



ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์



วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัฉติต

สาขาวิชาดนตรี

บั้ฉติตวิทยาลั้ย มหาวิทยาลัยมหิตล

พ.ศ. 2544

ISBN 974-665-962-6

ลิขสิทธิ้ของมหาวิทยาลัยมหิตล

Copyright by Mahidol University

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

3/๑๕/๖๓

นายสิทธิมนต์เศก ย่านเดิม

ผู้วิจัย

รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปัญญกรัษณ์

กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

นายกิตติ ศรีเปารยะ

นศ.บ., ศศ.ม.

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

นายสุรัตน์ เขมาลีลากุล

B.M., M.M.

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

ศาสตราจารย์เลียงชัย ลิ้มถ้อยวงศ์ Ph.D.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย

ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรรย์ยานนท์

ค.บ., M.M.

ประธานคณะกรรมการประจำหลักสูตร

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์
ที่ได้รับการพิจารณาให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

วันที่ 28 พฤษภาคม พ.ศ. 2544

นายสิขณณ์เศก ย่านเดิม

ผู้วิจัย

รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์

กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

นายกิตติ ศรีเปารยะ

นศ.บ., ศศ.ม.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

นางชนิดา ดังเดชะหิรัญ

ค.บ., M.M., D.M.A.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

ศาสตราจารย์เตียงชัย ถิ่นล้อมวงศ์ Ph.D.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

นายสุรัตน์ เขมาลีลากุล

B.M., M.M.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

รองศาสตราจารย์สุกรี เจริญสุข

กศ.บ., M.M.E., D.A.

ผู้อำนวยการ

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

กิตติกรรมประกาศ

การจัดทำวิทยานิพนธ์เรื่อง ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ สำเร็จ
ลุล่วงไปด้วยดี ด้วยความเมตตาและกรุณาจากบุคคลต่าง ๆ ดังนี้

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกวิทย์ ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ อาจารย์กิตติ ศรีเปารยะ และอาจารย์สุรัตน์ เขมาลีลากุล กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ ที่ได้ให้คำแนะนำ ให้แนวคิดในการวิจัย และตรวจแก้ไขวิทยานิพนธ์ด้วยความเอาใจใส่เป็นอย่างดี ขอขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรรย์ยานนท์ และอาจารย์วิจิตร จิตรังสรรค์ ที่ได้ให้คำแนะนำในเรื่องการวิเคราะห์ดนตรี และขอขอบพระคุณอาจารย์ชัชฌา ตั้งเดชะหิรัญ กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ที่ได้ซักถาม แต่งเติมงานวิทยานิพนธ์ให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณคุณลุงประสิทธิ์ พยอมยงค์ และครอบครัว รวมทั้งขอขอบพระคุณบุคคลข้อมูลต่าง ๆ ที่ให้ข้อมูลด้านชีวิต ผลงานเพลง และลักษณะเฉพาะทางดนตรีของคุณลุงประสิทธิ์ พยอมยงค์ เป็นอย่างยิ่ง ทำให้การวิจัยครั้งนี้ลุล่วงไปด้วยดี

ผู้วิจัยขอขอบคุณเพื่อน พี่ และน้องชาววิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ที่ได้คำแนะนำและคอยถามไถ่เกี่ยวกับการวิจัยครั้งนี้

สุดท้ายผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณคุณพ่อสุดิตและคุณแม่ศิริพร ย่านเคิม ที่เป็นกำลังใจและคอยช่วยเหลือ รวมทั้งให้การสนับสนุนด้านการศึกษาเสมอมา

ประโยชน์ทั้งหลายทั้งปวงที่เกิดจากงานวิทยานิพนธ์เรื่องนี้ ผู้วิจัยขอบแต่คุณพ่อคุณแม่และคุณครูที่ได้อบรมสั่งสอนตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

ลิขิตเสก ย่านเคิม

4136039 MSMS/M : สาขาวิชา : ดนตรี ; ศศ.ม. (ดนตรี)

คำสำคัญ : ดนตรี / ประสิทธิ์ พยอมยงค์ / เพลงไทยสากล

ลักษณะเฉพาะ ย่านเดิม : ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ (THE MUSICAL CHARACTERISTICS OF MR.PRASIT PAYOMYONG) คณะกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ : ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์, กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม., กิตติ ศรีเปารยะ, นศ.บ., ศศ.ม., สุรัตน์ เขมาลีลากุล, B.M., M.M., ชนิดา ตั้งเดชะหิรัญ, ค.บ., M.M., D.M.A. 224 หน้า. ISBN 974-665-962-6

วิทยานิพนธ์เรื่อง ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาชีวิตและผลงานเพลงรวมทั้งวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ ใช้แนวคิดทางมานุษยดนตรีวิทยาในการรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์และเอกสารสิ่งพิมพ์ วิเคราะห์ข้อมูลด้วยทฤษฎีการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและทฤษฎีดนตรีตะวันตก แล้วนำเสนอผลการวิจัยด้วยรูปแบบเชิงพรรณนา

ผลการศึกษาชีวิตและผลงานเพลงพบว่า นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เกิดวันที่ 7 มีนาคม พ.ศ. 2469 เริ่มเรียนดนตรีกับน้ำชาย แล้วศึกษาการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานต่อด้วยตนเอง เป็นนักดนตรีอาชีพตามสถานบันเทิง ก่อตั้งวงดนตรีกรุงเทพฯสวิง ต่อมาเป็นนักเรียบเรียงเสียงประสานให้กับวงดนตรีของทางราชการและเอกชน แล้วเข้าเป็นครูถ่ายทอดวิชาความรู้และประสบการณ์ด้านดนตรีให้แก่เยาวชน ครู และนักดนตรี รวมทั้งเป็นผู้บุกเบิกการสอนวิชาการเรียบเรียงเสียงประสานและเป็นที่ปรึกษาฝ่ายวิชาการที่โรงเรียนดนตรีสยามกลการจนถึงปัจจุบัน ด้านผลงานเพลงได้ร่วมงานกับนายอุดม สัตโกวิท และนางเชอร์รี่ เสวदनันท์ และมีผลงานการประพันธ์เพลงได้รับพระราชทานรางวัลต่าง ๆ มากมาย จนในที่สุดได้รับการประกาศเกียรติคุณให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงในปี พ.ศ. 2532

สำหรับผลการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีพบว่า ผลงานเพลงเดือนเอ๋ย (พ.ศ. 2497) บ้านเรา (พ.ศ. 2503) รักเธอเสมอ (พ.ศ. 2506) คนเดียวในดวงใจ (พ.ศ. 2508) หนีรัก (พ.ศ. 2509) และทะเลชีวิต (พ.ศ. 2516) มีพัฒนาการที่แตกต่างกันตามสภาพแวดล้อมที่เกิดขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2497-2516 ดังนั้นจึงแบ่งภาพลักษณ์ทางดนตรีของผู้ประพันธ์ได้ 3 ช่วง คือ (1) ศึกษาเล่าเรียน พ.ศ. 2479-2501 (2) รับราชการ พ.ศ. 2502-2511 (3) ทำงานเอกชน พ.ศ. 2512 ถึงปัจจุบัน โดยทั้ง 3 ช่วง ผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงมีลักษณะเฉพาะที่เกิดจากการหล่อหลอมของ 2 วัฒนธรรมดนตรี คือ มีการนำบันไดเสียงเพ้นทาโทนิคซึ่งแสดงถึงความเป็นดนตรีไทยมาใช้ในการประพันธ์ทำนอง ในขณะที่การเรียบเรียงเสียงประสานมีการใช้กรรมวิธีที่ทำให้เกิดการประสานเสียงแบบครึ่งเสียงซึ่งแสดงถึงความเป็นดนตรีตะวันตก จึงส่งผลให้ผลงานเพลงดังกล่าวมีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง

4136039 MSMS/M : MAJOR : MUSIC ; M.A. (MUSIC)

KEY WORDS : MUSIC / PRASIT PAYOMYONG / THAI POPULAR SONGS

SITSAKE YANDERM : THE MUSICAL CHARACTERISTICS OF MR.PRASIT PAYOMYONG. THESIS ADVISORS : NARONGCHAI PIDOKRAJT, B.Ed., M.Ed., M.A., KITTI SRIPOURAYA, B.A., M.A., SURAT KEMALEELAKUL, B.M., M.M., JANIDA TANGDAJAHIRAN, B.Ed., M.M., D.M.A. 224 p. ISBN 974-665-962-6

This thesis, *The Musical Characteristics of Mr. Prasit Payomyong*, is objectively aimed to study and analyze the life and musical works of Mr. Prasit Payomyong. The research methodology applied in this thesis was a qualitative approach on Ethnomusicological concepts. Data were collected through individual interviews, printed matter and have been analyzed along with socio-revolutional theory and western music theory. The processed information was presented in a descriptive study approach.

He has worked as a night club musician and was a founder of the Bangkok Swing band. After that, he became a harmonic composer of several official and private music bands; then, a lecturer to a large number of youths, teachers and musicians. From music characteristic analysis, his works in 1954-1973, like *Duan-ei* (1954), *Bann-rao* (1960), *Rak-ter-sa-mer* (1963), *Kon-deyo-nai-duang-jai* (1965), *Nee-rak* (1966) and *Ta-lae-chee-wit* (1973) reflected different stages of development in that period there were 3 phases. (1) studying period, 1936-1958, (2) public service period, 1959-1968 and (3) privately employed period, 1969-present. Among his works, 6 of them showed unique musical style by mixing the two musical cultures of Thai classical pentatonic together with western half-tone harmonic arrangements.

The result of this study indicated that Mr. Prasit Payomyong, was one of the pioneers who established harmonic composition teaching and became an expert counsellor to Siam Kolkarn Music School, until now. In his musical works, he joined Mr. Údom Sattakowit and Mrs. Sherry Savettanan to compose music which were awarded royal prizes. He was certified to be a National Artist of Performing Art in 1989.

สารบัญ

	หน้า
กิตติกรรมประกาศ.....ค	
บทคัดย่อภาษาไทย.....ง	
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....จ	
สารบัญตาราง.....ฉ	
บทที่ 1 บทนำ	
1.1 ความสำคัญและที่มาของหัวข้อวิจัย.....ค	1
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย.....ง	3
1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....จ	3
1.4 ขอบเขตของการศึกษา.....ฉ	3
1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น.....ช	5
1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ.....ฅ	5
บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรม	
2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง.....ค	8
1. แนวคิดทางมานุษยดนตรีวิทยาในการศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรี ของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์.....ค	8
2. ทฤษฎีในการศึกษาลักษณะและภาพลักษณ์ทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสาน ผลงานเพลงจำนวน 6 เพลง.....ค	10
3. ทฤษฎีในการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในผลงานเพลง จำนวน 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์.....ค	11

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
2.2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	16
1. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาชีวิตและผลงานเพลงของ นายประสิทธิ์ พยอมยงค์.....	17
2. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรี ของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์.....	19
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย	
3.1 การเก็บข้อมูล.....	24
3.2 การจัดกระทำกับข้อมูล.....	26
3.3 การวิเคราะห์ข้อมูล.....	28
3.4 การนำเสนอข้อมูล.....	29
บทที่ 4 ชีวิตและผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์	
4.1 ชีวิต.....	30
4.2 ประสบการณ์ด้านดนตรี.....	31
4.3 ผลงานเพลง.....	37
4.4 รางวัลเกียรติยศ.....	47
บทที่ 5 วิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์	
5.1 วิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงของ นายประสิทธิ์ พยอมยงค์.....	50
5.1.1 เดือนเฮ้ย (เพลงยอดนิมม พ.ศ. 2497).....	50
5.1.2 บ้านเรา (เพลงยอดนิมม พ.ศ. 2503).....	63
5.1.3 รักเธอเสมอ (รางวัลแผ่นเสียงชายดี พ.ศ. 2506).....	77
5.1.4 คนเดียวในดวงใจ (เพลงยอดนิมม พ.ศ. 2508).....	89
5.1.5 หนีรัก (รางวัลแผ่นเสียงทองคำ พ.ศ. 2509).....	104
5.1.6 ทะเลชีวิต (รางวัลตุ๊กตาดอเงิน พ.ศ. 2516).....	115

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
5.2 สภาพแวดล้อมทางดนตรีที่มีผลต่อการประพันธ์ทำนองและ เรียบเรียงเสียงประสานของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในช่วงปี พ.ศ. 2497-2516.....	128
5.2.1 ลักษณะการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานของ นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในผลงานเพลงจำนวน 6 เพลง.....	128
5.2.2 ภาพลักษณ์ทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในการประพันธ์ ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานผลงานเพลงจำนวน 6 เพลง.....	135
บทที่ 6 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ	
6.1 สรุปผลการวิจัย.....	141
6.2 อภิปรายผล.....	144
6.3 ข้อเสนอแนะ.....	152
บรรณานุกรม.....	153
ภาคผนวก.....	159
ประวัติผู้วิจัย.....	215
Exclusive Summary.....	216

สารบัญตาราง

	หน้า
ตารางที่ 1 แสดงผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่ประพันธ์ร่วมกับ นายเกษม ชื่นประดิษฐ์.....	38
ตารางที่ 2 แสดงผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่ประพันธ์ร่วมกับ ชุนวิจิตรมาตรา.....	38
ตารางที่ 3 แสดงผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่ประพันธ์ร่วมกับนายชาติ อินทรวจิตร.....	38
ตารางที่ 4 แสดงผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่ประพันธ์ร่วมกับ นายคำรงค์ เกตุชนม์.....	40
ตารางที่ 5 แสดงผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่ประพันธ์ร่วมกับ ทิพย์ประภา.....	40
ตารางที่ 6 แสดงผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่ประพันธ์ร่วมกับ เนรัญชลา.....	40
ตารางที่ 7 แสดงผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่ประพันธ์ร่วมกับนายร้อยแก้ว รักไทย.....	41
ตารางที่ 8 แสดงผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่ประพันธ์ร่วมกับวงดนตรี ดิอิมพอสซิเบิล.....	41
ตารางที่ 9 แสดงผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่ประพันธ์ร่วมกับนายสุรพล โททวนิก.....	41
ตารางที่ 10 แสดงผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่ประพันธ์ร่วมกับ สุนทรียา ณ เวียงกาญจน์.....	41
ตารางที่ 11 แสดงผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่ประพันธ์ร่วมกับ อ.กวี สัต โกวิท.....	42
ตารางที่ 12 แสดงผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่ประพันธ์ร่วมกับนายอุทิศต์ ทินกร ณ ออยุธยา.....	43
ตารางที่ 13 แสดงรูปแบบของเพลงเดือนเอ๋ย.....	51
ตารางที่ 14 แสดงการดำเนินคอร์ดและชนิดของเคเดนซ์ในเพลงเดือนเอ๋ย.....	55
ตารางที่ 15 แสดงรูปแบบของเพลงบ้านเรา.....	63
ตารางที่ 16 แสดงการดำเนินคอร์ดและชนิดของเคเดนซ์ในเพลงบ้านเรา.....	68
ตารางที่ 17 แสดงรูปแบบของเพลงรักเธอเสมอ.....	77
ตารางที่ 18 แสดงการดำเนินคอร์ดและชนิดของเคเดนซ์ในเพลงรักเธอเสมอ.....	82
ตารางที่ 19 แสดงรูปแบบของเพลงคนเดียวในดวงใจ.....	89

สารบัญตาราง (ต่อ)

	หน้า
ตารางที่ 20 แสดงการดำเนินคอร์คและชนิดของเคเดนซ์ในเพลงคนเดียวในดวงใจ.....	95
ตารางที่ 21 แสดงรูปแบบของเพลงหนีรัก.....	104
ตารางที่ 22 แสดงการดำเนินคอร์คและชนิดของเคเดนซ์ในเพลงหนีรัก.....	108
ตารางที่ 23 แสดงรูปแบบของเพลงทะเลชีวิต.....	115
ตารางที่ 24 แสดงการดำเนินคอร์คและชนิดของเคเดนซ์ในเพลงทะเลชีวิต.....	120



บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความสำคัญและที่มาของหัวข้อวิจัย

ดนตรีเป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ชั้นสูง ผูกพันเกี่ยวข้องกับชีวิตของมนุษย์มาช้านาน ดนตรีที่สัมพันธ์กับมนุษย์ย่อมแตกต่างกันไปตามลักษณะของวัฒนธรรม การดำรงชีวิต หรือความเป็นอยู่ในสังคมนั้น ๆ ดนตรีเป็นงานศิลป์ที่สร้างขึ้นจากมนุษย์ แล้วพัฒนาขึ้นทีละน้อยจนในที่สุดมารับใช้สังคม และกลายเป็นวัฒนธรรมประจำชาติที่สำคัญ บ่งชี้ว่าชาติที่เจริญแล้วย่อมมีดนตรีเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง สอดคล้องกับคำกล่าวของ ทรงวิทย์ แก้วศรี (2533: 7, คำชี้แจง) ว่า ดนตรีเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของชาติ ถือเป็นสัญลักษณ์ 1 ใน 4 อย่างของบุคคล ผู้มีอารยธรรมไม่พึงดูหมิ่นและควรให้เกียรติแก่กัน ได้แก่ เครื่องแต่งกาย ภาษา อาหาร และดนตรี

เมื่อ 50 ปีที่แล้ว ประเทศไทยอยู่ในช่วงที่บ้านเมืองสงบจากสงครามโลกครั้งที่ 2 ผู้คนจึงหันมาสนใจกับศิลปวัฒนธรรมด้านต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นด้านละคร การฟ้อนรำ หรือการดนตรี โดยเฉพาะดนตรีเป็นสิ่งที่มีความผูกพันกับวิถีชีวิตของคนไทยมาช้านาน ดนตรีนอกจากมีความหมายดังกล่าวข้างต้น ดนตรียังหมายถึงสิ่งจรรโลงใจให้เกิดความอ่อนโยน เป็นเสียงที่ให้ความไพเราะอ่อนหวาน สิ่งเหล่านี้ทำให้คนมาอยู่รวมกันเพื่อเล่นดนตรีและฟังเพลง เพลงเป็นผลงานทางศิลปะอย่างหนึ่งที่มนุษย์ใช้เป็นสื่อในการถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิดต่าง ๆ โดยผ่านเนื้อร้องหรือทำนอง ดนตรีให้ผู้อื่นรับทราบ และเพลงประเภทหนึ่งที่ได้รับค่านิยมจากคนไทยในช่วงเวลานั้น คือ เพลงไทยสากล

เพลงไทยสากลเป็นปรากฏการณ์ทางสังคมที่เกิดจากการผสมผสานทางวัฒนธรรมของคนไทยกับคนตะวันตก โดยมีการปรับปรุงและพัฒนาจนถือได้ว่าเป็นผลงานทางความคิดประจำชาติทางศิลปะอย่างหนึ่งของศิลปินไทย มีลักษณะคือ ใช้เนื้อร้องเป็นภาษาไทย ส่วนทำนองและการเรียบเรียงเสียงประสานกระทำตามทฤษฎีดนตรีตะวันตก ทำให้เกิดความไพเราะของการขับร้องและการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี คล้ายคลึงกับคำกล่าวของ เจตนา นาควัชระ (2540: 2, คำนำ) ว่า การก่อกำเนิดของเพลงไทยสากล เป็นปรากฏการณ์ทางศิลปะและวัฒนธรรมที่น่าทึ่ง เพราะศิลปินไทยในยุคเริ่มแรกใส่ใจศึกษาดนตรีตะวันตกอย่างลึกซึ้ง โดยไม่ละเลยรากเหง้าของวัฒนธรรมทางศิลปของตนเอง การตื่นตัวขึ้นรับแรงกระตุ้นจากดนตรีตะวันตก โดยเฉพาะดนตรีประเภทแจ๊สและ

ดนตรีป๊อปปูลา มิใช่เป็นการลอกเลียนต้นแบบโดยไร้วิจารณ์ หากแต่เป็นการรับแรงคลอจากภายนอก เพื่อนำมาเป็นรากฐานในการสร้างงานประเภทใหม่ขึ้นมา

จากความหมายดังกล่าวข้างต้น ทำให้เพลงไทยสากลได้รับความนิยมนิยมจากคนไทยในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เกิดนักร้อง นักประพันธ์เพลง นักดนตรี และนักเรียบเรียงเสียงประสานขึ้นมากมาย เพื่อรองรับความนิยมชมชอบของคนไทยในสมัยนั้น ในจำนวนศิลปินที่เป็นนักร้อง นักประพันธ์เพลง นักดนตรี และนักเรียบเรียงเสียงประสานที่เกิดขึ้นนั้น มีเพียงไม่กี่คนที่มีผลงานเพลงเป็นเอกลักษณ์และได้รับความนิยมอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน ศิลปินเหล่านั้น เช่น ท่านผู้หญิงพวงวรัย อภัยวงศ์ และนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เป็นต้น

นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เป็นบุคคลที่มีผลงานเพลงเป็นที่ยอมรับในด้านการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสาน จนได้รับพระราชทานรางวัลในการประพันธ์เพลงต่าง ๆ มากมาย ได้แก่ รางวัลแผ่นเสียงทองคำ รางวัลตุ๊กตาทอง รางวัลตุ๊กตาดุจจินดา รางวัลเสาอากาศทองคำ และได้รับพระราชทานโล่เกียรตินิยมในฐานะนักดนตรีตัวอย่าง โดยเฉพาะด้านการเรียบเรียงเสียงประสาน นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ ในปี พ.ศ. 2532 สาขาศิลปะการแสดง ประเภทเพลงไทยสากล-เรียบเรียง

การที่บุคคลคนหนึ่งได้รับเกียรติสูงสุดยกย่องเป็นศิลปินแห่งชาตินั้น ต้องเป็นบุคคลที่มีผลงานเป็นที่ยอมรับและมีเอกลักษณ์ มีความรอบรู้และสามารถพัฒนาหรือถ่ายทอดในศาสตร์แขนงนั้นได้ รวมทั้งต้องมีคุณธรรมรักในวิชาชีพ และใช้ศิลปะในแขนงของตนให้บริการแก่สังคมเป็นอย่างดีเสมอมา การศึกษาชีวิตและผลงานรวมทั้งวิเคราะห์หาเอกลักษณ์ของบุคคลที่ได้รับเกียรติเช่นนี้ต่างเป็นที่ยอมรับในสาขาดนตรีวิทยาของตะวันตก เช่น การศึกษาชีวิตและผลงานเพลงของลูกวิก ฟาน เบโรเฟน หรือการศึกษาลักษณะเฉพาะทางเทคนิคไวโอลินของนิโคโล ปากานินี เป็นต้น สำหรับในประเทศไทยการศึกษาลักษณะนี้อยู่ในสาขามานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) เป็นการศึกษาที่ก่อให้เกิดประโยชน์และคุณค่าในทางความคิด สติปัญญา และความสามารถของมนุษย์ นอกจากเกี่ยวข้องกับการผลิตผลงานเพลงโดยตรงแล้ว ยังได้เรียนรู้ถึงสภาพแวดล้อมต่าง ๆ ที่เข้ามามีบทบาทต่อวิถีชีวิตของศิลปิน โดยสะท้อนออกมาในรูปของผลงานเพลง ซึ่งเป็นตัวบ่งชี้ถึงลักษณะเฉพาะที่แตกต่างกันของศิลปินแต่ละคน

ปัจจุบันนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ อายุ 75 ปี และยังคงมุ่งมั่นรักในวิชาชีพและทำงานเพื่อสังคมเสมอมา กล่าวคือ เป็นที่ปรึกษาฝ่ายวิชาการอยู่โรงเรียนดนตรีสยามกลการ (รัชดา) และสอนเปียโนกับเรียบเรียงเสียงประสานเป็นการส่วนตัวอยู่ที่บ้าน อีกทั้งยังประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานร่วมกับศิลปินคนอื่น ๆ ในเพลง “ภูมิแผ่นดิน นวมินทรมหาราช” เป็นเพลงเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช ในวโรกาสปีมหามงคลเฉลิมพระ

ชมพรวรรษาครบ 6 รอบ ณ วันที่ 5 ธันวาคม พ.ศ. 2542 ดังนั้นจึงเห็นได้ว่านายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เป็นบุคคลที่มีผลงานเพลงเป็นที่ยอมรับของสังคมโดยเสมอมา

จากความสำคัญและที่มาดังกล่าว ผู้วิจัยจึงสนใจศึกษาชีวิตและผลงานเพลง รวมทั้งวิเคราะห์หาเอกลักษณ์ หรือลักษณะเฉพาะทางการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานของ นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ โดยกำหนดหัวข้อวิจัย คือ “ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์” ผลจากการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ย่อมทำให้ผู้วิจัยทราบถึงชีวิตและผลงานเพลง ลักษณะเฉพาะทางการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสาน และความเป็นอัจฉริยะภาพของผู้ประพันธ์ รวมทั้งเป็นการเผยแพร่เกียรติคุณและผลงานเพลงของผู้ประพันธ์ให้เป็นที่รู้จักแพร่หลายสืบไป

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.2.1 เพื่อศึกษาชีวิตและผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

1.2.2 เพื่อวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.3.1 ทำให้ทราบชีวิตและผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

1.3.2 ทำให้ทราบลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

1.3.3 เป็นการอนุรักษ์และเผยแพร่ผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ให้เป็นที่รู้จักสืบไป

1.3.4 เป็นแนวทางในการศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของบุคคลอื่น ๆ ต่อไป

1.4 ขอบเขตของการศึกษา

1.4.1 การศึกษาชีวิตและผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ผู้วิจัยศึกษาเฉพาะชีวิต ประสบการณ์ด้านดนตรี ผลงานเพลง และรางวัลเกียรติยศของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่ได้จากการ สัมภาษณ์ และจากเอกสารสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ

1.4.2 การวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ผู้วิจัยมุ่งศึกษา ลักษณะเฉพาะทางการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสาน ในผลงานเพลงไทยสากลของ นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่ประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับบรรเลงด้วยวง ดนตรีคอมโบ (Combo) จำนวน 6 เพลง คือ

1. เดือนเอ๋ย (เพลงยอดนิยม พ.ศ. 2497)

2. บ้านเรา (เพลงยอดนิยม พ.ศ. 2503)

3. รักเธอเสมอ (รางวัลแผ่นเสียงชายดี พ.ศ. 2506)
4. คนเดียวในดวงใจ (เพลงยอดเยี่ยม พ.ศ. 2508)
5. นรินทร์ (รางวัลแผ่นเสียงทองคำ พ.ศ. 2509)
6. ทะเลชีวิต (รางวัลตุ๊กตาทอง พ.ศ. 2516)

1.4.3 ผู้วิจัยแบ่งการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในผลงานเพลงจำนวน 6 เพลง ออกเป็น 2 ส่วน คือ 1. วิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรี โดยแบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือ

1. ทำนอง โดยศึกษารูปแบบของเพลง (Form) ประโยคเพลง (Phrase) และการพัฒนาประโยคเพลง จังหวะ (Rhythm) และรูปร่างของทำนอง (Melodic Curve) จุดไคลแมกซ์ของทำนอง (Melodic Climax) และบันไดเสียง (Scale)
2. การประสานเสียง โดยศึกษาการดำเนินคอร์ด (Chord Progression) เคเดนซ์ (Cadence) โน้ตนอกคอร์ด (Non-Chord Tone) และการเปลี่ยนบันไดเสียง (Modulation)
3. การเรียบเรียงเสียงประสาน โดยศึกษาส่วนนำ (Introduction) ส่วนจบ (Ending) เบื้องกราวด้านหลังทำนอง (Melodic Background) ได้แก่ เมโลดิกฟิลเลอร์ (Melodic Filler) และเคาน์เตอร์เมโลดี (Counter Melody) และสไตล์ทางดนตรีป๊อปปูลา (Popular Style) ที่ใช้สร้างการบรรเลงประกอบ (Accompaniment)

1.4.4 ศึกษาสภาพแวดล้อมทางดนตรีที่มีผลต่อการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในช่วงปี พ.ศ. 2497-2516 โดยแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ

1. ลักษณะการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในผลงานเพลงจำนวน 6 เพลง โดยศึกษาการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ว่ามีความแตกต่างหรือพัฒนาการอย่างไร
2. ภาพลักษณ์ทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานผลงานเพลงจำนวน 6 เพลง โดยแบ่งชีวิตของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ออกเป็นช่วง ๆ แล้วศึกษาว่าในแต่ละช่วงผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงมีเอกลักษณ์ทางการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานอย่างไร ตามสภาพแวดล้อมที่เกิดขึ้นในแต่ละช่วงชีวิตของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่เข้าไปเกี่ยวข้อง

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

1.5.1 ผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงที่ประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับบรรเลงด้วยวงดนตรีคอมโบโดยนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ผู้วิจัยทำทรานสคริปชัน (Transcription) ครบทุกเครื่องมือ และได้รับการตรวจสอบความถูกต้องจากนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

1.5.2 ผู้วิจัยตั้งเกณฑ์ในการคัดเลือกผลงานเพลงจำนวน 6 เพลง เพื่อนำมาวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ คือ

1. เป็นผลงานเพลงไทยสากลที่ประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสาน โดย นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในช่วงปี พ.ศ. 2497-2516
2. เป็นผลงานเพลงที่ได้รับการจัดพิมพ์เผยแพร่เป็นโน้ตสากลสำหรับบรรเลงด้วยเปียโน จัดพิมพ์โดย ถ. สุรภาพประดิษฐ์ ซึ่งประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสาน โดยนายประสิทธิ์ พยอมยงค์
3. เป็นผลงานเพลงที่ได้รับการเผยแพร่ในรูปของเทปบันทึกเสียง โดยบริษัท Peacock หมายเลขเทปบันทึกเสียง TM 2611 ซึ่งประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับบรรเลงด้วยวงดนตรีคอมโบโดยนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

1.5.3 คำทับศัพท์ภาษาอังกฤษที่ใช้ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยตรวจสอบความถูกต้องจากพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ พจนานุกรมฉบับเฉลิมพระเกียรติ พ.ศ. 2530 และพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน

1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ

การเปลี่ยนบันไดเสียงแบบค่อยเป็นค่อยไป (Gradual Modulation) หมายถึง การเปลี่ยนบันไดเสียงโดยใช้คอร์ดร่วม (Pivot Chord) เป็นกรรมวิธีในการเปลี่ยน โดยคอร์ดร่วมจะเป็นคอร์ดที่อยู่ในบันไดเสียงเก่า และอยู่ในบันไดเสียงใหม่

การเปลี่ยนบันไดเสียงแบบฉับพลัน (Abrupt Modulation) หมายถึง การเปลี่ยนบันไดเสียงโดยไม่ใช้คอร์ดร่วม บางครั้งเรียกการเปลี่ยนบันไดเสียงแบบนี้ว่า ทรานซิชัน (Transition)

คliche (Cliché) หมายถึง เทคนิคที่ใช้ในการแต่งเบื่กราวด์ด้านทำนอง ทำได้โดยการอัลเทอร์เนต 1 ตัวจากคอร์ด ทั้งนี้หน้าที่ของคอร์ดต้องไม่เปลี่ยนแปลง เช่น C-CM7-C6-C เป็นต้น

คอมโบ (Combo) หมายถึง วงคอมโบ คำว่าคอมโบ เป็นรูปย่อของคอมบินชัน (Combination) แปลว่าการรวม ในงานวิจัยนี้หมายถึง วงดนตรีขนาดเล็กที่มีจำนวนผู้เล่นประมาณ 6-7 คน เครื่องดนตรีที่ใช้ในวง ได้แก่ ไวโอลิน (Vn.) คลาริเน็ต (Cl.) แอคคอร์ดเดียน (Acc.) อิเล็กโทรน (Elect.) ไวบราโฟน (Vib.) กีตาร์ (Guit.) เปียโน (Pno.) เบส (Bass) และกลอง (Drs.)

คอร์ดยืม (Borrowed Chord) หมายถึง คอร์ดที่ถูกยืมมาจากบันไดเสียงไมเนอร์ เช่น Fm, Eb และ Ab เป็นคอร์ดที่ถูกยืมมาจากบันไดเสียง C ไมเนอร์ เป็นต้น

คอร์ดแทน (Substitute Chord) หมายถึง คอร์ดที่ใช้แทนที่คอร์ดปกติ เช่น ii-V สามารถใช้ bVI7-V แทนได้ หรือ V-I สามารถใช้ bII7-I แทนได้ เป็นต้น

คอร์ดแพตเทิร์น (Chord Pattern) หมายถึง ชุดของการดำเนินคอร์ด เช่น I-vi-ii-V7 และ I-IV-iv-I เป็นต้น

โครมาติกฮาร์โมนี (Chromatic Harmony) หมายถึง การประสานเสียงแบบครึ่งเสียง เป็นการประสานเสียงที่มีโน้ตครึ่งเสียงซึ่งไม่ได้อยู่ในบันไดเสียง ซึ่งคู่กับไดอาโทนิคฮาร์โมนี (Diatonic Harmony)

ซีควเอนซ์ (Sequence) หมายถึง เทคนิคการซ้ำประโยคเพลงที่เป็นการซ้ำทันทที่แตกต่างกันระดับเสียงกัน

โน้ตเคียง (Neighboring Tone) หมายถึง โน้ตนอกคอร์ดที่อยู่ระหว่างโน้ตในคอร์ด 2 ตัว ซึ่งเป็นโน้ตตัวเดียวกัน โดยโน้ตเคียงนี้อาจอยู่สูงกว่าหรือต่ำกว่าโน้ตในคอร์ดเพียงขั้นเดียว ใช้สัญลักษณ์ N.

โน้ตผ่าน (Passing Tone) หมายถึง โน้ตนอกคอร์ดที่อยู่ระหว่างโน้ตในคอร์ด 2 ตัวที่เคลื่อนตามลำดับขั้นในทิศทางเดียวกัน ใช้สัญลักษณ์ P.

โน้ตพิง (Appoggiatura) หมายถึง โน้ตนอกคอร์ดที่เกิดขึ้นบนจังหวะตกหรือจังหวะยกก็ได้ แล้วกล่าสู่โน้ตในคอร์ดในทิศทางเดียวกัน ใช้สัญลักษณ์ Ap.

โน้ตล้ำ (Anticipation) หมายถึง โน้ตนอกคอร์ดที่เกิดขึ้นบนจังหวะยกที่เป็นโน้ตตัวเดียวกับโน้ตในคอร์ดที่ตามมาทันทีในจังหวะตก ใช้สัญลักษณ์ Ant.

โน้ตหลีก (Escape Tone) หมายถึง โน้ตนอกคอร์ดที่กระโดดขึ้นหรือลงจากโน้ตในคอร์ดแล้วกล่าสู่โน้ตในคอร์ดในทิศทางตรงกันข้าม ใช้สัญลักษณ์ E.

ประโยคถามและประโยคตอบ หมายถึง ประโยคเพลง 2 ประโยคที่มีความสัมพันธ์กันในลักษณะต่าง ๆ ได้แก่ ทำนองคล้ายกัน โครงสร้างของจังหวะคล้ายกัน รูปร่างขึ้นลงของทำนองใกล้เคียงกัน หรือทำนองมีความยาวเท่า ๆ กัน

เพลงขอดนิม หมายถึง เพลงที่มีความไพเราะ เป็นที่ยอมรับและรู้จักกันโดยทั่วไปของคนในสังคม

ภาพลักษณ์ทางดนตรี หมายถึง ลักษณะที่เห็นได้ในชีวิตช่วงต่าง ๆ ของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่เกี่ยวข้องกับดนตรี

เมโลดิกฟิลเลอร์ (Melodic Filler) หมายถึง แนวของประโยคเสียงสั้น ๆ ที่เกิดขึ้นที่ปลายของประโยคเพลง หรือตรงจุดที่แนวทำนองเพลงเป็น โน้ตตัวหยุด

ลักษณะเฉพาะทางดนตรี หมายถึง ลักษณะเฉพาะทางการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานในผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

สภาพแวดล้อมทางดนตรี หมายถึง ลักษณะโดยทั่วไปของการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานในช่วง ปี พ.ศ. 2497-2516

อัลเทอ์ดคอร์ด (Altered Chord) หมายถึง คอร์ดที่มีการแต่งสีสันทันด้วยการเพิ่มเทนชัน (Tension) ให้กับคอร์ด ทั้งนี้หน้าที่ของคอร์ดต้องไม่เปลี่ยนแปลง เช่น IM7-I6-IM7 เป็นต้น

อิมพลายด์ (Implied) หมายถึง โน้ตที่เติมคู่ 6 คู่ 9 คู่ 11 หรือคู่ 13 จากคอร์ดพื้นฐาน (Root Position) แล้วยังอยู่ในบันไดเสียง

ฮาล์ฟดิมินิชท์เซเวนคอร์ด (Half-Diminished Seventh Chord) หมายถึง คอร์ดที่ประกอบด้วยดิมินิชท์ทริยแอดและไมเนอร์เซเวน เช่น ii7(b5) เป็นต้น

บทที่ 2

การทบทวนวรรณกรรม

การศกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสทธ พยอมยงค้ ผู้วจัยแบ่งหัวข้องการทบทวนวรรณกรรมออกเป็น 2 ส่วน คอ

2.1 แนวคคคและทฤษฎคคที่เกอวข้อง

2.2 เอกสารและงานวจัยที่เกอวข้อง

2.1 แนวคคคและทฤษฎคคที่เกอวข้อง

ในแนวคคคและทฤษฎคคที่เกอวข้อง ผู้วจัยแบ่งเนอหาออกเป็น 3 ส่วน คอ

1. แนวคคคทางมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) ในการศกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสทธ พยอมยงค้
2. ทฤษฎคคในการศกษาลักษณะและภาพลคคคคทางดนตรีของนายประสทธ พยอมยงค้ ในการประพันธ์ทำนองและเรอเบเรอองเสอองประสานผลงานเพลงจ้านวน 6 เพลง
3. ทฤษฎคคในการวคคระห้องค้ประคอบของดนตรีในผลงานเพลงจ้านวน 6 เพลงของนายประสทธ พยอมยงค้

1. แนวคคคทางมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) ในการศกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสทธ พยอมยงค้

ผู้วจัยนำเสนอแนวคคคทางมานุษยดนตรีวิทยาเพื่อใช้เป็นแนวทงในการศกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสทธ พยอมยงค้ ดังนี้

การศกษาทางมานุษยดนตรีวิทยาเป็นการศกษาคนตรีที่ยังคงอยู่ของวัฒนธรรมที่ใช้การถ่ายทอคปากเปล้า เป็นการศกษาคนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก รวมถึงดนตรียุโรปโบราณ ดนตรีของชาติตะวันออทที่มีวัฒนธรรมเก่าแก่ ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีป้อปปุลา ดนตรีเพื่อการค้า และอื่น ๆ แล้วอธิบายเหตุผลว่า มนุษย์เล่นดนตรีเพื่ออะไร อย่างไร และวคคระห้บทบาททงของดนตรีกับพฤติกรรมของมนุษย์ในสังคคคค ค้านนการศกษาโดยการเก็บข้อมูลจากงานภาคสนาม แล้วบันทึกดนตรีที่พบเพื่อนำมาทำทรานสครอปรคคค (Transcription) วคคระห้ และเก็บไว้เป็นหลักฐาน

แนวการศึกษาทางมานุษยดนตรีวิทยา ดวงใจ อมาตยกุล (2533: 2-3) กล่าวว่า ใช้หลักของดนตรีและมานุษยวิทยามาสัมพันธ์กัน รวมเป็นมานุษยดนตรีวิทยา โดยต้องยอมรับว่า ดนตรีกับการแสดงออกทางดนตรีของแต่ละวัฒนธรรมมีพื้นฐานที่แตกต่างกัน ดนตรีแต่ละชนิดแต่ละชนชาติมีกระบวนการคิดค้นและมีความสำคัญแตกต่างกันไป หมายความว่า ดนตรีของชนชาติใดก็ย่อมมีบทบาทและมีความหมายต่อชนชาตินั้น การศึกษาที่ดี คือ การเก็บข้อมูลภาคสนามด้วยตนเอง เช่น การสัมภาษณ์ บันทึกเทป และการถ่ายรูป เป็นต้น ย่อมทำให้เกิดความเข้าใจดีกว่าการได้ข้อมูลจากแหล่งที่มีผู้เก็บข้อมูลไว้แล้วหรือจากหนังสือ ดังนั้นหนังสือควรเป็นส่วนประกอบในการศึกษาเท่านั้น และดนตรีทุกชนิดสามารถทำทรานสคริปชันได้ แล้วนำสิ่งที่ทำมาวิเคราะห์ในบรรทัด 5 เส้นแบบตะวันตก สำหรับการวิเคราะห์ทำได้ 2 แบบ คือ ศึกษาโครงสร้างโดยสังเขปของดนตรีชนิดต่าง ๆ กับศึกษาลงลึกในแต่ละวัฒนธรรม บางครั้งลงลึกจนสามารถรวบรวมเป็นทฤษฎีดนตรีโดยเฉพาะของชนชาตินั้นได้ การศึกษาลักษณะนี้ย่อมทำให้ทราบถึงประวัติศาสตร์ของประเทศ ประวัติศาสตร์ดนตรี ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นทางดนตรีที่สอดคล้องกับสภาพสังคมและวัฒนธรรม ดังนั้นการศึกษาดนตรีแล้วลงลึกถึงวัฒนธรรมจึงเป็นสิ่งสำคัญที่สุดของนักมานุษยดนตรีวิทยา

การวิจัยเรื่อง ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาชีวิต ผลงานเพลง และวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ โดยมีรายละเอียดในการศึกษาชีวิตและผลงานเพลง คือ ชีวิต ประสบการณ์ด้านดนตรี ผลงานเพลง และรางวัลเกียรติยศ ใช้การเก็บข้อมูลจากงานภาคสนาม คือ การสัมภาษณ์บุคคลต่าง ๆ เช่น นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ บุคคลที่เคยร่วมงาน และญาติมิตร เป็นต้น เพื่อให้ได้ข้อมูลเกี่ยวกับชีวิตและผลงานเพลง ในส่วนของการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรี คือ วิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีจากผลงานเพลงจำนวน 6 เพลง ในด้านทำนอง การประสานเสียง และการเรียบเรียงเสียงประสาน ผู้วิจัยนำเทปที่บันทึกเสียงผลงานเพลงดังกล่าวมาทำทรานสคริปชันเพื่อวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรี สำหรับการศึกษาสภาพแวดล้อมทางดนตรีที่มีผลต่อการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในช่วงปี พ.ศ. 2497-2516 โดยแยกเป็นลักษณะและภาพลักษณ์ทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสาน ผลงานเพลงจำนวน 6 เพลง เป็นการศึกษาถึงความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับผลงานเพลงในแต่ละช่วงชีวิตของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ตามสภาพสังคมและวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไป ดังนั้นแนวคิดทางมานุษยดนตรีวิทยาจึงเป็นแนวทางที่ผู้วิจัยใช้ในการศึกษาเรื่อง ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

2. ทฤษฎีในการศึกษาลักษณะและภาพลักษณ์ทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานผลงานเพลงจำนวน 6 เพลง

ผู้วิจัยใช้ทฤษฎีทางสังคมวิทยาในการอธิบาย เพราะผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เป็นเพลงไทยสากล ถือเป็นปรากฏการณ์ทางสังคมรูปแบบหนึ่งที่เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมของคนไทยกับคนตะวันตก จัดเป็นผลงานทางศิลปะที่ได้รับการปรับปรุงและพัฒนาขึ้นในสังคมไทย จนเป็นที่ยอมรับของผู้คนโดยทั่วไป มีผลทำให้สังคมไทยเกิดความทันสมัย เกิดค่านิยมในโลกทัศน์ของคนในสังคมเปลี่ยนแปลงไป เช่น ปรากฏการณ์ของหมอลำซิ่ง เป็นต้น

ดังนั้นทฤษฎีที่ใช้เป็นแนวทางในการอธิบายลักษณะและภาพลักษณ์ทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานผลงานเพลงจำนวน 6 เพลง คือ การเปลี่ยนแปลงทางสังคม

การเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นได้ตลอดเวลา ดังคำของพระพุทธเจ้าที่ว่า สังขารทั้งหลายเป็นสิ่งที่ไม่มีเที่ยง มีการเปลี่ยนแปลงเป็นอนิจจัง หมายถึง สังขารทั้งหลายย่อมมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ และในสังคมของมนุษย์ก็เช่นเดียวกัน การเปลี่ยนแปลงย่อมจะเกิดขึ้นเสมอในทุกสังคม อาจเร็วหรือช้า โดยขึ้นอยู่กับกาลเวลา ไม่มีสังคมใดหยุดอยู่กับที่โดยแท้จริง เพราะการเปลี่ยนแปลงเป็นลักษณะธรรมชาติของมนุษย์ ได้แก่ เหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในเวลาต่างกัน ถึงคล้ายกันแต่ไม่มีทางเหมือนกัน เพราะมีการเปลี่ยนแปลงในตัวบุคคลที่เกี่ยวข้อง เมื่อมีการเปลี่ยนตัวบุคคล เหตุการณ์ก็เปลี่ยนแปลงไป เพราะบุคคลแต่ละคนมีลักษณะเฉพาะบางอย่างเป็นของตนเอง (Individuality) ทำให้ไม่เหมือนกับบุคคลอื่น หรือแม้แต่ตัวบุคคลนั้นเอง บุคลิกลักษณะของเขาย่อมเปลี่ยนแปลงไปตามอายุขัย มีผลทำให้มนุษย์ในแต่ละช่วงเวลามีความแตกต่างกัน ตามเหตุการณ์หรือสภาพแวดล้อมที่เกิดขึ้น (สุริยชัย หวันแก้ว, 2540: 155-156)

จากความหมายดังกล่าว การเปลี่ยนแปลงทางสังคมมีความหมายต่อการเปลี่ยนแปลงของระบบความสัมพันธ์ระหว่างคนในสังคมที่มีปฏิกริยาโต้ตอบและสัมพันธ์กัน เป็นการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นได้เสมอ หากสภาพแวดล้อมของชีวิตเปลี่ยนไป วิธีการดำรงชีวิตและวัฒนธรรมก็เปลี่ยนตาม เพื่อให้เข้ากับสภาพแวดล้อมใหม่ที่เกิดขึ้น การเปลี่ยนนั้นอาจดีขึ้น เลวลง หรือคงเดิมก็ได้ ดังนั้นการเปลี่ยนแปลงทางสังคม จึงหมายถึงการเปลี่ยนแปลงของมนุษย์ หรือกล่าวอย่างง่าย ๆ คือ การเปลี่ยนแปลงคนนั่นเอง

การศึกษาลักษณะและภาพลักษณ์ทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานผลงานเพลงจำนวน 6 เพลง เป็นการอธิบายถึงการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในช่วงเวลาที่แตกต่างกัน คือ ปี พ.ศ. 2497-2516 แล้วนำมาเปรียบเทียบ เพื่อชี้ให้เห็นถึงความแตกต่างหรือพัฒนาการ ทำให้ทราบถึงความเปลี่ยน

แปลงที่เกิดขึ้นในผลงานเพลงจากช่วงเวลาต่าง ๆ เป็นการแสดงถึงเอกลักษณ์หรือลักษณะเฉพาะทางการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในแต่ละช่วงเวลาที่เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคม (ดนตรี) ขึ้น ดังนั้นการเปลี่ยนแปลงทางสังคมจึงเป็นทฤษฎีที่ผู้วิจัยใช้เป็นแนวทางในการอธิบายสภาพแวดล้อมทางดนตรีในช่วงปี พ.ศ. 2497-2516 ที่มีผลต่อลักษณะและภาพลักษณ์ทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานผลงานเพลงจำนวน 6 เพลง

3. ทฤษฎีในการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

ผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เป็นเพลงไทยสากล ประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับบรรเลงด้วยวงดนตรีคอมโบ ดังนั้นทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์ผลงานเพลงลักษณะนี้ ผู้วิจัยใช้ทฤษฎีดนตรีตะวันตก

ผู้วิจัยแบ่งทฤษฎีในการวิเคราะห์ผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ออกเป็น 3 ส่วน ตามองค์ประกอบของดนตรี คือ ทำนอง (Melody) การประสานเสียง (Harmony) และการเรียบเรียงเสียงประสาน (Arrangement) มีรายละเอียดดังนี้

1. ทำนอง ผู้วิจัยนำเสนอทฤษฎีรูปแบบของเพลง (Form) และทฤษฎีการประพันธ์ทำนองเพลงไทยสากล ดังนี้

รูปแบบของเพลง หมายถึง โครงสร้างที่ใช้เป็นแบบแผนในการประพันธ์เพลง เป็นโครงสร้างที่ประกอบด้วยส่วนต่าง ๆ ของเพลง ในที่นี้ใช้คำว่า ตอน (Section) เป็นตัวกำหนดรูปแบบ ในแต่ละตอนใช้สัญลักษณ์ A B และ C ตอนแรกเรียกว่า ตอน A ตอนต่อไปเป็นตอน B และตอน C ตามลำดับ และในแต่ละตอนประกอบด้วยประโยคเพลง (Phrase) และเคเดนซ์ (Cadence)

ประโยคเพลง หมายถึง แนวทำนองสั้น ๆ มีความคิดจบสมบูรณ์ในตัวเอง ประโยคเพลงโดยทั่วไปที่ใช้กับเพลงไทยสากลมีความยาว 4 ห้องเพลง แต่บางครั้งอาจมีความพิเศษคือ มีความยาว 3 หรือ 5 ห้องเพลงก็ได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้ประพันธ์ในการตัดทอนหรือพัฒนาประโยคเพลงนั้น ๆ และที่ปลายของประโยคเพลงซึ่งเป็นความคิดจบของแนวทำนองสั้น ๆ มีเคเดนซ์เกิดขึ้นเพื่อกำหนดจุดสิ้นสุดของประโยคเพลง บางครั้งเรียกว่า จุดพักประโยคเพลง

รูปแบบของเพลงในเพลงไทยสากลโดยปกติ มีความยาว 32 ห้องเพลง ในแต่ละตอนแบ่งออกเป็น 8 ห้องเพลง โดยมีรายละเอียดดังนี้

รูปแบบของเพลงแบบ A-A-B-A มีลักษณะ คือ เริ่มต้นที่ตอน A ซึ่งเป็นแนวความคิดหลักของผู้ประพันธ์ มีความยาว 8 ห้องเพลง และเกิดการซ้ำส่วนนี้อีก A-A ในตอน B (แตกต่างจากตอน A) มีความยาว 8 ห้องเพลง ในประโยคเพลงสุดท้ายหรือในห้องเพลงที่ 21-24 ของตอน B แนวความคิดเตรียมมาที่ตอน A และกลับเข้าสู่ตอน A อีกครั้ง

รูปแบบของเพลงแบบ A-B-A-C มีลักษณะ คือ เริ่มต้นที่ตอน A ซึ่งเป็นแนวความคิดหลักของผู้ประพันธ์ มีความยาว 8 ห้องเพลง และพร้อมเข้าสู่ตอน B ในตอน B (แตกต่างจากตอน A) มีความยาว 8 ห้องเพลง ในประโยคเพลงสุดท้ายหรือในห้องเพลงที่ 13-16 ของตอน B แนวความคิดเตรียมมาที่ตอน A กลับเข้าสู่ตอน A มีความยาว 8 ห้องเพลง และเข้าสู่ตอน C เป็นตอนสุดท้าย มีความยาว 8 ห้องเพลง ในตอน C ผู้ประพันธ์ใช้แนวความคิดใหม่ หรือใช้แนวความคิดจากตอน B บางส่วนแล้วผสมเข้ากับแนวความคิดใหม่ก็ได้

ริซิกลิโอโน (Ricigliano, 1969: 156-157) กล่าวเสริมว่า การกลับเข้าสู่ตอน A อีกครั้ง ผู้ประพันธ์สามารถเพิ่มความหลากหลาย (Variety) ในแนวทำนองหรือทำการสรูปแนวความคิดหลักให้สมบูรณ์ได้ ส่วนในตอน C ถ้าแนวความคิดไม่แตกต่างจากตอน B มากนัก อาจเรียกรูปแบบของเพลงเป็น A-B-A-B' ก็ได้ และในตอน B กับตอน C ผู้ประพันธ์สามารถเพิ่มความหลากหลายหรือใส่สีสันให้กับบทเพลงได้หลายอย่าง เช่น การเปลี่ยนรูปร่างของทำนอง (Melodic Curve) หรือเปลี่ยนบันไดเสียง (Modulation) เป็นต้น

ดังนั้นจึงเห็นได้ว่า ทฤษฎีรูปแบบของเพลงที่นำเสนอ นั้น เมื่อวิเคราะห์ย่อมทำให้ทราบถึงการวางแนวความคิดในโครงสร้างของบทเพลง และเห็นภาพรวมของเพลงที่ผู้ประพันธ์เพลงสื่อออกมา

ทำนอง หมายถึง สื่อความคิดทางดนตรีของผู้ประพันธ์เพลง มีองค์ประกอบที่สำคัญ คือ จังหวะ (Rhythm) ระดับเสียง (Pitch) และรูปร่าง (Contour) ทั้ง 3 ส่วนนี้เมื่อประกอบกันขึ้น เรียกว่า ทำนอง จัดเป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งของดนตรีที่ง่ายต่อการเข้าใจและซาบซึ้ง

การประพันธ์ทำนองเพลงให้เป็นที่ไพเราะซาบซึ้ง เป็นเรื่องที่ได้รับการกล่าวถึงอย่างมาก เพราะไม่มีทฤษฎีตายตัวในสร้างทำนองเพลงให้ประสบความสำเร็จ เนื่องจากเป็นจินตนาการของนักประพันธ์แต่ละคน นักประพันธ์เพลงที่ไม่สามารถสร้างทำนองให้ไพเราะได้ ย่อมไม่อาจเป็นนักประพันธ์เพลงที่ประสบความสำเร็จได้ แต่อย่างไรก็ดี การเข้าใจทฤษฎีการประพันธ์ทำนองเพลงสามารถทำให้ตั้งประเด็นในการวิเคราะห์ได้ดีขึ้น

ทฤษฎีการประพันธ์ทำนองเพลง ชูชาติ พิทักษากร (ม.ป.ป.: 1) กล่าวว่า คือ การนำเอาระดับเสียงสูงต่ำและจังหวะสั้น-ยาว มาผสมผสานให้เกิดความไพเราะและสร้างอารมณ์ตามที่นักประพันธ์เพลงต้องการ

เมื่อนำระดับเสียงสูง-ต่ำและจังหวะสั้น-ยาวมาผสมผสานจนเกิดเป็นประโยคหรือทำนองเพลงแล้ว สามารถสร้างลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง ได้ 3 ประเภท คือ การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) การเคลื่อนที่ในระยะข้ามขั้น (Disjunct Motion) และการเคลื่อนที่ในระดับเสียงเดียวกัน (Repetition)

การประพันธ์เพลงที่ดี การเคลื่อนที่ของทำนองควรเป็นแบบลำดับขั้นและข้ามขั้นผสมผสานกัน (Lee, 1966: 58) โดยสามารถแสดงให้เห็นด้วยรูปร่างของทำนอง (Melodic Curve)

ลักษณะของการประพันธ์ทำนองที่ดีนั้น ใหญ่ นกายน (2526: 152) กล่าวว่า ต้องมีประโยค วรรค และวลีของเพลงถูกต้อง มีท่วงทำนองที่ลื่นไหลกัน (Sequence) อยู่ในทำนอง และต้องมีจุดเด่นหรือจุดยอด (Climax) อยู่ในบทเพลงนั้นด้วย จึงถือว่าเป็นทำนองเพลงที่ดีพร้อม

จากทฤษฎีที่กล่าวมานี้ ผู้วิจัยตั้งประเด็นวิเคราะห์ทำนองในผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ คือ รูปแบบของเพลง ประโยคเพลงและการพัฒนาประโยคเพลง จังหวะและรูปร่างของทำนอง จุดไคลแมกซ์ของทำนอง และบันไดเสียง

2. การประสานเสียง หมายถึง การวางแผนเสียงประสานมากกว่า 1 เสียง ในแนวตั้ง เพื่อกำกับทำนองเพลงให้มีความสมบูรณ์ จัดเป็นองค์ประกอบสำคัญของดนตรีที่มีการเรียนการสอนอย่างเป็นระบบ ฌรุธ สุธรรจิตต์ (2532: 26) กล่าวเสริมว่า การประสานเสียงเป็นองค์ประกอบทางดนตรีที่ซับซ้อนกว่าจังหวะและทำนอง ไม่พบการประสานเสียงในสังคมล้าสมัย โดยสิ่งที่ควรทราบเกี่ยวกับการประสานเสียง คือ คอร์ด

คอร์ด (Chord) หมายถึง กลุ่มของเสียงตั้งแต่ 3 เสียงขึ้นไปจัดเรียงกันตามแนวตั้ง คอร์ดเกิดความสำคัญขึ้นก็ต่อเมื่อ มีการเคลื่อนที่หรือที่เรียกว่า การดำเนินคอร์ด (Chord Progression) ประสิทธิ์ พยอมยงค์ (2526: 31) กล่าวว่า การดำเนินคอร์ดเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งเสริมให้ทำนองมีความสวยงามถูกต้อง เพลงเดียวกันอาจมีการดำเนินคอร์ดต่างกัน ได้ ขึ้นอยู่กับความสามารถหรือความต้องการของผู้ประพันธ์เพลง

ดังนั้นผู้วิจัยนำเสนอทฤษฎีการดำเนินคอร์ด มีรายละเอียดดังนี้

การดำเนินคอร์ดในเพลงไทยสากล ผู้ประพันธ์โดยทั่วไปนิยมใช้คอร์ดแพตเทิร์น (Chord Pattern) ต่าง ๆ ได้แก่ I-V7, V7-I, I-IV, I-IV-V7, I-vi-ii-V7, I-vi-IV-V7, I-iii-IV-V7, I-VI7-ii7-V7, I-I7-IV-iv และ I-II7-ii7-V7 (Kawakami, 1975: 91-95) ซึ่งคอร์ดเหล่านี้ผู้ประพันธ์ต้องพิจารณาเลือกใช้ให้เหมาะสมกับทำนอง และอารมณ์ของบทเพลงประเภทนั้น ๆ

ในการดำเนินคอร์ด เมื่อคอร์ดดำเนินมาถึงปลายของแต่ละประโยคเพลง ย่อมเกิดเคเดนซ์ขึ้นเพื่อกำหนดจุดสิ้นสุดของประโยคเพลง เคเดนซ์หรือจุดพักประโยคเพลงนี้ แบ่งได้ 5 ชนิด ตามลักษณะการดำเนินคอร์ด คือ เพอร์เฟกเคเดนซ์ (Perfect Cadence) อิมเพอร์เฟกเคเดนซ์

(Imperfect Cadence) เฟลทกัลเคเดนซ์ (Plagal Cadence) ฮาฟเคเดนซ์ (Half Cadence) และดีเซปทีฟเคเดนซ์ (Deceptive Cadence)

นักประพันธ์เพลงนิยมใช้เซกคันดารีโดมิแนนต์ (Secondary Dominant) เพิ่มลีสันให้กับการดำเนินคอร์ด เพราะทริยแอด (Triad) ที่เป็นเมเจอร์ (Major) และไมเนอร์ (Minor) ทุกทริยแอดสามารถเป็นโทนิค (Tonic) ได้ โดยนำด้วย V7 ซึ่ง V7 ของคอร์ดนั้น ๆ เรียกว่า เซกคันดารีโดมิแนนต์ เช่น ในบันไดเสียง C เมเจอร์ เซกคันดารีโดมิแนนต์ คือ V7/ii (A7), V7/iii (B7), V7/IV (C7), V7/V (D7) และ V7/vi (E7) เป็นต้น และถ้านำเซกคันดารีโดมิแนนต์ V7/V มาเรียงต่อกันเป็นวงรอบ เรียกว่า ไชเคิลออฟฟิฟท์ (Cycle of Fifth) เป็นเทคนิคอย่างหนึ่งที่นักประพันธ์เพลงนิยมใช้เพื่อแต่งเพอร์เฟกเคเดนซ์ หรืออาจใช้ที่ส่วนหนึ่งส่วนใดของประโยคเพลงก็ได้ นอกจากนี้เซกคันดารีโดมิแนนต์ยังถือเป็นกระบวนการอย่างหนึ่งในการเปลี่ยนบันไดเสียง (Modulation) ด้วย

โน้ตนอกคอร์ด (Non-Chord Tone) เป็นลีสันอย่างหนึ่งที่ทำให้บทเพลงมีความหลายหลายและน่าสนใจ กล่าวคือ เป็นโน้ตที่ทำให้เกิดเสียงกระด้างขึ้นในคอร์ด โดยเกิดขึ้นในจังหวะยก (Weak Beat) หรือจังหวะตก (Strong Beat) ก็ได้ แล้วต้องทำการเกลาลงสู่โน้ตในคอร์ด ถือเป็นเทคนิคอย่างหนึ่งที่นักประพันธ์เพลงนิยมใช้สร้างความฉงนให้แก่ผู้ฟัง โดยผู้ฟังเพลงหายฉงนก็ต่อเมื่อได้ฟังโน้ตที่เกลาลงสู่โน้ตในคอร์ดแล้ว โน้ตนอกคอร์ดแต่ละชนิดมีวิธีการใช้และการกลาไม่เหมือนกัน นอกจากนี้โน้ตนอกคอร์ดยังทำให้การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงมีความต่อเนื่องและราบเรียบด้วย โน้ตนอกคอร์ดที่สำคัญ ได้แก่ โน้ตผ่าน (Passing Tone) โน้ตเคียง (Neighboring Tone) โน้ตหลีก (Escape Tone) โน้ตล้ำ (Anticipation) และโน้ตแขวน (Suspension)

จากทฤษฎีที่กล่าวมานี้ ผู้วิจัยจึงตั้งประเด็นวิเคราะห์การประสานเสียง ในผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ คือ การดำเนินคอร์ด เคเดนซ์ โน้ตนอกคอร์ด และการเปลี่ยนบันไดเสียง

3. การเรียบเรียงเสียงประสาน หมายถึง การจัดตำแหน่งหน้าที่ของเครื่องดนตรีและส่วนประกอบต่าง ๆ ของบทเพลงให้น่าสนใจและสอดคล้องกับทำนองเพลงอย่างลงตัว ตามความคิดสร้างสรรค์ของนักเรียบเรียงเสียงประสานแต่ละคน คล้องรับกับคำกล่าวของ กิตติศรีเปารยะ (2537: 35-36) ว่า การเรียบเรียงเสียงประสานเป็นกรรมวิธีสำคัญอย่างหนึ่งในการสร้างสรรค์เสียงเพลง เสียงดนตรีที่ออกสู่ผู้ฟังเฉพาะแต่ทำนองหรือค่านั้นยังไม่สมบูรณ์พอสำหรับการให้สุนทรียรส การเรียบเรียงเสียงประสานมีส่วนช่วยปรุงแต่งเพิ่มลีสันให้กับบทเพลง ทำให้ไพเราะน่าฟังยิ่งขึ้น ดังนั้นการบรรเลงดนตรีย่อมต้องมีการเรียบเรียงเสียงประสานมาก่อนเสมอ

องค์ประกอบหรือส่วนประกอบของการเรียบเรียงเสียงประสาน ที่นักเรียบเรียงเสียงประสานควรรู้ คือ ส่วนนำ (Introduction) ส่วนจบ (Ending) เบื้องกราวน้ดด้านทำนอง (Melodic Background) และสไตล์ทางดนตรี (Musical Style) ที่ใช้สร้างการบรรเลงประกอบ (Accompaniment) เพราะเป็นปัจจัยที่สร้างสีสันให้กับบทเพลง (ดรคำเกิง, 2531: 81) และถือเป็นสิ่งสำคัญทำให้ทำนองเพลงโดยการเรียบเรียงเสียงประสานของนักประพันธ์เพลงแต่ละคนมีความแตกต่างกัน

ดังนั้นผู้วิจัยนำเสนอทฤษฎีการเรียบเรียงเสียงประสาน ในเพลงไทยสากลดังนี้

ส่วนนำ นักเรียบเรียงเสียงประสานแต่ละคน ใช้ส่วนนำสั้นหรือยาวแตกต่างกัน อาจมีความยาวตั้งแต่ 1 ห้องจนถึง 8 ห้องเพลง หรือมากกว่านั้น แต่โดยปกตินิยม 4 ห้องเพลง การดำเนินคอร์ดและการเลือกใช้เครื่องดนตรีในส่วนนำ นักเรียบเรียงเสียงประสานสามารถใช้ชุดของคอร์ดสำเร็จรูปต่าง ๆ หรือใช้เซกกันดาริ โดมิแนนด์ก็ได้ เช่น ถ้าส่วนนำมี 4 ห้องเพลง คอร์ดที่ใช้ในการดำเนิน คือ iv-i-II (V7/V)-V7 เป็นต้น สำหรับการเลือกใช้เครื่องดนตรีนั้น นักเรียบเรียงเสียงประสานต้องพิจารณาความเหมาะสมของเครื่องดนตรีแต่ละประเภท เพื่อสร้างอารมณ์ของผู้ฟัง ก่อนนำเข้าสู่บทเพลง

ส่วนจบ เป็นส่วนที่มีความสำคัญในด้านสร้างอารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ ให้กับผู้ฟังเพลง โดยการใช้การดำเนินคอร์ดและเสียงของเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความต้องการของนักเรียบเรียงเสียงประสานว่า อยากให้ผู้ฟังมีความรู้สึกอย่างไรกับเพลงของตน

การดำเนินคอร์ดในส่วนจบของเพลง ที่นิยมใช้โดยทั่วไป ได้แก่ bVI-V7-I, I-IV7-I-V7-I, I-IV-I, I-iv-I, i-I7-IV-iv-I, I-vi-iv6-I, I-IV-I-ii7-I, IVM7-iii7-ii7-I, IM7-ii7-iii7-IVM7-iii7-IM7, I-bVI-I, I-bVI7-I, I-bVII-I, I-VII-bVII-I, bIIM7-I, I-IV-bIII-bIIM7-I, I-IV-bVI-bIIM7-I, i-bVII-bVI-V7-i, i-IV-i-V7-i, i-IV-I และ i-bVII-i (Kawakami, 1975: 373-377) คอร์ดเหล่านี้ นักเรียบเรียงเสียงประสานต้องพิจารณาเลือกใช้ให้เหมาะสมกับทำนองและอารมณ์ของบทเพลง

เบื้องกราวน้ดด้านทำนอง หมายถึง แนวของเสียงที่สร้างขึ้นเพื่อบรรเลงประกอบทำนองเพลง แบ่งได้หลายประเภทตามลักษณะการเกิด ถือเป็นความหลากหลายที่นักเรียบเรียงเสียงประสานแต่ละคนเลือกใช้และคิดประดิษฐ์ตกแต่ง เพื่อให้บทเพลงของตนเกิดสีสันและความไพเราะ

เดลามอน (Delamont, 1965: 126) กล่าวถึงเบื้องกราวน้ดด้านทำนองลักษณะหนึ่งที่นิยมใช้ว่า เคาน์เตอร์เมโลดี (Counter Melody) เป็นลักษณะหนึ่งของเบื้องกราวน้ดด้านทำนองที่นักเรียบเรียงเสียงประสานนิยมใช้ มีลักษณะ คือ เป็นแนวของเสียงที่เคลื่อนตามการดำเนินของ

คอร์ด มีความเด่นและอิสระในตัวเอง และมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับแนวทำนอง โดยเคาน์เตอร์เมโลดีอาจเคลื่อนอยู่เหนือหรือใต้แนวทำนองเพลงก็ได้ การใช้เคาน์เตอร์เมโลดีนักเรียบเรียงเสียงประสานต้องระวังไม่ให้แนวของเครื่องดนตรีที่เล่นเคาน์เตอร์เมโลดีเด่นจนกลบแนวทำนองเพลง

นอกจากเคาน์เตอร์เมโลดีแล้ว อีกลักษณะหนึ่งของแบ็กกราวนด์ด้านทำนองที่นักเรียบเรียงเสียงประสานนิยมใช้ คือ เมโลดิกฟิลเลอร์ (Melodic Filler)

เมโลดิกฟิลเลอร์ หมายถึง แนวของประโยคเสียงสั้น ๆ เกิดขึ้นตรงจุดเคดสปอต (Dead Spot) มีประโยชน์ในการตกแต่งเสียงของทำนองเพลงตรงจุดนั้นให้ไพเราะน่าฟัง โดยปกติจุดเคดสปอตอยู่ที่ปลายของประโยคเพลง และตรงจุดที่แนวทำนองเพลงเป็นโน้ตตัวหยุด (Rest) ความแตกต่างระหว่างเมโลดิกฟิลเลอร์ กับเคาน์เตอร์เมโลดี คือ เมโลดิกฟิลเลอร์เกิดเป็นช่วง ๆ ที่ปลายของประโยคเพลง แต่เคาน์เตอร์เมโลดีเกิดตรงส่วนไหนของทำนองเพลงก็ได้

ทฤษฎีการเรียบเรียงเสียงประสาน ในเพลงไทยสากลเรื่องสุดท้าย คือ สไตล์ทางดนตรีป๊อปปูล่าที่ใช้สร้างการบรรเลงประกอบ

สไตล์ที่นักเรียบเรียงเสียงประสานนิยมนำมาสร้างการบรรเลงประกอบในบทเพลงไทยสากล มีด้วยกันหลายประเภทตามลักษณะของจังหวะ (Rhythm) ที่เกิด โดยขึ้นอยู่กับนักเรียบเรียงเสียงประสานแต่ละคน เลือกใช้ให้เหมาะสมกับอารมณ์ในบทเพลงของตน โดย คาวาคามิ (Kawakami, 1975) กล่าวว่า การสร้างการบรรเลงประกอบ นักเรียบเรียงเสียงประสานสามารถใช้สไตล์ของจังหวะประเภทต่าง ๆ ทางดนตรีป๊อปปูล่า เช่น วอลซ์ (Waltz) บีกิน (Beguine) และแทงโก (Tango) เป็นต้น เพื่อแต่งเติมสีสันให้บทเพลง ซึ่งนักเรียบเรียงเสียงประสานแต่ละคนมีความชอบในการใช้สไตล์ของจังหวะประเภทต่าง ๆ ไม่เหมือนกัน ดังนั้นในเพลงแต่ละเพลงแม้ทำนองเหมือนกันแต่สไตล์ทางดนตรีที่ใช้สร้างการบรรเลงประกอบย่อมแตกต่างกัน

จากทฤษฎีที่กล่าวมานี้ ผู้วิจัยตั้งประเด็นวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานในผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ คือ ส่วนนำ ส่วนจบ แบ็กกราวนด์ด้านทำนอง ได้แก่ เมโลดิกฟิลเลอร์ และเคาน์เตอร์เมโลดี และสไตล์ทางดนตรีป๊อปปูล่าที่ใช้สร้างการบรรเลงประกอบ

2.2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยนำเสนอเอกสารและงานวิจัยต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เพื่อใช้เป็นข้อมูลและแนวทางใน

การศึกษาชีวิตกับผลงานเพลง และวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ โดยผู้วิจัยแบ่งเนื้อหาออกเป็น 2 ส่วน คือ

1. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาชีวิตและผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์
2. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

1. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาชีวิตและผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

งานวิจัยที่ทำการศึกษาเกี่ยวข้องกับชีวิตและผลงานเพลงของบุคคลต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยใช้เป็นแนวทางในการศึกษาชีวิตและผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ คือ

งานวิจัยของ ประจต มีสอน (2538: บทคัดย่อ) ศึกษาเรื่อง “ชีวิตและผลงานของนารถถาวรบุตร : ศึกษาเฉพาะเพลงมาร์ช” งานวิจัยชิ้นนี้ได้ตั้งวัตถุประสงค์ คือ เพื่อศึกษาชีวิตกับรวบรวมและจำแนกผลงานเพลง และวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในผลงานเพลงมาร์ชของนายนารถถาวรบุตร โดยใช้วิธีทางมานุษยวิทยาศึกษาข้อมูลจากหนังสือ เอกสาร โน้ตเพลง แผ่นเสียง และสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องงาน ญาติมิตร นักร้อง และนักดนตรี

ผลจากการศึกษาทำให้สามารถจัดแบ่งชีวิตของนายนารถ ถาวรบุตร ออกเป็นส่วนต่าง ๆ คือ ประวัติส่วนตัว ประวัติการศึกษาด้านดนตรี การประกอบอาชีพในหน่วยงานราชการและเอกชน และสามารถจำแนกผลงานเพลงได้ 6 ประเภทตามลักษณะการใช้งาน สำหรับการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีได้วิเคราะห์ในเรื่องของจังหวะ ทำนองเพลง การประสานเสียง และรูปแบบของเพลง ผลจากการวิเคราะห์ทำให้ทราบว่า นายนารถ ถาวรบุตร มีความรู้ความสามารถทางด้านทฤษฎีการประพันธ์และการเรียบเรียงเสียงประสาน ส่งผลให้ผลงานเพลงโดยเฉพาะเพลงมาร์ช เป็นผลงานที่มีคุณค่าและได้รับความนิยมจากคนฟังไม่เสื่อมคลาย

งานวิจัยของ มนัส วัฒนไชยยศ (2542: บทคัดย่อ) ศึกษาเรื่อง “การศึกษาสไตล์ทำนองเพลงในบทประพันธ์ของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์” งานวิจัยชิ้นนี้ได้ตั้งวัตถุประสงค์ คือ เพื่อศึกษาประวัติกับประสบการณ์ด้านดนตรีและอิทธิพลของสภาพแวดล้อมที่มีผลต่อการประพันธ์เพลง รวมทั้งวิเคราะห์สไตล์ทำนองและรูปแบบวิธีการประพันธ์ทำนองในดนตรีของนายแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ โดยศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์นายแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ และศิลปินเพลงที่ใกล้ชิดแล้วนำผลที่ได้มารวมกับเอกสารสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ และทฤษฎีทางสังคมวิทยาและดนตรี

ผลจากการศึกษาประวัติกับประสบการณ์ด้านดนตรีและอิทธิพลของสภาพแวดล้อมแบบตะวันตกที่เข้าสู่ประเทศไทย รวมทั้งวิเคราะห์สไตล์ของท่านองในด้านลักษณะของท่านอง ขึ้นสู่ รูปแบบของเพลง บันไดเสียง และโครงสร้างกับแนวทางการดำเนินคอร์ค ทำให้สามารถแบ่งชีวิตและงานเพลงของนายแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ออกเป็น 3 ช่วง คือ ช่วงที่เริ่มงานประพันธ์สไตล์ของท่านองยังไม่ซับซ้อน ช่วงที่สองสไตล์ของท่านองมีความซับซ้อนขึ้น และช่วงสุดท้ายสไตล์ของท่านองสามารถแปรสันทกับการประสานเสียงที่เป็นแบบตะวันตก ทำให้ผลงานเพลงเป็นที่นิยมในสังคมทุกระดับชั้น

จากการทบทวนงานวิจัยที่ทำการศึกษาเกี่ยวข้องกับชีวิตและผลงานเพลงของบุคคลต่าง ๆ ข้างต้น ผู้วิจัยสามารถใช้เป็นแนวทางในการศึกษาชีวิตและผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้ คือ ในงานวิจัยของนายประณต มีสอน และงานวิจัยของนายมนัส วัฒนไชยยศ ผู้วิจัยสามารถแบ่งหัวข้อย่อในการศึกษาชีวิตและผลงานเพลงออกเป็น 4 ส่วน คือ ชีวิต ประสบการณ์ด้านดนตรี ผลงานเพลง และรางวัลเกียรติยศ โดยค้นคว้าข้อมูลจากการสัมภาษณ์นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ และบุคคลที่เคยร่วมงาน ญาติมิตร นักร้อง และนักดนตรี รวมเข้ากับเอกสารสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ ได้แก่ นิตยสาร แผ่นเสียง เทปบันทึกเสียง หนังสือ นิตยสาร และบทความต่าง ๆ ย่อมทำให้ผู้วิจัยได้ข้อมูลของชีวิตและผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

สำหรับประเด็นการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีและสไตล์ของท่านอง ในงานวิจัยของนายประณต มีสอน และงานวิจัยของนายมนัส วัฒนไชยยศ ผู้วิจัยก็สามารถใช้เป็นแบบอย่างในการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางการประพันธ์ท่านองและเรียบเรียงเสียงประสาน ในผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้ เพราะการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในงานวิจัยของนายประณต มีสอน ในบางมุมสามารถใช้เป็นแบบอย่างในงานของผู้วิจัยได้ เช่น การวิเคราะห์รูปแบบของเพลง เป็นต้น หรือการวิเคราะห์สไตล์ของท่านองในงานวิจัยของนายมนัส วัฒนไชยยศ ก็สามารถใช้เป็นแบบอย่างได้เช่นกัน เพราะเป็นการวิเคราะห์เพื่อตั้งลักษณะเฉพาะของสไตล์ของท่านองออกมา ซึ่งมีส่วนทำให้ผู้วิจัยตั้งประเด็นในการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ โดยแบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือ ท่านอง การประสานเสียง และการเรียบเรียงเสียงประสาน เพื่อตั้งลักษณะเฉพาะทางการประพันธ์ท่านองและเรียบเรียงเสียงประสานในผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ออกมา

ในส่วนของเอกสารที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาชีวิตและผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ นั้น ข้อมูลส่วนใหญ่ได้จากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ เพราะเป็นหน่วยงานที่ทำการรวบรวมชีวิตและผลงานเพลงของศิลปินแห่งชาติสาขาต่าง ๆ ไว้ แต่ข้อมูลเหล่านี้เป็นข้อมูลที่ไม่สมบูรณ์ โดยเฉพาะข้อมูลเกี่ยวกับผลงานเพลง โดยกล่าวถึงเฉพาะผลงานที่ได้รับรางวัลเท่า

นั้น ถือเป็นข้อมูลที่ไม่ครบถ้วน และข้อมูลเหล่านี้เป็นข้อมูลที่รวบรวมไว้เมื่อปี พ.ศ. 2532 คือ เป็นปีที่นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้เป็นศิลปินแห่งชาติ จัดเป็นข้อมูลที่ค่อนข้างเก่า นอกจากนี้ผลงานเพลงบางส่วนของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ยังกระจัดกระจายอยู่ตามแผ่นเสียงและเทปบันทึกเสียงต่าง ๆ ดังนั้นการศึกษาชีวิตและผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ จึงเหมือนการรวบรวมและตรวจสอบผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ให้มีความถูกต้องชัดเจน และเป็นการอนุรักษ์รวมทั้งเผยแพร่ผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ให้เป็นที่รู้จักแพร่หลายสืบไป

2. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

งานวิจัยที่ทำการศึกษาเกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของบุคคลต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ คือ

งานวิจัยของ เบญจรงค์ กุลสุ (2540: บทคัดย่อ) ศึกษาเรื่อง “การวิเคราะห์เพลงในลีลาวอลซ์ของวงดนตรีสุนทราภรณ์” งานวิจัยชิ้นนี้ได้ตั้งวัตถุประสงค์ คือ เพื่อวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานเพลงในลีลาวอลซ์ของวงดนตรีสุนทราภรณ์ แบ่งการวิเคราะห์ออกเป็น 3 ส่วนตามองค์ประกอบของดนตรี คือ ส่วนนำ ทำนองเพลง และส่วนจบ โดยวิเคราะห์ในเรื่องของการดำเนินคอร์ด รูปพรรณ ขนาด และรูปแบบของเพลง เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ รวบรวมข้อมูลจากเทปบันทึกเสียง สิ่งตีพิมพ์ และสัมภาษณ์บุคคลต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง

ผลจากการศึกษาพบว่า บทเพลงในลีลาวอลซ์ของวงดนตรีสุนทราภรณ์ มีเอกลักษณ์เฉพาะในการประพันธ์ จำนวนห้องเพลงของส่วนนำยาว 5-6 ห้องเพลง ใช้คอร์ดพื้นฐานในการดำเนินคอร์ด ด้านทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียงเมเจอร์เป็นส่วนใหญ่ ไม่นิยมใช้คอร์ดแทน รูปแบบของเพลงเป็นแบบทั่วไป ใช้คอร์ดปิดในกลุ่มแซกโซโฟนและเครื่องทองเหลือง มีการใช้โน้ตประดับประดา และสำหรับในส่วนจบ ห้องเพลงมีความยาว 2-4 ห้องเพลง ลักษณะการจบเพลงเป็นแบบเพอร์เฟกเคเดนซ์ สำหรับการดำเนินจังหวะในแต่ละห้องเพลงมีความต่อเนื่องอย่างมาก จึงส่งผลให้บทเพลงดังกล่าวเป็นที่นิยมแพร่หลายสำหรับนักลีลาศและประชาชนโดยทั่วไป

งานวิจัยของ ธนิน กระแสร์ (2540: บทคัดย่อ) ศึกษาเรื่อง “การวิเคราะห์เพลงแจ๊สเกลดเภา” งานวิจัยชิ้นนี้ได้ตั้งวัตถุประสงค์ คือ เพื่อวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงแจ๊สเกลดเภา กับศึกษาความเป็นมาของเพลงและของวงโยชวาทิตที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงเพลงไทย รวมทั้งศึกษาประวัติของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ที่เกี่ยวข้องกับวงโยชวาทิต โดยศึกษาข้อมูลจากเอกสารกับสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง และตั้ง

ประเด็นในการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะตามองค์ประกอบของดนตรี ในเรื่องรูปแบบของเพลง จังหวะ ทำนอง การสอดประสานทำนอง และความไพเราะของน้ำเสียง

ผลจากการศึกษาพระประวัติสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต พบว่า ทรงมีพระปรีชาสามารถในการเรียนรู้ดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก ทรงสร้างผลงานดนตรีตลอดพระชนม์ชีพ จนได้รับการยกย่องว่าเป็นยอดนักปราชญ์แห่งดนตรี เพลงแขกสี่เกลอเถานี้ทรงดัดแปลงมาจากเพลงแขกสี่เกลอ ในการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะรูปแบบของเพลง งานเพลงนี้อยู่ในรูปแบบเพลงเถาแต่มีลักษณะพิเศษ คือ ผสมเพลงลูกโยนด้วย การกำกับจังหวะใช้หน้าทับแบบต่าง ๆ ทำให้เพลงมีความเร็วแตกต่างกัน ส่วนทำนองเพลงใช้สำเนียงภาษาต่าง ๆ ทำให้เกิดความหลากหลายในอารมณ์เพลง การสอดประสานทำนองใช้ทั้งแบบไทยและแบบตะวันตก และความไพเราะของน้ำเสียงเกิดจากการใช้เครื่องกำกับจังหวะแบบไทย ส่วนทำนองใช้เครื่องลมไม้และเครื่องลมทองเหลืองบรรเลง จึงทำให้เพลงแขกสี่เกลอเถามีเอกลักษณ์แตกต่างจากเพลงเถาทั่วไป

จากการทบทวนงานวิจัยที่ทบทวนการศึกษาเกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของบุคคลต่าง ๆ ผู้วิจัยสามารถใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้ คือ ในผลงานเพลงของวงดนตรีสุนทราภรณ์ จากงานวิจัยของนายเบญจรงค์ กุลสุ จัดเป็นผลงานเพลงที่ร่วมสมัยกับผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในช่วงปี พ.ศ. 2497-2516 สามารถใช้เป็นแนวทางและข้อมูลในการเปรียบเทียบความแตกต่างหรือพัฒนาการได้ ดังนั้นหลักในการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในงานเพลงของวงดนตรีสุนทราภรณ์จึงสามารถใช้เป็นแบบอย่างในการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะในงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้ เพราะเป็นผลงานเพลงประเภทเพลงไทยสากลเหมือนกัน สำหรับงานวิจัยของนายชวิน กระจ่าง จากประเด็นการตั้งวัตถุประสงค์ในการวิเคราะห์นั้น เหมือนกับการศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีในงานของผู้วิจัย ดังนั้นผู้วิจัยจึงใช้เป็นแบบอย่างในการวิเคราะห์หาลักษณะเฉพาะทางดนตรีในผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ โดยดึงเอาองค์ประกอบของดนตรีที่นายชวิน กระจ่าง ใช้วิเคราะห์มาประยุกต์ให้เข้ากับงานของผู้วิจัย เช่น การวิเคราะห์ลีลาของทำนอง ผู้วิจัยได้ปรับมาเป็นจังหวะและรูปร่างของทำนอง เป็นต้น และในส่วนของการศึกษาพระประวัติของ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ผู้วิจัยก็ใช้เป็นแบบอย่างในการศึกษาชีวิตและผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้ โดยมีแนวทางในการศึกษาเหมือนกับงานวิจัยของนายประณต มีสอน และงานวิจัยของนายมนัส วัฒนไชยยศ ที่ได้กล่าวไว้แล้วในข้างต้น

ในส่วนของเอกสารที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ผู้วิจัยได้นำเสนออยู่ตรงส่วนของทฤษฎีในการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ แล้วข้างต้น ฉะนั้นในส่วนนี้ผู้วิจัยขอเสนองานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาสภาพแวดล้อมทางดนตรีที่มีผลต่อการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในช่วงปี พ.ศ. 2497-2516 เพื่อใช้เป็นแนวทางและข้อมูลในการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ต่อไป

งานวิจัยของ วิทยา ภูบัว (2542: บทคัดย่อ) ศึกษาเรื่อง “อิทธิพลของดนตรีอเมริกันที่มีต่อเพลงไทยสมัยนิยม” งานวิจัยชิ้นนี้ได้ตั้งวัตถุประสงค์ คือ เพื่อศึกษาการผสมผสานวัฒนธรรมระหว่างดนตรีอเมริกากับดนตรีไทย รวมทั้งอิทธิพลของวัฒนธรรมดนตรีอเมริกันต่อเพลงไทยสมัยนิยม จัดเป็นงานวิจัยเชิงเปรียบเทียบ มุ่งศึกษาที่ตัวผลงานของศิลปินเพลงสมัยนิยมทั้งของไทยและอเมริกัน โดยใช้ทฤษฎีดนตรีตะวันตกวิเคราะห์ในเรื่องของโครงสร้างทำนอง การประสานเสียง การเรียบเรียงเสียงประสาน รูปแบบของดนตรี และสไตล์ของดนตรี ศึกษาข้อมูลจากสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ สัมภาษณ์นักจัดรายการวิทยุ และนักดนตรีที่เกี่ยวข้อง

ผลจากการศึกษาพบว่า ดนตรีอเมริกันเป็นวัฒนธรรมหนึ่งที่แพร่กระจายเข้าสู่สังคมไทยแล้วมีผลต่อลักษณะและรูปแบบของเพลงไทยสมัยนิยมทั้งในอดีตจนถึงปัจจุบัน ในอดีตนั้นมาจากความสัมพันธ์ด้านต่าง ๆ ได้แก่ การศึกษา การค้า และการรับเทคโนโลยีสมัยใหม่จากอเมริกา ส่วนในปัจจุบันเข้ามาในรูปแบบเทคโนโลยีสารสนเทศ เป็นผลให้เกิดการลอกเลียนแบบและดัดแปลงแก้ไขจากเพลงต้นฉบับที่เป็นเพลงสไตล์อเมริกัน แต่ทั้งนี้ได้ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีของผู้ประพันธ์เพลงแต่ละคนมาแล้ว

งานวิจัยของ บรรจง ชลวิโรจน์ (2538: บทคัดย่อ) ศึกษาเรื่อง “อิทธิพลวัฒนธรรมตะวันตกที่มีต่อการประพันธ์ทำนองของสมาน กาญจนะผลิน” งานวิจัยชิ้นนี้ได้ตั้งวัตถุประสงค์ คือ เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา และอิทธิพลของสภาพแวดล้อมกับวัฒนธรรมที่มีผลกระทบต่อ การประพันธ์ทำนองเพลง พร้อมทั้งรวบรวมและวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์ทำนองเพลง รวมถึงรูปแบบการประพันธ์ทำนองเพลงของนายสมาน กาญจนะผลิน เป็นการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ โดยศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์นายสมาน กาญจนะผลิน ผู้เชี่ยวชาญในการประพันธ์ทำนอง นักร้อง และนักดนตรีที่เคยร่วมงานกับนายสมาน กาญจนะผลิน รวมทั้งจากเอกสารสิ่งตีพิมพ์ต่าง ๆ โดยใช้แนวคิดและทฤษฎีทางสังคมวิทยา จิตวิทยา และดนตรี

ผลจากการศึกษาพบว่า อิทธิพลวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกได้หลั่งไหลเข้าสู่ประเทศไทย ในระยะที่นายสมาน กาญจนะผลิน เข้าสู่วัยหนุ่ม และได้สัมผัสจากการร่วมเล่นอยู่ในวงดนตรี ทั้งส่วนราชการและเอกชน และด้วยความที่มีพื้นฐานทางดนตรีไทยอย่างลึกซึ้งอยู่ก่อนจึงทำให้เกิดการ

เชื่อมโยงดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตกเข้าด้วยกัน โดยนายบรรจง ชลวิโรจน์ สามารถแบ่งชีวิตและงานเพลงของนายสมาน กาญจนะผลิน ออกเป็น 3 ยุค คือ ยุคประมวลความคิด ยุคแห่งการทดลอง และยุคแห่งการวางรูปแบบ ส่งผลให้ผลงานเพลงของนายสมาน กาญจนะผลิน เป็นที่ยอมรับตลอดระยะเวลากว่า 50 ปี

จากการนำเสนองานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาสภาพแวดล้อมทางดนตรีที่มีผลต่อการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในช่วงปี พ.ศ. 2497-2516 ทำให้ผู้วิจัยสามารถประยุกต์แนวคิดและทฤษฎีทางสังคมวิทยาจากงานวิจัยของนายบรรจง ชลวิโรจน์ ในการศึกษาสภาพแวดล้อมทางดนตรีที่มีผลต่อการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้ คือ ใช้ทฤษฎีทางสังคมวิทยา ในประเด็นของการเปลี่ยนแปลงทางสังคม (ดนตรี) ซึ่งผู้วิจัยได้นำเสนออยู่ตรงส่วนของทฤษฎีในการศึกษาลักษณะและภาพลักษณ์ทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงแล้วข้างต้น สำหรับงานวิจัยของนายวิชา ภูบัว ผู้วิจัยสามารถใช้เป็นแนวทางในการศึกษาลักษณะและภาพลักษณ์ทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้ เนื่องจากผลงานเพลงทั้ง 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เป็นเพลงไทยสากลที่รับอิทธิพลของวัฒนธรรมดนตรีอเมริกัน แล้วเกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างดนตรีอเมริกันกับดนตรีไทย โดยลักษณะของการผสมผสานย่อมแตกต่างกันตามสภาพแวดล้อมที่เกิดขึ้น ในแต่ละช่วงชีวิตของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่เข้าไปเกี่ยวข้อง ซึ่งมีส่วนคล้ายกับการตั้งวัตถุประสงค์ในงานวิจัยของนายวิชา ภูบัว ที่ว่า เพื่อศึกษาการผสมผสานวัฒนธรรมระหว่างดนตรีอเมริกันกับดนตรีไทย และศึกษาอิทธิพลของวัฒนธรรมดนตรีอเมริกันต่อเพลงไทยสมัยนิยม ดังนั้นทั้ง 2 ประเด็นจึงประยุกต์ในงานของผู้วิจัยได้ สำหรับการศึกษาวีชีวิตและผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ งานวิจัยของนายบรรจง ชลวิโรจน์ ก็เป็นงานวิจัยอีกชิ้นหนึ่งที่สามารถใช้เป็นแบบอย่างได้เช่นเดียวกับงานวิจัยที่ผู้วิจัยได้นำเสนอไปแล้วในข้างต้น

งานวิจัยลำดับสุดท้ายที่นำเสนอ คือ งานวิจัยของ ธเนศ ศรีวงษ์ (2542: บทคัดย่อ) ศึกษาเรื่อง “การวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานโดยประสิทธิ์ พยอมยงค์ สำหรับสวลิ ผกาพันธุ์” มีวัตถุประสงค์ คือ เพื่อศึกษาการใช้ทำนองและคอร์ดในบทเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่ประพันธ์ให้ สวลิ ผกาพันธุ์ เป็นผู้ขับร้อง งานวิจัยชิ้นนี้เป็นการศึกษาในลักษณะกว้าง ไม่ลงลึกเพื่อหาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ผลงานเพลงที่นายธเนศ ศรีวงษ์ นำมาวิเคราะห์มุ่งตรงไปที่ สวลิ ผกาพันธุ์ ดังนั้นจึงไม่สามารถบ่งชี้ถึงลักษณะเฉพาะทางดนตรีได้ แต่อย่างไรก็ตามงานวิจัยชิ้นนี้ของนายธเนศ ศรีวงษ์ สามารถชี้ให้เห็นถึงวิธีการเรียบเรียงเสียงประสานของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่ประพันธ์เพื่อ สวลิ ผกาพันธุ์ เป็นผู้ขับร้องได้ ดังนั้นการศึกษาเรื่อง ลักษณะ

เฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ จึงเป็นงานวิจัยที่ยังไม่มีใครทำมาก่อน โดยเฉพาะประเด็นการศึกษาสภาพแวดล้อมทางดนตรีที่มีผลต่อการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในช่วงปี พ.ศ. 2497-2516 นอกจากนี้ยังทำการศึกษาถึงชีวิตและผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ รวมถึงวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในด้านทำนอง การประสานเสียง และการเรียบเรียงเสียงประสาน ทั้งหมดนี้ก็เพื่อบ่งชี้ถึงลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์



บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ผู้วิจัยใช้วิธีดำเนินการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ และบุคคลที่เกี่ยวข้องงาน ญาติมิตร นักร้อง และนักดนตรี รวมเข้ากับเอกสารสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ ได้แก่ โน้ตเพลง แผ่นเสียง เทป บันทึกเสียง หนังสือ นิตยสาร งานวิจัย และบทความต่าง ๆ แล้วนำเสนอผลการวิจัยด้วยรูปแบบเชิงพรรณนา โดยมีขั้นตอนในการดำเนินการ 4 ขั้นตอน คือ การเก็บรวบรวมข้อมูล การจัดกระทำกับข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูล และการนำเสนอข้อมูล

3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยแบ่งขั้นตอนการเก็บรวบรวมข้อมูลออกเป็น 2 ส่วน คือ การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ และการเก็บรวบรวมข้อมูลจากงานภาคสนาม

1. การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลจากโน้ตเพลง แผ่นเสียง เทปบันทึกเสียง หนังสือ นิตยสาร งานวิจัย และบทความต่าง ๆ เพื่อใช้เป็นข้อมูลในการศึกษาชีวิตและผลงานเพลง กับวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ โดยแหล่งข้อมูลสำคัญในการศึกษาค้นคว้า คือ

- 1.1 สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ
- 1.2 สมาคมดนตรีแห่งประเทศไทย
- 1.3 สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยมหิดล
- 1.4 ห้องสมุดดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
- 1.5 ห้องสมุดสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยมหิดล
- 1.6 ห้องสมุดดนตรีทุลกระหม่อมสิริธร หอสมุดแห่งชาติ
- 1.7 สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
- 1.8 สถาบันวิทยบริการ (หอสมุดกลาง) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- 1.9 สถาบันวิทยแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- 1.10 ห้องสมุดศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน)

2. การเก็บรวบรวมข้อมูลจากงานภาคสนาม ผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ และบุคคลที่เคยร่วมงาน ญาติมิตร นักร้อง และนักดนตรี รวมถึงบุคคลที่ร่วมสมัยกับนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ โดยข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์บุคคลต่าง ๆ เหล่านี้ เป็นข้อมูลในการศึกษาชีวิตและผลงานเพลง กับลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ บุคคลผู้ให้ข้อมูลเหล่านี้ คือ

- 2.1 นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ศิลปินแห่งชาติ เกี่ยวข้องเป็นเจ้าของผลงานเพลง
- 2.2 นายอนันต์ พยอมยงค์ เกี่ยวข้องเป็นลูกชายของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์
- 2.3 นางประยงค์ รื่นถวิล เกี่ยวข้องเป็นน้องสาวของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์
- 2.4 นายชาติ อินทรวิจิตร เกี่ยวข้องเป็นผู้ประพันธ์เนื้อร้องผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์
- 2.5 สวลี ผกาพันธุ์ (นางเชอร์รี่ เสวตนันทน์) ศิลปินแห่งชาติ เกี่ยวข้องเป็นนักร้องผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์
- 2.6 นายแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ศิลปินแห่งชาติ ประธานกรรมการสอนวิชาเรียบเรียงเสียงประสาน โรงเรียนดนตรีสยามกลการ เกี่ยวข้องเป็นบุคคลร่วมอาชีพ
- 2.7 นายนคร ถนอมทรัพย์ นักร้อง นักประพันธ์เพลง และนักจัดรายการวิทยุ เกี่ยวข้องเป็นบุคคลร่วมอาชีพ
- 2.8 นายกิตติ ศรีเปารยะ อาจารย์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล นักดนตรีและนักเรียบเรียงเสียงประสานอิสระ เกี่ยวข้องเป็นศิษย์
- 2.9 นายวิจิตร จิตรรังสรรค์ อาจารย์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล นักดนตรีและนักเรียบเรียงเสียงประสานวงดนตรีเฉลิมราชย์ เกี่ยวข้องเป็นศิษย์
- 2.10 นายพูนพิศ อมาตยกุล ศาสตราจารย์เกียรติคุณ วิทยาลัยราชสุดา มหาวิทยาลัยมหิดล เกี่ยวข้องเป็นบุคคลร่วมสมัย
- 2.11 นายเจตนา นาควัชระ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร เกี่ยวข้องเป็นบุคคลร่วมสมัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ในการเก็บรวบรวมข้อมูลจากงานภาคสนาม ผู้วิจัยมีเครื่องมือที่ใช้ในการสัมภาษณ์ดังนี้

1. แบบสอบถาม (แบบบันทึกข้อมูลนักดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์

มหาวิทยาลัยขมหนีล)

2. แบบสัมภาษณ์ (ข้อมูลบุคคลและข้อมูลทางคนตรี)

3. เทปบันทึกเสียง

4. กล้องถ่ายภาพ

เครื่องมือดังกล่าวใช้เพื่อเก็บข้อมูลชีวิตและผลงานเพลง กับลักษณะเฉพาะทางคนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ โดยมีวธิธการสัมภาษณ์ทั้งแบบเป็นทางการและไม่เป็นทางการ

3.2 การจัดการกระทำกับข้อมูล

หลังจากผู้วธิธเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ และเก็บรวบรวมข้อมูลจากงานภาคสนามเสร็จเรียบร้อยแล้ว ผู้วธิธแบ่งประเภทของข้อมูลออกเป็น 2 ส่วน ตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ คือ ข้อมูลที่เกี่ยวกับชีวิตและผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ กับข้อมูลที่เกี่ยวกับลักษณะเฉพาะทางคนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

1. ข้อมูลที่เกี่ยวกับชีวิตและผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

ผู้วธิธมีวธิธจัดการกระทำกับข้อมูลดังนี้

1.1 ทำการถอดเทปที่สัมภาษณ์บุคคลข้อมูลต่าง ๆ ในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับชีวิตและผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

1.2 แบ่งแยกประเด็นในการสัมภาษณ์ออกเป็นด้านต่าง ๆ คือ ชีวิต ประสบการณ์ด้านคนตรี ผลงานเพลง และรางวัลเกียรติยศของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ แล้วพักข้อมูลไว้

1.3 นำข้อมูลที่ได้จากเอกสารสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ มาแยกออกเป็นด้านต่าง ๆ เช่น เกี่ยวกับการสัมภาษณ์ คือ ชีวิต ประสบการณ์ด้านคนตรี ผลงานเพลง และรางวัลเกียรติยศ แล้วพักข้อมูลไว้

2. ข้อมูลที่เกี่ยวกับลักษณะเฉพาะทางคนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

ผู้วธิธตั้งเกณฑ์ในการคัดเลือกผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เพื่อนำมาวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางคนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ดังนี้

1. เป็นผลงานเพลงไทยสากลที่ประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสาน โดย นายประสิทธิ์ พยอมยงค์

2. เป็นผลงานเพลงที่ได้รับการจัดพิมพ์เผยแพร่เป็น น้ดสากล

สำหรับบรรเลงด้วยเปียโน จัดพิมพ์โดย ถ. สุรภาพประดิษฐ์ ประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานโดยนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

3. เป็นผลงานเพลงที่ได้รับการเผยแพร่ในรูปของเทปบันทึกเสียง โดยบริษัท Peacock หมายเลขเทปบันทึกเสียง TM 2611 ประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับบรรเลงด้วยวงดนตรีคอมโบโดยนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

จากการตั้งเกณฑ์ 3 ข้อข้างต้น ได้ผลงานเพลงจำนวน 6 เพลง คือ เดือนเฮ้ย (เพลงยอดนิมม พ.ศ. 2497) บ้านเรา (เพลงยอดนิมม พ.ศ. 2503) รักเธอเสมอ (รางวัลแผ่นเสียงชายดี พ.ศ. 2506) คนเดียวในดวงใจ (เพลงยอดนิมม พ.ศ. 2508) หนี่รัก (รางวัลแผ่นเสียงทองคำ พ.ศ. 2509) และทะเลชีวิต (รางวัลตุ๊กตาทอง พ.ศ. 2516)

หลังจากได้ผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงเรียบร้อยแล้ว ผู้วิจัยทำการแบ่งข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ออกเป็น 2 ส่วน คือ ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์ห้องเครื่องประกอบของดนตรีในผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ กับข้อมูลเกี่ยวกับสภาพแวดล้อมทางดนตรีที่มีผลต่อการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในช่วงปี พ.ศ. 2497-2516

2.1 ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์ห้องเครื่องประกอบของดนตรีในผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ผู้วิจัยมีวิธีในการจัดกระทำกับข้อมูลดังนี้

2.1.1 นำเทปบันทึกเสียงหมายเลข TM 2611 ของบริษัท Peacock ที่บันทึกเสียงผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ มาทำทรานสคริปชัน (Transcription) ครบทุกเครื่องมือ แล้วบันทึกเป็นโน้ตสากลจัดพิมพ์ลงในโปรแกรมคอมพิวเตอร์ดนตรี ชื่อ Encore 4.21

2.1.2 นำผลงานเพลงที่จัดพิมพ์เสร็จเรียบร้อยแล้วทั้ง 6 เพลงให้นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ตรวจสอบความถูกต้อง แล้วพักข้อมูลไว้

2.1.3 นำข้อมูลที่ได้จากเอกสารสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ มาแบ่งย่อยออกเป็น 3 ส่วน คือ ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์ทำนอง ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์การประสานเสียง และข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสาน แล้วพักข้อมูลไว้

2.2 ข้อมูลเกี่ยวกับสภาพแวดล้อมทางดนตรีที่มีผลต่อการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในช่วงปี พ.ศ. 2497-2516 ผู้วิจัยมีวิธีในการจัดกระทำกับข้อมูลดังนี้

2.2.1 นำข้อมูลที่ได้จากเอกสารสิ่งพิมพ์มาจัดแบ่งย่อยออกเป็น 2 ส่วน คือ ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับลักษณะการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในผลงานเพลงจำนวน 6 เพลง กับข้อมูลเกี่ยวกับภาพลักษณ์ทางดนตรีของนายประสิทธิ์

พยอมยงค์ ในการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานผลงานเพลงจำนวน 6 เพลง แล้วพักข้อมูลไว้

2.2.2 นำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลมาจัดแบ่งย่อยออกเป็น 2 ส่วนเช่นเดียวกัน คือ ข้อมูลที่เกี่ยวกับลักษณะการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในผลงานเพลงจำนวน 6 เพลง กับข้อมูลเกี่ยวกับภาพลักษณ์ทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานผลงานเพลงจำนวน 6 เพลง แล้วพักข้อมูลไว้

3.3 การวิเคราะห์ข้อมูล

เมื่อผู้วิจัยจัดกระทำกับข้อมูลด้วยการแบ่งแยกข้อมูลออกเป็นส่วนต่าง ๆ ในข้างต้นแล้ว ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ข้อมูลโดยแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ การศึกษาข้อมูลชีวิตและผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ กับ การวิเคราะห์ข้อมูลลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

1. การศึกษาข้อมูลชีวิตและผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

หลังจากได้ข้อมูลจากการแยกประเด็นในการสัมภาษณ์และจากเอกสารสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ ออกเป็นด้านต่าง ๆ คือ ชีวิต ประสบการณ์ด้านดนตรี ผลงานเพลง และรางวัลเกียรติยศของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลดังนี้

ทำการพิจารณาข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ด้านชีวิต ประสบการณ์ด้านดนตรี ผลงานเพลง และรางวัลเกียรติยศของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ กับเอกสารสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ ว่ามีความคลาดเคลื่อนมากหรือน้อยเพียงใด หากข้อมูลไม่สมบูรณ์ก็ทำการตรวจสอบกับเจ้าของผลงานเพลงอีกครั้งหนึ่ง และทำการศึกษาข้อมูลทั้งหมดอีกครั้งแล้วประมวลเข้ากับความคิดของผู้วิจัย

2. การวิเคราะห์ข้อมูลลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

ผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ การวิเคราะห์ข้อมูลองค์ประกอบของดนตรีในผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ กับ การวิเคราะห์ข้อมูลสภาพแวดล้อมทางดนตรีที่มีผลต่อการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในช่วงปี พ.ศ. 2497-2516

2.1 การวิเคราะห์ข้อมูลองค์ประกอบของดนตรีในผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

หลังจากนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ตรวจสอบผลงานเพลงทั้ง 6 เพลงเรียบร้อยแล้ว และทำการแบ่งข้อมูลการวิเคราะห์ออกเป็น 3 ส่วน ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลดังนี้

วิเคราะห์ข้อมูลทั้ง 3 ส่วนตามองค์ประกอบของดนตรีในผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ โดยใช้ทฤษฎีดนตรีตะวันตก มีรายละเอียดแยกย่อยของข้อมูล ทั้ง 3 ส่วน คือ

1. ข้อมูลทำนอง วิเคราะห์ในเรื่องรูปแบบของเพลง

ประโยคเพลงและการพัฒนาประโยคเพลง จังหวะและรูปร่างของทำนอง จุดไคลแมกซ์ของทำนอง และบันไดเสียง

2. ข้อมูลการประสานเสียง วิเคราะห์ในเรื่องการดำเนินคอร์ด

เคเดนซ์ โน้ตนอกคอร์ด และการเปลี่ยนบันไดเสียง

3. ข้อมูลการเรียบเรียงเสียงประสาน วิเคราะห์ในเรื่อง

ส่วนนำ ส่วนจบ เบ็กกราวนด์ด้านทำนอง ได้แก่ เมโลดิกฟิลเลอร์ และเคาน์เตอร์เมโลดี และสไตล์ ทางดนตรีป๊อปปูล่าที่ใช้สร้างการบรรเลงประกอบ

2.2 การวิเคราะห์ข้อมูลสภาพแวดล้อมทางดนตรีที่มีผลต่อการประพันธ์

ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในช่วงปี พ.ศ. 2497-2516

หลังจากได้ข้อมูลจากเอกสารสิ่งพิมพ์และข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล และจัดแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลดังนี้

วิเคราะห์ข้อมูลทั้ง 2 ส่วน โดยใช้ทฤษฎีทางสังคมวิทยา เรื่อง การเปลี่ยนแปลงทางสังคม (ดนตรี) มาวิเคราะห์ถึงลักษณะการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานในผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ กับวิเคราะห์ถึงภาพลักษณ์ทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานผลงานเพลงจำนวน 6 เพลง

3.4 การนำเสนอข้อมูล

หลังจากที่ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลในข้างต้นเสร็จเรียบร้อยแล้ว ผู้วิจัยแบ่งการนำเสนอข้อมูลออกเป็น 2 ส่วน เพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ คือ

1. ข้อมูลที่เกี่ยวกับการศึกษาชีวิตและผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ นำเสนอในบทที่ 4

2. ข้อมูลที่เกี่ยวกับการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ นำเสนอในบทที่ 5

บทที่ 4

ชวีตและผลงานเพลงของนายประสทธี พยอมยงค

ผู้จยแบ่งการศีกษาชวีตและผลงานเพลงของนายประสทธี พยอมยงค ออกเป็น 4 ส่วน คอ ชวีต ประสบการณด้านคนตรี ผลงานเพลง และรางวัลเกยรคยศ โดยมีรายละเอียดดงนี้

4.1 ชวีต

นายประสทธี พยอมยงค เป็นชาวกรุงเทพมหานคร เกิดวันอาทิตย์ที่ 7 มีนาคม พ.ศ. 2469 ใน สมัยรัชกาลที่ 7 ณ บ้านเลขที่ 22 ถนนโยธา ตำบลตลาดน้อย อำเภอสัมพันธวงศ นบถือศาสนาคริสต์ นิกายโรมันคาทอลิก บิดาชื่อ นายสุธรรม พยอมยงค และมารดาชื่อ นางนล (เลาบุตร) พยอมยงค บัจจุบันนายประสทธี พยอมยงค อายุ 75 ปี เป็นบุตรคนโตในจำนวนพี่น้อง 2 คน ประกอบด้วยผู้ชาย 1 คนและผู้หญิง 1 คน มีน้องสาวชื่อนางประยงค (พยอมยงค) รันถवल บัจจุบันนางประยงค รันถवल อายุ 73 ปี ไม่มีบุตร อยู่บ้านเลขที่ 59/94 หมู่บ้านคันทวีช ซอยสานติ ถนนบางนา-ตราด หมายเลขโทรศัพท์ 3989116

นามสกุลพยอมยงค นายประสทธี พยอมยงค กล่าวว่ เมื่อก่อนใช้นามสกุลแซ่เตยว ต่อมาคุณอาเป็นทหารเรือ ชื่อ ร.อ.ประทีป พยอมยงค ด้รับพระราชทานนามสกุลพยอมยงค ทางครอบครัวของ นายประสทธี พยอมยงค จงขอใช้นามสกุลร่วมด้วย ซึ่ง ด้รับอนุญาตและใช้มาจนบัจจุบัน

พื้นฐนครอบครัวของนายประสทธี พยอมยงค บิดาประกอบอาชีพธุรกิจค้าขาย ส่วนมารดา ประกอบอาชีพช่างตัดเย็บเสื้อผ้า

ในวัยเด็กนายประสทธี พยอมยงค เข้าเรียนที่โรงเรียนอัสสัมชัญ เป็นโรงเรียนเก่าแก่แห่งหน่ง ก่อตั้งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2420 จนสำเร็จการศีกษาชั้นมัธยม แล้วเข้าศีกษาต่อคณะพาณิชยศาสตร์และการบัญชี มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ในสมัยนั้นมหาวิทยาลัยแห่งนี้ใช้ชื่อว่า มหาวิทยาลัยวิชาธรรมศาสตร์และการเมือง ก่อนเข้าศีกษาตามคณะต่าง ๆ ต้องผ่านการเรียนที่เรียกว่ เตรียม มธก. ก่อน 2 ปี (เตรียมนมหาวิทยาลัยวิชาธรรมศาสตร์และการเมือง) แล้วถึงเข้าศีกษาตามคณะต่าง ๆ ด้ ซึ่งนายประสทธี พยอมยงค กล่าวว่ หลังจากสำเร็จการศีกษาที่โรงเรียนอัสสัมชัญ ก็เข้าเรียนเตรียมน มธก. เป็นรุ่นที่ 5 ใน

รุ่นนั้นนอกจากตนเองแล้วก็มีนายชานินทร์ กรีวิเชียร นายชูชาติ ประมูลผล นายมารุต บุญนาค และนายคณัย ศรียาภัย เรียนอยู่ 2 ปี แล้วจึงแยกไปเรียนตามคณะต่าง ๆ ในช่วงนั้นมีไม่กี่คณะ ถ้าเรียนนิติศาสตร์ต่ออีก 2 ปี เรียนพาณิชยศาสตร์และการบัญชี ต่ออีก 3 ปี นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เรียนต่อที่คณะพาณิชยศาสตร์และการบัญชี เรียนได้ประมาณปีกว่า ๆ สงครามโลกครั้งที่ 2 เกิดขึ้น มีระเบิดลงที่กรุงเทพมหานครอย่างหนัก มหาวิทยาลัยจึงหยุดทำการสอนทำให้ต้องเลิกเรียน

หลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2 ยุติลงในปี พ.ศ. 2488 นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ไม่ได้กลับเข้าศึกษาต่อที่คณะพาณิชยศาสตร์และการบัญชี เนื่องจากต้องการประกอบอาชีพเป็นนักดนตรีอย่างเต็มตัว

นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ สมรสเมื่อปี พ.ศ. 2490 กับนางสมร (เกตุเจริญ) พยอมยงค์ มีบุตรด้วยกัน 2 คน เป็นผู้ชาย 1 คนและผู้หญิง 1 คน บุตรชายคนโตของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ชื่อ นายอานันท์ พยอมยงค์ มีบุตร 2 คน เป็นผู้ชาย 1 คนและผู้หญิง 1 คน ปัจจุบันนายอานันท์ พยอมยงค์ อายุ 53 ปี ประกอบอาชีพธุรกิจค้าขาย อยู่บ้านเลขที่ 581/53 ซอยไปรษณีย์สำหรับ ถนนตากสิน หมายเลขโทรศัพท์ 4384773

ส่วนบุตรสาวคนเล็กของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ชื่อ นางวรวรรณี (พยอมยงค์) รั้วบำรุง มีบุตร 2 คน เป็นผู้ชายทั้ง 2 คน ปัจจุบันนางวรวรรณี รั้วบำรุง อายุ 51 ปี เป็นแม่บ้าน อยู่บ้านเลขที่ 59/101 หมู่บ้านคันทรวิซ ซอยसानติ ถนนบางนาตราด หมายเลขโทรศัพท์ 3961029 เป็นหมู่บ้านเดียวกันกับนางประยงค์ รื่นถวิล

บุตรของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ทั้ง 2 คน ไม่มีใครสืบทอดการเป็นนักดนตรีหรือประกอบอาชีพเกี่ยวข้องกับดนตรีเลย โดยนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ กล่าวว่า ลูก ๆ ทั้ง 2 คน ไม่มีใครเล่นดนตรีเลย ถ้ามีก็ลูกของนางวรวรรณี รั้วบำรุง คนเล็ก หลานคนนี้เล่นกีตาร์ร่วมกับวงดนตรีของเพื่อน ๆ ที่โรงเรียน แต่ไม่รู้ว่าจะเล่นจริงจังกัไหน

ปัจจุบันนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ อยู่บ้านเลขที่ 1311 ถนนสุขุมวิท 1 ตำบลคลองจั่น เขตบางกะปิ หมายเลขโทรศัพท์ 3748150

4.2 ประสบการณ์ด้านดนตรี

ตระกูลทางฝ่ายมารดาของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ สืบขึ้นไป 1 รุ่น นับว่ามีความสามารถทางดนตรี กล่าวคือ ชุนสาถิรวิฑยวลาส (นายพโยม เลาบุตร) มีศักดิ์เป็นพี่ชายของนางนิล พยอมยงค์ และนางอรุณ (เลาบุตร) ศรีสวัสดิ์ กับนายชัยวัฒน์ (พยอม) เลาบุตร มีศักดิ์เป็นน้องสาวและน้องชายตามลำดับ บุคคลดังกล่าวข้างต้นเป็นบุตรของขุนนิติโทรการ (นายเฮง เลาบุตร) ที่มีความสามารถด้าน

ดนตรี และบางคนประกอบอาชีพเป็นครูสอนดนตรีด้วย โดยขุนสาสิริวิทยาวิลาส ประกอบอาชีพเป็นหมอมและมีความสามารถทางเปียโนและไวโอลิน นางอรุณ ศรีสวัสดิ์ ประกอบอาชีพเป็นพยาบาลและมีความสามารถทางเปียโนกับขั้วร้อง และนายชัชวรินทร์ เลาหบุตร ประกอบอาชีพเป็นครูสอนดนตรี

นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เริ่มเรียนดนตรีเมื่ออายุ 10 ปี กับนายชัชวรินทร์ เลาหบุตร มีศักดิ์เป็นน้าชายที่บ้านตำบลลาดน้อย สถานที่ซึ่งนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เกิด โดย ประสิทธิ์ พยอมยงค์ (2538: 10-11) กล่าวถึงน้าชายว่า ครูคนแรกที่ได้สอนเปียโนให้กับตนเอง คือ นายชัชวรินทร์ เลาหบุตร ครูคนนี้เป็นทั้งน้าชายและครูสอนดนตรีที่มีลูกศิษย์มากมาย นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ โชคดีที่ได้อยู่บ้านเดียวกัน เลยทำให้มีโอกาสได้ใกล้ชิดกับดนตรีตั้งแต่เด็ก โดยเริ่มเรียนเปียโนเมื่ออายุ 10 ปีจนถึง 17 ปี น้าชายได้สอนนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เป็นอย่างดีที่สุด ทำให้ได้พื้นฐานของทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีเป็นอย่างดี

ประเภทของแนวดนตรีที่นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เริ่มเรียน คือ ดนตรีประเภทคลาสสิก แต่เนื่องจากเป็นคนรูปร่างเล็กและนิ้วมือสั้นมาก ทำให้เทคนิคบางอย่างในการเล่นเปียโนประเภทคลาสสิกทำได้ไม่ดี จึงเปลี่ยนแนวการเรียน มาเล่นเปียโนประเภทป๊อปปูล่าแทน

นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เริ่มแสดงความสามารถทางดนตรีต่อสาธารณชนขณะเป็นนักศึกษาอยู่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ โดยร่วมกับเพื่อน ๆ ตั้งวงดนตรีของมหาวิทยาลัยขึ้น เพื่อออกแสดงตามงานต่าง ๆ ที่มหาวิทยาลัยจัด มีสมาชิกภายในวงดนตรี เช่น นายจันนรงค์ คุณชลจินดา และนายประเจิด เปล่งศรีงาม เป็นต้น วงดนตรีวงนี้ นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เล่นอยู่จนมหาวิทยาลัยปิดทำการสอนเพราะเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 ในขณะเดียวกันนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ก็เริ่มประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานผลงานเพลงไทยสากลให้กับวงดนตรีของมหาวิทยาลัยวงนี้ด้วย

ทักษะในการเรียบเรียงเสียงประสานของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เกิดขึ้นจากการสังเกตและค้นคว้าด้วยตนเอง หลังจากเปลี่ยนแนวมาเล่นดนตรีประเภทป๊อปปูล่าแล้ว โดยนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ กล่าวไว้ว่า ในสมัยนั้นมีเพื่อน ๆ รุ่นเดียวกันแถวบ้านได้ตั้งวงดนตรีเล็ก ๆ ขึ้นมา มีนักร้องกับกีตาร์ร้องเพลงเล่นกัน จึงนึกสนุกหันมาลองหัดกีตาร์ดูบ้าง มีเพื่อน ๆ เป็นผู้สอนให้ พอเล่นได้ 4-5 คอร์ด ก็สามารเล่นร่วมในวงได้ เมื่อนึกถึงคอร์ดกีตาร์จึงเกิดความคิดว่า ถ้านำคอร์ดเหล่านี้มาแยกออกเป็นเสียง ๆ แล้วให้เครื่องดนตรีเล่นกันคนละเสียง ย่อมได้เสียงประสานที่ครบ และถ้านำมาใช้กับมือซ้ายของเปียโนย่อมได้เสียงประสานที่กลมกลืนเข้ากับทำนอง เมื่อเป็นดังนั้นนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ จึงเอาผลงานเพลงของนายนารถ ถาวรบุตร ที่เขียนเพลงประกอบภาพยนตร์ไทยให้บริษัทภาพยนตร์เสียงศรีกรุง เป็นโน้ตเปียโนสองมือมีคอร์ดอยู่ด้านบนมาศึกษา นายนารถ ถาวรบุตร ได้ทำโน้ตเปียโนสองมือไว้ดีมาก



นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ จึงถือว่านายนารถ ถาวรบุตร เป็นครูของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ คนหนึ่ง แม้ไม่ได้เรียนโดยตรงก็ตาม

หลังจากนั้นนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้ศึกษาการเรียบเรียงเสียงประสานในรูปแบบอื่น ๆ กล่าวคือ ใช้ออร์เคสตราชีท (Orchestra Sheet) เป็นโน้ตเพลงสากลจากต่างประเทศที่แยกเสียงประสานให้แต่ละเครื่องดนตรีมาศึกษา พร้อมทั้งเขียนกลับมาเป็นสกอร์ (Score) เพลงเพื่อหาความแปลกใหม่ แล้วนำมาประยุกต์ใช้กับเพลงไทยสากล และนำสกอร์เพลงของนักเรียบเรียงเสียงประสานต่าง ๆ ในประเทศไทย เช่น สกอร์เพลงของนายคีติ กิตากร (บิลลี่) นักดนตรีชาวฟิลิปปิน เรียบเรียงเสียงประสานให้กับวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์หรือวงดนตรีสุนทราภรณ์ และสกอร์เพลงของนายนารถ ถาวรบุตร ประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานให้กับวงดนตรีทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ มาศึกษาถึงเทคนิคและลูกเล่นต่าง ๆ ที่นิยมใช้ในบทเพลง เป็นต้น การศึกษาดังกล่าวเป็นการเรียนรู้ด้วยตนเองของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ทั้งสิ้น

เมื่อสงครามโลกครั้งที่ 2 ยุติลงโดยฝ่ายญี่ปุ่นประกาศยอมแพ้ ฝ่ายสัมพันธมิตรประกอบด้วยทหารจากอังกฤษและอเมริกา ได้เดินทางเข้าประเทศไทยเพื่อปลดอาวุธและควบคุมเชลยญี่ปุ่น เมื่อทหารเหล่านี้ว่างเว้นจากภารกิจ มักมาเที่ยวตามสถานเริงรมย์ต่าง ๆ ทำให้กิจการด้านบันเทิงทั้งหลายฟื้นตัวอย่างรวดเร็ว นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เริ่มเล่นดนตรีเป็นอาชีพในสถานเริงรมย์เหล่านี้หลังจากตัดสินใจลาออกจากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ในปี พ.ศ. 2489 ปีนี้เกิดเหตุการณ์เสรีาสลดแก่ปวงชนชาวไทย คือพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล เสด็จสวรรคต

บุคคลแรกที่นำนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เข้าสู่การเล่นดนตรีอาชีพ คือ นายไสล ไกรเลิศ ซึ่งนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ กล่าวว่า ช่วงเวลานั้นได้ติดตามงานเพลงของนายนารถ ถาวรบุตร ทำให้รู้จักกับนายไสล ไกรเลิศ และได้ชักชวนให้นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ไปเล่นดนตรีในตำแหน่งนักเปียโน ออกอากาศกับสถานีวิทยุกรมการรักษาดินแดน ทำงานอยู่ประมาณ 2 เดือน ช่วงที่ไปเล่นนายไสล ไกรเลิศต้องมาขออนุญาตจากมารดาของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เพราะขณะนั้นนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ อายุประมาณ 20 ปี

นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เล่นดนตรีเป็นอาชีพครั้งแรกที่ภัตตาคารห้อยเทียนเหลา หรือหยาดฟ้าภัตตาคาร ถนนราชดำเนิน ภัตตาคารแห่งนี้ก่อตั้งขึ้นเมื่อวันที่ 3 ธันวาคม พ.ศ. 2476 (ส. พลายน้อย, 2543: 51) โดยเริ่มเล่นเวลาประมาณ 2 ทุ่มครึ่งถึงเที่ยงคืน ณ ดาดฟ้าชั้น 4 ของภัตตาคาร มีสมาชิกร่วมเล่นในวงดนตรี เช่น นายซอน หาญบุญตรง เล่นกีตาร์ฮาวายกับกีตาร์ไฟฟ้า นายชนิด ผลประเสริฐ เล่นแซกโซโฟนกับคลาริเน็ต และนายเวส สุนทรจามร เล่นทรัมเป็ต เป็นต้น รูปแบบของเพลงที่วงดนตรีเล่น

เป็นแบบลีสาศ โดย ประสทท พยอมยงค กล่าว่า งานคนตรรกกลางคินที่ห้อยเทียชนเหลา เริ่มเล่นประมาณปี พ.ศ. 2490 เป็นงานสำหรัเต็นรำ นยมอย่างมกในยุคนั้น แจกที่มาเทียวหลังกินข้าวอ่อมแล้วมกขึ้นไป เต็นรำกันข้างบน วงคนตรรกที่เล่นมีเงินเคือนให้ตามสัญญาว่าจ้าง 6 เคือนถึง 1 ปี ส่วนนักร้องทางภตตาคาร จดคามาให้ นายประสทท พยอมยงค เล่นในตำแหน่งนักรเป็โนอยู่ประมาณ 2 ปี จากนั้นก็แยกวงกันไป แต่ยงคยังมีงานเข้ามาเรื้อย ๆ (ประสทท พยอมยงค, สัมภาษณ์) และสมาน กาญจนะผลิน ได้กล่าวถึงการเล่นคนตรรกในช่วงเวลานี้ว่า นายสมาน กาญจนะผลิน เป้าทรมเป็ตอยู่ภตตาคารห้อยเทียชนเหลาร่วมกับนายประสทท พยอมยงค ที่เล่นเป็โน ซีเรียว เล่นอัลโตแซก นายจ่านรรจ กุณทลจจินดา เล่นเทนเนอร์แซก นายฮอน หาญบุญตรง เป็นมือกีตาร์ บิลลี เป็นมือเบส และโดเป็ง ตีกลอง นักรคนตรรกชุดที่เอ่ยชื่อนี้เล่นด้วยกันเมื่อปี พ.ศ. 2492 (บรรจจ ชลวีโรจน, 2538: 24)

ต่อมาในปี พ.ศ. 2493-2495 ขณะทีนายประสทท พยอมยงค เล่นคนตรรกร่วมกับเพื่อน ๆ สมาชิกนักรคนตรรกตามไนท์คลับ ภตตาคาร และห้องอาหารในโรงแรมต่าง ๆ นายประสทท พยอมยงค ได้ตั้งวงคนตรรกชื่อ กรุงเทพสวิง ขึ้น เพื่อเล่นเพลงไทยสากลและเพลงสากลจากต่างประเทศ ออกอากาศทางสถานีวิทยุ จ.ส. ของกรมจเรทหารสื่อสารกองทัพบก โดยมี พ.อ.การุณ เก่งระดมยง เป็นหัวหน้าสถานี ในช่วงเวลานี้นายประสทท พยอมยงค เริ่มต้นประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานผลงานเพลงไทยสากลอีกครั้งในฐานะนักรคนตรรกอาชีพอย่างเต็มตัว หลังจากได้ประสพการณ์เมื่อครั้งเป็นนักรศึกษาเล่นคนตรรกอยู่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ประสทท พยอมยงค (2526: 30) กล่าวถึงสาเหตุการเริ่มต้นประพันธ์ทำนองว่า เริ่มต้นประพันธ์ทำนองในฐานะนักรคนตรรกอาชีพ ให้กับวงกรุงเทพสวิงประมาณปี พ.ศ. 2494 เพราะสถานการณ์บังคับ กล่าวคือ ในสมัยนั้นวงคนตรรกที่เล่นออกอากาศต้องมีเพลงประจำวง นายประสทท พยอมยงค ก็ได้นายอุทิศต์ ทินกร ณ ออยุธยา นายเกษม ชื่นประดิษฐ์ และสุนทรียา ณ เวียงกาญจน์ เป็นผู้ประพันธ์เนื้อร้องให้ โดยนายประสทท พยอมยงค ได้ศึกษาการประพันธ์ทำนองจากนักรประพันธ์เพลงรุ่นครุอาวุโสหลายคน เช่น นายนารถ ดาวรบุดร นายเอื้อ สุนทรสนาน และท่านผู้หญิง พวงรื้อย อภัยวงศ เป็นต้น ด้วยตัวของตนเอง

ในขณะที่เวลากลางคินนายประสทท พยอมยงค เล่นคนตรรกตามสถานเรีงรมย์ ในเวลากลางวันนายประสทท พยอมยงค ก็เข้าทำงานกับบริษัทแผ่นเสียงต่าง ๆ บริเวณถนนวังบูรพา โดยสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (2533: 60) กับสมาคมนักรแต่งเพลงแห่งประเทศไทย (2528: 42) กล่าวถึงการทำงานในบริษัทแผ่นเสียงของนายประสทท พยอมยงค ว่า ในขณะที่ทำงานกลางคินในฐานะคนเล่นเป็โนประจำวงแล้ว ในเวลากลางวันก็เข้าทำงานกับบริษัทแผ่นเสียง โดยรับหน้าที่เป็นคนเล่นเป็โน และผู้เรียบเรียงเสียงประสานประจำห้องบันทึกเสียงด้วย โดยเริ่มต้นกับบริษัทอัศวินการละคร

และแผ่นเสียง บริษัทดิสคอปเปอร์แอนด์ฮอห์นสัน และสุดท้ายบริษัทเบลคแอนด์ไวท์ ซึ่งนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ กล่าวถึงการทำงานที่บริษัทดิสคอปเปอร์แอนด์ฮอห์นสันว่า ทำหน้าที่เป็นคนส่งและเลือกแผ่นเสียงจากเมืองนอกมาขายเมืองไทย

ในปี พ.ศ. 2496 นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้เข้าเล่นกับวงดนตรีชื่อ ประสานมิตร เป็นวงดนตรีขนาดใหญ่เทียบเท่ากับวงดนตรีสุนทราภรณ์ นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ อยู่ในตำแหน่งนักเรียบเรียงเสียงประสานและนักเปียโน มี พ.ต.อ.พุ่ม บวรณสมภพ ผู้บังคับการตำรวจสันติบาลเป็นผู้ก่อตั้งและอำนวยการวง นายเจตนา จุลกะ เป็นผู้จัดการวง และนายพิบูลย์ ทองรัช เป็นหัวหน้าวง มีสมาชิกนักดนตรีและนักร้องในวง เช่น นายสมาน กาญจนะผลิน เล่นทรมเป็ต นายสง่า ทองรัช (พี่ของนายพิบูลย์ ทองรัช) ประพันธ์เพลงและเล่นเปียโน ม.ร.ว.พรพุ่ม วรุฒิ เล่นเบส นายมาโนช ศรีวิภา เล่นกีตาร์ นายเล็ก ชุ่มงาม เล่นไวโอลิน และนายอุทิศดี ทินกร ณ อยุธยา เล่นแซกโซโฟน เป็นต้น และสำหรับนักร้องในวงเช่น นางสาวพิทยา บุญรัตพันธุ์ นายชาติ อินทรวิจิตร นางสุพัตรา คฤหเดช นายพิศาล สุขประเสริฐ และนางจันทรา ศิวรักษ์ เป็นต้น รับเล่นตามงานต่าง ๆ เช่น ทางสถานีวิทยุ ท.ท.ท. และทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีช่อง 4 บางขุนพรหม ซึ่งเป็นของบริษัทไทยโทรทัศน์จำกัด เป็นต้น เพลงที่เล่นเป็นเพลงไทยสากลและเพลงสากลจากต่างประเทศ เช่น เพลงของวงดนตรีเกลน มิลเลอร์ (Glenn Miller) เป็นเพลงที่ได้รับความนิยมในสหรัฐอเมริกา เป็นต้น โดย พ.ต.อ.พุ่ม บวรณสมภพ (ม.ป.ป.: 227-228) และนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ กล่าวว่า วันแรกที่ออกอากาศด้วยเพลงของวงดนตรีเกลน มิลเลอร์ มีคนโทรศัพท์มาต่อว่าทางสถานีหาว่าเอาแผ่นเสียงมาเปิดไม่ใช่การแสดงสด จึงต้องให้ทางสถานีประกาศไปว่า ถ้าอย่างนั้นจะนำเพลงไทยที่เรียบเรียงเสียงประสานแบบใหม่มาเล่น แล้วเพลงลาวดวงเดือนที่เรียบเรียงเสียงประสานแบบตะวันตกโดยนายพิบูลย์ ทองรัช ก็ออกมา เพลงไทยที่เรียบเรียงเสียงประสานอย่างสากลแบบนี้ยังไม่มีใครเคยได้ฟัง เล่นเอานักฟังเพลงตื่นตื่นกันทั้งเมือง และสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (2532: 87) ได้กล่าวถึงวงดนตรีประสานมิตรว่า เป็นวงดนตรีที่คัดเลือกนักดนตรีฝีมือเยี่ยมเข้ามาประจำในวงหลายคน เช่น นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ นายสมาน กาญจนะผลิน และนายพิบูลย์ ทองรัช เป็นต้น รวมทั้งจ่ายเงินเดือนแพงมากกว่าวงดนตรีวงอื่น ๆ และประสิทธิ์ พยอมยงค์ กล่าวว่า ตอนนั้นเล่นดนตรีกับวงประสานมิตรได้เงินประมาณ 40,000 บาทต่อเดือน นักดนตรีได้คนละ 4,000 - 8,000 บาท ลักษณะเป็นวงดนตรีกึ่งราชการ ซึ่งวงมาจากชื่อชอยบ้านของ พ.ต.อ.พุ่ม บวรณสมภพ ร่วมเล่นอยู่จนกระทั่งวงดนตรียุบลงในปี พ.ศ. 2500 (ประสิทธิ์ พยอมยงค์, สัมภาษณ์) สาเหตุที่วงดนตรีวงนี้ยุบลงเนื่องจาก พล.ต.อ.เผ่า ศรียานนท์ อธิบดีกรมตำรวจ ผู้ให้เงินสนับสนุน พ.ต.อ.พุ่ม บวรณสมภพ ตั้งวงดนตรีประสานมิตร ต้องลี้ภัยไปอยู่ต่างประเทศพร้อมกับจอมพล ป. พิบูลสงคราม นายกรัฐมนตรี หลัง

ถูกรัฐประหารในปี พ.ศ. 2500 จากการนำของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ผู้บัญชาการทหารบก โดย ประสิทธิ์ พยอมยงค์ กล่าวถึงวงดนตรีประสานมิตรในช่วงนี้ว่า หลังจากวงประสานมิตรยุบลง สมาชิกนักดนตรีได้ตั้งวงดนตรีเล่นร่วมกันต่อมาอีกกระยะหนึ่งในชื่อว่า วรรณเกษม งานดนตรีใหญ่ ๆ ที่เล่น เช่น งานราตรีสโมสรที่สวนอัมพร เป็นต้น (ประสิทธิ์ พยอมยงค์, สัมภาษณ์) ในช่วงเวลานี้นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้ร่วมคณะเดินทางของนายสุวัฒน์ วรดิลก นักเขียนที่ใช้นามปากกาว่า รพีพร ไปแลกเปลี่ยนและเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีของไทย ณ เมืองต่าง ๆ ในประเทศจีน ถือเป็นคณะแรกที่ได้ไป มีรายการแสดงจากฝ่ายต่าง ๆ เช่น นาฏศิลป์ โขน ดนตรี และกระบี่กระบอง เป็นต้น

ต่อมาในปี พ.ศ. 2502-2504 นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้เข้ารับราชการกับวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ มีนายเอื้อ สุนทรสนาน เป็นหัวหน้าวง ทำงานอยู่ประมาณ 2 ปี แล้วในปี พ.ศ. 2504-2511 ย้ายมาที่วงดนตรีเทศบาลนครกรุงเทพ มีนายสุทิน เทศารักษ์ เป็นหัวหน้าวง ทำงานอยู่ประมาณ 7 ปี โดย ทั้ง 2 แห่งนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ทำงานอยู่ในตำแหน่งนักเรียบเรียงเสียงประสานเป็นหลัก ซึ่งนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ กล่าวว่า งานที่ทำในช่วงเข้ารับราชการ เป็นงานในลักษณะที่ไม่ต้องเข้าทำงานทั้งวัน คือ เมื่อรับเพลงมาแล้วก็ทำการเรียบเรียงเสียงประสานอยู่กับบ้านได้ เสร็จแล้วจึงส่งให้หัวหน้าวงดู ส่วนในเวลากลางวัน นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้เข้าเล่นดนตรีตามไนท์คลับต่าง ๆ บริเวณถนนราชดำเนิน คือ โรฟิโนไนท์คลับ เล่นอยู่ประมาณ 2 ปี และ โลลิต้าไนท์คลับ เล่นอยู่ประมาณ 7 ปี โดยนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ กล่าวว่า ช่วงก่อนเข้าเป็นครูที่โรงเรียนดนตรีสยามกลการ ก็เล่นดนตรีกลางวันควบคู่กับทำงานราชการ โดยร่วมงานกับนักร้องและนักดนตรี เช่น นายสุเทพ วงศ์กำแหง สวลี ผกาพันธุ์ และม.ร.ว.พรพูน วรภูมิ เป็นต้น

หลังจากนั้นในปี พ.ศ. 2512 นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้เข้าทำงานเป็นครูสอนดนตรีกับโรงเรียนดนตรีสยามกลการ ปทุมวัน ก่อตั้งขึ้นเมื่อวันที่ 4 กันยายน พ.ศ. 2495 โดยช่วงก่อนที่นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เข้าเป็นครูโรงเรียนดนตรีแห่งนี้ นายแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ซึ่งได้วุฒิบัตรด้านการเรียบเรียงเสียงประสานและการประพันธ์เพลงจากวิทยาลัยดนตรีเบิร์คลี (Berklee College of Music) ประเทศสหรัฐอเมริกา ได้เข้ามาอบรมและวางหลักสูตรวิชาการเรียบเรียงเสียงประสาน ณ โรงเรียนดนตรีสยามกลการ เพราะในขณะนั้นวิชาดังกล่าวยังไม่มีการเรียนการสอนอย่างเป็นระบบ ผู้สนใจต้องศึกษาค้นคว้าด้วยตนเอง โดยผู้เข้าร่วมอบรมในหลักสูตรนี้มี 4 คน คือ นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ นายนิรศร์ ทรัพย์ะประกา นายชัยยุทธ เวชสุวรรณค์ และนายประภาส อมรพันธ์ โดย ประสิทธิ์ พยอมยงค์ กล่าวว่า เมื่อนายแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ กลับจากศึกษาดนตรีที่เบิร์คลี ได้นำวิชาความรู้มาถ่ายทอดให้กับตนเอง และเพื่อน ๆ นักดนตรีอย่างไม่ปิดบัง แล้วบอกว่า อยากให้ช่วยกันถ่ายทอดวิชาการดนตรีด้านนี้ให้แพร่

หลายออกไป ทำให้ตรงกับความต้องการที่เข้าร่วมอบรมในครั้งนี้ ดังนั้นจึงมาเป็นครูสอนดนตรีที่โรงเรียนดนตรีสยามกลการ โดยสอนเปียโนกับการเรียบเรียงเสียงประสาน ต่อมาเป็นผู้จัดการโรงเรียนดนตรีสยามกลการ สาขาสุขุมวิท และประมาณปี พ.ศ. 2520 เริ่มอบรมครูดนตรีตามสาขาต่าง ๆ ของโรงเรียน ทำอยู่จนเกษียณอายุราชการในปี พ.ศ. 2529 (ประสิทธิ์ พยอมยงค์, สัมภาษณ์) ในขณะเดียวกันก็เข้าเป็นอาจารย์พิเศษสอนดนตรีตามสถาบันการศึกษาต่าง ๆ เช่น โรงเรียนจิตรลดา และมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ เป็นต้น นอกจากนี้ยังเป็นกรรมการตัดสินการประกวดในด้านต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับดนตรี ทั้งของโรงเรียนดนตรีสยามกลการและกับสถาบันอื่น ๆ อีกหลายแห่ง

ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2530 จนถึงปัจจุบัน นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้เป็นที่ปรึกษาฝ่ายวิชาการของโรงเรียนดนตรีสยามกลการ (รัชดา) หมายเลขโทรศัพท์ 2457717 ทำหน้าที่อบรมหลักสูตรของโรงเรียน เพื่อใช้สอนนักเรียน และอบรมหลักสูตรของประเทศญี่ปุ่นให้กับครูดนตรีของโรงเรียน นอกจากนี้ยังอุทิศผลงานการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานให้กับงานการกุศลและงานสังคมต่าง ๆ มากมาย เช่น ร่วมประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานเพลง “ภูมิแผ่นดิน นวมินทร์มหาราชา” เพลงเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช ทำเป็นเทปบันทึกเสียง โดยคณะกรรมการจัดทำเพลงสัญลักษณ์ ในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม พ.ศ. 2542 เป็นต้น ในขณะเดียวกันก็รับสอนเปียโนเป็นการส่วนตัวอยู่กับบ้านด้วย โดยนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ กล่าวถึงงานที่ทำในปัจจุบันว่า ทุก ๆ วันพุธ วันพฤหัสบดี และวันศุกร์ เข้าทำงานกับโรงเรียนดนตรีสยามกลการ ในฐานะที่ปรึกษาฝ่ายวิชาการ สำหรับอีก 4 วันที่เหลือสอนเปียโนอยู่กับบ้านและรับงานประพันธ์ทำนองเป็นครั้งคราวโดยเน้นทำงานเพื่อสังคมและการกุศลเป็นหลัก ส่วนงานเรียบเรียงเสียงประสานก็ลดการทำลงเพราะมีอายุมากแล้ว

4.3 ผลงานเพลง

นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เป็นนักประพันธ์เพลงที่มีหลักในการสร้างผลงานเพลง คือ ประพันธ์ทำนองก่อน โดยอาศัยเค้าโครงของการดำเนินคอร์ด (Chord Progression) และส่งให้นักประพันธ์เนื้อร้อง แล้วนำกลับมาเรียบเรียงเสียงประสาน กับนักประพันธ์เนื้อร้องให้เนื้อร้องก่อน แล้วนำกลับมาประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานที่หลัง จากการทำงานทั้ง 2 วิธีดังกล่าว ทำให้ผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ต้องประพันธ์ร่วมกับนักประพันธ์เนื้อร้องหลายคน ดังตารางที่ 1-12

ตารางที่ 1 แสดงผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่ประพันธ์ร่วมกับนายเกษม ชื่นประดิษฐ์

ชื่อผลงานเพลง	ชื่อนักร้องคนแรก	หมายเหตุ
หน้าขึ้นนอกตรม	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ก่อนปี พ.ศ. 2498

ตารางที่ 2 แสดงผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่ประพันธ์ร่วมกับ ชุนวิจิตรมาตรา (นายสง่า กาญจนาคพันธุ์)

ชื่อผลงานเพลง	ชื่อนักร้องคนแรก	หมายเหตุ
1. กลิ่นประทุม	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ช่วงปี พ.ศ. 2492-2493
2. ธารานารี	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ช่วงปี พ.ศ. 2492-2493
3. น้ำใสใจจริง	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ช่วงปี พ.ศ. 2492-2493
4. ผาน้ำใส	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ช่วงปี พ.ศ. 2492-2493
5. มะลิวัลย์	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ช่วงปี พ.ศ. 2492-2493
6. รักเล่ห์	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ช่วงปี พ.ศ. 2492-2493

ตารางที่ 3 แสดงผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่ประพันธ์ร่วมกับนายชาติ อินทรวิจิตร

ชื่อผลงานเพลง	ชื่อนักร้องคนแรก	หมายเหตุ
1. เก็บใจไว้รอ	ดวงสิทธิ์ เรียมจินดา	ปวดใจนักรักคนเลี้ยวลด ต้องไป กดน้ำตารับทาน ฯลฯ
2. ข้าวขอบลาน	สุรชัย จันทิมาธร	น้องจำไขขมขึ้น ฟืนกลิ่นเข้าไป น้องจำย่ำร้องไห้ ฯลฯ
3. คนขายฝืน	สุเทพ วงศ์กำแหง	ปราชญ์ว่าอย่าเพื่อฝืน แต่จงใฝ่ ฝืน เพราะความใฝ่ฝืน ฯลฯ
4. ใครจะร้องไห้เพื่อฉัน	สาธิตา ศิลาเกษ	ไอ้รัก คือบทละครฉากหนึ่ง เมื่อ ถึงตอนสุขเราซึ่งใจกัน ฯลฯ
5. คำปฏิญาณ	ไม่พบข้อมูล	ได้ละออง รุธิพระบาททรงชัย ทุกดวงใจ ประนมหม้อม ฯลฯ
6. ชงโคบานในฤดูหนาว	สวลี ผกาพันธุ์-สุเทพ วงศ์กำแหง	ไม่พบข้อมูล

ตารางที่ 3 แสดงผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่ประพันธ์ร่วมกับนายชาติ อินทรวิจิตร (ต่อ)

7. ซอสวาท	ชรินทร์ นันทนาคร	แจ้วจำเรียง เสียงซอ สวาทหวาน ไพเราะปาน คนธรรมดา ฯลฯ
8. ตะวันขอแสง	ชรินทร์ นันทนาคร	ตะวันขอแสงสีแดงคล้ำ กล้าย กล่าวคำอำลาจากไป ฯลฯ
9. เจ้าอารมณ์	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ในปี พ.ศ. 2507
10. ทับทิม	สวลี ผกาพันธุ์	เพลงประกอบภาพยนตร์ ปี พ.ศ. 2508
11. นักโทษรัก	สุเทพ วงศ์กำแหง	หยุดที่เกิดเธอ อย่าเที่ยวประหาร ผลาญใจชายเล่น ฯลฯ
12. บ้านเรา	สุเทพ วงศ์กำแหง	เพลงยอดนิยม พ.ศ. 2503
13. ปลาแปลกน้ำ	ไม่พบข้อมูล	แขนงมองดูเดือนงาม เมื่อยามฟ้า แจ่ม โถ เราเดือนข้ามแรม ฯลฯ
14. แผ่นดินไทย	ไม่พบข้อมูล	แผ่นดิน-ถิ่นไทย เห็นพฤษย์ไพร เขียวสลับ ต้นสักสูง ฯลฯ
15. พลังแห่งความคิดถึง	สวลี ผกาพันธุ์	เข้าชิงรางวัลแผ่นเสียงทองคำ พ.ศ. 2509
16. แม่เจ้าพระยา	ไม่พบข้อมูล	สายธารา เจ้าพระยาไพศาล ไหล รินอยู่ทุกกาล ฯลฯ
17. รักที่ถูกเมิน	สวลี ผกาพันธุ์	ไม่พบข้อมูล
18. รักเธอเสมอ	สวลี ผกาพันธุ์	รางวัลแผ่นเสียงขายดี พ.ศ. 2506
19. ร้อน	มิส จางเซฟาง	เอือกเย็นลมพัดผ่านตัวฉัน ลม สวรรค์พรางพรหมให้กัน ฯลฯ
20. เลิศชาย	สวลี ผกาพันธุ์	ไม่พบข้อมูล
21. ว้าหว่	วงเพื่อน	ประพันธ์ช่วงปี พ.ศ. 2534-2535
22. วีรกรรมภูเข้ไต้	สวลี ผกาพันธุ์	ไม่พบข้อมูล
23. สวรรค์ในอก นรกในใจ	มณีนุช เสมรสุต	ฉันเพิ่งจะรู้ รัตความเจ็บช้ำ รัก นำมาให้ แต่ยังไม่ได้ ฯลฯ

ตารางที่ 3 แสดงผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่ประพันธ์ร่วมกับนายชาติ อินทรวิจิตร (ต่อ)

24. สายชล	ชรินทร์ นันทนาคร	สายเอ๋ย สายชล ไส้เย็นเช่นน้ำใจ คนไม่เคยหมองหม่น ฯลฯ
25. หิ่ง	สวลี ผกาพันธุ์	ภาพยนตร์ดวงตาสวรรค์ 3 ตึกดาทอง
26. หยาดรุ่ง	ชรินทร์ งามเมือง	หยาดรุ่งงามราวดวงดาวรุ่งจิตต์ รุ่งความ โสภิตรุ่งชีวิต ฯลฯ
27. เหมือนไม่เคย	ธานินทร์ อินทรเทพ	เรื่อยเรื่อยมาเรียงเรียง นกบิน เฉียงไปทั้งหมด ฯลฯ
28. อรุณอ่อนรัก	สวลี ผกาพันธุ์	ไม่พบข้อมูล
29. เอื้องคำ	ไม่พบข้อมูล	เพลงโฆษณาจังหวัดเชียงใหม่ ปี พ.ศ. 2530

ตารางที่ 4 แสดงผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่ประพันธ์ร่วมกับนายดำรงศ์ เกตุชนม์

ชื่อผลงานเพลง	ชื่อนักร้องคนแรก	หมายเหตุ
ชีวิตที่ถูกสาป	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ช่วงปี พ.ศ. 2501-2502

ตารางที่ 5 แสดงผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่ประพันธ์ร่วมกับ ทิพย์ประภา (นายสุวิทย์ สัตโกวิท)

ชื่อผลงานเพลง	ชื่อนักร้องคนแรก	หมายเหตุ
คนเดียวในดวงใจ	สุเทพ วงศ์กำแหง	เพลงยอดนิยม พ.ศ. 2508

ตารางที่ 6 แสดงผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่ประพันธ์ร่วมกับ เนรัญชลา (นายสติ สติจิต)

ชื่อผลงานเพลง	ชื่อนักร้องคนแรก	หมายเหตุ
ทะเลชีวิต	ฉันทนา กิตติยพันธ์	รางวัลตุ๊กตาเงิน พ.ศ. 2516

ตารางที่ 7 แสดงผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่ประพันธ์ร่วมกับนายร้อยแก้ว รัก ไทย

ชื่อผลงานเพลง	ชื่อนักร้องคนแรก	หมายเหตุ
1. เกลียดคนสวย	ฉันทนา กิตติพันธ์	ภาพยนตร์ข้ามอกนา 1 ตุ๊กตาทอง
2. ข้ามอกนา	ฉันทนา กิตติพันธ์	รางวัลเสาอากาศทองคำ พ.ศ. 2519
3. ชีวิตคนดำ	ฉันทนา กิตติพันธ์	ภาพยนตร์ข้ามอกนา 1 ตุ๊กตาทอง
4. ฝันไปฝ่ายเดียว	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ช่วงปี พ.ศ. 2509-2510
5. แว่วเสียงขลุ่ย	สวลี ผกาพันธุ์	ไม่พบข้อมูล

ตารางที่ 8 แสดงผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่ประพันธ์ร่วมกับวงดนตรีดิอิมพอสซิเบิล

ชื่อผลงานเพลง	ชื่อนักร้องคนแรก	หมายเหตุ
1. จวบฟ้าลาดิน	วงดนตรีดิอิมพอสซิเบิล	ไม่พบข้อมูล
2. ระเบิดชด	วงดนตรีดิอิมพอสซิเบิล	ประพันธ์เฉพาะทำนอง
3. ไอ้รัก	วงดนตรีดิอิมพอสซิเบิล	รักเมื่อพบ แล้วพลัดพราก ไม่เคย คิดจาก รักจริงจากใจ ฯลฯ

ตารางที่ 9 แสดงผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่ประพันธ์ร่วมกับนายสุรพล โทณะวนิก

ชื่อผลงานเพลง	ชื่อนักร้องคนแรก	หมายเหตุ
รักทรงฤทธิ์	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ช่วงปี พ.ศ. 2507-2508

ตารางที่ 10 แสดงผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่ประพันธ์ร่วมกับ สุนทรียา ณ เวียงกาญจน์

ชื่อผลงานเพลง	ชื่อนักร้องคนแรก	หมายเหตุ
1. จดหมายรัก	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ช่วงปี พ.ศ. 2507-2508
2. โรครัก	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ในปี พ.ศ. 2498

ตารางที่ 11 แสดงผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่ประพันธ์ร่วมกับ อ.กวี สัต โกวิท

(นายอุดม สัต โกวิท)

ชื่อผลงานเพลง	ชื่อนักร้องคนแรก	หมายเหตุ
1. กลัว	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ในปี พ.ศ. 2506
2. ไกลรู้	ทงศักดิ์ ภักดีเทวา	เข้าชิงรางวัลแผ่นเสียงทองคำ พ.ศ. 2509
3. มาฉันให้ตายดีกว่า	สวลี ผกาพันธุ์	รางวัลแผ่นเสียงทองคำ พ.ศ. 2507
4. งง	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ในปี พ.ศ. 2506
5. เงารัก	สวลี ผกาพันธุ์	ภาพยนตร์เงารัก ปี พ.ศ. 2507-2508
6. ใจนะใจ	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ก่อนปี พ.ศ. 2510
7. ใจหาย	สวลี ผกาพันธุ์	ไม่พบข้อมูล
8. นั้กกลัวแล้วเอย	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ช่วงปี พ.ศ. 2506-2507
9. ที่รักคะ ฉันรักเธอ	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ในปี พ.ศ. 2505
10. เธอเป็นหัวใจของฉัน	สวลี ผกาพันธุ์	เข้าชิงรางวัลแผ่นเสียงทองคำ พ.ศ. 2509
11. โธ่เอ๊ย	สวลี ผกาพันธุ์	เข้าชิงรางวัลแผ่นเสียงทองคำ พ.ศ. 2509
12. บทบาทใจชาย	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ช่วงปี พ.ศ. 2508-2509
13. บอกก็รู้ ไม่บอกก็รู้	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ในปี พ.ศ. 2503
14. บันทึกหัวใจ	สวลี ผกาพันธุ์	ไม่พบข้อมูล
15. ผู้ชายนี้หนอ	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ช่วงปี พ.ศ. 2503-2504
16. เพลงรักเพลงร้าว	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ให้โลลิต้าไนท์คลับ ใน ปี พ.ศ. 2506
17. ไฟรักสุ่มใจ	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ช่วงปี พ.ศ. 2504-2505
18. มันน่าปวดใจ	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ช่วงปี พ.ศ. 2504-2505

ตารางที่ 11 แสดงผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่ประพันธ์ร่วมกับ อ.กวี สัต โกวิท (ต่อ)

19. เมินเสียเถิด	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ก่อนปี พ.ศ. 2510
20. เมีย	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ในปี พ.ศ. 2504
21. รักซึ้งใจ	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ช่วงปี พ.ศ. 2506-2507
22. รักดาว	ธวัชชัย	เข้าชิงรางวัลแผ่นเสียงทองคำ พ.ศ. 2509
23. รักระทม	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ช่วงปี พ.ศ. 2506-2507
24. วอนลม	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ในปี พ.ศ. 2503
25. ว่าฉันทำไม	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ช่วงปี พ.ศ. 2506-2507
26. สวรรค์ในอก นรกในใจ	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ช่วงปี พ.ศ. 2506-2507
27. สี่ห้องหัวใจ	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ช่วงปี พ.ศ. 2506-2507
28. สวีตตี้	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ช่วงปี พ.ศ. 2506-2507
29. หนีรัก	สวลี ผกาพันธุ์	รางวัลแผ่นเสียงทองคำ พ.ศ. 2509
30. เหมือนตายจากกัน	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ในปี พ.ศ. 2506
31. อย่าคิด อย่าคิด	สวลี ผกาพันธุ์	ประพันธ์ในปี พ.ศ. 2505
32. อย่าทรมานอีกเลย	สวลี ผกาพันธุ์	เข้าชิงรางวัลแผ่นเสียงทองคำ พ.ศ. 2509

ตารางที่ 12 แสดงผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่ประพันธ์ร่วมกับนายอุทิศต์

ทินกร ณ อยุธยา

ชื่อผลงานเพลง	ชื่อนักร้องคนแรก	หมายเหตุ
เดือนเอ๋ย	นริศ อารีย์	เพลงยอดนิยม พ.ศ. 2497

จากทั้ง 12 ตาราง แสดงผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่ประพันธ์ร่วมกับนักประพันธ์เนื้อร้อง มีผลงานเพลงรวมทั้งสิ้น 83 เพลง โดยเป็นผลงานประพันธ์เพลงร่วมกับ อ.กวี สัต โกวิท (นายอุดม สัต โกวิท) มากที่สุด จำนวน 32 เพลง และรองลงมา คือ นายชาติ อินทรวิจิตร จำนวน 29 เพลง และนักร้องที่ขับร้องเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ มากที่สุด คือ สวลี ผกาพันธุ์ (นางเชอร์รี่

เสวตนั้นนัฒนั) จ่านวน 53 เพลง และรองลงมค คือ นายสุเทพ วงคั้ก่าแหง และนายชรินทรึ นัฒนัศคจ่านวน 4 เพลงเท่านัค

ผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค นอกเหนือจากที่นำเสนอในข้างต้น ยังมีผลงานการเรียบเรียงเสียงประสาน ที่ทำออกมาเผยแพร่ในรูปของเทปบันทึกเสียงและโน้ตเพลงต่าง ๆ โดยสามารถรวบรวมได้คังนี้

1. เทปเพลงพระราชนิพนธั้ขับร้องประสานเสียง จัดทำทุกเกล้าฯ ถวายเนื่องในวโรกาสวันเฉลิมพระชนมพรรษา 5 ธันวาคม พ.ศ. 2523 อ่นวนยเพลงและฝัคซ้อมโดยคุณหญิงมาลัยวัลย์ บุญยะรัตเวช ซึ่งนายประสิทธิ์ พยอมยงค เรียบเรียงเสียงประสานให้กับคณะนักร้องประสานเสียงต่าง ๆ คือ คณะนักร้องประสานเสียงสยามกลการ ในเพลงในดวงใจนัรนัศรึ และยามเย็น คณะนักร้องประสานเสียงคริสเตียนไทย ในเพลงลมหนาว คณะนักร้องประสานเสียงโรงเรียนวัฒนาวิทยาลัย ในเพลงค่านัแล้ว และคณะนักร้องประสานเสียงโรงเรียนจิตรลดา ในเพลงภริมายัรัก ใช่วงดนตรี Yamaha Sound Pop Orchestra เทปบันทึกเสียงหมายเลข 3649 ของบริษัทโซนิคซาวด์จ่านัก
2. เทปเพลงพระราชนิพนธั้ ชุดพิเศษ จัดทำในปี พ.ศ. 2524 โดยคณะกรรมการเอกถัคษณั้ของชาติ อ่นวนยการผลิตโดยนายแมนรัตนั ศรีกรานนัฒนั มีผลงานเพลงที่นายประสิทธิ์ พยอมยงค เรียบเรียงเสียงประสาน คือ เพลงค่านัหวาน ขับร้องโดย สวลี ผกาพันธุ์ เพลงดวงใจกับความรัก ขับร้องโดยนางจินตนา สุขสถิต เพลงอาทิตย์อัศบแสง ขับร้องโดย สวลี ผกาพันธุ์ เพลงยามค่านั ขับร้องโดยนางอัญชุลี บัวแก้ว และเพลงยัมสู้ ขับร้องโดยนางสาวรวีวรรณ จินดา
3. เทปเพลงพระราชนิพนธั้ ชุดแสงเดือน เป็นเพลงบรรเลง ผลิตโดยบริษัท ROTA หมายเลขเทปบันทึกเสียง RT.2076
4. เทปบรรเลงเพลงพระราชนิพนธั้ ชุดสายฝน ผลิตโดยบริษัท T.Express หมายเลขเทปบันทึกเสียง 221
5. เทปไครทอนอ สวลี ผกาพันธุ์ ชุด 1 จากมาสเตอร์ต้นฉบับแผ่นเสียงตรามงกุฎ ของบริษัทห้างแผ่นเสียงคาร์ทย์ (1968) จ่านัก มีผลงานเพลงที่นายประสิทธิ์ พยอมยงค เรียบเรียงเสียงประสาน คืออย่าทรมานฉัฉนออีกเลย และหนีรัก หมายเลขเทปบันทึกเสียง 509
6. เทปเพลงประสานเสียงวัฒนาวิทยาลัย ชุดวัฒนาพาเพลิน และชุดวัฒนาพาชื่น ควบคุมวงโดยคุณหญิงมาลัยวัลย์ บุญยะรัตเวช มีผลงานเพลงที่นายประสิทธิ์ พยอมยงค เรียบเรียงเสียงประสานในชุดวัฒนาพาเพลิน คือ ชั้ชีวิต เขมรไทรโยค และเสียงเทียน และที่เรียบเรียงเสียงประสานในชุดวัฒนา

พาซัน คือ โอ้รัก จัดจำหน่ายโดยบริษัทออดิโอวิชั่นจำกัด หมายเลขเทปบันทึกเสียง EMGS7030 และ EMGS7031 ตามลำดับ

7. เทปชุดเพลงประทับใจในอดีต เป็นผลงานการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับบรรเลงด้วยวงดนตรีคอมโบโดยนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ มีสมาชิกนักดนตรีที่ร่วมบรรเลง ได้แก่ นายจิระชัย ศิวรักษ์ เล่นเปียโน นายนพ โสทธิพันธ์ เล่นไวโอลิน นายออมสิน จันทระประภา เล่นกลอง นายเฉลียว (ซีเลียว) คีติกานต์ เล่นคลาริเน็ตกับแซกโซโฟน นายประสาน สุทัศน์ ณ อยุธยา เล่นเบส ม.ร.ว.พรพุดิ วรวุฒิ เล่นอเล็กโทน และนายสมเจนต์ จูณะ โกเศศ เล่นกีตาร์ ทำทั้งหมด 12 ชุด คือ

- 7.1 ชุด ท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์
- 7.2 ชุด สมาน กาญจนผลิน
- 7.3 ชุด สง่า อารัมภีร์
- 7.4 ชุด ม.ล.ประพันธ์ สนิทวงศ์
- 7.5 ชุด นารถ ถาวรบุตร
- 7.6 ชุด สง่า ทองรัช
- 7.7 ชุด ป. ชื่นประโยชน์
- 7.8 ชุด สุรพล แสงเอก
- 7.9 ชุด เนรัญชลา
- 7.10 ชุด สนิท ศ.
- 7.11 ชุด ไสล ไกรเลิศ
- 7.12 ชุด ผลงานเพลงเอกของประสิทธิ์ พยอมยงค์

8. เทปรีกเซอเสมอ ประสิทธิ์ พยอมยงค์ ศิลปินแห่งชาติ จัดทำในปี พ.ศ. 2534 โดยฝ่ายประชาสัมพันธ์บริษัทสยามกลการจำกัด มีผลงานเพลงที่นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เรียบเรียงเสียงประสาน คือ ใครจะร้องไห้เพื่อฉัน ขับร้องโดย นางสาวนันทิยา จิวบางป่า ใช้วงดนตรี Yamaha Sound Pop Orchestra หมายเลขเทปบันทึกเสียง SMPR21090

9. โน้ตเพลงพระราชานิพนธ์ ฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี พ.ศ. 2539 จัดทำโดยโรงเรียนดนตรีสยามกลการ บริษัทสยามดนตรียามาฮ่าจำกัด นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เป็นผู้เรียบเรียงเสียงประสานสำหรับบรรเลงด้วยเปียโน ประกอบด้วยเพลงใกล้รุ่ง Oh I Say เกิดเป็นไทยตายเพื่อไทย แสงเดือน และรัก

10. นี้อัตราวมเพลงอมตะเพลงดังสำหรับเปียโน เล่ม 1-4 จัดทำโดย ถ. สุรภาพประดิษฐ์ มีผลงานเพลงที่นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เรียบเรียงเสียงประสานในเล่ม 1 คือ ขวัญเรียม คนเดียวในดวงใจ ใจรักสลาย จงรัก เดือนเอย รักเธอเสมอ รักข้ามขอบฟ้า สุริยันต์จันทร์รา และหัวใจที่มันมดรัก ในเล่ม 2 คือ ฆ่าฉันให้ตายดีกว่า จำเลยรัก ทะเลชีวิต บัวขาว บ้านเรา วอลซ์นาวิ สุดขอบฟ้า และหนีรัก ในเล่ม 3 คือ เขมรไพรโยก ไก่ฟ้า เคาสน์สีแดง เดี่ยวดาย ดอกไม้ให้คุณ บัวเลี้ยงน้ำ เพียงในใจ เพลงสุดท้าย เพลินสายชล แสนรัก และลาวดวงเดือน และในเล่ม 4 คือ ขอเป็นคนหนึ่ง ขอเพียงที่พักใจ เปล่าหรือคนนะ ไม่อยากให้เธอรู้ ลมหวาน และเสียใจได้ไหม

สำหรับผลงานเพลงที่นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เล่นในฐานะนักดนตรีอย่างเดียว คือ เทปเพลงไทยบรรเลง ชุด เปียโนในห้วงพิศวาส โดยมีนายมนู อินทาทิรัต เป็นผู้เรียบเรียงเสียงประสาน และนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เป็นผู้เล่นเปียโนในเพลงรักเธอเสมอ หัวใจที่ถอดวาง และฆ่าฉันให้ตายดีกว่า ผลิตโดยบริษัท Impact Creation หมายเลขเทปบันทึกเสียง 1013

นอกจากนี้ยังมีผลงานเพลงที่นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ประพันธ์ทำนองอย่างเดียว ได้แก่

1. เทปเพลงเฉลิมพระเกียรติสดุดีมหาราชนิ ลูกกรุง เนื่องในวโรกาสวันเฉลิมพระชนมพรรษาสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ ครบ 5 รอบ 12 สิงหาคม พ.ศ. 2535 โดยมี พล.ท.บุษนา คำดี เป็นประธาน และนายพยงค์ มุกดา เป็นรองประธานคณะกรรมการประเภทลูกกรุงตามลำดับ ผลงานเพลงที่นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ประพันธ์ทำนอง คือ แม่ของแผ่นดิน โดยมีนายเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ประพันธ์เนื้อร้อง นายกิตติ ศรีเปารยะ เรียบเรียงเสียงประสาน และนางเพ็ญศรี พุ่มชูศรี เป็นผู้ขับร้อง

2. เทปบทเพลงเยาวชนน้อมเกล้าฯ ผลิตโดยโรงเรียนดนตรีบ้านครูบพเพลง เพื่อร่วมเฉลิมฉลองในวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช ทรงครองราชย์ครบ 50 ปี พ.ศ. 2539 ผลงานเพลงที่นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ประพันธ์ทำนอง คือ เยาวชนน้อมเกล้าฯ โดยมี นางเดือนใจ ศรีมารุต ประพันธ์เนื้อร้อง และนายกิตติ ศรีเปารยะ เรียบเรียงเสียงประสาน

3. เทปเพลงสู้ภัยเศรษฐกิจ จัดทำในปี พ.ศ. 2541-2542 โดยสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ มีผลงานเพลงที่นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ประพันธ์ทำนอง คือ รักแผ่นดิน โดยมีนายชาติ อินทรวิจิตร ประพันธ์เนื้อร้อง และนายธีรณัน ฌ หนองคาย กับนายอุเทน พรหมมินทร์ เป็นผู้ขับร้อง

4.4 รางวัลเกียรติยศ

รางวัล โล่ และคำขอบคุณต่าง ๆ ถือเป็นเกียรติยศแก่วงศ์ตระกูลที่นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้รับ สามารถรวบรวมได้ดังนี้

1. รางวัลแผ่นเสียงทองคำพระราชทาน ครั้งที่ 2 พ.ศ. 2509 ด้านแยกและเรียบเรียงเสียงประสานยอดเยี่ยม ในเพลงดาวประดับเมือง ผลงานของ ม.จ.จิติพันธ์ บุคล
2. รางวัลแผ่นเสียงทองคำพระราชทาน ครั้งที่ 3 พ.ศ. 2514 ด้านแยกและเรียบเรียงเสียงประสานยอดเยี่ยม ในเพลงลมหวาน ผลงานของพระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ ยุคล ม.ล. ประพันธ์ สนิทวงศ์ และท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์
3. รางวัลตุ๊กตาดินเผา เพลงประกอบดีเด่น จากภาพยนตร์เรื่องซู้ พ.ศ. 2516 ผลงานของ เปียก โปสเตอร์
4. รางวัลตุ๊กตาทอง เพลงประกอบยอดเยี่ยม จากภาพยนตร์เรื่องข้าวอกนา ผลงานของ เปียก โปสเตอร์
5. รางวัลเสาอากาศทองคำ ครั้งที่ 2 เพลงยอดนิยมยอดเยี่ยมประจำปี พ.ศ. 2519 ประเภททำนองเพลงลูกกรุงยอดเยี่ยม ของสถานีวิทยุ ส.ส.ส. (เสียงสามยอด) ในเพลงข้าวอกนา
6. โล่เกียรติยศพระราชทานในฐานะศิลปินตัวอย่าง สาขาเรียบเรียงเสียงประสานลูกกรุงประจำปี พ.ศ. 2523-2524 ในงานแผ่นเสียงทองคำพระราชทาน ครั้งที่ 4 พ.ศ. 2524 โดยมีพระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าเฉลิมพล ทิฆัมพร เป็นองค์ประธานจัดงาน
7. โล่ขอบคุณนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในฐานะเป็นคณะกรรมการตัดสินเพลง ในงาน Siam Popular Song Festival '82 ณ วันที่ 6 มิถุนายน พ.ศ. 2525 โดยมีคุณหญิงพรทิพย์ ณรงค์เดช เป็นประธานจัดงาน
8. สมาคมดนตรีแห่งประเทศไทยในพระบรมราชูปถัมภ์ มอบโล่เป็นเกียรติแก่นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่อุทิศเวลาปฏิบัติหน้าที่เป็นกรรมการตัดสินเพลง ในงานแผ่นเสียงทองคำพระราชทาน ครั้งที่ 5 ด้วยความเที่ยงธรรม เสียสละ และด้วยความสามารถยิ่ง ณ โรงละครแห่งชาติ วันที่ 4 พฤศจิกายน พ.ศ. 2526 โดยมีพระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าเฉลิมพล ทิฆัมพร เป็นองค์ประธานจัดงาน
9. โล่ขอบคุณนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในฐานะเป็นกรรมการตัดสินการประกวดเพลง ผู้ตัดสินบทเพลงอันทรงคุณค่าให้แก่โครงการกองทุนเพื่อความมั่นคงของชาติ ณ วันที่ 29 พฤศจิกายน พ.ศ. 2526 โดยมี พล.อ.อาทิตย์ กำลังเอก เป็นประธาน โครงการ

10. โรงเรียนสาริตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปทุมวัน มอบโล่ขอบคุณนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในฐานะเป็นผู้มีอุปการะคุณและประพันธ์ทำนองเพลงสาริตปทุมวัน ณ วันที่ 1 ธันวาคม พ.ศ. 2527

11. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มอบโล่ที่ระลึกเพื่อเป็นเกียรติแก่นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในโอกาสการแสดงดนตรีการกุศลของมหาวิทยาลัย เพื่อหารายได้สมทบทุนสร้างพระบรมราชานุสาวรีย์ สองรัชกาล ณ วันที่ 18 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2531

12. วิทยาลัยรังสิต มอบโล่ขอบคุณนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในฐานะเป็นกรรมการตัดสินการประกวดงาน Rangsit Music Contest ครั้งที่ 1 ณ วันที่ 19 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2531

13. สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง มอบโล่ให้เป็นเกียรติแก่นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในโอกาสที่ได้สนับสนุนการจัดทำเพลงประจำสถาบันเป็นอย่างดียิ่ง ณ วันที่ 29 มิถุนายน พ.ศ. 2532

14. สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ประกาศเกียรติคุณยกย่องให้นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ประเภทเพลงไทยสากล-เรียบเรียง ณ วันที่ 8 ธันวาคม พ.ศ. 2532 และได้เข้ารับพระราชทานโล่และเข็มเชิดชูเกียรติ จากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ณ พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน พระราชวังดุสิต วันที่ 24 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2533

15. สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล มอบโล่เกียรติคุณแก่นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เพื่อเป็นเกียรติที่ได้ประพันธ์เพลงให้กับสถาบัน ณ วันที่ 10 สิงหาคม พ.ศ. 2533

16. กรมประชาสัมพันธ์และโรงเรียนอนุบาลจุฬาลงกรณ์ มอบโล่เพื่อขอบคุณแก่นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในการสนับสนุนการจัดงานการกุศล เขาวชนร้อยดวงใจมอบให้แม่ วันที่ 15 มีนาคม พ.ศ. 2535 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย เพื่อเผยแพร่เกียรติคุณในวโรกาสที่สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ทรงเจริญพระชนมายุครบ 60 พรรษา

17. วิทยาลัยราชต์ภาคย์ โดยสภามหาวิทยาลัยราชต์ภาคย์ มีมติเห็นสมควรประกาศเกียรติคุณนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เป็นบุคคลดีเด่นทำคุณประโยชน์ด้านส่งเสริมการศึกษา เนื่องในพิธีประสาทปริญญาบัตร ณ วิทยาลัยราชต์ภาคย์ วันที่ 4 ธันวาคม พ.ศ. 2542

ผลจากการศึกษาชีวิตและผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ พบว่า เกิดที่บ้านเลขที่ 22 ตำบลตลาดน้อย เมื่อวันอาทิตย์ที่ 7 มีนาคม พ.ศ. 2469 เป็นบุตรคนโตในจำนวนพี่น้อง 2 คน ได้รับการศึกษาถึงเตรียมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ สมรสมีบุตร 2 คน เป็นผู้ชาย 1 คนและผู้หญิง 1 คน ปัจจุบันมี

อายุ 75 ปี พักอาศัยอยู่บ้านเลขที่ 1311 ตำบลคลองจั่น เริ่มเรียนดนตรีกับน้ำชายเมื่ออายุ 10 ปีจนถึงอายุ 17 ปี แล้วเริ่มศึกษาการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานเพลงไทยสากลด้วยตนเอง ในขณะเดียวกันก็ร่วมแสดงดนตรีขณะเป็นนักศึกษาของมหาวิทยาลัยด้วย ในปี พ.ศ. 2490 เริ่มเล่นดนตรีเป็นอาชีพตามสถานเริงรมย์ต่าง ๆ โดยเริ่มที่ภัตตาคารห้อยเทียนเหลาเป็นแห่งแรก ต่อมาในปี พ.ศ. 2494 เริ่มประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานในฐานะนักดนตรีอาชีพให้กับวงดนตรีกรุงเทพสวิงที่ตนก่อตั้ง ในขณะเดียวกันก็เข้าทำงานกับบริษัทแผ่นเสียงต่าง ๆ หลังจากนั้นในปี พ.ศ. 2496 ได้เข้าร่วมเล่นกับวงดนตรีประสานมิตรในฐานะนักเรียบเรียงเสียงประสานและนักเปียโน ต่อมาในปี พ.ศ. 2502 จึงเข้ารับราชการกับวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์และวงดนตรีเทศบาลนครกรุงเทพตามลำดับในฐานะนักเรียบเรียงเสียงประสาน แล้วในปี พ.ศ. 2512 ได้เข้าเป็นครูสอนดนตรีกับโรงเรียนดนตรีสยามกลการจนกระทั่งเกษียณอายุราชการ ในขณะเดียวกันก็เข้าเป็นอาจารย์พิเศษตามสถาบันการศึกษาต่าง ๆ และเป็นกรรมการตัดสินการประกวดที่เกี่ยวข้องกับดนตรีมากมาย สุดท้ายในปี พ.ศ. 2530-ปัจจุบัน ได้เป็นที่ปรึกษาฝ่ายวิชาการของโรงเรียนดนตรีสยามกลการ (รัชดา)

สำหรับผลงานเพลง มีที่เข้าร่วมประพันธ์กับนักประพันธ์เนื้อร้อง คือ อ.กวี สัตโกวิท และ นายชาติ อินทรวิจิตร ส่วนนักร้องที่ร่วมงานด้วย คือ สวลี ผกาพันธุ์ และนายสุเทพ วงศ์กำแหง นอกจากนี้ก็มีผลงานการเรียบเรียงเสียงประสานที่ทำเผยแพร่เป็นเทปบันทึกเสียงและโน้ตเพลงต่าง ๆ มากมาย ส่วนใหญ่เป็นเทปเพลงบรรเลงและขับร้องประสานเสียง โดยเฉพาะเทปเพลงพระราชนิพนธ์ทำออกมามากที่สุด รองลงมาเป็นเทปชุดเพลงประทับใจในอดีตและเทปประสานเสียงวงมโหรีวิทยาลัยตามลำดับ มีโน้ตเพลงพระราชนิพนธ์และโน้ตรวมเพลงอมตะเพลงดังสำหรับเปียโนด้วย นอกจากนี้ก็มีผลงานที่เล่นในฐานะนักดนตรีอย่างเดี่ยว คือ เทปเพลงไทยบรรเลงชุดเปียโนในห้วงพิศวาส รวมทั้งยังมีผลงานที่ประพันธ์เฉพาะทำนองอย่างเดียวด้วย คือ เทปเพลงเฉลิมพระเกียรติสดุดีมหาราชนี เทปบทเพลงเยาวชน น้อมเกล้าฯ และเทปเพลงสู้ภัยเศรษฐกิจ สำหรับรางวัลเกียรติยศต่าง ๆ ที่ได้รับ โดยเฉพาะที่ได้เข้ารับพระราชทาน คือ รางวัลแผ่นเสียงทองคำ ด้านแยกและเรียบเรียงเสียงประสานยอดเยี่ยม 2 ครั้ง รางวัลตุ๊กตาทอง รางวัลตุ๊กตาเงิน รางวัลเสาอากาศทองคำ โล่เกียรติยศในฐานะนักดนตรีตัวอย่าง และที่ถือเป็นเกียรติยศสูงสุด คือ ได้รับการประกาศเกียรติคุณยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ประเภทเพลงไทยสากล-เรียบเรียง ในปี พ.ศ. 2532

บทที่ 5

วิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

ผู้วิจัยแบ่งการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ออกเป็น 2 ส่วน คือ วิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ กับศึกษาสภาพแวดล้อมทางดนตรีที่มีผลต่อการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในช่วงปี พ.ศ. 2497-2516

5.1 วิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

ผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ คือ เดือนเอ๋ย บ้านเรา รักเธอเสมอ คนเดียวในดวงใจ หนึ่งรัก และทะเลชีวิต บรรเลงด้วยวงคอมโบ มีเครื่องดนตรี คือ ไวโอลิน (Vn.) คลาริเน็ต (Cl.) แอ็กคอร์เดียน (Acc.) อิเล็กโทรน (Elect.) ไวบราโฟน (Vib.) กีตาร์ (Guit.) เปียโน (Pno.) เบส (Bass) และกลอง (Drs.) โดยแบ่งการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีออกเป็น 3 ส่วน คือ ทำนอง การประสานเสียง และการเรียบเรียงเสียงประสาน มีรายละเอียดดังนี้

5.1.1 เดือนเอ๋ย (เพลงยอดนิยม พ.ศ. 2497)

1. ทำนอง

1.1 รูปแบบของเพลง (Form) เดือนเอ๋ยเป็นเพลงที่จัดอยู่ในรูปแบบการประพันธ์เทอร์นารีฟอร์ม (Ternary Form) มีจำนวนห้องเพลงรวมทั้งสิ้น 84 ห้องเพลง ประกอบด้วย ส่วนนำ (Introduction) ส่วนจบ (Ending) และตอน (Section) ต่าง ๆ ดังแสดงในตารางที่ 13

ตารางที่ 13 แสดงรูปแบบของเพลงเดือนเอ๋ย

ส่วน/ตอน	ส่วนนำ	ตอน A	ตอน B	ตอน B'	ตอน A'	ตอน B''	ส่วนจบ
ห้องเพลง	1-4	4-19	20-35	36-51	52-67	68-83	83-84
รวม	4 ห้อง เพลง	16 ห้อง เพลง	16 ห้อง เพลง	16 ห้อง เพลง	16 ห้อง เพลง	16 ห้อง เพลง	2 ห้อง เพลง

1.2 ประโยคเพลง (Phrase) และการพัฒนาประโยคเพลง เพลงเดือนเอ๋ยในแต่ละตอน ประกอบด้วยประโยคเพลงและการพัฒนาประโยคเพลง ผู้วิจัยนำเสนอเฉพาะตอน A กับตอน B เนื่องจากในตอนอื่น ๆ มีลักษณะประโยคเพลงและการพัฒนาประโยคที่ใกล้เคียงกัน

ตอน A ประโยคเพลง a ในห้องเพลงที่ 4-8 พัฒนาเป็นประโยคเพลง a' ในห้องเพลงที่ 9-12 โดยใช้กระบวนการของซีควเินซ์ (Sequence) ยกตัวโน้ตขึ้นไปขึ้นคู่ 2 เมเจอร์ ดังปรากฏในหน่วย 1.2.1

หน่วย 1.2.1



ตอน A ประโยคเพลง b ในห้องเพลงที่ 13-16 พัฒนาไปประโยคเพลง c ในห้องเพลงที่ 17-19 โดยใช้กระบวนการของความแตกต่าง (Contrast) เพื่อสรุปปิดท้ายตอน A ดังปรากฏในหน่วย 1.2.2

หน่วย 1.2.2



หน่วย 1.2.2 (ต่อ)



ตอน B ประโยคเพลง a ในห้องเพลงที่ 20-24 พัฒนาเป็นประโยคเพลง a' ในห้องเพลงที่ 24-28 โดยใช้กระบวนการของซีเควนซ์ ยกตัวโน้ตขึ้นไปขึ้นคู่ 2 เมเจอร์ ดังปรากฏในหน่วย 1.2.3

หน่วย 1.2.3



ตอน B ประโยคเพลง b ในห้องเพลงที่ 28-32 พัฒนาไปประโยคเพลง c ในห้องเพลงที่ 33-35 โดยใช้กระบวนการของความแตกต่างเพื่อสรุปปิดท้ายตอน B ดังปรากฏในหน่วย 1.2.4

หน่วย 1.2.4



หน่วย 1.3.4



ลักษณะจังหวะแบบที่ 3 พบในตอน A B B' A' และ B'' เป็นกลุ่มจังหวะที่ใช้ปิดท้ายตอนต่าง ๆ โดยมีลักษณะจังหวะดังปรากฏในหน่วย 1.3.5

หน่วย 1.3.5



1.4 จุดไคลแมกซ์ของท่านอง (Melodic Climax) ท่านองเพลงเดือนเอ๋ยมีจุดไคลแมกซ์ที่เกิดจากจุดยอดของท่านอง (High Point) โดยพบอยู่ 2 แห่ง คือ ในห้องเพลงที่ 13-16 และ 61-64 จุดไคลแมกซ์ คือ โน้ตตัว Eb ในห้องเพลงที่ 14 และ 62 ดังปรากฏในหน่วย 1.4

หน่วย 1.4



1.5 บันไดเสียง (Scale) เดือนเอ๋ยเป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นจากบันไดเสียง D ไมเนอร์ และ D เมเจอร์ โดยห้องเพลงที่ 1-19 และ 52-67 อยู่ในบันไดเสียง D ไมเนอร์ และห้องเพลงที่ 20-51 และ 68-84 อยู่ในบันไดเสียง D เมเจอร์

2. การประสานเสียง

2.1 การดำเนินคอร์ด (Chord Progression) และเคเดนซ์ (Cadence)

เพลงเดือนเอ๋ยมีการดำเนินคอร์ดและเกิดเคเดนซ์ต่าง ๆ ดังแสดงในตารางที่ 14

ตารางที่ 14 แสดงการดำเนินคอร์ดและชนิดของเคเดนซ์ในเพลงเดือนเอ๋ย

ห้องเพลง	การดำเนินคอร์ด	ชนิดของเคเดนซ์
1-4	iv-i-V7/V7-V7-I	เพอร์เฟกเคเดนซ์ (Perfect Cadence)
5-8 53-56	i-ii7(b5)-V7	ฮาล์ฟเคเดนซ์ (Half Cadence)
9-12 57-60	V7-I	อิมเพอร์เฟกเคเดนซ์ (Imperfect Cadence)
13-16 61-64	V7/iv-V7(b9)/iv-iv	ดีเซปทีฟเคเดนซ์ (Deceptive Cadence)
17-20 65-68	i-V7/V7-V7	ฮาล์ฟเคเดนซ์
21-24 37-40 69-72	I-V7	ฮาล์ฟเคเดนซ์
25-28 41-44 73-76	V7-I	อิมเพอร์เฟกเคเดนซ์
29-32 45-48 77-80	I-V7/IV-IV-V7/iv-iv	ดีเซปทีฟเคเดนซ์
33-36	I-vii ^o 7/ii-ii-V7-I-V7/V7-V7	ฮาล์ฟเคเดนซ์
45-52	I-vii ^o 7/ii-ii-V7-I-bVI7-V7-I	เพอร์เฟกเคเดนซ์
81-84	I-vii ^o 7/ii-ii-V7-I-V7/V7/V7-V7/V7-V7-I-V7	ฮาล์ฟเคเดนซ์

2.2 โน้ตนอกคอร์ด (Non-Chord Tone) เดือนเอ๋ยเป็นเพลงที่มีการใช้โน้ตนอกคอร์ดชนิดต่าง ๆ ในประโยคเพลงตามแต่ละตอน ผู้วิจัยนำเสนอเฉพาะตอน A กับตอน B เนื่องจากในตอนอื่น ๆ มีลักษณะการใช้โน้ตนอกคอร์ดในประโยคเพลงที่ใกล้เคียงกัน

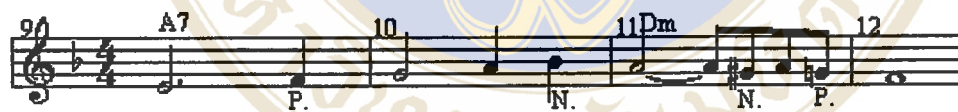
ตอน A ประโยคเพลง a ในห้องเพลงที่ 4-8 พบโน้ตนอกคอร์ด 3 ชนิด คือ โน้ตผ่าน (P.) โน้ตหลัก (E.) และโน้ตเคียง (N.) ดังปรากฏในหน่วย 2.2.1

หน่วย 2.2.1



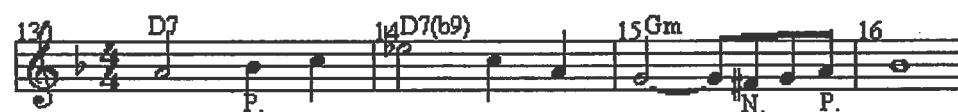
ตอน A-ประโยคเพลง a' ในห้องเพลงที่ 9-12 พบโน้ตนอกคอร์ด 2 ชนิด คือ โน้ตผ่าน และโน้ตเคียง ดังปรากฏในหน่วย 2.2.2

หน่วย 2.2.2



ตอน A ประโยคเพลง b ในห้องเพลงที่ 13-16 พบโน้ตนอกคอร์ด 2 ชนิด คือ โน้ตผ่าน และโน้ตเคียง ดังปรากฏในหน่วย 2.2.3

หน่วย 2.2.3



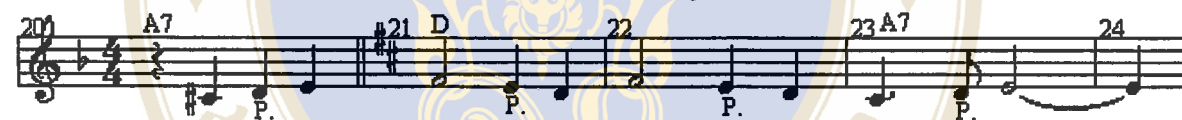
ตอน A ประโยคเพลง c ในห้องเพลงที่ 17-19 พบโน้ตนอกคอร์ด 2 ชนิด คือ โน้ตผ่าน และโน้ตเซอร์ราวดิงฟิงเกอร์ (Surrounding Finger) Sf. ดังปรากฏในหน่วย 2.2.4

หน่วย 2.2.4



ตอน B ประโยคเพลง a ในห้องเพลงที่ 20-24 พบโน้ตนอกคอร์ด 1 ชนิด คือ โน้ตผ่าน ดังปรากฏในหน่วย 2.2.5

หน่วย 2.2.5



ตอน B ประโยคเพลง a' ในห้องเพลงที่ 24-28 พบโน้ตนอกคอร์ด 2 ชนิด คือ โน้ตเสียง และโน้ตผ่าน ดังปรากฏในหน่วย 2.2.6

หน่วย 2.2.6



ตอน B ประโยคเพลง b ในห้องเพลงที่ 28-32 พบโน้ตนอกคอร์ด 1 ชนิด คือ โน้ตผ่าน ดังปรากฏในหน่วย 2.2.7

3. การเรียบเรียงเสียงประสาน

3.1 ส่วนนำ การเรียบเรียงเสียงประสานในส่วนนำของเพลงเดือนเอย ใช้เครื่องดนตรีคลาริเน็ตเล่นแนวทำนองด้วยกลุ่มโน้ตสามพยางค์ โดยมีกีตาร์ เบส และกลองบรรเลงประกอบ ส่วนนำของเพลงนี้มีความพิเศษ คือ เริ่มด้วยคอร์ด iv ไป i และใช้เซกกันดารีโดมิแนนต์ คือ V7/V7-V7 แล้วจึงเข้าตอน A โดยแนวทำนองมาอยู่ที่ไวโอลิน ดังปรากฏในหน่วย 3.1

หน่วย 3.1

The musical score for Unit 3.1 is written in 4/4 time and consists of five staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Guitar (Guit.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four measures, numbered 1 through 4. Measure 4 is marked with a box containing the letter 'A'. Chord symbols are provided below the guitar staff: Gm in measure 1, Dm in measure 2, E7 in measure 3, and A7 and Dm in measure 4. Roman numeral chord symbols are provided below the drums staff: Dm: iv in measure 1, i in measure 2, V7/V7 in measure 3, and V7 i in measure 4. The violin part has rests in measures 1, 2, and 3, and a quarter note in measure 4. The clarinet part has a melodic line with slurs and accents. The guitar part has a simple accompaniment. The bass part has a simple accompaniment. The drums part has a simple accompaniment.

3.2 ส่วนจบ หลังจากจบตอน B'' ที่เครื่องดนตรีแอกคอร์ดเดี่ยวเล่นแนวทำนอง ก็เข้าสู่ส่วนจบ การเรียบเรียงเสียงประสานในส่วนจบของเพลงเดือนเอย ใช้เครื่องดนตรีไวโอลินและเปียโนเล่นแนวทำนอง โดยมีกีตาร์ เบส และกลอง บรรเลงประกอบ ส่วนจบของเพลงนี้มีความพิเศษ คือ ใช้เซกกันดารีโดมิแนนต์ คือ V7/V7/V7-V7/V7-V7 และใช้ฮาร์โมนีคอร์ด คือ I-V7 จบเพลง ดังปรากฏในหน่วย 3.2

หน่วย 3.2

830 84

Vn.

Acc. Bⁿ

Guit. D F#dim7 Fdim7 Edim7 D A7

Pno.

Bass

Drs.

D: I V7/V7/V7 V7/V7 V7 I V7

3.3 เบ็กราวนค้ด้าันทำนอง (Melodic Background) เตือนเอ็ยเป็นเพลงที่ม่การใ้เบ็กราวนค้ด้าันทำนองลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

ลักษณะเบ็กราวนค้ด้าันทำนองแบบที่ 1 เมโลคิกฟิลเลอร์ (Melodic Filler) พบในห้องเพลงที่ 8 12 16 35 51-52 56 และ 60 มีหลายลักษณะ โดยใ้เครื่งดนตรีแอกคอร์ดเคียนเล่น ผู้วิจัยนำเสนอในห้องเพลงที่ 8 ดังปรากฏในหน่วย 3.3.1

หน่วย 3.3.1

87 (Melody)

Vn.

Acc.

ลักษณะแบ็กราวนค้ด้านทำนองแบบที่ 2 ริทมิกฟิลเลอร์ (Rhythmic Filler) พบในห้องเพลงที่ 32 48 และ 80 มีลักษณะเดียว โดยใช้เครื่องดนตรีกีตาร์ เบส และ กลอง เล่น เฉพาะในห้องเพลงที่ 32 มีแอกคอร์ดเดียนร่วมด้วย ดังปรากฏในหน่วย 3.3.2

หน่วย 3.3.2

The musical score for Unit 3.3.2 consists of five staves. The top staff is labeled 'Cl. (Melody)' and shows a melodic line starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is labeled 'Acc.' and shows an accompaniment line. The third staff is labeled 'Guit.' and shows a guitar line with a 'Gm' chord marking. The fourth staff is labeled 'Bass' and shows a bass line. The fifth staff is labeled 'Drs.' and shows a drum line. The score is in 4/4 time and features a large circular watermark of Mahidol University in the background.

ลักษณะแบ็กราวนค้ด้านทำนองแบบที่ 3 ลีดอิน (Lead In) พบใน ห้องเพลงที่ 19-20 และ 67-68 ใช้เครื่องดนตรีแอกคอร์ดเดียนเล่น และในห้องเพลงที่ 56 60 และ 64 ใช้ เปียโนเล่น มีหลายลักษณะ ผู้วิจัยนำเสนอในห้องเพลงที่ 60-61 ดังปรากฏในหน่วย 3.3.3

หน่วย 3.3.3

The musical score for Unit 3.3.3 shows a piano (Pno.) line. The score is in 4/4 time and features a circled section of notes, indicating a specific musical feature. The score is in 4/4 time and features a circled section of notes, indicating a specific musical feature.

ลักษณะแบ็กราวนค้ด้านทำนองแบบที่ 4 เคาน์เตอร์เมโลดี (Counter Melody) พบในห้องเพลงที่ 7 9-10 13-15 23-24 25-26 27-28 31 33-34 53-55 57-58 62 63 และ

64 ใช้เครื่องดนตรีเอกคอร์เดียในการเล่น และในห้องเพลงที่ 6 38 39-41 42 43-44 46 47 70 71-72 73 74 75-76 และ 77 ใช้เปียโนเล่น มีหลายลักษณะ ผู้วิจัยนำเสนอในห้องเพลงที่ 38 และ 39-41 ดังปรากฏในหน่วย 3.3.4

หน่วย 3.3.4

Musical score for Unit 3.3.4. It consists of two staves: 'Acc.' (Accompaniment) and 'Pno.' (Piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows measures 38, 39, 40, and 41. The 'Acc.' staff has a '(Melody)' label above measure 38. The 'Pno.' staff has a 'Gtr.' label above measure 39. A large watermark of Mahidol University is visible in the background.

3.4 สไตล์ทางดนตรีป๊อปปูล่า (Popular Style) ที่ใช้สร้างการบรรเลงประกอบ (Accompaniment) สไตล์ของจังหวะในเพลงเดือนเอ๋ยที่ใช้สร้างการบรรเลงประกอบ คือ เทงโก (Tango) มีอัตราความเร็ว (Tempo) ประมาณ 117 จังหวะเคาะต่อ 1 นาที โดยใช้เครื่องดนตรีกีตาร์เบส และกลอง สร้างการบรรเลงประกอบ ดังปรากฏในหน่วย 3.4

หน่วย 3.4

Musical score for Unit 3.4. It consists of four staves: 'Vn.' (Violin), 'Guit.' (Guitar), 'Bass', and 'Drs.' (Drums). The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 4/4. The score shows measures 5, 6, 7, and 8. The 'Vn.' staff has a '(Melody)' label above measure 5. The 'Guit.' staff has 'Dm' above measure 5, 'Em7(b5)' above measure 7, and 'A7' above measure 8. The 'Drs.' staff shows a drum pattern. A large watermark of Mahidol University is visible in the background.



จากการวิเคราะห์ห้องประกอบของดนตรีในเพลงเดือนเอ๋ย ปรากฏผลดังนี้

ทำนอง เพลงเดือนเอ๋ยจัดอยู่ในรูปแบบการประพันธ์เทอร์นารีฟอร์ม มีการพัฒนาประโยคเพลงด้วยกระบวนการของความแตกต่างและซีเควนซ์ในแต่ละตอนของเพลง ในตอนต่าง ๆ พบลักษณะของจังหวะ 3 แบบ และรูปร่างของทำนอง 2 แบบ โดยทำนองเคลื่อนที่ในระดับเสียงเดียวกัน ตามลำดับขั้นและในระยะข้ามขั้น สำหรับจุดโคลแมกซ์พบอยู่ 2 แห่ง และเพลงนี้อยู่ในบันไดเสียง D ไมเนอร์ และ D เมเจอร์

การประสานเสียง เดือนเอ๋ยเป็นเพลงที่มีการดำเนินคอร์ดโดยใช้ชุดของคอร์ดแพตเทิร์น และใช้เซกกันดารีโดมิแนนต์ในการดำเนินคอร์ดมายังเคเดนซ์ต่าง ๆ มีการใช้คอร์ดซิม ฮาฟคิมินิชที่เซเวนคอร์ด และคอร์ดแทน ไม่พบการใช้โน้ตนอกคอร์ดจากตอน B ต่าง ๆ ในประโยคเพลง c และเพลงนี้มีการเปลี่ยนบันไดเสียงแบบคู่ขนาน

การเรียบเรียงเสียงประสาน ในส่วนนำของเพลงเดือนเอ๋ยขึ้นต้นด้วยคอร์ด iv และแนวทำนองใช้กลุ่มโน้ตสามพยางค์ ก่อนใช้เซกกันดารีโดมิแนนต์เข้าตอน A สำหรับในส่วนจบมีการดำเนินคอร์ดด้วยเซกกันดารีโดมิแนนต์ คือ V7/V7/V7-V7/V7-V7 แล้วจบเพลงด้วยฮาฟเคเดนซ์ เพลงนี้พบการใช้แบ็กกราวนด์ด้านทำนอง 4 แบบ และใช้สไตล์ของจังหวะแทงโกในการสร้างการบรรเลงประกอบ

5.1.2 บ้านเรา (เพลงขอลิขิต พ.ศ. 2503)

1. ทำนอง

1.1 รูปแบบของเพลง บ้านเราเป็นเพลงที่จัดอยู่ในรูปแบบการประพันธ์เทอร์นารีฟอร์ม มีจำนวนห้องเพลงรวมทั้งสิ้น 70 ห้องเพลง ประกอบด้วยส่วนนำ ส่วนจบ และตอนต่าง ๆ ดังแสดงในตารางที่ 15

ตารางที่ 15 แสดงรูปแบบของเพลงบ้านเรา

ส่วน/ตอน	ส่วนนำ	ตอน A	ตอน A'	ตอน B	ตอน A''	ส่วนจบ
ห้องเพลง	1-4	5-20	21-37	35-52	53-68	68-70
รวม	4 ห้องเพลง	16 ห้องเพลง	17 ห้องเพลง	16 ห้องเพลง	16 ห้องเพลง	3 ห้องเพลง

1.2 ประโยคเพลงและการพัฒนาประโยคเพลง เพลงบ้านเราในแต่ละตอนประกอบด้วยประโยคเพลงและการพัฒนาประโยคเพลง ผู้วิจัยนำเสนอเฉพาะตอน A กับตอน B เนื่องจากในตอนอื่น ๆ มีลักษณะประโยคเพลงและการพัฒนาประโยคที่ใกล้เคียงกัน

ตอน A ประโยคเพลง a ในห้องเพลงที่ 5-8 ใช้กระบวนการของการซ้ำในการพัฒนาประโยคถามและประโยคตอบของประโยคเพลง ดังปรากฏในหน่วย 1.2.1

หน่วย 1.2.1



ตอน A ประโยคเพลง b ในห้องเพลงที่ 9-13 ใช้กระบวนการของการซ้ำในการพัฒนาประโยคถามและประโยคตอบของประโยคเพลง ดังปรากฏในหน่วย 1.2.2

หน่วย 1.2.2



จากหน่วย 1.2.1 พบประโยคเพลง a ในห้องเพลงที่ 5-8 พัฒนาไปประโยคเพลง b ในห้องเพลงที่ 9-13 ของหน่วย 1.2.2 โดยใช้กระบวนการของความแตกต่าง

ตอน A ประโยคเพลง c ในห้องเพลงที่ 13-16 พัฒนาไปประโยคเพลง d ในห้องเพลงที่ 17-20 โดยใช้กระบวนการของความแตกต่าง ดังปรากฏในหน่วย 1.2.3

หน่วย 1.2.3



จากหน่วย 1.2.3 พบประโยคเพลง d ในห้องเพลงที่ 17-20 ใช้ความแตกต่างของประโยคถามและประโยคตอบในการพัฒนาประโยคเพลง

ตอน B ประโยคเพลง a ในห้องเพลงที่ 37-40 พัฒนาไปประโยคเพลง b ในห้องเพลงที่ 41-45 โดยใช้กระบวนการของความแตกต่าง ดังปรากฏในหน่วย 1.2.4

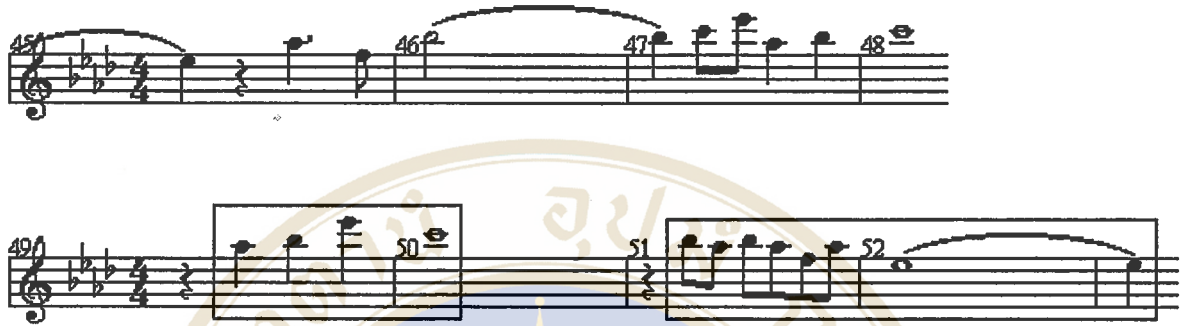
หน่วย 1.2.4



จากหน่วย 1.2.4 พบประโยคเพลง b ในห้องเพลงที่ 41-45 ใช้การซ้ำของประโยคถามและประโยคตอบในการพัฒนาประโยคเพลง

ตอน B ประโยคเพลง c ในห้องเพลงที่ 45-48 พัฒนาไปประโยคเพลง d ในห้องเพลงที่ 49-52 โดยใช้กระบวนการของความแตกต่าง ดังปรากฏในหน่วย 1.2.5

หน่วย 1.2.5



จากหน่วย 1.2.5 พบประโยคเพลง d ในห้องเพลงที่ 49-52 ให้ความแตกต่างของประโยคถามและประโยคตอบในการพัฒนาประโยคเพลง

1.3 จังหวะและรูปร่างของทำนอง จากตอนต่าง ๆ ของเพลงบ้านเรา พบจังหวะและรูปร่างของทำนองเพลงดังนี้

ลักษณะจังหวะแบบที่ 1 พบในตอน A A' B และ A'' โดยมีลักษณะจังหวะดังปรากฏในหน่วย 1.3.1 เป็นกลุ่มจังหวะหลักที่เชื่อมกับลักษณะจังหวะแบบที่ 2 พบในตอน A A' B และ A'' โดยมีลักษณะจังหวะดังปรากฏในหน่วย 1.3.2 เชื่อมกับลักษณะจังหวะแบบที่ 3 พบในตอน A A' และ A'' โดยมีลักษณะจังหวะดังปรากฏในหน่วย 1.3.3 และเชื่อมกับลักษณะจังหวะแบบที่ 4 พบในตอน B โดยมีลักษณะจังหวะดังปรากฏในหน่วย 1.3.4

หน่วย 1.3.1



หน่วย 1.3.2



หน่วย 1.3.3



หน่วย 1.3.4



รูปร่างของทำนองแบบที่ 1 พบในตอน A A' และ A'' ทำนองเคลื่อนที่ในระยะข้ามขั้น ในระดับเสียงเดียวกันและตามลำดับขั้นผสมกัน โดยรูปร่างของทำนองเริ่มจากโน้ตตัว C เคลื่อนที่ขึ้นไปหาโน้ตตัว Eb เคลื่อนกลับลงมาที่โน้ตตัว C แล้วเคลื่อนที่หักมุมขึ้นไปหาโน้ตตัว Eb และมาจบลงที่โน้ตตัว Bb ดังปรากฏในหน่วย 1.3.5

หน่วย 1.3.5



รูปร่างของทำนองแบบที่ 2 พบในตอน B ทำนองเคลื่อนที่ในระดับเสียงเดียวกัน ในระยะข้ามขั้น และตามลำดับขั้นผสมกัน โดยรูปร่างของทำนองเริ่มจากโน้ตตัว Ab เคลื่อนที่ลงมาที่โน้ตตัว Eb แล้วเคลื่อนที่ขึ้นไปหาโน้ตตัว Eb และเคลื่อนที่ลงมาที่โน้ตตัว Eb ดังปรากฏในหน่วย 1.3.6

หน่วย 1.3.6



1.4 จุดไคลแมกซ์ของทำนอง ทำนองเพลงบ้านเรามีจุดไคลแมกซ์ที่เกิดจากทำนองเคลื่อนที่หักมุม (Leap) โดยพบอยู่ 3 แห่ง คือ ในห้องเพลงที่ 17-20 33-37 และ 65-68 จุดไคลแมกซ์ คือ โน้ตตัว C-Eb ในห้องเพลงที่ 18 34 และ 66 ตามลำดับ ผู้วิจัยนำเสนอในห้องเพลงที่ 18 ดังปรากฏในหน่วย 1.4

หน่วย 1.4



1.5 บันไดเสียง บ้านเราเป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นจากบันไดเสียงเพินทาโทนิค (Pentatonic Scale) Ab เมเจอร์ แต่มีบางช่วงที่ประพันธ์ขึ้นจากบันไดเสียงเพินทาโทนิค Eb เมเจอร์ คือ ในห้องเพลงที่ 12-14 28-30 และ 60-62 และประพันธ์ขึ้นจากบันไดเสียงเพินทาโทนิค Bb เมเจอร์ คือ ในห้องเพลงที่ 18-19 34-35 และ 66-67

2. การประสานเสียง

2.1 การดำเนินคอร์ดและเคเดนซ์ เพลงบ้านเรามีการดำเนินคอร์ดและเกิดเคเดนซ์ต่าง ๆ ดังแสดงในตารางที่ 16

ตารางที่ 16 แสดงการดำเนินคอร์ดและชนิดของเคเดนซ์ในเพลงบ้านเรา

ห้องเพลง	การดำเนินคอร์ด	ชนิดของเคเดนซ์
1-4	I-V-vi-IV-V7	ฮาร์โมนีเคเดนซ์
5-12 21-28 53-60	I-V7/V7	ฮาร์โมนีเคเดนซ์

ตารางที่ 16 แสดงการดำเนินคอร์ดและชนิดของเคเดนซ์ในเพลงบ้านเรา (ต่อ)

13-16 29-32 61-66	I-V7-I-vi7-IV-bVII7	เพลกัลเคเดนซ์
17-20 49-52	I-Bb:iv6-V7-I-Ab:V7	ซาฟเคเดนซ์
33-36	I-Bb:iv6-V7-I-Ab:V7-I-IV	เพลกัลเคเดนซ์
37-40	I-IV-I	เพลกัลเคเดนซ์
41-44	IV-I-IV-I	เพลกัลเคเดนซ์
45-48	I-ii7-V7-I	อิมเพอร์เฟกเคเดนซ์
65-68	I-Bb:iv6-V7-I-Ab:V7-bVI	ดีเซปทีฟเคเดนซ์
68-70	bVI-I	เพลกัลเคเดนซ์

2.2 โน้ตนอกคอร์ด บ้านเราเป็นเพลงที่มีการใช้โน้ตนอกคอร์ดชนิดต่าง ๆ ในประโยคเพลงตามแต่ละตอน ผู้วิจัยนำเสนอเฉพาะตอน A กับตอน B เนื่องจากในตอนอื่น ๆ มีลักษณะการใช้โน้ตนอกคอร์ดในประโยคเพลงที่ใกล้เคียงกัน

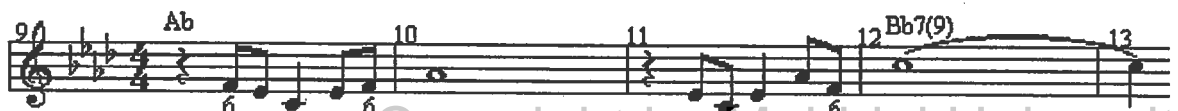
ตอน A ประโยคเพลง a ในห้องเพลงที่ 5-8 ไม่พบโน้ตนอกคอร์ด ดังปรากฏในหน่วย 2.2.1

หน่วย 2.2.1



ตอน A ประโยคเพลง b ในห้องเพลงที่ 9-13 ไม่พบโน้ตนอกคอร์ดสำหรับโน้ตตัว F ในห้องเพลงที่ 9-11 เป็นโน้ตอิมพลายด์ (Implied) 6 ของคอร์ด Ab ดังปรากฏในหน่วย 2.2.2

หน่วย 2.2.2



ตอน B ประโยคเพลง b ในห้องเพลงที่ 41-45 พบโน้ตนอกคอร์ด 2 ชนิด คือ โน้ตพิง และโน้ตเสียง ดังปรากฏในหน่วย 2.2.6

หน่วย 2.2.6

Musical notation for Unit 2.2.6. The staff shows notes 41 through 45. Above the notes are accidentals: Ab, Db, Ab, Db, Ab. Below the staff are dynamics: Ap. and N. The notes are: 41 (Ab), 42 (Ab), 43 (Db), 44 (Ab), 45 (Ab).

ตอน B ประโยคเพลง c ในห้องเพลงที่ 45-48 พบโน้ตนอกคอร์ด 1 ชนิด คือ โน้ตหลัก สำหรับโน้ตตัว F และ Ab ในห้องเพลงที่ 45 และ 47 เป็นโน้ตอิมพลายด์ 6 และ 11 ของคอร์ด Ab และ Eb7 ตามลำดับ ดังปรากฏในหน่วย 2.2.7

หน่วย 2.2.7

Musical notation for Unit 2.2.7. The staff shows notes 45 through 48. Above the notes are chords: Ab, Bbm7, Eb7, Ab. Below the staff are fret numbers: 6 and 11. The notes are: 45 (Ab), 46 (Bbm7), 47 (Eb7), 48 (Ab).

ตอน B ประโยคเพลง d ในห้องเพลงที่ 49-53 ไม่พบโน้ตนอกคอร์ด ดังปรากฏในหน่วย 2.2.8

หน่วย 2.2.8

Musical notation for Unit 2.2.8. The staff shows notes 49 through 53. Above the notes are chords: Ab, Ebm6/Gb, F7, Bb7, Eb7. The notes are: 49 (Ab), 50 (Ebm6/Gb), 51 (Bb7), 52 (Eb7), 53 (Eb7).

2.3 การเปลี่ยนบันไดเสียง เพลงบ้านเรามีการเปลี่ยนบันไดเสียงแบบฉับพลัน (Abrupt Modulation) คือ ใช้คอร์ด iv6-V7-I V7-I และ V7-bVI-I เป็นกรรมวิธีในการเปลี่ยน โดยพบการเปลี่ยนจากบันไดเสียง Ab เมเจอร์ ไป Bb เมเจอร์ ในห้องเพลงที่ 18-19 34-35 และ 66-67 โดยใช้คอร์ด iv6-V7-I ผู้วิจัยนำเสนอในห้องเพลงที่ 18-19 ดังปรากฏในหน่วย 2.3.1 และเปลี่ยนจากบันไดเสียง Bb เมเจอร์ ไป Ab เมเจอร์ ในห้องเพลงที่ 20-21 35-36 และ 52-53 โดยใช้คอร์ด V7-I และในห้องเพลงที่ 67-69 โดยใช้คอร์ด V7- bVI-I ผู้วิจัยนำเสนอในห้องเพลงที่ 20-21 และ 67-69 ดังปรากฏในหน่วย 2.3.2

หน่วย 2.3.1

Musical notation for unit 2.3.1. The staff shows a melodic line in 4/4 time. Above the staff, chords are labeled: Ab (measure 17), Ebm6/Gb F7 (measure 18), and Bb7 (measure 19). Below the staff, the corresponding chord symbols are: Ab: I, Bb: iv6, V7, and I7.

หน่วย 2.3.2

Musical notation for unit 2.3.2. The staff shows a melodic line in 4/4 time. Above the staff, chords are labeled: Bb7 (measure 19), Eb7 (measure 20), and Ab (measure 21). Below the staff, the corresponding chord symbols are: Bb: I7, Ab: V7, and I.

Musical notation for unit 2.3.2. The staff shows a melodic line in 4/4 time. Above the staff, chords are labeled: Bb7 (measure 67), Eb7 (measure 68), E (measure 68), and Ab (measure 69). Below the staff, the corresponding chord symbols are: Bb: I7, Ab: V7, bVI, and I.

3. การเรียบเรียงเสียงประสาน

3.1 ส่วนนำ การเรียบเรียงเสียงประสานในส่วนนำของเพลงบ้านเราพบการใช้เทคนิคของซีควเอนซ์ในการสร้างประโยคเพลง โดยใช้เครื่องดนตรีเปียโนเล่นกลุ่มโน้ตเข็บ็ต

หนึ่งชั้นในห้องเพลงที่ 1-3 แล้วขึ้นคว้นลงขึ้นคู่ 2 เมเจอร์ ตามคอร์ดที่เปลี่ยนไป พร้อมกับแนวไวบราโฟนและเบสเคลื่อนที่ตามลำดับชั้น โดยมีกีตาร์และกลองบรรเลงประกอบ ส่วนนำในเพลงนี้มีความพิเศษ คือ แนวทั้ง 3 คือ ไวบราโฟน เปียโน และเบส เคลื่อนที่ขนานกัน (Parallel) ดังปรากฏในหน่วย 3.1

หน่วย 3.1

3.2 ส่วนจบ หลังจากจบตอน A'' ที่เครื่องดนตรีไวบราโฟนและเปียโนเล่นแนวทำนอง ก็เข้าสู่ส่วนจบ การเรียบเรียงเสียงประสานในส่วนจบของเพลงบ้านเรา ใช้เครื่องเครื่องดนตรีไวบราโฟนเล่นแนวทำนองเป็นคอร์ดแตก (Arpeggio) ทันทีหลังจากจบตอน A'' ในจังหวะแรกของห้องเพลงที่ 68 โดยมีกีตาร์ เบส และกลอง บรรเลงประกอบ ส่วนจบของเพลงนี้มีความพิเศษ คือ ใช้คอร์ดแทน คือ bVI แล้วใช้เฟล็กัลเคเดนซ์ คือ bVI-I จบเพลง ดังปรากฏในหน่วย 3.2

หน่วย 3.2

Musical score for Unit 3.2, featuring five staves: Vib. (Vibraphone), Guit. (Guitar), Pno. (Piano), Bass (Bass), and Drs. II (Drum II). The score includes notes, rests, and chord symbols (E, Ab). A watermark of Mahidol University is visible in the background.

3.3 เบ็กราวนค้ด้ันทำนอง บ้านเราเป็นเพลงที่มีการใช้เบ็กร

ราวนค้ด้ันทำนองลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

ลักษณะเบ็กราวนค้ด้ันทำนองแบบที่ 1 เมโลดิกฟิลเลอร์ พบใน
 ห้องเพลงที่ 12-13 16-17 60-61 และ 64-65 ใช้เครื่องดนตรีคลาริเน็ตเล่น ในห้องเพลงที่ 28-29 48-49
 และ 52-53 ใช้ไวบราโฟน กีตาร์และเปียโนเล่น ในห้องเพลงที่ 32-33 และ 36-37 ใช้ไวบราโฟนเล่น ใน
 ห้องเพลงที่ 40-41 ใช้กีตาร์เล่น และในห้องเพลงที่ 44-45 ใช้เปียโนเล่น มีหลายลักษณะ ผู้วิจัยนำเสนอใน
 ห้องเพลงที่ 12-13 ดังปรากฏในหน่วย 3.3.1

หน่วย 3.3.1

Musical score for Unit 3.3.1, featuring two staves: Cl. (Clarinet) and Guit. (Guitar). The score includes notes and chord symbols (Bb7(9)).

ลักษณะเบื่กกราวนค้ด้าันท้าองแบบที่ 2 เคาน้เตอร้เมโลดี พบใน
 ห้องเพลงที่ 6-7 8-9 10-11 54-55 56-57 และ 58-59 ใช้เครื่องดนตรีคลาริเนทเล่น ในห้องเพลงที่ 22-23
 และ 24-25 ใช้กีตาร์และเป็ยโนเล่น ในห้องเพลงที่ 26-27 ใช้เป็ยโนเล่น ในห้องเพลงที่ 38-39 และ 42-43
 ใช้กีตาร์เล่น ในห้องเพลงที่ 46-47 ใช้ไวบราโฟนและกีตาร์เล่น และในห้องเพลงที่ 50-51 ใช้ไวบราโฟน
 กีตาร์และเป็ยโนเล่น มีหลายลักษณะ ผู้วิจัยนำเสนอในห้องเพลงที่ 6-7 8-9 และ 10-11 ดังปรากฏใน
 หน่วย 3.3.2

หน่วย 3.3.2

The image shows a musical score for Unit 3.3.2. It consists of two systems of music. The first system has two staves: the top staff is for Clarinet (Cl.) and the bottom staff is for Guitar (Guit.). The guitar part includes a melody line. The second system continues the guitar part. Both systems are in 4/4 time and feature a key signature of three flats (B-flat major/D minor). The score includes measure numbers 50, 6, 7, 8, 9, 10, and 11. The guitar part has a chord change to Ab in measure 6 and 10.

3.4 สไตล์ทางดนตรีป๊อปปูล่าที่ใช้สร้างการบรรเลงประกอบ สไตล์
 ของจังหวะในเพลงบ้านเราที่ใช้สร้างการบรรเลงประกอบมี 2 ลักษณะ คือ ลักษณะที่ 1 สโลว์โซล (Slow
 Soul) พบในตอน A ตอน A' และตอน A'' โดยใช้เครื่องดนตรีคลาริเนท เบส และกลอง สร้างการ
 บรรเลงประกอบ ดังปรากฏในหน่วย 3.4.1 และลักษณะที่ 2 แปดบีท (Eight-Beat) พบในตอน B โดยใช้
 เครื่องดนตรีไวบราโฟน กีตาร์ เป็ยโน เบส และกลอง สร้างการบรรเลงประกอบ ดังปรากฏในหน่วย
 3.4.2 ซึ่งทั้ง 2 ลักษณะมีอัตราความเร็วประมาณ 84 จังหวะเคาะต่อ 1 นาที

หนวย 3.4.1

Musical score for measures 5-8. The score is in 4/4 time and features six staves: Clarinet (Cl.), Vibraphone (Vib.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). Measures 5 and 6 are mostly rests for the woodwind and vibraphone. Measure 7 contains a melodic phrase for the Clarinet, Vibraphone, and Piano, with a slur over the notes. Measure 8 continues the melodic line. The Piano part includes an 8va marking. The Drums play a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

หนวย 3.4.2

Musical score for measures 37-40. The score is in 4/4 time and features six staves: Clarinet (Cl.), Vibraphone (Vib.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). Measure 37 shows the start of a melodic phrase for the Clarinet, Vibraphone, and Piano. Measure 38 has a slur over the melodic line. Measure 39 includes a key signature change from B-flat major to D-flat major, indicated by 'Db' above the staff. Measure 40 returns to B-flat major, indicated by 'Ab' above the staff. The Drums play a rhythmic pattern of eighth notes.

จากการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในเพลงบ้านเรา ปรากฏผลดังนี้

ทำนอง เพลงบ้านเราจัดอยู่ในรูปแบบการประพันธ์เทอร์นารีฟอร์ม มีการพัฒนาประโยคเพลงด้วยกระบวนการของความแตกต่างและการซ้ำ ในตอนต่าง ๆ พบลักษณะของจังหวะ 4 แบบ และรูปร่างของทำนอง 2 แบบ โดยทำนองเคลื่อนที่ในระยะข้ามขึ้น ตามลำดับขึ้น และในระดับเสียงเดียวกัน สำหรับจุดไคลแมกซ์พบอยู่ 3 แห่ง และเพลงนี้อยู่ในบันไดเสียงเฟินทาโทนิค Ab เมเจอร์ แต่มีบางห้องเพลงอยู่ในบันไดเสียงเฟินทาโทนิค Bb เมเจอร์

การประสานเสียง บ้านเราเป็นเพลงที่มีการดำเนินคอร์ดโดยใช้คอร์ดแทนและคอร์ดยืม มีการใช้โน้ตนอกคอร์ดและโน้ตอิมพลายด์ พบการเปลี่ยนบันไดเสียงแบบฉับพลันโดยใช้คอร์ด iv6 นำ

การเรียบเรียงเสียงประสาน ในส่วนนำของเพลงบ้านเรามีการใช้เทคนิคของซีควেনซ์ในการสร้างประโยคเพลง และแนวทำนองกับแนวเสียงประสานเคลื่อนที่ขนานกัน สำหรับในส่วนจบมีการใช้คอร์ดแทน แล้วจบเพลงด้วยเพลกัลเคเดนซ์ เพลงนี้พบการใช้แบ็กกราวนด์ด้านทำนอง 2 แบบ และใช้สไตล์ของจังหวะสโลว์โซลและแปดบีทในการสร้างการบรรเลงประกอบ

5.1.3 รักเธอเสมอ (รางวัลแผ่นเสียงชายดี พ.ศ. 2506)

1. ทำนอง

1.1 รูปแบบของเพลง รักเธอเสมอเป็นเพลงที่จัดอยู่ในรูปแบบการประพันธ์ไบนารีฟอร์ม มีจำนวนห้องเพลงรวมทั้งสิ้น 59 ห้องเพลง ประกอบด้วยส่วนนำ ส่วนจบ และตอนต่าง ๆ ดังแสดงในตารางที่ 17

ตารางที่ 17 แสดงรูปแบบของเพลงรักเธอเสมอ

ส่วน/ตอน	ส่วนนำ	ตอน A	ตอน B	ตอน C (Bridge)	ตอน B'	ส่วนจบ
ห้องเพลง	1-5	5-21	21-36	36-41	41-56	56-59
รวม	5 ห้องเพลง	16 ห้อง เพลง	16 ห้อง เพลง	6 ห้องเพลง	16 ห้อง เพลง	4 ห้องเพลง

1.2 ประโยคเพลงและการพัฒนาประโยคเพลง เพลงรักเธอเสมอในแต่ละตอนประกอบด้วยประโยคเพลงและการพัฒนาประโยคเพลง ผู้วิจัยนำเสนอเฉพาะตอน A ตอน B และตอน C เนื่องจากในตอน B' มีลักษณะประโยคเพลงและการพัฒนาที่คล้ายกับตอน B

ตอน A ประโยคเพลง a ในห้องเพลงที่ 5-9 พัฒนาไปประโยคเพลง a' ในห้องเพลงที่ 9-13 โดยใช้กระบวนการของการซ้ำ ดังปรากฏในหน่วย 1.2.1

หน่วย 1.2.1



ตอน A ประโยคเพลง b ในห้องเพลงที่ 13-17 พัฒนาไปประโยคเพลง b' ในห้องเพลงที่ 17-21 โดยใช้กระบวนการของการซ้ำ ดังปรากฏในหน่วย 1.2.2

หน่วย 1.2.2



ตอน B ประโยคเพลง a ในห้องเพลงที่ 21-25 พัฒนาไปประโยคเพลง a' ในห้องเพลงที่ 25-29 โดยใช้กระบวนการของการซ้ำ ดังปรากฏในหน่วย 1.2.3

หน่วย 1.2.3



จากหน่วย 1.2.1 และหน่วย 1.2.3 พบประโยคเพลง a และ a' ของตอน A และตอน B มีลักษณะประโยคเพลงที่คล้ายกัน และมีการพัฒนาประโยคเพลง a และ a' ของตอน A ไปตอน B โดยใช้กระบวนการของซีเควนซ์ ยกตัวโน้ตขึ้นไปขึ้นคู่ 8 เพอร์เฟก

ตอน B ประโยคเพลง b ในห้องเพลงที่ 29-33 พัฒนาไปประโยคเพลง c ในห้องเพลงที่ 33-36 โดยใช้กระบวนการของความแตกต่าง ดังปรากฏในหน่วย 1.2.4

หน่วย 1.2.4



ตอน C ซึ่งเป็นตอนเชื่อมเข้าตอน B' ในห้องเพลงที่ 36-41 มีการพัฒนาภายในประโยคเพลงในห้องเพลงที่ 36-38 ไปห้องเพลงที่ 38-40 ด้วยกระบวนการของซีเควนซ์ ลดตัวโน้ตลงไปขึ้นคู่ 2 เมเจอร์ สำหรับในห้องเพลงที่ 40-41 พัฒนาโดยใช้ความแตกต่าง ดังปรากฏในหน่วย 1.2.5

หน่วย 1.2.5



1.3 จังหวะและรูปร่างของทำนอง ในประโยคเพลงจากตอนต่าง ๆ ของเพลงรักเธอเสมอ พบจังหวะและรูปร่างของทำนองเพลงในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้
ลักษณะจังหวะแบบที่ 1 พบในตอน A และ B โดยมีลักษณะจังหวะดังปรากฏในหน่วย 1.3.1

หน่วย 1.3.1



ลักษณะจังหวะแบบที่ 2 พบในตอน B โดยมีลักษณะจังหวะดังปรากฏในหน่วย 1.3.2

หน่วย 1.3.2



ลักษณะจังหวะแบบที่ 3 พบในตอน C โดยมีลักษณะจังหวะดังปรากฏในหน่วย 1.3.3

หน่วย 1.3.3



รูปร่างของทำนองแบบที่ 1 พบในตอน A ทำนองเคลื่อนที่ตามลำดับขึ้น ในระยะข้ามขั้น และในระดับเสียงเดียวกัน โดยรูปร่างของทำนองเริ่มจากโน้ตตัว D แล้วเคลื่อนที่ไปหาโน้ตตัว F ดังปรากฏในหน่วย 1.3.4

หน่วย 1.3.4



รูปร่างของทำนองแบบที่ 2 พบในตอน B และ B' ทำนองเคลื่อนที่ตามลำดับขึ้น ในระดับเสียงเดียวกัน และในระยะข้ามขั้น โดยรูปร่างของทำนองเริ่มจากโน้ตตัว D แล้วเคลื่อนที่ไปหาโน้ตตัว Bb ดังปรากฏในหน่วย 1.3.5

หน่วย 1.3.5



รูปร่างของทำนองแบบที่ 3 พบในตอน C ทำนองเคลื่อนที่ในระยะข้ามชั้น โดยรูปร่างของทำนองเริ่มจากโน้ตตัว D แล้วเคลื่อนที่ไปหาโน้ตตัว F ดังปรากฏในหน่วย 1.3.6

หน่วย 1.3.6



1.4 จุดไคลแมกซ์ของทำนอง ทำนองเพลงรักเธอเสมอไม่พบจุดไคลแมกซ์ เนื่องจากจุดไคลแมกซ์ของเพลงนี้อยู่ที่เนื้อร้อง คือคำว่า ชั่วณิจนิรันดร์ ในห้องเพลงที่ 35-36 และ 55-56

1.5 บันไดเสียง รักเธอเสมอเป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นจากบันไดเสียง Bb เมเจอร์

2. การประสานเสียง

2.1 การดำเนินคอร์ดและเคเดนซ์ เพลงรักเธอเสมอมีการดำเนินคอร์ดและเกิดเคเดนซ์ขึ้นในตอนท้ายของแต่ละประโยคเพลงต่าง ๆ ดังแสดงในตารางที่ 18

ตารางที่ 18 แสดงการดำเนินคอร์ดและชนิดของเคเดนซ์ในเพลงรักเธอเสมอ

ห้องเพลง	การดำเนินคอร์ด	ชนิดของเคเดนซ์
1-5 6-9 22-25 42-45	I6-vii ^o 7/ii-ii-V7	ฮอฟเคเดนซ์
10-12 26-28 46-48	I-V7/V7-V7	ฮอฟเคเดนซ์
13-16	V7-I-IV	เพลกัลเคเดนซ์
17-21	IV-I-V7/V7-V7-vii ^o 7/ii-V7	ฮอฟเคเดนซ์
29-32 49-52	V7-I-V7/IV-IV-V7/ii	คิเซปทคิเพเคเดนซ์
33-36	ii-biii ^o 7-I-vii ^o 7/ii-ii-V7-I	เพอร์เฟกเคเดนซ์
37-41	VII7-bVIIM7-bVIM7-V7sus4-V7	ฮอฟเคเดนซ์
53-55	ii-biii ^o 7-I-vii ^o 7/ii-ii-V7	ฮอฟเคเดนซ์
56-59	#VM7-IM7-I	อิมเพอร์เฟกเคเดนซ์

2.2 โน้ตนอกคอร์ด รักเธอเสมอเป็นเพลงที่มีการใช้โน้ตนอกคอร์ด ชนิดต่าง ๆ ในประโยคเพลงตามแต่ละตอน ผู้วิจัยนำเสนอเฉพาะตอน A ตอน B และตอน C เนื่องจากใน ตอน B' มีลักษณะการใช้โน้ตนอกคอร์ดในประโยคเพลงที่คล้ายกับตอน B

ตอน A ประโยคเพลง a ในห้องเพลงที่ 5-9 พบโน้ตนอกคอร์ด 1 ชนิด คือ โน้ตหลัก สำหรับโน้ตตัว D ในห้องเพลงที่ 5 และโน้ตตัว G ในห้องเพลงที่ 9 เป็นโน้ตอิมพลายด์ 13 และ 9 ของคอร์ด F7 ตามลำดับ ดังปรากฏในหน่วย 2.2.1

หน่วย 2.2.1



ตอน A ประโยคเพลง a' ในห้องเพลงที่ 9-13 พบโน้ตนอกคอร์ด 1 ชนิด คือ โน้ตพิง สำหรับโน้ตตัว G ในห้องเพลงที่ 9 และโน้ตตัว D ในห้องเพลงที่ 11 เป็นโน้ตอิมพลายด์ 9 ของคอร์ด F7 และ C7 ดังปรากฏในหน่วย 2.2.2

หน่วย 2.2.2



ตอน A ประโยคเพลง b ในห้องเพลงที่ 13-17 พบโน้ตนอกคอร์ด 1 ชนิด คือ โน้ตล้ำ (Ant.) สำหรับโน้ตตัว Bb และ G ในห้องเพลงที่ 13 เป็นโน้ตอิมพลายด์ 11 และ 9 ของคอร์ด F7 ดังปรากฏในหน่วย 2.2.3

หน่วย 2.2.3



ตอน A ประโยคเพลง b' ในห้องเพลงที่ 17-21 พบโน้ตนอกคอร์ด 1 ชนิด คือ โน้ตหลัก ดังปรากฏในหน่วย 2.2.4

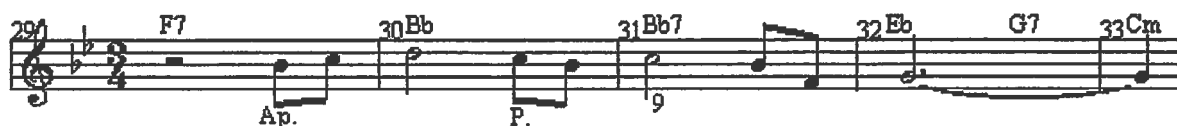
หน่วย 2.2.4



เนื่องจากประโยคเพลง a และ a' ของตอน A และตอน B มีลักษณะประโยคเพลงที่คล้ายกัน ดังปรากฏในหน่วย 1.2.1 และ 1.2.3 ดังนั้นการใช้โน้ตนอกคอร์ดชนิดต่างๆ ในตอน B ประโยคเพลง a และ a' จึงเหมือนกับตอน A ประโยคเพลง a และ a' ดังปรากฏในหน่วย 2.2.1 และ 2.2.2

ตอน B ประโยคเพลง b ในห้องเพลงที่ 29-33 พบโน้ตนอกคอร์ด 2 ชนิด คือ โน้ตพิง และโน้ตผ่าน สำหรับโน้ตตัว C ในห้องเพลงที่ 31 เป็นโน้ตอิมพลายด์ 9 ของคอร์ด Bb7 ดังปรากฏในหน่วย 2.2.5

หน่วย 2.2.5



ตอน B ประโยคเพลง b' ในห้องเพลงที่ 33-36 พบโน้ตนอกคอร์ด 3 ชนิด คือ โน้ตพิง โน้ตเคียง และโน้ตต่ำ สำหรับโน้ตตัว F ในห้องเพลงที่ 35 เป็นโน้ตอิมพลายด์ 11 ของคอร์ด Cm ดังปรากฏในหน่วย 2.2.6

หน่วย 2.2.6

ตอน C ประโยคเพลงในห้องเพลงที่ 36-41 พบโน้ตนอกคอร์ด 1 ชนิด คือ โน้ตผ่าน ดังปรากฏในหน่วย 2.2.7

หน่วย 2.2.7

2.3 การเปลี่ยนบันไดเสียง ไม่พบการเปลี่ยนบันไดเสียงในเพลงรักเธอเสมอ

3. การเรียบเรียงเสียงประสาน

3.1 ส่วนนำ การเรียบเรียงเสียงประสานในส่วนนำของเพลงรักเธอเสมอ ใช้เครื่องดนตรีไวโอลินเล่นแนวทำนอง โดยมีกีตาร์ เปียโน เบส และกลอง บรรเลงประกอบ ส่วนนำของเพลงนี้มีความพิเศษ คือ ใช้ชุดของคอร์ดแพตเทิร์น I6-vii°7/ii-ii-V7 ในการดำเนินคอร์ด แนวเบสในห้องเพลงที่ 2-5 เคลื่อนที่แบบโครมาติก และพบแบ้กกราวนด์ด้านทำนองแบบเมโลดิกฟิลเลอร์ใน

ห้องเพลงที่ 4-5 โดยใช้คลาริเน็ตเล่น แล้วจึงเข้าตอน A โดยแนวทำนองมาอยู่ที่เอกคอร์ดเดี่ยว ดังปรากฏในหน่วย 3.1

หน่วย 3.1

Musical score for Unit 3.1, measures 10-13. The score includes staves for Vn., Cl., Acc., Guit., Pno., Bass, and Drs. Chord symbols Bb6, Bdim7, and Cm are shown above the guitar staff. Roman numerals Bb: I6, vii°7/ii, and ii are shown below the bass staff.

Musical score for Unit 3.1, measures 14-17. The score includes staves for Vn., Cl., Acc., Guit., Pno., Bass, and Drs. Chord symbols A and F7 are shown above the guitar staff. Roman numeral V7 is shown below the bass staff.

3.2 ส่วนจบ หลังจากจบตอน B' ที่เครื่องดนตรีไวโอลินเล่นแนวทำนอง ก็เข้าสู่ส่วนจบ การเรียบเรียงเสียงในส่วนจบของเพลงรักเธอเสมอ ใช้เครื่องดนตรีแอกคอร์ดเดี่ยว เล่นแนวทำนอง โดยมีกีตาร์ เปียโน เบส และกลอง บรรเลงประกอบ ส่วนจบของเพลงนี้มีความพิเศษ คือ มีการดำเนินคอร์ด #VM7-IM7-I ทำให้มีการประสานเสียงแบบโครมาติก และใช้อิมเพอร์เฟกเคเดนซ์ คือ #VM7-IM7-I จบเพลง ดังปรากฏในหน่วย 3.2

หน่วย 3.2

The musical score for Unit 3.2 is presented in a multi-staff format. The staves are labeled Vn. (Violin), Acc. (Acoustic guitar), Guit. (Electric guitar), Pno. (Piano), Bass, and Drs. (Drums). The music is in 3/4 time and B-flat major. Measure 56 is marked with a box containing 'B'' and a chord of #VM7. Measure 57 features a BM7 chord. Measure 58 has a Bb chord. Measure 59 concludes with an I chord. The drum part includes a snare drum in measures 56-57 and a cymbal in measure 58.

3.3 เบื้องกราวนำด้านทำนอง รักเธอเสมอเป็นเพลงที่มีการใช้เบื่กกราวนำด้านทำนองแบบเมโลดิกฟิลเลอร์ พบในห้องเพลงที่ 8-9 และ 12-13 ใช้เครื่องดนตรีกีตาร์เล่น ในห้องเพลงที่ 16-17 20-21 32-33 44-45 48-49 และ 52-53 ใช้แอกคอร์ดเดี่ยวเล่น และในห้องเพลงที่ 24-25 และ 28-29 ใช้เปียโนเล่น มีหลายลักษณะ ผู้วิจัยนำเสนอในห้องเพลงที่ 8-9 ดังปรากฏในหน่วย 3.3

หน่วย 3.3

Musical score for Unit 3.3. The top staff is labeled 'Acc.' and '(Melody)', showing measures 8 and 9. The bottom staff is labeled 'Guit.' and shows chords Cm and F7.

3.4 สไตล์ทางดนตรีป๊อปปูล่าที่ใช้สร้างการบรรเลงประกอบ สไตล์ของจังหวะในเพลงรักเธอเสมอที่ใช้สร้างการบรรเลงประกอบ คือ วอลซ์ (Waltz) มีอัตราความเร็วประมาณ 70 จังหวะเกาะต่อ 1 นาที โดยใช้เครื่องดนตรีกีตาร์ เปียโน เบส และกลอง สร้างการบรรเลงประกอบ ดังปรากฏในหน่วย 3.4

หน่วย 3.4

Musical score for Unit 3.4. The top staff is labeled 'Acc.' and '(Melody)', showing measures 5, 6, 7, and 8. The second staff is labeled 'Guit.' and shows chords F7, Bb6, Bdim7, and Cm. The third staff is labeled 'Pno.', the fourth 'Bass', and the fifth 'Drs.'.

จากการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในเพลงรักเธอเสมอ ปรากฏผลดังนี้
 ทำนอง เพลงรักเธอเสมอจัดอยู่ในรูปแบบการประพันธ์ไบนารีฟอร์ม มีการพัฒนาประโยคเพลงด้วยกระบวนการของซีควนซ์ ความแตกต่าง และการซ้ำ จังหวะและรูปร่างของทำนองในตอนต่าง

ๆ พบ 3 แบบ โดยทำนองเคลื่อนที่ตามลำดับขึ้น ในระยะข้ามขั้น และในระดับเสียงเดียวกัน ไม่พบจุดไคลแมกซ์ของทำนอง และเพลงนี้สร้างขึ้นจากบันไดเสียง Bb เมเจอร์

การประสานเสียง รักเธอเสมอเป็นเพลงที่มีการใช้ชุดของคอร์ดแพตเทิร์น และเซกคันดารีโดมิแนนต์ในการดำเนินคอร์ด ใช้คอร์ดโครมาติก ซัดเซเวนคอร์ด และคอร์ดแทน คือ VII7-bVIM7-bVIM7 ด้วย พบโน้ตนอกคอร์ดและโน้ตอิมพลายด์ในแต่ละประโยคเพลง และเพลงนี้ไม่มีการเปลี่ยนบันไดเสียง

การเรียบเรียงเสียงประสาน ในส่วนนำของเพลงรักเธอเสมอ พบการดำเนินคอร์ดด้วยชุดของคอร์ดแพตเทิร์น แนวเบสเคลื่อนที่แบบโครมาติก และมีการใช้แบ็กกราวนด์ด้านทำนองแบบเมโลดิกฟิลเลอร์ด้วย สำหรับในส่วนจบมีการดำเนินคอร์ดทำให้เกิดการประสานเสียงแบบโครมาติก แล้วจบเพลงด้วยอิมเพอร์เฟกเคเดนซ์ เพลงนี้พบการใช้แบ็กกราวนด์ด้านทำนอง 1 แบบ และใช้สไตล์ของจังหวะวอลซ์ในการสร้างการบรรเลงประกอบ

5.1.4 คนเดียวในดวงใจ (เพลงยอดนิยม พ.ศ. 2508)

1. ทำนอง

1.1 รูปแบบของเพลง คนเดียวในดวงใจเป็นเพลงที่จัดอยู่ในรูปแบบการประพันธ์เทอร์นารีฟอร์ม มีจำนวนห้องเพลงรวมทั้งสิ้น 86 ห้องเพลง ประกอบด้วยส่วนนำ ส่วนจบ และตอนต่าง ๆ ดังแสดงในตารางที่ 19

ตารางที่ 19 แสดงรูปแบบของเพลงคนเดียวในดวงใจ

ส่วน/ ตอน	ส่วน นำ	ตอน A	ตอน A'	ตอน B	ตอน A''	ตอน A'''	ตอน A''''	ตอน B'	ตอน A''''''	ส่วน จบ
ห้อง เพลง	1-4	5-14	15-24	24-34	35-44	45-54	55-64	64-74	75-83	83-86
รวม	4 ห้อง เพลง	10 ห้อง เพลง	10 ห้อง เพลง	11 ห้อง เพลง	10 ห้อง เพลง	10 ห้อง เพลง	10 ห้อง เพลง	11 ห้อง เพลง	9 ห้อง เพลง	4 ห้อง เพลง

1.2 ประโยคเพลงและการพัฒนาประโยคเพลง เพลงคนเดียวในดวงใจในแต่ละตอนประกอบด้วยประโยคเพลงและการพัฒนาประโยคเพลง ผู้วิจัยนำเสนอเฉพาะตอน A ตอน A' ตอน B และตอน A'' เนื่องจากในตอนอื่น ๆ มีลักษณะประโยคเพลงและการพัฒนาประโยคที่ใกล้เคียงกัน

ตอน A ประโยคเพลง a ในห้องเพลงที่ 5-8 พัฒนาไปประโยคเพลง a' ในห้องเพลงที่ 9-14 โดยใช้กระบวนการซ้ำแล้วขยาย (Extension) คือ ซ้ำจังหวะกลุ่มโน้ตในห้องเพลงที่ 9-11 แล้วขยายกลุ่มโน้ตเข้บตีหนึ่งชั้นและตัวคำประจุคในห้องเพลงที่ 11-12 เป็นกลุ่มโน้ตตัวเข้บตีหนึ่งชั้นและตัวขาวประจุคในห้องเพลงที่ 12-14 ดังปรากฏในหน่วย 1.2.1

หน่วย 1.2.1

ตอน A' ประโยคเพลง a ในห้องเพลงที่ 15-18 พัฒนาไปประโยคเพลง a' ในห้องเพลงที่ 19-24 โดยใช้กระบวนการซ้ำแล้วขยาย คือ ซ้ำจังหวะกลุ่มโน้ตในห้องเพลงที่ 19-22 แล้วขยายเป็นโน้ตตัวดำ โน้ตตัวเข้บตีหนึ่งชั้นและโน้ตตัวขาวประจุคในห้องเพลงที่ 22-24 ดังปรากฏในหน่วย 1.2.2

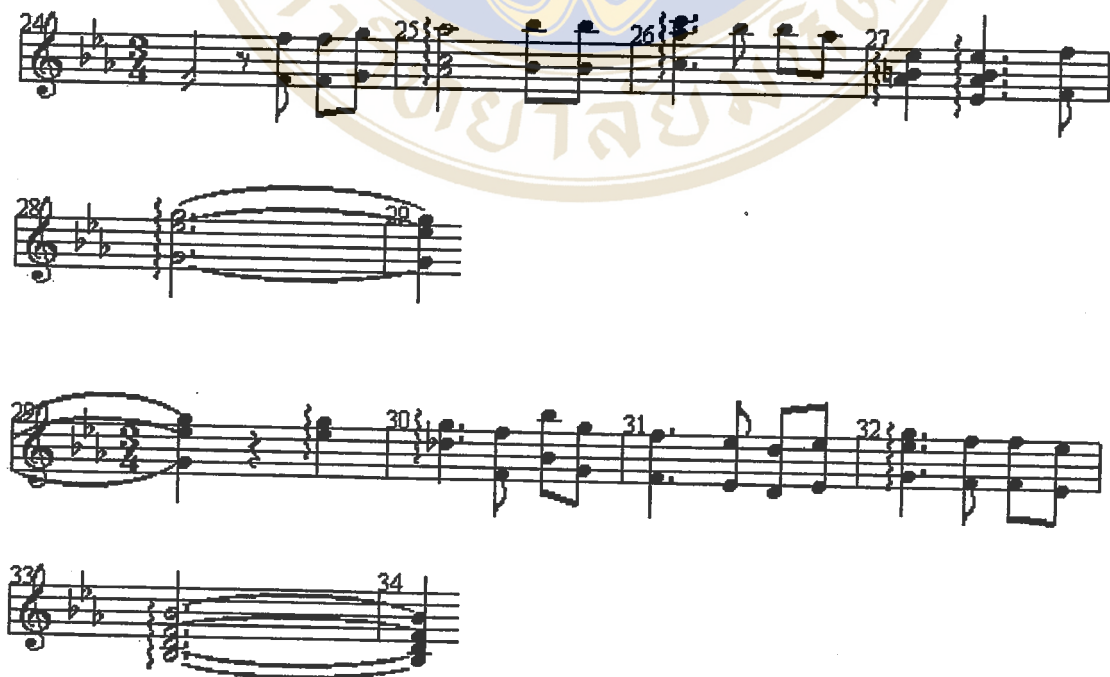
หน่วย 1.2.2

หน่วย 1.2.2 (ต่อ)



ตอน B ประโยคเพลง a ในห้องเพลงที่ 24-29 พัฒนาไปประโยคเพลง b ในห้องเพลงที่ 29-34 โดยใช้กระบวนการของความแตกต่าง เพื่อสรุปปิดท้ายตอน B ดังปรากฏในหน่วย 1.2.3

หน่วย 1.2.3





ลักษณะจังหวะแบบที่ 2 พบในตอน B ต่าง ๆ โดยมีลักษณะจังหวะ

ดังปรากฏในหน่วย 1.3.2

หน่วย 1.3.2



ลักษณะจังหวะแบบที่ 3 พบในตอน B ต่าง ๆ โดยมีลักษณะจังหวะ

ดังปรากฏในหน่วย 1.3.3

หน่วย 1.3.3



รูปร่างของทำนองแบบที่ 1 พบในตอน A และ A''' ทำนองเคลื่อนที่ตามลำดับขึ้น ในระยะข้ามขึ้น และในระดับเสียงเดียวกัน โดยรูปร่างของทำนองเริ่มจากโน้ตตัว Eb แล้วเคลื่อนที่ไปหาโน้ตตัว Bb ดังปรากฏในหน่วย 1.3.4

หน่วย 1.3.4



รูปร่างของทำนองแบบที่ 2 พบในตอน A' A'' A''' และ A'''' ทำนองเคลื่อนที่ตามลำดับขั้น และในระยะข้ามขั้น โดยรูปร่างของทำนองเริ่มจากโน้ตตัว Eb เคลื่อนที่ไปหาโน้ตตัว Eb ดังปรากฏในหน่วย 1.3.5

หน่วย 1.3.5



รูปร่างของทำนองแบบที่ 3 พบในตอน B และ B' ทำนองเคลื่อนที่ในระดับเสียงเดียวกัน ตามลำดับขั้น และในระยะข้ามขั้น โดยรูปร่างของทำนองเริ่มจากโน้ตตัว F เคลื่อนที่ไปหาโน้ตตัว Bb ดังปรากฏในหน่วย 1.3.6

หน่วย 1.3.6



1.4 จุดไคลแมกซ์ของทำนอง เพลงคนเดียวในดวงใจมีจุดไคลแมกซ์ที่เกิดจากการเคลื่อนของแนวทำนองไปหาจุดยอด โดยพบอยู่ 2 แห่ง คือ ในห้องเพลงที่ 40-43 และ 80-83 จุดไคลแมกซ์ คือ โน้ตตัว Eb ในห้องเพลงที่ 43 และ 83 ดังปรากฏในหน่วย 1.4

หน่วย 1.4



หน่วย 1.4 (ต่อ)



1.5 บันไดเสียง คนเดียวในดวงใจเป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นจากบันไดเสียง Eb เมเจอร์ แต่มีบางช่วงที่ประพันธ์ขึ้นจากบันไดเสียง E เมเจอร์ คือ ในห้องเพลงที่ 84-85

2. การประสานเสียง

2.1 การดำเนินคอร์ดและเคเดนซ์ เพลงคนเดียวในดวงใจมีการดำเนินคอร์ดและเกิดเคเดนซ์ต่าง ๆ ดังแสดงในตารางที่ 20

ตารางที่ 20 แสดงการดำเนินคอร์ดและชนิดของเคเดนซ์ในเพลงคนเดียวในดวงใจ

ห้องเพลง	การดำเนินคอร์ด	ชนิดของเคเดนซ์
1-4	I-vi-ii-V7	ฮาร์โมนีเคเดนซ์
5-8 35-38 45-48 75-78	I-vi-ii-V7-I	เพอร์เฟกเคเดนซ์
9-14 49-54	I-iii-V7/vi-vi-V7/V7-V7	ฮาร์โมนีเคเดนซ์
15-18 55-58	I-vi-ii-V7-I	อิมเพอร์เฟกเคเดนซ์
19-23 59-63 79-83	IV-V7/V7/V7-V7/V7-V7-I	เพอร์เฟกเคเดนซ์
24-28	V7/IV-IV-I-IV-iv-I	เพลกัลเคเดนซ์
29-34 69-74	I-iii ^{b5} -V7/ii-ii-V7/V7-V7	ฮาร์โมนีเคเดนซ์
39-44	IV-V7/V7/V7-V7V7-V7-I- #ii ^o 7-ii-V7	ฮาร์โมนีเคเดนซ์
64-68	V7/IV-IV-V7/IV-IV-iv-I	เพลกัลเคเดนซ์
83-86	I-E:V-I-Eb:I	อิมเพอร์เฟกเคเดนซ์

2.2 โน้ตนอกคอร์ด คนเดียวในดวงใจเป็นเพลงที่มีการใช้โน้ตนอกคอร์ดชนิดต่างๆ ในประโยคเพลงตามแต่ละตอน ผู้วิจัยนำเสนอเฉพาะตอน A ตอน A' ตอน B และตอน A'' เนื่องจากในตอนอื่น ๆ มีลักษณะการใช้โน้ตนอกคอร์ดในประโยคเพลงที่ใกล้เคียงกัน

ตอน A ประโยคเพลง a ในห้องเพลงที่ 5-8 พบโน้ตนอกคอร์ด 2 ชนิด คือ โน้ตผ่าน และโน้ตพิง สำหรับโน้ตตัว C ในห้องเพลงที่ 5 และโน้ตตัว Bb ในห้องเพลงที่ 7 เป็นโน้ตอิมพลายด์ 6 และ 11 ของคอร์ด Eb และ Fm ดังปรากฏในหน่วย 2.2.1

หน่วย 2.2.1



ตอน A ประโยคเพลง a' ในห้องเพลงที่ 9-14 พบโน้ตนอกคอร์ด 2 ชนิด คือ โน้ตพิง และโน้ตหลัก ดังปรากฏในหน่วย 2.2.2

หน่วย 2.2.2



ตอน A' ประโยคเพลง a ในห้องเพลงที่ 15-18 พบโน้ตนอกคอร์ด 2 ชนิด คือ โน้ตผ่าน และโน้ตหลัก สำหรับโน้ตตัว C ในห้องเพลงที่ 15 กับ 18 และโน้ตตัว Bb ห้องเพลงที่ 17 เป็นโน้ตอิมพลายด์ 6 และ 11 ของคอร์ด Eb และ Fm ดังปรากฏในหน่วย 2.2.3

หน่วย 2.2.3

ตอน A' ประโยคเพลง a' ในห้องเพลงที่ 15-18 พบโน้ตนอกคอร์ด 3 ชนิด คือ โน้ตเตี้ย โน้ตผ่าน และโน้ตพิง ดังปรากฏในหน่วย 2.2.4

หน่วย 2.2.4

ตอน B ประโยคเพลง a ในห้องเพลงที่ 24-29 พบโน้ตนอกคอร์ด 1 ชนิด คือ โน้ตผ่าน สำหรับโน้ตตัว F-F ในห้องเพลงที่ 24 เป็นโน้ตอิมพลายด์ 9 ของคอร์ด Eb และ Eb7 ดังปรากฏในหน่วย 2.2.5

หน่วย 2.2.5

ตอน B ประโยคเพลง b ในห้องเพลงที่ 29-34 พบโน้ตนอกคอร์ด 2 ชนิด คือ โน้ตหลัก และโน้ตเคียง สำหรับโน้ตตัว F ในห้องเพลงที่ 31 และโน้ตตัว G ในห้องเพลงที่ 32 เป็นโน้ตอิมพลายด์ 7 และ 9 ของคอร์ด Fm และ F7 ดังปรากฏในหน่วย 2.2.6

หน่วย 2.2.6

เนื่องจากประโยคเพลง a ของตอน A และตอน A'' มีลักษณะประโยคเพลงที่คล้ายกัน ดังปรากฏในหน่วย 1.2.1 และหน่วย 1.2.4 ดังนั้นการใช้โน้ตนอกคอร์ดชนิดต่างๆ ในตอน A'' ประโยคเพลง a จึงเหมือนกับตอน A ประโยคเพลง a ดังปรากฏในหน่วย 2.2.1

ตอน A'' ประโยคเพลง b ในห้องเพลงที่ 39-43 พบโน้ตนอกคอร์ด 3 ชนิด คือ โน้ตเคียง โน้ตหลัก และโน้ตผ่าน ดังปรากฏในหน่วย 2.2.7

หน่วย 2.2.7

2.3 การเปลี่ยนบันไดเสียง เพลงคนเดียวในดวงใจมีการเปลี่ยนบันไดเสียง 2 ลักษณะ คือ ลักษณะที่ 1 ฉับพลัน คือ ใช้คอร์ด V-I เป็นกรรมวิธีในการเปลี่ยน โดยพบการเปลี่ยนจากบันไดเสียง Eb เมเจอร์ ไป E เมเจอร์ ในห้องเพลงที่ 84-85 แล้วตามด้วยการเปลี่ยนบันไดเสียงลักษณะที่ 2 ครึ่งเสียง คือ ใช้คอร์ด I-I เป็นกรรมวิธีในการเปลี่ยน โดยพบการเปลี่ยนจากบันไดเสียง E เมเจอร์ ไป Eb เมเจอร์ ในห้องเพลงที่ 85 ดังปรากฏในหน่วย 2.3

หน่วย 2.3

The musical score for Unit 2.3 consists of three staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), and Accordion (Acc.). The key signature is E-flat major (three flats). The time signature is 2/4. The score is divided into four measures, with measure numbers 83, 84, 85, and 86 indicated above the Vn. staff. Chord changes are marked above the Vn. staff: Eb in measure 83, B in measure 84, E in measure 85, and Eb in measure 86. Corresponding chord changes are marked below the Acc. staff: Eb: I in measure 83, E: V in measure 84, I in measure 85, and Eb: I in measure 86.

3. การเรียบเรียงเสียงประสาน

3.1 ส่วนนำ การเรียบเรียงเสียงประสานในส่วนนำของเพลงคนเดียวในดวงใจ พบการใช้เทคนิคของการซ้ำและซีเควนซ์ในการสร้างประโยคเพลง กล่าวคือ ใช้เครื่องดนตรีแอกคอร์ดเดี่ยวเล่นกลุ่มโน้ตในห้องเพลงที่ 1 และซ้ำในห้องเพลงที่ 2 แล้วซีเควนซ์ขึ้นขึ้นคู่ 4 เพอร์เฟกในห้องเพลงที่ 3 โดยมีกีตาร์ เบส และกลอง บรรเลงประกอบ ส่วนนำในเพลงนี้มีความพิเศษ คือ ใช้ชุดของคอร์ดแพดเทิร์น คือ I-vi-ii-V7 ในการดำเนินคอร์ด ดังปรากฏในหน่วย 3.1

หน่วย 3.1

The musical score for Unit 3.1 consists of five staves: Acc., Guit., Pno., Bass, and Drs. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The score is divided into four measures, numbered 1 to 4. Chord symbols Eb, Cm, and Fm are written above the Guit. staff in measures 1, 2, and 3 respectively. Roman numerals Eb: I, vi, ii, and V7 are written below the Drs. staff in measures 1, 2, 3, and 4 respectively. The Guit. staff also shows an 8va marking in measure 2. The Pno. staff has an 8va marking in measure 4. The Bass staff shows a steady bass line. The Drs. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes.

3.2 ส่วนจบ หลังจากจบตอน A'''''' ที่เครื่องดนตรีคลาริเน็ตเล่นแนวทำนอง ก็เข้าสู่ส่วนจบ การเรียบเรียงเสียงประสานในส่วนจบของเพลงคนเดียวในดวงใจ ใช้เครื่องดนตรีแอกคอร์ดเดียนและไวโอลินเล่นแนวทำนอง โดยมีกีตาร์ เปียโน เบส และกลอง บรรเลงประกอบ ส่วนจบของเพลงนี้มีความพิเศษ คือ ใช้เทคนิคของซีควนซ์ในการสร้างประโยคเพลง กล่าวคือ แนวแอกคอร์ดเดียนในห้องเพลงที่ 83 ซีควนซ์ลงขั้นคู่ 4 ดิมินิซท์ ไปแนวไวโอลินในห้องเพลงที่ 84 และใช้อิมเพอร์เฟกเคเดนซ์ คือ I-E:V-I-Eb:I จบเพลง ดังปรากฏในหน่วย 3.2

หน่วย 3.2

Musical score for Unit 3.2, measures 83-86. The score includes parts for Vn., Cl., Acc., Guit., Pno., Bass, and Drs. Chord symbols Eb: I, E: V, I, Eb: I are shown below the staff.

3.3 เบื้องกราวน้ด้นทำนอง คนเดียวในดวงใจเป็นเพลงที่มีการใช้ เบื้องกราวน้ด้นทำนองลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

ลักษณะเบื้องกราวน้ด้นทำนองแบบที่ 1 เมโลดิกฟิลเลอร์ พบใน ห้องเพลงที่ 13-14 23-24 28-29 33-34 53-54 และ 58-59 ใช้เครื่องดนตรีแอกคอร์ดเดี่ยวเล่น ในห้องเพลง ที่ 43-44 ใช้คลาริเน็ตเล่น ในห้องเพลงที่ 63-64 ใช้แอกคอร์ดเดี่ยวและกีตาร์เล่น และในห้องเพลงที่ 18-19 68-69 และ 73-74 ใช้เปียโนเล่น ผู้วิจัยนำเสนอในห้องเพลงที่ 13-14 ดังปรากฏในหน่วย 3.3.1

หน่วย 3.3.1

Musical score for Unit 3.3.1, measures 13-14. The score includes parts for Vn. (Melody) and Acc.

ลักษณะแบ็กราวนค้ด้ำนทำนองแบบที่ 2 ลีตอิน พบในห้องเพลงที่ 18 ใ้เครื่องดนตรีคลาริเนทเล่น ในห้องเพลงที่ 34 ใ้เป็ยโนเล่น ในห้องเพลงที่ 44 ใ้เป็ยโนเล่น และในห้องเพลงที่ 48 และ 74 ใ้กีตาร์เล่น ผู้วิจัยนำเสนอในห้องเพลงที่ 18-19 ดังปรากฏในหน่วย 3.3.2

หน่วย 3.3.2



ลักษณะแบ็กราวนค้ด้ำนทำนองแบบที่ 3 เคาน้เตอร์เมโลดี พบในห้องเพลงที่ 8-12 15-16 35-36 37-38 49 52-53 59-60 และ 76-77 ใ้เครื่องดนตรีเป็ยโนเล่น และในห้องเพลงที่ 15-18 19-21 25-26 30-31 และ 77-79 ใ้แอกคอร์ดเตียนเล่น ผู้วิจัยนำเสนอในห้องเพลงที่ 8-12 ดังปรากฏในหน่วย 3.3.3

หน่วย 3.3.3



3.4 สไตล์ทางดนตรีป๊อปปูลาที่ใช้สร้างการบรรเลงประกอบ สไตล์ของจังหวะในเพลงคนเดียวในดวงใจที่ใช้สร้างการบรรเลงประกอบ คือ วอลซ์ มีอัตราความเร็วประมาณ 74 จังหวะเกาะต่อ 1 นาที โดยใช้เครื่องดนตรีแอกคอร์ดเดี่ยว กีตาร์ เปียโน เบส และกลอง สร้างการบรรเลงประกอบ ดังปรากฏในหน่วย 3.4

หน่วย 3.4

The musical score for Unit 3.4 is presented in a multi-staff format. The top staff is labeled 'Vn.' and '(Melody)', showing a melodic line starting on a treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The second staff is labeled 'Acc.' and shows an accompaniment line with chord markings: Eb, Cm, Fm, Bb7, and Eb. The third staff is labeled 'Guit.' and shows a guitar accompaniment line with a dashed line indicating a specific technique. The fourth staff is labeled 'Pno.' and shows a piano accompaniment line. The fifth staff is labeled 'Bass' and shows a bass line. The sixth staff is labeled 'Drs.' and shows a drum line. The score is divided into measures 5, 6, 7, and 8.

จากการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในเพลงคนเดียวในดวงใจ ปรากฏผลดังนี้
 ทำนอง เพลงคนเดียวในดวงใจจัดอยู่ในรูปแบบการประพันธ์ทอรันารีฟอร์ม มีการพัฒนา
 ประโยคเพลงด้วยกระบวนการซ้ำแล้วขยาย และใช้ความแตกต่างของประโยคเพลงเพื่อสรุปปิดท้ายตอน
 B ต่าง ๆ จังหวะและรูปร่างของทำนองในตอนต่าง ๆ พบ 3 แบบ โดยทำนองเคลื่อนที่ตามลำดับขั้น ใน
 ระยะข้ามขั้น และในระดับเสียงเดียวกัน สำหรับจุดโคลแมกซ์พบอยู่ 2 แห่ง และเพลงนี้อยู่ในบันไดเสียง
 Eb เมเจอร์ แต่มีบางห้องเพลงที่อยู่ในบันไดเสียง E เมเจอร์

การประสานเสียง คนเดียวในดวงใจเป็นเพลงที่มีการใช้คอร์ดแทน คอร์ด โครมาติก ชุดของคอร์ดแพตเทิร์น และมีการใช้เซกคันดารี โดมิแนนต์ คือ V7/V7/V7-V7/V7-V7 ในการดำเนินคอร์ด เพลงนี้ใช้โน้ตนอกคอร์ดและโน้ตอิมพลายด์ในแต่ละประโยคเพลง และพบว่าการเปลี่ยนบันไดเสียงแบบฉับพลันและครึ่งเสียงด้วย

การเรียบเรียงเสียงประสาน ในส่วนนำของเพลงคนเดียวในดวงใจมีการใช้เทคนิคของการซ้ำ และซีเควนซ์ในการสร้างประโยคเพลง และใช้ชุดของคอร์ดแพตเทิร์นในการดำเนินคอร์ด สำหรับในส่วนจบมีการใช้เทคนิคของซีเควนซ์ในการสร้างประโยคเพลง และจบเพลงด้วยอิมเพอร์เฟกเคเดนซ์ เพลงนี้พบการใช้แบ็กกราวนด์ด้านทำนอง 3 แบบ และใช้สไตล์ของจังหวะวอลซ์ในการสร้างการบรรเลงประกอบ

5.1.5 หนี่รัก (รางวัลแผ่นเสียงทองคำ พ.ศ. 2509)

1. ทำนอง

1.1 รูปแบบของเพลง หนี่รักเป็นเพลงที่จัดอยู่ในรูปแบบการประพันธ์เทอร์นารีฟอร์ม มีจำนวนห้องเพลงรวมทั้งสิ้น 54 ห้องเพลง ประกอบด้วยส่วนนำ ส่วนจบ และตอนต่าง ๆ ดังแสดงในตารางที่ 21

ตารางที่ 21 แสดงรูปแบบของเพลงหนี่รัก

ส่วน/ ตอน	ส่วนนำ	ตอน A	ตอน A'	ตอน B	ตอน A''	ตอน B'	ตอน A'''	ส่วนจบ
ห้อง เพลง	1-5	5-12	13-21	21-29	29-36	37-45	45-52	52-54
รวม	5 ห้อง เพลง	8 ห้อง เพลง	9 ห้อง เพลง	9 ห้อง เพลง	8 ห้อง เพลง	9 ห้อง เพลง	8 ห้อง เพลง	3 ห้อง เพลง

1.2 ประโยคเพลงและการพัฒนาประโยคเพลง เพลงหนี่รักในแต่ละตอนประกอบด้วยประโยคเพลงและการพัฒนาประโยคเพลง ผู้วิจัยนำเสนอเฉพาะตอน A ตอน A' และตอน B เนื่องจากในตอนอื่น ๆ มีลักษณะประโยคเพลงและการพัฒนาประโยคที่ใกล้เคียงกัน

● ตอน A กับตอน A' ประโยคเพลง a ในห้องเพลงที่ 5-9 และ 13-17
 ประโยคเพลง b ในห้องเพลงที่ 9-12 และประโยคเพลง b' ในห้องเพลงที่ 17-21 ใช้ความแตกต่างของ
 ประโยคถามและประโยคตอบในการพัฒนาประโยคเพลง ดังปรากฏในหน่วย 1.2.1

หน่วย 1.2.1

จากหน่วย 1.2.1 พบประโยคเพลง b ในห้องเพลงที่ 9-12 พัฒนาไป
 ประโยคเพลง b' ในห้องเพลงที่ 17-21 โดยใช้กระบวนการของการซ้ำ

ตอน B ประโยคเพลง a ในห้องเพลงที่ 21-24 ใช้กระบวนการของ
 การซ้ำในการพัฒนาประโยคถามในห้องเพลงที่ 21-22 ไปประโยคตอบในห้องเพลงที่ 23-24 ดังปรากฏ
 ในหน่วย 1.2.2

หน่วย 1.2.2

ตอน B ประโยคเพลง a' ในห้องเพลงที่ 25-29 ใช้กระบวนการของการซ้ำแล้วแปร (Variation) คือ ซ้ำในกลุ่มโน้ตเข้บี่ตหนึ่งชั้นแล้วแปรเปลี่ยนจังหวะและระดับเสียงเป็นโน้ตตัวดำ กลุ่มโน้ตสามพยางค์และโน้ตตัวกลม ในการพัฒนาประโยคตามในห้องเพลงที่ 25-26 ไปประโยคตอบในห้องเพลงที่ 27-29 ดังปรากฏในหน่วย 1.2.3

หน่วย 1.2.3



จากหน่วย 1.2.2 พบประโยคเพลง a ในห้องเพลง 21-24 พัฒนาไปประโยคเพลง a' ในห้องเพลง 25-29 ของหน่วย 1.2.3 โดยใช้กระบวนการของซีควเอนซ์ ยกตัวโน้ตขึ้นไปขั้นคู่ 4 เพอร์เฟก

1.3 จังหวะและรูปร่างของท่านอง ในประโยคเพลงจากตอนต่าง ๆ ของเพลงหนีรัก พบจังหวะและรูปร่างของท่านองเพลงในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

ลักษณะจังหวะแบบที่ 1 พบในตอน A A' A'' และ A''' โดยมีลักษณะจังหวะดังปรากฏในหน่วย 1.3.1

หน่วย 1.3.1



ลักษณะจังหวะแบบที่ 2 พบในตอน A A' A'' และ A''' โดยมีลักษณะจังหวะดังปรากฏในหน่วย 1.3.2

หน่วย 1.3.2



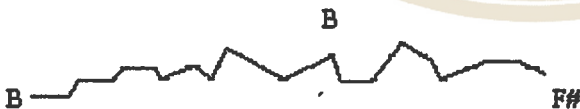
ลักษณะจังหวะแบบที่ 3 พบในตอน B และ B' โดยมีลักษณะจังหวะดังปรากฏในหน่วย 1.3.3

หน่วย 1.3.3



รูปร่างของทำนองแบบที่ 1 พบในตอน A A' A'' และ A''' ทำนองเคลื่อนที่ในระดับเสียงเดียวกัน ในระยะข้ามขั้น และตามลำดับขั้น โดยรูปร่างของทำนองเริ่มจากโน้ตตัว B เคลื่อนที่ขึ้นไปโน้ตตัว B แล้วเคลื่อนลงมาที่โน้ตตัว F# ดังปรากฏในหน่วย 1.3.4

หน่วย 1.3.4



รูปร่างของทำนองแบบที่ 2 พบในตอน B และ B' ทำนองเคลื่อนที่ในระยะข้ามขั้น ในระดับเสียงเดียวกัน และตามลำดับขั้น โดยรูปร่างของทำนองเริ่มจากโน้ตตัว B แล้วเคลื่อนที่ขึ้นไปโน้ตตัว B ดังปรากฏในหน่วย 1.3.5

หน่วย 1.3.5



1.4 จุดโคลแมกซ์ของท่านอง เพลงหนีรักมีจุดโคลแมกซ์ที่เกิดจากการเคลื่อนของแนวทำนองไปหาจุดยอด โดยพบในส่วนจบ คือ ในห้องเพลงที่ 52-54 จุดโคลแมกซ์ คือ โน้ตตัว F# ในห้องเพลงที่ 54 ดังปรากฏในหน่วย 1.4

หน่วย 1.4



1.5 บันไดเสียง หนีรักเป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นจากบันไดเสียง E ไมเนอร์

2. การประสานเสียง

2.1 การดำเนินคอร์ดและเคเดนซ์ เพลงหนีรักมีการดำเนินคอร์ดและเกิดคาเดนซ์ ต่าง ๆ ดังแสดงในตารางที่ 22

ตารางที่ 22 แสดงการดำเนินคอร์ดและชนิดของเคเดนซ์ในเพลงหนีรัก

ห้องเพลง	การดำเนินคอร์ด	ชนิดของเคเดนซ์
1-4	i-iv-VI7-V7	ฮาร์โมนีเคเดนซ์
5-8 13-16 29-32 45-48	i6(9)-iv-VI7(13)-V7	ฮาร์โมนีเคเดนซ์
9-12	i-V7/iv-iv-VI7(13)-V7	ฮาร์โมนีเคเดนซ์
17-20 33-36 49-52	i-V7/iv-iv-VI7(13)-V7-i-iv	เพลกัลเคเดนซ์
21-24 37-40	i-V7-i6(9)-V7	ฮาร์โมนีเคเดนซ์
25-28 41-44	V7/iv-iv-#ii(b5)-V7	ฮาร์โมนีเคเดนซ์
53-54	#ii(b5)-V7-iM7(9)	อิมเพอร์เฟกเคเดนซ์

2.2 โน้ตนอกคอร์ด หนึ่งรักเป็นเพลงที่มีการใช้โน้ตนอกคอร์ดชนิดต่าง ๆ ในประโยคเพลงตามแต่ละตอน ผู้วิจัยนำเสนอเฉพาะตอน A ตอน A' และตอน B เนื่องจากในตอนอื่น ๆ มีลักษณะการใช้โน้ตนอกคอร์ดในประโยคเพลงที่ใกล้เคียงกัน

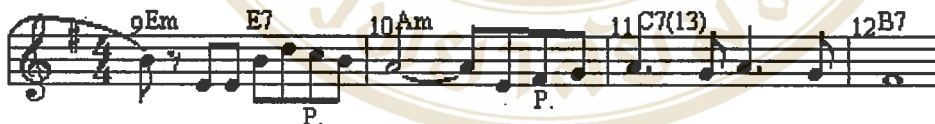
ตอน A กับตอน A' ประโยคเพลง a ในห้องเพลงที่ 5-9 และ 13-17 พบโน้ตนอกคอร์ด 1 ชนิด คือ โน้ตผ่าน สำหรับโน้ตตัว F# เป็นโน้ตอิมพลายด์ 9 ของคอร์ด Em6 ดังปรากฏในหน่วย 2.2.1

หน่วย 2.2.1



ตอน A ประโยคเพลง b ในห้องเพลงที่ 9-12 พบโน้ตนอกคอร์ด 1 ชนิด คือ โน้ตผ่าน ดังปรากฏในหน่วย 2.2.2

หน่วย 2.2.2



ตอน A' ประโยคเพลง b' ในห้องเพลงที่ 17-21 พบโน้ตนอกคอร์ด 4 ชนิด คือ โน้ตผ่าน โน้ตหลัก โน้ตพิง และโน้ตเคียง ดังปรากฏในหน่วย 2.2.3

หน่วย 2.2.3



ตอน B ประโยคเพลง a ในห้องเพลงที่ 21-24 พบโน้ตนอกคอร์ด 2 ชนิด คือ โน้ตพิง และโน้ตผ่าน ดังปรากฏในหน่วย 2.2.4

หน่วย 2.2.4

ตอน B ประโยคเพลง a' ในห้องเพลงที่ 25-29 พบโน้ตนอกคอร์ด 3 ชนิด คือ โน้ตเคียง โน้ตผ่าน และโน้ตพิง ดังปรากฏในหน่วย 2.2.5

หน่วย 2.2.5

3. การเรียบเรียงเสียงประสาน

3.1 ส่วนนำ การเรียบเรียงเสียงประสานในส่วนนำของเพลงหนิรัก

พบการใช้เทคนิคของการเลียน (Imitation) ในการสร้างประโยคเพลง กล่าวคือ ใช้เครื่องดนตรีแอกคอร์เดียนและเปียโนเล่นกลุ่มโน้ตเหมือนกัน โดยมีกีตาร์ เบส และกลอง บรรเลงประกอบ ส่วนนำของเพลงนี้มีความพิเศษ คือ แนวเบสขึ้นต้นคอร์ดพลิกกลับครั้งที่หนึ่ง (First Inversion) แล้วมีการเคลื่อนที่ตามลำดับขึ้น ดังปรากฏในหน่วย 3.1

หน่วย 3.1

The musical score for Unit 3.1 is written for five instruments: Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The guitar part includes chords Em, Am, C7, and B7. The piano part has a melodic line with a tritone substitution. The bass part has a simple bass line. The drums part shows a simple drum pattern with 'x' marks for snare hits.

3.2 ส่วนจบ หลังจากจบตอน A''' ที่เครื่องดนตรีไวโอลินเล่นแนวทำนอง ก็เข้าสู่ส่วนจบ การเรียบเรียงเสียงประสานในส่วนจบของเพลงนี้รัก ใช้เครื่องดนตรีคลาริเน็ตเล่นแนวทำนอง โดยมีเอกคอร์ดเดี่ยว กีตาร์ เบส และกลอง บรรเลงประกอบ ส่วนจบของเพลงนี้มีความพิเศษ คือ แนวทำนองและแนวบรรเลงประกอบเคลื่อนสวนทาง (Contrary Motion) พบการใช้ฮาร์โมนีนิซท์เซเวนคอร์ด คือ #ii(b5) และใช้อิมเพอร์เฟกเคเดนซ์ คือ V7-iM7(9) จบเพลง ดังปรากฏในหน่วย 3.2

หน่วย 3.2

Em: I iv #ii(b5) V7 iM7(9)

3.3 เบื้องกราวนอร์ดด้านทำนอง หนีรักเป็นเพลงที่มีการใช้เบื่กราวนอร์ดด้านทำนองลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

ลักษณะเบื่กราวนอร์ดด้านทำนองแบบที่ 1 เมโลดิกฟิลเลอร์ พบใน ห้องเพลงที่ 12-13 และ 20-21 ใช้เครื่องดนตรีแอกคอร์ดเคียนเล่น ในห้องเพลงที่ 16-17 36-37 และ 40-41 ใช้กีตาร์เล่น ในห้องเพลงที่ 24-25 ใช้ไวโอลินเล่น และในห้องเพลงที่ 48-49 ใช้คลาริเน็ตเล่น มีหลาย ลักษณะ ผู้วิจัยนำเสนอในห้องเพลงที่ 12-13 ดังปรากฏในหน่วย 3.3.1

หน่วย 3.3.1

ลักษณะเบื่กกรวานด์ด้านทำนองแบบที่ 2 ลีคอิน พบในห้องเพลงที่ 28-29 ใช้เครื่องดนตรีไวโอลินเล่น และในห้องเพลงที่ 44-45 ใช้กีตาร์เล่น มีลักษณะเดียว ผู้วิจัยนำเสนอในห้องเพลงที่ 44-45 ดังปรากฏในหน่วย 3.3.2

หน่วย 3.3.2

Musical score for Unit 3.3.2. It consists of three staves: Violin (Vn.), Accordion (Acc.), and Guitar (Guit.). The music is in 4/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The Violin part is labeled '(Melody)'. The Guitar part includes chords B7 and Em6(9). The score shows measures 44 and 45.

ลักษณะเบื่กกรวานด์ด้านทำนองแบบที่ 3 เลาน์เตอร์เมโลดี พบในห้องเพลงที่ 8-10 46-48 และ 49-50 ใช้เครื่องดนตรีแอกคอร์ดียันเล่น และในห้องเพลงที่ 10-11 14-15 18 38-39 42 46 และ 50 ใช้กีตาร์เล่น มีหลายลักษณะ ผู้วิจัยนำเสนอในห้องเพลงที่ 8-10 ดังปรากฏในหน่วย 3.3.3

หน่วย 3.3.3

Musical score for Unit 3.3.3. It consists of two staves: Clarinet (Cl.) and Accordion (Acc.). The music is in 4/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The Clarinet part is labeled '(Melody)'. The Accordion part includes chords B7 and Em6(9). The score shows measures 8, 9, and 10.

3.4 สไตส์ทางดนตรีป๊อปปูลาที่ใช้สร้างการบรรเลงประกอบ สไตส์ของจังหวะในเพลงหนีรักที่ใช้สร้างการบรรเลงประกอบ คือ สโลว์ (Slow) มีอัตราความเร็วประมาณ 62 จังหวะเคาะต่อ 1 นาที โดยใช้เครื่องดนตรีกีตาร์ เปียโน เบส และกลอง สร้างการบรรเลงประกอบ ดังปรากฏในหน่วย 3.4

หน่วย 3.4

The image shows a musical score for Unit 3.4. It consists of five staves: Clarinet (Cl.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody line is labeled '(Melody)'. The guitar part includes chord symbols: Em6(9), Am, C7(13), and B7. The piano part features a rhythmic accompaniment. The bass part provides a steady bass line. The drums part shows a simple drum pattern. The score is numbered 5, 6, 7, and 8 across the measures.

จากการวิเคราะห์ห้องค้ประกอบของดนตรีในเพลงหนีรัก ปรากฏผลดังนี้

ทำนอง เพลงหนีรักจัดอยู่ในรูปแบบการประพันธ์เทอร์นารีฟอร์ม มีการพัฒนาประโยคเพลงด้วยกระบวนการของซีเควนซ์ การซ้ำ และใช้ความแตกต่างของประโยคถามและประโยคตอบในการพัฒนาประโยคเพลง จังหวะและรูปร่างของทำนองในตอนต่าง ๆ พบ 3 แบบ โดยทำนองเคลื่อนที่ในระดับเสียงเดียวกัน ตามลำดับขั้น และในระยะข้ามขั้น สำหรับจุดไคลแมกซ์อยู่ที่โน้ตตัวสุดท้ายของเพลง และเพลงนี้สร้างขึ้นจากบันไดเสียง E ไมเนอร์

การประสานเสียง หนึ่รักเป็นเพลงที่มีการดำเนินคอร์ดด้วยเซกกันคารี โดมิแนนต์ ฮาฟคิมีนิชท์เซเวนคอร์ด และนิยมใช้ VI7(13)-V7 ในการดำเนินคอร์ดของแต่ละประโยคเพลงมายังฮาฟเคเดนซ์ พบการใช้โน้ตนอกคอร์ดในประโยคเพลงจากตอนต่าง ๆ และเพลงนี้ไม่มีการเปลี่ยนบันไดเสียง

การเรียบเรียงเสียงประสาน ในส่วนนำของเพลงหนึ่รักมีการใช้เทคนิคของการเลียนแบบในการสร้างประโยคเพลง และแนวเบสขึ้นต้นด้วยคอร์ดพลิกกลับครั้งที่หนึ่งของคอร์ดแล้วมีการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้น สำหรับในส่วนจบแนวทำนองและแนวบรรเลงประกอบเคลื่อนสว่นทาง มีการใช้ฮาฟคิมีนิชท์เซเวนคอร์ด แล้วจบเพลงด้วยอิมเพอร์เฟกเคเดนซ์ เพลงนี้พบการใช้แบ้กกราวนด์ด้านทำนอง 3 แบบ และใช้สไตล์ของจิงหะสโลว์ในการสร้างการบรรเลงประกอบ

5.1.6 ทะเลชีวิต (รางวัลตุ๊กตาทอง พ.ศ. 2516)

1. ทำนอง

1.1 รูปแบบของเพลง ทะเลชีวิตเป็นเพลงที่จัดอยู่ในรูปแบบการประพันธ์เทอร์นารีฟอร์ม มีจำนวนห้องเพลงรวมทั้งสิ้น 70 ห้องเพลง ประกอบด้วยส่วนนำ ส่วนจบ และตอนต่าง ๆ ดังแสดงในตารางที่ 23

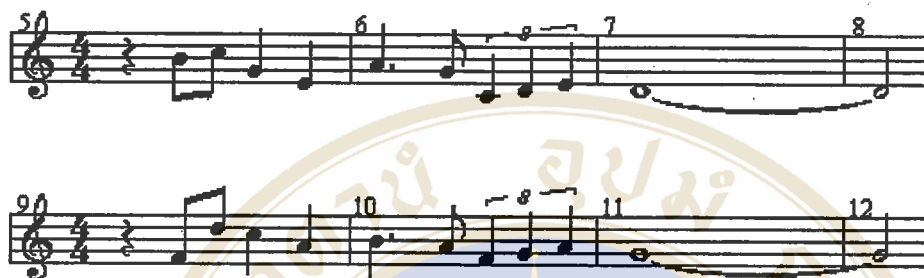
ตารางที่ 23 แสดงรูปแบบของเพลงทะเลชีวิต

ส่วน/ ตอน	ส่วน นำ	ตอน A	ตอน B	ตอน A'	ตอน B'	ตอน A''	ตอน B''	ตอน A'''	ตอน B'''	ส่วน จบ
ห้อง เพลง	1-4	5-12	12-20	21-28	28-36	37-44	44-52	53-60	60-68	67-70
รวม	4 ห้อง เพลง	8 ห้อง เพลง	9 ห้อง เพลง	8 ห้อง เพลง	9 ห้อง เพลง	8 ห้อง เพลง	9 ห้อง เพลง	8 ห้อง เพลง	9 ห้อง เพลง	4 ห้อง เพลง

1.2 ประโยคเพลงและการพัฒนาประโยคเพลง เพลงทะเลชีวิตในแต่ละตอนประกอบด้วยประโยคเพลงและการพัฒนาประโยคเพลง ผู้วิจัยนำเสนอเฉพาะตอน A ตอน B และตอน B' เนื่องจากในตอนอื่น ๆ มีลักษณะประโยคเพลงและการพัฒนาประโยคที่ใกล้เคียงกัน

ตอน A ประโยคเพลง a ในห้องเพลงที่ 5-8 พัฒนาไปประโยคเพลง a' ในห้องเพลงที่ 9-12 โดยใช้กระบวนการของการซ้ำ ดังปรากฏในหน่วย 1.2.1

หน่วย 1.2.1



ตอน B ประโยคเพลง a ในห้องเพลงที่ 12-16 พัฒนาไปประโยคเพลง b ในห้องเพลงที่ 16-20 โดยใช้กระบวนการของการซ้ำแล้วแปร คือ ซ้ำกลุ่มโน้ตในกรอบสี่เหลี่ยมแล้วแปรเปลี่ยนจังหวะและระดับเสียงเป็นโน้ตตัวขาวและกลุ่มโน้ตเข้บ้ตหนึ่งซ้น 4 ตัว ดังปรากฏในหน่วย 1.2.2

หน่วย 1.2.2



ตอน B' ประโยคเพลง a ในห้องเพลงที่ 28-31 พัฒนาไปประโยคเพลง b ในห้องเพลงที่ 32-35 โดยใช้กระบวนการของการซ้ำ เพื่อสรุบปิดท้ายตอน B' ดังปรากฏในหน่วย 1.2.3

หน่วย 1.2.3



1.3 จังหวะและรูปร่างของทำนอง ในประโยคเพลงจากตอนต่าง ๆ ของเพลงทะเลชีวิต พบจังหวะและรูปร่างของทำนองเพลงในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้
 ลักษณะจังหวะและรูปร่างของทำนองแบบที่ 1 พบในตอน A ต่าง ๆ โดยมีลักษณะจังหวะดังปรากฏในหน่วย 1.3.1 สำหรับรูปร่างของทำนอง พบทำนองเคลื่อนที่ตามลำดับขึ้นและในระยะข้ามขึ้น โดยรูปร่างของทำนองเริ่มจาก โน้ตตัว B แล้วเคลื่อนที่ไปโน้ตตัว G ดังปรากฏในหน่วย 1.3.2

หน่วย 1.3.1



หน่วย 1.3.2



ลักษณะจังหวะและรูปร่างของทำนองแบบที่ 2 พบในตอน B และ B'' โดยมีลักษณะจังหวะดังปรากฏในหน่วย 1.3.3 สำหรับรูปร่างของทำนอง พบทำนองเคลื่อนที่ใน

ระยะข้มนขึ้น ตามล้ดบ้มน และนระดบเสยงเดยวกัน โดยรูปร่งของทำนองเรมจากโน้ตตัว G แล้วเคลื่อนที่ไปโน้ตตัว B ดังปรากฎนหน่วย 1.3.4

หน่วย 1.3.3



หน่วย 1.3.4



ลัษณะจ้งหะและรูปร่งของทำนองแบบที่ 3 พบนตอน B' และ B'' โดยมลัษณะจ้งหะดังปรากฎนหน่วย 1.3.5 สำหรับรูปร่งของทำนอง พบทำนองเคลื่อนที่นระดบเสยงเดยวกัน ตามล้ดบ้มน และนระยะข้มนขึ้น โดยรูปร่งของทำนองเรมจากโน้ตตัว B แล้วเคลื่อนที่ไปโน้ตตัว C ดังปรากฎนหน่วย 1.3.6

หน่วย 1.3.5



หน่วย 1.3.6



1.4 จุดไคลแมกซ์ของท่านอง ท่านองเพลงทะเลชีวิตมีจุดไคลแมกซ์ที่เกิดจากการค้างจังหวะของลีดดิ้งโน้ต (Leading Note) โดยพบอยู่ 4 แห่ง คือ ในห้องเพลงที่ 17-20 25-28 49-52 และ 57-60 โดยแบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ

ลักษณะจุดไคลแมกซ์แบบที่ 1 พบในห้องเพลงที่ 17-20 และ 49-52 จุดไคลแมกซ์ คือ โน้ตตัว B ในห้องเพลงที่ 20 และ 52 ผู้วิจัยนำเสนอในห้องเพลงที่ 20 ดังปรากฏในหน่วย 1.4.1

หน่วย 1.4.1



ลักษณะจุดไคลแมกซ์แบบที่ 2 พบในห้องเพลงที่ 25-28 และ 57-60 จุดไคลแมกซ์ คือ โน้ตตัว B ในห้องเพลงที่ 27-28 และ 59-60 ผู้วิจัยนำเสนอในห้องเพลงที่ 27-28 ดังปรากฏในหน่วย 1.4.2

หน่วย 1.4.2



1.5 บันไดเสียง ทะเลชีวิตเป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นจากบันไดเสียง C เมเจอร์ แต่มีบางช่วงที่ประพันธ์ขึ้นจากบันไดเสียง Bb เมเจอร์ คือ ในห้องเพลงที่ 16-18 และ 48-50 ประพันธ์ขึ้นจากบันไดเสียง D ไมเนอร์ คือ ในห้องเพลงที่ 18-19 และ 50-51 ประพันธ์ขึ้นจากบันไดเสียง E เมเจอร์ คือ ในห้องเพลงที่ 26-28 และ 58-60 และประพันธ์ขึ้นจากบันไดเสียง F เมเจอร์ คือ ในห้องเพลงที่ 29 และ 61

2. การประสานเสียง

2.1 การดำเนินคอร์ดและเคเดนซ์ เพลงทะเลชีวิตมีการดำเนินคอร์ดและเกิดเคเดนซ์ต่าง ๆ ดังแสดงในตารางที่ 24

ตารางที่ 24 แสดงการดำเนินคอร์ดและชนิดของเคเดนซ์ในเพลงทะเลชีวิต

ห้องเพลง	การดำเนินคอร์ด	ชนิดของเคเดนซ์
1-4	I-bVII-bVI-V7sus4	ฮาร์โมนีเคเดนซ์
5-12 37-44	I-vi-ii-ii(b6)-ii6-ii(b6)-ii-V7-I- IM7-I6-IM7	อิมเพอร์เฟกเคเดนซ์
13-16 45-48	vi-vi/onV-IV-Bb:V7	ฮาร์โมนีเคเดนซ์
17-20 49-52	I-vi=iv-Dm:V7(b9)-i7-C:V7	ฮาร์โมนีเคเดนซ์
21-28 53-60	I-vi7-ii-ii(b6)-ii6-ii(b6)-ii7- E:V7-I	อิมเพอร์เฟกเคเดนซ์
29-32 61-64	F:I=IV-C:bVI7-I-I-vii°7/ii	เพลกัลเคเดนซ์
33-36	ii7-V7-V7/IV-IV-V7	ฮาร์โมนีเคเดนซ์
41-44	ii-V7-I-IM7-I6-I	อิมเพอร์เฟกเคเดนซ์
65-67	ii7-V7-bVIM7	ดิเซปทีฟเคเดนซ์
68-70	bIIIM7-IM7(9)	เพลกัลเคเดนซ์

2.2 โน้ตนอกคอร์ด ทะเลชีวิตเป็นเพลงที่มีการใช้โน้ตนอกคอร์ดชนิดต่าง ๆ ในประโยคเพลงตามแต่ละตอน ผู้วิจัยนำเสนอเฉพาะตอน A ตอน B และตอน B' เนื่องจากในตอนอื่น ๆ มีลักษณะการใช้โน้ตนอกคอร์ดในประโยคเพลงที่ใกล้เคียงกัน

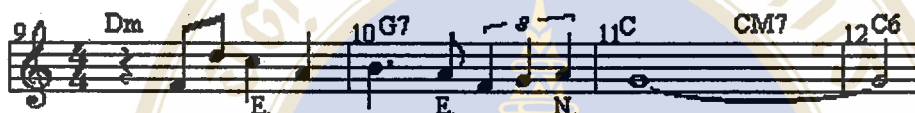
ตอน A ประโยคเพลง a ในห้องเพลงที่ 5-8 พบโน้ตนอกคอร์ด 3 ชนิด คือ โน้ตพิง โน้ตหัก และโน้ตผ่าน ดังปรากฏในหน่วย 2.2.1

หน่วย 2.2.1



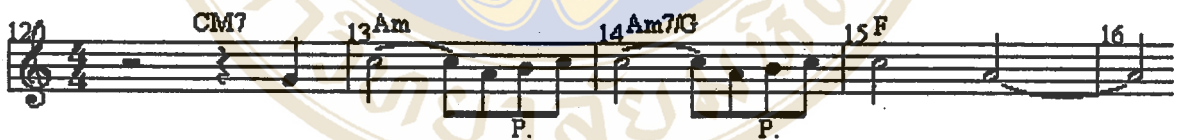
ตอน A ประโยคเพลง a' ในห้องเพลงที่ 9-12 พบโน้ตนอกคอร์ด 2 ชนิด คือ โน้ตหลัก และโน้ตเคียง ดังปรากฏในหน่วย 2.2.2

หน่วย 2.2.2



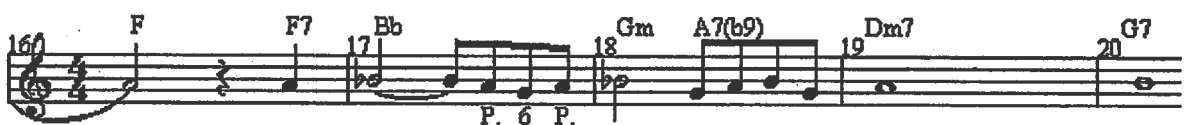
ตอน B ประโยคเพลง a ในห้องเพลงที่ 12-16 พบโน้ตนอกคอร์ด 1 ชนิด คือ โน้ตผ่าน ดังปรากฏในหน่วย 2.2.3

หน่วย 2.2.3



ตอน B ประโยคเพลง b ในห้องเพลงที่ 16-20 พบโน้ตนอกคอร์ด 1 ชนิด คือ โน้ตผ่าน สำหรับโน้ตตัว G ในห้องเพลงที่ 17 เป็นโน้ตอิมพลายด์ 6 ของคอร์ด Bb ดังปรากฏในหน่วย 2.2.4

หน่วย 2.2.4



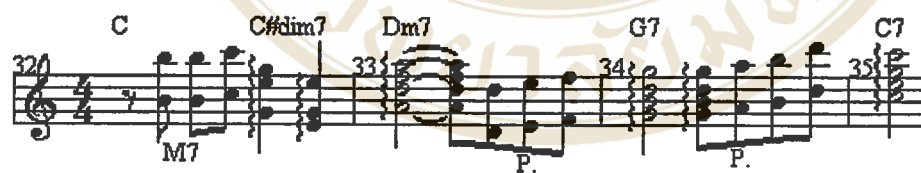
ตอน B' ประโยคเพลง a ในห้องเพลงที่ 28-31 พบโน้ตนอกคอร์ด 1 ชนิด คือ โน้ตผ่าน ดังปรากฏในหน่วย 2.2.5

หน่วย 2.2.5



ตอน B' ประโยคเพลง b ในห้องเพลงที่ 32-35 พบโน้ตนอกคอร์ด 1 ชนิด คือ โน้ตผ่าน สำหรับโน้ตตัว B ในห้องเพลงที่ 32 เป็นโน้ตอิมพลายด์ M7 ของคอร์ด C ดังปรากฏในหน่วย 2.2.6

หน่วย 2.2.6



2.3 การเปลี่ยนบันไดเสียง เพลงทะเลชีวิตมีการเปลี่ยนบันไดเสียง 3 ลักษณะ คือ

ลักษณะการเปลี่ยนบันไดเสียงแบบที่ 1 ฉับพลัน (Abrupt Modulation) คือ ใช้คอร์ด V7-I เป็นกรรมวิธีในการเปลี่ยน โดยพบการเปลี่ยนจากบันไดเสียง C เมเจอร์ ไป Bb เมเจอร์ ในห้องเพลงที่ 16-18 และ 48-50 เปลี่ยนจากบันไดเสียง D ไมเนอร์ ไป C เมเจอร์ ในห้องเพลงที่ 20-21 และ 52-53 และเปลี่ยนจากบันไดเสียง C เมเจอร์ ไป E เมเจอร์ ในห้องเพลงที่ 26-28 และ 58-60 ผู้วิจัยนำเสนอในห้องเพลงที่ 16-18 20-21 และ 26-28 ดังปรากฏในหน่วย 2.3.1

หน่วย 2.3.1

Musical notation for Unit 2.3.1, showing three staves of music in 4/4 time. The first staff (measures 16-18) features chords F (C: IV), F7 (Bb: V7), Bb (I), and Gm (vi). The second staff (measures 19-21) features Dm7 (Dm: ii7), G7 (C: V7), and C (I). The third staff (measures 25-28) features Dm7 (C: ii7), B7 (E: V7), and E (I).

ลักษณะการเปลี่ยนบันไดเสียงแบบที่ 2 ค่อยเป็นค่อยไป (Gradual Modulation) คือ ใช้คอร์ดร่วม (Pivot Chord) เป็นกรรมวิธีในการเปลี่ยน โดยพบการเปลี่ยนจากบันไดเสียง Bb เมเจอร์ ไป D ไมเนอร์ ในห้องเพลงที่ 18-19 และ 50-51 และเปลี่ยนจากบันไดเสียง F เมเจอร์ ไป C เมเจอร์ ในห้องเพลงที่ 29-31 และ 61-63 ผู้วิจัยนำเสนอในห้องเพลงที่ 18-19 และ 29-31 ดังปรากฏในหน่วย 2.3.2

หน่วย 2.3.2

Musical notation for Unit 2.3.2, showing two staves of music in 4/4 time. The first staff (measures 17-19) features chords Bb (Bb: I), Gm (Dm: vi), A7(b9) (V7(b9)), and Dm7 (ii7). The second staff (measures 29-31) features F (F: I), Ab7 (bVI7), and C (I).

ลักษณะการเปลี่ยนบันไดเสียงแบบที่ 3 ครึ่งเสียง (Chromatic Progression) คือ ใช้คอร์ด I-I เป็นกรรมวิธีในการเปลี่ยน โดยพบการเปลี่ยนจากบันไดเสียง E เมเจอร์ ไป F เมเจอร์ ในห้องเพลงที่ 28-29 และ 60-61 ผู้วิจัยนำเสนอในห้องเพลงที่ 28-29 ดังปรากฏในหน่วย 2.3.3

หน่วย 2.3.3

The musical notation shows a chromatic progression from E major to F major. It consists of two measures. The first measure is in E major (E: I) and the second measure is in F major (F: I). The notes in the first measure are E, G#, B, and E. The notes in the second measure are F, A, C, and F. The bass line shows a chromatic descent from E to F.

3. การเรียบเรียงเสียงประสาน

3.1 ส่วนนำ การเรียบเรียงเสียงประสานในส่วนนำของเพลงทะเลชีวิต พบการใช้เทคนิคของการซ้ำและซีเควนซ์ในการสร้างประโยคเพลง กล่าวคือ ใช้เครื่องดนตรีเปียโนเล่นกลุ่มโน้ตเข้ตสองชั้นซ้ำ ๆ กัน แล้วซีเควนซ์ลงขั้นคู่ 2 เมเจอร์ ตามคอร์ดที่เปลี่ยนไป สำหรับในคอร์ดสุดท้าย ใช้เทคนิคของการซ้ำ แล้วซีเควนซ์ขึ้นขั้นคู่ 8 เพอร์เฟก โดยมีกีตาร์และกลองบรรเลงประกอบ ส่วนนำในเพลงนี้มีความพิเศษ คือ แนวทำนองเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นด้วยโน้ตตัว C Bb Ab และ G ดังปรากฏในหน่วย 3.1

หน่วย 3.1

The musical notation shows a chromatic progression from C major to Bb major to Ab major. It consists of three measures. The first measure is in C major (C: I) and the second measure is in Bb major (bVII) and the third measure is in Ab major (bVI). The notes in the first measure are C, E, G, and C. The notes in the second measure are Bb, D, F, and Bb. The notes in the third measure are Ab, C, Eb, and Ab. The bass line shows a chromatic descent from C to Bb to Ab.

หน่วย 3.1 (ต่อ)

3.2 ส่วนจบ ในขณะที่เครื่องดนตรีคลาริเน็ตข้างจังหวะโน้ตตัว C ในห้องเพลงที่ 67 ของตอน B''' การเรียบเรียงเสียงประสานในส่วนจบของเพลงทะเลชีวิตก็เริ่มขึ้นด้วยเครื่องดนตรีอิเล็กทรอนิกส์โทนเล่นแนวทำนอง โดยมีกีตาร์ เปียโน และเบส บรรเลงประกอบ ส่วนจบของเพลงนี้มีความพิเศษ คือ ใช้คอร์ดแทน คือ $bVIIM7$ - $bIIIM7$ และใช้เฟล็กอัลเคเดนซ์ คือ $bIIM7$ - $IM7(9)$ จบเพลง ดังปรากฏในหน่วย 3.2

หน่วย 3.2

3.3 เบ็กราวนค้ด้านทำนอง ทะเลชีวิตเป็นเพลงที่มีการใช้เบ็กราวนค้ด้านทำนองลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

ลักษณะเบ็กราวนค้ด้านทำนองแบบที่ 1 เมโลดิกฟิลเลอร์ พบในห้องเพลงที่ 19-20 27-28 31-32 35-36 59-60 และ 63-64 ใช้เครื่องดนตรีอเล็กโทนเล่น ในห้องเพลงที่ 23-25 35-37 39-41 43-44 55-57 และ 59-60 ใช้เปียโนเล่น และในห้องเพลงที่ 51-52 ใช้คลาริเนทเล่น มีหลายลักษณะ ผู้วิจัยนำเสนอในห้องเพลงที่ 19-20 ดังปรากฏในหน่วย 3.3.1

หน่วย 3.3.1

Musical notation for Unit 3.3.1. The top staff is for Violin (Vn.) and the bottom staff is for Electric guitar (Elect.). The Vn. part is labeled '19 (Melody)' and '20'. The Elect. part shows a rhythmic accompaniment.

ลักษณะเบ็กราวนค้ด้านทำนองแบบที่ 2 คลิเช (Cliché) พบในห้องเพลงที่ 7-8 11-12 และ 43-44 ใช้เปียโนเล่น ในห้องเพลงที่ 23-24 39-40 และ 55-56 ใช้เครื่องดนตรีอเล็กโทนเล่น มีลักษณะหลายลักษณะ ผู้วิจัยนำเสนอในห้องเพลงที่ 23-24 ดังปรากฏในหน่วย 3.3.2

หน่วย 3.3.2

Musical notation for Unit 3.3.2. The top staff is for Clarinet (Cl.) and the bottom staff is for Electric guitar (Elect.). The Cl. part is labeled '23 (Melody)' and '24'. The Elect. part shows a rhythmic accompaniment with chord symbols Dm, Dm(b6), Dm6, and Dm(b6).

3.4 สไตล์ทางดนตรีป๊อปปูลาที่ใช้สร้างการบรรเลงประกอบ สไตล์ของจังหวะในเพลงทะเลชีวิตที่ใช้สร้างการบรรเลงประกอบ คือ สโลว์ มีอัตราความเร็วประมาณ 72 จังหวะแต่ละต่อ 1 นาที โดยใช้เครื่องดนตรีกีตาร์ เปียโน เบส และกลอง สร้างการบรรเลงประกอบ ดังปรากฏในหน่วย 3.4

หน่วย 3.4

The musical score is for Unit 3.4 and consists of five staves. The top staff is for Clarinet (Cl.) and is labeled '(Melody)'. Above this staff are chord symbols: C, Am7, Dm, Dm(b6), Dm6, and Dm(b6). The second staff is for Guitar (Guit.), the third for Piano (Pno.), the fourth for Bass, and the fifth for Drums (Drs.). The music is in 4/4 time and starts at measure 21. The bass line features a steady eighth-note pattern, and the drums play a simple backbeat pattern.

จากการวิเคราะห์ห้องค้ประกอบของดนตรีในเพลงทะเลชีวิต ปรากฏผลดังนี้

ทำนอง เพลงทะเลชีวิตจัดอยู่ในรูปแบบการประพันธ์ท่อนารีฟอร์ม มีการพัฒนาประโยคเพลงด้วยกระบวนการของการซ้ำ จังหวะและรูปร่างของทำนองในตอนต่าง ๆ พบ 3 แบบ โดยทำนองเคลื่อนที่ตามลำดับขึ้น ในระยะข้ามขึ้น และในระดับเสียงเดียวกัน สำหรับจุดโคลแมกซ์พบอยู่ 4 แห่ง และเพลงนี้อยู่ในบันไดเสียง C เมเจอร์ แต่มีบางห้องเพลงที่อยู่ในบันไดเสียง Bb เมเจอร์ D ไมเนอร์ E เมเจอร์ และ F เมเจอร์

ชุดของคอร์ดแพตเทิร์น คือ I-vii^o7/ii-ii-V7 ใช้คอร์ดยิม คือ iv ใช้ฮาฟคิมินิซท์เซเวนคอร์ด คือ ii7(b5) ใช้คอร์ดแทน คือ bVI7 และใช้เชกคันดารีโดมิแนนต์ คือ V7/V7-V7 V7/iv-iv และ V7/IV-IV ในการดำเนินคอร์ด พบการใช้โน้ตผ่านเป็นโน้ตนอกคอร์ด บันไดเสียงที่ใช้ คือ D ไมเนอร์ กับ D เมเจอร์ โดยมี การเปลี่ยนบันไดเสียงแบบคู่ขนาน พบเมโลดิกฟิลเลอร์ ริทมิกฟิลเลอร์ ลีดอิน และเคาน์เตอร์เมโลดีในแบ็กกราวนด์ด้านทำนอง และใช้สไตล์ของจังหวะแทงโกในการสร้างการบรรเลงประกอบ

เพลงที่ 2 คือ บ้านเรา (เพลงยอดนิยม พ.ศ. 2503) นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ประพันธ์ขึ้นขณะเข้ารับราชการกับวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ในตอนกลางวัน สำหรับในตอนกลางคืนก็เล่นดนตรีอยู่ที่โรฟิโนไนท์คลับ (ประมาณปี พ.ศ. 2502-2504) เพลงนี้ ชาลี อินทรวิจิตร กล่าวว่า แต่งเพลงนี้ให้นายสุเทพ วงศ์กำแหง ร้องหลังกลับจากประเทศญี่ปุ่น ทำนองนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เป็นคนแต่งให้ โดยได้เข้ามาจากทำนองเพลงลาวดวงเดือน เพลงนี้หลายคนฟังแล้วขนลุกเกรียว เพราะเนื้อหาเพลงเกี่ยวกับรักบ้านเมือง รักความเป็นไทย (ชาลี อินทรวิจิตร, สัมภาษณ์) สำหรับด้านทำนอง บ้านเราประพันธ์รูปแบบเทอร์นารีฟอร์ม (A A' B A'') ในแต่ละตอนมี 16 ห้องเพลงเป็นส่วนใหญ่ พัฒนาประโยคเพลงด้วยกระบวนการของการซ้ำ พบทำนองเคลื่อนที่ในระยะข้ามขั้น คือ ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ และขั้นคู่ 4 เพอร์เฟก เป็นหลัก และไม่เกินขั้นคู่ 10 ไมเนอร์ มีจุดไคลแมกซ์ที่เกิดจากทำนองเคลื่อนที่หักมุม ส่วนการเรียบเรียงเสียงประสานใช้คอร์ดแทน คือ bVII7 และคอร์ดยิม คือ iv6 พบการใช้โน้ตพิงเป็นโน้ตนอกคอร์ด มีการใช้โน้ตอิมพลายด์ 6 บันไดเสียงที่ใช้ คือ เฟินทาโทนิค Ab เมเจอร์ และมีบางช่วงที่เปลี่ยนไปเฟินทาโทนิค Bb เมเจอร์ โดยใช้การเปลี่ยนบันไดเสียงแบบจับพลัด พบเมโลดิกฟิลเลอร์และเคาน์เตอร์เมโลดีในแบ็กกราวนด์ด้านทำนอง และใช้สไตล์ของจังหวะสโลว์โซลและแปดบีทในการสร้างการบรรเลงประกอบ

เพลงที่ 3 คือ รักเธอเสมอ (รางวัลแผ่นเสียงขายดี พ.ศ. 2506) นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ประพันธ์ขึ้นขณะเข้ารับราชการกับวงดนตรีเทศบาลนครกรุงเทพในตอนกลางวัน สำหรับในตอนกลางคืนก็เล่นดนตรีอยู่ที่โลลิต้าไนท์คลับ (ประมาณปี พ.ศ. 2505-2511) เพลงนี้ ชาลี อินทรวิจิตร กล่าวว่า เมื่อแต่งเนื้อร้องท่อนแรกจบนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ก็นำไปใส่ทำนองต่อจนจบ สวลี ผกาพันธุ์ ขับร้องและชอบเพลงนี้มาก เพราะเป็นเพลงที่เกี่ยวกับความรักที่ยิ่งใหญ่ (อำนาจ จันเงิน, 2538: 150) สำหรับด้านทำนอง รักเธอเสมอประพันธ์รูปแบบไบนารีฟอร์ม (A B C B') ในแต่ละตอนมี 16 ห้องเพลง เฉพาะตอน C ซึ่งเป็นส่วนเชื่อมมี 6 ห้องเพลง พัฒนาประโยคเพลงด้วยกระบวนการของการซ้ำ พบทำนองเคลื่อนที่ในระยะข้ามขั้น คือ ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ และขั้นคู่ 4 เพอร์เฟก แต่ไม่เกินขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ ตามลำดับขั้น และในระดับเสียงเดียวกันผสมกัน ไม่พบจุดไคลแมกซ์ของทำนอง ส่วนการเรียบเรียงเสียงประสานใช้ชุดของ

คอร์ดแพตเทิร์น คือ I6-vii^o7/ii-ii-V7 ใช้เซกคันดารีโดมิแนนต์ คือ V7/V7-V7 และ V7/IV-IV ใช้ซัดเซเวนคอร์ด คือ V7sus4 และใช้คอร์ดแทน คือ VII7-bVIM7-bVIM7 โน้ตนอกคอร์ดส่วนใหญ่ คือ โน้ตฟิงมีการใช้โน้ตอิมพลายด์ 9 บันไดเสียงที่ใช้ คือ Bb เมเจอร์ พบเมโลดิกฟิลเลอร์ในเบ้กราวนด์ด้านทำนอง และใช้สไตล์ของจังหวะวอลซ์ในการสร้างการบรรเลงประกอบ

เพลงที่ 4 คือ คนเดียวในดวงใจ (เพลงยอดนิยม พ.ศ. 2508) นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ประพันธ์ขึ้นขณะรับราชการที่วงดนตรีเทศบาลนครกรุงเทพในตอนกลางวัน สำหรับในตอนกลางคืนก็เล่นดนตรีอยู่ที่โลลิต้าไนท์คลับ (ประมาณปี พ.ศ. 2505-2511) เพลงนี้ ประสิทธิ์ พยอมยงค์ กล่าวว่า แต่งทำนองก่อนแล้วให้นายสุวิทย์ สัตโกวิท (ทิพย์ประภา) น้องของนายอุดม สัตโกวิท (อ.กวี สัตโกวิท) ใส่เนื้อร้อง เป็นเพลงที่ได้รับความนิยมอย่างมากในสมัยนั้น โดยเฉพาะ ๆพล.อ.เปรม ติณสูลานนท์ ประธานองคมนตรีและรัฐบุรุษชอบร้องเพลงนี้มาก (ประสิทธิ์ พยอมยงค์, สัมภาษณ์) เพลงนี้ขับร้องโดยนายสุเทพ วงศ์กำแหง สำหรับด้านทำนอง คนเดียวในดวงใจประพันธ์รูปแบบเทอร์นารีฟอร์ม (A A' B A'') ในแต่ละตอนมี 10 ห้องเพลงเป็นส่วนใหญ่ พัฒนาประโยคเพลงด้วยกระบวนการของการซ้ำแล้วขยาย พบทำนองเคลื่อนที่ตามลำดับขึ้น ในระยะข้ามขึ้น คือ ขึ้นคู่ 3 ไมเนอร์ และขึ้นคู่ 4 เพอร์เฟก แต่ไม่เกินขึ้นคู่ 6 ไมเนอร์ และในระดับเสียงเดียวกัน มีจุดไคลแมกซ์ที่เกิดจากการเคลื่อนของแนวทำนองไปหาจุดยอด ส่วนการเรียบเรียงเสียงประสานใช้ชุดของคอร์ดแพตเทิร์น คือ I-vi-ii-V7 ใช้คอร์ดยิม คือ iv และใช้เซกคันดารีโดมิแนนต์ คือ V7/vi-vi V7/V7-V7 V7/IV-IV V7/ii-ii และ V7/V7/V7-V7/V7-V7 ในการดำเนินคอร์ด โน้ตนอกคอร์ดส่วนใหญ่ คือ โน้ตผ่าน บันไดเสียงที่ใช้ คือ Eb เมเจอร์ และมีบางช่วงที่เปลี่ยนไป E เมเจอร์ โดยการใช้การเปลี่ยนบันไดเสียงแบบฉับพลันและครึ่งเสียง พบเมโลดิกฟิลเลอร์ ลีดอิน และเคาน์เตอร์เมโลดีในเบ้กราวนด์ด้านทำนอง และใช้สไตล์ของจังหวะวอลซ์ในการสร้างการบรรเลงประกอบ

เพลงที่ 5 คือ หนิรัก (รางวัลแผ่นเสียงทองคำ พ.ศ. 2509) นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ประพันธ์ขึ้นขณะรับราชการที่วงดนตรีเทศบาลนครกรุงเทพในตอนกลางวัน สำหรับในตอนกลางคืนก็เล่นดนตรีอยู่ที่โลลิต้าไนท์คลับ (ประมาณปี พ.ศ. 2505-2511) เพลงนี้ อ.กวี สัตโกวิท กล่าวว่า เกิดขึ้นในขณะที่นอนอยู่ เห็นจิ้งจกกำลังกินแมลงสาบที่อยู่บนเพดาน แล้วแมลงสาบดิ้นตะเกียกตะกายหนีตาย เป็นสังขรณ์ของชีวิตที่ว่า คนเกิดมาก็ต้องตายหนีไม่พ้นเหมือนกับความรักไม่มีใครหนีรักไปได้ (อุดม สัตโกวิท, สัมภาษณ์) เพลงนี้ขับร้องโดย สวลี ผกาพันธุ์ สำหรับด้านทำนอง หนิรักประพันธ์รูปแบบเทอร์นารีฟอร์ม (A A' B A' B' A'') ในแต่ละตอนมี 8-9 ห้องเพลง พัฒนาประโยคเพลงด้วยกระบวนการของความแตกต่างและการซ้ำ พบทำนองเคลื่อนที่ในระดับเสียงเดียวกัน และในระยะข้ามขึ้น คือ ขึ้นคู่ 3

ไมเนอร์ แต่ไม่เกินขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ มีจุดโคลแมกซ์ที่เกิดจากการเคลื่อนของแนวทำนองไปหาจุดยอด ส่วนการเรียบเรียงเสียงประสานใช้เซกคันดารีโดมิแนนต์ คือ V7/iv-iv และใช้ซาฟติมินิซท์เซเวนคอร์ด คือ #ii(b5) พบการใช้โน้ตผ่านและโน้ตพิงเป็นโน้ตนอกคอร์ด บันไดเสียงที่ใช้ คือ E ไมเนอร์ พบเมโลดิกฟิลเลอร์ ลีดอิน และเคาน์เตอร์เมโลดีในแบ็กกราวนด์ด้านทำนอง และใช้สไตล์ของจังหวะสโลว์ในการสร้างการบรรเลงประกอบ

เพลงที่ 6 คือ ทะเลชีวิต (รางวัลตุ๊กตาดุจเงิน พ.ศ. 2516) นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ประพันธ์ขึ้นขณะเป็นครูสอนดนตรีที่โรงเรียนดนตรีสยามกลการ (ปี พ.ศ. 2512-2529) เพลงนี้ เนรัญชลา กล่าวว่า เป็นเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่อง ชู ทางผู้สร้างภาพยนตร์ คือ เปียก โปสเตอร์ ฝากบอกผ่านทางนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ผู้แต่งทำนองว่า ขอให้ในเพลงมีคำว่า คีบก็ทะเล สอกก็ทะเล ซึ่ง 2 คำนี้อยู่ตอนท้ายของเพลง และในส่วนอื่น ๆ ก็แต่งตามความคิดฝันของตนเองที่เกี่ยวกับความรัก (สติ สติจืด, สัมภาษณ์) เพลงนี้ขับร้องโดยนางฉันทนา กิตติพันธ์ สำหรับด้านทำนอง ทะเลชีวิตประพันธ์รูปแบบเทอร์นารีฟอร์ม (A B A' B') ในแต่ละตอนมี 8-9 ห้องเพลง พัฒนาประโยคเพลงด้วยกระบวนการของการซ้ำ พบทำนองเคลื่อนที่ในระยะข้ามขั้น คือ ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ และขั้นคู่ 4 เพอร์เฟก แต่ไม่เกินขั้นคู่ 6 เมเจอร์ ในระดับเสียงเดียวกัน และตามลำดับขั้นผสมกัน มีจุดโคลแมกซ์ที่เกิดจากการค้างจังหวะของลีดดิ้งโน้ต ส่วนการเรียบเรียงเสียงประสานใช้อัลเทอร์คอร์ด คือ ii(b6)-ii6-ii(b6) และ IM7-I6-IM7 ใช้ชุดของคอร์ดแพตเทิร์น คือ I-vii°7/ii-ii7-V7 ใช้เซกคันดารีโดมิแนนต์ คือ V7/IV-IV ใช้คอร์ดแทน คือ bVII bVI bVIM7 bVIM7 และ bIIM7 โน้ตนอกคอร์ดส่วนใหญ่ คือ โน้ตผ่าน บันไดเสียงที่ใช้ คือ C เมเจอร์ และมีบางช่วงที่เปลี่ยนไป Bb เมเจอร์ D ไมเนอร์ E เมเจอร์ และ F เมเจอร์ โดยการใช้การเปลี่ยนบันไดเสียงแบบฉับพลันค่อยเป็นค่อยไป และครึ่งเสียง พบเมโลดิกฟิลเลอร์และคลิเชในแบ็กกราวนด์ด้านทำนอง และใช้สไตล์ของจังหวะสโลว์ในการสร้างการบรรเลงประกอบ

จากผลงานเพลง 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่นำเสนอในข้างต้น พบลักษณะการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานดังนี้

เพลงที่ 1 เดือนเอ๋ย และเพลงที่ 2 บ้านเรา ทั้ง 2 เพลงมีรูปแบบการประพันธ์ที่เหมือนกัน คือ เทอร์นารีฟอร์ม ในแต่ละตอนมี 16 ห้องเพลงเป็นส่วนใหญ่ เพลง 2 เพลงนี้มีพัฒนาการที่การจัดเรียงตอนต่าง ๆ คือ เดือนเอ๋ยมีการจัดเรียง คือ A B B' A' B'' ส่วนบ้านเรามีการจัดเรียง คือ A A' B A'' โดยพบว่าเดือนเอ๋ยจบเพลงที่ตอน B'' ส่วนบ้านเราจบเพลงที่ตอน A'' อาจกล่าวได้ว่า เป็นการพัฒนาในรายละเอียด แต่ในโครงสร้างใหญ่ คือ ฟอร์ม ไม่พบความแตกต่าง ทำนองของเพลงเดือนเอ๋ยเคลื่อนที่ตามลำดับขั้น และถ้าเคลื่อนที่ในระยะข้ามขั้นไม่เกินขั้นคู่ 4 เพอร์เฟก นิยมใช้ขั้นคู่ 3 ทั้งเมเจอร์และไมเนอร์

ดังนั้นรูปร่างของทำนองจึงเคลื่อนต่อเนื่องราบเรียบ สำหรับในทำนองเพลงบ้านเรามีพัฒนาการที่แตกต่างจากเพลงเดือนเอ๋ย คือ ทำนองเคลื่อนที่ในระยะข้ามขั้น คือ ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ และขั้นคู่ 4 เพอร์เฟก เป็นหลัก และมีการใช้ขั้นคู่ที่กว้าง คือ ขั้นคู่ 10 ไมเนอร์ เป็นผลมาจากการนำทำนองเพลงลาวดวงเดือน ซึ่งเป็นเพลงไทยมาใช้ จุดไคลแมกซ์ของเพลงบ้านเราพัฒนาแตกต่างจากเพลงเดือนเอ๋ย กล่าวคือ จุดไคลแมกซ์ของเพลงเดือนเอ๋ยเกิดจากจุดยอดของทำนอง ส่วนจุดไคลแมกซ์ของเพลงบ้านเราเกิดจากทำนองเคลื่อนที่หักมุม ส่วนการเรียบเรียงเสียงประสาน เพลงเดือนเอ๋ยใช้ชุดของคอร์ดแพตเทิร์น คือ I-vii^o/ii-ii-V7 ใช้คอร์ดขอมิม คือ iv ใช้ซาฟติมินิซท์เซเวนคอร์ด คือ ii7(b5) ใช้คอร์ดแทน คือ bVII7 และใช้เชกคันดารีโดมิแนนต์ คือ V7/V7-V7 V7/iv-iv และ V7/IV-IV ในการดำเนินคอร์ด ในขณะที่เพลงบ้านเรามีลักษณะในการเรียบเรียงเสียงประสานที่แตกต่างจากเพลงเดือนเอ๋ย กล่าวคือ ใช้คอร์ดแทน คือ bVII7 และคอร์ดขอมิม คือ iv6 เพลงเดือนเอ๋ยใช้โน้ตผ่านเป็นโน้ตนอกคอร์ด ส่วนเพลงบ้านเรามีพัฒนาการแตกต่างออกไป กล่าวคือ ใช้โน้ตพิงเป็นโน้ตนอกคอร์ด บันไดเสียงที่ใช้ในเพลงเดือนเอ๋ย คือ D ไมเนอร์ กับ D เมเจอร์ โดยมีการเปลี่ยนบันไดเสียงแบบคู่ขนาน ส่วนเพลงบ้านเรา ใช้บันไดเสียง Ab เมเจอร์ และมีบางช่วงที่เปลี่ยนไป Bb เมเจอร์ โดยใช้การเปลี่ยนบันไดเสียงแบบลับพลัน ดังนั้นจึงมีลักษณะแตกต่างจากเพลงเดือนเอ๋ย แม้กราวนด์ด้านทำนองของเพลงเดือนเอ๋ยใช้เมโลดิกฟิลเลอร์ ริกมิกฟิลเลอร์ ลีดอิน และเคาน์เตอร์เมโลดี สำหรับเพลงบ้านเรามีพัฒนาการที่แตกต่างออกไป คือ ใช้เมโลดิกฟิลเลอร์และเคาน์เตอร์เมโลดี เพลงเดือนเอ๋ยใช้สไตล์ของจังหวะแทงโกในการสร้างการบรรเลงประกอบ ส่วนเพลงบ้านเรามีลักษณะที่แตกต่าง คือ ใช้สไตล์ของจังหวะสโลว์โซลและแปดบีทในการสร้างการบรรเลงประกอบ

เพลงที่ 3 รักเธอเสมอ รูปแบบของเพลงมีลักษณะแตกต่างจาก 2 เพลงข้างต้น คือ จัดอยู่ในรูปแบบการประพันธ์ไบนารีฟอร์ม และมีตอน C เป็นตอนเชื่อมเข้าตอน B' เพิ่มขึ้นมา โดยมีการจัดรูปแบบของเพลง คือ A B C B' ในแต่ละตอนมี 16 ห้องเพลง ยกเว้นตอน C มี 6 ห้องเพลง ทำนองของเพลงนี้มีการเคลื่อนที่ที่พัฒนาจากเพลงเดือนเอ๋ยและบ้านเรา คือ มีการเคลื่อนที่ที่ผสมผสานกัน โดยในระยะข้ามขั้น คือ ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ และขั้นคู่ 4 เพอร์เฟก เหมือนกับเพลงบ้านเรา แต่ใช้ขั้นคู่ที่กว้างน้อยกว่า คือ ขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ และมีการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้น และในระดับเสียงเดียวกันด้วย ทำให้แนวทำนองไม่เป็นตะวันตกเหมือนเพลงเดือนเอ๋ยและไม่เป็นไทยแท้แบบเพลงบ้านเรา จุดไคลแมกซ์ของเพลงนี้มีลักษณะแตกต่างจากเพลงเดือนเอ๋ยและบ้านเรา คือ มีไคลแมกซ์ที่เกิดจากความหมายของเนื้อร้อง ส่วนการเรียบเรียงเสียงประสานใช้ชุดของคอร์ดแพตเทิร์น คือ I6-vii^o/ii-ii-V7 ใช้เชกคันดารีโดมิแนนต์ คือ V7/V7-V7 และ V7/IV-IV คล้ายกับเพลงเดือนเอ๋ย แต่ในส่วนที่เพลงรักเธอเสมอมีพัฒนาการแตกต่างจากเพลง



เดือนเอ๋ยและเพลงบ้านเรา คือ ใช้ชุดเซเวนคอร์ด คือ V7sus4 และใช้คอร์ดแทน คือ VII7-bVIIM7-bVIM7 เพลงนี้ใช้โน้ตฟังเป็นโน้ตนอกคอร์ด และมีการใช้โน้ตอิมพลายด์ 9 ทำให้มีลักษณะแตกต่างจากเพลงเดือนเอ๋ยและเพลงบ้านเรา บันไดเสียงที่ใช้ คือ Bb เมเจอร์ ซึ่งแตกต่างจากเพลงเดือนเอ๋ยและเพลงบ้านเราเพราะไม่มีการเปลี่ยนบันไดเสียง แม้กราวนด์ด้านทำนองของเพลงนี้ใช้เมโลดิกฟิลเลอร์ ทำให้ไม่เหมือนเพลงบ้านเรา การสร้างการบรรเลงประกอบใช้สไตล์ของจังหวะวอลซ์ จึงมีพัฒนาการแตกต่างจากเพลงเดือนเอ๋ยและเพลงบ้านเรา

เพลงที่ 4 คนเดียวในดวงใจ รูปแบบของเพลง คือ เทอร์นารีฟอร์ม ในแต่ละตอนมี 10 ห้องเพลงเป็นส่วนใหญ่ โดยมีการจัดเรียงตอนต่าง ๆ คือ A A' B A'' เพลงนี้มีลักษณะ คือ ในแต่ละตอนมีจำนวนห้องเพลงที่อิสระ ไม่เป็นไปตามฟอร์มที่นิยมให้ในแต่ละตอนมี 8 หรือ 16 ห้องเพลง ทำนองเคลื่อนที่ตามลำดับขั้น ในระยะข้ามขั้น คือ ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ และขั้นคู่ 4 เพอร์เฟก แต่ไม่เกินขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ และในระดับเสียงเดียวกัน ทำให้การเคลื่อนที่ของแนวทำนองคล้ายกับเพลงรักเธอเสมอ ดังนั้นจึงไม่พบลักษณะความแตกต่างในส่วนนี้ จุดไคลแมกซ์ของเพลงนี้มีพัฒนาการแตกต่างจากเพลงเดือนเอ๋ยบ้านเรา และรักเธอเสมอ กล่าวคือ มีจุดไคลแมกซ์ที่เกิดจากการเคลื่อนของแนวทำนองไปหาจุดยอดส่วนการเรียบเรียงเสียงประสานมีพัฒนาการแตกต่างจากเพลงเดือนเอ๋ย บ้านเรา และรักเธอเสมอ คือ ใช้ชุดของคอร์ดแพดเทิร์น คือ I-vi-ii-V7 และใช้เซกกันตารีโดมิแนนต์ คือ V7/vi-vi V7/V7-V7 V7/IV-IV V7/ii-ii และ V7/V7/V7-V7/V7-V7 ในการดำเนินคอร์ด สำหรับคอร์ดยิม คือ iv เหมือนกับเพลงเดือนเอ๋ย ดังนั้นจึงไม่พบความแตกต่าง เพลงนี้พบการใช้โน้ตนอกคอร์ด คือ โน้ตผ่าน คล้ายกับเพลงเดือนเอ๋ยจึงไม่พบความแตกต่าง บันไดเสียงที่ใช้ คือ Eb เมเจอร์ และมีบางช่วงที่เปลี่ยนไป E เมเจอร์ โดยการใช้การเปลี่ยนบันไดเสียงแบบฉับพลันและครึ่งเสียง ทำให้มีพัฒนาการแตกต่างจากเพลงเดือนเอ๋ย บ้านเราและรักเธอเสมอ แม้กราวนด์ด้านทำนองของเพลงนี้ใช้เมโลดิกฟิลเลอร์ ลีดอิน และเคาน์เตอร์เมโลดี คล้ายกับเพลงเดือนเอ๋ย บ้านเรา และรักเธอเสมอ ดังนั้นจึงไม่พบความแตกต่างในส่วนนี้ การสร้างการบรรเลงประกอบใช้สไตล์ของจังหวะวอลซ์ เหมือนกับเพลงรักเธอเสมอ ดังนั้นจึงไม่พบความแตกต่างในส่วนนี้

เพลงที่ 5 หนิรัก รูปแบบของเพลง คือ เทอร์นารีฟอร์ม ในแต่ละตอนมี 8-9 ห้องเพลง จึงเป็นไปตามฟอร์มโดยทั่วไป เพลงนี้มีพัฒนาการของการจัดเรียงตอนต่าง ๆ คือ A A' B A'' B' A''' แตกต่างจากเพลงรักเธอเสมอ ทำนองเคลื่อนที่ในระดับเสียงเดียวกัน และในระยะข้ามขั้น คือ ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ แต่ไม่เกินขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ ทำให้มีพัฒนาการแตกต่างจากเพลงคนเดียวในดวงใจและเพลงรักเธอเสมอที่ใช้ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟก ในการเคลื่อนที่ของทำนองในระยะข้ามขั้น เพลงนี้มีจุดไคลแมกซ์ที่เกิดจากการเคลื่อนของแนวทำนองไปหาจุดยอดเหมือนกับเพลงคนเดียวในดวงใจ ดังนั้นจึงไม่พบความแตกต่างของจุดไคล

เมกซ์ในเพลงนี้ ส่วนการเรียบเรียงเสียงประสาน ใช้เซกกันตารีโดมิแนนต์ คือ V7/iv-iv คล้ายกับเพลงเดือนเอ๋ย แต่ส่วนที่มีพัฒนาการแตกต่างจากเพลงเดือนเอ๋ย บ้านเรา รักเธอเสมอ และคนเดียวในดวงใจ คือ ใช้ฮาฟดิมินิชท์เซเวนคอร์ด คือ #ii(b5) เพลงนี้มีการใช้โน้ตนอกคอร์ดที่คล้ายกับเพลงเดือนเอ๋ย บ้านเรา รักเธอเสมอ และคนเดียวในดวงใจ คือ โน้ตผ่านและโน้ตพิง ดังนั้นจึงไม่พบความแตกต่างในส่วนนี้ บันไดเสียงที่ใช้ คือ E ไมเนอร์ มีพัฒนาการแตกต่างจากเพลงเดือนเอ๋ย บ้านเรา รักเธอเสมอ และคนเดียวในดวงใจ เพราะใช้บันไดเสียงไมเนอร์ เบ็กราวนค้ด้านทำนองของเพลงนี้ใช้เมโลดิกฟิลเลอร์ ลีคอิน และเคาน์เตอร์เมโลดี เหมือนกับเพลงคนเดียวในดวงใจ ดังนั้นจึงไม่พบความแตกต่าง การสร้างการบรรเลงประกอบใช้สไตล์ของจังหวะสโลว์ มีพัฒนาการแตกต่างจากเพลงเดือนเอ๋ย บ้านเรา รักเธอเสมอ และคนเดียวในดวงใจ

เพลงที่ 6 ทะเลชีวิต ในแต่ละตอนมี 8-9 ห้องเพลงเหมือนกับเพลงหนีรัก รูปแบบของเพลงเป็นเทอร์นารีฟอร์ม และมีการจัดเรียงตอนต่าง ๆ คือ A B A' B' แตกต่างจากเพลงคนเดียวในดวงใจ บ้านเรา และเดือนเอ๋ย ทำนองเคลื่อนที่ในระยะข้ามขั้น คือ ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ และขั้นคู่ 4 เพอร์เฟก แต่ไม่เกินขั้นคู่ 6 เมเจอร์ ในระดับเสียงเดียวกัน และตามลำดับขั้นผสมผสานกัน ทำให้มีพัฒนาการแตกต่างจาก 5 เพลงข้างต้น เพราะใช้ขั้นคู่ 6 เมเจอร์ ซึ่งส่วนใหญ่ใช้ขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ สำหรับการเคลื่อนที่แบบผสมผสาน คล้ายกับเพลงรักเธอเสมอและเพลงคนเดียวในดวงใจ ดังนั้นจึงไม่พบความแตกต่างที่เด่นในส่วนนี้ จุดไคลแมกซ์ของเพลงมีพัฒนาการแตกต่างจากเพลงเดือนเอ๋ย บ้านเรา รักเธอเสมอ คนเดียวในดวงใจ และหนีรัก กล่าวคือ มีจุดไคลแมกซ์ที่เกิดจากการค้างจังหวะของลีคดิงโน้ต ส่วนการเรียบเรียงเสียงประสานมีพัฒนาการแตกต่างจาก 5 เพลงข้างต้น คือ ใช้อัลเทอต์คอร์ด คือ ii(b6)-ii6-ii(b6) และ IM7-I6-IM7 และใช้คอร์ดแทน คือ bVII bVI bVI7 bVIM7 bIIM7 สำหรับชุดของคอร์ดแพตเทิร์น คือ I-vii^o/ii-ii-V7 และเซกกันตารีโดมิแนนต์ คือ V7/IV-IV เหมือนกับเพลงเดือนเอ๋ยและเพลงรักเธอเสมอ ดังนั้นจึงไม่พบความแตกต่าง เพลงนี้ไม่พบพัฒนาการในการใช้โน้ตผ่านเป็นโน้ตนอกคอร์ด เพราะเหมือนกับเพลงเดือนเอ๋ย บ้านเรา รักเธอเสมอ คนเดียวในดวงใจ และหนีรัก บันไดเสียงที่ใช้ คือ C เมเจอร์ และมีบางช่วงที่เปลี่ยนไป Bb เมเจอร์ D ไมเนอร์ E เมเจอร์ และ F เมเจอร์ โดยการใช้การเปลี่ยนบันไดเสียงแบบจับพลัน ค่อยเป็นค่อยไป และครึ่งเสียง มีพัฒนาการแตกต่างจาก 5 เพลงแรก เพราะเป็นเพลงที่มีการเปลี่ยนบันไดเสียงที่มากที่สุด เบ็กราวนค้ด้านทำนองของเพลงนี้ใช้เมโลดิกฟิลเลอร์ และคลิเซ มีพัฒนาการแตกต่างจากเพลงเดือนเอ๋ย บ้านเรา รักเธอเสมอ คนเดียวในดวงใจ และหนีรัก เพราะมีการใช้คลิเซ การสร้างการบรรเลงประกอบใช้สไตล์ของจังหวะสโลว์ เหมือนกับเพลงหนีรัก ดังนั้นจึงไม่พบความแตกต่างในส่วนนี้

5.2.2 ภาพลักษณ์ทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานผลงานเพลงจำนวน 6 เพลง

การศึกษาภาพลักษณ์ทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานผลงานเพลงจำนวน 6 เพลง ผู้วิจัยแบ่งช่วงชีวิตทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ออกเป็น 3 ช่วง คือ ช่วงศึกษาเล่าเรียน ช่วงรับราชการ และช่วงทำงานเอกชน โดยมีรายละเอียดดังนี้

ช่วงที่ 1 ศึกษาเล่าเรียน ระยะเวลาในช่วงศึกษาเล่าเรียนทางด้านดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เริ่มปี พ.ศ. 2479 ขณะมีอายุ 10 ปี โดยเริ่มเรียนเปียโนและทฤษฎีดนตรีกับนายชัชวรินทร์ เลหาบุตร ณ บ้านตำบลตลาดน้อยสถานที่ที่นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เกิด นายชัชวรินทร์ พยอมยงค์ คนนี้หลังจากสมรสแล้ว ได้ตั้งสถาบันสอนดนตรีสายสมรขึ้นที่หลังวัดสระเกษมีนักเรียนมากมาย แนวดนตรีที่นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เริ่มเรียน คือ ดนตรีคลาสสิก แต่เนื่องจากเป็นคนรูปร่างเล็กและนิ้วมือสั้นมาก ทำให้เทคนิคบางอย่างของการเล่นเปียโนคลาสสิกทำได้ไม่ดี จึงเปลี่ยนแนวการเรียนมาเล่นเปียโนป๊อปูลาแทน นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เรียนดนตรีกับนายชัชวรินทร์ 7 ปี

เมื่อเข้าศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษา คือ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้ร่วมกับเพื่อน ๆ ตั้งวงดนตรีของมหาวิทยาลัยขึ้น เพื่อออกแสดงตามงานต่าง ๆ ที่มหาวิทยาลัยจัด มีสมาชิกในวงดนตรี เช่น นายจันทรจ์ คุณชลจินดา และนายประเจิด เปล่งศรีงาม เป็นต้น เล่นอยู่จนมหาวิทยาลัยปิดทำการสอนเพราะเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 ในขณะเดียวกันนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ก็เริ่มประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานผลงานเพลงไทยสากลให้กับวงดนตรีของมหาวิทยาลัยวงนี้

ทักษะในการเรียบเรียงเสียงประสานของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เกิดขึ้นจากการสังเกตและค้นคว้าด้วยตนเอง หลังจากเปลี่ยนแนวมาเล่นดนตรีป๊อปูลา กล่าวคือ ในขณะนั้นนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ สนใจการเล่นกีตาร์ เมื่อจับคอร์ดกีตาร์จึงเกิดความคิดว่า ถ้านำคอร์ดเหล่านี้มาแยกออกเป็นโน้ต แล้วให้เครื่องดนตรีในวงเล่นคนละโน้ต ก็ย่อมได้เสียงประสานที่สมบูรณ์ และถ้านำมาใช้กับมือซ้ายของเปียโนก็ต้องได้เสียงประสานที่กลมกลืนเข้ากับทำนอง ดังนั้นนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ จึงนำผลงานเพลงของนายนารถ ถาวรบุตร ที่เขียนเป็นโน้ตเปียโนสองมือมีคอร์ดอยู่ด้านบนมาศึกษา ต่อมาได้ใช้โน้ตเพลงสากลจากต่างประเทศที่แยกเสียงประสานให้แต่ละเครื่องดนตรีมาศึกษา แล้วเขียนกลับมาเป็นสกออร์ เพื่อหาความแปลกใหม่ และนำสกออร์เพลงของนายคีติ คีตากร ซึ่งเรียบเรียงเสียงประสานให้กับวงดนตรีกรม

ประชาสัมพันธ์ และสกอรีเพลงของนายนารถ ถาวรบุตร ที่เรียบเรียงเสียงประสานให้กับวงดนตรีทรัพย์ สีนส่วนพระมหากษัตริย์มาศึกษาด้วย

นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เริ่มเข้าสู่การเล่นดนตรีอาชีพตามคำชักชวนของนายไสล ไกรเลิศ แล้วในปีต่อมา คือ พ.ศ. 2490 นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ จึงประกอบอาชีพนักดนตรีอย่างเต็มตัว โดยเริ่มเล่นที่ภัตตาคารห้อยเทียนเหลา มีสมาชิกนักดนตรี เช่น นายฮอน หาญบุญตรง นายธนิต ผลประเสริฐ และนายเวช สุนทรจามร เป็นต้น รูปแบบของเพลงเป็นลีลาศ ขณะที่เล่นดนตรีตามภัตตาคาร ในคัลลับ และห้องอาหารของโรงแรมต่าง ๆ ในปี พ.ศ. 2494 นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้ตั้งวงดนตรีกรุงเทพสวิง ขึ้น เพื่อเล่นออกอากาศทางสถานีวิทยุ จ.ส. จึงเป็นจุดเริ่มต้นให้นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ต้องประพันธ์เพลงอย่างจริงจังในฐานะนักดนตรีอาชีพ เพราะวงดนตรีต้องมีเพลงประจำวงเป็นของตนเอง ในช่วงเวลานี้ นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เล่นดนตรีตามสถานเริงรมย์ต่าง ๆ ในเวลากลางคืน ส่วนในเวลากลางวันก็เข้าทำงานกับบริษัทแผ่นเสียง โดยเริ่มที่บริษัทอัสวินการละครและแผ่นเสียง ทำหน้าที่เล่นเปียโนและเรียบเรียงเสียงประสาน บริษัทดีคูเปอร์แอนค้อยท์นสัน และบริษัทเบลคแอนคิ้วท์ ทำหน้าที่ส่งแผ่นเสียงจากต่างประเทศเข้ามาขาย ต่อมาในปี พ.ศ. 2496 นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เข้าเล่นกับวงดนตรีประสานมิตร ในฐานะนักเรียบเรียงเสียงประสาน มีสมาชิกนักดนตรีและนักร้อง เช่น นายพิบูลย์ ทองรัช ม.ร.ว. พรพุด วรรณิ นายจันนรงค์ กุณทลจินดา และนายสมาน กาญจนะผลิน เป็นต้น ส่วนนักร้อง เช่น นางสาวพิทยา บุญยรัตพันธุ์ นายชาติ อินทรวิจิตร และนางจันทร์รา ศิวะรักษ์ เป็นต้น ผลงานเพลงที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานั้น ได้แก่ เดือนเอ๋ย (พ.ศ. 2497) และหน้าขึ้นนอกตรม (พ.ศ. 2498) หลังจากวงประสานมิตรยุบลงในปี พ.ศ. 2500 นักดนตรีของวงนี้ได้ตั้งวงดนตรีร่วมเล่นต่อมาอีกกระยะหนึ่งในชื่อว่า กรรมเกษม และในช่วงเวลานี้ นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้ร่วมคณะเดินทางไปเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของไทย ณ เมืองต่าง ๆ ในประเทศจีนด้วย

ช่วงที่ 2 รับราชการ ระยะเวลาในช่วงรับราชการทางด้านดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เริ่มในปี พ.ศ. 2502 ขณะมีอายุ 33 ปี โดยหลังจากที่วงดนตรีกรรมเกษมยุบลงนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ก็เข้ารับราชการกับวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ ตามคำชักชวนของนายเวช สุนทรจามร โดยมีนายเอื้อ สุนทรสนาน เป็นหัวหน้าวง ทำงานอยู่ประมาณ 2 ปี แล้วย้ายมาที่วงดนตรีเทศบาลนครกรุงเทพ มีนายสุทิน เทศารักษ์ เป็นหัวหน้าทำงานอยู่ประมาณ 7 ปี ทั้ง 2 แห่งนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ทำงานในตำแหน่งนักเรียบเรียงเสียงประสาน ส่วนในเวลากลางคืนก็เข้าเล่นดนตรีตามไนท์คลับต่าง ๆ บริเวณถนนราชดำเนิน เริ่มที่โรฟิโนไนท์คลับ เล่นอยู่ประมาณ 2 ปี และโลลิต้าไนท์คลับเล่นอยู่ประมาณ 7 ปี ในช่วงเวลานี้ นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้ร่วมงานกับนักร้องและนักดนตรี เช่น นายสุเทพ วงศ์กำแหง

สวลิ ผกาพันธุ์ และม.ร.ว.พรพุฒ วรุณี เป็นต้น ผลงานเพลงที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานี้ ได้แก่ บ้านเรา (พ.ศ. 2503) รักเธอเสมอ (พ.ศ. 2506) คนเดียวในดวงใจ (พ.ศ. 2508) และหนีรัก (พ.ศ. 2509)

ช่วงที่ 3 ทำงานเอกชน ระยะเวลาช่วงทำงานเอกชนทางด้านดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เริ่มในปี พ.ศ. 2512 ขณะมีอายุได้ 43 ปี ในปีนี้นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เข้าทำงานเป็นครูสอนดนตรีของโรงเรียนดนตรีสยามกลการ ปทุมวัน ตามคำชักชวนของนายแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ที่เข้ามาอบรมและวางหลักสูตรวิชาการเรียบเรียงเสียงประสาน ณ โรงเรียนดนตรีแห่งนี้ ในขณะที่วิชาดังกล่าวยังไม่มีการเรียนการสอนอย่างเป็นระบบ ผู้สนใจต้องศึกษาค้นคว้าด้วยตนเอง นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เป็นหนึ่งในผู้เข้าอบรมของหลักสูตรนี้ โดยมีความตั้งใจนำความรู้ที่ได้ไปเผยแพร่ต่อไป ดังนั้นจึงเข้ามาเป็นครูสอนเปียโนและการเรียบเรียงเสียงประสาน ณ โรงเรียนดนตรีสยามกลการ ปทุมวัน ในช่วงเวลานี้มีผลงานเพลงที่เกิดขึ้น เช่น ทะเลชีวิต (พ.ศ. 2516) เป็นต้น ต่อมานายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้เป็นผู้จัดการโรงเรียนดนตรีสยามกลการ สาขาสุขุมวิท ผลงานเพลงที่เกิดขึ้น เช่น ข้าวอกนา (พ.ศ. 2519) เป็นต้น และประมาณปี พ.ศ. 2520 เป็นผู้อบรมครูดนตรีตามสาขาต่าง ๆ ของโรงเรียนดนตรีสยามกลการ ทำอยู่จนเกษียณอายุราชการในปี พ.ศ. 2529 ขณะเดียวกันก็ได้รับเชิญเป็นอาจารย์พิเศษสอนดนตรีตามสถาบันการศึกษาต่าง ๆ เช่น โรงเรียนจิตรลดา และมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ เป็นต้น และเป็นกรรมการตัดสินการประกวดในด้านต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีทั้งของโรงเรียนดนตรีสยามกลการและสถาบันอื่น ๆ อีกหลายแห่ง แล้วในปี พ.ศ. 2530 จนถึงปัจจุบันนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เป็นที่ปรึกษาวิชาการของโรงเรียนดนตรีสยามกลการ (รัชดา) โดยทำหน้าที่อบรมหลักสูตรของโรงเรียน เพื่อใช้สอนนักเรียน และอบรมหลักสูตรของประเทศญี่ปุ่นให้กับครูของโรงเรียนดนตรีสยามกลการสาขาต่าง ๆ นอกจากนี้ยังอุทิศผลงานการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานให้กับงานการกุศลด้วย ผลงานเพลงที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานี้ เช่น แม่ของแผ่นดิน (พ.ศ. 2535) เขาวชนน้อมเกล้า (พ.ศ. 2539) และรักแผ่นดิน (พ.ศ. 2541) เป็นต้น

จากการแบ่งช่วงชีวิตทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ออกเป็น 3 ช่วงข้างต้น พบภาพลักษณ์ทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานผลงานเพลงจำนวน 6 เพลง ดังนี้

ช่วงที่ 1 ศึกษาเล่าเรียน ภาพลักษณ์ทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่เกิดขึ้นในการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานจากเพลงเดือนเอย คือ เป็นช่วงที่นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เล่นดนตรีอยู่กับวงประสานมิตร ในขณะที่ สมาน กาญจนะผลิน กล่าวถึงหน้าที่ของนักดนตรีในวงว่าเรียบเรียงเสียงประสานโดยใช้วิธีแกะโน้ตจากแผ่นเสียง นายสมาน กาญจนะผลิน แกะโน้ตเพลงจีนและ

เพลงไทย ถ้าเป็นเพลงฝรั่งนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เมื่อแกะโน้ตแล้วหากพบว่า ทำนองเพลงใดมีความไพเราะเหมาะที่ใส่เนื้อไทยก็นำทำนองเพลงนั้นมาให้นายอุทิศ ทินกร ณ อยุรยา กับนายเกษม ชื่นประดิษฐ์ ใส่เนื้อเพลงให้ (บรรจง ชลวิโรจน์, 2538: 25) และอาจินต์ ปัญจพรรค์ กล่าวเสริมว่า วงดนตรีประสานมิตรเกิดขึ้นมา แล้วก็เติบโตตุ่มาที่วงสุนทราภรณ์ แต่ตั้งคนละทาง สุนทราภรณ์เล่นเพลงไทยสากล ส่วนวงประสานมิตรเล่นเพลงสากล (แน่นอน ปัญจพรรค์, 2539: 128) จากคำกล่าวข้างต้น ภาพลักษณ์ที่เห็นได้ชัดเจน คือ นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ดลกลืออยู่กับเพลงสากล ดังนั้นผลงานเพลงในช่วงศึกษาเล่าเรียนจึงรับเอารูปแบบของดนตรีป๊อปปูล่าตะวันตกทั้งทางด้านการประพันธ์ทำนองและการเรียบเรียงเสียงประสาน ดังเห็นได้จากเพลงเดือนเอย กล่าวคือ ในด้านทำนองของเพลงนี้ ประพันธ์รูปแบบเทอร์นารี (A B B' A' B'') ในแต่ละตอนมี 16 ห้องเพลง ถือเป็นมาตรฐานเพลงสากล ทำนองเคลื่อนที่ตามลำดับขึ้น โดยนิยมเคลื่อนขึ้นลงครึ่งเสียง (Chromatic) และถ้าในระยะข้ามขึ้นทำนองเคลื่อนที่ไม่เกินคู่ 4 เพอร์เฟก ตอน A และ A' ประพันธ์อยู่ในบันไดเสียงไมเนอร์ ส่วนตอน B B' และ B'' ประพันธ์อยู่ในบันไดเสียงเมเจอร์ ดังนั้นเพลงนี้จึงสร้างขึ้นจาก 2 บันไดเสียง คือ D ไมเนอร์ และ D เมเจอร์ ตามปกติเพลงไทยสากลมักสร้างจากบันไดเสียงเดียว สำหรับในด้านการเรียบเรียงเสียงประสาน มีการใช้ชุดของคอร์ดแพตเทิร์น คือ I-vii^o/ii-V7 ใช้คอร์ดค้อยิม คือ iv ใช้ฮาร์โมนิซซ์เซเวนคอร์ด คือ ii7(b5) ใช้คอร์ดแทน คือ bVI7 และใช้เซกคันคารีโดมิแนนต์ คือ V7/V7-V7 V7/iv-iv และ V7/IV-IV ในการดำเนินคอร์ด ถือเป็นหลักโดยทั่วไปของดนตรีป๊อปปูล่าตะวันตก ส่วนของแบ็กกราวนด์ด้านทำนองนิยมใช้จังหวะที่ขัด พบในเมโลดิกฟิลเลอร์และแคนเตอร์เมโลดี โดยเป็นผลมาจากเพลงสากลในช่วงเวลานั้นที่นิยมนำลีลาของดนตรีแจ๊สมาผสม ซึ่งวงประสานมิตรที่นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ร่วมเล่นก็ถือว่าเป็นวงแจ๊สขนาดใหญ่วงหนึ่งเทียบเท่ากับวงสุนทราภรณ์ เพลงนี้พบสไตล์ของจังหวะที่ใช้สร้างการบรรเลงประกอบ คือ แทงโก เป็นสไตล์ของจังหวะเต้นรำชนิดหนึ่ง ได้รับความนิยมหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 โดย สง่า อารัมภีร์ (2508: 45-48) กล่าวถึงเหตุการณ์ช่วงนี้ว่า พอสสงครามโลกสงบก็มีฝรั่งเศสชาติต่าง ๆ เข้ามาเต็มบ้านเต็มเมือง แทนทหารญี่ปุ่น บาร์ขายเหล้าขายเบียร์ที่มีเวทีเต้นรำก็เปิดขึ้นมากมาย นักดนตรีของไทยแทบทั้งประเทศ ต่างไปชุมนุมเล่นดนตรีเพลงฝรั่งป๊อปปูล่ากันทั้งสิ้น ดังนั้นจึงเห็นได้ว่าในช่วงที่ 1 ศึกษาเล่าเรียนนี้ ผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ รับเอารูปแบบของดนตรีป๊อปปูล่าตะวันตกเข้ามาทั้งการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสาน

ช่วงที่ 2 รับราชการ ภาพลักษณ์ทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่เกิดขึ้นในการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานจากเพลงบ้านเรา รักเธอเสมอ คนเดียวในดวงใจ และหนีรัก คือ เป็นช่วงที่นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ บ่มเพาะประสบการณ์ด้านการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียง

เสียงประสานเพลงสากลไว้อย่างเต็มที่จากสถานที่ต่าง ๆ ที่นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เข้าไปเกี่ยวข้อง เช่น วงกรุงเทพมหานคร (พ.ศ. 2493) เกี่ยวข้องในด้านการประพันธ์ทำนอง บริษัทแผ่นเสียง เกี่ยวข้องในด้านการเล่นเปียโน สังกัดแผ่นเสียง และเรียบเรียงเสียงประสาน วงประสานมิตร (พ.ศ. 2496) และวงกรมเกษม (พ.ศ. 2501) เกี่ยวข้องในด้านการเรียบเรียงเสียงประสาน และเข้าร่วมคณะเดินทางไปเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของไทยตามเมืองต่าง ๆ ในประเทศจีน และเมื่อนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เข้ามารับราชการกับวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ มีนายเอื้อ สุนทรสนาน เป็นหัวหน้าวง แล้วต่อมาย้ายมาที่วงดนตรีเทศบาลนครกรุงเทพ มีนายสุทิน เทศารักษ์ เป็นหัวหน้าวง ทำให้ผลงานเพลงในช่วงรับราชการของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ มีความเป็นไทยผสมอยู่มากในด้านการประพันธ์ทำนอง ส่วนการเรียบเรียงเสียงประสานเป็นแบบเพลงป๊อปปูลาดตะวันตก ทั้งนี้เนื่องจากทั้งนายเอื้อ สุนทรสนาน และนายสุทิน เทศารักษ์ ต่างเป็นนักประพันธ์ทำนองที่เข้าใจนำทำนองเพลงไทยเดิม หรือบางครั้งนำทำนองเพลงคลาสสิกมาประยุกต์ในงานการประพันธ์เพลงไทยสากล เช่น เพลงใต้แสงเทียน นำทำนองมาจากเพลงลาวเสียงเทียน 3 ชั้น เป็นเพลงทำนองไทยเดิม หรือเพลงม่านไทรย้อย นำทำนองมาจากเพลงไวโอลินคอนแชร์โตของปีเตอร์ อิลลิก ไชคอฟสกี เป็นเพลงคลาสสิก เป็นต้น ดังนั้นการที่นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ร่วมงานกับนายเอื้อ สุนทรสนาน และนายสุทิน เทศารักษ์ จึงทำให้ภาพลักษณ์ทางการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานเปลี่ยนไปจากช่วงศึกษาเล่าเรียน ซึ่งภาพลักษณ์ที่เห็นได้ชัดเจนในช่วงรับราชการ คือ ผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เกิดการผสมผสานความเป็นไทยเข้าไปในด้านการประพันธ์ทำนอง ส่วนการเรียบเรียงเสียงประสานเป็นแบบดนตรีป๊อปปูลาดตะวันตก และผลงานเพลงในช่วงนี้ได้รับความนิยมจากประชาชนเป็นอย่างมาก ดังเห็นได้จากเพลงบ้านเรา กล่าวคือ ในด้านทำนองของเพลงนี้ ประพันธ์รูปแบบเทอร์นารีฟอร์ม (A A' B A'') ในแต่ละตอนมี 16 ห้องเพลงเป็นส่วนใหญ่ ทำนองเคลื่อนที่ในระยะข้ามขั้น คือ ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ และขั้นคู่ 4 เพอร์เฟก เป็นขั้นคู่ที่นิยมใช้ประสานในดนตรีไทย และไม่เกินขั้นคู่ 10 ไมเนอร์ สำหรับในด้านการเรียบเรียงเสียงประสาน พบการใช้คอร์ดแทน คือ bVII7 และคอร์ดขอยืม คือ iv6 โดยส่วนใหญ่ไม่พบการใช้โน้ตนอกคอร์ด ดังนั้นจึงได้เสียงของโน้ตที่ไม่กระด้างแบบเพลงสากล บันไดเสียงที่ใช้ คือ Ab เมเจอร์ และมีบางช่วงที่เปลี่ยนไป Bb เมเจอร์ ถือเป็นหลักโดยทั่วไปของดนตรีป๊อปปูลาดตะวันตก ในแง่กราวนด์ด้านทำนองพบการใช้เมโลดิกฟิลเลอร์และเคาน์เตอร์เมโลดี โดยเฉพาะเคาน์เตอร์เมโลดีมีลักษณะของการซ้อนทำนองไล่เรียงกันเป็นแคนนอน เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองอย่างอิสระที่เรียกว่า ทาง ในดนตรีไทย และเพลงนี้ใช้สไตล์ของจังหวะ 2 ลักษณะ คือ สโลว์โซลและแปดบีท เพื่อสร้างการบรรเลงประกอบ ทำให้สีสันของการบรรเลงประกอบมีความเป็นสากลแต่ทำนองคงลักษณะความเป็นไทย

ช่วงที่ 3 ทํางานเอกขน ภาพลัษณะทางคนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค้ ที่เกดข้ขึ้นในการ ประพันธ์ทํานองและเรียบเรียงเสียงประสานจากเพลงทะเลชีวิต คือ เป็นช่วงที่นายประสิทธิ์ พยอมยงค้ เข้าอบรมลัษณะการเรียบเรียงเสียงประสานจากนายแมนรัตน ศรีกรานนท้ อยางเป็นข้ันตอนตามหลัก วิชา ณ โรงเรียนคนตรีสยามกลการ ปทุมวัน แล้วเข้าเป็นครูสอนเป็ยโนและการเรียบเรียงเสียงประสาน กับโรงเรียนคนตรีแห่งนี้ เพื่อถายทอดวิชาความรู้ให้แพรหลายออกไป ผลงานเพลงตั้งแต่วงนี้ถึง ปรึจุบันจึงเป็นผลงานเพลงที่มีความประณีตและเป็นวิชาการ ประพันธ์ข้ันโดยไม่มุ่งหวังให้เป็นที่นิยม ของประชาชนอยางผลงานเพลงในช่วงรับราชการ หรือแสดงความสามารถทางการประพันธ์แบบคนตรี ปือปูลาดตะวันตกอยางผลงานเพลงในช่วงศึกษาเล่าเรียน ดังเห็นได้จากเพลงทะเลชีวิต กล่าวคือ ในด้าน ทํานองของเพลงนี้ ประพันธ์รูปแบบเทอร์นารีฟอรม (A B A' B') ในแตละตอนมี 8-9 ห้องเพลง ทําให้ ทํานองเพลงในแตละตอนมีความกระชับและได้ใจความ พัฒนาประโยคเพลงด้วยกระบวนการของการ ข้้า เป็นเทคนิคอยางหนึ่งในการขยายทํานองเพลง พบทํานองเคลือที่ในระยะข้้าข้ัน คือ ข้ันคู้ 3 ไม เนอร์ และข้ันคู้ 4 เพอร์เฟก แต่ไม่เกินข้ันคู้ 6 เมเจอร์ ในระดับเสียงเดียวกัน และตามลำดับข้ันผสมกัน สำหรับในด้านการเรียบเรียงเสียงประสาน พบการใช้ฮัลเทอดค้คอร์ด คือ ii(b6)-ii6-ii(b6) และ IM7-I6- IM7 เป็นเทคนิคการเพิ่มเทนชันให้กับคอร์ดโดยไม่เปลี่ยนดีกรีของคอร์ด ใช้ชุดของคอร์ดแพตเทิร์น คือ I-vii⁷/ii-ii7-V7 ใช้เซกกันตารีโดมิแนนต้ คือ V7/IV-IV และใช้คอร์ดแทน คือ bVII bVI bVI7 bVIM7 และ bIIM7 ในการแตงสีสันให้กับการดําเนินคอร์ด บันไดเสียงที่ใช้ คือ C เมเจอร์ แต่มีบางช่วงที่เปลี่ยน ไป Bb เมเจอร์ D ไมเนอร์ E เมเจอร์ และ F เมเจอร์ โดยใช้ในการเปลี่ยนบันไดเสียงแบบน้บปล้น คอยเป็น คอยไป และครึ่งเสียง เป็นการเปลี่ยนที่สอดค้องตามหลักทฤษฎีคนตรีตะวันตก พบการใช้เมโลดิกฟิเล ลอร์ และคลิเซในแบ้กกราวนต้ด้านทํานอง แสดงถึงความละเอียดในการแตงเดิมแนวประสานกับ ทํานองให้มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น และเพลงนี้ใช้สไตล้ของจ้งหะสโลว์ในการสร้างการบรรเลง ประกอบ

บทที่ 6

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาชีวิต ผลงานเพลง และวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ เมื่อทำการวิจัยตามวัตถุประสงค์ดังกล่าว มีผลการวิจัยสรุปได้ดังนี้

6.1 สรุปผลการวิจัย

1. ชีวิตและผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เกิดในสมัยรัชกาลที่ 7 ได้รับการศึกษาถึงเตรียมมหาวิทยาลัย วิชาธรรมศาสตร์และการเมือง สมรสมีบุตร 2 คน ปัจจุบันพักอาศัยอยู่บ้านเลขที่ 1311 ตำบลคลองจั่น เริ่มเรียนดนตรีกับน้ำชาจนถึงอายุ 17 ปี แล้วศึกษาการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานด้วยตนเอง เริ่มเล่นดนตรีเป็นอาชีพตามห้องอาหาร บาร์ และไนท์คลับ ได้ก่อตั้งวงดนตรีกรุงเทพฯ สวิง และเข้าทำงานกับบริษัทแผ่นเสียง ต่อมาาร่วมเล่นกับวงดนตรีประสานมิตร แล้วเข้ารับราชการกับวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์และวงดนตรีเทศบาลนครกรุงเทพฯ สุดท้ายเข้าเป็นครูที่โรงเรียนสอนดนตรีสยามกลการจนเกษียณอายุราชการ แล้วได้เป็นที่ปรึกษาฝ่ายวิชาการของโรงเรียนดนตรีแห่งนี้ ต่อจนถึงปัจจุบัน สำหรับผลงานเพลง นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้ร่วมงานกับนักประพันธ์เนื้อร้องคือ อ.กวี สัต โกวิท (นายอุดม สัต โกวิท) มากที่สุด ส่วนนักร้องที่ร่วมงานด้วยมากที่สุดคือ สวลี ผกาพันธุ์ (นางเชอร์รี่ เสวตนันทน์) เพลงพระราชานิพนธ์เป็นผลงานการเรียบเรียงเสียงประสานที่ทำเผยแพร่มากที่สุด และมีผลงานที่เล่นในฐานะนักดนตรีอย่างเดี่ยว กับผลงานที่ประพันธ์เฉพาะทำนองอย่างเดี่ยวด้วย รางวัลเกียรติยศที่เข้ารับพระราชทาน ได้แก่ รางวัลแผ่นเสียงทองคำ รางวัลตุ๊กตาทอง รางวัลเสาอากาศทองคำ โล่เกียรติยศในฐานะนักดนตรีตัวอย่าง และได้รับการประกาศเกียรติคุณให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (เพลงไทยสากล-เรียบเรียง) ในปี พ.ศ. 2532

2. ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

2.1 องค์ประกอบของดนตรีในผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

1. ทำนอง เพลงเดือนเอ๋ยประพันธ์แบบทอร์นาริฟอร์ม ใช้ความแตกต่างและซีควเอนซ์พัฒนาประโยคเพลง เพลงนี้สร้างจากบันไดเสียง D ไมเนอร์ และ D เมเจอร์ เพลงบ้านเราประพันธ์แบบทอร์นาริฟอร์ม ใช้ความแตกต่างและการซ้ำพัฒนาประโยคเพลง เพลงนี้สร้างจากบันไดเสียง Ab เมเจอร์ แต่บางห้องเพลงอยู่บนบันไดเสียง Eb เมเจอร์ และ Bb เมเจอร์ เพลงรักเธอเสมอประพันธ์แบบโบนาริฟอร์ม ใช้ซีควเอนซ์ ความแตกต่างและการซ้ำพัฒนาประโยคเพลง เพลงนี้สร้างจากบันไดเสียง Bb เมเจอร์ เพลงคนเดียวในดวงใจประพันธ์แบบทอร์นาริฟอร์ม ใช้การซ้ำและความแตกต่างพัฒนาประโยคเพลง เพลงนี้สร้างจากบันไดเสียง Eb เมเจอร์ แต่บางห้องเพลงอยู่บนบันไดเสียง E เมเจอร์ เพลงหนิรักประพันธ์แบบทอร์นาริฟอร์ม ใช้ซีควเอนซ์ การซ้ำและความแตกต่างพัฒนาประโยคเพลง เพลงนี้สร้างจากบันไดเสียง E ไมเนอร์ เพลงทะเลชีวิตประพันธ์แบบทอร์นาริฟอร์ม ใช้การซ้ำพัฒนาประโยคเพลง เพลงนี้สร้างจากบันไดเสียง C เมเจอร์ แต่บางห้องเพลงอยู่บนบันไดเสียง Bb เมเจอร์ D ไมเนอร์ E เมเจอร์ และ F เมเจอร์

2. การประสานเสียง เพลงเดือนเอ๋ยใช้ชุดของคอร์ดแพตเทิร์น และเซกคันดารี โดมิแนนต์ในการดำเนินคอร์ด ใช้คอร์ดยิม ฮาฟคิมินิซท์เซเวนคอร์ดและคอร์ดแทน เพลงนี้เปลี่ยนบันไดเสียงแบบคู่ขนาน เพลงบ้านเราใช้คอร์ดแทนและคอร์ดยิม เพลงนี้เปลี่ยนบันไดเสียงแบบค่อยเป็นค่อยไปและฉับพลัน เพลงรักเธอเสมอใช้ชุดของคอร์ดแพตเทิร์นและเซกคันดารี โดมิแนนต์ในการดำเนินคอร์ด ใช้ชุดเซเวนคอร์ดและคอร์ดแทน เพลงนี้ไม่เปลี่ยนบันไดเสียง เพลงคนเดียวในดวงใจใช้คอร์ดแทน ชุดของคอร์ดแพตเทิร์นและเซกคันดารี โดมิแนนต์ เพลงนี้เปลี่ยนบันไดเสียงแบบฉับพลันและครึ่งเสียง เพลงหนิรักใช้ฮาฟคิมินิซท์เซเวนคอร์ดและเซกคันดารี โดมิแนนต์ เพลงนี้ไม่เปลี่ยนบันไดเสียง เพลงทะเลชีวิตใช้อัลเทอร์คอร์ด ชุดของคอร์ดแพตเทิร์น คอร์ดแทนและเซกคันดารี โดมิแนนต์ เพลงนี้เปลี่ยนบันไดเสียงแบบฉับพลัน ค่อยเป็นค่อยไปและครึ่งเสียง

3. การเรียบเรียงเสียงประสาน เพลงเดือนเอ๋ยในส่วนนำเริ่มด้วยคอร์ด iv ในส่วนจบดำเนินคอร์ดด้วยเซกคันดารี โดมิแนนต์ แล้วจบเพลงด้วยฮาฟเคเดนซ์ และใช้จังหวะแทงโกสร้างการบรรเลงประกอบ เพลงบ้านเราในส่วนนำสร้างประโยคเพลงด้วยซีควเอนซ์ ในส่วนจบใช้คอร์ดแทน แล้วจบเพลงด้วยเพกัลเคเดนซ์ และใช้จังหวะสโลว์โซลและแปดบีทสร้างการบรรเลงประกอบ เพลงรักเธอเสมอในส่วนนำดำเนินคอร์ดด้วยชุดของคอร์ดแพตเทิร์น ใช้เบ็กราวนค์ด้านทำนองแบบเมโลดิกฟิลเลอร์ ในส่วนจบมีการประสานเสียงแบบโครมาติก แล้วจบเพลงด้วยอิมเพอร์เฟกเคเดนซ์ และใช้จังหวะวอลซ์สร้างการบรรเลงประกอบ เพลงคนเดียวในดวงใจในส่วนนำใช้การซ้ำและซีควเอนซ์สร้างประโยคเพลงและใช้ชุดของคอร์ดแพตเทิร์นดำเนินคอร์ด ในส่วนจบใช้ซีควเอนซ์สร้างประโยคเพลง แล้วจบเพลงด้วยอิมเพอร์เฟกเคเดนซ์ และใช้จังหวะวอลซ์สร้างการบรรเลงประกอบ เพลงหนิรักในส่วนนำใช้การเลียนแบบสร้างประโยคเพลง ในส่วนจบ

แนวทำนองและแนวบรรเลงประกอบเคลื่อนสวนทาง แล้วจบเพลงด้วยอิมเพอร์เฟกเคเดนซ์ และใช้ จังหวะสโลว์สร้างการบรรเลงประกอบ เพลงทะเลชีวิตในส่วนนำใช้การซ้ำและซีเคเวนซ์สร้าง ประโยคเพลง ในส่วนจบใช้คอร์ดแทน แล้วจบเพลงด้วยเพกัลเคเดนซ์ และใช้จังหวะสโลว์สร้าง การบรรเลงประกอบ

2.2 สภาพแวดล้อมทางดนตรีที่มีผลต่อการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียง เสียงประสานของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในช่วงปี พ.ศ. 2497-2516

1. ลักษณะการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานของ นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในผลงานเพลงจำนวน 6 เพลง ด้านทำนอง เพลงที่ 2 บ้านเรามีพัฒนาการ แตกต่างจากเพลงที่ 1 เดือนเอ๋ยในด้านรูปร่างของทำนองและจุดไคลแมกซ์ เพลงที่ 3 รักเธอเสมอมี พัฒนาการแตกต่างจากเพลงที่ 1 และ 2 ในด้านรูปแบบการประพันธ์ รูปร่างของทำนองและจุดไคล แมกซ์ เพลงที่ 4 คนเดียวในดวงใจมีพัฒนาการแตกต่างจากเพลงที่ 1 2 และ 3 ในด้านรูปแบบการ ประพันธ์และจุดไคลแมกซ์ เพลงที่ 5 หนิรักมีพัฒนาการแตกต่างจากเพลงที่ 3 และ 4 ในด้านรูปร่าง ของทำนอง และเพลงที่ 6 ทะเลชีวิตมีพัฒนาการแตกต่างจากเพลงที่ 1 2 3 4 และ 5 ในด้านจุดไคล แมกซ์ สำหรับด้านเรียบเรียงเสียงประสาน เพลงที่ 2 บ้านเรามีพัฒนาการแตกต่างจากเพลงที่ 1 เดือน เอ๋ยในด้านการดำเนินคอร์ด การเปลี่ยนบันไดเสียง เบ็กราวนค้ด้านทำนองและสไตล์จังหวะที่ สร้างการบรรเลงประกอบ เพลงที่ 3 รักเธอเสมอมีพัฒนาการแตกต่างจากเพลงที่ 1 และ 2 ในด้าน โน้ตนอกคอร์ด บันไดเสียงและสไตล์จังหวะที่สร้างการบรรเลงประกอบ เพลงที่ 4 คนเดียวในดวงใจ มีพัฒนาการแตกต่างจากเพลงที่ 1 2 และ 3 ในด้านการดำเนินคอร์ดและการเปลี่ยนบันไดเสียง เพลง ที่ 5 หนิรักมีพัฒนาการแตกต่างจากเพลงที่ 1 2 3 และ 4 ในด้านบันไดเสียงและสไตล์จังหวะที่สร้าง การบรรเลงประกอบ และเพลงที่ 6 ทะเลชีวิตมีพัฒนาการแตกต่างจากเพลงที่ 1 2 3 4 และ 5 ในด้าน การดำเนินคอร์ด การเปลี่ยนบันไดเสียงและเบ็กราวนค้ด้านทำนอง

2. ภาพลักษณ์ทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในการ ประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานผลงานเพลงจำนวน 6 เพลง แบ่งได้ 3 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 ศึกษาเล่าเรียน เริ่มปี พ.ศ. 2479-2501 ผลงานเพลงในช่วงนี้รับรูปแบบดนตรีป๊อปปูล่าตะวันตกเข้ามา ทั้งการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสาน เช่น เพลงเดือนเอ๋ย เป็นต้น ช่วงที่ 2 รับราชการ เริ่มปี พ.ศ. 2502-2511 ผลงานเพลงในช่วงนี้เกิดการผสมผสานความเป็นไทยในการประพันธ์ทำนอง ส่วนการเรียบเรียงเสียงประสานเป็นแบบดนตรีป๊อปปูล่าตะวันตก เช่น เพลงบ้านเรา เป็นต้น และ ช่วงที่ 3 ทำงานเอกชน เริ่มปี พ.ศ. 2512 จนถึงปัจจุบัน ผลงานเพลงในช่วงนี้มีความประณีตและเป็น วิชาการทั้งการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสาน เช่น เพลงทะเลชีวิต เป็นต้น จากทั้ง 3 ช่วงชีวิต ผลงานเพลงดังกล่าวมีลักษณะเฉพาะทางการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานที่

เกิดจากการหล่อหลอมของ 2 วัฒนธรรมดนตรี คือ ใช้บันไดเสียงเพ็นทาโทนิคซึ่งแสดงถึงความเป็นดนตรีไทยในการประพันธ์ทำนอง ส่วนการเรียบเรียงเสียงประสานใช้คอร์ดแพตเทิร์นในลักษณะ I-vii⁷/ii-ii-V7 ใช้เซกคันดารีโดมิแนนต์ในลักษณะ V7/iv-iv V7/V7-V7 V7vi/vi V7/ii-ii V7/IV-IV และ V7/V7/V7-V7V7-V7 ใช้คอร์ดยืม คือ iv ใช้คอร์ดแทนในลักษณะ bVI-V7sus4 bVII7-I bVI-I และ bIIM7-IM7 และมีการเปลี่ยนบันไดเสียงด้วย กระบวนการเหล่านี้ทำให้เกิดการประสานเสียงแบบครึ่งเสียง (Chromatic Harmony) ซึ่งแสดงถึงความเป็นดนตรีตะวันตก จึงถือเป็นลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่แตกต่างจากบุคคลอื่น

6.2 อภิปรายผล

1. ชีวิตและผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

ในการศึกษาชีวิตและผลงานเพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ผู้วิจัยมีประเด็นในการอภิปรายผลดังนี้

1.1 การศึกษาดนตรีในวัยเด็กของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เกิดในครอบครัวที่ญาติพี่น้องมีความสามารถทางด้านดนตรี โดยเฉพาะนายชัยวัชรน์ เลาหบุตร มีศักดิ์เป็นน้าชายได้ปูพื้นฐานการเล่นเปียโนและทฤษฎีดนตรีให้กับนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ อยู่ถึง 7 ปี โดยเริ่มจากดนตรีคลาสสิกแล้วเปลี่ยนมาดนตรีป๊อปปูลา ทำให้นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ มีพื้นฐานทางดนตรีทั้ง 2 ประเภทเป็นอย่างดี ดังนั้นขณะที่นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ศึกษาอยู่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์จึงสามารถร่วมกับเพื่อน ๆ ตั้งวงดนตรีของมหาวิทยาลัยขึ้น เพื่อออกแสดงตามงานต่าง ๆ ที่มหาวิทยาลัยจัดได้

1.2 การศึกษาการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

ในช่วงนี้นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เริ่มศึกษาการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานด้วยตนเองควบคู่ไปด้วย โดยนำผลงานเพลงของนายนารถ ถาวรบุตร ที่ประพันธ์เพลงประกอบภาพยนตร์ไทยให้บริษัทภาพยนตร์เสียงศรีกรุง เป็นโน้ตเปียโนสองมือมาศึกษา นายนารถ ถาวรบุตร เป็นนักดนตรีที่มีความสามารถคนหนึ่ง โดยเฉพาะด้านการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสาน ทำให้นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้รับความรู้จากการนำผลงานเพลงดังกล่าวมาศึกษา หลังจากนั้นจึงศึกษาการเรียบเรียงเสียงประสานจากออร์เคสตราซิมโฟนีวงดุริยางค์ของตะวันตกเพื่อหาความแปลกใหม่ และได้้นำสกอร์เพลงของนายคีติ คีตากร นักดนตรีชาวฟิลิปปิน ที่เรียบเรียงเสียงประสานให้กับวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ และสกอร์เพลงของนายนารถ ถาวรบุตร ที่เรียบเรียงเสียงประสานให้กับวงดนตรีทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ มาศึกษาถึงลูกเล่นต่าง ๆ ที่ใช้

ในบทเพลงด้วย ทำให้เห็นได้ว่า นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ มีความสนใจใฝ่รู้ในการพัฒนาตนเอง และมีการศึกษาอย่างเป็นระบบ กล่าวคือ เริ่มจากสิ่งที่อยู่ใกล้ตัว คือ เปียโน โดยศึกษาโน้ตเปียโนสองมือของนายนารถ ถาวรบุตร แล้วพัฒนามาเป็นวงที่มีเครื่องดนตรีต่าง ๆ มากมายจากสกอร์เพลงของนายคีติ คีตากร และนายนารถ ถาวรบุตร

1.3 ประสบการณ์การเล่นดนตรีเป็นอาชีพของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เริ่มเล่นดนตรีเป็นอาชีพที่ภัตตาคารหอยเทียนเหลา สถานเริงรมย์ขนาดใหญ่ที่สุดแห่งหนึ่งบนถนนราชดำเนิน ขณะมีอายุ 21 ปี ในตำแหน่งนักเปียโน มีสมาชิกนักดนตรีที่ร่วมเล่น ได้แก่ นายซอน หาญบุญตรง เล่นกีตาร์ฮาวายกับกีตาร์ไฟฟ้า นายชนิด ผลประเสริฐ เล่นแซกโซโฟนกับคลาริเน็ต และนายเวส สุนทรจามร เล่นทรัมเป็ต บุคคลเหล่านี้ต่างเป็นนักดนตรีรุ่นพี่ มีความสามารถในระดับหัวหน้าวงดนตรีแทบทุกคน ดังนั้นการที่นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้ร่วมเล่นกับนักดนตรีดังกล่าวในครั้งแรกย่อมแสดงว่า นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ มีทักษะทางดนตรีที่ดีคนหนึ่ง รูปแบบของเพลงที่วงดนตรีนี้เล่นเป็นแบบลึกลับนิยมมากหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ขณะที่นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เล่นดนตรีร่วมกับเพื่อน ๆ สมาชิกนักดนตรีตามสถานเริงรมย์ต่าง ๆ ในปี พ.ศ. 2494 นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้ตั้งวงดนตรีกรุงเทพสวิงขึ้น เพื่อเล่นออกอากาศทางสถานีวิทยุ จ.ส. ทำให้ต้องประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานในฐานะนักดนตรีอาชีพอย่างเต็มตัว เพราะวงที่เล่นออกอากาศต้องมีเพลงประจำวงเป็นของตนเอง ในช่วงนี้นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้ร่วมงานกับนักประพันธ์เนื้อร้องที่มีความสามารถหลายคน ได้แก่ นายอุทิศต์ ทินกร ณ อยุธยา นายเกษม ชื่นประดิษฐ์ และสุนทรียา ณ เวียงกาญจน์ ขณะเดียวกันก็นำผลงานการประพันธ์เพลงของบรมครู เช่น นายเอื้อ สุนทรสนาน และท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์ เป็นต้น มาศึกษาเพิ่มเติมด้วย การที่สถานการณ์บังคับให้วงดนตรีที่เล่นออกอากาศต้องมีเพลงประจำวง ทำให้นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ต้องศึกษาการประพันธ์เพลงอีกครั้ง ดังนั้นจึงเป็นการเพิ่มพูนความรู้และประสบการณ์ด้านการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงให้มากยิ่งขึ้น ซึ่งเป็นพื้นฐานสำคัญในการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานในเวลาต่อมา ในขณะที่เวลากลางคืนเข้าเล่นดนตรีตามสถานเริงรมย์ต่าง ๆ ในเวลากลางวันนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ก็เข้าทำงานกับบริษัทแผ่นเสียง โดยทำหน้าที่เป็นคนเล่นเปียโนและเรียบเรียงเสียงประสานประจำห้องบันทึกเสียงของบริษัทอัสคิว การละครและแผ่นเสียง ส่วนบริษัทดิลูปเปอร์แอนด์ยอห์นสัน และเบลคแอนด์ไวท์ทำหน้าที่สั่งแผ่นเสียงจากต่างประเทศเข้ามาขาย ช่วงเวลานี้นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ทำงานทั้งกลางวันและกลางคืน

1.4 การเรียบเรียงเสียงประสานในวงดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

ปี พ.ศ. 2496 นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เข้าเล่นกับวงดนตรีประสานมิตร เป็นวงขนาดใหญ่เทียบเท่าวงดนตรีสุนทราภรณ์ นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ อยู่ในตำแหน่งนักเรียบเรียง

เสียงประสานและนักเปียโน วงดนตรีวงนี้ได้รวมเอานักดนตรีที่มีความสามารถในระดับประเทศเข้าร่วมหลายคนรวมทั้งนักร้องด้วย ได้แก่ ม.ร.ว.พรพูน วรวุฒิ เล่นเบส นายมาโนช ศรีวิภา เล่นกีตาร์ นายเล็ก ชุ่มงาม เล่นไวโอลิน และนายสมาน กาญจนะผลิน เล่นทรมเป็ต ส่วนนักร้อง เช่น นางสาวพิทยา บุญยรัตพันธุ์ นางจันทร์รา ศิวรักษ์ และนายชาติ อินทรวิจิตร เป็นต้น โดยมีนายพิบูลย์ ทองธัช เป็นหัวหน้าวง เล่นออกอากาศทางสถานีวิทยุ ท.ท.ท. และทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีช่อง 4 บางขุนพรหม ทั้งเพลงไทยสากลและเพลงสากลจากต่างประเทศ การที่นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้สั่งสมประสบการณ์ในช่วงตั้งวงกรุงเทพสวิงและทำงานบริษัทบันทึกเสียง กับการที่ได้ร่วมงานกับนักดนตรีและนักร้องในวงประสานมิตร ทำให้ผลงานการเรียบเรียงเสียงประสานในช่วงนี้บางเพลงอยู่เป็นอมตะจนถึงปัจจุบัน เช่น เพลงพระราชอินทร์สายฝน เป็นต้น หลังจากวงประสานมิตรยุบลงในปี พ.ศ. 2500 เพราะเหตุการณ์ทางการเมือง สมาชิกของวงนี้ได้รวมตัวกันเล่นร่วมกันต่อมาอีกระยะหนึ่งในชื่อวงดนตรีกรรมเกษม ในช่วงนี้นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้ร่วมคณะเดินทางของนายสุวัฒน์ วรดิลก ไปแลกเปลี่ยนและเผยแพร่วัฒนธรรมด้านดนตรีของไทย ณ เมืองต่าง ๆ ในประเทศจีนเป็นเวลา 3 เดือน โดยทางฝ่ายดนตรีสากลมีนายสมาน กาญจนะผลิน เป็นหัวหน้า ส่วนนักดนตรีคนอื่น ๆ เช่น นายจันทรจักษ์ กุณทลจินดา และม.ร.ว.พรพูน วรวุฒิ เป็นต้น ถือเป็นกำไรชีวิตของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เพราะในขณะนั้นประเทศจีนถือเป็นดินแดนต้องห้ามเนื่องจากเป็นคอมมิวนิสต์

1.5 การทำงานราชการและเอกชนของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้เข้ารับราชการกับวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ ในปี พ.ศ. 2502 มีนายเอื้อ สุนทรสนาน เป็นหัวหน้าวง ทำงานอยู่ประมาณ 2 ปี แล้วจึงย้ายมาที่วงดนตรีเทศบาลนครกรุงเทพ มีนายสุทิน เทศารักษ์ เป็นหัวหน้าวง ทำงานอยู่ประมาณ 7 ปี ทั้ง 2 แห่ง นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ทำงานในตำแหน่งนักเรียบเรียงเสียงประสาน และในเวลากลางคืนก็เข้าเล่นดนตรีตามไนท์คลับต่าง ๆ บริเวณถนนราชดำเนิน คือ โรฟิโนไนท์คลับ เล่นอยู่ประมาณ 2 ปี และโกลิโต้ไนท์คลับ เล่นอยู่ประมาณ 7 ปี ตามลำดับ โดยงานช่วงกลางคืนนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้ร่วมงานกับนักร้องและนักดนตรี เช่น นายสุเทพ วงศ์กำแหง สวลี ผกาพันธุ์ นายสมาน กาญจนะผลิน และม.ร.ว.พรพูน วรวุฒิ เป็นต้น ในช่วงเวลานี้นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ สร้างผลงานเพลงที่เป็นอมตะไว้มากมาย และอุทิศตนช่วยเหลืองานการกุศลต่าง ๆ เช่น ร่วมงานบรรเลงหน้าพระที่นั่งเพื่อหารายได้สมทบทุนโดยเสด็จพระราชกุศลมูลนิธิศิริกิตติ์ ณ โรงภาพยนตร์คิโนสในปี พ.ศ. 2508 เป็นต้น แล้วในปี พ.ศ. 2512 นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ จึงเข้าเป็นครูสอนดนตรีกับโรงเรียนดนตรีสยามกลการ ปทุมวัน โดยก่อนหน้าที่เข้าเป็นครูนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้เข้าอบรมหลักสูตรการเรียบเรียงเสียงประสานจากนายแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ซึ่งได้วุฒิบัตรด้านการเรียบเรียงเสียงประสานและการประพันธ์เพลงจากวิทยาลัยดนตรีเบิร์ดลี ประเทศสหรัฐอเมริกา โดยวิชานี้ในสมัยก่อนยังไม่

มีการเรียนการสอนอย่างเป็นระบบผู้สนใจต้องศึกษาด้วยตนเอง ดังนั้นจึงเป็นครั้งแรกที่นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้รู้ถึงการเรียนวิชานี้อย่างเป็นระบบ แต่อย่างไรก็ตามนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้สั่งสมความรู้และประสบการณ์ด้วยตนเองจากการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานมาตั้งแต่สมัยเรียนอยู่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์จนถึงรับราชการเป็นเวลาไม่น้อยกว่า 20 ปี ดังนั้นหลังจบการอบรมนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ จึงเข้าเป็นครูสอนเปียโนและการเรียบเรียงเสียงประสานที่โรงเรียนดนตรีแห่งนี้ ลูกศิษย์ที่เรียนจบไปแล้วเป็นนักดนตรีที่มีชื่อเสียงของประเทศไทย เช่น นายปราจีน ทรงเผ่า นายวิรัช อยู่ถาวร นายเศรษฐา ศิระฉายา นายสุนทร สุจริตฉันท นางบุปผา ธรรมบุตร นายกิตติ ศรีเปารยะ และนายวิจิตร จิตรังสรรค์ เป็นต้น ในขณะที่ทำงานนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้เจริญก้าวหน้าในหน้าที่การงานเป็นลำดับ คือ เป็นผู้จัดการโรงเรียนดนตรีสยามกลการ สาขาสุขุมวิท และประมาณปี พ.ศ. 2520 เป็นผู้อบรมครูดนตรีตามสาขาต่าง ๆ ทั่วประเทศของโรงเรียนดนตรีสยามกลการ แล้วเกษียณอายุราชการในปี พ.ศ. 2529 ขณะเดียวกันก็ได้รับเชิญเป็นอาจารย์พิเศษสอนดนตรีตามสถาบันต่าง ๆ และเป็นกรรมการตัดสินการประกวดในด้านต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีมากมาย สุดท้ายในปี พ.ศ. 2530 จนถึงปัจจุบัน นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เป็นที่ปรึกษาฝ่ายวิชาการของโรงเรียนดนตรีสยามกลการ (รัชดา) ดังนั้นจึงเห็นได้ว่านายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เป็นบุคคลที่มีคุณค่าอุทิศตนเป็นประโยชน์แก่วงการดนตรีของไทยเป็นอย่างยิ่ง

2. ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

ในการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ผู้วิจัยมีประเด็นในการอภิปรายผลดังนี้

2.1 ลักษณะการจัดวงดนตรีในผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

ผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่นำมาศึกษาครั้งนี้ บรรเลงด้วยวงดนตรีคอมโบ มีจำนวนผู้เล่นประมาณ 7 คน เครื่องดนตรีที่ใช้ในวง คือ ไวโอลิน คลาริเน็ต แอ็กคอร์เดียน อิเล็กโทรน ไวบราโฟน กีตาร์ เปียโน เบส และกลอง การจัดวงลักษณะนี้คล้ายกับการจัดวงดนตรีแจ๊สขนาดเล็กช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 แต่ลักษณะของดนตรีเป็นเพลงไทยสากล ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่า นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ใช้การจัดวงแบบดนตรีแจ๊สแต่ตัวของดนตรีเป็นแบบไทยสากล

2.2 ลักษณะการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานกับภาพลักษณ์ทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในเพลงเดือนเอย

เพลงที่ 1 เดือนเอ๋ย (เพลงขอลนิม พ.ศ. 2497) ใช้เครื่องดนตรี คือ ไวโอลิน คลาริเน็ต แอคคอร์เดียน กีตาร์ เปียโน เบส และกลอง ด้านทำนองประพันธ์แบบเทอร์นารีฟอร์ม ประกอบด้วย A B B' A B'' ในแต่ละตอนมี 16 ห้องเพลง โดยตอน A ต่าง ๆ อยู่ในบันไดเสียง D ไมเนอร์ ส่วนตอน B ต่าง ๆ อยู่ในบันไดเสียง D เมเจอร์ รูปร่างของทำนองในเพลงนี้มีการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นแบบครึ่งเสียง ซึ่งรับรูปแบบและลักษณะลีลาเพลงสากลตะวันตกมาใช้ สาเหตุเนื่องจากในช่วงเวลานี้นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ คลุกคลีอยู่ในสภาพแวดล้อมของดนตรีสากลจากการที่เข้าเล่นกับวงดนตรีประสานมิตร การประสานเสียงใช้ชุดของคอร์ดแพตเทิร์น คือ I-vii^o/ii-ii-V7 ใช้เชกคันดารีโดมิแนนต์ เช่น V7/V7-V7 และ V7/iv-iv เป็นต้น ทำให้เกิดเสียงประสานแบบครึ่งเสียง และมีการใช้คอร์ดยืม คือ iv ฮาร์โมนิซท์เซเวนคอร์ด คือ ii7(b5) และคอร์ดแทน คือ bVI7-V7 ด้วย เพลงนี้สร้างจากบันไดเสียง D ไมเนอร์ และ D เมเจอร์ โดยเปลี่ยนบันไดเสียงแบบคู่ขนาน คือ มีโน้ตโทนิกตัวเดียวกัน เป็นเทคนิคการเปลี่ยนบันไดเสียงที่พบบ่อยในเพลงไทยสากล การเรียบเรียงเสียงประสานในส่วนนำใช้คอร์ด iv ขึ้นต้นเพลง ในส่วนจบดำเนินคอร์ดด้วยเชกคันดารีโดมิแนนต์ คือ V7/V7/V7-V7/V7-V7 แล้วใช้ฮาร์โมนี คือ I-V7 จบเพลง เป็นการเรียบเรียงเสียงประสานที่มีความพิเศษ กล่าวคือ มีการนำคอร์ด iv มาขึ้นต้นเพลง โดยปกติเพลงไทยสากลมักใช้คอร์ด I ขึ้นต้นเพลง ในส่วนจบใช้เชกคันดารีโดมิแนนต์ดำเนินคอร์ดทำให้เกิดการประสานเสียงแบบครึ่งเสียง แล้วจบเพลงด้วยคอร์ด I-V7 เป็นเคเดนซ์ที่ให้ความรู้สึกถึงการไม่จบ ทำให้เพลงนี้มีเสน่ห์เป็นอย่างมากเพลงหนึ่งแตกต่างจากเพลงไทยสากลโดยทั่วไป นอกจากนี้ในเคาน์เตอร์เมโลดีซึ่งเป็นเบ็กราวนค์ด้านทำนองยังมีลีลาของแจ๊สผสมด้วย

จากการอภิปรายผลในข้อ 2.2 เพลงไทยสากลโดยทั่วไปในยุคนั้น เช่น เพลง ข้องจิต (เพลงขอลนิม พ.ศ. 2497) ประพันธ์ทำนองโดย พล.ท. ม.ล.ขาบ กุญชร และเนื้อร้องโดย นางช่อม ปัญญาพรรค เพลงนี้สร้างจากบันไดเสียง D เมเจอร์ การประสานเสียงโดยส่วนใหญ่เป็นไดอาโทนิค (Diatonic Harmony) ดังนั้นจึงแตกต่างจากเพลงเดือนเอ๋ยที่มีการประสานเสียงแบบครึ่งเสียง (Chromatic Harmony)

2.3 ลักษณะการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานกับภาพลักษณ์ทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในเพลงที่ 2 บ้านเรา ถึงเพลงที่ 5 หนิรัก

ผลงานเพลงลำดับที่ 2 ของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ จนถึงเพลงที่ 5 ด้านทำนองมีลักษณะความเป็นไทยมากขึ้น เพราะเป็นช่วงที่ได้อบรมงานกับนายเอื้อ สุนทรสนาน และนายสุทิน เทศาภิรักษ์ บรมครูแห่งวงการเพลงไทยสากล เพลงที่ 2 บ้านเรา (เพลงขอลนิม พ.ศ. 2503) ใช้เครื่องดนตรี คือ ไวโอลิน คลาริเน็ต ไวบราโฟน กีตาร์ เปียโน เบส และกลอง โดยไวบราโฟนใช้แทนเสียงฆ้องเพราะได้เค้าทำนองจากเพลงลาวดวงเดือน ช่วงนี้ในเวลากลางวันนายประสิทธิ์ พยอม

ยงค์ เข้าทำงานกับวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ ส่วนตอนกลางคืนเข้าทำงานที่โรฟิโนไนท์คลับ ด้านทำนองประพันธ์แบบเทอร์นารีฟอร์ม คือ A A' B A'' เป็นรูปแบบหนึ่งของซองฟอร์ม (Song Form) ทำนองเคลื่อนที่ในระยะข้ามขั้น คือ ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ และขั้นคู่ 4 เพอร์เฟก โดยเคลื่อนตามบันไดเสียงเฟ้นทาโทนิค เป็นบันไดเสียงที่ให้ความรู้สึกถึงความเป็นไทย การประสานเสียงใช้คอร์ดแทน คือ bVII7-I และคอร์ดยิม คือ iv เห็นได้ว่าแม้ทำนองเป็นไทยแต่การประสานยังคงเป็นตะวันตกอยู่ เพลงนี้สร้างจากบันไดเสียง Ab เมเจอร์ แต่มีบางห้องเพลงอยู่ในบันไดเสียง Bb เมเจอร์ โดยใช้การเปลี่ยนบันไดเสียงแบบฉับพลัน (Abrupt Modulation) การเรียบเรียงเสียงประสานในส่วนนำสร้างประโยคเพลงด้วยกระบวนการซีควেনซ์ และในส่วนจบไม่ลงจบด้วยคอร์ด I ทันทีแต่ใช้คอร์ดแทนคือ bVI มาคั่นแล้วถึงลงคอร์ด I เพื่อจบเพลง สำหรับเคาน์เตอร์เมโลดีของเบ็กราวนดด้านทำนองพบการซ้ำของทำนอง โดยเกิดขึ้นคนละแนวเสียงซึ่งเป็นลักษณะหนึ่งของดนตรีไทย โดยทางสากลเรียกว่า การเลียน (Imitation)

เพลงที่ 3 รักเธอเสมอ (รางวัลแผ่นเสียงชาติ พ.ศ. 2506) ใช้เครื่องดนตรี คือ ไวโอลิน คลาริเน็ต แอคคอร์เดียน กีตาร์ เปียโน เบส และกลอง ตั้งแต่เพลงนี้จนถึงเพลงที่ 5 ในช่วงกลางวันนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เข้าทำงานกับวงดนตรีเทศบาลนครกรุงเทพ ส่วนตอนกลางคืนเข้าทำงานที่โลลิต้าไนท์คลับ ด้านทำนองประพันธ์แบบไบนารีฟอร์ม ประกอบด้วย A B C B' ตอน C เป็นส่วนเชื่อมมี 6 ห้องเพลง ตอน A กับตอน B และ B' มี 16 ห้องเพลง เป็นไปตามฟอร์มของเพลงป๊อปปูลาดตะวันตก ทำนองเคลื่อนที่ตามลำดับขั้น ในระยะข้ามขั้นและในระดับเสียงเดียวกัน เป็นการผสมผสานความเป็นตะวันตกและไทยเข้าด้วยกัน กล่าวคือ ไม่มีการเคลื่อนที่แบบครึ่งเสียงอย่างเพลงเดือนเอ๋ย หรือเคลื่อนที่ตามบันไดเสียงเฟ้นทาโทนิคอย่างเพลงบ้านเรา การประสานเสียงใช้ชุดของคอร์ดแพตเทิร์น คือ I-vii^o/ii-ii-V7 ใช้เซกกันดารีโดมิแนนต์ คือ V7/V7-V7 และ V7/IV-IV ทำให้เกิดเสียงประสานแบบครึ่งเสียง นอกจากนี้ยังมีการใช้คอร์ดแทน คือ VII7-bVIIM7-bVIM7 ถือเป็นความพิเศษที่ใช้คอร์ดลักษณะนี้ในเพลงซ้ำ ทำให้เพลงนี้มีส้อมเสียงที่มีเสน่ห์แปลกแตกต่างจากเพลงซ้ำอื่น ๆ การเรียบเรียงเสียงประสานในส่วนนำใช้ชุดของคอร์ดแพตเทิร์น คือ I-vii^o/ii-ii-V7 ในการดำเนินคอร์ด และในส่วนจบมีการดำเนินคอร์ดที่ทำให้เกิดเสียงประสานแบบครึ่งเสียงด้วย

เพลงที่ 4 คนเดียวในดวงใจ (เพลงยอดนิยม พ.ศ. 2508) ใช้เครื่องดนตรี คือ ไวโอลิน คลาริเน็ต แอคคอร์เดียน กีตาร์ เปียโน เบส และกลอง ด้านทำนองประพันธ์แบบเทอร์นารีฟอร์ม คือ A A' B A'' เป็นรูปแบบหนึ่งของซองฟอร์มเช่นเดียวกับเพลงบ้านเรา พัฒนาประโยคเพลงด้วยการซ้ำแล้วขยาย ทำนองเคลื่อนที่ตามลำดับขั้น ในระยะข้ามขั้นและในระดับเสียงเดียวกัน เป็นการผสมผสานความเป็นตะวันตกและไทยเข้าด้วยกันเหมือนเพลงรักเธอเสมอ การประสานเสียงใช้ชุดของคอร์ดแพตเทิร์น คือ I-vi-ii-V7 ใช้เซกกันดารีโดมิแนนต์ เช่น V7/ii-ii และ V7/V7/V7-

V7/V7-V7 เป็นต้น ทำให้เกิดเสียงประสานแบบครึ่งเสียง อนึ่งการใช้เซกคันดารีโดมิแนนต์แบบ V7/V7/V7-V7/V7-V7 ในทางทฤษฎีสามารถทำได้แต่ในทางปฏิบัติไม่พบบ่อยนักเนื่องจากต้องคำนึงถึงความเหมาะสมให้เข้ากับทำนอง ซึ่งนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ สามารถใช้ได้อย่างลงตัว นอกจากนี้ยังมีการใช้คอร์ดซิม คือ iv เพื่อเพิ่มสีสันให้กับการประสานเสียงด้วย เพลงนี้สร้างจากบันไดเสียง Eb เมเจอร์ แต่มีบางห้องเพลงอยู่ในบันไดเสียง E เมเจอร์ โดยการใช้การเปลี่ยนบันไดเสียงแบบจับพลัดและครึ่งเสียง การเรียบเรียงเสียงประสานในส่วนนำให้ชุดของคอร์ดแพตเทิร์น คือ I-vi-ii-V7 ถือเป็นารเรียบเรียงคอร์ดโดยทั่วไป แต่ในส่วนจบมีความพิเศษในการเรียบเรียง กล่าวคือ มีการเปลี่ยนบันไดเสียงแบบจับพลัดจาก Eb เมเจอร์ไป E เมเจอร์ แล้วจาก E เมเจอร์เปลี่ยนบันไดเสียงแบบครึ่งเสียงกลับไปสู่ Eb เมเจอร์

เพลงที่ 5 หนีรัก (รางวัลแผ่นเสียงทองคำ พ.ศ. 2509) ใช้เครื่องดนตรี คือ ไวโอลิน คลาริเน็ต แอ็กคอร์เดียน กีตาร์ เปียโน เบส และกลอง ด้านทำนองประพันธ์แบบเทอร์นารีฟอร์ม คือ A A' B A'' B' A''' เป็นฟอร์มที่นิยมโดยทั่วไป เพลงนี้สร้างจากบันไดเสียง E ไมเนอร์แบบฮาร์โมนิก ทำให้แตกต่างจากเพลงอื่น ๆ ทำนองเคลื่อนที่ในระดับเสียงเดียวกัน ในระยะข้ามขึ้นและตามลำดับขั้น แตกต่างจากเพลงรักเธอเสมอและคนเดียวในดวงใจ ทำให้ลีลาของทำนองมีการผสมทางตะวันตกมากกว่าทางไทย การประสานเสียงใช้เซกคันดารีโดมิแนนต์ คือ V7/iv-iv ทำให้เกิดเสียงประสานแบบครึ่งเสียง เพลงนี้นิยมดำเนินคอร์ด VI7-V7 การเรียบเรียงเสียงประสานในส่วนนำให้ความรู้สึกที่แปลก คือ แนวเบสขึ้นต้นด้วยคอร์ดพลิกกลับครั้งที่หนึ่งแล้วเคลื่อนที่ตามลำดับขั้น ซึ่งปกติมักขึ้นต้นด้วยคอร์ดพื้นต้น (Root Position) ในส่วนจบแสดงถึงชั้นเชิงในการเรียบเรียง คือ แนวทำนองและแนวบรรเลงประกอบเคลื่อนสวนทาง (Contrary Motion) และมีการใช้ฮาร์โมนิซท์เซเวนคอร์ดก่อนลงจบเพลงด้วย

ในข้อ 2.3 นี้ การประสานเสียงโดยส่วนใหญ่ของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ยังเป็นการประสานเสียงแบบครึ่งเสียง ส่วนทำนองเกิดการผสมผสานนำทำนองเพลงไทยเข้ามาใช้ด้วย ซึ่งแตกต่างจากเพลงไทยสากลในยุคนั้น ในที่นี้ขอยกตัวอย่างเพลงวิหคเหิรม (รางวัลแผ่นเสียงทองคำ พ.ศ. 2507) ประพันธ์ทำนองโดยนายสมาน กาญจนะผลิน และเนื้อร้องโดย สุนทรียา ณ เวียงกาญจน์ เพลงนี้สร้างจากบันไดเสียงเฟ้นทาโทนิค G เมเจอร์ เป็นบันไดเสียงลักษณะเดียวกับเพลงบ้านเรา แต่การประสานเสียงโดยส่วนใหญ่ของเพลงวิหคเหิรมเป็นไดอาโทนิค ไม่เหมือนการประสานเสียงในเพลงบ้านเราของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่มีการใช้คอร์ดแทนและมีการเปลี่ยนบันไดเสียงด้วย ดังนั้นการประสานเสียงในเพลงบ้านเราจึงแตกต่างจากเพลงวิหคเหิรม

2.4 ลักษณะการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานกับภาพลักษณ์ทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ในเพลงที่ 6 ทะเลชีวิต

เพลงที่ 6 ทะเลชีวิต (รางวัลตุ๊กตาดุจเงิน พ.ศ. 2516) ใช้เครื่องดนตรี คือ ไวโอลิน คลาริเน็ต อีเล็กโทน กีตาร์ เปียโน เบส และกลอง ในช่วงนี้ นายประสิทธิ์ พยอมยงค์ เข้าทำงานกับโรงเรียนดนตรีสยามกลการ ด้านทำนองประพันธ์แบบเทอร์นารีฟอร์ม คือ A B A' B' เป็นฟอร์มที่นิยมโดยทั่วไป พัฒนาประโยคเพลงด้วยการซ้ำ ทำนองเคลื่อนที่ตามลำดับขั้น ในระยะข้ามขั้นและในระดับเสียงเดียวกัน เป็นการผสมผสานความเป็นตะวันตกและไทยเข้าด้วยกัน การประสานเสียงมีการใช้อัลเทอร์คอร์ดที่ดี กล่าวคือ ในคอร์ด ii มีการดำเนินคอร์ด คือ ii(b6)-ii6-ii(b6) และในคอร์ด I มีการดำเนินคอร์ด คือ IM7-I6-IM7 เป็นการคงรูปคอร์ดไว้แต่เพิ่มเทนชัน (Tension) ทำให้ไม่เกิดการแซ่คอร์ด เพลงจึงมีการเคลื่อนไหวอยู่ตลอด มีการใช้ชุดของคอร์ดแพดเทิร์น คือ I-vii^o7/ii-ii7-V7 และเซกคันดารีโดมิแนนต์ คือ V7/IV-IV ทำให้เกิดเสียงประสานแบบครึ่งเสียง นอกจากนี้ยังใช้คอร์ดแทน เช่น bVII bVI7 bVIM7 และ bIIM7 เป็นต้น เพลงนี้สร้างจากบันไดเสียง C เมเจอร์ แต่มีบางห้องเพลงอยู่ในบันไดเสียง Bb เมเจอร์ D ไมเนอร์ E เมเจอร์ และ F เมเจอร์ โดยมีการเปลี่ยนบันไดเสียงแบบลึบพลัน ค่อยเป็นค่อยไปและครึ่งเสียง ทำให้เพลงนี้มีความพิเศษในการเปลี่ยนบันไดเสียง การเรียบเรียงเสียงประสานในส่วนนำใช้ซีควเอนซ์และการซ้ำสร้างประโยคเพลงแนวทำนองเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นและมีการดำเนินคอร์ด คือ I-bVII-bVI-V7sus4 ในส่วนจบมีการดำเนินคอร์ด คือ bVIM7-bIIM7 แล้วลงจบด้วยคอร์ด IM7 ในแบ็กกราวนด์ด้านทำนองพบการใช้เมโลดิกฟิลเลอร์ และคliche) ด้วย ทำให้เพลงนี้เกิดแนวประสานเสริมแนวทำนองอย่างลงตัว

ในข้อสุดท้ายนี้ การประสานเสียงโดยส่วนใหญ่ของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ยังเป็นการประสานเสียงแบบครึ่งเสียง แม้ว่าเพลงไทยสากลในช่วงเวลานี้บางเพลงเริ่มใช้การประสานเสียงแบบครึ่งเสียงแล้วก็ตาม แต่ยังคงใช้น้อยอยู่ เช่น เพลงหากรู้สัคนิด (รางวัลแผ่นเสียงทองคำ พ.ศ. 2514) ประพันธ์ทำนองโดย ม.ล.ประพันธ์ สนิทวงศ์ และเนื้อร้องโดย ก. สุรางคนางค์ เพลงนี้สร้างจากบันไดเสียง G เมเจอร์ มีการใช้เซกคันดารีโดมิแนนต์ คือ V7/V7-V7 จึงทำให้เกิดเสียงประสานแบบครึ่งเสียง แต่โดยส่วนใหญ่ยังคงเป็นการประสานเสียงแบบไดอาโทนิคอยู่ ดังนั้น การประสานเสียงในเพลงหากรู้สัคนิดจึงแตกต่างจากเพลงทะเลชีวิตของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ที่มีการประสานเสียงแบบครึ่งเสียง

ดังนั้นจึงเห็นได้ว่า ผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ มีลักษณะเฉพาะทางดนตรีที่เกิดจากการหล่อหลอมของ 2 วัฒนธรรมดนตรี คือ มีการนำบันไดเสียงเพ็นทาโทนิคมาใช้ในด้านทำนองซึ่งแสดงถึงความเป็นดนตรีไทย ขณะที่ด้านการเรียบเรียงเสียงประสานใช้กระบวนการที่ทำให้เกิดการประสานเสียงแบบครึ่งเสียงซึ่งแสดงถึงความเป็นดนตรีตะวันตก จึงส่งผลให้ผลงานเพลงทั้ง 6 เพลงมีเอกลักษณ์แตกต่างจากบุคคลอื่น

6.3 ข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะ ดังนี้

1. ข้อเสนอแนะที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย

หัวข้อการวิจัยเรื่อง ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ นอกจากประเด็นที่ผู้วิจัยทำการศึกษาแล้ว ยังมีประเด็นที่น่าสนใจทำการศึกษา ได้แก่ การศึกษาเนื้อร้องที่ใช้ในผลงานเพลงทั้ง 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ และการศึกษาการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานผลงานเพลงทั้ง 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ กับผลงานการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานในปัจจุบัน ซึ่งย่อมเป็นการเพิ่มองค์ความรู้ในการวิจัยสาขามานุษยดนตรีวิทยาให้ลุ่มลึกและกว้างขวางมากยิ่งขึ้น

2. ข้อเสนอแนะทั่วไป

ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ หัวข้อการวิจัยลักษณะนี้ สมควรใช้ในการศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของบุคคลอื่น ๆ เช่น ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของ ป. ชื่นประโยชน์ เป็นต้น ผลจากการวิจัยลักษณะเฉพาะทางดนตรีของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ทำให้ทราบถึงชีวิต ประสบการณ์ด้านดนตรี ผลงานเพลง ตลอดจนรางวัลเกียรติยศต่าง ๆ ที่ผู้ประพันธ์ได้รับ เป็นสิ่งที่มีคุณค่ามหาศาลต่อวงการเพลงไทยสากลและประเทศชาติ สมควรที่อนุชนรุ่นหลังควรนำมาเป็นแบบอย่าง และจากการวิเคราะห์ผลงานเพลงทั้ง 6 เพลงทำให้ทราบว่า เป็นงานที่เกิดจากการผสมผสานของวัฒนธรรมดนตรีไทยและวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก จึงสมควรนำไปเผยแพร่ตามโรงเรียนและสถาบันการศึกษา เพื่อเป็นแบบอย่างในการศึกษาวิธีการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานต่อไป

บรรณานุกรม

- กาญจนาคพันธ์. (2520). เรื่องของละครและเพลง. กรุงเทพมหานคร: เรื่องศิลป์.
- กิตติ ศรีเปารยะ. (2537). ความรู้รอบวง ตอนที่ 1. เพลงดนตรี. ปีที่ 1 (ฉบับที่ 4), 35-36.
 _____, 22 พฤษภาคม, 10 กรกฎาคม พ.ศ. 2543. อาจารย์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์
 มหาวิทยาลัยมหิดล. สัมภาษณ์.
- งามพิศ สัตย์สรวง. (2538). หลักมานุษยวิทยาวัฒนธรรม. (พิมพ์ครั้งที่ 3).
 กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ธรรมสภา.
- จ้านง รังสิกุล. (2517). สนทนาพาที. กรุงเทพมหานคร: แพร่พิทยา.
- จินตนา คำรงค์เลิศ. (2533). วรรณกรรมเพลงลูกทุ่ง. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่ง
 มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- จิรวัดน์ โคตรสมบัติ. (2539). วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานของ คีดี คีตากร ในบทเพลง
 พระราชนิพนธ์ของ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช. วิทยานิพนธ์
 ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา
 มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- เจตนา นาควัชระ. (2540). เพราะรักจึงสมัครเข้ามาเล่น. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์วิชาการ.
 _____, 20 พฤษภาคม พ.ศ. 2543. อาจารย์คณะอักษรศาสตร์
 มหาวิทยาลัยศิลปากร. สัมภาษณ์.
- เจนดุริยางค์, พระ. (2509). แบบเรียนวิชาการประสานเสียง. (พิมพ์ครั้งที่ 3). พระนคร:
 พระจันทร์ ทำพระจันทร์.
- ฉกาจ ราชบุรี. (2537). ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ. 2507-2535. วิทยานิพนธ์
 ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- ชาลี อินทรวิจิตร. 12 กรกฎาคม พ.ศ. 2543. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์.
- ชูชาติ พิทักษากร. (ม.ป.ป.). การประพันธ์เพลง. เอกสารไม่ตีพิมพ์.
 _____, (ม.ป.ป.). การประสานเสียง. เอกสารไม่ตีพิมพ์.
- ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2532). สังคีตนิยม: ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก. คณะครุศาสตร์
 จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. เอกสารคำสอน.
- ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2542). สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์. กรุงเทพมหานคร:
 โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____ (2543). พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์. กรุงเทพมหานคร:

โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ตรงดำเกิง. (2531). การเรียบเรียงเสียงประสานเขาทำกันอย่างไร. ถนนดนตรี, ปีที่ 2 (ฉบับที่ 3), 80-81.

ดวงใจ อมาตยกุล. (2533). ดนตรีตะวันออก. ม.ป.ท.

ถ. สุรภาพประดิษฐ์. (ม.ป.ป.). รวมเพลงไทยสากลสำหรับเปียโน. ม.ป.ท.

ทรงวิทย์ แก้วศรี. (2533). ดนตรีไทย โครงสร้าง อธิษฐานศัพท์ และสารสังเขป.

กรุงเทพมหานคร: บริษัทรุ่งศิลป์การพิมพ์ (1977) จำกัด.

ทวีศักดิ์ ญาณประทีป และคนอื่นๆ. (2530). พจนานุกรมฉบับเฉลิมพระเกียรติ พ.ศ. 2530.

กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช.

ธนิน กระแสร์. (2540). การวิเคราะห์เพลงแขกสี่เกลอเถา. วิทยานิพนธ์

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ชเนศ ศรีวงษ์. (2542). การวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานโดย ประสิทธิ์ พยอมยงค์ สำหรับ

สวลี ผกาพันธุ์. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต,

สาขามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ธีรภาพ โลหิตกุล. (ม.ป.ป.). ปฐมบทเพลงลูกทุ่งและเพลงเพื่อชีวิตเมืองไทย.

กรุงเทพมหานคร: โสมสาร.

นคร ถนอมทรัพย์. 13 กรกฎาคม พ.ศ. 2543, 12 เมษายน พ.ศ. 2544. สัมภาษณ์

นียบพรรณ วรรณศิริ. (2540). มานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรม. กรุงเทพมหานคร:

บริษัทพี.เอ.ลีฟวิ่งจำกัด.

แน่น้อย ปัญจพรรค์. (2539). อาจินต์ ปัญจพรรค์. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์กรุงเทพ.

บรรจง ชลวิโรจน์. (2538). อิทธิพลวัฒนธรรมตะวันตกที่มีต่อการประพันธ์ทำนองของ

สมาน กาญจนะผลิน. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต,

สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

เบญจรงค์ กุลสุ. (2540). การวิเคราะห์เพลงในลีลาวอลซ์ของวงดนตรีสุนทราภรณ์.

วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขามานุษยดุริยางควิทยา

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ประจักษ์ สังเกต. (2540). เพลงปลุกใจของพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ. วิทยานิพนธ์

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย

มหาวิทยาลัยมหิดล.

- ปภาณี ฐิติวัฒนา. (2523). สังคมวิทยา. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช.
- ประชุม บุญน้อม. (2538). ผลงานเพลงของ พร ภิรมย์ ที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา. วิทยานิพนธ์
ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ประณต มีสอน. (2538). ชีวิตและผลงานของ นารถ ถาวรบุตร: ศึกษาเฉพาะเพลงมาร์ช.
วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ประยงค์ รื่นถวิล. 29 กุมภาพันธ์, 9 มีนาคม พ.ศ. 2543. สัมภาษณ์.
- ประสิทธิ์ พยอมยงค์. (2526). การแต่งทำนองเพลง. ใน วราวุธ สุมาวงศ์ (ผู้รวบรวม).
เบื้องหลังเพลงดัง (หน้า 29-32). กรุงเทพมหานคร: บริษัทสยามออฟเซ็ทจำกัด.
- _____. (2538). แต่อาจารย์ชัยวัฒน์ เลาหบุตร. ใน วิโรจน์ ศรสงคราม (ผู้รวบรวม).
อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพคุณพ่อชัยวัฒน์ เลาหบุตร (หน้า 10-11).
กรุงเทพมหานคร: ชวนพิมพ์.
- _____. 6-7 มีนาคม, 22 เมษายน, 1 และ 16 พฤษภาคม และ 17 กรกฎาคม พ.ศ. 2543,
1-2 เมษายน พ.ศ. 2544. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์.
- ผ่องพันธุ์ มณีรัตน์. (2521). การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม.
กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน. (2525). กรุงเทพมหานคร: อักษรเจริญทัศน์.
- พรรณี ปรัชญาบำรุง. (2542). ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมไทยผ่านเพลงไทยสากล
หลังสงครามโลกครั้งที่ 2-พ.ศ. 2500. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต,
สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- พุด นุรณสมภพ. (ม.ป.ป.). ชัยชนะและความพ่ายแพ้ของบุรุษเหล็กแห่งเอเชีย.
กรุงเทพมหานคร: ศิลปสนองการพิมพ์.
- พูนพิศ อมาตยกุล. (ม.ป.ป.). งานของพูนพิศ อมาตยกุล. กรุงเทพมหานคร: เอ็ม.ที.เพรส.
- _____. (2529). ดนตรีวิจิตร. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพมหานคร: บริษัทหลักทรัพย์จำกัด.
- _____. (2540). ลำนํ้าแห่งสยาม. กรุงเทพมหานคร: นิตยสาร.
- _____. 10-11 กรกฎาคม พ.ศ. 2543. ผู้อำนวยการวิทยาลัยราชสุดา
มหาวิทยาลัยมหิดล. สัมภาษณ์.
- ไพรัช มากกาญจนกุล. (2533). หลักการแต่งเพลง. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพมหานคร:
นิตนารการพิมพ์.

- มนตรี ภู่งาม. (2530). สังคีตวิทยา. ภาควิชาดนตรี คณะวิชามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
วิทยาลัยครุฑนครราชสีมา. อัดสำเนา.
- มนัส วัฒนไชยยศ. (2542). การศึกษาสไตล์ทำนองเพลงในบทประพันธ์ของ
แมนรัตน์ ศรีกรานนท์. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต,
สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- แมนรัตน์ ศรีกรานนท์. (ม.ป.ป.). Jazz Composition. กรุงเทพมหานคร: ซี.พี.การพิมพ์.
_____. (ม.ป.ป.). Jazz Harmony. อัดสำเนา.
_____. 11 ตุลาคม พ.ศ. 2543. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์.
- เรืองอุไร กุศลาสัย. (2535). บทเพลงแห่งความหลัง. กรุงเทพมหานคร: ยูโรปาเพรส.
ละเอียด เหราบัตย์. (ม.ป.ป.). คีตลักษณ์และดนตรีสากลศัพท์สากล. วิทยาลัยนาฏศิลป์
กรมศิลปากร. อัดสำเนา.
- วราวุธ สุมาวงศ์. (2526). วิวัฒนาการของเพลงไทยสากลจากละครและภาพยนตร์ ในวันรำลึก
ถึงครูเพลงและผู้ให้กำเนิดวัฒนธรรมด้านดนตรีไทยสากลครั้งที่ 2.
กรุงเทพมหานคร: สักดิ์โสการพิมพ์.
- _____. (2526). สูจิบัตรงานวันรำลึกถึงครูเพลงฯ ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร:
สักดิ์โสการพิมพ์.
- วีรารักษ์ อางหาญ. (2535). การศึกษาวิเคราะห์บทเพลงไทยสากลของสุนทรภรณ์.
วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวรรณคดีไทย
บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- วิจิตร จิตรรังสรรค์. 8 พฤษภาคม พ.ศ. 2543. อาจารย์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์
มหาวิทยาลัยมหิดล. สัมภาษณ์.
- วิทยา ภูบัว. (2542). อิทธิพลของดนตรีอเมริกันที่มีต่อเพลงไทยสมัยนิยม. วิทยานิพนธ์
ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยมหิดล.
- วีรชาติ เปรมานนท์. (ม.ป.ป.). ปรัชญาและเทคนิคการแต่งเพลงร่วมสมัย. อัดสำเนา.
- ศมกมล ลิ้มปิษฐ์. (2532). บทบาทของธุรกิจเทปเพลงไทยสากลต่อการสร้างสรรค์ผลงานเพลง.
วิทยานิพนธ์ปริญญาโทศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาการสื่อสารมวลชน
บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

- ศรีพิไล ทองพรหม. (2538). การศึกษารายการดนตรีไทยทางวิทยุกระจายเสียง.
 วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา
 บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ส. พลายน้อย. (2543). วันก่อนคืนเก่า. กรุงเทพมหานคร: พิมพ์คำสำนักพิมพ์.
- สง่า อารัมภีร์. (2508). สมาน กาญจนะผลิน ผู้สร้างเพลงแบบสังคีตประยุกต์. ใน สารคดีชุด
 จักรวรรดิดุริยางค์ (หน้า 44-46). ม.ป.ท.
- สติ สติฐิต. 30 พฤษภาคม, 20 กรกฎาคม พ.ศ. 2543. สัมภาษณ์.
- สนอง คลังพระศรี. (2541). หมอลำซิ่ง: กระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมดนตรีของ
 หมอลำในภาคอีสาน. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต,
 สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- สนิท สมักรการ. (2525). การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมกับการพัฒนาการของสังคม.
 กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.
- สมบัติ กิ่งกาญจนวงศ์. (2534). การวิเคราะห์เพลงลูกกรุง. วิทยานิพนธ์ปริญญา
 การศึกษามหาบัณฑิต, สาขาภาษาไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- สมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทย. (2528). งานเชิดชูเกียรติศิลปินเพลงผู้ได้รับการเสนอชื่อ
 ให้เป็นศิลปินแห่งชาติ. กรุงเทพมหานคร: สมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทย.
- สวัสดิ์ ผกาพันธุ์. 17 ตุลาคม พ.ศ. 2543. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์.
- สัญญา สัญญาวิวัฒน์. (2450). ทฤษฎีสังคมวิทยา: เนื้อหาและแนวการใช้ประโยชน์เบื้องต้น.
 (พิมพ์ครั้งที่ 7). กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2532). ศิลปินแห่งชาติ 2531.
 กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พรินต์ติ้งกรุ๊ปจำกัด.
- _____. (2533). ศิลปินแห่งชาติ 2532. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พรินต์ติ้งกรุ๊ปจำกัด.
- _____. (2538). คอนเสิร์ตเชิดชูครูเพลงครั้งที่ 1 สมาน กาญจนะผลิน. กรุงเทพมหานคร:
 บริษัทอมรินทร์พรินต์ติ้งแอนด์พับลิชชิ่งจำกัด.
- _____. (2538). คอนเสิร์ต สุเทพ-สวัสดิ์ คู่ชีวิตกันมานานๆ. กรุงเทพมหานคร:
 บริษัทอมรินทร์พรินต์ติ้งแอนด์พับลิชชิ่งจำกัด.
- สุพัตรา สุภาพ. (2539). สังคมวิทยา. (พิมพ์ครั้งที่ 18). กรุงเทพมหานคร: บริษัทโรงพิมพ์
 ไทยวัฒนาพานิชจำกัด.
- _____. (2541). สังคมและวัฒนธรรมไทย: ค่านิยม ครอบครัว ศาสนา และประเพณี.
 (พิมพ์ครั้งที่ 9). กรุงเทพมหานคร: บริษัทโรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิชจำกัด.

- สุเทพ วงศ์กำแหง. (2530). ถนนคนตรี, ปีที่ 1 (ฉบับที่ 7), 30.
- สุริชัย หวันแก้ว. (2540). การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม. ใน คณาจารย์ภาควิชา
สังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (รวบรวม).
สังคมและวัฒนธรรม (หน้า 155-166). (พิมพ์ครั้งที่ 6). กรุงเทพมหานคร:
โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ใหญ่ ญาชน. (2526). ประสบการณ์ในการแต่งเพลง. ใน วราวุธ สมาวงศ์ (ผู้รวบรวม).
เบื้องหลังเพลงดัง (หน้า 149-157). กรุงเทพมหานคร: บริษัทสยามออฟเซตจำกัด.
- อนุสรณ์พรานบุรณ์. (2519). กรุงเทพมหานคร: กรุงเทพมหานครการพิมพ์.
- อมร แม่นเมืองแมน. (2525). รวมเพลงเอกของพรานบุรณ์. กรุงเทพมหานคร:
แม่นเมืองแมนการพิมพ์.
- อานันท์ พยอมยงค์. 10 มีนาคม พ.ศ. 2543. สัมภาษณ์.
- อำนาจ จันเงิน (บรรณาธิการ). (2538). คอนเสิร์ตเชิดชูครูเพลงครั้งที่ 2 ชาลี อินทรวิจิตร.
กรุงเทพมหานคร: บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่งจำกัด.
- อุดม สัตโกวิท. 11 เมษายน, 20 กรกฎาคม พ.ศ. 2543. สัมภาษณ์.
- Copland, Aaron. (1999). What to Listen for in Music. (Enlarged edition).
New York: Penguin Putnam.
- Delamont, Gordon. (1965). Modern Arranging and Composing. New York: Kendor Music.
- Kawakami, Genichi. (1975). Arranging Popular Music: A Practical Guide.
Tokyo: Yamaha Music Foundation.
- Kostka, Stefan & Payne, Dorothy. (1989). Tonal Harmony. (Second edition).
New York: Alfred A. Knopf.
- Lee, William F. (1966). Music Theory Dictionary. New York: Charles Hansen Distributor.
- Ricigliano, Daniel A. (1969). Popular & Jazz Harmony. New York: Donato Music.
- _____. (1978). Melody and Harmony in Contemporary Songwriting.
New York: Donato Music.
- Sadie, Stanley. (1980). The New Grove Dictionary of Music and Musicians.
London: Macmillan.

ภาคผนวก

โน้ตผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์

โน้ตผลงานเพลงจำนวน 6 เพลงของนายประสิทธิ์ พยอมยงค์ ผู้วิจัยทำทรานสคริปชัน (Transcription) ครบทุกเครื่องมือ แล้วบันทึกลงโปรแกรมคอมพิวเตอร์ชนิดรี ชื่อ Encore 4.21 โดยมีรายชื่อเพลงเรียงตามลำดับดังนี้

1. เดือนเอ๋ย (เพลงขอลนิยม พ.ศ. 2497)
2. บ้านเรา (เพลงขอลนิยม พ.ศ. 2503)
3. รักเธอเสมอ (รางวัลแผ่นเสียงชายดี พ.ศ. 2506)
4. คนเดียวในดวงใจ (เพลงขอลนิยม พ.ศ. 2508)
5. หนีรัก (รางวัลแผ่นเสียงทองคำ พ.ศ. 2509)
6. ทะเลชีวิต (รางวัลตุ๊กตาทอง พ.ศ. 2516)

Musical score for measures 9 through 16. The score is arranged in a grand staff with seven parts: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The score includes chord markings: A7 (measures 9-10), Dm (measures 11-12), D7 (measures 13-14), D7(b9) (measure 14), and Gm (measures 15-16). The Drums part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The Guitar part has a steady eighth-note accompaniment. The Bass part provides a walking bass line. The Violin and Clarinet parts have melodic lines, with the Violin playing a more active role in measures 11-12. The Accordion part provides harmonic support with chords and moving lines. The Piano part is mostly silent in this section. The Drums part maintains a steady beat throughout.

Musical score for measures 17-24. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes parts for Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The second system includes parts for Trumpet (Trp.), Trombone (Tbn.), Saxophone (Sax), and Drums (Drs.).

Measures 17-20: Vn. part has a melodic line. Cl. part has rests. Acc. part has a rhythmic accompaniment. Guit. part has chords Dm, E7, and A7. Pno. part has rests. Bass part has a rhythmic accompaniment. Drs. part has a drum pattern.

Measures 21-24: Trp. part has a melodic line. Tbn. part has rests. Sax. part has rests. Guit. part has chords D and A7. Pno. part has rests. Bass part has a rhythmic accompaniment. Drs. part has a drum pattern.



25 26 27 28

Vn.

Cl.

Acc.

Guit. A7 D

Pno.

Bass

Drs.

29 30 31 32

D D7 G D7 Gm

33 34 35 36

Vn.
Cl.
Acc.
Guit. D D#dim7 Em A7 D E7 A7
Pno.
Bass
Drs.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 33 through 36. It features seven staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is D major (two sharps). The guitar part includes chord diagrams for D, D#dim7, Em, A7, D, E7, and A7. The drums play a consistent pattern of eighth notes.

37 38 39 40

D A7
8va

Detailed description: This block contains the musical score for measures 37 through 40. It features seven staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is D major. The guitar part includes chord diagrams for D and A7. The piano part has a section marked '8va' (octave up) starting in measure 38. The drums continue with the same eighth-note pattern.

Musical score for measures 41-48. The score is arranged in two systems of seven staves each. The instruments are: Vn. (Violin), Cl. (Clarinet), Acc. (Acoustic guitar), Guit. (Electric guitar), Pno. (Piano), Bass (Bass guitar), and Drs. (Drums). The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 41: Vn. and Cl. are silent. Acc. plays a quarter-note melody. Guit. plays a rhythmic pattern with an A7 chord. Pno. plays a bass line. Bass plays a rhythmic pattern. Drs. play a drum pattern. Measure 42: Similar to measure 41. Measure 43: Guit. changes to a D chord. Measure 44: Guit. continues with the D chord. Measure 45: Vn. and Cl. are silent. Acc. plays a quarter-note melody. Guit. plays a rhythmic pattern with a D chord. Pno. plays a bass line. Bass plays a rhythmic pattern. Drs. play a drum pattern. Measure 46: Guit. changes to a D7 chord. Measure 47: Guit. changes to a G chord. Measure 48: Guit. changes to a Gm chord.

49 50 51 52

Vn.
Cl.
Acc.
Guit. D D#dim7 Em A7 D Bb7 A7 Dm
Pno.
Bass
Drs.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 49 through 52. It features seven staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is D major (two sharps). The guitar part includes chord diagrams for D, D#dim7, Em, A7, D, Bb7, A7, and Dm. The bass and drums parts show rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes.

53 54 55 56

Dm Em7(b5) A7 8va

Detailed description: This block contains the musical score for measures 53 through 56. It features seven staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature changes to D minor (two sharps). The guitar part includes chord diagrams for Dm, Em7(b5), and A7. The piano part has a trill marked '8va' in measure 56. The bass and drums parts continue with rhythmic patterns.

57 58 59 60

Vn.

Cl.

Acc.

Guit. A7 Dm

Pno.

Bass

Drs.

61 62 63 64

D7 D7(b9) Gm

8va

Musical score for measures 65-72. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 65-68, and the second system covers measures 69-72. The instruments listed are Vn. (Violin), Cl. (Clarinet), Acc. (Accordion), Gult. (Guitar), Pno. (Piano), Bass, and Drs. (Drums). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords. Chord symbols are provided for the guitar part: Dm, E7, and A7. The drums part includes a star symbol (*) in measure 67, indicating a specific drum pattern. The score is watermarked with the Mahidol University logo.

73 74 75 76

Vn.
Cl.
Acc.
Gult. A7 D
Pno.
Bass
Drs.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 73 through 76. It features seven staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Gult.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is two sharps (F# and C#). The guitar part includes chord markings for A7 and D. The piano part shows a complex chordal texture. The bass and drums provide a steady rhythmic accompaniment.

77 78 79 80

D D7 G D7 Gm

Detailed description: This block contains the musical score for measures 77 through 80. It features seven staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Gult.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is two sharps (F# and C#). The guitar part includes chord markings for D, D7, G, D7, and Gm. The piano part shows a complex chordal texture. The bass and drums provide a steady rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 81-84, featuring Vn., Cl., Acc., Guit., Pno., Bass, and Drs. The score includes guitar chords: D, D#dim7, Em, A7, D#dim7, Fdim, Edim7, D, A7.

บ้านเรา

ทำนอง-เรียบเรียง นายประสิทธิ์ พยอมยงค์

The musical score is arranged in two systems. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The instruments and parts are as follows:

- Vn. (Violin):** Measures 1-4 are mostly rests.
- Cl. (Clarinet):** Measures 1-4 are mostly rests.
- Vib. (Vibraphone):** Measures 1-4 feature whole notes: A^b in measure 1, E^b in measure 2, Fm in measure 3, and D^b and E^b7 in measure 4.
- Guit. (Guitar):** Measures 1-4 feature whole notes: A^b in measure 1, E^b in measure 2, Fm in measure 3, and D^b and E^b7 in measure 4. An 8va marking is present in measure 1.
- Pno. (Piano):** Measures 1-4 feature a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Bass:** Measures 1-4 feature whole notes: A^b in measure 1, E^b in measure 2, Fm in measure 3, and D^b and E^b7 in measure 4.
- Drs. (Drums):** Measures 1-4 feature a simple drum pattern.

The second system (measures 5-8) continues the arrangement with more complex melodic lines for the Pno. and Bass, and a more active drum pattern. The Vib. and Guit. parts continue with their respective notes and chords.

Musical score for measures 9-16. The score is arranged in a system with seven staves: Vn., Cl., Vib., Guit., Pno., Bass, and Drs. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 4/4. Measure numbers 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, and 16 are indicated above the staves. Chord markings are present: Ab (measures 9, 13), Eb7 (measures 14, 15), Fm7 (measure 15), Db (measure 16), and Gb7 (measure 16). The drums (Drs.) play a consistent pattern of eighth notes with 'x' marks indicating cymbal hits.

Musical score for measures 17-24. The score includes parts for Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Vibraphone (Vib.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor). The guitar part includes chords: A^b , $E^b m^6/G^b$, F^7 , $B^b 7$, and $E^b 7$. The piano part includes an 8^b marking. The drums part shows a consistent rhythmic pattern of eighth notes. A watermark for Mahidol University is visible in the background.

Musical score for measures 25-32. The score is written for seven instruments: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Vibraphone (Vib.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 25-28, and the second system covers measures 29-32. Chord symbols are provided for the guitar and piano parts. The guitar part includes chords: A^b (measures 25-27), B^b7(9) (measures 28-29), A^b (measure 30), E^b7 (measure 30), A^b (measure 31), Fm7 (measure 31), D^b (measure 32), and G^b7 (measure 32). The piano part includes chords: A^b (measures 25-27), B^b7(9) (measures 28-29), A^b (measure 30), E^b7 (measure 30), A^b (measure 31), Fm7 (measure 31), D^b (measure 32), and G^b7 (measure 32). The drums part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks, indicating cymbal hits.

Musical score for measures 33-40. The score is written for a band ensemble and includes the following parts: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Vibraphone (Vib.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems, with measures 33-36 in the first system and measures 37-40 in the second system. The guitar part includes chord diagrams for Ab, Ebm6/Gb, F7, Bb7, Eb7, Ab, and Db. The piano part includes a dynamic marking of *8^{pp}*. The drums part includes a pattern of 'x' marks indicating hits on the snare and cymbals.

Musical score for measures 41-48. The score is arranged in two systems of four measures each. The instruments are: Vn. (Violin), Cl. (Clarinet), Vib. (Vibraphone), Guitt. (Guitar), Pno. (Piano), Bass, and Drs. (Drums). The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as rests, eighth notes, quarter notes, and chords. A large watermark of Mahidol University is visible in the background.

Measures 41-44:

- 41: Vn. (rest), Cl. (quarter notes), Vib. (rest), Guitt. (quarter note), Pno. (quarter notes), Bass (quarter notes), Drs. (drum pattern).
- 42: Vn. (rest), Cl. (quarter note), Vib. (rest), Guitt. (chords: D \flat , A \flat), Pno. (quarter notes), Bass (quarter notes), Drs. (drum pattern).
- 43: Vn. (rest), Cl. (quarter notes), Vib. (rest), Guitt. (quarter note), Pno. (quarter notes), Bass (quarter notes), Drs. (drum pattern).
- 44: Vn. (rest), Cl. (quarter note), Vib. (rest), Guitt. (chords: D \flat , A \flat), Pno. (quarter notes), Bass (quarter notes), Drs. (drum pattern).

Measures 45-48:

- 45: Vn. (rest), Cl. (quarter note), Vib. (rest), Guitt. (quarter note), Pno. (quarter notes), Bass (quarter notes), Drs. (drum pattern).
- 46: Vn. (rest), Cl. (quarter note), Vib. (rest), Guitt. (chords: A \flat , B \flat m 7), Pno. (quarter notes), Bass (quarter notes), Drs. (drum pattern).
- 47: Vn. (rest), Cl. (quarter note), Vib. (rest), Guitt. (chords: E \flat 7), Pno. (quarter notes), Bass (quarter notes), Drs. (drum pattern).
- 48: Vn. (rest), Cl. (quarter note), Vib. (rest), Guitt. (chords: A \flat), Pno. (quarter notes), Bass (quarter notes), Drs. (drum pattern).

Musical score for measures 49-56. The score is arranged in two systems of seven staves each. The instruments are: Vn. (Violin), Cl. (Clarinet), Vib. (Vibraphone), Guit. (Guitar), Pno. (Piano), Bass (Double Bass), and Drs. (Drum Set). The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor). Measure numbers 49, 50, 51, 52 are above the first system, and 53, 54, 55, 56 are above the second system. Chord annotations include A^b , $E^b m^6 / G^b$, F^7 , $B^b 7$, $E^b 7$, and $A^b 7$. The drum set part (Drs.) is indicated by 'x' marks on the snare and cymbal lines.

The image displays a musical score for measures 57 through 64. The score is arranged in two systems of staves. The first system covers measures 57-60, and the second system covers measures 61-64. The instruments included are Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Vibraphone (Vib.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.).

Measure 57: The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor). The guitar part has a chord marking of A^b . The piano part has a marking of 8^b .

Measure 58: The guitar part has a chord marking of $B^b7(9)$.

Measure 59: The guitar part has a chord marking of $B^b7(9)$.

Measure 60: The guitar part has a chord marking of $B^b7(9)$.

Measure 61: The guitar part has a chord marking of A^b .

Measure 62: The guitar part has a chord marking of E^b7 .

Measure 63: The guitar part has chord markings of A^b7 and Fm^7 .

Measure 64: The guitar part has chord markings of D^b and G^b7 .

The drums part consists of a steady rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks, indicating cymbal hits.

65 66 67 68

Vn.

Cl.

Vib.

Guit. *Ab Ebm6/Gb F7 Bb7 Eb7 E*

Pno. *8va*

Bass

Drs.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 65 through 68. It features seven staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Vibraphone (Vib.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The guitar part includes chord changes: Ab, Ebm6/Gb, F7, Bb7, Eb7, and E. The vibraphone and piano parts have an 8va marking. The drums part shows a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

69 70

Ab

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 69 and 70. It features six staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Vibraphone (Vib.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), and Bass. The key signature remains three flats. The guitar part has a chord change to Ab. The vibraphone and piano parts have an 8va marking. The bass part shows a melodic line with a fermata over the final note.

รักเธอเสมอ

ทำนอง-เรียบเรียง นายประสิทธิ์ พยอมยงค์

The musical score is arranged for a band and includes the following parts: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The score is divided into two systems, each with four measures. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. Chord symbols are provided for the guitar part: Bb6, Bdim7, and Cm in the first system; and F7, Bb6, Bdim7, and Cm in the second system. The Drums part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for measures 9 through 16. The score is written for seven instruments: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 9, 10, 11, and 12. The second system contains measures 13, 14, 15, and 16. The guitar part includes chord markings: F7, Bb, C7, and F7. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The bass and drums parts provide a rhythmic foundation. The violin and clarinet parts have rests in measures 9-12 and enter in measure 13. The accordion part has a melodic line with some rests. The drums play a consistent pattern of eighth notes.

Musical score for measures 17-24. The score is arranged in two systems of seven staves each. The instruments are: Vn. (Violin), Cl. (Clarinet), Acc. (Accordion), Guit. (Guitar), Pno. (Piano), Bass (Bass), and Drs. (Drums). The key signature is B-flat major (two flats). Measure numbers 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, and 24 are indicated above the staves. Chord notations are provided for the guitar part: F^b, B^b, C⁷, F⁷, B^{dim7}, F⁷, B^{b6}, B^{dim7}, and C^m. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Musical score for measures 25-32. The score is written for seven instruments: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems, each with four measures. The first system covers measures 25-28, and the second system covers measures 29-32. The guitar part includes chord diagrams for F7, Bb, C7, and F7 in the first system, and F7, Bb, Bb7, Eb, and G7 in the second system. The piano part features complex chordal textures with many accidentals. The bass and drums parts provide a steady rhythmic accompaniment.

33 34 35 36

Vn.
Cl.
Acc.
Guit. Cm D^bdim⁷ B^b Bdim⁷ Cm⁷ F⁷ B^b
Pno.
Bass
Drs.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 33 through 36. It features seven staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is B-flat major (two flats). The guitar part includes chord diagrams for Cm, D^bdim⁷, B^b, Bdim⁷, Cm⁷, F⁷, and B^b. The drums play a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

37 38 39 40

A⁷ A^bM⁷ G^bM⁷ F⁷sus⁴
8vb

Detailed description: This block contains the musical score for measures 37 through 40. It features seven staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is B-flat major (two flats). The guitar part includes chord diagrams for A⁷, A^bM⁷, G^bM⁷, and F⁷sus⁴. The piano part has a '8vb' marking. The drums play a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

41 42 43 44

Vn.
Cl.
Acc.
Guit. F7 Bb6 Bdim7 Cm7
Pno.
Bass
Drs.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 41 through 44. It features seven staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature has two flats (Bb and Eb). The guitar part includes chord markings: F7 in measure 41, Bb6 in measure 42, Bdim7 in measure 43, and Cm7 in measure 44. The piano part has a fermata over the final measure. The bass and drums parts provide a steady accompaniment.

45 46 47 48

F7 Bb C7 F7

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 45 through 48. It features seven staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature has two flats (Bb and Eb). The guitar part includes chord markings: F7 in measure 45, Bb in measure 46, C7 in measure 47, and F7 in measure 48. The piano part has a fermata over the final measure. The bass and drums parts provide a steady accompaniment.

49 50 51 52

Vn.
Cl.
Acc.
Guit. F7 Bb Bb7 Eb G7
Pno.
Bass
Drs.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 49 through 52. It features seven staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is B-flat major (two flats). The guitar part includes chord diagrams for F7, Bb, Bb7, Eb, and G7. The piano part has an 8va marking in measure 50. The drums play a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

53 54 55 56

Cm Ddim7 Bb Bdim7 Cm7 F7 F#M7

Detailed description: This block contains the musical score for measures 53 through 56. It features seven staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is B-flat major. The guitar part includes chord diagrams for Cm, Ddim7, Bb, Bdim7, Cm7, F7, and F#M7. The piano part has an 8va marking in measure 56. The drums play a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

57 58 59

Vn.
Cl.
Acc.
Guit.
Pno.
Bass
Drs.

BM7 Bb

8^{va}

Detailed description: This is a musical score for measures 57, 58, and 59. The score is written for seven instruments: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. In measure 57, the guitar part has a chord marked BM7 and the piano part has an 8va marking. In measure 58, the guitar part has a chord marked Bb. The drums part shows a rhythmic pattern of eighth notes in measures 57 and 58, and a single eighth note in measure 59. The violin and clarinet parts are mostly rests with some notes in measure 59. The accordion part has a melodic line in measure 57 and rests in measures 58 and 59. The piano part has a complex chordal texture in measure 57 and a melodic line in measure 58, with rests in measure 59.

คนเดียวในดวงใจ

ทำนอง-เรียบเรียง นายประสิทธิ์ พยอมยงค์

The musical score is arranged in two systems, each with seven staves. The instruments are: Vn. (Violin), Cl. (Clarinet), Acc. (Acoustic guitar), Guit. (Electric guitar), Pno. (Piano), Bass, and Drs. (Drums). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The score is divided into measures 1 through 8. Chord symbols are provided for the guitar parts: Eb, Cm, Fm, Bb7, and Eb. The drums play a consistent rhythmic pattern of quarter notes.

Musical score for measures 9 through 16. The score is arranged in two systems of seven staves each. The instruments are: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is B-flat major (two flats). Measure numbers 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, and 16 are indicated above the staves. The guitar part includes chord diagrams for Eb, Gm, G7, Cm, and F7. The piano part features a triplet in measure 11. The drums part shows a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for measures 17-24. The score is written for seven instruments: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems of four measures each. The first system covers measures 17-20, and the second system covers measures 21-24. The guitar part includes chord diagrams for Fm, Bb7, Eb, Ab, and C7 in the first system, and F7, Bb7, Eb, and Eb7 in the second system. The piano part features a melodic line with some syncopation and rests. The bass part provides a steady rhythmic accompaniment. The drums part consists of a simple pattern of eighth notes. A large, faint watermark of Mahidol University is visible in the background of the score.

Musical score for measures 25-32. The score is written for seven instruments: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 25-28, and the second system covers measures 29-32. The guitar part includes chord diagrams for Ab, Eb, Ab, Abm, and Eb. The piano part includes chord diagrams for Gmb5, C7, Fm, and F7b9. The drums part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for measures 33-40. The score is arranged in two systems of seven staves each. The instruments are: Vn. (Violin), Cl. (Clarinet), Acc. (Acoustic guitar), Guit. (Electric guitar), Pno. (Piano), Bass, and Drs. (Drums). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score includes various chords and melodic lines. A large watermark of Mahidol University is visible in the background.

Measures 33-36:

- Measures 33-34: Vn. and Cl. have whole rests. Acc. and Guit. play a melodic line. Pno. plays a sustained chord. Bass and Drs. play a rhythmic pattern.
- Measures 35-36: Vn. and Cl. have whole rests. Acc. and Guit. play a melodic line. Pno. plays a melodic line. Bass and Drs. play a rhythmic pattern.

Measures 37-40:

- Measures 37-38: Vn. and Cl. have whole rests. Acc. and Guit. play a melodic line. Pno. plays a sustained chord. Bass and Drs. play a rhythmic pattern.
- Measures 39-40: Vn. and Cl. have whole rests. Acc. and Guit. play a melodic line. Pno. plays a melodic line. Bass and Drs. play a rhythmic pattern.

Chords indicated in the score:

- Measures 33-34: Bb7
- Measure 35: Eb
- Measure 36: Cm
- Measure 37: Fm
- Measures 38-39: Bb7
- Measure 39: Eb
- Measure 40: Ab
- Measure 40: C7

41 42 43 44

Vn.
Cl.
Acc.
Guit. F7 Bb7 Eb F#dim7 Fm Bb7
Pno.
Bass
Drs.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 41 through 44. It features seven staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is B-flat major (two flats). The guitar part includes specific chord markings: F7, Bb7, Eb, F#dim7, Fm, and Bb7. The drum part shows a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

45 46 47 48

Eb Cm Fm Bb7 Eb

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 45 through 48. It features seven staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is B-flat major (two flats). The guitar part includes specific chord markings: Eb, Cm, Fm, Bb7, and Eb. The drum part continues with the same rhythmic pattern as in the previous block.

49 50 51 52

Vn.
Cl.
Acc.
Guit.
Pno.
Bass
Drs.

Chord progression: Eb, Gm, G7, Cm, F7

Detailed description: This block contains the musical score for measures 49 through 52. It features seven staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature has two flats (Bb and Eb). The guitar part includes chord diagrams for Eb, Gm, G7, Cm, and F7. The piano part has a melodic line with some grace notes. The bass and drums provide a steady accompaniment.

53 54 55 56

Bb7 Eb Cm

8^b

Detailed description: This block contains the musical score for measures 53 through 56. It features seven staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature has two flats (Bb and Eb). The guitar part includes chord diagrams for Bb7, Eb, and Cm. The piano part has a melodic line with an 8^b marking. The bass and drums provide a steady accompaniment.

57 58 59 60

Vn.
Cl.
Acc.
Guit. Fm Bb7 Eb Ab C7
Pno.
Bass
Drs.

Detailed description: This block contains the first system of a musical score, covering measures 57 to 60. The score is written for a band and includes parts for Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature has two flats (Bb and Eb). The guitar part includes chord diagrams for Fm, Bb7, Eb, Ab, and C7. The piano part features a triplet in measure 60. The violin and clarinet parts have rests in measures 58 and 59. The accordion part has rests in measures 58 and 59. The bass and drums parts provide a steady accompaniment.

61 62 63 64

F7 Bb7 Eb Eb7

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, covering measures 61 to 64. The score continues with the same instruments as the first system. The guitar part includes chord diagrams for F7, Bb7, Eb, and Eb7. The piano part continues with a steady accompaniment. The violin and clarinet parts have rests in measures 62 and 63. The accordion part has rests in measures 62 and 63. The bass and drums parts provide a steady accompaniment.

65 66 67 68

Vn.

Cl.

Acc.

Guit. A^b E^b7 A^b A^bm E^b

Pno.

Bass

Drs.

69 70 71 72

Gm^b5 C^7 Fm F^7

73 74 75 76

Vn.
Cl.
Acc.
Guit. (Chords: Bb7, Eb, Cm)
Pno.
Bass
Drs.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 73 through 76. The score is written for a seven-piece band. The instruments are Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is B-flat major (two flats). Measure 73 shows the beginning of the section with various instruments. Measure 74 continues the melody. Measure 75 features a change in guitar and piano accompaniment. Measure 76 concludes the section with a final chord in the guitar part labeled Cm.

77 78 79 80

Guit. (Chords: Fm, Bb7, Eb, A, C7)
Pno.
Bass
Drs.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 77 through 80. The instruments are Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature remains B-flat major. Measure 77 starts with a new guitar chord Fm. Measure 78 continues with a Bb7 chord. Measure 79 features an Eb chord. Measure 80 concludes with an A chord and a C7 chord in the guitar part.

81 82 83 84

Vn.
Cl.
Acc.
Guit. F7 Bb7 Eb B
Pno.
Bass
Drs.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 81 through 84. It features seven staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 81 shows the start of the guitar part with an F7 chord. Measure 82 has Bb7 and Eb chords. Measure 83 has an Eb chord. Measure 84 has a B chord. The piano part has a melodic line with some grace notes. The bass and drums provide a steady accompaniment.

85 86

E Eb

Detailed description: This block contains the musical score for measures 85 and 86. It features five staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), and Bass. The key signature remains two flats. Measure 85 shows the guitar part with an E chord. Measure 86 has an Eb chord. The piano part continues its melodic line. The bass and drums provide accompaniment.

หนีรัก

ทำนอง-เรียบเรียง นายประสิทธิ์ พยอมยงค์

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with seven staves. The instruments are: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into eight measures, numbered 1 through 8. Chord annotations are provided for the guitar part: Em (measures 1-2), Am (measures 2-3), C7 (measures 3-4), B7 (measures 4-5), Em⁶⁽⁹⁾ (measures 5-6), Am (measures 6-7), C7(13) (measures 7-8), and B7 (measures 8-9). The guitar part includes a tremolo effect in measure 1. The piano part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass part provides a steady accompaniment with eighth notes. The drums play a consistent pattern of eighth notes.

Musical score for measures 9 through 16. The score is arranged in a grand staff with seven parts: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The score includes guitar chords: Em, E7, Am, C7(13), and B7. A large watermark of Mahidol University is visible in the background of the score.

Measures 9-16:

- Measure 9: Vn. (rest), Cl. (quarter note G4, eighth note A4, quarter note B4, eighth note C5), Acc. (quarter note G4, quarter rest), Guit. (Em, E7), Pno. (quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3), Bass (quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3), Drs. (quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3).
- Measure 10: Vn. (rest), Cl. (quarter note G4, eighth note A4, quarter note B4, eighth note C5), Acc. (quarter note G4, quarter rest), Guit. (Am), Pno. (quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3), Bass (quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3), Drs. (quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3).
- Measure 11: Vn. (rest), Cl. (quarter note G4, eighth note A4, quarter note B4, eighth note C5), Acc. (quarter note G4, quarter rest), Guit. (C7(13)), Pno. (quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3), Bass (quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3), Drs. (quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3).
- Measure 12: Vn. (rest), Cl. (quarter note G4, eighth note A4, quarter note B4, eighth note C5), Acc. (quarter note G4, quarter rest), Guit. (B7), Pno. (quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3), Bass (quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3), Drs. (quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3).
- Measure 13: Vn. (rest), Cl. (quarter note G4, eighth note A4, quarter note B4, eighth note C5), Acc. (quarter note G4, quarter rest), Guit. (Em6(9)), Pno. (quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3), Bass (quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3), Drs. (quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3).
- Measure 14: Vn. (rest), Cl. (quarter note G4, eighth note A4, quarter note B4, eighth note C5), Acc. (quarter note G4, quarter rest), Guit. (Am), Pno. (quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3), Bass (quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3), Drs. (quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3).
- Measure 15: Vn. (rest), Cl. (quarter note G4, eighth note A4, quarter note B4, eighth note C5), Acc. (quarter note G4, quarter rest), Guit. (C7(13)), Pno. (quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3), Bass (quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3), Drs. (quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3).
- Measure 16: Vn. (rest), Cl. (quarter note G4, eighth note A4, quarter note B4, eighth note C5), Acc. (quarter note G4, quarter rest), Guit. (B7), Pno. (quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3), Bass (quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3), Drs. (quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3).

Musical score for measures 17-24. The score is written for a band and includes the following parts: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, with measures 17-20 in the first system and measures 21-24 in the second system. Chord annotations are provided for the guitar part in measures 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, and 24.

Measures 17-20:

- Measure 17: Vn. (quarter notes), Cl. (rest), Acc. (rest), Guit. (Em), Pno. (quarter notes), Bass (quarter notes), Drs. (quarter notes).
- Measure 18: Vn. (quarter notes), Cl. (rest), Acc. (rest), Guit. (E7), Pno. (quarter notes), Bass (quarter notes), Drs. (quarter notes).
- Measure 19: Vn. (quarter notes), Cl. (rest), Acc. (rest), Guit. (Am), Pno. (quarter notes), Bass (quarter notes), Drs. (quarter notes).
- Measure 20: Vn. (quarter notes), Cl. (rest), Acc. (quarter notes), Guit. (C7(13) B7), Pno. (quarter notes), Bass (quarter notes), Drs. (quarter notes).

Measures 21-24:

- Measure 21: Vn. (quarter notes), Cl. (rest), Acc. (rest), Guit. (Em), Pno. (quarter notes), Bass (quarter notes), Drs. (quarter notes).
- Measure 22: Vn. (quarter notes), Cl. (rest), Acc. (rest), Guit. (B7), Pno. (quarter notes), Bass (quarter notes), Drs. (quarter notes).
- Measure 23: Vn. (quarter notes), Cl. (rest), Acc. (rest), Guit. (Em6(9)), Pno. (quarter notes), Bass (quarter notes), Drs. (quarter notes).
- Measure 24: Vn. (quarter notes), Cl. (rest), Acc. (rest), Guit. (B7), Pno. (quarter notes), Bass (quarter notes), Drs. (quarter notes).

25 26 27 28

Vn.
Cl.
Acc.
Guit. E7 Am F#m(65) B7
Pno.
Bass
Drs.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 25 through 28. It features seven staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is one sharp (F#). The guitar part includes specific chord voicings: E7, Am, F#m(65), and B7. The piano part has a triplet of eighth notes in measure 27. The drum part shows a consistent pattern of eighth notes.

29 30 31 32

Em6(9) Am C7(13) B7

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 29 through 32. It features seven staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is one sharp (F#). The guitar part includes specific chord voicings: Em6(9), Am, C7(13), and B7. The piano part has a triplet of eighth notes in measure 30. The drum part shows a consistent pattern of eighth notes.

33 34 35 36

Vn.
Cl.
Acc.
Guit.
Pno.
Bass
Drs.

Em E7 Am C7(13) B7 Em Am

Detailed description: This block contains the musical score for measures 33 through 36. It features seven staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is one sharp (F#). The guitar part includes chord diagrams for Em, E7, Am, C7(13), B7, Em, and Am. The drums part shows a consistent pattern of eighth notes.

37 38 39 40

Em B7 Em(6(9)) B7

Detailed description: This block contains the musical score for measures 37 through 40. It features seven staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is one sharp (F#). The guitar part includes chord diagrams for Em, B7, Em(6(9)), and B7. The drums part shows a consistent pattern of eighth notes.

Musical score for measures 41-48. The score includes parts for Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Guitar (Gult.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is one sharp (F#). The guitar part includes the following chords: E7, Am, F#m(b5), B7, Em6(9), Am, C7(13), and B7. The drum part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for measures 49-52. The score is written for a band and includes the following parts: Vn. (Violin), Cl. (Clarinet), Acc. (Accordion), Guit. (Guitar), Pno. (Piano), Bass, and Drs. (Drums). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The guitar part includes chord diagrams for Em, E7, Am, C7(13), B7, Em, and Am. The drums part shows a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for measures 53-54. The score is written for a band and includes the following parts: Vn. (Violin), Cl. (Clarinet), Acc. (Accordion), Guit. (Guitar), Pno. (Piano), Bass, and Drs. (Drums). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The guitar part includes chord diagrams for F#m(b5), B7, and EmM7(9). The drums part shows a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

ทะเลชีวิต

ทำนอง-เรียบเรียง นายประสิทธิ์ พยอมยงค์

The musical score is arranged in a grand staff with seven parts: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Electric Guitar (Elect.), Acoustic Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems of four measures each, numbered 1-4 and 5-8. The guitar part includes chord diagrams for C, Bb, Ab, G7sus4, C, Am, Dm, Dm(b6), Dm6, and Dm(b6). The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The drums part consists of a simple pattern of snare and bass drum hits. A large watermark of Mahidol University is visible in the background of the score.

9 10 11 12

Vn.

Cl.

Elect.

Guit.

Pno.

Bass

Drs.

Dm G⁷ C CM⁷ C⁶ CM⁷

13 14 15 16

Am Am⁷/G F F⁷

17 18 19 20

Vn.
Cl.
Elect.
Guit. Bb Gm A7(b9) Dm7 G7
Pno.
Bass
Drs.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 17 through 20. It features seven staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Electric Guitar (Elect.), Acoustic Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature has one flat (Bb). The guitar part includes chord diagrams for Bb, Gm, A7(b9), Dm7, and G7. The drums play a consistent pattern of eighth notes.

21 22 23 24

C Am7 Dm Dm(b6) Dm6 Dm(b6)

Detailed description: This block contains the musical score for measures 21 through 24. It features seven staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Electric Guitar (Elect.), Acoustic Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The key signature has one flat (Bb). The guitar part includes chord diagrams for C, Am7, Dm, Dm(b6), Dm6, and Dm(b6). The drums play a consistent pattern of eighth notes.

25 26 27 28

Vn.

Cl.

Elect.

Guit.

Pno.

Bass

Drs.

29 30 31 32

F

A^b7

C

C

C[#]dim⁷

The musical score consists of seven staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Electric guitar (Elect.), Acoustic guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). Measures 25-28 show a progression of chords: Dm⁷, B⁷, and E. Measures 29-32 show a progression of chords: F, A^b7, C, and C[#]dim⁷. The drum part features a consistent pattern of eighth notes and rests.

33 34 35 36

Vn.

Cl.

Elect.

Guit. Dm⁷ G⁷ C⁷ F G⁷

Pno.

Bass

Drs.

37 38 39 40

C Am Dm Dm^(b6) Dm⁶ Dm^(b6)

41 42 43 44

Vn.
Cl.
Elect.
Guit. Dm G7 C CM7 C6 C
Pno.
Bass
Drs.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 41 through 44. It features seven staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Electric guitar (Elect.), Acoustic guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The guitar part includes chord diagrams for Dm, G7, C, CM7, C6, and C. The piano part shows complex chordal textures. The bass and drums provide a steady accompaniment.

45 46 47 48

Am Am7/G F F7
8va

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 45 through 48. It features seven staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Electric guitar (Elect.), Acoustic guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The guitar part includes chord diagrams for Am, Am7/G, F, and F7. The piano part features a prominent 8va (octave) line. The bass and drums continue the accompaniment.

49 50 51 52

Vn.

Cl.

Elect.

Guit. Bb Gm $A7(b9)$ $Dm7$ $G7$

Pno.

Bass

Drs.

53 54 55 56

C $Am7$ Dm $Dm(b6)$ $Dm6$ $Dm(b6)$

57 58 59 60

Vn.
Cl.
Elect.
Guit. Dm7 B7 E
Pno.
Bass
Drs.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 57 through 60. It features seven staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Electric guitar (Elect.), Acoustic guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The Violin part has a triplet in measure 59. The Acoustic guitar part shows chords Dm7, B7, and E. The Drums part shows a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

61 62 63 64

F Ab7 C C#dim7
8va

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 61 through 64. It features seven staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Electric guitar (Elect.), Acoustic guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The Acoustic guitar part shows chords F, Ab7, C, and C#dim7. The Electric guitar part has an 8va marking. The Drums part continues with the same rhythmic pattern as in the previous block.

65 66 67 68

Vn.
Cl.
Elect.
Guit. (Dm7, G7, AbM7, DbM7)
Pno.
Bass
Drs.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 65 through 68. It features seven staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Electric Guitar (Elect.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The guitar part includes chord changes: Dm7 in measure 65, G7 in measure 66, AbM7 in measure 67, and DbM7 in measure 68. The piano part has a rhythmic pattern of eighth notes in measure 65, followed by chords in measures 66-68. The bass line consists of quarter notes in measure 65, a half note in measure 66, and half notes in measures 67-68. The drums play a consistent eighth-note pattern in measure 65 and are silent in the following measures.

69 70

CM7(9)

Detailed description: This block contains the musical score for measures 69 and 70. It features five staves: Violin (Vn.), Clarinet (Cl.), Electric Guitar (Elect.), Guitar (Guit.), and Bass. The guitar part has a CM7(9) chord in measure 69. The piano part has a rhythmic pattern of eighth notes in measure 69, followed by chords in measure 70. The bass line consists of quarter notes in measure 69 and half notes in measure 70. The drums are silent in both measures.

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	นายสิทธิมนต์เศก ย่านเคิม
วัน เดือน ปีเกิด	6 กรกฎาคม 2518
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย
ประวัติการศึกษา	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร การศึกษาศาสตรบัณฑิต (ดุริยางคศาสตร์) พ.ศ. 2537-2541 มหาวิทยาลัยมหิดล ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรีวิทยา) พ.ศ. 2541-2544
ตำแหน่งและสถานที่ทำงานปัจจุบัน	อาจารย์ภาควิชามนุษยศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

Exclusive Summary

The Musical Characteristics of Mr. Prasit Payomyong

Abstract

This thesis, The Musical Characteristics of Mr. Prasit Payomyong, is objectively aimed to study and analyze life and musical works of Mr. Prasit Payomyong. The research methodology applied in this thesis is qualitative approach on Ethnomusicological concepts. Data have been collected through individual interviews and printed matters and have been analyze along with socio-revolutional theory and western music theory. The processed information has been presented in descriptive study approach.

From the result of this study, Mr. Prasit Payomyong was born on 7 March 1926. He started to learn music with his uncle and continued studying music composition and harmonic arrangement by his own self. He worked as a night club musician and was a founder of the Bangkok Swing band. After that, he became a harmonic composer of several official and private music bands; then, a lecturer to a large number of youths, teachers and musicians, successively. He was one of the pioneers who established the harmonic composition teaching and became an expertise counsellor to Siam Kolkarn Music School up till now. About his musical works, he joined with Mr. Udom Sattakowit and Mrs. Sherry Savettanan to compose many musics which are awarded several royal prizes. Finally, he was certified to be a National Artist of Performing Art in 1989.

From the music characteristic analysis, his works in 1954-1973; like Duan-ei (1954), Bann-rao (1960), Rak-ter-sa-mer (1963), Kon-deyo-nai-duang-jai (1965), Nee-rak (1966) and Talae-chee-wit (1973); reflected different development along that period which could be divided into 3 phases as (1) studying period, 1936-1958 (2) public service period, 1959-1968 (3) private employed period, 1969-present. Among his works, 6 of them showed his unique music style by mixing two music cultures which is the application of Thai classical pentatonic in music composition together with the western half-tone harmonic arrangement.

Introduction

Music is high-classed science and art which is bound to human lives for a long time. Music is distinguished along human cultures, ways of living or walks of life in each communities. Music is created by human and is gradually refined to serve the society and becomes national culture at last. This nature of music indicates the fact of unique music characteristics in any developed countries.

Around 50 years ago after The Second World War, Thai people experienced peaceful period which encouraged them to concentrate more on art and culture like drama, dance and music. Especially, music has close relationship to Thai life style for a long time. Music also enhances the tenderness of mind and with sweet, melodious sound of music, it could gather people together to play and listen to. Song, as work of art, is one of human means to exhibit their feelings and emotions to the others through words of song and rhythm. One of the popular style of music during that period is Thai Popular Music.

Thai Popular Music is the social phenomenon of the mixed culture among Thai and western styles. This type of music was improved and developed to be one of the national conceptual work of art by Thai artists. By using Thai language to compose the words of song, this type of music is arranged in western music theory and resulted in sweet-sounding singing and playing by musical instruments.

With the popularity of Thai Popular Music during the post Second World War period in Thai society, there were many singers, song-writers, musicians and song composers to serve Thai society. Among the myriad of them, few, like Mr. Prasit Payomyong, could produce distinctive works and be accepted succeedingly to the present.

Mr. Prasit Payomyong is famous in music composition and harmonic arrangement which is proved by his several music composition rewards such as Golden Record Award, Golden Antenna Award, Silver Music Award and Golden Music Award. Especially in harmonic arrangement, his reputation has been extolled as an 1989 National Artist in Performing Art: Thai Popular Music-Music arrangement.

As a man who was granted the highest glory to be National Artist, the recognition of his exceptional work must be exist. His omniscience in that particular field of science and abilities to develop and to transfer must be well-known as good as his merit and code of conduct in his

occupation and his successful service to his society. The study and analysis of life and musical works of these honorable people are generally accepted in western Musicology such as the study of life and musical works of Ludwig Van Beethoven, or the study of techniques and characteristics of the violinist, Niccolo Paganini etc. In Thailand, this type of study is in Ethnomusicology field which could generate conceptual and intellectual benefits and values, also enhance human capability. It dose not only directly concern about music production, but also provide the learning of environmental effects over the artist life through his individual characteristic music.

Being aware of the importance of this study, the researcher did paid attention to study in life and musical works of the artist, Mr. Prasit Payomyong, including analysis his uniqueness or characteristics of music composition and arrangement by setting the research topic as “The Musical Characteristics of Mr. Prasit Payomyong” The result of this research leads to the understanding of his life and works, the characteristics of his music composition and arrangement and his genius. Additionally, this research also serves as a dissemination of his fame and his works to the public.

Objectives

1. To study Mr. Prasit Payomyong’s life and musical works.
2. To analyze Mr. Prasit Payomyong’s music characteristics.

Scope

1. In the study of Mr. Prasit Payomyong’s life and musical works, the researcher aims to specifically study his life and experience in music field, his works and his prizes through the interview and printed matters.

2. In the analysis of Mr. Prasit Payomyong’s music characteristics, the researcher aims to specifically study the characteristics of his music composition and arrangement in 6 Thai popular music, played by combo band, which are Duan-ei (Popular Music Award of 1954), Bann-rao (Popular Music Award of 1960), Rak-ter-sa-mer (Best Seller Award of 1963), Kon-deyo-nai-duang-jai (Popular Music Award of 1965), Nee-rak (Gloden Record Award of 1966) and Ta-lae-chee-wit (Silver Music Award of 1973).

3. The analysis of Mr. Prasit Payomyong's music characteristics in music composition and arrangement of 6 songs has been divided into 2 parts as follows:

1. The analysis of music elements was divided into 3 parts as melody analysis; which consists of the studies of music forms, phrases and their improvement, rhythms, melodic curves, melodic climax and scales; harmony analysis; which consists of the studies of chord progression, cadences, non-chord tones and modulation; and arrangement analysis; which consists of the studies of introduction parts, ending parts, melodic backgrounds such as melodic filler and counter melody, and the popular style in accompaniment.

2. The study of music environment affected Mr. Prasit Payomyong's music composition and arrangement during 1954-1973 was divided into 2 parts which are the study of differences and development of his music composition and arrangement of those 6 songs and the study of music appearance and characteristics of his music composition and arrangement of those 6 songs in different divided periods of his life which have the effects of his involved environment.

Methods

The study of The Musical Characteristics of Mr. Prasit Payomyong is on qualitative approach by collecting data from the interviews of himself, colleagues, relatives and friends, singers and musicians and from the printed matters and other materials like song notes, records, cassette tapes, books, magazines, research and articles. The processed information is presented in descriptive way; while, the processing is divided into 4 stages as follows:

1. The data collection stage is divided into 2 parts which are literature review from printed matters and field survey by interviewing Mr. Prasit Payomyong and other relevant persons.

2. The data processing stage is also divided into 2 parts along the fields of study. For his life and work study, data have been collected through interviewing tapes and have been classified into several categories like life, music experience, musical works and awarded prizes. Then, collected data from printed matters also have been treated similarly. For his music characteristic study, the researcher put those 6-song cassette tapes through transcription process; then, retyped into music computer software, named Encore 4.21 in order to obtain music element

analysis. Whereas, the collected data from the interviews and printed matters of those 6 songs for the analysis of environmental factors affected his music composition and arrangement during 1954-1973 have been treated separately for his music characteristics aspect and his music appearance aspect.

3. The data analysis stage is still divided into 2 parts. In life and musical work analysis, the researcher first checked the concordance of data from the interviews and printed matters and completed them; then, processed with the researcher's idea. In music characteristics analysis, the researcher analyzed his 6 songs' melodies, harmonies and arrangements for music element analysis. The researcher applied sociological theories in music environmental factors affected his music composition and arrangement analysis and his music appearance analysis.

4. The information presentation stage is qualitatively presented in descriptive way. Information about his life and works is exhibited in chapter 4; whereas, the information about his music characteristics is disclosed in chapter 5.

Results

1. Life and Works of Mr. Prasit Payomyong

Mr. Prasit Payomyong was born in the reign of King Rama the Seventh. He got pre-college certificate in Jurisprudence and Politics. He was married with 2 children. He started to learn music with his uncle until he was 17 years old. After that he studied music composition and arrangement on his own and started to play professional music in restaurants, bars and nightclubs. He set up the Bangkok Swing band and worked with the recording company. Then, he joined the Prasarn Mitr band, Public Relation Department band and Bangkok Municipality band consecutively. Finally, he became music teacher at Siam Kolkarn Music School till he was retired and turned to be expertise counsellor there up till now. For his musical works he joined with the song writer, Mr. Udom Sattakowit, and the singer, Mrs. Sherry Savettanan to produce several works like the arrangement of the song written by the King, musician works and music composition works. He gained several music composition prizes such as Golden Record Award, Golden Antenna Award, Distinguished Paragon Musician Awards and Golden Music Award. He also has been extolled as an 1989 National Artist in Performing Art: Thai Popular Music-Music arrangement.

2. Music Characteristics of Mr. Prasit Payomyong

His 6 songs such as Duan-ei (1954), Bann-rao (1960), Rak-ter-sa-mer (1963), Kon-deyo-nai-duang-jai (1965), Nee-rak (1966) and Ta-lae-chee-wit (1973) have different music composition and arrangement along the changed environment during 1954-1973. His music appearance could be classified into 3 stages. The first stage was in his studying period, 1954-1958. His work in this stage like Duan-ei was influenced by western popular music both in music composition and arrangement. The second stage during 1959-1968 was his public service period. In this stage, his work showed the mix of Thai music culture in music composition and western popular music style in music arrangement like the song, Bann-rao. The third stage was started in 1969 up to present. His work reflected the refinement and expertise in both music composition and arrangement like Ta-lae-chee-wit. From all 3 stages, his works has uniqueness by mixing 2 music cultures in his music composition and arrangement. He applied pentatonic scale in his music composition; while, in his music arrangement, he applied I-vii^o/ii-ii-V7 chord patterns, secondary dominants, borrowed chords, substituted chords and modulation. This application led to western music style of chromatic harmony which is his distinguished characteristics of Mr. Prasit Payomyong.

Discussion

1. Mr. Prasit Payomyong's music composition and arrangement, and music appearance in the song - Duan-ei

Duan-ei (Popular Music Award of 1954) was played by violin, clarinet, accordion, guitar, piano, bass and drums. The melody is in ternary form with chromatic conjunct motion melody curve which is the western style since he experienced the form and style of western music in Prasarn Mittr band. The harmony uses I-vii^o/ii-ii-V7 chord patterns, secondary dominants which leads to chromatic harmony, borrowed chords, half-diminished seventh chords, and substituted chords. This song uses D minor and D major scale with parallel key modulation which is barely found in Thai popular music. The arrangement in introduction part begins with iv chord; while, in ending part, the secondary dominant is applied and ended with half cadence. These differences of beginning with iv chord instead of I chord as in Thai popular music and ending with

secondary dominant which causes the chromatic harmony and half cadence which reflects continuation make this song very charming.

Generally, Thai popular music in that time like Kong-chit (Popular Music Award of 1954), which is composed by Lieutenant General Kab Kunchorn and written by Mrs. Cha-um Panjapan, uses D major scale, and diatonic harmony.

2. Mr. Prasit Payomyong's music composition and arrangement, and music appearance in the song - Bann-rao, Rak-ter-sa-mer, Kon-deyo-nai-duang-jai, and Nee-rak

These songs of him reflect more Thai musical style in his melody since he worked with Mr. Ue Suntornsanan and Mr. Sutin Tesarak, grand masters of Thai popular music. Bann-rao (Popular Music Award of 1960) was played by violin, clarinet, vibraphone, guitar, piano, bass and drums. Vibraphone is applied for a gong due to the melody plot of the song – Lao Duang Duan. During this period, Mr. Prasit Payomyong worked with Public Relation Department band in a day time and played at Rophino Night Club at night simultaneously. Melody is in ternary form with disjunct motion melody curve which is pair of 3 minor scale and pair of 4 perfect scale along Thai style pentatonic scale. In harmony, borrowed chords and substituted chords were applied. This song was created from Ab major scale with modulation. For the arrangement in the introduction part, song phase is created by using sequence process and in the ending part, bVI chord is inserted before ending with I chord. For background counter melody, there is repetition melodic background on different range of chord which reflects Thai music style.

His song, Rak-ter-sa-mer (Best Seller Award of 1963), was played by violin, clarinet, accordion, guitar, piano, bass and drums. When he worked on this song and the other two songs, Kon-deyo-nai-duang-jai and Nee-rak, Mr. Prasit Payomyong worked with Bangkok Municipality band in the day time; while, played at Lolita Night Club at night. Melody was created in binary form with the melody curve moved like conjunction motion, disjunct motion and repetition. This was the blend of western style and Thai style. There was no application of chromatic melody curve like Duen-ei or pentatonic scale like Bann-rao. Harmony was composed with series of chord pattern which were I-vii^o/ii-ii-V7 and secondary dominant to cause chromatic harmony. There was substituted chord, too. I-vii^o/ii-ii-V7 chord pattern also was applied in the introduction arrangement and the chord progression was chromatic harmony in the ending arrangement.

Kon-deyo-nai-duang-jai (Popular Music Award of 1965) was played by violin, clarinet, accordion, guitar, piano, bass and drums. Melody was in ternary form. Phase development was repetition and extension. Melody curve was conjunct motion, disjunct motion and repetition like his song, Rak-ter-sa-mer. Harmony was I-vi-ii-V7 chord pattern with secondary dominant to cause chromatic harmony and borrowed chord. This song was in Eb major scale with modulation. The arrangement in introduction used I-vi-ii-V7 chord pattern like in general, but, at the ending, there were the modulation from Eb major scale to E major scale and from E major scale back to Eb major scale.

Nee-rak (Golden Record Award of 1966) was played by violin, clarinet, accordion, guitar, piano, bass and drums. Melody was in ternary form. This song was created in E harmonic minor scale and melody curve was conjunct motion, disjunct motion and repetition, different from Rak-ter-sa-mer and Kon-deyo-nai-duang-jai and lead to be more western in style. Harmony was secondary dominant-chromatic harmony. In the arrangement, there was the first inversion of bass chord in the introduction which was different from normal leading with root position and there was contrary motion in accompaniment at the ending part.

Most of Mr. Prasit Payomyong's harmony was chromatic harmony; whereas, there was Thai style in melody which was different from general Thai popular music during that time. For example, in Wi-hok-hern-lom (Golden Record Award of 1964) which was composed by Mr. Saman Karnjanapalin and written by Suntreeya Na Wiangkanjana, melody was in G major pentatonic scale like Bann-rao, but, the harmony mostly was diatonic without substituted chord and modulation.

3. Mr. Prasit Payomyong's music composition and arrangement, and music appearance in the song - Ta-lae-chee-wit.

Ta-lae-chee-wit (Silver Music Award of 1973) was played by violin, clarinet, electone, guitar, piano, bass and drums. When he worked on this song, he joined Siam Kolkarn Music School already. Melody was in ternary form and phase development was in repetition. Melodic curve was conjunct motion, disjunct motion and repetition. In harmony there was the altered chord of ii(b6)-ii6-ii(b6) and IM7-I6-IM7 which made the song move all the time. There also were the application of I-vii^o/ii-ii7-V7 chord pattern, secondary dominant for chromatic harmony and substituted chord. This song created from C major scale with modulation. The arrangement



in introduction used sequence and repetition in phase development and there were chord progression of I-bVII-bVI-V7sus4. In the ending arrangement, there was bVIM7-bIIM7-IM7 chord progression. In melodic background, there was melodic filler and cliché which led to multiple harmony and various melody for this song.

Most of the Mr. Prasit Payomyong's harmony was still chromatic harmony for this song like a few of Thai popular song at the same age such as Hak-ruu-sak-nid (Golden Record Award of 1971), composed by Mr. Prapan Sanitwong and written by K. Surangkanang, which was created in G major scale with secondary dominant for chromatic harmony instead of diatonic harmony for most of Thai popular song at that time.

Conclusively, among 6 songs of Mr. Prasit Payomyong, there is a music characteristic which was generated from the mix of 2 different music culture, Thai music style and western music style. The application of pentatonic scale in melody and the chromatic harmony in arrangement drive his song unique and different from others'.

Suggestion

1. The suggestion for successive and extensive studies should be the study of words of those 6 songs of Mr. Prasit Payomyong and the comparative study of Mr. Prasit Payomyong's music composition and arrangement style and other present works.
2. The general suggestion for this type of study should be the music characteristics study of others like P. Chuenprayoch. This study results in the understanding of Mr. Prasit Payomyong's life, musical works, and awarded prizes which could provide great benefit to the society and could be a paragon for upcoming generation. The analysis of mix culture musical works of him should be thoroughly publized among schools and academic institutions as good example for further music composition and arrangement study.