคือ อันเดรส เซโกเวีย (Andres Segovia) ซึ่งเขาเป็นคนที่ร่วมมือต่อต้านสงครามครูเสด เป็นเวลาทั้งหมดเกือบ 80 ปี และเป็นผู้ให้การสนับสนุนเรื่องเครื่องสายในเวลาต่อมาอีกด้วย

ช่วงต้นศตวรรษที่ 19 เฟอร์นานโด ซอร์ (Fernando Sor) เกิดในปีคริสตศักราช 1778 อาศัยอยู่ในประเทศสเปน และ มอโร จูเลียนนี่ (Mauro Giuliani) เกิดในปีคริสต์ศักราช 1781 เกิดที่ประเทศอิตาลี ซึ่งทั้งสองคนได้ถูกขนานนามและยกย่องให้เป็นคีตกวีทางด้านกีตาร์คลาสสิค และมีการเรียบเรียงเสียงประสาน วิธีประพันธ์เพลง ลักษณะโครงสร้าง รูปแบบของจังหวะที่มีความแตกต่างกันออกไป แต่ในลักษณะของภาพรวมของโครงสร้าง มีบรรยากาศ และรูปแบบของดนตรีนั้นมีความคล้ายคลึงกัน และโครงสร้างที่สำคัญ ที่สุดและรูปแบบคล้ายกับรูปพรรณของคีตกวี อย่างเช่น ไฮเดิน (Haydn) และโมซาร์ท (Mozart) ผลงานการประพันธ์เพลงของ 2 คีตกวีนี้ในปัจจุบันแต่ละประเทศ มักจะนำผลงานของเขามาใช้ร่วมในรายการแสดงคอนเสิร์ตอีกครั้ง บทเพลงที่เป็นสไตล์คอนแชร์โต นับว่ามีผลงานเยอะมากพอสมควร ในช่วงศตวรรษที่ 19 มีการเล่นกีตาร์แบบหลายวิธีทั้งการใช้นิ้วมือซ้าย และขวา ในท่านั่งที่เป็นการนั่งปกติของการซ้อมกีตาร์ การวางกีตาร์ไว้ขาข้างซ้ายหรือข้างขวาหรือข้างที่ถนัดก็ได้ ในการถือกีตาร์ในท่านั่งปกตินั้น ในประเทศอิตาลีจะมีความแตกต่างไปจากประเทศสเปน และเห็นได้ชัดว่าซอร์ (Sor) วางกีตาร์ของเขาวางบนขาข้างขวา และเท้าขวาก็วางอยู่ที่พักเท้า (Footstool) แต่ในขณะนั้น อกัวโด (Dionisio Aguado) ซึ่งเป็นเพื่อสนิทของซอร์และเป็นคนชาติเดียวกัน แต่มีความคิดแบบเห็นต่าง เขาจึงได้ประดิษฐ์ขาตั้งขึ้นมา โดยมีส่วนบนของขาตั้งนั้นมีแขนยื่นออกมา ยึดตัวกีตาร์ไว้อย่างมั่นคง ทาร์เรการ์ เป็นบุคคลที่มีชื่อเสียงเป็นอย่างมาก ใน ด้านการบรรเลงกีตาร์ และเทคนิคการบรรเลงเขา ได้รับความนิยม และสนใจเป็นอย่างมาก เขาได้เอาบทเพลงของคีตกวีเอก เช่น โชแปง และเบโธเฟน และบุคคลอื่นๆ ที่ไม่ได้กล่าวถึงมาดัดแปลงให้เป็นการบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิค ซึ่ง ทาร์เรกา ได้แสดงถึงทักษะการบรรเลงและเทคนิค ไม่ด้อยไปกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆเลย (Jason Werkema, 2560)



ภาพประกอบ 2. 5 ส่วนประกอบของกีตาร์คลาสสิค

ที่มา : Jason Werkema, 2560

เอกพิชัย สอนศรี (2550) ได้กล่าวถึง ความมหัศจรรย์ในการใส่สีสันลีลาและความงดงามของเสียงกีตาร์คลาสสิค โดยใช้คำพูดของ โชแปง (frederic chopin) กล่าวไว้ว่า “Nothing Is More Beautiful Than A Guitar , Save Perhaps Two” ซึ่งได้แปลความหมายว่า “แม้เพียงกีตาร์เพียงตัวเดียวก็หาเครื่องมือใดจะงามเท่า นอกเสียจากกีตาร์ 2 ตัว” ด้วยบทเพลงที่บรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิคนั้น จะมีสำเนียงที่โดดเด่นและเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว สืบเนื่องมาจากการบรรเลงเทคนิคต่างๆ ที่น่าสนใจของเครื่องดนตรีประเภทนี้ โดยกีตาร์คลาสสิคมีการพัฒนาในด้านบทเพลงประพันธ์และรูปแบบวิธีการบรรเลง ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันมีดังนี้

1) ยุคกลาง (Medieval Period) ลักษณะดนตรีของยุคนี้ บทเพลงร้องมีความเด่นมากกว่าเพลงบรรเลง เครื่องดนตรีจึงบรรเลงประกอบการร้องเพลงโดยส่วนมาก มีลักษณะการเล่นที่ไม่ซับซ้อน เครื่องดนตรีในยุคนี้ได้แก่ ลูท (Lute)

2) ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ (Raenaissance Period) ลักษณะดนตรีของยุคนี้ นิยมประกอบการร้องเพลงประกอบการเต้นรำ และการแต่งเพลง ซึ่งมีนักคีตกวีอีกมากมาย ได้แก่ มิลาน (Luis Milan), ดาวแลนด์ (John Dowland) และนาวาเอส (Luys De Navaez) เป็นต้น

3) ยุคบาโรก (Baroque Period) ลักษณะทางดนตรีในยุคนี้ เป็นการสอดประสานของทำนอง (Counter Point) และการเรียนทำนอง (Imitation) มีคีตกวีที่สำคัญ ได้แก่ บาค (Johann Sebastian Bach) วิวัลดิ (Antonio Vivaldi) และ ฮานเดล (George Frideric Handel) เป็นต้น

4) ยุคคลาสสิค (Classic Period) ดนตรีในยุคนี้เริ่มมีแบบฝึกหัด หรือบทฝึก เพื่อใช้ในการฝึกซ้อม (Etude) รวมไปถึงบทเพลงขนาดใหญ่อย่างโซนาตา (Sonata) และคอนแชร์โต (Concerto) มีนักคีตกวีทางด้านกีตาร์คลาสสิคที่สำคัญ ได้แก่ ซอร์ (Fernando Sor) คารูลลิ (Ferdinando Carulli) อากัวโด (Dionissio Aguado) และจูเลียนิ (Mauro Giuliani) เป็นต้น

5) ยุคโรแมนติก (Romantic Period) ในยุคนี้เริ่มมีพัฒนาการด้านเทคนิคการบรรเลงมากมายของกีตาร์คลาสสิคมากขึ้น มีเทคนิคที่มีคุณค่าต่อการฝึกปฏิบัติ ได้แก่ เทคนิคเทรโมโล (Tremolo) เทคนิคทัมโบรา (Tambora) หรือเทคนิคกีตาร์ที่สามารถเลียนเสียงกลองได้ เทคนิคทาบาเลท (Tabalet) หรือเทคนิคการเล่นกีตาร์เลียนเสียงกลองแต๊ก เป็นต้น คีตกวีที่สำคัญ คือ ฟรานซิสโก ทาร์เรกา (Francisco Tarrega)

6) ยุคศตวรรษที่ 20 (20th Century Period) เริ่มมีการสร้างรูปแบบของเทคนิคที่แปลกต่อการบรรเลงดนตรีของกีตาร์คลาสสิคในยุคนี้ เช่น การเคาะกีตาร์ (Tambora) การดึงสาย (Pull String) การตบกีตาร์ (Percussion) หรือ การใช้คอร์ดที่แข็งกระด้าง คีตกวีทางกีตาร์คลาสสิคที่สำคัญ ได้แก่ คอสกิน (Nikita Koshkin) บราวเวอร์ (Leo Brouwer) นอกจากนี้ยังมีนักกีตาร์คลาสสิคที่โดดเด่นมาก คือ เซโกเวีย (Andres Segovia) จอห์น วิลเลียม (John Williams) เป็นต้น

สรุป

จากการศึกษาประวัติความเป็นมาของกีตาร์ จึงสรุปได้ว่า กีตาร์คลาสสิคมีการพัฒนาด้านการประพันธ์ของบทเพลงและรูปแบบวิธีการบรรเลงกีตาร์ บทเพลงที่บรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิคนั้น มีการพัฒนาสำเนียงที่โดดเด่นจนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยเริ่มจากยุคกลางเป็นยุคแรกของลูท (Lute) เป็นลักษณะเหมือนพิณน้ำเต้า ปัจจุบันพัฒนาจนกลายมาเป็นกีตาร์คลาสสิค ในยุคกลางจะให้ความสำคัญของบทร้อง มากกว่าการบรรเลง ในเวลาต่อมาเกิดยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ ยุคนี้เริ่มมีการเต้นรำประกอบการร้องเพลง และมีนักคีตกวีอีกมากมาย ได้พัฒนารูปแบบการประพันธ์ต่อมาในยุคบาโรก ได้มีการสอดประสานแนวทำนอง และการเรียนทำนอง และยุคนี้คีตกวีที่มีผลงานโดดเด่น อาทิเช่น บาค(Johann Sebastian Bach) โดยส่วนใหญ่จะใช้ลูท (Lute) ในการบรรเลงในยุคบาโรก ต่อมาเป็นยุคคลาสสิค ยุคนี้กีตาร์คลาสสิคเริ่มมีบทบาทมากขึ้นในเรื่องของบทประพันธ์ เพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิคเริ่มมีมากขึ้น มีแบบฝึกหัด(Exercise) ทั้ง Etude และ Study อันเกิดจากคีตกวีทางกีตาร์คลาสสิคที่โดดเด่น คือ ซอร์ (Fernando sor) และ อกัวโด (Dionisio Aguado) เป็นต้น และเทคนิคเทรโมโล (Tremolo) สำหรับกีตาร์คลาสสิค เกิดขึ้นในยุคโรแมนติค โดย ฟรานซิสโก ทาร์เรกา และเทคนิคการเลียนเสียงเครื่องดนตรีชนิดอื่น เช่น เสียงกลองแต็ก หรือเทคนิค ทาบาเลท ต่อมาในยุคปัจจุบัน บทเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิคได้ถูกนำมาดัดแปลงและได้ให้รายละเอียดในส่วนของเทคนิคกีตาร์ค่อนข้างมาก แล้วยังทำให้บทเพลงนั้นซับซ้อนมาก

มีความเป็นโมเดิร์น ออกเป็นดนตรีสมัยใหม่ (Post Modern) จนทำให้การบรรเลงกีตาร์คลาสสิคในปัจจุบันมีรูปแบบเอกลักษณ์ที่ชัดเจนขึ้น ศิลปินที่โดดเด่นในยุคนี้คือ เซโกเวีย และ จอห์นวิลเลี่ยม เป็นต้น

กีตาร์คลาสสิคเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย และเครื่องสายที่มีลักษณะคล้ายกีตาร์ในยุคโบราณ ลูท (Lute) เป็นเครื่องดนตรีโบราญที่เกิดก่อนกีตาร์คลาสสิค โดยกำเนิดมาจากประเทศสเปน แล้วมีการพัฒนารูปแบบเครื่องดนตรีมาจนถึงปัจจุบัน แต่กว่าจะมาเป็นกีตาร์คลาสสิคในรูปทรงปัจจุบันได้นั้นต้องผ่านการทดลองในการต่อเติมสาย เริ่มแรกกีตาร์คลาสสิคมีการใช้สายคู่ มี 4 คู่ หรือ 8 สาย แล้วก็เปลี่ยนมาเพิ่มสาย 5 คู่ แล้วสุดท้ายเปลี่ยนมาเป็นสายเดี่ยวที่มีอยู่ 6 สาย แล้วก็เริ่มมีนักกีตาร์คลาสสิคมากมายเผยแพร่วัฒนธรรมดนตรีในแถบยุโรป แล้วกระจายไปทั่วในทุกพื้นทวีปเอเชีย จนได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก

2.2 ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

การวิเคราะห์ดนตรีโดยใช้ทฤษฎีดนตรีตะวันตก เป็นแนวทางที่สำคัญเพื่อให้เกิดองค์ความรู้แล้วนำไปวิเคราะห์หลักการเรียบเรียงเสียงประสานได้ ต้องใช้ทฤษฎีดนตรีตะวันตกและเกิดประโยชน์ต่อการวิเคราะห์เพลง โดยแบ่งออก 3 ประเภทดังนี้

2.2.1 โครงสร้างของบทเพลง

ณัทวีร์ สดคมขำ (2554) ได้อ้างอิงโครงสร้างของบทเพลงจาก (เฉลิมพล งามสุทธิ, 2526: 63 - 64) กล่าวไว้ว่า โครงสร้างของบทเพลงนั้นประกอบไปด้วยธีมจะต้องมีรูปร่างของทำนองอันไพเราะด้วยการประสานเสียง ในธีมนั้นจะประกอบไปด้วยวลี โครงสร้างเพลงทั่วไปจะประกอบไปด้วย 3 ลักษณะคือ

1) แบบไบนารี่ฟอร์ม ได้แก่บทเพลงที่มีโครงสร้าง 2 ประโยคเช่น

ทั้ง 2 ประโยคเหมือนกัน A A

ทั้ง 2 ประโยคต่างกันเพียงเล็กน้อย เช่น A A’

ทั้ง 2 ประโยคต่างกัน เช่น A B

บางประโยคซ้ำกันอยู่ 2 ครั้ง เช่น A A B , A A’ B

2) แบบเทอนารี่ฟอร์ม แตกต่างจากไบนารี่ฟอร์มตรงที่ ตอนจบท่อน A แล้ว จะต่อด้วยท่อน B แล้วจบแบบสมบูรณ์ในท่อน A เช่น A B A , A B A’

3) ฟอร์มเพลงร้อง เช่น A A B A หรือ A A’ B A

2.2.2 การวิเคราะห์ทำนอง

ณัชชา พันธุ์เจริญ (2551) ได้กล่าวถึง วิธีการเรียบเรียงเสียงประสานไว้ สรุปได้ดังนี้

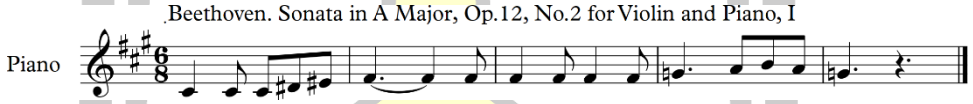
1) การวิเคราะห์แนวทำนอง

ทำนอง (Melody) คือ เสียงลงเสียงขึ้นที่ปะติดปะต่อกันเป็นชุดและมีหลายเสียงแต่ละเสียงจะมีเสียงสูง ต่ำ สั้น ยาว เบา ดัง ตามลักษณะจังหวะที่แตกต่างกัน การวิเคราะห์แนวทำนองประกอบไปด้วย

1.1) ช่วงเสียง (Range) คือ ระยะห่างตัวโน้ตที่มีระดับเสียงสูงที่สุดและต่ำที่สุด กล่าวคือ นับโน้ตต่ำที่สุดเป็นโน้ตตัวที่ 1 ถ้าช่วงเสียงกว้างกว่าคู่แปด ให้ลดลงมาอยู่ในช่วงคู่แปดเพื่อหาขั้นคู่เสียง เช่น ถ้าช่วงเสียงระยะเป็นคู่ 24 จะนับเป็นช่วงคู่แปดได้ 3 ช่วง กับอีกคู่3

1.2) ขั้นคู่ (Interval) คือ ในทำนองเดียวคือ การวิเคราะห์การดำเนินทำนองเป็นการเคลื่อนโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวหนึ่งได้อย่างไร มีการขยับมากน้อยเพียงใดโดยวัดจากการนับขั้นคู่

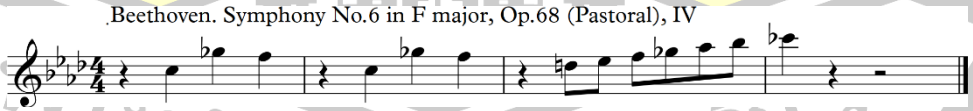
1.3) การเคลื่อนทำนองตามขั้น (Conjunct Motion) เป็นการเคลื่อนที่แนวทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังอีกตัวหนึ่งเป็นคู่ 2 และหมายถึงการซ้ำโน้ตหรือคู่ 1 เพอร์เฟค ตามภาพประกอบ 2.6 ดังนี้



ภาพประกอบ 2. 6 การเคลื่อนทำนองตามขั้น (Conjunct Motion)

ที่มา : ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2551: 10

1.4) การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) เป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งปยังโน้ตตัวหนึ่งและไปยังโน้ตอีกตัวเป็นคู่ 3 หรือกว้างกว่าคู่ 3 ขยับข้ามขั้น ซึ่งเรียกว่าคู่กระโดด มักนำหน้าหรือตามหลังด้วยการขยับเพียงขั้นเดียวในทิศทางตรงกันข้าม เพื่อให้เกิดสมดุล ตามภาพประกอบ 2.7 ดังนี้



ภาพประกอบ 2. 7 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion)

ที่มา : ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2551: 11

วิทยา วรมิตร (2548) ได้อ้างอิงของ (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2538: 23) เกี่ยวกับทำนองว่า เสียงของทำนองมีการจัดเรียงที่ชัดเจน และมีความแตกต่างของระดับเสียงรวมถึงความยาวของ

เสียงในแนวนอนซึ่งโดยทั่วไปแล้วดนตรีประกอบไปด้วยทำนองทำนองที่มีความหลากหลายลักษณะแตกต่างกันคล้ายกับภาษาพูดหมายถึงเป็นภาษาที่เป็นประโยคและประกอบไปด้วยความคิดของผู้พูดมิฉะนั้นจะเข้าใจดนตรี อย่างถ่องแท้จึงจำเป็นต้องศึกษาว่าทำนองเป็นอย่างไร และได้สรุปทำนองไว้ว่าทำนองหมายถึง เสียงสูงต่ำที่มีการเคลื่อนที่ขึ้นลง มีความสั้นยาวของจังหวะ มีหน่อยทำนองเล็กๆ เรียกว่า โมทีฟ (Motive) ซึ่งเป็นโน้ตกลุ่มสั้นๆและเป็นส่วนหนึ่งของทำนองหลัก (Theme) สามารถแบ่งองค์ประกอบของทำนองได้ดังนี้

1) พิสัย หรือ ช่วงเสียง (Range) คือ ช่วงเสียงจากเสียงต่ำสุดถึงเสียงที่สูงที่สุด

2) การเคลื่อนที่ของทำนอง (Motion) คือการเคลื่อนที่ขึ้นลงหรืออยู่กับที่โดยแบ่งเป็น 2 ลักษณะคือ การเคลื่อนที่แบบเรียงกัน (Conjunct Motion) และการเคลื่อนที่กระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion)

3) รูปร่างของทำนอง (Melodic Contour) คือลักษณะรูปร่างที่เป็นแบบเคลื่อนที่สูงขึ้นเคลื่อนที่ต่ำลง เคลื่อนที่แบบเส้นโค้งเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลา หรือเคลื่อนที่อยู่กับที่

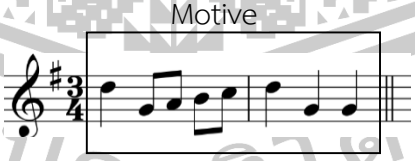
4) ประโยคเพลง (Phrase) โดยมากมักมีความยาวถึง 4 ห้องและจบด้วยจุดพัก (Cadence)

5) จุดพัก (Cadence) คือการจบพักตอนหรือใช้เชื่อมประโยคเพลง

6) ทำนองย่อย (Motive) คือ สามารถพัฒนาทำนองให้มีความหลากหลายมากขึ้น เช่น แปลจังหวะหรือการใช้ซีเควนซ์ต่างๆ เป็นต้น

สมชาย รัศมี (2559) ได้กล่าวว่า นักประพันธ์เพลงมักจะสร้างกลุ่มโน้ตสั้นๆ เพื่อให้จดจำทำนองได้ง่ายขึ้น ซึ่งประกอบไปด้วย 2 ประเภทดังนี้

1) โมทีฟ เป็นกลุ่นโน้ตเล็กๆ เกิดจากความต้องการของผู้ประพันธ์ ต่อกันเป็นลีลาจังหวะ ตามภาพประกอบ 2.8 ดังนี้



ภาพประกอบ 2. 8 โมทีฟ (Motive)

ที่มา : สมชาย รัศมี, 2559: 35

2) วลี (Phrase) เป็นการนำโมทีฟที่มีการซ้ำกันหรือคล้ายกันมาเรียงต่อกัน และพัฒนาให้เกิดความไพเราะ เคลื่อนทำนองขึ้นลงเพื่อความสวยงาม การนำโมทีฟ 2 กลุ่มมารวมกัน จึงเกิดวลี ตามภาพประกอบ 2.9 ดังนี้

ภาพประกอบ 2. 9 กลุ่มทำนองวลี
ที่มา : สมชาย รัศมี, 2559: 36

สมชาย รัศมี (2559) ได้กล่าวว่า เคเดนส์ (Cadence) หมายถึง จุดพักของประโยคเพลง เคเดนส์เกิดขึ้นเมื่อ 2 คอร์ดสุดท้ายของประโยคว่าเป็นคอร์ดชนิดใด เคเดนส์ประกอบไปด้วย 4 เคเดนส์ ดังนี้

1) เพอร์เฟคเคเดนส์ (Perfect Cadence) เป็นการพักประโยคและจบบทด้วยการใช้คอร์ด V7 เข้าหาคอร์ด I

2) อิมเพอร์เฟคเคเดนส์ (Imperfect Cadence) เป็นการพักประโยคหรือการจบบทด้วยการใช้คอร์อะไรก็ได้ เพื่อเข้าหาคอร์ด V7

3) พเลกัลเคเดนส์ (Plagal Cadence) การพักประโยคหรือการจบบทด้วยคอร์ด IV เพื่อเข้าหาคอร์ด I

4) ดีเซ็ฟทีฟ เคเดนส์ (Deceptive Cadence) เป็นการจบหรือการพักประโยคด้วยการใช้คอร์ด V7 เพื่อเข้าหาคอร์ดอื่นๆ ที่ไม่ใช่คอร์ด I

2.2.3 การวิเคราะห์จังหวะ

ณัชชา พันธุ์เจริญ (2551) ได้กล่าวว่า การวิเคราะห์จังหวะ แบ่งออกเป็น 4 ส่วนดังนี้

1) อัตราจังหวะ (Time Signature) ได้แก่ อัตราจังหวะสอง อัตราจังหวะสาม อัตราจังหวะสี่ อัตราจังหวะธรรมดา อัตราจังหวะผสม และอัตราจังหวะซ้อน เพลงทั่วไปส่วนใหญ่มักจะใช้อัตราจังหวะสามและอัตราจังหวะสี่ธรรมดา เพื่อง่ายต่อการฟัง ไม่ซับซ้อน

2) อัตราความเร็ว (Tempo) เป็นส่วนสำคัญอย่างหนึ่งของจังหวะ เพื่อกำหนดให้เพลง มีความช้า เร็ว โดยเป็นการกำหนดชีพจรของจังหวะ ซึ่งนักดนตรีจะต้องรู้จักชีพจรของจังหวะก่อน จึงจะสามารถเล่นการเน้นจังหวะเบา ดัง ได้อย่างแม่นยำ

3) จังหวะพิเศษ ได้แก่ จังหวะขัด (Syncopation) คือ เป็นลักษณะจังหวะที่ทำให้เกิดการเน้นจังหวะที่ไม่สำคัญ หรือการเน้นบนจังหวะเบา และทำให้จังหวะหนักที่เป็นโน้ตสำคัญกลายเป็นโน้ตที่ไม่สำคัญ ตามภาพประกอบ 2.10 ดังนี้

ภาพประกอบ 2. 10 จังหวะขัด

ที่มา : ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2551: 34

3.1) จังหวะยก (Anacrusis) เป็นจังหวะที่โน้ตที่ไม่ได้เกิดขึ้นในจังหวะแรกหรือจังหวะตก จังหวะยกจะมีน้ำหนักที่เบา เพื่อเป็นการเข้าสู่โน้ตบนจังหวะที่หนักกว่า และสำคัญกว่า ตามภาพประกอบ 2.11 ดังนี้

ภาพประกอบ 2. 11 จังหวะยก

ที่มา : ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2551: 38

3.2) ลักษณะจังหวะ (Rhythm Pattern) คือ สัดส่วนของโน้ตที่ไม่มีระดับเสียงหรือตัวหยุดจังหวะ

4) การวิเคราะห์ลักษณะจังหวะแยกออกเป็นประเด็นได้ 3 ลักษณะดังต่อนี้

4.1) การพัฒนาจังหวะ (Rhythmic development) ลักษณะที่สำคัญเรียกว่า หน่วยจังหวะย่อยเอก (Rhythmic Motive) ซึ่งเป็นลักษณะของจังหวะในรูปแบบการซ้ำ การพัฒนา และการแปร ส่วนการซ้ำจังหวะเป็นการนำเอาทำนองเดิมมาเล่นเหมือนเดิมแต่จะมีการเปลี่ยนทำนองไปบ้าง การพัฒนาจังหวะจะแตกต่างกับการซ้ำ และมีการเปลี่ยนแปลงอย่างเห็นได้ชัด แต่ลักษณะของเค้าโครงยังเหมือนของเดิมอยู่

4.2) ความหนาแน่นของจังหวะ (Rhythmic Density) ลักษระของจังหวะที่ดีจะต้องมีความสมดุลในการใช้โน้ตเร็วๆ มีความกระชับ ต่างจากการใช้โน้ตที่มีความยาวจึงทำให้เพลงฟังดูเหมือนช้าลง ตามภาพประกอบ 2.12 ดังนี้

ภาพประกอบ 2. 12 ความหนาแน่นของจังหวะ

ที่มา : ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2551: 44

4.3) ลักษณะจังหวะอปกติ (Irregular rhythm) ในอัตราจังหวะธรรมดานั้น การแบ่งกลุ่มของจังหวะปกติ คือ การแบ่งหน่วยจังหวะจาก 1 เป็น 2 จาก 2 เป็น 4 และจาก 4 เป็น 8 ดังนั้นจังหวะที่ไม่ปกติหรือกลุ่มจังหวะอปกติ ในอัตราจังหวะธรรมดา โดยเฉพาะกลุ่มโน้ต 3 พยางค์ รวมไปถึง 5 หรือ 6 พยางค์ ในอัตราจังหวะธรรมดาเช่น อัตราจังหวะสี่ธรรมดา เป็นต้น

2.3 เทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิค

เทคนิคการบรรเลงของกีตาร์คลาสสิค เป็นองค์ประกอบที่สำคัญมากในการบรรเลง และนักกีตาร์คลาสสิค จะต้องศึกษาเทคนิคการบรรเลงกีตาร์ เพื่อการบรรเลงที่มีคุณภาพ และมีบุคคลกล่าวถึงเทคนิคการสร้างเสียงที่พึงประสงค์ของกีตาร์คลาสสิคดังนี้

วรเทพ รัตนอัมพวัลย์ (2556) ได้พูดถึง การสร้างเสียงที่ไพเราะสำหรับกีตาร์คลาสสิค เพราะเสียงของกีตาร์คลาสสิคเป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งของการบรรเลง เกิดขึ้นได้โดยการดีดของนิ้วมือขวา พร้อมกับการกดสายของมือซ้าย โดยนักกีตาร์คลาสสิคส่วนใหญ่จะให้ความสำคัญกับมือขวาเป็นพิเศษ มีปัจจัยอยู่หลายประการที่มีผลต่อการสร้างเสียงที่มีประสิทธิภาพ ปัจจัยเหล่านี้ได้แก่

1) การวางแขนและข้อมือตามลักษณะที่ถูกต้อง (Hand and Arm Position)

2) การวางแขนในท่าลักษณะที่สบายไม่ทำให้เกร็งมาก (Relaxation)

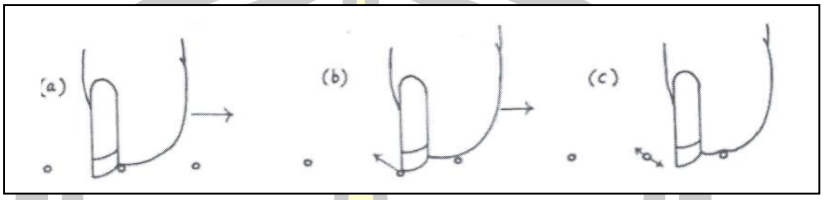
3) ความดัง - เบาของเสียง (Dynamics) ควบคุมการทำไดนามิค (Dynamic) ได้

4) ลักษณะของเสียงในแบบต่างๆ (Articulations) อาทิเช่น เสียงสั้น (Staccato) เสียงที่ต่อเนื่อง (Legato) เป็นต้น

5) น้ำเสียง (Tone color) เข้าใจการเรียนรู้เรื่องของน้ำหนักมือ และคุณภาพของเสียง

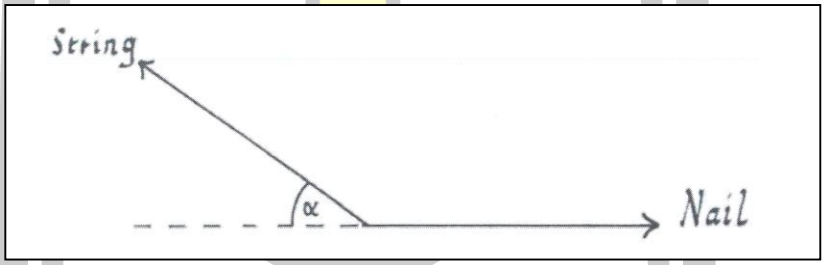
สิ่งสำคัญอันดับแรกคือ ตำแหน่งแขนขวาและข้อมือ มือขวาจะต้องอยู่แนวเดียวกับแขนขวา เพื่อไม่ให้เส้นประสานและเอ็นต่างๆ ตึงจนเกินไป ถ้าข้อมือขวามีมุมที่โค้งมากจะทำให้เกิดอาการเกร็งของแขน ทำให้ระยะห่างของนิ้วแต่ละนิ้วกับสายไม่เท่ากัน ลักษณะการดีดนิ้วมือขวา แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ การดีดพักสาย และการดีดผ่านสาย

การดีดพักสาย (Rest Stroke) หรือการดีดแบบ อโปยานโด (Apoyando) ซึ่งจะทำให้เสียงดัง แข็งแรง นิยมกันมากเวลาดีดทำนองแนวเดียว บทเพลงประเภท ฟลาเมงโก้ (Flamenco) เมื่อนิ้วดีดผ่านสายไปแล้ว จะไปพักที่สายถัดไป ดังตัวอย่างต่อไปนี้



ภาพประกอบ 2. 13 การดีดพักสาย (Rest Stroke)

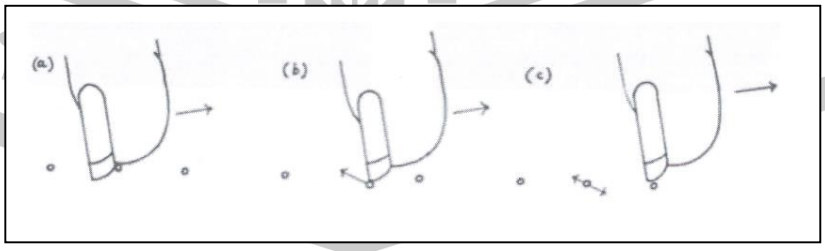
ที่มา : วรเทพ รัตนาอัมพวัลย์, 2556: 45



ภาพประกอบ 2. 14 การแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของนิ้วและสาย หลังจากดีดแล้ว

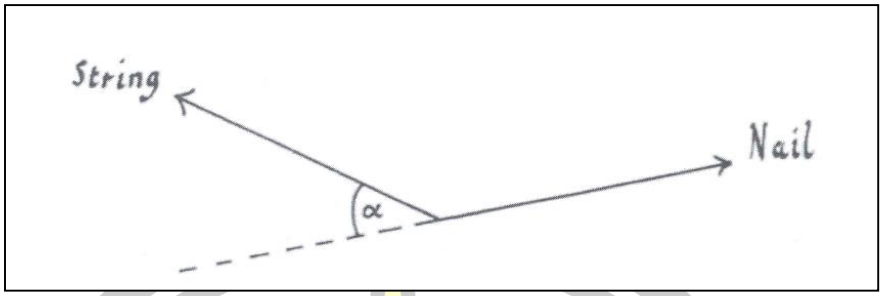
ที่มา : วรเทพ รัตนาอัมพวัลย์, 2556: 45

การดีดผ่านสาย (Free Stroke) หรือการดีดแบบ ทีรานโด (Tirando) เสียงที่ออกมาจะทำให้นุ่มนวลแต่มีน้ำหนักเสียงเบากว่าการดีดพักสาย (Rest Stroke) โดยส่วนใหญ่จะเล่นในเวลาเล่นคอร์ด (Chord) หรือ ในช่วงที่ฝึกความเร็วในการดีด (Speed Picking) เมื่อนิ้วดีดผ่านสายแล้วจะพุ่งเข้าหาฝ่ามือ หรือกลับมาสู่จุดเริ่มต้นพร้อมกับดีดโน้ตตัวต่อไป ดังตัวอย่างต่อไปนี้



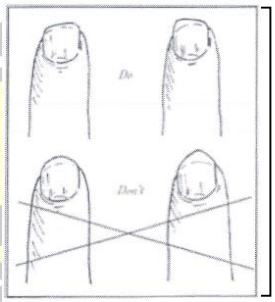
ภาพประกอบ 2. 15 การดีดผ่านสาย (Free Stroke)

ที่มา : วรเทพ รัตนาอัมพวัลย์, 2556: 46



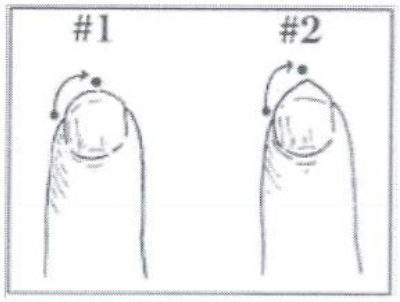
ภาพประกอบ 2. 16 การแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของนิ้วและสาย หลังจากดีดแล้ว
ที่มา : วรเทพ รัตนาอัมพวัลย์, 2556: 46

ความคล้ายคลึงกันในลักษณะของการดีดทั้ง 2 คือ สายจะเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน ถึงจะเป็นการดีดที่ไม่เหมือนกัน ดังนั้นน้ำเสียงที่ได้นั้น จะมีความแตกต่างกันไม่มาก การไว้เล็บที่ให้เสียงที่ดีและมีคุณภาพ ควรให้ยอดเล็บค่อนไปด้านซ้ายหรือขวา ไม่ควรให้ยอดเล็บอยู่ตรงกลาง ดังตัวอย่างต่อไปนี้



ภาพประกอบ 2. 17 การไว้ยอดเล็บ
ที่มา : วรเทพ รัตนาอัมพวัลย์, 2556: 48

ข้อควรระวังที่ไม่ให้ยอดเล็บอยู่ตรงกลางเพราะว่า จะเกิดแรงต้านค่อนข้างมาก เนื่องจากจุดที่เล็บดีด และจุดที่เล็บหลุดจากสาย จะสูงมากไป นอกจากนี้จะทำให้ผู้บรรเลงไม่สามารถใช้ตำแหน่งพื้นที่ของเล็บได้อย่างเต็มที่ เนื่องจากสายจะหลุดจากยอดเล็บบริเวณตรงกลางเล็บ ดังตัวอย่างต่อไปนี้



ภาพประกอบ 2. 18 ลักษณะยอดเล็บที่ผิด
ที่มา : วรเทพ รัตนาอัมพวัลย์, 2556: 48

ดังนั้น ความยาวของเล็บมีผลต่อประสิทธิภาพในการบรรเลง และความยาวของเล็บที่ดีควรจะไม่ยาวจนเกินไป ในปัจจุบันนี้ มีความจำเป็นที่จะต้องใช้เล็บในการดีดสายมากขึ้น เนื่องจากความหลากหลายของบทเพลง และวิธีการฝึกฝนต่างๆ จะต้องผ่านการทดลองและการสังเกตพฤติกรรมการเล่นพร้อมกับ การฟังเสียงในขณะนั้นและจดจำในสิ่งที่เราฟังเสียงของเล็บ จึงจะเกิดความสมบูรณ์ของเล็บและคุณภาพของเสียงที่ดีต่อไป

กีตาร์คลาสสิค มีเทคนิคการบรรเลงอยู่หลากหลายรูปแบบด้วยกัน และสามารถนำเทคนิคนั้นมาเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับการบรรเลงของกีตาร์คลาสสิคได้ ดังที่ (ณัชชา โสคติยานุรักษ์, 2542) ได้กล่าวว่า เครื่องดนตรีแต่ละประเภทมีเทคนิคที่แตกต่างกันออกไป โดยมีลักษณะที่เป็นเอกลักษณะเฉพาะตัว และเทคนิคนั้นมีความยากและง่าย ซึ่งนักประพันธ์จะต้องเข้าใจในเรื่องเทคนิคของเครื่องดนตรีชนิดนั้น เพื่อนำมาใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสาน ในการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลเทคนิคต่างๆของกีตาร์คลาสสิคมีดังต่อไปนี้

2.3.1 เทรโมโล (Tremolo)

ซู (Sue McCreadie, 1982) กล่าวไว้ว่า เป็นเทคนิคที่ใช้นิ้วมือขวา โดยส่วนใหญ่ประกอบไปด้วยนิ้วโป้ง (p) ทำหน้าที่ควบคุมแนวเบส (Bass) ส่วนนิ้วชี้ (i) นิ้วกลาง (m) และนิ้วนาง (a) ทำหน้าที่ดีดสาย (Plug) ที่ละนิ้ว โดยการดีดโน้ตแบบรัว และอยู่บนตำแหน่งสายเดียวกัน โดยเริ่มจากนิ้วโป้ง (P) นิ้วนาง (a) นิ้วกลาง (m) และนิ้วชี้ (i) ตามลำดับ ตามภาพประกอบ 2.19

พิวลิป มาร์ค (Mark Phillips, 2009) กล่าวไว้ว่า เทคนิคเทรโมโล เป็นเทคนิคที่ใช้นิ้วมือขวา โดยนิ้วหัวแม่มือ (P) ดีดโน้ตเสียงเบส ต่อมานิ้วนาง (a) นิ้วกลาง (m) นิ้วชี้ (i) เล่นเป็นทำนองหลัก โดยดีดที่ละนิ้วตามลำดับอย่างรวดเร็ว และให้เสียงที่ทำหน้าที่ทำนองหลักให้เท่ากันทั้งหมด ตามภาพประกอบ 2.20 ดังนี้

ภาพประกอบ 2. 19 เทรโมโล (Tremolo)

ที่มา : Sue McCreadie, 1982: 92

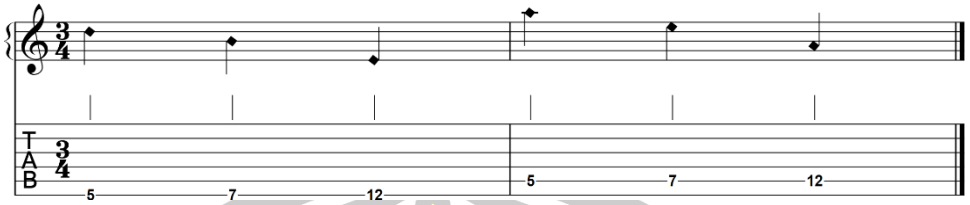
ภาพประกอบ 2. 20 เทรโมโล (Tremolo)

ที่มา : Mark Phillips, 2009: 178-182

2.3.2 ฮาร์โมนิค (Harmonic)

พิวลิป มาร์ค (Mark Phillips, 2009) ได้กล่าวว่า เสียงฮาร์โมนิค (Harmonic) มีอยู่ 2 ลักษณะคือ ฮาร์โมนิคแท้ (Natural Hamonic : N.H.) และฮาร์โมนิคเทียม (Artificial Harmonic : A.H.) ซึ่งฮาร์โมนิคแท้นั้นทำให้เกิดเสียงได้โดยการให้นิ้วใดนิ้วหนึ่งของมือซ้ายสัมผัสกับสายโดยไม่ต้องกดสาย แล้วดีดด้วยนิ้วมือขวา ซึ่งเสียงฮาร์โมนิคกีตาร์จะเกิดเสียงชัดเจนที่ตำแหน่งเฟล็ตที่ (5th 7th 12th) ฮาร์โมนิคเทียม สามารถทำให้เกิดเสียงได้โดยการกดสายที่ช่องใดช่องหนึ่งบนคอกีตาร์ แล้วใช้นิ้วชี้มือขวาแตะไว้เหนือเฟร็ตกีตาร์ แล้วใช้นิ้วนางมือขวาตวัดสายขึ้น อาทิเช่น ถ้ากดสายช่องที่ 5 สาย 1 จะได้โน้ตตัว A (ลา) แล้วนับช่องไป 12 เฟร็ต แล้วใช้มือขวาดีดเสียงฮาร์โมนิค ตามภาพประกอบ 2.21

ลูน (Lunn, 2010) ได้กล่าวว่า เทคนิคเสียงฮาร์โมนิค แบ่งออกเป็น 2 ประเภทคือ ฮาร์โมนิคแท้ (Natural Hamonic) และฮาร์โมนิคเทียม (Artificial Harmonic) สามารถใช้ในตระกูลเครื่องสายอย่างเช่นกีตาร์ เสียงฮาร์โมนิคแท้ทำให้เกิดเสียงได้โดยง่ายเพียงเอานิ้วมาซ้ายไปสัมผัสสายแต่ไม่กดสายแล้วดีดด้วยมือขวา ชัดเจนที่ตำแหน่งเฟล็ตที่ (5th 7th 12th) ส่วนฮาร์โมนิคเทียมเป็นฮาร์โมนิคที่ไม่จำกัดตำแหน่ง สามารถสร้างเสียงได้ทุกช่องแบบอิสระ อาทิเช่น กดโน้ตตัวฟา (F) สายที่1 เฟร็ตที่1 แล้วนับไป 12 เฟร็ต แล้วใช้นิ้วชี้มือขวาแตะสายจากที่นับจำนวนเฟร็ตมาพร้อมกับเอานิ้วนางหรือนิ้วก้อยมือขวาตวัดสายขึ้น สามารถควบคุมเสียงฮาร์โมนิคเทียมได้โดยมือซ้ายควบคุมตำแหน่งของเสียง ตามภาพประกอบ 2.22 ดังต่อไปนี้



ภาพประกอบ 2. 21 ฮาร์โมนิคเทียม (Artificial Harmonic)

ที่มา : Mark Phillips, 2009: 170

ภาพประกอบ 2. 22 ฮาร์โมนิคแท้ (Natural Hamonic)

ที่มา : lunn, 2010: 97

2.3.3 การสั่นเสียง (Vibrato)

ลูน (Lunn, 2010) กล่าวไว้ว่า เทคนิคไวบราโตมีอยู่ 2 วิธีการคือ สิ่งแรกเป็นการไวบราโต ในลักษณะการสั่นสาย และเคลื่อนนิ้วมือซ้ายนิ้วใดนิ้วหนึ่งในช่องใดช่องหนึ่งบนคอกีตาร์โดยให้นิ้วมือซ้ายกดลงที่สายขยับนิ้วมือไปด้ายซ้ายและขวาอย่างช้าๆและมีจังหวะ ส่วนวิธีที่ 2 คือ การดันสายใดสายหนึ่งดันสายขึ้นและลงอย่างรวดเร็วเป็นจังหวะ สัญลักษณ์ของไวบราโต ( ) ตามภาพประกอบ 2.23

พิวลิป มาร์ค (Mark Phillips, 2009) ได้กล่าวว่า เทคนิคไวบราโตมาจากภาษาอิตาเลียน หมายถึงการสั่นสะเทือน นักร้องโอเปร่า (Opera) ส่วนใหญ่จะนิยมใช้กันมากเนื่องเสียงจากไวบราโตทำให้บทเพลงมีความไพเราะมากขึ้น นักกีตาร์คลาสสิคใช้เทคนิคไวบราโตที่แตกต่างจากแนวเพลงร๊อคและบูลส์ คือ ถ้าเป็นทางคลาสสิคจะไวบราโตแบบแกว่งนิ้วในแนวนอนขนานกับสาย ซ้าย-ขวา สลับกันอย่างช้าหรือรวดเร็ว แต่ถ้าเป็นกีตาร์ไฟฟ้าจะเกิดการเขย่าสายโดยกดโน้ตใดโน้ตหนึ่งแล้วดันสายขึ้นลงเป็นจังหวะช้าหรือเร็วก็ทำได้เช่นกัน ตามภาพประกอบ 2.24 ดังต่อไปนี้

ภาพประกอบ 2. 23 การสั่นเสียง (Vibrato)

ที่มา : Lunn, 2010: 17

ภาพประกอบ 2. 24 การสั่นเสียง (Vibrato)

ที่มา : Mark Phillips, 2009: 172

2.3.4 การอุดสาย (Pizzicato)

ลูน (Lunn, 2010) ได้กล่าวว่า พิซซิคาโตเป็นเทคนิคที่ถูกยืมมากจากเครื่องสายประเภทสี เช่น ไวโอลิน เชลโล ดับเบิลเบส วิโอล่า เป็นต้น แต่สำหรับกีตาร์นั้นเทคนิคนี้เกิดจากการอุดสายโดยให้อุ้งมือขวาแตะที่สะพานสายกีตาร์แล้วใช้หัวแม่มือดีดสาย ตามภาพประกอบ 2.25

ซู (Sue McCreadie, 1982) ได้กล่าวว่า เทคนิคการดีดสายแบบอุดสาย (Mute) โดยอุ้มขวามือ เมื่ออุ้มมือข้อมือขวาวางทับลงบนสะพาน (Bridge) ของสายกีตาร์เพื่อให้เสียงมีลักษณะเสียงบอร์ด โดยใช้นิ้วหัวแม่มือดีดบนสายกีตาร์ ทำให้เสียงนั้นสั้นลง

พิวลิป มาร์ค (Mark Phillips, 2009) ได้กล่าวว่า พิซซิคาโต (Pizzicato) มาจากภาษา อิตาเลียน ซึ่งถูกใช้ในบทเพลงสำหรับไวโอลินและเซลโล่ และตระกูลเครื่องสาย ฯลฯ แต่ทางกีตาร์คลาสสิคนั้น เป็นการอุดเสียงให้เสียงนั้นสั้นลง โดยการนำอุ้งมือขวาวางทับกับสายใกล้กับสะพานสายกีตาร์ แล้วใช้นิ้วหัวแม่มือดีด (P) ลงไป ตามภาพประกอบ 2.26 และ 2.27 ดังต่อไปนี้

ภาพประกอบ 2. 25 Exercise Pizzicato

ที่มา : Lunn, 2010: 24

ภาพประกอบ 2. 26 Pizzicato

ที่มา : Mark Phillips, 2009: 175-176

ภาพประกอบ 2. 27 Exercise Pizzicato1

ที่มา : Mark Phillips, 2009: 175-176

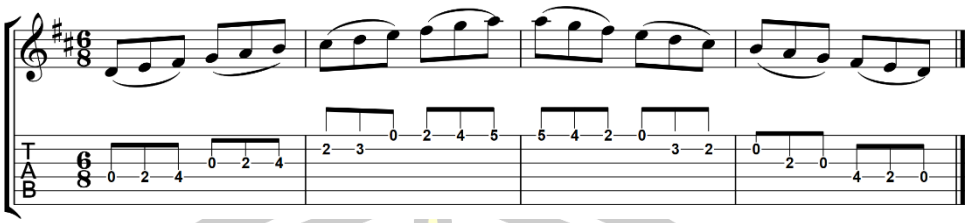
2.3.5 สเลอ (Slur) และ เลกาโต (Legato)

อารอน แชร์เลอ (Aaron Shearer, 1969) ได้กล่าวไว้ว่า สเลอเป็นเครื่องหมายเส้นโค้ง (⁀) มีไว้เชื่อมกลุ่มของตัวโน้ตที่ต่างระดับเสียงกัน โดยการให้นิ้วมือซ้ายกดโน้ตที่สายใดก็ได้แล้วดีดด้วยนิ้วมือขวา 1 ครั้ง ให้ได้เสียง 2 เสียง มีลักษณะคล้ายกับ เลกาโต (Legato) ซึ่งเทคนิคชนิดนี้จะต้องใช้โน้ตมากกว่า Slur อยู่ 1 เสียง นั่นหมายความว่าต้องดีดสายหนึ่งครั้งให้ได้ถึง 3 เสียงขึ้นไปดังตัวอย่างต่อไปนี้

มาร์ค พิวลิป (Mark Phillips, 2009) ได้กล่าวว่า เทคนิคสเลอของกีตาร์เกิดจากโน้ต 2 ตัว โดยการดีด 1 ครั้ง ยาวถึง 2 เสียงบนคอกีตาร์ ส่วนเทคนิคเลกาโต เป็นการดีดโน้ต 1 ครั้งได้เสียงยาวถึง 3 เสียงขึ้นไป ตามภาพประกอบ 2.28 และ 2.29 ดังต่อไปนี้

ภาพประกอบ 2. 28 สเลอ (Slur)

ที่มา : Mark Phillips, 2009: 156



ภาพประกอบ 2. 29 เลกาโต (Legato)

ที่มา : Mark Phillips, 2009: 156-159

2.3.6 การกวาดสาย (Rasgueado)

เทคนิคการดีดคอร์ดแบบกวาดสาย เป็นเทคนิคที่ใช้ในสไตล์ฟลาเมงโก้ (Flamenco) โดยใช้นิ้วมือขวาดีดที่ละสายอย่างรวดเร็ว เริ่มจากนิ้วก้อย (Ch) นิ้วนาง (a) นิ้วกลาง (m) นิ้วชี้ (i) ตามลำดับ (Sue McCreadie, 1982)

ลูน (Lunn, 2010) ได้กล่าวว่า เทคนิคลาสเกวียโด หรือการดีดสายอย่างรวดเร็ว โดยเริ่มจากนิ้วก้อย (Ch) ต่อมานิ้วนาง (a) ต่อมานิ้วกลาง (m) และสุดท้ายคือนิ้วชี้ (i) หรือนิวโป้ง (P) ตามท้าย และดีดกวาดสายอย่างรวดเร็ว

สรายุทธ อัมโร (2543) ได้อ้างอิงจาก (Scott Tennant, No Date: 44) ว่า เทคนิคการกวาดสายชนิดนี้มาจากบทเพประเภท ฟลาเมงโก้ (Flamenco) เป็นการเล่นคอร์ดอย่างรวดเร็ว โดยใช้นิ้วมือขวาตวัดสายอย่างเร็ว ตามภาพประกอบ 2.30 ดังนี้

ภาพประกอบ 2. 30 การกวาดสาย (Rasgueado)

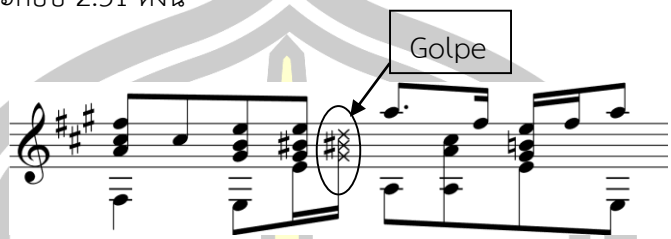
ที่มา : สรายุทธ อัมโร, 2543: 17

2.3.7 โกลป (Golpe)

เทคนิคการเคาะกีตาร์ลงบนไม้หน้า (Top) โดยการใช้นิ้วมือขวาเคาะเน้นที่ไม้หน้าของกีตาร์ เพื่อให้เกิดเสียงกลอง (Percussion) (Sue McCreadie, 1982)

ลูน (Lunn, 2010) ได้กล่าวว่า เทคนิค โกลป (Golpe) เป็นเทคนิคที่ใช้บทเพลงประเภทฟลามงโก้ (Flamenco) โดยส่วนใหญ่จะใช้นิ้วกลาง (m) หรือนิ้วโป้ง(P) เคาะบนไม้หน้าประกอบจังหวะ

สรายุทธ อัมโร (2543) ได้กล่าวว่า เทคนิคชนิดนี้เป็นการเคาะหน้าไม้กีตาร์ให้เกิดเสียงเหมือนเสียงงกลอง (Percussion) โดยตัวอย่างนี้เป็นแนวเพลงสไตล์ แทงโก้ จึงมีการใช้การเคาะหน้าไม้ ตามภาพประกอบ 2.31 ดังนี้



ภาพประกอบ 2. 31 โกลป (Golpe)

ที่มา: สรายุทธ อัมโร, 2543: 70

2.3.8 ทริว (Trill)

มาร์ค ฟิวลิปส์ (Mark Phillips, 2009) ได้กล่าวว่า เป็นเทคนิคที่รวมกันระหว่าง Hammer on กับ Pull off สลับกันอย่างรวดเร็ว เช่น โน้ตตัว G (ซอล) แล้วมีสัญลักษณ์ Trill (Tr) โดยให้นิ้วมือซ้ายนิ้วใดนิ้วหนึ่ง กดที่โน้ตตัวซอล สายที่ 4 ช่องที่ 5 แล้วดีดด้วยนิ้วมือขวา หนึ่งครั้ง แล้วตบนิ้วมือซ้ายไปช่องที่ 7 แล้วปล่อยนิ้วขึ้น แล้วตบลงอีกสลับกันไปอย่างรวดเร็ว ตามภาพประกอบ 2.32

สะไกร วงศ์ชาลี (2558) ได้กล่าวไว้ว่า เทคนิคทริว (Trill) หรือการรัวเสียง เป็นเทคนิคที่เกิดจากการเล่น Hammer-on และ Pull-off ระหว่าง 2 ตัวโน้ตซ้ำไปซ้ำมาอย่างรวดเร็ว เช่น กดเฟร็ตที่ 5th ของสาย 1 แล้วดีด จากนั้นกดเฟร็ต 6th (ยังไม่ปล่อยนิ้วจากเฟร็ต 5) แล้วยกนิ้วออกจากเฟร็ต 6th (เหลือนิ้วที่เฟร็ต 5th) แล้วกดที่เฟร็ต 6th อีกครั้ง ซึ่งจะได้เสียงทั้งหมด 4 เสียง จากการดีดสายเพียงครั้งเดียว ตามภาพประกอบ 2.33 ดังต่อไปนี้

ภาพประกอบ 2. 32 ทิว (Trill)

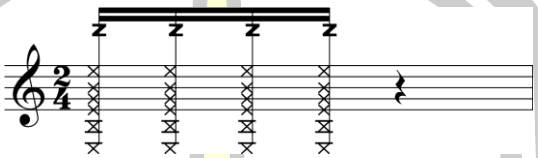
ที่มา : Mark Phillips, 2009: 161 – 162

ภาพประกอบ 2. 33 ทริว (trill)

ที่มา : สะไกร วงศ์ชาลี, 2558

2.3.9 แทมโบล่า (Tambora)

ลูน (Lunn, 2010) ได้กล่าวว่า เทคนิคแทมโบล่า เป็นการเคาะสายกีตาร์ชนิดหนึ่ง โดยมีลักษณะเสียงคล้ายทิมปานี การสร้างเสียงของแทมโบล่า คือให้เอาอุ้งมือขวาตวัดข้อมืออย่างเร็ว และมีน้ำหนักลงบนสายกีตาร์และให้เกิดเสียงกระทบกันกับสาย ตามภาพประกอบ 2.34 ดังต่อไปนี้

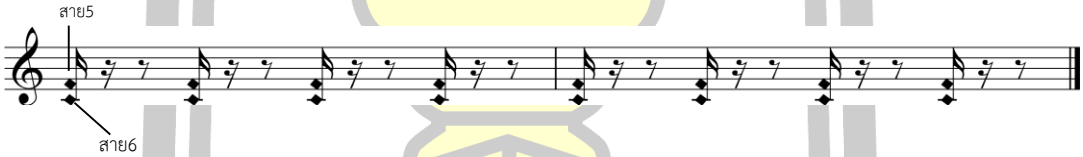


ภาพประกอบ 2. 34 แทมโบล่า (Tambora)

ที่มา : Lunn, 2010: 54

2.3.10 เลียนเสียงกลอง (Drum Imitation)

มาร์ค ฟิวลิปส์ (Mark Phillips, 2009) ได้กล่าวว่า เทคนิคชนิดนี้เป็นเทคนิคพิเศษที่สามารถเลียนเสียงกลอง (Drum Imitation) โดยการใช้สายใดสายหนึ่งเกี้ยวสายกัน ในตัวอย่างนี้เป็นการนำสาย 6 มาไขว้สาย 5 แล้วเสียงจะเกิดการสั่นสะเทือนไปยัง 2 สาย ทำให้เกิดเสียงสายกระทบกันจนเป็นเสียง กลองสแนร์ดรัม (Drum Imitation) ตามภาพประกอบ 2.35 ดังนี้



ภาพประกอบ 2. 35 เลียนเสียงกลอง (Drum Imitation)

ที่มา: Mark Phillips, 2009: 158

2.3.11 เทคนิคแฮมเมอร์ออน (Hammer on) และ พลูอ๊อฟ (Pull off)

เลา มานซิ (Lou Manzi, 2010)ได้กล่าวถึงเทคนิคชนิดนี้ว่า แฮมเมอร์ออน (Hammer-on) และ (Pull-off) หรือที่รู้จักกันดีคือ สเลอ (Slurs) เป็นที่นิยมใช้มากสำหรับการทำให้เกิด เลกาโต (legato) ระหว่างโน้ตบนกีตาร์ ในทั้งสองเทคนิคนี้ ด้านมือขวาจะดีดโน้ตตัวแรกและโน้ตที่ตามมาจะถูกเล่นโดยมือด้านซ้ายในแบบคล้ายเทคนิคสเลอ (Slurs) จะถูกทำเครื่องหมาย (⁀)

แฮมเมอร์ออน (Hammer-on) เป็นการใช้สเลอ (Slur) จากโน้ตตัวล่างไปยังโน้ตตัวที่สูงขึ้น มีขั้นตอนสองขั้นตอนในการใช้แฮมเมอร์ออน ขั้นแรก มือขวาดีดสาย จากนั้นมือซ้ายดีดตัว

โน้ตที่สูงขึ้นในสายเดียวกัน ขั้นที่สอง โน้ตต้องดีดให้แน่นและใกล้เคียงกับเฟร็ตมากที่สุด ตัวอย่าง 2.36 จะช่วยให้คุณใช้เทคนิคนี้

พลูอ๊อฟ (Pull-off) เป็นการไล่ลงจากโน้ตเสียงสูงลงไปยังโน้ตเสียงต่ำในสายเดียวกัน ในการใช้พลูอ๊อฟ (Pull-off) ให้ดีดโน้ตตัวแรกจากนั้นยกนิ้วข้างซ้ายออกจากโน้ตในลักษณะไล่โน้ตลงเสียงต่ำ เลื่อนนิ้วลง (ไปที่ช่อง) และทำเป็นเส้นโค้งเล็กน้อยจะทำให้เสียงสะอาดมากขึ้น และช่วยให้นิ้วของคุณขยับสายอื่นๆได้

ภาพประกอบ 2. 36 แฮมเมอร์ออน (Hammer On) และ พลูอ๊อฟ (Pull off)

ที่มา : Lou Manzi, 2010: 68

2.3.12 เทคนิคการเล่นแบบกรีดสาย (Arpeggiation)

สรายุทธ อัมโร (2543) ได้อ้างอิงเทคนิคจาก (Charles Duncan No date: 95) ได้กล่าวว่า เป็นเทคนิคที่เป็นการเล่นคอร์ด โดยมีการดีดสายอย่างช้าๆลงทีละสาย หรือดีดลงสายอย่างรวดเร็ว เปรียบเสมือนการกระจายคอร์ด ตามภาพประกอบ 2.37 ได้ดังนี้

ภาพประกอบ 2. 37 การดีดแบบกรีดสาย (Arpeggiation)

ที่มา : สรายุทธ อัมโร , 2543: 16

2.3.13 โน้ตประดับ (Grace note)

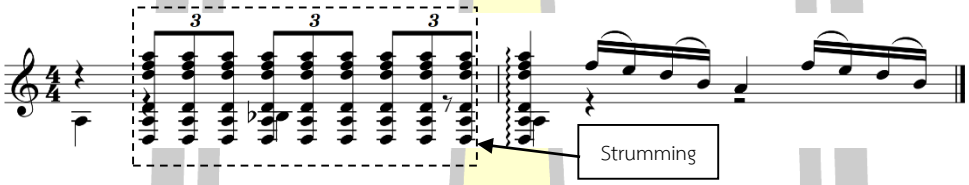
อาลอน แชร์เลอ (Aaron Shearer, 1969) ได้กล่าวว่า เป็นเครื่องหมายในรูปแบบโน้ตชนิดหนึ่ง มีการนำสเลอ (Slur) มาใช้ในการเล่นโน้ตสะบัด มักจะอยู่ก่อนจังหวะตก ตามภาพประกอบ 2.38 ดังนี้

ภาพประกอบ 2. 38 โน้ตประดับ (Grace note)

ที่มา : Aaron Shearer, 1969: 23

2.3.14 สตรัมมิ่ง (Strumming)

สรายุทธ อัมโร (2543) ได้กล่าวว่าเทคนิคชนิดนี้เป็นการใช้เหมือนกับการดีดแบบกรีดสาย (Arpeggiation) เพื่อที่จะตีคอร์ดอย่างรุนแรง โดยใช้นิ้วมือขวานิ้วใดก็ได้ ตามภาพประกอบ 2.39 ดังนี้



ภาพประกอบ 2. 39 สตรัมมิ่ง (Strumming)

ที่มา : สรายุทธ อัมโร, 2543: 127

สรุป

จากการศึกษาเทคนิคสำหรับกีตาร์คลาสสิค ทำให้ผู้วิจัยได้ทราบถึงวิธีการบรรเลงเพิ่มพูนทักษะมากขึ้น การประพันธ์เพลงคลาสสิคจะต้องมีเทคนิคต่างๆเสริมในบทเพลง เพื่อให้บทเพลงนั้นไพเราะ เทคนิคกีตาร์มีอยู่หลากหลาย อาทิเช่น เทคนิคเทรโมโล เป็นเทคนิคถูกคิดค้นโดยนักกีตาร์คลาสสิคในยุคโรแมนติค ชื่อว่า ฟรานซิสโก ทาร์เรกา (Francisco Tarrega) เทคนิคนี้ เป็นการเล่นทำนอง โดยการใช้นิ้วมือขวาดีดรัวซ้ำกัน 3 ครั้ง คือ นิ้วชี้ (i) นิ้วกลาง (m) และนิ้วนาง (a) ส่วนนิ้วโป้ง (P) ควบคุมเสียงเบส เป็นการดีดโน้ตแบบรัว และต่อเนื่อง

เทคนิคฮาร์โมนิคเป็นเสียงที่เกิดจากการแตะสายโดยไม่ต้องกดสายแล้วใช้มือขวาดีดให้เกิดเสียง ฮาร์โมนิคจะประกอบไปด้วย 2 ลักษณะ คือ เสียงฮาร์โมนิคแท้ (Natural Hamonic : N.H.) และฮาร์โมนิคเทียม (Artificial Harmonic : A.H.) ฮาร์โมนิคแท้ ตำแหน่งของเสียงจะอยู่ที่ เฟร็ตที่ 5, 7, 12, 15, 17 เสียงจะใสและกังวาลมาก ส่วนฮาร์โมนิคเทียม เป็นเสียงที่เกิดจากการกดสายบนช่องใดช่องหนึ่ง แล้ว นับไป 12 ช่อง จากตำแหน่งที่ถูกกดสาย ยกตัวอย่างเช่น กดสาย 1 ช่องที่ 5 เสียง

ฮาร์โมนิคจะเกิดขึ้นที่ช่อง 17 โดยใช้นิ้วชี้มือซ้าย แตะเหนือสาย แล้วใช้นิ้วนาง ดีดตวัดสายขึ้นให้เกิดเสียง

เทคนิค พิซซิคาโต เป็นเทคนิคการเป็นเทคนิคเสียงบอด (Mute) บนโน้ตกีตาร์ ใช้มือขวาควบคุม โดยให้อุ้งมือขวาวางบนสายกีตาร์ใกล้กับหย่อง(Bridge) ของกีตาร์ แล้วเสียงที่ได้จะมีลักษณะเสียงบอด โดยเสียงจะไม่กังวาล

เทคนิคสเลอ เป็นเทคนิคระหว่างโน้ต 2 ตัว โดยใช้นิ้วมือขวาดีดเพียง 1 ครั้ง แล้วเกิดเสียง 2 เสียง สเลอ หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งคือ Hammer on คือ การทำให้โน้ตมีเสียงสูงขึ้นจากการดีดลงครั้งเดียว และ Pull off คือ การทำให้โน้ตต่ำลงจากการดีดลงเพียงครั้งเดียว ส่วนเทคนิค เลกาโต คือ เทคนิคที่ ดีดสายกีตาร์เพียง 1 ครั้ง สามารถสร้างเสียงยาวมากกว่า 3 เสียงขึ้นไป

เทคนิคลาสเกวียโด เป็นเทคนิคที่มาจากการบรรเลงสไตล์ฟลาเมงโก้ ที่มีลักษณะการดีดกระจายคอร์ดอย่างรวดเร็ว และเข้มแข็ง ซึ่งเทคนิคชนิดนี้ สามารทำได้โดย ใช้มือขวาควบคุม แล้วใช้นิ้วตวัดสายหรือดีดลงที่ละสายตามลำดับดังนี้ เริ่มจากนิ้วก้อย (Ch) นิ้วนาง (a) นิ้วกลาง (m) นิ้วชี้ (i) และนิ้วโป้ง (P) เป็นต้น

เทคนิคโกลป (Golpe) เป็นเทคนิคการเคาะกีตาร์ลงบนไม้หน้า (Top) โดยการใช้นิ้วมือขวาส่วนใหญ่จะใช้นิ้วชี้และกลาง หรือทั้งฝ่ามือเคาะเน้นเบาๆที่ไม้หน้าของกีตาร์ เพื่อให้เกิดเสียงเคาะเกิดขึ้นในขณะบรรเลง

เทคนิคไวบราโต (Vibrato) เป็นเทคนิคที่ใช้ในการสั่นเสียง (ลูกคอ) สามารถใช้ได้กับเครื่องสายประเภทดีด และสี และสามารถนำไปใช้กับการร้องแบบโอเปร่า ฯลฯ

เทคนิคแทมโบล่า (Tambora) เป็นเทคนิคที่มีลักษณะเสียงเหมือนกับทิมปานี โดยใช้มือขวาควบคุมแล้วตวัดข้อมือกระทบกับสายกีตาร์ให้เกิดเสียงกังวาล

เทคนิค ทริว (Trill : Tr) เป็นเทคนิคที่เกิดขึ้นในช่วงยุคบาโรก จนถึงปัจจุบัน โดยการใช้นิ้วใดนิ้วหนึ่งกดสายลงไปที่ช่องใดช่องหนึ่ง แล้วใช้นิ้วมือขวาดีดลง แล้วนิ้วมือซ้ายตบลงที่สาย แล้วยกนิ้วขึ้นสลับกันอย่างรวดเร็ว เทคนิคต่างๆ สำหรับกีตาร์สำคัญมากต้องมีการฝึกฝนเพื่อให้เกิดความชำนาญ

แทมโบล่า (Tambora) เป็นการเคาะสาย โดยใช้อุ้มมือขวาตวัดข้อมือลงบนสายกีตาร์ เพื่อให้เกิดเสียงกลองคล้ายทิมปานี แต่เสียงคอร์ดจะเป็นเสียงเบา มีแต่เสียงเคาะที่ดังชัดเจน

การเลียนเสียงกลอง (Drum Imitation) เป็นเทคนิคพิเศษชนิดหนึ่งเป็นการนำสาย 2 สายมาเกี้ยวสายกัน แล้วดีดด้วยนิ้วมือใดนิ้วมือหนึ่งของมือขวา เสียงที่เกิดขึ้นจะเป็นเสียงสายสัมผัสกันกับขดลวด จึงกลายเป็นเสียงสแนร์ (Snare) หรือเสียงฆ้องวงใหญ่

เทคนิคแฮมเมอร์ออนและพลูอ๊อฟ เป็นเทคนิคที่ทำเอาสเลอ (Slur) มาใช้ในเทคนิคชนิดนี้ แต่ทั้งสองเทคนิคนี้ มักจะมีโน้ต 2 ตัวที่ถูกกระทำด้วยสเลอ โดยมีข้อแตกต่างกันดังนี้ เทคนิคแฮมเมอร์ออน ใช้โน้ตที่ต่ำไป ดีดสเลอไปหาตัวที่สูง ส่วนพลูอ๊อฟ ใช้โน้ตที่สูง ดีดสเลอไปหาโน้ตที่ต่ำกว่า

เทคนิคการเล่นแบบกรีดสาย (Arpeggiation) เป็นการเล่นในรูปแบบคอร์ด โดยการใช้นิ้วโป้งมือขวาดีดสายลงอย่างช้าๆ หรือรวดเร็ว

โน้ตประดับ (Grace note) เป็นการเล่นโน้ตสะบัด มักจะอยู่ก่อนจังหวะตก หรือจังหวะยกบางครั้งเสมอ

สตรัมมิ่ง (Strumming) เป็นเทคนิคการตีคอร์ดอย่างรุนแรง โดยการใช้มือขวาตีคอร์ดลงอย่างรุนแรง กระแทก

การสร้างเสียงที่ไพเราะสำหรับกีตาร์คลาสสิค ก็เป็นสิ่งที่สำคัญมาก เพราะเล็บนั้นเปรียบเสมือนกับกล่องเสียงของนักร้อง (Voice) ถ้าเล็บที่ถูกฝนด้วยตะไบเล็บมาอย่างดี จะทำให้เสียงที่ออกมานั้นมีคุณภาพ คุณลักษณะของเล็บที่พึงประสงค์ และตำแหน่งการวางข้อมือและแขน วิธีการดีดสายกีตาร์คลาสสิค มีอยู่ 2 ลักษณะ คือ การดีดแบบพักสาย และการดีดแบบเปิดสาย โดยผู้บรรเลงสามารถเลือกใช้ลักษณะการดีดแบบใดก็ได้ โดยขึ้นอยู่กับอารมณ์ของบทเพลงนั้น การดีดทำมุมกับสาย ตามที่กล่าวมาข้างต้นนั้น คือ เล็บที่ถูกดีดลงผ่านสายกีตาร์ทำมุม 45 องศาเซลเซียส เพื่อไม่ให้เล็บนั้นติดกับสายกีตาร์ และการไว้เล็บที่ให้เสียงที่ดีนั้น ควรให้ยอดเล็บค่อนไปทางด้านซ้ายหรือขวาของเล็บ ไม่ควรให้ยอดเล็บอยู่ตรงกลาง เหตุผลที่ไม่ให้ยอดเล็บอยู่กลางนั้น เพราะจะเกิดแรงต้านค่อนข้างมาก ทำให้การเล่นไม่ค่อยมีประสิทธิภาพ ความยาวของเล็บนั้น จะต้องมีความยาวที่เหมาะสม ส่วนลักษณะการวางแขนขวา ไม่ควรให้ข้อมือขวายกสูงมากจนเกินไป จะทำให้การเล่นลำบากมากขึ้น เนื่องจากเอ็นที่ข้อมือจะตึงมากจนเกินไป ทำให้การดีดสายผิดลักษณะ ไม่สามารถทำให้การเล่นพัฒนาต่อไปได้ หรือพัฒนาทักษะช้า ข้อมือขวานั้นควรจะทำมุมข้อมือเป็นเส้นตรงไม่หักเป็นมุมมากจนเกินไป

2.4 การเรียบเรียงเสียงประสานฉบับกีตาร์คลาสสิค

การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์คลาสสิค ผู้เรียบเรียงนั้น จะต้องมีองค์ความรู้เกี่ยวกับทฤษฎีการเรียบเรียงเสียงประสาน โดยผู้วิจัยได้รวบรวมองค์ความรู้จากหนังสือ ตำรา วิทยานิพนธ์ ฯลฯ ดังที่ (สุเทพ อัศวหฤทัย, 2547) ได้กล่าวไว้ว่า สิ่งสำคัญประการแรกในการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลง เพื่อใช้นำมาบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิคเพียงตัวเดียว คือ เรื่องของบันไดเสียง (Scale) หรือ คีย์เพลง (Key) ของบทประพันธ์ ส่วนนั้นรวมไปถึงการเปลี่ยนบันไดเสียง (Transposition) เพราะกีตาร์ มีข้อจำกัดในเรื่องของพิสัย หรือช่วงกว้างของเสียง ซึ่งกีตาร์จะมีช่วงเสียง กว้างประมาณ 4 ช่วงที่ 8 หรือ 4 Octave ครึ่งหนึ่งของช่วงเสียงของเปียโน จากเหตุที่กล่าวมาข้างต้น กีตาร์ไม่สามารถบรรเลงได้ดีในทุกบันไดเสียง กีตาร์นั้นมีลักษณะเฉพาะและสามารถบรรเลงได้ล่ะตำแหน่งบนคอกีตาร์ (Positions) โดยที่โน้ตเสียงเดิมนั้น หากมีการเปลี่ยน

ตำแหน่งการบรรเลง เสียงที่ได้จะมีสีสันที่แตกต่างกันออกไป และเทคนิคของกีตาร์เฉพาะด้านของการเคลื่อนที่จากโน้ตเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ที่เรียกว่า แฮมเมอร์ออน (Hammer on) หรือเคลื่อนที่จากระดับเสียงสูงไปหาเสียงต่ำที่เรียกว่า พลู อ๊อฟ (Pull off) หรือการดันสายเพื่อให้เปลี่ยนระดับเสียงสิ่งเหล่านี้ เสียงประสานของกีตาร์นั้น จะมีสีสันที่แตกต่างกันออกไปจากเครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ด หรือเปียโน ฯลฯ กีตาร์ก็ยังมีข้อจำกัด ในการเล่น หรือความกว้างของช่วงเสียง ผู้เรียบเรียงดนตรีสำหรับกีตาร์ ต้องมีความเข้าใจอย่างลึกซึ้งในด้านทฤษฎีและด้านการปฏิบัติ การเล่นบันไดเสียงที่จะนำมาใช้ในบทประพันธ์

วิทยา วอสเบียน (2531) ได้กล่าวไว้ว่า กีตาร์คลาสสิค เป็นเครื่องดนตรีที่มีวิธีการเล่นซับซ้อนไม่ตายตัว จึงขึ้นอยู่กับผลงานการเรียบเรียงบทเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิค ซึ่งมีแนวทางการบรรเลงที่ชัดเจน และเสียงของกีตาร์คลาสสิคมีความนุ่มนวลอยู่ในตัวเอง โดยบทเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิคนั้น ผู้ประพันธ์สามารถใส่ทำนอง (Melody) เสียงประสาน (Harmony) และเสียงเบส ให้อยู่ในเครื่องดนตรีชิ้นเดียว บทเพลงที่ถูกนำมาเรียบเรียงใหม่ ให้เป็นฉบับของกีตาร์คลาสสิค โดยบทเพลงนั้นมาจากเครื่องดนตรีประเภทเปียโน จึงทำให้บทเพลงนั้นยากต่อการบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิค ในปัจจุบันมีบทเพลงที่ถูกนำมาดัดแปลงเพื่อให้เล่นกับกีตาร์คลาสสิค และยังคงความหมายของเพลง รูปลักษณ์และความนุ่มนวลของบทเพลง ซึ่งบทประพันธ์ในแต่ละสมัยนั้น มีอิทธิพลต่อกีตาร์คลาสสิคอย่างเสมอมา นอกจากนั้น บทเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิคนั้น ได้มีคนประพันธ์ขึ้นให้เป็นฉบับของกีตาร์โดยเฉพาะ และสามารถถ่ายทอดความรู้สึก และอารมณ์การถ่ายทอดได้เป็นอย่างดี มีการคิดค้นวิธีการเล่นแบบใหม่ ขึ้นอยู่เสมอ จึงทำให้กีตาร์มีขอบเขตในการบรรเลงที่กว้างไปจากเดิม และด้วยหลักฐานจากบทเพลงในยุคของดนตรี ไม่ว่าจะเป็นสมัย เรเนซองส์ (Renaissance Period) บาโรก (Baroque Period) คลาสสิค (Classical period) โรแมนติค (Romantic Period) และสมัยศตวรรษที่ 20 (Twenty Century) มันเป็นสิ่งที่ชี้วัดให้เห็นถึงความสามารถของเครื่องดนตรีชนิดนี้ และมีความเชื่อว่าเครื่องดนตรีแต่ละประเภท ไม่มีความจำเป็นที่จะต้อง มีแนวทางในการประพันธ์หรือการเล่นที่เป็นลักษณะเฉพาะ เพราะนั่นเท่ากับเป็นการปิดตัวเองต่อโลกดนตรีสากล ซึ่งตามหลักความเป็นจริงแล้วแนวดนตรี และเทคนิคการเล่นในรูปแบบที่ดีนั้น สามารถนำมาประยุกต์ใช้งานได้ในการบรรเลง หรือดัดแปลง เพื่อให้สามารถใช้บรรเลงด้วยกันได้อย่างลงตัว โดยไม่จำเป็นต้องเฉพาะเจาะจงในลักษณะเฉพาะของเครื่องดนตรี นอกจากนี้ วิทยา วอสเบียน กล่าวถึงผลงานทางกีตาร์นั้น มีการพัฒนาอย่างรวดเร็ว รูปแบบการบรรเลงของกีตาร์คลาสสิคเปรียบเสมือนกับรูปแบบการบรรเลงด้วยเปียโน อันเกิดจากคีตกวีทางกีตาร์ที่ได้ประพันธ์ผลงานไว้มากมาย บทเพลงสำหรับกีตาร์นั้นมีจำนวนมากขึ้น และยังสามารถพัฒนาบทเพลงต่อไป โดยวิธีการเล่นแบบใหม่ด้วยเทคนิคของกีตาร์ผลงานที่ถูกสร้างขึ้นในปัจจุบันนี้ โดยส่วนใหญ่เป็นแนวดนตรีร่วมสมัย (Contemporary Music) ซึ่งมี

การสื่อถึงความเป็นดนตรีดนตรีเป็นสำคัญ สิ่งใดที่ทำให้เกิดเสียงได้นาน ก็สามารถนำมาประกอบเป็นบทเพลงได้ ซึ่งคีตกวีหลายคนก็ยอมรับในแนวคิดเรื่องเสียงนี้ด้วย

อาจารย์ วรเทพ รัตนาอัมพวัลย์ นักกีตาร์คลาสสิคระดับมืออาชีพ และอาจารย์สอนกีตาร์คลาสสิคในระดับอุดมศึกษาในประเทศไทย ได้แสดงวิธีการเรียบเรียงเพลง นกเขาขะแมร์ ในงานวิจัยของ (สรายุทธ อัมโร, 2543) เรื่อง การเรียบเรียงเพลงไทยของศิลปินตามแนวกีตาร์คลาสสิคตามลำดับดังนี้

1) ผู้ที่เรียบเรียงต้องเริ่มต้นด้วยการแกะแนวทำนองเพลง (Melody) ที่บรรเลงด้วยไวโอลินจากอัลบั้ม “แม่ไม้เพลงไทย” แล้วบันทึกเป็นตัวโน้ตลงบนบรรทัด 5 เส้น

2) ผู้เรียบเรียงเลือกใช้บันไดเสียง A Major ในการเรียบเรียงสำหรับกีตาร์คลาสสิคด้วยเหตุผลดังต่อไปนี้

2.1) สามารถเล่นแนวทำนองได้ง่าย คือ เสียงไม่สูงเกินไป หรือ ต่ำเกินไป เป็นคีย์ที่สามารถใช้สายเปิด (Open String) เล่นได้อย่างมีประสิทธิภาพคือโน้ตตั้งแต่โน้ตเสียงE (สายเปิดสาย 6) ถึงโน้ต E (สาย 1 เฟร็ตที่12)

2.2) บันไดเสียงเมเจอร์มีช่องทางหลากหลายในการเรียบเรียงทางเดินเบสสามารถเพิ่มเทคนิคการเล่นแนวเบสแบบไล่บันไดเสียง (Scale) และทำให้เล่นแนวประสานได้ง่ายขึ้น

3) ขั้นตอน การทำเสียงประสาน ด้วยการวางคอร์ดที่เหมาะสมกับแนวทำนองในตำแหน่งที่ต้องการ โดยอิงทฤษฎีดนตรีดังนี้

3.1) คอร์ดหลักในบันไดเสียง คือ คอร์ดในบันไดเสียง A Major ประกอบด้วยคอร์ด A , Bm , C#m , D , E , F#m , G#dim ใช้รองรับแนวทำนองหลักของเพลง ส่วนเคเดนส์ที่ใช้ส่วนใหญ่เป็นเคเดนส์แบบสมบูรณ์ (Authentic Cadence, V - 1) และดีเซ็ฟทีฟ เคเดนส์ (Deceptive Cadence, V-vi)

3.2) คอร์ดนอกบันไดเสียง (Chromatic harmony) เช่น คอร์ดประเภทเซคันดารีดอมินันท์ (Secondary Dominant) เป็นต้น

3.3) เบสไลน์ ฮาร์โมนี (Bass lines harmony) คือเทคนิคการเดินเบสที่ทำให้เกิดคอร์ดพลิกกลับในหลากหลายรูปแบบ ทำให้เกิดการประสานเสียงแบบ (Counter Melody) กลับแนวทำนองหลัก

3.4) พื้นผิว (Texture) ผู้เรียบเรียงเลือกใช้ Texture แบบ Chordal Texture และ Counter Melody Texture

3.5) รูปแบบจังหวะ (Rhythmic pattern) ผู้เรียบเรียงได้เลือกใช้จังหวะแทงโก้ในการเรียบเรียงโดยผสมผสานความรู้สึกแบบ Triplets ซึ่งสามารถเข้ากันได้รูปแบบการเล่นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น

สมชาย รัศมี (2559) ได้กล่าวว่า นักเรียบเรียงเสียงประสานล้วนมีความคิดสร้างสรรค์และจินตนาการในการแต่งเพลง โดยจะต้องมีการศึกษาหลักการเรียบเรียงให้เข้าใจก่อนกระทำการแต่งเพลงหรือเรียบเรียงขึ้นใหม่ ไม่ว่าจะเป็นการเรียบเรียงบทเพลงของผู้อื่นขึ้นใหม่ให้เป็นฉบับของตนเอง จะต้องคิดสร้างทำนองให้อยู่ในความสามารถของเครื่องดนตรีชนิดนั้น และเข้าใจในทำนองเพื่อสอดคล้องกับอารามณ์ของบทเพลงให้ฟังง่ายขึ้นอีกด้วย ทำนองที่เกี่ยวข้องกับการเรียบเรียงเสียงประสานแบ่งออกเป็น 2 ประเภทคือ 1) ทำนองหลักของเพลง 2) ทำนองสอดแทรกในเพลง ทั้งสองประเภทนี้มีความแตกต่างในเรื่องของจุดมุ่งหมายของผู้เรียบเรียง แต่ในกรณีเป็นบทเพลงของผู้อื่นผู้เรียบเรียงนั้นจะต่องทำการศึกษาบทเพลงนั้นเสียก่อน หรือพูดคุยกับเจ้าของบทเพลงเพื่อให้เข้าใจธรรมชาติของบทเพลงมากขึ้น การสร้างลักษณะทำนองที่ดี ประกอบไปด้วย 3 ลักษณะ ดังนี้

1) ทำนองมีการเคลื่อนไหว (Has Movement) คือ ไม่ควรปล่อยให้ทำนองอยู่นิ่งจนเกินไป ควรจะต้องมีทำนองอย่างอิสระ สามารถเคลื่อนสูงขึ้น หรือเคลื่อนต่ำลง ตามภาพประกอบ 2.40 ดังนี้

ภาพประกอบ 2. 40 การเคลื่อนไหวของทำนอง (Has Movement)
ที่มา: สมชาย รัศมี, 2559: 33

2) ต้องมีศูนย์กลาง (Has a Center) ผู้ประพันธ์ ต้องกำหนดช่วงเสียง (Range) ให้อยู่ในระดับเสียงที่เหมาะสม แล้ววางโน้ตจากตอนเริ่มต้นไปหาสุดท้าย โดยให้โน้ตนั้นสูงหรือต่ำ โดยมีโน้ตหลักเป็นศูนย์กลาง กำหนดให้ A เป็นศูนย์กลาง ตามภาพประกอบ 2.41 ดังนี้

ภาพประกอบ 2. 41 ทำนองที่มีศูนย์กลาง (Has a Center)
ที่มา: สมชาย รัศมี, 2559: 34

3) การซ้ำตัวเอง (Repeats Itself) เป็นการซ้ำวลีเดิม ซึ่งเป็นวิธีที่ทำให้เกิดสมดุลและสามารถทำให้ผู้ฟังจดจำทำนองง่ายขึ้น ตามภาพประกอบ 2.42 ดังนี้

ภาพประกอบ 2. 42 การซ้ำตัวเอง (Repeats Itself)

ที่มา: สมชาย รัศมี, 2559: 34

การสร้างทำนองเพลงจากคอร์ด การสร้างทำนองเพลงจากคอร์ดเป็นอีกวิธีหนึ่งที่สามาถทำให้ผู้เรียบเรียง นิยมนำมาใช้ในการประพันธ์เพลงสมัยนิยม ซึ่งจะต้องมีความรู้เรื่องของโครงสร้างคอร์ดเบื้องต้น ถึงสามารถสร้างทำนองได้ ดังต่อไปนี้

1. การใช้โน้ตคอร์ด (Chord tones) ซึ่งเป็นจุดหลักของแนวทำนอง เช่น คอร์ดที่วางคือ Am ส่วนโน้ตที่นำมาเป็นจุดหลักคือ A C E เมื่อนำมาวางไว้บนจุดหลักแล้ว โน้ตที่อยู่ระหว่างโน้ตหลักคือโน้ตผ่านชนิดต่างๆ เพื่อเป็นการรอใส่โน้ตผ่านบนคอร์ด ตามภาพประกอบ 2.43 ดังนี้

ภาพประกอบ 2. 43 การใช้โน้ตคอร์ด (Chord tones)

ที่มา: สมชาย รัศมี, 2559: 37

2. การใช้ทางเดินคอร์ด (Chord progression) จะต้องวางคอร์ดตามทางเดินคอร์ดที่ต้องการ แล้วเลือกใช้โน้ตในตำแหน่งนั้น ตามภาพประกอบ 2.44 ดังนี้

ภาพประกอบ 2. 44 การใช้ทางเดินคอร์ด (Chord progression)

ที่มา: สมชาย รัศมี, 2559: 37

3. เน้นโน้ตสำคัญของคอร์ด ซึ่งโน้ตที่สำคัญของคอร์ด มักจะนึกถึงโน้ตตัวรูท และคู่สาม ส่วนโน้ตคู่ห้านั้นมีความสำคัญน้อย การวางโน้ตทำนองที่อยู่ในระดับที่เหมาะสม ควรจะเน้นตัวรูทหรือคู่สาม ส่วนคอร์ดห้า (V7) โน้ตสำคัญและแสดงให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะคือตัวรูท และคู่เจ็ด ส่วนการเชื่อมคอร์ดเมเจอร์กับไมเนอร์มักใช้โน้ตคู่สาม ตามภาพประกอบ 2.45 ดังนี้

ภาพประกอบ 2. 45 การเน้นโน้ตสำคัญของคอร์ด
ที่มา: สมชาย รัศมี, 2559: 37

การดำเนินคอร์ด (Chord Progression) การดำเนินคอร์ด คือ การนำคอร์ดมาเรียงกันเกิดทำนอง โดยมีรสชาติของโครงสร้างทำนองอย่างน่าสนใจ มีความสมดุล และสุนทรียภาพในการฟัง หลักเกณฑ์เบื้องต้นในการดำเนินคอร์ดขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์ 2 สิ่งคือ 1.ความสัมพันธ์ของคอร์ดกับคอร์ด 2. ความสัมพันธ์ของคอร์ดกับบันไดเสียง รูปแบบการดำเนินคอร์ด มีอยู่ 2 ลักษณะดังนี้

1) การเคลื่อนที่โดยอิทธิพลของคอร์ด V7 (Dominant Motion)

1.1) แบบดอมินันท์ที่ 1 รูปแบบ V7/I (เรียกว่า ไฟฟ์ วัน) การเคลื่อนที่คอร์ด V7 ไปหาคอร์ด I เป็นการเคลื่อนที่ให้ความรู้สึกแบบจบสมบูรณ์

1.2) แบบดอมินันท์ที่ 2 รูปแบบ ii V7 (เรียกว่า ทูไฟฟ์) การใช้คอร์ด ii เคลื่อนเข้าไปหา V7 ซึ่งเป็นการวางคอร์ด ii นำทางไปก่อนที่จะจบแบบสมบูรณ์

1.3) แบบดอมินันท์ที่ 3 รูปแบบ V7/V7 (เรียกว่า ไฟฟ์ ไฟฟ์)

1.4) แบบดอมินันท์ที่ 4 รูปแบบ V7/ii (เรียกว่า ไฟฟ์ ทู)

2) การเคลื่อนคอร์ดโดยสำเร็จรูป (Chord Pattern)

คอร์ดชุดสามารถใช้วนซ้ำตลอดทั้งเพลงหรือใช้ในช่วงเวลาที่เหมาะสม คอร์ดชุดที่นิยมดังต่อไปนี้

2.1) คอร์ดชุด I V7 (เรียกว่า วัน ไฟฟ์) 2 คอร์ดนี้ ใน 1 ชุด คือคอร์ด I และคอร์ด V7 โดยธรรมชาติแล้วจะครอบคลุมในบันไดเสียงทั้งหมด เหมาะกับการสร้างเพลงที่ง่าย และฟังง่าย ดังตัวอย่าง

ภาพประกอบ 2. 46 คอร์ดชุด วันไฟว์
ที่มา: สมชาย รัศมี, 2559: 54

2.2) คอร์ดชุด I IV (เรียกว่า วัน โฟว์) เป็นการใช้คอร์ด I กับคอร์ด IV ดังตัวอย่าง

ภาพประกอบ 2. 47 คอร์ดชุดวันโฟว์

ที่มา: สมชาย รัศมี, 2559: 54

2.3) คอร์ดชุด I IV V7 (เรียกว่า วัน ไฟร์ ไฟฟ์) คอร์ดชุดนี้ใช้ 3 คอร์ด คือ I IV V7 ดังตัวอย่าง

ภาพประกอบ 2. 48 คอร์ดชุด วันไฟฟ์โฟว์

ที่มา: สมชาย รัศมี, 2559: 55

2.4) คอร์ดชุด I BVII (เรียกว่า วัน แฟล็ตเซเว่น) ดังตัวอย่าง

ภาพประกอบ 2. 49 คอร์ดชุดวัน แฟร็ตเซเว่น

ที่มา: สมชาย รัศมี, 2559: 55

ณัชชา พันธุ์เจริญ (2551) ได้กล่าวว่า เสียงประสานที่เกิดขึ้นนั้นมักจะมีหลายเสียงเกิดขึ้นในเวลาเดียวกัน เสียงประสานจะต้องมีอย่างน้อย 2 แนว และมีความแตกต่าง ของแนวประสาน จึงเรียกว่าเสียงประสาน หลักการวิเคราะห์โครงหลักของเสียงประสานมีการวิเคราะห์โครงสร้างที่ทำ

ให้เห็นมุมมองของภาพรวมของเสียงประสานอย่างชัดเจนขึ้นโดยใช้คงหลักของเสียงประสานมี 2 แบบ คือ 1) โครงหลักของคอร์ด 2) โครงหลักของกุญแจ การวิเคราะห์โครงหลักของคอร์ดและโครงหลักของกุญแจ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

การวิเคราะห์โครงหลักของคอร์ด

I	I6	II6	VI	IV	V/V	V	I64	V	I
I				IV		V		V	I
I								V	I

จากตัวอย่างข้างต้นเห็นได้ว่าเราจะพิจารณาจากขั้นแรกพบว่า คอร์ด I6 เป็นส่วนขยายหรือการประดับของคอร์ด I ส่วนคอร์ด II6 และคอร์ด VI เป็นคอร์ดประดับของคอร์ด IV คอร์ด V/V เป็นคอร์ดที่ต้องเกาไปในของสำคัญคือ V และคอร์ด I64 ก็มีบทบาทเหมือนคอร์ดดอมินันท์ IV และในตอนสุดท้ายก็ตัดคอร์ด IV ซึ่งสำคัญน้อยกว่าV ออกไป ดังนั้นจะได้คอร์ดที่สำคัญคือ I , V , I ซึ่งตามทฤษฎีแชงเคอร์

โครงหลักของกุญแจเสียง มีวิธีการวิเคราะห์โครงหลักของกุญแจเสียงโดยกล่าวว่าเป็นการหาโครงหลักของกุญแจเสียงจะต้องพิจารณากุญแจเสียงหลักก่อนเป็นสำคัญกุญแจเสียงที่เปลี่ยนไปอยู่ในกุญแจเสียงนั้น มักจะมีการเน้นเคเดนส์ในกุญแจเสียงใหม่ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

การวิเคราะห์โครงหลักของกุญแจ

C	Am	E	A	F#m	D	A	D
C		E	A		D	A	D
C					(D)		D

มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงจาก C major ไป D Major อันดับแรกของการวิเคราะห์ลองปัจจัยเสี่ยงที่สำคัญที่น้อยที่สุดออกไปได้แก่ A ไมเนอร์ซึ่งเป็นกุญแจเสียงร่วมของ C เมเจอร์และ F#m ซึ่งเป็นกุญแจเสียงร่วมของ A เมเจอร์ ก็จะได้ C , E , A , D , A , D ในที่สุด C , A , D , A , D ในขั้นตอนสุดท้ายจะต้องตัดกุญแจเสียง A ซึ่งเป็นดอมินันท์ของ D ออกไป มิฉะนั้นจะเหลือกุญแจเสียงที่สำคัญที่สุดคือ C ไป D

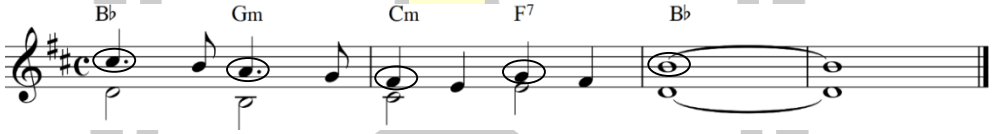
การสร้างฉากหลังด้วยเทคนิคเคาน์เตอร์ไลน์ และการใช้โน้ตนอกคอร์ด เคาน์เตอร์ไลน์ (Counter Line) หรือ เคาน์เตอร์เมโลดี (Counter Melody) จัดเป็นเสียงประสานอีกชนิดหนึ่งที่ถูกสร้างขึ้น ควบคู่ไปกับทำนองหลัก เคาน์เตอร์เมโลดีสามารถเคลื่อนทำนองขึ้นหรือเคลื่อนลงก็ได้ ตามภาพประกอบ 2.50 ดังนี้

ภาพประกอบ 2. 50 เคาน์เตอร์ไลน์ (Counter Line)

ที่มา: สมชาย รัศมี , 2559: 105

การใช้โน้ตนอกคอร์ดในการประสาน 2 แนว

กรณีที่โน้ตนอกคอร์ด อยู่ในตำแหน่งของจังหวะสำคัญในห้องเพลงจังหวะที่ 1 โน้น ที่สำคัญควรจะต้องวางเป็นแนวประสานที่ 2 คือใช้โน้ตเสียงยาวครอบคลุมวลีนั้น โดยที่อิทธิพลของคอร์ดรวมไปถึงการเริ่มต้นด้วยโน้ตคู่ประสานที่เป็นโน้ตนอกคอร์ดทั้งสองแนวตั้ง ตามภาพประกอบ 2.51 ดังนี้



ภาพประกอบ 2. 51 โน้ตนอกคอร์ด

ที่มา: สมชาย รัศมี, 2559: 112

กรณีที่โน้ตนอกคอร์ดนั้นอยู่ในจังหวะที่ไม่สำคัญโน้ตผ่านเมื่อทำนองแดนไปโน้ตนอกคอร์ดที่เกิดขึ้นนั้นทำให้ทำนองหลักสามารถประสานกันกับโน้ตนอกคอร์ดในแนวประสานได้ตลอดเวลาถือว่าเป็นโน้ตผ่านมิฉะนั้นอาจหลีกเลี่ยงการใช้โน้ตนอกคอร์ดแนวประสานได้ด้วยการยืดค่าโน้ตให้ยาวขึ้นตามภาพประกอบ 2.52 ดังนี้

ภาพประกอบ 2. 52 โน้ตนอกคอร์ด

ที่มา: สมชาย รัศมี, 2559: 113

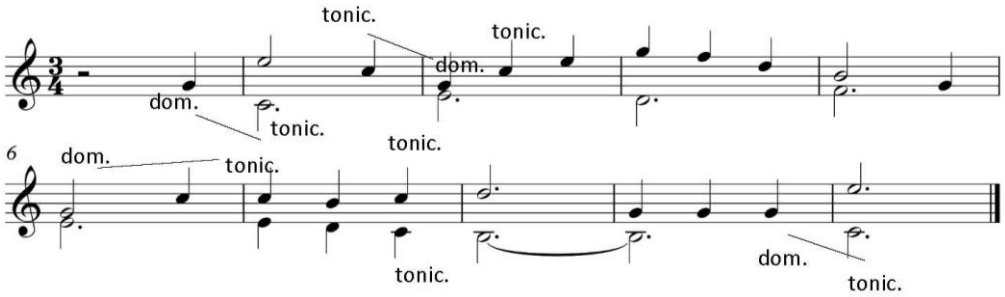
แลนซ์ บอสแมน (Lance Bosman, 1978) ได้กล่าวว่า โหมดเป็นกลุ่มโน้ตที่มีมายาวนานถูกแยกออกเป็นบันไดเสียงครั้งแรก บันไดเสียง (Scale) ถือว่าเป็นโครงสร้างที่เก่าแก่ที่สุดในดนตรี

ตะวันตก มีบทบาทสำคัญในเพลงพื้นบ้านและมักนำมาใช้เป็นเพลงเกิดขึ้นเป็นบางครั้ง ในศตวรรษที่ 20 ต่อไปนี้เริ่มมีโทนเสียงสมัยใหม่ เรียกว่า โฮโทน สเกล (Whole-tone scale) เป็นบันไดเสียงที่มีระยะห่างกัน 1 เสียงเต็ม และหลังจากนั้นเริ่มมีบันไดเสียง เพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) ทั้งสองแบบมีการนำมาใช้ในท่วงทำนอง และแพร่หลายในยุโรปและตะวันออก

บันไดเสียงต้นแบบถูกสร้างขึ้นในยุโรปที่ใช้ในบทเพลงสวดในโบสถ์โดยร้องพร้อมเพียงกัน รูปแบบการร้องเพลงทางศาสนาในช่วงยุคที่มีการนำโหมดมาใช้ โดยโหมด ไอโอเนียน (Ionian หรือโหมดเมเจอร์) และ เอโอเลียน (Aeorian หรือโหมดไมเนอร์) ซึ่งสองโหมดนี้ เป็นพื้นฐานสำหรับบทเพลงพื้นบ้าน และเป็นองค์ประกอบของการแต่งเพลงที่มีความสำคัญ ส่วนโหมดที่นำมาใช้แต่งเพลงสไตล์ฟลาเมงโก คือโหมด ฟริเจียน

บันไดเสียงเมเจอร์ (Major scale) เป็นบันไดเสียงที่มีกฎตายตัวคือ ตัวที่ 3 – 4 และตัวที่ 7 – 8 มีระยะห่างกันครึ่งเสียง ตัวที่1 และตัวที่ 8 มีระยะห่างกัน 1 ช่วงคู่แปด (1 Octave) และมักจะมาคู่กับบันไดเสียงอีกชนิดหนึ่ง คือ บันไดเสียงไมเนอร์ (minor scale)

สิ่งที่สำคัญที่สุดของบันไดเสียงเมเจอร์คือ โน้ตตัวแรก (Tonic) เป็นโน้ตที่สำคัญในบันไดเสียง มักจะใช้โน้ตตัวที่ห้า (Dominant) ในการเริ่มทำนอง เพื่อเข้าหาโน้ตโทนิคซึ่งมีความสัมพันธ์ระหว่างทำนอง โดยขึ้นต้นทำนองด้วย โน้ตดอมินันท์ ในแนวทำนอง และต่อด้วยโน้ตโทนิคในแนวเบส ยิ่งเป็นการทำให้เพลงมีชีวิตชีวามากขึ้น ตามภาพประกอบ 2.53 ดังนี้

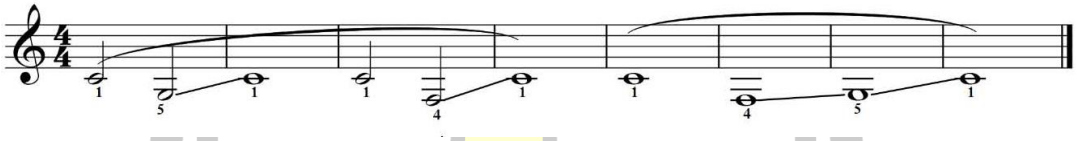


ภาพประกอบ 2. 53 การเคลื่อนที่โน้ตดอมินันท์เข้าหาโน้ตโทนิค

ที่มา: Lance Bosman, 2561: 6

สิ่งที่สำคัญเราควรสังเกตโน้ตลำดับที่ 4 ของ บันไดเสียงเมเจอร์ คือ ซับดอมินันท์ (Subdominant) และก้าวกระโดดทำนองไปหาโทนิค แต่ส่วนมากจะอยู่แนวล่างที่เป็นแนวเบส ในตัวอย่างนี้ เป็นการใช้โน้ตดอมินันท์ ในแนวล่างก่อน แล้วจึงเคลื่อนไปหาโทนิค จากนั้นมีการใช้ซับดอมินันท์ เข้าหาตัวโทนิค แล้วจบด้วยโน้ตทั้งสามที่กล่าวเรียงตามกันเป็นลำดับสุดท้าย และจบแบบสมบูรณ์

การสร้างทำนองของบันไดเสียงเมเจอร์และบันไดเสียงเพนทาโทนิค บันไดเสียงเมเจอร์ (Major Scale) เป็นบันไดเสียงพื้นฐานของบันไดเสียงชนิดอื่น โดยมีระยะห่างของเสียงที่แน่นอน จะให้ความรู้สึกสนุกสนาน ผ่อนคลาย มากกว่าบันไดเสียงไมเนอร์ (minor scale) ที่ทำให้มีความรู้สึกเศร้า หดหู่ เพื่อเป็นแนวทางในการเรียบเรียงแนวเบส (แนวล่าง) สิ่งที่สำคัญเราควรสังเกตโน้ตลำดับที่ 4 ของ บันไดเสียงเมเจอร์ คือ ซับดอมินันท์ (Subdominant) และก้าวกระโดดทำนองไปหาโทนิค แต่ส่วนมากจะอยู่แนวล่างที่เป็นแนวเบส ในตัวอย่างนี้ เป็นการใช้โน้ตดอมินันท์ ในแนวล่างก่อน ห้องที่ 1 แล้วจึงเคลื่อนไปหาโทนิค ในห้องที่ 2 จากนั้นมีการใช้ซับดอมินันท์ ห้องที่ 3 เข้าหาโทนิค ในห้องที่ 4 แล้วจบด้วยโน้ตทั้งสามที่กล่าวเรียงตามกันเป็นลำดับสุดท้าย ในห้องที่ 6 – 8 จบแบบสมบูรณ์ ตามภาพประกอบ 2.54 ดังนี้



ภาพประกอบ 2. 54 การสร้างทำนองบันไดเสียงเมเจอร์

ที่มา: Lance Bosman, 2561: 6

การสร้างทำนองโดยใช้ บันไดเสียงเพนทาโทนิค บันไดเสียงเพนทาโทนิค คือ บันไดเสียงที่มีอยู่ 5 โน้ต เพนทาโทนิคใช้ได้ทั้ง บันไดเสียงเมเจอร์ และบันไดเสียงไมเนอร์ มีบทเพลงพื้นเมืองแบบตะวันออกและเพลงอื่นๆ นำบันไดเสียงนี้มาใช้ค่อนข้างมาก มีการใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิค ตามภาพประกอบ 2.55 ดังนี้

ภาพประกอบ 2. 55 บันไดเสียงเพนทาโทนิค

ที่มา: Lance Bosman, 2561: 9

ต้องรู้ก่อนว่า เพนทาโทนิคมีระยะห่างของโน้ตมีกี่เสียง ในตัวอย่างนี้ มีการวางโน้ตที่แตกต่างกันระหว่าง เพนทาโทนิค คีย์ G และ เพนทาโทนิค คีย์ A โดยเริ่มโน้ตโทนิคห่างกัน 1 เสียง แต่ระยะห่างของโน้ตเท่ากัน เพลงพื้นบ้านส่วนใหญ่นำบันไดเสียงนี้มาเรียบเรียงเสียงประสาน

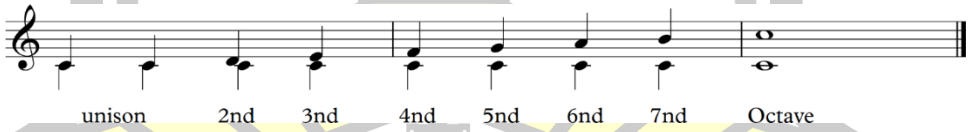
การสร้างขั้นคู่เสียงสำหรับกีตาร์

แลนซ์ บอสแมน (Lance Bosman, 1978) การสร้างทำนองประสาน ถ้าเริ่มต้นด้วยโน้ตตัวแรก แล้วมีตัวประสาน มันจะมีการใช้ทำนองที่กลมกลืนไม่กระโดดมากนัก ฟังแล้วรู้สึกสบายไม่ขัดหู ให้ความรู้สึกผ่อนคลาย ในแต่ละขั้นคู่ก็มีความแตกต่างกันออกไป สามารถสร้างอารมณ์ของบทเพลงมีหลากหลายอรรถรส โน้ตบนคอกีตาร์สามารถสร้างขั้นคู่ได้อย่างง่ายดาย บางขั้นคู่วางอยู่ในตำแหน่งเสียงที่ไม่ลงตัวทำให้ผู้ฟังรู้สึกไม่ผ่อนคลายในทำนองที่ฟัง หรือรู้สึกกระวนกระวายใจ คุณภาพของเสียงที่ดีควรอยู่ในช่วงเสียง (Range) ที่เหมาะสม ตามแนวประสานทำนองด้วยระยะทางของทำนองที่เรียกว่าขั้นคู่ (Intervals) ขั้นคู่เสียงจากโน้ตล่างไปจนถึงโน้ตด้านบน ในบันไดเสียงของ C major ระยะห่างของโทนิคและดอมินันท์ เป็นเสียงที่ค่อนข้างกว้าง คือ C - G มีความกว้างของช่วงเสียง คือ คู่ 5 ดอมินันท์ ตามภาพประกอบ 2.56 ดังนี้

ภาพประกอบ 2. 56 บันไดเสียง C เมเจอร์

ที่มา: Lance Bosman, 2561: 11

ขั้นคู่เสียงใน C Major สังเกตขั้นคู่ที่มีลำดับของโน้ต C และมีการเพิ่มโน้ตจากบันไดเสียงของ C Major ตามภาพประกอบ 2.57 ดังนี้

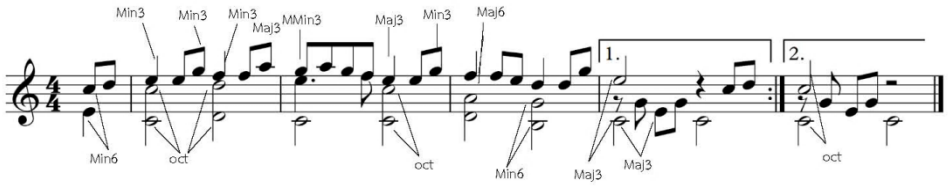


ภาพประกอบ 2. 57 ลำดับของขั้นคู่ บันไดเสียง C เมเจอร์

ที่มา: Lance Bosman, 2561: 11

ขั้นคู่เสียงที่กลมกล่อมและฟังสบาย สามารถสร้างขั้นคู่เสียงได้โดยใช้คู่ 3 และ คู่ 6 มากกว่าการใช้คู่ 5 เนื่องจากมีช่วงเสียงกว้างเกินไป อาจมีการใช้ขั้นคู่ 3 และ ขั้นคู่ 6 สลับกันกับทำนองแนวบนและแนวล่าง ในการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์ในเยอรมัน ที่เป็นเพลงพื้นบ้านแบบดั้งเดิม มักใช้ทำนองสูงขึ้นตามลำดับ แต่อยู่ในช่วงเสียงที่เหมาะสม ตามภาพประกอบ 2.58 การสร้าง

เสียงที่กลมกลืน มักใช้ขั้นคู่ในจังหวะหนัก แนวล่างให้ขั้นคู่ยูนิซัน (Unison) พร้อมกับแนวบนโดยใช้คู่ 3 มักถูกใช้ในช่วงเริ่มต้น และตอนจบ เพื่อให้มีการจบแบบสมบูรณ์ ด้วยโน้ตโทนิค ดังนี้



ภาพประกอบ 2. 58 เพลงพื้นบ้านดั้งเดิมในเยอรมันของ Muss ich Denn (Must I Then)

ที่มา: Lance Bosman, 2561: 14

การสร้างขั้นคู่ 2 เมเจอร์ และ 2 ไมเนอร์ จนถึงช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 19 มีการใช้ขั้นคู่นี้ โดยปกติแล้วขั้นคู่นี้ไม่มีความกลมกลืน เป็นขั้นคู่เสียงที่ไม่สมบูรณ์ และให้ความสำคัญน้อย ไม่เหมือนกับการใช้คู่ 3 และคู่ 6 แม้กระทั้งคู่ 8 เช่นเดียวกัน ดังตัวอย่างที่ 2.59 เป็นการเกลาจากคู่ 2 มายังคู่3 เพื่อให้ทำนองไม่ซับซ้อนมากจนเกินไป

ภาพประกอบ 2. 59 การสร้างขั้นคู่ 2

ที่มา: Lance Bosman, 2561: 16

การทรานสโพสคีย์ (Transpost) สำหรับกีตาร์ การปรับคีย์เพลงให้สูงขึ้นหรือต่ำลง ตามความต้องการของนักแต่งเพลง ซึ่งเป็นเทคนิคหนึ่งของนักดนตรีที่สามารถเปลี่ยนคีย์เพลงได้อย่างรวดเร็ว เพื่อให้นักร้องสะดวกต่อการร้องเพลง ในบางบทเพลงมีการใช้คีย์ที่ไม่สะดวกต่อการบรรเลง จึงอาจปรับเปลี่ยนคีย์ให้มีการบรรเลงที่ง่ายขึ้น ตามภาพประกอบ 2.60 ดังนี้

ภาพประกอบ 2. 60 ทำนอง ในคีย์ C

ที่มา: Lance Bosman, 2561: 31

ในขณะที่ทำนองในตัวอย่างนั้น เคลื่อนที่ในแนวต่ำ ทำให้เป็นอุปสรรคต่อนักร้อง ในวลีที่ 3 และ 4 เป็นทำนองเสียงที่ต่ำไม่สะดวกต่อการร้อง มิฉะนั้นควรจะมีการปรับเปลี่ยนทำนองให้ยกทำนองสูงขึ้น ตามภาพประกอบ 2.61 ดังนี้

ภาพประกอบ 2. 61 การทรานสโพสเสียง

ที่มา: Lance Bosman, 2561: 31

จากก่อนหน้านั้น มีการใช้ทำนองในคีย์ C จึงถูกปรับเปลี่ยนทำนองสูงขึ้น 5 เสียง แต่อยู่ในบันไดเสียง C Major สิ่งนี้เป็นส่วนสำคัญอย่างมากสำหรับนักเรียบเรียง โดยขึ้นอยู่กับนักเรียบเรียงเสียงประสาน

การเลือกคีย์สำหรับกีตาร์ (Key Signatures)

แลนซ์ บอสแมน (Lance Bosman, 1978) การเลือกใช้คีย์เพลงสำหรับกีตาร์ โดยส่วนใหญ่บทเพลงสมัยนิยม (Popular Song) มีการเลือกใช้คีย์ที่แตกต่างกันออกไป ถ้าเป็นคีย์ตระกูลเมเจอร์ส่วนใหญ่จะใช้คีย์ D, A, E, F, Bb และ Eb ดังตารางที่ เป็นคีย์ที่กำหนดให้ใช้ในกีตาร์ที่ได้รับการนิยมเป็นอย่างมาก ตามตาราง 2.1 ดังนี้

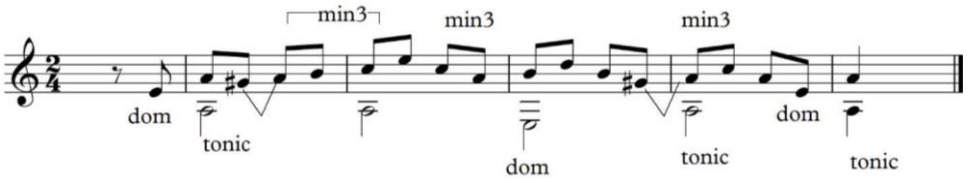
ตาราง 2. 1 การเลือกคีย์สำหรับกีตาร์

Key signature	-	♯	♯♯	♯♯♯	♯♯♯♯	♭	♭♭	♭♭♭
Key note	C	G	D	A	E	F	Bb	Eb

การใช้คีย์ไมเนอร์ (minor key)

ในช่วงศตวรรษที่ 17 ที่มีบันไดเสียงเมเจอร์ ซึ่งเป็นโหมดหลักสำหรับองค์ประกอบดนตรีตะวันตก และจากนั้นเริ่มมีการใช้คีย์ไมเนอร์มากขึ้น มีการใช้ระบบโน้ต 1เสียง และครึ่งเสียง ที่สำคัญระบบจะแยกแยะระหว่างช่วงคอร์ดและคอร์ดระหว่างโน้ตกลาง เป็นที่รู้จักกันในชื่อ ไดอาโทนิค (Diatonic) ซึ่งเป็นแหล่งรวมของฮาร์โมนิค ใช้สำหรับนักแต่งเพลง และก็ไม่นิยมใช้ในช่วงศตวรรษที่ 19 สิ่งนี้อาจจะยังไม่ได้กล่าวว่า ส่วนประกอบของคีย์ไมเนอร์ คือปกติแล้วธรรมชาติของไมเนอร์จะให้ความรู้สึกแบบอารมณ์เศร้า ด้วยจังหวะที่กระปรี้กระเปร่า และมีการใช้อาร์เพจจิโอ (Arpeggio)

อย่างรวดเร็วและ การเดินทำนองส่วนใหญ่ ไม่ทำเป็นต้องเศร้าอย่างเดียว มันขึ้นอยู่กับผู้แต่งว่าจะให้อยู่ลักษณะแบบไหน ทำนองไมเนอร์ สามารถทำให้โรแมนติคได้ ซึ่งไมเนอร์ที่จริงแล้วมาจากโหมดเอโอเลียน (Aeolian) ทำนองอาจจะอยู่ในระยะห่างคู่ 3 ไมเนอร์จะเป็นการประสานทำนองที่สวยงาม ตามภาพประกอบ 2.62 ดังนี้



ภาพประกอบ 2. 62 ทำนองไมเนอร์ จากบทเพลง Ecossaise

ที่มา: Lance Bosman, 2561: 46

รูปแบบพื้นฐานของ ฟิงเกอร์สไตล์ (Finger Style)

เลา มานซิ (Lou Manzi, 2010) ได้กล่าวว่า ฟิงเกอร์สไตล์ (หรือการเล่นกีตาร์ด้วยนิ้ว) ขึ้นอยู่กับคอร์ด คอร์ด คือ กลุ่มโน้ต สามตัวหรือมากกว่าหนึ่งโน้ต (ที่มักจะกลมกลืนกัน) เล่นบนกีตาร์ ฟิงเกอร์สไตล์ เรามักเล่นคอร์ดเป็น อาร์เพจจิโอ (Arpeggio) ในอาร์เพจจิโอนั้น มีโน้ตของคอร์ดจะเล่นทีละโน้ตของรูปแบบฟิงเกอร์สไตล์ขั้นพื้นฐาน ถึงแม้จะมีการใช้ อาร์เพจจิโออย่างง่ายๆ สำหรับเพลงที่มีดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniments) และทำนอง (Melody) ขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้เรียบเรียง แต่นักแต่งเพลงที่มีความคิดสร้างสรรค์ก็ยังใช้มันเป็นพื้นฐานในการเรียบเรียง เพื่อใช้ในการบรรเลงในสไตล์ของตัวเอง

เป็นการเกาคอร์ดแบบอาร์เพจจิโอที่ง่ายที่สุด เมื่อเล่น p-i-m-a อาร์เพจจิโอ โดยใช้มือขวาให้วางนิ้ว p i m a ตามสายกีตาร์ นิ้วโป้ง (P) อยู่สาย 4 นิ้วชี้ (i) อยู่สาย 3 นิ้วกลาง (m) อยู่สาย 2 นิ้วนาง (a) อยู่สาย 1 และย้อนกลับไปยังสายที่นิ้ว p ทำอีกครั้งในจังหวะต่อไป โดยมือขวามีสัญลักษณ์มือขวา มีดังนี้ โป้ง (P) ชี้ (i) กลาง (m) นาง (a) เป็นต้น ตามภาพประกอบที่ 2.63 ดังนี้

ภาพประกอบ 2. 63 การเกาคอร์ดแบบอาร์เพจจิโอ

ที่มา : Lou Manzi, 2010: 22

ฝึกตัวอย่างเหล่านี้อย่างช้าๆในตอนแรก เมื่อคุณรู้สึกคล่องแคล่วแล้ว ควรเพิ่มความเร็วขึ้นเรื่อยๆ ให้แน่ใจว่าได้จังหวะ (ความเร็ว) คงที่และทำให้โน้ตดังอย่างสม่ำเสมอ นิ้วมือขวาของคุณควรดีดสายด้วยระดับเสียงที่เท่ากันในแต่ละโน้ต กดนิ้วมือซ้ายค้างไว้และปล่อยให้โน้ตค้าง

สังเกตการใช้ ฟิงเกอร์สไตล์ ในตัวอย่างเหล่านี้ โน้ตเบสที่เล่นด้วยนิ้วหัวแม่มือของมือขวา (p) จะดีดลงส่วนโน้ตตัวอื่นจะดีดขึ้น ทำให้ง่ายต่อการหาลายเบสและทำให้แยกได้ชัดเจน ข้อสังเกตคือ มีการดีดโน้ตเบสกี่แบบ มีสองการดีด: ตัวแรกจะขึ้นและตัวสองจะลง แสดงให้เห็นว่าลายเบสแตกต่างจากโน้ตตัวอื่นๆ แต่ยังแสดงให้เห็นว่ามันเหมาะกับจังหวะโดยรวม อย่างไรก็ตามโดยปกติจะเล่นครั้งแรกในกลุ่มของโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น

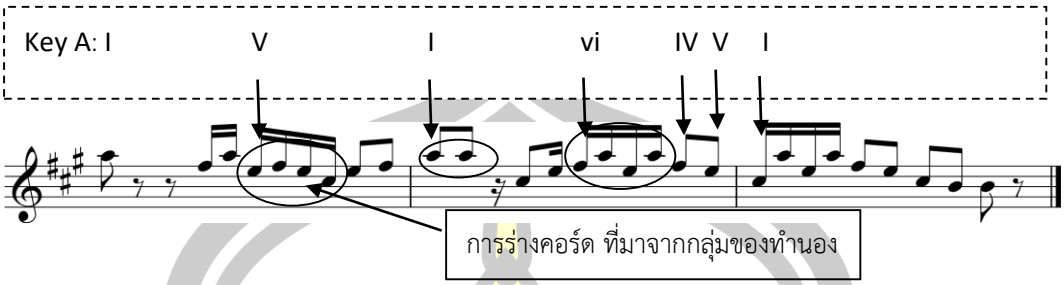
สรายุทธ อัมโร (2543) ได้กล่าวถึงหลักการเรียบเรียงเสียงประสานไว้ดังนี้

1) การประสานเสียง (Harmonization)

การประสาน เป็นส่วนสำคัญ หลังจากการสร้างทำนองเกิดขึ้นแล้ว ผู้เรียบเรียงจะต้องวางคอร์ดไว้บนตำแหน่งที่เหมาะสม กับ Melody line และใช้คอร์ด Progression โดยแบ่งหัวข้อการประสานเสียง มีหลักการอยู่ 6 ประเภท ดังนี้ 1) คอร์ดบนบันไดเสียง (Diatonic Harmonic) 2) คอร์ดนอกบันไดเสียง (Chromatic Harmony) 3) เบสไลน์ Bass Line Harmony 4) โน้ตเสียงค้าง (Pedal Tone Harmonization) 5) การประสานทำนองรอง (Counter Melody Harmonization) 6) การประสานคอร์ด (Chordal Harmonization) เป็นต้น จึงอธิบายในแต่ละหัวข้อ ดังต่อไปนี้

1.1) คอร์ดบนบันไดเสียง (Diatonic Harmonic) เป็นคอร์ดในบันไดเสียง ที่จะเกิดขึ้นว่ามีคอร์ดชนิดใดบ้าง ยกตัวอย่างต่อไปนี้เป็นการแสดงให้เห็นความกลมกลืนของคอร์ด การเรียบเรียงเสียงได้ใช้บันไดเสียง A Major ซึ่งมีอยู่ 7 คอร์ด ดังนี้ A, Bm, C#m, D, E7, F#m และ G#dim ในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลง นกเขาขะแมร์

กลุ่มของทำนองในตัวอย่างต่อไปนี้ เป็นการแสดงให้เห็นถึงการประสานคอร์ดใน บันไดเสียง A Major ซึ่งประกอบไปด้วยคอร์ด I, V, vi, IV and I, ตามลำดับ สิ่งนี้คือรูปแบบของเพอร์เฟค เคเดนส์ (Perfect Cadence V – I) ในการเรียบเรียง ควรจะมีการร่างคอร์ดโดยให้มาจากกลุ่มของทำนอง ที่มาจากคอร์ด ตามภาพประกอบ 2.64 ดังนี้



ภาพประกอบ 2. 64 รูปร่างของคอร์ด (Sketching of Chord)

ที่มา : สรายุทธ อัมโร, 2543 : 60

1.2) คอร์ดนอกบันไดเสียง (Chromatic Harmony)

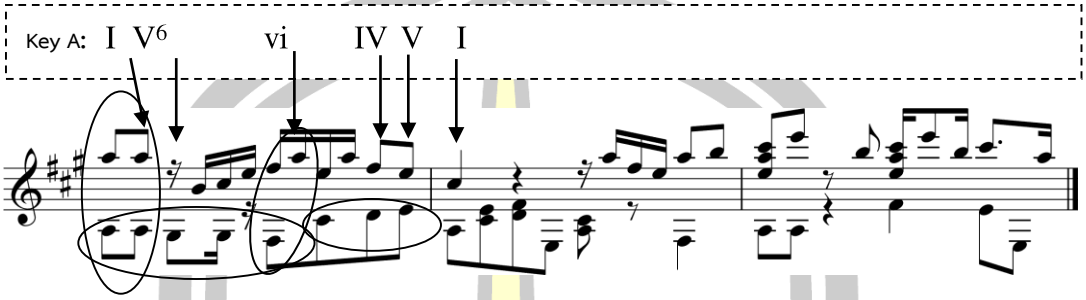
คอร์ดนอกบันไดเสียง เป็นการเรียบเรียง ที่ทำให้บทเพลงมีความน่าสนใจ แต่เสียงประสานสามารถสร้างขึ้นด้วยคอร์ด แต่การเรียบเรียงเสียงประสานจะสามารถสร้างท่วงทำนองรอง (Counter Melody) ได้ การประสานเสียงเป็นสิ่งที่สำคัญ เนื่องจากการเรียบเรียงต้องมีการพัฒนาทำนองรอง เพื่อให้มีความสอดคล้องกับคอร์ดนอกบันไดเสียง ในตัวอย่างนี้จะเป็นการสร้างคอร์ดขึ้นมาให้ครบห้อง โดยผู้เรียบเรียงสามารแทรกคอร์ดโดยการใช้คอร์ดผ่าน (Passing Chord) ของบันไดเสียง A Major ตัวอย่างเช่น คอร์ด C#7 และ G#7 ไม่ได้อยู่ในรูปคอร์ดของ A Major C#7 เป็นดอมินันท์ (V) ของบันไดเสียง F#m (V/vi) ซึ่งใกล้เคียงกับ คอร์ด F#m ตามภาพประกอบ 2.65 ดังต่อไปนี้

ภาพประกอบ 2. 65 คอร์ดนอกบันไดเสียง

ที่มา : สรายุทธ อัมโร, 2543: 62

1.3) เบสไลน์ (Bass Line Harmony) นอกจากเสียงประสาน (Harmony) และ ทำนองรอง (Counter melody) เบสไลน์ เป็นแนวคิดอื่นๆ เพื่อสร้างทำนองรอง (Counter melody) ในการเรียบเรียงเสียงประสาน สำหรับเพลงไทยดั้งเดิม ตามภาพประกอบ 2.66 แนวเบส

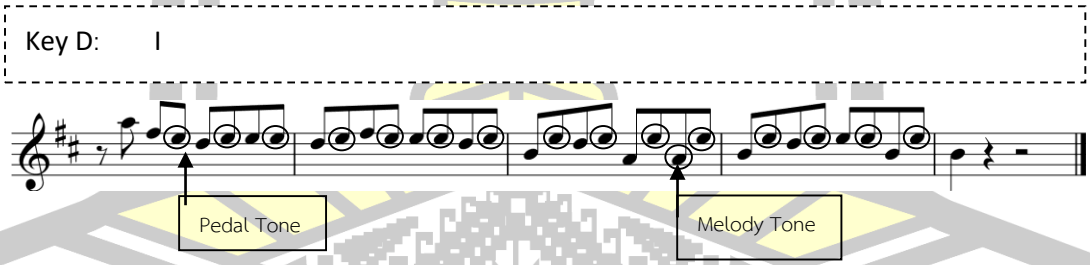
ในแนวล่างขณะที่จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) ในตัวอย่างนี้ ทำนองแนวบนและแนวล่างมีการโต้ตอบกัน ตามภาพประกอบ 2.66 ดังนี้



ภาพประกอบ 2. 66 เบสไลน์ ฮาร์โมนี (Bass Line Harmony)

ที่มา : สรายุทธ อัมโร, 2543: 64

1.4) การประสานโน้ตเสียงค้าง (Pedal Tone Harmonization – ตัวย่อ Ped) ซึ่งเป็นโน้ตนอกคอร์ดที่ถูกเล่นซ้ำ หรือถูกลากเสียงยาวไว้บนจังหวะเบา และบนจังหวะเน้นอย่างต่อเนื่องในแนวหนึ่ง เหมือนเสียงยังค้างอยู่ ให้อารมณ์เหมือนใช้เท้าเหยียบแพดเดิ้ลเปียโน ในขณะที่แนวอื่นๆ เล่นทำนองที่ไปเรื่อยๆอย่างอิสระ โน้ตเสียงค้างนี้เป็นโน้ตนอกคอร์ดที่ไม่ต้องการโน้ตเกลาและจะเกิดในบทเพลงที่มีมากกว่า 1 แนว ตามภาพประกอบ 2.67 ดังนี้ (สรายุทธ อัมโร, 2543)



ภาพประกอบ 2. 67 โน้ตเสียงค้าง (Pedal Tone Harmonization)

ที่มา : สรายุทธ อัมโร, 2543: 121

1.5) การประสานทำนองรอง (Counter Melody Harmonization)

สรายุทธ อัมโร (2543) ได้กล่าวไว้ว่า การเรียบเรียงเสียงประสาน มีการใช้เทคนิคในการเรียบเรียงในส่วนต่างๆ โดยจากการสร้างทำนองรอง ตามภาพประกอบ 2.68 สำหรับการ

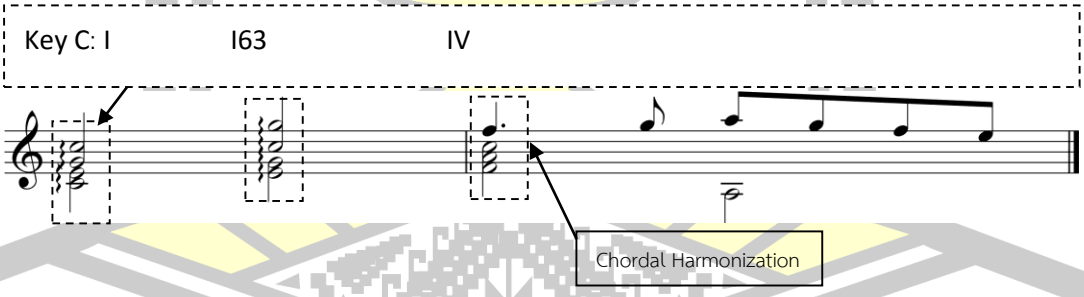
ประสานใน 2 ประโยค (Phrase) ในการสร้างทำนองนั้น การประสานจะต้องทำนองอยู่แล้ว ตามภาพประกอบ 2.68 ดังนี้

ภาพประกอบ 2. 68 การประสานทำนองรอง (Counter melody harmonization)

ที่มา : สรายุทธ อัมโร, 2543: 88

1.6) การประสานคอร์ด (Chordal Harmonization)

การเรียบเรียงเสียงประสานมาจากการสร้างคอร์ด ในตัวอย่างบทเพลงแขกต่อยหม้อ ของ อาจารย์ นลิน โกเมนตระการ เขาใช้คอร์ด C Major ในห้องแรก คอร์ด F Major ในห้องที่ 2 การประสานคอร์ด ซึ่งคอร์ดฮาร์โมนิค (Harmonic Chord) ไม่ค่อยพบในการเรียบเรียงของบทเพลงนี้ ในตัวอย่างนี้ ได้พบคอร์ดประสานเป็นการวางคอร์ดที่ทำให้เห็นพเลกัลเคเดนส์ (Plagal Cadence) ตามภาพประกอบ 2.69 ดังนี้



ภาพประกอบ 2. 69 การประสานคอร์ด (Chordal Harmonization)

ที่มา : สรายุทธ อัมโร, 2543: 69

2) พื้นผิวของทำนอง (Texturing)

การเรียบเรียงเสียงประสาน จำเป็นต้องมีพื้นผิวของทำนองเกิดขึ้น เพื่อที่จะให้บทเพลงมีความน่าสนใจอย่างมาก จึงแบ่งออกเป็น 6 ลักษณะดังนี้ 1) พื้นผิวของคอร์ด (Chordal Texture) 2) พื้นผิวทำนองรอง (Counter Melody Texture) 3) พื้นผิวของขั้นคู่เสียง (Interval Texture)

4) พื้นผิวของเบสไลน์ (Bass Line Texture) 5) พื้นผิวของอาร์เพจจิโอ (Arpeggio Texture) พื้นผิวของเสียงค้าง (Pedal Tone Texture) เป็นต้น จึงอธิบายการใช้พื้นผิวของทำนอง แต่ละหัวข้อดังต่อไปนี้

2.1) พื้นผิวของคอร์ด (Chordal Texture)

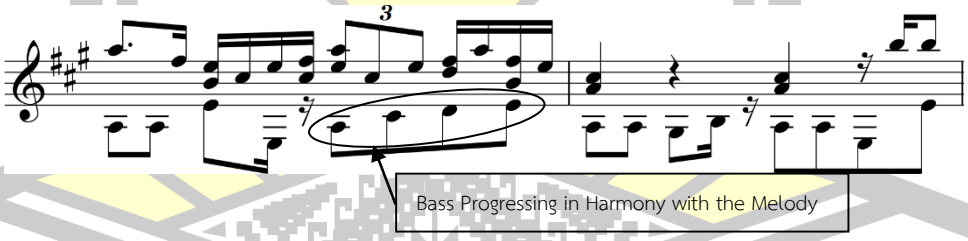
สรายุทธ อัมโร (2543) ได้กล่าวว่า พื้นผิวของคอร์ด คือ การสร้างโมโลดิก ไลน์ (Melodic Line) และการวางคอร์ดและโน้ตพร้อมกัน โดนตามความต้องการของผู้แต่ง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการเรียบเรียงเสียงประสาน ตามภาพประกอบ 2.70 ดังนี้

ภาพประกอบ 2. 70 พื้นผิวของคอร์ด (Chordal Texture)

ที่มา : สรายุทธ อัมโร, 2543: 65

2.2) พื้นผิวทำนองรอง (Counter Melody Texture)

การเรียบเรียงสียงประสาน ควรจะสร้างทำนองรองเพื่อเป็นการประสานทำนอง ในแนวล่างนั้นอาจจะเรียกเป็นแนวเบส (Bass Progression) ตามภาพประกอบ 2.71 ดังนี้



ภาพประกอบ 2. 71 พื้นผิวทำนองรอง (Counter melody Texture)

ที่มา : สรายุทธ อัมโร, 2543: 66

2.3) พื้นผิวของขั้นคู่ (Interval Texture)

การนำขั้นคู่เสียงมาใช้ เช่น ขั้นคู่ 3 และ ขั้นคู่ 6 เพื่อใช้ การประสานเสียงของทำนอง การเรียบเรียงเพื่อให้เกิดความสบายต่อผู้เล่น นอกเหนือจากการใช้ขั้นคู่ โดยทั่วไปพบในบทเพลงของกีตาร์คลาสสิค ตามภาพประกอบ 2.72 ดังนี้

ภาพประกอบ 2. 72 พื้นผิวขั้นคู่ (Interval Texture)

ที่มา : สรายุทธ อัมโร, 2543: 74

2.4) เบสไลน์ (Bass Line Texture)

การเรียบเรียง สามารถใช้ เบสไลน์ เป็นเหมือนลักษณะการเดินทำนองรอง (Counter Melody) เมื่อเราฟังทำนองที่เกิดขึ้นแล้วเราสามารถรับรู้ได้ว่า เป็นทำนองสอดแทรกมา จึงเรียกว่า เบสไลน์ (Bass Line) ตามภาพประกอบ 2.73 ดังนี้

ภาพประกอบ 2. 73 พื้นผิวเบสไลน์ (Bass Line Texture)

ที่มา : สรายุทธ อัมโร, 2543: 75

2.5) พื้นผิวอาร์เพจจิโอ (Arpeggio Texture)

การเรียบเรียงอีกอย่างหนึ่ง ในการเล่นคอร์ดแบบอาร์เพจจิโอ หรือการกระจายคอร์ด (1-3-5) แต่ก็ต้องมีการสร้างคอร์ดขึ้นมาก่อน ตามภาพประกอบ 2.74 ดังต่อไปนี้

ภาพประกอบ 2. 74 พื้นผิวอาร์เพจจิโอ (Arpeggio Texture)

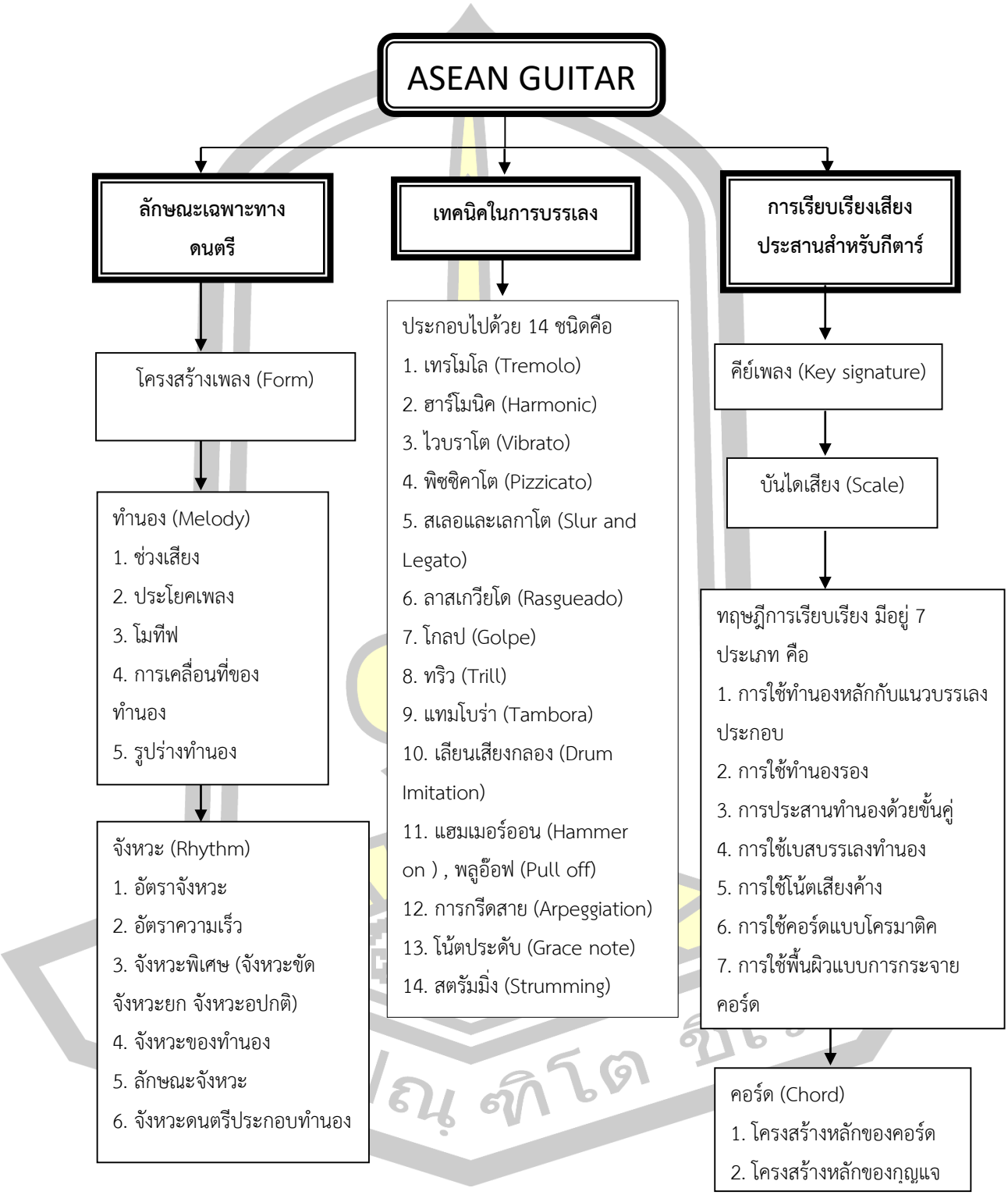
ที่มา : สรายุทธ อัมโร, 2543: 85

สรุป

จากการศึกษาหลักการเรียบเรียงและการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์ ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์นั้น อันดับแรกที่สำคัญคือการเลือกบันไดเสียง (Scale) เพราะบทเพลงที่ไพเราะขึ้นอยู่กับคีย์เพลง และการเลือกใช้คอร์ดที่ไม่ยาก เน้นให้มีการเล่นแบบสายเปิด (Open String) จะทำให้ผู้บรรเลงเล่นง่ายขึ้น แต่ทั้งนี้ก็ต้องขึ้นอยู่กับความสามารถของเครื่องดนตรีด้วยว่า มีขีดจำกัดในเรื่องของพิสัย (Range) ว่ามีเสียงกว้างขนาดไหน ผู้เรียบเรียงจะต้องมีความรู้ของทฤษฎีพอสมควร และสามารถนำมาประยุกต์บทเพลงผู้อื่น หรือของตนเองให้เป็นสไตล์ของผู้แต่ง ในการวิเคราะห์อาจจะมีการวิเคราะห์หลายด้าน การวิเคราะห์ตามทฤษฎีดนตรีตะวันตกสามารถสรุปการวิเคราะห์ได้ 3 ด้าน ได้แก่ โครงสร้างเพลง (Form) การวิเคราะห์ทำนอง (melody) จังหวะ (Rhythm) เป็นต้น การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์คลาสสิคมีทฤษฎีการเรียบเรียงอยู่ 2 ด้านคือ การใส่ประสานเสียง (Harmonization) และพื้นผิวของทำนอง (Texturing) เป็นต้น ดังนั้นผู้วิจัยจึงสุปการเรียบเรียงเสียงประสานในแต่ละบทเพลงโดยวิเคราะห์ตามขั้นตอน โดยมีหลักการเรียบเรียงอยู่ 4 ด้านคือ 1) การเลือกคีย์เพลง 2) บันไดเสียง 3) ทฤษฎีการเรียบเรียง 4) คอร์ด ดังนั้นข้อสรุปที่กล่าวมาข้างต้นนี้ จึงทำการสรุปการวิเคราะห์ทั้งหมดเพื่อให้เห็นอย่างชัดเจน โดยเรียงลำดับตามข้อวัตถุประสงค์ของการวิจัย สามารถแจกแจงในแผนภูมิได้ดังต่อไปนี้

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

สรุปการวิเคราะห์บทเพลงอัลบั้มอาเซียนกีตาร์



2.5 ประวัติและผลงานของ ฮักกี้ ไอเคิลมานน์

จากการศึกษาค้นคว้า ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลรวบรวมหลักฐานจากหนังสือ ตำรา งานวิจัยรวมไปถึงการสัมภาษณ์ แล้วนำมาเขียนประวัติของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ ได้ดังต่อไปนี้

ประวัติเพลงผลงานของอักกี้ ไอเคิลมานน์ พูดถึงความเป็นมาช่วงชีวิตในปี ค.ศ.1956 - 2015 รวมถึงผลงานในด้านดนตรี ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ เกิดเดือน มีนาคม ค.ศ. 1956 เป็นนักกีตาร์คลาสสิค นักเรียบเรียงดนตรี และนักแต่งเพลงผู้มากความสามารถเป็นอย่างยิ่งเขาเลือกใช้ท่วงทำนองหรือรูปแบบดนตรี ที่ให้สีสันความเป็นโลกตะวันออกในการสร้างสรรค์ผลงานมาอย่างต่อเนื่องด้วยพรสวรรค์ทางดนตรีอันโดดเด่น ทำให้เขาได้ทำงานร่วมกับศิลปินชั้นนำระดับโลก เช่น รวี แชงการ์ คีทาโร่ ริชาร์ด ฮาร์วีย์นีน่า คอร์ติ คาร์ลอส บอนเนล ซูเฟย หยาง และได้แสดงร่วมกับ นักดนตรีระดับตำนาน เช่น จอห์น วิลเลี่ยม พาโค เพนญ่าลอสแองเจอลีส กีตาร์ ควอเทต และเดวิด รัสเซล เป็นต้น ในฐานะโปรดิวเซอร์ เขาได้จัดการแสดงของคณะเดอะ ชตุทท์การ์ท บัลเลต์ ซิโกและ เดอะยิปซี (หรือ ยิปซี คิงส์) มาร์ติน เทย์เลอร์ แพท เมธินี จอร์จ วินสตัน และเลย์ บัลเล่ต์ จากมอนทรีออล และคณะการแสดงอื่น ๆ อีกมากมาย ฮักกี้อยู่ในวงการดนตรีอาชีพมานานกว่าสี่สิบปี เขาได้ตระเวนทัวร์คอนเสิร์ตมาแล้วทั่วโลก เคยแสดงในสถานที่จัดคอนเสิร์ตที่มีชื่อเสียงเช่น องค์การสหประชาชาติ สำนักงานใหญ่ ที่มหานครนิวยอร์ค

ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ เกิดที่เมืองซาลส์เบิร์ก ดินแดนที่เต็มไปด้วยเสียงดนตรีตั้งอยู่ทิศตะวันตกเฉียงใต้ของเยอรมนี เขาได้จบการศึกษาระดับปริญญาโท ทางด้านดนตรีคลาสสิคจากมหาวิทยาลัยดนตรี และศิลปะการแสดงที่เมืองชตุทท์การ์ท เยอรมนี หลังจบการศึกษาได้เดินทางเปิดแสดงคอนเสิร์ตมากมายหลายพันครั้ง บรรยายในเวิร์คช็อปและมาสเตอร์คลาสในประเทศต่าง ๆ ทั่วโลกนับร้อย ครั้ง ที่ประเทศไทย เขาเคยสอนที่สถาบันดนตรีเซนต์ เซย์ซิเลีย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และมหาวิทยาลัยมหิดล ประเทศไทยเปรียบเสมือนบ้านของฮักกี้ที่มอบแรงบันดาลใจให้เขาได้พัฒนาบทเพลงที่ใช้ในการแสดงคอนเสิร์ตที่มีท่วงทำนอง สะท้อนวัฒนธรรมดนตรีตะวันออก การแสดงของเขาทำให้ผู้ชมได้สัมผัสถึงความมหัศจรรย์ของกีตาร์ที่สามารถก้าวข้ามการเล่น แบบสไตล์คลาสสิคตายตัวไปสู่การเล่นหลากหลายสไตล์ที่นำเสนอสุ้มเสียงทางดนตรีได้อย่างน่าทึ่ง บทเพลงที่เขาใช้ในการแสดงคอนเสิร์ตมีความหลากหลาย น่าสนใจและชวนติดตามยิ่ง ตั้งแต่ ดนตรีคลาสสิคของบาค ดนตรีดิสโก้ สุดยอดบทเพลงเอเชียที่ประทับใจ แร็กไทม์ จังหวะดนตรีสเปนและอเมริกาใต้ ไปจนถึงบทเพลงกล่อมเด็ก คอนเสิร์ตของเขา ได้สร้างความตื่นเต้นให้กับผู้ชมมาแล้วทั่วโลก การนำเสนอความคิดสร้างสรรค์ ความสามารถในการแต่งและเรียบเรียงดนตรีด้วยตนเอง ทำให้เขาได้รับเสียงชื่นชมจากนักวิจารณ์ต่างชาติที่ขนานนามเขาว่า “ทูตดนตรีระหว่างวัฒนธรรมดนตรีตะวันออกและตะวันตก”และเป็นที่รู้จักในประเทศไทยในฐานะนักกีตาร์ต้นแบบผู้บรรเลงบทเพลงพระราชนิพนธ์

ความสามารถทางดนตรี การค้นหาแนวทางใหม่ๆในการทำงานได้ตลอดเวลา ลีลาการเล่นดนตรีที่น่าตื่นตาตื่นใจ และการมีส่วนช่วยเหลือสังคมไทย ทำให้เขาได้รับฉายาว่า “เจ้าพ่อแห่งวงการกีตาร์” และเป็นที่รู้จักกันทั่วไปว่าเขาคือผู้บุกเบิกวงการกีตาร์ไทย

นอกจากการทำงานสร้างสรรค์ดนตรี เขายังเป็นผู้บุกเบิกในการจัดเทศกาลศิลปะการแสดงและดนตรี หรือมิวสิค เฟสติวัลในประเทศไทย เขาเป็นผู้อำนวยการฝ่ายศิลป์ในเทศกาลและ อีเวนต์ต่างๆ ของบางกอก อินเตอร์เนชั่นแนล กีตาร์ ที่จัดขึ้นระหว่างปี พ.ศ. 2527-2532 และเทศกาลศิลปะการแสดงนานาชาติแห่งประเทศไทย ที่จัดขึ้นระหว่างปี พ.ศ. 2540-2543 ซึ่งเป็นการนำเสนอมิติใหม่ให้แก่วงการศิลปวัฒนธรรมในประเทศไทย ทัวร์คอนเสิร์ต และเวิร์คชอปของฮักกี้ที่จัดขึ้นทุกปีเป็นกิจกรรมส่งเสริมการศึกษาและสันทนาการที่ได้รับการสนับสนุนจากมหาวิทยาลัยและสถาบันการศึกษาต่างๆ ทั่วประเทศไทย ทัวร์คอนเสิร์ตนี้เปิดโอกาสให้เขาได้สื่อสารถึงแฟนเพลงและผู้ชมจำนวนมากของเขา ให้ตระหนักถึงคุณค่าของดนตรีที่มีส่วนช่วยสร้างสันติสุขในสังคมและช่วยพัฒนาชีวิตให้ผู้คนดำเนินชีวิตได้อย่างมีความหมาย และมีความสุขมากขึ้น หนังสือโน้ตกีตาร์ และหนังสือเทคนิคการเล่นกีตาร์ FINGER WORKS ของฮักกี้ ได้รับความนิยมเป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายจนเรียกได้ว่าเป็นหนังสือเรียนกีตาร์พื้นฐานที่นักกีตาร์ทุกคนพึงศึกษา (Hucky Eichelmann, 1999)

2.5.1 ประวัติและผลงาน

จากการสัมภาษณ์ของผู้วิจัยในการเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ เมื่อวันที่ 5 พฤศจิกายน พ.ศ. 2560 จึงได้แยกประเภทเรื่องราวประวัติและผลงานของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ แยกประเภทไว้ทั้งหมด 4 ด้าน ดังนี้

2.5.1.1 ประวัติด้านส่วนตัว

ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ เป็นนักกีตาร์คลาสสิค และนักประพันธ์เพลง เกิดวันที่ 8 มีนาคม ค.ศ. 1956 ปัจจุบันอายุ 61 ปี เกิดที่เมือง ซูสบวร์ก ในดินแดนแถบตะวันออกเฉียงใต้ของเยอรมนี ปัจจุบันยังไม่ได้สมรส บิดาชื่อ วิลลี่ ไอเคิลมานน์ มารดาชื่อ โซเฟีย ไอเคิลมานน์ ฮักกี้มีพี่น้องอยู่ทั้งหมด 3 คนรวมฮักกี้ เขาเป็นคนสุดท้อง โดยมีพี่ชาย 1 คน และพี่สาวอีก 1 คน ฮักกี้ไม่ค่อยได้ติดต่อกับพี่ชายและพี่สาวมานานมาก เพราะต่างคนต่างมีครอบครัวเมื่อสมัยฮักกี้ยังเยาว์วัย อายุห่างจากฮักกี้ประมาณ 20 ปี ฮักกี้เกิดในครอบครัวดนตรีศึกษา และทุกคนในครอบครัวเล่นดนตรีประเภทเครื่องลมทองเหลือง (Brass Sections)

ภาพประกอบ 2. 75 ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ (Hucky Eichelmann)
ที่มา : สัมภาษณ์

2.5.1.2 ประวัติด้านการศึกษา

ฮักกี้ เริ่มเรียนทรัมเปตตั้งแต่อายุ 6 ขวบ ทางครอบครัวคิดว่าฮักกี้มีพื้นฐานในการเป่าทรัมเปตได้เป็นอย่างดี เลยให้เขาฝึกซ้อมและเริ่มเรียนทุกวันหยุด และต้องซ้อมกับวงออเครสตร้าอยู่เสมอ ต่อมาพออายุได้ 11 ขวบ เขาต้องมาซ้อมทุกเสาร์-อาทิตย์ ส่วนเพื่อนในวงก็ไปเที่ยวกันในวันหยุด แต่ฮักกี้ต้องอยู่ซ้อมตลอดเวลา ทางครอบครัวจึงให้เขาเรียนกับอาจารย์ที่เก่งที่สุด แต่ฮักกี้อยากเล่นกีตาร์มาก เพราะในสมัยเด็กเค้าได้ไปจับเล่นกีตาร์ของเพื่อนของคุณพ่อที่เสียชีวิต และกีตาร์วางอยู่ในห้องนอนคุณพ่อ ซึ่งเป็นกีตาร์ตัวเก่าๆ เคยได้สัมผัสกีตาร์อยู่หลายครั้งตอนพ่อของเขาไม่อยู่ แต่คุณพ่อฮักกี้ได้เก็บเอาไว้ และห้ามไม่ให้ใครจับเล่นกีตาร์ตัวนั้น เขาจึงคิดหาทางเล่นกีตาร์มากกว่าเป่าทรัมเปต เพราะทรัมเปตต้องเล่นกันเป็นวง เขาชอบความเป็นส่วนตัว และกีตาร์สามารถเล่นคนเดียวได้ และเล่นเป็นวงได้อีกด้วย ในช่วงที่ซ้อมทรัมเปตนั้น เพื่อนฮักกี้เลยพาไปสถาบันดนตรีแห่งหนึ่ง ครั้งแรกที่เขาให้ฮักกี้ฝึกกีตาร์คลาสสิค คือเพลง Astrurias หรือเพลงที่คนทั่วโลกรู้จักกันดี คือ Leyenda แต่งขึ้นโดยอิสซาร์ค อัลบานิส (Isaac Albeniz) ฮักกี้จึงตัดสินใจไม่เรียนที่สถาบันนี้ เพราะไม่มีคนสอนกีตาร์ พอได้อายุ 13 ปี ปี คศ. 1968 จึงมีเหตุการณ์ทะเลาะวิวาทกับเพื่อนในชั้นเรียนจะทำให้เกิดฟันหน้าหัก อาจารย์ที่สอนทรัมเปตจึงบอกฮักกี้ให้เปลี่ยนเล่นเครื่องดนตรีชนิดอื่นและไม่สามารถทำอาชีพนักทรัมเปตได้ จึงเป็นอุปสรรคของชีวิตและเป็นจุดเปลี่ยนของชีวิตทันทีและทำให้เขารู้สึกดีใจ มีแรงผลักในการซ้อมกีตาร์นั้นมากขึ้น เลยทำให้ฮักกี้หันมาซ้อมกีตาร์คลาสสิกอย่างจริงจัง แต่ในขณะนั้น กีตาร์คลาสสิกไม่ค่อยมีคนนิยมเท่าไหร่ จึงหาอาจารย์ผู้สอนค่อนข้างยาก ในเวลาต่อมาเมื่อปี คศ.1972 เขาอายุได้ 16 ย่าง 17 ปี จึงเริ่มเรียนดนตรีก่อนสอบเข้ามหาวิทยาลัย เพื่อนของฮักกี้ ได้พาเขาไปรู้จักอาจารย์ท่านหนึ่งที่สอนกีตาร์คลาสสิค และเขาถือกีตาร์ตัวเก่าๆ ของคุณพ่อตัวนั้นมาพบอาจารย์ อาจารย์จึงแนะนำให้ไปซื้อกีตาร์ใหม่แล้วจึงเข้ามาเรียน หลังจากนั้นเรียนได้ 4 สัปดาห์ ก็มีคอนเสิร์ตแสดงดนตรีที่มหาวิทยาลัย อาจารย์เลยบอกให้ฮักกี้ไปร่วมแสดง

คอนเสิร์ต เขาเลยคิดว่า กีตาร์คลาสสิคเหมาะสมกับเขาที่สุดแล้ว และก็ไปเรียนกับอาจารย์ได้อยู่ 1 ปี จากนั้นเขาก็สอบเข้ามหาวิทยาลัย มีนักเรียนสาขาดนตรีอยู่ประมาณ 40-50 คน แล้วได้เรียนในวิทยาลัยสตุทท์การ์ท ประเทศเยอรมนี (Stuttgart State Academy of Art and Design) ซึ่งเป็นหลักสูตรครู ซึ่งต้องใช้ระยะเวลาเรียนอยู่ทั้งหมด 4 ปี ตลอดหลักสูตร ในหลักสูตรที่เรียน เป็นสูตร Elementary Hi School อาจารย์ที่สอนฮักกี้คนแรกในมหาวิทยาลัยชื่อ มาลี โอซิการ์ เป็นอาจารย์สอนกีตาร์คลาสสิคให้กับฮักกี้ในปีแรกที่เข้าเรียน อาจารย์คนนี้เป็นคนเข้มงวดในการฝึกซ้อมและเคร่งเครียดในเวลาฝึกซ้อมเป็นอย่างมาก ฮักกี้ไม่ชอบความเครียดในการซ้อมกีตาร์เท่าไหร่ แต่พอเรียนได้สักพัก จึงได้หาวิธีเปลี่ยนอาจารย์ผู้สอนคนใหม่ จนกระทั่งได้พบกับอาจารย์อันโทรนิโอ ยานิโกร โดยเพื่อนของฮักกี้ที่เล่นเชลโล่ในมหาวิทยาลัย ได้แนะนำมา อาจารย์สอนเชลโล่ ผู้นี้มีชื่อเสียงดังมาก เขาจึงเดินไปหาอาจารย์เพื่อฝากตัวเป็นลูกศิษย์ แต่อาจารย์ที่สอนเชลโล่ไม่ได้มีความรู้เรื่องพื้นฐานของกีตาร์คลาสสิคแม้แต่นิดเดียว แต่สามารถสอนและถ่ายทอดสำเนียงความเป็นคลาสสิคให้กับตัวเขาได้ด้วยความพยายามของเขาจนทำให้อาจารย์ผู้นั้นรับเขาไว้เป็นลูกศิษย์ และฮักกี้ได้รับประสบการณ์ใหม่ๆ มากกว่าอาจารย์ที่สอนกีตาร์คนเก่า ในเรื่องประสบการณ์และแนวคิดปฏิบัติในการบรรเลงกีตาร์ เค้าเป็นครูสอนเชลโล่ที่ทุกคนนับถือ ตอนที่ฮักกี้เรียนกับอาจารย์ท่านนี้ ก็ได้อยู่วง Contemporary Music Ensemble โดยมีผู้ควบคุมวงชื่อ อาจารย์ ชาร์ คอสการ์ เป็นอาจารย์ใหญ่ที่นั่นด้วย และอาจารย์ชาร์ คอสการ์ ได้ให้โจทย์การบรรเลงกีตาร์คลาสสิคร่วมกับวงในรูปแบบภาพวาด โดยอาจารย์ ชาร์ คอสการ์ เป็นคนเขียนรูปขึ้นมา 1 ภาพ แล้วให้ฮักกี้เล่นตามความรู้สึกที่อยู่ในรูปภาพ ช่วงนั้นผลงานเพลงที่ฮักกี้ชื่นชอบเป็นอย่างมากของศิลปินที่โด่งดังคือ ไชคอฟสกี้ จึงเป็นศิลปินต้นแบบของเขาด้วยในขณะนั้น พอเรียนอยู่ปีที่4 ของมหาวิทยาลัย ในช่วงก่อนจบจะมีฝึกงานสอนดนตรี ฮักกี้จึงได้ไปสอนเป็นอาจารย์พิเศษอยู่ที่ฟิลิปปินส์ ในปี คศ.1974 อยู่ที่เมืองมะนิลา ซึ่งเป็นเมืองหลวงของประเทศกฟิลิปปินส์ ตอนที่สอนที่ฟิลิปปินส์ ฮักกี้ ก็ได้มีโอกาสมาแสดงคอนเสิร์ตที่ประเทศไทย และประเทศเกาหลี หลังจากนั้นสอนที่ฟิลิปปินส์ได้อยู่ 2 ปี ก็จบการศึกษา แล้วจึงต่อในระดับปริญญาโทด้านดนตรีคลาสสิค ที่วิทยาลัยสตุทท์การ์ท ประเทศเยอรมนี สำเร็จการศึกษาในปี คศ.1977

2.5.1.3 ประวัติด้านการทำงาน

ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ ได้เริ่มต้นในสายงานดนตรี เมื่อปี คศ. 1974 เป็นอาจารย์สอนอยู่ที่ฟิลิปปินส์ สอนได้อยู่ 2 ปี ก็ได้เข้ามาทำงานที่ประเทศไทยเมื่อปี คศ.1977 ก็ได้เข้ามาอยู่ที่ประเทศไทย ได้สอนที่เมืองไทยหลายแห่ง ฮักกี้เข้ามาสอนดนตรีที่ประเทศไทยครั้งแรก ณ โรงเรียนดนตรีศศิลิยะ แถวย่านพระโขนง กรุงเทพฯ ตอนนั้นฮักกี้อายุได้ 22 ปี และเป็นอาจารย์พิเศษที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล และสถาบันอุดมศึกษาอยู่หลายแห่ง ปัจจุบันทำงานอยู่ฝ่ายศิลปวัฒนธรรมสถานทูตออสเตรเลีย กรุงเทพฯ และรู้จักศิลปินคนไทยและร่วมงานอยู่หลายคน อาทิ

เช่น ป้อม อัสนีย์ โชติกุล เบิร์ด ธงไชย แมคอินไตย และอาจารย์ที่มีชื่อเสียงทางด้านดนตรีอยู่หลายท่าน เขาได้ทำงานร่วมกับศิลปินชั้นนำระดับโลก เช่น รวี แชงการ์ คีทาโร่ ริชาร์ด ฮาร์วีย์นีน่า คอร์ติคาร์ลอส บอนเนล ซูเฟย หยาง และได้แสดงร่วมกับ นักดนตรีระดับตำนาน เช่น จอห์น วิลเลี่ยม พาโค เพนญ่า ลอสแองเจอลีส กีตาร์ ควอเทต และเดวิด รัสเซล เป็นต้น ในฐานะโปรดิวเซอร์ เขาได้จัดการแสดงของคณะเดอะ ชตุทท์การ์ท บัลเลต์ ชิโก และเดอะยิปซี (หรือ ยิปซี คิงส์) มาร์ติน เทย์เลอร์ แพท เมธินี จอร์จ วินสตัน และเลย์ บัลเล่ต์ จากมอนทรีออลและคณะการแสดงอื่น ๆ อีกมากมาย

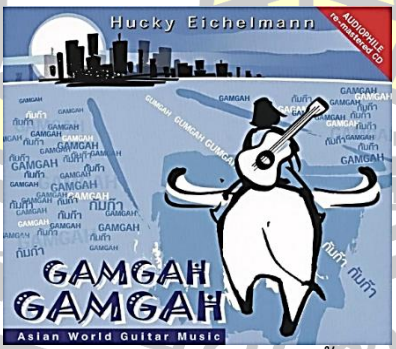
2.5.1.4 ประวัติด้านผลงานอัลบั้ม

ผลงานของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ เริ่มแรกที่ทำในประเทศไทย คือ บทเพลงพระราชนิพนธ์ฉบับกีตาร์คลาสสิค ของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 โดยมีผู้เรียบเรียงทั้งอัลบั้มด้วยกันอยู่ 3 ท่าน คือ 1) อาจารย์ ดวล ศรีสะอาด 2) อาจารย์ วิทยา วอสเบียน 3) นายเขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์ แต่ในช่วงที่ทำอัลบั้มพระราชนิพนธ์ จึงได้เขียนพระราชหัตถเลขาถึงในหลวง รัชกาลที่ 9 และหลังจากนั้นภายใน 2 วัน ทรงได้รับพระบรมราชานุญาติให้ทำอัลบั้มนี้ได้ แต่ในหลวงท่านทรงตรัสว่า ให้ทำอย่างรวดเร็ว จึงส่งทหารจากสำนักพระราชวัง ติดตามทีมงานของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ ตลอดระยะเวลาในการทำอัลบั้มนี้ ชื่ออัลบั้มนี้คือ Sweet World ซึ่งใช้ระยะเวลาทั้งหมด 1 เดือน ในสมัยนั้นมีห้องบันทึกเสียงแค่ห้องเดียวในกรุงเทพมหานครฯ ชื่อห้องอัดชื่อว่า Butterfly และเป็นที่มาของอัลบั้ม “คืนหนึ่ง” มีอยู่ 10 บทเพลง ในการคัดเลือกบทเพลงพระราชนิพนธ์ ฮักกี้กล่าวว่า อยากเล่นเพลงทั้งหมดของในหลวง รัชกาลที่ 9 แต่เนื่องด้วย ธรรมชาติของเครื่องดนตรีที่จำกัดในการเล่นมีไม่มาก จึงเลือกเพลงที่เล่นกับกีตาร์ได้ดีที่สุด อุปสรรค์ในการทำอัลบั้มนี้คือ มีบุคคลวิกลจริต จะพยายามทำร้ายฮักกี้ มาก่อกวนทำให้การบันทึกเสียงลำบาก เลยต้องหาเวลามาทำเพลงวันเว้นวัน จนผลงานเสร็จเป็นที่เรียบร้อย หลังจากนั้นก็ส่งออกสู่ตลาดแค่ 1 ล้านตลับ ผลปรากฏว่าเป็นที่ชื่นชอบของประชาชนในสมัยนั้น และผลงานของฮักกี้ยังได้ออกตามสื่อต่างๆ เช่น วิทยุ โทรทัศน์ และตามห้างสรรพสินค้าทั่วไปในประเทศไทย เป็นต้น อัลบั้ม คืนหนึ่ง วันแรกขายได้อยู่ 55,000 ตลับ วันต่อมา ได้ยอดขายอยู่ที่ 30,000 ตลับ หลังจากนั้นฮักกี้คิดอยากกลับบ้านเกิดที่ประเทศเยอรมัน แต่ด้วยหลายปัจจัยที่ทำให้ฮักกี้อยากทำอัลบั้มเพลงต่อ จึงตัดสินใจไม่กลับและอยู่ที่เมืองไทยต่อ และอัลบั้มต่อมาคือ กัมกากัมกา โดยมีซาวน์เอนจีเนียที่เก่งมากคนหนึ่ง เป็นคนเยอรมัน และอยู่เบื้องหลังของอัลบั้มนี้คือ เบนจามิน แบงเฟิร์ส ในชุดอัลบั้มกัมกากัมกา เป็นอัลบั้มที่ฟังยากและยอดขายดีมาก (Hucky Eichelmann, 2560)

2.5.1.5 ผลงานอัลบั้ม

ผลงานของ ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ มีอยู่ทั้งหมด 14 อัลบั้ม และ แบบฝึกหัดเทคนิคกีตาร์คลาสสิค 1 เล่ม โดยลำดับผลงานแรกจนถึงผลงานล่าสุด ตามตารางดังต่อไปนี้

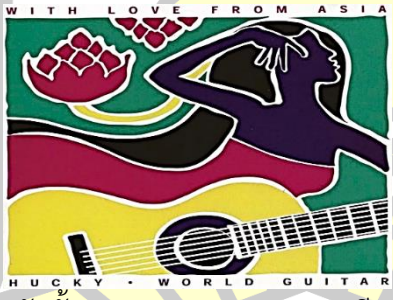
ตาราง 2. 2 ผลงานทุกอัลบั้มของฮักกี้ ไอเคิลมานน์

ปีพ.ศ.	อัลบั้ม	เพลง
2524	 1. บทเพลงพระราชนิพนธ์ (อัลบั้มแรก) มีบทเพลงพระราชนิพนธ์อยู่ทั้งหมด 10 บทเพลง เรียบเรียงเสียงประสานกีตาร์โดย เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์	1. Falling Rain (สายฝน) 2. Love at Sundown (ยามเย็น) 3. I Never Dream (เมื่อโสมส่อง) 4. Lovelight in My Heart (แก้วตาขวัญใจ) 5. Alexandra (แผ่นดินของเรา) 6. Candlelight Blues (แสงเทียน) 7. Magic Beams (แสงเดือน) 8. Lullaby (ค่ำแล้ว) 9. Dream of Love Dream of You (เทวาพาคู่ฝัน) 10. Near Dawn (ใกล้รุ่ง)
2529	 2. กัมก้า กัมก้า เป็นผลงานอัลบั้มการผสมผสานสิ่งที่ดีที่สุดของ 2 วัฒนธรรม คือ เยอรมัน และ ไทย ได้อย่างลงตัวที่สุด มีบทเพลงทั้งหมด 7 เพลง	1. Gamgah-Gamgah 2. Two Fragments from Chao Phya 3. The Tears of Master Shen Yen Lu 4. Kaek Chau Senn 5. I-sarn 6. Kapilas na Giting 7. Prelude et Movements des Cordes

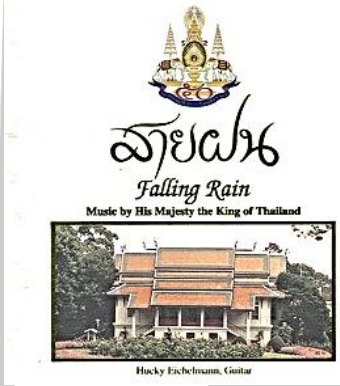
ตาราง 2. 2 (ต่อ)

ปีพ.ศ.	อัลบั้ม	เพลง
2531	 3. Love in Spring อัลบั้มชุดนี้ เป็นเพลงรวมบทเพลงตะวันตก และบทเพลงพระราชนิพนธ์ อัลบั้มนี้มีอยู่ 10 เพลงดังต่อไปนี้	1. The Godfather 2. Greensleeves 3. Intro & Serenade Pour Django 4. Prelude2 (Lerich) 5. The Entertainer Cordes 6. Morenita Do Brazil 7. Prelude 4 (Lerich) 8. Classical Gas 9. Valsa Sem Nome 10. Chateau De Sable 11. Softly as I Leave You
2533	 4. ห้วงคำนึง 1 อัลบั้มชุดนี้ เป็นเพลงรักอมตะ เรียบเรียงเสียงประสานโดย สำราญ ทอนตาล บรรเลงโดย ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ อัลบั้มนี้มีอยู่ 12 เพลง	1. ดอกไม้ให้คุณ 2. ด้วยรักและผูกพัน 3. ฝากฟ้าทะเลฝัน 4. ฟ้ายังมองเรา 5. ก็เคยสัญญา 6. เดือนเพ็ญ 7. เรามีเรา 8. มือน้อย 9. Ngarn Nook 10. Had saih lom song rao 11. Minuet 12. สบาย สบาย

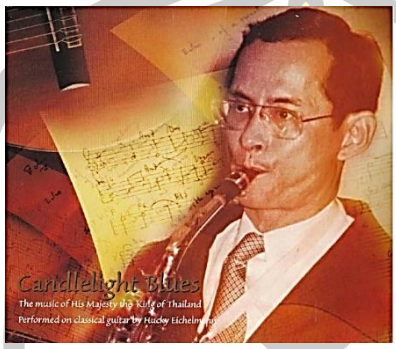
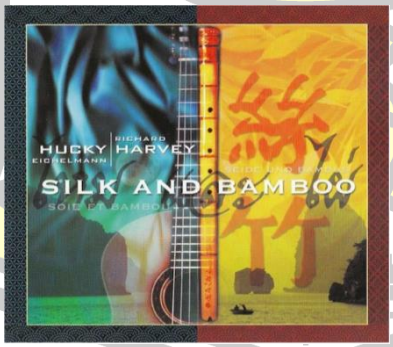
ตาราง 2. 2 (ต่อ)

ปีพ.ศ.	อัลบั้ม	เพลง
2534	 5. ห้วงคำนึง 2 อัลบั้มชุดนี้ เป็นเพลงรักอมตะ เรียบเรียงเสียงประสานโดย เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์ บรรเลงโดย ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ อัลบั้มนี้มีอยู่12 บทเพลง	1. คิดถึง (จันทร์กระจ่างฟ้า) 2. รักริษยา 3. เดือนเพ็ญ 4. ดาวประจำใจ 5. มนต์รักฤดูร้อน 6. เมื่อวานนี้ 7. ชั่วฟ้าดินสลาย 8. โอ้รัก 9. ลมหายใจของความคิดถึง 10. รักเธอเสมอ 11. ดอกโศก 12. รักไม่รู้ดับ
2537	 6. อัลบั้ม With love from Asia มีทั้งหมด 17 เพลง	1. With Love from Asia 2. The Naiharn Rip-Off 3. I-Saan 4. Adai-Adai & Naindong 5. Kapilas na Giting 6. Sakura 7. Anak 8. Hilltribe Party 9. The Japanese Song of Knight Tsusuki 10. Ping Jue 11. Four Kayakum Song 12. Rak Risya 13. Dance of the Golden 14. Arirang

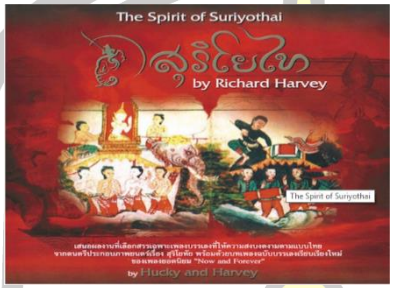
ตาราง 2. 2 (ต่อ)

ปีพ.ศ.	อัลบั้ม	เพลง
		15. Bengawan Solo 16. Love Song 17. Count on me Singapore
2538	 7. อัลบั้ม สายฝน มีทั้งหมด 17 เพลง	1. Falling Rain – สายฝน 2. H.M. Blues – ชะตาชีวิต 3. Lovelight in my Heart – แก้วตาขวัญใจ 4. Love at Sundown - ยามเย็น 5. I Never Dream – เมื่อโสมส่อง 6. Friday Night Rag – ศุกร์สัญลักษณ์ 7. Love in Spring – ลมหนาว 8. Never Mind the Hungry Men's Blues - ดวงใจกับความรัก 9. Magic Beams – แสงเดือน 10. Dream Island – เกาะในฝัน 11. Lullaby – ค่ำแล้ว 12. Blue Day - อาทิตย์อับแสง 13. Near Dawn – ใกล้รุ่ง 14. Alexandra – แผ่นดินของเรา 15. Candlelight Blues - แสงเทียน

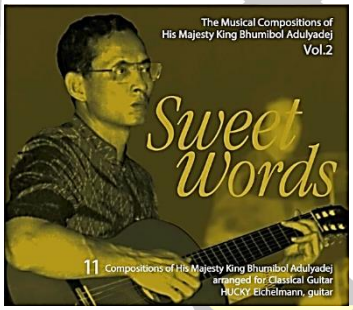
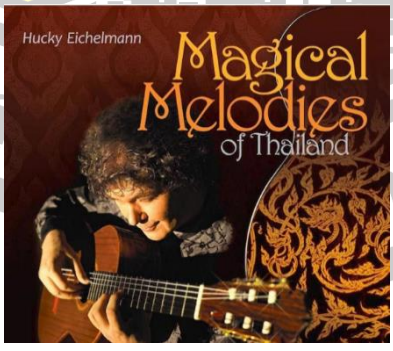
ตาราง 2. 2 (ต่อ)

ปีพ.ศ.	อัลบั้ม	เพลง
2542	 8. บทเพลงพระราชนิพนธ์ ชุด CANDLELIGHT BLUES เพลงเรียบเรียงสำหรับการบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิค จำนวน 13 บทเพลง	1. Lullaby (คำ่แล้ว) 2. Falling Rain (สายฝน) 3. Friday Night Rag (ศุกร์สัญลักษณ์) 4. I Never Dream (เมื่อโสมส่อง) 5. H.M. Blues (ชะตาชีวิต) 6. Magic Beam (แสงเดือน) 7. Never Mind the Hungry Men's Blues (ดวงใจกับความรัก) 8. Dream Island (เกาะในฝัน) 9. Love in Spring (ลมหนาว) 10. Near Dawn (ใกล้รุ่ง)11. Lovelight in my Heart (แก้วตาขวัญใจ) 12. Love at Sundown (ยามเย็น) 13. Candlelight Blues (แสงเทียน)
2544	 9. Silk and Bamboo มีอยู่ 14 เพลง	1. Arirang 2. Juliette 3. Llaki Shungulla 4. Parting at Yang Guan 5. The Lark in the clear air 6. Il Lamento di Tristano/Rota 7. Ductia 8. Liebeslied 9. The Coulin 10. Distribution of Flowers 11. Minstrels 12. Hujia 13. Oriental 14. Chau Yuan song

ตาราง 2. 2 (ต่อ)

ปีพ.ศ.	อัลบั้ม	เพลง
2544	 10. The Spirit of suriyothai มีทั้งหมด 21 เพลง	1. Now and forever (instrumental) 2. Khaek Lopburi (แขกลพบุรี) 3. A Royal wedding (อภิเษกสมรส) 4. Love and remembrance (ความรักและ ความทรงจำ) 5. The Court of Ayuthaya (ราชสำนักอยุธยา) 6. Deadly enchantment (เสน่ห์แห่งมรณะ) 7. Courtly life (ชีวิตในราชสำนัก) 8. The hand of fate (อุ้งหัตถ์แห่งโชคชะตา) 9. The temptress (ลมพายุ) 10. Nhang Nahk (นาง นาก) 11. A Royal tribute (ราชบรรณาการ) 12. Death of a nobleman (มรณกรรมของขุนนางใหญ่) 13. Jirraphrapas welcome (ต้อนรับจิรประภา) 14. The King's consort (คู่เคียงพระราชา) 15. Queen Suriyothai's destiny (ชะตากรรมของสุริโยทัย) 16. Ton phleng ching (ต้น เพลง ฉิ่ง) 17. Eternal flower (ดอกไม้อมตะ) 18. Lord Piren's pledge (คำสัญญาของพระพิเรนทร์) 19. The tragedy of war

ตาราง 2. 2 (ต่อ)

ปีพ.ศ.	อัลบั้ม	เพลง
		(โศกนาฏกรรมแห่งสงคราม) 20. Hope and prayer (ความหวัง และคำภาวนา) 21. A nation's honour (เกียรติภูมิแห่งประเทศ)
2550	 11. Sweet Words ชุดบทเพลงพระราชนิพนธ์ มีทั้งหมด 11 บทเพลง	1. Chulalongkorn (จุฬาลงกรณ์ฯ) 2. No Moon (ไร้เดือน) 3. Echo (แว่ว) 4. Lay Kram Goes Dixie 5. Still On My Mind (ในดวงใจนิรันดร์) 6. Oh I Say 7. New Year Greeting (พรปีใหม่ 8. Sweet Words (คำหวาน) 9. Blue Day (อาทิตย์อับแสง) 10. Alexandra (แผ่นดินของเรา) 11. Kwamfan an Sungsud (ความฝันอันสูงสุด)
2553		1. Sunsern Phra Baramee (สรรเสริญพระบารมี) 2. Burma Klong Yao (พม่ากลองยาว) 3. Ayuthaya Fantasy (อยุธยาแฟนตาเซีย) 4. Kangkauw Kin Kluay (ค้างคาวกินกล้วย) 5. Namta Saeng Tai (น้ำตาแสงใต้)

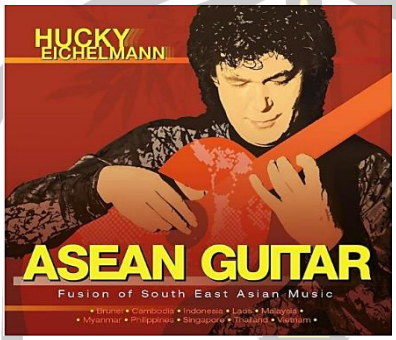
ตาราง 2. 2 (ต่อ)

ปีพ.ศ.	อัลบั้ม	เพลง
	12. Magical Melodies of Thailand อัลบั้มนี้มีบทเพลงไทย และถูกรวบรวมเพลงที่คนไทยชื่นชอบมารวมไว้ในอัลบั้มมีทั้งหมด 14 เพลง	6. Lai Ponglang (ลายโปงลาง) 7. Nok Sai Bin Kam Thung (นกไซบินข้ามทุ่ง) 8. Long Mae Ping (ล่องแม่ปิง) 9. Khaek Samse (แขกซัมเซ) 10. Lao Duang Duen (ลาวดวงเดือน) 11. Sao Mai (สาวไหม) 12. Duan Phen (เดือนเพ็ญ) 13. Lao Krathop Mai (ลาวกระทบไม้) 14. Khmen Saiyoke (เขมรไทรโยค)
2555	 13. Guitar Favourites อัลบั้มนี้มีทั้งหมด 26 เพลง	1. Suite Española - Españoletas 2. Suite Española - Rujero y Paradetas 3. Suite Española - Gallarda y Villano 4. Suite Española - la Miñona de Cataluna 5. Suite Española - Canarios 6. Romance D'Amour 7. Ragtime Medley - Ragtime Ramble 8. Ragtime Medley - Ragpickin' 9. Ragtime Medley - Bloozinay 10. Ragtime Medley - Coney Island 11. Lágrima (Prélude) 12. Gospelhorn 13. Suite No.1 G Major Bwv 1007: V.

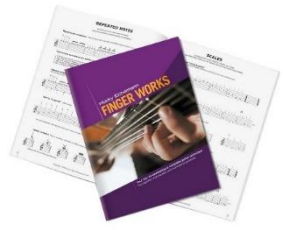
ตาราง 2. 2 (ต่อ)

ปีพ.ศ.	อัลบั้ม	เพลง
		14. Suite in e Minor Bwv 996: V. BouréE 15. “Notenbüchlein Für Anna Magdalena Bach” Bwv Anh. 114: Menuet 16. Cantate Bwv 147: Jesu, Joy of Man’s 17. Prelude No.1 in E Minor 18. Erdig 19. Meditation (From the Film "the Flying Doctors") 20. Branles de Village 21. VIntroduction & Sérénade Pour Django 22. Greensleeves 23. Classical Gas 24. Die Gitarren Von Quimet: Danza Amazonica 25. Die Gitarren Von Quimet: Danza Mora 26. Minstrels

ตาราง 2. 2 (ต่อ)

ปีพ.ศ.	อัลบั้ม	เพลง
2558	 14. Asean Guitar Fusion of South East Asian Music อาเซียนกีตาร์ – เสียงผสานดนตรีเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ผลงานประพันธ์และเรียบเรียง16 บทเพลงอาเซียนที่มีชื่อเสียง บันทึก แก้ไขและจัดทำโดยฮักกี้ ไอเคิลมานน์	1. Burung Kakak Tua (นกกระตั๊ว) 2. Menghitung Hari 3. Techno Toey (เทคโนเต้ย) 4. Duan Phen (เดือนเพ็ญ) 5. Dạ cổ hoài lang 6. Trống Cơm 7. Charm Par Meuang Lao (จำปาเมืองลาว) 8. Lam Salawan (รำสาละวัน) 9. Mya Man Giri 10. Anak 11. Kapilas na Giting 12. Adai-Adai & Naindong 13. Rojak 14. Count on me, Singapore 15. Brise de Novembre 16. Champa Battambang

2.5.1.6 ผลงานด้านหนังสือการสอน



ภาพประกอบ 2. 76 หนังสือเทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิคของฮักกี้ ไอเคิลมานน์

ที่มา : AMI Record : 2560

Finger Works เป็นกุญแจในการช่วยพัฒนาการเล่นเทคนิคกีตาร์ให้สมบูรณ์ เหมาะสำหรับผู้เริ่มเล่นใหม่ ผู้มีทักษะจนถึงนักกีตาร์มืออาชีพ ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ (AMI Record, 2560)

สรุป

ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ นักกีตาร์คลาสสิคชาวเยอรมัน (Hucky Eichelmann) เกิดในครอบครัวดนตรีศึกษา เรียนวิชาเอกกีตาร์คลาสสิค จนถึงระดับปริญญาโท ที่ประเทศเยอรมนี มีผลงานการแสดงเดี่ยวไว้มากมาย และได้เปิดการแสดงมาแล้วหลายประเทศ เช่น เยอรมัน ฮังการี อินโดนีเซีย เกาหลี เนเธอแลนด์ ฟิลิปปินส์ ฮ่องกง ญี่ปุ่น ไต้หวัน ไทย เป็นอาจารย์พิเศษในระดับอุดมศึกษาอยู่หลายแห่ง เช่น มหาวิทยาลัยมหิดล จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย แล้วเข้ามาอยู่ที่เมืองไทยในปี พ.ศ. 2524 นับถึงปัจจุบันนี้เกือบ 37 ปี ตลอดเวลาที่อาศัยอยู่ที่ประเทศไทย เขาได้พยายามศึกษาดนตรีตะวันออกในแถบเอเชีย ดนตรีพื้นเมืองของไทย และยังมีอาจารย์พื้นเมืองที่เป็นเพื่อนของฮักกี้ชื่อว่า ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทินกร อัตถไพบูลย์ ที่ได้ให้ประสบการณ์ความรู้เกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้านและมีผลงานอัลบั้มมากมาย ซึ่งเป็นผลงานด้านดนตรีระหว่าง 2 วัฒนธรรม คือ วัฒนธรรมดนตรีตะวันตก และวัฒนธรรมดนตรีตะวันออกจนปัจจุบัน ได้ทำอัลบั้มล่าสุดชื่อว่า อัลบั้มอาเซียนกีตาร์ ทำให้ผลงานของฮักกี้โด่งดังจนเป็นที่รู้จักมากขึ้นในปัจจุบันนี้

2.6 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.6.1 งานวิจัยในประเทศ

จิระศักดิ์ จิตตบุตร (2542) ได้ทำการศึกษาการวิเคราะห์บทเพลงประพันธ์ของ พยงค์ มุกดา โดยมีวัตถุประสงค์ที่ต้องการทราบคือ รูปแบบทำนองเพลง และโครงสร้างของทำนอง การเริ่มต้นของทำนอง การจบของทำนอง การแบ่งประโยคเพลง การซ้ำของทำนอง การเคลื่อนที่ของแนวทำนอง และบันไดเสียงของทำนอง เพื่อให้มีความกลมกลืนของทำนอง ซึ่งโครงสร้างของทำนองต้องสร้างจากวลีสั้นๆ ให้เป็นในรูปแบบวลีถามและวลีตอบ เพื่อให้มีความสอดคล้องกัน รูปแบบทำนองต้องกำหนดรูปแบบทำนองให้เป็นท่อน ซึ่งประกอบด้วยจำนวนห้องเพลงเป็นหลัก การเริ่มต้นทำนองเป็นการกำหนดจุดเริ่มต้นของทำนอง โดยให้สอดสอดคล้องกับประโยคเพลง

ชัชชญา กัญจา (2555) ได้ทำวิจัยเรื่อง เพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิค ของ มนูญ พลอยประดับ ได้ศึกษาการวิเคราะห์บทเพลง และการเรียบเรียงเสียงประสาน ในบทเพลงพื้นบ้านล้านนาที่เป็นฉบับของกีตาร์คลาสสิค ซึ่งบทเพลงแต่ละบทเพลงของ มนูญ พลอยประดับ พบว่าทุกบทเพลงเป็นรูปแบบ Theme and Variation โดยวิเคราะห์บทเพลง และนำทฤษฎีดนตรีตะวันตกมาวิเคราะห์ แบ่งออกเป็น 5 หัวข้อ คือ 1) ทำนอง 2) จังหวะ 3) เสียงประสาน 4) สีสันเสียง

5) ประโยคเพลง เป็นต้น และพบว่า เทคนิคที่ถูกนำมาวิเคราะห์ทั้งหมด ได้แก่ เทรโมโล (Tremolo) ฮาร์โมนิค(Harmonic) พิซซิคาโต (Pizzicato) เป็นต้น เนื่องจากเพลงพื้นบ้านนั้นมีเนื้อหาไม่ยาวมาก คีตลักษณ์ของบทเพลงจึงอยู่ในแนวทำนองหลักโดยส่วนใหญ่ และจัดเป็นคีตลักษณ์แบบเพลงร้อง เคเดนส์ ที่นำมาใช้ คือ เคเดนส์ปิด เคเดนส์กึ่งปิด และการเคลื่อนที่ของคอร์ดในรูปแบบต่างๆ

ธเนศ ศรีวงษ์ (2542) ได้ศึกษางานวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสาน โดยประสิทธิ์ พยอมยงค์ สำหรับ สวลี ผกาพันธุ์ ได้ศึกษาการเรียบเรียงเสียงประสาน ซึ่งประกอบไปด้วย คอร์ด(Chord) พบว่ามีการใช้คอร์ดหลายประเภท คอร์ดชั้นเอก และคอร์ดชั้นโทเป็นหลักของบทเพลง การพักประโยค(Cadence) โดยส่วนใหญ่เป็นรูปแบบสากลตามหลักทฤษฎีดนตรี การย้ายบันไดเสียง(Modulation) มีการย้ายบันไดเสียงทุกเพลงของ ประสิทธิ์ พยอมยงค์ และวิเคราะห์การประพันธ์ทำนอง ประกอบไปด้วย บันไดเสียง(Scale) จำแนกออกเป็น 2 ประเภท คือ บันไดเสียงเมเจอร์ บันไดเสียงที่ใช้มากที่สุดคือ Bb และ Ab และบันไดเสียงไมเนอร์ ช่วงเสียง (Range) วรรคเพลง (Phrase) วิจัยเรื่องนี้เป็นการวิจัยเชิงพรรณาวิเคราะห์บทเพลงทั้งหมด 20 เพลง (ธีรวัฒน์ พรหมมา, 2555) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์เรียบเรียงเสียงประสาน เพลง Santa Lucia สำหรับวง Orchrestra ของ พลเรือตรี วีระพันธ์ วอกลาง โดยมีวัตถุประสงค์คือ เพื่อศึกษาวิธีการเรียบเรียงเสียงประสานของ พลตรีวีระพันธ์ วอกลาง และทราบถึงเอกลักษณ์การเรียบเรียงเสียงประสาน ซึ่งได้กำหนดรูปแบบการวิเคราะห์ดังนี้ 1) รูปแบบของบทเพลง 2) โครงสร้างทำนอง 3) การประสานเสียง 4) เอกลักษณ์การเรียบเรียงเสียงประสาน เป็นต้น การเรียบเรียงเสียงประสานนั้น ผู้เรียบเรียงจะต้องมีความเข้าใจในเรื่องของโครงสร้างของเพลงเป็นอย่างดี และจะต้องมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว และเป็นแบบอย่างให้กับนักเรียบเรียงเสียงประสานได้ เพื่อเป็นแนวทางให้กับนักเรียบเรียงต่อไป

สรายุทธ อัมโร (2543) ได้ศึกษาเรื่องวิจัย เรื่อง การเรียบเรียงเพลงไทยของศิลปินตามแนวกีตาร์คลาสสิค โดยเฉพาะงานวิจัยฉบับนี้ ศึกษาพัฒนาการของกีตาร์คลาสสิคในสังคมไทย รวมทั้งการเรียบเรียงเพลงไทยของศิลปินตามแนวกีตาร์คลาสสิคจำนวน 7 ท่าน ผลการศึกษาพบว่า ถึงแม้ในประเทศไทยจะไม่มีหนังสือหรือตำราที่เกี่ยวข้องกับหลักการประพันธ์เพลงหรือการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์คลาสสิคก็ตาม แต่กลุ่มนักกีตาร์คลาสสิคของสังคมไทยก็มีผลงานเรียบเรียงเพลงไทยตามแนวของกีตาร์คลาสสิค และได้ออกเผยแพร่สู่สาธารณชน โดยได้ใช้หลักการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรี สิ่งเหล่านี้ แสดงให้เห็นความรู้ความสามารถของนักกีตาร์คลาสสิคชาวไทยที่สามารถนำมาประยุกต์เป็นบทเพลงทำนองเพลงไทย อันเป็นเอกลักษณ์ของชาติไทย มาผสมผสานกับกีตาร์คลาสสิค ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีตะวันตกได้อย่างชัดเจน อีกครั้งยังให้แนวความคิดในด้านการประสานเสียง และการออกแบบวิธีการบรรเลงไปจนถึงเทคนิคต่างๆของกีตาร์คลาสสิค ที่จะนำมาใช้ในการบรรเลงนำเสนอบทเพลง เพื่อให้นักกีตาร์คลาสสิครุ่นหลัง ได้สามารถนำความรู้และแนวทางปฏิบัติเหล่านี้มาประยุกต์ใช้ได้เพื่อพัฒนาการเรียบเรียงเสียงประสานของตนเองได้ต่อไป

สุเทพ อัศวหฤทัย (2547) ได้ศึกษาเรื่อง เพลงพระราชนิพนธ์ที่นำมาเรียบเรียงที่บรรเลงสำหรับกีตาร์คลาสสิคของเขตอรัญ เลิศพิพัฒน์ พบได้ว่ามีการเรียบเรียงเสียงประสาน โดยให้มีโน้ตสายเปิดมากที่สุดเพื่อให้ง่ายต่อการบรรเลงรวมไปถึงบทเพลงพระราชนิพนธ์ที่นำมาเรียบเรียงนั้นจะมีทำนองที่กว้างไม่เกิน 2 คู่ 8 และส่วนใหญ่มีช่วงเสียงของทำนองกว้างประมาณคู่ 10 ซึ่งทำให้ง่ายต่อการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีสำหรับการบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิคตัวเดียว มีการสร้างบทนำบทเชื่อมและบทจบในบางบทเพลง อีกทั้งมีการนำเทคนิคเฉพาะของกีตาร์มาใช้บรรเลงด้วย ได้แก่ เทคนิค (Hammer on) เทคนิค (Pull off) เทคนิคเทโมโล (Tremolo) เทคนิคฮาโมนิค (Harmonic) และเทคนิคกระจายคอร์ด (Broken Chord)

เอกสินธ์ เกษา (2548) ได้ศึกษางานวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์เพลง "25 Melodious Studies, Op.60" ของคาร์เคสซี เพื่อวิเคราะห์บทเพลง และเทคนิคกีตาร์คลาสสิคจากบทเพลง 25 Melodious Studies Op. 60 ของ มัตเตโอ คาร์เคสซี่ (Matteo Carcassi) โดยทราบถึงคุณลักษณะเด่นของบทเพลง และเทคนิคของกีตาร์ มัตเตโอ คาร์เคสซี่ เป็นนักกีตาร์คลาสสิคชาวอิตาลี มีอิทธิพลต่อวงการกีตาร์คลาสสิคในช่วง ศตวรรษที่ 19 โดยเขามุ่งเน้นเรื่องการสอนเป็นหลัก และผลงานด้านการประพันธ์เพลง จากการวิเคราะห์ พบว่า บทเพลง "25 Melodious Studies, OP.60" ของ มัตเตโอ คาร์คาสซี ใช้เทคนิคของกีตาร์คลาสสิคทั้งหมด รวมถึงเทคนิคมือซ้ายและมือขวา เช่น อาร์เพจจิโอ (Arppeggios), สเลอ (Slur), สไลด์ (Glissando), รัวสาย (Tremolo) และ สเกล (Scale) ซึ่งเป็นสิ่งที่จำเป็นต่อการบรรเลงกีตาร์คลาสสิค นอกจากนี้ คาร์เคสซี ยังให้ความสำคัญกับอารมณ์เพลงด้วยการใช้น้ำหนักเสียง (Dynamics) กับบทเพลงอย่างละเอียด บทเพลงของ คาร์เคสซี่ มีประโยชน์ต่อการศึกษาเทคนิคกีตาร์เป็นอย่างยิ่ง สามารถนำไปใช้สำหรับการสอนนักเรียนในระดับชั้นกลางรวมไปถึงชั้นสูง เพื่อเพิ่มพูนทักษะ (Skill) และพื้นฐานที่ดีของนักเรียนต่อไป

2.6.2 งานวิจัยต่างประเทศ

เดวิด ท๊อด (David Todd, 1996) ได้ทำวิจัยการศึกษาบทเพลง Sonata หมายเลข 20 และ 33 สำหรับเดี่ยวกีตาร์เครื่องดนตรีลูท (Lute) ประพันธ์โดยเวส (S.L.Weiss) บทประพันธ์ดังกล่าวได้ถูกปรับเปลี่ยนระบบการบันทึกโน้ตจากแถบเลเซอร์ มาเป็นการบันทึกโน้ตในแบบปัจจุบันเพื่อให้สามารถบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิคได้ โดยมีการปรับปรุงแก้ไขในรายละเอียดให้ถูกต้องและชัดเจน มีการเปลี่ยนบันไดเสียงวิธีการวางนิ้วมือซ้าย (Left Hand) และนิ้วมือขวา (Right Hand) และการควบคุมน้ำหนักของเสียง (Dynamic) เสียงดัง เบา สั้น ยาว และโน้ตประดับที่ถูกต้อง เพื่อให้บทเพลงมีความสมบูรณ์แบบและผู้บรรเลงสามารถทำความเข้าใจกับโน้ตในบทเพลงได้ โดยมีเครื่องหมายที่ถูกบันทึกลงในโน้ตเพลงเป็นที่เรียบร้อย

มิโลซาฟ รอนกา (Loncar, 1996) ได้ทำการวิจัยที่มีจุดมุ่งหมายในการศึกษาบทประพันธ์ สำหรับกีตาร์คลาสสิค ประพันธ์โดย คีตกวี ชาวโครเอเชีย การศึกษา ถึงประวัติของคีตกวีเหล่านั้น ทำให้ทราบถึงรูปแบบของบทประพันธ์จากผลงานด้านการวิเคราะห์และการเรียบเรียงบทเพลง แสดงให้เห็นถึงองค์ประกอบของแนวทำนอง (Melody) แนวเสียงประสาน (Harmony) ลีลา (Style) จังหวะ (Tempo) พื้นผิวดนตรี (Texture) ทุกองค์ประกอบล้วนแล้วมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการประพันธ์บทเพลง โดยต้องอาศัยจินตนาการของผู้ประพันธ์ว่า จะเรียบเรียงเสียงประสานให้เป็นลักษณะแบบไหน และทำให้เป็นแบบแผนของดนตรีตะวันตกหรือยุโรปตะวันออกและกระสวนจังหวะเพลงพื้นเมืองแถบเมดิเตอร์เรเนียน

ปีเตอร์ อี ซีเกว (Peter E, 1994) ได้ทำวิจัยศึกษาเกี่ยวกับบทบาทและอิทธิพลทางดนตรีของเซโกเวีย ที่ส่งผลต่อผลงานประพันธ์เพลงของบรรดาคีตกวีทางกีตาร์คลาสสิคในยุคศตวรรษที่ 20 คือ ทานส์แมน (Tansmen),คาสเทลนูโอโว เทเดสโค (Castelnuovo-Tedesco), ทอร์โรบา (Torroba) ทูรินา(Turina) และ พองซ์ (Ponce) เป็นต้น เซโกเวีย ได้ปรับปรุง และแก้ไขผลงานเหล่านี้จนได้รับความสำเร็จ ซึ่ง เซโกเวีย นั้น ได้สาธิตวิธีการบรรเลงกีตาร์คลาสสิคให้กับกลุ่มของคีตกวีมากมาย เพื่อให้ได้มีการคิดค้น และวิธีการเทคนิคสำหรับกีตาร์คลาสสิคในรูปแบบต่างๆ เพื่อใช้ในการสร้างบทเพลงบทประพันธ์ดนตรีสำหรับกีตาร์คลาสสิค

วินเซนซ์ กิลเลมี กัลเดร่า ลอส (Vincens, 2009) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องการเรียบเรียงเสียงประสานของ Roland Dyens และSergio Assad โดยมีวัตถุประสงค์ที่ต้องการทราบถึงหลักการเรียบเรียงเสียงประสานของทั้ง 2 ท่านที่กล่าวมาข้างต้น โดย Roland Dyen นักกีตาร์คลาสสิค และนักประพันธ์เพลง กล่าวถึง วิธีการเรียบเรียงเสียงประสาน ประกอบไปด้วย เสียงประสาน (Harmony) การสอดประสานของทำนอง (Counterpoint) ตำแหน่งของเสียง (Articulations) ทำนอง (Melody) จังหวะ (Tempo) สิ่งเหล่านี้เป็นองค์ประกอบที่สำคัญของการเรียบเรียงบทเพลง โดยผู้ประพันธ์จะต้องเข้าใจในธรรมชาติของเสียง และ ธรรมชาติของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ซึ่งความจำกัดของแต่ละเครื่องดนตรีมีช่วงเสียง (Range) ไม่เท่ากัน ส่วนนักประพันธ์แต่คน จะมีลักษณะการประพันธ์ที่แตกต่างกันไป Dyen ได้พูดถึง สไตล์ (Style) การประพันธ์บทเพลงของผู้ประพันธ์นั้น ก็มีส่วนช่วยทำให้บทเพลงมีความเป็นเอกลักษณ์ของผู้ประพันธ์เหล่านั้น

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาการลักษณะเฉพาะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิคของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาตามแนวหลักการของดนตรีวิทยา (Musicology) โดยเป็นการศึกษางานวิจัยเชิงคุณภาพ และเป็นการวิเคราะห์วิธีการเรียบเรียงเสียงประสาน เพื่อเน้นการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ตำรา หนังสือ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมถึงการวิเคราะห์ข้อมูล โดยแบ่งวิธีการดำเนินการวิจัยเป็นหัวข้ออยู่ 5 ขั้นตอน ดังต่อไปนี้

3.1 ข้อมูลทั่วไปในการศึกษาวิจัย
3.2 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
3.3 การเก็บรวบรวมข้อมูล
3.4 การจัดกระทำกับข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูล
3.5 การนำเสนอผลการวิจัย

3.1 ข้อมูลทั่วไปในการศึกษาวิจัย

ในการศึกษาครั้งนี้เป็นบทเพลงอัลบั้ม ASEAN Guitar Fusion of south East Asian Music ของ ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ ในอัลบั้มนี้มีบทเพลงที่ฮักกี้ ไอเคิลมานน์เรียบเรียง มีจำนวน 6 บทเพลง

3.2 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

3.2.1 แบบสัมภาษณ์
1) สัมภาษณ์ประวัติ และผลงานของฮักกี้ ไอเคิลมานน์
2) สัมภาษณ์กระบวนการเรียบเรียงเสียงประสาน ดังต่อไปนี้
2.1) ทำนอง (Melody)
2.2) จังหวะ (Rhythm)
2.3) เทคนิคการบรรเลงกีตาร์ (Technique)
2.4) การเรียบเรียงเสียงประสาน (Harmony)
3) ข้อเสนอแนะ และข้อคิดเห็นอื่นๆ ของฮักกี้ ไอเคิลมานน์

3.3 การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูลในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการสืบค้นข้อมูลต่างๆ โดยแบ่งออกเป็น 2 หัวข้อ คือ

1) รวบรวมโน้ตเพลงที่จะนำมาวิเคราะห์ของ ฮักกี้ ไอเคิลมานน์

2) รวบรวมเอกสารที่เกี่ยวข้องตามแหล่งข้อมูลต่างๆ ได้แก่ งานวิจัย บทความ วารสาร หนังสือ สื่อออนไลน์ต่างๆ

3.3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม

งานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยในรูปแบบการวิเคราะห์และอภิปรายผล โดยศึกษาตัวบุคคลซึ่งเป็นการศึกษาในรูปแบบของดนตรีวิทยา (Musicology) ในการเก็บข้อมูลภาคสนามมีดังต่อไปนี้

1) ผู้วิจัยจะต้องเตรียมตัวที่จะออกไปเก็บข้อมูลภาคสนามโดยการวางแผนอย่างครอบคลุม และมีเครื่องมือที่พร้อมลงภาคสนามเป็นอย่างดี และติดต่อไปยังบุคคลสำคัญของงานวิจัยที่จะสัมภาษณ์ และขออนุญาตในการทำวิจัยพร้อมบอกวัตถุประสงค์ให้ได้รับทราบ

2) การสัมภาษณ์ ผู้วิจัยได้ใช้คำถามเพื่อเปิดประเด็นการสัมภาษณ์โดยถามเรื่องทั่วไปเกี่ยวกับผลงานเพลงของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ รวมไปถึงเทคนิคการบรรเลงและวิธีการเรียบเรียงเสียงประสานอีกด้วย

3) เตรียมเครื่องมือบันทึกภาพพร้อมเสียงโดยใช้กล้องดิจิตอลเป็นหลัก

3.3.2 การคัดเลือกข้อมูลบทเพลงที่นำมาศึกษา

การคัดเลือกบทเพลงผู้วิจัยได้นำอัลบั้มอาเซียนกีตาร์ของ ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ ซึ่งมีทั้งหมด 16 บทเพลง จึงได้คัดเลือกบทเพลงเฉพาะของฮักกี้ ไอเคิลมานน์เรียบเรียงเท่านั้น มีจำนวนบทเพลงทั้งหมด 6 เพลงตามรายชื่อเพลงดังต่อไปนี้

1) เพลง เทคโนเต้ย (Techno Toey) เพลงนี้เป็นเพลงที่ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ แต่งขึ้นในประเทศไทยเพลงเต้ยโขงแนวแดนซ์ มาผสมกับเพลง จิงเกอเบล มาเรียบเรียงให้เป็นฉบับของกีตาร์คลาสสิค

2) เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง (Da co hoai lang) บทเพลงนี้มาจากประเทศเวียดนาม ถูกแต่งขึ้นในปี ค.ศ.1919 เป็นเพลงนิยมมากในเวียดนาม

3) เพลง จ๋งเกิม (Trong com) บทเพลงนี้มาจากประเทศเวียดนาม เป็นบทเพลงดั้งเดิม มาจากทางตอนเหนือของเวียดนาม

4) เพลง อนัก (Anak) บทเพลงนี้มาจากประเทศฟิลิปปินส์

5) เพลง อะได อะได & เนียนดอง (Adai-Adai & Naindong) บทเพลงนี้มาจากประเทศบรูไนเป็นเพลงพื้นบ้าน และได้รับความนิยมมาก

6) เพลง สายลมแห่งเดือนพฤศจิกายน (Brise de Novembre) บทเพลงนี้มาจากประเทศกัมพูชา

3.4 การจัดกระทำกับข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูลในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการสืบค้นข้อมูลต่างๆ โดยแบ่งออกเป็น 2 หัวข้อ คือ

3.4.1 การจัดกระทำข้อมูล

3.4.1.1 นำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์มาจัดกลุ่มของข้อมูล ดังนี้

1) ประวัติและผลงานของฮักกี้ ไอเคิลมานน์

2) เทคนิคการบรรเลงและการเรียบเรียงเสียงประสานของ ฮักกี้ ไอเคิลมานน์

3.4.1.2 นำโน้ตเพลงทั้งหมด 6 บทเพลงในอัลบั้ม ASEAN Guitar มาวิเคราะห์

3.4.2 การวิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยนำผลการวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย 4 หัวข้อ ดังนี้

3.4.2.1 ลักษณะเฉพาะทางดนตรี มีองค์ประกอบอยู่ 3 ด้านดังนี้

1) โครงสร้างเพลง (Form)

2) วิเคราะห์ทำนอง แบ่งหัวข้อย่อย 6 หัวข้อดังต่อไปนี้

2.1) พิสัยหรือช่วงเสียง (Range)

2.2) การเคลื่อนที่ของทำนอง (Motion)

2.3) รูปร่างทำนอง (Melodic Contour)

2.4) ประโยคเพลง (Phrase)

2.5) จุดพัก หรือการจบวรรคตอน (Cadence)

2.6) ทำนองย่อย (Motive)

3) จังหวะ (Rhythm) วิเคราะห์บทเพลงโดยมีองค์ประกอบอยู่ 6 ด้านคือ

3.1) อัตราจังหวะ (Time signature)

3.2) อัตราความเร็ว (Tempo)

3.3) จังหวะพิเศษ (จังหวะขัด จังหวะยก จังหวะอปกติ)

3.4) จังหวะของทำนอง (Rhythmic Rhythm)

3.5) ลักษณะจังหวะ (Rhythm Pattern)

3.6) จังหวะดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment)

3.4.2.2 เทคนิคการบรรเลงกีตาร์ จะใช้เทคนิคการบรรเลงทั้งหมด 14 เทคนิคมาวิเคราะห์ มีดังนี้ 1) เทรโมโล (Tremolo) 2) ฮาร์โมนิค (Harmonic) 3) ไวบราโต (Vibrato) 4) พิซซิคาโต (Pizzicato) 5) สเลอและเลกาโต (Slur and Legato) 6) ลาสเกวียโด (Rasgueado) 7) โกลป (Golpe) 8) ทริว (Trill) 9) แทมโบร่า (Tambora) 10) เลียนเสียงกลอง (Drum Imitation) 11) แฮมเมอร์ออน (Hammer on) , พลูอ๊อฟ (Pull off) 12) การกรีดสาย (Arpeggiation) 13) โน้ตประดับ (Grace note) 14) สตรัมมิ่ง (Strumming) เป็นต้น

3.4.2.3 การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์คลาสสิคโดยแบ่งหัวข้อในการเรียบเรียงเสียงประสานออกเป็น 4 ด้านดังนี้

1) การเลือกคีย์เพลง (Key Signature)

2) บันไดเสียง (Scale)

3) ทฤษฎีการเรียบเรียงบทเพลง มีหลักการเรียบเรียงอยู่ 7 ประเภทคือ

การใช้ทำนองหลักกับแนวบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment)

การใช้ทำนองรอง (Counter Melody)

การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture)

การใช้เบสบรรเลงทำนอง (Bass Line Melody)

การใช้โน้ตเสียงค้าง (Pedal Tone)

การใช้คอร์ดแบบโครมาติค (Chromatic Harmonic)

การใช้พื้นผิวแบบการกระจายคอร์ด (Arpeggio Texture)

4) คอร์ด (Chord) โดยวิเคราะห์ออกเป็น 2 ด้าน คือ

โครงสร้างของคอร์ด

โครงสร้างหลักของกุญแจ

3.5 การนำเสนอข้อมูล

ในการวิจัย ผู้วิจัยได้กำหนดคำถามคือ “เทคนิคการบรรเลงและการเรียบเรียงเสียงประสานของ ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ : กรณีศึกษาอัลบั้มอาเซียนกีตาร์ เป็นอย่างไร” โดยจำแนกไว้ 5 บท ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

1.1 ภูมิหลัง

1.2 ความมุ่งหมายของการวิจัย

1.3 ความสำคัญของการวิจัย

1.4 ขอบเขตของการวิจัย

1.5 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย

1.6 กรอบแนวคิดในการวิเคราะห์

1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 ประวัติความเป็นมาของกีตาร์คลาสสิค

2.2 ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

2.3 เทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิค

2.4 หลักการเรียบเรียงและการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์คลาสสิค

2.5 ประวัติและผลงานของฮักกี้ ไอเคิลมานน์

2.6 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.5.1 งานวิจัยในประเทศ

2.5.2 งานวิจัยต่างประเทศ

บทที่ 3 วิธีการดำเนินงานวิจัย

3.1 ข้อมูลทั่วไปในการวิจัย

3.2 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

3.3 การสร้างและพัฒนาเครื่องมือ

3.4 การเก็บรวบรวมข้อมูล

3.5 การจัดกระทำข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล

3.6 การนำเสนอผลการวิจัย

บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

4.1 ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของฮักกี้ ไอเคิลมานน์

4.2 เทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิคของฮักกี้ ไอเคิลมานน์

4.3 วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์คลาสสิคของฮักกี้ ไอเคิลมานน์

บทที่ 5 สรุป อภิปรายผล และ ข้อเสนอแนะ

5.1 สรุป

5.2 อภิปรายผล

5.3 ข้อเสนอแนะ

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

4.1 ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของฮักกี้ ไอเคิลมานน์

การศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ ผู้วิจัยได้แบ่งการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ ออกเป็น 3 ส่วนคือ 1) โครงสร้างบทเพลง (Form) 2) ทำนอง (Melody) 3) จังหวะ (Rhythm) โดยวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในผลงานอัลบั้มอาเซียนกีตาร์จำนวน 6 บทเพลงของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ ดังนี้

4.1.1 ลักษณะเฉพาะทางดนตรีบทเพลงเทคโนเต้ย (Techno Toey)

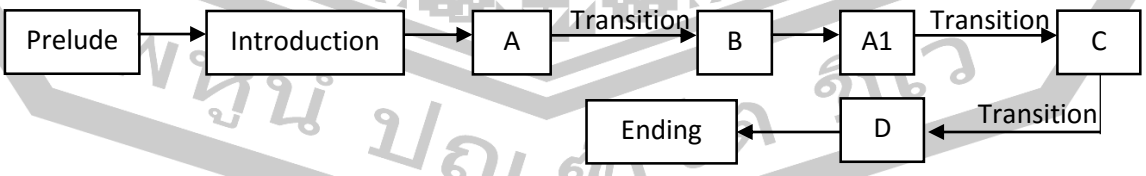
วิเคราะห์เพลง เทคโนเต้ย (Techno Toey) แต่งขึ้นโดยฮักกี้ ไอเคิลมานน์ เพลงนี้เกิดขึ้นในวันคริสต์มาส แต่ในขณะนั้น เขาได้นั่งสมาธิอยู่ที่บางเสร่ อีกฟากหนึ่งจะมีเพลงไทยดั้งเดิม เสียงแว่วมาในพื้นที่บริเวณใกล้เคียง จากนั้นจะมีเพลงที่มาจากรถแทร็กเตอร์ค่อยๆขับเคลื่อนที่เข้ามาใกล้ๆ เสียงเพลงดังสนั่น ฮักกี้บอกว่า เป็นแรงปะทะและรังสรรค์ทางวัฒนธรรมมายืนเป็นท่วงทำนองหลัก พร้อมทำนองสอดแทรก เป็นการนำเพลงเต้ยโขง และเพลงจิงเกอเบล (Jingle Bell) มาผสมผสานไว้เป็นเพลงเดียวกัน จนเกิดเป็นเพลง เทคโนเต้ย (Techno Toey)

1) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

1.1) โครงสร้างเพลง (Form)

เพลงเทคโนเต้ย (Techno Toey) มีความยาวห้องเพลงจำนวน 67 ห้อง โดยแบ่งโครงสร้างเพลง ตามภาพประกอบ 4.1 ดังนี้

โครงสร้างบทเพลงเทคโนเต้ย



ภาพประกอบ 4. 1 โครงสร้างบทเพลงเทคโนเต้ย

ตาราง 4. 1 ตารางท่อนเพลงเทคโนเต้ย

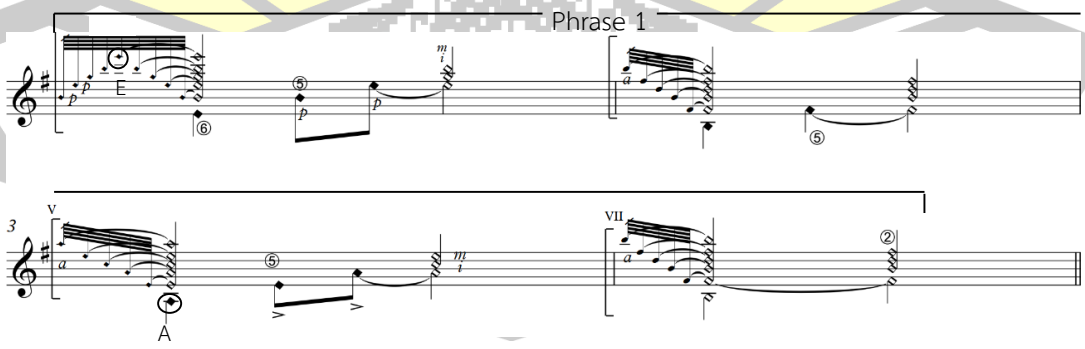
ท่อนเกริ่น (Prelude)	ห้องที่ 1 – 4
ท่อนขึ้นต้น (Introduction)	ห้องที่ 5 – 14
ท่อน A	ห้องที่ 15 – 20
ท่อนเชื่อม (Transition)	ห้องที่ 21 – 24
ท่อน B	ห้องที่ 25 – 28
ท่อน A1	ห้องที่ 29 – 34
ท่อนเชื่อม (Transition)	ห้องที่ 34 – 36
ท่อน C	ห้องที่ 37 – 53
ท่อนเชื่อม (Transition)	ห้องที่ 54 – 57
ท่อน D	ห้องที่ 58 – 64
ท่อนจบ (Ending)	ห้องที่ 64 – 67

ท่อนเกริ่น (Interlude) ห้องที่ 1 – 4

1.2) ทำนอง (Melody)

บทเพลงเทคโนเต้ย มีทำนองที่เป็นแบบ Natural Minor โดยวิเคราะห์ทำนองในแต่ละท่อนดังต่อไปนี้

ท่อนเกริ่นมีการใช้ทำนองอย่างรวดเร็วโดยใช้เทคนิคการกรีดสาย (Arpeggiation) ในรูปแบบเทคนิคฮาร์โมนิค (Natural Harmonic) ในห้องที่ 1 – 4 ตามภาพประกอบ 4.2 ดังต่อไปนี้

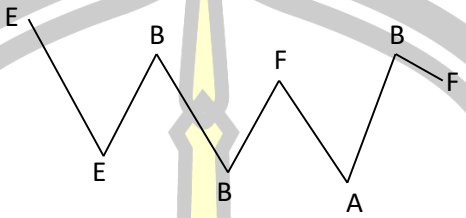


ภาพประกอบ 4. 2 ทำนองท่อนเกริ่น (Interlude) เพลงเทคโนเต้ย

Range : A – E (2 ช่วงคู่ 8 กับอีกคู่ 5 เพอร์เฟค)

Motion : เคลื่อนที่ทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct Motion)

Contour : เคลื่อนขึ้นลงสลับกัน

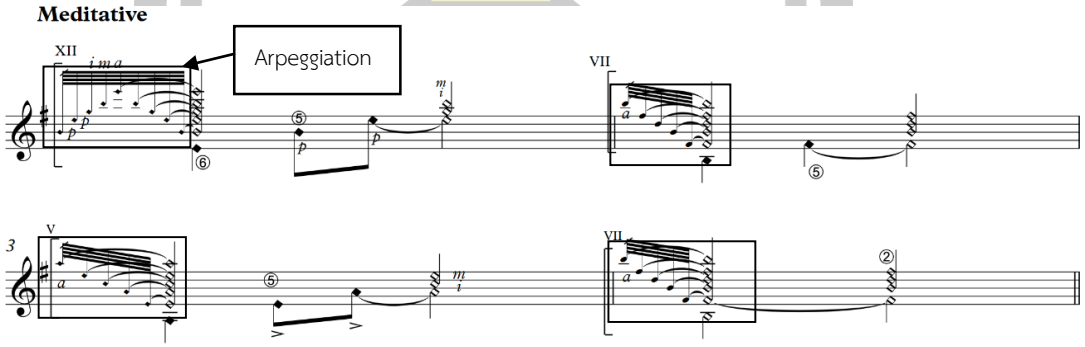


Phrase : มี 1 Phrase

Cadence : Half Cadence เป็นการใช้คอร์ด i – v (m.h) เป็นคอร์ดของเนเชอรัลไมเนอร์ (Natural Minor)

1.3) จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะที่ใช้ในบทเพลงนี้ เป็นอัตราจังหวะสี่ธรรมดา ความเร็วของเพลงอยู่ในจังหวะช้า (Andante) ตามภาพประกอบ 4.3 ดังนี้



ภาพประกอบ 4.3 จังหวะท่อนเกริ่นเพลงเทคโนเต้ย

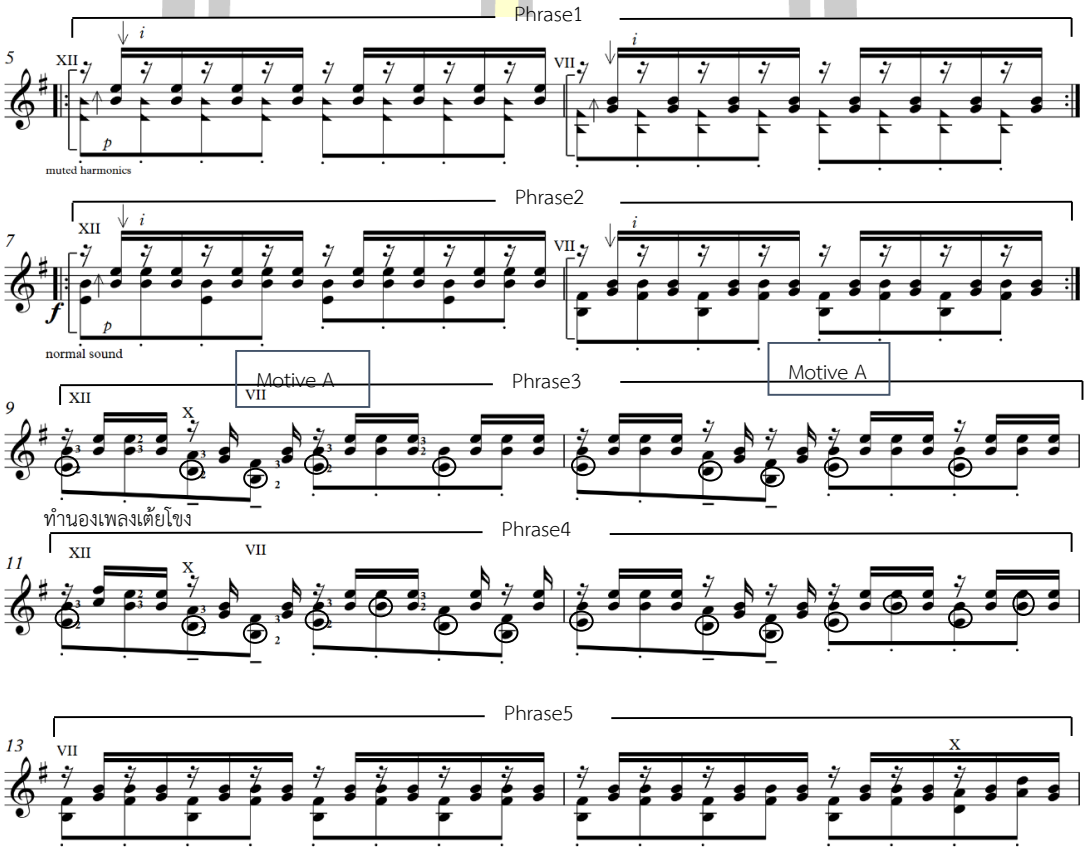
ท่อนเกริ่น (Prelude) ห้องที่ 1 – 4 เป็นการเริ่มทำนองโดยใช้โน้ตเขบ็ต 4 ชั้น เป็นโน้ตประดับ (Grace Note) ทุกห้อง

ท่อนขึ้นต้น (Introduction) ห้องที่ 5 – 14

2) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

2.1) ทำนอง (Melody)

ทำนองในท่อนนี้ มีการใช้ทำนองแบบต่อเนื่องและมีการใช้เทคนิค ฮาร์โมนิค (Natural Harmonic) ในแนวล่าง พบทำนองหลักเพลงเต้ยโขง ในท่อนนี้ ห้องที่ 9 – 12 ตามที่ภาพประกอบ 4.4 ดังนี้

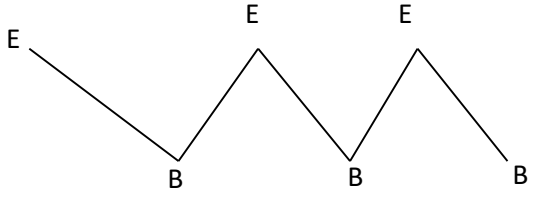


ภาพประกอบ 4. 4 ทำนองท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลงเทคโนเต้ย

Range : B – E (คู่ 4 เพอร์เฟค)

Motion : การเคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่ขึ้นลง อย่างค่อยเป็นค่อยไป



Phrase : 5 Phrase

Cadence : Half Cadence

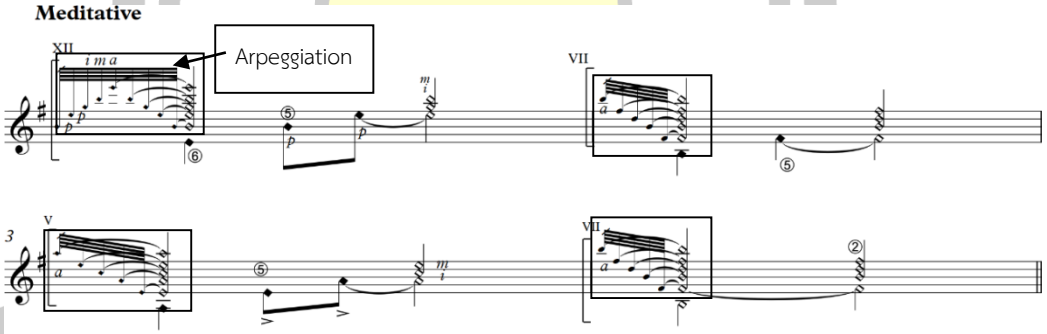
Motive : มี 1 โมทีฟ ซึ่งเป็นโมทีฟ A เกิดขึ้นในห้องที่ 9 – 11 ตามภาพประกอบ 4.5 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 5 โมทีฟ A เพลงเทคโนเต้ย

โดยโน้ตตัวล่างเป็นแนวทำนองหลัก ส่วนแนวบนเป็นแนวเสียงประสาน โดยใช้การบรรเลงด้วยการเน้นเสียงในโน้ต E D B E เพื่อให้ทำนองโดดเด่น ขึ้นมาโดยโมทีฟนี้ ได้นำเข้าวรรคแรกของลายเต้ยโขงมาใช้การเรียบเรียงเสียงประสาน

2.2) จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะที่ใช้ในบทเพลงนี้ เป็นอัตราจังหวะสี่ธรรมดา ความเร็วของเพลงอยู่ในจังหวะช้า (Andante) ท่อนเกริ่น (Prelude) ห้องที่ 1 – 4 เป็นการเริ่มทำนองโดยใช้โน้ตเขบ็ต 4 ชั้นเป็นโน้ตประดับ (Grace Note) ทุกห้อง ตามภาพประกอบ 4.6 ดังตัวอย่าง



ภาพประกอบ 4. 6 จังหวะท่อนเกริ่น เพลงเทคโนเต้ย

ท่อนขึ้นต้น (Introduction) ห้องที่ 5 – 14 มีความหนาแน่นของจังหวะมากขึ้นตามลำดับของท่อนเพลง ตามภาพประกอบ 4.7 ดังตัวอย่าง

ทำนองเต้ยโขง

ภาพประกอบ 4. 7 จังหวะท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลงเทคโนเต้ย

แยกจังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) และดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ตามภาพประกอบ 4.8 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 8 ทำนองและแอคคอม

ท่อนขึ้นต้น (Introduction) ห้องที่ 9 – 14 เริ่มทำนองเพลงเต้ยโขงเกิดขึ้นในท่อนนี้

จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) ในแนวล่างใช้โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น อย่างต่อเนื่อง โดยใช้เครื่องหมาย Staccato ส่วนแนวบนใช้เขบ็ต 2 ชั้น ด้วยจังหวะสั้น

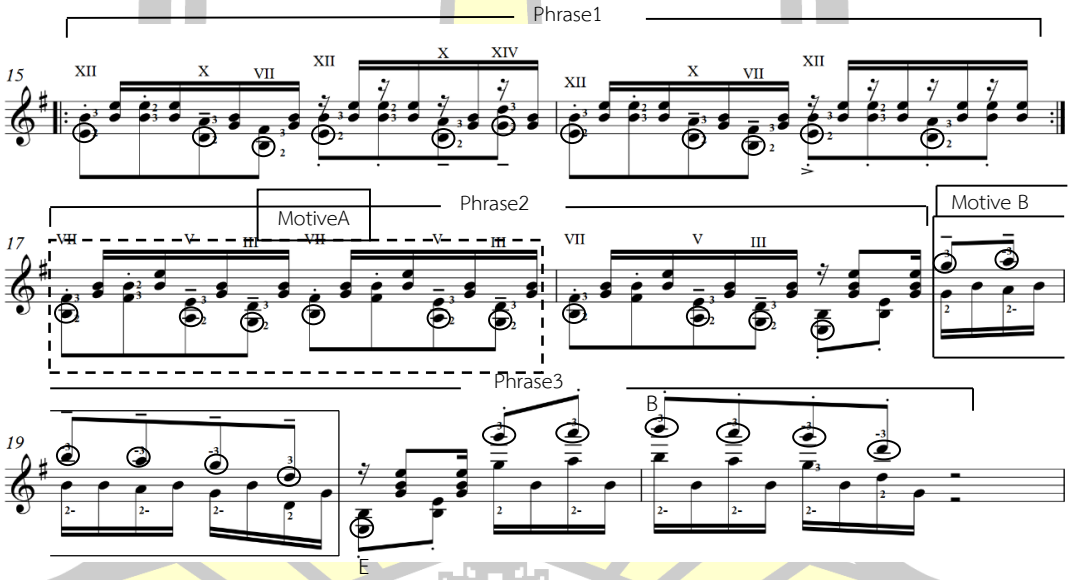
ใช้ลักษณะจังหวะ (Rhythm Pattern) เหมือนกันตลอดจนจบท่อน โดยใช้ดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ในแนวบนเกิดจังหวะยกทุกห้อง เกิดขึ้นตั้งแต่ห้องที่ 9 – 14 ส่วนจังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) ใช้ส่วนโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นตลอดจนจบท่อน

ท่อน A ห้องที่ 15 - 20

3) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

3.1) ทำนอง (Melody)

ท่อน A นี้ พบทำนองในแนวต่ำและแนวสูง สลับแนวทำนอง จากนั้นเคลื่อนทำนองสูงสุด มีการใช้โมทีฟ A และ B ในท่อนนี้ ตามภาพประกอบ 4.9 ดังนี้

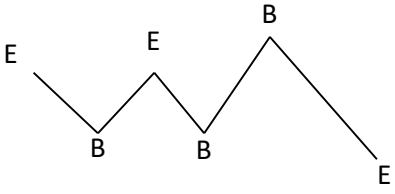


ภาพประกอบ 4. 9 ทำนองท่อน A เพลงเทคโนเต้ย

Range : E – B (3 ช่วงคู่ 8 กับอีกคู่ 5 เพอร์เฟค)

Motion : การเคลื่อนที่แบบข้าม (Disjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่ขึ้นลงสลับกัน แล้วเคลื่อนที่ไปยังโน้ตสูงสุดจากนั้นเคลื่อนที่ต่ำลงในห้องที่ 20



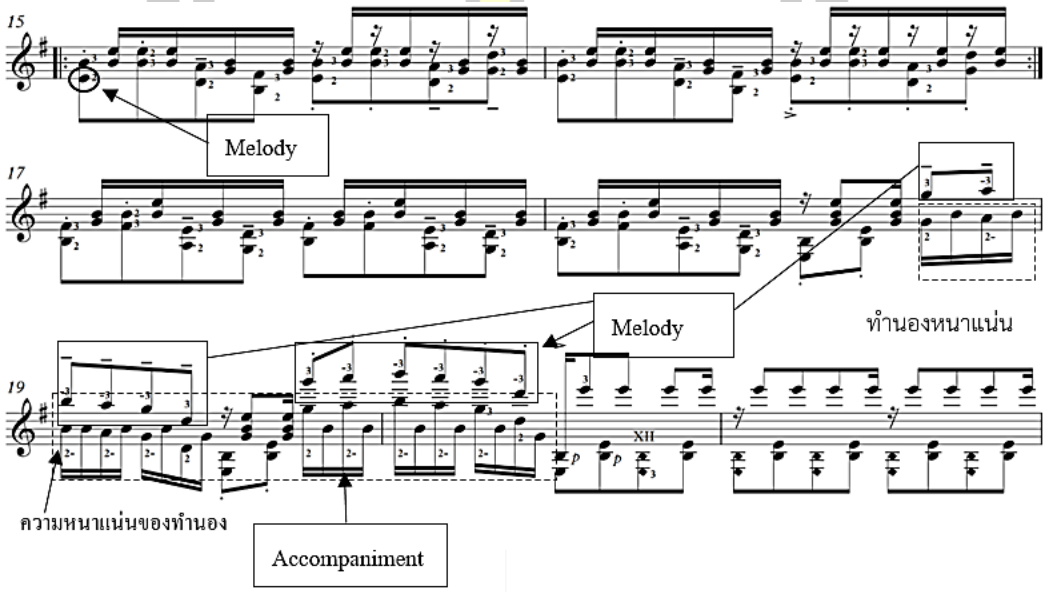
Phrase : 3 Phrase

Cadence : Half Cadence

Motive : มี 2 โมทีฟ A และโมทีฟ B เกิดขึ้นในห้องที่ 15 – 20 โดยโน้ตตัวล่างสุดเป็นแนวทำนองหลัก ส่วนแนวบนนั้น เป็นแนวเสียงประสานโดยใช้การบรรเลงทำนองด้วยการเน้นเสียงในโน้ต

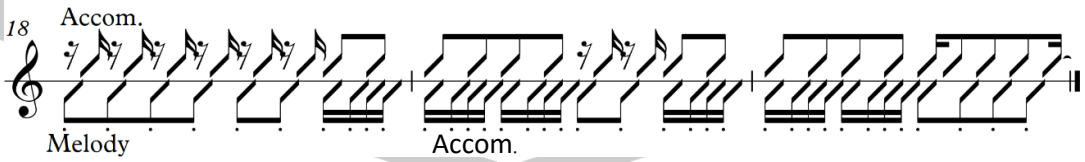
3.2) จังหวะ (Rhythm)

ท่อนนี้มีจังหวะของทำนองทั้งแนวบนและแนวล่าง โดยมีการสลับตำแหน่งของแนวล่างและแนวบน ตามภาพประกอบ 4.10 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 10 จังหวะท่อน A เพลงเทคโนเต้ย

แยกจังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) และแอคคอม (Accompaniment) ยกตัวอย่างห้องที่ 18 -20 ตามภาพประกอบ 4.11 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 11 จังหวะของทำนอง เพลงเทคโนเต้ย

จังหวะแนวล่างใช้เขบ็ต1ชั้นในห้องที่ 15 – 18 มีจังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) เหมือนท่อน Introduction จากนั้นมีความหนาแน่นของจังหวะมากขึ้นในห้องที่ 19 – 20 โดยใช้เขบ็ต 2 ชั้น มีการกระชับของจังหวะทำนอง (Melodic Rhythm) โดยใช้เครื่องหมาย Staccato ทำให้จังหวะสั้น

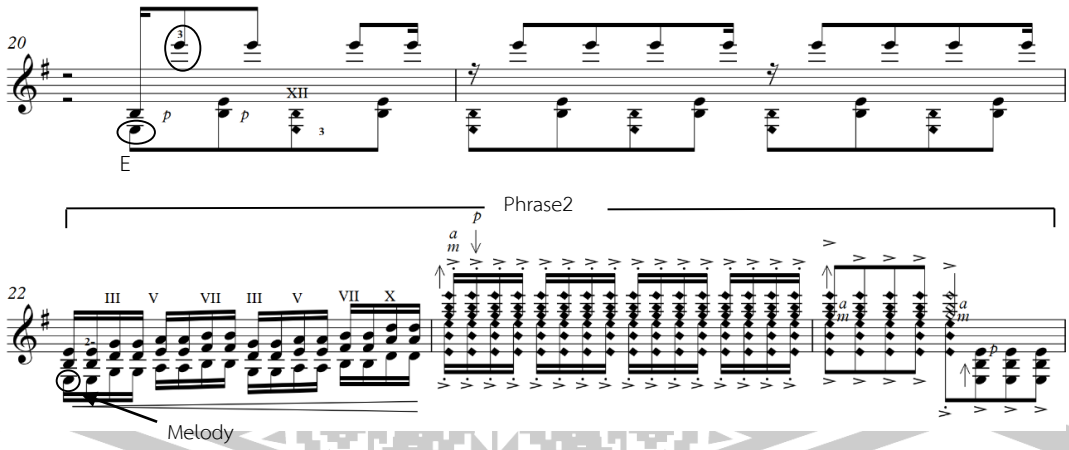
จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) ในแนวล่าง ห้องที่ 15 – 18 ใช้เขบ็ตหนึ่งชั้น และดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) แนวบน จากนั้นมีการสลับแนวทำนองโดยให้แนวบน เป็นแนวดนตรีประกอบทำนอง และแนวล่าง เป็นจังหวะของทำนอง เกิดในห้องที่ 18 – 20

ท่อนเชื่อม (Transition) ห้องที่ 20 – 24

4) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

4.1) ทำนอง (Melody)

เป็นการส่งท่อนเพลงเพื่อจะดำเนินไปท่อนต่อไป โดยทำนองมีอยู่ 1 ห้อง แต่ใช้ในรูปคอร์ด ทำนองจะอยู่ในแนวล่าง ในห้องที่ 22 ตามภาพประกอบ 4.12 ดังนี้

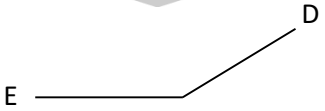


ภาพประกอบ 4. 12 ทำนองท่อนเชื่อม เพลงเทคโนเต้ย

Range : E – E (3 ช่วงคู่ 8)

Motion : การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่ทำนองคงที่ และเคลื่อนที่แบบค่อยเป็นค่อยไปในห้องที่ 22



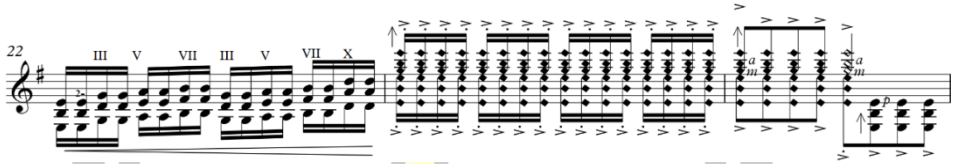
Phrase : มี 2 Phrase

Cadence : Half Cadence

Motive : ไม่พบโมทีฟในท่อนนี้

4.2) จังหวะ (Rhythm)

ท่อนนี้มีการใช้จังหวะหนาแน่น โดยมีเขบ็ต 2 ชั้น ตามภาพประกอบ 4.13 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 13 จังหวะของทำนองท่อนเชื่อม เพลงเทคโนเต้ย

แยกจังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) และแอคคอม (Accompaniment) ตามภาพประกอบ 4.14 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 14 จังหวะของทำนองท่อนเชื่อม เพลงเทคโนเต้ย

มีความหนาแน่นของจังหวะมากขึ้นในห้องที่ 22 – 23

ใช้ส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้น ห้องที่ 22 – 23 จากนั้นเริ่มมีความหนาแน่นของเพลงน้อยลงในห้องที่ 24

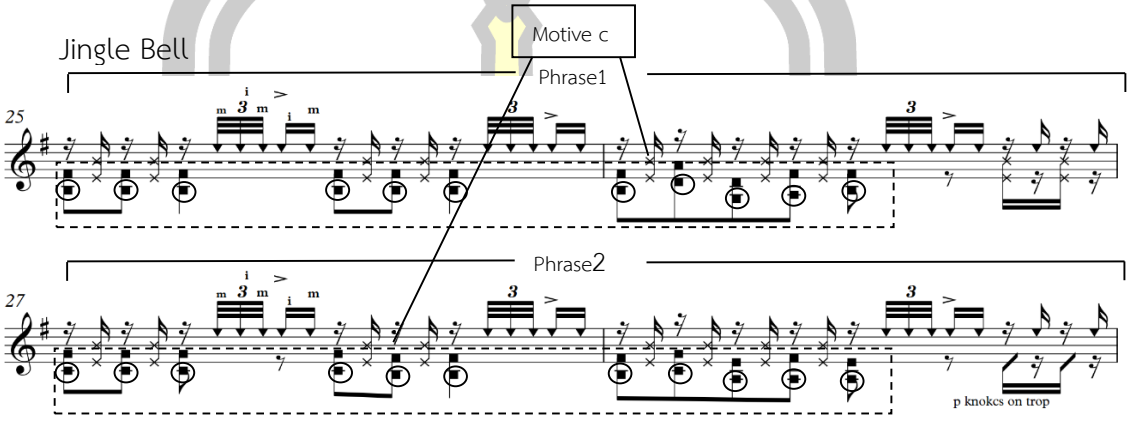
Melodic Rhythm (แนวล่าง) และ Accompaniment (แนวบน) ใช้ลีลาจังหวะเดียวกัน มีเขบ็ต 2 ชั้นเหมือนกัน

ท่อน B ห้องที่ 25 - 28

5) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

5.1) ทำนอง (Melody)

ในท่อนนี้ มีการใช้ทำนองหลักเพลง จิงเกอเบล (Jingle Bell) เกิดโมทีฟ C ใช้ทำนองขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค ทุกห้อง ตามภาพประกอบ 4.15 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 15 ทำนองท่อน B

Range : A – D (คู่ 4 เพอร์เฟค)

Motion : เคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่ในทิศทางลงอย่างต่อเนื่อง จากโน้ตสูงสุดเคลื่อนลงหาโน้ตต่ำสุด

B

A

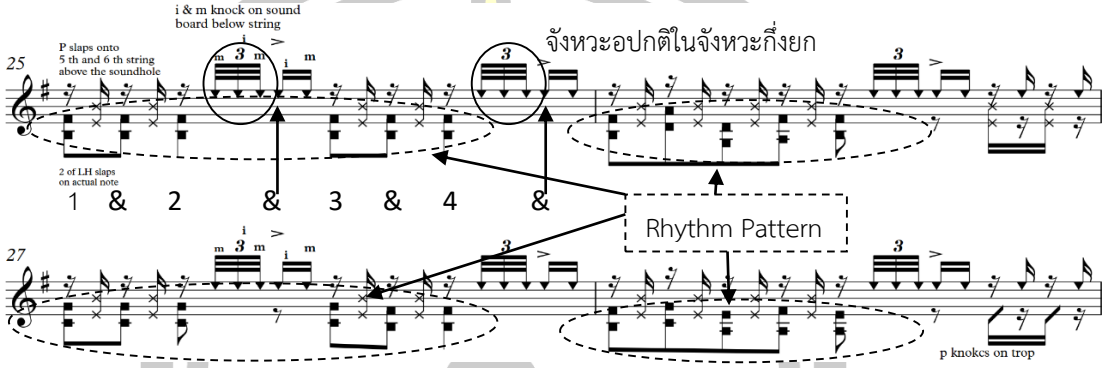
Phrase : มี 2 Phrase

Cadence : Imperfect Cadence

Motive : มีโมทีฟเดียว เกิดขึ้นในห้องที่ 25 และมีการพัฒนาในห้องที่ 26 โดยโน้ตตัวล่างสุดเป็นแนวทำนองหลักส่วนโน้ตตัวบน เป็นเสียงโดยใช้ทำนองจิงเกอเบล (Jingle Bell) มาใช้ในห้องนี้ โมทีฟนี้เริ่มวรรคแรกของประโยค และพัฒนาโมทีฟในห้องที่ 26 และห้องที่ 28

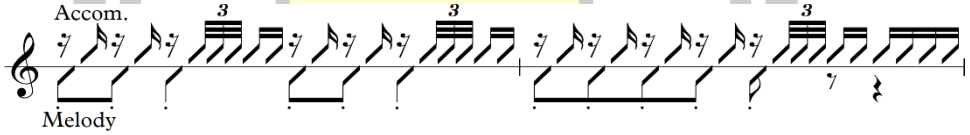
5.2) จังหวะ (Rhythm)

ในท่อนนี้ มีลักษณะจังหวะ (Rhythm Pattern) เหมือนกันทั้ง 2 แนว ตามภาพประกอบ 4.16 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 16 จังหวะท่อน B เพลงเทคโนเต้ย

แยกจังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) และแอคคอม (Accompaniment) ตามภาพประกอบ 4.17 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 17 จังหวะของทำนอง เพลงเทคโนเต้ย

ใช้ลักษณะจังหวะ(Rhythm Pattern) เดียวกันในห้องที่ 25 – 28 ซ้ำลักษณะจังหวะของทำนอง ทั้งแนวบนและแนวล่าง

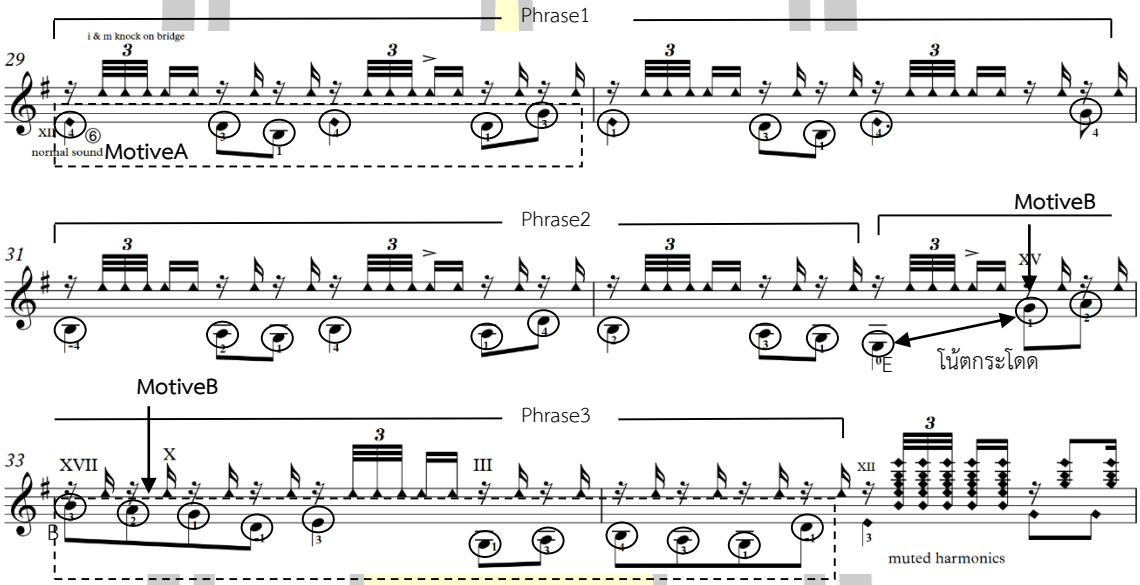
ในท่อนนี้ใช้ลักษณะจังหวะอปกติ (Irregular Rhythm) ในอัตราจังหวะธรรมดา มีโน้ต 3 พยางค์ซึ่งอยู่ในจังหวะยกทุกๆห้อง

ท่อน A1 ห้องที่ 29 – 34

6) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

6.1) ทำนอง (Melody)

ท่อนนี้นำเอามีโมทีฟหลักของทำนองเพลงเต้ยโขง แต่มีการใช้ลักษณะทำนองในแนวล่าง ตามภาพประกอบ 4.18 ดังนี้

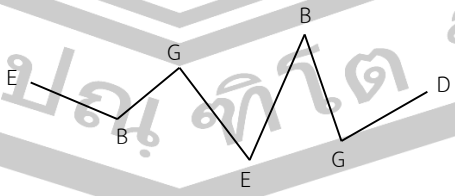


ภาพประกอบ 4. 18 ทำนองท่อน A1 เพลงเทคโนเต้ย

Range : E – B (1 ช่วงคู่ 8 กับอีกคู่ 5 เพอร์เฟค)

Motion : เคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่ขึ้นลงสลับกัน และเคลื่อนต่ำลงเข้าหาโน้ตต่ำสุด จากนั้นกระโดดขึ้นทันทีในห้องที่ 32



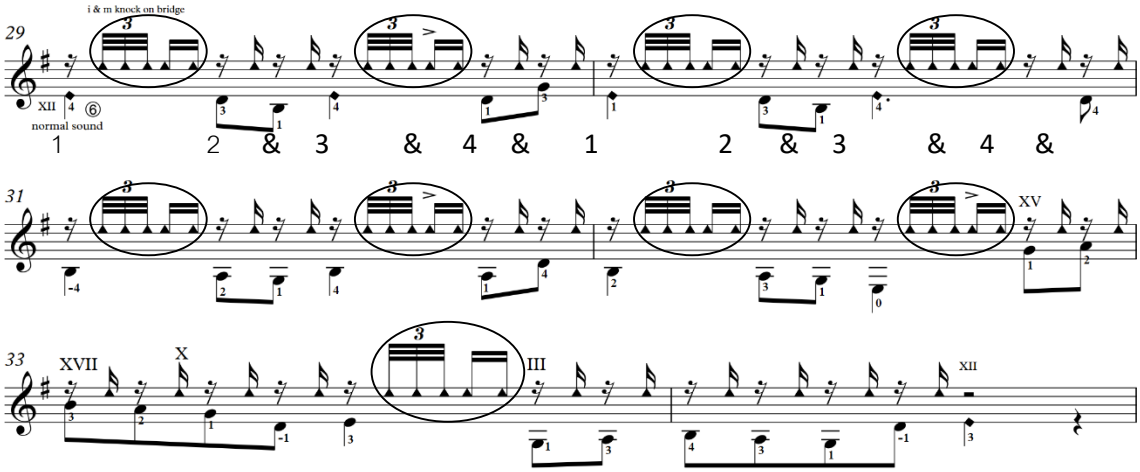
Phrase : มี 3 Phrase

Cadence : Imperfect Cadence

Motive : มี 2 โมทีฟ ซึ่งโมทีฟ A เกิดขึ้นวรรคแรกในห้องที่ 29 โมทีฟ B เกิดขึ้นในห้องที่ 32 – 33 และใช้ทำนองของเพลงเต้ยโขงเข้ามาใช้ในท่อนนี้

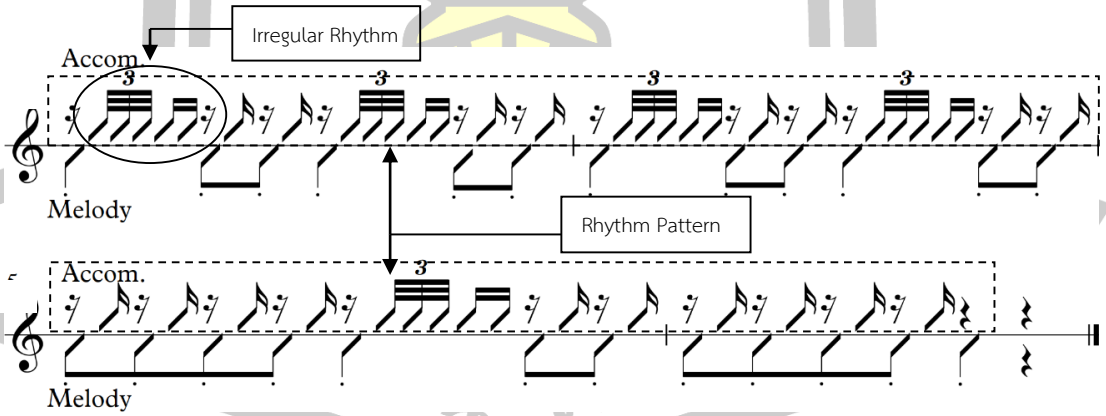
6.2) จังหวะ (Rhythm)

ในท่อนนี้มีลักษณะจังหวะที่เหมือนกัน แต่อาจจะมีการขยายจังหวะของทำนองบ้างเล็กน้อย ตามภาพประกอบ 4.19 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 19 จังหวะท่อน A1 เพลงเทคโนเต้ย

แยกจังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) และแอคคอม (Accompaniment) ตามภาพประกอบ 4.20 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 20 จังหวะของทำนอง ท่อน A1 เพลงเทคโนเต้ย

ใช้ลักษณะอปกติ (Irregular Rhythm) ในส่วนโน้ต 3 พยางค์ทั้งหมดทุกห้อง ในห้องที่ 29 -33

ใช้ลักษณะจังหวะ (Rhythm Pattern) เดียวกัน มีการพัฒนาไปประโยคให้ยาวขึ้น

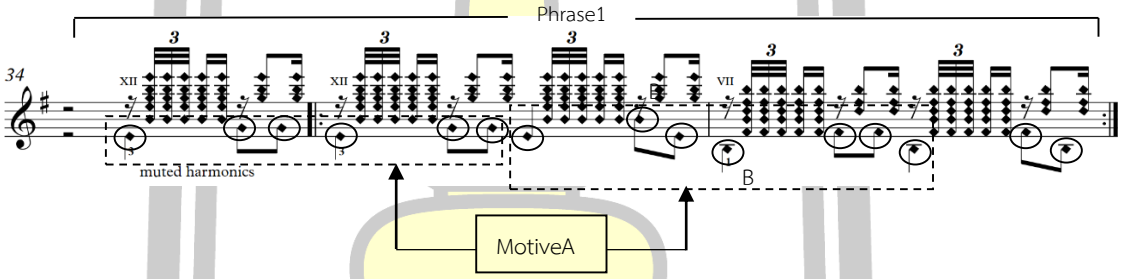
ดนตรีประกอบจังหวะ (Accompaniment) มีการใช้เครื่องหมายยกของเขบ็ต 2 ชั้น ในแนวบนจนจบท่อน

ท่อนเชื่อม (Transition) ห้องที่ 34 – 36

7) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

7.1) ทำนอง (Melody)

ท่อนเชื่อมนี้ ใช้ทำนองในแนวล่าง แนวบนเป็นแนวคอร์ด โดยใช้เทคนิคฮาร์โมนิค (N.H.) โดยใช้โมทีฟ A แต่ทำนองเปลี่ยนไป แต่ใช้หลักการเดียวกัน ตามภาพประกอบ 4.21 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 21 ทำนองท่อนเชื่อม เพลงเทคโนเต้ย

Range : B – B (1ช่วงคู่ 8)

Motion : เคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct motion)

Contour : เคลื่อนที่ขึ้นลงแบบค่อยเป็นค่อยค่อยไป

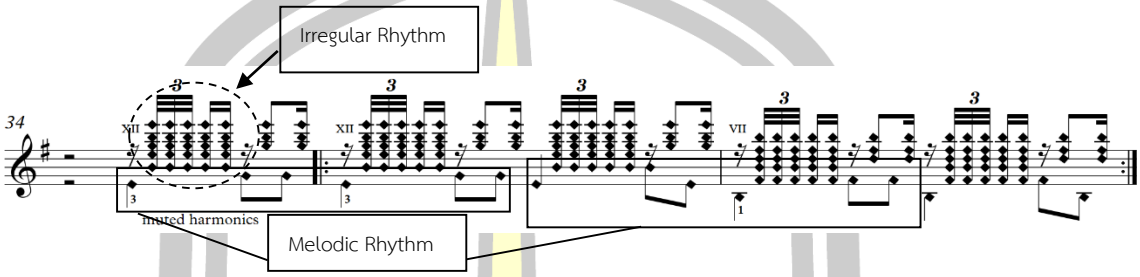
Phrase : มี 1 Phrase

Cadence : Half Cadence

Motive : มีโมทีฟเดียว โดยใช้โมทีฟ A โมทีฟเดียวจนจบท่อน

7.2) จังหวะ (Rhythm)

ท่อนเชื่อมนี้ มีการใช้จังหวะหนาแน่นโดยการใช้คอร์ดเป็นแนวดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ตามภาพประกอบ 4.22 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 22 จังหวะท่อนเชื่อม เพลงเทคโนเต้ย

มีการใช้ลักษณะจังหวะอปกติ (Irregular Rhythm) ในรูปแบบคอร์ดส่วน 3 พยางค์ ในห้องที่ 34 – 36

ใช้ลักษณะจังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) ของโมทีฟ A แต่มีการใช้ทำนองใหม่ จนจบท่อน

ท่อน C ห้องที่ 37 – 53

8) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

8.1) ทำนอง (Melody)

ทำนองท่อน C เป็นทำนองที่อยู่ในระดับเสียงสูง เป็นการเดินทำนองในแบบลายพิณอิสาน โดยทำนองมีการกระโดดขึ้นเรื่อยๆ โดยมีเสียง มี (E) เป็นเสียงเสพของลายพิณ มีการใช้โมทีฟ ในห้องที่ 45 – 53 อย่างต่อเนื่อง อาจมีโน้ตในโมทีฟที่เปลี่ยนแปลงบ้างเล็กน้อย ตามที่ภาพประกอบ 4.23 ดังนี้

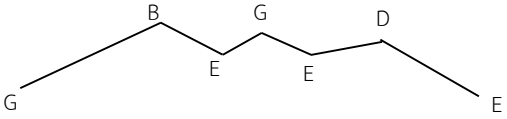
พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 4. 23 ทำนองท่อน C เพลงเทคโนเต้ย

Range : E – B (1 ช่วงคู่ 8 กับอีกคู่ 5 เพอร์เฟค)

Motion : เคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่แบบต่อเนื่อง เคลื่อนหาโน้ตสูงสุดและค่อยๆเคลื่อนต่ำลง อย่างค่อยเป็นค่อยไปหาโน้ตที่ต่ำลง



Phrase : 9 Phrase

Cadence : ไม่พบเคเดนส์ในท่อนนี้

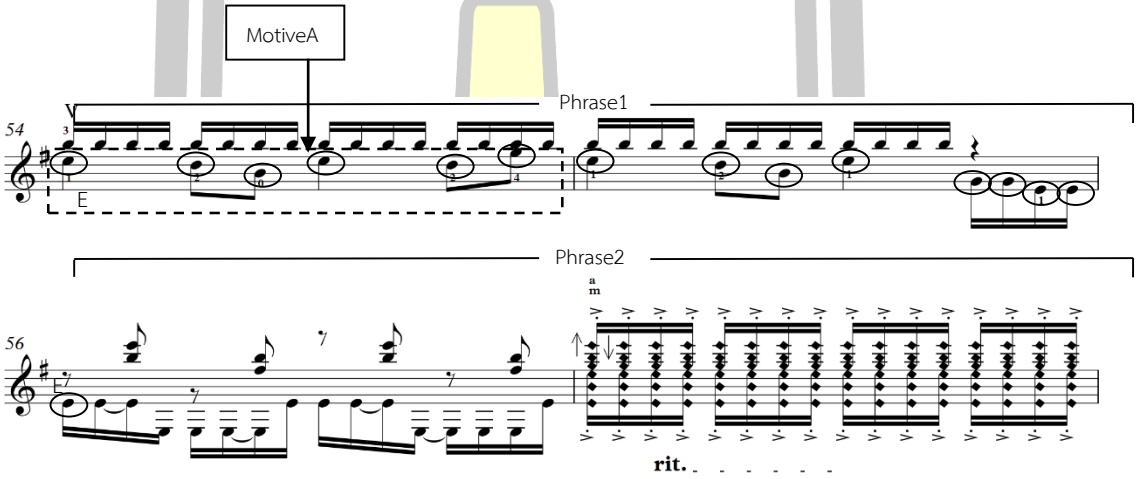
Motive : มีโมทีฟเดียว เกิดขึ้นในห้องที่ 45 และห้องที่ 54 โดยโมทีฟแรกเป็นการนำลายพิณเข้ามาใช้ในการบรรเลง

ท่อนเชื่อม (Transition) ห้องที่ 54 – 57

9) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

9.1) ทำนอง (Melody)

ในท่อนนี้มีการใช้ทำนองในแนวล่าง โดยใช้โมทีฟ A เพียง 2 ห้อง ในห้องที่ 54 – 55 ใช้คอร์ดในรูปของเทคนิคฮาร์โมนิคแท้ (Natural Harmonic) ห้องที่ 57 ตามภาพประกอบ 4.24 ดังต่อไปนี้

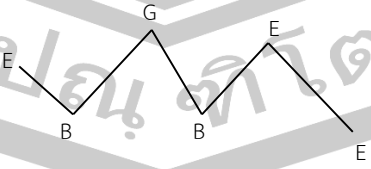


ภาพประกอบ 4. 24 ทำนองท่อนเชื่อม เพลงเทคโนเต้ย

Range : E – E (1 ช่วงคู่ 8)

Motion : เคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่ขึ้นลงสลับกัน



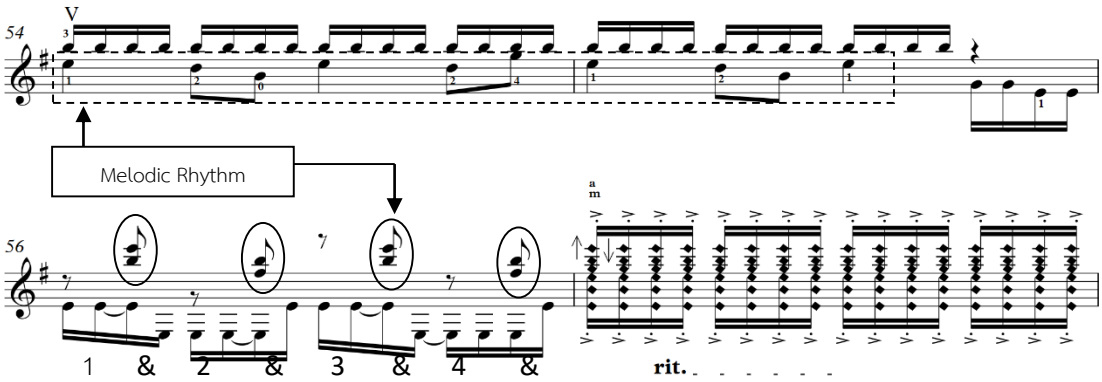
Phrase : มี 2 Phrase

Cadence : ไม่พบเคเดนส์ในท่อนนี้

Motive : มีโมทีฟเดียว ท่อนนี้นำทำนองหลักของเพลงเต้ยโขงมาใช้แค่ทำนองสั้นในห้องที่ 54 – 55

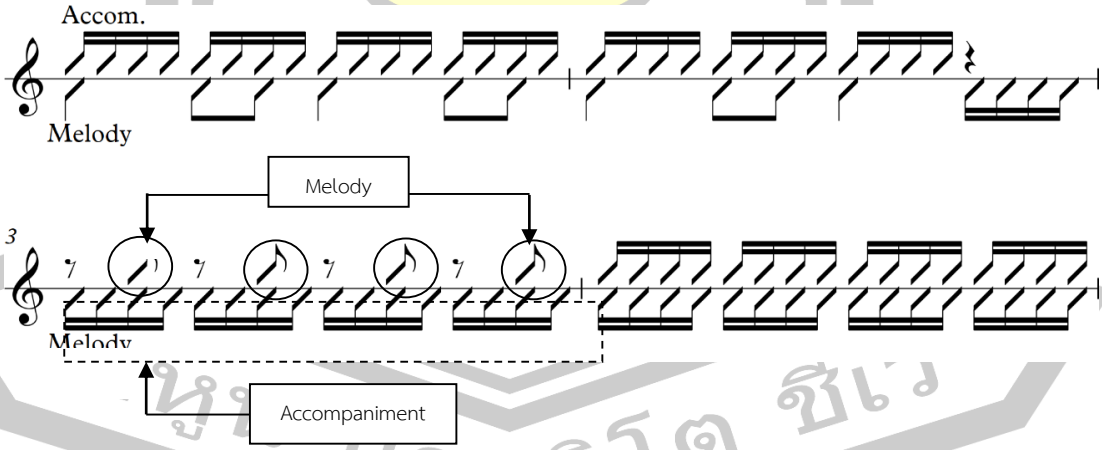
9.2) จังหวะ (Rhythm)

ในท่อนเชื่อมนี้ใช้ลักษณะจังหวะ ของโมทีฟ A โดยถูกนำมาใช้บางส่วน ตามภาพประกอบ 4.25 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 25 จังหวะท่อนเชื่อม เพลงเทคโนเต้ย

แยกจังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) และแอคคอม (Accompaniment) ตามภาพประกอบ 4.26 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 26 จังหวะของทำนอง เพลงเทคโนเต้ย

มีความหนาแน่นของจังหวะในห้อง 57 ดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) แนวบน ใช้จังหวะหนาแน่นโดยใช้เขบ็ต 2 ชั้น

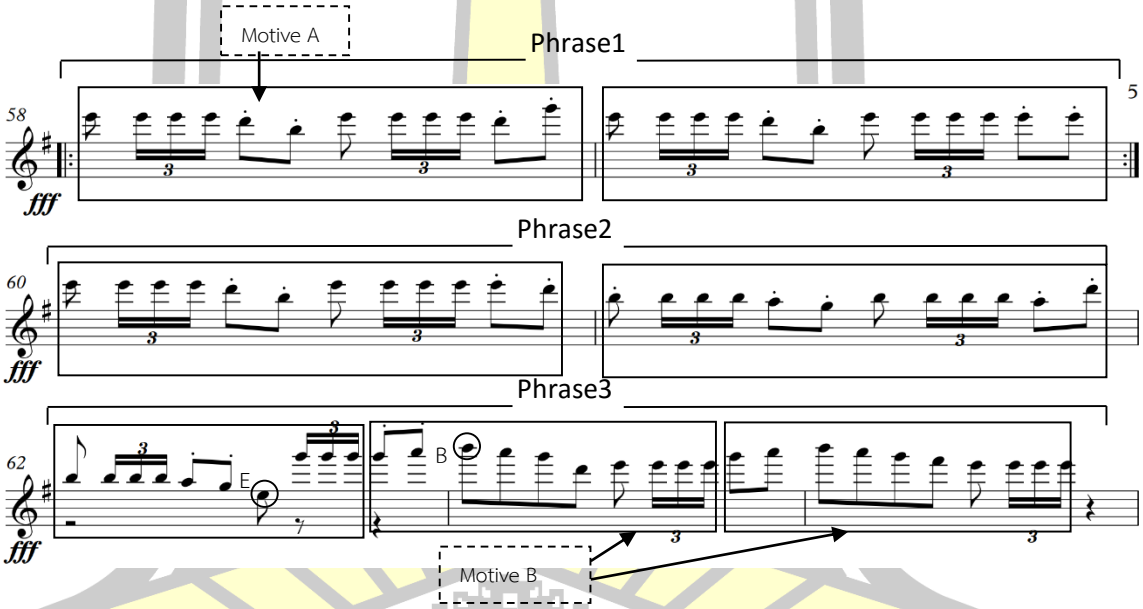
ใช้จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) ในแนวล่าง เกิดขึ้นในห้องที่ 54 – 55 จากนั้นสลับตำแหน่งของทำนองในแนวบน ในห้องที่ 56 มีการใช้จังหวะยก โดยใช้โน้ตตัวเขบ็ต 1 ชั้น

ท่อน D ห้องที่ 58 – 64

10) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

10.1) ทำนอง (Melody)

ท่อน D นี้ มีการใช้ทำนองหลัก ทำนองเพลงเต้ยโขง และนำโมทีฟ A มาใช้ในท่อนนี้ แต่มีการเปลี่ยนลักษณะจังหวะใหม่ โดยใช้ส่วน 3 พยางค์ โดยใช้เทคนิคการกวาดสาย (Rasqueado) แต่ในกรณีนี้ ได้ตัดทำนองเหลือแค่โน้ตตัวเดียว เพื่ออธิบายให้เข้าใจง่ายมากขึ้น ตามภาพประกอบ 4.27 ดังต่อไปนี้



ภาพประกอบ 4. 27 ทำนองท่อน D เพลงเทคโนเต้ย

Range : E – B (1 ช่วงคู่ 8 กับคู่อีกคู่ 8 เพอร์เฟค)

Motion : เคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct Motion)

Contour : เป็นการเคลื่อนจากโน้ตที่สูง แล้วเคลื่อนลงต่ำลงอย่างช้าๆ แล้วกระโดดขึ้นอีกครั้ง เคลื่อนหาโน้ตสูงสุดในห้องที่ 62

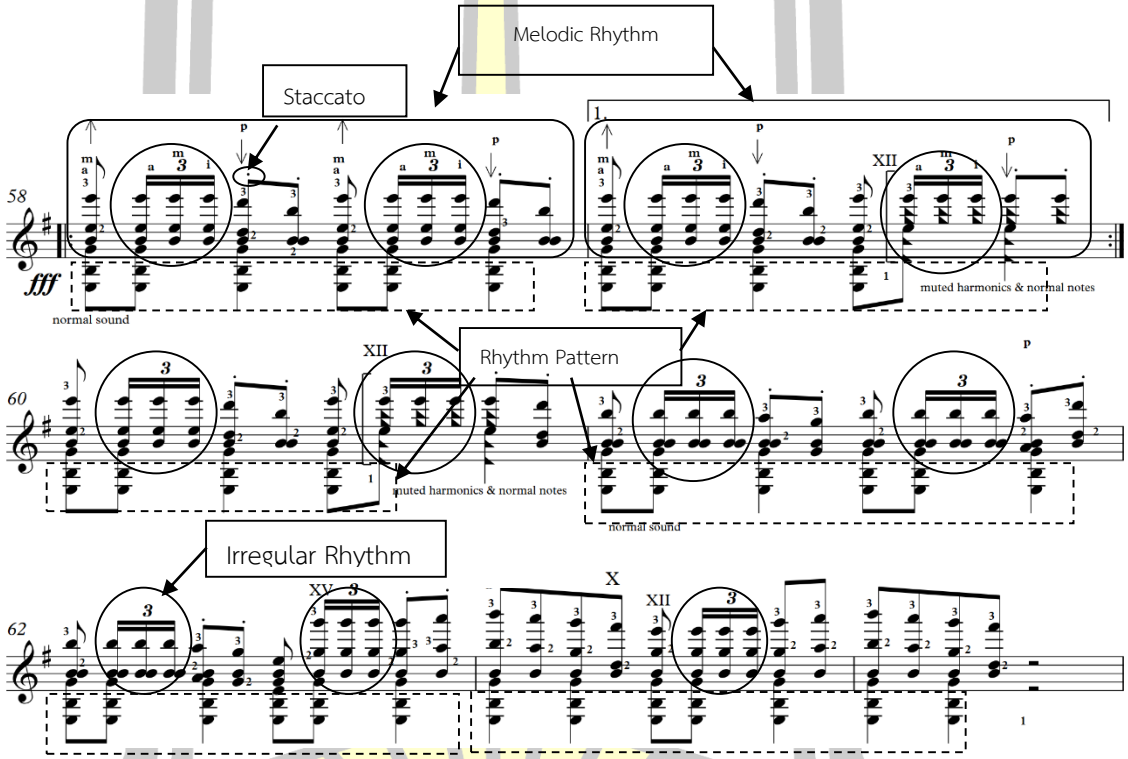
Phrase : 3 Phrase

Cadence : Perfect Cadence

Motive : มี 2 โมทีฟ โดยโมทีฟ A เกิดขึ้นในวรรคแรก ห้องที่ 58 – 62 และ โมทีฟ B เกิดขึ้นในห้องที่ 62 – 64 โดยใช้ทำนองหลักเพลงเต้ยโขงมาใช้

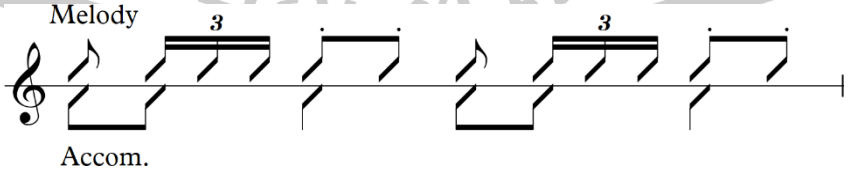
10.2) จังหวะ (Rhythm)

ท่อนนี้มีลักษณะจังหวะหนาแน่นมา มีคอร์ดในการควบคุมจังหวะ ทำนองกับดนตรีประกอบทำนองเล่นพร้อมๆกัน ตามภาพประกอบ 4.28 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 28 จังหวะท่อน D เพลงเทคโนเต้ย

แยกจังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) และดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ตามภาพประกอบ 4.29 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 29 จังหวะของทำนอง เพลงเทคโนเต้ย

ท่อน D ห้องที่ 58 – 64 มีการนำเอาจังหวะอปกติเข้ามา มีโน้ต 3 พยางค์ และอยู่ในจังหวะยกของจังหวะยกของจังหวะที่ 1 และ จังหวะยกของจังหวะที่3 ในทุกๆห้อง

จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) ในแนวบนมีการใช้ส่วน 3 พยางค์ มีการใช้เครื่องหมาย Staccato เพื่อให้จังหวะมีความกระชับมากขึ้นในจังหวะที่ 2 และ 4

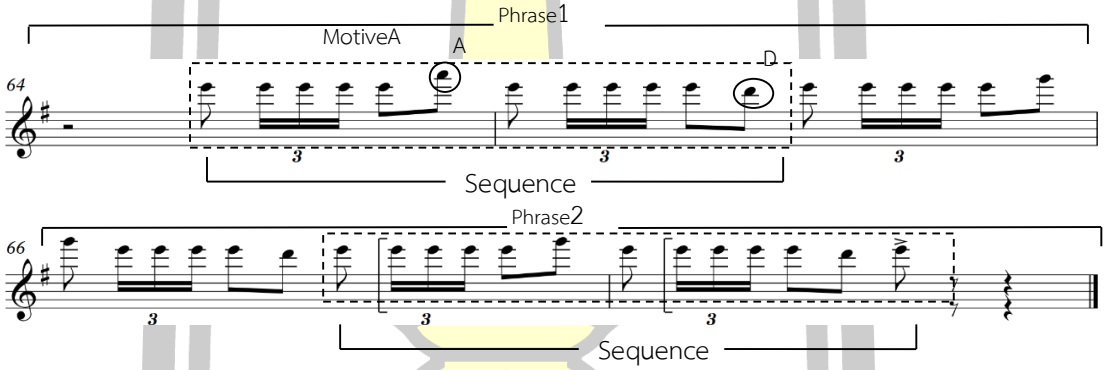
ใช้รูปแบบจังหวะ (Rhythm Pattern) ในแนวล่างเล่นซ้ำทั้งหมดจนจบท่อน ห้องที่ 58 – 64

ท่อนจบ (Ending) ห้องที่ 64 – 67

11) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

11.1) ทำนอง (Melody)

ท่อนจบ มีการจบทำนองในระดับเสียงที่สูง และมีการใช้ลักษณะโมทีฟเดียวกับโมทีฟ A มีการเปลี่ยนทำนองใหม่ เป็นการเล่นซ้ำจนเกิดทำนองแบบซีเควน (Sequence) ท่อนนี้ได้ตัดเอาส่วนของทำนองมาวิเคราะห์ เพื่อให้เข้าใจง่าย ตามภาพประกอบ 4.30 ดังต่อไปนี้

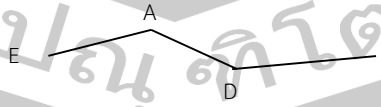


ภาพประกอบ 4. 30 ทำนองท่อนจบ (Ending) เพลงเทคโนเต้ย

Range : D – A (คู่ 5 เพอร์เฟค)

Motion : เคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่จากโน้ตที่สูงสุด อย่างต่อเนื่องมีการกระโดดของโน้ตบ้างเล็กน้อย



Phrase : 2 Phrase

Cadence : ไม่พบเคเดนส์ในท่อนนี้

Motive : มีโมทีฟเดียว ซึ่งโมทีฟ A มีการซ้ำ (Sequence) ไปจนจบทำนอง

11.2) จังหวะ (Rhythm)

จังหวะในท่อนนี้มีลักษณะเหมือนกันกับท่อน D แต่มีการเป็นทำนองใหม่ และใช้สัดส่วนของจังหวะเดิม

สรุป

จากการศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของบทเพลง เทคโนเต้ยพบว่า ทำนองในบทเพลงเทคโนเต้ยพบว่า มีการใช้บทเพลงอยู่ 2 บทเพลงคือ เต้ยโขง และเพลงจิงเกอเบล โดยทำนองเพลงเต้ยโขงนำมาใช้ในท่อนเพลง ทำนองมีทั้งหมด 10 ท่อน ช่วงเสียง (Range) ที่กว้างที่สุด มีระยะห่างของเสียงคือท่อน A ห้องที่ 15 – 20 ช่วงเสียงห่างกัน 3 ช่วงคู่ 8 (3 Octave) เคเดนส์ส่วนใหญ่เป็น Half Cadence (i,v) เนื่องจากทำนองเพลงนี้เป็นคีย์เนเชอรัลไมเนอร์ โดยคอร์ด v ไม่ได้อยู่ในรูปคอร์ดดอมินันท์ ท่อนที่ไม่พบเคเดนส์คือท่อน C ห้องที่ 37 – 53 , Transition ห้องที่ 54 – 57 และท่อนจบห้องที่ 64 – 67 โมทีฟมีอยู่ 3 โมทีฟโดยโมทีฟ A และ B เป็นทำนองหลักเพลงเต้ยโขงถูกนำมาใช้มากที่สุด โมทีฟ C เป็นทำนองเพลงจิงเกอเบลนำมาใช้แค่ท่อนเดียว ในบทเพลงเต้ยโขงต้นฉบับ ใช้คีย์ A minor เพลงจิงเกอเบล และเพลงเทคโนเต้ยใช้คีย์ E minor จึงเปรียบเทียบทำนองของทั้ง 2 บทเพลงดังนี้

ตาราง 4. 2 ลายเต้ยโขงในโน้ตไทย

- - - ล	- - - ซ	- ม – ล	- - - ซ	- ด̣ – ล	- - - ซ	- ม – ล	- - - -
- - - ล	- - - ซ	- ม – ล	- - - ซ	- ด̣ – ล	- - - ซ	- ม – ล	- - - -
- ซ – ม	- - - ร	- ด – ม	- - - ร	- ซ – ม	- - - ร	- ด – ล	- - - ด
- ร – ม	- ร – ด	- ซ – ล	- - - ด	- ร – ม	- ร – ด	- ซ – ล	- - - -

โน้ตเพลงเต้ยโขงในโน้ตสากลแปลงมาจากโน้ตไทย คีย์ A minor ตามภาพประกอบ 4.31 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 31 ลายเต้ยโขง คีย์ A minor

จังหวะของบทเพลงเทคโนเต้ย พบว่าเป็นอัตราจังหวะ 4/4 และไม่มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะและอยู่ในอัตราจังหวะช้า (Andante) ซึ่งพบความหนาแน่นของจังหวะได้เกือบทุกท่อน มีการนำเอาโน้ตส่วน 3 พยางค์ถือว่าเป็นลักษณะจังหวะอปกติในจังหวะธรรมดา มีลักษณะจังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) ในแนวล่าง ส่วนมากเป็นการซ้ำทำนอง และมีการพัฒนาทำนองบ้างเล็กน้อย และใช้ทำนองโดยใช้เขบ็ต 1 ชั้น และแนวดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ในแนวบน แต่มีบางห้องที่ใช้ Melodic Rhythm ในแนวบน พบได้ในท่อน A1 ห้องที่ 15 – 18 และแอคคอมในแนวล่าง ห้องที่ 18 – 21 จังหวะของทำนอง ในท่อน D และท่อนจบ มีลีลาจังหวะที่เหมือนกันทั้งหมด เป็นการเล่นซ้ำกันไปมาจนจบเพลง

4.1.2 ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของบทเพลง ฮะโก๋ฮอยรัง (Da co hoai lang)

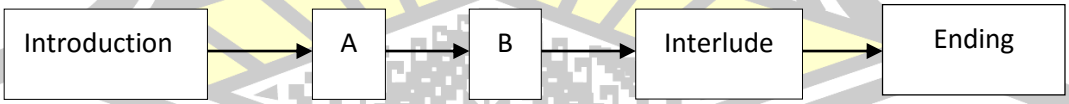
วิเคราะห์เพลงฮะโก๋ฮอยรัง (Da co hoai lang) เป็นเพลงจากประเทศเวียดนาม ซึ่งถูกแต่งโดย เฉาวันเลา (cao van lau) เกิดปี ค.ศ.1892-1976 เรียบเรียงให้เป็นฉบับกีตาร์คลาสสิคโดย ฮักกี้ ไอเดิลมานน์ (Hucky Eichelmann) แต่งเมื่อปีค.ศ.1919 โดยเฉาวันเลา เป็นนักแต่งเพลงชาวเวียดนาม ซึ่งเป็นบทเพลงช้า หวาน เศร้า ที่มาพร้อมกับสุ้มเสียงสำเนียงจีน โดยใช้เทคนิคเทรโมโล (Tremolo) อันหวานพลิ้ว

1) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

1.1) โครงสร้างเพลง (Form)

เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง (Da co hoai lang) มีความยาวห้องเพลงจำนวน 47 ห้อง โดยแบ่งโครงสร้างเพลงดังนี้

โครงสร้างบทเพลง Da co hoai lang ตามภาพประกอบ 4.32 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 32 โครงสร้างบทเพลง Da co hoai lang

ตาราง 4. 3 ตารางท่อนเพลง ฮะโก๋ฮอยรัง (Da co hoai lang)

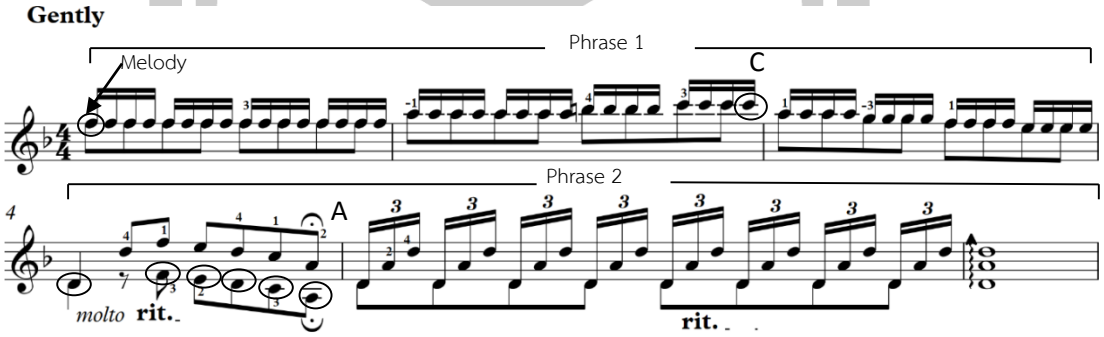
ท่อน Introduction	ห้องที่ 1-6
ท่อน A	ห้องที่ 7-22
ท่อน B	ห้องที่ 23-38
ท่อน Interlude	ห้องที่ 39-44
ท่อน Ending	ห้องที่ 45-47

ท่อนขึ้นต้น (Introduction) ห้องที่ 1-6

1.2) ทำนอง (Melody)

บทเพลงฮะโก๋ฮอยรัง (Da co hoai lang) มีทำนองที่เป็นแบบ Natural Minor โดยวิเคราะห์ทำนองในแต่ละท่อนต่อไปดังนี้

ท่อนขึ้นต้นมีการใช้ทำนองเดียว ใช้เขบ็ต 2 ชั้นในช่วงขึ้นต้น ห้องที่ 1 – 3 จากนั้นใช้เทคนิคอาร์เพจจิโอ (Arpeggio) ตามภาพประกอบ 4.33 ดังนี้

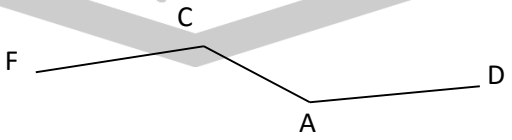


ภาพประกอบ 4. 33 ทำนองท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง

Range : A – C (1 ช่วงคู่ 8 กับอีกคู่ 3 ไมเนอร์)

Motion : เคลื่อนที่ทำนองแบบตามขั้น (Conjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่ขึ้นอย่างค่อยๆถึงโน้ตสูงสุดจากนั้นเคลื่อนทำนองต่ำลง



Phrase : 2 Phrase

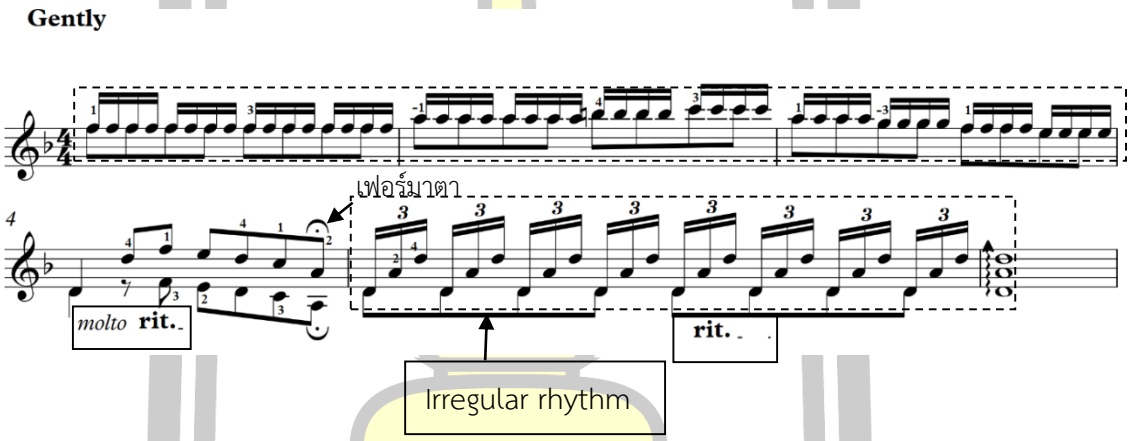
Cadence : Half Cadence เป็นการใช้คอร์ด i – v (m.h.) ซึ่งเป็นรูปคอร์ดของเนเชอรัลไมเนอร์ (Natural minor)

Motive : ไม่พบโมทีฟในท่อนนี้

1.3) จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะเพลงนี้ อยู่ในจังหวะสี่ธรรมดา ความเร็วของบทเพลงอยู่ในจังหวะเร็วปานกลาง (Allegretto)

เป็นการเริ่มต้นด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น ด้วยการดีดแบบรัว แล้วจบแบบค่อยๆช้าลง ตามภาพประกอบ 4.34 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 34 จังหวะท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง

เริ่มทำนองใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้น มีความหนาแน่นของจังหวะ เกิดขึ้นห้องที่ 1-3

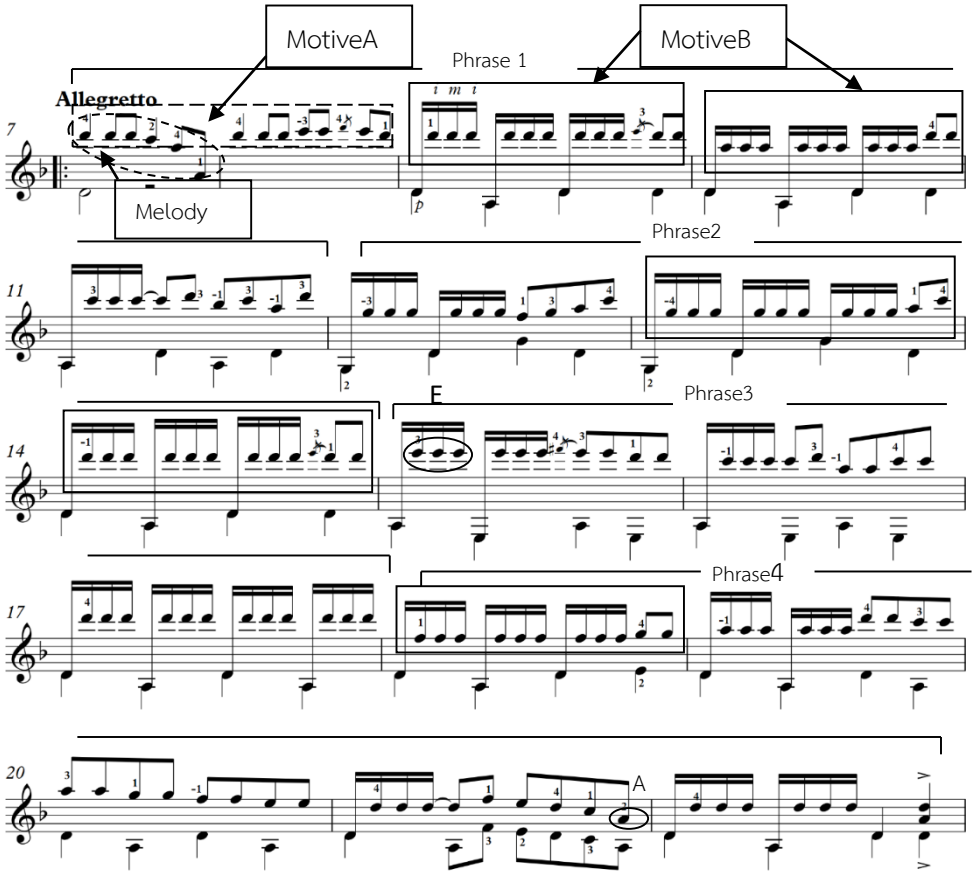
ใช้เครื่องหมายฟอร์มาตาและศัพท์ทางดนตรีคือคำว่า Molto , rit แปลว่าหน่วงช้ามากๆ ในห้องที่ 4-5

ใช้ลักษณะจังหวะอปกติ (Irregular rhythm) ในห้องที่ 5 ในส่วนโน้ต 3 พยางค์ท่อน A ห้องที่ 7-22

2) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

2.1) ทำนอง (Melody)

ทำนองท่อนนี้มีการใช้เทคนิคเทรโมโล (Tremolo) ในแนวบน มีการใช้ช่วงเสียงค่อนข้างสูง จากนั้นเคลื่อนทำนองต่ำลง ตามภาพประกอบ 4.35 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 35 ทำนองท่อน A เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง

Range : A – E (1 ช่วงคู่ 8 กับอีกคู่ 5 เพอร์เฟค)

Motion : เคลื่อนที่ทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่ทำนองที่สูงและเคลื่อนต่ำหาโน้ตต่ำสุดจากนั้นค่อยๆ เคลื่อนทำนองขึ้นอีกครั้งและเคลื่อนลงทีละนิด

Phrase : 4 Phrase

Cadence : Half Cadence เป็นการใช้คอร์ด i – v (m.h.) ซึ่งเป็นรูปคอร์ดของเนเชอรัลไมเนอร์ (Natural minor)

Motive : มี 2 โมทีฟ เป็นโมทีฟA ใช้ในห้องที่ 7 – 8 และโมทีฟ B เป็นทำนองที่ใช้เทคนิคเทรโมโล พบได้หลายห้อง โมทีฟB บางห้องอาจมีการเพิ่มค่าตัวโน้ตโดยใช้เขบ็ตหนึ่งชั้น

2.2) จังหวะ (Rhythm)

ท่อนนี้ มีการนำทำนองหลักเกิดขึ้นตั้งแต่ห้องที่ 7 มีการใช้เทคนิคเทรโมโล (Tremolo) ในการสร้างทำนอง (แนวบน) ส่วนแนวล่าง ใช้จังหวะของคอร์ดของตัวดำ ตามภาพประกอบ 4.36 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 36 จังหวะท่อน A เพลง ฮะโก่ฮอยรัง

แยกจังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) และดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ตามภาพประกอบ 4.37 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 37 จังหวะของทำนอง เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง

แนวล่างใช้โน้ตตัวดำเป็นแนวเบส แนวบนเป็นแนวทำนองใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้น เริ่มมีความหนาแน่นของจังหวะในห้องที่ 14 – 18

จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) ใช้เขบ็ต 2 ชั้น ในแนวบน อย่างต่อเนื่อง บางห้องมีการปรับส่วนให้ยาวขึ้นโดยใช้เขบ็ตหนึ่งชั้น

ดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ใช้จังหวะคอร์ดของตัวดำทั้งหมดจนจบท่อน

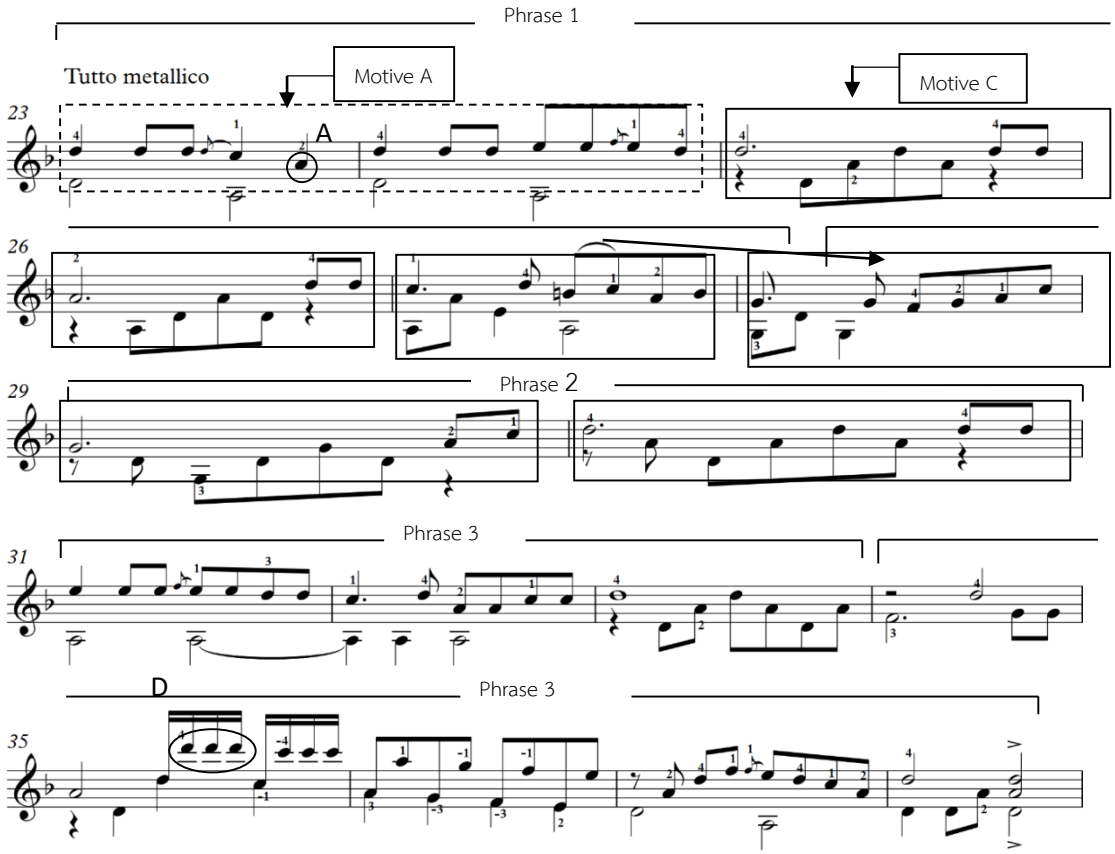
ท่อน B ห้องที่ 23 – 38

3) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

3.1) ทำนอง (Melody)

ท่อนนี้ ใช้ช่วงเสียงไม่สูงมาก อยู่ในระดับเสียงปกติ ทำนองของคอร์ด (แนวล่าง) เริ่มด้วยการใช้จังหวะยาว คือโน้ตตัวขาว ใช่วงต้นประโยคห้องที่ 23 – 24 จากนั้นมีจังหวะสั้นโดยใช้โน้ตตัวดำ ในห้องที่ 35 – 36 ตามาภาพประกอบ 4.38 ดังนี้

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

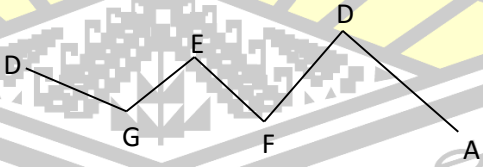


ภาพประกอบ 4. 38 ทำนองท่อน B เพลง ฮะโก่ฮอยรัง

Range : A – D (1 ช่วงคู่ 8 กับอีกคู่ 4)

Motion : เคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่ขึ้นลงอย่างต่อเนื่องและโน้ตกระโดดสูงขึ้นในห้องที่ 35 และเคลื่อนโน้ตต่ำลงอีกครั้ง



Phrase : 4 Phrase

Cadence : Half Cadence เป็นการใช้คอร์ด i – v (m.h.) ซึ่งเป็นรูปคอร์ดของเนเชอรัลไมเนอร์ (Natural minor)

Motive : มี 2 โมทีฟ โดยมีโมทีฟ A เกิดขึ้นในห้องที่ 23 – 24 ส่วนโมทีฟ C เกิดขึ้นในห้อง 25 – 30

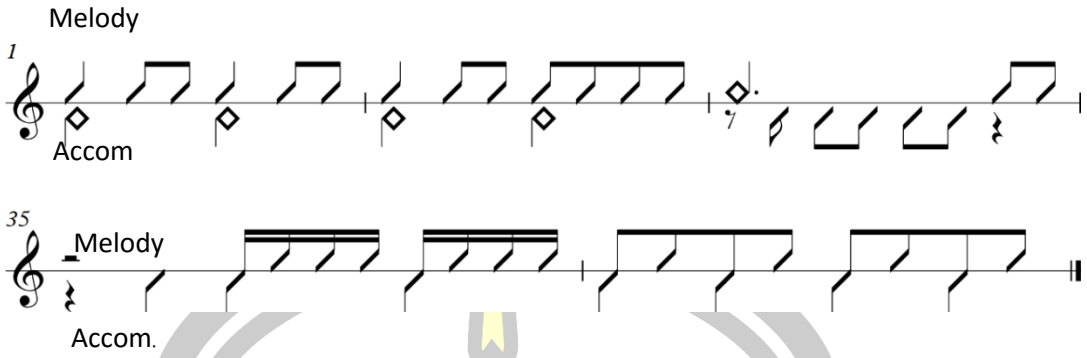
3.2) จังหวะ (Rhythm)

ในท่อนนี้ใช้จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) ในแนวบน ดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ในแนวล่าง มีการใช้จังหวะลากยากในห้องที่ 31 – 32 และเดินจังหวะต่อเนื่องด้วยตัวเขบ็ตหนึ่งชั้น ตามภาพประกอบ 4.39 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 39 จังหวะท่อน B เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง

แยกจังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) และดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ห้องที่ 1 – 3 และ ห้องที่ 35 – 36 ตามภาพประกอบ 4.40 ดังนี้

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว



ภาพประกอบ 4. 40 จังหวะของทำนอง เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง

มีการใช้ค่าโน้ตแนวล่างให้ยาวขึ้นโดยใช้โน้ตตัวขาวยืดค่าตัวโน้ตให้ยาวขึ้นในห้องที่ 31 – 32 โดยใช้เครื่องหมาย Tie

เริ่มมีการใช้จังหวะยกเกิดขึ้นในห้องที่ 27 – 32

ใช้โน้ตประดับ (Grace Note) พบได้ตั้งแต่ห้องที่ 27 เป็นต้นไป

ในห้องที่ 1 – 4 จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) ใช้เขบ็ตหนึ่งชั้น ห้องที่ 3 ใช้จังหวะลากยาว ด้วยตัวขาวประจุด พบได้หลายห้อง แนวดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ใช้ตัวขาวทำให้จังหวะมีค่าโน้ตยาวขึ้น

จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) เริ่มด้วยความหนาแน่นของทำนอง จากนั้นความหนาแน่นลดน้อยลงด้วยเขบ็ตหนึ่งชั้น

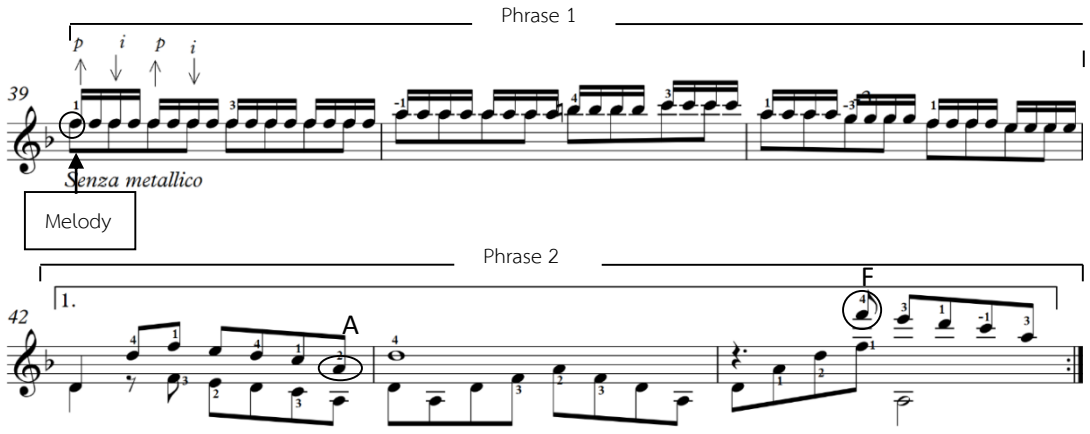
ท่อนเชื่อม (Interlude) ห้องที่ 39 – 44

4) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

4.1) ทำนอง (Melody)

ท่อนนี้ใช้ทำนองทั้งหมดเหมือนกับท่อนขึ้นต้น (Introduction) โดยทำนองนั้นใช้เทคนิคที่มีลักษณะคล้ายเทคนิคเทรโมโล (Tremolo) แต่เป็นการเล่นโน้ตทำนองเดียว โดยใช้นิ้วมือขวา นิ้วโป้ง (p) และนิ้วชี้ (i) ดีดสลับกัน ตามภาพประกอบ 4.41 ดังนี้

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

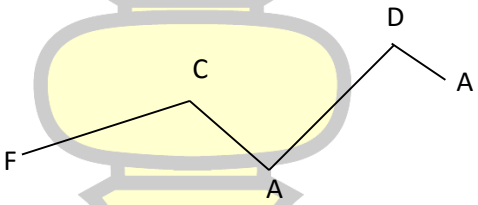


ภาพประกอบ 4. 41 ทำนองท่อนเชื่อมในบทเพลง (Interlude) เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง

Range : A – F (1 ช่วงคู่ 8 กับอีกคู่ 6 ไมเนอร์)

Motion : เคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct Motion)

Contour : เคลื่อนทำนองที่สูงขึ้นจากนั้นมีการกระโดดทำนองสูงสุด แล้วค่อยๆตกลงมายังโน้ตที่ต่ำลงในห้องที่ 44



Phrase : 2 Phrase

Cadence : ไม่พบโมทีฟในท่อนนี้

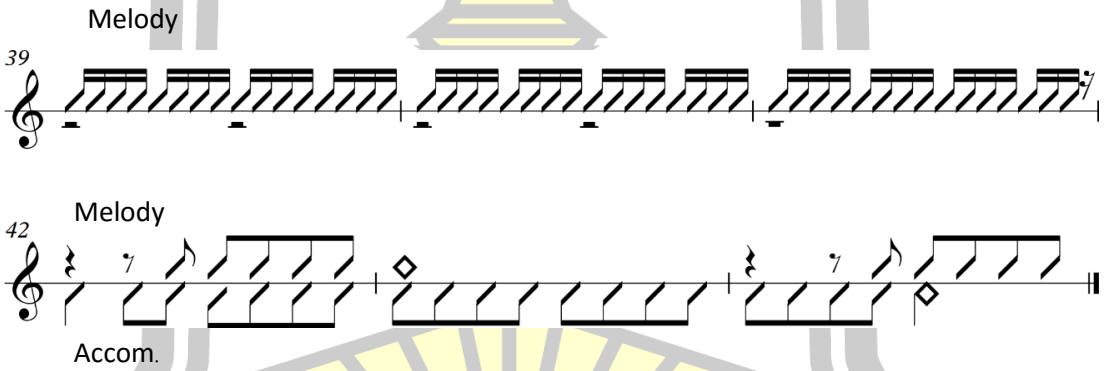
Motive : ไม่พบโมทีฟในท่อนนี้

4.2) จังหวะ (Rhythm)

ท่อนเชื่อมมีการนำจังหวะของทำของ (Melodic Rhythm) และดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) เหมือนท่อนขึ้นต้น (Introduction) ตามภาพประกอบ 4.42 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 42 จังหวะท่อนเชื่อม (Interlude) เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง

แยกจังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) และดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ตามภาพประกอบ 4.43 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 43 จังหวะของทำนอง เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง

ความหนาแน่นของจังหวะเกิดขึ้นในห้องที่ 39 – 41 แนวล่างห้องที่ 42 ใช้โน้ตในจังหวะยก

ในห้องที่ 39 มีแต่จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) ส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้นยาวถึง 3 ห้อง

ห้องที่ 42 – 43 ใช้จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) ใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นอย่างต่อเนื่อง ส่วนดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ในห้องที่ 43 ใช้โน้ตจังหวะตัวกลมลากยาวใน 1 ห้อง

ท่อนจบ (Ending) ห้องที่ 45 – 37

5) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

5.1) ทำนอง (Melody)

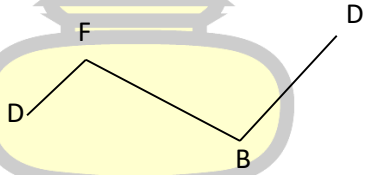
ทำนองในท่อนจบ มีการใช้เทคนิคการกระจายคอร์ด (Arpeggio) ในส่วนโน้ต 3 พยางค์ มีการจบเพลงเหมือนท่อนขึ้นต้น (Introduction) ตามภาพประกอบ 4.44 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 44 ทำนองท่อนจบ (Ending) เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง

Range : D – D (1 ช่วงคู่ 8)

Motion : เคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion)

Contour : เคลื่อนทำนองในระยะสั้นๆ และเคลื่อนไปยังโน้ตสูงสุด



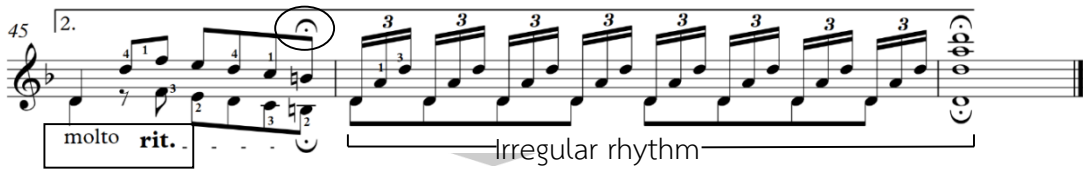
Phrase : 1 Phrase

Cadence : ไม่พบเคเดนส์ในท่อนนี้

Motive : ไม่พบโมทีฟในท่อนนี้

5.2) จังหวะ (Rhythm)

ท่อนจบ ใช้จังหวะอปกติ (Irregular rhythm) ในท่อนนี้ ตามภาพประกอบ 4.45 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 45 จังหวะท่อนจบ (Ending) เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง

มีการใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะในห้องที่ 45 ใช้คำว่า Molto (มาก) , rit (หน่วง) และเครื่องหมายฟอร์มาตา

ใช้ลักษณะจังหวะอปกติ (Irregular rhythm) ในอัตราจังหวะ 4 ธรรมดาคือใช้โน้ต 3 พยางค์ในห้องที่ 46

สรุป

จากการศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของบทเพลง ฮะโก๋ฮอยรัง (Da co hoai lang) พบว่าเป็นเพลงที่มีทำนองหลักเพียงทำนองเดียวท่อน A และท่อน B มีทำนองเหมือนกันแต่เปลี่ยนลักษณะทำนองใหม่จากท่อน A เริ่มด้วยทำนองหลักเสียงโทนิคที่สูงและมีการลดช่วงเสียง (Octave) ลงและใช้ทำนองเดิมเพื่อเปลี่ยนอารมณ์ของทำนอง

จังหวะของบทเพลง Da co hoai lang พบว่าเป็นอัตราจังหวะสี่ธรรมดาและอยู่ในจังหวะค่อนข้างเร็ว (Allegretto) มีการใช้โน้ต 3 พยางค์ในจังหวะสี่ธรรมดาซึ่งเป็นจังหวะอปกติ มีเครื่องหมายฟอร์มาตาและศัพท์ทางดนตรีเพื่อกำหนดอารมณ์ของจังหวะในห้องที่ 4 และห้องที่ 45 เป็นต้น

4.1.3 ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของบทเพลง จ๋งเกิม (Trống Cơm)

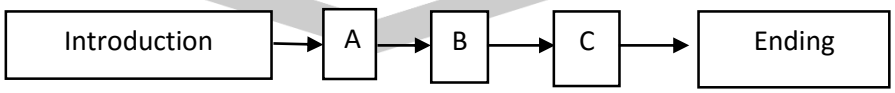
วิเคราะห์บทเพลงจ๋งเกิม (Trống Cơm) เป็นเพลงแดนซ์ดั้งเดิม เป็นเพลงเต้นรำมาจากทางตอนเหนือของเวียดนาม เขาพูดเกี่ยวกับการเคลื่อนไหวร่างกายในท่าเต้นต่างๆของเด็กๆ ซึ่งคำว่าจ๋งเกิม(Trống Cơm) แปลว่าถังข้าว ซึ่งใช้สำหรับบูชาและพิธีต่างๆ ซึ่งในอดีตคนเวียดนามใช้ตีกลองเพื่อเล่นเพลงนี้และนิยมนำกาวข้าวเหนียวมาติดหนังกลองเพื่อปรับแต่งเสียงไม้ กลองชนิดนี้มีลักษณะคล้ายกับกลองยาวและเป็นเครื่องดนตรีของชนเผ่าพื้นเมืองของชาวเวียดนามอีกด้วย

1) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

1.1) โครงสร้างเพลง (Form)

เพลงจ๋งเกิม (Trống Cơm) มีความยาวห้องเพลงจำนวน 52 ห้องโดยแบ่งโครงสร้างเพลง ตามภาพประกอบ 4.46 ดังนี้

โครงสร้างบทเพลงจ๋งเกิม (Trống Cơm)



ภาพประกอบ 4. 46 โครงสร้างของบทเพลง จ๋งเกิม (Trống Cơm)

ตาราง 4. 4 ตารางท่อนเพลง Trống Cơm

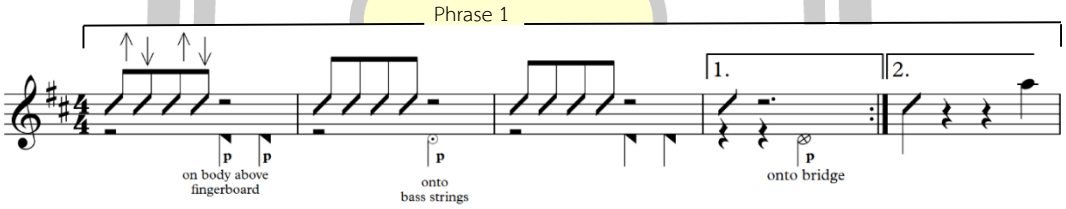
ท่อน Introduction	ห้องที่ 1 – 5
ท่อน A	ห้องที่ 6 – 16
ท่อน B	ห้องที่ 17 – 29
ท่อน C	ห้องที่ 30 – 47
ท่อน Ending	ห้องที่ 48 – 52

ท่อนขึ้นต้น (Introduction) ห้องที่ 1-5

1.2) ทำนอง (Melody)

วิเคราะห์ทำนองบทเพลงจ๋มเกิม (Trong Com) เป็นบทเพลงที่อยู่ในคีย์ D major โดยแบ่งทำนองในแต่ละท่อนดังนี้

ท่อนขึ้นต้นนี้ เป็นการขึ้นโดยใช้จังหวะที่ไม่ใช่ทำนอง เป็นการเคาะไม้หน้าลำตัวกีตาร์ (Percussion) และใช้เทคนิคสตรัมมิ่ง (Strumming) จึงไม่สามารถวิเคราะห์ได้ ตามภาพประกอบ 4.47 ดังนี้



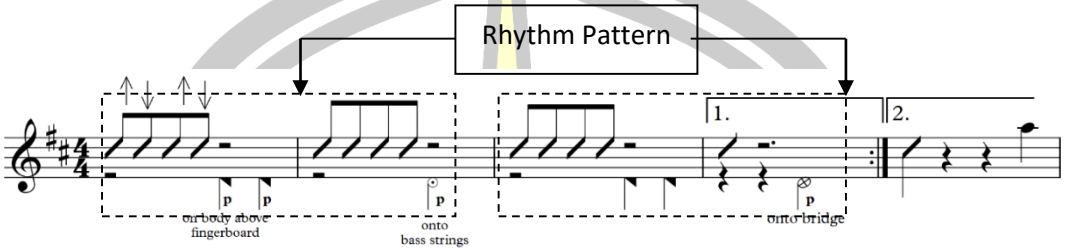
ภาพประกอบ 4. 47 ทำนองขึ้นต้น (Introduction) เพลง จ๋งเกิม

หมายเหตุ : เนื่องจากท่อนขึ้นต้นไม่มีทำนองจึงไม่สามารถวิเคราะห์ทำนองได้

1.3) จังหวะ (Rhytm)

อัตราจังหวะของเพลงนี้ จัดอยู่ในจังหวะสี่ธรรมดา ความเร็วของเพลงอยู่ในจังหวะเร็ว (Allegro)

ท่อนนี้ เป็นการเกริ่นจังหวะด้วยการเล่นส่วนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น โดยการใช้เทคนิคสตรัมมิ่ง (Strumming) แล้วจากด้วยการเคาะไม้หน้าลำตัวกีตาร์ (Golpe) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.48 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 48 จังหวะท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลง จ๋งเกิม

ท่อนนี้มีการใช้กลุ่มโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นในจังหวะที่ 1 และ 2 ทุกห้อง ใช้ลักษณะจังหวะ (Rhythm Pattern) เหมือนกันในห้องที่ 1 – 2 และ 3 – 4

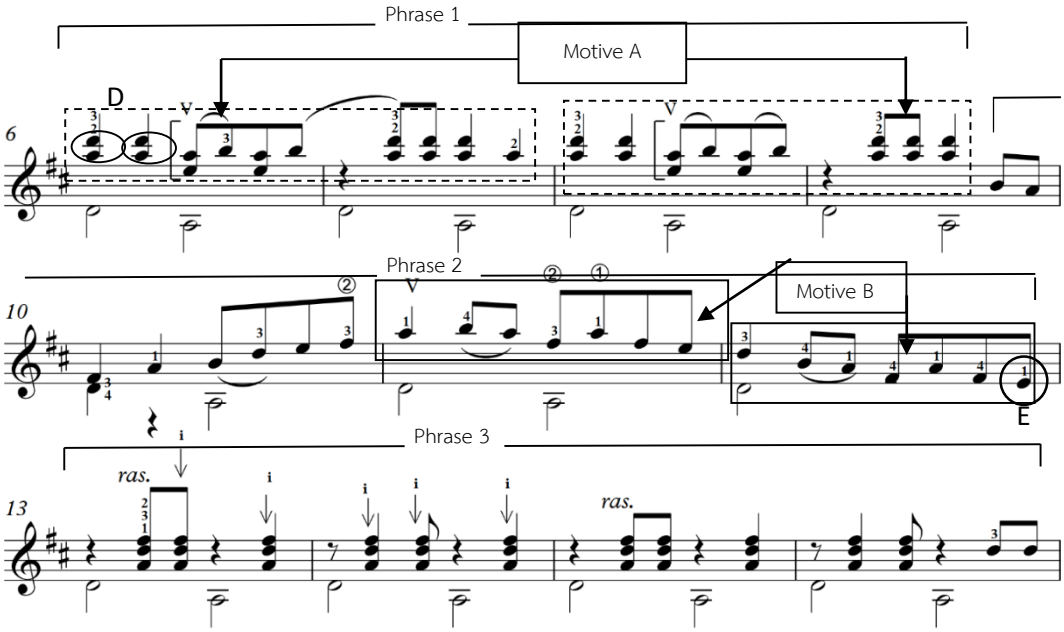
ท่อน A ห้องที่ 6 – 16

2) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

2.1) ทำนอง (Melody)

ทำนองท่อน A ท่อนนี้มีการใช้ทำนองขั้นคู่เริ่มต้น ด้วยคู่ 4 เพอร์เฟค จากนั้นใช้เป็นทำนองเดียว ตามภาพประกอบ 4.49 ดังนี้

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

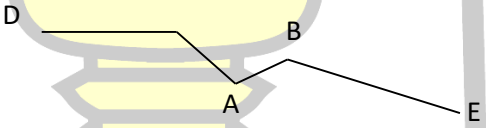


ภาพประกอบ 4. 49 ทำนองท่อน A เพลง จ่งเกิม

Range : E – D (1 ช่วงคู่ 8 กับอีกคู่ 7 เมเจอร์)

Motion : เคลื่อนที่แบบข้ามขึ้น (Disjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่ด้วยทำนองคงที่ จากนั้นทำนองกระโดดลงมายังเสียงต่ำ และเคลื่อนขึ้นไปหาโน้ตเสียงสูงสลับกันแล้วเคลื่อนทำนองต่ำลงอีกครั้งหาโน้ตต่ำสุด



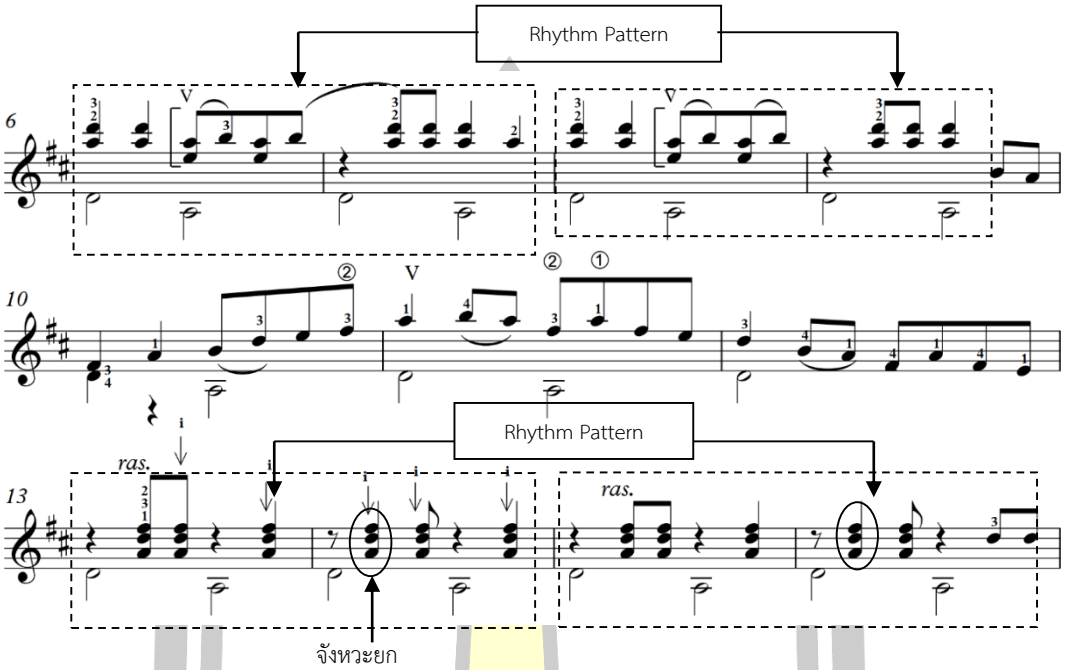
Phrase : 3 Phrase

Cadence : Perfect Cadence

Motive : พบ 2 โมทีฟ โดยโมทีฟ A เกิดขึ้นในห้องที่ 6 – 9 และโมทีฟ B เกิดขึ้นห้องที่ 11 – 12

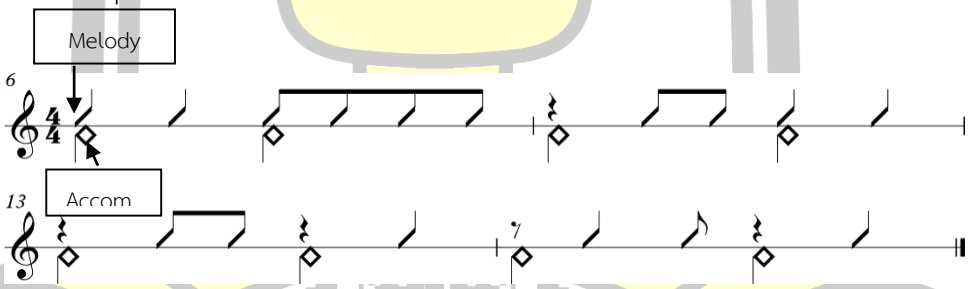
2.2) จังหวะ (Rhythm)

ท่อน A มีการใช้ลีลาจังหวะเหมือนกัน เพื่อเป็นวิธีการทำให้เพลงเข้าใจในจังหวะมากขึ้น การเล่นซ้ำ ก็เป็นอีกวิธีหนึ่งช่วยให้เพลงจำง่ายขึ้นด้วยสัดส่วนของจังหวะ ตามภาพประกอบ 4.50 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 50 จังหวะท่อน A เพลง จ๋งเกิม

แยกจังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) แนวบน และดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) แนวล่าง ในห้องที่ 6 – 16 ตามภาพประกอบ 4.51 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 51 จังหวะของทำนอง เพลง จ๋งเกิม

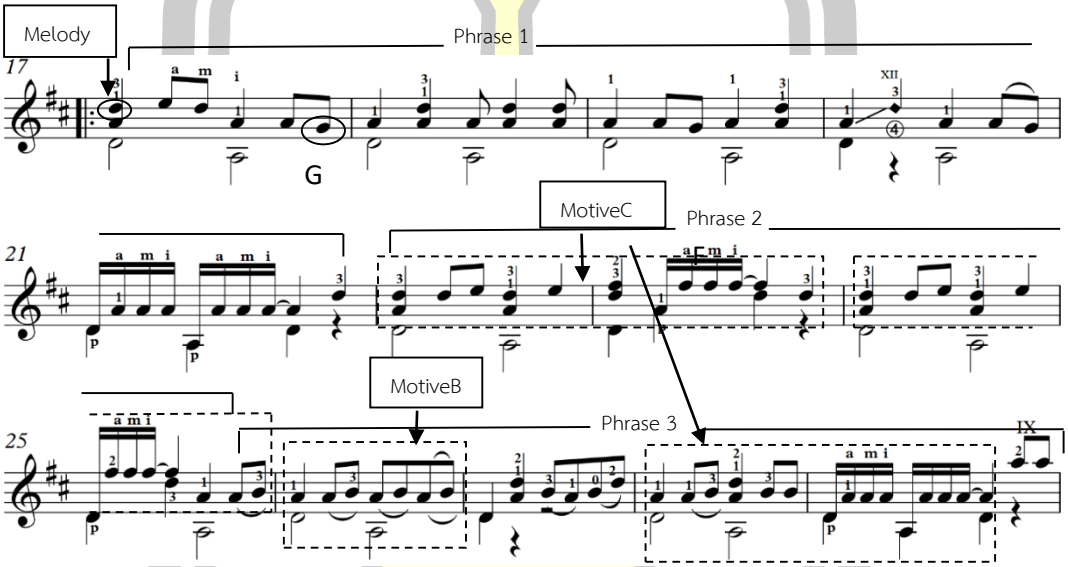
จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) จังหวะแนวล่างใช้โน้ตตัวขาว 2 ตัวทุกห้อง ดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ใช้เขบ็ตหนึ่งชั้น ในการเดินจังหวะทำนอง โดยใช้ลักษณะจังหวะ (Rhythm Pattern) เดียวกัน พบได้ในห้องที่ 6 – 9 จังหวะยกเกิดในห้องที่ 14 – 16 เป็นสัดส่วนของจังหวะ

ท่อน B ห้องที่ 17 – 29

3) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

3.1) ทำนอง (Melody)

ทำนองในท่อนนี้มีการนำขั้นคู่ มาใช้ในการสร้างทำนอง ทำนองมีความหนาแน่น โดยใช้เทคนิคเทรโมโล (Tremolo) ตามภาพประกอบ 4.52 ดังนี้

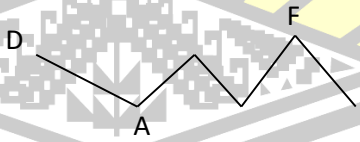


ภาพประกอบ 4. 52 ทำนองท่อน B เพลง จ่งเกิม

Range : G – F (คู่ 7 เมเจอร์)

Motion : เคลื่อนที่ทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct Motion)

Contour : ใช้โน้ตโทนิคเคลื่อนที่ขึ้นลงสลับกันในช่วงทำนองที่ไม่ห่างกันมากนัก



Phrase : มี 3 Phrase

Cadence : Perfect Cadence

Motive : มี 2 โมทีฟ มีทีฟ C เกิดขึ้นก่อนโมทีฟ B โมทีฟ C ห้องที่ 22 – 25 , 28 – 29 ส่วนโมทีฟ B เกิดขึ้นห้องเดียว ในห้องที่ 26

3.2) จังหวะ (Rhythm)

ท่อน B เป็นจังหวะที่มีความแน่นบางช่วง โดยใช้เทคนิคเทรโมโล (Tremolo) มีการเดินจังหวะแบบต่อเนื่อง ตามภาพประกอบ 4.53 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 53 จังหวะท่อน B เพลง จ๋งเกิม

แยกจังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) แนวบน และดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) แนวล่าง ในห้องที่ 21 – 22 ตามภาพประกอบ 4.54 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 54 จังหวะของทำนอง เพลง จ๋งเกิม

พบจังหวะยกห้องที่ 18 จังหวะที่ 3 เกิดขึ้นเพียงห้องเดียว แนวล่างใช้ค่าโน้ตตัวขาว เกิดขึ้นในห้องที่ 17 เป็นต้นไปจนจบท่อน และมีค่าโน้ตตัวดำผสมบางห้อง

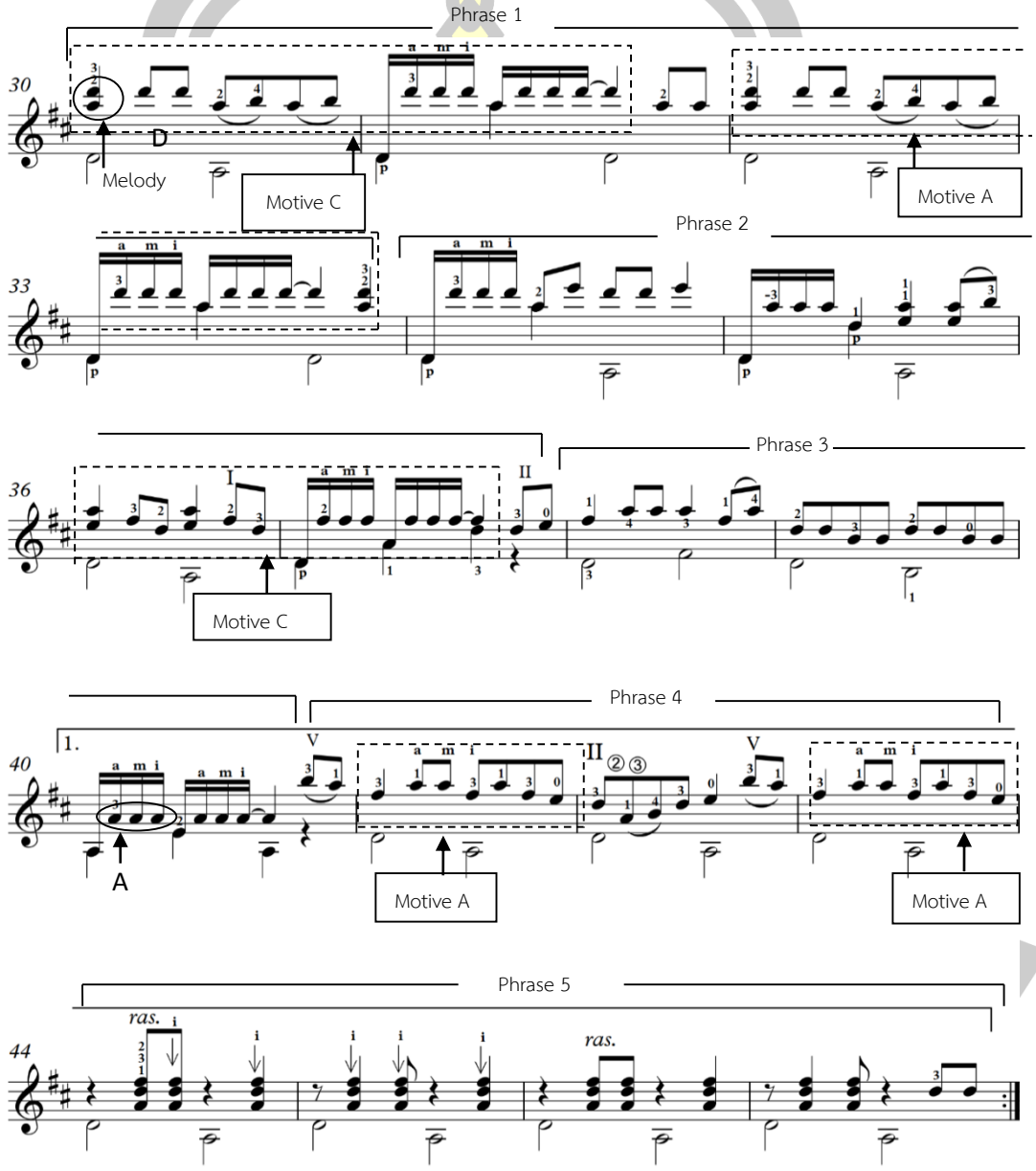
จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) ใช้เขบ็ตสองชั้นเดินทำนอง ในห้องที่ 21 และห้องที่ 29 เป็นจังหวะที่มีความหนาแน่น

ท่อน C ห้องที่ 30 – 47

4) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

4.1) ทำนอง (Melody)

ท่อน C ใช้เทคนิคเทรโมโล (Tremolo) ในการสร้างทำนอง และการเล่นคอร์ดแบบเทคนิคการกวาดสาย (Rasqueado) ตามภาพประกอบ 4.55 ดังนี้

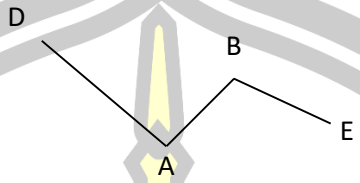


ภาพประกอบ 4. 55 ทำนองท่อน C เพลง จ่งเกิม

Range : A – D (1 ช่วงคู่ 8 กับอีกคู่ 4 เพอร์เฟค)

Motion : เคลื่อนที่ทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่จากโน้ตสูงสุดในทำนองคงที่ในห้องที่ 29 – 34 จากนั้น ค่อยๆ เคลื่อนทำนองต่ำลงห้องที่ 35 – 40 แล้วเคลื่อนทำนองสูงขึ้นอีกครั้งในห้องที่ 41



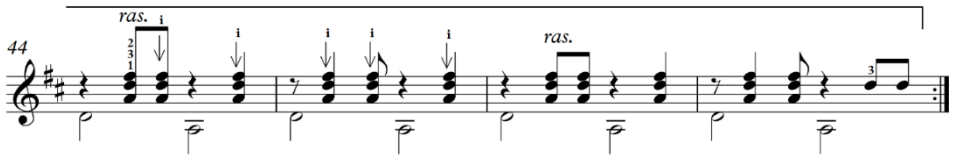
Phrase : มี 5 Phrase

Cadence : Perfect Cadence

Motive : มี 3 โมทีฟ เริ่มประโยคแรกด้วยโมทีฟ C ห้องที่ 30 – 31, 36 - 37 โมทีฟ A ห้องที่ 32 – 33 โมทีฟ B ห้องที่ 41 และ 43

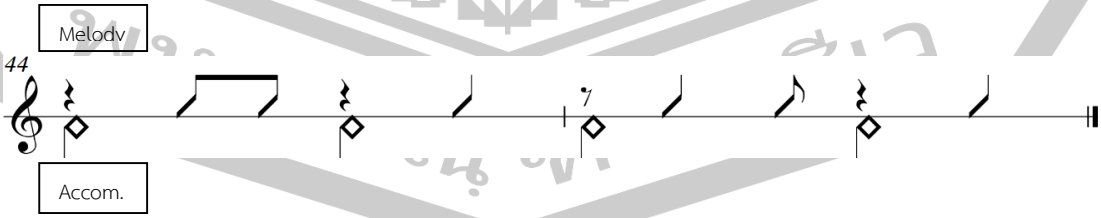
4.2) จังหวะ (Rhythm)

ในท่อนนี้มีลักษณะจังหวะคล้ายกันกับท่อน B ตามภาพประกอบ 4.56 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 56 จังหวะท่อน C เพลง จ๋งเกิม

แยกจังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) แนวบน และดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) แนวล่าง ในห้องที่ 44 – 45 ตามภาพประกอบ 4.57 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 57 จังหวะของทำนอง เพลง จ๋งเกิม

ท่อนนี้มีความหนาแน่นของทำนองมากขึ้นโดยใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้น

จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) ใช้จังหวะยกในห้องที่ 45 และ 48

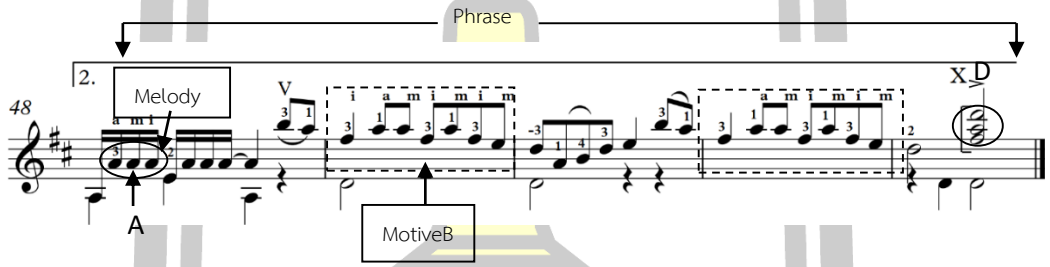
ดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) แนวล่างมีตัวขาว 2 ตัว ใน 1 ห้อง เพื่อให้จังหวะเดินอย่างช้าๆ

ท่อนจบ (Ending) ห้องที่ 48-52

5) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

5.1) ทำนอง (Melody)

ในท่อนจบ ใช้ทำนองอย่างต่อเนื่องด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น ตามภาพประกอบ 4.58 ดังนี้

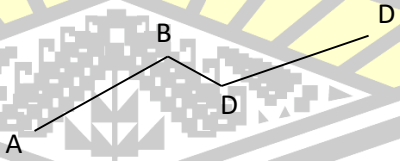


ภาพประกอบ 4. 58 ทำนองท่อนจบ (Ending) เพลง จ๋งเกิม

Range : A – D (1 ช่วงคู่ 8 กับอีกคู่ 4 เพอร์เฟค)

Motion : เคลื่อนที่ทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่ทำนองขึ้นลงสลับกันอย่างต่อเนื่องและเคลื่อนไปยังโน้ตสูงสุด



Phrase : มี 1 Phrase

Cadence : Perfect cadence

Motive : มีโมทีฟเดียว เป็นโมทีฟ B เกิดขึ้นในห้องที่ 49 และ 51

5.2) จังหวะ (Rhythm)

จังหวะในทอนนี้ใช้ จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) อย่างต่อเนื่อง ตามภาพประกอบ 4.59 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 59 จังหวะท่อนจบ (Ending) เพลง จ๋งเกิม

ท่อนจบใช้โน้ตเขบ็ต 1 ชั้นโดยส่วนใหญ่ ส่วนแนวล่างใช้จังหวะที่ยาวโดยใช้ตัวขาว

สรุป

จากการศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของบทเพลง จ๋งเกิม (Trống Cơm) พบว่าทำนองของบทเพลงนี้ ท่อนขึ้นต้นไม่มีทำนองเนื่องจากใช้เทคนิคการสตรัมมิ่ง (Strumming) การเคลื่อนที่ทำนองโดยส่วนใหญ่จะเป็นการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disconjunct Motion) ระยะห่างของช่วงเสียงไม่เกิน 2ช่วงคู่ 8 (2 Octave)

อัตราจังหวะในท่อนนี้เป็นจังหวะสี่ธรรมดา ความเร็วของบทเพลงคือ Allegro จัดอยู่ในอัตราจังหวะเร็ว ในท่อนขึ้นต้น (Introduction) และท่อน A มีการใช้ลักษณะจังหวะ (Rhythm Pattern) เดียวกัน จังหวะมีความหนาแน่นของทำนอง โดยส่วนมากจะมาจากจังหวะที่ใช้กับเทคนิคเทรโมโล (Tremolo) ดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) โดยส่วนใหญ่ใช้จังหวะยาวโดยใช้ตัวขาว 2 ตัวใน 1 ห้อง

4.1.4 ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของบทเพลง อนัก (Anak)

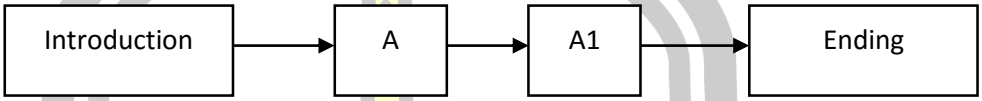
วิเคราะห์เพลง Anak เป็นเพลงประเทศฟิลิปปินส์ ซึ่ง Anak แปลภาษาฟิลิปปินส์เป็นภาษาไทยแปลว่าบุตรชายแต่งโดย เฟรดดี้ อาคิวล่า (Freddy Aquilar) เรียบเรียงเป็นฉบับกีตาร์คลาสสิคโดย ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ (Hucky Eichelmann) เพลง Anak เนื้อหาภาษาตากาล็อกสำหรับเด็กๆ ที่มีชื่อเสียงที่สุดในปี ค.ศ.1980’s และเนื้อเพลงเขาพูดถึงค่านิยมในครอบครัวชาวฟิลิปปินส์ ซึ่ง เฟรดดี้เขียนคำขอโทษต่อพ่อแม่ของเขาที่ถูกพ่อแม่สบประมาทจึงทำให้เห็นว่าเขาเลือกที่จะเป็นนักดนตรี แต่พ่อแม่เฟรดดี้อยากให้เขาเป็นทนายความแต่หลังจากนั้นเขาประสบผลความสำเร็จในอาชีพศิลปิน พ่อกับแม่ก็ยอมรับเขาและเกิดความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดอีกครั้ง เพลง Anak เป็นเพลงที่ทำให้คนฟิลิปปินส์รู้จักเขาในนามเฟรดดี้ อาคิวล่า และชื่อเสียงเขากระจายไปทั่วโลกมากกว่า 56 ประเทศ และผลงานอัลบั้มขายได้มากกว่า 30 ล้านตลับ

1) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

1.1) โครงสร้างเพลง (Form)

เพลง Anak มีความยาวห้องเพลงจำนวน 48 ห้อง โดยแบ่งโครงสร้างเพลง ตามภาพประกอบ 4.60 ดังนี้

โครงสร้างบทเพลง Anak



ภาพประกอบ 4. 60 โครงสร้างบทเพลง อนัก (Anak)

ตาราง 4. 5 ตารางท่อนเพลง อนัก (Anak)

ท่อน Introduction	ห้องที่ 1-16
ท่อน A	ห้องที่ 17-26
ท่อน A1	ห้องที่ 27-40
ท่อน Ending	ห้องที่ 41-48

ท่อนขึ้นต้น (Introduction) ห้องที่ 1 – 14

1.2) ทำนอง (Melody)

วิเคราะห์ทำนองบทเพลง Anak มีทำนองที่เป็นแบบ Natural minor โดยวิเคราะห์ทำนองในแต่ละท่อน

ท่อนขึ้นต้น เป็นจังหวะแนวฟิงเกอร์สไตล์ (Finger Style) มีการใช้เทคนิคพลูอ๊อฟ (Pull Off) ตลอดจนจบท่อน ตามภาพประกอบ 4.61 ดังนี้

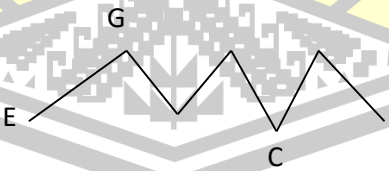
พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 4. 61 ทำนองท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลง อนัก

Range : C – G (5 เพอร์เฟค)

Motion : เคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่ทำนองแบบค่อยเป็นค่อยไปอย่างต่อเนื่อง เคลื่อนที่ขึ้นลงสลับกัน



Phrase : 4 Phrase

Cadence : Plagal cadence

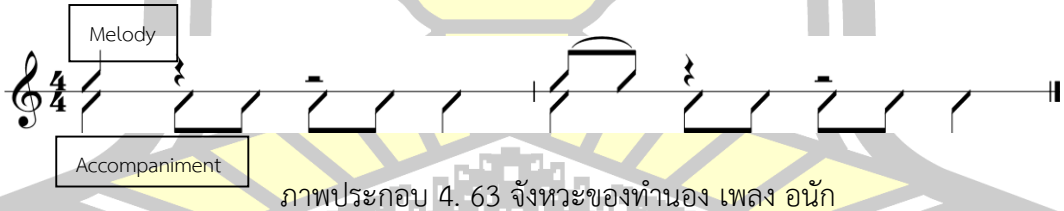
Motive : ไม่พบโมทีฟในท่อนนี้

1.3) จังหวะ (Rhythm)

ท่อนนี้ มีการทำนองนองขึ้นต้นยาวถึง 16 ห้อง ในจังหวะสไตล์ ฟิงเกอร์สไตล์ (finger Style) ตามภาพประกอบ 4.62 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 62 จังหวะท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลง อนัก

แยกจังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) และดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ตามภาพประกอบ 4.63 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 63 จังหวะของทำนอง เพลง อนัก

จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) ในแนวบนใช้โน้ตตัวดำขึ้นต้น และตามด้วยตัวเขบ็ต 1 ชั้น จนจบท่อน

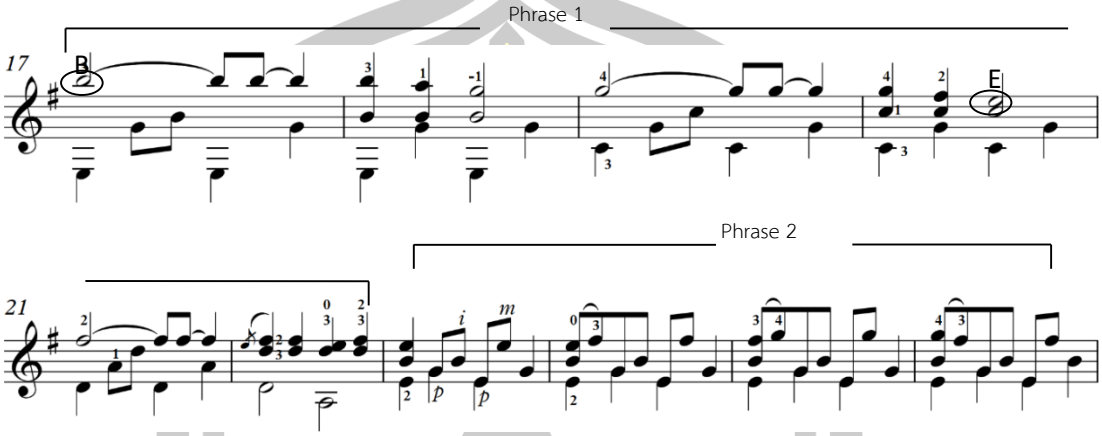
ดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ใช้ ลักษณะจังหวะเดียวกันทั้งหมด

ท่อน A ห้องที่ 17 – 26

2) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

2.1) ทำนอง (Melody)

ท่อนนี้ใช้ทำนองเสียงสูง ท่อนร้องอยู่ในท่อนนี้ ด้วยช่วงเสียงที่สูง ตามภาพประกอบ 4.64 ดังนี้

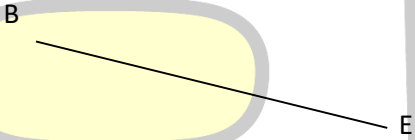


ภาพประกอบ 4. 64 ทำนองท่อน A เพลง อนัก

Range : E – B (5 เพอร์เฟค)

Motion : เคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่ทำนองจากโน้ตสูงสุดแล้วเคลื่อนลงหาโน้ตต่ำสุด



Phrase : 2 Phrase

Cadence : Plagal cadence

Motive : มีโมทีฟเดียว มีการพัฒนาโมทีฟในห้องที่ 21-22

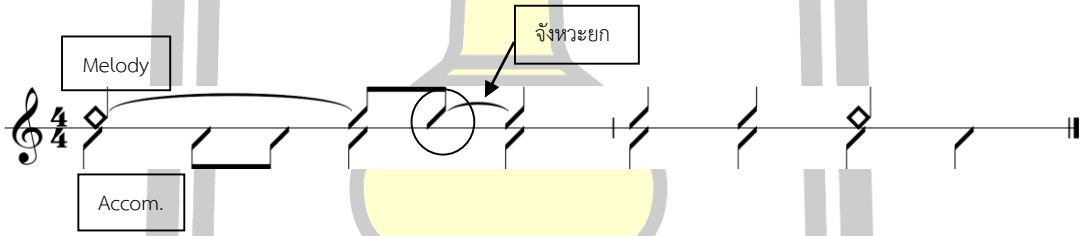
2.2) จังหวะ (Rhythm)

ท่อน A ใช้จังหวะลากยาวโดยใช้เครื่องหมาย Tie ตามภาพประกอบ 4.65 ดังนี้

พหุน ปณ ฑิโต ชิเว

ภาพประกอบ 4. 65 จังหวะ ท่อน A เพลง อนัก

แยกจังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) และดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ตามภาพประกอบ 4.66 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 66 จังหวะของทำนอง เพลง อนัก

จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) ใช้การเชื่อมจังหวะในแนวบนให้ยาวขึ้นโดยใช้เครื่องหมาย Tie เกิดขึ้นในห้องที่ 17

มีจังหวะยกเกิดขึ้นในห้องที่ 17 และ 20

จังหวะในแนวล่างใช้โน้ตตัวดำ 2 ตัวคือจังหวะ 1 และ 3

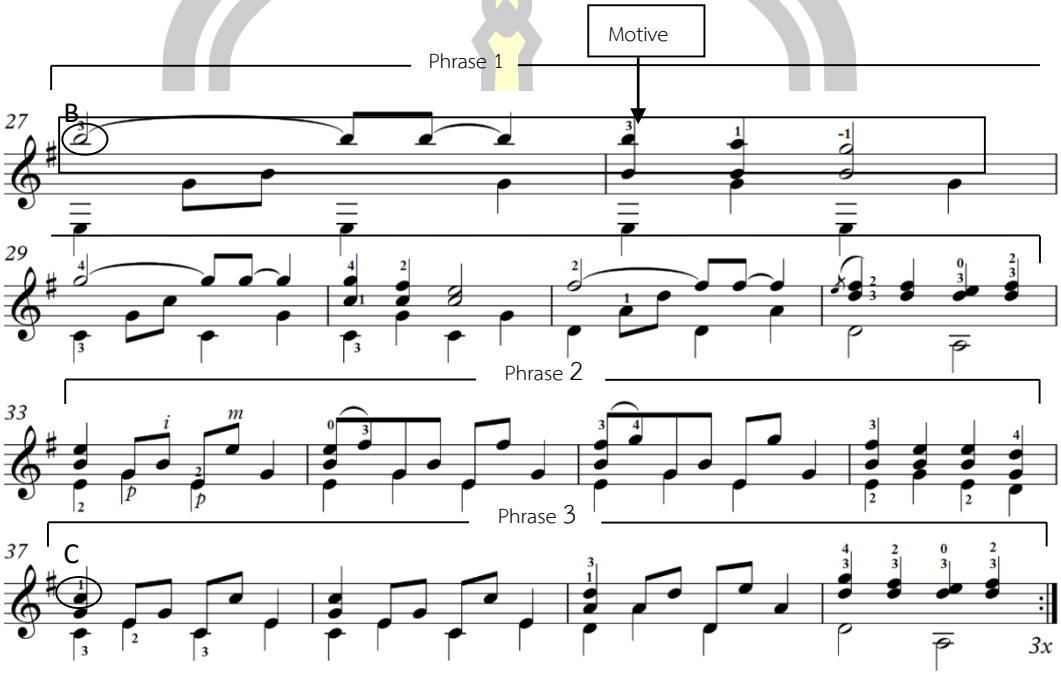
ดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ใช้จังหวะโน้ตตัวดำ และเขบ็ตหนึ่งชั้น มีลักษณะจังหวะเหมือนกันในแนวล่าง เดินจังหวะไปจนจบท่อน

ท่อน A1 ห้องที่ 27 – 40

3) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

3.1) ทำนอง (Melody)

ในท่อนนี้ใช้ทำนองคล้ายกับท่อน A แล้วเข้าสู่ทำนองท่อนขึ้นต้นอีกครั้ง ในห้องที่ 33 – 40 ตามภาพประกอบ 4.67 ดังนี้

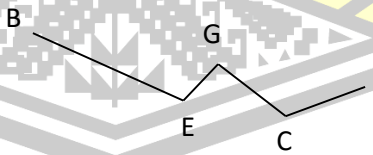


ภาพประกอบ 4. 67 ทำนองท่อน A1 เพลง อนัก

Range : C – B (คู่7 เมเจอร์)

Motion : เคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่จากโน้ตสูงสุดแล้วเคลื่อนลงหาโน้ตต่ำสุด



Phrase : 3 Phrase

Cadence : Plagal cadence

Motive : มีโมทีฟเดียว มีการพัฒนาโมทีฟในห้องที่ 31 – 32

3.2) จังหวะ (Rhythm)

ท่อนนี้ มีลักษณะจังหวะเหมือนกันกับท่อน A ใช้จังหวะลากยาว โดยการใช้เครื่องหมาย Tie ตามภาพประกอบ 4.68 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 68 จังหวะท่อน A1 เพลง อนัก

จังหวะแนวบนส่วนมากใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้น และใช้ลักษณะลีลาของจังหวะเหมือนท่อน A

ท่อนจบ (Ending) ห้องที่ 41 – 48

4) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

4.1) ทำนอง (Melody)

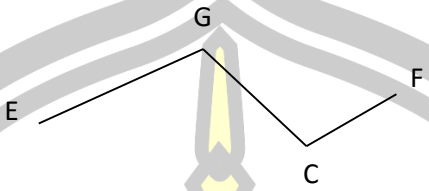
ท่อนจบเป็นการจบแบบ เล่นวนซ้ำ (Repeat) จนจบ ทำนองจบเหมือนท่อนขึ้นต้น ตามภาพประกอบ 4.69 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 69 ทำนองท่อนจบ (Ending) เพลง อนัก

Range : C – G (คู่5 เพอร์เฟค)

Motion : เคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่ขึ้นและลงสลับกันอย่างต่อเนื่อง



Phrase : 2 Phrase

Cadence : Plagal cadence

Motive : ไม่พบโมทีฟในท่อนนี้

4.2) จังหวะ (Rhythm)

จังหวะจบ ในท่อนนี้ เป็นการจบเหมือนท่อนขึ้นต้น ตามภาพประกอบ 4.70 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 70 จังหวะท่อนจบ (Ending) เพลง อนัก

ใช้ลีลาจังหวะเหมือนกับท่อนขึ้นต้น แนวบนใช้เขบ็ต 1 ชั้น แนวล่างใช้โน้ตตัวดำ ส่วนใหญ่ลักษณะจังหวะ จะใช้เหมือนกันเกือบทั้งหมด

สรุป

จากการศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของบทเพลงอนัก (Anak) พบว่ามีการใช้คีย์ E minor เดิมทีเพลงนี้ใช้คีย์ A minor ทำนองทั้งหมดเคลื่อนทำนองแบบตามขั้นไม่มีการกระโดดของทำนอง เคเดนส์เป็น พเลกัล เคเดนส์ (Plagel cadence) ส่วนโมทีฟมีโมทีฟเดียวล้วนเป็นทำนองหลักโดยส่วนใหญ่ และมีการขยายโมทีฟบ้างเล็กน้อย

จังหวะของบทเพลงอนัก (Anak) พบว่าเป็นอัตราจังหวะ 4 ธรรมดาไม่มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะ มีการใช้โน้ตตัวดำในการดำเนินจังหวะที่ 1 และ 3 มีการใช้ลักษณะลีลาของจังหวะในท่อนขึ้นต้นและท่อนจบเหมือนกันไม่พบความหนาแน่นของจังหวะ

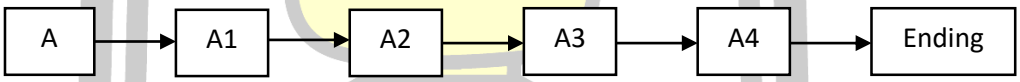
4.1.5 ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของบทเพลง อะได อะได & เนียนดอง (Adai Adai & Naindong)

เพลงอะได อะได (Adai – Adai) เป็นเพลงจากประเทศบรูไนและเป็นเพลงดั้งเดิมที่มีชื่อเสียงถูกเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์คลาสสิคโดย ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ บทเพลงนี้เป็นท่วงทำนองจากกรุงเบอร์เนียว แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของบทเพลงอาหรับ ย้อนหลังไปหลายศตวรรษและปัจจุบันยังคงอยู่และได้รับความนิยมมากในบรูไน ซึ่งบรูไนมีดนตรีพื้นบ้านและการเต้นรำมากมาย บรูไนมีความคล้ายคลึงกับประเทศอื่นๆ ในแง่ของวัฒนธรรมและมรดกทางวัฒนธรรมรวมทั้งดนตรีพื้นบ้าน การแสดง การเต้นรำและดนตรีค่อนข้างจำกัด Adai – Adai เป็นเพลงกลุ่มที่ร้องโดยชาวประมงขณะที่พวกเขาจับปลา ที่ช่วยกันลากอวน ในปัจจุบันนี้แสดงออกสวมชุดแต่งกายแบบชาวเล นำมาบรรเลงประกอบฟ้อนการรำบนเทวี ซึ่งเรียกว่า อะได – อะได ส่วน เนียนดอง (Naindong) เป็นท่อนสุดท้ายของเพลงหรือท่อนจบ

1) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

เพลง Adai Adai มีความยาวห้องเพลงจำนวน 47 ห้อง โดยแบ่งโครงสร้างเพลงตามภาพประกอบ 4.71 ดังนี้

1.1) โครงสร้างบทเพลง (Form)



ภาพประกอบ 4. 71 โครงสร้างบทเพลง อะได อะได (Adai Adai)

ตาราง 4. 6 ตารางท่อนเพลงอะได อะได (Adai Adai)

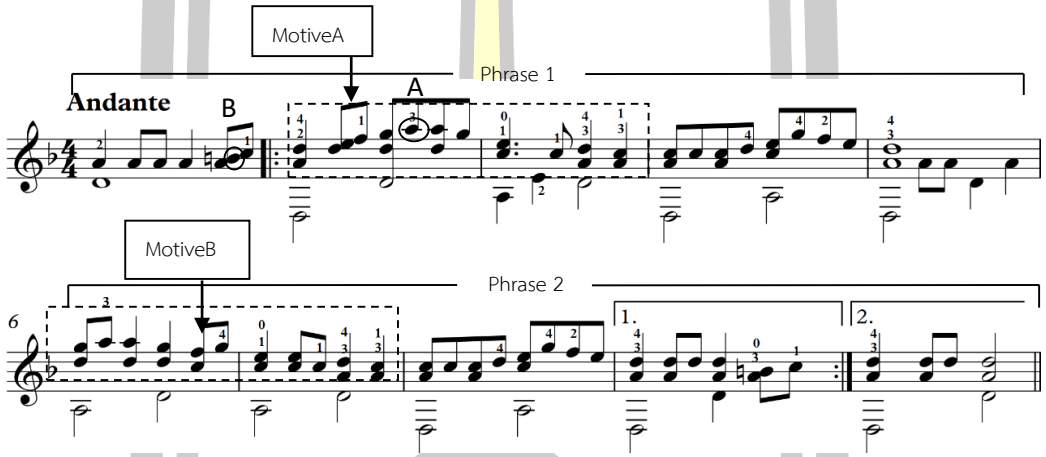
ท่อน A	ห้องที่ 1 – 10
ท่อน A1	ห้องที่ 11 – 19
ท่อน A2	ห้องที่ 20 – 27
ท่อน A3	ห้องที่ 28 – 35
ท่อน A4	ห้องที่ 36 – 43
ท่อน Ending	ห้องที่ 44 – 47

ท่อน A ห้องที่ 1 – 10

1.2) ทำนอง (Melody)

บทเพลง Adai Adai เป็นบทเพลงที่อยู่ในคีย์ D minor มีทำนองที่เป็นแบบ Natural minor โดยแบ่งทำนองในแต่ละท่อน

ทำนองท่อนนี้ เป็นการนำเสนอเข้าสู่ท่อนร้อง โดยใช้บันไดเสียง D minor ตามภาพประกอบ 4.72 ดังนี้

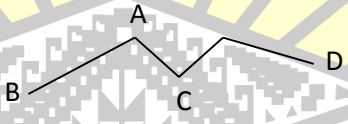


ภาพประกอบ 4. 72 ทำนองท่อน A เพลง อะได อะได

Range : B – A (คู่ 7 เมเจอร์)

Motion : เคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่ขึ้นและเคลื่อนที่ลงสลับกันอย่างต่อเนื่อง



Phrase : 2 Phrase

Cadence : Perfect Cadence เป็นการใช้คอร์ด I – v (m.h) เป็นรูปคอร์ดของเนเชอรัลไมเนอร์

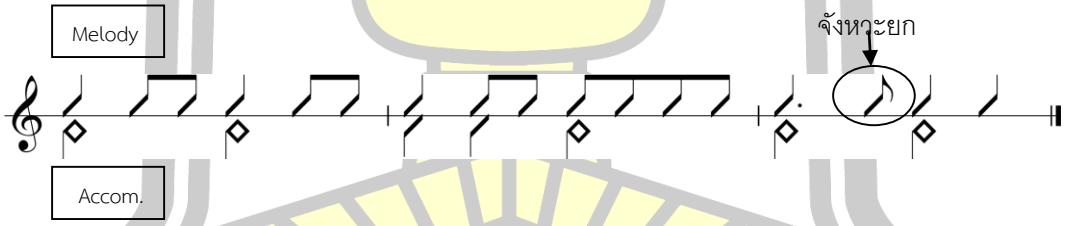
Motive : มี 2 โมทีฟ โดยมโมทีฟ A เกิดขึ้นในห้องที่ 2 – 3 และโมทีฟ B เกิดขึ้นในห้องที่ 6 – 7

1.3) จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะที่ใช้ในบทเพลงนี้ เป็นอัตราจังหวะ $\frac{4}{4}$ ความเร็วของบทเพลงอยู่ในจังหวะ ช้า (Andante) ท่อนนี้เป็นการเรียนทำนองเข้าท่อนเพลง จังหวะแนวบนมีความต่อเนื่องด้วยเขบ็ตหนึ่งชั้น ส่วนแนวล่างเป็นการใช้จังหวะของคอร์ด ตามภาพประกอบ 4.73 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 73 จังหวะท่อน A เพลง อะได อะได

แยกจังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) และดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ตามภาพประกอบ 4.74 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 74 จังหวะของทำนอง เพลง อะได อะได

ดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ในแนวล่างใช้จังหวะยาว โดยใช้ตัวขาว 2 ตัวใน 1 ห้อง แต่มีบางห้องใช้โน้ตตัวดำเดินจังหวะ

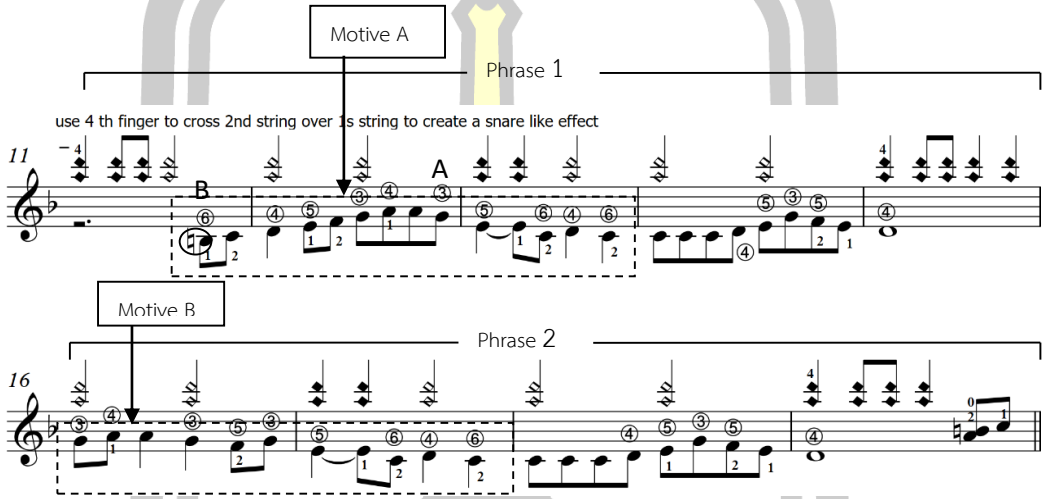
จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) ใช้จังหวะยกในห้องที่ 3 จังหวะที่ 2 ยก จังหวะเน้นตัวเขบ็ต 1 ชั้น

ท่อน A1 ห้องที่ 11 – 19

2) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

2.1) ทำนอง (Melody)

ท่อน A1 นำทำนองมาสู่แนวล่าง ในย่านเสียงต่ำ และมีการเคลื่อนทำนองแบบต่อเนื่อง ตามภาพประกอบ 4.75 ดังนี้

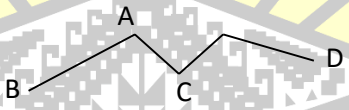


ภาพประกอบ 4. 75 ทำนองท่อน A1 เพลง อะได อะได

Range : B – A (คู่ 7 เมเจอร์)

Motion : เคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่ขึ้นและเคลื่อนที่ลงสลับกันอย่างต่อเนื่อง



Phrase : 2 Phrase

Cadence : Perfect Cadence เป็นการใช้คอร์ด I – v (m.h) เป็นรูปคอร์ดของเนเซอรัลไมเนอร์

Motive : มี 2 โมทีฟ โดยมโมทีฟ A เกิดขึ้นในห้องที่ 12 – 13 และโมทีฟ B เกิดขึ้นในห้องที่ 16 – 17

2.2) จังหวะ (Rhythm)

จังหวะในท่อนนี้มีการใช้จังหวะทำนองในแนวล่าง จังหวะแนวบนเป็นการใช้ลักษณะจังหวะ (Rhythm Pattern) ตามภาพประกอบ 4.76 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 76 จังหวะท่อน A1 เพลง อะได อะได

เขบ็ต 1 ชั้นในแนวล่าง มีความหนานแน่นต่อเนื่องขึ้นเรื่อยๆ

มีการยืดค่าโน้ตให้ยาวขึ้นโดยใช้เครื่องหมาย Tie ในห้องที่ 13 และ 17

ใช้ลักษณะจังหวะ (Rhythm Pattern) เดียวกันทั้งหมด ชุดแรกเริ่มห้องที่ 11 – 14 ชุดสองในห้องที่ 15 – 18

ท่อน A2 ห้องที่ 20 – 27

3) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

3.1) ทำนอง (Melody)

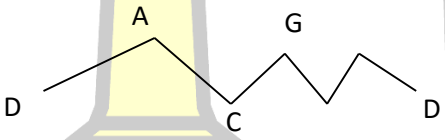
ท่อน A2 นี้ นำทำนองขึ้นสู่แนวบน โดยใช้การประสานแบบขั้นคู่เสียง แนวเบส (แนวล่าง) เดินจังหวะยาวด้วยโน้ตตัวขาว ตามภาพประกอบ 4.77 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 77 ทำนองท่อน A2 เพลง อะได อะได

Range : B – A (คู่ 7 เมเจอร์)

Motion : เคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่ขึ้นและเคลื่อนที่ลงสลับกันอย่างต่อเนื่อง



Phrase : 2 Phrase

Cadence : Perfect Cadence เป็นการใช้คอร์ด I – v (m.h) เป็นรูปคอร์ดของเนเชอรัลไมเนอร์

Motive : มี2 โมทีฟ โมทีฟ A เกิดขึ้นห้อง 20 – 21 โมทีฟ B เกิดขึ้นห้อง24 – 25

3.2) จังหวะ (Rhythm)

ใช้ลักษณะเดียวกันกับท่อน A1

ท่อน A3 ห้องที่ 28 – 35

4) ลักษณะการบรรเลง

4.1) ทำนอง (Melody)

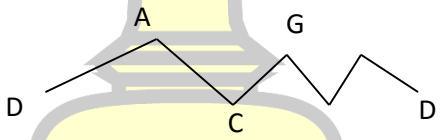
ในท่อนนี้ แตกต่างจากท่อน A2 เนื่องจากไม่มีคู่ประสาน เป็นทำนองเดี่ยวตลอดจนจบท่อน ตามภาพประกอบ 4.78 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 78 ทำนองท่อน A3 เพลง อะได อะได

Range : B – A (คู่ 7 เมเจอร์)

Motion : เคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่ขึ้นและเคลื่อนที่ลงสลับกันอย่างต่อเนื่อง



Phrase : 2 Phrase

Cadence : Perfect Cadence เป็นการใช้คอร์ด I – v (m.h) เป็นรูปคอร์ดของเนเซอรัลไมเนอร์

Motive : มี2 โมทีฟ โมทีฟ A เกิดขึ้นห้อง 28 – 29 โมทีฟ B เกิดขึ้นห้อง 32 – 33

4.2) จังหวะ (Rhythm)

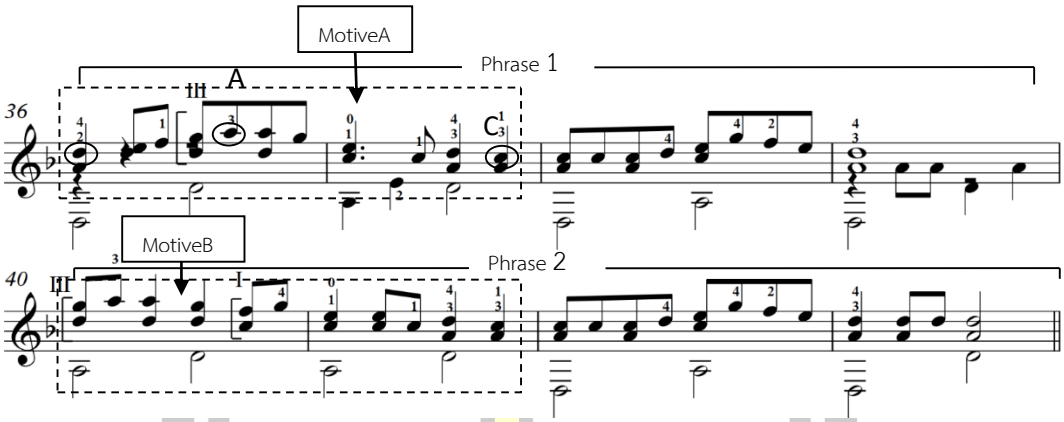
ใช้ลักษณะเดียวกันกับท่อน A1

ท่อน A4 ห้องที่ 36 – 43

5) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

5.1) ทำนอง (Melody)

ท่อนนี้ กลับมาใช้ขั้นคู่เสียงอีกครั้ง โดยการใช้ขั้นคู่ประสาน พร้อมกับดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ตามภาพประกอบ 4.79 ดังนี้

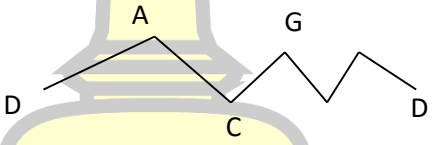


ภาพประกอบ 4. 79 ทำนองท่อน A4 เพลง อะได อะได

Range : C – A (คู่ 6 ไมเนอร์)

Motion : เคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่ขึ้นและเคลื่อนที่ลงสลับกันอย่างต่อเนื่อง



Phrase : 2 Phrase

Cadence : Perfect Cadence เป็นการใช้คอร์ด I – v (m.h) เป็นรูปคอร์ดของเนเชอรัลไมเนอร์

Motive : มี2 โมทีฟ โมทีฟ A ในห้อง 36 – 37 โมทีฟ B เกิดขึ้นห้อง 40 – 41

5.2 จังหวะ (Rhythm)

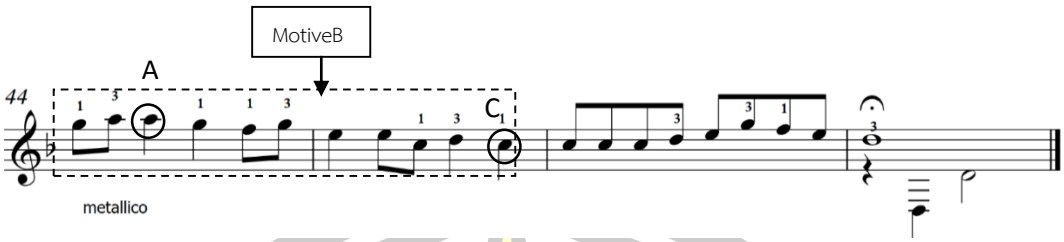
ใช้ลักษณะเดียวกันกับท่อน A1

ท่อนจบ (Ending) ห้องที่ 44 – 47

6) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

6.1) ทำนอง (Melody)

ท่อนนี้ใช้ทำนองเดียว ไม่มีดนตรีประกอบทำนอง ตามภาพประกอบ 4.80 ดังนี้

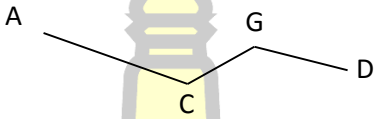


ภาพประกอบ 4. 80 ทำนองท่อนจบ (Ending) เพลง อะได อะได

Range : C – A (คู่ 6 ไมเนอร์)

Motion : เคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่ขึ้นและเคลื่อนที่ลงสลับกันอย่างต่อเนื่อง



Phrase : 1 Phrase

Cadence : Perfect Cadence เป็นการใช้คอร์ด I – v (m.h) เป็นรูปคอร์ดของเนเชอรัลไมเนอร์

Motive : มีโมทีฟเดียว โดยใช้โมทีฟ B ในการจบท่อน

6.2) จังหวะ (Rhythm)

ใช้ลักษณะเดียวกันกับท่อน A1

สรุป

จากการศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของบทเพลง อะได อะได & เนียนดอง (Adai Adai& Naindong) พบว่า ทำนองของเพลงนี้อยู่ใจคีย์ D minor มีทำนองหลักเพลงทำนองเดียว มีการย้ายทำนองหลักจากแนวบน ลงสู่ทำนองหลักแนวล่างในท่อน A1 ในห้องที่ 11 – 19 เพลงนี้มีโมทีฟเดียว การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นการเคลื่อนที่แบบตามขั้นทั้งหมด เพราะช่วงเสียงไม่ห่างกันมา อาจมีทำนองกระโดดเป็นคู่ 4 เพอร์เฟคแต่ก็เป็นการเคลื่อนที่แบบตามขั้น เคเดนส์ของบทเพลงนี้เป็นการใช้เพอร์เฟค เคเดนส์ แต่คอร์ด v เป็นคอร์ดในกลุ่มที่ถูกยืมมาจากเนเชอรัลไมเนอร์ พบได้ในทุกท่อน

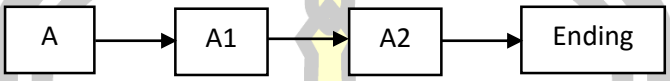
จังหวะของบทเพลงอะได อะได (Adai Adai) โดยทั่วไปลักษณะของจังหวะในทุกท่อนจะเหมือนกันทั้งหมด เลยยกมาวิเคราะห์บางส่วน อัตราจังหวะที่ใช้ในบทเพลงนี้ เป็นอัตราจังหวะ 4 / 4 ความเร็วของบทเพลงอยู่ในจังหวะ ช้า (Andante) ดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ในแนวล่างใช้จังหวะยาว โดยใช้ตัวขาว 2 ตัวใน 1 ห้อง แต่มีบางห้องใช้โน้ตตัวดำเดินจังหวะ

4.1.5.1 ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของบทเพลงท่อน เนียนดอง(Naindong)

1) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

ท่อนเนียนดอง (Naindong) เป็นบทเพลงที่อยู่ในคีย์ D minor มีทำนองที่เป็นแบบ Natural minor โดยแบ่งทำนองในแต่ละท่อนดังนี้

1.1) โครงสร้างบทเพลง (Form)



ภาพประกอบ 4. 81 โครงสร้างบทเพลง Adai Adai ท่อน Naindong

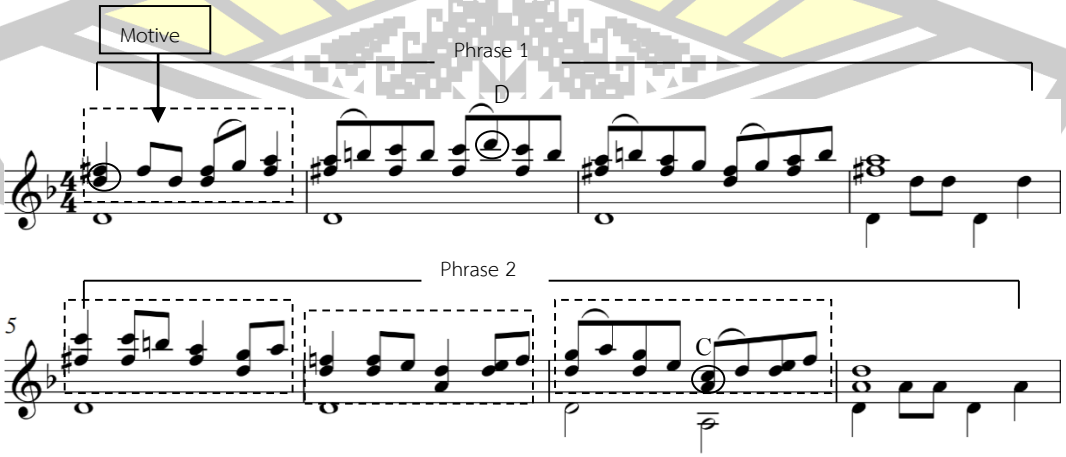
ตาราง 4. 7 ตารางท่อนเนียนดอง (Naindong)

ท่อน A	ห้องที่ 1 – 8
ท่อน A1	ห้องที่ 9 – 16
ท่อน A2	ห้องที่ 17 – 24
ท่อน Ending	ห้องที่ 25 – 32

ท่อน A ห้องที่ 1 – 18

1.2) ทำนอง (Melody)

ทำนองท่อนนี้ เป็นการนำเสนอเข้าสู่ทำนอง โดยใช้บันไดเสียง D Major ขึ้นต้นประโยค ในห้องที่ 1 – 5 แล้วลงจบด้วยบันไดเสียง D minor ห้องที่ 6 – 8 ตามภาพประกอบ 4.82 ดังนี้

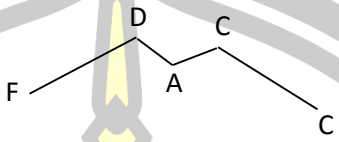


ภาพประกอบ 4. 82 ทำนองท่อน A ท่อน เนียนดอง

Range : C – D (1ช่วงคู่ 8 กับอีกคู่ 2 เมเจอร์)

Motion : เคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่ขึ้นและเคลื่อนที่ลงสลับกันอย่างต่อเนื่อง



Phrase : 2 Phrase

Cadence : Half Cadence เป็นการใช้คอร์ด I – v (m.h) เป็นรูปคอร์ดของเนเชอรัลไมเนอร์

Motive : มีโมทีฟเดียว

1.3) จังหวะ

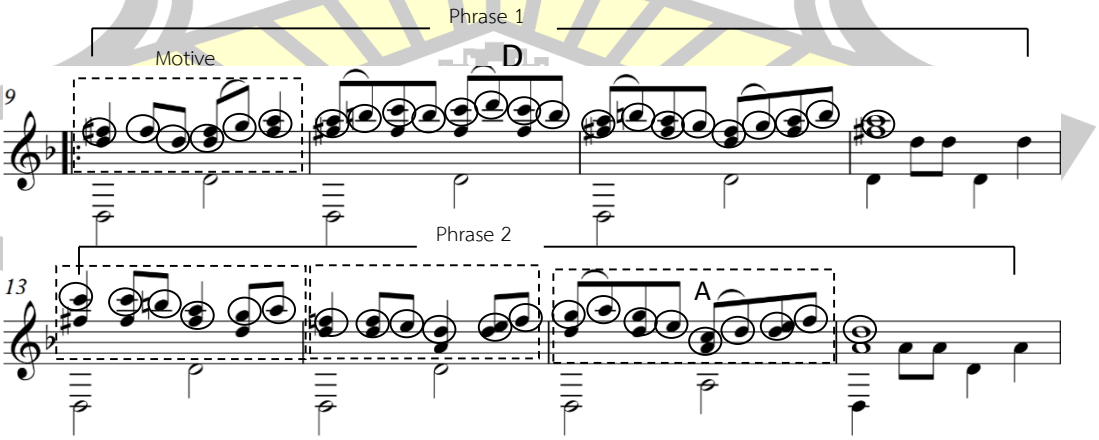
ใช้ลักษณะเดียวกันกับท่อน A1 ของท่อน Adai Adai

ท่อน A ห้องที่ 9 – 16

2) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

2.1) ทำนอง (Melody)

ทำนองท่อนนี้ เป็นการนำเสนอเข้าสู่ทำนอง โดยใช้บันไดเสียง D Major ขึ้นต้นประโยค ในห้องที่ 1 – 5 แล้วลงจบด้วยบันไดเสียง D minor ห้องที่ 6 – 8 ตามภาพประกอบ 4.83 ดังนี้

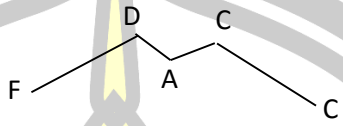


ภาพประกอบ 4. 83 ทำนองท่อน A1 ท่อน เนียนดอง

Range : C – D (1ช่วงคู่ 8 กับอีกคู่ 2 เมเจอร์)

Motion : เคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่ขึ้นและเคลื่อนที่ลงสลับกันอย่างต่อเนื่อง



Phrase : 2 Phrase

Cadence : Half Cadence เป็นการใช้คอร์ด I – v (m.h) เป็นรูปคอร์ดของเนเชอรัลไมเนอร์

Motive : มีโมทีฟเดียว

2.2) จังหวะ (Rhythm)

ใช้ลักษณะเดียวกันกับท่อน A1 ของเพลง Adai Adai

ท่อน A2 ห้องที่ 17 – 24

3) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

3.1) ทำนอง (Melody)

ทำนองท่อนนี้ เป็นการนำเสนอเข้าสู่ทำนองช่วงเสียงต่ำลง 1 ช่วงเสียง โดยใช้บันไดเสียง D Major ขึ้นต้นประโยค ในห้องที่ 17 – 20 แล้วลงจบด้วยบันไดเสียง D minor ห้องที่ 21 – 24 ตามภาพประกอบ 4.84 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 84 ทำนองท่อน A2 ท่อน เนียนดอง

Range : C – D (1ช่วงคู่ 8 กับอีกคู่ 2 เมเจอร์)

Motion : เคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่ขึ้นและเคลื่อนที่ลงสลับกันอย่างต่อเนื่อง

Phrase : 2 Phrase

Cadence : Half Cadence เป็นการใช้คอร์ด I – v (m.h) เป็นรูปคอร์ดของเนเชอรัลไมเนอร์

Motive : มีโมทีฟเดียว

3.2) จังหวะ (Rhythm)

ใช้ลักษณะเดียวกันกับท่อน A1 ของเพลง Adai Adai

ท่อนจบ (Ending) ห้องที่ 25 – 32

4) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

4.1) ทำนอง (Melody)

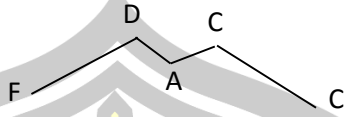
ทำนองท่อนนี้ เป็นการนำเสนอเข้าสู่ทำนอง โดยใช้บันไดเสียง D Major ขึ้นต้นประโยค ในห้องที่ 25 – 29 แล้วลงจบด้วยบันไดเสียง D minor ห้องที่ 29 – 32 ตามภาพประกอบ 4.85 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 85 ทำนองท่อน A1 ท่อน เนียนดอง

Range : C – D (1ช่วงคู่ 8 กับอีกคู่ 2 เมเจอร์)

Motion : เคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่ขึ้นและเคลื่อนที่ลงสลับกันอย่างต่อเนื่อง



Phrase : 2 Phrase

Cadence : Half Cadence เป็นการใช้คอร์ด I – v (m.h) เป็นรูปคอร์ดของเนเชอรัลไมเนอร์

Motive : มีโมทีฟเดียว

4.2) จังหวะ (Rhythm)

ใช้ลักษณะเดียวกันกับท่อน A1 ของเพลง Adai Adai

สรุป

จากการศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของบทเพลง เนียนดอง (Niandong) พบว่า ทำนองของเพลง Adai Adai ท่อน Naindong อยู่ในคีย์ D minor มีทำนองหลักเพลงทำนองเดียว เพลงนี้มีโมทีฟเดียว การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นการเคลื่อนที่แบบตามขั้นทั้งหมด เพราะช่วงเสียงไม่ห่างกันมาก ท่อน Naindong มีการใช้บันไดเสียงผสมระหว่างเมเจอร์และไมเนอร์ เคเดนส์ของบทเพลงนี้เป็นการใช้ Half Cadence แต่คอร์ด v เป็นคอร์ดในกลุ่มที่ถูกยืมมาจากเนเชอรัลไมเนอร์ พบได้ในทุกท่อน

จังหวะของบทเพลง Adai Adai ในท่อน Naindong โดยทั่วไปลักษณะของจังหวะในทุกท่อนจะเหมือนกันทั้งหมด เลยยกมาวิเคราะห์บางส่วน อัตราจังหวะที่ใช้ในบทเพลงนี้ เป็นอัตราจังหวะ 4 / 4 ความเร็วของบทเพลงอยู่ในจังหวะ ช้า (Andante) ดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ในแนวล่างใช้จังหวะยาว โดยใช้ตัวขาว 2 ตัวใน 1 ห้อง และมีการใช้ตัวกลมในแนวล่างในท่อน A แต่มีบางห้องใช้โน้ตตัวดำเดินจังหวะ

4.1.6 ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของบทเพลง สายลมแห่งเดือนพฤศจิกายน (Brise de Novembre)

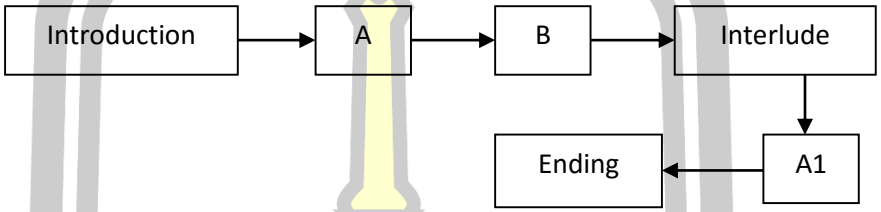
เพลง Brise de Novembre ถูกแต่งโดย พระบาทสมเด็จนโรดมสีหนุ เป็นบทเพลงของประเทศกัมพูชา ทำนองเพลงส่วนใหญ่มาจาก สเกลเพนทาโทนิค (Pantatonic Scale) ซึ่งเป็นการผสมผสานความกลมกลืนตามสำเนียงดนตรีตะวันตก ซึ่งเพลงนี้พระบาทสมเด็จนโรดม สีหนุ ได้เขียนขึ้นและเป็นเพลงฮิตดั้งเดิมอยู่ในยุค 70

1) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

1.1) โครงสร้างเพลง (Form)

บทเพลง Brise de Novembre มีความยาวห้องเพลงจำนวน 56 ห้อง โดยแบ่งโครงสร้างเพลงดังนี้ ตามภาพประกอบ 4.86 ดังนี้

โครงสร้างบทเพลง Brise de Novembre



ภาพประกอบ 4. 86 โครงสร้างบทเพลง Brise de Novembre

ตาราง 4. 8 ตารางท่อนเพลงสายลมแห่งเดือนพฤศจิกายน (Brise de Novembre)

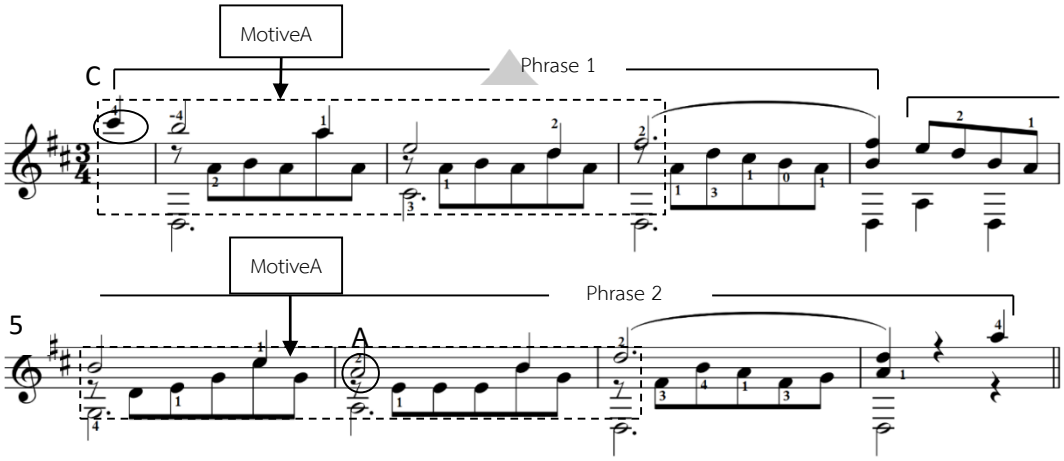
ท่อน Introduction	ห้องที่ 1 – 8
ท่อน A	ห้องที่ 9 – 24
ท่อน B	ห้องที่ 25 – 34
ท่อน Interlude	ห้องที่ 35 – 38
ท่อน A1	ห้องที่ 39 – 50
ท่อน Ending	ห้องที่ 50 - 56

ท่อนขึ้นต้น (Introduction) ห้องที่ 1 – 8

1.2) ทำนอง (Melody)

วิเคราะห์บทเพลงสายลมแห่งเดือนพฤศจิกายน (Brise de Novembre) เป็นบทเพลงที่อยู่ในคีย์ D major โดยแบ่งทำนองในแต่ละท่อน

ในท่อนนี้ ใช้จังหวะอย่างต่อเนื่อง โดยใช้โน้ตตัวดำเดินจังหวะ ตามภาพประกอบ 4.87 ดังนี้

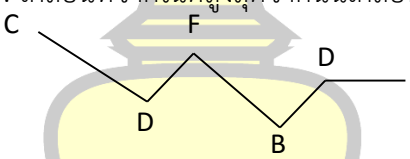


ภาพประกอบ 4. 87 ทำนองท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลง Brise de Novembre

Range : A – C (1 ช่วงคู่ 8 กับอีกคู่ 3 ไมเนอร์)

Motion : เคลื่อนที่แบบข้ามขึ้น (Disjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่จากโน้ตสูงสุดจากนั้นเคลื่อนต่ำลงหาโน้ตต่ำสุด



Phrase : 2 Phrase

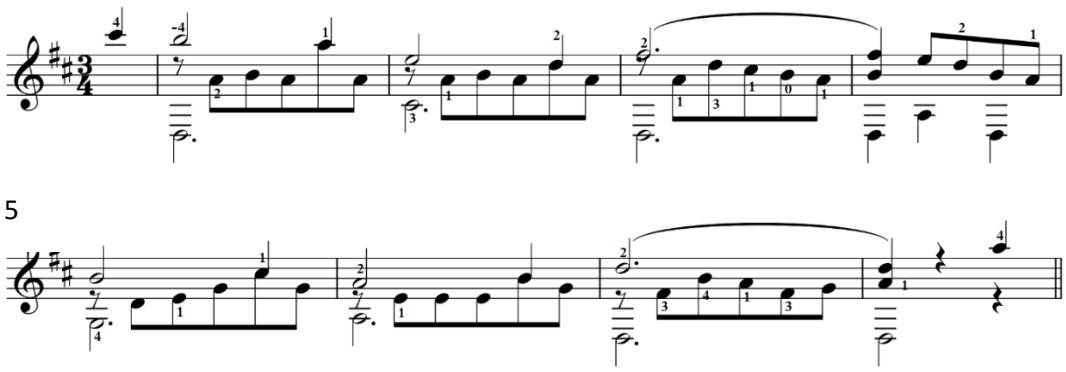
Caderce : Perfect Cadence

Motive : มีโมทีฟเดียว เป็นโมทีฟหลัก หรือโมทีฟ A ซึ่งเป็นทำนองร้อง เกิดขึ้นในห้องที่ 1 – 3 และ ห้องที่ 4 – 6 ใช้ทีฟ A แต่เปลี่ยนทำนองที่มีช่วงเสียงต่ำลง

1.3) จังหวะ (Rhythm)

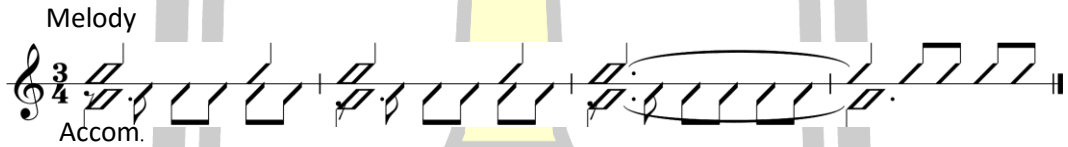
อัตราจังหวะของบทเพลงนี้จัดอยู่ในอัตราจังหวะ 3 / 4 ความเร็วของบทเพลงอยู่ในจังหวะปานกลาง (Moderato)

ท่อนขึ้นต้นเป็นการเริ่มทำนองหลัก โดยใช้เล่นทำนอง (Melody) และจังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) ตามภาพประกอบ 4.88 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 88 จังหวะท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลง Brise de Novembre

แยกจังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) และดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ตามภาพประกอบ 4.89 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 89 จังหวะของทำนอง เพลง Brise de Novembre

แนวเบส (แนวล่าง) ใช้จังหวะยาวโดยใช้โน้ตตัวขาวประจุด

ดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ใช้เขบ็ต 1 ชั้น ในการเดินจังหวะ ห้องที่ 1 – 8

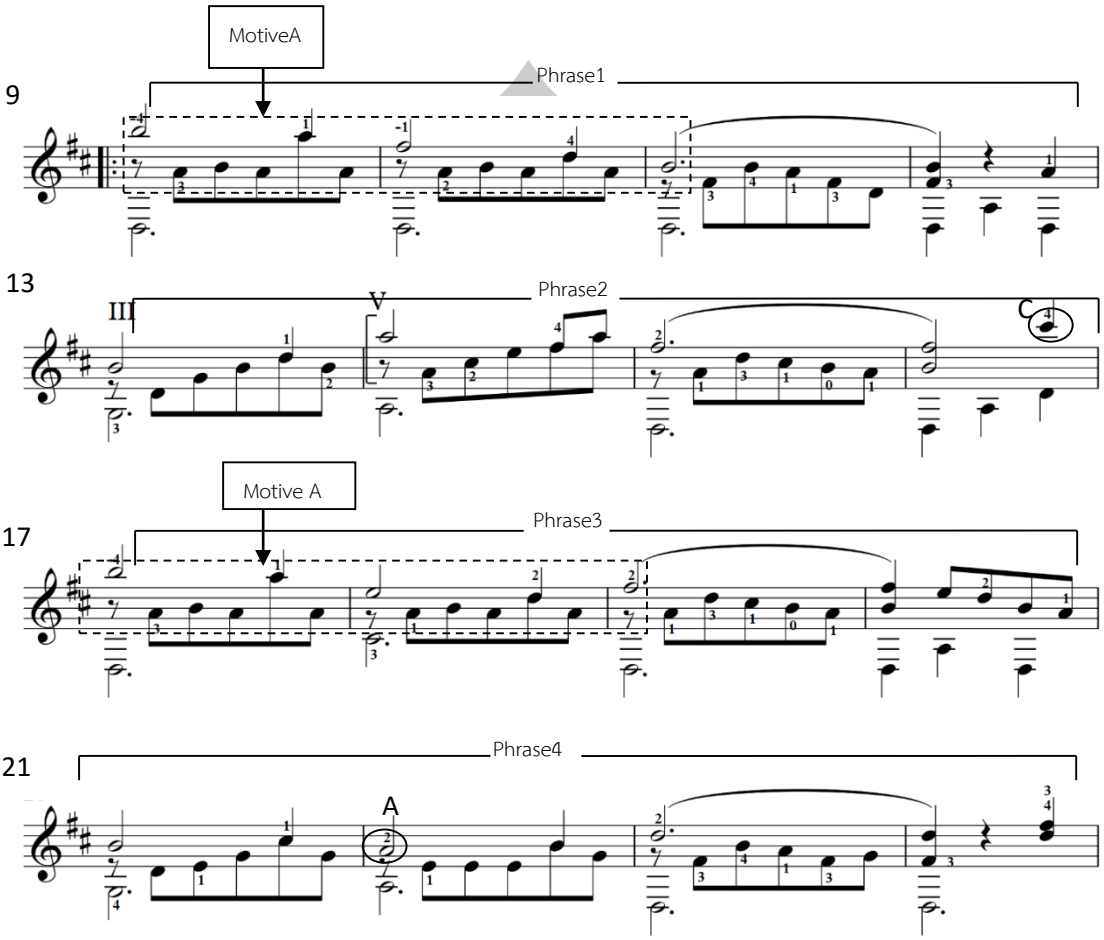
จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) ใช้ลักษณะจังหวะเหมือนกัน โดยมีตัวขาวประจุด แล้วตามด้วยโน้ตตัวดำจังหวะที่ 3 (แนวบน) มีการใช้เครื่องหมาย Tie เพื่อให้โน้ตยาวขึ้น ในห้องที่ 3 – 4

ท่อน A ห้องที่ 9 – 24

2) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

2.1) ทำนอง (Melody)

ท่อน A เป็นการนำทำนองหลักมาใช้ ลักษณะจังหวะของทำนองมีการใช้ตัวดำเดินจังหวะอย่างช้าๆ ตามภาพประกอบ 4.90 ดังนี้

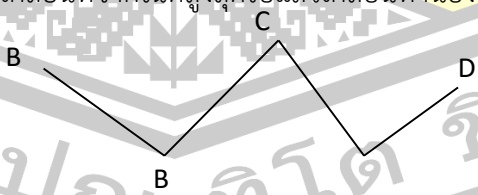


ภาพประกอบ 4. 90 ทำนองท่อน A เพลง Brise de Novembre

Range : A – C (1 ช่วงคู่ 8 กับอีกคู่ 3 ไมเนอร์)

Motion : เคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่จากโน้ตสูงสุดไปแล้วเคลื่อนทำนองไปหาโน้ตต่ำลง



Phrase : 4 Phrase

Cadence : Perfect Cadence

Motive : มีโมทีฟเดียว ซึ่งเป็นโมทีฟA ที่มาจากทำนองหลัก เกิดขึ้นในห้องที่ 9 – 11 และห้องที่ 17 – 19

2.2) จังหวะ (Rhythm)

ใช้ลักษณะจังหวะ (Rhythm Pattern) เดียวกันกับท่อน Introduction

ท่อน B ห้องที่ 25 – 34

3) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

3.1) ทำนอง (Melody)

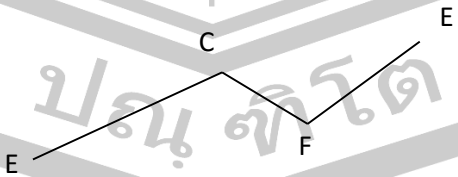
ในท่อนนี้ดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ใช้จังหวะของตัวดำเดินจังหวะอย่างต่อเนื่อง ตามภาพประกอบ 4.91 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 91 ทำนองท่อน B เพลง Brise de Novembre

Range : E – E (1 ช่วงคู่ 8)

Motion : เคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่ขึ้นลงสลับกันและเคลื่อนขึ้นหาโน้ตสูงสุด



Phrase : 2 Phrase

Cadence : Perfect Cadence

Motive : มีโมทีฟเดียว โมทีฟ B เกิดขึ้นในห้องที่ 25 – 26 และ ห้องที่30 – 31

3.2) จังหวะ (Rhythm)

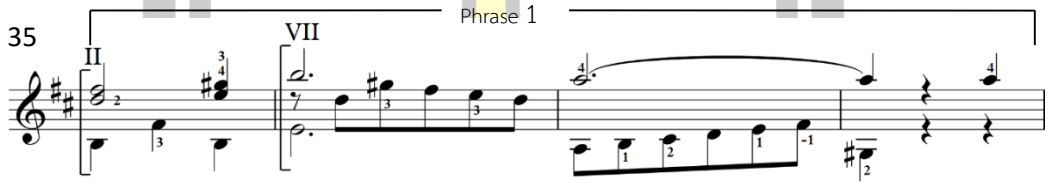
ใช้ลักษณะเดียวกันกับท่อน Introduction

ท่อนเชื่อม (Interlude) ห้องที่ 34 – 38

4) ลักษณะเฉพาะการบรรเลง

4.1) ทำนอง (Melody)

ท่อนเชื่อมในบทเพลง ใช้ดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) อย่างต่อเนื่องตามภาพประกอบ 4.92 ดังนี้

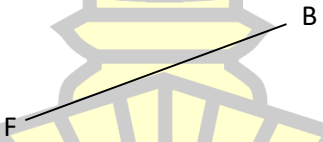


ภาพประกอบ 4. 92 ทำนองท่อนเชื่อม (Interlude) เพลง Brise de Novembre

Range : F – B (คู่ 4 เพอร์เฟค)

Motion : เคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่ขึ้นอย่างต่อเนื่อง



Phrase : 1 Phrase

Cadence : Plagal Cadence

Motive : ไม่พบโมทีฟในท่อนนี้

4.2) จังหวะ (Rhythm)

ใช้ลักษณะจังหวะ (Rhythm Pattern) เดียวกันกับท่อนขึ้นต้น (Introduction)

ท่อน A1 ห้องที่ 39 – 50

5) ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

5.1) ทำนอง (Melody)

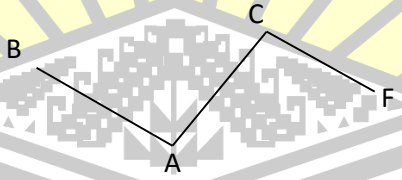
ทำนองในท่อนนี้ มีลักษณะจังหวะคล้ายกับท่อน A ตามภาพประกอบ 4.93 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 93 ทำนองท่อน A1 เพลง Brise de Novembre

Range : A – C (1 ช่วงคู่ 8 กับอีกคู่ 3 ไมเนอร์)

Motion : เคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่ขึ้นลง และเคลื่อนที่หาโน้ตสูงสุด จากนั้นเคลื่อนที่ลงอย่างต่อเนื่อง



Phrase : 3 Phrase

Cadence : Perfect Cadence

Motive : มีโมทีฟเดียว โดยใช้โมทีฟ A เกิดขึ้นในห้องที่ 39 – 41 และ 47 – 49 แต่ในห้องที่ 43 – 45 มีการใช้โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น และยังคงโมทีฟเดิมไว้

5.2) จังหวะ (Rhythm)

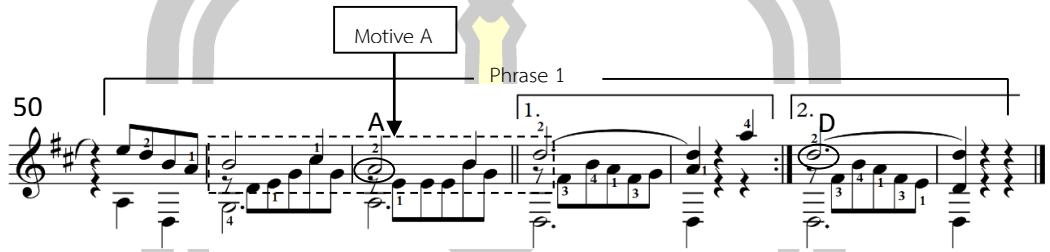
ใช้ลักษณะจังหวะ (Rhythm Pattern) เดียวกันกับท่อนขึ้นต้น (Introduction)

ท่อนจบ (Ending) ห้องที่ 50 – 56

6) ลักษณะเฉพาะการบรรเลง

6.1) ทำนอง (Melody)

ทำนองในท่อนจบ ใช้ดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) อย่างต่อเนื่อง ตามภาพประกอบ 4.94 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 94 ทำนองท่อนจบ (Ending) เพลง Brise de Novembre

Range : A – D (คู่ 5 เพอร์เฟค)

Motion : เคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion)

Contour : เคลื่อนที่ในทิศทางลงอย่างต่อเนื่อง มีทำนองขึ้นลงที่ช่วงเสียงใกล้เคียงกัน

Phrase : 1 Phrase

Cadence : Perfect Cadence

Motive : มีโมทีฟเดียว คือ โมทีฟ A เกิดขึ้นในห้องที่ 52 – 54

6.2) จังหวะ (Rhythm)

ใช้ลักษณะจังหวะเดียว (Rhythm Pattern) กันกับท่อนขึ้นต้น (Introduction)

สรุป

จากการศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของบทเพลง สายลมแห่งเดือนพฤศจิกายน เพลง (Brise de Novembre) พบว่ามีทำนองหลักเพียงทำนองเดียว โดยส่วนใหญ่ ช่วงเสียงไม่ห่างกันมาก และอยู่ในช่วงเสียงไม่เกิน 2 ช่วง คู่ 8 ทำนอง (2 Octave) เคนเดนส์ของเพลง เป็นเพอร์เฟคเคเดนส์

ยกเว้นท่อนเชื่อมในบทเพลง (Interlude) ใช้พเลกัลเคเดนส์ โดยคอร์ด IV ไปหา I มีโมทีฟอยู่ 2 โมทีฟ คือ โมทีฟ A และโมทีฟ B มีโมทีฟ มีโมทีฟ B ที่ถูกนำมาใช้เพียงแค่ท่อนเดียว คือท่อน B

วิเคราะห์จังหวะของบทเพลง Brise de Novembre พบว่ามีการใช้อัตราจังหวะ 3/4 มีจำนวนห้องเพลง 55 ห้อง ลักษณะส่วนใหญ่เป็นลักษณะแบบเรียบๆ ไม่มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะ จังหวะบทเพลงนี้มีลักษณะที่คล้ายกัน จึงได้วิเคราะห์จังหวะในบางท่อน มีการใช้เครื่องหมาย Tie เพื่อให้จังหวะของทำนองยาวขึ้น

4.2 เทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิคของฮักกี้ ไอเคิลมานน์

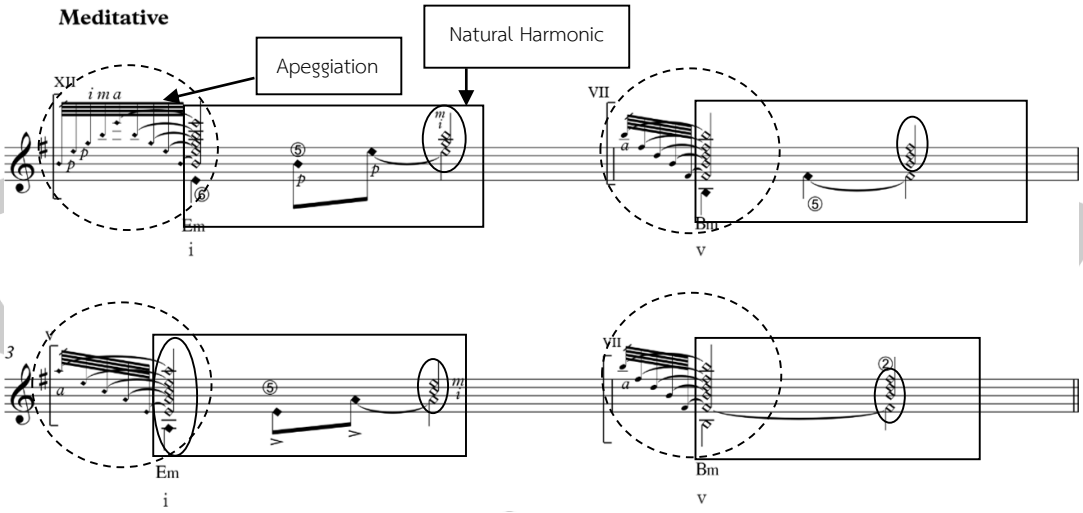
จากการศึกษาค้นคว้าเทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิคของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลเทคนิคกีตาร์ไว้ทั้งหมด 14 เทคนิค เพื่อนำมาวิเคราะห์ในบทเพลงอัลบั้มอาเซียนกีตาร์ จำนวน 6 บทเพลง จึงนำมาวิเคราะห์แต่ละบทเพลงดังนี้

4.2.1 เทคนิคการบรรเลงบทเพลงเทคโนเต้ย (Techno Toey)

เทคนิคการบรรเลงเพลงเทคโนเต้ย วิเคราะห์ตามจำนวนท่อนเพลง ซึ่งมีทั้งหมด 11 ท่อน สามารถวิเคราะห์ในแต่ละท่อนได้ดังนี้

1) ท่อนเกริ่น (Prelude) ห้องที่ 1 – 4

ในท่อนนี้พบการบรรเลงอยู่ 2 ชนิดคือ 1) เทคนิคฮาร์โมนิคแท้ (Natural Harmonic) และ 2) การกรีดสาย (Arpeggiation) โดยอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.95 ดังต่อไปนี้



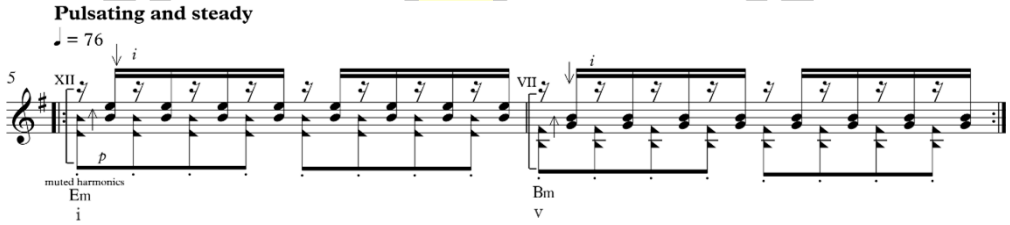
ภาพประกอบ 4. 95 เทคนิคท่อนเกริ่น (Prelude) เพลงเทคโนเต้ย

เทคนิคฮาร์โมนิค (Natural Harmonic: N.H.) ใช้ในห้องที่ 1 – 4 โดยเริ่มต้นด้วยการใช้เทคนิค Apeggiation โดยใช้นิ้วมือซ้าย นิ้วก้อย (Ch) ทาบสายทั้งหมด เพื่อให้นิ้วสัมผัสสายเล็กน้อย ในเฟร็ตที่ 12 และเล่นด้วยเทคนิค อาร์เพจจิเอชั่น (Apeggiation) ที่จะกล่าวในข้อต่อไป จากนั้นเลื่อนมาทาบสายเฟร็ตที่ 5 และเล่นในลักษณะเดียวกัน

เทคนิคการดีดแบบกรีดสาย (Apeggiation) ใช้ในห้องที่ 1 – 4 โดยการใช้นิ้ว (P) ดีดสายเปล่าเริ่มที่สาย 6, 5, 4 ดีดลงทีละสาย แล้วตามด้วยนิ้วชี้ (i) สาย 3 นิ้วกลาง (m) สาย 2 นิ้วนาง (a) สาย 1 แล้วดีดสายขึ้นอีกครั้งเริ่มจากสาย 1 ไปยังสาย 6 โดยใช้นิ้วนาง (a) นิ้วเดียวตลัดสายขึ้นอย่างรวดเร็ว

2) ท่อนขึ้นต้น (Introduction) ห้องที่ 5 – 14

ในท่อนนี้ พบเทคนิคการบรรเลงฮาร์โมนิคแท้ (Natural Harmonic) โดยอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.96 ดังนี้

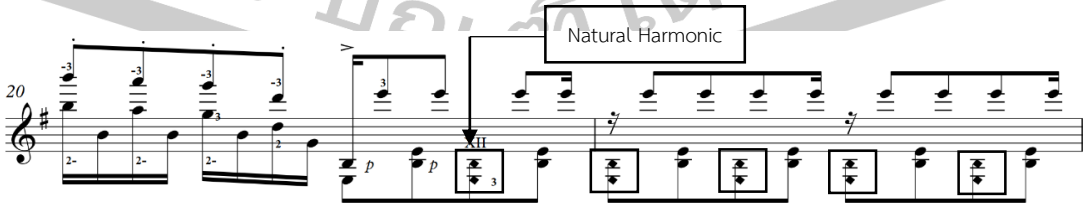


ภาพประกอบ 4. 96 เทคนิคท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลงเทคโนเต้ย

ฮาร์โมนิค (N.H.) เป็นการใช้ฮาร์โมนิคแท้ (Natural Harmonic) โดยการนำนิ้วไปแตะ ที่สาย 5 และ 6 พร้อมกัน ในเฟร็ตที่ 12 คอร์ด Em แล้วจึงดีดพร้อมกันจากนั้นเคลื่อนย้ายนิ้วมาที่เฟร็ต 7 ของคอร์ด Bm

3) ท่อน A ห้องที่ 15 – 20

ในท่อนนี้พบเทคนิคฮาร์โมนิคแท้ (Natural Harmonic) ตามภาพประกอบ 4.97 ดังนี้

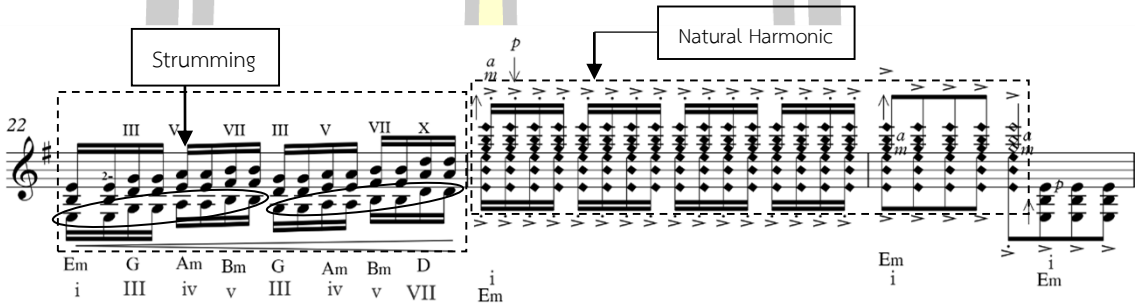


ภาพประกอบ 4. 97 เทคนิคท่อน A เพลงเทคโนเต้ย

เทคนิคฮาร์โมนิค (Natural Harmonic) เริ่มในห้องที่ 21 ในโน้ตลายเบส โดยใช้นิ้วก้อยมือขวา (Ch) มือขวาแตะที่สาย 6 และ 5 ตามลำดับ แล้วดีดสายให้เกิดเสียงฮาร์โมนิค

4) ท่อนเชื่อม (Transition) ห้องที่ 21 – 24

ในท่อนนี้พบว่ามีการใช้เทคนิคอยู่ 2 ชนิดคือ 1) สตรัมมิ่ง (Strumming) และ 2) ฮาร์โมนิคแท้ โดยอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.98 ดังต่อไปนี้



ภาพประกอบ 4. 98 เทคนิคท่อนเชื่อม (Transition) เพลงเทคโนเต้ย

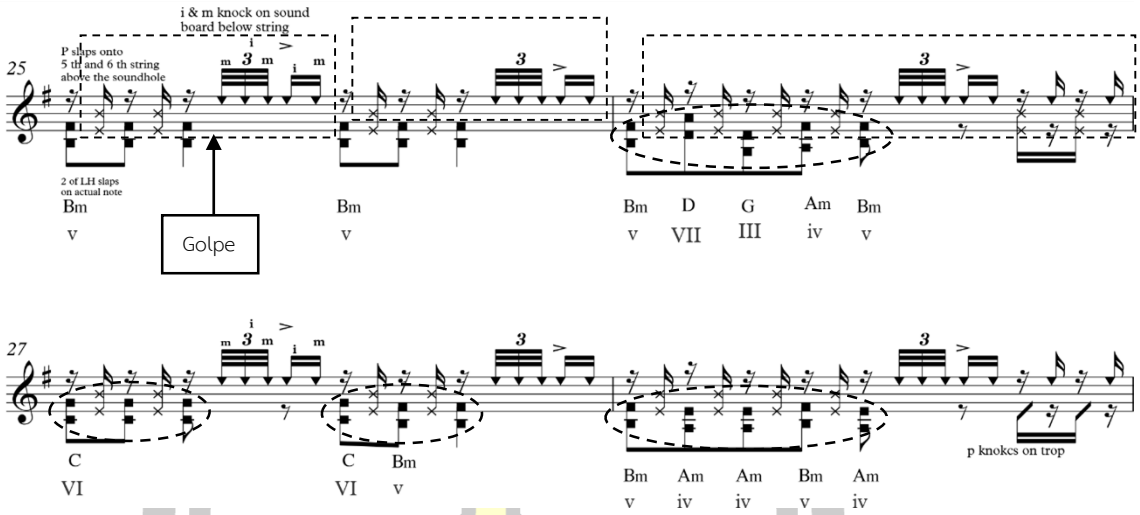
ใช้รูปแบบการเล่นเพาเวอร์คอร์ดในรูปแบบเทคนิคสตรัมมิ่งคอร์ด (Strumming) ในห้องที่ 22 – 24

ใช้เทคนิคฮาร์โมนิคแท้ (Natural Harmonic)ในห้องที่ 23 โดยการใช้นิ้วก้อยมือซ้ายแตะที่สายในเฟร็ตที่ 12 และดีดขึ้นลงในรูปคอร์ด Em

5) ท่อน B ห้องที่ 25 – 28

เทคนิคการบรรเลงในท่อนนี้ พบการใช้เทคนิคโกลป (Golpe) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.99 ดังนี้

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว



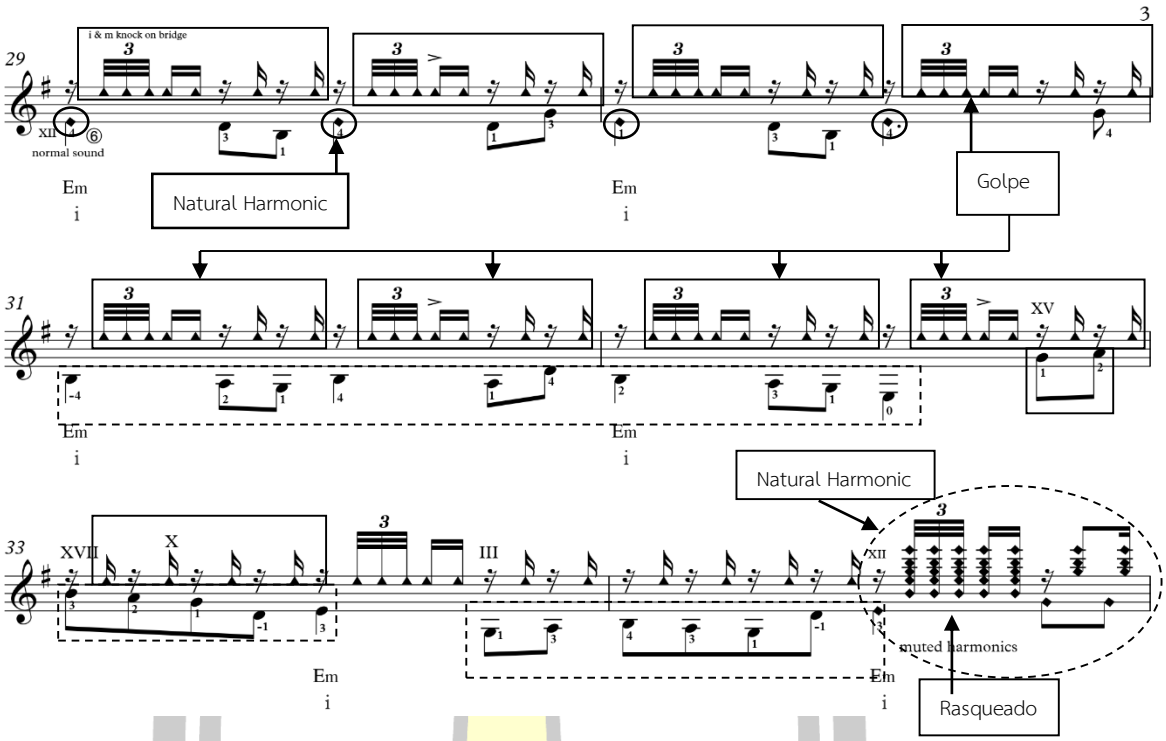
ภาพประกอบ 4. 99 ทำนองท่อน B เพลงเทคโนเต้ย

ใช้เทคนิคโกลป (Golpe) โดยการเคาะหน้าไม้ในส่วนของ Trop Body ให้เป็นจังหวะมาร์ช (March Rhythm) โดยใช้ส่วน 3 พยางค์ ในห้องที่ 25 – 26

6) ท่อน A1 ห้องที่ 29 – 34

ท่อนนี้มีการใช้เทคนิคโกลป (Golpe) และเทคนิคฮาร์โมนิคแท้ (Natural Harmonic) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.100 ดังต่อไปนี้

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว



ภาพประกอบ 4. 100 การเรียบเรียงท่อน A1 เพลงเทคโนเต้ย

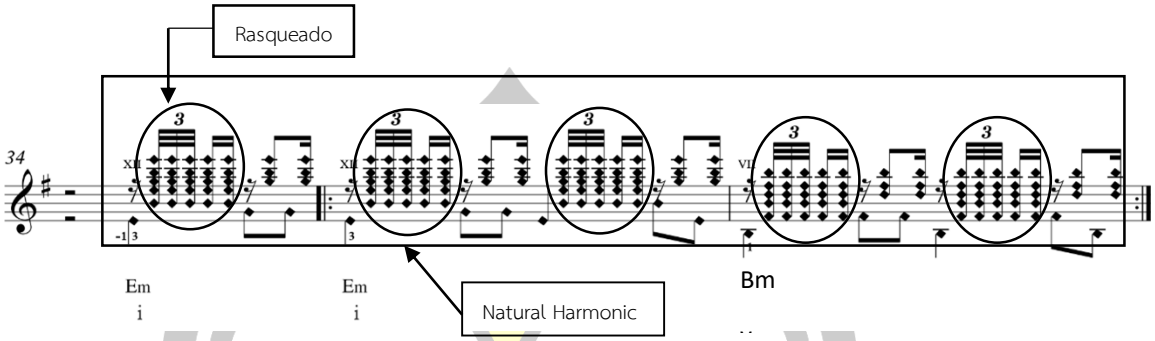
ใช้เทคนิคโกลป์ (Golpe) โดยเคาะไม้หน้ากีตาร์อย่างต่อเนื่องเป็นจังหวะ มีการใช้ส่วน 3 พยางค์ เกิดขึ้นในห้องที่ 29 – 34

เทคนิคฮาร์โมนิค (Natural Harmonic) ในห้องที่ 34 โดยการเล่นฮาร์โมนิคแท้ ให้เอานิ้วมือซ้าย มาแตะที่สายเปล่าเฟร็ตที่ 12 พร้อม ดีดกวาดสายในส่วนโน้ต 3 พยางค์

เทคนิคการดีดแบบกวาดสาย (Rasqueado) เกิดขึ้นในห้องที่ 34 ในจังหวะที่ 3 โดยใช้รูปคอร์ด Em

7) ท่อนเชื่อม (Transition) ห้องที่ 34 – 36

เทคนิคการบรรเลงในท่อนนี้ พบการใช้เทคนิคฮาร์โมนิคแท้ (Natural Harmonic) และเทคนิคการกวาดสาย (Rasqueado) ในรูปคอร์ด Em , Bm สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.101 ดังนี้

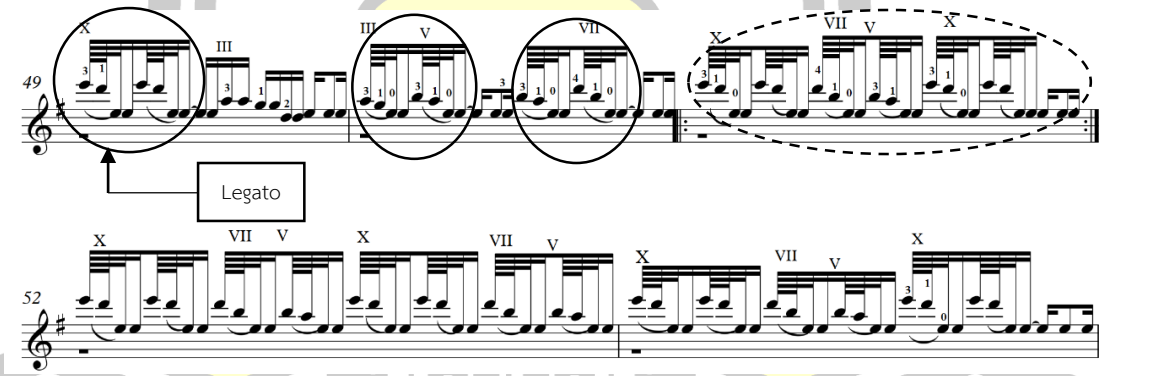


ภาพประกอบ 4. 101 เทคนิคท่อนเชื่อม (Transition) เพลงเทคโนเต้ย

ท่อนนี้ใช้เทคนิคการกวาดสาย (Rasqueado) และฮาร์โมนิค (Natural Harmonic) โดยเล่นพร้อมๆกัน ในห้องที่ 34 – 36

8) ท่อน C ห้องที่ 37 – 53

ท่อนนี้พบการใช้เทคนิคเลกาโต (Legato) สามารถอธิบายตามภาพประกอบ 4.102 ดังนี้

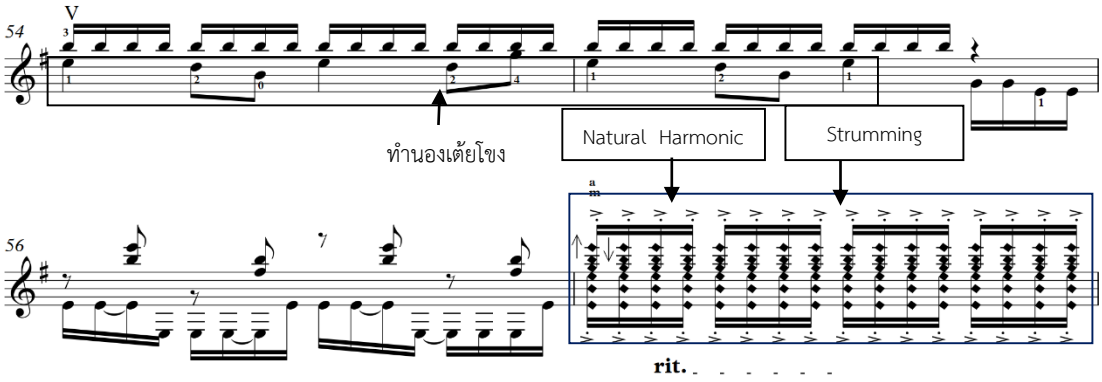


ภาพประกอบ 4. 102 เทคนิคท่อน C เพลงเทคโนเต้ย

นำเอาเทคนิคเลกาโต (Legato) มาใช้ในห้องที่ 45 – 53 จนจบท่อนนี้ นำมาใช้ทุกๆจังหวะ ตั้งแต่ห้องที่ 51 – 53

9) ท่อนเชื่อม (Transition) ห้องที่ 54 – 57

เทคนิคการบรรเลงในท่อนนี้ ใช้เทคนิคอยู่ 2 ชนิด คือ ฮาร์โมนิคแท้ (Natural Harmonic) และ เทคนิคสตรัมมิ่ง (Strumming) สามารถอธิบายตามตามภาพประกอบ 4.103 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 103 เทคนิคท่อนเชื่อม (Transition) เพลงเทคโนเต้ย

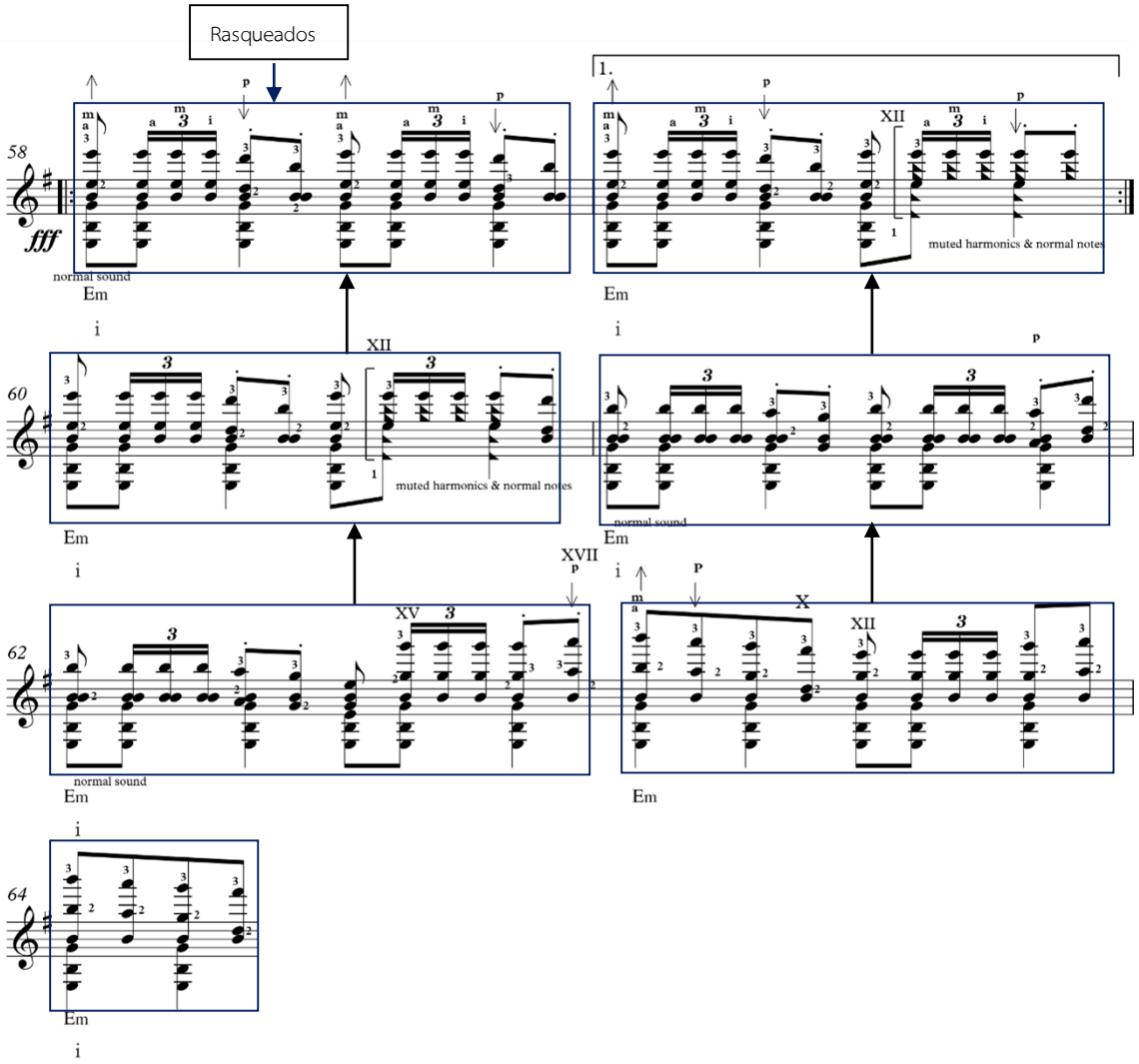
เทคนิคฮาร์โมนิค (Natural Harmonic) ห้องที่ 57 โดยการดีดคอร์ดขึ้นลงในส่วนโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น โดยให้นิ้วก้อยมือซ้าย แตะที่เฟร็ต 12 แล้วจึงดีดตามสัดส่วนของโน้ต ซึ่งเป็นรูปคอร์ด E minor

เทคนิคสตรัมมิ่ง (Strumming) เป็นการใช้เทคนิคการตีดคอร์ด โดยการเล่นในรูปแบบการเล่นเปิดสาย (Open String) ในเฟร็ตที่ 12

10) ท่อน D ห้องที่ 58 – 64

ท่อนนี้พบการใช้เทคนิคการกวาดสาย (Rasqueado) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.104 ดังต่อไปนี้

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

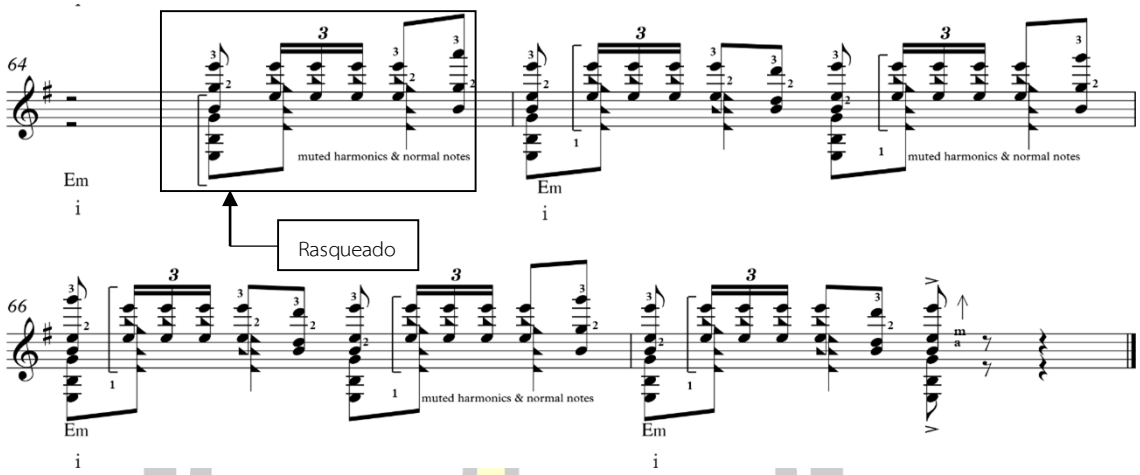


ภาพประกอบ 4. 104 เทคนิคท่อน D เพลงเทคโนเต้ย

ใช้เทคนิคการกวาดสาย (Rasqueado) ในการดำเนินทำนอง โดยใช้ส่วนโน้ต 3 พยางค์ โดยมีทำนองหลักของเพลงเต้ยโขง ท่อนนี้ใช้คอร์ดแล้วทำนองพร้อมๆกัน

11) ท่อนจบ (Ending) ห้องที่ 64 – 67

ท่อนนี้ใช้เทคนิคการกวาดสาย (Rasqueado) สามารถอธิบายตามภาพประกอบ 4.105 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 105 เทคนิคท่อนจบ (Ending) เพลงเทคโนเต้ย

ใช้เทคนิคการกวาดสาย (Rasqueado) ในการดำเนินทำนอง โดยใช้ส่วนโน้ต 3 พยางค์ โดยมีทำนองหลักของเพลงเต้ยโขง ท่อนนี้ใช้คอร์ดแล้วทำนองพร้อมๆกัน

สรุป

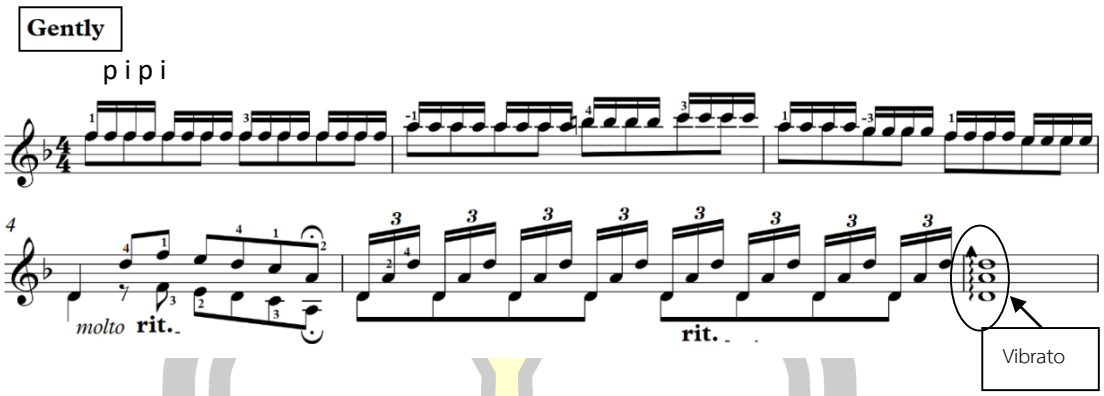
เทคนิคการบรรเลงกีตาร์ในบทเพลงนี้มีเทคนิคอยู่ 6 ชนิด คือ 1) การกรีดสาย (Arpeggiation) ใช้ในท่อนเกริ่น (Prelude) 2) ฮาร์โมนิคแท้ (Natural Harmonic) ใช้ในท่อนเกริ่น (Prelude) ท่อนขึ้นต้น (Introduction) ท่อน A ท่อนเชื่อม และท่อน A1 3) การกวาดสาย (Rasqueado) ถูกใช้ในท่อน A1 ท่อน D และท่อนจบ (Ending) 4) สตรัมมิ่ง (Strumming) ถูกใช้ในท่อนเชื่อม 5) เทคนิคโกลป (Golpe) ถูกใช้ในท่อน B และท่อน A1 6) เทคนิคเลกาโต (Legato) ถูกใช้ในท่อน C เป็นต้น

4.2.2 เทคนิคการบรรเลงเพลง ฮะโก๋ฮอยรัง (Da co hoai lang)

เทคนิคการบรรเลงเพลงฮะโก๋ฮอยรัง (Da co hoai lang) วิเคราะห์ตามจำนวนท่อนเพลง ซึ่งมีทั้งหมดจำนวน 5 ท่อน สามารถวิเคราะห์ในแต่ละท่อนได้ดังนี้

1) ท่อนขึ้นต้น (Introduction) ห้องที่ 1 – 6

เทคนิคการบรรเลงในท่อนนี้ ใช้เทคนิคการสั่นเสียง สามารถอธิบายตามภาพประกอบ 4.106 ดังต่อไปนี้

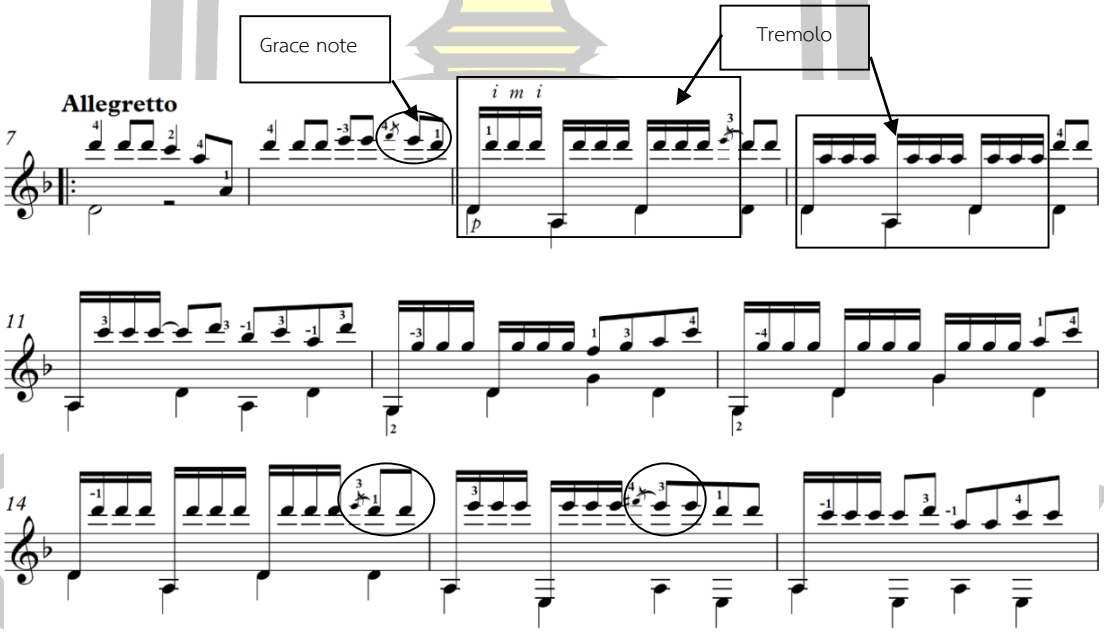


ภาพประกอบ 4. 106 ท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง

ใช้เทคนิคการสั่นเสียง (Vibrato) ในห้อง 6 ในคอร์ด D minor

2) ท่อน A ห้องที่ 7 – 22

ในท่อนนี้พบการใช้เทคนิคโน้ตประดับ (Grace Note) เทคนิคเทรโมโล (Tremolo) สามารถอธิบายรายละเอียด ตามภาพประกอบ 4.107 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 107 เทคนิคท่อน A เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง

มีการใช้เทคนิคโน้ตประดับ (Grace note) ในห้องที่ 8 – 9 เกิดขึ้นบนจังหวะที่ 4 และในห้องที่ 14 เกิดขึ้นบนจังหวะที่ 4 ส่วนในห้องที่ 15 เกิดขึ้นบนจังหวะที่ 3 เทคนิคนี้ใช้ห้องละ 1 ตัว

เทคนิคเทรโมโล (Tremolo) เกิดขึ้นในหลายห้องเพลง พบครั้งแรกในห้องที่ 9 เป็นต้นไป แต่ลักษณะการเล่นของ ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ ใช้หลักการเทรโมโล ในมือขวาเพียงแค่ 3 นิ้วคือ นิ้วโป้ง (p) เล่นแนวเบส นิ้วชี้ (i) และนิ้วกลาง (m) เล่นแนวบน (Melody)

3) ท่อน B ห้องที่ 23 – 38

ในท่อนนี้พบการใช้เทคนิคโน้ตประดับ (Grace note) และเทรโมโล (Tremolo) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.108 ดังนี้

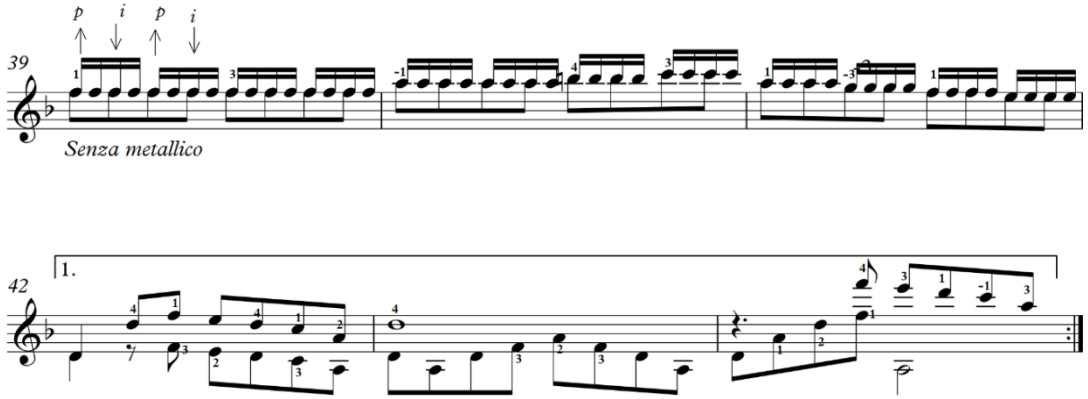
ภาพประกอบ 4. 108 ทำนองท่อน B เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง

เทคนิคโน้ตประดับ (Grace note) ในห้องที่ 23 – 24, 31, 37 เป็นต้น โดยโน้ตประดับมักจะอยู่ในจังหวะที่ 3 และ 4

เทคนิคเทรโมโล (Tremolo) ใช้ในห้องที่ 35 เพียงห้องเดียว

4) ท่อนเชื่อมในบทเพลง (Interlude) ห้องที่ 39 – 44

ในท่อนนี้ใช้เทคนิคการบรรเลงแบบธรรมดา สังเกตได้ตามภาพประกอบ 4.109 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 109 ท่อนเชื่อมในบทเพลง (Interlude) เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง

การบรรเลงโดยใช้เทคนิคแบบการเกาสายธรรมดาในท่อนนี้

5) ท่อนจบ (Ending) ห้องที่ 45 – 47

ในท่อนนี้ใช้เทคนิคการบรรเลงแบบธรรมดา สังเกตได้ตามภาพประกอบ 4.110 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 110 ท่อนจบ (Ending) เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง

พบการบรรเลงแบบการเกาสายธรรมดาโดยนำทำนองมาเล่นกับแนวคอร์ด

สรุป

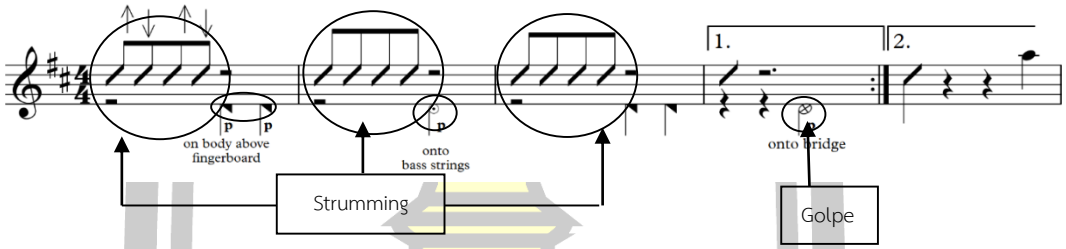
เทคนิคในบทเพลงนี้มีการใช้เทคนิคการบรรเลงอยู่ 3 ชนิดคือ 1) เทรโมโล (Tremolo) ถูกใช้ในท่อน A และท่อน B 2) โน้ตประดับ (Grace note) และ 3) เทคนิคไวบราโต (Vibrato) ถูกใช้ในท่อนขึ้นต้น (Introduction)

4.2.3 เทคนิคการบรรเลงบทเพลง จ๋งเกิม (Trống Cơm)

เทคนิคการบรรเลงเพลงจ๋งเกิม (Trống Cơm) วิเคราะห์ตามจำนวนท่อนเพลง ซึ่งมีทั้งหมดจำนวน 5 ท่อน สามารถวิเคราะห์ในแต่ละท่อนได้ดังนี้

1) ท่อนขึ้นต้น (Introduction) ห้องที่ 1 – 5

ท่อนนี้พบเทคนิคสตรัมมิ่ง (Strumming) และเทคนิคโกลป (Golpe) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.111 ดังนี้

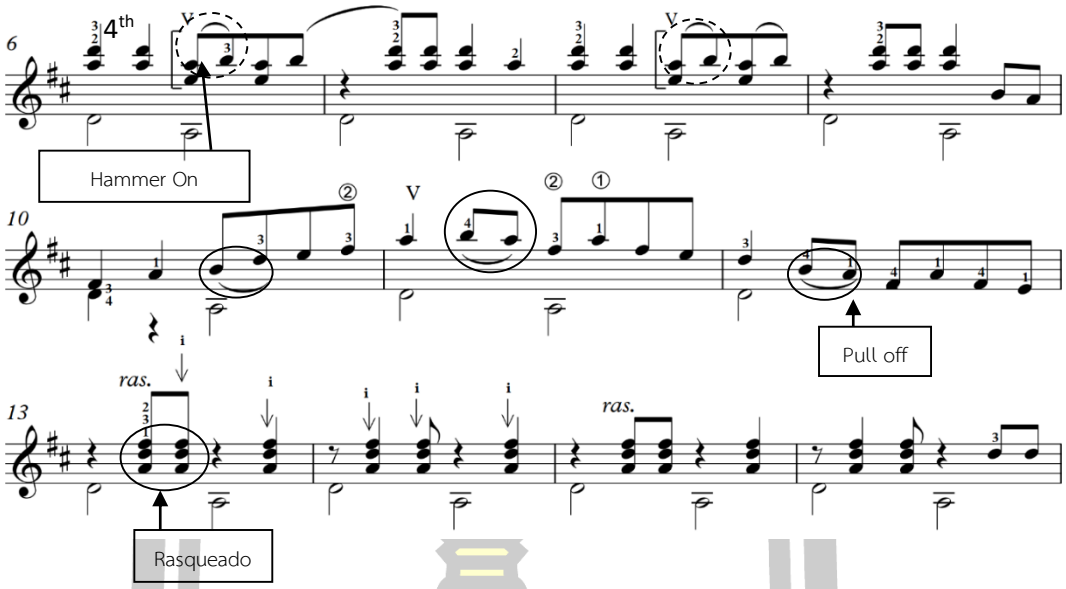


ภาพประกอบ 4. 111 เทคนิคท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลง จ๋งเกิม

เทคนิคที่ใช้ในบทเพลงนี้คือสตรัมมิ่ง (Strumming) ตีคอร์ดลงบนสาย ในจังหวะที่ 1 และ 2 (แนวบน) และตามด้วยเทคนิคโกลป (Golpe) ในจังหวะที่ 3 ในห้องที่ 4

2) ท่อน A ห้องที่ 6 – 16

ท่อนนี้ใช้เทคนิคแฮมเมอร์ออน (Hammer On) และพลูอ๊อฟ (Pull off) และการกวาดสาย (Rasqueado) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.112 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 112 เทคนิคท่อน A เพลง จ๋งเกิม

เทคนิคแฮมเมอร์ออน (Hammer On) ใช้ในห้องที่ 6, 8 และเทคนิคพลูอ๊อฟ (Pull off) ในห้องที่ 12

ใช้เทคนิคการกวาดสาย (Rasqueado) ในห้องที่ 13 – 16 โดยการเล่นคอร์ด D Major

3) ท่อน B ห้องที่ 17 – 29

ท่อนนี้พบเทคนิคการบรรเลงอยู่ 2 ชนิดคือ เทคนิคเทรโมโล (Tremolo) และเทคนิคแฮมเมอร์ออน (Hammer On) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.113 ดังนี้

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 4. 113 เทคนิคท่อน B เพลง จ๋งเกิม

มีการใช้เทคนิคฮาร์โมนิค (Natural Harmonic) ในห้องที่ 20 ด้วยนิ้วมือซ้าย แตะที่สายเปล่าสายที่ 4 จากนั้นดีดด้วยมือขวา

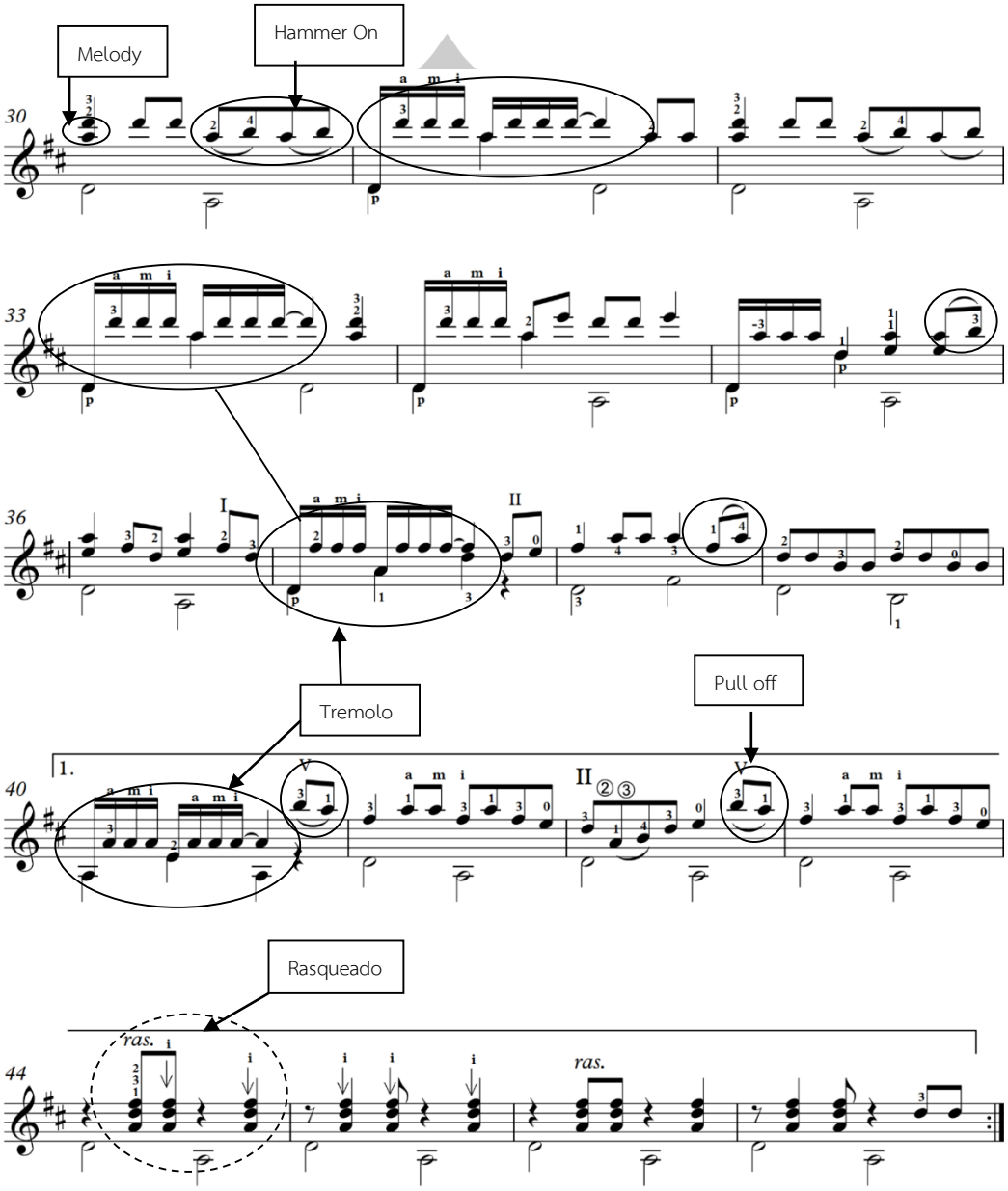
ใช้เทคนิคเทรโมโล (Tremolo) ในห้องที่ 21 – 25 เป็นการใช้เทคนิคเทรโมโลแบบไม่ต่อเนื่อง

เทคนิค แฮมเมอร์ออน ในห้องที่ 25 – 28 และเทคนิคพลูอ๊อฟ ในห้องที่ 27 บนจังหวะ 3

4) ท่อน C ห้องที่ 30 – 47

ในท่อนนี้พบเทคนิคการบรรเลงอยู่ 4 ชนิดคือ เทคนิคแฮมเมอร์ออน (Hammer On) และพลูอ๊อฟ (Pull off) เทคนิคเทรโมโล (Tremolo) และเทคนิคการกวาดสาย (Rasqueado) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.114 ดังนี้

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว



ภาพประกอบ 4. 114 เทคนิคท่อน C เพลง จ๋งเกิม

เทคนิคแฮมเมอร์ออน (Hammer On) ในห้องที่ 30, 35, 38, 42 และเทคนิคพลูอ๊อฟ (Pull off) เกิดขึ้นในห้องที่ 40, 42

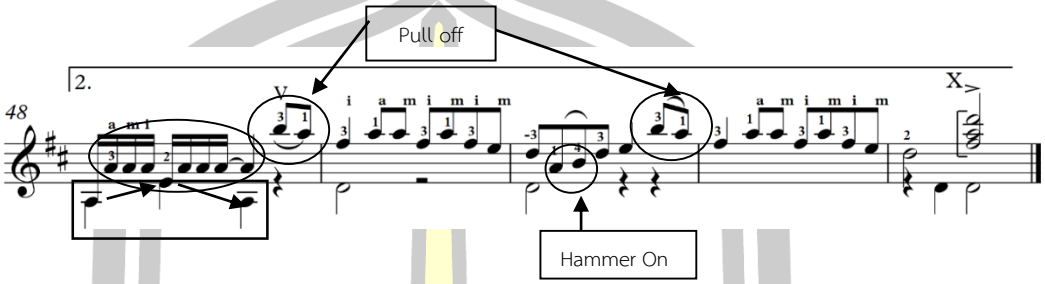
เทคนิคเทรโมโล (Tremolo) ใช้ในห้องที่ 31, 33 – 35 , 40

เทคนิคการกวาดสาย (Rasqueado) ใช้ในห้องที่ 44 – 47

พหุน ปณฑิโต ชีเว

5) ท่อนจบ (Ending) ห้องที่ 48 – 52

ในท่อนนี้พบเทคนิคพลูอ๊อฟ (Pull off) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.115 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 115 เทคนิคท่อนจบ (Ending) เพลง จ๋งเกิม

ใช้เทคนิคเทรโมโล่ (Tremolo) ในห้องที่ 48

เทคนิคพลูอ๊อฟ (Pull off) ในห้องที่ 48 , 50 บนจังหวะที่ 4 และเทคนิคแฮมเมอร์ออน (Hammer On) ห้องที่ 50

สรุป

เทคนิคการบรรเลงในบทเพลงนี้มีอยู่ 7 เทคนิคคือ 1) สตรัมมิ่ง (Strumming) ถูกใช้ในท่อนขึ้นต้น (Introduction) 2) โกลป (Golpe) ถูกใช้ในท่อนขึ้นต้น (Introduction) 3) แฮมเมอร์ออน (Hammer on) ถูกใช้ในท่อน A ท่อน B และท่อน C 4) พลูอ๊อฟ (Pull off) ถูกใช้ในท่อน A ท่อน C และท่อนจบ (Ending) 5) การกวาดสาย (Rasqueado) ถูกใช้ในท่อน A และท่อน C 6) ฮาร์โมนิคแท้ (Natural Harmonic) ถูกใช้ในท่อน B 7) เทรโมโล (Tremolo) ถูกใช้ในท่อน B และ ท่อน C เป็นต้น

4.2.4 เทคนิคการบรรเลงบทเพลง อนัก (Anak)

เทคนิคการบรรเลงเพลงจ๋งเกิม (Trống Com) วิเคราะห์ตามจำนวนท่อนเพลง ซึ่งมีทั้งหมดจำนวน 4 ท่อน สามารถวิเคราะห์ในแต่ละท่อนได้ดังนี้

1) ท่อนขึ้นต้น (Introduction) ห้องที่ 1 – 16

ท่อนนี้พบเทคนิคแฮมเมอร์ออน (Hammer On) และพลูอ๊อฟ (Pull off) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.116 ได้ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 116 เทคนิคท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลง อนัก

เทคนิคที่ใช้ในการบรรเลง ใช้เทคนิคแฮมเมอร์ออน (Hammer On) และพลูอ๊อฟ (Pull off) เกิดขึ้นในห้องที่ 2 – 7 และห้องที่ 14 – 16

2) ท่อน A ห้องที่ 17 – 26

ท่อนนี้พบการใช้เทคนิคแฮมเมอร์ออน (Hammer On) และพลูอ๊อฟ (Pull off) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.117 ดังนี้

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 4. 117 เทคนิคท่อน A เพลง อนัก

เทคนิคที่ใช้ในท่อนนี้ใช้เทคนิคพลูอ๊อฟ (Pull off) เกิดขึ้นในห้องที่ 26 เป็นต้นไป

เทคนิคแฮมเมอร์ออน (Hammer On) ใช้เทคนิคนี้เกิดขึ้นในห้อง 25

3) ท่อน A1 ห้องที่ 27 – 40

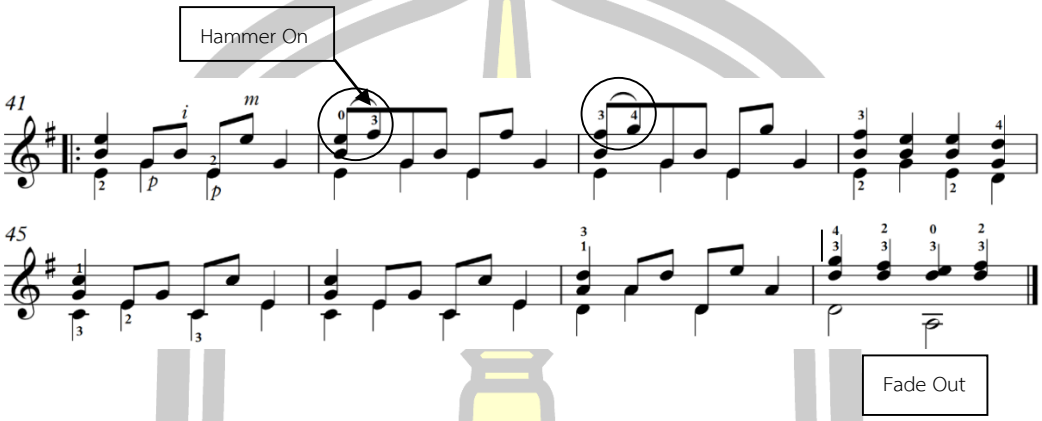
ท่อนนี้พบเทคนิคโน้ตประดับ (Grace note) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.118 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 118 เทคนิคท่อน A1 เพลง อนัก

เทคนิคที่ใช้ในท่อนนี้ ใช้เทคนิคโน้ตประดับ (Grace note) เกิดขึ้นในห้องที่ 32

4) ท่อนจบ (Ending) ห้องที่ 41 – 48

ท่อนนี้พบเทคนิคการบรรเลงแฮมเมอร์ออน (Hammer On) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.119 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 119 เทคนิคท่อนจบ (Ending) เพลง อนัก

เทคนิคที่ใช้ในท่อนนี้ ใช้เทคนิคแฮมเมอร์ออน (Hammer On) ในห้องที่ 41 – 42

สรุป

ในบทเพลงนี้พบเทคนิคอยู่ทั้งหมด 3 ชนิดคือ 1) แฮมเมอร์ออน (Hammer On) นำมาใช้ในเกือบทุกท่อน ได้แก่ ท่อนขึ้นต้น (Introduction) ท่อน A และท่อนจบ (Ending) 2) พลูอ๊อฟ (Pull off) ใช้อยู่ 2 ท่อน คือ ท่อนขึ้นต้น และท่อน A 3) โน้ตประดับ (Grace note) ใช้ในห้องที่ 32 ท่อน A1 เพียงห้องเดียว เป็นต้น

4.2.5 เทคนิคการบรรเลงบทเพลง อะได อะได & เนียนดอง (Adai Adai & Naindong)

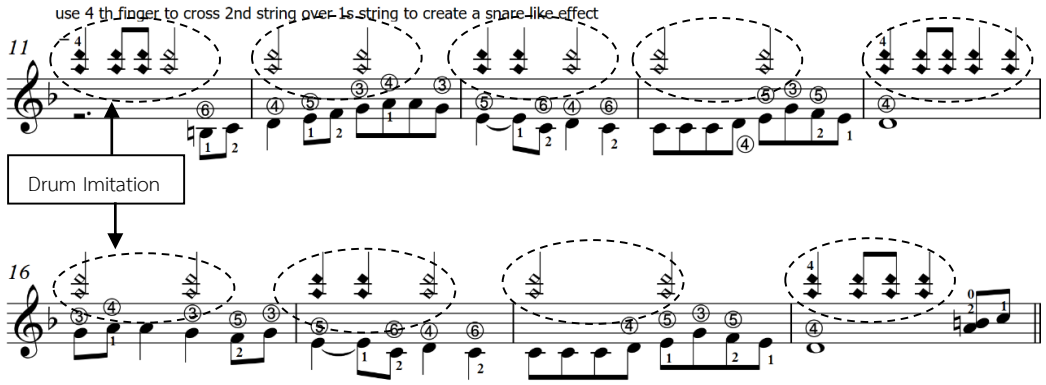
เทคนิคการบรรเลงเพลงอะได อะได (Adai Adai) วิเคราะห์ตามจำนวนท่อนเพลง ซึ่งมีทั้งหมดจำนวน 6 ท่อน สามารถวิเคราะห์ในแต่ละท่อนได้ดังนี้

1) ท่อน A ห้องที่ 1 – 10

ไม่พบการใช้เทคนิคในท่อนนี้

2) ท่อน A1 ห้องที่ 11 – 19

ท่อนนี้พบเทคนิคเลียนเสียงกลอง (Drum Imitation) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.120 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 120 เทคนิคท่อน A1 เพลง อะได อะได

ใช้เทคนิคเลียนเสียงกลอง (Drum Imitation) แต่ในกรณีนี้ใช้เป็นการเลียนเสียงฆ้อง เกิดขึ้นในห้องที่ 11 – 19

3) ท่อน A2 ห้องที่ 20 – 27

ใช้เทคนิคการบรรเลงแบบการเกาสายธรรมดา

4) ท่อน A3 ห้องที่ 28 – 35

ใช้เทคนิคการบรรเลงแบบการเกาสายธรรมดา

5) ท่อน A4 ห้องที่ 36 – 43

ใช้เทคนิคการบรรเลงแบบการเกาสายธรรมดา

6) ท่อนจบ (Ending) ห้องที่ 44 – 47

ใช้เทคนิคการบรรเลงแบบการเกาสายธรรมดา

สรุป

บทเพลงนี้ใช้เทคนิคการบรรเลงเพลงเพียงท่อนเดียวคือ ท่อน A1 โดยการใช้เทคนิคการเลียนเสียงกลอง (Drum Imitation) และพบว่าท่อนอื่นๆ มีการนำเทคนิคการบรรเลงการเกาสายแบบธรรมดามาใช้

4.2.5.1 เทคนิคการบรรเลงบทเพลงท่อน เนียนดอง (Naindong)

เทคนิคการบรรเลงเพลงเนียนดอง (Naindong) วิเคราะห์ตามจำนวนท่อนเพลง ซึ่งมีทั้งหมดจำนวน 4 ท่อน สามารถวิเคราะห์ในแต่ละท่อนได้ดังนี้

1) ท่อน A ห้องที่ 1 – 8

ในท่อนนี้พบการใช้เทคนิคแฮมเมอร์ออน (Hammer On) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.121 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 121 เทคนิคท่อน A ท่อน เนียนดอง

ใช้เทคนิคแฮมเมอร์ออน (Hammer On) ในห้องที่ 2 – 3 และ 7 – 8

2) ท่อน A1 ห้องที่ 9 – 16

ในท่อนนี้ใช้เทคนิคแฮมเมอร์ออน (Hammer On) สามารถอธิบายตามภาพประกอบ 4.122 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 122 เทคนิคท่อน A1 ท่อน เนียนดอง

ใช้เทคนิคแฮมเมอร์ออน (Hammer On) ในห้องที่ 9 – 11 และ 15

3) ท่อน A2 ห้องที่ 17 – 24

ท่อนนี้พบเทคนิคแฮมเมอร์ออน (Hammer On) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.123 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 123 เทคนิคท่อน A2 ท่อน เนียนดอง

ใช้เทคนิคแฮมเมอร์ออน (Hammer On) ในห้องที่ 19 เพียงห้องเดียว

4) ท่อนจบ (Ending) ห้องที่ 25 – 32

ในท่อนนี้พบการใช้เทคนิคแฮมเมอร์ออน (Hammer On) สามารถอธิบายรายละเอียด ตามภาพประกอบ 4.124 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 124 เทคนิคท่อนจบ ท่อน เนียนดอง

ใช้เทคนิคแฮมเมอร์ออน ในห้องที่ 25 – 27 และ 31

ใช้เทคนิคฮาร์โมนิค (N.H.) ในการจบเพลง ในห้องที่ 32 บนจังหวะที่ 3 – 4

สรุป

เทคนิคการบรรเลงในบทเพลงนี้มีอยู่ 2 ชนิค คือ 1) แฮมเมอร์ออน (Hammer On) 2) ฮาร์โมนิคแท้ (Natural Harmonic) ถูกใช้ในท่อนจบ (Ending) เป็นต้น

4.2.6 เทคนิคการบรรเลงบทเพลง สายลมแห่งเดือนพฤศจิกายน (Brise de Novembre)

เทคนิคการบรรเลงเพลงเนียนดอง (Naindong) วิเคราะห์ตามจำนวนท่อนเพลง ซึ่งมีทั้งหมดจำนวน 6 ท่อน สามารถวิเคราะห์ในแต่ละท่อนได้ดังนี้

1) เทคนิคการบรรเลงกีตาร์

เทคนิคในท่อนขึ้นต้น (Introduction) นี้ ใช้เทคนิคการบรรเลงแบบธรรมดา ในลักษณะการเกาสายทั่วไป

2) เทคนิคการบรรเลงกีตาร์

เทคนิคในท่อน A นี้ ใช้เทคนิคการบรรเลงแบบธรรมดา ในลักษณะการเกาสายทั่วไป

3) เทคนิคการบรรเลงกีตาร์

เทคนิคในท่อน B นี้ ใช้เทคนิคการบรรเลงแบบธรรมดา ในลักษณะการเกาสายทั่วไป

4) เทคนิคการบรรเลงกีตาร์

เทคนิคในท่อนเชื่อม (Interlude) นี้ ใช้เทคนิคการบรรเลงแบบธรรมดา ในลักษณะการเกาสายทั่วไป

5) เทคนิคการบรรเลงกีตาร์

เทคนิคในท่อน A1 นี้ ใช้เทคนิคการบรรเลงแบบธรรมดา ในลักษณะการเกาสายทั่วไป

6) เทคนิคการบรรเลงกีตาร์

เทคนิคในท่อนจบ (Ending) นี้ ใช้เทคนิคการบรรเลงแบบธรรมดา ในลักษณะการเกาสายทั่วไป

สรุป

เทคนิคการบรรเลงในบทเพลงนี้ ปรากฏว่าใช้เทคนิคการบรรเลงแบบธรรมดา โดยการเกาสายแบบทั่วไป เป็นการเกาทำนองและคอร์ด

4.3 วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์คลาสสิคของฮักกี้ ไอเคิลมานน์

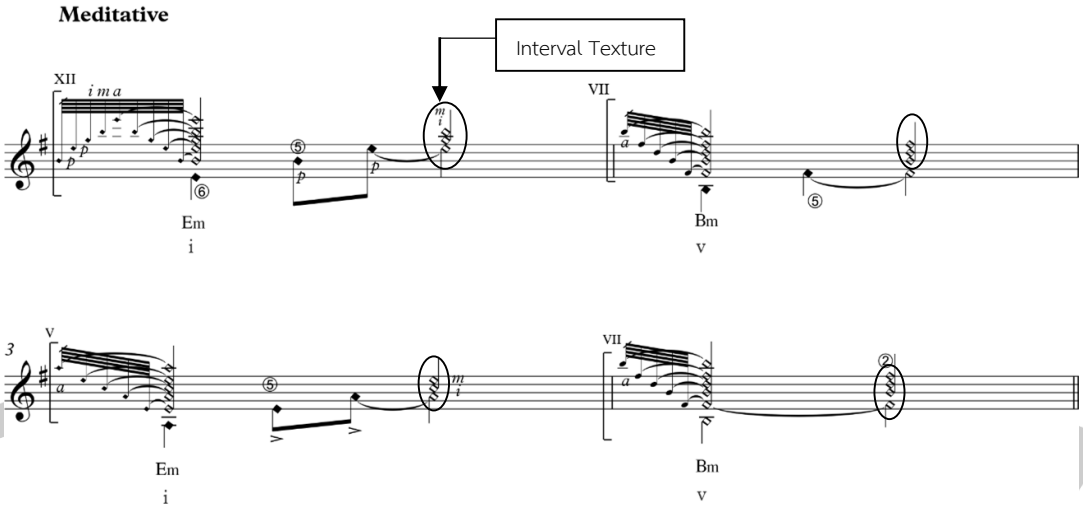
การวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์ในอัลบั้มอาเซียนกีตาร์ จำนวน 6 บทเพลง โดยวิเคราะห์ตามทฤษฎีการเรียบเรียงของผู้วิจัยได้สรุปไว้ มีทั้งหมด 7 ประเภท คือ 1) การใช้ทำนองหลักกับแนวบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment) 2) การใช้ทำนองรอง (Counter Melody) 3) การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) 4) การใช้เบสบรรเลงทำนอง (Bass Line Melody) 5) การใช้โน้ตเสียงค้าง (Pedal Tone) 6) การใช้คอร์ดแบบโครมาติค (Chromatic Harmonic) 7) การใช้พื้นผิวแบบการกระจายคอร์ด (Arpeggio Texture) จึงนำมาวิเคราะห์การเรียบเรียง ในแต่ละบทเพลงดังนี้

4.3.1 วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงเทคโนเต้ย (Techno Toey)

วิเคราะห์การเรียบเรียงบทเพลงเทคโนเต้ย โดยวิเคราะห์ในแต่ละท่อน ซึ่งมีจำนวนทั้งหมด 11 ท่อน สามารถอธิบายในแต่ละท่อนดังนี้

1) ท่อนเกริ่น (Prelude) ห้องที่ 1 - 4

ในท่อนเกริ่นนี้ พบการใช้เทคนิคการประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) สามารถอธิบายได้ตามภาพประกอบ 4.125 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 125 การเรียบเรียงท่อนเกริ่น (Prelude) เพลงเทคโนเต้ย

ใช้เทคนิคการตั้งสาย แบบสายเปิด (Open Tune) ในรูปคอร์ด Em มีการตั้งสาย 6 ไปยังสาย 1 ตามลำดับ ดังนี้ E B E D B E

ท่อนเกริ่น (Prelude) ห้องที่ 1 - 4 เป็นการเกริ่นนำอารมณ์ของบทเพลง โดยใช้คำศัพท์ว่า Meditative แปลว่า การทำสมาธิ เพื่อให้ผู้เล่นเข้าใจการเล่นมากขึ้น

ในจังหวะที่ 1 – 2 ทุกห้อง มีการใช้การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) โดยใช้ขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค (P= Perfect) ในแนวล่าง และจังหวะที่ 3 – 4 ใช้คู่ 3 ในแนวบน

1.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนเกริ่นนี้อยู่ในคีย์ Em โดยใช้ทางเดินคอร์ด Em , Bm ตามตาราง 4.9 ดังนี้

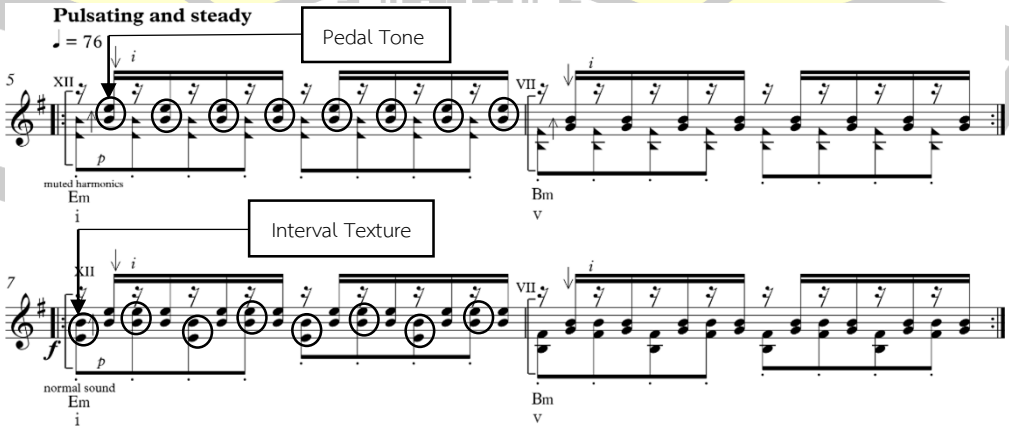
ตาราง 4. 9 โครงสร้างคอร์ดห้องที่ 1 – 4 เพลงเทคโนเต้ย

ห้องที่	1	2	3	4
Key	Em	Bm	Em	Bm
Em	i	v	i	v

ในท่อนเกริ่นพบว่า มีจำนวน 4 ห้อง ห้องที่ 1 – 4 ใช้โน้ตเขบ็ตสี่ชั้นเป็นการเริ่มต้นวรรคแรกห้องที่ 1 – 4 ผลการวิเคราะห์การดำเนินคอร์ดดังนี้ เริ่มต้นด้วยคอร์ด i จากนั้นไปคอร์ด v สลับกันอย่างละ 1 ห้อง โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ i v

2) ท่อนขึ้นต้น (Introduction) ห้องที่ 5 – 14

ในท่อนขึ้นต้นนี้ ใช้เทคนิคการเรียบเรียงแบบการประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) และการใช้โน้ตเสียงค้าง (Pedal Tone) ซึ่งพบได้ทุกห้อง ตามภาพประกอบ 4.126 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 126 การเรียบเรียงท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลงเทคโนเต้ย

ท่อนนี้ใช้เทคนิคการเรียบเรียงแบบการประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) โดยใช้คู่ 5 เพอร์เฟค ในจังหวะตกทุกๆห้อง

มีการใช้โน้ตเสียงค้าง (Pedal Tone) ในรูปแบบขั้นคู่ เกิดขึ้นในจังหวะยกตั้งแต่ห้องที่ 5 – 14

รูปคอร์ดของท่อนนี้คือ E minor และ B minor ใช้ในการดำเนินทำนอง ซึ่งเป็นคอร์ด ชุด i v7 เรียกว่า วัน ไฟฟ์ และรูปคอร์ด ในห้องที่ 9-10 ใช้คอร์ดชุด i Vii V (คอร์ดชุดวัน เซเว่นไฟฟ์) ในห้องที่ 11-12 ใช้คอร์ดชุด i Vii V i Vii III (คอร์ดชุดวัน เซเว่นไฟฟ์ วันเซเว่นทรี) และส่งคอร์ด 5 เพื่อไปท่อนต่อไปในห้องที่ 13-14

มีการซ้ำทำนอง (Repeats Itself) เป็นการซ้ำวลีเดิมเพื่อให้ผู้ฟังจดจำทำนองที่ง่ายขึ้นในห้องที่ 9 – 10 และ 11 – 12

2.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้อยู่ในคีย์ Em ใช้ทางเดินคอร์ด Em , Bm เริ่มมีการใช้คอร์ด (VII) คือคอร์ด D Major เข้ามาใช้ สามารถจำแนกได้ตามตาราง 4.10 ดังนี้

ตาราง 4. 10 โครงสร้างคอร์ดห้องที่ 5 – 14 เพลงเทคโนเต้ย

ห้องที่	5	6	7	8	9
Key	Em	Bm	Em	Bm	Em D Bm Em
Em	i	v	i	v	i VII v i
ห้องที่	10	11	12	13	14
Key	Em D Bm Em	Em D Bm Em D Bm	Em D Bm Em	Bm	Bm D
Em	i VII v i	i VII v i VII v	i VII v i	v	v VII

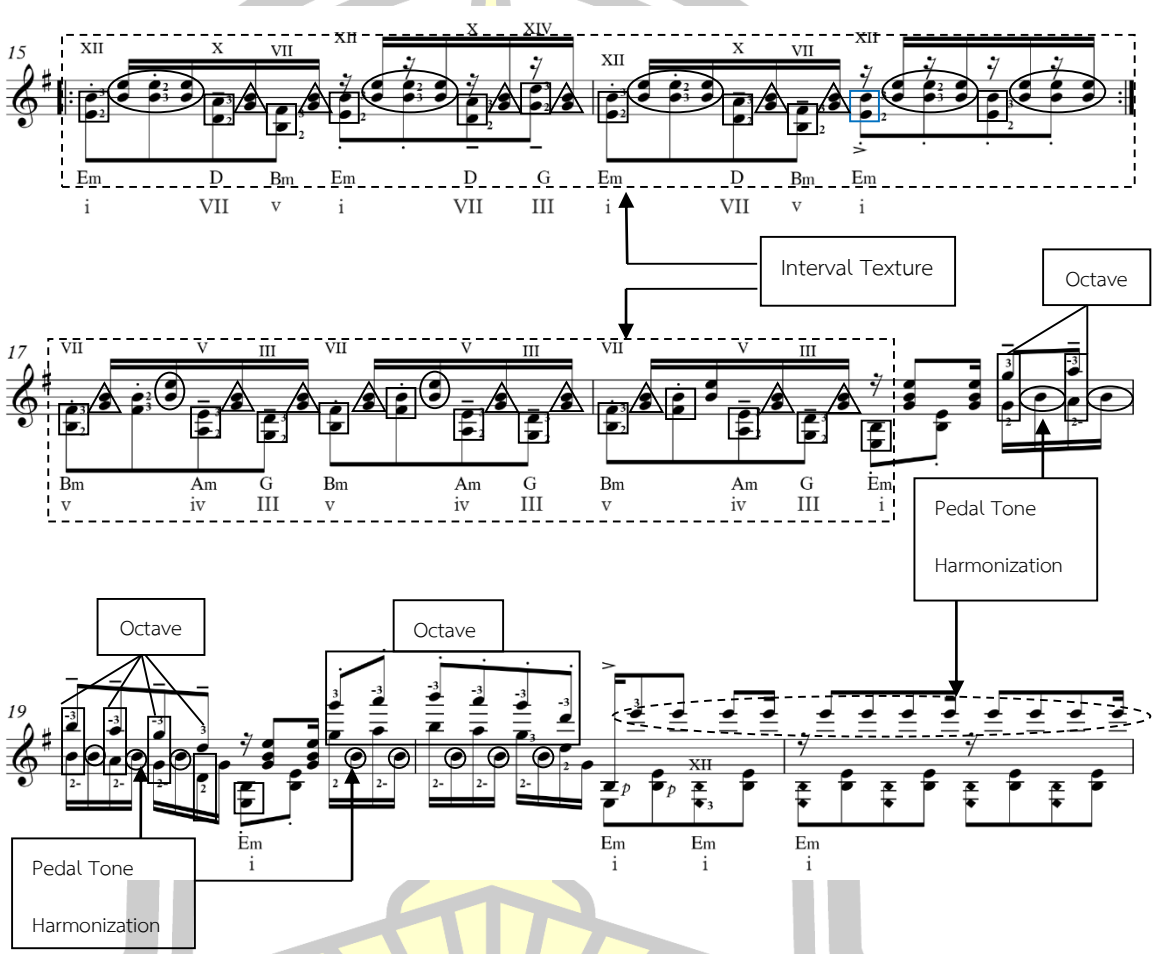
ในท่อนขึ้นต้น (Introduction) พบว่าห้องที่ 5 – 14 ทั้ง 16 ห้อง มีการใช้คอร์ด คู่ 5 เพอร์เฟค ในท่อนขึ้นต้น พบว่ามีดังนี้

จังหวะแรกของทุกห้องใช้คอร์ด i (Tonic) ส่วนห้องที่ 13 – 14 ใช้คอร์ด v เพื่อส่งเข้าหาคอร์ด i

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ i v VII

3) ท่อน A ห้องที่ 15 – 20

ท่อนนี้ใช้เทคนิคการเรียบเรียงอยู่ 2 แบบคือ 1) การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) และ2) การใช้โน้ตเสียงค้าง (Pedal Tone) โดยอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.127 ดังต่อไปนี้



ภาพประกอบ 4. 127 การเรียบเรียงเสียงประสานท่อน A เทคโนเต้ย

ทำนองหลักแนวล่าง ใช้คู่ 5 เพอร์เฟคในการสร้างทำนอง ในส่วนของ Accompaniment (แนวบน) ใช้คู่ 4 เพอร์เฟค และคู่ 3 ตามองค์ประกอบของคอร์ดนั้น

มีการประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) ในห้องที่ 15 – 18 โดยใช้คู่ 5 เพอร์เฟค ใช้สัญลักษณ์ □ แนวดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) (แนวบน) ใช้คู่ 4 ในคอร์ด Em ใช้สัญลักษณ์ ⬭ ส่วนคู่ 3 ในคอร์ด Bm ใช้สัญลักษณ์ △

มีทำนองเสียงสูงขึ้นในห้องที่ 18 – 21 โดยแนวบน และแนวล่างห่างกัน 1 ช่วงคู่แปด (1 Octave) ในห้องที่ 18 – 19

การประสานโน้ตเสียงค้าง (Pedal Tone) เกิดขึ้นในห้องที่ 18 – 19 โดยเป็นโน้ตเสียง B เกิดขึ้นบนจังหวะเบา และห้องที่ 20 – 21 ใช้ทำนองเสียงสูงโดยใช้โน้ตเสียงค้างเช่นกัน

3.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้ อยู่ในคีย์ Em โดยใช้ทางเดินคอร์ด Em และ Bm ซึ่งในแต่ละห้องมีการใช้คอร์ดชุดมากขึ้น สามารถจำแนกตามตาราง 4.11 ได้ดังต่อไปนี้

ตาราง 4. 11 โครงสร้างคอร์ดท่อน A ห้องที่ 15 – 21 เพลงเทคโนเต้ย

ห้องที่	15	16	17	18
Key	Em D Bm Em D G	Em D Bm Em	Bm Am G Bm Am	Bm Am G Em
Em	i VII v i VII III	i VII v i	v iv III v iv	v iv III i
ห้องที่	19	20	21	
Key	Em	Em	Em	
Em	i	i	i	

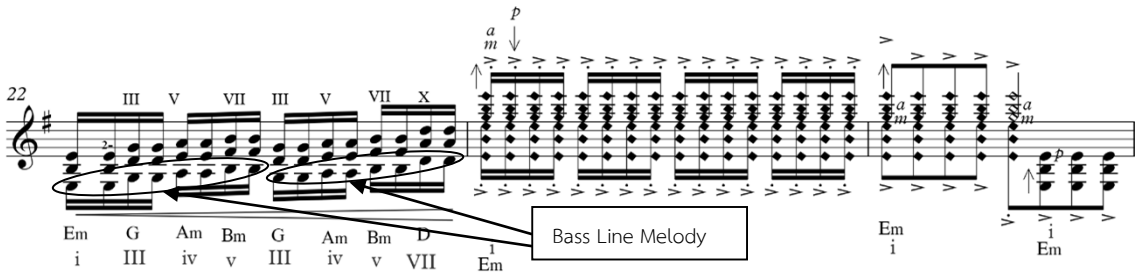
ห้องที่ 15 – 18 มีการใช้ชุดคอร์ดค่อนข้างมาก ห้องที่ 15 ใช้คอร์ด i และตามด้วยคอร์ด VII v i VII III ห้องที่ 16 ใช้คอร์ด i VII v i

ใช้คอร์ด v (Dominant) ในห้องที่ 17 – 18 โดยใช้ห้องที่ 17 ใช้คอร์ด v iv III v iv VII ห้องที่ 18 ใช้คอร์ด v iv III i ซึ่งจบด้วยคอร์ดโทนิคและจบด้วยเคเดนส์ปิดแบบสมบูรณ์

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ i VII v III iv

4) ท่อนเชื่อม (Transition) ห้องที่ 21 – 24

ท่อนนี้มีการใช้เทคนิคการเรียบเรียงแบบการใช้เบสบรรเลงทำนอง (Bass Line Melody) สามารถอธิบายตามภาพประกอบ 4.128 ได้ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 128 การเรียบเรียงท่อนเชื่อม (Transition) เพลงเทคโนเต้ย

มีการใช้เบสบรรเลงทำนอง (Bass Line Melody) ในห้องที่ 22 ทำนองอยู่ในลักษณะเคลื่อนที่ขึ้น แล้วส่งไปยังคอร์ดโทนิค E minor ในเทคนิคฮาร์โมนิคแท้ (Natural Harmonic)

4.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้อยู่ในคีย์ Em โดยใช้ทางเดินคอร์ด Em สามารถอธิบายได้ตามตาราง 4.12 ดังนี้

ตาราง 4. 12 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 22 – 24 เพลงเทคโนเต้ย

ห้องที่	22	23	24
Key	Em G Am Bm G Am Bm D	Em	Em
Em	i III iv v III iv v VII	i	i

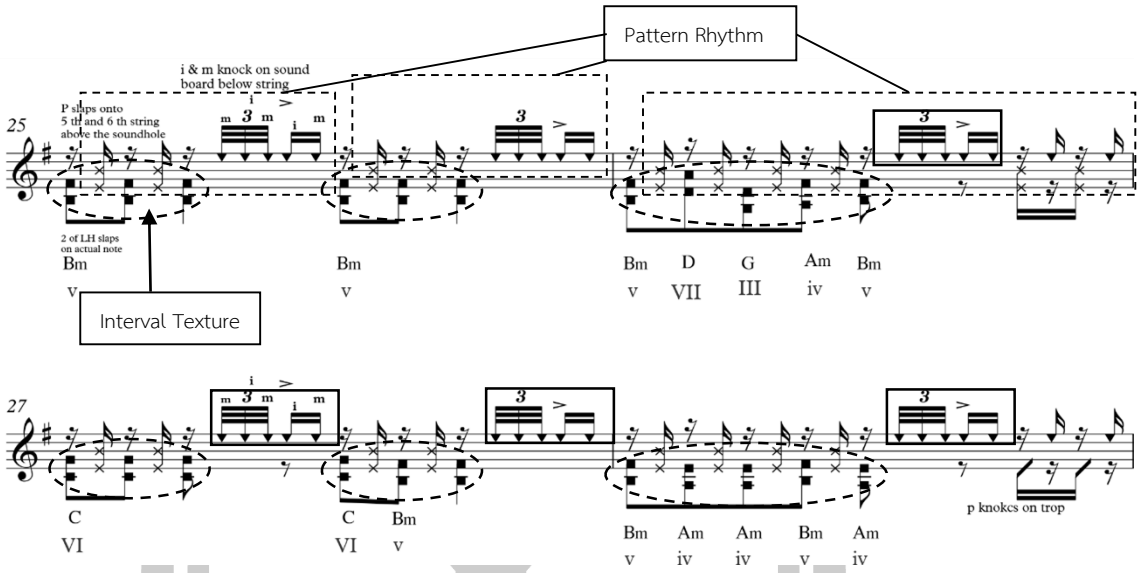
ผลการวิเคราะห์ท่อน Transition มีการดำเนินคอร์ดดังนี้

เริ่มด้วยคอร์ดโทนิค เพื่อส่งไปยังคอร์ดโทนิคอีกครั้ง i (Tonic) ในห้องที่ 22 ส่วนห้องที่ 23

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ i III iv v VII

5) ท่อน B ห้องที่ 25 – 28

การเรียบเรียงเสียงประสานในท่อนนี้ มีการใช้การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) โดยการใช้คู่ 5 เพอร์เฟค ท่อนนี้ใช้ทำนองจิงเกอเบล (Jingle Bell) ในห้องที่ 25 – 28 สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบที่ 4.129 อธิบายได้ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 129 การเรียบเรียงท่อน B เพลงเทคโนเต้ย

ท่อนนี้ถูกนำทำนองเพลงจิงเกอเบล (Jingle Bell) เข้ามาใช้โดยใช้คอร์ด Bm และใช้คู่ 5 เพอร์เฟค (Interval Texture) ในการเดินทำนอง โดยเริ่มด้วยคอร์ด Bm

ใช้ลักษณะจังหวะเดียวกันในแนวบน (Pattern Rhythm) ใช้จังหวะมาร์ช (March Rhythm) โดยใช้เทคนิคโกลป (Golpe)

ใช้การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) โดยใช้คู่ 5 เพอร์เฟค ในแนวล่าง เริ่มใช้ตั้งแต่ห้องที่ 25 – 28

5.1) คอร์ด (Chord)

การใช้คอร์ดของท่อนนี้ ซึ่งยู่ในคีย์ Em โดยท่อนนี้ใช้คอร์ด Bm สามารถอธิบายตามตาราง 4.13 ดังต่อไปนี้

ตาราง 4. 13 โครงสร้างคอร์ดห้องที่ 25 – 28 เพลงเทคโนเต้ย

ห้องที่	25	26	27	28
Key	Bm	Bm D G Am Bm	C Bm	Bm Am
Em	v	v VII III iv v	VI v	v iv

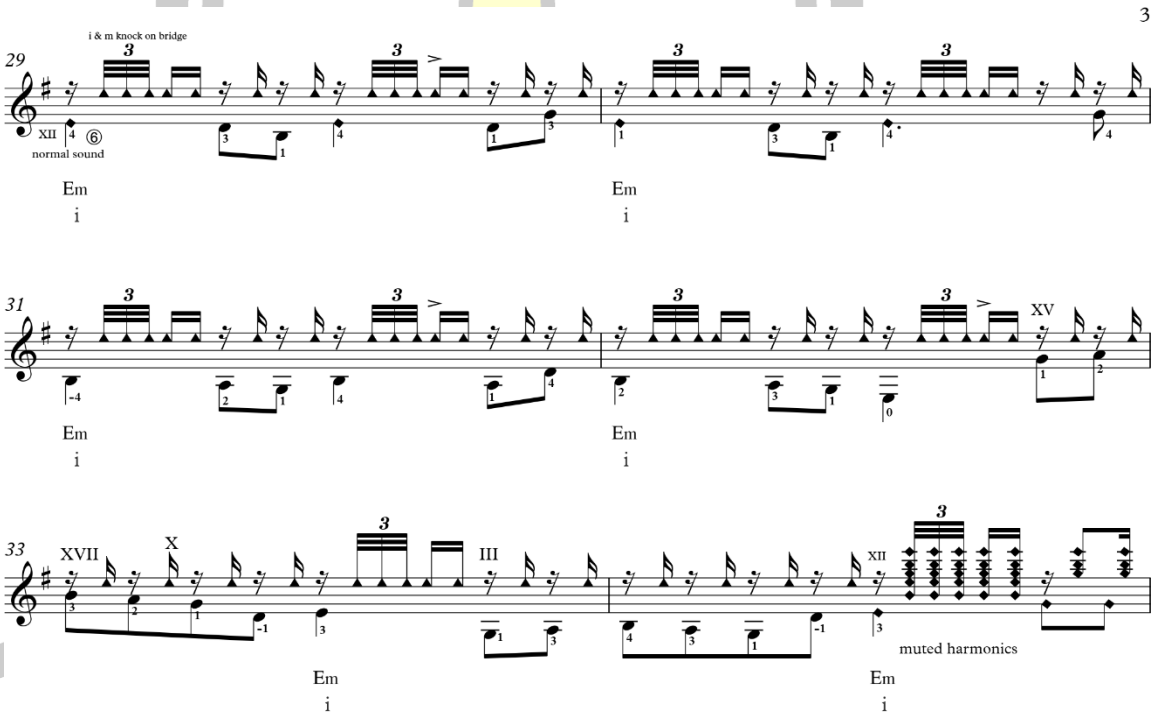
เริ่มใช้คอร์ด v ในการสร้างคอร์ดท่อน B ส่วนห้องที่ 26 ใช้คอร์ด Bm D G Am Bm

ในห้องที่ 27 มีการใช้คอร์ดซับดอมินันท์ (VI) ในจังหวะแรกคือคอร์ด C Major

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ v VII III iv

6) ท่อน A1 ห้องที่ 29 – 34

ในท่อนนี้ใช้เทคนิคการเรียบเรียงแบบธรรมดา โดยการนำทำนองหลักเต้ยโขงและย้ายทำนองลงมาแนวล่างทั้งหมดในห้องที่ 29 – 34 สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.130 ดังต่อไปนี้



ภาพประกอบ 4. 130 การเรียบเรียงท่อน A1 เพลงเทคโนเต้ย

ท่อน A1 มีการนำเอาทำนองเพลงเต้ยโขงมาใช้ในทำนองหลักทั้งหมดทุกท่อน โดยให้ทำนองนั้นอยู่แนวล่างทั้งหมด

ใช้ลักษณะจังหวะ (Pattern Rhythm) เหมือนกันในแนวบน โดยใช้จังหวะมาร์ช (March Rhythm) ทั้งหมดในท่อนนี้

6.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้มีการใช้คอร์ด Em , Bm สลับกัน และอยู่ในคีย์ Em สามารถจำแนกตามตาราง 4.14 ได้ดังนี้

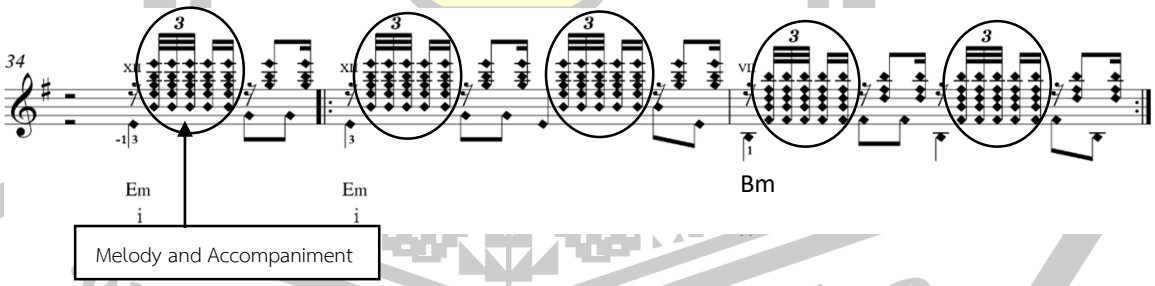
ตาราง 4. 14 โครงสร้างคอร์ดห้องที่ 29 – 34 เพลงเทคโนเต้ย

ห้องที่	29	30	31	32	33	34
Key	Em	Em	Bm	Bm Em	Bm Em	Bm
EM	i	v	i	v i	v i	v

เริ่มต้นคอร์ด i (Tonic) ห้องที่ 29 และจบด้วยคอร์ด v (Dominant) ในห้องที่ 34 โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ i v

7) ท่อนเชื่อม (Transition) ห้องที่ 34 – 36

การเรียบเรียงเสียงประสานในท่อนนี้ ใช้ทำนองหลักกับแนวบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment) สามารถอธิบายตามภาพประกอบที่ 4.131 อธิบายได้ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 131 การเรียบเรียงท่อนเชื่อม (Transition) เพลงเทคโนเต้ย

มีการใช้ทำนองหลักกับแนวบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment)ในห้องที่ 34 – 36 โดยใช้ทำนองกับคอร์ดพร้อมกัน

ใช้คอร์ด E minor ทั้งหมดในท่อน

7.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้อยู่ในคีย์ Em โดยใช้ทางเดินคอร์ด Em และ Bm จำแนกตามตาราง 4.15 ดังนี้

ตาราง 4. 15 โครงสร้างคอร์ดห้องที่ 34 – 36 เพลงเทคโนเต้ย

ห้องที่	34	35	36
Key	Em	Em	Bm
Em	i	i	V

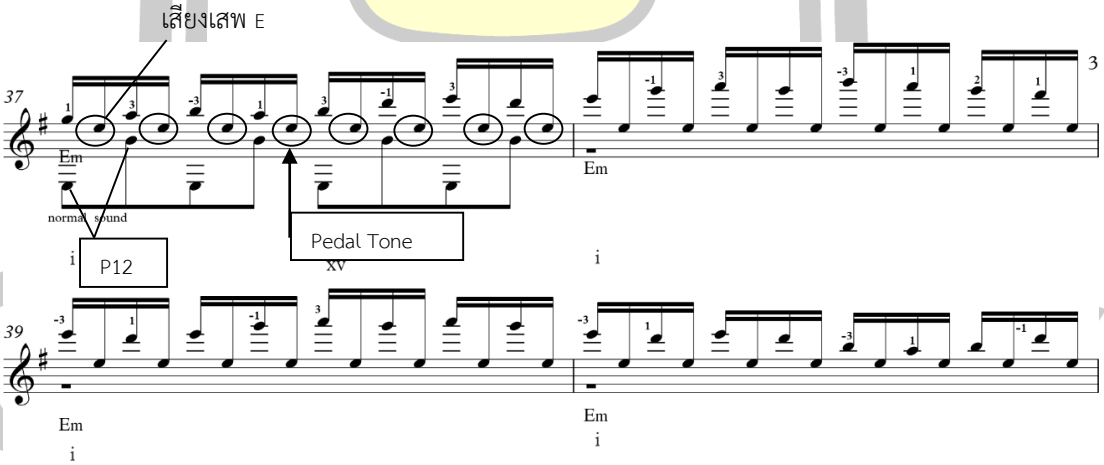
ในท่อน Transition ผลการวิเคราะห์มีดังนี้

ใช้คอร์ด Em และ Bm สองคอร์ดในท่อนนี้

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ i v

8) ท่อน C ห้องที่ 37 – 53

ในท่อนนี้พบการใช้โน้ตเสียงค้าง (Pedal Tone) สามารถอธิบายตามภาพประกอบ 4.132 อธิบายได้ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 132 การเรียบเรียงท่อน C เพลงเทคโนเต้ย

ใช้คอร์ด E minor ทั้งหมดในท่อน

มีการใช้โน้ตเสียงค้าง (Pedal Tone) ตั้งแต่ห้องที่ 37 – 44 ในจังหวะยก ซึ่งเป็นการใช้เสียงเสพ หรือเสียงโดรน โดยใช้โน้ตเสียง E ในจังหวะยกจนจบท่อน

8.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้อยู่ในคีย์ Em และใช้คอร์ด Em สามารถจำแนกตามตาราง 4.16 ดังนี้

ตาราง 4. 16 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 37 – 53 เพลงเทคโนเต้ย

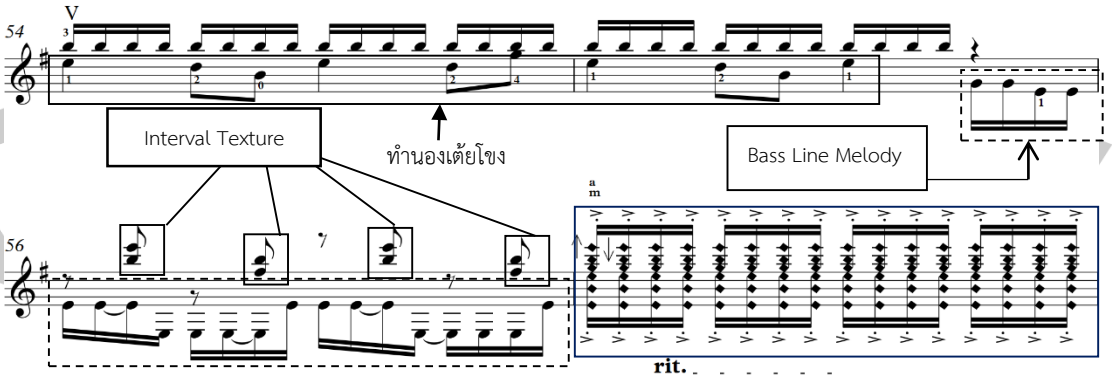
ห้องที่	37	38	39	40	41	42	43	44	45
Key	Em	Em	Em	Em	Em	Em	Em	Em	Em
Em	i	i	i	i	i	i	i	i	i
ห้องที่	46	47	48	49	50	51	52	53	
Key	Em	Em	Em	Em	Em	Em	Em	Em	
Em	i	i	i	i	i	i	i	i	

ใช้คอร์ดโทนิคอย่างเดียวทุกห้องตั้งแต่ห้องที่ 37 – 53 คือ E minor

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ i

9) ท่อนเชื่อม (Transition) ห้องที่ 54 – 57

ในท่อนนี้พบการใช้เทคนิคการเรียบเรียงโดยใช้บรรเลงทำนอง (Bass Line Melody) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบที่ 4.133 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 133 การเรียบเรียงท่อนเชื่อม (Transition) เพลงเทคโนเต้ย

ท่อนเชื่อม (Transition) นำเอานองหลักเพลงเต้ยโขงมาใช้บางส่วนในทำนองสั้นๆ ในห้องที่ 54 – 55

มีการใช้เบสบรรเลงทำนอง (Bass Line Melody) โดยการนำทำนองลงมาสู่แนวเบส เริ่มในจังหวะที่ 4 ในห้องที่ 55 – 56

ห้องที่ 56 มีการใช้การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) ในแนวล่างและใช้โน้ตเขบ็ต 1 ชั้นบนจังหวะยก

9.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้อยู่ในคีย์ Em โดยใช้คอร์ด Em สามารถจำแนกตามตาราง 4.17 ได้ดังต่อไปนี้

ตาราง 4. 17 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 54 – 57 เพลงเทคโนเต้ย

ห้องที่	54	55	56	57
Key	Em	Em	Em	Em
Em	i	i	i	i

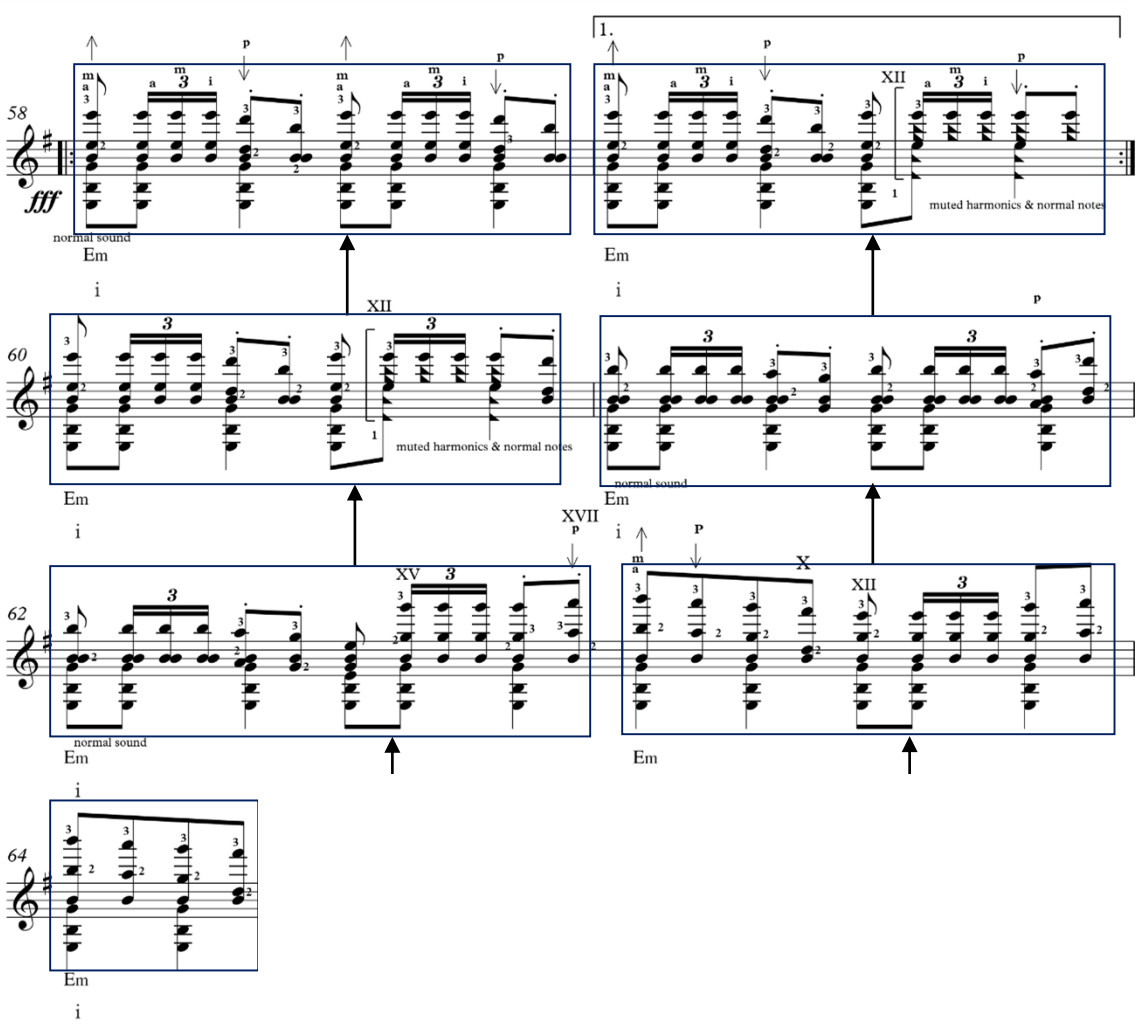
ใช้คอร์ดโทนิคอย่างเดียวทุกห้องตั้งแต่ก้องที่ 54 – 57 คือ E minor

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ i

10) ท่อน D ห้องที่ 58 – 64

ในท่อนนี้พบการใช้ทำนองหลักกับแนวบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment) สามารถอธิบายตามภาพประกอบ 4.134 อธิบายได้ดังนี้

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว



ภาพประกอบ 4. 134 การเรียบเรียงท่อน D เพลงเทคโนเต้ย

มีการใช้ทำนองหลักกับแนวบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment) ตั้งแต่ห้องที่ 58 – 64 โดยใช้ทำนองเต้ยโขง มาเรียบเรียงในท่อนนี้

ใช้ชุดคอร์ด E minor ทั้งหมดจนจบท่อน

ใช้เทคนิคการซ้ำทำนอง (Repetition) ทั้งแนวบนและแนวล่าง

ใช้ โมทีฟ A ทำนองหลักเพลงเต้ยโขงมาใช้ทั้งหมด

10.1) คอร์ด (Chord)

ท่อนนี้อยู่ในคีย์ Em โดยการใช้ทางเดินคอร์ด Em สามารถจำแนกตาม ตาราง 4.18 ดังนี้

ตาราง 4. 18 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 58 – 64 เพลงเทคโนเต้ย

ห้องที่	58	59	60	61	62	63	64
Key	Em	Em	Em	Em	Em	Em	Em
Em	i	i	i	i	i	i	i

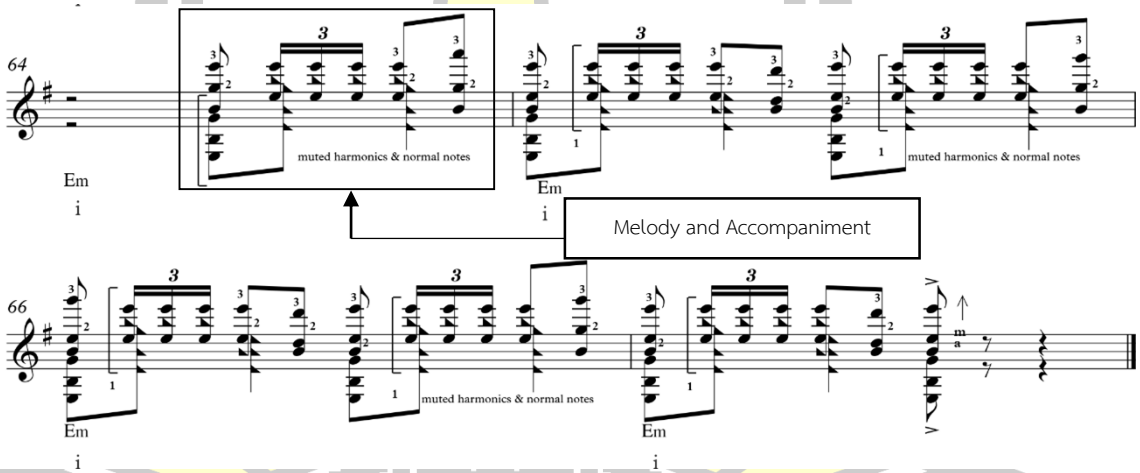
ในท่อน D ผลการวิเคราะห์คอร์ดมีดังนี้

ใช้คอร์ดโทนิคอย่างเดียวทุกห้องตั้งแต่ห้องที่ 58 – 64 คือ E minor

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ i

11) ท่อนจบ (Ending) ห้องที่ 64 – 67

ท่อนนี้พบเทคนิคการเรียบเรียงโดยการใช้ทำนองหลักกับแนวบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment) สามารถอธิบาย ตามภาพประกอบที่ 4.135 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 135 การเรียบเรียงท่อนจบ (Ending) เพลงเทคโนเต้ย

ใช้เทคนิคการกวาดสาย (Rasqueado) โดยใช้ส่วน 3 พยางค์จนจบท่อน โดยใช้ลักษณะจังหวะเหมือนกับโมทีฟ A แต่มีการสร้างทำนองใหม่

ใช้ลักษณะจังหวะเหมือนท่อน D และเปลี่ยนทำนองใหม่เกิดขึ้นในห้องที่ 64 – 67 ทั้งหมดจนจบท่อน

มีการใช้ทำนองหลักกับแนวบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment) เหมือนท่อน D

11.1) คอร์ด (Chord)

ท่อนนี้อยู่ในคีย์ Em โดยใช้ทางเดินคอร์ด Em สามารถแจกแจงตามตาราง 4.19 ได้ดังต่อไปนี้

ตาราง 4. 19 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 64 – 67 เพลงเทคโนเต้ย

ห้องที่	64	65	66	67
Key	Em	Em	Em	Em
Em	i	i	i	i

ใช้คอร์ดโทนิคอย่างเดียวทุกห้องตั้งแต่ห้องที่ 64 – 67 คือ E minor โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ i

สรุป

การเรียบเรียงเสียงประสานและเทคนิคการบรรเลงบทเพลงเทคโนเต้ย มีการใช้ทำนองจาก 2 บทเพลงคือ เพลงเต้ยโขง และจิงเกอเบล ซึ่งทำนองเพลงเต้ยโขง พบได้หลายท่อน ดังนี้ ท่อนขึ้นต้น (Introduction) ท่อน A, A1, Transition ห้องที่ 54 – 57 และท่อน D ส่วนเพลงจิงเกอเบลถูกนำทำนองหลักมาใช้บางส่วน พบได้ในท่อน B ห้องที่ 25 – 28 สไตล์การเรียบเรียงเพลงนี้จัดอยู่ในสไตล์แดนซ์ ซึ่งสามารถรับรู้ได้ถึงสัดส่วนที่มีลักษณะจังหวะ (Rhythm Pattern) ในจังหวะตกและจังหวะยก ทำให้มีน้ำหนักมีความกระชับทำนองมากขึ้น มีการใช้การซ้ำทำนองอยู่หลายท่อน ทำนองหลักของบทเพลงทั้งสอง ใช้คู่ 4 เพอร์เฟค ในการแต่งทำนอง ไม่ใช้จังหวะที่ซับซ้อน เพื่อใช้ฟังง่ายขึ้น เพลงเทคโนเต้ย ใช้คีย์ E minor บันไดเสียงที่ใช้คือ E minor Pentatonic

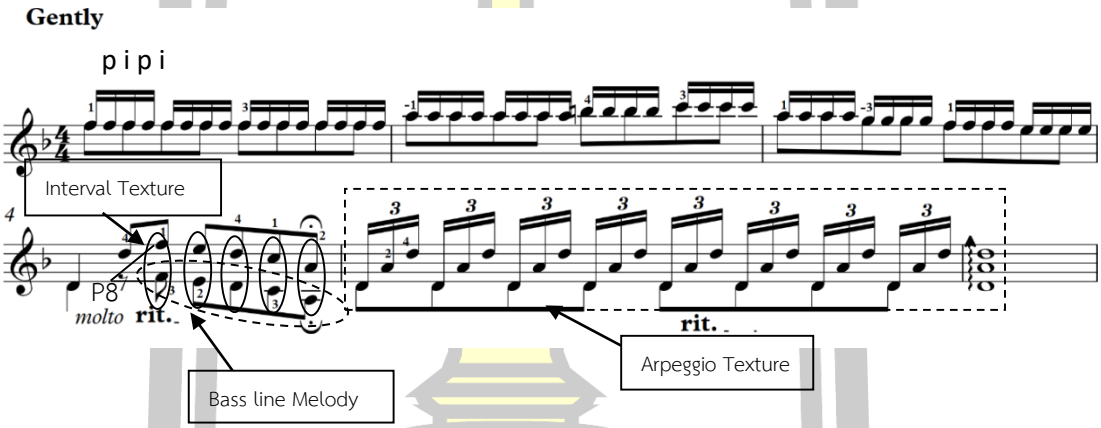
การเรียบเรียงเสียงประสานของบทเพลงนี้ใช้หลักการเรียบเรียงอยู่ 4 ประเภท คือ 1) การใช้ทำนองหลักกับแนวบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment) ถูกนำมาใช้ในท่อนเชื่อม (Transition), ท่อน D และ ท่อนจบ (Ending) 2) การใช้เบสบรรเลงทำนอง (Bass Line Melody) ถูกนำมาใช้ในท่อนเชื่อม (Transition) 3) การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) ถูกนำมาใช้ในท่อนเกริ่น (Prelude) ท่อนขึ้นต้น (Introduction) ท่อน A ท่อน B 4) การใช้โน้ตเสียงค้าง (Pedal Tone) ถูกนำมาใช้ในท่อนขึ้นต้น (Introduction) และท่อน A

4.3.2 วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลง ฮะโก๋ฮอยรัง (Da co hoai lang)

วิเคราะห์การเรียบเรียงบทเพลงฮะโก๋ฮอยรัง (Da co hoai lang) โดยวิเคราะห์ในแต่ละท่อน ซึ่งมีจำนวนทั้งหมด 5 ท่อน สามารถอธิบายในแต่ละท่อนดังนี้

1) ท่อนขึ้นต้น (Introduction) ห้องที่ 1 – 6

ท่อนนี้มีเทคนิคการเรียบเรียงอยู่ 3 ลักษณะคือ 1) การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) 2) การใช้เบสบรรเลงทำนอง (Bass Line Melody) และ 3) การใช้พื้นผิวแบบการกระจายคอร์ด (Arpeggio Texture) สามารถอธิบายตามภาพประกอบ 4.136 อธิบายได้ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 136 การเรียบเรียงท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง

การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงฮะโก๋ฮอยรัง (Da co hoai lang) เพลงนี้เป็นเพลงฮิตของเวียดนามและฮักกี้ ไอเคิลมานน์ นำมาเรียบเรียงใหม่และไม่ได้เปลี่ยนหรือปรุงแต่งเพิ่มเติมใช้โครงสร้างเพลงและทำนองเหมือนเพลงต้นฉบับ (Original Tune) เพื่อให้ง่ายต่อการบรรเลงจึงตั้งเสียงบนกีตาร์ปกติและไม่มีการจูนสาย 6 เป็นโน้ตตัว D และใช้คีย์ D minor การเรียบเรียงเสียงประสานและเทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิคเพลงต้นฉบับใช้คีย์ C minor แต่ในฉบับกีตาร์คลาสสิคนำมาเรียบเรียงใหม่ให้เป็นคีย์ D minor เพราะคีย์ D minor เป็นคีย์ที่ไม่ยาก และสะดวกต่อการบรรเลง

ท่อนขึ้นต้นนี้ ห้องที่ 1-3 ใช้นิ้วโป้งมือขวา (p) และนิ้วชี้ (i) ดีดสลับกัน โดยใช้ค่าโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น และใช้คำศัพท์ Gently แปลว่า อย่างอ่อนโยน เพื่อเป็นการเลียนสำเนียงเครื่องดนตรีของเวียดนามเรียกว่า ด่านทรา (Dan tranh) เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย (เครื่องดีด) ในห้องที่ 4 ใช้คำศัพท์ทางดนตรีโดยใช้ Molto rit และเฟอร์มาตา เพื่อเป็นการเกริ่นทำนอง

ใช้การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) โดยใช้คู่ 8 เพอร์เฟค ในห้องที่ 4 ในลักษณะทำนองทิศทางลง มีการเคลื่อนที่ของเบสบรรเลงทำนอง (Bass Line Melody) ในแนวล่าง พร้อมกับทำนองในแนวบน

ในห้องที่ 5 ใช้พื้นผิวแบบการกระจายคอร์ด (Arpeggio Texture) ในส่วนโน้ต 3 พยางค์ ของคอร์ด D minor จนครบห้อง

1.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้อยู่ในคีย์ Dm โดนใช้ทางเดินคอร์ด Dm , Am สามารถจำแนกได้ตามตาราง 4.20ดังนี้

ตาราง 4. 20 โครงสร้างคอร์ดห้อง 1 – 6 เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง (Da co hoai lang)

ห้อง	1	2	3	4	5	6
Key Dm	-	-	-	Dm Am i v	Dm i	Dm i

ในท่อนนี้พบว่ามีห้องเพลงจำนวน 6 ห้อง ในห้องที่ 1-3 ไม่พบการใช้คอร์ด ห้องที่ 4 – 6 ผลการวิเคราะห์คอร์ดดังนี้

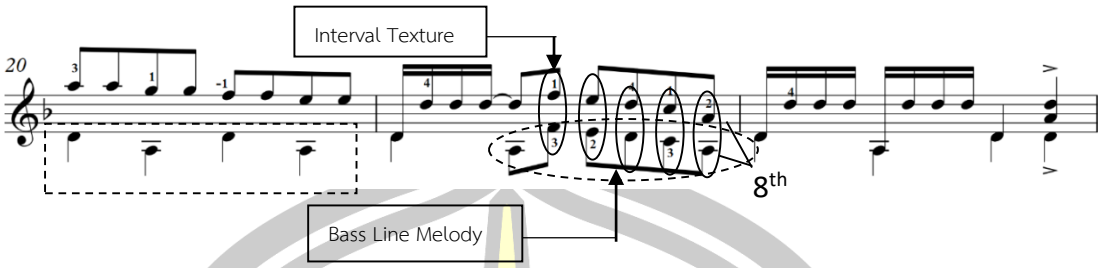
ในห้องที่ 1 – 3 ไม่มีการใช้คอร์ด

ห้องที่ 4 – 6 ใช้คอร์ดโทนิคทั้ง 3 ห้อง

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ i v

2) ท่อน A ห้องที่ 7 – 22

ท่อนนี้มีการใช้เทคนิคการเรียบเรียงอยู่ 2 แบบคือ 1) เบสบรรเลงทำนอง (Bass Line Melody) 2) การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) สามารถอธิบายตามภาพประกอบ 4.137 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 137 การเรียบเรียงท่อน A เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง

ท่อนนี้ใช้ทำนองเสียงสูงเพื่อให้ทำนองเด่นชัดขึ้น เลียนเสียงเครื่องดนตรีเวียดนามเช่น ด่านทรา (Dan tranh) และ ด่านเบิ่ว (Dan bao)

ให้แนวล่าง (แนวเบส) เดินเป็นโน้ตตัวดำตลอด ให้มีจังหวะที่ต่อเนื่อง

ใช้เบสบรรเลงทำนอง (Bass Line Melody) ในแนวคอร์ด (แนวล่าง) โดยใช้คอร์ด Dm, Am, Gm ใช้ 3 คอร์ดนี้ในการเดินคอร์ด ในแนวล่าง เกิดขึ้นในห้อง 21

ในห้องที่ 21 มีการใช้การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ โดยใช้ขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค (Interval Texture) เคลื่อนทำนองลงต่อเนื่อง

2.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้อยู่ในคีย์ Dm โดยใช้ทางเดินคอร์ด Dm ,Am ,Gm สามารถจำแนกตามตาราง 4.21ดังนี้

ตาราง 4. 21 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 7-22 เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง (Da co hoai lang)

ห้องที่	7	8	9	10	11	12	13	14
Key Dm	Dm i	Dm i	Dm i	Dm i	Am V	Gm iv	Gm iv	Dm i
ห้องที่	15	16	17	18	19	20	21	22
Key Dm	Am V	Am V	Dm i	Dm i	Dm i	Dm i	Dm i	Dm i

เริ่มต้นด้วยคอร์ด i (Tonic) ในห้องที่ 7-10 ส่วนห้องที่ 11 ใช้คอร์ด v (Dominant) ตามด้วยคอร์ด iv (Subdominant) ห้องที่ 12-13

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ i iv

3) ท่อน B ห้องที่ 23 – 38

ในท่อนนี้พบการใช้เทคนิคการเรียบเรียงอยู่ 2 แบบคือ 1) การใช้คอร์ดแบบโครมาติด (Chromatic Harmony) และ 2) การใช้ทำนองรอง (Counter Melody Melody) ตามภาพประกอบ 4.138 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 138 การเรียบเรียงท่อน B เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง

ใช้ดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) เกิดขึ้นในห้องที่ 25 – 26 , 29 – 30 และห้องที่ 33 เป็นต้น

มีการใช้คอร์ดแบบโครมาติค (Chromatic Harmony) เกิดขึ้นในห้องที่ 27 บนจังหวะที่ 3 โดยใช้โน้ต B Natural

มีการใช้ทำนองรอง (Counter Melody) ในห้องที่ 35 – 36 โดยทำนองแนวล่างมีการเคลื่อนที่ลง อย่างต่อเนื่อง

3.1) คอร์ด (Chord)

ท่อนนี้อยู่ในคีย์ Dm โดยใช้ทางเดินคอร์ด Dm, Am, Gm ตามตาราง 4.22 ได้ดังนี้

ตาราง 4. 22 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 23 – 38 เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง (Da co hoai lang)

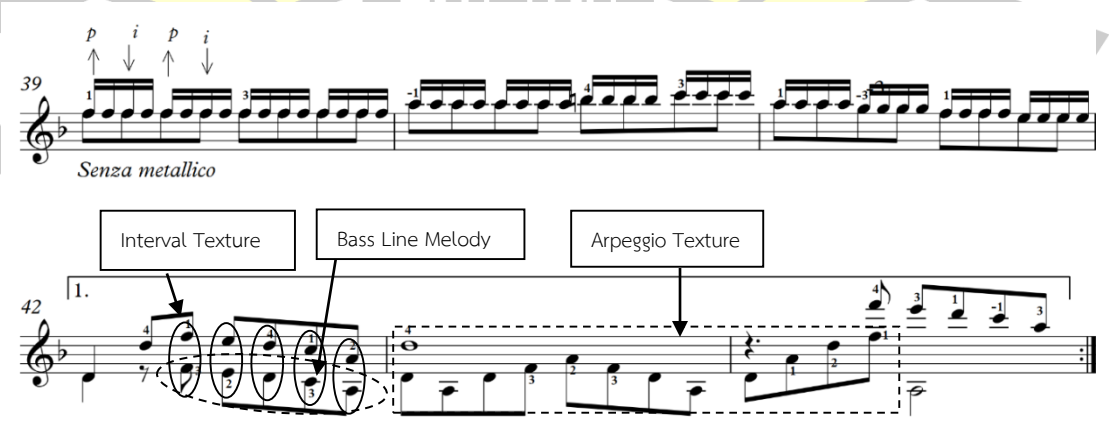
ห้องที่	23	24	25	26	27	28	29	30
Key Dm	Dm Am i v	Dm Am i v	Dm i	Am V	Am v	Gm Iv	Gm iv	Dm i
ห้องที่	31	32	33	34	35	36	37	38
Key Dm	Am V	Am V	Dm i	F III	Dm C i VII	Am Gm F Em V iv III ii	Gm Am I v	Dm i

ใช้คอร์ด i และคอร์ด v สลับกันมีการใช้คอร์ด III (F) ในห้องที่ 34

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ i v iv III VII

4) ท่อนเชื่อม (Interlude) ห้องที่ 39 – 44

ท่อนนี้ใช้เทคนิคการเรียบเรียงอยู่ 3 แบบคือ 1. การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) 2. การใช้เบสบรรเลงทำนอง (Bass Line Melody) และ 3. พื้นผิวแบบการกระจายคอร์ด (Arpeggio Texture) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.139 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 139 การเรียบเรียงท่อนเชื่อมในบทเพลง (Interlude) เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง

ในท่อนนี้ใช้ทำนองขึ้นต้นเหมือนท่อนขึ้นต้น (Introduction) ตั้งแต่ห้องที่ 39 – 41

มีการใช้การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) โดยใช้คู่ 8 เพอร์เฟค เคลื่อนทำนองในทิศทางลง

ใช้เบสบรรเลงทำนอง (Bass Line Melody) ประสานกับแนวทำนอง (แนวบน) โดยใช้ระยะห่างของช่วงเสียง (Range) 1ช่วงคู่ 8

ในห้องที่ 42 ใช้การเล่นแบบ การกระจายคอร์ด (Arpeggio Texture) เกิดขึ้นในห้องที่ 41 – 42 เป็นการเล่นคอร์ดในรูปแบบการเกาคอร์ด

4.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้อยู่ในคีย์ Dm โดยใช้ทางเดินคอร์ด Dm , Am สามารถจำแนกตามตาราง 4.23 ดังนี้

ตาราง 4. 23 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 39 – 44 เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง (Da co hoai lang)

ห้อง	39	40	41	42	43	44	
Key Dm	-	-	-	Dm i	Dm i	Dm i	Am v

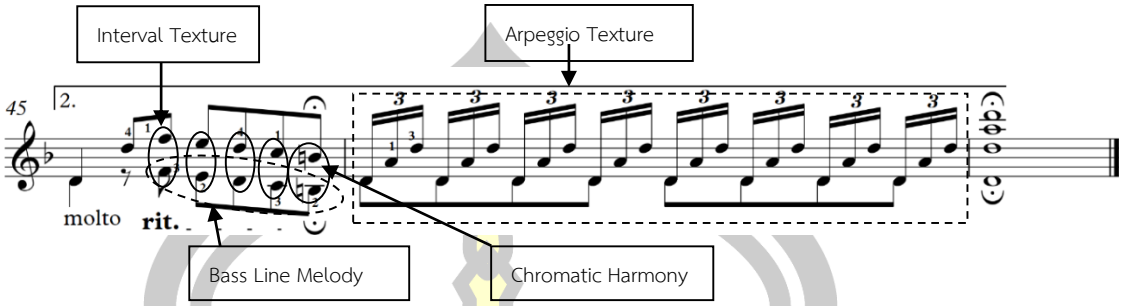
ผลการวิเคราะห์ท่อนเชื่อมในบทเพลง (Interlude) มีการดำเนินคอร์ดดังนี้

ท่อนนี้มีรูปแบบคอร์ดเหมือนท่อนขึ้นต้น (Introduction)

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ i v

5) ท่อนจบ (Ending) ห้องที่ 45 – 47

ท่อนนี้ใช้เทคนิคการเรียบเรียงอยู่ 4 ประเภทคือ 1) การใช้คอร์ดแบบโครมาติค (Chromatic Harmony) 2) การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) 3) การใช้เบสบรรเลงทำนอง (Bass Line Melody) และ 4) การใช้พื้นผิวแบบการกระจายคอร์ด (Arpeggio Texture) สามารถอธิบายรายละเอียดตามตามภาพประกอบ 4.140 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 140 การเรียบเรียงท่อนจบ (Ending) เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง

ในท่อนจบเป็นการจบแบบหน่วงจังหวะช้าลง โดยใช้ศัพท์ว่า Molto และ rit ซึ่งแปลโดยรวมว่า หน่วงช้าลงมากๆ และจบด้วยโน้ต 3 พยางค์ เหมือนท่อนขึ้นต้น (Introduction)

ท่อนนี้ใช้คอร์ดแบบโครมาติค (Chromatic Harmony) ในห้องที่ 45 จังหวะยกของจังหวะที่ 4 คือโน้ต B Natural

ใช้การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) เหมือนกันกับท่อนขึ้นต้น (Introduction) ห้องที่ 45

ใช้เบสไลน์บรรเลงทำนอง (Bass Line Melody) ประสานกับแนวทำนอง (แนวบน) โดยใช้ระยะห่างของช่วงเสียง (Range) 1ช่วงคู่ 8

ในห้องที่ 46 ใช้พื้นผิวแบบการกระจายคอร์ด (Arpeggio Texture) ในส่วนโน้ต 3 พยางค์ ของคอร์ด D minor จนครบห้อง จากนั้นจบด้วยคอร์ด D minor

5.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้อยู่ในคีย์ Dm โดยใช้ทางเดินคอร์ด Dm สามารถจำแนกตามตาราง 4.24 ดังนี้

ตาราง 4. 24 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 45 – 47 เพลง ฮะโก๋ฮอยรัง (Da co hoai lang)

ห้อง	45	46	47
Key Dm	Dm B i VI	Dm i	Dm i

ท่อนจบ (Ending) ใช้คอร์ดโทนิค แล้วมีคอร์ดนอกบันไดเสียง อยู่ 1 คอร์ด คือคอร์ด B Major จากนั้นจบด้วยคอร์ด D minor จนจบเพลง

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ i

สรุป

การเรียบเรียงเสียงประสานและเทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิคเพลงต้นฉบับใช้คีย์ C minor แต่ในฉบับกีตาร์คลาสสิคนำมาเรียบเรียงใหม่ให้เป็นคีย์ D minor

บทเพลงนี้ใช้หลักการเรียบเรียงอยู่ 5 ประเภท คือ 1) การใช้ทำนองรอง (Counter Melody) ถูกนำมาใช้ในท่อน B 2) การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) ถูกนำมาใช้ในท่อนขึ้นต้น (Introduction) ท่อน A ท่อนเชื่อม (Prelude) และท่อนจบ (Ending) 3) การใช้เบสบรรเลงทำนอง (Bass Line Melody) ถูกนำมาใช้ท่อนขึ้นต้น (Introduction) ท่อน A ท่อนเชื่อม (Prelude) และท่อนจบ (Ending) 4) การใช้คอร์ดแบบโครมาติค (Chromatic Harmony) ถูกนำมาใช้ในท่อน B และท่อนจบ (Ending) และ 5) การใช้พื้นผิวแบบการกระจายคอร์ด (Arpeggio Texture) ถูกนำมาใช้ในท่อนขึ้นต้น (Introduction) ท่อนเชื่อม (Prelude) และท่อนจบ (Ending)

4.3.3 วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลง จ๋งเกิม (Trống Cơm)

วิเคราะห์การเรียบเรียงบทเพลงจ๋งเกิม (Trống Cơm) โดยวิเคราะห์ในแต่ละท่อน ซึ่งมีจำนวนทั้งหมด 5 ท่อน สามารถอธิบายในแต่ละท่อนดังนี้

1) ท่อนขึ้นต้น (Introduction) ห้องที่ 1 – 5

ในท่อนนี้ไม่ปรากฏการใช้การเรียบเรียงเสียงประสาน แต่เป็นการใช้เทคนิคกีตาร์มาใช้ในท่อนขึ้นต้น

การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลง Trống Cơm เรียบเรียงให้เป็นฉบับกีตาร์คลาสสิคโดยฮักกี้ ไอเคิลมานน์ซึ่งเพลงนี้ต้นฉบับได้ใช้คีย์ A major แต่ฉบับของกีตาร์คลาสสิคใช้คีย์ D major ไม่ได้มีการปรับแต่งทำนองมากมายให้คงโครงสร้างทำนองเหมือนต้นฉบับ

มีการใช้ลักษณะจังหวะ (Rhythm Pattern) โดยใช้เขบ็ต 1 ชั้น 4 ตัวในจังหวะที่ 1 และ 2 (แนวบน) ตัวดำ 2 ตัวจังหวะที่ 3 และ 4 ในห้องที่ 2 ตัวขาว 1 ตัวในจังหวะ 3 (แนวล่าง)

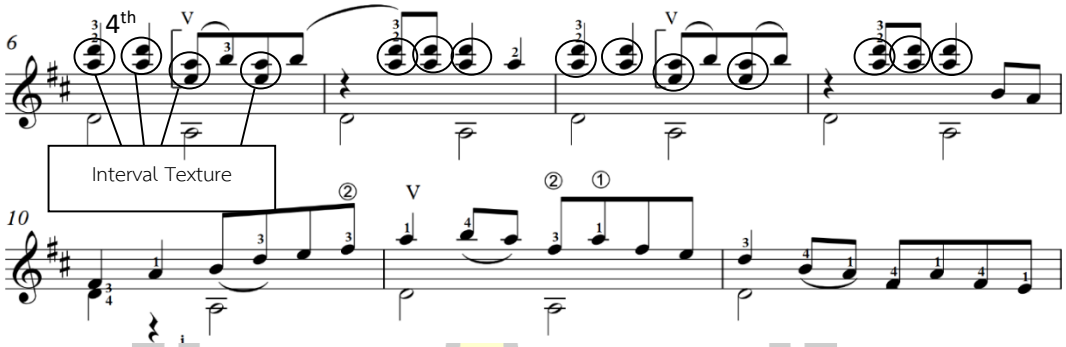
ไม่มีทำนอง (Melody) และดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment)

1.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้ไม่ปรากฏการใช้คอร์ด

2) ท่อน A ห้องที่ 6 – 16

ในท่อนนี้พบการใช้เทคนิคการเรียบเรียงแบบการประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.141 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 141 การเรียบเรียงท่อน A เพลง จ๋งเกิม

มีการใช้ทำนองประสาน โดยใช้การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) คู่ 4 เพอร์เฟค ในช่วงขึ้นต้นของท่อน A จากนั้นใช้ทำนองเดียว ในห้องที่ 10 – 12

2.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้อยู่ในคีย์ D Major โดยใช้โครงสร้างคอร์ด D , A สามารถจำแนกตามตาราง 4.25 ได้ดังนี้

ตาราง 4. 25 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 6 – 16 เพลงจ๋งเกิม (Trống Cơm)

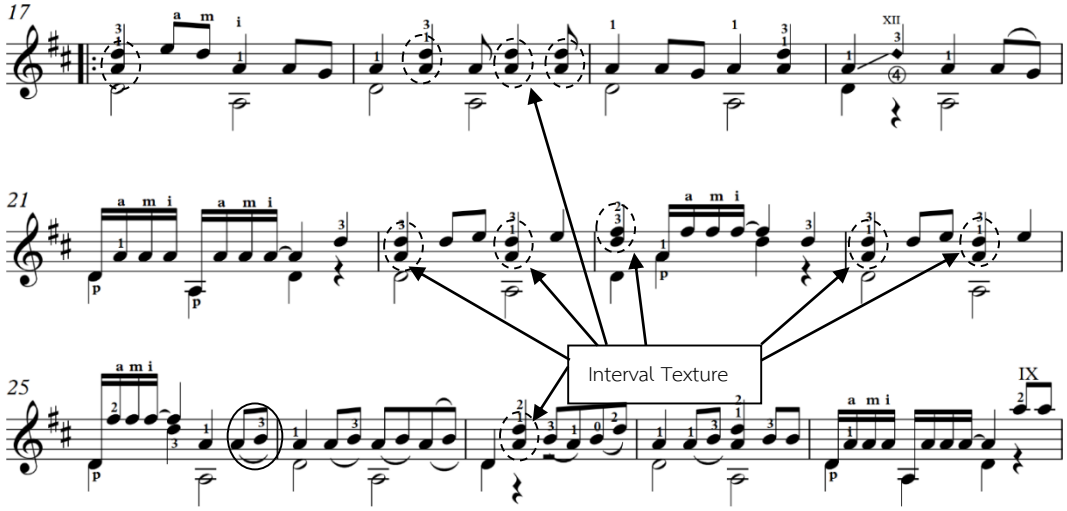
ห้องที่	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Key	D A	D A	D A	D A	D A	D A	D A	D A	D A	D A	D A
D	I V	I V	I V	I V	I V	I V	I V	I V	I V	IV	I V

มีการใช้คอร์ดเพลง I (Tonic) สลับกับคอร์ด V (Dominant)

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ I,V

3) ท่อน B ห้องที่ 17 – 29

ท่อนนี้พบเทคนิคการบรรเลง อยู่ 1 ประเภทคือ 1) การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.142 ได้ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 142 การเรียบเรียงท่อน B เพลง จ๋งเกิม

แนวล่างใช้โน้ตตัวขาวและโน้ตตัวดำ เพื่อเป็นตัวกำหนดคอร์ดโดยใช้คอร์ด D และ A คอร์ดละ 2 จังหวะ

ทำนองหลักในท่อน B ใช้ลด Octave ลงและใช้ขั้นคู่ 4 ดำเนินทำนอง

มีการสร้างทำนองโดยการใช้ขั้นคู่เสียง (Interval Texture) คู่ 4 เพอร์เฟค พบในห้องที่ 17 – 19 , 20 – 22 , 27 เป็นต้น

3.1) คอร์ด (Chord)

ท่อนนี้อยู่ในคีย์ D Major โดยใช้ทางเดินคอร์ด D , A ตามตาราง 4.26 ดังนี้

ตาราง 4. 26 โครงสร้างคอร์ดห้องที่ 17 – 29 เพลงจ๋งเกิม (Trống Cơm)

ห้องที่	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29
Key	D A	D A	D A	D A	D A D	D A	D A D	D A	D A	D A	D A	D A	D A D
D	I V	I V	I V	I V	I V I	I V	I V I	I V	I V	I V	I V	I V	I V I

ในท่อนนี้พบว่ามีห้องเพลงจำนวน 13 ห้องผลการวิเคราะห์คอร์ดมีดังนี้

มีการใช้คอร์ดเพลง I (Tonic) สลับกับคอร์ด V (Dominant)

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ I V

4) ท่อน C ห้องที่ 30 – 47

ท่อนนี้พบการใช้เทคนิคการเรียบเรียงอยู่ 2 ประเภทคือ 1) การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) และ 2) การใช้เบสบรรเลงทำนอง (Bass Line Melody) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.143 อธิบายได้ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 143 การเรียบเรียงท่อน C เพลง จ๋งเกิม

เบสบรรเลงทำนอง (Bass Line Melody) เดินคอร์ดด้วยโน้ตตัวดำ ในบางห้อง เกิดขึ้นในห้องที่ 37

มีการใช้การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) โดยใช้คู่ 4 เพอร์เฟคในการสร้างคู่ประสานทำนอง เกิดขึ้นในห้องที่ 33, 35 – 36

4.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้อยู่ในคีย์ D Major โดยใช้ทางเดินคอร์ด D , A สามารถจำแนกตามตาราง 4.27 ได้ดังนี้

ตาราง 4. 27 โครงสร้างคอร์ดห้องที่ 30 – 47 เพลงจ๋งเกิม (Trống Cơm)

ห้องที่	30	31	32	33	34	35	36	37	38
Key	D A	D	D A	D	D A	D A	D A	D A	D F#m
D	I V	I	I V	I	I V	I V	I V	I V	I III
ห้องที่	39	40	41	42	43	44	45	46	47
Key	D Bm	A	D A	D A	D A	D A	D A	D A	D A
D	I VI	V	I V	I V	I V	I V	I V	I V	I V

ท่อน C นี้พบว่ามีห้องเพลงจำนวน 18 ห้องเพลง ผลการวิเคราะห์คอร์ดดังนี้

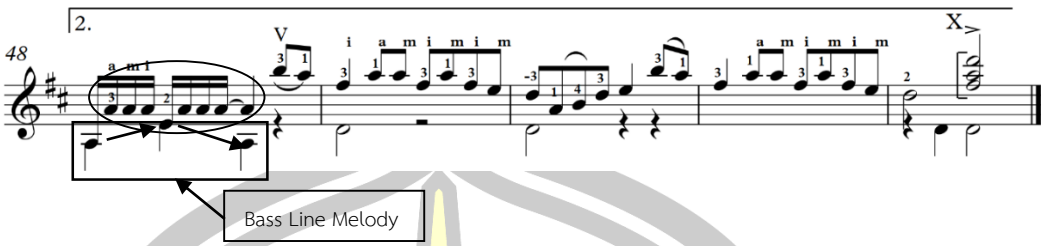
ใช้คอร์ชุด I V สลับกัน เริ่มมีคอร์ด III เข้ามาในห้องที่ 38

พบคอร์ด VI เข้ามาในห้องที่ 39 และใช้คอร์ด V ในห้องที่ 40 เพื่อส่งเข้าคอร์ด

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ I V III VI

5) ท่อนจบ (Ending) ห้องที่ 48 – 52

ท่อนนี้ใช้เทคนิคการเรียบเรียงแบบการใช้เบสบรรเลงทำนอง (Bass Line Melody) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.144 อธิบายได้ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 144 ท่อนจบ (Ending) เพลง จ๋งเกิม

ใช้เบสบรรเลงทำนอง (Bass Line Melody) ในห้องที่ 48 โดยใช้คอร์ด A E A

ใช้คอร์ดน้อยลง ให้เหลือเฉพาะทำนอง (Melody) เป็นการส่งท่อนจบด้วยทำนองเพียงทำนองเดียว

5.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้อยู่ในคีย์ D Major โดยใช้ทางเดินคอร์ด D , A สามารถจำแนกตามตาราง 4.28 ดังนี้

ตาราง 4. 28 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 48 – 52 เพลงจ๋งเกิม (Trống Cơm)

ห้องที่	48	49	50	51	52
Key	A	D	D	A	D
D	V	I	I	V	I

ท่อนจบนี้พบว่ามีจำนวนห้องเพลงจำนวน 5 ห้อง ผลการวิเคราะห์คอร์ดมีดังนี้

ใช้คอร์ด I และคอร์ด V สลับกันอย่างละ 1 ห้อง

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ I V

สรุป

การเรียบเรียงเสียงประสานและเทคนิคการบรรเลงบทเพลงจ๋งเกิม (Trong Com) บทเพลงที่นำมาเรียบเรียงให้เป็นฉบับกีตาร์คลาสสิคในคีย์ D major ลักษณะการเรียบเรียงของบทเพลงนี้

ไม่ได้ปรับแต่งทำนองเพิ่มเติมหรือโครงสร้างใหม่ ในตอนแรกเป็นการใช้เทคนิคต่างๆในการเรียนเสียงกลองและไม่มีการใช้ทำนองใดๆทั้งสิ้นรวมไปถึงคอร์ด มีการใช้ลักษณะจังหวะที่เหมือนกัน

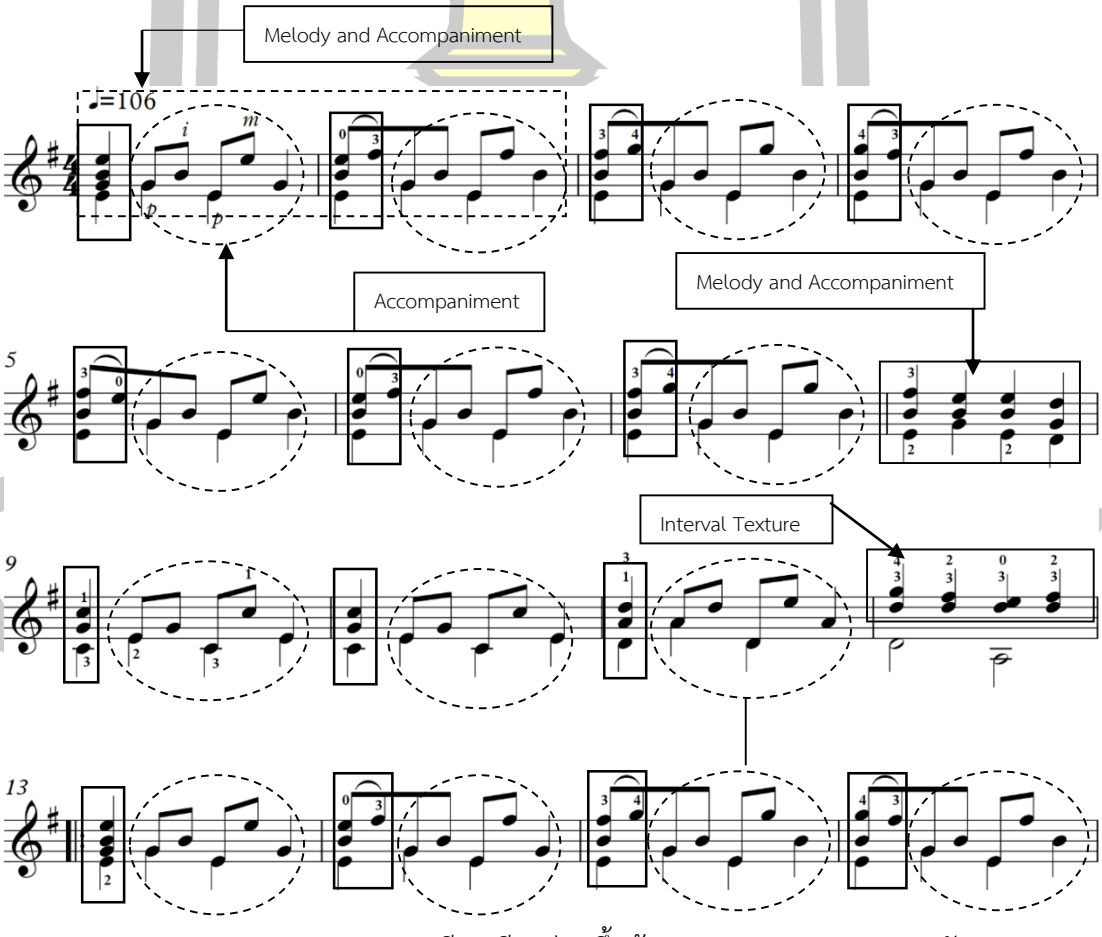
บทเพลงนี้ใช้หลักการเรียบเรียงอยู่ 2 ประเภทคือ 1) การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) ถูกนำมาใช้ในท่อน A ท่อน B และท่อน C 2) การใช้เบสบรรเลงทำนอง (Bass Line Melody) 3) ถูกนำมาใช้ในท่อน C และท่อนจบ (Ending)

4.3.4 วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลง อนัก (Anak)

วิเคราะห์การเรียบเรียงบทเพลงอนัก (Anak) โดยวิเคราะห์ในแต่ละท่อน ซึ่งมีจำนวนทั้งหมด 4 ท่อน สามารถอธิบายในแต่ละท่อนดังนี้

1) ท่อนขึ้นต้น (Introduction) ห้องที่ 1 – 16

ท่อนนี้พบการใช้เทคนิคการเรียบเรียงอยู่ 2 ประเภทคือ 1) การใช้ทำนองหลักกับแนวบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment) และ 2) การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.145 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 145 การเรียบเรียงท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลง อนัก

การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลง Anak บทเพลงนี้เป็นของประเทศฟิลิปปินส์ และคีย์เพลงต้นฉบับคือ A minor และสำหรับกีตาร์คลาสสิค ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ ได้นำมาเรียบเรียงให้เป็นฉบับของกีตาร์คลาสสิคโดยไม่ได้ปรุงแต่งทำนองหรือเปลี่ยนทำนองใหม่แต่อย่างใด เขาพยายามทำให้เหมือนกับเพลงร้องมากที่สุด (Original Tune) ในฉบับกีตาร์ใช้คีย์ E minor เพราะเป็นคีย์ที่สามารถเล่นเปิดสาย (Open string) เพื่อให้ง่ายต่อการบรรเลงการวิเคราะห์ท่อนขึ้นต้น (Introduction)

ท่อนขึ้นต้นใช้รูปแบบเดียวกันกับเพลงต้นฉบับและชุดคอร์ดเดียวกัน

แนวล่าง (แนวเบส) ใช้ตัวดำควบคุมในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 3

การใช้ทำนองหลักกับแนววบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment) ใช้ในห้องที่ 1 – 16 เป็นการเล่นทำนองสลับกันกับคอร์ด ส่วนในห้องที่ 8 เป็นการเล่นทำนองพร้อมกันกับแนวบรรเลงประกอบ

มีการใช้การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) ในห้องที่ 20 โดยการใช้ คู่ 4 คู่ 3 คู่ 2 และจบด้วยคู่ 3 ตามลำดับ

ดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ใช้การเกาคอร์ดในแบบ ฟิงเกอร์สไตล์ (Finger Style)

1.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้อยู่ในคีย์ Em โดยใช้ทางเดินคอร์ด Em ,D ,C สามารถจำแนกตามตาราง 4.29 ได้ดังนี้

ตาราง 4. 29 โครงสร้างคอร์ดท่อนขึ้นต้น (Introduction) ห้องที่ 1 - 16 เพลง อนัก (Anak)

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
Key Em	Em i	Em i	Em i	Em i	Em i	Em i	Em i	Em i D VII
ห้องที่	9	10	11	12	13	14	15	16
Key Em	C VI	C VI	D VII	Dsus VII Asus4 VI	Em i	Em i	Em i	Em i

จากตัวอย่างข้างต้น พบว่ามีจำนวน 16 ห้อง สามารถวิเคราะห์โครงสร้างหลักของเสียงประสานได้ดังนี้

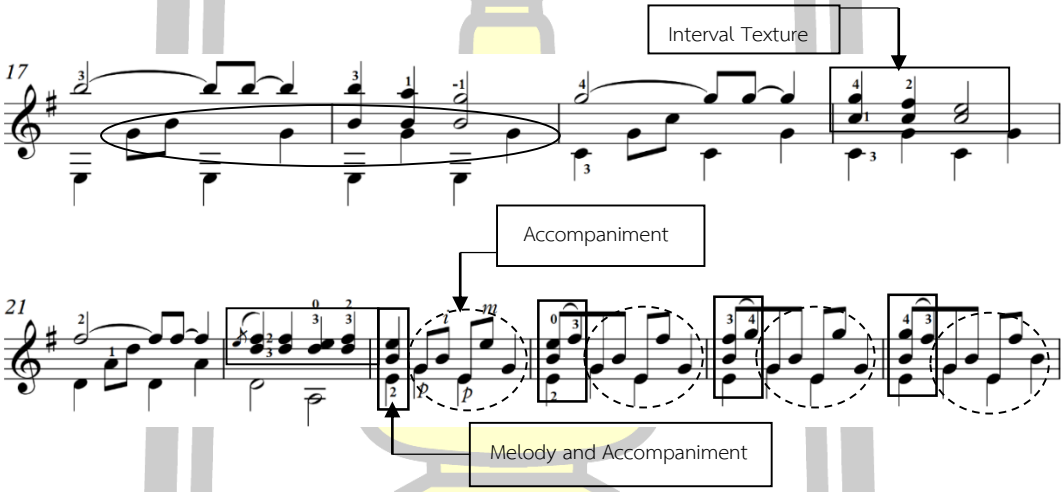
ห้องที่ 1 – 7 ใช้คอร์ด I (Tonic) และห้องที่ 13-16 ใช้คอร์ดโทนิคเช่นกัน

มีการใช้คอร์ดตระกูลซัสเพนเตด (suspented) ในห้องที่ 12

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ I VII VI IV

2) ท่อน A ห้องที่ 17 – 26

ในท่อนนี้พบเทคนิคการเรียบเรียงแบบการประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) และการใช้ทำนองหลักกับแนวบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.146 อธิบายได้ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 146 การเรียบเรียงท่อน A เพลง อนัก

มีการใช้ขั้นคู่เสียง (Interval Texture) ในห้องที่ 20 โดยการใช้คู่ 5 คู่ 4 คู่ 3 ตามลำดับ

มีการใช้ทำนองหลักกับแนวบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment) ในห้องที่ 23 – 26

ดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ใช้การเกาคอร์ดในแบบ ฟิงเกอร์สไตล์ (Finger Style)

ในท่อน A ใช้ทำนอง (Melody) เสียงสูงเพื่อให้ทำนองเด่นชัดมากขึ้น

แนวล่างควบคุมจังหวะโดยใช้ตัวดำเดินจังหวะ 1 และ 3

2.1) คอร์ด (Chord)

ท่อนนี้อยู่ในคีย์ Em โดยใช้ทางเดินคอร์ด Em ,C ,D ,Asus4 สามารถจำแนกตามตาราง 4.30 ดังนี้

ตาราง 4. 30 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 17 – 26 เพลง อนัก (Anak)

ห้องที่	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
Key Em	Em i	Em i	C VI	C VI	D VII	D Asus4 VII IV	Em i	Em i	Em i	Em i

ในท่อน A พบว่ามี 10 ห้องเพลง ผลการวิเคราะห์ท่อน A มีการดำเนินคอร์ดดังนี้

ท่อนนี้มีการใช้คอร์ด VI และ VII จบด้วยคอร์ด IV แล้วกลับไปสู่คอร์ด โทนิคอีกครั้ง

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ I IV VII

3) ท่อน A1 ห้องที่ 27 – 40

ในท่อนนี้ พบเทคนิคการเรียบเรียงอยู่ 2 ประเภทคือ 1) การใช้ทำนองหลักกับแนวบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment) และ 2) การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.147 ดังนี้

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 4. 147 การเรียบเรียงท่อน A1 เพลง อนัก

ซ้ำทำนองหลักเหมือนท่อน A ดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ใช้การเกาคอร์ดในแบบ ฟิงเกอร์สไตล์ (Finger Style) มีการใช้ทำนองหลักกับแนวบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment) เป็นการประสานคอร์ดแนวคอร์ด เกิดขึ้นในห้องที่ 36 โดยใช้โน้ต 3 ตัว ใน 1 จังหวะ มีการใช้การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) ในห้องที่ 20 โดยการใช้ คู่ 4 คู่ 3 คู่ 2 และจบด้วยคู่ 3 ตามลำดับ

3.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้อยู่ในคีย์ Em จำแนกตามตาราง 4.31 ได้ดังนี้

ตาราง 4. 31 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 27 – 40 เพลง อนัก (Anak)

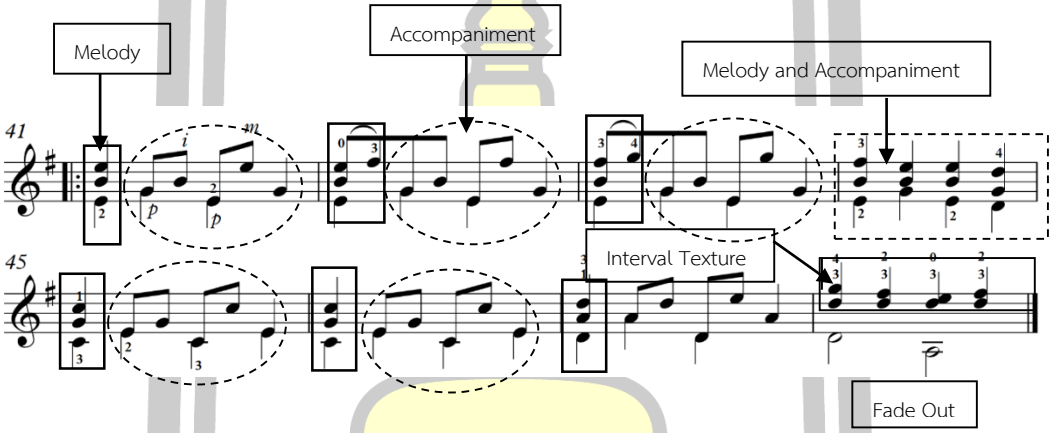
ห้อง	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36
Key Em	Em i	Em i	C VI	C VI	D7 VII	C VI	D VII	D VII	Asus4 IV	Em i	Em i	Em i	Em i	D VII
ห้อง	37	38	39	40						
Key Em	C VI	C VI	D VII	D VII	Asus4 IV					

ท่อนนี้มีการใช้ชุดคอร์ด i VI VII IV ซ้ำสองครั้ง

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ i VI VII IV

4) ท่อนจบ (Ending) ห้องที่ 41 – 48

ในท่อนนี้มีการใช้เทคนิคการเรียบเรียงอยู่ 2 ประเภทคือ 1) การใช้ทำนองหลักกับแนวบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment) และ 2) การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.148 อธิบายได้ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 148 การเรียบเรียงท่อนจบ (Ending) เพลง อนัก

ท่อนจบ (Ending) ใช้การเรียบเรียงเหมือนกับท่อนขึ้นต้น (Introduction) พร้อมกับเล่นให้เสียงเบาลงอย่างช้า (Fade Out)

ดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ใช้การเกาแบบ ฟิงเกอร์สไตล์ (Finger Style)

มีการใช้ทำนองหลักกับแนวบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment) เกิดขึ้นในห้องที่ 44

ใช้การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) คู่ 4 คู่ 3 คู่ 2 และจบด้วยคู่ 3 ตามลำดับ

4.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้อยู่ในคีย์ Em โดยใช้ทางเดินคอร์ด Em , D , C, Asus4 สามารถจำแนกตามตาราง 4.32 ได้ดังนี้

ตาราง 4. 32 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 41 – 48 เพลง อนัก (Anak)

ห้องที่	41	42	43	44	45	46	47	48
Key Em	Em i	Em i	Em I	Em i D VII	C VI	C VI	D VII	D Asus4 VII IV

ในท่อนนี้ใช้อยู่ 4 คอร์ดคือ Em D C และคอร์ด Asus4

โครงสร้างคอร์ดท่อนนี้คือ i VII VI IV

สรุป

จากการศึกษาเสียงประสานบทเพลงนี้พบว่ามีการใช้เสียงประสานแบบ Natural minor ไม่พบคอร์ด V7 แต่เป็นคอร์ด IV Suspented คือคอร์ด Asus4 ซึ่งคอร์ด IV เป็นเคเดนส์โดยใช้คอร์ด IV เข้าหาคอร์ด i ซึ่งจะให้ความรู้สึกที่ไม่สมบูรณ์มากนัก ในการประสานคอร์ด (Chordal Harmonization) ใช้ในท่อนขึ้นต้น (Introduction) ท่อน A1 และท่อนจบ (Endiing) การใช้ขั้นคู่ (Interval Texture) ใช้การประสานกับทำนอง ถูกนำมาใช้ทุกท่อน การใช้เบสไลน์ (Bass Line Texture) ใช้ในท่อน A และท่อนจบ การนำดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ได้ใช้รูปแบบฟิงเกอร์สไตล์ (Finger Style) ทั้งหมด

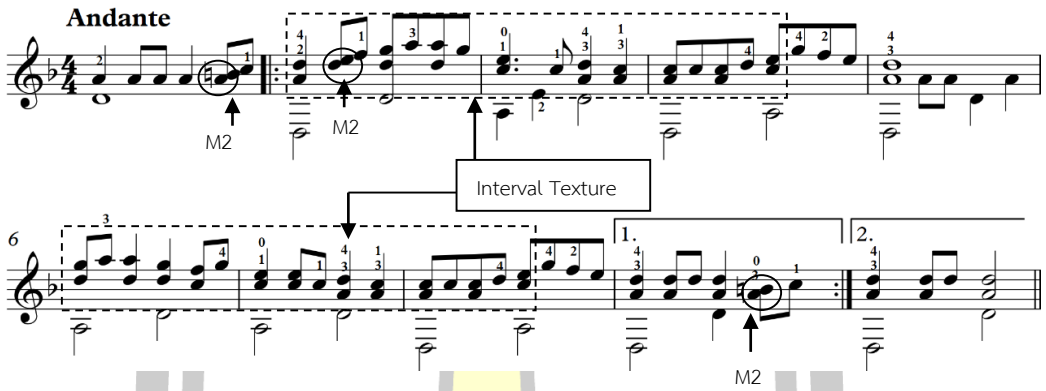
บทเพลงนี้ ใช้หลักการเรียบเรียงอยู่ 2 ประเภทคือ 1) การใช้ทำนองหลักกับแนวบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment) ถูกนำมาใช้ทุกท่อน 2) การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) ถูกทำมาใช้ทุกท่อนเช่นกัน

4.3.5 วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลง อะได อะได & เนียนดอง (Adai Adai & Naindong)

วิเคราะห์การเรียบเรียงบทเพลงอนัก (Anak) โดยวิเคราะห์ในแต่ละท่อน ซึ่งมีจำนวนทั้งหมด 6ท่อน สามารถอธิบายในแต่ละท่อนดังนี้

1) ท่อน A ห้องที่ 1 – 10

ท่อนนี้พบเทคนิคการเรียบเรียงแบบ การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture)สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบที่ 4.149 อธิบายได้ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 149 การเรียบเรียงท่อน A เพลง อะได อะได

เข้าท่อน A โดยเริ่มทำนองหลักของเพลง

อะได อะได Adai Adai บทเพลงนี้เรียบเรียงให้เป็นฉบับของกีตาร์คลาสสิค โดยฮักกี้ ไอเคิลมานน์ อยู่ในคีย์ D minor และไม่ได้มีการเพิ่มเติม หรือปรุงแต่งทำนองใหม่ เป็นการเรียบเรียงแบบตามต้นฉบับ (Original Tune) การตั้งสายของบทเพลงนี้คือ D A D G B E ตามลำดับ โดยเรียงจากสายกีตาร์ คือ 6 5 4 3 2 1 เป็นต้น

ใช้การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) เริ่มใช้คู่ประสานในห้องที่ 2 เป็นต้นไป จนจบทำนอง มีการใช้คู่ 4 คู่ 3 คู่ 2

1.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้อยู่ในคีย์ Dm โดยใช้ทางเดินคอร์ด Dm ,Am สามารถจำแนกตามตาราง 4.33 ได้ดังนี้

ตาราง 4. 33 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 1 – 10 เพลงอะได อะได (Adai Adai)

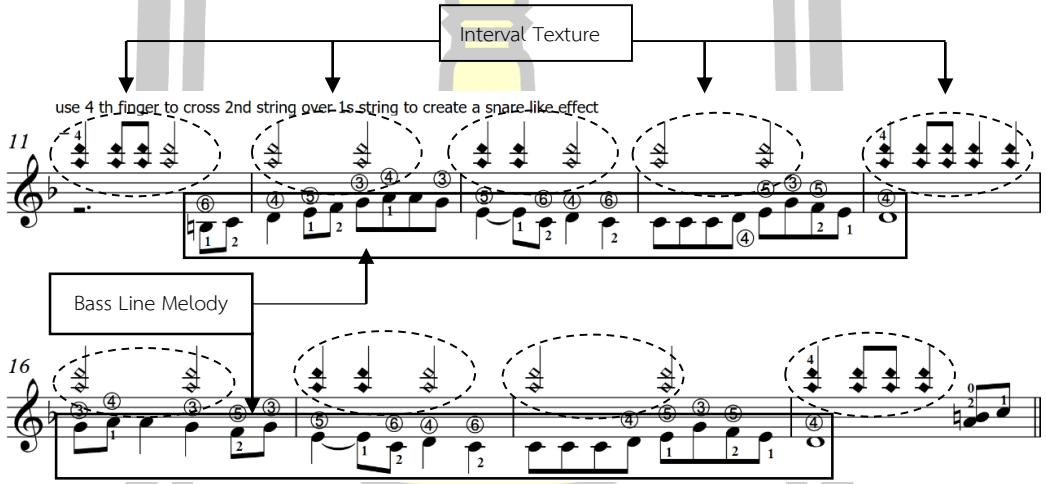
ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Key	Dm	Dm	Am Dm	Dm Am	Dm	Am Dm	Am Dm	Dm Am	Dm	Dm
Dm	i	i	v i	i v	i	v i	v i	i v	i	i

เริ่มต้นด้วยการใช้คอร์ดโทนิค i และตามด้วยคอร์ด v ใช้คอร์ดอยู่ 2 คอร์ด คือ Dm และ Am

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ i v

2) ท่อน A1 ห้องที่ 11 – 19

ในท่อนนี้ใช้เทคนิคการเรียบเรียงแบบ การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) และการใช้เบสบรรเลงทำนอง (Bass Line Melody) สามารถอธิบายรายละเอียด ตามภาพประกอบ 4.150 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 150 การเรียบเรียงท่อน A1 เพลง อะได อะได

ใช้ทำนองหลัก (Melody) ย้ายลงสู่แนวล่าง เพื่อให้เกิดความแตกต่างจากท่อน A1

โดยเล่นทำนองหลักทั้งหมด

ใช้รูปแบบจังหวะ (Rhythm Pattern) เดียวกันทั้งหมดโดยการเล่นซ้ำ 2 ครั้ง ในแนวบน

ใช้การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) ในห้องที่ 11 – 19 โดยการเล่นทำนองโดยใช้เทคนิคการเลียนเสียงกลอง (Drum Imitation)

มีการนำเบสบรรเลงทำนอง (Bass Line Melody) มาใช้ในห้องที่ 11 – 19 โดยการนำทำนองหลักของบทเพลง ลงมาสู่แนวล่างทั้งหมด

2.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้อยู่ในคีย์ Dm โดยใช้ทางเดินคอร์ด Dm ,Am สามารถจำแนกตามตาราง 4.34 ได้ดังนี้

ตาราง 4. 34 โครงสร้างคอร์ดท่อนA1 ห้องที่ 11 – 19 เพลงอะได อะได (Adai Adai)

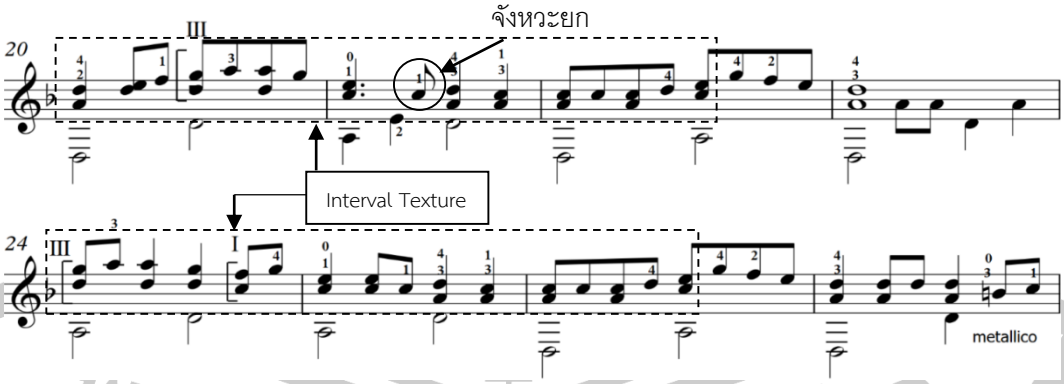
ห้องที่	11	12	13	14	15	16	17	18	19
Key	-	Dm	Am Dm	Dm Am	Dm	Am Dm	Am Dm	Dm Am	Dm
Dm	-	i	v i	i v	i	v i	v i	i v	i

เริ่มต้นด้วยการใช้คอร์ดโทนิค i และตามด้วยคอร์ด v ใช้คอร์อยู่ 2 คอร์ดคือ Dm และ Am

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ i v

3) ท่อน A2 ห้องที่ 20 – 27

ในท่อนนี้ใช้เทคนิคการบรรเลงแบบ การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) สามารถจำแนกตามตาราง 4.151 ได้ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 151 การเรียบเรียงท่อน A2 เพลง อะได อะได

แนวล่างใช้ตัวขาว เพื่อให้จังหวะยืดออกไป แนวบนมีโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น พบจังหวะยกในห้องที่ 29

ใช้การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) เริ่มใช้คู่ประสานในห้องที่ 20 – 27 จนจบทำนอง มีการใช้คู่ 4 คู่ 3 ตามลำดับ

3.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้อยู่ในคีย์ Dm และใช้ทางเดินคอร์ด Dm ,Am สามารถจำแนกตามตาราง 4.34

ตาราง 4. 34 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 20 – 27 เพลง อะได อะได

ห้องที่	20	21	22	23	24	25	26	27
Key	-	Dm	Am Dm	Dm Am	Dm	Am Dm	Am Dm	Dm Am
Dm	-	i	v i	i v	i	v i	v i	i v

เริ่มต้นด้วยการใช้คอร์ดโทนิค i และตามด้วยคอร์ด v ใช้คอร์อยู่ 2 คอร์ดคือ Dm และ Am

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ i v

4) ท่อน A3 ห้องที่ 28 – 35

ในท่อนนี้พบว่ามีการเรียบเรียงแบบธรรมดา โดยใช้ทำนองและคอร์ด สามารถอธิบายรายละเอียด ตามภาพประกอบ 4.152 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 152 การเรียบเรียงท่อน A3 เพลง อะได อะได

นำเอาทำนองหลักมาใช้ในท่อนนี้ แต่ไม่มีการใช้คู่ประสาน ใช้ทำนองหลักเพียงทำนองเดียว

ใช้คอร์ด 2 คอร์ดในการบรรเลง คือ Dm, Am

4.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้อยู่ในคีย์ Dm โดยใช้ทางเดินคอร์ด Dm , Am สามารถแจกแจงตามตาราง 4.35 ได้ดังนี้

ตาราง 4. 35 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 28 – 35 เพลงอะได อะได (Adai Adai)

ห้องที่	28	29	30	31	32	33	34	35
Key	Dm	Am Dm	Dm Am	Dm	Am Dm	Am Dm	Dm Am	Dm
Dm	i	v i	i v	i	v i	v i	i v	i

เริ่มต้นด้วยการใช้คอร์ดโทนิค i และตามด้วยคอร์ด v ใช้คอร์อยู่ 2 คอร์ดคือ Dm และ Am

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ i v

5) ท่อน A4 ห้องที่ 36 – 43

ในท่อนนี้พบการประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.153 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 153 การเรียบเรียงท่อน A4 เพลง อะได อะได

นำทำนองหลักมาใช้ มีขั้นคู่ประสานเหมือนท่อน A2

ใช้คอร์ด Dm, Am มาใช้ในการดำเนินคอร์ด

ใช้พื้นผิวของขั้นคู่ (Interval Texture) เริ่มใช้คู่ประสานในห้องที่ 2 เป็นต้นไป จนจบทำนอง มีการใช้คู่ 4 คู่ 3 คู่ 2 เป็นต้น

5.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้อยู่ในคีย์ Dm โดยใช้ทางเดินคอร์ด Dm , Am สามารถจำแนกตามตาราง 4.36 ดังนี้

ตาราง 4. 36 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 36 – 43 เพลงอะได อะได (Adai Adai)

ห้องที่	36	37	38	39	40	41	42	43
Key	Dm	Am Dm	Dm Am	Dm	Am Dm	Am Dm	Dm Am	Dm
Dm	i	v i	i v	i	v i	v i	i v	i

เริ่มต้นด้วยการใช้คอร์ดโทนิค i และตามด้วยคอร์ด v ใช้คอร์อยู่ 2 คอร์ดคือ Dm และ Am

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ i v

6) ท่อนจบ (Ending) ห้องที่ 44 – 47

ในท่อนนี้เป็นการเรียบเรียงแบบธรรมดา โดยใช้ทำนอง (Melody) หลัก เพียงทำนองเดียว เป็นการจบเพลงโดยการใช้ทำนองอย่างเดียว ตามภาพประกอบ 4.154 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 154 การเรียบเรียงท่อนจบ (Ending) เพลง อะได อะได

ท่อนนี้ไม่มีคอร์ด เป็นการใช้ทำนองเดี่ยว เป็นการจบเพลงที่ไม่ใช้คู่ประสานโดยการนำทำนองหลักมาใช้

6.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้อยู่ในคีย์ Dm โดยใช้ทางเดินคอร์ด Dm , Am สามารถจำแนกตามตาราง 4.37 ดังนี้

ตาราง 4. 37 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 44 – 47 เพลงอะได อะได (Adai Adai)

ห้องที่	44	45	46	47
Key	Am Dm	Am Dm	Dm Am	Dm
Dm	v i	v i	i v	i

ในท่อน A พบว่ามีจำนวน 4 ห้อง ผลการดำเนินคอร์ดดังนี้

เริ่มต้นด้วยการใช้คอร์ด v และตามด้วยคอร์ด i ใช้คอร์อยู่ 2 คอร์ดคือ Dm และ Am

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ v i

สรุป

การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลง Adai Adai พบว่ามีการใช้เสียงประสานในรูปแบบเนเชอรัลไมเนอร์ และคอร์ด v ไม่ใช้รูปคอร์ดดอมิแนนท์ 7 เพลงนี้ใช้คอร์ดอยู่แค่ 2 คอร์ดคือ D minor และ A minor ทั้งเพลง และไม่มีคอร์ดอื่นๆ เข้ามาใช้ในการสร้างเสียงประสานของคอร์ด ในท่อน A1 ใช้ลักษณะจังหวะ (Rhythm Pattern) โดยสร้างจากเทคนิคการเลียนเสียงกลอง (Drum Imitation) ท่อน A1 มาเรียบเรียงในแนวล่างจนจบท่อน ในการสร้างขั้นคู่ (Interval Texture) โดยส่วนใหญ่จะใช้คู่ 3และคู่ 4 ส่วนคู่ 2 มักจะสร้างตอนขึ้นต้นทำนองเสมอ พื้นผิวขั้นคู่ 5 ถูกนำมาใช้ในท่อน A, A2, A4

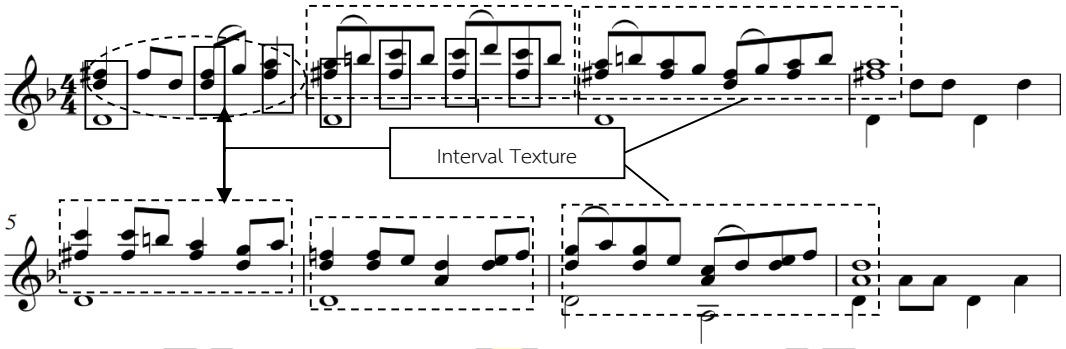
บทเพลงนี้มีการเรียบเรียงเสียงประสาน โดยใช้หลักการเรียบเรียงอยู่ 2 ประเภทคือ 1) การประสานทำนองโดยใช้ขั้นคู่ (Interval Texture) ถูกนำมาใช้ในท่อน A ท่อน A1 ท่อน A2 และ ท่อน A4 2) การใช้เบสบรรเลงทำนอง (Bass Line Melody) ถูกนำมาใช้ในท่อน A1 เพียงท่อนเดียว

4.3.5.1 วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงท่อน เนียนดอง (Naindong)

วิเคราะห์การเรียบเรียงบทเพลงเนียนดอง (Naindong) โดยวิเคราะห์ในแต่ละท่อน ซึ่งมีจำนวนทั้งหมด 4 ท่อน สามารถอธิบายในแต่ละท่อนดังนี้

1) ท่อน A ห้องที่ 1 – 8

ท่อนนี้พบการใช้เทคนิคการเรียบเรียงแบบการประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.155 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 155 การเรียบเรียงท่อน A ท่อน เนียนดอง

เข้าท่อน A โดยเริ่มทำนองหลักของเพลง

ใช้การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) เริ่มใช้คู่ประสานในห้องที่ 2 เป็นต้นไป จนจบทำนอง มีการใช้คู่ 2 คู่ 3 คู่ 5 และด้วยขั้นคู่ 4

1.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้อยู่ในคีย์ D minor โดยใช้ทางเดินคอร์ด D Major จากนั้นกลับมาสู่คีย์ไมเนอร์ สามารถจำแนกตามตาราง 4.38 ดังนี้

ตาราง 4. 38 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 1 – 8 ท่อนเนียนดอง (Naindong)

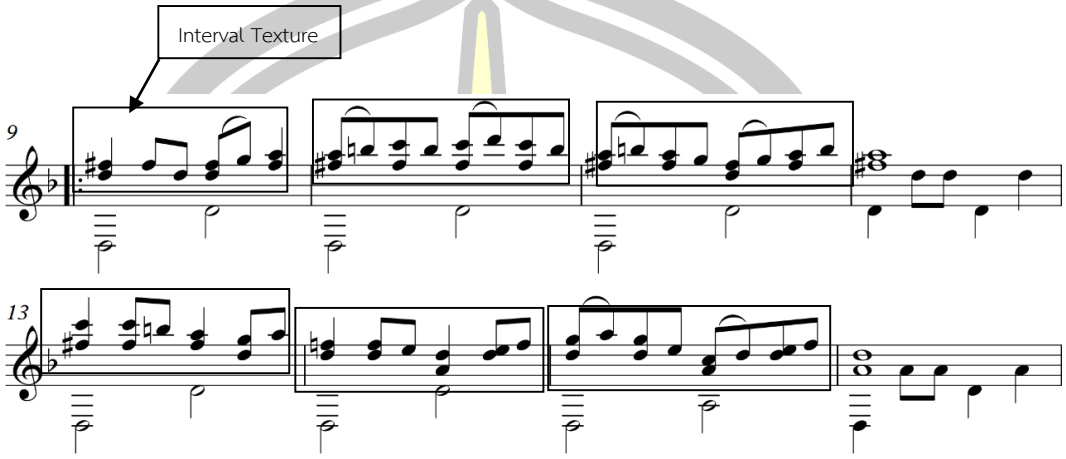
ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
Key	D	D	D	D	D	Dm	Dm Am	Dm
Dm	I	I	I	I	I	i	i v	i

เริ่มต้นด้วยการใช้คอร์ดโทนิค I คือ D เมเจอร์ และตามด้วยคอร์ดโทนิค D minor ใช้คอร์ดอยู่2 คอร์ดคือ D Major/minor และ Am

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ I i v

2) ท่อน A1 ห้องที่ 9 – 16

ในท่อนนี้พบเทคนิคการเรียบเรียงแบบการประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.156 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 156 การเรียบเรียงท่อน A1 ท่อน เนียนดอง

ใช้พื้นผิวของขั้นคู่ (Interval Texture) เริ่มใช้คู่ประสานในห้องที่ 2 เป็นต้นไป จนจบทำนอง มีการใช้คู่ 2 คู่ 3 คู่ 5 และด้วยขั้นคู่ 4

คอร์ดD 2 คอร์ดใน 1 ห้อง โดยใช้โน้ตตัวขาว โน้ต D เสียงต่ำ สลับกับเสียงสูง 1 ช่วงคู่8 (1 Octave) พบคอร์ด Am เข้ามาในห้องที่ 15 เพียงห้องเดียว

2.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้อยู่ในคีย์ Dm โดยใช้ทางเดินคอร์ด D Major จากนั้นกลับมาสู่คีย์ไมเนอร์ สามารถจำแนกตามตาราง 4.39 ดังนี้

ตาราง 4. 39 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 9 – 16 ท่อนเนียนดอง (Naindong)

ห้องที่	9	10	11	12	13	14	15	16
Key	D	D	D	D	D	Dm	Dm Am	Dm
Dm	I	I	I	I	I	i	i v	i

ในท่อน A พบว่ามีจำนวน 8 ห้อง ผลการดำเนินคอร์ดดังนี้

เริ่มต้นด้วยการใช้คอร์ดโทนิค I คือ D เมเจอร์ และตามด้วยคอร์ดโทนิค D minor ใช้คอร์ดอยู่ 2 คอร์ดคือ D Major/minor และ Am

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ I i v

3) ท่อน A2 ห้องที่ 17 – 26

ในท่อนนี้พบเทคนิคการเรียบเรียง แบบธรรมดา โดยการนำทำนองหลักมาใช้ สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.157 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 157 การเรียบเรียงท่อน A2 ท่อน เนียนดอง

เข้าท่อน A2 โดยเริ่มทำนองหลักของเพลงมาใช้ในท่อนนี้ และไม่มีคู่ประสาน เพื่อให้บทเพลงในแต่ละท่อนมีความแตกต่างกัน

3.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้อยู่ในคีย์ Dm โดยใช้ทางเดินคอร์ด D Major จากนั้นกลับมาสู่คีย์ไมเนอร์ สามารถจำแนกตามตาราง 4.40 ดังนี้

ตาราง 4. 40 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 17 – 24 ท่อนเนียนดอง (Naindong)

ห้องที่	17	18	19	20	21	22	23	24
Key	D	D	D	D	D	Dm	Dm Am	Dm
Dm	I	I	I	I	I	i	i v	i

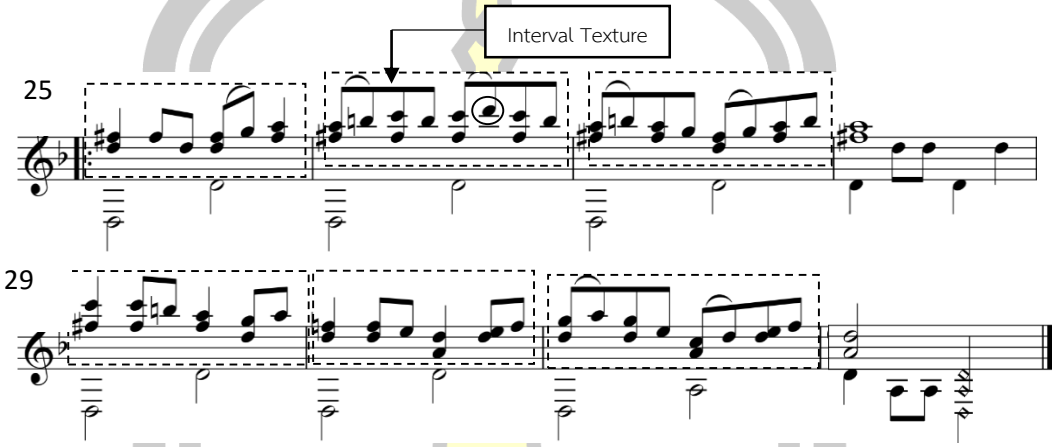
ในท่อน A พบว่ามีจำนวน 8 ห้อง ผลการดำเนินคอร์ดดังนี้

เริ่มต้นด้วยการใช้คอร์ดโทนิค I คือ D เมเจอร์ และตามด้วยคอร์ดโทนิค D minor ใช้คอร์ดอยู่ 2 คอร์ดคือ D Major/minor และ Am

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ I i v

4) ท่อนจบ (Ending) ห้องที่ 25 – 32

ในท่อนนี้พบการใช้เทคนิคการเรียบเรียงแบบ การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) สามารถอธิบายตามภาพประกอบ 4.158 อธิบายได้ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 158 การเรียบเรียงท่อนจบ ท่อน เนียนดอง

เข้าท่อน A โดยเริ่มทำนองหลักของเพลงมาใช้ในท่อนนี้

คอร์ด D ในย่านเสียงต่ำสุดสลับกับโน้ตแนวเบส (แนวล่าง) เสียง D ขึ้นอีก 1 ช่วงคู่ 8 (1 Octave) โดยใช้ 2คอร์ดใน 1 ห้อง

ใช้พื้นผิวของขั้นคู่ (Interval Texture) เริ่มใช้คู่ประสานในห้องที่ 2 เป็นต้นไป จนจบทำนอง มีการใช้คู่ 2 คู่ 3 คู่ 5 และด้วยขั้นคู่ 4

4.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้อยู่ในคีย์ Dm โดยใช้ทางเดินคอร์ด D Major จากนั้นกลับมาสู่คีย์ไมเนอร์ สามารถจำแนกตามตาราง 4.41 ดังนี้

ตาราง 4. 41 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 25 – 32 ท่อนเนียนดอง (Naindong)

ห้องที่	25	26	27	28	29	30	31	32
Key	D	D	D	D	D	Dm	Dm Am	Dm
Dm	I	I	I	I	I	i	i v	i

ในท่อน A พบว่ามีจำนวน 8 ห้อง ผลการดำเนินคอร์ดดังนี้

เริ่มต้นด้วยการใช้คอร์ดโทนิค I คือ D เมเจอร์ และตามด้วยคอร์ดโทนิค D minor ใช้คอร์ดอยู่2 คอร์ดคือ D Major/minor และ Am

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ I i v

สรุป

การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลง Adai Adai ในท่อน Naindong พบว่ามีการใช้เสียงประสานในรูปแบบเนเชอรัลไมเนอร์ และคอร์ด v ไม่ใช้รูปคอร์ดดอมิแนนท์ 7 เพลงนี้ใช้คอร์ดอยู่แค่ 2 คอร์ดคือ D และ A โดยในช่วงแรกจะมีการใช้คีย์ D เมเจอร์ ในช่วงขึ้นต้น จากนั้นย้ายมาใช้คีย์ D ไมเนอร์ ท่อนเนียนดอง (Naindong) มีทำนองหลักเพียงทำนองเดียวโดยใช้ทุกท่อนเพลง ทำนองหลักมีจำนวน 8 ห้อง ต่อ 1 ท่อน ในการสร้างขั้นคู่ (Interval Texture) โดยส่วนใหญ่จะใช้คู่ 3 และคู่ 4 ส่วนคู่ 2 และคู่ 5 นำมาใช้บางห้อง

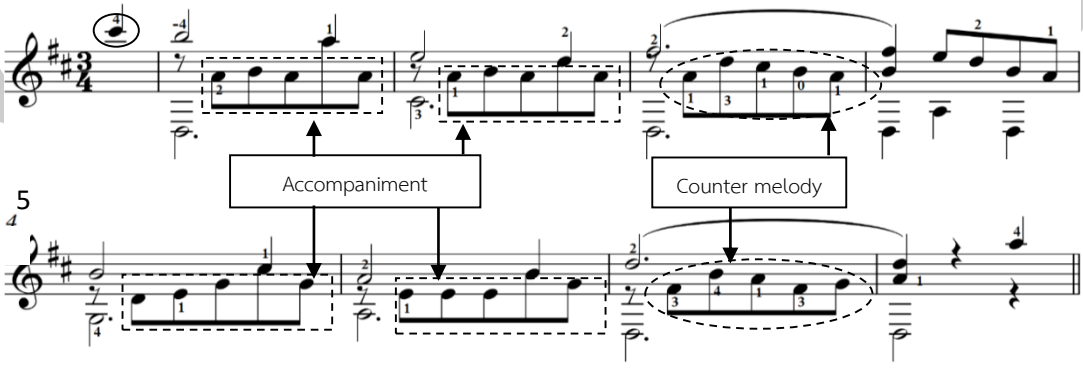
บทเพลงนี้ใช้หลักการเรียบเรียงแบบการประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) ถูกนำมาใช้ทุกท่อน และการเรียบเรียงแบบธรรมดา โดยนำทำนองหลักมาใช้กับคอร์ด

4.3.6 วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลง สายลมแห่งเดือนพฤศจิกายน (Brise de Novembre)

วิเคราะห์การเรียบเรียงบทเพลงสายลมแห่งเดือนพฤศจิกายน (Brise de Novembre) โดยวิเคราะห์ในแต่ละท่อน ซึ่งมีจำนวนทั้งหมด 6 ท่อน สามารถอธิบายในแต่ละท่อนดังนี้

1) ท่อนขึ้นต้น (Introduction) ห้องที่ 1 – 8

ในท่อนนี้พบเทคนิคการเรียบเรียงแบบ การใช้ทำนองรอง (Counter Melody) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.159 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 159 การเรียบเรียงท่อนขึ้นต้น (Introduction) เพลง Brise de Novembre

ท่อนขึ้นต้นได้นำทำนองหลักมาใช้ในท่อนขึ้นต้น (Introduction)

ใช้ทำนองหลักขึ้นต้นเพลง โดยใช้คอร์ดอยู่ 3 คอร์ดคือ D A G

มีการใช้ดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ตั้งแต่ห้องที่1–2 และห้องที่ 5 – 6

มีการใช้ทำนองรอง (Counter Melody Texture) ในห้องที่ 3 และ ห้องที่ 7

1.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้อยู่ในคีย์ D โดยใช้ทางเดินคอร์ด D A G จำแนกตามตาราง 4.42 ดังนี้

ตาราง 4. 42 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 1 – 8 เพลงสายลมแห่งเดือนพฤศจิกายน (Brise de Novembre)

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
Key	D	A	D	D A D	G	A	D	D
D	I	V	I	I V I	V	V	I	I

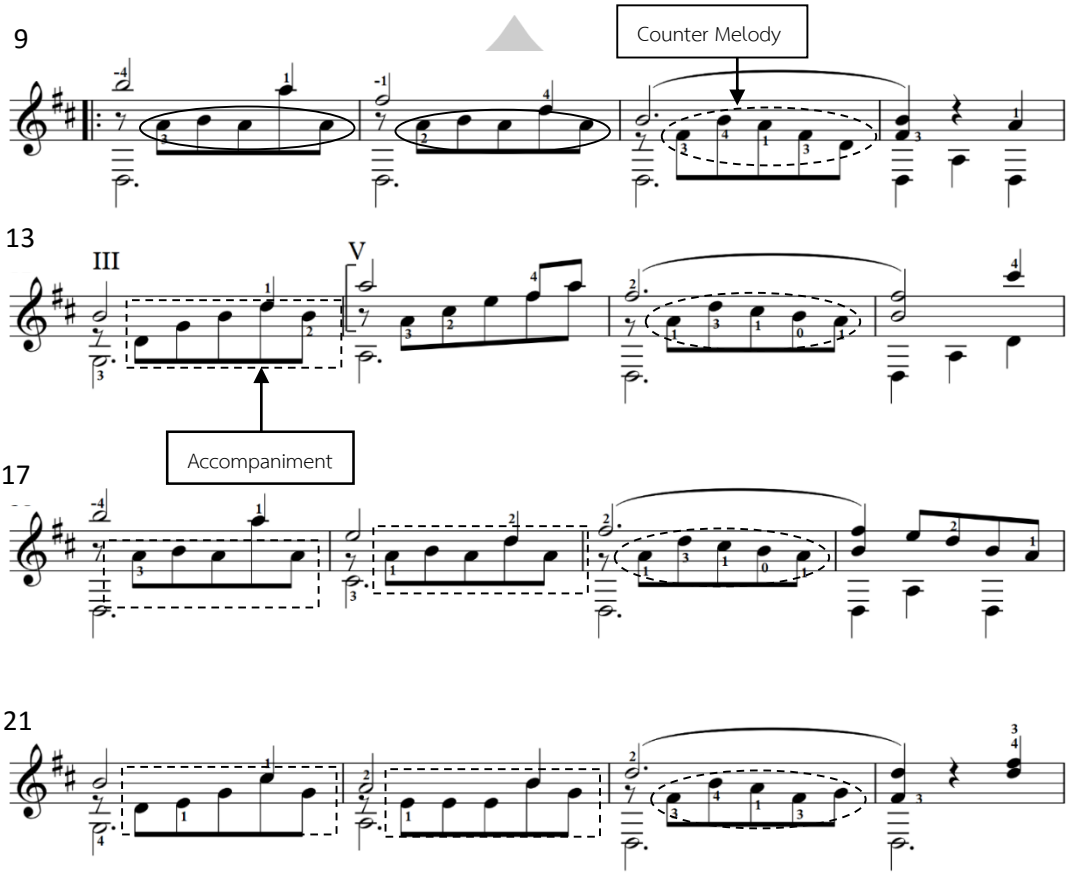
เริ่มต้นด้วยการใช้คอร์ดโทนิค I และตามด้วยคอร์ด V ใช้คอร์ดอยู่ 2 คอร์ด คือ D และ A

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ I V

2) ท่อน A ห้องที่ 9 – 24

ท่อนนี้พบเทคนิคการเรียบเรียงแบบการใช้ทำนองรอง (Counter Melody) สามารถจำแนกตามภาพประกอบ 4.160 ดังนี้

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว



ภาพประกอบ 4. 160 การเรียบเรียงท่อน A เพลง Brise de Novembre

ท่อน A ได้นำทำนองหลักมาใช้จนจบท่อน โดยการเอาทำนองเนื้อร้องมาใส่ในท่อนนี้ โดยไม่ใช้ขั้นคู่ประสาน

ใช้ทำนอง A โดยใช้คอร์ดอยู่ 3 คอร์ดคือ D A G โดยขึ้นต้นด้วยคอร์ดโทนิค มีการใช้ดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ตั้งแต่ห้องที่ 13, 17 – 18 , 21 – 22 ใช้ลักษณะการเกาคอร์ดเหมือนกันกับท่อนขึ้นต้น (Introduction)

ใช้ทำนองรอง (Counter Melody Texture) มารองรับกับทำนองหลัก ในห้องที่ 11, 15, 19, 23 โดยไม่มีการต่อเติมโน้ต หรือใช้โน้ตอื่น

2.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้อยู่ในคีย์ D โดยใช้ทางเดินคอร์ด D A G สามารถจำแนกตามตาราง 4.43 ดังนี้

ตาราง 4. 43 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 9 – 24 เพลงสายลมแห่งเดือนพฤศจิกายน (Brise de Novembre)

ห้องที่	9	10	11	12	13	14	15	16
Key	D	D	D	D A D	G	A	D	D A D
D	I	I	I	I V I	V	V	I	I V I

ห้องที่	17	18	19	20	21	22	23	24
Key	D	A	D	D A D	G	A	D	D
D	I	V	I	I V I	V	V	I	I

เริ่มต้นด้วยการใช้คอร์ดโทนิค I และตามด้วยการใช้คอร์ด 3 คอร์ดในห้องเดียวกันคือ I V I พบในห้องที่ 12 และ 20 ท่อนนี้ใช้คอร์ดอยู่3 คอร์ดคือ D ,A , G เป็นต้น

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ I V

3) ท่อน B ห้องที่ 25 – 34

ท่อนนี้พบเทคนิคการเรียบเรียงแบบ การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) และ การใช้ทำนองรอง (Counter Melody) ตามภาพประกอบ 4.161 ดังนี้

ภาพประกอบ 4. 161 การเรียบเรียงท่อน B เพลง Brise de Novembre

มีการใช้ขั้นคู่เสียง (Interval Texture) นำมาประสานทำนอง โดยใช้ขั้นคู่ 3 เมเจอร์ มาสร้างทำนอง ผสมกันกับคู่ 6 ไมเนอร์ ใช้ในห้องที่ 25 - 27 และคู่ 6 ไมเนอร์มีการใช้อย่างต่อเนื่อง เกิดขึ้นในห้องที่ 29 – 32

ท่อนนี้มีการนำคอร์ด V คือ B minor มาใช้ขึ้นต้นทำนองและมีคอร์ดพิเศษในห้องที่ 27 คือคอร์ด A Augmented มาเรียบเรียงโดยใช้คู่ 3 เป็นทำนอง (แนวบน) แนวล่างเป็นแนวเบสหรือคอร์ด

ท่อน A ได้นำทำนองหลักมาใช้จนจบท่อน โดยการเอาทำนองเนื้อร้องมาใส่ในท่อนนี้ โดยไม่ใช้ขั้นคู่ประสาน

ใช้ทำนองรอง (Counter Melody Texture) มารองรับกับทำนองหลัก ในห้องที่ 28

ในท่อนนี้ใช้การเดินคอร์ดของโน้ตตัวดำ ใช้ในห้องที่ 25 – 27 และ 29 – 32 โดยการใช้แนวเบสเป็นแนวคอร์ด ใช้โน้ตตัวดำเดินจังหวะคอร์ดอย่างต่อเนื่อง

3.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้อยู่ในคีย์ D โดยใช้ทางเดินคอร์ด Bm D A G สามารถจำแนกตามตาราง 4.44 ดังนี้

ตาราง 4. 44 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 25 – 34 เพลงสายลมแห่งเดือนพฤศจิกายน (Brise de Novembre)

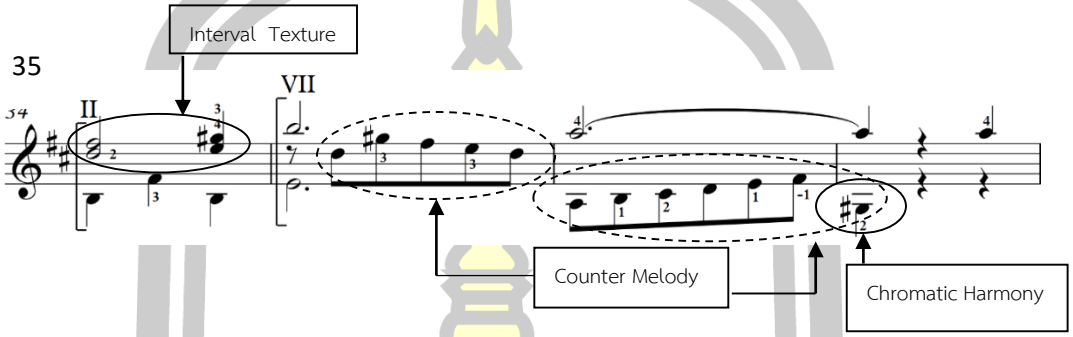
ห้องที่	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34
Key	Bm	Bm D	AAug A	D	D	G	A	Bm	A	A
D	VI	VI	V V	I	I	IV	V	VI	V	V

เริ่มต้นด้วยการใช้คอร์ดดอมินันท์ V และตามด้วยการใช้คอร์ดอ๊อกเมนเตท (Augmented) คอร์ด A Aug ถูกนำมาใช้ในห้องที่ 27 หลังจากนั้นใช้ชุดคอร์ดหลักของเพลง

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ VI V I IV

4) ท่อนเชื่อม (Interlude) ห้องที่ 35 – 38

ท่อนนี้พบเทคนิคการเรียบเรียงอยู่ 3 ประเภทคือ 1) การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) 2) การใช้ทำนองรอง (Counter Melody) และ 3) การใช้คอร์ดโครมาติค (Chromatic Harmony) สามารถอธิบายตามภาพประกอบ 4.162 ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 162 การเรียบเรียงท่อนเชื่อม (Interlude) เพลง Brise de Novembre

ท่อนนี้มาการใช้คอร์ดชุด Bm E7 A G# และใช้โน้ตนอกคอร์ด คือ G# Major ทำให้เพลงมีความพิศวง ไม่กลมกลืน

มีการใช้ทำนองรอง (Counter Melody) ในห้องที่ 36 – 37 โดยใช้ตัวเขบ็ต 1 ชั้น ในแนวบน ในห้องที่ 36 จากนั้นย้ายทำนองลงสู่แนวล่าง ในห้องที่ 37

ท่อนนี้มีการใช้ขั้นคู่ 3 (Interval Texture) ประสานกับทำนองหลัก ถูกใช้ในห้องที่ 35

ในห้องที่ 38 ใช้คอร์ดแบบโครมาติค (Chromatic Harmony) โดยใช้คอร์ด G# Major

4.1) คอร์ด (Chord)

ท่อนนี้อยู่ในคีย์ D Major โดยการดำเนินคอร์ดใช้คอร์ด Bm E E7 A G# สามารถแจกแจงตามตาราง 4.45 ดังนี้

ตาราง 4. 45 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 35 – 38 เพลงสายลมแห่งเดือนพฤศจิกายน (Brise de Novembre)

ห้องที่	35	36	37	38
Key	Bm E	E7	A	G#
D	VI	VI	V V	I

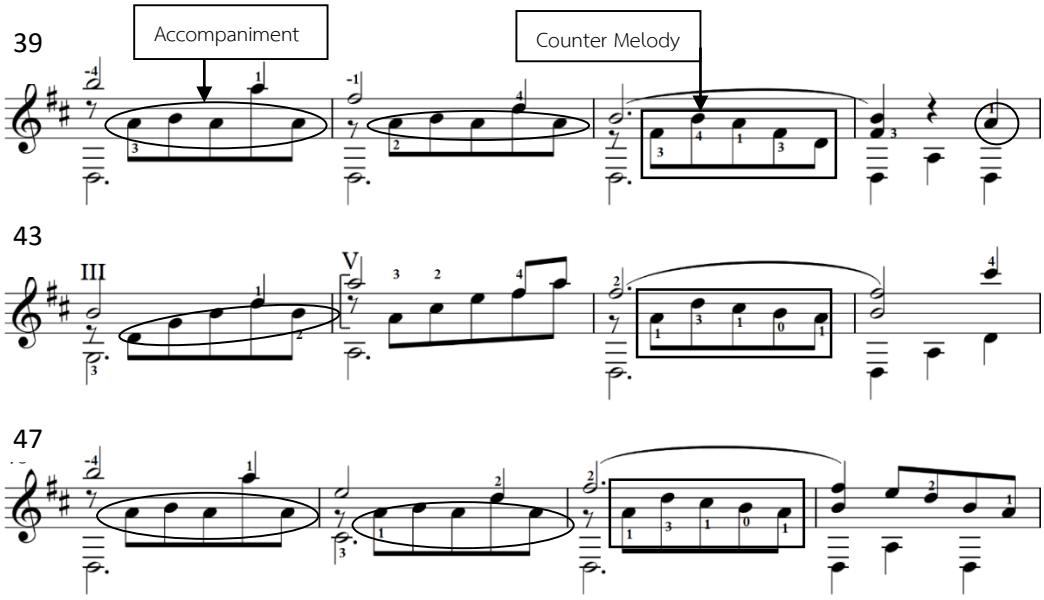
เริ่มต้นด้วยการใช้คอร์ดซับมิเดียน (Submediant) VI และจบด้วยคอร์ดซับดอมินันท์ (Subdominant) คอร์ด G# ถูกนำมาใช้ในห้องที่ 38

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ VI V I

5) ท่อน A1 ห้องที่ 39 – 50

ท่อนนี้พบการใช้เทคนิคการเรียบเรียงโดยใช้ทำนองรอง (Counter Melody) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.163 ดังนี้

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว



ภาพประกอบ 4. 163 การเรียบเรียงท่อน A1 เพลง Brise de Novembre

ท่อนนี้มีการนำทำนองหลักมาใช้ เหมือนท่อนขึ้นต้น (Introduction)

มีการใช้ทำนองรอง (Counter Melody Texture) ในห้องที่ 41, 45, 49

ท่อนนี้มีการใช้ดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ห้องที่ 39, 43, 47 โดยใช้ลักษณะการเกาคอร์ดเหมือนกัน

5.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้อยู่ในคีย์ D Major โดยการดำเนินคอร์ดใช้คอร์ด D A G สามารถจำแนกตามตาราง 4.46 ได้ดังต่อไปนี้

ตาราง 4. 46 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 39 – 50 เพลงสายลมแห่งเดือนพฤศจิกายน (Brise de Novembre)

ห้องที่	39	40	41	42	43	44
Key	D	D	D	D A D	G	A
D	I	I	I	I V I	IV	V

ตาราง 4 (ต่อ)

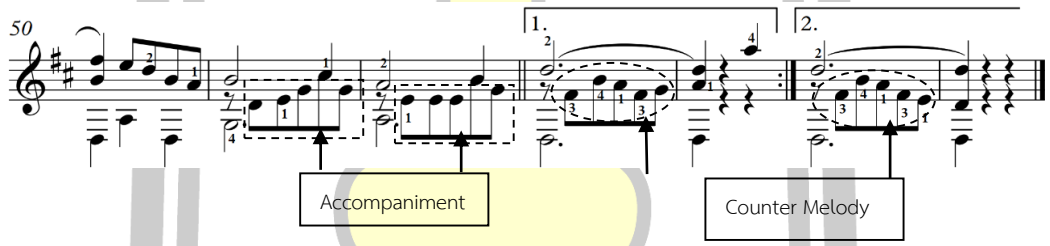
ห้องที่	45	46	47	48	49	50
Key	D	D A D	D	A	D	D
D	I	I V I	I	V	I	I

เริ่มต้นด้วยการใช้คอร์ดโทนิค I และมีการใช้คอร์ด 3 คอร์ดในห้องเดียวกัน คือ I V I พบในห้องที่ 42 และ 46 ท่อนนี้ใช้คอร์ดอยู่ 3 คอร์ดคือ D ,A , G เป็นต้น

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ I V

6) ท่อนจบ (Ending) ห้องที่ 50 – 56

ท่อนนี้พบเทคนิคการบรรเลงการใช้ทำนองรอง (Counter Melody) สามารถอธิบายรายละเอียดตามภาพประกอบ 4.164 ได้ดังนี้



ภาพประกอบ 4. 164 การเรียบเรียงท่อนจบ (Ending) เพลง Brise de Novembre

มีการใช้ทำนองรอง (Counter Melody Texture) ในห้องที่ 53, 55

ท่อนนี้มีการใช้ดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ห้องที่ 51, 52 โดยใช้ลักษณะการเกาคอร์ดเหมือนกัน

6.1) คอร์ด (Chord)

ในท่อนนี้อยู่ในคีย์ D Major โดยใช้ทางเดินคอร์ด D A G สามารถแจกแจงตาราง 4.47 ดังต่อไปนี้

ตาราง 4. 47 โครงสร้างคอร์ด ห้องที่ 50 – 56 เพลงสายลมแห่งเดือนพฤศจิกายน (Brise de Novembre)

ห้องที่	50	51	52	53	54	55	56
Key	A D	G	A	D	D	D	D
D	V I	IV	V	I	I	I	I

ในท่อนจบ (Ending) พบว่ามีจำนวน 7 ห้อง ผลการดำเนินคอร์ดดังนี้

เริ่มต้นด้วยการใช้โน้ตและคอร์ดปิกอัพในห้องที่ 50 จังหวะที่ 3 โดยใช้คอร์ดดอมินันท์ (Dominant) V และจบด้วยคอร์ดโทนิค I คอร์ด D

โครงสร้างคอร์ดของท่อนนี้คือ I V IV

สรุป

การเรียบเรียงเสียงประสาน บทเพลง Brise de Novembre ถูกเรียบเรียงให้เป็นฉบับกีตาร์คลาสสิคโดยฮักกี้ ไอเคิลมานน์ ซึ่งเพลงต้นฉบับได้ใช้คีย์ A Major ส่วนฉบับของกีตาร์คลาสสิคใช้คีย์ D major เพลงนี้ใช้บันไดเสียง D เพนทาโทนิค เพลงนี้มีทั้งหมดอยู่ 6 ท่อน การใช้ดนตรีประกอบทำนอง (Accompaniment) ในรูปแบบการเกาคอร์ด ถูกนำมาใช้ในท่อนขึ้นต้น ท่อน A ท่อน A1 และท่อนจบ

บทเพลงนี้ใช้หลักการเรียบเรียงอยู่ 3 ประเภทคือ 1) การใช้ทำนองรอง (Counter Melody) ถูกนำมาใช้ทุกท่อนเพลง และใช้ในลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองเดียวกัน 2) การใช้การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) โดยส่วนใหญ่ในเพลงนี้จะใช้คู่ 3 เมเจอร์ และคู่ 6 ไมเนอร์ ถูกนำมาใช้ในท่อน B ท่อนเชื่อมในบทเพลง (Interlude) และ 3) การใช้คอร์ดแบบโครมาติค (Chromatic Harmony) ในท่อนเชื่อม (Interlude) คือคอร์ด G# เมเจอร์ เป็นคอร์ดส่ง เพื่อจะลงไปสู่คอร์ดโทนิคอีกครั้ง คอร์ดหลักของบทเพลงนี้ใช้อยู่ 3 คอร์ดคือ D A G และพบคอร์ด (Augmented) คือ คอร์ด A (Augmented)

บทที่ 5
สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาเทคนิคการบรรเลงและการเรียบเรียงเสียงประสาน ของ ฮักกี้ ไอเคลมานน์ กรณีศึกษาอัลบั้มอาเซียนกีตาร์ ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ และได้คัดเลือกบทเพลงที่นำมาวิเคราะห์ในอัลบั้ม Asean Guitar Fusion of South East Asian Music มีบทเพลงทั้งหมด 16 เพลง แต่ในกรณีการศึกษาของผู้วิจัย ได้กำหนดในขอบเขตการศึกษาของงานวิจัยว่า ศึกษาเฉพาะผลงานการเรียบเรียงของฮักกี้ ไอเคิลมานน์เท่านั้น ซึ่งมีจำนวนทั้งหมด 6 บทเพลง

5.1 สรุปผล

5.1.1 ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของฮักกี้ ไอเคิลมานน์

ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ สามารถสรุปได้จากการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีดังนี้

1) ทำนอง

การเรียบเรียงบททำนองทั้งหมด 6 เพลง ของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ ได้นำทำนองหลักมาใช้ในบทเพลง โดยจะใช้ทำนองตามต้นฉบับในบทเพลง และไม่ได้เพิ่มเติมอะไรมากมายเพื่อให้บทเพลงยังคงมีกลิ่นอายของต้นฉบับอยู่เหมือนเดิม

เพลงเทคโนเต้ย (Techno Toey) ใช้ทำนองอยู่ 2 ทำนองคือ ทำนองเพลงจิงเกอเบล และทานองเพลงเต้ยโขงมาใช้ในบทเพลง

เพลงฮะโก่ฮอยรัง (Da co hoai lang) ก็มีการนำทำนองหลักมาใช้ มีการซ้ำทำนองของท่อนขึ้นต้น (Introduction) และท่อนเชื่อมในบทเพลง (Interlude)

เพลง จ๋งเกิม (Trống Cơm) นำเอาทำนองหลักของเพลงมาใช้ ซึ่งเป็นทำนองเพลงร้อง แล้วนำมาใช้ในบทเพลงตามต้นฉบับ

เพลง อนัก (Anak) เป็นการนำทำนองทั้งหมดของเพลงต้นฉบับ มาใช้ในบทเพลงสำหรับกีตาร์

เพลง อะได อะได & เนียนดอง (Adai Adai & Naindong) เพลงนี้เป็นเพลงที่มีทำนองหลักเพียงทำนองเดียว การใช้ทำนองเสียงสูง แล้วบางท่อนย้ายทำนองลงมาเสียงต่ำ

เพลง สายลมแห่งเดือนพฤศจิกายน (Brise de Novembre) เพลงนี้นำเอาทำนองหลักมาใช้ ตามต้นฉบับทั้งหมด

2) จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะที่ใช้ในบทเพลง สามารถสรุปการใช้อัตราจังหวะทั้งหมด 6 บทเพลง สามารถแจกแจงตามตาราง 5.1 ดังนี้

ตาราง 5. 1 อัตราจังหวะของบทเพลง

ลำดับ	ชื่อบทเพลง	อัตราจังหวะ	ความเร็วของบทเพลง
1	เทคโนเต้ย (Techno Toey)	4/4	Andante
2	ฮะโก๋ฮอยรัง (Da co hoai lang)	4/4	Allegretto
3	จ๋งเกิม (Trống Cơm)	4/4	Allegro
4	อนัก (Anak)	4/4	Andantino
5	อะได อะได และ เนียนดอง (Adai Adai & Naindong)	4/4	Andante
6	สายลมแห่งเดือนพฤศจิกายน (Brise de Novembre)	3/4	Moderato

จังหวะที่นำมาเรียบเรียงโดยส่วนใหญ่มีอัตราจังหวะ $\frac{4}{4}$ มาใช้ในการเรียบเรียง มีอยู่ 1 บทเพลงที่ใช้อัตราจังหวะ $\frac{3}{4}$ คือบทเพลง สายลมแห่งเดือนพฤศจิกายน (Brise de Novembre)

ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ จากการศึกษาบทเพลงในอัลบั้ม อาเซียนกีตาร์ผู้วิจัยสามารถสรุปประเด็นสำคัญจากองค์ประกอบของดนตรีได้ดังนี้

ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ ใช้ทำนองแบบเรียบง่าย ฟังสบาย และมักนำทำนองจากต้นฉบับเพื่อมาเกาให้เป็นฉบับของกีตาร์

ใช้ทำนองแบบซีเควน มีการซ้ำทำนองทุกๆเพลง เพื่อให้ผู้ฟังเข้าในในบทเพลงมากยิ่งขึ้น

จังหวะของบทเพลง มักใช้อัตราจังหวะ$\frac{4}{4}$ ธรรมดา และไม่มีการเป็นอัตราจังหวะ เพื่อให้คงลักษณะจังหวะเดิมของเพลงต้นฉบับไว้

มีการใช้กลุ่มโน้ต 3 พยางค์ เพื่อเพิ่มสีสันของบทเพลง และฟังดูมีความน่าสนใจ

5.1.2 เทคนิคการบรรเลงกีตาร์ คลาสสิคของฮักกี้ ไอเคิลมานน์

สามารถสรุปได้ทั้งหมด 6 บทเพลง สามารถแจกแจงตามตาราง 5.2 ดังนี้

ตาราง 5. 2 สรุปเทคนิคการบรรเลงกีตาร์

ลำดับ	บทเพลง	เทคนิคกีตาร์ (Technique Guitar)
1	เทคโนเต้ย (Techno Toey)	การดีดแบบกรีดสาย (Arpeggiation) ฮาร์โมนิคแท้ (Natural Harmonic) สตรัมมิ่ง (Strumming) การกวาดสาย (Rasqueado) โกลป (Golpe) เลกาโต (Legato)
2	ฮะโก๋ฮอยรัง (Da co hoai lang)	การสั่นสาย (Vibrato) โน้ตประดับ (Grace note) เทรโมโล (Tremolo)
3	จ๋งเกิม (Trống Cơm)	สตรัมมิ่ง (Strumming) โกลป (Golpe) แฮมเมอร์ออน (Hammer on) และพลูอ๊อฟ (Pull off) การกวาดสาย (Rasqueado) ฮาร์โมนิคแท้ (Natural Harmonic) เทรโมโล (Tremolo)
4	อนัก (Anak)	แฮมเมอร์ออน (Hammer on) และพลูอ๊อฟ (Pull off) โน้ตประดับ (Grace note)
5	อะได อะได & เนียนดอง (Adai Adai & Naindong)	เลียนเสียงสแนร์ (Snare Drum) แฮมเมอร์ออน (Hammer On) ฮาร์โมนิคแท้ (Natural Harmonic)
6	สายลมแห่งเดือนพฤศจิกายน (Brise de Novembre)	ไม่พบเทคนิคการบรรเลง

เทคนิคการบรรเลง สรุปได้ว่า มีการใช้เทคนิคกีตาร์มีอยู่ทั้งหมด 11 ชนิด พบว่าการใช้เทคนิคของบทเพลงอัลบั้มอาเซียนกีตาร์ ส่วนใหญ่เป็นเทคนิคทั่วไปที่พบได้ในบทเพลงคลาสสิคสำหรับกีตาร์คลาสสิค และบางบทเพลงมีการใช้เทคนิคพิเศษ คือเทคนิคเลียนเสียงกลอง (Drum Imitation) ถูกใช้ในบทเพลง อะได อะได (Adai - Adai) เป็นการเลียนเสียงฆ้อง เกิดเป็นสำเนียงทางวัฒนธรรมของประเทศบรูไน บทเพลงที่ไม่ถูกใช้เทคนิคคือ เพลง สายลมแห่งเดือนพฤศจิกายน (Brise de Novembre) เทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิคที่ฮักกี้ ไอเคิลมานน์ได้นำเทคนิคการบรรเลงมาใช้ในบทเพลงอัลบั้มอาเซียนกีตาร์มีอยู่ 11 ชนิด ได้แก่ 1) การดีดแบบกรีดสาย (Arpeggiation) 2) ฮาร์โมนิคแท้ (Natural Harmonic) 3) สตรัมมิ่ง (Strumming) 4) การกวาดสาย (Rasqueado) 5) โกลป (Golpe) 6) เลกาโต (Legato) 7) การสั่นสาย (Vibrato) 8) โน้ตประดับ (Grace note) 9) เทรโมโล (Tremolo) 10) แฮมเมอร์ออน (Hammer On) และพลูอ๊อฟ (Pull off) 11) การเลียนเสียงกลอง (Drum imitations) เทคนิคที่ใช้มากที่สุดคือ เทคนิคฮาร์โมนิคแท้ (Natural Harmonic) และเทคนิคการกวาดสาย (Rasqueado) ในอัลบั้มอาเซียนกีตาร์นี้ ใช้เทคนิคการตั้งสายอยู่ 3 แบบ คือ 1) การตั้งสายแบบมาตรฐาน โดยเรียงจากสาย 6 ไปยังสาย 1 คือ E A D G B E 2) การตั้งสายแบบเปิดสาย (Open Tune) ให้เป็นคอร์ด Em คือ E B E G B E และ 3) การตั้งสายแบบปรับลดเสียง (Drop = D) ในสาย 6 ให้เป็น D A D G B E

5.1.3 การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์คลาสสิคของฮักกี้ ไอเคิลมานน์

การเลือกใช้คีย์และบันไดเสียงที่ใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสาน สามารถจำแนกบทเพลงทั้งหมด 6 บทเพลง สามารถแจกแจงตามตาราง 5.3 ดังนี้

ตาราง 5. 3 ตารางการใช้คีย์และบันไดเสียง

ลำดับ	ชื่อบทเพลง	บันไดเสียง (Scale)	คีย์เพลง (Key)
1.	เทคโนเต้ย (TechnoToey)	E minor Scale	E minor
2.	ฮะโก๋ฮอยรัง (Da co hoai lang)	D minor Scale	D minor
3.	จ๋งเกิม (Trống Cơm)	D Major Scale	D Major
4.	อนัก (Anak)	E minor Scale	E minor
5.	อะได อะได & เนียนดอง (Adai Adai & Naindong)	D minor Scale	D minor

ตาราง 5. 3 (ต่อ)

ลำดับ	ชื่อบทเพลง	บันไดเสียง (Scale)	คีย์เพลง (Key)
6.	สายลมแห่งเดือนพฤศจิกายน (Brise de Novembre)	D Major Pentatonic Scale	D Major

การเรียบเรียงบทเพลงของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ มีการใช้บันไดเสียงอยู่ 4 ชนิด คือ 1) E minor 2) D Major 3) D minor 4) D Major Pentatonic เป็นต้น

5.1.3.1 การเรียบเรียงเพลงโดยใช้หลักการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์คลาสสิค สามารถสรุปในตาราง 5.4 ได้ดังนี้

ตาราง 5. 4 สรุปหลักการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์คลาสสิค

ลำดับ	บทเพลง	ทฤษฎีการเรียบเรียงเสียงประสาน
1	เทคโนเต้ย (Techno Toey)	การใช้ทำนองหลักกับแนวบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment) การโน้ตใช้เสียงค้าง (Pedal Tone) การใช้เบสบรรเลงทำนอง (Bass Line Melody) การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture)
2	ฮะโก๋ฮอยรัง (Da co hoai lang)	การใช้ทำนองรอง (Counter Melody) การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) การใช้เบสบรรเลงทำนอง (Bass Line Melody) การใช้คอร์ดแบบโครมาติค (Chromatic Harmony) การใช้พื้นผิวแบบการกระจายคอร์ด (Arpeggio Texture)
3	จ๋งเกิม (Trống Cơm)	การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) การใช้เบสบรรเลงทำนอง (Bass Line Melody)

ตาราง 5. 4 (ต่อ)

ลำดับ	บทเพลง	ทฤษฎีการเรียบเรียงเสียงประสาน
4	อนัก (Anak)	การใช้ทำนองหลักกับแนวบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment) การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture)
5	อะได อะได & เนียนดอง (Adai Adai & Naindong)	การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) การใช้เบสบรรเลงทำนอง (Bass Line Melody)
6	สายลมแห่งเดือนพฤศจิกายน (Brise de Novembre)	การใช้คอร์ดแบบโครมาติค (Chromatic Harmony) การใช้ทำนองรอง (Counter Melody) การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture)

จากการสรุปตามตารางข้างต้นที่กล่าวมา สรุปได้ว่า การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์มีการใช้การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) พบว่ามีการใช้มากที่สุด เพราะสไตล์การเรียบเรียงของฮักกี้ มักจะมีการประสานทำนองหลักอยู่บ่อยๆ เพื่อให้บทเพลงมีสีสันมากขึ้น มีการทำนองหลักกับแนวบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment) ในการเดินเบสไลน์ (Bass Line) มักจะเดินตามกลุ่มของคอร์ด ซึ่งคอร์ดที่ใช้จะคีย์เมเจอร์และไมเนอร์ และในคีย์ไมเนอร์นั้น พบว่าจะใช้คอร์ดเนเชอรัลไมเนอร์ (Natural Minor) พบได้เกือบทุกบทเพลง โดยใช้คอร์ดตามบทเพลงต้นฉบับ ในการเรียบเรียงเสียงประสาน ใช้เทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์อยู่ 7 ชนิด คือ 1) การใช้ทำนองหลักกับแนวบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment) 2) การใช้ทำนองรอง (Counter Melody) 3) การประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) 4) การใช้เบสบรรเลงทำนอง (Bass Line Melody) 5) การใช้โน้ตเสียงค้าง (Pedal Tone) 6) การใช้พื้นผิวแบบการกระจายคอร์ด (Arpeggio Texture) และ 7) การใช้คอร์ดแบบโครมาติค (Chromatic Harmony) การเรียบเรียงประสานสำหรับกีตาร์คลาสสิค พบว่า มีการประสานทำนองด้วยขั้นคู่ (Interval Texture) มากที่สุด และ การใช้เบสบรรเลงทำนอง (Bass Line Melody) รองลงมา

ลักษณะเด่นที่เป็นเอกลักษณ์ของการเรียบเรียงเสียงประสานของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ โดยการเรียบเรียงบทเพลงให้เหมือนกับต้นฉบับ (Orignal Tune) และนำมาเรียบเรียงให้เหมาะสมกับกีตาร์

คลาสสิค โดยใช้คีย์ที่สามารถเล่นแบบเปิดสาย (Open Tune) ให้ได้มากที่สุด เพื่อให้ผู้บรรเลงง่ายต่อการเล่น และสามารถถ่ายทอดบทเพลงได้เป็นอย่างดี

5.3 อภิปรายผล

จากการศึกษาเทคนิคการบรรเลงและการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์คลาสสิค ของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ กรณีศึกษาอัลบั้มอาเซียนกีตาร์ พบว่าฮักกี้ ไอเคิลมานน์ เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ด้านการเรียบเรียงเสียงประสาน และการบรรเลงกีตาร์คลาสสิคเป็นอย่างมาก และมีความเป็นเอกลักษณ์ด้านการบรรเลง ในการเรียบเรียงเสียงประสานอัลบั้มอาเซียนกีตาร์นี้ ก่อนที่จะทำการเรียบเรียงเพลง ได้มีการคัดเลือกเพลงประจำชาติที่ได้ซึมซับจิตใจของคนในประเทศนั้น หรือเลือกเพลงที่มีความนิยมมาก (Popular Song) โดยเลือกเอา 1 – 2 บทเพลง ต่อ 1 ประเทศ โดยอาเซียนมีทั้งหมด 10 ประเทศ และได้คัดเลือกบทเพลงอาเซี่ยนที่เหมาะกับการเล่น โดยเฉพาะการบรรเลงในรูปแบบกีตาร์คลาสสิค จึงเป็นสิ่งสำคัญที่ช่วยทำให้บทเพลงนั้นมีความไพเราะ

ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ พบว่า ฮักกี้ ไอเคิลมานน์มีการใช้ทำนองเพลงแบบซีเคว้น (Sequene) หรือการซ้ำทำนองทุกบทเพลง เป็นการนำทำนองหลักของบทเพลงมาใช้และมีการใช้ทำนองหลักตามต้นฉบับ ไม่ได้เพิ่มเติมทำนองใหม่หรือปรับเปลี่ยนทำนองแต่อย่างใด เพื่อให้บทเพลงเหมือนกับต้นฉบับมากที่สุด (Original Tune) จังหวะส่วนใหญ่เป็นอัตราจังหวะธรรมดาเช่น $\frac{3}{4}$ และ $\frac{4}{4}$ มีการใช้สัดส่วนกลุ่มโน้ต 3 พยางค์ ทำให้บทเพลงมีความน่าสนใจมากขึ้น และมีการซ้ำลักษณะของจังหวะ (Rhythm Pattern) ทุกบทเพลง ซึ่งมีความสอดคล้องกับการศึกษาของ ณัทวีร์ สดคมขำ (2554) ได้ทำการวิจัยเรื่อง วิเคราะห์การเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับการบรรเลงกู่เจิ้ง ของอาจารย์กัว หยุนเสียว ผลการศึกษาพบว่า การเรียบเรียงบทเพลงไทยของอาจารย์กัว หยุนเสียว ลักษณะเฉพาะทางดนตรีเป็นการเรียบเรียงบทเพลงไทยตามต้นฉบับ แล้วนำมาเรียบเรียงให้เป็นฉบับของกู่เจิ้ง โดยให้ทำนองใกล้เคียงกับต้นฉบับมากที่สุด และมีการซ้ำทำนองทุกเพลงเพื่อให้ผู้ฟังจำทำนองหลักได้ง่ายขึ้น จึงเป็นเอกลักษณ์ของอาจารย์กัว หยุนเสียว จังหวะที่ใช้ส่วนมากจะเป็นอัตราจังหวะธรรมดาตามต้นฉบับของบทเพลง

เทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิคของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ พบว่ามีการใช้เทคนิคการบรรเลงกีตาร์ที่สามารถพบได้ในโลกนี้ และเป็นเทคนิคที่นักกีตาร์คลาสสิคทุกคนคุ้นเคย แต่มีเทคนิคบางชนิดที่เป็นลักษณะเทคนิคพิเศษ แทบจะหาฟังได้ยากมากคือ การเลียนเสียงกลอง (Dum Imitation) ซึ่งเป็นเทคนิคที่ใช้สายกีตาร์ 2 สาย ไขว้กัน แล้วดีดด้วยนิ้วมือขวา จะเกิดเสียงคล้ายกับเสียงกลองสแนร์ เทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิคของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ โดยทั่วไปจะนำเสนอเทคนิคการบรรเลงที่มี

การเลียนแบบเสียงของเครื่องดนตรีตามบทเพลงต้นฉบับ ต้องคำนึงถึงเสียงของเครื่องดนตรีในบทเพลง แล้วได้หาเทคนิคการบรรเลงกีตาร์ที่มีลักษณะใกล้เคียงกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านประจำถิ่นของแต่ละภูมิภาค เพื่อให้เกิดการเลียนเสียงโดยผ่านกีตาร์คลาสสิค และทำให้ผู้ฟังเข้าถึงอารมณ์ของบทเพลงได้เป็นอย่างดี เทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิคที่นำมาใช้มากที่สุดในอัลบั้มอาเซียนกีตาร์ คือ 1) เทคนิคฮาร์โมนิคแท้ (Natural Harmonic) 2) เทคนิคการกวาดสาย (Rasqueado) ซึ่งมีความสอดคล้องกับ ชัชชญา กัญจา (2555) ได้ทำการวิจัยเรื่อง เพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิคของมนูญ พลอยประดับ ผลการวิจัยพบว่า เทคนิคการบรรเลงในบทเพลงล้านนา ในผลงานของมนูญ พลอยประดับ ได้มีการนำเทคนิคการบรรเลงกีตาร์ที่สามารถพบได้ในปัจจุบันนี้ นำมาใช้ในบทเพลง และมีการเลียนเสียงเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ เช่น ซึง ทางภาคเหนือ โดยใช้นิ้วมือขวา ดีดให้ใกล้กับหย่อง (Bridge) ของกีตาร์ จะทำให้สุ้มเสียงแหลมเกิดขึ้น เพื่อเป็นการสื่อถึงอารามณ์และความเข้าใจของบทเพลงมากยิ่งขึ้น ส่วนเทคนิคที่นำมาใช้มากที่สุดของมนูญ พลอยประดับ เหมือนกันกับฮักกี้ ไอเคิลมานน์ คือ 1) เทคนิคฮาร์โมนิคแท้ (Natural Harmonic) 2) เทคนิคการกวาดสาย (Rasqueado) ซึ่งเทคนิคที่กล่าวมานั้นเป็นเทคนิคการบรรเลงถูกนำมาใช้กันมาก ในอัลบั้มอาเซียนกีตาร์นี้ ใช้เทคนิคการตั้งสายอยู่ 3 แบบ คือ 1) การตั้งสายแบบมาตรฐาน โดยเรียงจากสาย 6 ไปยังสาย 1 คือ E A D G B E 2) การตั้งสายแบบเปิดสาย (Open Tune) ให้เป็นคอร์ด Em คือ E B E G B E และ 3) การตั้งสายแบบปรับลดเสียง (Drop = D) ในสาย 6 ให้เป็น D A D G B E

การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์คลาสสิคของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ พบว่า การเรียบเรียงเพลงส่วนใหญ่จะนำทำนองหลักของบทเพลงมาเรียบเรียง และทำให้ผู้ฟังเข้าถึงบทเพลงนั้นมากขึ้น เริ่มแรกในการเรียบเรียงเพลงของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ โดยให้เขียนทำนองหลักขึ้นมาก่อน แล้วจึงหาคอร์ดเพลงมาใส่ในขั้นตอนสุดท้าย การเลือกคีย์เพลงที่ใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสาน จึงเป็นสิ่งที่สำคัญมาก เพราะฮักกี้ อยากให้การบรรเลงออกมาอย่างสมบูรณ์ โดยใช้คีย์ที่ง่ายต่อการบรรเลง และ สามารถสื่อถึงทำนองหลักในบทเพลงให้เด่นชัด นอกจากนี้ยังมีการใช้ทำนองรอง (Counter Melody) มาเสริมทำนองหลักเพื่อให้ทำนองหลักมีความสมบูรณ์มากขึ้น ส่วนการบรรเลงคอร์ดนั้นก็มีการใช้คอร์ดแบบธรรมดา โดยใช้โครงสร้างคอร์ด I IV V มาใช้ในบทเพลง นอกจากการเรียบเรียงเสียงประสาน ก็ต้องใช้เทคนิคการบรรเลงกีตาร์ในรูปแบบต่างๆ มาเป็นองค์ประกอบเพื่อเสริมให้บทเพลงมีความน่าสนใจมากขึ้น ตามความเหมาะสมของบทเพลง การใช้คีย์เพลงของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ที่ใช้มากที่สุด โดยการใช้คอร์ดที่สามารถเล่นทำนองหลักกับแนวบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment) ได้อย่างสะดวก คือคีย์ E Major และ E minor เป็นคีย์ที่เล่นกับกีตาร์ได้ง่าย และคีย์ทำให้เสียงกีตาร์ออกมามีเสน่ห์มากๆ คือ D Major และ D minor (สัมภาษณ์) เพราะส่วนใหญ่กีตาร์จะสามารถบรรเลงโดยให้บทเพลงนั้นมีประสิทธิภาพ โดยใช้คีย์ที่สามารถเล่นสายเปิด (Open String) เพื่อความสะดวกในการบรรเลง การนำท่อนเพลงมาเรียบเรียงเสียงประสาน จะให้บทเพลง

มีความคล้ายคลึงกับต้นฉบับมากที่สุด ซึ่งสอดคล้องกับ สรายุทธ อัมโร (2543) ได้ทำการศึกษาเรื่อง การเรียบเรียงเพลงไทยของศิลปินตามแนวกีตาร์คลาสสิค ยกตัวอย่างการศึกษาผลงานเพลงในอัลบั้ม แม่ไม้เพลงไทยของอาจารย์ วรเทพ รัตนอัมพวัลย์ ในบทเพลง “นกเขาขะแมร์” ผลการศึกษาพบว่า การเรียบเรียงเสียงประสานเริ่มแรกให้เขียนทำนองหลักขึ้นมาก่อน เหมือนกันกับฮักกี้ ไอเคิลมานน์ แล้วค่อยวางคอร์ดเป็นขั้นตอนสุดท้าย ในบทเพลงนกเขาขะแมร์ ใช้คีย์ A Major ในการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์คลาสสิคด้วยเหตุผลที่ชัดเจนคือ สามารถเล่นแนวทำนองได้ง่าย คือ เสียงไม่สูงเกินไป หรือ ต่ำเกินไป เป็นคีย์ที่สามารถใช้สายเปิด (Open String) เพื่อให้บรรเลงเพลงได้อย่างมีประสิทธิภาพ คือโน้ตเสียงE (สายเปิดสาย6) ถึงโน้ต E (สาย 1 เฟร็ตที่12) บันไดเสียงเมเจอร์มีช่องทางหลากหลายในการเรียบเรียงทางเดินของแนวเบส และสามารถเพิ่มเทคนิคการเล่นแนวทำนองโดยใช้แนวเบสบรรเลงทำนองแบบไล่บันไดเสียง (Scale) การทำเสียงประสาน ด้วยการวางคอร์ดที่เหมาะสมกับแนวทำนองในตำแหน่งที่ต้องการ โดยใช้หลักการเรียบเรียงเสียงประสานทางทฤษฎีดนตรีดนตรีตะวันตก

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ เป็นแนวทางให้ผู้ที่เรียบเรียงเสียงประสานด้านดนตรี ได้ตระหนักถึงความสำคัญในการศึกษาค้นคว้า เทคนิคการบรรเลงกีตาร์ และการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์คลาสสิค ซึ่งทำให้เข้าใจในหลักการเรียบเรียงบทเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิคของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ และมีการพัฒนาด้านการเรียบเรียงเสียงประสาน รวมไปถึงการเผยแพร่ผลงานด้านการเรียบเรียงเสียงประสานให้มีคุณภาพ และผลงานเกี่ยวกับการเรียบเรียงเสียงประสานให้คงอยู่ตลอดไป

5.4 ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะทั่วไป

1.1 ในการวิเคราะห์การเรียงเรียงเสียงประสาน ผู้วิจัยจะต้องมีองค์ความรู้ในเรื่องทฤษฎีตะวันตก และทฤษฎีในยุคสมัยใหม่ มาหลอมรวมแนวคิด เพื่อการวิเคราะห์ที่มีประสิทธิภาพ

1.2 วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ จะเป็นประโยชน์ต่อนักดนตรีที่สนใจในการเรียบเรียงเสียงประสาน และช่วยอำนวยความสะดวกในการแต่งเพลงเพื่อให้เกิดประโยชน์สูงสุด

ข้อเสนอแนะในการศึกษาค้นคว้าต่อไป

1.1 ศึกษาการเรียบเรียงเสียงประสานในอัลบั้มผลงานอื่นของฮักกี้ ไอเคิลมานน์

1.2 ศึกษาอัลบั้มอาเซียนกีตาร์ทุกบทเพลงในอัลบั้ม เพื่อเป็นแนวทางให้กับผู้ที่สนใจในการวิเคราะห์ดนตรี โดยใช้หลักการทางดนตรีวิทยา ต่อไปในอนาคต

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

เสฏฐวุฒิ แสงชัญ. (2557). ประเภทของเครื่องดนตรีสากลประเภทเครื่องสาย. [ออนไลน์]. Retrieved [สืบค้นเมื่อ 7 มิถุนายน, 2560], from http://muksatetawut.blogspot.com/2014/12/blog-post.html

เอกพิชัย สอนศรี. (2550). ศิลปะการเล่นกีตาร์คลาสสิค. เชียงใหม่: คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

เอกสินธ์ เกษา. (2548). การวิเคราะห์เพลง "*25 Melodious Studies, Op.60*" ของคาร์เคสซี เพื่อการปฏิบัติการสอน. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหิดล.

จิระศักดิ์ จิตตบุตร. (2542). วิเคราะห์ประโยคเพลงโดย พยงค์ มุกดา. ปริญญานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ชัชชญา กัญจา. (2555). เพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิคของ มนูญ พลอยประดับ. ปริญญานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2542). สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2551). สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ พิมพ์ครั้งที่ *4*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัทวีร์ สดคมขำ. (2554). วิเคราะห์การเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับการบรรเลงกู่เจิ้งของอาจารย์กัว หยุนเสียว. ปริญญานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ทวีศักดิ์ เนนเลิศ. (2544). การเรียบเรียงเสียงประสานของ ประยงค์ ชื่นเย็น. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหิดล.

ธเนศ ศรีวงษ์. (2542). การวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานโดย ประสิทธิ์ พะยอมยงค์ สำหรับสวลี ผกาพันธุ์. ปริญญานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ธีรวัฒน์ พรหมมา. (2555). การวิเคราะห์เรียบเรียงเสียงประสาน เพลง *Santa Lucia* สำหรับวง *Orchrestra* ของ พลเรือตรี วีระพันธ์ วอกลาง. ปริญญานิพนธ์ปริญญาศิลปะศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

วรเทพ รัตนอัมพวัลย์. (2556). การสร้างเสียงที่ไพเราะสำหรับกีตาร์คลาสสิค. วารสารวิทยาลัยดนตรีรังสิต, *8*(2), 44-52.

วิทยา วรมิตร. (2548). การวิเคราะห์ดนตรีประกอบภาพยนต์เรื่องสตาร์วอร์Music analysis: The Music of star wars. กลุ่มสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

วิทยา วอสเบียน. (2531). ประวัติความเป็นมาของกีตาร์ตั้งแต่ศตวรรษที่ 15 ถึงศตวรรษที่ 20. กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้ง.เฮาส์.

สมชาย รัศมี. (2559). การเรียบเรียงเพลงสมัยนิยม พิมพ์ครั้งที่ *2*. กรุงเทพฯ: สหธรรมิก.

สรายุทธ อัมโร. (2543). การเรียบเรียงเพลงไทยของศิลปินตามแนวกีตาร์คลาสสิค. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหิดล.

สะไกร วงศ์ชาลี. (2558). เทคนิคTrill Guitar. [ออนไลน์]. Retrieved [สืบค้นเมื่อ 8 มิถุนายน 2560], from http://phinmuemai.weebly.com/358536213640365636173612362636 17-trill/-trill

สุเทพ อัศวหฤทัย. (2547). การศึกษาวิธีการเรียบเรียงเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิคของ เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์ในบทเพลงพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ. ปริญญานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

อัศวิน นาดี. (2553). วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานของ วิจิตร จิตรรังสรรค์. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัญฑิต มหาวิทยาลัยมหิดล.

Aaron Shearer. (1969). Classic Guitar.Technique Volume II. New York: Alfred Music.

AMI Record. (2560). World Music on Guitar. [Online]. Retrieved [accessed June 9, 2017], from http://www.huckyeichelmann.com/th/about-th/discography-th/

David Todd. (1996). *Silvius Leopold Weiss's Solo Lute Sonatas 20 and 33 from Dresden Manuscript 2841, VI in the Sächsische Landesbibliothek: A Transcription from the Tablature and a Performance Edition for Classical Guitar.* University of Georgia.

Hucky Eichelmann. (1999). *ASEAN Guitar Fusion of South East Asian Music*. Bangkok: Asian Music International Ltd.

Hucky Eichelmann. (5 พฤศจิกายน 2560). สัมภาษณ์. ราษฎร. ที่ฝ่ายศิลปวัฒนธรรมสถานทูตออสเตรเลีย เลขที่ 37 ถนนสาทรใต้ เขตยานนาวา กรุงเทพฯ.

Jason Werkema. (2560). Guitarist and Music Professor. [Online]. Retrieved [accessed June 7, 2017], from http://www.jasonwerkema.com/

Lance Bosman. (1978). *Harmony for Guitar*. Australia: Music Sales.

Loncar, M. (1996). *A survey of compositions for classical guitar written by Croatian composers from 1945 to 1990.* Thesis D.M.A University of southern Mississippi.

Lou Manzi. (2010). Fingerstyle. Printes in USA: Alfred Music Publishing.co.Inc.

Lunn, R. A. (2010). *Extended techniques for the classical guitar: a guide for composers.* The Ohio State University.

Mark Phillips. (2009). *Classical Guitar For Dummies*. Canada: Wiley Publishing.

Peter E, S. (1994). *The role of Andre's Segovia in re-shaping the repertoire of the classical guitar.* Temple University.

Sue McCreadie. (1982). *Classical Guitar Companion*. New York: Musical New Services.

Thaiticketmajor. (2556). Hucky Eichea Tour 2013. [ออนไลน์]. Retrieved [accessed July 18, 2018], from http://www.thaiticketmajor.com/concert/concert-detail-26052015-old.php?sid=1974

Vincens, G. C. L. (2009). *The Arrangements of Roland Dyens and Sérgio Assad: Innovations in Adapting Jazz Standards and Jazz-Influenced Popular to the Solo Classical Guitar.* Thesis D.M.A University of Arizona.

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

สัมภาษณ์อักกี้ ไอเคิลมานน์ (Hucky Eichelmann)

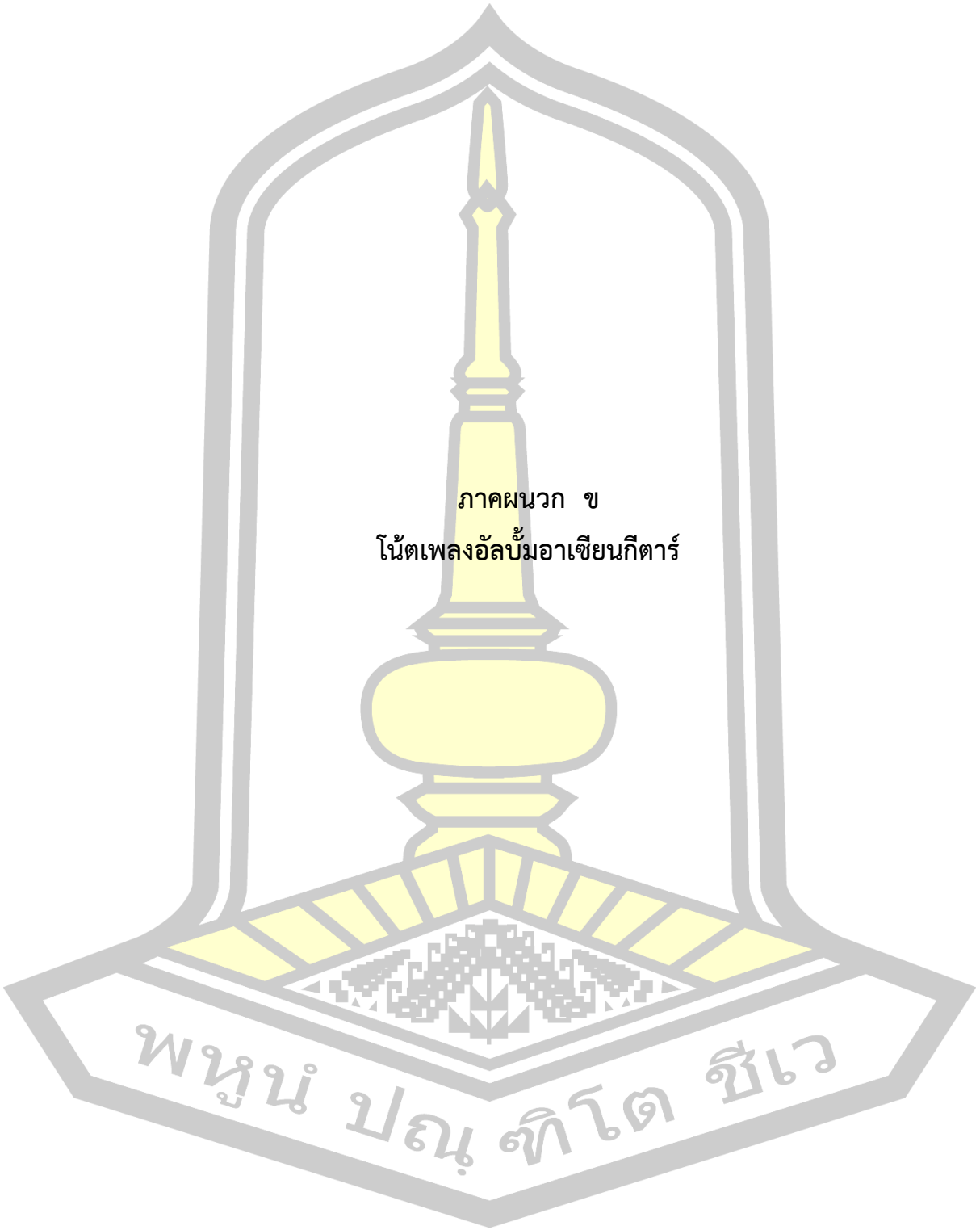
สัมภาษณ์ ฮักกี้ ไอเคิลมานน์

วันที่ 5 พฤศจิกายน พ.ศ.2560

มอบของขวัญที่ระลึก ให้กับฮักกี้ ไอเคิลมานน์ (Mr. Hucky Eichelmann)

วันที่ 5 พฤศจิกายน พ.ศ.2560

พหูน ปณ ฑิโต ชีเว



ภาคผนวก ข

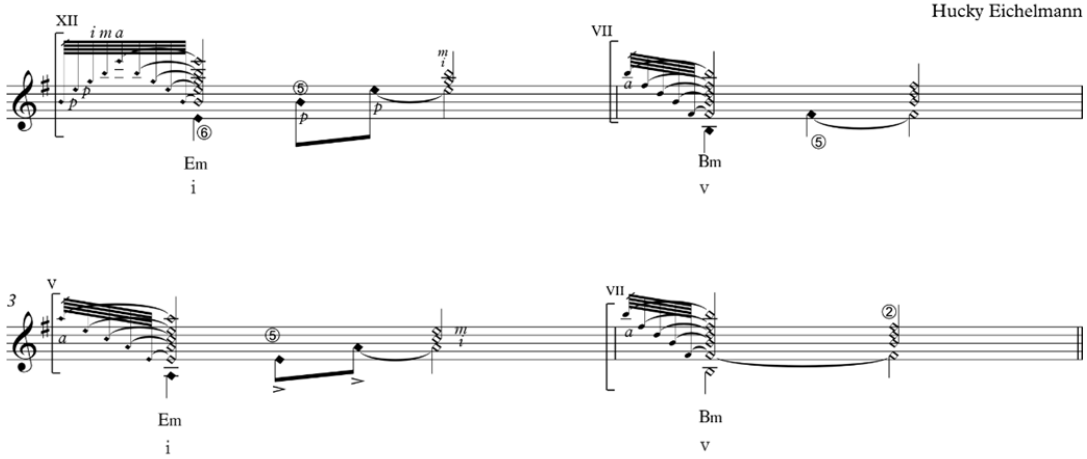
โน้ตเพลงอัลบั้มอาเซียนกีตาร์

TechnoToey

X'Mas Eve on Pattaya Bay

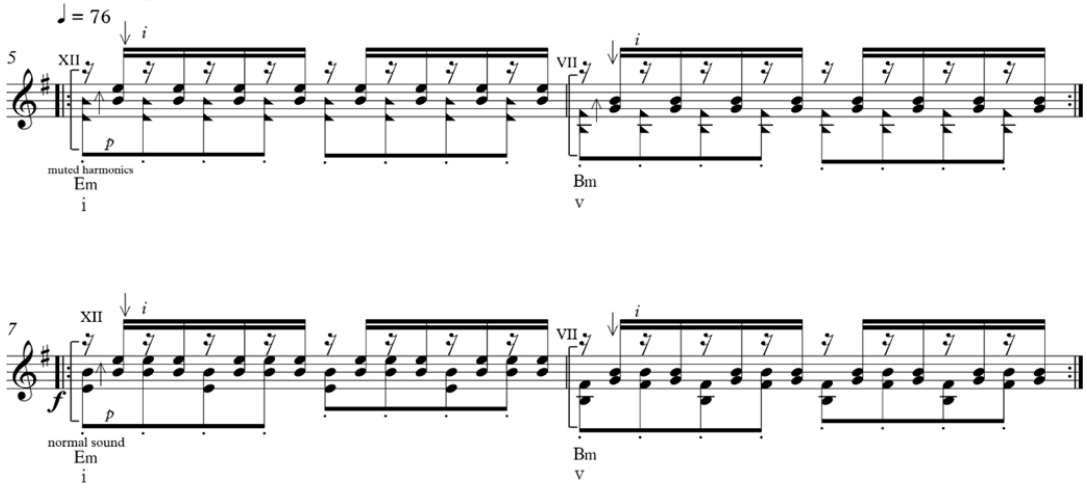
Hucky Eichelmann

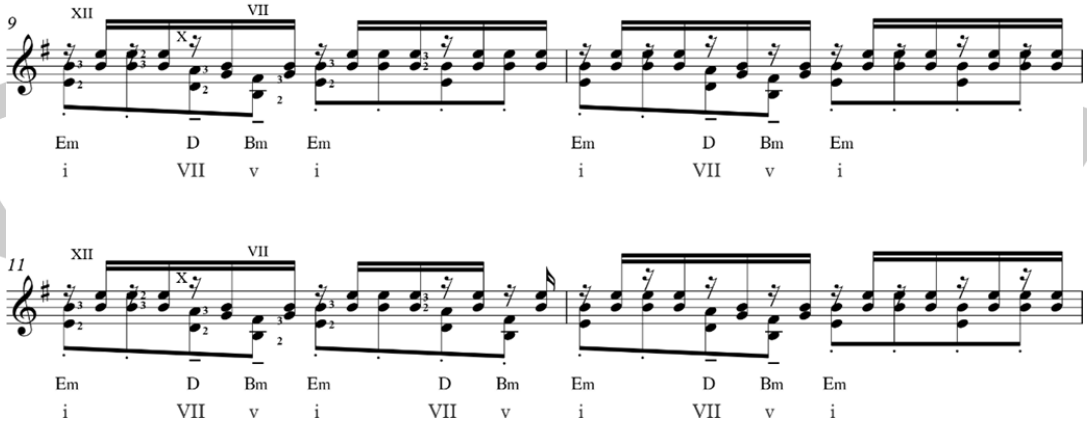
Meditative



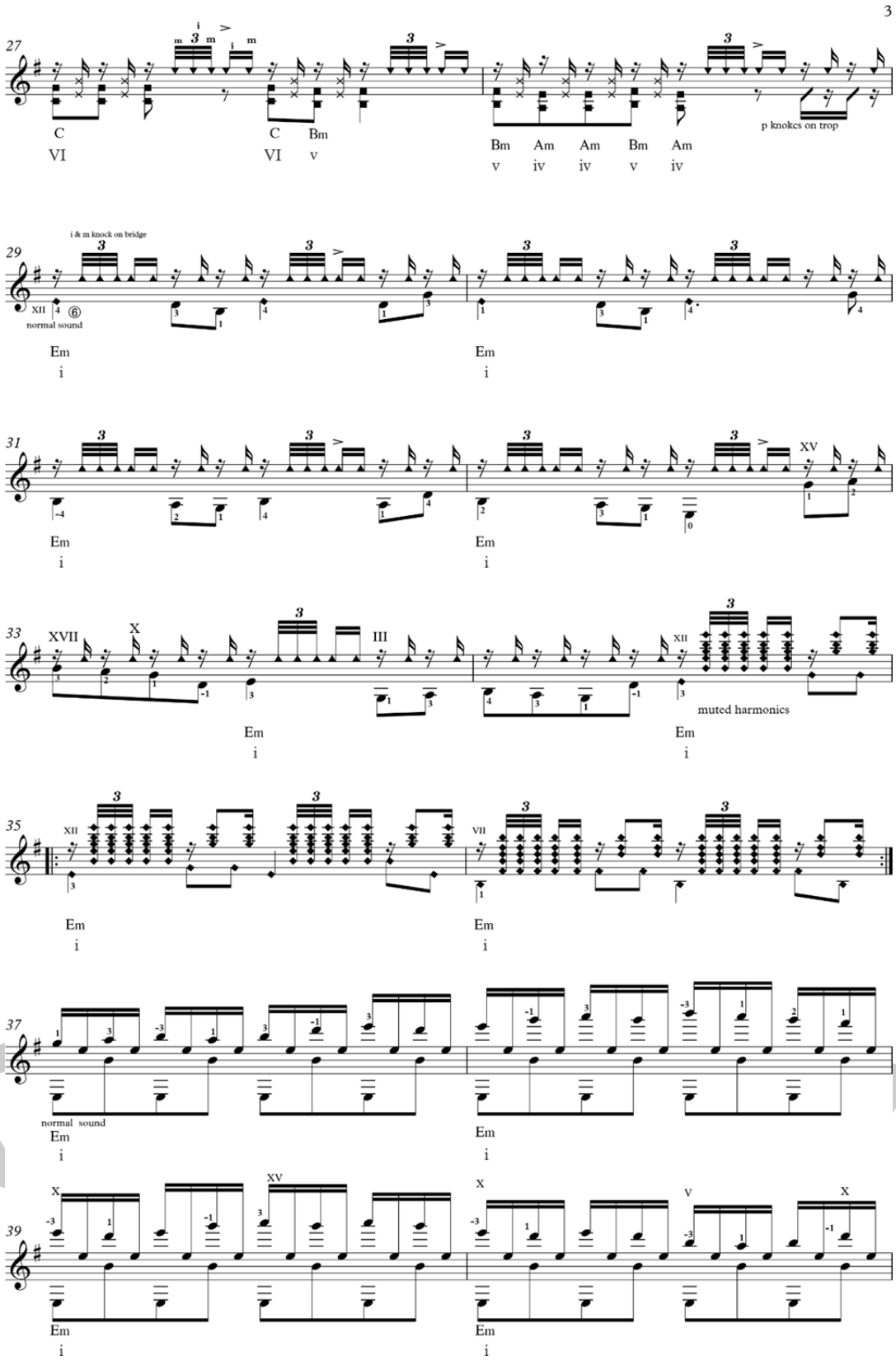
Pulsating and steady

♩ = 76

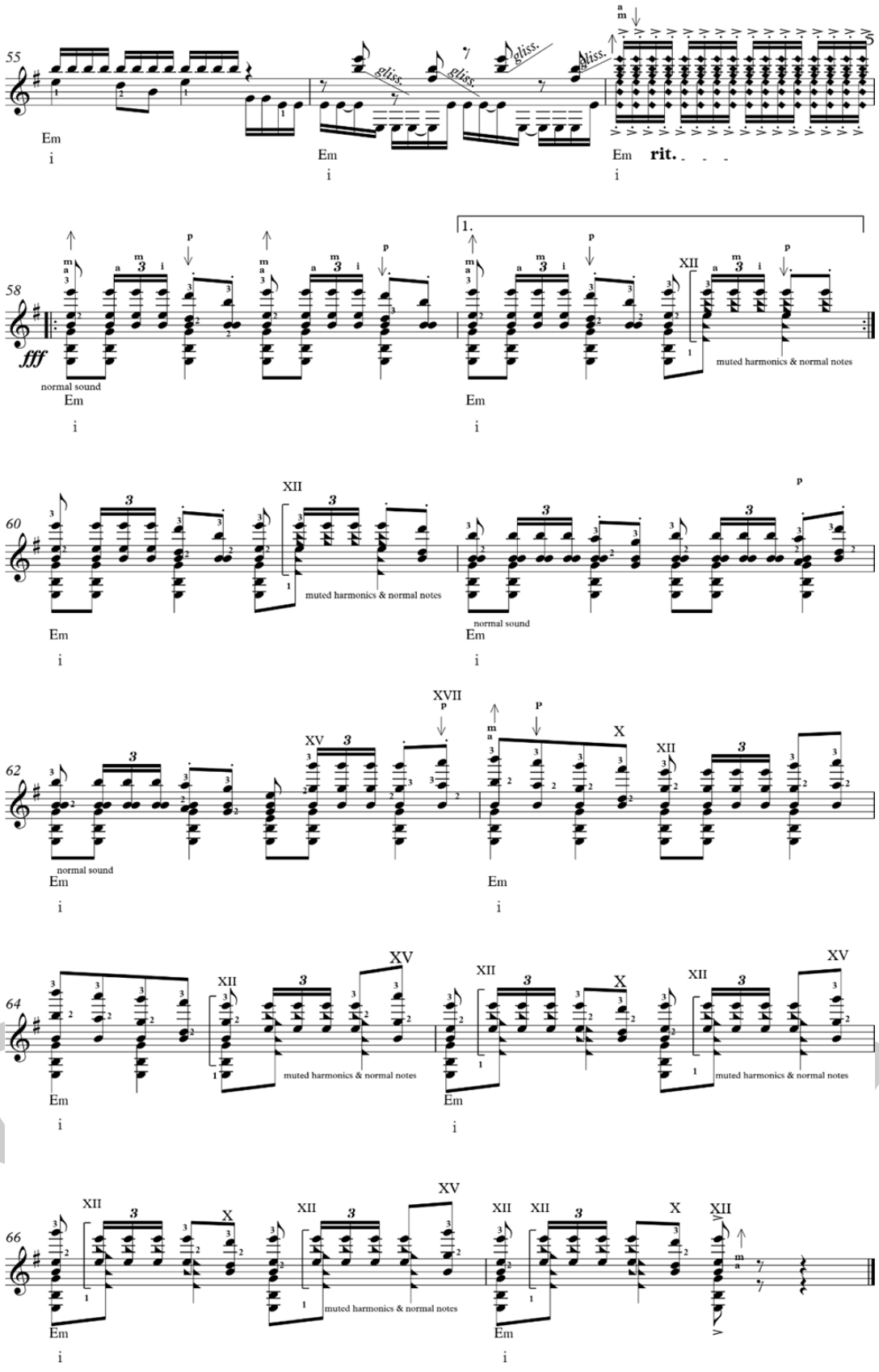




2
13
15
17
19
21
23
25
P slaps onto
5 th and 6 th string
above the soundhole
i & m knock on sound
board below string
2 of LH slaps
on actual note


3
27
C
VI
C
VI
Bm
v
Bm
v
Am
iv
Am
iv
Bm
v
Am
iv
p knokcs on trop
29
i & m knock on bridge
XII
normal sound
Em
i
Em
i
31
Em
i
Em
i
XV
33
XVII
X
III
Em
i
XII
muted harmonics
Em
i
35
XII
Em
i
VII
Em
i
37
normal sound
Em
i
Em
i
39
X
XV
Em
i
X
V
X
Em
i

4
41
43
45
47
49
51
53
Em
i


55
gliss.
gliss.
gliss.
gliss.
Em
i
rit.
58
fff
normal sound
1.
XII
muted harmonics & normal notes
60
muted harmonics & normal notes
normal sound
62
XVII
XV
X
normal sound
64
muted harmonics & normal notes
muted harmonics & normal notes
66
muted harmonics & normal notes

Da co hoai lang

Gently

Cao Van Lau (1892-1976)
Arranged by Hucky Eichelmann

Copyright © 2015

2

Tutto metallico
23
Dm i
Am v
Dm i
Am v
Dm i
26
Am v
Am v
Gm ii
29
Gm ii
Dm i
31
Am v
Am v
Dm i
F III
35
Dm i
Dm i
C VII
Am v
Gm ii
F III
Em ii
Dm i
Am v
Dm i
Dm i
p i p i
39
Senza metallico
1.
42
Dm i
Dm i
Dm i
Am v
2.
45
molto rit.
Dm i
B VI
Dm i
Dm i

Trong Com

Vietnamese Traditional Dance
Arranged by Hucky Eichelmann

Allegro

Copyright © 2015

2
25
30
33
36
40
44
48
1.
2.
ras.
D A D A D A D A D A
I V I V I V I V I
D A D D D A
I V I I I V
D D D A D A
I I I V I V
D A D A D D F♯m D Bm
I V I V I I iii I vi
A A D A D A D A
V V I V I V I V
A A D D D D D
V V I I I I I

Anak
(Child)

Freddy Aquilan
Arranged by Hucky Eichelmann

2

27
Em
i
Em
i
29
C
VI
C
VI
D7
VII
C
VI
D
VII
D
VII
A(sus4)
IV
33
i
m
p
p
Em
i
Em
i
Em
i
Em
i
D
VII
37
C
VI
C
VI
D
VII
D
VII
A(sus4)
IV
3x
41
i
m
p
p
Em
i
Em
i
Em
i
Em
i
D
VII
45
C
VI
C
VI
D
VII
D(sus4)
VII
A(sus4)
IV

tuning
D-A-D-G-B-E

Adai - Adai

Bruneian Traditional
Arranged by Hucky Eichelmann

2
20
III
Dm
i
Am
v
Dm
i
Dm
i
Am
v
Dm
i
24
III
I
Am
v
Dm
i
Am
v
Dm
i
Dm
i
Am
v
Dm
i
metallico
28
Dm
i
Am
v
Dm
i
Dm
i
Am
v
Dm
i
32
III
I
Am
v
Dm
i
Am
v
Dm
i
Dm
i
Am
v
Dm
i
senza
metallico
36
III
Dm
i
Am
v
Dm
i
Dm
i
Am
v
Dm
i
40
III
I
Am
v
Dm
i
Am
v
Dm
i
Dm
i
Am
v
Dm
i
44
metallico

Tuning
D-A-D-G-B-E

Naindong

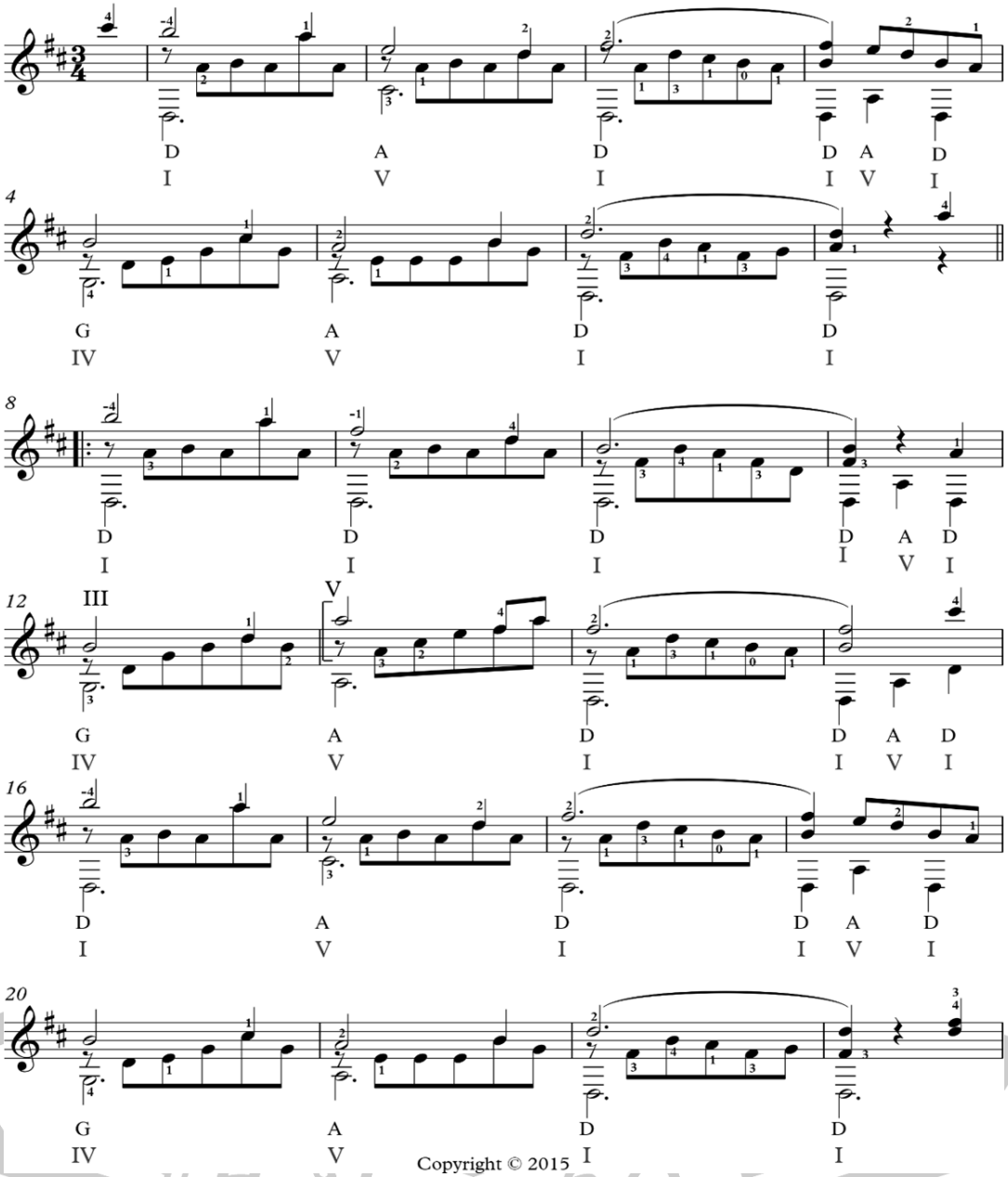
Andante

Bruneian Traditional
Arranged by Hucky Eichelmann

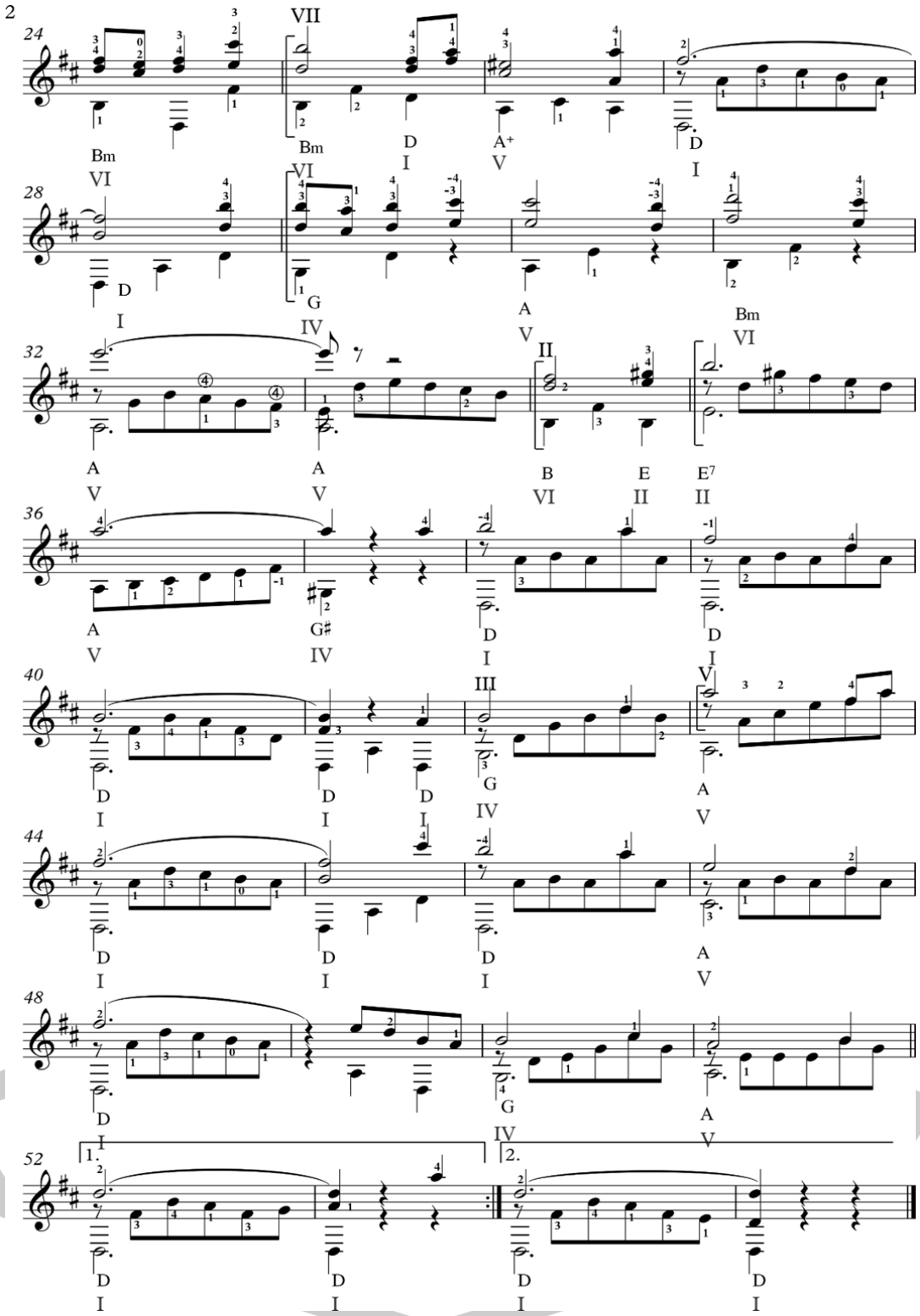
Brise de Novembre

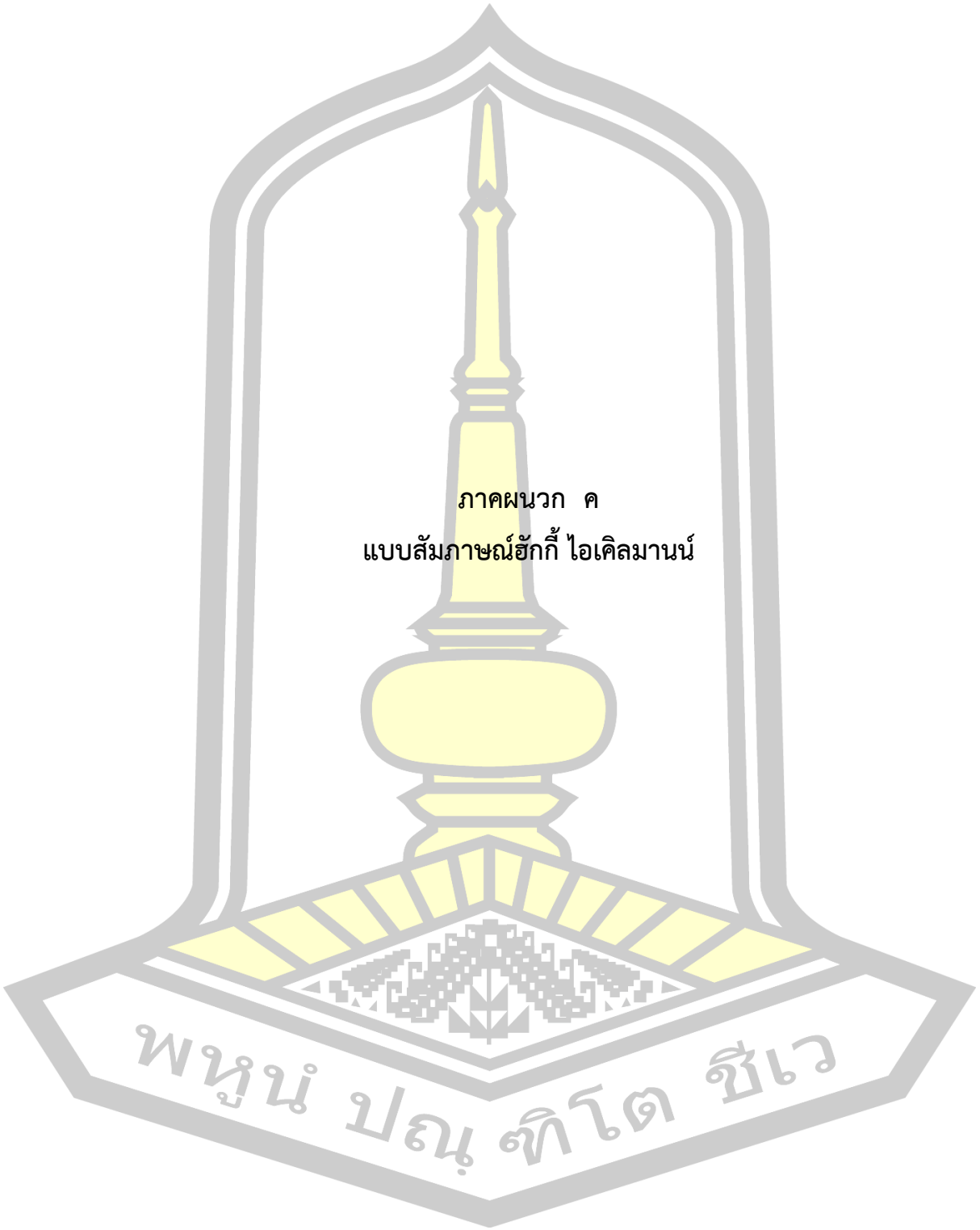
Moderato

S.A.R. Norodom Sihanouk
Arranged by Hucky Eichelmann



Copyright © 2015


2
24
28
32
36
40
44
48
52
1.
2.



ภาคผนวก ค

แบบสัมภาษณ์ฮักกี้ ไอเคิลมานน์

แบบสัมภาษณ์

วิจัยเรื่อง “เทคนิคการบรรเลงและการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์คลาสสิคของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ กรณีศึกษา: อัลบั้มอาเซียนกีตาร์”

ชื่อผู้ใช้สัมภาษณ์.....เบอร์โทรศัพท์ที่ติดต่อได้.....

วัน.....เวลา.....สถานที่.....

เริ่มการสัมภาษณ์เวลา.....สิ้นสุดการสัมภาษณ์เวลา.....

การสัมภาษณ์ข้อมูลผู้วิจัยแบ่งข้อมูลการสัมภาษณ์ออกเป็น 4 ด้านคือ

1. ประวัติ
2. การเรียบเรียงเสียงประสาน
3. เทคนิคการบรรเลง
4. ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับอัลบั้มอาเซียนกีตาร์

1.สัมภาษณ์ประวัติ

ประวัติส่วนตัว

สอบถามชื่อ-นามสกุล วันเดือนปีเกิดของฮักกี้ ไอเคิลมานน์ ภูมิลำเนาทั่วไป

.....

.....

.....

.....

.....

ผู้ให้กำเนิดชื่ออะไร (บิดา มารดา) และมีพี่น้องกี่คน แล้วคุณฮักกี้เป็นคนที่เท่าไหร่

.....

.....

.....

.....

.....

ประวัติด้านการศึกษา

คุณฮักกี้เริ่มเรียนดนตรีตั้งแต่อายุกี่ขวบ แล้วเริ่มเล่นเครื่องดนตรีอะไรก่อนเป็นอันดับแรก

.....

.....

.....

.....

.....

คุณฮักกี้เริ่มเรียนกีตาร์กับอาจารย์ท่านใดเป็นคนแรก อาจารย์ชื่ออะไร

.....

.....

.....

.....

.....

เริ่มเรียนมหาลัยตอนอายุเท่าไหร่ เมื่อปีพ.ศ.อะไร

.....

.....

.....

.....

.....

ในมหาวิยาลัยเรียนหลักสูตรอะไรบ้าง มีการเรียนการสอนแบบไหน

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ประวัติด้านการทำงาน

เริ่มทำงานหลักจากสำเร็จการศึกษาเมื่ออายุเท่าไหร่ พ.ศ.อะไร

.....

.....

.....

.....

.....

.....

เข้ามาอยู่ประเทศไทยปีพ.ศ.ใด ทำไมจึงเลือกที่ประเทศไทย เพราะอะไรครับ

.....

.....

.....

.....

.....

.....

สอนในสถาบันไหนบ้างในประเทศไทย สถาบันแรกที่ได้สอนที่ไหน จังหวัดอะไร

.....

.....

.....

.....

.....

.....

มีนักดนตรีคนไทยที่สนิทชื่ออะไรบ้าง เคยร่วมงานกับใครบ้าง

.....

.....

.....

.....

.....

ด้านผลงาน

สอบถามประวัติและผลงานของคุณฮักกี้ ไอเคิลมานน์ทั้งหมดตั้งแต่เริ่มแรกจนถึงปัจจุบัน

.....

.....

.....

พหุน ปญฺ ญาโต ชีเว

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

คุณฮักกี้ ได้จัดแสดงคอนเสิร์ตที่ไหนบ้าง ประเทศอะไรบ้าง

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ให้คุณฮักกี้เล่นถึงประวัติที่มาในการทำอัลบั้มอาเซียนกีตาร์

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

.....

.....

.....

เวลาในการทำอัลบั้ม บันทึกเสียงที่ไหน ใช้ระยะเวลาเท่าไหร่

.....

.....

.....

.....

.....

อัลบั้มที่ชื่นชอบและประทับใจมากที่สุด

.....

.....

.....

.....

.....

มีวิธีการเลือกบทเพลงอัลบั้มอาเซียนกีตาร์ยังไง ซึ่งประเทศอาเซียนมีทั้งหมด 10 ประเทศ มีวิธีการเลือกเพลงยังไง

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

การเรียบเรียงเสียงประสานในอัลบั้มอาเซียนกีตาร์

หลักการเรียบเสียงประสานของคุณฮักกี้ ไอเคิลมานน์ เริ่มแรกมีวิธีการอย่างไรบ้าง เช่น การเลือกคีย์เพลง การใช้บันไดเสียง (Scale) สไตล์การเล่นของแต่ละบทเพลง

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

เทคนิคการบรรเลงกีตาร์ของฮักกี้ ไอเคิลมานน์

มีเทคนิคที่ใช้ในอัลบั้มอาเซียนกีตาร์ ใช้เทคนิคอะไรบ้าง

.....

.....

.....

.....

.....

ทำไมถึงต้องให้เทคนิคชนิดนี้ ยกตัวอย่างเช่นเทคนิคเทรโมโล (Tremolo) ทำไมถึงต้องใช้วิธีการเล่นเทรโมโลด้วยมือขวาแบบ P i m i ซึ่งในความเป็นจริงให้ใช้มือขวาในรูปแบบ P i m a

.....

.....

.....

.....

.....

ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับอัลบั้มอาเซียนกีตาร์

มีแรงบันดาลใจในการเลือกเพลงมาทำอัลบั้มอาเซียนกีตาร์อย่างไร

.....

.....

.....

.....

.....

มีความคาดหวังอะไรกับอัลบั้มอาเซียนกีตาร์

.....

.....

.....

.....

.....

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ	นาย วัชรานนท์ สังข์หมื่นนา
วันเกิด	วันที่ 29 ตุลาคม พ.ศ.2533
สถานที่เกิด	อำเภอเมือง จังหวัดขอนแก่น
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 249 หมู่ที่ 13 ซอย 15 บ้านดอนหญ้านาง 3 ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดขอนแก่น รหัสไปรษณีย์ 40000
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	อาจารย์ผู้ช่วยสอน สาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ตำบลขามเรียง อำเภอกันทรวิชัย จังหวัดมหาสารคาม รหัสไปรษณีย์ 44150
ประวัติการศึกษา	พ.ศ. 2552 มัธยมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนขามแก่นนคร อำเภอเมือง จังหวัดขอนแก่น พ.ศ. 2556 ปริญญาศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (ศป.บ.) สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก มหาวิทยาลัยมหาสารคาม พ.ศ. 2561 ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต (ดศ.ม.) สาขาวิชาดนตรีวิทยา มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว