ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง : จิตวิญญาณ ลีลา อารมณ์ “ขนมสงขลา”
สวีทสำหรับวงวินด์ออนซอมเบิล

นางดรุณี อนุกูล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2564
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

# DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: SPIRIT, CHARACTERS, EXPRESSION OF "SONGKHLA SWEETS" THE SUITE FOR WIND ENSEMBLE

Mrs. Darunee Anukool

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts in Fine and Applied Arts
FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS
Chulalongkorn University
Academic Year 2021
Copyright of Chulalongkorn University

| | |
|---|---|
| หัวข้อวิทยานิพนธ์ | ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง : จิตวิญญาณ ลีลา อารมณ์ “ขนมสงขลา” สวีทสำหรับวงวินด์ออนซอมเบิล |
| โดย | นางดรุณี อนุกูล |
| สาขาวิชา | ศิลปกรรมศาสตร์ |
| อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก | ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ |

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ)

..... กรรมการ
(อาจารย์ ดร.ยศ วณีสอน)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(ศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ดรุณี อนุกูล : ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง : จิตวิญญาณ ลีลา อารมณ์ “ขนมสงขลา” สวีทสำหรับวงวินด์ออนซอมเบิล. ( DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: SPIRIT, CHARACTERS, EXPRESSION OF “SONGKHLA SWEETS” THE SUITE FOR WIND ENSEMBLE) อ.ที่ปรึกษาหลัก : ศ. ดร.วีรชาติ เปรมานนท์

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: จิตวิญญาณ ลีลา อารมณ์ “ขนมสงขลา” สวีทสำหรับวงวินด์ออนซอมเบิล เป็นบทประพันธ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากรสชาติและสีสันที่หลากหลายของขนมพื้นบ้านสงขลาจำนวน 5 ชนิด ได้แก่ ขนมการอจี้ ขนมม่อฉี่ ขนมบอก ขนมดู และขนมเดือนสิบ เทคนิคและวิธีการสร้างสรรค์ใช้การผสมผสานวัฒนธรรมระหว่างดนตรีตะวันตกและตะวันออก ซึ่งนำเอาเอกลักษณ์อันโดดเด่นของท่วงทำนอง ลีลาจังหวะ ของรองเง็งศิลปะการแสดงพื้นเมืองของชาวไทยมุสลิมมาประยุกต์พัฒนาสร้างสรรค์ในมิติทางดนตรี เช่น การสร้างพื้นผิวของบทเพลง การดำเนินแนวประสาน การเรียบเรียงเสียงวงดนตรี เป็นต้น บทประพันธ์ประกอบไปด้วย 7 ท่อนที่มีเอกภาพโดดเด่น ได้แก่ ท่อนที่ 1 *อารัมภบท* ท่อนที่ 2 *ทองงาม* ท่อนที่ 3 *ขาวละมุน* ท่อนที่ 4 *หอมไม้* ท่อนที่ 5 *นิลกาฬ* ท่อนที่ 6 *บุญบูชา* และ ท่อนที่ 7 *บทส่งท้าย* แต่ละท่อนมีความยาว 3-6 นาที ทั้งสวีทมีความยาวรวม 30 นาที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2564 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

# # 6281012035 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS
KEYWORD: MUSIC COMPOSITION, SONGKHLA SWEETS, WIND ENSEMBLE

Darunee Anukool : DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: SPIRIT, CHARACTERS, EXPRESSION OF “SONGKHLA SWEETS” THE SUITE FOR WIND ENSEMBLE. Advisor: Prof. WEERACHAT PREMANANDA, D.Mus.

Doctoral Music Composition: Spirit, Characters & Expression of “Songkhla Sweets” the Suite for Wind Ensemble is the creative and intergrated music composition inspired by the 5 typically tasty and colourful sweets of Songkhla namely; Garorji, Mochi, Bok, Doo and Dueansib. The imaginative technique and innovative method are created a highly crafted design by combining and transforming Western and Eastern cultural arts into a dramatic and unique character. The traditionally melodic motif and the folk rhythmic patterns of ‘Rong-Eng’, the Thai Muslim performing art has been implemented in exploring a formative music dimension. In the meantime, the sound texture, harmonic progression, orchestration, and etc. were plaving an important role in sharping the entire 7 movements: I *Prologue*, II *Thong Ngam*, III *Khao Lamun*, IV *Hom Mai*, V *Nillakan*, VI *Bunbucha* and VII *Finale* as a unique suite outstandingly. By the time each characterizing movement is approximate 3–6 minutes duration, the total performance is 30 minutes.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Field of Study: Fine and Applied Arts Student's Signature .....
Academic Year: 2021 Advisor's Signature .....

# กิตติกรรมประกาศ

การประพันธ์เพลง จิตวิญญาณ ลีลา อารมณ์ “ขนมสงขลา” สวีทสำหรับวงวินด์ออนซอมเบิล ผู้ประพันธ์เพลงได้รับการสนับสนุนจากหลายฝ่ายที่คอยช่วยเหลือจนทำให้วิทยานิพนธ์ในครั้งนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี ผู้ประพันธ์เพลงขอขอบพระคุณด้วยหัวใจมา ณ ที่นี้

ขอขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ที่ให้ความเมตตารับเป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ทั้งยังคอยดูแล ให้คำแนะนำ ช่วยเหลือ ชี้แนะแนวทาง แก้ไขข้อบกพร่องในการประพันธ์เพลงจนสำเร็จลุล่วง

ขอขอบพระคุณประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา กรรมการภายนอก ศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์ รองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ และอาจารย์ ดร.ยศ วณีสอน ที่สละเวลาอันมีค่ายิ่งรับเป็นกรรมการสอบและให้คำแนะนำที่เป็นประโยชน์แก่วิทยานิพนธ์

ขอขอบพระคุณมหาวิทยาลัยทักษิณที่สนับสนุนทุนในการศึกษาต่อในครั้งนี้ ขอขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์และเจ้าหน้าที่ทุกท่านที่ให้กำลังใจและคอยช่วยเหลือผู้ประพันธ์เพลง ขอขอบพระคุณคณาจารย์สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ที่คอยห่วงใยและให้กำลังใจเสมอมา ขอขอบพระคุณนายอภิชาต คัญทะชาและผู้ช่วยศาสตราจารย์ทัศนียา คัญทะชา ที่ให้คำปรึกษาและให้ความอนุเคราะห์เครื่องดนตรีพื้นบ้าน ขอบคุณพระคุณอาจารย์ ดร.สิทธิโชค กบิลพัตร ที่ให้คำปรึกษาเกี่ยวกับเครื่องประกอบจังหวะและช่วยบรรเลงทับและรำมะนาในบทประพันธ์นี้ ขอขอบพระคุณอาจารย์รัชกฤต ภาณุอัครโชค และนายตฤณ ประสานรมย์ ที่ช่วยเหลือเรื่องการบันทึกเสียง ตลอดจนขอบขอบคุณทุกท่านที่ไม่ได้เอ่ยนามมา ณ ที่นี้ ที่มีส่วนช่วยเหลือในการทำวิทยานิพนธ์ ที่ขาดไม่ได้ขอขอบคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์อติพล อนุกูล ที่เข้าใจ ช่วยเหลือ คอยเป็นกำลังใจและดูแลลูกตลอดระยะเวลาที่ผู้ประพันธ์เพลงต้องทำงานจนทำให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงด้วยดี

สุดท้ายนี้ความดีที่เกิดแก่วิทยานิพนธ์ผู้ประพันธ์เพลงขอมอบแด่บิดาและมารดา ครูเพลงพื้นบ้านรองเง็ง ครูหมอหนังตะลุงและโนรา ตลอดจนครูอาจารย์ทุกท่านที่ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้มาจนทำให้มีวันนี้

ดรุณี อนุกูล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

# สารบัญ

**หน้า**


บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญภาพและตัวอย่างโน้ต ..... ซ

บทที่ 1 บทนำ ..... 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ ..... 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง ..... 2

1.3 ขอบเขตของการประพันธ์เพลง ..... 3

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ ..... 4

1.5 วิธีการประพันธ์เพลง ..... 4

บทที่ 2 ทบทวนวรรณกรรม ..... 6

2.1 วรรณกรรมดนตรีที่เกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นบ้าน ..... 6

2.2 วรรณกรรมดนตรีที่เกี่ยวข้องกับขนมไทย ..... 11

2.3 ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่เกี่ยวข้อง ..... 13

บทที่ 3 หลักการและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ..... 15

3.1 แนวคิดการผสมผสานข้ามวัฒนธรรม (Cross-cultural concept) ..... 15

3.2 สีสันเสียง (Tone color) ..... 15

3.3 การเรียบเรียงเสียงวงดนตรี (Orchestration) ..... 17

3.4 การดำเนินคอร์ด (Harmonic progression) ..... 17

3.5 การสร้างสีสันให้บทประพันธ์เพลง ..... 20



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.6 แนวคิดจิตวิทยาสีกับความรู้สึก (Psychology of color) ..... 22
3.7 ขนมพื้นบ้านสงขลา ..... 23
บทที่ 4 อรรถาธิบาย ..... 27
4.1 ท่อนที่ 1 *อารัมภบท (Prologue)* ..... 28
4.2 ท่อนที่ 2 *ทองงาม (Thong Ngam)* ..... 39
4.3 ท่อนที่ 3 *ขาวละมุน (Khao Lamun)* ..... 47
4.4 ท่อนที่ 4 *หอมไม้* (*Hom Mai*) ..... 52
4.5 ท่อนที่ 5 *นิลกาฬ (Nillakan)* ..... 63
4.6 ท่อนที่ 6 *บุญบูชา (Boonbucha)* ..... 71
4.7 ท่อนที่ 7 *บทส่งท้าย (Finale)* ..... 82
4.8 สรุปและอภิปรายผล ..... 93
บทที่ 5 ผลงานสร้างสรรค์ฉบับเต็ม ..... 96
ภาคผนวก ..... 198
บรรณานุกรม ..... 201
ประวัติผู้เขียน ..... 203

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

# สารบัญภาพและตัวอย่างโน้ต

**หน้า**

ตัวอย่างที่ 1 การรูดเสียง (Glissando) ในวิโอลา ท่อน I. Andante molto ..... 7

ตัวอย่างที่ 2 การใช้มอร์เดนต์และการพรมนิ้วในบทประพันธ์เพลง Shanghai Overture for Symphonic ..... 8

ตัวอย่างที่ 3 การนำซอและปี่มาใช้ในบทประพันธ์ท่อน V. Chandra ..... 9

ตัวอย่างที่ 4 การนำสำเนียงจีนมาใช้ในเพลง ขนมถ้วยฟู ของอชิมา พัฒนวีรางกูล ..... 11

ตัวอย่างที่ 5 การบรรเลงรำมะนาในลีลาจังหวะอัสลี ..... 13

ตัวอย่างที่ 6 การบรรเลงรำมะนาในลีลาจังหวะอินัง ..... 14

ตัวอย่างที่ 7 คอร์ดบนบันไดเสียงเมเจอร์ ..... 18

ตัวอย่างที่ 8 คอร์ดบนบันไดเสียงไมเนอร์ทั้ง 3 ประเภท ..... 18

ตัวอย่างที่ 9 ท่อนที่ 1 Adoration of the Earth บทประพันธ์เพลง The Rite of Spring ..... 20

ตัวอย่างที่ 10 ท่อน I. Alborada ของบทประพันธ์เพลง Capriccio espagnole ..... 21

ตัวอย่างที่ 11 ท่อนที่ 3 Valse ของบทประพันธ์เพลง Symphony No.5 ..... 22

ตัวอย่างที่ 12 ท่อนที่ 3 Valse ของบทประพันธ์เพลง Symphony No.5 ..... 22

ตัวอย่างที่ 13 ความคิดหลักคงที่ของบทประพันธ์ ..... 28

ตัวอย่างที่ 14 สัญลักษณ์เสียงทับและรำมะนาที่นำมาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์ ..... 28

ตัวอย่างที่ 15 การนำโมทีฟของท่อนที่ 2-6 มาสร้างสรรค์เป็นทำนองในตอน A ..... 31

ตัวอย่างที่ 16 การนำทำนองของท่อนที่ 2-6 มาสร้างสรรค์เป็นทำนองในตอน B ..... 32

ตัวอย่างที่ 17 การใช้รำมะนาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก ..... 34

ตัวอย่างที่ 18 การใช้โน้ตพรมในแนวฟลูต ..... 35

ตัวอย่างที่ 19 ทับบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก ..... 36

ตัวอย่างที่ 20 การใช้รำมะนาบรรเลงจังหวะช่วงจุดเชื่อมเพื่อเข้าสู่ตอน B ..... 37

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 21 การไล่ซีเควนซ์ตามบันไดเสียงของคอร์ด ห้องที่ 120 ใช้โน้ตบันไดเสียง C เมเจอร์โดยดัดแปลงโน้ตตัวที่ 5 เพื่อให้เข้ากับคอร์ด ห้องที่ 121 ใช้โน้ตบันไดเสียง F# ดิมินิชท์ ..... 37

ตัวอย่างที่ 22 การนำทำนองที่ 1 ในตอน A ที่เคยนำเสนอไปแล้วกลับมานำเสนออีกครั้งโดยการดัดแปลงทำนอง และสร้างสีสันด้วยการสลับให้โอโบและฮอร์นนำเสนอทำนอง ..... 38

ตัวอย่างที่ 23 รำมะนาบรรเลงในลีลาจังหวะอัสลีร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก ..... 40

ตัวอย่างที่ 24 การนำทำนองของเพลงสงขลามาสร้างสรรค์เป็นทำนองตอน A ห้องที่ 10-11 บรรเลงโดยฟลูตและฮอร์น ..... 41

ตัวอย่างที่ 25 การนำทำนองรองเง็ง เพลงกาโยซัมไปมาพัฒนาสร้างเป็นทำนองห้องที่ 14-17 โดยการเปลี่ยนบันไดเสียงและขยายจังหวะเพื่อให้เข้ากับบทประพันธ์ บรรเลงแนวทำนองโดยฟลูตและโอโบ ..... 41

ตัวอย่างที่ 26 การนำทำนองรองเง็ง เพลงกาโยซัมไป มาพัฒนาสร้างเป็นทำนองห้องที่ 28-33 โดยการเปลี่ยนบันไดเสียง และสร้างสรรค์ให้เข้ากับบทประพันธ์ บรรเลงแนวทำนองโดยโอโบ ..... 42

ตัวอย่างที่ 27 การนำทำนองรองเง็ง เพลงรันชันกุนิง มาพัฒนาสร้างเป็นทำนองในตอน B โดยการเปลี่ยนบันไดเสียง ขยายจังหวะและดัดแปลงทำนองเพื่อให้เข้ากับบทประพันธ์ (ห้องที่ 33–41) บรรเลงแนวทำนองโดยฟลูต ..... 43

ตัวอย่างที่ 28 การทำนองรองเง็ง เพลงรันชันกุนิงมาสร้างสรรค์โดยเปลี่ยนบันไดเสียง ดัดแปลงทำนองและขยายจังหวะบรรเลงแนวทำนองโดยฟลูต ..... 44

ตัวอย่างที่ 29 ห้องที่ 10–13 ฟลูตและฮอร์นบรรเลงในรูปแบบยูนิซัน (Unison) เพื่อถ่ายทอดความรู้สึกสว่างสดใสและทำให้ทำนองเด่นชัด ..... 45

ตัวอย่างที่ 30 ห้องที่ 14-17 ฟลูตและโอโบบรรเลงในรูปแบบยูนิซัน ต่อจากทำนองก่อนหน้า (ตัวอย่างที่ 29) เพื่อยังคงให้ความรู้สึกสว่างสดใสและทำให้ทำนองเด่นชัดขึ้นอย่างต่อเนื่อง ..... 46

ตัวอย่างที่ 31 การไหลของโน้ตในบันไดเสียงร่วมกับโน้ตโครมาติกในแนวคลาริเน็ตเพื่อให้ความรู้สึกถึงคลื่นในทะเล ..... 46

ตัวอย่างที่ 32 การเรียบเรียงเสียงวงดนตรีในห้องที่ 34-37 โดยแบ่งหน้าที่ฟลูตดำเนินทำนองหลัก คลาริเน็ต โอโบ และฮอร์น ทำหน้าที่สอดแทรกทำนอง สลับกับแนวคอร์ด โดยมีบาสซูนและดับเบิลเบสทำหน้าที่บรรเลงคอร์ดในจังหวะที่ 1 และ 3 ..... 47

ตัวอย่างที่ 33 การบรรเลงรำมะนาในลีลาจังหวะอินังร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก ..... 49

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 34 การใช้นิ้วดีดสายในดับเบิลเบสเลียนลีลาจังหวะของรำมะนาในจังหวะที่ 1 และ 3..... 49

ตัวอย่างที่ 35 การนำทำนองเพลงโดนังซายังมาพัฒนาเป็นทำนองตอน A บรรเลงทำนองโดยโอโบ . 50

ตัวอย่างที่ 36 การนำความคิดหลักคงที่ของบทประพันธ์มาสร้างสรรค์ในท่อนที่ 3 ขาวละมุน..... 50

ตัวอย่างที่ 37 การเรียบเรียงเสียงวงดนตรีในห้องที่ 16–19 แบ่งหน้าที่ให้โอโบดำเนินทำนองหลัก ฟลูตทำหน้าที่สอดแทรกทำนอง คลาริเน็ต ฮอร์น บาสซูนและดับเบิลเบสทำหน้าที่บรรเลงคอร์ด .... 51

ตัวอย่างที่ 38 การไล่โน้ต (Scale running) ในบันไดเสียง B ไมเนอร์แบบเนเชอรัล..... 51

ตัวอย่างที่ 39 ทำนองไหลในรูปแบบยูนิซัน ของกลุ่มเครื่องลมไม้เพื่อสร้างความหนาแน่นของเสียง ก่อนลงจบ ..... 52

ตัวอย่างที่ 40 การใช้โน้ตพรมในแนวคลาริเน็ตเพื่อถ่ายทอดสำเนียงดนตรีพื้นบ้าน..... 54

ตัวอย่างที่ 41 การใช้โน้ตสะบัดในแนวฟลูตในตัวโน้ตที่ต่อเนื่องกัน ..... 54

ตัวอย่างที่ 42 การนำทำนองรองเง็ง เพลงซีตีปายง มาเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 6/8 และสร้างสรรค์ให้เข้ากับบทประพันธ์ บรรเลงทำนองโดยคลาริเน็ต และโอโบ ..... 55

ตัวอย่างที่ 43 การนำทำนองรองเง็ง เพลงเลงังกักกง มาเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 6/8 และสร้างสรรค์ให้เข้ากับบทประพันธ์ บรรเลงทำนองโดยฟลูต ..... 56

ตัวอย่างที่ 44 การนำทำนองรองเง็ง เพลงเลงังกักกง มาเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 6/8 และสร้างสรรค์ให้เข้ากับบทประพันธ์ บรรเลงทำนองโดยฟลูตและโอโบ..... 57

ตัวอย่างที่ 45 การนำความคิดหลักคงที่ของบทประพันธ์ มาสร้างสรรค์ในท่อนที่ 4 หอมไม้..... 58

ตัวอย่างที่ 46 การนำกวีโร วูดบล็อคและคลาเวสมาบรรเลงเพื่อถ่ายทอดความรู้สึกถึงกระบอกไม้ไผ่ 59

ตัวอย่างที่ 47 การเล่นจังหวะไล่เหลื่อมกันของโน้ตตัวดำในกลุ่มเครื่องดนตรีที่เล่นคอร์ด ..... 59

ตัวอย่างที่ 48 การสร้างลูกสอดแทรกล้อกันระหว่างฟลูตซึ่งเป็นทำนองหลักกับคลาริเน็ต จากนั้นจึงสลับเครื่องดนตรีโดยการสร้างลูกสอดแทรกล้อกันระหว่างโอโบกับคลาริเน็ต ..... 60

ตัวอย่างที่ 49 ห้องที่ 66 และห้องที่ 70 นำทำนองสอดแทรกมาซ้ำโดยการดัดแปลงเพียงเล็กน้อย .. 61

ตัวอย่างที่ 50 การซ้ำโมทีฟ..... 62

ตัวอย่างที่ 51 ห้องที่ 113 การใช้คอร์ดยืม (b6) จากกุญแจเสียง G ไมเนอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงคู่ขนาน (Parallel key) เพื่อสร้างสีสันให้บทประพันธ์ก่อนจบท่อน..... 62

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 52 ทับบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตกในห้องที่ 48-51 ..... 64

ตัวอย่างที่ 53 ทับบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตกในห้องที่ 56-59 ..... 65

ตัวอย่างที่ 54 การนำทำนองรองเง็งเพลงอิตามานิสมาสร้างสรรค์ให้เข้ากับบทประพันธ์ ..... 66

ตัวอย่างที่ 55 การใช้บาสซูนนำเสนอทำนองหลักเป็นครั้งแรกในตอน A ..... 67

ตัวอย่างที่ 56 กลองสแนร์ใช้บรัชวนบนหน้ากลองอย่างเบา ๆ และดับเบิลเบสดีดสาย ..... 68

ตัวอย่างที่ 57 การใช้โน้ตแยก (Arpeggio) ไล่ต่อเนื่องกันของฮอร์น คลาริเน็ต และฟลูต เพื่อสื่อถึงการปั้นตัวขนม ..... 68

ตัวอย่างที่ 58 การนำความคิดหลักคงที่ของบทประพันธ์มาสร้างสรรค์เป็นทำนองสอดประสาน ..... 69

ตัวอย่างที่ 59 การสร้างลูกสอดแทรกโดยใช้โมดมิกโซลีเดียน (Mixolydian mode) ..... 69

ตัวอย่างที่ 60 การนำโมทีฟของทำนองหลักมาดัดแปลงสร้างเป็นแนวสอดประสาน ..... 70

ตัวอย่างที่ 61 ห้องที่ 88-90 การใช้โน้ตแยกในลักษณะเสียงสั้น (Staccato) ในแนวฟลูต ..... 70

ตัวอย่างที่ 62 รำมะนาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก ในห้องที่ 68-72 ..... 72

ตัวอย่างที่ 63 รำมะนาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก ในห้องที่ 100-103 ..... 73

ตัวอย่างที่ 64 การนำทำนองรองเง็ง เพลงโยเก็ตรามัย มาสร้างสรรค์เป็นทำนองหลักในตอน A โดยนำมาเปลี่ยนบันไดเสียงและดัดแปลงทำนองให้เข้ากับบทประพันธ์ในช่วงท้ายประโยค บรรเลงทำนองโดยคลาริเน็ตและฟลูต ..... 74

ตัวอย่างที่ 65 การนำทำนองรองเง็ง เพลงโยเก็ตรามัย มาสร้างสรรค์เป็นทำนองในบันไดเสียง Bb ไมเนอร์และกลับมาเป็นบันไดเสียง Bb เมเจอร์ ..... 75

ตัวอย่างที่ 66 การนำทำนองรองเง็ง เพลงโยเก็ตรามัย มาสร้างสรรค์โดยนำมาเปลี่ยนเป็นบันไดเสียงและพัฒนาทำนองให้เข้ากับบทประพันธ์ บรรเลงทำนองโดยฮอร์น ..... 76

ตัวอย่างที่ 67 การนำทำนองรองเง็ง เพลงโยเก็ตเบอร์ซาตู มาพัฒนาเป็นทำนองในตอน B โดยนำมาเปลี่ยนเป็นบันไดเสียงและสร้างสรรค์ทำนองให้เข้ากับบทประพันธ์ บรรเลงทำนองโดยฟลูต ..... 77

ตัวอย่างที่ 68 การนำความคิดหลักคงที่ของบทประพันธ์ (ห้องที่ 140-143) และทำนองจาก ทองงาม มาพัฒนาให้เข้ากับบทประพันธ์ (ห้องที่ 144-147) ..... 79

ตัวอย่างที่ 69 การนำความคิดหลักคงที่ของบทประพันธ์มาสอดแทรกไว้ในแนวดับเบิลเบส ..... 79

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 70 การนำทำนองตอน A ที่เคยนำเสนอไปแล้วกลับมานำเสนออีกครั้งโดยการเปลี่ยนบันไดเสียง ดัดแปลงทำนอง และเปลี่ยนให้โอโบดำเนินทำนองหลักเพื่อสร้างสีสันให้บทประพันธ์ ..... 80

ตัวอย่างที่ 71 การนำส่วนจังหวะของทำนองหลักมาดัดแปลงสร้างเป็นแนวสอดประสานและลีลาของกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ ..... 81

ตัวอย่างที่ 72 การซ้ำโมทีฟก่อนเข้าโคดา ..... 81

ตัวอย่างที่ 73 ทำนอง 1–5 ของบทประพันธ์ บทส่งท้าย ..... 83

ตัวอย่างที่ 74 การนำโมทีฟจากทำนองทั้ง 5 มาสร้างสรรค์เป็นทำนองที่ 6 ..... 88

ตัวอย่างที่ 75 การนำโมทีฟจากทำนองที่ 1 และ 2 กลับมาใช้เป็นลูกสอดแทรกเพื่อสร้างสีสันให้บทประพันธ์เพลง ..... 89

ตัวอย่างที่ 76 การใช้โน้ตพรมในแนวฟลูต ..... 90

ตัวอย่างที่ 77 การบรรเลงรำมะนาร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก ..... 90

ตัวอย่างที่ 78 การนำเครื่องประกอบจังหวะมาใช้บรรเลงในจุดเชื่อมเพื่อเข้าสู่ตอน C ในอัตราจังหวะที่เร็วขึ้น ..... 91

ตัวอย่างที่ 79 การนำส่วนหนึ่งของความคิดหลักคงที่มาสร้างเป็นลูกสอดแทรกในตอน B ..... 91

ตัวอย่างที่ 80 การสร้างลูกสอดแทรกโดยการใช้โมดมิกโซลีเดียน ..... 92

ตัวอย่างที่ 81 การใช้เพเดิลโทน (Pedal tone) ในแนวดับเบิลเบสโดยใช้โน้ตโทนิก ..... 92

ตัวอย่างที่ 82 การสร้างลูกสอดแทรกโดยการใช้โน้ตในบันไดเสียงของคอร์ด ..... 93

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

# บทที่ 1
# บทนำ

## 1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ

ดนตรีเป็นศิลปะที่อยู่คู่กับมนุษย์มาอย่างยาวนาน มนุษย์ใช้ดนตรีเพื่อสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกและเรื่องราว ดนตรีเป็นผลงานที่ต้องใช้ทั้งศาสตร์และศิลป์ในการสร้างสรรค์ ผ่านท่วงทำนองที่งดงามส่งต่อไปยังผู้ฟัง คีตกวีแต่ละคนมีวิธีการสร้างสรรค์งานประพันธ์ที่แตกต่างตามจินตนาการของตนเอง

สงขลาเป็นจังหวัดที่อยู่ในภาคใต้ฝั่งทะเลตะวันออกของประเทศไทย ทิศเหนือมีพื้นที่ติดกับจังหวัดนครศรีธรรมราชและพัทลุง ทิศใต้ติดกับจังหวัดยะลา ปัตตานี และประเทศมาเลเซีย ทิศตะวันออกติดกับอ่าวไทย ส่วนทิศตะวันตกติดกับจังหวัดพัทลุงและสตูล สันนิษฐานว่ามีการตั้งถิ่นฐานอยู่อาศัยของมนุษย์ในพื้นที่สงขลามาตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์ ดังปรากฏให้เห็นผ่านหลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณคดี เช่น ถ้ำที่มนุษย์อาศัย เศษภาชนะดินเผา เครื่องมือหินขัด กลองมโหระทึกสัมฤทธิ์ เป็นต้น ต่อมาในสมัยที่เป็นชุมชนโบราณมีการติดต่อค้าขายกับชนชาติต่าง ๆ เช่น อินเดีย จีน ชวา[1] ดังปรากฏให้เห็นผ่านหลักฐานทางประวัติศาสตร์ เช่น การพบร่องรอยของศิลปะศรีวิชัยซึ่งมีลักษณะเด่นคือเป็นภาชนะดินเผาสีขาว เนื้อวัสดุเป็นดินเหนียวเนื้อสีขาวละเอียดในบริเวณริมคลองปะโอ[2] การพบเศษถ้วยจีนในสมัยต่าง ๆ เช่น สมัยราชวงศ์ถัง ราชวงศ์ซุ่ง ราชวงศ์หยวน ฯ การพบ ลูกปัดหินรัตนชาติ ทองคำ และเครื่องมือเครื่องใช้ที่ทำด้วยเหล็กฯ ในชุมชนโบราณสทิงพระ การพบศิวลึงค์และสัญลักษณ์โอม ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับศาสนาพราหมณ์ ในบริเวณเขาคูหา อำเภอสทิงพระ เป็นต้น[3] เหล่านี้ล้วนเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่แสดงให้เห็นถึงความเจริญของบ้านเมืองทั้งการติดต่อค้าขาย ตลอดจนศิลปวัฒนธรรมที่ได้มีการสั่งสมและสืบเนื่องต่อ ๆ กันมา เมืองสงขลายุคแรกเริ่มในสมัยอยุธยามีการสร้างเมืองสงขลาริมเขาแดงปกครองโดยเจ้าเมืองชาวมุสลิม เรียกว่า พระเจ้าเมืองสงขลา หรือ สุลต่าน สุไลมาน มีการขยายตัวทางการค้าเป็นเมืองท่าที่สำคัญในการค้าขายทางเรือกับชาวต่างชาติ เช่น ดัตช์ อังกฤษ ฝรั่งเศส ช่วง พ.ศ.2185 พระเจ้าเมืองสงขลาถือโอกาสตั้งตนเป็นอิสระจากไทย จนในปีพ.ศ.2223 สมเด็จพระนารายณ์มหาราชได้ส่งกองทัพมาตีเมืองสงขลาและได้รับชัยชนะ[4] ต่อมามีการอพยพเคลื่อนย้ายมาอยู่บริเวณฝั่งแหลมสนและโดนลดบทบาทลง โดยให้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

---

[1] พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติสงขลา, ประวัติความเป็นมา. (ออนไลน์). จากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติสงขลา แหล่งที่มา : http://www.virtualmuseum.finearts.go.th/songkhla/index.php/th/about-us.html. (สืบค้นเมื่อ : 2 เมษายน 2565)

[2] กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, มรดกวัฒนธรรมภาคใต้, (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทยจำกัด, 2562)

[3] พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติสงขลา, ประวัติความเป็นมา. (ออนไลน์)

[4] สงบ ส่งเมือง, “เมืองสงขลา (สุลต่าน สุไลมาน)” สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้ 13 (2542) : 6129-6131

เป็นเมืองขึ้นของพัทลุงและโอนมาขึ้นกับเมืองนครศรีธรรมราช ช่วงสมัยกรุงธนบุรีและกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชทรงปราบเมืองนครศรีธรรมราชและแยกสงขลาออกมาพัฒนาให้สงขลามีความเจริญรุ่งเรืองและแต่งตั้งชาวจีนฮกเกี้ยน ชื่อนายเหยี่ยง แซ่เฮ่า เป็นนายอากรรังนก และพระยาสงขลา ต่อมาสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 3 ได้มีการย้ายเมืองมาตั้งที่ตำบลบ่อยาง และทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ส่งไม้ชัยพฤกษ์หลักชัย และเทียนชัยมาสร้างศาลหลักเมือง ปัจจุบันตั้งอยู่ที่ถนนนางงาม เทศบาลนครสงขลา[5] วัฒนธรรมที่ได้เดินทางเข้ามากับกลุ่มชนต่างชาติ เกิดการหลอมรวมกับวัฒนธรรมดั้งเดิมของกลุ่มชนในพื้นที่ ทำให้สงขลาเป็นเมืองที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นสะท้อนให้เห็นผ่านวิถีชีวิตของคนในชุมชน เช่น ประเพณีวัฒนธรรม สถาปัตยกรรมที่มีการผสมผสานทั้งไทย จีน มุสลิม และตะวันตก ภาษาท้องถิ่นใต้สำเนียงสงขลา อาหารซึ่งมีการผสมผสานทั้งไทย จีน มุสลิม ขนมพื้นบ้านสงขลาเป็นอีกหนึ่งภูมิปัญญาด้านวัฒนธรรมอาหารที่สะท้อนเรื่องราว ตลอดจนวิถีชีวิตและความเป็นอยู่ของผู้คนในชุมชนที่แฝงไว้ซึ่งเอกลักษณ์อันงดงามของวัฒนธรรมท้องถิ่นสงขลา ด้วยความความผูกพันและความประทับใจในวัฒนธรรมของขนมพื้นบ้านสงขลาที่ผู้ประพันธ์เพลงได้รับประทานและพบเจอขนมเหล่านี้วางขายในงานมหรสพมาตั้งแต่เด็กจนถึงปัจจุบัน จึงได้สร้างแรงบันดาลใจในงานสร้างสรรค์ ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: *จิตวิญญาณ ลีลา อารมณ์ “ขนมสงขลา” สวีทสำหรับวงวินด์ออนซอมเบิล* เพื่อนำเสนอบทประพันธ์เพลงร่วมสมัยที่มีเอกลักษณ์ โดยนำเอาขนมพื้นบ้านสงขลามาสร้างจิตนาการและแรงบันดาลใจ และนำเอกลักษณ์อันโดดเด่นของท่วงทำนอง ลีลาจังหวะของรองเง็งศิลปะการแสดงพื้นเมืองของชาวไทยมุสลิม และทับ เครื่องดำเนินจังหวะในการแสดงหนังตะลุงและโนรา มาประยุกต์สร้างเป็นบทประพันธ์เพลงแบบตะวันตก ซึ่งจะถ่ายทอดมนต์เสน่ห์ของขนมพื้นบ้านจังหวัดสงขลาผ่านเสียงดนตรีของวงวินด์ออนซอมเบิลที่มีสำเนียงของความเป็นพื้นบ้านภาคใต้ ภายใต้กรอบแนวคิดการผสมผสานข้ามวัฒนธรรมระหว่างดนตรีตะวันออกและดนตรีตะวันตกโดยนำท่วงทำนอง ลีลาจังหวะและเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มาผสมกับเทคนิคการประพันธ์เพลงแบบตะวันตก เช่น การสร้างพื้นผิวของบทเพลง การดำเนินแนวประสาน การเรียบเรียงเสียงวงดนตรี

**1.2 วัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง**

1.2.1 เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงใหม่ที่มีสำเนียงเพลงพื้นบ้านภาคใต้โดยได้รับแรงบันดาลใจจากขนมพื้นบ้านสงขลา

[5] พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติสงขลา, ประวัติความเป็นมา. (ออนไลน์)

1.2.2 เพื่อนำเสนอรูปแบบการประพันธ์แบบสวีทที่ใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ผสมผสานกับลีลาแบบตะวันตก

1.2.3 เพื่อส่งเสริมคุณค่าและสร้างอัตลักษณ์ให้แก่ศิลปวัฒนธรรมภาคใต้ให้เป็นสากล

1.2.4 เพื่อสร้างนวัตกรรมการประพันธ์เพลงในวงการวิชาการระดับนานาชาติ

**1.3 ขอบเขตของการประพันธ์เพลง**

การสร้างสรรค์ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: จิตวิญญาณ ลีลา อารมณ์ “ขนมสงขลา” สวีทสำหรับวงวินด์ออนซอมเบิล เป็นบทประพันธ์ในรูปแบบดนตรีบรรเลง (Instrumental Music) ที่มีการนำดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มาสร้างสรรค์ด้วยกลวิธีของดนตรีตะวันตก เช่น การสร้างพื้นผิวของบทเพลง การดำเนินแนวประสาน การเรียบเรียงเสียงวงดนตรี โดยได้แรงบันดาลใจมาจากขนมพื้นบ้านในจังหวัดสงขลา ซึ่งผู้ประพันธ์เพลงได้คัดเลือกจากขนมที่มีความเก่าแก่และคงอยู่มาจำนวน 5 ชนิด ได้แก่ ขนมการอจี้ ขนมม่อฉี่ ขนมบอก ขนมดู และขนมเดือนสิบ มาสร้างสรรค์เป็นบทประพันธ์ในรูปแบบสวีทสำหรับวงวินด์ออนซอมเบิลจำนวน 7 ท่อน แต่ละท่อนสามารถนำมาบรรเลงแยกกันได้ มีความยาวท่อนละประมาณ 3-6 นาที ทั้งชุดมีความยาวประมาณ 30 นาที ประกอบด้วย

ท่อนที่ 1 *อารัมภบท* (*Prologue*) เป็นบทประพันธ์ที่เปรียบเสมือนบทเกริ่นนำเพื่อเข้าสู่บทเพลงทั้งหมด เป็นท่อนที่มีการนำรำมะนาและทับมาประยุกต์ใช้โดยบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก

ท่อนที่ 2 *ทองงาม* (*Thong Ngam*) เป็นบทประพันธ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากขนมการอจี้ ขนมโบราณของชาวจีนในย่านเมืองเก่าสงขลา วัตถุดิบที่นำมาพัฒนาเป็นทำนองหลักในท่อนนี้ ได้แก่ ทำนองรองเง็งเพลงกาโยซัมไปและเพลงรันชันกุนิง

ท่อนที่ 3 *ขาวละมุน* (*Khao Lamun*) เป็นบทประพันธ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากขนมม่อฉี่ ขนมที่มีลักษณะเป็นก้อนกลม ๆ สีขาว เหนียวและนุ่ม วัตถุดิบที่นำมาพัฒนาเป็นทำนองหลักในท่อนนี้ ได้แก่ ทำนองรองเง็งเพลงโดนังซายัง

ท่อนที่ 4 *หอมไม้* (*Hom Mai*) เป็นบทประพันธ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากขนมบอก ขนมที่มีการนำตัวขนมไปนึ่งในกระบอกไม้ไผ่ เมื่อขนมสุกจะกระทุ้งออกมาจากกระบอกไม้ไผ่ วัตถุดิบที่นำมาพัฒนาเป็นทำนองหลักในท่อนนี้ ได้แก่ ทำนองรองเง็งเพลงซีตีปายงและเพลงเลงังกังกง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ท่อนที่ 5 *นิลกาฬ* (*Nillakan*) เป็นบทประพันธ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากขนมดู ขนมพื้นบ้านโบราณที่ขึ้นชื่อของจังหวัดสงขลา ตัวขนมมีน้ำตาลอมดำ รสชาติหอมหวานมัน วัตถุดิบที่นำมาพัฒนาเป็นทำนองหลักในท่อนนี้ ได้แก่ ทำนองรองเง็งเพลงอิตามานีส

ท่อนที่ 6 *บุญบูชา* (*Boonbucha*) เป็นบทประพันธ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากขนมเดือนสิบ ขนมสำคัญหลากหลายชนิดที่ใช้ในประเพณีทำบุญเดือนสิบ วัตถุดิบที่นำมาพัฒนาเป็นทำนองหลักในท่อนนี้ ได้แก่ ทำนองรองเง็งเพลงโยเก็ตรามัยและเพลงโยเก็ตเบอร์ซาตู

ท่อนที่ 7 *บทส่งท้าย* (*Finale*) เป็นบทประพันธ์ที่เป็นบทส่งท้ายของบทเพลงทั้งหมด เป็นท่อนที่มีการนำรำมะนามาประยุกต์ใช้บรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก

## 1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

**1.4.1** ได้บทประพันธ์เพลงใหม่ที่มีสำเนียงเพลงพื้นบ้านภาคใต้ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากขนมพื้นบ้านสงขลา

**1.4.2** ได้นำเสนอรูปแบบการประพันธ์แบบสวีทที่ใช้ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ผสมกับลีลาแบบตะวันตกเป็นองค์ประกอบ

**1.4.3** ได้พัฒนาดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เกิดคุณค่าและความเป็นสากล

**1.4.4** ได้เผยแพร่บทประพันธ์ในวงการวิชาการระดับนานาชาติ

## 1.5 วิธีการประพันธ์เพลง

ในการดำเนินงานดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: จิตวิญญาณ ลีลา อารมณ์ “ขนมสงขลา” สวีทสำหรับวงวินด์ออนซอมเบิล ผู้ประพันธ์เพลงได้กำหนดขั้นตอนการสร้างสรรค์ออกเป็น 9 ขั้นตอน ดังนี้

1.5.1 ดำเนินการจัดทำโครงร่างดุษฎีนิพนธ์

1.5.2 ศึกษาองค์ความรู้การประพันธ์เพลงที่นำทำนองเพลงพื้นบ้าน เครื่องดนตรีและจังหวะของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เพื่อนำมาสร้างสรรค์ในการประพันธ์เพลง

1.5.3 ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับขนมพื้นบ้านในจังหวัดสงขลาจำนวน 5 ชนิดที่เกี่ยวข้องกับบทประพันธ์เพื่อสร้างแรงบันดาลใจและเป็นข้อมูลในส่วนที่เกี่ยวข้อง

1.5.4 ออกแบบคีตลักษณ์และกำหนดเครื่องดนตรีโดยรวมที่ใช้ในการถ่ายทอดบทประพันธ์เพลง

1.5.5 ดำเนินการสร้างสรรค์โดยใช้วิธีการคัดเลือกทำนองดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เพื่อนำมาเป็นวัตถุดิบในการนำมาประยุกต์สร้างเป็นแนวทำนองในบทประพันธ์ โดยพิจารณา

คัดเลือกบทเพลงที่สามารถนำมาใช้ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกที่เกี่ยวข้องกับขนมทั้ง 5 ชนิด ตลอดจนกำหนดแนวคิด เทคนิคที่ใช้สำหรับการประพันธ์ เพื่อให้สามารถถ่ายทอดจินตนาการของผู้ประพันธ์เพลงและแสดงสำเนียงความเป็นพื้นบ้านภาคใต้

1.5.6 ร่างบทประพันธ์ในรูปแบบเปียโนสกอร์ จากนั้นจึงนำมาเรียบเรียงเสียงของเครื่องดนตรี และนำบทประพันธ์มาขอคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษาไปพร้อมกับการปรับปรุงแก้ไขบทประพันธ์

1.5.7 จัดหานักดนตรี ฝึกซ้อมตลอดจนจัดทำเอกสารรายละเอียดเกี่ยวกับการแสดงผลงาน

1.5.8 ดำเนินการจัดแสดง

1.5.9 อรรถาธิบาย สรุปผลการวิจัย และจัดทำรูปเล่มวิทยานิพนธ์



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

# บทที่ 2
# ทบทวนวรรณกรรม

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: *จิตวิญญาณ ลีลา อารมณ์ "ขนมสงขลา" สวีทสำหรับวงวินด์ออนซอมเบิล* เป็นบทประพันธ์เพลงภายใต้กรอบแนวคิดการผสมผสานวัฒนธรรมระหว่างดนตรีตะวันออกและดนตรีตะวันตก โดยใช้วัตถุดิบจากเพลง ลีลาจังหวะและเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มาสร้างเป็นบทประพันธ์เพลงแบบตะวันตก ซึ่งลักษณะดนตรีทั้งสองวัฒนธรรมนั้นมีความแตกต่างกันทั้งรูปแบบการบรรเลง ตลอดจนสำเนียงดนตรี ผู้ประพันธ์เพลงได้ทบทวนบทประพันธ์ที่เกี่ยวข้องดังนี้

## 2.1 วรรณกรรมดนตรีที่เกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นบ้าน

การนำดนตรีพื้นบ้านมาผสมผสานกับดนตรีตะวันตกเป็นอีกกลวิธีที่นักประพันธ์นำมาใช้สร้างสรรค์ผลงานเพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึก สำเนียงความเป็นท้องถิ่น สร้างสีสันให้กับบทประพันธ์ ตลอดจนแสดงออกให้เห็นถึงตัวตนของนักประพันธ์เพลงตลอดจนเปิดประสบการณ์ให้ผู้ฟังได้สัมผัสถึงความหลากหลายทางวัฒนธรรมที่สามารถนำมารวมกันได้อย่างลงตัว ทั้งการนำทำนองลีลา ตลอดจนเครื่องดนตรีพื้นบ้านมาใช้อย่างตรงไปตรงมาและดัดแปลงให้เข้ากับบทประพันธ์เพลง นักประพันธ์เพลงแต่ละคนได้สร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงไว้อย่างน่าสนใจ เช่น

บทประพันธ์เพลง *Concerto for String Orchestra and Pipa or Zheng* ของ Tan Dun นักประพันธ์เพลงชาวจีน มีการนำเครื่องดนตรีของจีนร่วมบรรเลงกับวงออร์เคสตรา ตลอดจนถ่ายทอดสำเนียงของดนตรีจีนผ่านท่วงทำนองและเทคนิคการบรรเลง เช่น การรูดเสียง (Glissando) ในวิโอลาท่อน I. Andante molto ให้ความรู้สึกถึงการศิลปะการแสดงงิ้วของจีน (ตัวอย่างที่ 1) ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการเชื่อมโยงดนตรีระหว่างวัฒนธรรมตะวันออกและวัฒนธรรมตะวันตกได้อย่างลงตัว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 1 การรูดเสียง (Glissando) ในวิโอลา ท่อน I. Andante molto

ที่มา: https://issuu.com/scoresondemand/docs/concerto_for_string_orchestra_and_p

บทประพันธ์เพลง *Shanghai Overture for Symphonic* ของ Bright Sheng นักประพันธ์เพลงชาวจีนที่มีการใช้โน้ตประดับ เช่น มอร์เดนต์ (Mordent) และการพรมนิ้ว (Trill) ในแนวฟลูตและโอโบ (ตัวอย่างที่ 2) ซึ่งนอกจากจะแสดงทักษะการบรรเลงของนักดนตรีแล้ว ยังถ่ายทอดสำเนียงจีนผ่านเทคนิคการบรรเลงได้อย่างลงตัว

ตัวอย่างที่ 2 การใช้มอร์เดนต์และการพรมนิ้วในบทประพันธ์เพลง *Shanghai Overture for Symphonic*

ที่มา: https://issuu.com/scoresondemand/docs/shanghai_overture_band_fs_46231

บทประพันธ์เพลง *Capriccio espagnole* ของ Rimsky-Korsakov นักประพันธ์เพลงชาวรัสเซียซึ่งอยู่ในยุคโรแมนติก ในท่อนที่ 4 (IV scena e canto gitano) ได้นำแทมบูรีน (Tambourine) และคัสตาเน็ตส์ (Castanets) มาบรรเลงร่วมกับทรัยแองเกิล (Triangle) กลองสแนร์ (Snare drum) และฉาบ (Cymbals) ให้ความรู้สึกถึงดนตรีเต้นรำของสเปน[6]

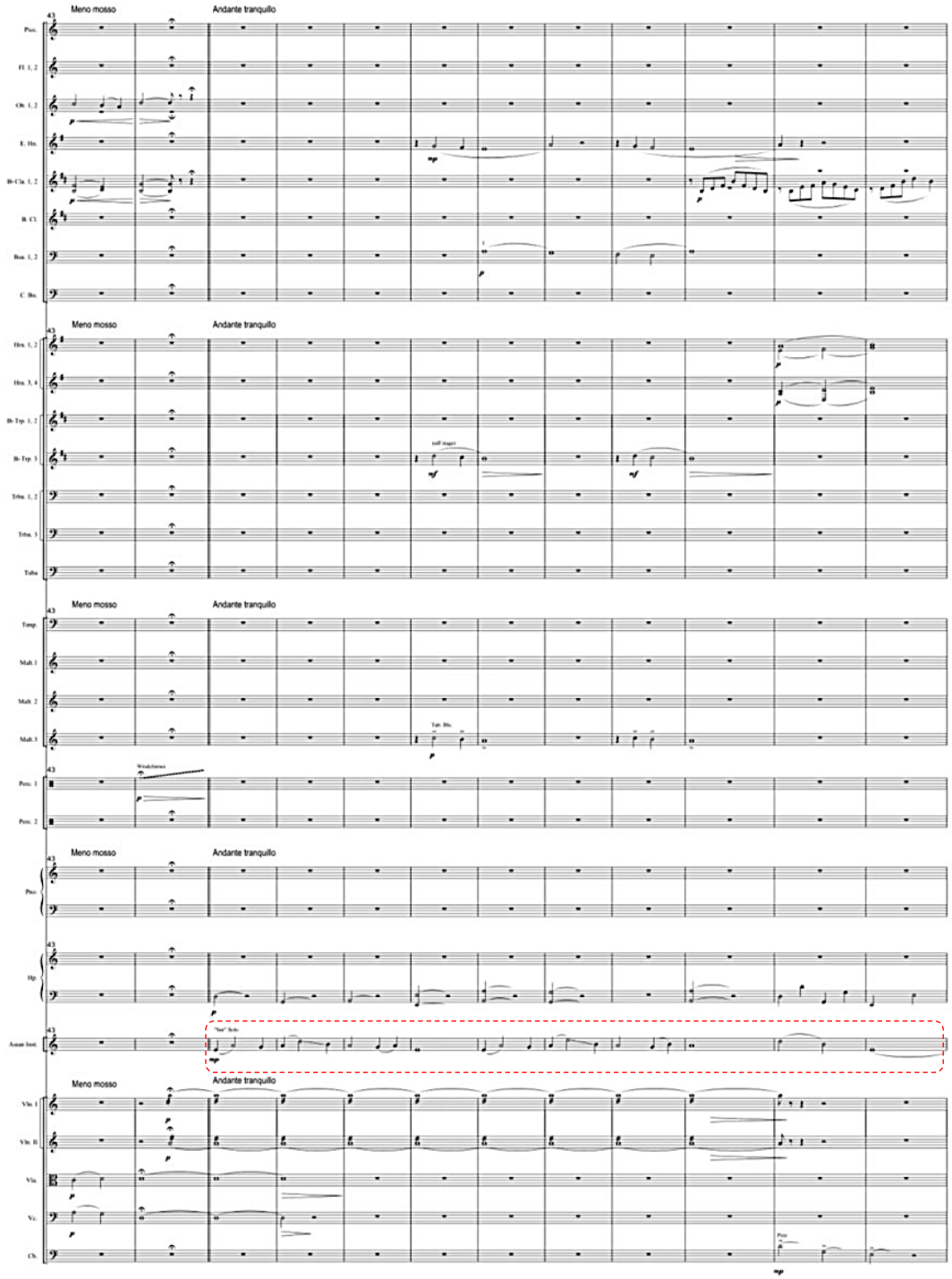
บทประพันธ์เพลง *“เทวะ” สวีทสำหรับวงออร์เคสตรา* (DEVAS Suite for Orchestra) ของนักประพันธ์เพลงชาวไทย วานิช โปตะวนิช ที่นำความเชื่อเรื่องเทพเจ้าที่ได้รับความนิยมนับถือจำนวน 5 องค์มาเป็นแนวคิดในบทประพันธ์เพลง และนำมาถ่ายทอดในรูปแบบบทบรรเลงดุริยางค์นิพนธ์ (Symphonic Poem) จำนวน 5 ท่อน ที่มีการผสมผสานบรรเลงวงออร์เคสตรากับการเดี่ยวเครื่องดนตรีอาเซียน และมีแนวคิดที่น่าสนใจอีกอย่างคือการนำตัวอักษรมาแปลงเป็นเสียงเพื่อสร้างกลุ่มทำนองหลัก โดยนำตัวอักษรที่มาจากชื่อของเทพเจ้าแต่ละองค์มาแปลงเป็นระดับเป็นเสียงเพื่อใช้ในการสร้างทำนอง เช่น Suriyatep (พระอาทิตย์) คัดเลือกตัวอักษรมาแปลงเป็นเสียง 4 ตัว ได้แก่ S-r-a-e ได้เป็นโน้ตซอล เร ลา มี Chandra (พระจันทร์) คัดเลือกตัวอักษรมาแปลงเป็นเสียง 4 ตัว ได้แก่ C-h-a-d ได้เป็นโน้ตโด ที ลา เร เป็นต้น[7]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

[6] Samuel Adler, The Study of Orchestra (New York: W.W.Norton & Company, 2002), p. 501.

[7] วานิช โปตะวนิช, “บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์: เทวะ สวีทสำหรับวงออร์เคสตรา”, (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558), บทคัดย่อ, หน้า 17-18.

ตัวอย่างที่ 3 การนำซอและปี่มาใช้ในบทประพันธ์ท่อน V. Chandra

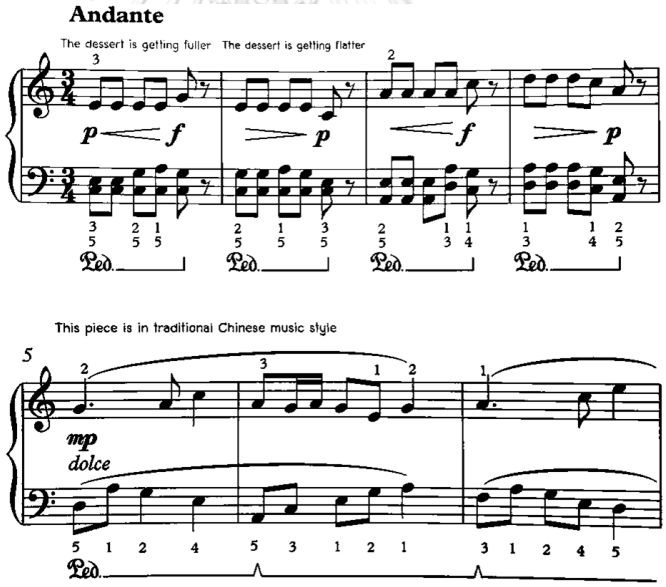


Più mosso e con moto
Più mosso e con moto
Più mosso e con moto
Più mosso e con moto
Più mosso e con moto
"Pr" Solo
Più mosso e con moto

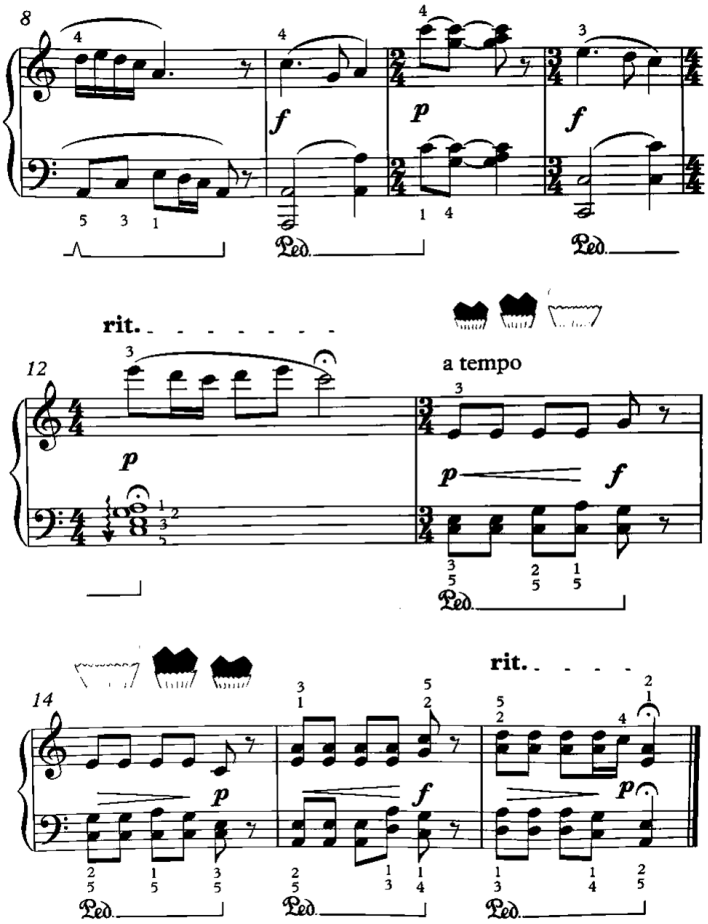
## 2.2 วรรณกรรมดนตรีที่เกี่ยวข้องกับขนมไทย

บทประพันธ์ *ดรุณดุริยางค์: เปียโนเพลงไทยสำหรับเด็ก* โดยอชิมา พัฒนวีรางกูล นักประพันธ์เพลงชาวไทย ที่ได้สร้างสรรค์บทประพันธ์เปียโนสำเนียงไทยในระดับชั้นต้นถึงกลาง โดยนำเอาขนมและการละเล่นของไทยเชื่อมโยงกับบทประพันธ์ได้อย่างน่าสนใจ เช่น เพลง *ทองหยอดทองหยิบ* ประพันธ์ด้วยสำเนียงเพลงพื้นบ้านของโปรตุเกส ผสมผสานสำเนียงเพลงไทยใช้เทคนิคการเล่นเสียงสั้นเพื่อสื่อถึงวิธีการทำขนมและการผสมผสานระหว่างการทำขนมของโปรตุเกสและไทย เพลง *ขนมถ้วยฟู* มีการนำสำเนียงจีนมาใช้ในบทประพันธ์เพื่อแสดงถึงที่มาของขนม เพลง *ลอดช่อง* เป็นบทประพันธ์ที่มีการผสมผสานสำเนียงเพลงของชาติต่าง ๆ ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เพลง *ขนมบ้าบิ่น* บทประพันธ์ที่มีการผสมผสานสำเนียงเพลงไทยกับโปรตุเกส โดยมีการใช้เทคนิคการคัดทำนอง (Quotation) จากทำนองเพลงพื้นบ้าน Coimbra ของประเทศโปรตุเกสเป็นต้น[8]

ตัวอย่างที่ 4 การนำสำเนียงจีนมาใช้ในเพลง *ขนมถ้วยฟู* ของอชิมา พัฒนวีรางกูล




[8] อชิมา พัฒนวีรางกูล, “ดรุณดุริยางค์: เปียโนเพลงไทยสำหรับเด็ก” ใน ดนตรีลิขิต รวมบทความดนตรีสร้างสรรค์เชิงวิชาการ, ณัชชา พันธุ์เจริญ (กรุงเทพฯ: ธนาเพรส, 2559), หน้า 374-384.




ที่มา: อชิมา พัฒนวีรางกูล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทประพันธ์ *ดรุณดุริยางค์: เปียโนเพลงไทยสำหรับเด็ก* เป็นบทประพันธ์ที่เป็นแรงบันดาลใจของดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: *จิตวิญญาณ ลีลา อารมณ์ “ขนมสงขลา” สวีทสำหรับวงวินด์ออนซอมเบิล* ซึ่งผู้ประพันธ์เพลงนำเสนอในมิติที่แตกต่างออกไป โดยนำเอาแรงบันดาลใจจากขนมพื้นบ้านในจังหวัดสงขลาที่ผู้ประพันธ์เพลงรู้สึกประทับใจจำนวน 5 ชนิด มาถ่ายทอดโดยนำเสนอรูปแบบการประพันธ์แบบสวีทสำหรับวงวินด์ออนซอมเบิลที่ใช้เพลง ลีลา และเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ผนวกเข้ากับกลวิธีการประพันธ์เพลงแบบตะวันตก ผ่านการตีความตามจินตนาการและอารมณ์ของผู้ประพันธ์เพลง ภายใต้กรอบแนวคิดการผสมผสานข้ามวัฒนธรรมระหว่างดนตรีตะวันออกและดนตรีตะวันตก

## 2.3 ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่เกี่ยวข้อง

*จิตวิญญาณ ลีลา อารมณ์ "ขนมสงขลา" สวีทสำหรับวงวินด์ออนซอมเบิล* เป็นการสร้างสรรค์บทประพันธ์ใหม่ที่ใช้สำเนียงเพลงพื้นบ้านภาคใต้ผสมเข้ากับกลวิธีการประพันธ์เพลงแบบตะวันตก โดยนำเอกลักษณ์อันโดดเด่นของเพลง ลีลาจังหวะ และเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ มาสร้างเป็นบทประพันธ์เพลงแบบตะวันตก ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่ผู้ประพันธ์เพลงได้นำมาใช้เป็นวัตถุดิบพื้นฐานเพื่อถ่ายทอดสำเนียงความเป็นท้องถิ่นในบทประพันธ์ ได้มาจากการศึกษางานวิจัยบทเพลงรองเง็ง เสน่ห์ของดนตรีรองเง็งคือความหลากหลายทางวัฒนธรรมซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความงามของวัฒนธรรมท้องถิ่นและวิถีชีวิตของผู้คนที่ได้รับอิทธิพลมาจากชนชาติต่าง ๆ แสดงให้เห็นผ่านทางเครื่องดนตรีที่ใช้และสำเนียงของบทเพลง ซึ่งหลอมรวมเป็นวัฒนธรรมท้องถิ่นที่มีอัตลักษณ์ งดงามและทรงคุณค่า ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้นอกจากมีท่วงทำนองที่น่าสนใจแล้ว จุดเด่นอีกอย่างหนึ่งคือเครื่องดำเนินจังหวะซึ่งมีลีลาการเล่นที่เป็นเอกลักษณ์ เช่น การแสดงหนังตะลุงจะมีเพลงทับที่มีลีลาการตีทับที่แตกต่างกันตามการเชิดรูปหนัง การแสดงรองเง็งที่มีท่วงทำนองและการดำเนินลีลาจังหวะที่น่าสนใจทั้งช้าและเร็ว โดยมีรำมะนาเป็นหนึ่งในเครื่องประกอบจังหวะของการเล่น บางคณะใช้รำมะนา 1 ใบ บางคณะอาจใช้รำมะนา 2 ใบ ใบหนึ่งทำหน้าที่ดำเนินแพทเทิร์นหลัก และอีกใบหนึ่งทำหน้าที่เล่นสอดแทรกแพทเทิร์นหลัก เช่น ลีลาจังหวะอัสลี เป็นลีลาจังหวะที่ค่อนข้างช้า ดำเนินแพทเทิร์นหลักด้วย 2 ห้องเพลง ซึ่งเริ่มต้นจังหวะด้วยเสียงติ๋ง (ตัวอย่างที่ 5) ลีลาจังหวะอินัง เป็นลีลาจังหวะที่ค่อนข้างเร็ว ดำเนินลีลาจังหวะเริ่มต้นจังหวะด้วยเสียงป๊ะ (ตัวอย่างที่ 6 ) เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 5 การบรรเลงรำมะนาในลีลาจังหวะอัสลี[9]

ที่มา: อติพล อนุกูล

[9] อติพล อนุกูล, บทเพลงรองเง็งคณะอัสลีมาลา, (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี มหาวิทยาลัยมหิดล 2550), หน้า 255.

ตัวอย่างที่ 6 การบรรเลงรำมะนาในลีลาจังหวะอินัง[10]

ที่มา: อติพล อนุกูล

จากแนวทางข้างต้นผู้ประพันธ์เพลงจึงสนใจนำเอาเอกลักษณ์อันโดดเด่นของท่วงทำนองเพลงรองเง็งมาเป็นวัตถุดิบพื้นฐานของบทประพันธ์ ตลอดจนนำเอาทับและรำมะนา มาประยุกต์ใช้ร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

[10] เรื่องเดียวกัน, หน้า 254.

# บทที่ 3
# หลักการและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: *จิตวิญญาณ ลีลา อารมณ์ "ขนมสงขลา" สวีทสำหรับวงวินด์ออนซอมเบิล* เป็นบทประพันธ์เพลงภายใต้กรอบแนวคิดการผสมผสานวัฒนธรรมระหว่างดนตรีตะวันออกและดนตรีตะวันตก ผู้ประพันธ์เพลงได้ศึกษาหลักการและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องเพื่อนำมาใช้ในการถ่ายทอดบทประพันธ์เพลงที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากขนมพื้นบ้านจังหวัดสงขลา ให้มีสำเนียงลีลาของเพลงพื้นบ้านภาคใต้ ดังนี้

## 3.1 แนวคิดการผสมผสานข้ามวัฒนธรรม (Cross-cultural concept)

เป็นแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมที่แตกต่างกันตั้งแต่สองวัฒนธรรมขึ้นไป การประพันธ์เพลงภายใต้กรอบแนวคิดผสมผสานข้ามวัฒนธรรมระหว่างดนตรีตะวันออกและดนตรีตะวันตก ซึ่งมีลักษณะดนตรีแตกต่างกันทั้งรูปแบบการบรรเลงตลอดจนสำเนียงดนตรี ผู้ประพันธ์เพลงได้ศึกษาแนวคิดกลวิธีการประพันธ์เพลงเพื่อนำมาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์ ได้แก่ 1) การนำทำนองเพลงพื้นบ้านมาผสมผสานกับดนตรีตะวันตกทั้งในรูปแบบของการดัดแปลงทำนองและการนำมาใช้ในแบบฉบับเดิม 2) การนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านมาใช้ ซึ่งในบทประพันธ์เพลง *จิตวิญญาณ ลีลา อารมณ์ "ขนมสงขลา" สวีทสำหรับวงวินด์ออนซอมเบิล* ผู้ประพันธ์เพลงสนใจนำเอกลักษณ์อันโดดเด่นของเพลงรองเง็งมาใช้เป็นวัตถุดิบพื้นฐานของบทประพันธ์ และนำ รำมะนา เครื่องกำกับจังหวะของดนตรีรองเง็ง และ ทับ เครื่องกำกับจังหวะของหนังตะลุงและโนรามาประยุกต์ใช้ร่วมกับดนตรีตะวันตก เพื่อถ่ายทอดสำเนียงเสียงความเป็นท้องถิ่นในบทประพันธ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

## 3.2 สีสันเสียง (Tone color)

เป็นลักษณะของเสียงเครื่องดนตรีที่มีความแตกต่างกัน การเลือกใช้เครื่องดนตรีซึ่งมีความแตกต่างกันเพื่อถ่ายทอดสีสันของบทประพันธ์เพลง จึงมีความจำเป็นที่ต้องทราบลักษณะเสียง และข้อจำกัดของเครื่องดนตรีที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์เพื่อทำให้บทประพันธ์เพลงสามารถถ่ายทอดสีสันได้ตามจินตนาการ ทั้งยังช่วยทำให้เครื่องดนตรีแต่ละเครื่องสามารถแสดงคุณภาพเสียงได้อย่างเต็มศักยภาพ ในบทประพันธ์เพลง *จิตวิญญาณ ลีลา อารมณ์ "ขนมสงขลา" สวีทสำหรับวงวินด์ออนซอมเบิล* ใช้เครื่องดนตรีที่เน้นกลุ่มเครื่องลม เครื่องสายที่ใช้ได้แก่ดับเบิลเบส และกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะมาสร้างสีสันและเติมเต็มบทประพันธ์ให้สมบูรณ์ ซึ่งแต่ละเครื่องดนตรีมีสีสันเสียงดังนี้

ฟลูต (Flute) เครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องลมไม้ที่มีสีสัน ให้น้ำเสียงหลากหลายทั้งเสียงต่ำที่นุ่มนวล เสียงสูงที่สดใส มักนำมาใช้บรรเลงทำนองในช่วงเสียงสูง มีความคล่องตัวในการประดับตกแต่งแนวทำนอง ช่วงเสียงต่ำให้เสียงที่นุ่ม เบา ไม่แจ่มใส จึงควรหลีกเลี่ยงการบรรเลงทำนองที่เร็ว เนื่องจากทำให้ฟังไม่ชัดเจน ช่วงเสียงสูงสามารถใช้บรรเลงเพื่อแสดงน้ำเสียงที่สดใส ร่าเริง แจ่มชัด โอโบ (Oboe) เป็นเครื่องลมไม้ลิ้นคู่ (Double reed) ที่มีสีสันเสียงเป็นเอกลักษณ์ มีเสน่ห์ ช่วยเพิ่มความสว่างแก่กลุ่มเครื่องลมไม้ สามารถถ่ายทอดอารมณ์เพลงและให้บรรยากาศความเป็นตะวันออกได้ดีจึงมักนำมาใช้ในการบรรเลงทำนองพื้นบ้าน เสียงมีความทะลุทะลวงสามารถแหวกแนวเสียงอื่นออกมาได้ดี แต่ควรระมัดระวังในช่วงเสียงต่ำระหว่างโน้ต Bb3-C#4 และช่วงเสียงสูงระหว่างโน้ต D#6-G6 หากผู้บรรเลงทักษะไม่มากพออาจยากต่อการควบคุม คลาริเน็ต (Clarinet) เป็นเครื่องลมไม้ลิ้นเดี่ยว (Single reed) เป็นเครื่องดนตรีที่มีความหลากหลาย เล่นได้ทุกสไตล์ของแนวดนตรี มีความคล่องตัวสูง ช่วงเสียงกว้าง น้ำเสียงมีความเป็นธรรมชาติงดงาม สามารถบรรเลงได้หลากหลายไม่ว่าจะเป็นคอร์ดแยกเสียง การเคลื่อนไหวโน้ตตามบันไดเสียงได้อย่างคล่องแคล่ว ทั้งยังสามารถควบคุมความดังเบาได้ดี นิยมนำมาบรรเลงทำนองหลักและแนวบรรเลงประกอบ ควรหลีกเลี่ยงการกระโดดข้ามโน้ตซ้ำไปมาในช่วงโน้ต Bb4-B4 (the break) ซึ่งยากต่อการควบคุม บาสซูน (Bassoon) เป็นเครื่องดนตรีลิ้นคู่แนวเบสในกลุ่มเครื่องลมไม้ มีช่วงเสียงที่กว้าง น้ำเสียงของบาสซูนสามารถผสมผสานกับกลุ่มเครื่องลมไม้และเฟรนช์ฮอร์น (French horn) ได้ดีในแนวบรรเลงประกอบ ทั้งยังสามารถใช้บรรเลงบรรเลงเดี่ยวและสร้างสีสันให้บทประพันธ์ได้อย่างน่าสนใจ ไม่ว่าจะสร้างความตลกขบขันไปจนถึงความน่าสะพรึงกลัว เป็นเครื่องดนตรีที่มีพลังในช่วงเสียงต่ำและเบาบางในช่วงเสียงสูง ซึ่งช่วงเสียงสูงจะบันทึกโน้ตในกุญแจเทเนอร์ (Tenor clef) เฟรนช์ฮอร์น เครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองมีช่วงเสียงที่กว้าง ให้น้ำเสียงได้ทั้งทุ่ม นุ่มนวล ไปจนถึงเสียงที่สว่าง สดใส และมีพลัง สามารถนำมาบรรเลงเดี่ยว ทำนองสอดแทรก (Counter melody) หรือทบทำนองกับเครื่องดนตรีอื่นได้ดี หากนำมาทำหน้าที่บรรเลงเสียงประสานก็ช่วยสร้างให้บทเพลงไพเราะน่าฟัง ดับเบิลเบส (Double bass) เครื่องดนตรีแนวเบสในกลุ่มเครื่องสาย มีน้ำเสียงที่ทุ้มต่ำมาก มักบรรเลงเป็นแนวต่ำสุด มีผลต่อพลังในการเคลื่อนคอร์ดของบทเพลง ทั้งยังสามารถสร้างความหนาและความหนักแน่นให้กับแนวบรรเลงประกอบได้ สามารถนำมาใช้ในวงเครื่องลมโดยดับเบิลแนวเบสกับเครื่องลมไม้เสียงต่ำ[11] กลุ่มเครื่องกระทบ (Percussion) ในบทประพันธ์นี้ใช้กลุ่มเครื่องกระทบหลากหลายชนิดเพื่อสร้างสีสันและเติมเต็มบทประพันธ์ให้สมบูรณ์ เช่น ทรัยแองเกิล (Triangle) ที่ให้เสียงที่สดใส วูดบล็อค

[11] อติพล อนุกูล, การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงออร์เคสตรา (สงขลา: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา, 2560) และ Frank Erickson, Arranging for the Concert Band (Miami: Belwin-Mills, 1983)

(Woodblock) ที่ให้เสียงความเป็นธรรมชาติของไม้ และเครื่องดนตรีพื้นบ้านอย่างรำมะนาและทับที่มาช่วยสร้างเสียงความเป็นพื้นบ้าน เป็นต้น

**3.3 การเรียบเรียงเสียงวงดนตรี (Orchestration)**

การกำหนดเครื่องดนตรีในวงดนตรีสำหรับแต่ละแนวของบทเพลง[12] นักประพันธ์เพลงต้องใช้ศาสตร์และศิลป์ในการกำหนดและจัดวางบทบาทของเครื่องดนตรีในวงทั้งทำนองแนวนอนและเสียงประสานในแนวตั้ง เพื่อแสดงอารมณ์ความรู้สึก ตลอดจนเชื่อมโยงเรื่องราวที่ต้องการสื่อสารผ่านเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละแนวเพื่อให้สอดประสานร่วมกันทั้งวงดนตรีได้อย่างลงตัว ในการเรียบเรียงเสียงวงดนตรี Samuel Adler ได้ให้แนวทางโดยแบ่งองค์ประกอบออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ 1) ทำนองหลัก (Foreground) 2) ทำนองรอง (Middleground) และ 3) แนวบรรเลงประกอบ (Background) ทำนองหลักเป็นสิ่งที่นักประพันธ์เพลงต้องการได้ยินชัดเจนที่สุดและไม่คลุมเครือกับเสียงประสาน[13] ส่วนทำนองรองในรูปแบบต่าง ๆ ช่วยส่งเสริมทำนองหลักทำให้บทประพันธ์เพลงมีสีสันน่าสนใจมากขึ้น และแนวบรรเลงประกอบ เช่น ลีลาแบบโพลิโฟนีที่เป็นการผสมผสานท่วงทำนองที่อยู่ในแต่ละแนวเข้าด้วยกัน หรือลีลาแบบคอร์ดที่เป็นการผสมเสียงเครื่องดนตรีโดยการจัดวางแนวคอร์ดแบบปิดหรือการจัดวางแนวคอร์ดแบบเปิดเพื่อสร้างสีสันเสียงที่แตกต่างกันออกไป ในการเรียบเรียงเสียงวงดนตรีนั้นนักประพันธ์เพลงจึงมักนำองค์ประกอบทั้ง 3 ส่วนนี้มาผสมผสานจัดสมดุลของเสียงวงดนตรีเพื่อถ่ายทอดบทประพันธ์เพลงตามความคิดสร้างสรรค์เพื่อให้เกิดความไพเราะน่าฟัง

**3.4 การดำเนินคอร์ด (Harmonic progression)**

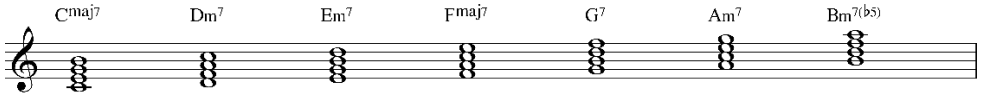
การเคลื่อนจากคอร์ดหนึ่งไปอีกคอร์ดหนึ่งเป็นลักษณะสำคัญของดนตรีตะวันตกมีบทบาทสำคัญในการสร้างเสียงประสานของบทเพลง คอร์ดแต่ละชนิดมีบทบาทหน้าที่และให้ความรู้สึกที่แตกต่างกันออกไป แต่กระนั้นคอร์ดต่าง ๆ ก็ยังมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน นักประพันธ์เพลงแต่ละคนก็มีวิธีการเคลื่อนคอร์ดของบทเพลงตามจินตนาการของตนเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

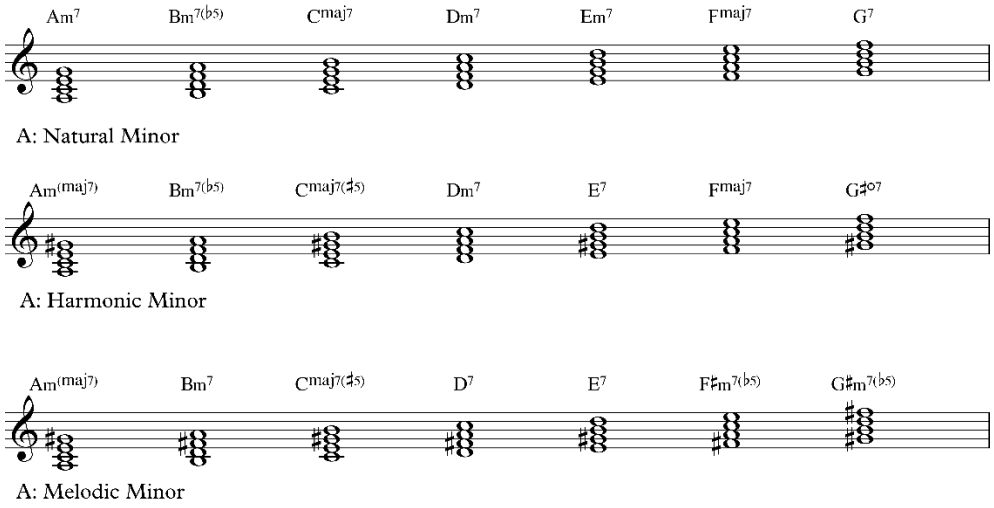
[12] ณัชชา พันธุ์เจริญ, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, พิมพ์ครั้งที่5, (กรุงเทพฯ: ธนาเพรส, 2564), หน้า 263.

[13] Samuel Adler, The Study of Orchestra (New York: W.W.Norton & Company, 2002)

ตัวอย่างที่ 7 คอร์ดบนบันไดเสียงเมเจอร์




ตัวอย่างที่ 8 คอร์ดบนบันไดเสียงไมเนอร์ทั้ง 3 ประเภท




คอร์ดโทนิก (Tonic chord) หรือคอร์ด I ของกุญแจเสียงสามารถเคลื่อนสู่คอร์ดใดก็ได้ คอร์ด I ของบันไดเสียงเมเจอร์เป็นคอร์ดที่ให้ความรู้สึกแข็งแรง มั่นคง สดใส หากเป็นคอร์ดคอร์ดโทนิกของบันไดเสียงไมเนอร์ (i) จะให้ความรู้สึกไม่สว่างสดใสอย่างเช่นเมเจอร์ แต่เมื่อใช้ขึ้นต้นบทเพลงก็สามารถทำให้ผู้ฟังรับรู้ได้ว่าบทประพันธ์นั้นเป็นบทประพันธ์ทางไมเนอร์ได้อย่างชัดเจน ซึ่งในบทประพันธ์ทางไมเนอร์อาจเปลี่ยนคอร์ดสุดท้ายของบทประพันธ์จากคอร์ด i ไมเนอร์เป็น I เมเจอร์ได้โดยการปรับโน้ตตัวที่ 3 ให้สูงขึ้นครึ่งเสียงซึ่งเรียกว่าโน้ตสามปรับ (Picardie third) คอร์ดโดมินันท์ (Dominant chord) หรือคอร์ด V ในบันไดเสียงเมเจอร์เป็นคอร์ดที่มีทริยัโทน (Tritone) ประกอบคือโน้ตคู่ 5 ดิมินิชท์ (โน้ตตัวที่ 3 ไปโน้ตตัวที่ 7 ของคอร์ด) ซึ่งเป็นขั้นคู่เสียงกระด้าง จึงให้ความรู้สึกเครียด มีความต้องการการเกลา (Resolution) มักใช้เป็นคอร์ด V7 เข้าหาคอร์ดอื่นโดยเฉพาะคอร์ดโทนิก ส่วนคอร์ดโดมินันท์ของบันไดเสียงไมเนอร์ได้แก่ V7 ของฮาร์โมนิกและเมโลดิกไมเนอร์ และ v7 ของเนเชอรัลไมเนอร์ บางครั้งนักประพันธ์เพลงใช้คอร์ด V ในการลงจบบทประพันธ์ทางไมเนอร์เพื่อสร้างสีสันให้บทประพันธ์รู้สึกแปลก น่าสนใจ ส่วนคอร์ด v7 ให้ความรู้สึกของความเป็นไมเนอร์คือ ทึบมัว แม้จะนำมาใช้น้อยกว่าคอร์ด V7 แต่นักประพันธ์เพลงมักนำมาใช้เพื่อสร้างสีสันของเสียงประสาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในบทประพันธ์เพลง เช่น การใช้ v7 - V7 - i หรือ v7 – V7 – I เป็นต้น คอร์ดซับโดมินันท์ (Subdominant chord) หรือคอร์ด IV ของบันไดเสียงเมเจอร์ ใช้นำหน้าคอร์ดโดมินันท์ ช่วยสร้างสีสันการประสานเสียงให้น่าฟัง โดยมักสอดแทรกอยู่ระหว่างคอร์ด I และ V การเคลื่อนคอร์ดที่นิยมใช้ คือ I – IV – V7 – I ซึ่งให้ความรู้สึกกระชับ ส่วนการเคลื่อนคอร์ด IV – I ให้ความรู้สึกอ่อนไม่กระชับ จึงมักใช้ในช่วงจบวรรคเพื่อขึ้นวรรคใหม่ บางครั้งอาจนำมาใช้เพื่อขยายการจบบทประพันธ์ให้ยาวขึ้น เช่น V7 – I – IV – I ส่วนคอร์ดซับโดมินันท์ของบันไดเสียงไมเนอร์ได้แก่ iv7 ของเนเชอรัลและฮาร์โมนิกไมเนอร์ และ IV7 ของเมโลดิกไมเนอร์ นักประพันธ์เพลงอาจมีการยืมคอร์ด iv มาใช้ในบทประพันธ์ทางเมเจอร์ ซึ่งถือว่าเป็นการหยิบยืมคอร์ดมาจากบันไดเสียงคู่ขนาน บางครั้งอาจมีการนำคอร์ด iv มาใช้เพื่อสร้างสีสันให้บทประพันธ์เพลง โดยการแทรกระหว่างคอร์ด IV และ I ในจังหวะที่เบา คอร์ดซุปเปอร์โทนิก (Supertonic chord) หรือคอร์ด II ซึ่งในบันไดเสียงเมเจอร์เป็นคอร์ด ii(7) สามารถใช้แทนกันกับคอร์ด IV ได้ เนื่องจากมีโน้ตที่อยู่ในคอร์ดร่วมกัน แต่กระนั้นการเคลื่อนคอร์ดอาจให้ลีลาอารมณ์ที่แตกต่างกัน คอร์ดซุปเปอร์โทนิกมักจะเคลื่อนเข้าหาคอร์ดโดมินันท์ คือ ii – V ซึ่งเป็นการเคลื่อนจากคอร์ดไมเนอร์สู่คอร์ดเมเจอร์จึงให้ความรู้สึกนุ่มสู่ความแข็งแรง ซึ่งซุ่มเสียงแตกต่างกับ IV – V ซึ่งเป็นการเคลื่อนคอร์ดจากเมเจอร์สู่เมเจอร์จึงให้ความรู้สึกแข็งต่อเนื่อง ส่วนคอร์ดซุปเปอร์โทนิกของบันไดเสียงไมเนอร์ ได้แก่ ii7 ของ เมโลดิกไมเนอร์ และ ii°, ii$^{ø7}$ ของเนเชอรัลและฮาร์โมนิกไมเนอร์ ซึ่งคอร์ด ii7 ส่วนใหญ่ทำหน้าที่เป็นซับโดมินันท์เมื่อโน้ตในลำดับที่ 6 และ 7 ของทำนองมีการยกขึ้นครึ่งเสียงเพื่อหลีกเลี่ยงคู่ 2 ออกเมนเทด ส่วน ii°, ii$^{ø7}$ มักจะทำหน้าที่เป็นซับโดมินันท์และดอมินันท์ ซึ่งการเลือกใช้จึงขึ้นอยู่กับท่วงทำนองและความรู้สึกของนักประพันธ์เพลงที่ต้องการสื่ออารมณ์ของบทเพลง คอร์ดซับมีเดียน (Submediant chord) หรือคอร์ด VI ในบันไดเสียงเมเจอร์คือ vi7 สามารถใช้แทนกันกับคอร์ด I ได้ เนื่องจากมีโน้ตที่อยู่ในคอร์ดร่วมกัน การใช้คอร์ดซับมีเดียนแทนคอร์ด I ส่วนใหญ่จะใช้แทนภายในประโยคเพลงหรือการจบเพลงที่ต้องการให้เกิดความรู้สึกจะลงจบแต่ไม่จบกลับกลายเข้าสู่ประโยคใหม่ ส่วนคอร์ดซับมีเดียนของบันไดเสียงไมเนอร์ ได้แก่ VImaj7 และ vi$^{ø7}$ซึ่งคอร์ด VI(maj7) อาจนำมาใช้แทนคอร์ด iv เพื่อทำหน้าที่เคลื่อนเข้าสู่ V7 หรือ i หรืออาจนำมาใช้ประดับหรือแทนคอร์ด i ได้ เนื่องจากมีโน้ตที่อยู่ในคอร์ดร่วมกัน เป็นการสร้างสีสันของเสียงประสานไม่ให้เกิดความจำเจ คอร์ดมีเดียน (Mediant chord) หรือคอร์ด III ในบันไดเสียงเมเจอร์เป็นคอร์ด iii(7) สามารถใช้แทนกันกับคอร์ด I ได้เนื่องจากมีโน้ตที่อยู่ในคอร์ดร่วมกัน ส่วนคอร์ดมีเดียน ของบันไดเสียงไมเนอร์ ได้แก่ IIImaj7 และ IIImaj7#5 เนื่องจากคอร์ดให้ความรู้สึกคมชัด สดใส ทั้งยังเป็นคอร์ดโทนิกของบันไดเสียงเมเจอร์สามารถเคลื่อนไปสู่คอร์ดอื่น ๆ ได้ คอร์ดโน้ตลีดดิ้ง (Leading - note chord) หรือคอร์ด VII ในบันไดเสียงเมเจอร์เป็นคอร์ด vii$^{ø7}$ ส่วนคอร์ดโน้ตลีดดิ้งของบันไดเสียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ไมเนอร์ ได้แก่ คอร์ด vii°7 ของฮาร์โมนิกไมเนอร์ และคอร์ด vii$^{ø7}$ ของเมโลดิกไมเนอร์ ซึ่งนิยมนำมาใช้ทำหน้าที่แทนคอร์ดโดมินันท์[14]

"การพิจารณาบทบาทหน้าที่ของคอร์ดอาจไม่จำเป็นต้องพิจารณาทีละคอร์ดว่ากำลังทำหน้าที่ใด แต่สามารถพิจารณาบทบาทหน้าที่โดยรวม ณ บริเวณหนึ่ง ๆ ระหว่างกำลังดำเนินคอร์ดของประโยคเพลงนั้น"[15] ในบทประพันธ์เพลง *จิตวิญญาณ ลีลา อารมณ์ "ขนมสงขลา" สวีทสำหรับวงวินด์ออนซอมเบิล* อาจพิจารณาการเคลื่อนคอร์ดตามความเหมาะสมและความคิดสร้างสรรค์ของผู้ประพันธ์เพลงเพื่อแสดงอารมณ์เพลงและสร้างเสียงประสานของบทประพันธ์ให้มีสีสันที่หลากหลายตามจินตนาการและเอกลักษณ์ของผู้ประพันธ์เพลง

**3.5 การสร้างสีสันให้บทประพันธ์เพลง**

นักประพันธ์เพลงแต่ละท่านมีการใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงแบบต่าง ๆ เพื่อถ่ายทอดความอารมณ์ ความรู้สึก และสร้างสีสันให้บทประพันธ์เพลงได้อย่างน่าสนใจ เช่น

ช่วงนำ (Introduction) ท่อนที่ 1 Adoration of the Earth ในบทประพันธ์ *The Rite of Spring* ของ Stravinsky นักประพันธ์เพลงชาวรัสเซีย มีการใช้โน้ตสะบัด (Grace note) ประดับตกแต่งโน้ตหลักในแนวบาสซูน ทำให้รู้สึกถึงความประณีตงดงามของบทประพันธ์เพลง ผ่านท่วงทำนองพื้นบ้านรัสเซียได้อย่างลงตัว (ตัวอย่างที่ 9)

ตัวอย่างที่ 9 ท่อนที่ 1 Adoration of the Earth บทประพันธ์เพลง *The Rite of Spring*

ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=rP42C-4zL3w

ท่อนที่ 1 Alborada ในบทประพันธ์ *Capriccio espagnole* ของ Rimsky-Korsakov นักประพันธ์เพลงชาวรัสเซีย ใช้การพรมนิ้ว (trill) ในแนวปิกโคโล (Piccolo) ฟลูต และคลาริเน็ต ร่วมกับการใช้ความเข้มของเสียง (Dynamic) ในระดับดังมาก (Fortissimo) ช่วยเสริมความรู้สึกแจ่มใส และยิ่งใหญ่ในการเริ่มต้นบทประพันธ์เพลง (ตัวอย่างที่ 10)

---

[14]ณัชชา พันธุ์เจริญ, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, พิมพ์ครั้งที่ 5, (กรุงเทพฯ: ธนาเพรส, 2564) และ สุริยงค์ อัยรักษ์, คอร์ดพฤติกรรมการต่อเนื่อง, (สงขลา: สถาบันราชภัฏสงขลา, 2539)

[15] วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, การประสานเสียงไดอะทอนิก, (กรุงเทพฯ: ธนาเพรส, 2564), หน้า 70.

ตัวอย่างที่ 10 ท่อน I. Alborada ของบทประพันธ์เพลง *Capriccio espagnole*

ที่มา: https://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=7835

ท่อนที่ 3 Valse ในบทประพันธ์ *Symphony No.5* ของ Tchaikovsky นักประพันธ์เพลงชาวรัสเซีย มีการใช้เทคนิคนิ้วดีดสาย (Pizzicato) ในกลุ่มเครื่องสายที่เล่นคอร์ด ให้ความรู้สึกกระชับทั้งยังส่งเสริมให้แนวทำนองเด่นชัด (ตัวอย่างที่ 11) นอกจากนี้ยังมีเทคนิคที่น่าสนใจอีกอย่างหนึ่ง คือ การซ้ำโมทีฟ (Motive) จากเสียงต่ำไปเสียงสูงในกลุ่มเครื่องลมไม้ ซึ่งช่วยเพิ่มสีสันให้แก่บทประพันธ์เพลง (ตัวอย่างที่ 12)

ตัวอย่างที่ 11 ท่อนที่ 3 Valse ของบทประพันธ์เพลง *Symphony No.5*

ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=TbDnlAmMtSE

ตัวอย่างที่ 12 ท่อนที่ 3 Valse ของบทประพันธ์เพลง *Symphony No.5*

ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=TbDnlAmMtSE

**3.6 แนวคิดจิตวิทยาสีกับความรู้สึก (Psychology of color)**

ในด้านจิตวิทยา สีมีบทบาทในการแสดงอารมณ์ความรู้สึกซึ่งสามารถกระตุ้นและมีผลต่อจิตใจของมนุษย์แตกต่างกันออกไป เช่น สีเหลืองให้ความรู้สึกอบอุ่น สว่าง ร่าเริง มั่งคั่ง สีเขียวให้ความรู้สึกสดชื่น สดใส เย็น สบายตา สีดำให้ความรู้สึก มืดมิด เศร้า น่ากลัว หนักแน่น สีขาวให้ความรู้สึก บริสุทธิ์

ว่างเปล่า จืดชืด สีเทาให้ความรู้สึกเศร้า เงียบขรึม สงบ สีน้ำเงินให้ความรู้สึกมีสมาธิ เงียบขรึม จริงจัง[16] ในการนำศิลปะกับเครื่องมืออื่นมาเชื่อมโยงกันนั้น ประยูร อุลุชาฎะ ได้ให้แนวคิดที่น่าสนใจ สรุปได้ว่า การเปรียบเทียบศิลปะกับเครื่องมืออื่น ๆ จะต้องใช้การเทียบกับสัญลักษณ์บางอย่าง ทางด้านดนตรีสามารถนำเสียงมาเปรียบเทียบกับสีได้ เช่น ทรัมเป็ตที่มีเสียงแหลมแผดก้องเปรียบดังสีแสดกับสีแดง เสียงเปียโนที่แสดงอารมณ์คร่ำครวญลึกซึ้งเปรียบดังสีน้ำเงิน เสียงทุ้มของกลองที่ดังกระหึ่มเปรียบดังสีม่วงครามและสีเขียวแก่ และเสียงไวโอลินที่แหลมหวานเปรียบดังสีเหลืองที่ให้อารมณ์เบิกบาน[17]

**3.7 ขนมพื้นบ้านสงขลา**

เป็นขนมที่เป็นแรงบันดาลใจในงานประพันธ์ชิ้นนี้มี 5 ชนิด ได้แก่

1) ขนมการอจี้ เป็นขนมโบราณของชาวจีน ขนมการอจี้ทำมาจากแป้งข้าวเหนียว นำมาทอดในกระทะจนแป้งด้านนอกกรอบเป็นสีน้ำตาล นำมาตัดเป็นชิ้นโรยหน้าด้วยถั่ว งา และน้ำตาล รสชาติหวานหอมกรอบนอกนุ่มใน

ภาพประกอบที่ 1 ขนมการอจี้

ที่มา: ผู้ประพันธ์เพลง

2) ขนมม่อฉี่ เป็นขนมที่เล่ากันว่าเพี้ยนมาจากคำว่าโมจิซึ่งเป็นขนมของญี่ปุ่น คำบอกเล่าของคนเฒ่าคนแก่ในอำเภอสิงหนคร จังหวัดสงขลา เล่าว่าสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 ทหารญี่ปุ่นได้มาตั้งฐานทัพอยู่ที่ฝั่งสิงหนคร และได้มีการหาชาวบ้านเพื่อทำอาหารให้แก่ทหารญี่ปุ่น ทหารญี่ปุ่นจึงได้สอนวิธีการทำขนมโมจิให้แก่ชาวบ้าน โดยมีการประยุกต์ใช้วัตถุดิบที่หาได้ใน

[16] สมภพ จงจิตต์โพธา, ทฤษฎีสี, (กรุงเทพฯ: วาดศิลป์, 2556), หน้า 38.

[17] ประยูร อุลุชาฎะ, ความเข้าใจในศิลปะ, (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2531), หน้า 50.

ท้องถิ่น เช่น แป้งข้าวเหนียว น้ำตาลแว่น ถั่วลิสงและงา เมื่อชาวบ้านเห็นว่าเป็นขนมที่แปลกและทำได้ง่ายโดยใช้วัสดุภายในท้องถิ่นก็ทำกินกันนับตั้งแต่นั้นมา[18]

ภาพประกอบที่ 2 ขนมม่อฉี่

ที่มา: http://www.m-culture.in.th/album/119938

3) ขนมบอก เป็นขนมที่มีมาก่อนสงครามโลกครั้งที่ 1 วัตถุดิบที่ใช้นำมาจากภายในท้องถิ่น ได้แก่ มะพร้าว ข้าวเหนียว น้ำตาลโตนด นำวัตถุดิบมานึ่งในกระบอกไม้ไผ่เมื่อขนมสุกแล้วกระทุ้งออกมาคลุกด้วยมะพร้าวขูดฝอยที่โรยด้วยเกลือ ซึ่งผู้ที่รับประทานก็จะได้รับความหอมของผิวไม้ไผ่[19] ซึ่งบางร้านอาจมีการใช้กระบอกที่เป็นโลหะแทนกระบอกไม้ไผ่ในขั้นตอนการนึ่ง

ภาพประกอบที่ 3 ขนมบอก

ที่มา: ผู้ประพันธ์เพลง

[18] กระทรวงวัฒนธรรม. ขนมม่อฉี่. (ออนไลน์). แหล่งที่มา: http://www.m-culture.in.th/album/119938 (สืบค้นเมื่อ: 17 มิถุนายน 2565)

[19] ชำนาญ ทองเกียรติกุล. ขนมบอกของโบราณเมืองสงขลา ถ่ายทอดจากบรรพบุรุษสู่ลูกหลาน. (ออนไลน์). แหล่งที่มา: https://www.technologychaoban.com/folkways/article_71001 (สืบค้นเมื่อ: 24 กันยายน 2563).

4) ขนมดู ขนมพื้นบ้านโบราณที่ขึ้นชื่อของจังหวัดสงขลา มีรสชาติหอมหวานมัน มีสีน้ำตาลปนดำ ทำโดยนำเอาข้าวสารเจ้ามาแช่น้ำให้เมล็ดพองจากนั้นจึงเทใส่ตะแกรงเพื่อให้สะเด็ดน้ำแล้วนำไปคั่วให้สุกและโม่ให้ละเอียด โดยแบ่งแป้งที่โม่ไว้ส่วนหนึ่งเพื่อใช้เป็นแป้งเชื้อ อีกส่วนหนึ่งใช้ทำตัวขนมโดยใช้น้ำตาลโตนดเหลว แป้งที่โม่แล้ว มะพร้าวแก่ขูดและเกลือใส่รวมกันคนจนขนมแห้ง เมื่อขนมเย็นจึงปั้นเป็นก้อนกลม ๆ โดยขณะที่ปั้นมือต้องแตะแป้งเชื้อเพื่อทำให้ขนมไม่ติดมือและต้องเอาขนมที่ปั้นเป็นก้อนเสร็จแล้วคลุกแป้งเชื้อเพื่อไม่ให้ขนมติดกันและเพื่อความสะดวกในการหยิบขนมภายหลัง[20]

ภาพประกอบที่ 4 ขนมดู

ที่มา: ผู้ประพันธ์เพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

5) ขนมเดือนสิบ เป็นขนมสำคัญที่ใช้สำหรับทำบุญในงานสารทเดือนสิบเรียกว่าประเพณีตั้งเปรตหรือชิงเปรตประกอบด้วยขนมหลากหลายชนิดแต่ละชนิดแทนคติความเชื่อที่แตกต่างกันออกไป เช่น ขนมลาเชื่อกันว่าทำขึ้นสำหรับเปรตจำพวกที่มีปากเล็กเท่ารูเข็มเพื่อจะได้ดึงกินทีละเส้นเนื่องจากไม่สามารถกินอาหารเป็นคำใหญ่ ๆ ได้ แต่บางท้องถิ่นเชื่อกันว่าใช้แทนแพรพรรณเครื่องนุ่งห่ม ส่วนขนมเมซ่าหรือขนมดีซ่าเชื่อกันว่าให้เปรตใช้แทนเบี้ยแต่บางท้องถิ่นเชื่อกันว่าเพื่อใช้เป็นตุ้มหู ขนมพองเชื่อกันว่าใช้เป็นแพสำหรับบุรพชนหรือ

[20] ประทีป ไชยรัตน์, “ดู, ขนม”, สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้ 5 (2542) : 2409.

เปรตใช้ล่องข้ามห้วงมหรรณพตามคติพุทธศาสนา ขนมบ้าให้บุรพชนใช้สำหรับเล่นสะบ้าต้อนรับสงกรานต์ ส่วนขนมกงหรือขนมไข่ปลาเชื่อกันว่าใช้เป็นเครื่องประดับ เป็นต้น[21]

ภาพประกอบที่ 5 ขนมเดือนสิบ

ที่มา: ผู้ประพันธ์เพลง

จากหลักการและทฤษฎีที่ได้กล่าวมาข้างต้น ผู้ประพันธ์เพลงได้นำเอามาประยุกต์และสอดแทรกใช้ในบทประพันธ์เพลง *จิตวิญญาณ ลีลา อารมณ์ “ขนมสงขลา” สวีทสำหรับวงวินด์ออนซอมเบิล* วัตถุดิบพื้นฐานคือเพลง ลีลาจังหวะ ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มาพัฒนาสร้างสรรค์ในมิติของดนตรีตะวันตก เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกที่ได้รับแรงบันดาลใจจากขนมสงขลาทั้ง 5 ชนิด ผ่านบทประพันธ์ที่มีอัตลักษณ์ความเป็นท้องถิ่นให้ผู้ฟังได้สัมผัสถึงความงามและคุณค่าของการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่สามารถอยู่ร่วมกันอย่างสงบสุข

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[21] สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, “ขนมเดือนสิบ”, สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้ 2 (2542) : 613.

# บทที่ 4
# อรรถาธิบาย

*จิตวิญญาณ ลีลา อารมณ์ "ขนมสงขลา" สวีทสำหรับวงวินด์ออนซอมเบิล* บทประพันธ์ที่สร้างสรรค์ขึ้นจากแรงบันดาลใจขนมพื้นบ้านในจังหวัดสงขลาจำนวน 5 ชนิด โดยนำเอาเพลง ลีลา จังหวะและเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นบทประพันธ์เพลงแบบตะวันตก ผ่านจินตนาการและความรู้สึกของผู้ประพันธ์เพลง เพื่อสร้างสรรค์ผลงานร่วมสมัยในลักษณะของสวีทสำหรับวงวินด์ออนซอมเบิล ภายใต้กรอบแนวคิดการผสมผสานวัฒนธรรมระหว่างดนตรีตะวันตกและดนตรีตะวันออก เพื่อให้ผู้ฟังได้สัมผัสถึงความงามและคุณค่าของการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่สามารถอยู่ร่วมกันอย่างสงบสุข บทประพันธ์ประกอบด้วย 7 ท่อนเพลงซึ่งได้รับแรงบันดาลใจมาจากขนม 5 ชนิด ท่อนเพลงแต่ละท่อนสามารถแยกบรรเลงได้อย่างอิสระ ผู้ประพันธ์เพลงได้สร้างความสัมพันธ์ระหว่างท่อน โดยใช้ความคิดหลักคงที่ (Idée fixe) (ตัวอย่างที่ 13) ซึ่งเป็นทำนองที่นำมาจากท่อนที่ 2 *ทองงาม* ปรากฏไว้ในทุกท่อนเพลงเพื่อเชื่อมโยงบทประพันธ์ทั้งหมดเข้าด้วยกัน

ท่อนที่ 1 *อารัมภบท (Prologue)* เป็นบทนำที่เปรียบเสมือนการแนะนำและเปิดประสบการณ์ให้ผู้ฟังได้ลองสัมผัสมนต์เสน่ห์ของขนมพื้นบ้านสงขลาทั้ง 5 ชนิด

ท่อนที่ 2 *ทองงาม* (*Thong Ngam*) ถ่ายทอดจินตนาการที่ได้รับแรงบันดาลใจจากขนมการอจี้

ท่อนที่ 3 *ขาวละมุน* (*Khao Lamun*) ถ่ายทอดจินตนาการที่ได้รับแรงบันดาลใจจากขนมม่อฉี่

ท่อนที่ 4 *หอมไม้* (*Hom Mai*) ถ่ายทอดจินตนาการที่ได้รับแรงบันดาลใจจากขนมบอก

ท่อนที่ 5 *นิลกาฬ* (*Nillakan*) ถ่ายทอดจินตนาการที่ได้รับแรงบันดาลใจจากขนมดู

ท่อนที่ 6 *บุญบูชา* (*Boonbucha*) ถ่ายทอดจินตนาการที่ได้รับแรงบันดาลใจจากขนมเดือนสิบ

ท่อนที่ 7 *บทส่งท้าย* (*Finale*) เป็นบทส่งท้ายบทประพันธ์เปรียบเสมือนการสรุปบทประพันธ์ทั้งหมด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 13 ความคิดหลักคงที่ของบทประพันธ์

การนำทับและรำมะนามาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์นี้ ทับนำเอามาประยุกต์ใช้ 2 เสียงคือ เสียงปั๊บบันทึกด้วยโน้ตเสียงสูงและเสียงเทิงบันทึกด้วยโน้ตเสียงต่ำ ส่วนรำมะนาใช้ 2 เสียงคือเสียงป๊ะ บันทึกด้วยโน้ตเสียงสูงและเสียงตึ่งบันทึกด้วยโน้ตเสียงต่ำ

ตัวอย่างที่ 14 สัญลักษณ์เสียงทับและรำมะนาที่นำมาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์

**4.1 ท่อนที่ 1 *อารัมภบท (Prologue)***

*อารัมภบท*ใช้เครื่องดนตรีจำนวน 14 ชิ้น ได้แก่ ฟลูต โอโบ คลาริเน็ต เฟรนช์ฮอร์น บาสซูน ดับเบิลเบส คาบาซา (Cabasa) ทรัยแองเกิล มาราคัส วูดบล็อค วินด์ไชม์ (Windchimes) เรนสติ๊ก (Rainstick) รำมะนาและทับ *อารัมภบท*เป็นบทนำที่เปรียบเสมือนการแนะนำและเปิดประสบการณ์ให้ผู้ฟังได้ลองสัมผัสมนต์เสน่ห์ของขนมพื้นบ้านสงขลาทั้ง 5 ชนิด ก่อนเข้าสู่การสัมผัสสุนทรียะของบทประพันธ์ทั้งหมด เป็นการนำผู้ฟังเข้าไปสัมผัสกับความงาม ความหลากหลาย และซึมซับอัตลักษณ์ท้องถิ่นภาคใต้ผ่านท่วงทำนอง ลีลาและสำเนียง ตามจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ของผู้ประพันธ์เพลง

การสร้างทำนองในท่อนนี้ผู้ประพันธ์เพลงได้นำทำนองของบทประพันธ์ ท่อนที่ 2 *ทองงาม* ท่อนที่ 3 *ขาวละมุน* ท่อนที่ *4 หอมไม้* ท่อนที่ *5 นิลกาฬ* และ ท่อนที่ *6 บุญบูชา* ซึ่งเป็นท่อนที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากขนม 5 ชนิด มาผสมผสานสร้างเป็นทำนองใหม่ เพื่อให้บทประพันธ์ได้มีจุดเชื่อมโยงถึงกัน ร่วมกับแนวคิดการนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านมาผสมผสานกับเครื่องดนตรีตะวันตก เพื่อ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ถ่ายทอดสุนทรียะที่ผสมผสานวัฒนธรรมระหว่างดนตรีตะวันตกและดนตรีตะวันออก ด้วยลีลาที่หลากหลาย

**โครงสร้างของบทประพันธ์**

*อารัมภบท* เป็นบทประพันธ์ที่มีความยาวประมาณ 5.12 นาที มีโครงสร้างดังนี้

| ตอน | ห้องที่ | ทำนอง | อัตราความเร็ว (ครั้งต่อนาที) |
|---|---|---|---|
| ตอน A | 1-8 | 1 | ♩=76 |
| | 9-16 | 2 | |
| | 17-24 | 3 | ♩=110 |
| | 25-32 | 4 | |
| | 33-45 | 1’ | ♩=76 |
| จุดเชื่อม | 46 | - | ♩=130 |
| ตอน B | 47-54 | 5 | |
| | 55-62 | 6 | |
| | 63-70 | 5’ | |
| | 71-78 | 6 | |
| จุดเชื่อม | 79 | - | 𝅝 |
| ตอน A | 80-87 | 1 | ♩=96 |
| | 88-95 | 2 | |
| | 96-103 | 3 | ♩=114 |
| | 104-111 | 4 | |
| | 112-126 | 1’ | ♩=96 |

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์**

*อารัมภบท*ผู้ประพันธ์เพลงได้นำโมทีฟและทำนองในบทประพันธ์ ท่อนที่ 2 *ทองงาม* ท่อนที่ 3 *ขาวละมุน* ท่อนที่ *4 หอมไม้* ท่อนที่ *5 นิลกาฬ* และ ท่อนที่ *6 บุญบูชา* มาผสมผสานสร้างสรรค์เป็นทำนองใหม่ เพื่อให้บทประพันธ์ทั้งหมดได้มีจุดเชื่อมโยงถึงกัน เปรียบเสมือนการแนะนำและเปิดประสบการณ์ให้ผู้ฟังได้ลองชิมขนมพื้นบ้านสงขลาทั้ง 5 ชนิด ทั้งยังแสดงนัยถึงความงดงามที่มาจากการหลอมรวมวัฒนธรรมทั้งตะวันตกและตะวันออกเข้าด้วยกัน



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 15 การนำโมทีฟของท่อนที่ 2-6 มาสร้างสรรค์เป็นทำนองในตอน A

a. ท่อนที่ 3 *ขาวละมุน*

b. ท่อนที่ 4 *หอมไม้*

c. ท่อนที่ 5 *นิลกาฬ*

d. ท่อนที่ 6 *บุญบูชา*

e. ท่อนที่ 2 *ทองงาม*

ตัวอย่างที่ 16 การนำทำนองของท่อนที่ 2-6 มาสร้างสรรค์เป็นทำนองในตอน B

a. ท่อนที่ 2 *ทองงาม*

b. ท่อนที่ 6 *บุญบูชา*

c. ท่อนที่ 4 *หอมไม้*

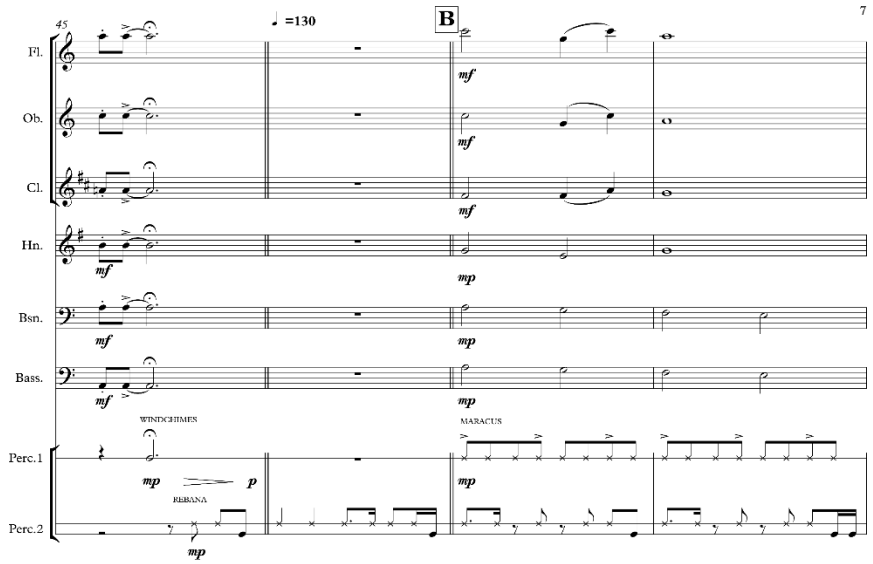
d. ท่อนที่ 3 *ขาวละมุน*

e. ท่อนที่ 5 *นิลกาฬ*

การผสมผสานระหว่างดนตรีตะวันตกและดนตรีตะวันออก ในท่อนที่ 1 *อารัมภบท* ผู้ประพันธ์เพลงได้นำรำมะนาและทับมาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์ นอกจากนี้ยังมีการสอดแทรกโน้ตพรม ซึ่งเป็นวิธีการบรรเลงที่พบในการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้านเพื่อถ่ายทอดสำเนียงดนตรีพื้นบ้าน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 17 การใช้รำมะนาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก

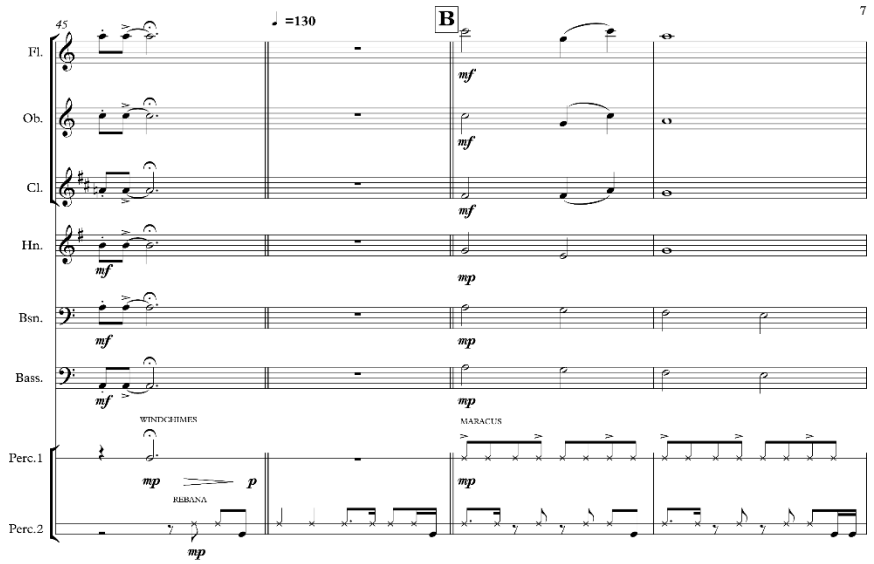



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 18 การใช้โน้ตพรมในแนวฟลูต

ตัวอย่างที่ 19 ทับบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก

ตัวอย่างที่ 20 การใช้รำมะนาบรรเลงจังหวะช่วงจุดเชื่อมเพื่อเข้าสู่ตอน B




ตัวอย่างที่ 21 การไล่ซีเควนซ์ตามบันไดเสียงของคอร์ด ห้องที่ 120 ใช้โน้ตบันไดเสียง C เมเจอร์โดยดัดแปลงโน้ตตัวที่ 5 เพื่อให้เข้ากับคอร์ด ห้องที่ 121 ใช้โน้ตบันไดเสียง F# ดิมินิชท์

ตัวอย่างที่ 22 การนำทำนองที่ 1 ในตอน A ที่เคยนำเสนอไปแล้วกลับมานำเสนออีกครั้งโดยการดัดแปลงทำนอง และสร้างสีสันด้วยการสลับให้โอโบและฮอร์นนำเสนอทำนอง

**4.2 ท่อนที่ 2 *ทองงาม (Thong Ngam)***

*ทองงาม* ใช้เครื่องดนตรีจำนวน 11 ชิ้น ได้แก่ ฟลูต โอโบ คลาริเน็ต เฟรนช์ฮอร์น บาสซูน ดับเบิลเบส ทรัยแองเกิล คาบาซา วินด์ไชม์ ฆ้อง (Gong) และรำมะนา *ทองงาม* ได้รับแรงบันดาลใจมาจากขนมการอจี้ ซึ่งเป็นขนมโบราณของชาวจีนในย่านเมืองเก่าของอำเภอเมือง จังหวัดสงขลา ตัวแป้งของขนมนำมาทอดจนกรอบนอกนุ่มในผสมผสานกับการโรยหน้าด้วยถั่ว งาและน้ำตาล มองเห็นเป็นสีเหลืองทองอมน้ำตาล ทำให้ผู้ประพันธ์เพลงนึกถึงการล่องเรือมาในทะเลอย่างยาวนาน จนถึงในช่วงฟ้าสางที่เริ่มมีแสงสีทองของพระอาทิตย์ค่อย ๆ สว่างขึ้นทีละน้อยพร้อมกับการเดินทางมาจนถึงเมืองสงขลา

ในบทประพันธ์ท่อนที่ 2 *ทองงาม* ผู้ประพันธ์เพลงมีแนวคิดในการนำเสนอสำเนียง ลีลา จังหวะ การผสมผสานดนตรีพื้นบ้านกับดนตรีตะวันตก เพื่อถ่ายทอดความงามและจินตนาการและที่เกิดจากขนมการอจี้ ผ่านบทประพันธ์ที่มีอัตลักษณ์สำเนียงท้องถิ่นผสมผสานกับดนตรีตะวันตก ดังจะอธิบายต่อไป

**โครงสร้างของบทประพันธ์**

*ทองงาม* เป็นบทประพันธ์ที่มีความยาวประมาณ 4.46 นาที มีโครงสร้างดังนี้

| ตอน | ห้องที่ | ทำนอง | อัตราความเร็ว (ครั้งต่อนาที) |
|---|---|---|---|
| ช่วงนำ | 1-9 | ทำนอง 1 ดัดแปลง | ♩ = 60 |
| ตอน A | 10-17 | 1 | |
| | 18-25 | 1’ | |
| | 26-33 | 2 | |
| ตอน B | 34-41 | 3 | |
| | 42-49 | 3 | |
| | 50-65 | 4 | |
| โคดา | 66-70 | ทำนอง 4 ดัดแปลง | |

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์**

การผสมผสานระหว่างดนตรีตะวันตกและดนตรีตะวันออก ในท่อนที่ 2 *ทองงาม* ผู้ประพันธ์เพลงได้ใช้แนวคิดการผสานระหว่างเครื่องดนตรีตะวันตกและตะวันออกโดยการนำทำนองเพลงรองเง็งมาเป็นวัตถุดิบหลักในการสร้างทำนอง พร้อมทั้งนำรำมะนาเครื่องดนตรีประกอบจังหวะพื้นบ้านรองเง็งและวิธีการบรรเลงรำมะนาในลีลาจังหวะอัสลีซึ่งเป็นลีลาจังหวะที่มีลักษณะความเร็วค่อนข้างช้า มาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์ นอกจากนี้ยังมีการสอดแทรกโน้ตพรม ซึ่งเป็นวิธีการบรรเลงที่พบในการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้านเพื่อถ่ายทอดสำเนียงดนตรีพื้นบ้าน แสดงออกถึงความงามและคุณค่าของดนตรีที่ต่างวัฒนธรรมซึ่งสามารถนำมาบรรเลงร่วมกันได้อย่างลงตัว

ตัวอย่างที่ 23 รำมะนาบรรเลงในลีลาจังหวะอัสลีร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก

ทำนองพื้นบ้าน (Traditional theme) ในท่อนที่ 2 *ทองงาม* ผู้ประพันธ์เพลงได้นำทำนองรองเง็งมาพัฒนาสร้างเป็นทำนองหลัก โดยนำบทเพลงรองเง็งที่มีความหมายเกี่ยวข้องกับเรือ ได้แก่ เพลงกาโยซัมไปหมายถึงการพายเรือ และเพลงรันชันกุนิง กุนิงเป็นชื่อของเรือ มาใช้เป็นวัตถุดิบหลักในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ในท่อนนี้ เพื่อสร้างสำเนียงเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตลอดจนแสดงถึงความรู้สึกของที่มาของขนมการอจี้ซึ่งเป็นขนมโบราณของชาวจีนซึ่งเดินทางล่องเรือสำเภาข้ามน้ำข้ามทะเลจนได้มาตั้งรกรากอยู่ที่เมืองสงขลา ร่วมกับนำทำนองของเพลงสงขลา ขับร้องโดย ชรินทร์ นันทนาคร ในคำร้องที่ว่า “สงขลาฝั่งนที”มาสร้างสรรค์

ตัวอย่างที่ 24 การนำทำนองของเพลงสงขลามาสร้างสรรค์เป็นทำนองตอน A ห้องที่ 10-11 บรรเลงโดยฟลูตและฮอร์น

ตัวอย่างที่ 25 การนำทำนองรองเง็ง เพลงกาโยซัมไปมาพัฒนาสร้างเป็นทำนองห้องที่ 14-17 โดยการเปลี่ยนบันไดเสียงและขยายจังหวะเพื่อให้เข้ากับบทประพันธ์ บรรเลงแนวทำนองโดยฟลูตและโอโบ

ทำนองรองเง็ง เพลงกาโยซัมไป[22]

[22] ปรีชา กุลตัน และดรุณี อนุกูล, ภูมิปัญญาดนตรีรองเง็งของนายเซ็ง อาบู (สงขลา: มหาวิทยาลัยทักษิณ, 2556), หน้า 42.

ตัวอย่างที่ 26 การนำทำนองรองเง็ง เพลงกาโยซัมไป มาพัฒนาสร้างเป็นทำนองห้องที่ 28-33 โดยการเปลี่ยนบันไดเสียง และสร้างสรรค์ให้เข้ากับบทประพันธ์ บรรเลงแนวทำนองโดยโอโบ

ทำนองรองเง็ง เพลงกาโยซัมไป[23]

[23] เรื่องเดียวกัน, หน้า 42.

ตัวอย่างที่ 27 การนำทำนองรองเง็ง เพลงรันชันกุนิง มาพัฒนาสร้างเป็นทำนองในตอน B โดยการเปลี่ยนบันไดเสียง ขยายจังหวะและดัดแปลงทำนองเพื่อให้เข้ากับบทประพันธ์ (ห้องที่ 33–41) บรรเลงแนวทำนองโดยฟลูต

ทำนองรองเง็ง เพลงรันชันกุนิง[24]

[24] เรื่องเดียวกัน, หน้า 46.

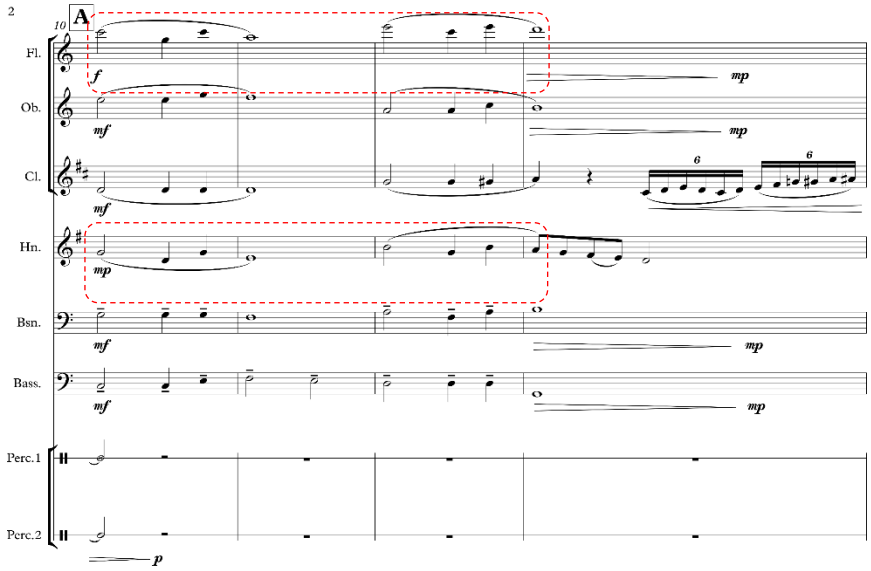
ตัวอย่างที่ 28 การทำนองรองเง็ง เพลงรันชันกุนิงมาสร้างสรรค์โดยเปลี่ยนบันไดเสียง ดัดแปลงทำนอง และขยายจังหวะบรรเลงแนวทำนองโดยฟลูต

ทำนองรองเง็ง เพลงรันชันกุนิง[25]

[25] เรื่องเดียวกัน, หน้า 46.

สีกับความรู้สึก สีเหลืองทองของขนมการอจี้เป็นสีที่ทำให้ผู้ประพันธ์เพลงรู้สึกถึงความสว่างสดใส ผู้ประพันธ์เพลงจึงเลือกนำเอากลุ่มเครื่องดนตรีที่ให้เสียงสว่างสดใส กังวาน มาดำเนินทำนองหลักเพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อขนมการอจี้ ในท่อนนี้มีเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง 3 ชนิด ได้แก่ ฟลูต โอโบ และฮอร์น

ตัวอย่างที่ 29 ห้องที่ 10–13 ฟลูตและฮอร์นบรรเลงในรูปแบบยูนิซัน (Unison) เพื่อถ่ายทอดความรู้สึกสว่างสดใสและทำให้ทำนองเด่นชัด




จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 30 ห้องที่ 14-17 ฟลูตและโอโบบรรเลงในรูปแบบยูนิซัน ต่อจากทำนองก่อนหน้า (ตัวอย่างที่ 29) เพื่อยังคงให้ความรู้สึกสว่างสดใสและทำให้ทำนองเด่นชัดขึ้นอย่างต่อเนื่อง

ตัวอย่างที่ 31 การไหลของโน้ตในบันไดเสียงร่วมกับโน้ตโครมาติกในแนวคลาริเน็ตเพื่อให้ความรู้สึกถึงคลื่นในทะเล

ตัวอย่างที่ 32 การเรียบเรียงเสียงวงดนตรีในห้องที่ 34-37 โดยแบ่งหน้าที่ฟลูตดำเนินทำนองหลัก คลาริเน็ต โอโบ และฮอร์น ทำหน้าที่สอดแทรกทำนอง สลับกับแนวคอร์ด โดยมีบาสซูนและดับเบิลเบสทำหน้าที่บรรเลงคอร์ดในจังหวะที่ 1 และ 3

### 4.3 ท่อนที่ 3 *ขาวละมุน (Khao Lamun)*

*ขาวละมุน* ใช้เครื่องดนตรีจำนวน 11 ชิ้น ได้แก่ ฟลูต โอโบ คลาริเน็ต เฟรนช์ฮอร์น บาสซูน ดับเบิลเบส ทรัยแองเกิล เรนสติ๊ก เชคเกอร์ วินด์ไชม์ และรำมะนา เป็นท่อนที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากขนมม่อฉี่ เล่ากันว่าเป็นขนมที่มาจากการแลกเปลี่ยนวิธีการทำขนมโมจิของทหารญี่ปุ่นแก่ชาวบ้านในช่วงสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 เมื่อครั้งที่ทหารญี่ปุ่นได้มาตั้งฐานทัพอยู่ที่ฝั่งอำเภอสิงหนคร จังหวัดสงขลา โดยนำตัวขนมที่เตรียมไว้มาใส่ใส้และปั้นเป็นก้อนกลม ๆ เมื่อปั้นเสร็จนำมาคลุกแป้งเพื่อไม่ให้ขนมติดกัน ขนมมีสีขาวลักษณะกลมเหนียวนุ่ม ทำให้ผู้ประพันธ์เพลงนึกถึงความสวยงามของมิตรภาพที่เกิดขึ้นและความนุ่มละมุนของขนมซึ่งเป็นที่มาของชื่อบทประพันธ์ในท่อนนี้

ในบทประพันธ์ท่อนที่ 3 *ขาวละมุน* ผู้ประพันธ์เพลงมีแนวคิดในการนำเสนอสำเนียง ลีลา การผสมผสานดนตรีพื้นบ้านกับดนตรีตะวันตกเพื่อถ่ายทอดความรู้สึกที่มาจากขนมม่อฉี่ ดังจะอธิบายต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**โครงสร้างของบทประพันธ์**

บทประพันธ์ *ขาวละมุน* เป็นบทประพันธ์ที่มีความยาวประมาณ 5.22 นาที มีโครงสร้างดังนี้

| ตอน | ห้องที่ | ทำนอง | อัตราความเร็ว (ครั้งต่อนาที) |
|---|---|---|---|
| ช่วงนำ | 1-11 | ทำนอง1ดัดแปลง | ♩=74 |
| จุดเชื่อม | 12-15 | - | |
| ตอน A | 16-31 | 1 | |
| | 24-31 | 2 | |
| ตอน B | 32-56 | 3 | |
| | 40-47 (ประทุน1) | 3’ | |
| | 40-49 (ประทุน2) | 3’’ | |
| | 50-57 | 4 | |
| ช่วงเชื่อม | 57-60 | - | ♩=96 |
| ตอน A | 61-68 | 1’ | ♩=74 |
| | 69-76 | 2’ | |
| โคดา | 77-84 | ทำนอง 1 ดัดแปลง | |

**แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์**

การผสมผสานระหว่างดนตรีตะวันตกและดนตรีตะวันออก ในท่อนที่ 3 *ขาวละมุน* ผู้ประพันธ์เพลงได้ใช้แนวคิดการผสานระหว่างเครื่องดนตรีตะวันตกและตะวันออกโดยการนำทำนองเพลงรองเง็งมาเป็นวัตถุดิบหลักในการสร้างทำนอง พร้อมทั้งนำรำมะนา วิธีการบรรเลงรำมะนาในลีลาจังหวะอินังซึ่งเป็นลีลาจังหวะที่มีลักษณะค่อนข้างเร็วมาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์ โดยเน้นเทคนิคการบรรเลงให้เสียงต่อเนื่องกันของแนวทำนอง และให้ดับเบิลเบสเลียนลีลาจังหวะของรำมะนา เพื่อถ่ายทอดความรู้สึกนุ่มละมุนของขนมและความสวยงามของมิตรภาพผ่านสำเนียงความเป็นพื้นบ้าน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 33 การบรรเลงรำมะนาในลีลาจังหวะอินังร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก

ตัวอย่างที่ 34 การใช้นิ้วดีดสายในดับเบิลเบสเลียนลีลาจังหวะของรำมะนาในจังหวะที่ 1 และ 3

ทำนองพื้นบ้าน ในท่อนที่ 3 *ขาวละมุน* ผู้ประพันธ์เพลงได้นำทำนองรองเง็งมาพัฒนาสร้างเป็นทำนองหลักเพื่อให้ได้สำเนียงเพลงพื้นบ้านภาคใต้ โดยนำทำนองรองเง็ง เพลงโดนังซายัง ซึ่งเป็นบทเพลงที่ใช้ร้องโต้กลอนเกี่ยวกับความรักมาใช้เป็นวัตถุดิบหลักในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ในท่อนนี้ เพื่อแสดงความรู้สึกถึงความงามของมิตรภาพระหว่างทหารญี่ปุ่นและชาวบ้าน

ตัวอย่างที่ 35 การนำทำนองเพลงโดนังซายังมาพัฒนาเป็นทำนองตอน A บรรเลงทำนองโดยโอโบ

ทำนองรองเง็ง เพลงโดนังซายัง[26]

ตัวอย่างที่ 36 การนำความคิดหลักคงที่ของบทประพันธ์มาสร้างสรรค์ในท่อนที่ 3 *ขาวละมุน*

[26] เรื่องเดียวกัน, หน้า 54.

ตัวอย่างที่ 37 การเรียบเรียงเสียงวงดนตรีในห้องที่ 16–19 แบ่งหน้าที่ให้โอโบดำเนินทำนองหลัก ฟลูตทำหน้าที่สอดแทรกทำนอง คลาริเน็ต ฮอร์น บาสซูนและดับเบิลเบสทำหน้าที่บรรเลงคอร์ด

ตัวอย่างที่ 38 การไล่โน้ต (Scale running) ในบันไดเสียง B ไมเนอร์แบบเนเชอรัล

ตัวอย่างที่ 39 ทำนองไหลในรูปแบบยูนิซัน ของกลุ่มเครื่องลมไม้เพื่อสร้างความหนาแน่นของเสียงก่อนลงจบ

**4.4 ท่อนที่ 4 *หอมไม้* (*Hom Mai*)**

*หอมไม้* ใช้เครื่องดนตรีจำนวน 11 ชิ้น ได้แก่ ฟลูต โอโบ คลาริเน็ต เฟรนช์ฮอร์น บาสซูน ดับเบิลเบส วูดบล็อค วินด์ไชม์ เชคเกอร์ คลาเวส (Claves) และกวีโร (Guiro) *หอมไม้* เป็นบทประพันธ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากขนมบอก ขนมพื้นบ้านโบราณที่ขึ้นชื่อของจังหวัดสงขลา จุดเด่นที่ผู้ประพันธ์เพลงรู้สึกประทับใจในขนมชนิดนี้คือการนำวัตถุดิบใส่ลงไปในกระบอกไม้ไผ่จากนั้นนำไปนึ่ง เมื่อขนมสุกจะกระทุ้งออกมาจากกระบอกไม้ไผ่แล้วนำมาคลุกกับมะพร้าวที่เตรียมไว้ เมื่อรับประทานจะได้กลิ่นหอมจากผิวของไม้ไผ่จึงเป็นมาของชื่อ *หอมไม้* ของบทประพันธ์ในท่อนนี้

ในท่อนที่ 4 *หอมไม้* ผู้ประพันธ์เพลงมีแนวคิดในการนำเสนอสำเนียง ลีลา การผสมผสานเพลงพื้นบ้านกับดนตรีตะวันตก ร่วมกับการใช้เครื่องประกอบจังหวะที่ให้ความรู้สึกถึงเสียงของไม้ เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกที่มาจากขนมบอกดังจะอธิบายต่อไป

**โครงสร้างของบทประพันธ์**

บทประพันธ์ *หอมไม้* เป็นบทประพันธ์ที่มีความยาวประมาณ 3.50 นาที มีโครงสร้างดังนี้

| ตอน | ห้องที่ | ทำนอง | อัตราความเร็ว(ครั้งต่อนาที) |
|---|---|---|---|
| ช่วงนำ | 1-3 | - | ♩. =62 |
| ตอน A | 4-23 | 1 | |
| ตอน B | 24-39 | 2 | |
| ตอน A | 40-58 | 1’ | |
| ตอน B | 59-76 | 2 | |
| ตอน A | 77- 96 | 1 | |
| ตอน B | 97-112 | 2 | |
| โคดา | 112-117 | ทำนอง 2 ดัดแปลง | |

**แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์**

การผสมผสานระหว่างดนตรีตะวันตกและดนตรีตะวันออก ในท่อนที่ 4 *หอมไม้* ผู้ประพันธ์เพลงได้ใช้แนวคิดการผสานระหว่างดนตรีตะวันตกและตะวันออกโดยการนำทำนองเพลงรองเง็งมาเป็นวัตถุดิบหลักในการสร้างทำนอง นอกจากนี้ยังมีการสอดแทรกโน้ตพรมและโน้ตสะบัด ซึ่งเป็นวิธีการบรรเลงที่พบในการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้านเพื่อถ่ายทอดสำเนียงดนตรีพื้นบ้าน ผสมผสานกับเครื่องประกอบจังหวะที่ให้ความรู้สึกถึงเสียงของไม้เพื่อสื่อถึงจินตนาการที่มีต่อขนมบอก

ตัวอย่างที่ 40 การใช้โน้ตพรมในแนวคลาริเน็ตเพื่อถ่ายทอดสำเนียงดนตรีพื้นบ้าน

ตัวอย่างที่ 41 การใช้โน้ตสะบัดในแนวฟลูตในตัวโน้ตที่ต่อเนื่องกัน

ทำนองพื้นบ้าน ในท่อนที่ 4 *หอมไม้* ผู้ประพันธ์เพลงได้นำทำนองรองเง็งมาพัฒนาสร้างเป็นทำนองหลักเพื่อให้ได้สำเนียงเพลงพื้นบ้านภาคใต้ โดยนำทำนองรองเง็ง เพลงซีตีปายง และเพลงเลงกังกง มาใช้เป็นวัตถุดิบหลักในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ในท่อนนี้

ตัวอย่างที่ 42 การนำทำนองรองเง็ง เพลงซีตีปายง มาเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 6/8 และสร้างสรรค์ให้เข้ากับบทประพันธ์ บรรเลงทำนองโดยคลาริเน็ต และโอโบ

ทำนองรองเง็ง เพลงซีตีปายง[27]

[27] เรื่องเดียวกัน, หน้า 55.

ตัวอย่างที่ 43 การนำทำนองรองเง็ง เพลงเลงังกักกง มาเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 6/8 และสร้างสรรค์ให้เข้ากับบทประพันธ์ บรรเลงทำนองโดยฟลูต

ทำนองรองเง็ง เพลงเลงังกังกง[28]

[28] เรื่องเดียวกัน, หน้า 49.

ตัวอย่างที่ 44 การนำทำนองรองเง็ง เพลงเลงังกักกง มาเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 6/8 และสร้างสรรค์ให้เข้ากับบทประพันธ์ บรรเลงทำนองโดยฟลูตและโอโบ

ทำนองรองเง็ง เพลงเลงังกังกง[29]

[29] เรื่องเดียวกัน, หน้า 49.

ตัวอย่างที่ 45 การนำความคิดหลักคงที่ของบทประพันธ์ มาสร้างสรรค์ในท่อนที่ 4 *หอมไม้*

การใช้เครื่องดนตรีประกอบจังหวะและการสร้างแนวบรรเลงประกอบเพื่อสื่อถึงอุปกรณ์และวิธีการทำขนมบอก ในท่อนที่ 4 *หอมไม้* ผู้ประพันธ์เพลงนำเครื่องประกอบจังหวะที่มีลักษณะเป็นไม้มาร่วมบรรเลง เพื่อให้ความรู้สึกถึงกระบอกไม้ไผ่ที่ใช้นึ่งตัวขนมและความให้รู้สึกถึงความหอมของผิวไม้ไผ่เมื่อได้รับประทานขนมชนิดนี้ ตลอดจนการสร้างแนวบรรเลงประกอบโดยเล่นจังหวะไล่เหลื่อมกันของโน้ตตัวดำในกลุ่มเครื่องดนตรีที่เล่นคอร์ดเพื่อสื่อถึงวิธีการกระทุ้งขนมออกมาจากกระบอกไม้ไผ่

ตัวอย่างที่ 46 การนำกวีโร วูดบล็อคและคลาเวสมาบรรเลงเพื่อถ่ายทอดความรู้สึกถึงกระบอกไม้ไผ่

ตัวอย่างที่ 47 การเล่นจังหวะไล่เหลื่อมกันของโน้ตตัวดำในกลุ่มเครื่องดนตรีที่เล่นคอร์ด

ตัวอย่างที่ 48 การสร้างลูกสอดแทรกล้อกันระหว่างฟลูตซึ่งเป็นทำนองหลักกับคลาริเน็ต จากนั้นจึงสลับเครื่องดนตรีโดยการสร้างลูกสอดแทรกล้อกันระหว่างโอโบกับคลาริเน็ต

ตัวอย่างที่ 49 ห้องที่ 66 และห้องที่ 70 นำทำนองสอดแทรกมาซ้ำโดยการดัดแปลงเพียงเล็กน้อย

ตัวอย่างที่ 50 การซ้ำโมทีฟ

ตัวอย่างที่ 51 ห้องที่ 113 การใช้คอร์ดยืม (b6) จากกุญแจเสียง G ไมเนอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงคู่ขนาน (Parallel key) เพื่อสร้างสีสันให้บทประพันธ์ก่อนจบท่อน

**4.5 ท่อนที่ 5 *นิลกาห (Nillakan)***

*นิลกาห* ใช้เครื่องดนตรีจำนวน 16 ชิ้น ได้แก่ ฟลูต โอโบ คลาริเน็ต เฟรนช์ฮอร์น บาสซูน ดับเบิลเบส ทรัยแองเกิล วูดบล็อค แทมบูรีน กลองสะแนร์ คัสตาเน็ตส์ เรนสติ๊ก เชคเกอร์ วินด์ไชม์ คาบาซา และทับ *นิลกาห* เป็นบทประพันธ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากขนมดู ขนมพื้นบ้านโบราณที่ขึ้นชื่อของจังหวัดสงขลา ตัวขนมจะนำมาปั้นเป็นก้อนกลม ๆ เมื่อปั้นเสร็จต้องนำมาคลุกแป้งเพื่อไม่ให้ขนมติดกัน ขนมดูมีรสชาติหอมหวานมันมีสีน้ำตาลปนดำ ทำให้ผู้ประพันธ์เพลงนึกถึงความลึกลับ น่าค้นหา ชวนให้น่าติดตาม

ในท่อนที่ 5 *นิลกาห* ผู้ประพันธ์เพลงมีแนวคิดในการนำเสนอสำเนียง ลีลา การผสมผสานดนตรีพื้นบ้านกับดนตรีตะวันตก โดยนำทำนองรองเง็งมาเป็นวัตถุดิบหลักในการสร้างทำนองของบทประพันธ์ และนำทับบรรเลงร่วมกับดนตรีตะวันตกเพื่อถ่ายทอดจินตนาการและความรู้สึกที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากขนมดู ดังจะอธิบายต่อไป

**โครงสร้างของบทประพันธ์**

*นิลกาห* เป็นบทประพันธ์ที่มีความยาวประมาณ 3.40 นาที มีโครงสร้างดังนี้

| ตอน | ห้องที่ | ทำนอง | อัตราความเร็ว(ครั้งต่อนาที) |
|---|---|---|---|
| ช่วงนำ | 1–11 | ทำนองช่วงนำ | ♩=95 |
| จุดเชื่อม | 12-15 | - | ♩=118 |
| ตอน A | 16-23 | 1 | |
| | 24-31 | 1’ | |
| | 32-39 | 2 | |
| ตอน B | 40-47 | 3 | |
| | 48-55 | 1’’ | |
| ตอน A | 56-63 | 1 | |
| | 64-71 | 1’ | |
| | 72-79 | 2 | |
| ตอน B | 80-87 | 3’ | |
| | 88-95 | 1’’’ | |
| โคดา | 96-103 | ทำนอง 1 ดัดแปลง | |

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์**

การผสมผสานระหว่างดนตรีตะวันตกและดนตรีตะวันออก ในท่อนที่ 5 *นิลกาฬ* ผู้ประพันธ์เพลงได้ใช้แนวคิดการผสานระหว่างดนตรีตะวันตกและตะวันออกโดยการนำทำนองรองเง็งมาเป็นวัตถุดิบหลักในการสร้างทำนอง พร้อมทั้งนำทับเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มาประยุกต์ใช้ร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตกเพื่อถ่ายทอดสำเนียงดนตรีพื้นบ้าน

ตัวอย่างที่ 52 ทับบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตกในห้องที่ 48-51

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 53 ทับบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตกในห้องที่ 56-59

ทำนองพื้นบ้าน ในท่อนที่ 5 *นิลกาฬ* ผู้ประพันธ์เพลงได้นำทำนองรองเง็ง เพลงอิตามานีสซึ่งหมายถึงผิวดำหน้าหวาน มาพัฒนาสร้างเป็นทำนองหลักบทประพันธ์ในท่อนนี้ เพื่อให้ได้สำเนียงเพลงพื้นบ้านภาคใต้ และแสดงถึงภาพลักษณ์ของขนมดูที่ภายนอกมีสีน้ำตาลปนดำแต่รสชาติหวานกลมกล่อม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 54 การนำทำนองรองเง็งเพลงอิตามานิสมาสร้างสรรค์ให้เข้ากับบทประพันธ์

ทำนองรองเง็ง เพลงอิตามานีส[30]

[30] ประภาส ขวัญประดับ, ดนตรีรองเง็ง: กรณีศึกษาคณะขาเดย์ แวเด็ง (สงขลา: สถาบันราชภัฏสงขลา, 2542), หน้า 89.

สีกับความรู้สึก ในท่อนที่ 5 *นิลกาฬ* ผู้ประพันธ์เพลงได้นำแนวคิดจิตวิทยาสีกับความรู้สึกมาประยุกต์ใช้ สีน้ำตาลอมดำของขนมดูเป็นสีที่ทำให้ผู้ประพันธ์เพลงรู้สึกถึงความลึกลับ น่าค้นหา ชวนให้น่าติดตาม ผู้ประพันธ์เพลงจึงเลือกนำเอาบาสซูนซึ่งเป็นเครื่องดนตรีแนวเบสในกลุ่มเครื่องลมไม้ มานำเสนอทำนองหลักเป็นครั้งแรกในตอน A เพื่อแสดงอารมณ์ความรู้สึกถึงสีน้ำตาลอมดำของขนมดู

ตัวอย่างที่ 55 การใช้บาสซูนนำเสนอทำนองหลักเป็นครั้งแรกในตอน A

การสร้างแนวบรรเลงประกอบเพื่อนำเสนอถึงวิธีการทำขนมดู ผู้ประพันธ์เพลงเลือกใช้เสียงบรัชบนหน้ากลองสแนร์เพื่อสื่อถึงแป้งที่ใช้โรยบนขนมดูและการใช้นิ้วดีดสายในเครื่องดนตรี ดับเบิลเบสเพื่อสื่อถึงการปั้นตัวขนมแล้วนำไปคลุกกับแป้ง

ตัวอย่างที่ 56 กลองสแนร์ใช้บรัชวนบนหน้ากลองอย่างเบา ๆ และดับเบิลเบสดีดสาย

ตัวอย่างที่ 57 การใช้โน้ตแยก (Arpeggio) ไล่ต่อเนื่องกันของฮอร์น คลาริเน็ต และฟลูต เพื่อสื่อถึงการปั้นตัวขนม

ตัวอย่างที่ 58 การนำความคิดหลักคงที่ของบทประพันธ์มาสร้างสรรค์เป็นทำนองสอดประสาน

ตัวอย่างที่ 59 การสร้างลูกสอดแทรกโดยใช้โมดมิกโซลีเดียน (Mixolydian mode)

ตัวอย่างที่ 60 การนำโมทีฟของทำนองหลักมาดัดแปลงสร้างเป็นแนวสอดประสาน

ตัวอย่างที่ 61 ห้องที่ 88-90 การใช้โน้ตแยกในลักษณะเสียงสั้น (Staccato) ในแนวฟลูต

### 4.6 ท่อนที่ 6 *บุญบูชา (Boonbucha)*

*บุญบูชา* ใช้เครื่องดนตรีจำนวน 14 ชิ้น ได้แก่ ฟลูต โอโบ คลาริเน็ต เฟรนช์ฮอร์น บาสซูน ดับเบิลเบส ทรัยแองเกิล วูดบล็อค คัสตาเน็ตส์ มาราคัส คาบาซา วินด์ไชม์ เรนสติ๊กและรำมะนา *บุญบูชา* ได้รับแรงบันดาลใจจากขนมเดือนสิบ ซึ่งเป็นขนมหลากหลายชนิดที่ใช้สำหรับทำบุญในงานสารทเดือนสิบเรียกว่าประเพณีตั้งเปรตหรือชิงเปรต โดยขนมแต่ละชนิดแทนคติความเชื่อที่แตกต่างกันออกไป การรวมกันของขนมเดือนสิบนั้นทำให้ผู้ประพันธ์เพลงนึกถึงสีสันที่หลากหลายของขนมเดือนสิบตลอดจนบรรยากาศความอบอุ่นของญาติพี่น้องที่แม้จะอยู่ห่างกัน แต่เมื่อถึงวันทำบุญในงานสารทเดือนสิบทุกคนจะกลับมารวมตัวกันเพื่อแสดงความกตัญญูต่อบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้ว การกลับมาเจอกันจึงมีแต่รอยยิ้มและความเบิกบานในการได้กลับมาเจอกัน

ในท่อนที่ 6 *บุญบูชา* ผู้ประพันธ์เพลงมีแนวคิดในการนำเสนอสำเนียง ลีลา การผสมผสานดนตรีพื้นบ้านกับดนตรีตะวันตก เพื่อถ่ายทอดความงามและจินตนาการและที่เกิดจากขนมเดือนสิบผ่านบทประพันธ์เพลงที่มีอัตลักษณ์สำเนียงท้องถิ่นผสมผสานกับดนตรีตะวันตก ดังจะอธิบายต่อไป

**โครงสร้างของบทประพันธ์**

*บุญบูชา* เป็นบทประพันธ์ที่มีความยาวประมาณ 3.13 นาที มีโครงสร้างดังนี้

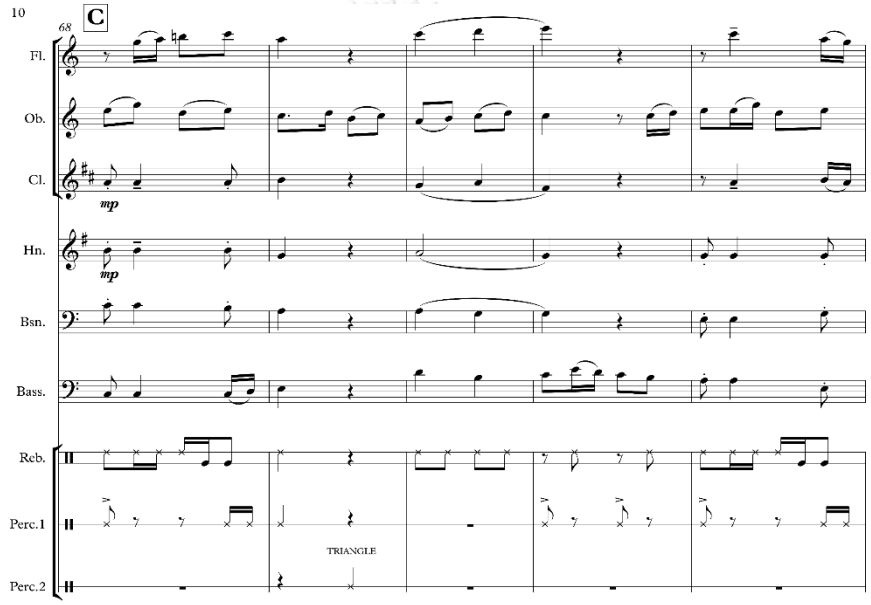
| ตอน | ห้องที่ | ทำนอง | อัตราความเร็ว(ครั้งต่อนาที) |
|---|---|---|---|
| ช่วงนำ | 1–10 | ดัดแปลงทำนอง 1 | ♩=62 |
| | 11 | - | ♩=120 |
| ตอน A | 12-43 | 1 | |
| ตอน B | 44-67 | 2 | |
| ตอน A | 68-99 | 1’ | |
| ตอน B | 100-123 | 2’ | |
| ตอน A | 124-157 | 1’’ | |
| โคดา | 158-166 | ทำนองโคดา | |

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

**แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์**

การผสมผสานระหว่างดนตรีตะวันตกและดนตรีตะวันออก ในท่อนที่ 6 *บุญบูชา* ผู้ประพันธ์เพลงได้ใช้แนวคิดการผสานระหว่างดนตรีตะวันตกและตะวันออก โดยการนำทำนองรองเง็งมาเป็นวัตถุดิบหลักในการสร้างทำนอง พร้อมทั้งนำการบรรเลงรำมะนาในลีลาจังหวะโยเก็ตซึ่งเป็นลีลาจังหวะที่มีความสนุกสนานมาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์

ตัวอย่างที่ 62 รำมะนาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก ในห้องที่ 68-72




ศูนย์วิทยทรัพยากร
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 63 รำมะนาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก ในห้องที่ 100-103

ทำนองพื้นบ้าน ในท่อนที่ 6 *บุญบูชา* ผู้ประพันธ์เพลงได้นำทำนองรองเง็ง เพลงโยเก็ตรามัย หมายถึงมารวมตัวกันมาก ๆ และเพลงโยเก็ตเบอร์ซาตูหมายถึงมารวมเป็นหนึ่ง มาพัฒนาสร้างเป็นทำนองหลักบทประพันธ์ในท่อนนี้ เพื่อให้ได้สำเนียงเพลงพื้นบ้านภาคใต้และแสดงถึงความรู้สึกของการรวมกันของขนมสำคัญหลากหลายชนิด ตลอดจนการรวมตัวกันของญาติพี่น้องที่กลับมาเยี่ยมบ้านและร่วมทำบุญอุทิศส่วนกุศลแก่ดวงวิญญาณของบรรพบุรุษในประเพณีทำบุญเดือนสิบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 64 การนำทำนองรองเง็ง เพลงโยเก็ตรามัย มาสร้างสรรค์เป็นทำนองหลักในตอน A โดยนำมาเปลี่ยนบันไดเสียงและดัดแปลงทำนองให้เข้ากับบทประพันธ์ในช่วงท้ายประโยค บรรเลงทำนองโดยคลาริเน็ตและฟลูต

ตัวอย่างที่ 65 การนำทำนองรองเง็ง เพลงโยเก็ตรามัย มาสร้างสรรค์เป็นทำนองในบันไดเสียง Bb ไมเนอร์และกลับมาเป็นบันไดเสียง Bb เมเจอร์

ทำนองรองเง็ง เพลงโยเก็ตรามัย[31]

[31] ปรีชา กุลตัน และดรุณี อนุกูล, ภูมิปัญญาดนตรีรองเง็งของนายเซ็ง อาบู (สงขลา: มหาวิทยาลัยทักษิณ, 2556), หน้า 39.

ตัวอย่างที่ 66 การนำทำนองรองเง็ง เพลงโยเก็ตรามัย มาสร้างสรรค์โดยนำมาเปลี่ยนเป็นบันไดเสียงและพัฒนาทำนองให้เข้ากับบทประพันธ์ บรรเลงทำนองโดยฮอร์น

ทำนองรองเง็ง เพลงโยเก็ตรามัย[32]

[32] เรื่องเดียวกัน, หน้า 39.

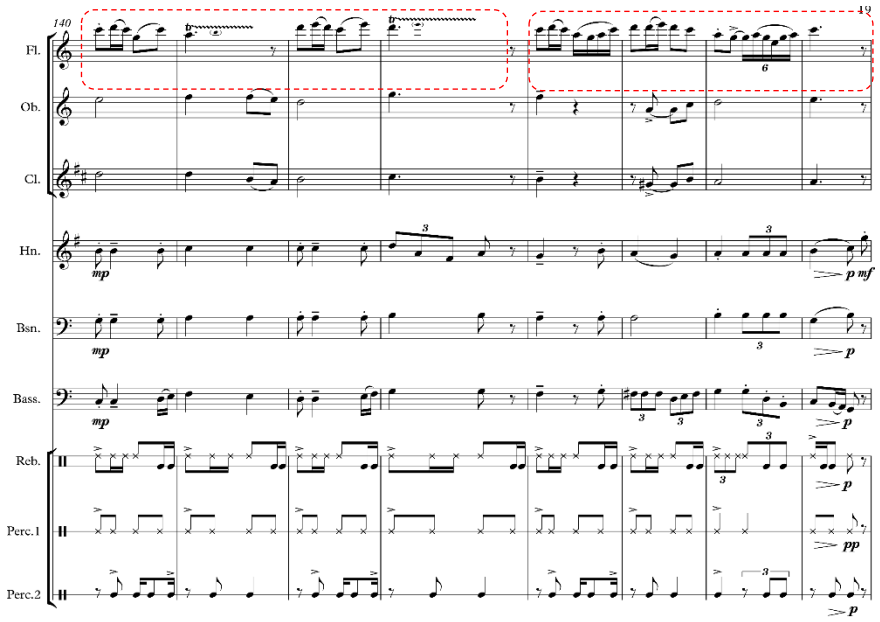
ตัวอย่างที่ 67 การนำทำนองรองเง็ง เพลงโยเก็ตเบอร์ซาตู มาพัฒนาเป็นทำนองในตอน B โดยนำมาเปลี่ยนเป็นบันไดเสียงและสร้างสรรค์ทำนองให้เข้ากับบทประพันธ์ บรรเลงทำนองโดยฟลูต

ทำนองรองเง็ง เพลงโยเก็ตเบอร์ซาตู[33]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[33] เรื่องเดียวกัน, หน้า 37.

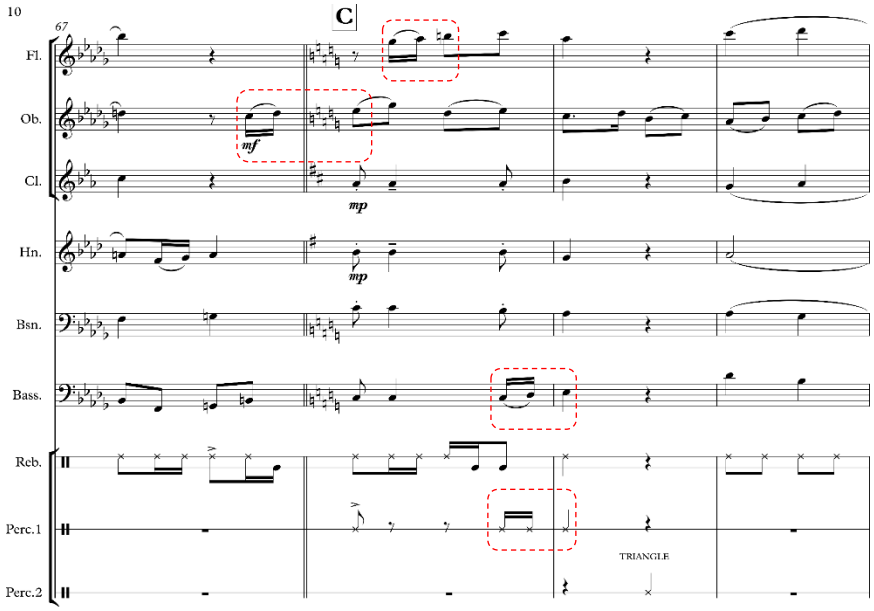
ตัวอย่างที่ 68 การนำความคิดหลักคงที่ของบทประพันธ์ (ห้องที่ 140-143) และทำนองจาก *ทองงาม* มาพัฒนาให้เข้ากับบทประพันธ์ (ห้องที่ 144-147)




ตัวอย่างที่ 69 การนำความคิดหลักคงที่ของบทประพันธ์มาสอดแทรกไว้ในแนวดับเบิลเบส

ตัวอย่างที่ 70 การนำทำนองตอน A ที่เคยนำเสนอไปแล้วกลับมานำเสนออีกครั้งโดยการเปลี่ยนบันไดเสียง ดัดแปลงทำนอง และเปลี่ยนให้โอโบดำเนินทำนองหลักเพื่อสร้างสีสันให้บทประพันธ์

ตัวอย่างที่ 71 การนำส่วนจังหวะของทำนองหลักมาดัดแปลงสร้างเป็นแนวสอดประสานและลีลาของกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ




ตัวอย่างที่ 72 การซ้ำโมทีฟก่อนเข้าโคดา

**4.7 ท่อนที่ 7 *บทส่งท้าย (Finale)***

*บทส่งท้าย* ใช้เครื่องดนตรีจำนวน 13 ชิ้น ได้แก่ ฟลูต โอโบ คลาริเน็ต เฟรนช์ฮอร์น บาสซูน ดับเบิลเบส ทรัยแองเกิล วูดบล็อค ฉาบ วินด์ไชม์ คาบาซา เรนสติ๊ก และรำมะนา ในท่อนนี้เป็นบทส่งท้ายของบทประพันธ์เพลงเปรียบเสมือนการสรุปบทประพันธ์เพลงทั้งหมด ผู้ประพันธ์เพลงได้สร้างทำนองใหม่ขึ้นมา 6 ทำนอง ทำนองที่ 1-5 เป็นตัวแทนของขนมทั้ง 5 ชนิด ทำนองที่ 6 เป็นการหยิบยืมโมทีฟจากทำนองทั้ง 5 ทำนองแรกมาสร้างเป็นทำนองที่ 6 โดยยังคงใช้แนวคิดการนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านมาผสมผสานกับเครื่องดนตรีตะวันตก เพื่อถ่ายทอดอัตลักษณ์ความเป็นท้องถิ่นภาคใต้ สร้างสุนทรียะที่ผสมผสานวัฒนธรรมระหว่างดนตรีตะวันตกและดนตรีตะวันออก ในหลากหลายลีลา ตามจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ของผู้ประพันธ์เพลง

**โครงสร้างของบทประพันธ์**

*บทส่งท้าย* เป็นบทประพันธ์ที่มีความยาวประมาณ 4 นาที มีโครงสร้างดังนี้

| ตอน | ห้องที่ | ทำนอง | อัตราความเร็ว(ครั้งต่อนาที) |
|---|---|---|---|
| ช่วงนำ | 1–8 | ดัดแปลงทำนองที่ 1 | ♩=56 |
| ตอน A | 9-16 | 1 | ♩=68 |
| | 17-28 | 1’ | |
| ตอน B | 29-37 | 2 | ♩=87 |
| | 38-46 | 3 | |
| จุดเชื่อม | 47 | - | ♩=124 |
| ตอน C | 48-55 | 4 | |
| | 56-63 | 4’ | |
| | 64-71 | 5 | |
| | 72-79 | 6 | |
| โคดา | 80-83 | ทำนองโคดา | ♩=128 |
| | 83-87 | | ♩=132 |

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์**

การสร้างทำนอง ใน*บทส่งท้าย* ผู้ประพันธ์เพลงได้สร้างทำนองใหม่ขึ้นมา 6 ทำนอง โดยทำนองที่ 1-5 เป็นทำนองที่ถือเป็นตัวแทนของขนมทั้ง 5 ชนิด ส่วนทำนองที่ 6 เป็นการหยิบยืมโมทีฟจากทำนองทั้ง 5 ทำนองแรกมาสร้างเป็นทำนองที่ 6 เพื่อสื่อถึงการรวมกันของขนมทั้ง 5 ชนิด

ตัวอย่างที่ 73 ทำนอง 1–5 ของบทประพันธ์ *บทส่งท้าย*

ทำนองที่ 1 นำเสนอทำนองครั้งแรกโดยคลาริเน็ตและฟลูต

ทำนองที่ 2 นำเสนอทำนองโดยโอโบ

ทำนองที่ 3 นำเสนอทำนองโดยฮอร์น

ทำนองที่ 4 นำเสนอทำนองครั้งแรกโดยโอโบ

ทำนองที่ 5 นำเสนอทำนองโดยฟลูต

ทำนองที่ 6 ของ *บทส่งท้าย* สร้างขึ้นจากการนำโมทีฟจากทำนองทั้ง 5 มาสร้างเป็นทำนองใหม่ เพื่อสื่อถึงการรวมกันของขนมทั้ง 5 ชนิด นอกจากนี้ยังมีการนำโมทีฟจากทำนองที่ 1 และ2 กลับมาใช้เป็นลูกสอดแทรกเพื่อสร้างสีสันให้บทประพันธ์

ตัวอย่างที่ 74 การนำโมทีฟจากทำนองทั้ง 5 มาสร้างสรรค์เป็นทำนองที่ 6

a. ทำนองที่ 1 b. ทำนองที่ 2 c. ทำนองที่ 3 d. ทำนองที่ 5 e. ทำนองที่ 4

ตัวอย่างที่ 75 การนำโมทีฟจากทำนองที่ 1 และ 2 กลับมาใช้เป็นลูกสอดแทรกเพื่อสร้างสีสันให้บทประพันธ์เพลง

การผสมผสานระหว่างดนตรีตะวันตกและดนตรีตะวันออก ในบทประพันธ์ *บทส่งท้าย* ผู้ประพันธ์เพลงได้ใช้แนวคิดการผสานระหว่างดนตรีตะวันตกและตะวันออกโดยการใช้รำมะนาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตกและการใช้โน้ตพรมเพื่อถ่ายทอดสำเนียงดนตรีพื้นบ้าน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 76 การใช้โน้ตพรมในแนวฟลูต

ตัวอย่างที่ 77 การบรรเลงรำมะนาร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก

ตัวอย่างที่ 78 การนำเครื่องประกอบจังหวะมาใช้บรรเลงในจุดเชื่อมเพื่อเข้าสู่ตอน C ในอัตราจังหวะที่เร็วขึ้น

ตัวอย่างที่ 79 การนำส่วนหนึ่งของความคิดหลักคงที่มาสร้างเป็นลูกสอดแทรกในตอน B

ตัวอย่างที่ 80 การสร้างลูกสอดแทรกโดยการใช้โมดมิกโซลีเดียน

ตัวอย่างที่ 81 การใช้เพเดิลโทน (Pedal tone) ในแนวดับเบิลเบสโดยใช้โน้ตโทนิก

ตัวอย่างที่ 82 การสร้างลูกสอดแทรกโดยการใช้โน้ตในบันไดเสียงของคอร์ด

**4.8 สรุปและอภิปรายผล**

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: *จิตวิญญาณ ลีลา อารมณ์ “ขนมสงขลา” สวีทสำหรับวงวินด์ออนซอมเบิล* เป็นผลงานในลักษณะของสวีทสำหรับวงวินด์ออนซอมเบิลที่มีอัตลักษณ์ความเป็นท้องถิ่น โดยนำวัตถุดิบพื้นฐานคือเพลง ลีลาจังหวะ และเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มาพัฒนาสร้างสรรค์ในมิติของดนตรีตะวันตก ภายใต้กรอบแนวคิดการผสมผสานวัฒนธรรมระหว่างดนตรีตะวันออกและดนตรีตะวันตก บทประพันธ์เพลงประกอบไปด้วย 7 ท่อนเพลงที่มีเอกภาพโดดเด่น ซึ่งถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกที่ได้รับแรงบันดาลใจจากขนมพื้นบ้านสงขลาจำนวน 5 ชนิด ได้แก่ ขนมการอจี้ ขนมม่อฉี่ ขนมบอก ขนมดู และขนมเดือนสิบ ซึ่งขนมแต่ละชนิดนำเสนอในท่อนเพลงแต่ละท่อน ประกอบไปด้วย ท่อนที่ 1 *อารัมภบท* (*Prologue*) ท่อนที่ 2 *ทองงาม (Thong Ngam)* ท่อนที่ 3 *ขาวละมุน* (*Khao Lamun*) ท่อนที่ 4 *หอมไม้* (*Hom Mai*) ท่อนที่ 5 *นิลกาฬ* (*Nillakan*) ท่อนที่ 6 *บุญบูชา* (*Boonbucha*) และ ท่อนที่ 7 *บทส่งท้าย* (*Finale*)

บทประพันธ์นี้เป็นบทประพันธ์ที่ส่งเสริมคุณค่าและสร้างอัตลักษณ์ให้กับวัฒนธรรมท้องถิ่นผ่านความงามของการผสมผสานระหว่างดนตรีตะวันตกและดนตรีตะวันออก โดยการเชื่อมโยงความงามของขนมพื้นบ้านสงขลา สู่การสร้างจินตนาการ ตลอดจนส่งต่อความงามของดนตรีพื้นบ้านผ่าน

เสียงของวงดนตรีตะวันตก ซึ่งนอกจากจะสร้างสุนทรียะให้ผู้ฟังได้เห็นคุณค่าและความงามของการผสมผสานทางวัฒนธรรม ยังเป็นการต่อยอดวัฒนธรรมท้องถิ่นสู่ความเป็นสากล

**การเผยแพร่บทประพันธ์เพลง**

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: *จิตวิญญาณ ลีลา อารมณ์ "ขนมสงขลา" สวีทสำหรับวงวินด์ออนซอมเบิล* ได้จัดให้มีการเผยแพร่ต่อสาธารณชนในรูปแบบออนไลน์ผ่านช่องทางเฟซบุ๊ค (Facebook) เมื่อวันที่ 9 มิถุนายน พ.ศ. 2565 โดยใช้ไฟล์เสียงที่มีคุณภาพพร้อมกับไฟล์โน้ตเพลงที่มีความสมบูรณ์ในการเผยแพร่บทประพันธ์เพลงต่อผู้ที่สนใจ การนำเสนอผลงานมีความยาวประมาณ 40 นาที แบ่งเป็นการนำเสนอหลักการ แนวคิดและเทคนิควิธีการประพันธ์เพลง และนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ฉบับสมบูรณ์

**ปัญหาและอุปสรรค**

จากสถานการณ์การระบาดของโคโรน่าไวรัส 2019 ทำให้มีผู้ติดเชื้อเป็นจำนวนมาก ส่งผลกระทบทำให้ไม่สามารถนำเสนอผลงานแบบแสดงสดได้ จึงมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบเพื่อให้เหมาะสมกับสถานการณ์ โดยการจัดให้มีการนำเสนอผลงานต่อสาธารณชนในรูปแบบออนไลน์ ซึ่งการนำเสนอโน้ตเพลงฉบับสมบูรณ์ใช้การบันทึกโน้ตด้วยโปรแกรมซีเบเลียส (Sibelius) ส่วนการนำเสนอไฟล์เสียงใช้การบันทึกเสียงจริงของรำมะนาและทับด้วยโปรแกรมโซนา (Sonar X 3) ร่วมกับใช้ไฟล์เสียงดนตรีจากแอปพลิเคชันสตาร์ฟแพด (StaffPad) จากนั้นจึงนำมามิกซ์เสียง (Mixing) และทำมาสเตอร์ (Mastering) เพื่อให้ได้เสียงที่มีคุณภาพและเสมือนจริงในการนำเสนอผลงานต่อสาธารณชน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**ข้อเสนอแนะ**

1) *จิตวิญญาณ ลีลา อารมณ์ "ขนมสงขลา" สวีทสำหรับวงวินด์ออนซอมเบิล* เป็นบทประพันธ์เพลงที่มีการประยุกต์ทับและรำมะนาซึ่งเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้บรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก จึงต้องการนักดนตรีที่มีทักษะการบรรเลงทับและรำมะนาที่มีความยืดหยุ่นและเข้าใจการบรรเลงร่วมกับดนตรีตะวันตก

2) การสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงในอนาคตที่มีการนำวัฒนธรรมพื้นบ้านมาเป็นแรงบันดาลใจ ควรค้นหาจุดเด่นของวัฒนธรรมพื้นบ้านนั้น ๆ เพื่อนำมาตีความผ่านเสียงดนตรี โดยอาจผสมผสานการตีความผ่านสัญลักษณ์ที่สามารถมองเห็นได้ร่วมกับการ

นำเสนอเสียงที่ได้จากวัฒนธรรมนั้น ๆ ซึ่งเป็นวัตถุดิบที่สามารถนำมาใช้ในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงให้มีความน่าสนใจได้มากยิ่งขึ้น



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

# บทที่ 5
# ผลงานสร้างสรรค์ฉบับเต็ม

จิตวิญญาณ ลีลา อารมณ์ “ขนมสงขลา” สวีทสำหรับวงวินด์ออนซอมเบิล

SPIRIT, CHARACTERS, EXPRESSION OF “SONGKHLA SWEETS” THE SUITE FOR WIND ENSEMBLE

**Instrumentation**

**ท่อนที่ 1 *อารัมภบท (Prologue)***

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Horn in F

Bassoon

Double bass

Percussion: 2 Players

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Percussion 1: Cabasa, Triangle, Maracus, Windchimes, Rainstick

Percussion 2: Rebana, Thub, Woodblock

**ท่อนที่ 2 *ทองงาม (Thong Ngam)***

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Horn in F

Bassoon

Double bass

Percussion: 2 Players

Percussion 1: Gong, Rebana

Percussion 2: Windchimes, Triangle, Cabasa,

**ท่อนที่ 3 *ขาวละมุน (Khao Lamun)***

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Horn in F

Bassoon

Double bass

Percussion: 2 Players

Percussion 1: Rainstick, Rebana

Percussion 2: Triangle, Windchimes, Egg shaker

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**ท่อนที่ 4 *หอมไม้ (Hom Mai)***

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Horn in F

Bassoon

Double bass

Percussion: 2 Players

Percussion 1: Guiro, Egg shaker, Windchimes

Percussion 2: Woodblock

Percussion 3: Claves

**ท่อนที่ 5 *นิลกาฬ (Nillakan)***

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Horn in F

Bassoon

Double bass

Percussion: 3 Players

Percussion 1: Snare drum, Windchimes, Triangle, Castanes, Rainstick, Woodblock

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Percussion 2: Tambourine, Cabasa

Percussion 3: Thub, Egg shaker

**ท่อนที่ 6 *บุญบูชา (Boonbucha)***

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Horn in F

Bassoon

Double bass

Percussion: 3 Players

Percussion 1: Rebana

Percussion 2: Rainstick, Cabasa, Maracus, Windchimes

Percussion 3: Triangle, Woodblock, Castanets

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**ท่อนที่ 7 *บทส่งท้าย (Finale)***

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Horn in F

Bassoon

Double bass

Percussion: 3 Players

Percussion 1: Cabasa, Triangle

Percussion 2: Rebana

Percussion 3: Windchimes, Rainstick, Cymbals, Woodblock

**Total Duration: ca. 30 min.**



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**SPIRIT, CHARACTERS, EXPRESSION OF "SONGKHLA SWEETS"**

THE SUITE FOR WIND ENSEMBLE

ท่อนที่ 1 อารัมภบท (Prologue)

Darunee Anukool

2
9
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
mp
mf
mp
mf
3
3

13
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
rit.
p
mp
p
mp
p
p
p
p
p
mp

17
♩ =110
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
CABASA
Perc.1
Perc.2
mf
mp
p
3
5
tr

21
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2

4
24
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
mp
p
mf

27
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2

31
♩ =76
5
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
TRIANGLE
p
mp
mf

35
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
p
mp
mf

6
39
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
RAINSTICK
mp
mf
mp
mf
mf
mp
mp
mf
mf
mf
mp

42
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
f
mf
mp
mf
mf
pp

45
♩ =130
B
7
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
WINDCHIMES
MARACUS
REBANA
mf
mp
p

49
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
mp
mf

8
53
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
p
mp
mp
mf

57
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
mf

9
61
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
p
mf
mp
65

10
69
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
p
mp
mp
mf
73
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
mf

77
C
=96
11
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
p
mf
mp
WINDCHIMES
THUB

81
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
mp
p
TRIANGLE

12
86
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
CABASA
Perc.1
Perc.2

91
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2

13
95
♩ =114
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
RAINSTICK
CABASA
Perc.1
Perc.2
WOODBLOCK

99
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2

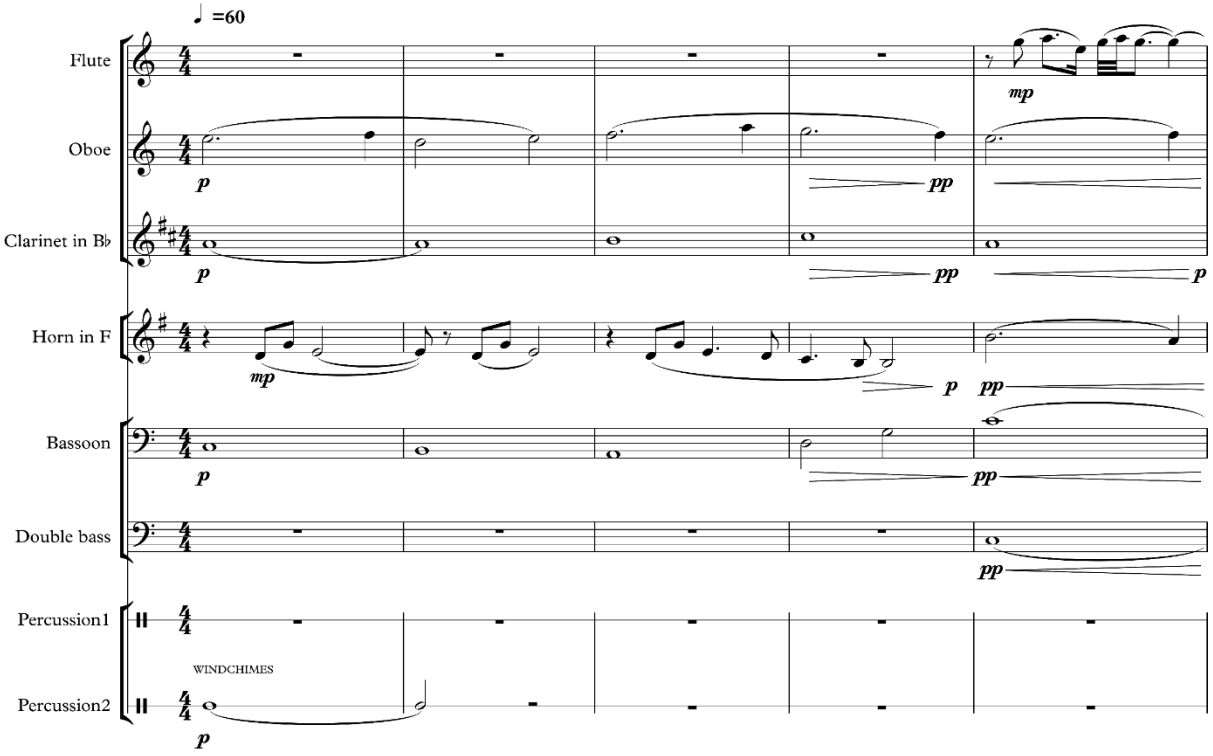
14
103
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
107
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2

111
15
♩ =96
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
RAINSTICK
CABASA
THUB
Perc.1
Perc.2
115
CABASA

16
119
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
mf
mp

123
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
f
mf
mp
WINDCHIMES
CABASA

ท่อนที่ 2 ทองงาม (Thong Ngam )



2
10
A
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
14
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2

3
18
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
f
mf
mp
6
22

4
26
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
REBANA
Perc.1
Perc.2
mf
mp
f
p

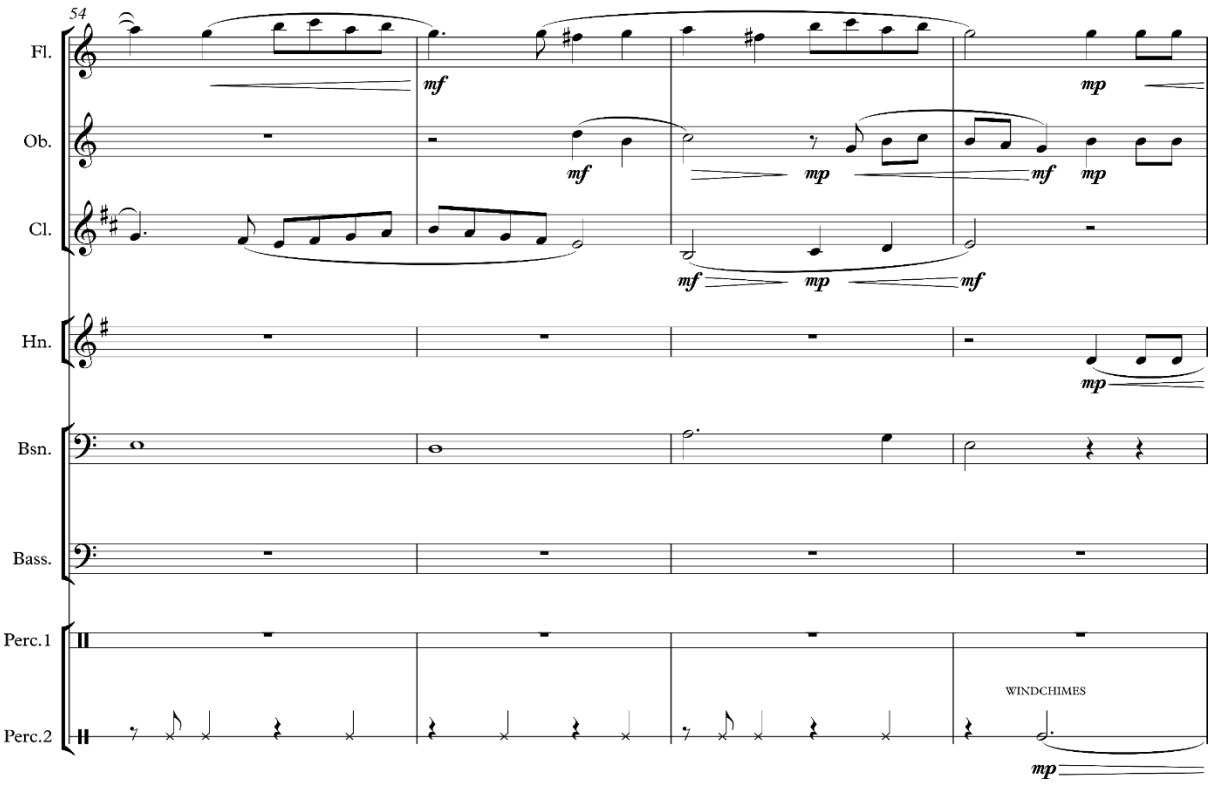
30
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
mf
mp
f

5
34
B
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
38
tr

6
42
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
mf
mp
p

46
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
mf
mp

7
50
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
WINDCHIMES
TRIANGLE

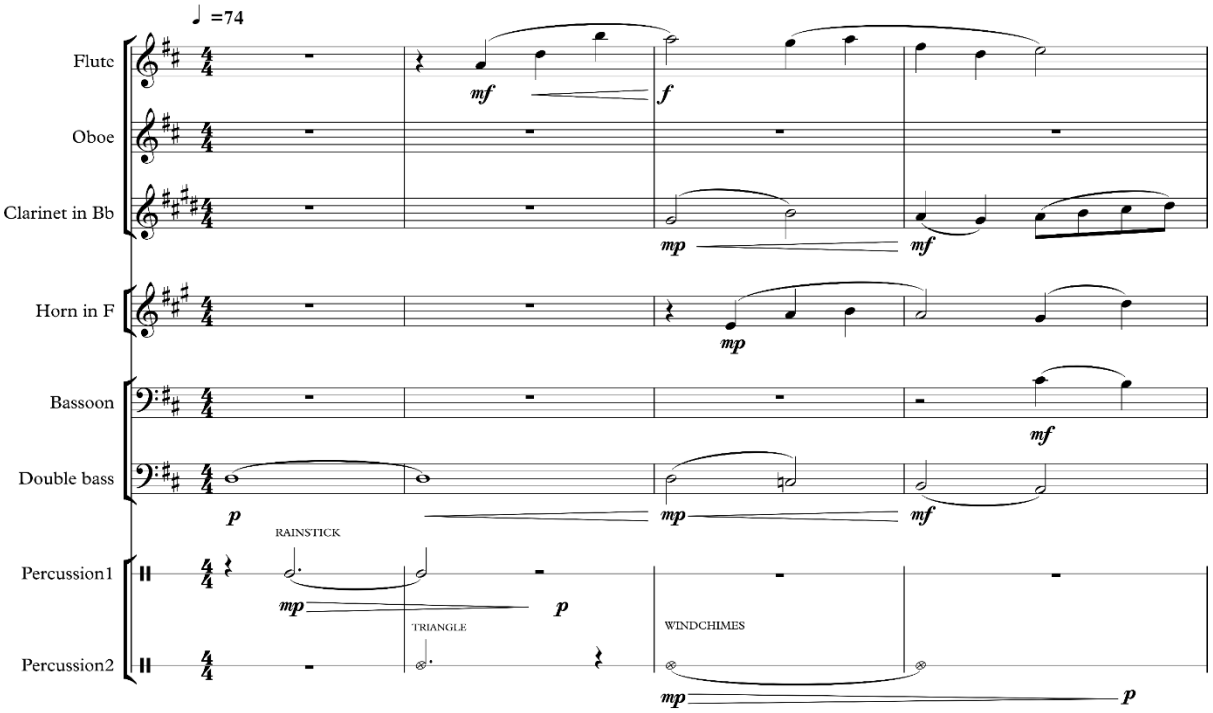

54
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
WINDCHIMES

8
58
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
CABASA

62
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 3 ขาวละมุน (Khao Lamun)



2
9
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
REBANA
mp
mf
f

13
A
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
pizz.
EGG SHAKER
mp
mf
p

17
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
mp
mp
mf

21
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
mp
p
mp
mf
mf

4
25
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
mp
p
mf
pp

29
B
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
mf
mp

33
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
p
mf
mp
mp
mp
mf
mp
mf
mf
mp
mf

6
41
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
mf
mp
mp
mf

45
1.
2.
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
mp
mf
p
mp
mf
mp

49
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
mf
mp

53
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
mf
mp

8
57
♩ =96
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
mf
mp
pp

61
C
♩ =74
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
arco
TRIANGLE
p
mp
mf

65
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
p
mf
mp
pizz.

69
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
mf
mp
p
EGG SHAKER

10
73
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
arco

77
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 4 หอมไม้ (Hom Mai)

2
9
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass
Perc.1
WB.
Clv.
mp
mp
13
mf
mf
mf
mp
mp
p
mp
p
mp
p
mp
GUIRO
mp

17
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass
Perc.1
WB.
Clv.
mp
mf
21
f
mp
mf
6
mf

4
24
B
Fl.
Ob.
Cl.
mp
mf
Hn.
3
Bsn.
Bass
EGG SHAKER
Perc.1
WB.
Clv.
mp
28
Fl.
Ob.
mp
Cl.
mp
Hn.
Bsn.
Bass
Perc.1
WB.
Clv.

32
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass
Perc.1
WB.
Clv.
mf
p
mf
mp
36
C
mp
mf
mp
mf
mf
mp
mf

6
40
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass
Perc.1
WB.
Clv.
p
mp
44
pp
mf
3
pizz
GUIRO

48
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass
Perc.1
WB.
Clv.
3
mf
arco
EGG SHAKER

52
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass
Perc.1
WB.
Clv.
mf

8
56
D
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass
Perc.1
WB.
Clv.
mp
f
mf
p
6
mp
pizz
WINDCHIMES
EGG SHAKER
p
mp

60
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass
Perc.1
WB.
Clv.
mf
3
f
mf
mp

64
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass
Perc.1
WB.
Clv.
mf
arco

68
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass
Perc.1
WB.
Clv.
mf
mp
f

10
72
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass
Perc.1
WB.
Clv.
mf
mf
76
E
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass
Perc.1
WB.
Clv.
mp
mp
mf
p
mp
p
pizz
p
mf

82
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass
Perc.1
WB.
Clv.
mp
mf
p

86
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass
Perc.1
WB.
Clv.
mp
f
arco
WINDCHIMES
EGG SHAKER

12
90
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass
Perc.1
WB.
Clv.
mp
mf
94
F
f
mf

13
98
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass
Perc.1
WB.
Clv.
mf
3
f
102
f
mf

14
106
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass
Perc.1
WB.
Clv.
3
110
G
mf
mp
mp
mp
mp
mp

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 5 นิลกาฬ (Nillakan)

2
10
rit.
♩ =118
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
Perc.3
mp
p
THUB
13
mf
pp
arco

3
16
A
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
Perc.3
mp
20
mf

4
24
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
Perc.3
mf
mp
mp
28
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
Perc.3
p
p
p
p

32
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
CASTANETS
Perc.1
Perc.2
EGG SHAKER
Perc.3
mf
mp
3
6

36
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
Perc.3
mp
mf
p
3

6
40
B
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
Perc.3
WINDCHIMES
44
TRIANGLE
RAINSTICK

48
7
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
BRUSHES
SNARE
Perc.1
Perc.2
THUB
Perc.3
mp
mf
52
p
f

8
56
C
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
pizz.
Bass.
WOODBLOCK
TAMBURINE
Perc.1
Perc.2
Perc.3
mp
60
mf
f
p
3

9
64
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
Perc.3
mp
mf
68
p
3

10
72
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
CASTANETS
Perc.1
Perc.2
EGG SHAKER
Perc.3
76
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
Perc.3

11
80
D
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
Perc.3
WIND CHIMES
84
TRIANGLE
CYMBALS
THUB

12
88
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
pizz
WOODBLOCK
Perc.1
CABASA
Perc.2
Perc.3
92
3

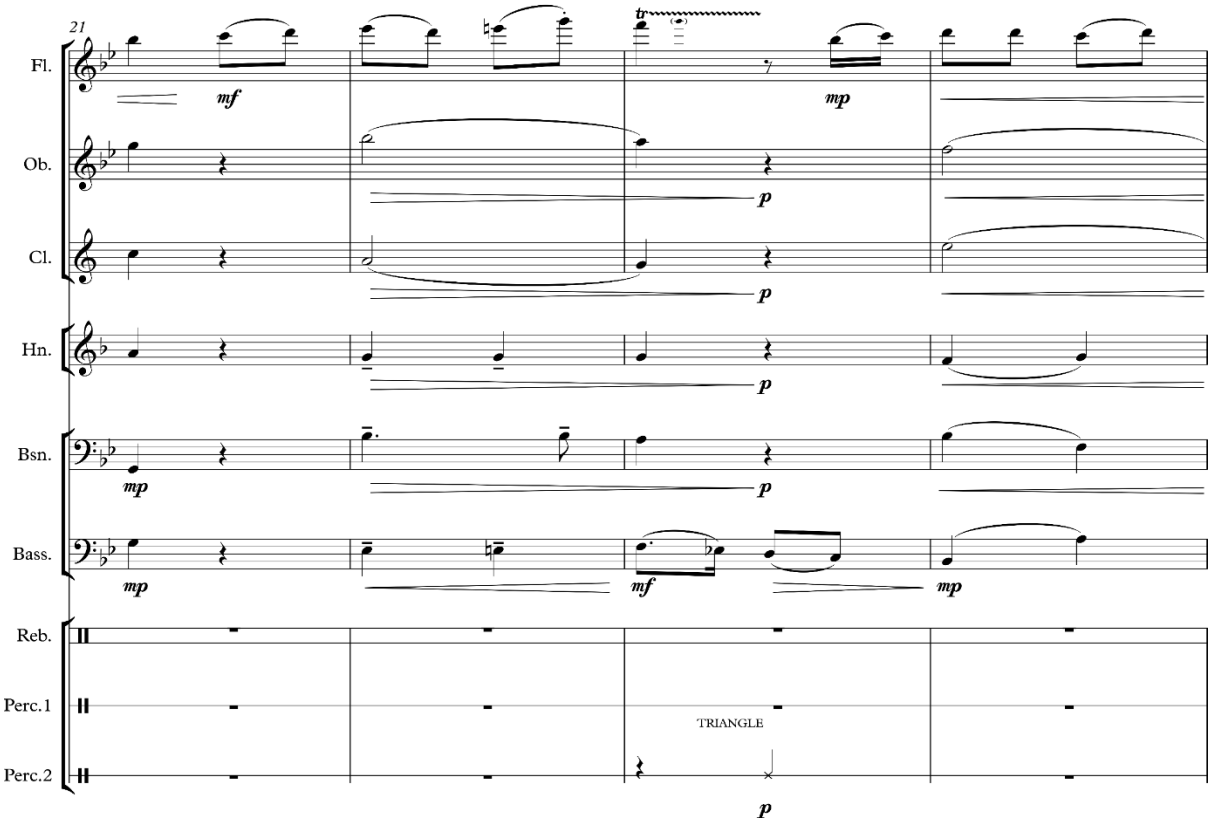
13
96
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Perc.1
Perc.2
Perc.3
100

ท่อนที่ 6 บุญบูชา (Boonbucha)

2
9
rit.
tr
♩ =120
A
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
pp
mp
mf
p

13
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
mp
p

17
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
mp
p
mp
mp
mp
mp
p
mp
p
p


21
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
mf
tr
mp
p
p
p
mp
mf
mp
TRIANGLE
p

4
25
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
mf
mp
p
29
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
mf
mp

33
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
RAINSTICK
CABASA
WOODBLOCK
mp
p
pp
mf

37
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
p
mp
mf

6
41
B
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
pizz
MARACAS
45

49
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
mp
mf
mp
mf
mf

53
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2

8
57
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
3
mp
mp
mp
mf
p
mp
p
mp
61
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2

65
C
9
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
mf
mp
mp
69
TRIANGLE

10
73
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
mp
mf
77
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
mf
mp

11
81
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
p
mp
CASTANETS
mp

85
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2

12
89
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
mf
mp
p
WINDCHIMES
MARACAS
93

13
97
D
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
tr
mf
mf
CABASA
mp
WOODBLOCK
101
p
p
mp
mp
mp
3

14
105
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
mf
p
mf
p
mf
mp
109
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
mp
mp
3
3

15
113
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
MARACAS
117

16
121
E
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
mp
mf
mf
mp
CASTANETS
mp
125
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2

129
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
mp
mp
mf
133
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
mf
mp

18
137
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
p
mp
141
tr
3

19
145
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
mp
p
mf
pp
WOODBLOCK
149

20
153
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
mf
mf
mf
mp
mp
arco
WINDCHIMES
157
f
f
f
f
mf
p
p
WOODBLOCK
p

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 7 บทส่งท้าย (Finale)

2
9
A
♩ =68
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
CABASA
Perc.1
Perc.2
mf
mp
f
p
13
pp

17
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
mp
mf
mp
mp
mf
mp
mp

21
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
mf
p
mp

4
25
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
WINDCHIMES
mp
p
29
B
=87
mf
pp

5
33
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
p
mp
3
37
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
mp
p

6
41
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
mp
mf
45
♩ =124
C
TRIANGLE
RAINSTICK
CABASA
WOODBLOCK
pp

49
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
52
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
p
mp
p
mf
p
mp
p
p

8
56
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
mp
mf
60
p

9
64
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
mf
mp
mp
mp
mf
mp
mp
68
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
f
mf
p
p
mp
p

10
72
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
mp
mf
76
f

79
=128
11
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Bass.
Reb.
Perc.1
Perc.2
82
=132

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

# ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพประกอบที่ 6 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์

ภาพประกอบที่ 7 บัตรเชิญ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

# บรรณานุกรม

**ภาษาไทย**


กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. มรดกวัฒนธรรมภาคใต้. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทยจำกัด, 2562.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส, 2564.

นพพร ด่านสกุล. โหมดแนวคิดและการปรับใช้. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

ประทีป ไชยรัตน์. “ดู, ขนม”, สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้ 5 (2542): 2409.

ประภาส ขวัญประดับ. ดนตรีรองเง็ง: กรณีศึกษาคณะขาเดย์ แวเด็ง. สงขลา: สถาบันราชภัฏสงขลา, 2542.

ประยูร อุลุชาฎะ. ความเข้าใจในศิลปะ. กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, 2531.

วานิช โปตะวนิช. บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ : เทวะ สวีทสำหรับวงออร์เคสตรา. วิทยานิพนธ์ ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. การประสานเสียงไดอะทอนิก. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส, 2564.

สงบ ส่งเมือง. “เมืองสงขลา (สุลต่าน สุไลมาน)”, สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้ 13. (2542). 6129-6131

สมภพ จงจิตต์โพธา. ทฤษฎีสี. กรุงเทพฯ : วาดศิลป์, 2556.

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, “ขนมเดือนสิบ”, สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้ 2 (2542) : 613-620.

สุริยงค์ อัยรักษ์. คอร์ด พฤติกรรมการต่อเนื่อง. สงขลา: สถาบันราชภัฏสงขลา, 2539.

อชิมา พัฒนวีรางกูล. ดรุณดุริยางค์เปียโนเพลงไทยสำหรับเด็ก. ใน ณัชชา พันธุ์เจริญ, ดนตรีลิขิต รวมบทความดนตรีสร้างสรรค์เชิงวิชาการ, 374-383. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส, 2559.

อติพล อนุกูล. การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงออร์คสตรา. สงขลา: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา, 2560.

_____. บทเพลงรองเง็งคณะอัสลีมาลา. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี มหาวิทยาลัยมหิดล, 2550.


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**ภาษาอังกฤษ**

Erickson, Frank. Arranging for the Concert Band. Miami: Belwin-Mills, 1983.

Delamont, Gordon. Modern harmonic technique (Volume I) The Elements of Harmony. New York: Kendor Music, 1965.

Adler, Samuel. The Study of Orchestration. New York: W.W.Norton & Company, 2002.

**ออนไลน์**

กระทรวงวัฒนธรรม. ขนมม่อฉี่. (ออนไลน์). แหล่งที่มา: http://www.mculture.in.th/album/119938. สืบค้นเมื่อ: 17 มิถุนายน 2565

ชำนาญ ทองเกียรติกุล. ขนมบอกของโบราณเมืองสงขลา ถ่ายทอดจากบรรพบุรุษสู่ลูกหลาน. (ออนไลน์). แหล่งที่มา: https://www.technologychaoban.com/folkways/article_71001. สืบค้นเมื่อ: 24 กันยายน 2563

พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติสงขลา. ประวัติความเป็นมา. (ออนไลน์). แหล่งที่มา: http://www.virtualmuseum.finearts.go.th/songkhla/index.php/th/aboutus.html. สืบค้นเมื่อ: 2 เมษายน 2565

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

# ประวัติผู้เขียน

| | |
|---|---|
| **ชื่อ-สกุล** | นางดรุณี อนุกูล |
| **วัน เดือน ปี เกิด** | 31 กรกฎาคม 2526 |
| **สถานที่เกิด** | จังหวัดสงขลา |
| **วุฒิการศึกษา** | ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (ดุริยางคศาสตร์สากล) มหาวิทยาลัยทักษิณ<br>ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (มานุษยดุริยางควิทยา)<br>มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ |
| **ที่อยู่ปัจจุบัน** | คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ |



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University