ดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม : กรณีศึกษา ชุมชนบ้านครัว

ปริญญานิพนธ์

ของ

จุฑาศิริ ยอดวิเศษ

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
มีนาคม 2550

ดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม : กรณีศึกษา ชุมชนบ้านครัว

ปริญญานิพนธ์

ของ

จุฑาศิริ ยอดวิเศษ

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
มีนาคม 2550

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม : กรณีศึกษา ชุมชนบ้านครัว

บทคัดย่อ

ของ

จุฑาศิริ ยอดวิเศษ

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
มีนาคม 2550

จุฑาศิริ ยอดวิเศษ. (2550).*ดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม : กรณีศึกษา ชุมชนบ้านครัว*. ปริญญานิพนธ์ศป.ม.(มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม : ผู้ช่วยศาสตรจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประทีป เล้ารัตนอารีย์.

การศึกษาครั้งนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาดนตรีในวัฒนธรรมอิสลามของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัวและองค์ประกอบของดนตรีในวัฒนธรรมอิสลามของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว โดยใช้ข้อมูลจากวิทยากร เทปบันทึกเสียงและใช้ข้อมูลด้านเอกสารประกอบการศึกษาพบว่า

ดนตรีนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวซึ่งมีมาตั้งแต่ในอดีตได้รับการถ่ายทอดกันจนมาถึงปัจจุบัน เป็นลักษณะของมุขปาฐะ ดนตรีนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวนิยมใช้ในประเพณีวิถีชีวิตของชาวมุสลิมบ้านครัว เรียกว่า นาเสปโบราณ ซึ่งเป็นดนตรีที่ไม่ซับซ้อน การบรรเลงเครื่องประกอบจังหวะที่สำคัญ คือ กลองดุฟ ขณะทำการบรรเลง นักร้องจะปรบมือตามจังหวะไปด้วย นักดนตรีเรียนดนตรีอย่างไม่เป็นทางการเนื่องจากอยู่ในสิ่งแวดล้อมของวัฒนธรรมดนตรีมาตั้งแต่เล็กได้ การร้องแบ่งออกเป็น 2 ฝ่าย คือ ชาย – หญิง ไม่มีการร้องประสานเสียง บางช่วงจังหวะของเพลงร้องด้วยการร้องล้อ – รับกันระหว่างหญิง – ชาย นักดนตรีจะแต่งกายตามแบบของชาวมุสลิมภาคใต้ ถ้าเป็นงานสำคัญหรืองานทางการสมาชิกในวงจะนิยมแต่งกายให้อยู่ในแบบแผนเดียวกันแต่ใส่เสื้อคนละสี ขณะทำการบรรเลงจะนั่งล้อมวงแยกหญิง – ชาย เพลงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวจะใช้ร้องเฉพาะในงานมงคลของชาวมุสลิมเท่านั้น

จากการศึกษาพบว่าวงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวมีเพลงนาเสปโบราณทั้งหมด 15 เพลง เนื้อร้องมีทั้งภาษาอาหรับ ภาษามลายู และมี 1 เพลงที่ใช้ภาษาไทยผสมโดยมีเนื้อหากล่าวถึงการลาและขอให้พระเจ้า อวยพร ซึ่งใช้เป็นเพลงสุดท้ายก่อนจะจบการแสดง

จากการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรี พบว่าเพลงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัว ใช้บันไดเสียง C Major เป็นหลัก ทุกเพลงใช้หน้าทับจังหวะกลองเหมือนกันทั้งท่อนที่มีอัตราจังหวะช้าและอัตราจังหวะเร็ว ยกเว้นเพลงมารีลามารี ท่อนที่มีอัตราจังหวะเร็วจะใช้หน้าทับจังหวะ ช่า ช่า ช่า ทำให้เพลงมีความแตกต่างจากเพลงนา-เสปโบราณเพลงอื่นๆ กลุ่มทำนองมีทั้งที่ซ้ำกันระหว่างท่อนหรือเที่ยว และซ้ำกันเองภายในท่อนนั้นๆ ไม่ปรากฏการใช้เสียงดังเบาชัดเจน เครื่องประกอบจังหวะไม่มีบทบาทมากนัก

แม้ปัจจุบันวงนาเสปโบราณจะเหลือน้อย ชาวมุสลิมบ้านครัวซึ่งได้รับการสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีจากบุคคลในครอบครัวยังคงรักษาความเข้มแข็งและรักษาเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมดนตรีของชุมชนบ้านครัวไว้ได้อย่างสมบูรณ์

MUSIC IN ISLAMIC CULTURE: CASE STUDY FROM BANN KRUA COMMUNITY

AN ABSTRACT

BY

CHUTASIRI YODWISED

Present in partial fulfillment of the requirements

for the Master of Fine Arts degree in Ethnomusicology

at Srinakharinwirot University

March 2007

Chutasiri Yodwised. (2007). *Music in Islamic culture : case study from Bann Krua Community*. Master Thesis, M.F.A. (Ethnomusicology). Bangkok: Graduate School. Srinakharinwirot University. Advisor Committee: Assist.Prof. Dr. Chalermpon Ngamsutti, Assist.Prof.Prateep Luotrattana – ari.

The purpose of this qualitative research is to study Music in Islamic culture of Thai Islamic; “Bann Krua Community” and to study the element of music in Islamic culture of Thai Islamic, “Bann Krua Community”. Ethnological methods of data collection include resource person, recording and literature review. The results of the study are as following:

The Old Naseb music “ Bann Krua Community” was used from the past to the present and , is oral tradition, The Old Naseb music “ Bann Krua Community” usually use in the tradition of Islamic culture lifestyle which is called “ Naseb Borann”. Duff Drum is played while the singer sing and clab to the rhythm. The informal method was used for learning music, because they were familiar in the environment of music culture. The singer is divided in to 2 groups; they are male and female and they are singing in monophony style. Some parts of song, the singer sing canon between female and male. The custoom of musicians were used as character of South Muslim. For the important or formal performance, they will put on the same style of custoom but different colors. While they are performing they will sit and stand a circle form male and female separated. In addition to this, it is important to stress that traditional Nasep can only be performed in the Muslim’s auspicious ceremonies.

Furthermore, the study also discovers that traditional Nasep of Baan Krua community consists of 15 songs with diverse lyrics, ranging from Arab to Malaya. Thai language appears in one song describing the farewell and asking for God’s blessing. This song usually is a finale before the performance ends.

Analysis of musical alignments finds that traditional Nasep of the Baan Krua community uses C Major as its majority scale. In every song, the use of drum pattern throughout the section, despite the slow and fast beats, is common. An exception is made in the song Mari La Mari, which contains an upbeat section with Sha Sha Sha pattern, are

found making it different from other Nasep songs. Repeated phases and sections in there songs. There is no clearly appear dynamics and it is a minimal use of percussion.

Although few traditional Nasep Bands have survived to the present day, the Baan Krua Muslim community who has been handed down musical culture from family to family still manages to preserve strength and its enriched musical signature, all in perfect condition.

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จได้ด้วยดี เพราะได้รับความกรุณาจากผู้มีพระคุณหลายท่านที่ให้ความช่วยเหลือและให้กำลังใจในการทำงานจนสำเร็จได้ด้วยดี

ขอขอบพระคุณ ผศ.ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ ประธานควบคุมปริญญานิพนธ์ ผศ.ประทีป เล้ารัตนอารีย์ กรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์ ที่ให้การสนับสนุนช่วยเหลือ ให้ความรู้ คำแนะนำที่ดี ตลอดจนแนวความคิด ต่างๆ รวมทั้ง ช่วยเหลือ ในการแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้น และช่วยตรวจแก้ไขจนเสร็จสมบูรณ์

ขอขอบคุณ คุณดาวุด ดาฮิม คุณอนุชา บากาวี และคณะวงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัว ที่ช่วยให้การเก็บข้อมูลวงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

ขอขอบคุณผู้บริหาร และครูโรงเรียนวัดไผ่เงินโชตนารามที่ได้ให้กำลังใจและคอยช่วยเหลือในการทำปริญญานิพนธ์ จนทำให้การจัดทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

ขอขอบคุณ คุณสมหมาย แจ่นประโคน คุณคำภา คำศรี คุณนพมาศ ศรีตะลหฤทัย คุณสิริลักษณ์ เพ็ชรัตน์ และคุณชุตินาถ กันตะเพ็ชร์ ซึ่งคอยให้ทั้งกำลังใจในการทำปริญานิพนธ์ การเก็บข้อมูล และให้คำปรึกษา อันนำไปสู่การบรรลุเป้าหมาย

ขอขอบคุณ เพื่อนๆ ทุกท่านที่ได้ให้กำลังใจที่ดี ในการเรียน การทำงาน และมิตรภาพที่ดี แก่กันและกันเสมอมา และตลอดไป

ท้ายที่สุด ขอกราบขอบพระคุณ คุณพ่อ คุณแม่ และครอบครัวที่ข้าพเจ้ารัก เป็นผู้ปลูกฝังคุณความดี และสติปัญญาแก่ข้าพเจ้า ที่จะนำไปใช้ในชีวิตและการงานให้มีความสำเร็จ ในชีวิตต่อไป คอยเป็นกำลังใจในยามที่ ข้าพเจ้าเหนื่อยล้า และให้การสนับสนุนส่งเสริมการศึกษา มาโดยตลอด

จุฑาศิริ ยอดวิเศษ

สารบัญ

บทที่ **หน้า**

1 บทนำ..... 1

ภูมิหลัง..... 1

ความมุ่งหมายของการวิจัย..... 6

ความสำคัญของการวิจัย..... 6

ขอบเขตของการวิจัย..... 7

นิยามศัพท์เฉพาะ..... 7

2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....

ตำราและหนังสือทางวิชาการ..... 10

เอกสารงานวิจัย..... 29

3 วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า..... 37

ขั้นรวบรวมข้อมูล..... 37

ขั้นศึกษาข้อมูล..... 38

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล..... 38

ขั้นสรุปผลและอภิปรายผล..... 39

4 การวิเคราะห์ข้อมูล..... 40

1. ลักษณะทั่วไปของดนตรีในวัฒนธรรม ของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว 41

- ลักษณะทั่วไปของชุมชนบ้านครัว..... 41

1.1 ประวัติความเป็นมาของชาวไทยมุสลิมชุมชนบ้านครัว..... 41

ด้านลักษณะทางประชากรและความสัมพันธ์ภายในชุมชนบ้านครัว. 43

ลักษณะที่ตั้ง..... 44

ศาสนาและความเชื่อ..... 45

โครงสร้างของอิสลาม..... 46

ความเชื่อ ประเพณี พิธีกรรม..... 47

องค์ประกอบของวัฒนธรรม..... 47

สารบัญ (ต่อ)

บทที่		หน้า
4(ต่อ)	ประเพณีเกี่ยวกับศาสนาอิสลาม.....	49
	พิธีสุหนัต.....	51
	พิธีแต่งงาน.....	53
	วันเมาลิด.....	54
	1.2 ประวัติความเป็นมาและแบบแผนของดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม	56
	เงื่อนไขและข้อกำหนดทางดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม.....	60
	1.3 วงดนตรี เครื่องและวิธีการบรรเลงที่นำมาใช้ในวัฒนธรรมอิสลาม ของชาวไทยมุสลิมชุมชนบ้านครัว.....	61
	ลักษณะของดนตรีที่มีอยู่ในวัฒนธรรมอิสลามชุมชนบ้านครัว..	61
	เครื่องดนตรีและวิธีการบรรเลงที่นำมาใช้ในวัฒนธรรมอิสลาม ของชาวไทยมุสลิมชุมชนบ้านครัว.....	61
	กลองดุฟ.....	62
	กลองบองโก.....	63
	แทมบูริน.....	63
	ลูกแซกหรือมาราคา.....	64
	ฉิ่ง.....	65
	กลองคองกา.....	65
	1.4 ผู้เล่นดนตรีในวัฒนธรรมอิสลามของชาวไทยมุสลิมชุมชนบ้านครัว	66
	1.5 รูปแบบการบรรเลงและโอกาสต่างๆ ที่ใช้ในการบรรเลง.....	68
	1.6 บทเพลงและเนื้อร้องของดนตรี.....	70
	2. องค์ประกอบของดนตรีในวัฒนธรรมอิสลามชุมชนบ้านครัว	72
	2.1 รูปพรรณและรูปแบบ.....	73
	รูปพรรณหรือพื้นผิว.....	73
	รูปแบบ (Musical Forms)	75
	2.2 เสียง.....	76
	2.3 จังหวะ.....	76
	2.4 ทำนอง.....	77

สารบัญ (ต่อ)

บทที่		หน้า
4(ต่อ)	เพลงบินตีซาลามี	78
	เพลงยัลลอบานา	86
	เพลงอัลเลาะห์ซีตัม	99
	เพลงซาลามัตเราะห์มัต	108
	เพลงซีดียาเราะห์มาน	119
	เพลงกุลลูอิลัยนา	132
	เพลงตังโฆง	144
	เพลงมารีลามารี	154
	เพลงอัยมารีกี	165
	เพลงฮูยันปานัส	177
	เพลงอัยนีซารีฟ	187
	เพลงตัรเซม	202
	เพลงบัดรูนตาซัม	214
	เพลงอาลันมีเลี๊ยะ	227
	เพลงบินลาฮียา	241
5	**สรุปผล อภิปรายและข้อเสนอแนะ**	255
	ความมุ่งหมายของการวิจัย	255
	ขอบเขตของการวิจัย	255
	วิธีดำเนินการศึกษา	255
	การวิเคราะห์ข้อมูล	255
	สรุปผลการศึกษาวิจัย	256
	อภิปรายผล	262
	ข้อเสนอแนะ	263
บรรณานุกรม		264

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	**หน้า**
ภาคผนวก.....	270
ภาคผนวก ก. เนื้อเพลงนาเสปโบราณ ชุมชมบ้านครัว.....	271
ภาคผนวก ข. รูปภาพประกอบ ดนตรีนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัว.....	284
ประวัติผู้วิจัย.....	294

บัญชีตาราง

ตาราง **หน้า**

1 ตารางรายนามนักดนตรีวงนาเสปโบราณชุมชน บ้านครัว……..... 68

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ **หน้า**

1 แผนที่แสดงที่ตั้งของชุมชนบ้านครัว..... 45

2 กลองดุฟ..... 62

3 กลองบองโก..... 63

4 แทมบูริน..... 63

5 ลูกแซกหรือมาราคา..... 64

6 ฉิ่ง..... 65

7 กลองคองกา..... 65

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

ศิลปะคือสิ่งที่แสดงออกให้ปรากฏทางหูและทางตา ก่อให้เกิดอารมณ์ต่างๆขึ้นแก่ผู้ดูและผู้ฟัง ศิลปะเกิดจากธรรมชาติ ที่ถูกนำมาดัดแปลงแก้ไขให้เกิดความประณีต ให้เกิดความงามและไพเราะ แล้วนำออกมาถ่ายทอดให้ผู้อื่นรู้สึกถึงสิ่งนั้นๆตามไปด้วย

ดนตรีก็ถือเป็นศิลปะแขนงหนึ่ง เกิดจากการนำสิ่งของที่มีอยู่ตามธรรมชาติมาดัดแปลงแล้วทำให้เกิดเสียงขึ้นมา ดนตรียังสัมพันธ์กับงานประณีตศิลป์ ด้วย

การเล่นดนตรีเป็นธรรมชาติของมนุษย์ มีวิวัฒนาการต่อเนื่องมาควบคู่สภาพชีวิตและสังคมมนุษย์ ก่อเกิดหลักการ ทฤษฎี และสื่อกลางดนตรี ซึ่งมีความสัมพันธ์กับวิทยาการอื่นๆ ดนตรีมีการประยุกต์และปรับปรุงพัฒนามาจากอดีตจนถึงปัจจุบัน

ดนตรีเกิดขึ้นไล่เลี่ยกับการร้อง และการร่ายรำเกิดขึ้นจากการที่ต้องขับลำนำหลายๆคนให้พร้อมกัน ก็ต้องอาศัยจังหวะนี้ในขั้นต้นก็คงเป็นการปรบมือพร้อมๆกับเป็นจังหวะช้าเร็ว ตามความต้องการ ด้วยความเฉลียวฉลาดของมนุษย์รู้จักหาเครื่องแทนธรรมชาติอีก จากการทำสัญญาณด้วยการปรบมือ ถ้าทำนานคงรู้สึกเจ็บมือ ก็หาเครื่องทำจังหวะแทน คือหาจากสิ่งซึ่งหาง่ายๆ ได้แก่จำพวกไม้ เช่นไม้ไผ่ และไม้อื่นๆ การเคาะ สัญญาณเรียกลูกบ้านให้มาพร้อมกัน ในสมัยก่อนใช้เป่าเขาและเคาะไม้ สัญญาณนี้ได้ถูกนำมาเป็นเครื่องจังหวะ และได้วิวัฒนาการมาเป็นเครื่องดนตรี (ถนอม นาควัชระ 2503 : ม.ป.ป.)

การศึกษาเรื่องราวของสังคมมนุษย์ไม่ว่าด้านจิตใจหรือวัตถุ สามารถศึกษาได้จากวัฒนธรรม เพราะวัฒนธรรมคือ ผลรวมของระบบความรู้ ความเชื่อ ศิลปะ จริยธรรม กฎหมาย ประเพณี ตลอดจนความสามารถและอุปนิสัยต่างๆ ซึ่งเป็นผลมาจากการเป็นสมาชิกของสังคม ดังนั้นในการศึกษาให้เข้าใจวัฒนธรรมของกลุ่มชนหรือสังคมใด ย่อมทำให้ทราบเรื่องราว วิถีชีวิตของกลุ่มชนในสังคมนั้นๆ

วัฒนธรรมแบ่งออกเป็น 2 ประเภท

ประเภทแรกคือ วัฒนธรรมด้านจิตใจเช่น การนับถือศาสนานั้น ความเชื่อ ค่านิยม ประเพณี ศิลปะ ภาษา เป็นต้น

ประเภทที่สองคือ วัฒนธรรมด้านวัตถุ ได้แก่ วัตถุอันเกิดจากการประดิษฐ์คิดค้นของมนุษย์ เช่น เสื้อผ้า ที่อยู่อาศัย เป็นต้น (อารีรัตน์ เรืองกำเนิด , 2543 : 1)

วัฒนธรรมในความหมายกว้าง หมายถึง วิถีทางและแบบฉบับในการดำเนินชีวิตที่ได้ปฏิบัติสั่งสมกันมา รวมทั้งความคิดต่างๆที่คนได้กระทำสร้างขึ้น มีการสะสม ถ่ายทอด และรักษาไว้จากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง ดังนั้นอะไรที่เป็นผลงานและเรื่องราวของมนุษย์ต่างก็เป็นวัฒนธรรมทั้งสิ้น ส่วนวัฒนธรรมในความหมายแคบนั้น หมายถึงความเจริญงอกงาม ความเป็นระเบียบเรียบร้อย ความกลมเกลียวก้าวหน้าของชาติและศีลธรรมอันดีของประชาชน (ประสิทธิ์ กาพย์กลอน , 2518 : 3 – 4)

ดนตรีเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งที่ได้มาโดยการเรียนรู้ การถ่ายทอดสืบต่อกันมา เป็นศิลปะที่สร้างความรื่นรมย์ ก่อให้เกิดสุนทรีย์ ดนตรีเป็นผลผลิตส่วนหนึ่งของพฤติกรรมความนึกคิด การสร้างสรรค์ของมนุษย์ โดยแนวคิดนั้นเกิดจากสภาพแวดล้อมในสังคมที่มนุษย์ดำรงอยู่ดังนั้นหน้าที่และความสำคัญของดนตรีในแต่ละสังคมจึงมีความแตกต่างกันไปตามระดับพัฒนาการของสิ่งแวดล้อมและบริบททางสังคม (อารีรีตน์ เรืองกำเนิด, 2543 : 1)

ดนตรีเป็นมรดกของวัฒนธรรมที่รับใช้สังคมมนุษยชาติ ทุกภาษาและทุกชนชั้น ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ในความเชื่อทางสังคมศาสตร์ มนุษย์กำหนดให้ดนตรีเป็นสื่อกลางระหว่างประชาชนกับพระเจ้าเช่น ดนตรีในพิธีกรรมศาสนาตะวันตก และดนตรีในความเชื่อเรื่องพิธีไหว้ครูทางดนตรีของไทย (กาญจนา อินทรสุนานนท์, 2532 : 63)

วัฒนธรรมที่แสดงออกด้านความคิดอารมณ์ และความต้องการของมนุษย์ที่มีความแตกต่างกันนั้น ทำให้บทบาทของดนตรีในแต่ละชนเผ่าถูกนำมาใช้ในสังคมที่ต่างๆกัน เช่น บ้างใช้ดนตรีเพื่อการบันเทิง บ้างก็ใช้ดนตรีในการรักษาผู้ป่วยทั้งในชุมชนและส่วนต่างๆของโลก ดังนั้นดนตรีจึงมีผลในเรื่องของจิตใจโดยตรง ลักษณะของดนตรีที่ถ่ายทอดออกมาจึงขึ้นอยู่กับวัฒนธรรมที่ยึดถือปฏิบัติของแต่ละเขตพื้นที่ที่อุดมไปด้วยวัฒนธรรมประจำท้องถิ่น วัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการดนตรีจึงมีผลผลิตของมนุษย์ที่สร้าง- สรรค์ขึ้นโดยการผ่านการคิดสร้างสรรค์ และยึดถือสืบทอดกันมาจนปัจจุบัน รวมทั้งเป็นสิ่งที่สังคมหมู่คณะสร้างขึ้นเพื่อความดีงาม ความสามัคคีกลมเกลียวกันในชุมชนสู่การพัฒนาขึ้นเพื่อการอยู่ร่วมกันให้เกิดสุข และเหล่าบรรดานักวัฒนธรรมทั้งหลายมักกล่าวตรงกันว่า “ทุกสิ่งทุกอย่างที่มนุษย์ในสังคมสร้างขึ้นเป็นแบบแผนเพื่อการดำรงชีวิตล้วนเป็นวัฒนธรรมของสังคมทั้งสิ้น เพื่อแสดงความเป็นเอกลักษณ์และความเป็นลักษณะเฉพาะที่แตกต่างไปจากวัฒนธรรมอื่น ในแง่มุมของดนตรีไม่ว่าจะเป็นชนชั้นใด หรือชนกลุ่มใดก็ตาม ในเรื่องรองการสื่อความหมายย่อมไม่เป็นเรื่องยากมากมายย่อมทำให้สามารถสื่อสารและเข้าใจได้โดยไม่ยาก ในการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีนั้น ดนตรีได้ถูกนำมาศึกษาเพื่อให้เกิดองค์ความรู้และประยุกต์ใช้อันเกิดผลให้เกิดความภาคภูมิใจ ของชนในกลุ่มวัฒนธรรม

นั้นๆ เกิดความเข้าใจการยอมรับ ในภูมิปัญญาชาวบ้าน อันส่งผลไปสู่การเข้าใจถึงคุณค่าความหมาย เกิดขบวนการยอมรับมีการสืบทอดและปรับปรุงให้เหมาะสมกับยุคสมัย (ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์. 2537 : 1)

สถาบันทางศาสนาเป็นสถาบันหนึ่งที่มีความสำคัญอย่างยิ่งในการยึดเหนี่ยวจิตใจของคนในสังคมให้ประพฤติดีปฏิบัติชอบอยู่ในหลักศาสนา สามารถทำให้เกิดประโยชน์ต่อตนเองและสังคมทำให้อยู่ร่วมกันด้วยความรัก มีความสุข ความสามัคคี ความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ และความเมตตากรุณาซึ่งกันและกัน ศาสนาทุกศาสนาจะมีผู้ประกาศศาสนาและมีสาวกเป็นผู้นำในการเผยแพร่หลักธรรมคำสอนของศาสนานั้นๆ (ปิยนันท์ เนียมอบปั้น , 2546 : 1)

วัฒนธรรมของผู้นับถือศาสนาอิสลามในรูปแบบต่างๆ ได้เกิดขึ้นทั่วโลก รวมทั้งในภูมิภาคเอเชียอาคเนย์ การศึกษาในแนวใหม่มุ่งเน้นความจริงที่ว่า ถ้าชาวมุสลิมมีความมุ่งมั่นที่จะยึดถือหลักการและศรัทธาของศาสนาอิสลาม ก็ถือว่าเป็นมุสลิม

ศาสนาอิสลามเป็นศาสนาสำคัญศาสนาหนึ่งของโลก เป็นศาสนาแห่งความสันติ ยึดมั่นในพระเจ้าเพียงองค์เดียวคือ “อัลเลาะฮ” ผู้นับถือศาสนาอิสลามเรียกว่า “ มุสลิม” ศาสนาอิสลามเป็นศาสนาที่ไม่มีนักบวช มีการวางแนวปฏิบัติไว้ครอบคลุมทั้งชีวิต ทั้งในส่วนเป็นความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลกับบุคคล บุคคลกับสังคม และสังคมกับสังคม บทบัญญัติของศาสนาอิสลามถือว่าเป็นวิถีในการดำเนินชีวิตของมุสลิม เพราะได้กำหนดระเบียบแบบแผน กฎเกณฑ์ พฤติกรรมร่วมของกลุ่มชน อันเป็นพื้นฐานมาจากความเชื่อ ความเข้าใจ ความรู้สึกนึกคิด เพื่อเป็นแนวทางนำไปสู่การใช้ชีวิตร่วมกันของกลุ่มชนอย่างเป็นระบบ (อรุณ ศิริพันธุ์, 2533 : บทนำ)

วัฒนธรรมอิสลาม หมายถึง สภาพอันเป็นความเจริญงอกงาม ซึ่งเกิดจากการนอบน้อมยอมตนต่ออัลเลาะห์ พระองค์เดียวอย่างสิ้นเชิง เพื่อความสันติสุขทั้งในโลกนี้และโลกหน้า หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งว่า วัฒนธรรมอิสลาม หมายถึง วิถีการดำเนินชีวิต หรือรูปแบบของพฤติกรรมตลอดจนสิ่งสร้างสรรค์ต่างๆ ที่นำมาจาก หรืออยู่ในขอบข่ายของคัมภีร์อัร - กุรฺอานและซุนนะหฺของท่านศาสดามูฮัมหมัด (ศ็อลฯ) (ไรน่าน อรุณรังษี. 2529 : 226)

มุสลิม เป็นที่รู้จักกันดี อันหมายถึง ชาวไทยที่นับถือศาสนาอิสลาม โดยประชากรของประเทศนับได้ว่าประเทศไทยมีจำนวนของผู้ที่นับถือศาสนาอิสลามมาก เป็นอันดับรองลงมาจากผู้ที่นับถือศาสนาพุทธ โดยอยู่กระจัดกระจายเป็นชุมชนอยู่ทั่วประเทศ มีมัสยิด สุเหร่า หรือกุฎี เป็นศูนย์กลางของชุมชนและเป็นที่ประกอบพิธีทางศาสนา และมีเอกลักษณ์โดดเด่นในเรื่องภาษา การแต่งกาย รวมไปถึงวัฒนธรรมความเชื่อและประเพณีต่างๆ (มยุรา วงษ์สันต์ 2546 : 40)

สภาพสังคมมุสลิมจึงมีศาสนาอิสลามเป็นบ่อเกิดของขนบธรรมเนียมประเพณีที่ควบคุมพฤติกรรมของชาวมุสลิมให้ประพฤติปฏิบัติตนอยู่ในแนวทางที่ถูกต้องดีงาม อันก่อให้เกิดความรัก

ความสามัคคี ความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่เมตตากรุณาต่อกัน และทุกคนมีความเสมอภาคตามหลักศาสนา อิสลามที่บัญญัติไว้ในคัมภีร์อัล – กุร อาน ลักษณะชุมชนมุสลิมโดยทั่วไปถูกกำหนดขึ้นตามหลักศาสนา ศูนย์รวมของชุมชนในทางการเมืองการปกครอง เศรษฐกิจ สังคม การศึกษา และที่สำคัญยิ่งคือใช้เป็นศูนย์รวมในการประกอบพิธีกรรมทางศาสนาเกี่ยวกับประเพณีที่เกี่ยวกับศาสนาอิสลาม (อรุณ ศิริพันธุ์ 2533 : บทนำ)

อิสลาม เป็นคำในภาษาอาหรับมาจากรากศัพท์ว่า “ซะละมะ” หมายถึงการยอมตน ยอมจำนน และการเชื่อฟังในฐานะของศาสนา อิสลามยืนหยัดเพื่อการยอมตน และการเชื่อฟังอัลเลาะห์... อิสลามตามความหมาย อื่นๆตามตัวอักษรของคำว่าอิสลามคือ “สันติ” ซึ่งหมายถึงว่า เราสามารถมีความสุขทางกาย และทางจิตใจอย่างแท้จริงก็โดยผ่านการยอมตนและการเชื่อฟังของอัลเลาะห์

มุสลิม คือ คำที่ใช้เรียกผู้นับถือศาสนาอิสลามมาเป็นแนวทางในการดำเนินชีวิต หรือกล่าวอีกนัยหนึ่ง มุสลิมคือผู้ที่นับถือศาสนาอิสลาม มุสลิมจึงหมายถึง ผู้นอบน้อมมอบตนต่อพระผู้เป็นเจ้า อัลเลาะห์ (ซุบห์ฯ) แต่เพียงผู้เดียวอย่างสิ้นเชิงเพื่อความสันติ (อุทัย หิรัญโต 2521 : 14)

มุสลิมในประเทศไทยแบ่งออกเป็น 2 นิกาย คือ นิกายซุนนี และนิกายชีอะห์ ทั้ง 2 นิกายนี้มีคติความเชื่อ และวัฒนธรรมประเพณีต่างๆที่คล้ายกัน เพียงแต่มีข้อแตกต่างกันในเรื่อง อุดมการณ์ และแนวคิดทางการเมือง ที่มาจากต้นกำเนิดของศาสนาอิสลาม จึงทำให้มีการแบ่งแยกนิกายขึ้น

การแตกแยกนิกายต่างๆ เริ่มมีหลังจากท่านศาสดามุฮัมหมัด (ศ็อล ฯ) สิ้นชีวิต ซึ่งความเป็นจริงไม่ใช่ความแตกแยกนิกายในการปฏิบัติศาสนกิจ หากแต่เป็นการแตกแยกแนวความคิดทางการเมืองในเรื่องตำแหน่งผู้นำ

คนมุสลิมที่ยึดมั่นในหลักการของศาสนาอิสลามซึ่งเรียกว่านิกายซุนนี ซึ่งเป็นคำมาจากคำว่า “ซุนนะห์” (จริยวัตร) นิกายซุนนีมีอยู่ทั่วไปในประเทศอิสลามต่างๆ (อบู อาดิล ซะรีฟ อัล ฮาดีย์ 2546 : 59)

มัสยิด เป็นศูนย์กลางของชุมชนชาวมุสลิมในแต่ละแห่ง ซึ่งจะมีไว้เพื่อให้คนมารวมกันปฏิบัติศาสนกิจร่วมกัน ได้ทำความรู้จักกัน ได้ปรึกษาหารือกัน ฯลฯ เพื่อให้เกิดความรักใคร่สามัคคีหรือความเป็นปึกแผ่นขึ้นในสังคมตั้งแต่ในระดับครอบครัว ชุมชนเล็กๆ ตลอดจนถึงการรวมกลุ่มประชาธิปไตยในโลก (อุมมะฮ) ดังนั้นนอกจากมุสลิมจะสามารถสร้างอาคาร เพื่อเป็นจุดรวมที่จะสุญดต่อพระองค์ร่วมกัน (เสาวนีย์ จิตต์หมวด 2524 : 4) ในเรื่องเกี่ยวกันนี้ อัลวา และ อัลฟาดีล (2526 : 7) ได้กล่าวว่า มุสลิมจะไปรวมกันทำละหมาดที่มัสยิดเป็นประจำทุกวัน วันละ 5 เวลา มัสยิดจึงกลายเป็นศูนย์รวมของการปรึกษาหารือและช่วยเหลือกันทั้งทางด้านสังคมและเศรษฐกิจทั้งเรื่องส่วนตัวและของหมู่คณะ “ ซึ่งสอด- คล้องกับชาวต้นสน (2518:1)ที่กล่าวว่าชีวิตของมุสลิมย่อมผูกพันอยู่กับมัสยิด

เพราะมัสยิดมีความสำคัญต่อชีวิตมุสลิมเป็นอเนกนับตั้งแต่เกิดมาจนถึงบั้นปลายของชีวิต ดังนั้นจึงเป็นสัญลักษณ์ของอิสลาม มีมัสยิดอยู่ ณ ที่ใด ก็ต้องเข้าใจว่ามีมุสลิมอยู่ ณ ที่นั้น"

วิถีชีวิต หรือการดำเนินชีวิตของชาวมุสลิม เป็นไปตามแนวทางการประพฤติ ปฏิบัติ จากคัมภีร์อัลกุรอาน ที่ว่า ในเรื่อง การกิน การแต่งกาย การมีคุณธรรมต่างๆ รวมทั้งในส่วนของขนบธรรมเนียมประเพณีที่เป็นหลักของศาสนา เช่นการละหมาด การถือศีลอด การบริจาคทาน เป็นต้น และที่เป็นประเพณีเกี่ยวกับชีวิต เช่น ประเพณีการตาย การแต่งงาน เป็นต้น

ศาสนาอิสลามมีลักษณะแตกต่างจากศาสนาอื่นอยู่หลายประการ ประการที่สำคัญคือเป็นศาสนาที่มีบทกำหนดความเชื่อและการปฏิบัติเกือบทุกแง่ทุกมุม มีคำสอนเกี่ยวกับวิทยาศาสตร์ ศิลปศาสตร์ จริยศาสตร์ มนุษยศาสตร์ ฯลฯ มีคำสอนทั้งในระดับนโยบายทั่วไปและในระดับการปฏิบัติในชีวิตประจำวัน มีคำสอนเกี่ยวกับโลกหน้าและโลกนี้อย่างสมบูรณ์ สรุปแล้วแทบจะเรียกได้ว่าไม่มีพฤติกรรมใดหรือแนวความ คิดใดของมนุษย์ที่จะพ้นขอบข่ายของศาสนาอิสลาม(อาวง สุทธาศาสน์ 2523 : 16) เอกลักษณ์อีกประการหนึ่งของศาสนาอิสลาม คือเป็นศาสนาที่สร้างความเป็นเอกลักษณ์ของกลุ่มได้หนาแน่นและมั่นคง สังคมชาวมุสลิมจะมีลักษณะเป็นสังคมที่ผูกพันกับศาสนาอย่างมาก เพราะศาสนาอิสลามได้กำหนดการดำเนินชีวิตของชาวมุสลิมทุกแง่ทุกมุม ด้วยเหตุนี้การเปลี่ยนแปลงการดำเนินชีวิตจึงมักจะขัดกับหลักศาสนา ซึ่งเป็นสิ่งที่กระทำมิได้ ศาสนาอิสลามถือเอาคำสอนเป็นกฎหมาย (เยาวรัตน์ ปรปักษ์ขามและสมใจ เสรีขจรเจริญ 2525 : 2 อ้างอิงจาก อุทัย หิรัญโต 2521 : 154 – 161)

ภาคใต้ของประเทศไทยโดยเฉพาะภาคใต้ส่วนล่างเป็นพื้นที่ที่กลุ่มชนต่างชาติพันธุ์และต่างวัฒนธรรมอาศัยอยู่รวมกันหลายกลุ่มและกลุ่มที่สำคัญได้แก่กลุ่มชาติที่มีวัฒนธรรมเนื่องในพระพุทธศาสนากับกลุ่มที่มีวัฒนธรรมเนื่องในศาสนาอิสลาม วัฒนธรรมสองกระแสหลักคือพุทธกับอิสลามได้แผ่เข้ามา พร้อมกับการเผยแผ่ศาสนาเข้าสู่ดินแดนภาคใต้เป็นระลอกนั้นได้รับการปลูกฝังให้แน่นในรูปการของจิตสำนึกของกลุ่มชนแต่ละกลุ่มที่รับศาสนาทั้งสองเป็นสรณะ ก่อให้เกิดลักษณะจำเพาะทางสังคมและวัฒนธรรมเฉพาะกลุ่มขึ้นด้วย ภายหลังเมื่อมีการรวบรวมรัฐไทยขึ้นเป็นปึกแผ่นมีพื้นที่อาณาเขตที่แน่นอน ชนสองกลุ่มหลักในบริเวณภาคใต้ส่วนล่างก็ถูกเรียกเป็น "กลุ่มไทยพุทธ" และ "ไทยมุสลิม" ตามการยึดถือศาสนาของชนในแต่ละกลุ่ม(สถาพร ศรีสัจจัง , 2533 : 2 – 3)

ชาวไทยมุสลิมจะพบว่าอาศัยอยู่มากใน 4 จังหวัดภาคใต้ คือปัตตานี ยะลา นราธิวาส และสตูล นอกจากนี้ก็จะพบว่ามีกลุ่มชนย่อยๆ กระจัดกระจาย

ชุมชนบ้านครัว ตั้งอยู่ที่แยกเจริญผล เขตราชเทวี เป็นชุมชนโบราณแห่งหนึ่งในกรุงเทพมหานคร ที่นับถือศาสนาอิสลาม ที่มีความน่าสนใจในแง่ของความสามารถในการธำรงรักษาอัตลักษณ์ของบรรพชน ตั้งแต่ครั้งต้นกรุงรัตนโกสินทร์จนถึงปัจจุบันไว้ได้ ซึ่งนับรวมเป็นระยะ

เวลานานกว่า 200 ปีแล้ว รวมทั้งในแง่ของความสามารถในการต้านทานต่อนโยบายของรัฐที่ไม่เหมาะสมและลิดรอนสิทธิของชุมชนด้วย โดยชุมชนได้ใช้เครื่องมือที่สำคัญ คือ ประวัติศาสตร์ของชุมชนเป็นเครื่องยืนยันสิทธิของชุมชน และกระตุ้นสำนึกของอนุชนบ้านครัว

ในส่วนของวัฒนธรรมประเพณีที่เกี่ยวกับหลักศาสนา นอกจากที่กล่าวมาแล้ว ยังมีประเพณีอย่างหนึ่งของชาวมุสลิมใน ชุมชนบ้านครัว ซึ่งตั้งอยู่ที่เขตราชเทวี ซึ่งเป็นชุมชนมุสลิมที่มีประวัติมายาวนาน โดยสืบเชื้อสายมาจากสายที่มีบรรพบุรุษจาก จาม – เขมร แต่ได้มีการสืบทอดทางด้านวัฒนธรรมทางศาสนามาจากทางตอนใต้ของประเทศไทย ทำให้ได้รับการสืบทอดประเพณีที่เกี่ยวข้องกับศาสนา ดังเช่น ดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม ซึ่งจะมีแสดงในงานรื่นเริง งานมงคลต่างๆเช่น งานแต่งงาน พิธีเข้าสุหนัด และวัฒนธรรมทางด้านดนตรีในชุมชนนี้ ชาวชุมชนได้มีการสืบทอดต่อกันมาด้วยวิธีมุขปาฐะ จากหลักศาสนาของศาสนาอิสลามซึ่งมีข้อบัญญัติที่เกี่ยวข้องกับดนตรีอยู่ ซึ่งกำหนดให้ผู้นับถือศาสนาอิสลามไม่สามารถที่จะบรรเลงดนตรีหรือร้องเพลงที่ทำให้เสื่อมกับชีวิตและจิตใจได้ จึงทำให้ดนตรีในวัฒนธรรมอิสลามในโรง- เรียนสอนศาสนามีไม่มากหรือในบางพื้นที่ไม่มีเลย เพราะการนำเข้าไปจะทำให้เกิดความไม่สอดคล้องกับหลักปฏิบัติทางศาสนา ด้วยเหตุนี้ทำให้การถ่ายทอดดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม จึงมีอยู่ไม่มากนัก ทำให้ดนตรีในวัฒนธรรมอิสลามเลือนหายไปและไม่มีผู้สืบทอด อีกทั้งการปฏิบัติตามหลักศาสนาอย่างเคร่งครัดนั้น ทำให้เกิดประเด็นที่น่าสนใจในการศึกษา คือสาเหตุที่ชุมชนบ้านครัว ซึ่งเป็นชุมชนชาวไทยมุสลิมมีดนตรีอยู่ในวัฒนธรรมอิสลาม การศึกษาดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม กรณีศึกษา ชุมชนบ้านครัวจึงเป็นเสมือนตัวช่วยให้ดนตรีในวัฒนธรรมอิสลามยังคงอยู่ และช่วยเป็นการคลี่คลาย ข้อบัญญัติเกี่ยวกับดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาดนตรีในวัฒนธรรมอิสลามของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว
2. เพื่อศึกษาองค์ประกอบของดนตรีในวัฒนธรรมอิสลามของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว

ความสำคัญของการวิจัย

1. เพื่อแสดงให้ทราบถึงพื้นฐานแบบแผนจากการศึกษาลักษณะของดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม
2. เพื่อวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม ชุมชนบ้านครัว
3. เพื่อให้ทราบถึงบทเพลง และรูปแบบดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม ชุมชนบ้นครัว
4. เป็นข้อมูลในการส่งเสริม อนุรักษ์ดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม ซึ่งจะเป็นประโยชน์ในการคิดวิเคราะห์ทางมานุษยดุริยางควิทยาและเป็นแนวทางสำหรับผู้สนใจต่อไป

ขอบเขตของการวิจัย

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามเฉพาะดนตรีในวัฒนธรรมอิสลามของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว โดยมุ่งเน้นศึกษาและเก็บข้อมูลเนื้อหาของดนตรีในวัฒนธรรมอิสลามในเรื่องของความสัมพันธ์ของวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง รูปแบบ และองค์ประกอบที่สำคัญเท่านั้น

นิยามศัพท์เฉพาะ

มุสลิม	หมายถึง	ชื่อเรียกผู้ที่นับถือศาสนาอิสลาม แปลว่าผู้ใฝ่สันติที่นอบน้อม
มัสยิด	หมายถึง	สถานที่ใช้ก้มกราบอัลเลาะห์ เป็นสถานที่สำหรับปฏิบัติศาสนาของมุสลิม มัสยิดที่มุสลิมพึงหาโอกาสไปเยือนคือมัสยิดอัลหะรอม มัสยิดนบีและมัสยิดอัล – อักศอ
อิสลาม	หมายถึง	การยอมจำนน การยอมตน ความสันติ อิสลามเป็นชื่อของศาสนาที่สำคัญของโลกแต่ความจริงอิสลามเป็นวัฒนธรรมคือเป็นระบอบ ในการดำเนินชีวิต ดังนั้นผู้ที่อยู่ในวัฒนธรรมอิสลามก็คือผู้ที่นอบน้อมยินยอมจำนนต่ออัลลอฮฺเพียงพระองค์เดียวเพื่อความสันติ
อัล-กุรอาน	หมายถึง	สิ่งที่ถูกอ่าน อัล - กุรอานเป็นชื่อของคัมภีร์ฉบับสุดท้ายและเป็นแบบฉบับที่สมบูรณ์ที่สุดซึ่งพระเจ้าได้ประทานให้แก่มนุษยชาติโดยผ่านท่านศาสดามุฮำมัด (ศ็อลฯ) มีทั้งหมด 30 ภาค หรือ 114บท
วัฒนธรรม	หมายถึง	ทุกสิ่งทุกอย่างที่แสดงออกถึงวิถีชีวิตของมนุษย์ในสังคมของกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง มนุษย์ได้คิด สร้างระเบียบกฎเกณฑ์ในวิธีการปฏิบัติ การจัดระเบียบตลอดจนระบบความเชื่อ ความนิยม ความรู้ และเทคโนโลยีต่างๆ ในการควบคุมและใช้ประโยชน์จากธรรมชาติ
วัฒนธรรมอิสลาม	หมายถึง	สภาพอันเป็นความเจริญงอกงามซึ่งเกิดจากการนอบน้อมถ่อมตนต่ออัลเลาะห์พระองค์เดียวอย่างสิ้นเชิง เพื่อสันติสุขทั้งโลกนี้และโลกหน้า หรือกล่าวอีกนัยว่า วัฒนธรรมอิสลาม

	หมายถึง	วิธีการดำเนินชีวิตหรือรูปแบบของพฤติกรรมตลอดจนสิ่งสร้างสรรค์ต่างๆ ที่นำมาจากหรืออู่ขอบข่ายของคัมภีร์อัล – กุรอาน และ ซุนนะหฺ ของศาสดา มุฮัมมัด (ศ็อล ฯ)
ประเพณี	หมายถึง	แบบความเชื่อ ความคิด การกระทำ ค่านิยม ทัศนคติ จารีตระเบียบ แบบแผน และวิธีการกระทำสิ่งต่างๆ ที่กระทำมาตั้งแต่อดีต
สลาม	หมายถึง	การกล่าวสดุดีให้กับอิหม่าม
นาซีด หรือ นะซีด	หมายถึง	การร้องเพลงสวดสรรเสริญพระเจ้าโดยไม่มีเครื่องดนตรีประกอบ แต่ถ้าเป็นเพลงนาซีดมีเนื้อหาเกี่ยวกับศาสนา แต่มีเครื่องดนตรีประกอบการร้องนาซีดนั้น ถือว่าต้องห้าม ไม่อนุญาตให้ร้อง
นาเสป	หมายถึง	เป็นการ้องรำทำเพลงอย่างหนึ่ง เครื่องดนตรีมีกลอง หีบเพลง แอคคอเดียน ฯลฯ
ซุนนะหฺ	หมายถึง	จริยวัตรหรือการปฏิบัติและคำพูดรวมทั้งคำชี้ขาดในปัญหาใดปัญหาหนึ่งของท่านศาสดามุฮำหมัด(ศ็อลฯ) ตลอดจนการปฏิบัติ และคำกล่าวของบรรดาสหายและผู้ที่ใกล้ชิดท่านศาสดา (ศ็อลฯ) ซึ่งท่านได้ให้คำรับรองหรือไม่คัดค้าน
กาซีเดาะห์	หมายถึง	การร้องเกริ่นนำ เป็นทำนองมีลักษณะคล้ายการสวด ใช้ในเพลงนาเสปของศาสนาอิสลาม
หะดีษ	หมายถึง	คำพูด การกระทำ การยอมรับ และคุณลักษณะ ตลอดจนชีวประวัติของท่านนบีมุฮัมหมัด (ศ็อลลัลลอฮุอะลัยฮิวัสลัม)
ดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม	หมายถึง	ส่วนสำคัญพื้นฐานในด้านดนตรีซึ่งมาจากวิธีการดำเนินชีวิตหรือรูปแบบของพฤติกรรมในศาสนาอิสลาม ได้แก่ประวัติความเป็นมา แบบแผนของดนตรี วงดนตรี เครื่องดนตรี วิธีการบรรเลง รูปแบบการบรรเลง โอกาสในการบรรเลง และบทเพลง เนื้อร้องของดนตรีนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัว
บันไดเสียง	หมายถึง	กลุ่มของระดับเสียงหรือโน้ตที่นำมาจัดเรียงกันเป็นลำดับขั้นจากเสียงต่ำขึ้นไปเสียงสูง หรือจากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำ โดยไม่มีการข้ามขั้น

องค์ประกอบของดนตรี	หมายถึง	ส่วนสำคัญพื้นฐานใช้ในการวิเคราะห์ดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม ซึ่งได้แก่ รูปแบบและรูปพรรณ บันไดเสียง จังหวะ และทำนอง
อัตราความเร็ว	หมายถึง	ความเร็วของบทเพลงต่างๆที่อัตราความช้าเร็วต่างกันออกไป อาจมีจังหวะเร็ว ปานกลาง หรือช้าก็ได้ โดยใช้สัญลักษณ์ ♩ = 80 เป็นต้น
ละหมาดหรือนมาซ	หมายถึง	การขอพร การแสดงความเคารพต่อพระเจ้าทั้งทางร่างกายและจิตใจ เป็นศาสนกิจประจำวันที่สำคัญที่สุดของศาสนาอิสลาม มุสลิมทุกคนจำเป็นต้องปฏิบัติ วันละห้าเวลา คือเวลารุ่งอรุณก่อนตะวันขึ้น (ฟัจญ์ริ) เวลาหลังเที่ยง (ซุหฺริ (ดุหฺริ) และ อัศริ) เวลาหลังตะวันตกดิน (มัฆริบ และ อิชาอ์)
การผันเสียง	หมายถึง	การร้องคำร้อง คำเดียว ลากเสียงโดยใช้เพียง 1 – 2 เสียง
การเอื้อนเสียง	หมายถึง	การร้องคำร้อง คำเดียว ลากเสียงตั้งแต่ 3 เสียงขึ้นไป

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษางานวิจัยนั้นต้องนำข้อมูลต่างๆ ซึ่งจัดว่ามีความสำคัญต่อการศึกษาการวิจัยในครั้งนี้ ได้อาศัยแหล่งข้อมูลต่างๆ จากหนังสือ บทความ ตำรา งานวิชาการและเอกสารงานวิจัยต่างๆ ซึ่งพอจะสรุปได้เป็นหัวข้อดังต่อไปนี้

1. ประวัติศาสตร์อิสลาม
2. ความเป็นมาของมุสลิมนิกายซุนนีและการตั้งถิ่นฐานของชุมชนบ้านครัว
3. วัฒนธรรม
4. ดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม

ตำราและหนังสือทางวิชาการ

ในเรื่องเกี่ยวกับประวัติศาสตร์อิสลามมีผู้กล่าวถึงดังนี้

โรงเรียนเซ็นหลุยส์ ฉะเชิงเทรา (http://homepage.sl.ac.th/el037/Islam.htm) ได้กล่าวว่า อิสลาม เป็นคำภาษาอาหรับ แปลว่า การสวามิภักดิ์ ซึ่งหมายถึงการสวามิภักดิ์อย่าง บริบูรณ์แด่อัลลอฮฺ พระผู้เป็นเจ้า ด้วยการปฏิบัติตามคำบัญชาของพระองค์ ศาสนาอิสลาม เป็นศาสนามนุษยชาติตลอดกาล ตั้งแต่แรกเริ่มของการกำเนิดของมนุษย์จนถึงปัจจุบันและอนาคต

บรรดาศาสนทูตในอดีตล้วนแต่ได้รับมอบหมายให้สอนศาสนาอิสลาม แก่มนุษยชาติ ศาสนทูตท่านสุดท้ายคือมุฮัมมัด บุตรของอับดุลลอหฺ แห่งอาระเบีย ได้รับมอบหมายให้เผยแผ่สาร์นของอัลลอหฺ ในช่วงปี ค.ศ. 610 - 632 เฉกเช่นบรรพศาสดาในอดีต โดยมี มะลักญิบรีล เป็นสื่อระหว่างอัลลอหฺพระผู้เป็นเจ้าและมุฮัมมัด พระโองการแห่งพระผู้เป็นเจ้าที่ทะยอยลงมา ในเวลา 23 ปีจันทรคติ ได้รับการรวบรวมขึ้นเป็นเล่มมีชื่อว่า อัลกุรอาน ซึ่งเป็นธรรมนูญแห่งชีวิตมนุษย์ เพื่อที่จะได้ครองตนบนโลกนี้อย่างถูกต้องก่อนกลับคืนสู่พระผู้เป็นเจ้า สาร์นแห่งอิสลามที่ถูกส่งมาให้แก่มนุษย์ทั้งมวลมีจุดประสงค์หลัก 3 ประการคือ:

1.เป็นอุดมการณ์ที่สอนมนุษย์ให้ศรัทธาในอัลลอหฺ พระผู้เป็นเจ้าเพียงพระองค์เดียว ที่สมควรแก่การเคารพบูชาและภักดี ศรัทธาในความยุติธรรมของพระองค์ ศรัทธาในพระโองการแห่งพระองค์ ศรัทธา

ในวันปรโลก วันซึ่งมนุษย์ฟื้นคืนชีพอีกครั้งเพื่อรับการพิพากษา และรับผลตอบแทนของความดีความชั่วที่ตนได้ปฏิบัติไปในโลกนี้ มั่นใจและไว้วางใจต่อพระองค์ เพราะพระองค์คือที่พึ่งพาของทุกสรรพสิ่ง มนุษย์จะต้องไม่สิ้นหวังในความเมตตาของพระองค์และพระองค์คือปฐมเหตุแห่งคุณงามความดีทั้งปวง

2. เป็นธรรมนูญสำหรับมนุษย์ เพื่อให้เกิดความสงบสุขในชีวิตส่วนตัว และสังคม เป็นธรรมนูญที่ครอบคลุมทุกด้าน ไม่ว่าในด้านการปกครอง เศรษฐกิจ หรือนิติศาสตร์ อิสลามสั่งสอนให้มนุษย์อยู่กันด้วยความเป็นมิตร ละเว้นการรบราฆ่าฟัน การทะเลาะเบาะแว้ง การละเมิดและรุกรานสิทธิของผู้อื่น ไม่ลักขโมย ฉ้อฉล หลอกลวง ไม่ผิดประเวณี หรือทำอนาจาร ไม่ดื่มของมึนเมาหรือรับประทานสิ่งที่เป็นโทษต่อร่างกายและจิตใจไม่บ่อนทำลายสังคมแม้ว่าในรูปแบบใดก็ตาม

3. เป็นจริยธรรมอันสูงส่งเพื่อการครองตนอย่างมีเกียรติ เน้นความอดกลั้น ความซื่อสัตย์ ความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ ความเมตตากรุณา ความกตัญญูกตเวที ความสะอาดของกายและใจ ความกล้าหาญ การให้อภัย ความเท่าเทียมและความเสมอภาคระหว่างมนุษย์ การเคารพสิทธิของผู้อื่น สั่งสอนให้ละเว้นความตระหนี่ถี่เหนียว ความอิจฉาริษยา การติฉินนินทา ความเขลาและความขลาดกลัว การทรยศและอกตัญญู การล่วงละเมิดสิทธิของผู้อื่น

ศาสนาอิสลามไม่ใช่ศาสนาที่วิวัฒนาการมาจากศาสนาอื่น หรือศาสนาที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้นเช่น ศาสนาอื่นๆที่มีอยู่ในโลกอิสลามเป็นศาสนาของพระผู้เป็นเจ้า ที่เป็นทางนำในการดำรงชีวิตทุกด้านแก่มนุษย์ทุกคน ไม่ยกเว้น อายุ เพศ เผ่าพันธุ์ หรือฐานันดร

นิกายต่างๆ

ศาสนาอิสลามเหมือนกับศาสนาใหญ่ๆ ของโลกที่แตกแยกเป็นนิกายย่อยหลังจากศาสดาของศาสนานั้นได้สิ้นไปแล้ว การตีความบทบัญญัติในศาสนาตลอดจนความคิดเห็นในเรื่องการปฏิบัติทางศาสนา ทำให้เกิดความหลากหลายทางความคิดแม้ว่า จะมีหลักการของศาสนาร่วมกัน ในที่นี้จะคัดเลือกมากล่าวถึงบางนิกายที่สำคัญซึ่งมีผู้นับถือมากในขณะนี้ได้แก่ นิกายสุหนี่ ภาษาอาหรับเรียกนิกายนี้ว่า "อะหฺลุสซุนนะหฺ" แต่เมืองไทยเรียกสั้นๆ ว่า "สุหนี่" ซึ่งมาจากคำว่า "ซุนนะหฺ" ซึ่งหมายถึง "จารีตที่นับถือกันมาแต่เดิม" อันได้แก่ จริยวัตรและคำพูด รวมทั้งคำชี้ขาดในปัญหาใดปัญหาหนึ่งของศาสดาซึ่งท่านรับรอง นิกายนี้ จึงมีลักษณะแบบอนุรักษ์นิยม นิกายสุหนี่แยกออกเป็นฝ่ายย่อยๆ อีกตามชื่อของอิหม่ามแต่ละฝ่าย คือ ซาฟีอี, มาลิค, ฮัมบาลี และฮานาฟี สำหรับมุสลิม ในเมืองไทยส่วนใหญ่อยู่ฝ่ายสุหนี่ อิมามซาฟีอี

นูรียัน สาแล๊ะ (2540 : 108) ได้กล่าวว่า พระเจ้าเป็นผู้สร้างศาสนาอิสลาม และได้วางหลักการกฎระเบียบให้ปฏิบัติโดยที่มนุษย์ไม่มีสิทธิ์แก้ไขแต่วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นมา มีการเปลี่ยนแปลง

ไปตามกาลเวลา แต่ทั้งนี้จะต้องอยู่ภายในกรอบศาสนา นอกจากนี้ เมาดูดี อบุล อะลา (2525 : 3) ได้กล่าวถึงความเป็นมาของท่านศาสดามุฮัมหมัด ก่อนการประกาศตนเป็นศาสดาและหลังจากประกาศตนแล้ว ศาสดามุฮัมหมัดเป็นผู้เดียวที่ผู้คนในโลกอาหรับให้ความเชื่อ ศรัทธา ต่อท่าน โดยมีคัมภีร์อัลกุรอาน เป็นตัวกำหนดวัฒนธรรมทุกอย่างเพื่อเป็นแนวทางการปฏิบัติตามหลักศาสนา

พรพิมล ตรีโชติ (2538 : 20) ได้กล่าวว่า อิสลาม หรือ ศาสนาอิสลาม เป็นศาสนาสำคัญศาสนาหนึ่งของโลก มีคนนับถือประมาณ1,600 ล้านคน นับว่ามีจำนวนมากที่สุดเป็นอันดับสองในโลก พื้นที่รวมของกลุ่มประเทศมุสลิมทั้งหมดประมาณ 34,722,286 ตารางกิโลเมตร ตั้งแต่เส้นแวงที่ 141 องศาตะวันออก ทางด้านตะวันออกของเขตพรมแดนประเทศอินโดนีเซีย ทอดยาวไปจนถึงเส้นแวงที่ 17.29 องศาตะวันตก ณ กรุงดาการ์ ประเทศซีนีกัล (Senegal) ซึ่งอยู่ในภาคตะวันตกของทวีปแอฟริกา จนถึงเส้นรุ้งที่ 55.26 องศาเหนือ บริเวณเขตพรมแดนตอนเหนือของประเทศคาซักสถาน ทอดยาวเรื่อยไปจนถึงเขตพรมแดนทางตอนใต้ของประเทศแทนซาเนีย ตรงเส้นรุ้งที่ 11.44 องศาใต้ในโลกของเราใบนี้มีจำนวนประเทศกว่า 200 ประเทศ เป็นประเทศมุสลิมกว่า 67 ประเทศ ในประเทศไทยมีศาสนาอิสลามเข้ามาตั้งแต่สมัยสุโขทัย ศาสดาของศาสนาอิสลามคือ มุฮัมมัด ศาสนาอิสลาม คือ ความศรัทธา ข้อบัญญัติเกี่ยวกับการปฏิบัติและจริยธรรม ซึ่งบรรดาศาสดา ที่อัลลอหฺ ได้ประทานลงมาเป็นผู้นำ เพื่อมาสั่งสอนและแนะนำแก่มวลมนุษยชาติ สิ่งทั้งหมดเหล่านี้เรียกว่า ดี หรือ ศาสนา นั่นเอง ผู้ที่มีความศรัทธาจะตระหนักอยู่เสมอว่า ชีวิตของเขาได้พันธนาการเข้ากับอำนาจสูงสุดของพระผู้ทรงสร้างโลก ในทุกสถานภาพของเขาจะรำลึกถึงพระผู้เป็นเจ้า และมอบหมายตนเองให้อยู่ภายใต้การคุ้มครองของพระองค์ตลอดเวลา เขาเป็นผู้มีจิตใจมั่นคงและมีสมาธิเสมอ

เสาวนีย์ จิตต์หมวด (2535 : 524) ได้กล่าวถึง ความเป็นมาของอิสลามไว้ว่า อิสลามเข้ามาในประเทศไทยได้โดยชาวต่างประเทศ ชาวเปอร์เซีย ชาวอิหร่าน และโดยทางพ่อค้าชาวอาหรับ เข้ามาโดยชาวอิหร่านนั้นปรากฏในปลายรัชกาลสมเด็จพระเอกาทศรถ ได้มีชาวอิหร่านเข้ามาทางปัตตานี เมื่อประมาณพุทธศตวรรษที่ 7 เป็นต้นมา เนื่องจากปัตตานีเป็นเมืองชายฝั่งเป็นศูนย์กลางการค้าที่พ่อค้าวาณิชมาจากทั่วทุกมุมโลก จึงทำให้ชาวปัตตานีในอดีตได้มีความสัมพันธ์กับชาวต่างชาติมาตลอด ฉะนั้นได้มีการถ่ายทอดทางศาสนา วัฒนธรรม ประเพณี ความเชื่อ ของแต่ละชาติมาเผยแผ่ด้วย ก็มีชาวฮินดูและพุทธเข้ามาเผยแพร่ด้วย แนวความคิดของศาสนาพุทธ ศักดิ์สิทธิ์และน่านับถือขึ้นพอถึงประมาณพุทธศตวรรษที่ 13 ได้มีพ่อค้าชาวอาหรับนำอิสลามเข้ามาในปัตตานีและปาหังก่อน

ปรากฏตามประวัติศาสตร์ชาติไทย มุสลิมเข้ามามีบทบาทในราชอาณาจักรไทยตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี โดยมีตำแหน่งขุนนางชั้นสูงของทางราชการ ซึ่งเกี่ยวกับการบริหารฝ่ายศาสนาอิสลาม ต่อมาในปลายปีของสมเด็จพระเอกาทศรถได้มีชาวอิหร่านสองคนพี่น้อง เข้ามาตั้งรกรากทำการค้าขายที่กรุงศรีอยุธยา

ในด้านความเป็นมาของมุลิมนิกายซุนนีและการตั้งถิ่นฐานของชุมชนบ้านครัว มีผู้กล่าวไว้ดังนี้

อิมรอน มะลูลีม (2524 : 43) ได้กล่าวถึงความเป็นมาของมุสลิมนิกายซุนนีไว้ว่า “นิกายซุนนีนิกายนี้เป็นที่รู้จักกันทั่วโลกมุสลิม และชนมุสลิมกลุ่มใหญ่นั้นเชื่อถือและปฏิบัติตามนิกายนี้ คำว่า ซุนนีนั้นมาจากภาษาอาหรับที่ว่าซุนนะฮ์ แปลว่าจารีต หรือการปฏิบัติตามศาสดา ไม่ว่าจะเป็นคำพูดหรือการกระทำ แปลอีกนัยหนึ่งคือพวกที่เคร่งครัดในแนวทาง โดยยึดหลักของคัมภีร์อัลกุรอานเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวและถือว่าวัจนะของท่านศาสดาเท่านั้นเป็นทางนำ นอกจากนั้นยังยึดถือผู้ที่ใกล้ชิดกับศาสดา เป็นเสมือนผู้เชื่อถือในการที่จะคิดและเอาวัจนะของท่านมาเผยแพร่ด้วย พวกซุนนีหรือพวกซุนนะฮ์นั้นให้ความสำคัญแก่บรรดาคอลีฟะฮ์ทั้ 4 ที่สืบต่อจากศาสดาเท่านั้น ส่วนคอลีฟะฮ์หลังจากนั้นมิได้ยึดถือว่ามีความสำคัญแต่อย่างใด; แนวยึดถือของนิกายนี้ส่วนใหญ่แล้วจะปฏิบัติตามอิหม่ามทั้ง 4 หรือเรียกว่า มัซฮับทั้ง 4 คือ อิหม่าม ฮานาฟี อิหม่ามมาลิกี อิหม่ามชาฟิอี และอิหม่ามฮัมบลี. หลักการต่างๆที่เชื่อถือตามแนวของอิหม่ามทั้ง 4 นี้ เป็นหลักการที่สอดคล้องกับการกระทำของศาสดาเป็นส่วนใหญ่มุสลิมส่วนใหญ่ในเอเชีย เช่น อินโดนีเซีย มาเลเซีย ไทย นับถือนิกายนี้ทั้งสิ้น”

เสาวนีย์ จิตต์หมวด (2539 : 89) ได้กล่าว่า มุสลิมที่มีเชื้อชาติต่างๆ หากจะจำแนกจากความแตกต่างในแนวความคิดทางการเมืองในประวัติศาสตร์ ยังแบ่งออกได้เป็น 2 กลุ่ม ซึ่งสองกลุ่มนี้ถูกวงวิชาการเรียกว่า นิกาย คือ ชีอะฮ์และซุนนะห์ โดยในความจริงแล้วไม่มีนิกายในอิสลาม อย่างไรก็ดีไม่ว่ามุสลิมในธนบุรีจะมีเชื้อชาติและแนวการปฏิบัติศาสนกิจแบบใดก็ตาม แต่จะมีรูปแบบในการตั้งถิ่นฐานเหมือนกัน นั่นคือการอยู่รวมกันเป็นชุมชน นอกจากนี้แล้ว ยังได้กล่าวว่า ชุมชนมุสลิมในธนบุรี สายซุนนะห์แม้ว่าพระยาจุฬาราชมนตรี นับแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงรัตนโกสินทร์จะเป็นมุสลิมสายชีอะฮ์ อันมีบรรพบุรุษจากเปอร์เซีย แต่ชาวไทยมุสลิมจากอดีตจนถึงปัจจุบันส่วนใหญ่จะเป็นสายซุนนะห์ ซึ่งมีบรรพบุรุษมาจากมุสลิมเชื้อชาติต่างๆ จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ทำให้ทราบว่าชนต่างชาติที่เข้ามาตั้งถิ่นฐานอยู่ในกรุงศรีอยุธยามีมากกว่า 40 เชื้อชาติ ซึ่งในจำนวนนี้ส่วนหนึ่งเป็นมุสลิม ดังนั้นหากจะจำแนก

มุสลิมซุนนะห์ในธนบุรีซึ่งเป็นรอยต่อของกรุงศรีอยุธยาที่ต้องล่มสลายและมาสู่กรุงรัตนโกสินทร์ กล่าวโดยสรุปได้ว่า มุสลิมในธนบุรีจะมีบรรพบุรุษจากเชื้อชาติต่างๆ คือ อาหรับ เปอร์เซีย ชวา มลายู จาม เขมร อินเดีย ปากีสถาน บังคลาเทศ อัฟกานิสถาน และจีน

มุสลิมจากเชื้อชาติต่างๆ ตั้งถิ่นฐานเป็นชุมชนในธนบุรี โดยบางชุมชนมีอยู่ก่อนที่ธนบุรีจะเป็นราชธานี บางชุมชนเกิดขึ้นในสมัยธนบุรีและรัตนโกสินทร์ กล่าวอีกนัยหนึ่งในการอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในธนบุรี ไม่ว่าจะเดินทางโดยตรงมาจากประเทศใดๆ ก็ดีจะอพยพมาตั้งถิ่นฐานในกรุงศรีอยุธยาแล้วอพยพต่อไปยังธนบุรีก็ดี หรือจะเดินทางจากถิ่นต่างๆในประเทศมายังธนบุรีก็ดี มุสลิมจะมาอยู่รวมกันเป็นกลุ่มเป็นชุมชน และสร้างมัสยิดเป็นศูนย์กลางชุมชนซึ่งหากพิจารณาในด้านนิเวศวิทยา มัสยิดที่ประกอบด้วยกูโบร์ก็จะทำหน้าที่เป็นปอดของชุมชน ทั้งนี้เพราะในพื้นที่ดังกล่าวจะเต็มไปด้วยต้นไม้น้อยใหญ่

มัสยิดเก่าแก่อันเป็นศูนย์กลางชุมชนในธนบุรีในสายซุนนะห์ ได้แก่ มัสยิดต้นสน มัสยิดบางหลวง มัสยิดบางกอกน้อย มัสยิดตึกแดง มัสยิดบ้านสมเด็จ มัสยิดสวนพลู มัสยิดสุวรรณภูมิ มัสยิดวัดเกาะ มัสยิดฮารูณ

บรรพบุรุษของมุสลิมในธนบุรี สายจาม – เขมร จามและเขมรเป็นคนละเชื้อชาติ เพราะจามเป็นชนที่ผสมผสานระหว่างขอมเดิม อินเดีย มลายูและจีนเป็นต้น จามเข้ามาตั้งถิ่นฐานในกรุงศรีอยุธยาในรัชกาลของสมเด็จพระนเรศวรมหาราชและเข้ารับราชการเป็นทหารอาสา ดังความในกฎหมายไทย (2439 : 192) ปรากฏว่า ยังมีแขกอีกพวกหนึ่งซึ่งปรากฏในมณเฑียรบาลของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถเรียกว่า “ทหารอาสาจาม”

มุสลิมที่อพยพจากกัมพูชานี้ ภายหลังเข้ารวมเป็นพวกอาสาจาม ส่วนสาเหตุที่อพยพเข้ามาในไทยเพราะถูกรุกรานจากเวียดนาม

เมื่อเกิดสงครามไทย – พม่า กองทหารอาสาจามจึงเป็นกำลังสำคัญในการต่อสู้ศัตรูของไทย และเสียชีวิตลงจากการต่อสู้กับศัตรูเป็นจำนวนมาก ที่รอดชีวิตส่วนหนึ่งได้อพยพมาตามแม่น้ำเจ้าพระยา และตั้งถิ่นฐานอบู่บริเวณบางอ้อ เจริญผล และ ที่อื่นๆ

ชาวต้นสน (2518:1) ได้กล่าวว่า ชีวิตของมุสลิมย่อมผูกพันอยู่กับมัสยิด เพราะมัสยิดมีความสำคัญต่อชีวิตมุสลิมเป็นอเนกนับตั้งแต่เกิดมาจนถึงบั้นปลายของชีวิต ดังนั้นจึงเป็นสัญลักษณ์ของอิสลาม มีมัสยิดอยู่ ณ ที่ใด ก็ต้องเข้าใจว่ามีมุสลิมอยู่ ณ ที่นั้น

เสาวนีย์ จิตต์หมวด (2531:140) ได้กล่าวว่า เมื่อกรุงศรีอยุธยาแตก ชาวจามก็คงมีสภาพเหมือนชาวไทยโดยทั่วไป คือบ้างก็ถูกฆ่า ประเด็นนี้อาจจะมีจำนวนมากเพราะผู้ชายล้วนเป็นทหารกองอาสาจาม บ้างก็ถูกเป็นเชลย บ้างหนีพยพมาบางกอกตั้งถิ่นฐานใหม่ตามแนวคลองแสนแสบบริเวณที่เรียกว่า เจริญผล โดยอยู่ร่วมกับผู้อยู่มาก่อน สงครามภายในประเทศ ซึ่งตรงกับรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าฯ จึงมีการอพยพและถูกกวาดต้อนเข้ามาตั้งถิ่นฐานอยู่ร่วมกันในบริเวณนี้ ในการอพยพ เนื่องจากมากันทั้งครัว หรือครอบครัวจึงเรียกชุมชนที่อยู่นี้ว่า “ บ้านครัว”

จรัญ มะลูลีม, กิติมา อมรทัต , พรพิมล ตรีโชติ (2538 : 17) กล่าวว่า ในอดีตจามมีประเทศของตนเอง แต่ปัจจุบัน เหลือเป็นเพียงเผ่าพันธุ์ ในสมัยพระเอกาทศรถเมื่อขาดแคลนกำลังทหาร ได้มีการทหารอาสาเข้ามาแทนทหารไทยซึ่งมีไม่พอความต้องการ ทหารอาสาจามมาจากกัมพูชาที่นับถือศาสนาอิสลาม เรียกว่า “แขกครัว” เนื่องจากอพยพเข้ามาทั้งครอบครัว เหตุที่ทหารอาสาจามเข้ามาประเทศไทยก็เนื่องจากถูกเวียดนามรุกราน เมื่ออาณาจักรจัมปาพ่ายแพ้แก่เวียดนาม ชาวจามจำนวนหนึ่งจึงหลบออกจากประเทศ

เนื่องมาจากสงครามในอดีต สันนิษฐาน กันว่าสงครามที่ทำเขมร ญวน เป็นเหตุหนึ่งที่ทำให้ชาวจามเข้ามาตั้งรกรากในกรุงศรีอยุธยา ในสมัยพระนารายณ์นั้น ปรากฏว่ามีกองคาราวานเป็นอาสาสมัครร่วมกับไทย

ครั้นกรุงศรีอยุธยาแตก ชาวจามบางคนก็ตกเป็นเชลยด้วย บางคนก็อพยพเข้ามาตั้งรกรากตามคลองสอนแสบที่เรียกว่าเจริญผล ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พวกจามจำนวนหนึ่งได้อพยพตาม พระยาอภัยภูเบศร์ซึ่งเป็นผู้สำเร็จราชการเมืองเขมรในเวลานั้น บริเวณที่ชาวจามมาตั้งหลักแหล่งคือ บริเวณบ้านครัว คือตั้งแต่เจริญผลบริเวณฝั่งตรงข้ามสนามกีฬาไปจรดอุรุพงษ์ หรือตามแนวถนนเจริญผล ส่วนที่ตั้งหลักแหล่งที่อื่นก็มีที่ มัสยิด วัดสุวรรณ ถนนเจริญนคร ตำบลเชี่ยว แหลมงอบ จังหวัดตราด และที่พุ่มเรียงสุราษฎร์ธานี

สุเทพ สุนทรเภสัช (2540 : 116) ได้กล่าวว่า ชาวจามมุสลิมเข้ามาในสมัยกรุงศรีอยุธยาก่อนคริสต์ศตวรรษที่ 18 โดยอพยพมาจากประเทศกัมพูชา อันเป็นผลมาจากความขัดแย้งระหว่างไทยกับกัมพูชาในตอนปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 และต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 กัมพูชาอยู่ในฐานะประเทศราชไทย และในขณะเดียวกันเวียดนามก็เป็นคู่แข่งชิงความเป็นใหญ่เหนือกัมพูชา ชาวเขมรถูกกวาดต้อนมาเป็นเชลยของฝ่ายไทยเป็นจำนวนมาก และในหมู่เชลยดังกล่าวก็มีจามมุสลิมจากกัมปงธมและกัมปงจามร่วม

อยู่ด้วย พวกจามเป็นทหารเรือที่ทำการรบตามลำน้ำทางตะวันออกของไทยและในกัมพูชา ชาวจามมุสลิมเข้ามาตั้งถิ่นฐานอยู่ในบริเวณตอนกลางและตะวันออกของประเทศไทย แต่ก็มีจำนวนหนึ่งที่เข้ามาอาศัยอยู่ในกรุงเทพฯ บริเวณตลาดเจริญผล ใกล้สนามกีฬาแห่งชาติที่รู้จักกันว่า “บ้านครัว” และคนไทยเรียกพวกเขาว่า “บ้านครัว”

ตามประเพณีดั้งเดิมของพวกจามมุสลิมทำการเกษตร และก็มีบางพวกที่ทำการประมง และมีความชำนาญในการต่อเรือ เมื่อเข้ามาทีแรกก็ทำการเพาะปลูกในบริเวณใกล้ๆกับคลองบ้านครัว แต่เมื่อเมืองขยายตัวมากขึ้น พวกจามมุสลิมก็ถูกดึงเข้าสู่อาชีพต่างๆ จนกระทั่งในปี ค.ศ. 1950 เมื่อจิม ทอมป์สัน ชาวอเมริกันได้มาสร้างโรงงานผลิตผ้าไหมเป็นหลัก จนกระทั่งเมื่อไม่นานมานี้เมื่อศูนย์การผลิตผ้าไหมได้ย้ายไปยังภาคตะวันออกเฉียงเหนือ เนื่องจากค่าแรงถูก ชาวจามมุสลิมจึงหันไปประกอบอาชีพอื่น แต่ก็มีบางส่วนที่ยังคงทอผ้าไหมอยู่

ในส่วนของวัฒนธรรมที่มีผู้กล่าวไว้ดังนี้

กาญจนา อินทรสุนานท์ (2543 : 43) กล่าวถึง ความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมไว้ในบทความเรื่อง อิหร่าน : ภูมิลักษณ์ประชาชนและวัฒนธรรม ว่าการดำรงชีวิตตั้งแต่เกิดถึงตายของมนุษย์ ย่อมอยู่ในกระแสของวัฒนธรรม แต่ละคน แต่ละครอบครัว แต่ละชุมชน มีวัฒนธรรมแตกต่างกันและเหมือนกันขึ้นอยู่กับท้องถิ่น ค่านิยม จารีต ประเพณี สิ่งแวดล้อมอื่นๆ ที่เหมือนและแตกต่างกัน ซึ่งในชุมชนแต่ละชุมชมจะมีความมั่นคงทางวัฒนธรรมเพียงไรขึ้นอยู่กับความเข้มแข็งของชุมชนนั้น ชุมชนที่อยู่ร่วมกันในชุมชนนั้นมีจุดหมายในชีวิตที่แตกต่างกัน แต่ทุกคนในชุมชนจะต้องมีอุดมการณ์ร่วมกันซึ่งจะเป็นรากแก้วของชุมชนทำให้เกิดทฤษฎีขึ้นมาอีกทฤษฎีหนึ่งคือ ทฤษฎีรากแก้วทางวัฒนธรรม ได้แก่

1. อยู่อย่างไทย
2. ใฝ่ใจศึกษา
3. เสาะหาความรู้
4. เข้าสู่ค่านิยม
5. สร้างสมอุดมการณ์
6. ประสานวัฒนธรรม
7. จดจำประเพณี
8. ของดีศาสนา

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (2537 : 13 - 22) ได้จัดทำหนังสือ " วัฒนธรรมกับการพัฒนา" ของศาสตราจารย์นายแพทย์ประเวศ วะสี ซึ่งเผยแพร่เนื่องในปีรณรงค์วัฒนธรรมไทย 2538 โดยเนื้อหาได้อธิบายถึงวัฒนธรรมว่า เป็นรากฐานของสังคมแต่ละสังคมสามารถเป็นเครื่องมือที่ทำให้สังคมเกิดความเข้มแข็ง นอกจากนี้ยังได้สรุปคุณลักษณะของวัฒนธรรมที่เข้มแข็งออกเป็น 8 ประการ คือ

1. มีความหลากหลายกระจายอำนาจ จึงส่งเสริมการเมืองระบอบประชาธิปไตย
2. กระจายรายได้และสร้างความเข้มแข็งทางเศรษฐกิจ
3. ส่งเสริมศักดิ์ศรีของชุมชนท้องถิ่น
4. มีความบูรณาการ
5. สร้างบรรสานสอดคล้อง (harmony) และความสมดุลยั่งยืน
6. มีการพัฒนาจิตใจและจิตวิญญาณอันลึกซึ้ง
7. ส่งเสริมความแข้มแข็งของสังคม
8. เป็นการผดุงศีลธรรมของสังคม

ซึ่งคุณลักษณะ 8 ประการนี้ จะสามารถทำให้วัฒนธรรมเกิดการดำรงอยู่และพัฒนาต่อไป สิ่งที่เหล่านี้เป็นทฤษฎีการสร้างความเข้มแข็งให้กับสังคม โดยใช้วัฒนธรรม ซึ่งชุมชนบางปลาก็เป็นสังคมไทยที่มีวิถีการดำรงชีวิตความเชื่อ และการปฏิบัติต่างๆก่อให้เกิดการสามัคคีรวมกลุ่มกันโดยใช้วัฒนธรรมดนตรีไทยเป็นสื่อ ซึ่งได้สอดคล้องกับคุณลักษณะ 8 ประการข้างต้นทำให้ชุมชนบางปลาจึงเป็นชุมชนที่มีความเข้มแข็งทางวัฒนธรรม

ปราณี วงษ์เทศ (2529 : 49 -103) แนวการศึกษาเพลงพื้นบ้านทางมานุษยวิทยาไว้ในหนังสือพื้นบ้านพื้นเมือง มีเนื้อหาเกี่ยวกับลักษณะของวัฒนธรรมพื้นบ้าน 8 ประการ คือ

1. มีการถ่ายทอดด้วยปากเปล่า
2. มีลักษณะที่เป็นแบบตามประเพณี
3. เป็นเครื่องแสดงเอกลักษณ์ของชุมชน
4. สมาชิกในชุมชนที่เป็นเจ้าของสามารถติดต่อกันได้ตัวต่อตัวโดยไม่ต้องอาศัยสื่อกลางใดๆ
5. ศิลปินผลิตงานพื้นบ้านในเวลาว่างจากอาชีพหลัก
6. สังคมพื้นบ้านมิได้อยู่คนเดียว
7. มีลักษณะเศรษฐกิจที่เลี้ยงตัวเองได้
8. เป็นสังคมเคร่งครัดประเพณีและศาสนา

นอกจากนี้ ยังได้สรุปหน้าที่ทางสังคมของเพลงพื้นบ้านว่ามี 5 ประการ คือ 1. สะท้อนให้เห็นถึงระบบลักษณะทางสังคม อาทิเช่น ความเชื่อ 2. กระตุ้นให้เกิดการตอบสนองทางกายภาพ ซึ่งจะพบได้ ในเพลงเกี่ยวข้าว 3.รักษาบรรทัดฐานทางสังคม 4.รักษาสถาบันที่สำคัญทางสังคมและความมั่นคงทางวัฒนธรรม หน้าที่สังคม 5 ประการนี้เป็นสิ่งทำให้เกิดบูรณาภาพ หรือความเป็นหนึ่งเดียวในสังคม ส่งผลให้วัฒนธรรมดังกล่าวเกิดการดำรงอยู่ สอดคล้องกับงานของ ยศ สันตสมบัติ (2537 : 225 -226) ซึ่งได้กล่าวถึง ความสัมพันธ์ของศิลปะกับมนุษย์ ในหนังสือมนุษย์กับวัฒนธรรม เนื้อโดยสรุปเกี่ยวกับทฤษฎีความสัมพันธ์ระหว่างแบบแผนทางวัฒนธรรมกับรูปแบบของพื้นบ้านในสังคมต่างๆ (the social Base of Style) ของ Alan Lomax ว่าลักษณะของเพลงในสังคมหนึ่งๆ จะขึ้นอยู่ปัจจัยหลัก 6 ประการ คือ 1. ระดับของการผลิตอาหาร 2. พัฒนาการทางการเมือง 3. ลักษณะการจำแนกชนชั้น 4. ความเข้มงวดในด้านพฤติกรรมทางเพศ 5. การแบ่งงานตามเพศ 6. ระดับการรวมตัวทางสังคม

นิยพรรณ วรรณศิริ (2540 : 108 -111) ได้จัดทำหนังสือ มานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรม มีเนื้อหาเกี่ยวกับทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่นิยม (Structural – Functionalism Theory) ตามแนวคิดของ A.R. Radcliffe Brown ซึ่งทฤษฎีดังกล่าวเป็นการศึกษาในลักษณะของการมองสังคมส่วนรวมระบบหนึ่งที่ประกอบไปด้วยส่วนต่างๆ ที่มีความสัมพันธ์กัน ทุกสังคมต้องมีการสร้างระเบียบกฎเกณฑ์ สิทธิหน้าที่และความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล ให้ปฏิบัติตามหรืออาจกล่าวได้ว่า สังคมสร้างสถาบันต่างๆขึ้นเพื่อรักษาเสถียรภาพทางสังคม และเพื่อการสืบเนื่องต่อของสังคม Radcliffe Brown จะเน้นการศึกษาระบบเครือญาติ (Kinship Studies) เนื่องจากเป็นการจัดระเบียบสำคัญที่สุดสำหรับสังคมที่ไม่รู้หนังสือ

สุวรรณ เพชรนิล (ม.ป.ป. : 2523) ได้กล่าวถึงวัฒนธรรม ว่า วัฒนธรรมเป็นเรื่องที่สำคัญยิ่ง เพราะวัฒนธรรมหมายถึงวิถีชีวิตร่วมกันของกลุ่มชนอันสอดคล้องกับสิ่งแวดล้อมในแต่ละแห่งไม่เหมือนกัน มนุษย์แต่ละแห่งจึงมีวิถีชีวิตต่างกัน เช่น พวกเอสกิโมที่อยู่ใกล้ขั้วโลกกับคนที่อยู่ในทะเลทรายต้องมีวิถีชีวิตต่างกัน; เพื่อให้อยู่รอดและอยู่ให้ได้ดีพอสมควรในสิ่งแวดล้อมนั้น วัฒนธรรมหรือวิถีชีวิตจึงมีความหลากหลายที่เรียกว่า ความหลากหลายทางวัฒนธรรม

ภายในวัฒนธรรมหรือวิถีร่วมกันมีองค์ประกอบของชีวิตและสังคมสิ่งแวดล้อมเชื่อมโยงกันอย่างบูรณาการ เช่น ระบบความเชื่อร่วมกัน ระบบคุณค่าร่วมกัน การทำมาหากินที่สอดคล้องกับภูมิประเทศและความคุ้นเคยของกลุ่มชน อาหารการกิน เครื่องนุ่งห่ม ที่อยู่อาศัย ภาษา ขนบธรรมเนียมประเพณี การรักษาตัว การดูแลรักษาสิ่งแวดล้อม และสุนทรียกรรมต่างๆ วัฒนธรรมจึงเป็นบูรณาการของชีวิตทั้งหมด

การพัฒนาอย่างยั่งยืนคือการพัฒนาที่เอาวัฒนธรรมเป็นตัวตั้ง เงินมีความสำคัญก็จริง แต่ถ้าพัฒนาโดยเอาเงินเป็นตัวตั้งจะทำลายองค์ประกอบอื่นๆ ของวัฒนธรรม และนำไปสู่ ความสัมพันธ์ที่ไม่เท่าเทียมกัน เช่น ทุกจังหวัดหมดความสำคัญลงต้องเป็นบริวารของกรุงเทพฯ และกรุงเทพฯอาจเป็นบริวารของยุโรป อเมริกา และญี่ปุ่น เพราะเรามีเงินน้อยกว่าเขา แต่ถ้าเอาวัฒนธรรมเป็นตัวตั้ง ทุกชุมชมท้อง-ถิ่น และประเทศจะมีเกียรติและศักดิ์ศรีเสมอกัน ไม่มีใครเหนือใคร เพราะวัฒนธรรมมีความหลากหลายไม่ได้รวมศูนย์ การยอมรับและเห็นคุณค่าวัฒนธรรมท้องถิ่น จึงเป็นการกระจายเกียรติและศักดิ์ศรี เปิดทางออกอันหลากหลาย และทำให้ท้องถิ่นเข้มแข็งและยั่งยืน ชุมชนท้องถิ่นคือฐานล่างของสังคม ถ้าฐานล่างของสังคมเข้มแข็ง สังคมทั้งหมดก็เติบโตให้มั่นคงและยั่งยืนได้

การกระจายอำนาจการพัฒนาไปสู่วัฒนธรรมท้องถิ่นจึงสำคัญยิ่งนัก ใน 3 หรือ 4 จังหวัดชายแดนภาคใต้มีวัฒนธรรมอิสลาม ก็ควรจัดเป็นกลุ่มวัฒนธรรมท้องถิ่นอย่างหนึ่ง ควรหารูปแบบที่กลุ่มวัฒนธรรมท้องถิ่นจะนำคุณค่าทางอิสลามมาสู่การพัฒนา

อาจเรียกว่า Islamic Perspective of Development ซึ่งอาจจะแปลอย่างไม่ตรงตัวนักว่า “กระบวนการทรรศน์อิสลามในการพัฒนา”

ต่อไปในแต่ละกลุ่มวัฒนธรรมท้องถิ่นอาจจัดให้มี “สภาพัฒนาตามวัฒนธรรมท้องถิ่น” ขึ้นมาเป็นเครื่องมือขับเคลื่อนการพัฒนาอันสอดคล้องกับวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่น เมื่อการพัฒนาสอดคล้องกับวัฒนธรรมท้องถิ่นอันแตกต่างหลากหลาย ทุกท้องถิ่นจะมีเกียรติ มีศักดิ์ศรี มีความเป็นบูรณาการ เข้มแข็งและสมดุล เมื่อสมดุลก็มีปกติและความยั่งยืน

อารง สุทธาศาสน์ (2523 : 141 – 142) กล่าววถึงความหมายของวัฒนธรรมอิสลามไว้ว่า วัฒนธรรมอิสลามหมายถึง สภาพอันเจริญงอกงาม ซึ่งเกิดจากการนอบน้อมยอมตนต่ออัลเลาะห์พระองค์เดียวอย่างสิ้นเชิง เพื่อความสันติสุขทั้งในโลกนี้และโลกหน้า หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งว่า วัฒนธรรมอิสลาม หมายถึงวิถีการดำเนินชีวิต หรือรูปแบบของพฤติกรรมตลอดจนสิ่งสร้างสรรค์ต่างๆ ที่นำมาจากหรืออยู่ในขอบข่ายของคัมภีร์อัร – กุรอานและซุนนะหฺของท่านศาสดามูฮัมหมัก (ศ็อลฯ) ... ศาสนาอิสลามเป็นศาสนาที่มีบทกำหนดความเชื่อและการปฏิบัติเกือบทุกแง่ทุกมุม...วัฒนธรรมในความหมายทั่วไปคือ “แนวทางการดำเนินชีวิตของสังคมหรือของกลุ่มแต่ละกลุ่มที่สืบทอดจากรุ่นหนึ่งไปอีกรุ่นหน่งอย่างไม่ขาดสาย วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่แต่ละสังคมถือว่าเป็นสิ่งที่ดีงามเป็นแบบฉบับของชีวิตซึ่งคนส่วนมากหวงแหนและปกป้องรักษา” เมื่อเป็นเช่นนี้วัฒนธรรมกับศาสนาก็คือเรื่องเดียวกันแยกกันไม่ออก เพราะส่วนหนึ่งของศาสนา(อิสลาม) ก็คือแนวทางการดำเนินชีวิตที่สังคม(มุสลิม)ถือว่าถูกต้อง ซึ่งถ้ามองอีกแง่หนึ่งก็คือ

วัฒนธรรมของสังคมนั้นเอง เพราะฉะนั้นถ้าว่ากันโดยหลักการแล้ว การเปลี่ยนเนื้อหาของวัฒนธรรมที่มุสลิมถือปฏิบัติก็เท่ากับเปลี่ยนเนื้อหาของอิสลามนั้นเอง ความเชื่อและหลักปฏิบัติประจำวันของชาวไทยมุสลิมมีแหล่งที่มาสองทางคือ 1.บทบัญญัติคำสอนทางศาสนาโดยตรง 2. จารีตประเพณีและการปฏิบัติตั้งแต่ดั้งเดิม ส่วนมากแนวทางการปฏิบัติในชีวิตประจำวันมีนัยสำคัญมาจากศาสนา มีความประสมกลมกลืนกันอย่างแนบสนิท จนชาวบ้านธรรมดาแยกไม่ออกว่าส่วนใดมาจากบทบัญญัติโดยตรง และส่วนใดมาจากประเพณี

วัฒนธรรมอิสลาม หมายถึง การดำเนินชีวิตหรือรูปแบบของพฤติกรรม (แนวปฏิบัติ) ซึ่งล้วนมีส่วนผูกพันกับข้อปฏิบัติทางศาสนาอิสลามอย่างใกล้ชิด เนื้อหาของวัฒน-ธรรมอิสลามแบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือ ประเภทที่เปลี่ยนแปลงไม่ได้ ซึ่งมีการระบุแน่นอนตายตัวไว้ เช่น การนมัสการหรือการละหมาด เป็นต้น และประเภทที่เปลี่ยนแปลงได้ ซึ่งมักจะระบุไว้กว้าง ๆ หรือไม่ระบุเลย แต่ให้มุสลิมใช้วิจารณญาณเอาเองว่าสิ่งไหนควร ไม่ควร เช่น การเลือกอาชีพ การศึกษา เป็นต้น (อารง สุทธาศาสน์ 2523 : 18) กล่าวเฉพาะวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไม่ได้โดยเฉพาะการละหมาดนั้น ทัศนะของอิสลามมองว่าหากมุสลิมคนใดขาดการละหมาด ความเป็นมุสลิมของเขาก็จะบกพร่องไปทันที

เสาวนีย์ จิตต์หมวด (2535 : 8) ได้กล่าวถึงวัฒนธรรมอิสลามว่า วัฒนธรรมอิสลาม หมายถึง วิธีการดำเนินชีวิตหรือรูปแบบของพฤติกรรมตลอดจนสิ่งสร้างสรรค์ต่างๆ ที่นำมาจากหรืออยู่ในขอบข่ายของคัมภีร์อัลกุรอานและซุนนะฮ (จริยวัตรของท่านศาสดามูฮำหมัด (ซล์))

ที่มาของวัฒนธรรมอิสลาม

1. คัมภีร์อัลกุรอาน
2. ซุนนะห์ของท่านศาสดามูฮำหมัด (ศ์อล)

ฉะนั้นจึงเป็นวัฒนธรรมที่ไม่เปลี่ยนแปลงไปตามเวลา หรือสังคมสิ่งแวดล้อม

องค์ประกอบของวัฒนธรรม

1. องค์วัตถุ

1.1 องค์วัตถุที่จับต้องได้ เช่น เครื่องมือ หรืออุปกรณ์ต่าง ๆ ที่ผลิตขึ้นมา เครื่องใช้ของแต่ละท้องที่ที่ไม่เหมือนกัน

1.2 สิ่งที่ไม่มีรูปร่าง เช่น ภาษา ภาษาของอิสลาม คือ ภาษาอาหรับ ซึ่งภาษาของอัลกุรอาน ซึ่งมุสลิมทุกคนต้องเรียนรู้

2. องค์การ (Organization) คือ กลุ่มที่จัดตั้งขึ้นอย่างมีระเบียบ เช่น ครอบครัว สมาคม ฯลฯ ซึ่งอิสลามกำหนดหน้าที่ให้กับคนในองค์กรอย่างเด่นชัด เช่น ผู้ปกครองครอบครัว ผู้นำสมาคม เป็นต้น

3. องค์มติ (Concepts) ความคิดในทางการเมือง การปกครอง เศรษฐกิจ ความเข้าใจในเรื่องราวของมนุษย์

4. องค์พิธีการ (Usages) ขนบธรรมเนียมประเพณี ซึ่งแสดงออกมาในรูปพิธีกรรมต่าง ๆ เช่น การทำความเคารพ พิธีแต่งงาน การตาย การเกิด ซึ่งอิสลามได้วางแนวทางไว้โดยเฉพาะประเพณีเป็นคำที่รู้สึกว่าจะมีส่วนเกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวันของเรามากที่สุด

ประเพณีมีมากมายซึ่งแล้วแต่คนแต่ละท้องถิ่นใดจะเป็นผู้ปฏิบัติกันมา แต่สำหรับมุสลิมแล้วประเพณีใดก็ตามจะขัดกับหลักคำสอนของอิสลามไม่ได้ เช่น ประเพณีบางหมู่บ้านเวลาจัดงานแล้วเขาจะต้องกินเหล้าและเต้นรำอย่างนี้มุสลิมปฏิบัติไม่ได้ บางแห่งประเพณีนุ่งน้อยห่มน้อยแต่มุสลิมไม่ได้เพราะมีวัฒนธรรมการแต่งกายแบบอิสลามอยู่แล้ว

อุบล อะลา เมาดูดี (2525 : 39) ได้กล่าวถึง ความเชื่อที่ให้ปฏิบัติตามแนวทางของอิสลามไว้ว่า มุสลิมสามารถพลีชีวิตของตนเองได้ทันที ถ้าหากว่าเขาแน่ใจว่า สิ่งที่เขากำลังทำอยู่นั้นเป็นการทำไปเพื่ออัลลอฮและเขาได้รับผลตอบแทนในการกระทำของเขาในสวรรค์ และคณาจารย์จากอุศูลดูดียสถาบันดัรระอเฮอัก (2540 : 294) ได้กล่าวถึงความเชื่อว่า หลังจากความตายจะมีผู้ซักถามในหลุมฝังศพ ถ้าตอบได้ก็จะได้ไปสวรรค์ แต่ถ้าตอบไม่ได้ก็จะถูกลงทัณฑ์และหลังจากฟื้นขึ้นมาจะถูกพาตัวไปนรก นอกจากนี้ในเรื่องความเชื่อ ความศรัทธาต่ออิมาม ถ้าผู้ใดมีความเชื่อฟังและปฏิบัติตามผู้นำ (อิมาม) ซึ่งเป็นผู้ที่อัลลอฮทรงรักและยอมรับ พรองค์อัลลอฮ จะทำให้ลิ้นของผู้นั้นตอบคำถามได้ และมะลาอีะฮ(ทูตสวรรค์) ก็จะนำมาไปสวรรค์

นูรียัน สาแล๊ะ (2540 : 95) ได้กล่าวว่า ... ศาสนาอิสลามไม่ได้หวงห้ามให้มนุษย์สร้างวัฒนธรรม เพราะวัฒนธรรมและศาสนาเป็นสองสิ่งที่เป็นหนึ่งเดียว แยกออกจากกันไม่ได้และมนุษย์ต้องการความสุขสมบูรณ์ทั้งในด้านร่างกายและจิตใจ หากขาดสิ่งใดไปในการดำรงชีวิตก็ลำบากดังคำอธิบายของคุณซีดี ฆาซัลบา (Sidi Gazalba) ว่า ในการดำรงชีวิตของอิสลามนั้น อันดับแรกคือ ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับพระเจ้า นั่นคือการนับถือศาสนา และอันสุดท้ายคือความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ด้วยกัน นั่นคือวัฒนธรรม ศาสนามุ่งหมายหาความสงบสุขที่เป็นนิรันดร์ในโลกหน้า และวัฒนธรรมสร้างความสงบสุข

ในการดำรงชีวิตของมนุษย์ในโลกนี้ แต่การปฏิบัติตามวัฒนธรรมในโลกนี้จะส่งผลถึงโลกหน้าด้วย ศาสนาและวัฒนธรรมจึงเป็นสองสิ่งที่แยกออกจากกันไม่ได้

สุเทพ สุนทรเภสัช (2548 : 99) ได้กล่าวถึงวัฒธรรมอิสลามว่าวัฒนธรรมของผู้นับถือศาสนาอิสลามในรูปแบบต่างๆ ได้เกิดขึ้นทั่วโลก รวมทั้งในภูมิภาคเอเชียอาคเนย์ การศึกษาในแนวใหม่มุ่งเน้นความจริงที่ว่า ถ้าชาวมุสลิมมีความมุ่งมั่นที่จะยึดถือหลักการและหลักศรัทธาของศาสนาอิสลาม ก็ถือว่าเขาเป็นมุสลิม ประสบการณ์ของศาสนาอิสลามในภูมิภาคต่างๆของเอเชียอาคเนย์เป็นสิ่งที่ถูกทำนองคลองธรรม เช่นเดียวกับภูมิภาคอื่นๆ ของโลก ศาสนาอิสลามแนวใหม่เสนอว่า ศาสนาอิสลามมิได้มีเพียงรูปแบบเดียว แต่มีหลายรูปแบบ หรืออย่างที่ เอส อาเม็ด นักมานุษยวิทยาชาวปากีสถานได้เสนอว่า ศาสนาอิสลามนั้นมีเพียงหนึ่ง แต่ความเป็นมุสลิมนั้นมีหลากหลาย

ในด้านของดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม มีผู้กล่าวไว้ดังนี้

กาญจนา อินทรสุนานนท์ (2532 ;1) ได้ให้ความสำคัญของดนตรีไว้ว่า ดนตรีเป็นสื่อในพิธีกรรมทางศาสนาระหว่างมนุษย์กับความเชื่อในแต่ละสังคม ซึ่งจัดได้ว่าดนตรีเป็นมรดกใช้ในสังคมตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน สำหรับเรื่องของศาสนา อมรา พงศาพิชญ์ (2543 : 26 – 27) กล่าวไว้ว่าเมื่อมนุษย์มีความต้องการเสถียรภาพและความมั่นคง จึงได้มีการจัดระเบียบทางสังคมและเกิดสถาบันทางสังคมขึ้น ศาสนาหรือระบบความเชื่อก็คือสถาบันทางสังคมอย่างหนึ่ง พิจารณาได้ 2 ระดับ คือ ศาสนาในระดับความเชื่อซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่ไม่ใช่วัตถุและอาจรวมความเชื่อรูปแบบต่างๆไว้ด้วยกัน และอีกระดับหนึ่งคือ สถาบันศาสนาซึ่งมีทั้งความเชื่อ การจัดองค์กรและมีผู้ประกอบพิธีกรรม

อบู มันศูร (2526 : 140) ให้ทัศนะเกี่ยวกับความเชื่อของศาสนาอิสลามที่เกี่ยวกับดนตรีว่า ในกลุ่มชาวมุสลิมมีจำนวนไม่น้อยที่เข้าใจว่าอิสลามเป็นเพียงศาสนาที่สวดนมัสการอย่างเดียวซึ่งห้ามการรื่นเริงโดยสิ้นเชิง การร้องรำทำเพลงก็ห้ามเด็ดขาด ทั้งยังเป็นศาสนาที่ไม่อนุมัติให้มีความสุขทางโลกด้วยเลย แต่ความเป็นจริงแล้วศาสนาอิสลามให้รื่นเริงด้วยการดีด สี ตี เป่า ได้ในขอบเขตของความเรียบร้อยและมีมารยาทที่ดีงาม ท่านรสูลุลลอฮเองได้เคยใช้ให้รื่นเริงในงานแต่งงานโดยมีเพลง มีกลอง ที่ไม่เกินขอบเขตความเรียบร้อยทางศีลธรรมท่านนบี (ศ็อลฯ) กล่าวถึงการตีกลองและการร้องเพลงในงานแต่งนั้นเป็นความแตกต่างระหว่างหะลาลและหะรอมอย่างหนึ่ง คือจะเป็นที่อนุมัติหรือต้องห้ามอยู่ที่ความพอดี ดังนั้นสำหรับ

มุสลิมที่จะดำเนินชีวิตไปบนทางที่ราบเรียบทั้งในโลกนี้และโลกหน้าแล้ว ก็เป็นการสมควรจะหาความสุขสบายและการรื่นเริงบ้างพอเหมาะพอควรกับกาละเทศะเท่าที่จำเป็นเพราะถ้ามากเกินไป เกรงว่าจะเข้าข่ายไร้ประโยชน์และสุรุ่ยสุร่ายซึ่งถูกตำหนิโดยอุลกุรอาน

เอกลักษณ์ทางศาสนาและวัฒนธรรม ศาสนาอิสลามเป็นศาสนาที่มีบทกำหนดความเชื่อและการปฏิบัติเกือบทุกแง่ทุกมุม...วัฒนธรรมในความหมายโดยทั่วไปคือ แนวทางดำรงชีวิตของสังคมหรือของกลุ่มที่สืบทอดจากรุ่นหนึ่งไปอีกรุ่นหนึ่งอย่างไม่ขาดสาย วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่แต่ละสังคมถือว่าเป็นสิ่งที่ดีงามเป็นแบบฉบับของชีวิตซึ่งคนส่วนมากหวงแหนและปกป้องรักษา” เมื่อเป็นเช่นนี้วัฒนธรรมกับศาสนาก็คือเรื่องเดียวกันแยกกันไม่ออก เพราะส่วนหนึ่งของศาสนา(อิสลาม) คือแนวทางการดำรงชีวิตที่สังคม (มุสลิม) ถือว่าถูกต้อง ซึ่งถ้ามองอีกแง่หนึ่ง ก็คือวัฒนธรรมของสังคมนั้นเอง เพราะฉะนั้นถ้าว่ากันโดยหลักการแล้วการเปลี่ยนเนื้อหาของวัฒนธรรมที่มุสลิมถือปฏิบัติก็เท่ากับเปลี่ยนเนื้อหาของอิสลามนั้นเอง ...ความเชื่อและหลักปฏิบัติประจำวันของชาวไทยมุสลิมมีแหล่งที่มาสองทางคือ 1. บทบัญญัติคำสอนทางศาสนาโดยตรง 2. จารีตประเพณีและการปฏิบัติตั้งแต่ดังเดิม ส่วนมากแนวทางการฏิบัติในชีวิตประจำวันมีนัยสำคัญมาจากศาสนา มีความประสมกลมกลืนกันอย่างแนบสนิท จนชาวบ้านธรรมดาแยกไม่ออกว่าส่วนใดมาจากบทบัญญัติโดยตรง และส่วนใดมาจากประเพณี

มุรีด ทิมะเสน (2547 : 2) ได้กล่าวถึงดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม ไว้ว่า การสรรเสริญเป็นสิทธิแด่พระองค์อัลลอฮฺ หลักฐานที่หนึ่ง พระองค์อัลลอฮฺทรงตรัสไว้ว่า “ และในหมู่มนุษย์นั้นมีผู้ซื้อคำพูดที่ไร้สาระเพื่อทำให้ผู้คนหลงไปจากทางของอัลลอฮฺ และถือเอาเป็นเรื่องขบขัน สำหรับพวกเหล่านี้คือการลงโทษอันอัปยศยิ่ง” (สูเราะฮฺที่31 : 6) ท่านอิบนุญะรีร อัฏฏ็อบรีย์ กล่าวว่าการให้ความหมายคำว่า “ ละฮวัลหะดีษ (คำพูดที่ไร้สาระ) “ มีความหมายสรุปได้ดังนี้ 1. การร้องเพลง และการฟังเพลง 2. การซื้อนักร้องทั้งชายและหญิง (หมายถึงซื้อทาสมาเพื่อร้องเพลง) 3. การซื้อหาเครื่องดนตรี เช่น กลอง หลักฐานที่สอง ท่านรสูลุลลอฮฺกล่าวว่า “จะมีกลุ่มหนึ่งจากประชาชาติของฉันโดยพวกเขาจะทำให้เรื่องการทำซินา, ผ้าไหม, สุรา และอัลมะอฺาซิบกลายเป็นสิ่งหะลาล (สิ่งซึ่งศาสนาอนุมัติให้กระทำ)” บันทึกโดยบุคอรีย์ หมายเหตุ คำว่า “อัลมะอฺาซิบ” ในภาษาอฺรับหมายถึง 1. เครื่องดนตรี 2. เสียงของเครื่องดนตรี (หรือเสียงเพลงนั่นเอง) 3. การร้องเพลงประกอบเครื่องดนตรี หลักฐานที่สาม ท่านรสูลุลลอฮฺกล่าวว่า “ แท้จริงอัลลอฮฺทรงห้ามประชาชาติของฉันในเรื่องสุรา, การพนัน, มิซร์ (เครื่องดื่มที่หมักจากข้าวโพด), กูบะฮฺ (กลอง), และกินนีน (กีต้าร์อฺรับชนิดหนึ่ง) โดยพระองค์ยังเพิ่มการนมาซวิตร์ให้แก่ฉันอีก “ (บันทึกโดยอะหฺมัด เชคอัลบานีย์ ถือว่าหะดีษข้างต้นเศาะหี้หฺ) หลักฐานที่สี่ ท่านรสูลุลลอฮฺกล่าวไว้ว่า “ แท้จริงพระองค์อัลลอฮฺทรงห้ามสุรา,

การพนัน, อัลกูบะฮฺ และทุกๆ สิ่งที่ทำให้มึนเมา ถือว่าหะรอม, ท่านสุฟยานเล่าว่า ฉันถามท่านอุลัยฺ บุตรของบะซีมะฮฺว่า กูบะฮฺคืออะไร ? เขาตอบว่า กลอง" (บันทึกโดยอะหฺมัด) สรุปจากหลักฐานที่หยิบมานั้นพอกล่าวได้ว่า ศาสนาไม่อนุมัติให้มุสลิมเล่นดนตรี, ร้องเพลงประกอบดนตรี หรือฟังเพลงประกอบดนตรี, แต่การร้องนะชีด หมายถึงบทกลอน โดยไม่มีดนตรีประกอบศาสนาอนุญาตให้กระทำได้ดั่งที่เคยเกิดขึ้นในสมัยของท่านรสูลุลลอฮฺขณะที่ท่านรสูลเดินเข้าสู่นครมะดีนะฮฺ ซึ่งชาวเมืองมะดีนะฮฺต่างพากันร้องนะชีด (บทกลอน) ไว้ว่า " เฏาะละอัลบัดรุอะลัยนา....." ฉะนั้นหากเรานั่งอยู่คนเดียวแล้วเราก็กล่าวเป็นบทกลอนว่า " แม่นี้มีบุญคุณอันใหญ่หลวง....." โดยไม่มีเสียงดนตรี ถือว่าอนุญาต แต่หากมีการกล่าวบทกลอน แต่มีเสียงดนตรี เช่นนี้ศาสนาไม่อนุญาต หรือ กล่าวบทกลอน (นะชีด) แต่เนื้อหาของบทกลอนมีถ้อยคำที่หยาบโลน แม้ว่าจะมีเสียงดนตรีประกอบก็ถือว่าไม่อนุญาตเช่นกัน

นะชีดเป็นภาษาอาหรับแปลว่าร้องเพลง และคำว่านาเสปเพี้ยนมาจากคำนี้ เป็นการร้องเพลงประสานเสียงกันโดยบางกลุ่มก็ไม่มีเครื่องดนตรีประกอบ บางกลุ่มก็มีเพียงเครื่องดนตรีง่ายๆ เช่น กลอง และกลองฉิ่งหรือแทมโบรีน เนื้อเพลงที่ใช้ร้องกันก็เต็มไปด้วยความหมายที่ดีและทำนองก็มีความไพเราะไม่หยาบโลนหรือสองแง่สองง่าม หากจะมีอารมณ์คล้อยตามเนื้อและทำนองเพลงก็มีแต่การโยกตัวไปมาหรือใช้มือประกอบ ไม่มีการเต้น การแต่งกายของนักร้องนะชีดจะแต่งกายเรียบง่าย ถึงแม้บางครั้งจะมีการแต่งกายเป็นพิเศษ แต่ก็ยังรักษาความสงบเสงี่ยมเจียมตัวไว้ เครื่องแต่งกายของนักร้องนะชีดปกปิดร่างกายและส่วนที่พึงละอาย ไว้มากกว่านักร้องหญิงในวงดนตรีสมัยใหม่ ส่วนวงที่เลยเถิดไปจนถึงครั้งใช้เครื่องดนตรีประเภทสตริงคอมโบนั้นไม่เรียกว่านะชีด การร้องนะชีดมีมานาน เพราะมนุษย์ทุกคนล้วนมีอารมณ์สุนทรีย์ และการร้องเพลงก็เป็นการแสดงออกถึงสุนทรีรมณ์อย่างหนึ่ง

การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีนั้นมีนักวิชาการหลายท่านได้ศึกษาและแสดงความคิดเห็นไว้หลายประการ ดังเช่น สุมาลี นิมมานุภาพ(2526 : 11) อธิบายว่าการศึกษาโดยใช้หลักวิชา Ethnomusicology เป็นการนำวัฒนธรรมดนตรีของชนชาติหรือเผ่าต่างๆ มาเปรียบเทียบกันใน 3 ลักษณะ 1. เปรียบเทียบเสียงดนตรีจากบทเพลงที่เก่าแก่ที่สุด 2. เปรียบเทียบรูปร่างของเครื่องดนตรี 3. เปรียบเทียบวัสดุที่ประกอบเป็นเครื่องดนตรี นอกจากนั้น เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2538 : 90 -91) อธิบายถึงการศึกษาเชิงวัฒนธรรมดนตรีว่า ผู้ศึกษาต้องมองภาพดนตรีในฐานะพฤติกรรมของมนุษย์ ศึกษาภาวะแวดล้อมที่เกี่ยวกับดนตรีในประเด็นเดียวกันนี้ ปัญญา รุ่งเรือง (ม.ป.ป. : 7) อธิบายถึงการศึกษาเรื่องราวดนตรีของมนุษย์ จะต้องมีความรู้เรื่องดนตรี และสร้างความเข้าใจระหว่างดนตรีและวัฒนธรรม และต้องมีการวิเคราะห์กันใน 3 ประเด็นคือ 1. ความคิดรวบยอดทางดนตรี 2.พฤติกรรมของผู้คนในสังคมที่เกี่ยวข้องกับดนตรี และ 3. ตัว

ดนตรีเอง โดยสอดคล้องกับเฮเลน เมเยอร์ส (Myers. 1983 : 649) กล่าวถึง มานุษยวิทยาเกี่ยวกับดนตรี มีการเสนอแบบอย่าง สำหรับศึกษาดนตรีโดยอาศัยการวิเคราะห์ 3 ระดับคือ 1. ความคิดรวบยอดทางดนตรี (Musical concepts) 2. พฤติกรรมทางดนตรี (Musical behavior) และ 3. ผลผลิตทางดนตรี (Musical product)

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2538 : 90 – 92) ได้อธิบายว่าการศึกษาวัฒนธรรมดนตรี คือการเก็บข้อมูลภาคสนาม ในการปฏิบัติภาคสนาม ต้องค้นหาคำตอบ ครอบคลุมเนื้อหา 4 ประเด็นคือ

1. เนื้อหาสาระและโครงสร้างได้แก่ จังหวะ ทำนอง การประสานเสียง คุณลักษณะของเสียง คีตลักษณ์
2. เครื่องดนตรีได้แก่ หมวดหมู่ดนตรี ลักษณะ การเทียบเสียง บันไดเสียง วิธีการสร้าง วิธีการบรรเลง ภูมิหลังและความเกี่ยวข้องทางวัฒนธรรม
3. บทบาทของดนตรีในวัฒนธรรม ได้แก่บทบาทในเชิงพิธีกรรม ศาสนพิธี บทบาทในฐานะสิ่งบันเทิง
4. นักดนตรี-นักร้อง ได้แก่ ชื่อ ที่อยู่ ความสามารถ ความชำนาญ สถานภาพที่เป็นอยู่

การใช้ดนตรีประกอบพิธีกรรมทางศาสนานั้น นอกศาสนาพราหมณ์แล้วยังมีศาสนาเทนริเกียวของประเทศญี่ปุ่น ซึ่ง เสถียฐร พันธรังษี (2529 : 41) ได้กล่าวถึงศาสนาเทนริเกียวไว้ว่า มีศูนย์กลางอยู่ที่จังหวัดนาราทางภาคตะวันออกเฉียงใต้ของเกาะญี่ปุ่น เดี๋ยวนี้กลายเป็นเมืองใหญ่ชื่อเมืองเทนริ ตามนามศาสนา ประชาชนร้อยละ 90 ในเมืองนี้เป็นสาวกสาวิกาของศาสนาเทนริเกียว ศาสนานี้จะมีพิธีกรรมที่เรียกว่า การสาธยายมนตร์ โดยการที่หัวหน้านักบวช หรือ ชิมบาชิรา นั่งขัดหน้าแท่นบูชา เป็นผู้อ่านมนตร์ มีนักบวชชั้นศิษย์คอยยื่นกระดาษมนตร์และกิ่งไม้ศักดิ์สิทธิ์หรือไม้ซาซากิให้ ในขณะที่หัวหน้านักบวชรับสิ่งของดังกล่าว จะมีดนตรีคือกลองและขลุ่ย เป็นต้น เริ่มบรรเลง และอีกพิธีหนึ่งที่น่าสนใจของศาสนานี้คือ พิธีรำคลอกับดนตรี เรียกว่า มิคางูระอูตะ (Mikagura Uta ชื่อตามภาษาญี่ปุ่นแปลว่าเต้นรำ) ทำต่อจากพิธีเต้นรำสวมหน้ากากที่เป็นนิมิตหมายของการสร้างโลกและชีวิต พิธีนี้ทำเปิดเผย ผู้เต้นเป็นชาย 3 หญิง 3 (บางทีไม่ใช่นักบวช) มีดนตรีบรรเลงอยู่ข้างหลัง ประมาณ 50 นาที ผู้เต้นแสดงภาพด้วยมือ นิ้ว และท่อนแขน การเคลื่อนไหวของพัด (รำพัด) ที่ถือเต้นอยู่ ลีลาทั้งหมดเป็นเครื่องหมายแสดงความเศร้า ความดีใจ เสียใจ ความรัก ความโกรธ ความเจ็บปวดรวดร้าว และความหมดแรง ตลอดถึงความสงบนิ่ง เป็นกิริยาแสดงภาวะแห่งชีวิตของมนุษย์ ตามเสียงดนตรีที่บรรเลง การเต้นจบลงด้วยผู้เต้นหยุดเต้น พร้อม

กันเสียงดนตรีที่หยุดบรรเลงฉับพลันทันที ความเคลื่อนไหวทุกอย่างไม่มี เหลือแต่ความเงียบ (แสดงถึงนาทีสิ้นสุดแห่งที่สุดของชีวิต)

จากเอกสารและงานที่เกี่ยวข้องเหล่านี้ สะท้อนเห็นถึงบทบาทและหน้าที่ของดนตรี ดังที่ปราณี วงษ์เทศ (2529 : 49 – 103) กล่าวว่าดนตรีมีหน้าที่หลักอยู่ 5 ประการ คือ 1. ทำให้เห็นถึงระบบลักษณะทางสังคม อาทิเช่น ความเชื่อ 2. กระตุ้นให้เกิดการตอบสนองทางกายภาพ ซึ่งจะพบได้ในเพลงเกี่ยวกับการทำงาน 3. รักษาบรรทัดฐานทงสังคม 4. รักษาสถาบันที่สำคัญทางสังคม เช่น ศาสนา คววามเชื่อ และทำให้ประกอบพิธีกรรมมีเหตุผล 5. ทำให้เกิดความสืบเนื่องและมั่งคงทางวัฒนธรรม สอดคล้องกับแนวคิดของสุกรี เจริญสุข (2538 : 5) ที่ว่าดนตรีมีความเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมที่แสดงออกถึงอารมณ์มนุษย์เป็นศิลปะแห่งอารมณ์ ปรุงแต่งมาจากอารมณ์ของคนนั้นห่อหุ้มไปด้วยวัฒนธรรม ทั้งที่เป็นวัฒนธรรมกลุ่มและวัฒนธรรมสากล ที่แสดงถึงวิถีชีวิตของวัฒนธรรมนั้นๆ

ในด้านทฤษฎีดนตรีมีผู้กล่าวไว้ดังนี้

ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2538 : 19 – 50) ได้กล่าวถึงองค์ประกอบทางดนตรีว่ามีทั้งหมด 9 อย่างคือ

1. เสียง (Tone) ประกอบด้วย
   - 1.1 ระดับเสียง
   - 1.2 ความยาวของระดับเสียง
   - 1.3 ความเข้มของเสียง
   - 1.4 คุณภาพของเสียง
2. เวลา (Time) ประกอบด้วย
   - 2.1 ความเร็วจังหวะ
   - 2.2 อัตราจังหวะ
   - 2.3 จังหวะ
3. ทำนอง (Melody)
   - 3.1 จังหวะของทำนอง
   - 3.2 มิติ
   - 3.3 ช่วงเสียง
   - 3.4 ทิศทางของทำนอง

4. เสียงประสาน (Harmony)

5. ระบบเสียง (Tonality)

5.1 Tonal Music

5.2 Polytionlity

5.3 Multionality

5.4 Atonality

5.5 Microtonality

6. สีสัน (Tone Color)

7. ลักษณะของเสียง (Characteristics of Sound)

8. รูปพรรณ (Texture)

9. รูปแบบ (Forms)

- องค์ประกอบพื้นฐานของรูปแบบ
- โครงสร้างของรูปแบบ

1. โครงสร้างของประโยค

2. ส่วนหลัก

3. ส่วนประกอบเฉพาะของบทเพลง

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2530: 1 – 144) ได้จัดทำหนังสือมุ่งเน้นประเด็นเนื้อหาและลักษณะองค์ประกอบของดนตรี ลีลาของดนตรีไทยรวมถึงประเภทของเครื่องดนตรีไทย เพลงไทย ลักษณะระดับเสียงของเครื่องดนตรี เรื่องลักษณะและรูปแบบในองค์ประกอบของดนตรีและวัฒนธรรมที่มีผลกระทบต่อดนตรีไทยได้ทั้งทางตรงและทางอ้อม ซึ่งณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2543: 1 – 3) ได้ศึกษาลักษณะของดนตรีและวัฒนธรรมพื้นบ้านโดยตลอดซึ่งในปี พ.ศ. 2544 นั้นได้จัดทำหนังสือวิชาการด้านดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 32 ได้รวบรวมความเป็นมาของเครื่องดนตรีในภาคใต้ในแง่ของการศึกษาดนตรีทางมนุษย์ดนตรีวิทยา ลักษณะความเชื่อรวมถึงวัฒนธรรมที่เชื่อมโยงในดนตรี พิธีกรรมต่างๆ ดนตรีกาหลอนั้น ก็มีผู้ที่มีความสนใจศึกษาและได้ผสมทฤษฎีออกมาในรูปแบบต่างๆนอกจากนี้ยังได้กล่าวถึงองค์ประกอบในการวิเคราะห์ดนตรีดังนี้

1.เสียง

2.พื้นฐานจังหวะ

3.ทำนอง

4.พื้นผิวของเสียง

5.สีสันของเสียง

6.คีตลักษณ์

ในกรณีของเพลงไทยนั้น คีตลักษณ์สามารถพิจารณาได้ดังนี้

6.1 รูปแบบของเพลง

6.2 ลีลาของเพลง

ดังนั้นเราอาจกล่าวสรุปในเบื้องต้นได้ว่าดนตรีทุกแขนงมีลักษณะโครงสร้างที่เป็นหลัก สามารถศึกษาในลักษณะภายในและภายนอกชัดเจนอย่างมีหลักการออกมาได้

จากการศึกษาองค์ประกอบเพลงดังกล่าวนั้นสอดคล้องกับสงัด ภูเขาทอง (2532 : 27) ได้กล่าวว่า ดนตรีทุกชาติ ย่อมมีองค์ประกอบทางดนตรีที่เหมือนกัน หากแต่จะแตกต่างกันบ้างก็อยู่ที่รายละเอียดเกี่ยวกับการปรุงแต่งทางดนตรี เพื่อให้เหมาะสมกับสภาพวัฒนธรรมของตน องค์ประกอบทางดนตรีจึงประกอบไปด้วยหลักใหญ่ๆ 5 ประเภทคือ

1. จังหวะ
2. ทำนองเพลง
3. พื้นผิว
4. คุณภาพทางดนตรี
5. คีตลักษณ์

นอกจากนั้น สิ่งที่ควรนำมาวิเคราะห์ในบทเพลงไทยประกอบด้วยสิ่งเหล่านี้

1. ส่วนที่เป็นทำนอง
2. ส่วนปรุงแต่ง คือ ทำนองร้อง และทำนองบรรเลง
3. ทำนองพิเศษ
4. ส่วนของเพลง

นอกจากนี้เองได้มีผู้คิดค้นลักษณะการวิเคราะห์ออกมาเป็นทฤษฎีและหนังสือวิจัย

เช่นเดียวกับหลักทฤษฎีวิเคราะห์ของละเอียด เหราปัตย์ (ม.ป.ป.: 15) ได้จัดทำแบบเรียนในเรื่องการวิเคราะห์รูปแบบของดนตรีตะวันตกเป็นคีตลักษณ์และศัพท์ดนตรีสากล เพื่อเป็นการศึกษาองค์ประกอบ ของบทเพลงและสามารถแบ่งลักษณะทฤษฎีการวิเคราะห์ดังนี้

1. โครงสร้างสามัญของบทเพลง

2. วรรคประโยคเพลง
3. ลักษณะของการวิเคาะห์
4. บทเพลง 2 ตอน
5. บทเพลง 3 ตอน
6. บทเพลง Minuet and Trio
7. บทเพลง Form the older or simple rondo
8. บทเพลง Sonata form

การวิเคราะห์เพลงมีหลายระดับ ล้วนแต่มีประโยชน์ในระดับต่างๆกัน การวิเคราะห์ในระดับต้นจะทำให้รู้จักบทเพลง นับเป็นประโยชน์ในขั้นต้นที่จะทำความคุ้นเคยกับบทเพลงนอกเหนือจากการฟังหรือการบรรเลงเพียงอย่างเดียว หากวิคราะห์ลึกลงไปอีกขั้นหนึ่งก็จะทำให้เกิดความเข้าใจในบทเพลงเป็นประโยชน์ในระดับที่สูงขึ้น ความเข้าใจระดับนี้มีความจำเป็นสำหรับนักดนตรีอาชีพหรือผู้ที่ต้องการศึกษาดนตรีอย่างจริงจัง และในการวิเคราะห์ขั้นสูงจะทำให้สามารถประเมินคุณค่าของบทเพลงได้ ซึ่งนับเป็นประโยชน์ของการวิเคราะห์บทเพลงให้ถ่องแท้เพื่อจะได้คุณค่าของบทเพลง

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533 : 36 – 43) ได้จัดทำหนังสือ ดนตรีไทยวิเคราะห์ โดยกล่าวถึงรูปแบบหรือลักษณะเด่นที่ปรากฏในทำนองเพลง รูปแบบที่เป็นคุณลักษณะเฉพาะของบทเพลง มี 2 ประเภท ได้แก่ 1. รูปแบบของจังหวะ คือ สัดส่วนในการใช้โน้ตในทำนองเพลงนั้นๆ 2.มีรูปแบบของทำนอง คือทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง นอกจากนี้ยังได้อธิบายถึงรูปแบบของการบรรเลงลักษณะต่างๆเช่น การบรรเลงลักจังหวะ การบรรเลงแบบเก็บ การวิเคราะห์รูปแบบเพลง

<u>เอกสารงานวิจัย</u>

เรวดี อึ้งโพธิ์ (2545 : บทคัดย่อ) ได้ศึกษาดนตรีในพิธีกงเต็กแบบอานัมนิกาย โดยใช้ข้อมูลภาคสนามเป็นหลักและใช้ข้อมูลทางด้านเอกสารประกอบในการศึกษา โดยวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ คือลักษณะทั่วไปของดนตรีประกอบพิธีกงเต็ก ระบบเสียง รูปแบบการบรรเลง จังหวะ และทำนอง จากผลการศึกษาพบว่า ดนตรีในพิธีกงเต็กแบบอานัมนิกาย ดนตรีมีบทบาทสำคัญต่อพิธีกรรม คือ ใช้บรรเลงประกอบการสวดมนต์เพื่อให้พระยึดแนวทำนอง ใช้บรรเลงประสานกับเครื่องเคาะจังหวะของพระ

ใช้เป็นสัญลักษณ์ บอกขั้นตอนขึ้นต้นและจบพิธีกรรมต่างๆ และใช้สร้างบรรยากาศในงาน นอกจากนี้ในส่วนของการวิเคราะห์เพลงคือ ลักษณะดนตรีเป็นแนวทำนองเดียวไม่มีประสาน มีลักษณะทำนองเป็นเสียงซ้ำๆ มีการแปรทำนองโดยไม่ทิ้งทำนองหลักในวรรคสั้นๆ มีกระสวนจังหวะแบบห่างๆ และส่วนใหญ่เป็นกระสวนจังหวะที่มีระยะห่างจังหวะเท่าๆกัน ใช้บันไดเสียงแบบ 5 เสียง บางเพลงมีการเปลี่ยนบันไดเสียงไปมา และบางเพลงใช้บันไดเสียงแบบ 5 เสียงแต่มีเสียงประกอบอีก 2 เสียง ทำนองจบมีลักษณะแนวทำนองในทิศทางของเสียงที่สูงขึ้น มีลักษณะการใช้จังหวะแบบเฉพาะในบทเพลงไม่มีการแบ่งขั้นความเร็วของจังหวะ แต่ใช้จังหวะเดียวที่มีการเร่งจังหวะ

ศรัณย์ นักรบ (2541 : 177 – 179) ได้ศึกษาดนตรีชาวเขาเผ่าเย้า กรณีศึกษาหมู่บ้านผาเดื่อ อำเภอแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย โดยใช้วิธีการเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นข้อมูลหลัก และข้อมูลจากเอกสาร ตำราเป็นข้อมูลสนับสนุนมุ่งศึกษา 2 ส่วนคือ การศึกษาสภาพทั่วไปของชุมชน และการศึกษาดนตรีในวัฒนธรรม งานวิจัยได้นำเสนอสภาพทั่วไปของชุมชนมนเรื่องความเป็นมาของหมู่บ้าน ลักษณะที่ตั้ง จำนวนประชากร การสาธารณูปโภค การศึกษา การปกครอง การประกอบอาชีพ การบริโภคอาหาร ศาสนา การแต่งกาย ภาษา ลักษณะครอบครัว และวัฒนธรรมดนตรีในเรื่อง ประวัติความเป็นมา เครื่องดนตรี การผสมวง ประวัตินักดนตรี การแต่งกายนักดนตรี การถ่ายทอดดนตรี โอกาสที่ใช้ในการบรรเลง ในด้านเพลงได้วิเคราะห์โครงสร้างของบทเพลง โครงสร้างของทำนองและระบบเสียง โดยสรุปว่า เกี่ยวกับวัฒนธรรมทางดนตรีว่า เป็นดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะมีการสืบทอดกันมาช้านานและเกี่ยวข้องกับชนชาติจีน เครื่องดนตรีมาจากธรรมชาติที่สร้างขึ้นเองและบรรเลงประกอบพิธีแต่งงาน งานศพ และงานขึ้นปีใหม่ ส่วนทางด้านบทเพลงแบ่งลักษณะเป็นทำนองเดียว ไม่มีทำนองอื่นมาแทรก ลักษณะของเสียงมีความดัง – เบา โครงสร้างของทำนองประกอบด้วยโน้ตเสียงยาวสลับกับกลุ่มโน้ตตกแต่งทำนองที่เป็นวลีสั้นๆใกล้-เคียงกับระบบเสียงไมเนอร์ เครื่องประกอบจังหวะไม่มีบทบาทมากนัก

ดวงรัตน์ ทรัพย์ประเสริฐ (2544 : 65) ได้ศึกษาเรื่อง ดนตรีและพิธีรำเจ้าพ่อของชาวมอญ ได้กล่าวถึงที่มาของดนตรีในพิธีรำเจ้าพ่อ ว่า เข้ามาพร้อมกับชาวมอญ ที่อพยพเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา และได้นำเอาขนบธรรมเนียมประเพณีต่างๆมาด้วย และยังได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ของเพลงกับการรำที่มีการผสมผสานกลมกลืน การบรรเลงเพลงแต่ละเพลงจะมีความสอดคล้องกับการเปลี่ยนท่าทางของผู้รำ

อารีรัตน์ เรืองกำเนิด (2543 : 53) ได้ศึกษาวงโหม่งครึ่ม ดนตรีสำหรับงานศพในจังหวัดชุมพร โดยศึกษาวงโหม่งครึ่มในเรื่อง เครื่องดนตรี บทเพลงที่ใช้บรรเลงในวง ขนบในการบรรเลง ศึกษาองค์ประกอบทางวัฒนธรรมของวงโหม่งครึ่มในเรื่อง พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของอำเภอท่าแซะ ที่มาของวงโหม่งครึ่ม ภูมิหลังวง บทบาทและหน้าที่ในสังคม ความสัมพันธ์ระหว่างแบบแผน วัฒนธรรมกับรูปแบบ แบบเพลงและการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม วิเคราะห์เพลงโดยใช้โน้ตอักษรไทยในเรื่องบันไดเสียง และรูปแบบจังหวะ โครงสร้างของทำนองเพลง ความสัมพันธ์ระหว่างทำนอง กับกลองทน ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองเพลงแต่ละเพลง ซึ่งเป็นดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะของตัวเองที่ใช้บรรเลงของจังหวัดชุมพร โดยสรุปงานวิจัยเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมในพิธีศพกับดนตรี โดยมีจุดประสงค์เพื่อบรรเทาความเศร้าโศกของญาติผู้ตาย การบรรเลงเพื่อเตือนสติให้มนุษย์รู้จักปลงและปล่อยวาง เพลงมีการบรรเลงทำนองที่ไม่ซับซ้อนเกิดจากสภาพแวดล้อมทางสังคมและทางกายภาพของวงโม่งครึ่มที่ไม่ซักซ้อน ไม่มีความแตกต่างทางชนชั้น ลักษณะสังคมชีวิตความเป็นอยู่ที่เรียบง่าย นอกจากนี้การบรรเลงที่มีลำดับขั้นตอนเกิดจากในสังคมที่มีการจัดการปกครอง หมู่บ้านและตำบล มีสถาบันการเมืองที่แน่นอน นั่นหมายถึง สังคมที่มีการจัดระเบียบการปกครองเป็นลำดับความสำคัญ ทำให้มีผลต่อลักษณะของดนตรีงานศพด้วยเช่น ซึ่งวิจัยเรื่องนี้ทำให้เห็นถึงองค์ประกอบทางสังคมมีผลต่อวัฒนธรรมทางดนตรี

รัชนี สาดเปรม (2519 : 68 – 69) ศึกษาเรื่อง บทบาทของชาวไทยมุสลิมในภาคกลางและภาคใต้ของประเทศไทยสมัยรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325 – 2453 พบว่า “ ชาวมุสลิมแม้ไม่ว่าจะอยู่ที่ใดก็ตาม พวกเขาจะสร้างมัสยิดประจำกลุ่มขึ้นเพื่อใช้ประกอบพิธีทางศาสนา เช่น มัสยิดเซฟี และมัสยิดกูวติลอิสลาม ซึ่งอยู่ในบังคับของชาวต่างชาติรุ่นแรกสร้างขึ้น มัสยิดที่สร้างขึ้นในระยะแรกเป็นหลักฐานที่แสดงให้รู้ถึงที่อยู่อาศัยของสังคมมุสลิมแต่ละพวกด้วย เพราะมุสลิมจะอาศัยอยู่ใกล้มัสยิดของพวกเขานั่นเอง เช่น บริเวณตึกแดง เป็นที่อยู่ของชาวมุสลิมที่ใช้มัสยิดกูวติลอิสลามประกอบพิธีทางศาสนา บ้านตึกขาวก็เป็นที่อยู่ของชาวมุสลิมที่ใช้มัสยิดเซฟีประกอบพิธีทางศาสนา ซึ่งยังคงมีหลักฐานเหลือให้เห็นร่องรอยมาจนกระทั่งปัจจุบันนี้ การที่ชาวมุสลิมอาศัยอยู่หนาแน่นบริเวณมัสยิดนี้ นอกจากจะเป็นหลักฐานที่แสดงให้เห็นถึงชาวมุสลิมแต่ละพวกว่าเป็นพวกใด ยังแสดงให้เห็นถึงความเคร่งครัดในการถือปฏิบัติตามหลักศาสนาของชาวมุสลิมด้วย”

ประพนธ์ เรืองณรงค์ (2529 : 3004 –3013) ได้ศึกษาค้นคว้าเรื่อง “ รองเง็ง” พบว่า “การเล่นรองเง็งเป็นที่นิยมกันในหมู่ชาวมุสลิมเชื้อสายมลายูมาแต่โบราณ การเล่นชนิดนี้น่าจะได้รับรูปแบบมาจาก

ชนชาวยุโรป เช่นโปรตุเกสหรือ ฮอลันดา ต่อมากลุ่มชนชาวมุสลิมเขตจังหวัดภาคใต้ในอดีต คือ ปัตตานี ยะลา และนราธิวาส รับมาเล่นอีกต่อหนึ่ง โดยเล่นกันอยู่เฉพาะในหมู่ชนชั้นสูงและได้เผยแพร่สู่ชาวบ้านโดยการแสดงมะโย่งซึ่งเป็นการละเล่นพื้นบ้านอีกอย่างหนึ่งประกอบที่มีเนื้อร้องเป็นภาษามลายู เพลงที่ใช้ร้องประกอบท่าเต้นมีประมาณ 10 เพลง เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการให้จังหวะมีรำมะนา ฆ้อง และไวโอลิน ปัจจุบันมีการเพิ่มกีตาร์เข้าไปด้วย ปัจจุบันการเล่นรองเง็งก็ยังเป็นที่นิยมกันอยู่ในคนไทยมุสลิม แต่ส่วนใหญ่เป็นรองเง็งชั้นต่ำในลักษณะรำวงไม่ใช่รองเง็งที่เป็นศิลปะการเต้นรำชั้นสูงเหมือนกับรองเง็งของชนชั้นสูงหรือชั้นขุนนางในสมัยก่อน”

สุภาพรรณ พลอยบุษย์ (2547: บทคัดย่อ) ได้ทำการศึกษาเรื่อง การศึกษาดนตรีในพิธีเจ้าเซ็น โดยใช้วิธีการเก็บข้อมูลโดยมุ่งศึกษาประวัติที่มาและวัฒนธรรมในพิธีแห่เจ้าเซ็น ศึกษาดนตรีที่ใช้ในพิธีแห่เจ้าเซ็น และศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีที่ใช้ในการประกอบพิธีแห่เจ้าเซ็น ใช้วิธีการสัมภาษณ์จากผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้มีความรู้เกี่ยวกับพิธีแห่เจ้าเซ็น ตลอดจนผู้อาวุโส ทั้งนี้ยังได้ศึกษาค้นคว้าจากเอกสารตำรารวมไปถึงงานวิจัยต่างๆที่เกี่ยวข้อง และได้ปฏิบัติภาคสนามเพื่อเก็บรวบรวมข้อมูล โดยศึกษาสภาพต่างๆของพื้นที่ ประกอบพิธีแห่เจ้าเซ็น และวัฒนธรรมต่างๆที่ยังคงมีอยู่ จากนั้นยังได้รวบรวมข้อมูลที่ได้ให้มาวิเคราะห์เรียบเรียงเป็นงานวิจัย และจากการศึกษาพบว่า ดนตรีในพิธีแห่เจ้าเซ็น มีการใช้เครื่องดนตรีคือกลองทัดตีจังหวะจากช้าไปเร็ว และตีจังหวะรัวเพื่อใช้เป็นสัญญาณการเดินเข้าและออกของผู้ประกอบพิธีนอกจากนี้มีการตีจังหวะธรรมดาสลับไม้และเพิ่มการเน้นบางจังหวะในวันที่กล่าวถึงผู้นำคนสำคัญ มีปี่กลองและฉาบใช้นำขบวนแห่ การบรรเลงแบบประโคมในวันปกติ โดยเครื่องประกอบจังหวะตีจังหวะช้าแล้วหยุดเป็นช่วงๆ และปี่บรรเลงคล้ายทำนองเพลงสวด ส่วนในวันที่เป็นเป้าหมายของพิธี วงปี่กลองและฉาบบรรเลงบทเพลงที่มีจังหวะเร็ว มีการบรรเลงแบบผสมวงมากขึ้น มีท่วงทำนองเศร้า ดนตรีจะสร้างให้ผู้ประกอบพิธีเกิดความรู้สึกคล้อยตามกับองค์ประกอบพิธีคล้อยตามกับองค์ประกอบพิธีด้านอื่นๆ

การวิเคราะห์ดนตรีได้นำบทร้อง ซึ่งเป็นการร้องประกอบอากัปกิริยา การเดิน การเต้น และการนั่ง โดยมีความหมายของเนื้อร้อง ตามที่ได้มีการกำหนดไว้ซึ่งกล่าวถึงบุคคลและเหตุการณ์ต่งๆเหล่านั้นกด้วย ทำนองมีการใช้ซ้ำกันในแต่ละวัน แต่เปลี่ยนเนื้อร้อง ในวันที่ 10 มีการร้องทำนองมากที่สุด โดยบทร้องส่วนใหญ่มีวรรคเพลงสั้นๆ เพียงสองวรรคในหนึ่งบทเพลง มีการเคลื่อนที่ของทำนองที่เรียงกันเป็นลำดับขั้นและการซ้ำโน้ต มีช่วงเสียงตั้งแต่ คู่ 3ถึงคู่ 6 มีการเรียงลำดับของเสียงที่เป็นแบบเฉพาะ และพบว่ามีกระสวนจังหวะของทำนองที่ไม่ซ้ำกันหรือมีกระสวนจังหวะที่หลากหลาย เนื่องจากภาษาที่ใช้ในพิธี

จากงานวิจัย เรื่องการวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านกันตรึมของหมู่บ้านดงมัน จังหวัดสุรินทร์ของพรรณราย คำโสภา (2542 : 33 -34) ได้ดำเนินการวิจัย เริ่มศึกษาข้อมูลจากเอกสารตำรา แถบบันทึกเสียง แถบบันทึกภาพ ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ จดบันทึก และการเข้ามีส่วนร่วมสังเกตการณ์ โดยทำการศึกษาบทเพลงประกอบการแสดง โดยใช้วงกันตรึมบรรเลง 4 บทเพลง คือเพลงประกอบการแสดงเรือม๊อายัย เรือ็มกโนบติงตอง เรือ็อมกันตรึม และเรือ็มอันเร มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิเคราะห์ในด้านประวัติความเป็นมา การแต่งกาย โอกาสและวิธีการแสดง มาตราเสียง การเทียบเสียง คำร้อง ทำนอง โครงสร้างของทำนองเพลง การประสานเสียง จังหวะ และโครงสร้างฉันทลักษณ์ของบทเพลง สำหรับบทเพลงถอดทำนองบันทึกเป็นสกอร์โน้ต โดยเทียบเสียงมาตรฐานสากล จากการศึกษาพบว่า ดนตรีพื้นบ้านกันตรึม เพลงประกอบการแสดง แต่เดิมมีจุดประสงค์ในการบรรเลงเพื่อความสนุกสนานร่าเริงของชาวบ้าน เป็นทำนองสั้นๆไม่มีรูปแบบที่แน่นอน ต่อมามีการปรับปรุงพัฒนาให้เป็นรูปแบบมากขึ้น โดยได้รับการอนุรักษ์ส่งเสริมจากหน่วยงานทางราชการให้ผู้ชำนาญทางดนตรีกันตรึมนำเอาบทเพลงเก่าแก่ที่มีความไพเราะอ่อนหวานสนุกสนาน และได้รับความนิยมในชุมชนเป็นเวลาอันยาวนาน มาตราเสียงแต่เดิมมีลักษณะเฉพาะ การเทียบเสียงจะนิยมใช้ซอเทียบเสียงเข้ากับเสียงปี่อ้อ โดยเทียบเสียงเป็นคู่ 4 และคู่ 5 คำร้องเป็นภาษาเขมรสูง (คแมลือ) หรือภาษาเขมรปนไทย การประสานเสียงจะเกิดขึ้นโดยบังเอิญเพราะลักษณะการบรรเลงผู้บรรเลงดนตรีกันตรึม เครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนอง ตรัว ปี่อ้อ จะบรรเลงคลอเสียงร้อง รูปแบบโครงสร้างฉันทลักษณ์ของบทเพลงจะเป็นทำนองที่ซ้ำๆ กลับไป กลับมา ทำให้ฟังง่าย เข้าใจง่าย

ณรงค์ สมิทธิธรรม (2541 : บทคัดย่อ) ศึกษาวิจัยในหัวข้อ วงตกเส้ง : ดนตรีแห่ในวิถีชีวิตของชาวลำปาง มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาถึงบทบาทหน้าที่ และสถานภาพของวงตกเส้งที่มีต่อวิถีชีวิตของชาวลำปาง ศึกษาประวัติความเป็นมา เครื่องดนตรี การประสมวง การวิเคราะห์คีตลักษณ์ โดยมีพื้นที่ศึกษาในจังหวัดลำปาง ใช้วิจัยเชิงคุณภาพ ผลการวิจัยสามารถอธิบายข้อมูลต่างๆ ได้อย่างชัดเจน

แก้วกร เมืองแก้ว (2544 : บทคัดย่อ) ศึกษาวงมังคละ กรณีศึกษาวงดนตรีพื้นบ้านของนายประพรต คชนิลโดยศึกษาประวัติความเป็นมาวงมังคละประพรต รุ่งเรือง โดยเสนอประวัติความเป็นมาของคณะ และรายนามนักดนตรีคณะประพรต รุ่งเรือง ศึกษาขนบธรรมเนียมของวงมังคละ ในเรื่องเครื่องดนตรี รูปแบบการจัดวง พิธีไหว้ครู การเรียนและการสืบทอด วิเคราะห์บทเพลงของวงมังคละ คณะประพรต รุ่งเรือง บทเพลงที่ใช้ในวงมังคละ ศึกษารูปแบบจังหวะของปี่ หน้าทับกลองวิเคราะห์ รูปแบบลักษณะการตี

กลองหลอนให้เข้ากับกลองยืน หน้าทับของกลองวงมังคละ รูปแบบจังหวะลักษณะ การดำเนินทำนองของปี่ และลักษณะการเล่นก่อนหลัง

สายสุนีย์ ขาวปลื้ม (2544: บทคัดย่อ) ศึกษาเพลงรำผีมอญของชาวมอญ จังหวัดปทุมธานี โดยศึกษาสภาพทั่วไปของชาวมอญปทุมธานี ภาษามอญ ประวัติความเป็นมาของดนตรีมอญในเมืองไทย ลักษณะโดยทั่วไปของดนตรีมอญ การผสมวงดนตรีมอญ ระบบเสียงของเครื่องดนตรีมอญ ลักษณะการบรรเลง เครื่องดนตรีมอญ บทเพลงมอญ ในด้านการวิเคราะห์ ได้วิเคราะห์บันไดเสียง กระสวนจังหวะ ในเรื่องรูปแบบ กระสวนจังหวะ และกระสวนจังหวะเพลง วิเคราะห์รูปแบบและการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง

งานวิจัยเกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีภาคใต้ จรินทร์ เทพสงเคราะห์ (2540 : บทคัดย่อ) ศึกษาดนตรีกาหลอในจังหวัดสงขลา เพื่อศึกษาทางด้านวัฒนธรรมดนตรีกาหลอ องค์ประกอบ และรูปแบบของดนตรีกาหลอ โดยเก็บข้อมูลภาคสนามด้วยวิธีการสังเกต สัมภาษณ์ บันทึกเทป และถ่ายภาพประกอบ เสนอผลการศึกษาด้วยวิธีพรรณาวิเคราะห์ ผลงานวิจัยได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับเครื่องดนตรี วงดนตรี นักดนตรี อาชีพของนักดนตรี การแต่งกาย และโอกาสในการบรรเลง ในด้านองค์ประกอบ และรูปแบบดนตรีกาหลอได้อธิบายรายละเอียดเกี่ยวกับ บทเพลง ในเรื่องจำนวนห้องเพลง ท่อนเพลง หน้าทับ และจังหวะต่างๆ ตลอดจนอธิบายลักษณะการดำเนินทำนองเพลงของดนตรีกาหลอ การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง จากผลการวิจัยพบว่า วัฒนธรรมดนตรีกาหลอในจังหวัดสงขลา ในปัจจุบันการยึดแนวปฏิบัติทางวัฒนธรรมได้มีการเปลี่ยนแปลงไปตามสถานภาพปัจจุบัน แต่ยังมีอีกหลายประการที่ยังคงเคร่งครัดตามระเบียบประเพณีดั้งเดิม รูปแบบประเพณีในการบรรเลงของวงกาหลอ จังหวัดสงขลาในปัจจุบัน นักดนตรีกาหลอ ยังคงเคร่งครัดในรูปแบบและพิธีกรรมที่เป็นหลัก เพลงดนตรีกาหลอมี 3 ประเภทคือเพลงไหว้ครูหรือเพลงแม่บท เพลงทั่วไปและเพลงในพิธีศพ

พัทยา สายหู (2510 : 81 – 82) ศึกษาเรื่อง “ รายงานการศึกษาลักษณะผู้นำท้องถิ่นในเขตพัฒนาภาคใต้“ ได้กล่าวไว้ว่า มัสยิดนับว่าเป็นสมบัติสาธารณะร่วมกันโดยแท้ที่ชาวบ้านต้องร่วมกันบริจาคที่ดิน แรงงาน และทรัพย์ หมู่บ้านนั้นไม่เคยมีมัสยิดของตนเองมาก่อน แล้วต่อสร้างเป็นหมู่บ้านเองได้เรียกว่าเป็นการพัฒนาอย่างหนึ่งที่ศาสนาช่วยกำหนดศาสนบัญญัติไว้ว่า ทุกวันศุกร์ ชายที่อายุพ้น วัยเด็กแล้วทุกคนต้องร่วมชุมนุมทำละหมาดร่วมกัน

นิตยา บัวทอง (2548 : บทคัดย่อ) ได้ศึกษาเรื่อง การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีแก็ลมอ ในจังหวัดสุรินทร์ โดยใช้ข้อมูลภาคสนามเป็นหลักและใช้ข้อมูลทางด้านเอกสารประกอบการศึกษา โดยทำการศึกษาด้านพิธีกรรม บทเพลง ตลอดจนองค์ประกอบ โครงสร้างของวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรี และจากการศึกษาทำให้ทราบว่า ดนตรีมีบทบาทสำคัญต่อพิธีกรรม คือ เป็นสื่อที่สร้างความสนุกสนานและความบันเทิงให้กับผู้ที่มาร่วมพิธี และผีมอ ทั้งยังก่อให้เกิดพลังทางจิตใจของผู้ป่วยทำให้เกิดความเข้มแข็งทางจิตใจของผู้ป่วยทำให้เกิดความเข้มแข็งทางจิต คลายความกังวล และฝึกจิตให้เกิดสมาธิ ทำให้จิตใจสงบได้ในที่สุด ซึ่งส่งผลดีต่ออาการเจ็บป่วยที่เกิดขึ้นกับผู้ป่วย

มานะ ธานี (2546 : บทคัดย่อ) ได้ทำการศึกษาเรื่อง การศึกษาความเข้มแข็งวัฒนธรรมการบรรเลงปี่พาทย์จังหวัดสิงห์บุรี โดยดำเนินการวิจัยโดยศึกษาข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และการศึกษาภาคสนาม โดยใช้วิธีสัมภาษณ์ และสังเกตการณ์ เพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์ด้วยวิธีวิจัยคุณภาพ ผลการศึกษาพบว่า วัฒนธรรมการบรรเลงปี่พาทย์จังหวัดสองห์บุรี มีบทบาทด้านสังคมและวัฒนธรรม 2 ลักษณะคือ ดนตรีประกอบพิธีกรรม เช่น พิธีศพ , พิธีไหว้ครูดนตรีไทย และดนตรีประกอบการแสดง เช่น ลิเก หนังใหญ่

ยสพรรณ เต็มแย้ม (2545 : บทคัดย่อ) ได้ทำการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีไทย อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี โดยใช้ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องและการศึกษาภาคสนาม โดยการสัมภาษณ์และการสังเกต กิจกรรมทางด้านวัฒนธรรมดนตรี เพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์ด้วยวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ จากผลการศึกษาพบว่า ดนตรีไทยสามารถสร้างความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมให้กับชุมชนได้ อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี มีขนบธรรมเนียมประเพณีที่สำคัญที่ดำรงอยู่ มีกิจกรรมทางด้านวัฒนธรรมของชมรมดนตรีไทยและนาฏศิลป์ลพบุรี งานมงคล และงานอวมงคลของคณะต่างๆซึ่งมีกิจกรรมต่างๆสร้างความเข้มแข็ง

ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น (2539 : บทคัดย่อ) ศึกษาวัฒนธรรมดนตรีของปี่พาทย์มอญ โดยศึกษาประวัติความเป็นมาของปี่พาทย์มอญ และวัฒนธรรมดนตรีมอญในรูปแบบต่างๆ ที่มีความเกี่ยวข้อง ศึกษาตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ด้วยการสัมภาษณ์การวิจัยเอกสารและสังเกตอย่างมีส่วนร่วมทำให้เห็นถึงการผสมผสานทางวัฒนธรรมดนตรี ระหว่างดนตรีของมอญแต่โบราณและวัฒนธรรมดนตรีของปี่พาทย์ไทย ซึ่ง

ในปัจจุบันปี่พาทย์มอญมีบทบาท มีความสำคัญและกลายเป็นวงปี่พาทย์รูปแบบหนึ่งของวิทยาการดุริยางคศิลป์ไทย

ณรงค์ เขียนทองกุล (2539 : 1 – 5) กล่าวถึงในเรื่องมานุษยวิทยาดนตรี : กรณีศึกษา บ้านบางลำภู โดยศึกษาเกี่ยวกับบ้านบางลำภู สถาบันครอบครัวที่ทำหน้าที่สืบทอด วัฒนธรรมด้านดนตรีไทยในเรื่องลักษณะภูมิศาสตร์ทั่วไปของแหล่งที่ตั้งของสำนักดนตรี ประวัติความเป็นมาของบ้านบางลำภู ชีวประวัตินักดนตรีในบ้านบางลำภู เครือญาติและบุคคลภายนอก กระบวนการดำเนินงานวิชาชีพดนตรี การบันทึกผลงานเพลง และอุตสาหกรรมการสร้างเครื่องดนตรีตลอดจนการกระจายตัวของนักดนตรีในตระกูล และบรรดาศิษย์ที่ออกไปรับใช้สังคม งานวิจัยแสดงให้เห็นว่า สำนักดนตรีบ้านบางลำภูแห่งนี้สามารถดำรงความเป็นเอกทางวิชาการและงานดนตรีตลอดมา

สมชาย วาสุกรี (2546 : บทคัดย่อ) ได้ทำการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีของละครเท่งตุ๊ก คณะส.บัวน้อย อำเภอแหลมสิงห์ จังหวัดจันทบุรี โดยใช้วิธีการวิจัยคือเริ่มศึกษาข้อมูลจากเอกสารตำรา แถบบันทึกเสียง แถบบันทึกภาพ ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ จดบันทึก และเข้าร่วมสังเกตการณ์ บันทึกและวิเคราะห์โน้ตเพลงของละครเท่งตุ๊ก ผลวิจัยพบว่า ทำนองเพลงของละครเท่งตุ๊กประกอบด้วยการบรรเลงดนตรีล้วนๆ และเพลงที่มีการขับร้องการบรรเลงดนตรีล้วนๆได้แก่ เพลงโหมโรง และเพลงรำสิบสองท่า ซึ่งเป็นการบรรเลงจังหวะหน้าทับแบบเวียน รูปแบบจังหวะส่วนใหญ่มีความเร็วคงที่ สม่ำเสมอ ตลอดทั้งเพลง เพลงที่มีการขับร้องได้แก่ เพลงซัดชาตรี และเพลงที่ใช้ในการแสดงละคร ซึ่งโครงสร้างของคำประพันธ์เป็นกลอนดอกสร้อยและกลอนบทละคร ผู้แสดงร้องเป็นต้นเสียงและมีลูกคู่รับ บันไดเสียงที่ใช้เป็นบันไดเสียงแบบ 5 เสียง (Pentatonic) ได้แก่บันไดเสียง โด เร ฟา และซอล รูปแบบทำนองส่วนใหญ่ทำนองเคลื่อนที่สูงขึ้นและต่ำลงสลับเป็นฟันปลา รูปแบบจังหวะส่วนใหญ่มีความเข้มคงที่ สม่ำเสมอ ตลอดทั้งเพลง

บทที่ 3
วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า

การศึกษาค้นคว้าดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม ของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลในตำรา เอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้องต่างๆ ตลอดจนสัมภาษณ์จากบุคคลากรในชุมชนบ้านครัว และผู้ทรงคุณวุฒิ ที่มีความรู้เกี่ยวข้องดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม เพื่อเป็นการเก็บข้อมูลภาคสนาม จากนั้นจึงได้รวบรวมข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์เรียบเรียงเป็นงานวิจัยที่สมบูรณ์ต่อไป ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดวิธีการดำเนินการวิจัยได้ดังนี้

1. ขั้นรวบรวมข้อมูล

ข้อมูลในการทำวิจัยครั้งนี้ได้แบ่งออกเป็น 2 ประเภทคือ

1.1 เก็บข้อมูลภาคสนาม ได้จากการสังเกตแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม การสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง

1.1.1 ครูชัน (ครูสอนศาสนา) มัสยิดจักรพงษ์ บางลำภู

1.1.2 นายอนุชา บากาวี หัวหน้าวงคณะนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัว

1.1.3 นายดาวุด นาฮิม เลขาคณะกรรมการมัสยิดยามีอุลค็อยรียะห์

1.2 รวบรวมจากเอกสาร ตำราทางวิชาการ ตลอดจนบทความเกี่ยวกับวัฒนธรรม ดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม จากแหล่งข้อมูลต่อไปนี้

1.2.1 สำนักหอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

1.2.2 หอสมุดกลางจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.2.3 หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร

1.2.4 ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน)

1.2.5 หอสมุดมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

1.2.6 สำนักจุฬาราชมนตรี

1.3 สังเกตกิจกรรมต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม ชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว

1.4 บันทึกภาพ วีดีทัศน์ บันทึกข้อมูลเสียงกิจกรรมทางดนตรีในวัฒธรรมอิสลาม ชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว

2. ขั้นศึกษาข้อมูล

2.1 ผู้วิจัยทำการรวบรวมข้อมูลจากการบันทึกข้อมูลเสียง เช่น วีดีทัศน์ และแถบบันทึกเสียง จากนั้นบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร

2.2 เรียบเรียงข้อมูลจากเอกสารตำรา และข้อมูลภาคสนามประมวลเข้าด้วยกัน เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ใกล้เคียงมากที่สุด

2.3 นำข้อมูลหลังจากเรียบเรียงมาตรวจสอบ และขอคำแนะนำจากผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อทำการปรับปรุงแก้ไข ให้ได้ความสมบูรณ์มากที่สุด

3. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูล ประเด็นของการศึกษาจากเอกสาร งานวิชาการตลอดจนประเด็นจากบทสัมภาษณ์ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาด้านวัฒนธรรมอิสลาม ดนตรี บทเพลง ตลอดจนองค์ประกอบโครงสร้างของวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรี มารวบรวมเข้าด้วยกันและทำการวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ได้ดังนี้

3.1 ลักษณะทั่วไปของดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม ของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว

3.1.1 ลักษณะทั่วไปของชุมชน เป็นการวิเคราะห์ในลักษณะรวบรวมความรู้ในด้านต่างๆ มาเรียบเรียงในรูปแบบพรรณาวิเคราะห์ โดยมีหัวข้อสำคัญดังนี้

3.1.1.1 ประวัติความเป็นมาของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว

3.1.1.2 ลักษณะที่ตั้ง

3.1.1.3 ศาสนาและความเชื่อ

3.1.2 ศึกษาประวัติความเป็นมาและแบบแผนของดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม

3.1.3 ศึกษาเกี่ยวกับผู้ที่เล่นดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม ของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว

3.1.4 ศึกษาเครื่องดนตรีและวิธีการบรรเลงที่นำมาใช้ในวัฒนธรรมอิสลาม ของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว

3.1.5 ศึกษารูปแบบการบรรเลงและโอกาสต่างๆที่ใช้ในการบรรเลงดนตรี

3.1.6 ศึกษาบทเพลงและเนื้อร้องของดนตรี

3.2 ศึกษาองค์ประกอบของดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม

3.2.1 รูปพรรณและรูปแบบของบทเพลง

3.2.2 ระดับเสียง

3.2.3 จังหวะ

3.2.4 ทำนอง

4. ขั้นสรุปผลและอภิปรายผล

4.1 นำเสนอข้อมูลการศึกษาแบบพรรณาวิเคราะห์ข้อมูล

4.2 เรียบเรียงจัดทำบทสรุปผลที่ได้จากการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูล

4.3 อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

บทที่ 4
การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูล ดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม : กรณีศึกษา ชุมชนบ้านครัว ผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อเพื่อให้เกิดความสะดวกต่อการวิเคราะห์ ดังต่อไปนี้

1. ลักษณะทั่วไปของดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม ของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว
    1.1. ลักษณะทั่วไปของชุมชน
        1.1.1. ประวัติความเป็นมาของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว
        1.1.2. ลักษณะที่ตั้ง
        1.1.3. ศาสนาและความเชื่อ
    1.2. ประวัติความเป็นมาและแบบแผนของดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม
    1.3. วงดนตรี เครื่องดนตรีและวิธีการบรรเลงที่นำมาใช้ในวัฒนธรรมอิสลาม ของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว
    1.4. ผู้ที่เล่นดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม ของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว
    1.5. รูปแบบการบรรเลงและโอกาสต่างๆที่ใช้ในการบรรเลงดนตรี
    1.6. บทเพลงและเนื้อร้องของดนตรี
2. องค์ประกอบของดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม
    2.1. รูปพรรณและรูปแบบ
    2.2. ระดับเสียง
    2.3. จังหวะ
    2.4. ทำนอง

1. ลักษณะทั่วไปของดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม ของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว

1.1 ลักษณะทั่วไปของชุมชนบ้านครัว

1.1.1 ประวัติความเป็นมาของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว

ชุมชนบ้านครัวเป็นชุมชนท้องถิ่นดั้งเดิมตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ตั้งถิ่นฐานอยู่ริมคลองแสนแสบฝั่งใต้มีพื้นที่ส่วนใหญ่อยู่ในเขตราชเทวี แบ่งเป็นชุมชนบ้านครัวเหนือ ชุมชนบ้านครัวตะวันตก และมีพื้นที่อีกส่วนในเขตปทุมวัน เป็นชุมชนบ้านครัวใต้ ประชากรส่วนใหญ่ของบ้านครัวนับถือศาสนาอิสลามภายในชุมชนมีโรงเรียน มัสยิด สุสาน ศูนย์ชุมชน ศูนย์ดับเพลิง และสาธารณสุข เป็นชุมชนมุสลิมใหญ่ที่สุดแห่งกรุงเทพมหานคร ที่มีสาธารณูปโภคพื้นฐานครบถ้วน

เดิมชาวบ้านครัวมีบรรพบุรุษอยู่ในเขมร มีอาชีพทำการประมง บางครั้งต้องต่อสู้รบราฆ่าฟันกับคนต่างเผ่าพันธุ์ที่บุกรุกแย่งที่ดินทำมาหากินบางครั้งชนะบางครั้งแพ้จึงต้องถอยร่นเรื่อยๆ เมื่อแพ้จึงถูกกวาดต้อนครอบครัวมาเป็นบ่าวไพร่ให้เจ้านายในกรุงเทพฯ ยังมีบางส่วนที่เป็นชาวมลายูปัตตานี ถูกกวาดต้อนครอบครัวมาจำนวนมากเหมือนหลายครั้งที่กองทัพสยามทำศึก สงครามกับเมืองเขมรและเมืองมลายูปัตตานี ในที่สุดทั้งเขมรและมลายูแพ้สงคราม ราษฎรจึงถูกกวาดต้อนครอบครัวมาเป็นเชลยศึกถูกเจาะร้อยหวายที่ข้อเท้า บ้างก็ถูกเจาะร้อยใบหู ให้เดินเป็นแถวไปลงเรือกำปั่นทะเลเข้ามากรุงเทพฯ บางคนยอมเจ็บปวดกระชากตนเองให้พ้นที่จะไปเป็นบ่าวไพร่ จนใบหูฉีกขาด และบางส่วนบาดเจ็บล้มตายระหว่างเดินทาง ยามศึกสงครามต้องถูกเกณฑ์ไปสงครามรวมอยู่กับกองอาสาจามและชาวเขมร และแต่งงานกันใช้ชีวิตอยู่กินในบ้านครัวสืบลูกหลาน ต่อมาชาวมลายูปัตตานีส่วนใหญ่ถูกนำไปตั้งถิ่นฐานที่เมืองมีน ตลอดแนวฝั่งคลองแสนแสบ และยังติดต่อไปมาหาสู่กันเสมอมาทุกปี

กลุ่มชาติพันธุ์มุสลิม ในสมัยสมเด็จพระเอกาทศรถ ไทยขาดแคลนกำลังทหาร จึงมีพวกทหารอาสาเกิดขึ้นแทนทหารไทย ทหารอาสาพวกนี้ส่วนใหญ่เป็นทหารด้วยใจสมัครโดยเฉพาะทหารอาสาจาม พวกนี้เป็นชาวมุสลิมที่มาจากเขมรหรือกัมพูชานับถือศาสนาอิสลามมีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งเมื่อมาอยู่เมืองไทยว่า แขกครัว นอกจากชนชาติจามส่วนหนึ่งจะอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในกรุงศรีอยุธยาโดยผู้ชายจามได้เป็นทหารอาสาของไทยในการทำการรบ อีกส่วนหนึ่งยังคงอยู่ในกำปงจาม หรือจำปาศักดิ์หรือแผ่นดินกัมพูชาในปัจจุบันและคงเดินทางมาติดต่อค้าขายที่กรุงศรี-อยุธยา และเมืองอื่นๆ เช่น บางกอก เช่นเดียวกับชาติอื่นๆ ซึ่งสินค้าที่สำคัญคือ ผ้าไหมและปลากรอบ นอกจากนั้นยังเป็นการได้เข้ามาเยี่ยมเยียนญาติพี่น้องที่อพยพเข้ามาอยู่ในไทย คือบ้างก็ถูกฆ่า บ้างก็ถูกเป็นเชลย บ้างหนีอพยพมาบางกอก ตั้งถิ่นฐานใหม่ตามแนวคลองแสนแสบ บริเวณที่เรียกว่าเจริญผล โดยอาศัยอยู่ร่วมกับผู้ที่อยู่ก่อน

แขกครัวหรือชาวบ้านครัวมีการถ่ายทอดเกี่ยวกับสำนึกความเป็นมาของชาติพันธุ์ของตนคือความเป็นจามอย่างชัดแจ้ง ควบคู่กันไปกับการอบรมสั่งสอนและวัตรปฏิบัติภายในชุมชนให้เป็นแบบมุสลิมอย่างเข้มข้น

ชุมชนบ้านครัวเป็นชุมชนเก่าแก่ที่มีหลักฐานการตั้งรกรากในกรุงเทพมหานครมายาวนานกว่าสองร้อยปีที่ผ่านมา ประวัติความเป็นมาของการตั้งถิ่นฐานของแขกครัวกรุงเทพฯ เริ่มตั้งแต่ ในสมัยรัชกาลที่ 1 ชุมชนบ้านครัวได้ทำคุณประโยชน์โดยร่วมรบในศึกสงครามเก้าทัพ จึงได้รับพระราชทานที่ดินส่วนหนึ่ง มุสลิมจากเขมรมาตั้งถิ่นฐานตรงคลองแสนแสบ บริเวณเจริญผล มุสลิมเหล่านี้คงมีบรรพบุรุษที่อพยพมาจากเวียดนามใต้ เช่นบริเวณเมืองฟันรัง,ฟันรี และ ฟันเทียด เข้าไปอยู่ในเขมรตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 15 เป็นต้นไป คนไทยเรียกมุสลิมจากกลุ่มนี้ว่า แขกครัว พวกเขาได้ประกอบอาชีพทำนา ทำประมงน้ำจืด และทอผ้า กลุ่มสุดท้ายคือชาวจามที่ลี้ภัยทางการเมือง ชาวจามเหล่านี้ได้อยู่รวมกันเป็นหมู่บ้าน เรียกว่า หมู่บ้านของอาสาสมัครจาม หรือกองอาสาจาม ปัจจุบันพื้นที่ของหมู่บ้านนี้คือบ้านครัวเหนือ วัดพระยายัง (ชื่อเรียกขณะนั้น ปัจจุบันคือ บ้านครัวตะวันตก) และบ้านครัวใต้

สงครามเก้าทัพ สมัยรัชกาลที่ 1 (ช่วงปี พ.ศ. 2328 – 2329) พม่ายกทัพมาล้อมประชิดไทยหลายด้าน สงครามครั้งนี้ชาวบ้านครัวได้เข้าร่วมรบด้วย เพราะมีลูกหลานเกิดในแผ่นดินไทยแล้ว โดยเข้าสมทบกับกองอาสาจาม สงครามครั้งนี้พม่าพ่ายแพ้แตกทัพ แต่กองอาสาจามและชาวเขมรล้มตายบาดเจ็บพิการมากที่เหลืออยู่ได้ยืนหยัดต่อมาจนทุกวันนี้ เป็นเกียรติยศความดีความชอบพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกจึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯพระราชทานที่ดินผืนหนึ่งให้ตั้งหลักแหล่ง ที่อยู่อาศัยรวมกันเป็นหมวกหมู่นอกอาณาเขตพระนครโดยมีต้นไม้สูงใหญ่เป็นแนวเขตเป็นระยะๆ ในผืนดินที่ได้รับพระราชทานมีร่องน้ำลำกระโดงไหลผ่าน จึงถูกเกณฑ์ให้ขุดเบิกร่องน้ำให้กว้างเป็นคลองและชาวบ้านส่วนมากนับถือศาสนาอิสลามร่วมแรงกันจัดสร้างสุเหร่าเพื่อใช้ปฏิบัติศาสนกิจตามหลักศาสนา นอกจากนี้แล้วชาวบ้านครัวยังมีบรรพชนเป็น “พระยาราชบังสัน” อยู่ในบ้านครัวด้วย หมู่บ้านแต่เดิมนั้นเรียกขานกันว่า “บ้านแขกครัว”

จากข้อมูลทางประวัติความเป็นมา มีสาระสำคัญในประเด็นต่างๆ ต่อไปนี้

- บรรพชนเป็นกองอาสาจาม ชาวเขมร และชาวมลายูปัตตานี
- ถูกกวาดต้อนครอบครัวเขามาเป็นเชลยศึกสงคราม
- ออกสนามรบใน สงครามเก้าทัพ
- ได้รับพระราชทานที่ดินที่อยู่อาศัย และจัดสร้างสุเหร่า ขึ้นในหมู่บ้าน
- เป็นผู้ขุดร่องน้ำลำกระโดงจนเป็นคลองแสบแสบใต้
- ในหมู่บ้านมีขุนนาง เป็นพระราชบังสัน

- หมู่บ้านแต่เดิมเรียกกันว่า บ้านแขกครัว
- บรรพชนชาวมลายูปัตตานีส่วนใหญ่ถูกโยกย้ายไปตั้งถิ่นฐานที่มีนบุรี หนองจอก

ทั้งบ้านครัวเหนือและบ้านครัวใต้ เป็นถิ่นฐานของชาวจามมุสลิมเป็นส่วนใหญ่ นอกจากนี้ก็ยังมีชนเชื้อสายเขมรอยู่บ้างทั้งชาวจามมุสลิมและเขมรมุสลิม ตั้งรกรากอยู่ในบริเวณบ้านครัวตั้งแต่ระยะต้นกรุงรัตนโกสินทร์ และเป็นที่รู้จักกันในนาม “แขกครัว” ที่ถูกเรียกว่าแขกครัว เพราะเป็นชาวต่างแดนผิวคล้ำ พูดต่างภาษา ที่ถูกกวาดต้อนบ้าง อพยพมารวมกันบ้าง หลายละลอก เพราะศึกสงครามระหว่างสยามกับเขมร(กัมพูชา) และญวน (เวียดนาม)

หลักฐานประวัติศาสตร์บ่งชี้ว่าชาวจามมุสลิม กลุ่มนี้ อาจมิใช่ จามกลุ่มแรกที่ตั้งรกรากอยู่ในดินแดนอันเป็นที่ตั้งประเทศไทยปัจจุบัน มีหลักฐานว่าในปี พ.ศ. 1856 รัฐสยาม คือ อยุธยา เคยไปรุกรานอาณาจักรของชาวจามปา ซึ่งตั้งอยู่บริเวณตอนกลางเยื้องมาทางตอนใต้ของประเทศเวียดนามในปัจจุบันระหว่างตอนเหนือของเมืองเว้ถึงไซ่ง่อน จึงมีความเป็นไปได้ว่า ชาวจามอาจเคยเป็นเชลยศึกหรือไม่ก็เป็นนักเดินเรือที่มาตั้งรกรากในแผ่นดินสยามตั้งแต่สมัยอยุธยา ดังปรากฏหลักฐาน ชัดแจ้งว่าเคยมีทหาร”กองอาสาจาม” ต่อมาได้ขยายเป็น “กรมอาสาจาม” และเข้าร่วมประกอบส่วนใน “ราชนาวีสยาม” มาทุกยุคทุกสมัย

จนถึงสมัยรัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ปรากฏว่ามีกรมอาสาจามอยู่ 2 กรม นักเดิน เรือชาวจามทั้งที่มาโดยสมัครใจและถูกกวาดต้อนมาเพราะศึกสงครามทั้งครัวเรือนหลายระลอกเหล่านี้เองคือบรรพชนของชาวบ้านครัวในปัจจุบัน

ด้านลักษณะทางประชากรและความสัมพันธ์ภายในชุมชนบ้านครัว

ประชากรส่วนใหญ่ของชุมชน (ร้อยละ70) เป็นชาวไทยมุสลิม นอกนั้นเป็นชาวไทยเชื้อสายจีนและชาวอีสาน ซึ่งทั้งสามกลุ่มมีแบบแผนการดำเนินชีวิต ขนบธรรมเนียมประเพณี วัฒนธรรม ศาสนาและความเชื่อที่แตกต่างกัน ความสัมพันธ์ภายในกลุ่มของทั้งสามกลุ่มมีลักษณะที่แตกต่างกัน กล่าวคือกลุ่มชาวมุสลิมยังคงความสัมพันธ์แบบปฐมภูมิ แม้ว่าจะอยู่ใจกลางเมือง ส่วนใหญ่ชาวมุสลิมในชุมชนเป็นเครือญาติกัน มักนิยมแต่งงานกันเองในหมู่เครือญาติ จึงมีความสนิทสนมช่วยเหลือกันเป็นอย่างดี กลุ่มชาวจีนจะต่างคนต่างอยู่ ไม่รวมกลุ่มกันและมักไม่พึ่งพากัน สำหรับกลุ่มชาวไทยอีสานมีความสัมพันธ์กันดีภายในกลุ่ม เวลาว่างจะมารวมกลุ่มสร้างสรรค์กัน ไม่รู้สึกผูกพันต่อชุมชนและโยกย้ายเข้าออกอยู่เสมอ แต่อย่างไรก็ตามทั้งชาวมุสลิม ชาวจีน และชาวอีสานต่างก็มีส่วนร่วมในพิธีกรรมและกิจกรรมของชุมชนอยู่เสมอ หากจะมีแตกต่างที่ชาวจีน และ ชาวอีสานไม่ได้มีส่วนร่วมก็คือ วัฒนธรรมหรือพิธีกรรมทางศาสนาอิสลามของชาวไทยมุสลิมในชุมชนบ้านครัวเท่านั้น ที่จะมีเฉพาะผู้ที่นับถือศาสนาอิสลามเข้าร่วม

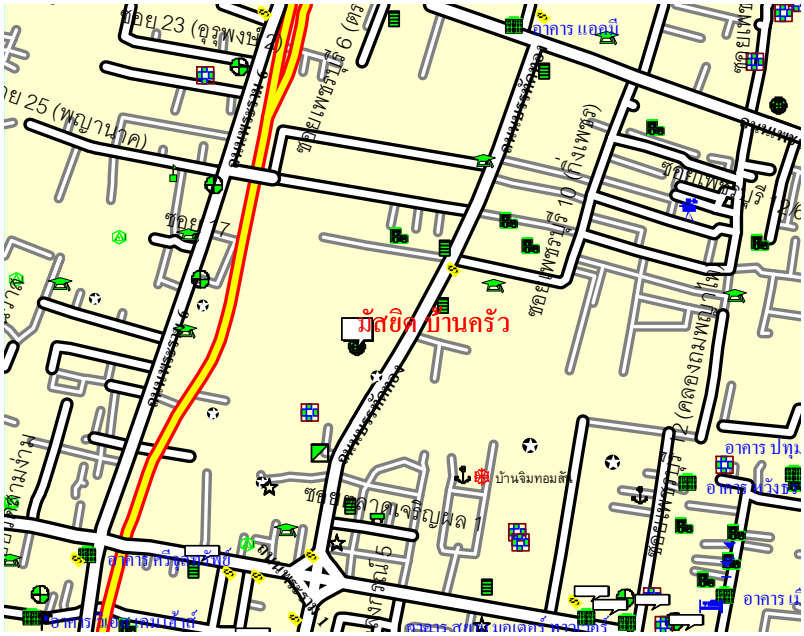
การตั้งถิ่นฐานและการปรับตัวของคนอีสานในกรุงเทพฯ ซึ่งอาศัยในชุมชนบ้านครัวเหนือ ระหว่างปี ค.ศ. 1984 – 1985 พบว่า ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1947 คนอีสานเริ่มอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในชุมชนนี้ เนื่องจากช่วงเวลาดังกล่าวมีการขาดแคลนแรงงานด้วยหัตถกรรมผ้าไหม ชาวอีสานมีการเช่าที่พักอาศัยอยู่ร่วมกันมากขึ้นในด้านการดำเนินชีวิตและการปรับตัวของคนอีสานพบว่า ส่วนใหญ่ชอบอยู่ร่วมกันเป็นกลุ่มของตน ยึดมั่นการปฏิบัติตามประเพณีของตน ไม่คิดตั้งถิ่นฐานอย่างถาวรในชุมชนฯ และมีความสัมพันธ์กับกลุ่มคนมุสลิมอย่างผิวเผินไม่แน่นอน

1.1.2 **ลักษณะที่ตั้ง**

พื้นที่ชุมชนบ้านครัวมีลักษณะคาบเกี่ยวกับเขตพื้นที่การปกครองอยู่ 2 เขต คือเขตราชเทวี และเขตปทุมวัน โดยในเขตราชเทวี เดิมทีมีชาวมุสลิมอาศัยอยู่ เริ่มตั้งแต่รอยต่อเขตวัดพระยายังยามตามคลองแสนแสบฝั่งใต้ จรดปากคลองพญาไทซึ่งปรับปรุงเป็นถนนเพชรบุรีซอย 12 และพื้นที่รอยต่อเขตวัดพระยายังบางส่วนถูกเวนคืนสร้างทางด่วนขั้นที่ 2 ไปแล้ว

พื้นที่ชุมชนบ้านครัวในเขตปทุมวัน มีชาวมุสลิมอาศัยเริ่มตั้งแต่รอยต่อปากคลองนางหงส์ข้างวัดบรมนิวาสยาวตามคลองแสนแสบใต้ จรดปากคลองนางหงส์ที่ออกสู่คลองแสนแสบใต้ อยู่ที่หลังตลาดเจริญผล และมีพื้นที่บางส่วนได้ถูกเวนคืนสร้างทางด่วนขั้นที่ 2 ไป

ชุมชนบ้านครัวตั้งอยู่ริมคลองมหานาคและคลองแสนแสบ ในบริเวณปัจจุบันมีสะพานข้ามคลองเรียกว่าสะพานหัวช้าง และสะพานเจริญผล มีอาณาเขตทิศเหนือจรดซอยพญานาค ทิศใต้จรดคลองมหานาค ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของคลองแสนแสบ ทิศตะวันออกจรดซอยหลังโรงแรมเอเชียและทิศตะวันตกจรดถนนอุรุพงษ์ บริเวณทั้งหมดนี้ คือ บ้านครัวเหนือ นอกจากนี้ยังมีอีกส่วนหนึ่งตั้งอยู่อีกฝั่งหนึ่งของคลองมหานาค คือ บ้านครัวใต้ รูปแบบของชุมชนมักถือศาสนสถานเป็นจุดศูนย์กลางเช่น วัด มัสยิด หรือสุเหร่า



ภาพประกอบ 1 แผนที่แสดงที่ตั้งของชุมชนบ้านครัว

1.1.3 ศาสนาและความเชื่อ

ชุมชนบ้านครัวมีสภาพพหุสังคม ปัจจุบันชุมชนนี้ประกอบด้วยชาวมุสลิมเชื้อสายจามและชาวไทยพุทธ จากภาคอีสานจำนวนเท่าๆกัน ความสำคัญของศาสนาอิสลามต่อชาวมุสลิมในชุมชนยังคงอยู่ในรูปแบบดั้งเดิม และมีบทบาทที่ต่อเนื่อง ชาวมุสลิมมีการสอนศาสนาอย่างไม่เป็นทางการตามบ้าน ซึ่งเป็นสถาบันที่มีบทบาทสำคัญในการปลูกฝังและสืบทอดศาสนา รวมทั้งมีมัสยิด สุสาน และการจัดสอนคัมภีร์อัลกุร-อาน มุสลิมส่วนใหญ่มีความเข้าใจหลักคำสอนพื้นฐานของศาสนาอิสลามสำหรับชาวไทยพุทธในชุมชนบ้านครัวนี้ อาศัยวัดนอกชุมชนเพื่อศึกษาและประกอบพิธีทางศาสนา การปฏิบัติศาสนกิจมีลักษณะเฉพาะตน มากกว่าลักษณะพิธีร่วมจากลักษณะทางศาสนาแสดงว่า ศาสนาอิสลามเป็นรากฐานสำคัญของการรวมกลุ่มของตนไว้ ท่ามกลางการปรับตัวและเปลี่ยนแปลงของสังคม ศาสนามีอิทธิพลในด้านการรักษามรดกทางวัฒนธรรมและศาสนาที่ติดมาแต่ภูมิลำเนาเดิม

นิกายในศาสนาอิสลาม ในประเทศไทยแบ่งออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ คือ นิกาย ซุนนีห์ และชีอะห์ ชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัวจะนับถือศาสนาอิสลามนิกาย ซุนนีห์

อิสลาม มาจากคำว่า อัสละมะ ซึ่งมาจากรากศัพท์ว่า ซะลิมะ แปลว่าสันติ การนอบน้อม การยอมจำนน อิสลามเป็นศาสนาที่จัดอยู่ในประเภทเทวนิยม คือ ศาสนาที่นับถือพระเจ้าองค์เดียว พระเจ้าในศาสนาอิสลาม เรียกว่า อัลลอฮ.

อัลลอฮ คือ พระเจ้าในศาสนาอิสลาม บุคคลที่นับถือศาสนาอิสลามเรียกว่า “มุสลิม” ซึ่งมีความหมายว่า ผู้นอบน้อมถ่อมตน ผู้รักสันติ ผู้จำนนต่อพระผู้เป็นเจ้าแต่เพียงผู้เดียว

องค์ประกอบของศาสนามีดังนี้

- ต้องมีศาสดา
- ต้องมีคำสอน
- ต้องมีสาวกหรือผู้สืบทอด
- ต้องมีสถานที่หรือศาสนสถาน
- ต้องมีพิธีกรรม

โครงสร้างของอิสลาม

โครงสร้างของอิสลามแบ่งเป็น 2 ส่วน ดังนี้คือ

- หลักศรัทธา (รุกุ่มอีหม่าม)
- หลักปฏิบัติ (รุกุ่มอิสลาม)

โครงสร้างของอิสลาม

หลักศรัทธา ประกอบด้วย	หลักปฏิบัติ ประกอบด้วย
1. ศรัทธาในพระเจ้า	1. หลักปฏิญาณตน
2. ศรัทธาในบรรดามลาอีกะฮ.	2. การละหมาดวันละ 5 เวลา
3. ศรัทธาในบรรดาคัมภีร์	3. การถือศีลอด
4. ศรัทธาในบรรดาศาสนทูต	4. การบริจาคซะกาต
5. ศรัทธาในวันพิพากษา	5. การประกอบพิธีฮัจญ์
6. ศรัทธาในกฎกำหนดสภาวการณ์	

โดยทั่วไปแล้วเราเรียกศาสนิกชนของศาสนานี้ว่า มุสลิม รวมทั้งในชุมชนบ้านครัวจะเรียกผู้ที่นับถือศาสนาอิสลามในชุมชนว่า ชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว วัฒนธรรมมุสลิมมีหลักศาสนาอิสลามเป็นพื้นฐาน และมีวัฒนธรรมพื้นบ้านที่สืบทอดกันมาตั้งแต่อดีตที่ไม่ขัดกับหลักศาสนาเป็นสิ่งประสมประสาน และวัฒนธรรมสืบเนื่องบางอย่างมาจากทั้งศาสนาอิสลามและศาสนาพุทธ ได้เข้าไปประสานอยู่ในวิถีการดำเนินชีวิตของคนในชุมชน

ชาวมุสลิมเชื้อสายจามในชุมชนบ้านครัว ส่วนใหญ่เชื่อว่า ชุมชน มัสยิด และสุสานเป็นเรือนร่างเดียวกันแยกจากกันไม่ได้ หากแยกจากกันแล้วจะขาดความเชื่อทางศาสนา และไม่สอดคล้องกับวิถีชีวิตของชุมชนหลายประการ กล่าวคือมัสยิดเป็นศาสนสถานที่ชาวมุสลิมในชุมชนบ้านครัวใช้เป็นศูนย์รวมในการประกอบพิธีกรรมทางศาสนา อาทิ การนมาซวันละ 5 ครั้ง รวมทั้งประกอบพิธีกรรมทางสังคมและวัฒนธรรมอื่นๆ ซึ่งไม่ขัดต่อศาสนาอิสลาม ซึ่งชาวมุสลิมมีภาระที่ต้องช่วยกันดูแลมัสยิด

ตามคำสั่งของศาสดาที่ระบุว่า ให้สร้างมัสยิดในชุมชน ทั้งต้องทำให้มัสยิดสะอาด และมีกลิ่นหอม ทางด้านความเชื่อของชาวมุสลิมในชุมชนบ้านครัวที่เกี่ยวกับสุสานพบว่า ส่วนใหญ่มุสลิมในชุมชนใช้สุสานที่มีอยู่เป็นที่ฝังศพบรรพบุรุษของตนมายาวนานกว่าสองร้อยปี

วัฒนธรรมของกลุ่มชน มีเนื้อหามุ่งเน้นอบรม สั่งสอนและถ่ายทอดค่านิยม ทัศนคติ ตลอดจนแบบแผนการดำเนินชีวิตตามแนวทางแห่งอิสลลาม ซึ่งส่วนใหญ่ปรากฏในตำนาน นิทานคติธรรมและความเชื่อต่างๆ นิทานคติธรรมและความเชื่อต่างๆ คติชนอีกส่วนหนึ่งคือ ส่วนที่ได้รับมาจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมของชาวไทยพุทธ เช่นนิทานอิสป สุภาษิต คำพังเพย และคติสอนใจ เนื้อหาส่วนใหญ่มุ่งเน้นถ่ายทอดค่านิยม บรรทัดฐานทางสังคม ตลอดจนแบบแผนการดำเนินชีวิตให้ปรับตัวอยู่ในสังคมและสิ่งแวดล้อมได้อย่างสงบสุข นอกจากนี้พบว่า คติชนประเภทหลังนี้ ไม่ปรากฏส่วนที่ขัดต่อบทบัญญัติทางศาสนาอิสลามแต่อย่างใด

สุเหร่า(มัสยิด)เริ่มแรกที่กองอาสาจามบรรพชนบ้านครัวได้จัดสร้างขึ้นต้นสมัยรัชกาลที่ 1 เรียกว่า สุเหร่ากองอาสาจาม เป็นอาคารก่ออิฐถือปูนแบบโบราณ ในสมัยรัชกาลที่ 3 พระยาราชบังสัน(ฉิม) ได้เรียกว่า สุเหร่าคลองนางหงษ์ และ ต่อมาเรียกกันว่า สุเหร่าเก่า ได้จดทะเบียนตามพระราชบัญญัติมัสยิดอิสลาม พ.ศ. 2490 เมื่อวันที่ 24 พฤษภาคม 2494 มีชื่อเรียกว่า มัสยิดยามีอุลค็อยรียะห์ คำว่า ยามีอุลค็อยรียะห์ มีความหมายว่า หอประชุมแห่งคุณธรรม ชื่อเรียกสั้นๆของมัสยิดจะเรียกว่า มัสยิดยาเมี๊ยะ มัสยิดยามีอุลค็อยรียะห์ เป็นมัสยิดที่ชาวชุมชนบ้านครัว ที่นับถือศาสนาอิสลามจะมาประกอบพิธีกรรมทางศาสนาและเป็นสถานที่เผยแพร่ศาสนาให้กับสมาชิกในชุมชนที่นับถือศาสนาอิสลาม ซึ่งเป็นชื่อจดทะเบียนตาม พ.ร.บ มัสยิด พ.ศ. 2490 เลขที่ 74 ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2494

ความเชื่อ ประเพณี พิธีกรรม

ลักษณะความเชื่อของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว นั้นจะยึดจากหลักปฏิบัติของศาสนาอิสลาม ซึ่งอาจจะเรียกว่า วัฒนธรรมอิสลาม

วัฒนธรรมอิสลาม หมายถึง วิธีการดำเนินชีวิตหรือรูปแบบของพฤติกรรมตลอดจนสิ่งสร้างสรรค์ต่าง ๆ ที่นำมาจากหรืออยู่ในขอบข่ายของคัมภีร์อัลกุรอานและซุนนะฮ (จริยวัตรของท่านศาสดามูฮำหมัด (ซล์))

ที่มาของวัฒนธรรมอิสลาม

1. คัมภีร์อัลกุรอาน
2. ซุนนะห์ของท่านศาสดามูฮำหมัด (ศ์อล)

ฉะนั้นจึงเป็นวัฒนธรรมที่ไม่เปลี่ยนแปลงไปตามเวลา หรือสังคมสิ่งแวดล้อม

องค์ประกอบของวัฒนธรรม

1. องค์วัตถุ

1.1 องค์วัตถุที่จับต้องได้ เช่น เครื่องมือ หรืออุปกรณ์ต่าง ๆ ที่ผลิตขึ้นมา เครื่องใช้ของแต่ละท้องที่ที่ไม่เหมือนกัน

1.2 สิ่งที่ไม่มีรูปร่าง เช่น ภาษา ภาษาของอิสลาม คือ ภาษาอาหรับ ซึ่งภาษาของอัลกุรอาน ซึ่งมุสลิมทุกคนต้องเรียนรู้

2. องค์การ (Organization) คือ กลุ่มที่จัดตั้งขึ้นอย่างมีระเบียบ เช่น ครอบครัว สมาคม ฯลฯ ซึ่งอิสลามกำหนดหน้าที่ให้กับคนในองค์กรอย่างเด่นชัด เช่น ผู้ปกครองครอบครัว ผู้นำสมาคม เป็นต้น

3. องค์มติ (Concepts) ความคิดในทางการเมือง การปกครอง เศรษฐกิจ ความเข้าใจในเรื่องราวของมนุษย์

4. องค์พิธีการ (Usages) ขนบธรรมเนียมประเพณี ซึ่งแสดงออกมาในรูปพิธีกรรมต่างๆ เช่น การทำความเคารพ พิธีแต่งงาน การตาย การเกิด ซึ่งอิสลามได้วางแนวทางไว้โดยเฉพาะ

วัฒนธรรมเป็นวิถีการดำเนินชีวิตของมนุษย์หรือคือทุกสิ่งทุกอย่างที่เกิดขึ้นจากพฤติกรรมของมนุษย์ ซึ่งเป็นสมาชิกในสังคม และถ่ายทอดสืบเนื่องกันมาอย่างมีแบบแผนเป็นมรดกของสังคม ด้วยเหตุที่วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่คนในสังคมสร้างขึ้น ไม่ใช่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ ฉะนั้นวัฒนธรรมจึงมีลักษณะที่จะต้องเหมาะสมกับคนในสังคมนั้น คือมีลักษณะทั้งสะสม ปรับปรุงและเปลี่ยนแปลง เพื่อให้เป็นลักษณะเฉพาะของตนเอง ดังเช่นวัฒนธรรมของมุสลิมชุมชนบ้านครัว จะมีลักษณะเฉพาะตน แม้จะมีพื้นฐานมาจากศาสนาอิสลามเป็นสำคัญ แต่ด้วยเหตุที่มีสภาพแวดล้อมทางสังคมเป็นแบบพหุสังคม คือ มีการผสมผสานกันระหว่างชุมชนไทยพุทธ ไทยมุสลิม จึงทำให้วัฒนธรรมของมุสลิมชุมชนบ้านครัวมีทั้งความเหมือนและความแตกต่างจากวัฒนธรรม มุสลิมในถิ่นอื่นๆ

ในบทบัญญัติศาสนาอิสลามจะไม่ให้ความสำคัญกับเรื่องไสยศาสตร์ หรือเรื่องนอกเหนือธรรมชาติมากนัก บทบัญญัติหรือพิธีกรรมของชาวมุสลิม ส่วนใหญ่จะมีเค้าเงื่อนมาจากวิถีชีวิตที่เกิดขึ้นจริงกับพระนะบีมูฮัมหมัด ดังนั้น สิ่งเหล่านี้จึงเป็นไปตามความต้องการของมนุษย์ปุถุชน ที่มีเลือดเนื้อมีอารมณ์

จากการศึกษาข้อมูลของชุมชนบ้านครัวสะท้อนถึงความเชื่อทางไสยศาสตร์ในบางพิธี- กรรม เช่นกัน แต่ในปัจจุบันนี้พิธีกรรมทางไสยศาสตร์ไม่มีให้พบเห็นแล้ว แต่สิ่งที่ยังคงอยู่กับชาวไทยมุสลิมชุมชนบ้านครัวคือ การทำความเข้าใจเกี่ยวกับประเพณี พิธีกรรมของชาวมุสลิมบ้านครัว ซึ่งมีพิธีกรรมแบ่งออกเป็น 2 ประเด็นใหญ่ๆ คือ

- ในวิถีชีวิต
- เกี่ยวกับเทศกาลในรอบปี

ประเพณีเกี่ยวกับศาสนาอิสลาม

ประเพณีเป็นคำที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวันของชุมชนบ้านครัวมากที่สุด ประเพณี มีมากมายซึ่งแล้วแต่คน แต่ละท้องถิ่นใดจะเป็นผู้ปฏิบัติกันมาแต่สำหรับมุสลิมแล้ว ประเพณีใดก็ตามจะขัดกับหลักคำสอนของอิสลามไม่ได้

วัฒนธรรมประเพณีที่เกี่ยวข้องกับศาสนาเป็นวัฒนธรรมที่มีความละเอียดอ่อนมากในด้านจิตใจ เนื่องจากมีองค์ประกอบต่างๆ เข้ามาเกี่ยวข้องมากมาย เช่น พิธีกรรม ประเพณี ความเชื่อ ความศรัทธาในศาสดาของตน ดังนั้นหากจะมีการเปลี่ยนแปลง หรือแก้ไขจึงเป็นเรื่องที่เป็นไปได้ยาก บางครั้งต้องอาศัยเวลาให้วัฒนธรรมใหม่ๆ มีการผสมกลมกลืนไปกับวัฒนธรรมเดิมจนแยกไม่ออกในที่สุด

การแสดงของแต่ละศาสนาในประเทศไทยมีอยู่มากมายหลากหลาย แตกต่างกันไปตาม แต่ความเชื่อและพิธีกรรมของศาสนานั้นๆ ซึ่งในบางครั้งพิธีกรรมที่เกิดขึ้นจะแตกต่างกันไปขึ้นอยู่กับว่าเป็นกิจกรรมหรือพิธีกรรมของภูมิภาคใด บางครั้งขึ้นอยู่กับประชากร สิ่งแวดล้อม และความเชื่อต่างๆ ของแต่ละชุมชน ในพิธีกรรมเดียวกัน ศาสนาเดียวกันแต่แตกต่างกันเพียงสถานที่ที่ทำพิธีกรรมก็สามารถทำให้พิธีกรรมนี้มีความแตกต่างกันได้ โดยพิธีกรรมที่เกิดขึ้นนี้จะมีการผสม ผสานระหว่างพิธีกรรมของศาสนา และพิธีกรรมของชุมชนชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัวที่มีความผสมกลมกลืนและไม่ให้ขัดต่อหลักศาสนาของประชาชนที่อาศัยอยู่ในชุมชนนั้น ดังเช่น ชาวชุมชนบ้านครัวที่ส่วนมากนับถือศาสนาอิสลาม และตั้งอยู่ในเขตกรุงเทพมหานครทำให้เกิดการรับเอาวัฒนธรรมดั้งเดิมของไทยมาผสมผสานกับวัฒนธรรมทางศาสนา ดังเช่นการใช้ภาษาไทยภาคกลางในการสื่อสาร แต่จะใช้ภาษาอาหรับในการประกอบพิธีกรรมทางศาสนา

แม้ปัจจุบันการสื่อสารและเทคโนโลยีจะก้าวหน้า สามารถตอบสนองความต้องการของมนุษย์ได้อย่างรวดเร็วหลายด้าน แต่วิถีชีวิตของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว ยังคงรักษาวัฒนธรรมของตนได้อย่างเข้มแข็งหลายๆ ด้าน เช่น ศาสนา ขนบธรรมเนียม ประเพณีและภาษาที่ใช้ก็ยังคงความเป็นเอกลักษณ์ของศาสนาตนเองได้อย่างน่าชื่นชม เนื่องจากวัฒนธรรมเป็นสิ่งละเอียดอ่อน และมีองค์ประกอบที่สำคัญมากมาย วัฒนธรรมหมายถึงสิ่งที่มาจากมนุษย์ เป็นสิ่งที่แสดงถึงความเจริญงอกงาม ความเป็นระเบียบแบบแผน ความเชื่อที่คนในชุมชนนั้นๆ ได้แสดงออกมาในรูปแบบประเพณี ภาษา ศาสนา และการละเล่นรวมทั้งสิ่งต่างๆที่สร้างขึ้นมาเป็นรูปธรรม เช่น เครื่องมือ เครื่องใช้ เป็นต้น มีการสืบทอดต่อกันมา ปรับปรุง เปลี่ยนแปลงไปบ้างเพื่อให้เหมาะสมกับยุคสมัยเป็นลำดับขั้นต่อมาจนถึงทุกวันนี้ ซึ่งหากกล่าวคำว่า วัฒนธรรมก็จะตามด้วยคำว่า ประเพณีซึ่งเป็นสิ่งที่อยู่คู่กับสังคมไทยมาช้านาน

การส่งเสริมประเพณีให้ดำรงอยู่นั้นเป็นเรื่องที่มีความสำคัญอย่างยิ่งต่อกลุ่มชนและประเทศชาติ เพราะประเพณีเป็นองค์ประกอบหนึ่งของวัฒนธรรม สังคมหรือกลุ่มชนใดก็ตามถ้าไม่มี

วัฒนธรรมเป็นของตนเองสังคมหรือกลุ่มชนนั้นก็จะเสื่อมสลายไป การปฏิบัติเกี่ยวกับประเพณีต่างๆ ของสังคมหรือกลุ่มชนเป็นการสะท้อนให้เห็นภาพวัฒนธรรมและวิถีชีวิต สังคมที่รวมตัวเข้าเป็นเอกลักษณ์แสดงให้เห็นถึงความดีงาม ความสามัคคีกลมเกลียว ความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ของบุคคลในสังคมหรือกลุ่มชนนั้นๆ ประเพณีบางอย่างอาจจะสูญหายหรือเสื่อมสลายไปแต่ประเพณีที่ยังคงอยู่ก็ยังทรงคุณค่าต่อการดำเนินชีวิต การสะท้อนให้เห็นถึงภูมิหลังของสังคมเป็นสิ่งที่ดีควรแก่การส่งเสริมให้คนในสังคมได้สำนึกและตระหนักในความสำคัญของประเพณีของตน การส่ง เสริมประเพณีที่ดีงามเป็นสิ่งที่ควรกระทำอย่างยิ่ง

ชาวไทยมุสลิมมีประเพณีอันดีงามเกี่ยวกับศาสนาอิสลามและได้ประพฤติปฏิบัติสืบทอดกันมาแต่โบราณกาล ซึ่งเป็นประเพณีที่มีความเชื่อมาจากหลักการของศาสนาอิสลามที่กำหนดไว้ในคัมภีร์อัล – กุร อาน และ หะดีษ ประเพณีเหล่านี้ชาวไทยมุสลิมจะถือเป็นข้อปฏิบัติของชีวิต รวมทั้งชาวไทยมุสลิม บ้านครัวด้วย

สำนักจุฬาราชมนตรี กล่าวถึงประเพณีเกี่ยวกับศาสนาอิสลามสรุปได้ดังนี้

1. ประเพณีส่วนบุคคล ได้แก่ ประเพณีการเกิด การเข้าสุหนัต การแต่งงาน และประเพณีการตาย เป็นต้น
2. ประเพณีในรอบปี ได้แก่ ประเพณีการถือศีลอด และ ประเพณีการไปประกอบพิธีหัจญ์ เป็นต้น
3. ประเพณีเกี่ยวกับวันสำคัญ ได้แก่ วันอารีรายอ วันขึ้นศักราชใหม่ วันเมาลิด วันอาซูเราะ วันเมียะราจ วันนิสฟูซะอ์บาน และ วันศุกร์ เป็นต้น

สภาพสังคมมุสลิมจึงมีศาสนาอิสลามเป็นบ่อเกิดของขนบธรรมเนียมประเพณีที่คอยควบคุมพฤติกรรมของชาวมุสลิมให้ประพฤติปฏิบัติตนอยู่ในแนวทางที่ถูกต้องดีงาม อันก่อให้เกิดความรัก ความสามัคคี ความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ เมตตากรุณาต่อกัน และทุกคนมีความเสมอภาคตามหลักศาสนาอิสลามที่บัญญัติไว้ในคัมภีร์อัล – กุร อาน ลักษณะชุมชนไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว โดยทั่วไปถูกกำหนดขึ้นตามหลักการทางศาสนา ศูนย์รวมของชุมชนในทางการเมือง การปกครอง เศรษฐกิจ สังคม การศึกษา และที่สำคัญอย่างยิ่งคือใช้เป็นศูนย์รวมในการประกอบพิธีกรรมทางศาสนาเกี่ยวกับประเพณีที่เกี่ยวกับศาสนาอิสลาม

ศาสนาอิสลามได้กำหนดแนวทางการดำรงชีวิตและการดำเนินชีวิตของมุสลิมทุกคนไว้ในคัมภีร์อัล-กุรอานอย่างครบถ้วน จึงได้มีบัญญัติเกี่ยวกับชีวิตของชาวไทยมุสลิมตั้งแต่แรกเกิดจนถึงแก่กรรมไว้ยึดถือปฏิบัติกันมา ซึ่งชาวไทยมุสลิมชุมชนบ้านครัวได้นำมาเป็นแนวปฏิบัติด้วยเช่นกัน ดังต่อไปนี้

1. การปฏิบัติเมื่อเด็กแรกเกิด

2. พิธีโกนผมไฟ ตั้งชื่อ และพิธีเชือดสัตว์
3. การปฏิบัติตนของมารดาและการเลี้ยงดูเด็ก
4. การให้เด็กเล่าเรียนคัมภีร์อัล-กุรอาน
5. พิธีเข้าสุหนัต (คอตั่น)
6. การศึกษาวิชาการศาสนาอิสลามของเด็กมุสลิม
7. ประเพณีเกี่ยวกับการแต่งงาน
8. การหย่าร้าง และการคืนดี
9. ประเพณีการกินเหนียว
10. ประเพณีเกี่ยวกับงานศพ

ประเพณีในวิถีชีวิต เกิดขึ้นเพราะมนุษย์ย่อมต้องมีพัฒนาการมีการเปลี่ยนแปลงในแต่ละช่วงอายุ ดังนั้น ในแต่ละช่วงอายุจึงเปรียบได้กับการ “เปลี่ยนผ่าน” ช่วงชีวิตหนึ่ง คือ วัยเด็ก - วัยรุ่น - วัยผู้ใหญ่ – วัยชรา แต่ละช่วงอายุนี้มีกิจกรรมหรือพิธีกรรมที่เข้ามาเกี่ยวข้อง โดยพิธีกรรมที่นำมานี้เป็นพิธีกรรมที่ชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัวได้นำเอาวงนาเสปโบราณของชุมชนบ้านครัวไปเป็นส่วนหนึ่งของพิธีด้วย ดังนี้

พิธีสุหนัต

คำว่า สุหนัต ภาษาอาหรับว่า สุนนะฮ แปลว่า แบบอย่างหรือแนวทาง หมายความว่า เป็นการปฏิบัติตามนบีที่ได้เคยทำมาคำว่า มาโซะยาวี เป็นภาษามลายู (มาโซะ แปลว่า เข้า ยาวี เป็นคำที่ใช้เรียก ชาวอิสลามที่อยู่แถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้โดยส่วนรวม) หมายถึงเข้าอิสลาม หรือพิธีขลิบหนังปลายอวัยวะเพศชาย

การเข้าสุหนัตชายมักจะทำการเข้าสุหนัตในระหว่างอายุ 1 ขวบ ถึงอายุ 15 ขวบ หญิงจะเข้าสุหนัตตั้งแต่คลอดใหม่ๆจนอายุไม่เกิน 2 ขวบ เด็กชายมุสลิมทุกคนเมื่ออายุราว 8 – 12 ขวบ จะต้องเข้าพิธีสุหนัตหรือพิธีขลิบหนังหุ้มอวัยวะเพศครอบครัวที่มีฐานะดีมักจัดพิธีเป็นเอกเทศไม่รวมกับเด็กอื่นๆ แต่ถ้าต้องการประหยัด ก็จะรวบรวมเด็กในชุมชนที่มีอายุอยู่ในเกณฑ์เข้าพิธีนี้ ประมาณ 10 คนขึ้นไป แต่ไม่ควรเกิน 15 คน เพื่อจัดพิธีสุหนัตรวมที่มัสยิด อย่างไรก็ดี ในปัจจุบัน ผู้ใหญ่มักให้ทางโรงพยาบาลทำการขลิบหนังหุ้มอวัยวะทารกเพศชาย ตั้งแต่แรกคลอด

การเข้าสุหนัตชายหนั้น ชาวไทยมุสลิมชุมชนบ้านครัว จะจัดงานและมีขบวนแห่ใหญ่โต เชิญแขกเหรื่อให้มารับประทานอาหาร หรือบางรายจัดให้มีการแสดงมหรสพงานรื่นเริง ถ้าครอบครัวใดที่ค่อนข้างมีฐานะอาจจะจัดเฉพาะของครอบครัวตนได้ อีกทั้งอาจจะจัดให้มีการแสดงดนตรี แต่หากว่าทางมัสยิดเป็นผู้จัดจะมีเพียงการลงทะเบียนของเด็กที่จะเข้าพิธี และเชิญแพทย์จากสมาคมแพทย์

มุสลิมแห่งประเทศไทยเป็นผู้ประกอบพิธี ชาวมุสลิมจะถือว่าเป็นงานบุญมงคลอีกอย่างหนึ่งที่มีความสำคัญกับชีวิตของชาวไทยมุสลิมบ้านครัว และมีการแสดงที่ช่วยให้ความบันเทิงรื่นเริงกับผู้ที่มาร่วมงาน

สำหรับรกที่หุ้มทารกนั้น น่าสนใจว่ามีการผสมผสานความเชื่อเรื่องของการฝังรกจากคติเดิมของคนไทยมาช้านานแล้ว ชาวบ้านครัวจึงมีความเชื่อและความรักในรักรากถิ่นฐานบ้านเกิดของตนอย่างยิ่ง คติความเชื่อนี้มาจากการที่ คนแต่ก่อนมักนำรกสายสะดือของทารกไม่ว่าชายหรือหญิงมาทำพิธีฝังไว้ใต้บันไดเรือนของตน เชื่อกันว่าเด็กเหล่านี้แม้เติบโตเป็นผู้ใหญ่ จะต้องจากบ้านครัวไปด้วยเหตุใดก็ตาม แต่ก็จะกลับบ้านช่องถิ่นฐานของตนในที่สุด บางครอบครัวก็นำรกของพี่ๆน้องๆท้องเดียวกันมาพันรวมกันเป็นก้อน รักษาสภาพโดยโรยผงขมิ้นไว้ด้วย แล้วบรรจุลงในภาชนะ ฝังไว้ใต้บันไดเรือนดังกล่าว เชื่อว่าพี่น้องจะรักใคร่ปรองดองกันดี และไม่ทิ้งถิ่นฐาน ไม่ละทิ้งพรรคพวกกัน

ชีวิตวัยเด็กของชาวมุสลิมเขมรบ้านครัวในอดีต เป็นชีวิตของเด็กที่สนุกสนานและได้รับความรักความอบอุ่นจากญาติผู้ใหญ่อย่างยิ่งจากระบบครอบครัวขยายส่วนหนึ่ง นอกจากนี้ ยังมีภูมิปัญญาบรรพชนที่สามารถสร้างกลไกอบรมขัดเกลาจากเพลงกล่อมเด็ก ชาวบ้านครัวรุ่นเก่าย่อมรู้จักเพลงเพลงนี้ดี เพราะลักษณะที่เป็นมรดกเฉพาะตัวของบ้านครัว คือมีเนื้อร้องที่ผสมผสานเป็นภาษาเขมร และในท่อนแรก จะสังเกตได้ว่ามีการเอ่ยนามพระเจ้าด้วยความเคารพศรัทธา แม้จะเป็นเพลงกล่อมเด็กที่ร้องล่อให้เด็กเคลิบเคลิ้มก็ตาม เนื้อหาเป็นเพลงสั้นๆ ลักษณะเป็นคำโดด คือ

(ฮัม) เลอ อี เลอ (เฮ้อ) ฮิน ลอน ลอห์
เลอ อี เลอ(เฮ้อ) ฮิน ลอน ลอห์
เมาะ แมะ เอยโกน จ๊อง ซี เจก
มะ นาย โจ้นเดก โกน ลัวะ เจก ซี
(แม่ แม่ ลูกอยากกินกล้วย พอแม่เข้านอน ลูกก็ขโมยกล้วยกิน)
ซี ง๊วด เฮย กะฮัด กาเวย
โก่น จ๊อง เมียน ปะ เดีย ดัก กู้ เด้อ กำปั่น
(กินอิ่มแล้ว กรอด้าย ลูกอยากมีผัว จับใส่เรือกำปั่นไปเลย)
กำปั่น โป๊ก ธม ลก นม ป่า จ๊อก
มะ ดาย ซม พร่อก มัน เดิ่ง ซาบ มัน เดิง ป่า ไกว
(ฮัม) เลอ อี เลอ (เฮ้อ) ฮิน ลอน ลอห์
เลอ อี เลอ(เฮ้อ) ฮิน ลอน ลอห์

การขึ้นต้นและลงท้ายโดยเอ่ยนามพระเจ้า (อัลลอฮ์) ในบทกล่อมนี้ สะท้อนถึงการผสมผสานวัฒนธรรมมุสลิมและวัฒนธรรมชุมชน (ภาษาเขมร) อย่างเห็นได้ชัด และบอกให้เรารู้ว่า มุสลิมบ้านครัว

ยึดมั่นในพระเจ้าของเขาอย่างมั่นคง ก่อนเด็กจะหลับไหล ก็ให้เด็กคุ้นเคยกับชื่ออัลลอฮ์ หรืออาจให้ความหมายว่า ขอพรจากพระเจ้าให้เด็กๆ ส่วนเนื้อร้องที่เป็นภาษาเขมรนั้น ก็สะท้อนวัฒนธรรม - วิถีชีวิตในชุมชนที่น่าสนใจ เช่น การทอผ้า เรือกำปั่น เป็นต้น แต่ในปัจจุบันนี้ เพลงกล่อมเด็กของชุมชนบ้านครัวได้เลือนหายไปจากชุนชนบ้านครัว เนื่องจากระยะเวลาที่ผ่านมาไม่ได้มีการถ่ายทอดเพลงกล่อมเด็กนี้ อีกทั้งการเข้ามาของวัฒนธรรมต่างๆ ก็เป็นตัวแปรของวัฒนธรรมในชุมชนบ้านครัวที่ทำให้เพลงกล่อมเด็กไม่ได้ดำรงอยู่ควบคู่ไปกับชาวบ้านครัว

พิธีแต่งงาน

ชาวไทยมุสลิมบ้านครัวเชื่อว่า วิถีชีวิตของชาวมุสลิมดำเนินไปตามคำสั่ง หรือในนามแห่งพระเจ้า ดังนั้นแม้การแต่งงาน จะพบว่า กระทำตามคำสั่งแห่งองค์พระศาสดา มุสลิมจึงไม่ให้ความสำคัญกับค่าสินสอด เพราะเชื่อว่าการมีลูกเท่ากับบิดามารดาได้รับรางวัลจากพระเจ้าอยู่แล้ว หรือหากผู้ใหญ่จะเรียกสินสอด ก็กำหนดไว้ไม่สูงนัก นอกนั้นสุดแท้แต่เจ้าบ่าวจะจัดหาให้เจ้าสาว รวมถึงเงินจัดงานเลี้ยงฉลองด้วย

ประเพณีแต่งงาน ภาษาอาหรับเรียกว่า นิกะห์ เป็นการทำพิธีแต่งงานตามหลักเกณฑ์ และข้อบังคับของศาสนาอิสลามมีอยู่ 5 ประการคือ

1. เป็นมุสลิม
2. มีของหมั้น
3. ต้องได้รับความยินยอมจากผู้ใหญ่ทั้งสองฝ่าย
4. มีพยานผู้ชายอย่างน้อยสองคน
5. ควรทำพิธีอย่างเปิดเผย

พิธีแต่งงานของชาวไทยมุสลิมชุมชนบ้านครัวนี้ หลักปฏิบัติจะเหมือนกันกับหลักปฏิบัติของชาวมุสลิมในพื้นที่ต่างๆ คือ จัดให้มีในรูปแบบตามหลักของศาสนา โดยจะจัดให้ มีขบวนแห่ขันหมาก และ เลี้ยงอาหาร แต่สิ่งที่มีความแตกต่างของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว กับมุสลิมในพื้นที่ต่างๆ ก็คือ ขบวนแห่ของบ้านครัวมีวงดนตรีของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว เรียกว่าวงนาเสปโบราณ มีชื่อเรียกวงดนตรีว่า คณะบ้านครัว เป็นส่วนร่วมอยู่ในขบวนแห่ด้วย ซึ่งถ้าเปรียบกับคนไทยก็คือ วงกลองยาวนั่นเอง นอกจากนั้นแล้ว ในขบวนแห่จะไม่มีเครื่องเรือน อีกทั้งเครื่องอุปโภค บริโภค เหมือนกับชาวมุสลิมในพื้นที่อื่นๆ ซึ่งทั้งนี้สิ่งที่เกิดขึ้น เกิดจากการนำเอาวัฒนธรรมทางศาสนา เข้ามาผสมผสานกับวัฒนธรรมดั้งเดิมของท้องถิ่นแต่อย่างไรก็ตาม หลักพื้นฐานทั่วไปจะถูกต้องตามหลักศาสนาเหมือนกัน

พิธีแต่งงาน วันแต่งงาน ขบวนเงินหัวขันหมากประกอบด้วยเจ้าบ่าว เพื่อนเจ้าบ่าว และญาติผู้ใหญ่ จะเดินทางไปยังบ้านเจ้าสาว ทางบ้านเจ้าสาวจะเชิญอิหม่าม คอเต็บ ทำพิธีแต่งงาน พร้อมสักขีพยานและผู้ทรงคุณธรรม (ผู้ทรงคุณวุฒิ) เมื่อขบวนขันหมากมาถึงบ้านเจ้าสาว เจ้าบ่าว จะมอบเงินหัวขันหมากให้แก่โต๊ะอิหม่าม ตรวจความถูกต้อง บิดาของเจ้าสาวจะไปขอความยินยอมจากเจ้าสาว (ขณะนั้นเจ้าสาวอยู่ในห้อง) โดยบิดาจะถามว่า พ่อจะให้ลูกแต่งงานกับ ....(ชื่อเจ้าบ่าว) ลูกจะยินยอมหรือไม่ เจ้าสาวก็จะให้คำตอบยินยอมหรือไม่ยินยอม ถ้าไม่ยินยอมพิธีจะดำเนินต่อไปไม่ได้ ถือว่าผิดหลักศาสนา การถามตอบระหว่างพ่อ-ลูก จะต้องมีพยานสองคนคือ คอเต็บ หรือผู้ทรงคุณธรรมฟังอยู่ด้วย เมื่อเจ้าสาวตอบยินยอมก็จะดำเนินพิธีขั้นต่อไป จากนั้นบิดาเจ้าสาวก็วอเรา คือการกล่าวมอบหมายให้โต๊ะอิหม่ามเป็นผู้ประกอบพิธีแต่งงาน โดยการ บาจอกุฎตีเบาะ คืออ่าน กุฎยะฮ คืออ่านศาสนบัญญัติ เพื่ออบรมเกี่ยวกับการครองเรือน เสร็จแล้วจึงทำการ นิกะฮ คือการรับฝ่ายหญิงเป็นภรรยาต่อหน้าโต๊ะอิหม่าม และพยาน โต๊ะอิหม่ามจะจับปลายมือของเจ้าบ่าว แล้วประกอบพิธีนิกะฮ โดยกล่าวชื่อ เจ้าบ่าว แล้วกล่าวว่า ฉันได้รับมอบหมายจาก ...(ชื่อพ่อเจ้าสาว) ให้ฉันจัดการแต่งงานเธอกับ...(ชื่อเจ้าสาว) ซึ่งเป็นบุตรของ...(ชื่อพ่อเจ้าสาว) ด้วยเงินหัวขันหมากจำนวน.....บาท

เจ้าบ่าวจะต้องตอบรับทันทีว่า ฉันยอมรับการแต่งงานตามจำนวนเงินหัวขันหมากแล้ว สักขีพยานกับผู้ทรงคุณธรรมกล่าวต่อบรรดาผู้มาร่วมงานในห้องนั้นว่า คำกล่าวของเจ้าบ่าวใช้ได้ไหมถ้าผู้ร่วมงานตอบว่าใช้ได้เป็นอันว่าการแต่งงานนั้นถูกต้องแล้ว

โต๊ะอิหม่าม ขอพรจากพระผู้เป็นเจ้า เพื่อให้อัลเลาะห์ให้พรแก่คู่บ่าวสาว จบแล้วอิหม่ามจะบอกหลักของการเป็นสามีภรรยาแก่เจ้าบ่าวว่า ตามหลักศาสนานั้น ผู้เป็นสามีต้องเลี้ยงดูภรรยาและอยู่ร่วมกันตามหน้าที่ของสามีภรรยา

จากนั้นมีการลงชื่อ โต๊ะอิหม่าม เจ้าบ่าว เจ้าสาว บิดาฝ่ายหญิง และพยานในหนังสือสำคัญเป็นหลักฐานเป็นอันเสร็จพิธี

วันเมาลิด

เมาลิดเป็นภาษาอาหรับแปลว่า ที่เกิดหรือวันเกิด หมายถึงวันเกิดของนบีมูฮัมมัด ตรงกับวันที่ 12 เดือนรอบีอุลอาวาล หรือเดือนที่ 3 ตามปฏิทินอิสลาม เป็นวันแห่งการเฉลิมฉลอง คล้ายวันเกิดของท่านศาสดามูฮัมหมัด วันเมาลิดเป็นงานที่จัดขึ้นเพื่อรำลึกถึงท่านนบีมูฮัมหมัดหลังจากที่ได้เสียชีวิตไปแล้ว ในวันดังกล่าวชาวมุสลิมจะจัดงานถวายความรำลึกถึงท่านศาสดามู-ฮัมหมัด ในพิธีจะมีการนำประวัติของท่านศาสดามากล่าวถึงเป็นโวหารสดุดี จะจัดขึ้นเพื่อเป็นการสดุดีเป็นเกียรติต่อท่านนบีฯ มีทั้งการกล่าวด้วยร้อยแก้วและร้อยกรองซึ่งจะใช้หนังสืออัล-บัร-ซันญี ในการอ่านวัตถุประสงค์เพื่อเผยแพร่เกียรติคุณท่านศาสดาผู้มีพระคุณและแสดงความกตเวทีตาคุณ และเป็น

ประหนึ่งเพื่อสอนให้เยาวชนได้รู้จักบุคคลสำคัญทางศาสนา นอกจากนี้ยังมีการอ่านคัมภีร์อัล-กุลอ่าน การอ่านดูอาขอพรจากองค์อัลเลาะฮ เมื่อเสร็จพิธีทางศาสนาแล้วก็จะมีการทำบุญเลี้ยงกันที่มัสยิดหรือที่บ้าน ปัจจุบันมีการจัด วันเมาลิดรวมกันเป็นระดับตำบล อำเภอ หรือจังหวัด เรียกว่างานเมาลิดกลาง มีการประกวดการอ่านพระคัมภีร์อัลกุลอาน และแสดงปาฐกถาธรรม กล่าวถึงผลงานและคุณธรรมของท่านนบีมูฮัมหมัด

โดยการจัดพิธีในงานเมาลิดนี้ ถ้าถือตามหลักอิสลามนั้นถือว่าไม่ถูกต้อง นักวิชาการอิสลามก็ถือว่าไม่มี แต่ปัจจุบันก็ยังมีผู้จัดงานนี้อยู่ การจัดงานเมาลิดนี้บางประเทศมุสลิมไม่เห็นด้วยในการจัดงานเมาลิดแต่ปัจจุบันผู้ที่จัดงานเมาลิดคิดว่าไม่ผิดเพราะเป็นเพียงเพื่อเฉลิมฉลองและเทิดพระเกียรติ ผลงานเท่านั้น การจัดงานเมาลิดในประเทศไทยชาวไทยมุสลิมได้จัดงานเมาลิดรวมกันทุกปีที่ สวนอัมพร จากอดีตชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัวได้เคยเป็นส่วนหนึ่งของงานเมาลิด เนื่องจากในอดีตงานเมาลิดนี้จะมีการประกวดวงนาเสป ซึ่งวงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัว ได้เคยร่วมเข้าประกวดวงในงานเมาลิดนี้ด้วย แต่ในปัจจุบันนี้ งานเมาลิดมิได้จัดประกวดวงนาเสปขึ้นชาวบ้านครัวจึงมิได้มีการส่งวงนาเสปโบราณของชุมชนตนเองเข้าร่วมอีก

ชุมชนบ้านครัวนี้มีคุณค่าทางวัฒนธรรมสูง เพราะคนในชุมชนตั้งถิ่นฐานบ้านเรือนมายาวนาน จึงสามารถสร้างสมและปรับเปลี่ยน สืบทอดวัฒนธรรม จารีตประเพณี จนมีความเป็นอัตลักษณ์ของตน เมื่อทำการศึกษาเบื้องต้นได้พบว่า ประเพณีส่วนใหญ่ทั้งที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตและในเทศกาลของบ้านครัว ไม่มีความต่างหรือมีลักษณะเอกลักษณ์ของชุมชน จะมีอยู่บ้างก็เฉพาะบางเรื่องเท่านั้น แต่กลับค้นพบอย่างน่าสนใจว่าวัฒนธรรมในส่วนที่เป็นวิถีชีวิตชุมชนกลับสะท้อนลักษณะจำเพาะอย่างชัดเจน โดยเน้นศึกษาวัฒนธรรมในส่วนของปัจจัยพื้นฐานการดำเนินชีวิตหรือการเป็น อยู่ของชาวบ้าน

ความเป็นอัตลักษณ์ของชุมชนบ้านครัว สะท้อนให้เห็นในส่วนที่เป็นวิถีชีวิตประจำวัน โดยเฉพาะที่เป็นวิถีชีวิตอันเกี่ยวข้องกับปัจจัยพื้นฐานของมนุษย์และวัฒนธรรมของชาวมุสลิมบ้านครัว คือ ดนตรี ซึ่งแม้จะเป็นเรื่องใกล้ตัว แต่การศึกษาวัฒนธรรมกลุ่มชน มักไม่เน้นการศึกษามากนัก อย่างไรก็ตาม ดนตรีนี้คือสิ่งที่มีอยู่ในวัฒนธรรมอิสลาม ซึ่งมีปัจจัยอีกหลายด้านที่เป็นส่วนเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม โดยส่วนมากแล้วดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม ชาวบ้านครัวมักจะนำไปเป็นส่วนร่วมในงานมงคลของชุมชนหรือพิธีกรรมของชุมชน

1.2 ประวัติความเป็นมาและแบบแผนของดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม ชุมชน บ้านครัว

วัฒนธรรมที่มีความสัมพันธ์กับศาสนาจึงมีการสืบทอดตลอดมาจนถึงทุกวันนี้ โดยเฉพาะศาสนาอิสลามก็เป็นศาสนาหนึ่งที่มีความเข้มแข็ง และมีประชากรนับถือศาสนาอิสลามมีจำนวนเพิ่มขึ้นทุกวัน

มุสลิมทุกคนจะถือปฏิบัติตามวัฒนธรรมของอิสลามเท่านั้น เพราะว่าวัฒนธรรมอิสลามหมายถึง วิถีการดำเนินชีวิต หรือรูปแบบของพฤติกรรม ตลอดจนสิ่งสร้างสรรค์ต่างๆ ที่อยู่ในขอบข่ายของคัมภีร์อัลกุรอาน และซุนนะห์ของท่านศาสดามุฮัมหมัด (ศอลฯ) วัฒนธรรมอิสลามที่มีนั้นมาจาก

1. คัมภีร์ อัลกุรอาน
2. ซุนนะห์ คือคำสอนและรูปแบบของท่านศาสดามุฮัมหมัด (ศอล ฯ)

ฉะนั้นวัฒนธรรมอิสลามจึงมีลักษณะที่ไม่เปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลาแต่สิ่งที่ไม่ใช่วัฒนธรรมอิสลามที่ไม่ได้มาจากคัมภีร์ และซุนนะห์ จะถูกเลิกปฏิบัติไปเองและสิ่งที่จะคงอยู่ คือวัฒนธรรมอิสลามโดยแท้จริงเท่านั้น

ด้วยอิสลามเป็นระบอบการดำเนินชีวิตซึ่งครอบคลุมในทุกวิถีปฏิบัติทั้งเศรษฐกิจ การเมืองและวัฒนธรรม ซึ่งอยู่ในขอบข่ายของอัลกุรอาน ดนตรีก็เช่นเดียวกัน อิสลามได้มีข้อบัญญัติเกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีของตนไว้ ศาสนาอิสลามส่งเสริมให้มีการรื่นเริงในวันรายอทั้งสองวัน คือรายอปอซอกับ รายอฮะยีห์ แต่รูปแบบของการจัดไม่กำหนดแน่นอน เช่น ส่งเสริมให้เล่นกีฬา ออกกำลังกาย อ่านคัมภีร์และศึกษาหาความรู้ ออกแบบสถาปัตยกรรมและเครื่องแต่งกาย เป็นต้น ทั้งนี้ต้องไม่ขัดกับหลักศาสนา เช่น ไม่ประกวดประชันความงาม ประกวดร้องเพลง เล่นดนตรี ระบำรำฟ้อน เล่นกีฬาที่ไม่แต่งกายปกปิดตามหลักศาสนบัญญัติ แต่ ในวัฒนธรรมอิสลามนี้ ยังมีการแสดงดนตรีชนิดหนึ่ง ที่สามารถร้อง บรรเลงได้ โดยไม่ให้ขัดกับหลักศาสนาอิสลามซึ่งดนตรีในวัฒนธรรมที่เป็นที่แพร่หลายของชาวมุสลิม ก็คือการร้องนาซีด ซึ่งในปัจจุบันชาวไทยมุสลิมภาคกลาง จะเรียกว่า นาเสป

ในการศึกษาวัฒนธรรมดนตรี : กรณีศึกษา ชุมชนบ้านครัว ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลทางวัฒนธรรมที่ปรากฏอยู่ในชุมชนบ้านครัว ซึ่งวัฒนธรรมเหล่านี้ เป็นวัฒนธรรมที่มีความเกี่ยวข้องกับชาวมุลลิมบ้านครัว ทั้งในชีวิตประจำวัน และในรอบวิถีชีวิต อีกทั้งเป็นวัฒนธรรมที่มีดนตรีเข้าไปเกี่ยวข้องเป็นส่วนร่วมในพิธีอยู่มากแต่ในความเป็นจริงแล้วการนำดนตรีเข้าไปมีส่วนร่วมในพิธี กรรมของชาวบ้านครัว จะมีอยู่ในพิธีมงคล งานบุญ และ งานรื่นเริงของชุมชน ดังต่อไปนี้

1. การแต่งงาน
2. การทำบุญออกบวช
3. การทำพิธีสุหนัด

ประวัติความเป็นมาของการร้องเพลงนาชีด เพลงนาชีดเกิดขึ้นพร้อมๆ กับศาสนาอิสลาม เริ่มขึ้นในกลุ่มชาวมุสลิมที่เดินทางเป็นกองคาราวานข้ามเขตทะเลทรายไปค้าขาย เมื่อมีการหยุดพักก็จะมีการร้อง “นาชีด” ต่อมามีการใช้กลองตีประกอบจังหวะทำให้การร้องเพลงมีสีสันมากขึ้น และ อีกนัยนึงนั้นได้มีการกล่าวเล่าสืบเนื่องกันมาว่า สานุศิษย์ของท่านศาสดาขับลำนำ เมื่อท่าน นบีฯอพยพจากเมกกะไปยังเมืองมาดีนะห์ ชาวเมืองมาดีนะห์ออกมาต้อนรับท่านศาสดาด้วยบทเพลงนาชีด มีการตีกลอง เป็นจังหวะคลอไปตลอดเพลง ลักษณะของเพลงที่ร้องต้อนรับท่านศาสดานี้เป็นต้นกำเนิดของการร้องนาชีด

นาชีด มาจากภาษาอาหรับ ที่เป็นแหล่งกำเนิดของศาสนาอิสลาม นาชีดคือการร้องเพลงในภาษาอาหรับ ไม่มีเครื่องดนตรีประกอบถือ เป็นวัฒนธรรมการดนตรีในศาสนาอิสลาม มีลักษณะเป็นเพลงลำนำที่ใช้ขับร้องหรือขับกล่อม คำนี้ในภาษามาเลย์เรียกว่า Nashid มาจากภาษาอาหรับ แปลว่าเพลง หรือบทกวีที่นำมาขับกล่อมเป็นบทเพลง เขียนด้วยอักษรโรมันได้หลายรูปแบบ เช่น nasheed , nashid , และ nasyid ทั้ง 3 คำนี้ล้วนออกเสียงเหมือนกัน

การแสดงเริ่มต้นด้วยการขับร้องบทเพลง “นาชีด” ไม่มีเครื่องดนตรีประกอบ ถือเป็นการร้องตามแบบดั้งเดิม บทร้องมีเนื้อหาเกี่ยวกับการสรรเสริญพระเจ้ามูฮัมหมัด และคำสอนทางศาสนาเพลงนาชีดเป็นบทเพลงที่ใช้ขับขานตามงานรื่นเริงของชาวมุสลิม มีเนื้อหารำลึกถึงศาสดา นบีมูฮัมหมัด

บทเพลงนาชีดพัฒนาไปตามยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลง ในศาสนาอิสลามนั้น ถ้าเป็นไปตามหลักสากล จะถือว่าศาสนาเป็นวิถีแห่งการดำรงชีวิต ซึ่งอาจจะมองได้ว่า นาชีดเป็นการแสดง เป็นการขับร้อง แต่จริงๆแล้ว นาชีดเป็นบทสอน เป็นคำสอนของท่านศาสดา ซึ่งจะมีกรอบของการแสดง ซึ่งไม่ใช่การแสดงเพื่อการบันเทิง นาชีดจะมีเสียงสละสลวย เกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิต มีหลัก กรอบจากทางศาสนานั้นมาจากศาสนาโดยตรง การขับร้องต้องมีความพิเศษ เกิดจากความตั้งใจ ไม่เหมือนกับการร้องเพลงทั่วไปงานรื่นเริงที่อยู่บนพื้นฐานของอิสลาม หรืองานรื่นเริงที่ไม่มีข้อห้ามทางศาสนา งานรื่นเริงนั้นอนุญาตให้เล่นได้ทั้งสิ้น เช่น การรำหอกรำดาบเป็นต้น

เพลงนาชีดได้รับความนิยมแพร่หลายในกลุ่มชาวมุสลิม แถบมาเลเซีย สิงค์โปร์ บรูไน เป็นอย่างมาก จะเห็นได้จากการเปิดแสดงคอนเสิร์ตนาชีดบ่อยครั้ง โดยเฉพาะวงนาชีดยอดนิยมและแม้แต่ตลาดเพลงในมาเลเซียก็สามารถพบเพลงนาชีดที่มีอยู่อย่างหลากหลายให้เลือกซื้อหามาฟังได้ ในรูปแบบต่างๆทั้งเทปและซีดี ในประเทศไทยก็มีการประกวดขับร้องนาชีดทั้งในระดับโรงเรียนที่มีมัสยิดและระดับสมาคมของกลุ่มมุสลิมด้วยกัน

คำว่านาชีด นัยว่าชาวมุสลิมในแถบจังหวัดปัตตานีซึ่งเป็นต้นสายของมุสลิมที่อพยพขึ้นมาออกเสียงว่า นาเซะ เพี้ยนมาจากคำว่า “นาเสะ” ซึ่งเป็นคำในภาษามลายูในภาคใต้หลังจากย้ายถิ่นมาอยู่ภาคกลางนานๆเข้า นาเซะก็กลายเป็นนาเสปไป นาเสปจึงเป็นคำที่ใช้เรียกและเข้าใจกันอยู่เฉพาะ

ในหมู่มุสลิมภาคกลางของไทยเท่านั้น แม้กระทั่งชาวชุมชนบ้านครัวเองก็ยังเรียกการแสดงนี้ว่า นาเสป การแสดงนาเสปโบราณของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัวนั้น เป็นนาเสปแบบโบราณ ที่ปัจจุบันไม่มีแพร่หลายแล้วทั้งกับชาวมุสลิมเองในประเทศไทย ก็ไม่เป็นที่รู้จักเท่าที่ควร แต่ชาวไทยมุสลิมจะรู้จักวงนาเสปประยุกต์ซึ่งนำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาร่วมอยู่ในวง แต่วงนาเสป โบราณ ชุมชนบ้านครัวนี้ จะใช้เครื่องดนตรีเพียงไม่กี่ชิ้นเท่านั้น ซึ่งจะแตกต่างไปจากวงนาเสปวงอื่นของชาวไทยมุสลิมที่ยังคงมีการแสดงอยู่

แม้จะมีพื้นฐานจากหลักทางศาสนาอย่างเคร่งครัดมาแต่เดิม นาเสปที่อยู่ท่ามกลางศาสนาและกลุ่มชาติพันธุ์อันหลากหลายในภาคกลางก็มีรูปแบบที่เปลี่ยนแปลงไปหลายอย่าง อาทิ มีคำร้องที่เป็นภาษาไทย ซึ่งเดิมนั้นจะใช้ภาษามลายู หรือ ภาษาอาหรับในบทเพลง มีการนำเครื่องดนตรีอื่นๆ นอกบทบัญญัติของศาสนาเข้ามาใช้เช่น แอคคอเดียน หีบเพลงปาก ไวโอลิน ซึ่งจะทำให้เพลงที่ขับร้องแตกต่างจาก นาซีด เดิมๆไปมาก

โดยนัยยะของคำแล้ว ทั้งนาซีดและนาเสป ต่างมีความหมายอย่างเดียวกัน หากมีการพัฒนาปรับเปลี่ยนรูปแบบทางดนตรีจนแตกต่างกันไปอย่างชัดเจนในปัจจุบัน ทว่าต่างก็เป็นดนตรีทางเลือกของชาวมุสลิมที่มุ่งหวังให้ตั้งมั่นอยู่ในแนวทางการปฏิบัติของพระองค์

ส่วนเนื้อหายังคงเป็นเรื่องคำสอนทางศาสนาและมีการแต่งเนื้อร้องชื่นชมธรรมชาติเพิ่มขึ้น ภายหลังชาวมุสลิมมีความผูกพันกับการร้องนาเสปมาตั้งแต่เด็ก มีคณะนาเสปหลายคณะ มีการจัดการแข่งขันทำให้นาเสปไม่สูญหาย เป็นการร้องเพลงประสานเสียงกัน โดยบางกลุ่มก็ไม่มีเครื่องดนตรีประกอบ บางกลุ่มก็มีเพียงเครื่องดนตรีง่ายๆเช่น กลอง และกลองฉิ่งหรือแทมโบรีน เนื้อเพลงที่ใช้ร้องกันเต็มไปด้วยความหมายที่ดีและทำนองก็มีความไพเราะ ไม่หยาบโลนหรือสองแง่สองง่าม แต่จะมีอารมณ์คล้อยตามเนื้อและทำนองเพลงก็มีแต่การโยกตัวไปมา หรือใช้มือประกอบ ไม่มีการเต้น การแต่งกายของนักร้องนาซีดเรียบง่าย ถึงแม้บางครั้งจะมีการแต่งกายเป็นพิเศษ แต่ก็ยังรักษาความสงบเสงี่ยมเจียมตัวไว้ ส่วนวงที่เลยเถิดไปจนถึงครั้งใช้เครื่องดนตรีประเภทสตริงคอมโบนั้นไม่เรียกว่านาซีด การร้องนาซีดมีมานาน เพราะมนุษย์ทุกคนล้วนมีอารมณ์สุนทรีย์และการร้องเพลงก็เป็นการแสดงออกถึงสุนทรีรมณ์อย่างหนึ่งความไพเราะของการร้องนำ ร้องรับประสานเสียง และการบรรเลงจากวงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัว จะแสดงให้เห็นถึงความเป็นมาของเพลงนาเสปโบราณ จากรูปแบบที่ใกล้เคียงนาซีดแท้ๆ ไปจนถึงที่รับอิทธิพลอื่นๆ ในภาคกลางเข้าผสมผสานแล้ว

ชุมชนบ้านครัวเป็นชุมชนหนึ่งที่มีชาวไทยมุสลิมอาศัยอยู่มาก โดยอาศัยอยู่ร่วมกันและปฏิบัติตนเช่นเดียวกับชาวไทยมุสลิมโดยทั่วไป มีการยึดมั่นในเรื่องศาสนา ประเพณี ล้วนแต่ได้รับการอนุรักษ์และสืบทอดต่อมาจากบรรพบุรุษ เช่นเดียวกับชุมชนชาวไทยมุสลิมชุมชนอื่นๆ แต่ที่มีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นและบ่งบอกถึงความเป็นชุมชนบ้านครัวนั่นคือ ชุมชนบ้านครัวจะมีวัฒนธรรมทาง

ดนตรี ซึ่งเป็นวัฒนธรรมอิสลาม โดยจะมีการแสดง ที่เกี่ยวข้องกับชาวไทยมุสลิมบ้านครัวอยู่อย่างหนึ่ง ซึ่งแตกต่างจากวัฒนธรรมอิสลามในชุมชนอื่นๆ นั่นคือ วงนาเสปโบราณ

วงนาเสปโบราณนี้ ชาวบ้านครัวจะนิยมเล่นกันในงานพิธีมงคล งานรื่นเริง งานบุญต่างๆ ของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว การแสดงนาเสปโบราณนี้จะมีการกล่าวให้ยึดมั่นในพระคัมภีร์ ระลึกถึงคำสั่งสอนของศาสดา กระทำแต่ความดี

มีข้อบัญญัติที่ว่าด้วยการแสดงรื่นเริงของชาวมุสลิม ซึ่งยังมีกลุ่มชนชาวมุสลิมจำนวนไม่น้อยที่เข้าใจว่าอิสลามห้ามทำการรื่นเริง แต่ความจริงแล้ว อบู มันศูรให้ทัศนะคติเกี่ยวกับความเชื่อของศาสนาอิสลามที่เกี่ยวกับดนตรีว่า ศาสนาใช้ให้รื่นเริงโดยการดีด สี ตี เป่า ได้ในขอบเขตของความเรียบร้อยและมีมารยาทที่ดีงาม ท่านรสูลุลลอยเองก็ได้เคยใช้ให้รื่นเริงในงานแต่งงานโดยมีเพลง มีกลองที่บรรเลงไม่เกินขอบเขตความเรียบร้อยทางศีลธรรม ท่านนบีฯศอลฯ กล่าวถึงการตีกลองและการร้องเพลงในงานแต่งงานไว้ว่า เป็นความแตกต่างระหว่างหะลาลและหะรอมอย่างหนึ่ง คือ จะเป็นที่อนุมัติหรือต้องห้ามอยู่ที่ความพอดี ดังนั้นสำหรับมุสลิมที่จะดำเนินชีวิตไปบนทางที่ราบเรียบทั้งในโลกนี้และโลกหน้าแล้วก็เป็นการสมควรนี้ จะหาความสุขสบายและการรื่นเริงบ้างพอเหมาะพอควรกับกาลเทศะเท่าที่จำเป็น ถ้ามีความจำเป็น เพราะถ้ามากเกินไป เกรงว่าจะเข้าข่ายไร้ประโยชน์และสุรุ่ยสุร่ายซึ่งถูกตำหนิโดยอัลกุรอาน (อบู มันศูร 2526 : 83 -86)

ในศาสนาอิสลามมีข้อเกี่ยวกับบทบัญญัติเรื่องเพลงและรายละเอียดไว้ดังนี้

หลักฐานที่หนึ่ง พระองค์อัลลอฮฺทรงตรัสไว้ว่า “ และในหมู่มนุษย์นั้นมีผู้ซื้อคำพูดที่ไร้สาระเพื่อทำให้ผู้คนหลงไปจากทางของอัลลอฮฺ และถือเอาเป็นเรื่องขบขัน สำหรับพวกเหล่านี้คือการลงโทษอันอัปยศยิ่ง” (สูเราะฮฺที่31 : 6) ท่านอิบนุญะรีร อัฏฏ็อบรีย์ กล่าวว่าการให้ความหมายคำว่า “ ละฮวัลหะดีษ (คำพูดที่ไร้สาระ)” มีความหมายสรุปได้ดังนี้

1. การร้องเพลง และการฟังเพลง
2. การซื้อนักร้องทั้งชายและหญิง (หมายถึง ซื้อทาสมาเพื่อร้องเพลง)
3. การซื้อหาเครื่องดนตรี เช่น กลอง

หลักฐานที่สอง ท่านรสูลุลลอฮฺกล่าวว่า “ จะมีกลุ่มหนึ่งจากประชาชาติของฉันโดยพวกเขาจะทำให้เรื่องการทำซินา, ผ้าไหม, สุรา และอัลมะอฺาซิบกลายเป็นสิ่งหะลาล (สิ่งซึ่งศาสนาอนุมัติให้กระทำ) “ บันทึกโดยบุคอรีย์ หมายเหตุ คำว่า “ อัลมะอฺาซิบ” ในภาษาอฺรับหมายถึง

1. เครื่องดนตรี
2. เสียงของเครื่องดนตรี (หรือเสียงเพลงนั่นเอง)
3. การร้องเพลงประกอบเครื่องดนตรี

หลักฐานที่สาม ท่านรสูลุลลอฮฺกล่าวว่า “ แท้จริงอัลลอฮฺทรงห้ามประชาชาติของฉันในเรื่องสุรา, การพนัน, มิซร์ (เครื่องดื่มที่หมักจากข้าวโพด), กูบะฮฺ (กลอง), และกินนีน (กีต้าร์อุรับชนิดหนึ่ง) โดยพระองค์ยังเพิ่มการนมาซวิตร์ให้แก่ฉันอีก “ (บันทึกโดยอะหฺมัด เชคอัลบานีย์)

หลักฐานที่สี่ ท่านรสูลุลลอฮฺกล่าวไว้ว่า “ แท้จริงพระองค์อัลลอฮฺทรงห้ามสุรา, การพนัน, อัลกูบะฮฺ และทุกๆ สิ่งที่ทำให้มึนเมา ถือว่าหะรอม, ท่านสุฟยานเล่าว่า ฉันถามท่านอุลีย์ บุตรของบะซีมะฮฺว่า กูบะฮฺคืออะไร ? เขาตอบว่า กลอง “ (บันทึกโดยอะหฺมัด)

จากหลักฐานนั้นกล่าวได้ว่า ศาสนาไม่อนุมัติให้มุสลิมเล่นดนตรี ร้องเพลงประกอบดนตรี หรือฟังเพลงประกอบดนตรี แต่การร้องนาซีด หมายถึงบทกลอนโดยไม่มีดนตรีประกอบ ศาสนาอนุญาตให้กระทำได้ดั่งที่เคยเกิดขึ้นในสมัยของท่านรสูลุลลอฮฺ ขณะที่ท่านรสูลเดินเข้าสู่นครมะดีนะฮฺ ซึ่งชาวเมืองมะดีนะฮฺต่างพากันร้องนาซีด (บทกลอน) ไว้ว่า “เฏาะละอัลบัดรุอะลัยนา……” ฉะนั้นหากเรานั่งอยู่คนเดียวแล้วเราก็กล่าวเป็นบทกลอนว่า “แม่นี้มีบุญคุณอันใหญ่หลวง…..” โดยไม่มีเสียงดนตรี ถือว่าอนุญาต แต่หากมีการกล่าวบทกลอน แต่มีเสียงดนตรี เช่นนี้ศาสนาไม่อนุญาต หรือกล่าวบทกลอน (นาซีด) แต่เนื้อหาของบทกลอนมีถ้อยคำที่หยาบโลน แม้ว่าจะมีเสียงดนตรีประกอบก็ถือว่าไม่อนุญาตเช่นกัน

เงื่อนไขและข้อกำหนดทางดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม

เงื่อนไขและข้อกำหนดที่จะต้องปฏิบัติเกี่ยวกับเรื่องการฟังเพลงบางอย่างดังนี้

1. มิใช่ว่าการร้องเพลงทุกอย่างเป็นที่อนุญาต เพลงที่อนุญาตนี้จะต้องสอดคล้องกับหลักคำสอนและจริยธรรมอิสลาม ดังนั้นเพลงที่ร้องเพื่อยกย่องสรรทรราชย์และผู้ปกครองที่ทุจริตนั้นไม่สอดคล้องกับคำสอนของอิสลาม เพราะอิสลามต่อต้านผู้ล่วงละเมิดและพันธมิตรของผู้ล่วงละเมิดและบรรดาผู้เฉยเมยต่อการล่วงละเมิด

2. วิธีการร้องเพลงก็เป็นสิ่งที่สำคัญ ถ้าเนื้อหาของเพลงดี แต่การแสดงออกของผู้ร้องที่มีเจตนากระตุ้นหรือเร้าอารมณ์ใคร่และยั่วยวน การร้องเพลงเช่นนั้นก็อาจจะเข้าข่ายต้องห้าม หรือเป็นที่สงสัยหรือน่ารังเกียจ ต้องระวังเรื่องดนตรีเมื่อมันมีคำร้องที่ใช้เสียงออเซาะประกอบเสียง ดนตรี ที่มีท่วงทำนองให้เคลิบเคลิ้มและแสงสีต่างๆ

3. การร้องเพลงจะต้องไม่มีอะไรที่เป็นที่ต้องห้ามประกอบ เช่น สิ่งมึนเมา การเปิดเผยเรือนร่างหรือการเปลือยกาย การอยู่ร่วมปะปนกันหรือมั่วสุมกันระหว่างชายหญิงอย่างที่เห็นกันในผับและไนท์คลับ

4. อิสลามห้ามการเกินเลยขอบเขตในทุกเรื่องแม้แต่ในเรื่องของการนมาซ

ดังนั้น ในการพักผ่อนและรื่นเริงก็เช่นกันถึงแม้สิ่งเหล่านี้จะเป็นที่อนุญาตก็ตาม นี่เป็นสิ่งที่ชี้ให้เห็นว่าช่องว่างของความคิดและหัวใจนั้นจะต้องได้รับการรักษาไว้และแก้ไขในระหว่างการมีชีวิต

วงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัว เป็นวงดนตรีของชาวไทยมุสลิมบ้านครัวที่ยังคงอนุรักษ์แบบแผนวัฒนธรรมดนตรีของชาวไทยมุสลิม บ้านครัวไว้ได้เป็นอย่างดี โดยในวัฒนธรรมดนตรีนี้ ชาวบ้านครัวได้ให้การยอมรับ และนิยมนำมาแสดงในเทศกาลงานสำคัญของชุมชนอยู่เสมอ การแสดงดนตรีนาเสปโบราณของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัวเป็นการแสดงหนึ่งที่ได้รับความนิยมในชุมชนบ้านครัว เป็นสื่อชนิดหนึ่งที่เพิ่มความสัมพันธ์ภายในชุมชนให้เกิดความแน่นแฟ้น เป็นที่แพร่หลายและได้รับความนิยมภายในชุมชน ในสังคมมุสลิมมีวงนาเสปเกิดขึ้นอยู่บ้าง แต่มีไม่มากเท่าที่ควรนัก แต่ละวงต่างมีจุดเด่นเป็นของตนเอง บทเพลงและลีลาของลูกคู่มีความแตกต่างกันไป กิดเป็นเอกลักษณ์ของตน ดังเช่น ชุมชนบ้านครัว ที่สร้างเอกลักษณ์เฉพาะของตนเองให้เกิดความน่าสนใจ บางครั้งลูกคู่ที่ร้องก็ทำให้มีลีลาสนุกสนานเร้าใจ วงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัว สามารถสร้างเอกลักษณ์ของตนเองขึ้นเพื่อเป็นมรดกทางวัฒนธรรมแก่คนรุ่นใหม่ในชุมชนที่ต้องการสืบสานวัฒนธรรมของชุมชนต่อไป

1.3 วงดนตรี เครื่องดนตรีและวิธีการบรรเลงที่นำมาใช้ในวัฒนธรรมอิสลาม ของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว

ลักษณะของดนตรีที่มีอยู่ในวัฒนธรรมอิสลาม ชุมชนบ้านครัว

การประกอบพิธีกรรมและประเพณีในวัฒนธรรมอิสลาม ชุมชนบ้านครัวนี้ สามารถแบ่ง ออกตามงานพิธีที่มีดนตรีเข้าร่วมได้ดังนี้

1. ใช้ในพิธีแต่งงานทั้งขบวน และให้ความบันเทิงกับผู้มาร่วมงานหลังประกอบพิธีกรรมทางศาสนาแล้ว
2. ใช้ในพิธีงานรื่นเริงต่างๆทั่วไป ที่สมาชิกในชุมชนบ้านครัวได้ติดต่อให้ไปแสดง
3. งานบุญ งานมงคลต่างๆ ของชุมชนบ้านครัว

เครื่องดนตรีและวิธีการบรรเลงที่นำมาใช้ในวัฒนธรรมอิสลามของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว

ทัศนะของนักวิชาการบางกลุ่มก็ไม่อนุญาตให้เล่นเครื่องดนตรีทุกชนิด บางทัศนะก็ถือว่าอนุญาตให้เล่นได้มีเพียงเครื่องดนตรีเดียวเท่านั้นคือ กลองหน้าเดียว (กลองดุฟ) หมายถึงกลองที่ชาวอาหรับนิยมนำมาตีเป็นทำนองควบคู่กับการร้องนาชีด นักวิชาการที่อนุญาตให้ตีกลองหน้าเดียวก็เพราะพวกเขาถือว่ามีหะดีษที่ใช้ได้ซึ่งอ้างว่าอนุญาตให้ตีกลองชนิดดังกล่าวได้ บางกลุ่มก็มีเพียงเครื่องดนตรีง่ายๆเช่น กลอง และกลองฉิ่งหรือแทมโบรีน นาเสปโบราณเป็นดนตรีที่ไม่มีเครื่องดนตรีประกอบ เป็นลักษณะของการขับกล่อมลำนำ แต่ตามบทบัญญัติตามหลักศาสนาอิสลามนั้นได้กำหนดเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมอิสลามให้ใช้กลองได้ชนิดเดียวเท่านั้น ซึ่งกลองที่ว่านี้ในหมู่ชาวมุสลิมจะเรียกว่า กลองดุฟ ปัจจุบันในวงนาเสป ชุมชนบ้านครัวได้มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงเครื่องดนตรีที่ใช้ในวง แต่ยังยึด

หลักทางศาสนาอยู่ มีการใช้เครื่องดนตรีที่ทันสมัยขึ้น เนื้อหาของเพลงและทำนองในแบบอาหรับ ก็เปลี่ยนเป็นทำนองและเนื้อหาที่สอดคล้องกับสภาพสังคมแต่ละสังคมที่นำไปขับร้อง เครื่องดนตรีในวงนาเสปโบราณของชุมชนบ้านครัวนี้จะมีเครื่องดนตรีเพียงไม่กี่ชิ้น ได้แก่ กลองซึ่งมีลักษณะคล้ายกลองรำมะนา เรียกว่ากลองดุฟ ฉิ่ง แทมบูรีน กลองทอม กลองบองโก และลูกแซ็ก แต่ตามปกติทั่วไปแล้ววงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวจะใช้กลองทอม กลองดุฟ ลูกแซ็ก ฉิ่ง เป็นหลัก ส่วนกลองบองโกไม่นิยมเท่าไรนัก นานๆครั้งจะนำออกมาเล่น

เครื่องดนตรีที่นำมาบรรเลงใน วงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวนี้ จะเป็นเครื่องประกอบจังหวะเป็นหลัก เพื่อบรรเลงประกอบการขับกลอน ลำนำ ร้องเพลง เพื่อสร้างความสนุกสนานให้กับผู้ฟัง วงนาเสปบางวงจะมีการนำแอคคอเดียนเข้ามาร่วมวงด้วย แต่สำหรับในวงนาเสปโบราณนี้จะไม่นำมาเล่น วงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวมีเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในวงดนตรีดังนี้

1. **กลองดุฟ** คำว่าดุฟ ตามตัวอักษรหมายถึง ด้านหนึ่งด้านใดของสิ่งของนั้นๆ ดุฟจะมีลักษณะคล้ายแทมบูรีน กลองดุฟที่ใช้ในวงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวนี้ จะมีขนาดเท่ากับขนาดของกลองดุฟที่ใช้กันอยู่ทั่วไป มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางระหว่าง 20 – 30 เซนติเมตร รอบข้างของกลองทำจากไม้ ตัวหน้ากลองทำจากพลาสติกเนื้อหนา สีขาว เป็นกลองที่มีระดับเสียงไม่แน่นอน

ภาพประกอบ 2 กลองดุฟ

2. **กลองบองโก** เป็นกลองคู่ ประกอบด้วยกลองขนาดเล็ก เล็ก 1 ใบ และขนาดใหญ่ 1 ใบ ระดับเสียงของกลอง 2 ใบ ตั้งให้ห่างกันในระดับคู่ 4 หรือ คู่ 5 โดยประมาณ หนังกลองบองโกต้องตั้งให้ตึงกว่ากลองคองกา ตัวกลองติดตั้งอุปกรณ์ยึดติดให้อยู่คู่กัน ขณะที่ตีกลอง ผู้ตีจะต้องหนีบกลองทั้ง 2 ใบให้อยู่ระหว่างขาทั้งสองข้างหนีบไว้ด้วยหัวเข่า หรือวางไว้บนขาตั้งโลหะก็ได้ กลองบองโกต้องตีด้วยปลายนิ้วมือ และฝ่ามือ เช่นเดียวกับกลองคองกา

ภาพประกอบ 3 กลองบองโก

3. **แทมบูริน** เป็นเครื่องตีกระทบ ประกอบชิ้นด้วยขอบกลม เหมือนขอบกลองขนาดเล็ก ประมาณ 10 นิ้ว ขอบทำด้วยไม้พลาสติก หรือโลหะ รอบ ๆ ขอบติดด้วยแผ่นโลหะประกบกัน 2 แผ่น หรือติดด้วยลูกกระพรวน สอดอยู่ระหว่างกลางเป็นระยะ และปิดทับขอบไม้ด้านหนึ่งด้วย สามารถตีที่หน้ากลองแต่ละครั้งด้วยข้อนิ้วมือ และทำเสียงรัวได้โดยใช้การตีกระทบกับฝ่ามือหรือสั่นเขย่าให้เกิดเสียงดังกรุ๋งกริ๋ง เพื่อประกอบจังหวะให้เกิดความสนุกสนาน สดชื่น แทมบูรินบางชนิดจะขึงด้วยหนังเหมือนกลองด้านเดียว ใช้ฝ่ามือตีที่หนัง หรือใช้นิ้วหัวแม่มือถูไปรอบริมขอบหน้ากลอง ก็จะทำให้กระดิ่งเล็กๆ เหล่านี้เคลื่อนไหว

ภาพประกอบ 4 แทมบูริน

4. **ลูกแซก หรือ มาราคา** คือ เครื่องตีกระทบ เดิมทำด้วยผลน้ำเต้าแก่จัด ทำให้แห้ง บ้างก็มีรูปร่างแตกต่างกันไปตามแต่ผู้ประดิษฐ์จะคิดขึ้น แต่โดยทั่วไปจะมีลักษณะคล้ายลูกน้ำเต้าภายในบรรจุด้วยเมล็ดน้ำเต้า เมล็ดถั่วต่าง ๆ หรือลูกปัดลูกเล็ก ๆ ไว้จำนวนมากเพื่อให้เกิดเสียง ต่อด้ามไว้สำหรับจับถือ เวลาเล่นใช้เขย่าเพื่อให้เกิดเสียงซ่า ๆ จะเขย่าด้วยมือทั้ง 2 ข้าง ให้ดังสอดสลับกัน ปัจจุบันทำด้วยไม้ ลูกแซกเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกำกับจังหวะ ที่ให้ความรู้สึกเพลิดเพลิน โดยที่ผู้เล่นจะมีลีลาการเล่นที่สนุกสนานและเล่นล้อกับจังหวะกลองให้เกิดความเร้าใจ จังหวะและลีลาไม่ตายตัว แล้วแต่อารมณ์และเพลงจะพาไป เสียงของลูกแซกมีลักษณะเหมือนวัตถุเล็กๆที่รวมกันอยู่เกิดการกระทบกันโดยการเขย่า ซึ่งต้องใช้ความชำนาญเล็กน้อยในการควบคุมน้ำหนักมือที่เขย่า เพื่อให้เกิดเสียงที่ตรงตามจังหวะที่ผู้เล่นต้องการ ในวงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัว การบรรเลงแต่ละครั้งนั้นสมาชิกในวงจะผลัดกันถือ ลูกแซก ซึ่งไม่ได้มีการกำหนดแบบแผนแน่นอนภายในวง ว่าผู้ใดจะเป็นผู้ถือหรือบรรเลง

ภาพประกอบ 5 ลูกแซก หรือ มาราคา

5. **ฉิ่ง** เป็นเครื่องดนตรีที่จัดอยู่ในประเภทเครื่องกำกับจังหวะ กำเนิดเสียงโดยการตีกระทบกัน ฉิ่งจะเล่นเป็นคู่ คือ นำฉิ่งอีกอันประกบกันกับอีกด้านหนึ่งให้เกิดเสียง ฉิ่งทำมาจากทองเหลือง โดยการหล่อขึ้น มีเสียงที่ดังกังวานใส ซึ่งใช้เล่นประกอบในวงดนตรีไทยมาตั้งแต่สมัยโบราณจนถึงปัจจุบัน เช่นเดียวกับ วงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัว ก็ต้องมีฉิ่งมาเป็นเครื่องกำกับจังหวะ ลักษณะการตีฉิ่งในวงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวนี้ ใช้วิธีการตีเหมือนกับการตีฉิ่งของดนตรีไทย โดยตีสลับฉิ่ง - ฉับ ตลอดทั้งเพลง โดยความเช้าเร็วของจังหวะฉิ่งนี้ จะขึ้นอยู่กับความช้าเร็วของเพลง

ภาพประกอบ 6 ฉิ่ง

6. **กลองคองกา** รูปร่างของกลองคองกา ทำมาจากถัง ที่ด้านบนของถังจะมีหนังขึงอยู่ ผู้เล่นใช้ฝ่ามือตีลงไปบนหนังนี้ หน้ากลองของทั้งสองใบจะมีขนาดเล็ก – ใหญ่ แตกต่างกัน เดิมทีนั้นกลองคองกามีถิ่นกำเนิดอยู่ในอาฟริกา แต่ได้กลายมาเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมในดนตรีสไตล์ลาตินอเมริกา อีกทั้งด้วยลักษณะการใช้นิ้วมือที่แตกต่างกันไป จะทำให้ได้เสียงที่แตกต่างกันไปด้วย

ภาพประกอบ 7 กลองคองกา

เครื่องดนตรีที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งของวงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวคือ การปรบมือ ขณะที่ทำการบรรเลงผู้ร้องอาจจะทำการโยกตัวตามจังหวะเพลง ใส่ลีลา และปรบมือตามจังหวะ

1.4 ผู้ที่เล่นดนตรีในวัฒนธรรมอิสลามของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว

นักดนตรีวงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัว เป็นกลุ่มของสมาชิกในชุมชนบ้านครัวที่จะรวมตัวกันเฉพาะกิจ เมื่อมีพิธีหรือเหตุการณ์ที่ทางองค์กรหรือชาวบ้านในชุมชนจัดพิธีกรรมหรือ กิจกรรมที่ต้องการความสนุกสนานรื่นเริง นักดนตรีเหล่านี้วันธรรมดาจะประกอบอาชีพอื่นๆ โดยส่วนมากแล้วผู้แสดงจะประกอบอาชีพรับจ้างและค้าขายเป็นหลัก มีการรวมตัวเพื่อฝึกซ้อมเพียงช่วงวันเสาร์ – อาทิตย์เท่านั้น โดยใช้เวลาซ้อมประมาณ 1 – 2 ชั่วโมงต่อวัน โดยสถานที่ฝึกซ้อมนั้นเป็นสถานที่ที่สามารถรวมตัวกันได้ง่าย ด้วยความที่การฝึกซ้อมนาเสปนั้นจะใช้เสียงร้องที่ดัง ก่อนจะทำการซ้อมผู้แสดงจะบอกกล่าวกับประชาชนในชุมชนบ้านครัวให้ทราบเพื่อเป็นการขออนุญาติ ซึ่งโดยทั่วไปแล้วชาวชุมชนบ้านครัวจะให้ความร่วมมือในการฝึกซ้อมและไม่มีปัญหาระหว่างฝึกซ้อมเกี่ยวกับเสียงร้องที่ดังรบกวนบ้านเรือนข้างเคียง

นักดนตรีของวงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวมาจากการถ่ายทอดของบุคคลภายในครอบครัว โดยใช้วิธีการเป็นผู้ชักชวนสมาชิกในบ้านเพื่อเข้ามาร่วมวง ซึ่งจะมีไม่มากนักในชุมชนที่สมาชิกภายในชุมชนเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของวงนาเสปโบราณ ในปัจจุบันมีผู้สามารถร้องนาเสปในชุมชนไม่มาก สมาชิกของวงมี 19 คน โดยแบ่งหน้าที่เป็นผู้บรรเลงดนตรี ผู้ร้องนำ ลูกคู่ฝ่ายหญิง และลูกคู่ฝ่ายชาย ผู้ที่บรรเลงในวงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวนี้สามารถบรรเลงเครื่องกำกับจังหวะทั้งกลองและแทมโบรีน นอกจากนั้นแล้วขณะที่ตีเครื่องประกอบจังหวะก็สามารถร้องเพลงที่กำลังบรรเลงอยู่ด้วยไปพร้อมๆกันได้

อายุของผู้บรรเลงมีตั้งแต่ 18 – 55 ปี หากดูจากข้อมูลตั้งแต่เข้าร่วมวงแล้วนั้น ทำให้ทราบได้ว่า วงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวมีระยะเวลามายาวนาน โดยสมาชิกแต่ละคนในวงจะเริ่มเข้าร่วมวงตั้งแต่อายุไม่มากนัก และอยู่ร่วมกับวงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวมาจนถึงปัจจุบัน นอกจากนั้นแล้วจะมีบางครอบครัวที่สมาชิกของครอบครัวเข้าร่วมอยู่ในวงนาเสปเกือบทุกคน

สมาชิกในวงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวนี้ถือได้ว่าสมาชิกในวงนาเสปโบราณเป็นคนสำคัญของชุมชนที่ช่วยในการดำรงอยู่ของวงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัว แต่นอกเหนือจากกลุ่มคนดังกล่าวแล้ว สมาชิกชาวไทยมุสลิมชุมชนบ้านครัวเกือบทุกคนยังสามารถร้องนาเสปของชุมชนตนเองได้ โดยสังเกตจากเวลาที่ในชุมชนมีงาน และวงนาเสปได้เป็นส่วนหนึ่งของงานนั้น ผู้ที่มาร่วมงานเมื่อเสร็จจากพิธีกรรมทางศาสนาแล้ว จะเข้ามาร่วมร้องเพลงนาเสปกับวงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวอยู่เสมอ โดยเนื้อร้องที่ร้องนั้น ผู้ที่นับถือศาสนาอิสลามในชุมชนบ้านครัวสามารถร้องเพลงได้เกือบทุกเพลง เนื่องจาก

สมาชิกในชุมชนได้ศึกษาภาษาอาหรับ และได้ฟังเพลงจากวงนาเสป โบราณ ชุมชนบ้านครัวมาตั้งแต่เกิด ทำให้เกิดความคุ้นเคยและสามารถร้องร่วมกับวงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวได้

การแต่งกายของนักร้องนาเสปจะเรียบง่าย ถึงแม้บางครั้งจะมีการแต่งกายเป็นพิเศษ แต่ก็ยังคงรักษาความสงบเสงี่ยมเจียมตัวไว้ เครื่องแต่งกายของนักร้องนาเสปจะปกปิดร่างกายและส่วนที่พึงละอายไว้มากกว่านักร้องหญิงในวงดนตรีสมัยใหม่ โดยชุดการแต่งกายนั้น ผู้แสดงจะยึดตามหลักปฏิบัติทางศาสนาอิสลามเป็นหลัก สำหรับนักดนตรีวงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวนี้จะแต่งกายตามลักษณะของชาวมุสลิมภาคใต้ โดยทั่วไปแล้วถ้าเป็นงานสำคัญมาชิกในวงจะนิยมแต่งให้อยู่ในแบบแผนเดียวกันทั้งวงคือ การนุ่งผ้าถุงหรือโสร่ง ผู้ชายนุ่งผ้าโสร่งลายตาหมากรุก ผู้หญิงจะนิยมนุ่งผ้าปาเต๊ะ สวมเสื้อบานง หรือบายอ หรือกุรง หรือเสื้อที่ตัดเย็บแบบสากลหรือเสื้อยืด ส่วนผู้ชายจะสวมเสื้อตือโละบางอ ลักษณะเป็นเสื้อคอกลม อาจมีคอตั้งแบบคอจีน ผ่าหน้าครึ่งหนึ่ง ติดกระดุมโลหะ 3 เม็ด แขนเสื้อทรงกระบอกกว้างยาวจดข้อมือแต่พับชายขึ้นมาเล็กน้อย สวมกางเกงยาวแบบสากล สวมหมวกซอเก๊าะที่ทำด้วยกำมะหยี่สีต่างๆ หรืออาจสวมหมวกกะปิเยาะซึ่งเป็นทรงกลม ชายมุสลิมในท้องถิ่นนี้อาจจะแต่งกายที่เรียกว่า สลีแน คือมีลักษณะเหมือนชุดประจำชาติมาเลเซีย(ชุดเกอบังซาอัน) นุ่งกับกางเกงจีน มีผ้าซอแก๊ะขนาดสั้นกว่าใช้เป็นผ้านุ่งของผู้หญิง นุ่งทับกางเกงให้ยาวเหนือเข่า เสื้อบานงของผู้หญิงที่ชาวมุสลิมบ้านครัวใส่นี้ภาษามลายูกลางเรียกว่า บันดง เป็นเสื้อคอวีผ่าหน้าตลอดกลัดด้วยเข็มขัด ตัวเสื้อเน้นรูปทรง แขนยาวรัดรูปจรดข้อมือชายเสื้อตรงหรือแหลมเล็กน้อย ต่อมาประยุกต์เป็นอีกแบบหนึ่งคือเสื้อคอวีลึกปิดทับด้วยลิ้นผ้าสามเหลี่ยม ต่อมาในการแสดง ผู้แสดงได้เปลี่ยนแปลงการแต่งกายโดย ทั้งผู้แสดงหญิงและชายนิยมสวมเสื้อแขนยาว ตัวยาวถึงเข่า เรียกเสื้อชนิดนี้ว่า กุรง เวลาแสดงผู้แสดงจะมีการตกลงกันล่วงหน้าตามแต่โอกาสว่าจะใช้เสื้อสีใด แบบใด ทั้งฝ่ายชายและฝ่ายหญิงจะไม่ใส่เสื้อสีเดียวกัน เพื่อให้เห็นความแตกต่างระหว่างชายหญิงได้อย่างชัดเจน

ตารางประกอบ 1 รายนามนักดนตรีวงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัว

ลำดับที่	ชื่อ – นามสกุล		อายุ	อาชีพปัจจุบัน	ระยะเวลาตั้งแต่เล่นนาเสป-ปัจจุบัน
1	นางวีณา	จันทร์ผุดผ่อง	45	ค้าขาย	27 ปี
2	นางสาววสุตา	จันทร์ผุดผ่อง	18	นักศึกษา	3 ปี
3	นายอนุชา	บากาวี	46	รับจ้าง	30 ปี
4	นางสาวจรรยา	บากาวี	44	ค้าขาย	25 ปี
5	นางอัจฉรา	บากาวี	51	รับจ้าง	32 ปี
6	นายสมชาย	โสภณสิริ	49	รับจ้าง	31 ปี
7	นายต่อพงษ์	ปาละทักษา	34	รับจ้าง	17 ปี
8	นายสุรศักดิ์	คงประเสริฐ	54	รับจ้าง	34 ปี
9	นางเบญจมาศ	คงประเสริฐ	50	รับจ้าง	31 ปี
10	นางกนิษฐา	เครือนาคพันธ์	43	รับจ้าง	25 ปี
11	นายสมชาติ	บุญงาม	55	พ่อบ้าน	35 ปี
12	นางขนิษฐา	เย็นประสิทธิ์	41	รับราชการ	20 ปี
13	นายไพเราะ	อิสมาแอล	33	รับจ้าง	18 ปี
14	นายประเสริฐ	อิสมาแอล	51	รับจ้าง	29 ปี
15	นายสุเทพ	นาฮิม	46	รับจ้าง	26 ปี
16	นายวุฒินันท์	นาฮิม	19	นักศึกษา	2 ปี
17	นายสุวรรณ	นาฮิม	52	พนักงานรัฐวิสาหกิจ	30 ปี
18	นางสาวธันยพร	ไหมทอง	22	นักศึกษา	4 ปี
19	นายธีรชัย	อาดำอิส	45	รับจ้าง	27 ปี

1.5 รูปแบบการบรรเลงและโอกาสต่าง ๆ ที่ใช้ในการบรรเลง

ในวัฒนธรรมดนตรีของชุมชนบ้านครัวนี้จะมีการแสดงนาเสปโบราณของวงนาเสป โบราณชุมชนบ้านครัว ในงานมงคล งานรื่นเริง งานบุญต่างๆ เป็นการบันเทิงของชาวไทยมุสลิมบ้านครัว ซึ่งบางครั้งทางเจ้าภาพจะเป็นผู้ติดต่อวงนาเสปโบราณไป เพื่อบรรเลงให้กับผู้ที่มาร่วมงานฟังเกิดความเพลิดเพลิน โดยการแสดงนี้จะไม่ขัดต่อบทบัญญัติของศาสนาอิสลาม ในการบรรเลง 1 ครั้งจะใช้เวลา

ประมาณ 1 ชั่วโมง ในอดีตเคยมีการจัดประชันวงนาเสปขึ้น แต่ปัจจุบันจะมีอยู่เพียงบางสถานที่ในกลุ่มของชาวมุสลิมเท่านั้นและไม่เป็นที่แพร่หลายเท่าใดนัก ชาวมุสลิมบางกลุ่มก็ยังไม่รู้จักวัฒนธรรมดนตรีของตนเอง

ประเภทของวงดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม ชุมชนบ้านครัว สามารถพบได้เพียงวงเดียวเท่านั้น คือ วงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัว วงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวนี้จะทำการแสดงเป็นลักษณะยืนร้องในสถานที่ที่ไม่อำนวยกับการนั่ง โดยนักดนตรีจะยืนบรรเลงเครื่องประกอบจังหวะข้างหลัง ผู้ร้องจะยืนร้องหน้าวงของตนพร้อมทั้ง ปรบมือ เขย่าแทมโบรีน เขย่าลูกแซกไปด้วย ซึ่งจะอยู่ในลักษณะสำรวม หากว่าเป็นพิธีแห่ ผู้ที่ร้องจะเดินนำเครื่องดนตรี โดยเครื่องดนตรีจะบรรเลงตามหลังนักดนตรีที่เดินนำหน้า ตำแหน่งของขบวนแห่นั้นวงดนตรีจะอยู่ท้ายสุดของขบวนซึ่งแตกต่างจากวงกลองยาวของไทยในพิธีแห่ซึ่งอยู่หน้าขบวน ถ้าวงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวไปแสดงที่ใด และที่นั่นมีพื้นที่บริเวณเพียงพอก็จะนั่งล้อมวงเป็นวงกลม รวมถึงผู้ที่บรรเลงดนตรีด้วยและมีเพียงผู้ที่ตีกลองคองกาและฉิ่งเท่านั้นที่ยืนบรรเลง ทั้งการบรรเลงแบบเดินแห่ ยืนบรรเลง และนั่งบรรเลง นักดนตรีและแบ่งข้างเป็นชาย – หญิง ไม่นั่งรวมกัน

ก่อนจะขึ้นเพลง ทั้งวงจะไม่ขึ้นพร้อมกัน แต่จะมีผู้ขึ้นต้น 1 คน จากนั้นลูกคู่จึงจะขึ้นตาม จังหวะของเพลงจะมีทั้งจังหวะช้า และจังหวะเร็วใน 1 เพลง บางครั้งวงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวก็มักจะเป็นส่วนร่วมในขบวนพิธีแห่งานต่างๆ ของชุมชน เช่น การแห่ขันหมากในพิธีแต่งงาน

การถ่ายทอดเป็นลักษณะความสามารถเฉพาะตนของกลุ่มชนในชุมชนบ้านครัว ซึ่งเป็นการสร้างประสบการณ์ โดยใช้วิธีท่องจำบทเพลง จากการได้ยินและได้เข้าร่วมพิธีจนได้จดจำจนขึ้นใจแม่นยำ ส่วนการถ่ายทอดนั้น เป็นการฝึกหัดให้กับสมาชิกหรือเยาวชนในชุมชนที่มีความสนใจและต้องการศึกษาอย่างแท้จริง

รูปแบบการบรรเลงนั้นเป็นการบรรเลง เพื่อสร้างความสนุกสนาน และความบันเทิงให้กับบรรดาสมาชิกในชุมชนที่มาร่วมในงานพิธีต่างๆ ที่วงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวเข้าร่วมพิธี ลักษณะของทำนองที่บรรเลงซ้ำไปมา และมีการเพิ่มลูกเล่น หรือลักษณะพิเศษที่นอกเหนือจากลูกตก วิธีการบรรเลงจะไม่มีความแน่นอนว่าจะเริ่มต้นที่บทเพลงใดก่อนหลัง โดยเป็นความชำนาญของแต่ละคน ทำให้เมื่อผู้ฟังฟังเพลงจะสามารถรับรู้ได้ถึงความหลากหลายและความแปลกใหม่ของบทเพลงตลอดการแสดง

ภาพประกอบ 8 ลักษณะของการบรรเลง นั่งบรรเลง

ภาพประกอบ 9 ลักษณะของการบรรเลง ยืนบรรเลง

1.6 บทเพลงและเนื้อร้องของดนตรี

บทเพลงที่ใช้ในการร้องนาเสปนี้ วงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวจะมีอยู่ทั้งหมด 17 เพลง แต่ปัจจุบันสมาชิกในวงสามารถร้องได้เพียง 15 เพลงเท่านั้น สาเหตุที่ทำให้มีบทเพลงที่ไม่ได้ร้องนี้ เป็นเพราะว่า ระยะเวลานานและไม่มีผู้สืบทอดต่อกันมา ทำให้ไม่ได้ทำการศึกษาหรือร้องเพิ่มเติม อีกทั้งสมาชิกในวงเป็นผู้ที่ต้องประกอบอาชีพอื่นๆ โอกาสในการฝึกซ้อมมีน้อย เวลาในการฝึกซ้อมมีน้อยจึงทำให้เวลาที่จะฝึกซ้อม ซ้อมแต่เพลงที่มีความแม่นยำ การถ่ายทอดเป็นลักษณะท่องจำ และสอนปากต่อปาก ทำให้โอกาสในการถ่ายทอดให้กับเยาวชนรุ่นหลังมีไม่มากนัก บทเพลงที่สามารถร้องได้จึงมีน้อยลง การเริ่มบทเพลงจะขึ้นอยู่กับผู้นำว่า จะขึ้นเพลงใด ลูกคู่ในวงก็จะร้องตามไปตามที่เคยฝึกซ้อมมา

ในปัจจุบันวงนาเสปบางวงนั้นใช้วิธีการสอนโดยเปิดวีดีทัศน์ให้ดูและร้องตาม อีกทั้งเยาว- ชนในปัจจุบันหันมาให้ความสนใจกับเพลงสมัยใหม่มากขึ้น

แนวทางของการขับร้องเพลงนาซีด ได้มีการกำหนดไว้ดังนี้คือ เนื้อหาจะต้องไม่เกี่ยวข้องกับความรัก ความเสน่หา หรือเพลงปลุกศรัทธา การร้องนาซีดนั้นร้องได้แต่ต้องไม่มีดนตรีประกอบหรือเนื้อหาของบทกลอนนั้นต้องไม่มีเนื้อหาขัดกับหลักการของศาสนา ไม่มีเนื้อหาที่ลามกหรือยั่วยุในเรื่องกามารมณ์ เนื้อเพลงที่ใช้ร้องกันเต็มไปด้วยความหมายที่ดีและทำนองก็มีความไพเราะ ไม่หยาบโลนหรือสองแง่สองง่าม หากจะมีอารมณ์คล้อยตามเนื้อร้องและทำนองเพลงก็มีแต่การโยกตัวไปมาหรือใช้การปรบมือประกอบ บทกลอนที่ใช้สำหรับร้องนาซีด มักมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับศาสนาอิสลามเป็นหลัก อาทิ ประวัติ เรื่องราว หรือการรำลึกถึงท่านศาสดา การเชิญชวนทำความดี การกล่าวถึงกิจวัตรอันพึงปฏิบัติ การปลุกศรัทธา แต่ก็มีที่กล่าวเรื่องอื่น เช่น การพรรณนาความงามของธรรมชาติ ทั้งนี้โดยจะต้องใช้ถ้อยคำที่สะอาดบริสุทธิ์ ไม่มีนัยยะไปในเชิงชู้สาวสำหรับในบทเพลง และไม่นำบทเพลงในคัมภีร์อัล–กุรอานมาทำเป็นเนื้อร้องของนาเสป มีการจดบันทึกเป็นอักษรไทย แต่เมื่อมีการขับร้อง ผู้ที่ขับร้องจะทำการปรับแต่งเสียง โดยใช้ความเคยชินจากการศึกษาภาษาอาหรับมาทำให้เกิดเสียงดนตรีสูง ต่ำ ขึ้นในบทเพลง จนเกิดเป็นความไพเราะของวงนาเสปขึ้น

ภาษาที่ใช้ในวงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวจะนิยมใช้ภาษาอาหรับ หรือภาษามลายู เนื่องจากระยะเวลาที่ยาวนานทำให้เกิดความผสมกลมกลืนทางภาษา ทำให้มีการแสดงนาเสปซึ่งมีการใช้ภาษาไทยขึ้น เพลงที่ใช้ภาษาไทยในบทเพลงมีการนำมาใช้ไม่มากนัก การออกเสียงของภาษาในบทเพลงไม่ใช่เรื่องยากสำหรับชาวมุสลิมมากนัก เพราะว่าในวัฒนธรรมทางศาสนาอิสลาม เยาวชนได้รับการปลูกฝังให้ศึกษาภาษาอาหรับ เพื่อที่จะทำการศึกษาคัมภีร์อัล-กุรอาน เนื่องจากในคัมภีร์อัล-กุรอานเป็นคัมภีร์ในภาษาอาหรับ ทำให้ผู้ที่ศึกษาสามารถออกเสียงในการร้องนาเสปได้อย่างถูกต้อง แต่ในการจดบันทึกเทียบเสียงภาษาอาหรับ กับตัวอักษรภาษาไทยนั้น จะทำได้บางเสียงเท่านั้น โดยวิธีการบันทึกจะบันทึกจากเสียงที่ผู้อ่าน ที่อ่านภาษาอาหรับ หรือตัวอักษรอาหรับว่าออกเสียงอย่างไรเวลาที่พูดออกมาคล้ายกับตัวอักษรใดของภาษาไทย และจึงจดบันทึกลงไป ซึ่งวิธีการจดที่เป็นแบบแผนนั้นยังไม่มีตารางเทียบเหมือนเทียบภาษาอังกฤษกับภาษาไทย ส่วนตัวอักษรอาหรับบางตัว เมื่อออกเสียงแล้วแต่ไม่พบว่าจะใช้ตัวใดแทนได้นั้น ทำให้มีการเขียนสัญลักษณ์ที่ตัวคำคำนั้น เพื่อให้ผู้มาอ่านทีหลังเข้าใจว่า ไม่มีตัวที่สามารถที่จะเขียนได้ ซึ่งการจดลักษณะนี้จะพยายามจดให้ใกล้เคียงมากที่สุด เมื่อมีผู้อ่านถ้าเป็นผู้ที่มิได้เรียนภาษาอาหรับมาจะอ่านได้ไม่ดีเท่าไรนัก แต่ถ้าเป็นผู้ที่ได้ทำการศึกษามาจะสามารถอ่านและออกเสียงได้เหมือนกับภาษาอาหรับมากที่สุด

วงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวจะใช้ภาษาที่ร้องเป็นภาษามลายู และภาษาอาหรับ มี 1 เพลง ที่ร้องผสมระหว่างภาษามลายูและภาษาไทย ร้องด้วยภาษามลายู 4 เพลง ร้องด้วยภาษามลายู

เพลงที่เนื้อร้องภาษาอาหรับมี 10 เพลง ผู้ที่ร้องนาเสปจะต้องฝึกซ้อมโดยเน้นการออกเสียง ต้องมีฐานเสียงในการออกเสียง ออกเสียงตามอักษรอาหรับที่กำหนดไว้ ทำนองมีการแต่ง มีความหลากหลาย คนที่ร้องต้องเน้นการออกเสียงชัดเจน การศึกษาคัมภีร์อัล-กุรอานจะช่วยให้การออกเสียงเป็นไปได้โดยธรรมชาติ เนื้อเพลงของวงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวมีดังนี้

เพลงที่มีการนำภาษาอาหรับมาใช้คือ

1. เพลงกุลลูอิลัยนา
2. เพลงอาลันมีเลี๊ยะห์
3. เพลงอัยมารีกี
4. เพลงยัลลอบานา
5. เพลงบิลลาฮียา
6. เพลงซีดียาเราะห์มาน
7. เพลงอัยนีซารีฟ
8. เพลงบัดรูนตาซัม
9. เพลงตัรเซม
10. เพลงบินตีซาลามี

เพลงที่นำภาษายาวีหรือภาษามลายูมาเป็นเนื้อร้องในบทเพลง คือ

1. เพลงอัลเลาะห์ซีตัม
2. เพลงตังโฆง
3. เพลงมารีลามารี.
4. เพลงฮูยันปานัส

เพลงที่มีเนื้อร้องผสมระหว่างภาษาไทยและภาษามลายู ความหมายอยู่ในลักษณะของการให้พร วงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวจะนำมาร้องเมื่อจะเลิกงานและเลิกการแสดงเป็นการให้พรกับผู้ฟังที่มาร่วมงาน ซึ่งการให้พรของชาวไทยมุสลิมบ้านครัวจะเป็นลักษณะขอพรจากพระเจ้าให้กับชาวมุสลิมบ้านครัว

2. องค์ประกอบของดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม ชุมชนบ้านครัว

จากการศึกษาดนตรีในวัฒนธรรมอิสลามพบว่า ดนตรีในวัฒนธรรมอิสลามที่พบในชุมชนบ้านครัวนี้เรียกว่า นาเสป มีทั้งหมด 15 เพลง เป็นดนตรีที่ได้รับการสืบทอดมาตั้งแต่ในอดีต ไม่ปรากฏนามผู้แต่ง โดยยังคงนำมาบรรเลงในพิธีงานบุญ งานมงคลของชุมชนบ้านครัว

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาองค์ประกอบของดนตรีในวัฒนธรรมอิสลามชุมชนบ้านครัว ทั้งหมด 15 เพลง ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม เพื่อช่วยให้เป็นการเข้าใจดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม ชุมชนบ้านครัว และให้เกิดองค์ความรู้ที่สมบูรณ์ จึงได้นำบทเพลงมาบันทึกไว้ในระบบโน้ตสากล ซึ่งระบบโน้ตดังกล่าวเป็นการยืมมาใช้เป็นสัญลักษณ์ เพื่อง่ายต่อความเข้าใจ และแยกองค์ประกอบของดนตรีที่จะทำการศึกษาได้เป็นประเด็นสำคัญดังนี้

1. รูปพรรณและรูปแบบ
2. ระดับเสียง
3. จังหวะ
4. ทำนอง

บทเพลงทั้งหมดนี้ ผู้วิจัยจะทำการศึกษาหัวข้อดังกล่าวโดยแบ่งตามบทเพลงแต่ละเพลง เพื่อให้สามารถมองเห็นองค์ประกอบได้อย่างชัดเจนและไม่ปะปนกัน ทั้งนี้สามารถแยกองค์ประ- กอบของดนตรีที่จะทำการวิเคราะห์เป็นประเด็นสำคัญดังนี้

2.1 รูปพรรณและรูปแบบ

เป็นการรวมเอาจังหวะ ทำนอง สีสันของเสียงให้เดินไปในทิศทางเดียวกัน สามารถพิจารณาได้จากลักษณะดังนี้

รูปพรรณหรือพื้นผิว

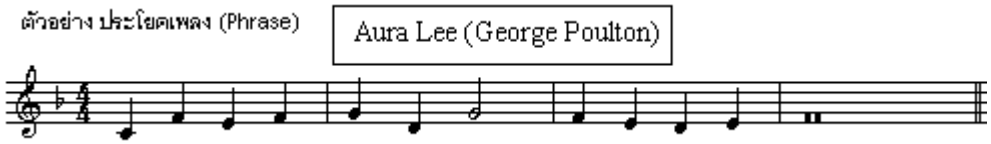
เป็นลักษณะของความสัมพันธ์ระหว่างทำนองและเสียงประสาน คล้ายกับการวางเส้น ด้ายในการทอผ้าที่มีการจัดเส้นด้ายทั้งแนวนอนและแนวตั้งมีหลายรูปแบบดังนี้

1. รูปพรรณแบบโมโนโฟนิค (Monophonic texture texture) เป็นลักษณะของทำนองเพลงที่มีทำนองเดียวไม่มีเสียงอื่นใด เช่นในขณะที่เราร้องเพลงคนเดียวหรือบทสวดมนต์ที่ทุกคนสวดเป็นเสียงเดียวกัน
2. รูปพรรณแบบโฮโมโฟนิค (Homophonic texture) เป็นลักษณะของทำนองเพลงหรือดนตรีที่มีการประสานเสียงโดยใช้คอร์ดหรือเสียงที่เพิ่มสอดแทรกประกอบช่วยให้ทำนองมีความไพเราะขึ้น
3. รูปพรรณแบบโปลีโฟนิค (Polyphonic texture) เป็นลักษณะของดนตรีที่มีทำนอตั้งแต่ 2 ทำนองขึ้นไป แต่ละทำนองมีความโดเด่นเฉพาะตัวและมีความสัมพันธ์กันทางการประสานเสียงบางครั้งเรียกรูปพรรณแบบนี้ว่า “เคาน์เตอร์พ้อยท์”(Counterpoint)

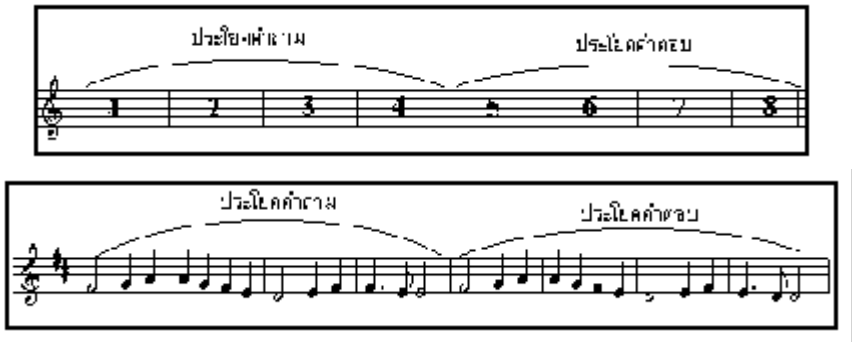
รูปแบบของเพลง สามารถกำหนดได้เองโดยผู้แต่ง ซึ่งไม่มีข้อจำกัด ความยาว สั้น จำนวนท่อน ความช้า-เร็ว ในดนตรีหมายถึงโครงสร้างที่เป็นแบบแผนในการประพันธ์เพลงมีลักษณะคล้ายกับ

การประพันธ์ประเภทร้อยกรองที่บอกตำแหน่งของคำที่ต้องสัมผัสหรืออาจมีครุ –ลหุ เช่น บทหนึ่ง ๆ โดยทั่วไปพบว่ามีการกำหนดรูปแบบและการแบ่งสัดส่วนต่าง ๆ อย่างชัดเจน มีการจัดจังหวะ หนัก–เบา, ประโยคเพลง (Phrase),ประโยค (Period),จุดพักเสียง (Cadence) และการจบ(ending)สิ่งเหล่านี้จำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องมีเพื่อสร้างความรู้สึกที่สมดุลย์ให้แก่ผู้ฟัง

ประโยคเพลง (Phrase) ในทางดนตรีถือเป็นหน่วยที่สั้นที่สุดของเพลงซึ่งมีความสมบูรณ์ในตัว

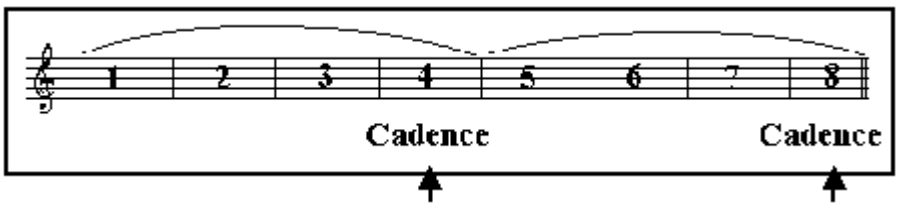


ประโยคใหญ่ (Period) ประโยคที่ประกอบด้วย 2 ประโยคในลักษณะประโยคคำถาม-ประโยคคำตอบ



“Ode to Joy” from Symphony No.9 (Ludwig van Beethoven)

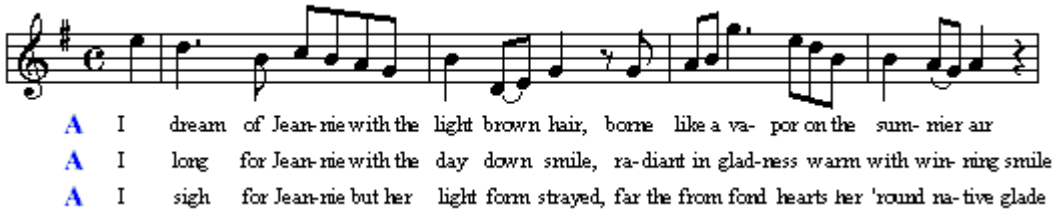
การพักเสียงหรือจุดพักเสียง(Cadence) ในการอ่าน หรือ พูด ย่อมต้องมีที่พักเสียงเพื่อแยกประโยคนั้น ๆ ออกให้ชัดเจนสำหรับในทางดนตรีก็เช่นเดียวกัน เรียกว่า “การพักเสียง หรือจุดพักเสียง” (Cadence)



รูปแบบ (Musical Forms)

แบ่งออกเป็น 5 ประเภทใหญ่ ๆ ดังนี้

1. รูปแบบสโตรฟิค (Strophic Form) เป็นลักษณะของเพลงร้องที่มีแนวทำนองเดียวตลอด แต่มีการเปลี่ยนเนื้อร้อง รูปแบบเป็น AAA หรือไม่ก็ร้องทำนองไม่ซ้ำเลยร้องไปเรื่อย ๆ รูปแบบเป็น ABCD

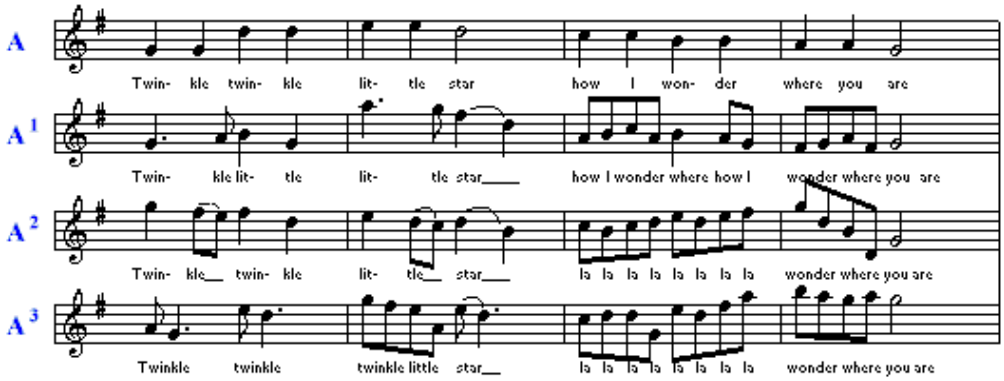


เพลง Twinkle Little Star

2. รูปแบบไบนารี (Binary Form) เป็นลักษณะของเพลงที่มี 2 ท่อน (two part form) รูปแบบเป็นการถามและตอบ ซ้ำไปมาอาจเป็นหลายเที่ยวก็ได้ เช่น A:B, AABB, ABAB

3. รูปแบบเทร์นารี (Ternary Form) เป็นลักษณะของเพลงที่มี 3 ท่อน (tree part form) หรือทำนองหลัก 3 ลักษณะโดยมีส่วนกลางเป็นส่วนที่แตกต่างไปจากส่วนต้นและส่วนท้าย เช่น ABA, AABA รูปแบบเทร์นารีอาจเรียกเป็น “รูปแบบเพลง” (Song form) เพราะเพลงโดยทั่ว ๆ ไปมักมีโครงสร้างแบบนี้

4. รูปแบบธีมและแวริเอชั่น (Theme and Variations) เป็นรูปแบบที่ประกอบด้วยส่วนสำคัญ 2 ส่วน คือ ธีม (Theme) หรือทำนองหลัก และแวริเอชั่น (Variations) หรือส่วนที่มีการเปลี่ยนแปลงจากทำนองหลัก เช่น A A1 A2 A3



5. รูปแบบรอนโด (Rondo form) เป็นลักษณะของการเน้นที่แนวทำนองหลักหรือเป็นลักษณะของเพลงที่มีบทดอกสร้อย กล่าวคือ แนวทำนองหลักทำนองแรกจะวนกลับมาอยู่ระหว่างแต่ละส่วนที่ต่างกัน รูปแบบเป็น A B A C A D A

2.2 เสียง

เสียงเป็นสื่อของคีตกวีที่ใช้สร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรี ซึ่งผู้สร้างสรรค์ดนตรีสามารถสร้างเสียงให้หลากหลายได้ โดยอาศัยวิธีการผลิตเสียงเป็นตัวกำหนด เช่า การดีด สี ตี เป่า เป็นต้น

ลักษณะความแตกต่างของเสียงนี้ จะขึ้นอยู่กับคุณสมบัติ คือ ระดับเสียง(สูง-ต่ำ) ความยาว และ ความแคบของเสียง(ช่วงสั้นๆ) และคุณภาพของเสียง (ดี-ไม่ดี)

2.2.1 ระดับเสียง หมายถึง ระดับความสูง - ต่ำ ของเสียง ซึ่งเกิดจากจำนวนของความถี่ของการสั่นสะเทือนของแหล่งกำเนิดเสียงของเครื่องดนตรี คือ ถ้าการสั่นสะเทือนเร็ว หรือความถี่ของคลื่นสูง เสียงก็จะสูง หากการสั่นสะเทือนช้า หรือความถี่ของคลื่นต่ำ เสียงก็จะต่ำ

2.2.2 ช่วงกว้างของเสียง (Range) หมายถึง ช่วงห่างของเสียงที่ประกอบกันเป็นทำนองเพลงช่วงห่างของเสียงจะอยู่ช่วงใดของบทเพลงก็ได้ขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์

2.3 จังหวะ

จังหวะในดนตรีสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ จังหวะภายใน และจังหวะภายนอก

2.3.1 จังหวะภายในเป็นจังหวะที่แผงอยู่ในลีลาของทำนองได้แก่ความช้า– เร็ว หนัก - เบา

2.3.2 จังหวะจากภายนอก เป็นจังหวะที่เพิ่มเติมจากจังหวะภายใน เพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ จังหวะภายนอกสามารถแยกได้จากลีลาของทำนอง ซึ่งจะเพิ่มเติมลีลาของทำนองให้มีสีสันเพิ่มขึ้น โดยมีเครื่องดนตรีทำ จังหวะเป็นสื่อผลิตเสียง สามารถแบ่งออกได้ 2 ประเภท คือ จังหวะหลักที่ดนตรีดำเนิน

ไปพร้อมๆกันทุกเครื่องมือ และจังหวะของเพลงที่เกิดจากกลอง, กีต้าร์, เบส ฯลฯ เป็นตัวกำหนด

2.3.2.1 จังหวะหลัก (จังหวะเคาะเท้า) เป็นจังหวะที่เกิดจากการนับหรือเคาะจังหวะพร้อมๆกันทุกคน มีระเบียบการบรรเลงแตกต่างกันออกไป ตามลักษณะประเภทของเพลง และสำเนียงของเพลงนั้นๆ

2.3.2.2 จังหวะกลอง (ชื่อจังหวะต่างๆ) ที่มีชื่อเรียกต่างๆกันไป มีหลาย รูปแบบ เป็นจังหวะที่เกิดจากการตีเครื่องหนัง ประเภทกลอง และเสียงของเครื่องดีดที่เป็นพวกให้จังหวะ (Rhythm) มีผลต่อการสร้างสีสันให้บทเพลงอย่างมาก

ความเร็วจังหวะ (Tempo) หมายถึง ความเร็วของบทเพลงต่าง ๆ ที่อัตราความช้าเร็วต่างกันออกไปทั้งนี้ขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์เพลงผู้กำหนด ว่าจะให้มีความช้า – เร็ว เท่าไร อาจมีจังหวะเร็ว ปานกลาง หรือช้าก็ได้ แต่ต้องเคาะจังหวะให้ช่องของจังหวะห่างเท่ากันเสมอ ในทางปฏิบัตินั้นการกำหนดความช้า–เร็ว ของแต่ละคนนั้นไม่เท่ากันจึงมีผู้ประดิษฐ์เครื่องมือที่ใช้เคาะจังหวะขึ้นมาเรียกว่า “เมโทรโนม” (Metronome) เพื่อให้ใช้ยึดว่าความช้า – เร็ว เท่าใด

2.4 ทำนอง

ทำนองเป็นการจัดระเบียบของเสียงสูง ต่ำ สั้น ยาว หนัก และเบา ทำนองดนตรีไทยแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ ทำนองหลัก และทำนองตกแต่ง

2.4.1 ทำนองหลัก เป็นเนื้อทำนองที่แท้จริงของเพลงนั้นๆ ซึ่งนักดนตรีจะเรียกว่า โจทย์ของเพลง หรือ Melody หลัก เครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองหลักคือ เครื่องมือที่กำหนดให้เป็นตัวโซโล่ทำนองหรืออาจจะเป็นการร้องก็ได้ ไม่มีกฎตายตัวแล้ว แต่ผู้ประพันธ์จะวางรูปแบบ

2.4.2 ทำนองตกแต่งเป็นการประดิษฐ์ตกแต่งทำนองหลักให้เกิดความไพเราะเหมาะ สมกับเครื่องดนตรีแต่ละประเภท กระบวนการตกแต่งทำนองให้ไพเราะและเหมาะสมกับเครื่องดนตรีแต่ละประเภทนี้เรียกว่า การแปรทำนอง, การโซโล่, การด้นทำนอง (Improvisation) ซึ่งผู้เล่นจำเป็นต้องใช้ทักษะปฏิบัติอย่างสูง อันเกิดจากการฝึกซ้อมอย่างต่อเนื่องเป็นระยะเวลาหลายๆปี จนเกิดเป็นลักษณะของ “คีตปฏิภาณ”

บินตีชาลามี

เที่ยวที่ 1
♩ = 55
บิน ตี ซา ลา มี เยา ฮู อัล ยา นู วี ยา บัน ตี ซา ลา มี เยา ฮู อัล ยา นู วี
7
ยา เอ๊ียะ ฮา ลา ลี วา ซอล ดิล ยา นู รอย อัย__ นี เอ๊ียะ ฮา ลา ลี วา ซอล ดิล ยา นู รอย อัย__
13
นี
เที่ยวที่ 2
21
♩ = 80
บิน ตี ซา ลา มี เยา ฮู อัล ยา นู วี ยา บัน ตี ซา ลา มี เยา ฮู อัล ยา นู วี
27
ยา เอ๊ียะ ฮา ลา ลี วา ซอล ดิล ยา นู รอย อัย__ นี เอ๊ียะ ฮา ลา ลี วา ซอล ดิล ยา นู รอย อัย__
33
นี บิน ตี ซา ลา มี เยา ฮู อัล ยา นู วี ยา บัน ตี ซา ลา มี เยา ฮู อัล ยา นู วี
39
ยา เอ๊ียะ ฮา ลา ลี วา ซอล ดิล ยา นู รอย อัย__ นี เอ๊ียะ ฮา ลา ลี วา ซอล ดิล ยา นู รอย อัย__
45
นี
เที่ยวที่ 3
52
♩ = 55
ดี วา ซ๊อต ดี วา ยี ติส ซา ลา มัด อุค รอ ยา ดี วา ซ๊อต ดี วา ยี ติส ซา ลา มัด อุค รอ
58
ยา เอ๊ียะ ฮา ลา ลี วา ซอล ดิล ฟิล กิล กุม มา รี___ ยา เอ๊ียะ ฮา ลา ลี วา ซอล ดิล ฟิล กิล กุม มา รี___
64
ยา

เพลงบินตีซาลามีเป็นเพลงที่วงดนตรีนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวนำมาใช้ในการบรรเลงขับร้อง มีเนื้อหากล่าวถึงการดำเนินชีวิตตามหลักทางศาสนาอิสลาม โดยจะนิยมนำมาขับร้องวันงานมงคลทางศาสนา รวมทั้งพิธีกรรมต่างๆ เช่น งานแต่งงาน เป็นต้น จากการศึกษาบทเพลงบินตีซาลามีทำให้พบสิ่งสำคัญในบทเพลงดังนี้

1. **รูปพรรณและรูปแบบของบทเพลง**

เพลงบินตีซาลามีเป็นเพลงที่มีลักษณะบทเพลงที่มีแนวทำนองเดียว (Monophonic texture) ไม่มีเสียงประสานชาย – หญิง ร้องในแบบที่ร้องคู่กันไป ในแนวเดียวกันตลอดทั้งเพลง

รูปแบบของเพลง เป็นลักษณะของทำนองที่เน้นแนวทำนองหลักและมีอีกเที่ยวเป็นลักษณะทำนองคล้ายเที่ยวสร้อยในดนตรีไทย โดยทำนองเที่ยวนี้จะวนกลับมาร้องทำนองและเนื้อร้องเที่ยวที่ 2 ตลอด แนวทำนองหลักทำนองแรกจะวนกลับมาอยู่ระหว่างแต่ละเที่ยว เพลงบินซีซาลามีเป็นเพลงท่อนเดียว แต่สามารถแบ่งออกให้เป็น 2 ส่วนคือ เที่ยวที่มีอัตราจังหวะช้าและเที่ยวที่มีอัตราจังหวะเร็ว โดยจะมีความแตกต่างจากอัตราช้าเร็วของเพลง โดยแบ่งเป็นเที่ยวสร้อย 1 ท่อน และเที่ยวหลัก 2 ท่อน โดยจะทำการร้องสลับกันระหว่างเที่ยวหลักและเที่ยวสร้อย โดยสามารถเห็นความแตกต่างได้จาก เที่ยวหลักจะร้องช้า และร้องเพียง 1 รอบ ส่วนเที่ยวสร้อยจะร้องเร็วและร้องเที่ยวละ 2 รอบ

ใน 1 เที่ยวของเพลง จะมีการแบ่งส่วนการร้องของชาย – หญิง และร้องพร้อมกัน โดยในท่อนที่มีอัตราจังหวะช้า จะแบ่งส่วนการร้องของชาย – หญิง เป็น ในห้องเพลงที่ 1 – 3 ผู้นำฝ่ายชายเป็นผู้ขึ้น จากนั้นลูกคู่ฝ่ายหญิงจะร้องรับในช่วงถัดไป คือในห้องที่ 4 – 6 หลังจากฝ่ายหญิงร้องจบ ห้องเพลงที่ 7 -13 ร้องพร้อมกันทั้งลูกคู่ฝ่ายหญิง และ ลูกคู่ฝ่ายชาย ห้องเพลงที่ 11 – 13 ลูกคู่ฝ่ายชายเป็นผู้ร้อง แล้วจึงจะให้ลูกคู่ฝ่ายหญิงร้องในห้องเพลงที่ 13 – 15 จึงจะจบเที่ยวแรกที่มีจังหวะช้า หลังจากร้องจบแล้ว เมื่อขึ้นเที่ยวสร้อยของเพลงจะร้องพร้อมกันทั้งเพลง ไม่มีการแบ่งฝ่ายของลูกคู่ฝ่ายหญิงและลูกคู่ชาย

2. **ระดับเสียง**

ระดับเสียของเพลงบินตีซาลามีเป็นเพลงที่มีลักษณะโครงสร้างทางกลุ่มเสียงแบบ 5 เสียง หรือ Pentatonic ของบันไดเสียง C Major โดยมีโน้ตเสียงหลักในบทเพลงคือ เสียง C D E G A และมีโน้ตรองที่พบในบทเพลง คือ F B

เพลงบินตีซาลามีเป็นทำนองของเพลงที่ได้จากการขับร้องของนักดนตรีวงนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัว โดยการแบ่งกลุ่มผู้ร้องออกเป็นลูกคู่ฝ่ายหญิงและลูกคู่ฝ่ายชาย นอกจากเสียงทำนอง

ร้องแล้วในเพลงยังมีเสียงของเครื่องประกอบจังหวะอีกด้วย จากการร้องธรรมดาตามจังหวะทำนองของเพลงแล้วนั้น มี การร้องคำร้อง คำเดียว ลากเสียงโดยใช้เพียง 1 – 2 เสียง ว่า การผันเสียง โดยสามารถพบได้ดังนี้

เที่ยวที่ 1 พบการผันเสียงในห้องเพลงที่ 9 และ 12

เที่ยวที่ 2 พบการผันเสียงในห้องเพลงที่ 9 ,12 , 21 และ 24

เที่ยวที่ 3 พบการผันเสียงในห้องเพลงที่ 9 และ 12

ตัวอย่าง ห้องเพลงที่มีการผันเสียง

เที่ยวที่ 1

การผันเสียง

ห้องที่ 9 และ 12

เที่ยวที่ 2

การผันเสียง

ห้องที่ 9 , 21 , 24 และ 12

เที่ยวที่ 3

การผันเสียง

ห้องที่ 9 และ 12

ลักษณะความดัง – เบา (Dynamics) ไม่พบความแตกต่างของความดัง-เบา ชัดเจนตลอดทั้งเพลง มีการบรรเลงที่ราบเรียบ ไม่มีช่วงใดที่เบาเสียงลงหรือดังขึ้น มากกว่าปกติของเพลงที่ทำการร้องอยู่ในขณะนั้น

ช่วงกว้างของเสียง เพลงบินตีซาลามี มีความแตกต่างระหว่างเสียงต่ำสุดกับเสียงสูงสุด มีความห่างเป็นระยะขั้นคู่ 5 โดยระดับเสียงต่ำสุด คือ เสียง โด ในตำแหน่งโน้ตที่อยู่ในช่องที่ 3 ของ

บรรทัด 5 เส้น ในกุญแจซอล ซึ่งจะพบในห้องที่ 1 ของเพลง และ ระดับเสียงสูงสุดคือ เสียงซอล ซึ่งอยู่ในตำแหน่งเหนือเส้นที่ 5 ของบรรทัด 5 เส้น ในกุญแจซอล ซึ่งจะพบได้ในห้องที่ 8

ห้องเพลงที่ 1 ระดับเสียงต่ำสุดในเพลง

ห้องเพลงที่ 8 ระดับเสียงสูงสุดในเพลง

3. จังหวะ

เพลงบินตีซาลามี เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะ 2 อัตราจังหวะ สามารถแบ่งอัตราจังหวะความเร็วคือ เที่ยวที่มีการร้องอัตราจังหวะ ♩ = 55 และท่อนที่มีการร้องอัตราจังหวะ ♩ = 80 เพลงบินซีซาลามีเป็นเพลงท่อนเดียวโดยแบ่งออกเป็น 3 เที่ยว ลักษณะของจังหวะเพลงนี้ มีทำนองของเพลงที่เหมือนกัน เป็นทำนองเดียวกัน แต่ต่างกันตรงเนื้อร้องของเพลง แต่ละเที่ยวในการร้องมีการเปลี่ยนเนื้อร้องและอัตราจังหวะ สามารถแบ่งออกได้ดังนี้

เที่ยวที่ 1 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 55

เที่ยวที่ 2 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 80

เนื้อเพลงและทำนองเหมือนเที่ยวที่ 1

เที่ยวที่ 3 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 55

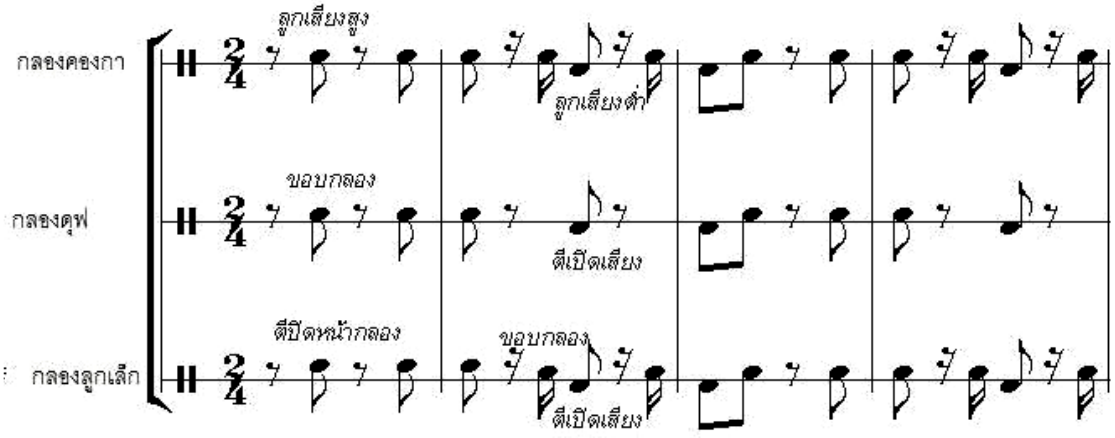
ทำนองเหมือนเดิม เนื้อเพลงเปลี่ยน หลังจากร้องเที่ยวที่ 3 เสร็จแล้ว ผู้ร้องจะย้อนขึ้นไปร้องเที่ยวที่ 2 อีก 1 รอบ แล้วจะซ้ำตั้งแต่เที่ยวที่ 3 อีก 1 รอบ จากนั้นจะร้องเที่ยวที่ 2 อีก 1 รอบ จึงจะจบเพลง

จังหวะะของเพลงในเที่ยวที่ 1 และ เที่ยวที่ 2 ห้องที่ 1 ของเพลงจะมีความแตกต่างจากเที่ยวที่ 3 ห้องที่ 1 แต่เมื่อศึกษาจากจังหวะและทำนองต่อไปจะพบว่ามีทำนองและจังหวะเหมือนกัน จึงทำให้ทราบว่าจังหวะในเที่ยวที่ 3 ซึ่งมีความแตกต่างออกไป เนื่องมาจากคำร้องขึ้นต้นเท่านั้น ไม่ได้มีความหมายพิเศษอันใด

นอกจากจังหวะของเนื้อร้องและทำนองแล้ว ในเพลงขณะที่ทำการบรรเลงมีเสียงของเครื่องประกอบจังหวะโบราณซึ่งเรียกว่า หน้าทับนาเสปโบราณ โดยจะมีความเป็นเอกลักษณ์ของเพลงนาเสปอีกทั้งมีความแตกต่าง ของหน้าทับ 2 แบบคือ หน้าทับกลองที่ใช้ในจังหวะช้า และ หน้าทับกลองที่ใช้ในจังหวะเร็ว ดังนี้

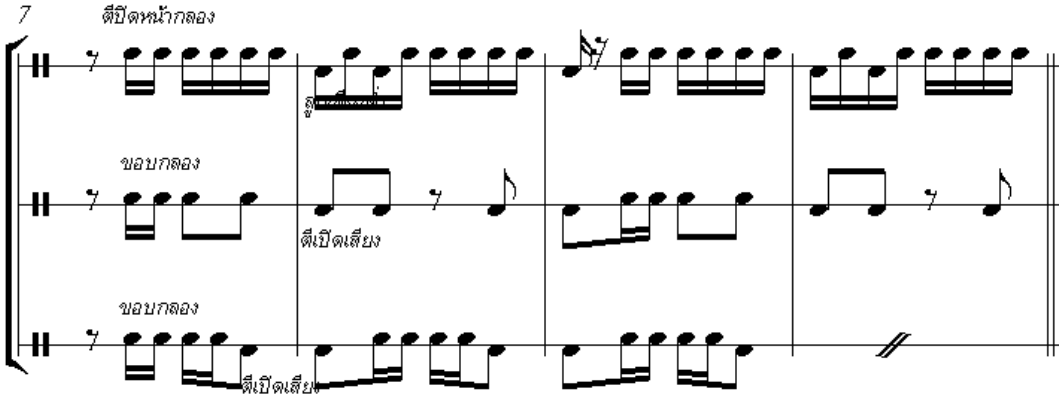
หน้าทับจังหวะช้า

จังหวะช้า



หน้าทับจังหวะเร็ว

จังหวะเร็ว



4. **ทำนอง**

จากการศึกษาทำนองของเพลงบินตีซาลามี พบว่า เป็นเพลงที่มีทำนองเดียว เปลี่ยนอัตราจังหวะ และเนื้อร้อง ลูกคู่ทั้งชาย – หญิงร้องทำนองเดียวกันทั้งเพลง นอกจากนั้นแล้ว เมื่อศึกษาทำนองเพลงแล้วทำให้พบว่า เพลงบินซีซาลามี สามารถแบ่งกลุ่มของทำนองเพลงได้เป็น 4 กลุ่มทำนอง โดยกลุ่มทำนอง สามารถแบ่งได้ดังนี้

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 1 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 4 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 7

กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 7 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 10

กลุ่มทำนองที่ 4 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 10 จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 13

ในการแบ่งกลุ่มของทำนองข้างต้นนี้ทำให้ทราบว่า กลุ่มทำนองที่ 1 และกลุ่มทำนองที่2 มีลักษณะของการซ้ำทำนองและเนื้อร้องทั้งหมด ไม่มีความแตกต่างใดๆ และกลุ่มทำนองที่ 3 และ กลุ่มทำนองที่ 4 มีลักษณะของการซ้ำทำนองและเนื้อร้องทั้งหมดเช่นกัน

กลุ่มทำนองเที่ยวที่ 1 และเที่ยวที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 1

กลุ่มทำนองที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 4

กลุ่มทำนองเที่ยวที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 1

กลุ่มทำนองที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 4

เพลงบินตีซาลามี เป็นเพลงที่นำมาร้องอยู่ในวงนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัว จากการศึกษาพบว่าเพลงบินตีซาลามีเป็นเพลงท่อนเดียว อยู่ในบันไดเสียง C Major มีความแตกต่างของอัตราจังหวะ 2 แบบ คือ $\text{♩} = 55$ และ $\text{♩} = 80$ การเปลี่ยนแปลงของอัตราจังหวะนี้ทำให้สามารถแบ่งจากเนื้อร้องและอัตราจังหวะได้เป็น 3 เที่ยว

การปฏิบัติเพลงบินตีซาลามี ผู้ร้องจะร้องสลับเที่ยวดังนี้ ผู้ร้องจะร้องเที่ยวที่ 1 จนจบ ต่อด้วยเที่ยวที่ 2 เมื่อจบแล้วจึงร้องเที่ยวที่ 3 จากนั้นผู้ร้องจะย้อนไปร้องเที่ยวที่ 2 อีกครั้ง แล้วกลับมาร้องเที่ยวที่ 3 ก่อนจึงจะจบเพลงด้วยเที่ยวที่ 2

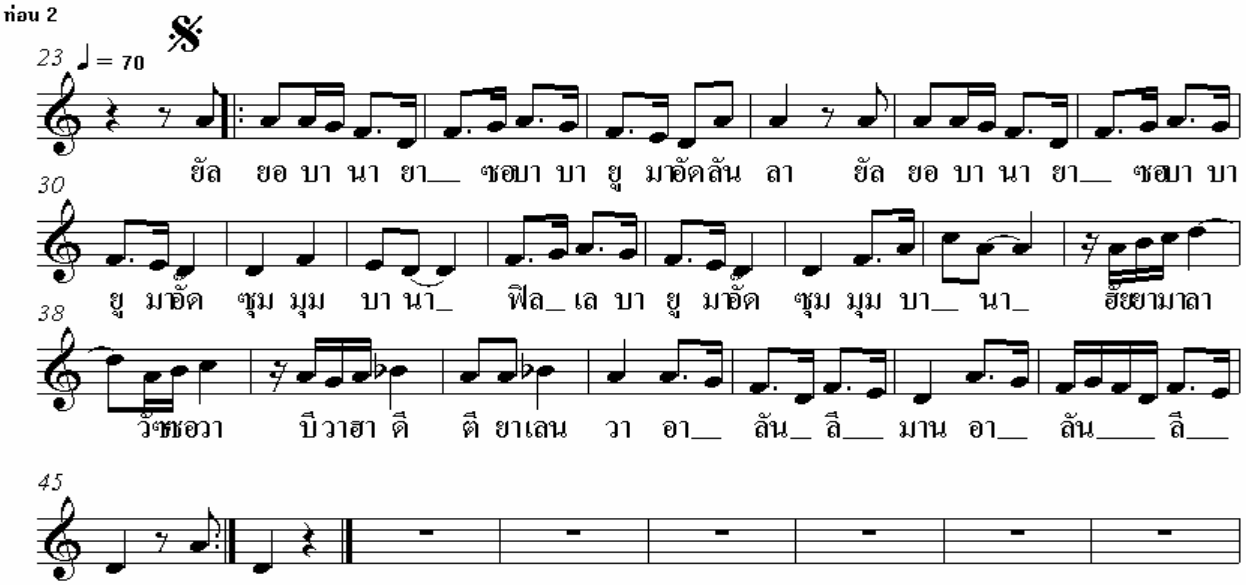
การร้องในทุกเที่ยวนี้ จะร้องเที่ยวละ 1 รอบ โดยทุกครั้งที่ร้องเที่ยวที่ 2 จะใช้อัตราจังหวะ ♩ = 80 เนื้อร้องและทำนองเหมือนเที่ยวที่ 1 ส่วนเที่ยวอื่นๆนั้น ใช้อัตราจังหวะ ♩ = 55 เนื้อร้องแตกต่างกัน ทำนองเหมือนเดิม

กลุ่มทำนองของเพลงพบทั้งหมด 4 แบบ มีการซ้ำของทำนองในเที่ยวนั้นๆ โดยแบ่งกลุ่มทำนองได้ 4 กลุ่มทำนอง และซ้ำทำนองระหว่างเที่ยวตลอดทั้งเพลง เอกลักษณ์เด่นของเพลงคือการร้องที่มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะสลับระหว่างเที่ยวตลอด และเป็นการร้องเที่ยวละ 1 รอบเท่านั้น

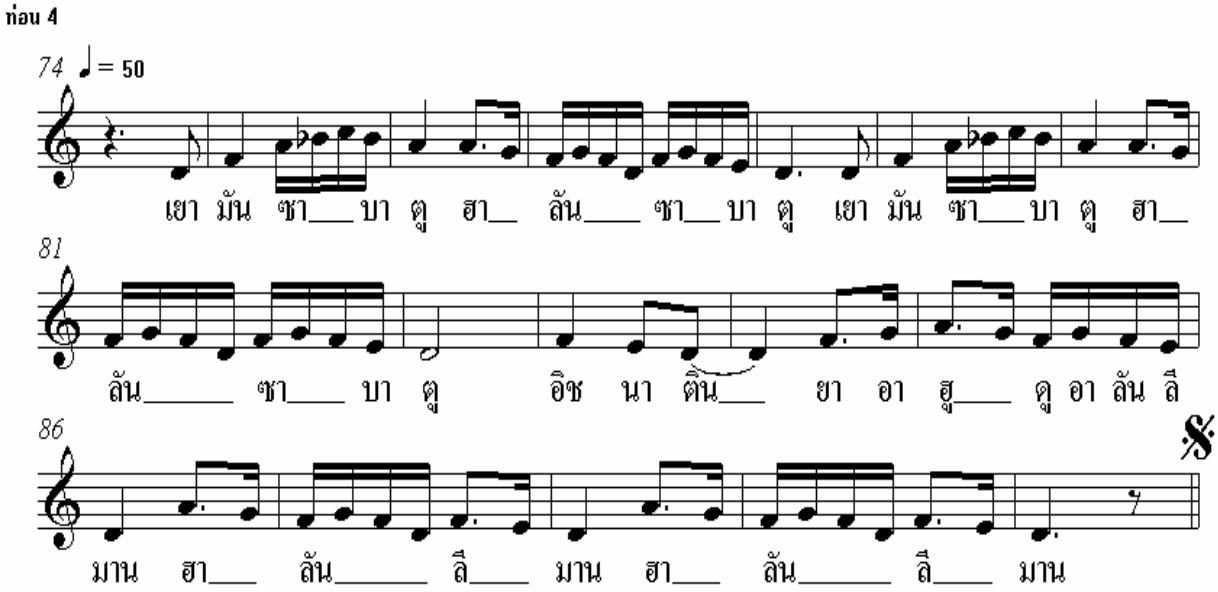
ยัลยอบานา

ท่อน 1

ท่อน 2



ท่อน 3



เพลงยัลลอบานาเป็นเพลงหนึ่งที่วงดนตรีนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัว นำมาใช้ในการบรรเลงขับร้อง มีเนื้อหากล่าวถึงการสรรเสริญศาสดา โดยจะนิยมนำมาขับร้องวันงานมงคลทางศาสนา รวมทั้งพิธีกรรมต่างๆ เช่น งานแต่งงาน วันขึ้นปีใหม่ เป็นต้น จากการศึกษาบทเพลงยัลลอบานาทำให้พบสิ่งสำคัญในบทเพลงดังนี้

1. **รูปพรรณและรูปแบบของบทเพลง**

เพลงยัลลอบานาเป็นเพลงที่มีลักษณะบทเพลงที่มีแนวทำนองเดียว (Monophonic texture) ไม่มีเสียงประสานชาย – หญิง ร้องในแบบที่ร้องคู่กันไป ในแนวเดียวกันตลอดทั้งเพลง

รูปแบบของเพลง เป็นลักษณะของทำนองที่เน้นแนวทำนองหลัก โดยในเพลงยัลลอบานานี้สามารถแบ่งทำนองของเพลงในออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ๆ นอกจากนั้นแล้วในเพลงมีลักษณะทำนองคล้ายเที่ยวสร้อยในดนตรีไทย โดยทำนองเที่ยวนี้จะวนกลับมาร้องทำนองและเนื้อร้องเที่ยวนี้ ตลอดแนวทำนองหลักทำนองแรกจะวนกลับมาอยู่ระหว่างส่วนที่ต่างกัน เพลงยัลลอบานาเป็นเพลง 4 ท่อน แต่สามารถแบ่งออกให้เป็น 2 ส่วนคือ ท่อนที่มีอัตราจังหวะช้า และ ท่อนที่มีอัตราจังหวะเร็ว โดยจะมีความแตกต่างจากอัตราช้าเร็วของเพลง โดยแบ่งเป็นท่อนสร้อย 1 ท่อน และท่อนหลัก 3 ท่อน โดยจะทำการร้องสลับกันระหว่างท่อนหลักและท่อนสร้อย โดยสามารถเห็นความแตกต่างได้จาก ท่อนหลักจะร้องช้า และร้องเพียง 1 รอบ ส่วนท่อนสร้อยจะร้องเร็วและร้องท่อนละ 2 รอบ

ใน 1 ท่อนของเพลง จะมีการแบ่งส่วนการร้องของชาย – หญิง และร้องพร้อมกัน โดยทั้งท่อนที่มีอัตราจังหวะช้าและท่อนที่มีจังหวะเร็วจะแบ่งส่วนของการร้องเหมือนกัน โดยแบ่งส่วนการร้องของชาย – หญิง เป็น ในห้องเพลงที่ 1 – 3 ผู้นำฝ่ายชายเป็นผู้ขึ้น จากนั้นลูกคู่ฝ่ายหญิงจะร้องรับในช่วง

ถัดไป คือในห้องที่ 4 – 7 หลังจากฝ่ายหญิงร้องจบ ห้องเพลงที่ 8 - 11 ลูกคู่ฝ่ายชายจะเป็นฝ่ายร้อง ห้องเพลงที่ 12 – 13 ลูกคู่ฝ่ายหญิงเป็นผู้ร้อง เมื่อฝ่ายหญิงร้องจบแล้วจึงร้องพร้อมกันอีกครั้ง จึงจะจบท่อนแรกที่มีจังหวะช้า หลังจากร้องจบแล้ว เมื่อขึ้นท่อนสร้อยของเพลงจะร้องแบ่งฝ่ายของลูกคู่ฝ่ายหญิง และลูกคู่ชายเหมือนกับในท่อนที่มีจังหวะช้า

2. ระดับเสียง

ระดับเสียของเพลงยัลลอบานา เป็นเพลงที่มีลักษณะโครงสร้างทางกลุ่มเสียงแบบ 5 เสียง หรือ Pentatonic ของบันไดเสียง C Major โดยมีโน้ตเสียงหลักในบทเพลงคือ เสียง C D E G A และมีโน้ตรองที่พบในบทเพลง คือ F B นอกจากเสียงของตัวโน้ตจากบันไดเสียงตามปกติของเพลงแล้วนั้น เพลงยัลลอบานามีการนำเครื่งหมายแปลงเสียงเข้ามาใช้ ซึ่งทำให้มีความแตกต่างจากเพลงอื่นๆ โดยสามารถพบห้องเพลงที่ใช้เครื่องหมายแปลงเสียง ได้ดังนี้

ท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2

ห้องที่ 17

ห้องที่ 18

ท่อนที่ 3 และท่อนที่ 4

ห้องเพลงที่ 2 และ 6

เพลงยัลลอบานาเป็นทำนองของเพลงที่ได้จากการขับร้องของนักดนตรีวงนาเสปโบราณบ้านครัว โดยการแบ่งกลุ่มผู้ร้องออกเป็นลูกคู่ฝ่ายหญิงและลูกคู่ฝ่ายชาย นอกจากเสียงทำนองร้องแล้วในเพลงยังมีเสียงของเครื่องประกอบจังหวะอีกด้วย จากการร้องธรรมดาตามจังหวะทำนองของเพลงแล้วนั้น มีการร้องคำร้อง คำเดียว ลากเสียงตั้งแต่ 3 เสียงขึ้นไป เรียกการร้องในลักษณะนี้ว่า การเอื้อน

เสียง และ การร้องคำร้อง คำเดียว ลากเสียงโดยใช้เพียง 1 – 2 เสียง ว่า การผันเสียง โดยสามารถพบได้ดังนี้

ท่อนที่ 1 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 2 , 6 ,9,10,13,14,19,20,21 และ 22

ท่อนที่ 2 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 2 ,3 ,6 ,7,10 ,11,13 ,14, 19 ,20 ,21 และ 22

ท่อนที่ 3 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 2 ,3, 4, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13 , 14 , 15 และ 16

ท่อนที่ 4 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 2 ,3, 4, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13 , 14 , 15 , และ 16

ตัวอย่าง ห้องเพลงที่มีการผันเสียงและการร้องเอื้อนเสียง

ท่อนที่ 1

การผันเสียง

ห้องที่ 2 , 6

ห้องที่ 9 - 10

ห้องที่ 13 - 14

ห้องที่ 19

ห้องที่ 20 และ 22

การเอื้อนเสียง

ห้องที่ 21

ท่อนที่ 2

การผันเสียง

ห้องที่ 2 - 3 , 6 – 7

ห้องที่ 10

ห้องที่ 11

ห้องที่ 13 - 14

ห้องที่ 19

ห้องที่ 20

ห้องที่ 21

การเอื้อนเสียง

ห้องที่22

ท่อนที่ 3

การผันเสียง

ห้องที่ 3 และ 7

ห้องที่ 10 - 11

ห้องที่ 12

ห้องที่ 13 และ 15

การเอื้อนเสียง

ห้องที่ 2 และ 6

ห้องที่ 4 และ 8

ห้องที่ 14 และ 16

ท่อนที่ 4

การผันเสียง

ห้องที่ 3 และ 7

ห้องที่ 10 - 11

ห้องที่ 12

ห้องที่ 13 และ 15

การเอื้อนเสียง

ห้องที่ 2 และ 6

ห้องที่ 4 และ 8

ห้องที่ 14 และ 16

ลักษณะความดัง – เบา (Dynamics) ไม่พบความแตกต่างของความดัง-เบา ชัดเจนตลอดทั้งเพลง มีการบรรเลงที่ราบเรียบ ไม่มีช่วงใดที่เบาเสียงลงหรือดังขึ้น มากกว่าปกติของเพลงที่ทำการร้องอยู่ในขณะนั้น

ช่วงกว้างของเสียง เพลงยัลลอบานามีความแตกต่างระหว่างเสียงต่ำสุดกับเสียงสูงสุด มีความห่างเป็นระยะขั้นคู่ 8 โดยระดับเสียงต่ำสุด คือ เสียง เร ในตำแหน่งโน้ตที่อยู่ใต้เส้นที่ 1 ของบรรทัด 5 เส้น ในกุญแจซอล ซึ่งจะพบในห้องที่ 2 ในท่อนที่ 1 ของเพลง และ ระดับเสียงสูงสุดคือ

เสียงเร ซึ่งอยู่ในตำแหน่งคาบเส้นที่ 4 ของบรรทัด 5 เส้น ในกุญแจซอล ซึ่งจะพบได้ในห้องที่ 15 ในท่อนที่ 1

ห้องเพลงที่ 2 ท่อนที่ 1 ระดับเสียงต่ำสุดในเพลง

ห้องเพลงที่ 15 ท่อนที่ 2 ระดับเสียงสูงสุดในเพลง

3. **จังหวะ**

เพลงยัลลอบานา เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะ 2 อัตราจังหวะ สามารถแบ่งอัตราจังหวะความเร็วคือ เที่ยวที่มีการร้องอัตราจังหวะ ♩ = **50** และท่อนที่มีการร้องอัตราจังหวะ ♩ = **70** เพลงยัลลอบานาเป็นเพลง 4 ท่อน ลักษณะของจังหวะเพลงนี้ มีทำนองของเพลงที่เหมือนกัน แบ่งเป็น 2 กลุ่มใหญ่ โดยในกลุ่มท่อนทำนองแรกจะมีทำนองเหมือนกันแต่แตกต่างกันที่จังหวะในการบรรเลงแต่ละครั้ง กลุ่มท่อนทำนองที่ 2 จะมีทำนองที่เหมือนกัน แต่จะต่างกันตรงเนื้อร้องของเพลง แต่ละเที่ยวในการร้องมีการเปลี่ยนเนื้อร้องและอัตราจังหวะ สามารถแบ่งออกได้ดังนี้

ท่อนที่ 1 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = **50**

ท่อนที่ 2 ร้อง 2 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = **70**

เนื้อเพลงและทำนองเหมือนเที่ยวที่ 1

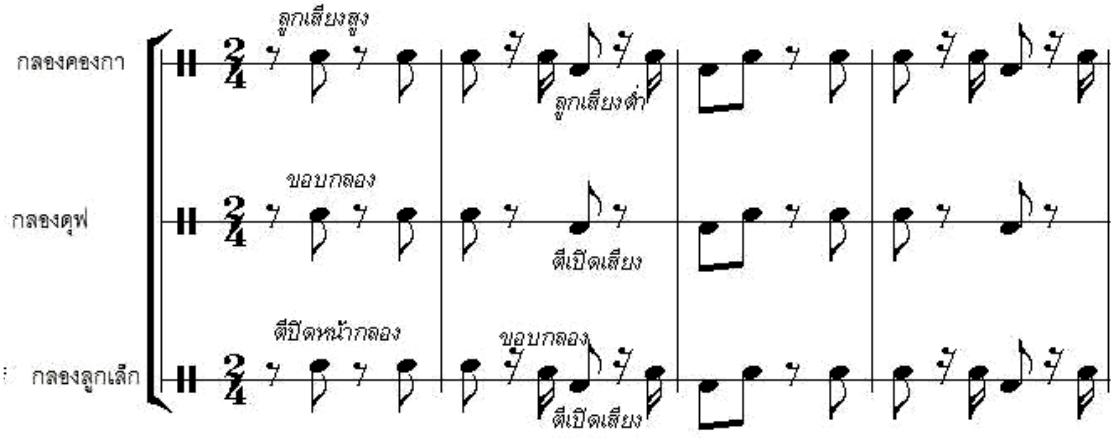
เที่ยวที่ 3 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = **50**

ทำนองและเนื้อเพลงเปลี่ยน หลังจากร้องเที่ยวที่ 3 เสร็จแล้ว ผู้ร้องจะย้อนขึ้นไปร้องท่อนที่ 2 อีก 2 รอบ แล้วจึงจะขึ้นท่อนที่ 4

ท่อนที่ 4 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = **50** ทำนองและเนื้อเพลงในท่อนที่ 4 เปลี่ยนไปแต่ยังคงทำนองและอัตราความเร็วเหมือนท่อนที่ 3 หลังจากร้องท่อนที่ 4 เสร็จแล้ว ผู้ร้องจะย้อนขึ้นไปร้องท่อนที่ 2 อีก 2 รอบ แล้วจึงจะจบเพลง

นอกจากจังหวะของเนื้อร้อง และทำนองแล้วนั้น ในเพลงขณะที่ทำการบรรเลงมีเสียงของเครื่องประกอบจังหวะโบราณซึ่งเรียกว่า หน้าทับนาเสปโบราณ โดยจะมีความเป็นเอกลักษณ์ของเพลงนาเสปอีกทั้งมีความแตกต่าง ของหน้าทับ 2 แบบคือ หน้าทับกลองที่ใช้ในจังหวะช้า และ หน้าทับกลองที่ใช้ในจังหวะเร็ว ดังนี้

หน้าทับจังหวะช้า



หน้าทับจังหวะเร็ว

4. **ทำนอง**

จากการศึกษาทำนองของเพลงยัลลอบานาพบว่า เป็นเพลงที่มีทำนองแบ่งเป็น 2 กลุ่มทำนองใหญ่ มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะ และเนื้อร้อง ลูกคู่ทั้งชาย – หญิงร้องทำนองเดียวกันทั้งเพลง เพลงยัลลอบานาสามารถแบ่งกลุ่มของทำนองตามแต่ละท่อนได้ดังนี้

ท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 แบ่งกลุ่มทำนองได้ 9 กลุ่มทำนอง ดังนี้

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 1 จนถึงห้องที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 5 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 8

กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 8 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 12

กลุ่มทำนองที่ 4 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 12 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 14

กลุ่มทำนองที่ 5 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 14 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 15

กลุ่มทำนองที่ 6 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 15 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 16

กลุ่มทำนองที่ 7 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 16 จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 18

กลุ่มทำนองที่ 8 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 19 จนถึงห้องที่ 20

กลุ่มทำนองที่ 9 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 19 จนถึงห้องที่ 20

ในการแบ่งกลุ่มของทำนองข้างต้นนี้ทำให้ทราบว่า กลุ่มทำนองที่ 1 และกลุ่มทำนองที่2 มีลักษณะของการซ้ำทำนองและเนื้อร้องทั้งหมดแต่มีความแตกต่างตอนท้ายของกลุ่มทำนอง กลุ่มทำนองที่ 1 จะมีทำนองและจังหวะ เนื้อร้องเพิ่มขึ้น 2 คำ ซึ่งเป็นลักษณะของคำร้องไม่มีความหมายใด ส่วนอื่นๆ นั้นไม่มีความแตกต่าง กลุ่มทำนองที่ 3 และ กลุ่มทำนองที่ 4 จะซ้ำเนื้อร้องเหมือนกันใน 2 ห้องแรก แต่กลุ่มทำนองที่ 3 มีจังหวะและเนื้อร้องเพิ่มขึ้น กลุ่มทำนองที่ 5 กลุ่มทำนองที่ 6 และกลุ่มทำนองที่ 7 ไม่มีความเหมือนทั้งทำนองและเนื้อร้องกับกลุ่มใด กลุ่มทำนองที่ 8 และกลุ่มทำนองที่ 9 เนื้อร้อง และลูกตกของทำนองเหมือนกัน แต่มีความแตกต่างที่ห้องแรกของกลุ่มทำนองซึ่งในจังหวะที่ 2 มีการเอื้อนคำเพิ่มขึ้นในกลุ่มทำนองที่ 9 จึงทำให้เกิดความแตกต่างจากกลุ่มทำนองที่ 8

ท่อนที่ 3 แบ่งกลุ่มทำนองได้ 5 กลุ่มทำนอง ดังนี้

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 1 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 5

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 5 จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 9

กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 10 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 13

กลุ่มทำนองที่ 4 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 13 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ห้องที่ 15

กลุ่มทำนองที่ 5 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 15 จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 20

ในการแบ่งกลุ่มของทำนองข้างต้นนี้ทำให้ทราบว่า กลุ่มทำนองที่ 1 และกลุ่มทำนองที่2 มีลักษณะของการซ้ำทำนองและเนื้อร้องทั้งหมดแต่มีความแตกต่างกันที่เสียงสุดท้ายของกลุ่มทำนองที่มีจังหวะแตกต่างกัน กลุ่มทำนองที่ 3 ไม่มีความเหมือนทั้งทำนองและเนื้อร้องเหมือนกับกลุ่มใด กลุ่มทำนองที่ 4 และกลุ่มทำนองที่ 5 มีลักษณะการซ้ำของทำนองและเนื้อร้องเหมือนกันทั้งหมด แต่จังหวะมีความแตกต่างที่เสียงสุดท้ายของกลุ่มทำนองเท่านั้น

ท่อนที่ 4 แบ่งกลุ่มทำนองได้ 5 กลุ่มทำนอง ดังนี้

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 1 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 5

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 5 จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 9

กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 10 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 13

กลุ่มทำนองที่ 4 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 13 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ห้องที่ 15

กลุ่มทำนองที่ 5 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 15 จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 20

ในการแบ่งกลุ่มของทำนองข้างต้นนี้ทำให้ทราบว่า กลุ่มทำนองที่ 1 และกลุ่มทำนองที่ 2 มีลักษณะของการซ้ำทำนองและเนื้อร้องทั้งหมด แต่มีความแตกต่างกันที่เสียงสุดท้ายของกลุ่มทำนองที่มีจังหวะแตกต่างกัน กลุ่มทำนองที่ 3 ไม่มีความเหมือนทั้งทำนองและเนื้อร้องเหมือนกับกลุ่มใด กลุ่มทำนองที่ 4 และกลุ่มทำนองที่ 5 มีลักษณะการซ้ำของทำนองและเนื้อร้องเหมือนกันทั้งหมด แต่จังหวะมีความแตกต่างที่เสียงสุดท้ายของกลุ่มทำนองเท่านั้น

เพลงยัลลอบานาเป็นเพลงที่นำมาร้องอยู่ในวงนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัวจากการศึกษาพบว่าเพลงยัลลอบานาเป็นเพลง 4 ท่อน 2 ทำนอง อยู่ในบันไดเสียง C Major นอกจากมีการใช้เสียงของโน้ตในบันไดเสียงนี้แล้ว มีการใช้เครื่องหมายแปลงเสียงเพิ่มเข้ามาในบันไดเสียง ซึ่งแตกต่างไปจากบันไดเสียง C Major มีความแตกต่างของอัตราจังหวะ 2 แบบ คือ ♩ = 50 และ ♩ = 70 การเปลี่ยนแปลงของอัตราจังหวะนี้ทำให้สามารถแบ่งจากเนื้อร้องและอัตราจังหวะได้เป็น 4 ท่อน

การปฏิบัติเพลงยัลลอบานา ผู้ร้องจะร้องสลับเที่ยวดังนี้ ผู้ร้องจะร้องท่อนที่ 1 จนจบ ต่อด้วยท่อนที่ 2 เมื่อจบแล้วจึงร้องท่อนที่ 3 จากนั้นผู้ร้องจะย้อนไปร้องท่อนที่ 2 อีกครั้ง แล้วกลับมาร้องเที่ยวที่ 4 ก่อนจึงจะจบเพลงด้วยท่อนที่ 2

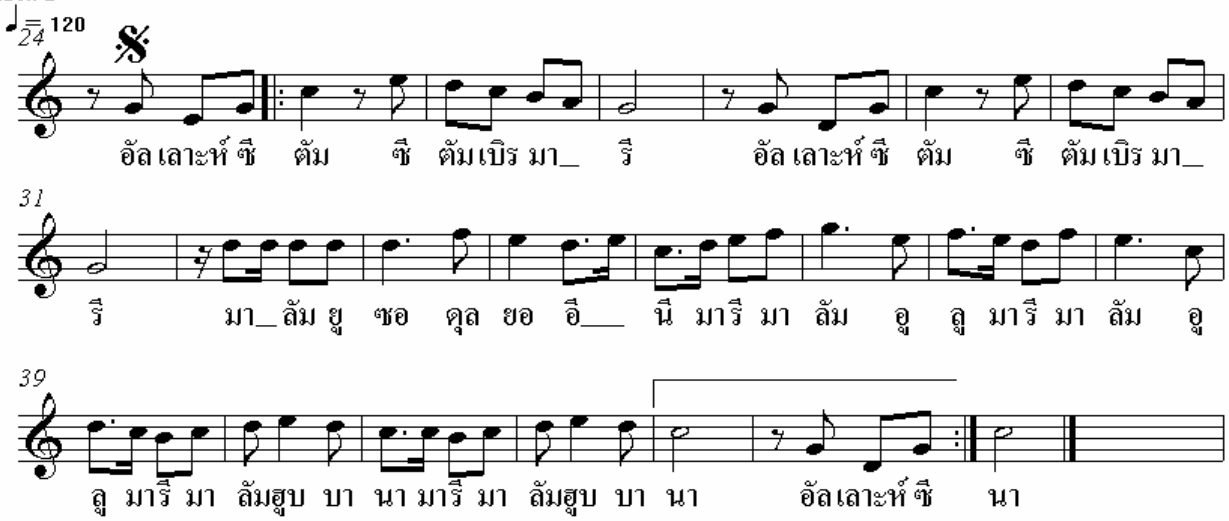
การร้องในท่อนที่ 2 นี้ ทุกครั้งจะร้องท่อนละ 2 รอบ ใช้อัตราจังหวะ ♩ = 70 เนื้อร้องและทำนองเหมือนท่อนที่ 1 ส่วนท่อนอื่นๆนั้น ใช้อัตราจังหวะ ♩ = 50

ท่อนทำนองของเพลง สามารถแบ่งเป็น 2 ท่อนทำนองใหญ่ โดยท่อนทำนองแรก สามารถแบ่งได้ เป็น 8 กลุ่มทำนอง และท่อนทำนองที่ 2 แบ่งได้ 5 กลุ่มทำนองการจบของเพลง ซึ่งท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 จะมีทำนองเหมือนกัน และท่อนที่ 3 และ ท่อนที่ 4 มีทำนองเหมือนกัน

อัลเลาะห์ซีตัม

เที่ยวที่ 1

เที่ยวที่ 2



เที่ยวที่ 3

เพลงอัลเลาะห์ซีตัมเป็นเพลงหนึ่งที่วงดนตรีนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัวนำมาใช้ในการบรรเลงขับร้อง มีเนื้อหากล่าวถึงการปฏิบัติตนและการเคารพศาสดาในศาสนาอิสลาม โดยจะนิยมนำมาขับร้องวันงานมงคลทางศาสนา รวมทั้งพิธีกรรมต่างๆ เช่น งานแต่งงาน พิธีเข้าสุหนัด งานขึ้นปีใหม่ งานวันตรุษ เป็นต้น จากการศึกษาบทเพลงอัลเลาะห์ซีตัมทำให้พบสิ่งสำคัญในบทเพลงดังนี้

1. **รูปพรรณและรูปแบบของบทเพลง**

เพลงอัลเลาะห์ซีตัมเป็นเพลงที่มีลักษณะบทเพลงที่มีแนวทำนองเดียว (Monophonic texture) ไม่มีเสียงประสานชาย – หญิง ร้องในแบบที่ร้องคู่กันไป ในแนวเดียวกันตลอดทั้งเพลง

รูปแบบของเพลง เป็นลักษณะของทำนองที่เน้นแนวทำนองหลัก และมีอีกเที่ยวเป็นลักษณะทำนองคล้ายเที่ยวสร้อยในดนตรีไทย โดยทำนองเที่ยวนี้จะวนกลับมาร้องทำนองและเนื้อร้องเที่ยวที่ 2 ตลอด แนวทำนองหลักทำนองแรกจะวนกลับมาอยู่ระหว่างส่วนที่ต่างกัน เพลงอัล-เลาะห์ซีตัมเป็นเพลงท่อนเดียว แต่สามารถแบ่งออกให้เป็น 2 ส่วนคือ เที่ยวที่มีอัตราจังหวะช้า และเที่ยวที่มีอัตราจังหวะเร็ว โดยจะมีความแตกต่างจากอัตราช้าเร็วของเพลง แบ่งเป็นเที่ยวสร้อย 1 เที่ยว และเที่ยวหลัก 3 เที่ยว โดยจะทำการร้องสลับกันระหว่างเที่ยวหลักและเที่ยวสร้อย โดยสามารถเห็นความแตกต่างได้จาก เที่ยวหลักจะร้องช้า และร้องเพียง 1 รอบ ส่วนเที่ยวสร้อยจะร้องเร็วและร้องเที่ยวละ 2 รอบ

ใน 1 เที่ยวของเพลง จะมีการแบ่งส่วนการร้องของชาย – หญิง และร้องพร้อมกัน โดยทั้งท่อนที่มีอัตราจังหวะช้าและท่อนที่มีจังหวะเร็วจะแบ่งส่วนของการร้องเหมือนกัน โดยแบ่งส่วนการร้องของชาย – หญิง เป็น ในห้องเพลงที่ 1 – 4 ผู้นำฝ่ายชายเป็นผู้ขึ้นเพลง จากนั้นลูกคู่ฝ่ายหญิงจะร้องรับในช่วงถัดไป คือในห้องที่ 5 – 8 หลังจากฝ่ายหญิงร้องจบ ห้องเพลงที่ 9 - 11 ลูกคู่ฝ่ายชายจะเป็นฝ่ายร้อง ห้องเพลงที่ 12 – 20 ลูกคู่ฝ่ายฝ่ายหญิงและลูกคู่ฝ่ายชายจะร้องพร้อมกันจึงจะจบเที่ยวแรกที่มี

จังหวะช้า หลังจากร้องจบแล้ว เมื่อขึ้นเที่ยวสร้อยของเพลงจะร้องแบ่งฝ่ายของลูกคู่ฝ่ายหญิง และลูกคู่ชายเหมือนกับในเที่ยวที่มีจังหวะช้า

2. **ระดับเสียง**

ระดับเสียของเพลงอัลเลาะห์ซีตัม เป็นเพลงที่มีลักษณะโครงสร้างทางกลุ่มเสียงแบบ 5 เสียง หรือ Pentatonic ของบันไดเสียง C Major โดยมีโน้ตเสียงหลักในบทเพลงคือ เสียง C D E G A และมีโน้ตรองที่พบในบทเพลง คือ F B

เพลงเพลงอัลเลาะห์ซีตัม เป็นทำนองของเพลงที่ได้จากการขับร้องของนักดนตรีวงนาเสปโบราณบ้านครัว โดยการแบ่งกลุ่มผู้ร้องออกเป็นลูกคู่ฝ่ายหญิงและลูกคู่ฝ่ายชาย นอกจากเสียงทำนองร้องแล้วในเพลงยังมีเสียงของเครื่องประกอบจังหวะอีกด้วย จากการร้องธรรมดาตามจังหวะทำนองของเพลงแล้วนั้น มี การร้องคำร้อง คำเดียว ลากเสียงโดยใช้เพียง 1 – 2 เสียง ว่า การผันเสียง โดยสามารถพบได้ดังนี้

เที่ยวที่ 1 พบการผันเสียงในห้องเพลงที่ 3 ,7, 9 และ 11

เที่ยวที่ 2 พบการผันเสียงในห้องเพลงที่ 3 ,7, 9 และ 11

เที่ยวที่ 3 ไม่พบการผันเสียง

เที่ยวที่ 4 ไม่พบการผันเสียง

ตัวอย่าง ห้องเพลงที่มีการผันเสียงและการร้องเอื้อนเสียง
เที่ยวที่ 1 และ เที่ยวที่ 2
การผันเสียง

ห้องที่ 3 และ 7

ห้องที่ 9

ห้องที่ 11

ลักษณะความดัง – เบา (Dynamics) ไม่พบความแตกต่างของความดัง-เบา ชัดเจนตลอดทั้งเพลง มีการบรรเลงที่ราบเรียบ ไม่มีช่วงใดที่เบาเสียงลง หรือดังขึ้น มากกว่าปกติของเพลงที่ทำการร้องอยู่ในขณะนั้น

ช่วงกว้างของเสียง เพลงอัลเลาะห์ซีตัม มีความแตกต่างระหว่างเสียงต่ำสุดกับเสียงสูงสุด มีความห่างเป็นระยะขั้นคู่ 10 โดยระดับเสียงต่ำสุด คือ เสียง เร ในตำแหน่งโน้ตที่อยู่ใต้เส้นที่ 1 ของบรรทัด 5 เส้น ในกุญแจซอล ซึ่งจะพบในห้องที่ 1 ในเที่ยวที่ 1 ของเพลง และระดับเสียงสูงสุดคือเสียงซอล ซึ่งอยู่ในตำแหน่งบนที่ 5 ของบรรทัด 5 เส้น ในกุญแจซอล ซึ่งจะพบได้ในห้องที่ 13 ในเที่ยวที่ 1

ห้องเพลงที่ 1 ระดับเสียงต่ำสุดในเพลง

ห้องเพลงที่ 13 ระดับเสียงสูงสุดในเพลง

3. **จังหวะ**

เพลงอัลเลาะห์ซีตัม เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะ 2 อัตราจังหวะ สามารถแบ่งอัตราจังหวะความเร็วคือ เที่ยวที่มีการร้องอัตราจังหวะ $\text{♩} = 90$ และท่อนที่มีการร้องอัตราจังหวะ $\text{♩} = 120$ เพลงอัลเลาะห์ซีตัม เป็นเพลงท่อนเดียวโดยแบ่งออกเป็น 4 เที่ยว ลักษณะของจังหวะเพลงนี้ มีทำนองของเพลงที่เหมือนกัน เป็นทำนองเดียวกัน แต่จะต่างตรงเนื้อร้องของเพลง แต่ละเที่ยวในการร้องมีการเปลี่ยนเนื้อร้องและอัตราจังหวะ สามารถแบ่งออกได้ดังนี้

เที่ยวที่ 1 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ $\text{♩} = 90$

เที่ยวที่ 2 ร้อง 2 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ $\text{♩} = 120$

เนื้อเพลงและทำนองเหมือนเที่ยวที่ 1

เที่ยวที่ 3 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ $\text{♩} = 90$

เนื้อเพลงเปลี่ยน หลังจากร้องเที่ยวที่ 3 เสร็จแล้ว ผู้ร้องจะย้อนขึ้นไปร้องเที่ยวที่ 2 อีก 2 รอบ แล้วจึงจะขึ้นเที่ยวที่ 4

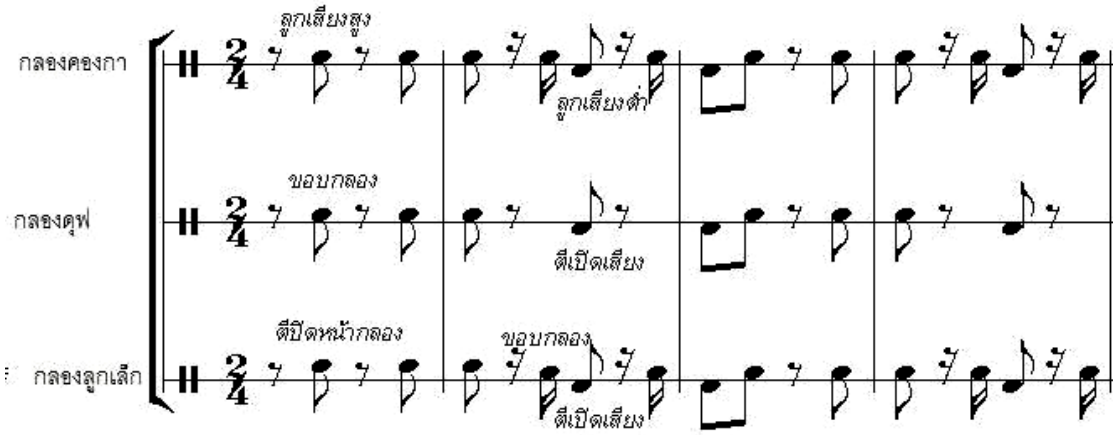
เที่ยวที่ 4 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ $\text{♩} = 90$

เนื้อเพลงในเที่ยวที่ 4 เปลี่ยนไป แต่ยังคงทำนองและอัตราความเร็วเหมือนเที่ยวที่ 3 หลังจากร้องเที่ยวที่ 4 เสร็จแล้ว ผู้ร้องจะย้อนขึ้นไปร้องเที่ยวที่ 2 อีก 2 รอบ แล้วจึงจะจบเพลง

นอกจากจังหวะของเนื้อร้อง และทำนองแล้วนั้น ในเพลงขณะที่ทำการบรรเลงยังมีเสียงของเครื่องประกอบจังหวะโบราณซึ่งเรียกว่า หน้าทับนาเสปโบราณ โดยจะมีความเป็นเอกลักษณ์ของเพลงนาเสป อีกทั้งมีความแตกต่าง ของหน้าทับ 2 แบบคือ หน้าทับกลองที่ใช้ในจังหวะช้า และ หน้าทับกลองที่ใช้ในจังหวะเร็ว ดังนี้

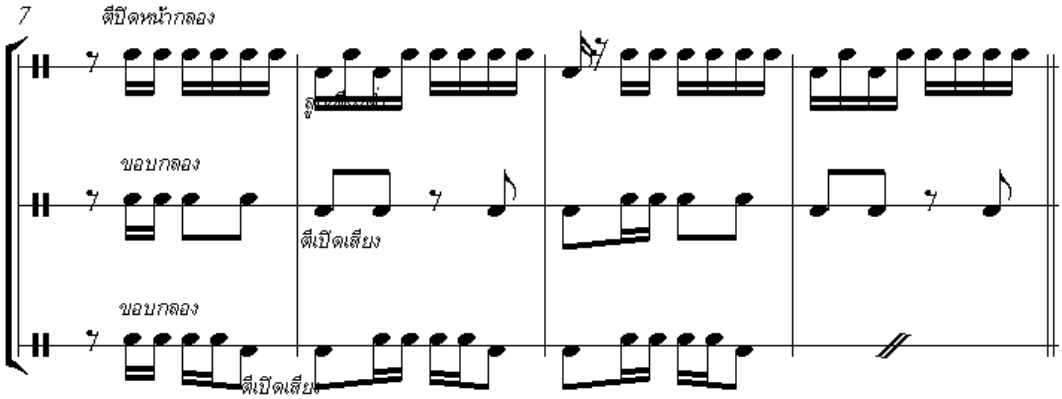
หน้าทับจังหวะช้า

จังหวะช้า



หน้าทับจังหวะเร็ว

จังหวะเร็ว



4. **ทำนอง**

จากการศึกษาทำนองของเพลงอัลเลาะห์ซีตัมพบว่า เป็นเพลงที่มีทำนองเดียว เปลี่ยนอัตราจังหวะ และเนื้อร้อง ลูกคู่ทั้งชาย – หญิงร้องทำนองเดียวกันทั้งเพลง นอกจากนั้นแล้ว เมื่อศึกษาทำนองเพลงแล้วทำให้พบว่า เพลงอัลเลาะห์ซีตัม สามารถแบ่งกลุ่มของทำนองเพลงได้เป็น 6 กลุ่มทำนอง โดยกลุ่มทำนอง สามารถแบ่งได้ดังนี้

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 1 จนถึงที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 5 จนถึงห้องที่ 8

กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 9 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 12

กลุ่มทำนองที่ 4 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 12 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 16

กลุ่มทำนองที่ 5 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 16 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 18

กลุ่มทำนองที่ 6เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 18 จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 20

ในการแบ่งกลุ่มของทำนองข้างต้นนี้ทำให้ทราบว่า กลุ่มทำนองที่ 1 และกลุ่มทำนองที่ 2 มีลักษณะของการซ้ำทำนอง จังหวะ และเนื้อร้องเหมือนกัน ทั้งหมด ไม่มีความแตกต่างใดๆ แต่กลุ่มทำนองที่ 3 ไม่มีการซ้ำกับจังหวะ เนื้อร้อง หรือทำนองกับกลุ่มทำนองอื่นๆ กลุ่มทำนองที่ 4 เนื้อร้องซ้ำกันภายในกลุ่ม จังหวะและทำนองคล้ายกัน แต่ไม่เหมือนกันหมด กลุ่มทำนองที่ 5 และกลุ่มทำนองที่ 6 เนื้อร้องและทำนองเหมือนกัน จังหวะคล้ายกันแต่แตกต่างกันที่เสียงสุดท้าย ซึ่งมีจังหวะแตกต่างกัน

กลุ่มทำนองเที่ยวที่ 1 และเที่ยวที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 1

กลุ่มทำนองที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 5

กลุ่มทำนองที่ 6

กลุ่มทำนองเที่ยวที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 1

กลุ่มทำนองที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 5

กลุ่มทำนองที่ 6

กลุ่มทำนองเที่ยวที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 1

กลุ่มทำนองที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 5

กลุ่มทำนองที่ 6

เพลงอัลเลาะห์ซีตัมเป็นเพลงที่นำมาร้องอยู่ในวงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัว จากการศึกษาพบว่าเพลงอัลเลาะห์ซีตัมเป็นเพลงท่อนเดียว อยู่ในบันไดเสียง C Major มีความแตกต่างของอัตราจังหวะ 2 แบบ คือ $\text{♩} = 90$ และ $\text{♩} = 120$ การเปลี่ยนแปลงของอัตราจังหวะนี้ทำให้สามารถแบ่งจากเนื้อร้องและอัตราจังหวะได้เป็น 4 เที่ยว

การปฏิบัติเพลงอัลเลาะห์ซีตัม ผู้ร้องจะร้องสลับเที่ยวดังนี้ ผู้ร้องจะร้องเที่ยวที่ 1 จนจบ ต่อด้วยเที่ยวที่ 2 เมื่อจบแล้วจึงร้องเที่ยวที่ 3 จากนั้นผู้ร้องจะย้อนไปร้องเที่ยวที่ 2 อีกครั้ง แล้วกลับมาร้องเที่ยวที่ 4 ก่อนจึงจะจบเพลงด้วยเที่ยวที่ 2

การร้องในเที่ยวที่ 2 นี้ ทุกครั้งจะร้องเที่ยวละ 2 รอบ ใช้อัตราจังหวะ $\text{♩} = 120$ เนื้อร้องและทำนองเหมือนเที่ยวที่ 1 ส่วนเที่ยวอื่นๆนั้น ใช้อัตราจังหวะและเนื้อร้องแตกต่างกัน ส่วนทำนองนั้นใช้เหมือนเดิม

กลุ่มทำนองของเพลงพบทั้งหมด 6 แบบ มีการซ้ำของทำนองในเที่ยวนั้นๆ โดยแบ่งกลุ่มทำนองได้ 6 กลุ่มทำนอง และซ้ำทำนองระหว่างเที่ยวตลอดทั้งเพลง เอกลักษณ์เด่นของเพลงคือการร้องที่มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะสลับระหว่างเที่ยวตลอด

ซาลามัตเราะห์มัต

ท่อน 1

ท่อน 2

ท่อน 3

เพลงซาลามัตเราะห์มัตเป็นเพลงที่วงดนตรีนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัวนำมาใช้ในการบรรเลงขับร้อง มีเนื้อหากล่าวถึงการขอพรจากพระเจ้า และอวยพรให้มีความสุข โดยจะนิยมนำมาขับร้องในวันงานมงคลทางศาสนา รวมทั้งพิธีกรรมต่างๆ มักจะนำมาร้องเป็นเพลงสุดท้ายก่อนที่จะจบการแสดง คล้ายกับเพลงลาของไทย จากการศึกษาบทเพลงซาลามัตเราะห์มัต ทำให้พบสิ่งสำคัญในบทเพลงดังนี้

1. **รูปพรรณและรูปแบบของบทเพลง**

เพลงซาลามัตเราะห์มัต เป็นเพลงที่มีลักษณะบทเพลงที่มีแนวทำนองเดียว(Monophonic texture)ไม่มีเสียงประสานชาย – หญิง ร้องในแบบที่ร้องคู่กันไป ในแนวเดียวกันตลอดทั้งเพลง

รูปแบบของเพลง เป็นลักษณะของทำนองที่เน้นแนวทำนองหลัก และมีอีกเที่ยวเป็นลักษณะทำนองคล้ายเที่ยวสร้อยในดนตรีไทย โดยทำนองเที่ยวนี้จะวนกลับมาร้องทำนองและเนื้อร้องเที่ยวที่ 2 ตลอด แนวทำนองหลักทำนองแรกจะวนกลับมาอยู่ระหว่างส่วนที่ต่างกัน เพลงซาลามัตเราะห์มัตเป็นเพลงท่อนเดียว แต่สามารถแบ่งออกให้เป็น 2 ส่วนคือ เที่ยวที่มีอัตราจังหวะช้า และ เที่ยวที่มีอัตราจังหวะเร็ว โดยจะมีความแตกต่างจากอัตราช้าเร็วของเพลง โดยแบ่งเป็นเที่ยวสร้อย 1 เที่ยว และเที่ยวหลัก 2 เที่ยว โดยจะทำการร้องสลับกันระหว่างเที่ยวหลักและเที่ยวสร้อย โดยสามารถเห็นความแตกต่างได้จาก เที่ยวหลักจะร้องช้า และร้องเพียง 1 รอบ ส่วนเที่ยวสร้อยจะร้องเร็วและร้องเที่ยวละ 2 รอบ

ใน 1 เที่ยวของเพลง จะมีการแบ่งส่วนการร้องของชาย – หญิง และร้องพร้อมกัน โดยในท่อนที่มีอัตราจังหวะช้า จะแบ่งส่วนการร้องของชาย – หญิง เป็น ในห้องเพลงที่ 1 – 4 ผู้นำฝ่ายชายเป็นผู้ขึ้น จากนั้นลูกคู่ฝ่ายหญิงจะร้องรับในช่วงถัดไป คือในห้องที่ 5 – 7 หลังจากฝ่ายหญิงร้องจบ ห้องเพลงที่ 8 ลูกคู่ฝ่ายชายจะเป็นผู้ร้อง ลูกคู่ฝ่ายหญิงจะร้องรับในห้องเพลงที่ 9 จากนั้นจึง ร้องพร้อมกันทั้งลูกคู่ฝ่ายหญิง และลูกคู่ฝ่ายชายในห้องเพลงที่ 10 – 15 จนจบเที่ยว หลังจากร้องจบแล้ว เมื่อขึ้นเที่ยวสร้อยของเพลงจะร้องพร้อมกันทั้งเพลง ไม่มีการแบ่งฝ่ายของลูกคู่ฝ่ายหญิง และลูกคู่ฝ่ายชาย

2. **ระดับเสียง**

ระดับเสียของเพลงซาลามัตเราะห์มัต เป็นเพลงที่มีลักษณะโครงสร้างทางกลุ่มเสียงแบบ 5 เสียง หรือ Pentatonic ของบันไดเสียง C Major โดยมีโน้ตเสียงหลักในบทเพลงคือ เสียง C D E G A และมีโน้ตรองที่พบในบทเพลง คือ F B นอกจากนั้นแล้วยังมีการนำเครื่องหมายแปลงเสียงมาใช้ในบทเพลงทำให้มีเสียงต่างไปจากเพลงอื่นๆ โดยเครื่องหมายแปลงเสียงนี้จะอยู่ที่โน้ตเสียง B^{b} ซึ่งจะพบในห้องเพลงได้ดังนี้

เที่ยวที่ 1 และ เที่ยวที่ 2

ห้องเพลงที่ 2

ห้องเพลงที่ 6

ห้องเพลงที่ 8 และ 9

เที่ยวที่ 3

ห้องเพลงที่ 2

ห้องเพลงที่ 6

ห้องเพลงที่ 8

ห้องเพลงที่ 9

เพลงซาลามัตเราะห์มัต เป็นทำนองของเพลงที่ได้จากการขับร้องของนักดนตรีวงนาเสปโบราณบ้านครัว โดยการแบ่งกลุ่มผู้ร้องออกเป็นลูกคู่ฝ่ายหญิงและลูกคู่ฝ่ายชาย นอกจากเสียงทำนองร้องแล้วในเพลงยังมีเสียงของเครื่องประกอบจังหวะอีกด้วย จากการร้องธรรมดาตามจังหวะทำนองของเพลงแล้วนั้น มีการร้องคำร้องคำเดียว ลากเสียงโดยใช้เพียง 1 – 2 เสียง ว่า การผันเสียง โดยสามารถพบได้ดังนี้

เที่ยวที่ 1 พบการผันเสียงในห้องเพลงที่ 2 ,3 ,4 ,6 และ 7

เที่ยวที่ 2 พบการผันเสียงในห้องเพลงที่ 2 ,3 ,4 ,6 และ 7

เที่ยวที่ 3 พบการผันเสียงในห้องเพลงที่ 2 ,3 ,4 ,6 และ 7

ตัวอย่าง ห้องเพลงที่มีการผันเสียงและการร้องเอื้อนเสียง

เที่ยวที่ 1 และ เที่ยวที่ 2

การผันเสียง

ห้องที่ 2 - 3

ห้องที่ 4

ห้องที่ 6

ห้องที่ 7

เที่ยวที่ 3

การผันเสียง

ห้องที่ 2 - 3

ห้องที่ 6

ห้องที่ 7

ลักษณะความดัง – เบา (Dynamics) ไม่พบความแตกต่างของความดัง-เบาชัดเจนตลอดทั้งเพลง มีการบรรเลงที่ราบเรียบ ไม่มีช่วงใดที่เบาเสียงลง หรือดังขึ้น มากกว่าปกติของเพลงที่ทำการร้องอยู่ในขณะนั้น

ช่วงกว้างของเสียง เพลงมีความแตกต่างระหว่างเสียงต่ำสุดกับเสียงสูงสุด มีความห่างเป็นระยะขั้นคู่ 8 โดยระดับเสียงต่ำสุด คือ เสียง เร ในตำแหน่งโน้ตที่อยู่ใต้เส้นที่ 1 ของบรรทัด 5 เส้น ในกุญแจซอล ซึ่งจะพบในห้องที่ 1 ของเพลง และระดับเสียงสูงสุดคือ เสียงเร ซึ่งอยู่ในตำแหน่งคาบเส้นที่ 4 ของบรรทัด 5 เส้น ในกุญแจซอล ซึ่งจะพบได้ในห้องที่ 8

ห้องเพลงที่ 1 ระดับเสียงต่ำสุดในเพลง

ห้องเพลงที่ 8 ระดับเสียงสูงสุดในเพลง

3. **จังหวะ**

เพลงซาลามัตเราะห์มัต เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะ 2 อัตราจังหวะ สามารถแบ่งอัตราจังหวะความเร็วคือ เที่ยวที่มีการร้องอัตราจังหวะ ♩ = 50 และท่อนที่มีการร้องอัตราจังหวะ ♩ = 70 เพลงซาลามัตเราะห์มัตเป็นเพลงท่อนเดียวโดยแบ่งออกเป็น 3 เที่ยว ลักษณะของจังหวะเพลงนี้ มีทำนองของเพลงที่เหมือนกัน เป็นทำนองเดียวกัน แต่จะต่างกันตรงเนื้อร้องของเพลง แต่ละเที่ยวในการร้องมีการเปลี่ยนเนื้อร้องและอัตราจังหวะ สามารถแบ่งออกได้ดังนี้

เที่ยวที่ 1 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 50

เที่ยวที่ 2 ร้อง 2 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 70

เนื้อเพลงและทำนองเหมือนเที่ยวที่ 1

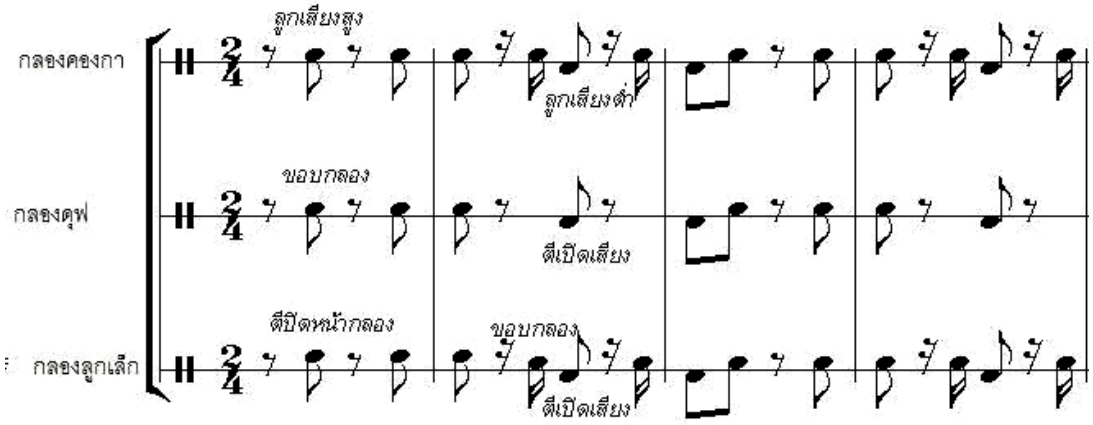
เที่ยวที่ 3 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 50

เนื้อเพลงเปลี่ยน หลังจากร้องเที่ยวที่ 3 เสร็จแล้ว ผู้ร้องจะย้อนขึ้นไปร้องเที่ยวที่ 2 อีก 2 รอบ แล้วจึงจะจบเพลง

นอกจากจังหวะของเนื้อร้อง และทำนองแล้วนั้น ในเพลงขณะที่ทำการบรรเลงมีเสียงของเครื่องประกอบจังหวะโบราณซึ่งเรียกว่า หน้าทับนาเสปโบราณ โดยจะมีความเป็นเอกลักษณ์ของเพลงนาเสปโบราณ อีกทั้งมีความแตกต่างของหน้าทับ 2 แบบคือ หน้าทับกลองที่ใช้ในจังหวะช้า และ หน้าทับกลองที่ใช้ในจังหวะเร็ว ดังนี้

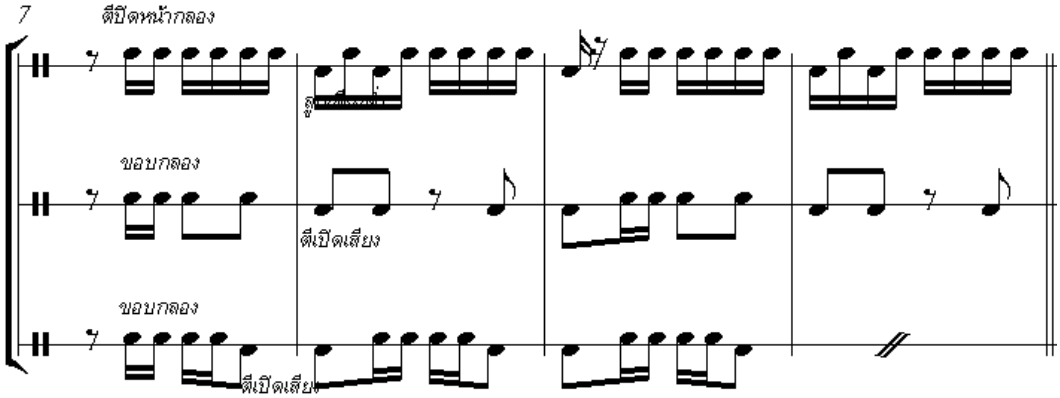
หน้าทับจังหวะช้า

จังหวะช้า



หน้าทับจังหวะเร็ว

จังหวะเร็ว



4. **ทำนอง**

จากการศึกษาทำนองของเพลงซาลามัตเราะห์มัต พบว่า เป็นเพลงที่มีทำนองเดียว เปลี่ยนอัตราจังหวะ และเนื้อร้อง ลูกคู่ทั้งชาย – หญิงร้องทำนองเดียวกันทั้งเพลง นอกจากนั้นแล้ว เมื่อศึกษาทำนองเพลงแล้วทำให้พบว่า เพลงซาลามัตเราะห์มัต สามารถแบ่งกลุ่มของทำนองเพลงได้เป็น 7 กลุ่มทำนอง โดยกลุ่มทำนอง สามารถแบ่งได้ดังนี้

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 1 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 4 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 8

กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 8 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 9

กลุ่มทำนองที่ 4 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 9 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 10

กลุ่มทำนองที่ 5 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 10 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 11

กลุ่มทำนองที่ 6 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 11 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 13

กลุ่มทำนองที่ 7 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 13 จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 15

ในการแบ่งกลุ่มของทำนองข้างต้นนี้ทำให้ทราบว่า กลุ่มทำนองที่ 1 และกลุ่มทำนองที่2 มีลักษณะของการซ้ำทำนองและเนื้อร้องทั้งหมด ไม่มีความแตกต่างใดๆ แต่เสียงแรกของห้องที่ 1และเสียงสุดท้ายของกลุ่มทำนองมีจังหวะแตกต่างกัน แต่กลุ่มทำนองที่ 3 และกลุ่มทำนองที่ 4 ทั้งเนื้อร้องทำนองและจังหวะเหมือนกันยกเว้นเสียงสุดท้ายของกลุ่มทำนองเท่านั้นที่มีจังหวะแตกต่างกัน กลุ่มทำนองที่ 5 เนื้อร้องและทำนองไม่เหมือนกับกลุ่มทำนองใดเลย ส่วนกลุ่มทำนองที่ 6 และกลุ่มทำนองที่ 7 เนื้อร้อง ทำนองเหมือนกันหมด ยกเว้นจังหวะสุดท้ายของกลุ่มทำนองที่แตกต่างกัน

กลุ่มทำนองเที่ยวที่ 1 และเที่ยวที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 1

กลุ่มทำนองที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 5

กลุ่มทำนองที่ 6

กลุ่มทำนองที่ 7

กลุ่มทำนองเที่ยวที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 1

กลุ่มทำนองที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 5

กลุ่มทำนองที่ 6

เพลงซาลามัตเราะห์มัต ในเที่ยวที่ 3 มีกลุ่มทำนองเพียง 6 กลุ่มทำนองแต่เมื่อเปรียบเทียบลูกตกแล้วทำให้พบว่าเสียงของลูกตกทั้ง เที่ยวที่ 1 เที่ยวที่ 2 และเที่ยวที่ 3 เหมือนกัน แต่มีความแตกต่างจากการใช้คำร้องและจังหวะจึงทำให้เที่ยวที่ 1 และเที่ยวที่ 2 แบ่งกลุ่มทำนองได้เป็น 7 กลุ่มทำนอง และเที่ยวที่ 3 มีกลุ่มทำนอง 6 กลุ่มทำนอง เพลงซาลามัตเราะห์มัต ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 10 จนจบเพลง จังหวะและทำนองแตกต่างจากเที่ยวที่ 1 และ เที่ยวที่ 2 แต่จังหวะมีความคล้ายและตอนท้ายจบด้วยเสียงเดียวกันทุกเที่ยว

กลุ่มทำนองที่ 1 และกลุ่มทำนองที่ 2 มีเนื้อร้อง และทำนองเหมือนกัน จังหวะมีความคล้ายกันแต่แตกต่างเพียงเสียงสุดท้ายของกลุ่มทำนองเท่านั้นที่มีจังหวะต่างกัน กลุ่มทำนองที่ 3 และกลุ่มทำนองที่ 4 มีเนื้อร้อง และทำนองลูกตกเหมือนกัน จังหวะมีความคล้ายกันแตกต่างที่จังหวะแรกของกลุ่มทำนองและเสียงสุดท้ายของกลุ่มทำนองซึ่งมีจังหวะต่างกัน กลุ่มทำนองที่ 5 และกลุ่มทำนองที่ 6 มีเนื้อร้อง และทำนองเหมือนกัน จังหวะมีความคล้ายกัน แต่มีความแตกต่างของจังหวะที่เสียงสุดท้ายของกลุ่มทำนองเท่านั้น

เพลงซาลามัตเราะห์มัต เป็นเพลงที่นำมาร้องอยู่ในวงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัว จากการศึกษาพบว่าเพลงซาลามัตเราะห์มัต เป็นเพลงท่อนเดียว อยู่ในบันไดเสียง C Major นอกจากเสียงในบันไดเสียงแล้วเพลงซาลามัตเราะห์มัตมีการนำเครื่องหมายแปลงเสียงมาทำให้เสียงของทำนองมีความแตกต่างจากเพลงอื่นๆ เนื้อร้องของเพลงมีความแตกต่างจากเพลงอื่นๆ โดยมีการใช้ภาษาของเนื้อร้องผสมกัน 2 ภาษาคือภาษายาวีและภาษาไทย โดยทั้ง 2 ภาษามีความหมายในทางเดียวคือการอวยพรให้กับผู้ที่ฟัง เพลงซาลามัตเราะห์มัตมีความแตกต่างของอัตราจังหวะ 2 แบบ คือ $\text{♩} = 50$ และ $\text{♩} = 70$ การเปลี่ยนแปลงของอัตราจังหวะนี้ทำให้สามารถแบ่งจากเนื้อร้องและอัตราจังหวะได้เป็น 5 เที่ยว

การปฏิบัติเพลงซาลามัตเราะห์มัต ผู้ร้องจะร้องสลับเที่ยวดังนี้ ผู้ร้องจะร้องเที่ยวที่ 1 จนจบต่อด้วยเที่ยวที่ 2 เมื่อจบแล้วจึงร้องเที่ยวที่ 3 จากนั้นผู้ร้องจะย้อนไปร้องเที่ยวที่ 2 อีกครั้ง จึงจะจบเพลงด้วยเที่ยวที่ 2

การร้องในเที่ยวที่ 2 นี้ ทุกครั้งจะร้องเที่ยวละ 2 รอบ ใช้อัตราจังหวะ ♩ = 70 เนื้อร้องและทำนองเหมือนเที่ยวที่ 1 ส่วนเที่ยวอื่นๆนั้น ใช้อัตราจังหวะ ♩ = 50 เนื้อร้องแตกต่างกัน ทำนองเหมือนเดิม

กลุ่มทำนองของเพลงเที่ยวที่ 1 และ เที่ยวที่ 2 พบทั้งหมด 7 แบบ โดยแบ่งกลุ่มทำนองได้ 7 กลุ่มทำนอง และ เที่ยวที่ 3 พบทั้งหมด 6 กลุ่มทำนอง มีการซ้ำของทำนองในเที่ยวนั้นๆ และซ้ำทำนองระหว่างเที่ยวตลอดทั้งเพลง สาเหตุที่เที่ยวที่ 1 เที่ยวที่ 2 และเที่ยวที่ 3 แบ่งกลุ่มทำนองได้ไม่เท่ากัน เพราะการใช้ภาษาในคำร้องและจังหวะของเพลง แต่เสียงลูกตกของทุกเที่ยวเหมือนกัน

เพลงซาลามัตเราะห์มัตมีความแตกต่างจากเพลงนาเสปอื่นๆ เนื่องจากเพลงนาเสป โบราณเพลงอื่นๆนั้นจะใช้ภาษาอาหรับและภาษายาวีเป็นหลัก แต่เพลงซาลามัตเราะห์มัตเป็นการใช้ภาษายาวีสลับกับภาษาไทยโดยเมื่อศึกษาจะพบว่า เที่ยวที่ 1 และ เที่ยวที่ 2 มีการใช้ภาษายาวีเป็นหลัก และใช้ภาษาไทยผสมอย่บ้าง ส่วนเที่ยวที่ 3 ใช้ภาษาไทยเป็นหลักและใช้ภาษายาวีผสมไม่มากเท่าใดนัก เอกลักษณ์เด่นของเพลงคือการร้องที่มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะสลับระหว่างเที่ยวตลอด และมีการใช้ภาษาไทยผสมกับภาษายาวีในคำร้อง

ซีดียาเราะห์มาน

เที่ยวที่ 1

เที่ยวที่ 2

เที่ยวที่ 3

เพลงซีดียาเราะห์มานเป็นเพลงหนึ่งที่วงดนตรีนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัวนำมาใช้ในการบรรเลงขับร้อง มีเนื้อหากล่าวถึงปฏิบัติตามหลักของศาสนาอิสลาม โดยจะนิยมนำมาขับร้องวันงานมงคลทางศาสนา รวมทั้งพิธีกรรมต่างๆ เช่น จากการศึกษาบทเพลงซีดียาเราะห์มานทำให้พบสิ่งสำคัญในบทเพลงดังนี้

1. **รูปพรรณและรูปแบบของบทเพลง**

เพลงซีดียาเราะห์มานเป็นเพลงที่มีลักษณะบทเพลงที่มีแนวทำนองเดียว (Monophonic texture) ไม่มีเสียงประสานชาย – หญิง ร้องในแบบที่ร้องคู่กันไป ในแนวเดียวกันตลอดทั้งเพลง

รูปแบบของเพลง เป็นลักษณะของทำนองที่เน้นแนวทำนองหลัก และมีอีกเที่ยวเป็นลักษณะทำนองคล้ายเที่ยวสร้อยในดนตรีไทย โดยทำนองเที่ยวนี้จะวนกลับมาร้องทำนองและเนื้อร้องเที่ยวที่ 2 ตลอด แนวทำนองหลักทำนองแรกจะวนกลับมาอยู่ระหว่างส่วนที่ต่างกัน เพลงซีดี-ยาเราะห์มานเป็นเพลงท่อนเดียว แต่สามารถแบ่งออกให้เป็น 2 ส่วนคือ เที่ยวที่มีอัตราจังหวะช้า และ เที่ยวที่มีอัตราจังหวะเร็ว โดยจะมีความแตกต่างจากอัตราช้าเร็วของเพลง โดยแบ่งเป็นเที่ยวสร้อย 1 เที่ยว และเที่ยว

หลัก 3 เที่ยว โดยจะทำการร้องสลับกันระหว่างเที่ยวหลักและเที่ยว โดยสามารถเห็นความแตกต่างได้จาก เที่ยวหลักจะร้องช้า และร้องเพียง 1 รอบ ส่วนเที่ยวสร้อยจะร้องเร็วและร้องเที่ยวละ 2 รอบ

ใน 1 เที่ยวของเพลง จะมีการแบ่งส่วนการร้องของชาย – หญิง และร้องพร้อมกัน แบ่งส่วนการร้องของชาย – หญิงเป็น ในห้องเพลงที่ 1 – 4 ผู้นำฝ่ายชายเป็นผู้ขึ้น จากนั้นลูกคู่ฝ่ายหญิงจะร้องรับในช่วงถัดไป คือในห้องที่ 5 - 8 หลังจากฝ่ายหญิงร้องจบ ห้องเพลงที่ 9 -24 ร้องพร้อมกันทั้งลูกคู่ฝ่ายหญิง และลูกคู่ฝ่ายชาย จึงจะจบเที่ยวแรกที่มีจังหวะช้า หลังจากร้องจบแล้ว เมื่อขึ้นเที่ยวสร้อยของเพลงจะร้องพร้อมกันทั้งเพลง ไม่มีการแบ่งฝ่ายของลูกคู่ฝ่ายหญิง และลูกคู่ชาย

2. ระดับเสียง

ระดับเสียของเพลงซีดียาเราะห์มาน เป็นเพลงที่มีลักษณะโครงสร้างทางกลุ่มเสียงแบบ 5 เสียง หรือ Pentatonic ของบันไดเสียง C Major โดยมีโน้ตเสียงหลักในบทเพลงคือ เสียง C D E G A และมีโน้ตรองที่พบในบทเพลง คือ F B นอกจากนี้แล้วในเพลงซีดียาเราะห์มานมีการใช้เครื่องหมายแปลงเสียง ในบันไดเสียงซึ่งทำให้มีความแตกต่างของบทเพลง ซึ่งพบได้ ดังนี้

เที่ยวที่ 1 และ เที่ยวที่ 2

ห้องเพลงที่ 21

เที่ยวที่ 3 และเที่ยวที่ 4

ห้องเพลงที่ 21

เพลงซีดียาเราะห์มาน เป็นทำนองของเพลงที่ได้จากการขับร้องของนักดนตรีวงนาเสปโบราณบ้านครัว โดยการแบ่งกลุ่มผู้ร้องออกเป็นลูกคู่ฝ่ายหญิงและลูกคู่ฝ่ายชาย นอกจากเสียงทำนองร้องแล้วในเพลงยังมีเสียงของเครื่องประกอบจังหวะอีกด้วย จากการร้องธรรมดาตามจังหวะทำนองของเพลงแล้วนั้น ยังมีการร้องคำร้องคำเดียว ลากเสียงตั้งแต่ 3 เสียงขึ้นไป เรียกการร้องในลักษณะนี้ว่า การเอื้อนเสียง และ การร้องคำร้องคำเดียว ลากเสียงโดยใช้เพียง 1 – 2 เสียง ว่า การผันเสียง โดยสามารถพบได้ดังนี้

เที่ยวที่ 1 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 3 ,4 ,5 ,7 ,11 ,15, 19 ,21 และ

เที่ยวที่ 2 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 3 ,4 ,5 ,7 ,11 ,15, 19 ,21 และ 23

เที่ยวที่ 3 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 3 , 4 ,5 ,7 , 9, 11 , 13 ,15, 17,19 ,21 และ 23

เที่ยวที่ 4 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 3 , 4 ,5 ,7 , 9, 11 , 13 ,15, 17,19 ,21 และ 23

ตัวอย่าง ห้องเพลงที่มีการผันเสียงและการร้องเอื้อนเสียง
เที่ยวที่ 1 และ เที่ยวที่ 2
การผันเสียง

ห้องที่ 3 และ ห้องที่ 7

ห้องที่ 11 และห้องที่ 19

ห้องที่ 15

ห้องที่ 21

ห้องที่ 23

การเอื้อนเสียง

ห้องที่ 4 - 5

เที่ยวที่ 3

การผันเสียง

ห้องที่ 3 และ ห้องที่ 7

ห้องที่ 9 และห้องที่ 17

ห้องที่ 11 และ ห้องที่ 15

ห้องที่ 17

ห้องที่ 19

ห้องที่ 21

ห้องที่ 23

การเอื้อนเสียง

ห้องที่ 4 - 5

เทียวที่ 4

การผันเสียง

ห้องที่ 3

ห้องที่ 7

ห้องที่ 9 และ ห้องที่ 13

ห้องที่ 11 และห้องที่ 15

ห้องที่ 17

ห้องที่ 19

ห้องที่ 21

ห้องที่ 23

การเอื้อนเสียง

ห้องที่ 4 - 5

ลักษณะความดัง – เบา (Dynamics) ไม่พบความแตกต่างของความดัง-เบา ชัดเจนตลอดทั้งเพลง มีการบรรเลงที่ราบเรียบ ไม่มีช่วงใดที่เบาเสียงลง หรือดังขึ้น มากกว่าปกติของเพลงที่ทำการร้องอยู่ในขณะนั้น

ช่วงกว้างของเสียง เพลงซีดียาเราะห์มานมีความแตกต่างระหว่างเสียงต่ำสุดกับเสียงสูงสุด มีความห่างเป็นระยะขั้นคู่ 10 โดยระดับเสียงต่ำสุด คือ เสียง โด ในตำแหน่งโน้ตที่อยู่คาบเส้นน้อยใต้เส้นที่ 1 ของบรรทัด 5 เส้น ในกุญแจซอล ซึ่งจะพบในห้องที่ 1 ของเพลง และ ระดับเสียงสูงสุดคือ เสียง มี ซึ่งอยู่ในตำแหน่งในช่องที่ 4 ในบรรทัด 5 เส้น ในกุญแจซอล ซึ่งจะพบได้ในห้องที่ 19

ห้องเพลงที่ 1 ระดับเสียงต่ำสุดในเพลง

ห้องเพลงที่ 19 ระดับเสียงสูงสุดในเพลง

3. **จังหวะ**

เพลงซีดียาเราะห์มาน เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะ 2 อัตราจังหวะ สามารถแบ่งอัตราจังหวะความเร็วคือ เที่ยวที่มีการร้องอัตราจังหวะ♩ = **50** และท่อนที่มีการร้องอัตราจังหวะ ♩ = **80** เพลงซีดียาเราะห์มาน เป็นเพลงท่อนเดียวโดยแบ่งออกเป็น 4 เที่ยว ลักษณะของจังหวะเพลงนี้ มีทำนองของเพลงที่เหมือนกัน เป็นทำนองเดียวกัน แต่จะต่างกันตรงเนื้อร้องของเพลง แต่ละเที่ยวในการร้องมีการเปลี่ยนเนื้อร้องและอัตราจังหวะ สามารถแบ่งออกได้ดังนี้

เที่ยวที่ 1 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ♩ = **50**

เที่ยวที่ 2 ร้อง 2 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = **80**

เนื้อเพลงและทำนองเหมือนเที่ยวที่ 1

เที่ยวที่ 3 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ♩ = **50**

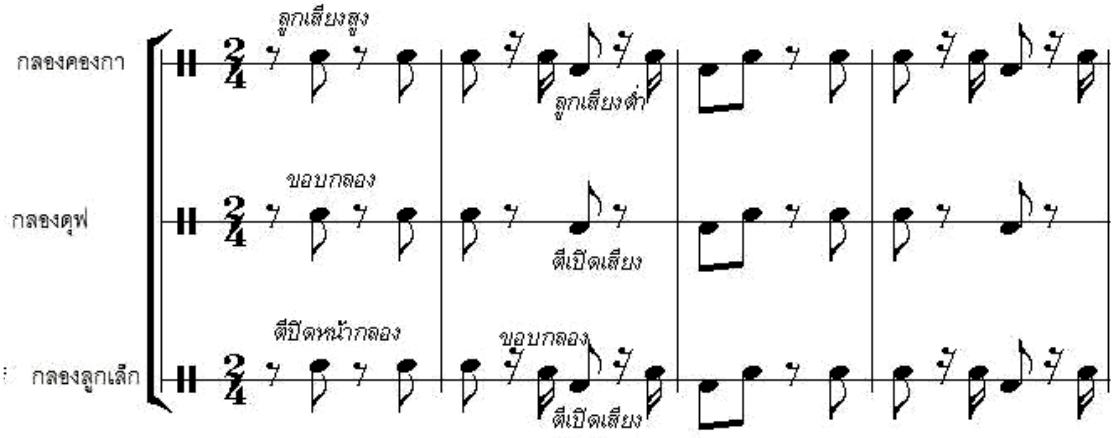
เนื้อเพลงเปลี่ยน หลังจากร้องเที่ยวที่ 3 เสร็จแล้ว ผู้ร้องจะย้อนขึ้นไปร้องเที่ยวที่ 2 อีก 2 รอบ แล้วจึงจะขึ้นเที่ยวที่ 4

เที่ยวที่ 4 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ♩ = **50**เนื้อเพลงในเที่ยวที่ 4 เปลี่ยนไปแต่ยังคงทำนองและอัตราความเร็วเหมือนเที่ยวที่ 3 หลังจากร้องเที่ยวที่ 4 เสร็จแล้ว ผู้ร้องจะย้อนขึ้นไปร้องเที่ยวที่ 2 อีก 2 รอบ แล้วจึงจะจบเพลง

นอกจากจังหวะของเนื้อร้อง และทำนองแล้วนั้น ในเพลงขณะที่ทำการบรรเลงยังมีเสียงของเครื่องประกอบจังหวะโบราณซึ่งเรียกว่า หน้าทับนาเสปโบราณ โดยจะมีความเป็นเอกลักษณ์ของเพลงนาเสป อีกทั้งมีความแตกต่าง ของหน้าทับ 2 แบบคือ หน้าทับกลองที่ใช้ในจังหวะช้า และ หน้าทับกลองที่ใช้ในจังหวะเร็ว ดังนี้

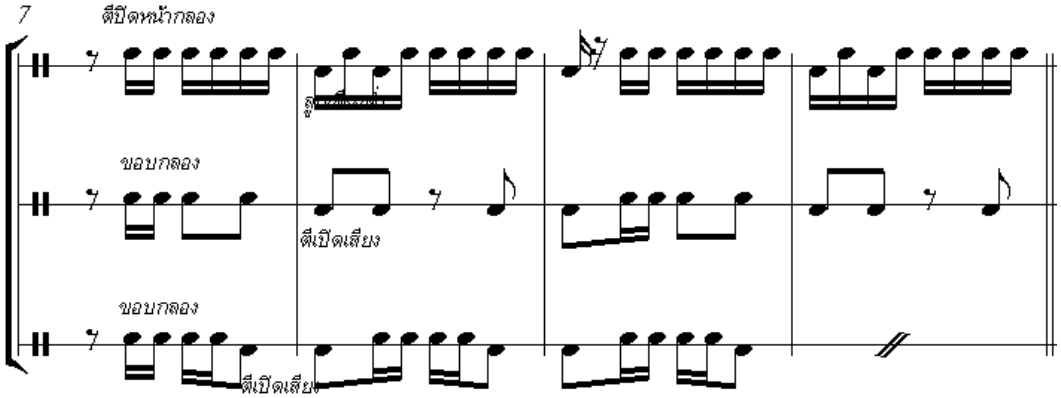
หน้าทับจังหวะช้า

จังหวะช้า



หน้าทับจังหวะเร็ว

จังหวะเร็ว



4. **ทำนอง**

จากการศึกษาทำนองของเพลงซีดียาเราะห์มาน พบว่าเป็นเพลงที่มีทำนองเดียว เปลี่ยนอัตราจังหวะ และเนื้อร้อง ลูกคู่ทั้งชาย – หญิงร้องทำนองเดียวกันทั้งเพลง นอกจากนั้นแล้ว เมื่อศึกษาทำนองเพลงแล้วทำให้พบว่า เพลงซีดียาเราะห์มานสามารถแบ่งกลุ่มของทำนองเพลงได้เป็น 6 กลุ่มทำนอง โดยกลุ่มทำนอง สามารถแบ่งได้ดังนี้

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 1 จนถึงห้องที่ 5.1

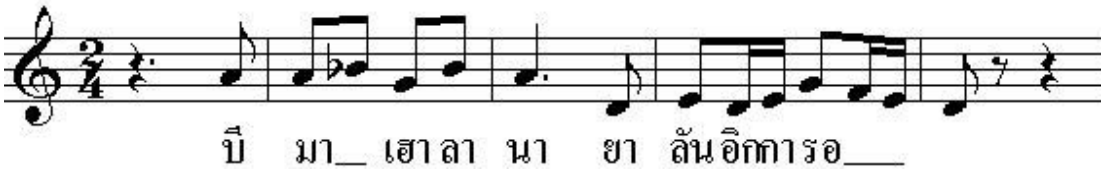
กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 5 จังหวะที่ 2 จนถึง ห้องที่ 8

กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 9 จนถึงห้องที่ 12

กลุ่มทำนองที่ 4 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 13 จนถึงจังหวะที่ 1ห้องที่ 16

กลุ่มทำนองที่ 5 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 16 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ห้องที่ 20

กลุ่มทำนองที่ 6 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 20 จังหวะที่ 2 จนถึง ห้องที่ 24



ในการแบ่งกลุ่มของทำนองข้างต้นนี้ทำให้ทราบว่า กลุ่มทำนองที่ 1 และกลุ่มทำนองที่ 2 มีลักษณะของการซ้ำทำนองและเนื้อร้องเหมือนกันทั้งหมด แต่ในกลุ่มทำนองที่1 จะมีการใช้ลักษณะของการเอื้อนเสียงในตอนท้ายของกลุ่มทำนอง ทำให้มีความแตกต่างจากกลุ่มทำนองที่ 2 กลุ่มทำนองที่ 3 และกลุ่มทำนองที่ 4 มีทำนอง จังหวะ และเนื้อร้องเหมือนกัน แต่กลุ่มทำนองที่ 3 มีคำเพิ่มขึ้นมาในเสียงสุดท้าย เป็นการเพิ่มลักษณะของการผันเสียงก่อนจะขึ้นกลุ่มทำนองถัดไปก่อนจึงทำให้เกิดความแตกต่างจากกลุ่มทำนองที่ 4 กลุ่มทำนองที่ 5 และกลุ่มทำนองที่ 6 มีเนื้อร้องเหมือนกัน แต่มีความแตกต่างในห้องเพลงที่ 16 เพิ่มเข้ามาร้องก่อนที่จะใช้เนื้อร้องเหมือนกันของกลุ่มทำนอง ส่วนของทำนองนั้นใช้ทำนองที่แตกต่างกัน

กลุ่มทำนองเที่ยวที่ 1 และเที่ยวที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 1

กลุ่มทำนองที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 5

กลุ่มทำนองที่ 6

กลุ่มทำนองเที่ยวที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 1

กลุ่มทำนองที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 5

กลุ่มทำนองที่ 6

กลุ่มทำนองเที่ยวที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 1

กลุ่มทำนองที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 5

กลุ่มทำนองที่ 6

เพลงซีดียาเราะห์มาน เป็นเพลงที่นำมาร้องอยู่ในวงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัว จากการศึกษาพบว่าเพลงซีดียาเราะห์มาน เป็นเพลงท่อนเดียว อยู่ในบันไดเสียง C Major นอกจากนั้นแล้วในบันไดเสียงก็ยังพบการใช้เครื่องหมายแปลงเสียงซึ่งทำให้มีความแตกต่างจากเพลงอื่นๆ มีความ

แตกต่างของ อัตราจังหวะ 2 แบบ คือ ♩ = 50 และ ♩ = 80 การเปลี่ยนแปลงของอัตราจังหวะนี้ทำให้สามารถแบ่งจากเนื้อร้องและอัตราจังหวะได้เป็น 4 เที่ยว

การปฏิบัติเพลงซีดียาเราะห์มาน ผู้ร้องจะร้องสลับเที่ยวดังนี้ ผู้ร้องจะร้องเที่ยวที่ 1 จนจบ ต่อด้วยเที่ยวที่ 2 เมื่อจบแล้วจึงร้องเที่ยวที่ 3 จากนั้นผู้ร้องจะย้อนไปร้องเที่ยวที่ 2 อีกครั้ง แล้วกลับมาร้องเที่ยวที่ 4 ก่อนจึงจะจบเพลงด้วยเที่ยวที่ 2

การร้องในเที่ยวที่ 2 นี้ ทุกครั้งจะร้องเที่ยวละ 2 รอบ ใช้อัตราจังหวะ ♩ = 80 เนื้อร้องและทำนองเหมือนเที่ยวที่ 1 ส่วนเที่ยวอื่นๆนั้น ใช้อัตราจังหวะ ♩ = 50 เนื้อร้องแตกต่างกัน ทำนองเหมือนเดิม

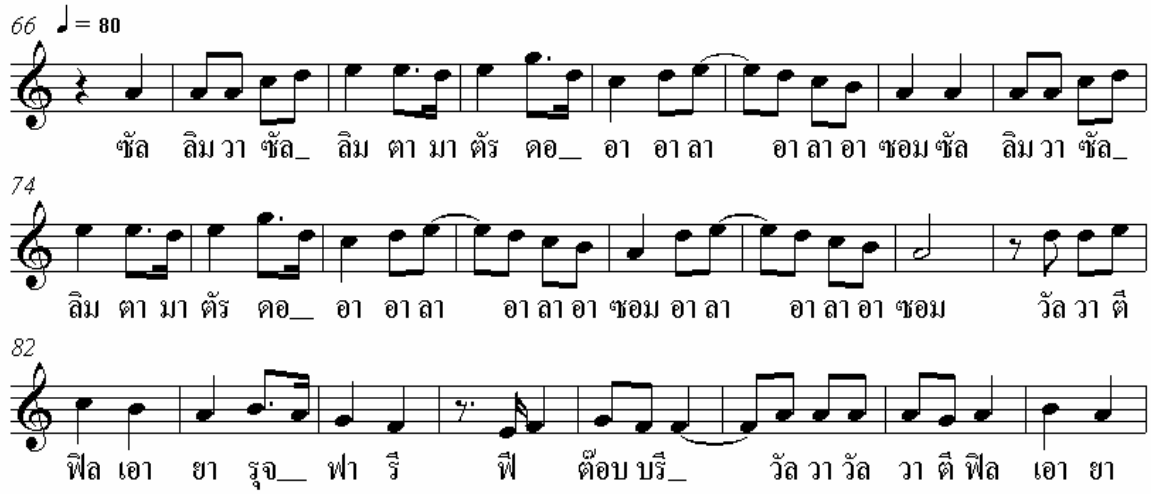
กลุ่มทำนองของเพลงพบทั้งหมด 5 แบบ มีการซ้ำของทำนองในเที่ยวนั้นๆ โดยแบ่งกลุ่มทำนองได้ 5 กลุ่มทำนอง และซ้ำทำนองระหว่างเที่ยวตลอดทั้งเพลง เอกลักษณ์เด่นของเพลงคือการร้องที่มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะสลับระหว่างเที่ยวตลอด

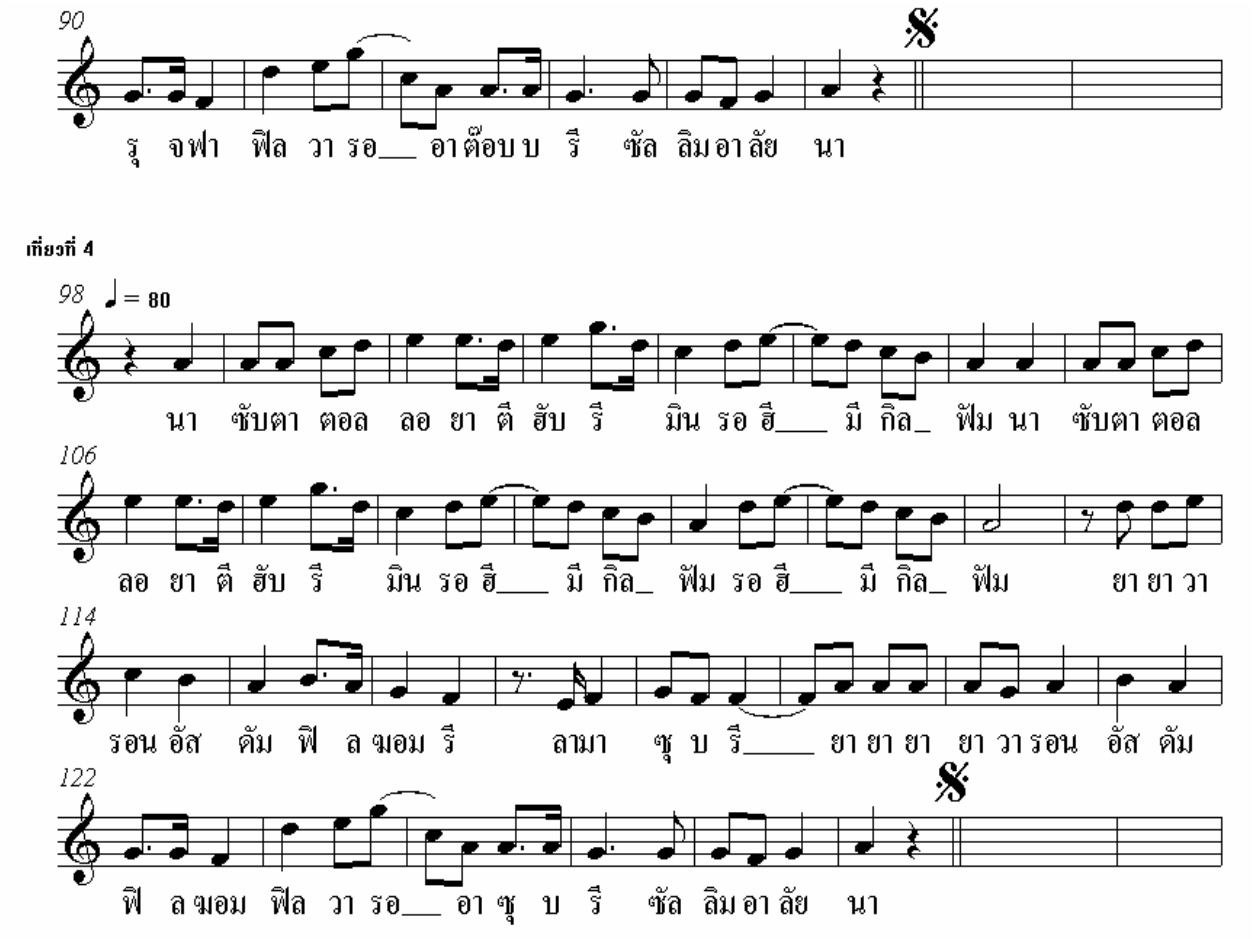
กุลลูอิลัยนา

เที่ยวที่ 1

เที่ยวที่ 2

เที่ยวที่ 3





เพลงกุลลูอิลัยนาเป็นเพลงหนึ่งที่วงดนตรีนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวนำมาใช้ในการบรรเลงขับร้อง มีเนื้อหากล่าวถึงสรรเสริญพระเจ้าของศาสนาอิสลาม โดยจะนิยมนำมาขับร้องวันงานมงคลทางศาสนา รวมทั้งพิธีกรรมต่างๆ จากการศึกษาบทเพลงกุลลูอิลัยนาทำให้พบสิ่งสำคัญในบทเพลงดังนี้

1. **รูปพรรณและรูปแบบของบทเพลง**

เพลงกุลลูอิลัยนาเป็นเพลงที่มีลักษณะบทเพลงที่มีแนวทำนองเดียว (Monophonic texture) ไม่มีเสียงประสานชาย – หญิง ร้องในแบบที่ร้องคู่กันไป ในแนวเดียวกันตลอดทั้งเพลง

รูปแบบของเพลง เป็นลักษณะของทำนองที่เน้นแนวทำนองหลัก และมีอีกเที่ยวเป็นลักษณะทำนองคล้ายเที่ยวสร้อยในดนตรีไทย โดยทำนองเที่ยวนี้จะวนกลับมาร้องทำนองและเนื้อร้องเที่ยวที่ 2 ตลอด แนวทำนองหลักทำนองแรกจะวนกลับมาอยู่ระหว่างส่วนที่ต่างกัน เพลงกุลลูอิลัยนาเป็นเพลงท่อนเดียว แต่สามารถแบ่งออกให้เป็น 2 ส่วนคือ เที่ยวที่มีอัตราจังหวะช้า และ เที่ยวที่มีอัตราจังหวะ

เร็ว โดยจะมีความแตกต่างจากอัตราช้าเร็วของเพลง โดยแบ่งเป็นเที่ยวสร้อย 1 เที่ยว และเที่ยวหลัก 3 เที่ยว โดยจะทำการร้องสลับกันระหว่างเที่ยวหลักและเที่ยวสร้อย โดยสามารถเห็นความแตกต่างได้จาก เที่ยวหลักจะร้องช้า และร้องเพียง 1 รอบ ส่วนเที่ยวสร้อยจะร้องเร็วและร้องเที่ยวละ 2 รอบ

ใน 1 เที่ยวของเพลง มีการแบ่งส่วนการร้องของชาย – หญิง และร้องพร้อมกัน โดยเที่ยวของเพลงที่มีอัตราจังหวะช้าขึ้นต้นทำนองในห้องเพลงที่ 1 - 6 ฝ่ายชายจะเป็นผู้ขึ้นต้นเพลง จากนั้นทุกคนในวงทั้งฝ่ายหญิงและฝ่ายชายจะร้องพร้อมกันจนจบเที่ยว หลังจากร้องจบแล้ว เมื่อขึ้นเที่ยวสร้อยของเพลงจะร้องพร้อมกันทั้งเพลง ไม่มีการแบ่งฝ่ายของลูกคู่ฝ่ายหญิง และลูกคู่ชาย

2. ระดับเสียง

ระดับเสียของเพลงกุลลูอิลัยนา เป็นเพลงที่มีลักษณะโครงสร้างทางกลุ่มเสียงแบบ 5 เสียง หรือ Pentatonic ของบันไดเสียง C Major โดยมีโน้ตเสียงหลักในบทเพลงคือ เสียง C D E G A และมีโน้ตรองที่พบในบทเพลง คือ F B

เพลงกุลลูอิลัยนาเป็นทำนองของเพลงที่ได้จากการขับร้องของนักดนตรีวงนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัว โดยการแบ่งกลุ่มผู้ร้องออกเป็นลูกคู่ฝ่ายหญิงและลูกคู่ฝ่ายชาย นอกจากเสียงทำนองร้องแล้วในเพลงยังมีเสียงของเครื่องประกอบจังหวะอีกด้วย จากการร้องธรรมดาตามจังหวะทำนองของเพลงแล้วนั้น การร้องคำร้องคำเดียว ลากเสียงโดยใช้เพียง 1 – 2 เสียงว่า การผันเสียง โดยสามารถพบได้ดังนี้

เที่ยวที่ 1 พบการผันเสียงในห้องเพลงที่ 2 ,6 ,8 , 12, 13 ,14,18 ,21,22, 26 และ 27

เที่ยวที่ 2 พบการผันเสียงในห้องเพลงที่ 2 ,6 ,8 ,10 ,14, 16 ,20,23 ,24, 28 และ 29

เที่ยวที่ 3 พบการผันเสียงในห้องเพลงที่ 2 ,4 ,8 ,10 ,18, 21 ,22 , 26 และ 27

เที่ยวที่ 4 พบการผันเสียงในห้องเพลงที่ 5 ,6 ,11 ,12 ,13, 14 ,21 ,22, 26 และ 27

ตัวอย่าง ห้องเพลงที่มีการผันเสียงและการร้องเอื้อนเสียง

เที่ยวที่ 1

การผันเสียง

ห้องที่ 2 และห้องที่ 8

ห้องที่ 6 และห้องที่ 12

ห้องที่ 13 - 14

ห้องที่ 18

ห้องที่ 21 - 22

ห้องที่ 26 - 27

เที่ยวที่ 2

การผันเสียง

ห้องที่ 2 และ ห้องที่ 10

ห้องที่ 6 และห้องที่ 8

ห้องที่ 14 และห้องที่ 16

ห้องที่ 20

ห้องที่ 23 - 24

ห้องที่ 28 - 29

เทียวที่ 3

การผันเสียง

ห้องที่ 2 และ ห้องที่ 8

ห้องที่ 4 และ ห้องที่ 10

ห้องที่ 18

ห้องที่ 21 - 22

ห้องที่ 26 - 27

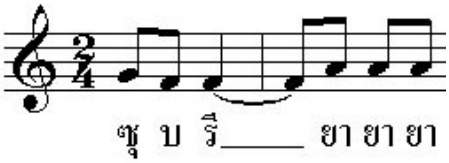
เที่ยวที่ 4

การผันเสียง

ห้องที่ 5 – 6 และ ห้องที่ 11 – 12

ห้องที่ 13 – 14

ห้องที่ 21 – 22



ห้องที่ 26 - 27

ลักษณะความดัง – เบา (Dynamics) ไม่พบความแตกต่างของความดัง-เบา ชัดเจนตลอดทั้งเพลง มีการบรรเลงที่ราบเรียบ ไม่มีช่วงใดที่เบาเสียงลง หรือดังขึ้นมากกว่าปกติของเพลงที่ทำการร้องอยู่ในขณะนั้น

ช่วงกว้างของเสียง เพลงกุลลูอิลัยนามีความแตกต่างระหว่างเสียงต่ำสุดกับเสียงสูงสุด มีความห่างเป็นระยะขั้นคู่ 9 โดยระดับเสียงต่ำสุด คือ เสียง มี ในตำแหน่งโน้ตที่อยู่คาบเส้นที่ 1 ของบรรทัด 5 เส้น ในกุญแจซอล ซึ่งจะพบในห้องที่ 20 ของเพลง และ ระดับเสียงสูงสุดคือ เสียงซอล ซึ่งอยู่ในตำแหน่งเหนือเส้นที่ 5 ในบรรทัด 5 เส้น ในกุญแจซอล ซึ่งจะพบได้ในห้องที่ 4

ห้องเพลงที่ 20 ระดับเสียงต่ำสุดในเพลง

ห้องเพลงที่ 4 ระดับเสียงสูงสุดในเพลง

3. **จังหวะ**

เพลงกุลลูอิลัยนา เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะ 2 อัตราจังหวะ สามารถแบ่งอัตราจังหวะความเร็วคือ เที่ยวที่มีการร้องอัตราจังหวะ ♩ = 80 และท่อนที่มีการร้องอัตราจังหวะ ♩ = 130 เพลงกุลลูอิลัยนาเป็นเพลงท่อนเดียวโดยแบ่งออกเป็น 4 เที่ยว ลักษณะของจังหวะเพลง มีทำนองของเพลงเหมือนกัน เป็นทำนองเดียวกันแต่ต่างกันตรงเนื้อร้องของเพลง แต่ละเที่ยวในการร้องมีการเปลี่ยนเนื้อร้องและอัตราจังหวะ สามารถแบ่งออกได้ดังนี้

เที่ยวที่ 1 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 80

เที่ยวที่ 2 ร้อง 2 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 130

เนื้อเพลงและทำนองเหมือนเที่ยวที่ 1

เที่ยวที่ 3 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 80

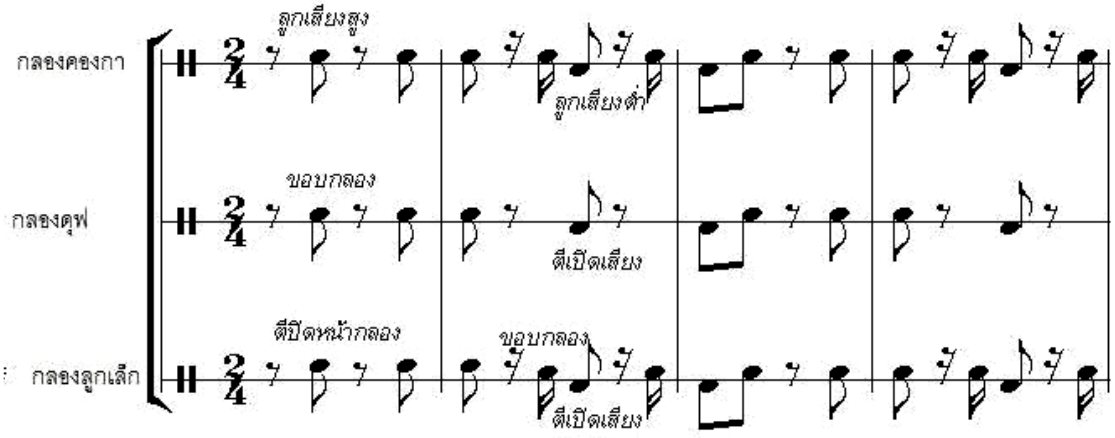
เนื้อเพลงเปลี่ยน หลังจากร้องเที่ยวที่ 3 เสร็จแล้ว ผู้ร้องจะย้อนขึ้นไปร้องเที่ยวที่ 2 อีก 2 รอบ แล้วจึงจะขึ้นเที่ยวที่ 4

เที่ยวที่ 4 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ♩ = 80เนื้อเพลงในเที่ยวที่ 4 เปลี่ยนไปแต่ยังคงทำนองและอัตราความเร็วเหมือนเที่ยวที่ 3 หลังจากร้องเที่ยวที่ 4 เสร็จแล้ว ผู้ร้องจะย้อนขึ้นไปร้องเที่ยวที่ 2 อีก 2 รอบ แล้วจึงจะจบเพลง

นอกจากจังหวะของเนื้อร้อง และทำนองแล้วนั้น ในเพลงขณะที่ทำการบรรเลงมีเสียงของเครื่องประกอบจังหวะโบราณซึ่งเรียกว่า หน้าทับนาเสปโบราณ โดยมีความเป็นเอกลักษณ์ของเพลงนาเสปโบราณ อีกทั้งมีความแตกต่างของหน้าทับ 2 แบบคือ หน้าทับกลองที่ใช้ในจังหวะช้า และ หน้าทับกลองที่ใช้ในจังหวะเร็ว ดังนี้

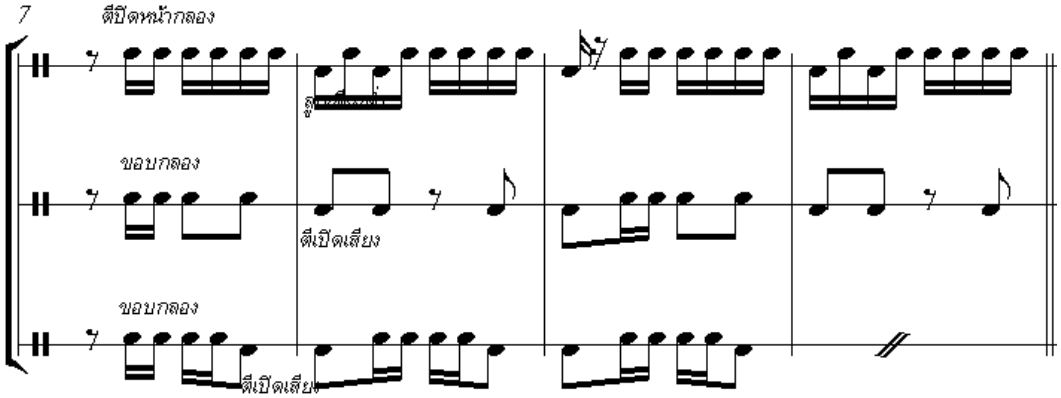
หน้าทับจังหวะช้า

จังหวะช้า



หน้าทับจังหวะเร็ว

จังหวะเร็ว



4. **ทำนอง**

จากการศึกษาทำนองของเพลงกุลลูอิลัยนาพบว่า เป็นเพลงที่มีทำนองเดียว เปลี่ยนอัตราจังหวะ และเนื้อร้อง ลูกคู่ทั้งชาย – หญิงร้องทำนองเดียวกันทั้งเพลง นอกจากนั้นแล้ว เมื่อศึกษาทำนองเพลงแล้วทำให้พบว่า เพลงกุลลูอิลัยนาสามารถแบ่งกลุ่มของทำนองเพลงได้เป็น 5 กลุ่มทำนอง โดยกลุ่มทำนองสามารถแบ่งได้ดังนี้

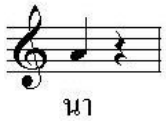
กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 1 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 7

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 7 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 13

กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 13 จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 15

กลุ่มทำนองที่ 4 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 16 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 22

กลุ่มทำนองที่ 5 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 22 จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 30



ในการแบ่งกลุ่มของทำนองข้างต้นนี้ทำให้ทราบว่า กลุ่มทำนองที่ 1 และกลุ่มทำนองที่2 มีลักษณะของการซ้ำทำนองและเนื้อร้องเหมือนกันทั้งหมด ไม่มีความแตกต่างใดๆ แต่กลุ่มทำนองที่ 3 ไม่มีการซ้ำเนื้อร้องและทำนองเหมือนกลุ่มใดเลย กลุ่มทำนองที่ 4 ในห้องเพลงที่ 1 - 3 เนื้อร้องเหมือนกลุ่มทำนองที่ 5 แต่ตอนท้ายตั้งแต่ห้องเพลงที่ 4 กลุ่มทำนองที่ 4 และ 5 เนื้อร้องและทำนองต่างกัน

กลุ่มทำนองเที่ยวที่ 1 และเที่ยวที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 1

กลุ่มทำนองที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 5

กลุ่มทำนองเที่ยวที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 1

กลุ่มทำนองที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 5

กลุ่มทำนองเที่ยวที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 1

กลุ่มทำนองที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 5

เพลงกุลลูอิลัยนาเป็นเพลงที่นำมาร้องอยู่ในวงนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัว จากการศึกษาพบว่าเพลงกุลลูอิลัยนาเป็นเพลงท่อนเดียว อยู่ในบันไดเสียง C Major มีความแตกต่างของอัตราจังหวะ 2 แบบ คือ ♩ = 80 และ ♩ = 130 การเปลี่ยนแปลงของอัตราจังหวะนี้ทำให้สามารถแบ่งได้จากเนื้อร้องและอัตราจังหวะได้เป็น 4 เที่ยว

การปฏิบัติเพลงกุลลูอิลัยนา ผู้ร้องจะร้องสลับเที่ยวดังนี้ ผู้ร้องจะร้องเที่ยวที่ 1 จนจบ ต่อด้วยเที่ยวที่ 2 เมื่อจบแล้วจึงร้องเที่ยวที่ 3 จากนั้นผู้ร้องจะย้อนไปร้องเที่ยวที่ 2 อีกครั้ง แล้วกลับมาร้องเที่ยวที่ 4 จากนั้นจะจบเพลงด้วยเที่ยวที่ 2

การร้องในเที่ยวที่ 2 นี้ ทุกครั้งจะร้องเที่ยวละ 2 รอบ ใช้อัตราจังหวะ ♩ = 130 เนื้อร้องและทำนองเหมือนเที่ยวที่ 1 ส่วนเที่ยวอื่นๆนั้น ใช้อัตราจังหวะ ♩ = 80 เนื้อร้องแตกต่างกัน ทำนองเหมือนเดิม

กลุ่มทำนองของเพลงพบทั้งหมด 5 แบบ มีการซ้ำของทำนองในเที่ยวนั้นๆ โดยแบ่งกลุ่มทำนองได้ 5 กลุ่มทำนอง และซ้ำทำนองระหว่างเที่ยวตลอดทั้งเพลง เอกลักษณ์เด่นของเพลงคือการร้องที่มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะสลับระหว่างเที่ยวตลอดทั้งเพลง

เพลงตังโมง

เที่ยวที่ 1

เที่ยวที่ 2

เที่ยวที่ 3

เที่ยวที่ 4

เพลงตังโฆงเป็นเพลงหนึ่งที่วงดนตรีนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัวนำมาใช้ในการบรรเลงขับร้อง มีเนื้อหากล่าวถึงการกระทำคุณงามความดีตามหลักของศาสนาอิสลาม โดยจะนิยมนำมาขับร้องวันงานมงคลทางศาสนา รวมทั้งพิธีกรรมต่างๆ เช่น งานแต่งงาน เป็นต้น จากการศึกษาบทเพลงตังโฆงทำให้พบสิ่งสำคัญในบทเพลงดังนี้

1. **รูปพรรณและรูปแบบของบทเพลง**

เพลงตังโฆงเป็นเพลงที่มีลักษณะบทเพลงที่มีแนวทำนองเดียว (Monophonic texture)ไม่มีเสียงประสานชาย – หญิง ร้องในแบบที่ร้องคู่กันไป ในแนวเดียวกันตลอดทั้งเพลง

รูปแบบของเพลง เป็นลักษณะของทำนองที่เน้นแนวทำนองหลัก และมีอีกเที่ยวเป็นลักษณะทำนองคล้ายเที่ยวสร้อยในดนตรีไทย โดยทำนองเที่ยวนี้จะวนกลับมาร้องทำนองและเนื้อร้องเที่ยวที่ 2 ตลอด แนวทำนองหลักทำนองแรกจะวนกลับมาอยู่ระหว่างส่วนที่ต่างกัน เพลงตังโฆงเป็นเพลงท่อนเดียว แต่สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ส่วนคือ เที่ยวที่มีอัตราจังหวะช้า และ เที่ยวที่มีอัตราจังหวะเร็ว โดยจะมีความแตกต่างจากอัตราช้าเร็วของเพลง แบ่งเป็นเที่ยวสร้อย 1 ท่อน และเที่ยวหลัก 3 ท่อน โดยจะทำการร้องสลับกันระหว่างเที่ยวหลักและเที่ยวสร้อย โดยสามารถเห็นความแตกต่างได้จากเที่ยวหลักจะร้องช้า และร้องเพียง 1 รอบ ส่วนเที่ยวสร้อยจะร้องเร็วและร้องเที่ยวละ 2 รอบ

ใน 1 เที่ยวของเพลง จะมีการแบ่งส่วนการร้องของชาย – หญิง และร้องพร้อมกัน โดยในท่อนที่มีอัตราจังหวะช้า จะแบ่งส่วนการร้องของชาย – หญิง เป็น ในห้องเพลงที่ 1 – 5 ผู้นำฝ่ายชายเป็นผู้ขึ้น จากนั้นลูกคู่ฝ่ายหญิงจะร้องรับในช่วงถัดไป คือในห้องที่ 6 – 9 หลังจากฝ่ายหญิงร้องจบ ห้องเพลงที่ 9 -10 ร้องพร้อมกันทั้งลูกคู่ฝ่ายหญิง และ ลูกคู่ฝ่ายชาย ห้องเพลงที่ 11 – 13 ลูกคู่ฝ่ายชายเป็นผู้ร้อง แล้วจึงจะให้ลูกคู่ฝ่ายหญิงร้องในห้องเพลงที่ 13 – 15 เมื่อฝ่ายหญิงร้องจบแล้วจึงร้องพร้อมกันอีกครั้ง จึงจะจบเที่ยวแรกที่มีจังหวะช้า หลังจากร้องจบแล้ว เมื่อขึ้นเที่ยวสร้อยของเพลงจะร้องพร้อมกันทั้งเพลง ไม่มีการแบ่งฝ่ายของลูกคู่ฝ่ายหญิง และลูกคู่ชาย

2. **ระดับเสียง**

ระดับเสียของเพลงตังโฆง เป็นเพลงที่มีลักษณะโครงสร้างทางกลุ่มเสียงแบบ 5 เสียง หรือ Pentatonic ของบันไดเสียง C Major โดยมีโน้ตเสียงหลักในบทเพลงคือ เสียง C D E G A และมีโน้ตรองที่พบในบทเพลง คือ F B

เพลงตังโฆงเป็นทำนองของเพลงที่ได้จากการขับร้องของนักดนตรีวงนาเสปโบราณบ้านครัว โดยการแบ่งกลุ่มผู้ร้องออกเป็นลูกคู่ฝ่ายหญิงและลูกคู่ฝ่ายชาย นอกจากเสียงทำนองร้องแล้วในเพลงยังมีเสียงของเครื่องประกอบจังหวะอีกด้วย จากการร้องธรรมดาตามจังหวะทำนองของเพลงแล้วนั้น มี

การร้องคำร้อง คำเดียว ลากเสียงตั้งแต่ 3 เสียงขึ้นไป เรียกการร้องในลักษณะนี้ว่า การเอื้อนเสียง และการร้องคำร้อง คำเดียว ลากเสียงโดยใช้เพียง 1 – 2 เสียง ว่า การผันเสียง โดยสามารถพบได้ดังนี้

เที่ยวที่ 1 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 2 ,3 ,4 ,6 ,7, 8 ,10 และ 11

เที่ยวที่ 2 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 2 ,3 ,4 ,6 ,7, 8 ,10 และ 11

เที่ยวที่ 3 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 2 ,3 , 6 , 7 , 8 , 10 และ 11

เที่ยวที่ 4 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 2 ,3,4,6,7,8 ,9 ,10 และ 11

ตัวอย่าง ห้องเพลงที่มีการผันเสียงและการร้องเอื้อนเสียง

เที่ยวที่ 1 และ เที่ยวที่ 2

การผันเสียง

ห้องที่ 2 และ ห้องที่ 6

ห้องที่ 4 และห้องที่ 8

ห้องที่ 10

ห้องที่ 11

การเอื้อนเสียง

ห้องที่3 และ ห้องที่ 7

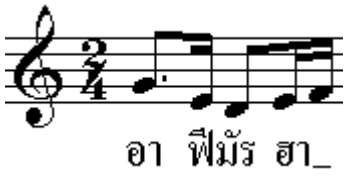
เที่ยวที่ 3

การผันเสียง

ห้องที่ 8

ห้องที่ 10

ห้องที่ 11



การเอื้อนเสียง

ห้องที่2 และ ห้องที่ 6

ห้องที่ 3 และ ห้องที่ 7

เที่ยวที่ 4

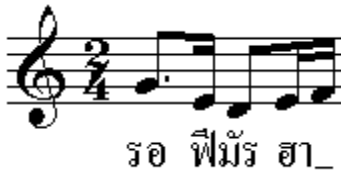
การผันเสียง

ห้องที่ 4 และ ห้องที่ 8

ห้องที่ 9

ห้องที่ 9

ห้องที่ 11



การเอื้อนเสียง

ห้องที่2 และ ห้องที่ 6

ห้องที่ 3 และ ห้องที่ 7

ลักษณะความดัง – เบา (Dynamics) ไม่พบความแตกต่างของความดัง-เบา ชัดเจนตลอดทั้งเพลง มีการบรรเลงที่ราบเรียบ ไม่มีช่วงใดที่เบาเสียงลง หรือดังขึ้น มากกว่าปกติของเพลงที่ทำการร้องอยู่ในขณะนั้น

ช่วงกว้างของเสียง เพลงตังโฆงมีความแตกต่างระหว่างเสียงต่ำสุดกับเสียงสูงสุด มีความห่างเป็นระยะขั้นคู่ 10 โดยระดับเสียงต่ำสุด คือ เสียง เร ในตำแหน่งโน้ตที่อยู่ใต้เส้นที่ 1 ของบรรทัด 5 เส้น ในกุญแจซอล ซึ่งจะพบในห้องที่ 11 ของเพลง และ ระดับเสียงสูงสุดคือ เสียงซอล ซึ่งอยู่ในตำแหน่งเหนือเส้นที่ 5 ในบรรทัด 5 เส้น ในกุญแจซอล ซึ่งจะพบได้ในห้องที่ 16

ห้องเพลงที่ 11 ระดับเสียงต่ำสุดในเพลง

ห้องเพลงที่ 16 ระดับเสียงสูงสุดในเพลง

3. **จังหวะ**

เพลงตังโฆง เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะ 2 อัตราจังหวะ สามารถแบ่งอัตราจังหวะความเร็วคือ เที่ยวที่มีการร้องอัตราจังหวะ ♩ = 50 และท่อนที่มีการร้องอัตราจังหวะ ♩ = 70 เพลงตังโฆงเป็นเพลงท่อนเดียวโดยแบ่งออกเป็น 4 เที่ยว ลักษณะของจังหวะเพลงนี้ มีทำนองของเพลงที่เหมือนกันเป็นทำนองเดียวกัน แต่จะต่างกันตรงเนื้อร้องของเพลง แต่ละเที่ยวในการร้องมีการเปลี่ยนเนื้อร้องและอัตราจังหวะ สามารถแบ่งออกได้ดังนี้

เที่ยวที่ 1 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 50

เที่ยวที่ 2 ร้อง 2 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 70

เนื้อเพลงและทำนองเหมือนเที่ยวที่ 1

เที่ยวที่ 3 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 50

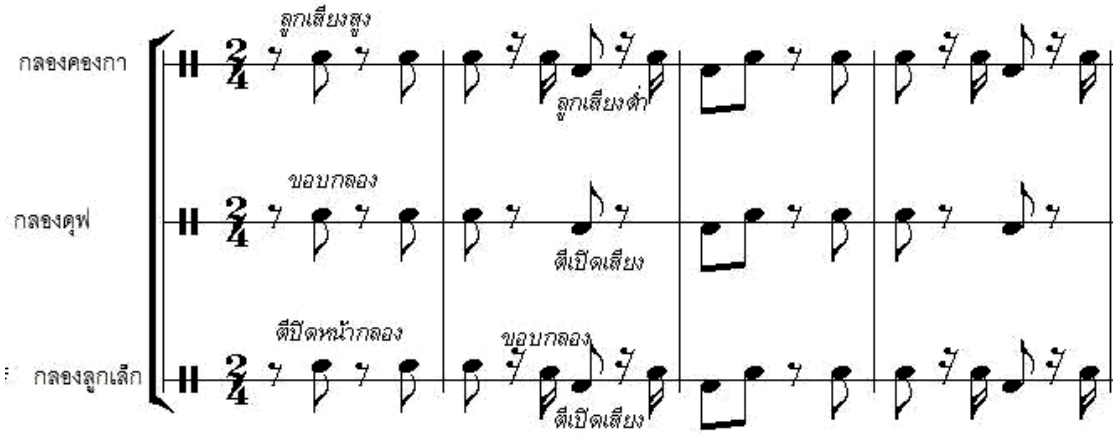
เนื้อเพลงเปลี่ยน หลังจากร้องเที่ยวที่ 3 เสร็จแล้ว ผู้ร้องจะย้อนขึ้นไปร้องเที่ยวที่ 2 อีก 2 รอบ แล้วจึงจะขึ้นเที่ยวที่ 4

เที่ยวที่ 4 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ♩ = 50 เนื้อเพลงในเที่ยวที่ 4 เปลี่ยนไปแต่ยังคงทำนองและอัตราความเร็วเหมือนเที่ยวที่ 3 หลังจากร้องเที่ยวที่ 4 เสร็จแล้ว ผู้ร้องจะย้อนขึ้นไปร้องเที่ยวที่ 2 อีก 2 รอบ แล้วจึงจะจบเพลง

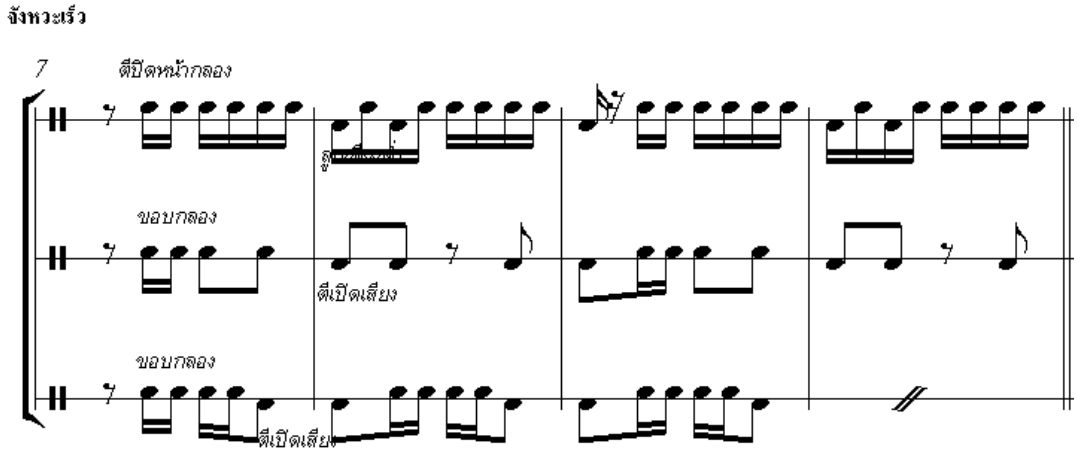
นอกจากจังหวะของเนื้อร้อง และทำนองแล้วนั้น ในเพลงขณะที่ทำการบรรเลงมีเสียงของเครื่องประกอบจังหวะโบราณซึ่งเรียกว่า หน้าทับนาเสปโบราณ โดยจะมีความเป็นเอกลักษณ์ของเพลงนาเสป

อีกทั้งมีความแตกต่าง ของหน้าทับ 2 แบบคือ หน้าทับกลองที่ใช้ในจังหวะช้า และ หน้าทับกลองที่ใช้ในจังหวะเร็ว ดังนี้

หน้าทับจังหวะช้า



หน้าทับจังหวะเร็ว



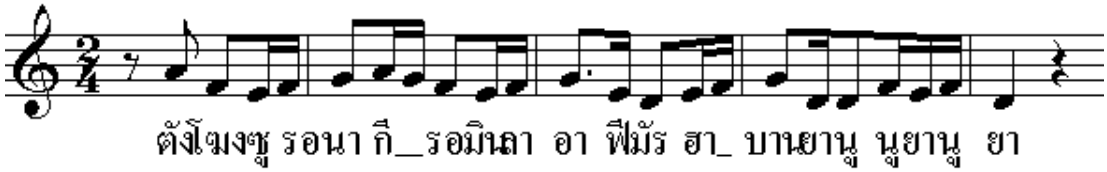
4. **ทำนอง**

จากการศึกษาทำนองของเพลงตังโฆงพบว่า เป็นเพลงที่มีทำนองเดียว เปลี่ยนอัตราจังหวะและเนื้อร้อง ลูกคู่ทั้งชาย – หญิงร้องทำนองเดียวกันทั้งเพลง นอกจากนั้นแล้ว เมื่อศึกษาทำนองเพลงแล้วทำให้พบว่า เพลงตังโฆงสามารถแบ่งกลุ่มของทำนองเพลงได้เป็น 5 กลุ่มทำนอง โดยกลุ่มทำนองสามารถแบ่งได้ดังนี้

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 1 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 5

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 5 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 9

กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 9 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 13



กลุ่มทำนองที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 13 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 15

กลุ่มทำนองที่ 5 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 15 จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 17

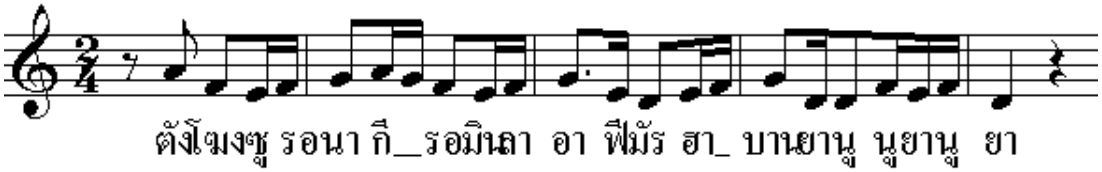
ในการแบ่งกลุ่มของทำนองข้างต้นนี้ทำให้ทราบว่า กลุ่มทำนองที่ 1 และกลุ่มทำนองที่2 มีลักษณะของการซ้ำทำนองและเนื้อร้องทั้งหมด ไม่มีความแตกต่างใดๆ แต่กลุ่มทำนองที่ 3 จะซ้ำเนื้อร้องเหมือนกลุ่มทำนองที่ 1 และ 2 ในห้องเพลงที่ 9 – 10 แต่มีความแตกต่างของจังหวะและทำนองในห้องเพลงที่ 11 – 13 ของกลุ่มทำนองที่ 3 เนื้อร้องจะซ้ำกันเนื้อร้องของกลุ่มทำนองที่ 4 แต่มีความต่างของจังหวะ ถ้ามองโดยรวมแล้ว กลุ่มทำนองที่ 3 จะไม่มีความเหมือนหรือคล้ายคลึงกับกลุ่มทำนองใดเลย ส่วนกลุ่มทำนองที่ 4 และ กลุ่มทำนองที่ 5 เนื้อร้องและจังหวะเหมือนกัน แต่ทำนองมีความคล้ายกัน

กลุ่มทำนองเที่ยวที่ 1 และเที่ยวที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 1

กลุ่มทำนองที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 3



กลุ่มทำนองที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 5

กลุ่มทำนองเที่ยวที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 1

กลุ่มทำนองที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 4

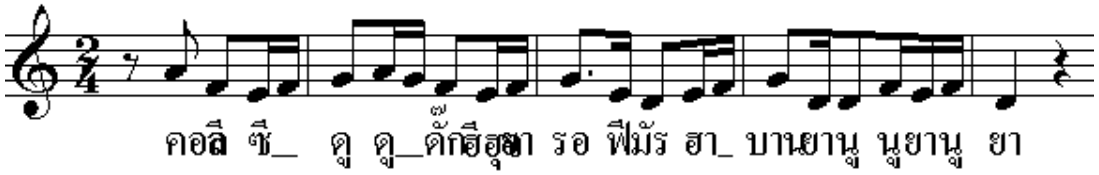
กลุ่มทำนองที่ 5

กลุ่มทำนองเที่ยวที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 1

กลุ่มทำนองที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 3



กลุ่มทำนองที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 5

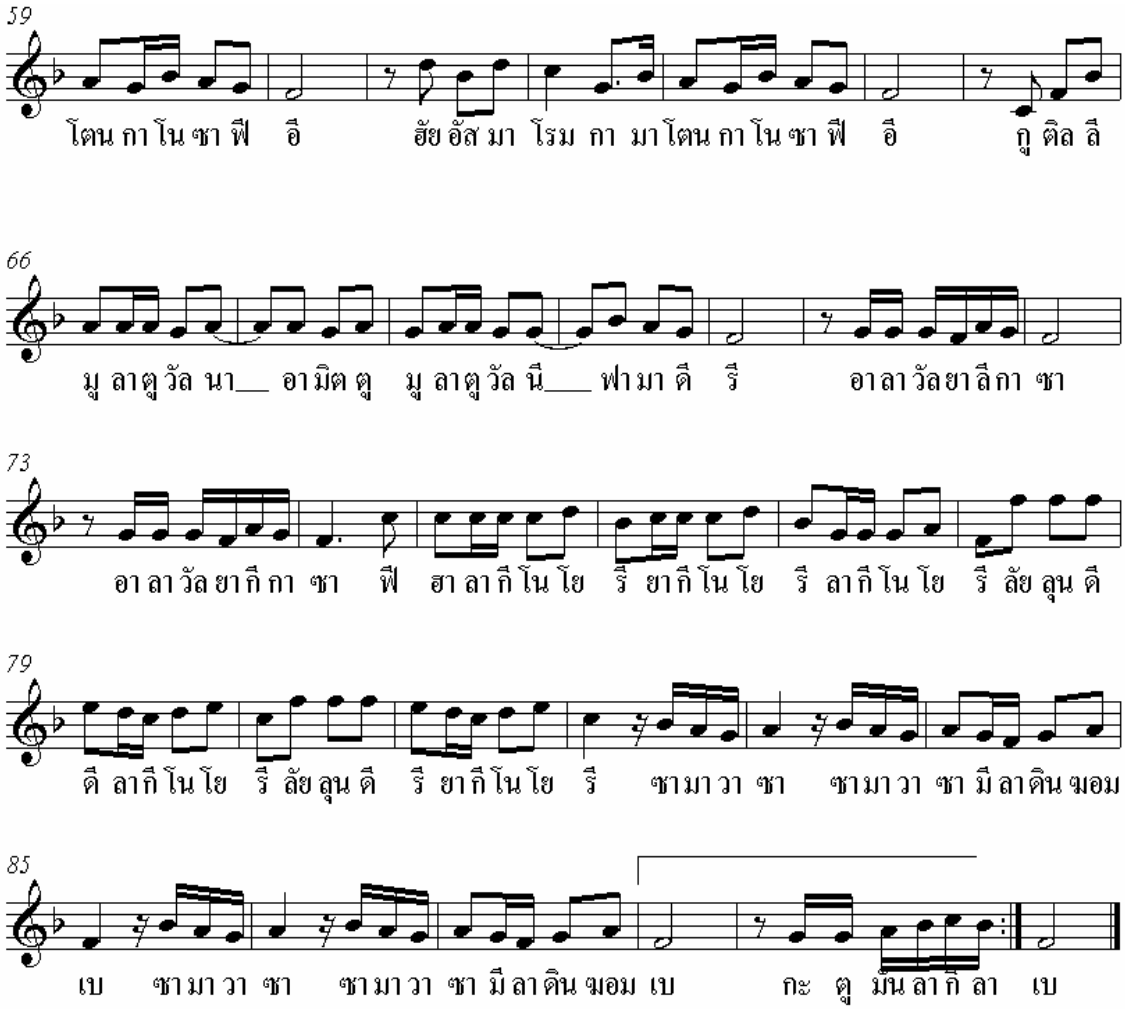
เพลงตังโฆงเป็นเพลงที่นำมาร้องอยู่ในวงนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัว จากการศึกษาพบว่าเพลงตังโฆงเป็นเพลงท่อนเดียว อยู่ในบันไดเสียง C Major มีความแตกต่างของอัตราจังหวะ 2 แบบ คือ ♩ = 50 และ ♩ = 70 การเปลี่ยนแปลงของอัตราจังหวะนี้ทำให้สามารถแบ่งจากเนื้อร้องและอัตราจังหวะได้เป็น 4 เที่ยว

การปฏิบัติเพลงตังโฆง ผู้ร้องจะร้องสลับเที่ยวดังนี้ ผู้ร้องจะร้องเที่ยวที่ 1 จนจบ ต่อด้วยเที่ยวที่ 2 เมื่อจบแล้วจึงร้องเที่ยวที่ 3 จากนั้นผู้ร้องจะย้อนไปร้องเที่ยวที่ 2 อีกครั้ง แล้วกลับมาร้องเที่ยวที่ 4 ก่อนจึงจะจบเพลงด้วยเที่ยวที่ 2

การร้องในเที่ยวที่ 2 นี้ ทุกครั้งจะร้องเที่ยวละ 2 รอบ ใช้อัตราจังหวะ ♩ = 70 เนื้อร้องและทำนองเหมือนเที่ยวที่ 1 ส่วนเที่ยวอื่นๆนั้น ใช้อัตราจังหวะ ♩ = 50 เนื้อร้องแตกต่างกัน ทำนองเหมือนเดิม

กลุ่มทำนองของเพลงพบทั้งหมด 5 แบบ มีการซ้ำของทำนองในเที่ยวนั้นๆ โดยแบ่งกลุ่มทำนองได้ 4 กลุ่มทำนอง และซ้ำทำนองระหว่างเที่ยวตลอดทั้งเพลง เอกลักษณ์เด่นของเพลงคือการร้องที่มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะสลับระหว่างเที่ยวตลอด

มารีลามารี
ท่อน 1
♩ = 50
มา รี ลา มา รี___ ยา งัน ลา ปา ซี ซา นา มา รี ลา มา รี ฟรัด กุม บู
7
ลัน กา วัล ยา วัล ยา มา รี ลา มา รี ยางัน ปา ซี ปีเกร ปายอ ปา ยอ มา ตา ฮา
14
รี ปี เกร ปา ยอ ปา ยอ มิน เตาะ ลา ดู ออ ซา ลา มัต ซา ลา มัต ลา ยา
ท่อน 2
21 ♩ = 75
ฟารี อา อัน นา ฮู มิน มา ยู รอ ดี ฟา กา อัน ลา นา มา ฟา กา อัน ลา นา
27
มา มิน มา ยู รอ ดี วา กุล เล มัน ยา เล มัน เล มัน ดอ รี ดอ วา กุล เล_
34
มัน ยา เล มัน เล_ มัน ดอ รี ดอ คอย กุล ดี รี อา มิน มู นา_____
41
___ ลัย ลุน ดี รี อา มิน มู นา ลัย ลา ตี ลา กอ มา รี
ท่อน 3
49 ♩ = 75
กะ ตู มัน ลา กี ลา กา ซา บา อัน ลา กี ลา กี กะ ตู มัน ลา กี ลา
54
กา ซา บา อัน ลา กี ลา กี กะ ตู มัน ลา กี ลา กา ซา บา อัน ลา กี ลา กี ฮัย อัส มา โรม กา มา



เพลงมารีลามารีเป็นเพลงหนึ่งที่วงดนตรีนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัวนำมาใช้ในการบรรเลงขับร้อง มีเนื้อหากล่าวถึงการประพฤติตนตามหลักของศาสนาอิสลาม และ การสรรเสริญพระเจ้า โดยจะนิยมนำมาขับร้องวันงานมงคลทางศาสนา รวมทั้งพิธีกรรมต่างๆ เช่น งานแต่งงาน เป็นต้น จากการศึกษาบทเพลงมารีลามารีทำให้พบสิ่งสำคัญในบทเพลงดังนี้

1. **รูปพรรณและรูปแบบของบทเพลง**

เพลงมารีลามารีเป็นเพลงที่มีลักษณะบทเพลงที่มีแนวทำนองเดียว (Monophonic texture) ไม่มีเสียงประสานชาย – หญิง ร้องในแบบที่ร้องคู่กันไป ในแนวเดียวกันตลอดทั้งเพลง

รูปแบบของเพลง เป็นลักษณะของทำนองที่เน้นแนวทำนองหลัก เพลงมารีลามารีเป็นเพลง 3 ท่อน แต่สามารถแบ่งออกให้เป็น 2 ส่วนคือ เที่ยวที่มีอัตราจังหวะช้า และ เที่ยวที่มีอัตราจังหวะเร็ว โดยจะมีความแตกต่างจากอัตราช้าเร็วของเพลง สามารถเห็นความแตกต่างได้จาก ทำนองของเพลงและเนื้อร้องในแต่ละท่อน

ใน 1 เที่ยวของเพลง จะมีการแบ่งส่วนการร้องของชาย – หญิง และร้องพร้อมกัน โดยในท่อนที่มีอัตราจังหวะช้า จะแบ่งส่วนการร้องของชาย – หญิง เป็น ในห้องเพลงที่ 1 – 4 ผู้นำฝ่ายชายเป็นผู้ขึ้นต้น จากนั้นลูกคู่ฝ่ายหญิงจะร้องรับในช่วงถัดไป คือในห้องที่ 5 – 8 หลังจากฝ่ายหญิงร้องจบ ห้องเพลงที่ 9 -12 ฝ่ายชายจะเป็นผู้ร้อง จากนั้นในห้องเพลงที่13 เป็นต้นไปจะร้องพร้อมกันจนจบท่อนที่ 1 เมื่อขึ้นท่อนที่ 2 ไม่มีการแบ่งส่วนของการร้องทั้งลูกคู่ฝ่ายชายและลูกคู่ฝ่ายหญิงจะร้องพร้อมกันจนจบเพลง

2. **ระดับเสียง**

ระดับเสียของเพลงมารีลามารีเป็นเพลงที่มีลักษณะโครงสร้างทางกลุ่มเสียงแบบ 5 เสียง หรือ Pentatonic ของบันไดเสียง F Major โดยมีโน้ตเสียงหลักในบทเพลงคือ เสียง F G A C D และมีโน้ตรองที่พบในบทเพลง คือ B E

เพลงมารีลามารีเป็นทำนองของเพลงที่ได้จากการขับร้องของนักดนตรีวงนาเสปโบราณบ้านครัว โดยการแบ่งกลุ่มผู้ร้องออกเป็นลูกคู่ฝ่ายหญิงและลูกคู่ฝ่ายชาย นอกจากเสียงทำนองร้องแล้วในเพลงยังมีเสียงของเครื่องประกอบจังหวะอีกด้วย จากการร้องธรรมดาตามจังหวะทำนองของเพลงแล้วนั้น มีการร้องคำร้อง คำเดียว ลากเสียงตั้งแต่ 3 เสียงขึ้นไป เรียกการร้องในลักษณะนี้ว่า การเอื้อนเสียง และ การร้องคำร้อง คำเดียว ลากเสียงโดยใช้เพียง 1 – 2 เสียง ว่า การผันเสียง โดยสามารถพบได้ดังนี้

ท่อนที่ 1 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 2

ท่อนที่ 2 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 13 ,14 ,20 และ 21

ท่อนที่ 3 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 18 ,19 , 20 และ 21

ตัวอย่าง ห้องเพลงที่มีการผันเสียงและการเอื้อนเสียง

ท่อนที่ 1

การผันเสียง

ห้องที่ 2

ท่อนที่ 2

การผันเสียง

ห้องที่ 13

ห้องที่ 14

การเอื้อนเสียง

ห้องที่ 20 – 21

ท่อนที่ 3

การผันเสียง

ห้องที่ 18 - 19

ห้องที่ 20 - 21

ลักษณะความดัง – เบา (Dynamics) ไม่พบความแตกต่างของความดัง-เบา ชัดเจนตลอดทั้งเพลง มีการบรรเลงที่ราบเรียบ ไม่มีช่วงใดที่เบาเสียงลง หรือดังขึ้นมากกว่าปกติของเพลงที่ทำการร้องอยู่ในขณะนั้น

ช่วงกว้างของเสียง เพลงมารีลามารีมีความแตกต่างระหว่างเสียงต่ำสุดกับเสียงสูงสุด มีความห่างเป็นระยะขั้นคู่ 10 โดยระดับเสียงต่ำสุด คือ เสียง เร ในตำแหน่งโน้ตที่อยู่ใต้เส้นที่ 1 ของบรรทัด 5 เส้น ในกุญแจซอล ซึ่งจะพบในห้องที่ 1 ของเพลง ท่อนที่ 1 และ ระดับเสียงสูงสุดคือ เสียงซอล ซึ่งอยู่ในตำแหน่งเหนือเส้นที่ 5 ของบรรทัด 5 เส้น ในกุญแจซอล ซึ่งจะพบได้ในห้องที่ 5 ท่อนที่ 3

ห้องเพลงที่ 1 ท่อนที่ 1 ระดับเสียงต่ำสุดในเพลง

ห้องเพลงที่ 5 ท่อนที่ 3 ระดับเสียงสูงสุดในเพลง

3. **จังหวะ**

เพลงมารีลามารี เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะ 2 อัตราจังหวะ สามารถแบ่งอัตราจังหวะความเร็ว คือ เที่ยวที่มีการร้องอัตราจังหวะ ♩ = **50** และท่อนที่มีการร้องอัตราจังหวะ♩ = **75** เพลงมารีลามารี เป็นเพลง 3 ท่อน ลักษณะของจังหวะเพลงนี้ ไม่มีทำนองของเพลงที่เหมือนกัน แต่ละท่อนมีทำนอง เนื้อร้อง และจังหวะไม่เหมือนกัน สามารถแบ่งออกได้ดังนี้

ท่อนที่ 1 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = **50**

ท่อนที่ 2 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ♩ = **75**

เนื้อเพลงและทำนองต่างจากท่อนอื่นๆ

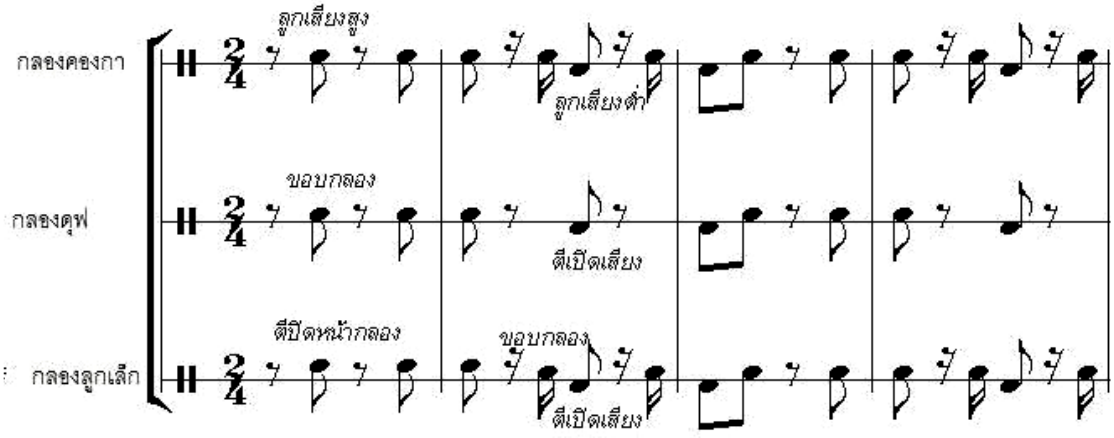
ท่อนที่ 3 ร้อง 2 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = **75**

เนื้อเพลง จังหวะ และทำนองเปลี่ยน หลังจากร้องเที่ยวที่ 3 เสร็จแล้ว จึงจะจบเพลง

นอกจากจังหวะของเนื้อร้อง และทำนองแล้วนั้น ในเพลงขณะที่ทำการบรรเลงมีเสียงของเครื่องประกอบจังหวะโบราณซึ่งเรียกว่า หน้าทับนาเสปโบราณ โดยจะมีความเป็นเอกลักษณ์ของเพลงนาเสป อีกทั้งมีความแตกต่าง ของหน้าทับ 2 แบบคือ หน้าทับกลองที่ใช้ในจังหวะช้า และ หน้าทับกลองที่ใช้ในจังหวะเร็ว ดังนี้

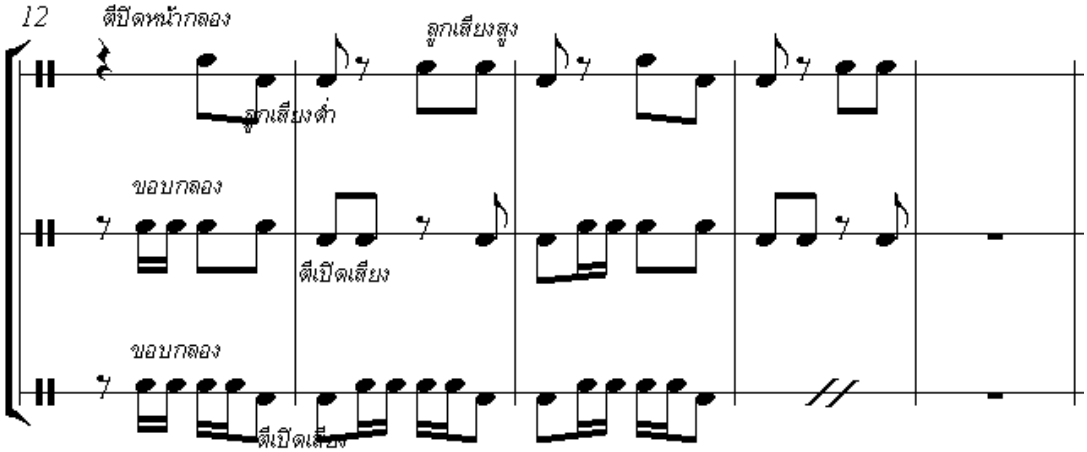
หน้าทับจังหวะช้า

จังหวะช้า



หน้าทับจังหวะเร็ว

จังหวะCha cha cha



4. **ทำนอง**

จากการศึกษาทำนองของเพลงมารีลามารีพบว่า เป็นเพลงที่มีทำนอง 3 แบบ โดยแบ่งตามท่อน แต่ละท่อนของทำนองเปลี่ยนอัตราจังหวะ และเนื้อร้องไม่ซ้ำกับท่อนใด ลูกคู่ทั้งชาย – หญิงร้องทำนองเดียวกันทั้งเพลง นอกจากนั้นแล้ว เมื่อศึกษาทำนองเพลงทำให้พบว่า เพลงมารีลามารีสามารถแบ่งกลุ่มของทำนองตามแต่ละท่อนได้ดังนี้

ท่อนที่ 1

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 1 จนถึงห้องที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 5 จนถึงห้องที่ 8

กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 9 จนถึงห้องที่ 12

กลุ่มทำนองที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 13 จนถึงห้องที่ 16

กลุ่มทำนองที่ 5 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 17 จนถึงห้องที่ 20

ในการแบ่งกลุ่มของทำนองข้างต้นนี้ทำให้ทราบว่า ท่อนที่ 1 มีกลุ่มทำนองทั้งหมด 5 กลุ่มทำนอง กลุ่มทำนองที่ 1 และกลุ่มทำนองที่ 2 การขึ้นต้นของกลุ่มทำนองคล้ายกันแต่เนื้อร้อง ทำนองและจังหวะ แตกต่างกันในตอนท้ายของกลุ่มทำนอง กลุ่มทำนองที่ 3 และกลุ่มทำนองที่ 4 มีความคล้ายกันในตอนท้ายของกลุ่มทำนอง แต่ตอนต้นของกลุ่มทำนองทั้งสองไม่เหมือนกันทั้ง จังหวะ เนื้อร้องและทำนอง กลุ่มทำนองที่ 5 ไม่เหมือนกับกลุ่มทำนองใดๆ เลย

ท่อนที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 1 จนถึงห้องที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 3 จนถึงห้องที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 5 จนถึงห้องที่ 8

กลุ่มทำนองที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 9 จนถึงห้องที่ 12

กลุ่มทำนองที่ 5 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 13 จนถึงห้องที่ 16

กลุ่มทำนองที่ 6 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 17 จนถึงห้องที่ 18

กลุ่มทำนองที่ 7 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 19 จนถึงห้องที่ 25

ในท่อนที่ 2 สามารถแบ่งกลุ่มทำนองได้ 7 กลุ่มทำนอง โดยกลุ่มทำนองที่ 1และ กลุ่มทำนองที่ 2 มีจังหวะ และทำนองเหมือนกันแต่ต่างกันที่เนื้อร้อง กลุ่มทำนองที่ 3 ไม่ซ้ำกับกลุ่มทำนองใดๆ ส่วนกลุ่มทำนองที่ 4 และ กลุ่มทำนองที่ 5 มีเนื้อร้องเหมือนกัน ทำนองและจังหวะตอนท้ายของทั้ง 2 กลุ่มทำนองเหมือนกันแต่ตอนต้นของกลุ่มทำนองต่างกัน กลุ่มทำนองที่ 5 มีการใช้เทคนิควิธีการผันเสียง

เพิ่มเข้ามาจึงทำให้จังหวะมีความแตกต่างออกไป กลุ่มทำนองที่ 6 และ กลุ่มทำนองที่ 7 ไม่เหมือนกับกลุ่มทำนองใด ทั้งเนื้อร้อง ทำนอง และ จังหวะ

ท่อนที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 1 จนถึงห้องที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 3 จนถึงห้องที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 5 จนถึงจังหวะที่ 1 ห้องที่ 6

กลุ่มทำนองที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 6 จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 7

กลุ่มทำนองที่ 5 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่7 จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 8

กลุ่มทำนองที่ 6 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 8 จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 9

กลุ่มทำนองที่ 7 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 9 จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 12

กลุ่มทำนองที่ 8 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 13จนถึงห้องที่ 16

กลุ่มทำนองที่ 9 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 17 จนถึงห้องที่ 22

กลุ่มทำนองที่ 10 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 23 จนถึงห้องที่ 24

กลุ่มทำนองที่ 11 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 25 จนถึงจังหวะที่ 1 ห้องที่ 26

กลุ่มทำนองที่ 12 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 26 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ห้องที่ 30

กลุ่มทำนองที่ 13 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 30 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ห้องที่ 32

กลุ่มทำนองที่ 14 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 32 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ห้องที่ 34

กลุ่มทำนองที่ 15 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 34 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ห้องที่ 37

กลุ่มทำนองที่ 16 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 37 จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 40

ในท่อนที่ 3 สามารถแบ่งกลุ่มทำนองได้ 16 กลุ่มทำนอง โดยกลุ่มทำนองที่ 1 และ กลุ่มทำนองที่ 2 มีจังหวะ และทำนองเหมือนแต่ต่างกันที่เนื้อร้อง กลุ่มทำนองที่ 3 – 6 ทำนองและจังหวะเหมือนกันแต่เนื้อร้องมีความต่างกันโดยกลุ่มทำนองที่ 3 กับ กลุ่มทำนองที่ 5 มีเนื้อร้องเหมือนกัน กลุ่มทำนองที่ 4 กับกลุ่มทำนองที่ 6 มีเนื้อร้องเหมือนกัน กลุ่มทำนองที่ 7 และ กลุ่มทำนองที่ 8 มีเนื้อร้อง ทำนอง และ จังหวะเหมือนกันหมด กลุ่มทำนองที่ 9 ไม่มีความเหมือนกับกลุ่มทำนองใดเลย ทั้งเนื้อร้อง ทำนอง และจังหวะ กลุ่มทำนองที่ 10 และ กลุ่มทำนองที่ 11 เนื้อร้อง ทำนอง จังหวะเหมือนกันยกเว้นจังหวะสุดท้ายของกลุ่มทำนองเท่านั้นที่แตกต่างกัน กลุ่มทำนองที่ 12 ไม่มีการซ้ำใคร ทั้งเนื้อร้องและทำนอง แต่ ห้องที่ 2 – 4 มีเนื้อร้องเหมือนกันในตอนท้ายของกลุ่มทำนองไม่เหมือนกัน กลุ่มทำนองที่ 13 และกลุ่มทำนองที่ 14 เหมือนกันทั้ง เนื้อร้อง ทำนอง และ จังหวะ ไม่มีความแตกต่าง กลุ่มทำนองที่ 15 และ กลุ่มทำนองที่ 16 จังหวะ เนื้อร้อง และทำนองเหมือนกันหมด

เพลงมารีลามารีเป็นเพลงที่นำมาร้องอยู่ในวงนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัว จากการศึกษาพบว่าเพลงมารีลามารีเป็นเพลง 3 ท่อน อยู่ในบันไดเสียง F Major มีความแตกต่างของอัตราจังหวะ 2 แบบ คือ ♩ = 50 และ ♩ = 75

การปฏิบัติเพลงมารีลามารี ผู้ร้องจะร้องดังนี้ ผู้ร้องจะร้องท่อนที่ 1 จนจบ ต่อด้วยท่อนที่ 2 เมื่อจบแล้วจึงร้องท่อนที่ 3 จึงจะจบเพลง

การร้องในท่อนที่ 3 นี้ ร้องเที่ยวละ 2 รอบ ใช้อัตราจังหวะ ♩ = 75 ในท่อนอื่นๆ ร้องเพียงท่อนละ 1 รอบ เนื้อร้องและทำนองในแต่ละท่อนแตกต่างกัน

กลุ่มทำนองของเพลงแบ่งตามท่อนเพลงได้ดังนี้ ท่อนที่ 1 พบทั้งหมด 5 แบบ ท่อนที่ 2 พบทั้งหมด 7 แบบ ท่อนที่ 3 พบทั้งหมด 16 แบบ มีการซ้ำของทำนองในเที่ยวนั้นๆ เอกลักษณ์เด่นของเพลงคือ จังหวะของเครื่องประกอบจังหวะที่แตกต่างจากจังหวะของเครื่องประกอบจังหวะที่ใช้ในเพลงอื่นๆ

อัยมารีกี

ท่อน 1

ท่อน 2

49
อานา อา บา ดา อานาอา บา ดาอานาอา บา ดา วิซ มีน ลากียาอัย นี บิลเอ็ยะ
56
ซาน___ ฮา_____ ฮัย วี ซัร คอย ติ_____ ลา คอ อาล วิล คอย ริฟ ฟู อาน วิล
63
คอย ริฟ ฟู อาน วิล คอย ฮา___ ยิฟ คอย ยิฟ บา อี ซิร วี ซิร บาฮิ จ รอ อัลลา ฮิ จ
69
รอ อัลลา ฮิ จ รอ ฮิ จ รอ ฮิ จ รอ_____ อัย วัล นา วา_____ นา อัร บีน ซีน
76
วิล นา บี ซิร_____ อา_____ ฮัย
ท่อน 3
83
อัย มา ฮี___ บา อา ฮี บา___ วา ลา ติ_____ ยุร รอ ยา ดิ___ ลา
90
อัย อา ฮิบ___ บาอัย อาฮิบ บา___ วา เลาวา เลา ตี วา เลา ตี ยุร อา ฮิบ____ บาอัย รี มา
95
ซุก อัย รี มา กัร ยู รอ นี อิก กา ยู รอ นี อิก กา ยู รอ นี ยู รอ นี ยู รอ นี_____
101
__อัย วัล นา วา_____ นา อัร บีน ซีน วิล นา บี ซิร_____ อา_____ ฮัย

เพลงอัยมารีกีเป็นเพลงที่วงดนตรีนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัวนำมาใช้ในการบรรเลงขับร้อง มีเนื้อหากล่าวถึงชีวิตความเป็นอยู่ของชาวมุสลิมซึ่งดำเนินตามหลักของศาสนาอิสลาม โดยจะนิยมนำมาขับร้องวันงานมงคลทางศาสนา รวมทั้งงานเทศกาลสำคัญของปี จากการศึกษาบทเพลงอัยมารีกีทำให้พบสิ่งสำคัญในบทเพลงดังนี้

1. **รูปพรรณและรูปแบบของบทเพลง**

เพลงอัยมารีกีเป็นเพลงที่มีลักษณะบทเพลงที่มีแนวทำนองเดียว (Monophonic texture)ไม่มีเสียงประสานชาย – หญิง ร้องในแบบที่ร้องคู่กันไป ในแนวเดียวกันตลอดทั้งเพลง

รูปแบบของเพลง เป็นลักษณะของทำนองที่เน้นแนวทำนองหลัก เพลงอัยมารีกีเป็นเพลง 3 ท่อน แต่สามารถแบ่งออกให้เป็น 2 ส่วนคือ เที่ยวที่มีอัตราจังหวะช้า และ เที่ยวที่มีอัตราจังหวะเร็ว โดยจะมีความแตกต่างจากอัตราช้าเร็วของเพลง สามารถเห็นความแตกต่างได้จาก ทำนองของเพลงและเนื้อร้องในแต่ละท่อน

ใน 1 เที่ยวของเพลง จะมีการแบ่งส่วนการร้องของชาย – หญิง และร้องพร้อมกัน โดยในท่อนที่มีอัตราจังหวะช้า จะแบ่งส่วนการร้องของชาย – หญิง เป็น ในห้องเพลงที่ 1 – 3 ผู้นำฝ่ายชายเป็นผู้ขึ้น จากนั้นลูกคู่ฝ่ายหญิงจะร้องรับในช่วงถัดไป คือในห้องที่ 4 – 7 หลังจากฝ่ายหญิงร้องจบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 8 เป็นต้นไป จะร้องพร้อมกันทั้งลูกคู่ฝ่ายหญิง และ ลูกคู่ฝ่ายชายจนจบเพลงในท่อนแรก จากนั้นในท่อนที่มีอัตราจังหวะเร็วไม่มีการแบ่งส่วนการร้อง ลูกคู่ฝ่ายหญิงและลูกคู่ฝ่ายชายจะร้องพร้อมกันจนจบเพลง

2. **ระดับเสียง**

ระดับเสียของเพลงอัยมารีกี เป็นเพลงที่มีลักษณะโครงสร้างทางกลุ่มเสียงแบบ 5 เสียง หรือ Pentatonic ของบันไดเสียง G Major โดยมีโน้ตเสียงหลักในบทเพลงคือ เสียง G A B D E และมีโน้ตรองที่พบในบทเพลง คือ F C นอกจากเสียงของโน้ตในบันไดเสียง G Major ตามปกติแล้วนั้น เพลงอัยมารีกีมีเสียงของตัวโน้ตที่ใช้เครื่องหมายแปลงเสียงเข้ามาเพิ่มซึ่งทำให้บทเพลงมีความแตกต่างไปจากบทเพลงอื่นๆ โดยพบได้ดังนี้

ท่อนที่ 3 ห้องเพลงที่ 9

เพลงอัยมารีกี เป็นทำนองของเพลงที่ได้จากการขับร้องของนักดนตรีวงนาเสปโบราณบ้านครัว โดยการแบ่งกลุ่มผู้ร้องออกเป็นลูกคู่ฝ่ายหญิงและลูกคู่ฝ่ายชาย นอกจากเสียงทำนองร้องแล้วในเพลง

ยังมีเสียงของเครื่องประกอบจังหวะอีกด้วย จากการร้องธรรมดาตามจังหวะทำนองของเพลงแล้วนั้น การร้องคำร้องคำเดียว ลากเสียงโดยใช้เพียง 1 – 2 เสียง ว่า การผันเสียง และ มีการร้องคำร้องคำเดียว ลากเสียงตั้งแต่ 3 เสียงขึ้นไป เรียกการร้องในลักษณะนี้ว่า การเอื้อนเสียง โดยสามารถพบได้ดังนี้

ท่อนที่ 1 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 2,3,6,15,18,24, 31,32, 36 และ 37

ท่อนที่ 2 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 2,3,6,15,18,24, 31,32, 36 และ 37

ท่อนที่ 3 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 2,3,5,6,8,10,12,18,19, 23 และ 25

ตัวอย่าง ห้องเพลงที่มีการผันเสียงและการร้องเอื้อนเสียง

ท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2

การผันเสียง

ห้องที่ 3

ห้องที่ 6

ห้องที่ 24

การเอื้อนเสียง

ห้องที่ 2

ห้องที่ 15 - 16

ห้องที่ 18

ห้องที่ 31 – 32

ห้องที่ 36

ห้องที่ 37

ท่อนที่ 3

การผันเสียง

ห้องที่ 2

ห้องที่ 3

ห้องที่ 6

ห้องที่ 8

การเอื้อนเสียง

ห้องที่ 5

ห้องที่ 10

ห้องที่ 18 - 19

ห้องที่ 23

ห้องที่ 24

ลักษณะความดัง – เบา (Dynamics) ไม่พบความแตกต่างของความดัง-เบา ชัดเจนตลอดทั้งเพลง มีการบรรเลงที่ราบเรียบ ไม่มีช่วงใดที่เบาเสียงลง หรือดังขึ้นมากกว่าปกติของเพลงที่ทำการร้องอยู่ในขณะนั้น

ช่วงกว้างของเสียง เพลงอัยมารีกีมีความแตกต่างระหว่างเสียงต่ำสุดกับเสียงสูงสุด มีความห่างเป็นระยะขั้นคู่ 9 โดยระดับเสียงต่ำสุด คือ เสียง เร ในตำแหน่งโน้ตที่อยู่ใต้เส้นที่ 1 ของบรรทัด 5 เส้น ในกุญแจซอล ซึ่งจะพบในห้องที่ 37 ท่อนที่ 1 ของเพลง และ ระดับเสียงสูงสุดคือ เสียงฟา ซึ่งอยู่ในตำแหน่งคาบเส้นที่ 5 ในบรรทัด 5 เส้น ในกุญแจซอล ซึ่งจะพบได้ในห้องที่ 9 ท่อนที่ 3 ของเพลง

ห้องเพลงที่ 37 ท่อนที่ 1 ระดับเสียงต่ำสุดในเพลง

ห้องเพลงที่ 9 ท่อนที่ 3 ระดับเสียงสูงสุดในเพลง

3. **จังหวะ**

เพลงอัยมารีกี เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะ 2 อัตราจังหวะ สามารถแบ่งอัตราจังหวะความเร็วคือ เที่ยวที่มีการร้องอัตราจังหวะ $\text{♩} = 50$ และท่อนที่มีการร้องอัตราจังหวะ $\text{♩} = 75$ เพลงอัยมารีกี เป็นเพลง 3 ท่อน ลักษณะของจังหวะเพลงนี้ ในท่อนที่ 1 และ ท่อนที่ 2 เป็นทำนองเดียวกัน แต่จะต่างที่ตรงอัตราจังหวะของเพลง แต่ละเที่ยวในการร้องมีการเปลี่ยนเนื้อร้องและอัตราจังหวะ สามารถแบ่งออกได้ดังนี้

ท่อนที่ 1 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ $\text{♩} = 50$

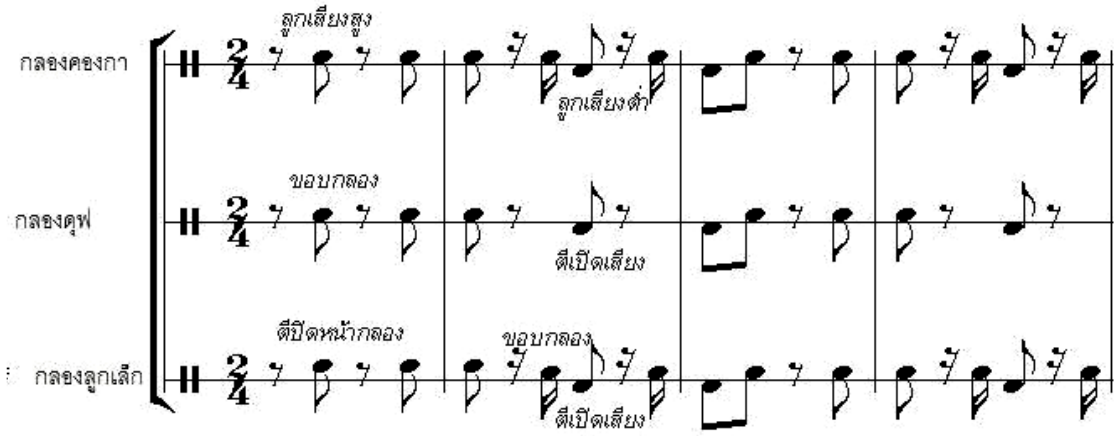
ท่อนที่ 2 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 75
เนื้อเพลงและทำนองเหมือนเที่ยวที่ 1

ท่อนที่ 3 ร้อง 2 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 75
เนื้อเพลงและทำนองเปลี่ยน หลังจากร้องท่อนที่ 3 เสร็จแล้ว ผู้ร้องจะย้อนขึ้นไปร้องท่อนที่ 2 อีก รอบ แล้วจึงจะจบเพลง

นอกจากจังหวะของเนื้อร้อง และทำนองแล้วนั้น ในเพลงขณะที่ทำการบรรเลงมีเสียงของเครื่องประกอบจังหวะโบราณซึ่งเรียกว่า หน้าทับนาเสปโบราณ โดยจะมีความเป็นเอกลักษณ์ของเพลงนาเสป อีกทั้งมีความแตกต่าง ของหน้าทับ 2 แบบคือ หน้าทับกลองที่ใช้ในจังหวะช้า และ หน้าทับกลองที่ใช้ในจังหวะเร็ว ดังนี้

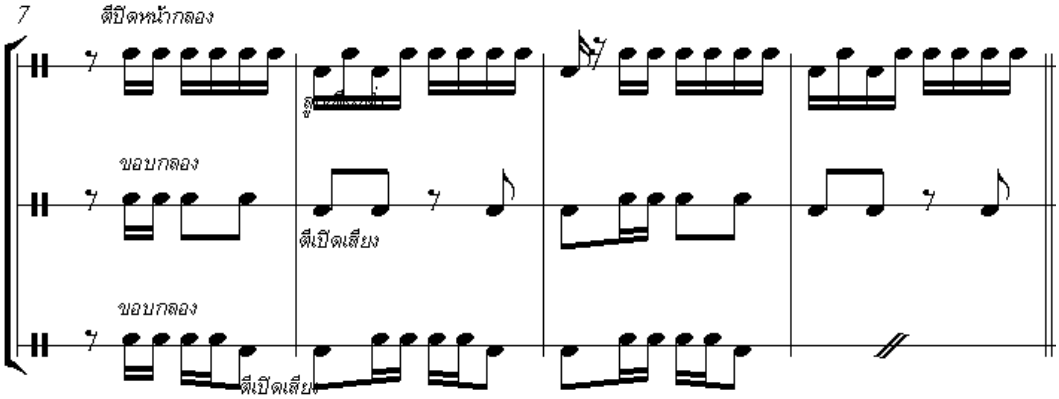
หน้าทับจังหวะช้า

จังหวะช้า



หน้าทับจังหวะเร็ว

จังหวะเร็ว



4. **ทำนอง**

จากการศึกษาทำนองของเพลงอัยมารีกีพบว่า เป็นเพลงที่มี 2 ทำนอง เปลี่ยนอัตราจังหวะและเนื้อร้อง ลูกคู่ทั้งชาย – หญิงร้องทำนองเดียวกันทั้งเพลง นอกจากนั้นแล้ว เมื่อศึกษาทำนองเพลงแล้วทำให้พบว่า เพลงอัยมารีกีสามารถแบ่งกลุ่มของทำนองเพลงโดยแบ่งตามท่อนเพลงได้ดังนี้

ท่อนที่ 1 และ ท่อนที่ 2 สามารถแบ่งกลุ่มทำนองได้ทั้งหมด 13 กลุ่มทำนอง

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 1 จนถึงห้องที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 5 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 7

กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 8 จนถึงห้องที่ 9

กลุ่มทำนองที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 10 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 11

กลุ่มทำนองที่ 5 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 11 จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 12

กลุ่มทำนองที่ 6 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 12 จังหวะที่ 2 จนถึง ของห้องที่ 16

กลุ่มทำนองที่ 6 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 16 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 19

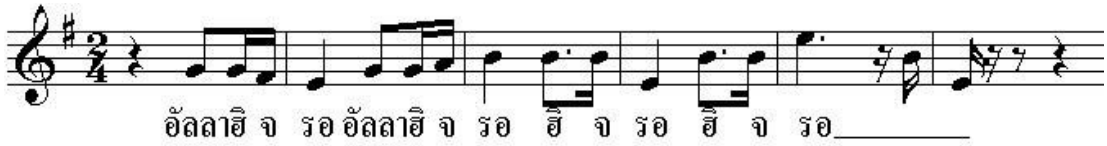
กลุ่มทำนองที่ 7 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 19 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 21

กลุ่มทำนองที่ 8 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 21 จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 23

กลุ่มทำนองที่ 9 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 23 จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 25

กลุ่มทำนองที่ 10 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 25 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 27

กลุ่มทำนองที่ 11 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 27 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 32



กลุ่มทำนองที่ 12 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 32 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 34

กลุ่มทำนองที่ 13 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 35 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 39

ท่อนที่ 3 สามารถแบ่งกลุ่มทำนองได้ทั้งหมด 10 กลุ่มทำนอง

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 1 จนถึงห้องที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 5 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 9

กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 9 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 12

กลุ่มทำนองที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 12 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 14

กลุ่มทำนองที่ 5 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 14 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 15

กลุ่มทำนองที่ 6 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 15 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 16

กลุ่มทำนองที่ 7 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 16 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 17

กลุ่มทำนองที่ 8 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 17 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 19

กลุ่มทำนองที่ 9 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 19 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 20

กลุ่มทำนองที่ 10 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 20 จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 25

ในการแบ่งกลุ่มของทำนองข้างต้นนี้ทำให้ทราบว่า ท่อนที่ 3 สามารถแบ่งกลุ่มทำนองได้10 กลุ่มทำนอง โดยพบว่า กลุ่มทำนองที่ 1 กลุ่มทำนองที่ 2 กลุ่มทำนองที่ 3 และ กลุ่มทำนองที่ 4 ไม่เหมือนกับกลุ่มทำนองใดเลย ทั้ง เนื้อร้อง ทำนอง และจังหวะ กลุ่มทำนองที่ 5 และ กลุ่มทำนองที่ 6 เนื้อร้องและจังหวะเหมือนกัน แต่ทำนองของกลุ่มทำนองต่างกัน กลุ่มทำนองที่ 7 และ กลุ่มทำนองที่ 8 เนื้อร้องเหมือนกัน จังหวะมีความคล้ายกัน กลุ่มทำนองที่ 8 ตอนท้ายของกลุ่มทำนองมีการร้องผันเสียงเพิ่ม กลุ่มทำนองที่ 9 และ กลุ่มทำนองที่ 10 เนื้อร้อง จังหวะ และทำนองไม่เหมือนกับกลุ่มทำนองอื่นๆ

เพลงอัยมารีกีเป็นเพลงที่นำมาร้องอยู่ในวงนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัว จากการศึกษาพบว่าเพลงอัยมารีกีเป็นเพลง 3 ท่อน อยู่ในบันไดเสียง G Major มีความแตกต่างของอัตราจังหวะ 2 แบบ คือ $\text{♩} = 50$ และ $\text{♩} = 75$

การปฏิบัติเพลงอัยมารีกีผู้ร้องจะร้องสลับเที่ยวดังนี้ ผู้ร้องจะร้องท่อนที่ 1 จนจบ ต่อด้วยท่อนที่ 2 เมื่อจบแล้วจึงร้องท่อนที่ 3 จากนั้นผู้ร้องจะย้อนไปร้องท่อนที่ 2 อีกครั้ง แล้วจึงจะจบเพลง

การร้องในทุกท่อนนี้ ทุกครั้งจะร้องท่อนละ 1 รอบ ยกเว้นท่อนที่ 3 ซึ่งร้องท่อนละ 2 รอบเท่านั้น โดยในท่อนที่ 1 ใช้อัตราจังหวะ และ ท่อนที่ 2 ท่อนที่ 3 จะใช้อัตราจังหวะ เนื้อร้องและทำนอง

ของท่อนที่ 1 และ ท่อนที่ 2 เหมือนกัน แต่แตกต่างกันที่อัตราจังหวะ ท่อนที่ 3 จังหวะ ทำนองและเนื้อร้องไม่เหมือนกับท่อนอื่นๆ

กลุ่มทำนองของเพลงแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มทำนอง ท่อนที่ 1 และ 2 พบกลุ่มทำนองทั้งหมด 13 กลุ่มทำนอง และ ท่อนที่ 3 พบทั้งหมด 10 กลุ่มทำนอง

ฮูยันปานัส

เที่ยวที่ 1

เพลงฮูยันปานัสเป็นเพลงที่วงดนตรีนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัวนำมาใช้ในการบรรเลงขับร้อง มีเนื้อหากล่าวถึงการนับถือและปฏิบัติตนตามหลักของศาสนาอิสลาม โดยจะนิยมนำมาขับร้องในงานพิธีกรรมทางศาสนา รวมทั้งพิธีกรรมต่างๆตามวิถีการดำเนินชีวิตของชาวมุสลิมชุมชนบ้านครัว เช่น งานแต่งงาน งานวันตรุษ เป็นต้น จากการศึกษาบทเพลงฮูยันปานัสพบสิ่งสำคัญในบทเพลงดังนี้

1. **รูปพรรณและรูปแบบของบทเพลง**

เพลงฮูยันปานัสเป็นเพลงที่มีลักษณะบทเพลงที่มีแนวทำนองเดียว (Monophonic texture) ไม่มีเสียงประสานชาย – หญิง ร้องในแบบที่ร้องคู่กันไป ในแนวเดียวกันตลอดทั้งเพลง

รูปแบบของเพลง เป็นลักษณะของทำนองที่เน้นแนวทำนองหลัก ใช้ทำนองเดียวกันตลอดทั้งเพลง เพลงฮูยันปานัสเป็นเพลงท่อนเดียว แต่สามารถแบ่งออกให้เป็น 2 ส่วนคือ เที่ยวที่มีอัตราจังหวะช้า และ เที่ยวที่มีอัตราจังหวะเร็ว โดยจะมีความแตกต่างจากอัตราช้าเร็วของเพลง และเนื้อร้องของเพลง โดยทำการร้องเที่ยวละ 1 รอบ ร้องต่อกันจนจบเพลงและย้อนกลับขึ้นไปร้องตั้งแต่ต้นใหม่ โดยในรอบนี้ ท่อนที่มีอัตราจังหวะช้าจะเปลี่ยนเป็นอัตราจังหวะเร็ว

ใน 1 เที่ยวของเพลง จะมีการแบ่งส่วนการร้องของชาย – หญิง และร้องพร้อมกัน โดยในทุกๆ ท่อน จะแบ่งส่วนการร้องของชาย – หญิงเหมือนกัน คือ ในห้องเพลงที่ 1 – 4 ผู้นำฝ่ายชายเป็นผู้ขึ้น

จากนั้นลูกคู่ฝ่ายชายและลูกคู่ฝ่ายหญิงจะร้องรับพร้อมกันในช่วงถัดไป คือในห้องที่ 5 – 8 หลังจากร้องจบ ห้องเพลงที่ 9 -10 ลูกคู่ฝ่ายชายจะเป็นผู้ร้อง และ ลูกคู่ฝ่ายหญิงจะร้องรับในห้องที่ 11 – 12 จากนั้นห้องเพลงที่ 13 – 14 ลูกคู่ฝ่ายชายเป็นผู้ร้อง แล้วจึงจะให้ลูกคู่ฝ่ายหญิงร้องในห้องเพลงที่ 15 เมื่อฝ่ายหญิงร้องจบแล้วจึงร้องพร้อมกันอีกครั้ง ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 16 จบจบท่อน ทุกๆท่อนจะปฏิบัติการร้องในลักษณะแบบเดียวกันตลอด

2. **ระดับเสียง**

ระดับเสียของเพลงฮูยันปานัสเป็นเพลงที่มีลักษณะโครงสร้างทางกลุ่มเสียงแบบ 5 เสียง หรือ Pentatonic ของบันไดเสียง C Major โดยมีโน้ตเสียงหลักในบทเพลงคือ เสียง C D E G A และมีโน้ตรองที่พบในบทเพลง คือ F B

เพลงฮูยันปานัสเป็นทำนองของเพลงที่ได้จากการขับร้องของนักดนตรีวงนาเสปโบราณบ้านครัว โดยการแบ่งกลุ่มผู้ร้องออกเป็นลูกคู่ฝ่ายหญิงและลูกคู่ฝ่ายชาย นอกจากเสียงทำนองร้องแล้วในเพลงยังมีเสียงของเครื่องประกอบจังหวะอีกด้วย

ลักษณะความดัง – เบา (Dynamics) ไม่พบความแตกต่างของความดัง-เบา ชัดเจนตลอดทั้งเพลง มีการบรรเลงที่ราบเรียบ ไม่มีช่วงใดที่เบาเสียงลง หรือดังขึ้น มากกว่าปกติของเพลงที่ทำการร้องอยู่ในขณะนั้น

ช่วงกว้างของเสียง เพลงฮูยันปานัสมีความแตกต่างระหว่างเสียงต่ำสุดกับเสียงสูงสุด มีความห่างเป็นระยะขั้นคู่ 10 โดยระดับเสียงต่ำสุด คือ เสียง ลา ในตำแหน่งโน้ตที่อยู่คาบเส้นน้อยเส้นที่ 2 ใต้เส้นที่ 1 ของบรรทัด 5 เส้น ในกุญแจซอล ซึ่งจะพบในห้องที่ 1 ของเพลง และ ระดับเสียงสูงสุดคือเสียงเร ซึ่งอยู่ในตำแหน่งคาบเส้นที่ 4 ในบรรทัด 5 เส้น ในกุญแจซอล ซึ่งจะพบได้ในห้องที่ 17

ห้องเพลงที่ 11 ระดับเสียงต่ำสุดในเพลง

ห้องเพลงที่ 17 ระดับเสียงสูงสุดในเพลง

3. **จังหวะ**

เพลงฮูยันปานัส เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะ 2 อัตราจังหวะ สามารถแบ่งอัตราจังหวะความเร็ว คือ เที่ยวที่มีการร้องอัตราจังหวะ ♩ = 60 และท่อนที่มีการร้องอัตราจังหวะ ♩ = 90 เพลงฮูยันปานัสเป็นเพลงท่อนเดียวโดยแบ่งออกเป็น 3 เที่ยว ลักษณะของจังหวะเพลงนี้ มีทำนองของเพลงที่เหมือนกัน เป็นทำนองเดียวกัน แต่จะต่างกันตรงเนื้อร้องของเพลง แต่ละเที่ยวในการร้องมีการเปลี่ยนเนื้อร้องและอัตราจังหวะ สามารถแบ่งออกได้ดังนี้

เที่ยวที่ 1 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 60

เที่ยวที่ 2 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 90
เนื้อเพลงเปลี่ยน แต่ทำนองเหมือนเที่ยวที่ 1

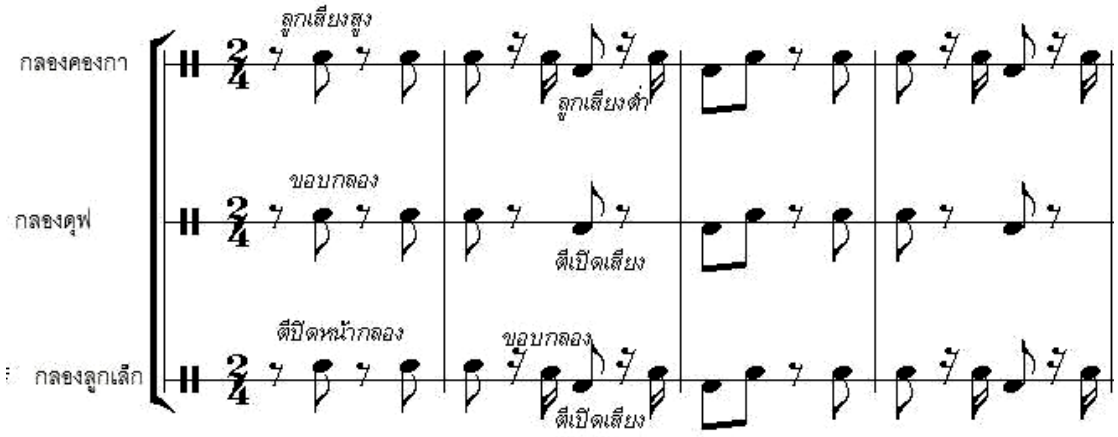
เที่ยวที่ 3 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 90
เนื้อเพลงเปลี่ยน แต่ทำนองเหมือนเที่ยวที่ 1

เมื่อร้องเที่ยวที่ 2 จบแล้วจะย้อนขึ้นไปร้องเที่ยวที่ 1 อีกครั้งแต่เปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น ♩ = 90 แบบเดียวกับเที่ยวที่ 2 และเที่ยวที่ 3 ตามลำดับจนจบแล้วจึงต่อด้วยเที่ยวที่ 2 จนจบเพลง

นอกจากจังหวะของเนื้อร้อง และทำนองแล้วนั้น ในเพลงขณะที่ทำการบรรเลงมีเสียงของเครื่องประกอบจังหวะโบราณซึ่งเรียกว่า หน้าทับนาเสปโบราณ โดยจะมีความเป็นเอกลักษณ์ของเพลงนาเสปอีกทั้งมีความแตกต่าง ของหน้าทับ 2 แบบคือ หน้าทับกลองที่ใช้ในจังหวะช้า และ หน้าทับกลองที่ใช้ในจังหวะเร็ว ดังนี้

หน้าทับจังหวะช้า

จังหวะช้า



หน้าทับจังหวะเร็ว

4. ทำนอง

จากการศึกษาทำนองของเพลงฮูยันปานัสพบว่า เป็นเพลงที่มีทำนองเดียว แต่มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะ และเนื้อร้อง ลูกคู่ทั้งชาย – หญิงร้องทำนองเดียวกันทั้งเพลง นอกจากนั้นแล้ว เมื่อศึกษาทำนองเพลงแล้วทำให้พบว่า เพลงฮูยันปานัสสามารถแบ่งกลุ่มของทำนองเพลงได้เป็น 6 กลุ่มทำนอง โดยกลุ่มทำนอง สามารถแบ่งได้ดังนี้

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 1 จนถึงห้องที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 5 จนถึงห้องที่ 8

กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 9 จนถึงห้องที่ 12

กลุ่มทำนองที่ 4 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 13 จนถึงห้องที่ 16 จังหวะที่ 1

กลุ่มทำนองที่ 5 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 16 จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 19 จังหวะที่ 1

กลุ่มทำนองที่ 6 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 19 จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 22

ในการแบ่งกลุ่มของทำนองข้างต้นนี้ทำให้ทราบว่า กลุ่มทำนองที่ 1 และ กลุ่มทำนองที่ 2 ไม่มีความคล้ายกับกลุ่มทำนองใดเลย กลุ่มทำนองที่ 3 จะซ้ำเนื้อร้องเหมือนตอนต้นของกลุ่มทำนองที่ 4 แต่มีความแตกต่างของจังหวะและเนื้อร้องในตอนท้ายของกลุ่มทำนองตั้งแต่ห้องเพลงที่ 3 ของแต่ละกลุ่มทำนอง กลุ่มทำนองที่ 5 และ กลุ่มทำนองที่ 6 มีการซ้ำของจังหวะ เนื้อร้อง และทำนองเหมือนกัน ยกเว้นเสียงสุดท้ายของกลุ่มทำนองซึ่งจังหวะต่างกัน

กลุ่มทำนองเที่ยวที่ 1

กลุ่มทำนองที่ 1

กลุ่มทำนองที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 5

กลุ่มทำนองที่ 6

กลุ่มทำนองเที่ยวที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 1

กลุ่มทำนองที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 5

กลุ่มทำนองที่ 6

กลุ่มทำนองเที่ยวที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 1

กลุ่มทำนองที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 5

กลุ่มทำนองที่ 6

เพลงฮูยันปานัสเป็นเพลงที่นำมาร้องอยู่ในวงนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัว จากการศึกษาพบว่าเพลงฮูยันปานัสเป็นเพลงท่อนเดียว อยู่ในบันไดเสียง C Major มีความแตกต่างของอัตราจังหวะ 2 แบบ คือ $\text{♩} = 60$ และ $\text{♩} = 90$ การเปลี่ยนแปลงของอัตราจังหวะนี้ทำให้สามารถแบ่งจากเนื้อร้องและอัตราจังหวะได้เป็น 5 เที่ยว

การปฏิบัติเพลงฮูยันปานัสผู้ร้องดังนี้ ผู้ร้องจะร้องเที่ยวที่ 1 จนจบ ต่อด้วยเที่ยวที่ 2 เมื่อจบแล้วจึงร้องเที่ยวที่ 3 จากนั้นผู้ร้องจะย้อนไปร้องเที่ยวที่ 1 อีกครั้ง แล้วกลับมาร้องเที่ยวที่ 2 ก่อนจึงจะจบเพลงด้วยเที่ยวที่ 3

ทุกครั้งจะร้องเที่ยวละ 1 รอบ โดยเที่ยวที่ 1 ในการร้องครั้งแรก จะใช้อัตราจังหวะ $\text{♩} = 60$ เที่ยวที่ 2 จะใช้อัตราจังหวะ $\text{♩} = 90$ เนื้อร้องแตกต่างจากเที่ยวที่ 1 แต่ทำนองเหมือนกัน ส่วนเที่ยวที่ 3 นั้น ใช้อัตราจังหวะ $\text{♩} = 90$ เนื้อร้องแตกต่างกันแต่ทำนองเหมือนเดิม เมื่อร้องเที่ยวที่ 3 จบจะย้อนไปร้องเที่ยวที่ 1 อีกครั้งแต่ใช้อัตราจังหวะ $\text{♩} = 90$ เมื่อร้องเที่ยวที่ 1 จบจึงร้องเที่ยวที่ 2 และ จบเพลงด้วย เที่ยวที่ 3

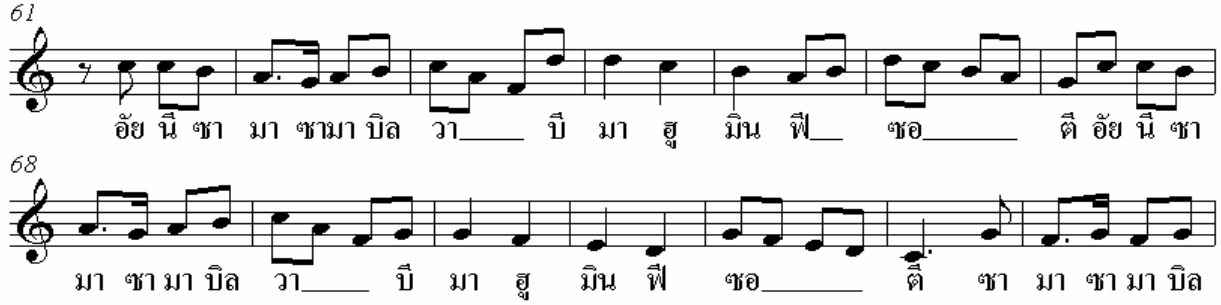
กลุ่มทำนองของเพลงพบทั้งหมด 6 แบบ มีการซ้ำของทำนองในเที่ยวนั้นๆ โดยแบ่งกลุ่มทำนองได้ 6 กลุ่มทำนอง และซ้ำทำนองระหว่างเที่ยวตลอดทั้งเพลง เอกลักษณ์เด่นของเพลงคือการร้องที่ใช้ลักษณะการร้องเที่ยวละ 1 รอบในแต่ละเที่ยวแล้วจึงจะย้อนตั้งแต่ต้นจนจบเที่ยว 3 อีกครั้ง ในแต่ละกลุ่มทำนอง แต่จะมีความแตกต่างของบางคำในตอนท้ายของกลุ่มทำนอง

อัยนีซารีฟ

เที่ยวที่ 1

เที่ยวที่ 2

เที่ยวที่ 3



เพลงอัยนีซารีฟเป็นเพลงที่วงดนตรีนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัวนำมาใช้ในการบรรเลงขับร้อง มีเนื้อหากล่าวถึงการกระทำตนและปฏิบัติตนตามหลักของศาสนาอิสลาม โดยจะนิยมนำมาขับ

ร้องวันงานมงคลทางศาสนา รวมทั้งพิธีกรรมต่างๆ เช่น งานพิธีเขาสุหนัด เป็นต้น จากการศึกษาบทเพลงอัยนีซารีฟทำให้พบสิ่งสำคัญในบทเพลงดังนี้

1. **รูปพรรณและรูปแบบของบทเพลง**

เพลงอัยนีซารีฟเป็นเพลงที่มีลักษณะบทเพลงที่มีแนวทำนองเดียว (Monophonic textur)ไม่มีเสียงประสานชาย – หญิง ร้องในลักษณะที่ร้องคู่กันไป ในแนวเดียวกันตลอดทั้งเพลง

รูปแบบของเพลง เป็นลักษณะของทำนองที่เน้นแนวทำนองหลัก เพลงอัยนีซารีฟเป็นเพลงท่อนเดียว แต่สามารถแบ่งออกให้เป็น 2 ส่วนคือ เที่ยวที่มีอัตราจังหวะช้าและเที่ยวที่มีอัตราจังหวะเร็ว โดยจะมีความแตกต่างจากอัตราจังหวะช้าเร็วของเพลง โดยเที่ยวที่มีอัตราจังหวะช้าจะร้องเพียงรอบเดียวแล้วจึงร้องต่อด้วยเที่ยวที่มีอัตราจังหวะเร็วไม่มีการกลับไปร้องเที่ยวที่มีอัตราจังหวะช้าอีก

ใน 1 เที่ยวของเพลง จะมีการแบ่งส่วนการร้องของชาย – หญิง และร้องพร้อมกัน โดยในท่อนที่มีอัตราจังหวะช้า จะแบ่งส่วนการร้องของชาย – หญิง เป็น ในห้องเพลงที่ 1 – 6 ผู้นำฝ่ายชายเป็นผู้ขึ้น จากนั้นลูกคู่ฝ่ายหญิงจะร้องรับในช่วงถัดไป คือในห้องที่ 7 – 12 หลังจากฝ่ายหญิงร้องจบ ห้องเพลงที่ 9 -10 ร้องพร้อมกันทั้งลูกคู่ฝ่ายหญิง และ ลูกคู่ฝ่ายชาย ห้องเพลงที่ 13 – 14 ลูกคู่ฝ่ายชายเป็นผู้ร้อง แล้วจึงจะให้ลูกคู่ฝ่ายหญิงร้องในห้องเพลงที่ 15 เมื่อฝ่ายหญิงร้องจบแล้ว ห้องเพลงที่ 16 ลูกคู่ฝ่ายชายเป็นผู้ร้อง แล้วจึงจะให้ลูกคู่ฝ่ายหญิงร้องในห้องเพลงที่ 17 จากนั้นในห้องเพลงที่ 18 – 27 จึงร้องพร้อมกันอีกครั้ง จึงจะจบเที่ยวแรกที่มีจังหวะช้า หลังจากร้องจบแล้ว เมื่อขึ้นเที่ยวที่มีอัตราจังหวะเร็วของเพลงจะร้องพร้อมกันทั้งเพลง ไม่มีการแบ่งฝ่ายของลูกคู่ฝ่ายหญิง และลูกคู่ฝ่ายชาย

2. **ระดับเสียง**

ระดับเสียของเพลงอัยนีซารีฟเป็นเพลงที่มีลักษณะโครงสร้างทางกลุ่มเสียงแบบ 5 เสียง หรือ Pentatonic ของบันไดเสียง C Major โดยมีโน้ตเสียงหลักในบทเพลงคือ เสียง C D E G A และมีโน้ตรองที่พบในบทเพลง คือ F B

เพลงอัยนีซารีฟเป็นทำนองของเพลงที่ได้จากการขับร้องของนักดนตรีวงนาเสปโบราณบ้านครัว โดยการแบ่งกลุ่มผู้ร้องออกเป็นลูกคู่ฝ่ายหญิงและลูกคู่ฝ่ายชาย นอกจากเสียงทำนองร้องแล้วในเพลงยังมีเสียงของเครื่องประกอบจังหวะอีกด้วย จากการร้องธรรมดาตามจังหวะทำนองของเพลงแล้วนั้น มีการร้องคำร้องคำเดียว ลากเสียงตั้งแต่ 3 เสียงขึ้นไป เรียกการร้องในลักษณะนี้ว่า การเอื้อนเสียง และ การร้องคำร้องคำเดียว ลากเสียงโดยใช้เพียง 1 – 2 เสียง ว่า การผันเสียง โดยสามารถพบได้ดังนี้

เที่ยวที่ 1 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 3 ,5 ,6 ,9 ,12, 16 , 22 ,23 และ

เที่ยวที่ 2 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 3 ,5 ,6 ,9 ,12, 16 , 22 ,23 และ 26

เที่ยวที่ 3 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 3 ,5 ,6 ,9 ,12, 16 , 22 ,23 และ 26

เที่ยวที่ 4 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 3 ,5 ,6 ,9 ,12, 16 , 22 ,23 และ 26

เที่ยวที่ 5 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 3 ,5 ,6 ,9 ,12, 22 ,23 และ 26

ตัวอย่าง ห้องเพลงที่มีการผันเสียงและการร้องเอื้อนเสียง

เที่ยวที่ 1 และ เที่ยวที่ 2

การผันเสียง

ห้องที่ 3

ห้องที่ 5

ห้องที่ 9 และ ห้องที่ 23

ห้องที่ 16 และ ห้องที่ 22

การเอื้อนเสียง

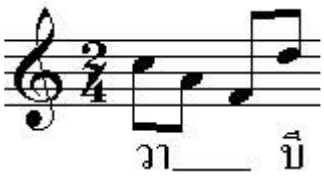
ห้องที่ 6

ห้องที่ 12 และ ห้องที่ 26

เที่ยวที่ 3

การผันเสียง

ห้องที่ 3



ห้องที่ 5

ห้องที่ 9 และ ห้องที่ 23

ห้องที่ 16

ห้องที่ 22

การเอื้อนเสียง

ห้องที่ 6

ห้องที่ 12 และ ห้องที่ 26

เที่ยวที่ 4

การผันเสียง

ห้องที่ 3

ห้องที่ 5

ห้องที่ 9 และห้องที่ 23

ห้องที่ 16

ห้องที่ 22

การเอื้อนเสียง

ห้องที่ 6

ห้องที่ 12 และ ห้องที่ 26

เที่ยวที่ 5

การผันเสียง

ห้องที่ 3

ห้องที่ 5 และห้องที่ 22

ห้องที่ 9 และ ห้องที่ 23

การเอื้อนเสียง

ห้องที่ 6

ห้องที่ 12 และห้องที่ 26

ลักษณะความดัง – เบา (Dynamics) ไม่พบความแตกต่างของความดัง-เบา ชัดเจนตลอดทั้งเพลง มีการบรรเลงที่ราบเรียบ ไม่มีช่วงใดที่เบาเสียงลง หรือดังขึ้นมากกว่าปกติของเพลงที่ทำการร้องอยู่ในขณะนั้น

ช่วงกว้างของเสียง เพลงอัยนีซารีฟมีความแตกต่างระหว่างเสียงต่ำสุดกับเสียงสูงสุด มีความห่างเป็นระยะขั้นคู่ 9 โดยระดับเสียงต่ำสุด คือ เสียง โด ในตำแหน่งโน้ตที่อยู่ใต้เส้นที่ 1 ของบรรทัด 5 เส้น ในกุญแจซอล ซึ่งจะพบในห้องที่ 18 ของเพลง และ ระดับเสียงสูงสุดคือ เสียงเร ซึ่งอยู่ในตำแหน่งคาบเส้นที่ 4 ของบรรทัด 5 เส้น ในกุญแจซอล ซึ่งจะพบได้ในห้องที่ 3

ห้องเพลงที่ 18 ระดับเสียงต่ำสุดในเพลง

ห้องเพลงที่ 3 ระดับเสียงสูงสุดในเพลง

3. **จังหวะ**

เพลงอัยนีซารีฟ เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะ 2 อัตราจังหวะ สามารถแบ่งอัตราจังหวะความเร็ว คือ เที่ยวที่มีการร้องอัตราจังหวะ ♩ = 50 และท่อนที่มีการร้องอัตราจังหวะ ♩ = 100 เพลงอัยนีซารีฟเป็นเพลงท่อนเดียวโดยแบ่งออกเป็น 5 เที่ยว ลักษณะของจังหวะเพลงนี้ มีทำนองของเพลงที่เหมือนกัน เป็นทำนองเดียวกัน แต่จะต่างกันตรงเนื้อร้องของเพลงแต่ละเที่ยว ในการร้องมีการเปลี่ยนเนื้อร้องและอัตราจังหวะ สามารถแบ่งออกได้ดังนี้

เที่ยวที่ 1 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 50

เที่ยวที่ 2 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 100

เนื้อเพลงและทำนองเหมือนเที่ยวที่ 1

เที่ยวที่ 3 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 100

เนื้อเพลงเปลี่ยน หลังจากร้องเที่ยวที่ 3 เสร็จแล้ว จึงจะขึ้นเที่ยวที่ 4

เที่ยวที่ 4 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 100

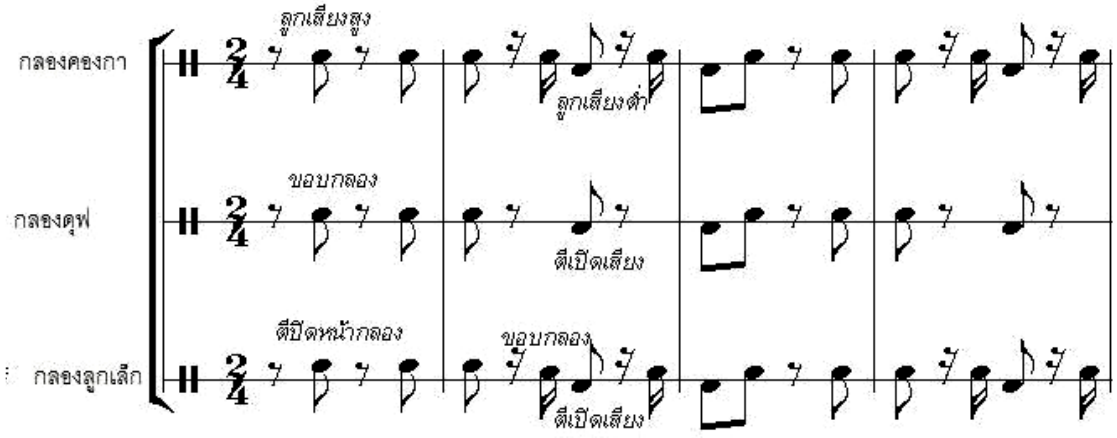
เนื้อเพลงในเที่ยวที่ 4 เปลี่ยนไปแต่ยังคงทำนองและอัตราความเร็วเหมือนเที่ยวที่ 3 หลังจากร้องเที่ยวที่ 4 เสร็จแล้ว ผู้ร้องจะย้อนขึ้นไปร้องเที่ยวที่ 2 อีก 1 รอบ แล้วกลับมาร้องเที่ยวที่ 4 อีก 1 รอบก่อนจะร้องเที่ยวที่ 5

เที่ยวที่ 5 ร้อง 2 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 100

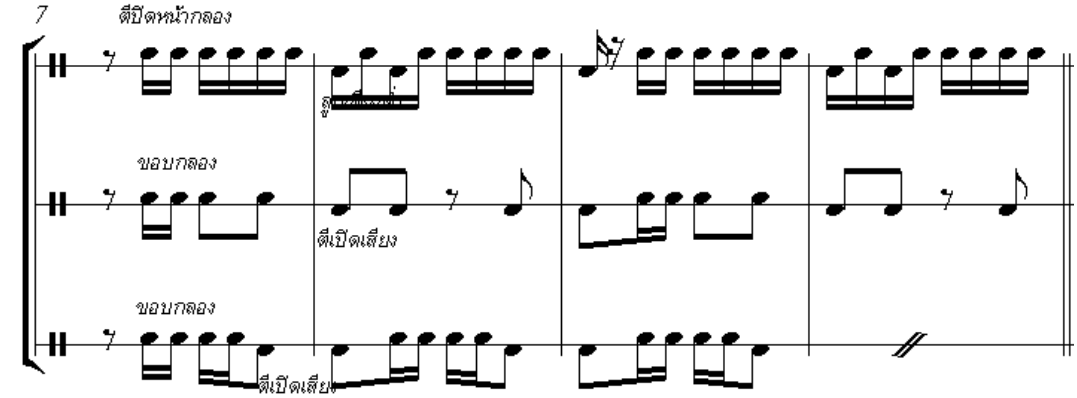
เนื้อเพลงในเที่ยวที่ 5 เปลี่ยนไปแต่ยังคงทำนองและอัตราความเร็วเหมือนเที่ยวที่ 3 หลังจากร้องเที่ยวที่ 5 ครบ 2 รอบแล้ว จึงจะจบเพลง

นอกจากจังหวะของเนื้อร้อง และทำนองแล้วนั้น ในเพลงขณะที่ทำการบรรเลงมีเสียงของเครื่องประกอบจังหวะโบราณซึ่งเรียกว่า หน้าทับนาเสปโบราณ โดยจะมีความเป็นเอกลักษณ์ของเพลงนาเสป อีกทั้งมีความแตกต่าง ของหน้าทับ 2 แบบคือ หน้าทับกลองที่ใช้ในจังหวะช้า และ หน้าทับกลองที่ใช้ในจังหวะเร็ว ดังนี้

หน้าทับจังหวะช้า



หน้าทับจังหวะเร็ว



4. **ทำนอง**

จากการศึกษาทำนองของเพลงอัยนีซารีฟพบว่า เป็นเพลงที่มีทำนองเดียว เปลี่ยนอัตราจังหวะและเนื้อร้อง ลูกคู่ทั้งชาย – หญิงร้องทำนองเดียวกันทั้งเพลง นอกจากนั้นแล้ว เมื่อศึกษาทำนองเพลงแล้วทำให้พบว่า เพลงอัยนีซารีฟสามารถแบ่งกลุ่มของทำนองเพลงได้เป็น 8 กลุ่มทำนอง โดยกลุ่มทำนอง สามารถแบ่งได้ดังนี้

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 1 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 7

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 7 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 13

กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 13 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 15

กลุ่มทำนองที่ 4 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 15 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 17

กลุ่มทำนองที่ 5 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 17 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 19

กลุ่มทำนองที่ 6 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 19 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 21

กลุ่มทำนองที่ 7 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 21 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 23

กลุ่มทำนองที่ 8 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 23 จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 27

ในการแบ่งกลุ่มของทำนองข้างต้นนี้ทำให้ทราบว่า กลุ่มทำนองที่ 1 และกลุ่มทำนองที่2 มีลักษณะเนื้อร้องเหมือนกันทั้งหมด ทำนองเหมือนกันตอนต้นในห้องเพลงที่ 1 – 3 จากนั้น จังหวะและทำนองจะไม่เหมือนกัน แต่ทิศทางของทำนองเหมือนกัน กลุ่มทำนองที่ 3 จะซ้ำเนื้อร้องเหมือนกลุ่มทำนองที่ 4 แต่มีความแตกต่างของจังหวะและทำนอง กลุ่มทำนองที่ 5 กลุ่มทำนองที่ 6 และกลุ่มทำนองที่ 7 มีเนื้อร้อง เหมือนกัน จังหวะมีความคล้ายแต่ไม่เหมือนกันหมด ทิศทางของทำนอง

เหมือนกัน ส่วนกลุ่มทำนองที่ 8 ไม่มีความคล้ายหรือเหมือนกับกลุ่มทำนองใดเลยทั้งจังหวะ เนื้อร้องและทำนอง

กลุ่มทำนองเที่ยวที่ 1 และเที่ยวที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 1

กลุ่มทำนองที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 5

กลุ่มทำนองที่ 6

กลุ่มทำนองที่ 7

กลุ่มทำนองที่ 8

กลุ่มทำนองเที่ยวที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 1

กลุ่มทำนองที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 5

กลุ่มทำนองที่ 6

กลุ่มทำนองที่ 7

กลุ่มทำนองที่ 8

กลุ่มทำนองเที่ยวที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 1

กลุ่มทำนองที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 5

กลุ่มทำนองที่ 6

กลุ่มทำนองที่ 7

กลุ่มทำนองที่ 8

กลุ่มทำนองเที่ยวที่ 5

กลุ่มทำนองที่ 1

กลุ่มทำนองที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 3

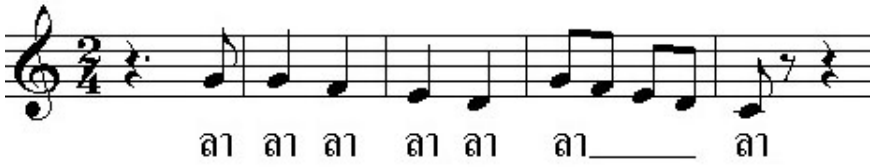
กลุ่มทำนองที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 5

กลุ่มทำนองที่ 6

กลุ่มทำนองที่ 7

กลุ่มทำนองที่ 8



เพลงอัยนีซารีฟเป็นเพลงที่นำมาร้องอยู่ในวงนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัว จากการศึกษาพบว่าเพลงอัยนีซารีฟเป็นเพลงท่อนเดียว อยู่ในบันไดเสียง C Major มีความแตกต่างของอัตราจังหวะ 2 แบบ คือ $\text{♩} = 50$ และ $\text{♩} = 100$ การเปลี่ยนแปลงของอัตราจังหวะนี้ทำให้สามารถแบ่งจากเนื้อร้องและอัตราจังหวะได้เป็น 5 เที่ยว

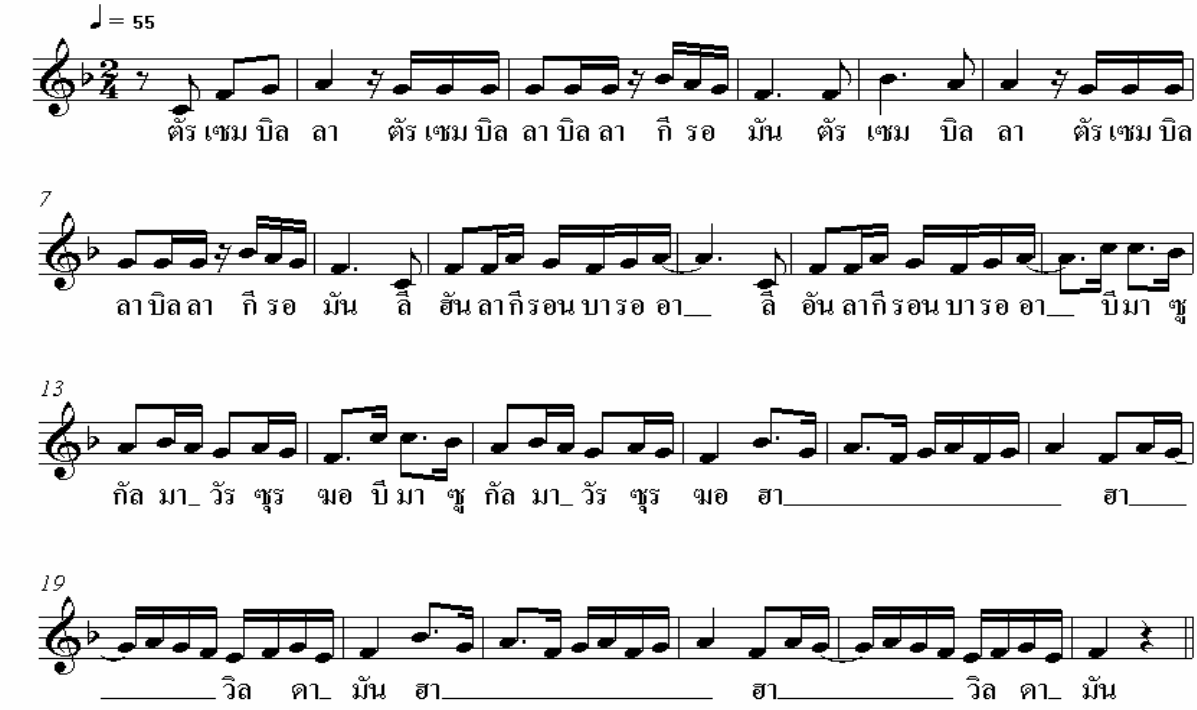
การปฏิบัติเพลงอัยนีซารีฟ ผู้ร้องจะร้องสลับเที่ยวดังนี้ ผู้ร้องจะร้องเที่ยวที่ 1 จนจบ ต่อด้วยเที่ยวที่ 2 เมื่อจบแล้วจึงร้องเที่ยวที่ 3 จากนั้นผู้ร้องจะต่อด้วยเที่ยวที่ 4 จากนั้นจึงย้อนกลับไปร้องเที่ยวที่ 2 แล้วกลับมาร้องเที่ยวที่ 4 อีกครั้งก่อนที่จะร้องเที่ยวที่ 5 จึงจะจบเพลง ทุกเที่ยวของเพลงผู้ร้องจะร้องเพียงเที่ยวละ 1 รอบ มีเพียงรอบที่ 5 เท่านั้นที่ร้อง 2 รอบ การร้องในเที่ยวที่ 1 นี้ ใช้อัตราจังหวะ $\text{♩} = 50$ ส่วนเที่ยวอื่นๆนั้น ใช้อัตราจังหวะ $\text{♩} = 100$ เที่ยวที่ 2 เนื้อร้องและทำนองเหมือนเที่ยวที่ 1 ส่วนเที่ยวอื่นๆ ทำนองเหมือนเที่ยวที่ 1 แต่ใช้อัตราจังหวะ เนื้อร้องแตกต่างกัน

กลุ่มทำนองของเพลงพบทั้งหมด 8 แบบ มีการซ้ำของทำนองในเที่ยวนั้นๆ โดยแบ่งกลุ่มทำนองได้ 6 กลุ่มทำนอง และซ้ำทำนองระหว่างเที่ยวตลอดทั้งเพลง เอกลักษณ์เด่นของเพลงคือการ

ร้องที่ไม่มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะสลับระหว่างเที่ยวและเที่ยวที่ 5 ใช้เพียงการเปล่งเสียงคำว่า ลา แทนเนื้อร้องตลอดทั้งเพลง

ตัรเซม

ท่อน 1



ท่อน 2

51
มี (อู ลี ซากา มี)อัยบีกามา บีกา มา(อู ลี ซากา มี)อัยบีกามา บีกา มา ฮา___ ฮัย
57
บีกามา นี__ ลา อัย จัร กา มา นี ลา รอ อัย ตูม ตู นัย ยา รอ อัย
63
ตูม รออัย ตูม รออัย ตูม ตูนัย ยา รออัย ตูม ตู นัย ยา รออัย ตูม รออัย
70
ตูม รออัย ตูม ตูนัย ยาอากาซิลลามู นา บี__ มา นูกามี___ ลา อากาซิลลามู
77
นา บี__ มา นู กามี____ ลา
ท่อน 3
84
ตัร เซม บิล ลา ตัร เซม บิล ลา บิล ลา กี รอ มัน ตัร เซม บิล ลา ตัร เซม บิล
91
ลา บิล ลา กี รอ มัน ลี ฮัน ลา กี รอน บา รอ อา__ ลี อัน ลา กี รอน บา รอ อา__ บี มา ซู
97
กัล มา_ วัร ซุร ฆอ บี มา ซู กัล มา_ วัร ซุร ฆอ ฮา_____ ฮา____
103
_____ วิล ดา_ มัน ฮา_____ ฮา_____ วิล ดา_ มัน

เพลงตัรเซมเป็นเพลงที่วงดนตรีนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัวนำมาใช้ในการบรรเลงขับร้องในงานพิธีมงคล มีเนื้อหากล่าวถึงการดำเนินชีวิตตามหลักคำสอนของศาสนาอิสลาม นิยมนำมาขับร้องวันงานมงคลทางศาสนา รวมทั้งพิธีกรรมต่างๆทางวัฒนธรรมของชาวมุสลิมชุมชนบ้านครัว เช่น งานแต่งงาน เป็นต้น จากการศึกษาบทเพลงตัรเซมพบสิ่งสำคัญในบทเพลงดังนี้

1. **รูปพรรณและรูปแบบของบทเพลง**

เพลงตัรเซมเป็นเพลงที่มีลักษณะบทเพลงที่มีแนวทำนองเดียว (Monophonic texture)ไม่มีเสียงประสานชาย – หญิง ร้องในแบบที่ร้องคู่กันไป ในแนวเดียวกันตลอดทั้งเพลง

รูปแบบของเพลง เป็นลักษณะของทำนองที่เน้นแนวทำนองหลัก โดยสามารถแบ่งกลุ่มของท่อนเพลงได้ เป็น 3 ท่อน ท่อนที่มีจังหวะช้าจะร้องเพียงรอบเดียว เมื่อขึ้นท่อนที่มีอัตราจังหวะเร็วจะไม่ย้อนไปร้องท่อนจังหวะช้าอีก แต่จะมีการนำเนื้อร้อง ทำนองและจังหวะมาใช้อัตราจังหวะที่มีความเร็วขึ้น เป็นท่อนที่ 3 ท่อนแรกตอนต้นของบทเพลงในห้องเพลงที่ 1 - 4 ผู้นำฝ่ายชายจะเป็นผู้ขึ้นต้น และลูกคู่ชาย – หญิง จะร้องรับพร้อมกันจนจบทั้งท่อน เมื่อจบท่อนที่ 1 ในเพลงตัรเซมนี้ ท่อนที่ 2 และท่อนที่ 3 จะร้องพร้อมกันทั้งลูกคู่ฝ่ายหญิง และลูกคู่ฝ่ายชาย จนจบเพลง

2. **ระดับเสียง**

ระดับเสียของเพลงตัรเซม เป็นเพลงที่มีลักษณะโครงสร้างทางกลุ่มเสียงแบบ 5 เสียง หรือ Pentatonic ของบันไดเสียง F Major โดยมีโน้ตเสียงหลักในบทเพลงคือ เสียง F G A C D และมีโน้ตรองที่พบในบทเพลง คือ B E

เพลงตัรเซมเป็นทำนองของเพลงที่ได้จากการขับร้องของนักดนตรีวงนาเสปโบราณบ้านครัว โดยการแบ่งกลุ่มผู้ร้องออกเป็นลูกคู่ฝ่ายหญิงและลูกคู่ฝ่ายชาย นอกจากเสียงทำนองร้องแล้วในเพลงมีเสียงของเครื่องประกอบจังหวะ จากการร้องธรรมดาตามจังหวะทำนองของเพลงแล้วนั้น ภายในเพลงมีการร้องคำร้อง ลากเสียงตั้งแต่ 3 เสียงขึ้นไป เรียกการร้องในลักษณะนี้ว่า การเอื้อนเสียง และ การร้องคำร้อง คำเดียว ลากเสียงโดยใช้เสียงเดิมกับที่เปล่งคำร้องครั้งแรก หรือ เพียง 1 – 2 เสียง ว่า การผันเสียง โดยสามารถพบได้ดังนี้

ท่อนที่ 1 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 9,10,11,12,14,17,18,19, 20 ,21 ,22 ,23 และ 24

ท่อนที่ 2 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 2,3,12,15,27,29,45,46,49 และ 50

ท่อนที่ 3 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 10,11,12,13,14,16,17,18, 19,20, 21,22 ,23 และ 24

ตัวอย่าง ห้องเพลงที่มีการผันเสียงและการร้องเอื้อนเสียง

ท่อนที่ 1

การผันเสียง

ห้องที่ 9 – 10

ห้องที่ 11 – 12

ห้องที่ 14

การเอื้อนเสียง

ห้องที่ 17 – 24

ท่อนที่ 2

การผันเสียง

ห้องที่ 12

ห้องที่ 15

ห้องที่ 27

ห้องที่ 29

ห้องที่ 45

ห้องที่ 46

ห้องที่ 49

ท่อนที่ 3

การผันเสียง

ห้องที่ 10 - 11

ห้องที่ 12 - 13

ห้องที่ 14

ห้องที่ 16

การเอื้อนเสียง

ห้องที่ 17 – 24

ลักษณะของเสียงไม่พบความดัง – เบา (Dynamics) ในบทเพลง ตลอดทั้งเพลงมีการบรรเลงที่ราบเรียบ ไม่มีช่วงใดที่เบาเสียงลง หรือดังขึ้นมากกว่าปกติของเพลงที่ทำการร้องอยู่ในขณะนั้น

ช่วงกว้างของเสียง เพลงตัรเซม มีความแตกต่างระหว่างเสียงต่ำสุดกับเสียงสูงสุด มีความห่างเป็นระยะขั้นคู่ 10 โดยระดับเสียงต่ำสุด คือ เสียงโด ในตำแหน่งโน้ตที่อยู่เส้นน้อยใต้เส้นที่ 1 ของบรรทัด 5 เส้น ในกุญแจซอล ซึ่งจะพบในห้องที่ 1 และ 8 ในท่อนที่ 1 ของเพลง ระดับเสียงสูงสุดคือเสียงฟา ซึ่งอยู่ในตำแหน่งคาบเส้นที่ 5 ในบรรทัด 5 เส้น ในกุญแจซอล ซึ่งจะพบได้ในห้องที่ 8 ของท่อนที่ 2

ห้องเพลงที่ 1 ท่อนที่ 1 ระดับเสียงต่ำสุดในเพลง

ห้องเพลงที่ 8 ท่อนที่ 2 ระดับเสียงสูงสุดในเพลง

3. **จังหวะ**

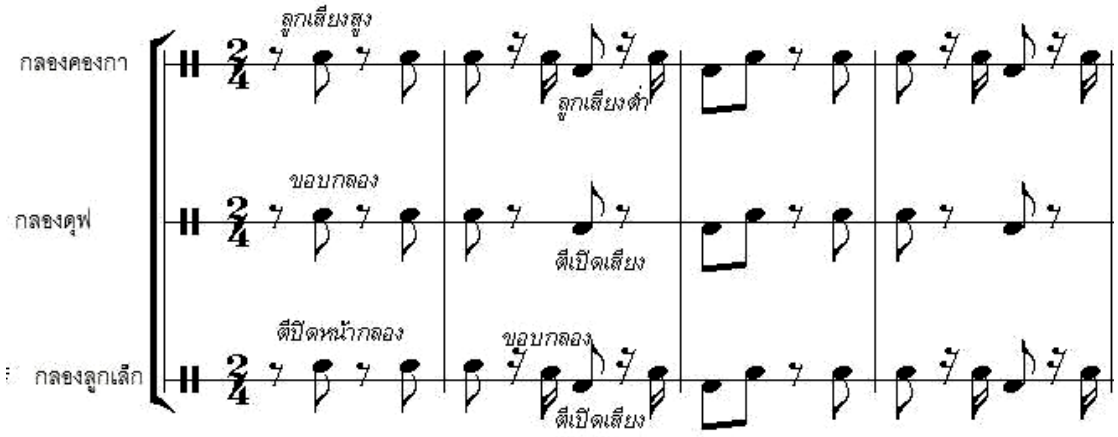
เพลงตัรเซม เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะ 2 อัตราจังหวะ สามารถแบ่งอัตราจังหวะความเร็วคือท่อนขึ้นต้นเพลงร้องอัตราจังหวะ $\text{♩} = 55$ และท่อนที่มีการร้องอัตราจังหวะ $\text{♩} = 85$ เพลงตัรเซมเป็นเพลง 3 ท่อน ท่อนที่ 1 จะมีอัตราจังหวะแตกต่างจากท่อนที่ 2 และท่อนที่ 3 เมื่อร้องท่อนที่ 1 จบ

แล้ว ไม่มีการนำอัตราจังหวะของท่อนที่ 1 มาใช้ในบทเพลงอีก แต่ในท่อนที่ 3 นำเนื้อร้องและทำนองท่อนที่ 1 มาใช้อีก แต่มีความแตกต่างกับจังหวะของท่อนที่ 1 ในห้องเพลงที่ 1 เท่านั้นและทุกท่อนของเพลง จะร้องเพียง 1 รอบ

นอกจากจังหวะของเนื้อร้อง และทำนองแล้วนั้น ในเพลงขณะที่ทำการบรรเลงมีเสียงของเครื่องประกอบจังหวะโบราณซึ่งเรียกว่า หน้าทับนาเสปโบราณ โดยจะมีความเป็นเอกลักษณ์ของเพลงนาเสปอีกทั้งมีความแตกต่าง ของหน้าทับ 2 แบบคือ หน้าทับกลองที่ใช้ในจังหวะช้า และ หน้าทับกลองที่ใช้ในจังหวะเร็ว ดังนี้

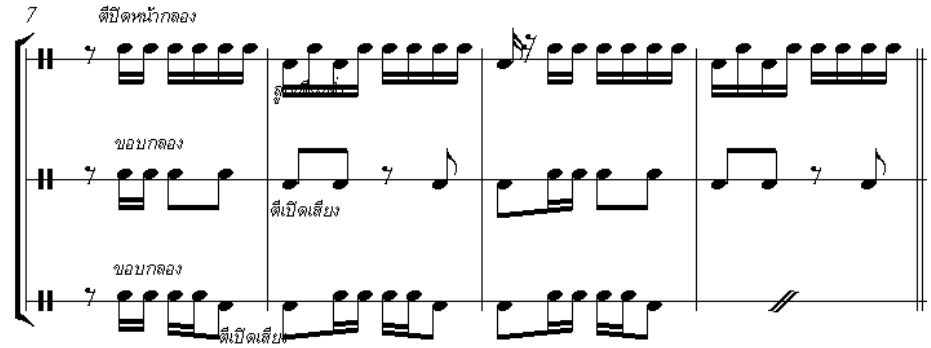
หน้าทับจังหวะช้า

จังหวะช้า



หน้าทับจังหวะเร็ว

จังหวะเร็ว



4. **ทำนอง**

จากการศึกษาทำนองของเพลงตัรเซมพบว่า มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะระหว่างท่อน เนื้อร้องทั้ง 3 ท่อนมีความแตกต่างกัน ลูกคู่ทั้งชาย – หญิงร้องทำนองเดียวกันทั้งเพลง นอกจากนั้นแล้ว เมื่อศึกษาทำนองเพลงแล้วทำให้พบว่า เพลงตัรเซมสามารถแบ่งกลุ่มของทำนองเพลงในแต่ละท่อนได้ดังนี้

ท่อนที่ 1 และ ท่อนที่ 3 แบ่งกลุ่มของทำนองได้เป็น 8 กลุ่มทำนอง

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 1 ถึง จังหวะที่ 1 ห้องเพลงที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 4 จังหวะที่ 2 ถึง จังหวะที่ 1 ห้องเพลงที่ 8

กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 8 จังหวะที่ 2 ถึง จังหวะที่ 1 ห้องเพลงที่ 10

กลุ่มทำนองที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 10 จังหวะที่ 2 ถึง จังหวะที่ 1 ห้องเพลงที่ 12

กลุ่มทำนองที่ 5 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 12 จังหวะที่ 2 ถึง จังหวะที่ 1 ห้องเพลงที่ 15

กลุ่มทำนองที่ 6 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 15 จังหวะที่ 2 ถึง จังหวะที่ 1 ห้องเพลงที่ 17

กลุ่มทำนองที่ 7 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 17 จังหวะที่ 2 ถึง จังหวะที่ 1 ห้องเพลงที่ 21

กลุ่มทำนองที่ 8 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 21 จังหวะที่ 2 ถึง ห้องเพลงที่ 25

จากการแบ่งกลุ่มทำนองของท่อนที่ 1 พบว่า กลุ่มทำนองที่ 1 และกลุ่มทำนองที่ 2 เนื้อร้อง จังหวะและทำนองเหมือนกันหมดไม่มีความแตกต่างใด กลุ่มทำนองที่ 3 และ กลุ่มทำนองที่ 4 มีเนื้อร้อง และทำนองเหมือนกันหมด แต่จังหวะมีความแตกต่างที่เสียงสุดท้ายของกลุ่มทำนอง กลุ่มทำนองที่ 5 และ กลุ่มทำนองที่ 6 เนื้อร้อง และทำนองเหมือนกันทั้งหมด แต่จังหวะมีความแตกต่างที่เสียงสุดท้ายของกลุ่มทำนอง เช่นกัน กลุ่มทำนองที่ 7 และ กลุ่มทำนองที่ 8 เนื้อร้อง ทำนอง และจังหวะ เหมือนกันทั้งหมด กลุ่มทำนองทั้งสองนี้ มีความแตกต่างเป็นลักษณะที่โดดเด่นพิเศษเนื่องจากใช้การเปล่งเสียงฮา เป็นเสียงหลักของกลุ่มทำนองที่ 2 ซึ่งช่วยเพิ่มให้เพลงมีความแตกต่าง และโดดเด่นให้กับเพลง

ท่อนที่ 2 แบ่งกลุ่มของทำนองได้เป็น 17 กลุ่มทำนอง

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 1 ถึง จังหวะที่ 1 ห้องเพลงที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 4 จังหวะที่ 2 ถึง จังหวะที่ 1 ห้องเพลงที่ 6

กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 6 จังหวะที่ 2 ถึง จังหวะที่ 1 ห้องเพลงที่ 8

กลุ่มทำนองที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 8 จังหวะที่ 2 ถึง จังหวะที่ 1 ห้องเพลงที่ 10

กลุ่มทำนองที่ 5 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 10 จังหวะที่ 2 ถึง จังหวะที่ 1 ห้องเพลงที่ 12

กลุ่มทำนองที่ 6 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 12 จังหวะที่ 2 ถึง ห้องเพลงที่ 15

กลุ่มทำนองที่ 7 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 16 ถึง ห้องเพลงที่ 19

กลุ่มทำนองที่ 8 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 20 ถึง จังหวะที่ 1 ห้องเพลงที่ 23

กลุ่มทำนองที่9 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 23 จังหวะที่ 2 ถึง จังหวะที่ 1 ห้องเพลงที่ 25

กลุ่มทำนองที่ 10 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 25 จังหวะที่ 2 ถึง จังหวะที่ 1 ห้องเพลงที่ 27

กลุ่มทำนองที่ 11 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 27 จังหวะที่ 2 ถึง ห้องเพลงที่ 28

กลุ่มทำนองที่ 12 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 29 ถึง ห้องเพลงที่ 30

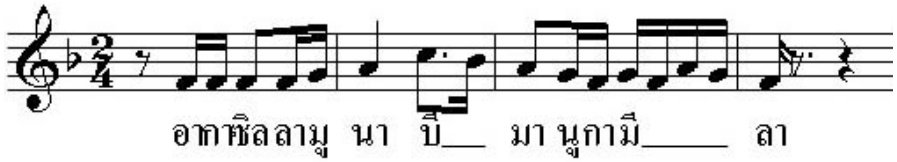
กลุ่มทำนองที่ 13เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 31 ถึง จังหวะที่ 1 ห้องเพลงที่ 32

กลุ่มทำนองที่ 14 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 32 จังหวะที่ 2 ถึง จังหวะที่ 1 ห้องเพลงที่ 38

กลุ่มทำนองที่ 15 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 38 จังหวะที่ 2 ถึง จังหวะที่ 1 ห้องเพลงที่ 44

กลุ่มทำนองที่ 16 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 44 จังหวะที่ 2 ถึง ห้องเพลงที่ 47

กลุ่มทำนองที่ 17 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 48 ถึง ห้องเพลงที่ 51



จากการศึกษาท่อนที่ 2 ทำให้พบว่าท่อนที่ 2 มีกลุ่มทำนองทั้งหมด 17 กลุ่มทำนอง โดยกลุ่มทำนองที่ 1 และ กลุ่มทำนองที่ 2 เนื้อร้อง ทำนอง และจังหวะเหมือนกัน ยกเว้นเสียงสุดท้ายของกลุ่ม

ทำนองซึ่งมีจังหวะแตกต่างกัน กลุ่มทำนองที่ 3 ไม่เหมือนกับกลุ่มทำนองใดทั้งเนื้อร้อง ทำนองและจังหวะ กลุ่มทำนองที่ 4 และ กลุ่มทำนองที่ 5 เนื้อร้อง และ จังหวะเหมือนกัน แต่มีความแตกต่างที่ทำนองซึ่งแตกต่างกัน กลุ่มทำนองที่ 6 และ กลุ่มทำนองที่ 7 เนื้อร้องเหมือนกันแต่ จังหวะมีความแตกต่างกัน กลุ่มทำนองที่ 7 มีการเพิ่มคำร้องมากขึ้น และมีการเพิ่มการผันเสียงจึงทำให้มีความแตกต่างกันเพียงเล็กน้อย กลุ่มทำนองที่ 8 และ กลุ่มทำนองที่ 9 เนื้อร้องเหมือนกัน แต่ทำนองมีความแตกต่างกัน จังหวะมีความเหมือนกันแต่แตกต่างที่เสียงสุดท้ายของกลุ่มทำนองเท่านั้น กลุ่มทำนองที่ 10 และ กลุ่มทำนองที่ 11 เนื้อร้อง ทำนองและจังหวะเหมือนกัน ยกเว้นจังหวะสุดท้ายของกลุ่มทำนองซึ่งมีความแตกต่างกัน กลุ่มทำนองที่ 12 และกลุ่มทำนองที่ 13 ไม่มีความเหมือนกับกลุ่มทำนองใดเลย กลุ่มทำนองที่ 14 และกลุ่มทำนองที่ 15 เนื้อร้อง จังหวะ และทำนองเหมือนกัน ยกเว้นเสียงสุดท้ายของกลุ่มทำนองที่มีจังหวะแตกต่างกัน นอกจากนั้นแล้ว ภายในกลุ่มทำนองมีลักษณะเด่นในการใช้จังหวะและ ทำนอง เนื้อร้องซึ่งเป็นการซ้ำคำที่ โดดเด่นแตกต่างจากกลุ่มทำนองอื่นๆ กลุ่มทำนองที่ 16 และกลุ่มทำนองที่ 17 มีเนื้อร้องเหมือนกัน ทำนองมีความแตกต่างกัน และ จังหวะเหมือนกันยกเว้นเสียงสุดท้ายของกลุ่มทำนองซึ่งมีความแตกต่างออกไป

จากการศึกษาเพลงตัรเซม พบว่าเพลงตัรเซมเป็นเพลงท่อนเดียวที่มีความแตกต่างของอัตราจังหวะ 2 แบบ คือ ♩ = 55 และ ♩ = 85 โดยแบ่งเพลงออกได้เป็น 2 ท่อน มีลักษณะการร้องโดยร้องท่อนที่ 1 จบแล้วต่อด้วยท่อนที่ 2 ไม่มีการย้อนไปร้องในท่อนที่ 1 อีก ร้องท่อนละ 1 รอบ ตอนท้ายก่อนจบเพลงท่อนที่ 2 นำเนื้อร้องในท่อนที่ 1 มาร้องแต่เปลี่ยนอัตราจังหวะเป็นแบบเดียวกับท่อนที่ 2

เอกลักษณ์เด่นของเพลงคือ การร้องที่ใช้การเอื้อนเสียงในเพลง และการใช้จังหวะและคำซ้ำทำนอง ซึ่งต่างจากกลุ่มทำนองอื่นๆ

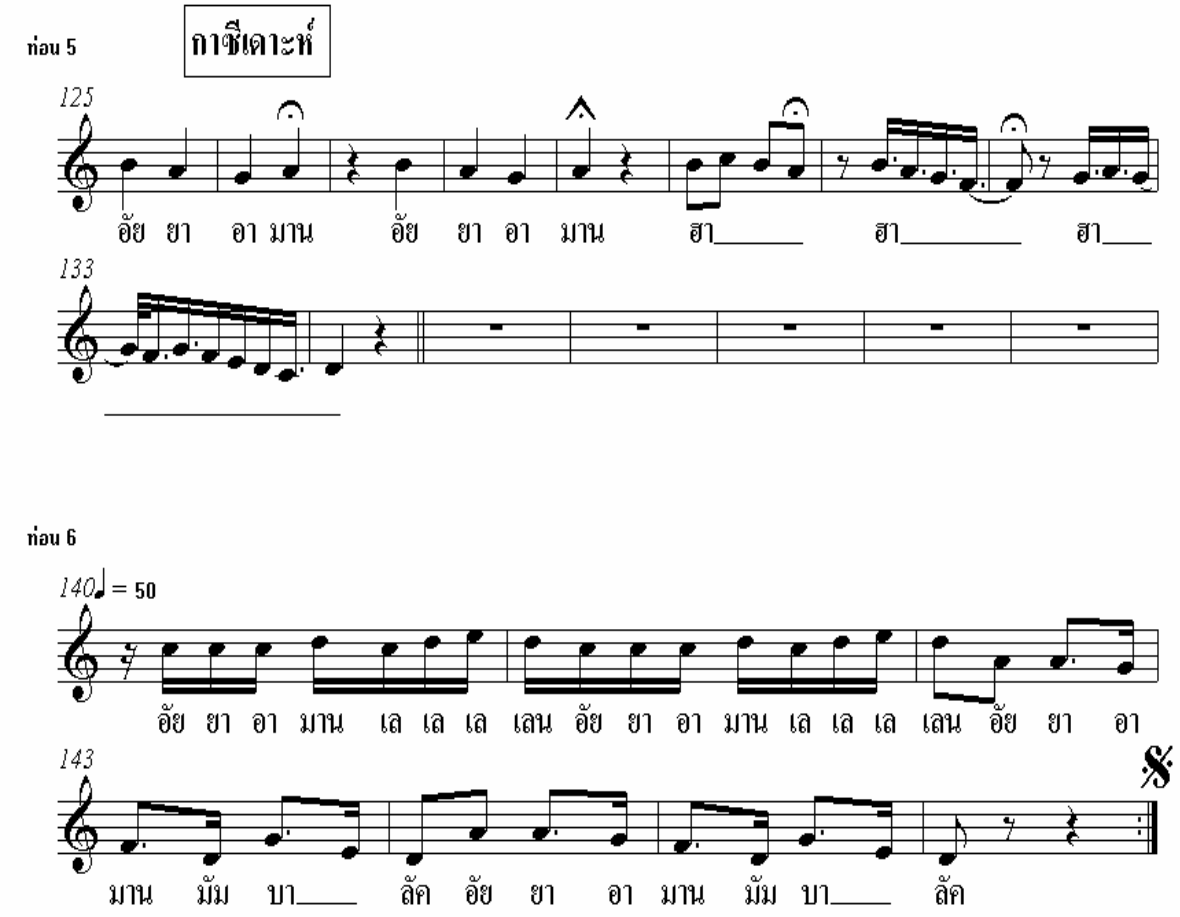
บัดรูนตาซัม

ท่อน 1

ท่อน 2

ท่อน 3

71
ซี
ท่อน 4
79
♩ = 50
อัย มัล ลา ซี เล เล เล เลน อัย มัล ลา ซี เล เล เล เลน อัย มัล ลา ซี ยา รอล ลัค อัย มัล ลา
84
ซี ยา รอล ลัค
91
♩ = 70
บัต รูน ตา ซัม ยา อัย นิ ยา อัย นิล ลา ปา ดา อัล ลอ บัต
97
รูน ตา ซัม ยา อัย นิ ยา อัย นิล ลา ปา ดา อัล ลอ อิล อิล ซุล อา มาน อา
104
มาน อา มาน คอย รอ ยิ วา ยิ ส มี อุม มา ฮา ซา บา ฮา ยา ดี ฮี
111
อิล มู ฮู อัล ลอ อา มาน อา มาน อา มาน อา มาน อัล ลอ อา มาน อา มาน อา มาน อา มาน บัต
117
มาน



เพลงบัดรูนตาซัมเป็นเพลงหนึ่งที่วงดนตรีนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัวนำมาใช้ในการบรรเลงขับร้อง มีเนื้อหากล่าวถึงการสรรเสริญพระเจ้าในศาสนาอิสลาม โดยจะนิยมนำมาขับร้องในวันงานมงคลทางศาสนา รวมทั้งพิธีกรรมต่างๆ เช่น งานแต่งงาน เป็นต้น จากการศึกษาบทเพลงบัดรูนตาซัมทำให้พบสิ่งสำคัญในบทเพลงดังนี้

1. **รูปพรรณและรูปแบบของบทเพลง**

เพลงบัดรูนตาซัมเป็นเพลงที่มีลักษณะบทเพลงที่มีแนวทำนองเดียว(Monophonic texture) ไม่มีเสียงประสานชาย – หญิง ร้องในแบบที่ร้องคู่กันไป ในแนวเดียวกันตลอดทั้งเพลง

รูปแบบของเพลง เป็นลักษณะของทำนองที่เน้นแนวทำนองหลัก และมีอีกเที่ยวเป็นลักษณะทำนองคล้ายการร้องเกริ่นนำในดนตรีไทย ซึ่งในเพลงนาเสปนี้จะเรียกการร้องเกริ่นนำนี้ว่า กาซีเดาะห์ รูปแบบของเพลงบัดรูนตาซัมมีความแตกต่างจากเพลงอื่นๆ ในเพลงนาเสปโบราณ โดยเพลงบัดรูนตาซัมมีการผสมกันระหว่างท่อนที่มีอัตราจังหวะช้า ท่อนที่มีอัตราจังหวะเร็ว และ กาซีเดาะห์ ผู้ร้องจะทำการร้องสลับ โดยมีลักษณะการร้องอัตราจังหวะช้า อัตราจังหวะเร็ว และกาซีเกาะห์ ตามลำดับ

ใน 1 เที่ยวของเพลง จะมีการแบ่งส่วนการร้องของชาย – หญิง และร้องพร้อมกัน โดยในท่อนที่มีอัตราจังหวะช้า จะแบ่งส่วนการร้องของชาย – หญิง เป็น ในห้องเพลงที่ 1 – 5 ผู้นำฝ่ายชายเป็นผู้ขึ้น จากนั้นลูกคู่ฝ่ายหญิงจะร้องรับในช่วงถัดไป คือในห้องที่ 6 – 11 หลังจากฝ่ายหญิงร้องจบ ห้องเพลงที่ 12 เป็นต้นไป ร้องพร้อมกันทั้งลูกคู่ฝ่ายหญิง และ ลูกคู่ฝ่ายชาย จนจบเพลงจึงจะจบท่อนแรกที่มีจังหวะช้า หลังจากร้องจบแล้ว เมื่อขึ้นท่อนเพลงที่มีอัตราจังหวะเร็ว จะร้องพร้อมกันทั้งเพลง ไม่มีการแบ่งฝ่ายของลูกคู่ฝ่ายหญิง และลูกคู่ฝ่ายชาย ส่วนท่อนกาซีเดาะห์ผู้นำฝ่ายชายจะเป็นผู้ร้อง จากนั้นลูกคู่ฝ่ายหญิง - ฝ่ายชายจึงจะร้องรับ

2. **ระดับเสียง**

ระดับเสียของเพลงบัดรูนตาซัมเป็นเพลงที่มีลักษณะโครงสร้างทางกลุ่มเสียงแบบ 5 เสียง หรือ Pentatonic ของบันไดเสียง C Major โดยมีโน้ตเสียงหลักในบทเพลงคือ เสียง C D E G A และมีโน้ตรองที่พบในบทเพลง คือ F B

นอกจากตัวโน้ตในบันไดเสียงหลักแล้วนั้น เพลงบัดรูนตาซัมมีการตัวโน้ตซึ่งใช้เครื่องหมายแปลงเสียงเพิ่มเข้ามา ทำให้ตัวโน้ตในเพลงเพิ่มขึ้นมา และสร้างความแตกต่างจากเพลงนาเสป โบราณเพลงอื่นๆ ซึ่งพบได้ในบทเพลงดังนี้

ท่อนที่ 1 **ห้องที่** 2 ,3,5,7,8,10

ห้องที่ 1 และ ห้องที่ 7

ห้องที่ 3 และห้องที่ 8

ห้องที่ 5 และ ห้องที่ 10

ท่อนที่ 2 **ห้องที่** 2 ,3,5,7,8,10

ห้องที่ 1 และ ห้องที่ 7

ห้องที่ 3 และห้องที่ 8

ห้องที่ 5 และห้องที่ 10

เพลงบัดรูนตาซัมเป็นทำนองของเพลงที่ได้จากการขับร้องของนักดนตรีวงนาเสปโบราณบ้านครัว โดยการแบ่งกลุ่มผู้ร้องออกเป็นลูกคู่ฝ่ายหญิงและลูกคู่ฝ่ายชาย นอกจากเสียงทำนองร้องแล้วในเพลงยังมีเสียงของเครื่องประกอบจังหวะอีกด้วย จากการร้องธรรมดาตามจังหวะทำนองของเพลงแล้วนั้น มีการร้องคำร้อง คำเดียว ลากเสียงตั้งแต่ 3 เสียงขึ้นไป เรียกการร้องในลักษณะนี้ว่า การเอื้อนเสียง และ การร้องคำร้อง คำเดียว ลากเสียงโดยใช้เพียง 1 – 2 เสียง ว่า การผันเสียง โดยสามารถพบได้ดังนี้

ท่อนที่ 1 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 2 ,3 ,5 ,7, 8 ,14,15,16, 18, 19,20,21 และ 22

ท่อนที่ 2 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 2 ,3 ,5 ,7, 8 ,14,15,16, 18, 19,20,21 และ 22

ท่อนที่ 3 เป็นการใช้วิธีการร้องแบบกาซีเดาะห์

ท่อนที่ 4 ไม่พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลง

ท่อนที่ 5 เป็นการใช้วิธีการร้องแบบกาซีเดาะห์

ท่อนที่ 6 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 4 และ 6

ตัวอย่าง ห้องเพลงที่มีการผันเสียงและการร้องเอื้อนเสียง

ท่อนที่ 1 และ ท่อนที่ 2

การผันเสียง

ห้องที่ 5

ห้องที่ 14 – 15 – 16

การเอื้อนเสียง

ห้องที่2 และ ห้องที่ 7

ห้องที่ 3 และห้องที่ 8

ห้องที่ 18 - 22

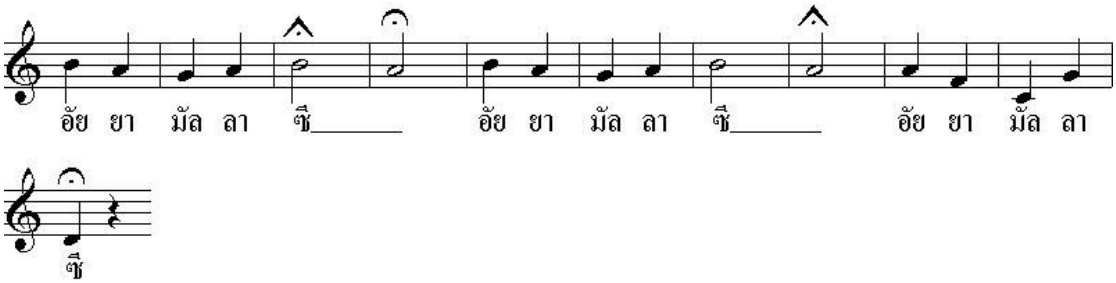
ท่อนที่ 6

การผันเสียง

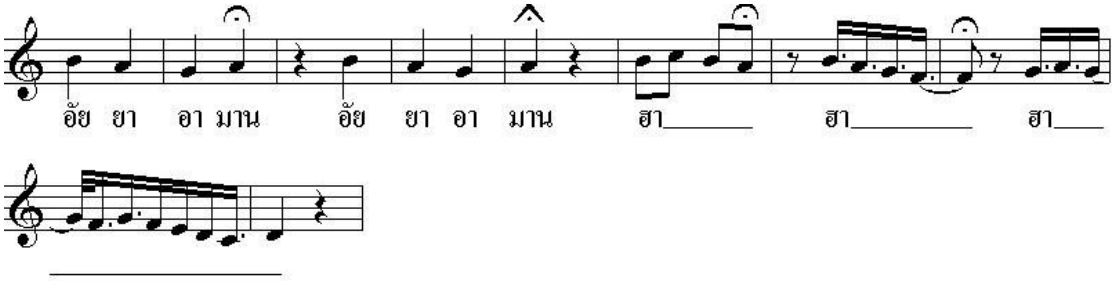
ห้องที่ 4 และห้องที่ 6

ตัวอย่างของการใช้วิธีการร้องแบบกาซีเดาะห์

ท่อนที่ 3



ท่อนที่ 5



ลักษณะความดัง – เบา (Dynamics) ไม่พบความแตกต่างของความดัง-เบา ชัดเจนตลอดทั้งเพลง มีการบรรเลงที่ราบเรียบ ไม่มีช่วงใดที่เบาเสียงลง หรือดังขึ้นมากกว่าปกติของเพลงที่ทำการร้องอยู่ในขณะนั้น

ช่วงกว้างของเสียง เพลงบัดรูนตาซัมมีความแตกต่างระหว่างเสียงต่ำสุดกับเสียงสูงสุด มีความห่างเป็นระยะขั้นคู่ 10 โดยระดับเสียงต่ำสุด คือ เสียง โด ในตำแหน่งโน้ตที่อยู่คาบเส้นน้อยใต้เส้นที่ 1 ของบรรทัด 5 เส้น ในกุญแจซอล ซึ่งจะพบในห้องที่ 16 ในท่อนที่ 1 ของเพลง และ ระดับเสียงสูงสุดคือ เสียง มี ซึ่งอยู่ในตำแหน่งช่องที่ 4 ในบรรทัด 5 เส้น ในกุญแจซอล ซึ่งจะพบได้ในห้องที่ 18 ในท่อนที่ 1

ห้องเพลงที่ 16 ในท่อนที่ 1 ระดับเสียงต่ำสุดในเพลง

ห้องเพลงที่ 18 ในท่อนที่ 1 ระดับเสียงสูงสุดในเพลง

3. **จังหวะ**

เพลงบัดรูนตาซัม เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะ 2 อัตราจังหวะ สามารถแบ่งอัตราจังหวะความเร็วคือ เที่ยวที่มีการร้องอัตราจังหวะ ♩ = 50 และท่อนที่มีการร้องอัตราจังหวะ ♩ = 70 เพลงบัดรูนตาซัมเป็นเพลง 6 ท่อน ลักษณะของจังหวะเพลงนี้ มีทำนองของเพลงที่เหมือนกัน เป็นทำนองเดียวกัน แต่จะต่างกันตรงเนื้อร้องของเพลง และมีท่อนที่เนื้อร้องและทำนองต่างกัน แต่ละรอบในการร้องมีการเปลี่ยนเนื้อร้องและอัตราจังหวะ ส่วนท่อนเพลงที่เป็นการร้องแบบกาซี-เดาะห์ จะไม่มีการกำหนดอัตราจังหวะที่แน่นอน ขึ้นอยู่กับผู้นำเพลงเท่านั้น ซึ่งเพลงบัดรูนตาซัมสามารถเรียบเรียงวิธีการเล่นได้ดังนี้

ท่อนที่ 1 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 50

ท่อนที่ 2 ร้อง 2 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 70

เนื้อเพลงและทำนองเหมือนเที่ยวที่ 1

ท่อนที่ 3 ร้อง 1 รอบ อัตราจังหวะมีความไม่แน่นอน

เนื้อเพลงเปลี่ยน ใช้เทคนิควิธีการร้องแบบกาซีเดาะห์

ท่อนที่ 4 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 50

เนื้อเพลงในท่อนที่ 4 เปลี่ยน หลังจากร้องท่อนที่ 4 เสร็จแล้ว ผู้ร้องจะย้อนขึ้นไปร้องท่อนที่ 2 อีก 1 รอบ แล้วจึงจะขึ้นท่อนที่ 5

ท่อนที่ 5 ร้อง 1 รอบ อัตราจังหวะมีความไม่แน่นอน

เนื้อเพลงเปลี่ยน ใช้เทคนิควิธีการร้องแบบกาซีเดาะห์

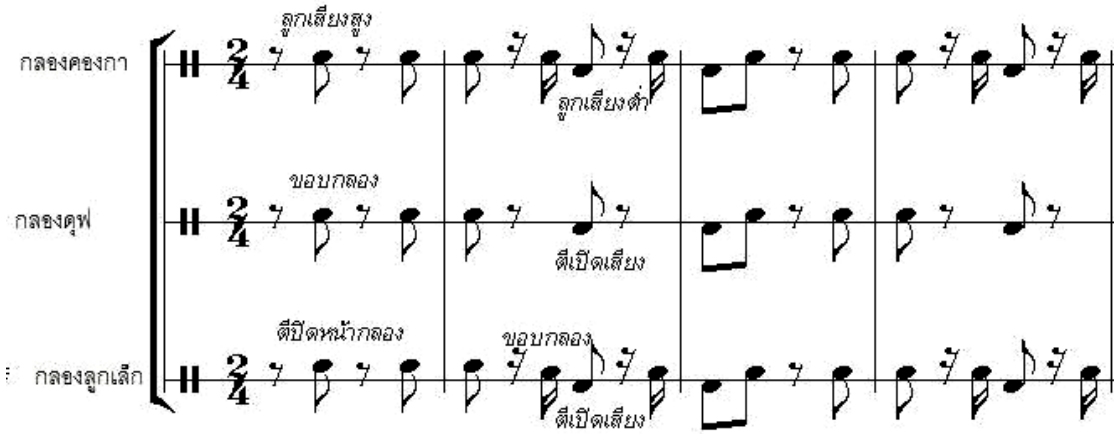
ท่อนที่ 6 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ♩ = 50

เนื้อเพลงในท่อนที่ 6 เปลี่ยน ทำนองเหมือนท่อนที่ 4 หลังจากร้องท่อนที่ 6 เสร็จแล้ว ผู้ร้องจะย้อนขึ้นไปร้องท่อนที่ 2 อีก 1 รอบ แล้วจึงจะจบเพลง

นอกจากจังหวะของเนื้อร้อง และทำนองแล้ว ในเพลงขณะที่ทำการบรรเลงมีเสียงของเครื่องประกอบจังหวะโบราณซึ่งเรียกว่า หน้าทับนาเสปโบราณ โดยจะมีความเป็นเอกลักษณ์ของเพลงนาเสปอีกทั้งมีความแตกต่าง ของหน้าทับ 2 แบบคือ หน้าทับกลองที่ใช้ในจังหวะช้า และ หน้าทับกลองที่ใช้ในจังหวะเร็ว ดังนี้

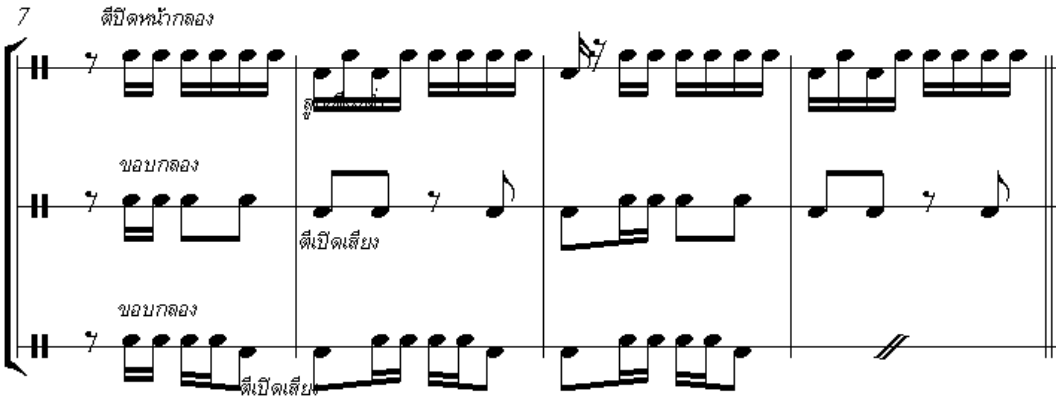
หน้าทับจังหวะช้า

จังหวะช้า



หน้าทับจังหวะเร็ว

จังหวะเร็ว



4. ทำนอง

จากการศึกษาทำนองของเพลงบัดรูนตาซัม พบว่า เป็นเพลงที่มี 6 ท่อน ทำนองต่างกันมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะ และเนื้อร้อง ลูกคู่ทั้งชาย – หญิงร้องทำนองเดียวกันทั้งเพลง ทำนองของเพลงแบ่งออกได้เป็น 3 กลุ่มใหญ่ โดยท่อนที่ 1 และ ท่อนที่ 2 ทำนองและเนื้อร้องเหมือนกัน ท่อนที่ 4 และ ท่อนที่ 6 ทำนองเหมือนกันแต่เปลี่ยนเนื้อร้อง ท่อนที่ 3 และ ท่อนที่ 5 ใช้วิธีการร้องแบบกาซี-เดาะห์ โดยเมื่อศึกษาทำนองของเพลงทำให้พบว่า สามารถแบ่งกลุ่มทำนองตามแต่ละท่อนได้ดังนี้

ท่อนที่ 1 และ ท่อนที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 1 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 6

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 6 จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 11

กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 12 จนถึงห้องที่ 17

กลุ่มทำนองที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 18 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 22

กลุ่มทำนองที่ 5 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 22 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ห้องที่ 24

กลุ่มทำนองที่ 6 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 24 จังหวะที่ 2 จนถึง ห้องที่ 26

ในการแบ่งกลุ่มของทำนองข้างต้นนี้ทำให้ทราบว่า ท่อนที่ 1 และ ท่อนที่ 2 มีเนื้อร้องและทำนองเหมือนกันแต่แตกต่างกันที่อัตราจังหวะ สามารถแบ่งกลุ่มทำนองได้ 6 กลุ่มทำนอง กลุ่มทำนองที่ 1 และกลุ่มทำนองที่ 2 มีลักษณะของเนื้อร้องเหมือนกันทั้งหมด จังหวะมีความแตกต่างกันที่เสียงสุดท้าย ส่วนในกลุ่มทำนองแตกต่างกันที่ห้องที่ 4 เท่านั้น กลุ่มทำนองที่ 3 ไม่มีการซ้ำทั้งเนื้อร้อง จังหวะ และทำนองกับกลุ่มใด กลุ่มทำนองที่ 4 เนื้อร้องไม่ซ้ำกับกลุ่มใด ทำนองและจังหวะมีความคล้ายกันในกลุ่มทำนองนี้ มีการเอื้อนเสียงโดยใช้เสียงสุดท้ายก่อนที่จะเอื้อนเป็นคำหลักที่ใช้ในการเอื้อน ซึ่งแตกต่างจากกลุ่มทำนองอื่นๆ กลุ่มทำนองที่ 5 และ กลุ่มทำนองที่ 6 เนื้อร้อง ทำนองเหมือนกัน จังหวะมีความแตกต่างกันที่เสียงสุดท้ายเท่านั้น

ท่อนที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 1จนถึง ห้องที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 5จนถึง ห้องที่ 8

กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 9จนถึง ห้องที่ 12

ท่อนที่ 3 การแบ่งกลุ่มทำนองสามารถแบ่งได้ 3 กลุ่มทำนอง ซึ่งพบว่าในกลุ่มทำนองที่ 1 กลุ่มทำนองที่ 2 และ กลุ่มทำนองที่ 3 มีเนื้อร้องเหมือนกัน ทำนองในกลุ่มทำนองที่ 1 และ กลุ่มทำนอง

ที่ 2 เหมือนกันแต่ กลุ่มทำนองที่ 3 ไม่เหมือนกับกลุ่มทำนองใด การเคลื่อนที่ของทำนองคล้ายกัน จังหวะมีความคล้ายกัน แต่ไม่เหมือนกันทั้งหมด

ท่อนที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 1 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 2 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 3

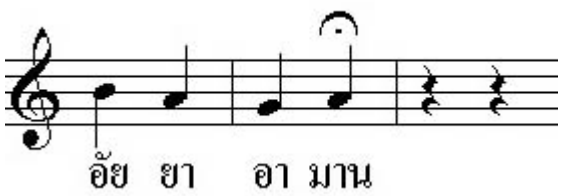
กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 3จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 4 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 4จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 7

จากการศึกษากลุ่มทำนองของท่อนที่ 4 พบว่า สามารถแบ่งกลุ่มทำนอง ได้ 4 กลุ่มทำนอง โดยกลุ่มทำนองที่ 1 และกลุ่มทำนองที่ 2 มีเนื้อร้อง ทำนองและจังหวะเหมือนกัน ส่วนกลุ่มทำนองที่ 3 และ กลุ่มทำนองที่ 4 มีเนื้อร้อง จังหวะและทำนองเหมือนกันเช่นเดียวกัน

ท่อนที่ 5

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 1จนถึง ห้องที่ 2



กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 3จนถึง ห้องที่ 5

กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 6จนถึง ห้องที่ 10

ท่อนที่ 5 การแบ่งกลุ่มทำนองสามารถแบ่งได้ 3 กลุ่มทำนอง ซึ่งพบว่าในท่อนที่ 5 กลุ่มทำนองที่ 1 และ กลุ่มทำนองที่ 2 มีเนื้อร้อง ทำนอง และจังหวะเหมือนกัน แต่ กลุ่มทำนองที่ 3 เป็นกลุ่มทำนองที่ใช้การเปล่งเสียง ฮา ตามหลักวิธีการร้องแบบกาซีเดาะห์ ซึ่งทำให้แตกต่างจาการร้องกาซีเดาะห์ในท่อนที่ 3

ท่อนที่ 6

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 1 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 2จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 3จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 5

กลุ่มทำนองที่ 4 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 5จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 7

จากการศึกษากลุ่มทำนองของท่อนที่ 4 พบว่าสามารถแบ่งกลุ่มทำนอง ได้ 4 กลุ่มทำนอง โดยกลุ่มทำนองที่ 1และกลุ่มทำนองที่ 2 มีเนื้อร้อง ทำนองและจังหวะเหมือนกัน ส่วนกลุ่มทำนองที่ 3 และกลุ่มทำนองที่ 4 มีเนื้อร้อง จังหวะและทำนองเหมือนกันเช่นเดียวกัน

เพลงบัดรูนตาซัมเป็นเพลงที่นำมาร้องอยู่ในวงนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัวจากการศึกษาพบว่าเพลงบัดรูนตาซัมเป็นเพลง 6 ท่อน อยู่ในบันไดเสียง C Major มีความแตกต่างของอัตราจังหวะ 2 แบบ คือ ♩ = 50 และ ♩ = 70 และกาซีเดาะห์ ทำให้สามารถแบ่งจากเนื้อร้องและอัตราจังหวะได้

การปฏิบัติเพลงบัดรูนตาซัม ผู้ร้องจะร้องสลับท่อนดังนี้ ผู้ร้องจะร้องท่อนที่ 1 จนจบ ต่อด้วยท่อนที่ 2 อีก 2 รอบ เมื่อจบแล้วจึงร้องท่อนที่ 3 จากนั้นผู้ร้องจะไปร้องท่อนที่ 4 เมื่อจบแล้วจะย้อนไปร้องท่อนที่ 2 อีก 1 รอบ แล้วจึงกลับมาร้องท่อนที่ 5 ก่อนจึงจะร้องท่อนที่ 2 อีกครั้ง แล้วร้องต่อด้วยท่อนที่ 6 ก่อนจะจบเพลงด้วยท่อนที่ 2

การร้องเพลงบัดรูนตาซัม ทุกครั้งจะร้อง ใช้อัตราจังหวะ ♩ = 50 ยกเว้นในท่อนที่ 2 ซึ่งร้องด้วยอัตราจังหวะ ♩ = 70 ท่อนที่ 3 และ ท่อนที่ 5 เป็นการร้องแบบกาซีเดาะห์

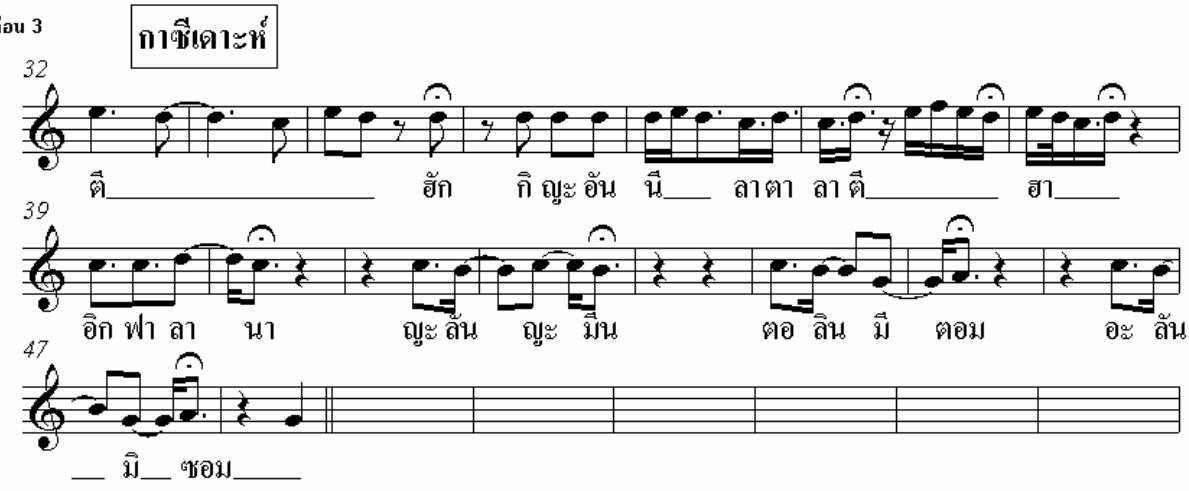
กลุ่มทำนองของเพลงแบ่งตามท่อน ท่อนที่ 1 และ ท่อนที่ 2 พบทั้งหมด 5 แบบ มีการซ้ำของทำนองในเที่ยวนั้นๆ ท่อนที่ 3 และ ท่อนที่ 5 ใช้วิธีการร้องแบบกาซีเดาะห์ ทำให้สามารถแบ่งกลุ่มทำนองได้ 3 กลุ่มทำนองเท่านั้น ส่วนท่อนที่ 4 และ ท่อนที่ 6 มีเนื้อร้องและทำนองเหมือนกันจึงแบ่งกลุ่มทำนองได้ 4 กลุ่มทำนอง

อาลันมีเลี๊ยะห์

ท่อน 1

ท่อน 2

ท่อน 3



ท่อน 4

เพลงอาลันมีเลี๊ยะห์เป็นเพลงหนึ่งที่วงดนตรีนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัวนำมาใช้ในการบรรเลงขับร้อง มีเนื้อหากล่าวถึงการกระทำคุณงามความดีตามหลักของศาสนาอิสลาม โดยจะนิยมนำมาขับร้องวันงานมงคลทางศาสนา รวมทั้งพิธีกรรมต่างๆ เช่น งานแต่งงาน เป็นต้น จากการศึกษาบทเพลงอาลันมีเลี๊ยะห์ทำให้พบสิ่งสำคัญในบทเพลงดังนี้

1. **รูปพรรณและรูปแบบของบทเพลง**

เพลงอาลันมีเลี๊ยะห์เป็นเพลงที่มีลักษณะบทเพลงที่มีแนวทำนองเดียว(Monophonic texture) ไม่มีเสียงประสานชาย – หญิง ร้องในแบบที่ร้องคู่กันไป ในแนวเดียวกันตลอดทั้งเพลง

รูปแบบของเพลง เป็นลักษณะของทำนองที่เน้นแนวทำนองหลัก และมีอีกเที่ยวเป็นลักษณะทำนองคล้ายการร้องเกริ่นนำในดนตรีไทย ซึ่งในเพลงนาเสปนี้จะเรียกการร้องเกริ่นนำนี้ว่า กาซีเดาะห์ รูปแบบของเพลงอาลันมีเลี๊ยะห์มีความแตกต่างจากเพลงอื่นๆ ในเพลงนาเสป โบราณ โดยเพลงอาลันมีเลี๊ยะห์มีการผสมกันระหว่างท่อนที่มีอัตราจังหวะช้า ท่อนที่มีอัตราจังหวะเร็ว และกาซีเดาะห์ ผู้ร้องจะทำการร้องสลับ โดยมีลักษณะการร้องอัตราจังหวะช้า อัตราจังหวะเร็ว และกาซีเดาะห์ โดยทำนองเที่ยวนี้จะวนกลับมาร้องทำนองและเนื้อร้องเที่ยวที่ 2

ใน 1 เที่ยวของเพลง จะมีการแบ่งส่วนการร้องของชาย – หญิง และร้องพร้อมกัน โดยในท่อนที่มีอัตราจังหวะช้า จะแบ่งส่วนการร้องของชาย – หญิง เป็น ในห้องเพลงที่ 1 – 2 ผู้นำฝ่ายชายเป็นผู้ขึ้น จากนั้นลูกคู่ฝ่ายหญิงและฝ่ายชายจะร้องรับพร้อมกันจนจบท่อน หลังจากร้องจบแล้ว เมื่อขึ้นท่อนเพลงที่มีอัตราจังหวะเร็ว จะร้องพร้อมกันทั้งเพลงเช่นกัน ไม่มีการแบ่งฝ่ายของลูกคู่ฝ่ายหญิง และลูกคู่ชาย ส่วนท่อนกาซีเดาะห์ผู้นำฝ่ายชายจะเป็นผู้ร้อง จากนั้นลูกคู่ฝ่ายหญิง - ฝ่ายชายจึงจะร้องรับ

2. **ระดับเสียง**

ระดับเสียของเพลงอาลันมีเลี๊ยะห์ เป็นเพลงที่มีลักษณะโครงสร้างทางกลุ่มเสียงแบบ 5 เสียง หรือ Pentatonic ของบันไดเสียง C Major โดยมีโน้ตเสียงหลักในบทเพลงคือ เสียง C D E G A และมีโน้ตรองที่พบในบทเพลง คือ F B

เพลงอาลันมีเลี๊ยะห์เป็นทำนองของเพลงที่ได้จากการขับร้องของนักดนตรีวงนาเสป โบราณบ้านครัว โดยการแบ่งกลุ่มผู้ร้องออกเป็นลูกคู่ฝ่ายหญิงและลูกคู่ฝ่ายชาย นอกจากเสียงทำนองร้องแล้วในเพลงยังมีเสียงของเครื่องประกอบจังหวะอีกด้วย จากการร้องธรรมดาตามจังหวะทำนองของเพลงแล้วนั้น ยังมีการร้องคำร้องคำเดียว ลากเสียงโดยใช้เพียง 1 – 2 เสียง ว่า การผันเสียง และ การร้องคำร้องคำเดียว ลากเสียงตั้งแต่ 3 เสียงขึ้นไป เรียกการร้องในลักษณะนี้ว่า การเอื้อนเสียงโดยสามารถพบได้ดังนี้

ท่อนที่ 1 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 7, 8 และ 9

ท่อนที่ 2 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 7, 8 ,9 , 16 และ 17

ท่อนที่ 3 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 1 , 2 , 3 ,5 , 6, 7, 15 , 16 และ 17

ท่อนที่ 4 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 2 , 3 , 4 , 5 และ 6

ท่อนที่ 5 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 2 , 3 , 6 , 7, 8 , 9 และ 10

ท่อนที่ 6 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 2 , 3 , 4 , 5 และ 6

ท่อนที่ 7 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 2 , 3 , 6 , 7, 8,10 และ 11

ท่อนที่ 8 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 1 ,4 ,5 ,12, 13, 14 และ 15

ตัวอย่าง ห้องเพลงที่มีการผันเสียงและการร้องเอื้อนเสียง

ท่อนที่ 1

การผันเสียง

ห้องที่ 7 - 9

ท่อนที่ 2

การผันเสียง

ห้องที่ 7 - 9

ห้องที่ 16

ห้องที่ 17

ท่อนที่ 3

การผันเสียง

ห้องที่ 15 - 17

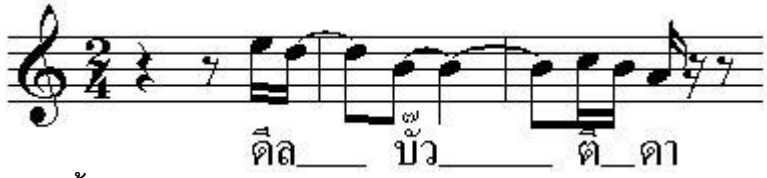
การเอื้อนเสียง

ห้องที่ 1- 7

ท่อนที่ 4

การผันเสียง

ห้องที่ 4 - 6



การเอื้อนเสียง

ห้องที่ 2

ห้องที่3

ท่อนที่ 5

การเอื้อนเสียง

ห้องที่ 2- 3

ห้องที่ 6 – 10

ท่อนที่ 6

การผันเสียง

ห้องที่ 2 - 3

การเอื้อนเสียง

ห้องที่ 6 - 8

ห้องที่ 10 – 11

ท่อนที่ 7

การเอื้อนเสียง

ห้องที่ 1 และ ห้องที่ 4

ห้องที่ 5

ห้องที่ 12 – 15

ลักษณะความดัง – เบา (Dynamics) ไม่พบความแตกต่างของความดัง-เบา ชัดเจนตลอดทั้งเพลง มีการบรรเลงที่ราบเรียบ ไม่มีช่วงใดที่เบาเสียงลง หรือดังขึ้น มากกว่าปกติของเพลงที่ทำการร้องอยู่ในขณะนั้น

ช่วงกว้างของเสียง เพลงอาลันมีเลี๊ยะห์มีความแตกต่างระหว่างเสียงต่ำสุดกับเสียงสูงสุด มีความห่างเป็นระยะขั้นคู่ 6 โดยระดับเสียงต่ำสุด คือ เสียง ซอล ในตำแหน่งโน้ตที่อยู่คาบเส้นที่ 2 ของบรรทัด 5 เส้น ในกุญแจซอล ซึ่งจะพบในห้องที่ 2 ท่อนที่ 1 ของเพลง และ ระดับเสียงสูงสุดคือ เสียง ฟา ซึ่งอยู่ในตำแหน่งคาบเส้นที่ 5 ในบรรทัด 5 เส้น ในกุญแจซอล ซึ่งจะพบได้ในห้องที่ 6 ท่อนที่ 3 ของเพลง

ห้องเพลงที่ 2 ระดับเสียงต่ำสุดในเพลง

ห้องเพลงที่ 6 ระดับเสียงสูงสุดในเพลง

3. **จังหวะ**

เพลงอาลันมีเลี๊ยะห์ เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะ 2 อัตราจังหวะ สามารถแบ่งอัตราจังหวะความเร็วคือ เที่ยวที่มีการร้องอัตราจังหวะ ♩ = 50 และท่อนที่มีการร้องอัตราจังหวะ ♩ = 65 เพลงอาลันมีเลี๊ยะห์ เป็นเพลง 7 ท่อน ลักษณะของจังหวะเพลงนี้ มีทำนองของเพลงที่เหมือนกัน เป็นทำนองเดียวกัน แต่จะต่างกันตรงเนื้อร้องของเพลง และ มีท่อนที่เนื้อร้องและทำนองต่างกัน แต่ละรอบในการร้องมีการเปลี่ยนเนื้อร้องและอัตราจังหวะ ส่วนท่อนเพลงที่เป็นการร้องแบบกาซีเดาะห์จะไม่มีการกำหนดอัตราจังหวะที่แน่นอน ขึ้นอยู่กับผู้นำเพลงเท่านั้น สามารถแบ่งออกได้ดังนี้

ท่อนที่ 1 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 50

ท่อนที่ 2 ร้อง 2 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 65

เนื้อเพลงและทำนองเหมือนเที่ยวที่ 1

ท่อนที่ 3 ร้อง 1 รอบ อัตราจังหวะมีความไม่แน่นอน

เนื้อเพลงเปลี่ยน ใช้เทคนิควิธีการร้องแบบกาซีเดาะห์

ท่อนที่ 4 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 50

เนื้อเพลงในท่อนที่ 4 เปลี่ยน

ท่อนที่ 5 ร้อง 1 รอบ อัตราจังหวะมีความไม่แน่นอน

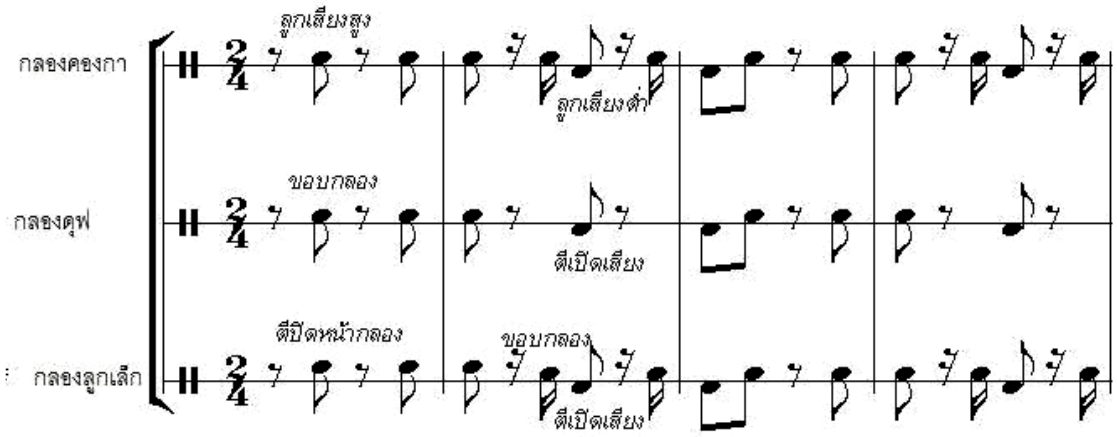
เนื้อเพลงเปลี่ยน ใช้เทคนิควิธีการร้องแบบกาซีเดาะห์ จากนั้นผู้ร้องจะย้อนไปร้องท่อนที่ 4 จากนั้นจะร้องท่อนที่ 2 อีกครั้งก่อนจะร้องท่อนที่ 6

ท่อนที่ 6 ร้อง 1 รอบ อัตราจังหวะมีความไม่แน่นอน
เนื้อเพลงเปลี่ยน ใช้เทคนิควิธีการร้องแบบกาซีเดาะห์

ท่อนที่ 7 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ♩ = 50
เนื้อเพลงในท่อนที่ 7 เปลี่ยน หลังจากร้องท่อนที่ 7 เสร็จแล้ว ผู้ร้องจะย้อนขึ้นไปร้องท่อนที่ 2 อีก 1 รอบ แล้วจึงจะจบเพลง

นอกจากจังหวะของเนื้อร้อง และทำนองแล้ว ในเพลงขณะที่ทำการบรรเลงมีเสียงของเครื่องประกอบจังหวะโบราณซึ่งเรียกว่า หน้าทับนาเสปโบราณ โดยจะมีความเป็นเอกลักษณ์ของเพลงนาเสป อีกทั้งมีความแตกต่าง ของหน้าทับ 2 แบบคือ หน้าทับกลองที่ใช้ในจังหวะช้า และ หน้าทับกลองที่ใช้ในจังหวะเร็ว ดังนี้

หน้าทับจังหวะช้า



หน้าทับจังหวะเร็ว

4. **ทำนอง**

จากการศึกษาทำนองของเพลงอาลันมีเลี๊ยะห์ พบว่า เป็นเพลงที่มี 8 ท่อน ทำนองต่างกันมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะ และเนื้อร้อง ลูกคู่ทั้งชาย – หญิงร้องทำนองเดียวกันทั้งเพลง ท่อนที่ 1 และ ท่อนที่ 2 ทำนองและเนื้อร้องเหมือนกัน ส่วนท่อนอื่นๆ มีกลุ่มทำนองเป็นของตนเองไม่ซ้ำกับท่อนใด โดยเมื่อศึกษาทำนองของเพลงทำให้พบว่า สามารถแบ่งกลุ่มทำนองตามแต่ละท่อนได้ดังนี้

ท่อนที่ 1

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 1 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่3 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 6

กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ ห้องห้องเพลงที่6 จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 9

ในการแบ่งกลุ่มของทำนองข้างต้นนี้ทำให้ทราบว่า ท่อนที่ 1 และ ท่อนที่ 2 มีเนื้อร้องและทำนองเหมือนกันแต่แตกต่างกันที่อัตราจังหวะ สามารถแบ่งกลุ่มทำนองได้ 6 กลุ่มทำนอง กลุ่มทำนองที่ 1 และกลุ่มทำนองที่ 2 มีลักษณะของเนื้อร้องเหมือนกันทั้งหมด จังหวะมีความแตกต่างกันที่เสียงสุดท้าย ส่วนในกลุ่มทำนองแตกต่างกันที่ห้องที่ 4 เท่านั้น กลุ่มทำนองที่ 3 ไม่มีการซ้ำทั้งเนื้อร้อง จังหวะ และทำนองกับกลุ่มใด กลุ่มทำนองที่ 4 เนื้อร้องไม่ซ้ำกับกลุ่มใด ทำนองและจังหวะมีความคล้ายคลึงกันในกลุ่มทำนองนี้ มีการเอื้อนเสียงโดยใช้เสียงสุดท้ายก่อนที่จะเอื้อน เป็นคำหลักที่ใช้ในการเอื้อน ซึ่งแตกต่างจากกลุ่มทำนองอื่นๆ กลุ่มทำนองที่ 5 และ กลุ่มทำนองที่ 6 เนื้อร้อง ทำนองเมือนกัน จังหวะมีความแตกต่างกันที่เสียงสุดท้ายเท่านั้น

ท่อนที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 1 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่3 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 6

กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่6 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 9

กลุ่มทำนองที่ 4 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่9 จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 11

กลุ่มทำนองที่ 5 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่12 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 14

กลุ่มทำนองที่ 6 เริ่มตั้งแต่ ห้องห้องเพลงที่14จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 18

จากการศึกษาท่อนที่ 2 กลุ่มทำนองที่ 1 และ กลุ่มทำนองที่ 4 เนื้อร้อง ทำนอง และจังหวะมีความเหมือนกัน ยกเว้นจังหวะขึ้นต้นของทำนองเท่านั้นที่มีจังหวะแตกต่างกัน กลุ่มทำนองที่ 2 และกลุ่มทำนองที่ 5 มีเนื้อร้อง ทำนอง และจังหวะเหมือนกัน ไม่มีความแตกต่างใด เช่นเดียวกับกลุ่มทำนองที่ 3 และ กลุ่มทำนองที่ 6 ซึ่งเนื้อร้อง ทำนอง และจังหวะเหมือนกัน ไม่มีความแตกต่าง

ท่อนที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 1จนถึง ห้องที่ 7

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 8จนถึง ห้องที่ 9

กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 10จนถึง ห้องที่ 11

กลุ่มทำนองที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 13จนถึง ห้องที่ 14

กลุ่มทำนองที่ 5 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 15จนถึง ห้องที่ 17

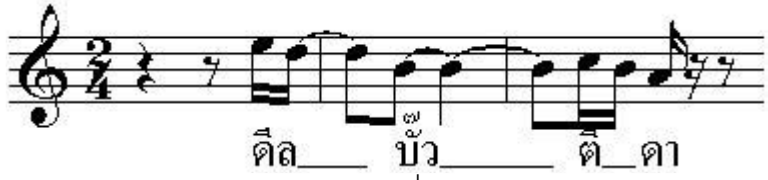
ท่อนที่ 3 การแบ่งกลุ่มทำนองสามารถแบ่งได้ 5 กลุ่มทำนอง พบว่าทุกกลุ่มทำนองทั้งเนื้อร้อง ทำนอง และจังหวะ มีการการซ้ำกับกลุ่มทำนองใดเลย

ท่อนที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 1 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 2จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 3จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 6



จากการศึกษากลุ่มทำนองของท่อนที่ 4 พบว่าสามารถแบ่งกลุ่มทำนอง ได้ 4 กลุ่มทำนอง โดยกลุ่มทำนองที่ 1 และกลุ่มทำนองที่ 2 มีเนื้อร้อง ทำนองและจังหวะเหมือนกัน ส่วนกลุ่มทำนองที่ 3 และ กลุ่มทำนองที่ 4 มีเนื้อร้อง จังหวะและทำนองเหมือนกันเช่นเดียวกัน

ท่อนที่ 5

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 1จนถึงห้องที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 5 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 8

กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 8 จังหวะที่ 2 จนถึง ห้องที่ 10

ท่อนที่ 5 การแบ่งกลุ่มทำนองสามารถแบ่งได้ 3 กลุ่มทำนอง ซึ่งพบว่าในท่อนที่ 5 กลุ่มทำนองที่ 1 และ กลุ่มทำนองที่ 2 มีเนื้อร้อง ทำนอง และจังหวะเหมือนกัน แต่ กลุ่มทำนองที่ 3 เป็นกลุ่มทำนองที่ใช้การเปล่งเสียง ฮา ตามหลักวิธีการร้องแบบกาซีเดาะห์ ซึ่งทำให้แตกต่างจาการร้องกาซีเดาะห์ในท่อนที่ 3

ท่อนที่ 6

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 1 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 3 จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 5

กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 6 จนถึงห้องที่ 8

กลุ่มทำนองที่ 4 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 9 จนถึงห้องที่ 11

จากการศึกษากลุ่มทำนองของท่อนที่ 4 พบว่าสามารถแบ่งกลุ่มทำนอง ได้ 4 กลุ่มทำนอง โดยกลุ่มทำนองที่ 1 และกลุ่มทำนองที่ 2 มีเนื้อร้อง ทำนองและจังหวะเหมือนกัน ส่วนกลุ่มทำนองที่ 3และกลุ่มทำนองที่ 4 มีเนื้อร้อง จังหวะและทำนองเหมือนกันเช่นเดียวกัน

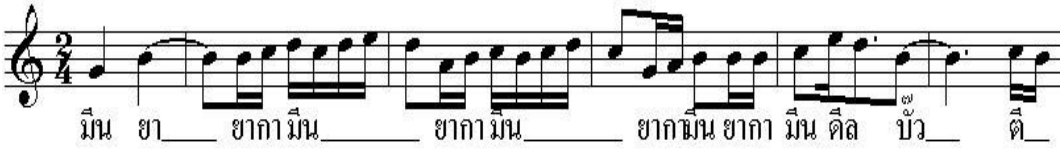
ท่อนที่ 7

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 1 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 3

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 3 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 7

กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 7 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 11

กลุ่มทำนองที่ 4 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 12 จนถึงห้องที่ 18



เพลงอาลันมีเลี๊ยะห์เป็นเพลงที่นำมาร้องอยู่ในวงนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัวจากการ- ศึกษาพบว่าเพลงอาลันมีเลี๊ยะห์เป็นเพลง 7 ท่อน อยู่ในบันไดเสียง C Major มีความแตกต่างของอัตราจังหวะ 2 แบบ คือ ♩ = 50 และ ♩ = 65 และกาซีเดาะห์ ทำให้สามารถแบ่งจากเนื้อร้องและอัตราจังหวะได้

การปฏิบัติเพลงอาลันมีเลียะห์ ผู้ร้องจะร้องสลับท่อนดังนี้ ผู้ร้องจะร้องท่อนที่ 1 จนจบ ต่อด้วยท่อนที่ 2 อีก 2 รอบ เมื่อจบแล้วจึงร้องท่อนที่ 3 จากนั้นผู้ร้องจะไปร้องท่อนที่ 4 เมื่อจบแล้วจะร้องท่อนที่ 5 ก่อนจะย้อนไปร้องท่อนที่ 2 แล้วจึงกลับมาร้องท่อนที่ 6 ก่อนจึงจะร้องท่อนที่ 7 ก่อนจะจบเพลงด้วยท่อนที่ 2

การร้องเพลงอาลันมีเลียะห์ ทุกครั้งจะร้อง ใช้อัตราจังหวะ ♩ = 50 ยกเว้นในท่อนที่ 2 ซึ่งร้องด้วยอัตราจังหวะ ♩ = 65 ท่อนที่ 3 ท่อนที่ 5 และท่อนที่ 6 เป็นการร้องแบบกาซีเดาะห์

กลุ่มทำนองของเพลงแบ่งตามท่อน ท่อนที่ 1 และ ท่อนที่ 2 พบทั้งหมด 6 แบบ มีการซ้ำของทำนองในเที่ยวนั้นๆ ท่อนที่ 3 ท่อนที่ 5 และท่อนที่ 6 ใช้วิธีการร้องแบบกาซีเดาะห์ ทำให้สามารถแบ่งกลุ่มทำนองได้ 5 กลุ่มทำนอง 3 กลุ่มทำนอง และ 4 กลุ่มทำนองตามลำดับ ส่วนท่อนที่ 4 สามารถแบ่งกลุ่มทำนองได้ 3 กลุ่มทำนอง และ ท่อนที่ 7 แบ่งกลุ่มทำนองได้ 4 กลุ่มทำนอง

บิลลาฮียา

ท่อน 1

ท่อน 2

ท่อน 3

ท่อน 4

ท่อน 5

เพลงบิลลาฮียาเป็นเพลงหนึ่งที่วงดนตรีนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัวนำมาใช้ในการบรรเลงขับร้อง มีเนื้อหากล่าวถึงการกระทำคุณงามความดีตามหลักของศาสนาอิสลาม โดยจะนิยมนำมาขับร้องวันงานมงคลทางศาสนา รวมทั้งพิธีกรรมต่างๆ เช่น งานวันตรุษ งานขึ้นบ้านใหม่ เป็นต้น จากการศึกษาบทเพลงบิลลาฮียาทำให้พบสิ่งสำคัญในบทเพลงดังนี้

1. **รูปพรรณและรูปแบบของบทเพลง**

เพลงบิลลาฮียาเป็นเพลงที่มีลักษณะบทเพลงที่มีแนวทำนองเดียว (Monophonic texture)ไม่มีเสียงประสานชาย – หญิง ร้องในแบบที่ร้องคู่กันไป ในแนวเดียวกันตลอดทั้งเพลง

รูปแบบของเพลง เป็นลักษณะของทำนองที่เน้นแนวทำนองหลัก และมีอีกเที่ยวเป็นลักษณะทำนองคล้ายการร้องเกริ่นนำในดนตรีไทย ซึ่งในเพลงนาเสปนี้จะเรียกการร้องเกริ่นนำนี้ว่า กาซีเดาะห์ รูปแบบของเพลงบิลลาฮียามีความแตกต่างจากเพลงอื่นๆ ในเพลงนาเสปโบราณ โดยเพลงบิลลาฮียามีการผสมกันระหว่างท่อนที่มีอัตราจังหวะช้า ท่อนที่มีอัตราจังหวะเร็ว และกา-ซีเดาะห์ ผู้ร้องจะทำการร้องสลับ โดยมีลักษณะการร้องอัตราจังหวะช้า อัตราจังหวะเร็ว และกาซี-เดาะห์ โดยทำนองเที่ยวนี้จะวนกลับมาร้องทำนองและเนื้อร้องเที่ยวที่ 2

ใน 1 เที่ยวของเพลง จะมีการแบ่งส่วนการร้องของชาย – หญิง และร้องพร้อมกัน โดยในท่อนที่มีอัตราจังหวะช้า จะแบ่งส่วนการร้องของชาย – หญิง เป็น ในห้องเพลงที่ 1 – 2 ผู้นำฝ่ายชายเป็นผู้ขึ้น จากนั้นลูกคู่ฝ่ายหญิงและฝ่ายชายจะร้องรับพร้อมกันจนจบท่อน หลังจากร้องจบแล้ว เมื่อขึ้นท่อนเพลงที่มีอัตราจังหวะเร็ว จะร้องพร้อมกันทั้งเพลงเช่นกัน ไม่มีการแบ่งฝ่ายของลูกคู่ฝ่ายหญิง และลูกคู่ฝ่ายชาย ส่วนท่อนกาซีเดาะห์ผู้นำฝ่ายชายจะเป็นผู้ร้อง จากนั้นลูกคู่ฝ่ายหญิง - ฝ่ายชายจึงจะร้องรับ

2. ระดับเสียง

ระดับเสียของเพลงบิลลาฮียา เป็นเพลงที่มีลักษณะโครงสร้างทางกลุ่มเสียงแบบ 5 เสียง หรือ Pentatonic ของบันไดเสียง C Major โดยมีโน้ตเสียงหลักในบทเพลงคือ เสียง C D E G A และมีโน้ตรองที่พบในบทเพลง คือ F B

เพลงบิลลาฮียาเป็นทำนองของเพลงที่ได้จากการขับร้องของนักดนตรีวงนาเสปโบราณบ้านครัว โดยการแบ่งกลุ่มผู้ร้องออกเป็นลูกคู่ฝ่ายหญิงและลูกคู่ฝ่ายชาย นอกจากเสียงทำนองร้องแล้วในเพลงยังมีเสียงของเครื่องประกอบจังหวะอีกด้วย จากการร้องธรรมดาตามจังหวะทำนองของเพลงแล้วนั้น มีการร้องคำร้องคำเดียว ลากเสียงโดยใช้เพียง 1 – 2 เสียง ว่า การผันเสียง และ การร้องคำร้องคำเดียว ลากเสียงตั้งแต่ 3 เสียงขึ้นไป เรียกการร้องในลักษณะนี้ว่า การเอื้อนเสียงโดยสามารถพบได้ดังนี้

ท่อนที่ 1 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 2, 3, 4 ,5 และ 6

ท่อนที่ 2 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 2, 3, 4 ,5 และ 6

ท่อนที่ 3 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 2 , 3 , 4, 5 , 6, 7, 8, 11 , 12 และ 13

ท่อนที่ 4 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 2 , 4 และ 5

ท่อนที่ 5 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 2 , 4 , 5 , 6, 9, 10 และ 12

ท่อนที่ 6 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 3 , 4, 5 , 6, 7, 8, 11 , 12 และ 13

ท่อนที่ 7 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 4 และ 5

ท่อนที่ 8 พบการผันเสียงและการเอื้อนเสียงในห้องเพลงที่ 4 ,5 ,6, 9, 10 และ 12

ตัวอย่าง ห้องเพลงที่มีการผันเสียงและการร้องเอื้อนเสียง

ท่อนที่ 1 **และท่อนที่** 2

การผันเสียง

ห้องที่ 2

ห้องที่ 3 - 4

ห้องที่ 5 - 6

ท่อนที่ 3

การเอื้อนเสียง

ห้องที่ 1- 4

ห้องที่ 5

ห้องที่ 6

ห้องที่ 7 – 8

ห้องที่ 11 – 13

ท่อนที่ 4

การผันเสียง

ห้องที่ 2

ห้องที่ 4 - 5

ท่อนที่ 5

การผันเสียง

ห้องที่ 2

ห้องที่ 4 - 5

ห้องที่ 6

ห้องที่ 9

ห้องที่ 10

ห้องที่ 12

ท่อนที่ 6

การเอื้อนเสียง

ห้องที่ 3 – 4

ห้องที่ 5

ห้องที่ 6

ห้องที่ 7 – 8

ห้องที่ 11 – 13

ท่อนที่ 7

การผันเสียง

ห้องที่ 4 - 5

ท่อนที่ 8

การผันเสียง

ห้องที่ 4 - 5

ห้องที่ 6

ห้องที่ 9

ห้องที่ 10

ลักษณะความดัง – เบา (Dynamics) ไม่พบความแตกต่างของความดัง-เบา ชัดเจนตลอดทั้งเพลง มีการบรรเลงที่ราบเรียบ ไม่มีช่วงใดที่เบาเสียงลง หรือดังขึ้น มากกว่าปกติของเพลงที่ทำการร้องอยู่ในขณะนั้น

ช่วงกว้างของเสียง เพลงบิลลาฮียามีความแตกต่างระหว่างเสียงต่ำสุดกับเสียงสูงสุด มีความห่างเป็นระยะขั้นคู่ 9 ½ โดยระดับเสียงต่ำสุด คือ เสียง มี ในตำแหน่งโน้ตที่อยู่คาบเส้นที่ 1 ของบรรทัด 5 เส้น ในกุญแจซอล ซึ่งจะพบในห้องที่ 5 ท่อนที่ 5 ของเพลง และ ระดับเสียงสูงสุดคือ เสียง ซอลชาร์ป ซึ่งอยู่ในตำแหน่งเหนือเส้นที่ 5 ในบรรทัด 5 เส้น ในกุญแจซอล ซึ่งจะพบได้ในห้องที่ 3 ท่อนที่ 3 ของเพลง

ห้องเพลงที่ 5 ท่อนที่ 5 ระดับเสียงต่ำสุดในเพลง

ห้องเพลงที่ 3 ท่อนที่ 3ระดับเสียงสูงสุดในเพลง

3. **จังหวะ**

เพลงบิลลาฮียา เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะ 2 อัตราจังหวะ สามารถแบ่งอัตราจังหวะความเร็ว คือ เที่ยวที่มีการร้องอัตราจังหวะ ♩ = 50 และท่อนที่มีการร้องอัตราจังหวะ ♩ = 70 เพลงอาลันมีเลี๊ยะห์ เป็นเพลง 8 ท่อน ลักษณะของจังหวะเพลงนี้ มีทำนองของเพลงที่เหมือนกัน เป็นทำนองเดียวกัน แต่จะต่างกันตรงเนื้อร้องของเพลง และมีท่อนที่เนื้อร้องและทำนองต่างกัน แต่ละรอบในการร้องจะมีการเปลี่ยนเนื้อร้องและอัตราจังหวะ สามารถแบ่งออกได้ดังนี้

ท่อนที่ 1 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 50

ท่อนที่ 2 ร้อง 3 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 70

เนื้อเพลงและทำนองเหมือนเที่ยวที่ 1

ท่อนที่ 3 ร้อง 1 รอบ อัตราจังหวะไม่แน่นอน อยู่กับผู้ร้อง

เนื้อเพลงเปลี่ยน ใช้เทคนิควิธีการร้องแบบกาซีเดาะห์

ท่อนที่ 4 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 50

เนื้อเพลงในท่อนที่ 4 เปลี่ยน

ท่อนที่ 5 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 50

เนื้อเพลงในท่อนที่ 5 เปลี่ยน หลังจากร้องท่อนที่ 5 จบแล้วผู้ร้องจะย้อนขึ้นไปร้องท่อนที่ 2 อีกเพียง 1 รอบ ก่อนจะร้องท่อนที่ 6

ท่อนที่ 6 ร้อง 1 รอบ อัตราจังหวะไม่แน่นอน อยู่กับผู้ร้อง

เนื้อเพลงเปลี่ยน ใช้เทคนิควิธีการร้องแบบกาซี เดาะห์

ท่อนที่ 7 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 50

เนื้อเพลงเปลี่ยน

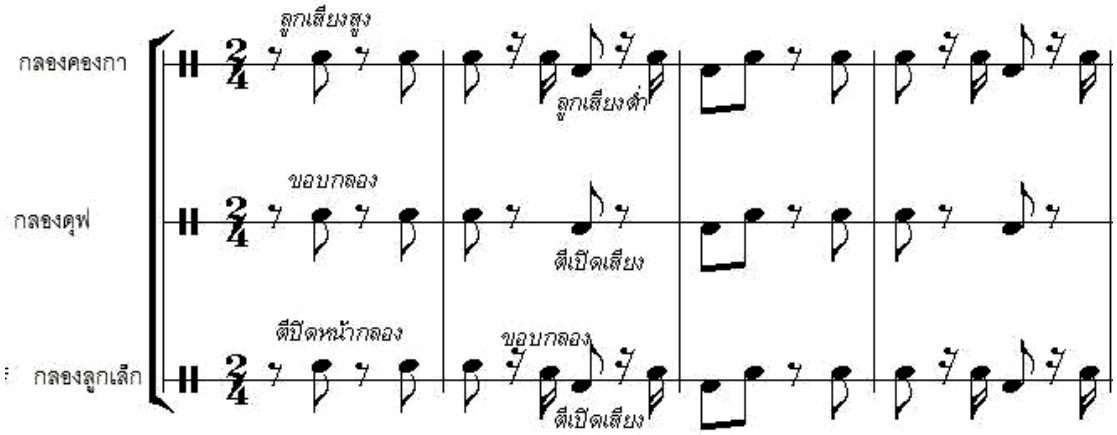
ท่อนที่ 8 ร้อง 1 รอบ มีอัตราความเร็วของจังหวะ ♩ = 50

เนื้อเพลงในท่อนที่ 8 เปลี่ยน หลังจากร้องท่อนที่ 8 เสร็จแล้ว ผู้ร้องจะย้อนขึ้นไปร้องท่อนที่ 2 อีก 1 รอบ แล้วจึงจะจบเพลง

นอกจากจังหวะของเนื้อร้อง และทำนองแล้ว ในเพลงขณะที่ทำการบรรเลงมีเสียงของเครื่องประกอบจังหวะโบราณซึ่งเรียกว่า หน้าทับนาเสปโบราณ โดยจะมีความเป็นเอกลักษณ์ของเพลงนาเสป อีกทั้งมีความแตกต่าง ของหน้าทับ 2 แบบคือ หน้าทับกลองที่ใช้ในจังหวะช้า และ หน้าทับกลองที่ใช้ในจังหวะเร็ว ดังนี้

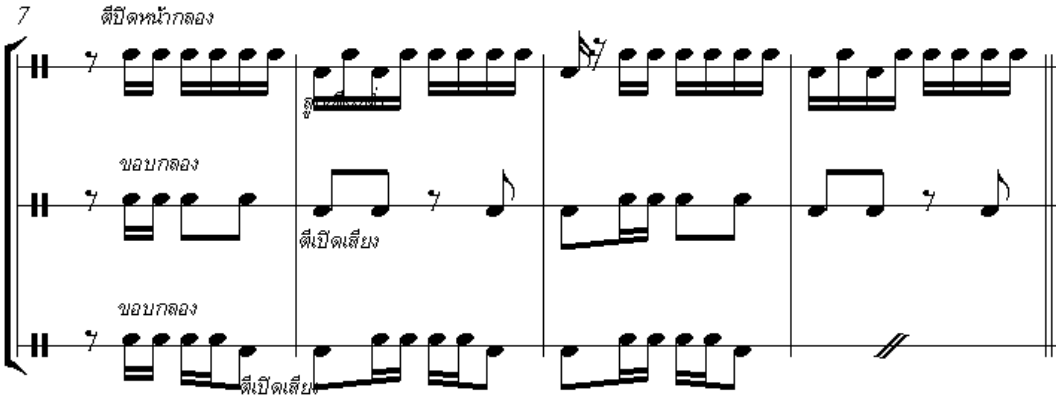
หน้าทับจังหวะช้า

จังหวะช้า



หน้าทับจังหวะเร็ว

จังหวะเร็ว



4. **ทำนอง**

จากการศึกษาทำนองของเพลงบิลลาฮียา พบว่า เป็นเพลงที่มี 8 ท่อน ทำนองต่างกันมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะ และเนื้อร้อง ลูกคู่ทั้งชาย – หญิงร้องทำนองเดียวกันทั้งเพลง ท่อนที่ 1 และ ท่อนที่ 2 ทำนองและเนื้อร้องเหมือนกัน และท่อนอื่นๆ มีกลุ่มทำนองเป็นของตนเองไม่ซ้ำกับท่อนใด โดยเมื่อศึกษาทำนองของเพลงทำให้พบว่า สามารถแบ่งกลุ่มทำนองตามแต่ละท่อนได้ดังนี้

ท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 1 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 6

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่6 จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 7

กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ ห้องห้องเพลงที่8 จนถึงห้องที่ 9

ในการแบ่งกลุ่มของทำนองข้างต้นนี้ทำให้ทราบว่า ท่อนที่ 1 และ ท่อนที่ 2 มีเนื้อร้องและทำนองเหมือนกันแต่แตกต่างกันที่อัตราจังหวะ สามารถแบ่งกลุ่มทำนองได้ 3 กลุ่มทำนองกลุ่มทำนองที่ 1 ไม่เหมือนกับกลุ่มทำนองใดเลย ทั้งจังหวะ เนื้อร้อง และทำนอง ส่วนกลุ่มทำนองที่ 2 และ กลุ่มทำนองที่ 3 มีเนื้อร้องเหมือนกัน เสียงสุดท้ายของจังหวะ มีความแตกต่างกัน

ท่อนที่ 3 และท่อนที่ 6

มีลักษณะของทำนองและจังหวะเหมือนกัน แต่มีความแตกต่างเพียงคำร้องบางคำเท่านั้น

ท่อนที่3

ท่อนที่ 6

จากการศึกษาทำนองของท่อนที่ 3 และท่อนที่ 6 พบกว่า ทั้ง 2 ท่อน เป็นการใช้การร้องแบบกาซีเดาะห์เข้ามาใช้ในการบรรเลง การเปล่งเสียงฮาไม่มีความหมายใดๆ จังหวะและทำนอง เหมือนกันทั้ง 2 ท่อน ยกเว้นคำร้องใน 2 ห้องแรกของท่อน และ ห้องที่ 9 และ 10 ซึ่งไม่เหมือนกัน

ท่อนที่ 4

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 1 จนถึง ห้องที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 3 จนถึง ห้องที่ 5

ท่อนที่ 4 การแบ่งกลุ่มทำนองสามารถแบ่งได้ 2 กลุ่มทำนอง ซึ่งพบว่าในกลุ่มทำนองที่ 1 กลุ่มทำนองที่ 2 มีเนื้อคล้ายกัน ตอนท้ายของกลุ่มทำนองมีความแตกต่างกันทั้งเนื้อร้อง ทำนอง และจังหวะ เนื่องจากมีการเพิ่มคำ จึงทำให้ทั้ง 2 กลุ่มทำนองมีความแตกต่างกัน

ท่อนที่ 5

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 1 จนถึงห้องที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 3 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 5

กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 5จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 10

กลุ่มทำนองที่ 4 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 10จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 12

กลุ่มทำนองที่ 5 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 12จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 14

จากการศึกษากลุ่มทำนองของท่อนที่ 5 พบว่าสามารถแบ่งกลุ่มทำนอง ได้ 5 กลุ่มทำนอง โดยกลุ่มทำนองที่ 1และกลุ่มทำนองที่ 2 มีทำนองลูกตกเหมือนกัน แต่เนื้อร้องในกลุ่มทำนองที่ 2 มีการเพิ่มคำเข้าไป จังหวะมีความแตกต่างกัน กลุ่มทำนองที่ 3 ไม่เหมือนกันกลุ่มทำนองใดเลย กลุ่มทำนองที่ 4 และ กลุ่มทำนองที่ 5 เนื้อร้อง จังหวะคล้ายกัน แต่เสียงสุดท้ายของกลุ่มทำนองมีความแตกต่างกัน

ท่อนที่ 7

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 1 จนถึงห้องที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 3 จนถึงห้องที่ 5

จากการศึกษากลุ่มทำนองของท่อนที่ 7 พบว่าสามารถแบ่งกลุ่มทำนอง ได้ 2 กลุ่มทำนอง โดยกลุ่มทำนองที่ 1 และกลุ่มทำนองที่ 2 มีเนื้อร้องและทำนองคล้ายคลึงกัน ในห้องแรกของกลุ่มทำนองตั้งแต่ห้องที่ 2 มีความแตกต่างกันทั้ง เนื้อร้อง ทำนอง และจังหวะ

ท่อนที่ 8

กลุ่มทำนองที่ 1 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 1 จนถึงห้องที่ 2

กลุ่มทำนองที่ 2 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 3 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 5

กลุ่มทำนองที่ 3 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 5 จังหวะที่ 2 จนถึง ห้องที่ 6

กลุ่มทำนองที่ 4 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 7จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 10

กลุ่มทำนองที่ 5 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 10 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 18

กลุ่มทำนองที่ 6 เริ่มตั้งแต่ ห้องเพลงที่ 12 จังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 14

จากการศึกษากลุ่มทำนองในท่อนที่ 8 พบว่า มีทั้งหมด 6 กลุ่มทำนองโดย กลุ่มทำนองที่ 1 และกลุ่มทำนองที่ 2 มีเนื้อร้องและทำนองคล้ายกัน ในห้องแรกของกลุ่มทำนอง ตั้งแต่ห้องที่ 2 มีความแตกต่างทั้ง เนื้อร้อง ทำนอง และจังหวะ กลุ่มทำนองที่ 3 และ กลุ่มทำนองที่ 4 ไม่ซ้ำกับกลุ่มทำนองใด กลุ่มทำนองที่ 5 และ กลุ่มทำนองที่ 6 มีเนื้อร้องเหมือนกันแต่ทำนองแตกต่างกัน มีความแตกต่างของจังหวะตั้งแต่ห้องที่ 2 ของกลุ่มทำนอง จึงทำให้เกิดความแตกต่างจากกัน

เพลงบิลลาฮียาเป็นเพลงที่นำมาร้องอยู่ในวงนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัว จากการศึกษาพบว่าเพลงบิลลาฮียาเป็นเพลง 8 ท่อน อยู่ในบันไดเสียง C Major มีความแตกต่างของอัตราจังหวะ 2 แบบ คือ ♩ = 50 และ ♩ = 70 และกาซีเดาะห์ ทำให้สามารถแบ่งจากเนื้อร้องและอัตราจังหวะได้

การปฏิบัติเพลงบิลลาฮียาผู้ร้องจะร้องสลับท่อนดังนี้ ผู้ร้องจะร้องท่อนที่ 1 จนจบ ต่อด้วยท่อนที่ 2 อีก 3 รอบ เมื่อจบแล้วจึงร้องท่อนที่ 3 จากนั้นผู้ร้องจะไปร้องท่อนที่ 4 ต่อด้วยท่อนที่ 5 เมื่อจบแล้วจะย้อนไปร้องท่อนที่ 2 เพียง 1 รอบอีกครั้ง แล้วจึงกลับมาร้องท่อนที่ 6 ท่อนที่ 7 และท่อนที่ 8 ก่อนจึงจะร้องท่อนที่ 2 อีกครั้ง จากนั้นจึงจบเพลงด้วยท่อนที่ 2

การร้องเพลงเพลงบิลลาฮียาทุกครั้งจะร้องโดยใช้อัตราจังหวะ ♩ = 50 ยกเว้นในท่อนที่ 2 ซึ่งร้องด้วยอัตราจังหวะ ♩ = 70 ท่อนที่ 3 และ ท่อนที่ 6 เป็นการร้องแบบกาซีเดาะห์

กลุ่มทำนองของเพลงเมื่อแบ่งตามท่อนจะพบว่า ในแต่ละท่อนจะมีกลุ่มทำนองเป็นของตัวเองและมีจำนวนไม่เท่ากัน โดยขึ้นอยู่กับวรรคเพลงและคำร้อง แต่ ในเพลงบิลลาฮียา บทร้องกาซีเดาะห์มีจังหวะเหมือนกันทั้ง 2 ท่อน แต่มีความแตกต่างเพียงคำร้องเท่านั้น แต่มีเสียงเอื้อนเหมือนกันตลอดทั้งท่อน

บทที่ 5
สรุปผล อภิปราย และข้อเสนอแนะ

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้มีความมุ่งหมายที่จะศึกษาดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม : กรณีศึกษาชุมชนบ้านครัว โดยผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาค้นคว้า ตามขั้นตอนรายละเอียดดังนี้

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาดนตรีในวัฒนธรรมอิสลามของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว
2. เพื่อศึกษาองค์ประกอบของดนตรีในวัฒนธรรมอิสลามของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว

ขอบเขตของการวิจัย

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามเฉพาะดนตรีในวัฒนธรรมอิสลามของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว โดยมุ่งเน้นศึกษาและเก็บข้อมูลเนื้อหาของดนตรีในวัฒนธรรมอิสลามในเรื่องของความสัมพันธ์ของวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง รูปแบบ และองค์ประกอบที่สำคัญเท่านั้น

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

การศึกษาค้นคว้าดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม ของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลในตำรา เอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้องต่างๆ ตลอดจนสัมภาษณ์นักดนตรีจากบุคลากรในชุมชนบ้านครัว และผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความรู้เกี่ยวข้องกับดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม เพื่อเป็นการเก็บข้อมูลภาคสนาม จากนั้นจึงได้รวบรวมข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์เรียบเรียงเป็นงานวิจัยที่สมบูรณ์ต่อไป

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูล ประเด็นของการศึกษาจากเอกสาร งานวิชาการตลอดจนประเด็นจากบทสัมภาษณ์ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาด้านวัฒนธรรมอิสลาม ดนตรี บทเพลง ตลอดจนองค์ประกอบโครงสร้างของวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีมารวบรวมเข้าด้วยกันและทำการวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ ได้ดังนี้

1. ลักษณะทั่วไปของดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม ของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว เป็นการวิเคราะห์ข้อมูลในลักษณะของการรวบรวมความรู้ในด้านต่างๆ มาบันทึกเรียบเรียงและจัดลำดับให้มีความสัมพันธ์กัน ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความรู้ ความเข้าใจถึงสภาพและลักษณะทั่วไป ต่างๆของดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม

2. ศึกษาองค์ประกอบของดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม เป็นการรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลจากการเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นหลักได้แก่ การพูดคุย การสอบถาม การสัมภาษณ์ การบันทึกเสียง และการบันทึกภาพ โดยจัดลำดับให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกัน

ข้อมูลทั้งหมดที่ได้จากการวิเคราะห์ ได้นำมาเรียบเรียงในรูปแบบของการพรรณนา การบรรยายเป็นความเรียงและสรุปผลเป็นรายงานการวิจัย

สรุปผลการศึกษาวิจัย

ผู้วิจัยได้สรุปผลการศึกษาวิจัยออกเป็น 2 ส่วนคือ สรุปผลการศึกษาดนตรีในวัฒนธรรมอิสลามของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว และสรุปผลการศึกษาองค์ประกอบของดนตรีในวัฒนธรรมอิสลามของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว ดังต่อไปนี้

1. **ลักษณะทั่วไปของดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม ของชาวไทยมุสลิมชุมชนบ้านครัว**

1.1. ลักษณะทั่วไปของชุมชน

1.1.1 ประวัติความเป็นมาของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว

ชุมชนบ้านครัวเป็นชุมชนท้องถิ่นดั้งเดิมตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ตั้งถิ่นฐานอยู่ริมคลองแสนแสบใต้ มีพื้นที่ส่วนใหญ่อยู่ในเขตราชเทวี แบ่งเป็นชุมชนบ้านครัวเหนือ ชุมชนบ้านครัวตะวันตก และมีพื้นที่อีกส่วนในเขตปทุมวัน เป็นชุมชนบ้านครัวใต้ ประชากรส่วนใหญ่ของชุมชนบ้านครัวนับถือศาสนาอิสลาม ภายในชุมชนมีโรงเรียน มัสยิด สุสาน ศูนย์ชุมชน ศูนย์ดับเพลิง และสาธารณสุข

1.1.2 ลักษณะที่ตั้ง

พื้นที่ชุมชนบ้านครัวมีลักษณะคาบเกี่ยวกับเขตพื้นที่การปกครองอยู่ 2 เขต คือเขตราชเทวี และเขตปทุมวัน โดยในเขตราชเทวี เดิมทีมีชาวมุสลิมอาศัยอยู่ เริ่มตั้งแต่รอยต่อเขตวัดพระยายังยามตามคลองแสนแสบใต้ จรดปากคลองพญาไทซึ่งปรับปรุงเป็นถนนเพชรบุรีซอย 12 และพื้นที่รอยต่อเขตวัดพระยายังบางส่วนถูกเวนคืนสร้างทางด่วนขั้นที่ 2 ไปแล้ว

1.1.3 ศาสนาและความเชื่อ

จากการศึกษาข้อมูลของชุมชนบ้านครัว สะท้อนถึงความเชื่อทางไสยศาสตร์ในบางพิธีกรรมเช่นกัน แต่ในปัจจุบันนี้พิธีกรรมทางไสยศาสตร์ไม่มีให้พบเห็นแล้ว แต่สิ่งที่ยังคงอยู่กับชาวไทยมุสลิมชุมชนบ้านครัวคือ การทำความเข้าใจเกี่ยวกับประเพณี พิธีกรรมของชาวมุสลิมบ้านครัว ซึ่งมีพิธีกรรมแบ่งออกเป็น 2 ประเด็นใหญ่ๆ คือ

1. ในวิถีชีวิต

2. เกี่ยวกับเทศกาลในรอบปี

1.2 ประวัติความเป็นมาและแบบแผนของดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม

นาซีด มาจากภาษาอาหรับ ที่เป็นแหล่งกำเนิดของศาสนาอิสลาม นาซีด คือ การร้องเพลงในภาษาอาหรับ ไม่มีเครื่องดนตรีประกอบ ถือเป็นวัฒนธรรมการดนตรีในศาสนาอิสลาม มีลักษณะเป็นเพลงลำนำที่ใช้ขับร้องหรือขับกล่อมการร้องเพลงนาซีด เพลงนาซีดเกิดขึ้นพร้อมๆ กับศาสนาอิสลามเริ่มขึ้นในกลุ่มชาวมุสลิมที่เดินทางเป็นกองคาราวานข้ามเขตทะเลทรายไปค้าขาย เมื่อมีการหยุดพักก็จะมีการร้อง “นาซีด” ต่อมามีการใช้กลองตีประกอบจังหวะทำให้การร้องเพลงมีสีสันมาก

การแสดงนาเสปโบราณของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัวนั้น เป็นนาเสปแบบโบราณที่ปัจจุบันไม่มีแพร่หลายแล้วทั้งกับชาวมุสลิมเองในประเทศไทย ก็ไม่เป็นที่รู้จักเท่าที่ควร แต่ชาวไทยมุสลิมจะรู้จักวงนาเสปประยุกต์ซึ่งนำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาร่วมอยู่ในวง แต่วงนาเสปโบราณ ของชุมชนบ้านครัวนี้ จะใช้เครื่องดนตรีเพียงไม่กี่ชิ้นเท่านั้น

วงนาเสปโบราณนี้ เป็นวงดนตรีของชาวไทยมุสลิมบ้านครัวที่ยังคงอนุรักษ์แบบแผนวัฒนธรรมดนตรี ชาวบ้านครัวจะนิยมเล่นกันในงานพิธีมงคล งานรื่นเริง งานบุญต่างๆ ของชาวไทยมุสลิมในชุมชนบ้านครัว การแสดงนาเสปโบราณนี้จะมีการกล่าวให้ยึดมั่นในพระคัมภีร์ ระลึกถึงคำสั่งสอนของศาสดา และกระทำแต่ความดี

ชุมชนบ้านครัวสร้างเอกลักษณ์เฉพาะของตนเองให้เกิดความน่าสนใจ บางครั้งลูกคู่ที่ร้องก็ทำให้มีลีลาสนุกสนานเร้าใจ วงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัว สามารถสร้างเอกลักษณ์ของตนเองขึ้นเพื่อเป็นมรดกทางวัฒนธรรมแก่คนรุ่นใหม่ในชุมชนที่ต้องการสืบสานวัฒนธรรมของชุมชนได้ต่อไป

1.3 วงดนตรี เครื่องดนตรีและวิธีการบรรเลงที่นำมาใช้ในวัฒนธรรมอิสลาม ของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว

วงดนตรีนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัว มีอยู่เพียง 1 วงเท่านั้น ซึ่งเป็นการรวมตัวกันของชาวชุมชนบ้านครัว ไม่มีการแบ่งแยกวงอื่นๆ เพิ่มขึ้นในวง เครื่องดนตรีที่ใช้เป็นเครื่องดนตรีที่ไม่ขัด ตามหลักศาสนาอิสลาม เครื่องดนตรีที่นำมาบรรเลงใน งนาเสปโบราณ บ้านครัวนี้ จะเป็นเครื่องประกอบจังหวะเป็นหลัก วงนาเสปโบราณบ้านครัวมีเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในวงดนตรีดังนี้ กลองดุฟ กลองบองโก แทมบูริน ลูกแซก หรือ มาราคา ฉิ่ง กลองคองกา

1.4 ผู้ที่เล่นดนตรีในวัฒนธรรมอิสลามของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว

นักดนตรีวงนาเสปโบราณบ้านครัว เป็นกลุ่มของสมาชิกในชุมชนบ้านครัวที่จะรวมตัวกันเฉพาะกิจ เมื่อมีพิธีหรือเหตุการณ์ที่ทางองค์กรจัดขึ้น โดยส่วนมากแล้วผู้แสดงจะประกอบอาชีพรับจ้าง และ ค้าขายเป็นหลัก มีการรวมตัวเพื่อฝึกซ้อมเพียงช่วงวันเสาร์ – อาทิตย์เท่านั้น นักดนตรีของ

วงนาเสป โบราณบ้านครัวมาจากการถ่ายทอดของบุคคลภายในครอบครัว โดยใช้วิธีการเป็นผู้ชักชวนสมาชิกในบ้านเพื่อเข้ามาร่วมวง

การแต่งกายของนักร้องนาเสปจะเรียบง่าย จะปกปิดร่างกายและส่วนที่พึงละอายไว้มากกว่านักร้องหญิงในวงดนตรีสมัยใหม่ ผู้แสดงจะยึดตามหลักปฏิบัติทางศาสนาอิสลามเป็นหลัก สำหรับนักดนตรีวงนาเสปโบราณ บ้านครัวนี้จะแต่งกายตามลักษณะของการแต่งกายของชาวมุสลิมภาคใต้

1.5 รูปแบบการบรรเลงและโอกาสต่าง ๆ ที่ใช้ในการบรรเลง

การประกอบพิธีกรรมและประเพณีในวัฒนธรรมอิสลาม ชุมชนบ้านครัวนี้ สามารถแบ่ง ออกตามงานพิธีที่มีดนตรีเข้าร่วมโดยมี

1. ใช้ในพิธีแต่งงานทั้งขบวน และให้ความบันเทิงกับผู้มาร่วมงานหลังประกอบพิธีกรรมทางศาสนา
2. ใช้ในงานรื่นเริงต่างๆทั่วไป ที่สมาชิกในชุมชนบ้านครัวได้ติดต่อให้ไปแสดง
3. งานบุญ งานมงคลต่างๆ ของชุมชนบ้านครัว

วงนาเสปโบราณบ้านครัวนี้จะทำการแสดงเป็นลักษณะยืนร้องในสถานที่ที่ไม่อำนวยกับการนั่ง โดยนักดนตรีจะยืนบรรเลงเครื่องประกอบจังหวะข้างหลัง ผู้ร้องจะยืนร้องหน้าวงของตนพร้อมทั้งปรบมือ เขย่าแทมโบรีน เขย่าลูกแซกไปด้วย ซึ่งจะอยู่ในลักษณะสำรวม หากว่าเป็นพิธีแห่ ผู้ที่ร้องจะเดินนำเครื่องดนตรี โดยเครื่องดนตรีจะบรรเลงตามหลังนักดนตรีที่เดินนำหน้า นักดนตรีจะแบ่งข้างเป็นชาย – หญิง ไม่รวมกัน

สำหรับการขึ้นเพลงจะไม่ขึ้นพร้อมกันทั้งวง แต่จะมีผู้ขึ้นต้น 1 คน จากนั้นลูกคู่จึงจะขึ้นตาม จังหวะของเพลงจะมีทั้งจังหวะช้า และจังหวะเร็วใน 1 เพลง

วิธีการบรรเลง การถ่ายทอด จะเป็นลักษณะความสามารถเฉพาะตน ของกลุ่มชนในชุมชนบ้านครัว ซึ่งเป็นการสร้างประสบการณ์ โดยใช้วิธีท่องจำบทเพลง จากการได้ยิน และได้เข้าร่วมพิธีจนได้จดจำจนขึ้นใจ แม่นยำ ส่วนการถ่ายทอดนั้น เป็นการฝึกหัดให้กับสมาชิกหรือเยาวชนในชุมชนที่มีความสนใจและต้องการศึกษาอย่างแท้จริง

1.6 บทเพลงและเนื้อร้องของดนตรี

บทเพลงที่ใช้ในการร้องนาเสปนี้ วงนาเสปบ้านครัวจะมีอยู่ทั้งหมด 17 เพลง แต่สมาชิกในวงสามารถร้องได้เพียง 15 เพลงเท่านั้น การถ่ายทอดเป็นลักษณะท่องจำ และสอนปากต่อปาก ทำให้โอกาสในการถ่ายทอดให้กับเยาวชนรุ่นหลัง บทเพลงที่สามารถร้องได้จึงมีน้อยลง

2. องค์ประกอบของดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม

บทเพลงที่ใช้ร้องในวงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวนี้ ในปัจจุบันมีทั้งหมด 15 เพลง บทเพลงนาเส)โบราณชุมชนบ้นครัวเป็นเพลงที่มีการใช้ภาษามลายูและภาษายาวีเป็นหลัก โดยมีเพลงที่มีเนื้อร้องผสมภาษาไทยเพียงเพลงเดียวคือเพลงซาลามัตเราะห์มัต ผลการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีที่ปรากฏให้เห็นในบทเพลงทั้งหมดสามารถสรุปเป็นประเด็นสำคัญได้ดังนี้

2.1 รูปพรรณและรูปแบบ

รูปพรรณของเพลง ในวงนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัว ทุกเพลงเป็นเพลงที่มีลักษณะบทเพลงที่มีแนวทำนองเดียว (Monophonic texture) ไม่มีเสียงประสานชาย – หญิง ร้องในแบบที่ร้องคู่กันไป ในแนวเดียวกันตลอดทั้งเพลง

รูปแบบของเพลงนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัว ทุกเพลงจะขึ้นต้นด้วยเพลงที่มีอัตราจังหวะช้าก่อนที่จะเปลี่ยนเป็นอัตราจังหวะเร็ว ทุกเพลงมีการแบ่งส่วนการร้องในแต่ละท่อน แต่ละเที่ยวโดยแบ่งเป็น 2 ส่วนคือ ฝ่ายหญิง และ ฝ่ายชาย

2.2 ระดับเสียง

ระดับเสียงของเพลงนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัว ส่วนมากเป็นเพลงที่อยู่ในบันไดเสียง C Major มีเพียงบางเพลงเท่านั้นที่ใช้บันไดเสียง G Major และ F Major บางเพลงมีการใช่เครื่องหมายแปลงเสียงเพิ่มขึ้นมาจึงทำให้เกิดความแตกต่างของเพลงเพิ่มขึ้น

นอกจากนั้นแล้วทุกเพลง มีการร้องผันเสียงและการร้องเอื้อนเสียง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของเพลงนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัว

ลักษณะความดัง – เบา (Dynamics) ไม่พบความแตกต่างของความดัง-เบา ชัดเจน

ช่วงกว้างของเสียง ทุกเพลงมีช่วงกว้างไม่เกิน ขั้นคู่ 10 โดยระดับเสียงต่ำสุดคือเสียง โด ในตำแหน่งคาบเส้นน้อยใต้เส้นที่ 1 ของกุญแจซอล และเสียงสูงสุดคือ เสียง ซอล ในตำแหน่งเหนือเส้นที่ 5 ของกุญแจซอล

2.3 จังหวะ

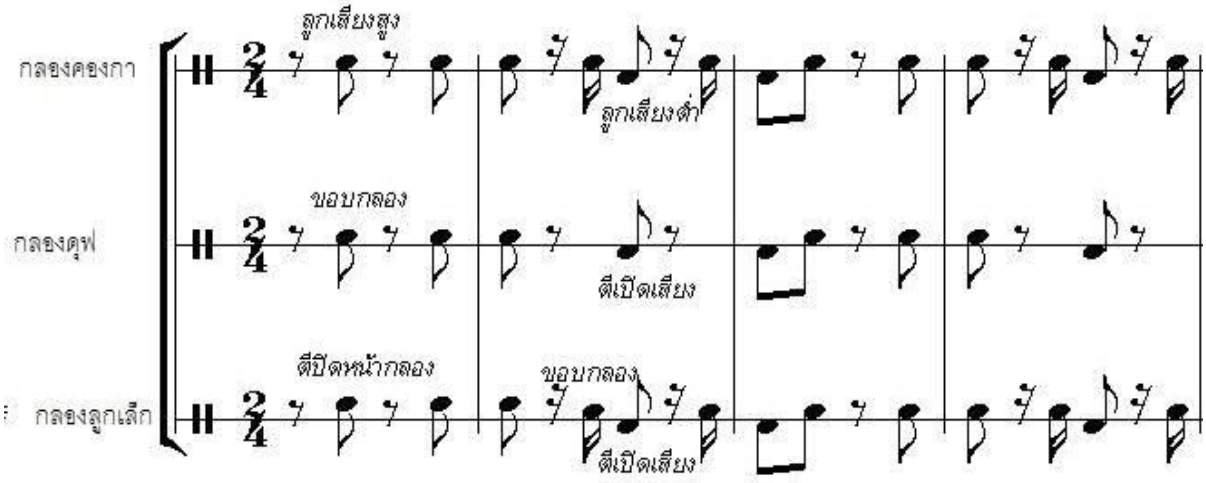
ทุกเพลงใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ $\frac{2}{4}$ ซึ่งเป็นเครื่องหมายกำหนดจังหวะที่มีความเหมาะสมที่สุด อีกทั้งเพลงนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัวมีการใช้อัตราจังหวะความเร็ว 2 แบบภายใน 1 เพลง จังหวะของเพลงเป็นลักษณะที่มีทั้งการร้องสลับจังหวะช้าเร็ว ร้องจังหวะช้ารอบเดียวแล้วต่อ

ด้วยอัตราจังหวะเร็วจนจบ และมีการใช้เทคนิควิธีการร้องกาซีเดาะห์ซึ่งเป็นการร้องเกริ่นนำสลับกับเพลงในแต่ละอัตราจังหวะ เป็นการร้องที่ไม่มีอัตราจังหวะตายตัว ขึ้นอยู่กับผู้นำฝ่ายชาย

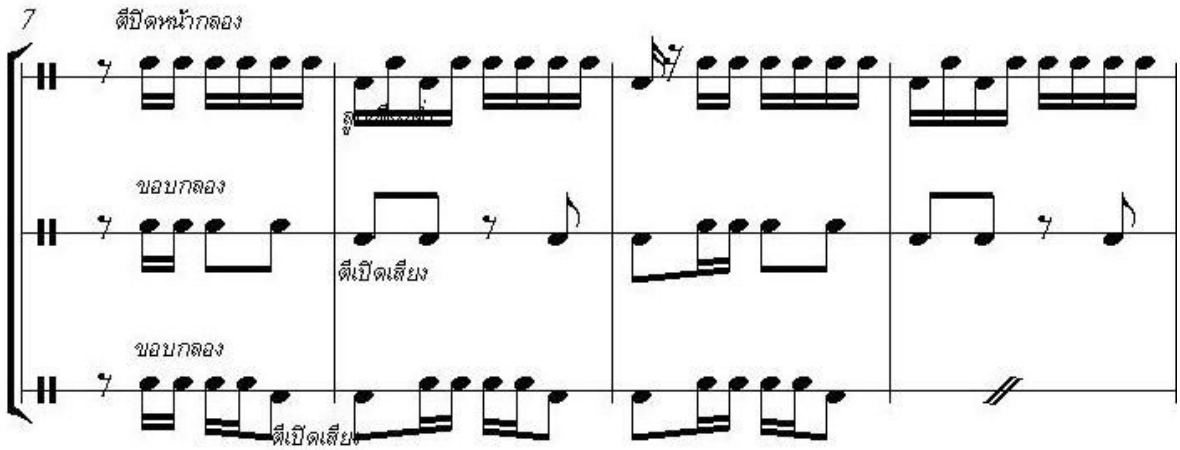
จังหวะกลองที่ใช้ในเพลงนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัว เป็นจังหวะกลองที่ใช้เหมือนกันทุกเพลง โดยแบ่งหน้าทับกลองเป็น หน้าทับจังหวะช้า และ หน้าทับจังหวะเร็ว เพลงนาเสปโบราณมีเพลงซึ่งมีความโดดเด่นของจังหวะกลอง 1 เพลง คือ เพลงมารีลามารี ซึ่งเพลงนี้ในอัตราจังหวะช้า จะใช้หน้าทับกลองเหมือนเพลงอื่นๆ ส่วนในท่อนที่มีอัตราจังหวะเร็วจะใช้หน้าทับกลองในจังหวะสามช่า ซึ่งเป็นความโดดเด่นของเพลง และไม่มีการนำหน้าทับกลองในจังหวะสามช่าไปใช้กับเพลงอื่นๆ อีก

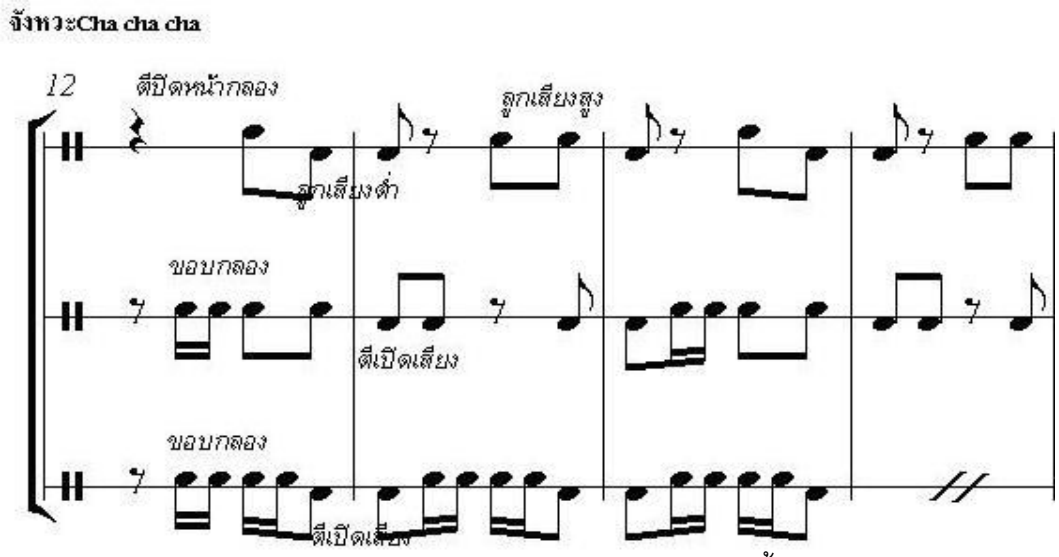
หน้าทับกลองเพลงนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัว

จังหวะช้า



จังหวะเร็ว





หน้าทับของกลองในเพลงนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัวนี้ ทุกๆเพลงจะใช้หน้าทับเดียวกัน ช่วงเพลงที่มีอัตราจังหวะช้า จะใช้หน้าทับเดียวกัน และช่วงที่มีจังหวะเร็วก็ใช้จังหวะหน้าทับเดียวกัน ยกเว้นเพลงมารีลามารี ซึ่งในจังหวะเร็วจะใช้หน้าทับกลองจังหวะสามช่า

2.4 ทำนอง

เพลงนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัวเป็นเพลงที่มีทำนองเดียว แต่มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะและเนื้อร้อง ลูกคู่ทั้งชาย – หญิงร้องทำนองเดียวกันทั้งเพลง ซึ่งจะพบได้อยู่เสมอ ไม่มีแบบแผนกำหนดว่าฝ่ายใดเป็นผู้ร้อง นอกจากนี้แล้วบางเพลงเนื้อร้อง ทำนอง และจังหวะไม่มีการซ้ำกัน ตลอดทั้งเพลงทุกๆเพลงจะมีการซ้ำเนื้อร้อง และทำนอง ในแต่ละท่อน แต่ละเที่ยวของเพลงเอง

จากการศึกษาบทเพลงสามารถสรุปได้ว่า เพลงนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัวมีโครงสร้างทางบันไดเสียงส่วนมากเป็นบันไดเสียง C Major ผู้ร้องมีอิสระในการสร้างเสียง จึงทำให้เทคนิควิธีการร้องมีความแตกต่างกันออกไปตามอารมณ์ของบทเพลง ความสนุกสนานทำให้บทเพลงไม่เหมือนกับเพลงอื่นๆทั่วไป ทั้งนี้ลักษณะพิเศษที่เป็นเอกลักษณ์ของเพลง เป็นสิ่งสะท้อนให้เห็นถึงความมีศิลปะในดนตรีนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัว

การวิเคราะห์บทเพลงโดยใช้หลักองค์ประกอบของดนตรีสากล มีจุดประสงค์เพื่อที่จะทำให้เกิดความเข้าใจในดนตรีนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัว และแสดงให้เห็นเป็นรูปธรรมมากที่สุด มิได้เป็นการเปรียบเทียบในคุณค่าของดนตรี เพราะดนตรีและวัฒนธรรมในแต่ละท้องถิ่นหรือแต่ละเชื้อชาติจะมีความแตกต่างกัน ดนตรีหรือวัฒนธรรมของชนกลุ่มใดก็จะมีคุณค่า มีความหมาย หรือมีความสำคัญต่อชนกลุ่มนั้น สำหรับบทเพลงที่ได้มีการบันทึกโน้ตดนตรีสากล เพียงเพื่อเป็นสื่อให้เกิดความเข้าใจร่วมกัน ซึ่งไม่สามารถถ่ายทอดถึงลักษณะของเสียงหรือจิตวิญญาณที่แท้จริงของดนตรีได้

อภิปรายผล

จากการศึกษาวิจัย ดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม : กรณีศึกษา ชุมชนบ้านครัวพบว่าดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม ในครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งการเก็บข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูลเป็นกระบวนการที่เกี่ยวเนื่อง ผลการวิเคราะห์ตามความมุ่งหมายของการวิจัยนั้นได้ปรากฏแล้วตั้งแต่บทที่ 4 ดังนั้นในส่วนนี้ผู้วิจัยจะได้อภิปรายเพิ่มเติมดังนี้

ปัจจุบันการขับร้องเพลงนาเสปโบราณจะไม่ค่อยได้พบเห็นกันบ่อยนัก นอกจากข้อกำหนดตามหลักศาสนาที่ดนตรีจะขับร้องเพื่อประกอบในพิธีงานมงคล และไม่มีเนื้อหาในเชิงชู้สาว สภาวะการณ์ปัจจุบันทำให้การยึดถือปฏิบัติตามวัฒนธรรมดั้งเดิมมีการเปลี่ยนแปลงไป เช่นเพลงนาเสปเป็นเพลงโบราณที่มีการสืบทอดต่อกันมา ปัจจุบันเหลือผู้ที่สามารถร้องเพลงนาเสปไม่มากนัก ดังนั้นจึงเป็นการลดบทบาทเพลงนาเสปโบราณลง นอกจากนี้การถ่ายทอดดนตรีเป็นลักษณะวิธีการถ่ายทอดด้วยปากเปล่า มิได้มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรแต่อย่างใดและอยู่ในวงจำกัดโดยผู้ที่ฝึกดนตรีหรือนักดนตรีส่วนมากจะมีอายุค่อนข้างสูง สำหรับเด็กหรือคนหนุ่มสาวไม่ค่อยสนใจที่จะฝึกหัดดนตรีมากนัก ซึ่งเป็นผลมาจากความเจริญที่เข้ามาสู่ชุมชนบ้านครัว จึงทำให้เด็กหรือคนหนุ่มสาวชาวมุสลิมได้หันมาสนใจดนตรีสมัยนิยมมากขึ้น จึงเป็นเรื่องน่าห่วงอย่างยิ่งว่าจะขาดผู้สืบทอด ทำให้ในอนาคต เพลงนาเสปโบราณอาจจะลดน้อยลง จากการศึกษายังทราบได้อีกว่า ในประเทศไทยเหลือวงนาเสปโบราณอีกเพียงไม่กี่วงเท่านั้น แม้ปัจจุบันวงนาเสปโบราณจะเหลือน้อยลงนั้นด้วยลักษณะที่แตกต่างจากดนตรีอื่นๆ อีกทั้งดนตรีชนิดนี้ไม่ขัดกับหลักศาสนาอิสลามที่ได้มีการกำหนดเอาไว้ จึงทำให้ชาวมุสลิมบ้านครัวยังคงรักษาเอกลักษณ์ของชุมชนบ้านครัว และยากต่อการเปลี่ยนแปลงเข้ามาของอิทธิพลดนตรีอื่นๆ

ข้อเสนอแนะ

จากการวิจัย เรื่อง ดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม : กรณีศึกษา ชุมชนบ้านครัว ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยต่อไปดังนี้

1. การผสมผสานระหว่างนาเสป ดนตรีในวัฒนธรรมอิสลามกับดนตรีสมัยใหม่ที่นำมาประยุกต์ใช้กับดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม

2. สามารถทำการวิจัย การสืบทอดดนตรีในวัฒนธรรมอิสลามของสังคม ชาวไทยมุสลิม เพราะปัจจุบันการสืบทอดทางดนตรีของชาวไทยมุสลิมยังมีอยู่น้อย และจะลดเลือนหายไปหากไม่มีการสืบทอดและจดบันทึกอย่างเป็นระเบียบแบบแผน

3. ในด้านดนตรีสามารถทำวิจัยที่เป็นการเปรียบเทียบระหว่างดนตรีในพิธีของศาสนสถานที่มีการใช้ดนตรีได้

4. สามารถทำการวิจัยเกี่ยวกับความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมดนตรีของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัวได้

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2532). *การวิเคราะห์รูปแบบเพลงพื้นบ้าน.* มนุษยศาสตร์ปริทรรศน์. หน้า 57 - 66

----------. (2543). *งานวิจัยการศึกษาวิเคราะห์เพลงระบำบ้านนา ตำบลบาลูกเสือ อำเภอองครักษ์ จังหวัดนครนายก.* กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

แก้วกร เมืองแก้ว. (2544). *มังคละ : กรณีศึกษาวงดนตรีพื้นบ้านของนายพรต คชนิล.* ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม.(มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. อัดสำเนา.

จรัญ มะลูลีม ; กิติมา อมรทัต และ พรพิมล ตรีโชติ. (2539). *ไทยกับโลกมุสลิม : ศึกษาเฉพาะกรณีชาวไทยมุสลิม.* กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จรินทร์ เทพสงเคราะห์. (2540). *การศึกษาบทเพลงดนตรีรกาหลอในจังหวัดสงขลา.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. อัดสำเนา.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2538). "วิธีการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน," *ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 26.* กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้ง.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2539). *สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย.* กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

"ชาวต้นสน" การสร้างมัสยิด. (2518). *ประวัติมัสยิดต้นสน.* กรุงเทพฯ ; ไชยวัฒน์.

เชียงราย, มหาวิทยาลัยราชภัฏ. (2548). *วิชาความจริงของชีวิต.* สืบค้นเมื่อ 21 ธันวาคม 2548. http://learning.ricr.ac.th/mean/Lesion1/chapter1.html

เซ็นหลุยส์ ฉะเชิงเทรา, โรงเรียน. (2547). *อิสลาม.* สืบค้นเมื่อ 5 ธันวาคม 2548. http://homepage.sl.ac.th/el037/Islam.htm

ณรงค์ เขียนทองกุล. (2539). *บ้านบางลำพู : ชุมนุมดนตรีไทยชาวบ้านที่ยิ่งใหญ่และเก่าแก่ของกรุงเทพฯ.* กรุงเทพฯ : มติชน.

ณรงค์ สมิทธิธรรม. (2541). *วงตกเส้ง : ดนตรีแห่ในวิถีชีวิตของชาวลำปาง.* วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (วัฒนธรรมศึกษา) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล. อัดสำเนา.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2543). *มานุษยดนตรีวิทยา ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้.* นครปฐม : วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น. (2539). *วัฒนธรรมดนตรีของปี่พาทย์มอญ.* นครปฐม : วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2538). *สังคีตนิยม ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก.* พิมพ์ครั้งที่ 14. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดวงรัตน์ ทรัพย์ประเสริฐ. (2544). *พิธีรำผีของชาวมอญ : กรณีศึกษาดนตรีและพิธีรำเจ้าพ่อของชาวมอญ.* ปริญญานิพนธ์. ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. อัดสำเนา.

ถนอม นาควัชระ. (2523). *อันเพลงไทยใช่จะไร้คุณค่า.* ม.ป.ท. : ม.ป.พ.

นิตยา บัวทอง. (2548). *การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีแก็ลมอ ในจังหวัดสุรินทร์.* ปริญญานิพนธ์. ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. อัดสำเนา.

นิยพรรณ วรรณศิริ. (2540). *มานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรม.* กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

นูรียัน สาแล๊ะ. (2540). ทีทรรศน์วัฒนธรรม. ใน พระศักดิ์ พรแก้ว (บรรณาธิการ). *มะโย่ง : ความพยายามที่ล้างเลือนในการสืบสานวัฒนธรรมให้คงอยู่(107).* กรุงเทพฯ : บริษัทอัมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด.

ประพนธ์ เรืองณรงค์. (2529). *สมบัติไทยมุสลิมภาคใต้.* กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.

ประสิทธิ์ กาพย์กลอน. (2518). *วรรณกรรมประวัติศาสตร์.* กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ปราณี วงษ์เทศ. (2529). *พื้นบ้านพื้นเมือง.* กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เจ้าพระยา.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2517). *ประวัติดนตรีไทย.* กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

ปิยนันท์ เนียมอบปั้น. (2546). *ลิเกเรียบ : กรณีศึกษาลิเกเรียบของชาวไทยมุสลิม ในชุมชนมุสยิดกมาลุ้ลอีมาน เขตมีนบุรี กรุงเทพมหานคร.* ดุริยนิพนธ์. กศ.บ. (ดุริยางคศาสตร์ไทย) กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

พรพิมล ตรีโชติ ; กิติมา อมรทัต และ จรัญ มะลูลีม. (2539). *ไทยกับโลกมุสลิม : ศึกษาเฉพาะกรณีชาวไทยมุสลิม.* กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พรรณราย คำโสภา. (2542). *การวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านกันตรึมของหมู่บ้านดงมัน จังหวัดสุรินทร์.* ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. อัดสำเนา

พัทยา สายหู. (2510). *รายงานการศึกษาลักษณะผู้นำท้องถิ่นในเขตพัฒนาภาคใต้.* กรุงเทพฯ : ศึกษิตสยาม.

มยุรา วงษ์สันต์. (2546). *รู้จักอิสลาม.* กรุงเทพฯ : สภายุวมุสลิมโลก สำนักงานประเทศไทย.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2533). *ดนตรีไทยวิเคราะห์.* กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์.

มานะ ธานี. (2546). *การศึกษาความเข้มแข็งวัฒนธรรมการบรรเลงปี่พาทย์จังหวัดสิงห์บุรี.* ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม.(มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

มุรีด ทิมะเสน. (2547). *เพลงดนตรีอิสลาม.* สืบค้นเมื่อ 6 ธันวาคม 2548, จาก http://www.mureed.com/mr_talk/

เมาดูดี อุบล อะลา. (2525). *อิสลามในปัจจุบัน.* กรุงเทพฯ : อัล-ญิฮาด.

ยศ สันติสมบัติ. (2537). *มนุษย์กับวัฒนธรรม.* กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ยสพรรณ เต็มแย้ม. (2545). *การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีอำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี.* ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม.(มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

เยาวรัตน์ ปรทักษ์และสมใจ เสรีขจรเจริญ. (2525). *ความเชื่อในศาสนาอิสลามของไทยมุสลิม 4 จังหวัดภาคใต้ , รายงานการวิจัย.* สงขลา : คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา

รัชนี สาดเปรม. (2519). *บทบาทของชาวไทยมุสลิมในภาคกลางและภาคใต้ของประเทศไทย สมัยรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325 – 2453.* ปริญญามหาบัณฑิต แผนกวิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

เรวดี อึ๊งโพธิ์. (2545). *การศึกษาดนตรีในพิธีกงเต๊ก แบบอนัมนิกาย กรณีศึกษาคณะดนตรีของวัดโลกานุเคราะห์.* ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม.(มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

ไรน่าน อรุณรังษี. (2529). *เรื่องเดียวกัน.* กรุงเทพฯ : ศูนย์วัฒนธรรมสถานเอกอัครราชทูตสาธารณรัฐอิสลามแห่งอิหร่านประจำกรุงเทพฯ

ละเอียด เหราปัตย์. (ม.ป.ป.). *คีตลักษณ์และดนตรีศัพท์สากล.* กรุงเทพฯ : สถาบันราชภัฏธนบุรี.

ศรันย์ นักรบ. (2541). *ดนตรีชาวเขาเผ่าเย้า กรณีศึกษาหมู่บ้านผาเดือ อำเภอแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย.* ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. อัดสำเนา.

ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์. (2537, มกราคม - มิถุนายน). *ความสำคัญของภาษาในการศึกษาดนตรีพื้นบ้านของไทย การศึกษาทางมานุษยวิทยาการดนตรี.* ภาษาและวัฒนธรรมไทย. หน้า 69 -72.

สงัด ภูเขาทอง. (2532). *การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย.* กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์.

สถาบันดัรระอเฮอัก. (2540). *ความสัมพันธ์ในสังคมอิสลาม.* กรุงเทพฯ : ศูนย์วัฒนธรรม สถานเอกอัครราชทูต สาธารณรัฐอิสลามแห่งอิหร่านประจำกรุงเทพฯ

สถาพร ศรีสัจจัง. (2533). *สารัตถะจากเพลงรองเง็งตันหยัง.* สงขลา : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สมชาย วาสุกรี. (2546). *การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีของละครเท่งตุ๊ก คณะส.บัวน้อย อำเภอแหลมสิงห์ จังหวัดจันทบุรี.* ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม.(มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. อัดสำเนา.

สายสุนีย์ ขาวปลื้ม. (2544). *เพลงรำผีมอญของชาวมอญจังหวัดปทุมธานี.* ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. อัดสำเนา.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2537). *วัฒนธรรมกับการพัฒนา.* กรุงเทพฯ : สำนักงานวัฒนธรรมแห่งชาติ.

สุกรี เจริญสุข. (2538). *ดนตรีวิจารณ์.* กรุงเทพฯ : Dr.Sax.

สุเทพ สุนทรเภสัช. (2519). *ความเรียงมานุษย์วิทยา : รวมบทความที่เกี่ยวข้องกับจุดมุ่งหมาย ขอบเขต และความสำเร็จของวิชามานุษยวิทยาปัจจุบัน.* กรุงเทพฯ : แพร่พิทยา.

----------. (2548*).* *ชาติพันธุ์สัมพันธ์ : แนวคิดพื้นฐานทางมานุษยวิทยาในการศึกษาอัตลักษณ์กลุ่มชาติพันธุ์ ประชาชาติ และการจัดองค์กรความสัมพันธ์ทางชาติพันธุ์.* กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

สุภาพรรณ พลอยบุษย์. (2547). *การศึกษาดนตรีในพิธีแห่เจ้าเซ็น.* ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม.(มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. อัดสำเนา.

สุมาลี นิมมานุภาพ. (2530). *ดนตรีวิจักษ์.* พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

สุวรรณ เพชรนิล. (2523).*วัฒนธรรมและภาษา.* กรุงเทพฯ : ภาควิชาปรัชญา มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

เสถียรฐ พันธรังสี. (2515). *ละครในศาสนา.* เล่ม 1. กรุงเทพฯ : แพร่วิทยา.

เสาวนีย์ จิตต์หมวด. (2524). หน้าที่ของมัสยิดต่อสังคมมุสลิมในภาคกลาง. วิทยานิพนธ์ สม.ม. กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อัดสำเนา.

----------. (2531). *กลุ่มชาติพันธุ์ : ชาวไทยมุสลิม.* พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ

----------. (2535). *วัฒนธรรมอิสลาม.* พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : กองทุนสง่า รุจิระอัมพร.

----------. (2539). *มุสลิมชนชาติจามในหน้าประวัติศาสตร์ไทย.* กรุงเทพฯ : แพร่วิทยา.

----------. (2543). *การถ่ายทอดวัฒนธรรมอิสลามของครอบครัวชาวไทยมุสลิมในกรุงเทพฯ.* สำนักงานคณะกรรมการแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ

อบู มันศูร. (2526). *จริยธรรมอิสลาม.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์

อมรา พงศาพิชญ์. (2537). *วัฒนธรรม ศาสนา และชาติพันธุ์ วิเคราะห์ : สังคมไทยแนวมานุษยวิทยา.* พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

อรุณ ศิริพันธุ์. (2533). *บทบาทอิหม่ามในการพัฒนาชุมชน : ศึกษาเฉพาะจังหวัดสงขลา.* กรุงเทพฯ :

อัลวา และ อัลฟาดีล. (2526). *หน้าที่ของมัสยิดและอิหม่าม.* ถอดความโดย สมัย จิตต์หมวด (30 ตุลาคม 2526).

อารง สุทธาศาสน์. (2523). *ปัญหาการเมืองส่วนภูมิภาค และชนกลุ่มน้อย.* กรุงเทพฯ : สุโขทัยธรรมาธิราช.

อารีรัตน์ เรืองกำเนิด. (2543). *โหม่งครึ่ม : ดนตรีสำหรับงานศพในจังหวัดชุมพร.* ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. อัดสำเนา.

อิมรอน มะมูลีม. (2524). *ศาสนาอิสลามเบื้องต้น.* กรุงเทพฯ : โครงการตำราภาควิชาปรัชญาและศาสนา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

อุทัย หิรัญโต. (2521). *มุสลิมในประเทศไทย.* กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

อุบล อะลา เมาดูดี. (2525). *ประวัติศาสตร์อิสลาม.* กรุงเทพฯ : ส.วงศ์เสงี่ยม

อัลวาและอัลฟาดีล. (2526). *มารู้จักกับอิสลามกันเถอะ.* กรุงเทพฯ : มูลนิธิอับดุลเราะห์มานกอเซ็มอนุสรณ์ "รัชชาวด์"

Myers, Helen. (1983). "*Ethnomusicology*," The New Oxford Companion to Music. Oxford : University Printing House.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

เนื้อเพลงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัว

เพลง บินตีซาลามี

เที่ยวที่ 1 *บินตีซาลามี เยาฮูอัลยานูวียา (ซ้ำ)
เอี๊ยะฮาลาลีวาซอล ดิลยานูรอนอัย..นี (ซ้ำ)

เที่ยวที่ 2 *บินตีซาลามี เยาฮูอัลยานูวียา (ซ้ำ)
เอี๊ยะฮาลาลีวาซอล ดิลยานูรอนอัย..นี (ซ้ำ)

เที่ยวที่ 3 *ดีวาซ๊อตดีวายี ติสซาลามัดอุครอยา (ว้ำ)
เอี๊ยะฮาลาลีวาซอล ดิลฟิลกิลกุมมารียา (ซ้ำ)

เพลง ยัลลอบานา

ท่อนที่ 1 * ยัลลอบานา ยาซอบา บายูมาอี๊ด (ซ้ำ)
ซุมมุมบานา ฟิลเลบายูมาอี๊ด
ซุมมุมบานา ฮัยยามาลา วัซซอวา

ท่อนที่ 2 * ยัลลอบานา ยาซอบา บายูมาอี๊ด (ซ้ำ)
ซุมมุมบานา ฟิลเลบายูมาอี๊ด
ซุมมุมบานา ฮัยยามาลา วัซซอวา
บีวาฮาดี ตียาเลนวา
อาลันลีมาน (ซ้ำ)

ท่อนที่ 3 ** เยามันยูมาอี๊ด ฟิลซูฟาลามาอี๊ด (ซ้ำ)
ซัรรอยูซามาอี๊ด...ลันลีมาน
ฮาลันลีมาน

ท่อนที่ 4 ** เยามันซาบาตู ฮาลันซาบาตู (ซ้ำ)
อิชนาติน ยาอาฮูดูอาลันลีมาน
อาลันลีมาน

เพลง อัลเลาะห์ซีตัม

เที่ยวที่ 1 *อัลเลาะห์ซีตัมเบิรมารี (ซ้ำ)
มาลัมยูซอดุลยออีนี
มารีมาลัมอูลู (ซ้ำ)
มารีมาลัมฮูบบานา (ซ้ำ)

เที่ยวที่ 2 *อัลเลาะห์ซีตัมเบิรมารี (ซ้ำ)
มาลัมยูซอดุลยออีนี
มารีมาลัมอูลู (ซ้ำ)
มารีมาลัมฮูบบานา (ซ้ำ)

เที่ยวที่ 3**อัลเมาะลาตัมเบ๊ะ อันเจ๊ะมารีดางัน (ซ้ำ)
ดีปารัมปูวัล ตูวัลดาลากี
มารีมาลัมอูลู (ซ้ำ)
มารีมาลัมฮูบบานา (ซ้ำ)

เที่ยวที่ 4 ** อีเก็ตอีตูปารีตอบาฆีฮาตี (ซ้ำ)
ยังมันดีดาปัต ตัรตออีงัตดันดารี
มารีมาลัมอูลู (ซ้ำ)
มารีมาลัมฮูบบานา (ซ้ำ)

เพลง ซีดีนาเราะห์มาน

เที่ยวที่ 1 * ซีดียาเราะห์มานเตาลันอัซมานี...ฮี (ซ้ำ)
บีเมาลานา ยาลันอิกการอมี...ฮี (ซ้ำ)
บีมาเฮาลานา ยาลันอิกการอมี (ซ้ำ)

เที่ยวที่ 2 * ซีดียาเราะห์มานเตาลันอัซมานี...ฮี (ซ้ำ)
บีเมาลานา ยาลันอิกการอมี...ฮี (ซ้ำ)
บีมาเฮาลานา ยาลันอิกการอมี (ซ้ำ)

เที่ยวที่ 3 ** ฮิลยาซุลตอล มูฮัมมัด รอซาดุคอล (ซ้ำ)
ฮิลมัมมูลู ฮิลมัมมูลูกี.....ฮี (ซ้ำ)
*** ซุลตอลลานา ร็อบบุลอาลามี (ซ้ำ)

เที่ยวที่ 4 ** ฮิลอัฟวามาน ฮิลมัมมูลูกี (ซ้ำ)
ฮิลมัมมูลู ฮิลมัมมูลูกี (ซ้ำ)
***ยาวัมซานา ร็อบบุลอาลามี (ซ้ำ)

เพลง กุลลูอิลัยนา

เที่ยวที่ 1 * กุลลูอิลัยนายาวีฟารีจฮัม มานัมฮาวัลฆอม (ซ้ำ)
ยาวาซิอัลเอี๊ยะห์ซานรุจฟาฟี วะรอยุสรี ยาวา
ยาวาซิอัลเอี๊ยะซานรุจญฟัม ฟิลวารอ อายุสรีซัลลิมอาลัยนา

เที่ยวที่ 2 * กุลลูอิลัยนายาวีฟารีจฮัม มานัมฮาวัลฆอม (ซ้ำ)
ยาวาซิอัลเอี๊ยะห์ซานรุจฟาฟี วะรอยุสรี ยาวา
ยาวาซิอัลเอี๊ยะซานรุจญฟัม ฟิลวารอ อายุสรีซัลลิมอาลัยนา

เที่ยวที่ 3 ** นาซับตาตอลลอ ยาตีฮับรีมินรอฮีมีกิลฟัม (ซ้ำ)
ยายาวารอนอัสดัม ฟิลฆอมรี ลามาซุบรี
ยายา ยายาวารอนอัสดัมฟิลฆอม ฟิลวารออาซุบรี ซัลลิมอาลัย

เที่ยวที่ 4 ** ซัลลิมวาซัลลิม ตามาตัรดออาอาลาอา...ซอม (ซ้ำ)
วัลวา ตีฟิลเอายารุจฟารีฟี ต๊อบรี วัลวา วัลวา ตีฟิลเอายารุจฟา
ฟิลวารออาต๊อบรี ซัลลิมอาลัยนา

เพลง ตังโฆง

เที่ยวที่ 1 *ตังโฆงซูรอนา กีรอมินลาอา (ซ้ำ)
ตังโฆงซูรอนา กีรอมินลาอา
ฟีมัรฮาบาน ยานู นูยา นูยา
ฟีมัรฮาบาน ยา นูยา นูยา (ซ้ำ)

เที่ยวที่ 2 *ตังโฆงซูรอนา กีรอมินลาอา (ซ้ำ)
ตังโฆงซูรอนา กีรอมินลาอา
ฟีมัรฮาบาน ยานู นูยา นูยา
ฟีมัรฮาบาน ยา นูยา นูยา (ซ้ำ)

เที่ยวที่ 3 ** วาอัรตุมบุง รูมีฮิลลาอา (ซ้ำ)
วาอัรตุมบุง รูมีฮิลลาอา
ฟีมัรฮาบาน ยานู นูยา นูยา
ฟีมัรฮาบาน ยานู นูยา นูยา (ซ้ำ)

เที่ยวที่ 4 **คอลลีซีดู ดูด๊ักฮีฮุจยารอ (ซ้ำ)
คอลลีซีดู ดูด๊ักฮีฮุจยารอ
ฟีมัรฮาบาน ยานู นูยา นูยา (ซ้ำ)

เพลง มาลีลามารี

ท่อนที่ 1 * มารีลามารี ยางันลาปาฆีดีซานา
มารีลามารี ฟรัดกุมบูลัน กาวัลกาวัลยา
มารีลามารี ยางันปาฆี ปีเกรปายอ ปายอ
มาตาฮารี ปีเกรปายอ ปายอ
มินเตาะลาดูออ ซาลามัต ซาลามัต ลายา

ท่อนที่ 2 *ฟารีอาอันนาฮู มินมายูรอดี
ฟากาอันลานามา ฟากาอันอานา
มินมายูรอดี
วากุลเลมัน ยาเลมัน เลมัน ดอรีดอ (ซ้ำ)
*คอยกุลดีรี อามินมูนา ลัยลุนดีรี
อามินมูนา ลัยลาตีลากอมารี

ท่อนที่ 3 *กะตูมันลากีลากา ซาบาอัลลากี ลากี (3 รอบ)
ฮัยอัสมาโรม กามาโตน กาโนซาฟีอี (ซ้ำ)
*กูติลลีมูลาตูวัลนา อามิตตูมูลาตูวัลนี
*ฟามาดีรี
***จาลาดิงอาลาวัล ยาลีกาซา (ซ้ำ)
ฟีฮาลากีโนโยรี ลากีโนโยรี ลากีโนโยรี
ลัยลุนดีรีลากีโนโยรี (ซ้ำ)
ซามาวาซา ซามาวาซา มีลาดินฆอมเบ (ซ้ำ)

เพลง อัยมารีกี

ท่อน 1 *อัยมารีกี มารีกีอานา

อานาอาบาดา กามานีลา

อานาอาบาดา (ซ้ำ)

วิซมินลากียาอัยนี บิลเอี๊ยะซาน ฮา.....ฮัย

วีซัรคอยติลาคออาล

วิลคอยรีฟฟูอาน (ซ้ำ) วิลคอย ....ยิฟ

* คอยยิฟบาอีซิร วีซิรบาฮิจรอ

อัลลาฮิจรอ อัลลาฮิจรอ ฮิจรออัยวัลนาวา....นา

อัรบีนซีนวีล นาบีซิร...อา...ฮัย

ท่อน 2 *อัยมารีกี มารีกีอานา

อานาอาบาดา กามานีลา

อานาอาบาดา (ซ้ำ)

วิซมินลากียาอัยนี บิลเอี๊ยะซาน ฮา.....ฮัย

วีซัรคอยติลาคออาล

วิลคอยรีฟฟูอาน (ซ้ำ) วิลคอย ....ยิฟ

* คอยยิฟบาอีซิร วีซิรบาฮิจรอ

อัลลาฮิจรอ อัลลาฮิจรอ ฮิจรออัยวัลนาวา....นา

อัรบีนซีนวีล นาบีซิร...อา...ฮัย

ท่อน 3 * อัยอาฮีบา อาฮีบาวาลา

ตียุรรอยาดีบา อัยอาฮิบบา

อาฮิบบา ...วาเลา วาเลาตี

ยุรอาฮิบบา

* อัยรีมาซุก อัยรีมากัรยูรอนี อิกกายูรอนี

อิกกายูรอนี ยูรอนี ยูรอนี อัยวีลนาวา ..นา

อัรยีนซีนวิล นาบีซิร ..รออา...ฮัย

เพลง ฮูยัสปานัส

ท่อน 1 *ฮูยันปานัส ฮูยันปานัส ฮารี ฮารี
บาฆัยลาปายอ บาฆัยลาปายอตูนียังบูนีงัน
ซูตอเติรฮิมโปน วาฮับซายอ กอมารี ลันลา
ลาลี ลันลา ซูดอเติรฮิมโปน วาฮัยซายอ
กอมารี อาฮา อาฮา
ตวนละห์ซายอ ตวนละฆ์ซายอ ตูนีงันบูนีงัน (ซ้ำ)

ท่อน 2 *อีนีฮารี อีนีฮารี ฮารีลาดีงอ ปูเต๊ะลีลาออ
ปูเต๊ะลีลาออ โอรังยังกูฟุร ซูดอดีบารี
วาฮัยซายอเบิรฮิมโปน ลันลา ลาลีลันลา
ซูดอดีบารี วาฮัยซายอ เบิรฮิมโปน อาฮา
อาฮา กัมปงละห์ซายอ กัมปงละห์ซายอ
มารีลามาอีงัต

ท่อน 3 *ซูดออีงัต ซูดออีงัต ฮารีกาเลา มินเตาะยัง
มินตัง มินเตาะยังมินตังซูดอลามารี
ซูดอเกิมบาลี วาฮัยซายอ เบิรฮิมโปน
ลันลา ลาลีลัน ซูดอเกมดบาลี วาฮัยซายอ
เบิรฮิมโปน อาฮา อาฮา ตวนละห์ยูดอ
ตวนละห์ยูดอ มารีลามาอีงัต

เพลง อัยนีซารีฟ

เที่ยวที่ 1 * อัยนีซารีฟ ซารีฟเตโรม ... โรม
วิลคอลตีนอุลฟีซอ ... ตี (ซ้ำ)
ซารีฟ ซารีฟเตโรม เล เล เลน
ซารีฟเตโรม เล เล เลน ซารีฟเตโรม
ซารีฟเตโรม ซารีฟเตโรม
วิลคอลดีนอุลฟีซอ...ตี

เที่ยวที่ 2 * อัยนีซารีฟ ซารีฟเตโรม ... โรม
วิลคอลตีนอุลฟีซอ ... ตี (ซ้ำ)
ซารีฟ ซารีฟเตโรม เล เล เลน
ซารีฟเตโรม เล เล เลน ซารีฟเตโรม
ซารีฟเตโรม ซารีฟเตโรม
วิลคอลดีนอุลฟีซอ...ตี

เที่ยวที่ 3 *** อัยนีซามา ซามาบิลวา ... ฮา
บีมาฮูมินฟีซอ...ตี (ว้ำ) ซามา ซามาบิลวา
เล เล เลน ซามาบิลวา เล เล เลน
ซามาบิลวา ซามาบิลวา ซามาบิลวา .. อา
บีมาฮูมินฟีซอ ..ตี

เที่ยวที่ 4 **อัยนีเตโรม เตโรมยาเลน.....
บิลมุคอุมมารอฟัซอ....ตี(ซ้ำ)
เตโรม เตโรมยาเลน เล เล เลน
เตโรมยาเลย เล เล เลน เตโรมยาเลน
เตโรมยาเลน เตโรยาเลน ..เลน
บิลมุคอุมมารอฟีซอ..ตี

เพลง ตัรเซม

ท่อนที่ 1 *ตัรเซมบิลลา ตัรเซมบิลลา บิลลากีรอมัน (ซ้ำ)

ลีฮันลากีรอนบารออา (ซ้ำ)

บีมาซูกัลมาวัรซุรฆอ(ซ้ำ)

ฮา...วิลดามัน(ซ้ำ)

ท่อนที่ 2 *มีลาดินอาลาวัลยาลิกาซา (ซ้ำ)

บีมายามูนายาเลนลากีอัย ยาเลนลากีอัย ยาเลน (ซ้ำ)

มาฟีลลูมีลากีอาลูมี (ซ้ำ)

มาฟีลอาลากามินอาลากาลู มีการฮี

* ฮิลตินมาฮี ลาบีมานูกามินซอลมี (ซ้ำ)

**อูลีซากามี อัยบีกามา กามา (ซ้ำ)

ฮา ... ฮัย

บีกามานีลา อัยจัรกามานีลา

รออัยตูม ตูนัยยา รออัยตูม รออัยตูม รออัยตูมตูนัยยา...ฮา(ซ้ำ)

*อากาซิลลามูนา บีมานูกามีลา (ซ้ำ)

ท่อนที่ 3 *ตัรเซมบิลลา ตัรเซมบิลลา บิลลากีรอมัน (ซ้ำ)

ลีฮันลากีรอนบารออา (ซ้ำ)

บีมาซูกัลมาวัรซุรฆอ(ซ้ำ)

ฮา...วิลดามัน(ซ้ำ)

เพลง บัดรูนตาซัม

ท่อนที่ 1 *บัดรูนตาซัม ยาอัยนียาอัย นิลลา
ปาดา อัลลอ (ซ้ำ) อิล..อิลซุล อามาน
อามาน อามาน คอยรอ ยีวายิสมี
อุมมา ...ฮา ซาบา..ฮา ยาดี...ฮี อิลมู...ฮู
อัลลอ อามาน อามาน อามาน อามาน (ซ้ำ)

ท่อนที่ 2 *บัดรูนตาซัม ยาอัยนียาอัย นิลลา
ปาดา อัลลอ (ซ้ำ) อิล..อิลซุล อามาน
อามาน อามาน คอยรอ ยีวายิสมี
อุมมา ...ฮา ซาบา..ฮา ยาดี...ฮี อิลมู...ฮู
อัลลอ อามาน อามาน อามาน อามาน (ซ้ำ)

ท่อนที่ 3 (กาซีเดาะห์) อัย...มัลลาซี อัยมัลลาซี

ท่อนที่ 4 อัยมัลลาซี เล เล เล เลน
อัยมัลลาซี เล เล เลน
อัยมัลลาซี ยารอลลัค (ซ้ำ)

ท่อนที่ 5 (กาซีเดาะห์) อัย...ยาอามาน อัยยาอามาน

ท่อนที่ 6 อัยยาอามาน เล เล เล เลน
อัยยาอามาน เล เล เล เลน
อัยยาอามาน .. มัมบาลัค (ซ้ำ)

เพลง อาลันมีเลี๊ยะห์

ท่อนที่ 1 * อาลันมีเลี๊ยะห์ อัลลอ อาลันมีเลี๊ยะห์
อินตาอินตันอามีน นาวา นาวานา
อา ... ลันอุรซา.....ตี.....ดา

ท่อนที่ 2 * อาลันมีเลี๊ยะห์ อัลลอ อาลันมีเลี๊ยะห์
อินตาอินตันอามีน นาวา นาวานา
อา ... ลันอุรซา.....ตี.....ดา

ท่อนที่ 3 (กาซีเดาะห์) ตีฮัก.....กิญะอันนี.....ลาตาอานี....ตี
อิกฟาลานา ญะลัน ญะมีน ตอลินมีตอม
อะลันมิซอม

ท่อนที่ 4 อัลลอฮียา .....ฮา ดีฮียา.....ฮา
ดีฮียา ดีฮียา ดีล.....บั๊วะตีดา

ท่อนที่ 5 (กาซีเดาะห์) ตอลินมีตอม ตอลินมีตอม
อาลันวีซอม.....ซอม

ท่อนที่ 6 (ควญ) ติอิชนิวาซะลัก เล เล เลน
นียาอัยนี วานาอุสมาน .... มาน
วีซัรรอฮีมีน.....มีน

ท่อนที่ 7 ยากามีน...อะห์ยากามีน อะห์ยากามีน
เอาอะห์ยากามีน ฮีดินลียา (ซ้ำ 3 ครั้ง)
ดีฟูร์วห์ยากามีน วาตออั๊ลยากามีน
วอลลอยยากามีน เอาอะห์ยากามีน...มีน
ยา ยากามีน ยากามีน ยากามีน ยากามีน ดีล บั๊วตีดา

เพลง บิลลาฮียา

ท่อนที่ 1 * บิลลาฮียา ยาบาฮิลยัมมา
วาฟิรตอลซูรอนี ยาเลเลน ยาอัยนี
ยาเลเลน ยาอัยนี

ท่อนที่ 2 * บิลลาฮียา ยาบาฮิลยัมมา
วาฟิรตอลซูรอนี ยาเลเลน ยาอัยนี
ยาเลเลน ยาอัยนี

ท่อนที่ 3 (กาซีเดาะห์)* นุมมุกรอมาน...มาน ลาฟิลฮาวา

ท่อนที่ 4 ฮุบบาฟาตาลนี (ซ้ำ)นุมมุกรอ

ท่อนที่ 5 ฮุบบาฟาตาลนีฮาวา
ฮุบบาฟาตาลนี ตัมซาดูวาอี อาลัรรอซัร
วาตา ซ๊อตยอัยนี ยาเลเลน ยาอัยนี
ยาเลเลนยาอัยนี

ท่อนที่ 6 (กาซีเดาะห์) * อานัมมูตอยยา....ยา เลาฟิลมานา

ท่อนที่ 7 ฟาลอีซูฟาลนี นามา ฟาลอีซูฟาลนี

ท่อนที่ 8 ฟาลอีซูฟาลนี นามา ฟาลอีซูฟาลนี ตัมซาดูวาอี อาลัรรอซัร
วาตา ซ๊อตยอัยนี ยาเลเลน ยาอัยนี
ยาเลเลนยาอัยนี

เพลง ซาลามัตเราะห์มัต

ท่อนที่ 1 * ซาลามัตเราะห์มัด ยาลันลา
ยาลันลา ลันลา .... ลา (ซ้ำ)
พี่น้องเราเซาดารอ มาช่วยกันขอ
ขอให้อัลเลาะห์ ลงเราะห์มัด (ซ้ำ)

ท่อนที่ 2 * ซาลามัตเราะห์มัด ยาลันลา
ยาลันลา ลันลา .... ลา (ซ้ำ)
พี่น้องเราเซาดารอ มาช่วยกันขอ
ขอให้อัลเลาะห์ ลงเราะห์มัด (ซ้ำ)

ท่อนที่ 3 ***เมื่อท่านจะคิดสิ่งใดก็ขอให้สม
ดั่งใจท่านทุกประการ (ซ้ำ)
ขอให้อยู่ดีมีบารอกัต (ซ้ำ)
ซาลามัตอยู่ยั้งยืนนาน(ซ้ำ)

ภาคผนวก ข

รูปภาพประกอบดนตรีนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัว

กลองลูกยาว มีลักษระคล้ายกลองของอาหรับ ไม่มีชื่อเรียกแน่นอน ซึ่งนักดนตรีในวงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวประดิษฐ์ขึ้น

เครื่องประกอบจังหวะในเพลงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัว

หัวหน้าวงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัว

นักร้องนำฝ่ายชาย

นักร้องนำฝ่ายหญิง

นักร้องนำฝ่ายชาย ขณะกำลังร้องกาซีเดาะห์

ลูกคู่ฝ่ายหญิงและฝ่ายชายขณะทำการร้องรับกาซีเดาะห์

ลักษณะการแต่งกายของนักร้องฝ่ายหญิง วงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัว

ลักษณะการแต่งกายของนักร้องฝ่ายหญิง วงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัว

การร้องเพลงนาเสป เดินร่วมขบวนแห่ ในพิธีแต่งงาน

การล้อมวงร้องเพลงนาเสปโบราณ ในพิธีแต่งงาน

การยืนร้องเพลงซาลามัตเราะห์มัต ก่อนจะจบการแสดง

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ – ชื่อสกุล	นางสาวจุฑาศิริ ยอดวิเศษ
วันเดือนปีเกิด	27 ธันวาคม 2524
สถานที่เกิด	โรงพยาบาลพระมงกุฎเกล้าฯ กรุงเทพมหานคร
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	กองพันทหารสื่อสารที่ 1 รักษาพระองค์ 9 ถนนนางลิ้นจี่ แขวงทุ่งมหาเมฆ เขตสาทร กรุงเทพมหานคร 10120
ตำแหน่งหน้าที่การงานปัจจุบัน	อาจารย์ 1 ระดับ 4
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	โรงเรียนวัดไผ่เงินโชตนาราม เขตบางคอแหลม กรุงเทมหานคร

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2540	มัธยมศึกษาตอนต้น โรงเรียนสตรีศรีสุริโยทัย เขตสาทร กรุงเทพมหานคร
พ.ศ. 2542	มัธยมศึกษาตอนปลาย ศูนย์การศึกษานอกโรงเรียน กรุงเทพมหานครเขต 1
พ.ศ. 2546	การศึกษาบัณฑิต (ดุริยางคศาสตร์ไทย) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
พ.ศ. 2550	ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (มานุษยดุริยางควิทยา) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ