

2021

คุณฉันทิยา ธีรการุณย์ : จิตวิญญาณ สีลา อารมณ์ “ขนมสงขลา” สวีทสำหรับวง
วินด์ออคคอมมิวนิสต์

ดร.ฉันทิยา ธีรการุณย์
คณะศิลปกรรมศาสตร์

Follow this and additional works at: <https://digital.car.chula.ac.th/chulaetd>

Recommended Citation

ฉันทิยา, ดร.ฉันทิยา, "คุณฉันทิยา ธีรการุณย์ : จิตวิญญาณ สีลา อารมณ์ “ขนมสงขลา” สวีทสำหรับวงวินด์ออคคอมมิวนิสต์" (2021).
Chulalongkorn University Theses and Dissertations (Chula ETD). 5562.
<https://digital.car.chula.ac.th/chulaetd/5562>

This Thesis is brought to you for free and open access by Chula Digital Collections. It has been accepted for inclusion in Chulalongkorn University Theses and Dissertations (Chula ETD) by an authorized administrator of Chula Digital Collections. For more information, please contact ChulaDC@car.chula.ac.th.

ดุซงฎัณนัพนัธการประพัณธัเพลง : จัตวัญญาน ลีลา อารมณั “ชนมสงขลา”
สวืทสำหรับวงวินดอณชอมเบิล



วืทยานัพนัธนี้เป็ณส่วนหนึ่งของการศัษาตามหลักรัฐประณาศัลปกรรมศาสตรดัษฎับัณจัต
สาขาวิชาศัลปกรรมศาสตรั
คณะศัลปกรรมศาสตรั จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศัษา 2564
ลัษลัธัธัของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

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



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

ดุชนิพนธ์การประพันธ์เพลง : จิตวิญญาณ ลีลา อารมณ์
“ขนมสงขลา” สวีทสำหรับวงวินด์ออร์เคสตรา

โดย

นางดุณี อนุกุล

สาขาวิชา

ศิลปกรรมศาสตร์

อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

ศาสตราจารย์ ดร.วีระชาติ เปรมานนท์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้บัณฑิตวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่ง
ของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต

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

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.อรรถพร อธิราชกุล ณ อยุธยา)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ศาสตราจารย์ ดร.วีระชาติ เปรมานนท์)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธ์)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศศิ พงศ์สรายุทธ)

..... กรรมการ
(อาจารย์ ดร.ยศ วณีสอน)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(ศาสตราจารย์ ดร.ดวงใจ ทิวทอง)

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

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: จิตวิญญาณ ลีลา อารมณ์ “ขนมสงขลา” สวितสำหรับวง
 windอณซอนเบิล เป็นบทประพันธ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากธรรมชาติและสีสันที่หลากหลายของขนม
 บ้านสงขลาจำนวน 5 ชนิด ได้แก่ ขนมการอจี ขนมม่อฉี ขนมบอก ขนมดู และขนมเดือนสิบ
 เทคนิคและวิธีการสร้างสรรค์ใช้การผสมผสานวัฒนธรรมระหว่างดนตรีตะวันตกและตะวันออก ซึ่ง
 นำเอาเอกลักษณ์อันโดดเด่นของท่วงทำนอง ลีลาจังหวะ ของรองเง็งศิลปะการแสดงพื้นเมืองของ
 ชาวไทยมุสลิมมาประยุกต์พัฒนาสร้างสรรค์ในมิติทางดนตรี เช่น การสร้างพื้นผิวของบทเพลง การ
 ดำเนินแนวประสาน การเรียบเรียงเสียงวงดนตรี เป็นต้น บทประพันธ์ประกอบไปด้วย 7 ท่อนที่มี
 เอกภาพโดดเด่น ได้แก่ ท่อนที่ 1 *อาร์มกบท* ท่อนที่ 2 *ทองงาม* ท่อนที่ 3 *ชาวละมุน* ท่อนที่ 4 *หอม*
ไม้ ท่อนที่ 5 *นิลกาฬ* ท่อนที่ 6 *บุญบูชา* และ ท่อนที่ 7 *บทส่งท้าย* แต่ละท่อนมีความยาว 3-6 นาที
 ทั้งสวิตมีความยาวรวม 30 นาที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
 CHULALONGKORN UNIVERSITY

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์
 ปีการศึกษา 2564

ลายมือชื่อนิสิต
 ลายมือชื่อ อ.ที่ปริญหาลัก

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 playing an important role in sharpening 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 อาร์มณ “ขนมสงขลา” สวีทสำหรับวงวินด์ออนซอมเบล ผู้ประพันธ์เพลงได้รับการสนับสนุนจากหลายฝ่ายที่คอยช่วยเหลือจนทำให้วิทยานิพนธ์ในครั้งนี้สำเร็จ ลุล่วงไปได้ด้วยดี ผู้ประพันธ์เพลงขอขอบพระคุณด้วยหัวใจมา ณ ที่นี้

ขอขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ที่ให้ความเมตตารับเป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ทั้งยังคอยดูแล ให้คำแนะนำ ช่วยเหลือ ชี้แนะแนวทาง แก้ไขข้อบกพร่องในการประพันธ์เพลงจนสำเร็จลุล่วง

ขอขอบพระคุณประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ศาสตราจารย์อรรถพร อิศรางกูร ณ อยุธยา กรรมการภายนอก ศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธ์ รองศาสตราจารย์ ดร.ศศิ พงศ์สรายุทธ และอาจารย์ ดร.ยศ วณีสอน ที่สละเวลาอันมีค่ามารับเป็นกรรมการสอบและให้คำแนะนำที่เป็นประโยชน์แก่วิทยานิพนธ์

ขอขอบพระคุณมหาวิทยาลัยทักษิณที่สนับสนุนทุนในการศึกษาต่อในครั้งนี้ ขอขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์และเจ้าหน้าที่ทุกท่านที่ให้อำนาจใจและคอยช่วยเหลือผู้ประพันธ์เพลง ขอขอบพระคุณคณาจารย์สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ที่คอยห่วงใยและให้อำนาจใจเสมอมา ขอขอบพระคุณนายอภิชาติ คัญทะชาและผู้ช่วยศาสตราจารย์ทัศนียา คัญทะชา ที่ให้คำปรึกษาและให้ความอนุเคราะห์เครื่องดนตรีพื้นบ้าน ขอขอบคุณพระคุณอาจารย์ ดร.สิทธิโชค กบิลพัตร ที่ให้คำปรึกษาเกี่ยวกับเครื่องประกอบจังหวะและช่วยบรรเลงทาบและรำมะนาในบทประพันธ์นี้ ขอขอบพระคุณอาจารย์รัชกฤต ภาณุอัศโรช และนายตฤณ ประสานมย์ ที่ช่วยเหลือเรื่องการบันทึกเสียง ตลอดจนขอขอบคุณทุกท่านที่ไม่ได้เอ่ยนามมา ณ ที่นี้ ที่มีส่วนช่วยเหลือในการทำวิทยานิพนธ์ ที่ขาดไม่ได้ขอขอบคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์อดิพล อนุกุล ที่เข้าใจ ช่วยเหลือ คอยเป็นกำลังใจ และดูแลลูกตลอดระยะเวลาที่ผู้ประพันธ์เพลงต้องทำงานจนทำให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงด้วยดี

สุดท้ายนี้ความดีที่เกิดแก่วิทยานิพนธ์ผู้ประพันธ์เพลงขอบแต่บิดาและมารดา ครูเพลงพื้นบ้านรองเง็ง ครูหมอหนังตะลุงและโนรา ตลอดจนครูอาจารย์ทุกท่านที่ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้มาจนทำให้มีวันนี้

ตรุณี อนุกุล

สารบัญ

| | หน้า |
|--|------|
| บทคัดย่อภาษาไทย..... | ค |
| บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... | ง |
| กิตติกรรมประกาศ..... | จ |
| สารบัญ..... | ฉ |
| สารบัญภาพและตัวอย่างโน้ต..... | ช |
| 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 วรรณกรรมดนตรีที่เกี่ยวข้องกับชนมไทย..... | 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 |

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

สารบัญภาพและตัวอย่างโน้ต

หน้า

| | |
|---|----|
| ตัวอย่างที่ 1 การรูดเสียง (Glissando) ในไวโอลา ท่อน I. Andante molto..... | 7 |
| ตัวอย่างที่ 2 การใช้มอร์เดนตและการพรมนิ้วในบทประพันธ์เพลง Shanghai Overture for Symphonic | 8 |
| ตัวอย่างที่ 3 การนำซอและปี่มาใช้ในบทประพันธ์ท่อน V. Chandra..... | 9 |
| ตัวอย่างที่ 4 การนำสำเนียงจีนมาใช้ในเพลง ขนมห้วยฟู ของอชิมา พัฒนวิรางกุล | 11 |
| ตัวอย่างที่ 5 การบรรเลงรำมะนาในลีลาจังหวะอัสนี | 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 ความคิดหลักคองที่ของบทประพันธ์ | 28 |
| ตัวอย่างที่ 14 สัญลักษณ์เสียงทับและรำมะนาที่นำมาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์..... | 28 |
| ตัวอย่างที่ 15 การนำมโหรีฟของท่อนที่ 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 |

| | |
|--|----|
| ตัวอย่างที่ 21 การไล่ซีควอนซ์ตามบันไดเสียงของคอร์ด ห้องที่ 120 ใช้โน้ตบันไดเสียง C เมเจอร์โดย ดัดแปลงโน้ตตัวที่ 5 เพื่อให้เข้ากับคอร์ด ห้องที่ 121 ใช้โน้ตบันไดเสียง F# ดิมีนิชท์..... | 37 |
| ตัวอย่างที่ 22 การนำทำนองที่ 1 ในตอน A ที่เคยนำเสนอไปแล้วกลับมาแนะนำเสนออีกครั้งโดยการ ดัดแปลงทำนอง และสร้างสีสันด้วยการสลับให้โอโบและฮอร์นนำเสนอทำนอง..... | 38 |
| ตัวอย่างที่ 23 รำมะนาบรรเลงในลีลาจังหวะอัลลีรุ่มกับเครื่องดนตรีตะวันตก | 40 |
| ตัวอย่างที่ 24 การนำทำนองของเพลงสงขลามาสร้างสรรค์เป็นทำนองตอน A ห้องที่ 10-11 บรรเลง โดยฟลูตและฮอร์น | 41 |
| ตัวอย่างที่ 25 การนำทำนองรองเง็ง เพลงกาโยซัมไปมาพัฒนาสร้างเป็นทำนองห้องที่ 14-17 โดยการ เปลี่ยนบันไดเสียงและขยายจังหวะเพื่อให้เข้ากับบทประพันธ์ บรรเลงแนวทำนองโดยฟลูตและโอโบ | 41 |
| ตัวอย่างที่ 26 การนำทำนองรองเง็ง เพลงกาโยซัมไป มาพัฒนาสร้างเป็นทำนองห้องที่ 28-33 โดยการ เปลี่ยนบันไดเสียง และสร้างสรรค์ให้เข้ากับบทประพันธ์ บรรเลงแนวทำนองโดยโอโบ..... | 42 |
| ตัวอย่างที่ 27 การนำทำนองรองเง็ง เพลงรันชันกุนิง มาพัฒนาสร้างเป็นทำนองในตอน B โดยการ เปลี่ยนบันไดเสียง ขยายจังหวะและดัดแปลงทำนองเพื่อให้เข้ากับบทประพันธ์ (ห้องที่ 33-41) บรรเลงแนวทำนองโดยฟลูต | 43 |
| ตัวอย่างที่ 28 การทำนองรองเง็ง เพลงรันชันกุนิงมาสร้างสรรค์โดยเปลี่ยนบันไดเสียง ดัดแปลงทำนอง และขยายจังหวะบรรเลงแนวทำนองโดยฟลูต | 44 |
| ตัวอย่างที่ 29 ห้องที่ 10-13 ฟลูตและฮอร์นบรรเลงในรูปแบบยูนิซัน (Unison) เพื่อถ่ายทอด ความรู้สึกสว่างสดใสและทำให้ทำนองเด่นชัด | 45 |
| ตัวอย่างที่ 30 ห้องที่ 14-17 ฟลูตและโอโบบรรเลงในรูปแบบยูนิซัน ต่อจากทำนองก่อนหน้า (ตัวอย่างที่ 29) เพื่อยังคงให้ความรู้สึกสว่างสดใสและทำให้ทำนองเด่นชัดขึ้นอย่างต่อเนื่อง | 46 |
| ตัวอย่างที่ 31 การไหลของโน้ตในบันไดเสียงร่วมกับโน้ตโครมาติกในแนวคลาริเน็ตเพื่อให้ความรู้สึกถึง คลื่นในทะเล | 46 |
| ตัวอย่างที่ 32 การเรียบเรียงเสียงวงดนตรีในห้องที่ 34-37 โดยแบ่งหน้าที่ฟลูตดำเนินทำนองหลัก คลา ริเน็ต โอโบ และฮอร์น ทำหน้าที่สอดแทรกทำนอง สลับกับแนวคอร์ด โดยมีบาสซูนและดับเบิลเบสทำ หน้าที่บรรเลงคอร์ดในจังหวะที่ 1 และ 3..... | 47 |
| ตัวอย่างที่ 33 การบรรเลงรำมะนาในลีลาจังหวะอีนังรุ่มกับเครื่องดนตรีตะวันตก | 49 |

| | |
|---|----|
| ตัวอย่างที่ 34 การใช้นิ้วดีดสายในดับเบิลเบสเปลี่ยนลีลาจังหวะของร่ำมะนาในจังหวะที่ 1 และ 3..... | 49 |
| ตัวอย่างที่ 35 การนำทำนองเพลงโดนังซายังมาพัฒนาเป็นทำนองตอน A บรรเลงทำนองโดยโอโบ . | 50 |
| ตัวอย่างที่ 36 การนำความคิดหลักคงที่ของบทประพันธ์มาสร้างสรรค์ในท่อนที่ 3 ขาวละมุน | 50 |
| ตัวอย่างที่ 37 การเรียบเรียงเสียงวงดนตรีในท่อนที่ 16–19 แบ่งหน้าที่ให้โอโบดำเนินทำนองหลัก ฟลูตทำหน้าที่สอดแทรกทำนอง คลาริเน็ต ฮอว์น บาสซูนและดับเบิลเบสทำหน้าที่บรรเลงคอร์ด | 51 |
| ตัวอย่างที่ 38 การไล่โน้ต (Scale running) ในบันไดเสียง B ไมเนอร์แบบเนเชอรัล..... | 51 |
| ตัวอย่างที่ 39 ทำนองไหลในรูปแบบยูนิซัน ของกลุ่มเครื่องลมไม้เพื่อสร้างความหนาแน่นของเสียง ก่อนลงจบ | 52 |
| ตัวอย่างที่ 40 การใช้โน้ตพรหมในแนวลาร์เน็ตเพื่อถ่ายทอดสำเนียงดนตรีพื้นบ้าน..... | 54 |
| ตัวอย่างที่ 41 การใช้โน้ตสลับในแนวลูตในตัวโน้ตที่ต่อเนื่องกัน | 54 |
| ตัวอย่างที่ 42 การนำทำนองรองเง็ง เพลงซีตีปาย มาเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 6/8 และสร้างสรรค์ให้ เข้ากับบทประพันธ์ บรรเลงทำนองโดยคลาริเน็ต และโอโบ | 55 |
| ตัวอย่างที่ 43 การนำทำนองรองเง็ง เพลงเล้งกักกง มาเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 6/8 และสร้างสรรค์ ให้เข้ากับบทประพันธ์ บรรเลงทำนองโดยฟลูต | 56 |
| ตัวอย่างที่ 44 การนำทำนองรองเง็ง เพลงเล้งกักกง มาเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 6/8 และสร้างสรรค์ ให้เข้ากับบทประพันธ์ บรรเลงทำนองโดยฟลูตและโอโบ..... | 57 |
| ตัวอย่างที่ 45 การนำความคิดหลักคงที่ของบทประพันธ์ มาสร้างสรรค์ในท่อนที่ 4 หอมไม้ | 58 |
| ตัวอย่างที่ 46 การนำท่วงทำนอง รูดบล็อคและคลาเวสมาบรรเลงเพื่อถ่ายทอดความรู้สึกถึงกระบอกไม้ไผ่ | 59 |
| ตัวอย่างที่ 47 การเล่นจังหวะไล่เลื้อยกันของโน้ตตัวดำในกลุ่มเครื่องดนตรีที่เล่นคอร์ด | 59 |
| ตัวอย่างที่ 48 การสร้างลูกสอดแทรกล้อกันระหว่างฟลูตซึ่งเป็นทำนองหลักกับคลาริเน็ต จากนั้นจึง สลับเครื่องดนตรีโดยการสร้างลูกสอดแทรกล้อกันระหว่างโอโบกับคลาริเน็ต | 60 |
| ตัวอย่างที่ 49 ท่อนที่ 66 และท่อนที่ 70 นำทำนองสอดแทรกมาซ้ำโดยการดัดแปลงเพียงเล็กน้อย .. | 61 |
| ตัวอย่างที่ 50 การซ้ำโมทีฟ..... | 62 |
| ตัวอย่างที่ 51 ท่อนที่ 113 การใช้คอร์ดยิม (b6) จากกุญแจเสียง G ไมเนอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงคู่ขนาน (Parallel key) เพื่อสร้างสีสันให้บทประพันธ์ก่อนจบท่อน..... | 62 |

| | |
|---|----|
| ตัวอย่างที่ 52 ทับบรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตกในห้องที่ 48-51 | 64 |
| ตัวอย่างที่ 53 ทับบรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตกในห้องที่ 56-59 | 65 |
| ตัวอย่างที่ 54 การนำทำนองรองเง็งเพลงอิตามานิมาสร้างสรรค์ให้เข้ากับบทประพันธ์ | 66 |
| ตัวอย่างที่ 55 การใช้บาสซูนนำเสนองานองหลักเป็นครั้งแรกในตอน A | 67 |
| ตัวอย่างที่ 56 กลองสนร์ใช้บรัชบนหน้ากลองอย่างเบา ๆ และดับเบิลเบสดีดสาย | 68 |
| ตัวอย่างที่ 57 การใช้โน้ตแยก (Arpeggio) ไต่ต่อเนื่องกันของฮอร์น คลาริเน็ต และฟลูต เพื่อสื่อถึงการ ปั่นตัวนม | 68 |
| ตัวอย่างที่ 58 การนำความคิดหลักคองที่ของบทประพันธ์มาสร้างสรรค์เป็นทำนองสอดประสาน | 69 |
| ตัวอย่างที่ 59 การสร้างลูกสอดแทรกโดยใช้ไมคิกโซลีดียน (Mixolydian mode) | 69 |
| ตัวอย่างที่ 60 การนำโมทีฟของทำนองหลักมาดัดแปลงสร้างเป็นแนวสอดประสาน | 70 |
| ตัวอย่างที่ 61 ห้องที่ 88-90 การใช้โน้ตแยกในลักษณะเสียงสั้น (Staccato) ในแนวฟลูต | 70 |
| ตัวอย่างที่ 62 รำมะนาบรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก ในห้องที่ 68-72 | 72 |
| ตัวอย่างที่ 63 รำมะนาบรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก ในห้องที่ 100-103 | 73 |
| ตัวอย่างที่ 64 การนำทำนองรองเง็ง เพลงโยเก้ตรามย์ มาสร้างสรรค์เป็นทำนองหลักในตอน A โดย นำมาเปลี่ยนบันไดเสียงและดัดแปลงทำนองให้เข้ากับบทประพันธ์ในช่วงท้ายประโยค บรเลงทำนอง โดยคลาริเน็ตและฟลูต | 74 |
| ตัวอย่างที่ 65 การนำทำนองรองเง็ง เพลงโยเก้ตรามย์ มาสร้างสรรค์เป็นทำนองในบันไดเสียง Bb ไม เนอร์และกลับมาเป็นบันไดเสียง Bb เมเจอร์ | 75 |
| ตัวอย่างที่ 66 การนำทำนองรองเง็ง เพลงโยเก้ตรามย์ มาสร้างสรรค์โดยนำมาเปลี่ยนเป็นบันไดเสียง และพัฒนาทำนองให้เข้ากับบทประพันธ์ บรเลงทำนองโดยฮอร์น | 76 |
| ตัวอย่างที่ 67 การนำทำนองรองเง็ง เพลงโยเก้ตเบอร์ชาตุ มาพัฒนาเป็นทำนองในตอน B โดยนำมา เปลี่ยนเป็นบันไดเสียงและสร้างสรรค์ทำนองให้เข้ากับบทประพันธ์ บรเลงทำนองโดยฟลูต | 77 |
| ตัวอย่างที่ 68 การนำความคิดหลักคองที่ของบทประพันธ์ (ห้องที่ 140-143) และทำนองจาก ทองงาม มาพัฒนาให้เข้ากับบทประพันธ์ (ห้องที่ 144-147) | 79 |
| ตัวอย่างที่ 69 การนำความคิดหลักคองที่ของบทประพันธ์มาสอดแทรกไว้ในแนวดับเบิลเบส | 79 |

| | |
|---|----|
| ตัวอย่างที่ 70 การนำทำนองตอน A ที่เคยนำเสนอไปแล้วกลับมานำเสนออีกครั้งโดยการเปลี่ยนบันไดเสียง ดัดแปลงทำนอง และเปลี่ยนให้โอโบดำเนินทำนองหลักเพื่อสร้างสีสันให้กับบทประพันธ์ | 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 กลับมาใช้เป็นลูกสอดแทรกเพื่อสร้างสีสันให้กับบทประพันธ์เพลง | 89 |
| ตัวอย่างที่ 76 การใช้โน้ตพรหมในแนวฟลูต | 90 |
| ตัวอย่างที่ 77 การบรรเลงร่ำมะนาวร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก | 90 |
| ตัวอย่างที่ 78 การนำเครื่องประกอบจังหวะมาใช้บรรเลงในจุดเชื่อมเพื่อเข้าสู่ตอน C ในอัตราจังหวะที่เร็วขึ้น | 91 |
| ตัวอย่างที่ 79 การนำส่วนหนึ่งของความคิดหลักคงที่มาสร้างเป็นลูกสอดแทรกในตอน B | 91 |
| ตัวอย่างที่ 80 การสร้างลูกสอดแทรกโดยใช้โมติมิคโซลิเดียน | 92 |
| ตัวอย่างที่ 81 การใช้เพดัลโทน (Pedal tone) ในแนวดับเบิลเบสโดยใช้โน้ตโทนิค | 92 |
| ตัวอย่างที่ 82 การสร้างลูกสอดแทรกโดยใช้โน้ตในบันไดเสียงของคอร์ด | 93 |

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ

ดนตรีเป็นศิลปะที่อยู่คู่กับมนุษย์มาอย่างยาวนาน มนุษย์ใช้ดนตรีเพื่อสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึก และเรื่องราว ดนตรีเป็นผลงานที่ต้องใช้ทั้งศาสตร์และศิลป์ในการสร้างสรรค์ ผ่านท่วงทำนองที่งดงาม ส่งต่อไปยังผู้ฟัง คีตกวีแต่ละคนมีวิธีการสร้างสรรคงานประพันธ์ที่แตกต่างตามจินตนาการของตนเอง

สงขลาเป็นจังหวัดที่อยู่ในภาคใต้ฝั่งทะเลตะวันออกของประเทศไทย ทิศเหนือมีพื้นที่ติดกับ จังหวัดนครศรีธรรมราชและพัทลุง ทิศใต้ติดกับจังหวัดยะลา ปัตตานี และประเทศมาเลเซีย ทิศ ตะวันออกติดกับอ่าวไทย ส่วนทิศตะวันตกติดกับจังหวัดพัทลุงและสตูล สันนิษฐานว่ามีการตั้งถิ่นฐาน อยู่อาศัยของมนุษย์ในพื้นที่สงขลามาตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์ ดังปรากฏให้เห็นผ่านหลักฐานทาง ประวัติศาสตร์และโบราณคดี เช่น ถ้ำที่มนุษย์อาศัย เศษภาชนะดินเผา เครื่องมือหินขัด กลอง มโหระทึกสำริด เป็นต้น ต่อมาในสมัยที่เป็นชุมชนโบราณมีการติดต่อค้าขายกับชนชาติต่าง ๆ เช่น อินเดีย จีน ชาว¹ ดังปรากฏให้เห็นผ่านหลักฐานทางประวัติศาสตร์ เช่น การพบร่องรอยของศิลปะศรี วิชัยซึ่งมีลักษณะเด่นคือเป็นภาชนะดินเผาสีขาว เนื้อวัสดุเป็นดินเหนียวเนื้อสีขาวละเอียดในบริเวณริม คลองปะโอ² การพบเศษถ้วยเงินในสมัยต่าง ๆ เช่น สมัยราชวงศ์ถัง ราชวงศ์ซ่ง ราชวงศ์หยวน ฯ การ พบ ลูกปัดหินรัตนชาติ ทองคำ และเครื่องมือเครื่องใช้ที่ทำด้วยเหล็ก ฯ ในชุมชนโบราณสทิงพระ การ พบศิวิลิ่งค์และสัญลักษณ์โอม ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับศาสนาพราหมณ์ ในบริเวณเขาควหา อำเภอสทิง พระ เป็นต้น³ เหล่านี้ล้วนเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่แสดงให้เห็นถึงความเจริญของบ้านเมืองทั้งการ ติดต่อกับค้าขาย ตลอดจนศิลปวัฒนธรรมที่ได้มีการสั่งสมและสืบเนื่องต่อ ๆ กันมา เมืองสงขลาในยุค แรกเริ่มในสมัยอยุธยาได้มีการสร้างเมืองสงขลาริมเขาแดงปกครองโดยเจ้าเมืองชาวมุสลิม เรียกว่า พระ เจ้าเมืองสงขลา หรือ สุลต่าน สุไลมาน มีการขยายตัวทางการค้าเป็นเมืองท่าที่สำคัญในการค้าขายทาง เรือกับชาวต่างชาติ เช่น ดัตช์ อังกฤษ ฝรั่งเศส ช่วง พ.ศ.2185 พระเจ้าเมืองสงขลาถือโอกาสตั้งตน เป็นอิสระจากไทย จนในปีพ.ศ.2223 สมเด็จพระนารายณ์มหาราชได้ส่งกองทัพมาตีเมืองสงขลาและ ได้รับชัยชนะ⁴ ต่อมา มีการอพยพเคลื่อนย้ายมาอยู่บริเวณฝั่งแหลมสนและโดนลดบทบาทลง โดยให้

¹ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติสงขลา, ประวัติความเป็นมา. (ออนไลน์). จากพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติสงขลา 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 พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติสงขลา, ประวัติความเป็นมา. (ออนไลน์)

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

เป็นเมืองขึ้นของพทลุงและโอนมาขึ้นกับเมืองนครศรีธรรมราช ช่วงสมัยกรุงธนบุรีและกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชทรงปราบเมืองนครศรีธรรมราชและแยกสงขลาออกมาพัฒนาให้สงขลามีความเจริญรุ่งเรืองและแต่งตั้งชาวจีนฮกเกี้ยน ชื่อนายเหยี่ยง แซ่เฮ่า เป็นนายอากรรังนก และพระยาสงขลา ต่อมาสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 3 ได้มีการย้ายเมืองมาตั้งที่ตำบลบ่อยาง และทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ส่งไม้ชัยพฤกษ์หลักชัย และเทียนชัยมาสร้างศาลหลักเมือง ปัจจุบันตั้งอยู่ที่ถนนนางงาม เทศบาลนครสงขลา⁵ วัฒนธรรมที่ได้เดินทางเข้ามาของกลุ่มชนต่างชาติ เกิดการหลอมรวมกับวัฒนธรรมดั้งเดิมของกลุ่มชนในพื้นที่ ทำให้สงขลาเป็นเมืองที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นสะท้อนให้เห็นผ่านวิถีชีวิตของคนในชุมชน เช่น ประเพณีวัฒนธรรมสถาปัตยกรรมที่มีการผสมผสานทั้งไทย จีน มุสลิม และตะวันตก ภาษาท้องถิ่นได้สำเนียงสงขลาอาหารซึ่งมีการผสมผสานทั้งไทย จีน มุสลิม ชนพื้นบ้านสงขลาเป็นอีกหนึ่งภูมิปัญญาด้านวัฒนธรรมอาหารที่สะท้อนเรื่องราว ตลอดจนวิถีชีวิตและความเป็นอยู่ของผู้คนในชุมชนที่แฝงไว้ซึ่งเอกลักษณ์อันงดงามของวัฒนธรรมท้องถิ่นสงขลา ด้วยความความผูกพันและความประทับใจในวัฒนธรรมของชนพื้นบ้านสงขลาที่ผู้ประพันธ์เพลงได้รับประทานและพบเจอชนมเหล่านี้นี่วางขายในงานมหรสพมาตั้งแต่เด็กจนถึงปัจจุบัน จึงได้สร้างแรงบันดาลใจในงานสร้างสรรค์ ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: จิตวิญญาณ ลีลา อารมณ์ “ชนมสงขลา” สวีตสำหรับวงวินด์ออนซอนเบล เพื่อนำเสนอบทประพันธ์เพลงร่วมสมัยที่มีเอกลักษณ์ โดยนำเอาชนมพื้นบ้านสงขลามาสรางจินตนาการและแรงบันดาลใจ และนำเอกลักษณ์อันโดดเด่นของท่วงทำนอง ลีลาจังหวะของร้องเงืงศิลปะการแสดงพื้นเมืองของชาวไทยมุสลิม และทับ เครื่องดำเนินจังหวะในการแสดงหนังตะลุงและโนรา มาประยุกต์สร้างเป็นบทประพันธ์เพลงแบบตะวันตก ซึ่งจะถ่ายทอดมนต์เสน่ห์ของชนมพื้นบ้านจังหวัดสงขลาผ่านเสียงดนตรีของวงวินด์ออนซอนเบลที่มีสำเนียงของความเป็นพื้นบ้านภาคใต้ ภายใต้กรอบแนวคิดการผสมผสานข้ามวัฒนธรรมระหว่างดนตรีตะวันออกและดนตรีตะวันตกโดยนำท่วงทำนอง ลีลาจังหวะและเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มาผสมกับเทคนิคการประพันธ์เพลงแบบตะวันตก เช่น การสร้างพื้นผิวของบทเพลง การดำเนินแนวประสาน การเรียบเรียงเสียงวงดนตรี

1.2 วัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง

- 1.2.1 เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงใหม่ที่มีสำเนียงเพลงพื้นบ้านภาคใต้โดยได้รับแรงบันดาลใจจากชนมพื้นบ้านสงขลา

⁵ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติสงขลา, ประวัติความเป็นมา. (ออนไลน์)

- 1.2.2 เพื่อนำเสนอรูปแบบการประพันธ์แบบสวิตที่ใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ผสมผสานกับลีลาแบบตะวันตก
- 1.2.3 เพื่อส่งเสริมคุณค่าและสร้างอัตลักษณ์ให้แก่ศิลปวัฒนธรรมภาคใต้ให้เป็นสากล
- 1.2.4 เพื่อสร้างนวัตกรรมการประพันธ์เพลงในวงการวิชาการระดับนานาชาติ

1.3 ขอบเขตของการประพันธ์เพลง

การสร้างสรรค์คุณูปการประพันธ์เพลง: จิตวิญญาน ลีลา อารมณ์ “ขนมสงขลา” สวิตสำหรับวงwindออร์เคสตรา เป็นบทประพันธ์ในรูปแบบดนตรีบรรเลง (Instrumental Music) ที่มีการนำดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มาสร้างสรรค์ด้วยกลวิธีของดนตรีตะวันตก เช่น การสร้างพื้นผิวของบทเพลง การดำเนินแนวประสาน การเรียบเรียงเสียงวงดนตรี โดยได้แรงบันดาลใจมาจากขนมพื้นบ้านในจังหวัดสงขลา ซึ่งผู้ประพันธ์เพลงได้คัดเลือกจากขนมที่มีความเก่าแก่และคงอยู่มาจำนวน 5 ชนิด ได้แก่ ขนมการอจี ขนมม่อฉี่ ขนมบอ ก ขนมดู และขนมเดือนสิบ มาสร้างสรรค์เป็นบทประพันธ์ในรูปแบบสวิตสำหรับวงwindออร์เคสตราจำนวน 7 ท่อน แต่ละท่อนสามารถนำมาบรรเลงแยกกันได้ มีความยาวท่อนละประมาณ 3-6 นาที ทั้งชุดมีความยาวประมาณ 30 นาที ประกอบด้วย

ท่อนที่ 1 *อวรัมภบท (Prologue)* เป็นบทประพันธ์ที่เปรียบเสมือนบทเกริ่นนำเพื่อเข้าสู่บทเพลงทั้งหมด เป็นท่อนที่มีการนำระนาดและทับมาประยุกต์ใช้โดยบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก

ท่อนที่ 2 *ทองงาม (Thong Ngam)* เป็นบทประพันธ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากการอจี ขนมโบราณของชาวจีนในย่านเมืองเก่าสงขลา วัตถุดิบที่นำมาพัฒนาเป็นทำนองหลักในท่อนนี้ ได้แก่ ทำนองรองเง็งเพลงกาโยซิมไปและเพลงรันชันกุนิง

ท่อนที่ 3 *ชาวละมุน (Khao Lamun)* เป็นบทประพันธ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากขนมม่อฉี่ ขนมที่มีลักษณะเป็นก้อนกลม ๆ สีขาว เหนียวและนุ่ม วัตถุดิบที่นำมาพัฒนาเป็นทำนองหลักในท่อนนี้ ได้แก่ ทำนองรองเง็งเพลงโดนังชายัง

ท่อนที่ 4 *หอมไม้ (Hom Mai)* เป็นบทประพันธ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากขนมบอ ก ขนมที่มีการนำตัวขนมไปนึ่งในกระบอกไม้ไผ่ เมื่อขนมสุกจะกระทุ้งออกมาจากกระบอกไม้ไผ่ วัตถุดิบที่นำมาพัฒนาเป็นทำนองหลักในท่อนนี้ ได้แก่ ทำนองรองเง็งเพลงซีตีปายางและเพลงเล้งกังกง

ท่อนที่ 5 นิลกาฬ (Nillakan) เป็นบทประพันธ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากขนม ขนมหันบ้านโบราณที่ขึ้นชื่อของจังหวัดสงขลา ตัวขนมมีน้ำตาลอมดำ รสชาติหอมหวานมัน วัตถุดิบที่นำมาพัฒนาเป็นทำนองหลักในท่อนนี้ ได้แก่ ทำนองรองเง็งเพลงอิตามานีส

ท่อนที่ 6 บุญบูชา (Boonbucha) เป็นบทประพันธ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากขนม เดือนสิบ ขนมสำคัญหลากหลายชนิดที่ใช้ในประเพณีทำบุญเดือนสิบ วัตถุดิบที่นำมาพัฒนาเป็นทำนองหลักในท่อนนี้ ได้แก่ ทำนองรองเง็งเพลงโยเก็ตรามัยและเพลงโยเก็ตเบอร์ซาตู

ท่อนที่ 7 บทส่งท้าย (Finale) เป็นบทประพันธ์ที่เป็นบทส่งท้ายของบทเพลงทั้งหมด เป็นท่อนที่มีการนำรามะนามาประยุกต์ใช้บรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

- 1.4.1 ได้บทประพันธ์เพลงใหม่ที่มีสำเนียงเพลงพื้นบ้านภาคใต้ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากขนมพื้นบ้านสงขลา
- 1.4.2 ได้นำเสนอรูปแบบการประพันธ์แบบสวิตที่ใช้ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ผสมกับลีลาแบบตะวันตกเป็นองค์ประกอบ
- 1.4.3 ได้พัฒนาดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เกิดคุณค่าและความเป็นสากล
- 1.4.4 ได้เผยแพร่บทประพันธ์ในวงการวิชาการระดับนานาชาติ

1.5 วิธีการประพันธ์เพลง

ในการดำเนินงานดุชนิพนธ์การประพันธ์เพลง: จิตวิญญาน ลีลา อารมณ์ “ขนมสงขลา” สวิตสำหรับวงวินด์ออร์เคสตร้า ผู้ประพันธ์เพลงได้กำหนดขั้นตอนการสร้างสรรค์ออกเป็น 9 ขั้นตอน ดังนี้

- 1.5.1 ดำเนินการจัดทำโครงร่างดุชนิพนธ์
- 1.5.2 ศึกษาองค์ความรู้การประพันธ์เพลงที่นำทำนองเพลงพื้นบ้าน เครื่องดนตรีและจังหวะของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เพื่อนำมาสร้างสรรค์ในการประพันธ์เพลง
- 1.5.3 ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับขนมพื้นบ้านในจังหวัดสงขลาจำนวน 5 ชนิดที่เกี่ยวข้องกับบทประพันธ์เพื่อสร้างแรงบันดาลใจและเป็นข้อมูลในส่วนที่เกี่ยวข้อง
- 1.5.4 ออกแบบคีตลักษณ์และกำหนดเครื่องดนตรีโดยรวมที่ใช้ในการถ่ายทอดบทประพันธ์เพลง
- 1.5.5 ดำเนินการสร้างสรรค์โดยใช้วิธีการคัดเลือกทำนองดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เพื่อนำมาเป็นวัตถุดิบในการนำมาประยุกต์สร้างเป็นแนวทำนองในบทประพันธ์ โดยพิจารณา

คัดเลือกบทเพลงที่สามารถนำมาใช้ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกที่เกี่ยวข้องกับชนมทั้ง 5 ชนิด ตลอดจนกำหนดแนวคิด เทคนิคที่ใช้สำหรับการประพันธ์ เพื่อให้สามารถถ่ายทอดจินตนาการของผู้ประพันธ์เพลงและแสดงสำเนียงความเป็นพื้นบ้านภาคใต้

- 1.5.6 ร่างบทประพันธ์ในรูปแบบเปียโนสกออร์ จากนั้นจึงนำมาเรียบเรียงเสียงของเครื่องดนตรี และนำบทประพันธ์มาขอคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษาไปพร้อมกับการปรับปรุงแก้ไขบทประพันธ์
- 1.5.7 จัดหานักดนตรี ฝึกซ้อมตลอดจนจัดทำเอกสารรายละเอียดเกี่ยวกับการแสดงผลงาน
- 1.5.8 ดำเนินการจัดแสดง
- 1.5.9 อรรถาธิบาย สรุปผลการวิจัย และจัดทำรูปเล่มวิทยานิพนธ์



บทที่ 2

ทบทวนวรรณกรรม

ดุชนิพนธ์การประพันธ์เพลง: จิตวิญญาน ลีลา อารมณ์ “ขนมสงขลา” สวีทสำหรับวงวินด์ ออเนกซอมเบิล เป็นบทประพันธ์เพลงภายใต้กรอบแนวคิดการผสมผสานวัฒนธรรมระหว่างดนตรี ตะวันออกและดนตรีตะวันตก โดยใช้วัตถุดิบจากเพลง ลีลาจังหวะและเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มา สร้างเป็นบทประพันธ์เพลงแบบตะวันตก ซึ่งลักษณะดนตรีทั้งสองวัฒนธรรมนั้นมีความแตกต่างกันทั้ง รูปแบบการบรรเลง ตลอดจนสำเนียงดนตรี ผู้ประพันธ์เพลงได้ทบทวนบทประพันธ์ที่เกี่ยวข้องดังนี้

2.1 วรรณกรรมดนตรีที่เกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นบ้าน

การนำดนตรีพื้นบ้านมาผสมผสานกับดนตรีตะวันตกเป็นอีกกลวิธีที่นักประพันธ์นำมาใช้ สร้างสรรค์ผลงานเพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึก สำเนียงความเป็นท้องถิ่น สร้างสีสันให้กับบท ประพันธ์ ตลอดจนแสดงออกให้เห็นถึงตัวตนของนักประพันธ์เพลง ตลอดจนเปิดประสบการณ์ให้ผู้ฟัง ได้สัมผัสถึงความหลากหลายทางวัฒนธรรมที่สามารถนำมาผสมผสานได้อย่างลงตัว ทั้งการนำทำนอง ลีลา ตลอดจนเครื่องดนตรีพื้นบ้านมาใช้โดยตรงไปตรงมาและดัดแปลงให้เข้ากับบทประพันธ์เพลง นักประพันธ์เพลงแต่ละคนได้สร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงไว้อย่างน่าสนใจ เช่น

บทประพันธ์เพลง *Concerto for String Orchestra and Pipa or Zheng* ของ Tan Dun นักประพันธ์เพลงชาวจีน มีการนำเครื่องดนตรีของจีนร่วมบรรเลงกับวงออร์เคสตรา ตลอดจนถ่ายทอด สำเนียงของดนตรีจีนผ่านท่วงทำนองและเทคนิคการบรรเลง เช่น การรูดเสียง (Glissando) ในไวโอลา ท่อน I. Andante molto ให้ความรู้ถึงการศิลปะการแสดงงิ้วของจีน (ตัวอย่างที่ 1) ซึ่งแสดงให้เห็น ถึงการเชื่อมโยงดนตรีระหว่างวัฒนธรรมตะวันออกและวัฒนธรรมตะวันตกได้อย่างลงตัว

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

The image displays a musical score for the first movement, "I. Andante molto", of the "Shanghai Overture for Symphonic". The score is written for a string orchestra and includes parts for Pipa, Zheng, Violin I and II, Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The measures shown are 27 through 31. A red dashed box highlights a glissando (gl.) in the Viola part, which is marked with a forte (f) dynamic and a "dolce" instruction. The glissando is performed over a series of notes, with fingerings indicated by numbers 1, 2, and 3. The score also includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mf* and *pizz.* (pizzicato).

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

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

ตัวอย่างที่ 2 การใช้มอร์เดนตและการพรมนิ้วในบทประพันธ์เพลง *Shanghai Overture for Symphonic*

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

บทประพันธ์เพลง *Capriccio espagnole* ของ Rimsky-Korsakov นักประพันธ์เพลงชาวรัสเซียซึ่งอยู่ในยุคโรแมนติก ในตอนที่ 4 (IV scena e canto gitano) ได้นำแทมบูรีน (Tambourine) และคัสตานีตส์ (Castanets) มาบรรเลงร่วมกับทริแยงเกิล (Triangle) กลองสแนร์ (Snare drum) และฉาบ (Cymbals) ให้ความรู้สึกถึงดนตรีเต้นรำของสเปน⁶

บทประพันธ์เพลง “เทวะ” สวีทสำหรับวงออร์เคสตรา (DEVAS Suite for Orchestra) ของนักประพันธ์เพลงชาวไทย วาณิช โปตะวนิช ที่นำความเชื่อเรื่องเทพเจ้าที่ได้รับความนิยมนับถือจำนวน 5 องค์มาเป็นแนวคิดในบทประพันธ์เพลง และนำมาถ่ายทอดในรูปแบบบทบรรเลงดุริยางค์นิพนธ์ (Symphonic Poem) จำนวน 5 ท่อน ที่มีการผสมผสานบรรเลงวงออร์เคสตรากับการเดี่ยวเครื่องดนตรีอาเซีย และมีแนวคิดที่น่าสนใจอีกอย่างคือการนำตัวอักษรมาแปลงเป็นเสียงเพื่อสร้างกลุ่มทำนองหลัก โดยนำตัวอักษรที่มาจากชื่อของเทพเจ้าแต่ละองค์มาแปลงเป็นระดับเป็นเสียงเพื่อใช้ในการสร้างทำนอง เช่น Suriyatep (พระอาทิตย์) คัดเลือกตัวอักษรมาแปลงเป็นเสียง 4 ตัว ได้แก่ S-r-a-a-e ได้เป็นโน้ตซอล เร ลา มี Chandra (พระจันทร์) คัดเลือกตัวอักษรมาแปลงเป็นเสียง 4 ตัว ได้แก่ C-h-a-d ได้เป็นโน้ตโด ที ลา เร เป็นต้น⁷

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

⁷ วาณิช โปตะวนิช, “บทประพันธ์เพลงดุริยางค์นิพนธ์: เทวะ สวีทสำหรับวงออร์เคสตรา”, (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558), บทคัดย่อ, หน้า 17-18.

ตัวอย่างที่ 3 การนำขอและปี่มาใช้ในบทประพันธ์ท่อน V. Chandra

The musical score is divided into several systems, each with a tempo change from *Meno mosso* to *Andante tranquillo*. The instruments listed on the left include:

- Fl. 1, 2
- Ob. 1, 2
- E. Ho
- B♭-Cl. 1, 2
- B. Cl.
- Bsn. 1, 2
- C. Bsn.
- Hrn. 1, 3
- Hrn. 3, 4
- B♭-Trp. 1, 2
- B♭-Trp. 3
- Tuba 1, 2
- Tuba 3
- Tuba
- Tmp.
- Muh. 1
- Muh. 2
- Muh. 3
- Perc. 1
- Perc. 2
- Perc.
- Hrp.
- Asian Perc.
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vcl.
- Ch.

A red dashed box highlights a section of the score, specifically the part for the 'ขอ' (Kong) instrument, which is marked with a *mp* dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

This page of the musical score contains the following instruments and parts:

- Woodwinds:** Flute 1 & 2 (Fl. 1, 2), Oboe 1 & 2 (Ob. 1, 2), Bassoon 1 & 2 (B. Cl. 1, 2), Clarinet in B-flat 1 & 2 (B. Cl. 1, 2), Bassoon 1 & 2 (B. Cl. 1, 2), Bassoon 1 & 2 (B. Cl. 1, 2).
- Brass:** Trumpet 1 & 2 (Tr. 1, 2), Trumpet 3 & 4 (Tr. 3, 4), Trombone 1 & 2 (Tbn. 1, 2), Trombone 3 & 4 (Tbn. 3, 4), Tuba (Tuba).
- Strings:** Violin 1 & 2 (Vln. 1, 2), Violin 3 & 4 (Vln. 3, 4), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), Contrabasso (Cb.).
- Percussion:** Timpani (Timp.), Snare Drum (Perc. 1, 2), Cymbals (Perc. 3, 4), Triangle (Tri.), Gong (Gong).

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- Tempo/Character markings:** *Piu mosso e con moto* (appearing multiple times).
- Dynamic markings:** *f* (forte), *pp* (pianissimo), *ppp* (pianississimo).
- Rehearsal marks:** Indicated by double bar lines with the number 55.

8 4 4 4 3

f *p* *f*

rit. *a tempo*

12 3 3

p *p* *f*

14 3 5 5 2 5 2 4 2

p *f* *p*

Ped. *Ped.* *Ped.*

ที่มา: อธิมา พัฒนวิรางกุล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทประพันธ์ *ดุริยางค์: เปียโนเพลงไทยสำหรับเด็ก* เป็นบทประพันธ์ที่เป็นแรงบันดาลใจของ
 ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: จิตวิญญาน ลีลา อารมณ์ “ขนมสงขลา” สวีทสำหรับวงวินด์ออร์เคสตร
 เบล ซึ่งผู้ประพันธ์เพลงนำเสนอในมิติที่แตกต่างออกไป โดยนำเอาแรงบันดาลใจจากขนมพื้นบ้านใน
 จังหวัดสงขลาที่ผู้ประพันธ์เพลงรู้สึกประทับใจจำนวน 5 ชนิด มาถ่ายทอดโดยนำเสนอรูปแบบการ
 ประพันธ์แบบสวีทสำหรับวงวินด์ออร์เคสตรเบลที่ใช้เพลง ลีลา และเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ผนวก
 เข้ากับกลวิธีการประพันธ์เพลงแบบตะวันตก ผ่านการตีความตามจินตนาการและอารมณ์ของ
 ผู้ประพันธ์เพลง ภายใต้กรอบแนวคิดการผสมผสานข้ามวัฒนธรรมระหว่างดนตรีตะวันตกและดนตรี
 ตะวันตก

2.3 ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่เกี่ยวข้อง

จิตวิทยุญาณ ลีลา อารมณ์ “ขนมสงขลา” สวีทสำหรับวงวินด์ออร์เคสตร้า เป็นการสร้างสรรค์บทประพันธ์ใหม่ที่ใช้สำเนียงเพลงพื้นบ้านภาคใต้ผสมเข้ากับกลวิธีการประพันธ์เพลงแบบตะวันตก โดยนำเอกลักษณ์อันโดดเด่นของเพลง ลีลาจังหวะ และเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ มาสร้างเป็นบทประพันธ์เพลงแบบตะวันตก ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่ผู้ประพันธ์เพลงได้นำมาใช้เป็นวัตถุดิบพื้นฐานเพื่อถ่ายทอดสำเนียงความเป็นท้องถิ่นในบทประพันธ์ ได้มาจากการศึกษางานวิจัยบทเพลงรองเง็ง เส้นท่อนของดนตรีรองเง็งคือความหลากหลายทางวัฒนธรรมซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความงามของวัฒนธรรมท้องถิ่นและวิถีชีวิตของผู้คนที่ได้รับอิทธิพลมาจากชนชาติต่าง ๆ แสดงให้เห็นผ่านทางเครื่องดนตรีที่ใช้และสำเนียงของบทเพลง ซึ่งหลอมรวมเป็นวัฒนธรรมท้องถิ่นที่มีอัตลักษณ์ งดงามและทรงคุณค่า ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้นอกจากมีท่วงทำนองที่น่าสนใจแล้ว จุดเด่นอีกอย่างหนึ่งคือเครื่องดำเนินจังหวะ ซึ่งมีลีลาการเล่นที่เป็นเอกลักษณ์ เช่น การแสดงหนังตะลุงจะมีเพลงทับที่มีลีลาการตีที่แตกต่างตามการเชิดรูปหนัง การแสดงรองเง็งที่มีท่วงทำนองและการดำเนินลีลาจังหวะที่น่าสนใจทั้งช้าและเร็ว โดยมีรำมะนาเป็นหนึ่งในเครื่องประกอบจังหวะของการเล่น บางคณะใช้รำมะนา 1 ใบ บางคณะอาจใช้รำมะนา 2 ใบ ใบหนึ่งทำหน้าที่ดำเนินแพทเทิร์นหลัก และอีกใบหนึ่งทำหน้าที่เล่นสอดแทรกแพทเทิร์นหลัก เช่น ลีลาจังหวะอัสลี เป็นลีลาจังหวะที่ค่อนข้างช้า ดำเนินแพทเทิร์นหลักด้วย 2 ห้องเพลง ซึ่งเริ่มต้นจังหวะด้วยเสียงตึง (ตัวอย่างที่ 5) ลีลาจังหวะอินัง เป็นลีลาจังหวะที่ค่อนข้างเร็ว ดำเนินลีลาจังหวะเริ่มต้นจังหวะด้วยเสียงป๊ะ (ตัวอย่างที่ 6) เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตัวอย่างที่ 5 การบรรเลงรำมะนาในลีลาจังหวะอัสลี⁹



ที่มา: อติพล อนุกุล

⁹ อติพล อนุกุล, บทเพลงรองเง็งคณะอัสลีมาลา, (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี มหาวิทยาลัยมหิดล 2550), หน้า 255.

ตัวอย่างที่ 6 การบรรเลงรำมะนาในลีลาจังหวะอินัง¹⁰



ที่มา: อติพล อนุกุล

จากแนวทางข้างต้นผู้ประพันธ์เพลงจึงสนใจนำเอาเอกลักษณ์อันโดดเด่นของท่วงทำนองเพลง
รองเง็งมาเป็นวัตถุดิบพื้นฐานของบทประพันธ์ ตลอดจนนำเอาทับและรำมะนา มาประยุกต์ใช้ร่วมกับ
เครื่องดนตรีตะวันตก



¹⁰ เรื่องเดียวกัน, หน้า 254.

บทที่ 3

หลักการและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

คุณนิพนธ์การประพันธ์เพลง: จิตวิญญาน สีลา อารมณ์ “ขนมสงขลา” สวีทสำหรับวงวินด์ ออมนอเบิล เป็นบทประพันธ์เพลงภายใต้กรอบแนวคิดการผสมผสานวัฒนธรรมระหว่างดนตรี ตะวันออกและดนตรีตะวันตก ผู้ประพันธ์เพลงได้ศึกษาหลักการและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องเพื่อนำมาใช้ในการถ่ายทอดบทประพันธ์เพลงที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากขนมพื้นบ้านจังหวัดสงขลา ให้มีสำเนียง สีลาของเพลงพื้นบ้านภาคใต้ ดังนี้

3.1 แนวคิดการผสมผสานข้ามวัฒนธรรม (Cross-cultural concept)

เป็นแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมที่แตกต่างกันตั้งแต่สองวัฒนธรรมขึ้นไป การประพันธ์ เพลงภายใต้กรอบแนวคิดผสมผสานข้ามวัฒนธรรมระหว่างดนตรีตะวันออกและดนตรีตะวันตก ซึ่งมี ลักษณะดนตรีแตกต่างกันทั้งรูปแบบการบรรเลงตลอดจนสำเนียงดนตรี ผู้ประพันธ์เพลงได้ศึกษา แนวคิดกลวิธีการประพันธ์เพลงเพื่อนำมาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์ ได้แก่ 1) การนำทำนองเพลง พื้นบ้านมาผสมผสานกับดนตรีตะวันตกทั้งในรูปแบบของการดัดแปลงทำนองและการนำมาใช้ในแบบ ฉบับเดิม 2) การนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านมาใช้ ซึ่งในบทประพันธ์เพลง จิตวิญญาน สีลา อารมณ์ “ขนม สงขลา” สวีทสำหรับวงวินด์ออมนอเบิล ผู้ประพันธ์เพลงสนใจนำเอกลักษณ์อันโดดเด่นของเพลง รองเง็งมาใช้เป็นวัตถุดิบพื้นฐานของบทประพันธ์ และนำ รำมะนา เครื่องกำกับจังหวะของดนตรี รองเง็ง และ ทับ เครื่องกำกับจังหวะของหนังตะลุงและโนราห์มาประยุกต์ใช้ร่วมกับดนตรีตะวันตก เพื่อ ถ่ายทอดสำเนียงเสียงความเป็นท้องถิ่นในบทประพันธ์

3.2 สีสันเสียง (Tone color)

เป็นลักษณะของเสียงเครื่องดนตรีที่มีความแตกต่างกัน การเลือกใช้เครื่องดนตรีซึ่งมีความ แตกต่างกันเพื่อถ่ายทอดสีสันของบทประพันธ์เพลง จึงมีความจำเป็นที่ต้องทราบลักษณะเสียง และ ข้อจำกัดของเครื่องดนตรีที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์เพื่อทำให้บทประพันธ์เพลงสามารถถ่ายทอดสีสัน ได้ตามจินตนาการ ทั้งยังช่วยทำให้เครื่องดนตรีแต่ละเครื่องสามารถแสดงคุณภาพเสียงได้อย่างเต็ม ศักยภาพ ในบทประพันธ์เพลง จิตวิญญาน สีลา อารมณ์ “ขนมสงขลา” สวีทสำหรับวงวินด์ออมนอเบิล ใช้เครื่องดนตรีที่เน้นกลุ่มเครื่องลม เครื่องสายที่ใช้ได้แก่ดับเบิลเบส และกลุ่ม เครื่องประกอบ จังหวะมาสร้างสีสันและเติมเต็มบทประพันธ์ให้สมบูรณ์ ซึ่งแต่ละเครื่องดนตรีมีสีสันเสียงดังนี้

ฟลูต (Flute) เครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องลมไม้ที่มีสีสัน ให้น้ำเสียงหลากหลายทั้งเสียงต่ำที่นุ่มนวล เสียงสูงที่สดใส มักนำมาใช้บรรเลงทำนองในช่วงเสียงสูง มีความคล่องตัวในการประคับประคองแนวทำนอง ช่วงเสียงต่ำให้เสียงที่นุ่ม เบา ไม่แจ่มใส จึงควรหลีกเลี่ยงการบรรเลงทำนองที่เร็วเนื่องจากทำให้ฟังไม่ชัดเจน 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 ควรหลีกเลี่ยงการกระโดดข้ามโน้ตเข้าไปมาในช่วงโน้ต Bb4-B4 (the break) ซึ่งยากต่อการควบคุม บาสซูน (Bassoon) เป็นเครื่องดนตรีลิ้นคู่แนวเบสในกลุ่มเครื่องลมไม้ มีช่วงเสียงที่กว้าง น้ำเสียงของบาสซูนสามารถผสมผสานกับกลุ่มเครื่องลมไม้และเฟรนช์ฮอร์น (French horn) ได้ดีในแนวบรรเลงประกอบ ทั้งยังสามารถใช้บรรเลงบรรเลงเดี่ยวและสร้างสีสันให้บทประพันธ์ได้อย่างน่าสนใจ ไม่ว่าจะสร้างความตลกขบขันไปจนถึงความน่าสะพรึงกลัว เป็นเครื่องดนตรีที่มีพลังในช่วงเสียงต่ำและเบาบางในช่วงเสียงสูง ซึ่งช่วงเสียงสูงจะบันทึกโน้ตในกุญแจเทเนอร์ (Tenor clef) เฟรนช์ฮอร์น เครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองมีช่วงเสียงที่กว้าง ให้น้ำเสียงได้ทั้งทุ้ม นุ่มนวล ไปจนถึงเสียงที่สว่าง สดใส และมีพลังสามารถนำมาบรรเลงเดี่ยว ทำนองสอดแทรก (Counter melody) หรือบททำนองกับเครื่องดนตรีอื่นได้ดี หากนำมาทำหน้าที่บรรเลงเสียงประสานก็ช่วยสร้างให้บทเพลงไพเราะน่าฟัง ดับเบิลเบส (Double bass) เครื่องดนตรีแนวเบสในกลุ่มเครื่องสาย มีน้ำเสียงที่ทุ้มต่ำมาก มักบรรเลงเป็นแนวต่ำสุด มีผลต่อพลังในการเคลื่อนคอร์ดของบทเพลง ทั้งยังสามารถสร้างความหนาและความหนักแน่นให้กับแนวบรรเลงประกอบได้ สามารถนำมาใช้ในวงเครื่องลมโดยดับเบิลเบสกับเครื่องลมไม้เสียงต่ำ¹¹ กลุ่มเครื่องกระทบ (Percussion) ในบทประพันธ์นี้ใช้กลุ่มเครื่องกระทบหลากหลายชนิดเพื่อสร้างสีสันและเติมเต็มบทประพันธ์ให้สมบูรณ์ เช่น ทรัยแองเกิล (Triangle) ที่ให้เสียงที่สดใส วูดบล็อก

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

(Woodblock) ที่ให้เสียงความเป็นธรรมชาติของไม้ และเครื่องดนตรีพื้นบ้านอย่างรำมะนาและทับ ที่มาช่วยสร้างเสียงความเป็นพื้นบ้าน เป็นต้น

3.3 การเรียบเรียงเสียงวงดนตรี (Orchestration)

การกำหนดเครื่องดนตรีในวงดนตรีสำหรับแต่ละแนวของบทเพลง¹² นักประพันธ์เพลงต้องใช้ศาสตร์และศิลป์ในการกำหนดและจัดวางบทบาทของเครื่องดนตรีในวงทั้งทำนองแนวนอนและเสียงประสานในแนวตั้ง เพื่อแสดงอารมณ์ความรู้สึก ตลอดจนเชื่อมโยงเรื่องราวที่ต้องการสื่อสารผ่านเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละแนวเพื่อให้สอดคล้องประสานร่วมกันทั้งวงดนตรีได้อย่างลงตัว ในการเรียบเรียงเสียงวงดนตรี Samuel Adler ได้ให้แนวทางโดยแบ่งองค์ประกอบออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ 1) ทำนองหลัก (Foreground) 2) ทำนองรอง (Middleground) และ 3) แนวบรรเลงประกอบ (Background) ทำนองหลักเป็นสิ่งที่นักประพันธ์เพลงต้องการได้ยินชัดเจนที่สุดและไม่คลุมเครือกับเสียงประสาน¹³ ส่วนทำนองรองในรูปแบบต่าง ๆ ช่วยส่งเสริมทำนองหลักทำให้บทประพันธ์เพลงมีสีสันน่าสนใจมากขึ้น และแนวบรรเลงประกอบ เช่น ลีลาแบบโพลีโฟนีที่เป็นการผสมผสานท่วงทำนองที่อยู่ในแต่ละแนวเข้าด้วยกัน หรือลีลาแบบคอร์ดที่เป็นการผสมเสียงเครื่องดนตรีโดยการจัดวางแนวคอร์ดแบบปิดหรือการจัดวางแนวคอร์ดแบบเปิดเพื่อสร้างสีสันเสียงที่แตกต่างกันออกไป ในการเรียบเรียงเสียงวงดนตรีนั้นนักประพันธ์เพลงจึงมักนำองค์ประกอบทั้ง 3 ส่วนนี้มาผสมผสานจัดสมดุลของเสียงวงดนตรีเพื่อถ่ายทอดบทประพันธ์เพลงตามความคิดสร้างสรรค์เพื่อให้เกิดความไพเราะน่าฟัง

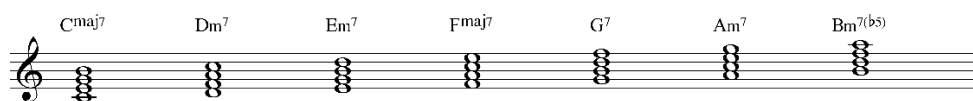
3.4 การดำเนินคอร์ด (Harmonic progression)

การเคลื่อนจากคอร์ดหนึ่งไปอีกคอร์ดหนึ่งเป็นลักษณะสำคัญของดนตรีตะวันตกมีบทบาทสำคัญในการสร้างเสียงประสานของบทเพลง คอร์ดแต่ละชนิดมีบทบาทหน้าที่และให้ความรู้สึกที่แตกต่างกันออกไป แต่กระนั้นคอร์ดต่าง ๆ ก็ยังมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน นักประพันธ์เพลงแต่ละคนก็มีวิธีการเคลื่อนคอร์ดของบทเพลงตามจินตนาการของตนเอง

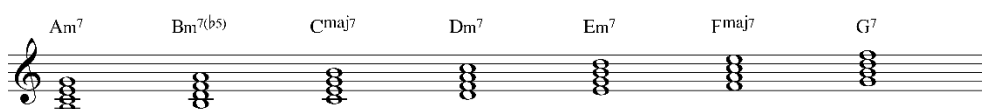
¹² ณัฏฐา พันธุ์เจริญ, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, พิมพ์ครั้งที่ 5, (กรุงเทพฯ: ธนาพรส, 2564), หน้า 263.

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

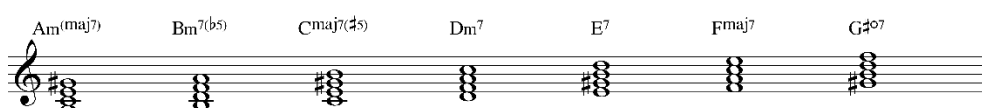
ตัวอย่างที่ 7 คอร์ดบนบันไดเสียงเมเจอร์



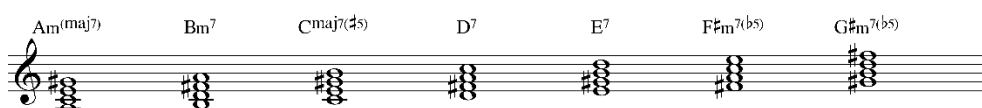
ตัวอย่างที่ 8 คอร์ดบนบันไดเสียงไมเนอร์ทั้ง 3 ประเภท



A: Natural Minor



A: Harmonic Minor



A: Melodic Minor

คอร์ดโทนิค (Tonic chord) หรือคอร์ด I ของกุญแจเสียงสามารถเคลื่อนสู่คอร์ดใดก็ได้ คอร์ด I ของบันไดเสียงเมเจอร์เป็นคอร์ดที่ให้ความรู้สึกแข็งแรง มั่นคง สดใส หากเป็นคอร์ดคอร์ดโทนิคของบันไดเสียงไมเนอร์ (i) จะให้ความรู้สึกไม่สว่างสดใสอย่างเช่นเมเจอร์ แต่เมื่อใช้ขึ้นต้นบทเพลงก็สามารถทำให้ผู้ฟังรับรู้ได้ว่าบทประพันธ์นั้นเป็นบทประพันธ์ทางไมเนอร์ได้อย่างชัดเจน ซึ่งในบทประพันธ์ทางไมเนอร์อาจเปลี่ยนคอร์ดสุดท้ายของบทประพันธ์จากคอร์ด i ไมเนอร์เป็น I เมเจอร์ได้ โดยการปรับโน้ตตัวที่ 3 ให้สูงขึ้นครึ่งเสียงซึ่งเรียกว่าโน้ตสามปรับ (Picardie third) คอร์ดโดมิแนนท์ (Dominant chord) หรือคอร์ด V ในบันไดเสียงเมเจอร์เป็นคอร์ดที่มีทรียโทน (Tritone) ประกอบคือโน้ตคู่ 5 ดิมินิช (โน้ตตัวที่ 3 ไปโน้ตตัวที่ 7 ของคอร์ด) ซึ่งเป็นขั้วคู่เสียงกระด้าง จึงให้ความรู้สึกเครียด มีความต้องการการเกลา (Resolution) มักใช้เป็นคอร์ด V7 เข้าหาคอร์ดอื่นโดยเฉพาะคอร์ดโทนิค ส่วนคอร์ดโดมิแนนท์ของบันไดเสียงไมเนอร์ได้แก่ V7 ของฮาร์โมนิกและเมโลดิกไมเนอร์ และ v7 ของเนเชอรัลไมเนอร์ บางครั้งนักประพันธ์เพลงใช้คอร์ด V ในการลงจบบทประพันธ์ทางไมเนอร์เพื่อสร้างสีสันให้บทประพันธ์รู้สึกแปลก น่าสนใจ ส่วนคอร์ด v7 ให้ความรู้สึกของความเป็นไมเนอร์คือ ทึบ มัว แม้จะนำมาใช้น้อยกว่าคอร์ด V7 แต่นักประพันธ์เพลงมักนำมาใช้เพื่อสร้างสีสันของเสียงประสาน

ในบทประพันธ์เพลง เช่น การใช้ $v7 - V7 - i$ หรือ $v7 - V7 - I$ เป็นต้น คอร์ดซับโดมิแนนท์ (Subdominant chord) หรือคอร์ด IV ของบันไดเสียงเมเจอร์ ใช้นำหน้าคอร์ดโดมิแนนท์ ช่วยสร้างสีสันการประสานเสียงให้น่าฟัง โดยมักสอดแทรกอยู่ระหว่างคอร์ด I และ V การเคลื่อนคอร์ดที่นิยมใช้ คือ $I - IV - V7 - I$ ซึ่งให้ความรู้สึกกระชับ ส่วนการเคลื่อนคอร์ด $IV - I$ ให้ความรู้สึกอ่อนไม่กระชับ จึงมักใช้ในช่วงจบวรรคเพื่อขึ้นวรรคใหม่ บางครั้งอาจนำมาใช้เพื่อขยายการจบบทประพันธ์ให้ยาวขึ้น เช่น $V7 - I - IV - I$ ส่วนคอร์ดซับโดมิแนนท์ของบันไดเสียงไมเนอร์ได้แก่ $iv7$ ของเนเชอรัลและฮาร์โมนิกไมเนอร์ และ $IV7$ ของเมโลดิกไมเนอร์ นักประพันธ์เพลงอาจมีการยืมคอร์ด iv มาใช้ในบทประพันธ์ทางเมเจอร์ ซึ่งถือว่าการยืมคอร์ดมาจากบันไดเสียงคู่ขนาน บางครั้งอาจมีการนำคอร์ด iv มาใช้เพื่อสร้างสีสันให้บทประพันธ์เพลง โดยการแทรกระหว่างคอร์ด IV และ I ในจังหวะที่เบา คอร์ดซูปเปอร์โทนิค (Supertonic chord) หรือคอร์ด II ซึ่งในบันไดเสียงเมเจอร์เป็นคอร์ด $ii(7)$ สามารถใช้แทนกันกับคอร์ด IV ได้ เนื่องจากมีโน้ตที่อยู่ในคอร์ดร่วมกัน แต่กระนั้นการเคลื่อนคอร์ดอาจให้ลีลาอารมณ์ที่แตกต่างกัน คอร์ดซูปเปอร์โทนิคมักจะเคลื่อนเข้าหาคอร์ดโดมิแนนท์ คือ $ii - V$ ซึ่งเป็นการเคลื่อนจากคอร์ดไมเนอร์สู่คอร์ดเมเจอร์จึงให้ความรู้สึกนุ่มสู่ความแข็งแรง ซึ่งซุ่มเสียงแตกต่างกับ $IV - V$ ซึ่งเป็นการเคลื่อนคอร์ดจากเมเจอร์สู่เมเจอร์จึงให้ความรู้สึกแข็งต่อเนื่อง ส่วนคอร์ดซูปเปอร์โทนิคของบันไดเสียงไมเนอร์ ได้แก่ $ii7$ ของ เมโลดิกไมเนอร์ และ $ii^\circ, ii^{\circ 7}$ ของเนเชอรัลและฮาร์โมนิกไมเนอร์ ซึ่งคอร์ด $ii7$ ส่วนใหญ่ทำหน้าที่เป็นซับโดมิแนนท์เมื่อโน้ตในลำดับที่ 6 และ 7 ของทำนองมีการยกขึ้นครึ่งเสียงเพื่อหลีกเลี่ยงคู่ 2 ออกเมินเทต ส่วน $ii^\circ, ii^{\circ 7}$ มักจะทำหน้าที่เป็นซับโดมิแนนท์และตอมินันท์ ซึ่งการเลือกใช้จึงขึ้นอยู่กับท่วงทำนองและความรู้สึกของนักประพันธ์เพลงที่ต้องการสื่ออารมณ์ของบทเพลง คอร์ดซับมีเดีย (Submediant chord) หรือคอร์ด VI ในบันไดเสียงเมเจอร์คือ $vi7$ สามารถใช้แทนกันกับคอร์ด I ได้ เนื่องจากมีโน้ตที่อยู่ในคอร์ดร่วมกัน การใช้คอร์ดซับมีเดียแทนคอร์ด I ส่วนใหญ่จะใช้แทนภายในประโยคเพลงหรือการจบเพลงที่ต้องการให้เกิดความรู้สึกจะลงจบแต่ไม่จบกลับกลายเข้าสู่ประโยคใหม่ ส่วนคอร์ดซับมีเดียของบันไดเสียงไมเนอร์ ได้แก่ $VI(maj7)$ และ $vi^{\circ 7}$ ซึ่งคอร์ด $VI(maj7)$ อาจนำมาใช้แทนคอร์ด iv เพื่อทำหน้าที่เคลื่อนเข้าสู่ $V7$ หรือ i หรืออาจนำมาใช้ประดับหรือแทนคอร์ด i ได้ เนื่องจากมีโน้ตที่อยู่ในคอร์ดร่วมกัน เป็นการสร้างสีสันของเสียงประสานไม่ให้เกิดความจำเจ คอร์ดมีเดีย (Mediant chord) หรือคอร์ด III ในบันไดเสียงเมเจอร์เป็นคอร์ด $iii(7)$ สามารถใช้แทนกันกับคอร์ด I ได้เนื่องจากมีโน้ตที่อยู่ในคอร์ดร่วมกัน ส่วนคอร์ดมีเดียของบันไดเสียงไมเนอร์ ได้แก่ $III(maj7)$ และ $III(maj7\#5)$ เนื่องจากคอร์ดให้ความรู้สึกคมชัด สดใส ทั้งยังเป็นคอร์ดโทนิคของบันไดเสียงเมเจอร์สามารถเคลื่อนไปสู่คอร์ดอื่น ๆ ได้ คอร์ดโน้ตลีดดิ้ง (Leading - note chord) หรือคอร์ด VII ในบันไดเสียงเมเจอร์เป็นคอร์ด vii° ส่วนคอร์ดโน้ตลีดดิ้งของบันไดเสียง

ไมเนอร์ ได้แก่ คอร์ด vii⁷ ของฮาร์โมนิกไมเนอร์ และคอร์ด vii⁷ ของเมโลดิกไมเนอร์ ซึ่งนิยมนำมาใช้ทำหน้าที่แทนคอร์ดโดมินันท์¹⁴

“การพิจารณาบทบาทหน้าที่ของคอร์ดอาจไม่จำเป็นต้องพิจารณาทีละคอร์ดว่ากำลังทำหน้าที่ใด แต่สามารถพิจารณาบทบาทหน้าที่โดยรวม ณ บริเวณหนึ่ง ๆ ระหว่างกำลังดำเนินคอร์ดของประโยคเพลงนั้น”¹⁵ ในบทประพันธ์เพลง จิตวิญญาน สีลา อารมณ์ “ขนมสงขลา” สวีทสำหรับวง wind/orchestra 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) ประดับตกแต่งโน้ตหลักในแนวบาซซูน 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) ในแนวปิโกโล (Piccolo) ฟลูต และคลาริเน็ต ร่วมกับการใช้ความเข้มของเสียง (Dynamic) ในระดับดังมาก (Fortissimo) ช่วยเสริมความรู้สึกแจ่มใสและยิ่งใหญ่ในการเริ่มต้นบทประพันธ์เพลง (ตัวอย่างที่ 10)

¹⁴ณัชชา พันธุ์เจริญ, *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*, พิมพ์ครั้งที่ 5, (กรุงเทพฯ: ธนาเพรส, 2564) และ สุริยงค์ อัยรักษ์, *คอร์ดพหุติกรรมการต่อเนื่อง*, (สงขลา: สถาบันราชภัฏสงขลา, 2539)

¹⁵ วิบูลย์ ตระกูลอัน, *การประสานเสียงไดอะทอนิก*, (กรุงเทพฯ: ธนาเพรส, 2564), หน้า 70.

ตัวอย่างที่ 10 ท่อน I. Alborada ของบทประพันธ์เพลง *Capriccio espagnole*

The image displays a page from a musical score for the first movement of 'Capriccio espagnole'. The score is written for a large orchestra. The instruments listed on the left are: Flauto piccolo, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti in A, 2 Fagotti, 4 Corni in F, 2 Trombe in A, 3 Tromboni e Tuba, Timpani in E.A., Triangolo, Tamburino, Piatti, Cassa, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the different sections.

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 ให้ความรู้สึกระชับ ทั้งยังส่งเสริมให้แนวทำนองเด่นชัด (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=TbDnIAmMtSE>

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

ที่มา: <https://www.youtube.com/watch?v=TbDnIAmMtSE>

3.6 แนวคิดจิตวิทยาสีกับความรูสึก (Psychology of color)

ในด้านจิตวิทยา สีมักมีบทบาทในการแสดงอารมณ์ความรู้สึกซึ่งสามารถกระตุ้นและมีผลต่อจิตใจของมนุษย์แตกต่างกันออกไป เช่น สีเหลืองให้ความรู้สึกอบอุ่น สว่าง ร่าเริง มั่งคั่ง สีเขียวให้ความรู้สึกสดชื่น สดใส เย็นสบายตา สีดำให้ความรู้สึก มืดมิด เศร้า น่ากลัว หนักแน่น สีขาวให้ความรู้สึก บริสุทธิ์

ว่างเปล่า จืดชืด สีเทาให้ความรู้สึกเศร้า เจ็บขม สงบ สิ้นน้ำเงินให้ความรู้สึกมีสมาธิ เจ็บขมจริงจัง¹⁶ ในการนำศิลปะกับเครื่องมืออื่นมาเชื่อมโยงกันนั้น ประยูร อุลุชาฎะ ได้ให้แนวคิดที่น่าสนใจสรุปได้ว่า การเปรียบเทียบศิลปะกับเครื่องมืออื่น ๆ จะต้องใช้ในการเทียบกับสัญลักษณ์บางอย่างทางด้านดนตรีสามารถนำเสียงมาเปรียบเทียบกับสีได้ เช่น ทรัมเบ็ตที่มีเสียงแหลมแผดก้องเปรียบดังสีแดง สีส้ม เสียงเปียโนที่แสดงอารมณ์คร่ำครวญลึกซึ้งเปรียบดังสีน้ำเงิน เสียงทุ้มของกลองที่ตั้งกระหึ่มเปรียบดังสีม่วงครามและสีเขียวแก่ และเสียงไวโอลินที่แหลมหวานเปรียบดังสีเหลืองที่ให้อารมณ์เบิกบาน¹⁷

3.7 ขนมพื้นบ้านสงขลา

เป็นขนมที่เป็นแรงบันดาลใจในงานประพันธ์ชิ้นนี้มี 5 ชนิด ได้แก่

- 1) ขนมการอจี เป็นขนมโบราณของชาวจีน ขนมการอจีทำมาจากแป้งข้าวเหนียว นำมาทอดในกระทะจนแป้งด้านนอกกรอบเป็นสีน้ำตาล นำมาตัดเป็นชิ้นโรยหน้าด้วยถั่ว งา และน้ำตาล รสชาติหวานหอมกรอบนอกนุ่มใน



ภาพประกอบที่ 1 ขนมการอจี

ที่มา: ผู้ประพันธ์เพลง

- 2) ขนมม่อฉี เป็นขนมที่เล่ากันว่าเพี้ยนมาจากคำว่าโมจิซึ่งเป็นขนมของญี่ปุ่น คำบอกเล่าของคนเฒ่าคนแก่ในอำเภอสิงหนคร จังหวัดสงขลา เล่าว่าสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 ทหารญี่ปุ่นได้มาตั้งฐานทัพอยู่ที่ฝั่งสิงหนคร และได้มีการหาชาวบ้านเพื่อทำอาหารให้แก่ทหารญี่ปุ่น ทหารญี่ปุ่นจึงได้สอนวิธีการทำขนมโมจิให้แก่ชาวบ้าน โดยมีการประยุกต์ใช้วัตถุดิบที่หาได้ใน

¹⁶ สมภาพ จงจิตต์โพธา, ทฤษฎีสี, (กรุงเทพฯ: วาดศิลป์, 2556), หน้า 38.

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

ท้องถิ่น เช่น แป้งข้าวเหนียว น้ำตาลแว่น ถั่วลิสงและงา เมื่อชาวบ้านเห็นว่าเป็นขนมที่แปลก และทำได้ง่ายโดยใช้วัสดุภายในท้องถิ่นก็ทำกินกันนับตั้งแต่นั้นมา¹⁸



ภาพประกอบที่ 2 ขนมม่อฉี

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

3) ขนมบोक เป็นขนมที่มีมาก่อนสงครามโลกครั้งที่ 1 วัตถุดิบที่ใช้นำมาจากภายในท้องถิ่น ได้แก่ มะพร้าว ข้าวเหนียว น้ำตาลโตนด นำวัตถุดิบมานึ่งในกระบอกไม้ไผ่เมื่อขนมสุกแล้วกระทุ้งออกมาคลุกด้วยมะพร้าวขูดฝอยที่โรยด้วยเกลือ ซึ่งผู้ที่รับประทานก็จะได้รับความหอมของผิวไม้ไผ่¹⁹ ซึ่งบางร้านอาจมีการใช้กระบอกที่เป็นโลหะแทนกระบอกไม้ไผ่ในขั้นตอนการนึ่ง



ภาพประกอบที่ 3 ขนมบอก

ที่มา: ผู้ประพันธ์เพลง

¹⁸ กระทรวงวัฒนธรรม. ขนมม่อฉี. (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) ขนמדุ ขนมหันบ้านโบราณที่ขึ้นชื่อของจังหวัดสงขลา มีรสชาติหอมหวานมัน มีสีน้ำตาลปนดำ ทำโดยนำเอาข้าวสารเจ้ามาแช่น้ำให้เมล็ดพองจากนั้นจึงเทใส่ตะแกรงเพื่อให้สะเด็ดน้ำแล้วนำไปคั่วให้สุกและไม่ให้ไหม้ โดยแบ่งแป้งที่ม่ไว้ส่วนหนึ่งเพื่อใช้เป็นแป้งเชื้อ อีกส่วนหนึ่งใช้ทำตัวขนมโดยใช้น้ำตาลโตนดเหลว แป้งที่ม่แล้ว มะพร้าวแก่ขูดและเกลือใส่รวมกันคนจนขนมแห้ง เมื่อขนมเย็นจึงปั้นเป็นก้อนกลม ๆ โดยขณะที่ปั้นมือต้องแตะแป้งเชื้อเพื่อทำให้ขนมไม่ติดมือและต้องเอาขนมที่ปั้นเป็นก้อนเสร็จแล้วคลุกแป้งเชื้อเพื่อไม่ให้ขนมติดกันและเพื่อความสะดวกในการหยิบขนมภายหลัง²⁰



ภาพประกอบที่ 4 ขนמדุ

ที่มา: ผู้ประพันธ์เพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

5) ขนมห่อนสับ เป็นขนมสำคัญที่ใช้สำหรับทำบุญในงานสารทเดือนสิบเรียกว่า ประเพณีตั้งเปรตหรือชิงเปรตประกอบด้วยขนมหลากหลายชนิดแต่ชนิดไหนก็มีความเชื่อที่แตกต่างกันออกไป เช่น ขนมลาเชื่อกันว่าทำขึ้นสำหรับเปรตจำพวกที่มีปากเล็กเท่ารูเข็มเพื่อจะได้ตักกินที่ละเอียดเนื่องจากไม่สามารถกินอาหารเป็นคำใหญ่ ๆ ได้ แต่บางท้องถิ่นเชื่อกันว่าใช้แทนแพรรณเครื่องนุ่งห่ม ส่วนขนมเมฆาหรือขนมดีซาเชื่อกันว่าให้เปรตใช้แทนเบี้ยแต่บางท้องถิ่นเชื่อกันว่าเพื่อใช้เป็นตุ้มหู ขนมพองเชื่อกันว่าใช้เป็นแพสำหรับบุรพชนหรือ

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

เปรตใช้ล่องข้ามห้วงมหรณพตามคติพุทธศาสนา ขนมห้ำให้บุรพชนใช้สำหรับเล่นสะบ้า
ต้อนรับสงกรานต์ ส่วนขนมกงหรือขนมไข่ปลาเชื่อกันว่าใช้เป็นเครื่องประดับ เป็นต้น²¹



ภาพประกอบที่ 5 ขนมเดือนสิบ

ที่มา: ผู้ประพันธ์เพลง

จากหลักการและทฤษฎีที่ได้กล่าวมาข้างต้น ผู้ประพันธ์เพลงได้นำเอามาประยุกต์และ
สอดแทรกใช้ในบทประพันธ์เพลง จิตวิญญาณ ลีลา อารมณ์ “ขนมสงขลา” สวีทสำหรับวงวินด์ออน
ซอมเบล วัตถุประสงค์พื้นฐานคือเพลง ลีลาจังหวะ ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มาพัฒนาสร้างสรรค์ในมิติของ
ดนตรีตะวันตก เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกที่ได้รับแรงบันดาลใจจากขนมสงขลาทั้ง 5 ชนิด ผ่าน
บทประพันธ์ที่มีอัตลักษณ์ความเป็นท้องถิ่นให้ผู้ฟังได้สัมผัสถึงความงามและคุณค่าของการผสมผสาน
ทางวัฒนธรรมที่สามารถอยู่ร่วมกันอย่างสงบสุข

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

บทที่ 4

อรรถาธิบาย

จิตวิญญาน ลีลา อารมณ์ “ขนมสงขลา” สวีทสำหรับวงวินด์ออนซอมเบล บทประพันธ์ที่สร้างสรรค์ขึ้นจากแรงบันดาลใจขนมพื้นบ้านในจังหวัดสงขลาจำนวน 5 ชนิด โดยนำเอาเพลง ลีลา จังหวะและเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นบทประพันธ์เพลงแบบตะวันตก ผ่านจินตนาการและความรู้สึกของผู้ประพันธ์เพลง เพื่อสร้างสรรค์ผลงานร่วมสมัยในลักษณะของสวีทสำหรับวงวินด์ออนซอมเบล ภายใต้กรอบแนวคิดการผสมผสานวัฒนธรรมระหว่างดนตรีตะวันตกและดนตรีตะวันออก เพื่อให้ผู้ฟังได้สัมผัสถึงความงามและคุณค่าของการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่สามารถอยู่ร่วมกันอย่างสงบสุข บทประพันธ์ประกอบด้วย 7 ท่อนเพลงซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากขนม 5 ชนิด ท่อนเพลงแต่ละท่อนสามารถแยกบรรเลงได้อย่างอิสระ ผู้ประพันธ์เพลงได้สร้างความสัมพันธ์ระหว่างท่อน โดยใช้ความคิดหลักคงที่ (Idée fixe) (ตัวอย่างที่ 13) ซึ่งเป็นทำนองที่นำมาจากท่อนที่ 2 ทองงาม ปรากฏไว้ในทุกท่อนเพลงเพื่อเชื่อมโยงบทประพันธ์ทั้งหมดเข้าด้วยกัน

ท่อนที่ 1 *อาร์มภบท (Prologue)* เป็นบทนำที่เปรียบเสมือนการแนะนำและเปิดประสบการณ์ให้ผู้ฟังได้ลองสัมผัสเสน่ห์ของขนมพื้นบ้านสงขลาทั้ง 5 ชนิด

ท่อนที่ 2 *ทองงาม (Thong Ngam)* ถ่ายทอดจินตนาการที่ได้รับแรงบันดาลใจจากขนมการอู้

ท่อนที่ 3 *ขาวละมุน (Khao Lamun)* ถ่ายทอดจินตนาการที่ได้รับแรงบันดาลใจจากขนมม่อฉี

ท่อนที่ 4 *หอมไม้ (Hom Mai)* ถ่ายทอดจินตนาการที่ได้รับแรงบันดาลใจจากขนมบอ

ท่อนที่ 5 *นิลกาฬ (Nillakan)* ถ่ายทอดจินตนาการที่ได้รับแรงบันดาลใจจากขนมดู

ท่อนที่ 6 *บุญบูชา (Boonbucha)* ถ่ายทอดจินตนาการที่ได้รับแรงบันดาลใจจากขนมเดือนสิบ

ท่อนที่ 7 *บทส่งท้าย (Finale)* เป็นบทส่งท้ายบทประพันธ์เปรียบเสมือนการสรุปบทประพันธ์ทั้งหมด

ตัวอย่างที่ 13 ความคิดหลักคงที่ของบทประพันธ์



การนำทับและรำมะนามาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์นี้ ทับนำเอามาประยุกต์ใช้ 2 เสียงคือเสียงปั๊บบันทึกดด้วยโน้ตเสียงสูงและเสียงเทิงบันทึกดด้วยโน้ตเสียงต่ำ ส่วนรำมะนาใช้ 2 เสียงคือเสียงปั๊บบันทึกดด้วยโน้ตเสียงสูงและเสียงตึงบันทึกดด้วยโน้ตเสียงต่ำ

ตัวอย่างที่ 14 สัญลักษณ์เสียงทับและรำมะนาที่นำมาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์



4.1 ท่อนที่ 1 อารัมภบท (Prologue)

อารัมภบทใช้เครื่องดนตรีจำนวน 14 ชิ้น ได้แก่ ฟลูต โอโบ คลาริเน็ต เฟรนช์ฮอร์น บาสซูน ดับเบิลเบส คาบาซา (Cabasa) ทริแยงเกิล มาราคัส วูดบล็อก วินด์ไชม์ (Windchimes) เรนสติก (Rainstick) รำมะนาและทับ อารัมภบทเป็นบทนำที่เปรียบเสมือนการแนะนำและเปิดประสบการณ์ให้ผู้ฟังได้ลองสัมผัสมนต์เสน่ห์ของชนพื้นบ้านสงขลาทั้ง 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 ซึ่งเป็นท่อนที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากชนม 5 ชนิด มาผสมผสานสร้างเป็นทำนองใหม่ เพื่อให้บทประพันธ์ได้มีจุดเชื่อมโยงถึงกัน ร่วมกับแนวคิดการนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านมาผสมผสานกับเครื่องดนตรีตะวันตก เพื่อ

ถ่ายทอดสุนทรียะที่ผสมผสานวัฒนธรรมระหว่างดนตรีตะวันตกและดนตรีตะวันออก ด้วยลีลาที่หลากหลาย

โครงสร้างของบทประพันธ์

อารัมภบท เป็นบทประพันธ์ที่มีความยาวประมาณ 5.12 นาที มีโครงสร้างดังนี้

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

แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์

อารัมภบทผู้ประพันธ์เพลงได้นำโมทีฟและทำนองในบทประพันธ์ ท่อนที่ 2 ทองงาม ท่อนที่ 3 ขาวละมุน ท่อนที่ 4 หอมไม้ ท่อนที่ 5 นิลกาฬ และ ท่อนที่ 6 บุญบูชา มาผสมผสานสร้างสรรค์เป็นทำนองใหม่ เพื่อให้บทประพันธ์ทั้งหมดได้มีจุดเชื่อมโยงถึงกัน เปรียบเสมือนการแนะนำและเปิดประสบการณ์ให้ผู้ฟังได้ลองชิมขนมพื้นบ้านสงขลาทั้ง 5 ชนิด ทั้งยังแสดงนัยถึงความงามที่มาจากการหลอมรวมวัฒนธรรมทั้งตะวันตกและตะวันออกเข้าด้วยกัน



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 มาสร้างสรรค์เป็นทำนองในท่อน B

8

47 **B**

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Hn. *mp*

Bsn. *mp*

Bass. *mp*

Perc.1 MARACAS *mp*

Perc.2

a

b



53

Fl. *p* *mp*

Ob. *mp*

Cl. *mp*

Hn. *mf*

Bsn. *mp*

Bass. *mp*

Perc.1

Perc.2

c

d

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 นอกจากนี้ยังมีการสอดแทรกโน้ตพรหม ซึ่งเป็นวิธีการบรรเลงที่พบในการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้านเพื่อถ่ายทอดสำเนียงดนตรีพื้นบ้าน

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 17 การใช้ระฆังนาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก

45 $\text{♩} = 130$ **B** 7

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Hn. *mf* *mp*

Bsn. *mf* *mp*

Bass. *mf* *mp*

Perc.1 *mp* *p* *mp*

Perc.2 *mp*

WINDCHIMES

REBANA

MARACATUS



ตัวอย่างที่ 18 การใช้โน้ตพรมในแนวฟลูต

14

Fl. *tr*

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Perc.1

Perc.2

mp

p



103

Fl. *mp*

Ob. *p*

Cl. *p*

Hn. *p*

Bsn. *p*

Bass. *p*

Perc.1

Perc.2

mp

p

mf

ตัวอย่างที่ 19 ทับเบรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก

12

79 C ♩ = 96

Fl. *p* *mf* *mp*

Ob. *p* *mp* *p*

Cl. *p* *mp* *p*

Hn. *p* *mp* *p*

Bsn. *p* *mp* *p*

Bass. *p* *mp* *p*

Perc. 1 *p* TRIANGLE

Perc. 2 *mp* THUB

≡

85

Fl. *mf* *mp* *mp*

Ob. *mp* *mf* *mp*

Cl. *mp* *mf* *mp*

Hn. *mp*

Bsn. *mp*

Bass. *mp*

Perc. 1 *mp* CAJON

Perc. 2 *mp*

ตัวอย่างที่ 20 การใช้ระฆังนาบรรเลงจังหวะช่วงจุดเชื่อมเพื่อเข้าสู่ตอน B

45 130 B 7

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Hn. *mf* *mp*

Bsn. *mf* *mp*

Bass. *mf* *mp*

Perc. 1 *mp* *p* *mp*

Perc. 2 *mp*

WINDCHIMES

REBANA

MARACATUS

ตัวอย่างที่ 21 การไล่ซีควนซ์ตามบันไดเสียงของคอร์ด ห้องที่ 120 ใช้โน้ตบันไดเสียง C เมเจอร์โดย
ดัดแปลงโน้ตตัวที่ 5 เพื่อให้เข้ากับคอร์ด ห้องที่ 121 ใช้โน้ตบันไดเสียง F# ดิมีนิชท์

16 119 130

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Hn. *mf* *mp*

Bsn. *mf* *mp*

Bass. *mf* *mp*

Perc. 1 *mp* *p* *mp*

Perc. 2 *mp*

ตัวอย่างที่ 22 การนำทำนองที่ 1 ในตอน A ที่เคยนำเสนอไปแล้วกลับมานำเสนออีกครั้งโดยการ
ดัดแปลงทำนอง และสร้างสีสันด้วยการสลับให้โอโบและฮอร์นนำเสนอทำนอง

6

33 ♩ = 76

Fl. *mp* *p* *mp* *p*

Ob. *mf* *p* *mp* *p*

Cl. *mp* *p* *mp* *p*

Hn. *mp* *p* *mp* *p*

Bsn. *mp* *p* *mp* *p*

Bass. *mp* *p* *mp* *p*

Perc.1 TRIANGLE *p*

Perc.2

38

Fl. *mp* *mf* *mp* *mf*

Ob. *mp* *mf* *mp* *mf*

Cl. *mp* *mf* *mp* *mf*

Hn. *mp* *mf* *mp* *mf*

Bsn. *mp* *mf* *mp* *mf*

Bass. *mp* *mf* *mp* *mf*

Perc.1 RAINSTICK *mp*

Perc.2

4.2 ท่อนที่ 2 ทองงาม (Thong Ngam)

ทองงาม ใช้เครื่องดนตรีจำนวน 11 ชิ้น ได้แก่ ฟลุต โอโบ คลาริเน็ต เฟรนช์ฮอร์น บาสซูน ดับเบิลเบส ทรัมเป็ต คอราโซ วินด์เชม ฆ้อง (Gong) และระฆังนา ทองงาม ได้รับแรงบันดาลใจมาจากขนมการอจี ซึ่งเป็นขนมโบราณของชาวจีนในย่านเมืองเก่าของอำเภอเมือง จังหวัดสงขลา ตัวแป้งของขนมนำมาทอดจนกรอบนอกนุ่มในผสมผสานกับการโรยหน้าด้วยถั่ว งาและน้ำตาล มองเห็นเป็นสีเหลืองทองอมน้ำตาล ทำให้ผู้ประพันธ์เพลงนึกถึงการล่องเรือมาในทะเลอย่างยาวนาน จนถึงในช่วงฟ้าสว่างที่เริ่มมีแสงสีทองของพระอาทิตย์ค่อย ๆ สว่างขึ้นที่ละน้อยพร้อมกับการเดินทางมาจนถึงเมืองสงขลา

ในบทประพันธ์ท่อนที่ 2 ทองงาม ผู้ประพันธ์เพลงมีแนวคิดในการนำเสนอสำเนียง ลีลา จังหวะ การผสมผสานดนตรีพื้นบ้านกับดนตรีตะวันตก เพื่อถ่ายทอดความงามและจินตนาการและที่เกิดจากขนมการอจี 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 | |

แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์

การผสมผสานระหว่างดนตรีตะวันตกและดนตรีตะวันออก ในท่อนที่ 2 ทองงาม ผู้ประพันธ์เพลงได้ใช้แนวคิดการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีตะวันตกและตะวันออกโดยการนำทำนองเพลงรองเง็งมาเป็นวัตถุดิบหลักในการสร้างทำนอง พร้อมทั้งนำรำมะนาเครื่องดนตรีประกอบจังหวะพื้นบ้านรองเง็งและวิธีการบรรเลงรำมะนาในลีลาจังหวะอัสลีซึ่งเป็นลีลาจังหวะที่มีลักษณะความเร็วค่อนข้างช้า มาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์ นอกจากนี้ยังมีการสอดแทรกโน้ตพรม ซึ่งเป็นวิธีการบรรเลงที่พบในการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้านเพื่อถ่ายทอดสำเนียงดนตรีพื้นบ้าน แสดงออกถึงความงามและคุณค่าของดนตรีที่ต่างวัฒนธรรมซึ่งสามารถนำมาบรรเลงร่วมกันได้อย่างลงตัว

ตัวอย่างที่ 23 รำมะนาบรรเลงในลีลาจังหวะอัสลีร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก

The musical score for Example 23 is a multi-staff arrangement. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Bass, Percussion 1 (Perc. 1), and Percussion 2 (Perc. 2). The percussion parts are specifically labeled with traditional Thai instruments: REBANA, WINDCHIMES, and CABASA. The score includes various dynamic markings such as *mp*, *mf*, *f*, and *ff*. The Flute part starts with a *tr* (trill) marking. The Percussion 1 part has a *REBANA* marking. The Percussion 2 part has a *WINDCHIMES* marking. The CABASA part is marked with *mp*. The score is a 2/4 time signature. The Flute part starts with a *tr* (trill) marking. The Percussion 1 part has a *REBANA* marking. The Percussion 2 part has a *WINDCHIMES* marking. The CABASA part is marked with *mp*.

ทำนองพื้นบ้าน (Traditional theme) ในท่อนที่ 2 ทองงาม ผู้ประพันธ์เพลงได้นำทำนองรองเง็งมาพัฒนาสร้างเป็นทำนองหลัก โดยนำบทเพลงรองเง็งที่มีความหมายเกี่ยวข้องกับเรือ ได้แก่ เพลงกาโยซัมไปหมายถึงการพายเรือ และเพลงรันชั้นกุนิง กุนิงเป็นชื่อของเรือ มาใช้เป็นวัตถุดิบหลักในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ในท่อนนี้ เพื่อสร้างสำเนียงเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตลอดจนแสดงถึงความรู้สึกของที่มาของชนมการอจีซึ่งเป็นชนมโบราณของชาวจีนซึ่งเดินทางล่องเรือสำเภาข้ามน้ำข้ามทะเลจนได้มาตั้งรกรากอยู่ที่เมืองสงขลา ร่วมกับนำทำนองของเพลงสงขลา ขับร้องโดย ชรินทร์ นันทนาคร ในคำร้องที่ว่า “สงขลาฝั่งนก” มาสร้างสรรค์

ตัวอย่างที่ 24 การนำทำนองของเพลงสงขลามาสรางสรรค์เป็นทำนองตอน A ห้องที่ 10-11 บรรเลงโดยฟลูตและฮอร์น

ตัวอย่างที่ 25 การนำทำนองรองเง็ง เพลงกาโยซัมไปมาพัฒนาสร้างเป็นทำนองห้องที่ 14-17 โดยการเปลี่ยนบันไดเสียงและขยายจังหวะเพื่อให้เข้ากับบทประพันธ์ บรรเลงแนวทำนองโดยฟลูตและโอโบ

ทำนองรองเง็ง เพลงกาโยซัมไป²²



²² ปรีชา กุลตัน และตรุณี อนุกุล, ภูมิปัญญาดนตรีรองเง็งของนายเซ่ง อาบู่ (สงขลา: มหาวิทยาลัยทักษิณ, 2556), หน้า 42.

ตัวอย่างที่ 26 การนำทำนองรองเง็ง เพลงกาโยซัมไป มาพัฒนาสร้างเป็นทำนองห้องที่ 28-33 โดยการเปลี่ยนบันไดเสียง และสร้างสรรค์ให้เข้ากับบทประพันธ์ บรรเลงแนวทำนองโดยโอโบ

26

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Perc.1

Perc.2

REBANA

BUKU

f *mf* *mp* *p*

==

30

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Perc.1

Perc.2

mf *f* *mp*

ทำนองรองเง็ง เพลงกาโยซัมไป²³

f *mf* *mp*

²³ เรื่องเดียวกัน, หน้า 42.

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

33 **B** 5

Fl. *mf* *f*

Ob. *f* *mf* *mp*

Cl. *mf*

Hn. *mf* *p*

Bsn. *mf* *mp* *mf* *mp*

Bass. *mf* *mp* *mf* *mp*

Perc.1

Perc.2



38

Fl. *mf* *f*

Ob. *p* *mp*

Cl. *p* *mp*

Hn. *mp* *p* *mp*

Bsn. *mf* *mp* *mf* *mp*

Bass. *mf* *mp*

Perc.1

Perc.2

ทำนองรองเง็ง เพลงรันชันกุนิง²⁴

Two staves of music in 2/4 time, key of D major. The melody is written in a simple, folk-like style.

²⁴ เรื่องเดียวกัน, หน้า 46.

ตัวอย่างที่ 28 การทำนองรองเง็ง เพลงรันชันกุนิงมาสร้างสรรคโดยเปลี่ยนบันไดเสียง ดัดแปลงทำนอง และขยายจังหวะบรรเลงแนวทำนองโดยฟลูต

48

Fl. *mf* *f* *mp*

Ob. *mf* *mp* *mf* *mp*

Cl. *mf* *mp* *mf* *p* *mp*

Hn. *mf* *mp* *pp*

Bsn. *mf* *mp* *mf* *pp*

Bass. *mf* *mp* *mf* *pp*

Perc.1 *mf* *mp* *mf* *pp*

Perc.2 *mf* *mp* *mf* *pp*

WINDCHIMES TRIANGLE

54

Fl. *mf* *mp* *f*

Ob. *mf* *mp* *mf* *mp*

Cl. *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

Hn. *mp*

Bsn. *mf* *mp*

Bass. *mp*

Perc.1 *mp* *p* *mp*

Perc.2 *mp* *p* *mp*

WINDCHIMES CABASA

ทำนองรองเง็ง เพลงรันชันกุนิง²⁵

ทำนองรองเง็ง เพลงรันชันกุนิง²⁵

²⁵ เรื่องเดียวกัน, หน้า 46.

สีกับความรู้สึก สีเหลืองทองของขมการอจีเป็นสีที่ทำให้ผู้ประพันธ์เพลงรู้สึกถึงความสว่างสดใส ผู้ประพันธ์เพลงจึงเลือกนำเอากลุ่มเครื่องดนตรีที่ให้เสียงสว่างสดใส กังวาน มาดำเนินทำนองหลักเพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อขมการอจี ในท่อนนี้มีเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง 3 ชนิด ได้แก่ ฟลูต โอโบ และฮอร์น

ตัวอย่างที่ 29 ห้องที่ 10-13 ฟลูตและฮอร์นบรรเลงในรูปแบบยูนิซัน (Unison) เพื่อถ่ายทอดความรู้สึกสว่างสดใสและทำให้ทำนองเด่นชัด

2

10

A

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Perc. 1

Perc. 2

f

mf

mp

mp

mp

mp

p

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

Fl. *f* *mf* *mp*

Ob. *f* *mf* *mp*

Cl. *f* *mf* *mp*

Hn. *mf* *mp*

Bsn. *mf* *mp*

Bass. *mf* *mp*

ตัวอย่างที่ 31 การไหลของโน้ตในบันไดเสียงร่วมกับโน้ตโครมาติกในแนวคลาริเน็ตเพื่อให้ความรู้สึกถึงคลื่นในทะเล

Fl. *f* *mp*

Ob. *mf* *mp*

Cl. *mf* *mp*

Hn. *mp*

Bsn. *mf* *mp*

Bass. *mf* *mp*

Perc. 1 *p*

Perc. 2 *p*

ตัวอย่างที่ 32 การเรียบเรียงเสียงวงดนตรีในท้องที่ 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 ทรัมโองเกิล เรนส์ติก เซคเกอร์ วินด์ไชม์ และรำมะนา เป็นท่อนที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากขนมม่อฉี เล่ากันว่าเป็นขนมที่มาจากการแลกเปลี่ยนวิธีการทำขนมโมจิของทหารญี่ปุ่นแก่ชาวบ้านในช่วงสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 เมื่อครั้งที่ทหารญี่ปุ่นได้มาตั้งฐานทัพอยู่ที่ฝั่งอำเภอสิงหนคร จังหวัดสงขลา โดยนำตัวขนมที่เตรียมไว้มาใส่ไส้และปั้นเป็นก้อนกลม ๆ เมื่อปั้นเสร็จนำมาคลุกแป้งเพื่อไม่ให้ขนมติดกัน ขนมมีสีขาวลักษณะกลมเหนียวนุ่ม ทำให้ผู้ประพันธ์เพลงนึกถึงความสวยงามของมิตรภาพที่เกิดขึ้นและความนุ่มละมุนของขนมซึ่งเป็นที่มาของชื่อบทประพันธ์ในท่อนนี้

ในบทประพันธ์ท่อนที่ 3 ขาวละมุน ผู้ประพันธ์เพลงมีแนวคิดในการนำเสนอสำเนียง ลีลา การผสมผสานดนตรีพื้นบ้านกับดนตรีตะวันตกเพื่อถ่ายทอดความรู้สึกที่มาจากขนมม่อฉี ดังจะอธิบายต่อไป

โครงสร้างของบทประพันธ์

บทประพันธ์ *ชาวละมุน* 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 ในตอนที่ 3 *ชาวละมุน* ผู้ประพันธ์เพลงได้ใช้แนวคิดการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีตะวันตกและตะวันออกโดยการนำทำนองเพลงรองเง็งมาเป็นวัตถุดิบหลักในการสร้างทำนอง พร้อมทั้งนำรำมะนา วิธีการบรรเลงรำมะนาในลีลาจังหวะอินังซึ่งเป็นลีลาจังหวะที่มีลักษณะค่อนข้างเร็วมาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์ โดยเน้นเทคนิคการบรรเลงให้เสียงต่อเนื่องกันของแนวทำนอง และให้ดับเบิลเบสเลียนลีลาจังหวะของรำมะนา เพื่อถ่ายทอดความรู้สึกนุ่มละมุนของขนมและความสวยงามของมิตรภาพผ่านสำเนียงความเป็นพื้นบ้าน

ตัวอย่างที่ 33 การบรรเลงรำมะนาในลีลาจังหวะอินังร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก

ตัวอย่างที่ 34 การใช้ไม้ตีดสายในดับเบิลเบสเลียนลีลาจังหวะของรำมะนาในจังหวะที่ 1 และ 3

ทำนองพื้นบ้าน ในท่อนที่ 3 ชาวละมุน ผู้ประพันธ์เพลงได้นำทำนองรองเง็งมาพัฒนาสร้างเป็นทำนองหลักเพื่อให้ได้สำเนียงเพลงพื้นบ้านภาคใต้ โดยนำทำนองรองเง็ง เพลงโดนังซาหย ซึ่งเป็นบทเพลงที่ใช้ร้องโต้กลอนเกี่ยวกับความรักมาใช้เป็นวัตถุดิบหลักในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ในท่อนนี้ เพื่อแสดงความรู้สึกถึงความงามของมิตรภาพระหว่างทหารญี่ปุ่นและชาวบ้าน

ตัวอย่างที่ 35 การนำทำนองเพลงโดนังซายังมาพัฒนาเป็นทำนองตอน A บรรเลงทำนองโดยโอโบ

16 **A** 3

Fl. *mf*

Ob. *mf* *mp* *mf*

Cl. *mp*

Hn. *p*

Bsn. *mp*

Bass. *mf*

Perc. 1 *mp*
EGG SHAKER

Perc. 2 *mp*

ทำนองรองเงืง เพลงโดนังซายัง²⁶

ตัวอย่างที่ 36 การนำความคิดหลักคงที่ของบทประพันธ์มาสร้างสรรค์ในท่อนที่ 3 ขาวละมุน

49 7

Fl. *mf*

Ob. *mp*

Cl. *mf* *mp* *mf*

Hn. *mf* *mp* *mf*

Bsn. *mf* *mp*

Bass. *mp* *mf*

Perc. 1 *mp*

Perc. 2 *mp*

²⁶ เรื่องเดียวกัน, หน้า 54.

ตัวอย่างที่ 37 การเรียบเรียงเสียงวงดนตรีในห้องที่ 16-19 แบ่งหน้าที่ให้โอโบดำเนินทำนองหลัก
ฟลูตทำหน้าที่สอดแทรกทำนอง คลาริเน็ต ฮอร์น บาสซูนและดับเบิลเบสทำหน้าที่บรรเลงคอร์ด

ตัวอย่างที่ 38 การไลโน้ต (Scale running) ในบันไดเสียง B ไมเนอร์แบบเนเชอรัล

ตัวอย่างที่ 39 ทำนองโหลในรูปแบบยูนิซัน ของกลุ่มเครื่องลมไม้เพื่อสร้างความหนาแน่นของเสียง
ก่อนลงจบ

The image shows a musical score for a woodwind ensemble and percussion. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Horn, Bassoon, Bass) are playing a unison melody, which is highlighted by a red dashed box. The percussion (Perc. 1, Perc. 2) provides a rhythmic accompaniment. The score is marked with dynamics like *mf* and *mp*, and includes a *rit.* (ritardando) marking. The score is numbered 81 and 11.

4.4 ท่อนที่ 4 หอมไม้ (Hom Mai)

หอมไม้ ใช้เครื่องดนตรีจำนวน 11 ชิ้น ได้แก่ ฟลูต โอโบ คลาริเน็ต เฟรนช์ฮอร์น บาสซูน ดับเบิลเบส วูดบล็อก วินด์ไชม์ เซกเกอร์ คลาเวส (Claves) และกวีโร (Güiro) หอมไม้ เป็นบทประพันธ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากขนมบอก ขนมพื้นบ้านโบราณที่ขึ้นชื่อของจังหวัดสงขลา จุดเด่นที่ผู้ประพันธ์เพลงรู้สึกประทับใจในขนมชนิดนี้คือการนำวัตถุดิบใส่ลงไปในการบอกลูกไม้จากนั้นนำไปนึ่งเมื่อขนมสุกจะกระทุ้งออกมาจากกระบอกไม้ไผ่แล้วนำมาคลุกกับมะพร้าวที่เตรียมไว้ เมื่อรับประทานจะได้กลิ่นหอมจากผิวของไม้ไผ่จึงเป็นมาของชื่อ หอมไม้ ของบทประพันธ์ในท่อนนี้

ในท่อนที่ 4 หอมไม้ ผู้ประพันธ์เพลงมีแนวคิดในการนำเสนอสำเนียง ลีลา การผสมผสานเพลงพื้นบ้านกับดนตรีตะวันตก ร่วมกับการใช้เครื่องประกอบจังหวะที่ให้ความรู้สึกถึงเสียงของไม้ เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกที่มาจากขนมบอกดังจะอธิบายต่อไป

โครงสร้างของบทประพันธ์

บทประพันธ์ *หอมไม้* เป็นบทประพันธ์ที่มีความยาวประมาณ 3.50 นาที มีโครงสร้างดังนี้

| ตอน | ห้องที่ | ทำนอง | อัตราความเร็ว(ครึ่งต่อนาที) |
|--------|---------|-----------------|-----------------------------|
| 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* ผู้ประพันธ์เพลงได้ใช้แนวคิดการผสมผสานระหว่างดนตรีตะวันตกและตะวันออกโดยการนำทำนองเพลงรองเง็งมาเป็นวัตถุดิบหลักในการสร้างทำนอง นอกจากนี้ยังมีการสอดแทรกโน้ตพรมและโน้ตสะบัด ซึ่งเป็นวิธีการบรรเลงที่พบในการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้านเพื่อถ่ายทอดสำเนียงดนตรีพื้นบ้าน ผสมผสานกับเครื่องประกอบจังหวะที่ให้ความรู้สึกถึงเสียงของไม้เพื่อสื่อถึงจินตนาการที่มีต่อขนมบอก

ตัวอย่างที่ 40 การใช้โน้ตพรมในแนวลาริเน็ตเพื่อถ่ายทอดสำเนียงดนตรีพื้นบ้าน

2 ³ **A**

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

ตัวอย่างที่ 41 การใช้โน้ตสลับในแนวลูตในตัวโน้ตที่ต่อเนื่องกัน

91

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

ทำนองพื้นบ้าน ในท่อนที่ 4 หอมไม้ ผู้ประพันธ์เพลงได้นำทำนองรองเง็งมาพัฒนาสร้างเป็นทำนองหลักเพื่อให้ได้สำเนียงเพลงพื้นบ้านภาคใต้ โดยนำทำนองรองเง็ง เพลงซีตียาง และเพลงเล้งกังกง มาใช้เป็นวัตถุดิบหลักในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ในท่อนนี้

ตัวอย่างที่ 42 การนำทำนองรองเง็ง เพลงซีตีปายง มาเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 6/8 และสร้างสรรค์ให้เข้ากับบทประพันธ์ บรรเลงทำนองโดยคลาริเน็ต และโอโบ

2 **A**

10

ทำนองรองเง็ง เพลงซีตีปายง²⁷

²⁷ เรื่องเดียวกัน, หน้า 55.

ตัวอย่างที่ 43 การนำทำนองรองเง็ง เพลงเล้งกักกง มาเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 6/8 และสร้างสรรค์ให้เข้ากับบทประพันธ์ บรรเลงทำนองโดยฟลูต

4

23

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass

Perc. 1

WB.

Clv.

BOG SHAKER

mp

mf

f

B

27

ทำนองรองเง็ง เพลงเล้งกักกง²⁸

²⁸ เรื่องเดียวกัน, หน้า 49.

ตัวอย่างที่ 44 การนำทำนองรองเง็ง เพลงเล้งกักกง มาเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 6/8 และสร้างสรรค์ให้เข้ากับบทประพันธ์ บรรเลงทำนองโดยฟลูตและโอโบ

32

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass

Perc. I

WB.

Clv.

36

C

ทำนองรองเง็ง เพลงเล้งกักกง²⁹



²⁹ เรื่องเดียวกัน, หน้า 49.

ตัวอย่างที่ 45 การนำความคิดหลักคองที่ของบทประพันธ์ มาสร้างสรรค์ในท่อนที่ 4 หอมไม้

The musical score for Example 45, 'Homm Mai', is presented in two systems. The first system covers measures 15 to 19, and the second system covers measures 20 to 24. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Bass, Percussion 1 (Perc. 1), Wood Bass (WB.), and Cymbal (Clv.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, *p*, and *f*. Red dashed boxes highlight specific musical phrases in the Flute and Oboe parts. A double bar line with repeat dots is shown between the two systems.

การใช้เครื่องดนตรีประกอบจังหวะและการสร้างแนวบรรเลงประกอบเพื่อสื่อถึงอุปกรณ์และวิธีการทำขนมบอก ในท่อนที่ 4 หอมไม้ ผู้ประพันธ์เพลงนำเครื่องประกอบจังหวะที่มีลักษณะเป็นไม้ มาร่วมบรรเลง เพื่อให้ความรู้สึกถึงกระบอกไม้ไผ่ที่ใช้หนึ่งตัวขนมและความให้รู้สึกถึงความหอมของผิวไม้ไผ่เมื่อได้รับประทานขนมชนิดนี้ ตลอดจนการสร้างแนวบรรเลงประกอบโดยเล่นจังหวะไล่เลื้อมกันของโน้ตตัวดำในกลุ่มเครื่องดนตรีที่เล่นคอร์ดเพื่อสื่อถึงวิธีการกระทุ้งขนมออกมาจากกระบอกไม้ไผ่

ตัวอย่างที่ 46 การนำกีโร วูดบล็อกและคลาเวสมาบรเพลงเพื่อถ่ายทอดความรู้สึกถึงกระบอกไม้ไผ่

7

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass

Perc. I

WB.

Clv.

GUBRO

BIG SHAKER

mp

mf

pizz

arco

ตัวอย่างที่ 47 การเล่นจังหวะไล่เลื้อยกันของโน้ตตัวดำในกลุ่มเครื่องดนตรีที่เล่นคอร์ด

78 11

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass

mp

mf

pizz

ตัวอย่างที่ 48 การสร้างลูกสอดแทรกล้อกันระหว่างฟลูตซึ่งเป็นทำนองหลักกับคลาริเน็ต จากนั้นจึง
สลับเครื่องดนตรีโดยการสร้างลูกสอดแทรกล้อกันระหว่างโอโบกับคลาริเน็ต

The musical score for Example 48 consists of two systems of staves, measures 16-19 and 20. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Bass, Percussion I (Perc. I), Woodblock (WB.), and Cymbal (Clv.).

Measure 16: Flute plays a melody starting on G4. Oboe and Clarinet have rests. Bassoon and Bass play a rhythmic pattern of eighth notes. Percussion I plays a guiro pattern. Woodblock and Cymbal have rests.

Measure 17: Flute continues the melody. Oboe and Clarinet have rests. Bassoon and Bass continue the rhythmic pattern. Percussion I continues the guiro pattern. Woodblock and Cymbal have rests.

Measure 18: Flute continues the melody. Oboe and Clarinet have rests. Bassoon and Bass continue the rhythmic pattern. Percussion I continues the guiro pattern. Woodblock and Cymbal have rests.

Measure 19: Flute continues the melody. Oboe and Clarinet have rests. Bassoon and Bass continue the rhythmic pattern. Percussion I continues the guiro pattern. Woodblock and Cymbal have rests.

Measure 20: Flute plays a melody starting on G4. Oboe and Clarinet have rests. Bassoon and Bass continue the rhythmic pattern. Percussion I continues the guiro pattern. Woodblock and Cymbal have rests.

ตัวอย่างที่ 49 ห้องที่ 66 และห้องที่ 70 นำทำนองสอดแทรกมาซ้ำโดยการดัดแปลงเพียงเล็กน้อย

9

The image displays two systems of a musical score, measures 63-70. The instruments listed are Fl., Ob., Cl., Hn., Bsn., Bass, Perc. I, WB., and Clv. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score shows a transition in the woodwind section between measures 66 and 70. In measure 66, the Clarinet (Cl.) part is highlighted with a red dashed box and marked *mf*. In measure 70, the Clarinet part is again highlighted with a red dashed box, marked *mp*, and the Flute (Fl.) part is marked *mf*. The percussion and other woodwind parts remain consistent throughout the measures shown.

ตัวอย่างที่ 50 การชำโมทีฟ

10

72

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass

Perc. I

WB.

Clv.

mf

mf

ตัวอย่างที่ 51 ห้องที่ 113 การใช้คอร์ดยิม (b6) จากกุญแจเสียง G ไมเนอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงคู่ขนาน (Parallel key) เพื่อสร้างสีสันให้บทประพันธ์ก่อนจบตอน

4.5 ท่อนที่ 5 นิลกาฬ (Nillakan)

นิลกาฬ ใช้เครื่องดนตรีจำนวน 16 ชิ้น ได้แก่ ฟลูต โอโบ คลาริเน็ต เฟรนช์ฮอร์น บาสซูน ดับเบิลเบส ทรัมเป็ต ทรัมโบลอน ฆ้องวงเล็ก ฆ้องวงใหญ่ กลองสะบัดชัย คัสตานิเน็ตส์ เรนสติก เซกเกอร์ วินด์เชม คาบาซา และทัป นิลกาฬ เป็นบทประพันธ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากขนมดู ขนมพื้นบ้านโบราณที่ขึ้นชื่อของจังหวัดสงขลา ตัวขนมจะนำมามันเป็นก้อนกลม ๆ เมื่อปั้นเสร็จต้องนำมาคลุกแป้งเพื่อไม่ให้ขนมติดกัน ขนมดูมีรสชาติหอมหวานมันมีสีน้ำตาลปนดำ ทำให้ผู้ประพันธ์เพลงนึกถึงความลึกกลับ น่าค้นหา ชวนให้น่าติดตาม

ในท่อนที่ 5 นิลกาฬ ผู้ประพันธ์เพลงมีแนวคิดในการนำเสนอสำเนียง ลีลา การผสมผสานดนตรีพื้นบ้านกับดนตรีตะวันตก โดยนำทำนองรองเง็งมาเป็นวัตถุดิบหลักในการสร้างทำนองของบทประพันธ์ และนำทัปบรเลงร่วมกับดนตรีตะวันตกเพื่อถ่ายทอดจินตนาการและความรู้สึกที่ได้รับแรงบันดาลใจจากขนมดู ดังจะอธิบายต่อไป

โครงสร้างของบทประพันธ์

นิลกาฬ เป็นบทประพันธ์ที่มีความยาวประมาณ 3.40 นาที มีโครงสร้างดังนี้

| ตอน | ห้องที่ | ทำนอง | อัตราความเร็ว(ครั้งต่อ นาที) |
|-----------|---------|-----------------|---------------------------------|
| 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 | |

แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์

การผสมผสานระหว่างดนตรีตะวันตกและดนตรีตะวันออก ในตอนที่ 5 นิลกาฬ ผู้ประพันธ์เพลงได้ใช้แนวคิดการผสมผสานระหว่างดนตรีตะวันตกและตะวันออกโดยการนำทำนองรองเง็งมาเป็นวัตถุดิบหลักในการสร้างทำนอง พร้อมทั้งนำทาบเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มาประยุกต์ใช้ร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตกเพื่อถ่ายทอดสำเนียงดนตรีพื้นบ้าน

ตัวอย่างที่ 52 ทับบรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตกในห้องที่ 48-51

The musical score for measures 48-51 is written for a mixed ensemble. The instruments and parts are as follows:

- Fl.** (Flute): Measures 48-51, starting with a rest in measure 48, then playing a melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Ob.** (Oboe): Measures 48-51, playing a melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Cl.** (Clarinet): Measures 48-51, playing a melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Hn.** (Horn): Measures 48-51, playing a melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Bsn.** (Bassoon): Measures 48-51, playing a rhythmic line with dynamics *mp*.
- Bass.** (Bass): Measures 48-51, playing a rhythmic line with dynamics *mp*.
- Perc. 1** (Brushes/Snare): Measures 48-51, playing a rhythmic line with dynamics *mp*.
- Perc. 2** (Thud): Measures 48-51, playing a rhythmic line with dynamics *mp*.
- Perc. 3** (Thud): Measures 48-51, playing a rhythmic line with dynamics *mp*.

The score is in 4/4 time and features a mix of Western and Thai musical elements, including a Thai melody (รองเง็ง) and a Thai rhythm (ทับบรเลง).

ตัวอย่างที่ 53 ทับบรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตกในห้องที่ 56-59

8

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Cl. *mp*

Hn. *mp*

Bsn.

Bass. *mp*

Perc.1 *mp* WOODBLOCK

Perc.2 *mp* TAMBURIN

Perc.3 *mp*

ทำนองพื้นบ้าน ในท่อนที่ 5 นิลกาฬ ผู้ประพันธ์เพลงได้นำทำนองรองเง็ง เพลงอิตามานีสซึ่งหมายถึงผิวดำหน้าหวาน มาพัฒนาสร้างเป็นทำนองหลักบทประพันธ์ในท่อนนี้ เพื่อให้ได้สำเนียงเพลงพื้นบ้านภาคใต้ และแสดงถึงภาพลักษณ์ของชนมดูที่ภายนอกมีสีน้ำตาลปนดำแต่รสชาติหวานกลมกล่อม

ตัวอย่างที่ 54 การนำทำนองร้องเพลงอิตามานิมาสร้างสรรค์ให้เข้ากับบทประพันธ์

Fl. 15 **A** 3

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Perc.1

Perc.2

Perc.3

Fl. 18

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Perc.1

Perc.2

Perc.3

ทำนองร้องเพลงอิตามานิ³⁰



³⁰ ประภาส ขวัญประดับ, ดนตรีร้องเงืง: กรณีสึกษาคณษชาเดย์ แวเดืง (สงขลา: สลาบัณราชภัฏสงขลา, 2542), หน้า 89.

สื่กับความรู้สึก ในตอนที่ 5 นิลกาฬ ผู้ประพันธ์เพลงได้นำแนวคิดจิตวิทยาสื่กับความรู้สึกมาประยุกต์ใช้ สีนํ้าตาลอมดำของขนมดูเป็นสีที่ทำให้ผู้ประพันธ์เพลงรู้สึกถึงความลึกกลับ น่าค้นหา ชวนให้น่าติดตาม ผู้ประพันธ์เพลงจึงเลือกนำเอาบาสซูนซึ่งเป็นเครื่องดนตรีแนวเบสในกลุ่มเครื่องลมไม้ มานำเสนอทำนองหลักเป็นครั้งแรกในตอน A เพื่อแสดงอารมณ์ความรู้สึกถึงสินํ้าตาลอมดำของขนมดู

ตัวอย่างที่ 55 การใช้บาสซูนนำเสนอทำนองหลักเป็นครั้งแรกในตอน A

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 15-18) is marked with a red dashed box around the Bassoon (Bsn.) part, indicating the main melody. The second system (measures 19-22) also has a red dashed box around the Bassoon part. The percussion parts (Perc. 1, 2, 3) are shown below the woodwinds. The score includes dynamics like mf (mezzo-forte) and mp (mezzo-piano).

การสร้างแนวบรรเลงประกอบเพื่อนำเสนอถึงวิธีการทำขนม ผู้ประพันธ์เพลงเลือกใช้เสียง
 บรรณหน้ากลองสแนร์เพื่อสื่อถึงแป้งที่ใช้โรยบนขนมและการใช้นิ้วดีดสายในเครื่องดนตรีดับเบิล
 เบสเพื่อสื่อถึงการปั้นตัวขนมแล้วนำไปคลุกกับแป้ง

ตัวอย่างที่ 56 กลองสแนร์ใช้บรรณหน้ากลองอย่างเบา ๆ และดับเบิลเบสดีดสาย

ตัวอย่างที่ 57 การใช้โน้ตแยก (Arpeggio) ไล่ต่อเนื่องกันของฮอร์น คลาริเน็ต และฟลูต เพื่อสื่อถึงการ
 ปั้นตัวขนม

10

72

Fl. *mp* *mf* *mp*

Ob. *mp* *mf*

Cl. *mf* *mp*

Hn. *mf* *p* *mf*

Bsn. *mf*

Bass. *mf*

CASTANETS

Perc.1

Perc.2

EGG SHAKER

Perc.3 *mp*

12

[illegible]

ตัวอย่างที่ 60 การนำโมทีฟของทำนองหลักมาดัดแปลงสร้างเป็นแนวสอดประสาน

80 11

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

WIND CHIMES

mp

mf

ตัวอย่างที่ 61 ห้องที่ 88-90 การใช้โน้ตแยกในลักษณะเสียงสั้น (Staccato) ในแนวฟลูต

87 90

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

WOODBLOCK

CABASA

THUB

p

mf

mp

f

mp

mf

mp

4.6 ท่อนที่ 6 บุญบูชา (Boonbucha)

บุญบูชา ใช้เครื่องดนตรีจำนวน 14 ชิ้น ได้แก่ ฟลุต โอโบ คลาริเน็ต เฟรนช์ฮอร์น บาสซัน ดับเบิลเบส ทริแองเกิล วูดบล็อก คัสตานิแยตส์ มาราคัส คาบาซา วินด์ซิมม์ เรนสติกและร่ามะนา บุญบูชา ได้รับแรงบันดาลใจจากขนมเดือนสิบ ซึ่งเป็นขนมหลากหลายชนิดที่ใช้สำหรับทำบุญในงานสารทเดือนสิบเรียกว่าประเพณีตั่งเปรตหรือชิงเปรต โดยขนมแต่ละชนิดแทนคติความเชื่อที่แตกต่างกันออกไป การรวมกันของขนมเดือนสิบนั้นทำให้ผู้ประพันธ์เพลงนึกถึงสีสันที่หลากหลายของขนมเดือนสิบตลอดจนบรรยากาศความอบอุ่นของญาติพี่น้องที่แม้จะอยู่ห่างกัน แต่เมื่อถึงวันทำบุญในงานสารทเดือนสิบทุกคนจะกลับมารวมตัวกันเพื่อแสดงความกตัญญูต่อบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้ว การกลับมาเจอกันจึงมีแต่รอยยิ้มและความเบิกบานในการได้กลับมาเจอกัน

ในท่อนที่ 6 บุญบูชา ผู้ประพันธ์เพลงมีแนวคิดในการนำเสนอสำเนียง ลีลา การผสมผสานดนตรีพื้นบ้านกับดนตรีตะวันตก เพื่อถ่ายทอดความงามและจินตนาการและที่เกิดจากขนมเดือนสิบผ่านบทประพันธ์เพลงที่มีอัตลักษณ์สำเนียงท้องถิ่นผสมผสานกับดนตรีตะวันตก ดังจะอธิบายต่อไป

โครงสร้างของบทประพันธ์

บุญบูชา เป็นบทประพันธ์ที่มีความยาวประมาณ 3.13 นาที มีโครงสร้างดังนี้

| ตอน | ห้องที่ | ทำนอง | อัตราความเร็ว(ครั้งต่อ นาที) |
|--------|---------|----------------|---------------------------------|
| 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 | |

แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์

การผสมผสานระหว่างดนตรีตะวันตกและดนตรีตะวันออก ในท่อนที่ 6 บุญบุชา ผู้ประพันธ์เพลงได้ใช้แนวคิดการผสมผสานระหว่างดนตรีตะวันตกและตะวันออก โดยการนำทำนองรองเง็งมาเป็นวัตถุดิบหลักในการสร้างทำนอง พร้อมทั้งนำการบรรเลงรำมะนาในลีลาจังหวะโยเกิดซึ่งเป็นลีลาจังหวะที่มีความสนุกสนานมาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์

ตัวอย่างที่ 62 รำมะนาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก ในห้องที่ 68-72

10

68 **C**

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc. 1

Perc. 2

TRIANGLE

ตัวอย่างที่ 63 รำมะนาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก ในห้องที่ 100-103

100 **D**

Fl. *p* *mp*

Ob. *p* *mp*

Cl. *mf* *mp*

Hn.

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc. 1 CABASA *mp* WOODBLOCK

Perc. 2

ทำนองพื้นบ้าน ในท่อนที่ 6 บุญบูชา ผู้ประพันธ์เพลงได้นำทำนองรองเง็ง เพลงโยเก้ตรามัย หมายถึงมารวมตัวกันมาก ๆ และเพลงโยเก้ตเบอร์ชาตูหมายถึงมารวมเป็นหนึ่ง มาพัฒนาสร้างเป็นทำนองหลักบทประพันธ์ในท่อนนี้ เพื่อให้ได้สำเนียงเพลงพื้นบ้านภาคใต้และแสดงถึงความรู้สึกของการรวมกันของชนมสำคัญหลากหลายชนิด ตลอดจนการรวมตัวกันของญาติพี่น้องที่กลับมาเยี่ยมบ้าน และร่วมทำบุญอุทิศส่วนกุศลแก่ดวงวิญญาณของบรรพบุรุษในประเพณีทำบุญเดือนสิบ

ตัวอย่างที่ 64 การนำทำนองรองเง็ง เพลงโยเก้ตรามัย มาสร้างสรรค์เป็นทำนองหลักในท่อน A โดยนำมาเปลี่ยนบันไดเสียงและดัดแปลงทำนองให้เข้ากับบทประพันธ์ในช่วงท้ายประโยค บรรเลงทำนองโดยคลาริเน็ตและฟลูต

11 $\text{♩} = 120$ **A**

Fl. mp p mp p mp

Ob. p mp p mp p

Cl. mf mp p mp p mp

Hn. p mp p

Bsn. p mp p mp

Bass. mp p mp p

Reb. $\frac{2}{4}$

Perc. 1 $\frac{2}{4}$

Perc. 2 $\frac{2}{4}$



20

Fl. mf mp mf

Ob. mp p mp

Cl. mp p mp

Hn. mp p mp

Bsn. p mp p mp

Bass. mp mf mp

Reb. $\frac{2}{4}$

Perc. 1 $\frac{2}{4}$ TRIANGLE

Perc. 2 $\frac{2}{4}$ p

ตัวอย่างที่ 65 การนำทำนองรองเง็ง เพลงโยเก้ตรามัย มาสร้างสรรค์เป็นทำนองในบันไดเสียง Bb ไมเนอร์และกลับมาเป็นบันไดเสียง Bb เมเจอร์

59 9

Fl.

Ob.

Cl. *mf*

Hn. *p mp*

Bsn. *p mp*

Bass.

Reb.

Perc. 1

Perc. 2

64 [C] 9

Fl.

Ob.

Cl. *mf mp*

Hn. *mp*

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc. 1

Perc. 2

ทำนองรองเง็ง เพลงโยเก้ตรามัย³¹

³¹ ปรีชา กุลตัน และตรุณี อนุกุล, ภูมิปัญญาดนตรีรองเง็งของนายเซ็ง อาบู่ (สงขลา: มหาวิทยาลัยทักษิณ, 2556), หน้า 39.

ตัวอย่างที่ 67 การนำทำนองรองเง็ง เพลงโยเก้ตเบอร์ซาตู มาพัฒนาเป็นทำนองในทอน B โดยนำมา
เปลี่ยนเป็นบันไดเสียงและสร้างสรรค์ทำนองให้เข้ากับบทประพันธ์ บรรเลงทำนองโดยฟลูต

The musical score is divided into two systems. The first system, measures 43-47, is marked with a red dashed box and a 'B' above the first measure. The flute part begins with a forte (f) dynamic, followed by a mezzo-forte (mf) section. The oboe, clarinet, and horn parts provide harmonic support with mezzo-forte (mf) dynamics. The bassoon and bass parts play a steady rhythm with mezzo-forte (mf) dynamics. The percussion parts include maracas and pizzicato. The second system, measures 48-52, continues the flute melody with mezzo-forte (mf) and forte (f) dynamics. The oboe, clarinet, and horn parts continue their harmonic support with mezzo-forte (mf) dynamics. The bassoon and bass parts continue their steady rhythm with mezzo-forte (mf) dynamics. The percussion parts continue with maracas and pizzicato.

8

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Cl. *mp* *mf*

Hn. *p*

Bsn. *p*

Bass.

Reb.

Perc.1

Perc.2

ทำนองรองเง็ง เพลงโยเก้ตเบอร์ซาตู³³

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

³³ เรื่องเดียวกัน, หน้า 37.

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

140

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc. 1

Perc. 2

147

ตัวอย่างที่ 69 การนำความคิดหลักครั้งที่ของบทประพันธ์มาสอดแทรกไว้ในแนวดับเบิลเบส

73

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc. 1

Perc. 2

79

ตัวอย่างที่ 70 การนำทำนองตอน A ที่เคยนำเสนอไปแล้วกลับมาเสนออีกครั้งโดยการเปลี่ยนบันไดเสียง คัดแปลงทำนอง และเปลี่ยนให้โอโบดำเนินทำนองหลักเพื่อสร้างสีสันให้กับทหประพันธ์

10

67

C

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Rec.

Perc.1

Perc.2

TRIANGLE

72

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Rec.

Perc.1

Perc.2

ตัวอย่างที่ 71 การนำส่วนจังหวะของทำนองหลักมาดัดแปลงสร้างเป็นแนวสอดประสานและลีลาของกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ

10

67

C

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc.1

Perc.2

TRIANGLE

ตัวอย่างที่ 72 การซ้ำโมติฟก่อนเข้าโคดา

20

153

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc.1

Perc.2

WINDCHIMES

WOODBLOCK

4.7 ท่อนที่ 7 บทส่งท้าย (Finale)

บทส่งท้าย ใช้เครื่องดนตรีจำนวน 13 ชิ้น ได้แก่ ฟลูต โอโบ คลาริเน็ต เฟรนช์ฮอร์น บาสซูน ดับเบิลเบส ทริแองเกิล วูดบล็อก ฉาบ วินด์ซิม คาคาซา เรนสตีก และร่ามะนา ในท่อนนี้เป็นบทส่งท้ายของบทประพันธ์เพลงเปรียบเสมือนการสรุปบทประพันธ์เพลงทั้งหมด ผู้ประพันธ์เพลงได้สร้างทำนองใหม่ขึ้นมา 6 ทำนอง ทำนองที่ 1-5 เป็นตัวแทนของชนมทั้ง 5 ชนิด ทำนองที่ 6 เป็นการหยิบยืมโมทีฟจากทำนองทั้ง 5 ทำนองแรกมาสร้างเป็นทำนองที่ 6 โดยยังคงใช้แนวคิดการนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านมาผสมผสานกับเครื่องดนตรีตะวันตก เพื่อถ่ายทอดอัตลักษณ์ความเป็นท้องถิ่นภาคใต้ สร้างสุนทรียะที่ผสมผสานวัฒนธรรมระหว่างดนตรีตะวันตกและดนตรีตะวันออก ในหลากหลายลีลา ตามจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ของผู้ประพันธ์เพลง

โครงสร้างของบทประพันธ์

บทส่งท้าย เป็นบทประพันธ์ที่มีความยาวประมาณ 4 นาที มีโครงสร้างดังนี้

| ตอน | ห้องที่ | ทำนอง | อัตราความเร็ว(ครั้งต่อ นาที) |
|-----------|---------|-------------------|---------------------------------|
| 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 |

แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์

การสร้างทำนอง ในบทส่งท้าย 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

2

9 **A** ♩ = 68

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc. 1

Perc. 2

CABASA

mf

mp

p

13

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc. 1

Perc. 2

mf

mp

p

pp

mp

ทำนองที่ 2 นำเสนอทำนองโดยโอโบ

29 **B** ♩ = 87 5

Fl. *mp* *p* *mf* *mp*

Ob. *mf*

Cl. *mp*

Hn. *p* *mp*

Bsn. *mp*

Bass. *mp*

Rec. *pp*

Perc. 1

Perc. 2



33

Fl. *p* *mp*

Ob. *p* *mp*

Cl. *p* *mp*

Hn. *p* *mp*

Bsn. *p* *mp*

Bass. *p* *mp*

Rec. *p* *mp*

Perc. 1

Perc. 2

ทำนองที่ 3 นำเสนอทำนองโดยฮอร์น

6 37

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



42

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

TRIANGLE
RAINSTICK
mp

ทำนองที่ 4 นำเสนอทำนองครั้งแรกโดยโอโบ

47 ♩ = 124 **C** 7

Fl. *mp*

Ob. *mf*

Cl. *mp*

Hn. *mp*

Bsn. *mf*

Bass. *mf*

Reb. *mp*

Perc. 1 CABASA *mp*

Perc. 2 WOODBLOCK *pp* *mp*

52

Fl. *p*

Ob. *mp*

Cl. *p*

Hn. *mf*

Bsn. *p*

Bass. *mp*

Reb. *p*

Perc. 1 *p*

Perc. 2 *p*

ทำนองที่ 5 นำเสนอทำนองโดยฟลูต

The musical score is for measures 64 to 73. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Measures 64-67 are highlighted in a red dashed box. The melody starts with a *mf* dynamic. In measure 68, the melody continues with a *f* dynamic, also highlighted in a red dashed box.
- Oboe (Ob.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a *mp* dynamic in measure 64.
- Clarinet (Cl.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a *mp* dynamic in measure 64.
- Horn (Hn.):** Plays a melodic line, starting with a *mp* dynamic in measure 64.
- Bassoon (Bsn.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a *mp* dynamic in measure 64.
- Bass (Bass.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a *mf* dynamic in measure 64.
- Reb.:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a *mp* dynamic in measure 64.
- Perc. 1:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a *mp* dynamic in measure 64.
- Perc. 2:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a *mp* dynamic in measure 64.

A double bar line with repeat dots is located between measures 67 and 68. The score continues with measures 68-73, where the flute melody is no longer highlighted. Dynamics include *mf*, *f*, *p*, and *mp*.

ทำนองที่ 6 ของ *บทส่งท้าย* สร้างขึ้นจากการนำโมทีฟจากทำนองทั้ง 5 มาสร้างเป็นทำนองใหม่ เพื่อสื่อถึงการรวมกันของชนมทั้ง 5 ชนิด นอกจากนี้ยังมีการนำโมทีฟจากทำนองที่ 1 และ 2 กลับมาใช้เป็นลูกสอตแทรกเพื่อสร้างสีสันให้กับบทประพันธ์

ตัวอย่างที่ 74 การนำโมทีฟจากทำนองทั้ง 5 มาสร้างสรรค์เป็นทำนองที่ 6

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 72 to 75, and the second system covers measures 76 to 79. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Bass (Bass.), Rebec (Reb.), Percussion 1 (Perc. 1), and Percussion 2 (Perc. 2). Red dashed boxes and arrows labeled a, b, c, d, and e highlight specific motifs. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. Dynamics include mp, mf, f, and p.

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

ตัวอย่างที่ 75 การนำโมทีฟจากทำนองที่ 1 และ 2 กลับมาใช้เป็นลูกสอดแทรกเพื่อสร้างสีสันให้กับ
ประพันธ์เพลง

73 11

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc. 1

Perc. 2

mf *mp* *mf* *mp*

การผสมผสานระหว่างดนตรีตะวันตกและดนตรีตะวันออก ในบทประพันธ์ *บทส่งท้าย*
ผู้ประพันธ์เพลงได้ใช้แนวคิดการผสมผสานระหว่างดนตรีตะวันตกและตะวันออกโดยการใช้ระนาด
บรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตกและการใช้โน้ตพรหมเพื่อถ่ายทอดสำเนียงดนตรีพื้นบ้าน

ตัวอย่างที่ 76 การใช้โน้ตพรมในแนวฟลูต

Fl. *mf*

Ob. *mp*

Cl. *mp*

Hn. *mp*

Bsn. *mp*

Bass. *mf*

Reb. *mp*

Perc. 1

Perc. 2 *mp*

ตัวอย่างที่ 77 การบรรเลงรำมะนาพร้อมกับเครื่องดนตรีตะวันตก

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *f*

Hn. *mp*

Bsn. *mp*

Bass. *mp*

Reb. *mp*

Perc. 1 *p*

Perc. 2

CABASA

ตัวอย่างที่ 78 การนำเครื่องประกอบจังหวะมาใช้บรรเลงในจุดเชื่อมเพื่อเข้าสู่ตอน C ในอัตราจังหวะที่เร็วขึ้น

45 $\text{♩} = 124$ **C**

Fl. *mp*

Ob. *mf*

Cl. *mp*

Hr. *mp*

Bsn. *mf*

Bass. *mf*

Reb. *mp*

Perc. 1 *mp* TRIANGLE *mp* CABASA *mp*

Perc. 2 *mp* RAINSTICK *pp* WOODBLOCK *mp*

ตัวอย่างที่ 79 การนำส่วนหนึ่งของความคิดหลักคองที่มาสสร้างเป็นลูกสอดแทรกในตอน B

29 **B** $\text{♩} = 87$

Fl. *mp* *p* *mf* *mp*

Ob. *mf*

Cl. *mp*

Hr. *p* *mp*

Bsn. *mp*

Bass. *mp*

Reb. *pp*

Perc. 1 *pp*

Perc. 2 *pp*

ตัวอย่างที่ 80 การสร้างลูกสอตแทรกโดยใช้โมติwmกโซลีเดียน

Example 80 is a musical score for a woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Horn) and a percussion section (Bassoon, Bass, Rebec, Percussion 1, Percussion 2). The score is in 4/4 time and features a syncopated passage in the woodwinds, highlighted by a red dashed box. The tempo is marked as 132 beats per minute. The woodwinds play a syncopated melody, while the percussion provides a steady rhythmic accompaniment.

ตัวอย่างที่ 81 การใช้เพดัลโทน (Pedal tone) ในแนวดับเบิลเบสโดยใช้โน้ตโทนิค

Example 81 is a musical score for a double bass section (Bass) and a percussion section (Bassoon, Bass, Rebec, Percussion 1, Percussion 2). The score is in 4/4 time and features a pedal point in the double bass, highlighted by a red dashed box. The tempo is marked as 128 beats per minute. The double bass plays a steady rhythmic accompaniment, while the percussion provides a steady rhythmic accompaniment.

ตัวอย่างที่ 82 การสร้างลูกสอตแทรกโดยใช้โน้ตในบันไดเสียงของคอร์ด

4.8 สรุปและอภิปรายผล

ดุซมิ้นิพนธ์การประพันธ์เพลง: จิตวิญญาน ลีลา อารมณ์ “ขนมสงขลา” สวีทสำหรับวงwind ออสมเบิล เป็นผลงานในลักษณะของสวีทสำหรับวงwind ออสมเบิลที่มีอัตลักษณ์ความเป็นท้องถิ่น โดยนำวัตถุดิบพื้นฐานคือเพลง ลีลาจังหวะ และเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มาพัฒนาสร้างสรรค์ในมิติของดนตรีตะวันตก ภายใต้กรอบแนวคิดการผสมผสานวัฒนธรรมระหว่างดนตรีตะวันตกและดนตรีตะวันตก บทประพันธ์เพลงประกอบไปด้วย 7 ท่อนเพลงที่มีเอกภาพโดดเด่น ซึ่งถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกที่ได้รับแรงบันดาลใจจากขนมพื้นบ้านสงขลาจำนวน 5 ชนิด ได้แก่ ขนมการอจี ขนมม่อฉี่ ขนมบอก ขนมดู และขนมเดือนสิบ ซึ่งขนมแต่ละชนิดนำเสนอในท่อนเพลงแต่ละท่อน ประกอบไปด้วย ท่อนที่ 1 อารัมภบท (Prologue) ท่อนที่ 2 ทองงาม (Thong Ngam) ท่อนที่ 3 ชาวละมุน (Khao Lamun) ท่อนที่ 4 หอมไม้ (Hom Mai) ท่อนที่ 5 นิลภาพ (Nillakan) ท่อนที่ 6 บุญบูชา (Boonbucha) และ ท่อนที่ 7 บทส่งท้าย (Finale)

บทประพันธ์นี้เป็นบทประพันธ์ที่ส่งเสริมคุณค่าและสร้างอัตลักษณ์ให้กับวัฒนธรรมท้องถิ่นผ่านความงามของการผสมผสานระหว่างดนตรีตะวันตกและดนตรีตะวันตก โดยการเชื่อมโยงความงามของขนมพื้นบ้านสงขลาสู่การสร้างจินตนาการ ตลอดจนส่งต่อความงามของดนตรีพื้นบ้านผ่าน

เสียงของวงดนตรีตะวันตก ซึ่งนอกจากจะสร้างสุนทรียะให้ผู้ฟังได้เห็นคุณค่าและความงามของการผสมผสานทางวัฒนธรรม ยังเป็นการต่อยอดวัฒนธรรมท้องถิ่นสู่ความเป็นสากล

การเผยแพร่บทประพันธ์เพลง

ดุชนิพนธ์การประพันธ์เพลง: จิตวิญญาน ลีลา อารมณ์ “ขนมสงขลา” สวีทสำหรับวงวินด์ออนซอนเบิ้ล ได้จัดให้มีการเผยแพร่ต่อสาธารณชนในรูปแบบออนไลน์ผ่านช่องทางเฟซบุ๊ก (Facebook) เมื่อวันที่ 9 มิถุนายน พ.ศ. 2565 โดยใช้ไฟล์เสียงที่มีคุณภาพพร้อมกับไฟล์โน้ตเพลงที่มีความสมบูรณ์ในการเผยแพร่บทประพันธ์เพลงต่อผู้ที่สนใจ การนำเสนอผลงานมีความยาวประมาณ 40 นาที แบ่งเป็นการนำเสนอหลักการ แนวคิดและเทคนิควิธีการประพันธ์เพลง และนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ฉบับสมบูรณ์

ปัญหาและอุปสรรค

จากสถานการณ์การระบาดของโคโรนาไวรัส 2019 ทำให้มีผู้ติดเชื้อเป็นจำนวนมาก ส่งผลกระทบทำให้ไม่สามารถนำเสนอผลงานแบบแสดงสดได้ จึงมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบเพื่อให้เหมาะสมกับสถานการณ์ โดยการจัดให้มีการนำเสนอผลงานต่อสาธารณชนในรูปแบบออนไลน์ ซึ่งการนำเสนอโน้ตเพลงฉบับสมบูรณ์ใช้การบันทึกโน้ตด้วยโปรแกรมซีเบเลียส (Sibelius) ส่วนการนำเสนอไฟล์เสียงใช้การบันทึกเสียงจริงของร่ำมะนาและทับด้วยโปรแกรมโซนา (Sonar X 3) ร่วมกับการใช้ไฟล์เสียงดนตรีจากแอปพลิเคชันสตาร์ฟแพด (StaffPad) จากนั้นจึงนำมา믹ซ์เสียง (Mixing) และทำมาสเตอร์ (Mastering) เพื่อให้ได้เสียงที่มีคุณภาพและเสมือนจริงในการนำเสนอผลงานต่อสาธารณชน

ข้อเสนอแนะ

1) จิตวิญญาน ลีลา อารมณ์ “ขนมสงขลา” สวีทสำหรับวงวินด์ออนซอนเบิ้ล เป็นบทประพันธ์เพลงที่มีการประยุกต์ทับและร่ำมะนาซึ่งเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้บรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก จึงต้องการนักดนตรีที่มีทักษะการบรรเลงทับและร่ำมะนาที่มีความยืดหยุ่นและเข้าใจการบรรเลงร่วมกับดนตรีตะวันตก

2) การสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงในอนาคตที่มีการนำวัฒนธรรมพื้นบ้านมาเป็นแรงบันดาลใจ ควรค้นหาจุดเด่นของวัฒนธรรมพื้นบ้านนั้น ๆ เพื่อนำมาตีความผ่านเสียงดนตรี โดยอาจผสมผสานการตีความผ่านสัญลักษณ์ที่สามารถมองเห็นได้ร่วมกับการ

นำเสนอเสียงที่ได้จากวัฒนธรรมนั้น ๆ ซึ่งเป็นวัตถุดิบที่สามารถนำมาใช้ในการสร้างสรรค์บท
ประพันธ์เพลงให้มีความน่าสนใจได้มากยิ่งขึ้น



บทที่ 5
ผลงานสร้างสรรค์ฉบับเต็ม

จิตวิญญาน ลีลา อารมณ์ “ขนมสงขลา” สวีทสำหรับวงwind อ่อนหอมเบล

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

Instrumentation

ตอนที่ 1 อารัมภบท (Prologue)

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Horn in F

Bassoon

Double bass

Percussion: 2 Players



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

CHULALONGKORN UNIVERSITY

Percussion 1: Cabasa, Triangle, Maracas, 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

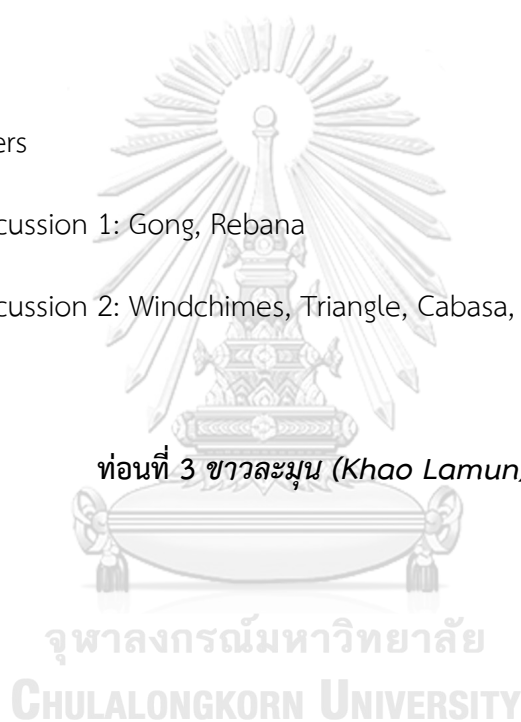
Bassoon

Double bass

Percussion: 2 Players

Percussion 1: Rainstick, Rebana

Percussion 2: Triangle, Windchimes, Egg shaker



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



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

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.



SPIRIT, CHARACTERS, EXPRESSION OF “SONGKHLA SWEETS”

THE SUITE FOR WIND ENSEMBLE

ท่อนที่ 1 อารัมภบท (Prologue)

Darunee Anukool

A ♩ = 76

Flute *mf* *mp*

Oboe *mp* *p*

Clarinet in Bb *mp* *p*

Horn in F *mp* *p*

Bassoon *mp* *p*

Double bass *mp*

Percussion 1 $\frac{4}{4}$

Percussion 2 $\frac{4}{4}$

5

Fl. *mf* *mp*

Ob. *mp* *mf*

Cl. *mp*

Hn. *mp*

Bsn. *mp*

Bass. *p* *mp*

Perc.1

Perc.2

2

9

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Perc.1

Perc.2

mf

mp

mp

mf

3

3

mf

mp



13

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Perc.1

Perc.2

p

mp

p

mp

p

mp

p

p

p

rit.

17 $\text{♩} = 110$

Fl. *mf* 3

Ob. *mp*

Cl. *mp*

Hn. *mp*

Bsn. *mp*

Bass. *mp*

Perc.1 CABASA *p*

Perc.2



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

p

mf

p

mp

p

mp

Fl. trill, *mp*

Ob. *p*, *mp*

Cl. *p*, *mp*

Hn. *p*, *mf* (triplets)

Bsn. *p*, *mp*

Bass. *p*, *mp*

Perc.1 rhythmic pattern

Perc.2



27

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Perc.1

Perc.2

Fl. melody

Ob. *mp*

Cl. *mp*

Hn. *mf* (triplets)

Bsn. *mp*

Bass. *mp*

Perc.1 rhythmic pattern

Perc.2

31 $\text{♩} = 76$ 5

Fl. *p* *mp* *p*

Ob. *p* *mf* 3

Cl. *p* *mp*

Hn. 3 *p* *mp* 3

Bsn. *p* *mp*

Bass. *mp*

Perc.1 TRIANGLE *p*

Perc.2

35

Fl. *mp* 3 *p*

Ob. 3 *p* *mp*

Cl. *p*

Hn. *p* *mf* 3 *mp*

Bsn.

Bass.

Perc.1

Perc.2

6

39

Fl. *mp* *mf* 5

Ob. *mf*

Cl. *mp*

Hn. 3 *mf* *mp*

Bsn.

Bass.

Perc.1 RAINSTICK *mp*

Perc.2

42

Fl. 5 *f*

Ob. *mp* *mf*

Cl. *mf* *mp* *mf*

Hn. 3 3 3

Bsn. 3 3 3

Bass. 3 3 3

Perc.1 *pp*

Perc.2

45 $\text{♩} = 130$ **B** 7

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Hn. *mf* *mp*

Bsn. *mf* *mp*

Bass. *mf* *mp*

Perc.1 WINDCHIMES *mp* *p* MARACUS *mp*

Perc.2 REBANA *mp*



49

Fl. *mp*

Ob. *mp* *mf*

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Perc.1

Perc.2

8

Musical score for measures 53-56. The score is for a woodwind and percussion ensemble. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Bass, Percussion 1 (Perc.1), and Percussion 2 (Perc.2). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings: *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). The Flute part starts with a *p* dynamic and a crescendo to *mp*. The Oboe part has triplets in measures 53 and 54. The Clarinet part has a *mp* dynamic in measure 55. The Horn part has a *mf* dynamic in measure 55. The Bassoon part has a *mf* dynamic in measure 55. The Bass part has a *mf* dynamic in measure 55. The Percussion 1 part has a steady eighth-note pattern. The Percussion 2 part has a steady eighth-note pattern.



Musical score for measures 57-60. The score is for a woodwind and percussion ensemble. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Bass, Percussion 1 (Perc.1), and Percussion 2 (Perc.2). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings: *mf* (mezzo-forte). The Flute part has a *mf* dynamic in measure 57. The Oboe part has a *mf* dynamic in measure 58. The Clarinet part has a *mf* dynamic in measure 58. The Horn part has a *mf* dynamic in measure 58. The Bassoon part has a *mf* dynamic in measure 58. The Bass part has a *mf* dynamic in measure 58. The Percussion 1 part has a steady eighth-note pattern. The Percussion 2 part has a steady eighth-note pattern.

61

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Perc.1

Perc.2

p *mf* *mp* *p* *mp* *p* *mp*

65

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Perc.1

Perc.2

mp *mf* *mp*

10

Musical score for measures 69-72. The score is for a woodwind and percussion ensemble. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Bass, Percussion 1 (Perc.1), and Percussion 2 (Perc.2). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings: *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). The Flute part starts with a *p* dynamic and a crescendo to *mp*. The Oboe part has triplets in measures 69 and 70. The Clarinet part has a *mp* dynamic in measure 71. The Horn part has a *mf* dynamic in measure 72. The Bassoon part has a *mf* dynamic in measure 72. The Bass part has a *mf* dynamic in measure 72. The Percussion 1 part has a steady eighth-note pattern. The Percussion 2 part has a steady eighth-note pattern.

11

Musical score for measures 73-76. The score is for a woodwind and percussion ensemble. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Bass, Percussion 1 (Perc.1), and Percussion 2 (Perc.2). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings: *mf* (mezzo-forte). The Flute part has a *mf* dynamic in measure 74. The Oboe part has a *mf* dynamic in measure 74. The Clarinet part has a *mf* dynamic in measure 74. The Horn part has a *mf* dynamic in measure 74. The Bassoon part has a *mf* dynamic in measure 74. The Bass part has a *mf* dynamic in measure 74. The Percussion 1 part has a steady eighth-note pattern. The Percussion 2 part has a steady eighth-note pattern.

77 C ♩ = 96 11

Fl. *p* *mf*

Ob. *p* *mp*

Cl. *p* *mp*

Hn. *p* *mp*

Bsn. *p* *mp*

Bass. *p* *mp*

Perc.1 *mp* *p*

Perc.2 *mp*

WINDCHIMES

THUB

81

Fl. *mp*

Ob. *p*

Cl. *p*

Hn. *p*

Bsn. *p*

Bass. *p*

Perc.1 *p*

Perc.2

TRIANGLE

12

86

Fl. *mf* *mp* *mp*

Ob. *mp* *mf* 3 3

Cl. *mp* *mf* *mp*

Hn. *mp*

Bsn. *mp*

Bass. *mp*

Perc.1

Perc.2

CABASA



91

Fl. *p* *mp*

Ob. *p* *mp*

Cl. *mf* *mp*

Hn. *mp*

Bsn. *mp*

Bass. *mp*

Perc.1

Perc.2

95 $\text{♩} = 114$

Fl. *p* *mf* 3 5

Ob. *p* *mp*

Cl. *mp*

Hn. *p* *mp*

Bsn. *p* *mp*

Bass. *p* *mp*
RAINSTICK CABASA

Perc.1 *p* *pp* *p*
WOODBLOCK

Perc.2

99 *t*

Fl. *t*

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Perc.1 *p*

Perc.2

107

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Perc.1

Perc.2

111 $\text{♩} = 96$ 15

Fl. *p* *mp* *p*

Ob. *p* *mf* *p*

Cl. *p* *mp*

Hn. *p* *mp*

Bsn. *p* *mp*

Bass. *mf* *mp*

Perc.1 RAINSTICK CABASA THUB

Perc.2



115

Fl. *mp* *p* *mp*

Ob. *p* *mp*

Cl. *p* *mp*

Hn. *p* *mf* *mp*

Bsn. *p* *mp*

Bass. *p* *mp*

Perc.1 CABASA

Perc.2

16

119

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Hn. *mf* *mp*

Bsn.

Bass.

Perc.1

Perc.2

123

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Hn. *mf*

Bsn. *mf*

Bass. *mf*

Perc.1 *mp*

Perc.2

WINDCHIMES

CABASA

ท่อนที่ 2 ทองงาม (Thong Ngam)

$\text{♩} = 60$

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Horn in F

Bassoon

Double bass

Percussion1

Percussion2

WINDCHIMES

p *mp* *pp* *p* *pp* *pp* *p*

Detailed description: This block contains the first five measures of the musical score for 'Thong Ngam'. The tempo is marked as quarter note = 60. The score is for a full orchestra. Measures 1-4 are mostly rests for the woodwinds and strings, with some activity in the Horn in F and Bassoon. Measure 5 features a melodic entry for the Flute and Oboe. Dynamics include piano (p), mezzo-piano (mp), and pianissimo (pp). Percussion 1 and 2 are marked with WINDCHIMES.



Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Perc.1

Perc.2

p *mp* *pp* *p* *pp* *pp* *pp* *mp* *mp*

GONG

Detailed description: This block contains measures 6-9 of the musical score. Measure 6 starts with a melodic line in the Flute. Measures 7-8 continue the woodwind and string parts. Measure 9 features a Gong strike. Dynamics include piano (p), mezzo-piano (mp), and pianissimo (pp). Percussion 1 and 2 are marked with GONG.

2

10 **A**

Fl. *f* *mp*

Ob. *mf* *mp*

Cl. *mf* 6 6

Hn. *mp*

Bsn. *mf* *mp*

Bass. *mf* *mp*

Perc.1

Perc.2 *p*

14

Fl. *f* *mp*

Ob. *f* *mp*

Cl. *f* *mf*

Hn. *mf* *mp*

Bsn. *mf* *mp*

Bass. *mf* *mp*

Perc.1

Perc.2

18

Fl. *f* *mf* *f* *mf*

Ob. *mf* *mp* *mf* *mp*

Cl. *mp* *mf* *mp* 6 6

Hn. *mf* *mp* *mf*

Bsn. *mf* *mp*

Bass. *mf* *mp*

Perc.1

Perc.2



22

Fl. *f* *mp*

Ob. *mf* *mp*

Cl. *mf*

Hn. *mp*

Bsn. *mf* *mp*

Bass. *mf* *mp*

Perc.1

Perc.2

4

26

Fl. *mf* *mp*

Ob. *f*

Cl. *mp* *mf*

Hn. *p* *mp*

Bsn. *p*

Bass. *p*

Perc.1 REBANA *mp*

Perc.2 *p*



30

Fl. *mf* *mf*

Ob. *mf* *f* *mf* *mp* *f*

Cl. *mp* *mf* *mp* *mf*

Hn. *mf* *mp* *mf*

Bsn. *mf* *mp* *mf* *mp*

Bass. *mf* *mp* *mf* *mp*

Perc.1 REBANA *mp*

Perc.2 *p*

34 **B**

Fl. *f*

Ob. *mf* *mp*

Cl. *mf* *mp*

Hn. *p*

Bsn. *mf* *mp*

Bass. *mf* *mp*

Perc.1

Perc.2

38

Fl. *mf* *f*

Ob. *p* *mp*

Cl. *p* *mp*

Hn. *mp* *p* *mp*

Bsn. *mf* *mp* *mf* *mp*

Bass. *mf* *mp*

Perc.1

Perc.2

6

42

Fl. *mf* *mp*

Ob. *p* *mf*

Cl. *p* *mf*

Hn. *mf*

Bsn. *mf* *mp*

Bass. *mf* *mp*

Perc.1

Perc.2



46

Fl. *mf*

Ob. *mp* *mf* *mp*

Cl. *mp* *mf* *mp*

Hn. *mp* *mf*

Bsn. *mf* *mp*

Bass. *mf* *mp*

Perc.1

Perc.2

50

Fl. *f* *mp*

Ob. *mf* *mp*

Cl. *mf* *p* *mp*

Hn. *mp* *pp*

Bsn. *mf* *pp*

Bass. *mf* *pp*

Perc.1

Perc.2 WINDCHIMES TRIANGLE *p* *mp*

7

54

Fl. *mf* *mp*

Ob. *mf* *mp* *mf* *mp*

Cl. *mf* *mp* *mf*

Hn. *mp*

Bsn.

Bass.

Perc.1

Perc.2 WINDCHIMES *mp*

8 58

Fl. *f* *tr* *ff*

Ob. *mf*

Cl. *mp* *mf* *mp* *mf*

Hn. *mf*

Bsn. *mf* *mp* *mf*

Bass. *mp* *mf*

Perc.1 *mp* *mf*

Perc.2 *p* *mp* CABASA



62

Fl. *f* *tr*

Ob. *f*

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Perc.1

Perc.2

66 9

Fl. *ff*

Ob. *mf* *f*

Cl. *f*

Hn. *f*

Bsn. *f* *f*

Bass. *f* *f*

Perc.1

Perc.2 WINDCHIMES *mp*

ท่อนที่ 3 ขาวละมุน (Khao Lamun)

♩ = 74

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Horn in F

Bassoon

Double bass

Percussion1

Percussion2

RAINSTICK

TRIANGLE

WINDCHIMES



5

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Perc.1

Perc.2

2

9

Fl. *mp* *mf* *f*

Ob. *mf* *mp* *mf*

Cl. *mf* 6

Hn.

Bsn.

Bass.

Perc.1

Perc.2

REBANA *mf*

≡

13

Fl.

Ob.

Cl. *mp* *mf* *mp*

Hn. *p* *mf* *p*

Bsn. *mp* *mf* *mp*

Bass. pizz. *mp* *mf*

Perc.1 *mp*

Perc.2

EGG SHAKER *mp*

A

17

Fl. *mp*

Ob. *mp* *mf*

Cl. *mf*

Hn.

Bsn.

Bass.

Perc.1

Perc.2



21

Fl. *mp* *p*

Ob. *mp* *mf*

Cl. *mf*

Hn.

Bsn.

Bass.

Perc.1

Perc.2

4

25

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Perc.1

Perc.2

mp

mf

p

pp



29

Fl. *mf* *mp*

Ob. *mp* *mf*

Cl. *mf*

Hn. *mp*

Bsn. *mf* *mp*

Bass. *mp* *mf*

Perc.1

Perc.2

B

33

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Perc.1

Perc.2

mp

mf

p

mf

mp



37

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Perc.1

Perc.2

mp

mf

mf

mp

mf

6

41

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Perc.1

Perc.2

mf

mp

mp



45

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Perc.1

Perc.2

mp

p

mf

mp

mf

mp

8

57 $\text{♩} = 96$

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Hn. *mp* *pp*

Bsn. *mf*

Bass. *mp*

Perc. 1

Perc. 2



61 $\text{C} \text{♩} = 74$

Fl. *mp* *p* *mp*

Ob. *p* *mp* *p* *mp*

Cl. *p* *mp* *p*

Hn. *mp* *mf* *p*

Bsn. *p* *p* *mp* *p*

Bass. *p* *arco* *mp* *p*

Perc. 1

Perc. 2 TRIANGLE *mp*

65

Fl. *p* *mf*

Ob. *p* *mf*

Cl. *mp* *mf*

Hn. *mp* *mf*

Bsn. *mf*

Bass. *mf* pizz.

Perc.1

Perc.2



69

Fl. *mf* *mp* *mp*

Ob. *mp* *p*

Cl. *mf* *mp* *p*

Hn. *mp*

Bsn. *mp*

Bass.

Perc.1 *mp* EGG SHAKER

Perc.2 *mp*

10

73

Fl. *mf*

Ob. *mp* *mf*

Cl. *mp* *f*

Hn. *mf* *mf*

Bsn. *mf* *mf*

Bass. *mf* arco

Perc.1 *mf*

Perc.2 *mf*



77

Fl. *f* *mf* *p* *mf* *mp* *mf*

Ob. *f* *mf* *p* *mf*

Cl. *mf* *mp*

Hn. *mf* *mp* *mf* *mp*

Bsn. *mf* *mp*

Bass. *mf* *mp*

Perc.1 *mf* *mp*

Perc.2 *mf* *mp*

81 rit. 11

Fl. *mf* *mp*

Ob. *mp*

Cl. *mf* *mp*

Hn. *mf* *mp* *mf* *mp*

Bsn. *mf* *mp*

Bass. *mf* *mp* *mf*

Perc.1

Perc.2



ท่อนที่ 4 หอมไม้ (Hom Mai)

$\text{♩} = 62$ A

Flute

Oboe

Clarinet in B \flat

Horn in F

Bassoon

Double bass

Percussion 1

Woodblock

Claves



5

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass

Perc. 1

WB.

Clv.

2

9

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass

Perc. I

WB.

Clv.

mp

mp



13

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass

Perc. I

WB.

Clv.

mf

mp

mf

mp

p

mp

p

mp

p

mp

mp

GUIRO

17

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass

Perc.1

WB.

Clv.

mp

mf

21

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass

Perc.1

WB.

Clv.

f

mp

mf

6

4

24 **B**

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass

Perc. I

WB.

Clv.

mp

mf

EGG SHAKER

28

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass

Perc. I

WB.

Clv.

mp

mp

32

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass

Perc.1

WB.

Clv.

mf

p

mf

mp

36

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass

Perc.1

WB.

Clv.

mp

mf

mp

mf

C

6

40

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Hn.

Bsn.

Bass *mp*

Perc.1

WB.

Clv.



44

Fl. *pp* *mp*

Ob. *pp* *mp*

Cl. *pp* *mp* *mp*

Hn. *pp* *mp* *mp*

Bsn.

Bass *mp* *mf* pizz

Perc.1

WB.

Clv.

GUIRO

48

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass

Perc.1

WB.

Clv.

mf

arco

EGG SHAKER



52

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass

Perc.1

WB.

Clv.

mf

8

56 D

Fl. *mp*

Ob. *f*

Cl. *mf*

Hn.

Bsn. *p* *6* *mp*

Bass pizz

Perc.1 WINDCHIMES *p* *mp* EGG SHAKER

WB.

Clv.



60

Fl. *mf* *3* *f*

Ob. *mf*

Cl. *mp*

Hn.

Bsn.

Bass

Perc.1

WB.

Clv.

64

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass

Perc. I

WB.

Clv.

mf

arco

68

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass

Perc. I

WB.

Clv.

mf

mp

f

mf

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

p

p

pizz

p

mf

mf

82

Fl. *mp* *mf* *mp* *mf* *p*

Ob. *p*

Cl. *mp* *p*

Hn.

Bsn. *mf*

Bass

Perc.1

WB.

Clv.

86

Fl. *mp* *f*

Ob.

Cl. *mp*

Hn. *mp*

Bsn. *f*

Bass *arco*

Perc.1 *mp* WINDCHIMES EGG SHAKER

WB.

Clv.

12

90

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass

Perc. I

WB.

Clv.

mp

mf



94

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass

Perc. I

WB.

Clv.

F

f

mf

98

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass

Perc.1

WB.

Clv.

mf

f

3

102

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass

Perc.1

WB.

Clv.

f

mf

mf

14

106

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass

Perc. I

WB.

Clv.



110

G

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass

Perc. I

WB.

Clv.

mf

mp

mp

mp

ท่อนที่ 5 นิลกาพ (Nillakan)

♩ = 95

Flute *p* *mp*

Oboe *mf*

Clarinet in B♭ *mp*

Horn in F *p*

Bassoon *mp*

Double bass *pizz* *mp*

Percussion1 *p* SNARE BRUSHES

Percussion2

Percussion3

6

Fl. *p* *mf*

Ob. *p*

Cl. *mp*

Hn. *mp*

Bsn. *mp*

Bass. *mp*

Perc.1

Perc.2

Perc.3

2

Fl. 10 rit. 118 mp

Ob.

Cl. 3 p

Hn. 3 p

Bsn. p

Bass. 3

Perc.1

Perc.2

Perc.3 THUB mp

[illegible]

16 **A**

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Cl. *mp*

Hn. *mp*

Bsn. *mp*

Bass. *mp*

Perc.1

Perc.2

Perc.3 *mp*

20

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Hn. *mf*

Bsn. *mf*

Bass. *mf*

Perc.1

Perc.2

Perc.3 *mf*

4

24

Fl. *mf*

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn. *mp*

Bass.

Perc.1 *mp*

Perc.2

Perc.3



28

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Hn.

Bsn. *p*

Bass.

Perc.1

Perc.2

Perc.3

6

40 **B**

Fl. *mf*

Ob. *p* *mp*

Cl. *mp*

Hn. *mp*

Bsn. *mf*

Bass. *p* *mp* *mf*

WINDCHIMES *mp*

Perc.1

Perc.2

Perc.3

44

Fl. *f* *pp*

Ob. *mp* *mf* *pp* *mf*

Cl. *mf*

Hn. *mp* *p*

Bsn. *mp*

Bass. *mp* *mf*

TRIANGLE

RAINSTICK *p* *pp*

Perc.1

Perc.2

Perc.3

[illegible][illegible]

8

56 **C**

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Cl. *mp*

Hn. *mp*

Bsn. *mp*

Bass. *pizz.* *mp*

Perc.1 *WOODBLOCK* *mp*

Perc.2 *TAMBURINE* *mp*

Perc.3 *mp*



60

Fl. *mf*

Ob. *f*

Cl. *mf*

Hn. *mf*

Bsn. *p*

Bass. *mf*

Perc.1

Perc.2

Perc.3

64

Fl. *mp* *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mp*

Hn. *mp*

Bsn. *mf*

Bass. *mp*

Perc.1

Perc.2

Perc.3

68

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *mf* *p*

Hn. *p*

Bsn. *p*

Bass. *p*

Perc.1

Perc.2

Perc.3

10

72

Fl. *mp* *mf* 6 3 6

Ob. *mp*

Cl. *mf*

Hn. *mf* *p* *mf*

Bsn. *mf*

Bass. *mf*

Perc.1 CASTANETS

Perc.2

Perc.3 EGG SHAKER *mp*



76

Fl. *mp* *mf* 3 *p* *mf*

Ob. *mf* 6 3 6 *p*

Cl. *mp* *mf* *p*

Hn. *mp* *p*

Bsn. *p*

Bass. *p*

Perc.1

Perc.2

Perc.3

80 **D**

Fl. *mp* *mf*

Ob. *mp*

Cl. *mp* *mf*

Hn. *mp* *mf*

Bsn. *mp* *mf*

Bass. *mf* *mp* *mf*

Perc.1 *mp*

Perc.2

Perc.3

WIND CHIMES

84

Fl. *f* *p*

Ob. *mf*

Cl. *mp* *mf* *f*

Hn. *mp* *mf*

Bsn. *mp* *mf*

Bass. *mf* *f*

TRIANGLE

CYMBALS

THUB

mf

12

88

Fl. *mf* *mp* *mf* *f*

Ob. *mp* *mf* *f*

Cl. *mp* *mf* *f*

Hn. *mp* *mf*

Bsn. *mp* *mf*

Bass. pizz *mp* *mf*

Perc.1 *mp*

Perc.2 *mp*

Perc.3 *mp*

WOODBLOCK

CABASA

92

Fl. *mf* 3

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Hn. *mp* *p* *mp*

Bsn. *mp*

Bass.

Perc.1

Perc.2

Perc.3

96

Fl. *f*

Ob. *mp* *mf*

Cl. *mp* *mf*

Hn. *mf*

Bsn. *mf*

Bass.

Perc.1

Perc.2

Perc.3

100

Fl. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*

Ob. *mp* *mf* *f*

Cl. *mp* *mf* *f*

Hn. *mf* *mp* *mf* *f*

Bsn. *f*

Bass. *mp* *f*

Perc.1 *mf*

Perc.2 *mf*

Perc.3 *mf*

ท่อนที่ 6 บุญบูชา (Boonbucha)

♩ = 62

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Horn in F

Bassoon

Double bass

Rebana

Percussion1

Percussion2

Detailed description: This block contains the first system of a musical score for measures 1 through 4. The tempo is marked as ♩ = 62. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 4/4. The instruments listed are Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Horn in F, Bassoon, Double bass, Rebana, Percussion1, and Percussion2. The Flute part begins in measure 3 with a piano (p) dynamic, moving to mezzo-piano (mp) in measure 4. The Oboe and Clarinet in Bb also enter in measure 3 with a piano (p) dynamic. The Horn in F enters in measure 3 with a piano (p) dynamic, moving to mezzo-piano (mp) in measure 4. The Bassoon enters in measure 3 with a piano (p) dynamic. The Double bass enters in measure 1 with a pianissimo (pp) dynamic, moving to piano (p) in measure 3. The Rebana, Percussion1, and Percussion2 parts are shown as empty staves with a 4/4 time signature.



5

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc.1

Perc.2

Detailed description: This block contains the second system of a musical score for measures 5 through 8. The key signature remains two flats (Bb and Eb). The time signature changes to 2/4 at measure 5. The Flute part begins in measure 5 with a mezzo-piano (mp) dynamic. The Oboe and Clarinet in Bb continue from the previous system. The Horn in F enters in measure 5 with a piano (p) dynamic. The Bassoon and Double bass continue from the previous system. The Rebana, Percussion1, and Percussion2 parts are shown as empty staves with a 2/4 time signature.

[illegible]

13

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc.1

Perc.2

mp

p

p

p

p

17

Fl. *mp* *p* *mp*

Ob. *mp* *p* *mp*

Cl. *mp*

Hn. *mp* *p* *mp*

Bsn. *mp* *p*

Bass. *mp* *p*

Reb.

Perc.1

Perc.2



21

Fl. *mf* *mp*

Ob. *p*

Cl. *p*

Hn. *p*

Bsn. *mp* *p*

Bass. *mp* *mf* *mp*

Reb.

Perc.1

Perc.2 TRIANGLE *p*

4

25

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc.1

Perc.2

mf

mp

mp

p

mp

p



29

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc.1

Perc.2

mf

mp

mf

mp

mf

mp

mf

mp

33

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc.1

Perc.2

RAINSTICK

CABASA

WOODBLOCK

mp

mp

p

mp

p

mp

mf

mp

pp

mp

mp

37

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc.1

Perc.2

p

mp

p

mp

mf

mp

mp

49

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc.1

Perc.2

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

mp

mp

mf

p

mp

p



61

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc.1

Perc.2

65 C

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

mf
mp



69

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

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

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

WINDCHIMES

MARACAS

mf

p

mp

93

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc.1

Perc.2

mf

mp

97

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc.1

Perc.2

D

mf

mf

CABASA

mp

WOODBLOCK

101

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc.1

Perc.2

p

mp

p

mp

mp

3

14

105

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc.1

Perc.2

mf

p

mp



109

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc.1

Perc.2

mp

113

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc.1

Perc.2

mf

mf

p

p

p

MARACAS

p

117

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc.1

Perc.2

mp

mf

mp

mp

16

121

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc.1

Perc.2

E

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

mf

Detailed description: This block contains the musical score for measures 129 through 132. The Flute part has a melodic line starting in measure 130 with a slur and a sharp sign. The Oboe part has a similar melodic line. The Clarinet part has a sustained note in measure 130. The Horn part has a melodic line starting in measure 130. The Bassoon part has a sustained note in measure 130. The Bass part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Rehearsal part has a rhythmic pattern of eighth notes. Percussion 1 has a rhythmic pattern of eighth notes. Percussion 2 has a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte).



133

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc.1

Perc.2

mf

mp

Detailed description: This block contains the musical score for measures 133 through 136. The Flute part has a melodic line starting in measure 133 with a slur. The Oboe part has a melodic line starting in measure 133. The Clarinet part has a sustained note in measure 133. The Horn part has a melodic line starting in measure 133. The Bassoon part has a sustained note in measure 133. The Bass part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Rehearsal part has a rhythmic pattern of eighth notes. Percussion 1 has a rhythmic pattern of eighth notes. Percussion 2 has a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano).

18

137

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc.1

Perc.2

p

mp



141

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc.1

Perc.2

tr

tr

3

145 19

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc.1

Perc.2

mp

p *mf*

p

p *mp*

p

pp *p*

p *mp*

WOODBLOCK

149

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc.1

Perc.2

mp

20

153

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc.1

Perc.2

mf

mf

mp

mp

arco

WINDCHIMES

157

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc.1

Perc.2

f

f

f

f

mf

p

p

WOODBLOCK

ท่อนที่ 7 บทส่งท้าย (Finale)

$\text{♩} = 56$

Flute *mf*

Oboe *mp* *mf* *mp*

Clarinet in Bb *mp*

Horn in F *mp* *p* *mp*

Bassoon *mp*

Double bass *mp*

Rebana

Percussion1 TRIANGLE

Percussion2 WINDCHIMES *pp* *p*

5

Fl. *mp*

Ob. *p*

Cl. *p*

Hn. *p* *mp* *p*

Bsn. *p*

Bass. *p*

Reb.

Perc. 1 CYMBALS *mp*

Perc. 2 *pp* *mp*

2

9 **A** ♩ = 68

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *f*

Hn. *mp*

Bsn. *mp*

Bass. *mp*

Reb. *mp*

Perc.1 *p* CABASA

Perc.2

13

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mp*

Hn. *p*

Bsn. *p*

Bass. *p*

Reb. *pp*

Perc.1 *mp*

Perc.2 *pp*

17

Fl. *mp* *mf* *mp*

Ob. *mp*

Cl. *mp*

Hn. *mf*

Bsn. *mp*

Bass. *mp*

Reb.

Perc.1

Perc.2



21

Fl. *mf*

Ob.

Cl.

Hn. *p* *mp*

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc.1

Perc.2

4

25

Fl. *mp*

Ob. *p*

Cl. *p*

Hn. *p*

Bsn. *p*

Bass. *p*

Reb.

Perc.1

Perc.2 *mp*

WINDCHIMES



29 **B** ♩ = 87

Fl. *mp* *p* *mf* *mp*

Ob. *mf*

Cl. *mp*

Hn. *mp* *p* *mp*

Bsn. *mp*

Bass. *mp*

Reb.

Perc.1

Perc.2 *pp*

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

mp

p

6

41

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Cl. *mp*

Hn. *mf*

Bsn.

Bass.

Reb.

Perc.1

Perc.2



45

Fl. *mp*

Ob. *mf*

Cl.

Hn. *mp*

Bsn.

Bass. *mf*

Reb.

Perc.1

Perc.2

TRIANGLE *mp*

RAINSTICK *mp*

CABASA *mp*

WOODBLOCK *mp*

mp *pp* *mp*

♩ = 124

C

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

mf

p

mp

p

8

56

Fl. *mp*

Ob.

Cl. *mp*

Hn.

Bsn. *mf*

Bass. *mf*

Reb. *mp*

Perc.1

Perc.2 *mp*



60

Fl. *p* *mp* *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Hn. *mp*

Bsn. *p*

Bass. *mp*

Reb. *p*

Perc.1

Perc.2 *p*

64

Fl. *mf*

Ob. *mp*

Cl. *mp*

Hn. *mp*

Bsn. *mp*

Bass. *mf*

Reb. *mp*

Perc.1

Perc.2 *mp*

68

Fl. *f*

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn. *p*

Bass. *mp*

Reb.

Perc.1

Perc.2 *p*

10

72

Fl. *mp*

Ob. *mp* *mf* *mp*

Cl. *mp* *mf*

Hn. *mf*

Bsn. *mp*

Bass. *mp*

Reb. *mp*

Perc.1

Perc.2 *mp*



76

Fl. *mf* *f*

Ob. *mp*

Cl. *mp*

Hn. *mp*

Bsn. *mp*

Bass. *mp*

Reb. *mp*

Perc.1

Perc.2 *mp*

79 $\text{♩} = 128$ 11

Fl. *mf*

Ob. *p* *mf*

Cl. *mf*

Hn. *p* *mp*

Bsn. *mp* *mf*

Bass. *mp* *mf*

Reb. *mf*

Perc.1 *mf*

Perc.2 *mf*

82 $\text{♩} = 132$

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Hn. *mf* *mp*

Bsn. *mp* *mf* *mp*

Bass. *mp* *mf* *mp*

Reb. *mf*

Perc.1 *mf*

Perc.2 *mf*

12 85

Fl. *mf* *ff*

Ob. *mf* *f*

Cl. *mf* *f*

Hn. *mf* *f*

Bsn. *f*

Bass. *f*

Reb. *f*

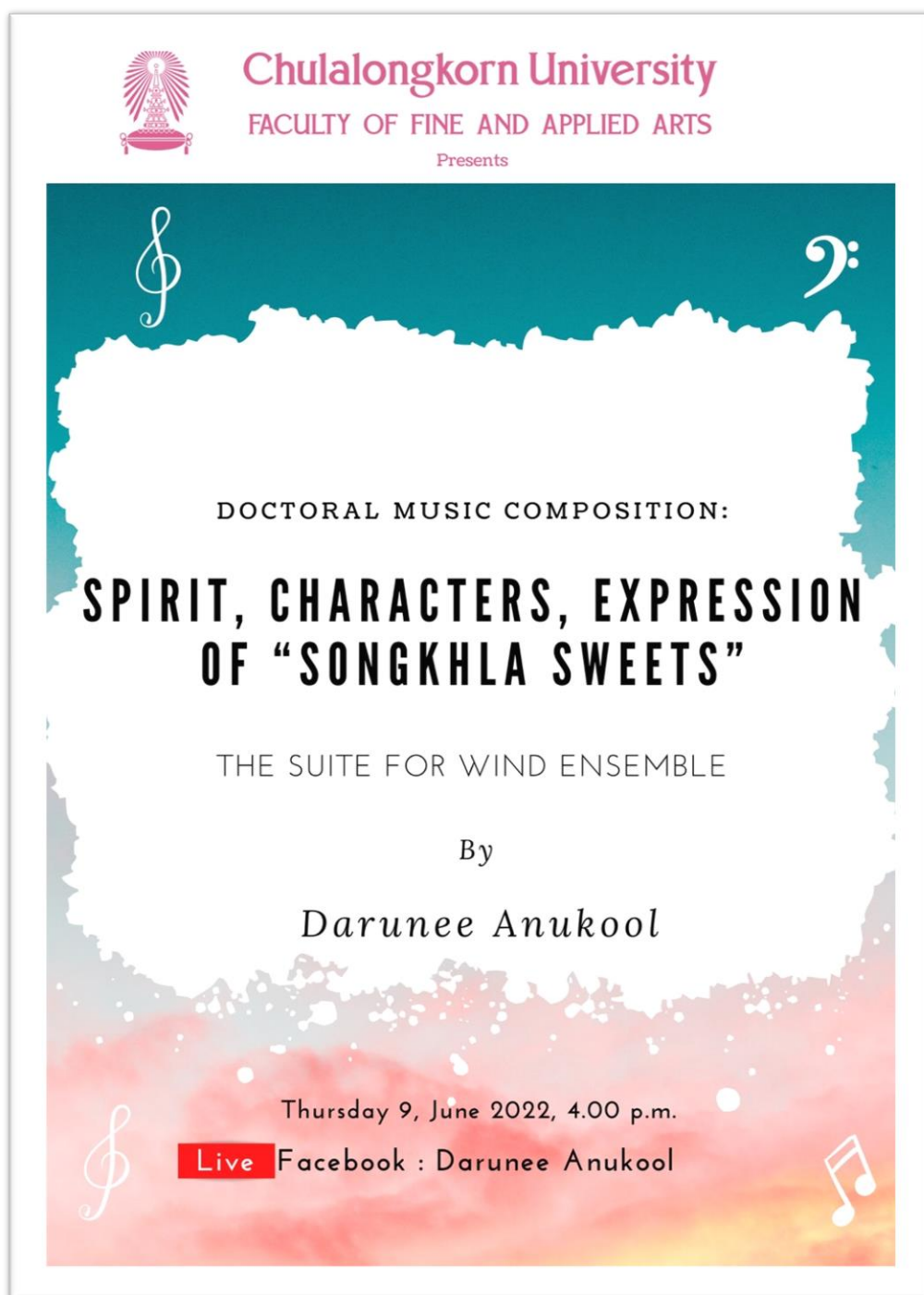
Perc.1

Perc.2



ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



ภาพประกอบที่ 6 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์



ภาพประกอบที่ 7 บัตรเชิญ



บรรณานุกรม

ภาษาไทย

- กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. มรดกวัฒนธรรมภาคใต้. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทยจำกัด, 2562.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส, 2564.
- นพพร ด้านสกุล. โหมดแนวคิดและการปรับใช้. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.
- ประทีป ไชยรัตน์. “ดู, ขนม”, สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้ 5 (2542): 2409.
- ประภาส ขวัญประดับ. ดนตรีรองเง็ง: กรณีศึกษาคณะชาเคย์ แวเต็ง. สงขลา: สถาบันราชภัฏสงขลา, 2542.
- ประยูร อุลชาภูษะ. ความเข้าใจในศิลปะ. กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, 2531.
- วานิช โปตะวนิช. บทประพันธ์เพลงดุริยางคศิลป์ : เทาะ สวิทสำหรับวงออร์เคสตรา. วิทยานิพนธ์ ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.
- วิบูลย์ ตระกูลฐาน. การประสานเสียงไดอะทอนิก. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส, 2564.
- สงบ ส่งเมือง. “เมืองสงขลา (สุลต่าน สุลมาน)”, สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้ 13. (2542). 6129-6131
- สมภาพ จงจิตต์โพธา. ทฤษฎีสี. กรุงเทพฯ : วาดศิลป์, 2556.
- สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, “ขนมเดือนสิบ”, สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้ 2 (2542) : 613-620.
- สุริยงค์ อัยรักษ์. คอร์ด พฤติกรรมการต่อเนื่อง. สงขลา: สถาบันราชภัฏสงขลา, 2539.
- อชิมา พัฒนวิรางกุล. ดรณดุริยางค์เปียโนเพลงไทยสำหรับเด็ก. ใน ณัชชา พันธุ์เจริญ, ดนตรีลิขิต รวมบทความดนตรีสร้างสรรค์เชิงวิชาการ, 374-383. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส, 2559.
- อดิพล อนุกุล. การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงออร์เคสตรา. สงขลา: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา, 2560.
- _____. บทเพลงรองเง็งคณะอัสลีมาลา. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี มหาวิทยาลัยมหิดล, 2550.

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. ขนมนม่อฉี่. (ออนไลน์). แหล่งที่มา: <http://www.mculture.in.th/album/119938>. สืบค้นเมื่อ: 17 มิถุนายน 2565

ชำนาญ ทองเกียรติกุล. ขนบบอกของโบราณเมืองสงขลา 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

ประวัติผู้เขียน

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

