เรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา

วิทยานิพนธ์

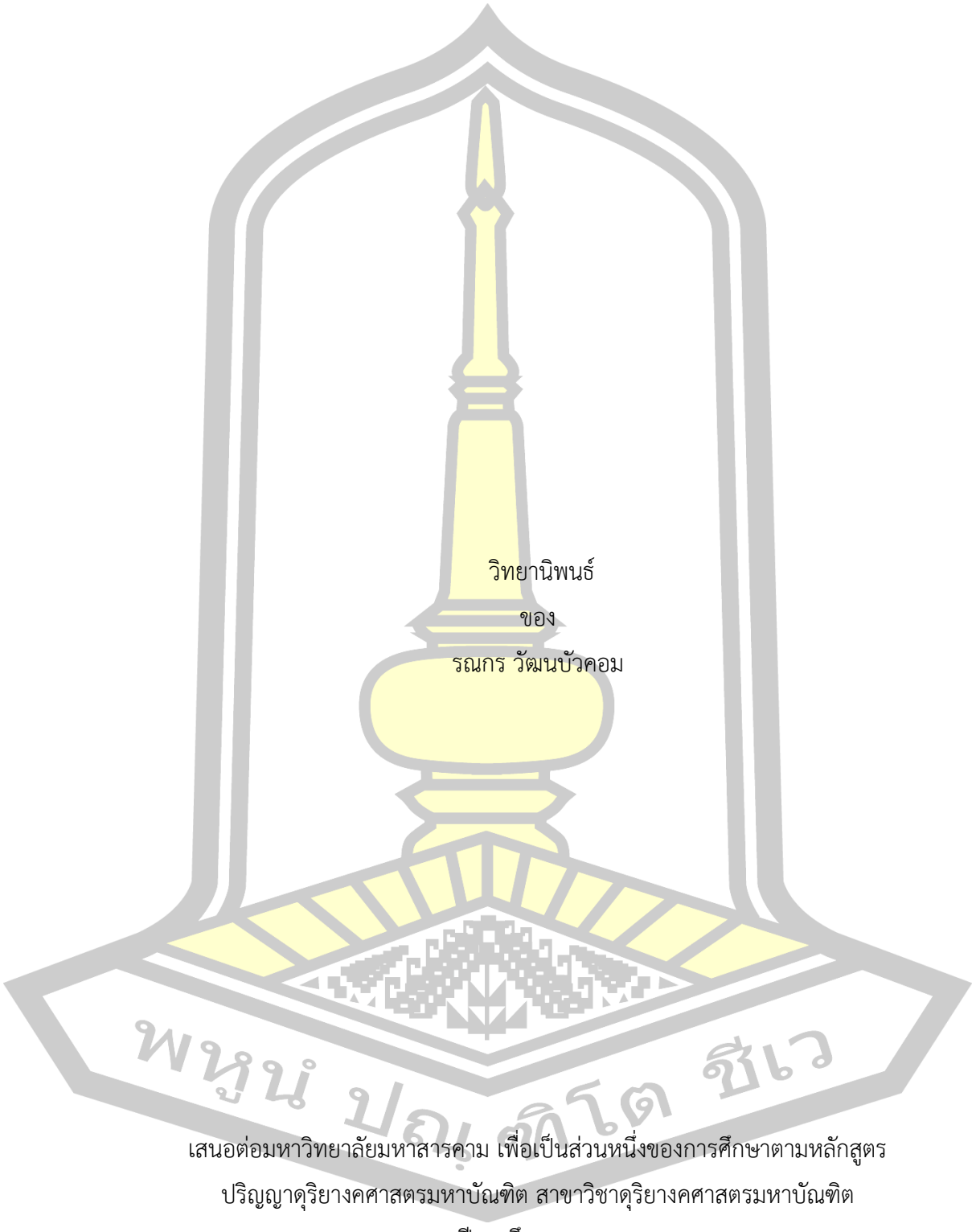
ของ

รณกร วัฒนบัวคอม

เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
ปีการศึกษา 2560

สงวนลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

เรือมอันเรคอนแซร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา



วิทยานิพนธ์

ของ

รณกร วัฒนบัวคอม

เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

ปีการศึกษา 2560

สงวนลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

Reuam an re Concerto for Electric Guitar and Orchestra

Ronnakorn Wattanabuakhom

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of Requirements

for Master of Music (Master of Music)

Academic Year 2017

Copyright of Mahasarakham University

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์ของนายรณกร วัฒนบัวคอม แล้วเห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(ผศ. ดร. คมกริช การินทร์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(อ. ดร. ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี)

.....กรรมการ

(ผศ. ดร. สยาม จวงประโคน)

.....กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก

(ผศ. ดร. เจริญชัย ชนไพโรจน์)

มหาวิทยาลัยอนุมัติให้รับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

.....

(ผศ. ดร. คมกริช การินทร์)
คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์

.....

(ผศ. ดร. กริสน์ ชัยมูล)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

วัน.....เดือน.....ปี.....

ชื่อเรื่อง เรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา
ผู้วิจัย รณกร วัฒนบัวคอม
อาจารย์ที่ปรึกษา อาจารย์ ดร. ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี
ปริญญา ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต **สาขาวิชา** ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม **ปีการศึกษา** 2560

บทคัดย่อ

การสร้างสรรค์บทประพันธ์ เรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา ได้รับแรงบัลดาลใจจากทำนองเพลงประกอบการละเล่นเรือมอันเร ซึ่งเป็นทำนองดั้งเดิมของการละเล่นเรือมอันเร ประกอบด้วย 3 ทำนอง คือ ทำนองจึงมูย ทำนองมลบโดง และทำนองจึงปีร์ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์ในรูปแบบคอนแชร์โตสำหรับกีตาร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา และเพื่อศึกษาแนวทางและวิธีการประพันธ์โดยใช้แนวคิดทางดนตรีตะวันตกร่วมกับดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้ สังคีตลักษณ์ที่ใช้ในบทประพันธ์ ประกอบด้วยสังคีตลักษณ์โซนาตาสังคีตลักษณ์สองตอน และสังคีตลักษณ์รอนโดในรูปแบบคอนแชร์โต เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์ เพลงในลีลาของดนตรีตะวันตกผสมผสานกับดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้ ผู้ประพันธ์วิเคราะห์บทประพันธ์เรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา กำหนดการวิเคราะห์ออกเป็น 5 ประเด็น ได้แก่ โครงสร้างของสังคีตลักษณ์ทำนองและการพัฒนาทำนอง ลักษณะจังหวะ การออเคสเตรชั่น และเทคนิคการบรรเลง

ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคในการประพันธ์ 4 รูปแบบ คือ เทคนิคการแปร เทคนิคการซ้ำเทคนิคพลิกกลับโน้ต เทคนิคการเลื่อนเสียงเทคนิคซีเควนซ์เทคนิคการเลียน และเทคนิคการปรับโน้ต สำหรับการบรรเลงกีต้าร์ไฟฟ้ามีการใช้เทคนิคต่างๆ เพื่อเลียนเทคนิคของตรัว ได้แก่ การสไลด์ ฮัมเมอร์ออนและพูลออฟ รวมทั้งใช้เอฟเฟคกีต้าร์ประกอบการบรรเลงได้แก่ เสียงคลีนเสียงโอเวอร์ไดร์ผสมดีเลย์ เสียงเฟซเซอร์ และเสียงดิสทอร์ชั่นเพื่อใช้เปลี่ยนเสียงของกีต้าร์ไฟฟ้า และเป็นการเพิ่มสีสันให้กับบทประพันธ์

คำสำคัญ : เรือมอันเร, คอนแชร์โต, กีต้าร์ไฟฟ้า, ออร์เคสตรา

TITLE Reuam an re Concerto for Electric Guitar and Orchestra

AUTHOR Ronnakorn Wattanabuakhom

ADVISORS Narongruch Woramitmaitree , Ph.D.

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

UNIVERSITY Mahasarakham University **YEAR** 2017

ABSTRACT

The author's composition of *ReuamAn Re* Concerto for electric guitarand orchestra was inspired by the traditional rhythm of *Reuam An Re* which is the original rhythm of the *Reum An Re*. The rhythm consists of 3 different styles namely *Cheung Muy, M'lop Dong*, and *Cheung Pir*. The objectives of this studywere to create the new composition in the form of concerto for electric guitarand orchestra as well as to study the composition methods that apply the conceptsof western and lower Isan (the lower part of Northeast of Thailand) folk music. Sonata, Binary, and Rondo in the form of concerto were used in the composition to create the combination of western and lower Isan folk music.

The composer analyzed *Reuam An Re* Concerto for electric guitar and orchestra into five subjects as the following; structure of musical form, melody and melodic development, rhythm, orchestration, and performance techniques. Variation, Repetition, Inversion, Transposition, Sequence, Imitation, and Transformation techniques were used in the sonata form. In performing the electric guitar, Slide, Hammer on, and Pull off techniques were used in the characteristic of *Trua* (string instrument of lower Isan). Moreover, Clean Sound, Overdrive and Delay, Phaser, and Distortion effects were used in guitar performance to add varieties in the composition.

Keyword : Reuam an re, Concerto, Electric Guitar, Orchestra

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

กิตติกรรมประกาศ

บทประพันธ์เรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา บทนี้สำเร็จสมบูรณ์ได้ด้วยความกรุณาและความช่วยเหลืออย่างสูงยิ่งจากผู้ทรงคุณวุฒิหลายท่าน ซึ่งได้สละเวลาอันมีค่าให้คำปรึกษาคำแนะนำตลอดจนความรู้ก่อเกิดเป็นบทประพันธ์เพลงนี้ขึ้นมาผู้ประพันธ์ ขอขอบพระคุณคณาจารย์ และผู้ทรงคุณวุฒิมา ณ ที่นี้ ผู้วิจัยขอขอบพระคุณอย่างสูง ขอขอบคุณ อาจารย์ ดร.ณรงค์ รัชช์ วรมิตรไมตรี อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปราโมทย์ ด่านประดิษฐ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สยาม จวงประโคน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.คมกริช การินทร์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์ กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

ขอขอบคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อนรรฆ จรัณยานนท์ ผู้เชี่ยวชาญที่ช่วยให้ความรู้ด้านทฤษฎีดนตรี ครูธงชัย สามสี ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้ อาจารย์สุภนิดา พรเอี่ยมมงคล ผู้เป็นแรงผลักดันให้การประพันธ์เพลงครั้งนี้สำเร็จ

คุณค่าและประโยชน์จากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยขอมอบบูชาพระคุณบิดา มารดาและบูรพาจารย์ทุกท่านที่ให้ความรู้ ความคิด อบรมสั่งสอนให้มีปัญญา และคุณธรรม ซึ่งเป็นเครื่องชี้นำไปสู่ความสำเร็จในการดำเนินชีวิต

รณกร วัฒนบัวคอม

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ช

สารบัญ ..... ซ

บทที่ 1 บทนำ 1

ภูมิหลัง 1

ความมุ่งหมายของการประพันธ์ 2

ความสำคัญของการประพันธ์ 3

กรอบแนวคิดในการประพันธ์ 3

ขอบเขตของการประพันธ์ 3

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 3

นิยามศัพท์เฉพาะ 4

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 5

หลักการประพันธ์เพลง 5

การเรียบเรียงเสียงประสานและการออร์เคสเตรชั่น 16

สังคีตลักษณ์บทเพลงคอนแชร์โต 21

เรือมอันเร 23

กีต้าร์ไฟฟ้า 29

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 31

บทที่ 3 วิธีดำเนินการประพันธ์ 36

การเตรียมการประพันธ์และการวางแผนงานเบื้องต้น 36

วิธีดำเนินการประพันธ์ 36
แนวคิดในการประพันธ์ 37
บทที่ 4 อรรถาธิบาย เรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา 38
แนวคิดหลักในการประพันธ์ 38
บทวิเคราะห์บทประพันธ์ 41
1. ท่อนที่ 1 สังคีตลักษณ์โซนาตา ทำนองจีงมูย 42
2. ท่อนที่ 2 สังคีตลักษณ์สองตอน ทำนองมโลบโดง 54
3. ท่อนที่ 3 สังคีตลักษณ์รอนโดแบบเจ็ดตอน ทำนองจีงปีร์ 64
บทที่ 5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 76
ความมุ่งหมายของการประพันธ์ 76
สรุปผล 76
อภิปรายผล 78
ข้อเสนอแนะ 81
บรรณานุกรม 81
ภาคผนวก 85
ภาคผนวก ก รายนามผู้ให้สัมภาษณ์ 86
ภาคผนวก ข รายการเครื่องดนตรี 88
ภาคผนวก ค โน้ตเพลง เรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา 91
ประวัติผู้เขียน 182

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

เรือมอันเรหรือลูดอันเร เป็นการละเล่นพื้นบ้านหนึ่งของชาวไทยเชื้อสายเขมรที่มีถิ่นฐานในแถบอีสานตอนใต้ โดยเฉพาะในแถบจังหวัดสุรินทร์ จังหวัดบุรีรัมย์และจังหวัดศรีสะเกษ ในภาษาเขมรถิ่นไทยเรือม หมายถึง การรำ และอันเร หมายถึง สาก เรือมอันเรจึงหมายถึง การรำสาก ดังที่ กมล เกตุสิริ (2527) ได้อธิบายถึงเรือมอันเรไว้ว่า ชาวสุรินทร์มีการร่ายรำอยู่อย่างหนึ่งเรียกตามภาษาชาวบ้านว่าเรือมอันเร แปลว่ารำสาก หรือลูดอันเร แปลว่าเต้นสากเป็นการร่ายรำระหว่างชายหญิงมีสากตำข้าวที่เป็นไม้เนื้อแข็งเป็นส่วนประกอบการให้จังหวะและการร่ายรำ การเล่นเรือมอันเรนิยมเล่นกันในวันหยุดสงกรานต์ ชาวบ้านนิยมเล่นเรือมอันเรตามบริเวณลานบ้านหรือลานวัด

ปัจจุบันการละเล่นเรือมอันเรได้รับการพัฒนาจนกลายเป็นการแสดงเรือมอันเร ปัจจุบันใช้วงกันตรึมบรรเลงประกอบการรำเข้าจังหวะสาก การพัฒนารูปแบบของเรือมอันเรและองค์ประกอบอื่นๆ เกิดจากปัจจัยหลายประการ ไม่ว่าจะเป็นการแต่งกาย ลีลาการรำ ที่ได้พัฒนาให้สวยงามมากขึ้น ในการพัฒนารูปแบบการแสดงเรือมอันเรนั้นเกิดจากปัจจัยหลายประการ และปัจจัยที่ช่วยกำหนดให้เกิดท่ารำ ที่สวยงามนั้น ดนตรีนอกจากให้ความสนุกสนานเพลิดเพลินทั้งผู้เล่นผู้ชมแล้ว ดนตรียังเป็นปัจจัยสำคัญ ที่ช่วยกำหนดลีลาท่ารำให้สวยงามอีกด้วย

เรือมอันเรนั้นมีทำนองดั้งเดิมก่อนที่จะได้รับการพัฒนาอย่างในปัจจุบัน ประกอบด้วยทำนองจึงมูยทำนองจึงปีร์และทำนองมลบโดงในปัจจุบันเรือมอันเรมี 5 ทำนอง โดยเรียงลำดับตามการแสดง คือ ทำนองจึงปีร์ ทำนองเขมาแมร์ ทำนองกัจปกาซาปดาน ทำนองจึงมูย และทำนองมลบโดง (ธงชัย สามสี, 2557: สัมภาษณ์) รูปแบบทำนองและกระสวนจังหวะในแต่ละทำนองเพลงนั้น มีลักษณะเฉพาะของแต่ละทำนอง มีความแตกต่างกันออกไปแสดงให้เห็นถึงความเป็นเอกลักษณ์ของการละเล่นดังกล่าว ในการประพันธ์เพลงครั้งนี้ ได้รับแรงบันดาลใจจากทำนองประกอบการละเล่นเรือมอันเร ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น โดยในบทประพันธ์นี้ ผู้ประพันธ์นำทำนองหลัก 3 ทำนอง คือ ทำนอง จึงมูย ทำนองจึงปีร์และทำนองมลบโดงมาพัฒนาและนำเสนอเป็นผลงานสร้างสรรค์โดยนำความรู้และกลวิธีการในการ ประพันธ์บทเพลงคอนแชร์โต (Concerto) มาสร้างสรรค์บทประพันธ์เรือมอันเรคอนแชร์โตสำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา

คอนแชร์โตเป็นประเภทของบทเพลงที่มี 3 ท่อน ในอัตรา เร็ว-ช้า-เร็วแนวคิดที่สำคัญที่สุดของคอนแชร์โต คือ ต้องมีการเล่นประชันกันอาจเรียกคอนแชร์โตว่า บทบรรเลงประชันก็ได้ (ณัชชา โสคติยานุรักษ์, 2544) คอนแชร์โตได้มีการพัฒนารูปแบบมาตั้งแต่ยุคบาโรกเป็นต้นมา คอนแชร์โตนั้นมีรูปแบบต่างกันใน แต่ละยุค สามารถแบ่งรูปแบบของคอนแชร์โตได้ 3 รูปแบบ ได้แก่ คอนแชร์โตกลุ่มเดียว (Concerto Grosso) เป็นบทเพลงที่มีการประชันกันระหว่างกลุ่มเดี่ยวกับวงดุริยางค์

เรียกกลุ่มเดี่ยวว่า คอนแชร์ติโน (Concertino) และเรียกกลุ่มใหญ่หรือวงดนตรีทั้งวงว่า ริปิเอโน (Ripieno) คอนแชร์โตเดี่ยว (Solo Concerto) เป็นรูปแบบของบทเพลงที่มีการประชันกันระหว่างเครื่องดนตรีเดี่ยวกับวงดุริยางค์ คอนแชร์โตเดี่ยวประกอบด้วย 3 ท่อน ในอัตราเร็ว-ช้า-เร็วและคอนแชร์โตวงดุริยางค์(Orchestral Concerto) เป็นรูปแบบบทเพลงที่มีการประชันระหว่างนักดนตรีหรือนักดนตรีเกือบทุกคนในวงดุริยางค์ไม่ได้มีการแยกกลุ่มอย่างชัดเจนแบบคอนแชร์โตกลุ่มเดี่ยวหรือคอนแชร์โตเดี่ยว ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2540: 92) ได้อธิบายสุนทรีย์ของคอนแชร์โตไว้ว่า สุนทรีย์ของคอนแชร์โตอยู่ที่การผสมผสานของซิมโฟนีกับการบรรเลงเครื่องดนตรีเดี่ยวหรือกลุ่มเครื่องดนตรีเดี่ยว สุนทรีย์และความไพเราะของสีสันในวงออร์เคสตรามีอยู่ครบถ้วนในบทเพลงคอนแชร์โตและความสามารถในการถ่ายทอดแนวความคิดของผู้ประพันธ์เพลงออกมาเป็นเสียงดนตรีของศิลปินผู้เดี่ยวเครื่องดนตรี ทำให้คอนแชร์โตเป็นบทเพลงที่มีความสมบูรณ์แบบที่สุดอีกประเภทหนึ่งในการประพันธ์บทเพลงเรือมอันเรคอนแชร์โต นั้นผู้ประพันธ์เลือกกีต้าร์ไฟฟ้าเป็นเครื่องดนตรีสำหรับเดี่ยว ด้วยลักษณะทางกายภาพและเทคนิคของการบรรเลงของกีต้าร์ไฟฟ้าทำให้ผู้ประพันธ์มีความสนใจและต้องการเน้นเทคนิคของการบรรเลงกีต้าร์ไฟฟ้าโดยมีวงออร์เคสตราบรรเลงประกอบ

กีต้าร์ไฟฟ้าเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย (String Instrument) เกิดเสียงจากการดีด มีสาย 6 สาย กีต้าร์ไฟฟ้ามีการพัฒนารูปทรงของกีตาร์ไฟฟ้ากว่า 20 แบบ เช่น ทรง B.C. Rich Beast ทรง Firebird-x ทรง Flying v ทรง Jaguar ทรง Les Paul ทรง LPSทรง Mustang ทรง SG ทรง Stratocaster.jpg ทรง Tele และทรง Soloist เป็นต้นรูปทรงของกีต้าร์ไฟฟ้าได้รับการพัฒนาเพื่อให้ผู้บรรเลงสามารถเลือกใช้ให้เหมาะสมกับแนวเพลงต่างๆ รวมทั้งเทคนิคในการบรรเลงเช่น เทคนิค Sweep Picking หรือการดีดกวาดเทคนิค Bending & Release หรือการดันสายเทคนิค Palm Muting หรือการอุดสายเทคนิค Vibrato หรือการสั่นเสียงเทคนิค Artificial Harmonics หรือฮาร์โมนิกเทียมและเทคนิค Tapping หรือการใช้นิ้วมือข้างที่ดีดจิ้มเฟรตให้เกิดโน้ตอีกตัวนึงซึ่งเป็นลักษณะการเล่นที่โดดเด่นของกีต้าร์ไฟฟ้าในการประพันธ์บทเพลงเรือมอันเรคอนแชร์โต ผู้ประพันธ์ได้นำกีต้าร์ไฟฟ้ามาเป็นเครื่องดนตรีสำหรับเดี่ยว โดยกีต้าร์ไฟฟ้าจะเป็นเครื่องดนตรีอีกประเภทหนึ่งที่สร้างสีสันในบทเพลงคอนแชร์โตให้มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

จากที่กล่าวมาข้างต้นบทประพันธ์นี้จึงเป็นการผสมผสานแนวความคิดทางดนตรีตะวันตกร่วมกับดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้ และเทคนิคการบรรเลงกีต้าร์ไฟฟ้ากับวงออร์เคสตรา ภายใต้แนวคิดของคอนแชร์โต เพื่อให้ผู้บรรเลงนำเสนอแทคนิคและความสามารถในการบรรเลงอย่างเต็มที่

ความมุ่งหมายของการประพันธ์

1. เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์ในรูปแบบคอนแชร์โตสำหรับกีตาร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา
2. เพื่อศึกษาแนวทางและวิธีการประพันธ์โดยใช้แนวคิดทางดนตรีตะวันตกร่วมกับดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้

ความสำคัญของการประพันธ์

1. ได้บทเพลงเรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา
2. ได้แนวทางและวิธีการประพันธ์โดยใช้แนวคิดทางดนตรีตะวันตกร่วมกับดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้

กรอบแนวคิดในการประพันธ์

กรอบแนวความคิดในการประพันธ์โดยเลือกทำนองหลัก (Theme) ของทำนองจึงมูย ทำนองจึงปีร์ และทำนองมลบโดง ซึ่งทั้ง 3 ทำนองเป็นทำนองโบราณที่นิยม เล่นมาแต่ดั้งเดิมก่อนที่จะได้รับการพัฒนาเป็นรูปแบบการแสดงในปัจจุบัน โดยผู้ประพันธ์ได้พัฒนาให้เป็นบทเพลงในรูปแบบคอนแชร์โต โดยมีกีต้าร์ไฟฟ้าเป็นเครื่องดนตรีเดี่ยวที่บรรเลงประชันกับวงออร์เคสตรา

ขอบเขตของการประพันธ์

ผู้ประพันธ์กำหนดขอบเขตของการประพันธ์ ดังนี้

1. ผู้ประพันธ์ได้เรียบเรียงบทเพลงประเภทคอนแชร์โตเดี่ยว (Solo Concerto) สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตราโดยผู้ประพันธ์ได้รับแรงบัลดาลใจจากทำนองเพลงประกอบการละเล่นเรือมอันเรทั้งนี้ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองหลักของทำนองจึงมูยทำนองจึงปีร์และทำนองมลบโดงมาพัฒนาและนำเสนอเป็นผลงานสร้างสรรค์
2. เป็นบทประพันธ์ลักษณะคอนแชร์โตเดี่ยวที่มีการประชันกันระหว่างกีตาร์ไฟฟ้ากับวงออร์เคสตรา แบ่งเป็น 3 ท่อน มีความยาวประมาณ 15นาที

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผู้ประพันธ์ได้พิจารณาแล้วเห็นว่าบทประพันธ์ก่อให้เกิดประโยชน์ดังต่อไปนี้

1. เป็นบทประพันธ์เพลงสร้างสรรค์ที่นำเสนอแนวคิดทางดนตรีตะวันตกร่วมกับดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้
2. เผยแพร่แนวคิดในการใช้เทคนิคในการประพันธ์และนำมาใช้ในการแสดงเดี่ยว
3. เพื่อเผยแพร่บทประพันธ์เพลงและวิธีการประพันธ์เพลงในลักษณะทางวิชาการ

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. คอนแชร์โต้ สำหรับกีตาร์ไฟฟ้า และวงออร์เคสตราหมายถึง การนำกีต้าร์ไฟฟ้ามบรรเลงประชันกับวงออร์เคสตรา ในรูปแบบคอนแชร์โต

2. เรือมอันเรหมายถึง การละเล่นพื้นบ้านรูปแบบหนึ่งของชาวไทยเชื้อสายเขมรที่มีถิ่นฐานในแถบอีสานใต้ (จังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์ และศรีสะเกษ) โดยมีทำนองดนตรีอีสานใต้ประกอบการละเล่น

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การประพันธ์บทเพลงเรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา ผู้ประพันธ์แบ่งเนื้อหาในการทบทวนวรรณกรรม แบ่งออกเป็น 6 ประเด็นคือ

1. หลักการประพันธ์เพลง
2. การเรียบเรียงเสียงประสานและการออร์เคสเตรชั่น
3. สังคีตลักษณ์บทเพลงคอนแชร์โต
4. เรือมอันเร
5. กีต้าร์ไฟฟ้า
6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

หลักการประพันธ์เพลง

ในการประพันธ์บทเพลงเรือมอันเรคอนแชร์โตสำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตราผู้ประพันธ์ศึกษาหลักการประพันธ์เพลง เพื่อนำหลักการและองค์ความรู้มาใช้ในการประพันธ์ผลงาน ดังนี้

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (2543) อธิบายเกี่ยวกับการประพันธ์เพลงร่วมสมัย สามารถสรุปเทคนิคการประพันธ์เพลงที่ใช้แนวดนตรีตะวันตก ในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ถึงศตวรรษที่ 20 และดนตรีในช่วงต้นศตวรรษที่ 21 ได้แก่

1. ดนตรีไร้กุญแจเสียงแบบอิสระและทฤษฎีเซต ประกอบด้วย พัฒนาการของระบบไร้กุญแจเสียงและทฤษฎีเซต

ระบบกุญแจไร้เสียง (Atonality) เป็นระบบการจัดเสียงที่ไม่ได้ให้ความสำคัญแก่เสียงหนึ่งเสียงใดโดยเฉพาะ ตรงข้ามกับระบบอิงกุญแจเสียง (Tonality) ดนตรีไร้กุญแจเสียงใช้โน้ต 12 ตัวของบันได เสียงโครมาติกอย่างเท่าเทียมกันมากกว่าจะให้ความสำคัญแก่บางตัวหรือกลุ่มโน้ตพัฒนาการจากระบบอิงกุญแจเสียงไปสู่ระบบไร้กุญแจเสียงเห็นได้ชัดในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 19

ทฤษฎีเซต (Set theory) มีแนวคิดที่สำคัญ คือ ดนตรีกุญแจไร้เสียงมักมีการใช้กลุ่มโน้ตที่มีความสัมพันธ์กัน กลุ่มโน้ตนี้อาจเป็นเสมือนเครื่องเชื่อมโยงบทเพลงไร้กุญแจเสียงให้ดำเนินไปอย่างสอดคล้องและมีระเบียบแบบแผน ในบทเพลงไร้กุญแจเสียง เซตมักสอดคล้องกับกลุ่มโมทีฟที่สำคัญของเพลงเซตใหญ่ที่สุดคือเซตที่มีสมาชิก 12 ขั้นระดับเสียงในบันไดเสียงโครมาติก เซตที่เล็กที่สุดคือเซต ที่มีสมาชิก 1 ขั้นระดับเสียง ในการหารูปปกติของเซตมีวิธีที่คล้ายคลึงกับการหารูปย่อของคอร์ดในดนตรีอิงกุญแจเสียงขั้นระดับเสียงที่ซ้ำกันจะถูกตัดออกและจัดเรียงสมาชิกในเซตให้สมาชิกตัวต่ำสุดและสูงสุดมีระยะขั้นคู่เสียงแคบที่สุด และระยะขั้นคู่เสียงระหว่างสมาชิกตัวต่อไปแคบที่สุดด้วย

2. ดนตรีสิบสองเสียง ประกอบด้วย โรวและการแปลงรูป การใช้โรวในบทประพันธ์แบบสิบสองเสียง และการพัฒนาของดนตรีสิบสองเสียง หัวใจของเทคนิคสิบสองเสียง คือ โรว สร้าขึ้นจาก12 ขั้นระดับเสียงในบันไดเสียงโครมาติกโรวที่ผู้แต่งใช้ครั้งแรกและเป็นพื้นฐานของบทประพันธ์เพลงเรียกว่า ไพรม (Prime) นอกจากไพรมแล้ว โรวจะถูกแปลงออกไปด้วยวิธีการอื่นๆ 3 รูปคือ

2.1 โรวถูกเล่นย้อนกลับจากท้ายไปต้น เรียกว่า เรทโทรเกรด (Retrograde)

2.2 โรวถูกพลิกกลับ เรียกว่า อินเวอร์ชัน (Invertion) โรวที่ถูกพลิกกลับแล้วสามารถเล่นย้อนกลับจากท้ายไปต้น เรียกว่า เรทโทรเกรด-อินเวอร์ชัน (Retrograde-Invertion)

2.3 บันไดเสียง โมด และคอร์ด ประกอบด้วย ดนตรีอิมเพรสชัน บันไดเสียงและโมด และคอร์ด

ดนตรีอิมเพรสชัน (Impressionist Music) คือดนตรีที่ประพันธ์โดยกลุ่มนักประพันธ์เพลงกลุ่มหนึ่งในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 จนถึงต้นศตวรรษที่ 20 ดนตรีอิมเพรสชัน พยายามคิดค้น เทคนิคการประพันธ์เพลงในรูปแบบใหม่ขึ้น คือพยายามหลีกเลี่ยงวิธีการของดนตรีอิงกุญแจเสียง ได้แก่ การใช้ทำนองหลัก การพัฒนาโมทีฟแบบเดิม เคาเตอร์พอยต์ (Counterpoint) ซีเควนซ์(Sequence) ในขณะที่ดนตรีอิมเพรสชันเป็นการต่อต้านดนตรีโรแมนติก เทคนิคที่ผู้ประพันธ์เพลงอิมเพรสชันใช้ได้แก่ บันไดเสียงโฮลโทน (Whole Tone Scale) ประกอบด้วยโน้ต 6 ตัว บันไดเสียงเพนทาโทนิก (Pentatonic Scale) และบันไดเสียงออกตาโทนิก (Octatonic Scale) และโมด

คอร์ดที่ใช้ในดนตรีอิงกุญแจเสียงเป็นคอร์ดที่สร้างขึ้นจากขั้นคู่สามหรือคอร์ดคู่สามเรียงซ้อน(Tertianchord)คอร์ดในดนตรีอิงกุญแจเสียงเป็นผลผลิตของการเคลื่อนประสานกันของแนวต่างๆ ในบทเพลง ทรัยแอดเป็นเสมือนจุดเริ่มต้นในดนตรีอิงกุญแจเสียงและถูกประดับในแนวนอนด้วยโน้ตประดับ คอร์ดทบเจ็ด ทบเก้า ทบสิบเอ็ด และทบสิบสาม

3. ระบบนีโอโทนาลิตีและการดำเนินของการประสานเสียง ได้แก่ ระบบนีโอโทนาลิตี การดำเนินของการประสานเสียง เคเดนซ์ และเทคนิคอื่นๆที่ใช้นีโอโทนาลิตี

ปลายศตวรรษที่ 19 ได้พบการพัฒนาจากระบบอิงกุญแจเสียงแบบบันไดเสียงเมเจอร์ - ไมเนอร์ ไปสู่ระบบดนตรีไร้กุญแจเสียง ระบบอิงกุญแจเสียงแบบเดิมยังคงมีใช้อยู่อย่างแพร่หลาย ดนตรี แบบเมเจอร์ - ไมเนอร์ เป็นระบบการจัดเสียงที่พื้นฐานที่สุด สำหรับการประพันธ์เพลง การเปลี่ยนแปลงของระบบนี้ เกิดขึ้นกับนักประพันธ์เพลงบางกลุ่ม โดยเฉพาะนักประพันธ์ดนตรีเพื่อศิลปะ (Art Music) ในระบบอิงกุญแจ เสียงเมเจอร์ - ไมเนอร์ โน้ตโทนิกของกุญแจเสียงถือเป็นโน้ตที่สำคัญในการกำหนดกุญแจเสียง โดยปกติแล้ว การเสนอโน้ตหรือคอร์ดโทนิกแต่เพียงลำพัง อาจคลุมเครือต่อกุญแจเสียงได้ เพราะฉะนั้นตอร์ดโทนิกจึงใช้คู่กับ คอร์ดโดมินันท์เสมอ บทเพลงในศตวรรษที่ 18 และ 19 จึงให้ความสำคัญที่สุดในการสร้างความรู้สึกที่แน่ชัดของกุญแจเสียง โน้ตโทนิกก็เช่นกัน ต้องใช้ควบคู่กับโน้ตโดมินันท์และโน้ตลีดดิ้งเสมอ

การดำเนินของการประสานเสียงในดนตรีอิงกุญแจเสียงของศตวรรษที่ 18 และศตวรรษที่ 19 การดำเนินของคอร์ดจะพิจารณาจากการเคลื่อนที่ของโน้ตพื้นต้นทั้งหมด การเคลื่อนที่ของโน้ตพื้นต้นที่พบบ่อยคือ ดำเนินในแบบของวงจรคู่ห้า ได้แก่ I – IV – vii – iii vi – ii –V – I และอีกประการหนึ่งคือการใช้โดมินันท์ ขั้นที่สอง เช่น V^7/V – V –I , vii^7 – V – I , A^6 – V – I ล้วนแต่เป็นการกำหนดทิศทาง ของดนตรีอิงกุญแจเสียงโดยการใช้ความสัมพันธ์คู่ห้าทั้งสิ้น เคเดนซ์ในดนตรี

อิงกุญแจเสียงมีความสำคัญมากเพราะเป็นเครื่องกำหนดทิศทางของประโยคนอกจากนั้นเคเดนซ์ยังเป็นตัวกำหนดกุญแจเสียงของบทเพลงอีกด้วย นักประพันธ์เพลงแบบนีโอโทนาลิ จึงได้ดัดแปลงหรือหาวิธีการใช้เคเดนซ์แบบใหม่ขึ้น เพื่อให้เหมาะสมกับการจัดระบบเสียงแบบใหม่การใช้เคเดนซ์ที่เหมาะสมทำให้บทเพลงฟังได้สัดส่วนและมีความสมดุล ผู้ประพันธ์อาจใช้เคเดนซ์ให้สัมพันธ์กับโมทีฟหลักหรือให้สอดคล้องกับการหยุดพักของลักษณะจังหวะก็ได้ เทคนิคอื่นๆ ที่ใช้ในนีโอโทนาลิตี ได้แก่ เทคนิคออสตินาโต โน้ตเพเดิล และซีเควนซ์

4. ทำนอง ความต่อเนื่องของแนวเสียงและเนื้อดนตรี ประกอบด้วย ทำนองของดนตรีศตวรรษที่ 20 ความต่อเนื่องของแนวเสียง เนื้อดนตรี และการคัดทำนอง

ทำนองของดนตรีศตวรรษที่ 20 เอกภาพมีความจำเป็นมากในการเขียนทำนอง ถือว่าเป็นพื้นฐานของผลงานความรู้สึกของเอกภาพในทำนองเพลงสามารถรับรู้ได้จากลักษณะจังหวะและระดับเสียง นักประพันธ์ยุคโรแมนติกตอนปลายนิยมแต่งทำนองเพลงให้มีช่วงเสียงที่กว้างมาก บางครั้งช่วงเสียงอาจกว้าง ถึง 3 ช่วงคู่แปดและยังนิยมใช้การกระโดดเป็นขั้นคู่เสียงที่กว้างอีกด้วย ทำนองเพลงในศตวรรษที่ 20 ไม่จำเป็น ต้องมีช่วงเสียงที่กว้างเสมอไป บางครั้งเราจะพบว่านักประพันธ์เพลงอาจใช้ทำนองที่มีช่วงเสียงแคบมาก เทคนิคการเขียนทำนองในดนตรีอิงกุญแจเสียง ได้แก่ การซ้ำ ซีเควนซ์ และการพลิกกลับ ไม่เป็นที่นิยมใน ดนตรีไร้กุญแจเสียง เพราะเทคนิคเหล่านี้มีส่วนช่วยในการย้ำความชัดเจนของกุญแจเสียง ดังนั้นดนตรีไร้ กุญแจเสียงจึงไม่มีความจำเป็นในการใช้เทคนิคเหล่านี้

ดนตรีศตวรรษที่ 20 ได้นำเอาบันไดเสียงอื่นมาใช้ นอกจากบันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ บันไดเสียงเหล่านี้สามารถนำมาใช้เป็นทำนองให้กับบทเพลง อย่างไรก็ตามนักประพันธ์เพลงไม่จำเป็นต้องใช้โน้ตตรงตามชนิดของบันไดเสียงที่เลือกใช้ แต่อาจเพิ่มเติมโน้ตบางตัวเข้าไปได้ในฐานะขอโน้ตประดับทำนอง ทำนองเพลงที่เราคุ้นเคยง่ายมักเป็นทำนองที่มีพื้นฐานมาจากการประสานเสียงแบบดนตรีอิงกุญแจเสียงนักประพันธ์เพลงจะสร้างทำนองจากทรัยแอด โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ทรัยแอดที่สำคัญในการกำหนดกุญแจเสียงหลักของเพลง ได้แก่ โทนิกและโดมินันท์ทรัยแอด หรือสร้างจากคอร์ดคู่สามเรียงซ้อน เช่น คอร์ดทบเจ็ด ทบเก้า ทบสิบเอ็ด และทบสิบสาม

ความต่อเนื่องของดนตรีศตวรรษที่ 20 แนวเสียงมีการดำเนินของแนวเสียงแบบมาตรฐาน ในดนตรีอิงกุญแจเสียงการเคลื่อนที่ของแนวเสียงที่น่าสนใจ คือ

1. โน้ตขั้นคู่เจ็ดของคอร์ดทบเจ็ด จะเกลาลง 1 ขั้น
2. หลีกเลี่ยงการต่อเนื่องของแนวเสียงเป็นขั้นคู่ห้าเพอร์เฟกต์ และคู่แปด
3. โน้ตตัวร่วมของคอร์ด 2 คอร์ดมักเก็บในแนวเดิมมากกว่าเปลี่ยนแนวเสียง
4. ให้ความสำคัญกับการเคลื่อนที่ของแนวแบบสวนทางมากกว่า การเคลื่อนที่ของแนวเสียงแบบทิศทางเดียวกัน

เนื้อดนตรีในศตวรรษที่ 20 ไม่ใช่เพียงแค่ความสัมพันธ์ของแนวเสียงในบทเพลงเท่านั้นแต่หมายถึงองค์ประกอบทุกส่วนของเพลงที่ผู้ฟังสามารถได้ยิน สตราติฟิเคชัน (Stratification) คือการนำเนื้อดนตรีที่มีความแตกต่างกันมาเรียงซ้อนกัน สตราติฟิเคชันถือเป็นเทคนิคสำคัญของการกำหนดรูปร่างและทิศทางของบทเพลงร่วมสมัยบางเพลงพอยต์ทิลลิสติก คือเนื้อดนตรีที่แนวเสียงต่างๆ มีลักษณะกระโดดในขั้นคู่ที่กว้างมาก หรือมีเครื่องหมายหยุดเกิดขึ้นมากมาย เนื้อดนตรีแบบนี้ต้องการ

ให้เสียงแต่ละเสียง แยกตัวออกจากเสียงอื่นและเพื่อให้ผู้ฟังได้ยินความเป็นอิสระของโน้ตมากกว่าที่จะรับรู้ดนตรีในรูปแบบของประโยคหรือแนวของเสียงประสาน

การคัดทำนอง (Quotation) คือเทคนิคการประพันธ์เพลงที่นักประพันธ์เพลงเลือกทำนองที่มีอยู่แล้วมาปรากฏในบทเพลงโดยมีจุดประสงค์เพื่อสื่อความหมายพิเศษ เทคนิคนี้เป็นเทคนิคสำคัญในดนตรีร่วมสมัยที่ประพันธ์ตั้งแต่ปี 1960 ถึงปัจจุบัน

5. ลักษณะจังหวะ ประกอบด้วย อัตราจังหวะแบบปกติ อัตราจังหวะแบบไม่มีสัดส่วน อัตราจังหวะแบบไม่คงที่ อัตราจังหวะแบบหลากอัตตรา อัตราจังหวะแบบออัตรา ลักษณะจังหวะของเมสเซียน และการเปลี่ยนอัตราจังหวะ

อัตราจังหวะปกติ ได้แก่ อัตราจังหวะแบบสอง สาม และสี่ และได้ใช้การแบ่งจังหวะ ธรรมดาและผสม

อัตราจังหวะแบบไม่มีสัดส่วน ได้แก่ การจัดกลุ่มจังหวะออกเป็นกลุ่มละห้าจังหวะหลัก เจ็ดจังหวะหลัก และสิบเอ็ดจังหวะหลัก เป็นต้น

อัตราจังหวะแบบไม่คงที่ อาจแสดงออกมาในรูปของบทเพลงที่มีการเปลี่ยนเครื่องหมาย กำกับจังหวะบ่อยๆ

อัตราจังหวะแบบหลากอัตรา คือการนำลักษณะจังหวะที่เกิดจาก การใช้อัตราจังหวะที่แตกต่างกันในขณะเดียวกัน เทคนิคนี้อาจนำเสนอในรูปแบบของการใช้เครื่องหมายกำกับจังหวะแยกแต่ละอัตราจังหวะก็ได้

ลักษณะจังหวะแบบออัตรา ลักษณะเกิดขึ้นโดยการแบ่งกลุ่มและการรวมของจังหวะหลัก บทเพลงร่วมสมัยบางบทเพลง ผู้ประพันธ์ได้หลีกเลี่ยงการสร้างลักษณะจังหวะจากจังหวะหลักแต่ลักษณะ จังหวะของบทเพลงเหล่านี้เกิดขึ้นในช่วงเวลา (Duration) ของระดับเสียงนั้นๆ

ลักษณะจังหวะของเมสเซียน โอลิวิเอร์ เมสเซียน นักประพันธ์ชาวฝรั่งเศส ได้เสนอแนวคิด เกี่ยวกับลักษณะจังหวะแบบใหม่ และมีอิทธิพลต่อนักประพันธ์เพลงรุ่นใหม่ ดังนี้

1. ลักษณะจังหวะที่ไม่สามารถ ย้อนกลับได้ (Non-Retrogradeable Rhythm)

2. การเพิ่มค่าตัวโน้ต (Added value)

3. การขยายและการย่อ (Augmentation and Diminution)

4. การใช้ออสตินาโตของจังหวะ (Rhythmic Ostinato)

5. การเปลี่ยนอัตราจังหวะ (Metric Modulation) คือการเปลี่ยนความช้าเร็วของจังหวะโดยให้มีโน้ตบางตัวสัมพันธ์กันในระหว่างอัตราความเร็วของจังหวะเก่าและใหม่

6. ดนตรีเสี่ยงทาย ดนตรีเสี่ยงทาย (Chance Music) ดนตรีเอเลียโทรี (Aleatory Music) และดนตรีอินดีเทอร์มิเนซี (Indeterminacy Music) ทั้งหมดมีความหมายเดียวกัน หมายถึงดนตรีที่เปิดโอกาสให้เนื้อหาดนตรีได้ดำเนินไปตามเงื่อนไขของการเสี่ยงทายรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งโดยนักประพันธ์เพลงเป็นผู้กำหนด เงื่อนไขเหล่านี้ในการพิจารณาดนตรีว่าดนตรีใดเป็นดนตรีเสี่ยงทาย สังเกตจากจุดมุ่งหมายของ นักประพันธ์เป็นหลัก ดนตรีเสี่ยงทายที่นักประพันธ์กำหนดเงื่อนไขและเปิดโอกาสให้กับผู้บรรเลง ที่สามารถพบเห็นและคุ้นเคยมากที่สุดในคอนแชร์โต ของศตวรรษที่ 19 ในช่วงกลางศตวรรษ 1960 เทคนิคการใช้ดนตรีเสี่ยงทายเริ่มลดลงและมีแนวโน้มไปสู่การด้นสดมากขึ้น

การประยุกต์ใช้เทคนิคดนตรีเสี่ยงทายมีลำดับขั้น ดังนี้

6.1 เทคนิคเสี่ยงทายที่นักประพันธ์กำหนดให้เกิดในขณะบรรเลง นักประพันธ์เพลงกำหนดเงื่อนไขบางอย่างกับบทเพลงและเปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงได้ด้นสดเนื้อหาของดนตรีเองตั้งแต่ระดับเสียง ลักษณะจังหวะ ความเข้มเสียง เครื่องดนตรี ตลอดจนสังคีตลักษณ์

6.2 เทคนิคการเสี่ยงทายที่นักประพันธ์เพลงกำหนดในขั้นตอนของการประพันธ์นั้นนักประพันธ์ใช้การเสี่ยงทายช่วยในการเลือกระดับเสียง ลักษณะจังหวะ ความเข้มเสียง ตลอดจนสังคีตลักษณ์และนักประพันธ์เพลงอาจใช้โน้ตเพลงปกติในการบันทึกก็ได้ผู้บรรเลงอาจต้องบรรเลงตามที่โน้ตเขียนไว้อย่างเคร่งครัด

7. สีสันเสียงและการเรียบเรียงสำหรับวงดนตรี ปัจจุบันนักวิชาการดนตรีนิยมแบ่งเครื่องดนตรี ออกเป็น 2 กลุ่ม ตามการผลิตเสียงเครื่องดนตรีที่ผลิตเสียงจากตัวของมันเอง โดยใช้ส่วนใดส่วนหนึ่งของตัวเครื่องเป็นตัวกำธร เรียกว่าเครื่องดนตรีอคูสติก (Acoustic Instrument) ส่วนเครื่องดนตรีที่ผลิตเสียงด้วยกลไกของไฟฟ้า เช่นใช้เป็นตัวกำธร หรือใช้คอมพิวเตอร์ในการจำลองคลื่นเสียงหรือใช้ไฟฟ้า ในการผสมเสียงอย่างใดอย่างหนึ่ง เรียกว่าเครื่องดนตรีไฟฟ้า (Electronic Instrument) การเพิ่มสีสันจากเครื่องดนตรีอะคูสติกบางครั้งเป็นการประดิษฐ์ขึ้นใหม่ หรือการนำเครื่องดนตรีตะวันออก เครื่องดนตรีพื้นเมืองและเครื่องดนตรีจากแอฟริกามาใช้ นอกจากนี้ยังมีการแบ่งขั้นคู่แปดออกเป็น 43 เสียง แทนที่ 12 เสียงปกติ เรียกว่าระบบไมโครโฟน (Microphone) ตั้งแต่ศตวรรษที่ 19 นักประพันธ์เพลงได้นำเอาเครื่องดนตรีพื้นเมือง และดนตรีตะวันออกมาใช้ในบทเพลง

ระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 1 และสงครามโลกครั้งที่ 2 โดยเฉพาะในปี 1920 - 1940 พบเห็นการใช้เครื่องใช้ไฟฟ้ามากมายทั้งภาพยนต์ ไมโครโฟน และเครื่องเล่นจานเสียงระบบการสื่อสารและระบบการบันทึกเสียงมีส่วนให้นักประพันธ์เพลงมีแนวคิดในการทดลองใช้อุปกรณ์ไฟฟ้าสำหรับการประพันธ์เพลงมากขึ้น

วงซิมโฟนีออร์เคสตราขนาดใหญ่ในปัจจุบัน ได้รับการพัฒนามาตั้งแต่กลางศตวรรษที่19และยังไม่เปลี่ยนแปลงไปเลยจนปัจจุบัน นักประพันธ์เพลงร่วมสมัยสนใจเกี่ยวกับการเขียนบทเพลงให้กับวงมาตรฐาน สิ่งจูงใจให้นักประพันธ์เพลงเขียนเพลงสำหรับวงมาตรฐาน คือ โอกาสที่บทเพลงจะได้รับการแสดงโดยวงดนตรีชั้นนำ สำหรับวงออร์เคสตรามาตรฐาน ได้มีการเพิ่มเครื่องดนตรี เช่น เพิ่มชนิดของเครื่องตีและเครื่องดนตรีไฟฟ้า นักประพันธ์เพลงบางคนได้ให้ความสำคัญกับการแบ่งวงออร์เคสตรา ออกเป็นหลายกลุ่มและให้แต่ละกลุ่มบรรเลงในตำแหน่งต่างกันเพื่อให้การบรรเลงมีมิติเพิ่มขึ้น

การเรียบเรียงสำหรับวงดนตรี บทเพลงร่วมสมัยจำนวนมากนี้ยังคงเรียบเรียงโดยใช้เทคนิคดนตรีศตวรรษที่ 19 สำหรับการเรียบเรียงให้วงมาตรฐานแต่ละกลุ่มของวง ได้แก่ เครื่องสายเครื่องลมไม้ เครื่องทองเหลือง และเครื่องตี สีสันของวงดนตรีมาจากการผสมเสียงเครื่องดนตรี

8. สังคีตลักษณ์ (Form) ดนตรีตะวันตกสังคีตลักษณ์ขึ้นอยู่กับรูปแบบการรวมส่วนต่างๆ ของบทเพลง

สังคีตลักษณ์แบบตอน (Sectional Form) คือ สังคีตลักษณ์ที่สร้างขึ้นจากการนำส่วนย่อยมารวมกันเพื่อให้ได้บทเพลงที่ยาวขึ้น ได้แก่ สังคีตลักษณ์แบบสองตอน สังคีตลักษณ์แบบสามตอนและสังคีตลักษณ์ แบบรอนโด

สังคีตลักษณ์แบบแปร (Variation Form) คือ แบบแผนการประพันธ์เพลงที่ประกอบด้วยการซ้ำของเนื้อหาดนตรีที่ยึดองค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญไว้ ขณะที่รายละเอียดอาจถูกแปรออกไปสังคีตลักษณ์ แบบแปรเป็นที่นิยมตั้งแต่ศตวรรษที่ 17 การจำแนกสังคีตลักษณ์แบบแปรจำแนกโดยพิจารณาจากเนื้อหาดนตรีที่นักประพันธ์ยึดไว้ สังคีตลักษณ์ที่รู้จัก คือ การแปรแบบต่อเนื่องและการแปรแบบตอน

สังคีตลักษณ์แบบพัฒนาเทคนิคการพัฒนาในดนตรียุคคลาสสิคและโรแมนติกเห็นชัดที่สุด คือ สังคีตลักษณ์โซนาตา ประกอบด้วย ตอนนำเสนอ ตอนพัฒนา และตอนย้อนความเทคนิคการพัฒนา จะดำเนินตลอดทั้งสังคีตลักษณ์ไม่จำกัดอยู่เพียงช่วงพัฒนาเท่านั้น

สังคีตลักษณ์แบบคอนตราพันตัล (Contrapuntal Form) เป็นขบวนการประพันธ์เพลงแบบหนึ่ง ฟิวก์เป็นสังคีตลักษณ์แบบคอนตราพันตัล ฟิวก์ไม่ได้สร้างขึ้นจากการเรียงต่อกันของส่วนเพลง แต่ฟิวก์เป็น ขั้นตอนของการเลียนแบบแนวทำนองสั้นๆ ในแนวเสียงต่างกันเท่านั้น ไม่มีการแบ่งตอนที่ชัดเจนแต่อาศัย พื้นฐานองค์ประกอบของระบบอิงกุญแจเสียงเดียวกัน

9. แนวดนตรีร่วมสมัยที่สำคัญในช่วงปลายศตวรรษที่ 20 และต้นศตวรรษที่ 21 ได้แก่ ดนตรีมินิมัล ดนตรีนีโอโรแมนติก ดนตรีโลก และดนตรีตะวันตกในช่วงทศวรรษที่ 1970 จนถึงต้นศตวรรษที่ 21

ดนตรีมินิมัล ได้รับความนิยมมากในช่วงทศวรรษ 1980 ดนตรีมินิมัลถูกเรียกอีกอย่างว่า ดนตรีแบบซ้ำ (Repetitive music) การซ้ำแบบของลักษณะจังหวะและการใช้ระบบอิงกุญแจเสียงซึ่งบทเพลงแนวดนตรี มินิมัลมักมีการนำเอาระบบกุญแจเสียงแบบใดแบบหนึ่งมาใช้มากกว่าที่จะใช้ระบบไร้กุญแจเสียง

ดนตรีนีโอโรแมนติก ช่วงทศตวรรษที 1970 มีกลุ่มนักประพันธ์เพลงที่ไม่สนใจแนวดนตรี เสี่ยงทาย จึงได้พยายามหาแนวทางของตนเอง นักประพันธ์ชาวอเมริกันได้ประพันธ์ดนตรีที่มีระบบกุญแจเสียง สังคีตลักษณ์ และบรรยากาศคล้ายคลึงกับดนตรีโรแมนติกของศตวรรษที่ 19 แนวดนตรีใหม่นี้เรียกว่า นีโอโรแมนติก

ดนตรีโลก ในการแบ่งอารยธรรมมนุษย์แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ อารยธรรมตะวันตกและอารยธรรมตะวันออก ในช่วงปลายศตวรรษที่ 20 มีระบบการสื่อสารไร้พรมแดนเกิดขึ้นทำให้ทัศนคติการแบ่งเริ่มหมดไป มีการผสมผสานกันระหว่างโลกตะวันตกและโลกตะวันออก แนวดนตรีที่มีอิทธิพล ต่อการประพันธ์เพลงร่วมสมัย ได้แก่ ดนตรีอินเดีย ดนตรีอินโดนีเซีย ดนตรีญี่ปุ่น ดนตรีจีน และดนตรีไทย

ดนตรีตะวันตกในช่วงทศวรรษที่ 1970 จนถึงต้นศตวรรษที่ 21 ในช่วง 30 ปีสุดท้ายของศตวรรษที่ 20 เกิดดนตรีมากมายนับไม่ถ้วน ทั้งดนตรีคลาสสิค ดนตรีป๊อปปูลา ดนตรีนิวเอจ ดนตรีฟิวชั่น เป็นต้น

ณัชชา พันธ์เจริญ (2553) ได้กล่าวถึง เทคนิคที่นิยมในการพัฒนาประโยคเพลง ได้แก่

1. การซ้ำ (Repetition) การซ้ำเป็นเทคนิคพื้นฐานที่พบในศิลปะทุกแขนง รวมทั้งในดนตรีทุกประเภทของทุกชาติทุกภาษา การซ้ำช่วยย้ำความคิดโดยเฉพาะความคิดสำคัญ ช่วยเตือนความจำ ช่วยยืดความยาว และช่วยผนวกความคิดทั้งหลายให้รวมอยู่ในกรอบที่เหมาะสม

2. ห้วงลำดับทำนอง หรือ ซีเควนซ์ (Sequence) คือเทคนิคการซ้ำที่เป็นการซ้ำทันทีแต่ต่างระดับเสียง การใช้เทคนิคซีเควนซ์ทำให้ประโยคยาวขึ้นและทำให้เพลงดำเนินไปข้างหน้าโดยไม่ต้องใช้วัตถุดิบใหม่ การเกิดซีเควนซ์แต่ละครั้งมักมีซีเควนซ์ติดต่อกัน 2-3 ซีเควนซ์ ถ้าเกิน 3 ซีเควนซ์เพลงจะน่าเบื่อและฟังดูเหมือนวกวน ในการวิเคราะห์ซีเควนซ์ ควรบอกด้วยว่าแต่ละซีเควนซ์มีระดับเสียงสูงขึ้นหรือต่ำลงกว่าเดิมเป็นระยะขั้นคู่เท่าใด มีโน้ตตัวใดถูกปรับระยะขั้นคู่ มีการแปรทำนองบ้างหรือไม่ และอยู่ในกุญแจเสียงเดิมหรือเปลี่ยนกุญแจเสียง ในแต่ละซีเควนซ์นักแต่งเพลงนิยมใช้เทคนิคนี้เป็นเครื่องมือในการพัฒนากุญแจเสียงไปด้วย

3. การพลิกกลับ (Inversion) เป็นการพลิกกลับขั้นคู่ระหว่างโน้ตทีละคู่ของทำนอง ทำให้ได้ทำนองใหม่ซึ่งเรียกว่า ทำนองพลิกกลับ เช่น ถ้าทำนองกระโดดขึ้นคู่ 3 เมื่อพลิกกลับทำนองจะกระโดดลงคู่ 3 ถ้าทำนองกระโดดขึ้นคู่ 4 เมื่อพลิกกลับทำนองจะกระโดดลงคู่ 4

4. การถอยหลัง (Retrograde) เป็นการนำโน้ตของทำนองมาเรียงใหม่โดยเริ่มจากโน้ตตัวสุดท้ายไล่เรียงตามลำดับจนถึงโน้ตตัวแรก โดยอาจรักษาลักษณะจังหวะไว้มากน้อยเท่าใดก็ได้

5. การแปร (Variation) เป็นเทคนิคที่นำการซ้ำมาดัดแปลง แต่ยังคงรักษาของเดิมไว้ ถ้ารักษาของเดิมไว้มากก็หมายถึงว่ามีการแปรเกิดขึ้นน้อย และในทางตรงกันข้าม ถ้ารักษาของเดิมไว้น้อยก็จะมีการแปรมาก ไม่ว่าจะแปรมากเพียงใดก็ต้องเหลือของเดิมไว้บ้าง ส่วนประกอบของเพลงที่แปรได้ ได้แก่ ทำนอง ลักษณะจังหวะ เสียงประสาน และสีสันเสียง ในระดับการแปรชั้นสูงจะรวมถึงการแปรอัตราจังหวะ กุญแจเสียง เนื้อดนตรี และส่วนประกอบอื่นๆ

6. การเลียน (Imitation) เป็นเทคนิคที่เกิดขึ้นในกรณีที่มีทำนองตั้งแต่ 2 แนวขึ้นไป การเลียนเป็นการซ้ำทำนองที่เกิดขึ้นคนละแนวเสียงและเกิดขึ้นในเวลาต่างกัน แต่แนวที่ซ้ำกันนี้ต้องเหลื่อมกัน ถ้าทำนองที่ซ้ำกันไม่เหลื่อมกัน แม้จะเกิดคนละแนวก็ยังเรียกว่าเป็นการใช้เทคนิคการซ้ำหรือซีเควนซ์ การเลียนเป็นเทคนิคที่พบมากในดนตรีไทย

7. การปรับโน้ต (Transformation)เป็นการรักษาโครงสร้างของทำนองไว้แต่มีความคลาดเคลื่อนเล็กน้อยในเรื่องของขั้นคู่ การปรับโน้ตเกิดขึ้นได้กับเทคนิคการซ้ำ ซีเควนซ์ พลิกกลับ การแปร และการเลียน

8. การผสมผสานเทคนิคการพัฒนา เทคนิคสามารถนำมาผสมผสานกันได้ เช่น ผสมเทคนิคซีเควนซ์ไปพร้อมๆ กับเทคนิคการปรับโน้ต หรือเทคนิคการซ้ำกับเทคนิคการแปรอาจเกิดขึ้นเวลาเดียวกัน

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข (2546) ได้อธิบายหลักการแต่งเพลง (Composition) ไว้ว่าการแต่งเพลงมีหลายวิธี โดยสรุปมีวิธีแต่งเพลงอย่างง่าย 3 วิธี ได้แก่

1. แต่งทำนองก่อนแล้วจึงแต่ง เนื้อร้อง ขึ้นภายหลัง การแต่งเพลงลักษณะนี้จะได้

บทเพลงที่มีความไพเราะ รื่นหูทั้งทำนองและเนื้อร้องมี หลักการ ได้แก่ กำหนดเค้าโครงของทำนอง กำหนดระดับเสียง กำหนดรูปร่างหรือลายเส้นของทำนอง กำหนดคอร์ด ในบทเพลง การขัดเกลาตกแต่งทำนองและการตกแต่ง ทำนองตามหลักแบบฟอร์ม

2. แต่งเนื้อร้องก่อน การแต่งด้วยวิธีนี้จะได้เพลงที่ไม่ค่อยถูกต้องตามแบบฟอร์มของบทเพลง อย่างไรก็ตามการแต่งวิธีนี้เป็นที่นิยมมากที่สุด ในบรรดานักแต่งเพลงของไทย เพลงที่แต่งเนื้อร้องก่อนค่อย แต่งทำนอง เรียกว่า Art Song

3. แต่งทำนองและเนื้อร้องไปพร้อมๆ กัน วิธีนี้เป็นวิธีที่ค่อนข้างยาก แต่จะได้บทเพลงที่มีความไพเราะ ข้อเสีย คือ มักแต่งไปตามอารมณ์ จนบางครั้งไม่ถูกแบบฟอร์ม

ในการแต่งเพลงควรมีการวางแผนสำหรับการแต่งเพลง สามารถสรุปได้ดังนี้ ควรวางเป้าหมาย ให้ชัดเจนตั้งแต่ก่อนเริ่มแต่งทำนอง แต่งทำนองและคิดโครงสร้างหลักของเพลงให้เป็นไปตามอารมณ์ที่ตั้งไว้ ศึกษารูปประโยคของแนวทำนองเพื่อหาวิธีวางเนื้อเพลง เรียงลำดับเรื่องราวของบทเพลง ลงมือเขียนเนื้อเพลง ตามลำดับที่วางไว้ และแก้ไข ขัดเกลาจนเห็นว่าดีที่สุด การแต่งเพลงให้ไพเราะควรมีเทคนิคในการแต่งเพลงเพื่อให้เกิดความไพเราะยิ่งขึ้น สามารถสรุป ได้ดังนี้

3.1 คำที่เป็นพยัญชนะเสียงสูงหรือคำที่เป็นเสียงวรรณยุกต์ ตรี หรือจัตวา ไม่ควรอยู่ในเสียงต่ำ อาจทำให้ความหมายเปลี่ยนได

3.2 คำที่เป็นเสียงกลางหรือเสียงต่ำไม่ควรอยู่ในเสียงสูง

3.3 เมื่อแต่งคำร้องและทำนองแล้ว หากรู้สึกว่ามีความแข็งกระด้าง ให้ใช้วิธีเกลาดังนี้ คำที่เป็นเสียงวรรณยุกต์เสียงเอกและเสียงจัตวาให้เกลาขึ้น คำที่เป็นเสียงวรรณยุกต์เสียงโทให้เกลาเสียงลง

3.4 กำหนดขนาด Rang ของเสียง ควรให้พอเหมาะกับความสามารถของนักร้อง

3.5 การใช้เครื่องหมายต่างๆ เพื่อแสดงอารมณ์ เช่น เครื่องหมาย Legasto แสดงถึงความอ่อนหวาน เครื่องหมาย Moderato แสดงถึงความเข็มแข็ง ตื่นเต้น

3.6 เน้นจุดประสงค์ บทเพลงแต่ละบทเพลงต้องมีจุดประสงค์ที่เด่นชัด เช่นบทเพลงที่เกี่ยวกับความรักที่ผิดหวัง เวลาเขียนเนื้อร้องต้องเน้นเรื่องของความรักที่ผิดหวัง

3.7 มีแรงจูงใจ คนทั่วไปจะติดตามฟังเพลงจนจบก็ต่อเมื่อเพลงนั้นเป็นเพลงที่มีแรงจูงใจ ทำให้คนอยากฟัง

3.8 ผู้ฟังรู้สึกมีส่วนร่วม คือ ควรแต่งเพลงให้ผู้ฟังรู้สึกมีส่วนร่วม อาจคำนึงถึงวัย อาชีพ ถิ่นฐาน ที่อยู่อาศัย เป็นต้น

3.9 ตามความนิยมของคนฟัง จุดฮุคของเพลง (Hook) คือ ท่อนเพลงตรงที่เป็นจุดเรียกร้องความสนใจของเพลง เป็นท่อนเพลงอันเป็นกลวิธีที่ผู้แต่งเพลงใช้ท่อนเพลงที่คนชอบฟังมากๆ และร้องได้ง่าย มาเป็นหมัดเด็ดของเพลง ท่อนฮุคมีลักษณะต่างๆ ดังนี้

3.9.1 เป็นทำนองท่อนใดท่อนหนึ่งในเพลงที่ร้องง่ายมาก ผู้ฟังสามารถร้องตามได้อย่างรวดเร็ว

3.9.2 เป็นทำนองท่อนหนึ่งที่ไพเราะอย่างน่าทึ่งกว่าท่อนอื่นในเพลง จนผู้ฟังต้องมีความรู้สึกอยากกลับมาฟังซ้ำอีก

3.9.3 เป็นทำนองท่อนหนึ่งที่กินใจ สามารถเปลี่ยนอารมณ์ของผู้ฟังให้คล้อยตามจนบรรลุถึงที่สุด เช่น ความสะใจ ความสะเทือนใจ เป็นต้น

3.9.4 เป็นทำนองท่อนหนึ่งที่ถูกท่อนอื่นเกริ่นมาล่วงหน้าเพื่อให้ถึงจุดเปลี่ยนแปรทางอารมณ์

3.9.5 เป็นเนื้อร้องท่อนที่ร้องง่าย จำง่ายที่สุดในเพลง

3.9.6 เป็นเนื้อร้องท่อนที่ต้องการเน้นให้ผู้ฟังได้รู้สิ่งที่ผู้แต่งต้องการสื่อให้รู้

3.9.7 เป็นเนื้อร้องท่อนที่แทงใจ หรือสะใจผู้ฟังอย่างยิ่ง

3.9.8 เป็นเนื้อร้องท่านที่ไพเราะอย่างยิ่ง จนผู้ฟังอยากฟังซ้ำอีก

3.9.9 เป็นเนื้อร้องท่อนหนึ่งที่ถูกท่อนอื่นเกริ่นมาล่วงหน้าเพื่อให้ถึงจุดเปลี่ยนทางอารมณ์

รูปแบบของเนื้อเพลง แบ่งเป็น 2 กลุ่มใหญ่ คือ กลุ่มที่เขียนเนื้อโดยยึดเอากฎเกณฑ์ฉันทลักษณ์ ของคำประพันธ์ไทยเข้าไปบังคับเพลง มีการใช้สัมผัสนอก สัมผัสใน สัมผัสบท เนื้อร้องประเภทนี้จะร้องง่าย จำง่าย เพราะเป็นทำนองที่คล้องจองกัน และกลุ่มที่แต่งโดยไม่ยึดถือกฎเกณฑ์ของคำประพันธ์ เนื้อหาของ เพลงจะดำเนินไปตามความต้องการของผู้แต่ง ผู้แต่งเพลงนี้มี 2 ลักษณะ คือ

1. ผู้แต่งเพลงเข้าใจเรื่องของ คำประพันธ์และศิลปะการแต่งเพลงเป็นอย่างดี แต่ต้องการสร้างรูปแบบงานใหม่ ที่หลุดไปจากกฎเกณฑ์

2. ผู้แต่งเพลงไม่มีความรู้เรื่องการแต่งเพลง การแต่งทำนอง คำประพันธ์ ศิลปะเพียงแต่ อยากแต่งเพลง

หลักการเขียนเนื้อร้องในบทเพลง บทเพลงหนึ่งโดยทั่วไปประกอบด้วย 4 ท่อน คือ

ท่อนที่ 1 ท่อนอารัมภบท เป็นการเกริ่นสภาพทั่วไปของเพลง

ท่อนที่ 2 เป็นท่อนที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องจากท่อนที่ 1 มักจะมีทำนองเหมือนหรือ คล้ายกับท่อนที่ 1

ท่อนที่ 3 ท่อนแยก คือจะแยกความรู้สึกออกจากท่อนแรก เป็นท่อนที่ดุดัน แสดงอารมณ์ อย่างเต็มที่

ท่อนที่ 4 เป็นท่อนที่ผ่านพ้นจากท่อนที่ 3 ท่อนนี้ทำนองจะ เรียบง่ายเหมือนท่อนที่ 1 หรือ 2 และวิธีการแต่งเพลงอีกวิธีหนึ่งที่นักแต่งเพลงนิยมใช้คือการนำคำกลอนแบบ พื้นบ้านมาใช้ เช่น กลอนลิเก กลอนลำตัด เพลงฉ่อย เพลงอีแซว กลอนลำอีสาน เป็นต้น

ลัญฉนะวัต นิมมานรตนกุล (2551: 57) ได้กล่าวถึงเทคนิคการประพันธ์ไว้ ดังนี้

1. การขยาย (Augmentation) เป็นการขยายส่วนลักษณะจังหวะโดยขยายเป็นกี่เท่าก็ได้ตามประสงค์ของผู้ประพันธ์เพลงโดยรักษาทำนองเดิมไว้

2. การย่นย่อ (Diminution) เป็นการย่อส่วนลักษณะจังหวะโดยย่อเป็นกี่เท่าก็ได้ ตามประสงค์ของผู้ประพันธ์เพลงโดยรักษาทำนองเดิมไว้

3. การย่อยทำนอง (Fragmentation) เป็นการตัดย่อยส่วนของทำนองเพื่อนำไปพัฒนาส่วนอื่นๆ ของเพลง

4. ช่วงเชื่อม (Transition) เป็นลักษณะการพัฒนาและขยายเพลงรูปแบบหนึ่ง เพราะเป็นการนำวัตถุดิบต่างๆ ที่น่าสนใจของแต่ละตอนเพลงนำมาเชื่อมตอนสำคัญ **2** ตอนในเพลง

วิทยา วรมิตร (2548) ได้อธิบายเกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรีประกอบภาพยนต์เรื่องสตาร์วอร์ว่าเป็นส่วนหนึ่งของรายวิชา Form and Analysis โดยแบ่งสาระเนื้อหาเป็น 3 กลุ่มคือ การวิเคราะห์ดนตรี บทบาทและหน้าที่ของดนตรีประกอบภาพยนต์ และความสัมพันธ์ของดนตรีกับภาพยนต์ โดยยกตัวอย่างเพลงในการวิเคราะห์ 3 บทเพลงการศึกษาความสัมพันธ์ของดนตรีกับภาพยนต์ แบ่งได้ 3 ส่วน คือ ดนตรีที่ใช้เปิดเรื่องดนตรีที่ใช้ดำเนินเรื่อง และดนตรีที่ใช้ปิดเรื่อง

การวิเคราะห์ปัจจัยสำคัญทางดนตรี ประกอบด้วย 4 ประเด็น ได้แก่

1) จังหวะ(Rhythm) วิเคราะห์จังหวะ 2 ข้อ คือ อัตราจังหวะ (Meter) และ ลักษณะจังหวะ (Rhythm)

2) ทำนอง (Melody) วิเคราะห์เฉพาะตอนที่เป็นแนวทำนองเท่านั้น มีหัวข้อย่อยในการวิเคราะห์ คือ พิสัยหรือช่วงเสียง (Range) การเคลื่อนที่ของทำนอง (Motion) รูปร่างของทำนอง (Melodic Contour) ประโยคเพลง (Phrase) จุดพักหรือการจบวรรคตอน (Cadence) ทำนองย่อย (Motive)

3) เสียงประสาน (Harmony) วิเคราะห์เสียงประสานเฉพาะโครงสร้างคอร์ด (Structure of Harmony) และการเปลี่ยนกุญแจเสียง (Modulation)

4) การออเครสเตรชั่น (Orchestration) วิเคราะห์เกี่ยวกับลักษณะพื้นผิวของการออเครสเตรชั่นประกอบด้วย 7 หัวข้อ คือ การยูนิซั่น (Orchestration unison) ทำนอง และการบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment) ทำนองรอง(Secondary Melody) การเขียนแนวทำนองต่างๆ (Part Writing) พื้นผิวหลายแนว (Contrapuntal Texture) คอร์ด (Chords) และพื้นผิวหลายรูปแบบ (Complex Texture)

การวิเคราะห์ปัจจัยสำคัญทางดนตรีของเพลง Star Wars Main Title เพลง PrincessLeia’s Theme และเพลง The Throne Room and End Title โดยวิเคราะห์ในประเด็นจังหวะ ทำนอง เสียงประสาน และการออเครสเตรชั่น

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น (2559) ได้อธิบายเกี่ยวกับแนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต ในดนตรีศตวรรษที่ 20 ไว้ดังนี้ การศึกษาทฤษฎีดนตรีศตวรรษที่ 20 ควรทำความเข้าใจกับระบบดนตรีโทนัลก่อน ระบบโทนัล เป็นระบบพื้นฐานของบันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ พื้นฐานสำคัญของระบบดนตรีโทนัล คือโน้ตและคอร์ดทอนิก บทเพลงจำนวนมากในยุคบาโรกและยุคคลาสสิคส่วนใหญ่ใช้กลุ่มโน้ตซึ่งอยู่ในบันไดเสียงเดียวกัน กลุ่มโน้ตที่เป็นสมาชิกบนบันไดเสียงเดียวกัน เรียกว่า ไดอะทอนิก ดนตรีแบบโครมาติกเป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นบนพื้นฐานบันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ แต่มี โน้ตนอกบันไดเสียงในบทเพลงของยุคบาโรกและยุคคลาสสิค นอกจากนี้แล้วยังพบความสัมพันธ์แบบโครมาติกมีเดียนต์ ซึ่งพบมากในยุคโรแมนติก

ทฤษฎีดนตรีศตวรรษที่ 20 เป็นแนวคิดสำหรับการวิเคราะห์บทประพันธ์ โดยทั่วไปแล้วนิยมใช้อธิบายดนตรีเอโทนัลแบบอิสระ (Free-Atonal) ทฤษฎีเซตมีแนวคิดพื้นฐานที่แตกต่าง

จากระบบดนตรีโทนัลแบบเดิม มีความแตกต่างกันระหว่างช่วงเสียงสูง-ต่ำ ระดับเสียงที่ปรากฏในช่วงเสียงมีความต่างกันจะมีความหมายต่างกัน แนวคิดด้านระดับเสียงภายในระบบโทแนลิตี ขณะที่โน้ตตัวเดียวกันปรากฏบนระดับเสียงหรือช่วงเสียงต่างกัน ไม่ว่าจะบนทำนองหรือแนวประสาน จะมีบทบาทหน้าที่ แตกต่างกันระดับเสียงในระบบดนตรีโทนัล สามารถระบุความถี่เสียงแน่นอนและระบุตำแหน่งการ บันทึกได้ ส่วนขั้นระดับเสียง ในทฤษฎีเซต คือ กลุ่มโน้ตที่มีชื่อตามตัวอักษรเดียวกันทุกตัว ล้วนมี ความหมายเหมือนกันส่วนค่าอดุลัส 12 หรือโมด 12 คือ วงการนับที่กำหนดค่าสูงสุด เป็นตัวเลข การนับภายในรอบหนึ่งๆ สูงสุดคือ 12 ทฤษฎีเซตได้นำวงจรการนับมาใช้โดยเฉพาะมิติที่สัมพันธ์กับขั้นระดับเสียง

การพิจารณาระยะห่างขั้นคู่พื้นฐานระบบดนตรีโทนัลเดิม กำหนดโดยตัวเลขซึ่งได้มาจากระยะห่างระหว่างลำดับขั้นของโน้ตบนบันไดเสียงไดอะทอนิก สามารถแยกความแตกต่างออกเป็น 4 แบบตามความแตกต่างของระยะครึ่งเสียง คือ เมเจอร์ ไมเนอร์ ออกเมนเทด และดิมินิชท์ และระยะ ห่างขั้นคู่ 1, 4, 5 และ 8 มี 3 แบบ คือ เพอร์เฟค ออกเมนเทด และดิมินิชท์ การอธิบายความสัมพันธ์ ของระบบโทแนลิตีทำให้เกิดขั้นคู่พ้องเสียงและขั้นคู่เสียงกระด้าง การแบ่งช่วงคู่แปดออกเป็นส่วนย่อยที่เท่ากันทำให้เกิดความสมมาตรภายในหนึ่งช่วงคู่แปด แนวคิดวงจรขั้นคู่คล้ายกับความทฤษฎีเซต ระยะห่างขั้นคู่ในแนวคิดทฤษฎีเซตเป็นการพิจารณาจำนวนทั้งหมดของระยะห่างครึ่งเสียงระหว่างตัวโน้ตขั้นคู่ของระดับเสียง ประกอบด้วย ขั้นคู่ของระดับเสียงแบบกำหนดทิศทาง และขั้นคู่ของระดับเสียง แบบไม่กำหนดทิศทาง ระยะห่างของขั้นคู่ของขั้นระดับเสียง พิจารณาได้ 2 แบบ คือ ขั้นคู่ของขั้นระดับเสียงแบบอิงตามลำดับและขั้นคู่ของขั้นระดับเสียงแบบไม่อิงลำดับ ระยะห่างขั้นคู่ตามวิธีระดับเสียงแบบไม่อิงลำดับ เป็นการอธิบายขั้นของขั้นคู่เสียง หรือ ic ขั้นคู่เวกเตอร์เป็นเครื่องบ่งบอกคุณลักษณะเสียงพื้นฐานของเซตนั้นๆ เวกเตอร์สามารถนำมาใช้เปรียบเทียบคุณสมบัติของเซตที่มีสมาชิกเท่ากันได้

กลุ่มขั้นระดับเสียงหรือเซต เป็นกลุ่มขั้นระดับเสียงแบบไม่อิงลำดับเซต เป็นกลุ่มของขั้น ระดับเสียงระดับพื้นฐานที่นำมาอธิบายดนตรีเอโทนัลและโพสโทนัล รูปปรกติของเซตเป็นการวิเคราะห์ หาเซตที่เล็กที่สุดจากกลุ่มขั้นระดับเสียง วิธีการปรับระดับเสียง เป็นเทคนิคที่ใช้กัน การปรับระดับเสียงในระบบดนตรีโทแนลิตีเป็นความสัมพันธ์เชิงระดับเสียงและระยะห่างขั้นคู่เสียง ในแนวคิดทฤษฎีเซตถือว่าเซตใดที่ถูกพลิกกลับ จะมีความเท่าเทียมกันด้วยการพลิกกลับ ในดนตรีอิงกุญแจเสียงพิจารณาชนิดของคอร์ดโดยการนับจากโน้ตพื้นต้นเท่านั้นวิธีการหาค่าตัวเลขดรรชนี โดยการคำนวณเป็นวิธีการแบบหนึ่งเพื่อใช้สำหรับหาหรือกำหนดค่า n ของความสัมพันธ์เชิงพลิกกลับระหว่างเซต

ความสัมพันธ์ของกลุ่มเซตและไพรม กลุ่มเซตในแต่ละกลุ่มเซตมีจำนวนเซตสมาชิกไม่เท่ากันกลุ่มเซตส่วนใหญ่มีเซตสมาชิกเท่ากับ 24 เซต กลุ่มเซตที่มีสมาชิกน้อยสุดมี 2 เซต รูปปรกติของเซตมีจำนวนมาก สามารถพิจารณารวมเซตต่างๆ ที่มีความสัมพันธ์เชิงการปรับระดับเสียงและการพลิกกลับซึ่งกันและกันเข้าไว้ด้วยกันในฐานะกลุ่มเซต เซตที่มีความสัมพันธ์กันมีไพรม ทำหน้าที่เป็นตัวแทนของกลุ่มเซต โดยไพรมมีรูปปรกติพื้นฐานประกอบด้วย ชุดเลขเริ่มต้นด้วยเลข 0 เสมอ นอกจากความสัมพันธ์ภายในกลุ่มเซตเดียวกัน ยังมีความสัมพันธ์ของเซตรูปปรกติที่มีสมาชิก 3-9 ตัว แต่ละเซตจะมีคู่ความสัมพันธ์คอมพลีเมนต์กับเซตนั้นๆเสมอความสัมพันธ์เซตคอมพลีเมนต์เป็นความสัมพันธ์ระหว่างเซตที่มีสมาชิกขั้นระดับเสียงไม่ซ้ำกัน

แนวคิดเกี่ยวกับเซตเป็นการพิจารณาความสัมพันธ์แบบไม่อิงลำดับ เนื่องจากไม่ได้คำนึงการเกิดก่อนและหลัง เมื่อกลุ่มขั้นลำดับเสียงเหล่านี้ปรากฏในบทเพลง ส่วนแถวหรือชุดโน้ตสิบสองเสียงมีการจัดเรียงลำดับให้กับแต่ละขั้นเสียง โดยเฉพาะการนำขั้นระดับเสียงไปใช้ก่อนและหลังในบทเพลง ดนตรีสิบสองเสียงประกอบด้วยแถวโน้ต 4 แบบ คือ แถวโน้ตหลักหรือไพรม แถวโน้ตถอยกลับ หรือเรโทรเกรด แถวโน้ตพลิกกลับหรืออินเวอร์ชัน และแถวโน้ตพลิกกลับถอยหลัง หรือเรทโทรเกรด อินเวอร์ชัน

จากการศึกษาหลักการประพันธ์เพลง ผู้ประพันธ์นำทำนองเพลงของการละเล่นเรือมอันเรมาพัฒนาในการประพันธ์บทเพลงเรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตราโดยใช้หลักการต่างๆ ที่ได้ศึกษา เช่น สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์ เทคนิคในการประพันธ์ เช่น การซ้ำ ซีเควนซ์ การพลิกกลับ การถอยหลัง การแปร การเลียน การปรับโน้ต และมีหลักการการออเครสเตรชั่น (Orchestration) วิเคราะห์เกี่ยวกับลักษณะพื้นผิวของการ ออเครสเตรชั่น ประกอบด้วย 7 หัวข้อ คือ การยูนิซั่น (Orchestration unison) ทำนองและการ บรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment) ทำนองรอง (Secondary Melody) การเขียน แนวทำนองต่างๆ (Part Writing) พื้นผิวหลายแนว (Contrapuntal Texture) คอร์ด (Chords)และพื้นผิวหลายรูปแบบ (Complex Texture) ผู้ประพันธ์ได้นำเทคนิคต่างๆ มาผสมผสานกันในบทประพันธ์ดังกล่าว

การเรียบเรียงเสียงประสานและการออร์เคสเตรชั่น

ในการประพันธ์บทเพลงเรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา การศึกษาการเรียบเรียงเสียงประสานและการออร์เคสเตรชั่น มีความจำเป็นมาก เพื่อให้มีความรู้ความเชี่ยวชาญ อันจะนำไปสู่การประพันธ์บทเพลงเรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา ผู้ประพันธ์ได้ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องต่างๆ ดังนี้

ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2555) เสียงประสาน คือ องค์ประกอบของดนตรีที่เกิดขึ้นจากการผสมผสานของเสียงมากกว่า 1 เสียงในแนวตั้ง ซึ่งแตกต่างและตรงกันข้ามกับการจัดเรียงเสียงของทำนองในแนวนอน เสียงประสานมีความสลับซับซ้อมมากกว่าจังหวะและทำนอง ในสังคมล้าสมัยนั้นไม่มีการประสานเสียง แม้แต่สังคมตะวันตกเอง การประสานเสียงก็เกิดขึ้นช้ากว่าองค์ประกอบดนตรีอื่นๆ

ณัชชา พันธ์เจริญ (2551) โครงสร้างขั้นคู่ คือ การผสมเสียงของโน้ต 2 ตัว เสียงขั้นคู่เป็นส่วนประกอบสำคัญในการสร้างคอร์ดซึ่งเป็นวัตถุดิบในการสร้างเสียงประสาน ขั้นคู่มีอยู่ 5 ชนิด ได้แก่ ขั้นคู่เมเจอร์ (Major - ตัวย่อ M) ขั้นคู่ไมเนอร์ (Minor - ตัวย่อ m) ขั้นคู่เพอร์เฟค (Perfect - ตัวย่อ P) ขั้นคู่ดิมินิชท์ (Diminished - ตัวย่อ d) ขั้นคู่ออกเมนเทด (Augmented - ตัวย่อ A) การคิดชนิดของขั้นคู่ให้อิงบันไดเสียงเมเจอร์เป็นหลัก ขั้นคู่ทำให้แคบลงหรือกว้างขึ้น เสียงของขั้นคู่เป็นเสียงที่กลมกลืนหรือกระด้างขึ้นอยู่กับชนิดของขั้นคู่ เช่น ขั้นคู่เสียงกลมกลืน ได้แก่ คู่ 1, 3, 5, 6, 8 ส่วนขั้นคู่เสียงกระด้าง ได้แก่ คู่ 2, 4, 7

ณัชชา พันธ์เจริญ (2556) ลีลาสอดประสานแนวทำนองหรือลีลาสัมพันธ์(Counterpoint) ว่าด้วยเรื่องการแต่งทำนองหลายแนวที่เป็นอิสระในแนวนอนแต่สอดประสานในลีลาที่สัมพันธ์กันในแนวตั้ง มีหลักการในการแต่งทำนองสอดประสานหลายประเภท ต้องศึกษาในรายละเอียดหลายหัวข้อ เช่น การเลือกโหมด โน้ตสำคัญ ช่วงเสียง การเคลื่อนทำนอง ทิศทาง การซ้ำ การเกลา ขั้นคู่ ลักษณะจังหวะเคเดนซ์ โครงสร้าง เสียงประสาน เป็นต้น เทคนิคการประพันธ์ เพลงต่างๆ ที่กล่าวมาเป็นการสร้างรสชาติให้กับ บทเพลงการพัฒนาและความงามของบทเพลงคงหนีไม่พ้นเทคนิค ลีลาและมิติต่างๆ ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของดนตรีในวัฒนธรรมนั้นๆ

นงลักษณ์ ประสพสุข (2536) อธิบายถึงการเรียบเรียงสำหรับวงออร์เคสตรา เพื่อเป็นแนวทางเป็นข้อมูลในการเรียบเรียงเพลง ประกอบด้วย

1. ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับการเรียบเรียงสำหรับวงออร์เคสตรา ประกอบด้วยเครื่องดนตรี 4 ประเภท โดยเรียงลำดับจากการเขียน Score เรียงจากบนลงล่าง คือ กลุ่มเครื่องลมไม้ กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง กลุ่มเครื่องตี และกลุ่มเครื่องสาย ขนาดของวงออร์เคสตรา ขนาดกลางมีผู้เล่นประมาณ 70-80 คน วงขนาดใหญ่มีผู้เล่นประมาณ 100 คนหรือมากกว่า

2. กลุ่มเครื่องสาย เป็นเครื่องดนตรีกลุ่มใหญ่ใน วงออร์เคสตรา ประกอบด้วยโวโอลิน วิโอลา เชลโล และดับเบิลเบส ไวโอลินเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เล่น ทำนองเอกในวงออร์เคสตราวิโอลาใช้กุญแจอัลโตในการบันทึกโน้ตเสียงทุ้ม เข้มกว่าไวโอลิน เชลโล ส่วนมากใช้เป็นแนวเบสในกลุ่มเครื่องสายและดับเบิลเบส มีความคล่องตัวน้อยกว่าเชลโล เล่นเป็น แนวเบสให้กับวง

3. เทคนิคของเครื่องสายและการเรียบเรียงสำหรับกลุ่มเครื่องสาย กลุ่มเครื่องสายเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญในวงออร์เคสตรามีคุณสมบัติเด่นหลายประการ เช่นเล่นได้หลายรูปแบบด้วยการสีและดีด มีความคล่องตัวเล่นได้ทั้งเร็วและช้าพลิกแพลงได้มากเล่นได้ทั้งคอร์ดและเป็นโน้ต 3-4 ตัวสามารถทำ Vibratoได้ มีช่วงเสียงต่ำสุดถึงสูงสุด มีความยืดหยุ่นในด้าน Dynamics และเล่นทำนองช่วงยาวๆต่อเนื่องได้ การเรียบเรียงสำหรับวงเครื่องสายมีหลักการง่ายๆ คือ ไวโอลิน 1 เล่นแนวทำนอง โวโอลิน 2 ประสานเสียงต่ำกว่าไวโอลิน 1 วิโอลาเล่นแนวที่ต่ำกว่าไวโอลิน 2 เชลโลและดับเบิลเบสเล่นแนวเบสโดยทบกันเป็นคู่ 8

4. เครื่องลมไม้ ฟลูตเป็นเครื่องมือที่ต้องใช้ลมมากในการผลิตเสียง ดังนั้นควรมีช่วงให้พักบ้าง ผู้เล่นนิยมอ่านโน้ตที่ใช้เส้นน้อยมากกว่าแบบที่ใช้ 8va กำกับ ปิคโคโล เป็นเครื่องดนตรีที่มีระดับเสียงสูง หลีกเลี่ยงการใช้เส้นน้อยด้วยการเขียนโน้ตที่ต่ำกว่าเสียงที่ต้องการ 1 Octave สามารถเล่นโน้ตวิ่งในจังหวะเร็วๆ กระโดดเสียงไปมา โอโบเป็นเครื่องลมไม้ลิ้นคู่เล่นได้ทั้งทำนองเร็วและช้า แต่คล่องตัวน้อยกว่าฟลูต เสียงโอโบเหมาะที่จะใช้บรรยายธรรมชาติในชนบท หรือแสดงความรู้สึกลึกซึ้งได้ดี อิงลิชฮอร์น ลักษณะ คล้ายโอโบ เสียงใหญ่และต่ำกว่า มีน้ำเสียงค่อนข้างเศร้า โหยหวน มักใช้เล่นทำนองช้าๆ คลาริเน็ต ที่ใช้ในวงออร์เคสตรามักเป็น B^{b} มีช่วงเสียงที่กว้างมากที่สุดในกลุ่มเครื่องลมไม้ ให้สีสันได้หลายแบบ เบสคลาริเน็ต ที่ใช้กันทั่วไปคือ B^{b} มีเสียงหนา ใหญ่และพร่า มักใช้ทบแนวเบสให้เสียงหนาและเข้มขึ้น บาสซูน ช่วงเสียง ต่ำมาก มักใช้เล่นทบแนวเบสกับเชลโล หรือเล่นเป็นแนวเบสของกลุ่มเครื่องลมไม้ในวงออร์เคสตรา คอนทราบาสซูน มีเสียงหนาทึบและค่อนข้างแหบเป่ายากในช่วงเสียงต่ำๆ ใช้ทบแนวเบส เพื่อเพิ่มความดัง และความหนักแน่น

5. เทคนิคของเครื่องลมไม้และการเรียบเรียงสำหรับกลุ่มเครื่องลมไม้ ปกติผู้เล่นจะตัดลม (Articlate) 1 ครั้งต่อโน้ต 1 ตัว เสียงโน้ตแต่ละตัวจะขาดกัน ในกรณีที่ต้องการให้ผู้เล่นเล่นโน้ตในลมเดียวกันเพื่อให้เสียงมีความต่อเนื่องกันแบบ Legato ต้องใช้เครื่องหมาย Slur โดยทั่วไปเครื่องดนตรีกลุ่มนี้ประกอบด้วย ฟลูต โอโบ คลาริเน็ต และบาสซูน อย่างละ 2 ตัว เครื่องเป่าแต่ละคู่จะเขียนในบรรทัดเดียวกัน

6. เครื่องลมทองเหลืองและการเรียบเรียงสำหรับกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง ฮอร์น ปกติเขียนโน้ตใช้กุญแจซอล ฮอร์นเป็นเครื่องดนตรีที่มีท่าลมยาวและใช้ mouthpiece เป่า ฮอร์นเล่นแนวประสาน โดยเล่นในช่วงเสียงกลาง นิยมให้ลากโน้ตยาวๆ ทรัมเป็ต เล่นในทำนองเร็วๆ Arpeggio หรือกระโดดเสียงไปมา เร็วๆได้พอสมควร ปกติจะเล่น trill ได้ไม่คล่องตัว ทรอมโบน มี Slide สำหรับเลื่อนเข้า - ออก มี 7 Position มักเล่นแนวประสานเทียบเท่าเชลโลหรือบาสซูน โดยใช้ทบสูงกว่าทูบา เป็นคู่ 8 ทูบา เป็นเครื่องดนตรีที่มี เสียงต่ำสุดในกลุ่มลมทองเหลืองจึงทำหน้าที่เล่นเป็นเบสและทบ unison กับดับเบิลเบสเพื่อให้แนวเบสมีเสียง แน่นขึ้น การเรียบเรียงสำหรับกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองนั้น ทรัมเป็ตมักใช้เล่นทำนอง ฮอร์นกับทรอมโบน เล่นโน้ตในช่วงเสียงใกล้เคียงกัน ทูบาเล่นแนวเบส

7. การเรียบเรียงคอร์ด ลักษณะการผสมเสียงเครื่องดนตรีในการเล่นคอร์ด มี 4 ลักษณะ คือ

7.1 แบบเรียง คือการผสมเสียงโดยใช้เครื่องดนตรีเรียงกันตามลำดับจากบนลงล่าง

7.2 แบบสับหว่าง คือการใช้ เครื่องดนตรีเล่นโน้ตสลับกันจากบนลงล่าง

7.3 แบบโอบ คือการใช้เครื่องดนตรีชนิดหนึ่งเล่นโอบเครื่องดนตรี อีกชนิดหนึ่งไว้

7.4 แบบร่วมเสียง คือการใช้เครื่องดนตรีต่างชนิดกันทบโน้ตบางตัวในคอร์ด

8. เครื่องตี ประกอบด้วย ทิมปานี การเขียนโน้ตสำหรับทิมปานีนั้นต้องให้เวลาผู้เล่นในการเปลี่ยนระดับเสียงของกลองแต่ละใบพอสมควร ไซโลโฟน คล้ายระนาดของไทยมีหลายขนาด ระฆังราว มีเสียงเหมือนระฆัง กลองสแนร์ เทคนิคที่ใช้บ่อยคือ การสะบัด การรัว กลองใหญ่ใช้เพิ่มความกระหึ่ม หรือเน้นจังหวะให้กับวง ฉาบใช้ตีคู่กับกลองกิ๋งเล่นได้ทั้งตีธรรมดารัวหรือสะบัดแบบกลองสแนร์ แทมโบรีน เล่นได้หลายลักษณะ เช่น เคาะกับมือ สั่นหรือเขย่าเพื่อให้เสียงรัว

9. การเรียบเรียงสำหรับวงออร์เคสตราจากโน้ตเปียโน นอกจากหลักเกณฑ์เรื่องช่วงเสียงแล้ว สิ่งควรพิจารณาในการเรียบเรียง ได้แก่ การเลือกใช้เครื่องดนตรี การเลือกคีย์ และช่วงเสียงของทำนอง

10. เทคนิคการเรียบเรียงแนวประสาน ลักษณะแนวประสานเสียงกับทำนองกลุ่มเครื่องสายมักมีบทบาทมากเครื่องลมไม้คอยผสมผสานเป็นช่วงๆ และเครื่องลมทองเหลืองมักเล่นคอร์ดคลอให้เสียงเต็ม

11. การทบเสียง วัตถุประสงค์ของการทบเสียง คือ เพื่อเพิ่มความคมชัด เพื่อให้เสียงมีกำลัง มากขึ้น หนักแน่นขึ้น และเพื่อให้ได้สีสันการผสมของเครื่องดนตรีต่างชนิดกัน การทบเสียงมี 2 วิธี ได้แก่ ทบ Unison และทบ Octave

นพพร ด่านสกุล (2551) การนำคอร์ดมาใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสาน หรือการประพันธ์เพลงโดยนำเอาคอร์ดตามทฤษฎีว่าด้วยทางคอร์ดมาใช้แบบตรงไปตรงมาใช้ทางคอร์ดตามทฤษฎีเพื่อการประพันธ์เพลง แนวทางในการประพันธ์เพลงสามารถทำได้หลายแนวทาง เช่น

ประพันธ์คำร้อง หรือ ทำนองขึ้นมาก่อน หรือประพันธ์ทั้งสองอย่างขึ้นมาพร้อมๆ กันก็ทำได้ทั้งสิ้น การกำหนดทางคอร์ดขึ้นมาก่อนก็เป็นอีกวิธีหนึ่งที่สามารถประพันธ์ทำนองออกมาได้อย่างน่าสนใจ เพราะทางคอร์ดจะเป็นตัวเหนี่ยวนำทำนองเพลงให้ไหลลื่นไปตามทางคอร์ด ยังมีลักษณะของคอร์ดอีกประเภทหนึ่งที่นักดนตรี นักเรียบเรียงเสียงประสาน นักประพันธ์เพลง นิยมนำมาใช้ คือ คอร์ดแทน เป็นคอร์ดที่เขียนหรือเล่นแทนที่คอร์ดแท้จริงบนคอร์ดต่างๆ เพราะทำให้ทางคอร์ดนั้นๆ มีความน่าสนใจมากขึ้นแนวการเดินคอร์ดมีความหลากหลาย มีผลทำให้ความ รู้สึก ที่ติดตามคอร์ดนั้นๆ ได้เคลื่อนไหวไปอย่างเร้าใจและเพื่อหลีกเลี่ยงความเบื่อหน่ายจากคอร์ดซ้ำๆเดิมๆของบทเพลง ยกตัวอย่าง เช่น คอร์ดแทนของคอร์ด I ได้แก่คอร์ด C, Cmaj7, C6 สามารถใช้คอร์ด Em7, Am7, หรือ F#m7(b5) เป็นคอร์ดแทนได้ส่วนคอร์ดแทนของคอร์ด IV ได้แก่คอร์ด F, Fmaj7, F6 สามารถใช้คอร์ด Dm7, F7, B7, F#m7(b5) และ Bbmaj7 เป็นคอร์ดแทนได้

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ (n.d.) การทำเสียงประสาน 4 แนวจากทำนอง ในเบื้องต้นต้องรู้ถึงทำนอง (Melody) ว่าเป็นโน้ตตัวใดของคอร์ด (Chord) ถ้าหากทำนองเป็นเสียงที่อยู่ในคอร์ดจะทำให้การประสานเสียงง่ายขึ้น การพิจารณาโน้ตทั้ง 4 ตัว ที่เป็นเสียงในคอร์ด นั้นๆ เรียกว่าคอร์ดโทน (Chord Tone) มีตัวย่อคือ CT ส่วนโน้ตที่ไม่อยู่ในคอร์ด เรียกว่า นอนคอร์ดโทน (Non Chord Tone) มีตัวย่อคือ NC ในการประพันธ์เพลง เมื่อรู้ว่าทำนอง เป็น CT. หรือ NC. แล้วสามารถสร้างเสียงประสานในแนวตั้ง 4 แนว โดยนับเรียงกันลงมา ส่วนของทำนองที่เป็น CT. ก็วางแนวเสียง (Voice) จากบนลงมาได้ กล่าวคือ ทำนองอยู่ในแนวบนสุดของคอร์ดส่วนทำนองที่เป็น NC. ให้นับจากทำนองหลักลงมาและข้ามทำนองที่เป็น CT.ตัวที่ใกล้ที่สุด จากนั้นจึงวางแนวเสียงตามปกติ

สำเร็จ คำโมง (2552) กล่าวว่าองค์ประกอบดนตรี มีส่วนประกอบ คือ เสียง จังหวะ ทำนอง เสียงประสาน ทำนองสอด เนื้อผิว สังคีตลักษณ์ และระบบเสียง เสียงดนตรีมีคลื่นความถี่ที่ทำให้เกิดระดับเสียงสูงต่ำ สั้นยาว มีความเข้มเพื่อสร้างไดนามิกดังเบา มีคุณภาพของเสียงจังหวะดนตรีประกอบด้วย 3 ส่วน คือ เทมโป กำหนดอัตราความช้าเร็วของจังหวะ ริทึ่ม กำหนดกระสวนการเคาะจังหวะ มิเทอร์ กำหนดกลุ่มจำนวนเคาะจังหวะ ทำนองดนตรีเกิดจากโมทีฟซึ่งเป็นกระสวนจังหวะของทำนอง มีทิศทางการขึ้นลงการเคลื่อนที่แบบลำดับขั้นเสียงและแบบกระโดดข้ามขั้น เสียงประสานเกิดจากการเอาเสียงต่างระดับ ต่างคุณภาพมาร่วมบรรเลงเพื่อสนับสนุนทำนองหลัก ทำนองสอดเป็นเสียงประสานอีกแบบหนึ่ง โดยสร้างเสียงประสานอีกแบบหนึ่งขึ้นมาบรรเลงกับแนวทำนองหลักของแนวนอน เนื้อผิวดนตรี เกิดจากการประสานเสียงและการสอดทำนอง สังคีตลักษณ์ คล้ายๆกับบทกวี สามารถจำแนกจากหน่วยเล็กไปใหญ่ได้ เช่น ทำโมทีฟให้เป็นวลี ทำวลีให้เป็นประโยคทำประโยคให้เป็นท่อนถ้าเปรียบเทียบกับบทกวี เช่น ทำวรรคให้เป็นบาท ทำบาทให้เป็นบทนั่นเอง ระบบเสียง มี 4 ระบบ คือ ระบบเพนตาโทนิก ระบบไดอาโทนิก ระบบโครมาติก ระบบโหมด

วิทยา วรมิตร (2548) ได้อธิบายเกี่ยวกับการออร์เคสเตรชั่นว่าวอลเตอร์ พิสตัน (Walter Piston) ได้อธิบายความหมายของออร์เคสเตรชั่นว่า หมายถึง การศึกษาการใช้เครื่องดนตรีอย่างไร ให้มีความเกี่ยวเนื่องกับความสมดุลย์ของความกลมกลืน (Balance of Sonority) ความเป็นเอกภาพและ

ความหลากหลายของสีสันของเสียง ความชัดเจน ความสดใส น้ำเสียง ตลอดจนคุณค่าของความเป็นดนตรี โดยแบ่งรูปแบบของการออร์เคสเตรชั่น ไว้เป็นพื้นผิว (Texture) ต่างๆ ดังนี้

1. การยูนิซั่น (Orchestral unison) คือ การเล่นโน้ตเสียงเดียว

2. ทำนองและการบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment)

3. ทำนองรอง (Secondary Melody) คือ มีทั้งทำนองหลัก ทำนองรอง และการบรรเลงประกอบ

4. การเขียนทำนองแนวต่างๆ (Part Writing) คือการเขียนในแนวเสียงต่างๆ (FourParts Writing) เช่น เสียงสูง (Soprano) กลาง (Alto) กลางต่ำ (Tenor) และเสียงต่ำ (Bass) หรือมีมากกว่า 4 แนวก็ได้ และในทุกแนวเสียงจะมีความสำคัญเท่ากัน

5. พื้นผิวหลายแนว (Contrapuntal Texture) คือมีหลายทำนอง และหลายแนวในหนึ่งเพลง

6. คอร์ด (Chords) คือ การผสมเสียงของเครื่องดนตรี โดยสามารถแบ่งได้ 4 ชนิดซึ่งตรงกับ นงลักษณ์ ประสพสุข ได้สรุปรูปแบบของการผสมเสียง ดังนี้

6.1 แบบเรียง (Juxtaposition หรือ Superposition) คือการผสมเสียง โดยใช้เครื่องดนตรีเรียงกันตามลำดับจากบนลงล่าง

6.2 แบบสับหว่าง (Interlocking) คือการใช้เครื่องดนตรีเล่นโน้ตสลับกันจากบนลงล่าง

6.3 แบบโอบ (Enclosure) คือ การใช้เครื่องดนตรีชนิดหนึ่งเล่นโอบเครื่องมืออีกชนิดหนึ่งไว้

6.4 แบบร่วมเสียง (Overlapping) คือการใช้เครื่องดนตรีต่างชนิดกันทบโน้ตบางตัวในคอร์ด

7. พื้นผิวหลายแบบ (Complex Texture) คือการรวมเอาพื้นผิวหลายแบบบรรเลงพร้อมกัน เช่น มีการเขียนทำนองแนวต่างๆ (Part Writing) และการบรรเลงแบบคอร์ดพร้อมกัน เป็นต้น

นอกจากนี้แล้วยังได้สรุปแนวคิดเกี่ยวกับการออร์เคสเตรชั่น ว่า วิลลี่ เอเพิล และราพ ที เดแนล (Willi Apel & Ralph T. Daniel) ได้กล่าวว่า การออร์เคสเตรชั่นว่าเป็นศิลปะของการเขียนโน้ตให้เครื่องดนตรีในวงออร์เคสตราบรรเลง ซึ่งแต่ละเครื่องดนตรีจะมีข้อจำกัดต่างกัน โดยในยุคตั้งแต่ไฮเดิน จนถึงบราห์ม เป็นการออร์เคสเตรชั่นแบบประเพณีนิยม (Traditional) ให้ไวโอลินเป็นตัวดำเนินทำนองมีความสำคัญที่สุด ต่อมานักประพันธ์หลายท่าน เช่น สเตราส์ ราเวล สตราวินสกี้ และบาตอก ใช้ออเครสเตรชั่น แบบมีอิสระมากขึ้น นำเครื่องสายมาบรรเลงเป็นฉากหลัง ใช้ทรัมเป็ท เป็นตัวนำทำนอง และมีการใช้กลุ่มเครื่องเคาะ (Percussion) ให้เด่นชัดขึ้น

จากการศึกษาการเรียบเรียงเสียงประสานและการออเคสเตรชั่น สรุปได้ว่า หลักการประสานเสียงคือ องค์ประกอบของดนตรีที่เกิดขึ้นจากการผสมผสานของเสียงมากกว่า 1 เสียงในแนวตั้ง หากมี 2 เสียงเรียกว่าขั้นคู่ โดยขั้นคู่มีทั้งหมด 5 ชนิดได้แก่ ขั้นคู่เมเจอร์ ขั้นคู่ไมเนอร์ ขั้นคู่เพอร์เฟคขั้นคู่ดิมินิชท์และขั้นคู่ออกเมนเทด หากเสียงในแนวตั้งมี 3 เสียงขึ้นไป เรียกว่า คอร์ด นอกจากนี้ยังมีการแต่งทำนองสอดประสานแนว ว่าด้วยเรื่อง การแต่งทำนองหลายแนวที่เป็นอิสระ ในแนวนอน

ด้วยลีลาสัมพันธ์ ส่วนการออเคสเตรชั่น คือ การใช้เครื่องดนตรีต่างๆ ในวงออร์เคสตรา ให้บรรเลงร่วมกันด้วยเสียงที่กลมกลืนทั้งนี้เกี่ยวข้องกับสีสัน (Tone Color) ของเครื่องดนตรี เทคนิคการบรรเลงของแต่ละเครื่องมือ ความสมดุลย์และการเรียบเรียงเสียงที่เหมาะสมโดยสามารถแบ่งเป็นพื้นผิวต่างๆ ได้ คือ การบรรเลงเสียงเดี่ยว ทำนองและการบรรเลงประกอบ การใช้ทำนองรอง การเรียบเรียงเสียงในแนวต่างๆ การใช้ พื้นผิวหลายแนว การใช้คอร์ด และการใช้พื้นผิวหลายรูปแบบ

สังคีตลักษณ์บทเพลงคอนแชร์โต

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2544) ได้อธิบายรูปแบบของคอนแชร์โต (Concerto) ไว้ดังนี้ คอนแชร์โต มีการใช้สังคีตลักษณ์ต่างๆ เข้ามาเกี่ยวข้องในแต่ละท่อน คอนแชร์โตเป็นประเภท บทเพลงที่มี 3 ท่อน ในอัตราเร็ว-ช้า-เร็ว แนวความคิดที่สำคัญที่สุดของคอนแชร์โต คือ การบรรเลงประชันกันระหว่างเครื่องดนตรีเดี่ยวและวงดุริยางค์ สังคีตลักษณ์ที่ปรากฏอยู่ในท่อนต่างๆ ของคอนแชร์โตถูกประยุกต์รูปแบบเพื่อให้สามารถรองรับการประชันและการอวดฝีมือของผู้บรรเลงเดี่ยว คอนแชร์โตมีพัฒนาการตั้งแต่ยุคบาโรกเรื่อยมา จากพัฒนาการของคอนแชร์โตทำให้มีรูปแบบต่างๆ กันในแต่ละยุค ได้แก่ คอนแชร์โตกลุ่มเดี่ยว (Concerto Grosso) คอนแชร์โตเดี่ยว (Solo Concerto) คอนแชร์โตวงดุริยางค์ (Orchestral concerto)

1. คอนแชร์โตกลุ่มเดี่ยว (Concerto Grosso) คือบทเพลงที่มีการประชันกันระหว่างกลุ่มเดี่ยวกับวงดุริยางค์ เรียกกลุ่มเดี่ยวว่า คอนแชร์ติโน (Concertino) เรียกกลุ่มใหญ่หรือวงดนตรีว่า ริปิอาโน (Ripieno) กลุ่มเดี่ยวประกอบด้วยนักดนตรี 2-5 คน มีแนวเดี่ยวร่วมกันสังคีตลักษณ์ที่พบมีรูปแบบที่ไม่แน่นอน บางครั้งพบแบบคีตลักษณ์สองตอนและคีตลักษณ์สามตอน ที่เป็นที่นิยมใช้ คือ ริตอร์เนลโล (Ritornello) มีลักษณะคล้ายรอนโด กล่าวคือ การนำทำนองหลัก (Ritornello form) มาเล่นซ้ำหลายครั้ง โดยมีตอนต่างๆ แทรกอยู่ แต่ในกระบวนการริตอร์เนลโลการกลับมาของทำนองหลักนั้นต้องอยู่ในกุญแจเสียงอื่น ยกเว้นการนำเสนอ ครั้งแรกกับครั้งสุดท้ายเท่านั้นจะอยู่ในกุญแจเสียงโทนิก ในขณะที่ทำนองหลักของรอนโดจะอยู่ในกุญแจเสียง โทนิกเป็นส่วนใหญ่ นอกจากนี้แล้วในริตอร์เนลโลกลุ่มเครื่องดนตรียังมีบทบาทสำคัญ คือ กลุ่มเดี่ยวบรรเลง ทำนองต่าง ส่วนกลุ่มใหญ่บรรเลงทำนองหลัก ดังโครงสร้างคีตลักษณ์ริตอร์เนลโล

โครงสร้างของสังคีตลักษณ์ริตอร์เนลโล

ช่วง :	R1	S1	R2	S2	R3	S3	R4
กุญแจเสียง:	I	X	X	X	X	X	I

ภาพประกอบ 1 โครงสร้างสังคีตลักษณ์ริตอร์เนลโล

2. คอนแชร์โตเดี่ยว (Solo concerto) คือบทเพลงที่มีการประชันกันระหว่างเครื่องดนตรีเดี่ยวกับวงดุริยางค์ ประกอบด้วย 3 ท่อน ในอัตราเร็ว-ช้า-เร็วโดยแต่ละท่อนของคอนแชร์โตเดี่ยว มีความชัดเจนมากกว่าคอนแชร์โตกลุ่มเดี่ยวแต่ยังคงกระบวนการของการบรรเลงประชันหรือการบรรเลงสลับกัน ระหว่างเครื่องดนตรีเดี่ยวกับ วงดุริยางค์เสมอ แต่ไม่กระทบโครงสร้างของสังคีลักษณ์นั้นๆ สังคีตลักษณ์ที่พบในท่อนที่ 1 เป็นสังคีตลักษณ์โซนาตา โดยมีการปรับให้เข้ากับคอนแชร์โต กล่าวคือ ในตอนนำเสนอปกติมักมีเครื่องหมายซ้ำ ในคอนแชร์โตเดี่ยวให้บรรเลงซ้ำเช่นกันแต่เที่ยวแรกให้เฉพาะวงดุริยางค์บรรเลงเท่านั้น ในเที่ยวที่ 2 เป็นการบรรเลงโต้ตอบระหว่างเครื่องดนตรีเดี่ยวกับวง

ตอนนำเสนอในเที่ยวแรก เรียกว่า ตอนนำเสนอโดยวงดุริยางค์(Orchestralexposition) และตอนนำเสนอเที่ยวที่ 2 เรียกว่า ตอนนำเสนอโดยเครื่องดนตรีเดี่ยว (Solo exposition)นอกจากนี้แล้วถือว่าเป็นแบบแผนปกติของสังคีตลักษณ์โซนาตา อาทิการนำเสนอทำนองหลักที่หนึ่ง ทำนองหลักที่สอง ช่วงเชื่อมหรือช่วงหางเพลง แต่ในกระบวนการโต้ตอบระหว่างเครื่องดนตรีเดี่ยวและวงดุริยางค์อีกทั้งกระบวนการบรรเลงที่มีความกลมกลืนไปพร้อมๆ กัน ต่างได้รับการจัดวางให้มีสีสันเสียงน่าสนใจ และเนื่องจากเครื่องดนตรีเดี่ยวเป็นตัวเอก แนวบรรเลงของเครื่องดนตรีเดี่ยวจึงต้องมีเทคนิคและชั้นเชิงสูงตลอดเพลง การนำทำนองหลักที่หนึ่งและทำนองหลักที่สองมาพัฒนาเครื่องดนตรีและวงที่บรรเลงโต้ตอบกันเช่นเดิม อาจใส่กลเม็ดเฉพาะเครื่องให้มากขึ้นสำหรับเครื่องดนตรีเดี่ยว

ในตอนย้อนความเป็นการนำเสนอทำนองหลักที่หนึ่งและทำนองหลักที่สองในกุญแจเสียงโทนิกตามโครงสร้างสังคีตลักษณ์โซนาตาและในช่วงท้ายของตอนย้อนความเป็นช่วงที่วงหยุดบรรเลงและเปิดโอกาสให้เครื่องดนตรีเดี่ยวได้แสดงฝีมืออย่างเต็มที่ เรียกว่า คาเดนซา (Cadenza) เป็นการสรุปจบท่อนช่วงสุดท้าย เรียกว่า ช่วงหางเพลง (Coda) หรือช่วงหางเพลงย่อย (Cadetta) ดังตัวอย่าง โครงสร้างของคอนแชร์โตเดี่ยวท่อนแรกในสังคีตลักษณ์โซนาตา

ตอนนำเสนอโดยวงดุริยางค์ / ตอนนำเสนอโดยเครื่องดนตรีเดี่ยว / ตอนพัฒนา / ตอนย้อนความ คาเดนซา / ช่วงหางเพลง

ภาพประกอบ 2 โครงสร้างของคอนแชร์โตเดี่ยว ท่อนแรก ในสังคีตลักษณ์โซนาตา

ท่อนที่ 2 ในอัตราช้า อยู่ในคีตลักษณ์สองตอน สังคีตลักษณ์สามตอนหรือสังคีตลักษณ์โซนาตินา โครงสร้างของสังคีตลักษณ์ที่ใช้เป็นไปตามแบบแผน คือมีการสลับกันบรรเลงระหว่างเครื่องดนตรีเดี่ยวและวงดุริยางค์ ในท่อนที่ 2 นี้ไม่นิยมมีช่วงเดี่ยว การบรรเลงระหว่างเครื่องดนตรีเดี่ยวกับวงดุริยางค์ ไม่มีลักษณะของการประชันอย่างจริงจังแตกต่างจากท่อนแรกและท่อนสุดท้าย ในท่อนสุดท้ายของคอนแชร์โตเดี่ยว เป็นแบบสังคีตลักษณ์รอนโด ทำนองหลัก (ตอน A) บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีเดี่ยวหรือวงดุริยางค์ หรือบรรเลง ไปพร้อมกันทั้งเครื่องดนตรีเดี่ยวและวงดุริยางค์ก็ได้ ไม่มีรูปแบบตายตัวแต่นิยมให้ทั้งวงบรรเลงทำนองหลัก แบบเดียวกับริตอร์เนลโล ที่ใช้กับคอนแชร์โตกลุ่มเดี่ยว โดยเฉพาะการบรรเลงทำนองหลักในช่วงสุดท้ายมัก บรรเลงจบเพลงพร้อมกัน ส่วนตอนต่าง (ตอน B, C, D) นิยมให้เครื่องดนตรีเดี่ยวเป็นพระเอกและอาจมี วงดุริยางค์บรรเลงประกอบทั้งนี้อาจมีส่วนเพิ่มเติมในช่วงสุดท้าย คือ ช่วงเดี่ยวหรือคาเดนซา ก่อนการบรรเลงทำนองหลักเป็นครั้งสุดท้ายคาเดน

ซาในท่อนสุดท้ายนี้มักเป็นคาเนซาสั้นๆ ไม่มีเจตนาที่จะอวดเทคนิคของผู้เล่นอย่างเต็มที่แตกต่างจากคาเดนซาของท่อนแรก

คาเดนซา มักเป็นการพัฒนาหน่วยทำนองย่อยเอกของทำนองหลักที่ 1และทำนองหลักที่ 2 หัวใจสำคัญของช่วงนี้คือ ในช่วงคาเดนซานั้นผู้แสดงเดี่ยวสามารถแสดงเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีระดับสูง คาเดนซาควรมีการใช้เทคนิคที่เล่นยาก สามารถทำให้ผู้ชมตื่นเต้นและประทับใจกับเทคนิคเฉพาะเหล่านั้น ในการประพันธ์คาเดนซานั้น คอนแชร์โตบางบท ผู้ประพันธ์ไม่ได้เขียนช่วงคาเดนซาไว้ ด้วยจุดประสงค์ที่ต้องการ ให้ผู้เดี่ยวเครื่องดนตรีได้แสดงฝีมือการด้นทางเดี่ยวได้ตามความ ต้องการ ต่อมาผู้เดี่ยวมีการเตรียมซ้อมคาเดนซาในการแสดง จึงมีการประพันธ์คาเดนซาเอาไว้ด้วย

ในคอนแชร์โตบทหนึ่งๆ บางครั้งผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์คาเดนซาไว้มากกว่า 1 ผู้บรรเลงสามารถเลือกได้ตามชอบใจ หรืออาจใช้คาเดนซาที่นักประพันธ์คนอื่นแต่งขึ้นสำหรับคอนแชร์โตบทนี้ หรืออาจใช้คาเดนซาของผู้เล่นเองก็ได้ ในการแสดงมักระบุในรายการว่า ผู้แสดงจะใช้คาเดนซาของใคร

3. คอนแชร์โตวงดุริยางค์ (Orchestral Concerto) คือรูปแบบบทเพลงที่มีการประชันกันระหว่างนักดนตรีทุกคนหรือเกือบทุกคนในวงดุริยางค์ ไม่มีการแยกกลุ่มอย่างชัดเจนเหมือนคอนแชร์โตกลุ่มเดี่ยว หรือคอนแชร์โตเดี่ยว การแสดงแบบนี้เกิดขึ้นเพราะนักดนตรีในวงดุริยางค์นั้นมีความสามารถในการแสดงเดี่ยวได้ทุกคน นักประพันธ์จึงแต่งเพลงให้ทุกแนวเล่นด้วยเทคนิคที่ยากในระดับเดี่ยว

ในการแสดงนี้จะไม่มีนักดนตรี คนใดคนหนึ่งที่เด่นกว่านักดนตรีในวงสังคีตลักษณ์ที่พบในคอนแชร์โตวงดุริยางค์ค่อนข้างเป็นอิสระ เพราะ บทเพลงประเภทนี้พบในคริสต์ศตวรรษที่ 20 เท่านั้น คือมีการใช้คีตลักษณ์ที่ไม่ตายตัว แต่ยังคงรักษาแนว ความคิดของสังคีตลักษณ์นั้นไว้

จากการศึกษาสังคีตลักษณ์ของบทเพลงคอนแชร์โต มีหลักสำคัญ 2 ประการ คือ การประชันระหว่างเครื่องดนตรีเดี่ยวกับวงออร์เคสตรา และท่อนคาร์เดนซา ช่วงที่ให้นักดนตรีบรรเลงเดี่ยวอวดฝีมือ มีลักษณะท่อนเพลง คือ เร็ว ช้า เร็ว ผู้ประพันธ์ได้วางโครงสร้างสังคีตลักษณ์ในบทประพันธ์ คือ ท่อนที่หนึ่งใช้สังคีตลักษณ์แบบโซนาตาฟอร์ม ท่อนที่สอง ใช้สังคีตลักษณ์แบบสองตอน และท่อนที่สามใช้สังคีตลักษณ์แบบรอนโดฟอร์ม

เรือมอันเร

ในการประพันธ์บทเพลงเรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา การศึกษา ข้อมูลประวัติความเป็นมา บทเพลงประกอบการละเล่นเรือมอันเร มีความจำเป็นมาก เพื่อให้มีความรู้อันจะนำไปสู่การประพันธ์บทเพลงเรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตราผู้ประพันธ์ได้ศึกษา ประวัติความเป็นมา รูปแบบการละเล่นและบทเพลงประกอบการละเล่น สามารถสรุปได้ ดังนี้

สุภนิดา พรเอี่ยมมงคล (2549) ได้ศึกษาประวัติความเป็นมาของเรือมอันเรไว้ว่า เรือมอันเรเป็นการละเล่นโบราณ ไม่ปรากฏหลักฐานชัดเจนว่าเกิดขึ้นเมื่อใด มีผู้สันนิษฐานไว้หลายประการ เช่น เกิดจากเสียงของการตำข้าว ซึ่งส่วนใหญ่เป็นบุตรสาวของเจ้าของบ้านมักเป็นผู้ตำข้าว เวลาตำข้าวมีเสียงสากกระทบกับครกเกิดจังหวะหรือเสียงดังขึ้น เมื่อหนุ่มๆ ได้ยินเสียงตำข้าวต่างพากันมาพูดคุยรุมเกี้ยวพาราสีบ้างนำตรัวหรือเครื่องดนตรีต่างๆ มาบรรเลงประกอบการร้องเพลง เมื่อตำข้าวเสร็จแล้ว ลำดับต่อไปเป็น ขั้นตอนของการฝัดข้าวเพื่อแยกเปลือกและเมล็ดออก ขณะที่สาวๆฝัดข้าวอยู่นั้น สากที่เคยใช้ตำข้าวจึงว่างลงด้วยความซุกซนหนุ่มจึงนำเอาสากมากระทบกันเป็นจังหวะให้ประสานกับจังหวะการฝัดข้าว พากันกระโดดเข้าออกหยอกล้อกันบ้างกระโดด บ้างฟ้อนรำในสากเป็นที่สนุกสนานจึงเป็นกำเนิดของการฟ้อนรำต่อมาและได้ถือเป็นประเพณีปฏิบัติสืบต่อกันมาตามเทศกาลงานบุญต่างๆ

เรือมอันเรของชาวสุรินทร์นั้นแต่เดิมมีการเล่นกันทุกคุ้มวัด เป็นประเพณีเดือนแคแจตตรงกับ เดือนเมษายน ประกอบด้วยพิธีสรงน้ำพระ รดน้ำดำหัวผู้ใหญ่ และมีการละเล่นหลายอย่าง เช่น เจรียง กันตรึม เรือมตรจ และเรือมอันเร เป็นต้น

เรือมอันเรมีพัฒนาของการละเล่นและการแสดง แบ่งออกเป็น 3 ประเด็น คือ

1) รูปแบบ ของการละเล่นพื้นบ้านดั้งเดิม ที่เล่นตามคุ้มวัดต่างๆ ในเดือนแคแจต ทำนองเพลงดั้งเดิมที่นิยมเล่นในเรือมอันเร คือทำนองจึงปีร์ ทำนองจึงมูย และทำนองมลบโดง เครื่องดนตรีประกอบการละเล่นเรือมอันเรนั้นไม่เคร่งครัด เพียงแต่ใครมีเครื่องดนตรีอะไรก็สามารถนำมาประกอบการละเล่นได้ เครื่องดนตรีที่สำคัญในการละเล่น คือ สก็วล ทำหน้าที่ตีเป็นจังหวะให้สัมพันธ์กับการประทบสาก เครื่องดนตรีที่พบมากในการเล่นประกอบ ได้แก่ ปี่อ้อ หรือปี่สไล ตรัว และสก็วล

2) การรับรูปแบบทางนาฏศิลป์เข้ามาผสมผสาน เกิดขึ้นเมื่อประมาณ พ.ศ. 2495 ในงานแสดงศิลปหัตถกรรมนักเรียน โดยกระทรวงศึกษาธิการให้แต่ละจังหวัดส่งตัวแทนร่วมแสดงเพื่อแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมและร่วมเผยแพร่ศิลปหัตถกรรมพื้นบ้าน จังหวัดสุรินทร์โดยการนำของนายยรรยง จรัณยานนท์ ศึกษาธิการจังหวัดสุรินทร์ พร้อมทั้งนางวิบูลย์วรรณ จรัณยานนท์ นางประนอม ทองเพ็ชร นางบุญฑริก ทับเพชร์ ข้าราชการครูและเคยเล่นเรือมอันเรมาก่อน มีนายปิ่น ดีสม หัวหน้านักดนตรี ร่วมกันนำการละเล่นเรือมอันเรมาจัดให้เป็นการแสดงเพื่อเข้าร่วมในงาน

ทำนองเพลงที่ใช้ในการแสดง ได้แก่ ทำนองเรือมตรจ ทำนองจึงมูย ทำนองมลบโดง และทำนองจึงปีร์ เครื่องดนตรีประกอบได้แก่ ปี่สไล ตรัว สก็วล ฉิ่ง ฉาบ และกรับ ต่อมาปี พ.ศ. 2498 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช เสด็จเยี่ยมราษฎรในภาคตะวันออกเฉียงเหนือพร้อมด้วยสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ เมื่อเสด็จถึงจังหวัดสุรินทร์ในวันที่ 18 พฤศจิกายน 2498 ได้จัดการแสดงถวายหน้าพลับพลาที่ประทับ การแสดงประกอบด้วย 2 ชุด คือ เจรียงนอรแกวและการแสดงเรือมอันเรได้เพิ่มท่ารำถวายบังคมขึ้น ต่อมาเปลี่ยนเป็นท่าไหว้ครูและตามด้วยท่าจึงมูย ท่ามลบโดง ท่าจึงปีร์ และในจังหวะสุดท้ายได้นักแสดงผู้ชายมารำในท่าพลิกแพลงมีการตีลังการเข้าสาก เป็นที่พอพระราชหฤทัยเป็นอย่างมาก

3) รูปแบบของการแสดง การละเล่นเรือมอันเร ได้ถูกปรับเปลี่ยนรูปแบบเป็นการแสดงในงานแสดงช้างครั้งแรกของจังหวัดสุรินทร์ ในปี พ.ศ. 2503 ณ สนามที่ว่าการอำเภอท่าตูม จังหวัดฯ ได้จัดส่งการแสดงเรือมอันเรมาร่วมในงาน ต่อมาในปี พ.ศ. 2504 ได้ย้ายงานแสดงช้าง จากอำเภอท่าตูมมาจัดในอำเภอ เมือง ณ บริเวณสนามบินเก่า และได้นำการแสดงเรือมอันเรมาแสดงในงานด้วย ในครั้งนี้ได้มีการเพิ่มท่ารำ และจำนวนผู้รำให้มากขึ้น เพื่อให้เหมาะสมกับพื้นที่แสดง โดยเพิ่มท่าอีก 2 ท่า คือ ท่าปะกุมกรู ท่ากัจปกา ในปี พ.ศ. 2508ได้มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงอีกครั้ง เนื่องจากการเปลี่ยนผู้รับผิดชอบการฝึกซ้อมใหม่ โดยมีนางผ่องศรี ทองหล่อ นางแก่นจันทร์ นามวัฒน์ และนางสุจินต์ ทองหล่อ เป็นผู้ฝึกซ้อม เรือมอันเรจึงมี ท่ารำ 6 ท่า คือ ท่าเรือมตรจ ท่าปะกุมกรู ท่ากัจปกา ท่าจึงมูย ท่ามลบโดง และท่าจึงปีร์ และใช้มาจนถึงปัจจุบัน

ทำนองที่เพลงใช้ประกอบการละเล่นเรือมอันเร ประกอบด้วย 5 ทำนอง คือ ทำนองจึงปีร์ ทำนองเขมาแมร์ ทำนองกัจปกาซาปดาน ทำนองจึงมูย และทำนองมลบโดง

1. ทำนองจึงปีร์ เป็นทำนองดั้งเดิมในการละเล่นเรือมอันเร เป็นเพลงท่อนเดียว บรรเลงซ้ำกลับท่อนไปมาเรื่อยๆ จนครบตามระยะของการรำ สำหรับทำนองจึงปีร์จะทำการบรรเลงทั้งหมด2 ครั้งครั้งแรกบรรเลงประกอบท่าเรือมตรจหรือท่ารำออก ท่าจึงปีร์หรือท่าเข้าสากสองเท้าแต่เข้าทีละ ข้างมิได้สอดเท้าเข้าสากทั้ง 2 เท้าแต่อย่างใด (ภัคกวินทร์ จันทร์ทอง, 2547: 75) และท่าพลิกแพลงต่างๆ ลักษณะของดนตรีประกอบด้วยวลีต่างๆ ที่ต่อเนื่องกันไป

จึงปีร์

ภาพประกอบ 3 ทำนองจึงปีร์

2. ทำนองเขมาแมร์ เป็นทำนองที่นำมาจากเรือมมม็วต เป็นทำนองเดียวบรรเลงซ้ำกลับท่อน ไปมาเรื่อยๆ จนครบตามระยะของการรำ นำไปใช้สำหรับท่าปะกุมกรูหรือท่ารำไหว้ครู

เขมาแมร์

ภาพประกอบ 4 ทำนองเขมาแมร์

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

3. ทำนองกัจปกาซาปดาน เป็นทำนองที่ใช้บรรเลงประกอบท่ากัจปกา เป็นทำนองดั้งเดิมในวงกันตรึม เป็นเพลงท่อนเดียวบรรเลงซ้ำกลับท่อน ไปมาเรื่อยๆ จนครบตามระยะของการรำ

กัจปกาซาปดาน

ภาพประกอบ 5 ทำนองกัจปกาซาปดาน

4. ทำนองจีงมูย เป็นทำนองเพลงดั้งเดิมของการเล่นเรือมอันเร เป็นเพลงท่อนเดียว บรรเลงซ้ำกลับท่อนไปมาเรื่อย ๆ จนครบตามระยะของการรำ ทำนองจีงมูยใช้สำหรับการเข้าสาก ในท่าจีงมูยหรือการเข้าสากขาเดียว เป็นการสอดเท้าเข้าสากเพียงขาเดียว การสอดเท้าของนักแสดง มิใช่การกระโดดหรือเต้น (ภัคกวินทร์ จันทร์ทอง, 2547: 71)

จีงมูย

ภาพประกอบ 6 ทำนองจีงมูย

5. ทำนองมลบโดง เป็นทำนองเพลงดั้งเดิมในวงกันตรึม เป็นเพลงท่อนเดียว เมื่อนำ มาใช้ประกอบการละเล่นเรือมอันเรจะบรรเลงซ้ำกลับท่อนไปมาเรื่อยๆ จนครบระยะเวลาของการรำ ทำนอง มลบโดงใช้สำหรับการเข้าสากในท่าเดินเป็น 4 จังหวะ การเข้าสากจังหวะนี้ เป็นการเข้าสากที่ยากที่สุดสำหรับผู้รำ (ภัคกวินทร์ จันทร์ทอง, 2547)

มลบโดง

ภาพประกอบ 7 ทำนองมลบโดง

จากการศึกษาเรือมอันเร สรุปได้ว่า เรือมอันเร เป็นการละเล่นโบราณ รำกระทบสากของชาวอีสานใต้ที่พบมากในจังหวัด สุรินทร์ บุรีรัมย์ และศรีสะเกษ บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้ เช่น ตรัว สก็วล เป็นต้น ทำนองโบราณมีทั้งหมด 3 ทำนอง ได้แก่ ทำนองจึงมูย ทำนองมลบโดง และทำนองจึงปีร์

กีต้าร์ไฟฟ้า

ในการประพันธ์บทเพลงเรือมอันเรคอนแซร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา ผู้ประพันธ์ศึกษาความรู้เกี่ยวกับกีต้าร์ไฟฟ้าเพื่อนำหลักการและองค์ความรู้มาใช้ในการประพันธ์ผลงาน ดังนี้

1. ประวัติกีต้าร์

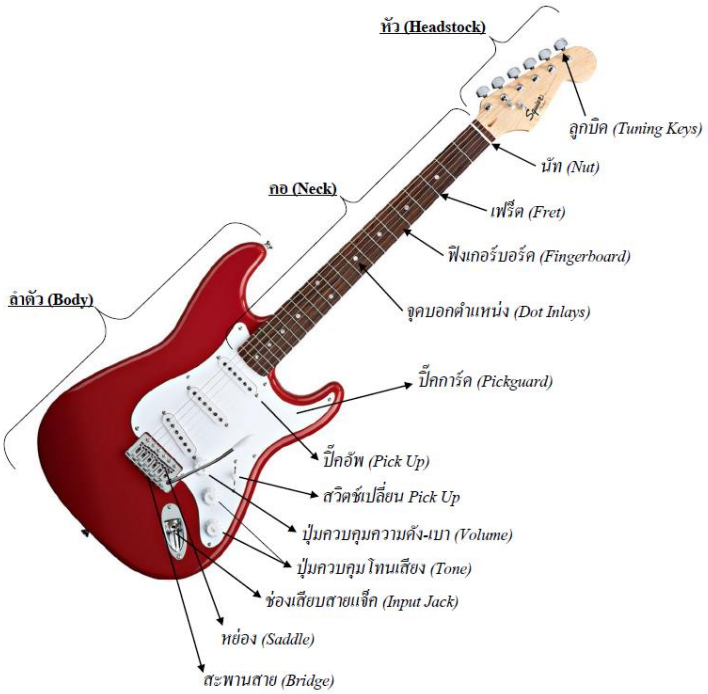
กีต้าร์เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายที่มีการพัฒนารูปร่าง รูปทรง โครงสร้างต่างๆ รวมทั้งการตั้งสาย การเพิ่มสายให้มากขึ้น เพื่อให้สามารถเล่นได้หลากหลายรูปแบบมากขึ้น กีต้าร์เป็นเครื่องดนตรีที่มีมานานกว่า 400 ปี พบว่ามีบทประพันธ์ที่แต่งขึ้นสำหรับกีต้าร์ตั้งแต่ ค.ศ. 1554 วิทยา วอสเบียน (2531) (พิเศษ ภัทรพงษ์, 2540)

มีการสันนิษฐานว่ากีต้าร์พัฒนามาจาก เครื่องดนตรีโบราณที่เรียกว่าลูท (Lute) และ วิอวยลา (Vihuela) เป็นเครื่องดนตรีที่นิยมเล่นกันอย่างแพร่หลาย ในกลุ่มชนชั้นสูงของประเทศสเปน ประเทศอิตาลี่และประเทศใกล้เคียงบางประเทศ เช่น ประเทศโปรตุเกสและประเทศฝรั่งเศส นักมานุษยดุริยางควิทยาจึงจัดให้กีต้าร์เป็นเครื่องดนตรี ในกลุ่มตระกูลลูท กำธร สนิทวงศ์ ณ อยุธยา (2514 อ้างอิงจาก พิเศษ ภัทรพงษ์, 2540: 41)

เมื่อประมาณ ต้นศตวรรษที่ 16 เครื่องดนตรีลูทและวิอวยลาได้รับความนิยมน้อยลง ทำให้กีต้าร์เริ่มได้รับความนิยมมากขึ้น กีต้าร์ได้รับการพัฒนาจากกีต้าร์ 4 คู่สาย มาเป็น 5คู่สาย และได้รับการปรับปรุงพัฒนามาตามลำดับ ในศตวรรษที่ 18 กีต้าร์ที่มีสายเดี่ยว 6 สายได้รับความนิยมมาก และมีการประพันธ์บทประพันธ์สำหรับให้กีต้าร์บรรเลงโดยเฉพาะ และนักกีต้าร์ที่ชื่อเสียง มีฝีมือและได้รับการยอมรับในยุคนั้นมีหลายคน เช่น มิเกล การ์เซีย (Miguel Garcia, 1750-1800) เฟอร์นาน์โด ซอร์ (Fernando Sor, 1778-1839) มอโร จูเลียนนี (Mauro Giullani, 1781-1829) แมททิว คาร์คาสสิ (Matteo Carcassi, 1778-1839) ฟรานซิสโก เดอ อาซีอา ทาร์เรก้า (Francisco De Asia Tarrega, 1852-1909) อังเดรส์ เซโกเวีย (Andres Segoxia, 1894-1967) เป็นต้น วิทยา วอสเบียน (2531 อ้างอิงจาก พิเศษ ภัทรพงษ์, 2540: 42)

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

2. ส่วนประกอบของกีต้าร์ไฟฟ้า



ที่มา :http://www.chordlist.com/article/3/ส่วนประกอบกีต้าร์

ภาพประกอบ 8 ส่วนประกอบของกีต้าร์ไฟฟ้า

3. เทคนิคการบรรเลงกีต้าร์ไฟฟ้า

ในการประพันธ์บทเพลงเรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา ผู้ประพันธ์ ศึกษาเทคนิคการบรรเลงกีต้าร์ไฟฟ้า จาก guitar for Dummies โดย (Mark, 2006) ดังนี้ และจากคู่มือ กีต้าร์ และเบสไฟฟ้า โดย (วาสนา ศิริชยาพร และเอกชัย กรายอานนท์, 2547)

3.1 เทคนิคฮัมเมอร์ออน (Hammer On) เป็นเทคนิคการเล่นกีต้าร์ไฟฟ้าโดยใช้นิ้วมือซ้ายเคาะกับสายบนเฟร็ตบอร์ด เพื่อให้เกิดเสียงสูงขึ้นวิธีการเล่นเทคนิคฮัมเมอร์ออนแบบสายเปิด ตัวอย่างเช่น ดีดสาย 3 เสียง G ตามปกติ จากนั้นใช้นิ้ว 1 มือข้างซ้ายเคาะกับสายบน เฟร็ตบอร์ด ที่ 2 ของ สาย 3 ที่เสียง A เป็นต้น

3.2 เทคนิคพูลออฟ (Pull Offs) เป็นเทคนิคการเล่นกีต้าร์ไฟฟ้าโดยใช้นิ้วมือซ้ายกดสายออกจากเฟร็ตบอร์ด เพื่อให้เกิดเสียงต่ำลง วิธีการเล่นเทคนิคพูลออฟกับสายเปิด ตัวอย่างเช่น

กดนิ้วลงสายที่ 3 เฟร็ตที่ 2 เสียง A โดยใช้นิ้ว 1 หรือนิ้ว 2 กด หลังจากนั้นดึงนิ้วดังกล่าวออกไป เป็นต้น

3.3 เทคนิคสไลด์ (Slides) เป็นเทคนิคการเล่นกีต้าร์ไฟฟ้าโดยใช้นิ้วมือซ้ายเลื่อนเสียงไปตามสายกีต้าร์ไฟฟ้าอย่างต่อเนื่องและไม่สะดุด วิธีการเล่นเทคนิคสไลด์ มีหลายรูปแบบ ได้แก่ การสไลด์2 โน้ตในขณะที่ดีดโน้ตตัวแรก การสไลด์ 2 โน้ตในขณะดีดโน้ตทั้ง 2 ตัว และการสไลด์แบบ indefinite pitch ประกอบด้วย การสไลด์โน้ตไปหาเสียงที่ต้องการด้วยการกดสายจากโน้ตอื่นๆ เสียงเบาสุดไปหนักสุดที่ตัวโน้ตที่ต้องการ และการสไลด์โน้ตจากเสียงอื่นๆ ด้วยการกดสายเสียงหนักสุด แล้วเลื่อนไปหาเสียงที่ต้องการด้วยเสียงเบาสุด

3.4 เทคนิคเบน (Bends) เป็นเทคนิคการเล่นกีต้าร์ไฟฟ้าโดยใช้นิ้วมือซ้ายดันสายกีต้าร์ไฟฟ้า จากตำแหน่งปกติไปหาอีกสายหนึ่งโดยให้มีระดับเสียงสูงขึ้น

จากการศึกษาเทคนิคการบรรเลงกีต้าร์ไฟฟ้า พบว่าเทคนิค ฮัมเมอร์ออน เทคนิคพูลออฟ และเทคนิคสไลด์ มีความใกล้เคียงกับเทคนิค พรม ประและกูล ของการบรรเลงตรัว จึงนำเทคนิคดังกล่าวมาประกอบการบรรเลงเพื่อเลียนเทคนิคของตรัว

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

กิตติ เครือมณี (2547) ประพันธ์เพลงล้านนา ซิมโฟนิกโพเอ็ม สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม ผู้ประพันธ์สร้างบทเพลงในแบบดนตรีพรรณนา โดยได้จินตนาการเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ของอารยธรรมล้านนา อีกทั้งเพื่อให้ผู้ฟังได้ระลึกถึงสถานที่ บุคคล และบรรยากาศที่เป็นสัญลักษณ์สำคัญทางวัฒนธรรม และศิลปะล้านนา เช่น งานปอยหลวง แม่น้ำปิง พระเจ้ากาวิละ ประตูโขง และประตูท่าแพเพื่อความซาบซึ้ง ในวัฒนธรรมและศิลปะล้านนาลักษณะโดยรวมของบทประพันธ์เป็นบทประพันธ์สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม มีโครงสร้างใหญ่จำนวน 5 ท่อน ในทุกท่อนเน้นทำนองที่นำมาจากดนตรีพื้นบ้าน แสดงออกถึงความเป็น ล้านนา องค์ประกอบสำคัญที่ใช้ในบทประพันธ์เพลง ได้แก่ การเลือกใช้โน้ตหลายกลุ่มที่จัดให้เป็นโมทีฟสำคัญ แล้วนำไปใช้ในการดำเนินทำนอง ขั้นคู่และคอร์ด เกิดขึ้นจากการนำโน้ตในแต่ละกลุ่มมาใช้ มีทั้งขั้นคู่ 3, 4, 5 คอร์ดเรียงคู่ 4 คอร์ดเรียงคู่ 5 คอร์ดเรียงคู่ 2 และเสียงประสานที่เป็นแบบโพลีโทนาลิตี เป็นต้นพื้นผิวของบทประพันธ์มีการใช้ทั้งโฮโมโฟนี เฮเทโรโฟนี จักซ์ตาโพสิชั่น ประกอบกับเทคนิควิธีการประพันธ์ เช่น การซ้ำ การเลียนซีเควนซ์ การพลิกกลับ การถอยกลับ เป็นต้น ทางด้านอัตราจังหวะมีการปรับเปลี่ยนเครื่องหมายกำหนดจังหวะหลายครั้ง มีทั้งอัตราธรรมดา อัตราผสม และอัตราซ้อน

ชลวิทย์ บุญจันทร์ (2553) ได้ประพันธ์เพลง มิติ สำหรับวงออร์เคสตรา โดยมีวัตถุประสงค์ของการประพันธ์ เพลง 3 ประการ ได้แก่ 1) เพื่อสร้างบทประพันธ์เพลงในแบบดนตรีสมัยใหม่ที่มีการผสมผสานระหว่างดนตรีตะวันตกและดนตรีตะวันออก 2) เพื่อสร้างบทประพันธ์เพลงที่ให้ความ

สำคัญกับพื้นผิวและ สีสันของเครื่องดนตรี และ 3) เพื่อศึกษาแนวทางและวิธีการประพันธ์โดยใช้แนวคิดของดนตรีตะวันตก ร่วมกับดนตรีตะวันออก มิติเป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับวงออร์เคสตรา ความยาวประมาณ 15 นาที แบ่งเป็น 6 ท่อน บรรเลงต่อเนื่องกัน โดยแต่ละท่อนได้นำเสนอลักษณะของดนตรีใช้แนวคิดของดนตรีตะวันตกผสม ผสานกับแนวคิดของดนตรีตะวันออกเน้นแสดงความสัมพันธ์ระหว่างแนวบรรเลง

ผู้ประพันธ์ได้ใช้แนวคิดต่างๆ ในการประพันธ์เพลงโดยมีแนวคิดหลัก ได้แก่ 1) การจัดการเกี่ยวกับสีสันของเสียง เนื่องจากบทประพันธ์ เน้นดนตรีพื้นผิว มีการผสมสีสันของเครื่องดนตรีและพื้นผิวดนตรี ผู้ประพันธ์จัดกลุ่มเครื่องดนตรีออกเป็น 4 กลุ่ม คือ กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ กลุ่มเครื่องเป่าทองเหลือง กลุ่มเครื่องตี และกลุ่มเครื่องสาย 2) การจัดแนวคิดของเสียง ผู้ประพันธ์ได้กำหนดชุดของโน้ตที่ใช้ในการประพันธ์ โดยใช้โน้ตจากบันไดเสียงเพนตาโทนิกของดนตรีไทย คือ C, D, E, G, A และบันไดเสียงเพนตาโทนิกของดนตรีการเมลัน ที่เรียกว่า สเลนโดร ประกอบด้วยโน้ต C, $C^{\#}$,D, G, $G^{\#}$ ได้ชุดโน้ตใหม่ ประกอบด้วยโน้ต C, $C^{\#}$,D, $D^{\#}$, E, G, $G^{\#}$, A 3) แนวคิดของดนตรีตะวันออก ประกอบด้วยการเลียนแบบเครื่องดนตรีตะวันออก โดยการนำแนวคิด และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีตะวันออกประยุกต์ใช้ในการบรรเลงเครื่องดนตรีตะวันตก เช่น การรูดสาย การสะบัด ในเครื่องสายเป็นต้น การใช้จังหวะหน้าทับ ได้นำจังหวะหน้าทับการตีกลองอย่างดนตรีไทยมาดัดแปลง ในลักษณะของการซ้ำและประกอบแนวบรรเลงอื่น เสียงค้าง ได้ประยุกต์ใช้ในการซ้ำโน้ตในบางแนวการบรรเลงและการใช้คอร์ดที่มีลักษะของเสียงลากยาว และพื้นผิวดนตรีและการดำเนินบทเพลง ในการ บรรเลงเพลงนั้นบทเพลงมีเครื่องดนตรีเสียงต่ำ เช่น ฆ้องวง โดยบรรเลงทำนองหลักซ้ำยืนพื้นเป็นแนวทาง ให้เครื่องอื่น เช่น ระนาดที่บรรเลงโดยการด้นสด 4) การใช้โน้ต เวลาและโน้ตกล่อง เพื่อให้บทเพลงไม่ต้อง ดำเนินตามอัตราจังหวะอย่างเคร่งครัด การใช้เทคนิคของโน้ตเวลาและโน้ตกล่อง

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (2543) ได้ประพันธ์เพลงคอนแชร์โตมหาราชา เพื่อร่วมเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6รอบ บทเพลงนี้ได้นำส่วนของบทเพลงไทยพื้นบ้านจากทั้ง 4 ภาค มาผสมผสานเข้ากับทำนองของผู้ประพันธ์แนวทำนองมีการแปรรูป ยักย้าย และจัดระบบเพื่อเข้ากับกระแสดนตรีในรูปแบบใหม่

คอนแชร์โตมหาราชาประกอบด้วย ลีลาการบรรเลง 2 กระบวนต่อกัน ผู้ประพันธ์เพลงปราถนาอย่างยิ่ง ที่จะให้บทเพลงคอนแชร์โตมหาราชา แสดงศักยภาพของการเดี่ยวระนาดเอกร่วมกับวงออร์เคตรา แบบตะวันตก ผู้ประพันธ์เชื่อว่าดนตรีจะต้องมีการพัฒนาไปตามกระแสโลกาภิวัฒน์ การยอมรับในระดับนานาชาติมีความจำเป็นเพื่อประเทศไทย และดนตรีไทยจะมีบทบาทในเวทีทางวัฒนธรรมโลกคอนแชร์โตมหาราชา สำหรับเดี่ยวระนาดเอกและวงออร์เคสตรา ได้รับการสนับสนุนโดยกองทุนรัชดาภิเษกสมโภชจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย การแสดงครั้งแรกมีขึ้นที่กรุงโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น เมื่อวันที่ 1 ตุลาคม 2542 ในคอนเสิร์ตปฐมทัศน์มหกรรมศิลปะแห่งเอเชีย โดยมีถาวร ศรีผ่อง เป็นผู้ บรรเลงเดี่ยว ระนาดเอก ร่วมกับวง Japan Shinsei Symphony Orchestra ส่วนการแสดงครั้งแรกในประเทศไทยมีขึ้นในวันที่ 19 พฤศจิกายน 2542 โดยวงซิมโฟนีออร์เคสตรา แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สังคีตลักษณ์คอนแชร์โตมหาราชาประกอบด้วย 2กระบวนที่บรรเลงต่อเนื่องกัน แต่ละ

กระบวนก็สามารถแบ่งแยกออกได้หลายส่วน ทั้ง 2 กระบวนนี้มีความหลากหลายทั้งการใช้ทำนอง การประสานเสียง และลีลาจังหวะ อย่างไรก็ตาม ผู้ประพันธ์ก็ได้เสนอทำนองสำคัญของบทเพลงให้อยู่ในส่วนต่างๆ เพื่อให้บทเพลงมีเอกภาพ

ประหยัด ศุภจิตรา (2557) ได้ประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ : คอนแชร์โตสำหรับแซกโซโฟน และ วงซิมโฟนีออร์เคสตรา โดยมีวัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง 3 ประการ ได้แก่ 1) เพื่อสร้างผลงานดนตรีตะวันตก ในรูปแบบคอนแชร์โต สำหรับเครื่องดนตรีประเภทแซกโซโฟน โดยผู้ประพันธ์ได้รับแรง บัลดาลใจจากบทประพันธ์เพลงพระราชนิพนธ์ โหมโรงคลื่นกระทบฝั่ง” โดยผู้ประพันธ์ได้นำทำนองหลักของบทเพลง พระราชนิพนธ์มาพัฒนาและนำเสนอออกมาเป็นผลงานสร้างสรรค์ 2) เพื่อแสดงความสามารถในแบบต่างๆ ของเครื่องดนตรีแซกโซโฟน และ 3) เพื่อขยายกลุ่มผู้ฟังดนตรีในแนวบรรเลงประชัน กับวงออร์เคสตราให้มากขึ้น บทประพันธ์แบ่งเป็น 3 ท่อน มีความยาวประมาณ 35 นาที ในการประพันธ์เพลงครั้งนี้ ได้รับแรงบัลดาลใจจากผลงานของนักประพันธ์เพลงแซกโซโฟนที่มีชื่อดังนี้ Concerto en Mi bemol pour Saxophone Alto et Orchestra a Cordes ของ Alexandre Glazounov คีตกวีชาวรัสเซียในช่วงปลายรัสเซียโรแมนติก Concerto pour Saxophone Alto et Orchestra a Cordes ของ Pierre Max Dubois คีตกวีชาวฝรั่งเศส Concertina da Camera pour alto et onzeunstrument ของ Jacques lbert คีตกวีชาวฝรั่งเศส Concerto pour Saxsophone Alto et Orchestra ของ Henri Tomasi คีตกวีชาวฝรั่งเศส และ Rhapsody for Tenner Saxophone ของ Caesar Giovannini นักแต่งเพลงและนักเปียโนชาวอเมริกัน

ลักษณะโดยรวมของบทประพันธ์ ได้นำทำนองหลักมาพัฒนาและกำหนดเสียงประสานตามจินตนาการที่ผู้ประพันธ์ได้รับแรงบัลดาลใจ สังคีตลักาณ์ที่ใช้ คือ สังคีตลักษณ์รอนโด สังคีตลักษณ์สามตอนและสังคีตลักษณ์โซนาตารอนโดในรูปแบบคอนแชร์โตและเพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงในรูปแบบทำนองในลีลาของดนตรีคลาสสิคผสมผสานกับดนตรีแจ๊ส

ภัคกวินทร์ จันทร์ทอง (2547) ได้ศึกษาพัฒนาการเรือมอันเร โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาถึงความเป็นมาและพัฒนาการและการปรับเปลี่ยนรูปแบบของการแสดงเรือมอันเรจากอดีตถึงปัจจุบันที่ปรับปรุงมาจากการละเล่นพื้นบ้านโล้ดอันเรของกลุ่มชาติพันธุ์เขมรจังหวัดสุรินทร์ กำหนดกรอบการศึกษาออกเป็น 2 ประเด็น คือ การศึกษาความเป็นมาของโล้ดอันเร ที่มีความสัมพันธ์กับบริบททางสังคมและวัฒนธรรม และศึกษาการปรับเปลี่ยนรูปแบบของเรือมอันเร ที่ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่จากการเล่นโล้ดอันเรดั้งเดิม ผลการศึกษาพบว่า โล้ดอันเรเป็นการละเล่นพื้นบ้านตามประเพณีเดือนแคแจตของกลุ่มชาติพันธ์เขมรที่มีความสัมพันธ์กับความเชื่อที่เป็นข้อห้าม โดยให้เล่นปีละครั้ง การเล่นโล้ดอันเร การเล่นโล้ดอันเรจะแสดงออกโดยการเต้น กระโดด และการรำอย่างอิสระอย่างเต็มที่ แสดงถึงความ ผ่อนคลายจากภารกิจการงานและการรักษาจารีตประเพณี โดยเฉพาะผู้หญิง นอกจากนี้แล้วยังมีบทบาทในการสร้างความสามัคคีของชุมชนอีกประการหนึ่ง โล้ดอันเรมีเอกลักษณ์ที่แสดงออกทางกริยาท่าทาง การเต้น เรียกว่า จังหวะรำสาก มี 3 ลักษณะ คือ 1) การเข้าสาก มี 2 ลักษณะ คือ จึงมูย (ขาเดียว) และจึงปีร์ (สองขา) 2)ลีลาเข้าสาก คือ เรือมจ๊ะฮ์กะบั๊จฮ์ (รำหมดตัว) และเรือมจ๊ะฮ์เจ๊ะฮ์ (รำต้านลม) และ 3) รำรอบสาก แบ่งออกเป็น กิริยามือจีบ 2 แบบ คือ ซังก้อตได (จีบกดนิ้ว) ตะเปือน

ไก (จีบขัดนิ้ว) การทรงตัวมี 2 แบบ คือ ปัญช์จณ์ (สืบเท้าชิด) และ จัญเจิ๊จญ์ (โหย่งขา) เอกลักษณ์ของโล้ดอันเรได้ส่งผ่านต่อมาในรูปแบบของเรือมอันเรที่เป็นชุดการแสดงโดยนำเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของฉากในงานแสดงช้าง ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2503 จนถึงปัจจุบัน การเปลี่ยนแปลงเป็นรูปแบบการแสดง พบว่ามีการปรับเปลี่ยน 43 รูปแบบ คือ 1) การปรับเปลี่ยนให้เป็นศิลปะการแสดง 2) การหยิบยืมรูปแบบของศิลปะการแสดง ด้วยการนำเอาลีลาทางนาฏศิลป์แบบกรมศิลปากรเข้ามาผสมผสาน 3) การปรับปรุงท่ารำให้มีแบบแผนทางนาฏศิลป์ด้วยการปรับลีลาท่ารำให้อ่อนช้อยประณีตขึ้น 4) การแตกหน่อต่อแขนงและแปลงรูป เกิดจากนโยบายทางการศึกษาและวัฒนธรรมที่มุ่งเน้นส่งเสริมนาฏศิลป์พื้นเมือง นโยบายการท่องเที่ยว ส่งผลให้เกิดรูปแบบเรือมอันเร 3 แบบ คือ แบบดั้งเดิม (จังหวะรำสาก) แบบครูนาฏศิลป์ (รำสาก) และแบบประยุกต์ (ลู้ดอันเร)

มงคล ปิยะวัฒนวิโรจน์ (2554) ได้ประพันธ์เพลง ดับเบิลคอนแชร์โตสำหรับแซกโซโฟนและเปียโน โดยมีวัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง 2 ประการ ได้แก่1) เพื่อสร้างบทประพันธ์ให้ผู้แสดงได้แสดงเทคนิคและความสามารถ และ 2) เพื่อสร้างบทประพันธ์ให้เป็นทางเลือกสำหรับผู้แสดงได้นำไปใช้แสดงดับเบิลคอนแชร์โตสำหรับแซกโซโฟนและเปียโน เป็นบทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตราขนาดกลาง เปียโนและโซปราโนแซกโซโฟน ประกอบด้วย 3 กระบวน โดยแซกโซโฟนและเปียโนมีหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก วงออร์เคสตราขนาดกลาง ผู้ประพันธ์ดัดแปลงมาจากในยุคคลาสสิค มี 4 กลุ่ม คือ กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ กลุ่มเครื่องเป่าทองเหลือง กลุ่มเครื่องตีและกลุ่มเครื่องสาย

แนวคิดหลักในบทประพันธ์ ประกอบด้วย 1) เทคนิคของเครื่องดนตรี 2) สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ ประกอบด้วย 3 กระบวน ที่มีจังหวะและสังคีตลักษณ์แตกต่างกันออกไป

ลักษณะของบทประพันธ์ ประกอบด้วยโครงสร้าง 3 กระบวนคือ กระบวนที่ 1 สังคีตลักษณ์แบบโซนาตา กระบวนที่ 2 สังคีตลักษณ์แบบสองตอน และกระบวนที่ 3 สังคีตลักษณ์แบบสามตอน มีเทคนิคต่างๆที่ใช้ในการประพันธ์ ได้แก่ การขยายความ การย่อส่วน ซีเควนซ์ การแปรทำนอง การแปรจังหวะ บันไดเสียงเมเจอร์ บันไดเสียงไมเนอร์ โมด การซ้ำนำนอง และการเปลี่ยนกุญแจเสียง

สุภนิดา พรเอี่ยมมงคล (2549) ศึกษาดนตรีประกอบการละเล่นเรือมอันเรจังหวัดสุรินทร์ เพื่อศึกษาบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของการละเล่นเรือมอันเรในจังหวัดสุรินทร์ เพื่อศึกษาดนตรีที่ใช้ประกอบการละเล่นเรือมอันเร และเพื่อวิเคราะห์ทำนองเพลงประกอบการละเล่นเรือมอันเร ผลการ ศึกษาพบว่า เรือมอันเรเป็นการละเล่นโบราณ ไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่าเกิดขึ้นเมื่อใด นิยมเล่นหลัง จากเสร็จสิ้นฤดูเก็บเกี่ยวในช่วงเดือนแคแจต เรือมอันเรมีพัฒนาการของการละเล่นและการแสดง แบ่งออก 3 รูปแบบ คือ 1) รูปแบบของการละเล่นพื้นบ้านดั้งเดิม 2) การรับเอารูปแบบทางนาฏศิลป์ เข้ามาผสมผสาน 3) รูปแบบของการจัดการแสดง เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบด้วย ปี่อ้อ ปี่สไล ตรัว และสก็วล เป็นหลัก มีสากเป็นอุปกรณ์ในการเล่น ทำนองเพลงมี 5 ทำนอง คือ ทำนองจึงปีร์ ทำนองเขมาแมร์ ทำนองกัจปกา ซาปดาน ทำนองจึงมูย และทำนองมลบโดง ทำนองเพลงมีโครงสร้างรูปแบบเป็นทำนองยาว 1 ท่อน มีการบรรเลงซ้ำไปมาจนครบตามระยะเวลาของการรำที่กำหนดใน 1 ท่อนของ ทำนอง ผู้บรรเลงบรรเลงซ้ำๆ ไปเรื่อยๆ จนกว่ากระบวนการรำหรือเข้าสากครบตามกระบวน ลักษณะของดนตรีประกอบด้วยวลีต่างๆ ที่ต่อเนื่องกันไป ในการดำเนินทำนองพบการเกิด

วลีที่เป็นการเคลื่อนผ่านทำนองมาถึงจุดพักของวลีเพลง ผู้รำนำกระสวนจังหวะไปช่วยในการกำหนดจังหวะการก้าวเท้า การสะดุ้งตัวและการประทบก้นประกอบการรำ

การประพันธ์บทเพลงเรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา ผู้ประพันธ์ได้ศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้อง พบว่า ในเบื้องต้นมีการวางโครงสร้างและรูปแบบการประพันธ์ไว้อย่างชัดเจน โดยเฉพาะการแบ่งท่อนเพลง การเลือกเครื่องดนตรี ที่มีความสอดคล้องกับรูปแบบของวงดนตรี และการนำทำนอง ลีลาจังหวะ การเรียบเรียงเสียงประสานมาพัฒนาด้วยเทคนิคการประพันธ์ในรูปแบบต่างๆ เช่น การซ้ำ การย่อ การขยาย ซีเคว้นซ์ การพลิกกลับ การปรับโน้ต การแปรโน้ต เป็นต้น ลักษณะโดยรวมของบทประพันธ์เรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา มีโครงสร้างใหญ่จำนวน 3 ท่อน ได้แก่ สังคีตลักษณ์โซนาตา สังคีตลักษณ์สองตอนและสังคีตลักษณ์รอนโด หัวใจหลักของบทเพลงคอนแชร์โต คือ การประชันกันระหว่างเครื่องดนตรีเดี่ยว กับวงออร์เคสตรา และมีบางช่วง ของสังคีตลักษณ์โซนาตา คือท่อนคาเดนซา ที่เครื่องดนตรีเดี่ยวในที่นี้คือ กีต้าร์ไฟฟ้า ได้บรรเลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือในการบรรเลงอย่างเต็มที่

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บทที่ 3

วิธีดำเนินการประพันธ์

การประพันธ์บทเพลงเรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา ผู้ประพันธ์แบ่งเนื้อหาในการดำเนินการประพันธ์ แบ่งออกเป็น 3ประเด็นคือ

1. การเตรียมการประพันธ์และการวางแผนงานเบื้องต้น
2. วิธีดำเนินการประพันธ์
3. แนวคิดในการประพันธ์

การเตรียมการประพันธ์และการวางแผนงานเบื้องต้น

การประพันธ์บทเพลงเรือมอันเรคอนแชร์โตสำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา ผู้ประพันธ์เตรียมการประพันธ์และวางแผนงาน ดังนี้

1. ศึกษาข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทำการศึกษาจากห้องสมุดของสถาบันการศึกษาและส่วนราชการต่างๆ ในประเด็นที่ผู้ประพันธ์มีความสนใจ ในขั้นต้นนี้ผู้ประพันธ์มีความสนใจในการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน ได้ศึกษาเอกสาร งานวิจัย แถบเสียง วีดิทัศน์ สื่ออินเทอร์เน็ต เกี่ยวกับข้อมูลดนตรีพื้นบ้านตามภาคต่างๆ ของไทย เมื่อได้ศึกษาข้อมูลเอกสารและงานวิจัยแล้วผู้ประพันธ์มีความสนใจในการละเล่นเรือมอันเรนำประเด็น และหัวข้อที่สนใจปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาเพื่อกำหนดขอบเขตในการศึกษาวิจัยต่อไป

2. สำรวจข้อมูลเบื้องต้นในการสำรวจข้อมูลเบื้องต้นผู้ประพันธ์ได้เดินทางเข้าพื้นที่ที่สนใจตามเอกสารตามที่ปรากฏว่ามีการละเล่นเรือมอันเรอยู่ ดำเนินการติดต่อวิทยากรผู้ให้ข้อมูลและสถานที่ราชการที่เกี่ยวข้อง

วิธีดำเนินการประพันธ์

การประพันธ์บทเพลงเรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้า และวงออร์เคสตรา ผู้ประพันธ์กำหนดขั้นตอนการดำเนินการประพันธ์ ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 เลือกทำนองเพลงจากการศึกษาวิทยานิพนธ์เรื่องดนตรีประกอบการละเล่นเรือมอันเรจังหวัดสุรินทร์ ของสุภนิดา พรเอี่ยมมงคล ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี มหาวิทยาลัยมหิดลกำหนดทำนองที่ใช้ในการประพันธ์ 3 ทำนอง คือ ทำนองจึงปีร์ ทำนองจึงมูย และทำนองมลบโดง

ขั้นตอนที่ 2 เลือกเครื่องดนตรีเพื่อใช้ในการเรียบเรียงบทประพันธ์เพลงเรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา ผู้ประพันธ์กำหนดเครื่องดนตรีและวงดนตรี คือ วงออร์เคสตราขนาดเล็ก (Small Orchestra) ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังต่อไปนี้

1. กลุ่มเครื่องสายประกอบด้วยไวโอลิน วิโอลา เชลโล ดับเบิลเบส กีต้าร์ไฟฟ้า
2. กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ ประกอบด้วย ฟลูท โอโบ คลาริเนท
3. กลุ่มเครื่องเป่าทองเหลือง ประกอบด้วย ทรัมเปท ทรอมโบน เฟรนฮอร์น ทูบา
4. กลุ่มเครื่องกระทบ ประกอบด้วย ทิมปานี เบสดรัม กลองสแนร์ บองโก Caxixi

ขั้นตอนที่ 4 การวางโครงสร้างและสังคีตลักษณ์ของบทเพลง โดยยึดหลักสังคีตลักษณ์ของบทเพลงคอนแชร์โต เช่น การเลือกกุญแจเสียง การกำหนดเครื่องหมายประจำจังหวะ การกำหนดเนื้อดนตรี การกำหนดคอร์ด การวางแนวเสียง เป็นต้น

ขั้นตอนที่ 5 การเรียบเรียงดนตรีด้วยคอมพิวเตอร์ ผู้ประพันธ์เลือกใช้โปรแกรม Sibelius7 เป็นโปรแกรมที่มีความสามารถในการจัดพิมพ์เอกสารด้านดนตรีสากล และบันทึกโน้ตได้

ขั้นตอนที่ 6 นำเสนอและปรับปรุงบทประพันธ์ตามคำแนะนำของอาจารย์ที่ปรึกษา

ขั้นตอนที่ 7 การเผยแพร่ การเผยแพร่ผลงานการประพันธ์เพลงเรือมอันเรคอนแชร์โต้ มี 2 ส่วน ได้แก่

1. เผยแพร่ในรูปแบบของการแสดงคอนเสิร์ต
2. เผยแพร่ในรูปแบบวิทยานิพนธ์

แนวคิดในการประพันธ์

การประพันธ์บทเพลงเรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา ผู้ประพันธ์มีแนวคิดในการประพันธ์บทเพลงดังนี้

1. การจัดกลุ่มเครื่องดนตรีในวงออร์เคสตรา ผู้ประพันธ์แบ่งกลุ่มเครื่องดนตรีเป็น 4 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ กลุ่มเครื่องเป่า ทองเหลือง กลุ่มเครื่องสาย และกลุ่มเครื่องกระทบ
2. แนวคิดหลักของกระบวนเพลง ดังนี้

2.1 ทำนองจึงมูย ผู้ประพันธ์นำทำนองจึงมูย ซึ่งเป็นทำนองดั้งเดิมของการละเล่นเรือมอันเรมาสร้างสรรค์บทประพันธ์ท่อนที่ 1 ในอัตราเร็ว สังคีตลักษณ์ที่ผู้ประพันธ์เลือกใช้ คือ สังคีตลักษณ์โซนาตา โดยแบ่งโน้ตของทำนองจึงมูยออกเป็น 2 ทำนอง ประกอบด้วยทำนองที่ 1 และทำนองที่ 2จากนั้นผู้ประพันธ์พัฒนาบทประพันธ์ตามรูปแบบการพัฒนาสังคีตลักษณ์โซนาตาประกอบด้วยท่อนนำเสนอ ท่อนพัฒนา และท่อนย้อนความ

2.2 ทำนองมลบโดง ผู้ประพันธ์นำทำนองมลบโดง ซึ่งเป็นทำนองดั้งเดิมของการละเล่นเรือมอันเรมาสร้างสรรค์บทประพันธ์ท่อนที่ 2 ในอัตราช้า เดิมทำนองมลบโดงเป็นทำนองช้าอยู่เดิมแล้ว จึงมีความเหมาะสมที่จะนำมาประพันธ์ในท่อนที่ 2 สังคีตลักษณ์ที่ผู้ประพันธ์เลือกใช้ คือ สังคีตลักษณ์สองตอน

2.3 ทำนองจึงปีร์ ผู้ประพันธ์นำทำนองจึงปีร์ ซึ่งเป็นทำนองดั้งเดิมของการละเล่นเรือมอันเรมาสร้างสรรค์บทประพันธ์ท่อนที่ 3 ในอัตราเร็ว ในการละเล่นเรือมอันเรนั้นทำนองจึงปีร์ถูกนำมาใช้ประกอบการละเล่นในการเข้าสากสองเท้า และการเข้าสากด้วยท่าพลิกแพลงต่างๆ ในการเข้าสากด้วยท่าพลิกแพลงนั้นผู้บรรเลงจะกระชับจังหวะให้เร็วขึ้นเพื่อความสนุกสนานสอดคล้องกับสังคีตลักษณ์รอนโด คือการนำทำนองหลักกลับมาใช้ซ้ำหลายครั้ง

บทที่ 4

อรรถาธิบาย เรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา

เรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้า และวงออร์เคสตรา เป็นบทประพันธ์มีความยาวประมาณ 15 นาที แนวคิดสำคัญในการพัฒนาบทประพันธ์ คือการนำทำนองประกอบการละเล่นเรือมอันเรมาพัฒนาและนำเสนอเป็นผลงานสร้างสรรค์ โดยนำความรู้และกลวิธีการในการประพันธ์บทเพลงคอนแชร์โตมาสร้างสรรค์บทประพันธ์ ดังนี้

1. แนวคิดหลักในการประพันธ์
2. บทวิเคราะห์บทประพันธ์

แนวคิดหลักในการประพันธ์

บทประพันธ์เรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา เป็นบทประพันธ์ประเภทคอนแชร์โตเดี่ยว (Solo Concerto) ผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจจากทำนองเพลงประกอบการละเล่นเรือมอันเร ซึ่งเป็นทำนองดั้งเดิมของการละเล่นเรือมอันเร (สุภนิดา พรเอี่ยมมงคล,2559: สัมภาษณ์) มาสร้างสรรค์บทประพันธ์ประกอบด้วย 3 ทำนอง คือ ทำนองจึงมูย ทำนองมลบโดงและทำนองจึงปีร์ ผู้ประพันธ์นำทำนอง ทั้งสามมาพัฒนาเป็นบทประพันธ์เรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา ประกอบด้วย 3 ท่อน โดยกำหนดให้ท่อนที่ 1 ใช้ทำนองจึงมูย ในรูปแบบสังคีตลักษณ์โซนาตา ท่อนที่ 2 ใช้ทำนองมลบโดง ในรูปแบบสังคีตลักษณ์สองตอน และท่อนที่ 3 ใช้ทำนองจึงปีร์ ในรูปแบบสังคีตลักษณ์รอนโด

ในบทประพันธ์นี้ใช้ระบบแนวคิดทางดนตรีตะวันตกแบบมีกุญแจเสียง (Tonality) โดยใช้กีตาร์ไฟฟ้าและใช้การปรับแต่งเสียงกีตาร์ในรูปแบบต่างๆ มาบรรเลงเดี่ยวประชันกับวงออร์เคสตราในรูปแบบคอนแชร์โต

ท่อนที่ 1 สังคีตลักษณ์โซนาตา ผู้ประพันธ์ได้พัฒนาจากทำนองจึงมูย โดยการแบ่งทำนองจึงมูยแบ่งออกเป็น 2 ส่วนเพื่อใช้เป็นทำนองในสังคีตลักษณ์โซนาตาในตอนนำเสนอ และนำทำนองทั้ง 2 ส่วนมาพัฒนาทำนองเพื่อใช้ในตอนพัฒนาและตอนย้อนความ โดยกำหนดใช้สัญญลักษณ์ในโครงสร้างของท่อนที่ 1 ดังนี้

ทำนองที่ 1 แทน A ทำนองที่ 2 แทน B

ที่มา : สุภนิดา พรเอี่ยมมงคล (2549: 80)

ภาพประกอบ 9 ทำนองที่ 1 หรือ A ในสังคีตลักษณ์โซนาตา

ที่มา : สุภนิดา พรเอี่ยมมงคล (2549: 80)

ภาพประกอบ 10 ทำนองที่ 2 หรือ B ในสังคีตลักษณ์โซนาตา

ท่อนที่ 2 สังคีตลักษณ์สองตอน ผู้ประพันธ์ได้พัฒนาจากทำนองมลบโดง โดยการแบ่งทำนองมลบโดงออกเป็น 3 ส่วน เพื่อใช้เป็นทำนองในสังคีตลักษณ์สองตอน ประกอบด้วย ช่วงนำ ตอน A และตอน B ช่วงนำของสังคีตลักษณ์สองตอนนำทำนองมลบโดงมาบรรเลงและพัฒนาในตอน A และ ตอน B

ที่มา : สุภนิดา พรเอี่ยมมงคล (2549: 81)

ภาพประกอบ 11 ช่วงนำ ในสังคีตลักษณ์สองตอน

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ที่มา : สุภนิดา พรเอี่ยมมงคล (2549: 81)

ภาพประกอบ 12 ตอน A ในสังคีตลักษณ์สองตอน

ที่มา : สุภนิดา พรเอี่ยมมงคล (2549: 81)

ภาพประกอบ 13 ตอน B ในสังคีตลักษณ์สองตอน

ท่อนที่ 3 สังคีตลักษณ์รอนโดแบบเจ็ดตอนผู้ประพันธ์ได้พัฒนาจากทำนองจีงปีร์ โดยการแบ่งทำนองจีงปีร์ออกเป็น 3 ส่วน ประกอบด้วย ตอน A ตอน B และตอน C และนำทำนองในตอน A และ B มาพัฒนาเป็น ตอน A' ตอน A'' ตอน A''' และตอน B'

ที่มา : สุภนิดา พรเอี่ยมมงคล (2549: 78)

ภาพประกอบ 14 ตอน A ในสังคีตลักษณ์รอนโดแบบเจ็ดตอน

ที่มา : สุภนิดา พรเอี่ยมมงคล (2549: 78)

ภาพประกอบ 15 ตอน B ในสังคีตลักษณ์รอนโดแบบเจ็ดตอน

ที่มา : สุภนิดา พรเอี่ยมมงคล (2549 : 78)

ภาพประกอบ 16 ตอน C ในสังคีตลักษณ์รอนโดแบบเจ็ดตอน

บทประพันธ์เรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา ผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจจากทำนองเพลงประกอบการละเล่นเรือมอันเร กำหนดให้ท่อนที่ 1 ใช้ทำนองจึงมูย ในรูปแบบสังคีตลักษณ์โซนาตา ท่อนที่ 2 ใช้ทำนองมลบโดง ในรูปแบบสังคีตลักษณ์สองตอน และท่อนที่ 3 ใช้ทำนองจึงปีร์ ในรูปแบบสังคีตลักษณ์รอนโด

บทวิเคราะห์บทประพันธ์

ผู้ประพันธ์ทำการวิเคราะห์บทประพันธ์เรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา กำหนดการวิเคราะห์บทประพันธ์ออกเป็น 5 ประเด็น ได้แก่

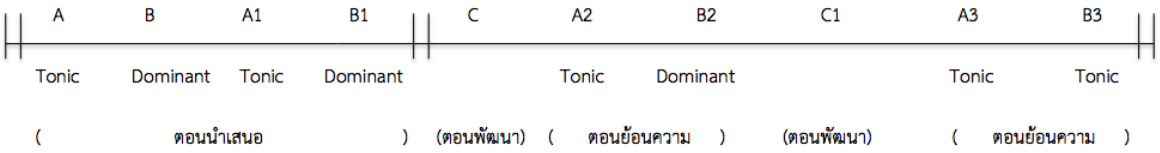
1. โครงสร้างของสังคีตลักษณ์
2. ทำนองและการพัฒนาทำนอง

3. ลักษณะจังหวะ
4. การออเคสเตรชั่น (Orchestration)
5. เทคนิคการบรรเลง

1. ท่อนที่ 1 สังคีตลักษณ์โซนาตา ทำนองจึงมูย

1.1 โครงสร้างของสังคีตลักษณ์

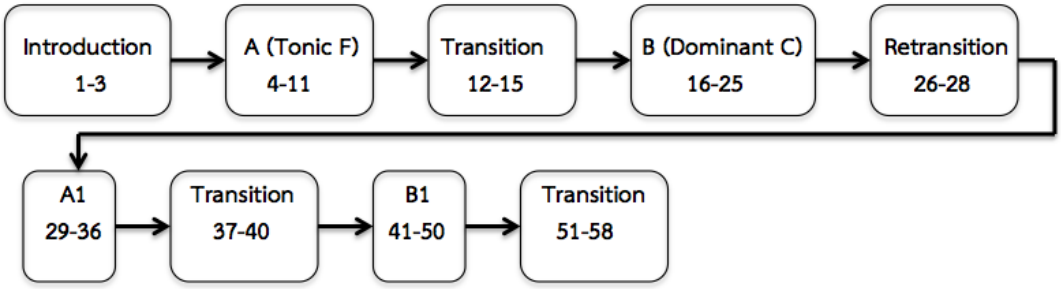
สังคีตลักษณ์โซนาตา สามารถแบ่งโครงสร้างของสังคีตลักษณ์ออกเป็น 3 ตอน ได้แก่ ตอนนำเสนอ (Exposition) ตอนพัฒนา (Development) และตอนย้อนความ (Recapitulation) มีโครงสร้างของท่อนที่ 1 ดังภาพประกอบ 17



ภาพประกอบ 17 โครงสร้างสังคีตลักษณ์โซนาตา

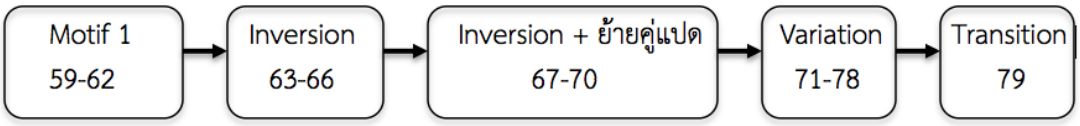
ตอนนำเสนอ ผู้ประพันธ์กำหนดตอนนำเสนอ ประกอบด้วยทำนอง2 ทำนอง คือ ทำนองที่ 1(A) และ ทำนองที่ 2 (B) โดยมีทำนอง C เป็นทำนองที่พัฒนาขึ้นและตอนย้อนความพัฒนามาจากทำนองที่ 1 และทำนองที่ 2

โครงสร้างของตอนนำเสนอ ประกอบด้วยช่วงนำ (Introduction) ห้องที่ 1-3 ทำนองที่ 1 ห้องที่ 4-11 แบ่งเป็น 2 โมทีฟ (Motif) โดยโมทีฟที่ 1 ห้องที่ 4-7 โมทีฟที่ 2 ห้องที่ 8-11 อยู่ในบันไดเสียง F เมเจอร์ ห้องที่ 12-15 เป็นช่วงเชื่อม (Transition) จากทำนองที่ 1 ไปหาทำนองที่ 2 ห้องที่ 16-25 ทำนองที่ 2 แบ่งเป็น อยู่ในบันไดเสียง C เมเจอร์ ห้องที่ 26-28 เป็นช่วงเชื่อมกลับ (Retransition) ห้องที่ 29-58 เป็นการนำโครงสร้างของทำนองที่ 1 และทำนองที่ 2 มาบรรเลงซ้ำ แต่เปลี่ยนลักษณะจังหวะของคอร์ดเป็น A1 และ B1



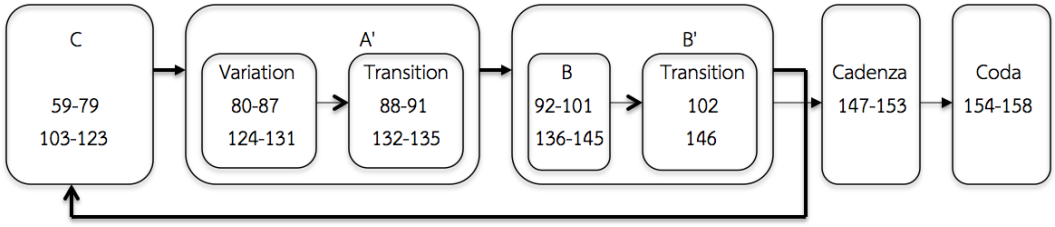
ภาพประกอบ 18 โครงสร้างตอนนำเสนอ

ตอนพัฒนา ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองที่ 1 มาพัฒนาทำนองในตอนดังกล่าว โดยมีโครงสร้างของการพัฒนา ประกอบด้วย 5 ส่วน ดังนี้ ห้องที่ 59-62 นำโมทีฟที่ 1 ของทำนองที่ 1 มาบรรเลง ห้องที่ 63-66 พัฒนาทำนองด้วยเทคนิคการพลิกกลับ (Inversion) ห้องที่ 67-70 พัฒนาทำนองด้วยเทคนิคการพลิกกลับและการย้ายช่วงคู่แปดบางตัวโน้ต ห้องที่ 71-78 เป็นการแปร (Variation) ห้องที่ 79 เป็นช่วงเชื่อมเพื่อนำเข้าสู่ตอนย้อนความ



ภาพประกอบ 19 โครงสร้างตอนพัฒนา

ตอนย้อนความ ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองที่ 1 และทำนองที่ 2 กลับมาบรรเลงซ้ำอีกครั้ง โดยมีการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างของทำนอง 2 ทำนอง ได้แก่ ทำนอง A' และ ทำนอง B' ทำนอง A' เริ่มจากห้องที่ 80-87 เป็นการแปร ห้องที่ 88-91 เป็นช่วงเชื่อม ทำนอง B' เริ่มห้องที่ 92-101เป็นการบรรเลงในทำนอง B ห้องที่ 102 เป็นช่วงเชื่อมเพื่อเตรียมเข้าสู่ตอนพัฒนา และบรรเลงซ้ำในตอนพัฒนา และตอนย้อนความซ้ำอีก 1 รอบ บรรเลงจบสังคีตลักษณ์โซนาตาด้วย Cadenza และ Coda ในห้องที่ 147-158



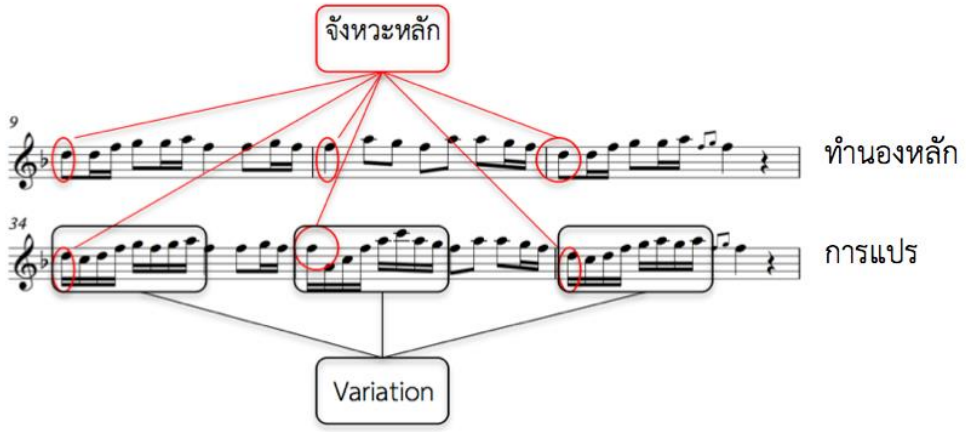
ภาพประกอบ 20 โครงสร้างตอนย้อนความ

สังคีตลักษณ์โซนาตา มี 3 ตอน ได้แก่ ตอนนำเสนอ ตอนพัฒนา และตอนย้อนความ โดยนำทำนองจึงมูยมาแบ่งเป็นทำนองที่ 1 และทำนองที่ 2 เพื่อนำมาสร้างสรรค์สังคีตลักษณ์โซนาตา และในช่วงท้ายของการบรรเลงมีท่อน Cadenza เพื่อให้กีต้าร์ไฟฟ้าได้แสดงฝีมืออย่างเต็มที่

1.2 ทำนองและการพัฒนาทำนอง

ในการประพันธ์ท่อนที่ 1 สังคีตลักษณ์โซนาตา ผู้ประพันธ์ได้พัฒนาจากทำนองจึงมูย โดยการแบ่งทำนองจึงมูย ออกเป็น 2 ส่วน เพื่อใช้เป็นทำนองในสังคีตลักษณ์โซนาตาในตอนนำเสนอ และนำทำนองทั้ง 2 ส่วนมาพัฒนาทำนองเพื่อใช้ในตอนพัฒนาและตอนย้อนความ

การพัฒนาทำนองตอนนำเสนอ ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการแปรผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการแปร โดยนำทำนองหลัก ห้องที่ 9-11 มาพัฒนาโดยการใช้ เทคนิคการแปร ประกอบด้วย การแปรโดยยึดจังหวะตกของเนื้อดนตรี จะเห็นได้จากการยึดโน้ต D,F และ D ของห้องที่ 9, 10 และ 11 ห้องที่ 35 ผู้ประพันธ์กำหนดให้กีต้าร์ไฟฟ้าบรรเลงโน้ตอาร์เปดโจ (Arpeggio) ห้องที่ 11 และห้องที่ 36



ภาพประกอบ 21 เปรียบเทียบการใช้เทคนิคการแปร ระหว่างห้องที่ 9-11 และห้องที่ 34-36

การพัฒนาทำนองตอนพัฒนา ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการซ้ำ (Repetition) การพลิกกลับ (Inversion) และกีต้าร์ไฟฟ้าใช้เทคนิคฮัมเมอร์ออนในการบรรเลง

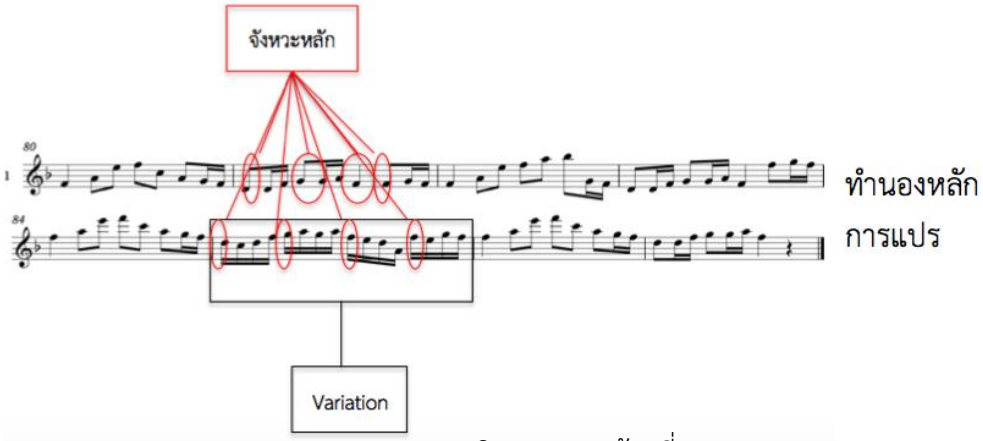
ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการซ้ำ โดยให้ห้องที่ 71-74 เป็นโน้ตหลักของการบรรเลงห้องที่ 75-78 เป็นการใช้เทคนิคการซ้ำโดยการบรรเลงซ้ำอีกรอบ

ภาพประกอบ 22 เทคนิคการซ้ำ ห้องที่ 75-78

เทคนิคการพลิกกลับ (Inversion)ผู้ประพันธ์กำหนดให้ห้องที่ 10-11 เป็นทำนองหลัก โดยมีโน้ต F เป็นโน้ตโทนิก (Tonic) ในการพลิกกลับของห้องที่ 63-64เป็นการพลิกกลับขั้นคู่ระหว่างโน้ตทีละคู่ของทำนองเพื่อให้เกิดทำนองใหม่เช่น ห้องที่ 10 จังหวะที่ 2 โน้ต Aเป็นโน้ตคู่ 3 เมื่อพลิกกลับในห้องที่ 63 จึงได้โน้ต D ห้องที่ 11 จังหวะที่ 2 โน้ต G เป็นโน้ตคู่ 2 เมื่อพลิกกลับในห้องที่ 64 จึงได้โน้ต E เป็นต้น

ภาพประกอบ 23 การพลิกกลับ ห้องที่ 63-64

การพัฒนาทำนองตอนย้อนความ ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการแปร และการปรับโน้ต (Transformation) ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการแปร กำหนดให้ห้องที่ 80-83 เป็นทำนองหลักมาพัฒนาโดยการใช้ เทคนิคการแปร ประกอบด้วย การแปรโดยยืดจังหวะตก ได้แก่ โน้ต D, G, F และ F ในห้องที่ 81 ให้ไวโอลินบรรเลงในทิศทางขึ้นแล้วลง โดยอาศัยโน้ตในบันไดเสียง F เมเจอร์เป็น ตัวกำหนด



ภาพประกอบ 24 เทคนิคการแปร ห้องที่ 80-87

การเลื่อนเสียง (Transposition) ผู้ประพันธ์กำหนดให้ห้องที่ 88 เป็นทำนองหลัก และให้มีการเลื่อนเสียงในห้องที่ 89 การเลื่อนเสียงดังกล่าวผู้ประพันธ์ได้พยายามรักษาโครงสร้างของทำนองไว้โดยให้จังหวะที่ 1 และ 2 มีโน้ตสูงขึ้นเป็นคู่ 2 ทุกตัวโน้ต

ภาพประกอบ 25 การเลื่อนเสียง ห้องที่ 88-89

ทำนองและการพัฒนาทำนอง ใช้เทคนิคในการประพันธ์ 4 รูปแบบ คือ เทคนิคการแปร (Variation) เทคนิคการซ้ำ (Repetition) เทคนิคพลิกกลับโน้ต (Inversion) และเทคนิคการเลื่อนเสียง (Transposition)

1.3 ลักษณะจังหวะ

ผู้ประพันธ์ได้ทำการศึกษาวิเคราะห์ลักษณะจังหวะ (Rhythm) ของท่อนที่ 1 สังคีตลักษณ์โซนาตา ประกอบด้วย ท่อนนำเสนอ ท่อนพัฒนา และท่อนย้อนกลับ จากการศึกษาท่อนนำเสนอ มีการบรรเลงย้อนกลับ 4 รอบ โดยแต่ละรอบมีรูปแบบของลักษณะจังหวะที่แตกต่างกัน โดยท่อนนำเสนอมี Rhythm Motive (RM) เป็นลักษณะจังหวะหลัก มี Harmonic Rhythm จำนวน 4 แบบบรรเลงแตกต่างกัน กำหนดเป็น A1, A2, A3 และ A4

ภาพประกอบ 26 เปรียบเทียบลักษณะจังหวะของท่อนนำเสนอ

ท่อนพัฒนา มีการบรรเลงย้อนกลับ 3 รอบ แต่ละรอบของการบรรเลงนั้นมีรูปแบบลักษณะจังหวะที่แตกต่างกัน สำหรับท่อนพัฒนานั้น มี Rhythm Motive เป็นลักษณะจังหวะหลัก มี Harmonic Rhythm จำนวน 3 แบบ กำหนดเป็น B1 B2 และ B3

ภาพประกอบ 27 เปรียบเทียบลักษณะจังหวะของท่อนพัฒนา

ท่อนย้อนความ มีการบรรเลงย้อนความ2 รอบ โดยบรรเลงซ้ำในลักษณะจังหวะเดิมท่อนย้อนมี Rhythm Motive เป็นลักษณะจังหวะหลัก มี Harmonic Rhythm กำหนดเป็น C1 และC2

ภาพประกอบ 28 เปรียบเทียบลักษณะจังหวะของท่อนย้อนความ

1.4 การออร์เคสเตรชั่น (Orchestration)

จากการศึกษา Walter (1990: 355) ได้แบ่งรูปแบบของการออร์เคสเตรชั่นไว้เป็น 7 รูปแบบ ดังนี้

1.4.1 การออร์เคสทอลยูนิซั่น (Orchestral Unison) คือการเล่นโน้ตเสียงเดียว

1.4.2 ทำนองและการบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment)

1.4.3 ทำนองรอง (Secondary Melody) คือ มีทั้งทำนองหลัก ทำนองรอง และการบรรเลงประกอบ

1.4.4 การเขียนทำนองแนวต่างๆ (Part Writing)

1.4.5 พื้นผิวหลายแนว (Contrapuntal Texture)

1.4.6 คอร์ด (Chords)

1.4.7 พื้นผิวหลายรูปแบบ (Complex Texture)

ในการวิเคราะห์ ผู้ประพันธ์ใช้อักษรย่อแทนชื่อเต็มของเครื่องดนตรี ดังนี้

Flute	=	Fl.
Oboe	=	Ob.
Clarinet	=	Cl.
Horn	=	Hn.
Trumpet	=	Tpt.
Trombone	=	Trb.
Tuba	=	Tba.
Electric Guitar	=	E.Gtr.
Acoustic Guitar	=	A.Gtr
Timpani	=	Timp
Snare Drum	=	S.D.
Bass Drum	=	B.D.
Bass	=	Bass
Bongos	=	Bongos
Violin	=	Vl.
Viola	=	Va.
Cello	=	Vc.
Double Bass	=	Db

ในการวิเคราะห์ ผู้ประพันธ์วิเคราะห์เฉพาะรูปแบบ (Texture) ที่นำมาใช้ในบทประพันธ์ประกอบด้วย3 รูปแบบ คือ ออร์เคสทอลยูนิซั่น ทำนองและการบรรเลงประกอบ และการใช้คอร์ด ดังนี้

1. ออร์เคสทอลยูนิซั่น (Orchestral unison)

จากบทประพันธ์ท่อนที่ 1 สังคีตลักษณ์โซนาตา ห้องที่ 148 ผู้ประพันธ์กำหนดให้ฟลูตโอโบ คลาริเน็ต ฮอร์น ทรัมเป็ท ทรอมโบน ทูบา กีต้าร์ไฟฟ้า ไวโอลิน 1, 2 วิโอลา เชลโล และดับเบิลเบสบรรเลงยูนิซันไล่บันไดเสียงในทิศทางลง

ภาพประกอบ 29 การออร์เคสทอลยูนิซั่น ห้องที่ 148-149

2. ทำนองและการบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment)

บทประพันธ์ห้องที่ 16-20 แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนที่เป็นทำนอง (Element A) และส่วนที่เป็นการบรรเลงประกอบ(Element B) โดยในส่วนนี้สามารถแยกย่อยได้อีก ผู้ประพันธ์กำหนดให้เป็น a b เป็นต้น การบรรเลงประกอบแบ่งเป็น 2 แนว โดยในแนว (a) บรรเลงโน้ตในคอร์ด D ไมเนอร์ G เมเจอร์ C เมเจอร์ และ A ไมเนอร์ คอร์ดละ 2 จังหวะ ในแนว (b) บรรเลงคอร์ดเดียวกันทุกเครื่องดนตรี

จะเน้นจังหวะที่ 3 และ 4 แต่มีฮอร์น ทรัมเป็ท และไวโอลิน 1 ที่บรรเลงนำมาก่อนหน้าในจังหวะที่ 1 และ 2ในส่วนการบรรเลงประกอบสามารถจำแนกได้ดังนี้

Element A (melody) : E.Gtr.
Element B (Accompaniment) : (a) Fl., Ob., Cl.
(b) Hn., Tpt., Tbn., Tba., Vln.1, Vla., Vc., Db.

ภาพประกอบ 30 ทำนองและการบรรเลงประกอบ ห้องที่ 16-20

บทประพันธ์ห้องที่ 92-97 การบรรเลงประกอบแบ่งเป็น2 แนว บรรเลงไปตามคอร์ด ii, V, I, Vi โดยในแนว (a) บรรเลงเน้นในสัดส่วนจังหวะยกของจังหวะที่ 1 และ 3 ในแนว (b) บรรเลงในจังหวะตกของจังหวะที่ 1 2 3 และ 4 ในส่วนการบรรเลงประกอบสามารถจำแนกได้ดังนี้

Element A (melody) : E.Gtr.
Element B (Accompaniment) : (a) Fl., Ob., Cl., Vln., Vla., Vc.,
(b) Hn., Tpt., Tbn., Tba.,

ภาพประกอบ 31 ทำนองและการบรรเลงประกอบ ห้องที่ 92-97

บทประพันธ์ห้องที่ 124-127 ทำนองที่ใช้บรรเลงเป็นทำนองที่ 1 การบรรเลงประกอบแบ่งเป็น 2 แนว โดยในแนว (a) บรรเลงโน้ตอะเปดโจ้ (Arpeggio) ในแนว (b) เครื่องดนตรีส่วนใหญ่บรรเลงเสียงค้างยาวด้วยโน้ตตัวขาว การบรรเลงประกอบสามารถจำแนกได้ดังนี้

Element A (melody) : E.Gtr., Hn., Vln., Vla., Vc.
Element B (Accompaniment) : (a) Fl., Ob., Cl.,
(b) Cl.

ภาพประกอบ 32 ทำนองและการบรรเลงประกอบ ห้องที่ 124-127

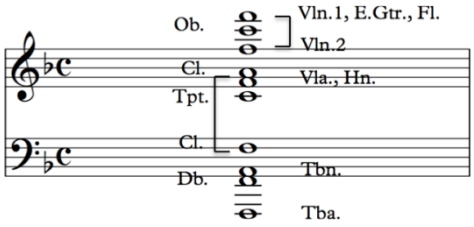
พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

3. คอร์ด (Chords)

จากบทประพันธ์ห้องที่ 154-158 ในตัวอย่างนี้ 2 ห้องแรกบรรเลงเพียงฮอร์น ทรัมเป็ท ทรอมโบน ทูบา ทิมปานี สแนร์ดรัม เบสดรัม ไวโอลิน1, 2 วิโอลา เชลโล และดับเบิลเบส ในห้อง 156 เพิ่มความหนาแน่นของเครื่องดนตรีโดยเพิ่มฟลูต โอโบและคลาริเน็ท บรรเลงพร้อมกันทั้งวง (Tutti) ใน 2 ห้องสุดท้าย (157-158)

ภาพประกอบ 33 การดำเนินคอร์ด ห้องที่ 16-20

ในภาพประกอบ 34 ประกอบด้วยโน้ต 3 ตัว คือ F A และ C เป็นการใช้คอร์ดแบบโอบ (Enclosure) คือการใช้เครื่องดนตรีชนิดหนึ่งเล่นโอบเครื่องมืออีกชนิดหนึ่งไว้ ดังตัวอย่าง ได้แก่ ไวโอลิน เล่นโอบโอโบ และคลาริเน็ทเล่นโอบวิโอลา ฮอร์น และทรัมเป็ท



ภาพประกอบ 34 การใช้คอร์ด

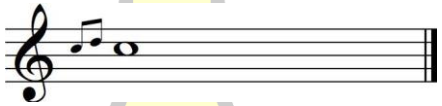
1.5 เทคนิคการบรรเลง

ในบทประพันธ์ท่อนนี้ ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคในการบรรเลงกีต้าร์ไฟฟ้าเพื่อเลียนแบบเทคนิคของการบรรเลงตรัว ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการบรรเลงตรัว และเพื่อให้ฟังได้สำเนียงใกล้เคียงกับสำเนียงพื้นบ้านอีสานใต้ ผู้ประพันธ์จึงได้นำเทคนิค การสไลด์ (Slide) ฮัมเมอร์ออน (Hammer On) และพูลออฟ (Pull Off) โดยกำหนดสัญลักษณ์แทนเทคนิคการบรรเลงกีต้าร์ไฟฟ้าได้ดังนี้

1.5.1 การสไลด์ แทน การเลียนเทคนิคการกูล

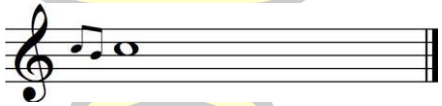
ภาพประกอบ 35 การสไลด์

1.5.2 ฮัมเมอร์ออน แทน การเลียนเทคนิคการพรม



ภาพประกอบ 36 ฮัมเมอร์ออน

1.5.3 พูลออฟ แทน การเลียนเทคนิคการประ



ภาพประกอบ 37 พูลออฟ

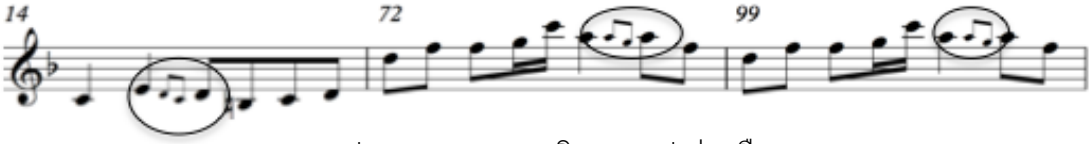
และในบทประพันธ์ท่อนนี้ใช้เทคนิคการสไลด์ เป็นการเลียนแบบเทคนิคการกูลของตรัว ในห้องที่ 7, 39, 90, และ 134

ภาพประกอบ 38 เทคนิคการสไลด์ ท่อนจึงมูย

บทประพันธ์ท่อนนี้ใช้เทคนิคฮัมเมอร์ออน เป็นการเลียนเทคนิคการพรมของตรัว ในห้องที่ 11, 15, 28, 36, 39, 59, และ 134

ภาพประกอบ 39 เทคนิคฮัมเมอร์ออน ท่อนจึงมูย

บทประพันธ์ท่อนนี้ใช้เทคนิคพูลออฟ เป็นการเลียนเทคนิคการประของตรัว ในห้องที่ 14, 72, และ 99



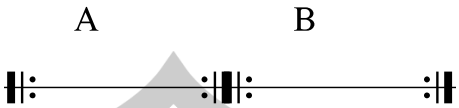
ภาพประกอบ 40 เทคนิคพูลออฟ ท่อนจึงมูย

ในท่อนที่ 1ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการสไลด์ เทคนิคฮัมเมอร์ออน และเทคนิคพูลออฟ บรรเลงเพื่อเลียนแบบเทคนิคการกูล การพรม และการประของตรัว ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการบรรเลงตรัว

2. ท่อนที่ 2 สังคีตลักษณ์สองตอน ทำนองมโลบโดง

2.1 โครงสร้างของสังคีตลักษณ์

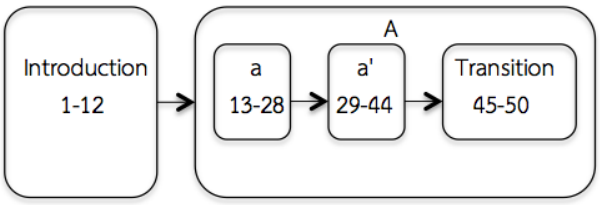
สังคีตลักษณ์สองตอน ประกอบด้วย ตอนA และตอนB โดยบรรเลงตอนละ 2 รอบ ทำนองมลบโดงบรรเลงอยู่ในบันไดเสียง C Dorian Mode มลบโดงเป็นภาษาพื้นบ้านอีสานใต้ แปลว่า ร่มมะพร้าว ความหมายของบทเพลงนี้สื่อถึงร่มมะพร้าว ใบมะพร้าวที่อ่อนไหวตามแรงลม ดังนั้น ผู้ประพันธ์จึงประพันธ์บทเพลงนี้ให้ฟังแล้วรู้สึกสบายโดยใช้คอร์ดที่อ่อนนุ่ม มีบองโก และ Caxixi คอยกำกับจังหวะ โครงสร้างของสังคีตลักษณ์2 ประกอบด้วย ตอนAห้องที่ 1 – 50 และ ตอน B ห้องที่ 51 - 88 จบสังคีตลักษณ์สองตอนด้วยหางเพลง (Coda) ห้องที่ 89-90 ดังภาพประกอบ 41



ภาพประกอบ 41 โครงสร้างสังคีตลักษณ์สองตอน

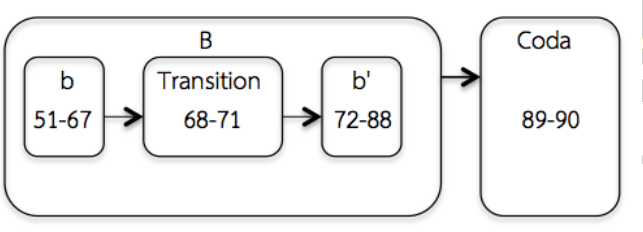
ผู้ประพันธ์กำหนด ช่วงนำ ห้องที่ 1-12 เป็นการนำทำนองเข้าสู่ตอน A โดยนำทำนองมลบโดงมาบรรเลง และพัฒนาทำนองมลบโดงในตอน A และตอน B

ตอน A ประกอบด้วยทำนองa ทำนอง a' และ ช่วงเชื่อม โครงสร้างของตอน A ทำนอง a ห้องที่ 13-28 ทำนอง a' ห้องที่ 29-44 และช่วงเชื่อม ห้องที่ 45-50



ภาพประกอบ 42 โครงสร้างช่วงนำและท่อน A สังคีตลักษณ์สองตอน

ตอน B ผู้ประพันธ์กำหนดตอน B ประกอบด้วย ทำนอง b ช่วงเชื่อม และ ทำนองb' บรรเลงจบสังคีตลักษณ์สองตอนด้วยหางเพลง โครงสร้างของตอน B ประกอบด้วย ทำนอง b ห้องที่ 51-67 ช่วงเชื่อม ห้องที่ 68-71 ทำนองb' ห้องที่ 72-88 และจบสังคีตลักษณ์สองตอนด้วยหางเพลง ห้องที่ 89-90



ภาพประกอบ 43 โครงสร้างท่อน B

สังคีตลักษณ์สองตอน มีโครงสร้างประกอบด้วย ตอน A และตอน B บรรเลงอยู่ในบันไดเสียง C Dorian Mode จบสังคีตลักษณ์สองตอนด้วยหางเพลง

2.2 ทำนองและการพัฒนาทำนอง

ในการประพันธ์ท่อนที่ 2 สังคีตลักษณ์สองตอน ผู้ประพันธ์ได้พัฒนาจากทำนองมลบโดง โดยแบ่งทำนองมลบโดง ออกเป็น 3 ส่วน เพื่อใช้เป็นทำนองในสังคีตลักษณ์สองตอน โดยบรรเลงในบันไดเสียง C Dorian Mode

ภาพประกอบ 44 บันไดเสียง C ดอเรียนโมด

การพัฒนาทำนองผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการแปร โดยนำทำนอง a ห้องที่ 13-16 นำทำนองดังกล่าวมา พัฒนาในห้องที่ ห้องที่ 29-32 โดยยึดจังหวะตกของเนื้อดนตรีเดิมของทำนอง a ได้แก่ โน้ต C, F, และ G ของห้องที่ 13, 14 และ 15 ให้กีต้าร์ไฟฟ้าบรรเลงโน้ตแทรกเป็นโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น ในเสียงที่ต่ำกว่าโน้ตของทำนอง a โน้ตที่ต่ำกว่ามีระยะขั้นคู่เป็นโน้ตคู่2 ถึง คู่5ดังภาพประกอบที่ 22 ในห้องที่ 29 จังหวะที่ 1 ระหว่างโน้ต C และ B^{b} ผู้ประพันธ์ได้แทรกโน้ตคู่ 5 คือ โน้ตF ห้องที่ 30 จังหวะที่ 1ระหว่างโน้ต F และ E^{b}ได้แทรกโน้ตคู่ 4 คือ โน้ตC ห้องที่ 31 ระหว่างโน้ต G และ B^{b}ได้แทรกโน้ตคู่ 3 คือ โน้ต E^{b}

ภาพประกอบ 45 เปรียบเทียบการใช้เทคนิคการแปรระหว่างห้องที่ 13-16 และห้องที่ 29-32

ทำนองและการพัฒนาทำนอง ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคในการประพันธ์ 1 รูปแบบ คือ เทคนิคการแปร

2.3 ลักษณะจังหวะ

ผู้ประพันธ์ได้ทำการศึกษาวิเคราะห์ลักษณะจังหวะ (Rhythm) ของท่อนที่ 2 สังคีตลักษณ์สองตอน ประกอบด้วย ตอน A และตอน B จากการศึกษา ตอน A มี Rhythm Motive (RM) เป็นลักษณะจังหวะหลัก มี Harmonic Rhythm จำนวน 2 แบบ กำหนดเป็น A1 และ A2 โดยตอน A มีการบรรเลงย้อนกลับ 2 รอบ มีรูปแบบของลักษณะจังหวะที่แตกต่างกัน โดยตอน A1 ไม่บรรเลงในจังหวะตก และตอน A2 บรรเลงครบทั้ง 3 จังหวะ

ภาพประกอบ 46 เปรียบเทียบลักษณะจังหวะของตอน A

ตอน B มีการบรรเลงย้อนกลับ 2 รอบ โดยทั้ง 2 รอบนั้น มีรูปแบบของลักษณะจังหวะที่ แตกต่างกัน โดยตอน B มี Rhythm Motive (RM) เป็นลักษณะจังหวะหลัก มี Harmonic Rhythm จำนวน 2 แบบ กำหนดเป็น B1 และ B2

ภาพประกอบ 47 เปรียบเทียบลักษณะจังหวะของท่อน B

2.4 การออร์เคสเตรชั่น

ในการวิเคราะห์ ผู้ประพันธ์วิเคราะห์เฉพาะรูปแบบ (Texture) ที่นำมาใช้ใน บทประพันธ์ประกอบด้วย3 รูปแบบ ได้แก่ ทำนองและการบรรเลงประกอบ ทำนองรอง (Secondary Melody) และการใช้คอร์ด ดังนี้

2.4.1 ทำนองและการบรรเลงประกอบ

บทประพันธ์ท่อนที่ 2 สังคีตลักษณ์สองตอน ห้องที่ 13-16 ผู้ประพันธ์กำหนดแนวทำนองa บรรเลงด้วยกีต้าร์ไฟฟ้า การบรรเลงประกอบแบ่งเป็น 4แนวคือ แนว (a) บรรเลงโดยกลุ่มเครื่องเป่าทองเหลือง ได้แก่ ฮอร์น ทรัมเป็ท ทรอมโบน และทูบา แนว (b) บรรเลงโดยอะคูสติกกีต้าร์ทำหน้าที่บรรเลง โบรคเคนคอร์ด (Broken chord) แนว (c) บรรเลงโดย เบสและบองโก และแนว (d)บรรเลงโดย กลุ่มเครื่องสาย ได้แก่ ไวโอลิน วิโอลา และ เชลโล

กลุ่มเครื่องเป่าทองเหลืองบรรเลงโน้ตในคอร์ด C ไมเนอร์ F ไมเนอร์ G ไมเนอร์ และ F ไมเนอร์ กลุ่มเครื่องสายบรรเลงโน้ตในคอร์ด C ไมเนอร์ F ไมเนอร์ G ไมเนอร์ และ F ไมเนอร์ โดยบรรเลงด้วยโน้ตตัวกลม ในส่วนของการบรรเลงประกอบสามารถจำแนกได้ ดังนี้

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

Element A (melody) : E.Gtr.

Element B (Accompaniment) : (a) Hn., Tpy., Tbm., Tba.

(b) A.Gtr.

(c) Bass., Bongos.

(d) Vln., Vla., Vc

ภาพประกอบ 48 ทำนองและการบรรเลงประกอบ ห้องที่ 13-16

จากบทประพันธ์ท่อนที่ 2 สังคีตลักษณ์สองตอน ห้องที่ 63-67 ผู้ประพันธ์กำหนดให้แนวทำนอง a บรรเลงด้วยกีต้าร์ไฟฟ้าและฮอร์น การบรรเลงประกอบแบ่งเป็น 4แนว คือ แนว (a) กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ ได้แก่ ฟลูต โอโล และคลาริเน็ตบรรเลงคอร์ดด้วยโน้ต Arpeggio ในทิศทางขึ้น แนว (b) อะคูสติกกีต้าร์ ทำหน้าที่บรรเลง โบรคเคนคอร์ด (Broken chord) แนว (c) เบสและบองโก และแนว (d)กลุ่มเครื่องสาย ได้แก่ ไวโอลิน วิโอลา และ เชลโล บรรเลงเน้นจังหวะที่ 3 ในส่วนของการบรรเลงประกอบสามารถจำแนกได้ ดังนี้

Element A (melody) : E.Gtr., Hn.
Element B (Accompaniment) : (a) Fl., Ob., Cl.
(b) A.Gtr.
(c) Bass., Bongos.
(d) Vln., Vla., Vc., Db.

ภาพประกอบ 49 ทำนองและการบรรเลงประกอบ ห้องที่ 63-67

2.4.2 ทำนองรอง (Secondary Melody)

ห้องที่ 24-27 ในลักษณะพื้นผิวของทำนองรองนั้นสามารถแบ่งออกได้ 3 ส่วน คือ ทำนองหลัก ทำนองรอง และการบรรเลงประกอบ กำหนดให้เป็น Element A B และ C ในภาพประกอบ 42 ทำนองหลักดำเนินตั้งแต่ห้องที่ 1 ในช่วงเสียงกลาง ถึงห้องที่ 24 เกิดทำนองรอง บรรเลงโน้ต Apegio ในทำนองทิศทางลง โดยมีฮอร์น ทรัมเป็ท ทรอมโบน และทูบา บรรเลง ในส่วนของการบรรเลงประกอบสามารถจำแนกได้ ดังนี้

Element A (melody) : E.Gtr.
Element B (Secondary Melody) : Hn., Tpt., Tbn., Tba.
Element C(Accompaniment) : (a) Fl., Ob., Cl.
(b) A.Gtr,
(C) Bass, Bongos
(D) Vln.1,2, Va., Vc.

ภาพประกอบ 50 ทำนองรอง ห้องที่ 24-27

2.4.3 คอร์ด

จากบทประพันธ์ท่อนที่ 2 สังคีตลักษณ์สองตอน ในทำนอง a ผู้ประพันธ์ดำเนินคอร์ดด้วยคอร์ด 3 เสียง ได้แก่ กลุ่มเครื่องเป่าทองเหลือง กลุ่มเครื่องสายและอะคูสติกกีต้าร์ โดยใช้คอร์ด i, iv, V, iv, i, V ในบันไดเสียง C ไมเนอร์

ภาพประกอบ 51 การดำเนินคอร์ด 3 เสียง ห้องที่ 13-18

ภาพประกอบ 52 ประกอบด้วยโน้ต 3 ตัว ได้แก่ C E^{b} และ G พบการใช้คอร์ดแบบเรียง (Juxtaposition หรือ Superposition) คือการผสมเสียงโดยใช้เครื่องดนตรีเรียงกันตามลำดับจากบนลงล่าง

ภาพประกอบ 52 การใช้คอร์ด

2.5 เทคนิคการบรรเลง

ในบทประพันธ์ท่อนนี้ใช้เทคนิคการสไลด์ เป็นการเลียนแบบเทคนิคการกูลของตรัว พบในห้องที่ 2, 15, 25, 28, 37, 48, 65, และ 86

ภาพประกอบ 53 เทคนิคการสไลด์ ท่อนมลบโดง

กีต้าร์ไฟฟ้าบรรเลงเทคนิคฮัมเมอร์ออน เป็นการเลียนเทคนิคการพรมของตรัว พบในห้องที่ 16, 46, และ 72

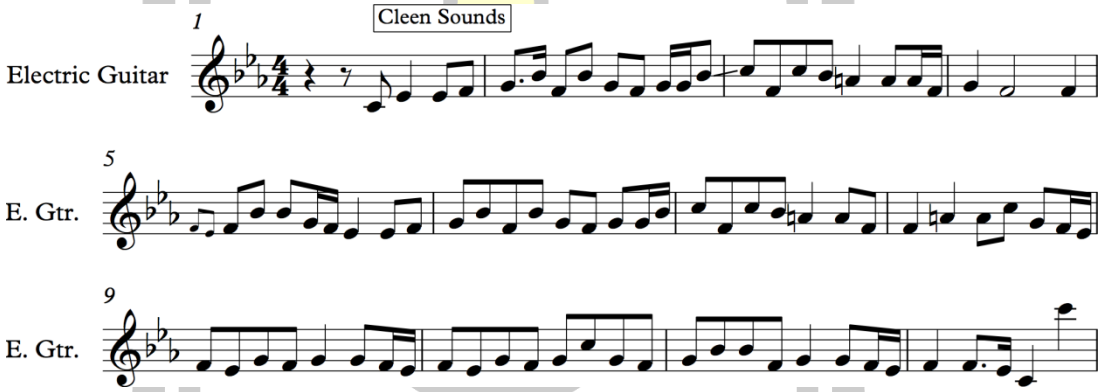
ภาพประกอบ 54 เทคนิคฮัมเมอร์ออน ท่อนมลบโดง

กีต้าร์ไฟฟ้าบรรเลงเทคนิคพลูออฟ เป็นการเลียนเทคนิคการประของตรัว พบในห้องที่ 5, 20, 32, 66, และ 80

ภาพประกอบ 55 เทคนิคพูลออฟ ท่อนมลบโดง

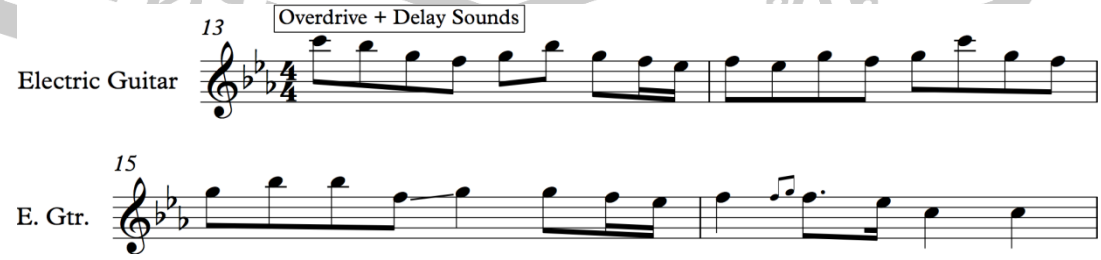
ในการประพันธ์ท่อนนี้ผู้ประพันธ์ได้มีการเปลี่ยนเสียงกีต้าร์ไฟฟ้าด้วยเอฟเฟคกีต้าร์หลายแบบเพื่อเพิ่มสีสันของเสียง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ห้องที่ 1-12 กีต้าร์ไฟฟ้าบรรเลงด้วยเสียงคลีน (Cleen) ในช่วงนำ เนื่องจากผู้ประพันธ์ ต้องการให้ได้เสียงที่ฟังนุ่มนวล



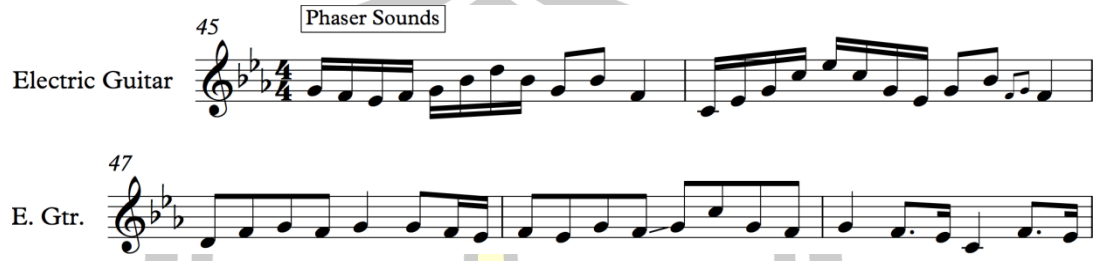
ภาพประกอบ 56 การใช้เสียงคลีน ช่วงนำ

ห้องที่ 13-16 ตอน A กีต้าร์ไฟฟ้าบรรเลงด้วยเสียงผสมระหว่างโอเวอร์ไดร์ (Overdrive) และดีเลย์ (Delay) ผู้ประพันธ์ต้องการให้เกิดเสียงแตกน้อยผสมเสียงสะท้อน



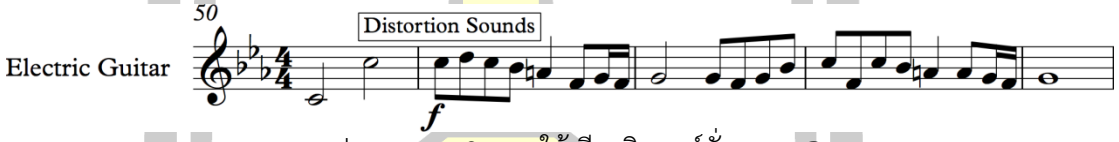
ภาพประกอบ 57 การใช้เสียงกีต้าร์ไฟฟ้าบรรเลงด้วยเสียงผสมระหว่างโอเวอร์ไดร์ และดีเลย์ ตอน A

ห้องที่ 45-49 ช่วงเชื่อม กีต้าร์ไฟฟ้าบรรเลงด้วยเสียงเฟสเซอร์ (Phaser) ผู้ประพันธ์ต้องการให้เกิดเสียงคล้ายการไหลของน้ำ



ภาพประกอบ 58 การใช้เสียงเฟสเซอร์ ช่วงเชื่อม

ห้องที่ 50-54 ตอน B กีต้าร์ไฟฟ้าบรรเลงด้วยเสียงดิสทอร์ชั่น (Distortion) ผู้ประพันธ์ ต้องการให้เกิดเสียงฟังดุดัน



ภาพประกอบ 59 การใช้เสียงดิสทอร์ชั่น ตอน B

ในท่อนที่ 2 ผู้ประพันธ์ได้นำเสียงเอฟเฟคของกีต้าร์ไฟฟ้า ได้แก่ เสียงคลีน เสียงโอเวอร์ไดร์ ผสมดีเลย์ เสียงเฟสเซอร์ และเสียงดิสทอร์ชั่น มาประกอบในการบรรเลงและใช้เทคนิคการสไลด์ เทคนิคฮัมเมอร์ออน และเทคนิคพูลออฟ บรรเลงเพื่อเลียนแบบเทคนิคการกูล การพรม และการประของตรัว ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการ บรรเลงตรัว

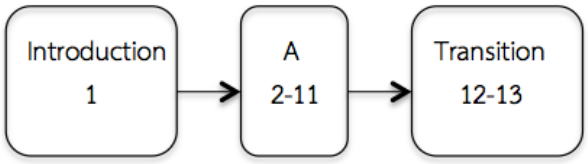
3. ท่อนที่ 3 สังคีตลักษณ์รอนโดแบบเจ็ดตอน ทำนองจีงปีร์

3.1 โครงสร้างสังคีตลักษณ์

สังคีตลักษณ์รอนโดแบบเจ็ดตอน เป็นสังคีตลักษณ์ที่มีการนำทำนองหลักกลับมาหลายครั้ง การนำเสนอทำนองหลักสลับกับทำนองหรือตอนต่าง เป็นสังคีตลักษณ์ที่มีโครงสร้างใหญ่ โครงสร้างสังคีตลักษณ์รอนโดแบบเจ็ดตอนประกอบด้วย ตอน A ห้องที่ 1-13 ตอน B ห้องที่ 14-26 ตอน A'ห้องที่ 27-39 ตอน C ห้องที่ 40-66 ตอน A'' ห้องที่ 67-77 ตอน B' ห้องที่ 78-95 และตอน A''' ห้องที่ 96-109 ดังภาพประกอบ 60

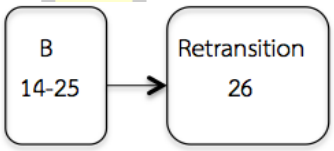
ภาพประกอบ 60 โครงสร้างสังคีตลักษณ์รอนโดแบบเจ็ดตอน

โครงสร้างของตอน A ประกอบด้วยช่วงนำ ห้องที่ 1 ผู้ประพันธ์กำหนดให้ให้คองก้าและเบสดรัม ตีเป็นจังหวะของการกระทบสากในการละเล่นเรือมอันเรตอน A ห้องที่ 2-11เป็นการนำเสนอทำนองหลักซึ่งเป็นทำนองสำคัญของทำนองจึงปีร์ อยู่ในบันไดเสียง F เมเจอร์ ช่วงเชื่อม ห้องที่12-13 บรรเลงย้ำที่โน้ต D เพราะเป็นโน้ตตัวที่ V ของคอร์ด G เมเจอร์ ซึ่งเป็นบันไดเสียงของตอนถัดไป



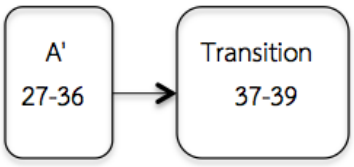
ภาพประกอบ 61 โครงสร้าง ตอน A

ตอน B ห้องที่ 14-25 เปลี่ยนเป็นบันไดเสียง G เมเจอร์ เป็นทำนองต่างช่วงเชื่อมกลับห้องที่ 26 กลุ่มเครื่องสายบรรเลงเน้นย้ำที่คอร์ด C7 ซึ่งเป็นคอร์ด V ในบันไดเสียง F เมเจอร์



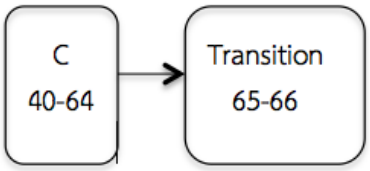
ภาพประกอบ 62 โครงสร้าง ตอน B

ตอน A'ห้องที่ 27-36 เป็นการกลับมาบรรเลงทำนองหลัก กลุ่มเครื่องเป่าทองเหลืองบรรเลงโน้ตโทนิกและโน้ตคู่ 5 ของคอร์ด ในจังหวะที่ 3 และ 4 บรรเลงในบันไดเสียง F เมเจอร์ ช่วงเชื่อมห้องที่ 37-39 เป็นช่วงเตรียมเปลี่ยนบันไดเสียง บรรเลงจบด้วยโน้ต C ซึ่งเป็น โน้ตโทนิกของบันไดเสียง



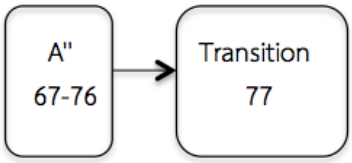
ภาพประกอบ 63 โครงสร้าง ตอน A'

ตอน C ห้องที่ 40-64 เป็นตอนพัฒนาทำนอง กำหนดให้มี 2 บันไดเสียงคือ บันไดเสียง C เมเจอร์และ F เมเจอร์ ในบันไดเสียง C เมเจอร์ บรรเลงเป็นประโยคใหญ่ ในบันไดเสียง F เมเจอร์ นำทำนองหลักมาพัฒนาโดยใช้เทคนิคพลิกกลับ และบรรเลงด้วยประโยคถาม-ประโยคตอบ ช่วงเชื่อม ห้องที่ 65-66 นำโมทีฟของทำนองหลักมาพลิกกลับโน้ต บรรเลงโดยกีต้าร์ไฟฟ้า



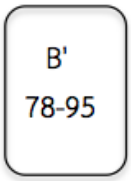
ภาพประกอบ 64 โครงสร้าง ตอน C

ตอน A" ห้องที่ 67-76 ทำนองหลักถูกนำมาเสนออีกครั้งบรรเลงทำนองด้วยกีต้าร์ไฟฟ้า โดยมีกลุ่มเครื่องสาย ได้แก่ ไวโอลิน วิโอล่า และเชลโล บรรเลงคอร์ดในจังหวะยกช่วงเชื่อมห้องที่ 77 บรรเลงเน้น ที่โน้ต $F^{\#}$ ซึ่งเป็นลีดดิ้งโน้ตของบันไดเสียง G เมเจอร์ ในจังหวะที่ 3 เพื่อเตรียมเปลี่ยนบันไดเสียง



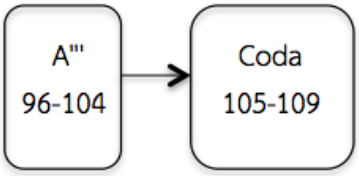
ภาพประกอบ 65 โครงสร้าง ตอน A"

ตอน B' ห้องที่ 78-95 เปลี่ยนเป็นบันไดเสียง G เมเจอร์ กีต้าร์ไฟฟ้าบรรเลงทำนองต่างและให้ไวโอลินบรรเลงโน้ตประสานคู่ 3 ขนานไปตลอด



ภาพประกอบ 66 โครงสร้าง ตอน B'

ตอน A"' ห้องที่ 96-104 เป็นการซ้ำทำนองหลักในครั้งสุดท้าย แต่บรรเลงในบันไดเสียง G เมเจอร์ กีต้าร์ไฟฟ้าเปลี่ยนการบรรเลงขั้นคู่เป็นขั้นคู่อ็อคเตฟที่สูงขึ้น ตอนหางเพลง ห้องที่ 105-109 ท่อนหางเพลง จบด้วยเทคนิคซีเคว้นซ์บรรเลงโดยกีต้าร์ไฟฟ้า จบด้วยโน้ตโทนิก



ภาพประกอบ 67 โครงสร้าง ตอน A"'

3.2 ทำนองและการพัฒนาทำนอง

ในการประพันธ์ท่อนที่ 3 สังคีตลักษณ์รอนโดแบบเจ็ดตอน ผู้ประพันธ์ได้พัฒนาจากทำนองจีงปีร์ ออกเป็น 3 ส่วน ประกอบด้วย ตอน A ตอน B และ ตอน C เพื่อใช้เป็นทำนองในสังคีตลักษณ์รอนโดแบบเจ็ดตอน

การพัฒนาทำนอง ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการพลิกกลับ การเลียน และซีเคว้นซ์ ในการใช้เทคนิคการพลิกกลับห้องที่ 65-66 โดยนำทำนองหลักตอน A ห้องที่2-4 บรรเลงโดยโอโบ มีโน้ต F เป็นโน้ตโทนิก ห้องที่ 65 จังหวะที่ 1 ยก ผู้ประพันธ์ได้พลิกกลับโน้ตให้ เป็นคู่ 3 จังหวะที่ 3 พลิกกลับโน้ตให้เป็นคู่ 2 เป็นต้น

ภาพประกอบ 68 เทคนิคการพลิกกลับ ห้องที่ 2-5 และ ห้องที่ 65-66

ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการเลียน ห้องที่ 105-106 ผู้ประพันธ์กำหนดให้ ทรัมเป็ท ทรอมโบน และทูบา บรรเลงเลียนทำนองของ ฟลูต วิโอลา และเชลโล

ภาพประกอบ 69 เทคนิคการเลียน ห้องที่ 105-106

ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคซีเคว้นซ์ ห้องที่ 108 จังหวะที่ 1 และ 2 ในทิศทางขึ้น บรรเลงโดยกีต้าร์ไฟฟ้า

ภาพประกอบ 70 เทคนิคซีเคว้นซ์ ห้องที่ 108

3.3 ลักษณะจังหวะ

ผู้ประพันธ์ได้ทำการศึกษาวิเคราะห์ลักษณะจังหวะ (Rhythm) ของท่อนที่ 3สังคีตลักษณ์รอนโดแบบเจ็ดตอน จากการศึกษา ท่อน A มีการบรรเลงย้อนกลับ 4 รอบ โดยแต่ละรอบมีรูปแบบของลักษณะจังหวะที่แตกต่างกัน โดยท่อน A มี Rhythm Motive (RM) เป็นลักษณะจังหวะหลัก มี Harmonic Rhythm จำนวน 4 แบบ บรรเลงแตกต่างกัน กำหนดเป็น A1 A2 A3 และ A4 โดย A2 และ A4 มีลักษณะจังหวะเหมือนกัน

ภาพประกอบ 71 เปรียบเทียบลักษณะจังหวะของท่อน A

ท่อน B มีการบรรเลงย้อนกลับ 2 รอบ โดยทั้ง 2 รอบ มีรูปแบบของลักษณะจังหวะที่แตกต่างกัน โดยท่อน B มี Rhythm Motive (RM) เป็นลักษณะจังหวะหลัก มี Harmonic Rhythm จำนวน 2 แบบ บรรเลงแตกต่างกัน กำหนดเป็น B1 และ B2 โดย B1 มีลักษณะรูปแบบของจังหวะบรรเลงเสียงลากยาว

ภาพประกอบ 72 เปรียบเทียบลักษณะจังหวะของท่อน B

ท่อน C มีการบรรเลง 1 รอบ ท่อน C มี Rhythm Motive (RM) เป็นลักษณะจังหวะหลักมี Harmonic Rhythm จำนวน 1 แบบ กำหนดเป็น C

ภาพประกอบ 73 เปรียบเทียบลักษณะจังหวะของท่อน C

3.4 การออร์เคสเตรชั่น

ในการวิเคราะห์ ผู้ประพันธ์จะวิเคราะห์เฉพาะรูปแบบ (Texture) ที่นำมาใช้ในบทประพันธ์ โดยในท่อนนี้ใช้ทั้งหมด 4 รูปแบบ คือ ออร์เคสทอลยูนิซั่น ทำนองและการบรรเลงประกอบ ทำนองรอง (Secondary Melody) และการใช้คอร์ด ดังนี้

3.4.1 การออร์เคสทอลยูนิซั่น

จากบทประพันธ์ท่อนที่ 3 สังคีตลักษณ์รอนโด ห้องที่ 40-44 ผู้ประพันธ์กำหนดให้ ฟลูต โอโบ คลาริเน็ต ทรัมเป็ท ทรอมโบน ทูบา กีต้าร์ไฟฟ้า ไวโอลิน 1, 2 วิโอลาและเชลโลบรรเลงยูนิซั่นในตอนพัฒนา

ภาพประกอบ 74 การออร์เคสทอลยูนิซั่น

3.4.2 ทำนองและการบรรเลงประกอบ

บทประพันธ์ห้องที่ 32-36 แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนที่เป็นทำนองหลักบรรเลง โดยกีต้าร์ไฟฟ้าและไวโอลิน1 ส่วนที่เป็นการบรรเลงประกอบ แบ่งออกเป็น 2 แนว คือ แนว (a) เครื่องเป่าทองเหลือง ได้แก่ ทรัมเป็ท ทรอมโบน และทูบา บรรเลงโน้ตตัวดำ ในจังหวะตก แนว (b) กลุ่มเครื่องสาย ได้แก่ ไวโอลิน วิโอลา เชลโล และดับเบิ้ลเบส บรรเลงโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น ในจังหวะยก

Element A (melody) : E.Gtr., Vln.1

Element B (Accompaniment) : (a) Tpt., Tbn., Tba.

(b) Vln.2, Vla., Vc., Db

ภาพประกอบ 75 ทำนองและการบรรเลงประกอบ ห้องที่ 32-36

บทประพันธ์ห้องที่ 68-73 แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนที่เป็นทำนองหลัก บรรเลงโดยกีต้าร์ไฟฟ้าและไวโอลินบรรเลงประสานโดยฟลูต โอโบ และคลาริเน็ต และส่วนที่เป็นการบรรเลงประกอบ แบ่งออกเป็น 2 แนวคือ แนว (a)เครื่องเป่าทองเหลือง ได้แก่ ทรัมเป็ต ทรอมโบน และทูบา บรรเลงโน้ตตัวดำในจังหวะตก แนว (b)กลุ่มเครื่องสาย ได้แก่ ไวโอลิน วิโอลา เชลโล และดับเบิ้ลเบส บรรเลงโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น ในจังหวะยก ผู้ประพันธ์ยังได้เพิ่มการเค้าเตอร์เมโลดี้ในห้องที่ 69 บรรเลงโดย ฮอร์น ทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางลง

Element A (melody) : E.Gtr., Vln.1
Element B (Accompaniment) : (a) Tpt., Tbn., Tba.
(b) Vln.2, Vla., Vc., Db.

ภาพประกอบ 76 ทำนองและการบรรเลงประกอบ ห้องที่ 68-73

3.4.3 ทำนองรอง (Secondary Melody)

ห้องที่ 80-85ในลักษณะพื้นผิวของทำนองรองนั้นสามารถแบ่งออกได้ 3 ส่วนคือ ทำนองหลัก ทำนองรอง และการบรรเลงประกอบ กำหนดให้เป็น Element A B และ C บรรเลงทำนองหลักโดยกีต้าร์ไฟฟ้าและไวโอลิน บรรเลงทำนองรองโดยฟลูต โอโบ และคลาริเน็ตด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นในทิศทางลงส่วนการบรรเลงประกอบแบ่งเป็น 3 แนว โดยแนว (a) บรรเลงโดยทรัมเป็ท ทรอมโบน ทูบา และดับเบิ้ลเบส บรรเลงเป็นเสียงค้างยาวด้วยโน้ตตัวขาวในทิศทางลง แนว (b) บรรเลงโดยกีต้าร์ไฟฟ้าในขั้นคู่ 5 บรรเลงสัดส่วนเดียวกันกับทิมปานีและคองกา

Element A (melody) E.Gtr., Vln.1, Vla., Vc.
Element B (Secondary Melody) : Fl., Ob., Cl
Element C (Accompaniment) : (a) Tpt., Tbn., Tba., Db
(b) E.Gtr., Timp., Congas.

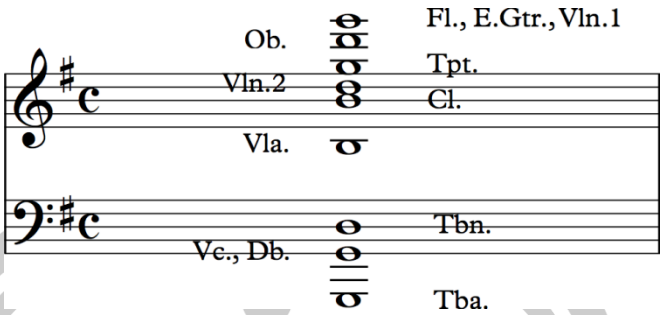
ภาพประกอบ 77 ทำนองรอง (Secondary Melody) ห้องที่ 80-85

3.4.4 คอร์ด

ผู้ประพันธ์ได้นำจังหวะการกระทบสากของการละเล่นเรือมอันเร มาพัฒนาโดยการ ใส่ในจังหวะของคอร์ด บรรเลงโดยกลุ่มเครื่องเป่าทองเหลือง ได้แก่ ทรัมเป็ท ทรอมโบน และทูบา โดยมีดับเบิลเบส บรรเลงด้วยโน้ตตัวขาว ไล่จากเสียงสูงมาหาต่ำ บรรเลงในแนวคอร์ด I, V, vi, V, iv, vi, ii และ V

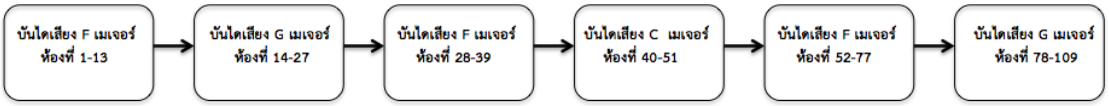
ภาพประกอบ 78 การดำเนินคอร์ด ห้องที่ 20-23

ภาพประกอบที่ 79 ประกอบด้วยโน้ต 3 ตัว ได้แก่ G Bและ D พบการใช้คอร์ดแบบเรียง (Juxtaposition หรือ Superposition คือ การผสมเสียงโดยใช้เครื่องดนตรีเรียงกันตามลำดับจากบนลงล่าง



ภาพประกอบ 79 การใช้คอร์ด

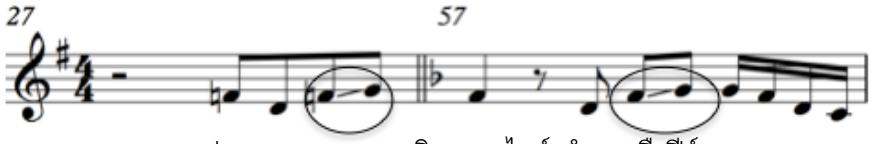
สังคีตลักษณ์รอนโดแบบเจ็ดตอน ผู้ประพันธ์ได้นำเสนอ 3 บันไดเสียง ได้แก่ บันไดเสียง F เมเจอร์ บันไดเสียง G เมเจอร์ และบันไดเสียง C เมเจอร์ ในห้องดังต่อไปนี้



ภาพประกอบ 80 บันไดเสียง สังคีตลักษณ์รอนโดแบบเจ็ดตอน

3.5 เทคนิคการบรรเลง

ในบทประพันธ์ท่อนที่ 3 ใช้เทคนิคการสไลด์เป็นการเลียนแบบเทคนิคการกูลของตรัว ในห้องที่ 27 และ 57



ภาพประกอบ 81 เทคนิคการสไลด์ ทำนองจีงปีร์

กีต้าร์ไฟฟ้าบรรเลงเทคนิคฮัมเมอร์ออน เป็นการเลียนเทคนิคการพรมของตรัว ในห้องที่ 38, 51 และ 66

ภาพประกอบ 82 เทคนิคฮัมเมอร์ออน ทำนองจีงปีร์

กีต้าร์ไฟฟ้าบรรเลงเทคนิคพูลออฟ เป็นการเลียนเทคนิคการประของตรัวในห้องที่ 17

ภาพประกอบ 83 เทคนิคพูลออฟ ทำนองจีงปีร์

ในท่อนที่ 3 ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการสไลด์ เทคนิคฮัมเมอร์ออน และเทคนิคพูลออฟบรรเลงเพื่อเลียนแบบเทคนิคการกูล การพรม และการประของตรัว ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการบรรเลงตรัว

บทประพันธ์เรือมอันเรคอนแซร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา ได้นำทำนองประกอบการละเล่นเรือมอันเรมาสร้างสรรค์ โดยนำทำนองจึงมูยมาพัฒนาในสังคีตลักษณ์โซนาตา ทำนองมลบโดงมาพัฒนาในสังคีตลักษณ์สองตอน และทำนองจึงปีร์มาพัฒนาในสังคีตลักษณ์รอนโด โดยให้กีต้าร์ไฟฟ้าบรรเลงทำนองและเลียนเสียงตรัว สำเนียงพื้นบ้านอีสานใต้ ด้วยการใช้เทคนิคการสไลด์ เทคนิคฮัมเมอร์ออน และเทคนิคการพูลออฟ ในส่วนบทประพันธ์ได้นำ เทคนิคการประพันธ์มาพัฒนา ได้แก่ เทคนิคพลิกกลับโน้ต การแปร การเลียน ซีเคว้นซ์ การซ้ำ และการปรับโน้ต

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บทที่ 5

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยครั้งนี้ เรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา โดยผู้วิจัยได้สรุปผลการวิจัยตามลำดับดังนี้

1. ความมุ่งหมายของการประพันธ์
2. สรุปผล
3. อภิปรายผล
4. ข้อเสนอแนะ

ความมุ่งหมายของการประพันธ์

1. เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์ในรูปแบบคอนแชร์โตสำหรับกีตาร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา
2. เพื่อศึกษาแนวทางและวิธีการประพันธ์โดยใช้แนวคิดทางดนตรีตะวันตกร่วมกับดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้

สรุปผล

1. แนวคิดหลักในการประพันธ์

การประพันธ์บทเพลงเรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและ วงออร์เคสตรา ผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจในการผสมผสานระหว่างดนตรีตะวันตกกับดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้ ผู้ประพันธ์กำหนด เครื่องดนตรีและวงดนตรี คือวงออร์เคสตราขนาดเล็ก และเลือกทำนองเพลงของดนตรีประกอบการละเล่นเรือมอันเร ซึ่งเป็นดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้มาใช้ในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพื่อพัฒนาบทเพลงพื้นบ้านให้มีสีสันทางดนตรีใหม่ๆ เกิดขึ้นในลักษณะคอนแชร์โตเดี่ยว มีกีต้าร์ไฟฟ้าบรรเลงประชันกับวงออร์เคสตรา บทเพลงประกอบด้วย 3 ท่อน บทประพันธ์เรือมอันเรคอนแชร์โตสำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา กำหนดให้ท่อนที่ 1 ใช้ทำนองจึงมูยในรูปแบบสังคีตลักษณ์โซนาตา ท่อนที่ 2 ใช้ทำนองมลบโดง ในรูปแบบ สังคีตลักษณ์สองตอน และ ท่อนที่ 3 ใช้ทำนองจึงปีร์ในรูปแบบสังคีตลักษณ์รอนโด

2. บทวิเคราะห์บทประพันธ์

ผู้ประพันธ์ทำการวิเคราะห์บทประพันธ์เรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา กำหนดการวิเคราะห์ออกเป็น 5 ประเด็น ได้แก่ โครงสร้างของสังคีตลักษณ์ ทำนองและการพัฒนาทำนอง ลักษณะจังหวะ การออเคสเตรชั่น และเทคนิคการบรรเลง

ท่อนที่ 1 สังคีตลักษณ์โซนาตา ทำนองจึงมูย โครงสร้างของสังคีตลักษณ์ลักษณ์โซนาตา สามารถแบ่งโครงสร้างออกเป็น 3 ตอน ได้แก่ ตอนนำเสนอ (Exposition) ตอนพัฒนา (Development) และตอนย้อนความ (Recapitulation) ผู้ประพันธ์นำทำนองจึงมูย แบ่งโน้ตออกเป็น 2 ทำนอง ประกอบด้วยทำนอง 1 และทำนองที่ 2 มาสร้างสรรค์เพิ่มท่อนคาเดนซา ถือเป็นท่อนสำคัญช่วงท้ายของสังคีตลักษณ์โซนาตา โดยท่อนคาเดนซาดังกล่าวผู้ประพันธ์กำหนดให้กีต้าร์ไฟฟ้า ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีเดี่ยว ได้แสดงความสามารถอย่างเต็มที่ ทำนองและการพัฒนาทำนอง ใช้เทคนิคในการประพันธ์ 4 รูปแบบ คือ เทคนิคการแปร (Variation) เทคนิคการซ้ำ (Repetition) เทคนิคพลิกกลับโน้ต (Inversion) และเทคนิคการเลื่อนเสียง (Transposition)

ลักษณะจังหวะ (Rhythm) ของท่อนที่ 1 สังคีตลักษณ์โซนาตา มีการบรรเลงย้อนกลับ 4 รอบ โดยแต่ละรอบมีรูปแบบของลักษณะจังหวะที่แตกต่างกัน ท่อนนำเสนอ มี Rhythm Motive(RM) เป็นลักษณะจังหวะหลัก มี Harmonic Rhythm จำนวน 4 แบบ บรรเลงแตกต่างกัน กำหนดเป็น A1, A2, A3 และ A4 ท่อนพัฒนานั้นมี Rhythm Motive เป็นลักษณะจังหวะหลัก มี Harmonic Rhythm จำนวน 3 แบบ กำหนด เป็น B1 B2 และ B3 ท่อนย้อนความ มีการบรรเลงย้อนกลับ 2 รอบ โดยบรรเลงซ้ำในลักษณะจังหวะเดิม และท่อนย้อนความมี Rhythm Motive เป็นลักษณะจังหวะหลัก มี Harmonic Rhythm กำหนด เป็น C1 และ C2 การออร์เคสเตรชั่น ผู้ประพันธ์วิเคราะห์เฉพาะรูปแบบ (Texture) ที่นำ มาใช้ในบทประพันธ์ ประกอบด้วย 3 รูปแบบ คือ ออร์เคสทอลยูนิชั่น ทำนองและการบรรเลงประกอบและการใช้คอร์ด

ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคในการบรรเลงกีต้าร์ไฟฟ้าเพื่อเลียนแบบเทคนิค ของการบรรเลงตรัว ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการบรรเลงตรัว และเพื่อให้ฟังได้สำเนียงใกล้เคียงกับสำเนียงพื้นบ้านอีสานใต้ ผู้ประพันธ์จึงได้นำเทคนิค การสไลด์ (Slide) ฮัมเมอร์ออน (Hammer On) และพูลออฟ (Pull Off) ที่เป็นเทคนิคกีต้าร์ไฟฟ้านำมาบรรเลงเลียนเทคนิคของตรัว

ท่อนที่ 2 สังคีตลักษณ์สองตอน ทำนองมโลบโดง โครงสร้างสังคีตลักษณ์สองตอน ประกอบด้วยตอน A และตอน B โดย บรรเลงตอนละ 2 รอบ ทำนองมลบโดงบรรเลงอยู่ในบันไดเสียง C Dorian Modeทำนองและการพัฒนาทำนอง ใช้เทคนิคในการประพันธ์ 1 รูปแบบ คือ เทคนิคการแปรลักษณะจังหวะ สังคีตลักษณ์สองตอนประกอบด้วย ตอน Aและตอน Bตอน A มี Rhythm Motive (RM) เป็นลักษณะ จังหวะหลัก มี Harmonic Rhythm จำนวน 2 แบบ กำหนดเป็น A1 และ A2 ตอน B มี Rhythm Motive (RM) เป็นลักษณะจังหวะหลัก มี Harmonic Rhythm จำนวน 2 แบบ กำหนดเป็น B1 และ B2การออร์เคสเตรชั่น ผู้ประพันธ์วิเคราะห์เฉพาะรูปแบบ (Texture) ที่นำมาใช้ในบทประพันธ์ ประกอบด้วย 3 รูปแบบ คือ ทำนองและการบรรเลงประกอบ ทำนองรอง (Secondary Melody) และการใช้คอร์ดกีต้าร์ไฟฟ้าใช้เทคนิคการสไลด์ (Slide) ฮัมเมอร์ออน (Hammer On) และพูลออฟ (Pull Off) ที่เป็นเทคนิคกีต้าร์ไฟฟ้า นำมาบรรเลงแทนเทคนิคของตรัว นอกจากนี้กีต้าร์ไฟฟ้า ใช้เอฟเฟคกีต้าร์ประกอบ ในการเปลี่ยนเสียงหลายแบบเพื่อเพิ่มสีสันของเสียง

ท่อนที่ 3 สังคีตลักษณ์รอนโดแบบเจ็ดตอน โครงสร้างสังคีตลักษณ์รอนโดแบบเจ็ดตอน เป็นสังคีตลักษณ์ที่มีการนำ ทำนองหลักกลับมา หลายครั้ง โดยการนำเสนอทำนองหลักสลับกับทำนองหรือตอนต่างทำนองและการพัฒนาทำนอง ผู้ประพันธ์พัฒนาจากทำนองจึงปีร์ ออกเป็น 3 ส่วนประกอบด้วย ตอน A ตอน B และ ตอน C ใช้เทคนิคในการประพันธ์การพัฒนาทำนอง 3 รูปแบบ คือ เทคนิค

การพลิกกลับ การเลียน และซีเคว้นซ์ ลักษณะจังหวะ ท่อน A มีการบรรเลงย้อนกลับ 4 รอบ โดยแต่ละรอบ มีรูปแบบ ของลักษณะจังหวะที่แตกต่างกัน โดยท่อน Aมี Rhythm Motive (RM) เป็นลักษณะจังหวะหลัก มี Harmonic Rhythm จำนวน 4 แบบ กำหนดเป็น A1 A2 A3 และ A4 ท่อน B มีRhythm Motive (RM) เป็นลักษณะจังหวะหลัก มี Harmonic Rhythm จำนวน 2 แบบ กำหนดเป็น B1 และ B2 ท่อน C มีการบรรเลง 1 รอบ ท่อน Cมี Rhythm Motive (RM) เป็นลักษณะจังหวะหลัก มี Harmonic Rhythm จำนวน 1 แบบ กำหนดเป็น C การออร์เคสเตรชั่น ในการวิเคราะห์ ผู้ประพันธ์วิเคราะห์เฉพาะรูปแบบ (Texture) ที่นำมาใช้ในบทประพันธ์ ประกอบด้วย 4 รูปแบบ คือ ออร์เคสทอลยูนิซั่น ทำนองและการบรรเลงประกอบ ทำนองรอง (Secondary Melody) และการใช้คอร์ดกีต้าร์ไฟฟ้าใช้เทคนิคการสไลด์ เทคนิคฮัมเมอร์ออน และเทคนิคพูลออฟ บรรเลงเพื่อเลียนเทคนิคการกูล การพรม และการประของตรัว ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของ การบรรเลงตรัว

ผู้ประพันธ์พัฒนาทำนองโดยนำเทคนิคการประพันธ์ต่างๆ มาสร้างสรรค์ แต่ยังคงทำนองหลักของทำนองดั้งเดิมไว้ เพื่อให้ผู้ฟังที่รู้จักทำนองเดิม รู้สึกและเข้าถึงบทเพลง ได้ง่ายขึ้น ในการประพันธ์บทเพลงเรือมอันเรคอนแชร์โตสำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา ผู้ประพันธ์ได้นำการพัฒนาประโยคเพลงรูปแบบต่างๆ มาใช้ ได้แก่ การซ้ำ (Repetition) ซีเควนซ์ (Sequence) การพลิกกลับ (Inversion) การแปร (Variation) การเลียน (Imitation) การปรับโน้ต (Transformation) และการผสมผสานเทคนิคการพัฒนา เพื่อทำให้เพลงมีสีสันและน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

อภิปรายผล

บทประพันธ์เรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา ได้นำทำนองประกอบการละเล่นเรือมอันเรมาสร้างสรรค์ โดยนำทำนองจึงมูยมาพัฒนาในสังคีตลักษณ์โซนาตา ทำนองมลบโดง มาพัฒนาในสังคีตลักษณ์สองตอน และทำนองจึงปีร์มา พัฒนาในสังคีตลักษณ์รอนโด ให้กีต้าร์ไฟฟ้าบรรเลงทำนองและเลียนเสียงตรัว สำเนียงพื้นบ้านอีสานใต้สังคีตลักษณ์โซนาตา ได้นำทำนองจึงมูยมาพัฒนา ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้ทุกเครื่อง ดนตรีบรรเลงโดยพร้อมเพรียงกันในช่วงนำเพื่อให้ฟังแล้วเกิดความยิ่งใหญ่น่าสนใจเปรียบเสมือน ช่วงโหมโรง ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ สุภนิดา พรเอี่ยมมงคล (2549) ศึกษาดนตรีประกอบการละเล่นเรือมอันเรจังหวัดสุรินทร์ เพื่อศึกษาบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของการละเล่นเรือมอันเรในจังหวัดสุรินทร์ เพื่อศึกษาดนตรีที่ใช้ประกอบการละเล่นเรือมอันเร และเพื่อวิเคราะห์ทำนองเพลงประกอบการละเล่นเรือมอันเร ผลการ ศึกษาพบว่า เรือมอันเรเป็นการละเล่นโบราณ ไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่าเกิดขึ้นเมื่อใด นิยมเล่นหลัง จากเสร็จสิ้นฤดูเก็บเกี่ยวในช่วงเดือนแคแจต เรือมอันเรมีพัฒนาการของการละเล่นและการแสดง ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ มงคล ปิยะวัฒนวิโรจน์ (2554) ได้ประพันธ์เพลง ดับเบิลคอนแชร์โตสำหรับแซกโซโฟนและเปียโน โดยมีวัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง 2 ประการ ได้แก่ 1) เพื่อสร้างบทประพันธ์ให้ผู้แสดงได้แสดงเทคนิคและความสามารถ และ 2) เพื่อสร้างบทประพันธ์ให้เป็นทางเลือกสำหรับผู้แสดงได้นำไปใช้แสดง ดับเบิลคอนแชร์โตสำหรับแซกโซโฟนและเปียโน เป็นบทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตราขนาดกลาง

เปียโนและโซปราโนแซกโซโฟน ประกอบด้วย 3 กระบวน โดยแซกโซโฟนและเปียโนมีหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก วงออร์เคสตราขนาดกลาง ผู้ประพันธ์ดัดแปลงมาจากในยุคคลาสสิค มี 4 กลุ่ม คือ กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ กลุ่มเครื่องเป่าทองเหลือง กลุ่มเครื่องตีและกลุ่มเครื่องสาย ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของประหยัด ศุภจิตรตรา (2557) ได้ประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ : คอนแชร์โตสำหรับแซกโซโฟนและวงซิมโฟนีออร์เคสตราโดยมีวัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง 3 ประการ ได้แก่ 1) เพื่อสร้างผลงานดนตรีตะวันตก ในรูปแบบคอนแชร์โต สำหรับเครื่องดนตรีประเภทแซกโซโฟน โดยผู้ประพันธ์ได้รับแรงบัลดาลใจจากบทประพันธ์เพลงพระราชนิพนธ์ โหมโรงคลื่นกระทบฝั่ง โดยผู้ประพันธ์ได้นำทำนองหลักของบทเพลง พระราชนิพนธ์มาพัฒนาและนำเสนอออกมาเป็นผลงานสร้างสรรค์ 2) เพื่อแสดงความสามารถในแบบต่างๆ ของเครื่องดนตรีแซกโซโฟน และ 3) เพื่อขยายกลุ่มผู้ฟังดนตรีในแนวบรรเลงประชัน กับวงออร์เคสตราให้มากขึ้น บทประพันธ์แบ่งเป็น 3 ท่อน มีความยาวประมาณ 35 นาที ในการประพันธ์เพลงครั้งนี้ ได้รับแรงบัลดาลใจจากผลงานของนักประพันธ์เพลงแซกโซโฟน ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ ณรงฤทธิ์ ธรรมบุตร (2543) ได้ประพันธ์เพลงคอนแชร์โตมหาราชา เพื่อร่วมเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ บทเพลงนี้ได้นำส่วนของ บทเพลงไทยพื้นบ้านจากทั้ง 4 ภาค มาผสมผสานเข้ากับทำนองของผู้ประพันธ์แนวทำนองมีการแปรรูป ยักย้าย และจัดระบบเพื่อเข้ากับกระแสดนตรีในรูปแบบใหม่คอนแชร์โตมหาราชาประกอบด้วย ลีลาการบรรเลง 2 กระบวนต่อกัน ผู้ประพันธ์เพลงปราถนาอย่างยิ่ง ที่จะให้บทเพลงคอนแชร์โตมหาราชา แสดงศักยภาพของการเดี่ยวระนาดเอกร่วมกับวงออร์เคสตรา แบบตะวันตก ผู้ประพันธ์เชื่อว่าดนตรีจะต้องมีการพัฒนาไปตามกระแสโลกาภิวัฒน์ การยอมรับในระดับนานาชาติมีความจำเป็นเพื่อประเทศไทย และดนตรีไทยจะมีบทบาทในเวทีทางวัฒนธรรมโลกคอนแชร์โตมหาราชา สำหรับเดี่ยวระนาดเอกและวงออร์เคสตรา จากนั้นจึงเข้าสู่ทำนองที่ 1 ตอนนำเสนอค่อยๆ เพิ่มเครื่องดนตรีเข้ามาที่ละเครื่อง เป็นการเพิ่มความหนาแน่นของเสียงเปรียบเหมือนกับการละเล่นเรือมอันเรที่ค่อยๆ เพิ่มจำนวนคนออกมารำเรื่อยๆ จากนั้นก็เข้าสู่กระบวนการของเทคนิคการประพันธ์ในแบบต่างๆ ในตอนพัฒนา ผู้ประพันธ์ได้เปลี่ยนการบรรเลงประกอบ โดยให้กลองตีจังหวะที่ฟังแล้วรู้สึกหนักแน่น เข้มแข็ง การบรรเลงทำนองได้มีการใช้เทคนิคย้ายช่วงคู่แปดโน้ตกระโดดไปมา ให้ความรู้สึกเหมือนการละเล่นเรือมอันเรที่มีคนมากระโดดเข้าสากโดยกระโดดกลับไปกลับมาเหมือนตัวโน้ตที่กระโดดไปมา ตอนย้อนความมีการแปรโน้ตเล็กน้อยเปรียบเสมือนคนที่เข้าสากเริ่มมีการเปลี่ยนท่าทางการร่ายรำและการเข้าสาก ในช่วงท้ายของบทประพันธ์ที่เป็นท่อนคาเดนซาให้กีต้าร์ไฟฟ้าได้บรรเลงเดี่ยวอวดฝีมืออย่างเต็มที่เปรียบเสมือนให้ผู้รำได้โชว์พิเศษในการเข้าสากได้แสดงท่ายาก เพื่อโชว์ความสามารถอย่างเต็มที่ถือเป็นอีกช่วงที่เป็นช่วงสำคัญของสังคีตลักษณ์โซนาตา ในช่วงหางเพลงทุกเครื่องดนตรีบรรเลงจบพร้อมกันโดยบรรเลงโน้ตตัวที่ V,I สลับไปมา เพื่อเป็นการย้ำตอนจบและจบด้วยคอร์ด I เพอร์เฟค ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ ชลวิทย์ บุญจันทร์ (2553) ได้

ประพันธ์เพลง มิติ สำหรับวงออร์เคสตรา โดยมีวัตถุประสงค์ของการประพันธ์ เพลง 3 ประการ ได้แก่ 1) เพื่อสร้างบทประพันธ์เพลงในแบบดนตรีสมัยใหม่ที่มีการผสมผสานระหว่างดนตรีตะวันตกและดนตรีตะวันออก 2) เพื่อสร้างบทประพันธ์เพลงที่ให้ความสำคัญกับพื้นผิวและ สีสันของเครื่องดนตรี และ 3) เพื่อศึกษาแนวทางและวิธีการประพันธ์โดยใช้แนวคิดของดนตรีตะวันตก ร่วมกับดนตรีตะวันออก มิติเป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับวงออร์เคสตรา ความยาวประมาณ 15 นาที แบ่งเป็น 6 ท่อน บรรเลงต่อเนื่องกัน โดยแต่ละท่อนได้นำเสนอลักษณะของดนตรีใช้แนวคิดของดนตรีตะวันตกผสม ผสานกับแนวคิดของดนตรีตะวันออกเน้นแสดงความสัมพันธ์ระหว่างแนวบรรเลง

ในสังคีตลักษณ์สองตอน ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองมลบโดงมาพัฒนา โครงสร้างสังคีตลักษณ์สองตอน ประกอบด้วย ตอน A และตอน Bเอกลักษณ์ของเสียงในท่อนนี้คือ การบรรเลงด้วย Mode โดยบรรเลงในโหมด C Dorian Mode มลบโดงเป็นภาษาเขมร แปลว่า ร่มมะพร้าว ในท่อนนี้ผู้ประพันธ์ได้จินตนาการถึงการเคลื่อนไหวของใบมะพร้าวเมื่อกระทบกับแรงลม ทำนองที่เคลื่อนที่อย่างช้าๆ การบรรเลงเครื่องดนตรีที่ฟังแล้วนุ่มนวล เครื่องดนตรีประเภทเพอร์คัสชั่นให้จังหวะที่สม่ำเสมอ บรรเลงเบาๆ และฟังสบายๆ ในช่วงนำมีเพียงกีต้าร์ไฟฟ้าที่บรรเลงขึ้นเดียว ให้ความรู้สึกโดดเดี่ยว จากนั้นก็มีการบรรเลงประกอบโดยกลุ่มเครื่องดนตรีต่างๆ ในตอน A และตอน B กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ เป็นแนวบนสุดของเครื่องดนตรีเปรียบเหมือนยอดมะพร้าวและใบมะพร้าว บรรเลงโน้ต Apeggio ด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้นในทิศทางขึ้น ผู้ประพันธ์จินตนาการเปรียบเสมือน โดนสายลมพัดใบมะพร้าวเป็นระลอกๆ ใบมะพร้าวส่ายไปมาตามแรงลม ในท่อนนี้มีการเปลี่ยนเสียงกีต้าร์ ถึง 4 รูปแบบ ได้แก่ เสียงคลีน เสียงโอเวอร์ไดร์ผสมดีเลย์ เสียงเฟซเซอร์ และเสียงดิสทอร์ชั่น การเปลี่ยนของเสียงในแต่ละครั้งมีความหมาย สื่อถึงลักษณะของลมที่พัด เสียงคลีนผู้ประพันธ์สื่อถึง ลมที่พัดเบาๆ เย็นๆ ฟังสบาย เสียงโอเวอร์ไดร์ผสมดีเลย์ผู้ประพันธ์จินตนาการถึงลมที่เริ่มแรง เปรียบเหมือนเสียงโอเวอร์ไดร์ คือเสียงที่เริ่มแตก การผสมกับดีเลย์ หมายถึง นอกจากจะพัดไปแล้วยังมีการพัดกลับมา เหมือนเสียงดีเลย์ที่เป็นเอกลักษณ์ของเสียงสะท้อนไปมา ใบมะพร้าวก็จะส่ายไปส่ายมา เสียงเฟซเซอร์เมื่อฟังแล้วให้ความรู้สึกเหมือนเสียงน้ำไหลวน ฟังดูวนๆ เปรียบเหมือนลมที่พัดวน ส่วนเสียงดิสทอร์ชั่น เป็นเสียงแตกที่แรง ผู้ประพันธ์จินตนาการถึงลมที่พัดแรงทำให้ใบมะพร้าวโยกตามแรงลม

ในสังคีตลักษณ์รอนโดแบบเจ็ดตอน ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองจึงปีร์มาพัฒนา เป็นสังคีตลักษณ์ที่มีการ นำทำนองหลักกลับมาหลายครั้ง โดยการนำเสนอทำนองหลักสลับกับทำนองต่างหรือตอนต่าง ท่อนนี้มีจังหวะที่เร็วสนุกสนาน ในช่วงนำบรรเลงโดยเบสดรัมและคองกา ซึ่งบรรเลง เป็นจังหวะกระทบสากของเรือมอันเร ทำให้ได้กลิ่นอายของดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้ จากนั้นเริ่มเข้าสู่ทำนองหลัก โดยทำนองหลักส่วนใหญ่บรรเลงโดยกีต้าร์ไฟฟ้าและมีการสลับกันบรรเลงกับเครื่องดนตรีอื่นเป็นบางช่วง สังคีตลักษณ์รอนโดแบบเจ็ดตอนนี้ ผู้ประพันธ์ได้เปลี่ยนระดับเสียงถึง 3 บันไดเสียงด้วยกัน ได้แก่บันไดเสียง F เมเจอร์

G เมเจอร์ และ C เมเจอร์ เพื่อให้บทเพลงเกิดความหลากหลายมิติของช่วงเสียง และในตอนพัฒนาได้เพิ่มบลูส์โน้ตแทรกเข้ามาในการบรรเลงเพื่อให้เกิดความแปลกใหม่อีกด้วย

ในการประพันธ์เรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา มีการใช้เทคนิคกีต้าร์ที่หลากหลายเพื่อเลียนแบบเทคนิคของการบรรเลงตรัว เทคนิคที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะคือ เทคนิคการกูลของตรัว เมื่อนำมาบรรเลงด้วยกีต้าร์ไฟฟ้า ผู้ประพันธ์จึงแทนด้วยการใช้เทคนิคการสไลด์ วิธีการปฏิบัติเป็นการใช้นิ้วมือซ้ายกดสาย ใช้มือขวาดีดสายกีต้าร์ จากนั้นมือซ้ายก็เลื่อนไปข้างหน้าหาโน้ตเป้าหมายที่ต้องการ เช่น เลื่อนจากเสียงโดไปหาเร เลื่อนจากเสียงฟาไปหาซอล เป็นต้น วิธีปฏิบัติจะคล้ายกับการกูลของตรัว คือ วางนิ้วมือซ้ายที่สาย ใช้มือขวาสีคันชัก จากนั้นใช้นิ้วมือซ้ายเลื่อนไปหาโน้ตเป้าหมาย 2 นิ้วต่อเนื่องกัน โดยส่วนมากจะเลื่อนเสียงสูงขึ้น 1 เสียง ส่วนเทคนิคฮัมเมอร์ออนและพูลออฟพบในทุกท่อน

ข้อเสนอแนะ

ในการประพันธ์บทเพลงครั้งนี้ ผู้ประพันธ์ได้นำเสนอการแสดงการบรรเลงกีต้าร์ไฟฟ้าโดยใช้ Backingtrack ที่ได้จัดทำขึ้น เพื่อเปิดประกอบการแสดง หากเป็นไปได้ ควรจะบรรเลงกับวงออร์เคสตราจริงๆ ซึ่งจะได้อรรถรสในการรับชมและรับฟังมากกว่า

ดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้ ยังมีเครื่องดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะหลายชนิด เช่น เปยออ เปยเง็น สก็วล เป็นต้น เครื่องดนตรีดังกล่าวล้วนมีเอกลักษณ์เฉพาะเครื่องดนตรี รวมทั้งเทคนิคที่เป็น เอกลักษณ์เฉพาะ สามารถนำมาประยุกต์หรือใช้เป็นแรงบัลดาลใจในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ประเภท ต่างๆได้ เพื่อเป็นการต่อยอดและการพัฒนาบทเพลงพื้นบ้านอีสานใต้ให้เป็นที่รู้จักต่อไป

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กมล เกตุสิริ. (2527). เพลง-ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านชาวสุรินทร์ เชิง Ethnomusicology. ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสุรินทร์ วิทยาลัยครูสุรินทร์ (บรรณาธิการ). กรุงเทพฯ: กรุงสยามการพิมพ์, 189.

กิตติ เครือมณี. (2547). ล้านนา ซิมโฟนิกโพเอ็ม สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชลวิทย์ บุญจันทร์. (2553). บทประพันธ์เพลง มิติ สำหรับวงออร์เครสตรา. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2543). การประพันธ์เพลงร่วมสมัย. กรุงเทพฯ: วี.พริ้นท์ (1991).

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2555). สังคีตนิยมความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก. กรุงเทพฯ: แอคทีฟ พริ้น.

ณัชชา พันธ์เจริญ. (2551). ทฤษฎีดนตรี. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส.

ณัชชา พันธ์เจริญ. (2553). สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส.

ณัชชา พันธ์เจริญ. (2556). การแต่งทำนองสอดประสาน. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2544). สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นงลักษณ์ ประสพสุข. (2536). การเรียบเรียงสำหรับวงออร์เคสตรา. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นพพร ด่านสกุล. (2551). คอร์ดและการใช้คอร์ดระดับต้น. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ประหยัด ศุภจิตรา. (2557). คอนแชร์โตสำหรับแซกโซโฟนและวงซิมโฟนีออร์เคสตรา. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข. (2546). การประพันธ์เพลง. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

พิเศษ ภัทรพงษ์. (2540). *การศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างคุณภาพการสอนของอาจารย์และบรรยากาศในห้องเรียนตามการรับรู้ของนักศึกษา กับแรงจูงใจใฝ่ สัมฤทธิ 9 ต่อวิชา ดนตรีของนักศึกษาวิชาเอกดนตรีระดับปริญญาตรีในสถาบันอุดมศึกษา*. นครสวรรค์: คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์.

ภัคกวินทร์ จันทร์ทอง. (2547). พัฒนาการเรือมอันเร. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์. (n.d.). ดนตรีสากล. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส.

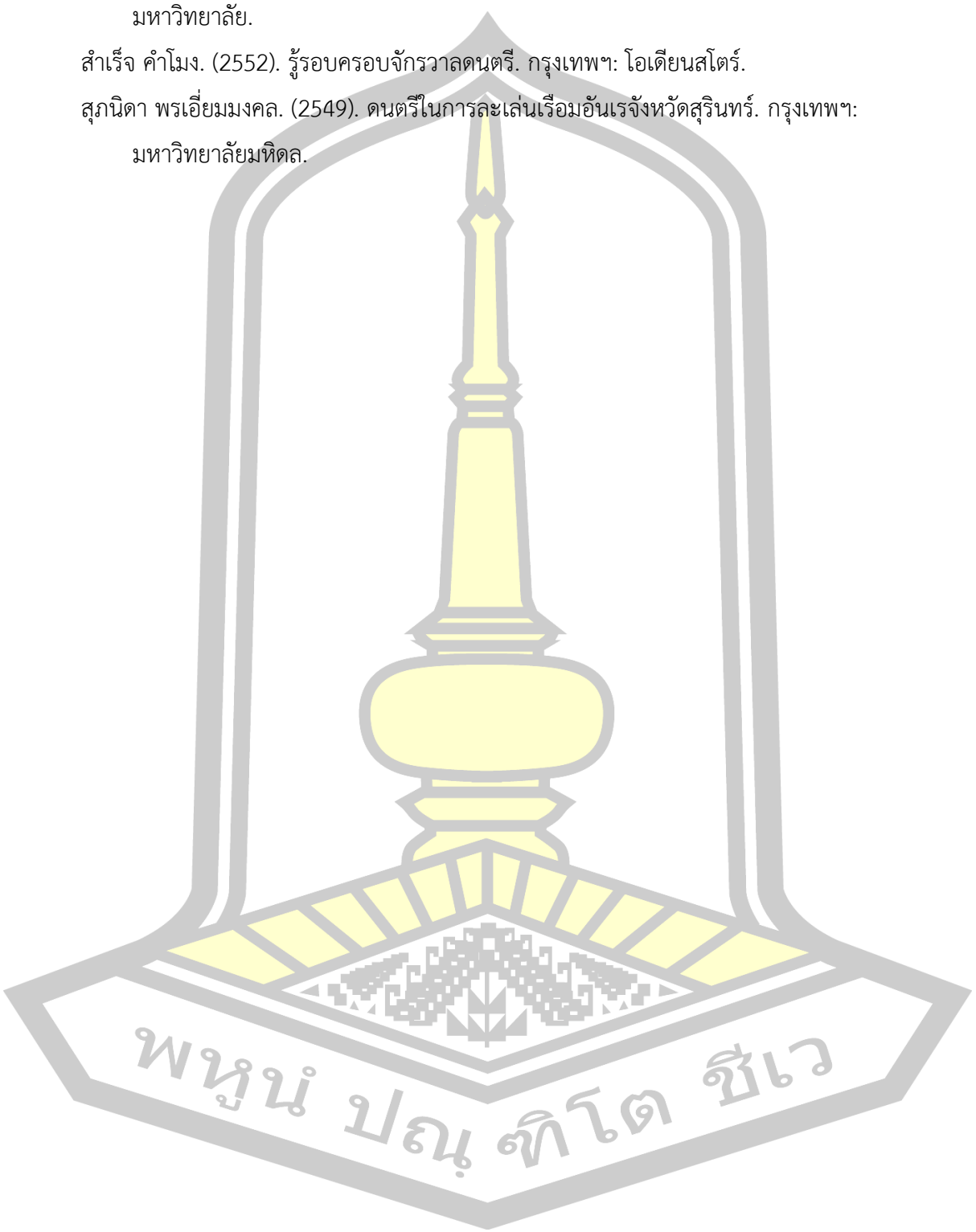
วาสนา ศิริชยาพร และเอกชัย กรายอานนท์. (2547). คู่มือกีต้าร์และเบสไฟฟ้า. กรุงเทพฯ: ซีเอ็ดยูเคชั่น.

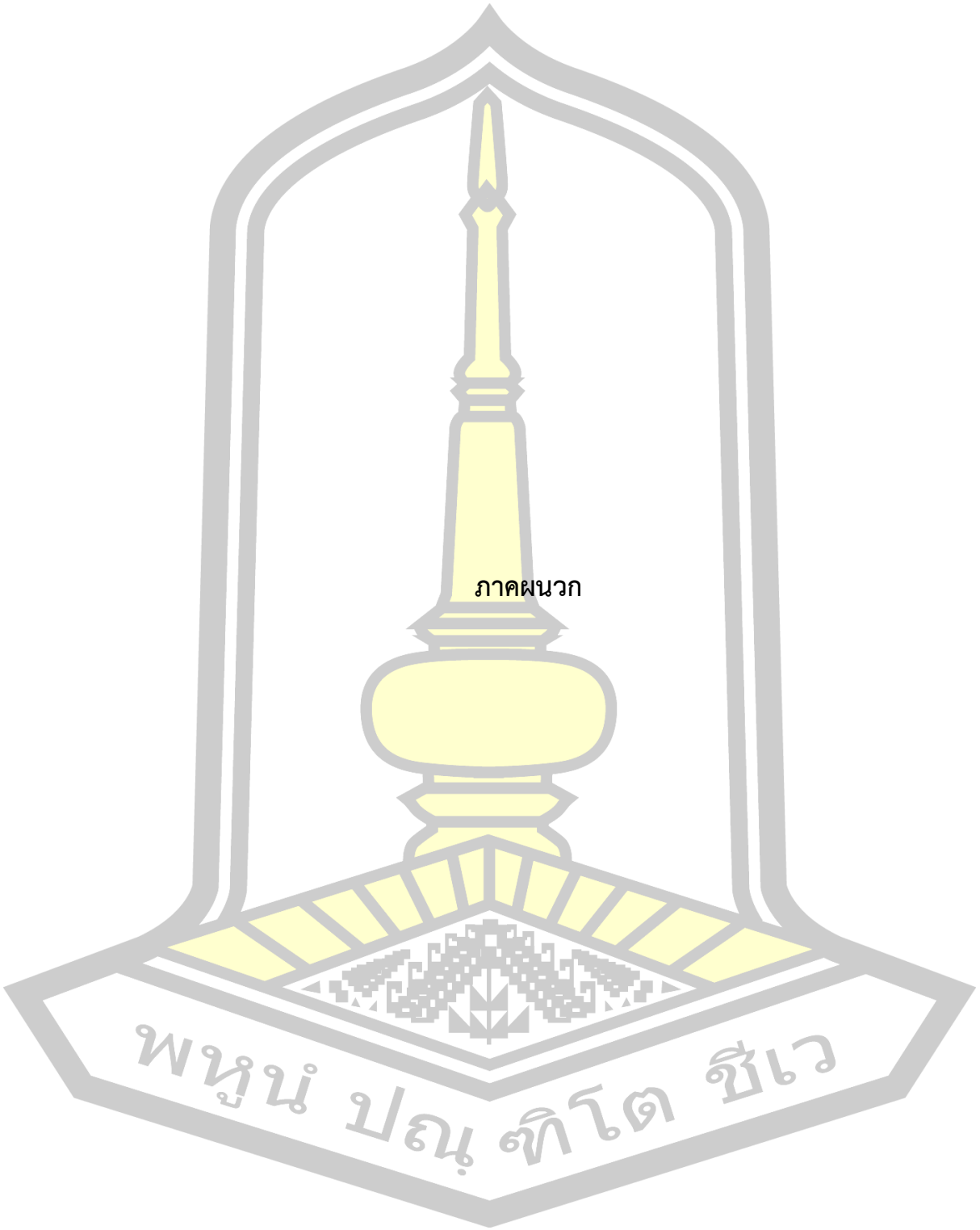
วิทยา วรมิตร. (2548). การวิเคราะห์ดนตรี ดนตรีประกอบภาพยนตร์ เรื่อง สตาร์วอร์. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยมหิดล.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2559). *ดนตรีศตวรรษที่ 20 แนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

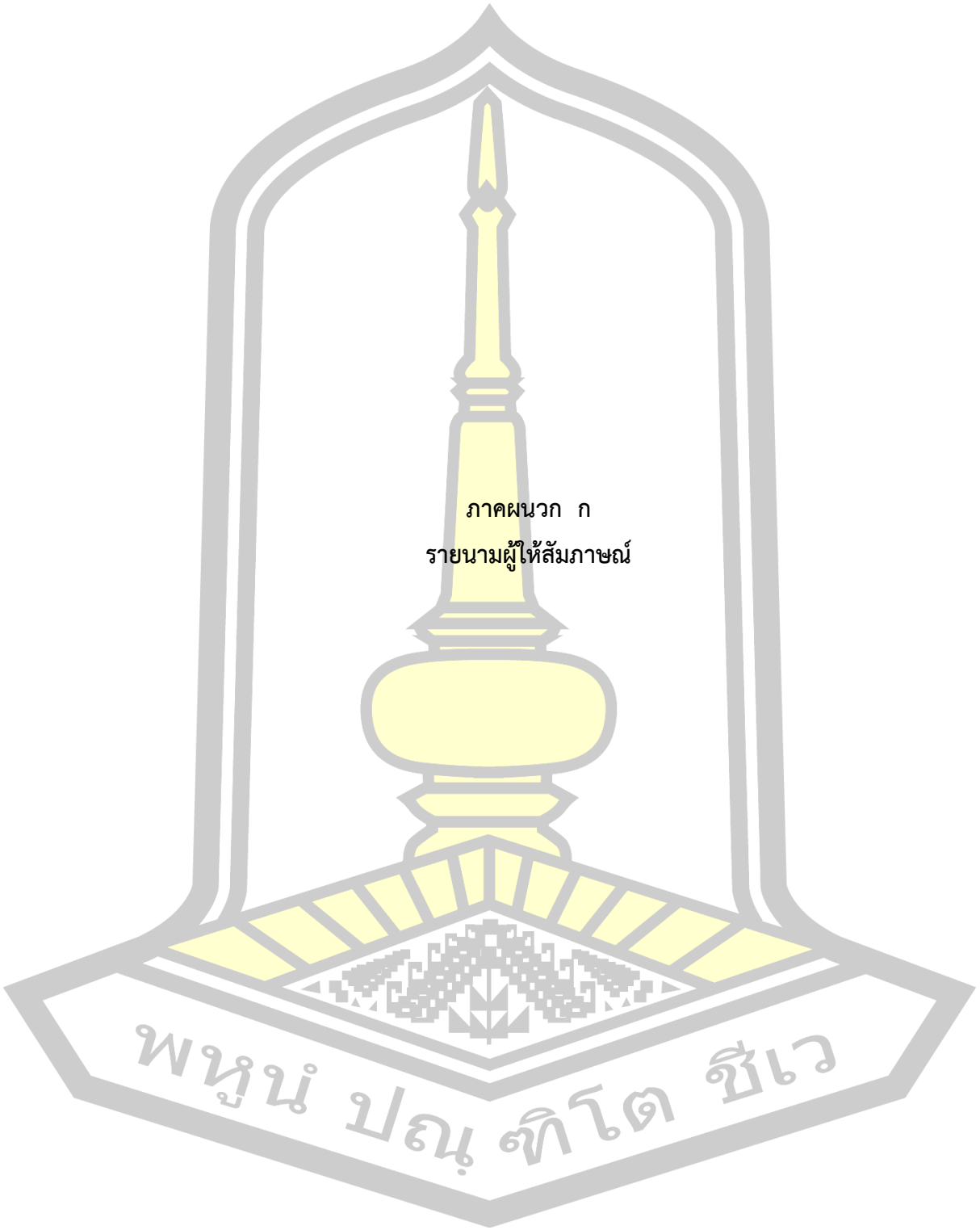
สำเร็จ คำโมง. (2552). รู้รอบครอบจักรวาลดนตรี. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

สุภนิดา พรเอี่ยมมงคล. (2549). ดนตรีในการละเล่นเรือมอันเรจังหวัดสุรินทร์. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยมหิดล.





ภาคผนวก



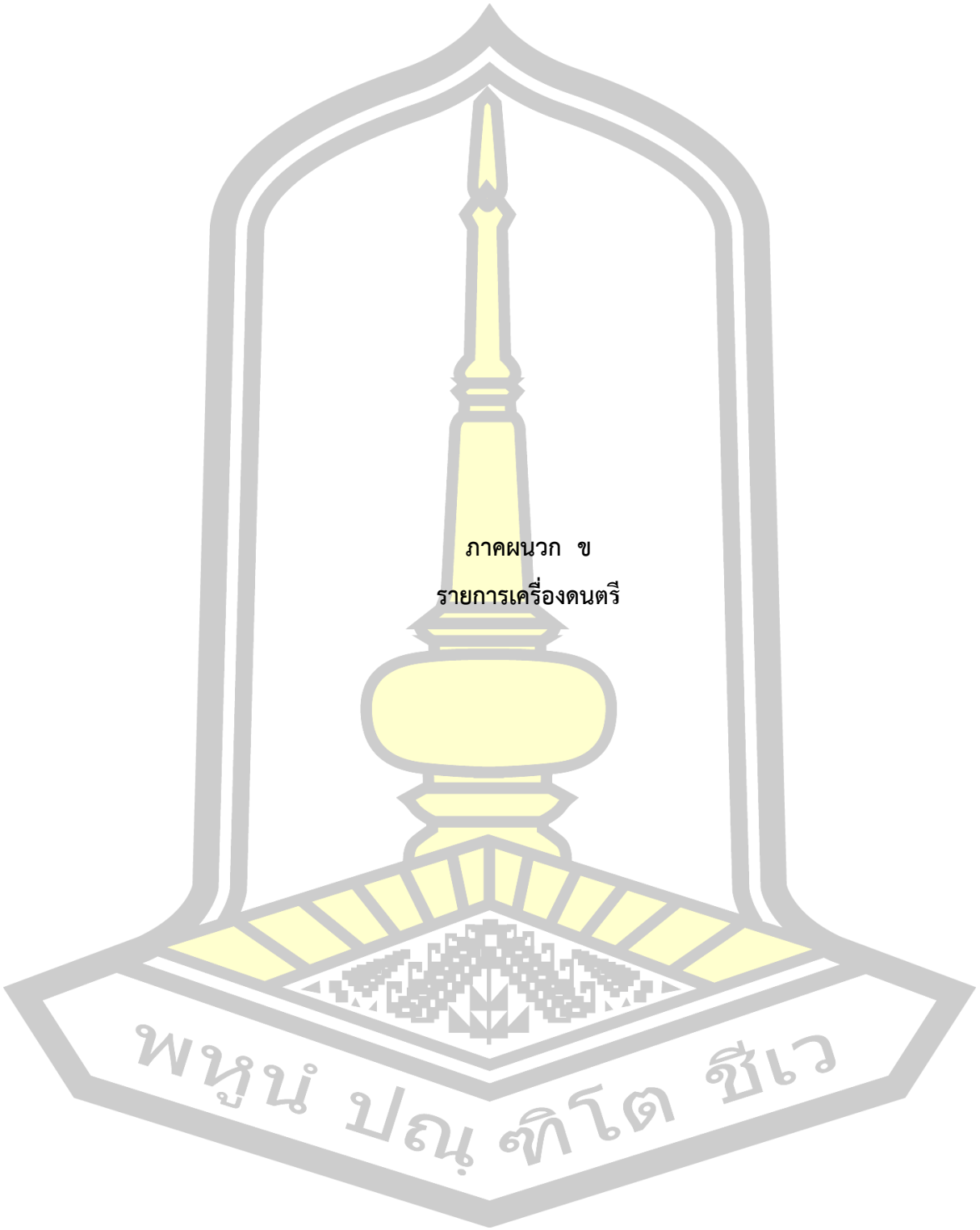
ภาคผนวก ก

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

ธงชัย สามสี. (23 ธันวาคม 2557). *สัมภาษณ์* .อาจารย์พิเศษ .ที่สาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ .และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์

สุภนิดา พรเอี่ยมมงคล. (21 มีนาคม 2559). *สัมภาษณ์* .อาจารย์. ที่สาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์.



ภาคผนวก ข

รายการเครื่องดนตรี

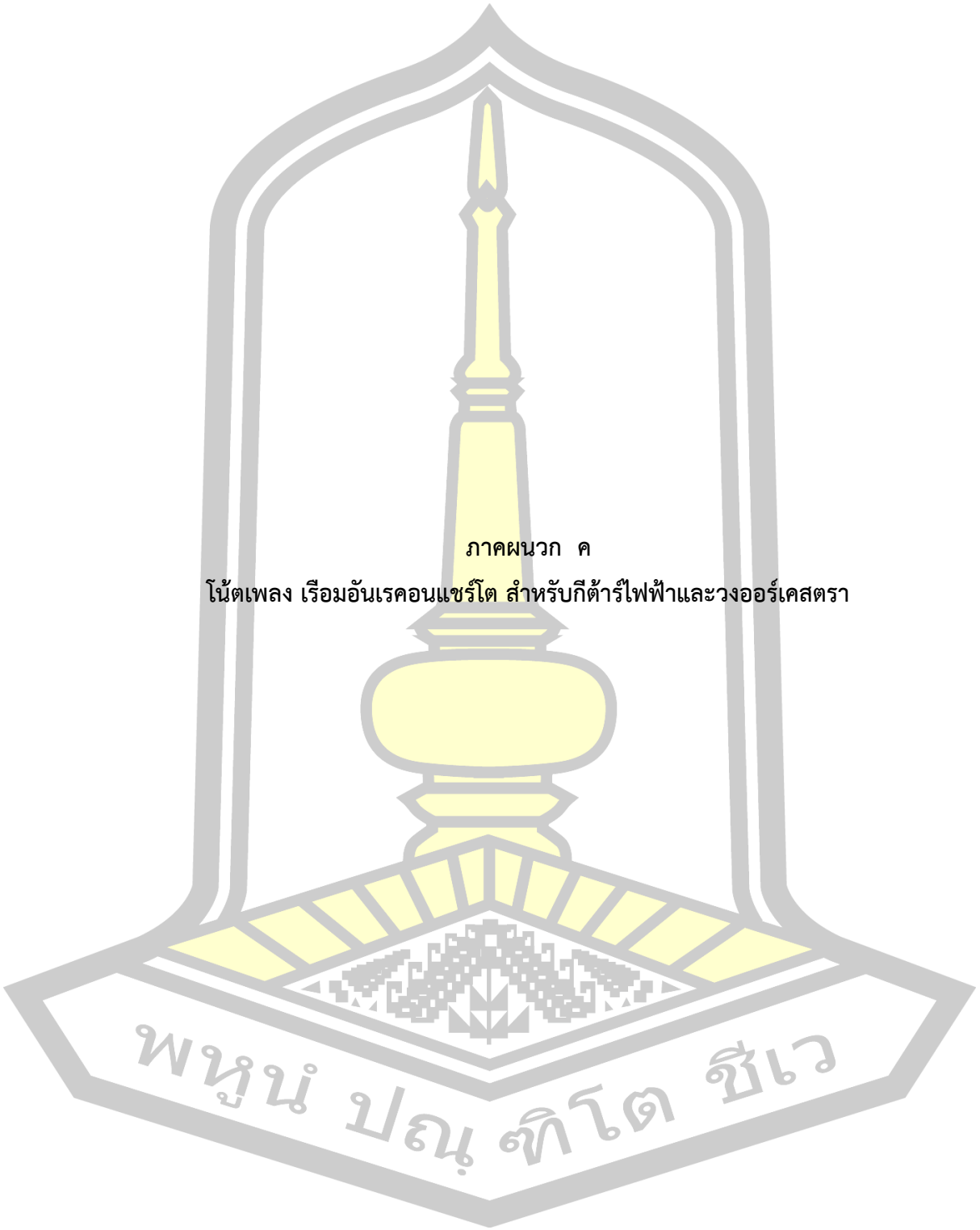
รายการเครื่องดนตรี

1	Flute	(Fl.)
1	Oboe	(Ob.)
2	Clarinet	(Cl.)
2	Horn	(Hn.)
1	Trumpet	(Tpt.)
1	Trombone	(Trb.)
1	Tuba	(Tba.)
1	Electric Guitar	(E.Gtr.)
1	Acoustic Guitar	(A.Gtr)
1	Timpani	(Timp)
1	Snare Drum	(S.D.)
1	Bass Drum	(B.D.)
1	Bass	(Bass)
1	Bongos	(Bongos)
2	Violin	(Vl.)
1	Viola	(Va.)
1	Cello	(Vc.)
1	Double Bass	(Db)

ความยาวประมาณ 15 นาที

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ขอเชิญชมการแสดง
ผลงานประพันธ์เพลง
MAHASARAKHAM
UNIVERSITY
เรือมอันเรคอนแชร์โต
สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้า
และวงออร์เคสตรา
วันที่ 19 กรกฎาคม 2560 เวลา 13.30 น.
ณ หอประชุมวิทยาลัยดุริยางคศิลป์
ประพันธ์โดย รัฐพล บัวคอม



ภาคผนวก ค

โน้ตเพลง เรือมอันเรคอนแชร์โต สำหรับกีต้าร์ไฟฟ้าและวงออร์เคสตรา

REUAM AN RE CONCERTO FOR ELETRIC GUITAR AND ORCHESTRA

1st movement : Cheung Muy

Allegro

Music by Ronnakorn Wattanabuakhom

5
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Distortion Sounds
Timp.
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

9
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf

4
13
16
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
p

5
17
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

6
21
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

25
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

8
29
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
f

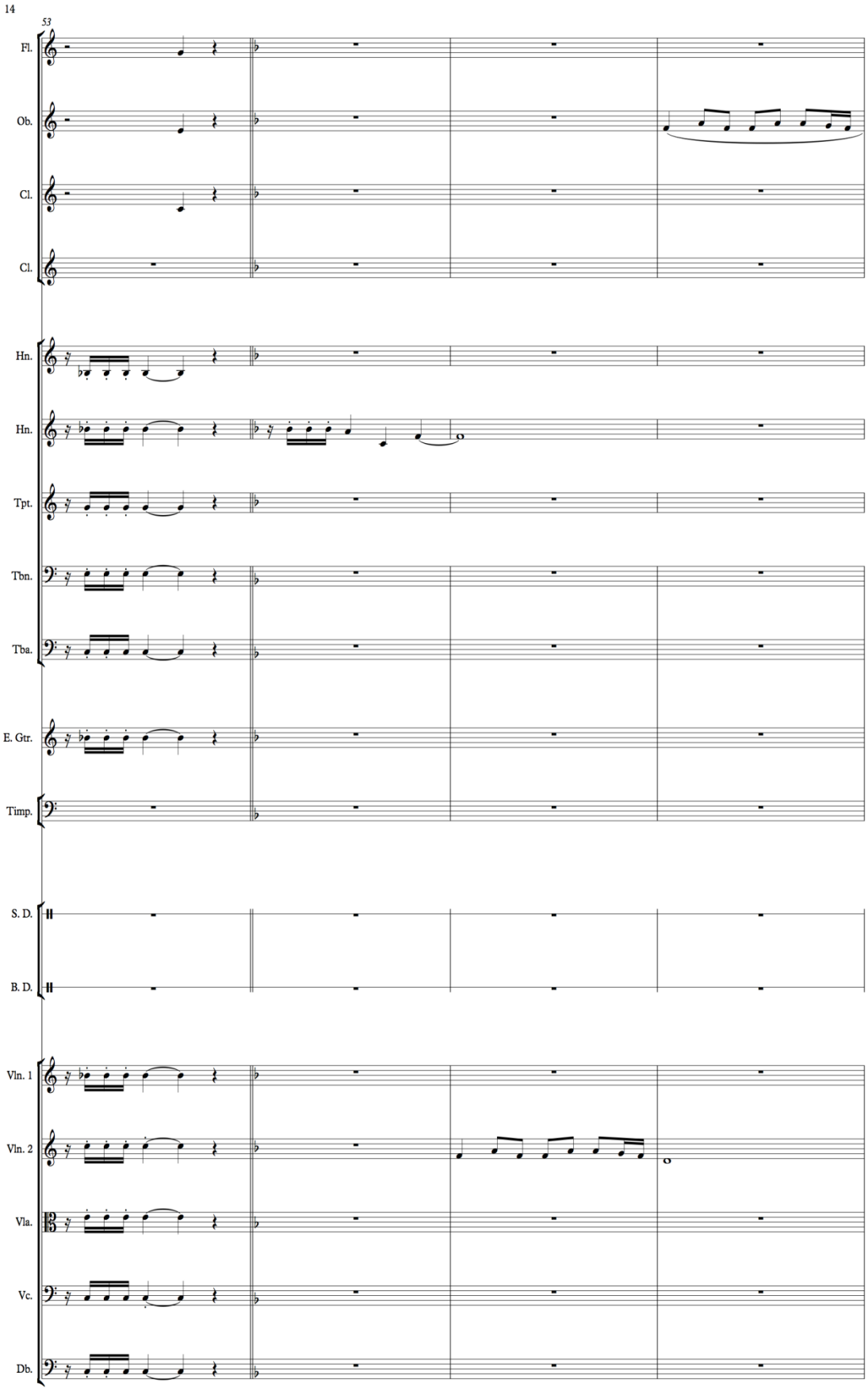
9
33
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
f

10
37
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
mf
S. D.
f
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

11
41
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
pizz.

12
45
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

13
49
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.


14
53
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

15
57
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
mf
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
arco
Db.

16
61
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

65
17
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

18
69
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

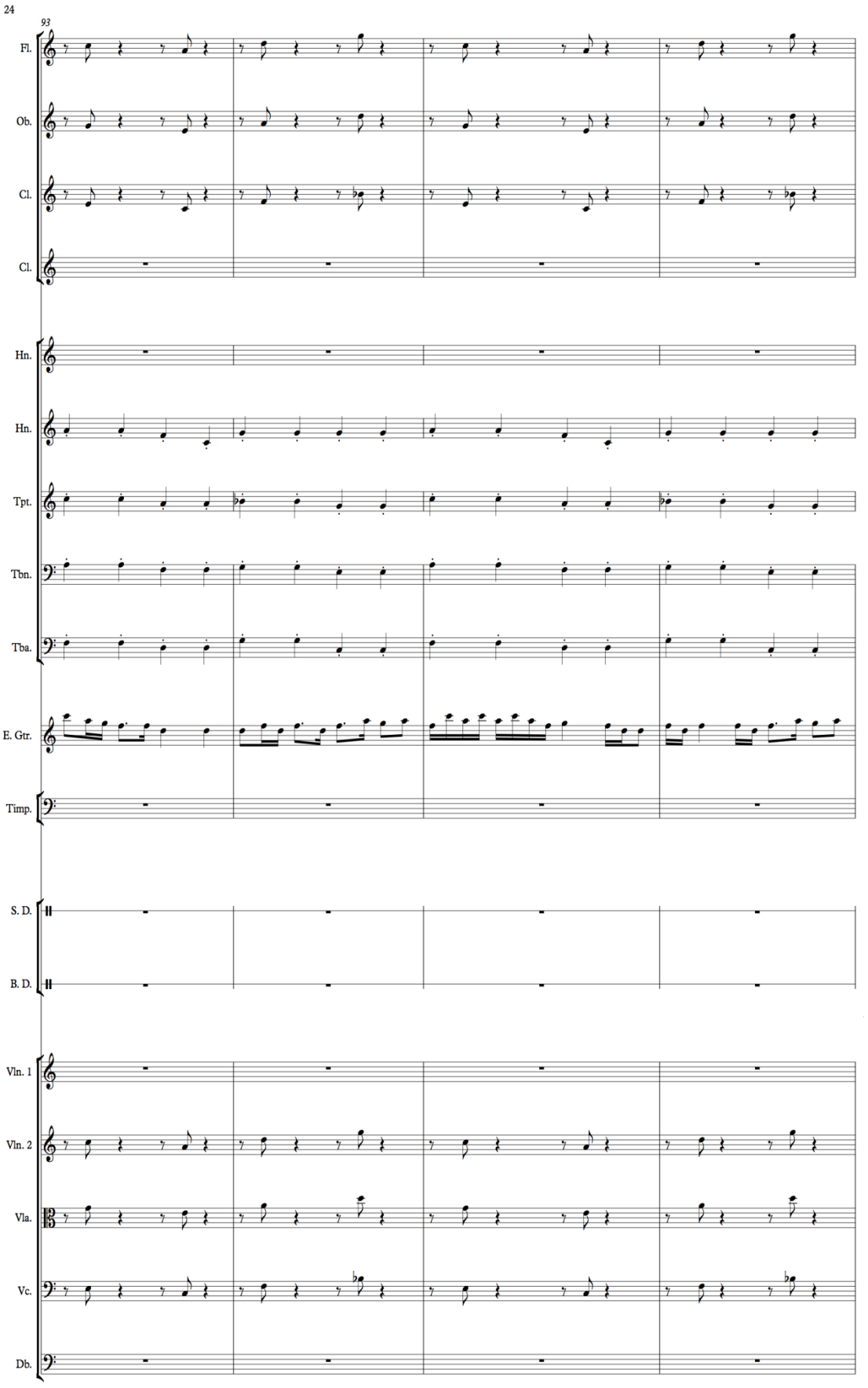
19
73
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

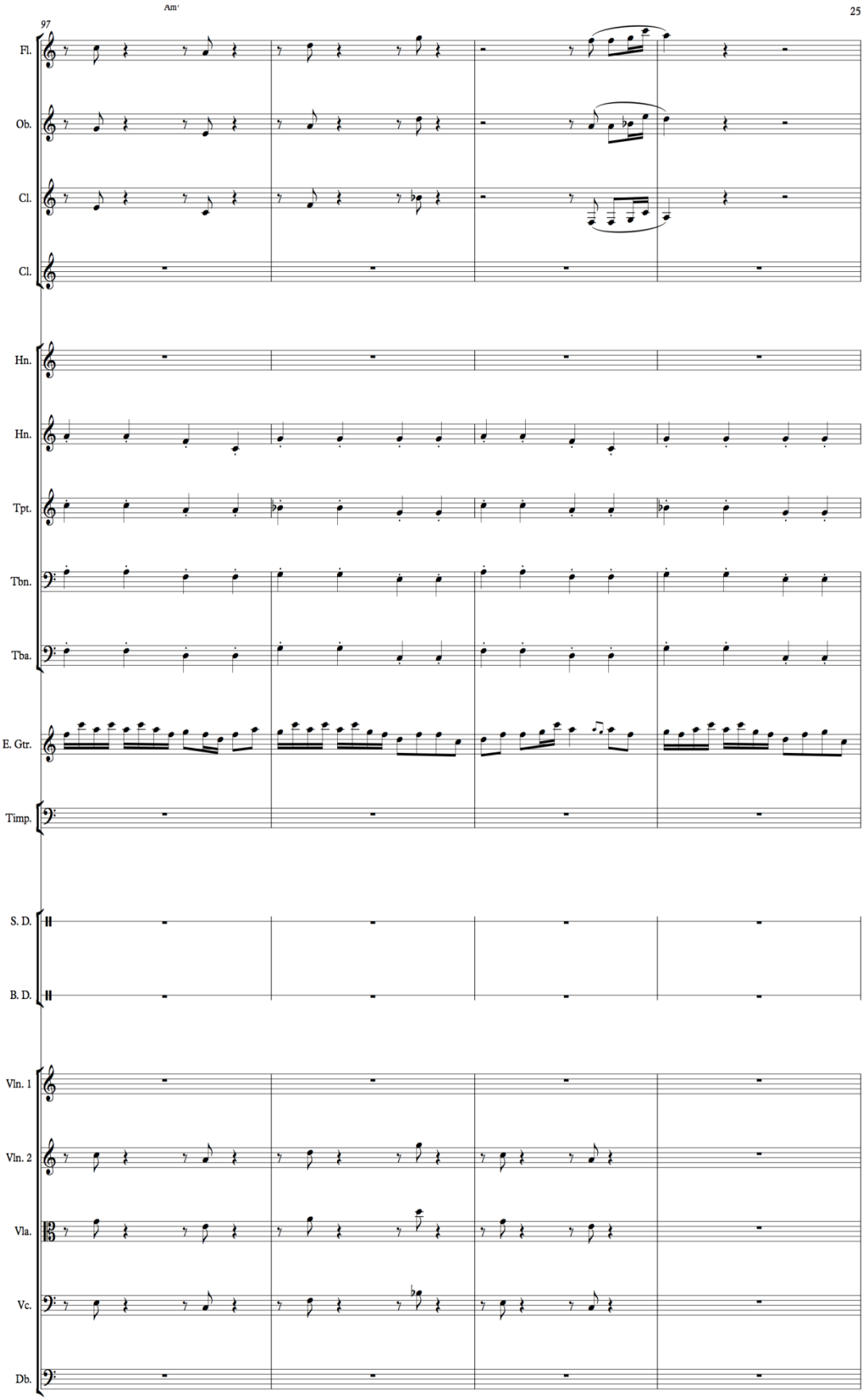
20
77
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
f
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

21
81
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
f
mf

22
85
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
mf
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
f
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

23
89
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
f
Timp.
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.


24
93
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.


Am'
97
25
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

26
101
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
f
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

105
27
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

28
109
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

29
113
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

30
117
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

121
31
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

32
125
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
mf
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
mf
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

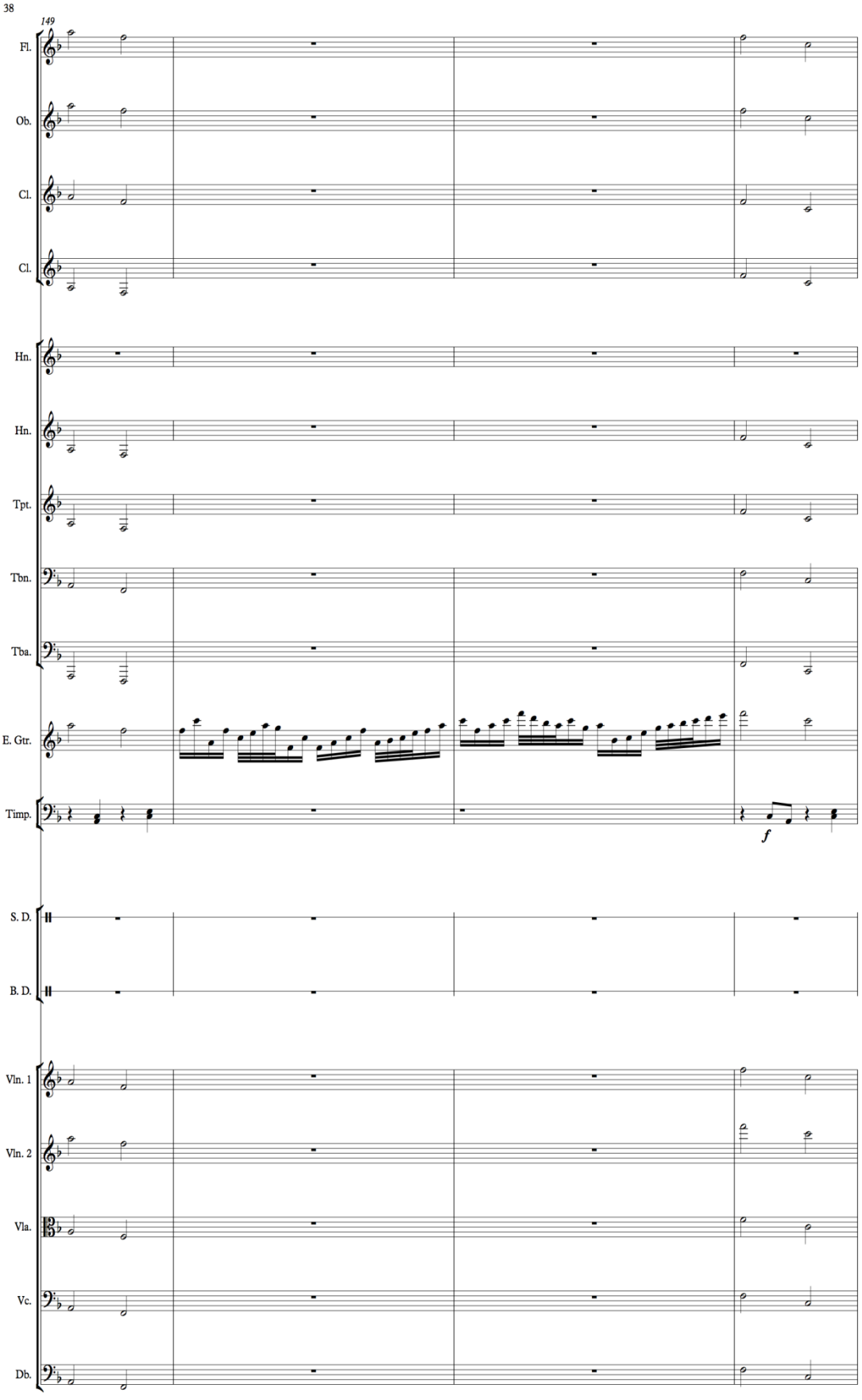
129
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf

34
133
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
p
p
p
p
f
f
p

35
137
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

36
141
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

37
145
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
f
f
S. D.
f
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.


38
149
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
f
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

153
39
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
f
S. D.
f
B. D.
f
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

40
157
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Timp.
S. D.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
f

REUAM AN RE CONCERTO FOR ELETRIC GUITAR AND ORCHESTRA

2st movement : M'lop Dong

Andante

Music by Ronnakorn Wattanabuakhom

2
5
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
E♭ Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
A. Gtr.
Bass
Bongos
Cax.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

3
9
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
E♭ Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
A. Gtr.
Bass
Bongos
Cax.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

13
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
E♭ Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Overdrive + Delay Sounds
Cleen Sounds
E. Gtr.
A. Gtr.
Bass
Bongos
Cax.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

5
17
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
E♭ Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
A. Gtr.
Bass
Bongos
Cax.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

6
21
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
E♭ Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
A. Gtr.
Bass
Bongos
Cax.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

7
25
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
E♭ Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Overdr
A. Gtr.
Bass
Bongos
Cax.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

8
29
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
E♭ Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
A. Gtr.
Bass
f
Bongos
Cax.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

9
33
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
E♭ Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Cleen Sounds
E. Gtr.
A. Gtr.
Bass
Bongos
Cax.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

10
37
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
E♭ Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
A. Gtr.
Bass
Bongos
Cax.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

11
41
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
E♭ Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
A. Gtr.
Bass
Bongos
Cax.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

12
45
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
E♭ Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Phaser Sounds
E. Gtr.
A. Gtr.
Bass
Bongos
Cax.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

13
49
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
E♭ Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
A. Gtr.
Bass
Bongos
Cax.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mf
p
f
Distortion Sounds

14
53
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
E♭ Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
A. Gtr.
Bass
Bongos
Cax.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

15
57
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
E♭ Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
A. Gtr.
Bass
Bongos
Cax.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

16
61
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
mp
mp
mp
E♭ Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
mf
Overdrive + Delay Sounds
E. Gtr.
A. Gtr.
Bass
Bongos
Cax.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

17
65
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
E♭ Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Phaser Sounds
E. Gtr.
A. Gtr.
Bass
Bongos
Cax.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

18
69
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
E♭ Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
A. Gtr.
Bass
Bongos
Cax.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
Distortion Sounds
f
p
p
p
p
p
f

19
73
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
E♭ Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
A. Gtr.
Bass
Bongos
Cax.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

20
77
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
E♭ Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
A. Gtr.
Bass
Bongos
Cax.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

21
81
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
E♭ Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
A. Gtr.
Bass
Bongos
Cax.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mp
mf
Overdrive + Delay Sounds

22
85
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
E♭ Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
Cleen Sounds
A. Gtr.
Bass
Bongos
Cax.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

23
89
Fl.
Ob.
E♭ Cl.
E♭ Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
E. Gtr.
A. Gtr.
Bass
Bongos
Cax.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

REUAM AN RE CONCERTO FOR ELETRIC GUITAR AND ORCHESTRA

3st movement : Cheung Pir

Allegro

Music by Ronnakorn Wattanabuakhom

2
5
Fl.
Ob.
B. Cl.
C Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Congas
B. D.
Timp.
J. Gtr.
E. Gtr.
Overdrive Sounds
E. Gtr.
Vln. 1
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

3
9
Fl.
Ob.
B. Cl.
C Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Congas
B. D.
Timp.
J. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vln. 1
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

4
13
Fl.
Ob.
B. Cl.
C Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
p
p
p
Congas
B. D.
Timp.
J. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vln. 1
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

5
17
Fl.
Ob.
B. Cl.
C Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Congas
B. D.
Timp.
J. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vln. 1
Vln.
Vla.
Vc.
Db.
p
p
p
p

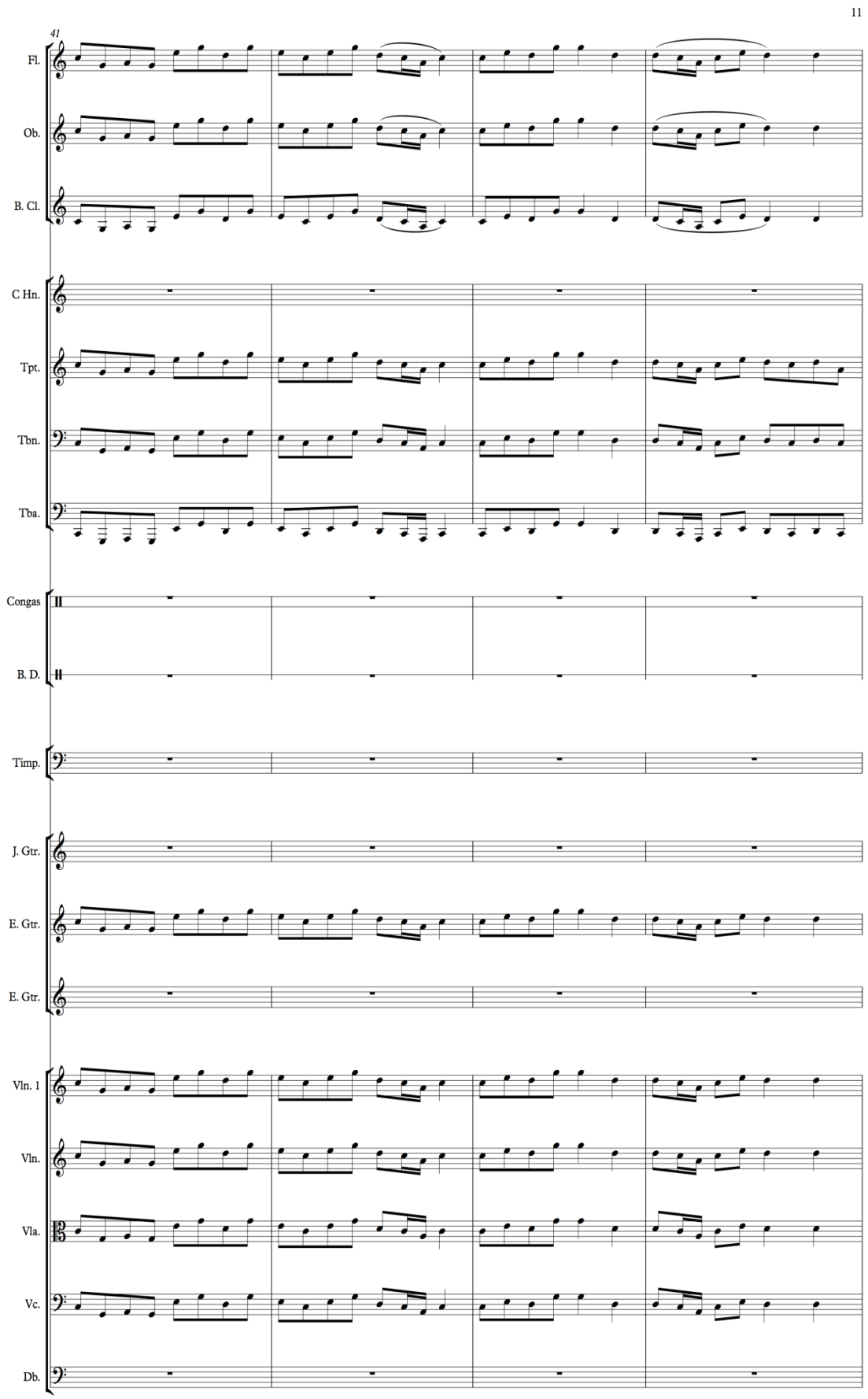
6
21
Fl.
Ob.
B. Cl.
C Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Congas
B. D.
Timp.
J. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vln. 1
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

7
25
Fl.
Ob.
B. Cl.
C Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Congas
B. D.
Timp.
J. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vln. 1
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

8
29
Fl.
Ob.
B. Cl.
C Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Congas
B. D.
Timp.
J. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vln. 1
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

9
33
Fl.
Ob.
B. Cl.
C Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Congas
B. D.
Timp.
J. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vln. 1
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

10
37
Fl.
Ob.
B. Cl.
C Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Congas
B. D.
Timp.
J. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vln. 1
Vln.
Vla.
Vc.
Db.
C
C


11
41
Fl.
Ob.
B. Cl.
C Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Congas
B. D.
Timp.
J. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vln. 1
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

12
45
Fl.
Ob.
B. Cl.
C Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Congas
B. D.
Timp.
J. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vln. 1
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

13
49
Fl.
Ob.
B. Cl.
C Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Congas
B. D.
Timp.
J. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vln. 1
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

14
53
Fl.
Ob.
B. Cl.
C Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Congas
B. D.
Timp.
J. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vln. 1
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

57
Fl.
Ob.
B. Cl.
C Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Congas
B. D.
Timp.
J. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vln. 1
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

16
61
Fl.
Ob.
B. Cl.
C Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Congas
B. D.
Timp.
J. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vln. 1
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

17
65
Fl.
Ob.
B. Cl.
C Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Congas
B. D.
Timp.
p
J. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vln. 1
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

18
69
Fl.
Ob.
B. Cl.
C Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Congas
B. D.
Timp.
J. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vln. 1
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

19
73
Fl.
Ob.
B. Cl.
C Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Congas
B. D.
Timp.
J. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vln. 1
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

20
77
Fl.
Ob.
B. Cl.
C Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Congas
B. D.
Timp.
f
J. Gtr.
Distortion Sounds
E. Gtr.
E. Gtr.
Vln. 1
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

21
81
Fl.
Ob.
B. Cl.
C Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Congas
B. D.
Timp.
J. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vln. 1
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

22
85
Fl.
Ob.
B. Cl.
C Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Congas
B. D.
Timp.
J. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vln. 1
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

23
89
Fl.
Ob.
B. Cl.
C Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Congas
B. D.
Timp.
J. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vln. 1
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

24
93
Fl.
Ob.
B. Cl.
C Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Congas
B. D.
Timp.
J. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vln. 1
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

25
97
Fl.
Ob.
B. Cl.
C Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Congas
B. D.
Timp.
J. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vln. 1
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

26
101
Fl.
Ob.
B. Cl.
C Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Congas
B. D.
Timp.
J. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vln. 1
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

27
105
Fl.
Ob.
B. Cl.
C Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Congas
B. D.
Timp.
J. Gtr.
E. Gtr.
E. Gtr.
Vln. 1
Vln.
Vla.
Vc.
Db.
mf
f
f
f
f
f

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ	นายรณกร วัฒนบัวคอม
วันเกิด	วันที่ 19 เมษายน พ.ศ. 2524
สถานที่เกิด	อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 185 หมู่ 7 ตำบลสลักได อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์ รหัสไปรษณีย์ 32000
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	ธุรกิจส่วนตัว
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 358/1 หมู่ที่ 2 ถนนสุรินทร์-ศรีขรภูมิ ตำบลนอกเมือง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์ รหัสไปรษณีย์ 32000
ประวัติการศึกษา	พ.ศ. 2542 มัธยมศึกษาปีที่ 6 การศึกษานอกโรงเรียน อำเภอนาจะหลวย จังหวัดอุบลราชธานี พ.ศ. 2553 ปริญญาครุศาสตรบัณฑิต (ค.บ.) วิชาเอกดนตรีศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ พ.ศ. 2561 ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต (ดศ.ม.) สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว