

ดนตรีนาเสป กรณีศึกษา คณะอัลอามีน ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่

กรุงเทพมหานคร



เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา

พฤศจิกายน 2557

ดนตรีนาเสป กรณีศึกษา คณะอัลอามีน ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่

กรุงเทพมหานคร



ปริญญานิพนธ์
ของ
ภัทร น้าวล

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา

พฤษภาคม 2557

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ดนตรีนาเสป กรณีศึกษา คณะอัลอามีน ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่
กรุงเทพมหานคร



เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา
พฤษภาคม 2557

ภัทร น้าวถ. (2557). *ดนตรีนาเสป/ กรณีศึกษา คณะอัลอามีน ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่*

กรุงเทพมหานคร. ปริญญาโทศิลป.ม.(มานุษยวิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม :

ดร.วีระ พันธุ์เสือ, ดร.ชนิดา ดังเดชะสิทธิ์

ปริญญาโทฉบับนี้เป็นการศึกษาวิจัยเรื่อง ดนตรีนาเสป กรณีศึกษา คณะอัลอามีน ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่ โดยมีวัตถุประสงค์ของการวิจัยเพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีนาเสป และการบรรเลงในพิธีกรรมต่างๆของชาวไทยมุสลิม โดยคณะนาเสปอัลอามีน ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่ แขวงบางยี่เรือ เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร ผลการศึกษาพบว่า

ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่ ตั้งอยู่ใน แขวงบางยี่เรือ เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร ดำรงอยู่มาเป็นเวลานานก่อนที่จะได้รับการจัดตั้งเป็นชุมชนอย่างเป็นทางการเมื่อปีพ.ศ. 2535 อาชีพหลักของประชากรในชุมชนคือ รับจ้าง ค้าขาย และอุตสาหกรรมในครัวเรือน ส่วนใหญ่นับถือศาสนาอิสลาม

ดนตรีนาเสปของชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่ได้รับการสืบทอดในรูปแบบมุขปาฐะ ผ่านคณะดนตรีนาเสปประจำชุมชนใช้ชื่อคณะว่า คณะนาเสปอัลอามีน ก่อตั้งเมื่อปีพ.ศ. 2522 และได้สืบทอดมาจนถึงรุ่นเยาวชนเมื่อปีพ.ศ. 2552 เครื่องดนตรีที่ใช้ ประกอบด้วย กลองบองโก กลองทอม รำมะนา คาสองแทม โบริน ลูกแซค ฉิ่ง แอคคอร์เดียน กีตาร์โปร่ง และการประมอดประกอบจังหวะ บรรเลงในวัฒนธรรมของชาวไทยมุสลิมที่อนุญาตให้บรรเลงดนตรีนาเสปได้คือ พิธีนิกะห์ , วาลิมะห์ (พิธีแต่งงาน), พิธีเข้าสู่หัตถ์ และวันออกฮัจญ์ (วันออกบวช) จุดประสงค์เพื่อให้เกิดความบันเทิงและอวยพรแก่ผู้ร่วมงาน บทเพลงนาเสปของคณะอัลอามีนเป็นภาษามลายู ส่วนใหญ่อยู่ในบันไดเสียง D minor มีการซ้ำทำนองแต่เปลี่ยนคำร้องนำร้องนำร้องสลับกับลูกคู่รับ รูปแบบของเพลงมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะระหว่างเพลง ทำให้เกิดหน้าทับนาเสปใช้กับจังหวะซ้ำในอัตราจังหวะ 4/4 หน้าทับกาเลงใช้กับจังหวะเร็วในอัตราจังหวะ 2/4 และหน้าทับสามช่าประยุกต์เข้ากับดนตรีสมัยใหม่ ประกอบด้วย

1. รูปแบบนาเสป จังหวะช้าตลอดทั้งเพลง ใช้หน้าทับนาเสป และสามช่า 2. รูปแบบกาเลง จังหวะช้าสลับเร็ว ใช้หน้าทับนาเสป และกาเลง และ 3. รูปแบบดัน จังหวะช้าสลับเร็วใน 3 – 4 ดัน(ท่อน) จบเพลงด้วยจังหวะเร็ว ใช้หน้าทับนาเสป และกาเลงตามลำดับ

NASEP MUSIC : A CASE STUDY OF AI-AMIN, A LOCAL BAND OF A COMMUNITY NEXT TO
WONGWIAN YAI TRAIN STATION BANGKOK



Present in partial fulfillment of the requirements for the
Master of Fine Arts degree in Ethnomusicology
at Srinakharinwirot University

November 2014

Patr Numvol. (2014). *Nasep Music : a case study of Al-amin, a local band of a Community next to Wongwian Yai train station Bangkok*. Master Thesis, M.F.A. (Ethnomusicology). Bangkok: Graduate School. Srinakharinwirot University. Advisor Committee: Dr. Veera Phansue, Dr. Janida Tangdajahiran.

The research entitled “Nasep Music : a case study of Al-amin, a local band of a Community next to Wongwian Yai train station Bangkok” aims at studying The Nasep Music, performed in Thai Islamic rituals and its traditions related to Al-amin a local band of a Community next to Wongwian Yai train station Bangkok. The results of the study are as follows :

A community next to Wongwian Yai train station Bangkok was located in Bangyeruea Thonburi Bangkok for a long time before get an official appointed as a community in 1992. Major occupation of the community are employee, merchant and cottage industry. the main beliefs of the community is the religion of Islam.

Nasep Music of a community next to Wongwian Yai train station was inherited from past to present in oral tradition, by a local band of a community call “Al-amin Nasep Band”. Organized in 1979 and past to Islamic youth in 2009. Ten musical instruments that are used in Nasep music consists of Bongo drums, Tom drums, Rammana drums, Cajon drum, Tambourine, Maracas, Ching, Accordion, Acoustic guitar and clapping hands follow the rhythm. The Nasep music is performed in Thai Islamic rituals and Muslim’s auspicious ceremonies consists of The Nikah and The Walimah (wedding ceremonies), Male Circumcision and Hari Raya festival. The objectives of performed are to entertainment and ask for God's blessing. The songs of Al-amin Nasep Band performed on Walimah, October 12th, 2013 consists of 6 songs and all in Malaya and Arabic Language. Mostly Key signature found in the songs are in D minor. Singing alternate between a singer and chorus. The musical forms of Nasep music consists of 1. Nasep form use Common time (4/4) and the drum patterns are Nasep drum patterns and Cha Cha Cha drum patterns. 2. Kaleng form use Common time (4/4) and Nasep drum patterns in slow beats, use cut time (2/2) and Kaleng drum patterns in fast beats 3. Don form perform between 2 phases of slow beats alternate with 2 phases of fast beats, plat all 2 times and finish with 2 phases of fast beats. Use Common time (4/4) and Nasep drum patterns in slow beats, use cut time (2/2) and Kaleng drum patterns in fast beats.

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จได้อย่างสมบูรณ์ด้วยความช่วยเหลือและความร่วมมือของผู้มีพระคุณหลายท่านที่ได้ให้ความร่วมมือ ความช่วยเหลือในหลายๆด้าน และกำลังใจในการทำงานจนสำเร็จลุล่วงด้วยดี

ขอขอบพระคุณดร.วีระ พันธุ์เสือ ประธานควบคุมปริญญานิพนธ์ และดร.ชนิดา ดังเดชะหิรัญ กรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ ดร. กาญจนา อินทรสุณานนท์ ผศ.รุจิ ศรีสมบัติ ผศ.ดร. เฉลิมพล งามสุทธิ รศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ และ อ.สุรศักดิ์ จำนงสาร ตลอดจนบุคลากรทุกท่านในภาควิชาดุริยางคศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร ที่ได้ประสิทธิ์ประสาทความรู้ด้านดนตรี ให้คำปรึกษาแนะนำ และแก้ไขข้อบกพร่องต่างๆจนทำให้ปริญญานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จอย่างสมบูรณ์

ขอขอบพระคุณ คุณกอเข้ม ขำมิน คุณสมชาย สุขประเสริฐ และสมาชิกคณะนักร้องประสานเสียงทุกท่าน ที่ให้การต้อนรับ และอนุเคราะห์ข้อมูลสำคัญสำหรับการจัดเก็บข้อมูลในปริญญานิพนธ์ฉบับนี้

ขอขอบพระคุณ บิ๊ลลาล สนิท วัฒนาวธิน และคุณดำรงค์ ยะรังวงษ์ ที่ได้ให้ข้อมูลสำคัญเกี่ยวกับพิธีกรรม วันสำคัญ และวัฒนธรรมต่างๆของศาสนาอิสลาม รวมถึงข้อมูลสถานที่สำคัญในชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่

ขอขอบคุณมิตรภาพที่ดีจากเพื่อนนิสิตปริญญาโทร่วมรุ่นภาคปกติและภาคพิเศษรหัส 55 ทุกคน ที่ได้ร่วมทุกข์ร่วมสุข คอยช่วยเหลือกันในชั้นเรียน เป็นกำลังใจให้กันและกันตลอดมา รวมถึงเพื่อน พี่ น้องทุกคนที่ผู้วิจัยไม่ได้เอ่ยนามด้วย

สุดท้ายนี้ขอกราบขอบพระคุณ คุณพ่อทอง คุณแม่ปิ่นดา น้าวล และครอบครัวของผู้วิจัย ที่ได้อบรมสั่งสอน เลี้ยงดู ปลูกฝังสติปัญญา จิตสำนึกและคุณความดีแก่ผู้วิจัย คอยให้กำลังใจยามเหนื่อยล้า คอยสนับสนุนและส่งเสริมให้ข้าพเจ้าจัดทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี

ภัทร น้าวล

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

ดนตรีนาเสป กรณีศึกษา คณะอัลอามีน ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่ กรุงเทพมหานคร

ของ

ภัทร น้าวล

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิตสาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

.....คณะบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร.สมชาย สันติวัฒนกุล)

วันที่ เดือน พ.ศ. 2557

อาจารย์ที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์

คณะกรรมการสอบปากเปล่า

..... ที่ปรึกษาหลัก ประธาน
(อาจารย์ ดร.วีระ พันธุ์เสื่อ) (ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุจิ ศรีสมบัติ)

..... ที่ปรึกษาร่วม กรรมการ
(อาจารย์ ดร.ชนิดา ตั้งเดชะทรัพย์) (อาจารย์ ดร.วีระ พันธุ์เสื่อ)

..... กรรมการ
(อาจารย์ ดร.ชนิดา ตั้งเดชะทรัพย์)

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ)

สารบัญ

บทที่	หน้า
1 บทนำ.....	1
ภูมิหลัง.....	1
วัตถุประสงค์ของงานวิจัย.....	5
ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้าวิจัย.....	5
ขอบเขตของงานวิจัย.....	5
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....	6
นิยามศัพท์เฉพาะ.....	6
กรอบแนวคิดการวิจัย.....	9
2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	10
เอกสารและตำราวิชาการที่เกี่ยวข้อง.....	10
เอกสารเกี่ยวกับวัฒนธรรม.....	10
เอกสารเกี่ยวกับศาสนา.....	12
เอกสารเกี่ยวกับศาสนาอิสลาม.....	14
ความเป็นมาของมุสลิมไทย.....	17
ดนตรีกับศาสนาอิสลาม.....	25
องค์ประกอบของดนตรี.....	30
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	33
3 วิธีการดำเนินการวิจัย.....	37
การรวบรวมข้อมูล.....	37
เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล.....	37
การศึกษาข้อมูล.....	38
การวิเคราะห์ข้อมูล.....	38
การสรุปและอภิปรายผล.....	40

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
4 การวิเคราะห์ข้อมูล.....	41
ประวัติความเป็นมาและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีนาเสปของ	
คณะนาเสปอัลอามีน ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่	43
ประวัติความเป็นมาของดนตรีนาเสป.....	42
ประวัติความเป็นมาของคณะนาเสปอัลอามีน.....	45
ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่.....	45
ประวัติความเป็นมาของคณะนาเสปอัลอามีน.....	51
ข้อมูลของสมาชิก.....	53
เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในคณะ.....	67
ศึกษาความสำคัญของดนตรีนาเสปที่มีต่อชุมชน	
ข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่	82
ศึกษาวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีนาเสป.....	83
วัฒนธรรมของชาวไทยมุสลิมที่อนุญาตให้บรรเลงดนตรีนาเสป.....	83
พิธีนิกะห์ , วาลิมะห์.....	84
พิธีเข้าสู่หน้าต.....	85
วันออกฮัจญ์.....	85
การแต่งกายของนักดนตรีชายและหญิง.....	87
ดนตรีนาเสปที่บรรเลงในพิธีกรรมต่างๆของชาวไทยมุสลิมโดยคณะนาเสป	
อัลอามีนชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่.....	88
ศึกษาดนตรีนาเสปที่บรรเลงในวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง.....	88
ลำดับขั้นตอนของการบรรเลง.....	88
พิธีนิกะห์ , วาลิมะห์.....	88
พิธีเข้าสู่หน้าต.....	90
วันออกฮัจญ์.....	91
ศึกษาองค์ประกอบของบทเพลง.....	95
รูปแบบนาเสป.....	104

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
4 (ต่อ)	
เพลงชูเชียน่า.....	105
เพลงตุมบุฮา.....	135
เพลงซอลลอลลอฮ์.....	170
รูปแบบกาเลง.....	197
เพลงชาลามัตสุยัน.....	198
เพลงอัลลามูอาลัยกุม.....	236
รูปแบบคัน.....	254
เพลงอัปคูน.....	255
5 สรุปผล อภิปราย และข้อเสนอแนะ.....	293
จุดมุ่งหมายของการวิจัย.....	293
สรุปผลการวิจัย.....	293
อภิปรายผล.....	307
ข้อเสนอแนะ.....	309
บรรณานุกรม.....	310
ภาคผนวก.....	314
ประวัติย่อผู้วิจัย.....	331

บัญชีตาราง

ตาราง

หน้า

1 ตารางรายนามสมาชิกทั้งหมดของคณะนัฏโธอามิน

54



บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ	หน้า
1 แผนที่แสดงที่ตั้งของชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่.....	45
2 ถนนเข้าสู่ชุมชนชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่.....	46
3 มัสยิดสวนพลู.....	47
4 โรงเรียนศาสนธรรมวิทยาสวนพลู.....	48
5 อุโบสถ (สุสาน) ภายในมัสยิดสวนพลู.....	48
6 บิหลาลสนิท วัฒนาวธิน.....	49
7 นายกาเซ็ม ขำมิน.....	56
8 นายสมชาย สุขประเสริฐ.....	57
9 น.ส.สุรีย์ ขำมิน.....	58
10 น.ส.สุวรรณี พลิกันท์.....	59
11 น.ส.วิยาพร จักระเบียน.....	60
12 นายวสันต์ ขำมิน.....	61
13 น.ส.วิลาธน์ ไช้พิทักษ์.....	62
14 นายวศิน ขำมิน.....	63
15 น.ส.วาสนา สุขประเสริฐ.....	64
16 ด.ช.ชัยศิริ น่วมมานพ.....	65
17 ด.ช.อัคราวุฒิ วงศ์หาญ.....	66
18 กลองบองโก และกลองทอม.....	68
19 การบันทึกหน้าทับกลองทอมที่ใช้ประกอบจังหวะในรูปแบบของดนตรีนาเลป...	69
20 กลองรำมะนา.....	70
21 คาสอง และด้านหลังของคาสอง.....	71
22 ส่วนประกอบด้านในของคาสอง.....	71
23 การึงสายด้านในของคาสองแบบสายกีตาร์.....	72
24 ตำแหน่งการให้เสียงและการใช้มือขวากับมือซ้ายตีคาสอง.....	73
25 การบันทึกโน้ตคาสองในจังหวะสามช่า หรือ ชะชะช่า.....	73

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
26 แทมโบรีน.....	74
27 ลูกแซค.....	74
28 ฉิ่ง.....	75
29 การบันทึกหน้าทับของฉิ่ง.....	75
30 แอคคอร์เดียน	76
31 ลักษณะท่าทางการบรรเลงแอคคอร์เดียน.....	76
32 ปุ่มเบสและคอร์ดด้านซ้ายมือของแอคคอร์เดียน.....	77
33 การกดเบสและคอร์ดด้วยมือซ้าย.....	77
34 การเขียนโน้ตคอร์ดแอคคอร์เดียนบน bass clef.....	78
35 กีตาร์โปร่ง.....	79
36 ลักษณะท่าทางการบรรเลงกีตาร์โปร่ง.....	79
37 รูปแบบ (Pattern) การตีคอร์ดกีตาร์ที่ใช้กับบทเพลง.....	80
38 บ้านของนายสมชาย สุขประเสริฐ.....	81
39 บรรยากาศการซ้อมของคณะดนตรีนาสเปอัลอาหมิน.....	81
40 นายดำรง ะรังวงษ์ และ บิลาล สนิท วัฒนาวธิน.....	82
41 การแต่งกายของนักดนตรีฝ่ายชาย การแต่งกายของนักดนตรีฝ่ายหญิง.....	87
42 การแสดงดนตรีนาสเปการกุศลบนเรือสำราญของคณะนาสเปอัลอาหมิน ในงานวาติมะห์.....	90
43 มูลนิธิรวมกลุ่มพัฒนามัสยิดสวนพลู.....	91
44 เวทีภายในโรงเรียนศาสนธรรมวิทยาสวนพลู.....	92
45 การแสดงดนตรีนาสเปการกุศลบนเรือสำราญของคณะนาสเปอัลอาหมิน.....	94
46 การแสดงดนตรีนาสเปการกุศลบนเรือสำราญของคณะนาสเปอัลอาหมิน.....	94
47 รูปแบบการบันทึกโน้ตเพลงตามระบบโน้ตสากล.....	96
48 หน้าทับนาสเป.....	97
49 หน้าทับสามช่า.....	98
50 โครงสร้างของบทเพลงในรูปแบบนาสเป.....	99
51 หน้าทับนาสเป ใช้ในการดำเนินจังหวะช่า.....	99

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
52 หน้าทับกาลง ใช้ในการดำเนินจังหวะเร็ว.....	100
53 โครงสร้างของบทเพลงในรูปแบบกาลง.....	100
54 หน้าทับนาเสป ใช้ประกอบคั่นซ้ำ.....	101
55 หน้าทับกาลง ใช้ประกอบคั่นเร็ว.....	102
56 โครงสร้างของบทเพลงในรูปแบบคั่น.....	103



บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

ดนตรี เกิดขึ้นจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์ในยุคแรกเริ่ม ซึ่งแน่นอนย่อมไม่เคยรู้จักกับคำว่า จังหวะ ทำนอง และเครื่องดนตรีต่างๆยังไม่ถือกำเนิดขึ้น จากความบันเทิงซึ่งเป็นที่ขาดไม่ได้สำหรับมนุษย์ทุกชนชาติ การสรรหากิจกรรมคล้ายคลึงจากการทำงานต่างๆในเวลาพักผ่อน เป็นจุดก่อกำเนิดของคำว่า ดนตรี ขึ้นทีละเล็กละน้อย โดยเริ่มจากความบังเอิญเมื่อมนุษย์คนแรกค้นพบการเคาะ ตี อุปกรณ์อะไรก็ตามซึ่งก่อให้เกิดจังหวะขึ้น ซึ่งนับว่าชีวิตมนุษย์ทุกคนล้วนมีจังหวะกำกับอยู่ในทุกเหตุการณ์ตั้งแต่ถือกำเนิดขึ้น เช่น จังหวะการเต้นของหัวใจนับตั้งแต่กำเนิด การหายใจ การเดิน การพูด ตลอดจนจังหวะการดำเนินชีวิตหลังจากการเติบโตขึ้นเป็นมนุษย์อย่างสมบูรณ์

จากนั้นจึงเริ่มมีการพัฒนาด้านตัวโน้ตดนตรี ทำนองต่างๆ ถูกสร้างสรรค์เป็นบทเพลง และบรรเลงโดยเครื่องดนตรีชนิดต่างๆซึ่งทั้งหมดสร้างสรรค์โดยมนุษย์ต่างชาติพันธุ์ ดังนั้นบทเพลง การบรรเลง สีสันของดนตรี และเครื่องดนตรีย่อมมีความแตกต่างกันไปตามกลุ่มสังคมและวัฒนธรรม แต่ด้วยความเป็นดนตรีซึ่งเปรียบเสมือนภาษาสากลที่มนุษย์ควรศึกษาเรียนรู้ เพื่อจะได้เข้าใจ เอกลักษณ์ของวัฒนธรรมดนตรีของชาติต่างๆ อันเป็นสื่อกลางซึ่งจะนำไปสู่การอยู่ร่วมกันอย่างราบรื่นในสังคม “ดนตรีเป็นศิลปะที่อาศัยเสียงเพื่อเป็นสื่อในการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกต่างๆ ไปสู่ผู้ฟัง เป็นศิลปะที่ง่ายต่อการสัมผัส ก่อให้เกิดความสุข ความปลื้มปิติพึงพอใจให้แก่มนุษย์ได้ นอกจากนี้ได้มีนักปราชญ์ท่านหนึ่งได้กล่าวไว้ว่า “ดนตรีเป็นภาษาสากลของมนุษยชาติ เกิดขึ้นจากธรรมชาติและมนุษย์ได้นำมาดัดแปลงแก้ไขให้ประดิษฐ์งดงามไพเราะเมื่อฟังดนตรีแล้วทำให้เกิดความรู้สึกนึกคิดต่าง ๆ” นั่นก็เป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้เราได้ทราบว่ามนุษย์ไม่ว่าจะเป็นชนชาติใดภาษาใดก็สามารถรับรู้รสชาติของดนตรีได้โดยใช้เสียงเป็นสื่อได้เหมือนกัน” (สุกรี เจริญสุข, 2538: 65) นอกจากนั้นดนตรียังเป็นศิลปะที่เกิดขึ้นจากเสียงซึ่งถ่ายทอดเป็นความไพเราะ ความไพเราะของเสียงมีพลังและอำนาจที่จะทำให้เกิดความพอใจและทำให้เกิดความชอบเมื่อมีเสียงดนตรีมากระทบกับความรู้สึกดนตรีเป็นสื่อทางบวกและขณะเดียวกันกับดนตรีเป็นสื่อในทางลบ ซึ่งขึ้นกับวัตถุประสงค์ของดนตรีและผู้ฟังดนตรี จะมองว่าดนตรีเป็นกิเลสได้ ดังดนตรีในพุทธศาสนา หรือจะมองดนตรีในทางบวก ดังดนตรีในคริสต์ศาสนา (สุกรี เจริญสุข, 2538: 25)

ดนตรีกับศาสนา เป็นสิ่งที่อยู่คู่กันมาตั้งแต่โบราณกาล การใช้เสียงดนตรีและบทเพลงในการ บรรเลงสรรเสริญ หรือประกอบพิธีกรรมต่างๆช่วยให้ศาสนิกชนเกิดความเลื่อมใสในศาสนานั้นๆ และ รู้ลึกถึงการสื่อสารถึงองค์ศาสดาผ่านบทเพลง ไม่ว่าจะเป็นการสรรเสริญ การขอพร หรือการขอกุญ บาป จิตใจของมนุษย์ได้รับการเยียวยาจากศาสนาผ่านบทเพลง แต่ละศาสนาต่างก็มีหลักปฏิบัติและกฎที่ แตกต่างกันไป แต่ศาสนาหนึ่งที่มีกฎเกณฑ์เกี่ยวกับเรื่องดนตรีที่ชัดเจนกว่าศาสนาอื่นคือ ศาสนา อิสลาม

ศาสนาอิสลาม นับถือพระเจ้าองค์เดียวคือ พระอัลเลาะห์ ไม่มีนิกายมุสลิม แต่ทุกคนทั้งผู้ชาย และผู้หญิงมีหน้าที่ต้องปฏิบัติศาสนกิจเท่าเทียมกัน ไม่แยกกิจกรรมทางโลกและกิจกรรมศาสนาออกจาก กัน คำสอนมีลักษณะเป็นจริยธรรมและกฎหมาย คำว่า อิสลาม แปลว่า นอบน้อมมอบตนจำนนต่ออัล เลาะห์ นอกจากนี้ยังแปลว่า สันติ ความสงบและความปลอดภัย โดยการยอมรับการมอบตนต่ออัลเลาะห์ แต่พระองค์เดียว อิสลามเป็นแนวทางการดำเนินชีวิตของมุสลิมซึ่งได้มาจากคัมภีร์อัลกุรอาน และจริย วัตรของศาสดามุฮัมมัด (เดือน ค.ศ. 2545 : 171) สำหรับคัมภีร์อัลกุรอาน ซึ่งเป็นคัมภีร์ของพระเจ้า ได้ถูก บันทึกลงไว้ตั้งแต่ศาสดามุฮัมมัดยังมีชีวิตอยู่และได้ถูกท่องจำโดยสาวกของท่านอีกด้วย อัลกุรอานไม่เคยมี การปรับปรุงแก้ไขแต่อย่างใดมิใช่วรรณกรรมที่มนุษย์ประพันธ์ขึ้นมา แต่ถูกประทานมาจากอัลเลาะห์ โดยตรง อัลกุรอาน มีความหมายว่า การท่องบ่น เป็นคัมภีร์ที่รวบรวมเทวโองการและคำสั่งสอนของ ท่านนบีมุฮัมมัด เชื่อว่าเป็นถ้อยคำที่ได้รับบัญชาจากพระอัลเลาะห์ เนื้อความในคัมภีร์อัลกุรอานมี รากฐานจากศรัทธาในพระอัลเลาะห์ ว่าทรงเป็นพระเจ้าเด็ดขาดแต่เพียงองค์เดียว ทรงเป็นผู้สร้าง จักรวาลทั้งมวลและในฐานะนี้ จึงทรงเป็นผู้กำหนดกฎเกณฑ์ ความดี ความชั่ว ซึ่งได้บอกแก่นมนุษย์ในรูป ของพระคัมภีร์ โดยประทานผ่านศาสดาที่พระองค์มอบหมายมาให้เผยแพร่สั่งสอนมนุษย์ในยุคสมัย ต่างๆเรื่อยมา จนกระทั่งครั้งสุดท้าย ได้ประทานคัมภีร์อัลกุรอานมายังศาสดานบีมุฮัมมัด ณ เมืองเมกะ และเมืองมะดีนะฮ์ ระหว่างค.ศ. 600 – 632

ในคัมภีร์อัลกุรอาน มีข้อความแบ่งเป็น 114 บท แต่ละบทเรียกว่า ซูเราะห์ แต่ละบทได้วาง จังหวะในการอ่านและการสวดไว้ โดยกำหนดว่าผู้อ่านจะต้องอ่านด้วยการเปล่งเสียงตามจังหวะและ ทำนองที่กำหนดไว้ จึงจะถูกต้องและได้บุญตามคำสอน มุสลิม (ผู้ที่นับถือศาสนาอิสลาม มีวิถีในการ ดำเนินชีวิต หรือวัฒนธรรมอยู่ในครรลองของศาสนาอิสลามเป็นหลัก) ต้องปฏิบัติตามกฎเกณฑ์ที่ รวบรวมขึ้นไว้ในคัมภีร์อัลกุรอานอย่างเคร่งครัด ในส่วนของวัฒนธรรมเกี่ยวกับดนตรีของศาสนา อิสลามนั้น เป็นที่ทราบกันดีในชาวมุสลิมว่าด้วยกฎข้อห้ามเล่นดนตรีและห้ามร้องเพลง ดังบทจากงาน

เขียนของนักวิชาการคนหนึ่งชื่อ อิบน์ ก้อยิม ได้กล่าวเกี่ยวกับเรื่องนี้อย่างกว้างขวาง ในส่วนที่แสดงถึงการล่อลวงของพวกชาตานต่อผู้ที่อ้างว่าการเดินรำ การร้องเพลงและฟังดนตรีเป็นความมหัศจรรย์ทางจิตใจ เขากล่าวว่า “ในบรรดากลไกและกับดักของศัตรูของอัลลอฮ์ (ศุบห์) ซึ่งมันได้วางเอาไว้เพื่อเป็นกับดักมนุษย์ผู้มีสติสัมปชัญญะ ความรู้และดิน (ความศรัทธา) เพียงเล็กน้อย และด้วยวิธีการที่มันล่อลวงผู้หลงผิดและเพิกเฉย ซึ่งก็คือการคร่ำครวญ การผิวปาก การปรบมือ และเพลงประกอบซึ่งประกอบกับเครื่อง (ดนตรี) ที่ต้องห้ามทั้งหลาย สิ่งเหล่านี้กั้นขวางอัล - กุรอานจากจิตใจของมนุษย์ และทำให้มนุษย์อุทิศหัวใจให้กับสิ่งที่ เป็นบาปและไม่เชื่อฟังอัลลอฮ์ (ศุบห์) สำหรับเพลง (ซึ่งร้องประกอบกับดนตรี) มันก็คือ กุรอาน ของอัช-ชัฎฏอน (ชาตาน) มันคือมันที่หนาทึบและกีดขวางการเข้าใจอัล - เราะฮมาน! ด้วยวิธีการใช้เพลงดังกล่าวพวกชัฎฏอนหลอกหลอนจิตใจที่หลงละเมอ ให้บทเพลงช่วยปลดปล่อยจิตใจของเราผ่านทางภาพลักษณ์ที่สนุกสนาน ชัฎฏอนจะคอยกระซิบกระซาบสิ่งที่ผิดๆอยู่ภายในจิตใจ และหาเหตุผลมาโต้เถียงเพื่อให้เราเห็นถึงความดีของบทเพลง ข้อโต้เถียงเหล่านี้จะได้รับการยอมรับด้วยเหตุผลเช่นนี้ อัล-กุรอานจึงกลายเป็นสิ่งที่ถูกปฏิเสธและถูกละทิ้ง ” “...การที่คนคิดการร้องเพลงเป็นชีวิตจิตใจ การให้การอ่านอัล - กุรอานกลายเป็นสิ่งหนักอึ้งสำหรับหัวใจของเขาและระคายหูเกินกว่าจะรับฟังได้...” (อับดุล บิลาล มุสฏอฟา อัล กานาดิ, 56-57)

จากบทความของนักวิชาการที่กล่าวมาข้างต้น เราสังเกตเห็นได้ชัดเจนถึงการไม่ยอมรับดนตรีและเสียงเพลงของศาสนาอิสลามและชาวมุสลิม แต่หากย้อนขึ้นไปอ่านการกล่าวถึงคัมภีร์อัลกุรอานที่ได้อ้างอิงมาข้างต้น จะเห็นว่าในคัมภีร์เองก็มีบทสวดที่มุสลิมจะต้องอ่านด้วยการเปล่งเสียงตามจังหวะและทำนองที่กำหนดไว้ จึงจะถูกต้องและได้บุญตามคำสอน การมีจังหวะและทำนองเข้ามาเกี่ยวข้องนี้ย่อมเกี่ยวข้องกับหลักดนตรีอย่างปฏิเสธไม่ได้ ดังนั้นหากจะกล่าวว่าการร้องเพลงทำให้จิตใจของมุสลิมออกห่างจากอัลกุรอานคงไม่ถูกต้องไปซะทีเดียว ในเมื่อบทสวดในคัมภีร์เองก็มีจังหวะและทำนองเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย ดังที่อับดุล หุรอัยเราะส รายงานว่า ท่านรอซูลุลลอฮ์ (ศ็อล) กล่าวว่า “ผู้ใดก็ตามที่ไม่อ่านอัลกุรอานให้ไพเราะ ไม่ใช่พวกเรา สูเจ้าจงประดับประดาอัลกุรอานด้วยน้ำเสียงที่ไพเราะ ” มุสลิมทุกคนมีหน้าที่ต้องศึกษาวิธีการอ่านอัลกุรอานด้วยน้ำเสียงที่ไพเราะ โดยถูกหลักคัมภีร์ไว้ ทั้งโดยการฝึกอ่านอย่างสม่ำเสมอและฟังผู้อื่นอ่านด้วย เพราะว่าไม่มีอะไรจะสามารถยกระดับจิตใจและมอบความสงบสุขและความสุขุมต่อหัวใจและวิญญาณของเราเท่ากุรอาน

มีนักวิชาการหลายท่านได้ทำการศึกษาเกี่ยวกับกฎข้อห้ามเกี่ยวกับดนตรีและเสียงเพลงที่มีการผ่อนปรนในบางกรณีดังเช่น ในโอกาสต้อนรับบุคคลสำคัญ งานเลี้ยงฉลองแต่งงาน(โดยเนื้อหาของ

เพลงต้องไม่เกี่ยวกับความรัก) ความสนุกสนานรื่นเริงแบบเหมาะสม การกีฬาซึ่งบริสุทธิ์ การร้องเพลง
 กลุ่มลูกหลานเพื่อความสนุกสนาน ทำให้เด็กหยุดร้องไห้หรือนอนหลับ บทเพลงซึ่งมีคำร้องช่วย
 ยกระดับจิตใจให้สูงขึ้น และกระตุ้นให้คนหันมาทำกิจกรรมทางศาสนา เช่น การขอดุอาอ์ การทำการ
 กุศลและการกุศล เป็นต้น ควรได้รับการยกย่องสรรเสริญ

“นะซิด เป็นภาษาอาหรับแปลว่าร้องเพลง เป็นการร้องเพลงประสานเสียงกันโดยไม่มีเครื่อง
 ดนตรีประกอบ บางกลุ่มก็มีเพียงเครื่องดนตรีง่ายๆเช่น กลอง ฉิ่ง หรือแทมโบรีน เนื้อเพลงที่ใช้ร้องกันก็
 เต็มไปด้วยความหมายที่ดีทำนองก็มีความไพเราะไม่หยาบ โทนหรือสองแง่สองง่าม หากจะมีอารมณ์
 คล้อยตามเนื้อเพลงและทำนองเพลงก็มีแต่การโยกตัวไปมา หรือใช้มือประกอบ ไม่มีการเต้น การแต่ง
 กายของนักร้องนะซิดจะแต่งกายเรียบง่าย ถึงแม้บางครั้งจะมีการแต่งกายเป็นพิเศษ แต่ก็ยังรักษาความ
 สงบเสถียรเยียมตัวไว้ ปกปิดร่างกายและส่วนที่พึงละอายมากกว่านักร้องหญิงในวงดนตรีสมัยใหม่ ส่วน
 วงที่เลยเถิดไปจนถึงครั้งใช้เครื่องดนตรีประเภทสตริงคอมโบนั้น ไม่เรียกว่านะซิด แต่จะเรียกว่า นาเสป
 (มูริด ทิมะเสน.2547 : 2) “นาเสป” เป็นการขับร้องลำนำพื้นบ้าน ดนตรีพื้นถิ่นของมุสลิม คำเรียกเดิมนั้น
 นาเสป บ้างก็ว่าเพี้ยนมาจากคำว่า “นะซิด” หรือ “นาเสะ” ซึ่งเป็นคำในภาษามลายูในภาคใต้ เมื่อชาว
 มุสลิมในเขตปัตตานีอพยพเข้ามาอาศัยอยู่ในเขตมินบุรี คำว่า นาเสะ ก็เพี้ยนไปเป็นนาเสป การแสดงนา
 เสปในปัจจุบันมีการใช้เครื่องดนตรีหลายชิ้นประกอบ ได้แก่ ไวโอลิน ฉิ่ง ลูกแซค แอคคอร์ดียน ทำให้
 การร้องเพลงสนุกสนาน ส่วนเนื้อหายังคงเป็นเรื่องคำสอนทางศาสนาและมีการแต่งเนื้อร้องชื่นชม
 ธรรมชาติเพิ่มขึ้นภายหลังชาวมุสลิมมีความผูกพันกับการร้องนาเสปมาตั้งแต่เด็ก

ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่ อยู่ที่แขวงบางยี่เรือ เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร เป็นชุมชน
 ที่รวมวัฒนธรรมของศาสนาอิสลามและศาสนาพุทธเข้าด้วยกัน มีประวัติความเป็นมาอันยาวนาน
 นอกจากการอนุรักษ์วัฒนธรรมที่เกี่ยวกับหลักศาสนาอิสลามซึ่งมุสลิมในชุมชนถือปฏิบัติอย่างเคร่งครัด
 แล้ว การอนุรักษ์วัฒนธรรมดนตรีของอิสลามที่เรียกว่า นาเสป ชุมชนได้มีการสืบทอดต่อกันมาอย่าง
 ยาวนานในระบบมุขปาฐะ ผ่านรูปแบบของวงดนตรี มีชื่อว่า คณะนาเสปอัลอามีน ซึ่งเป็นคณะนาเสป
 คณะเดียวในชุมชน โดยแสดงในงานรื่นเริง งานมงคลต่างๆ เช่น งานแต่งงาน งานกินเลี้ยง โต๊ะจีน พิธี
 เข้าสูหนัด การอนุรักษ์นาเสปโบราณโดยการคงรูปแบบของดนตรีนาเสปดั้งเดิม อาทิเช่น เครื่องดนตรี
 ดั้งเดิม ได้แก่ แอคคอร์ดียน แทมโบรีน ฉิ่ง กลองรำมะนา เป็นต้น มีการเพิ่มกีตาร์โปร่งซึ่งเป็นเครื่อง
 ดนตรีสมัยใหม่เพื่อเพิ่มสีสันให้กับบทเพลงซึ่งเข้ากันได้อย่างกลมกลืนโดยไม่ทำให้เสียอรรถรสของ
 ดนตรีนาเสปโบราณแม้แต่น้อย การแต่งกายแบบมุสลิมดั้งเดิม(อัญญาบ)ในการขึ้นแสดง ตลอดจน

ความคิดสร้างสรรค์ในการนำเพลงนาเศปดั้งเดิมมาบรรเลงให้เป็นเอกลักษณ์ของคณะ ไม่ตามกระแสของคนตรีในโลกยุคปัจจุบัน ทั้งดนตรีอิเล็กทรอนิกส์เช่น กีตาร์ไฟฟ้า เบสไฟฟ้า อิเล็กโทน และการแต่งกายทันสมัยอย่างสมัยนิยม ดังที่วงนาเศปสมัยใหม่หลายๆวงได้เปลี่ยนแนวไปตามกระแสเพื่อความทันสมัยนั้น ทำให้ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษาเก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับดนตรีนาเศปของวงอัลอามีน เพื่ออนุรักษ์วัฒนธรรมดนตรีดั้งเดิมของอิสลามที่ดิงามให้ยังคงอยู่ และถ่ายทอดเพื่อเป็นประโยชน์ต่อคนรุ่นต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาประวัติความเป็นมาและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีนาเศปของคณะนาเศปอัลอามีน ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่ แขวงบางยี่เรือ เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร
2. ศึกษาดนตรีนาเศปที่บรรเลงในพิธีกรรมต่างๆของชาวไทยมุสลิม โดยคณะนาเศปอัลอามีน ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่ แขวงบางยี่เรือ เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร

ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้าวิจัย

1. หลักของศาสนาอิสลาม มีข้อบัญญัติที่เกี่ยวข้องกับดนตรีคือไม่สามารถร้องรำทำเพลงได้ ส่งผลถึงการถ่ายทอดทางวัฒนธรรมด้านดนตรีของชาวมุสลิมที่ลดน้อยลงเรื่อยๆและอาจเลือนหายไปจากสังคมหากไม่มีผู้สืบทอด
2. คณะอัลอามีน เป็นวงดนตรีนาเศปของชาวมุสลิม ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่ แขวงบางยี่เรือ เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร ที่ก่อตั้งโดยสมาชิกที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านการเล่นดนตรีและการขับร้องนาเศปทั้งภาษาอาหรับ มลายู และภาษาไทย การอนุรักษ์วัฒนธรรมดั้งเดิมทั้งด้านดนตรี การแต่งกาย ขนบธรรมเนียมประเพณีอันดีงาม ตลอดจนสืบทอดเจตนารมณ์ในการอบรมสั่งสอนและพัฒนาลูกหลานเยาวชนในชุมชนให้ใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์ ไม่ยุ่งเกี่ยวกับสิ่งล่อลวง สมควรอย่างยิ่งที่จะศึกษาเก็บข้อมูลเพื่ออนุรักษ์ไว้เป็นมรดกแก่เยาวชนรุ่นหลังและชาติพันธุ์สืบไป

ขอบเขตของการวิจัย

1. ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยจะศึกษาเฉพาะ คณะอัลอามีน ชุมชน ข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่ แขวงบางยี่เรือ เขตธนบุรี กรุงเทพมหานครเท่านั้น

2. ผู้วิจัยมุ่งศึกษาบทเพลงที่คณะอัลอามีนใช้สำหรับโอกาสแสดงในพิธีวาติมะห์ วันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 โดยบันทึกบทขับร้องและดนตรีประกอบตามระบบโน้ตสากล ศึกษารูปแบบของบทเพลง การถ่ายทอดและบริหารจัดการภายในคณะเท่านั้น

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบถึงประวัติความเป็นมา และบริบทอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับคณะนาสเปอัลอามีน ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่ แขวงบางยี่เรือ เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร
2. ทราบถึงบทขับร้อง รูปแบบของบทเพลง ที่คณะอัลอามีนที่คณะอัลอามีนใช้แสดงในพิธีวาติมะห์ วันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 พร้อมบันทึกโน้ตคำร้องไว้เป็นลายลักษณ์อักษรให้คงอยู่ เพื่อสืบทอดนาสเปให้แก่คนรุ่นต่อไป

นิยามศัพท์เฉพาะ

ดนตรีนาสเป	หมายถึง	การขับร้องลำนำพื้นบ้าน ดนตรีพื้นถิ่นของมุสลิม เพี้ยนมาจากคำว่า “นาสะ” ซึ่งเป็นคำในภาษามลายู ในภาคใต้
พิธีเข้าสู่หน้า	หมายถึง	การขริบหนักรั้วเยาะเพศชายเป็นประเพณีของชาวมุสลิม
การขอคู่อ้อ	หมายถึง	การวิงวอนขอพรต่อพระเจ้า
ฮิญาบ	หมายถึง	ม่านกัน คำนี้อาจถูกนำไป ใช้เรียกชุดแต่งกายของสตรีมุสลิม ที่แต่งกายปกปิดร่างกายทุกส่วนยกเว้นใบหน้าและมือ นอกจากนี้แล้วยังได้ถูกนำไปใช้เรียกผ้าคลุมศีรษะของ ผู้หญิงด้วย

คณะอัลอามีน หมายถึง ชื่อของคณะนาสเป มาจากภาษาทำนานบีมุฮัมมัด แปลว่า

ผู้ซื่อสัตย์

ชุมชนข้างสถานีรถไฟ หมายถึง ชุมชนที่รวมวัฒนธรรมไทยมุสลิมและพุทธเข้าด้วยกัน ตั้งอยู่

วงเวียนใหญ่ ที่ ถนนเทอดไท แขวงบางยี่เรือ เขตธนบุรี จังหวัด

กรุงเทพมหานคร 10600

วันออกฮัจญ์ หมายถึง เป็นวันขึ้นเริงประจำปี ชาวมุสลิม จะเดินทางกลับภูมิลำเนา
ของตน มาร่วมประกอบพิธีกรรมทางศาสนาโดยพร้อม

เพียรงกัน ได้พบปะ สั้สรรค์กับเพียอง ญาดิพ้้อง เพือจะได้ออภัยต่อกัน

พิธีนิกะห์ , วาติมะห์ หมายถึง พิธีมกคลสมรสของชาวมุสลิม ค่ำว่านิกะห์ จะใช้ในการสนทนา และค่ำว่าวาติมะห์ จะใช้ในโอกาสที่เป็นทางการ

บิลาล หมายถึง ร่องอิหม่าม หรือ ร่องเจ้าอาวาส

การอ่านบารอกัต หมายถึง การอ่านอัลกุรอานให้พร ให้เกิดแสงสว่าง รัศมีในตัวผู้ฟังสามารถอ่านได้ทุกวันหรือในพิธีมกคล

รูปแบบของบทเพลง หมายถึง รูปแบบของบทเพลงนาเศป แบ่งออกได้เป็น 3 รูปแบบคือ

1. รูปแบบนาเศป 2. รูปแบบกาเลง 3. รูปแบบคัน

กาเลง, กะเล้ง หมายถึง ตาม พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 หมายถึงชาวอินเดียได้พวกหนึ่งที่มีผิวดำมาจาก แคว้นกลิงกราษฎร์

ส่วนในความหมายของบทเพลง “เพลงกะเล้ง” หมายถึง การ

ร้องลำตัดโดยใช้กลอนคำไทยปนกับคำมลายู เป็นทำนอง

เพลงมลายู

รูปแบบนาเศป หมายถึง รูปแบบของบทเพลงที่ดำเนินด้วยจังหวะช้าหรือปานกลางตลอดทั้งเพลง

รูปแบบกาเลง หมายถึง รูปแบบของบทเพลงที่เริ่มท่อนร้องด้วยจังหวะช้าก่อน แล้วดำเนินตามด้วยจังหวะเร็วไปจนจบเพลง

รูปแบบคัน หมายถึง รูปแบบของบทเพลงที่เริ่มท่อนร้องด้วยจังหวะช้า

ก่อน แล้วดำเนินท่อนเพลงด้วยจังหวะเร็วสลับช้า ก็ท่อนก็ได้ จบเพลงด้วยจังหวะเร็ว

คัน หมายถึง ท่อนร้องหนึ่งจบ หรือสองจบ ขึ้นอยู่กับการเรียบเรียง

เพลงของวงดนตรีแต่ละวง

คันช้า หมายถึง ท่อนเพลงช้า อยู่ในบทเพลงรูปแบบคัน

คันเร็ว หมายถึง ท่อนเพลงเร็ว อยู่ในบทเพลงรูปแบบคัน

หน้าทับ หมายถึง แบบแผนเครื่องประกอบจังหวะ สำหรับตีประจำทำนองเพลงต่าง ๆ ใช้บอกสัดส่วนและประโยชน์ของเพลงนั้นๆ

หน้าทับนาเสป หมายถึง แบบแผนสำหรับตีประกอบจังหวะของท่อนซ้ำ

หน้าทับกาเลง หมายถึง แบบแผนสำหรับการตีประกอบจังหวะของท่อนเร็ว

สามซ้ำ หมายถึง เป็นคำที่ทางคณะนาเสปอัลอามีนเรียกจังหวะที่ประยุกต์ใช้

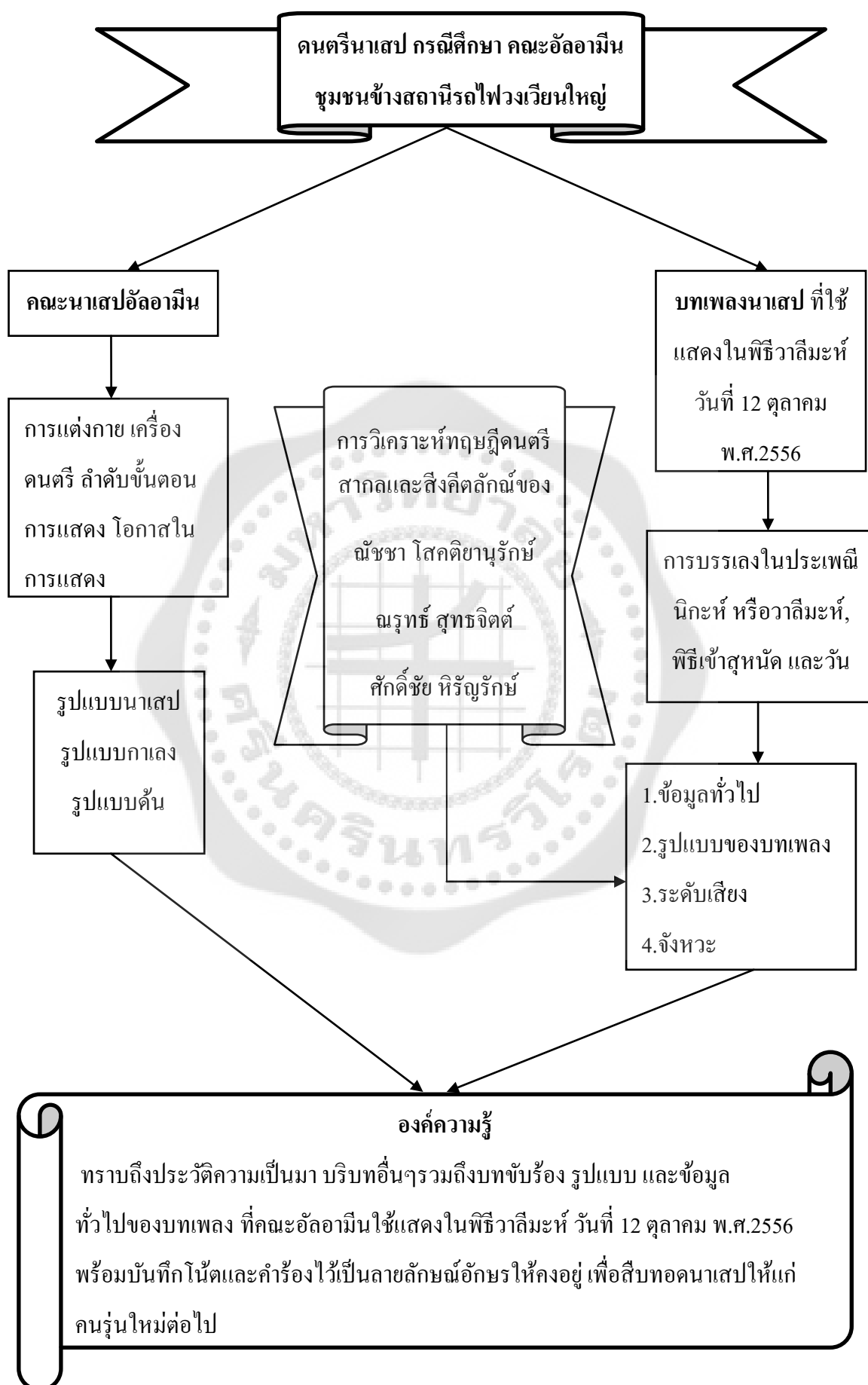
กับเพลงนาเสปโบราณ มาจากคำว่า ชะ ชะ ซ้ำ (CHA CHA

CHA) เป็นจังหวะเต้นรำแบบละตินอเมริกันที่ได้รับการ

พัฒนามาจากจังหวะแมมโบ้ (MAMBO)

หน้าทับสามซ้ำ หมายถึง แบบแผนสำหรับการตีประกอบจังหวะของรูปแบบนาเสป ที่
ประยุกต์ใช้จังหวะสามซ้ำ





บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาดนตรีนาฎศิลป์ ของคณะอัลอามีน ชุมชนริมทางรถไฟวงเวียนใหญ่ แขวงบางยี่เรือ เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร ครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลและบริบทต่างๆจากเอกสาร หนังสือ และงานวิจัย ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีและศาสนาอิสลาม ดังนี้

1. เอกสารและตำราวิชาการที่เกี่ยวข้อง

- 1.1 เอกสารเกี่ยวกับวัฒนธรรม
- 1.2 เอกสารเกี่ยวกับศาสนา
- 1.3 เอกสารเกี่ยวกับศาสนาอิสลาม
- 1.4 ความเป็นมาของมุสลิมไทย
- 1.5 ดนตรีกับศาสนาอิสลาม
- 1.6 องค์ประกอบของดนตรี

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. เอกสารและตำราวิชาการที่เกี่ยวข้อง

- 1.1 เอกสารเกี่ยวกับวัฒนธรรม

สาโรช บัวศรี (2521 : 37) ได้ให้ความหมายเกี่ยวกับวัฒนธรรมไว้ว่า วัฒนธรรมหมายถึง ความดีงามและความจริงใจในชีวิตมนุษย์ ซึ่งปรากฏในรูปแบบต่างๆและตกทอดมาถึงเราในสมัยปัจจุบัน หรือว่าที่เราได้ปรับปรุง และสร้างสรรค์ขึ้นมาในสมัยของเราเอง

ปราณี วงษ์เทศ (2529 : 49) อธิบายลักษณะของวัฒนธรรมพื้นบ้าน จากการศึกษาแนวการศึกษาเพลงพื้นบ้านมานุษยวิทยาในหนังสือพื้นบ้านพื้นเมือง มีเนื้อหาเกี่ยวกับลักษณะของวัฒนธรรมพื้นบ้าน 8 ประการ คือ

1. มีการถ่ายทอดด้วยปากเปล่า
2. มีลักษณะที่เป็นแบบตามประเพณี
3. เป็นเครื่องแสดงเอกลักษณ์ของชุมชน

4. สมาชิกในชุมชนที่เป็นเจ้าของสามารถติดต่อกันได้ตัวต่อตัวโดยไม่ต้องอาศัยสื่อกลางใดๆ
5. ศิลปินผลิตงานพื้นบ้านในเวลาว่างจากอาชีพหลัก
6. สังคมพื้นบ้านมิได้อยู่คนเดียว
7. มีลักษณะเศรษฐกิจที่เลี้ยงตัวเองได้
8. เป็นสังคมเคร่งครัดประเพณีและศาสนา

กาญจนา อินทรสุนานนท์ (2550) ได้เขียนรวบรวมทฤษฎีทางด้านสังคมและวัฒนธรรมใน เอกสารประกอบการสอน พื้นฐานมานุษยวิทยาภาควัฒนธรรม อยู่หลายทฤษฎี หนึ่งในทฤษฎีที่มีความเกี่ยวข้องกับงานวิจัยนี้คือ ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (The Diffusion Theory of Cultural) เจ้าของทฤษฎีคือ ราล์ฟ ลินตัน (Ralah Linton) โดยมีรายละเอียดของทฤษฎีคือ ทฤษฎีแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเชื่อว่าการเปลี่ยนแปลงทางสังคมเกิดจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม โดยเกิดจากการติดต่อสื่อสารกันระหว่างสังคมที่ต่างวัฒนธรรม รวมกันและต่างแพร่กระจายวัฒนธรรมไปสู่กันและกัน เมื่อเกิดการกระจายวัฒนธรรมขึ้นแล้ว สังคมที่เจริญกว่าอาจจะรับวัฒนธรรมบางอย่างของสังคมที่ด้อยกว่าก็ได้ และในทำนองเดียวกันสังคมที่ด้อยกว่าอาจจะไม่รับสังคมที่เจริญกว่าก็ได้ การเปลี่ยนแปลงทางสังคมส่วนใหญ่เกิดจากการแพร่กระจายของวัฒนธรรมจากภายนอกเข้ามามากกว่าเกิดจากการประดิษฐ์คิดค้นขึ้นใหม่เองในสังคม หรือถ้ามีก็มักจะเกิดการนำสิ่งใหม่จากภายนอกเข้ามาผสมผสานกับของที่มีอยู่ก่อนแล้วเป็นของใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อน จะเห็นได้จากสังคมอเมริกันซึ่งมีศักยภาพในด้านการประดิษฐ์คิดค้นสูง แต่การเปลี่ยนแปลงทางสังคมเกิดขึ้นจากการแพร่กระจายถึงร้อยละ 90% เกิดจากการประดิษฐ์คิดค้นเพียง 10% เท่านั้น

หลักการของทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมสรุปได้ดังนี้

1. ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเกิดจากสาเหตุสำคัญคือ การแพร่กระจายจากภายนอกสังคม ในการนำมาใช้กับชุมชนโดยการขยายผลจากชุมชนที่ประสบผลสำเร็จเป็นแบบอย่าง และเป็นแรงจูงใจให้กับชุมชนที่ยังไม่ประสบผลสำเร็จต้นตัวให้สมาชิกร่วมกันพัฒนาชุมชน

2. ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเกิดจากการติดต่อสื่อสารระหว่างสังคมที่ต่างวัฒนธรรมให้เกิดการพัฒนาประสิทธิภาพ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับอุปกรณ์ ระบบการสื่อสาร เครือข่ายต่างๆ เพื่อสร้างกระบวนการเรียนรู้และการพัฒนาร่วมกัน
3. ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมพบว่า สังคมที่มีความเจริญก้าวหน้ามาก อาจรับวัฒนธรรมของสังคมที่ด้อยกว่าได้จากการติดต่อสื่อสาร จึงต้องมีการป้องกันการแพร่กระจายนี้ล่วงหน้า

1.2 เอกสารเกี่ยวกับศาสนา

เดียน คำดี (2545 : 6) ผู้เขียนหนังสือศาสนาสาสตร์ ได้ให้คำจำกัดความของ ศาสนา เอาไว้ว่า “ศาสนา” เป็นภาษาสันสกฤต ตรงกับภาษาอังกฤษว่า “Religion” ที่มาจกละตินว่า “Religio” แปลว่า “สัมพันธ” หรือ “ผูกพัน” หมายถึงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับพระเจ้า ตรงกับภาษาบาลี “สาสน” แปลว่า คำสั่งสอน “คำสั่ง” หมายถึง ข้อห้ามทำความชั่ว ที่เรียกว่า ศีลหรือวินัย และเป็น “คำสอน” หมายถึงคำแนะนำให้ทำความดีที่เรียกว่า ธรรมะ รวมเรียกว่า ศีลธรรม หรือ ธรรมวินัย

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ให้คำนิยามไว้ว่า ศาสนา คือ “ลัทธิความเชื่อของมนุษย์อันมีหลักคือ แสดงกำเนิดและความสิ้นสุดของโลกเป็นต้น อันเป็นไปในฝ่ายปรมาต্মประการหนึ่ง แสดงหลักธรรมเกี่ยวกับบุญบาปอันเป็นไปในฝ่ายศีลธรรมประการหนึ่ง พร้อมทั้งลัทธิพิธีที่กระทำตามความเห็นหรือตามคำสั่งสอนในความเชื่อนั้นๆ ” ซึ่งแสดงว่า ศาสนามีองค์ประกอบคือ หลักธรรม ศีลธรรม และการทำตามคำสั่งสอนและการปฏิบัติตามลัทธิพิธีกรรมตามความเชื่อ

หลวงวิจิตรวาทการ ได้อธิบายไว้ว่า คำว่า “ศาสนา” ต้องเป็นเรื่องที่มีลักษณะแนวนนี้

1. เป็นสิ่งที่เชื่อถือโดยมีความศักดิ์สิทธิ์และไม่ใช่อะไรที่เชื่อถือเปล่าๆ ต้องเคารพบูชาด้วย
2. มีคำสอนทางศีลธรรม จรรยา และกฎเกณฑ์ ที่เกี่ยวกับความประพฤติปฏิบัติเพื่อบรรลุผลอันดีงาม
3. ปราบกฏตัวผู้สอน ผู้ตั้ง ผู้ประกาศ ที่รู้กันแน่นอน และยอมรับว่าเป็นความจริงทางประวัติศาสตร์

4. มีคณบุคคลทำหน้าที่โดยเฉพาะสำหรับรักษาความศักดิ์สิทธิ์และคำสอนนั้น สืบต่อบุคคล คณะนี้เรียกกันว่า “พระ” หรือ “วรรณะ” และเป็นเพศพิเศษต่างสามัญชน เรียกว่า “สมณเพศ”
5. มีการกวดขันเรื่องความจงรักภักดี ซึ่งฝรั่งเรียก Fidelity หมายความว่า ถ้าถือศาสนาหนึ่งแล้ว จะไปถือศาสนาอื่นไม่ได้ แม้แต่จะเคารพบูชาปฐุณีวัตถุของศาสนาหรือลัทธิอื่นก็ถือว่าเป็นบาปใหญ่หลวงทีเดียว

ศาสนาตามความหมายที่กล่าวมานี้ มีลักษณะว่าด้วยความเชื่อในเทพเจ้า การกวดขันศรัทธาบาปบุญ ปรมาตมธรรม ชีวิตปรโลก คำสั่งสอนในฐานะเป็นกฎศีลธรรม ที่มีศาสดาและคณะผู้ประกาศคำสอนอันศักดิ์สิทธิ์ ที่ศาสนิกจะละเลยไม่ได้

ส่วนพุทธทาสภิกขุ ได้ให้ความหมายของ ศาสนา ไว้ว่า “ศาสนาคือตัวการปฏิบัติหรือตัวการกระทำอันเป็นไปเพื่อความพ้นจากทุกข์ หรือสิ่งที่สัดวั้นๆ ไม่พึงปรารถนา” ทำนองเดียวกันกับสุชีพ ปุญญานุภาพ (2506 : 12) ผู้เขียนหนังสือประวัติศาสตร์ศาสนา ได้สรุปความหมายของศาสนาไว้ 3 ประการ ดังนี้

1. ศาสนาคือ ที่รวมแห่งความเคารพนับถืออันสูงสุดของมนุษย์
2. ศาสนาคือ ที่พึงทางจิตใจ ซึ่งมนุษย์ส่วนมากยอมเลือกยึดเหนี่ยวตามความพอใจและตามความเหมาะสมแก่เหตุแวดล้อมของตน
3. ศาสนาคือ คำสั่งสอน อันว่าด้วยศีลธรรมและอุดมคติสูงสุด ในเรื่องของบุคคล รวมทั้งแนวความเชื่อถือและแนวปฏิบัติต่างๆ กันตามคติของแต่ละศาสนา

ในทางมานุษยวิทยา คลิฟฟอร์ด เกียร์ทส์ (1966 : 358) อธิบายศาสนาว่าเป็น ระบบสัญลักษณ์ ที่ให้ความหมายแก่สิ่งรอบตัว มีพลังอำนาจที่สามารถสร้างศรัทธา เร้าอารมณ์ ความรู้สึก ของคนโดยการใช้สัญลักษณ์เกี่ยวกับชีวิต และอธิบายประสบการณ์ในลักษณะที่สอดคล้องกับอารมณ์ ความรู้สึกของคนและเป็นที่ยอมรับว่าเป็นจริง คำอธิบายนี้ชี้ให้เห็นว่าศาสนาเป็น พลังอำนาจที่สร้างความรู้สึก และความเชื่อ ด้วยความเป็นจริงของชีวิต และอธิบายประสบการณ์ชีวิตจริงด้วย

กล่าวโดยสรุปคือ ไม่ว่าคำนิยามของศาสนาแต่ละศาสนา จะมีความหมายแตกต่างกันไปตามผู้ที่ได้กล่าวไว้ อย่างไรก็ตาม ภาพรวมที่ชัดเจนของศาสนาเป็น วิถีชีวิต ย่อมประกอบด้วยความเชื่อและเหตุผลที่

เป็นกฎระเบียบอันมนุษย์มองไม่เห็น มีความดีและความปลอดภัยสูงสุดที่มนุษย์สามารถปรับตัวเองให้กลมกลืนได้

1.3 เอกสารเกี่ยวกับศาสนาอิสลาม

เดือน ค่ำดี (2545 : 171) ได้อธิบายหลักของศาสนาอิสลามไว้ดังนี้ ศาสนาอิสลาม นับถือพระเจ้าองค์เดียวคือ พระอัลเลาะห์ ไม่มีนิกายมุสลิม แต่ทุกคนทั้งผู้ชายและผู้หญิงมีหน้าที่ต้องปฏิบัติศาสนกิจเท่าเทียมกัน ไม่แยกกิจกรรมทางโลกและกิจกรรมศาสนาออกจากกัน คำสอนมีลักษณะเป็นจริยธรรมและกฎหมาย คำว่า อิสลาม แปลว่า นอบน้อมมอบตนจำนนต่ออัลเลาะห์ นอกจากนี้ยังแปลว่า สันติ ความสงบและความปลอดภัย โดยการยอมรับการมอบตนต่ออัลเลาะห์แต่พระองค์เดียว อิสลามเป็นแนวทางการดำเนินชีวิตของมุสลิมซึ่งได้มาจากคัมภีร์อัลกุรอาน และจริยวัตรของศาสดามุฮัมมัด ศาสดามุฮัมมัดเกิดปี ค.ศ. 570 ที่เมืองเมกกะเป็นชนเผ่ากูเรซ ตระกูลเคร่งศาสนาเป็นกัฟร้ามารดาและบิดาแต่เล็ก ต้องอยู่ในความดูแลของป้ากับลุง ศาสดามุฮัมมัด เป็นผู้ที่มิบุคลิกภาพดีมีวาจาไพเราะ ชอบการค้าขาย แต่งงานกับหญิงหม้ายซึ่งมีอายุแก่กว่า 15 ปี มีบุตร 6 คน

ศาสดามุฮัมมัด มีนิสัยโน้มไปทางสงบ ชอบความสงบคงมักจะออกไปหาความสงบสุขตามขุนเขาทุ่งกว้างและทะเลทราย เมื่ออายุ 40 ปี วันหนึ่งขณะนั่งสงบอยู่ในถ้ำหรือ กุเฆนัวร์ ซึ่งตั้งอยู่ใกล้นครเมกกะ ก็ได้รับวิวรณ์จากพระเจ้าให้เผยแพรศาสนา และต่อมาได้ยึดเอาสถานที่ประดิษฐานหินกาบะห์ (Kabah) เป็นที่ประกาศศาสดาเป็นต้นมา ระหว่างประกาศศาสนาต้องทำสงครามต่อสู้กับฝ่ายปฏิบัติกันจนในที่สุดเป็นฝ่ายชนะและสิ้นชีพเมื่ออายุ 63 ปี ประกาศศาสนาอยู่ 23 ปี

ลักษณะของศาสนาอิสลาม ศาสนาอิสลามเป็นศาสนาที่ถือศรัทธาในองค์อัลเลาะห์เป็นเอกลักษณะพิเศษ ซึ่งอาจกล่าวโดยสรุปได้ดังนี้

1. ศาสนาอิสลามเป็นศาสนาแห่งการมอบตนต่ออัลเลาะห์ด้วยศรัทธา ต้องปฏิบัติตามกฎเกณฑ์ที่รวบรวมขึ้นไว้ในคัมภีร์อัลกุรอานอย่างเคร่งครัด ซึ่งครอบคลุมกิจกรรมของชีวิตตั้งแต่เกิดจนตาย โดยมีความเชื่อเป็นสำคัญดังข้อความว่า “โอ้ มุฮัมมัด จงกล่าวกับพวกไม่ยอมเชื่อเถิดว่า พวกเจ้าทั้งหลายจะถูกพิชิต และพวกเจ้าจะถูกไล่ต้อนสู่รกรกษะอันนัม อันเป็นที่พักที่เลวยิ่ง” ดังนี้

2. อิสลามเชื่อว่าในการปฏิบัติศาสนาให้ถือเอาเทวโองการ วะนะ จริยวัตรของศาสดามุฮัมมัดเป็นเกณฑ์ตัดสิน แต่เมื่อมีปัญหาให้ถือเอาคำชี้ขาดของผู้มีอำนาจในศาสนาเป็นหลัก
3. ศาสนาอิสลามตั้งอยู่บนเทวโองการที่ประทานให้แก่ศาสดามุฮัมมัด ผ่านศาสนาทูตเปิดเผยครั้งแรกในวันที่ 27 เดือนรอมฎอน ค.ศ. 610 ในถ้ำอิรบบนภูเขานูร์ เมื่อที่ท่านศาสดามุฮัมมัดมีอายุ 40 ปี ขณะนั่งสงบจิตในถ้ำ
4. เทวโองการที่ศาสดามุฮัมมัดได้รับมานั้น เนื่องจากท่านไม่รู้หนังสือจึงบอกพระวะนะเหล่านั้นแก่ผู้ใกล้ชิดบันทึกไว้ครั้งต่อครั้ง มีการทรงจำทบทวนสืบต่อกันมา รวบรวมจารึกไว้เป็นคัมภีร์เมื่อท่านศาสดามุฮัมมัดสิ้นชีพแล้วได้ 6 เดือน
5. กฎหมายเบะระเบียบการดำเนินชีวิตของมุสลิม นำไปสู่การสำนึกว่ามีแต่พระเจ้าแต่พระองค์เดียวคืออัลเลาะห์ ทรงเป็นพระผู้สร้างสรรพสิ่ง และทรงกำหนดระเบียบให้สรรพสิ่ง ทรงกำหนดกฎเกณฑ์ให้มนุษย์ปฏิบัติตามขั้นตอน ลำดับในประวัติศาสตร์ แต่ทรงประทานกฎระเบียบต่างๆที่สมบูรณ์ที่สุดให้กับศาสนทูตสุดท้ายคือมุฮัมมัด ผู้เชื่อฟังบัญชาของพระองค์ จะได้ไปสวรรค์นี้รันดร์ ผู้ขัดขืนจะได้รับโทษตกนรกนี้รันดร์
6. อิสลามเชื่อว่าทุกคนเกิดมาโดยความปราณีของพระเจ้า ไม่มีบาปติดตัวมาแต่กำเนิด ทุกคนเสมอกัน มีสิทธิเท่าเทียมกันในการเข้าใกล้พระเจ้า ไม่มีนักพรตทุกคนเป็นมุสลิมเหมือนกัน และเมื่อถึงแก่กรรมแล้ว จะได้ไปเกิดอีกครั้งในวันตัดสินบุญ บาป ต่อหน้าพระเจ้า
7. อิสลามถือว่า ไม่มีผู้ใดมีสิทธิ์ในการไถ่บาปมนุษย์ สิทธิในการไถ่บาปเป็นของอัลเลาะห์แต่พระองค์เดียว ทุกคนต้องวิงวอนขอภัยด้วยตนเอง และอิสลามเป็นคำสอนสุดท้ายที่พระเจ้าทรงประทานมาให้แก่มนุษย์

นิกายศาสนา

การแบ่งแยกออกเป็นนิกายต่างๆในศาสนาอิสลามเกิดจากความคิดเห็นของสาวกเกี่ยวกับการตีความหมายและปฏิบัติศาสนกิจตามความเชื่อของชุมชนต่างๆ ไม่ตรงกัน จึงแตกแยกออกเป็น 6 นิกายสำคัญๆ คือ

1. นิกายซุนนะห์ หรือซุนนี (Sunni) เป็นนิกายที่ชาวมุสลิมยึดถืออัลกุรอานแลจริยวัตรของศาสนานบีมุฮัมมัดเป็นหลัก
2. นิกายชีอะห์ (Shiite) เป็นนิกายที่มีความเชื่อมั่นในเอกภาพของพระเจ้าในศาสนาทั้งหลายและในอิหม่าม ซึ่งสืบเนื่องจากศาสดาเหล่านั้น โดยกล่าวคำปฏิญาณเพิ่มข้อความว่า “อาลีเป็นมิตร (วาลี)ของพระเจ้า”
3. นิกายซุฟี (Sufi) เป็นนิกายที่เริ่มขึ้นในเปอร์เซีย ปฏิเสธความหรูหราฟุ่มเฟือย เน้นความศรัทธาต่อพระเจ้า ควรจะเป็นผู้เคร่งครัดไม่ยึดถือทรัพย์สินสมบัติและต่อโลก ควรบำเพ็ญตบะและพรตอย่างสงบ
4. นิกายวาฮาบี (Wahabi) เป็นนิกายที่ถือว่าอัลกุรอานเป็นใหญ่สำคัญที่สุด ไม่เชื่อว่ามีผู้อยู่ระหว่างพระเจ้ายกกับมนุษย์และประธานการขอพร ณ สุสานของศาสดามุฮัมมัด
5. นิกายอิสมาอีลียะห์ (Ismailia) เดิมนิกายนี้มีทัศนะเช่นเดียวกับนิกายชีอะห์ทุกอย่าง แต่ต่อมาได้ขัดแย้งกันเรื่องอิหม่าม นับตั้งแต่อิหม่ามคนที่ 6 คือนิกายนี้นับถืออิสราอีลเป็นอิหม่ามสืบมา ปฏิเสธมุซาเป็นผู้นำ และประกาศว่า “อิหม่ามหรือผู้นำนั้นไม่จำเป็นต้องเปิดเผยตัวให้ใครทราบก็ได้ โดยจะอยู่อย่างลึกลับก็ได้ ไม่ต้องรับผิดชอบใดๆทั้งสิ้น ศาสนิกไม่มีสิทธิ์ที่จะวิจารณ์หรือดำเนินการกระทำของผู้นำ แม้คนทั่วไปจะมองว่าผิด ผู้นำย่อมทำถูกเสมอ” และนิกายนี้ไม่ยอมรับผู้เป็นคอลีฟะฮ์ต่อจากศาสดามุฮัมมัดเพราะถือว่าเป็นผู้ละเมิดศาสนา แย่งตำแหน่งของท่านอาลี ซึ่งถือว่าเป็นผู้นำคนแรกต่อจากท่านศาสดามุฮัมมัด
6. นิกายคอวาริจ (Khawarig) นิกายนี้แยกตัวออกเพราะไม่พอใจในการสันนิษฐานชีวิตของอุสมาน อิหม่ามองค์ที่ 3 เนื่องจากอิหม่ามองค์ที่ 4 ไม่สามารถจับตัวคนร้ายมาลงโทษได้ จึงตั้งตัวเป็นปฏิปักษ์ไม่ยอมเชื่อฟังหรือปฏิบัติตามผู้นำไม่ว่ากรณีใดๆ จึงเกิดสงคราม

ขึ้น กองทัพทั้งสองฝ่ายปะทะกันที่ชายฝั่งแม่น้ำชีฟฟิน ในที่สุดอาลียอมเจรจาดกกลางทำสัญญา พวกคอวาริจที่ไม่พอใจได้แยกตัวออกมาตั้งกองทัพใหม่ โดยนิกัสัญญาหยุดรบประกาศเป็นศัตรูกับอาลีโดยเปิดเผย นิกายนี้ยอมเชื่อฟังเฉพาะอัลละหฺองค์เดียว และได้ตั้งสังคมขึ้นใหม่ให้สอดคล้องกับพระคัมภีร์ ประกาศอิสรภาพในการเลือกผู้นำว่าไม่คสรจำกัดอยู่เฉพาะในเผ่ากูเรชเท่านั้น ผู้เป็นมุสลิมไม่ว่าเป็นชนชาติใดก็เป็นผู้นำได้ และเลือกผู้นำได้

1.4 ความเป็นมาของมุสลิมไทย

ปิยนาด บุนนาค (2555 : 26) ผู้เขียนบทความ “ประวัติศาสตร์ร่วมของมุสลิมไทย : มองผ่านสายตระกูล” ในหนังสือหลากหลายมิติมุมมอง : มุสลิมในแผ่นดินไทย ได้กล่าวถึงประวัติสังเขปของบรรพบุรุษมุสลิมไทยปัจจุบันซึ่งสืบเชื้อสายมาจากบรรพบุรุษ 6 กลุ่ม ดังนี้

ชาวมลายูหรือมาเลย์ นับเป็นชาวมุสลิมกลุ่มใหญ่ที่สุดในประเทศไทย ส่วนใหญ่อยู่บริเวณจังหวัดชายแดนภาคใต้ คือ จังหวัดปัตตานี ยะลา นราธิวาส บางส่วนในจังหวัดสตูลและสงขลา รวมทั้งในภาคอื่นๆ เช่น จังหวัดอุษรยา นครนายก ฉะเชิงเทรา และนนทบุรี ส่วนในกรุงเทพมหานครมักตั้งถิ่นฐานที่สี่แยกบ้านแขก ทุ่งครุ พระประแดง บางคอแหลม มหานาค พระโขนง คลองตัน หนองจอก และมีนบุรี

ชาวอาหรับ - เปอร์เซีย กลุ่มนี้ได้ติดต่อค้าขายกับไทยมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย แต่มีบทบาทอย่างเด่นชัดในสมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์ ชาวเปอร์เซียบางส่วนได้ตั้งหลักแหล่งอยู่ทางใต้ของประเทศไทยด้วย บรรพบุรุษกลุ่มนี้นับถือศาสนาอิสลามทั้งนิกายซุนนีและชีอะฮ์ ชาวอาหรับ - เปอร์เซียมักตั้งถิ่นฐานอยู่แถวฝั่งธนบุรี

ชาวจาหรือยะวา ในสมัยอยุธยามีชาวจาหรือยะวามาตั้งหลักแหล่งอยู่เช่นเดียวกับคนกลุ่มอื่นๆแต่ไม่ปรากฏหลักฐานชัดเจน จนกระทั่งถึงรัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ปรากฏมีชาวจาเข้ามา ซึ่งน่าจะมีสาเหตุมาจากการทำมาหากิน เพราะค่าจ้างในไทยสูงกว่าในชาวจาถึง 3 เท่า ต่อมาในสมัยสงครามโลกครั้งที่สองชาวจาถูกกองทัพญี่ปุ่นเกณฑ์มาสร้างทางรถไฟสายมรณะในประเทศไทย เมื่อญี่ปุ่นแพ้สงครามชาวจาก็ยังคงอาศัยอยู่ในประเทศไทยไม่ยอมกลับอินโดนีเซีย ปัจจุบันในกรุงเทพฯ มีมุสลิมเชื้อสายชาวมารองลงมาจากเชื้อสายมาเลย์ โดยตั้งหลักแหล่งอยู่ในท้องที่ เขตพระราชวัง ชนะสงคราม สำราญราษฎร์ นางเลิ้ง สาทร ยานนาวา สวนลุมพินี บางรัก พาหุรัด ประแจจีน บ้ายทวย บางขุนพรหม สามเสน และดุสิต

ชาวมุสลิม - เขมร ชาวมุสลิมเขมร - เขมรได้เข้ามาเป็นทหารอาสาของไทยตั้งแต่สมัยอยุธยา ต่อมาสมัยธนบุรีและต้นรัตนโกสินทร์ บางกลุ่มได้อพยพไปตั้งถิ่นฐานอยู่ตามริมคลองแสนแสบ บริเวณที่เรียกว่าเจริญผล ในรัชการที่ 5 ชาวมุสลิมเขมรจำนวนหนึ่งก็อพยพมาจากเขมรได้เข้ามาตั้งถิ่นฐานอยู่ในละแวกเดียวกันกับพวกจาม สถานที่ที่สายตระกูลจาม - เขมรตั้งหลักแหล่งอยู่ในเวลานี้ ได้แก่ บริเวณบ้านครัวตั้งแต่เจริญผลฝั่งตรงข้ามสนามกีฬาแห่งชาติไปจนจรดอรุณพฤษ์ หลักแหล่งอื่นที่สำคัญคือ มัสยิดสุวรรณ ถนนเจริญนคร ตำบลน้ำเขียว อำเภอแหลมฉบัง จังหวัดตราด และที่พุมเรียง จังหวัดสุราษฎร์ธานี

ชาวเอเชียใต้ ในสมัยอยุธยาชาวมุสลิมอินเดียได้เข้ามาค้าขายจนมั่งคั่งร่ำรวย ในสมัยรัตนโกสินทร์ เมื่อพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4 ทรงให้มีการทำสัญญากับประเทศตะวันตกโดยเริ่มจากสนธิสัญญาเบาว์ริงได้มีมุสลิมจากเอเชียใต้ ประกอบด้วย อินเดีย ปากีสถาน บังกลาเทศ และอัฟกานิสถานในปัจจุบันเข้ามาขอเป็นคนในบังคับของอังกฤษ เพราะเชื่อว่าจะทำการค้าได้สะดวก คนในบังคับต่างชาตินี้มาตั้งรกรากอยู่ในกรุงเทพฯ แถบบางรัก พาหุรัด มหานคร เขวราช ราชวงศ์ วจักร สีสม สามเสน และบางส่วนก็อพยพไปอยู่ต่างจังหวัด

ชาวจีน ชาวมุสลิมจีนได้เข้ามาประเทศไทยทางชายแดนภาคเหนือ โดยตั้งรกรากอยู่ในจังหวัดเชียงราย ลำพูน แม่ฮ่องสอนและเชียงใหม่ จีนฮ่อมุสลิมเข้ามาครั้งแรกในรัชการที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ต่อมาเมื่อประเทศจีนเป็นคอมมิวนิสต์ กองพล 93 แห่งก็ก่อกบฏตั้งไม่อาจอยู่ในประเทศจีนต่อไปได้ บางส่วนได้อพยพมาที่อำเภอฝาง จังหวัดเชียงใหม่ ทหารจีนเหล่านั้นบางส่วนเป็นมุสลิมเดียวกับจีนฮ่อ จึงรวมตัวกันอาศัยอยู่ที่จังหวัดเชียงใหม่

ชาวมุสลิมไทยที่มีเชื้อสายจากบรรพบุรุษ 6 กลุ่มดังกล่าวอาจจำแนกการประกอบอาชีพและฐานะได้ตามถิ่นที่อยู่ ดังในจังหวัดชายแดนภาคใต้ซึ่งมีชาวมุสลิมไทยอาศัยอยู่มากที่สุด กลุ่มนี้มักประกอบอาชีพด้านการเกษตรกรรมเพาะปลูก และการประมง มีฐานะค่อนข้างยากจนกว่ามุสลิมไทยในพื้นที่อื่น มุสลิมไทยในภาคตะวันออกเฉียงเหนือและภาคเหนือ ส่วนใหญ่ประกอบอาชีพเป็นพ่อค้าเนื้อ มีฐานะค่อนข้างดี ส่วนมุสลิมไทยในภาคกลางและกรุงเทพมหานครประกอบอาชีพรับราชการ ดำเนินธุรกิจค้าขาย และเป็นเจ้าของที่ดินที่มีราคาสูง โดยส่วนใหญ่มักเลือกที่อยู่ติดกับแม่น้ำลำคลอง พวกนี้มีฐานะดี

ถิ่นฐานอยู่ในกรุงศรีอยุธยา มีมากกว่า 40 เชื้อชาติ ซึ่งในจำนวนนี้ส่วนหนึ่งเป็นมุสลิม ดังนั้นหากจะจำแนกมุสลิมชุมชนะห์ในธนบุรีซึ่งเป็นรอยต่อของกรุงศรีอยุธยาที่ต้องลี้ภัยและเข้ามาสู่กรุงรัตนโกสินทร์ กล่าวโดยสรุปได้ว่า มุสลิมในธนบุรีจะมีบรรพบุรุษจากเชื้อชาติต่างๆ ที่ตั้งถิ่นฐานเป็นชุมชนในธนบุรี โดยบางชุมชนมีอยู่ก่อนที่ธนบุรีจะเป็นราชธานี บางชุมชนเกิดขึ้นในสมัยธนบุรีและรัตนโกสินทร์ กล่าวอีกนัยหนึ่งในการอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในธนบุรี ไม่ว่าจะเดินทางโดยตรงมาจากประเทศใดๆ ก็ดี หรือจะอพยพมาตั้งถิ่นฐานในกรุงศรีอยุธยาแล้วอพยพต่อไปยังธนบุรีก็ดี หรือจะเดินทางจากถิ่นต่างๆ ในประเทศมายังธนบุรีก็ดี มุสลิมจะมาอยู่รวมกันเป็นกลุ่ม เป็นชุมชน และสร้างมัสยิดเป็นศูนย์กลางของชุมชน มัสยิดเก่าแก่อันเป็นศูนย์กลางชุมชนในธนบุรีในสายชุมชนะห์ ได้แก่ มัสยิดต้นสน มัสยิดบางหลวง มัสยิดบางกอกน้อย มัสยิดตึกแดง มัสยิดบ้านสมเด็จ มัสยิดสวนพลู มัสยิดสุวรรณภูมิ มัสยิดวัดเกาะ มัสยิดฮารูน

2. **ชุมชนมุสลิมในธนบุรี สายชีอะฮ์** ในสมัยกรุงธนบุรี ชุมชนมุสลิมสายชีอะฮ์ยังไม่มีมัสยิดเป็นของตนเอง แต่เนื่องด้วยมุสลิมชีอะฮ์ซึ่งสืบเชื้อสายมาจากท่านเจกอะหมัดกลุ่มนี้ตั้งชุมชนอยู่ติดกับมุสลิมสายชุมชนะห์ที่คลองบางหลวงคือ กุฎีหรือมัสยิดต้นสน ฉะนั้นในการประกอบศาสนกิจโดยทั่วไปก็ดี ศาสนกิจในเดือนมุฮัรรอมาสำหรับชีอะฮ์ก็ดี มุสลิมชีอะฮ์ จะใช้มัสยิดต้นสนทำพิธี ทั้งนี้รวมถึงกุโบร์ซึ่งเป็นที่พักศพก็ใช้ร่วมกันมัสยิดในชุมชนมุสลิมสายชุมชนะห์

1. มัสยิดต้นสน
2. มัสยิดบางหลวง
3. มัสยิดบางอ้อ
4. มัสยิดหลวงอันซอริชุมชนะห์
5. มัสยิดนุรุลมุบีนบ้านสมเด็จ
6. มัสยิดกุฎิลอิสลาม
7. มัสยิดสวนพลู

8. มัตยิดสุวรรณภูมิ

9. มัตยิดฮารูน

10. มัตยิดบ้านเกาะ

สำหรับชุมชนริมทางรถไฟวงเวียนใหญ่ ตั้งอยู่ในเขตธนบุรี ซึ่งสำนักงานเขตธนบุรี (2555 : มปก.) ได้กล่าวถึงประวัติของสำนักงานเขตธนบุรีไว้ว่า เดิมชื่อว่า อำเภอราชคฤห์ มีฐานะเป็นอำเภอชั้น ในขึ้นตรงกับกรมนครบาลโดยตรงตั้งอยู่ในพื้นที่ของวัดราชคฤห์ จึงเรียกว่า อำเภอราชคฤห์ ต่อมาได้ มีพระบรมราชโองการโปรดเกล้าฯ เปลี่ยนชื่อ อำเภอราชคฤห์เป็นอำเภอบางยี่เรือเมื่อวันที่ 11 กรกฎาคม 2459 และวันที่ 20 ธันวาคม 2459 ได้ประกาศเปิดที่ว่า การเป็นเอกเทศของตัวเอง สาเหตุที่เปลี่ยนชื่ออำเภอราชคฤห์ เป็นอำเภอบางยี่เรือ เพราะว่า ในสมัยกรุงธนบุรีเป็นราชธานี ประเทศไทยได้ มีการติดต่อค้าขายกับประเทศจีนใช้เรือสำเภาลำเลียงรับ-ส่งสินค้าในบริเวณใกล้เคียงกับวัดราชคฤห์ มีพระญาติของสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี 2 คน นามเรือสำเภามาจอดอยู่เป็นประจำ จึงเรียกตำบลนี้ว่า “บางยี่เรือ” คำว่า ยี่เรือ แปลว่า สองในสมัยโบราณมักนิยมเรียกท้องถิ่นหนึ่ง ๆ ว่า “บาง” จึงเรียกบริเวณแถบนั้นว่า “บางยี่เรือ” และอำเภอราชคฤห์ตั้งอยู่ในพื้นที่บางยี่เรือ จึงเปลี่ยนชื่อเป็นอำเภอบางยี่เรือ ต่อมาได้ มีพระราชกฤษฎีกาเปลี่ยนนามอำเภอบางยี่เรือ เป็นอำเภอธนบุรีเมื่อวันที่ 17 เมษายน 2482 เนื่องจากจังหวัด ธนบุรีเคยเป็นราชธานีมาก่อนและเพื่อเป็นการเฉลิมพระเกียรติของสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีด้วย และเมื่อวันที่ 25 ธันวาคม 2510 ได้ย้ายที่ทำการอำเภอมายัง ณ สถานที่แห่งใหม่ ภายในบริเวณวัดเวฬุราชิน ตำบลบางยี่เรือ ตำบลท่าทุ๊กว่า นี้นี้เคยเป็นเมืองหลวงและเพื่อเฉลิมพระเกียรติของสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี (สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช) ประกอบกับอำเภอบางยี่เรื่อนี้เคยเป็นศูนย์กลางการปกครองของจังหวัดธนบุรีด้วย จึงได้มีพระราชกฤษฎีกาเปลี่ยนชื่ออำเภอบางยี่เรือเป็น อำเภอธนบุรี และได้รับการเปลี่ยนแปลงฐานะเป็น เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร ในเวลาต่อมาครั้งในวันที่ 5 พฤศจิกายน พ.ศ. 2546 ได้มีประกาศกรุงเทพมหานครเปลี่ยนแปลงพื้นที่แขวงและตั้ง แขวงใหม่ในเขตธนบุรี เนื่องจากผู้บริหารกรุงเทพมหานครมีนโยบายให้ แบ่งแขวงขนาดใหญ่ให้ย่อยลง เพื่อความชัดเจนในการให้บริการของสำนักงานเขต โดยได้เปลี่ยนแปลงพื้นที่แขวงบวรบุรี แขวงบางยี่เรือ และแขวงตลาดพลู นำมาจัดตั้งเป็นแขวงสำเหร่และแขวงดาวคะนอง ตั้งอยู่ทางตะวันตกของแม่น้ำเจ้าพระยา มีอาณาเขตติดต่อกับ เขตอื่น เรียงตามเข็มนาฬิกา ดังนี้

ทิศเหนือ ติดต่อกับ เขตบางกอกใหญ่และเขตพระนคร มีคลองบางกอกใหญ่และแนว กึ่งกลางแม่น้ำเจ้าพระยาเป็นเส้นแบ่งเขต

ทิศตะวันออก ติดต่อกับ เขตคลองสาน มีสะพานปฐมบรมราชานุสรณ์ ถนนประชาธิปไตย ถนนลาดหญ้า (บริเวณรอบวงเวียนอนุสาวรีย์สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช) ถนนสมเด็จพระเจ้าตากสิน และคลองบางไส้ไก่ เป็นเส้นแบ่งเขต

ทิศใต้ติดต่อกับเขตบางคอแหลมและเขตราชบุรีบูรณะ มีแนวกึ่งกลางแม่น้ำเจ้าพระยาและคลองดาวคะนองเป็นเส้นแบ่งเขต

ทิศตะวันตก ติดต่อกับเขตจอมทองและเขตภาษีเจริญ มีคลองบางสะแก คลองวัดใหม่ยายนุ้ย และคลองบางหลวงน้อย เป็นเส้นแบ่งเขต

เขตธนบุรีแบ่งเขตการปกครองย่อยออกเป็น 7 แขวง ได้แก่

1. วัดกัลยาณ์ (Wat Kanlaya)
2. วัดหิรัญรูจี (Hiran Ruchi)
3. บางยี่เรือ (Bang Yi Ruea)
4. บุกคโล (Bukhalo)
5. ตลาดพลู (Talat Phlu)
6. ดาวคะนอง (Dao Khanong)
7. สำเหร่ (Samre)

ข้อมูลทั่วไปของเขตธนบุรี

ลักษณะภูมิประเทศโดยทั่วไป

เขตธนบุรีเป็นเขตชั้น ในของกรุงเทพมหานคร มีพื้นที่ 8.566 ตารางกิโลเมตร สภาพทั่วไปเป็นที่ราบลุ่ม มีแม่น้ำ ลำคลองไหลผ่านทั่วถึงกัน ตลอดท้องที่ อาชีพ ประชาชนส่วนใหญ่ประกอบอาชีพรับจ้างค้าขายและอุตสาหกรรมในครัวเรือน

กลุ่มชาติพันธุ์ไทยมุสลิมในย่านตลาดพลู ส่วนใหญ่เป็นมุสลิมเชื้อสายมลายูถูกกวาดต้อนจากรัฐปัตตานี ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว นับถือนิกาย ชุนนีย์หรือชุนนะห์ และมุสลิมเชื้อสายปาตานอพยพจากปากีสถาน เป็นกลุ่มดั้งเดิม เรียกตนเองว่า “มุสลิมบ้านสวน” ตั้งบ้านอยู่รายรอบมัสยิด

สวนพลู ระหว่างคลองบางไผ่ไต่ถึงคลองสำเหร่ ประกอบอาชีพด้านการเกษตร อาทิ ทำสวนพลู สวนเบญจพรรณ และเลี้ยงสัตว์ หลังจากหมดยุคการปลูกพลูจึงหันมาทำการค้า บ้านเช่าราคาดูก หรือสร้างห้องแถวเพื่อเก็บค่าเช่าแทน บางส่วนได้ยึดอาชีพเลี้ยงสัตว์ บ้างก็ทำขนมขาย โดยเฉพาะขนมบดิน ที่มีชื่อเสียงกลายเป็นขนมประจำชุมชน ตลอดจนการเป็นเจ้าของกิจการอุตสาหกรรมในครัวเรือน ส่วนคนที่มีความรู้ได้รับการศึกษาตามระบบ จะรับราชการ รัฐวิสาหกิจ รับจ้าง ฯลฯ กลุ่มมุสลิมเหล่านี้จะยังคงความสัมพันธ์ทางเครือญาติกับมุสลิมทางภาคใต้และมุสลิมจากจังหวัดใกล้เคียง เช่น ยะลา มุสลิมกลุ่มดังกล่าวจึงได้อพยพเข้ามาหาโอกาสเพื่อการเลี้ยงชีพ เช่น ทำโรงเชือดไก่ และขายเนื้อ ซึ่งกลุ่มมุสลิมเดิมจะไม่นิยมประกอบอาชีพนี้ จึงเป็นโอกาสให้ผู้มาใหม่ได้สร้างฐานะและเข้าครอบครองพื้นที่ได้มากขึ้น อย่างไรก็ตาม กลุ่มชนเหล่านี้จะมีปฏิสัมพันธ์กันโดยผ่านศาสนกิจที่ทำร่วมกัน เช่น การละหมาดที่มัสยิด การใช้พื้นที่รอบๆมัสยิดในวาระโอกาสต่างๆ อาทิ งานนิสฟูชะบาน งานประเพณีกวนข้าวอาชูรอ งานเมริด ฯลฯ

ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่ ถนนเทอดไท แขวงบางยี่เรือ เขตธนบุรี จังหวัดกรุงเทพมหานคร 10600 ชุมชนนี้ไม่ปรากฏประวัติการจัดตั้ง แต่ประชาชนส่วนใหญ่นับถือศาสนาอิสลามชุมชนนี้อยู่ห่างจากสำนักงานเขตธนบุรีประมาณ 50 เมตร เป็นชุมชนใหญ่ บ้านเรือนหนาแน่นมาก อาชีพหลักของชุมชน/กลุ่มคือ รับจ้าง และ อาชีพรองของชุมชน/กลุ่ม คือ ประกอบอาชีพส่วนตัว

ชุมชนนี้มีมัสยิดสวนพลูเป็นมัสยิดประจำชุมชน ตั้งอยู่ริมทางรถไฟสายวงเวียนใหญ่-มหาชัย หากเดินทางมาจะอยู่ ซอยเทอดไท 11 ถนนเทอดไท ฟังตรงข้ามสำนักงานเขตธนบุรี ซึ่งสำนักงานเขตธนบุรีได้ให้ประวัติความเป็นมาของมัสยิดสวนพลูไว้ว่า สาเหตุที่มีชื่อว่า สวนพลู เนื่องจากในอดีตพื้นที่บริเวณนี้กว่า 90 เปอร์เซ็นต์ เป็นสวนที่ปลูกต้นพลู เพื่อบริโภครสและส่งขาย จนกระทั่งถึงยุคที่มีคำสั่งห้ามคนไทยกินหมาก ทำให้การปลูกพลูต้องเลิกไปมุสลิมในบริเวณมัสยิดสวนพลู ประกอบด้วยมุสลิมเชื้อชาติไทยแต่ดั้งเดิม และเชื้อสายมลายูจากอยุธยา ซึ่งคงอพยพมาตั้งแต่สมัยกรุงแตก เชื้อสายมลายูที่ถูกกวาดต้อนมาจากอาณาจักรปัตตานี และมุสลิมจากอินเดียเข้ามาตั้งถิ่นฐานในชุมชนนี้ด้วยเช่นกัน

เมื่อปี พ.ศ. 2329 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ได้ส่งกองทัพอันเกรียงไกรของพระองค์ลงไปที่เมืองปัตตานีในสมัยนั้น ซึ่งเป็นหัวเมืองเอกทางใต้ก่อนถึงแหลมมลายู ประเทศมาเลเซียบางรัฐซึ่งประชาชนไทยรู้จักในขณะนั้นคือ รัฐปะลิส กลันตัน ตรังกานู และไทรบุรี การตีเมืองตานีในครั้งนั้นอยู่ภายใต้การบังคับบัญชาของเจ้าพระยาบรมมหาพิชัยญาติ หรือบรรพบุรุษของชาวไทยอิสลามรู้จักในนาม

“คาโตะสมเด็จ” ครั้งกระนั้นกองทัพของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าฯ ได้กวาดต้อนและรวบรวมชาว ตานีมายังกรุงเทพด้วย และผู้ที่ได้รับมอบหมายให้เป็นนายกควบคุมชาวตานีในครั้งนั้นคือ “ตนกูมะหมุด” ซึ่งเป็นชาวไทรบุรี และชาวตานีที่ถูกกวาดต้อนมา ทางทางได้จัดที่พักเป็นสัดส่วนหลายแห่ง โดยเฉพาะที่ กรุงเทพฯ และธนบุรี ที่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดมีอยู่ดังนี้ บริเวณสุเหร่าเก่าสวนหลวง บ้านไทร (อาณาบริเวณ คลองตัน) มหานาค บ้านสมเด็จ และคลองบางหลวง ส่วนที่ว่าบางหลวงนั้น ก็คือตลอดแนวทางปากคลอง จนถึงบริเวณวัดใหม่ทองคั่ง (บ้านสวนพลู)

ในปัจจุบันและเป็นที่ตั้งของมัสยิดสวนพลูในขณะนี้ “มัสยิดสวนพลู” แต่เดิมเป็นอาคารไม้ชั้นเดียว เวลาที่ปลูกสร้างไม้แน่ชัด มีลักษณะเป็นรูปทรงแบบทรงแบบเรือนไทย (ปั้นหยา) ขนาดกว้าง 5 เมตร ยาว 8 เมตร มีโคมเสาปั้ง (หอกลอง) เป็นไม้เช่นกัน จนถึงปี พ.ศ.2379 นายฮัจยีโตะซาอ (ซา) ซึ่งเป็นอิหม่าม อันดับแรกและเป็นผู้ริเริ่มก่อสร้างตัวอาคารแบบไทย (กะฎี) ก่ออิฐถือปูน ซึ่งชาวบ้าน (สัปบุรุษ) ในสมัยนั้น เรียกว่า สุเหร่า หรือ กุฎี (เพราะมีรูปร่างเหมือนกะฎีหรือวิหารทางพุทธศาสนา) ซึ่งลักษณะเช่นนี้ยังมีให้คน รุ่นหลังได้เห็นอีกแห่งเดียวคือ มัสยิดบางหลวง หรือ กุฎีขาว ริมคลองบางหลวงในปัจจุบัน แต่เดิมตัวอาคาร ที่ก่ออิฐถือปูนมีลักษณะเป็นรูปทรงปั้นหยาเช่นเดียวกับอาคารไม้เดิม ตรงกลางอาคารมีเสากลางเพื่อรับ น้ำหนักโครงหลังคา ที่มุงด้วยกระเบื้องโบราณ มีความกว้าง 8 เมตร ยาว 12 เมตร เมื่อ พ.ศ. 2446 จำนวนสัปบุรุษเพิ่มมากขึ้น คณะบริหาร (ทรัพย์สิน) ในยุคนั้นได้ซ่อมแซมปรับปรุงตัวอาคารนี้ด้วยการขยายประตูทางเข้าออกมามากขึ้น รวมความยาวของตัวอาคารเป็น 16 เมตร แต่ความกว้างยังคงเดิมคือ 8 เมตร และได้เปลี่ยน โครงหลังคาใหม่ ใช้กระเบื้องสีเหลี่ยมขนาด 8x8 นิ้ว

ในปัจจุบันยังคงใช้บางอาคารอยู่บ้าง และได้รื้อเสากลางออก ทำซุ้มประตูหน้าต่างเป็นลวดลายไม้ ฉลุแบบไทยทั้งหมด รวมทั้งศิลปะเป็นไปตามแบบไทยทุกประการ มัสยิดสวนพลูคือชื่อที่จดทะเบียนเป็น นิติบุคคลต่อทางราชการเมื่อวันที่ 12 พฤศจิกายน 2491 ก่อนหน้านั้นเป็นที่รู้จักกันในหมู่ทั่วไปว่า “บ้านสวน” เนื่องจากเป็นมัสยิดที่เก่าแก่แห่งหนึ่งในกรุงธนบุรี มีประวัติความเป็นมาย้อนหลังประมาณ 180 ปี ต่อมา เมื่อมัสยิดได้จดทะเบียนและมีคณะกรรมการบริหาร ตาม พ.ร.บ. มัสยิดอิสลามแล้ว โดยการนำของท่านอิหม่าม ฮัจยีอับดุลฮามิด จุลริระ ได้ต่อเติมอาคารด้านตะวันออกไปอีก 8 เมตร แต่ยังคงรักษารูปแบบของตัวอาคารเดิมไว้ทุกประการ และได้ปรับปรุงตัวบาแล (เรือนไม้)ซึ่งมีอยู่ต่อจากตัวอาคารมัสยิด ด้วยการปรับพื้นลดลงทำแนวต่อเนื่องไปกับตัวอาคารมัสยิด ประมาณ 24 เมตร เมื่อเวลาผ่านไป ความทรุดโทรมและ

คับแคบ เนื่องจากสัปบุรุษเพิ่มทวีขึ้นเป็นจำนวนมาก ในระยะหลัง ๆ คณะกรรมการอิสลามประจำมัสยิดได้ประชุมร่วมกับสัปบุรุษ และมุสลิม สวนพลู มีความเห็นพ้องต้องกันว่า ต้องรื้อตัวอาคารเดิมออกทั้งหมด และวางโครงการก่อสร้างมัสยิดหลังใหม่ ซึ่งขณะนี้ได้มีทุนดำเนินการอยู่ 280 ,000 บาท ซึ่งบริจาคโดย ฮัจญะฮ์นะ ชกขอคุณ และเมื่อวางโครงการดำเนินงานแล้วได้มีผู้มีจิตศรัทธา (สัปบุรุษ) และมุสลิมท้องถิ่นอื่นๆ สนับสนุนการก่อสร้างอาคารหลังใหม่ ดังปรากฏในปัจจุบันซึ่งใช้ทุนดำเนินการก่อสร้างจนแล้วเสร็จเฉพาะอาคารเป็นเงินทั้งสิ้น 1,040,552 บาท และได้เสริมสร้างปรับปรุงเสาบัง (หอกลอง) ซึ่งของเดิมชำรุดให้เป็นรูปแบบตามศิลปะเข้ากับตัวอาคารหลังใหม่ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ที่มองดูเด่นเป็นตระหง่านประจำมัสยิด หรืออาจเรียกได้ว่าเป็นสิ่งก่อสร้างที่สูงที่สุดประจำหมู่บ้านสวนพลู และได้มีการปรับปรุงอีกหลายจุดภายในมัสยิด และได้ทำพิธีเปิดเฉลิมฉลองอาคารมัสยิดสวนพลูหลังใหม่วันที่ 6 ธันวาคม 2518

1.5 คนตรีกับศาสนาอิสลาม

ด้านการร้องเพลงและฟังดนตรีในสังคมมุสลิม อิบน์ กอัยยิม (2541 : 56) ได้เขียนบทความซึ่งอ้างอิงไว้ในหนังสือ กฎของอิสลามว่าด้วยดนตรีและการขับร้อง ตามแนวทางของกูรออัน - สุนนะฮ์ และนักการศาสนา ได้กล่าวไว้ว่า ในส่วนที่แสดงถึงการล่อลวงของพวกชาตานต่อผู้ที่อ้างว่าการเดินรำ การร้องเพลง และฟังดนตรีเป็นความมหัศจรรย์ทางจิตใจ เขากล่าวว่า “ในบรรดากลไกและกับดักของศัตรูของอัลลอฮ์ (ศุบห์) ซึ่งมันได้วางเอาไว้เพื่อเป็นกับดักมนุษย์ผู้มีสติสัมปชัญญะ ความรู้และคิน (ความศรัทธา) เพียงเล็กน้อย และด้วยวิธีการที่มันล่อลวงผู้หลงผิดและเพิกเฉย ซึ่งก็คือการคร่ำครวญ การผิวปาก การปรบมือ และเพลงประกอบซึ่งประกอบกับเครื่อง (ดนตรี) ที่ต้องห้ามทั้งหลาย สิ่งเหล่านี้กั้นขวางอัล-กูรออันจากจิตใจของมนุษย์ และทำให้มนุษย์อุทิศหัวใจให้กับสิ่งที่เปื้อนบาปและไม่เชื่อฟังอัลลอฮ์ (ศุบห์) สำหรับเพลง (ซึ่งร้องประกอบกับดนตรี) มันก็คือ กูรออัน ของอัช-ชะฎอน (ชาตาน) มันคือม่านที่หนาทึบและกีดขวางการเข้าใจอัล-เราะฮมาน! ด้วยวิธีการใช้เพลงดังกล่าวพวกชะฎอน หลอกหลอนจิตใจที่หลงละเมอ ให้บทเพลงช่วยปลดปล่อยจิตใจของเราผ่านทางภาพลักษณ์ที่สนุกสนาน ชะฎอนจะคอยกระซิบกระซาบสิ่งที่ผิดๆ อยู่ภายในจิตใจและหาเหตุผลมาโต้เถียงเพื่อให้เราเห็นถึงความดีของบทเพลง ข้อโต้เถียงเหล่านี้จะได้รับการยอมรับ ด้วยเหตุผลเช่นนี้อัล-กูรออันจึงกลายเป็นสิ่งที่ถูกปฏิเสธและถูกละทิ้ง”

ิบน์ กอัยยิม ได้กล่าวสรุปไว้ว่า “ผลของการถูกบทเพลงและดนตรีครอบงำจิตใจคือ ท่านจะไม่ได้พบกับสิ่งที่มันเสียดสีให้ท่าน นอกเสียจากจะหลงไปจากแนวทางที่เป็นทางนำ ทั้งด้านความคิดและการ

กระทำ บุคคลเหล่านี้จะค่อยๆ รู้สึกถึงเกียรติยศ - ภาระอัน ส่วนใหญ่แล้วพวกเขาจะเลือกอย่างแรกมากกว่าอย่างหลัง การฟังอัลกุรอานควบคู่กับเป็นภาระใหญ่หลวงสำหรับพวกเขาเลยทีเดียว”

บทความต่อมาของอิบน์ กิอัยม ได้ชี้ให้เห็นถึงแง่คิดอื่นๆ ของวิทย์ปัญญาของพระผู้เป็นเจ้า ดังนั้น เราจึงได้รู้ว่าเพลงมีลักษณะเฉพาะที่ทำให้จิตใจอ่อนแอ ทำให้การเสแสร้งอกเงยขึ้นมา เช่นเดียวกับน้ำทำให้เมล็ดพืชงอกขึ้นมาจากพื้นดิน และมีคุณสมบัติอีกประการหนึ่งคือ บทเพลงทำให้จิตใจไขว่เขวและปิดบังหัวใจจากการคิดไตร่ตรอง และทำความเข้าใจอัลกุรอานและนำอัลกุรอานไปใช้ให้เกิดประโยชน์ นั้นเป็นเพราะอัลกุรอานและบทเพลงจะอยู่ร่วมกัน ไม่ได้ในหัวใจมนุษย์ เพราะมันเป็นสิ่งที่ตรงกันข้าม คือกระตุ้นในสิ่งที่ตรงกันข้ามมากๆ เช่นสิ่งที่ซ่อนเร้นอยู่ภายในใจและล่อลวงวิญญาณให้เสื่อมทรามลง โดยชักจูงให้เราปรารถนาในสิ่งที่น่าละอายทุกอย่าง สัญลักษณ์แห่งความเสแสร้งในตัวเราอย่างหนึ่งคือ การนานๆ ครั้งเราจะระลึกถึงอัลลอฮ์ และก็จะเกิดลุกขึ้นมาละหมาดและละหมาดแบบขอไปที ยิ่งไปกว่านั้นความเสแสร้งยังตั้งอยู่บนพื้นฐานที่ผิด และบทเพลงก็มีคำร้องที่น่าเกลียดที่สุด มันพยายามจะให้สิ่งที่น่าเกลียดกลายเป็นสิ่งที่งดงามและกระตุ้นให้ทำสิ่งเหล่านั้น ทั้งยังทำให้สิ่งที่น่ารังเกียจกลายเป็นสิ่งที่ดี สิ่งที่เราชั่วร้ายที่สุดเห็นจะเป็นความสามารถในการหันเหจิตใจส่วนลึกของผู้ที่เคยอุทิศให้แก่อัลลอฮ์ (ศุบห์) ให้ออกห่างไปจากการระลึกถึงพระองค์ ระลึกถึงคัมภีร์ของพระองค์และการศรัทธา (ดิน) ต่อพระองค์

สำหรับความเชื่อของศาสนาอิสลามที่มีต่อดนตรีอบู มัสนูร (2526 : 40) ได้กล่าวไว้ว่า ในกลุ่มชาวมุสลิมมีจำนวนไม่น้อยที่เข้าใจว่าอิสลามเป็นเพียงศาสนาที่สาวคนมีศรัทธาอย่างเดียวซึ่งห้ามการรื่นเริงโดยสิ้นเชิง การร้องรำทำเพลงก็ห้ามเด็ดขาด ทั้งยังเป็นศาสนาที่ไม่อนุมัติให้มีความสุขทางโลกด้วยเลย แต่ความเป็นจริงแล้วศาสนาอิสลามให้รื่นเริงด้วยการดี สิดิ เป่า ได้ในขอบเขตของความเรียบร้อยและมีมารยาทที่ดีงาม ท่านรศุลลอฮ์เองได้เคยใช้ให้รื่นเริงในงานแต่งงาน โดยมีเพลง มีกลอง ที่ไม่เกินขอบเขตความเรียบร้อยทางศีลธรรมของท่านนบี (ศ็อล) กล่าวถึงการดีกลองและร้องเพลงในงานแต่งงานนั้นเป็นความแตกต่างระหว่างหะลาลและหะรอมอย่างหนึ่งคือ จะเป็นที่อนุมัติหรือต้องห้ามขึ้นอยู่กับความพอดี ดังนั้นสำหรับมุสลิมที่จะดำเนินชีวิตไปบนทางที่ราบเรียบทั้งในโลกนี้และโลกหน้าแล้ว ก็เป็นการสมควรจะหาความสุขสบายและการรื่นเริงบ้างพอเหมาะพอควรกับกาลเทศะเท่าที่จำเป็นเพราะถ้ามากเกินไป เกรงว่าจะเข้าข่ายไร้ประโยชน์และสุรุ่ยสุร่ายซึ่งถูกตำหนิโดยอัลกุรอาน

โอกาสอื่นๆที่นักวิชาการหลายคนลงความเห็นให้เล่นดนตรีได้ (2541 : 69) กล่าวไว้ในหนังสือ กฎของอิสลามว่าด้วยดนตรีและการขับร้อง ตามแนวทางของกูราน - สุนนะฮ์ และนักการศาสนา ว่านักวิชาการอิสลามหลายคนได้กล่าวถึงโอกาสอื่นๆ ที่การร้องเพลงบริสุทธิ์อนุญาตให้กระทำได้ ตัวอย่างเช่นเพื่อช่วยให้เรามีความเข้มแข็ง อดทนในการยกของหนักหรือทำงานหนัก ทำงานที่ซ้ำซากน่าเบื่อ ซึ่งในกรณีดังกล่าวนี้ การขับร้องเพลงซึ่งมีคำร้องที่บริสุทธิ์ อาจร้องได้ทั้งแบบเดี่ยวและการร้องประสานเสียง ดังเช่นที่ท่านศาสดาและบรรดาเศาะฮาบะฮ์กระทำในตอนที่ยกขบวนพลมารอบนครมะดีนะฮ์ ในระหว่างการเดินทางไกลโดยขี่ม้า อูฐ หรือสัตว์พาหนะอื่นๆ เราสามารถร้องเพลงเป็นจังหวะจะโคนเพื่อผ่อนคลายความเบื่อหน่ายและช่วยเร่งฝีเท้าได้ด้วยเช่นกัน ดังเช่นที่ชาวอาหรับใช้เวลาเดินทางเป็นกองคาราวาน เป็นที่รู้กันว่า คนขี่อูฐของศาสดาชื่อ อันญาชะฮ์ เคลื่อนไหวได้อย่างรวดเร็ว โดยใช้วิธีนี้นั่นเอง และนอกจากนี้ การร้องเพลงที่บริสุทธิ์ให้ตัวเองฟังเวลาที่โคดเดี่ยวหรือเบื่อหน่ายก็อนุญาตให้กระทำได้ เช่นเดียวกับการที่ผู้ปกครองร้องเพลงกล่อมลูกหลานเพื่อความสนุกสนาน หรือเพื่อให้เด็กหยุดร้องไห้หรือทำให้อนอนหลับก็อนุญาตให้กระทำได้เช่นเดียวกัน

สรุปแล้ว บทเพลงซึ่งมีคำร้องช่วยยกระดับจิตใจให้สูงขึ้น และกระตุ้นให้คนหันมาทำกิจกรรมทางศาสนาเช่น การขอคู่ออ การทำการกุศล และการญิฮาด เป็นต้น ควรได้รับการยกย่องสรรเสริญ แต่การร้องเพลงเหล่านี้จะต้องทำอย่างพอดี และทำในวาระที่เหมาะสมและด้วยพฤติกรรมที่เหมาะสม

ในด้านของศิลปวัฒนธรรม ทั้งดนตรี การแสดง ประเพณีต่างๆของมุสลิมที่สืบทอดมาสู่ชาวไทยมุสลิม ประชุมศักดิ์ ชลาเดชะ (2539 : 17) ผู้เขียนหนังสือมุสลิมในประเทศไทย ได้กล่าวถึงอิทธิพลของอิสลามที่มีต่อสังคมไทยไว้ว่า อิทธิพลของอิสลามที่มีต่อสังคมไทยนั้นมีเป็นอันมาก โดยเฉพาะในเรื่องการปกครอง ในเรื่องศิลปะ การดนตรี แม้แต่การแต่งกาย อย่างการแต่งกายที่เราจะเห็นได้ชัดคือ เครื่องต้นของพระมหากษัตริย์ของไทยนั้น มีอยู่อย่างหนึ่งที่เรียกว่า “ฉลองพระองค์อย่างเทศ ” ความจริงฉลองพระองค์อย่างเทศนี้เป็นเสื้อยาวถึงเข่า ซึ่งดั้งเดิมเดิมขึ้นในประเทศอิหร่านหรือเปอร์เซีย เป็นแห่งแรก แล้วก็ได้มาถึงประเทศไทย ได้รับความนิยมจนกระทั่งยกเป็นเครื่องแบบอย่างหนึ่งของสมเด็จพระมหากษัตริย์

ในการดนตรีก็มีเพลงต่างๆ ซึ่งอาจจะมาจากพวกซุฟีที่เรียกว่า “เกรตัน” นั้นมีเพลงต่างๆที่ตกค้างอยู่ ได้กลายเป็นเพลงไทยไป และตลอดจนท่าทางลีลาของการฟ้อนรำก็ได้ตกมาอยู่ในระบบนาฏศิลป์ของไทย อย่างจะเห็นได้อยู่ทุกวันนี้ ถ้าใครเป็นละครรำ จะเห็นได้ว่าการรำตะเจิ้งนั้นมาจากการฟ้อนรำของพวกซุฟี

ตลอดจนการร่ายอย่างศิลปาครทุกวันนี้เขาเรียกว่า “ดาวดิงส์” คือรำประเท้า แล้วสองมือตบอกนั้นก็เป็นอิทธิพลการฟ้อนรำ ที่มาจากอิสลามนิกายชีอะห์ ที่เรียกว่าการเต้นมะหะหร่านนั่นเอง

ส่วนการขับร้องที่เรียกว่า “ดิเกอร์” นั้นก็กลายมาเป็น ลิเก หรือ ยี่เก ไปอย่างที่ท่านทั้งหลายก็ได้ทราบกันอยู่แล้ว การเปลี่ยนแปลงกลายไปนั้น ก็เชื่อว่กลายไปในสมัยรัตนโกสินทร์นี้เอง ซึ่งเป็นระยะใกล้ๆ ไม่จำเป็นต้องพูดถึง

ในขณะที่การสัมมนาทางวิชาการมุสลิมศึกษา ประจำปี 2553 เรื่อง “มุสลิมในแผ่นดินไทย : บทบาทชาวไทยมุสลิมในการสร้างสรรค์สังคมไทย” ระหว่างวันที่ 29 กันยายน - 2 ตุลาคม 2553 ที่หอประชุมจุฬาฯ 3 วันแรกเป็นการสัมมนาทางวิชาการ ในวันสุดท้ายของการสัมมนา เป็นช่วงพิเศษที่ได้เจาะลึกถึงอัตลักษณ์ด้านศิลปวัฒนธรรมของชาวไทยมุสลิม พร้อมกับแกะรอบตามเส้นทางของการเชื่อมต่อของวัฒนธรรม ซึ่งได้รับการปรับแต่งต่อทอดให้สอดคล้องกับสภาพแวดล้อม วิถีชีวิตและวัฒนธรรมดั้งเดิมของแต่ละท้องถิ่นที่มุสลิมได้เข้าไปลงหลักปักฐานสร้างชุมชน จนเกิดศิลปวัฒนธรรม ได้กล่าวถึงความเป็นมาที่น่าสนใจของศิลปวัฒนธรรม การแสดงที่น่าสนใจของชาวไทยมุสลิม ใ้อาการออกแขกลิเก การออกแขกที่เรามักจะเห็นกันเป็นประจำก่อนหน้านี้จะมีการแสดงลิเกทุกครั้ง มีต้นกำเนิดมาจากวัฒนธรรมของมุสลิม เนื่องจากในสมัยแผ่นดินกรุงศรีอยุธยา บรรดาอะวะห์ หรือกลุ่มผู้เผยแพร่ศาสนาอิสลามพากันขับร้อง เพื่อสรรเสริญพระองค์อัลเลาะห์ (ซ.บ.) และท่านศุขสดามุฮัมมัด (ซ.ล.) โดยเรียกว่า อุละนะบี หรือ “ลิเกเลียบ” ซึ่งอาจเปรียบได้ว่าเป็นต้นกำเนิดของสายธารแห่งศิลปวัฒนธรรมมุสลิม ในเวลาต่อมาสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยแห่งราชวงศ์จักรี กรุงรัตนโกสินทร์ ได้มีการพัฒนาจาก อุละนะบี หรือลิเกเลียบ ไปสู่การแสดง “ลิเกเครื่องท่อน” และการแสดง “ลิเก” ในปัจจุบัน โดยยังคงช่วงออกแขกเพื่อให้เป็นการขอพรจากพระเจ้า และไหว้ครูก่อนเข้าการแสดงทุกครั้ง

คำว่า “ลิเก” มาจากคำว่า “ซิเกร” ภาษาเปอร์เซีย หรือคำว่า ซิกรู ในภาษาอาหรับ หมายถึง การอ่านบทสรรเสริญพระเจ้านั่นเอง ส่วนที่ว่าทำไมจึงเรียกว่า “ลิเกเลียบ” ก็เพราะว่าลักษณะของผู้เล่น ก็จะนั่งเลียบไปกับพื้น ไม่มีการลุกขึ้นเดิน ไม่มีการขยับตัวไปตามจังหวะ ผู้เล่นทุกท่านจะตีกลองร่ำมะนาพร้อมกับร้องเท่านั้น

การแสดงอีกประเภทหนึ่งที่มุสลิมคุ้นเคยกันดีก็คือ “นาซิด” ก็แตกสาขามาจากอุละนะบีเช่นกัน “นาซิด” หรือ อนาซิด เป็นภาษาอาหรับ หมายถึงการนำคำสอนของศาสนาทุกๆด้านมาเรียงร้อยให้เป็นสำนวน

หรือบทเพลง และแม้ว่าการแสดงลำนำนาซิดจะเกิดขึ้นมาช้านาน นับพันปีแล้วก็ตาม แต่ก็ยังมีช่วงบางเวลา ที่เลื่อนหายจนถึงเกือบสูญหายไปเนื่องจาก เชื่อกันว่าขัดต่อหลักการศาสนา ต่อมาท่านอนุชา อิหม่าม อัช อารีย์ มุฮัมมัด อัดตามิมี ผู้นำศาสนาท่านหนึ่งของมาเลเซีย ได้พิจารณาว่าความบันเทิงเป็นธรรมชาติของมนุษย์ ที่มีอาจปิดกั้นได้ และยังประโยชน์อันมหาศาลต่อมนุษย์หากนำมาใช้ให้เป็นประโยชน์กับการดำเนินชีวิต เพราะความบันเทิงที่แท้จริงนั้นไม่ใช่เพียงการให้ความสุขความบันเทิงอย่างเดียวเท่านั้น แต่ความบันเทิงก็มีประโยชน์อื่นๆอีกมากมาย

ดังนั้นความบันเทิงในรูปแบบอิสลามจะเกี่ยวกับพันธกิจเรื่องศาสนา เนื้อหาของ “นาซิด” จึงเกี่ยวข้องกับการนำคำสอนมาร้อยเรียง เชิญชวนให้คนทำความดี มีจริยธรรม นอกจากนี้ยังมีการพัฒนาเนื้อหาโดยนำเรื่องราวใกล้ตัว เช่น การดำเนินชีวิตในสังคม นำปัญหาของสังคมมาผูกร้อยกับหลักศาสนา ซึ่งมีส่วนทำให้สังคมมีความรักซึ่งกันและกัน ส่วนการใช้เครื่องดนตรีจะมีเพียงกลองหรือเครื่องเคาะเพื่อให้จังหวะ ทำนอง เพลงกำหนดตามหลักการของธรรมชาติ คือการเต้นของหัวใจ ทำนองเร็วก็จะไม่เกินการเต้นของหัวใจในขณะที่หัวใจเต้นเร็วสุด หากเกินกว่านั้นก็ไม่สามารถบังคับตัวเองได้ ในที่สุดก็จะกลายเป็นคนคลั่งไคล้เมากับความบันเทิง ที่มีแต่การบันเทิงตนจิตใจ ไม่ใช่ความบันเทิงที่ให้ความสุขที่แท้จริง การแสดงนาซิดมักจะนิยมแสดงในงานมงคลต่างๆของชาวมุสลิม เช่น พิธีการแต่งงาน การโกนผมไฟ การเข้าสู่หนัด และในงานรื่นเริงต่างๆทั่วไป ยกเว้นงานศพ

ดนตรีนาสเป เป็นการขับร้องลำนำพื้นบ้าน ดนตรีพื้นถิ่นของมุสลิม คำเรียกเดิมนั้น นาสเป บ้างก็ว่าเพี้ยนมาจากคำว่า “นาซิด” หรือ “นาสะ” ซึ่งเป็นคำในภาษามลายูในภาคใต้ เมื่อชาวมุสลิมในเขตปัตตานีอพยพเข้ามาอาศัยอยู่ในเขตมินบุรี คำว่า นาสะ ก็เพี้ยนไปเป็นนาสเป บ้างก็ว่านาสเปมาจากขั้นที่ 5 ของการแสดงลิเกเลียบ เรียกว่า “การออกนาสเป” คือการร้องลิเกเลียบโดยมีการเพิ่มอุปกรณ์เครื่องประกอบจังหวะต่างๆ เช่น แทมโบรีน ฉิ่ง ลูกแซก แอคคอร์ดเดียน ฯลฯ โดยเริ่มด้วยการบรรเลงแอคคอร์ดเดียน จะใช้กลองทอมและบองโกเป็นตัวคุมจังหวะ ผู้ร้องจะร้องพร้อมกัน เนื้อร้องที่ใช้ก็จะมีทั้งคำร้องที่เป็นภาษาอาหรับและภาษาไทยเข้ามา แต่ความหมายก็จะเกี่ยวกับบทบัญญัติทางศาสนา หรือเรียกว่าการออก “เบ็ดเตล็ด” ถ้าเปรียบเทียบกับเพลงไทยก็จะใช้คำว่า “การออกหางเพลง” จะร้องเพื่อความสนุกสนาน ทำนองที่ใช้เป็นการร้องนาสเปเป็นทำนองอาหรับ ถ้าจังหวะช้าจะใช้จังหวะบิกัน ส่วนจังหวะเร็วจะใช้จังหวะ ซ่า ซ่า ซ่า และจะ

ใช้จังหวะซ้ำเร็วสลับกันไป พอเบ็ดเตล็ดเสร็จก็จะลงกลองเพื่อทอดลงจบ 1 ยืน เมื่อเวลามีการประชันกัน (ในการประชันนี้ถ้าวงไหนเล่นทำนองซ้ำกัน ก็ถือว่าชนะที่ร้องอยู่แพ้นที)

การแสดงนาเปในปัจจุบันมีการใช้เครื่องดนตรีหลายชิ้นประกอบ ได้แก่ ไวโอลิน นิง ลูกแซค แอคคอร์เดียน ทำให้การร้องเพลงสนุกสนาน ส่วนเนื้อหายังคงเป็นเรื่องคำสอนทางศาสนาและมีการแต่งเนื้อร้องขึ้นชมธรรมชาติเพิ่มขึ้นภายหลังชาวมุสลิมมีความผูกพันกับการร้องนาเปมาตั้งแต่เด็ก

1.6 องค์ประกอบของดนตรี

ณรงค์ ปัญญรัตน์ (2543 : 1-3) จัดทำหนังสือวิชาการด้านดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 32 ได้กล่าวถึงองค์ประกอบในการวิเคราะห์ดนตรีดังนี้

1. เสียง
2. พื้นฐานจังหวะ
3. ทำนอง
4. พื้นผิวของเสียง
5. สีสันของเสียง
6. คีตลักษณ์

ดังนั้นเราอาจสรุปในเบื้องต้นได้ว่าดนตรีทุกแขนงมีลักษณะ โครงสร้างที่เป็นหลัก สามารถศึกษา ลักษณะภายในและลักษณะภายนอกชัดเจนอย่างมีหลักการออกมาได้

ณรุทธิ์ สุทธิจิตต์ (2540 : 24) ได้บอกความหมายของการประสานเสียงว่า องค์ประกอบดนตรีที่เกิดขึ้นจากการผสมผสานของเสียงมากกว่าหนึ่งเสียง ในแนวตั้งซึ่งตรงข้ามกับทำนองที่เป็นการจัดเรียงของเสียงตามแนวนอน บทเพลงจะประกอบด้วยวลี (Phrase) เป็นหน่วยที่สั้นที่สุดของเพลง ซึ่ง อารีย์ สุขะเกตุ (2539 : 25) ได้กล่าวถึงการพักประโยคเพลง (Cadences) ว่าบทเพลงเมื่อได้ดำเนินมาถึงจุดหนึ่ง จำเป็นจะต้องมีการหยุดพัก หรือจบสั้นลง ภาษาเพลงก็ไม่ต่างไปจากภาษาพูด มีการจบวรรค หรือจบประโยค เช่นเดียวกัน ทำให้เกิดการแบ่งวรรคเพลง หรือการแบ่งทำนองเพลงตามแบบแผน ตามทศณะของ มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533) ได้กล่าวถึงวรรคเพลงว่า วรรคเพลง คือ การแบ่งทำนองเพลงออกเป็นส่วนๆ ในการแบ่งควรยึดถือ “ทำนองเพลง” เป็นหลัก การแบ่งทำนองเพลงทำนองหนึ่งๆ นั้นสามารถแบ่งได้เป็นยาวหรือส่วนสั้นๆ ซึ่งจะได้ความหมายและความสมบูรณ์แตกต่างกัน การแบ่งทำนองเพลงจึงไม่ควรแบ่งให้เล็กหรือสั้น

จนไม่ได้ความหมาย วรรคเพลงหรือวลีจะรวมกันเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) ดังที่ฉันทนา โสคติยานุรักษ์ (2547 : 94) ได้กล่าวไว้ว่า ประโยคใหญ่คือประโยคที่ประกอบด้วย 2 ประโยคในลักษณะ ประโยคถาม (Antecedent) และประโยคตอบ (Consequent) ที่มีความสัมพันธ์กันซึ่งอาจมีทำนองคล้ายกัน , การเคลื่อนที่ของแนวทำนองใกล้เคียงกัน , มีโครงสร้างของจังหวะเหมือนกัน หรือแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง โดยมีเคเดนซ์ (Cadence) คือเครื่องหมายวรรคตอน หรือจุดพักทำนองเป็นตัวชี้ชัดว่าวลีหนึ่งๆ จบตรงที่ใด

องค์ประกอบที่สำคัญอีก 2 ประการคือ บันไดเสียง และขั้นคู่เสียง เป็นองค์ประกอบที่ทำให้เพลงมีความไพเราะน่าฟัง บันไดเสียง และขั้นคู่เสียง มีนักวิชาการหลายท่านได้กล่าวไว้ว่า คำว่า บันไดเสียงมาจากภาษาละตินว่า สกาลา (Scale) แปลว่า บันได (Ladder) หมายถึงระดับเสียงมาเรียงติดต่อกันเป็นทางขึ้นหรือทางลงในช่วงคู่แปด บันไดเสียงมีหลายชนิด ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับ ระยะขั้นคู่ระหว่างโน้ต ฉันทนา พันธุ์เจริญ (2539 : 130) ได้กล่าวถึงขั้นคู่เสียงไว้ว่า ขั้นคู่เสียงคือ โน้ต 2 ตัวที่เกิดขึ้นพร้อมกันทีละตัวก็ได้ เนื่องจากขั้นคู่เสียงเป็นพื้นฐานทั้งในแนวทำนองและในแนวประสานเสียง คำอธิบายที่เกี่ยวกับบันไดเสียงในลักษณะของการเรียงเสียงของบันไดเสียง สมชาย อมะรักษ์ (2532 : 49) อธิบายไว้ดังนี้ บันไดเสียงคือเสียงที่เรียงไว้ตามลำดับตั้งแต่เสียงต่ำไปหาเสียงสูงเรียกว่า บันไดเสียงขาขึ้น (Ascending) หรือเสียงสูงลงมาเสียงต่ำ ซึ่งเรียกบันไดเสียงขาลง (Descending) เสียงในบันไดเสียงจะมีกี่เสียงก็ได้ แต่เสียงเริ่มต้นและเสียงสุดท้ายต้องห่างกันคู่ 8 (1 Octave) บันไดเสียงที่นำมาใช้ในเพลงไทย มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533 : 3) ได้กล่าวไว้ว่า บันไดเสียงของเพลงไทยอย่างกว้างๆ จำเป็นต้องกล่าวถึง 2 สิ่งคือ บันไดเสียง 5 เสียง หรือ Pentatonic Scale และการแบ่งเสียง 7 เสียงเท่ากันในคู่ 8 เพลงไทยทั้ง 2 สิ่งนี้มีความสัมพันธ์กันมาก จนเกิดการสับสนเมื่อกล่าวถึง บันไดเสียง สมนึก อุ่นแก้ว (2538 : 27) ได้กล่าวถึงเสียงที่นำมาเป็นบันไดเสียงไว้ว่า บันไดเสียง หมายถึงกลุ่มเสียงของระดับเสียง หรือโน้ตที่นำมาจัดเรียงกันเป็นลำดับจากเสียงขึ้นต่ำไปเสียงสูงซึ่ง เรียกว่าไล่เสียงขาขึ้น (Ascending) หรือจากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำ เรียกว่า ไล่เสียงขาลง (Descending) โดยไม่มีข้ามขั้นเสียง และครอบคลุมโน้ตทั้งหมดในหนึ่งคู่ 8 และยังได้กล่าวถึงขั้นคู่ไว้ว่าขั้น คู่เสียงหมายถึงสิ่งที่ใช้วัดความแตกต่างเสียง 2 เสียงโดยการนับระยะห่างของเสียงเรียงตามลำดับขั้นของโน้ตนำมาเรียงเสียงเป็นทำนองเพลง

และเทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลง ฉันทนา โสคติยานุรักษ์ (2542 : 98 - 99) กล่าวว่า เป็นเทคนิคที่อาศัยความคิดหลักของประโยคเป็นพื้นฐานในการพัฒนาให้ประโยคเดิมนั้นสมบูรณ์ยิ่งขึ้น หรือเกิดประโยคใหม่ที่สัมพันธ์กับประโยคเดิม เทคนิคส่วนมากที่ใช้คือ

1. การซ้ำ (Repetition) เป็นเทคนิคพื้นฐานที่ช่วยย้ำความคิดสำคัญ ช่วยผนวกความคิดทั้งหลายให้รวมอยู่ในกรอบที่เหมาะสม การซ้ำอาจเป็นทำนองบางส่วน การซ้ำทันทีในประโยคเดียวกัน การซ้ำภายหลังในประโยคเดียวกัน หรือการซ้ำภายหลังในประโยคอื่น

2. ห้วงลำดับทำนอง หรือ ซีเควนซ์ (Sequence) คือเทคนิคการซ้ำที่เป็นการซ้ำทันทีแต่ต่างระดับเสียง ทำให้ประโยคยาวขึ้นและทำให้เพลงดำเนินไปข้างหน้าโดยไม่ต้องใช้วัตถุบิใหม่ มักติดต่อกัน 2 - 3 ซีเควนซ์

ในเรื่องของจังหวะ ฌูรท์ สุธธจิตต์ (2538 : 22) ได้กล่าวถึงความหมายของ จังหวะประกอบด้วย การเน้น และความยาว ไว้ดังนี้

1. การเน้น (Accent) คือ จังหวะที่หนักกว่าจังหวะข้างเคียง ตามโครงสร้างของอัตรา จังหวะนั้น จังหวะที่หนึ่งในทุกกลุ่มจังหวะ เป็นจังหวะหนักกว่าจังหวะอื่นๆ บางครั้งการเน้นอาจเรียกว่า จังหวะหนัก
2. ความยาว ได้แก่ ความสั้นยาวของจังหวะ โน้ตบางตัวอาจมีจังหวะสั้น บางตัวอาจมีจังหวะยาว

ในส่วนของจังหวะ ฌัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542 : 13) ได้แบ่งจังหวะออกเป็น 5 ส่วนได้แก่

1. จังหวะ (Beat) ใช้ในความหมายของการเน้นจังหวะและจำนวนจังหวะในห้อง เช่น จังหวะที่ 1 มีน้ำหนักมากกว่าจังหวะที่ 2 เพลงนี้มี 3 จังหวะ ในแต่ละห้องโน้ตบน จังหวะที่ 2 ในห้องสุดท้ายเป็นโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุด เป็นต้น ทั้งนี้รวมถึงจังหวะ เน้น (Accent) จังหวะหนัก (Strong Beat) และจังหวะเบา (Weak Beat) ด้วย
2. ลักษณะจังหวะ (Rhythm) ใช้อธิบายสัญลักษณ์ที่บอกความสั้นยาวของตัวโน้ตและตัวอย่างการใช้เช่น ลักษณะจังหวะของทำนองนี้ประกอบด้วยโน้ตตัวดำ 2 ตัว โน้ตเข็บ็ตสองชั้น 4 ตัว โน้ตตัวดำประจุ 1 ตัว ตัวหยุดเข็บ็ต หนึ่งชั้น 1 ตัว และจบด้วยโน้ตตัวดำ 1 ตัว คำที่ใช้ในความหมายนี้ใช้คำว่า จังหวะ
3. อัตราเร็ว (Tempo) เช่น จังหวะช้า จังหวะเร็ว

4. อัตราจังหวะ (Time หรือ Meter) เช่นเพลงนี้อยู่ในจังหวะสองหรือสาม เป็นต้น อันที่จริงตัวนี้เป็นตัวกำหนดชีพจรจังหวะ (Pulse) นักดนตรีต้องรู้จักชีพจรจังหวะเพลงเสียก่อน จึงจะคิดแนวการเล่นจังหวะหนักจังหวะเบาได้ถูกต้อง
5. เครื่องหมายประจำจังหวะ (Time Signature หรือ Meter Signature หรือ Meter) คือตัวเลข 2 ตัววางซ้อนกันอยู่ตอนต้นเพลง หรืออาจเป็นสัญลักษณ์ซึ่งมีความหมายเหมือนตัวเลขเป็นตัวกำหนดซึ่งทำให้ทราบถึงวิธีการนับจังหวะและการเน้นจังหวะ

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ณัฏฐาพร หอมแหม่ม. (2548) ได้ทำการศึกษาเรื่อง ลิเกฮูลู กรณีศึกษาคณะอาเนาะปู อุมาร์ อาเนาะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี โดยมีจุดมุ่งหมายของการวิจัยคือ เพื่อศึกษาและวิเคราะห์ความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมของลิเกฮูลู คณะอาเนาะปู อุมาร์ อาเนาะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี ผลการศึกษาพบว่า

1. วัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับลิเกฮูลูคณะอาเนาะปู อุมาร์ อาเนาะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี โดยส่วนมากเป็นวัฒนธรรมที่มีความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมทางศาสนาอิสลาม เช่น การแต่งกายภาษาพิธีกรรมทางศาสนา และประเพณีความเชื่อในเรื่องต่าง ๆ ที่สืบทอดกันมาตั้งแต่บรรพบุรุษจนถึงปัจจุบัน
2. ความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมของลิเกฮูลูคณะอาเนาะปู อุมาร์ อาเนาะปูยู อำเภอแม่ลานจังหวัดปัตตานี พบว่ามีการสร้างความเข้มแข็งอยู่ในระดับยั่งยืน โดยวิเคราะห์ตามแนวคิดทฤษฎีของศาสตราจารย์ ประเวศ วะสี ซึ่งสรุปได้ดังนี้

- 2.1 ด้านเศรษฐกิจ ลิเกฮูลูคณะอาเนาะปู อุมาร์ อาเนาะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี มีรายได้โดยตรงจากการแสดงลิเกฮูลู และสามารถดำรงชีวิตอยู่ได้ในสังคมอย่างมีความสุข
- 2.2 ด้านสังคม ชาวบ้านในหมู่บ้านแม่ลานมีการพบปะกันทางสังคมและศาสนา คอยให้ความช่วยเหลือปรึกษาหารือซึ่งกันและกัน
- 2.3 ด้านจิตวิญญาณ การจัดงานประเพณีและพิธีกรรมทางศาสนาอิสลาม ซึ่งเป็นการรวมกลุ่มกันของหมู่บ้านแม่ลานในทุกๆ ครบครวั แสดงให้เห็นถึงความมีจิตวิญญาณอันลึกซึ้ง
- 2.4 ด้านการปกครอง มีการจัดการฝึกซ้อม และประชุมกลุ่มของคณะลิเกฮูลู ซึ่งนำไปสู่การร่วมมือในด้านการจัดการแสดง และความมีระเบียบในคณะลิเกฮูลู

มีการจัดการฝึกซ้อม และประชุมกลุ่มของคณะลิเกสุลุ ซึ่งนำไปสู่การร่วมมือในการจัดการแสดง และความมีระเบียบในคณะลิเกสุลุ โดยภาพรวมแล้วปรากฏว่าวัฒนธรรมการแสดงลิเกสุลุของคณะอาเนาะป อุมาร์ อาเนาะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี ยังคงรักษาไว้ซึ่งวัฒนธรรมอันดีงาม ดำรงความเป็นไทยได้อย่างแท้จริง อีกทั้งสามารถพยากรณ์ถึงความยั่งยืนของลิเกสุลุในสังคมชาวอิสลามในอำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี

ปราณี วงษ์เทศ (2521) ได้ศึกษาเพลงพื้นบ้านจังหวัดสุโขทัย ผลการศึกษาพบว่า เพลงต่างๆของบ้านเก่าสุโขทัย ส่วนใหญ่มีวิธีการศึกษาเพลงพื้นบ้านโดยวิธีการจำและบอกเล่าสืบต่อกันมาแบบมุขปาฐะ ซึ่งพบว่าเมื่ออายุเก่าแก่ถึงสมัยรัชกาลที่ 5 แห่งราชวงศ์จักรี ซึ่งในละแวกหมู่บ้านใกล้เคียง ชาวบ้านสามารถจำทำนองกันได้ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์อันดีของคนในชุมชนและเพลงพื้นบ้านยังสามารถสะท้อนให้เห็นถึงชีวิตความเป็นอยู่ และวิถีชาวบ้านอีกด้วย

กฤษณา แสงทอง (2540) ได้ทำวิทยานิพนธ์เรื่องเพลงปฎิพากษ์ : วัฒนธรรมการดนตรีและภาพสะท้อนทางสังคมของชาวดำบลทอง อำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์ ในสาขาวัฒนธรรมศึกษา ได้ศึกษาและพบว่าเพลงปฎิพากษ์ในปัจจุบัน ส่วนใหญ่เล่นเฉพาะโอกาสที่ได้รับเชิญไปแสดง และการ สร้างสรรค์เพลงแทบจะไม่มี มีเพียงการจดจำของเก่ามาเล่นทั้งนั้น ซึ่งผู้สืบทอดก็มีน้อยลงซึ่งแสดงให้เห็นว่า ในอนาคตเพลงปฎิพากษ์ของชาวดำบลทอง จะเป็นเพียงวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้านที่บอกวิถีชีวิตเกี่ยวกับการเล่น และ สันทนการของชาวดำบลทองในอดีตเท่านั้น

พรรณศิริ จุลกาพ (2542) ได้ทำปริญญานิพนธ์เรื่องความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมไทยในตำบลบางปลา : กรณีศึกษาคณะดนตรีไทยคณะสุดประเสริฐ ในสาขามานุษยวิทยามหาวิทยาลัย โดยมิจุดมุ่งหมายของการวิจัยคือ ศึกษาคณะดนตรีไทยคณะสุดประเสริฐเพื่อความเข้มแข็งของชุมชน พบว่า คณะดนตรีไทยคณะสุดประเสริฐเป็นคณะดนตรีที่ปรับตัวเข้ากับสภาพการณ์ในปัจจุบันได้ดีกว่าคณะอื่นในชุมชนเดียวกัน เนื่องจากเป็นคณะที่มีการจัดการที่ดี ทำให้สามารถรับงานได้อย่างสม่ำเสมอ มีอุดมการณ์เป็นตัวของตัวเอง ตลอดจนมีความรักในศักดิ์ศรีและชื่อเสียงต่อวิชาชีพของตน จนทำให้สามารถรักษาคุณภาพของวงดนตรีจนเป็นที่เชื่อถือของคนทั่วไปซึ่งเป็นปัจจัยที่มีผลให้ชุมชนดำรงอยู่ได้อย่างเข้มแข็ง

สิทธิพร โสภณ (2554) ได้ทำการศึกษาเรื่องดนตรีประกอบพิธีรำเจ้าชวามอญเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี โดยมีจุดมุ่งหมายของการวิจัยคือ ศึกษาวัฒนธรรมและดนตรีประกอบพิธีรำเจ้าชวามอญเกาะเกร็ด

มอญเกาะเกร็ด ผลการศึกษาวิจัยพบว่า พิธีรำเจ้าชาวมอญเกาะเกร็ด เป็นพิธีที่ได้ทำการสืบทอดกันมาหลายชั่วอายุคน มีรูปแบบของพิธีอย่างชัดเจนแสดงให้เห็นถึงความเป็นเอกลักษณ์ของชาวมอญเกาะเกร็ด และได้รับการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน

พิธีรำเจ้า เป็นพิธีที่จัดขึ้นเพื่อแสดงความเคารพต่อพ่อหนุ่มเกษแก้วชัยฤทธิ์ โดยจัดขึ้นในวันขึ้น 1 ค่ำ เดือน 6 ของทุกปี ตามความเชื่อที่ว่า พ่อหนุ่มเกษแก้วชัยฤทธิ์ คอยดูแลและคอยปกป้องไม่ให้อันตรายต่างๆ เกิดขึ้นกับคนในหมู่บ้าน ด้วยเหตุผลดังกล่าว จึงทำให้ชาวมอญเกาะเกร็ดทุกหมู่บ้านให้ความสำคัญต่อพิธีนี้เป็นอย่างยิ่ง ทุกปีจะมีผู้มาร่วมพิธีไม่ต่ำกว่า 100 คน แสดงให้เห็นถึงความสามัคคีของคนในหมู่บ้านและเป็นการอนุรักษ์ประเพณีและวัฒนธรรมดั้งเดิมของชุมชนชาวมอญเกาะเกร็ดให้คงอยู่อย่างยั่งยืน

เพลงที่ใช้ประกอบพิธีรำเจ้ามีทั้งหมด 6 เพลง ได้แก่ 1. เพลงเชิญ 2. เพลงยกถาด 3. เพลงหาบกล้วย 4. เพลงรำไบไม้ 5. เพลงรำดาบ 6. เพลงตีไก่ ในแต่ละเพลงจะใช้บรรเลงประกอบขึ้นตอนพิธี 1-6 ตามลำดับ บรรเลงโดยคณะสมจิตรศิลป์ ซึ่งเป็นคณะปี่พาทย์มอญคณะเดียวที่อยู่ในเกาะเกร็ด

พรรณราย คำโสภา (2542) ได้ทำการศึกษาวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านกันตรึมของหมู่บ้านดงมัน อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์ โดยมีจุดมุ่งหมายของการวิจัยคือ ศึกษาเพลงพื้นบ้านกันตรึมและรวบรวมองค์ความรู้ที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมของหมู่บ้านดงมัน อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์ ผลการศึกษาพบว่า คนตรีพื้นบ้านกันตรึม เพลงประกอบการแสดง แต่เดิมมีจุดประสงค์ในการบรรเลงเพื่อความสนุกสนานรื่นเริงของชาวบ้าน เป็นทำนองสั้นๆ ไม่มีรูปแบบที่แน่นอน ต่อมามีการปรับปรุงพัฒนาให้เป็นรูปแบบมากขึ้น โดยได้รับการอนุรักษ์ ส่งเสริมจากหน่วยงานราชการให้ผู้ชำนาญดนตรีกันตรึม นำเอาบทเพลงเก่าแก่ที่มีความไพเราะอ่อนหวาน สนุกสนาน และได้รับความนิยมในชุมชนเป็นเวลายาวนาน นำมาใช้บรรเลงประกอบการแสดงกันตรึมและ เพลงประกอบการแสดงใช้แสดงในงานต่างๆ ทั่วไป ทั้งงานมงคลและอวมงคล แต่เดิมแต่งการตามสบายตาม สมัยนิยม ต่อมาปรับปรุงให้แต่งกายตามประเพณีนิยมมากขึ้น มาตรฐานเสียงแต่เดิมมีลักษณะเฉพาะ ต่อมา ได้รับอิทธิพลจากดนตรีตะวันตกทำให้ใกล้เคียงกับมาตรฐานสากลมากขึ้น

จักริน จันทนภุมมะ (2554) ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่อง ดนตรีนาเลป กรณีศึกษา ชุมชนมุสลิมหมู่ที่ 2 ตำบลบึงน้ำรักษ์ อำเภอบางน้ำเปรี้ยว จังหวัดฉะเชิงเทรา โดยมีจุดมุ่งหมายของการวิจัยคือ ศึกษาดนตรีนาเลปที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมเพื่อความเข้มแข็งของชุมชน ผลการศึกษาพบว่า ดนตรีนาเลปของชาวมุสลิม ตำบลบึงน้ำรักษ์นั้น มีจุดประสงค์ในการบรรเลง 3 ข้อคือ 1. บรรเลงในพิธีกรรม โดยใช้เนื้อหาของเพลงที่

แต่งงานให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมนั้นๆ 2. เพื่อสร้างความสนุกสนานรื่นเริงให้กับคนในชุมชน 3. บ่งบอกถึง วัฒนธรรม ประเพณี และความเชื่อของชาวมุสลิมที่มีอยู่แต่เก่าก่อน

ปัจจุบันดนตรีนาสเปของชาวมุสลิมหมู่ที่ 2 ตำบลบึงน้ำรักษ์ อำเภอบางน้ำเปรี้ยว จังหวัดฉะเชิงเทรา ยังมีการสืบทอด รวมไปถึงการสืบทอดทางวัฒนธรรม และประเพณีเช่นเดียวกับในอดีต โดยสามารถรับเอา วัฒนธรรมต่างถิ่นเข้ามาร่วมประยุกต์ใช้กับชีวิตประจำวันโดยไม่ทำลายจารีตเดิมของตน จึงยังคงไว้ซึ่ง วัฒนธรรม ประเพณี และดนตรีของตนได้อย่างมั่นคง



บทที่ 3

วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า

การศึกษาคณตรีนาเศป ของคณะอัลอามีน ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่ แขวงบางยี่เรือ เขต
ธนบุรี กรุงเทพมหานคร ครั้งนี้ ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลภาคสนามจากการสังเกต สัมภาษณ์บุคคลากรที่
เกี่ยวข้องและผู้ทรงคุณวุฒิ เกี่ยวกับความรู้เรื่องดนตรีและวัฒนธรรมอิสลาม รวมทั้งข้อมูลจากตำราและ
เอกสารต่างๆ เพื่อนำมาวิเคราะห์ห่อภิปรายผลต่อไป โดยผู้วิจัยได้กำหนดวิธีการดำเนินการวิจัยดังนี้

1. การรวบรวมข้อมูล

1.1 ข้อมูลจากเอกสาร ตำราวิชาการ บทความและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จากแหล่งข้อมูลดังนี้

1.1.1 สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

1.1.2 ห้องสมุดดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

1.1.3 หอสมุดและคลังความรู้มหาวิทยาลัยมหิดล

1.1.4 สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.2 ข้อมูลจากการการศึกษาภาคสนาม จากการสัมภาษณ์และสังเกตบุคคลที่เกี่ยวข้อง

1.2.1 คุณกอเข้ม ขำมิน หัวหน้าคณะนาเศปอัลอามีน

1.2.2 สมาชิกนักดนตรีของคณะอัลอามีน

1.2.3 บิลาล สนิท วัชนาธิน รองอิหม่าม ครูสอนศาสนาและประธานมูลนิธิรวมกลุ่ม
พัฒนามัสยิดสวนพลู

1.3 สังเกตกิจกรรมการซ้อมดนตรีนาเศป และการแสดงสดของคณะอัลอามีน

1.4 วิดีทัศน์บันทึกภาพและเสียงการแสดงดนตรีนาเศปของคณะอัลอามีน

2. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล

2.1 เครื่องมือ

2.1.1 แบบสัมภาษณ์

2.1.2 การสังเกตแบบมีส่วนร่วม

2.1.3 การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม

2.2 อุปกรณ์

2.2.1 สมุดบันทึก

2.2.2 กล้องถ่ายภาพวิดีโอ

2.2.3 กล้องถ่ายรูป

2.2.4 เครื่องบันทึกเสียง

3. การศึกษาข้อมูล

3.1 รวบรวมและเรียบเรียงข้อมูลจากเอกสาร ตำราวิชาการ บทความที่เกี่ยวข้องเพื่อให้ได้ข้อมูลที่สมบูรณ์

3.2 ถอดเสียงจากการบันทึกข้อมูลเสียงเป็นลายลักษณ์อักษร

3.3 นำข้อมูลที่ค้นคว้าจากเอกสารและจากภาคสนามมาศึกษาเปรียบเทียบ และประมวลเข้าด้วยกัน

3.4 นำข้อมูลทั้งหมดมาตรวจสอบ และขอคำแนะนำจากผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อแก้ไขปรับปรุงให้ได้เนื้อหาที่ตรงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยมากที่สุด

4. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลทั้งหมด ที่ได้ศึกษาจากเอกสาร ด้านวัฒนธรรม คนตรี ศาสนาอิสลาม และการบันทึกเสียงสัมภาษณ์ การฝึกซ้อม การแสดงดนตรีนาเสปของคณะอัลอามีนมารวบรวมเข้าด้วยกันเพื่อวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ได้ดังนี้

4.1 ประวัติความเป็นมาและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีนาเสปของคณะนาเสปอัลอามีน ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่ แขวงบางยี่เรือ เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร

4.1.1 ประวัติความเป็นมาของดนตรีนาเสป

4.1.2 ประวัติความเป็นมาของคณะนาเสปอัลอามีน

4.1.2.1 ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่

4.1.2.2 ประวัติความเป็นมาของคณะนาเสปอัลอามีน

4.1.2.3 ข้อมูลของสมาชิก

4.1.2.4 เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในคณะ

4.1.2.5 ความสำคัญของดนตรีนาเลปที่มีต่อชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่
แขวงบางยี่เรือ เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร

4.1.3 ศึกษาวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีนาเลป

4.1.3.1 วัฒนธรรมของชาวไทยมุสลิมที่อนุญาตให้บรรเลงดนตรีนาเลป

4.1.3.1.1 พิธีนิกะห์, วาลิมะห์

4.1.3.1.2 พิธีเข้าสู่หน้า

4.1.3.1.3 วันออกฮัจญ์

4.1.3.2 การแต่งกายของนักดนตรีชายและหญิง

4.2 ดนตรีนาเลปที่บรรเลงในพิธีกรรมต่างๆของชาวไทยมุสลิม โดยคณะนาเลปอัลอามีน
ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่ แขวงบางยี่เรือ เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร

4.2.1 ศึกษาดนตรีนาเลปที่บรรเลงในวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง

4.2.1.1 ลำดับขั้นตอนของการบรรเลงใน

4.2.1.1.1 พิธีนิกะห์, วาลิมะห์

4.2.1.1.2 พิธีเข้าสู่หน้า

4.2.1.1.3 วันออกฮัจญ์

4.2.2 ศึกษาองค์ประกอบของบทเพลง โดยแยกตามรูปแบบไว้ดังนี้

4.2.2.1 รูปแบบนาเลป

4.2.2.2 รูปแบบกาเลง

4.2.2.3 รูปแบบดัน

ศึกษาโดยใช้ทฤษฎีตามที่ได้ระบุไว้ในบทที่ 2 ตามหัวข้อต่อไปนี้

1. ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง

1.1 การเรียงลำดับท่อนเพลงสำหรับการขับร้อง

2. โครงสร้างของบทเพลง

2.1 รูปแบบของบทเพลง

2.2 คีตลักษณ์ (Musical Forms)

3. ระดับเสียง

4. จังหวะ

5. การสรุปและอภิปรายผล

5.1 เรียบเรียงบทสรุปผลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล

5.2 อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ



บทที่ 4

การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลคนตรีนาเสป กรณีศึกษา คณะอัลอามีน ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่ แขวงบางยี่เรือ เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ การสังเกตแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม รวมทั้งเอกสารอ้างอิงต่างๆเกี่ยวกับศาสนาอิสลามและดนตรี ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้เรียบเรียงหัวข้อเพื่อให้สะดวกต่อการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

1. ประวัติความเป็นมาและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับคนตรีนาเสปของคณะนาเสปอัลอามีน ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่ แขวงบางยี่เรือ เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร

1.1 ประวัติความเป็นมาของคนตรีนาเสป

1.2 ประวัติความเป็นมาของคณะนาเสปอัลอามีน

1.2.1 ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่

1.2.2 ประวัติความเป็นมาของคณะนาเสปอัลอามีน

1.2.3 ข้อมูลของสมาชิก

1.2.4 เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในคณะ

1.2.5 ศึกษาความสำคัญของคนตรีนาเสปที่มีต่อชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่ แขวงบางยี่เรือ เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร

1.3 ศึกษาวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับคนตรีนาเสป

1.3.1 วัฒนธรรมของชาวไทยมุสลิมที่อนุญาตให้บรรเลงคนตรีนาเสป

1.3.1.1 พิธีนิกะห์ , วาละมะห์

1.3.1.2 พิธีเข้าสู่หน้า

1.3.1.3 วันออกฮัจญ์

1.3.2 การแต่งกายของนักดนตรีชายและหญิง

2. คนตรีนาเสปที่บรรเลงในพิธีกรรมต่างๆของชาวไทยมุสลิม โดยคณะนาเสปอัลอามีน ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่ แขวงบางยี่เรือ เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร



บริเวณทางเข้าซอยริมทางรถไฟ 1 และด้านขวาคือสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่



ตึกแถวบริเวณซอยรามทางรถไฟ 3 สถานที่ซึ่งเคยถูกขนานนามว่า ชุมชนกองทราย



บ้านสวนพลู ศูนย์พัฒนาเด็กเล็ก ชุมชนสวนพลู



มูลนิธิรวมกลุ่มพัฒนามัธยมศึกษาตอนพลู ศูนย์กลางของชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่



บริเวณรอบนอกของมัสยิดสวนพลู



ภายในมัสยิดสวนพลู



การอาบน้ำละหมาด ชาวมุสลิมต้องปฏิบัติทุกครั้งเพื่อชำระร่างกายให้สะอาดก่อนเข้าสู่มัสยิด



กุโบร์ หรือสุสานอยู่ภายในมัสยิดสวนพลู



โรงเรียนศาสนธรรมวิทยาสวนพลู โรงเรียนสอนศาสนาอิสลามประจำชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่



เวทีภายในโรงเรียนศาสนธรรมวิทยา เป็นเวทีที่คณะนักร้องนำแสดงดนตรีนาเศปทุกครั้ง
เมื่อมีงานของชุมชน



ห้องเรียนของโรงเรียนศาสนธรรมวิทยาสวนพลู



กูโบร์ หรือสุสานด้านหลังโรงเรียนศาสนธรรมวิทยาสวนพลู



ปากซอยริมทางรถไฟ 4 สถานที่คณะนาเสปอัลอามีนรุ่นก่อตั้งนำรวมตัวซ่อมคนตรีในสมัยก่อน (พ.ศ. 2522)



บ้านเลขที่ 476 / 1 สถานที่นัดรวมสมาชิกซ่อมนาเสปในปัจจุบัน

h



ผู้วิจัยสัมภาษณ์มือแอคคอร์ดเคียนประจำคณะนาเสปอัลลามิน วันที่ 22 ธันวาคม พ.ศ. 2556



บรรยายการลงแรงช่วยงานคืนวันสุกดิบของญาติพี่น้องฝ่ายเจ้าสาว งานวาสิมะห์ วันที่ 12 ต.ค. พ.ศ.2556



ล่าง : การตกแต่งบ้านเจ้าสาวในคืนวันศุกร์ งานวาฬิมะห์ วันที่ 12 ต.ค. พ.ศ.2556



บรรดานักเรียนร่วมขับร้องบทเพลง “อนาซิด” ในงานวาฬิมะห์ วันที่ 12 ต.ค. พ.ศ.2556



ล่าง : บารอ กัด หรือการอ่านอัลกุรอานเพื่อให้พระแก่ผู้ร่วมงานวาติมะห์ วันที่ 12 ต.ค. พ.ศ.2556





ผู้วิจัยได้ร่วมแสดงดนตรีนาเลปกับคณะนาเลปอัลอามีน ในงานวาสิมะห์วันที่ 12 ต.ค. 56
สถานที่ กรุงเทพมหานคร เขตบางกะปิ



บน : คณะนาเลปอัลอามีน สนับสนุนให้เยาวชนรุ่นใหม่ในชุมชนได้มีส่วนร่วมในการแสดงดนตรีนาเลป



แสดงงานโรงเรียนในชุมชน วันที่ 5 พฤษภาคม 2556

แบบสอบถามประวัตินักดนตรี คณะนาเสปอัลอาหมิน

ชื่อ - นามสกุล.....

วัน/เดือน/ปีเกิด.....

สัญชาติ..... อายุ.....ปี นับถือศาสนา.....

ประกอบอาชีพ.....

ที่อยู่.....

.....

เป็นนักดนตรีของคณะตั้งแต่อายุ.....ปี

ประสบการณ์ในการแสดงดนตรีนาสเป.....ปี

ตำแหน่งที่เล่นในคณะดนตรีนาสเป.....

.....

ได้รับสืบทอดดนตรีนาสเปจาก.....

.....

งานหรือพิธีที่เคยได้รับเชิญไปแสดงดนตรีนาสเป.....

.....

สิ่งที่ได้จากการเล่นดนตรีนาสเป.....

.....



ศึกษาบทเพลงในรูปแบบนาเลป ได้แก่

1. เพลงซูเซียน่า
2. เพลงตุมบูชา
3. เพลงซอลลอลอห์

ขุเขียน่า

♩ = 130

17 **A** Dm

Accordion solo อี ดู ละห์ เกอ ลี ตา อัน ตี ตา ลัม เป็ง ฮี ดูบ

22 **A** Gm Dm **A**

ปิ่น ซาน ยา ละห์ เบอรู ตา กัน เดร โจ บา ฮัน ตี ยับ ฮัน ชัน อี ดู

27 Gm Dm **A** **B** Dm

ละห์ ขุ วา ดู ยา ลัน ยิง เมิน บา วา เดร เซอ นั้น ยา ตา ปี ละห์ กี

32 **A** Dm **A** Gm Dm

ตา อา กัน เดอ จัน เกอ เมริ ฮี มาน บัช ซี เซอ นั้น ตี ยา ขา เมิน ตา บัด

37 **A** 1. Dm 2. Dm **C** **C**

กัน เราะห์ หมัด ดู ฮัน ฮัน ยา จัน ละห์ เอ็ง เกอ เกอ เซร กัน อา ปา

42 Bb Dm Cb Bb

ยัง ตี ตา เกอ เดร กัน วา เลา ปูน นา ซีร มู มา ลัม อี ดู ละห์ เกอ เอ็น น ดู

47 Dm Gm Dm **A** **A**

ฮัน ปิ่น ดัง กัน เซอ เซอ รัง ออ เมอ โม โฮ ฮี ดูบ

52 Dm Gm Dm **A** Dm **A1**

ยา เซอ มู ขา เซอ ลา ลู เมิน ตา ปิ่น เราะห์ หมัด ยา เซอ มู

57 **A** Gm

ขา ตา ลัม ฮี ดูบ ยา ตี ยา ตา เกอ เม วา ฮัน มา มุน เซอ นั้น ตี ยา

2

62 Dm A Gm

ชา เมีน__ดา บัด กัน เดอ__เชอ นา ัง__ อี ดู ละห์__ ชู วา ดู ดัน__

66 Dm A Dm Dm

ดา เดอ งา ตา อัน เราะห์_หมัด สุ ยัน ยา ัง ยัน



ชูเขียน่า

♩ = 130

Accordion solo

แอกคอร์ดเตียน

♩ = 130

Dm

กีตาร์โปร่ง

ลูกเสียงสูง

กลองทอม

ลูกเสียงต่ำ

มือซ้าย

มือขวา

คาสอง

4

แอกคอร์ดเตียน

A⁷ Dm C

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

คาสอง

2

8

แอดคอร์ดเตียน

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

คาสอง

Dm A⁷

12

แอดคอร์ดเตียน

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

คาสอง

Dm Gm Dm A⁷

16 Dm 3

แอกคอร์ดเตียน { อี้ ดู ละห์ เกอ ลี ตา_

กีตาร์โปร่ง Dm A⁷ Dm A⁷

กลองทอม

คาสซิ่ง

20 A

อัน ดี ตา ลัม เบ็ง ฮี ด้ป บัน ซาน ยา ละห์

แอกคอร์ดเตียน A

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

คาสซิ่ง

4

23 Gm Dm A

— เบอ รุ ตา กั น เติ ร โจ บา สั น ตั ยั บ อี น ชั น อี ดุ

แอดคอร์ดเดียน

Gm Dm A

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

คาสอง

27 Gm Dm A

ละ ห์ ชู วา ดู ยา ลั น ยั ง เมื ม บา วา เติ ร เชอ นั น ยา

แอดคอร์ดเดียน

Gm Dm A

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

คาสอง

31 Dm A Dm A

ดา ปิ ฬะห์ ก็ ดา อา_กัน เดอ จัน เกอ_เมิร อี มาน__ บัช ชี

แอดคอร์ดเตียน

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

คาสอง

35 Gm Dm A 1. Dm

เขอ_นั้น ดี ยา_ชา เมิน_ดา บัด กัน เราะห์_หมัด ดู ฮัน__

แอดคอร์ดเตียน

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

คาสอง

6

39 2. Dm

ฮัน ยา จัน ละห์ เอ็ง เกา เกอ เซีร กัน_____ อา ปา

2.

แอกคอร์ดเตียน

2. Dm C

กีตาร์โปร่ง

2.

กลองทอม

2.

คาสซอง

42 Bb Dm

ยัง ดี ตา เกอ เดีร กัน_____ วา เลา ปุน นา ซีร มู มา

Bb Dm

แอกคอร์ดเตียน

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

คาสซอง



45 C B $\flat$ Dm

ลัม _____ อี ดู ละห์ เกอ เอ็น น ดู _____ อัน บัน ดัง

แอดคอร์ดเตียน

C B $\flat$ Dm

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

คาสอง

48 Gm Dm A A

กัน _____ เซอ เซอ ริง _____ ออ _____ เมอ โม โส _____ ฮี ดูบ

แอดคอร์ดเตียน

Gm Dm A Dm

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

คาสอง



8

52 Dm Gm Dm A

ยา เซอ ฌู ฆา เซอ ลา ลู เมิน ดา ปัน เราะห์ หมด

แอดคอร์ดเตียน

Gm Dm A Dm

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

คาสอง

56 Dm

ยา เซอ ฌู ฆา ดา ลัม ฮี ดบ ยา ตี ยา ดา เกอ เม วา

แอดคอร์ดเตียน

A

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

คาสอง

60 A Gm Dm A

ฮัน มา มุน เซอ นั้น ดี ยา ชา เมิน ดา บัด กัน เดอ เซอ นา

แอคคอร์ดเตียน

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

คาสอง

64 Gm Dm

กัน อี ดู ละห์ ชู วา ดู ตัน ดา เดอ งา ดา

แอคคอร์ดเตียน

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

คาสอง

10

67 A Dm Dm

อัน เราห์_หมัด สุ ยัน ยา จัน ยัน

แอดคอร์ดเตียน

Dm Dm Dm

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

คาสอง

1. ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง

เพลงชูเชียน่าเป็นเพลงนาเสปโบราณ ได้รับสืบทอดจากคณะนาเสปแสงมณี ซึ่งมีความเก่าแก่กว่า 50 ปี คำร้องใช้ภาษามลายูไม่สามารถหาความหมายได้ เป็นเพลงที่คณะนาเสปอัลอามีนนำมาแสดงในพิธีว่าลิมะห์ วันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 จัดเป็นเพลงในรูปแบบนาเสป คือเพลงที่ดำเนินจังหวะช้าตลอดทั้งเพลง คณะนาเสปอัลอามีนได้ประยุกต์นำกีตาร์ และคาสองมาบรรเลงร่วมในเพลงด้วยในจังหวะสามช่า เพื่อปรับให้เข้ากับดนตรีสมัยใหม่มากขึ้น โดยไม่ให้เสียเอกลักษณ์ของความเป็นเพลงนาเสปโบราณด้วยเครื่องดนตรีที่ใช้ในเพลงนี้ประกอบด้วย กลองทอม กลองบองโก คาสอง แอคคอร์ดियงกีตาร์ เทมโบรีน ลูกแซค และการปรบมือประกอบจังหวะ โดยทำนองหลักของเพลงจะอยู่ที่ทางร้อง กีตาร์ใช้ดำเนินจังหวะตามทางคอร์ดในเพลง แอคคอร์ดियงใช้ดำเนินทำนองโซโล่ขึ้นต้นบทเพลง และเล่นโน้ตคลอตามทางร้องเท่านั้น

1.1 การเรียงลำดับท่อนเพลงสำหรับการขับร้อง

เนื้อเพลงมี 4 ท่อนเพลง ประกอบด้วย ท่อน 1 (A) ท่อน 2 (B) ท่อน 3 (C) และท่อน 4 (A1) ขึ้นต้นบทเพลงด้วยท่อน A ต่อด้วยท่อน B (ซ้ำ 2 รอบ) ต่อด้วยท่อน C และท่อน A1 จากนั้นจึงย้อนกลับไปเข้าท่อน C และจบบทเพลงด้วยท่อน A1 นักร้องนำร้องเดี่ยวตลอดทั้งเพลง

ท่อน 1 หรือท่อน A

นักร้องนำ : อีตุละห์ เกอลีตาอัน คีดาลัมเปิง อีคุบป็น
ฮานยาละห์ เบอรูตักัน เดริโจบาฮัน คีฮับอินฮัน
อีตุละห์ ชูวตูลัน ยังเมิมบาวา เดริเชอนันฮา

ท่อน 2 หรือท่อน B (ร้องซ้ำ 2 รอบ)

นักร้องนำ : ตาปีละห์กิดา อากันเดอจัน เกอเมริอิมาน
ปัสซีเซอ นันตียาซา เมินดาปัดกัน เราะห์หมัดตุฮัน

ท่อน 3 หรือท่อน C

นักร้องนำ : ยางันละห์ เอ็งเกาเกอเชรกัน อาปายังคิตา เกอเดริกัน
วาเลาปูนนาชีรุมูมาลัม อีตุละห์เกอเอิน น ตูฮัน
ปันคังกัน เซอเหมอริง ออ... เมอโมโฮ อีคุบยา
เชอमुมา เซอลาลู เมินดาป็น เราะห์หมัดยา

ท่อน 4 หรือท่อน A1

นักร้องนำ : เชอมาดา คาลัม ฮีดูบยา ตียาดาเกอ เมวาฮัน

มามุนเซอ นันตียาซา เมินดาปันกัน เตอเซอนางัน

อีตุละห์ ชูวาตุตันดา เตองาตาอัน เราะห์หมัดตุฮัน

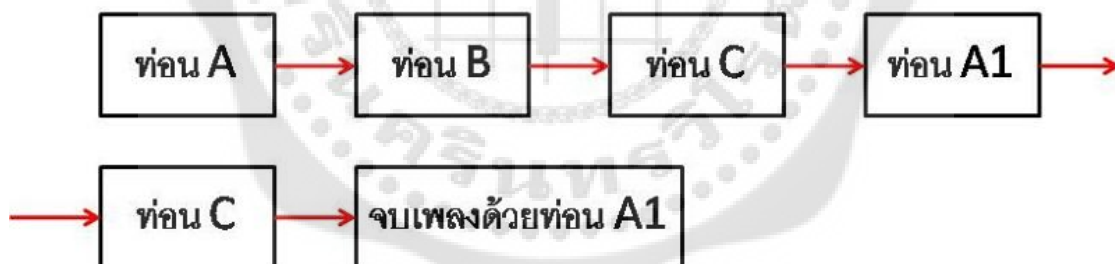
(ร้องซ้ำท่อน C และท่อน A1 อีก 1 รอบ)

2. โครงสร้างของบทเพลง

2.1 รูปแบบของบทเพลง

เพลงซูเซียน่า มีรูปแบบลักษณะเป็นดนตรีแนวเดี่ยว (Monophony) นักร้องร้องเดี่ยว ไม่มีลูกคู่รับรูปแบบของเพลงเป็นแบบนาเสป คือดำเนินด้วยจังหวะซ้ำไปจนจบบทเพลง

รูปแบบนาเสป ไม่มีการกำหนดฟอร์มเพลง หรือคีตลักษณ์ที่แน่นอน ในหนึ่งบทเพลงจะมีกี่ท่อนเพลงก็ได้ และในหนึ่งท่อนเพลงจะมีกี่กลุ่มทำนองก็ได้ จากการศึกษาตามโครงสร้างภายนอกของบทเพลงสามารถสรุปโครงสร้างและลำดับท่อนเพลงซูเซียน่าได้ดังนี้



2.2 คีตลักษณ์ (Musical Forms)

จากการเรียงลำดับท่อนเพลงตามการขับร้องพบว่า เพลงซูเซียน่าประกอบด้วยท่อนเพลงทั้งหมด 6 ท่อน คือ A:B:C:A1:C:A1 โดยท่อนหลักของเพลงนี้มี 3 ท่อนหรือ 3 ทำนองหลัก คือ ท่อน A ท่อน B และท่อน C ลักษณะทำนองของเพลง ซูเซียน่าตรงกับคีตลักษณ์ แบบรอนโด (Rondo form) คุณสมบัติของลักษณะนี้คือ เป็นลักษณะของการเน้นที่แนวทำนองหลักหรือเป็นลักษณะของเพลงที่มีบทดอกสร้อย แนวทำนองหลักทำนองแรกจะวนกลับมาอยู่ระหว่างแต่ละส่วนที่ต่างกัน มีการแบ่งห้องเพลงตามท่อนดังนี้

ท่อน A เริ่มจากห้องเพลงที่ 18 – 30
 ท่อน B เริ่มจากห้องเพลงที่ 31 – 38
 ท่อน C เริ่มจากห้องเพลงที่ 39 – 56
 ท่อน A1 เริ่มจากห้องเพลงที่ 56 – 68

สรุปความยาวของห้องเพลง ท่อน Intro มีความยาว 17 ห้องเพลง ท่อน A มีความยาว 12 ห้องเพลง
 ท่อน B มีความยาว 7 ห้องเพลง ท่อน C มีความยาว 17 ห้องเพลง และท่อน A1 มีความยาว 12 ห้องเพลง

ท่อนเพลงของเพลงซูเซียน่า เกิดจากการรวมโมทีฟ (Motive) หรือหน่วยย่อยของทำนองที่เล็กที่สุดเข้าด้วยกันเป็น วลี (Phrase) คือกลุ่มทำนอง ที่มีเนื้อหา หรือความคิดทางดนตรี สั้นๆ สามารถจบ อย่างสมบูรณ์ ได้ภายในตัวเอง และรวมวลีหลายๆวลีเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) คือประโยคเพลงที่ประกอบด้วยวลี (Phrase) 2 วลี โดย ในแต่ละวลีมีความสัมพันธ์กันใน ลักษณะ ของประโยคถาม (Antecedent) และประโยค ตอบ (Consequent) ซึ่งอาจมีทำนองคล้ายกัน , การเคลื่อนที่ของแนวทำนองใกล้เคียงกัน , มีโครงสร้างของจังหวะเหมือนกัน หรือแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง โดยมี เคเดนซ์ (Cadence) คือเครื่องหมายวรรคตอน หรือจุดพักทำนอง เป็นตัวชี้ชัดว่าวลีหนึ่งๆ จบตรงที่ใด และการจบนั้นเป็นการหยุดชั่วคราว (Momentary pause) หรือว่าจบอย่างสมบูรณ์ (Permanent pause) สอดคล้องกับโครงสร้างหลักของบทเพลง ซึ่งฉันทนา โสคติยานุรักษ์ ได้กล่าวไว้ในสังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ (2547 : 91 - 97) และผศ.ดร. ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์ ได้กล่าวไว้ในองค์ประกอบทางดนตรี : รูปแบบโครงสร้างทางดนตรี (form) (มปป. : 8 - 9) ด้วยทำนองเดียวกัน ดังนั้นในแต่ละท่อนเพลงจึงสามารถแบ่งเป็นประโยคใหญ่ วลี และประโยคถาม – ตอบ ได้ดังนี้

ท่อน A

	ประโยคถาม	ประโยคตอบ
ประโยคใหญ่ที่ 1	18 19 20 อี ดู ละห์ เกอ ลี ตา_ อัน	21 22 ดี ตา ลัม เป็ง ฮี_ ดูป บัน
ประโยคใหญ่ที่ 2	22 23 24 ฮาน ยาละห์_ เบอรุ ตา_ กัน	25 26 เติร์ โจ บา ฮัน ดี ยับ อิน ชัน
ประโยคใหญ่ที่ 3	26 27 28 อี ดู ละห์_ ชู วา ดู ยา ลัน	29 30 ยัง_ เม็ม บา วา เติร์ เซอ นั้น ยา

ท่อน A ประกอบด้วยวลี (Phase) 6 กลุ่ม คือ

1. อีดูละห์ เกอลีตาอัน
2. ดีดาลัมเป็ง ฮีดูบับัน
3. ฮานยาละห์ เบอรูตากัน
4. เติร์โจบาฮัน ดียับอินชัน
5. อีดูละห์ ชูวาดูยาลัน
6. ยังเม็มบาวา เติร์เซอนันยา

รวมวลีทั้งหมดเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) ได้ 3 ประโยค คือ

ประโยคใหญ่ที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 18 – 22 คือ อีดูละห์ เกอลีตาอัน ดีดาลัมเป็ง ฮีดูบับัน
ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 18 – 20 คือ อีดูละห์ เกอลีตาอัน
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 20 – 22 คือ ดีดาลัมเป็ง ฮีดูบับัน

ประโยคใหญ่ที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 22 – 26 คือ

ฮานยาละห์ เบอรูตากัน
เติร์โจบาฮัน ดียับอินชัน

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 22 – 24 คือ ซานยาละห์ เบอรูตากัน
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 24 – 26 คือ เติร์โจบาฮัน ดีชัยอินชาน

ประโยคใหญ่ที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 26 – 30 คือ

อีตุละห์ ชูวาตุยาลัน

ยังเมิมบาวา เติร์เชอนันยา

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 26 – 28 คือ อีตุละห์ ชูวาตุยาลัน
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 28 – 30 คือ ยังเมิมบาวา เติร์เชอนันยา

ท่อน B

	ประโยคถาม	ประโยคตอบ
ประโยคใหญ่ที่ 1	31 ดา ปีละห์ กิ ดา	32 อา กัน เดอ จัน เกอ เมริ ฮี มาน
ประโยคใหญ่ที่ 2	34 ป๊ช ซี เซอ นัน ดี ยา	35 ชา
	36 เมิน ดา บัด กัน	37 เราะห์หมัด ดู ฮัน
		38

ท่อน B ประกอบด้วยวลี (Phase) 4 กลุ่ม คือ

1. ดาปีละห์กิตา
2. อากันเดอจัน เกอเมิริฮีมาน
3. ป๊ชซีเซอ นันดียาชา
4. เมินดาบัดกัน เราะห์หมัดดูฮัน

รวมวลีทั้งหมดเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) ได้ 2 ประโยค คือ

ประโยคใหญ่ที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 31 – 34 คือ

ดาปีละห์กิตา อากันเดอจัน เกอเมิริฮีมาน

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 31 – 32 คือ ตาปีละห้กิดา
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 32 – 34 คือ อากันเคอจัน เกอเมริอิมาน

ประโยคใหญ่ที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 34 – 38 คือ

ปั้งซีเซอ นันตียาซา

เมินดาปัดกัน เราะห์หมัดตุฮัน

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 34 – 36 คือ ปั้งซีเซอ นันตียาซา
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 36 – 38 คือ เมินดาปัดกัน เราะห์หมัดตุฮัน

ท่อน C

	ประโยคถาม	ประโยคตอบ
ประโยคใหญ่ที่ 1	39 40 41 ยา จัน ละห์ เอ็ง เกา เกอ เซริ กัน	42 43 อา ปา ยัง ดี ดา เกอ เดริ กัน
ประโยคใหญ่ที่ 2	43 44 45 วา เลา ปุน นา ซิร มู มา ลัม	46 47 อี ดู ละห์ เกอ เอ็น น ดู ฮัน
ประโยคใหญ่ที่ 3	47 48 49 50 บัน ดัง กัน เซอ เซอ รัง ออ	51 52 มอ โม โส ฮี ดบ ยา
ประโยคใหญ่ที่ 4	52 53 54 เซอ มู ขา เซอ ลา ลู	55 56 เมิน ดา บัน เราะห์ หมัด ยา

ท่อน C ประกอบด้วยวลี (Phase) 8 กลุ่ม คือ

1. ขางันละห์ เอ็งเกาเกอเซรกัน
2. อาปายังดีดา เกอเดริกัน
3. วาเลาปุนนาซิรมูมาลัม
4. อีดูละห์เกอเอิน น ดูฮัน

5. ปันดังกัน เซอเมอรั้ง ออ...

6. เมอโมโฮ ฮีคูปยา

7. เซอमुฆา เซอลาตุ

8. เมินดาปัน เราะห์หมัดยา

รวมวลีทั้งหมดเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) ได้ 4 ประโยค คือ

ประโยคใหญ่ที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 39 – 43 คือ

ยางันละห์ เอ็งเกาเกอเซรกัน

อาปายังดีตา เกอเดรกัน

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 39 – 41 คือ

ยางันละห์ เอ็งเกาเกอเซรกัน

- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 41 – 43 คือ

อาปายังดีตา เกอเดรกัน

ประโยคใหญ่ที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 43 – 47 คือ

วาเลาปูนนาซีรุมาลัม

อิตูละห์เกอเอิน น ตูฮัน

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 43 – 45 คือ

วาเลาปูนนาซีรุมาลัม

- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 45 – 47 คือ

อิตูละห์เกอเอิน น ตูฮัน

ประโยคใหญ่ที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 47 – 52 คือ

ปันดังกัน เซอเมอรั้ง ออ...

เมอโมโฮ ฮีคูปยา

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 47 – 50 คือ

ปันดังกัน เซอเมอรั้ง ออ...

- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 50 – 52 คือ

เมอโมโฮ ฮีคูปยา

ประโยคใหญ่ที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 52 – 56 คือ เชอมา มา เซอลา ดู เมินดา ปัน เราะห์หมัด ยา
ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 52 – 54 คือ เชอมา มา เซอลา ดู
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 54 – 56 คือ เมินดา ปัน เราะห์หมัด ยา

ท่อน A1

	ประโยคถาม	ประโยคตอบ
ประโยคใหญ่ที่ 1	56 57 58 เชอ มา ฆา ดา ลัม ฮี ดบ ยา	59 60 ดี ยา ดา เกอ เม วา ฮัน
ประโยคใหญ่ที่ 2	60 61 62 มา มุน เซอ นัน ดี ยา ฆา	63 64 มิน ดา บัด กัน เตอ เซอ นา จัน
ประโยคใหญ่ที่ 3	64 65 66 ฮี ดู ละห์ ชู วา ดู ดัน ดา	67 68 เตอ งา ดา ฮัน เราะห์หมัด ฮู ยัน

- ท่อน A1 ประกอบด้วยวลี (Phase) 6 กลุ่ม คือ
1. เชอมา มา ดา ลัม ฮี ดบ ยา
 2. ดี ยา ดา เกอ เม วา ฮัน
 3. มา มุน เซอ นัน ดี ยา ฆา
 4. เมินดา ปัน กัน เตอ เซอ นา จัน
 5. ฮี ดู ละห์ ชู วา ดู ดัน ดา
 6. เตอ งา ดา ฮัน เราะห์หมัด ฮู ยัน

รวมวลีทั้งหมดเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) ได้ 3 ประโยค คือ

ประโยคใหญ่ที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 56 – 60 คือ เชอมา มา ดา ลัม ฮี ดบ ยา ดี ยา ดา เกอ เม วา ฮัน

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 56 – 58 คือ เชอมาดา คาลัม สีดูบยา
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 58 – 60 คือ ดิยาดาเกอ เมวาฮัน
- ประโยคใหญ่ที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 60 – 64 คือ มามุนเชอ นันติยาชา
- ประโยคใหญ่ที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 64 – 68 คือ เมินดาปันกัน เตอเชอนางัน

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 60 – 62 คือ มามุนเชอ นันติยาชา
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 62 – 64 คือ เมินดาปันกัน เตอเชอนางัน

ประโยคใหญ่ที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 64 – 68 คือ

อิตูละห์ ชูวาตูตันดา
เตองาตาอัน เราะห์หมัดตูฮัน

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 64 – 66 คือ อิตูละห์ ชูวาตูตันดา
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 66 – 68 คือ เตองาตาอัน เราะห์หมัดตูฮัน

3. ระดับเสียง

จากระดับเสียงที่บันทึกได้ในวันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 พบว่า เพลงชูเชียน่า เป็นเพลงที่มีระดับเสียงอยู่ในบันไดเสียง D minor ซึ่งมีความสัมพันธ์เป็นเครือญาติ (Relative Scale) กับบันไดเสียง F Major ใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียง (Key Signature) เหมือนกันคือ Bb บันไดเสียง D minor ประกอบด้วยโน้ตเสียง D E F G A Bb C D

ตัวอย่างบันไดเสียง D minor ขาขึ้นและขาลง



มีการใช้เครื่องหมาย b แปลงเสียงโน้ตเสียง C ทำให้เกิดเป็นโน้ตเสียง B ในห้องเพลงที่ 41, 45 และ เครื่องหมาย # แปลงเสียงโน้ตเสียง C ในห้องเพลงที่ 25, 29, 37, 63 และ 67 โดยโน้ตเสียง B และ C เป็น โน้ตตัวที่ 6 และ 7 ของบันไดเสียง D minor การที่โน้ตตัวที่ 6 และ 7 ดัดเครื่องหมาย # นั้นแสดงถึงบทเพลง นี้อยู่ในช่วงเสียงบันไดเสียง D Melodic minor ซึ่งโน้ตตัวที่ 6 และ 7 ของบันไดเสียงนี้จะสูงขึ้นครึ่งเสียงใน ขาขึ้นและกลับเป็นบันไดเสียง D Natural minor ในขาลง

ตัวอย่างบันไดเสียง D Melodic minor ขาขึ้นและขาลง



ตัวอย่างโน้ตเสียง Cb หรือโน้ตเสียง B ในห้องเพลงที่ 41 และ 45 ซึ่งแสดงความสัมพันธ์กับบันไดเสียง D Melodic minor

40 41

ละห์ เอ็ง เกา เกอ เซ็ร กัน อา ปา

44 45

ปุน นา ซีร มู มา ลัม อี ดู

ตัวอย่างโน้ต C# ในห้องเพลงที่ 25, 29, 37, 63 และ 67 ซึ่งแสดงความสัมพันธ์กับบันไดเสียง D Melodic minor



ช่วงกว้างของเสียง (Range) ความแตกต่างของตัวโน้ตเสียงต่ำสุดและสูงสุดของเพลงซูเซียน่า มีความห่างเท่ากับระยะขั้นคู่ 9 โดยโน้ตเสียงต่ำสุดคือเสียง C# อยู่ในช่องที่ 3 ของบรรทัด 5 เส้น ซึ่งจะพบใน ห้องเพลงที่ 25 และโน้ตเสียงสูงที่สุดคือเสียง D ซึ่งอยู่ในตำแหน่งบนเส้นที่ 7 หรือเส้นน้อยเส้นที่ 2 เหนือ บรรทัด 5 เส้น ซึ่งจะพบในห้องที่ 40

ตัวอย่างโน้ตเสียงต่ำสุดในบทเพลงคือเสียง C# พบได้ในห้องที่ 25



ตัวอย่างโน้ตเสียงสูงสุดในบทเพลงคือเสียง D พบได้ในห้องที่ 40



4. จังหวะ

4.1 เพลงซุเซียน่า เป็นเพลงที่อยู่ในรูปแบบนาเสป เป็นนาเสปโบราณแต่ประยุกต์ให้ดำเนินบทเพลงด้วยหน้าทับจังหวะสามช่า จังหวะเท่ากันหมดทั้งเพลง มีความเร็วของจังหวะคงที่อยู่ที่ $\text{♩} = 130$ เป็นเพลงที่มี 2 ท่อน ใช้ อัตราจังหวะและเครื่องหมายกำหนดจังหวะแบบ 4/4 ตลอดทั้งเพลง ซึ่งสามารถดังตัวอย่างนี้

ซุเซียน่า

♩ = 130

17

Accordion solo

อี ดู ละห์ เกอ สี ดา อัน ตี ดา ลัม เบ็ง สี ดู

22

บัน ชาน ยาละห์ เบอ รู ดา กัน เดรี โจ บา อัน ตี ยับ อัน ชัน สี ดู

27

ละห์ ชู วา ดู ยา ลัน ยิง เมิน บา วา เดรี เซอ บัน ยา ดา บิ ละห์ กิ

32

ดา อา กัน เดอ จัน เกอ เมรี สี นาน บิ ช ซิ เซอ บัน ตี ยา ชา เมิน ดา บิด

37

1. Dm 2. Dm

กัน เราะห์ หมัด ดู อัน อัน ยา จัน ละห์ เวง เกอ เกอ เดรี กัน อา บา

42

ยัง ตี ดา เกอ เดรี กัน วา เลา บุน นา ชีร มู มา ลัม สี ดู ละห์ เกอ เอ็น น ดู

47

อัน บัน ดัง กัน เซอ เซอ รัง ออ เมอ โม โส สี ดู

52

ยา เซอ มู ชา เซอ ลา ลู เมิน ดา บัน เราะห์ หมัด ยา เซอ มู

57

ชา ดา ลัม สี ดู ยา ตี ยา ดา เกอ เม วา อัน มา มุน เซอ บัน ตี ยา

นักร้องนำและลูกคู่สลับกันร้อง ใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4 ตลอดทั้งเพลงคือ ท่อน 1 – 2

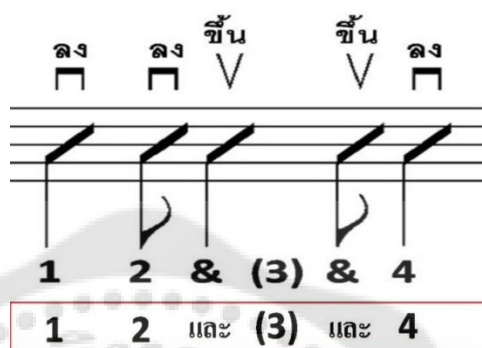
4.2 หน้าทับกลอง จากการนำเพลงนาเสาโบราณมาประยุกต์ให้เข้ากับดนตรีสมัยใหม่ คณะนาเสาอัลอามีนได้ประยุกต์ใช้กลองทอม กลองบองโก และคาสองในการออกนาเสา โดยเน้นการตีกลองทอม และคาสองเป็นหลัก ส่วนกลองบองโกใช้ตีสอดคร่อมจังหวะ และตีลูกส่งในหน้าทับจังหวะแบบสามช่า หน้าทับจังหวะสามช่าที่พบในเพลงมีลักษณะดังนี้

หน้าทับจังหวะสามช่า

4.3 เพลงชูเชียนำมีการประยุกต์ใช้กีตาร์โปร่งในการดำเนินจังหวะของเพลงโดยการตีคอร์ดตามทางเดินคอร์ดที่ปรากฏในเพลง พบการใช้คอร์ด Dm, Gm, A, Bb และ C ซึ่งเป็นคอร์ดที่อยู่ในบันไดเสียง D minor ทั้งหมด

ตัวอย่างการดำเนินจังหวะตีคอร์ดกีตาร์ในบทเพลง

จังหวะการตีคอร์ดกีตาร์จะเป็นรูปแบบ (Pattern) แบบเดียวกันทั้งเพลงคือ “ลง ลง ขึ้น ขึ้น ลง ” ดังตัวอย่างต่อไปนี้



& แทนจังหวะ “และ”

เพลงชูเชียน่า เป็นเพลงที่คณะนาเยปอัลลามีนใช้แสดงในพิธีวาลิมะห์ วันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 จากการศึกษาวิเคราะห์เพลงพบลักษณะสำคัญของเพลงดังนี้

1. เพลงชูเชียน่าเป็นเพลงนาเยปโบราณ ได้รับสืบทอดจากคณะนาเยปแสงมณี ซึ่งมีความเก่าแก่กว่า 50 ปี คำร้องใช้ภาษามลายูไม่สามารถหาความหมายได้ เป็นเพลงที่คณะนาเยปอัลลามีนนำมาแสดงในพิธีวาลิมะห์ วันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 จัดเป็นเพลงในรูปแบบนาเยป คือเพลงที่ดำเนินจังหวะช้าตลอดทั้งเพลง คณะนาเยปอัลลามีนได้ประยุกต์นำกีตาร์ และคาสองมาบรรเลงร่วมในเพลงด้วยในจังหวะสามช่า เครื่องดนตรีที่ใช้ในเพลงนี้ประกอบด้วย กลองทอม กลองบองโก คาสอง แอคคอร์ดियันกีตาร์ แทมโบรีน ลูกแซค และการปรบมือประกอบจังหวะ โดยทำนองหลักของเพลงจะอยู่ที่ทางร้อง กีตาร์ใช้ดำเนินจังหวะตามทางคอร์ดในเพลง แอคคอร์ดियันใช้ดำเนินทำนองโซโล่ขึ้นต้นบทเพลง และเล่นโน้ตคลอตามทางร้องเท่านั้น

การขับร้องเพลงชูเชียน่าเริ่มด้วยท่อน A ท่อน B ท่อน C และท่อน A1 จากนั้นจึงย้อนกลับมาท่อน C และจบด้วยท่อน A1 นักร้องร้องเดี่ยวตลอดเพลง

2. รูปแบบของเพลงมี 4 ท่อนเพลง ประกอบด้วย ท่อน A ท่อน B ท่อน C และท่อน A1 เป็นเพลงในรูปแบบนาเยป มีดำเนินจังหวะช้าตลอดทั้งเพลง มีรูปลักษณะเป็นดนตรีแนวเดี่ยว (Monophony) ในส่วนของคีตลักษณ์ เพลงชูเชียน่าตรงกับคีตลักษณ์ แบบรอนโด (Rondo form) โครงสร้างหลักของทำนอง เพลงชูเชียน่า ท่อน A และท่อน A1 ประกอบด้วย วลีทั้งหมด 6 กลุ่ม แยกเป็นประโยคใหญ่ได้ 3 ประโยค ประกอบด้วย ประโยคถาม 3 วลี และประโยคตอบ 3 วลี ท่อน B ประกอบด้วย วลีทั้งหมด 4 กลุ่ม แยกเป็นประโยคใหญ่ได้ 2 ประโยค ประกอบด้วยประโยคถาม 2 วลี และประโยคตอบ 2 วลี ท่อน C ประกอบด้วย วลีทั้งหมด 8 กลุ่ม แยกเป็นประโยคใหญ่ได้ 4 ประโยค ประกอบด้วยประโยคถาม 4 วลี และประโยคตอบ 4 วลี

3. จากระดับเสียงที่บันทึกได้ในวันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 พบว่า เพลงชูเชียน่าอยู่ในบันไดเสียง D minor และมีโน้ตบางช่วงอยู่ในบันไดเสียง D Melodic minor

4. เพลงชูเชียน่าเป็นเพลงรูปแบบนาเยป แต่ประยุกต์ให้เข้ากับจังหวะสามช่า มีอัตราความเร็วของจังหวะคงที่อยู่ที่ $\text{♩} = 130$ ใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะแบบ 4/4 หน้าทับกลองที่ใช้ประกอบเพลงคือ

หน้าทับจังหวะสามช่า หน้าทับหลักคือ กลองทอม และคาสอง ใช้กีตาร์โปร่งตีคอร์ดดำเนินจังหวะเป็นรูปแบบ (Pattern) เดียวตลอดทั้งเพลงด้วยคอร์ดที่อยู่ในบันไดเสียง D minor ทั้งหมดได้แก่ คอร์ด Dm, Gm, A, Bb และ C



ดมบุฮ้า

A

♩ = 90

Repeat to Volta 2,3,4

Accodion solo

12 Cm Bb

ดม บุ ดม บุ ฮ้า ชุ บร เมิง ฮี เย้า ปา นี เมอ ฤ นิง รุ รัส

16 Cm Eb Bb Cm

เดิร เป็น ดัง ฮี ฤ ดัน ดัง ยา ชุม บร บุ มิง ฤ เมิง ฮ้า รับ อุส ฮ้า ยัง ตี

20 Ab Cm Eb Bb

กริ ปา ริ มู ฮี ฤ ดัน ดัง ยา บุ มิง ฤ เมิง ฮ้า รับ อุส ฮ้า ยัง ตี

24 1. Ab Cm 2. Ab Cm Fm

กริ ปา ริ มู กริ ปา ริ มู เดิร บอ กัส ชุ ด้า รัส เข็ยะ ยา กิ นี

28 Bb Cm Fm

ฤ นุง กา นา อา มัส เบิร ออ รัง เดิร บอ กัส ชุ ด้า รัส เข็ยะ ยา กิ นี

32 Bb Cm Eb

ฤ นุง กา นา อา มัส เบิร ออ รัง ริ ริ ังน ุ ติร เกอ ดา ชา ชา ริ

36 Bb Cm Ab Cm Eb

มี เล กิ ดา ยา ดา อา อา มา ตี ริ ริ ังน ุ ติร เกอ ดา ชา ชา ริ

40 Bb Cm Ab Cm 3. Ab Cm B1 Cm

มี เล กิ ดา ยา ดา อา อา มา ตี กริ ปา ริ มู เปอ เกิร กา เบิร อุส ฮ้า ฮี

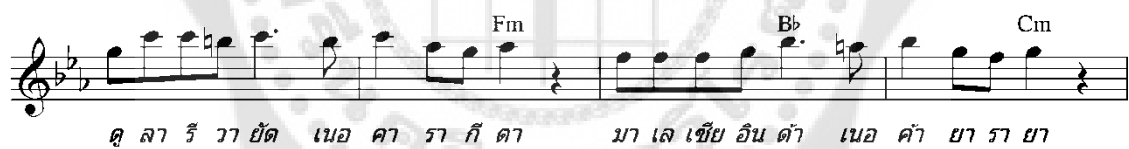
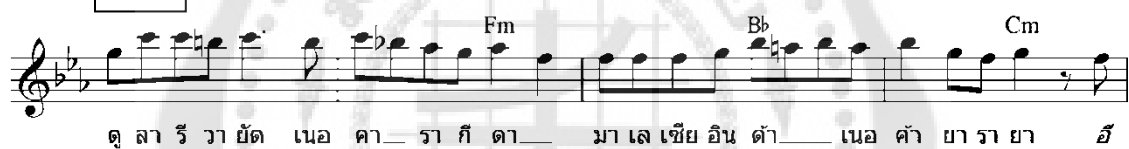
Fm Bb Cm Cm

ดม เบิร จา ชา มา ยู เกอ ดา บัน ดัน เกอ รุส จา ยา เปอ เกิร กา เบิร อุส ฮ้า ฮี

2



B2



ตมบุฮา

♩ = 90

แอคคอร์ดียัน

Accodian solo

Cm Bb

กีตาร์โปร่ง

♩ = 90 ลูกเสียงสูง

กลองทอม

ลูกเสียงต่ำ

ฉิ่ง

ฉับ

4

แอคคอร์ดียัน

Cm Eb

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

ฉิ่ง

The musical score is written for four instruments: Accordion, Guitar, Tom, and Gongs. The key signature is two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The tempo is marked as 90 beats per minute. The score is divided into two systems. The first system includes a guitar solo section. The second system continues the melody and accompaniment. The watermark is a circular seal of a Thai university, likely Silpakorn University, with the text 'มหาวิทยาลัยศิลปากร' (Mahavithayalai Silpakorn) around the perimeter.

2

7

แอดคอร์ดเตียน

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

ฉิ่ง

Bb Cm Ab Cm

Repeat to Volta 2,3,4

9

แอดคอร์ดเตียน

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

ฉิ่ง

Cm

ดุม นู ดุม นู ฮา ฟู นูร เมิง ฮี เย่า

11 B $\flat$ Cm E $\flat$

แป นี เมอ ฤ นิง รุ วัส เติร เบน ดัง อี ฤ ดัน ดัง ยา ขุน นร

แอดคอร์ดเตียน

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

ฉิ่ง

14 B $\flat$ Cm A $\flat$ Cm

นุ มิง ฤ เมิง ฮา รับ อส ส่า ยัง ดี กรี ปา รี นุ

แอดคอร์ดเตียน

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

ฉิ่ง

4

17 E $\flat$ B $\flat$ ♩

อี ภู ดัน ดั่ง ยา ฆุม นุร ภู มิง ภู เมิง ฮา รับ อุส สา ยิง ดี

แอดคอร์ดเตียน

กีตาร์โปร่ง E $\flat$ B $\flat$

กลองทอม

ฉิ่ง

20 1. A $\flat$ Cm 2. A $\flat$ Cm

กริ ปา รี ภู กริ ปา รี ภู เดิร นอ กัส ชู ต้า รัส

แอดคอร์ดเตียน 1. 2.

กีตาร์โปร่ง 1. A $\flat$ Cm 2. A $\flat$ Cm

กลองทอม 1. 2.

ฉิ่ง 1. 2.

23 Fm Bb Cm 5

เขี้ยว ยากี่ นี_____ ภู นุง กานา_____ อา มัส เบิร ออ รัง เดิร

แอดคอร์ดเตียน

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

ฉิ่ง

26 Fm Bb

บอ กัส ชู ด้า รัส เขี้ยว ยากี่ นี_____ ภู นุง กานา_____

แอดคอร์ดเตียน

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

ฉิ่ง

Cm Fm Bb

6

29 Cm Eb

อา มีส เบิร ออ รั้ง รี รี ังน ปุ ติร เกอ ตา ฆา ฆา รี

แอดคอร์ดเตียน

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

ฉิ่ง

32 Bb Cm Ab Cm Eb

มี เล ก็ ตา ยา ตา อา อา บา ตี รี รี ังน ปุ ติร เกอ ตา

แอดคอร์ดเตียน

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

ฉิ่ง

35

B $\flat$ Cm A $\flat$ Cm

ชา_ ชา_ รี มี เล กิ ตา ยา ตา อา_ อา บา ดี

แอคคอร์ดเตียน

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

ฉิ่ง

3. A $\flat$ Cm Cm Fm

กรี_ ปา รี หนู เปอ เกิร กา เบิร อุส ส่า สี ดุน_ เบิร จา ซ่า_

3.

3. A $\flat$ Cm Cm Fm

3.

3.

8

มา ยู เกอ ดา บั้น_____ ดัน เกอ รุส จา ยา เปอ เกิร กา เบิร อูส สา ฮี

แอกคอร์ดเตียน {

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

ฉิ่ง

ดบ_ เบิร จา ข่า_____ มา ยู เกอ ดา บั้น_____ ดัน เกอ รุส จา ยา

แอกคอร์ดเตียน {

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

ฉิ่ง

B $\flat$ Cm Cm

B $\flat$ Cm Cm

Fm B $\flat$ Cm

Fm B $\flat$ Cm

$E\flat$ $B\flat$ Cm
 มา รุล ลา ฮี ดุบ อา มัด บา ฮาน ยา ดี ฮา รี อุต สา ดี ดะห์
 แอคคอร์ดเตียน
 กีตาร์โปร่ง
 กลองทอม
 ฉิ่ง

$A\flat$ Cm $E\flat$
 เกื่อ ดา รี มู มา รุล ลา ฮี ดุบ อา มัด บา ฮาน ยา ดี
 แอคคอร์ดเตียน
 กีตาร์โปร่ง
 กลองทอม
 ฉิ่ง

10

B $\flat$ Cm A $\flat$ Cm 4. A $\flat$ Cm
 ฮา รี อูส ฮา ดี ดะห์ เกอ...ดา ริ มู กรี...ปา ริ มู อี
 แอคคอร์ดเตียน
 กีตาร์โปร่ง
 กลองทอม
 ฉิ่ง

Fm B $\flat$
 ดู ลา รี วา ยัด เนอ คา รา ก็ ดา... มา เล เขีย อิน ด้า...เนอ
 แอคคอร์ดเตียน
 กีตาร์โปร่ง
 กลองทอม
 ฉิ่ง

11

Cm Fm

คำ ยารา ยา ฮี ดูลา รี วา ยัด เนอ คา รา กี ดา

แอคคอร์ดเตียน

Cm Fm

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

ฉิ่ง

Bb Cm Eb

มา เล เขีย อีน ด้า เนอ ค้า ยา รา ยา มา ซิล เมม วา ภู ดัน เซอ โก

แอคคอร์ดเตียน

Bb Cm Eb

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

ฉิ่ง

12

B $\flat$ Cm A $\flat$ Cm
 ดา เบิร ดี กา เบิร ฟู นา วา ซา เบิร กา ยา ลา ซา มา
 แอคคอร์ดเตียน
 กีตาร์โปร่ง
 กลองทอม
 ฉิ่ง

E $\flat$ B $\flat$ Cm
 มา ซิล เมิน วา กู ดัน เซอ โก ดา เบิร ดี กา เบิร ฟู นา วา ซา เบิร กา
 แอคคอร์ดเตียน
 E $\flat$ B $\flat$ Cm
 กีตาร์โปร่ง
 กลองทอม
 ฉิ่ง

Ab Cm 13

ยา อ่า ซ่า มา กรี ป่า รี ญ

แอดคอร์ดเดียน

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

ฉิ่ง

แอดคอร์ดเดียน

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

ฉิ่ง

1. ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง

เพลงตุมบุซาเป็นเพลงนาเสาโบราณ ซึ่งมีความเก่าแก่และหาฟังได้ยาก ได้รับสืบทอดจากคณะนาเสาแปงมณี คำร้องใช้ภาษามลายูไม่สามารถหาความหมายได้ ทำนองและจังหวะของเพลงไม่ซ้ำกันไป จัดเป็นเพลงที่ให้ความสนุกสนาน บันเทิงรื่นเริงแก่ผู้ฟัง มักเล่นในงานพิธีมงคลเฉลิมฉลอง เป็นเพลงที่คณะนาเสาอัลอามีนนำมาแสดงในพิธีวาลิมะห์ วันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 จัดเป็นเพลงในรูปแบบนาเสา คือ เพลงที่ดำเนินจังหวะช้าตลอดทั้งเพลง คณะนาเสาอัลอามีนได้ประยุกต์นำกีตาร์ มาบรรเลงร่วมในเพลงด้วย เพื่อปรับให้เข้ากับดนตรีสมัยใหม่มากขึ้น โดยไม่ให้เสียเอกลักษณ์ของความเป็นเพลงนาเสาโบราณด้วย เครื่องดนตรีที่ใช้ในเพลงนี้ประกอบด้วย กลองทอม ฉิ่ง แอคคอร์ดเดียน กีตาร์ แทมโบรีน ลูกแซค และการปรบมือประกอบจังหวะ โดยทำนองหลักของเพลงจะอยู่ที่ทางร้อง แอคคอร์ดเดียนใช้ดำเนินทำนองโซโล่ ขึ้นต้นบทเพลง และเล่นโน้ตคลอตามทางร้องเท่านั้น

1.1 การเรียงลำดับท่อนเพลงสำหรับการขับร้อง

เนื้อเพลงมี 4 ท่อนเพลง ประกอบด้วย ท่อนสร้อย (ท่อน A) ท่อน 1 (ท่อน B) ท่อน 2 (ท่อน B1) และท่อน 3 (ท่อน B2) ขึ้นต้นบทเพลง โดยท่อน A จากนั้นจึงร้องเข้าท่อน B ย้อนกลับไปเข้าท่อน A ต่อด้วยท่อน B1 ย้อนกลับไปเข้าท่อน A ต่อด้วยท่อน B2 และจบบทเพลงด้วยท่อน A ในแต่ละท่อนนักร้องนำจะร้องขึ้นต้นก่อน จากนั้นลูกคู่ชายหญิงจึงร้องรับช่วงท้ายประโยค

ท่อนสร้อย หรือท่อน A

นักร้องนำ	:	ตุมบุตุมบุซา ชุมบุเมิง อีเข้า ปานีเมอญูนิง รูวัสเตริ เบินดัง อีกูตันคันยา ชุมบุรุม มิงกู เมิงฮา รับอุสตา ยังดีกรี ปารีมุ อีกูตันคันยา ชุมบุรุม มิงกู เมิงฮา รับอุสตา ยังดีกรี ปารีมุ
ลูกคู่รับซ้ำ	:	ตุมบุตุมบุซา ชุมบุเมิง อีเข้า ปานีเมอญูนิง รูวัสเตริ เบินดัง อีกูตันคันยา ชุมบุรุม มิงกู เมิงฮา รับอุสตา ยังดีกรี ปารีมุ อีกูตันคันยา ชุมบุรุม มิงกู เมิงฮา รับอุสตา ยังดีกรี ปารีมุ

ท่อน 1 หรือท่อน B

นักร้องนำ	:	เดิรบอ กัสชูด้า รัสเซยะ ยากินี ญูญกาน่า อามัสเบิรอรัง
ลูกคู่รับ	:	เดิรบอ กัสชูด้า รัสเซยะ ยากินี ญูญกาน่า อามัสเบิรอรัง

นักร้องนำ : วีรพันธุ์ เกตอาชา ซาวิ มี เลกิตา ขาดอา อาบาดี

ลูกคู่รับ : วีรพันธุ์ เกตอาชา ซาวิ มี เลกิตา ขาดอา อาบาดี

ท่อนสร้อย หรือท่อน A

นักร้องนำ : ตุมบุตุมบุสา ชุมบุรุม อีเข้า ปานีเมอญิง รูวัสเติร เบินตัง

และลูกคู่ : อีกูตันคันยา ชุมบุรุม มิงกู เมิงสา รับอุสสา ยังดีกรี ปาริมู
อีกูตันคันยา ชุมบุรุม มิงกู เมิงสา รับอุสสา ยังดีกรี ปาริมู

ท่อน 2 หรือท่อน B1

นักร้องนำ : เปอเกรกาเบิรอุสสา อีดูบ เบิรจาซ่า

มายูเกดอปัน ดันเกอ รุสจาซา

ลูกคู่รับ : เปอเกรกาเบิรอุสสา อีดูบ เบิรจาซ่า

มายูเกดอปัน ดันเกอ รุสจาซา

นักร้องนำ : มารุลลาอีดูบ อามัดบา ซานยา ดีฮา รือสสา ตีตะห์เกอ คาริมู

ลูกคู่รับ : มารุลลาอีดูบ อามัดบา ซานยา ดีฮา รือสสา ตีตะห์เกอ คาริมู

ท่อนสร้อย หรือท่อน A

นักร้องนำ : ตุมบุตุมบุสา ชุมบุรุม อีเข้า ปานีเมอญิง รูวัสเติร เบินตัง

และลูกคู่ : อีกูตันคันยา ชุมบุรุม มิงกู เมิงสา รับอุสสา ยังดีกรี ปาริมู
อีกูตันคันยา ชุมบุรุม มิงกู เมิงสา รับอุสสา ยังดีกรี ปาริมู

ท่อน 3 หรือท่อน B2

นักร้องนำ : อีตุลาริวาซัด เนอคา รากิตา มาเลเซียอินด้า เนอคำ ขารายา

ลูกคู่รับ : อีตุลาริวาซัด เนอคา รากิตา มาเลเซียอินด้า เนอคำ ขารายา

นักร้องนำ : มาซิลเมิมวากุดันเซอโกดา เบิรดีกา

เปิรปู นาวาซา เบิรกายา อาซามา

ลูกคู่รับ : มาซิลเมิมวากุดันเซอโกดา เบิรดีกา

เปิรปู นาวาซา เบิรกายา อาซามา

ท่อนสร้อย หรือท่อน A

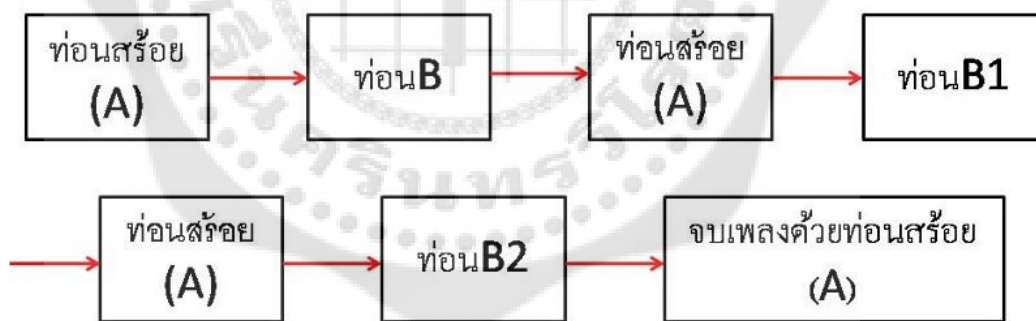
นักร้องนำ : ตุมบุตุมบุฮา ชุมบุรุมิง ฮีเข้า ปานีเมอกูนิง รูวัสติเร เป็นต้น
 และลูกคู่ อีกูตันตันฮา ชุมบุรุมิง มิงกู เมิงฮา รับอุสสา ยังดีกรี ปาริมู
 อีกูตันตันฮา ชุมบุรุมิง มิงกู เมิงฮา รับอุสสา ยังดีกรี ปาริมู

2. โครงสร้างของบทเพลง

2.1 รูปแบบของบทเพลง

เพลงตุมบุฮา มีรูปลักษณะเป็นดนตรีแนวเดี่ยว (Monophony) นักร้องนำและลูกคู่ร้องเป็นเสียงเดียวกัน ไม่มีการร้องประสานเสียง รูปแบบของเพลงเป็นแบบนาเสป คือดำเนินด้วยจังหวะซ้ำไปจนจบบทเพลง

รูปแบบนาเสป ไม่มีการกำหนดฟอร์มเพลง หรือกิตลักษณะที่แน่นอน ในหนึ่งบทเพลงจะมีกี่ท่อนเพลงก็ได้ และในหนึ่งท่อนเพลงจะมีกี่กลุ่มทำนองก็ได้ จากการศึกษาตามโครงสร้างภายนอกของบทเพลงสามารถสรุปโครงสร้างและลำดับท่อนเพลงตุมบุฮาได้ดังนี้



2.2 กิตลักษณะ (Musical Forms)

จากการเรียงลำดับท่อนเพลงตามการขับร้องพบว่า เพลงตุมบุฮาประกอบด้วยท่อนเพลงทั้งหมด 7 ท่อน คือ A:B:A:B1:A:B2:A โดยทำนองหลักของเพลงนี้มี 2 ท่อนหรือ 2 ทำนองหลักคือ ท่อน A และ ท่อน B ลักษณะทำนองของเพลงตุมบุฮาตรงกับกิตลักษณะ แบบไบนารี (Binary form) คุณสมบัติของลักษณะนี้คือ

เป็นรูปแบบของเพลงที่มี ทำนองสำคัญเพียง 2 กลุ่ม (two part form) คือ ทำนอง A และ B มีการแบ่งห้องเพลงตามท่อนดังนี้

ท่อน A เริ่มจากห้องเพลงที่ 13 – 24

ท่อน B เริ่มจากห้องเพลงที่ 25 – 41

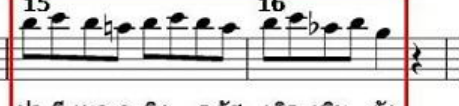
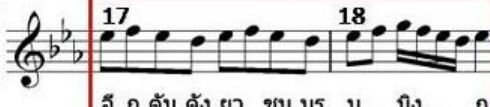
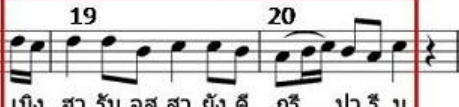
ท่อน B1 เริ่มจากห้องเพลงที่ 42 – 58

ท่อน B2 เริ่มจากห้องเพลงที่ 59 – 75

สรุปความยาวของห้องเพลง ท่อน Intro มีความยาว 12 ห้องเพลง ท่อน A มีความยาว 11 ห้องเพลง และท่อน B – B2 มีความยาวท่อนละ 16 ห้องเพลง

ท่อนเพลงของเพลงตุมภูษา เกิดจากการรวม โหมทึฟ (Motive) หรือหน่วยย่อยของทำนองที่เล็กที่สุดเข้าด้วยกันเป็น วลี (Phrase) คือกลุ่มทำนอง ที่มีเนื้อหา หรือความคิดทางดนตรี สั้นๆ สามารถจบ อย่างสมบูรณ์ ได้ภายในตัวเอง และรวมวลีหลายๆวลีเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) คือประโยคเพลงที่ประกอบด้วยวลี (Phrase) 2 วลี โดย ในแต่ละวลีมีความสัมพันธ์กันใน ลักษณะ ของประโยคถาม (Antecedent) และประโยค ตอบ (Consequent) ซึ่งอาจมีทำนองคล้ายกัน , การเคลื่อนที่ของแนวทำนองใกล้เคียงกัน , มีโครงสร้างของจังหวะเหมือนกัน หรือแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง โดยมี เคเดนซ์ (Cadence) คือเครื่องหมายวรรคตอน หรือจุดพักทำนอง เป็นตัวชี้ชัดว่าวลีหนึ่งๆ จบตรงที่ใด และการจบนั้นเป็นการหยุดชั่วคราว (Momentary pause) หรือว่าจบอย่างสมบูรณ์ (Permanent pause) สอดคล้องกับ โครงสร้างหลักของบทเพลง ซึ่งฉนิษฐา โสคติยานุรักษ์ ได้กล่าวไว้ในสังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ (2547 : 91 - 97) และ ผศ.ดร. ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์ ได้กล่าวไว้ในองค์ประกอบทางดนตรี : รูปแบบโครงสร้างทางดนตรี (form) (มปป. : 8 - 9) ด้วยทำนองเดียวกัน ดังนั้นในแต่ละท่อนเพลงจึงสามารถแบ่งเป็นประโยคใหญ่ วลี และประโยคถาม – ตอบ ได้ดังนี้

ท่อน A

	ประโยคถาม	ประโยคตอบ
ประโยคใหญ่ที่ 1	13 14  ตุม บุ ตุม บุ ฮา ชุ นร เมิง ฮี เย้า	15 16  ปา นิ เมอ กู นิง รู รัส เดิร เบิน ดัง
ประโยคใหญ่ที่ 2	17 18  ฮี กู ตัน ดัง ยา ชุม นร บุ มิง กู	19 20  เมิง ฮา รับ อุตสา ยัง ดี กรี ปา ริ มู
ประโยคใหญ่ที่ 3	21 22  ฮี กู ตัน ดัง ยา ชุม นร บุ มิง กู	24 25  เมิง ฮา รับ อุตสา ยัง ดี กรี ปา ริ มู

ท่อน A ประกอบด้วยวลี (Phase) 6 กลุ่ม คือ

1. ตุมบุตุมบุฮา ชุ นรเมิง ฮีเย้า
2. ปานิเมอกูนิง รูรัสเดิร เบินดัง
3. อีกูตันคันยา ชุมนรบุ มิงกู
4. เมิงฮา รับอุตสา ยังดีกรี ปารีมู
5. อีกูตันคันยา ชุมนรบุ มิงกู
6. เมิงฮา รับอุตสา ยังดีกรี ปารีมู

รวมวลีทั้งหมดเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) ได้ 3 ประโยค คือ

ประโยคใหญ่ที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 13 – 16 คือ

ตุมบุตุมบุฮา ชุ นรเมิง ฮีเย้า
 ปานิเมอกูนิง รูรัสเดิร เบินดัง

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 13 – 14 คือ

ตุมบุตุมบุฮา ชุ นรเมิง ฮีเย้า

- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 15 – 16 คือ

ปานิเมอกูนิง รูรัสเดิร เบินดัง

ประโยคใหญ่ที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 17 – 20 คือ

อีกูตันคันยา ชุมนรบุ มิงกู

เมิงฮา รับอุสตา ยังดีกรี ปาริมู

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 17 – 18 คือ
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 18 – 20 คือ

อิฏตันคันยา ชุมบุรณู มิงกู

เมิงฮา รับอุสตา ยังดีกรี ปาริมู

ประโยคใหญ่ที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 21 – 24 คือ

อิฏตันคันยา ชุมบุรณู มิงกู

เมิงฮา รับอุสตา ยังดีกรี ปาริมู

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 21 – 22 คือ
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 22 – 24 คือ

อิฏตันคันยา ชุมบุรณู มิงกู

เมิงฮา รับอุสตา ยังดีกรี ปาริมู

พบการพัฒนาประโยคใหญ่ (period development) หรือการขยายความยาวของประโยคเพลงสอดคล้องกับ เพื่อให้เต็มรูปแบบของบทประพันธ์ด้วย การซ้ำทวนทั้งประโยคใหญ่ (exact repeated period) คือการซ้ำทำนองให้เหมือนกันทั้งหมด ในประโยคใหญ่ที่ 2 – 3

ท่อน B

	ประโยคถาม	ประโยคตอบ
ประโยคใหญ่ที่ 1	25 26 27 เตีร บอ กัส ชู ด้า รัส เชื้อยะ ยา กิ ณี	28 29 กู นุง กา นา อามัส เบิร ออ รัง
ประโยคใหญ่ที่ 2	29 30 31 เตีร บอ กัส ชู ด้า รัส เชื้อยะ ยา กิ ณี	32 33 กู นุง กา นา อามัส เบิร ออ รัง
ประโยคใหญ่ที่ 3	34 35 รี รี งัน ฟู ตีร เกอ ตา ชา ชา วี	36 37 มี เล กิ ตา ยา ตา อา อา บา ดี
ประโยคใหญ่ที่ 4	38 39 รี รี งัน ฟู ตีร เกอ ตา ชา ชา วี	40 41 มี เล กิ ตา ยา ตา อา อา บา ดี

ท่อน B ประกอบด้วยวลี (Phase) 8 กลุ่ม คือ

1. เตีร บอ กัส ชู ด้า รัส เชื้อยะ ยา กิ ณี
2. กู นุง กา นา อามัส เบิร ออ รัง
3. เตีร บอ กัส ชู ด้า รัส เชื้อยะ ยา กิ ณี
4. กู นุง กา นา อามัส เบิร ออ รัง
5. รี รี งัน ฟู ตีร เกอ ตา ชา ชา วี
6. มี เล กิ ตา ยา ตา อา อา บา ดี
7. รี รี งัน ฟู ตีร เกอ ตา ชา ชา วี
8. มี เล กิ ตา ยา ตา อา อา บา ดี

รวมวลีทั้งหมดเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) ได้ 4 ประโยค คือ

ประโยคใหญ่ที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 25 – 29 คือ

เตีร บอ กัส ชู ด้า รัส เชื้อยะ ยา กิ ณี

กู นุง กา นา อามัส เบิร ออ รัง

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 25 – 27 คือ เติรบอ กัสชูดำ รัสเซยะ ยากินี
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 27 – 29 คือ ญูงกาน่า อามัสเบรอรัง

ประโยคใหญ่ที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 29 – 33 คือ เติรบอ กัสชูดำ รัสเซยะ ยากินี
ญูงกาน่า อามัสเบรอรัง

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 29 – 31 คือ เติรบอ กัสชูดำ รัสเซยะ ยากินี
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 31 – 33 คือ ญูงกาน่า อามัสเบรอรัง

ประโยคใหญ่ที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 34 – 37 คือ รีรันปุตีร์ เกตาดาชา ซาวิ
มี เลกิตา ยาดาอา อาบาดี

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 34 – 35 คือ อีกูตันคันยา ชุมบุรณู มิงกู
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 36 – 37 คือ เมิงฮา รับอุสสา ยังดีกรี ปาริมู

ประโยคใหญ่ที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 38 – 41 คือ รีรันปุตีร์ เกตาดาชา ซาวิ
มี เลกิตา ยาดาอา อาบาดี

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 38 – 39 คือ อีกูตันคันยา ชุมบุรณู มิงกู
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 40 – 41 คือ เมิงฮา รับอุสสา ยังดีกรี ปาริมู

พบการพัฒนาประโยคใหญ่ (period development) หรือการขยายความยาวของประโยค
เพลงสอดคล้องกับ เพื่อให้เต็มรูปแบบของบทประพันธ์ด้วย การซ้ำทวนทั้งประโยคใหญ่ (exact

repeated period) คือการซ้ำทำนองให้เหมือนกันทั้งหมด ในประโยคใหญ่ที่ 1 – 2 และประโยคใหญ่ที่ 3 – 4

ท่อน B1

	ประโยคตาม	ประโยคตอบ
ประโยคใหญ่ที่ 1	42 43 44 เปอ เกิร กา เบิร อุต สา ฮี ดุบ เบิร จา ซ่า	45 46 มา ยู เกอ ดา บั้น ดัน เกื่อ รุส จา ยา
ประโยคใหญ่ที่ 2	46 47 48 เปอ เกิร กา เบิร อุต สา ฮี ดุบ เบิร จา ซ่า	49 50 มา ยู เกอ ดา บั้น ดัน เกื่อ รุส จา ยา
ประโยคใหญ่ที่ 3	51 52 มา รุล ลา ฮี ดุบ อา มัด บา ซาน ยา	53 54 ดี สา รือส สา ดี ดะห์ เกื่อ ดา ริ มู
ประโยคใหญ่ที่ 4	55 56 มา รุล ลา ฮี ดุบ อา มัด บา ซาน ยา	57 58 ดี สา รือส สา ดี ดะห์ เกื่อ ดา ริ มู

ท่อน B1 ประกอบด้วยวลี (Phrase) 8 กลุ่ม คือ

1. เปอเกิรกาเบิรอุสสา ฮีดูบ เบิรจาซ่า
2. มายูเกอดาบัน ดันเกื่อ รุสจายา
3. เปอเกิรกาเบิรอุสสา ฮีดูบ เบิรจาซ่า
4. มายูเกอดาบัน ดันเกื่อ รุสจายา
5. มารุลลาฮีดูบ อามัดบา ซานยา
6. ดีสา รือสสา ดีดะห์เกื่อ คาริมู
7. มารุลลาฮีดูบ อามัดบา ซานยา
8. ดีสา รือสสา ดีดะห์เกื่อ คาริมู

รวมวลีทั้งหมดเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) ได้ 4 ประโยค คือ

ประโยคใหญ่ที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 42 – 46 คือ เปอเกรกาเบิรอุสซา ซิคูบ เบิรจาซ่า
 มายูเกอดาป็น ดันเก้อ รุสจาซา

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 42 – 44 คือ เปอเกรกาเบิรอุสซา ซิคูบ เบิรจาซ่า
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 45 – 46 คือ มายูเกอดาป็น ดันเก้อ รุสจาซา

ประโยคใหญ่ที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 46 – 50 คือ เปอเกรกาเบิรอุสซา ซิคูบ เบิรจาซ่า
 มายูเกอดาป็น ดันเก้อ รุสจาซา

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 46 – 48 คือ เปอเกรกาเบิรอุสซา ซิคูบ เบิรจาซ่า
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 49 – 50 คือ มายูเกอดาป็น ดันเก้อ รุสจาซา

ประโยคใหญ่ที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 51 – 54 คือ มารุลลาซิคูบ อามัดบา ซานยา
 ดีฮา รือสสา ตีคะห์เก้อ คาริมู

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 51 – 52 คือ มารุลลาซิคูบ อามัดบา ซานยา
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 53 – 54 คือ ดีฮา รือสสา ตีคะห์เก้อ คาริมู

ประโยคใหญ่ที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 55 – 58 คือ มารุลลาซิคูบ อามัดบา ซานยา
 ดีฮา รือสสา ตีคะห์เก้อ คาริมู

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 55 – 56 คือ มารุลลาซิคูบ อามัดบา ซานยา
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 57 – 58 คือ ดีฮา รือสสา ตีคะห์เก้อ คาริมู

พบการพัฒนาประโยคใหญ่ (period development) หรือการขยายความยาวของประโยคเพลง สอดคล้องกับ เพื่อให้ได้รูปแบบของบทประพันธ์ด้วย การซ้ำทวนทั้งประโยคใหญ่ (exact repeated period) คือการซ้ำทำนองให้เหมือนกันทั้งหมด ในประโยคใหญ่ที่ 1 – 2 และประโยคใหญ่ที่ 3 – 4

ท่อน B2

	ประโยคถาม	ประโยคตอบ
ประโยคใหญ่ที่ 1	59 60 61 อี ตุ ลารี วา ยัด เนอ คา รา กิ ดา	62 63 มา เล เชีย ยิน ด้า เนอ ค้า ยารายา
ประโยคใหญ่ที่ 2	63 64 65 อี ตุ ลารี วา ยัด เนอ คา รา กิ ดา	66 67 มา เล เชีย ยิน ด้า เนอ ค้า ยารายา
ประโยคใหญ่ที่ 3	68 69 มา ชิล เม้ม วา ภู ดัน เซอ โก ดา เบิร์ ดี กา	70 71 เป็ร ฟู นา วา ซา เบิร์ กา ยา อา ซา มา
ประโยคใหญ่ที่ 4	72 73 มา ชิล เม้ม วา ภู ดัน เซอ โก ดา เบิร์ ดี กา	74 75 เป็ร ฟู นา วา ซา เบิร์ กา ยา อา ซา มา

ท่อน B2 ประกอบด้วยวลี (Phrase) 8 กลุ่ม คือ

1. อีตุลารีว้ายัด เนอคา รากิดา
2. มาเลเชียยอินด้า เนอค้า ยารายา
3. อีตุลารีว้ายัด เนอคา รากิดา
4. มาเลเชียยอินด้า เนอค้า ยารายา
5. มาชิลเม้มวากูดันเซอโกดา เบิร์ดีกา
6. เป็รฟู นาวาซา เบิร์กา ยา อาซามา
7. มาชิลเม้มวากูดันเซอโกดา เบิร์ดีกา
8. เป็รฟู นาวาซา เบิร์กา ยา อาซามา

รวมวลีทั้งหมดเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) ได้ 4 ประโยค คือ

ประโยคใหญ่ที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 59 – 63 คือ

อิตฺตาริ วายัตฺ เนอคา รากิตา

มาเลเซียบินค้า เนอค้า ยาราชา

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 59 – 61 คือ
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 62 – 63 คือ

อัฐลาริวายัต เนอคา รากิตา

มาเลเซียบินค้า เนอค้า ยาราชา

ประโยคใหญ่ที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 63 – 67 คือ

อิตฺตลาริวยัตฺ เนอคา รากิตา

มาเลเซียอินด้า เนอค่า ยารายา

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 63 – 65 คือ
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 66 – 67 คือ

อิตูลาริวยัต เนอคา รากิตา

มาเลเซียบินค้า เนอค้า ยารายา

ประโยคใหญ่ที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 68 – 71 คือ

มาซึตเมิมวาคุดันเซอโกคา เบิร์ดิกา

เปີรปฺ นาวาชา เบີรกายา อาชามา

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 68 – 69 คือ
ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 69 – 71 คือ

มาซึลเมิมวากุคันเซอโกดา เบิร์ดิกา

เปີรปฺ นาวาชา เบີรกายา อาชามา

ประโยคใหญ่ที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 72 – 75 คือ

มาซึลเมิมวากุดันเซอ โทคา เบรติกา

เป็รปฺ นาวาชา เบ็รกายา อาชามา

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 72 – 73 คือ
ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 74 – 75 คือ

มาซึลเมิมวากุดันเซอ โทคา เบิร์ดิกา

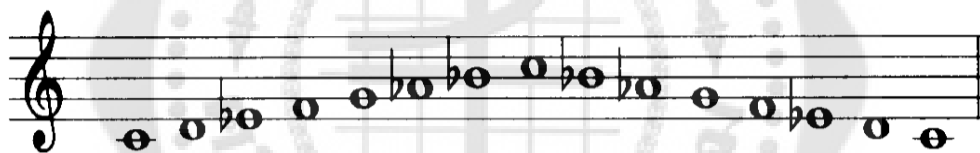
เป็รปฺ นาวาชา เบ็รกายา อาชามา

พบการพัฒนาประโยคใหญ่ (period development) หรือการขยายความยาวของประโยคเพลงสอดคล้องกับ เพื่อให้ได้รูปแบบของบทประพันธ์ด้วย การซ้ำทวนทั้งประโยคใหญ่ (exact repeated period) คือการซ้ำทำนองให้เหมือนกันทั้งหมด ในประโยคใหญ่ที่ 1 – 2 และประโยคใหญ่ที่ 3 – 4

3. ระดับเสียง

จากการบันทึกบทเพลงในวันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 พบว่าเพลงดุมบูชา เป็นเพลงที่มีระดับเสียงอยู่ในบันไดเสียง C minor ซึ่งมีความสัมพันธ์เป็นเครือญาติ (Relative Scale) กับบันไดเสียง Eb Major ใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียง (Key Signature) เหมือนกันคือ Bb Eb และ Ab บันไดเสียง C minor ประกอบด้วยโน้ตเสียง C D Eb F G Ab Bb

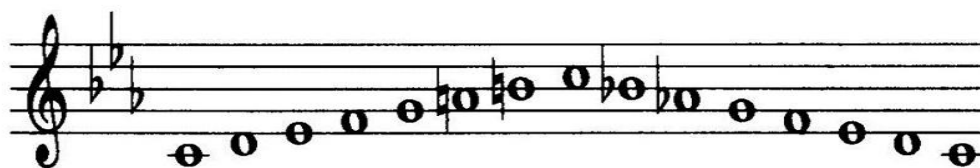
ตัวอย่างบันไดเสียง C minor ขาขึ้นและขาลง



มีการใช้เครื่องหมาย $\flat$ (เนเชอรัล) ซึ่งแปลงเสียงโน้ตเสียง A ที่ติดเครื่องหมาย b ให้กลับมาสู่เสียงปกติ (สูงขึ้นจากเสียงเดิมครึ่งเสียง) ในห้องเพลงที่ 15, 45, 49 และ 66 และใช้เครื่องหมาย $\sharp$ ซึ่งแปลงโน้ตเสียง B ที่ติดเครื่องหมาย b ให้กลับมาสู่เสียงปกติ (สูงขึ้นจากเสียงเดิมครึ่งเสียง) ในห้องเพลงที่ 26, 30, 43, 47, 60 และ 64

โน้ตเสียง A เป็นโน้ตตัวที่ 6 และโน้ตเสียง B เป็นโน้ตตัวที่ 7 ของบันไดเสียง D minor การที่โน้ตที่ 6 และ 7 ติดเครื่องหมาย $\sharp$ และกลับมาติดเครื่องหมาย b ดังเดิมนั้นแสดงถึงบทเพลงช่วงนี้อยู่ในช่วงเสียงบันไดเสียง C Melodic minor ซึ่งโน้ตตัวที่ 6 และ 7 ของบันไดเสียงนี้จะสูงขึ้นครึ่งเสียงในขาขึ้น และกลับมาสู่เสียงปกติของบันไดเสียง C Natural minor ในขาลง

ตัวอย่างบันไดเสียง C Melodic minor ขาขึ้นและขาลง



ตัวอย่างโน้ต A $\sharp$ ในห้องเพลงที่ 15 และ A $\flat$ ในห้องเพลงที่ 16 ซึ่งแสดงความสัมพันธ์กับบันไดเสียง C Melodic minor



ตัวอย่างโน้ต B $\sharp$ และ B $\flat$ ในห้องเพลงที่ 26 ซึ่งแสดงความสัมพันธ์กับบันไดเสียง C Melodic minor



ช่วงกว้างของเสียง (Range) ความแตกต่างของตัวโน้ตเสียงต่ำสุดและสูงสุดของเพลงคัมภูฮา มีความห่างเท่ากับระยะขั้นคู่ 10 โดยโน้ตเสียงต่ำสุดคือเสียง A อยู่ในช่องที่ 2 ของบรรทัด 5 เส้น ซึ่งจะพบในห้องเพลงที่ 20 และโน้ตเสียงสูงที่สุดคือเสียง C ซึ่งอยู่ในตำแหน่งคาบเส้นที่ 7 หรือเส้นน้อยเส้นที่ 2 เหนือบรรทัด 5 เส้น ซึ่งจะพบในห้องที่ 26

ตัวอย่างโน้ตเสียงต่ำสุดในบทเพลงคือเสียง A พบได้ในห้องที่ 20



ตัวอย่างโน้ตเสียงสูงสุดในบทเพลงคือเสียง C พบได้ในห้องที่ 26



4. จังหวะ

4.1 เพลงตุมบูชา เป็นเพลงที่อยู่ในรูปแบบนาเศป คือ ดำเนินบทเพลงด้วยหน้าทับดีจังหวะ ซ้ำหรือเรียกว่า หน้าทับนาเศป ร้องนำซ้ำ และลูกคู่รับซ้ำ เท่ากันหมดทั้งเพลง มีความเร็วของจังหวะคงที่อยู่ที่ $\text{♩} = 90$ เป็นเพลงที่มี 4 ท่อน ใช้อัตราจังหวะและเครื่องหมายกำหนดจังหวะแบบ 4/4 ตลอดทั้งเพลง ซึ่งสามารถดัดตัวอย่างนี้

♩ = 90

Repeat to Volta 2,3,4

Accordion solo

12

16

20

24

28

32

36

40

คุด บุด คุด บุด ซา ขุน บูร เบิง ฮี เย่า ปา นิ เมอ กู นิง รัส

เดิร เบิน ดัง ฮี กู ดัน ดัง ยา ขุน บูร บุด นิง กู เบิง ซา รับ ลุส สา ยัง ดี

กรี ปา ริ บุด ฮี กู ดัน ดัง ยา ขุน บูร บุด นิง กู เบิง ซา รับ ลุส สา ยัง ดี

กรี ปา ริ บุด กรี ปา ริ บุด เดิร บอ กัส ชู ดา รัส เข็ยะ ยา กิ นิ

กู นุง กา นา อา มัส เบิร ออ รัง เดิร บอ กัส ชู ดา รัส เข็ยะ ยา กิ นิ

กู นุง กา นา อา มัส เบิร ออ รัง รัส รัส รัส รัส รัส เกอ ดา ซา ซา รัส

มี เล กิ ดา ยา ดา อา อา มา ดี รัส รัส รัส รัส รัส เกอ ดา ซา ซา รัส

มี เล กิ ดา ยา ดา อา อา มา ดี กรี ปา ริ บุด เมอ เกิร กา เบิร ลุส สา ฮี

คุด เบิร จา ซา มา ยู เกอ ดา บิน ดัน เกอ รัส จา ยา เมอ เกิร กา เบิร ลุส สา ฮี

นักร้องนำและลูกคู่สลับกันร้อง ใช้อัตราจังหวะแบบ

4/4 ตลอดทั้งเพลงคือ ท่อนสร้อยและ

ท่อน 1 – 3

4.2 หน้าทับกลอง จากอัตราจังหวะที่ส่งผลให้เกิดเที่ยวที่ดำเนินจังหวะช้า ส่งผลต่อการเกิดหน้า ทับ กลอง ที่เป็นเอกลักษณ์ของดนตรีนาเสป ซึ่งหน้าทับที่ดำเนินจังหวะช้าประกอบเพลงดุมบูฮานี้ เรียกหน้าทับ กลองว่า หน้าทับนาเสป โดยคณะนาเสปอัลอามีนได้ประยุกต์ใช้กลองทอม กลองบองโก และ ฉิ่ง ในการ ออกนาเสป โดยเน้นการตีกลองทอม และฉิ่งเป็นหลัก ส่วนกลองบองโกใช้ตีสอดคร่อมจังหวะ และตีลูกส่ง หน้าทับนาเสปที่พบในเพลงมีลักษณะดังนี้

หน้าทับนาเสป

The musical notation is presented in three systems, each for a different drum: กลองทอม (Tom), กลองบองโก (Bongko), and ฉิ่ง (Ching). The time signature is 4/4. The notation uses various note values and rests to represent the drum patterns. The first system includes labels for 'ลูกเสียงสูง' (high sound) and 'ลูกเสียงต่ำ' (low sound). The second system includes a '3' above the Tom staff, indicating a triplet. The notation is written on a grid background.

4.3 เพลงตมบุสา มีการประยุกต์ใช้กีตาร์โปร่งในการดำเนินจังหวะของเพลงโดยการตีคอร์ดตามทางเดินคอร์ดที่ปรากฏในเพลง พบการใช้คอร์ด Cm, Eb, Fm, Ab และ Bb ซึ่งเป็นคอร์ดที่อยู่ใน บันไดเสียง C minor ทั้งหมด

Eb Bb Cm

อี ฤ ดัน ดัง ยา ขุม นร บุ มิง ฤ เมิง ฮา รับ อส สา ยัง ดี

แอคคอร์ดเปียโน

กีตาร์โปร่ง

จังหวะการตีคอร์ดกีตาร์จะเป็นรูปแบบ (Pattern) แบบเดียวกันทั้งเพลงคือ “ลง ขึ้นลงขึ้น” ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ลง ขึ้น ลง ขึ้น ลง ขึ้น ลง ขึ้น

1 (&) + 2 & 3 (&) + 4 &

1 (และ) ละ 2 และ 3 (และ) ละ 4 และ

& แทนจังหวะ “และ” มีค่าเท่ากับโน้ตเข็บบ้าง 1 ขึ้น

+ แทนจังหวะ “ละ” มีค่าเท่ากับโน้ตเข็บบ้าง 2 ขึ้น

เพลงชุมนุมหาเป็นเพลงที่คณะนาเสปอัลอาหมินใช้แสดงในพิธีวาสิมะห์ วันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 จากการศึกษาวิเคราะห์เพลงพบลักษณะสำคัญของเพลงดังนี้

1. เพลงชุมนุมหาเป็นเพลงนาเสปโบราณ ได้รับสืบทอดจากคณะนาเสปแสงมณี เป็นเพลงนาเสปโบราณซึ่งมีความเก่าแก่ กว่า 50 ปี และหาฟังได้ยาก คำร้อง ใช้ภาษามลายูไม่สามารถหาความหมายได้ ทำนองและจังหวะของเพลงไม่ซ้ำเกินไป จัดเป็นเพลงที่ให้ความสนุกสนาน บันเทิงรื่นเริงแก่ผู้ฟัง มักเล่นในงานพิธีมกมเกลิมฉลอง ประกอบด้วยเครื่องดนตรีคือ กลองทอม กลองบองโก คาสอง แอคคอร์เดียน กีตาร์ เทมโบรีน ลูกแซค และการปรบมือประกอบจังหวะ โดยทำนองหลักของเพลงจะอยู่ที่ทางร้อง แอคคอร์เดียนใช้ดำเนินทำนองโซโล่ขึ้นต้นบทเพลง และเล่นโน้ตคลอตามทางร้องเท่านั้น

การขับร้องเพลงชุมนุมหา เริ่มด้วยท่อน A โดยนักร้องจะร้องเดี่ยวตามด้วยลูกคู่รับท่อน A อีกรอบ ต่อด้วยท่อน B ขึ้นด้วยท่อน A ตามด้วยท่อน B1 ขึ้นด้วยท่อน A ตามด้วยท่อน B2 และจบเพลงด้วยท่อน A ท่อน B – B2 นักร้องจะร้องนำก่อนและลูกคู่จะร้องรับ ท่อน A นักร้องและลูกคู่จะร้องพร้อมกัน

2. รูปแบบของเพลงมี 4 ท่อนเพลง ประกอบด้วย ท่อนสร้อย หรือท่อน A ท่อน 1 หรือท่อน B ท่อน 2 หรือท่อน B1 และท่อน 3 หรือท่อน B2 เป็นเพลงในรูปแบบนาเสป ดำเนินจังหวะช้าตลอดทั้งเพลง มีรูปลักษณะเป็นดนตรีแนวเดี่ยว (Monophony) ในส่วนของคีตลักษณ์ เพลง ชุมมุนหาตรงกับคีตลักษณ์ แบบไบนารี (Binary form) โครงสร้างหลักของทำนองเพลงชุมนุมหา ท่อน A ประกอบด้วย วลีทั้งหมด 6 วลี แยกเป็นประโยคใหญ่ได้ 3 ประโยค ประกอบด้วย ประโยคถาม 3 วลี และ ประโยคตอบ 3 วลี พบการซ้ำทวนทั้งประโยคใหญ่ในประโยคใหญ่ที่ 2 – 3 ท่อน B – B2 มีลักษณะของทำนองเหมือนกันประกอบด้วย วลีทั้งหมด 8 วลีแยกเป็นประโยคใหญ่ได้ 4 ประโยค ประกอบด้วย ประโยคถาม 4 วลี และ ประโยคตอบ 4 วลี พบการซ้ำทวนทั้งประโยคใหญ่ในประโยคใหญ่ที่ 1 – 2 และ 3 – 4

3. จากระดับเสียงที่บันทึกได้ในวันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 เพลงชุมนุมหาอยู่ในบันไดเสียง C minor และมีโน้ตบางช่วงอยู่ในบันไดเสียง C Melodic minor

4. เพลง ชุมมุนหา เป็นเพลงรูปแบบนาเสป มีอัตราความเร็วของจังหวะคงที่อยู่ที่ ♩ = 90 ใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะแบบ 4/4 หน้าทับกลองที่ใช้ประกอบเพลงคือ หน้าทับนาเสป ใช้สำหรับท่อนเพลงช้า เครื่องตีประกอบหน้าทับหลักคือ กลองทอม และฉิ่ง ใช้กีตาร์โปร่งดีคอร์ดดำเนินจังหวะเป็น

รูปแบบ (Pattern) เดียวตลอดทั้งเพลงด้วยคอร์ดที่อยู่ในบันไดเสียง C minor ทั้งหมดได้แก่ คอร์ด Cm, Eb, Fm, Ab และ Bb



ซอลลอลลอฮ์

♩ = 120

Rhythm start

Repeat to Volta 2,3,4

13 **A** Em

Guitar solo ซอล ลอล ลอฮ์ ฮุ อ ลา มุ ฮัมหมัด ซอล ลอล

17 **B**

ลอฮ์ ฮุ อะ ลัย ฮี ว่า ซัล ลิม ซอลลอล ลอฮ์ ฮุ อ ลา มุ ฮัมหมัด ยา ร็อบ บิ

21 1. Em 2. Em **B**

ซอล ลอ อะ ลัย ฮี ว่า ซัล ลิม ซอลลอล ซัล ลิม ยา ฮา บิ บิ ยา มุ ฮา ฮัมหมัด

26 Am G B

ยา อา รุ ซัน คอ ฟอ กอย นี ยา มุ ฮัย ยัด ดี ยา มุ มีจ ยัจ ยา ฮี มา มัล

31 Em B

กั๊บ ลา ดัย หนึ ยา มุ ฮัย ยัด ดี ยา มุ มีจ ยัจ ยา ฮี มา มัล กั๊บ ลา ดัย

36 Em 3. Em **B1** Am

हनึ ซอล ลอล ซัล ลิม มัร รออา วัจจา ฮา กา ยัส ฮัส ยา กา รี มัล

G B

วา ลี ดัย นี เอา ดุ กัส ขอ ฟิล มุ บัร รอด ว รีด ด มา ยา มัน ญู ชู ริ

Em B Em

เอา ดุ กัส ขอ ฟิล มุ บัร รอด ว รีด ด มา ยา มัน ญู ชู ริ ซอล ลอล

4. Em **B2** Am

ซัล ลิม มัล รอฮัย นัล ฮี ชา ยัน นัส บิส ชู รอ ฮัล ลา ฮี ลัย กา

2

G B Em

วัล ขอ มา มะ ก๊อด_ อ่า ด้อล ลัด วัล วา ลา ซอล ลู อ ลัย ก่า วัล ขอ มา มะ

B

ก๊อด_ อ่า ด้อล ลัด วัล วา ลา ซอล ลู อ ลัย

Em

Em

ก่า ซอล ลอล ชัล ลิม

ซอลลอลลอล

$\text{♩} = 120$

แอดคอร์ดเตียน

Rhythm stop

กีตาร์โปร่ง

Guitar solo

กลองทอม

คาสอง

5

แอดคอร์ดเตียน

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

คาสอง

2

9

แอกคอร์ดเตียน

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

คาสอง

rit..

rit..

rit..

13

Em

ชอล ลอล ลอช ชุ อ ลา นู

Em

Em

ลูกเสียงสูง

ลูกเสียงต่ำ

มือซ้าย

มือขวา

Rhythm start
Repeat to Volta 2,3,4

16 B

ฮัม หมด ซอล ลอล ลอช ุ อะ ลัย ฮี ว่า ซัล ลัม ซอล ลอล ลอช ุ อ ลา ู

แอดคอร์ดเดียน

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

คาสอง

20 1. Em 2. Em

ฮัม หมด ยา ร็อบ บี ซอล ลี อะ ลัย ฮี ว่า ซัล ลัม ซอล ลอล ซัล ลัม

แอดคอร์ดเดียน

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

คาสอง

1. 2. 1. Em 2. Em

4

24 Am

แอกคอร์ดเตียน

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

คาสอง

ยา สา บี บี ยา_มุ สา หมด ยา อา รุ ชัน คอ_ฟอ กอย นี้

28 G B

แอกคอร์ดเตียน

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

คาสอง

ยา มุ อัย ยัด ดี ยา_มุ มัจ ยั ยา อี มา มัล กีบ_ลา ดัย หนี

32 Em B

แอดคอร์ดเดียน

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

คาสอง

35 Em 3. Em

แอดคอร์ดเดียน

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

คาสอง

ย่า มุ อัย ยัด ดี ย่า มุ ม้าจ ยัจ ย่า อี มา มัล

ก๊ีบ ลา ตัย_ หนี ซอล ลอล ชัล ลิม มัร รอ อา วัจ จา

6

Am G

แอดคอร์ดเตียน

ส่า_ กา ยัส อัส ยา กา ริ มัล วา ลี ดัย นี้ เอา ด กัส ขอ

กีตาร์โปร่ง

Am G

กลองทอม

คาสอง

B Em

แอดคอร์ดเตียน

ฟัล_ นู บัร รอด ว ริด ด มา ยา มั่น_ นู ชู ริ เอา ด กัส ขอ

กีตาร์โปร่ง

B Em

กลองทอม

คาสอง

B

แอคคอร์ดเดียน

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

คาสอง

ฟิล มู บรี— รอด ว ริด ด มา เยา มัน ฟู ฟู—

Em 4. Em

ริ ซอล ลอล ซัล ลิม มัล รอ อัย นัล อี— ชา ยัน นัส

4.

Em 4. Em

4.

4.

8

Am G

บิส ชู รอ อิ้ล ลา อิ้ล ยี่ กา วัล ขอ มา มะ ก๊อต อ่า ต้อล ลัด

แอดคอร์ดเตียน

Am G

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

คาสอง

B Em B

วัล วา ลา ซอล ลู อิ้ล ยี่ กา วัล ขอ มา มะ ก๊อต อ่า ต้อล ลัด

แอดคอร์ดเตียน

B Em B

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

คาสอง

ว้ล วา ลา ซอล ลู อ ลัย

แอดคอร์ดเตียน

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

คาซอ

Em Em

ก่า ซอล ลอล ชัล ลิ้ม

แอดคอร์ดเตียน

กีตาร์โปร่ง

กลองทอม

คาซอ

1. ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง

เพลงซอลลอลลอฮ์ เป็นเพลงนาเศปโบราณ ได้รับสืบทอดจากคณะนาเศปแสงมณี ซึ่งมีความเก่าแก่กว่า 50 ปี คำร้องเป็นภาษามลายู ความหมายโดยรวมของเพลงคือ การสรรเสริญเยินยอพระอัลเลาะห์ และท่านศาสนานบี มุฮัมมัดผู้ยิ่งใหญ่ เป็นเพลงที่คณะนาเศปอัลอามีนนำมาแสดงในพิธีวาละมะห์ วันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 จัดเป็นเพลงในรูปแบบนาเศป คือเพลงที่ดำเนินจังหวะซอลลอลทั้งเพลง คณะนาเศปอัลอามีนได้ประยุกต์นำกีตาร์ มาบรรเลงร่วมในเพลงด้วย ในจังหวะสามช่า เพื่อปรับให้เข้ากับดนตรีสมัยใหม่มากขึ้น โดยไม่ให้เสียเอกลักษณ์ของความเป็นเพลงนาเศปโบราณเพลงนี้ประกอบด้วย กลองทอม ฉิ่ง กลองบองโก แอคคอร์ดเดียน กีตาร์ แทมโบรีน ลูกแซค และการประมมือประกอบจังหวะ โดยทำนองหลักของเพลงจะอยู่ที่ทางร้อง แอคคอร์ดเดียนใช้ดำเนินทำนองกลองตามทางร้องเท่านั้น ความพิเศษของเพลงนี้คือ นายวสันต์ จำนิน มือกีตาร์ของคณะได้คิดทำนองโซโล่ท่อนอินโทรประยุกต์เข้ากับบทเพลงนี้เพื่อสร้างเอกลักษณ์ของคณะนาเศปอัลอามีนด้วยตนเอง

1.1 การเรียงลำดับท่อนเพลงสำหรับการขับร้อง

เนื้อเพลงมี 4 ท่อนเพลง ประกอบด้วย ท่อนสร้อยหลัก (ท่อน A) ท่อน 1 (ท่อน B) ท่อน 2 (ท่อน B1) และท่อน 3 (ท่อน B2) ขึ้นต้นบทเพลงด้วยท่อน A จากนั้นจึงร้องเข้าท่อน B ย้อนกลับไปเข้าท่อน A ต่อด้วยท่อน B1 ย้อนกลับไปเข้าท่อน A ต่อด้วยท่อน B2 และจบบทเพลงด้วยท่อน A ในแต่ละท่อนนักร้องนำจะร้องขึ้นต้นก่อน จากนั้นลูกคู่ชายหญิงจึงร้องรับช่วงท้ายประโยค

ท่อนสร้อย หรือท่อน A

นักร้องนำ	:	ซอลลอลลอฮ์ซูลาลมูฮัมหมัด ซอลลอลลอฮ์ซูละลัยฮิวะซัลลัม ซอลลอลลอฮ์ซูลาลมูฮัมหมัด ยาร็อบบิซอลลิอะลัยฮิวะซัลลัม
ลูกคู่รับ	:	ซอลลอลลอฮ์ซูลาลมูฮัมหมัด ซอลลอลลอฮ์ซูละลัยฮิวะซัลลัม ซอลลอลลอฮ์ซูลาลมูฮัมหมัด ยาร็อบบิซอลลิอะลัยฮิวะซัลลัม

ท่อน 1 หรือท่อน B

นักร้องนำ	:	ยาฮาบีบิยามูฮัมหมัด ยาอารุซัลคอฟิโกยนี ยามูฮัย ชัดดิดายามูมัจญั ยาอีมามัลกีบลาตัยหนิ
ลูกคู่รับ	:	ยามูฮัย ชัดดิดายามูมัจญั ยาอีมามัลกีบลาตัยหนิ

ท่อนสร้อย หรือท่อน A

นักร้องนำและลูกคู่ : ซอลลอลลอสส์สูอลามุฮัมมัด ซอลลอลลอสส์สูอะลัยฮ์ว่าซัลลัม
ซอลลอลลอสส์สูอลามุฮัมมัด ขาร็อบบิซอลลิอะลัยฮ์ว่าซัลลัม

ท่อน 2 หรือท่อน B1

นักร้องนำ : มีรรออาวัຈာฮากาย์สอัส ซากาโรมีลว่าลิต์ยีนี
เอาตุกัซซอฟีลมุบ็รรอด วรีดคุมาเขามันนุหุริ
ลูกคู่รับ : เอาตุกัซซอฟีลมุบ็รรอด วรีดคุมาเขามันนุหุริ

ท่อนสร้อย หรือท่อน A

นักร้องนำและลูกคู่ : ซอลลอลลอสส์สูอลามุฮัมมัด ซอลลอลลอสส์สูอะลัยฮ์ว่าซัลลัม
ซอลลอลลอสส์สูอลามุฮัมมัด ขาร็อบบิซอลลิอะลัยฮ์ว่าซัลลัม

ท่อน 3 หรือท่อน B2

นักร้องนำ : มีรรอัยน์ลือซาฮันนัส บิซซุรออัลลาฮีลย่า
วัลฆอมามะก็อตอ์อ์ลัด วัลวาลาซอลลุฮ์ย่า
ลูกคู่รับ : วัลฆอมามะก็อตอ์อ์ลัด วัลวาลาซอลลุฮ์ย่า

ท่อนสร้อย หรือท่อน A

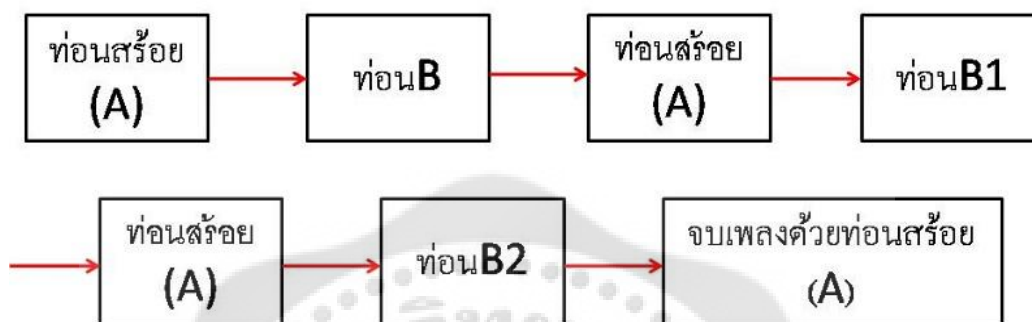
นักร้องนำและลูกคู่ : ซอลลอลลอสส์สูอลามุฮัมมัด ซอลลอลลอสส์สูอะลัยฮ์ว่าซัลลัม
ซอลลอลลอสส์สูอลามุฮัมมัด ขาร็อบบิซอลลิอะลัยฮ์ว่าซัลลัม

2. โครงสร้างของบทเพลง

2.1 รูปแบบของบทเพลง

เพลงซอลลอลลอสส์ มีรูปลักษณะเป็นดนตรีแนวเดี่ยว (Monophony) นักร้องนำและลูกคู่ร้องเป็นเสียงเดียวกัน ไม่มีการร้องประสานเสียง รูปแบบของเพลงเป็นแบบนาเศป คือดำเนินด้วยจังหวะซ้ำไปจนจบบทเพลง

รูปแบบนาเศป ไม่มีการกำหนดฟอร์มเพลง หรือคิตลัษณ์ที่แน่นอน ในหนึ่งบทเพลงจะมีก็่ท่อนเพลงก็่ได้ และในหนึ่งท่อนเพลงจะมีก็่กลุ่มทำนองก็่ได้ จากการศีกษาตามโครงสร้างภายนอกของบทเพลงสามารถสรูปโครงสร้างและลำดับท่อนเพลงซอลลอลลอสี้ได้ดังนี้



2.2 คิตลัษณ์ (Musical Forms)

จากการเรียงลำดับท่อนเพลงตามการขับร้องพบว่า เพลง ซอลลอลลอสี้ประกอบด้วยท่อนเพลงทั้งหมด 7 ท่อน คือ A:B:A:B1:A:B2:A โดยทำนองหลักของเพลงนี้มี 2 ท่อนหรือ 2 ทำนองหลักคือ ท่อน A และ ท่อน B ลักษณะทำนองของเพลง ซอลลอลลอสี้ตรงกับคิตลัษณ์แบบไบนารี (Binary form) คุณสมบัติของลักษณะนี้คือ เป็นรูปแบบของเพลงที่มี ทำนองสำคัญเพียง 2 กลุ่ม (two part form) คือ ทำนอง A และ B มีการแบ่งห้องเพลงตามท่อนดังนี้

ท่อน A เริ่มจากห้องเพลงที่ 14 – 22

ท่อน B1 เริ่มจากห้องเพลงที่ 24 – 36

ท่อน B2 เริ่มจากห้องเพลงที่ 38 – 50

ท่อน B3 เริ่มจากห้องเพลงที่ 52 – 64

สรุปความยาวของห้องเพลง ท่อน Intro มีความยาว 14 ห้องเพลง ท่อน A มีความยาว 9 ห้องเพลง และท่อน B1 – B3 มีความยาวท่อนละ 12 ห้องเพลง

ท่อนเพลงของเพลงซอลลอลลอสี้ เกิดจากการรวมโมทีฟ (Motive) หรือหน่วยย่อยของทำนองที่เล็กที่สุด เข้าด้วยกันเป็นวลี (Phrase) คือกลุ่มทำนอง ที่มีเนื้อหา หรือความคิดทางดนตรี สั้นๆ สามารถจบ อย่างสมบูรณ์ ได้ภายในตัวเอง และรวมวลีหลายๆวลีเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) คือประโยคเพลงที่

ประกอบด้วยวลี (Phrase) 2 วลี โดยในแต่ละวลีมีความสัมพันธ์กันใน ลักษณะ ของประโยคถาม (Antecedent) และประโยค ตอบ (Consequent) ซึ่งอาจมีทำนองคล้ายกัน , การเคลื่อนที่ของแนวทำนอง ใกล้เคียงกัน, มีโครงสร้างของจังหวะเหมือนกัน หรือแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง โดยมี เคเดนซ์ (Cadence) คือ เครื่องหมายวรรคตอน หรือจุดพักทำนอง เป็นตัวชี้ชัดว่าวลีหนึ่งๆ จบตรงที่ใด และการจบนั้นเป็นการหยุด ชั่วคราว (Momentary pause) หรือว่าจบอย่างสมบูรณ์ (Permanent pause) สอดคล้องกับ โครงสร้างหลักของ บทเพลง ซึ่งฉันทนา โสคติยานุรักษ์ ได้กล่าวไว้ในสังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ (2547 : 91 - 97) และผศ.ดร. ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์ ได้กล่าวไว้ในองค์ประกอบทางดนตรี : รูปแบบโครงสร้างทางดนตรี (Form) (มปป. : 8 - 9) ด้วยทำนองเดียวกัน ดังนั้นในแต่ละท่อนเพลงจึงสามารถแบ่งเป็นประโยคใหญ่ วลี และประโยคถาม – ตอบ ได้ดังนี้

ท่อน A

	ประโยคถาม	ประโยคตอบ
ประโยคใหญ่ที่ 1	14 15 16 ซอล ลอล ลอฮ์ ฮุ อ ลา— มุ ฮัม หมด	17 18 ซอล ลอล ลอฮ์ ฮุ อะ ลัย ฮี ว่า ซัล ลัม
ประโยคใหญ่ที่ 2	18 19 20 ซอล ลอล ลอฮ์ ฮุ อ ลา— มุ ฮัม หมด	21 22 ยา ร็อบ บิ ซอล ลอฮ์ ลัย ฮี ว่า ซัล ลัม

ท่อน A ประกอบด้วยวลี (Phase) 4 กลุ่ม คือ

1. ซอลลอลลอลฮ์ฮุอลามุฮัมหมด
2. ซอลลอลลอลฮ์ฮุอะลัยฮีว่าซัลลัม
3. ซอลลอลลอลฮ์ฮุอลามุฮัมหมด
4. ยาร็อบบิซอลลอลฮ์ฮุอะลัยฮีว่าซัลลัม

รวมวลีทั้งหมดเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) ได้ 2 ประโยค คือ

ประโยคใหญ่ที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 14 – 18 คือ

ซอลลอลลอลฮ์ฮุอลามุฮัมหมด

ซอลลอลลอลฮ์ฮุอะลัยฮีว่าซัลลัม

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ (Antecedent - Consequent) ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 14 – 16 คือ ซอลลอลลอส้อสูดลามูฮัมหมัด
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 16 – 18 คือ ซอลลอลลอส้อสูดละลัยอิว่าซัลลิม

ประโยคใหญ่ที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 18 – 22 คือ

ซอลลอลลอส้อสูดลามูฮัมหมัด

ยาร็อบบิซอลลิละลัยอิว่าซัลลิม

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 18 – 20 คือ ซอลลอลลอส้อสูดลามูฮัมหมัด
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 20 - 22 คือ ยาร็อบบิซอลลิละลัยอิว่าซัลลิม

ท่อน B

	ประโยคถาม	ประโยคตอบ
ประโยคใหญ่ที่ 1	24 25 ยา ฮา บี บี ยา มู ฮา หมัด	26 27 ยา อารู ชัน คอ ฟอ กอย นี
ประโยคใหญ่ที่ 2	28 29 ยา มู อัย ยัด ดิ ยา มู มัจ ยัจ	30 31 ยา ฮี มา มัล กีบ ลา ตัย หนิ
ประโยคใหญ่ที่ 3	32 33 ยา มู อัย ยัด ดิ ยา มู มัจ ยัจ	34 35 36 ยา ฮี มา มัล กีบ ลา ตัย หนิ

ท่อน B ประกอบด้วยวลี (Phase) 6 กลุ่ม คือ

1. ยาฮาบีบิยามูฮัมหมัด
2. ยารูซัลลิละลัยอิว่าซัลลิม
3. ยามูอัย ยัดดิยามูมัจยัจ
4. ยาฮีมา มัลกีบลัตตัยหนิ
5. ยามูอัย ยัดดิยามูมัจยัจ
6. ยาฮีมา มัลกีบลัตตัยหนิ

รวมวลีทั้งหมดเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) ได้ 3 ประโยค คือ

ประโยคใหญ่ที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 24 – 27 คือ

ภาษาบีบิยามูอำมหัด

ยาอารุซัลคอฟโกยนี้

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 24 – 25 คือ

ภาษาบีบิยามูอำมหัด

- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 26 – 27 คือ

ยาอารุซัลคอฟโกยนี้

ประโยคใหญ่ที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 28 – 31 คือ

ยามูอัย ชัดคิคายามูม้ายัจ

ยาอีมามัลกึบลาตัยหนี

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 28 – 29 คือ

ยามูอัย ชัดคิคายามูม้ายัจ

- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 30 – 31 คือ

ยาอีมามัลกึบลาตัยหนี

ประโยคใหญ่ที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 32 – 36 คือ

ยามูอัย ชัดคิคายามูม้ายัจ

ยาอีมามัลกึบลาตัยหนี

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 32 – 33 คือ

ยามูอัย ชัดคิคายามูม้ายัจ

- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 34 – 36 คือ

ยาอีมามัลกึบลาตัยหนี

ท่อน B1

	ประโยคถาม	ประโยคตอบ
ประโยคใหญ่ที่ 1	38 มี้ ร่อ อา วัจ จา ซา กา ยัส อัส	40 ยา กา รี มัล วา ลี ดัย นี้
ประโยคใหญ่ที่ 2	42 เอา ต กัส ซอ พิล มุ บัร รอด	44 ว รีด ต มา ยา มั่น นุ ชู ริ
ประโยคใหญ่ที่ 3	46 เอา ต กัส ซอ พิล มุ บัร รอด	48 ว รีด ต มา ยา มั่น นุ ชู ริ

ท่อน B1 ประกอบด้วยวลี (Phase) 6 กลุ่ม คือ

1. มี้ร่ออาวัจจาฮากายัสอัส
2. ยากาเร็มัลวาฬีดัยนี้
3. เอาตุกัสซอฟิลมุบัรรอด
4. วรีตตุมาเขามั่นนุชูริ
5. เอาตุกัสซอฟิลมุบัรรอด
6. วรีตตุมาเขามั่นนุชูริ

รวมวลีทั้งหมดเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) ได้ 3 ประโยค คือ

ประโยคใหญ่ที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 38 – 41 คือ มี้ร่ออาวัจจาฮากายัสอัส ยากาเร็มัลวาฬีดัยนี้

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 38 – 39 คือ มี้ร่ออาวัจจาฮากายัสอัส
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 40 – 41 คือ ยากาเร็มัลวาฬีดัยนี้

ประโยคใหญ่ที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 42 – 45 คือ เอาตุกัสซอฟิลมุบัรรอด วรีตตุมาเขามั่นนุชูริ

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 42 - 43 เอาตุกัสซอฟิลมุบัรรอด

- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 44 - 45

วริตคุดมาเขามันนุชริ

ประโยคใหญ่ที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 46 – 50 คือ เอาตุกัซซอไฟลมบิรรอด วริตคุดมาเขามันนุชริ
ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 46 – 47 คือ เอาตุกัซซอไฟลมบิรรอด
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 48 – 50 คือ วริตคุดมาเขามันนุชริ

ท่อน B2

	ประโยคถาม	ประโยคตอบ
ประโยคใหญ่ที่ 1	52 มัล รอ อัย นัล อี ฆา ยัน นัส	54 บิส ชู รอ อิล ลา อี ลัย ก่า
ประโยคใหญ่ที่ 2	56 วัล ขอ มา มะ ก๊อด อา ค้อล ลัด	58 วัล วา ลา ซอล ลู อี ลัย ก่า
ประโยคใหญ่ที่ 3	60 วัล ขอ มา มะ ก๊อด อา ค้อล ลัด	62 วัล วา ลา ซอล ลู อี ลัย ก่า

ท่อน B2 ประกอบด้วยวลี (Phase) 6 กลุ่ม คือ

1. มัลรออัยนัลอีฆายันนัส
2. บิสชูรออีลลาอีลัยก่า
3. วัลขอมามะก๊อดอาค้อลลัด
4. วัลวาลาซอลลูอีลัยก่า
5. วัลขอมามะก๊อดอาค้อลลัด
6. วัลวาลาซอลลูอีลัยก่า

รวมวลีทั้งหมดเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) ได้ 3 ประโยค คือ

ประโยคใหญ่ที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 52 – 55 คือ มัลรออัยนัลอีฆายันนัส บิสชูรออีลลาอีลัยก่า

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 52 – 53 คือ มีรอรออันนี้คือชาขนนัส
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 54 – 55 คือ บิสซุรืออีลาอีลย้า

ประโยคใหญ่ที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 56 – 59 คือ

ขามุอัย ยัดคิคาขามูม้ายัจ

ยาอีมามัลกึบลาตัยหนี

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 56 – 57 คือ ขามุอัย ยัด คิคาขามูม้ายัจ
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 58 – 59 คือ ยาอีมามัลกึบลาตัยหนี

ประโยคใหญ่ที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 60 – 64 คือ

ขามุอัย ยัดคิคาขามูม้ายัจ

ยาอีมามัลกึบลาตัยหนี

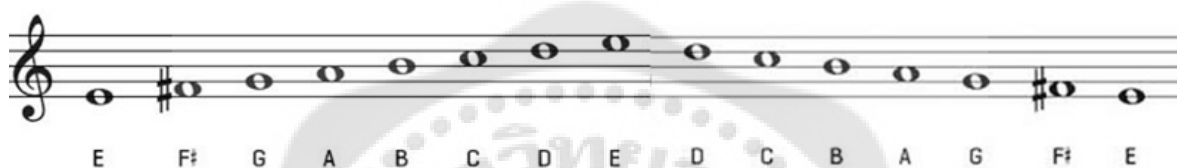
ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 60 – 61 คือ ขามุอัย ยัด คิคาขามูม้ายัจ
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 62 – 64 คือ ยาอีมามัลกึบลาตัยหนี

3. ระดับเสียง

จากระดับเสียงที่บันทึกได้ในวันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 พบว่าเพลงซอลลอลลอลล์ เป็นเพลงที่มีระดับเสียงอยู่ในบันไดเสียง E minor ซึ่งมีความสัมพันธ์เป็นเครือญาติ (Relative Scale) กับบันไดเสียง G Major ใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียง (Key Signature) เหมือนกันคือ F# บันไดเสียง E minor ประกอบด้วยโน้ตเสียง E F# G A B C D

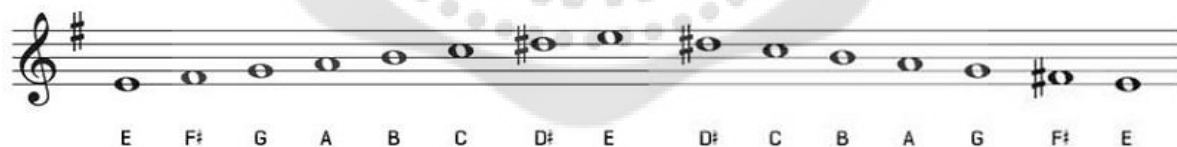
ตัวอย่างบันไดเสียง E minor ขาขึ้นและขาลง



นอกจากนี้โน้ตเสียง D มีการใช้เครื่องหมาย # แปลงเสียง ให้สูงขึ้นครึ่งเสียงกลายเป็นโน้ตเสียง D# ในห้องเพลงที่ 19, 33, 34, 47, 48, 61 และ 62 โน้ตเสียง D เป็นโน้ตตัวที่ 7 ของบันไดเสียง E minor การที่โน้ตที่ 7 ติดเครื่องหมาย # นั้นแสดงถึงบทเพลงในห้องเพลงช่วงนั้นได้ใช้บันไดเสียง E Harmonic minor ซึ่งโน้ตตัวที่ 7 ของบันไดเสียงนี้จะสูงขึ้นครึ่งเสียงทั้งขาขึ้นและขาลง

ตัวอย่างบันไดเสียง E Harmonic minor ขาขึ้นและขาลง

E harmonic minor key signature



ตัวอย่างโน้ต D# ในห้องเพลงที่ 33 และ 34 ซึ่งแสดงความสัมพันธ์กับบันไดเสียง E Harmonic minor



ช่วงกว้างของเสียง (Range) ความแตกต่างของตัวโน้ตเสียงต่ำสุดและสูงสุดของเพลง ซอลลอลลอสส์ มีความห่างเท่ากับระยะขั้นคู่ 11 โดยโน้ตเสียงต่ำสุดคือเสียง B อยู่ใต้เส้นน้อยเส้นที่ 1 ของบรรทัด 5 เส้น ซึ่งจะพบในห้องเพลงที่ 14 และโน้ตเสียงสูงที่สุดคือเสียง E ซึ่งอยู่ในช่องที่ 4 ของบรรทัด 5 เส้น ซึ่งจะพบใน ห้องเพลงที่ 25

ตัวอย่างโน้ตเสียงต่ำสุดในบทเพลงคือเสียง B พบได้ในห้องเพลงที่ 14



ตัวอย่างโน้ตเสียงสูงที่สุดในบทเพลงคือเสียง E พบได้ในห้องเพลงที่ 25



4. จังหวะ

4.1 เพลงซอลลอลลออ เป็นเพลงที่อยู่ในรูปแบบนาเสป เป็นนาเสปโบราณแต่ประยุกต์ให้ดำเนินบทเพลงด้วยหน้าทับจังหวะสามช่า จังหวะเท่ากันหมดทั้งเพลง มีอัตราความเร็วของจังหวะคงที่อยู่ที่ เป็นเพลงที่มี 4 ท่อน $\text{♩} = 120$ ใช้อัตราจังหวะและเครื่องหมายกำหนดจังหวะแบบ 4/4 ตลอดทั้งเพลง ดังตัวอย่างนี้

ซอลลอลลออ

$\text{♩} = 120$ Rhythm start Repeat to Volta 2,3,4 Em

13 Guitar solo ซอล ลอล ลอ อ สุ อ ลา นู ฮัม หมด ซอล ลอล

17 ลอ อ สุ อะ สัย ฮี ว่า ซัล ลิม ซอลลอล ลอ อ สุ อ ลา นู ฮัม หมด ยารอบ นี

21 1. Em 2. Em ซอล ล อะ สัย ฮี ว่า ซัล ลิม ซอลลอล ซัล ลิม ยารอบ นี ยารอบ นู ฮัม หมด

26 Am G B ยารอบ นู ฮัม หมด คอ ฟอ กอย นี ยารอบ นู ฮัม หมด ยารอบ นู ฮัม หมด ยารอบ นู ฮัม หมด

31 Em B กั้น ลา ดัย นี ยารอบ นู ฮัม หมด ยารอบ นู ฮัม หมด ยารอบ นู ฮัม หมด ยารอบ นู ฮัม หมด

36 Em 3. Em Am หนึ ซอล ลอล ซัล ลิม นี รอ อ วัง จา ฮา กา ยัส ฮัส ยารอบ นู ฮัม หมด

G B วา ส ดัย นี เอา ด กัส ขอ พิล นู นี รอด ว รีด ด มา ยารอบ นู ฮัม หมด

Em B Em เอา ด กัส ขอ พิล นู นี รอด ว รีด ด มา ยารอบ นู ฮัม หมด ซอล ลอล

4. Em Am ซัล ลิม นี รอ อ นี ล ฮี ขา ยัน นัส บัส ชู รอ ฮัส ลา ฮี สัย กา

นักร้องนำและลูกคู่สลับกันร้อง ใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4 และมีอัตราความเร็วของจังหวะคงที่อยู่ที่ $\text{♩} = 120$ ตลอดทั้งเพลงคือ ท่อน A , B , B1 และ B2

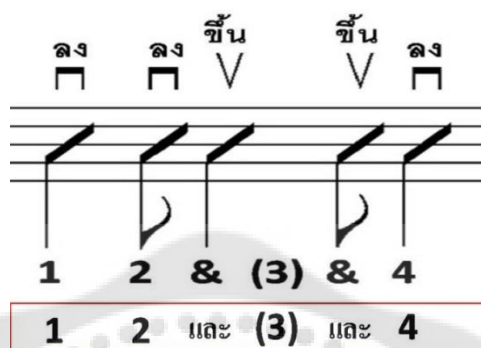
4.2 หน้าทับกลอง จากการนำเพลงนาเสปโบราณมาประยุกต์ให้เข้ากับดนตรีสมัยใหม่ คณะนาเสปอัลตอามินได้ประยุกต์ใช้กลองทอม และคาสอง ในการออกนาเสป โดยเน้นการตีกลองทอมเป็นหลัก หน้าทับจังหวะสามช่าที่พบในเพลงมีลักษณะดังนี้

หน้าทับจังหวะสามช่า

4.3 การดำเนินจังหวะของเพลงใช้กีตาร์โปร่งโดยการตีคอร์ดจังหวะเดียวกันทั้งเพลงตามทางเดินคอร์ดที่ปรากฏในเพลง พบการใช้คอร์ด Em, B, Am และ G ซึ่งคอร์ดที่ใช้ดำเนินจังหวะ มีความสัมพันธ์กับบันไดเสียง E minor ทั้งหมด

ตัวอย่างการดำเนินจังหวะตีคอร์ดกีตาร์ในบทเพลง

จังหวะการตีคอร์ดกีตาร์จะเป็นรูปแบบ (Pattern) แบบเดียวกันทั้งเพลงคือ “ลง ลง ขึ้น ขึ้น ลง ” ดังตัวอย่างต่อไปนี้



& แทนจังหวะ “และ”

และพบว่า เพลงซอลลอลลอส มีการประยุกต์ใช้กีตาร์โปร่งในการโซโล่ขึ้นต้นท่อน Intro มีความยาวทั้งหมด 14 ห้องเพลงดังนี้

Rhythm stop

6 Guitar solo

10

12

Em ซอล ลอล

พบขั้นคู่ทั้งหมดที่ใช้ในท่อนอินโทรประกอบด้วยขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third) คือ G – B , A – C ,

F# – A , B – D , C – E , D – F# และ ขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ (Minor sixth) คือ B – G

กีตาร์โปร่ง

G – B m3 A – C m3 F# – A m3 B – D m3 D – F# m3 C – E m3 B – G m6

เพลงซอลลอลลอฮ์ เป็นเพลงที่คณะนาเศปอัลลามีนใช้แสดงในพิธีวาลิมะห์ วันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 จากการศึกษาวิเคราะห์เพลงพบลักษณะสำคัญของเพลงดังนี้

1. เพลงซอลลอลลอฮ์เป็นเพลงนาเศปโบราณ ได้รับสืบทอดจากคณะนาเศปแสงมณี ซึ่งมีความเก่าแก่กว่า 50 ปี คำร้องเป็นภาษามลายู ความหมายโดยรวมของเพลงคือ การสรรเสริญเยนยอพระอัลเลาะห์ และท่านศาสนานบี มุฮัมมัดผู้ยิ่งใหญ่ การบรรเลง ประกอบด้วยเครื่องดนตรีคือ กลองทอม คาสอง แอคคอร์ดเตียน กีตาร์โปร่ง แทมโบรีน ลูกแซค และการปรบมือประกอบจังหวะ โดยทำนองหลักของเพลงจะอยู่ที่ทางร้อง กีตาร์โปร่งใช้โซโล่ขึ้นต้นบทเพลง และตีคอร์ดดำเนินจังหวะเดียวตลอดทั้งเพลง แอคคอร์ดเตียนใช้ดำเนินทำนองโซโล่ขึ้นต้นบทเพลง และเล่นโน้ตคลอตามทางร้องเท่านั้น

การขับร้องเพลงซอลลอลลอฮ์เริ่มด้วยท่อน A โดยนักร้องจะร้องเดี่ยวตามด้วยลูกคู่รับท่อน A อีกรอบ ต่อด้วยท่อน B ขึ้นด้วยท่อน A ตามด้วยท่อน B1 ขึ้นด้วยท่อน A ตามด้วยท่อน B2 และจบเพลงด้วยท่อน A ท่อน B – B2 นักร้องจะร้องนำก่อนและลูกคู่จะร้องรับ ท่อน A นักร้องและลูกคู่จะร้องพร้อมกัน

2. รูปแบบของเพลงมี 4 ท่อนเพลง ประกอบด้วย ท่อนสร้อย หรือท่อน A ท่อน 1 หรือท่อน B ท่อน 2 หรือท่อน B1 และท่อน 3 หรือท่อน B2 เป็นเพลงในรูปแบบนาเศป ดำเนินจังหวะช้าตลอดทั้งเพลง มีรูปลักษณะเป็นดนตรีแนวเดียว (Monophony) ในส่วนของคีตลักษณ์ เพลงซอลลอลลอฮ์ตรงกับคีตลักษณ์แบบไบนารี (Binary form) โครงสร้างหลักของทำนองเพลงซอลลอลลอฮ์ ท่อน A ประกอบด้วย วลีทั้งหมด 4 กลุ่ม แยกเป็นประโยคใหญ่ได้ 2 ประโยค ประกอบด้วยประโยคถาม 2 วลี และประโยคตอบ 2 วลี ท่อน B

– B2 ประกอบด้วย วลีทั้งหมด 6 วลี แยกเป็นประโยคใหญ่ได้ 3 ประโยค ประกอบด้วยประโยคถาม 3 วลี และประโยคตอบ 3 วลี

3. จากระดับเสียงที่บันทึกได้ในวันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 พบว่าเพลงซอลลอลลอฮ์อยู่ในบันไดเสียง E minor และมีโน้ตบางช่วงอยู่ในบันไดเสียง E Harmonic minor

4. เพลงซอลลอลลอฮ์เป็นเพลงรูปแบบนาสเป แต่ประยุกต์ให้เข้ากับจังหวะสามช่า มีอัตราความเร็วของจังหวะคงที่อยู่ที่ $\text{♩} = 120$ ใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะแบบ 4/4 หน้าทับกลองที่ใช้ประกอบเพลงคือ หน้าทับจังหวะสามช่า เครื่องตีประกอบหน้าทับหลักคือ กลองทอม และคาสอง

ใช้กีตาร์โปร่งดีคอร์ดดำเนินจังหวะเป็นรูปแบบ (Pattern) เดียวตลอดทั้งเพลงด้วยคอร์ดที่อยู่ในบันไดเสียง E minor ทั้งหมดได้แก่ คอร์ด Em, B, Am และ G และบรรเลงโซโล่ของท่อน Intro มีความยาว 14 ห้องเพลง ด้วยขึ้นคู่ 3 ไมเนอร์ และ 6 ไมเนอร์

ศึกษาบทเพลงในรูปแบบกาเลง ได้แก่

1. เพลงชาลามัตฮูยัน
2. เพลงอัลลามูอัลยักุม

ขาลามัตสุยัน

♩ = 100

9

Aเที้ยวที่ 1



Accordion solo

ขา ลา มัต เราะห์ มัต ยา ลัน ลา

ยา ลัน ลา ลัน

13



ลา ลา ลา ขา ลา มัต เราะห์ มัต ยา ลัน ลา ยา ลัน ลา ลา ลา ลา ลา พี่ น้อง เรา เขา दा

18



รอ พี่ น้อง เรา เขา दा รอ มา ช่วย กัน ขอ ขอ ให้ อัลเลาะห์ ลง เราะห์

22

Aเที้ยวที่ 2



มัต ขอ ให้ อัลเลาะห์ ลง เราะห์ มัต ขา ลา มัต เราะห์ มัต ยา ลัน ลา ยา ลัน ลา ลัน

30



ลา ลา ลา ขา ลา มัต เราะห์ มัต ยา ลัน ลา ยา ลัน ลา ลัน ลา ลา ลา พี่ น้อง เรา เขา दा

40



รอ พี่ น้อง เรา เขา दा รอ มา ช่วย กัน ขอ ขอ ให้ อัลเลาะห์ ลง เราะห์ มัต

49

B



ขอ ให้ อัลเลาะห์ ลง เราะห์ มัต สุ ยัน ปา นัส สุ ยัน ปา นัส ฮา รี ฮา รี

59



บา ฮัย ลา ปา ยอ บา ฮัย ลา ปา ยอ ดู นี ยัง นู นี จัน ชู

69



ดอ เดร อิม ไปน วา ลัย ขา ยอ กอ มา รี ลัน ลา ลา ลี ลัน ลา ชู ดิ เดร อิม

78



ไปน วา ลัย ขา ยอ กอ มา รี อา ฮา อา ฮา ดวน ละห์ ขา ยอ ดวน ละห์ ขา ยอ ดู

2

87
 นี้ยัง บ นี จัน ดวน ละห์ ชา ยอ ดวน ละห์ ชา ยอ ดู นี้ยัง บ นี จัน

96 **B1**
 อี นี ฮา รี อี นี ฮา รี ฮา รี ลา ดี งอ ฟู เต๊ะ ลี ลา

106
 ออ ฟู เต๊ะ ลี ลา ออ โอ รัง ยัง ฤ ฟู ชู ดอ ดี บา รี วา ฮัย ชา

115
 ยอ เบิร ฮิม โปน สัน ลา ลา ลี สัน ลา ชู ดอ ดี บา รี วา ฮัย ชา ยอ เบิร ฮิม

124
 โปน อา ฮา อา ฮา กัม ปง ละห์ ชา ยอ กัม ปง ละห์ ชา ยอ มา รี ลา มา อี

132 **B2**
 จัด กัม ปง ละห์ ชา ยอ กัม ปง ละห์ ชา ยอ มา รี ลา มา อี จัด ชู

141
 ดอ อี จัด ชู ดอ อี จัด ฮา รี กา เลา มิน เตาะ ยัง มิน ตั้ง มิน

151
 เตาะ ยัง มิน ตั้ง ชู ดอ ลา มา รี ชู ดอ เกิม บา ลี วา ฮัย ชา ยอ เบิร ฮิม

160
 โปน สัน ลา ลา ลี สัน ลา ชู ดอ เกิม บา ลี วา ฮัย ชา ยอ เบิร ฮิม โปน อา

169
 ฮา อา ฮา ดวน ละห์ ยู ดอ ดวน ละห์ ยู ดอ มา รี ลา มา อี จัด ดวน ละห์ ยู

178
 ดอ ดวน ละห์ ยู ดอ มา รี ลา มา อี จัด

ชาลามัตสุยัน

$\text{♩} = 100$

แอดคอร์ดเตียน

Accordion solo
 $\text{♩} = 100$

กลองทอม

ฉิ่ง

4

แอดคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

7

แอดคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

The musical score is written for three instruments: Accordion (labeled 'แอดคอร์ดเตียน'), Tom (labeled 'กลองทอม'), and Ching (labeled 'ฉิ่ง'). The tempo is marked as $\text{♩} = 100$. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (4, 7, and 10). The key signature has one flat (B-flat). The Accordion part features a solo section. The Tom and Ching parts provide a rhythmic accompaniment.

2

10

ชา ลา มัด ระเห่ มัด ยา ลัน ลา ยา ลัน ลา ลัน

แอคคอร์ดเดียน

กลองทอม

ฉิ่ง

13

ลา ลา ลา ลา มัด ระเห่ มัด ยา ลัน ลา ยา ลัน

แอคคอร์ดเดียน

กลองทอม

ฉิ่ง

16

ลา ลา ลา ลา ลา ฟี่ น่อง เรา เขา ดา รอ ฟี่ น่อง เรา เขา ดา

แอคคอร์ดเดียน

กลองทอม

ฉิ่ง

19

รือ มา ช่วย กัน ขอ ขอ ให้ อัลเลาะห์ ลง เราะห์

แอดคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

22

มัด ขอ ให้ อัลเลาะห์ ลง เราะห์ มัด ขา ลา มัด เราะห์

แอดคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

26

มัด ยา ลัน ลา ยา ลัน ลา ลัน ลา ลา

แอดคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

4

31

ลา ขา ลา มัด เราะห์ มัด ยา ลัน ลา ยา ลัน

แอคคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

36

ลา ลัน ลา ลา ลา พี่ น้อง เรา เขา ดา รอ พี่ น้อง

แอคคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

41

เรา เขา ดา รอ มา ช่วย กัน ขอ ขอ ให้ อัล

แอคคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

46

เลาะห์ ลง เราะห์ มัด ขอ ให้ อัล เลาะห์ ลง

แอดคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

51

เราะห์ มัด สุ ยัน ปา นัส สุ ยัน ปา

แอดคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

56

นัส ฮา รี่ ฮา รี่ บา

แอดคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

6

61

แซ็คคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

ชัย ลา ปา ยอ มา ชัย ลา ปา ยอ ดู นี ยัง นู นี

66

แซ็คคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

กัน ชู ดอ เดร ฮิม โปน วา ลัย ชา

71

แซ็คคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

ยอ กอ มา รี สัน ลา ลา ลี สัน ลา

76

แอคคอร์ดเตียน

ชู่ ตี เตร อิม โปน วา ลัย ชา ยอ กอ มา รี อ่า

กลองทอม

ฉิ่ง

81

แอคคอร์ดเตียน

ฮ่า อ่า ฮ่า ดวน ละห์ ชา ยอ ดวน ละห์ ชา

กลองทอม

ฉิ่ง

86

แอคคอร์ดเตียน

ยอ ตู นี ยัง นู นี จัน ดวน ละห์ ชา ยอ

กลองทอม

ฉิ่ง

8

91

แอดคอร์ดเตียน { ดวน ละห์ ขา ยอ ดู นี้ ยัง นู นี้ ังน

กลองทอม

ฉิ่ง

96

แอดคอร์ดเตียน { อี้ นี สา ริ อี้ นี สา ริ สา

กลองทอม

ฉิ่ง

101

แอดคอร์ดเตียน { รี ลา ตี งอ ฟู เต๊ะ ลี ลา

กลองทอม

ฉิ่ง

106

แอคคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

ออ ฟู เต๊ะ สี ลา ออ โอ รัง ยัง ฤ ฟู

111

แอคคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

ชู ดอ ดี นา รี วา ฮัย ขา ยอ เบิร ฮิม

116

แอคคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

โปน สัน ลา ลา สี สัน ลา ชู

10

121

แอคคอร์ดเตียน

ดอ ดี บา รี วา ลัย ชา ยอ เบิร สิม โปน อา ฮา อา

กลองทอม

ฉิ่ง

126

แอคคอร์ดเตียน

ฮา กัม ปง ละห์ ชา ยอ กัม ปง ละห์ ชา ยอ มา

กลองทอม

ฉิ่ง

131

แอคคอร์ดเตียน

รี ลา มา ฮี งัด กัม ปง ละห์ ชา ยอ กัม ปง ละห์ ชา

กลองทอม

ฉิ่ง

136

ยอ มา รี่ ลา มา อี ้งัด ชู

แอดคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

141

ดอ อี ้งัด ชู ดอ อี ้งัด สา รี่ กา

แอดคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

146

เลา มิน เตาะ ย้ง มิน ด้ง มิน

แอดคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

12

151

แอดคอร์ดเตียน { *เตาะ ยัง มิน ตั้ง ชู ดอ ลา มา รี*

กลองทอม

ฉิ่ง

156

แอดคอร์ดเตียน { *ชู ดอ เกิม บา ลี วา ลัย ชา ยอ เบิร ฮิม โปน สัน*

กลองทอม

ฉิ่ง

161

แอดคอร์ดเตียน { *ลา ลา ลี สัน ลา ชู ดอ เกิม บา*

กลองทอม

ฉิ่ง

166

สื วั ฮั ย ฆา ยอ เบิร สิม โปร อ่า ฮ่า อ่า ฮ่า

แอคคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

171

ตวน ละห์ ยู ดอ ตวน ละห์ ยู ดอ มา รี ลา มา ฮี

แอคคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

176

งัด ตวน ละห์ ยู ดอ ตวน ละห์ ยู ดอ มา

แอคคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

14

181

ริ ลา มา ฮี ังด สุ ยัน ปา

แอดคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

186

ังด

แอดคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

1. ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง

เพลงชาลามัตสุยัน เป็นเพลงเรียบเรียงขึ้นใหม่โดยนายสมชาย สุขประเสริฐ โดยนำ เพลงนา เสาปโบราณ 2 เพลงมาต่อเข้าด้วยกัน ซึ่งทั้ง 2 เพลงมีความเก่าแก่กว่า 50 ปี ได้รับสืบทอดจากวงแสงมณี เพลงแรกคือ เพลงชาลามัตระหัมมัด คำร้องมีทั้งภาษามลายูกับภาษาไทย และเพลงที่ 2 คือ เพลงสุยันปานัส คำร้องเป็นภาษามลายู โดยนำท่อนเพลงแรกของเพลงชาลามัตระหัมมัด มาเป็นท่อนนำ จากนั้นจึงต่อด้วยเพลงสุยันปานัส ตลอดจนจบเพลง โดยนายสมชาย กล่าวว่าความหมายของเพลงชาลามัตระหัมมัด เป็นเพลงสนุกสนานที่เล่นเพื่อขอความชุ่มชื้นให้กับพื้นที่ที่มีความแห้งแล้ง หรือในพิธีการขอฝนนั่นเอง และความหมายของเพลงสุยันปานัสคือ การขอพรจากพระอัลเลาะห์ เป็นเพลงที่คณะนาเสาปลอามีนนำมาแสดงในพิธีวาติมะห์ วันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 ทางคณะจะนำเพลงมาเล่นคั่นกลางระหว่างการบรรเลงนาเสาปในงานนิเคห์ หรือวาติมะห์ ทุกครั้งเพื่อเป็นการขอพรให้กับผู้ที่กำลังเดินเข้ามาในงาน ให้มีความสุขสดชื่น และด้วยมีเวลาการเล่นน้อย จึงเป็นการขอบคุณผู้ที่มางานไปในตัว โดยทางคณะได้ดัดแปลง และประยุกต์ท่อนเพลงและการบรรเลงในแบบของตนเอง จัดเป็นเพลงในรูปแบบกาเลง โดยท่อนแรกดำเนินด้วยจังหวะช้า และท่อนหลังดำเนินด้วยจังหวะเร็วไปจบบทเพลง เครื่องดนตรีที่ใช้ในเพลงนี้ประกอบด้วย กลองทอม กลองบองโก แอคคอร์ดเดียน จิ่ง แทมโบรีน ลูกแซค และการประมมือประกอบจังหวะ โดยทำนองหลักของเพลงจะอยู่ที่ทางร้อง แอคคอร์ดเดียนใช้ดำเนินทำนองโซโล่ขึ้นต้นบทเพลง และเล่นโน้ตคลอตามทางร้องเท่านั้น

1.1 การเรียงลำดับท่อนเพลงสำหรับการขับร้อง

เนื้อเพลงมี 4 ท่อนเพลง ประกอบด้วย ท่อน 1 (ท่อน A) ท่อน 2 (ท่อน B) ท่อน 3 (ท่อน B1) และท่อน 4 (ท่อน B2) โดยท่อน A นักร้องนำเริ่มต้นด้วยจังหวะช้าก่อนจากนั้นลูกคู่รับด้วยจังหวะเร็ว และดำเนินทำนองของท่อน B – B2 ต่อไปด้วยจังหวะเร็ว และย้อนกลับมาหาท่อน B – B2 จนจบเพลง

ท่อน 1 หรือท่อน A เริ่มต้นด้วยจังหวะช้า

นักร้องนำ	:	ชาลามัตระหัมมัดชาลันลา ชาลันลา ลันลา ลา ลา
ลูกคู่รับ	:	ชาลามัตระหัมมัดชาลันลา ชาลันลา ลันลา ลา ลา
นักร้องนำ	:	พี่น้องเราเขาดารอ
ลูกคู่รับ	:	พี่น้องเราเขาดารอ

นักร้องนำ : มาช่วยกันขอ ขอให้้อัลเลาะห์ลงเราะห์มัด
 ลูกคู่รับ : ขอให้้อัลเลาะห์ลงเราะห์มัด
 (นักร้องนำและลูกคู่ร้องซ้ำท่อน A ที่เวที 2 ในจังหวะเร็ว)
 ท่อน 2 – 4 (ท่อน B – B2) นักร้องนำและลูกคู่ร้องต่อด้วยจังหวะเร็ว

ท่อน 2 หรือท่อน B

นักร้องนำ : สุยันปานัส สุยันปานัส ฮารี ฮารี
 ลูกคู่รับ : บาหมัลลาปาขอ บาหมัลลาปาขอ ตูนิยังบูนิงัน
 นักร้องนำ : ชูดอเติร์อิมโปนวลัยชาขอกอมารี
 ลูกคู่รับ : ลันลาลาลิลันลา
 นักร้องนำ : ชูดอเติร์อิมโปนวลัยชาขอกอมารี
 ลูกคู่รับ : อาฮา อาฮา
 นักร้องนำ : ตวนละห์ชาขอ ตวนละห์ชาขอ ตูนิยังบูนิงัน
 ลูกคู่รับ : ตวนละห์ชาขอ ตวนละห์ชาขอ ตูนิยังบูนิงัน

ท่อน 3 หรือท่อน B1

นักร้องนำ : อีนีฮารี อีนีฮารี ฮารีลาดีงอ
 ลูกคู่รับ : ปูเตะลิตาออ ปูเตะลิตาออ โอริงยังกูฟูร
 นักร้องนำ : ชูดอดีบารีวาลัยชาขอเบิรอิมโปน
 ลูกคู่รับ : ลันลาลาลิลันลา
 นักร้องนำ : ชูดอดีบารีวาลัยชาขอเบิรอิมโปน
 ลูกคู่รับ : อาฮา อาฮา
 นักร้องนำ : กัมปงละห์ชาขอ กัมปงละห์ชาขอ มารีลา มาอิงัต
 ลูกคู่รับ : กัมปงละห์ชาขอ กัมปงละห์ชาขอ มารีลา มาอิงัต

ท่อน 4 หรือท่อน B2

นักร้องนำ : ชูดออิงัต ชูดออิงัต ฮารีกาเลา
 ลูกคู่รับ : มินเตะยังมินตัง มินเตะยังมินตัง ชูดอลามารี

นักร้องนำ	:	ชุดอเกิบบาลีวาลัยชาขอ เบิริมโปน
ลูกคู่รับ	:	ลันลาลาลีลันลา
นักร้องนำ	:	ชุดอเกิบบาลีวาลัยชาขอ เบิริมโปน
ลูกคู่รับ	:	อาฮา อาฮา
นักร้องนำ	:	ตวนละห์ยูคอ ตวนละห์ ยูคอ มาริลาม่าอิงัด
ลูกคู่รับ	:	ตวนละห์ยูคอ ตวนละห์ ยูคอ มาริลาม่าอิงัด

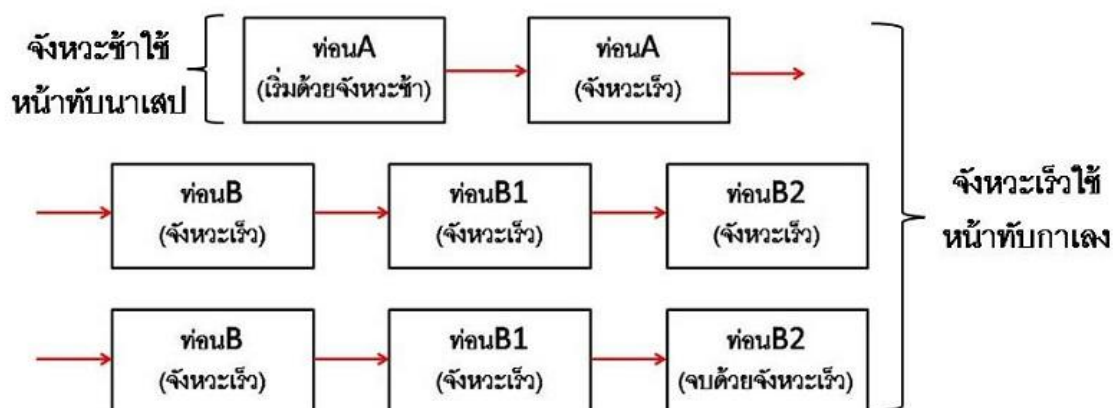
ย้อนกลับไปร้องท่อน B – B2 อีกรอบด้วยจังหวะเร็วจนจบเพลง

2. โครงสร้างของบทเพลง

2.1 รูปแบบของบทเพลง

เพลงชาลามัตสุยัน มีรูปลักษณะเป็นดนตรีแนวเดี่ยว (Monophony) นักร้องนำและลูกคู่ร้องเป็นเสียงเดียวกัน ไม่มีการร้องประสานเสียง รูปแบบของเพลงเป็นแบบกาเลง คือเริ่มต้นด้วยท่อนร้องที่ดำเนินจังหวะช้า แล้วตามด้วยท่อนร้องที่ดำเนินจังหวะเร็วไปจนจบบทเพลง

รูปแบบกาเลง ไม่มีการกำหนดฟอร์มเพลง หรือคีตลักษณ์ที่แน่นอน ในหนึ่งบทเพลงจะมีท่อนเพลงก็ได้ และในหนึ่งท่อนเพลงจะมีกลุ่มทำนองก็ได้ แต่ต้องเริ่มต้นบทเพลงด้วยท่อนเพลงที่ดำเนินจังหวะช้าด้วยหน้าทับนาเสปก่อนเสมอ โดยจะมีท่อนก็ได้ไม่มีการกำหนดตายตัว จากนั้นจึงต่อด้วยท่อนเพลงที่ดำเนินจังหวะเร็วด้วยหน้าทับกาเลง ซึ่งจะมีท่อนก็ได้ไม่มีการกำหนดตายตัวเช่นกัน ท่อนเพลงจังหวะเร็วนี้จะดำเนินไปจนจบบทเพลง จากการศึกษาตามโครงสร้างภายนอกของบทเพลง สามารถสรุปโครงสร้างและลำดับท่อนเพลงชาลามัตสุยัน ได้ดังนี้



2.2 คีตลักษณ์ (Musical Forms)

จากการเรียงลำดับท่อนเพลงตามการขับร้องพบว่า เพลงชาลามัตสุยัน ประกอบด้วยท่อนเพลงทั้งหมด 4 ท่อน คือ A:B1:B2:B3 โดยทำนองหลักของเพลงนี้มี 2 ท่อนหรือ 2 ทำนองหลักคือ ท่อน A และท่อน B ลักษณะทำนองของเพลงชาลามัตสุยันตรงกับคีตลักษณ์ แบบไบนารี (Binary Form) คุณสมบัติของลักษณะนี้คือ เป็นรูปแบบของเพลงที่มี ทำนองสำคัญเพียง 2 กลุ่ม (two part form) คือ ทำนอง A และ B มีการแบ่งห้องเพลงตามท่อนดังนี้

ท่อน A เริ่มจากห้องเพลงที่ 10 – 24 และซ้ำที่ห้องเพลง 24 – 52

ท่อน B เริ่มจากห้องเพลงที่ 52 – 88

ท่อน B1 เริ่มจากห้องเพลงที่ 89 – 139

ท่อน B2 เริ่มจากห้องเพลงที่ 140 – 183

สรุปความยาวของห้องเพลง ท่อน A มีความยาว 14,28 ห้องเพลง และท่อน B– B2 มีความยาว 36,50 และ 43 ห้องเพลงตามลำดับ

ท่อนเพลงของเพลงชาลามัตสุยัน เกิดจากการรวมโมทีฟ (Motive) หรือหน่วยย่อยของทำนองที่เล็กที่สุด เข้าด้วยกันเป็น วลี (Phrase) คือกลุ่มทำนองที่มีเนื้อหา หรือความคิดทางดนตรี สั้นๆ สามารถจบอย่างสมบูรณ์ ได้ภายในตัวเอง และรวมวลีหลายๆวลีเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) คือประโยคเพลงที่ประกอบด้วยวลี (Phrase) 2 วลี โดย ในแต่ละวลีมีความสัมพันธ์กันใน ลักษณะ ของประโยคถาม (Antecedent) และประโยค ตอบ (Consequent) ซึ่งอาจมีทำนองคล้ายกัน , การเคลื่อนที่ของแนวทำนองใกล้เคียงกัน , มีโครงสร้างของจังหวะเหมือนกัน หรือแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง โดยมี เกเดนซ์ (Cadence) คือเครื่องหมายวรรคตอน หรือจุดพักทำนอง เป็นตัวชี้ชัดว่าวลีหนึ่งๆ จบตรงที่ใด และการจบนั้นเป็นการหยุดชั่วคราว (Momentary pause) หรือว่าจบอย่างสมบูรณ์ (Permanent pause) สอดคล้องกับโครงสร้างหลักของบทเพลง ซึ่งฉันทนา โสคติยานุรักษ์ ได้กล่าวไว้ในสังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ (2547 : 91 - 97) และ ผศ.ดร. ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์ ได้กล่าวไว้ในองค์ประกอบทางดนตรี : รูปแบบโครงสร้างทางดนตรี (Form) (มปป. : 8 - 9) ด้วยทำนองเดียวกัน ดังนั้นในแต่ละท่อนเพลงจึงสามารถแบ่งเป็นประโยคใหญ่ วลี และประโยคถาม – ตอบ ได้ดังนี้

ท่อน A

	ประโยคถาม	ประโยคตอบ
ประโยคใหญ่ที่ 1	10 11 ซา ลา มัด เราะห์ มัด ยา ลัน ลา	12 13 ยา ลัน ลา ลัน ลา ลา ลา
ประโยคใหญ่ที่ 2	13 14 15 ซา ลา มัด เราะห์ มัด ยา ลัน ลา	16 17 ยา ลัน ลา ลา ลา ลา ลา
ประโยคใหญ่ที่ 3	17 18 19 พี่น้องเรา เขา ดา รอ พี่น้องเรา เขา ดา รอ	20 มา ช่วย กัน ขอ
ประโยคใหญ่ที่ 4	20 21 22 ขอ ให้ อัลเลาะห์ ลง เราะห์ มัด	23 24 ขอ ให้ อัลเลาะห์ ลง เราะห์ มัด

ท่อน A ประกอบด้วยวลี (Phase) 9 กลุ่ม คือ

1. ซาลามัดเราะห์มัดยาลันลา
2. ยาลันลา ลันลา ลา ลา
3. ซาลามัดเราะห์มัดยาลันลา
4. ยาลันลา ลันลา ลา ลา
5. พี่น้องเราเขาดารอ
6. พี่น้องเราเขาดารอ
7. มาช่วยกันขอ
8. ขอให้อัลเลาะห์ลงเราะห์มัด
9. ขอให้อัลเลาะห์ลงเราะห์มัด

รวมวลีทั้งหมดเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) ได้ 4 ประโยค คือ

ประโยคใหญ่ที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 10 – 13 คือ

ซาลามัดเราะห์มัดยาลันลา

ยาลันลา ลันลา ลา ลา

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ (Antecedent - Consequent) ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 10 – 11 คือ ซาลามัตเราะห์มัดยาลันลา
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 12 – 13 คือ ยาลันลา ลันลา ลา ลา

ประโยคใหญ่ที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 13 – 17 คือ ซาลามัตเราะห์มัดยาลันลา
ยาลันลา ลันลา ลา ลา

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ (Antecedent - Consequent) ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 13 – 15 คือ ซาลามัตเราะห์มัดยาลันลา
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 16 – 17 คือ ยาลันลา ลันลา ลา ลา

ประโยคใหญ่ที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 17 – 20 คือ พี่น้องเราชาคารอ พี่น้องเราชาคารอ
มาช่วยกันขอ

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ (Antecedent - Consequent) ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 17 – 19 คือ พี่น้องเราชาคารอ พี่น้องเราชาคารอ
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 19 – 20 คือ มาช่วยกันขอ

ประโยคใหญ่ที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 20 – 24 คือ ขอให้อัลเลาะห์ลงเราะห์มัด
ขอให้อัลเลาะห์ลงเราะห์มัด

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ (Antecedent - Consequent) ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 20 – 22 คือ ขอให้อัลเลาะห์ลงเราะห์มัด
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 22 – 24 คือ ขอให้อัลเลาะห์ลงเราะห์มัด

ท่อน B

	ประโยคตาม	ประโยคตอบ
ประโยคใหญ่ที่ 1	38 39 สุ ยัน ปา นัส	40 41 สุ ยัน ปา นัส ฮารี ฮารี
ประโยคใหญ่ที่ 2	42 43 44 บา หัย ลา ปา ยอ บา หัย ลา ปา ยอ	45 ตุ นิ ยัง ภู นิ จัน
ประโยคใหญ่ที่ 3	46 47 48 ชู ดอ เดริ ฮิม โปน วา ลัย ชา ยอ กอ มา รี	49 จัน ลา ลา ลี ลัน ลา
ประโยคใหญ่ที่ 4	50 51 52 ชู ดิ เดริ ฮิม โปน วา ลัย ชา ยอ กอ มา รี	53 อาฮา อาฮา
ประโยคใหญ่ที่ 5	53 54 55 ตวน ละห์ ชา ยอ ตวน ละห์ ชา ยอ	56 ตุ นิ ยัง ภู นิ จัน
ประโยคใหญ่ที่ 6	56 57 58 ตวน ละห์ ชา ยอ ตวน ละห์ ชา ยอ	59 ตุ นิ ยัง ภู นิ จัน

ท่อน B ประกอบด้วยวลี (Phase) 12 กลุ่ม คือ

1. สุยันปานัส
2. สุยันปานัส ฮารี ฮารี
3. บาหัยลาปายอ บาหัยลาปายอ
4. ตูนียังภูนิจัน
5. ชูคอเดริฮิมโปนวลัยชาขอกอมารี
6. ลันลาลาลีลันลา
7. ชูคอเดริฮิมโปนวลัยชาขอกอมารี
8. อาฮา อาฮา
9. ตวนละห์ชาขอ ตวนละห์ชาขอ
10. ตูนียังภูนิจัน

11. ตวนละห์ซาขอ ตวนละห์ซาขอ

12. ตูนิยังบูนึ่งัน

รวมวลีทั้งหมดเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) ได้ 6 ประโยค คือ

ประโยคใหญ่ที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 38 – 41 คือ สุยัณปานัส สุยัณปานัส ฮารี ฮารี

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ (Antecedent - Consequent) ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 38 – 39 คือ สุยัณปานัส
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 39 – 41 คือ สุยัณปานัส ฮารี ฮารี

ประโยคใหญ่ที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 42 – 45 คือ บามัยลาปาขอ บามัยลาปาขอ ตูนิ
ยังบูนึ่งัน

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ (Antecedent - Consequent) ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 42 – 44 คือ บามัยลาปาขอ บามัยลาปาขอ
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 44 – 45 คือ ตูนิยังบูนึ่งัน

ประโยคใหญ่ที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 46 – 49 คือ ชูดอเตริมโปนวลัซซาขอกอมารี
ลันลาลาลันลา

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ (Antecedent - Consequent) ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 46 – 48 คือ ชูดอเตริมโปนวลัซซาขอกอมารี
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 48 – 49 คือ ลันลาลาลันลา

ประโยคใหญ่ที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 50 – 53 คือ ชูดอเตริมโปนวลัซซาขอกอมารี
อาฮา อาฮา

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ (Antecedent - Consequent) ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 50 – 52 คือ ชูดอเตริมโปนวลัซซาขอกอมารี

ท่อน B1

ประโยคถาม

ประโยคตอบ

ประโยคใหญ่ที่ 1

60 61 62 63

อี นี ฮา ริ ฮี นี ฮา ริ ฮา ริ ลา ตี งอ

ประโยคใหญ่ที่ 2

64 65 66 67

ปู เต๊ะ ลี ลา ออ ปู เต๊ะ ลี ลา ออ โอ รัง-ยัง ฤ ฟูร

ประโยคใหญ่ที่ 3

68 69 70 71

ซุ ดอ ตี บา ริ วา ฮัย ซา ยอ เบิร ฮิม โปน ลัน ลา ลา ลี ลัน ลา

ประโยคใหญ่ที่ 4

72 73 74 75

ซุ ดอ ตี บา ริ วา ฮัย ซา ยอ เบิร ฮิม โปน อา ฮา อา ฮา

ประโยคใหญ่ที่ 5

75 76 77 78

กัม ปง ละห์ ซา ยอ กัม ปง ละห์ ซา ยอ มา ริ ลา มา ฮี ังด

ประโยคใหญ่ที่ 6

78 79 80 81

กัม ปง ละห์ ซา ยอ กัม ปง ละห์ ซา ยอ มา ริ ลา มา ฮี ังด

ท่อน B1 ประกอบด้วยวลี (Phase) 9 กลุ่ม คือ

1. อีนีฮารี
2. อีนีฮารี ฮาริลาตังอ
3. ปูเต๊ะลีลาออ ปูเต๊ะลีลาออ
4. โอริงยังฤฟูร
5. ซุดอติบารีวาชัยซาฮอเบิรฮิมโปน
6. ลันลาลาลีลันลา
7. ซุดอติบารีวาชัยซาฮอเบิรฮิมโปน
8. อาฮา อาฮา
9. กัมปงละห์ซาฮอ กัมปงละห์ซาฮอ
10. มาริลา มาฮีังด

11. กัมปงละห์ซาขอ กัมปงละห์ซาขอ

12. มาริลา มาอิงัด

รวมวลีทั้งหมดเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) ได้ 6 ประโยค คือ

ประโยคใหญ่ที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 60 – 63 คือ อีนีฮารี อีนีฮารี ฮารีลาดีงอ

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ (Antecedent - Consequent) ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 60 – 61 คือ อีนีฮารี
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 61 – 63 คือ อีนีฮารี ฮารีลาดีงอ

ประโยคใหญ่ที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 64 – 67 คือ ปูเตะลีลาออ ปูเตะลีลาออโอริงยังกูฟูร

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ (Antecedent - Consequent) ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 64 – 66 คือ ปูเตะลีลาออ ปูเตะลีลาออ
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 66 – 67 คือ โอริงยังกูฟูร

ประโยคใหญ่ที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 68 – 71 คือ ชูดอดีบารีว้ายซาขอเบิริฮิมโปน

ลันลาลาลีลันลา

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ (Antecedent - Consequent) ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 68 – 70 คือ ชูดอดีบารีว้ายซาขอเบิริฮิมโปน
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 70 – 71 คือ ลันลาลาลีลันลา

ประโยคใหญ่ที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 72 – 75 คือ ชูดอดีบารีว้ายซาขอเบิริฮิมโปน

อาฮา อาฮา

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ (Antecedent - Consequent) ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 72 – 74 คือ ชูดอดีบารีว้ายซาขอเบิริฮิมโปน
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 74 – 75 คือ ลันลาลาลีลันลา

ประโยคใหญ่ที่ 5 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 75 – 78 คือ

กัมปละห้ชาขอ กัมปละห้ชาขอ

มารีลา มาอิงัด

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ (Antecedent - Consequent) ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 75 – 77 คือ กัมปละห้ชาขอ กัมปละห้ชาขอ
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 77 – 78 คือ มารีลา มาอิงัด

ประโยคใหญ่ที่ 6 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 78 – 81 คือ

กัมปละห้ชาขอ กัมปละห้ชาขอ

มารีลา มาอิงัด

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ (Antecedent - Consequent) ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 78 – 80 คือ กัมปละห้ชาขอ กัมปละห้ชาขอ
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 80 – 81 คือ มารีลา มาอิงัด

พบการพัฒนาประโยคใหญ่ (period development) หรือการขยายความยาวของประโยคเพลงสอดคล้องกับ เพื่อให้เต็มรูปแบบของบทประพันธ์ด้วย การซ้ำทวนทั้งประโยคใหญ่ (exact repeated period) คือการซ้ำทำนองให้เหมือนกันทั้งหมด ในประโยคใหญ่ที่ 5 – 6

ท่อน B2

ประโยคถาม

ประโยคตอบ

ประโยคใหญ่ที่ 1

82 83 84 85

ชู ดอ อี ังด ชู ดอ อี ังด ฮา รี กา เลา

ประโยคใหญ่ที่ 2

86 87 88 89

มิน เตาะ ยัง มิน ดัง มิน เตาะ ยัง มิน ดัง ชู ดอ ลา มา รี

ประโยคใหญ่ที่ 3

90 91 92 93

ชู ดอ เกิม บา ลี วา ลัย ชา ยอ เบิร ฮิม โปน สัน ลา ลา ลี สัน ลา

ประโยคใหญ่ที่ 4

94 95 96 97

ชู ดอ เกิม บา ลี วา ลัย ชา ยอ เบิร ฮิม โปน อาฮา อาฮา

ประโยคใหญ่ที่ 5

97 98 99 100

ตวน ละห์ ญ ดอ ตวน ละห์ ญ ดอ มา รี ลา มา อี ังด

ประโยคใหญ่ที่ 6

100 101 102 103

ตวน ละห์ ญ ดอ ตวน ละห์ ญ ดอ มา รี ลา มา อี ังด

ท่อน B2 ประกอบด้วยวลี (Phase) 12 กลุ่ม คือ

1. ชูดออีังด
2. ชูดออีังด ฮา รีกาเลา
3. มินเตาะยังมินดัง มินเตาะยังมินดัง
4. ชูดอลามารี
5. ชูดอเกิมบาลีวาลัยชาขอเบิรฮิมโปน
6. สันลาลาลีสันลา
7. ชูดอเกิมบาลีวาลัยชาขอเบิรฮิมโปน
8. อาฮา อาฮา
9. ตวนละห์ชูดอ ตวนละห์ชูดอ

10. มาริลา มาอิงค์

11. ตวนละห์ยูคต ตวนละห์ยูคต

12. มาริลา มาอิงค์

รวมวลีทั้งหมดเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) ได้ 6 ประโยค คือ

ประโยคใหญ่ที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 82 – 85 คือ ชูคออิงค์ ชูคออิงค์ ฮาริกาเลา

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ (Antecedent - Consequent) ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 82 – 83 คือ ชูคออิงค์
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 83 – 85 คือ ชูคออิงค์ ฮาริกาเลา

ประโยคใหญ่ที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 86 – 89 คือ มินเตะยังมินตัง มินเตะยังมินตัง

ชูคตลามาริ

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ (Antecedent - Consequent) ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 86 – 88 คือ มินเตะยังมินตัง มินเตะยังมินตัง
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 88 – 89 คือ ชูคตลามาริ

ประโยคใหญ่ที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 90 – 93 คือ ชูคอเกมบาตีวาลัยชาขอเบิริมโปน

ถันลาลาลิถันลา

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ (Antecedent - Consequent) ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 90 – 92 คือ ชูคอเกมบาตีวาลัยชาขอเบิริมโปน
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 92 – 93 คือ ถันลาลาลิถันลา

ประโยคใหญ่ที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 94 – 97 คือ ชูคอเกมบาตีวาลัยชาขอเบิริมโปน

อาฮา อาฮา

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ (Antecedent - Consequent) ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 94 – 96 คือ ชูดอกเกิบบาตีวาลัยชาขอเบิริมโปน
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 96 – 97 คือ ลั่นลาลาลิ์ลั่นลา

ประโยคใหญ่ที่ 5 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 97 – 100 คือ

ตวนละหู้ชูดอ ตวนละหู้ชูดอ

มารีลา มาอิงค์ต

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ (Antecedent - Consequent) ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 97 – 99 คือ ตวนละหู้ชูดอ ตวนละหู้ชูดอ
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 99 – 100 คือ มารีลา มาอิงค์ต

ประโยคใหญ่ที่ 6 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 100 – 103 คือ

ตวนละหู้ชูดอ ตวนละหู้ชูดอ

มารีลา มาอิงค์ต

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ (Antecedent - Consequent) ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 100 – 102 คือ ตวนละหู้ชูดอ ตวนละหู้ชูดอ
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 102 – 103 คือ มารีลา มาอิงค์ต

พบการพัฒนาประโยคใหญ่ (period development) หรือการขยายความยาวของประโยคเพลงสอดคล้องกับ เพื่อให้ได้รูปแบบของบทประพันธ์ด้วย การซ้ำทวนทั้งประโยคใหญ่ (exact repeated period) คือการซ้ำทำนองให้เหมือนกันทั้งหมด ในประโยคใหญ่ที่ 5 – 6

3. ระดับเสียง

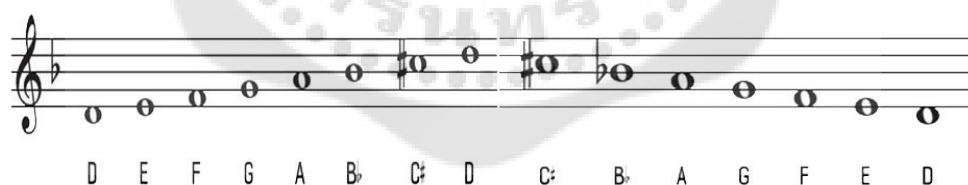
จากระดับเสียงที่บันทึกได้ในวันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ. 2556 พบว่าเพลง ซาลามัตสู่ย่น เป็นเพลงที่มีระดับเสียงอยู่ในบันไดเสียง D minor ซึ่งมีความสัมพันธ์เป็นเครือญาติ (Relative Scale) กับบันไดเสียง F Major ใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียง (Key Signature) เหมือนกันคือ Bb บันไดเสียง D minor ประกอบด้วยโน้ตเสียง D E F G A Bb C

ตัวอย่างบันไดเสียง D minor ขาขึ้นและขาลง



นอกจากนี้โน้ตเสียง C มีการใช้เครื่องหมาย # แปลงเสียง ให้สูงขึ้นครึ่งเสียงกลายเป็นโน้ตเสียง C# ในห้องเพลงที่ 55, 58, 77, 80, 99 และ 102 โดยโน้ตเสียง C เป็นโน้ตตัวที่ 7 ของบันไดเสียง D minor การที่โน้ตที่ 7 ติดเครื่องหมาย # นั้นแสดงถึงบทเพลงช่วงนี้อยู่ในช่วงเสียงบันไดเสียง D Harmonic minor ซึ่งโน้ตตัวที่ 7 ของบันไดเสียงนี้จะสูงขึ้นครึ่งเสียงทั้งขาขึ้นและขาลง

ตัวอย่างบันไดเสียง D Harmonic minor ขาขึ้นและขาลง



ตัวอย่างโน้ต C# ในห้องเพลงที่ 55 ซึ่งแสดงความสัมพันธ์กับบันไดเสียง D Harmonic minor



ช่วงกว้างของเสียง (Range) ความแตกต่างของตัวโน้ตเสียงต่ำสุดและสูงสุดของเพลงชาลามัตฮูยัน มีความห่างเท่ากับระยะขั้นคู่ 10 โดยโน้ตเสียงต่ำสุดคือเสียง C# อยู่ในตำแหน่ง Middle C หรือคาบเส้นน้อย เส้นที่ 1 ใต้บรรทัด 5 เส้น ซึ่งจะพบในห้องเพลงที่ 55 และโน้ตเสียงสูงที่สุดคือเสียง E ซึ่งอยู่ในช่องที่ 4 ของบรรทัด 5 เส้น ซึ่งจะพบในห้องที่ 40

ตัวอย่างโน้ตเสียงต่ำสุดในบทเพลงคือเสียง C# พบได้ในห้องที่ 55



ตัวอย่างโน้ตเสียงสูงสุดในบทเพลงคือเสียง E พบได้ในห้องที่ 40



4. จังหวะ

4.1 เพลงชาลามัตฮูยัน เป็นเพลงที่อยู่ในรูปแบบกาเลง คือ เริ่มต้นเพลงด้วยจังหวะช้าก่อน แล้วเปลี่ยนเป็นจังหวะเร็วไปจนจบเพลง มีความเร็วของจังหวะคงที่อยู่ที่ $\text{♩} = 100$ เป็นเพลงที่มี 5 ท่อน มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะ 2 แบบ โดยท่อน A เริ่มต้นเทียวกแรกด้วย เครื่องหมายกำหนดจังหวะแบบ 4/4 และช้าท่อน A เทียวกที่ 2 เปลี่ยนเครื่องหมายกำหนดจังหวะเป็นแบบ 2/4 ตามด้วยท่อน B – B2 ในอัตราจังหวะ 2/4 จนจบเพลง การเปลี่ยนเครื่องหมายกำหนดจังหวะจาก 4/4 เป็น 2/4 สอดคล้องกับฉันทา โสคติยานุรักษ์ ได้กล่าวไว้ในสังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ (ฉันทา โสคติยานุรักษ์ : 2547 :32) เรื่องการเปลี่ยนอัตราจังหวะ ส่งผลให้ความเร็วจังหวะของท่อน A ในเทียวกที่ 1 และเทียวกที่ 2 รวมถึงท่อน B – B2 แตกต่างกัน โดยท่อน A เทียวกที่ 1 ดำเนินจังหวะช้ากว่าเทียวกที่ 2 และสอดคล้องกับลักษณะของรูปแบบกาเลง จากนั้นจึงร้องท่อน B – B2 ด้วยทำนองและเครื่องหมายกำหนดจังหวะเดียวกัน แต่เปลี่ยนคำร้อง ซึ่งสามารถสรุปทั้งหมดได้ดังนี้

ท่อน A เที้ยวที่ 1 ใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4 มีความเร็วของจังหวะคงที่อยู่ที่ ♩ = 100

♩ = 100

9 ท่อน A เที้ยวที่ 1

Accodion solo

ชา ลา มัด เราะห์ มัด ยา ลัน ลา ยา ลัน ลา ลัน

13
ลา ลา_ ลา ชา ลา มัด เราะห์ มัด ยา ลัน ลา ยา ลัน ลา ลา ลา ลา_ ลา พี่น้อง เรา เขา ดา

18
รอ พี่ น้อง เรา เขา ดา รอ มา ช่วย กัน ขอ ขอ ให้ อัล เลาะห์ ลง เราะห์____

22
มัด ขอ ให้ อัลเลาะห์ ลง เราะห์____

ท่อน A เทียวที่ 2 และท่อน B – B2 ใช้อัตราจังหวะแบบ 2/4 มีความเร็วของจังหวะคงที่อยู่ที่

$$\text{♩} = 100$$

ท่อน A เทียวที่ 2 2/4

มัด ฆา ลา มัด เราะห์ มัด ยา สัน ลา ยา สัน ลา สัน

30
ลา ลา ลา ฆา ลา มัด เราะห์ มัด ยา สัน ลา ยา สัน ลา สัน ลา ลา ลา พี่ น้อง เรา ฆา ดา

40
รอ พี่ น้อง เรา ฆา ดา รอ มา ช่วย กัน ขอ ขอ ให้ อัลเลาะห์ ลง เราะห์ มัด

49
ท่อน B
ขอ ให้ อัลเลาะห์ ลง เราะห์ มัด ฮู ยัน ปา นัส ฮู ยัน ปา นัส ฮา รี ฮา รี

59
มา ซัย ลา ปา ยอ มา ซัย ลา ปา ยอ ดู นี ยัง นู นี จัน ชู

69
ดอ เดิร ฮิม โปน วา ลัย ฆา ยอ กอ มา รี สัน ลา ลา ลี สัน ลา ชู ดิ เดิร ฮิม

4.2 หน้าทับกลอง จากการเปลี่ยนอัตราจังหวะที่ส่งผลให้เกิดเทียวที่ดำเนินจังหวะช้า และเทียวที่ดำเนินจังหวะเร็ว ส่งผลต่อการเกิดหน้าทับกลอง ที่เป็นเอกลักษณ์ของดนตรีนาสเป โดยเทียวที่ดำเนินจังหวะช้า จะเรียกหน้าทับกลองว่า หน้าทับนาสเป และเทียวที่ดำเนินจังหวะเร็ว จะเรียกหน้าทับกลองว่า หน้าทับกาเลง โดยคณะนาสเปอัลอามีนใช้กลองทอม กลองบองโก และฉิ่งในการออกนาสเป โดยเน้นการตี

กลองทอมและฉิ่ง ส่วนกลองบองก็ใช้ตีสอดक्रमจังหวะ และตีลูกส่ง สามารถแยกความแตกต่างของหน้าทับทั้ง 2 ได้ดังนี้

หน้าทับนาเสป ใช้ตีประกอบจังหวะซ้ำในท่อน A เที้ยวที่ 1

ลูกเสียงสูง

กลองทอม

ลูกเสียงต่ำ

ฉิ่ง

ฉับ

3

หน้าทับกาเล ใช้ตีประกอบจังหวะเร็วในท่อน A เที้ยวที่ 2 และท่อน B – B2

ลูกเสียงสูง

กลองทอม

ลูกเสียงต่ำ

ฉิ่ง

ฉับ

เพลงชาลามาตสุยัน เป็นเพลงที่คณะนาสเปอัลอามินใช้แสดงในพิธีวาสิมะห์ วันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 จากการศึกษาวีเคราะห์เพลงพบลักษณะสำคัญของเพลงดังนี้

1. เพลงชาลามาตสุยัน เป็นเพลงที่เรียบเรียงขึ้นใหม่โดยนายสมชาย สุขประเสริฐ ใช้เป็นเพลงกั้นกลางการแสดงการแสดงของคณะเพื่ออวยพรพรให้กับผู้ที่กำลังเดินเข้ามาในงาน ใช้แสดงในงานนิกะห์หรือ วาสิมะห์ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีคือ แอคคอร์เดียน กลองทอม กลองบองโก่ ฉิ่ง แทมโบรีน ลูกแซก และการปรบมือ แอคคอร์เดียนใช้ดำเนินทำนองโซโล่ขึ้นต้นบทเพลง และเล่นโน้ตคลอตามทางร้องเท่านั้น

การขับร้องเพลงชาลามาตสุยัน นักร้องร้องเดี่ยวตลอดทั้งเพลง เริ่มต้นด้วยท่อน A เทียวที่ 1 ในจังหวะช้า ต่อด้วยท่อน A เทียวที่ 2 และท่อน B – B2 ในจังหวะเร็ว และย้อนท่อน B – B2 ในจังหวะเร็วจนจบเพลง

2. รูปแบบของเพลงมี 4 ท่อนเพลง ประกอบด้วย ท่อนสร้อย หรือท่อน A ท่อน 1 หรือท่อน B ท่อน 2 หรือท่อน B1 และท่อน 3 หรือท่อน B2 เป็นเพลงในรูปแบบกาเลง โดยท่อน A เทียวที่ 1 จังหวะช้า ท่อน A เทียวที่ 2 และท่อน B – B2 ดำเนินจังหวะเร็วไปจนจบเพลง มีรูปลักษณะเป็นดนตรีแนว เดียว (Monophony) นักร้องขับร้องเดี่ยวตลอดทั้งเพลง ในส่วนของคีตลักษณ์ เพลงชาลามาตสุยันตรงกับคีตลักษณ์แบบ ไบนารี (Binary form) โครงสร้างหลักของทำนอง เพลงชาลามาตสุยัน ท่อน A ประกอบด้วย วลีทั้งหมด 8 วลี แยกเป็นประโยคใหญ่ได้ 4 ประโยค ประกอบด้วยประโยคถาม 4 วลี และประโยคตอบ 4 วลี ท่อน B – B2 มีลักษณะของทำนองเหมือนกันประกอบด้วย วลีทั้งหมด 12 วลีแยกเป็นประโยคใหญ่ได้ 6 ประโยค ประกอบด้วยประโยคถาม 6 วลี และประโยคตอบ 6 วลี พบการซ้ำทวนทั้งประโยคใหญ่ในประโยคใหญ่ที่ 5 – 6

3. จากระดับเสียงที่บันทึกได้ในวันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 พบว่า เพลงชาลามาตสุยันอยู่ในบันไดเสียง D minor และมีโน้ตบางช่วงอยู่ในบันไดเสียง D Harmonic minor

4. เป็นเพลงรูปแบบกาเลง มีอัตราความเร็วของจังหวะคงที่อยู่ที่ $\text{♩} = 100$ มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะ 2 แบบ ท่อน A เทียวที่ 1 เริ่มต้นด้วย เครื่องหมายกำหนดจังหวะแบบ 4/4 ท่อน A เทียวที่ 2 และท่อน B – B2 เปลี่ยนเครื่องหมายกำหนดจังหวะเป็นแบบ 2/4 ทำให้เกิดหน้าทับกลอง 2 แบบคือ หน้าทับนาสเปใช้สำหรับท่อนเพลงช้า ในท่อน A เทียวที่ 1 และหน้าทับกาเลง ใช้สำหรับท่อนเพลงเร็ว ในท่อน A เทียวที่ 2 และท่อน B – B2 เครื่องตีประกอบหน้าทับหลักคือ กลองทอมและฉิ่ง

อัลลามูอาลัยกุม

♩ = 90 A

อัลสา ลาม มู อ ลัย กุม เข้ม ภา ภา ยัง ฮา รี ฮา รี อัลสา

6 ลาม มู อ ลัย กุม เข้ม ภา ภา ยัง ฮา รี ฮา รี ขายอ มินเดาะห์มา

11 กัน อัน เนาะ บิ ดัน ดา รี อัลส ลาม มู อ ลัย กุม อัลส

16 A Repeat 2 times to coda
ลาม มู อ ลัย กุม อัลสา ลาม มู อ ลัย กุม เข้ม ภา ภา ยัง ฮา

23 รี ฮา รี อัลสา ลาม มู อ ลัย กุม เข้ม ภา ภา ยัง ฮา รี ฮา รี

33 ขายอ มินเดาะห์มา กัน อัน เนาะ บิ ดัน ดา รี อัลส

42 ลาม มู อ ลัย กุม อัลส ลาม มู

47 A A
อ ลัย กุม อัลสา กุม

ฮัลลามูอาลัยกุม

♩ = 90

ฮัล ลาม มู อลัย กุม เข็ม นา

แอดคอร์ดเตียน

♩ = 90

ลูกเสียงสูง

ลูกเสียงต่ำ

จิ่ง

จิ่ง

4

นา ยัง ฮา รี ฮา รี ฮัล ลาม มู อลัย

แอดคอร์ดเตียน

กลองทอม

จิ่ง

7

กุม เข็ม นา นา ยัง ฮา รี ฮา รี

แอดคอร์ดเตียน

กลองทอม

จิ่ง

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 90 beats per minute. It features a vocal melody in the top staff, an accompaniment staff below it, and two percussion staves (Glom Tom and Jing) at the bottom. The lyrics are in Thai script. The score is divided into measures, with measure numbers 4 and 7 indicated. A large, faint watermark of a university seal is visible in the background.

2

10

ชา ยอ มิน เตาะห์ มา_ กัน อัน เนาะ บี ดัน ตา_

แฉคคอรเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

13

รี อัส_ ส ลาม_ มู อ_ ลัย_ กุม อัส_ ส

แฉคคอรเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

16

Repeat 2 times to coda

ลาม_ มู อ_ ลัย_ กุม อัส_ ลา ลาม มู อ_ ลัย

แฉคคอรเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

Repeat 2 times to coda

20

แอดคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

กุม เข้ม ภา ภา ยัง สา รี สา รี

25

แอดคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

อัส สา ลาม มุ อ ลัย กุม เข้ม ภา

30

แอดคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

ภา ยัง สา รี สา รี ขา ยอ มิน

4

35

แดะห์ มา กัน อัน เนาะ บี ดัน ดา

แอคคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

40

รี อัส ส ลาม มุ อ ลัย กุม

แอคคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

45

อัส ส ลาม มุ อ ลัย กุม

แอคคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

1. ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง

เพลงอัลลามมุลลัยกุม เป็นเพลงที่สืบทอดมาจากวงสุเหร่าสวนพลู ซึ่งวงสุเหร่าสวนพลูจะใช้เพลงนี้ปิดท้ายการแสดงทุกครั้ง เป็นเพลงที่ประยูกต์นำคำทักทายของชาวมุสลิม ซึ่งประโยคเต็มๆ ในภาษาอาหรับกล่าวว่า “อัลลามมุลลัยกุมวาเราะห์มาตุ้ลลอฮฺอิวาबारอกาตุส” มีความหมายคือ ขอความสันติสุข จงมีแด่ท่าน เป็นเสมือนการขอพรให้กันและกัน มาใ้สำนวนบทเพลง ตามด้วยภาษาอาหรับ ทางคณะนาเศปอัลอามีนได้นำเพลงนี้มาปิดท้ายการแสดงทุกครั้งเช่นเดียวกับวงสุเหร่าสวนพลู ถือเป็นการขอพร สันติสุข และความสุขจากพระอัลเลาะห์ ให้กับผู้ที่มาร่วมงานพิธีทุกคน เป็นเพลงที่คณะนาเศปอัลอามีนนำมาแสดงในพิธีวันละวัน วันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 จัดเป็นเพลงในรูปแบบกาเลง โดยเทียวกแรกดำเนินด้วยจังหวะช้า และเทียวกหลังดำเนินด้วยจังหวะเร็วไปจบบทเพลง เครื่องดนตรีที่ใช้ในเพลงนี้ประกอบด้วย กลองทอม แอคคอร์เดียน นิ่งแทมโบรีน ลูกแซค และการปรบมือประกอบจังหวะ โดยทำนองหลักของเพลงจะอยู่ที่ทางร้อง แอคคอร์เดียนเล่นคลอตามทางร้อง เท่านั้น

1.1 การเรียงลำดับท่อนเพลงสำหรับการขับร้อง

เนื้อเพลงมีท่อนเดียวคือ ท่อน A ร้องซ้ำทั้งหมด 4 เทียว โดยเทียวกที่ 1 นักร้องนำ ชายจะร้องขึ้นนำก่อนในห้องเพลงที่ 1- 5 จากนั้นลูกคู่ฝ่ายหญิงและลูกคู่ฝ่ายชาย จะร้องรับในห้องเพลงที่ 5 - 9 หลังจากนั้นนักร้องนำชายจะร้องเดี่ยวจนจบท่อน A คือห้องเพลงที่ 10 – 17 โดยดำเนินจังหวะช้าทั้งเทียว

ท่อน A เทียวกที่ 1

นักร้องนำ	:	อัลสาลาม มุลลัยกุม เซ็มบามา ยังฮารีฮารี
ลูกคู่รับ	:	อัลสาลาม มุลลัยกุม เซ็มบามา ยังฮารีฮารี
นักร้องนำ	:	ซาฮอมินเตะห์มากัน อันเนาะบิคันดารี
ลูกคู่รับ	:	อัลสาลามมุลลัยกุม อัลสาลาม มุลลัยกุม

ในเทียวกที่ 2 -4 นักร้องนำฝ่ายชาย รวมทั้งลูกคู่ฝ่ายหญิงและลูกคู่ฝ่ายชายจะร้องซ้ำท่อน A พร้อมกันทั้งหมดคือตั้งแต่ห้องเพลงที่ 17 - 49 แต่เปลี่ยนเป็นการร้องแบบดำเนินจังหวะเร็วไปจนจบบทเพลง

ท่อน A เทียวกที่ 2 – 4

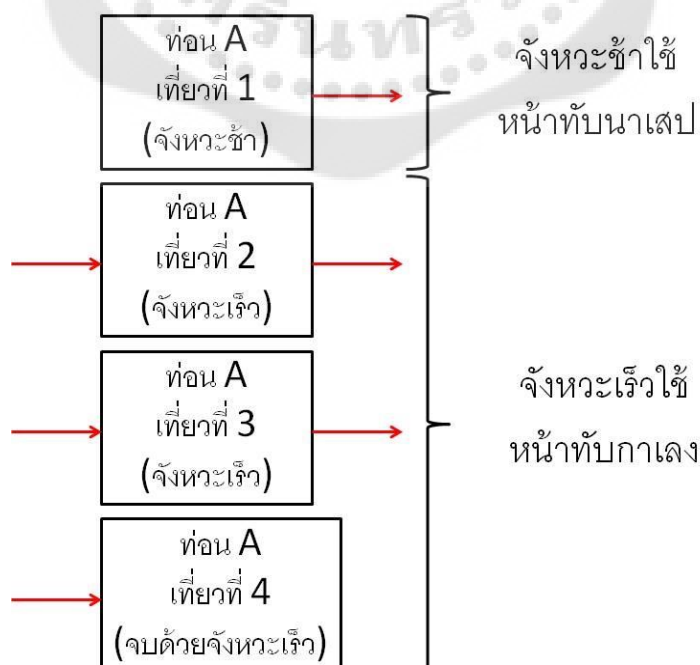
นักร้องนำและลูกคู่ : อัสสาลาม มูอัลยุม เซ็มบาบ่า ยังฮารีฮารี
 อัสสาลามมูอัลยุม เซ็มบาบ่า ยังฮารีฮารี
 ซาฮอมินเตะห์มากัน อันเนาะบิดันดารี
 อัสสาลามมูอัลยุม อัสสาลามมูอัลยุม

2. โครงสร้างของบทเพลง

2.1 รูปแบบของบทเพลง

เพลงอัสสาลามมูอัลยุม มีรูปแบบลักษณะเป็นดนตรีแนวเดี่ยว (Monophony) นักร้องนำและลูกคู่ร้องเป็นเสียงเดียวกัน ไม่มีการร้องประสานเสียง รูปแบบของเพลงเป็นแบบกาเลง คือเริ่มต้นด้วยท่อนร้องที่ดำเนินจังหวะช้า แล้วตามด้วยท่อนร้องที่ดำเนินจังหวะเร็วไปจนจบบทเพลง

รูปแบบกาเลง ไม่มีการกำหนดฟอร์มเพลง หรือคีตลักษณ์ที่แน่นอน ในหนึ่งบทเพลงจะมีท่อนเพลงก็ได้ และในหนึ่งท่อนเพลงจะมีท่อนกลุ่มทำนองก็ได้ แต่ต้องเริ่มต้นบทเพลงด้วยท่อนเพลงที่ดำเนินจังหวะช้า ด้วยหน้าทับนาเสปก่อนเสมอ โดยจะมีท่อนก็ได้ไม่มีการกำหนดตายตัว จากนั้นจึงต่อด้วยท่อนเพลงที่ดำเนินจังหวะเร็วด้วยหน้าทับกาเลง ซึ่งจะมีท่อนก็ได้ไม่มีการกำหนดตายตัวเช่นกัน ท่อนเพลงจังหวะเร็วนี้จะดำเนินไปจนจบบทเพลง จากการศึกษาตามโครงสร้างภายนอกของบทเพลง สามารถสรุปโครงสร้างและลำดับท่อนเพลงอัสสาลามมูอัลยุมได้ดังนี้



2.2 คีตลักษณ์ (Musical Forms)

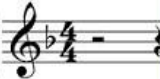
จากการเรียงลำดับท่อนเพลงตามการขับร้องพบว่า เพลงอิสลามมุลัยกุมประกอบด้วยท่อนเพลงทั้งหมด 1 ท่อน ร้องซ้ำกัน 4 รอบ คือ A:A:A:A โดยทำนองหลักของเพลงนี้มี 1 ท่อน หรือ 1 ทำนองหลักคือ ทำนอง A ลักษณะทำนองของเพลงอิสลามมุลัยกุมอยู่ในคีตลักษณ์รูปแบบเอกบท (Unitary Form) คุณสมบัติของลักษณะนี้คือ เป็นรูปแบบของเพลงที่มีท่อนหลัก หรือ ทำนองสำคัญเพียงกลุ่มเดียว (One part form) คือ ทำนอง A มีการแบ่งห้องเพลงตามท่อนดังนี้

ท่อน A เริ่มจากห้องเพลงที่ 1 – 17

สรุปความยาวของห้องเพลง ท่อน A มีความยาว 17 ห้องเพลง

ท่อนเพลงของเพลงอิสลามมุลัยกุม เกิดจากการรวม โมทีฟ (Motive) หรือหน่วยย่อยของทำนองที่เล็กที่สุด เข้าด้วยกันเป็น วลี (Phrase) คือกลุ่มทำนอง ที่มีเนื้อหา หรือความคิดทางดนตรี สั้นๆ สามารถจบ อย่างสมบูรณ์ ได้ภายในตัวเอง และรวมวลีหลายๆวลีเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) คือประโยคเพลงที่ประกอบด้วยวลี (Phrase) 2 วลี โดยในแต่ละวลีมีความสัมพันธ์กันใน ลักษณะของประโยคถาม (Antecedent) และประโยคตอบ (Consequent) ซึ่งอาจมีทำนองคล้ายกัน , การเคลื่อนที่ของแนวทำนองใกล้เคียงกัน , มีโครงสร้างของจังหวะเหมือนกัน หรือแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง โดยมี เคเดนซ์ (Cadence) คือเครื่องหมายวรรคตอน หรือจุดพักทำนอง เป็นตัวชี้ชัดว่าวลีหนึ่งๆ จบตรงที่ใด และการจบนั้นเป็นการหยุดชั่วคราว (Momentary pause) หรือว่าจบอย่างสมบูรณ์ (Permanent pause) สอดคล้องกับโครงสร้างหลักของบทเพลง ซึ่งนัซฮา โซคดียานูร์กัย ได้กล่าวไว้ในสังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ (2547 : 91 - 97) และผศ.ดร.ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์ ได้กล่าวไว้ในองค์ประกอบทางดนตรี : รูปแบบโครงสร้างทางดนตรี (Form) (มปป. : 8 - 9) ด้วยทำนองเดียวกัน ดังนั้นในแต่ละท่อนเพลงจึงสามารถแบ่งเป็นประโยคใหญ่ วลี และประโยคถาม – ตอบ ได้ดังนี้

ท่อน A

	ประโยคถาม	ประโยคตอบ
ประโยคใหญ่ที่ 1	1 2 3  อัศ สาลาม มู อ ลัย กุม	4 5  เช็ม_ บา บา ยัง ฮา รี ฮา_ รี
ประโยคใหญ่ที่ 2	5 6 7  อัศ สาลาม มู อ ลัย กุม	8 9  เช็ม_ บา บา ยัง ฮา รี ฮา_ รี
ประโยคใหญ่ที่ 3	10 11  ซา ยอ มิน เตะห้ มา_ กัน	12 13  อัน เนาะ บิ ดัน ดา_ รี
ประโยคใหญ่ที่ 4	13 14 15  อัศ_ ส ลาม_ มู อ_ ลัย_ กุม	16 17  อัศ_ ส ลาม_ มู อ_ ลัย_ กุม

ท่อน A ประกอบด้วยวลี (Phase) 8 กลุ่ม คือ

1. อัศสาลาม มูอลัยกุม
2. เช็มบาบา ยังฮารีฮารี
3. อัศสาลาม มูอลัยกุม
4. เช็มบาบา ยังฮารีฮารี
5. ซาขอมินเตะห้มากัน
6. อันเนาะบิดันดารี
7. อัศสาลามมูอลัยกุม
8. อัศสาลามมูอลัยกุม

รวมวลีทั้งหมดเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) ได้ 4 ประโยค คือ

ประโยคใหญ่ที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 1 – 5 คือ

อัศสาลาม มูอลัยกุม เช็มบาบา ยังฮารีฮารี

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 1 – 3 คือ

อัศสาลาม มูอลัยกุม

- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 3 – 5 คือ เซ็มบาบวา ยังฮารีฮารี

ประโยคใหญ่ที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 5 – 9 คือ อัศสาลาม มูอัลยุม ชัมบาบา ยังฮารีฮารี
ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 5 – 7 คือ อัสสาลาม มูอัลยุม
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 7 – 9 คือ เซ็มบามา ยังฮารีฮารี

ประโยคใหญ่ที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 10 – 13 คือ ซาขอมินเตะหัมกัณ อันเนาะบัตันคาร
ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 10 – 11 คือ ซาขอมินเตาะห้มากัน
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 12 – 13 คือ อันแนะบิตันดารี

ประโยคใหญ่ที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 13 – 17 คือ อัศสลามมูออลัยกุม อัศสลามมูออลัยกุม
ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

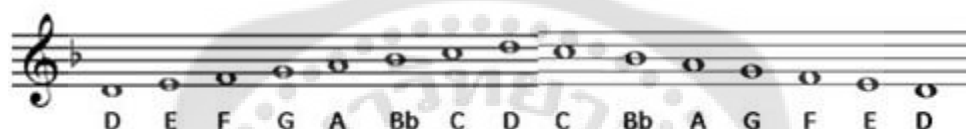
- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 13 – 15 คือ อัลสาลาม มุลลัซกุม
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 15 – 17 คือ อัลสาลาม มุลลัซกุม

พบการพัฒนาประโยคใหญ่ (period development) หรือการขยายความยาวของประโยค
เพลง สอดคล้องกับ เพื่อให้เต็มรูปแบบของบทประพันธ์ด้วย การซ้ำทวนทั้งประโยคใหญ่ (exact
repeated period) คือการซ้ำทำนองให้เหมือนกันทั้งหมด ในประโยคใหญ่ที่ 1 – 2

3. ระดับเสียง

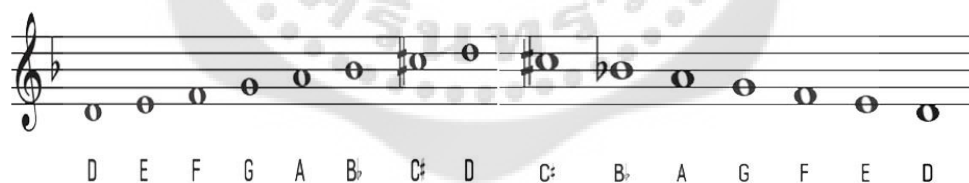
จากระดับเสียงที่บันทึกได้ในวันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 พบว่า เพลงอัลลามมุลลัยกุม เป็นเพลงที่มีระดับเสียงอยู่ในบันไดเสียง D minor ซึ่งมีความสัมพันธ์เป็นเครือญาติ (Relative Scale) กับบันไดเสียง F Major ใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียง (Key Signature) เหมือนกันคือ Bb บันไดเสียง D minor ประกอบด้วยโน้ตเสียง D E F G A Bb C D

ตัวอย่างบันไดเสียง D minor ขาขึ้นและขาลง



นอกจากนี้โน้ตเสียง C มีการใช้เครื่องหมาย # แปลงเสียง ให้สูงขึ้นครึ่งเสียงกลายเป็นโน้ตเสียง C# ในห้องเพลงที่ 14, 16, 30 และ 32 โดยโน้ตเสียง C เป็นโน้ตตัวที่ 7 ของบันไดเสียง D minor การที่โน้ตที่ 7 ติดเครื่องหมาย # นั้นแสดงถึงบทเพลงนี้อยู่ในช่วงเสียงบันไดเสียง D Harmonic minor ซึ่งโน้ตตัวที่ 7 ของบันไดเสียงนี้จะสูงขึ้นครึ่งเสียงทั้งขาขึ้นและขาลง

ตัวอย่างบันไดเสียง D Harmonic minor ขาขึ้นและขาลง



ตัวอย่างโน้ต C# ในห้องเพลงที่ 14 – 16 ซึ่งแสดงความสัมพันธ์กับบันไดเสียง D Harmonic minor



ช่วงกว้างของเสียง (Range) ความแตกต่างของตัวโน้ตเสียงต่ำสุดและสูงสุดของเพลงอัลลามมุลัยกุม มีความห่างเท่ากับระยะขั้นคู่ 9 โดยโน้ตเสียงต่ำสุดคือเสียง G อยู่ในตำแหน่งคาบเส้นที่ 2 ของบรรทัด 5 เส้น ซึ่งจะพบในห้องเพลงที่ 2 และโน้ตเสียงสูงที่สุดคือเสียง A ซึ่งอยู่ในตำแหน่งคาบเส้นที่ 6 หรือเส้นน้อยเส้นที่ 1 เหนือบรรทัด 5 เส้น ซึ่งจะพบในห้องที่ 6

ตัวอย่างโน้ตเสียงต่ำสุดในบทเพลงคือเสียง G พบได้ในห้องที่ 3



ตัวอย่างโน้ตเสียงสูงสุดในบทเพลงคือเสียง A พบได้ในห้องที่ 10



4. จังหวะ

4.1 เพลงอัลลามมุลัยกุม เป็นเพลงที่อยู่ในรูปแบบกาเลง คือ เริ่มต้นเพลงด้วยจังหวะช้าก่อน แล้วเปลี่ยนเป็นจังหวะเร็วไปจนจบเพลง มีความเร็วของจังหวะคงที่อยู่ที่ เป็นเพลงที่ $\text{♩} = 90$ มี 2 ท่อน เดียว ร้องซ้ำกัน 4 เที้ยว มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะ 2 แบบ โดยเที้ยวที่ 1 เริ่มต้นด้วยท่อน A ใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะแบบ 4/4 และซ้ำด้วยท่อน A ในเที้ยวที่ 2 ถึงเที้ยวที่ 4 เปลี่ยนเครื่องหมายกำหนดจังหวะเป็นแบบ 2/2 ส่งผลให้ความเร็วจังหวะในเที้ยว ที่ 1 และเที้ยวที่ 2 - 4 แตกต่างกัน โดยเที้ยวที่ 1 ดำเนินจังหวะช้ากว่าเที้ยวที่ 2 และมีการร้องซ้ำในเที้ยวที่ 2 อีกสองรอบในจังหวะเร็วจนจบบทเพลงสอดคล้องกับลักษณะของรูปแบบกาเลง โดยเนื้อร้องและทำนองของทั้ง 4 เที้ยวเหมือนกัน ซึ่งสามารถสรุปทั้งหมดได้ดังนี้

เที้ยวที่ 1 นักร้องนำและลูกคู่สลับกันร้อง ใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4 และมีอัตราความเร็วของจังหวะคงที่อยู่ที่ $\text{♩} = 90$ เริ่มต้นจากห้องเพลงที่ 1 ถึงห้องเพลงที่ 17 ตามตัวอย่างดังนี้

♩ = 90 ท่อน A เที้ยวที่ 1

อัสสา ลาม มุ อ ลัย กุม เข้ม บา บา ยัง ฮา ริ ฮา ริ อัส สา

6 ลาม มุ อ ลัย กุม เข้ม บา บา ยัง ฮา ริ ฮา ริ ขายอ มิน เคาห์มา

11 กัน อัน เนาะ บิ ดัน ดา ริ อัส ส ลาม มุ อ ลัย กุม อัส ส

16 ลาม มุ อ ลัย กุม

เที้ยวที่ 2 - 4 นักร้องนำและลูกคู่ร้องซ้ำพร้อมกันทั้งหมด มีอัตราความเร็วของจังหวะคงที่อยู่ที่ $\text{♩} = 90$ เริ่มต้นใช้อัตราจังหวะแบบ 2/4 ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 17 ถึงห้องเพลงที่ 49 ตามตัวอย่างดังนี้

ท่อน A เทียวที่ 2-4

Repeat 2 times to coda

อัสสา ลาม มู อ ลัย กุม เข้ม ภา ภา ยัง ฮา

23

รี ฮา รี อัสสา ลาม มู อ ลัย กุม เข้ม ภา ภา ยัง ฮา รี ฮา รี

33

ฮา ยอ มินเดาะห์ มา กัน อัน เนาะ บี ดัน ดา รี อัส ส

42

ลาม มู อ ลัย กุม อัส ส ลาม มู

47

อ ลัย กุม อัสสา กุม

4.2 หน้าทับกลอง จากการเปลี่ยนอัตราจังหวะที่ส่งผลให้เกิดเทียวที่ดำเนินจังหวะช้า และเทียวที่ดำเนินจังหวะเร็ว ส่งผลต่อการเกิดหน้าทับกลอง ที่เป็นเอกลักษณ์ของดนตรีนาเสป โดยเทียวที่ดำเนินจังหวะช้า จะเรียกหน้าทับกลองว่า หน้าทับนาเสป และเทียวที่ดำเนินจังหวะเร็ว จะเรียกหน้าทับกลองว่า หน้าทับกาลง โดยคณะนาเสปอัลอามีนใช้กลองทอม กลองบองโก และฉิ่งในการออกนาเสป โดยเน้นการตีกลองทอมและฉิ่ง ส่วนกลองบองโกใช้ตีสอดคร่อมจังหวะ และตีลูกส่ง สามารถแยกความแตกต่างของหน้าทับทั้ง 2 ได้ดังนี้

หน้าทับนาเสป ใช้ตีประกอบจังหวะช้า ในท่อน A และท่อน B เที้ยวที่ 1

ลูกเสียงสูง

กลองทอม

ลูกเสียงต่ำ

ฉิ่ง

ฉับ

3

หน้าทับกาเลง ใช้ตีประกอบจังหวะเร็ว ในท่อน A และท่อน B เที้ยวที่ 2 – 4

ลูกเสียงสูง

กลองทอม

ลูกเสียงต่ำ

ฉิ่ง

ฉับ

เพลงอัลลามมุลลัยกุม เป็นเพลงที่คณะนาเสปอัลลามีนใช้แสดงในพิธีวาสิมะห์ วันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 จากการศึกษาวิเคราะห์เพลงพบลักษณะสำคัญของเพลงดังนี้

1. เพลงอัลลามมุลลัยกุม เป็นเพลงที่ได้รับการสืบทอดจากวงสุหร่ำสวนพลู ใช้เป็นเพลงปิดท้ายการแสดงของคณะ เป็นเพลงที่ประยุดต์นำคำทักทายของชาวมุสลิมมาใส่หน้าหน้าบทเพลง มีความหมายคือ ขอความสันติสุข จงมีแด่ท่าน เป็นเสมือนการขอพรให้กันและกัน ตามด้วยภาษาอาหรับ คณะนาเสปอัลลามีนได้นำเพลงนี้มาปิดท้ายการแสดงทุกครั้งเช่นเดียวกับวงสุหร่ำสวนพลู ถือเป็นการขอพร สันติสุข และความสุขจากพระอัลเลาะห์ ให้กับผู้ที่มาร่วมงานพิธีทุกคน เครื่องดนตรีที่ใช้ในเพลงนี้ประกอบด้วย กลองทอม แอคคอร์เดียน ฉิ่ง แทมโบรีน ลูกแซค และการปรบมือประกอบจังหวะ โดยทำนองหลักของเพลงจะอยู่ที่ทางร้อง แอคคอร์เดียนเล่นคลอตามทางร้อง เท่านั้น

การขับร้องเพลงอัลลามมุลลัยกุมในเที่ยวที่ 1 นักร้องชายจะร้องในท่อน A วลีที่ 1 ลูกคู่หญิงชายจะร้องรับในวลีที่ 2 นักร้องชายจะร้องวลีที่ 3-4 ทั้งหมดจนจบเที่ยว จากนั้นนักร้องนำชายและลูกคู่หญิงชายจะร้องซ้ำในท่อน A พร้อมกันในเที่ยวที่ 2-4 จบเพลงในเที่ยวที่ 4

2. รูปแบบของเพลงมี 2 ท่อนเพลง ประกอบด้วยท่อนเพลงทั้งหมด 1 ท่อนคือท่อน A เป็นเพลงในรูปแบบกาเลง โดยเที่ยวแรกดำเนินท่อน A ด้วยจังหวะช้า และเที่ยวหลังซ้ำดำเนินด้วยจังหวะเร็วไปจบบทเพลง มีการร้องซ้ำ 4 เที่ยว โดยท่อน A เที่ยวที่ 1 ดำเนินจังหวะช้า และท่อน A เที่ยวที่ 2-4 ดำเนินจังหวะเร็วไปจนจบเพลง มีรูปลักษณะเป็นดนตรีแนวเดียว (Monophony) ในส่วนของคีตลักษณ์ เพลงซอลลอลลอล้อยู่ในรูปแบบเอกบท (Unitary Form) โครงสร้างหลักของทำนองเพลงอัลลามมุลลัยกุม ท่อน A ประกอบด้วย วลีทั้งหมด 8 กลุ่ม แยกเป็นประโยคใหญ่ได้ 4 ประโยค ประกอบด้วยประโยคถาม 4 วลี และประโยคตอบ 4 วลี พบลักษณะของการทวนซ้ำทำนองในประโยคใหญ่ที่ 1-2

3. จากระดับเสียงที่บันทึกได้ในวันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 พบว่าเพลงอัลลามมุลลัยกุม อยู่ในบันไดเสียง D minor และมีโน้ตบางช่วงอยู่ในบันไดเสียง D Harmonic minor

4. เพลงอัลลามมุลลัยกุมเป็นเพลงรูปแบบกาเลง มีอัตราความเร็วของจังหวะคงที่อยู่ที่ $\text{♩} = 90$ มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะ 2 แบบ เที่ยวแรกเริ่มต้นด้วย เครื่องหมายกำหนดจังหวะแบบ 4/4 และเที่ยวที่ 2 เปลี่ยนเครื่องหมายกำหนดจังหวะเป็นแบบ 2/4 ทำให้เกิดหน้าทับกลอง 2 แบบคือ หน้าทับนาเสป ใช้สำหรับ

ท่อนเพลงช้า ในท่อน A เที้ยวที่ 1 และหน้าทับกาเลง ใช้สำหรับท่อนเพลงเร็ว ในท่อน A เที้ยวที่ 2 – 4 เครื่อง
ตีประกอบหน้าทับหลักคือ กลองทอมและฉิ่ง





ศึกษาบทเพลงในรูปแบบดังนี้ได้แก่

1. เพลงอัปคูน

อัปดัน

$\text{♩} = 95$ **16** **A**

Accordion solo อัป ป ดุน อ่า มิด____ ยา ขา ยัด

20 ดุม อ่า ลัย____ ยา อัป ป ดุน อ่า มิด____ ยา ขา ยัด ดุม อ่า ลัย____

25 ยา วา ตา มัด วา ตา มัด ตา วา ตา วา____ ฮารี ดอ____ วา ตา

30 **B** มัด วา ตา มัด ตา วา ตา วา____ ฮารี ดอ____ อิ้ล อุม____ มา

35 ฟิ อิ้ล ลอช กุล ลัล วา ดู____ รี อิ้ล อุม____ มา ฟิ อิ้ล ลอช กุล____

40 ลัล วา ดู____ รี มัม ฟิด ขา ลา มิ ชะ ฮา โล อัจ จา เลอ อัจ จา ลา____

45 โล____ มัม ฟิด ขา ลา มิ ชะ ฮา โล อัจ จา เลอ อัจ จา ลา____ โล

50 **C** Repeat to Volta 2,3

ยา ยา มา ลี วัต ยา ดุม ขอ ฟา____ ยา ยา ยา มา

60 ลี วัต ยา ดุม ขอ ฟา____ ยา ยา ยา มา ลี วัต ยา ดุม ขอ

71 ฟา____ ยา____ ยา ยา มา ลี วัต ยา ดุม ขอ ฟา____ ยา

1. 2.

2

82 **A1**

ยา อัลเลาะห์ยา ดรีด รา ดา อัลลอฮ์กา ฟิด บา ฮา อัล

88

เลาะห์ ยา ดรีด รา ดา อัลเลาะห์ กา ฟิด บา ฮา วา ดา

92

มัด วา ดา มัด ดา วา ดา วา ฮารี ดอ วา ดา มัด วา ดา มัด ดา

97 **A1**

วา ดา วา ฮารี ดอ ยา อัลเลาะห์ยา ดรีด รา

ดา อัลลอฮ์กา ฟิด บา ฮา อัลเลาะห์ ยา ดรีด รา ดา อัลเลาะห์ กา

ฟิด บา ฮา วา ดา มัด วา ดา มัด ดา วา ดา วา ฮารี

ดอ วา ดา มัด วา ดา มัด ดา วา ดา วา ฮารี ดอ

B1

อุ ชริก กา ยา ฟุ อัลลอฮ์ กุล ลีล วา ดู รี อุ ชริก กา ยา

ฟุ อัลเลาะห์ กุล ลีล วา ดู รี มัม ฟิด ชา ลา มิ ชะ ฮา โล อัจ จา

เลา อัจ จา ลา โล มัม ฟิด ชา ลา มิ ชะ ฮา

โล อัจ จา เลา อัจ จา ลา โล ยา

อัปดน

♩ = 95

แอคคอร์ดเตียน

Accordion solo

♩ = 95

กลองทอม

ลูกเสียงสูง

ลูกเสียงต่ำ

ฉิ่ง

ฉาบ

4

แอคคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

7

แอคคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

2

10

แอดคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

13

แอดคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

16

แอดคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

อัป ป ดุน อ่า มีด ____ ยา

19

ชา ยัด ดม อา ลัย ยา วั/ วั

แอดคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

22

दन आ मीद या चा यัด दम आ लिय

แอดคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

25

ยา वा दा म्द वा दा म्द दा वा दा

แอดคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

4

28

วา _____ ซา รี _____ ดอ _____ วา ดา มัด _____ วา ดา มัด _____ ดา _____

แอดคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

31

วา _____ ดา _____ วา _____ ซา รี _____ ดอ _____

แอดคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

34

อึล _____ อุม _____ มา _____ ฟิ _____ อึล _____ ลอฮ์ _____ กุล _____ ลึล _____ วา _____ ดู _____

แอดคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

37

ริ อีล อุม มา ฟี อีล ลอฮ์ กุล

แอดคอร์ดเดียน

กลองทอม

ฉิ่ง

40

ลีล วา ดู ริ มัณ พิด ซา ลา มิ ซะ สา

แอดคอร์ดเดียน

กลองทอม

ฉิ่ง

43

โล อัจ จา เลอ อัจ จา ลา โล มัณ

แอดคอร์ดเดียน

กลองทอม

ฉิ่ง

6

46

ฟิด ขา ลา มิ ชะ ยา โล อัจ จา เลอ อัจ จา ลา

แอดคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

49 Repeat to Volta 2,3

โล ยา ยา มา ส

แอดคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

53

วัด ยา ดม ขอ ฟา ยา

แอดคอร์ดเตียน

กลองทอม

ฉิ่ง

58

แอดคอร์ดเตียน

ยา ยา มา สี่ วัด ยา ดม ขอ

กลองทอม

ฉิ่ง

63

แอดคอร์ดเตียน

ฟา ยา ยา ยา มา

กลองทอม

ฉิ่ง

68

แอดคอร์ดเตียน

สี่ วัด ยา ดม ขอ ฟา ยา

กลองทอม

ฉิ่ง



8

73

แอดคอร์ดเตียน

ยา ยา มา ลี วด ยา

กลองทอม

ฉิ่ง

78

แอดคอร์ดเตียน

ดุม ชอ ฟา ยา

กลองทอม

ฉิ่ง

83

แอดคอร์ดเตียน

ยา อัล เลาะห์ ยา ดรีด รา ดา อัล ลอช กา

กลองทอม

ฉิ่ง

86

ฟัด บา ฮา อัล เลาะห์ ยา ครีด รา

แอคคอร์ดเดียน

กลองทอม

ฉิ่ง

89

ดา อัล เลาะห์ กา ฟัด บา ฮา วา ตา

แอคคอร์ดเดียน

กลองทอม

ฉิ่ง

92

มัด วา ตา มัด ดา วา ตา วา ฮา รี

แอคคอร์ดเดียน

กลองทอม

ฉิ่ง

10

95

ดอ — วา ตา มัด — วา ตา มัด — ตา — วา ตา —

แอดคอร์ดเดียน

กลองทอม

ฉิ่ง

98

วา — ฮา รี — ดอ

3. ยา อัล

3. 3.

3.

3.

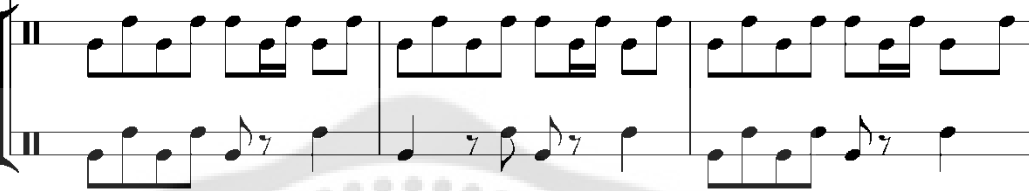
เลาะห์ ยา ดรีด — รา ตา อัล ลอส์ กา ฟิด บา ฮา

แอดคอร์ดเดียน

กลองทอม

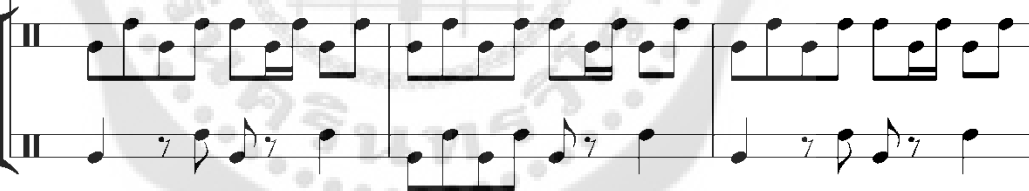
ฉิ่ง

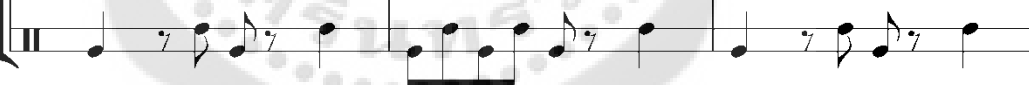
แอคคอร์ดเตียน { 

กลองทอม 

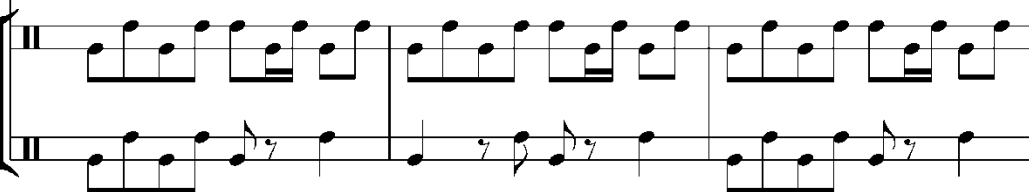
จิ้ง 

แอคคอร์ดเตียน { 

กลองทอม 

จิ้ง 

แอคคอร์ดเตียน { 

กลองทอม 

จิ้ง 

12

มัด วา ตา มัด ตา วา ตา วา ฮา รี้

กลองทอม

ซึง

ดอ จู ช ริก กา ยา ฟุ อิ้ล ลอฮ์ กุล

กลองทอม

ซึง

ลัล วา ดู รี้ จู ช ริก กา ยา

กลองทอม

ซึง

ฟุ อิ้ล เละห์ กุล ลัล วา ดู ร์ มัม

แอคคอร์ดเดียน

กลองทอม

ฉิ่ง

ฟิด ขา ลา มิ ชะ ฮา โล อัจ จา เลอ อัจ จา ลา

แอคคอร์ดเดียน

กลองทอม

ฉิ่ง

โล มัม ฟิด ขา ลา มิ ชะ ฮา โล อัจ จา

แอคคอร์ดเดียน

กลองทอม

ฉิ่ง

14

The musical score is arranged in four systems. The first system includes a vocal line with lyrics 'เลา อัจ จา ลา โล' and a 'แอคคอร์ดเดียน' (Accordian) accompaniment. The second system features 'กลองทอม' (Tom drums) and 'ฉิ่ง' (Ching bells). The third system includes a vocal line with the lyric 'ยา' and another 'แอคคอร์ดเดียน' accompaniment. The fourth system features 'กลองทอม' and 'ฉิ่ง' again. A large, faint watermark of a Thai university seal is visible in the background.

เลา อัจ จา ลา โล

แอคคอร์ดเดียน

กลองทอม

ฉิ่ง

ยา

แอคคอร์ดเดียน

กลองทอม

ฉิ่ง

1. ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง

เพลงอัปคูนเป็นเพลงนาเศปโบราณ ได้รับสืบทอดจากคณะนาเศปแสงมณี ซึ่งมีความเก่าแก่กว่า 50 ปีและหาฟังได้ยากมากในปัจจุบัน คำร้องเป็นภาษามลายู ความหมายของเพลงเกี่ยวกับการปฏิบัติตน การนับถือศาสนาอิสลาม และแสดงความเคารพต่อพระอัลเลาะห์ เป็นเพลงที่คณะนาเศปอัลอามีนนำมาแสดงในพิธีวาฬิมะห์ วันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 และยึดเป็นเพลงเอกหรือเพลงเด่นของคณะ ใช้แสดงโชว์หรือประชันกับคณะนาเศปคณะอื่นๆ จัดเป็นเพลงในรูปแบบคัน คือเป็นรูปแบบที่มีทั้งจังหวะช้าและเร็วสลับกัน โดยเริ่มต้นด้วยจังหวะช้าก่อน แล้วจึงสลับเป็นจังหวะเร็ว สลับกันอย่างละ 2 คัน ตลอดทั้งเพลง จบเพลงด้วยจังหวะเร็ว เป็นเพลงเอกของคณะนาเศปอัลอามีนที่ได้รับการยกย่องถึงความเป็นเพลงนาเศปโบราณนี้ไว้ให้มากที่สุดไว้ด้วยเครื่องดนตรีที่ใช้ในเพลงนี้ประกอบด้วย กลองทอม กลองบองโก แอคคอร์ดियน แทมโบรีน ลูกแซค และการปรบมือประกอบจังหวะ โดยทำนองหลักของเพลงจะอยู่ที่ทางร้อง แอคคอร์ดियนใช้ดำเนินทำนองโซโล่ขึ้นต้นบทเพลง และเล่นโน้ตคลอตามทางร้องเท่านั้น

1.1 การเรียงลำดับท่อนเพลงสำหรับการขับร้อง

เนื้อเพลงมี 5 ท่อนเพลง ประกอบด้วย ท่อน 1 (ท่อน A) ท่อน 2 (ท่อน B) ท่อน 3 (A1) ท่อน 4 (ท่อน B1) และท่อนสร้อย (ท่อน C) ขึ้นต้นบทเพลงด้วยท่อน A ในจังหวะช้า ต่อด้วยท่อน B ตามด้วยท่อน C ในจังหวะเร็ว ต่อด้วยท่อน A1 ในจังหวะช้า แทรกด้วยท่อน C ในจังหวะเร็ว ย้อนกลับมาท่อน A1 ในจังหวะช้า ต่อด้วยท่อน B1 ในจังหวะช้า จบบทเพลงด้วยท่อน C ในจังหวะเร็ว แต่ละท่อนนี้นักร้องนำจะร้องขึ้นต้นก่อน จากนั้นลูกคู่ชายหญิงจึงร้องรับช่วงท้ายประโยค (ในบทเพลงรูปแบบคัน จะเรียกท่อนช้าว่า “คันช้า” และจะเรียกท่อนเร็วว่า “คันเร็ว”)

ท่อน 1 หรือท่อน A เริ่มต้นด้วยจังหวะช้า (คันช้า)

นักร้องนำ	:	อัปคูน อามิดคาซา ยัคคุม อาลัยยา
ลูกคู่รับ	:	อัปคูน อามิดคาซา ยัคคุม อาลัยยา
นักร้องนำ	:	วตามัต วตามัต คาวา คาวาฮาริโค
ลูกคู่รับ	:	วตามัต วตามัต คาวา คาวาฮาริโค

ท่อน 2 หรือท่อน B จังหวะช้า (คันช้า)

นักร้องนำ	:	อัลอุมมาฟี อัลลอฮ์ กุลลิลวาคูรี
-----------	---	---------------------------------

ลูกคู่รับ : อัลอุมมาฟี อัลลอฮ์ กุลลิลวาคุรี
 นักร้องนำ : มัมฟิดชาลามิชะฮาโล อัจจาเลอัจจาโล
 ลูกคู่รับ : มัมฟิดชาลามิชะฮาโล อัจจาเลอัจจาโล

ท่อนสร้อย หรือท่อน C ตามด้วยจังหวะเร็ว (คั่นเร็ว)

นักร้องนำและลูกคู่: ยา ยามาลี วัดยาคุม ซอฟายา ยา ยามาลี วัดยาคุม ซอฟายา ยา ยา
 มาลี วัดยาคุม ซอฟายา ยา ยามาลีวัดยาคุมซอฟายา (ซ้ำ 2 รอบ)

ท่อน 3 หรือท่อน A1 กลับมาจังหวะช้า (คั่นช้า)

นักร้องนำ : อัลเลาะห์ ยาควีรราดา อัลลอฮ์ กาฟิด บาฮา ฮา
 ลูกคู่รับ : อัลเลาะห์ ยาควีรราดา อัลลอฮ์ กาฟิด บาฮา ฮา
 นักร้องนำ : วาตามัต วาตามัต คาวา คาวา ฮารีคอ
 ลูกคู่รับ : วาตามัต วาตามัต คาวา คาวา ฮารีคอ

ท่อนสร้อย หรือท่อน C ตามด้วยจังหวะเร็ว (คั่นเร็ว)

นักร้องนำและลูกคู่: ยา ยามาลี วัดยาคุม ซอฟายา ยา ยามาลี วัดยาคุม ซอฟายา ยา ยา
 มาลี วัดยาคุม ซอฟายา ยา ยามาลีวัดยาคุมซอฟายา (ซ้ำ 2 รอบ)

ย้อน ท่อน 3 หรือท่อน A1 กลับมาจังหวะช้า (คั่นช้า)

นักร้องนำ : อัลเลาะห์ ยาควีรราดา อัลลอฮ์ กาฟิด บาฮา ฮา
 ลูกคู่รับ : อัลเลาะห์ ยาควีรราดา อัลลอฮ์ กาฟิด บาฮา ฮา
 นักร้องนำ : วาตามัต วาตามัต คาวา คาวา ฮารีคอ
 ลูกคู่รับ : วาตามัต วาตามัต คาวา คาวา ฮารีคอ

ท่อน 4 หรือท่อน B1 จังหวะช้า (คั่นช้า)

นักร้องนำ : อุสซาริกกาซาฟู อัลลอฮ์ กุลลิลวาคุรี
 ลูกคู่รับ : อุสซาริกกาซาฟู อัลลอฮ์ กุลลิลวาคุรี
 นักร้องนำ : มัมฟิดชาลามิชะฮาโล อัจจาเลอัจจาโล
 ลูกคู่รับ : มัมฟิดชาลามิชะฮาโล อัจจาเลอัจจาโล

จบเพลงด้วย ท่อนสร้อย หรือท่อน C ในจังหวะเร็ว (คั่นเร็ว)

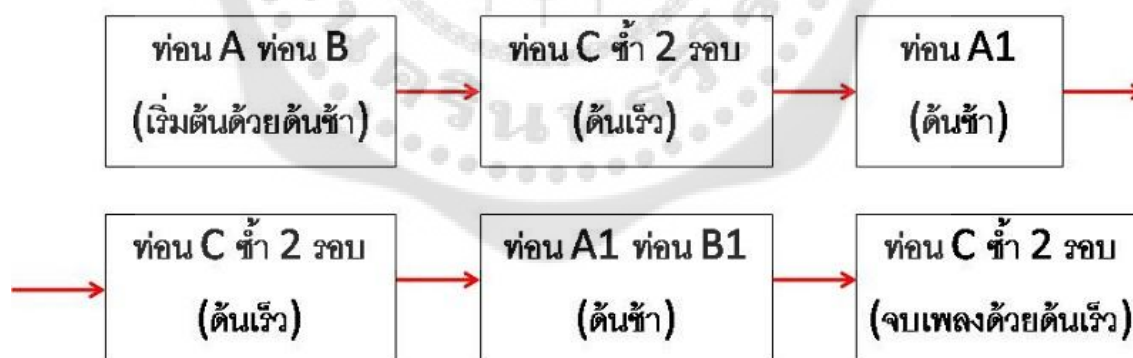
นักร้องนำและลูกคู่ : ยา ยามาลี วัดยาคุม ซอฟ้ายา ยา ยามาลี วัดยาคุม ซอฟ้ายา ยา ยา
 มาลี วัดยาคุม ซอฟ้ายา ยา ยามาลีวัดยาคุมซอฟ้ายา (ซ้ำ 2 รอบ)

2. โครงสร้างของบทเพลง

2.1 รูปแบบของบทเพลง

เพลงอัปคูน มีรูปแบบลักษณะเป็นดนตรีแนวเดี่ยว (Monophony) นักร้องนำและลูกคู่ร้องเป็นเสียงเดียวกัน ไม่มีการร้องประสานเสียง รูปแบบของเพลงเป็นแบบคั่น คือดำเนินด้วยจังหวะช้าและจังหวะเร็ว สลับกันไป จนจบบทเพลงด้วยจังหวะเร็ว

รูปแบบคั่น จะเริ่มต้นบทเพลงด้วยท่อนเพลงที่ดำเนินจังหวะช้าด้วยหน้าทับนาเสปก่อนเสมอ โดยจะเรียกท่อนช้าว่า “คั่นช้า” ส่วนมากจะกำหนด คั่นช้า ไว้ประมาณ 2 ท่อน หรือ 2 คั่น จากนั้นจึงสลับด้วยท่อนเพลงที่ดำเนินจังหวะเร็วด้วยหน้าทับกาเลง โดยจะเรียกท่อนเร็วว่า “คั่นเร็ว” ส่วนมากจะกำหนด คั่นเร็ว ไว้ประมาณ 2 ท่อน หรือ 2 คั่น เช่นกัน และสลับมาที่ คั่นช้า อีกประมาณ 2 คั่น และจบบทเพลงด้วย คั่นเร็ว ประมาณ 2 คั่นทุกครั้ง จากการศึกษาตามโครงสร้างภายนอกของบทเพลงสามารถสรุปโครงสร้างและลำดับท่อนเพลงอัปคูนได้ดังนี้



2.2 คีตลักษณ์ (Musical Forms)

จากการเรียงลำดับท่อนเพลงตามการขับร้องพบว่า เพลงอัปคูนประกอบด้วยท่อนเพลงทั้งหมด 7 ท่อน คือ A:B:C:A1:C:A1:B1:C โดยทำนองหลักของเพลงนี้มี 3 ท่อนหรือ 3 ทำนองหลักคือ ท่อน A ท่อน B และท่อน C ลักษณะทำนองของเพลง อัปคูนตรงกับคีตลักษณ์ แบบรอนโด (Rondo form) คุณสมบัติของ คีตลักษณ์นี้คือ เป็นลักษณะของการเน้นที่แนวทำนองหลักหรือเป็นลักษณะของเพลงที่มีบทดอกสร้อย แนว ทำนองหลักทำนองแรกจะวนกลับมาอยู่ระหว่างแต่ละส่วนที่ต่างกัน มีการแบ่งห้องเพลงตามท่อนดังนี้

ท่อน A เริ่มจากห้องเพลงที่ 17 – 33

ท่อน B เริ่มจากห้องเพลงที่ 34 – 49

ท่อน C เริ่มจากห้องเพลงที่ 50 – 81

ท่อน A1 เริ่มจากห้องเพลงที่ 83 – 99 และซ้ำในห้องเพลงที่ 100 – 116

ท่อน B1 เริ่มจากห้องเพลงที่ 117 – 132

สรุปความยาวของห้องเพลง ท่อน Intro มีความยาว 16 ห้องเพลง ท่อน A มีความยาว 16 ห้องเพลง ท่อน B มีความยาว 15 ห้องเพลง ท่อน C มีความยาว 31 ห้องเพลง ท่อน A1 มีความยาว 16 ห้องเพลง และ ท่อน B1 มีความยาวท่อนละ 15 ห้องเพลง

ท่อนเพลงของเพลงอัปคูน เกิดจากการรวม โมทีฟ (Motive) หรือหน่วยย่อยของทำนองที่เล็กที่สุด เข้าด้วยกันเป็นวลี (Phrase) คือกลุ่มทำนองที่มีเนื้อหาหรือความคิดทางดนตรี สั้นๆ สามารถจบอย่างสมบูรณ์ ได้ภายในตัวเอง และรวมวลีหลายๆวลีเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) คือประโยคเพลงที่ประกอบด้วยวลี (Phrase) 2 วลี โดยในแต่ละวลีมีความสัมพันธ์กันใน ลักษณะของประโยคถาม (Antecedent) และประโยค ตอบ (Consequent) ซึ่งอาจมีทำนองคล้ายกัน , การเคลื่อนที่ของแนวทำนองใกล้เคียงกัน , มีโครงสร้างของ จังหวะเหมือนกัน หรือแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง โดยมีเคเดนซ์ (Cadence) คือเครื่องหมายวรรคตอน หรือจุดพัก ทำนองเป็นตัวชี้ชัดว่าวลีหนึ่งๆจบตรงที่ใด และการจบนั้นเป็นการหยุดชั่วคราว (Momentary pause) หรือว่า จบอย่างสมบูรณ์ (Permanent pause) สอดคล้องกับโครงสร้างหลักของบทเพลง ซึ่งฉันทนา โสคติยานุรักษ์ได้ กล่าวไว้ในสังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ (2547 : 91 - 97) และผศ.ดร.ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์ ได้กล่าวไว้ใน องค์ประกอบทางดนตรี : รูปแบบโครงสร้างทางดนตรี (form) (มปป. : 8 - 9) ด้วยทำนองเดียวกัน ดังนั้นใน แต่ละท่อนเพลงจึงสามารถแบ่งเป็นประโยคใหญ่ วลี และประโยคถาม – ตอบ ได้ดังนี้

ท่อน A

	ประโยคถาม	ประโยคตอบ
ประโยคใหญ่ที่ 1	17 18 19 อัป ป ดุน อา มิด__ ยา ชา	20 21 ยัด ดุม อา__ ลัย__ ยา
ประโยคใหญ่ที่ 2	21 22 23 อัป ป ดุน อา มิด__ ยา ชา	24 25 ยัด ดุม อา__ ลัย__ ยา
ประโยคใหญ่ที่ 3	25 26 27 วา ตา มัด_ วา ตา มัด_ ตา_ วา	28 29 ตา_ วา__ ฮา รี__ ตอ_
ประโยคใหญ่ที่ 4	29 30 31 วา ตา มัด_ วา ตา มัด_ ตา_ วา	32 33 ตา_ วา__ ฮา รี__ ตอ

ท่อน A ประกอบด้วยวลี (Phase) 8 กลุ่ม คือ

1. อัปดุน อามีคดาชา
2. ยัดดุม อาลัยยา
3. อัปดุน อามีคดาชา
4. ยัดดุม อาลัยยา
5. วาตามัด วาตามัด ดาवा
6. ดาवाฮารีตอ
7. วาตามัด วาตามัด
8. ดาवा ดาवाฮารีตอ

รวมวลีทั้งหมดเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) ได้ 4 ประโยค คือ

ประโยคใหญ่ที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 17 – 21 คือ อัปดุน อามีคดาชา ยัดดุม อาลัยยา
ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 17 – 19 คือ อัปดุน อามีคดาชา
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 19 – 21 คือ ยัดดุม อาลัยยา

- ประโยคใหญ่ที่ 2** เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 21 – 25 คือ อัปดูน อามีคดาชา ยัคคุม อาลัยยา
- ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้
- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 21 – 23 คือ อัปดูน อามีคดาชา
 - ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 23 – 25 คือ ยัคคุม อาลัยยา

- ประโยคใหญ่ที่ 3** เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 25 – 29 คือ วาตามัต วาตามัต ดาवा ดาवासรีคอ
- ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบดังนี้
- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 25 – 27 คือ วาตามัต วาตามัต ดาवा
 - ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 27 – 29 คือ ดาवासรีคอ

- ประโยคใหญ่ที่ 4** เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 29 – 33 คือ วาตามัต วาตามัต ดาवा ดาवासรีคอ
- ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบดังนี้
- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 29 – 31 คือ วาตามัต วาตามัต ดาवा
 - ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 31 – 33 คือ ดาवासรีคอ

พบการพัฒนาประโยคใหญ่ (period development) หรือการขยายความยาวของประโยคเพลงสอดคล้องกับ เพื่อให้เต็มรูปแบบของบทประพันธ์ด้วย การซ้ำทวนทั้งประโยคใหญ่ (exact repeated period) คือการซ้ำทำนองให้เหมือนกันทั้งหมด ในประโยคใหญ่ที่ 1 – 2

ประโยคถาม ประโยคตอบ

ท่อน B

ประโยคใหญ่ที่ 1

34 35 36 37
 อี้ล อุม มา ฟี้ อี้ล ลอฮ์ กุล ลี้ล วา ดู รี

ประโยคใหญ่ที่ 2

38 39 40 41
 อี้ล อุม มา ฟี้ อี้ล ลอฮ์ กุล ลี้ล วา ดู รี

ประโยคใหญ่ที่ 3

41 42 43 44 45
 มัม ฟิด ชา ลา มิ ชะ ฮา โล อัจ จา เลา อัจ จา ลา โล

ประโยคใหญ่ที่ 4

45 46 47 48 49
 มัม ฟิด ชา ลา มิ ชะ ฮา โล อัจ จา เลา อัจ จา ลา โล

ท่อน B ประกอบด้วยวลี (Phase) 8 กลุ่ม คือ

1. อี้ลอุมมาฟี้
2. อี้ลลอฮ์ กุลลี้ลวาดู
3. อี้ลอุมมาฟี้
4. อี้ลลอฮ์ กุลลี้ลวาดูรี
5. มัมฟิดชาลามิชะฮาโล
6. อัจจาเลาอัจจาโล
7. มัมฟิดชาลามิชะฮาโล
8. อัจจาเลาอัจจาโล

รวมวลีทั้งหมดเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) ได้ 4 ประโยค คือ

ประโยคใหญ่ที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 34 – 37 คือ

อี้ลอุมมาฟี้ อี้ลลอฮ์ กุลลี้ลวาดู

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 34 – 35 คือ

อี้ลอุมมาฟี้

- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 35 – 37 คือ

อี้ลลอฮ์ กุลลี้ลวาดู

ประโยคใหญ่ที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 38 – 41 คือ **อัลอุมมาฟี อัลลอฮ์ กุลลีลวาดู**

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 38 – 39 คือ **อัลอุมมาฟี**
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 39 – 41 คือ **อัลลอฮ์ กุลลีลวาดู**

ประโยคใหญ่ที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 41 – 45 คือ **มัมฟิดชาลามิชะฮาโด**

อัจจาเลอัจจาโล

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 41 – 43 คือ **มัมฟิดชาลามิชะฮาโด**
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 43 – 45 คือ **อัจจาเลอัจจาโล**

ประโยคใหญ่ที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 45 – 49 คือ **มัมฟิดชาลามิชะฮาโด**

อัจจาเลอัจจาโล

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 45 – 47 คือ **มัมฟิดชาลามิชะฮาโด**
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 47 – 49 คือ **อัจจาเลอัจจาโล**

พบการพัฒนาประโยคใหญ่ (period development) หรือการขยายความยาวของประโยคเพลงสอดคล้องกับ เพื่อให้เต็มรูปแบบของบทประพันธ์ด้วย การซ้ำทวนทั้งประโยคใหญ่ (exact repeated period) คือการซ้ำทำนองให้เหมือนกันทั้งหมด ในประโยคใหญ่ที่ 1 – 2

ท่อน C

	ประโยคถาม	ประโยคตอบ
ประโยคใหญ่ที่ 1	50 ย่า ย่า มา ลี	52 วัด ยา ดุม ซอ ฟา ยา 53
ประโยคใหญ่ที่ 2	54 ย่า ย่า มา ลี	56 วัด ยา ดุม ซอ ฟา ยา 57
ประโยคใหญ่ที่ 3	58 ย่า ย่า มา ลี	60 วัด ยา ดุม ซอ ฟา ยา 61
ประโยคใหญ่ที่ 4	62 ย่า ย่า มา ลี	64 วัด ยา ดุม ซอ ฟา ยา 65

ท่อน C ประกอบด้วยวลี (Phase) 8 กลุ่ม คือ

1. ย่า ยามาลี
2. วัดยาคุม ซอฟายา
3. ย่า ยามาลี
4. วัดยาคุม ซอฟายา
5. ย่า ยามาลี
6. วัดยาคุม ซอฟายา
7. ย่า ยามาลี
8. วัดยาคุม ซอฟายา

รวมวลีทั้งหมดเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) ได้ 4 ประโยค คือ

ประโยคใหญ่ที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 50 – 53 คือ

ย่า ยามาลี วัดยาคุม ซอฟายา

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 50 – 51 คือ ยา ขามาลี
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 51 – 53 คือ วัดยาคุม ซอฟ้ายา

ประโยคใหญ่ที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 54 – 57 คือ ยา ขามาลี วัดยาคุม ซอฟ้ายา
ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 54 – 55 คือ
ยา ขามาลี

- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 55 – 57 คือ วัดยาคุม ซอฟ้ายา

ประโยคใหญ่ที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 58 – 61 คือ ยา ขามาลี วัดยาคุม ซอฟ้ายา
ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 58 – 59 คือ ยา ขามาลี
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 59 – 61 คือ วัดยาคุม ซอฟ้ายา

ประโยคใหญ่ที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 62 – 65 คือ ยา ขามาลี วัดยาคุม ซอฟ้ายา
ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 62 – 63 คือ ยา ขามาลี
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 63 – 65 คือ วัดยาคุม ซอฟ้ายา

พบการพัฒนาประโยคใหญ่ (period development) หรือการขยายความยาวของประโยค
เพลง สอดคล้องกับ เพื่อให้เต็มรูปแบบของบทประพันธ์ด้วย การซ้ำทวนทั้งประโยคใหญ่ (exact
repeated period) คือการซ้ำทำนองให้เหมือนกันทั้งหมด ในประโยคใหญ่ที่ 1 – 2

ท่อน A1

	ประโยคถาม	ประโยคตอบ
ประโยคใหญ่ที่ 1	66 67 68 อัล เลาะห์ ยา ครี๊ด รา ดา	69 70 อัล ลอฮ์ กา ฟัด บา ฮา
ประโยคใหญ่ที่ 2	70 71 72 อัล เลาะห์ ยา ครี๊ด รา ดา	73 74 อัล เลาะห์ กา ฟัด บา ฮา
ประโยคใหญ่ที่ 3	74 75 76 วา ดา มัด วา ดา มัด ดา วา	77 78 ดา วา ฮา รี ดอ
ประโยคใหญ่ที่ 4	78 79 80 วา ดา มัด วา ดา มัด ดา วา	81 82 ดา วา ฮา รี ดอ

ท่อน A1 ประกอบด้วยวลี (Phase) 8 กลุ่ม คือ

1. อัลเลาะห์ ยาครี๊ดราดา
2. อัลลอฮ์ กาฟัด บาฮา ฮา
3. อัลเลาะห์ ยาครี๊ดราดา
4. อัลลอฮ์ กาฟัด บาฮา ฮา
5. วาตามัด วาตามัด ดาวา
6. ดาวา ฮารีดอ
7. วาตามัด วาตามัด ดาวา
8. ดาวา ฮารีดอ

รวมวลีทั้งหมดเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) ได้ 4 ประโยค คือ

ประโยคใหญ่ที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 66 – 70 คือ

อัลเลาะห์ ยาครี๊ดราดา

อัลลอฮ์ กาฟัด บาฮา ฮา

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 66 – 68 คือ

อัลเลาะห์ ยาครี๊ดราดา

- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 68 – 70 คือ อัลลอฮ์ กาฟิด บาฮา ฮา

ประโยคใหญ่ที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 70 – 74 คือ

อัลเลาะห์ ยาตรีตราดา

อัลลอฮ์ กาฟิด บาฮา ฮา

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 70 – 72 คือ อัลเลาะห์ ยาตรีตราดา
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 72 – 74 คือ อัลลอฮ์ กาฟิด บาฮา ฮา

ประโยคใหญ่ที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 74 – 78 คือ

วาตามัต วาตามัต ดาवा ดาवा ฮารีคอ

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 74 – 76 คือ วาตามัต วาตามัต ดาवा
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 76 – 78 คือ ดาवा ฮารีคอ

ประโยคใหญ่ที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 78 – 82 คือ

วาตามัต วาตามัต ดาवा ดาवा ฮารีคอ

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 78 – 80 คือ วาตามัต วาตามัต ดาवा
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 80 – 82 คือ ดาवा ฮารีคอ

พบการพัฒนาประโยคใหญ่ (period development) หรือการขยายความยาวของประโยคเพลง สอดคล้องกับ เพื่อให้เต็มรูปแบบของบทประพันธ์ด้วย การซ้ำทวนทั้งประโยคใหญ่ (exact repeated period) คือการซ้ำทำนองให้เหมือนกันทั้งหมด ในประโยคใหญ่ที่ 1 – 2

ท่อน B1

ประโยคถาม

ประโยคตอบ

ประโยคใหญ่ที่ 1

100 101 102 103

อุ ช ริ ก กา ย า ฟู อัล ล อ ฮ์ กุล ลี ล วา ดู รี

ประโยคใหญ่ที่ 2

104 105 106 107

อุ ช ริ ก กา ย า ฟู อัล เลาะห์ กุล ลี ล วา ดู รี

ประโยคใหญ่ที่ 3

107 108 109 110 111

มัม ฟี ด ชา ลา มิ ชะ ฮา โล อัจ จา เลา อัจ จา ลา โล

ประโยคใหญ่ที่ 4

111 112 113 114 115

มัม ฟี ด ชา ลา มิ ชะ ฮา โล อัจ จา เลา อัจ จา ลา โล

ท่อน B1 ประกอบด้วยวลี (Phase) 8 กลุ่ม คือ

1. อุสซาริกกายาฟู
2. อัลลอฮ์ กุลลีลวาคูรี
3. อุสซาริกกายาฟู
4. อัลลอฮ์ กุลลีลวาคูรี
5. มัมฟีดชาลามิชะฮาโล
6. อัจจาเลาอัจจาโล
7. มัมฟีดชาลามิชะฮาโล
8. อัจจาเลาอัจจาโล

รวมวลีทั้งหมดเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) ได้ 4 ประโยค คือ

ประโยคใหญ่ที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 100 – 103 คือ อุสซาริกกายาฟู อัลลอฮ์ กุลลีลวาคูรี

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 100 – 101 คือ อุสซาริกกายาฟู

- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 101 – 103 คือ อัลลอฮ์ กุลลีลวาคูรี

ประโยคใหญ่ที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 104 – 107 คือ อูซซาริกกายาฟู อัลลอฮ์ กุลลีลวาคูรี
ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 104 – 105 คือ อูซซาริกกายาฟู
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 105 – 107 คือ อัลลอฮ์ กุลลีลวาคูรี

ประโยคใหญ่ที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 107 – 111 คือ มัมฟิดชาลามิชะฮาโล
อัจจาเลอัจจาฮาโล

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 107 – 109 คือ มัมฟิดชาลามิชะฮาโล
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 109 – 111 คือ อัจจาเลอัจจาฮาโล

ประโยคใหญ่ที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 111 – 115 คือ มัมฟิดชาลามิชะฮาโล
อัจจาเลอัจจาฮาโล

ประกอบด้วยประโยคถาม – ประโยคตอบ ดังนี้

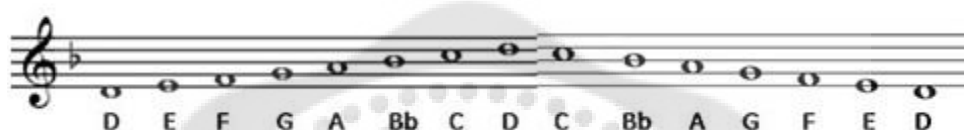
- ประโยคถาม ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 111 – 113 คือ มัมฟิดชาลามิชะฮาโล
- ประโยคตอบ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 113 – 115 คือ อัจจาเลอัจจาฮาโล

พบการพัฒนาประโยคใหญ่ (period development) หรือการขยายความยาวของประโยคเพลงสอดคล้องกับ เพื่อให้เต็มรูปแบบของบทประพันธ์ด้วย การซ้ำทวนทั้งประโยคใหญ่ (exact repeated period) คือการซ้ำทำนองให้เหมือนกันทั้งหมด ในประโยคใหญ่ที่ 1 – 2

3. ระดับเสียง

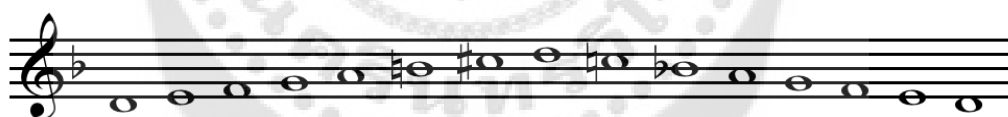
จากระดับเสียงที่บันทึกได้ในวันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 พบว่า เพลงอัปคุน เป็นเพลงที่มีระดับเสียงอยู่ในบันไดเสียง D minor ซึ่งมีความสัมพันธ์เป็นเครือญาติ (Relative Scale) กับบันไดเสียง F Major ใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียง (Key Signature) เหมือนกันคือ Bb บันไดเสียง D minor ประกอบด้วยโน้ตเสียง D E F G A Bb C D

ตัวอย่างบันไดเสียง D minor ขาขึ้นและขาลง



มีการใช้เครื่องหมาย b แปลงเสียงโน้ตเสียง C ทำให้เกิดเป็นโน้ตเสียง B ในห้องเพลงที่ 20, 24, 69, 73, 86, 90, 100, 102, 104 และ 106 โดยโน้ตเสียง B เป็นโน้ตตัวที่ 6 ของบันไดเสียง D minor การที่โน้ตตัวที่ 6 สูงขึ้นครึ่งเสียงนั้นแสดงถึงบทเพลงนี้อยู่ในช่วงเสียงบันไดเสียง D Melodic minor ซึ่งโน้ตตัวที่ 6 และ 7 ของบันไดเสียงนี้จะสูงขึ้นครึ่งเสียงในขาขึ้นและกลับเป็นบันไดเสียง D Natural minor ในขาลง

ตัวอย่างบันไดเสียง D Melodic minor ขาขึ้นและขาลง

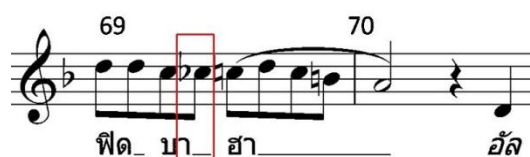


ตัวอย่างโน้ตเสียง Cb หรือโน้ตเสียง B ในห้องเพลงที่ 20 ซึ่งแสดงความสัมพันธ์กับบันไดเสียง D Melodic minor



ตัวอย่างโน้ตเสียง Cb หรือโน้ตเสียง B ในห้องเพลงที่ 69 ซึ่งแสดงความสัมพันธ์กับบันไดเสียง D

Melodic minor



ช่วงกว้างของเสียง (Range) ความแตกต่างของตัวโน้ตเสียงต่ำสุดและสูงสุดของเพลงอัปดุน มีความห่างเท่ากับระยะขั้นคู่ 12 โดยโน้ตเสียงต่ำสุดคือเสียง D อยู่ใต้เส้นที่ 1 ของบรรทัด 5 เส้น ซึ่งจะพบในห้องเพลงที่ 17 และโน้ตเสียงสูงที่สุดคือเสียง A ซึ่งอยู่ในตำแหน่งคาบเส้นที่ 6 หรือเส้นน้อยเส้นที่ 1 เหนือบรรทัด 5 เส้น ซึ่งจะพบในห้องที่ 64

ตัวอย่างโน้ตเสียงต่ำสุดในบทเพลงคือเสียง D พบได้ในห้องที่ 17



ตัวอย่างโน้ตเสียงสูงที่สุดในบทเพลงคือเสียง A พบได้ในห้องที่ 64



4. จังหวะ

4.1 เพลงอัปคูน เป็นเพลงที่อยู่ในรูปแบบคันคือ เป็นรูปแบบที่มีทั้งจังหวะช้าและเร็วสลับกัน โดยเริ่มต้นด้วยจังหวะช้าก่อน แล้วจึงสลับเป็นจังหวะเร็ว สลับกันอย่างละ 2 ดัน คำเนียบเพลงด้วยหน้าทับดี จังหวะช้า เรียกว่า หน้าทับนาเสป และหน้าทับดีจังหวะเร็ว เรียกว่า หน้าทับกาเลง มีความเร็วของจังหวะคงที่ อยู่ที่ $\text{♩} = 95$ เป็นเพลงที่มี 5 ท่อน มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะ 2 แบบ โดยคันเข้าใช้เครื่องหมายกำหนด จังหวะแบบ 4/4 และคันเร็วใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะแบบ 2/4 สอดคล้องกับฉันทา โสคติยานุรักษ์ได้ กล่าวไว้ในสังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ (ฉันทา โสคติยานุรักษ์ : 2547 :32) เรื่องการเปลี่ยนอัตราจังหวะ ดังตัวอย่างนี้

ท่อน A, B (คันช้า) ใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4 มีความเร็วของจังหวะคงที่อยู่ที่ $\text{♩} = 95$

ท่อน A

$\text{♩} = 95$ 17



อัป ป ดุน อา มีด ยา ขา บัด ดุม อา ลัย ยา อัป ป
ดุน อา มีด ยา ขา บัด ดุม อา ลัย ยา วา ดา มีด วา ดา มีด ดา
วา ดา วา ฮา รี ดอ วา ดา มีด วา ดา มีด ดา วา ดา
วา ฮา รี ดอ

ท่อน B

$\text{♩} = 95$ 35



อัล อุม มา ฟ อัล ลอช ฤล ลัล วา ดู รี อัล อุม มา
ฟ อัล ลอช ฤล ลัล วา ดู รี มัม ฟิด ขา ลา มิ ชะ ฮา โล อัจ จา
เลอ อัจ จา ลา โล มัม ฟิด ขา ลา มิ ชะ ฮา โล อัจ จา เลอ อัจ จา ลา

A1 และ B1 (ต้นซ้า) ใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4 มีความเร็วของจังหวะคงที่อยู่ระหว่าง ♩ = 95

ท่อน A1

♩ = 95 66

อัล เลาะห์ ยา ครีด รา ดา อัล ลอฮ์ กา ฟิด บา ยา อัล

เลาะห์ ยา ครีด รา ดา อัล เลาะห์ กา ฟิด บา ยา วา ดา

มัด วา ดา มัด ดา วา ดา วา ยาริ คอ วา ดา มัด วา ดา มัด ดา

วา ดา วา ยาริ คอ

ท่อน B1

♩ = 95 101

อุ ชริก กา ยา ฟู อัล ลอฮ์ กุล ลัล วา ดู ริ อุ ชริก กา ยา

ฟู อัล เลาะห์ กุล ลัล วา ดู ริ มัม ฟิด ขา ลา มิ ชะ ยา โล อัจ จา

เลา อัจ จา ลา โล มัม ฟิด ขา ลา มิ ชะ ยา โล อัจ จา เลา อัจ จา ลา

โล

ท่อน C (คันทวน) ใช้อัตราจังหวะแบบ 2/4 มีความเร็วของจังหวะคงที่อยู่ที่ $\text{♩} = 95$

ท่อน C

50 Repeat to Volta 2,3

ยา ยา มา สี่ วัด ยา ดม ขอ ฟา ยา ยา ยา มา

สี่ วัด ยา ดม ขอ ฟา ยา ยา ยา มา สี่ วัด ยา ดม ขอ

ฟา ยา ยา ยา มา สี่ วัด ยา ดม ขอ ฟา ยา

4.2 หน้าทับกลอง จากการเปลี่ยนอัตราจังหวะที่ส่งผลให้เกิดเทียวดำเนินจังหวะช้า และเทียวดำเนินจังหวะเร็ว ส่งผลต่อการเกิดหน้าทับกลอง ที่เป็นเอกลักษณ์ของดนตรีนาสเป โดยเทียวดำเนินจังหวะช้า จะเรียกหน้าทับกลองว่า หน้าทับนาสเป และเทียวดำเนินจังหวะเร็ว จะเรียกหน้าทับกลองว่า หน้าทับกาเลง โดยคณะนาสเปอัลอามีนใช้กลองทอม กลองบองโก และฉิ่งในการออกนาสเป โดยเน้นการตีกลองทอมและฉิ่ง ส่วนกลองบองโกใช้ตีสอดคร่อมจังหวะ และตีลูกส่ง สามารถแยกความแตกต่างของหน้าทับทั้ง 2 ได้ดังนี้

หน้าทึบนาเสป ใช้ตีประกอบจังหวะซ้ำ (คั่นซ้ำ) ในท่อน A, B, A1 และ B1

ลูกเขยสูง

กลองเตม

ลูกเขยต่ำ

ฉิ่ง

ฉับ

3

กลองเตม

ฉิ่ง

หน้าทับกาลง ใช้ตีประกอบจังหวะเร็ว (ด้นเร็ว) ในท่อน C

ลูกเสียงสูง

กลอนทอม

ลูกเสียงต่ำ จิ้ง

จิ้ง

จับ

เพลงอัปคูนเป็นเพลงที่คณะนาเศป้อลอามินใช้แสดงในพิธีวาลิมะห์ วันที่ 12 ตุลาคม พ .ศ .2556 จากการศึกษาวิเคราะห์เพลงพบลักษณะสำคัญของเพลงดังนี้

1. เพลงอัปคูนเป็นเพลงนาเศปโบราณ ได้รับสืบทอดจากคณะนาเศปแสงมณี ซึ่งมีความเก่าแก่กว่า 50 ปีและหาฟังได้ยากมากในปัจจุบัน คำร้องเป็นภาษามลายู ความหมายของเพลงเกี่ยวกับการปฏิบัติตน การนับถือศาสนาอิสลาม และแสดงความเคารพต่อพระอัลเลาะห์ เป็นเพลงที่คณะนาเศป้อลอามินนำมาแสดงในพิธีวาลิมะห์ วันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 จัดเป็นเพลงในรูปแบบคัน คือเป็นรูปแบบที่มีทั้งจังหวะช้าและเร็ว สลับกัน โดยเริ่มต้นด้วยจังหวะช้าก่อน แล้วจึงสลับเป็นจังหวะเร็ว สลับกันอย่างละ 2 ดัน ตลอดทั้งเพลง จบเพลงด้วยจังหวะเร็ว เครื่องดนตรีที่ใช้ในเพลงนี้ประกอบด้วย กลองทอม กลองบองโก แอคคอร์เดียน แทมโบรีน ลูกแซค และการปรบมือประกอบจังหวะ โดยทำนองหลักของเพลงจะอยู่ที่ทางร้อง แอคคอร์เดียนใช้ดำเนินทำนองโซโล่ขึ้นต้นบทเพลง และเล่นโน้ตตลอดตามทางร้องเท่านั้น

การขับร้องเพลงอัปคูน ขึ้นต้นบทเพลงด้วยคันช้าคือท่อน A ต่อด้วยท่อน B ตามด้วยคันเร็วคือ ท่อน C ต่อด้วยคันช้าคือ ท่อน A1 แทรกด้วยคันเร็วคือ ท่อน C ย้อนกลับมาคันช้าคือ ท่อน A1 ต่อด้วยท่อน B1 จบบทเพลงด้วยคันเร็วคือ ท่อน C โดยในท่อน A, B, A1 และ B1 นักร้องนำจะร้องนำขึ้นก่อน แล้วลูกคู่จึงร้องรับตามทุกประโยค สำหรับท่อน C นักร้องนำและลูกคู่จะร้องพร้อมกันทั้งท่อน

2. รูปแบบของเพลงมี 5 ท่อนเพลง ประกอบด้วย ท่อน 1 หรือท่อน A ท่อน 2 หรือท่อน B ท่อน 3 หรือท่อน A1 ท่อน 4 หรือท่อน B1 และท่อนสร้อย หรือท่อน C เป็นเพลงในรูปแบบคัน เรียกท่อนช้าว่า “คันช้า” และเรียกท่อนเร็วว่า “คันเร็ว” มีรูปลักษณะเป็นดนตรีแนว เดียว (Monophony) นักร้องขับร้องเดี่ยวตลอดทั้งเพลง ในส่วนของคีตลักษณ์ เพลงอัปคูนตรงกับคีตลักษณ์แบบรอนโด (Rondo form) โครงสร้างหลักของทำนองเพลงอัปคูน ท่อน A และท่อน A1 ประกอบด้วย วลีทั้งหมด 8 วลี แยกเป็นประโยคใหญ่ได้ 4 ประโยค ประกอบด้วย ประโยคถาม 4 วลี และ ประโยคตอบ 4 วลี พบการซ้ำทวนทั้งประโยคใหญ่ในประโยคใหญ่ที่ 1 – 2 ท่อน B และท่อน B2 ประกอบด้วย วลีทั้งหมด 8 วลี แยกเป็นประโยคใหญ่ได้ 4 ประโยค ประกอบด้วย ประโยคถาม 4 วลี และ ประโยคตอบ 4 วลี พบการซ้ำทวนทั้งประโยคใหญ่ในประโยคใหญ่ที่ 1 – 2 ท่อน C ประกอบด้วย วลีทั้งหมด 8 วลี แยกเป็นประโยคใหญ่ได้ 4 ประโยค ประกอบด้วยประโยคถาม 4 วลี และ ประโยคตอบ 4 วลี พบการซ้ำทวนทั้งประโยคใหญ่ในประโยคใหญ่ที่

3. จากระดับเสียงที่บันทึกได้ในวันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 พบว่า เพลงอัปคูนอยู่ในบันไดเสียง D minor และมีโน้ตบางช่วงอยู่ในบันไดเสียง D Melodic minor

4. เพลงอัปคูนเป็นเพลงรูปแบบคัน มีอัตราความเร็วของจังหวะคงที่อยู่ที่ $\text{♩} = 95$ มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะ 2 แบบโดยท่อน A, B, A1 และ B1 เริ่มต้นด้วยเครื่องหมายกำหนดจังหวะแบบ 4/4 เป็นคันช้า แทรกกลางและจบเพลงด้วยท่อน C ซึ่งเปลี่ยนเครื่องหมายกำหนดจังหวะเป็นแบบ 2/4 เป็นคันเร็ว ทำให้เกิดหน้าทับกลอง 2 แบบคือ หน้าทับนาเสป ใช้สำหรับท่อนเพลงคันช้า และหน้าทับกาเลง ใช้สำหรับท่อนเพลงคันเร็ว เครื่องตีประกอบหน้าทับหลักคือ กลองทอมและฉิ่ง



บทที่ 5

สรุปผล อภิปราย และข้อเสนอแนะ

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้มีความมุ่งหมายที่จะศึกษาคนตรีนาเศป กรณีศึกษา คณะอัลอามีน ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่ กรุงเทพมหานคร โดยผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาค้นคว้าตามขั้นตอนและรายละเอียดดังต่อไปนี้

จุดมุ่งหมายของการวิจัย

1. ศึกษาประวัติความเป็นมาและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีนาเศปของคณะนาเศปอัลอามีน ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่ แขวงบางยี่เรือ เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร
2. ศึกษาดนตรีนาเศปที่บรรเลงในพิธีกรรมต่างๆของชาวไทยมุสลิม โดยคณะนาเศปอัลอามีน ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่ แขวงบางยี่เรือ เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร

สรุปผลการวิจัย

1. ประวัติความเป็นมาและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีนาเศปของคณะนาเศปอัลอามีน ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่ แขวงบางยี่เรือ เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร

1.1 ประวัติความเป็นมาของดนตรีนาเศป

“นาเศป” เป็นการขับร้องลำนำพื้นบ้าน คนตรีพื้นถิ่นของมุสลิม คำเรียกเดิมนั้นเพี้ยนมาจากคำว่า “นะซิด” หรือ “นาสะ” ซึ่งเป็นคำในภาษามลายู เมื่อชาวมุสลิมในเขตปัตตานีอพยพเข้ามาอาศัยอยู่ในเขตธนบุรีก็เพี้ยนไปเป็น นาเศป วัตถุประสงค์ของการบรรเลงนาเศปในอดีตคือ บรรเลงเพื่อต้อนรับ ท่านนบีมุฮัมมัดที่อพยพลี้ภัยจากเมืองเมกกะ เข้าไปสู่เมืองมาดีนะฮ์ ประเทศซาอุดีอาระเบีย ในโอกาสดังกล่าวได้มีการขับลำนำเพื่อต้อนรับเมื่อพระศาสดาเข้าสู่เมือง โดยเนื้อหาของลำนำหรือเนื้อร้องนั้นเกี่ยวกับหลักคำสอนของศาสนาอิสลามในคัมภีร์อัลกุรอาน ศาสดา การชื่นชมความสวยงามของธรรมชาติ ส่วนใหญ่ใช้ภาษาอาหรับ มลายู มาเลย์ โดยมีจุดประสงค์ในการบรรเลงเพื่อปลุกศรัทธา ความเชื่อมั่นในศาสนาอิสลาม ลักษณะการร้องเป็นหมู่คณะก่อให้เกิดความรักใคร่สามัคคี สนุกสนานรื่นเริง ในสมัยปัจจุบันคนตรีได้มีวิวัฒนาการมากขึ้น คนตรีนาเศปจึงได้ปรับรูปแบบให้เข้ากับคนตรีในสมัยปัจจุบัน โดยยังไม่ละทิ้งประเพณีอันดีมาดั้งเดิมที่ปฏิบัติสืบต่อกันมา

1.2 ประวัติความเป็นมาของคณะนาศป้อลลามีน

1.2.1 ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่

พบว่ามุสลิมในชุมชนนี้เป็น สายซุนนะห์ ทั้งมุสลิมเชื้อชาติไทยแต่ดั้งเดิม เชื้อสายมลายูจากอยุธยา ซึ่งคงอพยพมาตั้งแต่สมัยกรุงแตก เชื้อสายมลายูที่กองทัพของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าฯ ถูกกวาดต้อนมาจากอาณาจักรปัตตานี และมุสลิมจากอินเดียเข้ามาตั้งถิ่นฐานในชุมชนนี้ด้วยเช่นกัน

ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่ ตั้งอยู่ใน แขวงบางยี่เรือ เขตธนบุรี จังหวัดกรุงเทพมหานคร นครชุมชนนี้ประกาศเป็นชุมชนที่จัดตั้งตามระเบียบกรุงเทพมหานครอย่างเป็นทางการเมื่อปีพ .ศ. 2535 เป็นชุมชนใหญ่ จรมมัสยิดสวนพลู ประชาชนที่อาศัยอยู่ในชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่ ประกอบด้วยกลุ่มไทยมุสลิมจำนวนมากที่สุดและประชาชนกลุ่มไทยพุทธรองลงมา ศาสนาและความเชื่อภายในชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่พบว่า ประชาชนส่วนใหญ่ มากกว่า 85 % ในชุมชน นับถือศาสนาอิสลาม สถานที่สำคัญในชุมชนประกอบด้วย ศาสนสถานหลักประจำชุมชนคือ มัสยิดสวนพลู รวมถึงมูลนิธิรวมกลุ่มพัฒนา มัสยิดสวนพลู และโรงเรียนศาสนธรรมวิทยาสวนพลูซึ่งเป็นโรงเรียนประจำชุมชน

1.2.2 ประวัติความเป็นมาของคณะนาศป้อลลามีน

พ.ศ. 2522 คณะนาศป้อลลามีน ได้ก่อตั้งขึ้น โดยนายกาเซ็ม ขำมิน และนายสมชาย สุขประเสริฐรวบรวมกลุ่มสมาชิกซึ่งเป็นเพื่อนฝูงชาวอิสลามประมาณ 20 คน เป็นคณะนาศป้อลลามีนประจำชุมชน และ ได้รับการยอมรับจากผู้ใหญ่ในชุมชนผู้ซึ่งสนับสนุนให้ได้แสดงดนตรีนาเศในงานต่างๆของชุมชนเรื่อยมา

พ.ศ. 2525 สมาชิกของคณะบางส่วนต่างแยกย้ายไปประกอบกิจการส่วนตัวทำให้เหลือจำนวนสมาชิกน้อยลง แต่ก็ยังคงแสดงดนตรีตามวันสำคัญทางศาสนา หรือพิธีต่างๆที่เจ้าภาพขอให้ไปแสดงอยู่ตลอดมา

พ .ศ. 2552 นายกาเซ็ม และนายสมชาย ได้ตั้งคณะนาศป้อลลามีน รุ่นเยาวชนขึ้นมาอย่างเป็นทางการ โดยสมาชิกเป็นรุ่นลูกหลานเครือญาติกันทั้งหมด ได้มีการถ่ายทอดบทเพลงนาเศ และการแสดงต่างๆให้กับลูกหลาน รวมถึงการนำเครื่องดนตรีเข้ามาประยุกต์ให้เข้ากับดนตรีนาเศโดยไม่ให้เสียเอกลักษณ์ดั้งเดิมของดนตรีนาเศ เพื่อบูรณรักษ์ดนตรีนาเศที่ใกล้จะหายไปจากชาวไทยมุสลิมไว้ให้คงอยู่กับชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่

1.2.3 ข้อมูลของสมาชิก

คณะนาเศปอ์ลอาหมีนรุ่นก่อตั้งในพ .ศ. 2522 ประกอบด้วยสมาชิกกว่า 20 คน สมาชิกรุ่นก่อตั้งล้วนเป็นนักเรียน และมีความสัมพันธ์กันแบบกลุ่มเพื่อน ในการออกแสดงตามงานต่างๆ ตำแหน่งสำคัญที่ขาดไม่ได้คือ แอคคอร์ดเดียน มือกลอง และนักร้องนำชาย 2 คน หญิง 2 คน ส่วนลูกกลุ่มมาร่วมแสดงตามความสมัครใจและช่วงเวลาว่างของแต่ละคน ไม่จำกัดจำนวน

พ.ศ. 2552 นายกาเซ็มและนายสมชายได้ร่วมกันตั้งคณะนาเศปอ์ลอาหมีนรุ่นเยาวชน ประจำชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่อย่างเป็นทางการ โดยสมาชิกรุ่นใหม่มีความสัมพันธ์เป็นลูกหลานเครือญาติกันทั้งหมด โดยให้เหตุผลว่าผู้ใหญ่ของทางคณะไม่สะดวกที่จะดูแลรับผิดชอบลูกหลานของครอบครัวอื่นในชุมชน อีกทั้งยังมีเหตุผลในการอบรมสั่งสอนลูกหลานให้ใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์ ไม่ไปยุ่งเกี่ยวกับเกมส์หรือยาเสพติดอันเป็นปัจจัยเสี่ยงในชุมชน และถือเป็นการถ่ายทอดดนตรีนาเศปอ์ลไว้ให้เป็นมรดกแก่ลูกหลานสืบต่อไป

1.2.4 เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในคณะ

เครื่องดนตรีสมัยคณะนาเศปอ์ลอาหมีนรุ่นก่อตั้ง พ .ศ. 2522 ประกอบด้วยกลองทอม 1 คู่ กลองบองโก 1 คู่ เมโลเดียน (ก่อนที่ทางวงจะรวบรวมเงินกันซื้อแอคคอร์ดเดียนจากเว็มนาครเขมมาใช้แทนเมโลเดียน) และการปรบมือ ในรุ่นปัจจุบัน พ.ศ. 2552 ได้มีการนำเครื่องดนตรีสมัยใหม่เข้ามาประยุกต์เข้ากับบทเพลงนาเศปอ์ลดังนี้

1.2.4.1 กลองบองโก เป็นกลองคู่ จังหวะหน้าเดียว มี 2 ลูก ขนาดเล็ก 1 ลูกและขนาดใหญ่ 1 ลูกยึดติดให้อยู่คู่กันบนขาเหล็ก

1.2.4.2 กลองทอม เป็นกลองคู่จังหวะหน้าเดียว มีหน้ากลองใหญ่ให้เสียงทุ้ม และหน้ากลองเล็กให้เสียงแหลม ตัวกลองยาวกว่ากลองบองโก

1.2.4.3 กลองรำมะนา เป็นกลองที่จังหวะหน้าเดียว หน้ากลองที่จังหวะพายออก ตัวกลองสั้น รูปร่างคล้ายฆ้อง ใช้เดินแท่นในขบวนแห่งานนิกะห์ และขบวนแห่ก่อนเข้าพิธีสูหนัด เนื่องจากกลองรำมะนามีน้ำหนักเบา เพื่อความสะดวกในการเดินขบวนแห่

1.2.4.4 คาสอง คือ กลองสำหรับนั่งตี มีรูปร่างเหมือนกลองทำจากไม้ชนิดต่างๆมาประกอบกันเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมคล้ายกับตุ้ล้าโพง มีการประยุกต์ ดัดแปลง ใส่อุปกรณ์ภายใน ทำให้เกิดเสียงที่เสมือนกลองมากขึ้น

1.2.4.5 แทมโบรีน ประกอบขึ้นด้วยขอบกลมเหมือน ขอบกลองขนาดเล็กประมาณ 10 นิ้ว ใช้ตีกระทบกับฝ่ามือ หรือส้นเข่าให้เกิดเสียงแหลมดังกรังกรังเพื่อประกอบจังหวะ

1.2.4.6 ลูกแซค หรือ มาราคัส ทำด้วยไม้ หรือพลาสติก ภายในบรรจุด้วยเมล็ดถั่วต่าง ๆ ต่อด้วยไม้สำหรับถือเวลาเล่นใช้เขย่าด้วยมือทั้งสองข้างให้ดังสลับกัน ใช้ประกอบจังหวะ

1.2.4.7 ฉิ่ง เครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับ ตีประกอบจังหวะ หรือใช้คุมจังหวะการเล่นของเพลงนั้นๆตลอดทั้งเพลง ทำด้วยทองเหลือง หล่อหนา ปากผายกลม 1 ชุด มี 2 ฝา

1.2.4.7 แอคคอร์เดียน เครื่องดนตรีประเภท "ลิ้มนิ้ว" ใช้หลักการสร้างลมเป่าในหลอดทำเสียงด้วยวิธีชักเข้าและชักออกของถุงลม แล้วใช้นิ้วกดบังคับเสียงจากลิ้มนิ้วเหมือนออร์แกนหีบเพลงชัก ใช้สำหรับเดินโน้ตหลักประกอบกับโน้ตทางร้อง

1.2.4.8 กีตาร์โปร่ง คือกีตาร์ที่มีลำตัวโปร่งไม่ต้องอาศัยไฟฟ้าในการเล่น สามารถพกพาไปเล่นได้ทุกที่ไม่ต้องมีอุปกรณ์อะไรเพิ่มเติม ใช้ตีคอร์ดประยุกต์เข้ากับการดำเนินจังหวะของคนตรีนาเสป

1.2.5 ศึกษาความสำคัญของดนตรีนาเสปที่มีต่อ ชุมชน ช้างสถานี รถไฟวงเวียนใหญ่ กรุงเทพมหานคร

คณะนาเสปอัลลามิน เป็นคณะนาเสปหนึ่งเดียวของ ชุมชนช้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่ มีส่วนร่วมในการบรรเลงในวันสำคัญซึ่งทางชุมชนได้จัดงานรื่นเริงและในพิธีสำคัญซึ่งจัดขึ้นในชุมชน ด้วยดนตรีที่มีความไพเราะทั้งทำนองและเนื้อหา ซึ่งไม่ขัดต่อหลักดนตรีของศาสนาอิสลาม คณะดนตรีนาเสปอัลลามิน จึงได้รับการยอมรับจากสมาชิกทั้งชุมชน และการสนับสนุนอย่างดียิ่งจากผู้ใหญ่ทุกท่านในชุมชนเรื่อยมา ทั้งด้านกำลังใจ กำลังกาย และทุนทรัพย์ ทั้งค่าบำรุงในด้านอุปโภคและบริโภค เพื่อให้สมาชิกในคณะเกิดแรงบันดาลใจ และมีความมุ่งมั่นตั้งใจในการฝึกซ้อมบทเพลง ตลอดจนพัฒนาการบรรเลงและการแสดงให้ดีขึ้น ประสิทธิภาพขึ้นเรื่อยๆ ในอนาคตต้องการให้มีหลักสูตรสอนดนตรีนาเสปในโรงเรียนภายในชุมชนด้วย เพื่อให้เยาวชนได้เรียนรู้และสืบทอดดนตรีนาเสปแบบดั้งเดิมให้คงอยู่ในชุมชนนี้ต่อไป

1.3 ศึกษาวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีนาสเป

1.3.1 วัฒนธรรมของชาวไทยมุสลิมที่อนุญาตให้บรรเลงดนตรีนาสเปได้

1.3.1.1 พิธีนิกะห์ , วาลิมะห์

คำว่า นิกะห์ และ วาลิมะห์ นั้นมีความหมายเดียวกันคือ พิธีหรืองานแต่งงาน แต่มีลักษณะการใช้ที่แตกต่างกัน กล่าวคือ หัวใจสำคัญของการแต่งงานอยู่ที่ พิธีนิกะห์ เป็นภาษาอาหรับ แต่ถ้าเรียกรวมอย่างเป็นทางการให้มีความไพเราะจะใช้คำว่า งานวาลิมะห์

วันสุกดิบ ซึ่งเป็นวันเตรียมการ เตรียมอาหารหม้อใหญ่เลี้ยงแขกก่อนที่จะถึงวันแห่ในวันรุ่งขึ้นจัดขึ้นที่บ้านเจ้าสาว การเล่นดนตรีนาสเปในวันสุกดิบมักเล่นกันในช่วงหัวค่ำ เพื่อสร้างความบันเทิงรื่นเริง และถือเป็นการอวยพรให้แก่แขกจำนวนมากที่มาช่วยกันในงานด้วย ในวันสุกดิบนี้จะใช้คำเรียกว่า วาลิมะห์

สำหรับพิธีนิกะห์ถือเป็นหัวใจสำคัญในงานแต่งงานของชาวมุสลิมจะทำพิธีที่บ้านเจ้าสาวหลังจากบ้านเจ้าบ่าวได้แห่มาถึง โดยจะแห่ในเวลาใดก็ได้ แต่มักแห่ในช่วงเช้า การเล่นดนตรีนาสเปในพิธีช่วงเช้ามักเล่นระหว่างที่ฝ่ายเจ้าบ่าวได้ดำเนินขบวนแห่มายังบ้านของเจ้าสาว และผลัดกันเล่นระหว่างวงของเจ้าภาพสองฝ่าย เมื่อขบวนแห่มาถึงแล้ว

1.3.1.2 พิธีเข้าสู่หนด

เป็นพิธีกรรมแรกที่เด็กชายชาวมุสลิมจะต้องปฏิบัติอย่างเคร่งครัดก่อนจะเข้าเป็นชาวมุสลิมอย่างเต็มตัว การเข้าสู่หนด หมายถึง การขริบหนังหุ้มปลายอวัยวะเพศ ปฏิบัติเมื่อเด็กอายุระหว่าง 7 -15 ปี ดนตรีนาสเปจะบรรเลงระหว่างขบวนแห่ก่อนการทำสูหนัด และระหว่างการทำสูหนัด มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างขวัญกำลังใจให้แก่เด็กชายผู้เข้ารับการทำสูหนัด กลบเสียงร้องของเด็ก ทุเลาความเจ็บปวด และสร้างความบันเทิงให้แก่บรรดาผู้ปกครองที่มาให้กำลังใจบุตรหลาน เป็นรูปแบบของประเพณีที่ปฏิบัติสืบต่อกันมาอย่างยาวนาน

1.3.1.3 วันออกฮัจญ์

ทางใต้จะเรียกว่า วันฮารีรายอ คือวันออกบวช หรือวันที่ออกจากการถือศีลอด ถือเป็นวันตรุษ หรือวันมงคลของชาวมุสลิม เป็นวันพบปะญาติพี่น้องอนุญาตให้มีกิจกรรมรื่นเริงคือการเล่นดนตรีนาสเปได้มีสองวันที่สำคัญคือ

1.3.1.3.1 วันตรุษอีดิลฟิฏริ หรือเรียกสั้นๆว่า วันอีดิ คือวันที่นับจากการถือศีลอดไปแล้ว 29 หรือ 30 วัน เป็นวันที่ต้องออกจากการถือศีลอด เณิมฉลองพบปะสังสรรค์ญาติพี่น้อง ใครที่มีปัญหาต่อกันก็จะให้อภัยกันในวันนี้

1.3.1.3.2 วันตรุษอีดิลอัฎฮา คือ วันที่นับจากการถือศีลอดไปแล้ว 100 วัน โดยนับรวมวันตรุษอีดิลฟิฏริด้วย เป็นวันเฉลิมฉลองของชาวมุสลิมที่เดินทางไปประกอบพิธีฮัจญ์ที่นครมักกะฮ์ ประเทศซาอุดีอาระเบีย มีการทำกุรบาลหรือการสังเวยสัตว์ใหญ่ เช่น วัว อูฐ ควาย กวาง เพื่อแจกเนื้อแก่ผู้ยากจน ถือเป็นวันมงคล คนตรินาสเปจะไม่นิยมเล่นในวันนี้

1.3.2 การแต่งกายของนักดนตรีชายและหญิง

การแต่งกายของคณะนาสเปอัลลามีน สำหรับการซ้อม นิยมแต่งกายอย่างเรียบง่าย แต่เน้นความเรียบร้อยตามหลักการแต่งกายของศาสนาอิสลามทั้งชายและหญิง คือ สวมเสื้อยืดตามสมัยนิยมกางเกงขาสั้นหรือส้นตามสะดวก แต่ส่วนมากยังคงนุ่งผ้าโสร่งคลุมขาว สำหรับการแสดงดนตรีนาสเปทุกครั้ง คณะนาสเปอัลลามีนจะแต่งกายตามแบบชาวมุสลิมดั้งเดิมทั้งชายและหญิง

2. ดนตรีนาสเปที่บรรเลงในพิธีกรรมต่างๆของชาวไทยมุสลิม โดยคณะนาสเปอัลลามีน ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่ กรุงเทพมหานคร

2.1 ศึกษาดนตรีนาสเปที่บรรเลงในวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง

2.1.1 ลำดับขั้นของการบรรเลง

ก่อนจะเริ่มการแสดงทุกครั้ง ต้องมีการไหว้ครู โดยหัวหน้าวง หรือบรรดาครูผู้สอนจะนำหมาก พลู หรือมีชื่อเรียกว่า “หมากมน” พร้อมกับน้ำมนต์ (น้ำเปล่า) มาอ่านคาถาหรือบทไหว้ครู คล้ายกับเป็นการปลุกเสกหมากมนและน้ำมนต์ให้มีความศักดิ์สิทธิ์ เพื่อนำมาให้อูฐวงรับประทานโดยเคี้ยวหมากมนก่อน และดื่มน้ำมนต์ตาม เป็นประเพณีที่ทุกวงจะต้องปฏิบัติก่อนการขึ้นแสดงทุกครั้งเพื่อยึดเหนี่ยว จิตใจให้พร้อมที่จะทำการแสดง

2.1.1.1 พิธีนิกะห์ , วาลิมะห์

ในวันสุกดิบ หรืองานวาลิมะห์ ซึ่งเป็นวันเตรียมการเตรียมอาหารหม้อใหญ่เลี้ยงแขกก่อนที่จะถึงวันแห่ในวันรุ่งขึ้น จัดขึ้นที่บ้านเจ้าสาว การเล่นดนตรีนาสเปมักเล่นกันในช่วงหัวค่ำ ระหว่างการรับประทานอาหารเป็นธรรมเนียมเพื่อไม่ให้บรรยากาศเงียบเหงาเกินไป และสร้างความสนุกสนานบันเทิงให้กับแขก

ที่มาช่วยและร่วมงาน การแสดงจะจัดขึ้นบนเวทีหรือพื้นที่ ที่เจ้าภาพจัดไว้ให้ การแสดงดนตรีนาเสปจะดำเนินไปตามลำดับของเพลงที่ได้เตรียมไว้ การใช้ระยะเวลาในการแสดงบนเวทีทั้งหมดจึงอยู่ที่ประมาณหนึ่งชั่วโมงครึ่งถึงสองชั่วโมง และจะจบการแสดงทุกครั้งด้วยเพลงอัลลามมูออลัยกุม ซึ่งเป็นเพลงที่มีความหมายขอพรให้แก่เจ้าภาพและแขกที่มีร่วมงานทุกคน

สำหรับงานแห่ช่วงเช้าของพิธีนั้น คณะนาเสปฝ่ายแห่ จะบรรเลงดนตรีระหว่างการเดินแห่มาจนถึงบ้านของเจ้าสาว โดยอาจจะมีสองวงคือ วงของทางเจ้าภาพ และวงของทางเจ้าบ่าวผู้แห่มา เมื่อแห่มาถึงบ้านเจ้าสาว ทั้งสองวงจะผลัดกันเล่นวงละเพลงสองเพลง ปฏิบัติสลับต่อกันมาเป็นธรรมเนียมก่อนจะเข้าสู่พิธีนิกะห์ วัตถุประสงค์เพื่อให้เกิดความรื่นเริง ไม่ให้งานเงียบกร่อย โดยจะไม่เล่นพร้อมกัน หรือประชันกัน เนื่องจากการซ้อมที่แตกต่างกัน เป็นการให้เกียรติกันระหว่างสองวงด้วย

2.1.1.2 พิธีเข้าสู่หน้า

ช่วงพิธีแห่เพื่อเป็นการบำรุงขวัญและให้กำลังใจแก่ผู้ทำสูหนัต จะมีการเดินขบวนแห่บรรเลงดนตรีนาเสปอย่างสนุกสนาน โดยจะแห่ไปตามบ้านเรือนใกล้เคียง จากนั้นจึงแห่เด็กชายเข้าสู่พิธีซึ่งจัดภายในมูลนิธิรวมกลุ่มพัฒนามัสยิดสวนพลู โดยโต๊ะมุเต็ง หรือผู้ทำพิธีทางศาสนาจะทำพิธีสรรเสริญพระอัลเลาะห์ จากนั้นจึงทำพิธีขลิบตามขั้นตอน ดนตรีนาเสปจะบรรเลงอยู่ด้านนอกอาคาร บนพื้นที่ที่ทางมูลนิธิจัดให้ โดยดำเนินรูปแบบการแสดงตามขั้นตอนและลำดับเพลงที่ทางคณะเตรียมไว้ การบรรเลงจะดำเนินไปจนจบพิธีกรรม โดยมีจุดประสงค์เพื่อสร้างขวัญกำลังใจรวมทั้งกลบเสียงร้องของเด็ก ในขณะที่เดียวกันก็เพื่อสร้างความสนุกสนานและขอพรแก่ผู้ปกครองและผู้ที่มาเข้าร่วมพิธีด้วย

2.1.1.3 วันออกฮัจญ์

2.1.1.3.1 วันตรุษอีดีลฟิฏริ

หรือเรียกสั้นๆว่า วันอีดี ช่วงเช้าจะมีพิธีที่มัสยิดไม่นาน จากนั้นคนที่นับถือนิกายซุนนีจะเข้าไปที่กูโบร์ (สุสานของชาวมุสลิม) เพื่อไปอ่านหนังสือ และขอพรให้พระเจ้ายกโทษให้พ่อแม่ปู่ย่าตายาย ใครที่มีปัญหาต่อกันก็จะให้อภัยกันในวันนี้ หลังออกจากกูโบร์จะมาพบปะกัน ดนตรีนาเสปอนุญาตให้เล่นได้ในช่วงเวลานี้ ซึ่งการบรรเลงในชุมชนจะจัดขึ้นบริเวณเวทีภายในโรงเรียนศาสนธรรมวิทยาสวนพลู ตรงข้ามมัสยิดสวนพลู ซึ่งเป็นเวทีที่คณะนาเสปอัลอามีนมาแสดงดนตรีนาเสปทุกครั้งเมื่อมีงานของชุมชน จุดประสงค์เพื่อสร้างบรรยากาศของวันเฉลิมฉลองให้แก่สมาชิกในชุมชน โดยรูปแบบการแสดงโดยดำเนิน

รูปแบบการแสดงตามขั้นตอนและลำดับเพลงที่ทางวงเตรียมไว้ประมาณหนึ่งชั่วโมงครึ่ง เพื่อเป็นการให้เกียรติญาติพี่น้องในชุมชน สามารถขอเพลงและขึ้นมาร่วมร้องได้

2.1.1.3.2 วันตรุษอีลัลอุฮา

ไม่นิยมเล่นดนตรีนาสเปกันในวันนี้ เนื่องจากเป็นวันที่จะต้องประกอบพิธีเชือดสัตว์เพื่อพลีทาน

2.1.2 ศึกษาองค์ประกอบของบทเพลง

2.1.2.1 รูปแบบนาสเป

นาสเป หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า นาสเปโบราณ ดำเนินบทเพลงด้วยหน้าทับตึงหะซ้าหรือเรียกว่า หน้าทับนาสเป ในปัจจุบันคณะนาสเปอัตตามีนได้นำเพลงนาสเปโบราณบางเพลงมาประยุกต์เข้ากับดนตรีสมัยใหม่โดยใช้หน้าทับสามซ้า บทเพลงในรูปแบบนาสเปที่แสดงในพิธีวาติมะห์ วันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 ได้แก่

1. เพลงซูเซียน่า ใช้หน้าทับสามซ้า
2. เพลงตุมบูฮา ใช้หน้าทับแบบนาสเป
3. เพลงซอลลอลลอห์ ใช้หน้าทับสามซ้า

หน้าทับนาสเป

ลูกเสียงสูง

กลองทอม

ลูกเสียงต่ำ

ฉิ่ง

ฉับ

หน้าทับสามช่า

ลูกเสียงสูง

กลองทอม

ลูกเสียงต่ำ

มือซ้าย

คาสอง

มือขวา

2.1.2.2 รูปแบบกาเลง

กาเลง เป็นรูปแบบเริ่มด้วยจังหวะช้าก่อน แล้วจึงตามด้วยจังหวะเร็วไปจนจบเพลง หน้าทับกลองในจังหวะช้าใช้ หน้าทับนาเสป และหน้าทับกลองในจังหวะเร็วเรียกเป็นชื่อเฉพาะว่า หน้าทับกาเลง เป็นจังหวะที่นักร้องนำและลูกคู่ต้องใช้พลังเสียงมากที่สุดในท่อนเร็ว บทเพลงในรูปแบบกาเลงที่แสดงในพิธีวาลิมะห์ วันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 ได้แก่

1. เพลงชาลามัตสุยัน
2. เพลงอัลลามูออลัยกุม

หน้าทับนาเสป ใช้ประกอบจังหวะช้า

ลูกเสียงสูง

กลองทอม

ลูกเสียงต่ำ

ฉิ่ง

ฉับ

หน้าทับกาเลง ใช้ประกอบจังหวะเร็ว



2.1.2.3 รูปแบบด้น

ด้น เป็นรูปแบบที่มีทั้งจังหวะช้าและเร็วสลับกัน ท่อนที่มีจังหวะช้า เรียกว่า “ด้นช้า” และท่อนที่มีจังหวะเร็วเรียกว่า “ด้นเร็ว” โดยเริ่มด้นด้วยจังหวะช้าก่อน แล้วจึงสลับเป็นจังหวะเร็ว สลับกันอย่างละ 2 ด้น เริ่มด้นด้นช้า และด้นเร็วสลับกันอย่างละ 2 ท่อน ทุกบทเพลงจบด้วยด้นเร็ว หน้าทับที่ใช้กับจังหวะช้า หรือ ด้นช้าคือ หน้าทับนาสเป และหน้าทับที่ใช้ในจังหวะเร็ว หรือด้นเร็วคือ หน้าทับกาเลง บทเพลงในรูปแบบ ด้นที่แสดงในพิธีวาลิมะห์ วันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 ได้แก่

1. เพลงอัปคุน

หน้าทับนาสเป ใช้ประกอบจังหวะช้า หรือด้นช้า



หน้าทับกาเลง ใช้ประกอบจังหวะเร็ว หรือคันทวน

กลองทอม

ลูกเสียงสูง

จิ้ง

ลูกเสียงต่ำ

จิ้ง

จับ

โดยผู้วิจัยได้ศึกษาองค์ประกอบบทเพลงทั้งหมดสามารถอภิปรายแยกตามหัวข้อได้ดังนี้

1. ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง

บทเพลงนาเศปที่คณะนาเศปอัลอามีนนำมาบรรเลงคือ บทเพลงที่ผู้ใหญ่ในวงถ่ายทอดสืบต่อกันมา ยาวนานจากวงสุเหร่าสวนพลู และวงแสงมณี ไม่ปรากฏชื่อผู้แต่ง และสืบทอดต่อกันโดยการท่องจำ และวิธี मुखपाठ หรือปากต่อปาก คำร้องใช้ภาษามลายู แต่ได้สืบทอดด้วยการบันทึกคำร้องเป็นภาษาไทย ไม่มีการ บันทึกโน้ตเพลง ความหมายของบทเพลงที่ใช้แสดงจะไม่เกี่ยวกับความรัก แต่จะเป็นความหมายเกี่ยวกับการ สรรเสริญพระศาสนา การขอพรจากพระอัลเลาะห์ และการให้พรแก่คู่บ่าวสาว หรือผู้ที่มาร่วมงานและพิธี นั้นๆ ซึ่งจุดประสงค์ของการบรรเลงคือ เพื่อให้เกิดความครึกครื้นรื่นเริงต่อผู้ฟัง และไม่ให้บรรยากาศของ งานนั้นเงียบเหงาจนเกินไป

บทเพลงที่คณะนาเศปอัลอามีนนำมาแสดงในพิธีวาสิมะห์ วันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 ประกอบด้วย

1.1 เพลงซูเซียน่า ได้รับสืบทอดจากวงแสงมณี คำร้องภาษามลายูไม่สามารถหาความหมายได้ มี จังหวะสนุกสนาน ใช้แสดงในงานเฉลิมฉลอง

1.2 เพลงตุมบูซา ได้รับสืบทอดจากวงแสงมณี คำร้องภาษามลายูไม่สามารถหาความหมายได้ มี จังหวะสนุกสนาน ใช้แสดงในงานเฉลิมฉลอง

1.3 เพลงซอลลอลลอห์ ได้รับสืบทอดจากวงแสงมณี คำร้องเป็นภาษามลายู ความหมายโดยรวม ของเพลงคือ การสรรเสริญเยนขอพระอัลเลาะห์ และท่านศาสนานบี มุฮัมมัดผู้ยิ่งใหญ่

1.4 เพลงชาลามัตฮูยัน เป็นเพลงเรียบเรียงขึ้นใหม่โดยนายสมชาย สุขประเสริฐ โดยนำ เพลงนา เสาปโบราณ 2 เพลงซึ่งได้รับสืบทอดจากวงแสงมณี มาต่อเข้าด้วยกัน เพลงแรกคือ เพลงชาลามัตเราะห์มัด คำร้องมีทั้งภาษามลายูกับภาษาไทย และเพลงที่ 2 คือ เพลงฮูยันปานัส คำร้องเป็นภาษามลายู ความหมายของเพลงคือการขอพร อวยพร ทางคณะจะนำเพลงมาเล่นคั่นกลางระหว่างการบรรเลงนาเสาปในงานนิเคห์ หรือวาติมะห์ ทุกครั้งเพื่อเป็นการขอพรให้กับผู้ที่กำลังเดินเข้ามาในงาน ให้มีความสุขสดชื่น และด้วยมีเวลาการเล่นน้อย จึงเป็นการขอบคุณผู้ที่มางานไปในตัว

1.5 เพลงอัลลามูออลัยกุม เป็นเพลงที่สืบทอดมาจากวงสุเหร่าสวนพลู เป็นเพลงที่ประยุกต์นำคำทักทายของชาวมุสลิม ซึ่งประโยคเต็มๆ ในภาษาอาหรับกล่าวว่า “อัลลามูออลัยกุมวาเราะห์มาตุลลอฮูวบา รอกาตุฮ” มีความหมายคือ ขอความสันติสุข จงมีแก่ท่าน เป็นเสมือนการขอพรให้กันและกัน มาใส่หน้าหน้าบทเพลง ตามด้วยภาษาอาหรับ ทางคณะนาเสาปอัลอามีน ได้นำเพลงนี้มาปิดท้ายการแสดงทุกครั้ง เช่นเดียวกับวงสุเหร่าสวนพลู ถือเป็นการขอพร สันติสุข และความสุขจากพระอัลเลาะห์ ให้กับผู้ที่มาร่วมงานพิธีทุกคน

1.6 เพลงอัปคูน ได้รับสืบทอดจากคณะนาเสาปแสงมณี คำร้องเป็นภาษามลายู ความหมายของเพลงเกี่ยวกับการปฏิบัติตน การนับถือศาสนาอิสลาม และแสดงความเคารพต่อพระอัลเลาะห์ เป็นเพลงที่คณะนาเสาปอัลอามีนยึดเป็นเพลงเอกหรือเพลงเด่นของคณะ ใช้แสดงโชว์หรือประชันกับคณะนาเสาปคณะอื่นๆ

2. โครงสร้างของบทเพลง

2.1 เพลงชูเชียน่า อยู่ในรูปแบบนาเสาป ในส่วนของคีตลักษณ์ตรงกับคีตลักษณ์แบบรอนโด (Rondo form) ประกอบด้วยวลี (Phrase) รวมเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) ประกอบด้วย ประโยคถาม (Antecedent) และประโยคตอบ (Consequent) ตามหลักโครงสร้างของบทเพลง

2.2 เพลงตุมบูฮา อยู่ในรูปแบบนาเสาป ในส่วนของคีตลักษณ์ตรงกับคีตลักษณ์ แบบไบนารี (Binary form) ประกอบด้วยวลี (Phrase) รวมเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) ประกอบด้วย ประโยคถาม (Antecedent) และประโยคตอบ (Consequent) ตามหลักโครงสร้างของบทเพลง

2.3 เพลงซอลลอลลอฮ์ อยู่ในรูปแบบนาเสาป ในส่วนของคีตลักษณ์ตรงกับคีตลักษณ์ แบบไบนารี (Binary form) ประกอบด้วยวลี (Phrase) รวมเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) ประกอบด้วย ประโยคถาม (Antecedent) และประโยคตอบ (Consequent) ตามหลักโครงสร้างของบทเพลง

2.4 เพลงชาลามัตสุยัน อยู่ในรูปแบบกาเลง ในส่วนของคิตลักษณ์ตรงกับคิตลักษณ์ แบบไบนารี (Binary form) ประกอบด้วยวลี (Phrase) รวมเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) ประกอบด้วย ประโยคถาม (Antecedent) และประโยคตอบ (Consequent) ตามหลักโครงสร้างของบทเพลง

2.5 เพลงอัลลามูออลัยกุม อยู่ในรูปแบบกาเลง ในส่วนของคิตลักษณ์ตรงกับคิตลักษณ์ แบบเอกบท (Unitary Form) ประกอบด้วยวลี (Phrase) รวมเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) ประกอบด้วย ประโยคถาม (Antecedent) และประโยคตอบ (Consequent) ตามหลักโครงสร้างของบทเพลง

2.6 เพลงอัปคูน อยู่ในรูปแบบคั่น ในส่วนของคิตลักษณ์ตรงกับคิตลักษณ์ แบบรอนโด (Rondo form) ประกอบด้วยวลี (Phrase) รวมเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) ประกอบด้วย ประโยคถาม (Antecedent) และประโยคตอบ (Consequent) ตามหลักโครงสร้างของบทเพลง

ในส่วนของคิตลักษณ์สรุปได้ว่า เพลงตุมบูฮา เพลงซอลลอลลอฮ์ เพลงชาลามัตสุยัน และ ตรงกับคิตลักษณ์แบบไบนารี (Binary form) เพลงอัลลามูออลัยกุม ตรงกับคิตลักษณ์ แบบรูปแบบเอกบท (Unitary Form) เพลงซุเซียน่า และเพลงอัปคูน ตรงกับคิตลักษณ์แบบรูปแบบรอนโด (Rondo form)

3. ระดับเสียง

จากระดับเสียงที่บันทึกได้ในวันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 พบว่าทุกบทเพลงมีระดับเสียงอยู่ในบันไดเสียง Minor ทั้งหมดดังนี้

3.1 เพลงซุเซียน่า อยู่ในบันไดเสียง D minor และมีทำนองบางช่วงอยู่ในบันไดเสียง D Melodic minor

3.2 เพลงตุมบูฮา อยู่ในบันไดเสียง C minor และมีทำนองบางช่วงอยู่ในบันไดเสียง C Melodic minor

3.3 เพลงซอลลอลลอฮ์ อยู่ในบันไดเสียง E minor และมีทำนองบางช่วงอยู่ในบันไดเสียง E Harmonic minor

3.4 เพลงชาลามัตสุยัน อยู่ในบันไดเสียง D minor และมีทำนองบางช่วงอยู่ในบันไดเสียง D Harmonic minor

3.5 เพลงอัลลามูออลัยกุม อยู่ในบันไดเสียง D minor และมีทำนองบางช่วงอยู่ในบันไดเสียง D Harmonic minor

3.6 เพลงอัปคูน อยู่ในบันไดเสียง D minor และมีทำนองบางช่วงอยู่ในบันไดเสียง

D Melodic minor

4. จังหวะ

4.1 รูปแบบนาสเป มีอัตราจังหวะเดียว ใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4 คณนานาสเปอัลลอามินได้ประยุกต์ใช้จังหวะสามช่า เพื่อปรับให้เข้ากับดนตรีสมัยใหม่มากขึ้น โดยไม่ให้เกิดเอกลักษณ์ของความเป็นเพลงนาสเปโบราณจังหวะกลองใช้หน้าทับจังหวะสามช่า บทเพลงในรูปแบบนาสเปที่คณนานาสเปอัลลอามินนำมาแสดงในพิธีวาลิมะห์ วันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 คือ

4.1.1 เพลงซุเซียน่า ใช้หน้าทับสามช่า

4.1.2 เพลงคุมบูฮา ใช้หน้าทับนาสเป

4.1.3 เพลงซอลลอลลอฮ์ ใช้หน้าทับสามช่า

4.2 รูปแบบกาเลง มี 2 อัตราจังหวะ จังหวะช้าใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4 ประกอบจังหวะด้วยหน้าทับนาสเป และจังหวะเร็วใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 2/4 ประกอบจังหวะด้วยหน้าทับกาเลง บทเพลงในรูปแบบกาเลงที่คณนานาสเปอัลลอามินนำมาแสดงในพิธีวาลิมะห์ วันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 คือ

4.2.1 เพลงซาลามัตฮุยน์

4.2.2 เพลงอัลลามูอาลัยกุม

4.3 รูปแบบดัน มี 2 อัตราจังหวะ ด้นช้า หรือจังหวะช้าใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4 ประกอบจังหวะด้วยหน้าทับนาสเป และดันเร็ว หรือจังหวะเร็วใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 2/4 ประกอบจังหวะด้วยหน้าทับกาเลง บทเพลงในรูปแบบดันที่คณนานาสเปอัลลอามินนำมาแสดงในพิธีวาลิมะห์ วันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2556 คือ

4.3.1 เพลงอัปคูน

จากบทเพลงในทุกรูปแบบที่คณนานาสเปอัลลอามินนำมาแสดงในพิธีวาลิมะห์ วันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ. 2556 พบว่ามีอัตราความเร็วของจังหวะคงที่ตลอดทั้งเพลง โดยเฉลี่ยจังหวะช้าอยู่ที่ $\text{♩} = 90$ จังหวะเร็วอยู่ที่ $\text{♩} = 130$

4.4 พบการดำเนินจังหวะของเพลงใช้กีตาร์โปร่งโดยการตีคอร์ดจังหวะเดียวกันทั้งเพลงตามทางเดินคอร์ดที่ปรากฏในบทเพลงรูปแบบนาสเป คือ เพลง ซุเซียน่า เพลงคุมบูฮา และเพลงซอลลอลลอฮ์

โดยเพลงซูเซียน่า และเพลงซอลลอลลอส์ ใช้ จังหวะการตีคอร์ดกีตาร์จะเป็นรูปแบบ (Pattern) แบบเดียวกัน
ทั้งเพลงคือ “ ลง ลง ขึ้น ขึ้น ลง ” ดังนี้

ลง ขึ้น ลง ขึ้น ลง ขึ้น ลง ขึ้น
 □ V □ V □ V □ V

1 (&) + 2 & 3 (&) + 4 &
 1 (และ) ละ 2 และ 3 (และ) ละ 4 และ

เพลงคูนบูฮา ใช้ จังหวะการตีคอร์ดกีตาร์จะเป็นรูปแบบ (Pattern) แบบเดียวกันทั้งเพลงคือ
“ ลง ขึ้นลงขึ้น ลง ขึ้นลงขึ้น ” ดังนี้

ลง ลง ขึ้น ขึ้น ลง
 □ □ V V □

1 2 & (3) & 4
 1 2 และ (3) และ 4

อภิปรายผล

จากการศึกษา ณ ตรีนาเศป กรณีศึกษา คณะอัลอามีน ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่ กรุงเทพมหานคร เป็นวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลทั้งเอกสารวิชาการ ข้อมูลภาคสนามโดยการสัมภาษณ์และสังเกตแบบมีและไม่มีส่วนร่วม เพื่อนำมาวิเคราะห์ตามจุดมุ่งหมายของงานวิจัย ได้ผลสรุปที่สามารถนำมาอภิปรายเพิ่มเติมได้ดังนี้

จากการลงภาคสนามศึกษาสภาพทั่วไปชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่ เป็นชุมชนที่ก่อตั้งอย่างเป็นทางการเมื่อปีพ.ศ. 2535 แม้ว่าชุมชนนี้เป็นชุมชนขนาดเล็กและก่อตั้งได้ไม่นาน แต่ก็มีหลักฐานการตั้งชุมชนอยู่บริเวณนี้มาก่อนในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ชุมชนนี้มีการรักษาวิถีชีวิตและกิจกรรมทางศาสนาของชาวไทยมุสลิมไว้อย่างเคร่งครัด เช่น การละหมาดวันละ 5 เวลาเมื่อพระอาทิตย์ตกดิน การประกอบพิธีทางศาสนาในวันสำคัญทางศาสนา การถือศีลอดอย่างเคร่งครัดในเดือนรอมฎอน งานประเพณีกวนข้าวอาชูรอห์ พิธีเข้าสู่หนัด เป็นต้น โดยมีศูนย์รวมทางศาสนาประจำชุมชนคือ มัสยิดสวนพลู การแต่งกายก็แต่งกายตามแบบชาวมุสลิมคือการนุ่งโสร่ง และสวมหมวกกะปิเยาะห์สำหรับฝ่ายชาย สวมฮิญาบ และชุดโศป สำหรับฝ่ายหญิง ผู้ใหญ่ในชุมชนเน้นการรักษาวัฒนธรรมดั้งเดิมของมุสลิมไม่ให้เปลี่ยนแปลงและเลือนหายไปตามยุคสมัย สอดคล้องกับ ญัฎฐาพร หอมแหม่ม. (2548 : 4) ได้ทำการศึกษาเรื่อง ลิเกฮูลู กรณีศึกษาคณะอาเนาะปู อุมาร์ อา เนาะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี ผลการศึกษาพบว่า วัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับลิเกฮูลูคณะอาเนาะปู อุมาร์ อาเนาะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี โดยส่วนมากเป็นวัฒนธรรมที่มีความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมทางศาสนาอิสลาม เช่น การแต่งกายภาษา พิธีกรรมทางศาสนา และประเพณีความเชื่อในเรื่องต่างๆ ที่สืบทอดกันมาตั้งแต่บรรพบุรุษจนถึงปัจจุบัน

ด้านดนตรี วัฒนธรรมดนตรีนาเสป ก็เป็นวัฒนธรรมดนตรีโบราณของมุสลิมที่ทางชุมชนสนับสนุนให้เยาวชนรุ่นใหม่สืบทอดต่อกันมิให้สูญหายไปกับดนตรีสมัยนิยมที่เริ่มเข้ามาในชุมชนมากขึ้นเรื่อยๆ ในรูปแบบของคณะดนตรีนาเสปอัลอามีน ซึ่งเป็นคณะนาเสปคณะเดียวในชุมชน ที่ได้ประยุกต์นำเครื่องดนตรีเข้ามาประยุกต์เข้ากับบทเพลงนาเสปโบราณได้อย่างลงตัวโดยคงเอกลักษณ์เดิมของดนตรีนาเสปโบราณเข้าด้วยกัน มีทั้งบทเพลงนาเสปโบราณ และบทเพลงที่ทางคณะได้คิดและปรับปรุงใหม่ซึ่งยังไม่ได้มีการจดบันทึกรวบรวมไว้เป็นลายลักษณ์อักษร ถ่ายทอดให้กับนักดนตรีนาเสปรุ่นใหม่ซึ่งเป็นลูกหลานหนุ่มสาวชาวมุสลิมที่มีความสนใจด้านดนตรี และปลูกฝังความรักในการแสดงออกทางด้านดนตรีในงานสังคมมุสลิม ส่งผลให้ดนตรีนาเสปได้รับการเผยแพร่ให้กับมุสลิมที่ยังไม่รู้จักในวัฒนธรรมดนตรีของตนเองได้รับฟังและสืบทอดสู่รุ่นลูกหลานต่อไป นอกจากนี้ทางชุมชนยังมีนโยบายในอนาคตให้นำดนตรีนาเสปเข้าสู่หลักสูตรของโรงเรียนประจำชุมชนเพื่อปลูกฝังการฟังและการเล่นดนตรีให้สืบทอดแก่เยาวชนรุ่นใหม่ในชุมชน เพื่อส่งเสริมการใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์ ไม่หลงไปกับอบายมุขที่เข้ามาสู่ชุมชนในปัจจุบันมากขึ้นอีกด้วย ผลการศึกษาเป็นไปในทำนองเดียวกับ พรรณศิริ จุลภาพ (2542) ได้ทำปริญญานิพนธ์เรื่องความ

เข้มแข็งทางวัฒนธรรมไทยในตำบลบางปลา : กรณีศึกษาคนตรีไทยคณะศุภประเสริฐ ในสาขามานุษยวิทยา วิทยา ซึ่งวิทยานิพนธ์นี้พบว่า คนตรีไทยคณะศุภประเสริฐเป็นคณะดนตรีที่ปรับตัวเข้ากับสภาพการณ์ในปัจจุบันได้ดีกว่าคณะอื่นในชุมชนเดียวกัน เนื่องจากเป็นคณะที่มีการจัดการที่ดี ทำให้สามารถรับงานได้อย่างสม่ำเสมอ มีอุดมการณ์เป็นของตัวเอง ตลอดจนมีความรักในศักดิ์ศรีและซื่อสัตย์ต่อวิชาชีพของตน จนทำให้สามารถรักษาคุณภาพของวงดนตรีจนเป็นที่เชื่อถือของคนทั่วไปซึ่งเป็นปัจจัยที่มีผลให้ชุมชนดำรงอยู่ได้อย่างเข้มแข็ง

ข้อเสนอแนะ

1. การศึกษา ดนตรีนาเสป กรณีศึกษา คณะอัลอามีน ชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่ กรุงเทพมหานคร เป็นการศึกษาวิจัยทางด้านดนตรี สามารถศึกษาเพิ่มเติมด้านภาษาของเนื้อร้องนาเสป เพื่อหาความหมายเชิงลึกที่แฝงอยู่ในเนื้อร้อง สำหรับผู้ที่สนใจอยากศึกษาความหมายอย่างลึกซึ้งในอนาคต เนื่องจากบทเพลงนาเสปเป็นบทเพลงโบราณที่สืบทอดต่อกันมานาน และส่วนมากไม่ปรากฏ ชื่อผู้แต่ง นักดนตรีหรือชาวมุสลิมจึงทราบแค่ความหมายโดยสังเขปของบทเพลงส่วนใหญ่เกี่ยวกับการนับถือพระอัลเลาะห์ การปฏิบัติตนตามหลักศาสนาอิสลาม การขอพร ให้พรและอวยพรเท่านั้น แต่ไม่ทราบความหมายและคำแปลภาษาอาหรับและมลายูที่แท้จริงของเนื้อเพลงในแต่ละท่อน ในปัจจุบันจึงสืบทอดได้เพียงแค่ด้านดนตรีเท่านั้น

2. ควรศึกษาดนตรีวิจัยเปรียบเทียบความแตกต่างของคนตรีนาเสปโบราณกับคนตรีนาเสปสมัยใหม่ที่เกิดขึ้นจากยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไปในพื้นที่ส่วนต่างๆของชาวไทยมุสลิมในประเทศไทย



บรรณานุกรม

- กาญจนา อินทรสุณานนท์ . ร.ศ. (2532). *การวิเคราะห์รูปแบบเพลงพื้นบ้าน วารสารคณะมนุษยศาสตร์
ปริทรรศน์ ปีที่ 11. ฉบับที่ 2 ประจำภาคเรียนที่ 2.*
- _____. (2543). *พื้นฐานมานุษยวิทยาภาควัฒนธรรม .* เอกสาร คำสอน ภาควิชาดุริ
ยางคศาสตร์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร . ถ่าย
เอกสาร .
- กฤษณา แสงทอง . (2540). *เพลงปฎิพากษ์ : วัฒนธรรมการดนตรีและภาพสะท้อนทางสังคม ชาวตำบล
ทองอำเภอยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์ .* วิทยานิพนธ์ ศศ.ม.(วัฒนธรรมศึกษา) . กรุงเทพฯ :
บัณฑิต วิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล .
- คณะกรรมการจัดงานเสวนา “มุสลิมต้นสนกับบรรพชนสามยุคสมัย ”. (2544). *มุสลิมต้นสนกับบรรพชน
สามยุคสมัย.* กรุงเทพฯ . : หจก. จิรัชการพิมพ์.
- จักริน จันทนภุมมะ (2554). *ดนตรีนาเสป/กรณีศึกษา ชุมชนมุสลิมหมู่ที่ 2 ตำบลบึงน้ำรักษ์ อำเภอบางน้ำเปรี้ยว จังหวัดฉะเชิงเทรา.* วิทยานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยวิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.
- ฉัชชา โสคติยานุรักษ์. (2543). *พจนานุกรม ศัพท์ดุริยางค์ศิลป์.* กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัย.
- ฉัชชา พันธุ์เจริญ. (2539). *พื้นฐานดนตรีไทยภาคดนตรี.* กรุงเทพฯ : กรมวิชาการ.
- ฉัษฐพร หอมแหม่ม. (2548). *ลีเกอสู : กรณีศึกษาคณะอาเนาะปู อุมาร์ อาเนาะปู อำเภอมะนัง
จังหวัดปัตตานี.* วิทยานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยวิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- ฉรุทท์ สุทธิจิตต์. (2546). *สังคีตนิยม : ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก .* พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ :
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- เดือน คำดี. (2545). *ศาสนศาสตร์.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.
- ประยูรศักดิ์ ชลาชนเดชะ. (2531). *มุสลิมในประเทศไทย.* กรุงเทพฯ : มัสยิดต้นสน.
- ปราณี วงษ์เทศ. (2525). *พื้นบ้านพื้นเมือง.* กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เจ้าพระยา.

พรรณราย คำโสภา . (2542). *การวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านกัณฑ์มัทรีของหมู่บ้านคงม้น จังหวัดสุรินทร์* .
 ปริญญาโท ศป.ม. (มานุษยวิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
 ประสานมิตร.

พรรณศิริ จุลกาพ. (2542). *ความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมดนตรีไทยใน ตำบลบางปลา กรณีศึกษา
 ดนตรีไทยคณะดุริยางคศิลป์* . วิทยานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยวิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย
 มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

พุทธทาสภิกขุ (นามแฝง) . (____). *ศาสนาคืออะไร*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ธรรมบุรพา มปป.

นุชจรินทร์ ทับทิม . (2553). *การสื่อสารอัตลักษณ์ของชุมชนบ้านวัวลาย จังหวัดเชียงใหม่ ผ่าน
 กิจกรรมถนนคนเดิน* . วิทยานิพนธ์ ศป .ม. (ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต) . เชียงใหม่ : สำนักหอสมุด
 มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2534). “ดนตรีไทยวิเคราะห์” หนังสือที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่
 22. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

มูรีด ทิมะเสน . (2547). *เพลงดนตรีอิสลาม* . สืบค้นเมื่อวันที่ 28 สิงหาคม 2556, จาก
http://www.mureed.com/mr_talk/

วิจิตรา ทการ (หลวง) . (2510). *ศาสนาสากล*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ลูก ส.ธรรมภักดี.

สนธยา พลศรี. (2545). *ทฤษฎีและหลักการพัฒนาชุมชน*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร:โอเดียน
 สโตร์.

สมชาย อมระรักษ์. (2532). *ทฤษฎีดนตรีสากลเบื้องต้น*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

สาโรช บัวศรี . (2521). *การศึกษาเพื่อการทำงานและอาชีพ*. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิชย์.

สิทธิพร โสภณ . (2554). *การศึกษาดนตรีประกอบพิธีรับเจ้าขามอญเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด
 จังหวัดนนทบุรี*. ปริญญาโท ศป.ม. (มานุษยวิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย
 มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สุกัญญา สุจฉายา. (2543). *เพลงพื้นบ้านศึกษา*. กรุงเทพฯ : โครงการตำราอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์
 มหาวิทยาลัย.

สุชีพ ปุญญานุภาพ. (2506). *ประวัติศาสตร์ศาสนา*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์รวมสาสน์.

ศิริพงษ์ แก้วพลอย.(2534).*หลักการประสานเสียง* .ลพบุรี : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
 สถาบันราชภัฏเทพสตรี.

ศูนย์มุสลิมศึกษา สถาบันเอเชียศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย . (2555). *หลากหลายมุมมอง : มุสลิมในแผ่นดินไทย*. กรุงเทพฯ : หจก. ศรีบุรณคคอมพิวเตอร์-การพิมพ์.

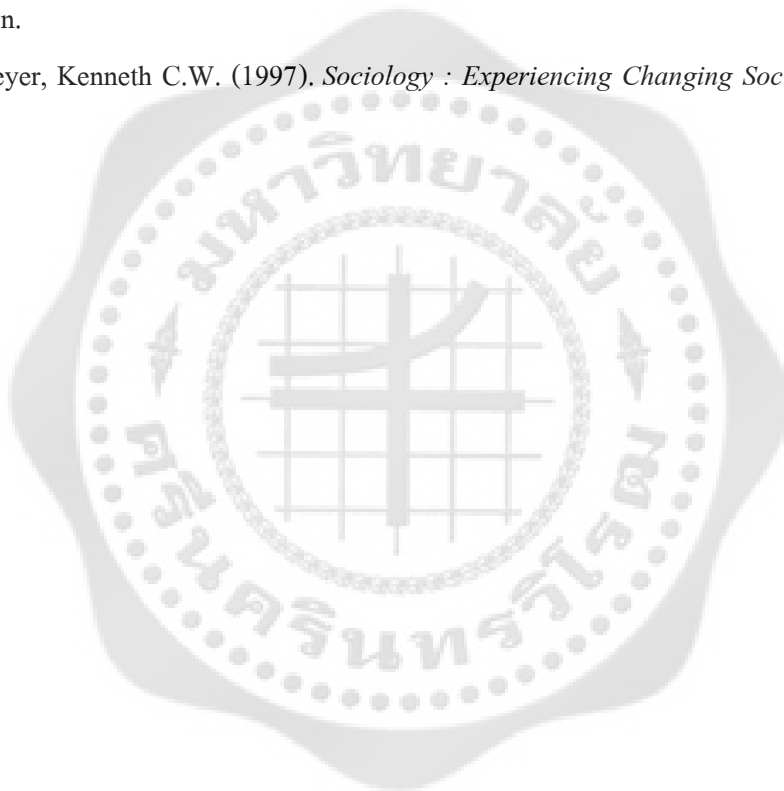
อับดุล บิลาล มุสฏอฟา อัล คานาดิ . (2541). *กฎหมายอิสลามว่าด้วยคนตรีและการขับร้อง ตามแนวทางของกูรอาน –สุนนะฮ์ และนักการศาสนา*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์อิสลามิกอะเคเดมี.

อับดุล มานศูร. (2526). *จริยธรรมอิสลาม*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์.

อารีย์ สุชะเกตุ. (2539). *การเรียบเรียงเสียงประสานยานักหรือ*. กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.

Clifford Geertz. (1966). *Religion as a cultural System*. in Anthro Polagical Approaches to the study of Religion.

Kammeyer, Kenneth C.W. (1997). *Sociology : Experiencing Changing Societies*. Boston: Allyn & Bacon.





ภาคผนวก



บริเวณทางเข้าซอยริมทางรถไฟ 1 และด้านขวาคือสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่



ตึกแถวบริเวณซอยรามทางรถไฟ 3 สถานที่ซึ่งเคยถูกขนานนามว่า ชุมชนกองทราย



บ้านสวนพลู ศูนย์พัฒนาเด็กเล็ก ชุมชนสวนพลู



บริเวณรอบนอกของมัสยิดสวนพลู



ภายในมัสยิดสวนพลู



การอาบน้ำละหมาด ชาวมุสลิมต้องปฏิบัติทุกครั้งเพื่อชำระร่างกายให้สะอาดก่อนเข้าสู่มัสยิด



กุโบร์ หรือสุสานอยู่ภายในมัสยิดสวนพลู



โรงเรียนศาสนธรรมวิทยาสวนพลู โรงเรียนสอนศาสนาอิสลามประจำชุมชนข้างสถานีรถไฟวงเวียนใหญ่



เวทีภายในโรงเรียนศาสนธรรมวิทยา เป็นเวทีที่คณะนักร้องนำแสดงดนตรีนาเศปทุกครั้ง
เมื่อมีงานของชุมชน



ห้องเรียนของโรงเรียนศาสนธรรมวิทยาสวนพลู



กูโบร์ หรือสุสานด้านหลังโรงเรียนศาสนธรรมวิทยาสวนพลู



ปากซอยริมทางรถไฟ 4 สถานที่คณะนาเสปอัลอามีนรุ่นก่อตั้งนครรวมตัวซ่อมคนตรีในสมัยก่อน (พ.ศ. 2522)



บ้านเลขที่ 476 / 1 สถานที่นครรวมสมาชิกซ่อมนาเสปในปัจจุบัน

h



ผู้วิจัยสัมภาษณ์มือแอคคอร์ดเคียนประจำคณะนาเสปอัลอามีน วันที่ 22 ธันวาคม พ.ศ. 2556



บรรยากาศการลงแรงช่วยงานคืนวันสุกดิบของญาติพี่น้องฝ่ายเจ้าสาว งานวาสิมะห์ วันที่ 12 ต.ค. พ.ศ.2556



ล่าง : การตกแต่งบ้านเจ้าสาวในคืนวันสูกดิบ งานวาสิมะห์ วันที่ 12 ต.ค. พ.ศ.2556



บรรดานักเรียนร่วมขับร้องบทเพลง “อนาซิด” ในงานวาสิมะห์ วันที่ 12 ต.ค. พ.ศ.2556



ล่าง : บารอกัต หรือการอ่านอัลกุรอานเพื่อให้พรแก่ผู้ร่วมงานวาติมะห์ วันที่ 12 ต.ค. พ.ศ.2556



ผู้วิจัยได้ร่วมแสดงดนตรีนาเสปกับคณะนาเสปอัลอามีน ในงานวาสิมะห์วันที่ 12 ต.ค. 56
สถานที่ กรุงเทพมหานคร เขตบางกะปิ



บน : คณะนาเสปอัลอามีน สนับสนุนให้เยาวชนรุ่นใหม่ในชุมชนได้มีส่วนร่วมในการแสดงดนตรีนาเสป



แสดงงานโรงเรียนในชุมชน วันที่ 5 พฤษภาคม 2556

แบบสอบถามประวัตินักดนตรี คณะนาเสปอัลอาหมิน

ชื่อ - นามสกุล.....

วัน/เดือน/ปีเกิด.....

สัญชาติ..... อายุ.....ปี นับถือศาสนา.....

ประกอบอาชีพ.....

ที่อยู่.....

.....

เป็นนักดนตรีของคณะตั้งแต่อายุ.....ปี

ประสบการณ์ในการแสดงดนตรีนาเลป.....ปี

ตำแหน่งที่เล่นในคณะดนตรีนาเลป.....

.....

ได้รับสืบทอดดนตรีนาเลปจาก.....

.....

งานหรือพิธีที่เคยได้รับเชิญไปแสดงดนตรีนาเลป.....

.....

สิ่งที่ได้จากการเล่นดนตรีนาเลป.....

.....





ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ – ชื่อสกุล	ภัทร น้าวล
วันเดือนปีเกิด	24 มกราคม 2532
สถานที่เกิด	จังหวัดกรุงเทพมหานคร
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	88 ซอยวัฒนคาม 85 ถนนสุขุมวิท แขวงบางจาก เขต พระโขนง กรุงเทพฯ 10260
ตำแหน่งหน้าที่การงานปัจจุบัน	ครูสอนดนตรี
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	สถาบันดนตรี Fiddle Day สาขา Paradise Park
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2541	ชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 จาก โรงเรียนอัสสัมชัญคอนแวนต์ สีลม
พ.ศ. 2544	ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 จาก โรงเรียนอัสสัมชัญคอนแวนต์ บางรัก
พ.ศ. 2547	ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 จาก โรงเรียนอัสสัมชัญคอนแวนต์ บางรัก
พ.ศ. 2550	การศึกษาระดับบัณฑิต สาขาดุริยางคศาสตร์สากล จาก มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
พ.ศ. 2555	ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา จาก มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ