

การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงขับร้องประสานเสียงและวงออร์เคสตรา “คอรัสลูกทุ่งอีสาน ผสาน ออร์เคสตรา”: เพลง ไสว่าสิบ่ถิ่มกัน*

Choral and Orchestral Arrangements for “Luk Thung Esan Chorus with Orchestral Accompaniment”: Sai Wa Si Bo Thim Kan

ณรงค์รัช วรมิตรไมตรี¹
Narongruch Woramitmaître¹

Received: 15 September 2020

Revised: 24 November 2020

Accepted: 18 December 2020

บทคัดย่อ

การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงขับร้องประสานเสียงและวงออร์เคสตรา “คอรัสลูกทุ่งอีสาน ผสาน ออร์เคสตรา”: เพลง ไสว่าสิบ่ถิ่มกัน เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์ด้านการเรียบเรียงเสียงประสานโดยมีวัตถุประสงค์ คือ 1) เพื่อสร้างสรรค์การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงขับร้องประสานเสียงและวงออร์เคสตรา เพลง ไสว่าสิบ่ถิ่มกัน 2) เพื่อวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงขับร้องประสานเสียง เพลง ไสว่าสิบ่ถิ่มกัน และ 3) เพื่อวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงออร์เคสตรา เพลง ไสว่าสิบ่ถิ่มกัน

ผลการวิจัยสร้างสรรค์ได้เกิดการผสมผสานดนตรีลูกทุ่งกับดนตรีคลาสสิกเกิดเป็น “ดนตรีอีสาน คลาสสิก” ในอีกมิติหนึ่งเป็นแบบฉบับเฉพาะเป็นการสร้างความสุนทรีย์และสร้างคุณค่าให้กับบทเพลงลูก ทุ่งอีสานให้เกิดการผสมผสานวัฒนธรรมพื้นบ้านสู่ความเป็นวัฒนธรรมสากล

โดยการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงขับร้องประสานเสียงในบทเพลงนี้ใช้การเรียบเรียง ทั้งหมด 4 รูปแบบ คือ การเรียบเรียงแบบแนวทำนองกับการบรรเลงประกอบการเขียนเสียงประสาน สองแนว การเขียนเสียงประสานสี่แนว และ การเรียบเรียงแบบใช้พื้นผิว แบบหลากหลายทำนอง

การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงออร์เคสตราในบทเพลงนี้ใช้การเรียบเรียงทั้งหมด 4 รูปแบบคือ การเรียบเรียงแบบแนวทำนองกับการบรรเลงประกอบการเรียบเรียงแบบการใช้ทำนองรอง การเขียนเสียงประสานสี่แนวและการเรียบเรียงแบบใช้พื้นผิวแบบหลากหลายทำนอง

คำสำคัญ: การเรียบเรียงเสียงประสาน, วงขับร้องประสานเสียง, วงออร์เคสตรา, คอรัส, ลูกทุ่งอีสาน, ไสว่าสิบ่ถิ่มกัน

* บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง “การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงขับร้องประสานเสียงและวงออร์เคสตรา “คอรัสลูกทุ่งอีสาน ผสาน ออร์เคสตรา”

¹ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

¹ Assistant Professor, College of Music, Mahasarakham University

Abstract

Choral and Orchestral Arrangements for “Luk Thung Isan Chorus with Orchestral Accompaniment” of the song Sai Wa Si Bo Thim Kan is creative research in music orchestration. The objectives were: 1) to create arrangements of the song entitled Sai Wa Si Bo Thim Kan for a choir and an orchestra; 2) to analyze the choral arrangement of the song; and 3) to analyze the orchestral arrangement. The research has created a combination of Isan country music and classical music, resulting in “Isan classical music” in another dimension. It is the unique style of Isan country music that enhances aesthetics and creates value for Isan country songs, with a combination of folk culture with universal culture.

With regard to the choral arrangement of the song, all 4 types of the musical texture for orchestration are employed, namely, melody and accompaniment, two-part writing, four-part writing, and contrapuntal texture.

In terms of the orchestral arrangement of the song, all 4 types of the musical textures for orchestration are used: melody and accompaniment, secondary melody, four-part writing, and contrapuntal texture.

Keywords: Arrangements, Chorus, Orchestral, Luk Thung Isan Chorus, Sai Wa Si Bo Thim Kan

บทนำ

เพลงลูกทุ่ง เป็นบทเพลงที่เป็นรากเหง้าทางวัฒนธรรมไทย มีพัฒนาการมาจากเพลงพื้นบ้าน เป็นบทเพลงที่มีภาษาในการสื่อสารที่ง่าย ตรงประเด็น และสามารถเข้าถึงจิตใจของผู้คนในแต่ละวัฒนธรรมได้เป็นอย่างดี โดย สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีทรงมีพระราชดำริสใจความหนึ่งว่า “...เพลงลูกทุ่งนับได้ว่ามีอายุน้อยมาก นั่นคือมีวิวัฒนาการเพียง 50 กว่าปี แต่ทว่าเพลงลูกทุ่งนั้นแพร่หลายและสามารถครองใจผู้ฟังได้เป็นจำนวนมาก ทั้งเด็ก ผู้ใหญ่ ไม่ว่าจะเป็นเพศชาย หญิง หรือว่าอายุเท่าไรก็ตาม รวมทั้งเข้าถึงผู้ฟังได้เร็วกว่าเพลงไทยสากลหรือเพลงไทยคงจะมาจากสาเหตุที่ทำให้เนื้อเพลงของลูกทุ่งติดอกติดใจกับผู้ฟัง สาเหตุหนึ่งคงเป็นเพราะเนื้อร้องของเพลงลูกทุ่ง จำง่าย รวมทั้งเข้าใจง่ายกว่าเพลง

พื้นบ้านอื่นๆ...” (สมคิด เมืองวงศ์, 2555: 1-2) และเพลงลูกทุ่งเป็นบทเพลงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว มีพัฒนาการมาเป็นลำดับ โดยในปัจจุบัน เพลงลูกทุ่งสามารถเรียกชื่อแยกเฉพาะตามภูมิภาคต่างๆ ได้เช่น ภาคเหนือเป็นเพลงลูกทุ่งคำเมืองใช้ภาษาถิ่นภาคเหนือ ภาคกลางเป็นเพลงลูกทุ่งใช้ภาษาไทย ภาคอีสานเป็นเพลงลูกทุ่งอีสานใช้ภาษาถิ่นอีสาน เป็นต้น

เพลงลูกทุ่งอีสาน เป็นศิลปะและวัฒนธรรมพื้นบ้านของชาวอีสาน เป็นความบันเทิงที่อยู่คู่กับชาวอีสานมาตั้งแต่ครั้งโบราณ เป็นเพลงที่สะท้อนวิถีชีวิต มีคำร้อง ทำนอง และ สำเนียงที่เป็นแบบฉบับ ดังที่ ภาสพงศ์ ผิวพอใช้ (2549) ได้กล่าวไว้ว่า “นอกจากเพลงลูกทุ่งอีสานจะใช้ภาษาได้น่าสนใจแล้วยังสะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมท้องถิ่นด้วย ซึ่งในปัจจุบันนี้สังคมและวัฒนธรรมก็มีการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคโลกาภิวัตน์จึงนับ

เป็นเรื่องน่าสนใจ เนื่องจากวัฒนธรรมดั้งเดิมของชาวอีสานนั้นมีเอกลักษณ์เป็นของตนเองและน่าศึกษา...” และในปัจจุบันเพลงลูกทุ่งอีสานมีกระแสตอบรับจากผู้คนมากมายทั้งคนในภูมิภาคอีสาน และในภูมิภาคอื่น ดังที่ ปาณิส โพธิ์ศรีวังชัย (2561) ได้กล่าวไว้ว่า “...ในช่วง 4-5 ปีที่ผ่านมา เพลงจากนักร้องอีสานขึ้นมาตีตลาดในวงการเพลงไทยอย่างน่าจับตามอง สิ่งที่แตกต่างจากความโด่งดังของเพลงอีสานในอดีตคือ เพลงเหล่านี้ไม่ได้เป็นเพียง ‘เพลงอีสาน เพื่อคนอีสาน’ อีกต่อไป แต่เป็นเพลงอีสานสไตล์ใหม่ที่ทุกคนฟังได้ถึงแม้จะแปลเนื้อร้องไม่ได้ทั้งหมด แต่ท่วงทำนองที่ติดหูก็กระจายเข้าไปสู่ความนิยมของผู้คน...”

เพลง “ไสว่สับถิ่มกัน” เป็นบทเพลงลูกทุ่งอีสานเพลงหนึ่งที่สร้างกระแสความนิยมจนเกิดเป็นปรากฏการณ์ลูกทุ่งฟีเวอร์ได้ โดยมีกระแสความนิยมจากสื่อโซเชียลต่าง ๆ มากมาย ทั้งจาก YOUTUBE, FACEBOOK, TWITTER, IG, และ LINE กลายเป็นบทเพลงที่ผู้คนทั่วไปชื่นชอบและรู้จักดี นอกจากนี้ยังมีการนำบทเพลงนี้ไปทำซ้ำหรือโคฟเวอร์อีกหลายเวอร์ชัน จนยอดวิวทะลุเกิน 100 ล้านวิวในยูทูบ โดยครูลิลลี่ (2559) จากบทความในไทยรัฐออนไลน์ ได้กล่าวถึงเพลง “ไสว่สับถิ่มกัน” ว่าเป็นเพลงที่มีสำเนียงและเสียงร้องฉบับ “ลูกทุ่งอีสานแท้” ของคนร้องและคนแต่งเพลงที่เป็นคนคนเดียวกัน นั่นคือ “ก้อง ห้วยไร่” หรือ “อัครเดช ยอดจำปา” ศิลปิน จากบ้านห้วยไร่ อ.วานรนิวาส จ.สกลนคร ก็ได้สร้างปรากฏการณ์ใหม่ให้กับวงการเพลงไทยไปแล้ว

จากที่กล่าวมาข้างต้น บทเพลงไสว่สับถิ่มกัน จึงเป็นบทเพลงลูกทุ่งอีสานที่สามารถสร้างปรากฏการณ์ให้คนรุ่นใหม่เกิดความนิยมและสนใจในวัฒนธรรมท้องถิ่นเกิดเป็นวัฒนธรรมร่วมสมัย ผู้วิจัยจึงได้นำบทเพลงนี้ มาทำการสร้างสรรค์ผสมผสานให้เพลงลูกทุ่งอีสานมีความเป็นดนตรี

คลาสสิกขึ้น เกิดความสุนทรีย์ได้ในหลากหลายมิติ โดยทำการเรียบเรียงในรูปแบบของวงขับร้องประสานเสียงบรรเลงร่วมกับวงออร์เคสตราภายใต้แนวคิด “คอรัสลูกทุ่งอีสาน ผสาน ออร์เคสตรา” เพื่อสร้างคุณค่าให้กับบทเพลงลูกทุ่งอีสาน ให้เกิดเป็นงานสร้างสรรค์ที่มีความไพเราะละมุนละไมเป็นแบบฉบับเฉพาะ พร้อมทั้งมีความเป็นวิชาการด้านดนตรี ที่สามารถซึมซาบได้อย่างรื่นรมย์ และเป็นแนวทางในวงการการเรียบเรียงเสียงประสานของประเทศไทยสืบไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อสร้างสรรค์การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงขับร้องประสานเสียง และวงออร์เคสตรา เพลงไสว่สับถิ่มกัน
2. เพื่อวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงขับร้องประสานเสียงเพลงไสว่สับถิ่มกัน
3. เพื่อวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงออร์เคสตราเพลงไสว่สับถิ่มกัน

ขอบเขต

ในการสร้างสรรค์การเรียบเรียงเสียงประสานเพลง “ไสว่สับถิ่มกัน” ครั้งนี้ ผู้วิจัยทำการเรียบเรียงในรูปแบบของวงขับร้องประสานเสียงบรรเลงร่วมกับวงออร์เคสตรา

ประโยชน์ที่จะได้รับ

1. งานสร้างสรรค์นี้เป็นการส่งเสริมและพัฒนาวัฒนธรรมท้องถิ่นอีสาน ให้กลายเป็นวัฒนธรรมร่วมสมัย เกิดการผสมผสานดนตรีลูกทุ่งกับดนตรีคลาสสิก เกิดเป็น “ดนตรีอีสานคลาสสิก” ในอีกมิติหนึ่ง

2. ได้บทสร้างสรรค์การเรียบเรียงเสียง
ประสานสำหรับวงขับร้องประสานเสียงและ
วงออร์เคสตรา และสร้างคุณค่าให้วัฒนธรรม
พื้นบ้านสู่ความเป็นวัฒนธรรมสากล

3. เป็นแนวทางสำหรับการเรียบเรียง
เสียงประสานดนตรีคลาสสิก ที่สามารถเข้าถึงได้
ง่าย

การสร้างสรรค์ข้อมูลพื้นฐาน

ศึกษาการเรียบเรียงเสียงประสานแบบ
ประเพณีนิยม (Traditional harmony) การสอด
ทำนอง (Counterpoint) และหลักการเรียบเรียง
เสียงวงดนตรี (Orchestration) ณัฏชา พันธุ์เจริญ
(2552: 179) จากหนังสือและสื่อออนไลน์ประกอบ
ศึกษาจากการฟังเพลงทั้งบทเพลงลูกทุ่งอีสาน
และ บทเพลงดนตรีคลาสสิก นำมาคิดวิเคราะห์
และนำมาสร้างสรรค์บูรณาการเกิดเป็นแนวคิด
ในการสร้างสรรค์ผลงาน

วิธีการการสร้างสรรค์ (วิธีการศึกษา)

ในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ผู้วิจัยมีขั้นตอน
ในการดำเนินการสร้างงานดังนี้

1. กำหนดแนวความคิดหลักของการวิจัย
สร้างสรรค์ มาจากแนวคิด เพลงลูกทุ่งอีสาน วง
ขับร้องประสานเสียง และ วงออร์เคสตรา เกิดเป็น
แนวคิด “คอรัสลูกทุ่งอีสาน ผสาน ออร์เคสตรา”

2. กำหนดคัดเลือกบทเพลงที่สร้าง
ปรากฏการณ์ต่างๆ ทางสังคม หรือ บทเพลงที่
ได้รับความนิยมอย่างมากในสื่อออนไลน์
เช่น มียอดการเข้าชมในยูทูปเกินร้อยล้านการเข้า
ชม มาเป็นบทเพลงที่จะนำมาทำการสร้างสรรค์
การเรียบเรียง โดยในบทความนี้ผู้วิจัยได้คัดเลือก
บทเพลง “ไสว่สาบิภักดิ์กัน” มานำเสนอ

3. นำเพลงไสว่สาบิภักดิ์กันมาทำการถอด
โน้ต (Transcription) แล้วนำมาพิมพ์เป็นโน้ตเพลง

4. ทำการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับ
วงขับร้องประสานเสียงและหาบันไดเสียงให้
เหมาะสมกับวง และบทเพลงนี้ผู้วิจัยใช้บันไดเสียง
จีเมเจอร์

5. จากนั้นทำการเรียบเรียงเสียง
ประสาน และทำการเรียบเรียงเสียงวงดนตรี
(Orchestration) โดยใช้เครื่องดนตรี ทั้งหมด
4กลุ่ม คือ 1) กลุ่มเครื่องสาย (Strings) 2) กลุ่ม
เครื่องลมไม้ (Woodwinds) 3) กลุ่มเครื่องลม
ทองเหลือง (Brass) และ 4) กลุ่มเครื่องประกอบ
จังหวะ (Percussions)

6. จัดพิมพ์โน้ตเพลงเป็นแบบสกอ์เพลง
(Music score)

7. ทำเป็นรูปเล่มงานวิจัยสร้างสรรค์ฉบับ
สมบูรณ์

8. นำบทเพลงไปบรรเลงต่อหน้า
สาธารณชน หรือใช้บรรเลงในโอกาสต่างๆ

9. ตีพิมพ์บทความในวารสาร

10. จัดพิมพ์และเผยแพร่สกอ์เพลง และ
โน้ตเพลง

อรรถาธิบาย/อภิปรายผล

บทสร้างสรรค์นี้เป็นการเรียบเรียงเสียง
ประสานสำหรับวงขับร้องประสานเสียงบรรเลง
ร่วมกับวงออร์เคสตรา ภายใต้แนวคิด “คอรัส
ลูกทุ่งอีสาน ผสาน ออร์เคสตรา” โดยผู้วิจัยทำการ
วิเคราะห์ การเรียบเรียงสำหรับวงขับร้องประสาน
เสียงและการเรียบเรียงสำหรับวงออร์เคสตรา ดังนี้

การเรียบเรียงสำหรับวงขับร้อง ประสานเสียง

การเรียบเรียงเสียงประสานเป็นลักษณะ
ความสัมพันธ์ของแนวทำนองหลายทำนองที่
เกิดขึ้นพร้อมกัน ทั้งในแนวนอนและในแนวตั้ง
ของเสียงประสาน รวมกันเรียกว่าเป็นลักษณะ

พื้นผิวทางดนตรี (Texture) ที่นำมาใช้เป็นเทคนิคในการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงขับร้องประสานเสียง ซึ่งผู้วิจัยได้สรุปเทคนิคต่างๆ ไว้ 11 เทคนิค คือ 1) ใช้พื้นผิวแบบ แนวทำนองกับแนวบรรเลงประกอบ (Melody and accompaniment) 2) ใช้พื้นผิวแบบทำนองรอง (Secondary melody) 3) ใช้การลากเสียงยาว หรือใช้เสียงเสพ (Use pedal tones/drones) 4) ใช้เทคนิค ออสตินาโต (Ostinatos) 5) ใช้ยูนิสัน (Unisons) 6) ใช้การเขียนเสียงประสานสองแนว (2-part Writing) 7) ใช้การเขียนเสียงประสานสี่แนว (4-part Writing) 8) ใช้การเขียนสลับแนวทำนองหลัก และการวางประโยคเพลง 9) ใช้แบบการเขียนเสียงเครื่องดนตรี (A Cappella Arranging) 10) ใช้พื้นผิวแบบหลากหลายทำนอง (Contrapuntal) และ 11) ใช้พื้นผิวแบบผสมผสาน (Complex texture) มาใช้ประกอบในการวิเคราะห์ โดยบทเพลงสัปดาห์นี้มีโครงสร้างเพลงคือ ท่อนนำ -A-B-ดนตรีเชื่อม-A1-B1-ดนตรีบรรเลง-C-B2 ทั้งนี้ผู้วิจัยทำการ

วิเคราะห์เป็นท่อนต่างๆ ตามโครงสร้างเพลง ดังนี้

ท่อน A (ห้องที่ 4-12)

ท่อนนี้เริ่มด้วยการเขียนเสียงประสานสองแนว(2-part writing) ใช้การประสานเสียงแบบขนานคู่ 6 ในแนวเสียงโซปราโนและอัลโต จากนั้นใช้การเขียนเสียงประสานสี่แนว (4-part writing) ในห้องที่ 7 แต่เป็นลักษณะของการเพิ่มแนวหรือเพิ่มพื้นผิวให้หนา (Density) ขึ้น จากสองแนวเป็นสามแนว(3-part writing)แล้วค่อยเพิ่มเป็นสี่แนวในที่สุด โดยในประโยคแรกเป็นสองแนวคือโซปราโนกับอัลโต และในประโยคที่สองเป็นสามแนวคือโซปราโนอัลโต กับเทเนอร์ ส่วนแนวเบสที่เกิดขึ้นนั้น เป็นเพียงการใช้เป็นฉากหลัง (Background) หรือทำหน้าที่เป็นแนวบรรเลงประกอบ (Accompaniment) เท่านั้น โดยร้องเสียง “ฮู” ลากเสียงยาวในโน้ตพื้นต้น (Root) ของคอร์ดจากนั้นในประโยคถัดไปห้องที่ 9-12 เป็นการเขียนเสียงประสานสี่แนวไปจนจบตอนแสดงตัวอย่างในภาพประกอบ 1

ท่อน A (ห้องที่ 4-12)

The musical score for Tunes A (Rooms 4-12) is presented in two systems. The first system (measures 4-12) features a melody line and a bass line. The melody line is divided into three sections: a red box labeled '2-part writing' (measures 4-6), a green box labeled '3-part writing' (measures 7-9), and a blue box labeled 'Background' (measures 10-12). The bass line is a simple accompaniment. The second system (measures 13-20) shows a more complex texture with multiple voices. The lyrics are written below the notes.

Lyrics (Top):
 4. Em D G G Em C D G Em C D
 5. G Em C D G Em C D G
 6. G Em C D G Em C D G
 7. G Em C D G Em C D G
 8. G Em C D G Em C D G
 9. G Em C D G Em C D G
 10. G Em C D G Em C D G
 11. G Em C D G Em C D G
 12. G Em C D G Em C D G
 13. G Em C D G Em C D G
 14. G Em C D G Em C D G
 15. G Em C D G Em C D G
 16. G Em C D G Em C D G
 17. G Em C D G Em C D G
 18. G Em C D G Em C D G
 19. G Em C D G Em C D G
 20. G Em C D G Em C D G

Lyrics (Bottom):
 4. อัก กัน มา แต่ โดน... แล้ว บิ มี วี... แวว เปลี่ยน แปลง ไป... ตั้ง แต่ ทาง มี แต่ ชี... ไร้ง... แล้ว... จัง... ได้ คือ มา เป็น ลาย... ต่าง...
 5. อัก กัน มา แต่ โดน... แล้ว บิ มี วี... แวว เปลี่ยน แปลง ไป... ตั้ง แต่ ทาง มี แต่ ชี... ไร้ง... แล้ว... จัง... ได้ คือ มา เป็น ลาย... ต่าง...
 6. อัก กัน มา แต่ โดน... แล้ว บิ มี วี... แวว เปลี่ยน แปลง ไป... ตั้ง แต่ ทาง มี แต่ ชี... ไร้ง... แล้ว... จัง... ได้ คือ มา เป็น ลาย... ต่าง...
 7. อัก กัน มา แต่ โดน... แล้ว บิ มี วี... แวว เปลี่ยน แปลง ไป... ตั้ง แต่ ทาง มี แต่ ชี... ไร้ง... แล้ว... จัง... ได้ คือ มา เป็น ลาย... ต่าง...
 8. อัก กัน มา แต่ โดน... แล้ว บิ มี วี... แวว เปลี่ยน แปลง ไป... ตั้ง แต่ ทาง มี แต่ ชี... ไร้ง... แล้ว... จัง... ได้ คือ มา เป็น ลาย... ต่าง...
 9. อัก กัน มา แต่ โดน... แล้ว บิ มี วี... แวว เปลี่ยน แปลง ไป... ตั้ง แต่ ทาง มี แต่ ชี... ไร้ง... แล้ว... จัง... ได้ คือ มา เป็น ลาย... ต่าง...
 10. อัก กัน มา แต่ โดน... แล้ว บิ มี วี... แวว เปลี่ยน แปลง ไป... ตั้ง แต่ ทาง มี แต่ ชี... ไร้ง... แล้ว... จัง... ได้ คือ มา เป็น ลาย... ต่าง...
 11. อัก กัน มา แต่ โดน... แล้ว บิ มี วี... แวว เปลี่ยน แปลง ไป... ตั้ง แต่ ทาง มี แต่ ชี... ไร้ง... แล้ว... จัง... ได้ คือ มา เป็น ลาย... ต่าง...
 12. อัก กัน มา แต่ โดน... แล้ว บิ มี วี... แวว เปลี่ยน แปลง ไป... ตั้ง แต่ ทาง มี แต่ ชี... ไร้ง... แล้ว... จัง... ได้ คือ มา เป็น ลาย... ต่าง...
 13. อัก กัน มา แต่ โดน... แล้ว บิ มี วี... แวว เปลี่ยน แปลง ไป... ตั้ง แต่ ทาง มี แต่ ชี... ไร้ง... แล้ว... จัง... ได้ คือ มา เป็น ลาย... ต่าง...
 14. อัก กัน มา แต่ โดน... แล้ว บิ มี วี... แวว เปลี่ยน แปลง ไป... ตั้ง แต่ ทาง มี แต่ ชี... ไร้ง... แล้ว... จัง... ได้ คือ มา เป็น ลาย... ต่าง...
 15. อัก กัน มา แต่ โดน... แล้ว บิ มี วี... แวว เปลี่ยน แปลง ไป... ตั้ง แต่ ทาง มี แต่ ชี... ไร้ง... แล้ว... จัง... ได้ คือ มา เป็น ลาย... ต่าง...
 16. อัก กัน มา แต่ โดน... แล้ว บิ มี วี... แวว เปลี่ยน แปลง ไป... ตั้ง แต่ ทาง มี แต่ ชี... ไร้ง... แล้ว... จัง... ได้ คือ มา เป็น ลาย... ต่าง...
 17. อัก กัน มา แต่ โดน... แล้ว บิ มี วี... แวว เปลี่ยน แปลง ไป... ตั้ง แต่ ทาง มี แต่ ชี... ไร้ง... แล้ว... จัง... ได้ คือ มา เป็น ลาย... ต่าง...
 18. อัก กัน มา แต่ โดน... แล้ว บิ มี วี... แวว เปลี่ยน แปลง ไป... ตั้ง แต่ ทาง มี แต่ ชี... ไร้ง... แล้ว... จัง... ได้ คือ มา เป็น ลาย... ต่าง...
 19. อัก กัน มา แต่ โดน... แล้ว บิ มี วี... แวว เปลี่ยน แปลง ไป... ตั้ง แต่ ทาง มี แต่ ชี... ไร้ง... แล้ว... จัง... ได้ คือ มา เป็น ลาย... ต่าง...
 20. อัก กัน มา แต่ โดน... แล้ว บิ มี วี... แวว เปลี่ยน แปลง ไป... ตั้ง แต่ ทาง มี แต่ ชี... ไร้ง... แล้ว... จัง... ได้ คือ มา เป็น ลาย... ต่าง...

ภาพประกอบ 1 การเขียนเสียงประสานท่อน A (ห้องที่ 4-12)

ท่อน B (ห้องที่ 13-22)

ท่อนนี้ใช้การเรียบเรียงแบบใช้พื้นผิวแบบหลากหลายทำนอง (Contrapuntal) โดยมีแนวสวดประสานกัน (Counterpoint) อยู่ 2 แนว ซึ่งแนวทำนองหลัก (กำหนดให้เป็นทำนอง A) คือแนวโซปราโน โดยมีแนวอัลโตร้องประสานแบบขนาน

คู่ 6 และ แนวสวดประสาน (กำหนดให้เป็นทำนอง B) คือแนวเทเนอร์ โดยมีแนวเบสร้องประสานแบบขนานคู่ 6 เป็นการร้องแบบเลียนกัน (Canon) คือทำนองหลักร้องก่อน และทำนองสวดประสานร้องตาม แสดงตัวอย่างในภาพประกอบ 2

ภาพประกอบ 2 การเรียบเรียงแบบใช้พื้นผิวแบบหลากหลายทำนอง (Contrapuntal) ท่อน B (ห้องที่ 13-22)

ท่อน A1 (ห้องที่ 26-34)

ท่อนนี้ใช้การเรียบเรียงแบบแนวทำนองกับการบรรเลงประกอบ มีองค์ประกอบหลักอยู่สองส่วน คือ แนวทำนองหลักอยู่ที่แนวเสียงโซปราโนและแนวบรรเลงประกอบ ซึ่งสามารถแบ่งย่อยออกเป็น 2 กลุ่ม คือ a กับ b โดยกำหนดให้ a คือแนวอัลโต้กับแนวเทเนอร์ (AT) ร้องแบบกระโดดข้ามขั้นตามคอร์ด (Broken chords) ประสานกันเป็นคู่ 3 โดยใช้ลักษณะจังหวะ (Rhythm pattern) เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น และกำหนดให้ b คือแนวเบสร้องไล่เสียงแบบทีละขั้นและกระโดดข้ามขั้นตามคอร์ดด้วยลักษณะจังหวะเป็นโน้ตตัวดำ และใช้การลากเสียงยาวเป็นคอร์ด จำแนกได้ดังนี้

Element A (Melody): โซปราโน

Element B (Accompaniment): (a) อัลโต้, เทเนอร์ (b) เบส

ในท่อนนี้ผู้วิจัยใส่คำร้อง “แง” ในแนวเสียงอัลโต้และเทเนอร์นั้นหมายถึงให้ร้องเพลงออกมาเหมือนอาการการร้องไห้แง ซึ่งอาจร้องออกเป็นเสียง “ฮือ..” หรือเสียงอื่นที่คล้ายกับการร้องไห้ แต่เป็นลักษณะการร้องไห้แงที่เป็นการแสดงออกถึงอารมณ์ความรักของหนุ่มสาวแบบหยอกล้อกัน รวมทั้งการร้อง “ฮือ” ในแนวเบสด้วย ซึ่งการร้องแนวบรรเลงประกอบนี้ สร้างขึ้นเพื่อให้มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันกับเนื้อร้อง ที่ว่า “...น้ำตา พังลงยาวๆ ย้อนผูดสาวเปลี่ยนใจให้จนเซ...” แสดงตัวอย่างในภาพประกอบ 3

[illegible]

ภาพประกอบ 3 การเรียบเรียงแบบแนวทํานองกับการบรรเลงประกอบ ท่อน A1 (ห้องที่ 26-34)

ห้อง C (ห้องที่ 52-56)

ท่อนนี้เป็นท่อนเชื่อมหรือท่อนแยกใช้
การเรียบเรียงแบบแนวทำนองกับการบรรเลง
ประกอบ โดยแนวทำนองหลักอยู่ที่แนวเสียงเท
เนอร์มีการประสานแบบขนานคู่ 6 ในแนวเบส
และแนวบรรเลงประกอบ อยู่ที่แนวเสียงโซปราโน

กับอัลโตร้องลากเสียงยาว และใช้การเขียนสลับ
แนวทำนองหลักให้แนวโปราโนกับอัลโตสลับมา
ร้องแนวทำนองหลักในห้องที่ 55-56 และให้แนว
เทเนอร์กับเบสสลับไปร้องแนวบรรเลงประกอบ
แทน แสดงตัวอย่างในภาพประกอบ 4

52 C Bm Em C D rit. D

ฮือ ฮือ ฮือ... ฮา... มา โอ้ โอ้ โอ้ โอ้ โอ้... ไส้ ว่า ลี ป

ทวง ลอย ญา... คอง ว่า จน... จอย... ไป มิด จอย... ป หวน... คืน มา โอ้ โอ้

ภาพประกอบ 4 การเรียงเรียงแบบแนวทํานองกับการบรรเลงประกอบ ท่อน C (ห้องที่ 52-56)

ห้อง B2 (ห้องที่ 58-68)

ท่อนนี้ โดยให้แนวโซปราโนร้องทำนองหลัก A แนวอัลโตร้องทำนอง B ร้องตามในลักษณะแบบ Canon แต่ใช้เสียงประสานแนว

ทำนองด้วยคู่ 6 แนวท่อนอร์ร้องทำนอง C โดย
ร้องไล่เสียงลงมาใช้ลักษณะจังหวะแบบราบเรียบ
(โน้ตตัวดำ) และ แนวเบส ร้องทำนอง D โดยใช้
ลักษณะจังหวะแบบเสียงค้างสลับกับโน้ตตัวดำ

บรรเลงเป็นกระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern) จากนั้นในตอนที่ 62-68 ใช้การเขียนเสียงประสานสี่แนว (4-part writing)

ในท่อนนี้เป็นบทสรุปบทเพลง ด้วยการเปลี่ยนความเร็วจังหวะ (Tempo) ให้ช้าลง โดยผู้วิจัยต้องการสร้างความหลากหลาย ของท่อนเพลง และยังต้องการที่จะสื่อถึงการส่งอารมณ์ที่มีก่อนหน้านี้ในท่อน A1 ที่เป็นการใช้การเรียบเรียงแบบใช้พื้นผิวแบบหลากหลายทำนอง ในตอนที่ 58-61 โดยมีแนวสอดประสานกันอยู่ ถึง 4 ทำนอง ร้องให้

งอแงแบบน่ารักกระจุ้มกระจิมเปลี่ยนอารมณ์เป็นแบบเศร้าจริง และนำวลีที่เป็นชื่อเพลง “ไสว่าสิ บ่ถิ่มกัน” มาพัฒนาสร้างแนวทำนองในแนวเสียงอื่น โดยให้แนวเสียงโซปราโนเป็นทำนองหลัก และแนวเสียงอื่นเป็นทำนองที่เกิดใหม่เป็นการประสานเสียงในแนวนอนหรือใช้พื้นผิวแบบหลากหลายทำนอง เกิดเป็นมิติทำนองที่เป็นชั้นซ้อนทับกัน เป็นการเน้นย้ำถึงคำถามว่า “ไหนว่าจะไม่ทิ้งกันไป” และทำบทสร้างสรรค์นี้มีความน่าสนใจมากขึ้น แสดงตัวอย่างในภาพประกอบ 5

ทำนอง A

ทำนอง B

ทำนอง C

ทำนอง D

ภาพประกอบ 5 การเรียบเรียงแบบใช้พื้นผิวแบบหลากหลายทำนอง (Contrapuntal) ท่อน B2 (ตอนที่ 58-68)

การเรียบเรียงเสียงสำหรับวงออร์เคสตรา

การเรียบเรียงเสียงสำหรับวงออร์เคสตรา (Orchestration) คือ เทคนิคการเรียบเรียงให้เครื่องดนตรีต่างๆ ในวงออร์เคสตราบรรเลงร่วมกันด้วยเสียงที่กลมกลืนกัน มีความสมดุล โดยผู้วิจัยใช้แนวคิดของ วอลเตอร์ พิสตัน (Walter

Piston, 1978: 355-411) ที่อธิบายถึงรูปแบบการวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงดนตรี (Analysis of orchestration) ไว้ 7 ลักษณะ คือ 1) การยูนิซัน (Orchestral unison) 2) ทำนองและการบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment) 3) การใช้ทำนองรอง (Secondary Melody) 4) การเขียนเสียงประสานในแนวต่างๆ (Part Writing)

5) การใช้พื้นผิวแบบหลากหลายทำนอง (Contrapuntal Texture) 6) การใช้คอร์ด (Chords) และ 7) การใช้พื้นผิวหลายรูปแบบ (Complex Texture) นำมาใช้ในการอธิบายและวิเคราะห์บทเพลง ดังนี้

บทเพลงนี้ใช้การเรียบเรียงอยู่ 4 รูปแบบ คือ การเรียบเรียงแบบแนวทำนองกับการบรรเลงประกอบ การเรียบเรียงแบบการใช้ทำนองรอง การเขียนเสียงประสานสี่แนว และการเรียบเรียงแบบใช้พื้นผิวแบบหลากหลายทำนอง

นำเสนอตัวอย่างในท่อนบทนำห้องที่ 1-4 เป็นการเรียบเรียงแบบแนวทำนองกับการบรรเลงประกอบ มีองค์ประกอบอยู่ 2 ส่วนคือ ส่วนที่เป็นทำนอง (Element A) และส่วนที่เป็นการบรรเลงประกอบ (Element B) โดยแนวทำนองให้กลุ่มเครื่องลมไม้ (Woodwinds) มีฟลูต และ โอโบ บรรเลงก่อน แล้วเพิ่มให้ คลาริเน็ต บรรเลงต่อ และ

ตามด้วยอัลโตแซกโซโฟนและเทเนอร์แซกโซโฟน ซึ่งเป็นเทคนิคการทำให้แนวทำนองค่อยๆ หนาขึ้น (Thickening) ด้วยการเพิ่มจำนวนแนวและจำนวนเครื่องดนตรีเข้าไปทีละห้องไปจนถึงห้องที่ 4 ส่วนการบรรเลงประกอบ (Element B) ให้กลุ่มเครื่องลมไม้เสียงต่ำมี เบสคลาริเน็ต บาริโตนแซกโซโฟน บาสซูน กับกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง (Brass) มี เฟรนช์ฮอร์น ทรอมโบน ยูโฟเนียม บรรเลงในลักษณะจังหวะแบบราบเรียบใช้โน้ตตัวดำ แสดงตัวอย่างในภาพประกอบ 6 สามารถจำแนกได้ดังนี้

Element A: Fl., Ob., Cl.1, Cl.2, Alto sax., Ten. sax.

Element B: B.Cl., Bari. sax., Hn.1, 2, 3, 4, Tbn., B. Tbn., Euph

ใส่วาสิบถึมกัน

คำร้องทำนองโดย ก้องหว้า ยอดจำปา
เรียบเรียงเสียงประสานโดย ผศ.ดร.ณรงค์วิเศษ วรมิตรโมติ

The musical score is for a band and is divided into two main sections: Element A and Element B. Element A consists of woodwind parts: Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bass Clarinet in Bb, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Baritone Saxophone. Element B consists of brass parts: Bassoon, Horn in F, Trumpet in Bb, Trombone, Tenor Trombone, Bass Trombone, Euphonium, and Tuba. The score is marked with a tempo of 70 and includes dynamic markings like mp and f. Red and blue boxes highlight specific parts of the score.

ภาพประกอบ 6 การเรียบเรียงแบบแนวทำนองกับการบรรเลงประกอบ ท่อนนำ (ห้องที่ 1-4)

ท่อน A ห้องที่ 6-9 เป็นการเรียบเรียงแบบแนวทำนองกับการบรรเลงประกอบ ใช้เครื่องดนตรี 2 กลุ่ม แนวทำนองบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องสายซึ่งบรรเลงเหมือนกับแนวขับร้องประสานเสียง ส่วนแนวบรรเลงประกอบใช้กลุ่มแซกโซโฟน บาสซูน และ ทูบา แล้วค่อยเพิ่มความหนาแน่นขึ้นในห้องที่ 10-13 โดยแนวทำนองเพิ่ม ฟลูต โอโบ คลาริเน็ต และเบสคลาริเน็ต ส่วนแนวบรรเลงประกอบเพิ่ม กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองเสียงต่ำ (Low brass) มี กลุ่มทอมโบน และ ยูโฟเนียม เข้ามา ซึ่งในแนวบรรเลงประกอบนี้สามารถแยกย่อยได้เป็นสองกลุ่มคือ a กับ b และในห้องที่ 13 มีทำนองรอง เกิดขึ้นสั้นๆ โดยใช้ กลุ่มทรัมเป็ต บรรเลงและใช้กลองทิมปานีกับฉาบวิ่งส่งไปท่อนต่อไป แสดงในภาพประกอบ 7 สามารถจำแนกได้ดังนี้

Element A: VI.1, VI.2, Vla., Vc., Fl., Ob., Cl.1, Cl.2, B.Cl.

Element B: (a) Alto sax., Ten. sax., Bari. sax., Tbn., B. Tbn. (b) Bsn., Euph., Tba., Db.

ท่อน B ห้องที่ 14-22 เป็นการเรียบเรียงแบบการใช้ทำนองรอง มี 3 องค์ประกอบ คือ แนวทำนอง (Element A) แนวบรรเลงประกอบ (Element B) และ แนวทำนองรอง (Element C) โดยในแนวทำนองใช้เครื่องดนตรีบรรเลงเหมือนกับแนวการเรียบเรียงสำหรับวงขับร้องประสานเสียง มี อัลโตแซกโซโฟน เทเนอร์แซกโซโฟน และ เพิ่ม กลุ่มคลาริเน็ตในห้องที่ 16-18 และ 20-22 เพื่อเพิ่มความหนาแน่นและสร้างมิติดนตรีเป็นการเพิ่มความเข้มของเสียงหรือทำให้หนา (Thickening) ขึ้น มีลักษณะเหมือนกับเป็นการสนับสนุนและเป็นการเน้นย้ำที่มีความสัมพันธ์กับคำร้องที่ว่า “...ไสว่สียักแพงกัน ไสว่สียักกันตลอดไป...” ใน

แนวบรรเลงประกอบ ใช้ กลุ่มเครื่องลมไม้เสียงต่ำ และ กลุ่มเครื่องทองเหลืองเสียงต่ำ มีบาริโตน แซกโซโฟน บาสซูน กลุ่มทอมโบน ยูโฟเนียม ทูบา และดับเบิลเบสใช้การดีด สามารถแยกย่อยได้เป็นสองกลุ่มคือ a กับ b และ แนวทำนองรอง ใช้กลุ่มทรัมเป็ตบรรเลง จำแนกได้ดังนี้

Element A: Alto sax., Ten. sax., Cl.1, Cl.2, B.Cl.

Element B: (a) Tbn., B. Tbn. (b) Bari. sax., Bsn., Euph., Tba., Db.

Element C: Tpt.1,2

ท่อนดนตรีเชื่อม ห้องที่ 23-26 ใช้การเรียบเรียงแบบใช้พื้นผิวแบบหลากหลายทำนอง โดยในท่อนนี้มี 2 ส่วนหลักคือ แนวทำนอง กับ แนวสอดประสาน โดยในแนวทำนองได้ใช้การเขียนเสียงประสาน 4 แนว ให้กลุ่มเครื่องสาย กับ เฟรนช์ฮอร์นบรรเลง ส่วนแนวสอดประสานใช้กลุ่มทรัมเป็ต ซึ่งใช้การทำให้แนวทำนองหนาขึ้นโดยเริ่มจากใช้ชั้นคู่แปดระหว่างทรัมเป็ต 1 กับ 2 และให้ทรัมเป็ต 3 ประสานคู่ 6 จากนั้นห้องที่ 25-26 เปลี่ยนเป็นคู่ 3 และ 5 ของคอร์ดับบรรเลงประสาน เพื่อให้การจบตอนมีความสมบูรณ์มากขึ้น เป็นแนวคิดที่ผู้วิจัยต้องการสื่อถึง ความสว่างไสว ซึ่งสอดคล้องกับ Allan Belkin (2020) โดยใช้กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง บรรเลงในช่วงเสียงสูง ใช้คู่เสียงแบบกว้างและใช้การบรรเลงที่รวดเร็ว และใช้กลุ่มเครื่องทองเหลืองบรรเลงแบบค่อยๆ ดังขึ้น นอกจากนี้ผู้วิจัยได้เพิ่มเครื่องประกอบจังหวะคือ กลองทิมปานี กลองใหญ่ และฉาบเข้าไปเพื่อให้ดนตรีในช่วงนี้สว่างจ้าขึ้นก่อนส่งไปท่อนต่อไป แสดงในภาพประกอบ 8 จำแนกได้ดังนี้

Element A: Hn. 1,2,3,4, Timp. B.D. VI.1, VI.2, Vla., Vc., Db.

ภาพประกอบ 7 การเรียบเรียงแบบแนวทำนองกับการบรรเลงประกอบ ท่อน A (ห้องที่ 10-13)

ภาพประกอบ 8 การเรียบเรียงแบบใช้พื้นผิวแบบหลากหลายทำนอง ท่อนดนตรีเชื่อม (ห้องที่ 23-26)

Element B: Tpt. 1, 2, 3

ท่อน A1 ห้องที่ 26-34 ท่อนนี้ใช้การ
เรียบเรียงแบบแนวทำนองกับการบรรเลงประกอบ
เหมือนกับวิธีการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับ

วงขับร้องประสานเสียง สามารถแบ่งออกได้เป็น
สองช่วง ช่วงละ 4 ห้อง โดยช่วงแรกใช้ ฟลูต โอโบ
และ ไวโอลิน 1 บรรเลงแนวทำนองส่วนแนว
บรรเลงประกอบ ใช้ กลุ่มคลาริเน็ต ไวโอลิน 2
วิโอลา เชลโล และ ดับเบิลเบส และช่วงที่สอง สลับ

แนวทำนองให้ เทเนอร์แซกโซโฟน วิโอลา กับ เชลโล่ บรรเลง และ เพิ่มแนวบรรเลงประกอบอีก 1 ลักษณะจังหวะ กำหนดให้เป็น (c) ใช้ตัวหยุด โน้ตตัวขาวกับตัวดำ คือ กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง เสียงต่ำ เพื่อเพิ่มมิติและเพิ่มสีสันให้กับแนว บรรเลงประกอบ ในภาพประกอบ 9 จำแนกดังนี้

Element A: Fl., Ob., VI.1, Ten. sax., Cl.1, Cl.2, B.Cl. ช่วงสอง Vla., Vc.,

Element B: (a) Cl.1, Cl.2, B.Cl. (b) Bsn., Tba., Vla., Vc., Db.

ช่วงสอง Euph., (c) ช่วงสอง Hn.1, 2, 3, 4, Tbn., B. Tbn.

ท่อนดนตรีบรรเลงห้องที่ 44-52 ใช้การ เรียบเรียงแบบแนวทำนองกับการบรรเลงประกอบ โดยแนวทำนองใช้การสลับกลุ่มเครื่องดนตรี บรรเลงในแต่ละประโยคเพลง เริ่มจาก กลุ่ม แซกโซโฟน สลับไป กลุ่มทรัมเป็ต ส่งต่อไปกลุ่ม ทรอมโบน ต่อมาสลับไปกลุ่มเครื่องลมไม้ และ ส่งต่อกลับมากลุ่มแซกโซโฟนอีกครั้ง และเพิ่ม กลุ่มเครื่องลมไม้และกลุ่มเครื่องสายเข้าไปในตอนท้ายท่อน ส่วนการบรรเลงประกอบ ใช้กลุ่มเครื่อง ประกอบจังหวะ (Percussions) บรรเลงลักษณะ แบบจังหวะร็อก และใช้กลุ่มคลาริเน็ต บาสซูน ทูบา บรรเลง แสดงตัวอย่างในภาพประกอบ 10 จำแนก ได้ดังนี้

Element A: Alto. sax., Ten. sax., Tpt. 1, 2, 3

Tbn., B. Tbn., Fl., Ob., VI.1, 2

Element B: (a) B.D., S.D. (b) Cl.1, Cl.2, B.Cl. (c) VI.1, 2, Vla., Vc., Db.

ท่อน C ห้องที่ 53-58 ใช้การเรียบเรียงแบบ แนวทำนองกับการบรรเลงประกอบโดยท่อนนี้ มีการเรียบเรียงแบบหนาแน่นมากที่สุด เพื่อสื่อถึง อารมณ์ในคำร้องที่ว่า “ทวงสัญญา คงถ้าจนจ้อย ไปมิดจ้อย บ่หวนคืนมา โอ..” ให้มีลักษณะแบบ เข้มแข็งห้าวหาญ โดยใช้กลุ่มเครื่องประกอบ จังหวะบรรเลงเป็นกระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern) พร้อมกับเสียงเบสเป็นการย้ำตริงให้อยู่กับที่ เพื่อดึงอารมณ์ไว้ ก่อนที่จะคลายลงใน ท่อนต่อไปด้วยการลดความเร็วจังหวะลงซึ่งใน ท่อนนี้ทำนองบรรเลงอยู่ในกลุ่มทรัมเป็ตและ เฟรนช์ฮอร์น เล่นเสียงดัง ส่วนแนวบรรเลง ประกอบนั้น สามารถแบ่งย่อยได้อีก 5 กลุ่ม โดยให้ กลุ่มเครื่องลมไม้ บรรเลงแบบโน้ตถี่ๆ แบบเร่งรีบ ซึ่งสอดคล้องกับ การอธิบายอารมณ์ต่างๆ ตาม ลักษณะดนตรีที่ใช้ ของ Friedrich Marpurg ว่า ความอาจหาญต้องใช้ลักษณะทำนองที่เร่งรีบ และมีความท้าทาย (Sonnenschein, 2001) ตาม ภาพประกอบ 11 จำแนกได้ดังนี้

Element A: Hn.1,2,3,4, Tpt.1,2,3

Element B: (a) Fl., Ob., Cl.1, (b) Cl.2, B.Cl. (c) Tba., Timp., S.D. Vc., Db. (d) B.D. (e) VI. 1, 2, Vla.

ท่อน B2 ห้องที่ 58-69 แบ่งออกได้เป็น สองช่วง โดยในช่วงแรก (ห้องที่ 58-62) ใช้การ เรียบเรียงแบบพื้นผิวแบบหลากหลายทำนอง แบบ เดียวกันกับการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับ วงขับร้องประสานเสียงโดยแนวทำนอง A ให้ คลาริเน็ต 1 กับไวโอลิน 1 บรรเลง ทำนอง B ให้ คลาริเน็ต 2 กับไวโอลิน 2 บรรเลง ทำนอง C ให้ เบสคลาริเน็ตกับวิโอลา บรรเลง และ ทำนอง D ให้ เชลโล่และดับเบิลเบสบรรเลง

The musical score is a full orchestration for a vocal and instrumental ensemble. It features a variety of woodwinds, brass, and strings, along with a vocal section. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo and dynamics are indicated by markings such as *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The piano part includes Thai lyrics, which are transcribed in the original image. The score is divided into measures, with some measures highlighted by red boxes and others by blue dashed boxes. Labels 'ElementA', 'ElementB: (a)', 'ElementB: (b)', and 'ElementB: (d)' are placed over specific musical elements, likely indicating different musical motifs or sections. A green dashed box highlights a section of the string ensemble.

ภาพประกอบ 9 การเรียบเรียงแบบแนวทำนองกับการบรรเลงประกอบท่อน A1 (ห้องที่ 26-34)

Fl.

Ob.

Cl.

Cl.

B. Cl.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Cym.

Tim.

S. D.

B. D.

Pno.

S.

A.

T.

B.

Vln. I.

Vln. II.

Vla.

Vc.

Db.

ElementA

ElementB: (b)

ElementB: (a)

ElementB: (c)

ภาพประกอบ 10 การเรียบเรียงแบบแนวทำนองกับการบรรเลงประกอบท่อนดนตรีบรรเลง (ห้องที่ 26-34)

ช่วงที่ 2 (ห้องที่ 62-69) ใช้การเรียบเรียงแบบการเขียนเสียงประสานสี่แนว (4-part writing) โดยผู้วิจัยต้องการให้เป็นบทสรุป มีทั้งทำให้หนาแน่นด้วยการเพิ่มกลุ่มเฟร้นซ์ฮอร์นกับทรมเป็ตเป็นการบรรเลงแบบเติมวงเข้าไปในห้องที่ 64 เพื่อสื่อถึงความจริงจังและความสง่างามสอดคล้องกับ Alan Belkin (2020) ที่ใช้เครื่องดนตรีที่มีจำนวนมาก เพื่อแสดงถึงความยิ่งใหญ่ ใช้การบรรเลงพร้อมกันทั้งวง และในห้องที่ 67 ผู้วิจัยทำให้เบาบางลงเหลือเครื่องดนตรีบรรเลงอยู่ 2 กลุ่มในตอนจบเพลง คือ กลุ่มเครื่องลมไม้และกลุ่มเครื่องสาย เพื่อสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกที่เหมือนกับว่าเป็นคำถามสุดท้ายที่ถามด้วยเสียงที่เบาบางว่า “ไหนว่าจะไม่ทิ้งกันไง” แสดงตัวอย่างในภาพประกอบ 11

สรุป

การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงขับร้องประสานเสียงและวงออร์เคสตรา “คอรัสลูกทุ่งอีสาน ผสาน ออร์เคสตรา”: เพลงไสวาลิปถิมกันเป็นการสร้างสรรค์ผสมผสานให้เพลงลูกทุ่งอีสานมีความเป็นดนตรีคลาสสิก เกิดความสุนทรีย์ได้ในหลากหลายมิติสร้างคุณค่าให้กับบทเพลงลูกทุ่งอีสาน ให้เกิดเป็นงานสร้างสรรค์ที่มีความไพเราะละมุนละไม เป็นแบบฉบับเฉพาะพร้อมทั้งมีความเป็นวิชาการด้านดนตรี ที่สามารถซึมซาบได้อย่างรื่นรมย์

การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงขับร้องประสานเสียงในบทเพลงนี้ ใช้การเรียบเรียงทั้งหมด 4 รูปแบบ คือ การเรียบเรียงแบบแนวทำนองกับการบรรเลงประกอบ การเขียนเสียงประสานสองแนว การเขียนเสียงประสานสี่แนว และการเรียบเรียงแบบใช้พื้นผิวแบบหลากหลายทำนอง โดยในตอน A ใช้การเขียนเสียงประสานสองแนว ประสานเสียงแบบขนานคู่ 6 จากนั้นใช้การเขียนเสียงประสานสี่แนว ในตอนท้าย

ตอน B ใช้การเรียบเรียงแบบใช้พื้นผิวแบบหลากหลายทำนอง (Contrapuntal) โดยมีแนวสอดประสานกัน (Counterpoint) อยู่ 2 แนว เป็นการร้องแบบเลียนกัน (Canon) คือทำนองหลักร้องก่อน และทำนองสอดประสานร้องตาม ตอน A1 ใช้การเรียบเรียงแบบแนวทำนองกับการบรรเลงประกอบ ซึ่งในแนวบรรเลงประกอบสามารถแบ่งย่อยได้อีก 2 กลุ่ม โดยในตอนนี้ ให้ร้องเพลงออกมาเหมือนอาการร้องไห้แง เป็นเสียง “ฮือ..” ที่คล้ายกับการร้องไห้ แต่เป็นลักษณะการร้องไห้แงแบบน่ารัก ตอน C ใช้การเรียบเรียงแบบแนวทำนองกับการบรรเลงประกอบตอน B2 ใช้การเรียบเรียงแบบใช้พื้นผิวแบบหลากหลายทำนอง โดยมีแนวสอดประสานกัน (Counterpoints) อยู่ 4 ทำนอง เป็นการประสานเสียงในแนวนอน เกิดเป็นมิติทำนองที่เป็นชั้นซ้อนทับกัน เปลี่ยนอารมณ์เป็นแบบเศร้าจริง

การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงออร์เคสตราในบทเพลงนี้ ใช้การเรียบเรียงทั้งหมด 4 รูปแบบ คือ การเรียบเรียงแบบแนวทำนองกับการบรรเลงประกอบ การเรียบเรียงแบบการใช้ทำนองร้อง การเขียนเสียงประสานสี่แนว และการเรียบเรียงแบบใช้พื้นผิวแบบหลากหลายทำนอง โดยตอนนำตอน A กับ A1 ใช้การเรียบเรียงแบบแนวทำนองกับการบรรเลงประกอบ ใช้องค์ประกอบการเรียบเรียงอยู่ 2 ส่วนคือ ส่วนที่เป็นทำนอง (Element A) และส่วนที่เป็นการบรรเลงประกอบ (Element B) ตอน B ใช้การเรียบเรียงแบบการใช้ทำนองร้อง มี 3 องค์ประกอบ คือ แนวทำนอง (Element A) แนวบรรเลงประกอบ (Element B) และ แนวทำนองร้อง (Element C) โดยในแนวทำนองใช้วิธีการเพิ่มความหนาแน่นของทำนองและจำนวนเครื่องดนตรี เป็นการเพิ่มความเข้มของเสียงทำให้แนวทำนองหนา (Thickening) ขึ้นเพื่อสร้างมิติดนตรีให้มีความหลากหลายมากขึ้น ตอนดนตรีเชื่อม ใช้การเรียบเรียงแบบใช้พื้นผิวแบบหลากหลาย

59 $\text{♩} = 64$

Fl.

Ob.

ทำนอง A

ทำนอง B

ทำนอง C

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Bsn.

Hr.

Hr.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Cym.

Timp.

S. D.

B. D.

G

Em

C

Dminor

D

G

Em

C

Pno.

S.

A.

T.

B.

ทำนอง A

ทำนอง B

ทำนอง C

ทำนอง C

การเขียนเสียงประสานสี่แนว

ภาพประกอบ 11 การเรียบเรียงแบบหลากหลายทำนองและการเขียนเสียงประสานสี่แนว(ห้องที่ 58-69)

ทำนอง โดยในท่อนนี้มี 2 ส่วนหลักคือ แนวทำนอง
กับ

แนวสอดประสาน โดยในแนวทำนองได้ใช้
การเขียนเสียงประสาน 4 แนวท่อนดนตรีบรรเลง
ใช้การเรียบเรียงแบบแนวทำนองกับการบรรเลง
ประกอบโดยแนวทำนองใช้การสลับกลุ่มเครื่อง
ดนตรีบรรเลงในแต่ละประโยคเพลง ท่อน C ใช้การ
เรียบเรียงแบบแนวทำนองกับการบรรเลงประกอบ
โดยท่อนนี้มีการเรียบเรียงแบบหนาแน่นมาก
ที่สุด เพื่อสื่อถึงอารมณ์ให้มีลักษณะแบบเข้มข้น
ห้าวหาญ ใช้กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะบรรเลง
เป็นกระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern) พร้อมกับ
เสียงเบสเป็นการย้ำตึงให้อยู่กับที่ เพื่อดึงอารมณ์
ไว้ก่อนจะคลี่คลายออกในท่อนต่อไปและ ท่อน B2
เป็นท่อนสุดท้าย ใช้การเรียบเรียงอยู่สองรูปแบบ
แบ่งออกได้เป็นสองช่วง โดยในช่วงแรกใช้การ

เรียบเรียงแบบพื้นผิวแบบหลากหลายทำนองและช่วง
ที่ 2 ใช้การเรียบเรียงแบบการเขียนเสียงประสาน
สี่แนวเป็นบทสรุปที่มีทั้งเนื้อดนตรีแบบหนาแน่น
ด้วยการบรรเลงแบบเต็มวงเพื่อสื่อถึงความสง่า
งาม และแสดงถึงความยิ่งใหญ่ และเนื้อดนตรีแบบ
เบาบางลง เหลือเครื่องดนตรีบรรเลงอยู่ 2 กลุ่ม
ในตอนจบเพลง เพื่อสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกที่
เหมือนกับว่า เป็นคำถามสุดท้ายที่ถามด้วยเสียง
ที่แผ่วเบาว่า “ไหนว่าจะไม่ทิ้งกันใจ”

กิตติกรรมประกาศ

ผู้วิจัยขอขอบคุณ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ที่สนับสนุนทุนอุดหนุน
การวิจัยเพื่อพัฒนาองค์กรและพัฒนาบุคลากร
ประจำปีงบประมาณ 2562

เอกสารอ้างอิง

- ครูลิลลี่. (2559, 29 มกราคม). *ไสว่าสิบ่ถิ่มกัน*. ไทยรัฐออนไลน์. สืบค้นจาก <https://www.thairath.co.th/content/567927>
- ปาณิส โพธิ์ศรีวังชัย. (2561). *อีสานป๊อป (1)-เมื่อเพลงอีสานหลายกำแพงวัฒนธรรม*. สืบค้น 23 สิงหาคม 2563, จาก <https://www.the101.world/e-san-pop-1/>
- ภาสพงศ์ ผิวพอใช้. (2549). *เพลงลูกทุ่งอีสานกับลักษณะการใช้ภาษาและการสะท้อนวัฒนธรรมท้องถิ่น: ศึกษาในผลงานเพลงของศิริพร อำไพพงษ์*. สืบค้น 23 สิงหาคม 2563, จาก <https://www.lib.ku.ac.th/KUCONF/KC4413005.pdf>
- ณัชชา พันธุ์เจริญ (2552: 179). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สมคิด เมืองวงศ์. (2555). *เพลงลูกทุ่งคำเมืองในระหว่างปี พ.ศ. 2546-2550*. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต) มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่. สืบค้น 23 สิงหาคม 2563, จาก <http://cmruir.cmru.ac.th/handle/123456789/144>
- Belkin, Alan. (2020). *An Orchestral Character Glossary*. Retrieved September 4, 2020, from <http://alanbelkinmusic.com/site/en/index.php/orchestration-character-glossary/>
- Piston, Walter. (1978). *Orchestration*. London: Victor Gollancz.
- Sonnenschein, David. (2001). *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effect in Cinema*. Michigan: McNaughton & Gunn, Inc.