บทเพลงอาหรับ : วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ชุมชนสุเหร่าบ้านดอน

ปริญญานิพนธ์

ของ

อนุวัฒน์ เขียวปราง

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรม (มานุษยดุริยางควิทยา)

ตุลาคม 2559

บทเพลงอาหรับ : วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ชุมชนสุเหร่าบ้านดอน

ปริญญานิพนธ์

ของ

อนุวัฒน์ เขียวปราง

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรม (มานุษยดุริยางควิทยา)

ตุลาคม 2559

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

บทเพลงอาหรับ: วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ชุมชนสุเหร่าบ้านดอน

บทคัดย่อ

ของ

อนุวัฒน์ เขียวปราง

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรม (มานุษยดุริยางควิทยา)

ตุลาคม 2559

อนุวัฒน์ เขียวปราง. (2559). *บทเพลงอาหรับ: วง เดอะ ซาว ออฟ ไนล์ ชุมชนสุเหร่าบ้านดอน.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (ศิลปกรรม: มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. อาจารย์ที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์: รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์.

บทเพลงอาหรับ : วงเดอะ ซาวด์ ออฟไนล์ (The Sound of Nile) ผู้วิจัยได้กำหนดจุดมุ่งหมายของการศึกษาวิจัยดังนี้ 1. เพื่อศึกษาพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีของชาวไทยมุสลิมผ่านประวัติของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ 2. เพื่อวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีของบทเพลงที่บรรเลงโดยวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์โดยผู้วิจัยได้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยด้านมานุษยดุริยางควิทยา ผลการวิจัยพบว่าชุมชนสุเหร่าบ้านดอนในช่วงปี พ.ศ.2510 เมื่อมีการจัดงานเลี้ยงสังสรรค์ในชุมชน สื่อบันเทิงนอกจากจะ ประกอบไปด้วยการทำกิจกรรมนันทนาการต่างๆแล้ว ยังมีการนำวงดนตรีลูกทุ่งมาทำการบรรเลง นายอำนวย วงศ์ประถัม หนึ่งในชาวชุมชนที่มีความนิยมในการฟังเพลงรูปแบบดนตรีอาหรับที่อาศัยอยู่ใน ชุมชนสุเหร่าบ้านดอน จึงมีความคิดริเริ่มอยากที่จะก่อตั้งวงดนตรีเล็ก ๆ ประกอบไปด้วย ร้องนำ กีตาร์ เมโลเดียน กลองบองโก โดยชื่อวงดนตรีว่า “เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ” ตั้งแต่ปีพ.ศ.2513 ตลอดระยะเวลานานกว่า 40 ปี วงเดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ได้สร้างชื่อเสียงในฐานะวงดนตรีอาหรับ โดยบรรเลงดนตรีตามงานสังสรรค์ของชุมชนมุสลิมที่ให้ความสนใจ ตลอดจนบรรเลงดนตรีในงานการกุศลต่างๆ จนถึงช่วงปีพ.ศ.2556 วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ยุติบทบาทวงดนตรีอาหรับลงอย่างถาวร หลังจากนั้นในปีพ.ศ.2557 นายมูฮัมหมัด หนูรัก อดีตนักร้องนำได้ทำการรวบรวมสมาชิกเดิม แล้วก่อตั้งวงดนตรีแบบอคูสติกขึ้นมาในนาม มุสตอฟา

จากการวิเคราะห์บทเพลงอาหรับที่บรรเลงโดยวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ พบว่า ผลงานเพลงของ มูฮัมหมัด อัล บากา ที่วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ นำไปบรรเลงในการแสดงดนตรีทุกครั้ง มีองค์ประกอบทางด้านดนตรีที่น่าสนใจ คือ มีช่วงเสียงของทำนอง ที่กว้าง การเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้นและตามขั้นสลับกัน เทคนิคการพัฒนาประโยคแบบห้วงลำดับทำนอง หรือซีเควนซ์ (Sequence) มีการใช้คอร์ดเพียงไม่กี่คอร์ดสลับกันเป็นเสียงประสานประกอบทำนอง ซึ่งองค์ประกอบทางดนตรีที่น่าสนใจนี้จึงส่งผลให้วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ มีแนวคิดในการสร้างสรรค์บทเพลงที่มีองค์ประกอบทางดนตรีในแนวทางเดียวกัน โดยมีแรงบันดาลใจมาจากแนวดนตรีแบบอาหรับ จึงเกิดเป็นผลงานเพลงที่วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ประพันธ์โดยใช้เนื้อหาเป็นภาษาไทยให้ความหมายที่ลึกซึ้งจนทำให้เกิดเป็นความนิยมในหมู่ผู้ชมตลอดมา

ARABIAN SONGS: THE SOUND OF NILE BAND

ABSTRACT

BY

ANUWAT KHEAWPRANG

Present in Partial Fulfillment of the Requirements for The

Master of Fine and Applied Arts degree in Ethnomusicology

at Srinakharinwirot University

October 2016

Anuwat Kheawprang. (2016). *Arabian songs: The Sound of Nile Band*. Dissertation, M.F.A (Ethnomusicology). Bangkok: Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisor Committee: Assoc. Prof. Dr. Manop Wisuttipat

The researcher has set the objectives of this study on Arabian songs and The Sound of Nile Band as follows: 1. To study the history, including changes and the development of Muslim music through the band, The Sound of Nile; 2. To analyze the composition of the music played by The Sound of Nile. The researcher employed the Ethnomusicology method in this study. The results of this research indicated that a meeting in Surau Bandon Community in 1917, had a profound impact on Muslim musical culture. This meeting featured various recreation activities and the type of country music played in the Surau Bandon Community. Mr. Umnuy Wongpratum, a prominent figure in Arabian music, was inspired to start a four-piece band, including a guitarist, melodeon player and bongo drummer in 1970, which he named The Sound of the Nile. This band performed for more than forty years until 2014. Since then, Muhammad Nurak, the lead singer, has worked with former band members, with a focus on acoustic instruments, in the name of Mustofa in 2015.

The Arabian songs played by the Sound of Nile band have been analyzed and the findings reveal that the music has many interesting features such as wide range melodies, the tempo of the movement, switching between skips and orders, the development of a technique to produce deep sequencing sentences, using chord switching to accompany a melody with chords. Due to the use of these techniques, the Sound of Nile were inspired by Arabian music. However, the lyrics to their songs use the Thai language in order to give their songs a more profound meaning for Thai audiences, which are consistently popular with audiences.

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

บทเพลงอาหรับ: วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ชุมชนสุเหร่าบ้านดอน

ของ

อนุวัฒน์ เขียวปราง

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาศิลปกรรม (มานุษยดุริยางควิทยา)
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ นายแพทย์ฉัตรชัย เอกปัญญาสกุล)
วันที่.....เดือน.....พ.ศ. 2559

อาจารย์ที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ คณะกรรมการสอบปากเปล่า

.....ที่ปรึกษาหลัก .....ประธาน
(รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์) (ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุจี ศรีสมบัติ)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อนรรฆ จรัณยานนท์)

ประกาศคุณูปการ

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ อาจารย์ที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุจี ศรีสมบัติ ประธานสอบปริญญานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อนรรฆ จรัณยานนท์ กรรมการสอบปริญญานิพนธ์ ที่กรุณาให้คำปรึกษา คำแนะนำ ทำให้งานวิจัยนี้สมบูรณ์แบบได้

ขอขอบพระคุณนายฮัจยีห์สมัย หนูรัก นายมูฮัมหมัด หนูรัก นายยูซุฟ อีซอ สมาชิกวงดนตรี เดอะ ซาว ออฟ ไนล์ ที่ให้ความกรุณาในด้านข้อมูล และด้านความรู้เกี่ยวกับบทเพลงอาหรับ หรือการสร้างสรรค์บทเพลงที่มีความเกี่ยวข้อง ตลอดจนเป็นแรงบันดาลใจที่ทำให้ผู้วิจัยสนใจศึกษาในชีวประวัติ และผลงานของวงดนตรี เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์

ขอขอบพระคุณนายธนพัฒน์ เกิดผล ที่ได้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ทางด้านดนตรีสากล และความรู้อื่น ๆ ทั้งยังมอบโอกาสสำคัญในชีวิตให้กับผู้วิจัยได้นำวิชาความรู้ที่ได้รับ มาใช้ให้เกิดประโยชน์ต่อตนเองและผู้อื่น

ขอขอบคุณคณาจารย์ สาขาดนตรี วิทยาลัยดนตรีและศิลปะการแสดง ที่เป็นกำลังใจและเป็นเพื่อนร่วมงานที่ดี จนทำให้ผู้วิจัยสามารถทำงานวิจัยสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี ขอขอบคุณคณาจารย์และนิสิตสาขามานุษยดุริยางควิทยา รหัสปีการศึกษา 2557 มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ที่ให้ความรู้และมิตรภาพที่ดีแก่ผู้วิจัยเสมอมา

สุดท้ายนี้ผู้วิจัยขอขอบพระคุณ คุณพ่อ คุณแม่ และพี่สาวที่เลี้ยงดู อบรม สั่งสอน หล่อหลอมสิ่งที่ดีงามให้กับผู้วิจัย ตลอดจนคอยให้ความช่วยเหลือ และเป็นกำลังใจให้ผู้วิจัยเสมอมา

อนุวัฒน์ เขียวปราง

สารบัญ

บทที่ **หน้า**

1 **บทนำ**..... 1

ภูมิหลัง..... 1

วัตถุประสงค์..... 6

ขอบเขตในการวิจัย..... 6

ประโยชน์ในการทำวิจัย..... 8

นิยามศัพท์เฉพาะ..... 8

กรอบแนวคิด..... 10

2 **เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง**..... 11

เอกสารที่เกี่ยวกับความหมายของอาหรับ..... 11

เอกสารที่เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของชุมชนสุเหร่าบ้านดอน..... 14

เอกสารที่เกี่ยวกับศิลปะการดนตรีในอารยธรรมอิสลาม..... 16

เอกสารที่เกี่ยวกับทฤษฎีและแนวทางการวิเคราะห์..... 23

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 28

3 **วิธีดำเนินการศึกษาวิจัย**..... 31

ขั้นรวบรวมข้อมูล..... 31

ขั้นศึกษาข้อมูล..... 32

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล..... 32

ขั้นนำเสนอและอภิปราย..... 33

4 **วิเคราะห์ข้อมูล**..... 34

พัฒนาการทางดนตรีของชาวไทยมุสลิมผ่านประวัติวง เดอะ ซาว ออฟ ไนล์..... 36

ภูมิหลังดนตรีในชุมชนสุเหร่าบ้านดอน..... 36

ประวัติวง เดอะ ซาว ออฟ ไนล์..... 38

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ **หน้า**

4 **(ต่อ)**

พัฒนาการทางดนตรีของชาวไทยมุสลิมผ่านประวัติวง เดอะ ซาว ออฟ ไนล์..... 36

ภูมิหลังดนตรีในชุมชนสุเหร่าบ้านดอน..... 36

ประวัติวง เดอะ ซาว ออฟ ไนล์..... 38

บทบาทของวง เดอะ ซาว ออฟ ไนล์ ที่มีต่อชุมชนสุเหร่าบ้านดอน..... 44

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานเพลง..... 45

ศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีของบทเพลงอาหรับ..... 47

เพลงยาร่อซูลั้ลลอฮฺ..... 47

เพลงอัสลามมุอะลัยกุม..... 57

เพลงซาลามัต..... 67

เพลงอัลบั๊คยาอัสมา..... 80

เพลงดุนยาที่ฉันเห็น..... 90

เพลงคำย้ำครู..... 102

เพลงเธอฉันนิรันด์..... 112

เพลงลูกเอย..... 123

5 **สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ**..... 132

สรุปผลการค้นคว้า..... 132

อภิปรายผล..... 140

ข้อเสนอแนะ..... 140

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ **หน้า**

1 วง เดอะ ซาว ออฟ ไนล์..... 38
2 บรรยากาศการสัมภาษณ์นายฮัจยีห์สมัย หนูรัก..... 39
3 บรรยากาศการแสดงดนตรีของวง เดอะ ซาว ออฟ ไนล์..... 40
4 สมาชิกหลักวง เดอะ ซาว ออฟ ไนล์ ยุคปี พ.ศ.2545..... 41
5 บรรยากาศการแสดงดนตรีของวง The Sound of Nile ขับร้องโดยนายยูซุฟ อีซอ..... 42
6 บรรยากาศการแสดงดนตรีของวงมุสตอฟา..... 43
7 บรรยากาศการสัมภาษณ์นายยูซุฟ อีซอ..... 45

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

ดนตรีนอกจากจะเป็นศาสตร์หนึ่งของงานศิลปะที่รับรู้และซาบซึ้งความงดงามได้จากการฟัง หรือที่เรียกกันว่า โสตศิลป์ แล้ว ยังนับได้ว่าเป็นภาษาสากลของมนุษย์ชาติได้อีกด้วย เนื่องจากดนตรีจะสามารถทำให้มนุษย์เกิดความเข้าใจในการสื่อสารความรู้สึกต่างๆ ผ่านดนตรีที่ได้รับฟัง ค่อนข้างไปในทิศทางเดียวกัน โดยไม่ต้องคำถึงภาษาที่ใช้ในชีวิตประจำวันว่าจะมาเป็นอุปสรรคในการสื่อสารความรู้สึกนั้นๆ

ในสมัยอดีต ด้วยวิวัฒนาการของอุตสาหกรรมไม่ได้เอื้ออำนวยความสะดวกต่อการผลิตสื่อในการสร้างเสียง ดังนั้นในการประกอบกิจกรรมนันทนาการที่จำเป็นต้องมีการบรรเลงดนตรีประกอบ จึงแค่สามารถประดิษฐ์เสียงดนตรีได้จากร่างกายของมนุษย์เอง เช่น การปรบมือ เป่าปาก หรือกระทืบเท้า เป็นต้น หรือ เสียงที่เกิดจากการนำวัตถุใกล้ตัวมากระทบกันจนเกิดเสียงเพื่อสร้างจังหวะคล้อยตามบทเพลง ต่อมาจึงมีวิวัฒนาการนำวัสดุทางธรรมชาติมาดัดแปลงพร้อมทั้งมีการปฏิบัติเพื่อให้เกิดเสียงจากวัตถุดัดแปลงทางธรรมชาติด้วยวิธีการต่างๆ เช่น การดีดการสี การตี การเป่า เป็นต้น

สิ่งที่กล่าวมาข้างต้นทำให้มองเห็นความสำคัญได้ว่า ดนตรีเป็นสิ่งที่อยู่คู่กับมนุษย์มาอย่างช้านาน มีวิวัฒนาการเจริญขึ้นเรื่อยๆ ไม่ว่าจะเป็นในเรื่องของ เครื่องดนตรี หรือบทเพลงที่ใช้ในการบรรเลง ตลอดจนหน้าที่ของดนตรีที่มีอิทธิพลต่อคนในชุมชนนอกจากจะทำหน้าที่เป็นสื่อในการให้ความบันเทิงแล้ว ดนตรียังมีบทบาทสำคัญอีกหลายอย่าง เช่น การบรรเลงประกอบพิธีกรรมทางศาสนา หรือ ประกอบพิธีกรรมสำคัญตามความเชื่อของท้องถิ่นนั้นๆ อีกทั้งยังทำหน้าเป็นเครื่องส่งสัญญาณต่างๆ ในระยะที่ไกลได้ สืบทอดต่อกันมาเป็นระยะเวลาที่ยาวนานจนกลายเป็นวัฒนธรรมของท้องถิ่น

ดนตรีเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งที่ได้มาโดยการเรียนรู้ การสืบทอดต่อกันมา เป็นศิลปะที่สร้างความรื่นรมย์ ก่อให้เกิดสุนทรียะ ดนตรีเป็นผลผลิตส่วนหนึ่งของพฤติกรรมความนึกคิด การสร้างสรรค์ของมนุษย์ โดยแนวคิดนั้นเกิดจากสภาพแวดล้อมในสังคมที่มนุษย์ดำรงอยู่ ดังนั้นหน้าที่และความสำคัญของดนตรีในแต่ละสังคมจึงมีความแตกต่างกันไป ตามพัฒนาการและบริบทของสังคม (อารีรัตน์ เรืองกำเนิด. 2543: 1)

การเคลื่อนย้ายวัฒนธรรมทางดนตรี นอกจากการสืบทอดด้วยเรียนรู้แล้ว ยังมีการแพร่กระจายได้อีกหลายอย่าง ไม่ว่าจะเป็นการอพยพของประชาชน การกวาดต้อนผู้คนจากเมือง

ประเทศราช หรือการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมจากการเจริญสัมพันธไมตรี เป็นต้น ซึ่งวัฒนธรรมดนตรีที่สำคัญและมีการแพร่กระจายไปในหลายประเทศของโลก นั่นคือ วัฒนธรรมดนตรีอาหรับ

ดินแดนตะวันออกกลาง เป็นแหล่งอารยธรรมสำคัญของโลกมาตั้งแต่ครั้งอดีต วัฒนธรรมจำนวนมากมายที่มีต้นกำเนิดจากการสร้างสรรค์ของประชาชนในภูมิภาคแห่งนี้ เป็นแหล่งลัทธิศาสนาสำคัญ ของศาสนาคริสต์ ศาสนาอิสลาม ภาษาฟินิเชียนที่ถือว่าเป็นรากฐานภาษาลายลักษณ์ที่แพร่กระจายไปทั่วโลก ความมั่งคั่งทางอารยธรรมเช่นนี้จึงส่งผลให้ราชวงศ์ของกษัตริย์ได้เรืองอำนาจมากขึ้น ในความเป็นตะวันออกกลางที่มีความเจริญและเรียกขานด้วยอำนาจและวัฒนธรรมของอาหรับ ซึ่งมีความแตกต่างกันทั้งในด้านวัฒนธรรมและชนชาติ แต่เพราะระยะเวลาที่ยาวนานซึ่งประชาชาติทั้งใกล้และไกลได้มีความสัมพันธ์กัน เกิดการแลกเปลี่ยนแนวคิด วิถีการดำเนินชีวิต ส่งผลให้เกิดการผสมผสานจนมีความเหมือนที่คนนอกวัฒนธรรมมองผ่านเข้าไปแล้วเกือบจะมองไม่พบ (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. 2552: 42)

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ยังได้กล่าวไว้อีกว่า ภาคพื้นตะวันออกกลางเมื่อนำมาเชื่อมโยงถึงแหล่งอารยธรรมที่เกี่ยวกับดนตรี เครื่องดนตรีจำนวนมากที่มีถิ่นกำเนิดในภูมิภาคนี้ และได้แพร่กระจายไปยังดินแดนแถบอื่นๆของโลก เช่น อัล– อุด (Al –Ud) ได้แพร่กระจายไปสู่ดินแดนยุโรปในศตวรรษที่ 9 ได้พัฒนาไปเป็น ลูท (Lute) และพัฒนามาเป็นกีตาร์ในปัจจุบัน ในดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มีเครื่องดนตรีที่รู้จักกันดีคือ ซอสามสาย ใช้ประสมในวงขับไม้ วงเครื่องสายและวงมโหรี ต้นกำเนิดของเครื่องดนตรีชนิดนี้มาจากดินแดนอาหรับคือ รือบับ ในประเทศกัมพูชาใช้รือบับเป็นเครื่องดนตรีของชาติเรียกว่า ตรัวขะแม ในอินโดนีเซีย มาเลเซีย บรูไนดารุสซาลาม ภาคใต้ของฟิลิปปินส์ รวมทั้งดนตรีภาคใต้ของไทย ก็มีเครื่องดนตรีนี้ใช้บรรเลงในวงดนตรีต่างๆ แต่เรียกชื่อเหมือนต้นแหล่งคือ รือบับ หากเข้าไปในท้องถิ่นไกลๆ เรียกว่า ระบับ หรือชื่ออื่นๆ ที่ออกเสียงประมาณนี้

เครื่องดนตรีของชาวอาหรับอีกชนิดหนึ่งคือ ดัลซิเมอร์ (Dulcimer) เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายที่มีกล่องเสียงและจำนวนสายหลายสายขึงพาดตะพานหรือหย่อง ทำให้เกิดเสียงด้วยการตีเป็นหลัก บางถิ่นวัฒนธรรมอาจแทรกด้วยการดีด – ดึงบ้าง ดัลซิเมอร์ มีถิ่นกำเนิดในดินแดนอาหรับแล้วแพร่กระจายไปทั่วโลก ถ้ากล่าวถึงดัลซิเมอร์ให้นึกถึงรูปร่างของ ขิม โดยดัลซิเมอร์นี้มีวงการดนตรีหลายประเทศทั้งในภาคพื้นยุโรป ตะวันออกกลาง เอเชียใต้ เอเชียตะวันออก เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ต่างก็มีเครื่องดนตรีชนิดนี้ บางท่านเข้าใจว่า ขิม มีแหล่งกำเนิดในประเทศจีน แต่แท้จริงแล้วขิมหรือดัลซิเมอร์ มีกำเนิดในดินแดนของชาวอาหรับ

ดังที่กล่าวมาข้างต้นนี้เป็นเพียงแค่ส่วนหนึ่งของอิทธิพลที่แพร่กระจายของวัฒนธรรมดนตรีอาหรับที่เข้ามาสู่วัฒนธรรมของดนตรีในประเทศไทย โดยส่วนมากจะนิยมกันมากในกลุ่มชาวไทย

มุสลิม ซึ่งกลุ่มชาวไทยมุสลิมที่อาศัยอยู่ในประเทศไทยมีมากเกือบจะทุกจังหวัดรวมไปถึงกรุงเทพมหานคร

ชุมชนมุสลิมไม่ว่าจะมีบรรพบุรุษสืบเนื่องมาจากเชื้อชาติเผ่าพันธุ์ใด จะมีการตั้งถิ่นฐานอยู่รวมกันเป็นกลุ่มเป็นชุมชน มีผู้นำ ทั้งนี้และทั้งนั้นเป็นไปตามรูปแบบและคำสอนในอิสลาม เมื่อเกิดการรวมตัวตั้งเป็นกลุ่มหรือชุมชน หรือที่เรียกในภาษามลายูซึ่งมาจากภาษาเขมรว่า "กำปง" แล้วมุสลิมในแต่ละชุมชนจะเสียสละทั้งกำลังกายและกำลังทรัพย์ เพื่อสร้างศูนย์กลางของชุมชนขึ้น นั่นคือ "มัสยิด" หรือ"สุเหร่า" และหาพื้นที่ไม่จำกัดจนเกินไป บริเวณมัสยิดจะมีหน่วยอื่นๆประกอบด้วย อาคารมัสยิด อาคารเรียน อาคารอเนกประสงค์ และสุสาน (กุโบร์) สำหรับฝังศพ แต่บางชุมชนอาจต้องใช้ส่วนหนึ่งของมัสยิดเป็นที่ศึกษา และไปใช้กุโบร์ร่วมกับชุมชนอื่น

เมื่อพูดถึงชาวมุสลิมในประเทศไทย คนส่วนใหญ่มักนึกถึงชาวมุสลิมที่อาศัยอยู่จังหวัดชายแดนภาคใต้ แต่ในความเป็นจริงแล้วชาวมุสลิมได้ตั้งถิ่นฐานเป็นกลุ่มก้อนกระจัดกระจายอยู่ทั่วประเทศ โดยเฉพาะกรุงเทพมหานครมีชุมชนมุสลิมอยู่หลายกลุ่มโดยการอพยพมาจากที่ต่างๆ ตั้งแต่สมัยต้นรัตนโกสินทร์ ซึ่งเป็นช่วงที่กรุงเทพมหานครต้องการแรงงาน และต้องการเพิ่มประชากร และจากการที่ชาวมุสลิมเหล่านี้เข้ามาอยู่ในกรุงเทพมหานครได้ไม่นานนี้เอง ทำให้เราศึกษาวิวัฒนาการทางสังคมและวัฒนธรรมได้สะดวก เนื่องจากมีชุมชนที่เป็นกลุ่มแน่ชัด อีกทั้งยังมีเรื่องเกี่ยวกับชุมชนที่เล่าต่อกันมาให้ได้รับรู้ถึงความเปลี่ยนแปลงต่างๆได้

สำหรับในประเทศไทย ชาวมุสลิมจัดได้ว่าเป็นชนกลุ่มน้อยกลุ่มหนึ่ง เนื่องจากมีลักษณะทางชาติพันธุ์วัฒนธรรม และประเพณีที่แตกต่างจากคนส่วนใหญ่ในประเทศอย่างชัดเจน ความเป็นชนกลุ่มน้อยของชาวมุสลิมมักทำให้เกิดความขัดแย้งทางการปกครองของรัฐบาลอยู่เสมอ บางครั้งเกิดเป็นเหตุการณ์ที่รุนแรง เช่นการชุมนุมประท้วงครั้งใหญ่ของชาวมุสลิมใน 4 จังหวัดภาคใต้ที่จังหวัดปัตตานี ทำให้ต้องเกิดการปรับตัวขึ้นทั้งทางฝ่ายรัฐบาลและชาวมุสลิม (สรัญ เพชรรักษ์. 2542: 1)

ชุมชนมุสลิมที่ตั้งอยู่ในกรุงเทพมหานครมีอยู่หลายที่ ในแต่ละที่ก็จะมีองค์ประกอบที่เหมือนและต่างกันไป ซึ่งจะขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายๆอย่าง เช่น การดำเนินชีวิตของประชากรในชุมชน หรือวัฒนธรรมต่างๆ เป็นต้น การดำเนินชีวิตของประชากรที่อาศัยอยู่ในแต่ละชุมชน จะมีความคล้ายคลึงกัน เช่น การศึกษา การประกอบอาชีพ หรือ การประกอบพิธีการกรรมทางศาสนา แต่ในเรื่องของวัฒนธรรมในแต่ละชุมชนนั้นจะมีความคลึงกันน้อย และในวัฒนธรรมของแต่ละชุมชนก็จะมีเอกลักษณ์และความโดดเด่นที่แตกต่างกันไป ชุมชนมุสลิมที่มีความโดดเด่นในเรื่องของ ความมีประสิทธิภาพของผู้นำชุมชน ทำเลที่ตั้ง หรือแม้แต่วัฒนธรรม ที่ไม่เหมือนชุมชนอื่นนั่นคือ ชุมชนสุเหร่าบ้านดอน

ชุมชนสุเหร่าบ้านดอน เป็นชุมชนที่มีประวัติความเป็นมายาวนาน และมีอายุใกล้เคียงกันกับการตั้งกรุงรัตนโกสินทร์เป็นราชธานีของประเทศไทยสมาชิกของชุมชนได้อพยพโยกย้ายที่พักอาศัย

หลายครั้ง นับว่าเป็นชุมชมที่เก่าแก่ตั้งมานานกว่า 200 ปี มีพื้นที่ประมาณ 15 ไร่ ในอดีตเป็นเพียงชุมชนมุสลิมที่อพยพมาจากปัตตานีและตั้งเป็นหมู่บ้านเล็กๆ อยู่บริเวณซอยสุขุมวิท 47 โดยใช้ชื่อหมู่บ้านว่า บ้านดอน โดยตั้งชื่อตามลักษณะภูมิประเทศที่เป็นที่ดอน แต่เนื่องจากบริเวณดังกล่าวเกิดภาวะขาดแคลนน้ำในฤดูเพราะปลูก จึงได้ย้ายชุมชนลงมาตั้งอยู่ที่ซอยสุขุมวิท 49 ริมคลองแสนแสบ (เดิมชื่อบ้านไทร) พร้อมทั้งได้นำชื่อบ้านดอนมาตั้งเป็นชื่อชุมชน อาชีพหลักของประชากรในขณะนั้นคืออาชีพเกษตรกรรม จนทำให้ชุมชนกว้างขยายออกไปเรื่อยๆ ทำให้แต่ละครอบครัวมีที่ดินเป็นของตนเอง

สภาพปัจจุบันของสุเหร่าบ้านดอนนับได้ว่าเป็นทำเลทองทางธุรกิจ เนื่องจากอยู่ใกล้ถนนสายสำคัญ 2 สาย คือ ถนนสุขุมวิท และถนนเพชรบุรีตัดใหม่ และอยู่ท่ามกลางวงล้อมของสิ่งก่อสร้างทางธุรกิจ เช่น อาคารสำนักงาน โรงพยาบาล สถานบริการด้านความบันเทิงต่างๆ รวมถึงบ้านเรือนของผู้มีฐานะทางเศรษฐกิจ (สรัญ เพชรรักษ์. 2542: 2)

ผู้วิจัยได้เล็งเห็นถึงความโดดเด่นในเรื่องของวัฒนธรรม โดยเฉพาะด้านดนตรีอาหรับ ดนตรีที่บรรเลงกันในชุมชนสุเหร่าบ้านดอนนั้นมีบทบาทในชุมชนหลายอย่าง เช่น ประกอบกิจกรรมต่างๆ ภายในชุมชน เป็นแหล่งในการทำกิจกรรมยามว่างของเยาวชน รวมไปถึงเนื้อหาของบทเพลงที่นำมาร้องได้แสดงถึง ข้อคิดในการใช้ชีวิต หรือ ความดีที่สอดคล้องตามหลักของศาสนาด้วย

ในกิจกรรมต่างๆของชุมชนสุเหร่าบ้านดอนย้อนไปเมื่อ 40 กว่าปีที่แล้วจนถึงปัจจุบันนี้ ไม่ว่าจะเป็นกิจกรรมอะไรก็ตามที่มีดนตรีเข้ามามีส่วนร่วมในการดำเนินกิจกรรม ดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงส่วนมากจะเป็นดนตรีอาหรับ เพราะอย่างที่กล่าวไว้ข้างต้นว่าดนตรีอาหรับนั้นมีความนิยมมากของชาวมุสลิมในชุมชนสุเหร่าบ้านดอน ในชุมชนนี้จะมีวงดนตรีอยู่หนึ่งชื่อว่า วง เดอะ ซาวด์ ออฟไนล์ (The Sound Of Nile) ที่มีความหมายว่า เสียงเพลงแห่งลุ่มแม่น้ำไนล์ (แม่น้ำที่ไหลผ่านประเทศแถบตะวันออกกลาง ซึ่งเป็นต้นกำเนิดของดนตรีอาหรับ) ทำการบรรเลงดนตรีอาหรับประกอบการดำเนินทุกกิจกรรมที่มีขึ้นในชุมชน นอกจากจะมีบทบาทในเรื่องของการนันทนาการแล้ว วงดนตรีวงนี้ยังได้สอนการบรรเลง การร้อง ดนตรี และยังรวมไปถึงวัฒนธรรมต่างๆ ของมุสลิม ให้แก่เยาวชนเพื่อใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์อีกด้วย

วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ เป็นวงดนตรีอาหรับ – มาเลย์ (เป็นแนวดนตรีที่พัฒนามาจากดนตรีมลายูให้มีความทันสมัยมากขึ้น) ก่อตั้งขึ้นในปี พ.ศ.2513 โดย นายอำนวย วงประถัม หนึ่งในประชากรที่อาศัยอยู่ในชุมชนสุเหร่าบ้านดอน ด้วยจุดประสงค์ที่ว่า ในตอนแรกชุมชนยังไม่การเล่นดนตรีกันอย่างจริงจัง จึงได้ชักชวนเพื่อนๆที่ชอบในผลงานเพลง มูฮัมหมัด อัลบักกัช (ศิลปินชาวอาหรับ) มาร่วมกันฝึกซ้อม และบรรเลงเพื่อการนันทนาการในชุมชน จนเป็นที่รู้จักและมีผลตอบรับตามมาที่ดี เวลาที่บ้านไหนมีงานก็จะให้วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ มาร่วมบรรเลงประกอบกิจกรรมตลอดจนบรรเลงในงานของที่ชุมชนจัดขึ้นด้วย

ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์ นายมูฮำหมัด หนูรัก นักร้องนำชายวง เดอะ ซาวด์ ออฟไนล์ (วันที่ 3 กันยายน 2558) เกี่ยวข้อมูลเบื้องต้นของวง สรุปได้ว่า วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ในอดีตเป็นวงดนตรีที่มีผลตอบรับที่ดีจากคนในชุมชนสุเหร่าบ้านดอนด้วยที่ว่าเป็นวงที่ให้ความบันเทิงบรรเลงดนตรีประกอบ กิจกรรมที่ชุมชนจัดขึ้น ตลอดจนบรรเลงดนตรีเพื่อนำรายได้จากการบรรเลงใน งานๆนั้นมาช่วย บำรุงรักษาสถานที่สำคัญต่างๆในชุมชน และยังอาสาในการสอนดนตรีอาหรับ และวัฒนธรรมต่างๆ ของชาวมุสลิม และอบรมดูแลสั่งสอนเยาวชนในเวลาที่ผู้ปกครองออกไปทำงานก็จะนำลูกหลานมา ฝากไว้ที่บ้านที่วงดนตรีรวมตัวเพื่อซ้อม

ด้วยที่ว่าดนตรีที่วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ได้นำมาบรรเลงนั้นยังสามารถนำไปใช้ประกอบกิจกรรมต่างๆ ในชุมชนสุเหร่าบ้านดอน รวมไปถึงผลงานเพลงที่วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ได้แต่งขึ้นเพื่อบรรเลงในงานต่างๆ มีความโดดเด่นในทุกองค์ประกอบของดนตรี ไม่ว่าจะเป็น รูปพรรณของบทเพลง ทำนองที่มีแนวคิดมากจากการจัดสรรค์โน้ตและสำเนียงของบทเพลงอาหรับที่ชื่นชอบ คำร้องมีการ ใช้คำที่มีความหมายเชิญชวนให้ผู้ที่รับฟังคิดและทำในสิ่งที่ดี จนกลายเป็นความนิยมและเป็นที่รู้จักกัน แพร่หลายในหลายกลุ่มชุมชนมุสลิม ทำให้ผู้วิจัยได้กำหนดหัวข้อที่จะทำการวิจัย ดังต่อไปนี้

วัตถุประสงค์

1. ศึกษาพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีของชาวไทยมุสลิมผ่านชีวประวัติของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์
2. วิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีของบทเพลงที่บรรเลงโดยวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์

ประโยชน์ในการทำวิจัย

1. ทราบถึงพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีของชาวไทยมุสลิมผ่านชีวประวัติ ของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์
2. เข้าใจถึงองค์ประกอบของบทเพลงอาหรับ และ ผลงานเพลงจากกการบรรเลงโดยวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์
3. สามารถนำไปเป็นแนวทางในฟังเพื่อเกิดความซาบซึ้งในบทเพลงและสามารถนำไปเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์บทเพลงที่มีองค์ประกอบสอดคล้องกับเพลงที่นำมาวิเคราะห์

ขอบเขตในการวิจัย

1. ศึกษาพัฒนาการทางดนตรีของชาวไทยมุสลิมผ่านชีวประวัติของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์

2. ศึกษาถึงองค์ประกอบทางดนตรีของบทเพลงจากกการบรรเลงโดยวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ จำนวน 8 เพลง ดังนี้

2.1 บทเพลงที่วง เดอะ ซาว ออฟ ไนล์ ได้นำเพลงมาบรรเลงตามต้นฉบับ จำนวน 4 เพลง ได้แก่ ซาลามัต อัสลามมุอะลัยกุม อัลบัีคยาอัสมา และยาร่อซูลั้ลลอฮ บทเพลงทั้ง 4 ในข้างต้นเป็นบทเพลงที่ คุณฮัจยีห์สมัย หนูรัก (หัวหน้าและสมาชิกยุคก่อตั้งวง) ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ว่าเป็นบทเพลงที่มีความนิยมจากผู้ชมมากทุกครั้งที่วงเดอะ ซาว ออฟไนล์ ได้นำเพลงดังกล่าวออกไปบรรเลงในงานต่างๆ

2.2 บทเพลงที่เป็นผลงานการประพันธ์ของวง เดอะ ซาว ออฟไนล์ จำนวน 4 เพลง ได้แก่ ดุนยาที่ฉันเห็น คำย้ำครู เธอฉันนิรันดร์ และลูกเอย บทเพลงทั้ง 4 ในข้างต้นเป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นโดยวง เดอะ ซาว ออฟไนล์ ด้วยสาเหตุที่ว่าผลงานเพลงของวงนั้นมีหลายเพลง ผู้วิจัยได้ทำการพิจารณาบทเพลงในขั้นต้นโดยการฟังเพื่อหาบทเพลงที่มีความคล้ายคลึงกับบทเพลงอาหรับในหลากหลายองค์ประกอบทางดนตรี พร้อมทั้งได้รับความเห็นด้วยจากคุณฮัจยีห์สมัย หนูรัก (หัวหน้าและสมาชิกยุคก่อตั้งวง) ว่า 4 เพลงดังกล่าวนั้นมีความเหมาะควรแก่การนำมาวิเคราะห์

ข้อตกลงเบื้องต้น

ตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 ศึกษาถึงองค์ประกอบทางดนตรีของบทเพลงจากกการบรรเลงโดยวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ จำนวน 8 เพลง ผู้วิจัยเลือกศึกษาเฉพาะองค์ประกอบทางบทเพลงเท่านั้น ไม่มีคำร้องอยู่ในส่วนของการวิเคราะห์

นิยามศัพท์เฉพาะ

เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ (The Sound of Nile) เป็นชื่อของวงดนตรีให้ความหมายที่ว่า เป็นเสียงเพลงแห่งลุ่มแม่น้ำไนล์

ชุมชนสุเหร่าบ้านดอน เป็นชุมชนของชาวมุสลิมที่มีประวัติความเป็นมายาวนาน สมาชิกของชุมชนได้อพยพโยกย้ายที่พักอาศัยหลายครั้ง นับว่าเป็นชุมชมที่เก่าแก่ตั้งมานานกว่า 200 ปี มีพื้นที่ประมาณ 15 ไร่ ในอดีตเป็นเพียงชุมชนมุสลิมที่อพยพมาจากปัตตานีและตั้งเป็นหมู่บ้านเล็กๆ อยู่บริเวณซอยสุขุมวิท 47 (ในปัจจุบัน)

มัสยิด เป็นศาสนสถานของชาวมุสลิม คำว่า มัสญิด เป็นคำภาษาอาหรับแปลว่า สถานที่กราบ ชาวมุสลิมในแต่ละชุมชนจะสร้างมัสยิดขึ้นเพื่อเป็นสถานที่ปฏิบัติพิธีกรรมทางศาสนา

กุโบร์ เป็นสถานที่ฝังศพของมุสลิม เป็นสถานที่สาธารณะที่สำคัญของชุมชนเช่นกัน อิสลามได้กำหนดกรอบแนวปฏิบัติ ต้องให้ความเคารพ

หะลาด เป็นคำภาษาอาหรับที่มีความหมายว่า 'อนุมัติ' หรือ 'อนุญาต' หมายถึงการที่พระเจ้าทรงอนุมัติให้กระทำได้หรือนำไปใช้ประโยชน์ได้

อัล-กุรอาน เป็นชื่อของคำภีร์ฉบับสุดท้ายและเป็นฉบับที่สมบูรณ์ที่สุดซึ่งพระเจ้าได้ประธานให้แก่มนุษยชาติโดยผ่านท่านศาสดามูฮำหมัด (ศ็อลฯ) มีทั้งหมด 30 ภาค หรือ 114 บท

กลองดุฟ มีลักษณะคล้ายแทมบูริน เส้นผ่านศูนย์กลางระหว่าง 20 – 30 เซนติเมตรรอบข้างของกลองทำจากตัวไม้ หน้ากลองขึงด้วยหนังพลาสติกสีขาว จัดอยู่ในเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่มีการอนุญาตให้ใช้ได้ตามบทศาสนบัญญัติ

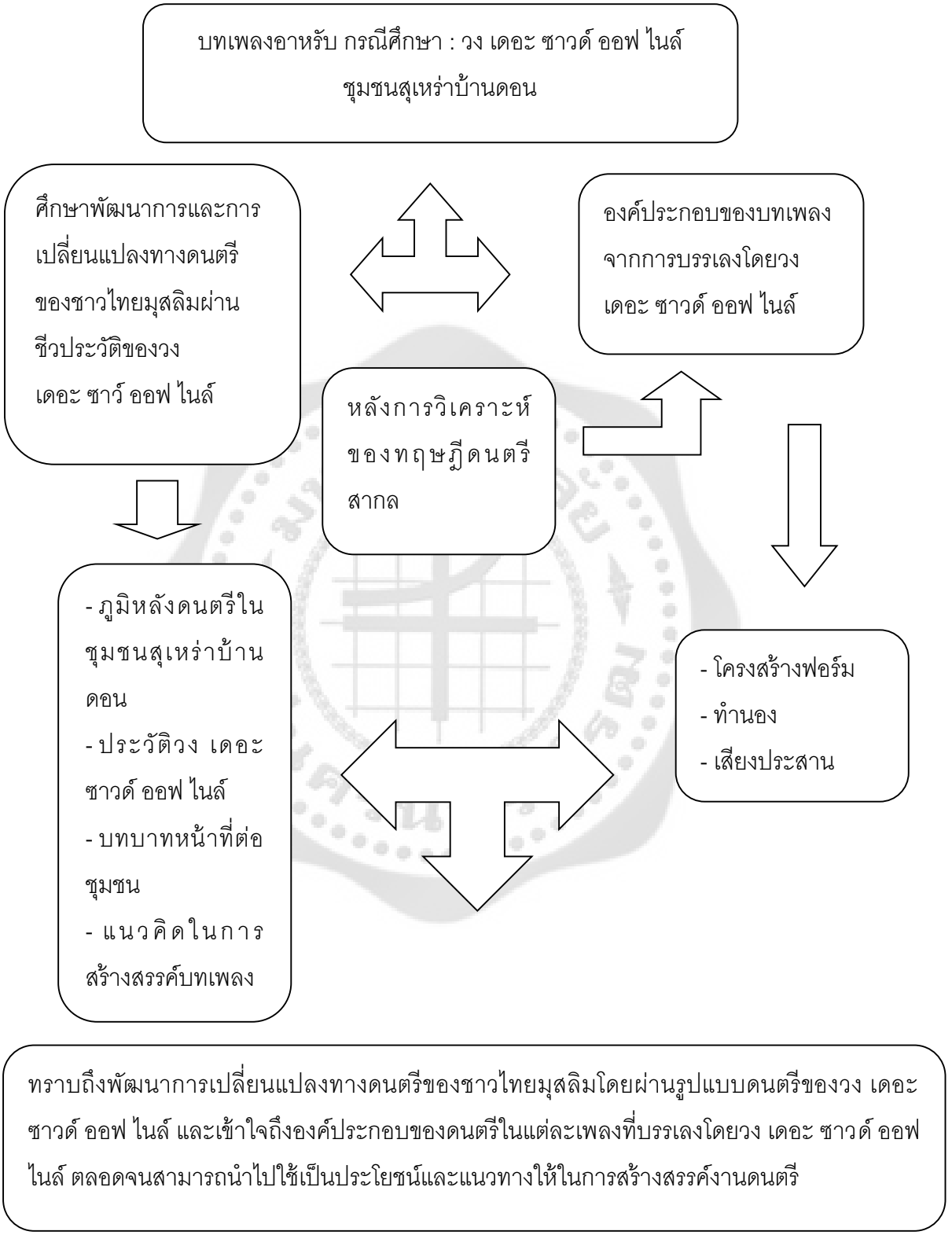
วันอีด เป็นวันเฉลิมฉลองในศาสนาอิสลาม โดยในวันนี้จะมีกิจกรรมต่าง ๆ เช่น แต่งกายให้สะอาดเรียบร้อย ร่วมกันทำพิธีละหมาดวันอีดที่สนามหรือในมัสยิด เยี่ยมเยียนญาติพี่น้อง รับประทานอาหารร่วมกัน เป็นต้น

มุสลิม คำใช้เรียกผู้ที่นับถือศษสนาอิสลาม ซึ่งชาวมุสลิมในแต่ละพื้นที่ จะมีความแตกต่างกันในวิถีชีวิตบนพื้นฐานคำสอนทางศาสนาเดียวกัน

ดนตรีอาหรับ-มาเลย์ ดนตรีซึ่งมีที่มาจากประเทศแถบตะวันออกกลาง และประเทศที่มีวัฒนธรรมแบบมลายู ถูกนำมาเรียบเรียงใหม่ เป็นที่นิยมในหมู่ชาวไทยมุสลิม โดยมากนิยมบรรเลงด้วยวงดนตรีดนตรีนาเสปพื้นบ้าน

นาเสป เพี้ยนมาจากคำว่านาเซะ เป็นคำที่ชาวไทยมุสลิมเขตกรุงเทพฯ และภาคกลาง ใช้เรียกการร้องเพลงรูปแบบหนึ่งซึ่งพัฒนามาจากการร้องนาซีดจนมีรูปแบบเป็นการแสดงดนตรีมากขึ้น เนื้อหาเกี่ยวข้องกันศาสนาอิสลาม และปัจจุบันมีการแต่งคำร้องขึ้นใหม่ซึ่งเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการบรรยายความงามของธรรมชาติ เนื้อร้องพบทั้ง ภาษาอาหรับ ภาษามาเลย์ ภาษาไทย

กรอบแนวคิด



ทราบถึงพัฒนาการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีของชาวไทยมุสลิมโดยผ่านรูปแบบดนตรีของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ และเข้าใจถึงองค์ประกอบของดนตรีในแต่ละเพลงที่บรรเลงโดยวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ตลอดจนสามารถนำไปใช้เป็นประโยชน์และแนวทางให้ในการสร้างสรรค์งานดนตรี

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษางานวิจัยนั้นจะต้องรวบรวม นำข้อมูลต่างๆ ที่มีความสำคัญและเกี่ยวข้อง เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาในงานวิจัย ซึ่งนำไปสู่กระบวนการขั้นตอนวิเคราะห์ข้อมูลได้อย่างมีประสิทธิภาพ และในการวิจัยครั้งนี้ได้มีการรวมรวบเอกสารวิชาการที่เกี่ยวข้องและสรุปได้ดังนี้

เอกสาร ตำราวิชาการที่เกี่ยวข้อง

- ความหมายของอาหรับ
- ประวัติความเป็นมาของชุมชนสุเหร่าบ้านดอน
- ศิลปะการดนตรีในอารยธรรมอิสลาม
- ทฤษฎีและแนวทางการวิเคราะห์

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ความหมายของอาหรับ

ในความหมายทั่วไปที่เข้าใจในคำว่า “อาหรับ” คือ กลุ่มคนกว่า 300 ล้านคนที่อาศัยอยู่ในแถบภูมิประเทศตะวันออกกลางต่อเนื่องไปจนถึงทางตอนเหนือของทวีปแอฟริกา ซึ่งในปัจจุบันดินแดนแถบนี้มีพื้นที่รวมกัน 23 ประเทศ (อิรัก คูเวต จอร์แดน เลบานอน ซาอุดิอาระเบีย ซีเรีย สหรัฐอาหรับเอมิเรตส์ บาห์เรน กาตาร์ โอมาน เยเมน ลิเบีย อียิปต์ ซูดาน โมร็อกโก ตูนีเซีย แอลจีเรีย มอริเตเนีย โซมาเลีย องค์การปลดปล่อยปาเลสไตน์ จิบูตี โคโมโรส และ เอริเทรีย) โดยมีภาษาอาหรับที่ใช้ร่วมกันเป็นส่วนมาก หรือ เป็นประเทศที่มีการนับถือศาสนาอิสลามเป็นส่วนมาก (อนันตชัย จินดาวัฒน์. 2555: 20)

อนันตชัย จินดาวัฒน์ (2555: 21-22) ได้กล่าวไว้ว่า อาหรับหมายถึงทะเลทรายและดินแดนที่แห้งแล้งปราศจากน้ำและพืชพันธุ์ และคำว่า “อาหรับ” ก็ถูกนำมาใช้เรียกคาบสมุทรอาหรับและผู้คนที่อาศัยอยู่ ณ ดินแดนแห่งนี้มาตั้งแต่อดีตกาล นักวิชาการที่สนใจศึกษาเรื่องราวของอาหรับยังคงไม่อาจสรุปความหมายที่แท้จริงหรือกรอบเขตของคำว่า “อาหรับ” ได้ชัดเจนนัก แต่ก็พอสรุปออกมาได้อย่างคร่าวๆ โดยนักวิชาการจากโลกมุสลิมท่านหนึ่งได้กล่าวถึงวิวัฒนาการด้านความหมายของอาหรับว่า “คำว่าอาหรับเริ่มมีปรากฏตั้งแต่ศตวรรษที่ 8 ก่อนคริสตกาลในรูปแบบต่างๆเช่น Aribi , Urbi , Arbi ซึ่งหมายถึงพื้นที่ชนบทที่ตั้งอยู่ทางทิศตะวันตกของประเทศอิรัก หลังจากนั้นในปี 530 ก่อนคริสตกาล คำๆ นี้กลับหมายถึงพื้นที่ชนบทที่ตั้งอยู่ระหว่างประเทศอิรักและซีเรีย และอาจรวมไปถึงแหลมซีนาย ต่อมาในช่วงปลายศตวรรษที่ 5 ก่อนคริสตกาล เฮโรโดตัส (Herodotus) ได้ใช้คำว่า ‘อาหรับ’ ในความหมาย

ของประชาชนที่อาศัยอยู่ในคาบสมุทรอาหรับทั้งหมด รวมถึงทะเลทรายทางตะวันออกของอียิปต์ซึ่งอยู่ระหว่างแม่น้ำไนล์กับทะเลแดง” แต่ในเวลาต่อมา กรอบเขตของความเป็นชาติอาหรับได้ขยายออกไปเรื่อยๆ ตามการเคลื่อนไหวของกลุ่มชนชาวอาหรับกระทั่งมีอาณาบริเวณกินดินแดนของหลายประเทศดังเช่นปัจจุบันนี้

ปัจจุบันยอมรับกันแล้วว่า อาหรับก็คือกลุ่มประเทศที่มีวิถี ความเชื่อ ภาษาการสื่อสาร และวัฒนธรรมร่วมบางอย่างคล้ายคลึงกัน และดูเหมือนจะไม่ได้ให้ความสำคัญเน้นหนักไปในเรื่องของชาติพันธุ์หรือเชื้อชาติ แต่กลับให้ค่าในประเด็นที่เกี่ยวกับภาษาและทัศนคติวิธีคิดมากกว่า กระทั่งมีคำกล่าวว่า “คนอาหรับก็คือคนที่คิดแบบอาหรับ”

ในแง่ของภูมิศาสตร์ตามหลักการที่แบ่งแยกอย่างง่ายๆ ในปัจจุบันนั้นถือว่ากลุ่มประเทศอาหรับเหล่านี้มีสถานที่ตั้งคาบผ่านพื้นที่ 2 ทวีป นั่นคือส่วนหนึ่งตั้งอยู่ในแถบบริเวณที่เรียกว่าตะวันออกกลาง หรือตะวันออกใกล้ หรือ เอเชียตะวันตกเฉียงใต้ อันถือเป็นศูนย์กลางแรกเริ่มของชาวอาหรับ บางแหล่งเรียกว่า “อัล-มัชริก อัล-อะรอบี (Al-Mashrek Al-Arabi) หรือ อาหรับตะวันออก” ซึ่งประกอบไปด้วยอียิปต์ และประเทศที่อยู่ตะวันออกของอียิปต์ทั้งหมด คำที่ใช้เรียกดินแดนเหล่านี้ได้ใกล้เคียงที่สุดในยุคสมัยใหม่ ก็คือ “ตะวันออกกลาง” (Middle East) แต่ต้องตัด 2 ประเทศที่ไม่ถูกนับว่าเป็นอาหรับออกคือ อิหร่านและตุรกี ทั้งนี้เพราะแน่ชัดว่า อิหร่านเป็นชาติของชนชาวเปอร์เซีย ขณะที่ตุรกีเป็นแผ่นดินของชนชาวเติร์ก อีกส่วนของโลกอาหรับ ก็คือกลุ่มประเทศที่ตั้งอยู่ตรงพื้นผิวของทวีปแอฟริกาตอนเหนือ เรียกว่า “อัล-มัฆริบ อัล-อะรอบี(Al-maghreb Al-Arabi) หรือ อาหรับตะวันตก” ซึ่งหมายถึงประเทศที่อยู่ทางตะวักตกของอียิปต์ทั้งหมด หรือในยุคสมัยใหม่ก็คือดินแดนแอฟริกาเหนืออันประกอบไปด้วย ลิเบีย ตูนีเซีย แอลจีเรีย โมร็อกโก และมอริเตเนีย

Philip K. Hitti (2002: 5-6) ได้กล่าวไว้ว่า ชื่อของชาวอาหรับถูกล้อมรอบด้วยรัศมีที่เปล่งประกายอันเป็นเครื่องหมายแห่งผู้พิชิตโลก ภายในหนึ่งศตวรรษหลังจากที่พวกเขาได้รวมตัวกันขึ้นเป็นชนชาติ ก็ได้กลายมาเป็นเจ้าแห่งอาณาจักรที่แผ่ขยายจากชายฝั่งมหาสมุทรแอตแลนติกไปจนถึงพรมแดนประเทศจีน เป็นอาณาจักรที่ยิ่งใหญ่กว่าโรมยามที่รุ่งเรืองถึงขีดสุด ช่วงเวลาแห่งการขยายอำนาจอย่างไม่เคยปรากฏมาก่อนหน้านี้ พวกเขาได้ “ดูดกลืนเอาความเชื่อ ภาษา และแม้กระทั่งลักษณะทางกายภาพของคนอื่นๆเข้ามาสู่ตน มากไปกว่าชนชาติอื่นที่ได้เคยทำมาหรือจะได้ทำนับแต่นี้ไปทั้งนี้ไม่เว้นแม้แต่ความเป็นกรีก โรมัน แองโกล-แซ็กซอนหรือรัสเซีย”

ชาวอาหรับมิได้เพียงแต่สร้างอาณาจักรแต่ยังสร้างวัฒนธรรมขึ้นมาอีกด้วย ในฐานะที่เป็นทายาทของอารยธรรมโบราณที่เคยรุ่งเรืองอยู่ในดินแดนริมฝั่งแม่น้ำไทกรีสและยูเฟรติส ลุ่มแม่น้ำไนล์ และบนดินแดนฝั่งตะวันออกของทะเลเมดิเตอร์เรเนียน พวกเขาก็ได้ซึมซับและดูดกลืนลักษณะสำคัญของวัฒนธรรมกรีก-โรมัน และในเวลาต่อมาเป็นตัวกลางในการถ่ายทอดอิทธิพลทางสติปัญญา

มากมายไปสู่ยุโรปในสมัยกลาง ซึ่งในที่สุดก็เป็นผลให้เกิดการตื่นขึ้นจากการหลับใหลของโลกตะวันตก และนำยุโรปไปสู่ถนนที่มุ่งหน้าสู่การฟื้นฟูศิลปะวิทยาการของโลกสมัยใหม่ ไม่มีชนชาติใดในยุคกลางที่มีส่วนส่งเสริมความก้าวหน้าของมนุษยชาติได้เท่าเทียมกับชาวอาระเบียและชนชาติที่พูดภาษาอาหรับได้เลย

วัฒนธรรมดนตรีอาหรับที่แพร่กระจายเข้าสู่สังคมไทย ในปัจจุบันเป็นที่มีความนิยมกันมากในหมู่ชุมชนมุสลิมที่อาศัยอยู่ในประเทศไทย ชุมชนสุเหร่าบ้านดอน คือ ชุมชนมุสลิมที่มีการบรรเลงดนตรีอาหรับเพื่อประกอบกิจกรรมนันทนาการต่างๆภายในชุมชนตลอดระยะเวลากว่า 40 ปีผ่านวงดนตรีวงหนึ่งประจำชุมชนสุเหร่าบ้านดอน

ประวัติความเป็นมาของ ชุมชนสุเหร่าบ้านดอน

เสาวนีย์ จิตต์หมวด (2531: 113) ได้กล่าวไว้ว่า ในรัชสมัยสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช มีการกวาดต้อนผู้คนชาวมุสลิมมาจากปัตตานี เริ่มเข้ามาอยู่ในกรุงเทพมหานครเมื่อครั้งสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชทรงโปรดเกล้าฯ ให้กรมพระราชวังบวรฯ ยกทัพไปปราบพม่าทางใต้แล้วเลยไปตีปัตตานี และกวาดต้อนผู้คนมาไว้ในที่ต่างๆหลายแห่ง แต่ส่วนใหญ่จะอยู่รอบๆชานกรุง เช่น ธนบุรีบริเวณสี่แยกบ้านแขก รอบๆกรุงเทพฯบริเวณทุ่งครุในอำเภอพระประแดง บางคอแหลม มหานาค พระโขนง คลองตัน มีนบุรี นอกจากนี้ยังกระจัดกระจายไว้ตามจังหวัดอื่นๆ การนำผู้คนชาวมุสลิมมากระจายไว้ในที่ต่างๆ เนื่องจากไม่ต้องการให้มีการรวมตัวกันก่อการกระด้างกระเดื่องและมีจุดประสงค์ที่สำคัญคือ ต้องการเพิ่งพลเมือง และต้องการแรงงานในการสร้างกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งอยู่ในระยะที่เพิ่งก่อตั้ง รวมทั้งผลิตอาหารเลี้ยงประชากรและกองทัพในยามที่ยังมีศึกสงครามอยู่เสมอ และได้มีการกวาดต้อนผู้คนชาวมุสลิมถึง 2 ครั้ง คือใน พ.ศ.2328 และ พ.ศ.2334 ต่อมาในรัชสมัยสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวก็มีการกวาดต้อนผู้คนจากหัวเมืองภาคใต้ขึ้นมาอีกระลอกหนึ่ง แล้วให้อยู่ตามส่วนต่างๆ ของกรุงเทพมหานครหลายแห่ง โดยให้กระจัดกระจายอยู่ตามชานเมืองเพื่อทำการเพาะปลูกและนำผลผลิตมาหล่อเลี้ยงเมืองซึ่งยังอยู่ในภาวะสงคราม และในสมัยสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวยังได้ใช้แรงงานชาวมุสลิมเพื่อขุดคลองแสนแสบ เพื่อประโยชน์ในการเพาะปลูกและการสงคราม

สรัญ เพชรรักษ์ (2542: 36-37) ได้กล่าวไว้ว่า เมื่อกลุ่มชนชาวมุสลิมได้เข้ามาอาศัยอยู่ในพระนครแล้วส่วนใหญ่จะยึดอาชีพทำนาเป็นหลัก จุดแรกของการปักหลักปักฐานทำกินอยู่ที่บริเวณซอยสุขุมวิท 47 (ปัจจุบัน) บริเวณนั้นเองเป็นจุดเริ่มของการเรียกชื่อชุมชนนี้ว่า “บ้านดอน” เนื่องจากทำเลเป็นที่ดอน ทำให้ทำนาได้ผลผลิตที่ไม่ดีนัก จึงยังไม่มีการตั้งสุเหร่าไว้ทำพิธีกรรมทางศาสนา คงมีแต่กุโบร์ (สุสาน) ไว้สำหรับฝังศพเท่านั้น

ต่อมาในรัชสมัยสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว กลุ่มชนชาวมุสลิมได้มีส่วนร่วมขุดคลองแสนแสบใช้เป็นแหล่งสำคัญในการทำนา และอพยพครอบครัวจากถิ่นฐานเดิม เคลื่อนย้ายเข้ามาจรดคลองแสนแสบ บริเวณที่ย้ายมาอยู่ใหม่เดิมเรียกว่า “บ้านต้นไทร” แต่คนในชุมชนก็ยังมีคนเรียกตนเองว่าชาวบ้านดอนกันมาจนถึงปัจจุบัน

การทำนาถือว่าเป็นอาชีพหลักของชาวชุมชนสุเหร่าบ้านดอนในสมัยนั้น จะเริ่มไถตั้งแต่ประมาณเดือนพฤษภาคม และประมาณเดือนมิถุนายนก็จะเริ่มดำนา ผู้คนในชุมชนจะรวมตัวกันช่วยผู้อื่นดำนาจนเสร็จเป็นรายๆไป เมื่อคนอื่นช่วยทำนาให้ตนแล้วก็จะกลับไปช่วยผู้อื่นบ้างเป็นการใช้หนี้ โดยอาจจะใช้หนี้ตามจำนวนวันที่คนอื่นมาช่วย หรือนับจำนวนพื้นที่ที่คนอื่นช่วยตนดำนาเอาไว้ หากไม่มีเวลาก็จะจ้างคนอื่นให้ทำงานแทน ซึ่งคนส่วนใหญ่ที่รับจ้างดำนามักจะไม่มีที่นาเป็นของตนเอง ซึ่งการดำนานี้ก็จะสิ้นสุดในเดือนกรกฎาคม จากนั้นในเดือนธันวาคมจึงจะเริ่มเกี่ยวข้าวไปจนถึงเดือนกุมภาพันธ์ ข้าวที่เกี่ยวเสร็จก็จะนำมาไว้ที่บริเวณบ้าน การนวดข้าวของชาวชุมชนสุเหร่าบ้านดอนใช้วิธีเรียกว่า “เวียนลาน” โดยเอาควาย 4-5 ตัว ติดกันเป็นแถวแล้วใช้คนควบคุมเดินย่ำจนข้าวหลุดออกจากเมล็ด

ในปัจจุบันชุมชนสุเหร่าบ้านดอนตั้งอยู่ในซอยประเสริฐสิทธ์ ถนนสุขุมวิทซอย 49 แยก 14 แขวงคลองตัน เขตคลองเตย กรุงเทพมหานคร ตามข้อมูลจากงานพัฒนาชุมชน สำนักงานเขตคลองเตยระบุไว้ว่า ชุมชนสุเหร่าบ้านดอนมีพื้นที่ 15 ไร่ 500 หลังคาเรือน ประชากร 3,750 คน อาชีพส่วนใหญ่คือ ค้าขาย และ รับจ้าง ลักษณะของที่อยู่อาศัยส่วนมากจะปลูกเป็น 2 ชั้น ชั้นล่างเป็นอิฐปูนชั้นบนสร้างด้วยไม้ และยังมีการปลูกอาคาร 3 ชั้น หรือ อพาร์ทเมนท์ที่มีสภาพใหม่เอี่ยมเพื่อรองรับสมาชิกใหม่เข้าสู่ชุมชน

ในการคมนาคมภายในชุมชน บริเวณลานหน้ามัสยิดที่ติดกับคลองแสบแสน มีแพข้ามฟากหรือที่เรียกกันว่า “โป๊ะ” ค่าบริการ 1 บาท ตลอด 24 ชั่วโมง ซึ่งโป๊ะนี้มีความสำคัญมากในชั่วโมงเร่งด่วน เพราะเป็นเส้นทางลัดระหว่างฝั่งถนนสุขุมวิท และถนนเพชรบุรีตัดใหม่ นอกจากโป๊ะข้ามคลองแล้ว ยังมีกิจการรถตุ๊กตุ๊ก 4 ล้อ เพื่อรับส่งระหว่างชุมชนกับปากซอยสุขุมวิท 49 ด้วยราคา 20 บาท คนในชุมชนเรียกรถประเภทนี้ว่า “รถซูบารุ”ซึ่งเป็นกิจการของชาวมุสลิมในชุมชน ส่วนโป๊ะนั้นเป็นสิ่งอำนวยความสะดวกของทางมัสยิดจัดทำขึ้น

จากข้อมูลพื้นฐานของชุมชนสุเหร่าบ้านดอนที่กล่าวมา สังเกตเห็นได้ว่า ชุมชนสุเหร่าบ้านดอนประวัติความเป็นมาที่ยาวนาน แต่เดิมอยู่กันเป็นกลุ่มก้อน ประกอบอาชีพเกษตรกรรม มีคลองแสนแสบเป็นแหล่งน้ำ และเส้นทางคมนาคมที่สำคัญ ต่อมาเมื่อสภาพสังคมมีการเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตของคนในชุมชนจึงค่อยๆเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย ผู้คนในชุมชนต่างพากันออกไปประกอบอาชีพภายนอกชุมชน ความสนิทสนมไปมาหาสู่กันระหว่างครัวเรือนเริ่มมีน้อยลงจากแต่ก่อน แต่ยังคงมีบาง

สิ่งที่ยังสามารถยึดเหนี่ยวความสัมพันธ์ของคนในชุมชนให้มีการพบปะสังสรรค์ ประกอบกิจกรรมร่วมกันได้ นอกจากกิจกรรมต่างๆทางศาสนาที่เป็นแหล่งยึดเหนี่ยวจิตใจของชาวมุสลิมแล้วยังมีสิ่งยึดเหนี่ยวความสัมพันธ์ของผู้คนในชุชมชนอีกมากมาย เช่น กิจกรรมนันทนาการ งานเลี้ยงต่างๆ งานประจำที่ชุมชนจัดขึ้นในแต่ละวาระเป็นต้น กิจกรรมที่ให้ความบันเทิงส่วนใหญ่มักจะมีการบรรเลงดนตรีประกอบเพื่อเสริมสร้างความสนุกสนานให้แก่ผู้ที่เข้าร่วมกิจกรรม นอกจากจะทำให้ไม่เกิดความเบื่อหน่าย และให้ความสนใจตลอดระยะเวลาที่กิจกรรมนั้นจัดขึ้นอีกด้วย

ศิลปะการดนตรีในอารยธรรมอิสลาม

เป็นที่ทราบกันดีโดยทั่วไปว่าหลักการที่สำคัญของทุกศาสนาที่เหมือนกันประการหนึ่ง คือการมุ่งเน้นให้ผู้คนที่นับถือแต่ละศาสนานั้นเป็นคนดี ทั้งที่ในความเป็นจริงแต่ละศาสนาต่างมีหลักศาสนบัญญัติที่กำหนดไว้แตกต่างกันไปตามความเชื่อและพื้นฐานการสั่งสอนของศาสนา ซึ่งหลักการในบทบัญญัตินั้นมีทั้งที่เป็นข้อปฏิบัติและที่เป็นข้อห้ามหรือข้อยกเว้นที่มีความหลากหลายและแตกต่างกันไป

อาลี เสือสมิง (2556: 459-460) ได้กล่าวไว้ว่า ก่อนหน้ายุคอิสลามชนชาติอาหรับมีศิลปะการขับร้องและเครื่องดนตรีแบบสายที่ทำจากวัสดุหาง่ายเช่นเดียวกับชนชาติอื่นๆ การร้องรำทำเพลงเป็นวิถีชีวิตปกติของชาวเผ่าเร่ร่อน ชาวอาหรับมีเพลงกล่อมอูฐเป็นของตนเอง ต่อมาเมื่อเข้าสู่ยุคสมัยของอิสลามและวิถีชีวิตของผู้คนในรัฐอิสลามมีการพัฒนาเป็นสังคมเมืองที่เจริญก้าวหน้า ในสภาพของสังคมที่ผู้คนมีมาตรฐานในการดำรงชีวิตดีขึ้นและมีความสงบสุข ผู้คนก็ย่อมให้ความสนใจในสิ่งบันเทิงและสร้างสรรค์งานศิลปะเพื่อตอบสนองความต้องการในทางโลก ดนตรีจึงเป็นปรากฏการณ์ที่อยู่คู่กับการพัฒนาทางสังคมของมนุษย์ในทุกๆอารยธรรม เมื่อชาวอาหรับได้รับมรดกของอารยธรรมโบราณโดยเฉพาะพวกกรีก โรมัน และเปอร์เซีย ศิลปะการดนตรีย่อมเป็นสิ่งแรกๆ ที่ชาวอาหรับรับเอาไว้เพราะเรื่องของศิลปะการดนตรีเป็นเรื่องสุนทรียภาพที่ไม่จำเป็นต้องถ่ายทอดหรือผ่านการแปลจากตำราเช่นศาสตร์ของแขนงอื่นๆ ถึงแม้ว่าจะมีการแปลตำราศิลปะการดนตรีของอารยธรรมกรีกเป็นภาษาอาหรับก็ตาม

เมื่อชาวอาหรับได้ตื่นตัวในการถ่ายทอดและแปลตำราศาสตร์แขนงต่างๆ จากอารยธรรมโบราณ ศิลปะการดนตรีก็เป็นส่วนหนึ่งจากศาสตร์สำคัญที่ถูกแปล โดยเฉพาะศิลปะการดนตรีของกรีก เปอร์เซีย และอินเดีย วิชาดนตรีในภาษาอาหรับถูกเรียกตามอย่างชาวกรีก คือ “อัล-มูสีกอ (Music)” ซึ่งหมายถึงศิลปะการขับร้องและการบรรเลงเครื่องดนตรีชาวอาหรับได้รวมท่องทำนองของดนตรีชาวกรีกและอินเดียผสมผสานเข้ากันอย่างลงตัว และกลายเป็นดนตรีที่มีลักษณะโดดเด่นเฉพาะตัว

รอฮานี ดาโอ๊ะ (2552: 7) ได้กล่าวไว้ว่า ตามปฏิบัติการตามหลักการของศาสนาอิสลามหรือบทบัญญัติที่ได้กำหนดไว้นั้น เป็นการปฏิบัติที่ยึดหลักการจาก “คัมภีร์อัลกุรอาน” ซึ่งเป็นสิ่งที่บันทึกหลักคำสอนขององค์ศาสดา และอาจมีการตีความจากนักการศาสนา นักกฎหมายอิสลาม หรือนักวิชาการเกี่ยวกับหลักการปฏิบัติที่อาจมีข้อขัดแย้งหรือข้อสงสัยได้อีกด้วย

อบูมันศูร (2526: 140) ได้กล่าวไว้ว่า ในกลุ่มชาวมุสลิมมีจำนวนไม่น้อยที่เข้าใจว่าอิสลามเป็นเพียงศาสนาที่สวดนมัสการอย่างเดียวซึ่งห้ามการรื่นเริงโดยสิ้นเชิง ทั้งยังเป็นศาสนาที่ไม่อนุมัติให้มีความสุขทางโลก แต่ความเป็นจริงแล้วศาสนาอิสลามให้รื่นเริงด้วยการดีด สี ตี เป่า ได้ในขอบเขตความเรียบร้อยและมีมารยาทที่ดีงาม ท่านรสูลุลลอฮเองได้เคยให้ความรื่นเริงในงานแต่งงานโดยมีเพลงมีกลอง ที่ไม่เกินขอบเขตของความเรียบร้อยทางศีลธรรม ท่านนบี (ศ็อลฯ) กล่าวถึงการตีกลองและการร้องเพลงในงานแต่งงานนั้นเป็นความแตกต่างระหว่างหะลาลและหะรอมอย่างหนึ่ง คือจะเป็นที่อนุมัติหรือต้องห้ามขึ้นอยู่กับความพอดี ดังนั้นสำหรับมุสลิมที่ดำเนินชีวิตไปบนทางที่ราบเรียบทั้งในโลกนี้และโลกหน้าแล้ว ก็เป็นการสมควรจะหาความสุขสบายและการรื่นเริงบ้างพอเหมาะพอควรกับกาลเทศะเท่าที่จำเป็น เพราะถ้าหากมากเกินไปเกรงว่าจะเข้าข่ายไร้ประโยชน์และสุรุ่ยสุร่ายซึ่งถูกตำหนิโดยอัลกุรอาน

ทฤษฎีและแนวทางการวิเคราะห์

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2538: 90-92) ได้กล่าวไว้ว่า การศึกษาวัฒนธรรมดนตรี คือการเก็บข้อมูลภาคสนาม ในการปฏิบัติภาคสนาม ต้องค้นหาคำตอบครอบคลุมเนื้อ 4 ประเด็น คือ

1. เนื้อหาสาระและโครงสร้างของดนตรี ได้แก่ จังหวะ ทำนอง การประสานเสียง คุณลักษณะของเสียง คีตลักษณ์

2. เครื่องดนตรี ได้แก่ หมวดหมู่ดนตรี ลักษณะการเทียบเสียง บันไดเสียง วิธีการสร้าง วิธีการบรรเลง ภูมิหลังและความเกี่ยวข้องทางวัฒนธรรม

3. บทบาทของดนตรีในวัฒนธรรม ได้แก่ บทบาทในเชิงพิธีกรรม ศาสนาพิธี หรือบทบาทในฐานะสิ่งบันเทิง

4. นักร้อง-นักดนตรี ได้แก่ ชื่อ ที่อยู่ อาชีพ ความสามารถ ความชำนาญ สถานภาพที่เป็นอยู่

สงัด ภูเขาทอง (2532: 27) ได้กล่าวไว้ว่า ดนตรีทุกชาติย่อมมีองค์ประกอบดนตรีที่เหมือนกัน หากแต่จะแตกต่างกันบ้างก็อยู่ที่รายละเอียดเกี่ยวกับการปรุงแต่งทางดนตรี เพื่อให้เหมาะสมและสอดคล้องกับวัฒนธรรมของตน องค์ประกอบทางดนตรีจึงประกอบไปด้วยหลักใหญ่ 5 ประเภท ได้แก่ จังหวะ ทำนอง เพลง พื้นผิว คุณภาพเสียงทางดนตรี และคีตลักษณ์

เมื่อมีการฟังหรือบรรเลงบทเพลงจนชำนาญแล้ว ควรจะมีการการวิเคราะห์ เพราะการวิเคราะห์บทเพลงจะทำให้เข้าใจในบทเพลง หากวิเคราะห์ลึกลงไปอีกก็จะเกิดความเข้าใจในบทเพลงเป็นประโยชน์ในระดับที่สูงขึ้น ความเข้าใจในระดับนี้มีความจำเป็นสำหรับดักดนตรีอาชีพ หรือผู้ที่ต้องการศึกษาดนตรีอย่างจริงจัง ในการวิเคราะห์ขั้นสูงจะทำให้สามารถประเมินคุณค่าของบทเพลงได้

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2556: 9-11) ได้กล่าวไว้ว่า การวิเคราะห์ทางดนตรีนั้นมีการวิเคราะห์อยู่หลายวิธีขึ้นอยู่กับองค์ประกอบหลายๆอย่าง เช่น วัตถุประสงค์ในการวิเคราะห์ ประเภทดนตรีที่วิเคราะห์ เป็นต้น วัตถุประสงค์ในการวิเคราะห์นั้นมีมากมายหลายวัตถุประสงค์ ทั้งที่เป็นวัตถุประสงค์ในทางดนตรี เช่น ต้องการทราบโครงสร้างและไวยากรณ์ของเพลง หรือวัตถุประสงค์ทางสังคมวิทยา เช่น บทบาทของดนตรีที่มีผลต่อวิถีชีวิตของคนในสังคม หรือวัตถุประสงค์เชิงมานุษยวิทยา เช่น การใช้ดนตรีในพิธีกรรมต่างๆ หรือวัตถุประสงค์ทางวิทยาศาสตร์ เช่น ต้องการวัดหาความถี่ของระดับเสียงต่างๆของเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่ง เป็นต้น

การวิเคราะห์ดนตรีแต่ละประเภทมีวิธีการแตกต่างกันออกไป อย่างไรก็ตามการวิเคราะห์ทางดนตรีได้มีการรวบรวมไว้ใน “The New Grove Dictionary of Music and Musicians” ภายใต้หัวข้อ Analysis มีวิธีการวิเคราะห์ดนตรีต่างๆ ไว้ดังนี้

1. Fundamental structure (Schenker) ในการวิเคราะห์ Schenker แยกบทเพลงออกเป็นชั้นๆ คือ

1.1 ชั้น Foreground เป็นชั้นประกอบด้วยรายละเอียดต่างๆ ทั้งหมดของบทเพลง

1.2 ชั้น Middleground ประกอบด้วยโครงสร้างหลายอย่าง และโครงสร้างเหล่านี้เป็นฐานของการสร้างรายละเอียดในชั้น Foreground

1.3 ชั้น Background เป็นชั้นที่เรียกว่าเป็นส่วนประกอบหลักของบทเพลงซึ่งอาจเป็นเพียงโน้ตเพียงตัวเดียว หรือ chord เพียง chord เดียวหรือเป็นเพียงทำนองสั้น

2. Thematic process (Reti) and functional analysis (Keller) ในการวิเคราะห์นี้ Reti จะแยกและตัดส่วนประกอบย่อยๆ ของเพลงออกไปเรื่อยๆ จนกระทั่งเหลือส่วนประกอบหลักคือ Prime Cell ของบทเพลงนั่นเอง การนำเสนอการวิเคราะห์แบบ functional analysis ในยุคแรกๆนั้น เป็นการวิเคราะห์แบบพรรณนาโดยมีโน้ตเพลง หรือ score ประกอบการวิเคราะห์ แต่ Keller เห็นการวิเคราะห์ด้วยการพรรณนานั้นไม่สามารถอธิบายความหมายของดนตรีได้ทั้งหมด วิธีของ Keller จึงเป็นการแยก Score และแยกส่วนประกอบต่างๆ ของบทเพลงนั้น พร้อมทั้งใช้การฟังประกอบการวิเคราะห์ไปด้วย ซึ่งเขาเชื่อว่าการฟังไปด้วยนั้นทำให้ได้ความหมายของดนตรีสมบูรณ์ขึ้น

3. Formal analysis เป็นการวิเคราะห์ดนตรีที่เน้นการวิเคราะห์ form ของบทประพันธ์นั้นๆ เป็นหลัก ซึ่ง form หลักๆ มี 3 ลักษณะ ได้แก่ การซ้ำ (recurrence) เขียนในลักษณะของ form ได้เป็น

AA, การเปลี่ยน (contrast) เขียนในลักษณะของ form ได้เป็น AB, และการแปร (variation) เขียนในลักษณะของ form ได้เป็น AA'

ลักษณะ form ที่เป็นพื้นฐานมี 2 form คือ two-part form หรือ binary form (AB) ซึ่ง binary form นี้เป็น form เล็กโดยมี sonata form ซึ่งเป็น form ลักษณะเดียวกันแต่เป็น form ใหญ่ ส่วน three-part form หรือ ternary form (ABA) ซึ่ง ternary form นี้เป็น form เล็กโดยมี rondo form ซึ่งเป็น form ลักษณะเดียวกันแต่เป็น form ใหญ่ ในระยะหลังมีการประพันธ์บทเพลงที่มี form หลากหลายออกไปมาก

4. Phrase-structure analysis (Rieman) แนวคิดการวิเคราะห์แบบ Phrase-structure ของ Rieman นี้ยึดหลักที่ว่าโครงสร้างหลักที่สำคัญที่สุดของดนตรี คือ weak-strong beat หรือ "จังหวะเบาและจังหวะหนัก" ซึ่งโครงสร้างทางดนตรีนี้เรียกว่า motiv และโครงสร้างของ motiv นี้ก็มีโครงสร้างในลักษณะเดียวกันแต่เป็นโครงสร้างที่ใหญ่กว่า เป็นวรรคถาม-วรรคตอบและมีโครงสร้างที่ใหญ่กว่าเป็นชั้นๆต่อไป

5. Category and feature analysis เนื้อหาของการวิเคราะห์หรือองค์ประกอบหลักในการวิเคราะห์แบบ Category analysis มี 5 อย่าง คือ Sound, Harmony, Melody, Rhythm, และ Growth ซึ่งในแต่ละองค์ประกอบมีเนื้อหาย่อยๆ อีก เช่น Sound ประกอบด้วย Timbre, Dynamics, Texture, Fabric ใน Harmony ประกอบด้วย Color, Tension ในMelody ประกอบด้วย Range, Motion, Pattern เป็นต้น

ส่วน feature analysis หรือการวิเคราะห์ลักษณะเด่นหรือลักษณะสำคัญของบทเพลงนั้นเป็นการวิเคราะห์ โดยดูที่คุณลักษณะต่างๆ ในบทเพลง เช่น ขั้นคู่ คอร์ด กระสวนจังหวะ เป็นต้น ลักษณะเหล่านี้นำเสนอในรูปของจำนวน ปริมาณ หรือ ความถี่

6. Distributional analysis เป็นการวิเคราะห์โดยแยกแยะองค์ประกอบทางดนตรีในส่วนที่เป็นทำนองเพลงเป็นส่วนๆ มีทั้งส่วนใหญ่ๆ และส่วนย่อยๆ หลายๆ ขนาด การแบ่งทำนองออกเป็นส่วนๆนี้ จะไม่แบ่งให้ละเอียดมากจนเกินไปจนส่วนที่แบ่งนั้นขาดคุณสมบัติทางดนตรีไป จากนั้นก็วิเคราะห์หาคุณสมบัติหรือคุณลักษณะของแต่ละส่วน และหาความสัมพันธ์ของส่วนย่อยต่างๆ ที่ประกอบกันเป็นส่วนที่ใหญ่ขึ้น

7. Information – theory analysis ทฤษฎีนี้เน้นที่ความหมายทางดนตรีที่มีการสื่อระหว่างผู้ส่งกับผู้รับ การวิเคราะห์นี้มิได้เน้นที่โครงสร้างเชิงไวยากรณ์ของดนตรีหรือองค์ประกอบของดนตรี การวิเคราะห์ด้วยวิธีนี้ค่อนข้างเข้าใจยากทั้งวิธีการกระบวนการ และการนำเสนอผลการวิเคราะห์ ซึ่งผลของการวิเคราะห์จะนำเสนอในรูปของสถิติหรือแปลงให้เป็นรูปของกราฟ โดยใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์เป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์

ณัชชา พันธุ์เจริญ (2551: 1-6) ได้กล่าวไว้ว่า การวิเคราะห์เพลงมีความสำคัญอย่างยิ่งในการทำความเข้าใจบทเพลง การที่จะวิเคราะห์เพลงให้ถ่องแท้หรือละเอียดลออเพียงใดนั้น ขึ้นอยู่วัตถุประสงค์ของผู้วิเคราะห์ ถ้าผู้วิเคราะห์เป็นผู้ฟังเพลงคนหนึ่ง และอยากฟังเพลงด้วยความเข้าใจนอกเหนือจากความสุขใจ การวิเคราะห์เพียงภาพรวมภายนอกและการค้นคว้าประวัติเพลง ตลอดจนประวัติของผู้แต่งเพลงโดยสังเขปก็คงเพียงพอ ความรู้เบื้องต้นในส่วนนี้หาได้สะดวกที่สุดจากปกแผ่นเสียง แต่ถ้าเป็นนักดนตรีก็น่าจะวิเคราะห์ลงลึกไปถึงโครงสร้างของเพลง ทฤษฎีการประพันธ์เพลงและเทคนิคที่น่าสนใจด้วย

1. การบรรยายภาพรวมโดยทั่วไป ก่อนที่จะเริ่มวิเคราะห์เพลงในแง่ทฤษฎี ควรหาข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับเพลงนั้นๆเสียก่อน อย่างน้อยในเบื้องต้นก็ต้องทราบชื่อเพลง ชื่อผู้แต่ง ซึ่งสามารถเชื่อมโยงไปถึงเรื่องอื่นๆที่สำคัญ บทวิเคราะห์เพลงที่ดีควรเริ่มต้นด้วยการบรรยายภาพรวมโดยทั่วไปที่เกี่ยวข้องกับเพลง เพื่อเป็นการปูพื้นในระดับหนึ่งให้กับผู้อ่าน การบรรยายภาพรวมมีสองส่วน ได้แก่ ประวัติเพลงและภาพรวมภายนอก

ประวัติเพลงนับเป็นสิ่งสำคัญไม่น้อย เพราะทำให้พอคาดการณ์ได้ว่าทฤษฎีที่เป็นบรรทัดฐานในการแต่งเพลงนั้นใช้หลักการของยุคดนตรีใดโดยเฉพาะอย่างยิ่งชื่อผู้แต่งจะบอกทิศทางในการวิเคราะห์ ทำให้ผู้วิเคราะห์ไม่หลงทาง ถ้าทราบประวัติเพลงมากเพียงใด ก็จะช่วยให้วิเคราะห์ได้ง่ายขึ้นเท่านั้น

ภาพรวมภายนอก จากชื่อเพลงทำให้ได้ภาพรวมภายนอกในระดับพื้นฐาน คือ ทำให้ทราบประเภทของเพลงและเครื่องดนตรีที่ใช้ เมื่อพิจารณาต่อไปถึงรายละเอียดเกี่ยวกับท่อนต่างๆ ก็ทำให้ได้ภาพรวมภายนอกในระดับกลางซึ่งได้แก่ จำนวนท่อน อัตราความเร็ว และลีลา

2. การวิเคราะห์ส่วนประกอบหลักของเพลงเมื่อได้ภาพรวมภายนอกของเพลงแล้ว จึงจะวิเคราะห์ในแง่ของทฤษฎีต่อไป ในขั้นแรกควรวิเคราะห์ส่วนประกอบหลักของเพลงซึ่งประกอบด้วย ทำนอง จังหวะ เสียงประสาน และสีสันเสียง

3. การวิเคราะห์ประโยคเพลง บทเพลงทุกบทเพลงต้องประกอบด้วยประโยคเพลง และประโยคเพลงเหล่านี้ก็จะถูกนำมาผูกเรียงร้อยเข้าด้วยกันจนเป็นเพลงที่สมบูรณ์ แต่ละประโยคเพลงมักมีส่วนย่อยๆ ออกไปอีกเรียกว่า หน่อยทำนองย่อยเอก ซึ่งมีความสำคัญในการผูกเพลงทั้งหมดเข้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน นอกจากนี้ ประโยคเพลงยังมี เคเดนซ์ในตอนท้ายประโยค ซึ่งเป็นตัวกำหนดจุดสิ้นสุดของประโยคเพลง

4. การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ สังคีตลักษณ์เปรียบเสมือนฉันทลักษณ์ในวรรณคดี ฉันทลักษณ์ในวรรณคดีเป็นโครงสร้างทางร้อยกรองที่แยกแยะโครง ฉันท์ กาพย์ กลอน ให้มีความแตกต่าง สังคีตลักษณ์ในดนตรีก็เช่นกัน มีโครงสร้างที่ยึดถือได้เป็นแบบอย่าง โดยมีทำนองและกุญแจเสียงเป็นตัวแปร

สำคัญในการกำหนดโครงสร้างของสังคีตลักษณ์เหล่านี้ เช่น สังคีตลักษณ์สองตอน สังคีตลักษณ์สามตอน สังคีตลักษณ์รอนโด และสังคีตลักษณ์ โซนาตา

ฉะนั้นก่อนที่เริ่มวิเคราะห์เพลง สิ่งที่สำคัญที่สุด คือต้องรู่ว่าเพลงนั้นมีจุดน่าสนใจอยู่ที่ไหน ควรให้ความสำคัญกับอะไรในบทวิเคราะห์เพลง ควรกล่าวเน้นถึงเรื่องอะไรมากน้อยเพียงใด ควรลงลึกถึงลายละเอียดในเรื่องใดบ้าง บทวิเคราะห์และข้อคิดต่างๆจ้องมีเหตุมีผล และมีหลักการด้านทฤษฎีรองรับ เพื่อแสดงถึงคุณค่าเชิงวิชาการของบทเพลงนั้นๆอย่างแท้จริง

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

จุฑาศิริ ยอดวิเศษ (2550: บทคัดย่อ) ศึกษาเรื่อง ดนตรีนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัว มีมาตั้งแต่ในอดีตได้รับการถ่ายทอดมาจนถึงปัจจุบัน เป็นลักษณะของมุขปาฐะ ดนตรีนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัว นิยมใช้ในประเพณีวิถีชีวิตชาวมุสลิมบ้านครัว เรียกว่า นาเสปโบราณ เป็นดนตรีที่ไม่ซับซ้อน การบรรเลงเครื่องประกอบจังหวะที่สำคัญ คือ กลองดุฟ ขณะทำการบรรเลง นักร้องจะปรบมือประกอบจังหวะไปด้วย นักดนตรีเรียนดนตรีอย่างไม่เป็นทางการเนื่องจากอยู่ในสิ่งแวดล้อมของวัฒนธรรมดนตรีมาตั้งแต่เล็ก การร้องแบ่งออกเป็น 2 ฝ่าย คือ ชาย – หญิง ไม่มีการร้องประสานเสียง บางช่วงจังหวะของเพลงร้องด้วยการ ล้อ – รับ ระหว่างหญิง – ชาย นักดนตรีจะแต่งการตามแบบของชาวมุสลิมภาคใต้ ถ้าเป็นงานสำคัญหรืองานทางการ สมาชิกในวงจะนิยมแต่งกายให้อยู่ในแบบแผนเดียวกันแต่ใส่เสื้อคนละสี ขณะทำการบรรเลงจะนั่งล้อมวงแยก ชาย – หญิง เพลงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวจะร้องในงานมงคลของชาวมุสลิมเท่านั้น และจากการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรี พบว่าดนตรีนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัวใช้บันไดเสียง C Major เป็นหลัก ทุกเพลงใช้หน้าทับจังหวะกลองเหมือนกันทั้งท่อนที่มีอัตราจังหวะช้า และอัตราจังหวะเร็ว ยกเว้นเพลงมารีลามารี ท่อนที่มีอัตราจังหวะเร็วจะใช้หน้าทับจังหวะ ชา ชา ช่า ทำให้เพลงมีความแตกต่างจากเพลงนาเสปโบราณเพลงอื่นๆ กลุ่มทำนองมีทั้งที่ซ้ำกันระหว่างท่อนหรือเที่ยว และซ้ำกันเพลงภายในท่อนนั้นๆ เครื่องประกอบจังหวะไม่มีบทบาทมากนั้น

จักริน จันทนภุมมะ (2554: บทคัดย่อ) ได้ศึกษาเรื่อง ดนตรีนาเสป ชุมชนมุสลิม หมู่ที่ 2 ตำบลบึงน้ำรักษ์ อำเภอบางน้ำเปรี้ยว จังหวะฉะเชิงเทรา เครื่องดนตรีที่ใช้ในวงดนตรีมีทั้งสิ้น 8 ชนิด ได้แก่ กลองรำมะนาเป็นเครื่องหนังบรรเลงโดยการตี,แอคคอร์เดียน เป็นเครื่องลม บรรเลงโดยสูบลมและกดลิ่มนิ้ว แทมโบรีน เป็นเครื่องกระทบ บรรเลงโดยการเขย่าและเคาะ ลูกแซ็ค เป็นเครื่องกระทบ บรรเลงการเขย่า และเคาะ ฉิ่งและฉาบ เป็นเครื่องกระทบ บรรเลงโดยการตี ดนตรีนาเสปจะใช้ในงานประเพณีนิก๊ะส์หรืองานแต่ง จุดประสงค์ในการบรรเลงมี 3 ข้อ 1.บรรเลงในพิธีกรรม โดยใช้เนื้อของเพลงที่แต่ง

ขึ้นให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมนั้น ๆ 2. เพื่อสร้างความสนุกสนานให้กับคนในชุมชน 3. บ่ง บอกถึงวัฒนธรรม ประเพณี และความเชื่อของชาวมุสลิมที่มีอยู่มาแต่ก่อน

ขจร แก้วสุวรรณ (2546: บทคัดย่อ) ได้ศึกษาเรื่องชีวประวัติและเทคนิคการประพันธ์เพลงของสุรพล โทณะวนิก เกิดในครอบครัวชนชั้นกลาง เมื่อยังเยาว์ท่านอยู่กับยายและป้า โดยอาศัยอยู่ในวัดหวังว่าเมื่อมาอยู่กับมารดาจะได้เรียนหนังสือ แต่ไม่นานมารดาก็เสียชีวิต ต้องเร่ร่อนอยู่ บริเวณสะพานพุทธฯ ชีวิตต้องดิ้นรน แต่ด้วยเป็นผู้รักเรียน ความรู้ที่ได้มาจากการอ่านหนังสือพิมพ์ ป้ายโฆษณา หรือซักถามเพื่อนรุ่นพี่ ได้ความรู้เพียงวันละ 2-3 คำ เมื่อเติบโตขึ้นมีโอกาสได้พบกับ นักเขียนและครูเพลงที่มีชื่อเสียง ท่านมีคุณสมบัติอ่อนน้อมถ่อมตน ขยัน อดทน ซื่อสัตย์ กตัญญูรู้คุณ มีความตั้งใจในการทำงาน จึงมีผลด้านการเขียนนิยายเรื่องสั้นลงในนิตยสารต่างๆ ทำสูจิบัตรควบคู่ไป กับการประพันธ์เพลง และมาประสบความสำเร็จในด้านการประพันธ์เพลง ส่งผลทำให้ได้รับเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ.2540 สาขาศิลปะการแสดง (ผู้ประพันธ์เพลงไทยสากล) ผลงานการประพันธ์ เพลงของ สุรพล โทณะวนิก จะใช้แรงบันดาลใจจากประสบการณ์ชีวิตโดยตรงของตนมากำหนดเนื้อหาเป็นเรื่องราวตามจินตนาการ การประพันธ์จะประพันธ์ทำนองและคำร้องไปพร้อมกัน การเคลื่อนที่ของ ทำนองจะเป็นขั้นคู่เสียงแคบๆ สลับกับขั้นคู่เสียงกว้าง มุ่งเน้นในเรื่องเนื้อหาสาระเป็นสำคัญ และทุกเพลงจะต้องมีลักษณะเด่นอยู่ 4 ประการ 1) จุดดี 2) จุดเด่น 3) จุดดัง 4) จุดจับใจ คำร้องใช้ภาษาเชิง จินตนาการและเรียบง่าย มีลักษณะแบบร้อยกรองมีสัมผัสนอก สัมผัสใน มีจุดมุ่งหมายในการประพันธ์ที่แน่นอน เปรียบเทียบเรื่องราวให้เกิดความชัดเจน

สุภาพรรณ พลอยบุษย์ (2547: บทคัดย่อ) การศึกษาดนตรีพิธีแห่เจ้าเซน ผลการศึกษาพบว่าพิธีแห่เจ้าเซนที่มีมาจากผู้ที่นับถือศาสนาอิสลามนิกายชีอะห์ ซึ่งนิกายนี้เกิดขึ้นมาจากความขัดแย้งทางการเมืองจึงเกิดการสู้รบ และการเสียชีวิตของผู้นำกลุ่มตนทำให้เกิดพิธีแห่เจ้าเซนเป็นพิธีแสดงการไว้อาลัย เป็นการรำลึกถึงคนและเหตุการณ์การสู้รบครั้งนั้น โดยในพิธี 10 วัน จัดงานให้มีองค์ประกอบต่างๆ ให้เปรียบเสมือนเหตุการณ์จริงและมีการผสมผสานหลักความศรัทธาทางศาสนาให้สัปปุรุษหรือสมาชิกของศาสนสถาน ได้แสดงความเสียใจต่อเรื่องราวต่างๆ ที่เกิดขึ้น โดยมีการแต่งการด้วยชุดสีดำ มีการใส่ผ้ากัฟนี หรือผ้าห่อศพในวันที่กล่าวถึงการเสียชีวิตของท่านฮุนเซ็น คือวันที่ 10 และมีการเต้นมัจญ์นูนเพื่อสาปแช่งศัตรู การลุยไฟเพื่อแสดงถึงความลำบากของผู้นำในทะเลทรายกันร้อนระอุ การเล่าเรื่องราวในเหตุการณ์ต่างๆ โดยการใส่ทำนองเสนาะเพื่อสร้างให้เกิดความรู้สึกสะเทือนใจและมีความไพเราะ

ณัฏฐาพร หอมแช่ม (2548: บทคัดย่อ) ได้ทำปริญญานิพนธ์เรื่อง ลิเกฮูลู: กรณีศึกษาคณะอาเนาะป อุมาร์ อาเนาะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี ผลการวิจัยพบว่า วัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับลิเกฮูลูคณะอาเนาะป อุมาร์ อาเนาะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานีโดยส่วนมากเป็นวัฒนธรรมทาง

ศาสนาอิสลาม เช่น การแต่งกาย ภาษา พิธีกรรมทางศาสนา และประเพณีความเชื่อในด้านเรื่องๆที่สืบทอดกันมาตั้งแต่บรรพบุรุษจนถึงปัจจุบัน ความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมของลิเกฮูลู คณะอาเนาะป อุมาร์ อาเนาะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี พบว่ามีการสร้างความเข้มแข็งในระดับยั่งยืน โดยวิเคราะห์ตามแนวคิดทฤษฎีของศาสตราจารย์ประเวศ วะสี ซึ่งสรุปได้ดังนี้

ด้านเศรษฐกิจ ลิเกฮูลู คณะอาเนาะป อุมาร์ อาเนาะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี มีรายได้โดยตรงจากการแสดงลิเก และสามารถดำรงชีวิตอยู่ได้ในสังคมอย่างมีความสุข ด้านสังคม ชาวบ้านในหมู่บ้านแม่ลานมีการพบปะกันทางสังคมและศาสนา คอยให้ความช่วยเหลือปรึกษาหารือกัน ด้านจิตวิญญาณ การจัดงานประเพณีและพิธีกรรมทางศาสนาอิสลาม ซึ่งเป็นการรวมกลุ่มกันของหมู่บ้านแม่ลานในทุกๆครอบครัว แสดงให้เห็นถึงจิตวิญญาณอันลึกซึ้ง ด้านการปกครอง มีการจัดการฝึกซ้อมและประชุมกลุ่มของคณะลิเก ซึ่งนำไปสู่ความร่วมมือในด้านการจัดการแสดง และความมีระเบียบในคณะลิเก

บทที่ 3
วิธีดำเนินการศึกษาวิจัย

การศึกษาประวัติความเป็นมาของวงดนตรีอาหรับที่มีชื่อว่า เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ของชุมชนสุเหร่าบ้านดอน พร้อมทั้งได้นำเพลงที่วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ บรรเลงในกิจกรรมต่างๆของชุมชนมาทำการวิเคราะห์หาองค์ประกอบทางดนตรีของบทเพลง ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาโดยการค้นคว้าหาข้อมูลจากเอกสารวรรณกรรมที่มีความสำคัญและเกี่ยวข้องตลอดจนสัมภาษณ์จากบุคลากรผู้มีความเกี่ยวข้องกับวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ จากนั้นจึงได้รวบรวมข้อมูลและทำการวิเคราะห์เรียบเรียงเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ของการทำวิจัยในครั้งนี้ ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดขั้นตอนในการดำเนินงานไว้ ดังนี้

ขั้นรวบรวมข้อมูล

แบ่งเป็น 3 ประเภท

1. เก็บข้อมูลภาคสนาม สัมภาษณ์จากบุคลากรผู้มีความเกี่ยวข้อง
    1.1 นายฮัจยีห์สมัย หนูรัก
    1.2 นายมูฮัมหมัด หนูรัก
    1.3 นายยูซุฟ อีซอ
    1.4 นายอัลวาส กระเดื่องเดช
    1.5 นายพิชิต บัลลังน้อย
2. รวบรวมเอกสาร ตำราวิชาการที่เกี่ยวข้อง จากแหล่งข้อมูลดังต่อไปนี้
    2.1 สำนักหอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
    2.2 หอสมุดกลางจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
    2.3 หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยรามคำแหง
3. ภาพ วีดิทัศน์ บันทึกกิจกรรมทางดนตรีของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์

ขั้นจัดทำข้อมูล

1. รวบรวมข้อมูลประวัติ บันทึกการแสดงดนตรีของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ จำแนกออกเป็นหัวข้อในการวิเคราะห์

2. นำบทเพลงที่วิเคราะห์ถอดออกเป็นโน้ตเพลง

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยจำแนกหัวข้อในการวิจัยตามวัตถุประสงค์ ดังนี้

1. ศึกษาพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีของชาวไทยมุสลิมผ่านประวัติวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์

1.1 ภูมิหลังดนตรีในชุมชนสุเหร่าบ้านดอน

1.2 ประวัติวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์

1.3 บทบาทหน้าที่ของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ที่มีต่อชุมชนสุเหร่าบ้านดอน

1.4 แนวคิดในการสร้างสรรค์บทเพลง

2. ศึกษาถึงองค์ประกอบทางดนตรีของบทเพลงอาหรับที่วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ใช้บรรเลง จำนวน 8 เพลง แบ่งได้ดังนี้

2.1 เพลงมาบรรเลงตามต้นฉบับ จำนวน 4 เพลง ได้แก่ ยาร่อซูลัลลอฮฺ อัสลามมุอะลัยกุม ซาลามัต และอัลบัีคยาอัสมา

2.2 บทเพลงที่เป็นผลงานการประพันธ์ของวง เดอะ ซาวด์ ออฟไนล์ จำนวน 4 เพลง ได้แก่ ดุนยาที่ฉันเห็น คำย้ำครู เธอฉันนิรันดร์ ลูกเอย

ในแต่ละบทเพลงผู้วิจัยได้กำหนดหัวข้อในการศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีของบทเพลง ดังนี้

- ช่วงเสียง
- ลักษณะจังหวะ
- ท่อน
- ประโยคเพลง คือ ขั้นคู่ และทิศทางการดำเนินทำนอง
- การพัฒนาประโยคเพลง
- คอร์ด คือ การดำเนินคอร์ด

ขั้นนำเสนอและอภิปรายผล

1. นำเสนอข้อมูลการศึกษาแบบพรรณนาวิเคราะห์
2. เรียบเรียงจัดทำบทสรุปที่ได้จากการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูล
3. อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

บทที่ 4
วิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร หนังสือ ตำรา งานวิจัย และการเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ซึ่งผู้วิจัยได้นำข้อมูลต่าง ๆ มาจำแนกและนำเสนอในหัวข้อดังนี้

พัฒนาการทางดนตรีของชาวไทยมุสลิมผ่านชีวประวัติวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์

1. ภูมิหลังดนตรีในชุมชนสุเหร่าบ้านดอน
2. ประวัติวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์
3. บทบาทของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ที่มีต่อชุมชนสุเหร่าบ้านดอน
4. แนวคิดในการสร้างสรรค์บทเพลง

ศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีของบทเพลงอาหรับที่วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ใช้ในการบรรเลงจำนวน 8 เพลง

1. เพลงอาหรับต้นฉบับ 4 เพลง ได้แก่ ยาร่อซูลัลลอฮฺ อัสลามมุอะลัยกุม ซาลามัต และอัลบัีคยาอัสมา

2. เพลงที่เป็นผลงานการประพันธ์ของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ 4 เพลง ได้แก่ ดุนยาที่ฉันเห็น คำย้ำครู เธอฉันนิรันดร์ และลูกเอย

โดยวิเคราะห์ตามรายละเอียดดังต่อไปนี้

- ช่วงเสียง
- ลักษณะทำนอง
- ท่อน
- ประโยคเพลง คือ ขั้นคู่ และทิศทางการดำเนินทำนอง
- การพัฒนาประโยคเพลง
- คอร์ด คือ การดำเนินคอร์ด

พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีของชาวไทยมุสลิมผ่านชีวประวัติวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์

1. ภูมิหลังดนตรีในชุมชนสุเหร่าบ้านดอน

ชุมชนสุเหร่าบ้านดอนเป็นชุมชนที่ชาวไทยมุสลิมรวมตัวอาศัยอยู่ร่วมกันนานกว่า 180 ปี ประกอบไปด้วยประชากรกว่า 3,000 คน ซึ่งประชากรประกอบอาชีพ ค้าขาย รับจ้าง เป็นส่วนใหญ่ การใช้ชีวิตร่วมกันของคนในชุมชนไม่ใช่รูปแบบต่างกันคนต่างอยู่ระหว่างครัวเรือน ในแต่ละครัวเรือนจะรู้จักกัน ไปมาหาสู่ ช่วยเหลือซึ่งกันและกันมาโดยตลอด สาเหตุนั้นมาจากการร่วมกิจกรรม ประเพณีต่างๆที่ทางชุมชนได้จัดขึ้น เพื่อเสริมสร้างความสนิทสนมกลมเกลียว ความสามัคคีกันภายในชุมชน ตรงนี้จึงเป็นวัฒนธรรมที่แข็งแรงและเป็นจุดเด่นของการใช้ชีวิตร่วมกันของชาวไทยมุสลิมภายในชุมชนสุเหร่าบ้านดอนมาโดยตลอด

ในสมัยก่อนการจัดกิจกรรม ประเพณีต่างๆเมื่อเสร็จสิ้นการจัดกิจกรรมแล้วมีการแสดงดนตรีเพื่อความบันเทิงให้แก่ชาวชุมชน ในสมัยก่อนดนตรีที่มาประกอบในกิจกรรมเป็นดนตรีที่มีความนิยมมากในยุคสมัยนั้น ส่วนมากเป็นดนตรีประเภทลูกทุ่ง ซึ่งเป็นดนตรีที่มีการถ่ายทอดอารมณ์ได้อย่างชัดเจนไม่ว่าเป็นเพลงช้าหรือเพลงเร็ว ดังนั้นดนตรีลูกทุ่งจึงเป็นทางเลือกสำคัญที่นำมาประกอบกิจกรรมให้ความบันเทิงในสมัยนั้น รวมไปถึงการเป็นทางเลือกที่สำคัญของชุมชนสุเหร่าบ้านที่จะนำมามอบความบันเทิงให้แก่ชาวชุมชนในกิจกรรมต่างๆที่ชุมชนได้จัดขึ้น

อย่างไรก็ตามการที่ดนตรีลูกทุ่งนั้นเป็นทางเลือกที่สำคัญต่อการนำมาเป็นสื่อความบันเทิงประกอบกิจกรรมต่างๆในชุมชนสุเหร่าบ้านดอน แต่ก็ไม่ได้มีอิทธิพลต่อการซาบซึ้งทางดนตรีกับชาวชุมชน ชาวบ้านชุมชนสุเหร่าบ้านดอนมีความนิยมในการซาบซึ้งบทเพลงที่มีภาษา เนื้อหา และสำเนียงแบบดนตรีทางตะวันออกกลาง หรือที่เราเข้าใจกันว่า “ดนตรีอาหรับ” ซึ่งเป็นแนวเพลงที่ชาวชุมชนสุเหร่าบ้านดอนมีความนิยมมากในการฟังและให้ความซาบซึ้งในบทเพลง

ดนตรีอาหรับเป็นดนตรีที่มีการเริ่มบรรเลงจากประเทศในแถบตอนกลางของทวีปเอเชีย และมีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมมาในหลายประเทศด้วยวิธีต่างๆ จนมาถึงประเทศในแถบตะวันออกเฉียงใต้ของทวีปเอเชีย และเป็นที่นิยมในการฟัง บรรเลงเป็นอย่างมากของชาวมุสลิมของประเทศนั้นๆ รวมไปถึงชาวไทยมุสลิมทางตอนใต้ของประเทศไทยอีกด้วย แต่ด้วยการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมของดนตรีอาหรับเข้าสู่พื้นที่ต่างๆ เมื่อมีความนิยมที่จะฟัง หรือบรรเลงแล้ว การที่ไม่ได้เป็นเจ้าของวัฒนธรรมนั้นเอง จึงอาจเป็นเหตุที่จะร้อง บรรเลง เต้น ได้ไม่เหมือนกับทางต้นวัฒนธรรม รวมถึงการผสมเอกลักษณ์ของพื้นที่ประเทศนั้นๆเข้าไปจึงทำให้ ดนตรีอาหรับที่ถูกแพร่กระจายไปยังพื้นที่ประเทศ

ต่างๆ ไม่คงความเป็นอัตลักษณ์ดั้งเดิมเหมือนตอนที่บรรเลงจากประเทศในแถบตอนกลางของทวีปเอเชีย

ในยุคสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่มีการต้อนชาวไทยมุสลิมจากทางต้นใต้ของประเทศไทยขึ้นมาที่กรุงเทพมหานคร ซึ่งชาวไทยมุสลิมบางส่วนได้ตั้งรกรากอาศัย ทำมาหากินบนพื้นที่ที่ถูกเรียกว่า “บ้านดอน” (ชุมชนสุเหร่าบ้านดอน) จึงมีความเป็นไปได้ว่าความนิยมในการฟังดนตรีอาหรับที่สืบทอดกันมาของชาวชุมชนสุเหร่าบ้านดอนในปัจจุบัน เริ่มต้นมาจากชาวไทยมุสลิมที่ถูกกวาดต้อนขึ้นมาในยุคสมัยนั้น แต่ด้วยที่ว่าชาวไทยมุสลิมที่ถูกกวาดต้อน นั้นมาจากทางตอนใต้ของประเทศไทยซึ่งติดกับประเทศมาเลเซีย ดนตรีอาหรับที่ได้ร้อง หรือบรรเลง จึงมีสำเนียง ภาษา ของประเทศมาเลเซียปนอยู่ด้วย จึงได้มีการขนามนามดนตรีประเภทนี้ว่า ดนตรีอาหรับ-มาเลย์

ดนตรีอาหรับ-มาเลย์ดูเหมือนเป็นบทเพลงที่อยู่คู่กับความสุนทรียะของชาวชุมชนสุเหร่าบ้านดอนมาโดยตลอดตั้งแต่อดีต แต่ย้อนกลับไปเมื่อประมาณกว่า 40 ปีที่ผ่านมา ประมาณปี พ.ศ.2510 ชาวชุมชนสุเหร่าบ้านดอนให้ความนิยมในการฟังบทเพลงอาหรับแบบดั้งเดิมเป็นส่วนใหญ่ มีการเปิดฟังกันในครัวเรือนหรือสถานที่สาธารณะของชุมชน หรือแม้กระทั่งการเปิดในงานกิจกรรมต่างที่ต่างชุมชนจัด ทำให้เห็นได้ว่าบทเพลงอาหรับแบบดั้งเดิมนั้นมีอิทธิพลต่อการฟังและความซาบซึ้งทางดนตรีของชาวชุมชนเป็นอย่างมาก แต่เมื่อมีการแสดงดนตรีช่วงท้ายกิจกรรม มีการนำวงดนตรีลูกทุ่งเข้ามาเป็นส่วนประกอบในการให้ความบันเทิงตามที่ได้กล่าวไว้ในข้างต้น ซึ่งทำให้เห็นถึงความไม่สอดคล้องกันระหว่างรูปแบบดนตรีที่นำมาประกอบกิจกรรมของชุมชน กับรูปแบบดนตรีอาหรับที่เป็นที่นิยมในการฟังของชาวชุมชนในชีวิตประจำวัน

2. **ประวัติวง เดอะ ซาว ออฟ ไนล์** (The Sound of Nile)

ภาพประกอบ 1 วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์

(ที่มา:มูฮัมหมัด หนูรัก: 31 มกราคม 2559)

ในช่วงปีพ.ศ.2513 นายอำนวย วงศ์ประถัม หนึ่งในชาวชุมชนที่มีความนิยมในการฟังเพลงรูปแบบดนตรีอาหรับที่อาศัยอยู่ในชุมชนสุเหร่าบ้านดอน จึงมีความคิดริเริ่มอยากที่จะก่อตั้งวงดนตรีที่นำบทเพลงรูปแบบดนตรีอาหรับมาบรรเลงประกอบการนันทนาการในหมู่ของคนที่นิยมฟังเพลงรูปแบบดนตรีเดียวกัน โดยเริ่มจากการชักชวน นายฮัจยีห์สมัย หนูรักเข้ามาบรรเลงในตำแหน่งกีตาร์ และได้เพื่อนที่เล่นดนตรีด้วยกันมาบรรเลงในตำแหน่งเมโลเดียน และกลองบองโก เกิดเป็นวงดนตรีเล็กๆ ที่เลือกบทเพลงของ มูฮัมหมัด อัลบักกาซ (ศิลปินดนตรีอาหรับ) มาบรรเลงในเวลาว่าง โดยชื่อวงดนตรีว่า “เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์” ซึ่งหมายความว่า เสียงเพลงแห่งลุ่มแม่น้ำไนล์

ในช่วงปีพ.ศ.2515 จากการรวมกลุ่มซ้อมดนตรีกันด้วยใจที่รักในบทเพลงอาหรับของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ทำให้ วิโรจน์ ประชากิจ (ผู้ริเริ่มนำภาพยนตร์ต่างประเทศ เรื่อง “จอมทัพซอลาฮุดดีน”) ได้ชักชวนให้วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ มาบรรเลงดนตรีก่อนทำการฉายภาพยนตร์ ณ โรงภาพยนตร์เฉลิมบุรี เป็นประจำจนทำให้มีผลตอบรับที่ดี วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ เริ่มเป็นที่รู้จักในชุมชนสุเหร่าบ้านดอน และชุมชนมุสลิมอื่นๆมากขึ้น เวลามีงานประจำปีที่ชุมชนสุเหร่าบ้านดอนจัดก็ให้วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ได้มีส่วนร่วมในการให้ความบันเทิง รวมไปถึง งานแต่งงาน งานบุญทั่วไป เป็นต้นตลอดจนถูกเชิญให้ไปร่วมบรรเลงดนตรีในงานของชุมชนมุสลิมข้างเคียง เช่น ชุมชนมุสลิมพญาไท ชุมชนสุเหร่าบ้านครัว หรือ ชุมชนมุสลิมบ้านสามอิน เป็นต้น

ในช่วงปี พ.ศ.2523 การที่วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ เป็นที่รู้จักในชุมชนสุเหร่าบ้านดอน และชุมชนมุสลิมข้างเคียงทำให้นายฮัจยีห์ฟีน บัลลังก์น้อย หนึ่งในชาวชุมชนที่ให้ความนิยมในการฟังเพลงรูปแบบดนตรีอาหรับที่อาศัยอยู่ในชุมชนสุเหร่าบ้านดอน คอยติดตามไปชมการแสดงดนตรีทุกครั้งของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ตัดสินใจลงทุนซื้ออุปกรณ์เครื่องดนตรีมากมาย เช่น กลองชุด กีตาร์ไฟฟ้า กีตาร์เบส ออร์แกน พร้อมทั้งตู้ขยายเสียง เป็นต้น ให้กับวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ถือได้ว่าเป็นปีที่วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ เริ่มมีรูปแบบวงดนตรีที่ชัดเจนในเรื่องของเครื่องดนตรีและสมาชิกในวง

ในช่วงปีพ.ศ.2525-2535 ตลอดระยะเวลา 10 ปี หลังจากที่วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ มีรูปแบบวงดนตรีและสมาชิกที่ลงตัว ก็ยังคงบรรเลงดนตรีตามงานที่ชุมชนสุเหร่าบ้านดอนจัดขึ้นหรือได้รับการรับเชิญให้ไปร่วมบรรเลงดนตรีในงานชุมชนมุสลิมข้างเคียง ตลอดจนการมีชื่อเสียงจากการเล่าสู่กันฟังของบุคคลภายนอกทั่วไปจนมีการจ้างวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ให้ไปบรรเลงในงานต่างๆ เช่น งานแต่งงาน วันเกิด งานสังสรรค์ทั่วไป เป็นต้น รวมไปถึงงานการกุศล ซึ่งเป็นงานที่วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ให้ความนิยมและเต็มใจ มากในการเข้าร่วมเป็นส่วนหนึ่งของงาน ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ ศรีไพร ใจพระ (ชื่อปัจจุบันคือ เก่งกาจ จงใจพระ) นักจัดรายการวิทยุ และโทรทัศน์ ให้ความสนใจ จึงทาบทามให้วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ มาทำการแสดงดนตรีออกอากาศทางสถานีวิทยุโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3

ภาพประกอบ 2 บรรยากาศการสัมภาษณ์นายฮัจยีห์สมัย หนูรัก
(ที่มา: ไกรสร จึงภักดี: 16 มกราคม 2559)

ชื่อเสียงของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ยังเป็นที่รู้จักและให้ความสนใจในการร่วมงานของศิลปินนักร้องมากมาย เมื่อใดที่วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ แสดงดนตรีในงานต่างๆ จะมีศิลปินนำเพลงของตนมาร่วมร้องร่วมกับวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ อยู่บ่อยครั้ง ศิลปินอาทิ เช่น วารุณี สุนทรีสวัสดิ์, มีศักดิ์ นาครัตน์, สังข์ทอง สีใส เป็นต้น

ภาพประกอบ 3 บรรยากาศการแสดงดนตรีของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์
(ที่มา:มูฮัมหมัด หนูรัก: 31 มกราคม 2559)

ในช่วงปีพ.ศ.2540 วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ตัดสินใจยุติวงดนตรีลง เนื่องจากมีการแยกย้ายของสมาชิกบางส่วนไปต่างประเทศ และในช่วงเวลานี้จึงได้มีวงดนตรีที่นำบทเพลงอาหรับมาบรรเลงในกิจกรรม งานต่างๆเกิดขึ้น ตามชุมชนมุสลิมต่างๆ ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจาก วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ในขณะมีที่ชื่อเสียง และในชุมชนสุเหร่าบ้านดอนเมื่อ วง เดอะ ซาวด์

ออฟ ไนล์ ได้ยุติลงจึงมีวงดนตรีเล็กๆ ประกอบไปด้วย นักร้อง ชาย-หญิง เครื่องดนตรีจำนวนน้อยชิ้นที่ให้คุณลักษณะเสียงที่ไม่ดังมากนัก เรียกประเภทวงนี้ว่า“วงดนตรีนาเสป”

หลังจากที่วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ยุติบทบาทลงในช่วง 5 ปีต่อจากนั้นมีวงดนตรีบรรเลงบทเพลงอาหรับเช่นเดียวกันเกิดขึ้นมากมาย บรรเลงตามงานกิจกรรมต่างๆ ในชุมชนของตนหรือข้างเคียง แต่ก็ไม่มีวงไหนที่จะถูกเป็นที่ยอมรับเหมือนกับวงเดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ อันเนื่องจากความแตกต่างในเรื่องของการบรรเลงที่ได้ทั้งตัวโน้ตและสำเนียงที่ใกล้เคียงกับเพลงอาหรับต้นฉบับที่สุดในเวลานั้น รวมไปถึงการส่ง อารมณ์ร่วมถึงผู้ชมได้อย่างสนุกสนาน

ในช่วงปีพ.ศ.2545 มีการจัดงานรวมตัววงดนตรีอาหรับ ที่ โรงแรมอัล มีรอซ โฮเต็ล แบงค์ค็อก ทำให้วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ กลับมารวมตัวอีกครั้ง โดยนายฮัจยีห์สมัย หนูรัก และนายฮัจยีห์ซาอี๊ด อุปมา เป็นผู้รวบรวมสมาชิกที่เคยบรรเลงดนตรีอยู่ในวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ และหาสมาชิกเพิ่มเติมได้สมาชิกนัดดนตรีหลักของวง เช่น นายฮัจยีห์สมัย หนูรัก (หัวหน้าวง, กีตาร์) นายฮัจยีห์ซาอี๊ด อุปมา (กีตาร์) มูฮัมหมัด หนูรัก (ร้องนำ)กอเซ็ม อุปมา (กีตาร์เบส) อับดุลเลาะห์ กล่อมนุชิด (คีย์บอร์ด) ฮัจยีห์อัลวาส กระเดื่องเดช (เพอคัชชั่น, ร้องนำ) รอมฎอน ปานวงษ์ (กลองชุด) และยังได้มีการรวบรวมเยาวชนที่สนใจในการขับร้องบทเพลงอาหรับ เข้ามาร่วมเป็นสมาชิกของวงในตำแหน่ง นักร้องประสานเสียงและหางเครื่อง ออกแสดงดนตรีตามงาน หรือกิจกรรมต่างๆทั้งในและนอกชุมชน จนกลับมาเป็นที่รู้จักและมีชื่อเสียงอีกครั้ง

นายฮัจยีห์ซาอี๊ด อุปมา

มูฮัมหมัด หนูรัก

ฮัจยีห์อัลวาส กระเดื่องเดช

รอมฎอน ปานวงษ์

อับดุลเลาะห์ กล่อมนุชิด

กอเซ็ม อุปมา

ในช่วงปีพ.ศ.2547 นอกจากการมีเอกลักษณ์ในการแสดงดนตรีอาหรับของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ที่สามารถบรรเลงได้มีความใกล้เคียงกับบทเพลงต้นฉบับ ทั้งตัวโน้ต และสำเนียง รวมไปถึงการส่งอารมณ์ร่วมถึงผู้ชมได้อย่างสนุกสนานแล้ว นายยูซุฟ อีซอหนึ่งในชาวชุมชนสุเหร่าบ้านดอน อีกทั้งยังเป็นผู้รู้จัก สนิทสนมกับ วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ เป็นอย่างดี ตัดสินใจเข้าร่วมเป็นสมาชิกของวง ในตำแหน่งร้องนำ พร้อมหยิบเอาผลงานบทเพลงที่ได้แต่งเอาไว้ มาร่วมร้องกับวงอีกด้วย ผลงานเพลงของนายยูซุฟ อีซอมีการประดิษฐ์ทำนองโดยมีต้นแบบมาจากบทเพลงอาหรับ อีกทั้งเนื้อเพลงเป็นภาษาไทยให้ความหมายขัดเกลาจิตใจให้เป็นคนดี เมื่อผนวกเข้ากันแล้วจึงทำให้ผู้ฟังมีความซาบซึ้งในบทเพลงได้ง่าย และมีความนิยมทุกครั้งเมื่อได้นำบทเพลงดังกล่าวร่วมร้องกับวงทุกครั้งที่ได้ทำการแสดงดนตรี นับได้ว่าวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ มีผลงานเพลงเป็นของวงนับแต่นั้นมา

ภาพประกอบ 5 บรรยากาศการแสดงดนตรี ขับร้องโดยนายยูซุฟ อีซอ
(ที่มา:มูฮัมหมัด หนูรัก: 31 มกราคม 2559)

หลังจากการรวมตัวกลับมาอีกครั้ง แสดงดนตรีจนกลับมามีชื่อเสียง พร้อมทั้งมีผลงานเพลงของวงจนเป็นที่นิยมของผู้คนที่ให้ความสนใจในวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ก็ออกทำการแสดงดนตรีทุกครั้งที่มีโอกาสจนถึงระยะหนึ่งที่หลายชุมชนมุสลิมได้กลับมาคิดถึงทัศนะคติของศาสนาที่มีต่อดนตรี ทำให้กิจกรรมต่างๆที่หลายๆชุมชนมุสลิมจัดขึ้น รวมไปถึงงานที่ทางชุมชนสุเหร่าบ้านดอนจัดขึ้น เริ่มไม่นิยมที่จะให้มีดนตรีเข้ามีมีส่วนร่วมในการมอบความบันเทิงวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ จึงเริ่มไม่มีโอกาสที่จะได้ไปทำการแสดงดนตรี รวมไปถึงความอิ่มตัวของบรรเลงดนตรีของสมาชิกในวง ดังนั้น นายฮัจยีห์สมัย หนูรัก จึงตัดสินใจยุติบทบาทของวงดนตรี ที่ชื่อว่า “เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์” เป็นการถาวร

ช่วงปี พ.ศ.2557 หลังจากที่ได้ยุติบทบาทวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ลงอย่างถาวร สมาชิกบางส่วนต่างแยกย้ายกันประกอบอาชีพอื่นๆ แต่สมาชิกบางส่วนยังมีความสุขกับการบรรเลงดนตรี ทำให้ มูฮัมหมัด หนูรัก อดีตนักร้องนำของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ มีความคิดและได้รวบรวมสมาชิกในยุคสุดท้ายของ เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ที่ยังอยากบรรเลงดนตรีต่อ และมีการชักชวนสมาชิกเพิ่มเติมก่อตั้งวงดนตรีเล็กๆ แบบอคูสติก ขึ้น แต่ไม่ได้เลือกที่จะบรรเลงบทเพลงอาหรับแบบเดียวกับวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ แต่ได้เพิ่มบทเพลงหลากหลายรูปแบบเข้ามาผสมกันในการแสดงดนตรีแต่ละครั้ง เช่น บทเพลงสากล บทเพลงอินเดีย รวมไปถึงบทเพลงไทยสากล เป็นต้น โดยใช้ชื่อวงดนตรีว่า “มุสตอฟา”

ภาพประกอบ 6 บรรยากาศการแสดงดนตรีของวงมุสตอฟา
(ที่มา:มูฮัมหมัด หนูรัก: 31 มกราคม 2559)

ปัจจุบันวงมุสตอฟา ได้ทำการแสดงดนตรีตามงานจัดเลี้ยงต่างๆ เช่น งานแต่งงาน งานจัดเลี้ยงสังสรรค์ รวมไปถึงงานเลี้ยงที่ทางชุมชนสุเหร่าบ้านดอน หรืองานชุมชนมุสลิมอื่นๆจัดขึ้น ถึงแม้ว่า

ความนิยมในปัจจุบัน หลายๆชุมชนมุสลิมจะมีความนิยมในการฟังบทเพลงอาหรับที่น้อยลงไป ด้วยกระแสทางดนตรีตะวันตกที่เข้ามาในสังคมที่มากขึ้น แต่วงมุสตอฟาเองก็ไม่ได้คำนึงถึงอุปสรรคในจุดนั้น แต่กลับมีความสุขทุกครั้งที่ได้มีโอกาสไปแสดงดนตรีในงานต่างๆที่มีผู้ชมให้ความสนใจในการแสดงดนตรีของวง ซึ่งความคิดนี้เป็นส่วนหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลมากจากความคิดของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ตั้งแต่เริ่มก่อตั้งวงขึ้นมาเช่นเดียวกัน

3. บทบาทของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ที่มีต่อชุมชนสุเหร่าบ้านดอน

การรวมตัวของนักดนตรีที่ชอบฟังบทเพลงอาหรับจนเกิดขึ้นมาเป็นวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ออกแสดงดนตรีตามงานต่างๆจนเป็นที่รู้จักและมีชื่อเสียงมากภายในชุมชนสุเหร่าบ้านดอน และชุมชนมุสลิมเคียงข้าง ตลอดระยะเวลากว่า 40 ปี ที่ฝึกฝนและออกทำการแสดงดนตรีของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ จนมีชื่อเสียง ทำให้ความรู้ความสามารถในการบรรเลงดนตรีของสมาชิกแต่ละคนเกิดความชำนาญ ในช่วงระยะเวลาหนึ่งเมื่อมีชื่อเสียง มีความสุขกับการแสดงดนตรี วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ จึงมีความคิดที่จะทำประโยชน์ให้กับชุมชน โดยการถ่ายทอดวิชาความรู้ทางด้านดนตรีให้กับเยาวชนในชุมชน โดยมีจุดประสงค์ที่ว่านอกจากเยาวชนจะมีความสามารถทางด้านดนตรีไว้ติดตัวแล้ว ยังเป็นการนำพาให้เยาวชนใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์ และยังสามารถทำให้ห่างไกลอบายมุขต่างๆทางสังคมได้อีกด้วย

ทุกๆวันเสาร์ ซึ่งเป็นวันที่เยาวชนไม่มีการเรียนการสอนของทางโรงเรียนวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์มีความความคิดและได้ชักชวนเยาวชนที่ว่างจากการเรียนการสอนเข้ามาร่วมฝึกฝนวิชาความรู้ทางด้านดนตรีกับสมาชิกในวง และนอกจากสอนวิชาความรู้ทางด้านดนตรีแล้ววง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ยังมีการสอนศิลปวัฒนธรรมทางต่างๆของชาวมุสลิมให้เยาวชน เช่น การแสดงดิเกฮูลูการขับร้องบทสวดอนาชีส เป็นต้นรวมไปถึงการให้โอวาทสั่งสอนเยาวชนให้รู้จักบทบาทและทำหน้าที่ของตนเองให้เป็นอย่างดี

การนำพาเยาวชนมาใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์นั้นถือว่าเป็นเรื่องที่ดี แต่ก็ยังเกิดคำถามที่มากมายในความไม่เห็นด้วยจากชาวชุมชน เนื่องจากการบรรเลงดนตรีนั้นมีข้อกำหนดที่มากมายตามหลักศาสนา ซึ่งถ้าเปรียบเทียบกับศาสนาอื่นแล้วแตกต่างกันโดยสิ้นเชิงในเรื่องของความอิสระในการถ่ายทอดอารมณ์ ความหมายของเพลงที่จะนำมาบรรเลง ฯลฯ ทำให้ชาวชุมชนในหลายครัวเรือนไม่เห็นด้วยที่จะให้ลูกหลานของตนเข้าร่วมกิจกรรมดังกล่าว แต่วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ได้ให้เหตุผลที่ว่าการบรรเลงดนตรี ตามหลักแบบแผนของวง ไม่ขัดแย้งกับทัศนะคติต่อดนตรีตามหลักศาสนาแต่อย่างใดบทเพลงที่เลือกมาทำการฝึกสอนความหมายของบทเพลงจะเป็นไปในทางปลูกจิตสำนึกให้ทำความดี หรือการมอบความรัก ความหวังดีให้กับเพื่อนมนุษย์ หรือแม้กระทั่งการขับร้องบทสวดอนาชีส ซึ่งเป็นการขับร้องบทเพลงที่เกี่ยวกับการ ศรัทธา การทำความดี ตามหลักศาสนาและนอกจากจะทำหน้าที่ครู

สำหรับเยาชนชุมชน สุเหร่าบ้านดอนในวันเสาร์แล้ววง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ยังได้เป็นส่วนหนึ่งในการดำเนินกิจกรรมการกุศลเพื่อหารายได้มาพัฒนาชุมชนอีกด้วย

ด้วยเหตุนี้ จึงทำให้หลายครัวเรือนมีทัศนะคติที่ขัดแย้งกับกิจกรรมของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ที่มอบให้แก่เยาวชนเปลี่ยนไป และทำให้อีกหลายครัวเรือนที่ให้ความร่วมมือมีความไว้วางใจขึ้นที่จะให้เยาวชนที่ว่างจากการเรียนการสอนในวันเสาร์เข้าร่วมกิจกรรมดังกล่าวด้วยความสามารถในการแสดงดนตรีจนมีชื่อเสียง และความคิดที่ดีต่อชุมชน ทำให้ชาวชุมชนที่อาศัยอยู่ในชุมชนสุเหร่าบ้านดอนในช่วงปี พ.ศ.2513-2557 ไม่มีใครไม่รู้จักวงดนตรีนามว่า เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์

4. แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานเพลง

ในช่วงปี พ.ศ.2547 นับตั้งแต่นายยูซุฟ อีซอ เข้ามาเป็นสมาชิกของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ตำแหน่งนักร้องนำอย่างเต็มตัว นอกจากจะมีความสามารถในการร้องเพลง นายยูซุฟ อีซอยังมีความสามารถในการแต่งเพลงอีกด้วย นายยูซุฟ อีซอมักจะชอบนำเพลงที่แต่งมาร่วมซ้อมกับวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ จนเกิดเป็นบทเพลงเต็มรูปแบบ ออกไปแสดงเป็นประจำจนเกิดเป็นที่นิยมต่อผู้ชมที่มาร่วมงาน

ภาพประกอบ 7 บรรยากาศการสัมภาษณ์นายยูซุฟ อีซอ
(ที่มา: ไกรสร จึงภักดี: 16 มกราคม 2559)

เพลงที่นายยูซุฟ อีซอ แต่งมาในแต่ละครั้งจะมีเพียงแค่คำร้องกับทำนองที่จินตนาการขึ้นมาแล้วนำมาร้องกับที่วง เมื่อได้คำร้องกับทำนองแล้วสมาชิกในวงจึงช่วยกันเสริมองค์ประกอบทางดนตรี เช่น เสียงประสาน จังหวะ เป็นต้น จนเกิดเป็นบทเพลงขึ้นมา นายยูซุฟ อีซอไม่ใช่นักแต่งเพลงมืออาชีพที่มีความรู้ถึงองค์ประกอบทางดนตรีมากนัก บทเพลงที่แต่งในแต่ละครั้งจะมีให้ความหมายที่ สะท้อน

สังคมเป็นส่วนใหญ่จะเน้นการปลูกจิตใต้สำนึกให้ร่วมทำในสิ่งที่ดี หรือแม้กระทั่งการมองลึกลงไปในแต่ละครอบครัวให้มีความรัก ความเข้าใจแก่กัน เพราะครอบครัวนั้นคือพื้นฐานของสังคม นายยูซุฟ อีซอ มีความคิดเพียงแค่ว่าถ้าผลงานเพลงของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ จะเป็นสื่อทางความคิดที่ดีให้แก่ผู้ฟังแล้วร่วมกันเป็นประชาชนที่ดีของสังคมแค่นี้ก็พอใจแล้ว

<u>สรุปตารางพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีของชาวไทยมุสลิมผ่านประวัติวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์</u>

ปี พ.ศ.	ปรากฏการณ์ที่พบเจอ	ผลตอบรับจากสังคม
ก่อน พ.ศ. 2513	- ดนตรีประกอบกิจกรรมภายในชุมชนสุเหร่าบ้านดอนเป็นดนตรีประเภทลูกทุ่ง	- ชาวชุมชนสุเหร่าบ้านดอนยังให้ความสนใจที่ไม่มาก เนื่องจากประเภทที่ใช้บรรเลงประกอบกิจกรรม ไม่สอดคล้องกับประเภทดนตรีที่ชาวชุมชนฟังในชีวิตประจำวัน
พ.ศ. 2513	- นายอำนวย วงศ์ประถัม ก่อตั้งวงดนตรีขนาดเล็ก ที่เลือกบทเพลงประเภทอาหรับมาบรรเลงในนามวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์	-
พ.ศ. 2515	- นายวิโรจน์ ประชากิจ ได้ชักชวนให้วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ มาบรรเลงดนตรีก่อนทำการฉายภาพยนตร์	- ชาวชุมชนสุเหร่าบ้านดอนและประชาชนทั่วไปเริ่มให้ความสนใจในการบรรเลงดนตรีของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์
พ.ศ. 2523	- นายฮัจยีห์ฟีน บัลลังน้อย ชาวชุมชนสุเหร่าบ้านดอนให้การสนับสุนนลงทุนซื้อเครื่องดนตรีมากมายให้กับวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ จนมีรูปแบบของวงดนตรีที่ชัดเจน	- ชาวชุมชนสุเหร่าบ้านดอนให้ความนิยมในการชมการแสดงดนตรีทุกครั้งของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์
พ.ศ. 2525	- วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ได้ถูกว่าจ้างให้ไปทำการแสดงดนตรีตามงานต่างๆ ทั้งของชุมชนสุเหร่าบ้านดอน รวมไปถึง	- นายศรีไพร ใจพระ นักจัดรายการโทรทัศน์ชื่อดัง ได้ทาบให้วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ มาทำการแสดงดนตรีผ่านทาง

	ชุมชนมุสลิมรอบข้าง ตลอดจนงานบุญและงานการกุศลต่างๆ	สื่อโทรทัศน์ไทยทีวีสี ช่อง 3 จนเกิดเป็นที่รู้จักในสังคมหมู่กว้างจนมีชื่อเสียง และทำให้เป็นที่ไว้วางใจให้กับศิลปินหลายท่านที่อยากทำการแสดงดนตรีด้วย
พ.ศ. 2540	- วง เดอะ ซาว ออฟ ไนล์ ตัดสินใจยุติวงดนตรีลง เนื่องจากการแยกย้ายของสมาชิกไปต่างประเทศ	- ด้วยชื่อเสียงและเอกลักษณ์ในการแสดงดนตรีของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ส่งผลให้ คนรุ่นใหม่ที่อยากบรรเลงเกิดแรงบันดาลใจก่อตั้งวงดนตรีประเภทอาหรับ และในช่วงเวลานั้นทำให้คนที่เล่นดนตรีในชุมชนสุเหร่าบ้านดอน ก่อตั้งวงดนตรีขนาดเล็กๆขึ้นมา เพื่อใช้บรรเลงประกอบกิจกรรมต่างในชุมชนที่เรียกว่า “นาเสป”
พ.ศ. 2545	- วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ กลับมารวมตัวอีกครั้งเพื่อแสดงในงานคอนเสิร์ตรวมตัววงวงดนตรีอาหรับ ที่โรงแรมอัล มีรอซ โฮเต็ล แบงค์ค็อก - วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ มีการปรับเปลี่ยนสมาชิกเข้ามาใหม่	- วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ เริ่มมีบทบาทต่อสังคมในฐานะครูสอนดนตรีศิลปวัฒนธรรมของชาวมุสลิม ตลอดจนเล่นดนตรีเพื่อหาทุนในการพัฒนาชุมชนจนเป็นที่ยอมรับและมีความสำคัญต่อคนในชุมชนสุเหร่าบ้านดอน
พ.ศ. 2547	- วง เดอะ ซาว ออฟ ไนล์ ได้ทำการประพันธ์ผลงานเพลงของตนเอง ในแบบเนื้อเพลงภาษาไทย	- ผู้ชมที่ให้ความนิยมในการแสดงดนตรีของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ให้ความสนใจในบทเพลงที่วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ประพันธ์ขึ้นเป็นภาษาไทย ด้วยเหตุที่ว่ามีความเข้าใจง่ายในภาษา
พ.ศ. 2557	- วง เดอะ ซาว ออฟ ไนล์ ยุติบทบาททางดนตรีลงอย่างถาวร	- ชาวชุมชนเริ่มให้ความนิยมในการฟังเพลงอาหรับน้อยลง และเริ่มมีกระแสบทเพลงสมัยใหม่เข้ามา

ศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีของบทเพลงอาหรับที่วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ใช้ในการบรรเลงจำนวน 8 เพลง

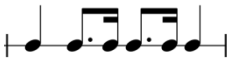
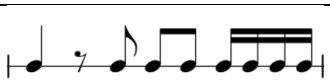
1. เพลงยาร่อซูลั้ลลอฮฺ

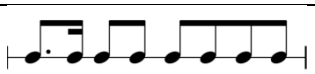
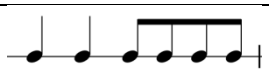
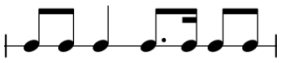
1.1 ช่วงเสียง (Range)

เพลงยาร่อซูลั้ลลอฮฺ มีช่วงเสียงของการสร้างทำนองโดยรวมอยู่ในช่วงคู่ 12 เมเจอร์ ระดับเสียงต่ำที่สุดคือ โน้ต C (เส้นน้อยที่ 1 ใต้บรรทัด 5 เส้น) และ ระดับเสียงที่สูงที่สุด คือ โน้ต G (เหนือเส้นที่ 5 ของบรรทัดห้าเส้น)

1.2 ลักษณะจังหวะของทำนอง (Rhythm)

เพลงยาร่อซูลั้ลลอฮฺ มีความยาวของเพลง 69 ห้อง (รวมการย้อนกลับของเครื่องหมาย Repeat) ในแต่ละห้องจะประกอบไปด้วยการดำเนินทำนองของท่อนต่าง ๆ ซึ่งนอกจากท่วงทำนองที่ขึ้น- ลงอย่างน่าสนใจแล้ว เพลงยาร่อซูลั้ลลอฮฺ ยังมีการกำหนดลักษณะจังหวะที่น่าสนใจเข้าไปผสมกับทำนอง ซึ่งสามารถแยกได้ 10 ลักษณะ ดังตารางดังนี้

ลักษณะที่ 1	
ลักษณะที่ 2	
ลักษณะที่ 3	
ลักษณะที่ 4	
ลักษณะที่ 5	
ลักษณะที่ 6	
ลักษณะที่ 7	

ลักษณะที่ 8	
ลักษณะที่ 9	
ลักษณะที่ 10	

จากตารางสามารถแยกลักษณะจังหวะของทำนองเพลงยาร่อซูลั้ลลอฮฺ ในแต่ละห้องได้ 10 รูปแบบ แต่ในบางรูปแบบจะมีลักษณะของจังหวะที่ถูกสร้างขึ้นมาใหม่ ซึ่งเป็นการนำลักษณะจังหวะที่อยู่ภายในตารางมาปรับสัดส่วนของลักษณะจังหวะ หรือการพัฒนาลักษณะจังหวะ แต่เมื่อพิจารณาโดยภาพรวมแล้ว ลักษณะของจังหวะดังกล่าว จะมีลักษณะของจังหวะเหมือนกันกับลักษณะจังหวะภายในตาราง ตัวอย่างเช่น

A B

จากภาพเป็นการพัฒนาลักษณะจังหวะของลักษณะ B สังเกตได้จากจังหวะที่ 2 ของทั้งสองลักษณะ จังหวะที่ 2 ในลักษณะ B ถูกพัฒนาการปรับสัดส่วนมาจากจังหวะที่ 2 ของลักษณะ A ซึ่งเป็นโน้ตที่อยู่ในสัดส่วนเขบ็ต 1 ชั้น (Eighth Note) ให้เป็นสัดส่วนเขบ็ตสองชั้น (Sixteenth Note) โดยการลดค่าความยาวของโน้ตในจังหวะเบาของจังหวะที่ 2 ลดลง $\frac{1}{4}$ จังหวะ แล้วเพิ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้นอีกหนึ่งตัวเข้ามาเพื่อสร้างสีสันของลักษณะจังหวะของจังหวะเบามีความถี่มากขึ้น

จากตารางสามารถสรุปได้อีกข้อสรุปคือ การพัฒนาลักษณะจังหวะในรูปแบบห้วงทำนองหรือซีเควนซ์ (Sequence) ซึ่งลักษณะที่มีการซ้ำพบเจอได้บ่อยครั้งในบทเพลงสามารถสรุปได้ดังนี้

ลักษณะที่ 1	
ลักษณะที่ 5	
ลักษณะที่ 8	

และนอกจากจะเป็นลักษณะที่พบเจอในบทเพลงได้อย่างบ่อยครั้งแล้ว ยังเป็นลักษณะจังหวะที่เป็นต้นแบบไปสู่การพัฒนาลักษณะจังหวะอื่นๆอีกด้วย

1.3 **ท่อน** (Section)

เพลงยาร์อซูลั้ลลอฮฺ มีความยาวของเพลง 114 ห้อง ประพันธ์ขึ้นโดยใช้กุญแจเสียง C ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็ว (Tempo) ตัวดำ = 120 BPM โครงสร้างของบทเพลงนี้ใช้ในรูปแบบสรุปได้ดังนี้

ท่อน Introduction เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 1-9 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นแบบอนาครูสิสก่อนห้องที่ 1 ด้วยโน้ต A ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกของห้องที่ 4 ด้วยโน้ต D ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในท้ายห้อยที่ 4 ด้วยโน้ต G ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 8 ด้วยโน้ต A

ท่อน A1 + A2 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 10-21 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นในท้ายห้องที่ 8 ด้วยโน้ต G ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกของห้องที่ 12 ด้วยโน้ต G ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในท้ายห้องที่ 12 ด้วยโน้ต G ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 18 ด้วยโน้ต C และในกรณีของท่อน A2 เป็นการย้อนกลับของเครื่องหมายย้อนกลับ (Repeat) มีการใช้ทำนองร่วมกันกับท่อน A1 ตั้งแต่ห้องที่ 10 ถึงห้องที่ 16 เมื่อสิ้นสุดห้องที่ 16 ข้ามห้องที่ 17 และห้องที่ 18 เพื่อเข้าสู่ห้องที่ 19 และดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 21 ด้วยโน้ต C

ท่อน B เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 22-29 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นในท้ายห้องที่ 21 ด้วยโน้ต G ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกของห้องที่ 25 ด้วยโน้ต E ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในท้ายห้องที่ 25 ด้วยโน้ต A ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกของห้องที่ 29 ด้วยโน้ต C

ท่อน Chorus1 + Chorus2 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 30-38 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นในท้ายห้องที่ 29 ด้วยโน้ต G ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 33 ด้วยโน้ต G ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 33 ด้วยโน้ต G ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 37 ด้วยโน้ต C และในกรณีของท่อน Chorus2 เป็นการย้อนกลับของเครื่องหมาย มีการใช้ทำนองร่วมกันกับท่อน Chorus1 ตั้งแต่ห้องที่ 30 ถึงห้องที่ 36 เมื่อสิ้นสุดห้องที่ 36 ข้ามห้องที่ 37 เพื่อเข้าสู่ห้องที่ 38 และดำเนินทำนองจนถึงโน้ต C

ท่อน Instrument เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 39 – 48 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 1 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นช่วงท้ายห้องที่ 38 ด้วยโน้ต F♯ ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 42 ด้วยโน้ต G ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 42 ด้วยโน้ต B ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 48 ด้วยโน้ต C

ท่อน Instrument เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 41-48 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นในท้ายห้องที่ 40 ด้วยโน้ต E ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 44 ด้วยโน้ต B ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นที่ 44 ด้วยโน้ต C ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 48 ด้วยโน้ต F♯

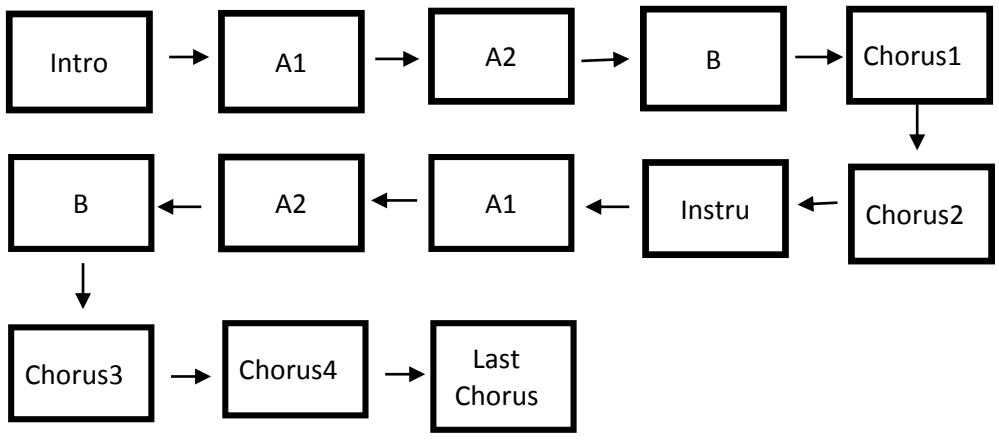
เมื่อจบทำนองท่อน Instrument จะพบเครื่องหมาย ดัล เซนโญ (Dal Segno) หมายความว่าให้ย้อนกลับไปเริ่มทำนองที่เครื่องหมาย ดัล เซนโญ อีกอันวางอยู่ ซึ่งจะตรงกับการเริ่มของท่อน A1 A2 และท่อน B ดังนั้นทำนองจึงต้องวนกลับไปดำเนินที่ท่อน A1 A2 และท่อน B อีกครั้ง

เมื่อจบท่อน B หลังจากย้อนตามเครื่องหมาย ดัล เซนโญ แล้วจะพบกับเครื่องหมาย โคดา (Coda) หมายถึงให้ทำนองไปดำเนินต่อที่เครื่องหมายโคดาอีกอันวางอยู่ ซึ่งตรงกับท่อน Chorus3 + Chorus4

ท่อน Chorus3 + Chorus4 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 49-56 สามารถจำแนกประโยคเพลง รวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นก่อนห้องที่ 49 ด้วยโน้ต G ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 52 ด้วยโน้ต B ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 52 ด้วยโน้ต G ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 56 ด้วยโน้ต C และในกรณีของท่อน Chorus4 เป็นการย้อนกลับของเครื่องหมาย มีการใช้ทำนองร่วมกันกับท่อน Chorus3 ตั้งแต่ห้องที่ 49 ถึงห้องที่ 55 เมื่อสิ้นสุดห้องที่ 55 ข้ามห้องที่ 56 เพื่อเข้าสู่ห้องที่ 57 และดำเนินทำนองจนถึงโน้ต C

ท่อน Last Chorus เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 58 – 66 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นห้องที่ 58 ด้วยโน้ต C ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 61 ด้วยโน้ต G ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นห้องที่ 61 ด้วยโน้ต C ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 66 ด้วยโน้ต D

แผนผังรูปแบบเพลง



1.4 **ประโยคเพลง** (Sentence)

1.4.1 **ขั้นคู่** (Interval)

เพลงยาร่อซูลั้ลลอฮฺ ในแต่ละท่อนมีการดำเนินทำนองออกเป็นประโยคเพลงหลายประโยคมาร้อยเรียงต่อกันจนสิ้นสุดกระบวนความ และในแต่ละท่อนมีการเคลื่อนที่ในแบบ 2 ลักษณะ คือ การเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้น และข้ามขั้น วิเคราะห์ได้ดังนี้

การเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้น (Conjunct Motion) คือการเคลื่อนที่จากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งซึ่งอยู่ในระยะของเสียงไม่เกินคู่สอง

จากภาพตัวอย่างแสดงถึงประโยคเพลงที่มีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้น แต่จะมี 1 ตำแหน่ง เมื่อพิจารณาในเบื้องต้นดูเสมือนว่าเป็นการเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้นในตำแหน่งดังกล่าว การเคลื่อนที่ในลักษณะดังกล่าวเป็นการเคลื่อนของโน้ตในคอร์ดเดียวกันที่เรียกว่า อาร์เปจิโอ (Arppeggio) คือการเคลื่อนที่ของโน้ตในคอร์ดที่ทำหน้าที่คลุมเสียงประสานในขณะนั้น (ดังที่แสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) ซึ่งการเคลื่อนที่ในลักษณะนี้ไม่ส่งผลกระทบให้ทำนองเพลงเสียรูปแบบการเคลื่อนที่แต่อย่างใด

การเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) คือการเคลื่อนที่จากโน้ตหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งซึ่งอยู่ในระยะของเสียงเกินคู่สอง

จากภาพตัวอย่างแสดงถึงประโยคเพลงที่มีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้น พิจารณาได้จากการเคลื่อนที่ของโน้ตสุดท้ายของห้องเพลงเพื่อเข้าห้องต่อไป (ดังที่แสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) โดยเฉพาะในช่วงแรกของประโยค

จากการพบเจอและสรุปถึงการเคลื่อนที่ของทำนองในประโยคเพลงภายในบทเพลงยาร่อซูลั้ลลอฮฺ สามารถสรุปเป็นตารางจำแนกถึงการเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้นและการเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้นอยู่ในแต่ละท่อนเพลง ได้ดังนี้

ลักษณะ	ท่อนเพลง
ตามขั้น	Introduction, A1, A2 , Chorus1, Chorus2, Chorus3, Chorus4, Last Chorus
ข้ามขั้น	B, Instrument

จากการวิเคราะห์เกี่ยวกับขั้นคู่ของทำนอง ผู้วิจัยพบโน้ตประดับ (Greace Note) ซึ่งเป็นโน้ตทำให้การเคลื่อนทำนองสามารถวิเคราะห์ออกมาได้ทั้ง 2 แบบ นั่นคือ การเคลื่อนที่แบบตามขั้นและการเคลื่อนที่ แบบข้ามขั้น โน้ตประดับในบทเพลงยาร่อซูลั้ลลอฮฺ สามารถแบ่งออกได้ 3 ประเภท

1. โน้ตผ่าน (Passing Tone) เป็นโน้ตขั้นระหว่างการเคลื่อนที่ของโน้ตในคอร์ดเดียวกัน (ดังที่แสดง ในวงกลม) เพื่อให้การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นการเคลื่อนที่แบบตามขั้นดังที่แสดงในวงกลม

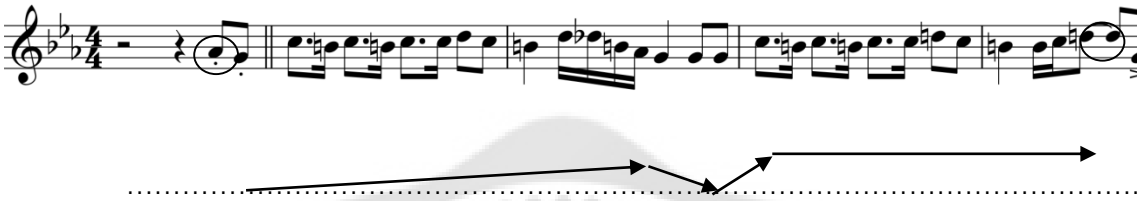
2. โน้ตเคียง (Neighboring Tone) เป็นโน้ตที่ขั้นระหว่างโน้ตที่มีระดับเสียงเดียวกัน (ดังที่แสดงในวงกลม) เพื่อสร้างสีสันให้ทำนองไม่เกิดความจำเจเมื่อมีโน้ตระดับเสียงเดียวกันเคลื่อนที่ต่อเนื่องในทำนอง

3. โน้ตหลีก (Escape Tone) เป็นโน้ตที่มีระดับเสียงสูงกว่าโน้ตตัวถัดไปเมื่อมีการเคลื่อนที่ใน ทิศทางขึ้น หรือเป็นโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำกว่าโน้ตตัวถัดไปเมื่อมีการเคลื่อนที่ในทิศทางลง (ดังที่แสดงในวงกลม)

1.4.2 **ทิศทางในการดำเนินทำนอง** (Direction)

ทิศทางในการดำเนินทำนองของประโยคเพลงภายในบทเพลงยาร่อซูลั้ลลอฮฺ ที่สามารถพบได้ 2 ทิศทางคือ ทิศทางขึ้น และทิศทางคงที่ วิเคราะห์ได้ดังนี้

ทิศทางขึ้น



จากภาพตัวอย่างแสดงถึงการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางขึ้นจากโน้ต E สู่โน้ต B (ดังที่แสดงในวงกลม) ถึงแม้ว่าในระหว่างการดำเนินทำนองมีการหักทิศทางขึ้น-ลง สลับกันบ้าง ในท้ายประโยคมีการเคลื่อนที่ขึ้นสู่โน้ต B เป็นโน้ตพักประโยคนี้

ทิศทางคงที่

เพลงยาร่อซูลั้ลลอฮฺ ไม่พบการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางคงที่ของทำนองในแต่ละประโยค แต่ถ้าพิจารณาจากทำนองในหนึ่งท่อนจะพบว่าทำนองเพลงประโยคแรกมีการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางขึ้น แต่ประโยคเพลงที่สองมีการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางลงกลับสู่โน้ตระดับเสียงเดียวกับโน้ตแรกของท่อนเพลง ก็อาจจะสามารถวิเคราะห์ได้ว่าท่อนเพลงนี้มีการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางแบบคงที่ได้

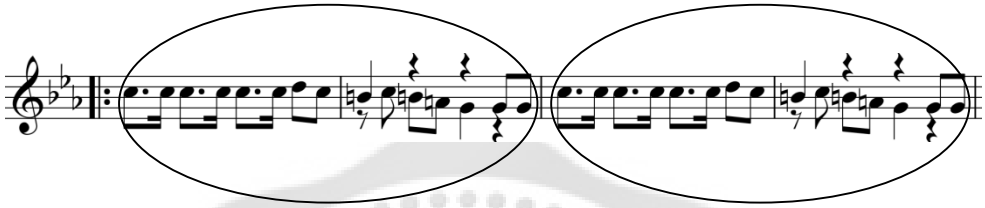
จากการพบเจอละสรุปถึงการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ของประโยคเพลงภายในบทเพลงยาร่อซูลั้ลลอฮฺ สามารถสรุปเป็นตารางจำแนกถึงการดำเนินเคลื่อนที่ของทำนองทิศทางลง และทิศทางคงที่อยู่ในแต่ละอนเพลง ได้ดังนี้

ทิศทาง	ท่อนเพลง
ทิศทางขึ้น	Introduction, A1, A2, Chorus1, Chorus2, Chorus3, Chorus4
ทิศทางคงที่	B, Instrument, Last Chorus

1.5 เทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลง (Phasing Development)

ผู้วิจัยพบว่าเพลงยาร่อซูลั้ลลอฮฺ มีการใช้เทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลงที่เรียกว่าการซ้ำเป็นส่วนใหญ่ ดังตัวอย่างดังต่อไปนี้

การซ้ำ (Repetition)



จากภาพแสดงประโยคเพลงที่มีการใช้เทคนิคการซ้ำของทำนอง (ดังที่แสดงในวงกลม) เทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลงประเภทนี้พบได้ในทุกๆท่อน Chorus

การซ้ำช่วยย้ำความคิดโดยเฉพาะความคิดสำคัญช่วยเตือนความจำ ช่วยยืดความยาว และช่วยผนวกความคิดทั้งหลายให้อยู่ในกรอบที่เหมาะสม

1.6 คอร์ด (Chords)

การดำเนินคอร์ด (Chord Progression)

คอร์ดที่พบในบทเพลงยาร่อซูลั้ลลอฮฺ มีดังนี้

1.6.1 คอร์ดหลัก (Primary Chords) หมายถึงคอร์ดสำคัญที่ I, IV และ V ได้แก่ คอร์ด Cm คอร์ด Fm และคอร์ด G^7

ตารางสรุป การดำเนินคอร์ดเพลงยาร่อซูลั้ลลอฮฺ

กุญแจเสียง	ท่อนเพลง	ชื่อคอร์ด	วิธีการดำเนินคอร์ด
C Harmonic minor	Introduction	Cm – G7	I – V
	A1	Cm – G7 – Fm – G7	I – V – IV – V
	A2	Cm – G7 – Fm – G7	I – V – IV – V
	B	G7 – Cm – Fm - Cm	V – I – IV – I
	Chorus1	Cm – G7	I - V

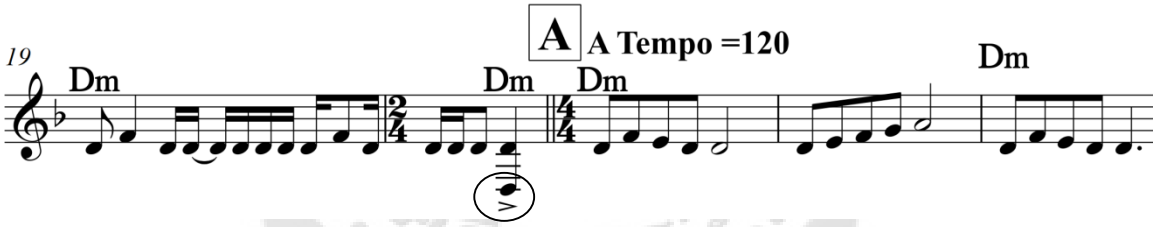
	Chorus2	Cm – G7	I - V
	Instrument	Cm – G7 – Fm - Cm	I – V – IV – I
	Chorus3	Cm – G7	I - V
	Chorus4	Cm – G7	I - V
	Last Chorus	Cm – G7	I - V

2. เพลงอัสลามมุอะลัยกุม

2.1 ช่วงเสียง (Range)

เพลงอัสลามมุอะลัยกุม มีช่วงเสียงของการสร้างทำนองโดยรวมอยู่ในช่วงคู่ 7 เมเจอร์ โน้ตระดับเสียงต่ำที่สุดคือ โน้ต D (ใต้เส้นที่ 1 ของบรรทัด 5 เส้น) และ โน้ตระดับเสียงที่สูงที่สุด คือ โน้ต $C^{\sharp}$ (ช่องที่ 4 ของบรรทัดห้าเส้น)

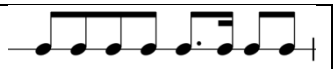
แต่ในบางท่อนเมื่อสังเกตจากโน้ตรวมของบทเพลงจะพบโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำกว่าโน้ต D นั่นคือโน้ต D (เส้นน้อยที่ 4 ล่างของบรรทัดห้าเส้น) ซึ่งไม่ถือว่าเป็นโน้ตที่อยู่ในช่วงเสียงของการสร้างทำนอง เป็นเพียงโน้ตที่ประสานโน้ตในทำนองหลัก ซึ่งมีระดับเสียงต่ำกว่าระดับเสียงที่เป็นอยู่จริง เพื่อสร้างสีสันหรือเหมาะกับช่วงเสียงของเครื่องดนตรีหรือการประสานเสียง (ดังที่แสดงในวงกลม)



2.2 ลักษณะจังหวะของทำนอง (Rhythm)

เพลงอัสลามมุอะลัยกุม มีความยาวของเพลง 90 ห้อง (รวมการย้อนกลับของเครื่องหมาย Repeatในแต่ละห้องจะประกอบไปด้วยการดำเนินทำนองของท่อนต่าง ๆ ซึ่งนอกจากท่วงทำนองที่ขึ้นลงอย่างน่าสนใจแล้ว เพลงอัสลามมุอะลัยกุมยังมีการกำหนดลักษณะจังหวะที่น่าสนใจเข้าไปผสมกับทำนอง ซึ่งสามารถแยกได้ 6 ลักษณะ ดังตารางดังนี้

ลักษณะที่ 1	
ลักษณะที่ 2	
ลักษณะที่ 3	
ลักษณะที่ 4	

ลักษณะที่ 5	
ลักษณะที่ 6	

จากตารางสามารถแยกลักษณะจังหวะของทำนองเพลงอัสลามมุอะลัยกุมในแต่ละห้องได้ 6 รูปแบบ แต่ในบางรูปแบบจะมีลักษณะของจังหวะที่ถูกสร้างขึ้นมาใหม่ ซึ่งเป็นการนำลักษณะจังหวะที่อยู่ภายในตารางมาปรับสัดส่วนของลักษณะจังหวะ หรือการพัฒนาลักษณะจังหวะ แต่เมื่อพิจารณาโดยภาพรวมแล้ว ลักษณะของจังหวะดังกล่าว จะมีลักษณะของจังหวะเหมือนกันกับลักษณะจังหวะภายในตารางตัวอย่างเช่น

A B

จากภาพตัวอย่างเป็นการพัฒนาลักษณะจังหวะของลักษณะ B สังเกตได้จากจังหวะที่ 4 ของทั้งสองลักษณะ จังหวะที่ 4 ในลักษณะ B ถูกพัฒนาการปรับสัดส่วนมากจากจังหวะที่ 4 ของลักษณะ A ซึ่งเป็นโน้ตที่อยู่ในสัดส่วนเขบ็ต 1 ชั้น (Eighth Note) ให้เป็นสัดส่วนเขบ็ตสองชั้น (Sixteenth Note) โดยแยกค่าของโน้ตในจังหวะเบาของจังหวะที่ 4 ออกไปอีก $\frac{2}{4}$ จังหวะ ทำให้การเคลื่อนที่ของลักษณะจังหวะมีสีสันเพิ่มมากขึ้น เป็นต้น

จากตารางสามารถสรุปได้อีกข้อสรุปคือ การพัฒนาลักษณะจังหวะในรูปแบบห้วงทำนองหรือซีเควนซ์ (Sequence) ซึ่งลักษณะที่มีการซ้ำพบเจอได้บ่อยครั้งในบทเพลงสามารถสรุปได้ดังนี้

ลักษณะที่ 2	
ลักษณะที่ 3	
ลักษณะที่ 5	

และนอกจากจะเป็นลักษณะที่พบเจอในบทเพลงได้อย่างบ่อยครั้งแล้ว ยังเป็นลักษณะจังหวะที่เป็นต้นแบบไปสู่การพัฒนาลักษณะจังหวะอื่นๆอีกด้วย

2.3 ท่อน (Section)

เพลงอัสลามมุอะลัยกุมมีความยาวของเพลงจำนวน 90 ห้อง ประพันธ์ขึ้นโดยใช้กุญแจเสียง D ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็ว (Tempo) ตัวดำ = 120 BPM โครงสร้างของบทเพลงนี้ใช้ในรูปแบบสรุปได้ดังนี้

ท่อน Introduction เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 1-8 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 1 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงช่วงท้ายห้องที่ 4 ด้วยโน้ต E ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นด้วยโน้ต F ดำเนินทำนองจนถึงช่วงท้ายห้องที่ 8 ด้วยโน้ต E

ท่อน A เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 9-20 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 3 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นห้องที่ 9 ด้วยโน้ต A ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 13 ด้วยโน้ต A ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นห้องที่ 14 ด้วยโน้ต A ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 16 ด้วยโน้ต B$^{\flat}$ ประโยคเพลงที่ 3 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 16 ด้วยโน้ต B$^{\flat}$ ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 20 ด้วยโน้ต D

ท่อน Chorus1 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 21-32 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 4 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นห้องที่ 21 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 24 ด้วยโน้ต D ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นห้องที่ 25 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 28 ด้วยโน้ต D ประโยคเพลงที่ 3 เป็นการย้อนกลับของประโยคเพลงด้วยเครื่องหมายย้อนกลับ (Repeat) โดยใช้ทำนองร่วมกับทำนองของประโยคเพลงที่ 1 และประโยคเพลงที่ 4 เริ่มต้นห้องที่ 29 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 32 ด้วย โน้ต D

ท่อน B1 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 33-41 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 32 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 36 ด้วยโน้ต A ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 36 ด้วยโน้ต F ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 41 ด้วยโน้ต A

ท่อน Chorus2 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 42-50 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นห้องที่ 42 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 47 ด้วยโน้ต D ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 47 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 50 ด้วยโน้ต D

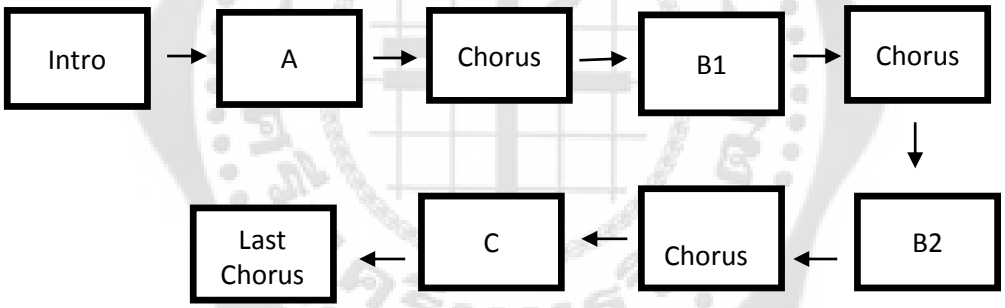
ท่อน B2 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 51-59 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นห้องที่ 51 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 54 ด้วยโน้ต A ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นห้องที่ 55 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 59 ด้วยโน้ต A

ท่อน Chorus3 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 60-68 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นห้องที่ 60 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 65 ด้วยโน้ต D ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 65 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 68 ด้วยโน้ต D

ท่อน C เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 69-77 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นห้องที่ 69 ด้วยโน้ต A ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 73 ด้วยโน้ต D ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นห้องที่ 74 ด้วยโน้ต A ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 77 ด้วยโน้ต A

ท่อน Last Chorus เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 78-84 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นห้องที่ 78 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 80 ด้วยโน้ต D ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นห้องที่ 81 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 84 ด้วยโน้ต D และมีการย้อนกลับของประโยคเพลงที่ 2 ด้วยเครื่องหมายย้อนกลับอีก 1 รอบ

แผนผังรูปแบบเพลง



2.4 **ประโยคเพลง** (Sentence)

2.4.1 **ขั้นคู่** (Interval)

เพลงอัสลามมุอะลัยกุมในแต่ละท่อนมีการดำเนินทำนองออกเป็นประโยคเพลงหลายประโยคมาร้อยเรียงต่อกันจนสิ้นสุดกระบวนความ และในแต่ละประโยคเพลงมีการเคลื่อนที่ในแบบ 1 ลักษณะคือ การเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้น เป็นส่วนใหญ่

การเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้น (Conjunct Motion) คือการเคลื่อนที่จากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งซึ่งอยู่ในระยะของเสียงคู่สอง

จากภาพเป็นการเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้น อย่างชัดเจนตั้งแต่ต้นจนจบประโยค แต่ในบทเพลงอัสลามมุอะลัยกุมยังพบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้นอยู่บ้าง แต่การเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้นนี้ส่วนใหญ่เป็นเคลื่อนที่ของโน้ตในคอร์ดที่เรียกว่า อาร์เปจิโอ (Arppeggio) คือการเคลื่อนที่ของโน้ตในคอร์ดที่ทำหน้าที่คลุมเสียงประสานในขณะนั้น (ดังที่แสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) ซึ่งการเคลื่อนที่ในลักษณะนี้ไม่ส่งผลกระทบให้ทำนองเพลงเสียรูปแบบการเคลื่อนที่แต่อย่างใด

จากการพบและสรุปถึงการเคลื่อนที่ของทำนองในประโยคเพลงภายในบทเพลงอัสลามมุอะลัยกุมสามารถสรุปเป็นตารางจำแนกถึงการเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้นและการเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้นอยู่ในท่อนเพลงไหนบ้าง ได้ดังนี้

ลักษณะ	**ท่อนเพลง**
ตามขั้น	Introduction, A, Chorus1, Chorus2, Chorus3 , Last Chorus
ข้ามขั้น	B1, B2, C

จากการวิเคราะห์เกี่ยวกับขั้นคู่ของทำนอง ผู้วิจัยพบโน้ตประดับ (Greace Note) ซึ่งเป็นโน้ตทำให้การเคลื่อนทำนองสามารถวิเคราะห์ออกมาได้ทั้ง 2 แบบ นั่นคือ การเคลื่อนที่แบบตามขั้นและการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น โน้ตประดับในบทเพลงอัสลามมุอะลัยกุมสามารถแบ่งออกได้ 3 ประเภท

1. โน้ตผ่าน (Passing Tone) เป็นโน้ตขั้นระหว่างการเคลื่อนที่ของโน้ตในคอร์ดเดียวกัน (ดังที่แสดงในวงกลม) เพื่อให้การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นการเคลื่อนที่แบบตามขั้นดังที่แสดงในวงกลม

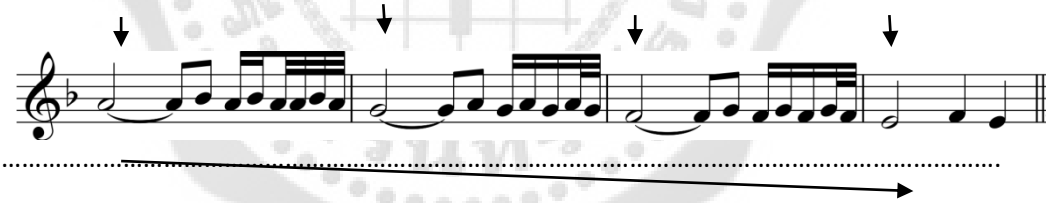
2. โน้ตเคียง (Neighboring Tone) เป็นโน้ตที่ขั้นระหว่างโน้ตที่มีระดับเสียงเดียวกัน (ดังที่แสดงในวงกลม) เพื่อสร้างสีสันให้ทำนองไม่เกิดความจำเจเมื่อมีโน้ตระดับเสียงเดียวกันเคลื่อนที่ต่อเนื่องในทำนอง

3. โน้ตหลีก (Escape Tone) เป็นโน้ตที่มีระดับเสียงสูงกว่าโน้ตตัวถัดไปเมื่อมีการเคลื่อนที่ใน ทิศทางขึ้น หรือเป็นโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำกว่าโน้ตตัวถัดไปเมื่อมีการเคลื่อนที่ในทิศทางลง (ดังที่แสดงในวงกลม) ส่วนมากโน้ตประเภทนี้จะมาในรูปแบบการเคลื่อนที่แบบอาร์เปจิโอ

2.4.2 **ทิศทางในการดำเนินทำนอง** (Direction)

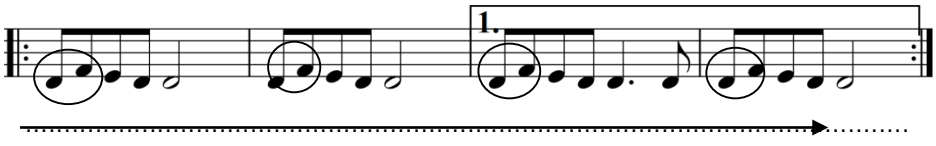
ทิศทางในการดำเนินทำนองของประโยคเพลงภายในบทเพลงอัสลามมุอะลัยกุมที่สามารถพบได้ 2 ทิศทางคือ ทิศทางลง และทิศทางคงที่วิเคราะห์ได้ดังนี้

ทิศทางลง



จากภาพตัวอย่างแสดงถึงประโยคเพลงที่มีการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางลง จากโน้ต A สู่โน้ต G พิจารณาได้จากการเคลื่อนที่ของโน้ตในจังหวะหนักที่ 1 ของแต่ละห้อง (ดังที่ลูกศรชี้) ถึงแม้ว่าในทุกๆท้ายห้องโน้ตจะพักที่โน้ตตัวเดียวกับโน้ตจังหวะหนักที่ 1 ซึ่งจะดูเสมือนว่าเป็นการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางคงที่ แต่ถ้าพิจารณาจากโน้ตในจังหวะหนักที่ 1 ของแต่ละห้องเพลงแล้ว ประโยคแบบนี้มีการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางลงอย่างชัดเจน

ทิศทางคงที่



จากภาพตัวอย่างแสดงถึงประโยคเพลงที่มีการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางคงที่จากโน้ต D สู่โน้ต D เมื่อพิจารณาจากทำนองในแต่ละห้องพบว่ามีการเคลื่อนที่ขึ้นและลงสลับกันบ้าง แต่เมื่อดูที่จุดพักในแต่ห้องจะพบว่าเป็นโน้ตตัวเดียวกันกับโน้ตในจังหวะหนักที่ 1 และโน้ตที่อยู่ในจังหวะหนักที่ 1 ของแต่ละห้องพบว่าเป็นโน้ตเดียวกันจนจบประโยคเพลง (ดังที่แสดงในวงกลม)

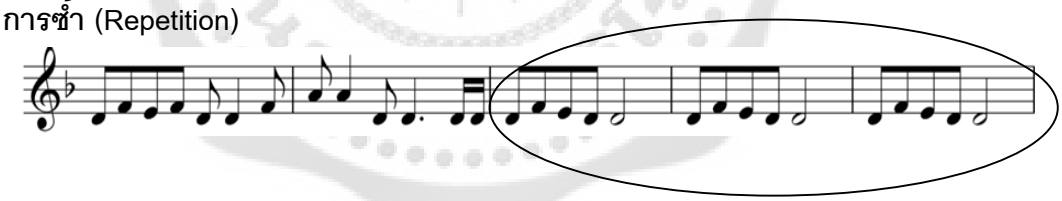
จากการพบและสรุปถึงการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ของประโยคเพลงภายในบทเพลงอัสลามมุอะลัยกุมสามารถสรุปเป็นตารางจำแนกถึงการดำเนินเคลื่อนที่ของทำนองทิศทางลง และทิศทางคงที่อยู่ในแต่ละท่อนเพลง ได้ดังนี้

ทิศทาง	ท่อนเพลง
ทิศทางลง	Introduction, C
ทิศทางคงที่	A ,Chorus1, Chorus2, Chorus3, B1, B2, Last Chorus

2.5 **เทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลง** (Phasing Development)

ผู้วิจัยพบว่าเพลงอัสลามมุอะลัยกุมมีการใช้เทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลงที่เรียกว่าการซ้ำเป็นส่วนใหญ่ ดังตัวอย่างดังต่อไปนี้

การซ้ำ (Repetition)



จากภาพแสดงประโยคเพลงที่มีการใช้เทคนิคการซ้ำของทำนอง (ดังที่แสดงในวงกลม) การซ้ำช่วยย้ำความคิดโดยเฉพาะความคิดสำคัญช่วยเตือนความจำ ช่วยยืดความยาว และช่วยผนวกความคิดทั้งหลายให้อยู่ในกรอบที่เหมาะสม

2.6 **คอร์ด** (Chords)

การดำเนินคอร์ด (Chord Progression)

คอร์ดที่พบในบทเพลงอัสลามมุอะลัยกุมมีดังนี้

1. คอร์ดหลัก (Primary Chords) หมายถึงคอร์ดสำคัญที่ I, IV และ V

ได้แก่ คอร์ด Dm คอร์ด Gm และคอร์ด A^7

2. คอร์ดรอง (Secondary Chord) หมายถึงคอร์ดลำคัญที่ II , III และ VI

ได้แก่ คอร์ด F และคอร์ด

ตารางสรุป การดำเนินคอร์ดเพลงอัสลามมุอะลัยกุม

กุญแจเสียง	ท่อนเพลง	ชื่อคอร์ด	วิธีการดำเนินคอร์ด
D Harmonic Minor	Introduction	Dm – Gm – A^7	I – IV - V
	A	Dm – Gm – A^7	I – IV - V
	Chorus1	Dm	I
	B1	Dm – Gm – Dm - F	I – IV – I - III
	Chorus2	Dm	I
	B2	Dm – Gm – Dm – A^7	I – IV – I - V
	Chorus3	Dm	I
	C	Dm – Gm – Dm – A^7	I – IV – I - V
	Last Chorus	Dm	I

3. **เพลงซาลามัต**

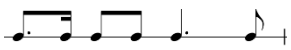
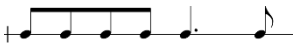
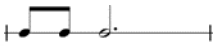
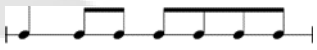
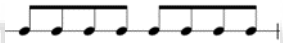
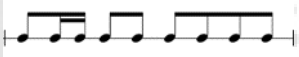
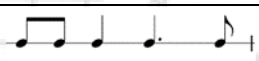
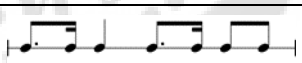
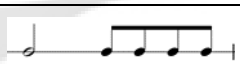
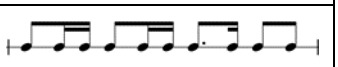
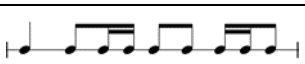
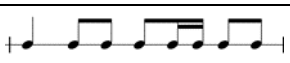
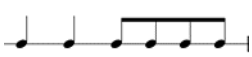
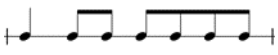
3.1 ช่วงเสียง (Range)

เพลงซาลามัต มีช่วงเสียงของการสร้างทำนองโดยรวมอยู่ในช่วงคู่ 9 เมเจอร์ ระดับเสียงต่ำที่สุดคือ โน้ต F (ในช่องที่ 1 ของบรรทัดห้าเส้น) และ ระดับเสียงที่สูงที่สุด คือ โน้ต G (เหนือเส้นที่ 5 ของบรรทัดห้าเส้น)

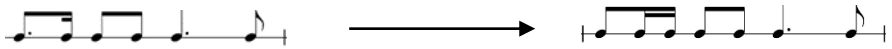
แต่ในบางท่อนเมื่อสังเกตจากโน้ตรวมของบทเพลงจะพบโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำกว่าโน้ต F (ดังตัวอย่างด้านบน) นั่นคือโน้ต G (ใต้เส้นน้อยที่ 2 ล่างของบรรทัดห้าเส้น) หรือโน้ตที่มีระดับเสียงสูงกว่า G (ดังตัวอย่างด้านบน) นั่นคือ B♭ (เหนือเส้นน้อยที่ 1 ของบรรทัดห้าเส้น) ดังตัวอย่างที่แสดงในกรอบสี่เหลี่ยม ซึ่งไม่ถือว่าเป็นโน้ตที่อยู่ในช่วงเสียงของการสร้างทำนอง เป็นเพียงโน้ตที่ประสานโน้ตในทำนองหลัก แต่มีการย้ายระดับเสียงให้สูงหรือต่ำกว่าระดับเสียงที่เป็นอยู่จริง เพื่อสร้างสีสันหรือเหมาะกับโทนเสียงของ นักร้องประสานดังตัวอย่าง

3.2 **ลักษณะจังหวะของทำนอง** (Rhythm)

เพลงซาลามัตมีความยาวของเพลง 122 ห้องในแต่ละห้องจะประกอบไปด้วยการดำเนินทำนองของท่อนต่างๆ ซึ่งนอกจากท่วงทำนองที่ขึ้นลงอย่างน่าสนใจแล้ว เพลงซาลามัตยังมีการกำหนดลักษณะจังหวะที่น่าสนใจเข้าไปผสมกับทำนอง ซึ่งสามารถแยกได้ 18 ลักษณะ ดังตารางดังนี้

ลักษณะที่ 1	
ลักษณะที่ 2	
ลักษณะที่ 3	
ลักษณะที่ 4	
ลักษณะที่ 5	
ลักษณะที่ 6	
ลักษณะที่ 7	
ลักษณะที่ 8	
ลักษณะที่ 9	
ลักษณะที่ 10	
ลักษณะที่ 11	
ลักษณะที่ 12	
ลักษณะที่ 13	
ลักษณะที่ 14	
ลักษณะที่ 15	
ลักษณะที่ 16	
ลักษณะที่ 17	
ลักษณะที่ 18	

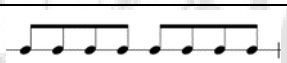
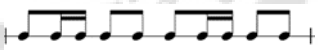
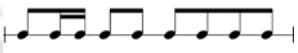
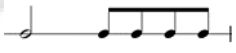
จากตารางสามารถแยกลักษณะจังหวะของทำนองเพลงซาลามัตในแต่ละห้องได้ 18 รูปแบบ แต่ในบางรูปแบบจะมีลักษณะของจังหวะที่ถูกสร้างขึ้นมาใหม่ ซึ่งเป็นการนำลักษณะจังหวะที่อยู่ภายในตารางมาปรับสัดส่วนของลักษณะจังหวะ หรือการพัฒนาลักษณะจังหวะ แต่เมื่อพิจารณาโดยภาพรวมแล้ว ลักษณะของจังหวะดังกล่าว จะมีลักษณะของจังหวะเหมือนกันกับลักษณะจังหวะภายในตารางเช่น



A B

จากภาพตัวอย่างเป็นการพัฒนาลักษณะจังหวะของลักษณะ A สังเกตได้จากจังหวะที่ 1 ของทั้งสองลักษณะ จังหวะที่ 1 ในลักษณะ B ถูกพัฒนาโดยการปรับสัดส่วนมากจากจังหวะที่ 1 ของลักษณะ A ซึ่งเป็นโน้ตประจุดย่อส่วนลักษณะจังหวะ (Rhythmic diminution) ให้เหลือค่าจังหวะเพียงครึ่งหนึ่งจากเดิม จึงทำจำนวนโน้ตเพิ่มขึ้น ส่วนจังหวะที่เหลือของทั้งสองลักษณะนั้นมีความเหมือนกัน ทำให้พิจารณาได้ว่า ลักษณะจังหวะแบบ B เป็นลักษณะเดียวกันกับลักษณะจังหวะแบบ A ซึ่งในบทเพลงนี้มีหลายลักษณะจังหวะที่มีการพัฒนาลักษณะจังหวะมาจากลักษณะจังหวะที่ถูกสรุปในตารางอาจจะด้วยเงื่อนไขบางประการของสำเนียงโน้ตที่ได้มีการจำกัดขึ้น

จากตารางสามารถสรุปได้อีกข้อสรุปคือ การพัฒนาลักษณะจังหวะในรูปแบบห้วงทำนองหรือซีเควนซ์ (Sequence) ซึ่งลักษณะที่มีการซ้ำพบเจอได้บ่อยครั้งในบทเพลงสามารถสรุปได้ดังนี้

ลักษณะที่ 5	
ลักษณะที่ 6	
ลักษณะที่ 8	
ลักษณะที่ 13	

และนอกจากจะเป็นลักษณะที่พบเจอในบทเพลงได้อย่างบ่อยครั้งแล้ว ยังเป็นลักษณะจังหวะที่เป็นต้นแบบไปสู่การพัฒนาลักษณะจังหวะอื่นๆอีกด้วย

3.3 ท่อน (Section)

เพลงซาลามัต มีความยาวของเพลงจำนวน 122 ห้อง ประพันธ์ขึ้นโดยใช้กุญแจเสียง F ไมเนอร์บันไดเสียง F เมเจอร์ และบันไดเสียง E♭เมเจอร์อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็ว (Tempo) ตัวดำ = 125 BPM โครงสร้างของบทเพลงนี้ใช้ในรูปแบบสรุปได้ดังนี้

ท่อน Introduction เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 1-8 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 1-4 แต่โน้ตสุดท้ายของประโยคได้มีการยืดค่าของโน้ตโดยใช้ เครื่องหมายโยงเสียงลากเสียงยาวจนถึงจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 5 ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นจากห้องที่ 5 จังหวะที่ 2 ดำเนินทำนองด้วยลักษณะจังหวะแบบต่อเนื่องจนถึง จังหวะที่ 1 ของห้องที่ 8

ท่อน A เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 9-16 สามารถจำแนกประโยครวมทั้งสิ้น 2 ประโยควิเคราะห์ได้ดังนี้ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นตั้งแต่โน้ตสุดท้ายในห้องที่ 8 ด้วยโน้ต B♭ ดำเนินทำนองต่อเนื่องจนถึงห้องที่ 12 พักประโยคด้วยโน้ต F ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นตั้งแต่โน้ตสุดท้ายในห้องที่ 12 ด้วยโน้ต F ดำเนินทำนองต่อเนื่องจนถึงห้องที่ 16 พักประโยคด้วยโน้ต G♭

ท่อน Instrument เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 17-25 สามารถจำแนกประโยคเพลงออกเป็น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นห้องที่ 17 ซึ่งอยู่ในเครื่องหมายประจำจังหวะแบบ 2/4 เริ่มที่โน้ต F ดำเนินทำนองเข้าห้องที่ 18 แล้วเปลี่ยนกลับมาใช้เครื่องหมายประจำจังหวะแบบ 4/4 ดำเนินโน้ตจนถึงห้องที่ 21 จบที่โน้ต F ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้น จากช่วงท้ายห้องที่ 21 ด้วยโน้ต F ดำเนินโน้ต จนจบประโยคในห้องที่ 25 ด้วยโน้ต F

ท่อน B1 + Chorus เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 26-38 สามารถจำแนกประโยคเพลงออกเป็น 4 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ประโยคเพลงที่ 1 เป็นการเริ่มต้นประโยคที่ท้ายห้องที่ 25 ที่โน้ต F ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 28 ด้วยโน้ต C แต่มีการยืดค่าจังหวะของโน้ตถึงช่วงต้นห้องที่ 29 ประโยคเพลงที่ 2 เป็นการเริ่มต้นประโยคที่ท้ายห้องที่ 29 ที่โน้ต B♭ดำเนินทำนองจนถึงช่วงท้ายห้องที่ 31 ด้วยโน้ต F ประโยคเพลงที่ 3 เป็นการเริ่มต้นประโยคและมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น E♭ ที่ท้ายห้องที่ 31 ที่โน้ต F ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 35 ด้วยโน้ต F พร้อมทั้งมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น B♭ประโยคเพลงที่ 4 เป็นการเริ่มต้นประโยคลางห้องที่ 35 ด้วยโน้ต C ดำเนินโน้ตจนถึงห้องที่ 38 ด้วยโน้ต C

ท่อน B2 + Chorus2 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 39 – 51 สามารถจำแนกประโยคเพลงออกเป็น 3 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นห้องที่ 39 ด้วยโน้ต F ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 43 ด้วยโน้ต F ประโยคเพลงที่ 2 เป็นการเริ่มต้นในท้ายห้องที่ 43 ด้วยโน้ต F ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 47 ด้วยโน้ต F ประโยคเพลงที่ 3 เป็นการเริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 47 ด้วยโน้ต F ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 51 ด้วยโน้ต F

ท่อนInstrument2 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 52-59 สามารถจำแนกประโยคเพลงออกเป็น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ประโยคเพลงที่ 1 เป็นการเริ่มต้นที่ท้ายห้องที่ 51 ด้วยโน้ต F ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 55 ด้วยโน้ต F ประโยคเพลงที่ 2 เป็นการเริ่มต้นในท้ายห้องที่ 55 ด้วยโน้ต F ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 59 ด้วยโน้ต F

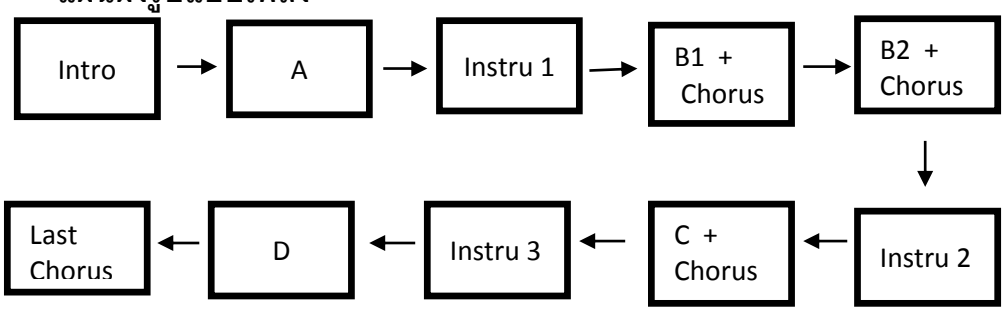
ท่อน C+ Chorus3 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 60-85 สามารถจำแนกประโยคเพลงออกเป็น 8 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นที่ท้ายห้องที่ 59 ด้วยโน้ต F ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 62 ด้วยโน้ต C ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นที่ห้อง 63 ด้วยโน้ต B♭ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 65 ด้วยโน้ต A ประโยคเพลงที่ 3 เริ่มต้นที่ห้อง 65 ด้วยโน้ต G ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 68 ด้วยโน้ต G♭ ประโยคเพลงที่ 4 เริ่มต้นที่ห้อง 69 ด้วยโน้ต B♭ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 72 ด้วยโน้ต B♭ประโยคเพลงที่ 5 เริ่มต้นที่ห้อง 73 ด้วยโน้ต G ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 76 ด้วยโน้ต F ประโยคเพลงที่ 6 เริ่มต้นท้ายห้องที่ 76 ด้วยโน้ต F ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 80 ด้วยโน้ต F ประโยคเพลงที่ 7 เริ่มต้นแบบห้องที่ 80 ด้วยโน้ต C ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 83 ด้วยโน้ต A ประโยคเพลงที่ 8 เริ่มต้นท้ายห้องที่ 83 ด้วยโน้ต E ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 85 ด้วยโน้ต F

ท่อน Instrument3 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 86-93 สามารถจำแนกประโยคเพลงออกเป็น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นที่ห้อง 86 ด้วยโน้ต B♭ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 89 ด้วยโน้ต F ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 89 ด้วยโน้ต F ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 73 ด้วยโน้ต F

ท่อน D เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 94-111 สามารถจำแนกประโยคเพลงออกเป็น 6 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มห้องที่ 94 ด้วยโน้ต F ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 97 ด้วยโน้ต C ประโยคเพลงที่ 2 เป็นการเริ่มต้น ในท้ายห้องที่ 97 ด้วยโน้ต A ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 99 ด้วยโน้ต A ประโยคเพลงที่ 3 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 99 ด้วยโน้ต F ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 101 ด้วยโน้ต C ประโยคเพลงที่ 4 เริ่มต้นในท้ายห้องที่ 101 ด้วยโน้ต B ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 104 ด้วยโน้ต C ประโยคเพลงที่ 5 เริ่มต้นประโยคในรูปในช่วงต้นห้องที่ 104 ด้วยโน้ต C ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 106 ด้วยโน้ต C ประโยคเพลงที่ 6 เริ่มต้นที่ห้องที่ 107 ด้วยโน้ต F ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 111 ด้วยโน้ต F

ท่อน Last Chorus เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 112-122 สามารถจำแนกประโยคเพลงออกเป็น 4 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นที่ท้ายห้องที่ 111 ด้วยโน้ต F ดำเนินทำนองถึงห้องที่ 115 ด้วยโน้ต F ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นท้ายห้องที่ 115 ด้วยโน้ต F ดำเนินทำนองถึงห้องที่ 118 ด้วยโน้ต C ประโยคเพลงที่ 3 เริ่มต้น ห้องที่ 118 ด้วยโน้ต F ดำเนินทำนองถึงห้องที่ 120 ด้วยโน้ต F ประโยคเพลงที่ 4 เริ่มต้น ห้องที่ 120 ด้วยโน้ต F ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 122 ด้วยโน้ต B

แผนผังรูปแบบเพลง



3.4 **ประโยคเพลง** (Sentence)

3.4.1 **ขั้นคู่** (Interval)

เพลงซาลามัตในแต่ละท่อนมีการดำเนินทำนองออกเป็นประโยคเพลงหลายประโยคมาร้อยเรียงต่อกันจนสิ้นสุดกระบวนความ และในแต่ละประโยคเพลงมีการเคลื่อนที่ในแบบ 2 ลักษณะ คือ การเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้น และข้ามขั้น วิเคราะห์ได้ดังนี้

การเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้น (Conjunct Motion) คือการเคลื่อนที่จากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งซึ่งอยู่ในระยะของเสียงคู่สอง

จากภาพตัวอย่างแสดงถึงประโยคเพลงที่มีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้น พิจารณาในช่วงต้นประโยคจะพบว่ามีการเคลื่อนที่ของโน้ตที่มีช่วงเสียงระหว่างโน้ตเกินคู่สองการเคลื่อนที่ในจุดดังกล่าวคือ การเคลื่อนของโน้ตภายในคอร์ดที่เรียกว่า อาร์เปจิโอ (Arppeggio) คือการเคลื่อนที่ของโน้ตในคอร์ดที่ทำหน้าที่คลุมเสียงประสานในขณะนั้น (ดังที่แสดงตัวอย่างในกรอบสี่เหลี่ยม) ถึงแม้ว่าในจุดดังกล่าวดูเสมือนเป็นเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นแต่ก็เป็นวิธีการเคลื่อนที่ของทำนองอย่างหนึ่งที่ทำให้เกิดความไพเราะจึงไม่มีผลกระทบต่อการเคลื่อนที่ของทำนองแต่อย่างใด เมื่อพิจารณาโดยภาพรวมจึงสามารถสรุปได้ว่าเป็นประโยคเพลงที่มีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้น หรือ การเคลื่อนที่ของโน้ตหลักในทำนองที่มีการผ่านโน้ตประดับ จะทำให้ดูเสมือนว่าเป็นการเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้น ดังตัวอย่าง

จากภาพตัวอย่างในช่วงท้ายของประโยคจะพบการเคลื่อนที่ของทำนองที่มีลักษณะจังหวะแบบต่อเนื่อง พิจารณาโน้ตในลักษณะจังหวะดังกล่าว จะพบว่าเมื่อมีการเคลื่อนที่ของโน้ตในทิศทางลงจะเป็นการเคลื่อนที่ของโน้ตที่มีช่วงเสียงระหว่างโน้ตเกินคู่สาม ซึ่งดูเสมือนว่าเป็นการเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้น แต่ถ้าพิจารณาจากโน้ตที่อยู่ในทุกจังหวะหนักของลักษณะจังหวะดังกล่าว จะพบว่าเป็นการเคลื่อนที่ของโน้ตหลักในทำนอง (ดังที่ลูกศรชี้) แบบตามขั้น เมื่อพิจารณาโดยภาพรวมจึงสามารถสรุปได้ว่าเป็นประโยคเพลงที่มีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้นเช่นกัน

การเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) คือการเคลื่อนที่จากโน้ตหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งซึ่งอยู่ในระยะของเสียงเกินคู่สอง

จากภาพตัวอย่างแสดงถึงประโยคเพลงที่มีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้น เมื่อพิจารณาได้จากการเคลื่อนที่ของโน้ตบนจังหวะหนัก หรือโน้ตหลักในทำนอง (ดังที่ลูกศรชี้) ถึงแม้ว่าจะมีการเคลื่อนที่ผ่านโน้ตประดับก็ตาม (ดังที่แสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) เมื่อพิจารณาโดยภาพรวมจึงสามารถสรุปได้ว่าเป็นประโยคเพลงที่มีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้น

จากการพบและสรุปถึงการเคลื่อนที่ของทำนองในประโยคเพลงภายในบทเพลงซาลามัตสามารถสรุปเป็นตารางจำแนกถึงการเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้นและการเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้นอยู่ในแต่ละท่อนเพลง ได้ดังนี้

ลักษณะ	**ท่อนเพลง**
ตามขั้น	Introduction, A, Instrument 1, Instrument 2, Instrument 3, D
ข้ามขั้น	B 1 + Chorus, B 2 + Chorus, C + Chorus, Last Chorus

จากการวิเคราะห์เกี่ยวกับขั้นคู่ของทำนอง ผู้วิจัยพบโน้ตประดับ (Greace Note) ซึ่งเป็นโน้ตทำให้การเคลื่อนทำนองสามารถวิเคราะห์ออกมาได้ทั้ง 2 แบบ นั่นคือ การเคลื่อนที่แบบตามขั้นและการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น โน้ตประดับในบทเพลงซาลามัต สามารถแบ่งออกได้ 3 ประเภท

1. โน้ตผ่าน (Passing Tone) เป็นโน้ตขั้นระหว่างการเคลื่อนที่ของโน้ตในคอร์ดเดียวกัน (ดังที่แสดง ในวงกลม) เพื่อให้การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นการเคลื่อนที่แบบตามขั้นดังที่แสดงในวงกลม ตัวอย่างเช่น

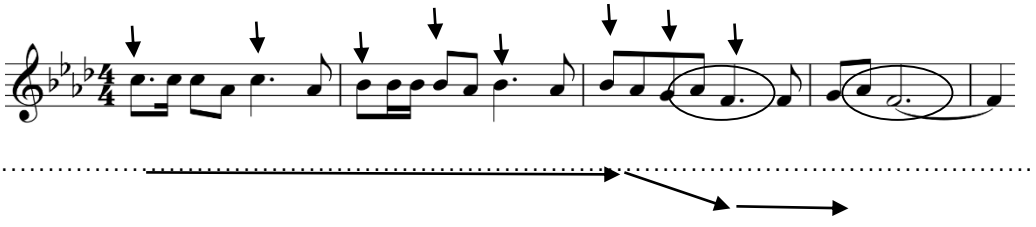
2. โน้ตเคียง (Neighboring Tone) เป็นโน้ตที่ขั้นระหว่างโน้ตที่มีระดับเสียงเดียวกัน (ดังที่แสดงในวงกลม) เพื่อสร้างสีสันให้ทำนองไม่เกิดความจำเจเมื่อมีโน้ตระดับเสียงเดียวกันเคลื่อนที่ต่อเนื่องในทำนอง ตัวอย่างเช่น

3. โน้ตหลีก (Escape Tone) เป็นโน้ตที่มีระดับเสียงสูงกว่าโน้ตตัวถัดไปเมื่อมีการเคลื่อนที่ในทิศทางขึ้น หรือเป็นโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำกว่าโน้ตตัวถัดไปเมื่อมีการเคลื่อนที่ในทิศทางลง (ดังที่แสดงในวงกลม) ส่วนมากโน้ตประเภทนี้จะมาในรูปแบบการเคลื่อนที่แบบอาร์เปจิโอตัวอย่างเช่น

3.4.2 **ทิศทางในการดำเนินทำนอง** (Direction)

ทิศทางในการดำเนินทำนองของประโยคเพลงภายในบทเพลงซาลามัตที่สามารถพบได้ 2 ทิศทางคือ ทิศทางลง และทิศทางคงที่วิเคราะห์ได้ดังนี้

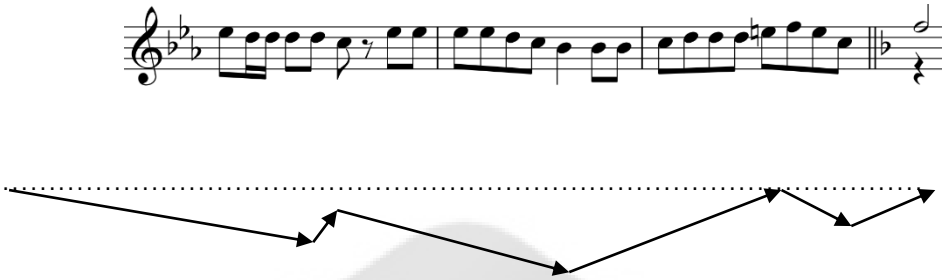
ทิศทางลง



จากภาพตัวอย่างแสดงถึงประโยคเพลงที่มีการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางลงจากโน้ต C ลงสู่โน้ต F ถึงแม้ว่าในทุกๆท้ายห้องเพลงในประโยคจะมีการหักทิศทางขึ้น แต่เมื่อพิจารณาจากโน้ตหลักในทำนอง (ดังที่ลูกศรชี้) พบว่าเป็นการเคลื่อนที่ในทิศทางลงอย่างชัดเจน ซึ่งโน้ตท้ายห้องเพลงเป็นเพียงโน้ตประดับ รวมไปถึงท้ายห้องเพลงสุดท้ายก่อนถึงจุดพักประโยคเป็นเพียงการการนำ

กลุ่มโน้ตก่อนหน้ามาทำการซ้ำอีกครั้ง (ดังที่แสดงในวงกลม) เมื่อพิจารณาโดยภาพรวมสามารถสรุปได้ว่าเป็นประโยคเพลงที่มีการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางลง

ทิศทางคงที่



จากภาพตัวอย่างแสดงถึงประโยคเพลงที่มีการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางลง จากโน้ต E♭ สู่โน้ต Fเมื่อพิจารณาจากภาพโน้ตหรือแนวลูกศรใต้ภาพพบว่าการดำเนินทำนองของประโยคเพลงมีการเคลื่อนที่ในทิศทางที่ไม่แน่นอน มีทั้งทิศทางขึ้น และลง สลับกันภายในประโยคเพลง และในท้ายประโยคเพลงมีการดำเนินทำนองเคลื่อนที่กลับสู่โน้ตที่มีระดับเสียงใกล้เคียงกับโน้ตเริ่มต้น ถึงแม้ว่าจะมีระดับเสียงสูงกว่า 1 เสียง แต่เมื่อพิจารณาดูแล้วนับว่าเป็นความห่างของเสียงที่แคบเกินไป และด้วยที่ว่าการดำเนินทำนองระหว่างทางของโน้ตตัวแรกและโน้ตตัวสุดท้ายของประโยคนั้นมีความเคลื่อนไหวเกินกว่าที่จะแยกแยะถึงระดับเสียงว่าโน้ตตัวสุดท้ายสูงกว่าโน้ตตัวแรกของประโยคเพลงแค่ 1 เสียง

จากการพบและสรุปถึงการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ของประโยคเพลงภายในบทเพลงซาลามัตสามารถสรุปเป็นตารางจำแนกถึงการดำเนินเคลื่อนที่ของทำนองทิศทางลง และทิศทางคงที่อยู่ในแต่ละท่อนเพลง ได้ดังนี้

ทิศทาง	**ท่อนเพลง**
ทิศทางลง	Introduction, A, Instrument 1, Instrument 2, Instrument 3,C, D, Last Chorus
ทิศทางคงที่	B 1 + Chorus, B 2 + Chorus

3.5 เทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลง (Phasing Development)

บทเพลงซาลามัต เป็นบทเพลงที่มีการดำเนินทำนองไม่ซ้ำกัน แต่มีการใช้เทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลงเพื่อความน่าจดจำของบทเพลง เทคนิคที่มีการนำมาใช้มากที่สุด พบว่าเป็นเทคนิคการพัฒนา ประโยคเพลงแบบห้วงลำดับทำนอง หรือซีเควนซ์ (Sequence) คือเทคนิคการซ้ำลักษณะจังหวะของทำนองดังตัวอย่างตาราง

ประโยคเพลงที่ 1	ประโยคเพลงที่ 2

3.6 คอร์ด (Chords)

การดำเนินคอร์ด (Chord Progression)

คอร์ดที่พบในบทเพลงซาลามัตมีดังนี้

1. คอร์ดหลัก (Primary Chords) หมายถึงคอร์ดลำคัญที่ I , IV และ V

กุญแจเสียง F natural minor ได้แก่ คอร์ด Fm

กุญแจเสียง F Major ได้แก่ คอร์ด F , B$^{\flat}$, C^{7}

กุญแจเสียง E$^{\flat}$ Major ได้แก่ คอร์ด E$^{\flat}$, B$^{\flat}$

2. คอร์ดรอง (Secondary Chord) หมายถึงคอร์ดลำคัญที่ II , III และ VI

กุญแจเสียง F natural minor ได้แก่ –

กุญแจเสียง F Major ได้แก่ คอร์ดGm

กุญแจเสียง E$^{\flat}$ Major ได้แก่ คอร์ด Cm

3. คอร์ดโดมินันท์ระดับสอง (Secondary Dominant) หมายถึง คอร์ดดอมินันท์ของกุญแจเสียงอื่น

กุญแจเสียง F natural minor ได้แก่ –

กุญแจเสียง F Major ได้แก่ –

กุญแจเสียง E$^{\flat}$ Major ได้แก่ คอร์ด C^{7}ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V/II

ตารางสรุป การดำเนินคอร์ดเพลงซาลามัต

กุญแจเสียง	ท่อนเพลง	ชื่อคอร์ด	วิธีการดำเนินคอร์ด
F natural minor	Introduction	Fm – E♭ – E♭ - Fm	I – IIV – IIV – I
	A		
F Major	Instrument1	F – C7 - C7 - F	I – V – V - I
F Major +	B1 + Chorus	F – F - C7 - C7	I – I – V – V
E♭ Major		E♭ – Cm – E♭ - B♭ - C7	I – IV – I – V V/II
F Major	B2 + Chorus	F – F - C7 - C7	I – I – V – V
	Instrument2	F – C7 - C7 - F	I – V – V - I
	C + Chorus	F – C7 - C7 - F - C7 – B♭ – B♭ - C7 - F - C7	I – V – V – I - V – IV – IV – V - I - V
	Instrument3	C7 – Gm – F – F - C – B♭ – F	V – II – I – I - V – IV - I
	D	F – F - C7 - C7	I – V – V - I
	Last Chorus	C7 - F	V - I

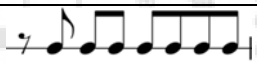
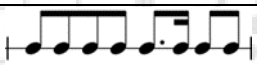
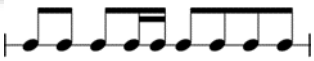
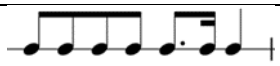
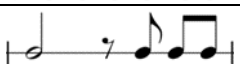
4 เพลงอัลบั๊คยาอัสมา

4.1 ช่วงเสียง (Range)

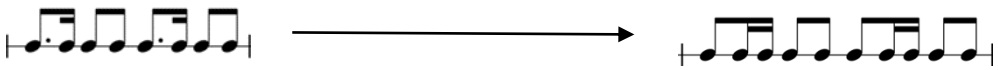
เพลงอัลบั๊คยาอัสมามีช่วงเสียงของการสร้างทำนองโดยรวมอยู่ในช่วงคู่ 13 ไมเนอร์ ระดับเสียงต่ำที่สุดคือ โน้ต C (เส้นน้อยที่ 1 ในบรรทัด 5 เส้น) และ ระดับเสียงที่สูงที่สุด คือ โน้ต A♭ (เส้นน้อยบนที่ 1 ของบรรทัดห้าเส้น)

4.2 ลักษณะจังหวะของทำนอง (Rhythm)

เพลงอัลบั๊คยาอัสมามีความยาวของเพลง 77 ห้อง (รวมการย้อนกลับของเครื่องหมาย Repeat) ในแต่ละห้องจะประกอบไปด้วยการดำเนินทำนองของท่อนต่าง ๆ ซึ่งนอกจากท่วงทำนองที่ขึ้นลงอย่างน่าสนใจแล้ว เพลงดุนยาที่ฉันเห็นยังมีการกำหนดลักษณะจังหวะที่น่าสนใจเข้าไปผสมกับทำนอง ซึ่งสามารถแยกได้ 10 ลักษณะ ดังตารางดังนี้

ลักษณะที่ 1	
ลักษณะที่ 2	
ลักษณะที่ 3	
ลักษณะที่ 4	
ลักษณะที่ 5	
ลักษณะที่ 6	
ลักษณะที่ 7	
ลักษณะที่ 8	
ลักษณะที่ 9	
ลักษณะที่ 10	

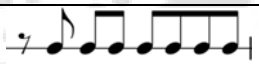
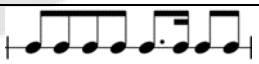
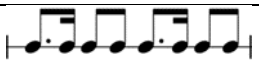
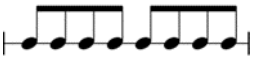
จากตารางสามารถแยกลักษณะจังหวะของทำนองเพลงอัลบั๊คยาอัสมาในแต่ละห้องได้ 10 รูปแบบ แต่ในบางรูปแบบจะมีลักษณะของจังหวะที่ถูกสร้างขึ้นมาใหม่ ซึ่งเป็นการนำลักษณะจังหวะที่อยู่ภายในตารางมาปรับสัดส่วนของลักษณะจังหวะ หรือการพัฒนาลักษณะจังหวะ แต่เมื่อพิจารณาโดยภาพรวมแล้ว ลักษณะของจังหวะดังกล่าว จะมีลักษณะของจังหวะเหมือนกันกับลักษณะจังหวะภายในตาราง ตัวอย่างเช่น



A B

จากภาพเป็นการพัฒนาลักษณะจังหวะของลักษณะ B สังเกตได้จากจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 3 ของทั้งสองลักษณะ จังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 3 ในลักษณะ B ถูกพัฒนาการปรับสัดส่วนมากจากจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 3 ของลักษณะ A ซึ่งเป็นโน้ตที่อยู่ในสัดส่วนเขบ็ตหนึ่งชั้น (Eighth Note) ประจุด (Dotted Note) ให้เป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้น (Sixteenth note) โดยการนำค่าของจุดที่ประอยู่ที่โน้ตจังหวะหนักที่ 1 และจังหวะหนักที่ 3 แปลงให้เกิดเป็นตัวโน้ต กล่าวคือในจังหวะหนักที่ 1 และจังหวะหนักที่ 3 จะถูกลดความยาวของเสียงลง $\frac{1}{2}$ จังหวะ แล้วเปลี่ยนจำนวนจังหวะที่ลดความยาวของเสียงให้เกิดเป็นตัวโน้ตแทนเพื่อสร้างสีสันของลักษณะจังหวะของจังหวะเบามีความถี่มากขึ้น

จากตารางสามารถสรุปได้อีกข้อสรุปคือ การพัฒนาลักษณะจังหวะในรูปแบบห้วงทำนองหรือซีเควนซ์ (Sequence) ซึ่งลักษณะที่มีการซ้ำพบเจอได้บ่อยครั้งในบทเพลงสามารถสรุปได้ดังนี้

ลักษณะที่ 1	
ลักษณะที่ 2	
ลักษณะที่ 3	
ลักษณะที่ 4	

และนอกจากจะเป็นลักษณะที่พบเจอในบทเพลงได้อย่างบ่อยครั้งแล้ว ยังเป็นลักษณะจังหวะที่เป็นต้นแบบไปสู่การพัฒนาลักษณะจังหวะอื่นๆอีกด้วย

4.3 ท่อน (Section)

เพลงอัลบั๊คยาอัสมามีความยาวของเพลง 77 ห้อง ประพันธ์ขึ้นโดยใช้กุญแจเสียง F ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็ว (Tempo) ตัวดำ = 138 BPM โครงสร้างของบทเพลงนี้ใช้ในรูปแบบสรุปได้ดังนี้

ท่อน Introduction เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 1-6 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 1 ด้วยโน้ต C ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 5 ด้วยโน้ต F ประโยคเพลงที่ 2 เป็นการย้อนกลับภายในท่อนด้วยเครื่องหมายย้อนกลับ (Repeat) โดยใช้ทำนองห้องที่ 1-4 ร่วมกันกับประโยคเพลงที่ 1 เมื่อถึงห้องที่ 5 ให้ข้ามไปเข้าทำนองในห้องที่ 6 แทนจนถึงจุดพักประโยคด้วยโน้ต C

ท่อน A1 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 7-13 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นห้องที่ 7 ด้วยโน้ต A ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 11 ด้วยโน้ต F ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นห้องที่ 12 ด้วยโน้ต C ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 13 ด้วยโน้ต G

ท่อนInstrument1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 14-18 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นห้องที่ 14 ด้วยโน้ต $D^{\flat}$ ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 16 ด้วยโน้ต G ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นห้องที่ 17 ด้วยโน้ต C ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 18 ด้วยโน้ต F

ท่อน A2 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 19-24 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นห้องที่ 19 ด้วยโน้ต F ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 22 ด้วยโน้ต $B^{\flat}$ ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 22 ด้วยโน้ต $A^{\flat}$ ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 24 ด้วยโน้ต $D^{\flat}$

ท่อนInstrument2 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 25-30 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 24 ด้วยโน้ต F ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 28 ด้วยโน้ต C ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 28 ด้วยโน้ต $E^{\flat}$ ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 40 ด้วยโน้ต F

ท่อน B เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 31-43 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 3 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นห้องที่ 31 ด้วยโน้ต F ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 34 ด้วยโน้ต C ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นห้องที่ 35 ด้วยโน้ต $D^{\flat}$ ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 39 ด้วยโน้ต F ประโยคเพลงที่ 3 เริ่มต้นห้องที่ 40 ด้วยโน้ต $A^{\flat}$ ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 43 ด้วยโน้ต F

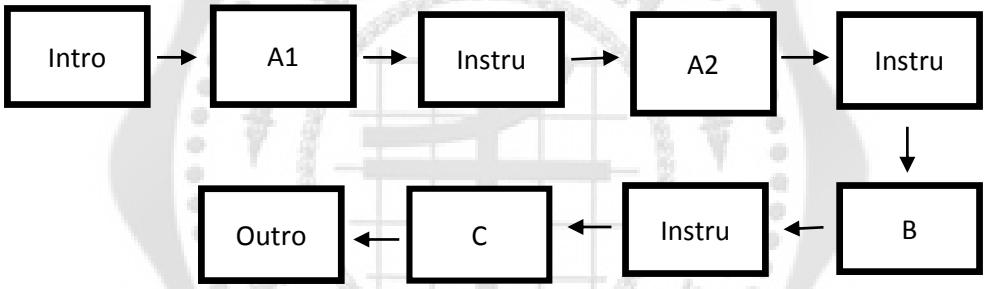
ท่อน Instrument3 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 44-49 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นห้องที่ 44 ด้วยโน้ต C ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 48 ด้วยโน้ต F ประโยคเพลงที่ 2 เป็นการย้อนกลับภายในท่อนด้วยเครื่องหมายย้อนกลับ โดยใช้ทำนอง

ห้องที่ 44-48 ร่วมกันกับประโยคเพลงที่ 1 เมื่อถึงห้องที่ 47 ให้ข้ามไปเข้าทำนองในห้องที่ 49 แทนจนถึงจุดพักประโยคด้วยโน้ต C

ท่อน C เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 50-69 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นห้องที่ 50 ด้วยโน้ต C ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 54 ด้วยโน้ต F ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นห้องที่ 55 ด้วยโน้ต C ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 58 ด้วยโน้ต G

ท่อน Outro เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 59-69 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นห้องที่ 59 ด้วยโน้ต D♭ ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรก ห้องที่ 62 ด้วยโน้ต Fประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 62 ด้วยโน้ต F ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 69 ด้วยโน้ต F

แผนผังรูปแบบเพลง



4.4 **ประโยคเพลง** (Sentence)

4.4.1 **ขั้นคู่** (Interval)

เพลงอัลบั๊คยาอัสมาในแต่ละท่อนมีการดำเนินทำนองออกเป็นประโยคเพลงหลายประโยคมาร้อยเรียงต่อกันจนสิ้นสุดกระบวนความ และในแต่ละประโยคเพลงมีการเคลื่อนที่ในแบบ 2 ลักษณะคือ การเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้น และข้ามขั้น วิเคราะห์ได้ดังนี้

การเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้น (Conjunct Motion) คือการเคลื่อนที่จากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งซึ่งอยู่ในระยะของเสียงคู่สอง

จากภาพตัวอย่างแสดงถึงประโยคเพลงที่มีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้น แต่จะมี 1 ตำแหน่ง เมื่อพิจารณาในเบื้องต้นดูเสมือว่าเป็นการเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้นในตำแหน่งดังกล่าว การเคลื่อนที่ในลักษณะดังกล่าวเป็นการเคลื่อนของโน้ตในคอร์ดเดียวกันที่เรียกว่า อาร์เปจิโอ (Arppeggio) คือการเคลื่อนที่ของโน้ตในคอร์ดที่ทำหน้าที่คลุมเสียงประสานในขณะนั้น (ดังที่แสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) ซึ่งการเคลื่อนที่ในลักษณะนี้ไม่ส่งผลกระทบให้ทำนองเพลงเสียรูปแบบการเคลื่อนที่แต่อย่างใด

การเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) คือการเคลื่อนที่จากโน้ตหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งซึ่งอยู่ในระยะของเสียงเกินคู่สอง

จากภาพตัวอย่างแสดงถึงประโยคเพลงที่มีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้น พิจารณาได้จากการเคลื่อนที่ของโน้ตสุดท้ายของห้องเพลงเพื่อเข้าห้องต่อไป (ดังที่แสดงในกรอบสี่เหลี่ยม)

จากการพบและสรุปถึงการเคลื่อนที่ของทำนองในประโยคเพลงภายในบทเพลงคำย้ำ ครูสามารถสรุปเป็นตารางจำแนกถึงการเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้นและการเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้นอยู่ในแต่ละท่อนเพลง ได้ดังนี้

ลักษณะ	**ท่อนเพลง**
ตามขั้น	Introduction, A1, Instrument 2, Instrument 3, C, Outro
ข้ามขั้น	Instrument 3, A2, B

จากการวิเคราะห์เกี่ยวกับขั้นคู่ของทำนอง ผู้วิจัยพบโน้ตประดับ (Greace Note) ซึ่งเป็นโน้ตทำให้การเคลื่อนทำนองสามารถวิเคราะห์ออกมาได้ทั้ง 2 แบบ นั่นคือ การเคลื่อนที่แบบตามขั้นและการเคลื่อนที่ แบบข้ามขั้น โน้ตประดับในบทเพลงอัลบั๊คยาอัสสามารถแบ่งออกได้ 3 ประเภท

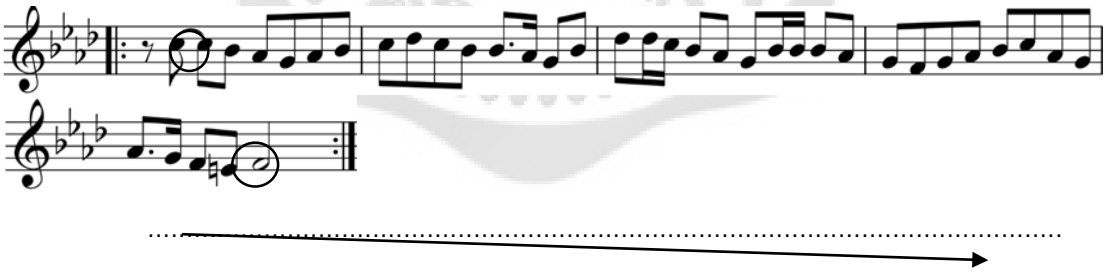
1. โน้ตผ่าน (Passing Tone) เป็นโน้ตขั้นระหว่างการเคลื่อนที่ของโน้ตในคอร์ดเดียวกัน (ดังที่แสดง ในวงกลม) เพื่อให้การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นการเคลื่อนที่แบบตามขั้นดังที่แสดงในวงกลม

2. โน้ตเคียง (Neighboring Tone) เป็นโน้ตที่ขั้นระหว่างโน้ตที่มีระดับเสียงเดียวกัน (ดังที่แสดงในวงกลม) เพื่อสร้างสีสันให้ทำนองไม่เกิดความจำเจเมื่อมีโน้ตระดับเสียงเดียวกันเคลื่อนที่ต่อเนื่องในทำนอง

4.4.2 **ทิศทางในการดำเนินทำนอง** (Direction)

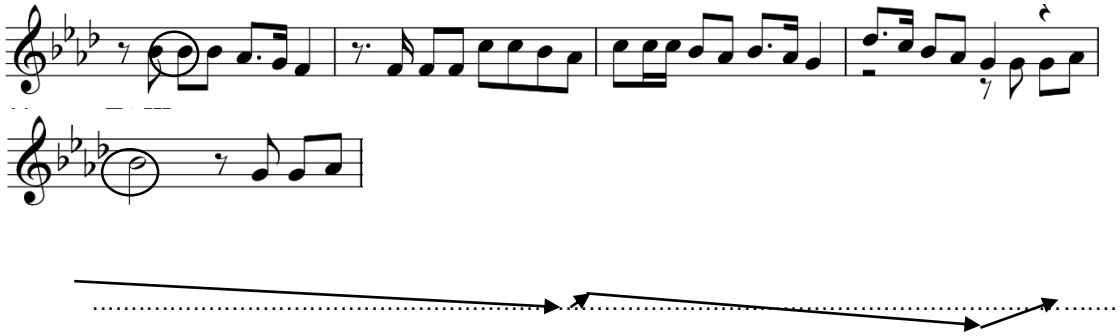
ทิศทางในการดำเนินทำนองของประโยคเพลงภายในบทเพลงคำย้ำครู ที่สามารถพบได้ 2ทิศทางคือ ทิศทางลง และทิศทางคงที่วิเคราะห์ได้ดังนี้

ทิศทางลง



จากภาพเป็นการแสดงถึงประโยคเพลงที่มีการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางลงจากโน้ต C ลงสู่เคลื่อนที่ในทิศทางลงสู่โน้ต F (ดังที่แสดงในวงกลม) ถึงแม้ว่าระหว่างทางจะมีการหักทิศทางของทำนองขึ้น – ลง สลับกัน แต่ในช่วงท้ายของประโยคทำนองมีการเคลื่อนที่ในทิศทางลงสู่โน้ต F อย่างชัดเจน

ทิศทางคงที่



จากภาพเป็นการแสดงถึงประโยคเพลงที่มีการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางคงที่ จากโน้ต B♭ เคลื่อนที่สู่โน้ต B♭ (ดังที่แสดงในวงกลม) ถึงแม้ว่าระหว่างทางจะมีการหักทิศทางของทำนองขึ้น – ลง สลับกัน แต่ในช่วงท้ายของประโยคทำนองมีการเคลื่อนที่กลับคืนสู่โน้ต B♭ดังเดิม

จากการพบและสรุปถึงการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ของประโยคเพลงภายในบทเพลงดุนยาที่ฉันเห็น สามารถสรุปเป็นตารางจำแนกถึงการดำเนินเคลื่อนที่ของทำนองทิศทางลง และทิศทางคงที่อยู่ในแต่ละท่อนเพลง ได้ดังนี้

ทิศทาง	**ท่อนเพลง**
ทิศทางลง	Introduction, A1, Instrument 1, B, Instrument 3, C, Outro
ทิศทางคงที่	A2, Instrument 2

4.5 **เทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลง** (Phasing Development)

เพลงอัลบั๊คยาอัสมามีการใช้เทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลงเพื่อความน่าจดจำของบทเพลง เทคนิคที่มีการนำมาใช้มากที่สุด พบว่าเป็นเทคนิคการพัฒนา ประโยคเพลงแบบห้วงทำนองหรือซีเควนซ์ (Sequence) คือเทคนิคการซ้ำลักษณะจังหวะของทำนองดังตัวอย่างประโยคเพลงในท่อนยกตัวอย่างเช่น ท่อน A

ประโยคเพลงที่ 1

ประโยคเพลงที่ 2

จากภาพตัวอย่างเป็นการเปรียบเทียบต้นประโยคเพลงที่ 1 และต้นประโยคเพลงที่ 2 ในท่อน A1 พบว่าประโยคเพลงที่ 2 มีการนำต้นประโยคเพลงที่ 1 มาพัฒนาประโยคเพลงในรูปแบบห้วงลำดับทำนอง หรือ ซีเควนซ์ หรือ สามารถพิจารณาได้อีกอย่างว่าเป็นการการใช้เทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลงแบบ การซ้ำ (Repetition) ในภายหลัง

หรือว่าการย้อนกลับจากเครื่องหมายย้อนกลับภายในท่อนเพลง นับว่าเป็นการใช้เทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลงได้อย่างหนึ่ง

4.6 คอร์ด (Chords)

การดำเนินคอร์ด (Chord Progression)

คอร์ดที่พบในบทเพลงอัลบั๊คยาอัสมามีดังนี้

1. คอร์ดหลัก (Primary Chords) หมายถึงคอร์ดสำคัญที่ I, IV และ V ได้แก่ คอร์ด Fm คอร์ด $B^{\flat}m$ และคอร์ด C^{7}

ตารางสรุป การดำเนินคอร์ดเพลงอัลบั๊คยาอัสมา

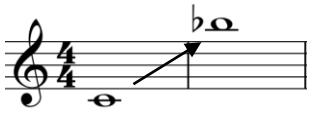
กุญแจเสียง	ท่อนเพลง	ชื่อคอร์ด	วิธีการดำเนินคอร์ด
F Harmonic Minor	Introduction	Fm – $B^{\flat}m$ – C^{7} - Fm	I – IV – V - I
	A1	C^{7} – Fm – C^{7}	V – I - V
	Instrument 1	C^{7} - $B^{\flat}m$	V - IV
	A2	Fm – C^{7} – $B^{\flat}m$ – C^{7} - Fm	I – V – IV – V – I
	Instrument 2	Fm – $B^{\flat}m$ - Fm	I – IV – I
	B	Fm – C^{7} – Fm –C^{7} - Fm	I – V – I – V - I

	Instrument 3	Fm – B♭m – C7 - Fm	I – IV – V - I
	C	C7 – B♭m - Fm	V- IV - I
	Outro	B♭m – C7 – Fm – C7 – B♭m - Fm	IV – V – I – V – IV - I

5 เพลงดุนยาที่ฉันเห็น

5.1 ช่วงเสียง (Range)

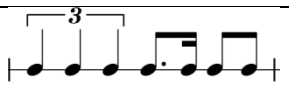
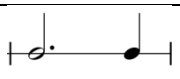
เพลงดุนยาที่ฉันเห็น มีช่วงเสียงของการสร้างทำนองโดยรวมอยู่ในช่วงคู่ 14 ไมเนอร์ ระดับเสียงต่ำที่สุดคือ โน้ต C (เส้นน้อยที่ 1 ในบรรทัด 5 เส้น) และ ระดับเสียงที่สูงที่สุด คือ โน้ต B♭ (เหนือเส้นน้อยบนที่ 1 ของบรรทัดห้าเส้น)

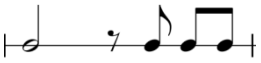
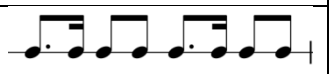
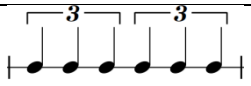


แต่ในบางท่อนเมื่อสังเกตจากโน้ตรวมของบทเพลงจะพบโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำกว่าโน้ต C นั่นคือโน้ต A (เส้นน้อยที่ 2 ล่างของบรรทัดห้าเส้น) ซึ่งไม่ถือว่าเป็นโน้ตที่อยู่ในช่วงเสียงของการสร้างทำนอง เป็นเพียงโน้ตที่ประสานโน้ตในทำนองหลัก แต่มี การย้ายระดับเสียงให้สูงหรือต่ำกว่าระดับเสียงที่เป็นอยู่จริง เพื่อสร้างสีสันหรือเหมาะกับช่วงเสียงของเครื่องดนตรีหรือการประสานเสียง (ดังที่แสดงในวงกลม)

5.2 ลักษณะจังหวะของทำนอง (Rhythm)

เพลงดุนยาที่ฉันเห็นมีความยาวของเพลง 126 ห้อง (รวมการย้อนกลับของ Repeatในแต่ละห้องจะประกอบไปด้วยการดำเนินทำนองของท่อนต่างๆ ซึ่งนอกจากท่วงทำนองที่ขึ้นลงอย่างน่าสนใจแล้ว เพลงดุนยาที่ฉันเห็นยังมีการกำหนดลักษณะจังหวะที่น่าสนใจเข้าไปผสมกับทำนอง ซึ่งสามารถแยกได้ 10 ลักษณะ ดังตารางดังนี้

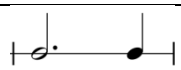
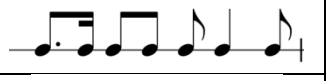
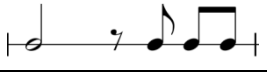
ลักษณะที่ 1	
ลักษณะที่ 2	
ลักษณะที่ 3	
ลักษณะที่ 4	

ลักษณะที่ 5	
ลักษณะที่ 6	
ลักษณะที่ 7	
ลักษณะที่ 8	
ลักษณะที่ 9	
ลักษณะที่ 10	

จากตารางสามารถแยกลักษณะจังหวะของทำนองเพลงดุนยาที่ฉันเห็นในแต่ละห้องได้ 10 รูปแบบ แต่ในบางรูปแบบจะมีลักษณะของจังหวะที่ถูกสร้างขึ้นมาใหม่ ซึ่งเป็นการนำลักษณะจังหวะที่อยู่ภายในตารางมาปรับสัดส่วนของลักษณะจังหวะ หรือการพัฒนาลักษณะจังหวะ แต่เมื่อพิจารณาโดยภาพรวมแล้ว ลักษณะของจังหวะดังกล่าว จะมีลักษณะของจังหวะเหมือนกันกับลักษณะจังหวะภายในตาราง ตัวอย่างเช่น

จากภาพเป็นการพัฒนาลักษณะจังหวะของลักษณะ B สังเกตได้จากจังหวะที่ 3 ของทั้งสองลักษณะ จังหวะที่ 3 ในลักษณะ B ถูกพัฒนาการปรับสัดส่วนมากจากจังหวะที่ 3 ของลักษณะ A ซึ่งเป็นโน้ตที่อยู่ในสัดส่วนเขบ็ตหนึ่งชั้น (Eighth Note) ให้เป็นสัดส่วนเขบ็ตสองชั้น (Sixteenth Note) โดยเพิ่มค่าโน้ตในจังหวะหนักอีกครึ่งจังหวะ และเคลื่อนตำแหน่งของโน้ตจังหวะเบาออกไปอีก $\frac{1}{4}$ จังหวะ ทำให้การเคลื่อนที่ของลักษณะจังหวะมีสีสันเพิ่มมากขึ้น และในจังหวะนักที่ 4 โน้ตในลักษณะจังหวะ A ถูกรวมค่าโน้ตให้เหลือเพียงแค่โน้ตตัวดำเป็นต้น

จากตารางสามารถสรุปได้อีกข้อสรุปคือ การพัฒนาลักษณะจังหวะในรูปแบบห้วงทำนองหรือซีเควนซ์ (Sequence) ซึ่งลักษณะที่มีการซ้ำพบเจอได้บ่อยครั้งในบทเพลงสามารถสรุปได้ดังนี้

ลักษณะที่ 4	
ลักษณะที่ 5	
ลักษณะที่ 6	

และนอกจากจะเป็นลักษณะที่พบเจอในบทเพลงได้อย่างบ่อยครั้งแล้ว ยังเป็นลักษณะจังหวะที่เป็นต้นแบบไปสู่การพัฒนาลักษณะจังหวะอื่นๆอีกด้วย

5.3 ท่อน (Section)

เพลงดุนยาที่ฉันเห็น มีความยาวของเพลงจำนวน 126 ห้อง ประพันธ์ขึ้นโดยใช้กุญแจเสียง D ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็ว (Tempo) จังหวะ ชาชาช่า (Cha Cha Cha) ตัวดำ = 120 BPM โครงสร้างของบทเพลงนี้ใช้ในรูปแบบสรุปได้ดังนี้

ท่อน Introduction เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 1-8 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 1 ด้วยโน้ต A ดำเนินทำนองจนถึงช่วงท้ายห้องที่ 4 ด้วยโน้ต G ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นด้วยโน้ต G ดำเนินทำนองจนถึงช่วงท้ายห้องที่ 8 ด้วยโน้ต D

ท่อน A1 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 9-16 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 8 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 12 ด้วยโน้ต G ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 12 ด้วยโน้ต F ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 16 ด้วยโน้ต D

ท่อน A2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 17-24 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 16 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 20 ด้วยโน้ต E ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 20 ด้วยโน้ต E ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 24 ด้วยโน้ต D

ท่อน A3 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 25-32 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 24 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 28 ด้วยโน้ตGประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 28 ด้วยโน้ต E ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 32 ด้วยโน้ต D

ท่อน Instrument 1 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 33-40 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 21 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 36 ด้วยโน้ตGประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 36 ด้วยโน้ต E ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 40 ด้วยโน้ต D

หลักจากสิ้นสุดประโยคเพลงที่ 2 ของท่อน Instrument 1 ได้มีการย้อนกลับของท่อนเพลงด้วยเครื่องหมายย้อนกลับ (Repeat) เริ่มการดำเนินทำนองตั้งแต่ห้องที่ 9-40 อีกครั้ง แต่อาจจะมีความแตกต่างในส่วนของคำร้องหรือลายละเอียดที่แตกต่างกันออกไปนอกเหนือจากทำนอง สามารถสรุป

ท่อน หลังจากมีการย้อนกลับได้ดังนี้ ท่อน A4 ท่อน A5 ท่อน A6 และท่อน Instrument 2 แต่ใน ท่อน Instrument2 จะมีความแตกต่างจากท่อน Instrument1 ในช่วง 2 ห้องสุดท้าย โดยท่อน Instrument2 จะไม่ดำเนินทำนองเข้าห้องที่ 39 และห้องที่ 40 แต่จะเข้าห้องที่ 41 และห้องที่ 42 ตาม เครื่องหมายประทุนที่ 2 หลังจากนั้นจึงจะเข้าสู่ท่อน Chorus1

ท่อน Chorus1 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 43-50 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 42 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 46 ด้วยโน้ตGประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 46 ด้วยโน้ต E ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 50 ด้วยโน้ต D

ท่อน Chorus2 เป็นการย้อนกลับของท่อนเพลงด้วยเครื่องหมายย้อนกลับเริ่มการดำเนินทำนอง ตั้งแต่ห้องที่ 43-50 อีกครั้ง อาจจะมีความแตกต่างในส่วนของคำร้องหรือลายละเอียดที่แตกต่างกันออกไปนอกเหนือจากทำนอง แต่ในช่วง 2 ห้องสุดท้ายของท่อน Chorus จะไม่ดำเนินทำนองเข้าห้องที่ 49 และห้องที่ 50 แต่จะเข้าห้องที่ 51 และห้องที่ 52 ตามเครื่องหมายประทุนที่ 2 หลังจากนั้นจึงจะเข้าสู่ท่อน Instrument3

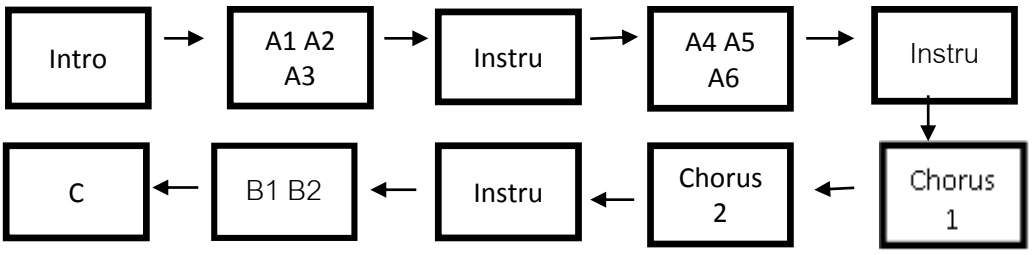
ท่อน Instrument3 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 53-60 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 52 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 56 ด้วยโน้ต G ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 56 ด้วยโน้ต G ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 60 ด้วยโน้ต D

ท่อน B1 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 61-68 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 60 ด้วยโน้ต B$^{\flat}$ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 64 ด้วยโน้ต A ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 64 ด้วยโน้ต A ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 68 ด้วยโน้ต D

ท่อน B2 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 68-76 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 67 ด้วยโน้ต Dดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 72 ด้วยโน้ต A ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 72 ด้วยโน้ต A ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 76 ด้วยโน้ต D

ท่อน C เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 77-89 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 3 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 76 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 78 ด้วยโน้ต F ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 78 ด้วยโน้ต E ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 84 ด้วยโน้ต D ประโยคเพลงที่ 3 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 84 ด้วยโน้ต A ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 89 ด้วยโน้ต D

แผนผังรูปแบบเพลง



5.4 **ประโยคเพลง** (Sentence)

5.4.1 **ขั้นคู่** (Interval)

เพลงดุนยาที่ฉันเห็นในแต่ละท่อนมีการดำเนินทำนองออกเป็นประโยคเพลงหลายประโยคมาร้อยเรียงต่อกันจนสิ้นสุดกระบวนความ และในแต่ละประโยคเพลงมีการเคลื่อนที่ในแบบ 2 ลักษณะคือ การเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้น และข้ามขั้น วิเคราะห์ได้ดังนี้

การเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้น (Conjunct Motion) คือการเคลื่อนที่จากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งซึ่งอยู่ในระยะของเสียงคู่สอง

จากภาพตัวอย่างแสดงถึงประโยคเพลงที่มีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้นอย่างชัดเจน แต่ถ้า พิจารณาในช่วงท้ายประโยคจะพบว่ามีการเคลื่อนที่ของโน้ตที่มีช่วงเสียงระหว่างโน้ตเกินคู่สอง (ดังที่แสดงในวงกลม) การเคลื่อนที่ในจุดดังกล่าวคือ การเคลื่อนของโน้ตหลัก (ดังที่ลูกศรชี้) ผ่านโน้ตประดับเข้าสู่โน้ต หลักตัวถัดไปเมื่อพิจารณาโดยภาพรวมจึงสามารถสรุปได้ว่าเป็นประโยคเพลงที่มีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้น

การเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) คือการเคลื่อนที่จากโน้ตหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งซึ่งอยู่ในระยะของเสียงเกินคู่สอง

จากภาพตัวอย่างแสดงถึงประโยคเพลงที่มีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้นในช่วงก่อนถึงจุดพักประโยคเพลง (ดังที่แสดงในกรอบสี่เหลี่ยม)การเคลื่อนที่ในจุดดังกล่าวคือ การเคลื่อนของโน้ตภายในคอร์ดที่เรียกว่า อาร์เปจิโอ (Arppeggio) คือการเคลื่อนที่ของโน้ตในคอร์ดที่ทำหน้าที่คลุมเสียงประสานในขณะนั้น ซึ่งการเคลื่อนที่ของทำนองในแบบอาร์เปจิโอ ถูกพบมากในบทเพลงนี้

จากการพบและสรุปถึงการเคลื่อนที่ของทำนองในประโยคเพลงภายในบทเพลงดุนยาที่ฉันเห็นสามารถสรุปเป็นตารางจำแนกถึงการเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้นและการเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้นอยู่ในท่อนเพลงไหนบ้าง ได้ดังนี้

ลักษณะ	**ท่อนเพลง**
ตามขั้น	Introduction, A1, A2, A3, Instrument 1, A4, A5, A6, Chorus1, Chorus2, Instrument 2, C
ข้ามขั้น	B1, B2

จากการวิเคราะห์เกี่ยวกับขั้นคู่ของทำนอง ผู้วิจัยพบโน้ตประดับ (Greace Note) ซึ่งเป็นโน้ตทำให้การเคลื่อนทำนองสามารถวิเคราะห์ออกมาได้ทั้ง 2 แบบ นั่นคือ การเคลื่อนที่แบบตามขั้นและการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น โน้ตประดับในบทเพลงดุนยาที่ฉันเห็นสามารถแบ่งออกได้ 3 ประเภท

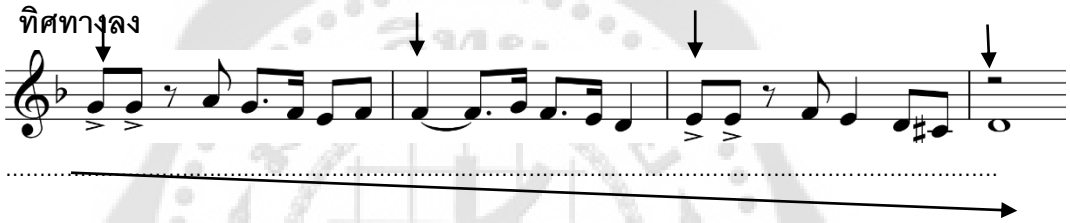
1. โน้ตผ่าน (Passing Tone) เป็นโน้ตขั้นระหว่างการเคลื่อนที่ของโน้ตในคอร์ดเดียวกัน (ดังที่แสดง ในวงกลม) เพื่อให้การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นการเคลื่อนที่แบบตามขั้นดังที่แสดงในวงกลม ตัวอย่างเช่น

2. โน้ตเคียง (Neighboring Tone) เป็นโน้ตที่ขั้นระหว่างโน้ตที่มีระดับเสียงเดียวกัน (ดังที่แสดงในวงกลม) เพื่อสร้างสีสันให้ทำนองไม่เกิดความจำเจเมื่อมีโน้ตระดับเสียงเดียวกันเคลื่อนที่ต่อเนื่องในทำนอง ตัวอย่างเช่น

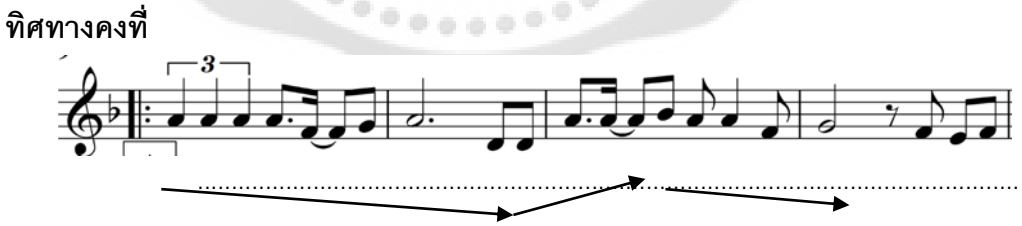
3. โน้ตหลีก (Escape Tone) เป็นโน้ตที่มีระดับเสียงสูงกว่าโน้ตตัวถัดไปเมื่อมีการเคลื่อนที่ใน ทิศทางขึ้น หรือเป็นโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำกว่าโน้ตตัวถัดไปเมื่อมีการเคลื่อนที่ในทิศทางลง (ดังที่แสดงในวงกลม) ส่วนมากโน้ตประเภทนี้จะมาในรูปแบบการเคลื่อนที่แบบอาร์เปจิโอตัวอย่าง เช่น

5.4.2 **ทิศทางในการดำเนินทำนอง** (Direction)

ทิศทางในการดำเนินทำนองของประโยคเพลงภายในบทเพลงดุนยาที่ฉันเห็นที่สามารถพบได้ 2 ทิศทางคือ ทิศทางลง และทิศทางคงที่วิเคราะห์ได้ดังนี้



จากภาพตัวอย่างแสดงถึงประโยคเพลงที่มีการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางลงจากโน้ต G ลงสู่โน้ต D ถึงแม้ว่าในทุกๆท้ายห้องเพลงในประโยคจะมีการหักทิศทางขึ้น แต่เมื่อพิจารณาจากโน้ตหลักในเสียงประสานแต่ละช่วงแรกของห้อง (ดังที่ลูกศรชี้) พบว่าเป็นการเคลื่อนที่ในทิศทางลงอย่างชัดเจน



จากภาพตัวอย่างแสดงถึงประโยคเพลงที่มีการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางคงที่จากโน้ต A สู่โน้ต Gเมื่อพิจารณาจากภาพโน้ตหรือแนวลูกศรใต้ภาพพบว่าการดำเนินทำนองของประโยคเพลงมีการเคลื่อนที่ในทิศทางที่ไม่แน่นอน มีทั้งทิศทางขึ้น และลง สลับกันภายในประโยคเพลง และในท้ายประโยคเพลงมีการดำเนินทำนองเคลื่อนที่กลับสู่โน้ตที่มีระดับเสียงใกล้เคียงกับโน้ตเริ่มต้น ถึงแม้ว่าจะมีระดับเสียงสูงกว่า 1 เสียง แต่เมื่อพิจารณาดูแล้วนับว่าเป็นความห่างของเสียงที่แคบเกินไป และด้วยที่ว่าการดำเนินทำนองระหว่างทางของโน้ตตัวแรกและโน้ตตัวสุดท้ายของประโยคนั้นมี

ความเคลื่อนไหวเกินกว่าที่จะ แยกแยะถึงระดับเสียงว่าโน้ตตัวสุดท้ายสูงกว่าโน้ตตัวแรกของประโยคเพลงแค่ 1 เสียง

จากการพบและสรุปถึงการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ของประโยคเพลงภายในบทเพลงดุนยาที่ฉันเห็น สามารถสรุปเป็นตารางจำแนกถึงการดำเนินเคลื่อนที่ของทำนองทิศทางลง และทิศทางคงที่อยู่ในท่อนเพลง ไหนบ้าง ได้ดังนี้

ทิศทาง	ท่อนเพลง
ทิศทางลง	Introduction, Instrument1, Instrument2
ทิศทางคงที่	A1, A2, A3, A4, A5, A6, Chorus1, Chorus2, B1, B2, C

5.5 เทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลง (Phasing Development)

บทเพลงดุนยาที่ฉันเห็น เป็นบทเพลงที่มีการใช้เทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลงเพื่อความน่าจดจำของบทเพลง เทคนิคที่มีการนำมาใช้มากที่สุด พบว่าเป็นเทคนิคการพัฒนา ประโยคเพลงแบบห้วงทำนอง หรือซีเควนซ์ (Sequence) คือเทคนิคการซ้ำลักษณะจังหวะของทำนองดังตัวอย่างประโยคเพลงในท่อน Introduction

ประโยคเพลงที่ 1

ประโยคเพลงที่ 2

จากภาพเป็นการเปรียบเทียบของประโยคเพลงที่ 1 และประโยคเพลงที่ 2 ในท่อน Introduction พบว่าประโยคเพลงที่ 2 ในช่วงแรกถึงช่วงกลางของประโยคมีการนำลักษณะจังหวะในช่วงแรกถึงช่วงกลาง ของประโยคเพลงที่ 1 มาทำการพัฒนาประโยคเพลงในรูปแบบห้วงลำดับทำนองหรือซีเควนซ์ (ดังที่แสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) ถึงแม้ว่าในช่วงกลางของประโยคลักษณะจังหวะของทำนองในประโยคเพลงที่ 2 และประโยคที่ 1 ไม่เหมือนกัน แต่ถ้าพิจารณาจากค่าโน้ตที่จังหวะหนักจะพบว่า

ความแตกต่างกันอยู่ที่จังหวะเบาซึ่งเมื่อพิจารณาโดยรวมของทำนองภายในกรอบสี่เหลี่ยมแล้ว ไม่พบว่ามีความแตกต่างกันมากนัก

หรือแม้ว่าการย้อนกลับของท่อนเพลงตามเครื่องหมายย้อนกลับ สามารถวิเคราะห์ได้อีกว่าท่อนเพลงที่มีการย้อนกลับ และใช้ทำนองเดียวกันกับท่อนเพลงก่อนทำการย้อน ถือว่าผู้ประพันธ์มีการใช้เทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลงแบบ การซ้ำ (Repetition) ได้อีกด้วย

2.5.6 คอร์ด (Chords)

การดำเนินคอร์ด (Chord Progression)

คอร์ดที่พบในบทเพลงดุนยาที่ฉันเห็นมีดังนี้

1. คอร์ดหลัก (Primary Chords) หมายถึงคอร์ดสำคัญที่ I, IV และ V

ได้แก่ คอร์ด Dm คอร์ด Gm และคอร์ด A^7

2. คอร์ดรอง (Secondary Chord) หมายถึงคอร์ดลำคัญที่ II , III และ VI

ได้แก่ คอร์ด F และคอร์ด $B^{\flat}$

ตารางสรุป การดำเนินคอร์ดเพลงดุนยาที่ฉันเห็น

กุญแจเสียง	ท่อนเพลง	ชื่อคอร์ด	วิธีการดำเนินคอร์ด
D Harmonic Minor	Introduction	Dm – Gm – $B^{\flat}$ – A^7	I – IV – VI – V
	A1	Dm – Gm – F – A^7	I – IV – III – V
	A2	Dm – Gm – F – A^7	I – IV – III – V
	A3	Dm – Gm – F – A^7	I – IV – III – V
	Instrument	Dm – Gm – A^7 - Dm	I - IV – V - I
	A4	Dm – Gm – F – A^7	I – IV – III - V
	A5	Dm – Gm – F – A^7	I – IV – III - V
	A6	Dm – Gm – F – A^7	I – IV – III - V
	Instrument	Dm – Gm – A^7 - Dm	I - IV – V - I

	Chorus1	Dm – Gm – F - Dm	I – IV – III – I
	Chorus2	Dm – Gm – F - Dm	I – IV – III – I
	Instrument	Dm – Gm - Dm	I – IV – I
	B1	Dm – F – Gm – F – A^7 - Dm	I – III – IV – III – V – I
	B2	Dm – Gm – F – A^7 – Dm	I – IV – III – V – I
	C	Dm – F – Gm – F – A^7 - Dm	I – III – IV – III – V – I

6 เพลงคำย้ำครู

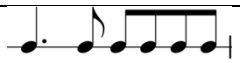
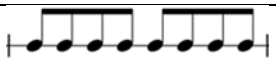
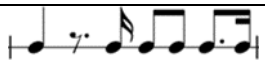
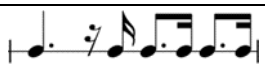
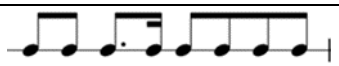
6.1 ช่วงเสียง (Range)

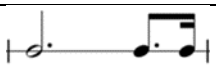
เพลงคำย้ำครู มีช่วงเสียงของการสร้างทำนองโดยรวมอยู่ในช่วงคู่ 14 ไมเนอร์ ระดับเสียงต่ำที่สุดคือ โน้ต D (ใต้เส้นที่ 1 ในบรรทัด 5 เส้น) และ ระดับเสียงที่สูงที่สุด คือ โน้ต B♭ (เหนือเส้นน้อยบนที่ 1 ของบรรทัดห้าเส้น)

แต่ในบางท่อนเมื่อสังเกตจากโน้ตรวมของบทเพลงจะพบโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำกว่าโน้ต D นั่นคือโน้ต A (เส้นน้อยที่ 2 ล่างของบรรทัดห้าเส้น) ซึ่งไม่ถือว่าเป็นโน้ตที่อยู่ในช่วงเสียงของการสร้างทำนอง เป็นเพียงโน้ตที่ประสานโน้ตในทำนองหลัก แต่มี การย้ายระดับเสียงให้สูงหรือต่ำกว่าระดับเสียงที่เป็นอยู่จริง เพื่อสร้างสีสันหรือเหมาะกับช่วงเสียงของเครื่องดนตรีหรือการประสานเสียง (ดังที่แสดงในวงกลม)

6.2 ลักษณะจังหวะของทำนอง (Rhythm)

เพลงคำย้ำครู มีความยาวของเพลง 66 ห้อง (รวมการย้อนกลับของเครื่องหมาย Repeat ในแต่ละห้องจะประกอบไปด้วยการดำเนินทำนองของท่อนต่าง ๆ ซึ่งนอกจากท่วงทำนองที่ขึ้นลงอย่างน่าสนใจแล้ว เพลงคำย้ำครูยังมีการกำหนดลักษณะจังหวะที่น่าสนใจเข้าไปผสมกับทำนอง ซึ่งสามารถแยกได้ 8 ลักษณะ ดังตารางดังนี้

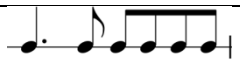
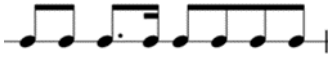
ลักษณะที่ 1	
ลักษณะที่ 2	
ลักษณะที่ 3	
ลักษณะที่ 4	
ลักษณะที่ 5	

ลักษณะที่ 6	
ลักษณะที่ 7	
ลักษณะที่ 8	

จากตารางสามารถแยกลักษณะจังหวะของทำนองเพลงคำย้ำครูในแต่ละห้องได้ 8 รูปแบบ แต่ในบางรูปแบบจะมีลักษณะของจังหวะที่ถูกสร้างขึ้นมาใหม่ ซึ่งเป็นการนำลักษณะจังหวะที่อยู่ภายในตารางมาปรับสัดส่วนของลักษณะจังหวะ หรือการพัฒนาลักษณะจังหวะ แต่เมื่อพิจารณาโดยภาพรวมแล้ว ลักษณะของจังหวะดังกล่าว จะมีลักษณะของจังหวะเหมือนกันกับลักษณะจังหวะภายในตาราง ตัวอย่างเช่น

จากภาพเป็นการพัฒนาลักษณะจังหวะของลักษณะ B สังเกตได้ตั้งแต่จังหวะที่ 2 ของทั้งสองลักษณะ จังตั้งแต่จังหวะที่ 2 ในลักษณะ B ถูกพัฒนาการปรับสัดส่วนมากจากลักษณะ A ซึ่งตั้งแต่จังหวะที่ 2 ในลักษณะ A จะมีการเคลื่อนที่ของจังหวะหนักเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุด และจังหวะเบาถัดไปเคลื่อนที่ในสัดส่วนจังหวะเขบ็ตสองชั้นตัวสุดท้าย ดำเนินจังหวะแบบนี้จนหมดลักษณะจังหวะ แต่ลักษณะ B กลับมีการนำลักษณะ A มาพัฒนาโดยการลดค่าโน้ตของจังหวะหนักที่ 3 และจังหวะหนักที่ 4 ให้เหลือเพียงแค่โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น และจังหวะเบาจากเดิมเป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้นตัวสุดท้าย ถูกเพิ่มค่าของโน้ตให้เป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น ทำให้การเคลื่อนที่ของลักษณะจังหวะนั้นมีความต่อเนื่องมากขึ้น

จากตารางสามารถสรุปได้อีกข้อสรุปคือ การพัฒนาลักษณะจังหวะในรูปแบบห้วงทำนองหรือซีเควนซ์ (Sequence) ซึ่งลักษณะที่มีการซ้ำพบเจอได้บ่อยครั้งในบทเพลงสามารถสรุปได้ดังนี้

ลักษณะที่ 1	
ลักษณะที่ 4	
ลักษณะที่ 5	

6.3 ท่อน (Section)

เพลงคำย้ำครู มีความยาวของเพลงจำนวน 66 ห้อง ประพันธ์ขึ้นโดยใช้กุญแจเสียง D ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็ว (Tempo) จังหวะ โบเรโร่ (Bolero) ตัวดำ = 75 BPM โครงสร้างของบทเพลงนี้ใช้ในรูปแบบสรุปได้ดังนี้

ท่อน Introduction เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 1-7 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นแบบอนาครูลิสตั้งแต่ก่อนห้องที่ 1 ด้วยโน้ต A ดำเนินทำนองจนถึงช่วงท้ายห้องที่ 4 ด้วยโน้ต G ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 4 ด้วยโน้ต A ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 7 ด้วยโน้ต D

ท่อน A1 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 8-22 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 4 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 7 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 10 ด้วยโน้ต A ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 10 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 14 ด้วยโน้ต E ประโยคเพลงที่ 3 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 15 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 18 ด้วยโน้ต D ประโยคเพลงที่ 4 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 18 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 22 ด้วยโน้ต F

ท่อน B1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 23-31 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นห้องที่ 23 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 27 ด้วยโน้ต D ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 27 ด้วยโน้ต $B^{\flat}$ ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 31 ด้วยโน้ต E

ท่อน A2 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 32-39 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 31 ด้วยโน้ต A ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 34 ด้วยโน้ต A ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 34 ด้วยโน้ต A ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 39 ด้วยโน้ต D

ท่อนInstrument เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 40-46 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 39 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 42 ด้วยโน้ต Aประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 42 ด้วยโน้ต A ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 46 ด้วยโน้ต D

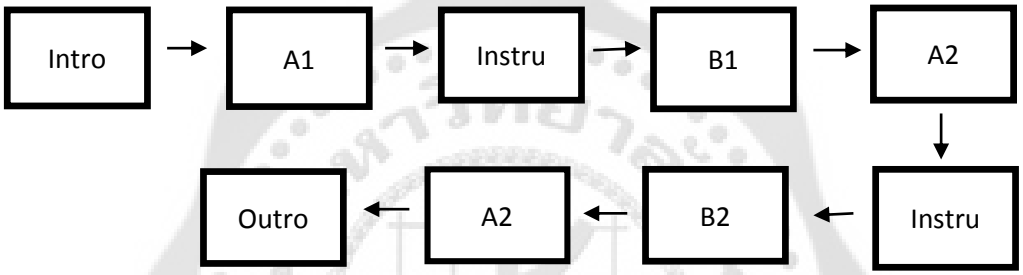
ท่อน B2 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 47-56 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 46 ด้วยโน้ต A ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 50 ด้วยโน้ต A ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 50 ด้วยโน้ต A ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 55 ด้วยโน้ต E

เมื่อจบทำนองท่อน B2 จะพบเครื่องหมาย ดัล เซนโญ (Dal Segno) หมายความว่าให้ย้อนกลับไปเริ่มทำนองที่เครื่องหมาย ดัล เซนโญ อีกอันวางอยู่ ซึ่งจะตรงกับการเริ่มของท่อน A2 ดังนั้นทำนองจึงต้องวนกลับไปดำเนินที่ท่อน A2 อีกครั้ง

เมื่อจบท่อน A2 หลังจากย้อนตามเครื่องหมาย ดัล เซนโญ แล้วจะพบกับเครื่องหมายโคดา (Coda) หมายถึงให้ทำนองไปดำเนินต่อที่เครื่องหมายโคดาอีกอันวางอยู่ ซึ่งตรงกับท่อน Outro

ท่อนOutro เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 64 – 66 ดำเนินทำนองตั้งห้องที่ 44 ด้วยโน้ต G ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 65 ด้วยโน้ต D

แผนผังรูปแบบเพลง



6.4 **ประโยคเพลง** (Sentence)

6.4.1 **ขั้นคู่** (Interval)

เพลงคำย้ำครูในแต่ละท่อนมีการดำเนินทำนองออกเป็นประโยคเพลงหลายประโยคมาร้อยเรียงต่อกันจนสิ้นสุดกระบวนความ และในแต่ละประโยคเพลงมีการเคลื่อนที่ในแบบ 2 ลักษณะ คือ การเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้น และข้ามขั้น วิเคราะห์ได้ดังนี้

การเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้น (Conjunct Motion) คือ การเคลื่อนที่จากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งซึ่งอยู่ในระยะของเสียงคู่สอง

จากภาพเป็นการเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้น อย่างชัดเจนตั้งแต่ต้นจนจบประโยค แต่ในบทเพลงคำย้ำครูยังพบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้นอยู่บ้าง แต่การเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้นนี้ส่วนใหญ่เป็นเคลื่อนที่ของโน้ตในคอร์ดที่เรียกว่า อาร์เปจิโอ (arppeggio) คือการเคลื่อนที่ของโน้ตในคอร์ดที่ทำหน้าที่คลุมเสียงประสานในขณะนั้น (ดังที่แสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) ซึ่งการเคลื่อนที่ในลักษณะนี้ไม่ส่งผลกระทบให้ทำนองเพลงเสียรูปแบบการเคลื่อนที่แต่อย่างใด

จากการพบและสรุปถึงการเคลื่อนที่ของทำนองในประโยคเพลงภายในบทเพลงคำย้ำ ครูสามารถสรุปเป็นตารางจำแนกถึงการเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้นและการเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้นอยู่ในแต่ละท่อนเพลง ได้ดังนี้

ลักษณะ	ท่อนเพลง
ตามขั้น	Introduction, B1, B2
ข้ามขั้น	A1, A2, Instrument

จากการวิเคราะห์เกี่ยวกับขั้นคู่ของทำนอง ผู้วิจัยพบโน้ตประดับ (Greace Note) ซึ่งเป็นโน้ตทำให้การเคลื่อนทำนองสามารถวิเคราะห์ออกมาได้ทั้ง 2 แบบ นั่นคือ การเคลื่อนที่แบบตามขั้นและการเคลื่อนที่ แบบข้ามขั้น โน้ตประดับในบทเพลงคำย้ำครูสามารถแบ่งออกได้ 3 ประเภท

1. โน้ตผ่าน (Passing Tone) เป็นโน้ตขั้นระหว่างการเคลื่อนที่ของโน้ตในคอร์ดเดียวกัน (ดังที่แสดง ในวงกลม) เพื่อให้การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นการเคลื่อนที่แบบตามขั้นดังที่แสดงในวงกลม

2. โน้ตเคียง (Neighboring Tone) เป็นโน้ตที่ขั้นระหว่างโน้ตที่มีระดับเสียงเดียวกัน (ดังที่แสดงในวงกลม) เพื่อสร้างสีสันให้ทำนองไม่เกิดความจำเจเมื่อมีโน้ตระดับเสียงเดียวกันเคลื่อนที่ต่อเนื่องในทำนอง

3. โน้ตหลีก (Escape Tone) เป็นโน้ตที่มีระดับเสียงสูงกว่าโน้ตตัวถัดไปเมื่อมีการเคลื่อนที่ใน ทิศทางขึ้น หรือเป็นโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำกว่าโน้ตตัวถัดไปเมื่อมีการเคลื่อนที่ในทิศทางลง (ดังที่แสดงในวงกลม)

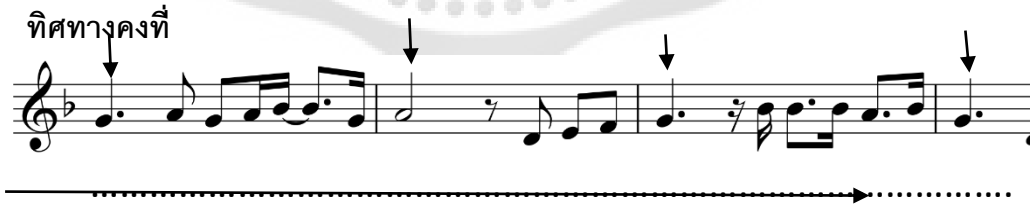
6.4.2 ทิศทางในการดำเนินทำนอง (Direction)

ทิศทางในการดำเนินทำนองของประโยคเพลงภายในบทเพลงคำย้ำครู ที่สามารถพบได้ 2 ทิศทางคือ ทิศทางลง และทิศทางคงที่วิเคราะห์ได้ดังนี้

ทิศทางลง

จากภาพตัวอย่างแสดงถึงประโยคเพลงที่มีการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางลงจากโน้ต D สู่โน้ต Gเมื่อพิจารณาจากโน้ตพบว่าการดำเนินทำนองมีการเคลื่อนที่ขึ้นและลงสลับกันตลอดก่อนจะจบประโยค แต่เมื่อพิจารณาจากโน้ตตัวแรกของประโยคจนถึงโน้ตพักประโยคจะพบว่าแนวทำนองมีการเคลื่อนที่ลงอย่างชัดเจน

ทิศทางคงที่



จากภาพตัวอย่างแสดงถึงประโยคเพลงที่มีการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางคงที่จากโน้ต G สู่ โน้ต G พิจารณาได้จากโน้ตในจังหวะหนักที่ 1 ของแต่ละห้องล้วนเป็นโน้ตที่มีระดับเสียงแคบจนมีความใกล้เคียงกัน หรือเป็นโน้ตตัวเดียวกัน ถึงแม้ว่าในช่วงกลางประโยคมีการหักทิศทางลงไปที่โน้ต D แต่ทำนองก็เคลื่อนที่ในทิศทางขึ้นกลับสู่โน้ต G เมื่อพิจารณาโดยภาพรวมแล้วประโยคเพลงแบบนี้จึงถือว่าเป็นการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางคงที่

จากการพบและสรุปถึงการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ของประโยคเพลงภายในบทเพลง คำย้ำครู สามารถสรุปเป็นตารางจำแนกถึงการดำเนินเคลื่อนที่ของทำนองทิศทางลง และทิศทางคงที่ อยู่ในแต่ละท่อนเพลง ได้ดังนี้

ทิศทาง	**ท่อนเพลง**
ทิศทางลง	Introduction, B1, B2, Instrument
ทิศทางคงที่	A1, A2

6.5 เทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลง (Phasing Development)

บทเพลงคำย้ำครู มีการใช้เทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลงเพื่อความน่าจดจำของบทเพลง เทคนิคที่มีการนำมาใช้มากที่สุด พบว่าเป็นเทคนิคการพัฒนา ประโยคเพลงแบบห้วงทำนอง หรือ ซีเควนซ์ (Sequence) คือเทคนิคการซ้ำลักษณะจังหวะของทำนองดังตัวอย่างประโยคเพลงในท่อนยกตัวอย่างเช่น ท่อน A1

ประโยคเพลงที่ 1

ประโยคเพลงที่ 3

จากภาพตัวอย่างเป็นการเปรียบเทียบต้นประโยคเพลงที่ 1 และต้นประโยคเพลงที่ 3 ในท่อน A1 พบว่าประโยคเพลงที่ 3 มีการนำต้นประโยคเพลงที่ 1 มาพัฒนาประโยคเพลงในรูปแบบ ห้วงลำดับทำนอง หรือ ซีเควนซ์

6.6 คอร์ด (Chords)

การดำเนินคอร์ด (Chord Progression)

คอร์ดที่พบในบทเพลงคำย้ำครูมีดังนี้

1. คอร์ดหลัก (Primary Chords) หมายถึงคอร์ดสำคัญที่ I, IV และ V ได้แก่ คอร์ด Dmคอร์ด Gmและคอร์ด A^7

ตารางสรุป การดำเนินคอร์ดเพลงคำย้ำครู

กุญแจเสียง	**ท่อนเพลง**	**ชื่อคอร์ด**	**วิธีการดำเนินคอร์ด**
D Harmonic Minor	Introduction	Gm – A^7 – Gm – A^7 - Dm	IV – V – IV – V - I
	A1	Dm – Gm – A^7 – Gm – A^7	I – IV – V – IV - V
	B1	Dm – A7 – Dm – Gm – A7	I – V – I – IV - V
	A2	Dm – Gm – A^7 – Gm – A^7	I – IV – V – IV - V
	Instrument	Dm – Gm – A^7 – Gm - Dm	I – IV – V – IV – I
	B2	Dm – A^7 – Dm – Gm – A^7	I – V – I – IV - V
	Outro	Gm – A^7 – Dm – A^7 - Dm	IV – V – I – V - I

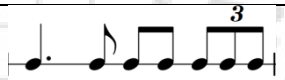
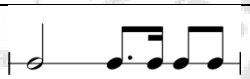
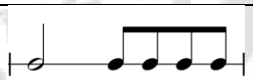
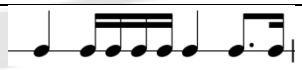
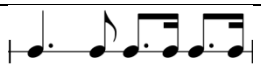
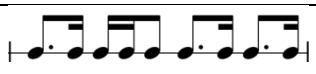
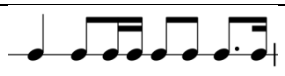
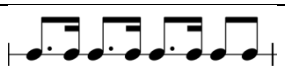
7. เพลงเธอฉันนิรันดร์

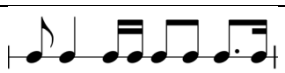
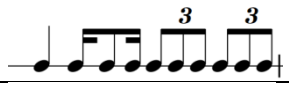
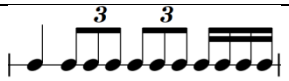
7.1 ช่วงเสียง (Range)

เพลงเธอฉันนิรันดร์มีช่วงเสียงของการสร้างทำนองโดยรวมอยู่ในช่วงคู่ 9 ไมเนอร์ ระดับเสียงต่ำที่สุดคือ โน้ต B (ใต้เส้นน้อยที่ 1 ใต้บรรทัด 5 เส้น) และ ระดับเสียงที่สูงที่สุด คือ โน้ต C (ช่องที่ 3 ของบรรทัดห้าเส้น)

7.2 ลักษณะจังหวะของทำนอง (Rhythm)

เพลงเธอฉันนิรันดร์มีความยาวของเพลง 69 ห้อง (รวมการย้อนกลับของเครื่องหมาย Repeat) ในแต่ละห้องจะประกอบไปด้วยการดำเนินทำนองของท่อนต่าง ๆ ซึ่งนอกจากท่วงทำนองที่ขึ้นลงอย่างน่าสนใจแล้ว เพลงเธอฉันนิรันดร์ยังมีการกำหนดลักษณะจังหวะที่น่าสนใจเข้าไปผสมกับทำนอง ซึ่งสามารถแยกได้ 16 ลักษณะ ดังตารางดังนี้

ลักษณะที่ 1	
ลักษณะที่ 2	
ลักษณะที่ 3	
ลักษณะที่ 4	
ลักษณะที่ 5	
ลักษณะที่ 6	
ลักษณะที่ 7	
ลักษณะที่ 8	
ลักษณะที่ 9	
ลักษณะที่ 10	

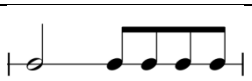
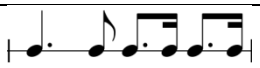
ลักษณะที่ 11	
ลักษณะที่ 12	
ลักษณะที่ 13	
ลักษณะที่ 14	
ลักษณะที่ 15	
ลักษณะที่ 16	

จากตารางสามารถแยกลักษณะจังหวะของทำนองเพลงเธอฉันนิรันดร์ในแต่ละห้องได้ 16 รูปแบบ แต่ในบางรูปแบบจะมีลักษณะของจังหวะที่ถูกสร้างขึ้นมาใหม่ ซึ่งเป็นการนำลักษณะจังหวะที่อยู่ภายในตารางมาปรับสัดส่วนของลักษณะจังหวะ หรือการพัฒนาลักษณะจังหวะ แต่เมื่อพิจารณาโดยภาพรวมแล้ว ลักษณะของจังหวะดังกล่าว จะมีลักษณะของจังหวะเหมือนกันกับลักษณะจังหวะภายในตาราง ตัวอย่างเช่น

A B

จากภาพเป็นการพัฒนาลักษณะจังหวะของลักษณะ B สังเกตได้จากจังหวะที่ 4 ของทั้งสองลักษณะ จังหวะที่ 4 ในลักษณะ B ถูกพัฒนาการปรับสัดส่วนมากจากจังหวะที่ 4 ของลักษณะ A ซึ่งเป็นโน้ตที่อยู่ในสัดส่วนเขบ็ตหนึ่งชั้น (Eighth Note) ให้เป็นสัดส่วนเขบ็ตสองชั้น (Sixteenth Note) โดยเพิ่มค่าโน้ตในจังหวะหนักอีกครึ่งจังหวะ และเคลื่อนตำแหน่งของโน้ตจังหวะเบาออกไปอีก $\frac{1}{4}$ จังหวะ ทำให้การเคลื่อนที่ของลักษณะจังหวะมีสีสันเพิ่มมากขึ้น เป็นต้น

จากตารางสามารถสรุปได้อีกข้อสรุปคือ การพัฒนาลักษณะจังหวะในรูปแบบห้วงทำนองหรือซีเควนซ์ (Sequence) ซึ่งลักษณะที่มีการซ้ำพบเจอได้บ่อยครั้งในบทเพลงสามารถสรุปได้ดังนี้

ลักษณะที่ 1	
ลักษณะที่ 4	
ลักษณะที่ 7	

และนอกจากจะเป็นลักษณะที่พบเจอในบทเพลงได้อย่างบ่อยครั้งแล้ว ยังเป็นลักษณะจังหวะที่เป็นต้นแบบไปสู่การพัฒนาลักษณะจังหวะอื่นๆอีกด้วย

7.3 ท่อน (Section)

เพลงเธอฉันนิรันดร์มีความยาวของเพลง 69 ห้อง ประพันธ์ขึ้นโดยใช้กุญแจเสียง E ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็ว (Tempo) ตัวดำ = 66 BPM จังหวะ Slow Bolero โครงสร้างของบทเพลงนี้ใช้ในรูปแบบสรุปได้ดังนี้

ท่อน Introduction เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 1-8 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นแบบอนาครูลิสก่อนห้องที่ 1 ด้วยโน้ต E ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 4 ด้วยโน้ต B ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในท้ายห้อยที่ 4 ด้วยโน้ต B ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 8 ด้วยโน้ต G

ท่อน A1 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 9-16 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นในท้ายห้องที่ 8 ด้วยโน้ต E ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกของห้องที่ 12 ด้วยโน้ต B ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในท้ายห้องที่ 12 ด้วยโน้ต B ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 16 ด้วยโน้ต B

ท่อน A2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 17-24 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นในท้ายห้องที่ 16 ด้วยโน้ต D♯ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกของห้องที่ 20 ด้วยโน้ต B ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในท้ายห้องที่ 20 ด้วยโน้ต C ดำเนินทำนอง ช่วงแรกของห้องที่ 24 ด้วยโน้ต E

ท่อน B เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 25-32 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นในท้ายห้องที่ 24 ด้วยโน้ต B ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 28 ด้วยโน้ต B ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 28 ด้วยโน้ต B ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 32 ด้วยโน้ต E

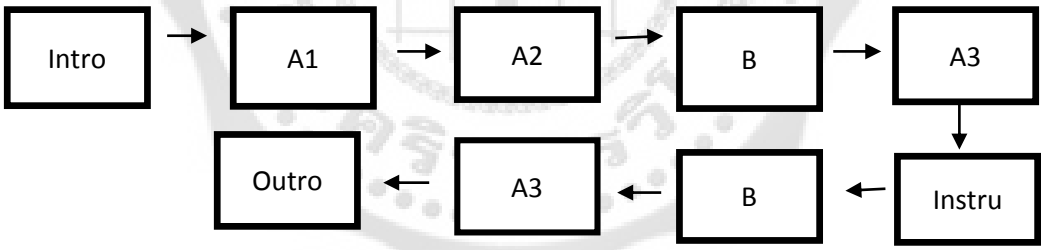
ท่อน A3 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 33-40 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นห้องที่ 33 ด้วยโน้ต E ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 36 ด้วยโน้ต B ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 36 ด้วยโน้ต B ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 40 ด้วยโน้ต E

ท่อน Instrument เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 41-48 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นในท้ายห้องที่ 40 ด้วยโน้ต E ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 44 ด้วยโน้ต B ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นที่ 44 ด้วยโน้ต C ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 48 ด้วยโน้ต F♯

หลังจากจบท่อน Instrument จะพบกับเครื่องหมายย้อนกลับ (Repeat) ย้อนทำนองกลับไปซ้ำในท่อน B และ A3 อีกครั้ง เมื่อจบท่อน A3 จึงข้ามท่อนมาดำเนินทำนองในท่อน Outro หรือเครื่องหมายประทุนที่ 2

ท่อน Outro เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 48 – 54 เป็นท่อนสุดท้ายของเพลงที่มี เครื่องดนตรีที่เรียกว่า กีตาร์ (Guitar) บรรเลงทำนองตามความรู้สึกของผู้บรรเลงโดยมีโน้ตหลักเพียงโน้ตเดียวคลอประสานตลอดท่อน นั่นคือ โน้ต E

แผนผังรูปแบบเพลง



7.4 ประโยคเพลง (Sentence)

7.4.1 ขั้นคู่ (Interval)

เพลงเธอฉันนิรันดร์ในแต่ละท่อนมีการดำเนินทำนองออกเป็นประโยคเพลงหลายประโยคมาร้อยเรียงต่อกันจนสิ้นสุดกระบวนความ และในแต่ละประโยคเพลงมีการเคลื่อนที่ในแบบ 2 ลักษณะคือ การเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้น และข้ามขั้น วิเคราะห์ได้ดังนี้

การเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้น (Conjunct Motion) คือการเคลื่อนที่จากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งซึ่งอยู่ในระยะของเสียงคู่สอง ดังตัวอย่าง

การเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) คือการเคลื่อนที่จากโน้ตหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งซึ่งอยู่ในระยะของเสียงเกินคู่สอง ดังตัวอย่าง

จากภาพตัวอย่างแสดงถึงประโยคเพลงที่มีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้น การเคลื่อนที่ในจุดดังกล่าวคือ การเคลื่อนของโน้ตภายในคอร์ดที่เรียกว่า อาร์เปจิโอ (Arppeggio) คือการเคลื่อนที่ของโน้ตในคอร์ดที่ทำหน้าที่คลุมเสียงประสานในขณะนั้น ซึ่งการเคลื่อนที่ของทำนองในแบบอาร์เปจิโอ ถูกพบมากในบทเพลงนี้ (ดังที่แสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) เมื่อพิจารณาในช่วงต้นประโยคจะพบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบอาร์เปจิโอ แต่มีการเคลื่อนที่จากโน้ต B ต่อด้วยโน้ต G ซึ่งโน้ต G ไม่ได้อยู่ในคอร์ดที่คลุมเสียงประสานในขณะนั้น สามารถวิเคราะห์ได้ว่าเป็นการเคลื่อนที่ของโน้ตหลัก (ดังที่ลูกศรชี้) แต่มีการสร้างสีสันโดยการเคลื่อนที่แบบอาร์เปจิโอ แล้วกลับมาที่โน้ตหลักดังทู้ประพันธ์ตั้งใจไว้

จากการพบและสรุปถึงการเคลื่อนที่ของทำนองในประโยคเพลงภายในบทเพลงเธอฉันนิรันดร์สามารถสรุปเป็นตารางจำแนกถึงการเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้นและการเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้นอยู่ในท่อนเพลงไหนบ้าง ได้ดังนี้

ลักษณะ	**ท่อนเพลง**
ตามขั้น	Introduction, Instrument
ข้ามขั้น	A1, A2, B, A3

จากการวิเคราะห์เกี่ยวกับขั้นคู่ของทำนอง ผู้วิจัยพบโน้ตประดับ (Greace Note) ซึ่งเป็นโน้ตทำให้การเคลื่อนทำนองสามารถวิเคราะห์ออกมาได้ทั้ง 2 แบบ นั่นคือ การเคลื่อนที่แบบตามขั้นและการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น โน้ตประดับในบทเพลงเธอฉันนิรันด์สามารถแบ่งออกได้ 3 ประเภท

1. โน้ตผ่าน (Passing Tone) เป็นโน้ตขั้นระหว่างการเคลื่อนที่ของโน้ตในคอร์ดเดียวกัน (ดังที่แสดง ในวงกลม) เพื่อให้การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นการเคลื่อนที่แบบตามขั้นดังที่แสดงในวงกลม ตัวอย่างเช่น

2. โน้ตเคียง (Neighboring Tone) เป็นโน้ตที่ขั้นระหว่างโน้ตที่มีระดับเสียงเดียวกัน (ดังที่แสดงในวงกลม) เพื่อสร้างสีสันให้ทำนองไม่เกิดความจำเจเมื่อมีโน้ตระดับเสียงเดียวกันเคลื่อนที่ต่อเนื่องในทำนอง ตัวอย่างเช่น

3. โน้ตหลีก (Escape Tone) เป็นโน้ตที่มีระดับเสียงสูงกว่าโน้ตตัวถัดไปเมื่อมีการเคลื่อนที่ใน ทิศทางขึ้น หรือเป็นโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำกว่าโน้ตตัวถัดไปเมื่อมีการเคลื่อนที่ในทิศทางลง (ดังที่แสดงในวงกลม) ตัวอย่างเช่น

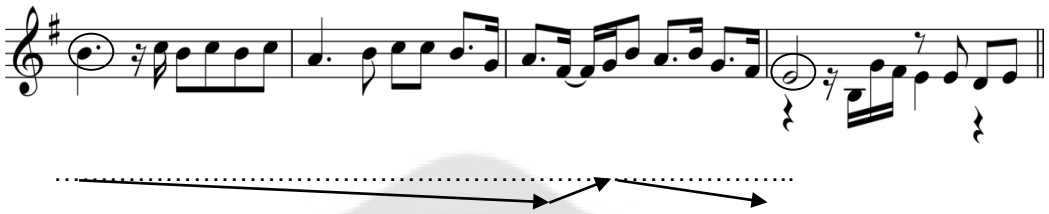
7.4.2 **ทิศทางในการดำเนินทำนอง** (Direction)

ทิศทางในการดำเนินทำนองของประโยคเพลงภายในบทเพลงคำย้ำครู ที่สามารถพบได้ 3 ทิศทางคือ ทิศทางขึ้น ทิศทางลง และทิศทางคงที่ วิเคราะห์ได้ดังนี้

ทิศทางขึ้น

จากภาพตัวอย่างแสดงถึงการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางขึ้นจากโน้ต E สู่โน้ต B (ดังที่แสดงในวงกลม) ถึงแม้ว่าในระหว่างการดำเนินทำนองมีการหักทิศทางขึ้น-ลง สลับกันบ้าง แต่นั่นเป็นเพียงการเคลื่อนที่แบบอาเปจิโอ และในท้ายประโยคมีการเคลื่อนที่ขึ้นสู่โน้ต B เป็นโน้ตพักประโยคนี้

ทิศทางลง



จากภาพแสดงถึงประโยคเพลงที่มีการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางลงจากโน้ต B สู่โน้ตโน้ต E (ดังที่แสดงในวงกลม) ถึงแม้ว่าในช่วงกลางประโยคดูเสมือว่าทิศทางจะเคลื่อนที่ลงแต่ก็มีการเคลื่อนที่ในทิศทางขึ้น แต่ในช่วงท้ายประโยคทำนองมีการเคลื่อนที่ในทิศทางลงสู่โน้ต E อย่างสมบูรณ์

ทิศทางคงที่

เพลงเธอฉันนิรันดร์ไม่พบการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางคงที่ของทำนองในแต่ละประโยค แต่ถ้าพิจารณาจากทำนองในหนึ่งท่อนจะพบว่าทำนองเพลงประโยคแรกมีการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางขึ้น แต่ประโยคเพลงที่สองมีการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางลงกลับสู่โน้ตระดับเสียงเดียวกับโน้ตแรกของท่อนเพลง ก็อาจจะสามารถวิเคราะห์ได้ว่าท่อนเพลงนี้มีการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางแบบคงที่ได้

จากการพบและสรุปถึงการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ของประโยคเพลงภายในบทเพลงเธอฉันนิรันดร์ สามารถสรุปเป็นตารางจำแนกถึงการดำเนินเคลื่อนที่ของทำนองทิศทางลง และทิศทางคงที่อยู่ในท่อนเพลง ไหนบ้าง ได้ดังนี้

ทิศทาง	ท่อนเพลง
ทิศทางขึ้น	A1,
ทิศทางลง	A2,
ทิศทางคงที่	Introduction, B, A3, Instrument

7.5 เทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลง (Phasing Development)

บทเพลงเธอฉันนิรันดร์ เป็นบทเพลงที่มีการใช้เทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลงเพื่อความน่าจดจำของบทเพลง เทคนิคที่มีการนำมาใช้มากที่สุด พบว่าเป็นเทคนิคการพัฒนา ประโยคเพลงแบบห้วงทำนอง หรือซีเควนซ์ (Sequence) คือเทคนิคการซ้ำลักษณะจังหวะของทำนองดังตัวอย่างประโยคเพลงในท่อน B

ประโยคเพลงที่ 1

ประโยคเพลงที่ 2

จากภาพตัวอย่างแสดงถึงการเปรียบเทียบประโยคเพลงที่ 1 และประโยคเพลงที่ 2 ในท่อน B พบว่าช่วงต้นประโยคเพลง (ดังที่แสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) ของทั้งสองประโยคมีการใช้ลักษณะจังหวะที่เหมือนกันจนถึงช่วงกลางประโยค สามารถวิเคราะห์ได้ว่าประโยคเพลงที่ 2 มีการนำการเริ่มต้นของประโยคเพลงที่ 1 มาพัฒนาประโยคเพลงในรูปแบบห้วงทำนอง หรือซีเควนซ์

7.7 คอร์ด (Chords)

การดำเนินคอร์ด (Chord Progression)

คอร์ดที่พบในบทเพลงดุนยาที่ฉันเห็นมีดังนี้

1. คอร์ดหลัก (Primary Chords) หมายถึงคอร์ดสำคัญที่ I, IV และ V ได้แก่ คอร์ด Em คอร์ด Am และคอร์ด B^7

2. คอร์ดรอง (Secondary Chord) หมายถึงคอร์ดลำคัญที่ II , III และ VI ได้แก่ คอร์ด G

ตารางสรุป การดำเนินคอร์ดเพลงเธอฉันนิรัน

กุญแจเสียง	ท่อนเพลง	ชื่อคอร์ด	วิธีการดำเนินคอร์ด
E Harmonic Minor	Introduction	Em – Am – B7 – Am - Em	I – IV – V – IV – I
	A1	Em – Am – G – Am – B7	I – IV – III – IV – V
	A2	Em – Am – B7 – Em	I – IV – V – I
	B	B7 – Em – Am – Em – Am – B7	V- I – IV – I – IV – V
	A3	Em – Am – B7 – Am – B7	I – IV – V – IV – V
	Instrument	Em – B7	I – V
	B	B7 – Em – Am – Em – Am – B7	V- I – IV – I – IV – V
	A3	Em – Am – B7 – Am – B7	I – IV – V – IV – V
	Outro	Em	I

8 เพลงลูกเอย

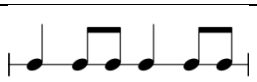
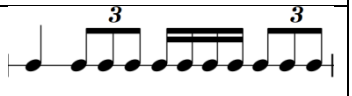
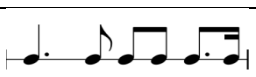
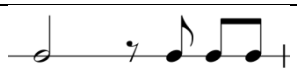
8.1 ช่วงเสียง (Range)

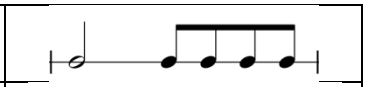
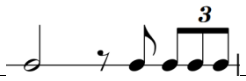
เพลงลูกเอยมีช่วงเสียงของการสร้างทำนองโดยรวมอยู่ในช่วงคู่ 11 ไมเนอร์ ระดับเสียงต่ำที่สุดคือ โน้ต C♯ (เส้นน้อยที่ 1 ใต้บรรทัด 5 เส้น) และ ระดับเสียงที่สูงที่สุด คือ โน้ต F (เส้นที่ 5 ของบรรทัดห้าเส้น)

แต่ในบางท่อนเมื่อสังเกตจากโน้ตรวมของบทเพลงจะพบโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำกว่าโน้ต C♯ นั่นคือโน้ต A (เส้นน้อยที่ 2 ล่างของบรรทัดห้าเส้น) ซึ่งไม่ถือว่าเป็นโน้ตที่อยู่ในช่วงเสียงของการสร้างทำนอง เป็นเพียงโน้ตที่ประสานโน้ตในทำนองหลัก แต่มี การย้ายระดับเสียงให้สูงหรือต่ำกว่าระดับเสียงที่เป็นอยู่จริง เพื่อสร้างสีสันหรือเหมาะกับช่วงเสียงของเครื่องดนตรีหรือการประสานเสียง (ดังที่แสดงในวงกลม) ดังตัวอย่าง

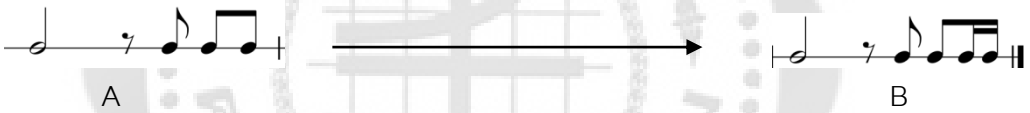
8.2 ลักษณะจังหวะของทำนอง (Rhythm)

เพลงลูกเอยมีความยาวของเพลง 66 ห้อง (รวมการย้อนกลับของเครื่องหมาย Repeat) ในแต่ละห้องจะประกอบไปด้วยการดำเนินทำนองของท่อนต่างๆ ซึ่งนอกจากท่วงทำนองที่ขึ้นลงอย่างน่าสนใจแล้ว เพลงลูกเอยยังมีการกำหนดลักษณะจังหวะที่น่าสนใจเข้าไปผสมกับทำนอง ซึ่งสามารถแยกได้ 10 ลักษณะ ดังตารางดังนี้

ลักษณะที่ 1	
ลักษณะที่ 2	
ลักษณะที่ 3	
ลักษณะที่ 4	
ลักษณะที่ 5	

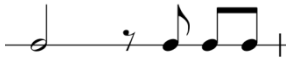
ลักษณะที่ 6	
ลักษณะที่ 7	
ลักษณะที่ 8	
ลักษณะที่ 9	
ลักษณะที่ 10	

จากตารางสามารถแยกลักษณะจังหวะของทำนองเพลงลูกเอยในแต่ละห้องได้ 10 รูปแบบ แต่ในบางรูปแบบจะมีลักษณะของจังหวะที่ถูกสร้างขึ้นมาใหม่ ซึ่งเป็นการนำลักษณะจังหวะที่อยู่ภายในตารางมาปรับสัดส่วนของลักษณะจังหวะ หรือการพัฒนาลักษณะจังหวะ แต่เมื่อพิจารณาโดยภาพรวมแล้ว ลักษณะของจังหวะดังกล่าว จะมีลักษณะของจังหวะเหมือนกันกับลักษณะจังหวะภายในตาราง ตัวอย่างเช่น



จากภาพเป็นการพัฒนาลักษณะจังหวะของลักษณะ B สังเกตได้จากจังหวะที่ 4 ของทั้งสองลักษณะ จังหวะที่ 4 ในลักษณะ B ถูกพัฒนาการปรับสัดส่วนมากจากจังหวะที่ 4 ของลักษณะ A ซึ่งเป็นโน้ตที่อยู่ในสัดส่วนเขบ็ตหนึ่งชั้น (Eighth Note) ให้เป็นสัดส่วนเขบ็ตสองชั้น (Sixteenth Note) โดยการลดค่าความยาวของโน้ตในจังหวะเบาของจังหวะที่ 4 ลดลง $\frac{1}{4}$ จังหวะ แล้วเพิ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้นอีกหนึ่งตัวเข้ามาเพื่อสร้างสีสันของลักษณะจังหวะของจังหวะเบามีความถี่มากขึ้น

จากตารางสามารถสรุปได้อีกข้อสรุปคือ การพัฒนาลักษณะจังหวะในรูปแบบห้วงทำนอง หรือซีเควนซ์ (Sequence) ซึ่งลักษณะที่มีการซ้ำพบเจอได้บ่อยครั้งในบทเพลงสามารถสรุปได้ดังนี้

ลักษณะที่ 4	
ลักษณะที่ 5	
ลักษณะที่ 6	

และนอกจากจะเป็นลักษณะที่พบเจอในบทเพลงได้อย่างบ่อยครั้งแล้ว ยังเป็นลักษณะจังหวะที่เป็นต้นแบบไปสู่การพัฒนาลักษณะจังหวะอื่นๆอีกด้วย

8.3 ท่อน (Section)

เพลงลูกเอย มีความยาวของเพลง 66 ห้อง ประพันธ์ขึ้นโดยใช้กุญแจเสียง D ฮาร์โมนิกไมเนอร์ อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็ว (Tempo) ตัวดำ = 88 BPM จังหวะ Bolero โครงสร้างของบทเพลงนี้ใช้ในรูปแบบสรุปได้ดังนี้

ท่อน Introduction เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 1-4 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 1 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นแบบอนาครูสิสก่อนห้องที่ 1 ด้วยโน้ต E ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกของห้องที่ 4 ด้วยโน้ต D

ท่อน A1 + A2 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 5-12 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 1 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นในท้ายห้องที่ 4 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกของห้องที่ 11 ด้วยโน้ต และในกรณีของท่อน A2 เป็นการย้อนกลับของเครื่องหมายย้อนกลับ (Repeat) มีการใช้ทำนองร่วมกันกับท่อน A1 ตั้งแต่ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 9 เมื่อสิ้นสุดห้องที่ 9 ข้ามห้องที่ 10 ถึงห้องที่ 12 เพื่อเข้าสู่ห้องที่ 13 และดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 25 ด้วยโน้ต D

ท่อน B เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 16-23 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นห้องที่ 16 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกของห้องที่ 19 ด้วยโน้ต G ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในท้ายห้องที่ 19 ด้วยโน้ต F ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกของห้องที่ 23 ด้วยโน้ต F

ท่อน A3 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 24-29 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นช่วงท้ายห้องที่ 23 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 26 ด้วยโน้ต A ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นในช่วงท้ายห้องที่ 26 ด้วยโน้ต A ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 29 ด้วยโน้ต D

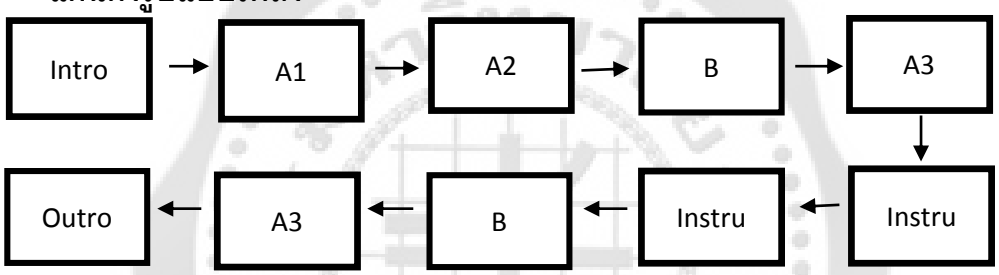
ท่อน Instrument เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 30-39 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นห้องที่ 30 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 35 ด้วยโน้ต A ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นที่ 35 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 39 ด้วยโน้ต D

เมื่อจบทำนองท่อน Instrument จะพบเครื่องหมาย ดัล เซนโญ (Dal Segno) หมายความว่าให้ย้อนกลับไปเริ่มทำนองที่เครื่องหมาย ดัล เซนโญ อีกอันวางอยู่ ซึ่งจะตรงกับการเริ่มของท่อน B และท่อน A3 ดังนั้นทำนองจึงต้องวนกลับไปดำเนินที่ท่อน B และท่อน A3 อีกครั้ง

เมื่อจบท่อน A3 หลังจากย้อนตามเครื่องหมาย ดัล เซนโญ แล้วจะพบกับเครื่องหมาย โคดา (Coda) หมายถึงให้ทำนองไปดำเนินต่อที่เครื่องหมายโคดาอีกอันวางอยู่ ซึ่งตรงกับท่อน Outro

ท่อน Outro เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 40-47 สามารถจำแนกประโยคเพลงรวมทั้งสิ้น 2 ประโยค วิเคราะห์ได้ดังนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นห้องที่ 40 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงช่วงแรกห้องที่ 43 ด้วยโน้ต D ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มต้นที่ 44 ด้วยโน้ต D ดำเนินทำนองจนถึงห้องที่ 47 ด้วยโน้ต D

แผนผังรูปแบบเพลง



8.4 **ประโยคเพลง** (Sentence)

8.4.1 **ขั้นคู่** (Interval)

เพลงลูกเอย ในแต่ละท่อนมีการดำเนินทำนองออกเป็นประโยคเพลงหลายประโยคมาร้อยเรียงต่อกันจนสิ้นสุดกระบวนความ ผู้วิจัยพบว่าในแต่ละท่อนมีการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงอยู่ 1 ลักษณะ คือ การเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้น วิเคราะห์ได้ดังนี้

การเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) คือการเคลื่อนที่จากโน้ตหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งซึ่งอยู่ในระยะของเสียงเกินคู่สอง

จากภาพตัวอย่างแสดงถึงประโยคเพลงที่มีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้น การเคลื่อนที่ในแบบดังกล่าวคือการเคลื่อนของโน้ตภายในคอร์ดที่เรียกว่า อาร์เปจิโอ (Arppeggio) คือการเคลื่อนที่ของโน้ตในคอร์ดที่ทำหน้าที่คลุมเสียงประสานในขณะนั้น ดังที่แสดงในกรอบสี่เหลี่ยม ซึ่ง

การเคลื่อนที่ของทำนองในแบบอาร์เปจิโอ ถูกพบมากในบทเพลงนี้ หรือการเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้นที่การเคลื่อนที่ของโน้ตไม่ได้อยู่ในคอร์ดเดียวกัน (ดังที่แสดงในกรอบเส้นประ)

จากการพบและสรุปถึงการเคลื่อนที่ของทำนองในประโยคเพลงภายในบทเพลงลูกเอย จึงไม่สามารถสรุปเป็นตารางจำแนกถึงการเคลื่อนที่ของทำนอง เนื่องจากการเคลื่อนที่ของทำนองแต่ละประโยคภายในท่อนเพลงนั้นมีลักษณะไปในแนวเดียวกัน

จากการวิเคราะห์เกี่ยวกับขั้นคู่ของทำนอง ผู้วิจัยพบโน้ตประดับ (Greace Note) ซึ่งเป็นโน้ตทำให้การเคลื่อนทำนองสามารถวิเคราะห์ออกมาได้ทั้ง 2 แบบ นั่นคือ การเคลื่อนที่แบบตามขั้นและการเคลื่อนที่ แบบข้ามขั้น โน้ตประดับในบทเพลงลูกเอย สามารถแบ่งออกได้ 3 ประเภท

1. โน้ตผ่าน (Passing Tone) เป็นโน้ตขั้นระหว่างการเคลื่อนที่ของโน้ตในคอร์ดเดียวกัน (ดังที่แสดง ในวงกลม) เพื่อให้การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นการเคลื่อนที่แบบตามขั้นดังที่แสดงในวงกลม

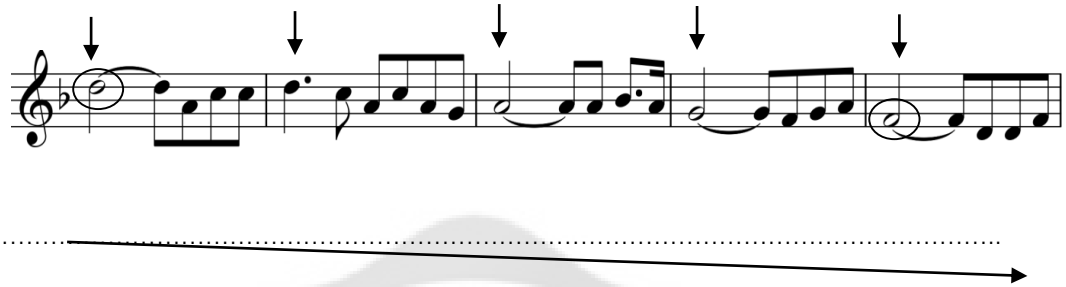
2. โน้ตเคียง (Neighboring Tone) เป็นโน้ตที่ขั้นระหว่างโน้ตที่มีระดับเสียงเดียวกัน (ดังที่แสดงในวงกลม) เพื่อสร้างสีสันให้ทำนองไม่เกิดความจำเจเมื่อมีโน้ตระดับเสียงเดียวกันเคลื่อนที่ต่อเนื่องในทำนอง

3. โน้ตหลีก (Escape Tone) เป็นโน้ตที่มีระดับเสียงสูงกว่าโน้ตตัวถัดไปเมื่อมีการเคลื่อนที่ในทิศทางขึ้น หรือเป็นโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำกว่าโน้ตตัวถัดไปเมื่อมีการเคลื่อนที่ในทิศทางลง (ดังที่แสดงในวงกลม)

8.4.2 **ทิศทางการดำเนินทำนอง** (Direction)

ทิศทางในการดำเนินทำนองของประโยคเพลงภายในบทเพลงลูกเอยที่สามารถพบได้ 2 ทิศทางคือ ทิศทางลง และทิศทางคงที่วิเคราะห์ได้ดังนี้

ทิศทางลง



จากภาพตัวอย่างแสดงถึงประโยคเพลงที่มีการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางลง จากโน้ต D ลงสู่โน้ต F ถึงแม้ว่าในทุกๆห้องเพลงจะมีการหักทิศทางขึ้น-ลงสลับกันบ้าง แต่เมื่อพิจารณาจากโน้ตหลักในเสียงประสานแต่ละช่วงแรกของห้อง (ดังที่ลูกศรชี้) พบว่าเป็นการเคลื่อนที่ในทิศทางลงอย่างชัดเจน

ทิศทางคงที่

เพลงลูกเอย ไม่พบการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางคงที่ของทำนองในแต่ละประโยค แต่ถ้าพิจารณาจากทำนองในหนึ่งท่อนจะพบว่าทำนองเพลงประโยคแรกมีการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางขึ้น แต่ประโยคเพลงที่สองมีการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางลงกลับสู่โน้ตระดับเสียงเดียวกับโน้ตแรกของท่อนเพลง ก็อาจจะสามารถวิเคราะห์ได้ว่าท่อนเพลงนี้มีการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางแบบคงที่ได้

จากการพบและสรุปถึงการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ของประโยคเพลงภายในบทเพลงลูกเอย สามารถสรุปเป็นตารางจำแนกถึงการดำเนินเคลื่อนที่ของทำนองทิศทางลง และทิศทางคงที่อยู่ในท่อนเพลง ไหนบ้าง ได้ดังนี้

ทิศทาง	ท่อนเพลง
ทิศทางขึ้น	B
ทิศทางคงที่	Introduction, A1, A2, A3, Instrument, Outro

8.5 เทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลง (Phasing Development)

บทเพลงลูกเอย เป็นบทเพลงที่มีการใช้เทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลงเพื่อความน่าจดจำของบทเพลง เทคนิคที่มีการนำมาใช้มากที่สุด พบว่าเป็นเทคนิคการพัฒนา ประโยคเพลงแบบห้วงทำนอง หรือซีเควนซ์ (Sequence) คือเทคนิคการซ้ำลักษณะจังหวะของทำนองดังตัวอย่างประโยคเพลงในท่อน B

จากภาพตัวอย่างแสดงถึงประโยคเพลงในท่อน B ที่มีการใช้เทคนิคในการพัฒนาภายในประโยคเพลงโดยการซ้ำลักษณะจังหวะอยู่บ่อยครั้ง หรือที่เรียกว่า ห้วงทำนอง หรือซีเควนซ์

8.6 คอร์ด (Chords)

การดำเนินคอร์ด (Chord Progression)

คอร์ดที่พบในบทเพลงลูกเอยมีดังนี้

1. คอร์ดหลัก (Primary Chords) หมายถึงคอร์ดสำคัญที่ I, IV และ V

ได้แก่ คอร์ด Dm คอร์ด Gm และคอร์ด A^7

2. คอร์ดรอง (Secondary Chord) หมายถึงคอร์ดลำคัญที่ II , III และ VI

ได้แก่ คอร์ด F และคอร์ด

ตารางสรุป การดำเนินคอร์ดเพลงลูกเอย

กุญแจเสียง	ท่อนเพลง	ชื่อคอร์ด	วิธีการดำเนินคอร์ด
D Harmonic Minor	Introduction	Gm – A^7 – Dm	IV – V – I
	A1	Dm – Gm – F – A^7	I – IV – III – V
	A2	Dm – Gm – F – A^7	I – IV – III – V
	B	Dm – Gm – F – Dm – A7 - Dm	I – IV – III – I – V – I
	A3	Dm – Gm – F – A^7	I – IV – III – V

	Instrument	Dm - A^7	I – V
	Outro	Dm – Gm – F – A^7	I – IV – III - V

บทที่ 5
สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่อง บทเพลงอาหรับ: กรณีศึกษาวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ชุมชนสุเหร่าบ้านดอน ผู้วิจัยได้ศึกษาจากข้อมูลที่ได้ทำการบันทึก ภาพเคลื่อนไหวการแสดงดนตรี ตำราวิชาการต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง รวมถึงการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อทราบถึงพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีของชาวไทยมุสลิมชุมชนสุเหร่าบ้านดอน ประวัติ บทบาทที่มีต่อชุมชน รวมไปถึงแนวคิดในการสร้างสรรค์บทเพลงของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ และเพื่อทราบถึงองค์ประกอบทางดนตรีของบทเพลงที่วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ บรรเลงทุกครั้งในการแสดงดนตรี ซึ่งสามารถสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

สรุปผลการค้นคว้า

1. พัฒนาการทางดนตรีของชาวไทยมุสลิมผ่านประวัติวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์

1.1 ภูมิหลังดนตรีในชุมชนสุเหร่าบ้านดอน

ดนตรีอาหรับ-มาเลย์เป็นบทเพลงที่อยู่คู่กับความสุนทรีย์ของชาวชุมชนสุเหร่าบ้านดอนมาโดยตลอดตั้งแต่อดีต แต่ย้อนกลับไปเมื่อประมาณกว่า 40 ปีที่ผ่านมา ประมาณปี พ.ศ.2510 ชาวชุมชนสุเหร่าบ้านดอนให้ความนิยมในการฟังบทเพลงอาหรับแบบดั้งเดิมเป็นส่วนใหญ่มีการเปิดฟังกันใน ครัวเรือนหรือสถานที่สาธารณะของชุมชน หรือแม้กระทั่งการเปิดในงานกิจกรรมต่างที่ต่างชุมชนจัด ทำให้เห็นได้ว่าบทเพลงอาหรับแบบดั้งเดิมนั้นมีอิทธิพลต่อการฟังและความซาบซึ้งทางดนตรีของชาวชุมชนเป็นอย่างมาก แต่เมื่อมีการแสดงดนตรีช่วงท้ายกิจกรรมมีการนำวงดนตรีลูกทุ่งเข้ามาเป็นส่วนประกอบในการให้ความบันเทิงตามที่ได้กล่าวไว้ในข้างต้น ซึ่งทำให้เห็นถึงความไม่สอดคล้องกันระหว่างรูปแบบดนตรีที่นำมาประกอบกิจกรรมของชุมชน กับรูปแบบดนตรีอาหรับที่เป็นที่นิยมในการฟังของชาวชุมชนในชีวิตประจำวัน

1.2 ที่มาของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์

ในช่วงปีพ.ศ.2513 นายอำนวย วงศ์ประถัม หนึ่งในชาวชุมชนที่มีความนิยมในการฟังเพลงรูปแบบดนตรีอาหรับที่อาศัยอยู่ในชุมชนสุเหร่าบ้านดอน จึงมีความคิดริเริ่มอยากที่จะก่อตั้งวงดนตรีที่นำบทเพลงรูปแบบ ดนตรีอาหรับมาบรรเลงประกอบการนันทนาการในหมู่ของคนที่นิยมฟังเพลงรูปแบบดนตรีเดียวกัน โดยเริ่มจากการชักชวน นายฮัจยีห์สมัย หนูรักเข้ามาบรรเลงในตำแหน่งกีตาร์ และได้เพื่อนที่เล่นดนตรีด้วยกันมาบรรเลงในตำแหน่งเมโลเดียน และกลองบองโก เกิดเป็นวง

ดนตรีเล็กๆ ที่เลือกบทเพลงของ มูฮัมหมัด อัลบักกาซ (ศิลปินดนตรีอาหรับ) มาบรรเลงในเวลาว่าง โดยชื่อวงดนตรีว่า “เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์” ซึ่งหมายความว่า เสียงเพลงแห่งลุ่มแม่น้ำไนล์

ในช่วงปีพ.ศ.2523 การที่วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ เป็นที่รู้จักในชุมชนสุเหร่าบ้านดอน และชุมชนมุสลิมข้างเคียง ทำให้นายฮัจยีห์ฟีน บัลลังค์น้อย หนึ่งในชาวชุมชนที่ให้ความนิยมในการฟังเพลงรูปแบบดนตรีอาหรับที่อาศัยอยู่ในชุมชนสุเหร่าบ้านดอน คอยติดตามไปชมการแสดงดนตรีทุกครั้งของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ตัดสินใจลงทุนซื้ออุปกรณ์เครื่องดนตรีมากมาย เช่น กลองชุด กีตาร์ไฟฟ้า กีตาร์เบส ออร์แกน พร้อมทั้งตู้ขยายเสียง เป็นต้น ให้กับวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ถือได้ว่าเป็นปีที่วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ เริ่มมีรูปแบบวงดนตรีที่ชัดเจนในเรื่องของเครื่องดนตรีและสมาชิกในวง

ชื่อเสียงของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ยังเป็นที่รู้จักและให้ความสนใจในการร่วมงานของศิลปิน นักร้องมากมาย เมื่อใดที่วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ แสดงดนตรีในงานต่างๆ จะมีศิลปินนำเพลงของตนมาร่วมร้องร่วมกับวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ อยู่บ่อยครั้ง อาทิ เช่น วารุณี สุนทรีสวัสดิ์, มีศักดิ์ นาครัตน์, สังข์ทอง สีใส เป็นต้น

ในช่วงปีพ.ศ.2540 วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ตัดสินใจยุติวงดนตรีลง เนื่องจากมีการแยกย้ายของสมาชิก บางส่วนไปต่างประเทศ และในช่วงเวลานี้จึงได้มีวงดนตรีที่นำบทเพลงอาหรับมาบรรเลงในกิจกรรมงานต่างๆเกิดขึ้นตามชุมชนมุสลิมต่างๆ ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ในขณะมีที่ชื่อเสียง และในชุมชนสุเหร่าบ้านดอนเมื่อวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ได้ยุติลงจึงมีวงดนตรีเล็กๆ ประกอบไปด้วยนักร้อง ชาย-หญิง เครื่องดนตรีจำนวนน้อยชิ้นที่ให้คุณลักษณะเสียงที่ไม่ดังมากนัก เรียกประเภทวงนี้ว่า “วงดนตรีนาเสป”

ในช่วงปีพ.ศ.2545 มีการจัดงานรวมตัววงดนตรีอาหรับ ที่ โรงแรมอัล มีรอซ โฮเต็ล แบงค็อก ทำให้วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ กลับมารวมตัวอีกครั้ง โดย นายฮัจยีห์สมัย หนูรัก และนายฮัจยีห์ซาอี๊ด อุปมา เป็นผู้รวบรวมสมาชิกที่เคยบรรเลงดนตรีอยู่ในวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ และหาสมาชิกเพิ่มเติม ได้สมาชิกนัดดนตรีหลักของวง เช่น นายฮัจยีห์สมัย หนูรัก (หัวหน้าวง, กีตาร์) นายฮัจยีห์ซาอี๊ด อุปมา (กีตาร์) มูฮัมหมัด หนูรัก (ร้องนำ) กอเซ็ม อุปมา (กีตาร์เบส) อับดุลเลาะห์ กล่อมนุชิด (คีย์บอร์ด) ฮัจยีห์อัลวาส กระเดื่องเดช (เพอคัชชั่น, ร้องนำ) รอมฎอน ปานวงษ์ (กลองชุด) และยังได้มีการรวบเยาวชนที่สนใจในการขับร้องบทเพลงอาหรับ เข้ามาร่วมเป็นสมาชิกของวงในตำแหน่ง นักร้องประสานเสียง และ หางเครื่อง ออกแสดงดนตรีตามงาน หรือกิจกรรมต่างๆทั้งในและนอกชุมชน จนกลับมาเป็นที่รู้จักและมีชื่อเสียงอีกครั้ง

ในช่วงปี พ.ศ.2547 นอกจากการมีเอกลักษณ์ในการแสดงดนตรีอาหรับของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ที่สามารถบรรเลงได้มีความใกล้เคียงกับบทเพลงต้นฉบับ ทั้งตัวโน้ต และสำเนียง รวมไปถึงการส่งอารมณ์ร่วมถึงผู้ชมได้อย่างสนุกสนานแล้ว นายยูซุฟ อีซอหนึ่งในชาวชุมชนสุเหร่าบ้านดอน อีกทั้งยังเป็นผู้รู้จัก

สนิทสนมกับวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ เป็นอย่างดี ตัดสินใจเข้าร่วมเป็นสมาชิกของวง ในตำแหน่งร้องนำ พร้อมหยิบเอาผลงานบทเพลงที่ได้แต่งเอาไว้ มาร่วมร้องกับวงอีกด้วย ผลงานเพลงของนายยูซุฟ อีซอมีการประดิษฐ์ทำนองโดยมีต้นแบบมาจากบทเพลงอาหรับ อีกทั้งเนื้อเพลงเป็นภาษาไทยให้ความหมายขัดเกลา จิตใจให้เป็นคนดี เมื่อผนวกเข้ากันแล้วจึงทำให้ผู้ฟังมีความซาบซึ้งในบทเพลงได้ง่าย และมีความนิยมทุก ครั้งเมื่อได้นำบทเพลงดังกล่าวร่วมร้องกับวงทุกครั้งที่ได้ทำการแสดงดนตรี นับได้ว่าวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ มีผลงานเพลงเป็นของวงนับแต่นั้นมา

หลังจากการรวมตัวกลับมาอีกครั้ง แสดงดนตรีจนกลับมามีชื่อเสียง พร้อมทั้งมีผลงานเพลง ของวงจนเป็นที่นิยมของผู้คนที่ให้ความสนใจในวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ก็ออกทำการแสดงดนตรีทุกครั้งที่มีโอกาสจนถึงระยะหนึ่งที่หลายชุมชนมุสลิมได้กลับมาคิดถึงทัศนะคติของศาสนาที่มีต่อดนตรี ทำให้กิจกรรม ต่างๆที่หลายๆชุมชนมุสลิมจัดขึ้น รวมไปถึงงานที่ทางชุมชนสุเหร่าบ้านดอนจัดขึ้นเริ่มไม่นิยมที่จะให้มี ดนตรีเข้ามีมีส่วนร่วมในการมอบความบันเทิงวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ จึงเริ่มไม่มีโอกาสที่จะได้ไปทำการแสดงดนตรี รวมไปถึงความอึมตัวของบรรเลงดนตรีของสมาชิกในวง ดังนั้นนายฮัจยีห์สมัย หนูรัก จึงตัดสินใจยุติบทบาทของวงดนตรี ที่ชื่อว่า “เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์” เป็นการถาวร

ช่วงปี พ.ศ.2557 หลังจากที่ได้ยุติบทบาทวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ลงอย่างถาวร สมาชิกบางส่วนต่างแยกย้ายกันประกอบอาชีพอื่นๆ แต่สมาชิกบางส่วนยังมีความสุขกับการบรรเลงดนตรี ทำให้ มูฮัมหมัด หนูรัก อดีตนักร้องนำของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ มีความคิดและได้รวบรวมสมาชิกในยุคสุดท้ายของ เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ที่ยังอยากบรรเลงดนตรีต่อ และมีการชักชวนสมาชิกเพิ่มเติมก่อตั้งวงดนตรีเล็กๆ แบบอคูสติกขึ้น แต่ไม่ได้เลือกที่บรรเลงบทเพลงอาหรับแบบเดียวกับวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ แต่ได้เพิ่มบทเพลงหลากหลายรูปแบบเข้ามาผสมกันในการแสดงดนตรีแต่ละครั้ง เช่น บทเพลงสากล บทเพลงอินเดีย รวมไปถึงบทเพลงไทยสากล เป็นต้น โดยใช้ชื่อวงดนตรีว่า “มุสตอฟา”

1.3 บทบาทของวงเดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ที่มีต่อชุมชนสุเหร่าบ้านดอน

ทุกๆวันเสาร์ ซึ่งเป็นวันที่เยาวชนไม่มีการเรียนการสอนของทางโรงเรียนวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ มีความความคิดและได้ชักชวนเยาวชนที่ว่างจากการเรียนการสอนเข้ามาร่วมฝึกฝนวิชาความรู้ทางด้านดนตรี กับสมาชิกในวง และนอกจากสอนวิชาความรู้ทางด้านดนตรีแล้ว วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ยังมีการสอนศิลปวัฒนธรรมทางต่างๆของชาวมุสลิมให้เยาวชน เช่น การแสดงดิเกฮูลู การขับร้องบทสวดอนาซีส เป็นต้นรวมไปถึงการให้โอวาทสั่งสอนเยาวชนให้รู้จักหน้าบทบาทและทำหน้าที่ของตนเองให้เป็นอย่างดี แต่ก็ยังเกิดคำถามที่ มากมายในความไม่เห็นด้วยจากชาวชุมชน เนื่องจากการบรรเลงดนตรีนั้นมีข้อกำหนดที่มากมายตามหลักศาสนา ทำให้ชาวชุมชนใน

หลายครัวเรือนไม่เห็นด้วยที่ให้ลูกหลานของตนเข้าร่วมกิจกรรมดังกล่าว แต่วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ได้ให้เหตุผลที่ว่า การบรรเลงดนตรี ตามหลักแบบแผนของวง ไม่ขัดแย้งกับทัศนะคติต่อดนตรีตามหลักศาสนาแต่เพียงอย่างใด บทเพลงที่เลือกมาทำการฝึกสอนความหมายของบทเพลงจะเป็นไป ในทางปลูกจิตสำนึกให้ทำความดี หรือการมอบความรัก ความหวังดีให้กับเพื่อนมนุษย์ หรือแม้กระทั่งการขับร้องบทสวดอนาซีส ซึ่งเป็นการขับร้องบทเพลงที่เกี่ยวกับความศรัทธาในการทำความดีตามหลักศาสนา และนอกจากทำหน้าที่ครูสำหรับเยาชนชุมชนสุเหร่าบ้านดอนในวันเสาร์แล้ว วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ยังได้เป็นส่วนหนึ่งในการดำเนินกิจกรรมการกุศล เพื่อหารายได้มาพัฒนาชุมชนอีกด้วย

1.4 แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานเพลง

เพลงที่นายยูซุฟ อีซอ แต่งมาในแต่ละครั้งจะมีเพียงแค่คำร้องกับทำนองที่จิตนาการขึ้นมาแล้วนำมาร้องกับที่วง เมื่อได้คำร้องกับทำนองแล้วสมาชิกในวงจึงช่วยกันเสริมองค์ประกอบทางดนตรี เช่น เสียงประสาน จังหวะ เป็นต้น จนเกิดเป็นบทเพลงขึ้นมา นายยูซุฟ อีซอ ไม่ใช่นักแต่งเพลงมืออาชีพที่มีความรู้ถึงองค์ประกอบทางดนตรีมากนัก บทเพลงที่แต่งในแต่ละครั้งจะมีให้ความหมายที่สะท้อนสังคมเป็นส่วนใหญ่ จะเน้นการปลูกจิตใต้สำนึกให้ร่วมทำในสิ่งที่ดี หรือแม้กระทั่งการมองลึกลงไปในแต่ละครอบครัวให้มีความรัก ความเข้าใจแก่กัน เพราะครอบครัวนั้นคือพื้นฐานของสังคม นายยูซุฟ อีซอ มีความคิดเพียงแค่ว่าถ้าผลงานเพลงของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ จะเป็นสื่อทางความคิดที่ดีให้แก่ผู้ฟัง แล้วร่วมกันเป็นประชาชนที่ดีของสังคม แค่นี้ก็พอใจแล้ว

2. ศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีของบทเพลงอาหรับที่วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ใช้ในการบรรเลงจำนวน 8 เพลง

2.1 เพลงยาร่อซูลั้ลลอฮฺ

เพลงยาร่อซูลั้ลลอฮฺ มีความยาวของเพลง 114 ห้อง ประพันธ์ขึ้นโดยใช้กุญแจเสียง C ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็ว (Tempo) ตัวดำ = 120 BPM ช่วงเสียงของการสร้างทำนองโดยรวมอยู่ในช่วงคู่ 12 เมเจอร์ มีการกำหนดลักษณะจังหวะที่น่าสนใจเข้าไปผสมกับทำนองสามารถแยกได้ถึง 16 ลักษณะผสมกันอยู่ภายในประโยคเพลงของแต่ละท่อนเพลง ทำนองเพลงในแต่ละประโยคเพลงพบว่ามีการเคลื่อนที่ 2 ลักษณะ คือ การเคลื่อนที่แบบตามขั้น และการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ทิศทางในการดำเนินทำนองพบว่ามีการเคลื่อนที่ 2 ทิศทางคือ ทิศทางขึ้น และทิศทางคงที่ เพลงยาร่อซูลั้ลลอฮฺ ยังมีการใช้เทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลงที่เรียกว่าการซ้ำเป็นส่วนใหญ่ คอร์ดที่พบในเพลงพบว่ามีการใช้คอร์ดหลักทั้งเพลง และการดำเนินคอร์ดที่พบบ่อยในเพลงคือการดำเนินคอร์ดแบบ I – V (Cm – G^7)

2.2 เพลงอัสลามมุอะลัยกุม

เพลงอัสลามมุอะลัยกุม มีความยาวของเพลงจำนวน 90 ห้อง ประพันธ์ขึ้นโดยใช้กุญแจเสียง D ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็ว (Tempo) ตัวดำ = 120 BPM ช่วงเสียงของการสร้างทำนองโดยรวมอยู่ในช่วงคู่ 7 เมเจอร์ มีการกำหนดลักษณะจังหวะที่น่าสนใจเข้าไปผสมกับทำนอง ซึ่งสามารถแยกได้ 6 ลักษณะผสมกันอยู่ภายในประโยคเพลงของแต่ละท่อนเพลง ทำนองเพลงในแต่ละประโยคเพลงพบว่ามีการเคลื่อนที่ 2 ลักษณะ คือ การเคลื่อนที่แบบตามขั้น และการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ทิศทางในการดำเนินทำนองพบว่ามีการเคลื่อนที่ 2 ทิศทางคือ ทิศทางลง และทิศทางคงที่ เพลงอัสลามมุอะลัยกุมมีการใช้เทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลงที่เรียกว่าการซ้ำเป็นส่วนใหญ่ คอร์ดที่พบในเพลงพบว่ามีการใช้คอร์ดหลัก และคอร์ดรอง คลุมเสียงประสานทำนองเพลง และการดำเนินคอร์ดที่พบบ่อยในเพลงคือการดำเนินคอร์ดแบบ I – iv - V (Dm – Gm – A^7) และแบบ I – iv – I – V (Dm – Gm – Dm – A^7)

2.3 เพลงซาลามัต

เพลงซาลามัต มีความยาวของเพลงจำนวน 122 ห้อง ประพันธ์ขึ้นโดยใช้กุญแจเสียง F ไมเนอร์บันไดเสียง F เมเจอร์ และบันไดเสียง $E^{\flat}$ เมเจอร์อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็ว (Tempo) ตัวดำ = 125 BPM ช่วงเสียงของการสร้างทำนองโดยรวมอยู่ในช่วงคู่ 9 เมเจอร์ มีการกำหนดลักษณะจังหวะที่น่าสนใจเข้าไปผสมกับทำนอง ซึ่งสามารถแยกได้ 18 ลักษณะ ผสมกันอยู่ภายในประโยคเพลงของแต่ละท่อนเพลง ทำนองเพลงในแต่ละประโยคเพลงพบว่ามีการเคลื่อนที่ 2 ลักษณะ คือ การเคลื่อนที่แบบตามขั้น และการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ทิศทางในการดำเนินทำนองพบว่ามีการเคลื่อนที่ 2 ทิศทางคือ ทิศทางลง และทิศทางคงที่เพลงซาลามัตยังมีการใช้เทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลงที่เรียกว่าห้วงลำดับทำนองหรือซีเควนซ์เป็นส่วนใหญ่ คอร์ดที่พบในเพลงพบว่ามีการใช้คอร์ดหลัก คอร์ดรอง และคอร์ดโดมินันท์ระดับสอง คลุมเสียงประสานทำนองเพลง และการดำเนินคอร์ดที่พบบ่อยในเพลงคือการดำเนินคอร์ดแบบ I – V – V – I (F – C^7 - C^7 - F) และแบบ I – I – V – V (F – F - C^7 - C^7)

2.4 เพลงอัลบั๊คยาอัสมา

เพลงอัลบั๊คยาอัสมามีความยาวของเพลง 77 ห้อง ประพันธ์ขึ้นโดยใช้กุญแจเสียง F ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็ว (Tempo) ตัวดำ = 138 BPM ช่วงเสียงของการสร้างทำนองโดยรวมอยู่ในช่วงคู่ 13 ไมเนอร์ มีการกำหนดลักษณะจังหวะที่น่าสนใจเข้าไปผสมกับทำนอง ซึ่งสามารถแยกได้ 10 ลักษณะผสมกันอยู่ภายในประโยคเพลงของแต่ละท่อนเพลง ทำนองเพลงในแต่ละ

ประโยคเพลงพบว่ามีการเคลื่อนที่ 2 ลักษณะ คือ การเคลื่อนที่แบบตามขั้น และการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ทิศทางในการดำเนินทำนองพบว่ามีการเคลื่อนที่ 2 ทิศทางคือ ทิศทางลง และทิศทางคงที่ เพลงซาลามัตยังมีการใช้เทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลงที่เรียกว่าห้วงลำดับทำนอง หรือซีเควนซ์เป็นส่วนใหญ่ คอร์ดที่พบในเพลงพบว่ามีการใช้คอร์ดหลักคลุมเสียงประสานทำนองเพลง และการดำเนินคอร์ดที่พบบ่อยในเพลงคือการดำเนินคอร์ดแบบ I – iv – V – i (Fm – B$^{\flat}$m – C^{7} – Fm)

2.5 เพลงดุนยาที่ฉันเห็น

เพลงดุนยาที่ฉันเห็น มีความยาวของเพลงจำนวน 126 ห้อง ประพันธ์ขึ้นโดยใช้กุญแจเสียง D ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็ว (Tempo) จังหวะ ชาชาช่า (Cha Cha Cha) ตัวดำ = 120 BPM ช่วงเสียงของการสร้างทำนองโดยรวมอยู่ในช่วงคู่ 14 ไมเนอร์ มีการกำหนดลักษณะจังหวะที่น่าสนใจเข้าไปผสมกับทำนอง ซึ่งสามารถแยกได้ 10 ลักษณะผสมกันอยู่ภายในประโยคเพลงของแต่ละท่อนเพลง ทำนองเพลงในแต่ละประโยคเพลงพบว่ามีการเคลื่อนที่ 2 ลักษณะ คือ การเคลื่อนที่แบบตามขั้น และการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ทิศทางในการดำเนินทำนองพบว่ามีการเคลื่อนที่ 2 ทิศทางคือ ทิศทางลง และทิศทางคงที่ เพลงดุนยาที่ฉันเห็นยังมีการใช้เทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลงที่เรียกว่าห้วงลำดับทำนอง หรือซีเควนซ์เป็นส่วนใหญ่ คอร์ดที่พบในเพลงพบว่ามีการใช้คอร์ดหลัก และคอร์ดรองคลุมเสียงประสานทำนองเพลง และการดำเนินคอร์ดที่พบบ่อยในเพลงคือการดำเนินคอร์ดแบบ I – IV – iii – V (Dm – Gm – F – A^{7}) และแบบ I - IV – V – I (Dm – Gm – A^{7} – Dm)

2.6 เพลงคำย้ำครู

เพลงคำย้ำครู มีความยาวของเพลงจำนวน 66 ห้อง ประพันธ์ขึ้นโดยใช้กุญแจเสียง D ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็ว (Tempo) จังหวะ โบเรโร่ (Bolero) ตัวดำ = 75 BPM ช่วงเสียงของการสร้างทำนองโดยรวมอยู่ในช่วงคู่ 14 ไมเนอร์ มีการกำหนดลักษณะจังหวะที่น่าสนใจเข้าไปผสมกับทำนอง ซึ่งสามารถแยกได้ 8 ลักษณะผสมกันอยู่ภายในประโยคเพลงของแต่ละท่อนเพลง ทำนองเพลงในแต่ละประโยคเพลงพบว่ามีการเคลื่อนที่ 2 ลักษณะ คือ การเคลื่อนที่แบบตามขั้น และการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ทิศทางในการดำเนินทำนองพบว่ามีการเคลื่อนที่ 2 ทิศทางคือ ทิศทางลง และทิศทางคงที่ เพลงคำย้ำครูยังมีการใช้เทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลงที่เรียกว่าห้วงลำดับทำนองหรือซีเควนซ์เป็นส่วนใหญ่ คอร์ดที่พบในเพลงพบว่ามีการใช้คอร์ดหลักคลุมเสียงประสานทำนองเพลง และการดำเนินคอร์ดที่พบบ่อยในเพลงคือการดำเนินคอร์ดแบบ I – V – I – iv – V (Dm – A^{7} – Dm – Gm – A^{7})

2.7 เพลงเธอฉันนิรันด์

เพลงเธอฉันนิรันด์ มีความยาวของเพลง 69 ห้อง ประพันธ์ขึ้นโดยใช้กุญแจเสียง E ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็ว (Tempo) ตัวดำ = 66 BPM จังหวะ สโลว โบเรโร่ (Slow Bolero) ช่วงเสียงของการสร้างทำนองโดยรวมอยู่ในช่วงคู่ 9 ไมเนอร์ มีการกำหนดลักษณะจังหวะที่น่าสนใจเข้าไปผสมกับทำนอง ซึ่งสามารถแยกได้ 16 ลักษณะผสมกันอยู่ภายในประโยคเพลงของแต่ละท่อนเพลง ทำนองเพลงในแต่ละประโยคเพลงพบว่ามีการเคลื่อนที่ 2 ลักษณะ คือ การเคลื่อนที่แบบตามขั้น และการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ทิศทางในการดำเนินทำนองพบว่ามีการเคลื่อนที่ 3 ทิศทางคือ ทิศทางขึ้น ทิศทางลง และทิศทางคงที่ เพลงเธอฉันนิรันด์ยังมีการใช้เทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลงที่เรียกว่าห้วงลำดับทำนอง หรือซีเควนซ์เป็นส่วนใหญ่ คอร์ดที่พบในเพลงพบว่ามีการใช้คอร์ดหลัก และคอร์ดรองคลุมเสียงประสานทำนองเพลง และการดำเนินคอร์ดที่พบบ่อยในเพลงคือการดำเนินคอร์ดแบบ I – iv – V – iv – V (Em – Am – B7 – Am – B7)

2.8 เพลงลูกเอย

เพลงลูกเอยมีความยาวของเพลง 66 ห้อง ประพันธ์ขึ้นโดยใช้กุญแจเสียง D ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็ว (Tempo) ตัวดำ = 88 BPM จังหวะ โบเรโร่ (Bolero) มีช่วงเสียงของการสร้างทำนองโดยรวมอยู่ในช่วงคู่ 11 ไมเนอร์ มีการกำหนดลักษณะจังหวะที่น่าสนใจเข้าไปผสมกับทำนอง ซึ่งสามารถแยกได้ 10 ลักษณะผสมกันอยู่ภายในประโยคเพลงของแต่ละท่อนเพลง ทำนองเพลงในแต่ละประโยคเพลงพบว่ามีการเคลื่อนที่ 1 ลักษณะ คือ การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ทิศทางในการดำเนินทำนองพบว่ามีการเคลื่อนที่ 2 ทิศทางคือ ทิศทางลง และทิศทางคงที่ เพลงลูกเอยยังมีการใช้เทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลงที่เรียกว่าห้วงลำดับทำนอง หรือซีเควนซ์เป็นส่วนใหญ่ คอร์ดที่พบในเพลงพบว่ามีการใช้คอร์ดหลัก คอร์ดที่พบในเพลงพบว่ามีการใช้คอร์ดหลัก และคอร์ดรองคลุมเสียงประสานทำนองเพลง และการดำเนินคอร์ดที่พบบ่อยในเพลงคือการดำเนินคอร์ดแบบ I – IV – iii – V (Dm – Gm – F – A^7)

สรุปตารางองค์ประกอบทางดนตรีที่พบเจอบ่อย

	ยาร์อซูลั้ลลอฮฺ	อัสลามมุอะลัยกุม	ซาลามัต	อัลบั๊คยาอัสมา
ช่วงเสียง	คู่ 12 เมเจอร์	คู่ 7 เมเจอร์	คู่ 9 เมเจอร์	คู่ 13 ไมเนอร์
ลักษณะจังหวะ	16 ลักษณะ	6 ลักษณะ	18 ลักษณะ	10 ลักษณะ
ท่อน	13 ท่อน	9 ท่อน	10 ท่อน	9 ท่อน
ประโยคเพลง (ขั้นคู่ - ทิศทาง)	ตามขั้น/ข้ามขั้น - ขึ้น/คงที่	ตามขั้น/ข้ามขั้น - ลง/คงที่	ตามขั้น/ข้ามขั้น - ขึ้น/คงที่	ข้ามขั้น - ขึ้น/คงที่
การพัฒนาประโยคเพลง	การซ้ำ	การซ้ำ	ห้วงลำดับทำนอง	ห้วงลำดับทำนอง
การดำเนินคอร์ด	I – V (Cm – G7)	I – iv - V (Dm – Gm – A7) I – iv – I – V (Dm – Gm – Dm – A7)	I – V – V – I (F – C7- C7- F) I – V (F - C7)	I – iv – V – i (Fm – Bbm – C7 – Fm)

	ดุนยาที่ฉันเห็น	**คำย้ำครู**	**เธอฉันนิรันด์**	**ลูกเอย**
ช่วงเสียง	คู่ 14 ไมเนอร์	คู่ 14 ไมเนอร์	คู่ 9 ไมเนอร์	คู่ 11 ไมเนอร์
ลักษณะจังหวะ	10 ลักษณะ	8 ลักษณะ	16 ลักษณะ	10 ลักษณะ
ท่อน	10 ท่อน	9 ท่อน	9 ท่อน	10 ท่อน
ประโยคเพลง (ขั้นคู่ - ทิศทาง)	ตามขั้น/ข้ามขั้น – ลง/คงที่	ตามขั้น/ข้ามขั้น - ขึ้น/ลง/คงที่	ตามขั้น/ข้ามขั้น - ขึ้น/ลง/คงที่	ตามขั้น/ข้ามขั้น - ขึ้น/คงที่
การพัฒนาประโยคเพลง	ห้วงลำดับทำนอง	ห้วงลำดับทำนอง	ห้วงลำดับทำนอง	ห้วงลำดับทำนอง
การดำเนินคอร์ด	I – IV – iii – V (Dm – Gm – F – A^7) I - IV – V – I (Dm – Gm – A^7 – Dm)	I – V – I – iv – V (Dm – A^7 – Dm – Gm – A^7)	I – iv – V – iv – V (Em – Am – B7 – Am – B7)	I – IV – iii – V (Dm – Gm – F – A^7)

อภิปรายผล

จากการวิจัยพบว่าพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีของชาวไทยมุสลิม ชุมชนสุเหร่าบ้านดอนผ่านชีวประวัติของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ มีการเปลี่ยนแปลงที่ชัดเจนในทุกช่วงปีพุทธศักราชตามข้อมูลจากการวิจัย ซึ่งในแต่ละการเปลี่ยนแปลงได้ส่งผลตอบรับที่ดีต่อสังคม คือการสร้างแรงบันดาลใจที่ดีต่อนักดนตรีรุ่นหลัง เช่น แนวคิดในการจัดสรรวงดนตรี หรือการมีบทบาทที่ดีต่อสังคม ตลอดจนมีจิตใจเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่จากการบรรเลงดนตรีในงานการกุศล และในขณะเดียวกัน วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ยังได้สร้างสรรค์บทเพลงโดยการนำแนวทางของดนตรีที่วงได้นำมาบรรเลงมาสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในรูปแบบภาษาไทยที่มีความหมายให้แง่คิดที่ดีต่อผู้ฟัง อีกทั้งยังมีองค์ประกอบทางด้านดนตรีที่น่าสนใจ จนเกิดเป็นความนิยมในหมู่ผู้ฟัง แต่ในช่วงหลังด้วยทัศนะคติของหลักศาสนาที่มีต่อดนตรีรวมถึงกระแสในการรับฟังบทเพลงในยุคสมัยที่เปลี่ยนไปส่งผลให้ วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ จัดสินใจยุติบทบาทวงดนตรีอาหรับลงอย่างถาวร

ตามหลักของศาสนาอิสลามที่ว่าด้วยเรื่องของการบรรเลงดนตรี ไม่ได้ห้ามไม่ให้ชาวมุสลิมทำการบรรเลงดนตรีแต่อย่างใด เพียงแต่การบรรเลงดนตรีหรือขับร้องประกอบนั้น ควรอยู่ในขอบเขตความสำรวม หรือเครื่องดนตรีไม่ควรก่อให้เกิดคุณลักษณะของเสียงที่ไม่เหมาะสม คำร้องในบทเพลงควรมีความหมายที่สอดคล้องตามหลักคำสอนของศาสนา หรือให้ความหมายที่ดีต่อผู้ฟัง ถึงจะเป็นการขับร้องและบรรเลงดนตรีที่ไม่ขัดต่อหลักของศาสนา อย่างไรก็ตามการที่วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ได้ทำการแสดงดนตรีในแต่ละครั้งถึงแม้ว่าเนื้อหาของเพลงและการจัดสรรเครื่องดนตรีภายในวงนั้นจะไม่คล้อยตามตามหลักของศาสนาอิสลามที่ว่าด้วยเรื่องของการบรรเลงดนตรีมากเท่าไรนัก เนื่องจากเนื้อหาของเพลงไม่ได้มุ่งในเรื่องคำสอนของศาสนาแต่เพียงอย่างเดียว หรือแม้กระทั่งเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงจะมีคุณลักษณะของเสียงเกินเลยไปกว่าที่ตามหลักของศาสนาเห็นสมควร แต่ด้วยเจตนาเพียงแค่เสริมสร้างความสุนทรียะของบรรยากาศประกอบกิจกรรม รวมไปถึงการจัดสรรการแสดงไม่ได้เกินเลยในเรื่องของความสำรวมแต่เพียงอย่างใด ดังนั้นจึงสมควรมองว่าการบรรเลงดนตรีในการแสดงของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ นั้นไม่ขัดหรือละเมิดต่อหลักของศาสนาอิสลามที่ว่าด้วยเรื่องของการบรรเลงดนตรีแต่เพียงอย่างใด

บทเพลงที่วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ นำมาบรรเลงในการแสดงดนตรีแต่ละครั้ง ไม่ว่าจะเป็นบทเพลงที่เป็นภาษาอาหรับต้นฉบับหรือบทเพลงที่เป็นผลงานการประพันธ์ของวง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ เอง ล้วนแต่มีองค์ประกอบทางดนตรีที่คล้ายคลึงกัน ทำให้สามารถพิจารณาและอภิปรายผลเพิ่มเติมได้ว่า “บทเพลงอาหรับ” เมื่อใช้หลักทฤษฎีทางดนตรีมาทำการวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีแล้ว ไม่ว่าคำร้องในบทเพลงนั้นจะเป็นภาษาใดก็ตาม ก็สามารถจัดแบ่งประเภทให้บทเพลงนั้นอยู่ในแนวเพลงประเภทอาหรับได้ และการที่วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ประพันธ์ผลงานเพลงจากการนำ

องค์ประกอบทางดนตรีของบทเพลงอาหรับต้นฉบับมาเป็นแนวทางความคิด ถือว่าเป็นการถ่ายโยงวัฒนธรรมทางดนตรีได้อย่างหนึ่ง ซึ่งไม่จำเป็นที่ว่าการถ่ายโยงนั้นจะมาจากการอพยพหรือการเรียนรู้เสมอไป

ในปัจจุบันมีวงดนตรีที่บรรเลงโดยไทยชาวมุสลิมเกิดขึ้นมากมาย แต่การเลือกเพลงหรือวิธีการบรรเลงกลับมีสอดคล้องไปตามบทเพลงสมัยใหม่ หรือค่านิยมของผู้ฟัง ส่งผลให้วิธีการบรรเลงดนตรีของชาวมุสลิมนั้น มีความเปลี่ยนแปลงไปตามที่หลักของศาสนากำหนด ตลอดจนส่งผลให้บทเพลงที่อยู่คู่กับชาวมุสลิมในชีวิตประจำวันนั้นคือ บทเพลงอาหรับเริ่มมีความนิยมที่น้อยลงไปทุกวัน

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยเห็นว่าควรมีการศึกษาบทเพลงอาหรับ หรือดนตรีที่มีความเกี่ยวข้อง กับชาวไทยมุสลิมอื่นๆ อีก คือ

1. ศึกษาภูมิหลังของดนตรีที่มีความนิยมในชุมชนมุสลิมอื่นๆ ตลอดจนสืบทอดดนตรีในวัฒนธรรมของชุมชนมุสลิมนั้นๆ
2. วิเคราะห์บทเพลงอาหรับ หรือบทเพลงที่มีความเกี่ยวข้องกับชาวไทยมุสลิม ในชุมชนมุสลิมอื่น เพื่อความเข้าใจในบทเพลงและสานต่อให้บทเพลงมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

ขจร แก้วสุวรรณ. (2546). *ศึกษาชีวประวัติและเทคนิคการประพันธ์เพลงของสุรพล โทณะวนิก*. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพมหานคร: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

จักริน จันทนภุมมะ. (2554). *ดนตรีสาเสป กรณีศึกษา คณะมิตรเจริญชุมชนมุสลิม หมู่ที่ 2 ตำบลบึงน้ำรักษ์ อำเภอบางน้ำเปรี้ยว จังหวัดฉะเชิงเทรา*. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพมหานคร: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

จุฑาศิริ ยอดวิเศษ. (2550). *ดนตรีนาเสปโบราณ กรณีศึกษา ชุมชนบ้านครัว*. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพมหานคร: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2538). *สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย*. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

ณรงค์ชัย ปิฏกรัชต์. (2552). *เพลงดนตรี*. กรุงเทพมหานคร: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

ณัชชา พันธ์เจริญ. (2551). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. กรุงเทพมหานคร: เกศกะรัต.

ณัฏฐาพร หอมแช่ม. (2548). *ลิเกฮูลู กรณีศึกษา คณะอาเนาะอุปมา อาเนาะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี*. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพมหานคร: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2556). *ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย*. กรุงเทพมหานคร: สันติศิริการพิมพ์.

สงัด ภูเขาทอง. (2532). *การดนตรีไทยและการเข้าสู่ดนตรีไทย*. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์.

สรัญ เพชรรักษ์. (2542). *บทบาทผู้นำชุมชนมุสลิมในกรุงเทพมหานคร กรณีศึกษา ชุมชนสุเหร่าบ้านดอน*. กรุงเทพมหานคร: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สุภาพรรณ พลอยบุศย์. (2547). *การศึกษาดนตรีในพิธีแห่เจ้าเซ็น*. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพมหานคร: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

เสาวนีย์ จิตหมวด. (2531). *กลุ่มชาติพันธ์ชาวไทยมุสลิม*. กรุงเทพมหานคร: กองทุนสง่ารุจินอัมพร.

อนันตชัย จินดาวัฒน์. (2555). *แผ่นดินอาหรับ ประวัติศาสตร์และความเปลี่ยนแปลง*. กรุงเทพมหานคร: ยิปซี กรุ๊ป.

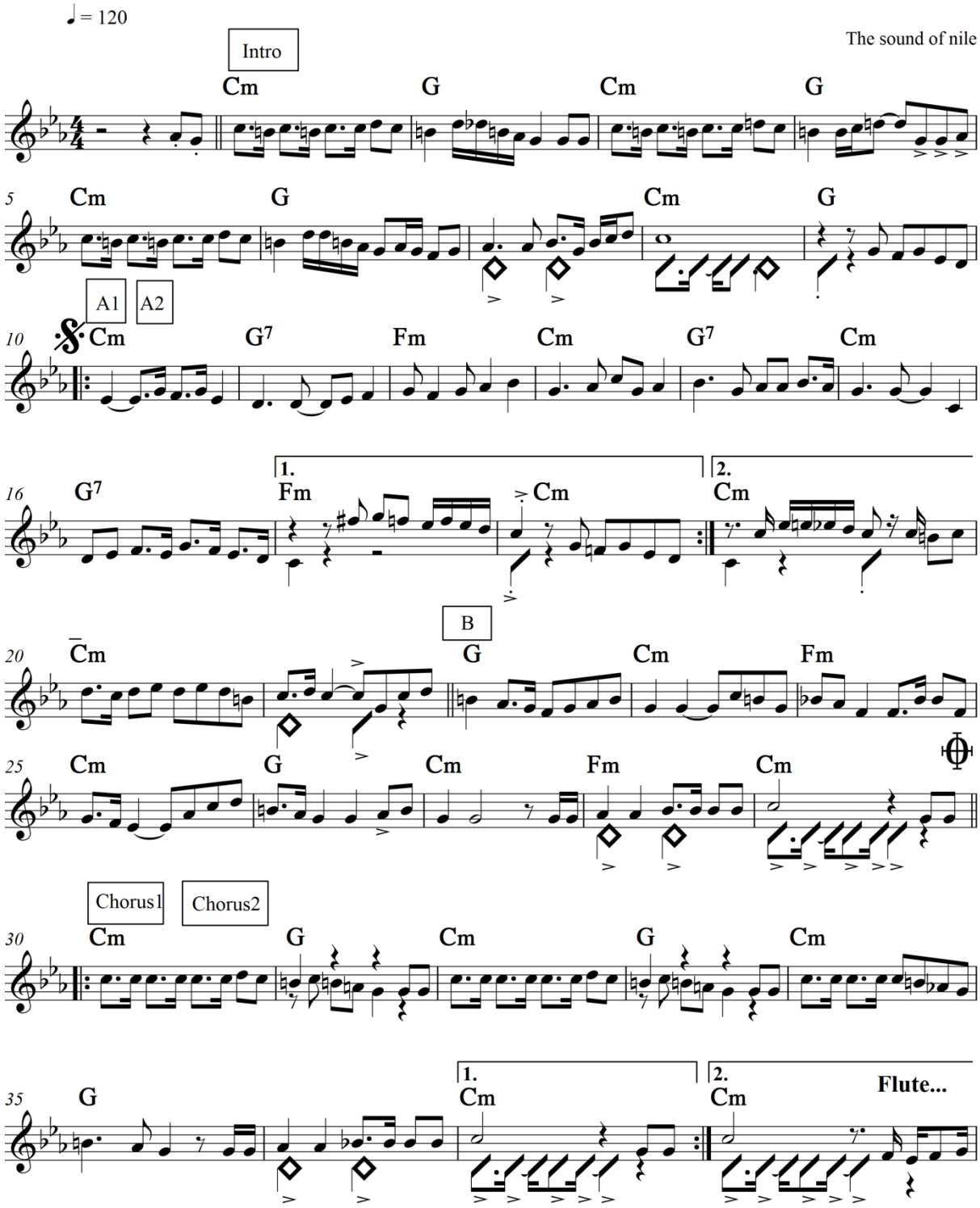
อบู มันศูร. (2526). *จริยธรรมอิสลาม*. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์การพิมพ์.

อาลี เสือสมิง. (2555). *อารยธรรมอิสลาม*. กรุงเทพมหานคร: ศูนย์หนังสืออิสลาม กรุงเทพมหานคร.

ภาคผนวก

โน้ตเพลงยาร่อซูลั้ลลอฮฺ

ยาร่อซูลั้ลลอฮฺ



2
Instru
39
Cm
G
Fm
42
Cm
G
Cm
G7
46
G7
Cm
(D.S. al Coda)
Chorus3
Chorus4
49
Cm
G
Cm
G
Cm
54
G
1.
Cm
2.
Cm
L.Chorus
58
Cm
G
Cm
G
62
Cm
G
Cm

โน้ตเพลงอัสลามมุอะลัยกุม

อัสลามมุอะลัยกุม

2
38 Dm Gm Dm Gm Dm F
Chorus
42 Dm Dm
47 Dm Dm
B2
52 Gm Dm Dm A Dm Dm Gm
57 Gm Dm Dm
Chorus
61 Dm Dm
66 Dm Dm
C
Gm Gm Dm
71 A7 A7 Dm Dm G Gm Dm
76 Dm Gm Dm Gm Dm
L.Chorus
Dm
80 Dm

โน้ตเพลงซาลามัต

ซาลามัต

2

B2
37
F
Chorus
42
C7
F
C7
Chorus
F
47
F
Instru
F
53
C7
C7(♯9)
F
C7
C7
59
F
F
C
C7
F
65
C7
B♭
B♭
69
C7
Chorus
C7
74
F
C7
79
F
C7
F
C7
F
84
C7
F
Instru
C7
F

D
3
90
C
B♭
F
F
96
C7
C
F
C
F
Cm
F
101
Cm
F
Cm
F
C
F
106
F
C7
F
C7
C7
F
Yeh yeh yeh
yeh yeh yeh
L.Chorus
112
C7
F
C7
F
C7
117
F
F
C7
F
C7
120
F
C7
F
C7
F

โน้ตเพลงอัลบั๊คยาอัสมา

2
35
Fm
Fm
Fm
40
C7
Fm
Instru
44
Fm
Bbm
C7
1.
2.
C
48
C7
Fm
Fm
C7
C7
52
C7
Bbm
Fm
C7
String..
56
Bbm
Fm
C7
Outro
60
Bbm
C7
Fm
Fm
64
Fm
C7
Bbm
67
Fm

โน้ตเพลงดุนยาที่ฉันเห็น

2

36
Gm
1.
A7
Dm
41
2.
A7
Dm
Chorus
Dm
Dm
45
Gm
F
49
1.
F
Dm
2.
F
Dm
Instru
53
Dm
Gm
B1
58
Dm
Dm

63
F
F
Gm
B2
67
F
A7
Dm
Dm
Dm
71
Gm
F
C
75
A7
Dm
Dm
79
F
Gm
F
83
A7
Dm
A7
Dm
87
B♭
A7
Dm

โน้ตเพลงคำย้ำครู

คำย้ำครู

Borelo ♩ = 75

The sound of nile

2

A2
31
Dm
Gm
A7
35
Gm
A7
Dm
Instru
40
Dm
Gm
A7
Gm
B2
45
Dm
A7
Dm
Dm
49
Dm
A7
Dm
Gm
Gm
Outro
54
A7
D.S. al Coda
Gm
A7
Dm
A7
Dm

โน้ตเพลงเธอฉันนิรันด์

เธอฉันนิรันด์

Soul Borelo ♩ = 66

บังยูอีซอ the sound of nile

2
B
25
B7
Em
Am/F♯
Em
29
Am
Am/F♯
B7
Em
A3
33
Em
Am
B7
Am
38
Am/F♯
B7
1.
Em
Instru
42
B7
46
Em
B7
2.
Outro
G.T. Solo adlib
49
Em
Am
B7
Em
ดร

โน้ตเพลงลูกเอย

ลูกเอย

Borelo ♩ = 88

The sound of nile

2

25
Dm
Gm
F
29
A7
Dm
Intsru
Dm
33
A7
Dm
37
A7
G.T.
Dm
(D.S. al Coda)
Dm
Outro
40
Dm
Gm
F
A7
44
Dm
Gm
F
A7
Dm

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	นายอนุวัฒน์ เขียวปราง
วัน/เดือน/ปีเกิด	19 พฤษภาคม 2535
สถานที่เกิด	โรงพยาบาลวิชัยยุทธ กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	212/16 ซอยพระรามหก ซอย 28 ถนนพระรามหก แขวงสามเสนใน เขตพญาไท กรุงเทพมหานคร 10400
ตำแหน่งหน้าที่การงานปัจจุบัน	อาจารย์ประจำ
สถานที่ทำงาน	วิทยาลัยดนตรีและศิลปะการแสดง SCA
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ.2552	มัธยมศึกษาปีที่ 6 จาก โรงเรียนสามเสนวิทยาลัย
พ.ศ.2556	ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (ดนตรีสมัยนิยม) จาก มหาวิทยาลัยรามคำแหง
พ.ศ.2559	ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ศิลปกรรม: มานุษยดุริยางควิทยา) จาก มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ