ดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ: กรณีศึกษาชาวเลอูรักลาโว้ย เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล

ปริญญานิพนธ์

ของ

เอกรัฐ ศรีสว่าง

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

เมษายน 2552

ดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ: กรณีศึกษาชาวเลอูรักลาโว้ย เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล

ปริญญานิพนธ์

ของ

เอกรัฐ ศรีสว่าง

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

เมษายน 2552

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ: กรณีศึกษาชาวเลอูรักลาโว้ย เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล

บทคัดย่อ

ของ

เอกรัฐ ศรีสว่าง

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา
เมษายน 2552

เอกรัฐ ศรีสว่าง. (2552). *ดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ: กรณีศึกษาชาวเลอูรักลาโว้ย เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล*. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม: รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์, รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์.

ปริญญานิพนธ์เล่มนี้เป็นงานวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยาซึ่งศึกษาดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ กรณีศึกษาชาวเลอูรักลาโว้ย เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาดนตรีรำมะนาที่ใช้ในพิธีลอยเรือ และเก็บบันทึกคำร้องและทำนองของดนตรีรำมะนาเป็นโน้ตสากล ผลการศึกษาพบว่า

1. ดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ เป็นการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีลอยเรือ ซึ่งเป็นพิธีที่ชาวเลอูรักลาโว้ยกระทำกันปีละ 2 ครั้ง ในระหว่างวันขึ้น 13 ค่ำ ถึงแรม 1 ค่ำเดือน 6 และ ขึ้น 13 ค่ำ ถึงแรม 1 ค่ำเดือน 11 โดยมีความเชื่อว่าเมื่อประกอบพิธีกรรมนี้แล้วจะทำให้วิญญาณบรรพบุรุษคุ้มครองลูกหลานชาวเลอูรักลาโว้ย ให้ปลอดภัยจากการออกทะเล ภัยธรรมชาติและโรคภัยไข้เจ็บ ดนตรีรำมะนาจะเริ่มทำการบรรเลงหลังจากทำพิธีไหว้โต๊ะฮีรีและพิธีฉลองเรือก่อนที่จะนำออกไปลอยในทะเล ซึ่งพิธีไหว้โต๊ะฮีรีเป็นพิธีกรรมแรกของพิธีลอยเรือ โดยลูกหลานชาวเลอูรักลาโว้ย จะนำเครื่องเซ่นไหว้ ที่ประกอบด้วยอาหารคาวหวาน มาที่หลุมฝังศพโต๊ะฮีรีซึ่งเป็นบรรพบุรุษของชาวเลในหมู่บ้าน และเมื่อโต๊ะหมอทำพิธีกรรมเสร็จแล้ว นักดนตรีก็จะเริ่มบรรเลง เครื่องดนตรีที่ใช้คือรำมะนา การแต่งกายนักดนตรีจะใส่กางเกงขาสั้นและยาว เสื้อมีทั้งแขนสั้นและแขนยาว ซึ่งเป็นการแต่งกายตามปกติวิถีชีวิต การบรรเลงดนตรีรำมะนา จะไม่มีพิธีการในการบรรเลงมากนัก โดยจะเริ่มด้วยเพลงแรกที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการอัญเชิญวิญญาณบรรพบุรุษให้มากินของเซ่นไหว้ และบรรเลงอีก 6 เพลงซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับวิถีชีวิตของชาวเล

2. การศึกษาดนตรีพบว่า ดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือมีทั้งหมด 7 เพลง ลักษณะของบทเพลงมีคนร้องนำหนึ่งคนซึ่งร้องนำก่อนในแต่ละวรรคเพลง โดยคนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ คำร้องของลูกคู่รับมีลักษณะคล้ายกับคำร้องนำ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง มีเทคนิคการขับร้องหลายลักษณะเช่น การลักจังหวะ การโยกเสียง การผ่านเสียง การซ้อนเสียง การสะบัดเสียง การโปรยและการเน้นเสียง คำร้องของเพลงใช้ภาษาของชาวเลอูรักลาโว้ยซึ่งเป็นภาษาที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว นักร้องทั้งหมดตีกลองรำมะนาไปด้วยเพื่อประกอบจังหวะ โดยลักษณะจังหวะกลองรำมะนาเป็นจังหวะที่ไม่ซับซ้อน

RAMMANA MUSIC FOR LOY-REUA CEREMONY: A CASE STUDY OF URAK LAWOI ETHNIC GROUP, LIPE ISLAND, KHO SARAI SUB-DISTRICT, MUANG SATUN DISTRICT, SATUN PROVINCE

AN ABSTRACT

BY

EKKARAT SRISAWANG

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the

Master of Fine Arts degree in Ethnomusicology

at Srinakharinwirot University

April 2009

Ekkarat Srisawang. (2009). *Rammana Music for Loy-Reua Ceremony: A case study of Urak Lawoi Ethnic Group, Lipe island, Kho Sarai sub-district, Muang Satun district, Satun province.* Master thesis, M.A. (Ethnomusicology) Bangkok: Graduated school, Srinakharinwirot University. Advisor Committee: Assoc. Prof. Dr. Manop Wisuttipat, Assoc Prof. Kanchana Intarasunanon.

This thesis is the research on Ethnomusicology which will study on Rammana Music for Loy-Reua Ceremony: A case study of Urak Lawoi Ethnic Group, Lipe island, Kho Sarai sub-district, Muang Satun district, Satun province. It aims to study on the Rammana Music for Loy-Reua Ceremony and record the lyric and melody of rammana music in scoring. The result of the study found that:

1. Rammana Music for Loy-Reua Ceremony is the serenading score along with the Loy-Reua Ceremony that the Urak Lawoi Ethnic group will conduct twice a year between the period of 13 waxing moon- 1 waning moon on sixth month and the period of 13 waxing moon- 1 waning moon on eleventh month. They believed that when conducted this ceremony, the souls of their ancestor will protect the children and relative of Urak Lawoi ethnic group from the sea, natural disaster and illness. Ramana musical will start to play after "Wai Toh Here" ritual and celebrate the boat before release to the sea, "Wai Toh Here" is the first ritual of the loy-reua ceremony that the Urak Lawoi families will bring the offering that consist of food and dessert to the tomb of Toh Here which is the seaman ancestor in the village. When the ceremony finished, the players will begin the music, the instrument used is rammana drum. The musician will dress with trouser and short, short and long leaves shirt which is the normal dressed. The rammana music play will have not much ceremony, first song will begin with the content to invite the ancestors' spirit to eat the offering and another six songs will be about the mariner way of living.

2. The study of the music found that rammana music for loy-reua ceremony has 7 songs. The character of the song is it has one vocal lead and others are chorus. The chorus lyric is similar to the lead lyric, There are a lot of characteristic of singing techniques such as stealing the rhythm, voice shaking, voice passing, voice scooping, voice flapping, voice

spreading and voice emphasizing. The song lyric used Uraglawoyian language which is the language that has specific entity. and all the singers will also play the rammana along to hit the rhythm which the drums have uncomplicated rhythm.

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

ดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ: กรณีศึกษาชาวเลอูรักลาโว้ย เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย

อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล

ของ

เอกรัฐ ศรีสว่าง

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร.สมชาย สันติวัฒนกุล)

วันที่ ..... เดือน ..... พ.ศ. 2552

คณะกรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์

..... ประธาน

(รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์)

..... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์)

คณะกรรมการสอบปากเปล่า

..... ประธาน

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประทีป เล้ารัตนอารีย์)

..... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์)

..... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์)

..... กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์รุจี ศรีสมบัติ)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จสมบูรณ์ได้เพราะได้รับความร่วมมือและช่วยเหลือจากบุคคลหลายฝ่าย ทำให้ผู้วิจัยมีความเพียรพยายามในการทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ ขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ ประธานที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์ กรรมการที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประทีป เล้ารัตนอารีย์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์รุจี ศรีสมบัติ กรรมการสอบปริญญานิพนธ์ ตลอดจนคณาจารย์ทุกท่านในภาควิชาดุริยางคศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร ที่ช่วยเหลือและให้คำแนะนำประสิทธิ์ประสาทความรู้ให้แก่ผู้วิจัย

ขอกราบขอบพระคุณ คุณครูแสงโสม หาญทะเล นักดนตรีรำมะนา ตลอดจนชาวเลอูรักลาโว้ยทุกท่าน ที่ให้การต้อนรับและให้ความร่วมมือแก่ผู้วิจัยในการจัดเก็บข้อมูลเป็นอย่างดี

ขอขอบพระคุณ คุณปิยวรรณ ขอจิตต์เมตต์ ที่คอยเป็นกำลังใจในทุก ๆ เวลา เพื่อนในห้องเรียนปริญญาโททุกคนที่คอยช่วยเหลือกันมาโดยตลอด รวมถึงเพื่อน ๆ และน้อง ๆ ทุกท่านที่ผู้วิจัยไม่ได้เอ่ยนามคอยให้ความช่วยเหลือและให้กำลังใจตลอดมา

สุดท้ายนี้ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ คุณพ่อจเร ศรีสว่าง คุณแม่สมใจ ศรีสว่าง ที่ได้อบรมสั่งสอน เลี้ยงดูและคอยชี้แนะแนวทางที่ถูกต้องด้วยความรัก ความเมตตา ขอกราบขอบพระคุณ คุณลุงอารีย์ คุณป้าจริยา หวันตาหลา ที่ให้ความช่วยเหลือในทุก ๆ ด้าน และที่ลืมไม่ได้คือครูบาอาจารย์ทั้งหลายที่ช่วยอบรมสั่งสอน ให้คำแนะนำ ทำให้เกิดสติปัญญาจนทำให้ผู้วิจัยประสบความสำเร็จในครั้งนี้

เอกรัฐ ศรีสว่าง

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	**บทนำ**.....	1
	ภูมิหลัง.....	1
	จุดมุ่งหมายของการศึกษา.....	5
	ความสำคัญของการศึกษา.....	5
	ขอบเขตของการศึกษา.....	5
	ข้อตกลงเบื้องต้น.....	6
	นิยามศัพท์เฉพาะ.....	6
	กรอบแนวคิด.....	7
2	**เอกสารที่เกี่ยวข้อง**.....	8
	ประวัติความเป็นมาของชาวเลในประเทศไทย.....	8
	เอกสารที่เกี่ยวกับพิธีลอยเรือชาวเลอูรักลาโว้ย.....	10
	เอกสารที่เกี่ยวข้องกับแนวทางการวิเคราะห์.....	11
	งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	20
3	**วิธีดำเนินการวิจัย**.....	23
	ขั้นศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูล.....	23
	วิธีดำเนินการเก็บข้อมูลภาคสนาม.....	24
	อุปกรณ์และเครื่องมือที่ใช้ในการรวบรวมข้อมูล.....	24
	การศึกษาข้อมูล.....	24
	ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล.....	25
	ขั้นสรุป.....	26
4	**ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล**.....	27
	องค์ประกอบของดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ.....	27

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ **หน้า**

4 (ต่อ)

ประวัติดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ..... 27

ประวัตินักดนตรี..... 30

เครื่องดนตรี..... 34

เครื่องแต่งกาย..... 35

ลำดับขั้นตอนการบรรเลง..... 35

โอกาสที่ใช้ในการบรรเลงดนตรีรำมะนา..... 36

บทเพลงที่ใช้ในพิธี..... 36

เพลงที่ 1 เพลงลงปง..... 37

เพลงที่ 2 เพลงดารีบานัน..... 54

เพลงที่ 3 เพลงปูโกยฆึนัง..... 69

เพลงที่ 4 เพลงนีและดารี..... 82

เพลงที่ 5 เพลงซารูตน..... 97

เพลงที่ 6 เพลงปิเม๊ะราฆา..... 113

เพลงที่ 7 เพลงจางอง..... 124

รวบรวมและบันทึกคำร้องกับทำนองดนตรี..... 137

5 **สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ**..... 161

บรรณานุกรม..... 166

ภาคผนวก..... 171

ภาคผนวก ก..... 172

ประวัติย่อผู้วิจัย..... 178

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ **หน้า**

1 ชาวเลกำลังสร้างเรือเพื่อใช้ในพิธี..... 28

2 ผู้วิจัยถ่ายรูปกับเรือที่ตกแต่งเสร็จ..... 28

3 ชาวเลนำเรือออกไปปล่อยกลางทะเล..... 29

4 นายลาโบ๊ะ หาญทะเล หัวหน้าวง..... 30

5 นายฮูยักดิน หาญทะเล..... 29

6 นายหีม หาญทะเล..... 32

7 นายยูหัน พระอ๊ะ..... 32

8 นายเอ็ม เกาะแก้ว..... 33

9 นายสุเฉ็ม หาญทะเล..... 34

10 กลองรำมะนาหนังตะกวด..... 34

11 กลองรำมะนาหนังตะกวด..... 34

12 กลองรำมะนาหนังผ้าใบ..... 35

13 กลองรำมะนาหนังผ้าใบ..... 35

14 เครื่องแต่งกายนักดนตรี..... 35

15 เครื่องแต่งกายนักดนตรี..... 35

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

ดนตรีเป็นสิ่งที่มีความสวยงามในตัวของมันเอง ซึ่งมนุษย์ได้เป็นผู้ปรุงแต่งและสรรค์สร้างโดยอาศัยสภาพแวดล้อมที่รายล้อมอยู่รอบ ๆ ตัวเองเป็นตัวขัดเกลาจิตใจให้เกิดอารมณ์ ที่จะถ่ายทอดความรู้สึกออกมาเป็นดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ ดนตรีเป็นสิ่งที่ให้ความสุขแก่มนุษย์ในทุกชนชั้นวรรณะ และก็เป็นสิ่งที่สามารถบอกได้ว่ามนุษย์มีความรู้สึกนึกคิดและลักษณะนิสัยอย่างไร รวมถึงมีความต้องการอะไร มีการนำดนตรีเข้าไปใช้ในพิธีที่เกี่ยวกับศาสนาและความศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งเป็นการสะท้อนให้เห็นว่ามนุษย์มีความศรัทธาในดนตรีมากแค่ไหน

มนุษย์ชาติทุกเผ่าพันธุ์ไม่ว่าจะเป็นชนเผ่าที่ล้าหลัง หรือชนเผ่าที่มีอารยะธรรม ต่างก็มีวัฒนธรรมดนตรีซึ่งมีความแตกต่างกันไปตามลักษณะองค์ประกอบทางสังคม และวัฒนธรรมของตนพัฒนาการทางดนตรีของชนเผ่าต่าง ๆจะสัมพันธ์กับพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของเผ่านั้นด้วย (พูนพิศ อมาตยกุล. 2527: 1-5) เมื่อมีความคิดและความเป็นอยู่ที่แตกต่างกัน ทำให้แต่ละชนเผ่าก็จะนำดนตรีไปใช้ในโอกาสที่แตกต่างกันด้วย เช่น ใช้เพื่อความสนุกสนานบันเทิง ใช้เพื่อบวงสรวงเทพเจ้า ใช้เพื่อให้เกิดกำลังใจในการสู้รบ ใช้เพื่อรักษาโรคภัยไข้เจ็บ ดังนั้นลักษณะของดนตรีที่ถ่ายทอดออกมาจะขึ้นอยู่กับวัฒนธรรมที่ยึดถือกันในแต่ละท้องถิ่นนั้น ๆ

มนุษย์ชาติมีความแตกต่างกันในด้านชาติพันธุ์ ซึ่งเป็นไปตามกำเนิดของมนุษย์ที่ต้องปรับตัวให้เข้ากับสิ่งแวดล้อมตามธรรมชาติ ทำให้เกิดความแตกต่างกันในด้านวัฒนธรรมซึ่งมีพื้นฐานมาจากสภาพภูมิศาสตร์ ภูมิอากาศ พืชพันธุ์ธรรมชาติที่แตกต่างกัน เป็นตัวกำหนดวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ การทำมาหากิน และการแต่งกาย มีอิทธิพลต่อพื้นฐานทางความคิด ความเชื่อ วัฒนธรรมต่างๆของมนุษย์ก่อให้เกิดเอกลักษณ์ประจำถิ่นของตน มนุษย์แต่ละแห่ง แต่ละเผ่าพันธุ์ จะมีวัฒนธรรมที่สะท้อนให้เห็นถึงความเจริญก้าวหน้าในอดีตโดยสามารถพิจารณาได้จากสิ่งที่เห็นในปัจจุบัน ความแตกต่างกันในด้านชาติพันธุ์มีผลทั้งประสาทสัมผัสความแตกต่างกันในด้านวัฒนธรรมมีผลมาจากระบบการเปล่งเสียงและระบบประสาทการฟังซึ่งมนุษย์ในส่วนต่าง ๆ ของโลกแม้จะฟังในสิ่งเดียวกันก็ได้ยินไม่เหมือนกัน และแปลความคนละอย่างตามสภาพพื้นฐานของตน (ปัญญา รุ่งเรือง. 2533: 126) ในการศึกษาดนตรีประจำถิ่นหรือดนตรีพื้นเมือง จะมีการศึกษาค้นคว้าวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีควบคู่ไปด้วย เช่น พิธีกรรม ประเพณี และการละเล่นต่าง ๆ โดยในแต่ละภูมิภาคก็จะมีความแตกต่างกันทั้งพิธีกรรม ประเพณีและการละเล่น การศึกษาเรื่องชาติพันธุ์ในประเทศไทย พึ่งที่จะได้รับความ

สนใจเมื่อไม่นานมานี้ โดยในต่างประเทศมีการศึกษาอย่างจริงจังมานานแล้ว ส่วนใหญ่ผู้ที่สนใจศึกษาเรื่องชาติพันธุ์มักจะเป็นนักมานุษยวิทยา นักสังคมวิทยา และนักมานุษยดุริยางควิทยา

ทางมานุษยวิทยามองดนตรีในลักษณะที่สัมพันธ์กับมนุษย์และสังคม ดนตรีคือผลผลิตของพฤติกรรมในด้านความคิดและการสร้างสรรค์ของมนุษย์ แต่พฤติกรรมในด้านความนึกคิดที่ทำให้เกิดดนตรีขึ้นมานั้น ก็เป็นสิ่งอันเนื่องมาจากแนวคิดที่เกิดมาจากสภาพแวดล้อมทางวัฒนธรรมในสังคมที่มนุษย์ดำรงอยู่ (ศรีศักร วัลลิโภดม 2535: 2) ด้วยเหตุนี้การศึกษาและการทำความเข้าใจเกี่ยวกับดนตรีจึงเป็นเรื่องที่สัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรมของมนุษย์

คำว่า ชาติพันธุ์ หมายถึง กลุ่มคนที่มีจุดกำเนิด มีบรรพบุรุษ ประเพณีและมีภาษาพูดเดียวกัน ตัวอย่างกลุ่มชาติพันธุ์กลุ่มต่าง ๆ เช่น กลุ่มคนไทย คนลาว คนจีน ชนชาวเขา ชาวเล โดยปัจจัยที่แบ่งแยกกลุ่มชาติพันธุ์ที่เด่นชัดก็คือ ขนบธรรมเนียมและวัฒนธรรม

ชาวเลเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่ทางฝั่งทะเลอันดามัน ทางตอนใต้ของประเทศไทย แบ่งออกเป็น 3 กลุ่มวัฒนธรรม คือ กลุ่มอูรัก ลาโว้ย (Urak Lawoi) กลุ่มมอเก็น (Moken) และมอเกล็น (Moklen) ชาวเลมักอาศัยอยู่บริเวณชายฝั่งทะเล หรือตามเกาะต่าง ๆ ของประเทศไทยในจังหวัดต่อไปนี้ เช่น จังหวัดกระบี่ มีที่บ้านหัวแหลม บ้านสังกาอู้ อำเภอเกาะลันตา ที่เกาะปูหรือเกาะจำและเกาะพีพี ที่จังหวัดภูเก็ต มีที่บริเวณหาดราไวย์ ตำบลราไวย์ ที่บ้านแหลมตุ๊กแก เกาะสิเหร่ และที่บ้านสะปำ ที่จังหวัดสตูล มีที่เกาะหลี เป๊ะ (ซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีในนามเกาะอาดัง) และเกาะอื่น ๆ อีกแห่งละเล็กละน้อย (อมร ทวีศักดิ์ 2529: 1)

ในทางประวัติศาสตร์ของชาวเลอูรักลาโว้ย ที่อาศัยอยู่บริเวณเกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมือง จังหวัดสตูล บันทึกว่า แจกีรีซึ่งเป็นผู้นำชาวเล ได้ชวนเพื่อน 3-4 คน แจวเรือมาจากอาเจ๊ะห์ ประเทศอินโดนีเซีย เพื่อหาหลักแหล่งที่ทำกิน ระหว่างทางได้หยุดพักที่เทือกเขาฆูนุงณีรัย ประเทศมาเลเซีย ต่อมาได้มาแวะพักที่เกาะบุโหลน แล้วจึงได้เดินทางต่อไปยังเกาะลันตา จังหวัดกระบี่ เพื่อนของแจกีรีทั้งหมด ได้แต่งงานตั้งถิ่นฐานที่เกาะลันตา แต่แจกีรีมีความตั้งใจเดินทางต่อเพื่อแสวงหาที่ทำกิน และได้เดินทางต่อมาถึงเกาะหลีเป๊ะ เนื่องจากเกาะหลีเป๊ะมีความอุดมสมบูรณ์ด้วยทัพยากรบนฝั่งและในท้องทะเล จากนั้นแจกีรี ก็ได้ชักชวนเครือญาติมาอยู่ที่เกาะหลีเป๊ะ และก็ได้แต่งงานกับนางแบ-อ๊ะ ซึ่งเป็นชาวเกาะลันตา จังหวัดกระบี่ ได้มีบุตรด้วยกัน 2 คน คือ นายสบู่ หาญทะเล และนางดารา หาญทะเล

เมื่อครั้งสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี ได้เสด็จพระราชดำเนินมาเกาะหลีเป๊ะ และได้พระราชทานนามสกุลให้ชาวเลบนเกาะหลีเป๊ะ คือ หาญทะเล แจกีรีเมื่อตั้งถิ่นฐานบนเกาะหลีเป๊ะอย่างถาวรแล้ว ก็ได้รับการแต่งตั้งเป็นผู้ใหญ่บ้านและได้รับนามสกุลพระราชทาน คือ หาญทะเล มาใช้ด้วยความปลาบปลื้ม และซาบซึ้งในพระมหากรุณาธิคุณยิ่ง

ลักษณะทั่วไปของชาวเลอูรักลาโว้ย คือ ผิวคล้ำ รูปร่างสันทัด ไม่สูงมาก ผมหยิกเป็นส่วนใหญ่ จมูกไม่โด่งแต่ก็ไม่แบน ใบหน้ามีความคล้ายคลึงกับคนมาเลย์ แต่ก็ไม่เหมือนทีเดียว บางครั้งถ้ามีชาวเลเดินปนกับคนไทยทางภาคใต้ก็แทบแยกไม่ออก ว่าคนไหนเป็นคนไทยคนไหนเป็นชาวเล

คติประจำใจที่ชาวเลทุกคนยึดถือคือ ทุกคนจะไม่มีวันพบความตายในทะเล ด้วยเหตุนี้ชาวเลจะดำน้ำเก่งมาก โดยไม่ต้องใช้อุปกรณ์ดำน้ำไว้ช่วยเหลือในฤดูแล้ง หมายถึงช่วงปลอดมรสุมพวกชาวเลจะออกเรืองมหอย จับกุ้งมังกรขาย ดำน้ำแทงปลา หาไข่เต่า ไม่เคยหวั่นกลัวสัตว์ร้ายใด ๆ ในท้องทะเล แม้กระทั่งฉลาม (เจริญ ตันมหาพราน. 2544: 133) และในปัจจุบันก็เป็นคนขับเรือพานักท่องเที่ยวออกทะเลเพราะมีความชำนาญทางทะเลเป็นอย่างดี ชาวอูรักลาโว้ยนับถือวิญญาณบรรพบุรุษและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เหนือธรรมชาติ ในแต่ละฤดูกาลจะมีการทำพิธีกรรมทางจิตวิญญาณหลายอย่าง แต่ที่ถือว่าสำคัญที่สุดคือพิธีกรรมลอยเรือ

พิธีกรรมลอยเรือ ซึ่งจัดขึ้นปีละ 2 ครั้งในช่วงลมเปลี่ยนทิศ ระหว่างวันขึ้น 13 ค่ำ ถึงแรม 1 ค่ำ เดือน 6 เมื่อลมพลัด หรือ เริ่มฤดูมรสุมตะวันตกเฉียงใต้และ ขึ้น 13 ค่ำ ถึงแรม 1 ค่ำเดือน 11 ช่วงลมมรสุมตะวันออกเฉียงเหนือ พิธีลอยเรือของชุมชนชาวเลอูรักลาโว้ยที่เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมือง จังหวัดสตูล ในตอนเย็นวันแรกชาวเลจะพากันไปเซ่นไหว้ศาลเทพเจ้าศักดิ์สิทธิ์ (แจบาไล) ประจำหมู่บ้านด้วยข้าวเหนียวเหลือง ขนมเจาะหู ขนมเทียน ข้าวตอก เทียนขี้ผึ้ง หมาก พลู บุหรี่ เหล้าขาวและน้ำดื่มจัดเรียงใส่ถาดมา โดยมีโต๊ะหมอเป็นผู้กระทำพิธี เริ่มต้นด้วยการเผากำยานในกะลา-มะพร้าว แล้วส่งให้กับชาวบ้านที่มาร่วมพิธีเวียนขวาส่งต่อ ๆ กันไปรอบศาลเจ้า 3 รอบและเวียนซ้าย 2 รอบ ฝ่ายโต๊ะหมอคอยบริกรรมคาถากำกับและโปรยข้าวตอกดอกไม้ไปเรื่อย ๆ พอโต๊ะหมอสาธยายมนต์จบเรียบร้อยจะจุดเทียนขึ้น 3 เล่มไปปักไว้ในศาล เพื่อให้ชาวบ้านนำเอาเทียนของตนมาต่อไฟเพื่อที่จะนำไปปักรอบ ๆ ศาล หลังประกอบพิธีเสร็จก็มีการเล่นดนตรี กลอง รำมะนา บรรเลงประกอบบทเพลงพื้นเมือง ในเนื้อร้องเป็นการอัญเชิญเทพเจ้าโต๊ะฮีรี ให้มาคุ้มครองลูกหลานชาวเลให้อยู่เย็นเป็นสุข หากผู้ที่มาร่วมพิธีต้องการบุญต้องออกร่ายรำไปตามจังหวะกลอง เชื่อกันว่าใครรำมากเท่าไรยิ่งมีบุญเท่านั้น ในวันที่สอง ตอนรุ่งเช้าจะมีพิธีสำคัญอีกอย่างก็คือ พิธีแห่เรือไม้ระกำ โดยชาวบ้านจะนั่งเรือไปยัง อ่าวแม่หม้าย บริเวณเกาะอาดัง และเข้าไปนั่งพักผ่อนกินของว่าง รอเวลาประมาณ 8 โมงเช้า โดยพวกผู้ชายชาวเลอีกพวกหนึ่งก็จะเข้าป่าไปตัดไม้ระกำ ในส่วนบริเวณอ่าวแม่หม้าย จะมีการจัดเรือไล่ไม้ระกำโดยมีผู้ชายวัยกลางคนอยู่บนเรือและเรือแห่ไม้ระกำจะมีผู้หญิงวัยกลางคนอยู่บนเรือ และเมื่อเวลาประมาณ 10 โมงเช้าเรือทั้งสองก็จะขับไล่กันเป็นที่สนุกสนานแก่ชาวเล และแห่รอบเกาะเล็ก ๆ หน้าหาดเป็นจำนวน 3 รอบ แล้วจึงขึ้นหาด และอีกพวกหนึ่งก็จะเข้าไปตัดไม้เสาเอกในป่าเพื่อมาปักตรงกลางชายหาด โดยทุกพิธีกรรมจะทำพร้อม ๆ กัน

ไม้ระกำที่นำมาทำเป็นเรือปลาจั๊กเนื่องจากมีคุณสมบัติดีตรงที่มีน้ำหนักเบา ถูกน้ำก็ไม่จม

อีกทั้งสามารถดัดโค้งงอได้ตามรูปทรงเรือ การสร้างเรือผู้ที่มีฝีมือในทางช่างจะมาช่วยกันทำ บางคนนั่งแกะเป็นรูปคน รูปนก รูปเต่า ข้อสำคัญต้องเสร็จทันในตอนเช้า ในเย็นวันนั้นมีการตั้งขบวนแห่เรือปลาจั๊กไปที่ไม้เสาเอกที่ปักไว้บริเวณชายหาดหน้าโรงเรียนเกาะอาดัง เรือปลาจั๊กมีน้ำหนักเบาใช้กำลังคนเพียงไม่กี่คนก็สามารถยกได้อย่างสบาย ถูกแห่ไปเวียนรอบศาล ที่เป็นสถานที่ทำพิธี พอรอคอยเวลาที่จะปล่อยเรือลอยไปในทะเลในตอนเช้ามืด ชาวเลจะมีการตั้งเวทีดนตรีสมโภชให้คลายความเหงาอีกหนึ่งคืน บรรดาวัยรุ่นจะขึ้นไปบรรเลงลีลาอย่างเมามันกับเพลงร่วมสมัย ส่วนผู้ใหญ่จะคอยเอาใจช่วยอยู่ข้างล่างหรือบางคนก็กลับไปพักผ่อนที่บ้าน จวบจนกว่าดวงจันทร์จะขึ้นสู่เหนือศีรษะ ซึ่งเป็นช่วงที่น้ำทะเลขึ้นหนุนเต็มที่พอดี บรรดาชายฉกรรจ์จะแบกเรือปลาจั๊กขึ้นเรืออีกลำหนึ่งเพื่อออกทะเลให้ไกลที่สุด ก่อนที่จะปล่อยให้ลอยไปตามคลื่น ซึ่งผู้ปล่อยจะต้องเลือกจุดที่มั่นได้ว่ากระแสน้ำและกระแสลมจะไม่พัดพาเอาเรือกลับเข้าฝั่งอีกเพราะพิธีลอยเรือเป็นการเสี่ยงทาย ถ้าปีใดเรือลอยไปด้วยความราบรื่นแสดงว่าการทำมาหากินในปีนั้นสะดวกไม่ติดขัด หากในปีใดเรือลอยกลับคืนมาสู่ที่เดิม แสดงว่าปีนั้นจะมีเคราะห์ถึงขั้นล้มหมอนนอนเสื่อ ในวันที่สาม ชาวเลก็จะเข้าไปตัดไม้ในป่า เรียกว่า พิธีตัดไม้กางเขน ซึ่งชาวเลเชื่อว่าเป็นการปัดเอาสิ่งไม่ดีต่าง ๆ ออกจากเกาะไป โดยจะทำไม้กางเขน 7 ต้น มาปักบริเวณหาดหลังเสาเอก และชาวเลก็จะเอาน้ำใส่ตุ่มใส่ถังไปวางบริเวณไม้กางเขน และโต๊ะหมอก็จะทำพิธีทำน้ำสะเดาะเคราะห์ โดยในเช้ามืดวันถัดไปชาวเลทุกคนก็จะเอาน้ำดังกล่าวมาล้างหน้า อาบเพื่อเป็นศิริมงคล และในเช้าวันนั้นชาวเลก็จะนำไม้กางเขนไปปักตามชายหาด เพื่อไม่ให้สิ่งชั่วร้ายเข้ามาในเกาะก็เป็นอันจบพิธี

ดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือของชาวเลจะมีการขับร้อง โดยใช้เครื่องดนตรีรำมะนาเป็นหลักในการบรรเลง เพลงในพิธีกรรมมี 7 เพลง ใช้ขับร้องหลังจากทำพิธีไหว้โต๊ะฮีรี (แจบาไล) ได้แก่ ลงปงดารี-บานัน ปูโกยฆึนัง นีและดารี ซารูตน ปิเม๊ะราฆา และจางอง นอกนั้นเป็นเพลงขับร้องเพื่อสนุกสนาน รวมไปถึงรำวงด้วย

ในปัจจุบันวัฒนธรรมชาวเลได้เปลี่ยนแปลงไปมาก อันเนื่องมาจากการเปลี่ยนแปลงของโลกยุคใหม่ สอดคล้องกับ สมหมาย ปิ่นพุทธศิลป์ ได้กล่าวว่า ชาวเลอูรักลาโว้ย ปัจจุบันได้ขึ้นมาสร้างบ้านเรือนอยู่บริเวณชายหาดและอาบน้ำจืดแทนน้ำทะเล (สมหมาย ปิ่นพุทธศิลป์. 2529: 1) เมื่อมีการเปลี่ยนแปลงในด้านต่าง ๆ ของชาวเลอูรักลาโว้ย ย่อมส่งผลกระทบต่อวัฒนธรรมและประเพณีต่าง ๆ รวมถึงดนตรีรำมะนาที่ใช้ในพิธีลอยเรือ ซึ่งผู้บรรเลงและขับร้องจะเป็นคนเฒ่าคนแก่ โดยไม่มีเด็กรุ่นใหม่ให้ความสนใจเท่าที่ควร ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาดนตรีรำมะนาที่ใช้ในพิธีลอยเรือและทำการจดบันทึกคำร้องและทำนองเป็นโน้ตดนตรีสากล เพื่อจะให้ดนตรีรำมะนาที่ใช้ในพิธีลอยเรือได้คงอยู่ต่อไป ผู้วิจัยหวังว่าผลการศึกษาจะเป็นประโยชน์ต่อคนรุ่นใหม่และผู้ที่สนใจในดนตรี รำมะนาในพิธีลอยเรือ ของชาวเลอูรักลาโว้ย รวมถึงการอนุรักษ์และส่งเสริมวัฒนธรรมชาวเลที่ดีงามต่อไป

จุดมุ่งหมายของการศึกษา

1. เพื่อศึกษาดนตรีรำมะนาที่ใช้ในพิธีลอยเรือ ของชาวเลอูรักลาโว้ย เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล

2. เพื่อเก็บบันทึกคำร้องและทำนองของดนตรีรำมะนาเป็นโน้ตสากล

ความสำคัญของการศึกษา

การศึกษาในครั้งนี้จะทำให้ทราบถึงลักษณะของดนตรีรำมะนาที่ใช้ในพิธีลอยเรือ โดยมีคำร้อง ซึ่งมีการใช้ภาษาที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองและทำการเก็บบันทึกรวบรวมลักษณะทุกอย่างของดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือออกมาเป็นโน้ตสากล เพื่อเป็นสื่อการศึกษาสำหรับคนที่สนใจดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ โดยการศึกษาครั้งนี้จะช่วยอนุรักษ์วัฒนธรรมดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ ของชาวเลอูรักลาโว้ย เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูลซึ่งกำลังจะสูญหายให้คงอยู่สืบไป

ขอบเขตของการศึกษา

ในการศึกษาครั้งนี้ได้กำหนดขอบเขตการศึกษาไว้ดังนี้

1. ขอบเขตด้านพื้นที่ ผู้วิจัยเลือกชุมชนชาวเลอูรักลาโว้ย เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล

2. ขอบเขตด้านเนื้อหา ศึกษาเฉพาะดนตรีรำมะนาที่ใช้ในพิธีลอยเรือ ของชาวเลอูรักลาโว้ย เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล มีประเด็นหลักในการศึกษา ดังนี้

2.1 ศึกษาดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ โดยมีองค์ประกอบดังนี้

2.1.1 ประวัติดนตรีรำมะนาและลักษณะพิธีลอยเรือ

2.1.2 ประวัตินักดนตรี

2.1.3 เครื่องดนตรี

2.1.4 เครื่องแต่งกาย

2.1.5 ลำดับขั้นตอนการบรรเลง

2.1.6 โอกาสที่ใช้ในการบรรเลง

2.1.7 บทเพลงที่ใช้ในพิธี

2.2 เก็บรวบรวมและบันทึกคำร้องกับทำนองดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือโดยมีบทเพลงที่จะรวบรวมทั้งหมด 7 เพลง ซึ่งประกอบด้วย เพลงลงปง ดารีบานัน ปูโกยฆึนัง นีและดารี ซารูตน ปิเม๊ะราฆาและจางอง

3. ขอบเขตด้านเวลา ศึกษาดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือช่วงระหว่างวันขึ้น 13 ค่ำ ถึงแรม 1 ค่ำเดือน 6 ปี พ.ศ.2551 และขึ้น 13 ค่ำ ถึงแรม 1 ค่ำเดือน 11 ปี พ.ศ.2552 เท่านั้น

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. การศึกษาดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ ศึกษาโดยการเก็บข้อมูลภาคสนาม การสัมภาษณ์และสังเกตการณ์จริง

2. ข้อมูลในการวิเคราะห์บทเพลงดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ ศึกษาโดยการบันทึกภาพเคลื่อนไหวและเสียงจากการบรรเลงสด โดยใช้โน้ตสากลในการบันทึก

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. **ชาวเล** หมายถึง กลุ่มชาติพันธุ์กลุ่มหนึ่งทางใต้ของประเทศไทย อาศัยตามเกาะชายฝั่งในมหาสมุทรอินเดียแถบภูเก็ต และทะเลอันดามัน ชาวเลอพยพเคลื่อนย้ายเร่ร่อน ทำมาหากินอยู่ในแถบจังหวัดระนอง พังงา ภูเก็ต กระบี่ และสตูล

2. **ชาวเลอูรักลาโว้ย** หมายถึง ชาวเลกลุ่มใหญ่ที่มีถิ่นฐานบนเกาะสิเหร่ และที่หาดราไวย์ บ้านสะปำ จ.ภูเก็ต จนถึงทางใต้ของเกาะพีพีดอน เกาะลันตาใหญ่ จ.กระบี่, เกาะอาดัง เกาะหลีเป๊ะ เกาะราวี จ.สตูล และบางส่วนอยู่ที่เกาะลิบง จ.ตรัง นอกจากนี้ยังอาศัยอยู่ทางฝั่งตะวันตกของมาเลเซีย

3. **พิธีลอยเรือ** หมายถึง พิธีที่ถือว่าสำคัญสำหรับชาวเล และเป็นพิธีที่ยังคงสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน ชุมชนจะจัดพิธีนี้ทุกปี ปีละ 2 ครั้งประมาณเดือนพฤษภาคม และเดือนตุลาคม เรือที่นำไปลอยเรียกว่า “เรือปลาจั๊ก” วัตถุประสงค์ในการลอยเรือ คือ เพื่อสะเดาะเคราะห์ให้ผีร้ายความเจ็บไข้ทั้งหลายทั้งปวง หายไปจากชุมชน เพื่อส่งวิญญาณบรรพบุรุษไปสู่สุคติและเพื่อส่งวิญญาณสัตว์ที่เคยฆ่าเป็นอาหารคืนให้เจ้าของเดิม

4. **ดนตรีรำมะนา** หมายถึง ดนตรีที่มีการขับร้องและบรรเลงรำมะนาประกอบการขับร้องโดยใช้ภาษาขับร้องเป็นภาษาเฉพาะของชาวเลอูรักลาโว้ย

5. **เพลงรำมะนา** หมายถึง เพลงที่มีการขับร้องร่วมกับการบรรเลงรำมะนา เพื่อใช้ในพิธีต่าง ๆ ของชาวเลอูรักลาโว้ย

6. **เรือปลาจั๊ก** หมายถึง เรือที่ทำขึ้นเพื่อใช้ในพิธีลอยเรือ

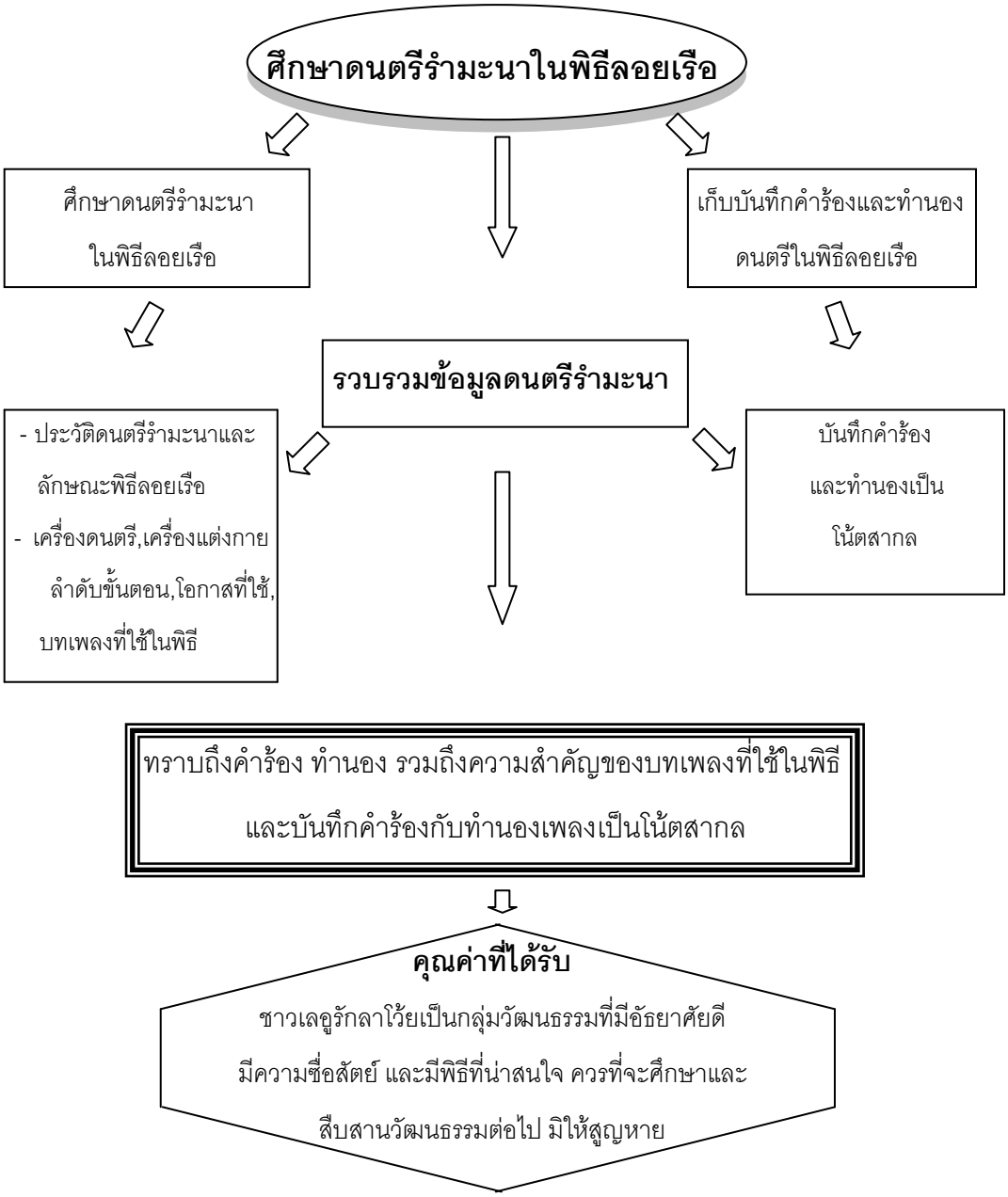
7. **โต๊ะฮีรี** หมายถึง บรรพบุรุษของชาวเลอูรักลาโว้ย

8. **โต๊ะหมอ** หมายถึง ชาวเลที่เป็นหัวหน้าในการทำพิธีทุกพิธีของชาวเลอูรักลาโว้ย

9. **ขับ** หมายถึง ลักษณะของการร้องที่ชาวเลหรือผู้นำวงดนตรีแสดงไปพร้อมกับการบรรเลงรำมะนา

กรอบแนวคิดการวิจัย

การศึกษาดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ กรณีศึกษาชาวเลอูรักลาโว้ย เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล มีจุดมุ่งหมายคือ ศึกษาดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือและบันทึกคำร้องกับทำนองดนตรี โดยทำการศึกษารวบรวมข้อมูลของพิธีลอยเรือและดนตรีรำมะนา ซึ่งผลที่จะได้รับคือ ได้ทราบถึงองค์ประกอบของดนตรีรำมะนา คำร้องและทำนองของดนตรีรำมะนารวมถึงเก็บบันทึกเป็นโน้ตสากล



บทที่ 2
เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้ทำการศึกษาค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง กับงานวิจัย ดังนี้

1. เอกสารเกี่ยวกับความเป็นมาของชาวเลในประเทศไทย
2. เอกสารเกี่ยวกับพิธีลอยเรือชาวเลอูรักลาโว้ย
3. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับแนวทางการวิเคราะห์
4. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. เอกสารเกี่ยวกับความเป็นมาของชาวเลในประเทศไทย

การเริ่มต้นกำเนิดของชาวเลนั้นไม่อาจที่จะระบุชัดลงไปว่ามีมาตั้งแต่เมื่อไร และเริ่มต้นอยู่ในเขตไหนของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ได้มีผู้ศึกษาในแง่มุมต่าง ๆ ของชาวเลมากมาย ดังที่ อุทัย หิรัญโต ได้กล่าวว่า เดิมชาวเลอาศัยอยู่ตามลุ่มแม่น้ำแยงซีเกียงในประเทศจีน แล้วได้อพยพหนีภัยเร่ร่อนลงมาทางตอนใต้เป็นพวก ๆ โดยอาศัยลำน้ำแม่โขง ล่องเรือไปตามยถากรรมเรื่อยลงมาตลอดแหลมอินโดจีนเมื่อออกทะเลก็อาศัยเรือเร่ร่อนอยู่ตามเกาะต่าง ๆ ตลอดลงไปถึงพม่าและมลายู (อุทัย หิรัญโต. 2516: 98)

มีประวัติศาสตร์ตอนหนึ่งกล่าวว่า เริ่มต้นเมื่อชนเผ่าอินโดนีเซียนพวนหนึ่งอพยพสู่เกาะบอร์เนียวในครั้งแรก เป็นการจากแผ่นดินไปสู่ทะเล นับเป็นการเริ่มต้นวิถีชีวิตชาวเกาะขึ้นที่นี่ และได้เกิดเผ่าพันธุ์ดยัค (Dyak) ขึ้น ดยัคพวกหนึ่งปักหลักอาศัยอยู่บนฝั่งจนกลายเป็นบรรพบุรุษคนพื้นเมืองแห่งเกาะบอร์เนียว แต่ดยัคอีกพวกหนึ่งชอบใช้ชีวิตเร่ร่อนทำมาหากินอยู่ในทะเลเรียกกันว่า “ดยัคทะเล” (Sea Dyak) เคลื่อนย้ายอพยพตามแนวหมู่เกาะเรื่อยลงมาจนถึงแหลมมลายู บางพวกขึ้นฝั่งที่แหลมมลายูและกลายเป็นบรรพบุรุษดั้งเดิมของชาวมลายู แต่ยังมีบางพวกที่ได้เดินทางแล่นเรือเร่ร่อนต่อมาทางช่องแคบมะละกา ออกสู่บริเวณทะเลอันดามัน ท่องมาตามแนวหมู่เกาะทางฝั่งตะวันตกของภาคใต้ในประเทศไทย อย่างไรก็ตามชนเผ่าผู้ท่องทะเลเหล่านี้ได้แบ่งออกเป็นหมู่พวกย่อย ๆ และยังคงสืบทอดการดำรงชีวิตแบบเคลื่อนย้ายตามฝั่งทะเลอันดามัน ต่อมายังได้ฉายานามว่า “ยิปซีทะเล” (Sea Gypsy) ช่วงเวลายาวนานหลังจากนั้นพวกเขาจึงยอมเปลี่ยนวิถีชีวิต พาหมู่พวกเข้ามาตั้งหลักแหล่งถิ่นฐานเป็นที่ เช่น พวกอูรัก ลาโว้ย (Urak Lawoi) เข้ามาอยู่อาศัยบริเวณหมู่เกาะลันตา เกาะสิเหร่ พวกมอเกล็น (Moklen) อยู่ถัดสูงขึ้นไปแถวเกาะภูเก็ต พวกมอเก็น (Moken) เข้าสู่บริเวณเกาะอันกว้างใหญ่ทางตอนใต้ของประเทศสหภาพพม่า แล้วชาวเลกลุ่มอูรักลาโว้ยก็กลายเป็นพลเมืองชาวเกาะ

พวกแรกบนหมู่เกาะภาคใต้ฝั่งตะวันตกของประเทศไทย (เจน จรจัด. 2525: 47-48)

เรื่องราวของชาวเลตามราชบัณฑิตยสถาน มีกล่าวไว้ว่า ชาวเลเป็นชนเผ่าพื้นเมืองดั้งเดิมของชาติมลายูที่ยังเหลืออยู่โดยไม่กลายเป็นพวกมลายู ชนพวกนี้อพยพอยู่ในแหลมมลายูในสมัยดึกดำบรรพ์ก่อนที่ชาวเลเข้ามาอาศัยอยู่ชาวมลายูเรียกชาวเลว่า “โอรังละอุต” (Orang – Laut) แปลว่า คนทะเล (โอรัง แปลว่า คน, ละอุต แปลว่า ทะเล) เชื่อว่าชาวเลเข้ามาอยู่อาศัยพร้อมกับชนอีกพวกหนึ่งคือ โอรังบูกิต (Orang – Bukit) แปลว่า คนเขา (บูกิต แปลว่า เขา) ชาวพม่าเรียกว่า “ฉลาง” ไทยเพี้ยนมาเป็น ถลาง ชาวอังกฤษเรียกว่า Sea Gypsy และ Chaonam (ชาวน้ำ) ซึ่งชาวอังกฤษเห็นว่า ชาวเลอพยพเร่ร่อนทำมาหากินไม่เป็นหลักเป็นแหล่ง ไม่มีที่ทำกินของตนเองแน่นอนคล้ายกับยิปซี ที่อพยพเร่ร่อนไปในทวีปยุโรป ส่วนชาวเลอพยพเคลื่อนย้ายเร่ร่อนอยู่ในทะเลอาศัยตามเกาะจึงเรียกว่า Sea Gypsy (ราชบัณฑิตยสถาน. 2512: 6225 – 6226)

ประทีป ชุมพล ได้อธิบายถึงเผ่าพันธุ์ชาวเลทางชาติพันธุ์วิทยา (Ethnography) ว่าชาวเลจัดเข้าอยู่ในกลุ่มชนพวก เมลานีเซียน (Melanesian) ซึ่งมีถิ่นฐานอยู่แถบหมู่เกาะทะเลใต้ พวกนี้มีรูปร่างลักษณะตัวค่อนข้างเล็ก ผิวดำ ตาดำ ผมหยิกหยอยเป็นกระจุก และมีวัฒนธรรมเป็นของตนเอง แต่ปัจจุบันมักจะถูกกลืนจากประเทศที่ตนอาศัยอยู่ (ประทีป ชุมพล. 2524: 25)

กลุ่มของชาวเลในประเทศไทยสามารถแบ่งได้หลายกลุ่ม ซึ่งประพนธ์ เรืองณรงค์ ได้ทำการศึกษาชาวเล (ชาวน้ำ) ที่อาศัยอยู่ในประเทศไทย โดยแบ่งออกเป็นกลุ่มย่อย 3 กลุ่ม คือ

1. พวกมะละกา (Malacca)
2. พวกลิงคา (Lingga)
3. พวกมาซิง หรือพวกสิงห์

การแบ่งกลุ่มชาวเลในประเทศไทยดังกล่าวใช้เกณฑ์ในการตั้งถิ่นฐานซึ่ง อาภรณ์ อุกฤษณ์ ได้ศึกษาพิธีลอยเรือ: ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมชาวเล บริเวณบ้านหัวแหลม เกาะลันตา จังหวัดกระบี่ ได้แบ่งกลุ่มชาวเลในประเทศไทยออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ ตามแนวคติชนวิทยา โดยอาศัยการบอกเล่าของชาวเลเป็นหลัก กล่าวว่า ชาวเลแบ่งออกเป็นกลุ่ม มอเก็น ประกอบด้วย มอเก็นบูเลา (สิงห์ทะเล) และมิเก็นตามับ (สิงห์บก) กลุ่มที่สอง ชาวเลกลุ่มอูรักลาโว้ย (อาภรณ์ อุกฤษณ์. 2532: 15-16)

จากหลักฐานด้านประวัติศาสตร์และชาติพันธุ์วิทยา สรุปได้ว่า ชาวเลเป็นชนกลุ่มน้อยและชนพื้นเมืองของภาคใต้ซึ่งได้อพยพเข้ามาอยู่ในประเทศไทยนานมาแล้ว อาศัยอยู่บริเวณเกาะทางภาคใต้ฝั่งตะวันตกของประเทศไทย ในเขตจังหวัดระนอง พังงา กระบี่ ภูเก็ต ตรัง และสตูล วิถีการดำรงชีวิตแบบเร่ร่อน มีวัฒนธรรมและภาษาเป็นของตนเองและมีรูปร่างหน้าตาคล้ายชาวมาเลย์หรือชาวมุสลิมภาคใต้ของไทย

2. เอกสารเกี่ยวกับพิธีลอยเรือชาวเลอูรักลาโว้ย

พิธีลอยเรือ ชาวเลถือกันว่าพิธีนี้มีความสำคัญและมีความหมายต่อพวกเขามากและจะมีผู้เข้าร่วมพิธีอย่างพร้อมเพรียงกัน หากชุมชนใดไม่ได้จัดพิธีลอยเรือ ชาวเลในชุมชนนั้นจะไปร่วมลอยเรือกับชาวเลชุมชนอื่น

ความเป็นมาของพิธีนี้ เกิดจากความเชื่อพื้นฐานของชาวเล ในเรื่องอิทธิพลของสิ่งที่นอกเหนือธรรมชาติ “เจ้าเกาะ” ชาวเลถือว่ามีอิทธิพลหรืออิทธิฤทธิ์สามารถที่จะดลบันดาลให้เกิดสิ่งต่าง ๆ ขึ้นมาได้ความเชื่อเกี่ยวกับอิทธิฤทธิ์ของ “ชิน” ซึ่งเชื่อว่าเป็นผีเทวดาพวกหนึ่ง ลงมาจากสวรรค์อาศัยอยู่ในทะเลมีรูปร่างเหมือนกับดวงไฟสีต่าง ๆ กัน เช่น เขียว ขาว แดง เหลือง เป็นผีที่มีฤทธิ์ร้ายแรงมาก

ชาวเลจะทำพิธีลอยเรือกันหน้าลมมรสุมตะวันตกเฉียงใต้ และลมมรสุมตะวันออกเฉียงเหนือ ซึ่งพัดประมาณกลางเดือนพฤษภาคม (เดือน 6) และเดือนตุลาคม (เดือน 11) พวกเขาจะจัดพิธีลอยเรือขึ้นเพื่อขับไล่สิ่งอัปมงคลออกจากหมู่เกาะ และขออำนาจเจ้าเกาะช่วยคุ้มครองพวกเขาให้รอดตลอดฤดูมรสุม ชาวเลเรียกลมมรสุมตะวันออกเฉียงเหนือว่า “ลมออก” และเรียกลมมรสุมตะวันตกเฉียงใต้ว่า “ลมพรัด” ชาวเลมีความเชื่อว่า เรือที่ลอยในพิธีจะนำความวิบัติต่าง ๆ ไปทิ้งที่ “เมืองออก”และ “เมืองพรัด”

พิธีลอยเรือจะทำกันปีละ 2 ครั้ง ใช้เวลาครั้งละ 2 วัน คือในวันขึ้น 14 ค่ำ วันขึ้น 15 ค่ำของเดือน 6 และเดือน 11 โดยในวันแรกซึ่งตรงกับวันขึ้น 14 ค่ำ ชาวเลกลุ่มหนึ่งจะเข้าป่าเพื่อหาไม้ที่ใช้ในการต่อเรือ ส่วนมากจะเป็นไม้เนื้ออ่อนและไม้ระกำ ไม้เนื้ออ่อนที่นิยมใช้เป็นไม้ทองหลางนำมาแกะสลักเป็นโขนเรือและพายกรรเชียงเรือ 12 คู่ แกะเป็นเครื่องใช้ประจำวัน เช่น มีดพร้า มีดสั้น เคียวและเครื่องใช้ในครัว อันได้แก่ ครก สาก กระต่ายขูดมะพร้าวและเตาอั้งโล่ ที่สำคัญคือแกะสลักเป็นรูปคนสูงประมาณ 8 นิ้ว จำนวน 12 ตัว ไว้เป็นฝีพายประจำเรือ หลังจากแกะสลักสิ่งประกอบทุกอย่างแล้วพวกเขาจะขนไม้ระกำและวัสดุต่าง ๆ ไปยังสถานที่นัดประกอบเรือ ระหว่างทางมีการร้องรำทำเพลงถวายเจ้าป่าคลอไปกับเสียงรำมะนา ตกเย็นหลังจากกินข้าวปลาอาหารแล้ว คนงานต่อเรือก็จะเริ่มงานของตน เขาจะใช้ไม้ระกำทำมาดเรือ โดยใช้ไม้ไผ่เป็นลิ่มแทนตะปูประกอบเป็นเรือกว้าง 2 ศอก ยาวประมาณวาเศษ แล้วใช้ผ้าด้ายดิบทำใบเรือ ประมาณเที่ยงคืนทุกอย่างก็เสร็จเป็นลำเรือ หัวเรือจะหันสู่ทะเลเตรียมลงน้ำ จากนั้นพวกเขาจะนำข้าวของต่าง ๆ ที่แกะสลักเตรียมไว้แล้วลงเรือ พร้อมทั้งจุดเทียนวางรายรอบลำเรือ

ขนมที่ใช้เซ่นในพิธีลอยเรือนั้น จะให้พวกผู้หญิงช่วยกันทำอย่างน้อยครอบครัวละ 1 อย่าง ขนมที่นิยมทำกันคือ ขนมหลาก้า (มีลักษณะคล้ายขนมต้ม) ขนมอี ทำด้วยแป้งข้าวเหนียวปั้นกลม ๆ ต้มใส่น้ำตาลใส่ขิง ขนมจู่จุน (ขนมฝักบัว)

นอกจากนั้นหัวหน้าครอบครัวแต่ละครอบครัว จะประดิษฐ์ตุ๊กตาคนจากไม้ระกำให้เท่ากับ

จำนวนสมาชิกในครอบครัวของตน แล้วใช้ไม้เสียบติดกันเป็นแผง นำไปใส่เรือพร้อมกับเล็บมือเล็บเท้าและผมที่ตัดใส่กระทงที่เตรียมไว้ ยังมีการนำของบริโภคในครอบครัวอย่างเช่น เกลือ กะปิ พริก หอม กระเทียม หมากพลูอย่างละเล็กละน้อยใส่กระทงไปด้วย เพื่อจะฝากสิ่งเหล่านี้ไปให้ญาติพี่น้องที่ล่วง-ลับไปแล้ว หลังจากนั้นก็จะมีการร้องรำทำเพลงและเต้นรองเง็งรอบ ๆ เรือจนสว่าง

ต่อมาในวันที่ 2 ซึ่งเป็นวันขึ้น 15 ค่ำ ประมาณตี 5 กว่า ๆ จะมีหมอผีประจำหมู่บ้านออกมาทำพิธี ทั้งหนุ่มสาว ทั้งคนเฒ่าคนแก่ตลอดจนเด็ก ๆ จะมาที่เรือพิธีพร้อมด้วยข้าวตอก แล้วใช้ข้าวตอกกวาดไปตามร่างกายทั่วทุกส่วน เพื่อให้เคราะห์กรรมและโรคภัยไข้เจ็บทั้งหลายหายไปจากตัว เสร็จแล้วจึงทิ้งข้าวตอกลงเรือ พอฟ้าสางราวหกโมงกว่า ๆ พวกหนุ่ม ๆ ประมาณ 5-6 คน จะช่วยกันยกเรือพิธีไปผูกติดกับหรือหางยาว คนอื่น ๆ จะเดินไปส่งริมฝั่งน้ำ เรือหางยาวจะลากเรือพิธีออกจากฝั่งไปกลางทะเลลึกแล้วจึงปล่อยเรือ ในการปล่อยเรือนั้นจะต้องดูกระแสน้ำประกอบด้วยไม่ให้เคลื่อนชัดหาเรือเข้าหาฝั่ง หลังจากปล่อยเรือให้ลอยไปไกลแล้ว ชาวเลจะเข้าป่าอีกครั้งหนึ่งเพื่อตัดไม้มาทำเป็นรูปคล้าย ๆ ไม้กางเขน ตอนปลายนั้นจะติดใบกระพ้อปักเป็นแนว แต่ต้องให้เป็นเลขคี่ ชาวเลเรียกไม้นี้ว่า “กายู่ฮาตัก” (ไม้ป้องกันหรือไม้ศักดิ์สิทธิ์) พอตกเย็นก็นำไม้มาปักที่เคยวางเรือพิธี การปักนั้นจะเป็นแนวริมฝั่งทะเล ไม้เหล่านี้ชาวเลถือว่าเป็นไม้ศักดิ์สิทธิ์แทนหุ่นปัดรังควาน ไม้ที่ติดตามขวางเปรียบเสมือนแขน ใบกระพ้อเปรียบเสมือนนิ้วมือจะป้องกันโบกพัดไม่ให้โรคภัยไข้เจ็บและผีร้ายทั้งหลายเข้ามาคุกคามในชุมชน จากนั้นจะมีงานรื่นเริงเต้นรำไปรอบ ๆ เสาไม้ศักดิ์สิทธิ์จนสว่าง จึงเป็นอันเสร็จพิธีกรรมลอยเรือ (เขมชาติ เทพไชยและวิสิฏฐ์ มะยะเฉียว. 2528: 60-62)

3. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับแนวทางการวิเคราะห์

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533: 27) ได้ให้ทัศนะถึงวรรคเพลงว่า วรรคเพลง คือการแบ่งทำนองเพลงออกเป็นส่วนๆในการแบ่งวรรคยึดถือ “ทำนองเพลง” เป็นหลัก การแบ่งทำนองเพลงทำนองหนึ่งๆนั้นสามารถแบ่งได้เป็นยาวหรือส่วนสั้นๆ ซึ่งจะได้ความหมายและความสมบูรณ์แตกต่างกัน การแบ่งทำนองเพลงจึงไม่ควรแบ่งให้เล็ก หรือสั้นจนไม่ได้ความหมาย

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542: 1-110) ได้จัดทำหนังสือสังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ ว่าด้วยโครงสร้างหรือรูปลักษณ์ที่เรียกว่า สังคีตลักษณ์ รวมไปถึงการวิเคราะห์ลึกลงไปถึงรายละเอียดอื่น ๆ ที่น่าสนใจทั้งในแง่ของประวัติและทฤษฎี สามารถทำให้ผู้ศึกษามีแนวทางในการเริ่มต้นที่จะวิเคราะห์เพลงด้วยวิธีการของตนเอง ซึ่งเนื้อหาจะมีดังนี้

1. การวิเคราะห์ส่วนประกอบหลักของเพลง
2. การวิเคราะห์ประโยคเพลง
3. การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์

4. การวิเคราะห์ทำนอง
5. การวิเคราะห์จังหวะ
6. การวิเคราะห์เสียง

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2543: 1-3) ได้ศึกษาลักษณะของดนตรีและวัฒนธรรมพื้นบ้านโดยตลอดซึ่งในปี พ.ศ. 2544 ได้จัดทำหนังสือวิชาการด้านดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 32 ได้รวบรวมความเป็นมาของเครื่องดนตรีในภาคใต้ในแง่ของการศึกษาดนตรี ทางมนุษย์วิทยา ลักษณะความเชื่อรวมถึงวัฒนธรรมที่เชื่อมโยงในดนตรี พิธีกรรมต่าง ๆ นั้น ก็มีผู้สนใจศึกษาและได้ผสมทฤษฎีออกมาในรูปแบบต่าง ๆ นอกจากนี้ยังกล่าวได้ถึงองค์ประกอบในการวิเคราะห์ดนตรีดังนี้

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

ในกรณีของดนตรีไทยนั้น คีตลักษณ์สามารถพิจารณาได้ดังนี้

1. รูปแบบของเพลง
2. ลีลาของเพลง

ดังนั้นเราอาจสรุปในเบื้องต้นได้ว่าดนตรีทุกแขนงมีลักษณะโครงสร้างที่เป็นหลัก สามารถศึกษาในลักษณะภายในและภายนอกชัดเจนอย่างมีหลักการออกมาได้

กาญจนา อินทรสุนานนท์ (2540: 67-95) ได้ศึกษาเทคนิคการขับร้องเพลงไทย ว่าด้วยองค์ประกอบของการขับร้องเพลงไทย เทคนิคการเปล่งเสียงต่างๆ ศัพท์ทางด้านการขับร้องเพลงไทยดังนี้

1. เสียงครั่น เป็นความถนัดไม่ปรากฏในท่อนใดหรือที่ใดของบทเพลง ซึ่งอยู่ที่ความเหมาะสมของบทเพลงนั้นๆ “ครั่น” เป็นส่วนหนึ่งของการประคบเสียง โดยการเอื้อนเสียงสะดุด และสะเทือนอย่างต่อเนื่อง ซึ่งอาจจะยืนเสียงเดิมหรือไม่ก็ได้

“ครั่น” หมายถึงการทำเสียงร้องสะดุดสะเทือนเพื่อให้เกิดความไพเราะ เสียงนี้จะออกมาแค่อือคลายการกระแอม แต่กระแอมจะลึกกว่า ครั่นจะมีทั้งยาวและสั้น แบ่งเป็น 2 แบบ คือ ครั่นที่ทำนองและครั่นที่คำร้อง

“ครั่น” หมายถึงการลากเสียงอือ หรือเสียงอื่น โดยสะเทือนเสียงที่เพดานขึ้นนาสิกแล้วสะดุดเสียง

2. “กระทบ” มีทั้งในคำร้องและคำเอื้อน โดยการเปล่งเสียงเอื้อนอย่างน้อย 3 พยางค์ขึ้นไป โดยที่พยางค์หลังต้องกระชั้นและกระชับ

“กระทบ” หมายถึง การออกเสียงต่างระดับกันอาจเป็น 2 เสียงหรือ 3 เสียง เรียกว่า กระทบ 2 เสียงหรือกระทบ 3 เสียง การออกเสียงกระทบเป็นการนำเสียง 2 หรือ 3 เสียงมาเฉียดกันเท่านั้น มี 2 ลักษณะคือ กระทบเสียงตรง กระทบต่างเสียง และแบ่งออกเป็น 2 แบบ คือ กระทบคำร้องและกระทบทำนอง

“กระทบ” หมายถึง การลากเสียงยาวมาสัมผัสเสียงสั้น และกลับมาเสียงเดิม เช่น เออ-เฮอะ-เออ เสียงกระทบนี้อาจทำได้หลายครั้งต่อเนื่องกัน ขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้ร้อง

3. “เน้นเสียง” มีทั้งในคำร้องและคำเอื้อน โดยการเปล่งเสียงให้หนักหรือเบากว่าปกติ เพื่อให้เกิดความไพเราะ ตรงกับอารมณ์เพลง ความหมายของคำและอักขระวิธี

“เน้นเสียง” หมายถึง การทำเสียงให้ชัดขึ้น ตามความเหมาะสมของคำร้องและอารมณ์เพลง จะพบแต่การเน้นคำร้อง ยังไม่พบการเน้นทำนอง

“เน้นเสียงเน้นคำ” หมายถึง การให้ความสำคัญกับเสียงเอื้อนหรือคำร้อง โดยเพิ่มน้ำหนักเสียงหรือเน้นคำให้ชัดเจนเป็นพิเศษ จะเห็นได้ชัดเจนในเรื่องของร้องเพลงละคร ต้องเน้นทุกถ้อยกระทงความ เสียงหนัก / เสียงเบา

4. “ประคบเสียงประคบคำ” เป็นการเปล่งเสียงให้นุ่มนวล ไพเราะ ตรงกับอารมณ์เพลง ความหมายของคำและอักขระวิธี โดยเสียงที่ออกมานั้นจะต้องมีความพอดี ไม่มากไม่น้อยเกินไป

“ประคบเสียงประคบคำ” ลักษณะคล้ายการเน้นเสียงแต่มากกว่า

“ประคบเสียงประคบคำ” หมายถึง การทำเสียงและคำร้องให้ชัดเจนตรงความประสงค์ของทำนองโดยไม่ดังหรือไม่เบาจนเกินไป

5. “กล่อมเสียง” มีลักษณะคล้ายประคบเสียง

“กล่อมเสียง” หมายถึง การทำเสียงให้นวลเนียนราบรื่น

“กล่อมเสียง, กลิ้งเสียง, กลึงเสียง” มีลักษณะคล้ายประคบเสียง แต่ขึ้นอยู่กับเทคนิคและลีลาขอผู้ร้อง

6. “กลิ้งเสียง” เป็นลักษณะที่คล้ายกับการครั่นแต่จะนุ่มนวลกว่า มีการโหนเสียงเข้าผสมเล็กน้อย จะใช้เสียงต่อเนื่องกันมีระดับเสียงมากกว่า 2 เสียงขึ้นไป

7. “กลึงเสียง” มีการกล่อมทำนองร้องมาผสม คำว่า กลึงเสียง และตรึงเสียง น่าจะเป็นเสียงเดียวกัน

8. “กลืนเสียง” เสียงร้องจะหมดที่ท้ายคำในส่วนที่เป็นทำนอง เสียงจะอยู่ในลำคอเป็นเสียงที่ค่อนข้างต่ำ ต้องใช้เสียง อือ จึงจะกลืน มักพบในเพลงสำเนียงมอญ

“กลืนเสียง” คือการร้องโดยเผยอปากเล็กน้อย ทำให้เสียงผ่านลงลำคอ แล้วเปล่งเสียงกลับมาใหม่ คล้ายเสียงกลึงแล้วปล่อยออกมาใหม่

9. “ขยักขย่อนเสียง” หมายถึง การเปล่งเสียงเอื้อนที่ยืนเสียงเดียว โดยการปรุงแต่งเสียงให้สละสลวยตรงตามทำนองหลัก

10. “ควญ” หมายถึง การเปล่งเสียงออกจากลำคอเป็นเสียงเอื้อน โดยโยนเสียงและผันเสียง โหนเสียงไปสูงและต่ำ มีทั้งเสียงหนักและเสียงเบา เลื่อนไหลติดต่อกันไปจนกว่าจะหมดช่วงทำนอง มักจะมีคำสุดท้ายของเพลงที่จะร้องควญ “ควญ” จะมีอยู่ในเพลงร่ายนอก เพลงโอ้ปี่ เพลงประเภทหน้าทับสองไม้

“ควญ” หมายถึง ลักษณะของทำนองเพลงที่แสดงถึงอารมณ์โศกเศร้า โดยกำหนดรูปแบบไว้โดยเฉพาะการแสดงโขนละครเท่านั้นเป็นที่หมายรู้กันในหมู่นักร้อง

“ควญ” หมายถึง เทคนิคการเปล่งเสียงคำร้องและการเอื้อน เพื่อให้เกิดอารมณ์เศร้าโศก โดยอาจจะขยายทำนองได้ตามความเหมาะสมในอัตราจังหวะหน้าทับเดิม

11. “คร่อม” หมายถึง การร้องที่ลงเสียงไม่ตรงจังหวะ อาจจะลงก่อนจังหวะหรือหลังจังหวะ เช่น การลัก การย้อย เสียงที่จบทำนองต้องตรงกับเสียงที่กำหนดไว้โดยเจตนาให้เกิดความไพเราะ

“คร่อม” หมายถึง การขับร้องที่ลงเสียงกึ่งกลางจังหวะเป็นวิธีการเฉพาะของผู้ประพันธ์และผู้ขับร้อง โดยนำมาใช้ในบางช่วงของเพลง

“คร่อม” หมายถึง วิธีการขับร้องที่เจตนาร้องไม่ตรงจังหวะ เพื่อความไพเราะและแสดงออกถึงอารมณ์ในเฉพาะบางเพลง

12. “ควงเสียง” จะคล้ายกับศัพท์อื่น เช่น ช้อนเสียง โยนเสียง โหนเสียง ผันเสียง

“ควงเสียง” หมายถึง การขับร้องที่ใช้เสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ หรือเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูงในเสียงเดียวกัน

“ควงเสียง” แบ่งเป็นควงเสียงสูงและควงเสียงต่ำ

“ควงเสียงสูง” หมายถึง การร้องที่ต้องใช้การม้วนเสียง โดยเริ่มจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง โดยให้เสียงต่อเนื่องกันแล้วสะบัดเสียงในตอนท้าย

“ควงเสียงต่ำ” หมายถึง การร้องที่ต้องใช้การม้วนเสียง โดยเริ่มจากเสียงสูงลงหาเสียงต่ำ โดยให้เสียงต่อเนื่องกันแล้วสะบัดเสียงในตอนท้าย

13. “ช้อนเสียง” หมายถึง ลีลาการร้องที่เน้นถ้อยคำ โดยใช้เสียงต่ำไปหาเสียงสูง

“ช้อนเสียง” หมายถึง เป็นการขับร้องที่ให้เสียงอ่อนลงมา แล้วย้อนเสียงขึ้นไปเพื่อให้คำชัดเจนและนุ่มนวล

“ช้อนเสียง” หมายถึง การขับร้องที่ใช้ความหนักเบาของระดับเสียงแสดงความเด่นชัดของคำร้องบางคำให้เหมาะสมกับอารมณ์เพลง

14. “ปั้นเสียง” หมายถึงการบังคับเสียงร้องออกจากลำคอให้กลมกล่อมชัดเจน ตั้งใจที่จะขับร้องลื่นหู

15. “ปริบ” หมายถึงการลากเสียงอือ หรือเสียงอื่น โดยสะเทือนเสียงที่เพดานขึ้นนาสิกแล้วสะดุดเสียง มีลักษณะเดียวกับครั่นแต่เสียงสั้นกว่า

“ปริบ” หมายถึง เสียงเบาและสั้นกว่ากระทบ

16. “โปรย” หมายถึง ลีลาการร้องที่เน้นถ้อยคำ โดยการโรยเสียงจากสูงลงมาหาเสียงต่ำ

17. “ผันเสียง” หมายถึง การใส่หางเสียงที่ถ้อยคำนั้นๆ เพื่อให้เกิดความชัดเจนยิ่งขึ้น

18. “ผ่อนเสียง” หมายถึง การร้องโดยก่อนที่จะเปล่งเสียงต้องสูดลมหายใจเข้าให้เต็มที่เมื่อต้องการใช้เสียงยาวก็ค่อยๆ ผ่อนลมออกทีละน้อยอย่างสม่ำเสมอแม้จะต้องทำเสียง ที่มีช่วงยาวตามกำหนดจังหวะหนึ่งฉิ่งหนึ่งฉาบก็ตาม วิธีนี้จะช่วยชะลอกำลังให้มีมากพอและผ่อนใช้ให้พอเหมาะพอดี ก็จะมีกำลังเสียงใช้ได้อย่างพอเพียง

“ผ่อนเสียง” หมายถึง การทำเสียงให้เบาลงเพื่อให้เกิดความไพเราะในถ้อยคำและทำนองเพลง

“ผ่อนเสียง” หมายถึง การออกเสียง โดยการลากเสียงให้ยาวและค่อยๆ เบาลงจากเสียงเดิมเพื่อให้เกิดความนุ่มนวล สามารถทำได้ทั้งคำร้องและทำนองเอื้อน

19. “ม้วนเสียงม้วนคำ” หมายถึง การขับร้องที่ใช้ความหนักเบาของระดับเสียงแสดงความเด่นชัดของคำร้องและการเอื้อนเช่นเดียวกับการช้อนเสีย ง โดยเพิ่มความละเอียดของท่วงทำนองลักษณะนี้มักใช้ในตอนจบของท่อนเพลง

20. “โยกเสียง” หมายถึง การทำเสียงสูงๆต่ำๆ ในระดับเสียงเดิม กลับไปกลับมาหลายๆครั้ง จนกว่าจะหมดทำนอง

“โยกเสียง” หมายถึง การขับร้องที่ใช้เสียงเอื้อนตั้งแต่ 2 เสียงขึ้นไปเคลื่อนไปมาจากช้าไปหาเร็ว

“โยกเสียง” หมายถึง เป็นวิธีการเอื้อนเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง โดยการสลับเสียงไปมาอย่างต่อเนื่อง มีการผ่อนเสียงบ้างเพื่อให้เกิดความไพเราะ

21. “โยนเสียง” หมายถึง การทำเสียงให้แกว่งไปมาจากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง และกลับมาเสียงเดิมให้ลงตามจังหวะ โยนเสียงนี้มีไว้เพื่อเป็นที่พักของเพลงบางตอน และเปิดโอกาสให้ผู้ร้องหรือผู้แต่งเพลงได้ประดิษฐ์ทำนองดัดแปลงออกไปตามความพอใจ จะสั้นจะยาวเท่าใดก็ได้เพียงแต่เมื่อสุดท้ายของการพลิกแพลงไปแล้ว ให้มาตกที่เสียงอันเป็นความประสงค์ของโยนเสีย งตอน

นั้นเท่านั้น

“โยนเสียง” เป็นบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีมากกว่าร้อง จึงไม่มีข้อมูล หากแต่ร้องก็เป็นส่วนหนึ่ง

“โยนเสียง” เป็นวิธีการเอื้อนเพื่อเชื่อมคำร้องหรือการเอื้อนให้ร้อยรัดติดต่อกัน โดยการออกเสียงจากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง เน้นให้มีน้ำหนักเสียง และกระแทกเสียงในบางตอนให้เหมาะสม ส่วนมากมักใช้เพลงสำเนียงมอญ

22. “รวบเสียง” หมายถึง การทำเสียงช่วงท้ายของทำนองเพลงจากการดำเนินทำนองร้องในจังหวะเร็ว โดยสะดุดเสียงแล้วปล่อยทำนองต่อไปให้ช้าลง

“รวบเสียง” หมายถึง การร้องเอื้อน 3 เสียงเริ่มจากเสียงที่ 1 ผ่านเสียงที่ 2 โดยเร็วและยืนอยู่ในเสียงที่ 3

“รวบเสียง” หมายถึง วิธีการร้องและการเอื้อนตั้งแต่ 2 เสียงขึ้นไปให้กระชับเน้น และตรงจังหวะเพื่อแสดงอารมณ์เพลง ส่วนมากใช้ในเพลงทีมีจังหวะเร็ว

23. “ลักจังหวะ” หมายถึง การร้องซึ่งดำเนินไปโดยไม่ตรงจังหวะ เสียงที่หนักน่าจะลงตรงจังหวะ ก็ทำให้ตกลงในที่อื่นซึ่งไม่ตรงจังหวะ แต่การกระทำนี้เป็นการกระทำโดยเจตนาเพื่อให้เกิดความไพเราะหรือเร้าอารมณ์

“ลักจังหวะ” หมายถึง การขับร้องที่วางคำและทำนองก่อนถึงจังหวะ

“ลักจังหวะ” หมายถึง วิธีการร้องที่เจตนาออกเสียงคำร้องหรือเอื้อนก่อนจังหวะตกเพื่อเกิดความไพเราะ

24. “ย้อยจังหวะ” หมายถึง การร้องซึ่งประดิษฐ์ทำนองให้เสียงที่ควรจะตกลงตรงจังหวะไปตกหลังจังหะ เมื่อเป็นเช่นนี้ทำนองของประโยคนั้นก็จะยาวกว่าประโยคธรรมดา

“ย้อยจังหวะ” คือการขับร้องที่วางคำและทำนองลงหลังจังหวะ

“ย้อยจังหวะ” หมายถึง วิธีการร้องที่เจตนาออกเสียงคำร้องหรือเอื้อนหลังจังหวะตกเพื่อให้เกิดความไพเราะ ส่วนมากจะใช้ในคำร้องหรือเอื้อนท้ายวรรคเพลง

25. “ล่วงหน้า” หมายถึง การร้องซึ่งประดิษฐ์ทำนองให้เสียงที่ควรจะตกลงตรงจังหวะไปตกก่อนจังหวะ

“ล่วงหน้า” มีความหมายเดียวกับคำว่า ลักจังหวะ

26. “เลื่อนไหล” หมายถึง การเอื้อนเสียงเปล่าไปตามทำนองเพลง

“เลื่อนไหลเสียง” หมายถึง การขับร้องที่เปล่งเสียงเอื้อนอย่างต่อเนื่องจากระดับเสียงสูงมาหาระดับเสียงต่ำ

“เลื่อนไหล (ขึ้น-ลง)” เป็นวิธีการขับร้องหรือเอื้อนที่เจตนาลากเสียงจากระดับเสียงต่ำ

ไปหาเสียงสูง หรือจากระดับเสียงสูงไปหาเสียงต่ำอย่างสม่ำเสมอและต่อเนื่องกัน ส่วนมากใช้ในเพลงสำเนียงมอญ

27. “เสียงสะดุด” หมายถึง การทำเสียงให้กระทบกันเหมือนสะดุดเพียงเบาๆ ในระหว่างเสียงว่างเล็กๆน้อยๆ สำหรับใช้สอดแทรกหรือปรุงแต่งให้มีอรรถรสยิ่งขึ้น

28. “เสียงปริบ” หมายถึง การปฏิบัติการเอื้อนเสียงหนึ่งไปอีกเสียงหนึ่ง เสียงที่ 1 จะเป็นเสียงหนัก เสียงที่ 2 จะเป็นเสียงเบา

29. “ผ่านเสียง” หมายถึง การขับร้องที่ใช้เสียงเอื้อนจากเสียงหนึ่งอย่างต่อเนื่องไปยังอีกเสียงหนึ่ง “เลื่อนไหลและผ่านเสียง” มีความสัมพันธ์กันมีหน่วยเสียงที่ลำดับกันหรือชิดกันไปการผ่านเสียงจะอาศัยการเลื่อนไหล โดยให้เลื่อนไหลบนเสียงต่างๆ โดยเสียงต่อเนื่องกันไม่ขาดเสียง

30. “หางเสียง” หมายถึง การใช้เสียง “หือ” ใช้เฉพาะท้ายเสียงอักษรสูง และใช้เป็นหางเสียงของเอื้อนหรือใช้ในตอนสุดวรรคสุดตอนของเพลง

“หางเสียง” หมายถึง การลากเสียงให้สูงขึ้นจากเสียงเดิมเพียงเล็กน้อยในตอนท้ายของคำร้องหรือการเอื้อน เพื่อให้คำชัดเจนหรือไพเราะยิ่งขึ้น

31. “เหินเสียง” หมายถึง การทำเสียงให้เลื่อนไหลจากต่ำไปหาสูงมีลักษณะคล้ายคลึงกับการช้อนเสียง

“เหินเสียง” เป็นวิธีการร้องหรือเอื้อนที่เจตนาลากเสียงให้สูงขึ้นจากเสียงเดิมอย่างสม่ำเสมอและต่อเนื่องกันในช่วงสั้นๆ

32. “โหนเสียง” หมายถึง การทำเสียงเอื้อนให้เลื่อนไหลจากระดับเสียงสูงให้สูงขึ้นไปอีก ส่วนใหญ่จะใช้กับเพลงที่มีอารมณ์เศร้า ประเภทเพลงทยอย

33. “เสียงลอย” หมายถึง การร้องที่มีเสียงไม่ถึงเสียงสูง หรือระดับเสียงต่ำกว่าเสียงที่กำหนด เป็นลักษณะของการร้องที่ไม่ถูกต้อง

“เสียงลอย” เป็นวิธีการลากเสียงยาว ส่วนใหญ่จะใช้กับระดับเสียงสูง

“เสียงลอยจังหวะ” เป็นวิธีการขับร้องที่ลากเสียงจนกว่าจะครบจังหวะหน้าทับหรือรอให้ตกจังหวะหน้าทับก่อนแล้วจึงร้องคำต่อไป นิยมใช้กับเพลงทยอย

34. “เสียงอาศัย” หมายถึง ความพยายามใช้เสียงของผู้ขับร้อง ที่จะใช้เสียงสูงกว่าระดับเสียงจริงของแต่ละบุคคล โดยเปล่งเสียงออกทางปากและจมูก ทำให้เสียงที่ออกมาเบากว่าปกติ จะใช้ต่อเมื่อมีความจำเป็นเท่านั้น

35. “ล่อนผิวลม” หมายถึง เสียงที่ใช้สอดแทรกในระหว่างเสียงที่ว่างน้อยๆ เสียงเบากว่าครั่นแทรกอยู่ในเสียงปริบ เป็นเสียงนิดๆ

“ล่อนผิวลม” หมายถึง การร้องที่ผ่อนเสียงหนักเบาใช้ในช่วงเอื้อนไปรับคำ

36. “อมเสียง” หมายถึง การออกเสียงตรีเป็นเสียงอือ และเสียงฮือ (ช่วงเท่า)

“อมเสียง” หมายถึง ลักษณะคำร้องของคำบางคำที่ต้องใช้วิธีการหุบปากเก็บเสียงแล้วระบายเสียงออกจากจมูกเป็นบางส่วน เพื่อไม่ให้เสียงขาดและทำให้เกิดอารมณ์เพลง

37. “ปั้นคำ” หมายถึง การบังคับเสียงตกแต่งคำร้องให้ไพเราะกลมกล่อมชัดเจน

38. “เสียงลงทรวง” หมายถึง เป็นเทคนิคการใช้เสียงที่เลื่อนไหล จากลำคอสู่ทรวงอกเป็นทักษะที่เกิดจากเสียงต่ำ

“เสียงลงทรวง” หมายถึง วิธีการขับร้องที่เกิดจากการออกเสียงจากลำคอลงทรวงอกแล้วเปล่งออกมา เพื่อเกิดอารมณ์ต่างๆ นิยมใช้ในเพลงสำเนียงมอญ และทำนองแหล่

39. “เสียงพริ้ว” เป็นเทคนิคการทำเสียงที่ใช้ถ้อยคำชัดเจนไพเราะขึ้น คล้ายสะบัดแต่เบาและนุ่มนวลกว่า

“เสียงพริ้ว” หมายถึง วิธีการขับร้องที่ทำให้หางเสียงเกิดความสั่นไหว และแผ่วลงเล็กน้อย

40. “ร่อนใบไม้ร่วง” หมายถึง เสียงที่ค่อยๆเลื่อนไหลจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ ไปสู่เสียงทำนองหลัก

“ร่อนใบไม้ร่วง” หมายถึง การขับร้องที่ใช้วิธีการสะบัดเสียงเป็นช่วงๆ โดยเริ่มจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ หรือจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง โดยลากเสียงตัวสุดท้ายของแต่ละช่วงให้ยาว

41. “สะบัดเสียง” หมายถึง การทำเสียงตั้งแต่ 3 เสียงขึ้นไปในตอนท้ายบางช่วงของการเอื้อนให้ต่อเนื่องกันอย่างรวดเร็ว

“สะบัดเสียง” หมายถึง วิธีการขับร้องที่ทำให้เกิดเสียงจากเสียงเดิม ตั้งแต่ 3 เสียงขึ้นไปอย่างรวดเร็วในส่วนท้ายของหางเสียง

42. “ทิ้งเสียง” หมายถึง การจบคำร้องโดยไม่มีเสียงเอื้อนต่อท้าย

“ทิ้งเสียง” เป็นวิธีการขับร้องที่เน้นคำร้องเป็นคำๆ แต่ให้มีความไพเราะ

43. “บีบเสียง” เป็นวิธีการขับร้องที่เกิดจากการเกร็งที่กราม หรือช่วงท้องเพื่อแก้ปัญหาการขับร้องให้เสียงสูงตรงกับเสียงที่ต้องการ จะคล้ายเสียงอาศัยหรือเสียงผี

44. “กนกคอ” เป็นวิธีการขับร้องที่ใช้การเอื้อนลูกคอให้มีความไพเราะ เหมือนเป็นกลเม็ดอย่างหนึ่ง

45. “ประดิษฐ์คำ” เป็นวิธีการออกเสียงให้ไพเราะ

46. “สำเนียงเพลง” เป็นบทเพลงที่มีทำนองหรือลีลาที่สื่อความหมายถึงชาติพันธ์

ด้านทฤษฎีดนตรี ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2528: 19-50) ได้กล่าวถึงองค์ประกอบทางดนตรีว่ามีทั้งหมด 9 อย่าง ดังนี้

1. เสียง (Tone) ประกอบด้วย
    1.1 ระดับเสียง
    1.2 ความยาวของเสียง
    1.3 ความเข้มของเสียง
    1.4 คุณภาพของเสียง
2. เวลา (Time) ประกอบด้วย
    2.1 ความเร็วจังหวะ
    2.2 อัตราจังหวะ
    2.3 จังหวะ
3. ทำนอง (Melody)
    3.1 จังหวะของทำนอง
    3.2 มิติ
    3.3 ช่วงเสียง
    3.4 ทิศทางของทำนอง
4. เสียงประสาน
    4.1 คอร์ด
5. ระบบเสียง
    5.1 Tonal Music
    5.2 Polytionlity
    5.3 Multionality
    5.4 Atonality
    5.5 Microtonality
6. สีสัน (Tone Colour)
    6.1 เสียงร้องของมนุษย์
    6.2 เครื่องดนตรี
7. ลักษณะของเสียง (Characteristics of Sound)
8. รูปพรรณ (Texture)
9. รูปแบบ (Forms)
    9.1 องค์ประกอบพื้นฐานของรูปแบบ
    9.2 โครงสร้างของรูปแบบ

9.2.1 โครงสร้างของประโยค

9.2.2 ส่วนหลัก

9.2.3 ส่วนประกอบเฉพาะของบทเพลง

สุวัฒน์ ทรงเกียรติ (2542: 11) กล่าวว่า เราสามารถวิเคราะห์และแยกแยะองค์ประกอบทางดนตรีมาได้ดังนี้

1. เสียง คือ ส่วนที่มาสัมผัสโสตประสาทมนุษย์
2. จังหวะ คือ การเคลื่อนที่ของเสียงดนตรีไปตามเวลา
3. ทำนอง คือ รูปร่างของเสียงดนตรี
4. พื้นผิว คือ จำนวนแนวทำนองที่มีอยู่ในเสียงดนตรี
5. การประสานเสียง คือ ความกลมกลืนของเสียงดนตรี
6. สีสัน คือ คุณภาพของเสียงดนตรี
7. รูปแบบหรือคีตลักษณ์ คือ สัดส่วนของบทเพลง

4. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

พชรวรรณ รุ่งแสงอโณทัย. (2547: 8-25) ทำการศึกษาเรื่องปัจจัยที่มีผลสำคัญของการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมของชุมชนชาวเลกลุ่มอูรักลาโว้ย บริเวณแหลมตุ๊กแก ตำบลรัษฎา อำเภอเมือง จังหวัดภูเก็ต ได้ศึกษาถึงประวัติความเป็นมาของชาวเลในประเทศไทย สภาพทั่วไปของชุมชนชาวเลอูรักลาโว้ย ประวัติความเป็นมาของชุมชนชาวเลอูรักลาโว้ย สภาพทางสังคมและวัฒนธรรมของชุมชนชาวเลอูรักลาโว้ย วัฒนธรรมที่เกี่ยวกับชีวิตประจำวัน เช่น การสร้างบ้าน การแต่งกาย และการกิน วัฒนธรรมที่เกี่ยวกับศาสนาและประเพณี เช่น การนับถือโต๊ะหมอ การนับถือเจ้าป่าเจ้าเขา การเกิด การแต่งงาน การตาย พิธีลอยเรือ แนวคิดเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม ปัจจัยภายในและภายนอกที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลง ผลการศึกษาพบว่า กลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่เป็นเพศชาย อยู่ในช่วงอายุ 31-40 ปี มีระยะเวลาอยู่ในชุมชน 41 ปีขึ้นไป มีรายได้รวบของครอบครัวรวมต่อเดือน 3,001-5,000 บาท นับถือศาสนาพุทธ ภูมิลำเนาของคู่สมรสเป็นกลุ่มอูรักลาโว้ยด้วยกัน มีบุตรน้อยกว่า 3 คน และส่วนใหญ่มีอาชีพประมงเป็นหลัก

อาภรณ์ อุกฤษณ์. (2532 : 1-260) ทำการศึกษาพิธีลอยเรือ: ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมของชาวเลกรณีศึกษาบ้านหัวแหลม เกาะลันตา จังหวัดกระบี่ ได้ศึกษาเกี่ยวกับองค์ประกอบของพิธีลอยเรือทั้งในแง่ของศิลปะที่ชาวเลสร้างสรรค์ประดิษฐ์ขึ้น เพื่อใช้ในพิธีกรรม และในแง่ของสัญลักษณ์และความหมาย ตลอดจนการสืบเนื่อง และการเปลี่ยนแปลงได้สะท้อนให้เป็นถึงสัญลักษณ์และการสื่อความหมายในรูปแบบต่าง ๆ

เยาวนิตย์ ศรีละมุล. (2541: 73-78) ทำการศึกษาวัฒนธรรมเกี่ยวกับปัจจัยพื้นฐานในการดำรงชีวิตของชาวเลเกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล ได้ศึกษาเกี่ยวกับวัฒนธรรมพื้นฐานของการดำรงชีวิตของชาวเล เช่น วัฒนธรรมด้านอาหาร วัฒนธรรมด้านที่อยู่อาศัย วัฒนธรรมด้านเครื่องนุ่งห่ม วัฒนธรรมด้านยารักษาโรคของชาวเลบนเกาะหลีเป๊ะ

สุรศักดิ์ เพชรคงทอง. (2551: 1-186) ทำการศึกษาดนตรีลิเกลาฮู ได้ศึกษาเกี่ยวกับลิเกลาฮูในตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา มีประวัติความเป็นมาไม่น้อยกว่า 60 ปี ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากเมื่อ 40 ปีก่อน และสูญหายไปประมาณปี พ.ศ. 2510 จนปี พ.ศ. 2540 ภายใต้การนำของ นายสุชาติ สุริยันยงค์ ได้รวบรวมนักดนตรีที่เคยเล่นลิเกลาฮูมาตั้งคณะขึ้นใหม่ ปัจจุบันคณะลิเกลาฮู มีลักษณะเป็นคณะลิเกสาธิต ไม่ได้หวังผลกำไรหรือชื่อเสียงใด ๆ หวังเพียงต้องการรักษาศิลปะการแสดงเพลงพื้นบ้านแขนงนี้และพร้อมที่จะถ่ายทอดให้กับผู้ที่สนใจ คณะลิเกลาฮูปัจจุบันมีสมาชิกทั้งหมด 12 คน เครื่องดนตรีที่ใช้มีรำมะนา 3 ใบ แทมบูริน ฉิ่ง ฉาบ กรับ และโหม่ง เป็นเครื่องประกอบจังหวะ ส่วนแอคคอเดียน กับ ไวโอลินใช้เป็นเครื่องดำเนินทำนอง การแต่งกายผู้ชายจะนุ่งกางเกงขายาว เสื้อแขนยาว บางครั้งอาจใส่หมวกแขก ส่วนผู้หญิงนุ่งผ้าถุง สวมเสื้อแขนยาวและคลุมผ้า การแสดงลิเกลาฮูไม่มีพิธีมากนักจะเริ่มต้นด้วยการเบิกโรง การว่าเพลง และการลาผู้ชม ปัจจุบันลิเกลาฮูมักจะได้รับเชิญไปแสดงในงานที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมและการอนุรักษ์ ผลการศึกษาพบว่าเพลงลิเกลาฮูทั้ง 10 เพลง มีลักษณะเป็นทำนองเดียวสั้น ๆ บรรเลงซ้ำไปมาสลับกันระหว่างท่อนร้องของลูกคู่รับ และท่อนร้องของคนว่าเพลง ใช้เทคนิคการร้องประสานกันเป็นหมู่คณะ โดยใช้เสียงประสานคู่ 1 และ 8 กลุ่มเสียงที่ใช้ในลิเกลาฮู เมื่อนำมาเปรียบเทียบเสียงตามหลักบันไดเสียงดนตรีสากลมี 3 แบบ คือ ใช้บันไดเสียงเมเจอร์ ใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิคและไม่สามารถจัดอยู่ในบันไดเสียงกลุ่มใดได้

พงษธร ลำเนาครุฑ. (2548) ทำการศึกษาบทเพลงประกอบการเล่นรองแง็งจังหวัดภูเก็ต กรณีศึกษารองแง็งคณะพรสวรรค์ ได้ศึกษาเกี่ยวกับรองแง็งซึ่งเดิมเป็นการละเล่นพื้นเมืองของชาวหมู่เกาะชวา ประเทศอินโดนีเซีย และมาเลเซีย ซึ่งได้แพร่ขยายเข้ามาสู่ทางตอนใต้ของประเทศไทย ผลจากการศึกษาพบว่า บทเพลงทั้ง 15 เพลง มีลักษณะเป็นบทเพลงทำนองเดียว โดยใช้ไวโอลิน 1 คันบรรเลงทำนอง และมีเครื่องดนตรีประกอบจังหวะได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูริน โหม่ง กรับและฉาบเล็ก นอกจากนี้ยังพบว่ารูปแบบของบทเพลงทั้ง 15 เพลง เป็นเพลงท่อนเดียว

ณัฐฐาพร หอมแช่ม. (2548) ทำการศึกษาลิเกฮูลู กรณีศึกษาคณะอาเนาะปอ-มาร์ อาเนาะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี ซึ่งได้ศึกษาเกี่ยวกับวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับลิเกฮูลู โดยส่วนมากเป็นวัฒนธรรมที่มีความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมทางศาสนาอิสลาม เช่น การแต่งกาย ภาษา พิธีกรรมทางศาสนา และประเพณีความเชื่อในเรื่องต่าง ๆ ที่สืบทอดกันมาตั้งแต่บรรพบุรุษจนถึงปัจจุบัน และศึกษา

ด้านเศรษฐกิจ สังคม จิตวิญญาณ การปกครองด้วย

จรินทร์ เทพสงเคราะห์ (2540) ได้ทำการศึกษา บทเพลงดนตรีกาหลอในจังหวัดสงขลา ซึ่งศึกษาเกี่ยวกับการวิเคราะห์วัฒนธรรมดนตรีกาหลอ ซึ่งประกอบด้วย นักดนตรี เครื่องดนตรี การแต่งกาย โอกาสในการบรรเลง โรงแสดงกาหลอ รูปแบบประเพณีในการบรรเลง วิเคราะห์องค์ประกอ บและรูปแบบของดนตรีกาหลอ ซึ่งประกอบด้วย บทเพลงที่ใช้ในการบรรเลง ความหมายของชื่อเพลง วิเคราะห์บทเพลงกาหลอถึงลักษณะการดำเนินการดำเนินทำนองและสำนวนเพลงทางปี่ ความยาวของเพลง จำนวนท่อน จำนวนหน้าทับ

อารีรัตน์ เรืองกำเนิด (2543: 53) ได้ศึกษาวงโหม่งครึม ดนตรีสำหรับงานศพในจังหวัดชุมพร ซึ่งเป็นดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะของตัวเอง ที่ใช้บรรเลงในงานศพในชุมชนของจังหวัดชุมพร โดยสรุปงานวิจัยเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมในพิธีศพกับดนตรีโดยมีจุดประสงค์เพื่อบรรเทาความเศร้าโศกของญาติผู้ตาย การบรรเลงเพื่อเตือนสติให้มนุษย์รู้จักปลงและปล่อยวาง เพลงมีการบรรเลงทำนองที่ไม่ซับซ้อนเกิดจากสภาพแวดล้อมทางสังคมและทางกายภาพของวงโหม่งครึมที่ไม่ซับซ้อน ไม่มีความแตกต่างทางชนชั้น ลักษณะสังคมมีความเป็นอยู่ที่เรียบง่าย นอกจากนี้การบรรเลงที่มีลำดับขั้นตอนเกิดจากในสังคมที่มีการจัดการปกครอง หมู่บ้านและตำบล มีสถาบันการเมืองที่แน่นอน นั่นหมายถึง สังคมที่มีการจัดระเบียบการปกครองเป็นลำดับความสำคัญ ทำให้มีผลต่อลักษณะของดนตรีงานศพด้วย ผลจากการศึกษาพบว่า องค์ประกอบทางดนตรีของวงโหม่งครึม ได้แก่ เครื่องดนตรี ปี่ในกลองทน 2 ใบและฆ้อง บทเพลงที่ใช้บรรเลงเดิมมี 12 ไม้ รูปแบบของบทเพลงพบว่า ไม้สองและไม้สามใช้ทำนองเพลง “แม่ไม้ปี่โทน”

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ กรณีศึกษาชาวเลอูรักลาโว้ย เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล โดยผู้วิจัยได้ทำการศึกษาจากการสัมภาษณ์ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ นอกจากนี้ยังได้ทำการศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร และตำราที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นข้อมูลปฐมภูมิ (Primary Sources) และวิเคราะห์โดยใช้องค์ความรู้ทางมานุษยดุริยางควิทยา ทำให้ได้มาซึ่งข้อมูลทุติยภูมิ (Secondary Sources) เสนอผลรายงานการศึกษาวิจัยแบบพรรณนาวิเคราะห์ (Analytical Description) มีวิธีดำเนินการตามขั้นตอนดังนี้

ขั้นศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูล

1. ข้อมูลจากการรวบรวมเอกสารต่าง ๆ ได้แก่ บทความ วารสาร รายงานการวิจัย ตำรา วิทยานิพนธ์ หนังสือต่าง ๆ ทางวิชาการ โดยการศึกษาจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ดังนี้

    1.1 สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

    1.2 ห้องสมุดศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร มหาวิทยาลัยศิลปากร

    1.3 หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

    1.4 หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยทักษิณ

    1.5 หอสมุดมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

    1.6 พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติสตูล (คฤหาสน์กูเด็น)

2. ข้อมูลจากภาคสนาม

    2.1 ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของชาวเลในประเทศไทย ได้แก่ ต้นกำเนิดของชาวเล ประชากรของชาวเล ลักษณะของชาวเลและการแบ่งประเภทของชาวเล ที่ตั้ง อาชีพ การศึกษา ศาสนาและความเชื่อ โดยการสัมภาษณ์ชาวเลบนเกาะหลีเป๊ะ

    2.2 ข้อมูลเกี่ยวกับพิธีลอยเรือของชาวเลอูรักลาโว้ย ได้แก่ ความเป็นมาของพิธี ระยะเวลาในการทำพิธี รูปแบบของพิธีลอยเรือ ความเชื่อของชาวเล โดยการสัมภาษณ์ชาวเลบนเกาะหลีเป๊ะ

    2.3 ข้อมูลเกี่ยวกับดนตรีรำมะนาที่ใช้ในพิธีลอยเรือ ได้แก่ เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง วิธีการบรรเลง นักดนตรี ลักษณะคำร้องและทำนองของบทเพลง โดยการบันทึกเสียง บันทึกภาพนิ่ง บันทึกภาพเคลื่อนไหว และสัมภาษณ์ชาวเลบนเกาะหลีเป๊ะ

วิธีดำเนินการเก็บข้อมูลภาคสนาม

1. เดินทางไปยังเกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล
2. ติดต่อแนะนำตนเองและแจ้งวัตถุประสงค์ของการศึกษาค้นคว้ากับ นายกองค์การบริหารส่วนตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล
3. พูดคุยสอบถามผู้นำในการประกอบพิธีลอยเรือ ชาวเลทั่วไป วิทยากร และผู้ที่เกี่ยวข้อง
4. ติดต่อนัดหมายวิทยากรนักดนตรีล่วงหน้าเพื่อทำการสัมภาษณ์เก็บข้อมูล
5. บันทึกข้อมูลทั้งหมด ด้วยการจดบันทึก บันทึกเสียงด้วยเครื่องบันทึกเสียง และบันทึกภาพด้วยกล้องถ่ายภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว

อุปกรณ์และเครื่องมือที่ใช้ในการรวบรวมข้อมูล

1. อุปกรณ์ในการจดบันทึกและกระดาษบันทึก
2. เครื่องบันทึกเสียง
3. กล้องถ่ายรูป
4. กล้องถ่ายภาพเคลื่อนไหว

การศึกษาข้อมูล

ศึกษาจากการสำรวจภาคสนามและจากเอกสารตำราทางวิชาการต่าง ๆ มาเรียบเรียงให้มีความสอดคล้องกัน ซึ่งได้มีการแบ่งประเด็นการศึกษา ดังนี้

1. ศึกษาดนตรีรำมะนาที่ใช้ในพิธีลอยเรือ ของชาวเลอูรักลาโว้ย เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล
    1.1 ประวัติดนตรีรำมะนาและลักษณะพิธีลอยเรือ
    1.2 ประวัตินักดนตรี
    1.3 เครื่องดนตรี
    1.4 เครื่องแต่งกาย
    1.5 ลำดับขั้นตอนการบรรเลง
    1.6 โอกาสที่ใช้ในการบรรเลงดนตรีรำมะนา
    1.7 บทเพลงที่ใช้ในพิธี
2. รวบรวมและบันทึกคำร้องกับทำนองดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือโดยมีวิธีการรวบรวมดังนี้
    2.1 ถอดคำให้สัมภาษณ์
    2.2 ถอดการบันทึกเสียง

2.3 บันทึกเป็นโน้ตสากล

ซึ่งมีบทเพลงที่รวบรวมทั้งหมด 7 เพลงคือ เพลงลงปง ดารีบานัน ปูโกยฆึนัง นีและดารี ซารูตน ปิเม๊ะราฆาและจางอง

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

นำข้อมูล ประเด็นการศึกษาจากเอกสารทางวิชาการตลอดจนประเด็นจากการสัมภาษณ์ที่เกี่ยวกับดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ โดยเป็นการรวบรวม และวิเคราะห์ข้อมูลจากการลงไปเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นหลัก ซึ่งมีรายละเอียดของเรื่องที่ทำการศึกษาวิจัยดังนี้

1. ศึกษาดนตรีรำมะนาที่ใช้ในพิธีลอยเรือ ของชาวเลอูรักลาโว้ย เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล

1.1 ประวัติดนตรีรำมะนาและลักษณะพิธีลอยเรือ

1.2 ประวัตินักดนตรี

1.3 เครื่องดนตรี

1.4 เครื่องแต่งกาย

1.5 ลำดับขั้นตอนการบรรเลง

1.6 โอกาสที่ใช้ในการบรรเลง

1.7 บทเพลงที่ใช้ในพิธี

1.7.1 ข้อมูลทั่วไปของเพลง

1.7.2 การขับร้อง

1.7.3 ทำนองเพลง

1.7.3.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic Progression)

1.7.3.1.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repetition)

1.7.3.1.2 การเคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion)

1.7.3.1.3 การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct Motion)

1.7.4 จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm)

1.7.5 คำร้อง

1.7.6 จังหวะของรำมะนา

1.7.6.1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern)

2. รวบรวมและบันทึกคำร้องกับทำนองดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือโดยมีบทเพลงที่จะรวบรวมทั้งหมด 7 เพลง คือ เพลงลงปง ดารีบานัน ปูโกยฆึนัง นีและดารี ซารูตน ปิเม๊ะราฆาและจางอง

จากนั้นจะนำข้อมูลมาเรียบเรียงเป็นความเรียงกับโน้ตสากลและสรุปเป็นรายงานการวิจัย

ขั้นสรุป

4.1 สรุปผลการวิจัยการศึกษา

4.2 นำเสนอผลงานการวิจัย

4.3 อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

บทที่ 4
ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

ก. องค์ประกอบของดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ

1. ประวัติดนตรีรำมะนาและลักษณะพิธีลอยเรือ

1.1 ประวัติดนตรีรำมะนา

ดนตรีรำมะนา คือการบรรเลงดนตรีของชาวเลอูรักลาโว้ย ซึ่งเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่ในบริเวณภาคใต้ทางฝั่งตะวันตกของประเทศไทย เริ่มเล่นกันมาตั้งแต่เมื่อไรไม่มีหลักฐานปรากฏแน่ชัด แต่คาดว่าดนตรีรำมะนานั้นมีมาพร้อมกับพิธีลอยเรือซึ่งเป็นพิธีที่สำคัญของชาวเลอูรักลาโว้ย เพราะชาวเลอูรักลาโว้ยจะบรรเลงดนตรีรำมะนาประกอบพิธีลอยเรือ เพื่อสร้างความครึกครื้นสนุกสนานแก่ผู้มาร่วมพิธีและวิญญาณบรรพบุรุษ

1.2 ลักษณะพิธีลอยเรือ

พิธีลอยเรือ เป็นพิธีที่สำคัญของชาวเลอูรักลาโว้ย เพื่อเป็นการสะเดาะเคราะห์ให้ชาวเลอูรักลาโว้ยปลอดภัยจากอันตรายต่าง ๆ ในการดำรงชีวิต และยังเป็นการเสี่ยงทายด้วยหากเรือลอยออกไปโดยสะดวกก็เป็นนิมิตหมายว่า การทำมาหากินในช่วงฤดูกาลนั้น จะเป็นไปด้วยความสะดวกสบายไร้อุปสรรคและมีความสงบสุขในชีวิต โดยพิธีจะเริ่มในตอนบ่ายของวันแรก เมื่อชาวเลอูรักลาโว้ยทั้งหมู่บ้านจะพากันไปทำบุญเซ่นไหว้ศาลเจ้าโต๊ะฮีรี ซึ่งนับถือกันว่าเป็นวิญญาณบรรพบุรุษ และจะนำอาหารและสิ่งของอื่น ๆ เช่น ข้าวเหนียวเหลือง ข้าวตอก ขนมเทียน ขนมเจาะหู เทียนขี้ผึ้ง ไปถวายให้วิญญาณบรรพบุรุษของตัวเองและโต๊ะฮีรี โดยมีโต๊ะหมอเป็นผู้นำในการทำพิธีและเสี่ยงทายน้ำตาเทียน เมื่อโต๊ะหมอทำพิธีเสร็จชาวเลทั้งหมู่บ้านก็จะหว่านข้าวตอกไปทั่วศาลโต๊ะฮีรีเพื่อความเป็นศิริมงคลแก่ตนเองและครอบครัว ถือว่าเป็นที่เสร็จสิ้นของพิธีในวันแรก ในวันที่สองจะมีการทำพิธีแห่เรือไม้ระกำ โดยในพิธีจะมีการแบ่งเป็น 2 ฝ่ายโดยฝ่ายแรกคือเรือแห่ไม้ระกำ ซึ่งบนเรือจะมีผู้หญิงวัยกลางคน อีกฝ่ายคือ เรือไล่ไม้รำกำ ซึ่งบนเรือจะมีผู้ชายวัยรุ่น โดยลักษณะพิธีคือ เรือแห่ไม้ระกำจะแล่นออกมาจากบริเวณอ่าวแม่หม้าย เมื่อเรือไล่ไม้ระกำเห็นหัวเรือแห่ไม้ระกำ ก็จะแล่นเรือออกไปหาที่กลางอ่าวแม่หม้าย และเรือทั้ง 2 ลำ ก็แล่นรอบอ่าว 3 รอบเพื่อเป็นการแห่ไม้ระกำเมื่อเสร็จแล้วก็กลับเข้าฝั่ง และอีกหนึ่งพิธีกรรมที่สำคัญคือ การตัดไม้เสาเอก โดยชาวเลอีกกลุ่มก็จะเข้าไปตัดไม้เสาเอกในป่า เมื่อได้ไม้เสาเอกแล้วก็จะแห่ไม้เสาเอกออกมาปักไว้หน้าหมู่บ้าน เป็นพิธีกรรมที่สองในช่วงเช้า และในช่วงบ่ายช่างฝีมือชาวเลก็จะนำไม้ระกำไปสร้างเป็นเรือเพื่อใช้

ในพิธี เมื่อเวลามาถึงตอนเย็นชาวเลก็ทำการแห่เรือที่ทำเสร็จแล้วมายังบริเวณที่ปักเสาเอกไว้ โต๊ะหมอก็จะเริ่มทำพิธีบวงสรวงเรือและทำนายว่าในปีหน้าจะมีเหตุการณ์ดีหรือร้ายอย่างไรบ้าง เสร็จแล้วนักดนตรีก็บรรเลงดนตรีรำมะนา ผู้หญิงก็จะรำรอบเรือเพื่อเป็นการเฉลิมฉลองตลอดทั้งคืน

ภาพประกอบ 1 ชาวเลกำลังสร้างเรือเพื่อใช้ในพิธี

ภาพประกอบ 2 ผู้วิจัยถ่ายรูปกับเรือที่ตกแต่งเสร็จ

ในเช้ามืดของวันใหม่โต๊ะหมอก็จะทำพิธีลอยเรือซึ่งถือว่าเป็นพิธีที่สำคัญที่สุด โดยนำเรือออกไปปล่อยกลางทะเล เพื่อไม่ให้เรือลอยกลับเข้ามาที่เกาะซึ่งถือว่าเป็นสิ่งที่ไม่ดี

ภาพประกอบ 3 ชาวเลนำเรือออกไปปล่อยกลางทะเล

ในตอนบ่ายชาวเลก็จะเข้าไปตัดไม้ในป่าเพื่อนำมาใช้ในพีธีปักเสาไม้กางเขนซึ่งเป็นพิธีปัดความชั่วร้ายไม่ให้เข้ามาในเกาะ โดยที่ชาวเลจะนำเอาเสาไม้กางเขน 7 ต้น มาปักไว้หลังไม้เสาเอก แล้วนำใบกะพ้อมาผูกที่ปลายไม้ทั้ง 2 ด้านเปรียบเสมือนมือของคน เมื่อตกค่ำชาวบ้านก็จะเอาน้ำใส่ตุ่ม มาวางบริเวณเสาไม้กางเขน โต๊ะหมอก็จะประกอบพิธีทำน้ำสะเดาะเคราะห์ด้วยเทียนขี้ผึ้ง และก็จะนำน้ำสะเดาะเคราะห์มาประพรมกันในตอนเช้า ส่วนเสาไม้กางเขน 7 ต้นนั้น ชาวเลก็เอาไปปักทั่วชายหาด เพื่อไม่ให้สิ่งชั่วร้ายเข้ามาในเกาะ

แสงโสม หาญทะเล ชาวเลอูรักลาโว้ยและครูโรงเรียนบ้านเกาะอาดัง ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล เล่าให้ฟังสรุปความได้ว่า ดนตรีรำมะนาจะประกอบด้วยนักดนตรีที่เป็นผู้ชาย โดยมีคนร้องนำหนึ่งคน และที่เหลือเป็นคนร้องรับ และใช้รำมะนาตีประกอบจังหวะ เป็นการบรรเลงดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีลอยเรือ เพราะมีความเชื่อว่าในสมัยอดีตบรรพบุรุษของพวกเขาชื่นชอบดนตรีรำมะนา และมีลูกหลานชาวเลอูรักลาโว้ยได้ฝันว่า บรรพบุรุษต้องการที่จะเห็นการบรรเลงดนตรีรำมะนา ทำให้ลูกหลานชาวเลอูรักลาโว้ยนำดนตรีรำมะนามาบรรเลงในพิธีลอยเรือเพื่อเป็นการแสดงให้วิญญาณบรรพบุรุษของพวกเขาได้ดู (แสงโสม หาญทะเล. สัมภาษณ์. 15 ตุลาคม 2551)

ส่วนคำร้องของเพลงแต่ละเพลงของดนตรีรำมะนานั้น มีความเรียบง่าย ใช้ภาษาชาวเลในการร้อง โดยเมื่อสอบถามนักดนตรีว่าความหมายในแต่ละคำมีความหมายว่าอะไร นักดนตรีก็ไม่สามารถตอบได้ เพราะ คำบางคำที่ถูกถ่ายทอดมานั้นตัวนักดนตรีก็ไม่รู้ความหมาย แต่ก็สามารถที่จะบอกความหมายโดยรวมได้ว่าเพลงนี้ มีความหมายโดยรวมและจุดมุ่งหมายอย่างไร ซึ่งคำร้องโดยทั่วไปของดนตรีรำมะนานั้น จะบอกถึงการใช้ชีวิตของชาวเลอูรักลาโว้ย

2. ประวัตินักดนตรี

2.1 นายลาโป๊ะ หาญทะเล

นายลาโป๊ะ หาญทะเล อายุ 85 ปี เป็นบุตรของ นายโบน หาญทะเล และ นางเยอะมะ หาญทะเล มีพี่น้องทั้งหมด 9 คน นายลาโป๊ะ หาญทะเล อยู่บ้านเลขที่ 25 หมู่ที่ 7 เกาะลิเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล นายลาโป๊ะ หาญทะเลได้สมรสกับ นางมอแล หาญทะเล และประกอบอาชีพประมง

ทางด้านหน้าที่ในวง นายลาโป๊ะ หาญทะเล เป็นหัวหน้าวง ทำหน้าที่ร้องนำ ซึ่งเป็นตำแหน่งที่สำคัญมากในวงและตีกลองรำมะนา โดยนายลาโป๊ะ หาญทะเลเล่นดนตรีรำมะนามาแล้ว 10 ปี

ภาพประกอบ 4 นายลาโป๊ะ หาญทะเล หัวหน้าวง

2.2 นายฮูยักดิน หาญทะเล

นายฮูยักดิน หาญทะเล อายุ 60 ปี เป็นบุตรของ นายฉิ่ง หาญทะเล และ นางกีลัม หาญทะเล มีพี่น้องทั้งหมด 6 คน นายฮูยักดิน หาญทะเล อยู่บ้านเลขที่ 93 หมู่ที่ 7 เกาะลิเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล นายฮูยักดิน หาญทะเล ได้สมรสกับ นางสมถวิล หาญทะเล และประกอบอาชีพประมง

ทางด้านหน้าที่ในวง นายฮูยักดิน หาญทะเล ทำหน้าที่ร้องนำและเป็นลูกคู่รับ โดยตีกลองรำมะนาด้วย นายฮูยักดิน หาญทะเล เล่นดนตรีรำมะนามาแล้ว 10 ปี

ภาพประกอบ 5 นายฮูยักดิน หาญทะเล

2.3 นายหีม หาญทะเล

นายหีม หาญทะเล อายุ 78 ปี เป็นบุตรของ นายอะบู หาญทะเล และ นางตือตะ หาญทะเล มีพี่น้องทั้งหมด 7 คน นายหีม หาญทะเล อยู่บ้านเลขที่ 77 หมู่ที่ 7 เกาะลิเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล นายหีม หาญทะเล ได้สมรสกับ นางดีอิก หาญทะเล และประกอบอาชีพประมง

ทางด้านหน้าที่ในวง นายหีม หาญทะเล ทำหน้าที่ร้องลูกคู่รับอย่างเดียว นายหีม หาญทะเล เล่นดนตรีรำมะนามาแล้ว 40 ปี

ภาพประกอบ 6 นายหีม หาญทะเล

2.4 นายยูหัน พระอ๊ะ

นายยูหัน พระอ๊ะ อายุ 54 ปี เป็นบุตรของ นายลาสะ พระอ๊ะ และ นางฮาและ พระอ๊ะ มีพี่น้องทั้งหมด 9 คน นายยูหัน พระอ๊ะ อยู่บ้านเลขที่ 88 หมู่ที่ 7 เกาะลิเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล นายยูหัน พระอ๊ะ ได้สมรสกับ นางละไม้ พระอ๊ะ และประกอบอาชีพรับจ้างทั่วไป

ทางด้านหน้าที่ในวง นายยูหัน พระอ๊ะทำหน้าที่ตีกลองรำมะนาอย่างเดียว นายยูหัน พระอ๊ะ เล่นดนตรีรำมะนามาแล้ว 4 ปี

ภาพประกอบ 7 นายยูหัน พระอ๊ะ

2.5 นายเอ็ม เกาะแก้ว

นายเอ็ม เกาะแก้ว อายุ 66 ปี เป็นบุตรของ นายอะเต็ก และ นางอะสิ มีพี่น้องทั้งหมด 4 คน นายเอ็ม เกาะแก้ว อยู่บ้านเลขที่ 138 หมู่ที่ 7 เกาะลิเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล นายเอ็ม เกาะแก้ว ได้สมรสกับ นางสุอิน หาญทะเลและปัจจุบันไม่ประกอบอาชีพ

ทางด้านหน้าที่ในวง นายเอ็ม เกาะแก้ว ทำหน้าที่ร้องลูกคู่รับอย่างเดียว นายเอ็ม เกาะแก้ว เล่นดนตรีรำมะนามาแล้ว 10 ปี

ภาพประกอบ 8 นายเอ็ม เกาะแก้ว

2.6 นายสุเฉ็ม หาญทะเล

นายสุเฉ็ม หาญทะเล อายุ 55 ปี เป็นบุตรของ นายมะกน หาญทะเล และ นางสิป๊ะ หาญทะเล มีพี่น้องทั้งหมด 13 คน นายสุเฉ็ม หาญทะเล อยู่บ้านเลขที่ 79 หมู่ที่ 7 เกาะลิเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล นายสุเฉ็ม หาญทะเล ได้สมรสกับ นางสมศรี หาญทะเลและปัจจุบันประกอบอาชีพช่างซ่อมเรือ

ทางด้านหน้าที่ในวง นายสุเฉ็ม หาญทะเล ทำหน้าที่ตีกลองรำมะนาอย่างเดียว นายสุเฉ็ม หาญทะเล เล่นดนตรีรำมะนามาแล้ว 35 ปี

ภาพประกอบ 9 นายสุเฉ็ม หาญทะเล

3. **เครื่องดนตรี**

เครื่องดนตรีที่ใช้ในดนตรีรำมะนามีชนิดเดียวคือ กลองรำมะนา ซึ่งเป็นกลองที่ทำด้วยไม้ขึงหน้าหนังด้านเดียว โดยในการบรรเลงจะใช้รำมะนาจำนวน 2-3 ใบ มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 25-28 เซนติเมตร ส่วนสูงวัดจากขอบประมาณ 15-20 เซนติเมตร ส่วนตัวกลองทำด้วยไม้ หนังกลองมีการนำเอาหนังตะกวดและผ้าใบสังเคราะห์ตรึงด้วยหวายรอบข้างยึดให้ตึง

ภาพประกอบ 10 กลองรำมะนาหนังตะกวด

ภาพประกอบ 11 กลองรำมะนาหนังตะกวด

ภาพประกอบ 12 กลองรำมะนาหนังผ้าใบ

ภาพประกอบ 13 กลองรำมะนาหนังผ้าใบ

4. **เครื่องแต่งกาย**

เครื่องแต่งกายของนักดนตรี จะเป็นการแต่งกายตามวิถีชีวิตของชาวเล โดยเป็นเครื่องแต่งกายที่ใช้อยู่ในชีวิตประจำวัน คือ ผู้ชายนุ่งกางเกงทั้งขาสั้นและขายาว สวมเสื้อแขนยาวหรือแขนสั้นรวมทั้งเสื้อกล้าม บางคนก็มีการใส่หมวก ซึ่งจากการสังเกตพบว่า ในวันปกติไม่มีพิธีการใด ๆ ของชาวเลกับวันที่มีพิธีลอยเรือลักษณะการแต่งกายก็จะไม่แตกต่างกัน

ภาพประกอบ 14 เครื่องแต่งกายนักดนตรี

ภาพประกอบ 15 เครื่องแต่งกายนักดนตรี

5. **ลำดับขั้นตอนการบรรเลง**

ดนตรีรำมะนาจะมีการบรรเลงในพิธีไหว้โต๊ะฮีรี ซึ่งเป็นพิธีกรรมแรกของพิธีลอยเรือ จากการ

สังเกตและสอบถามนักดนตรีพบว่า เมื่อโต๊ะหมอได้ทำพิธีไหว้โต๊ะฮีรีเสร็จแล้ว นักดนตรีก็มารวมตัวกันที่บริเวณหน้าศาลโต๊ะฮีรี ซึ่งเป็นพื้นที่ว่าง ๆ โดยนั่งล้อมวงกัน และก็เริ่มต้นบรรเลงเพลงลงปงเป็นเพลงแรก และตามด้วยเพลงดารีบานัน ปูโกยฆึนัง นีและดารี ซารูตน ปิเม๊ะราฆาและจางอง ซึ่งมีความเชื่อว่า การบรรเลงดนตรีรำมะนาเป็นการแสดงให้วิญญาณบรรพบุรุษได้ดู เพื่อเป็นการบวงสรวงและสร้างความครึกครื้นสนุกสนาน

และในคืนวันที่สองก็มีการบรรเลงดนตรีรำมะนาในพิธีบวงสรวงเรือ โดยเริ่มเมื่อชาวเลอูรักลาโว้ยได้นำเรือที่ต่อเสร็จแล้วมาวางไว้บริเวณที่ไม้เสาเอกปักอยู่ ซึ่งเป็นจุดศูนย์กลางของพิธีลอยเรือ และเมื่อโต๊ะหมอได้ทำพิธีบวงสรวงเรือเสร็จแล้ว นักดนตรีก็จะมานั่งล้อมวงกันบริเวณใกล้ ๆ เรือ โดยเริ่มบรรเลงเพลงลงปงเป็นเพลงแรกและตามด้วยเพลงดารีบานัน ปูโกยฆึนัง นีและดารี ซารูตน ปิเม๊ะราฆาและจางองซึ่งเหมือนกับการบรรเลงในพิธีไหว้โต๊ะฮีรี

ลักษณะของการบรรเลงจะมีการแบ่งการร้องออกเป็นท่อนร้องนำและท่อนลูกคู่รับ โดยท่อนร้องนำจะมีคนร้องนำซึ่งเป็นหัวหน้าวง ทำหน้าที่ร้องนำเพียงคนเดียว ส่วนที่เหลือจะทำหน้าที่เป็นลูกคู่รับ โดยจะร้องรับหลังจากหัวหน้าวงร้องนำเสร็จในแต่ละวรรคเพลง

6. โอกาสที่ใช้ในการบรรเลงดนตรีรำมะนา

ดนตรีรำมะนาเป็นการบรรเลงที่ใช้ประกอบในพิธีลอยเรือ เพื่อเป็นการบวงสรวงและสร้างความครึกครื้นสนุกสนานแก่ผู้มาร่วมพิธีและวิญญาณบรรพบุรุษของชาวเล ซึ่งจัดขึ้นปีละ 2 ครั้ง ในระหว่างวันขึ้น 13 ค่ำ ถึงแรม 1 ค่ำเดือน 6 และ ขึ้น 13 ค่ำ ถึงแรม 1 ค่ำเดือน 11 ซึ่งสาเหตุที่จัดขึ้นในช่วงนี้เนื่องจากช่วงขึ้น 13 ค่ำ ถึงแรม 1 ค่ำเดือน 6 เป็นช่วงที่ปิดเกาะเพราะมีลมมรสุมพัดมา ทำให้เคลื่อนลมแรงไม่สามารถออกเรือเพื่อทำประมงหรือเป็นเรือโดยสารให้นักท่องเที่ยวได้ ชาวเลจึงจัดพิธีลอยเรือเพื่อสะเดาะเคราะห์ ให้ลูกหลานชาวเลอูรักลาโว้ยมีความปลอดภัยจากอันตรายต่าง ๆ ส่วนในช่วง ขึ้น 13 ค่ำ ถึงแรม 1 ค่ำเดือน 11 เป็นช่วงที่ชาวเลอูรักลาโว้ยประกอบอาชีพตามปกติ ทะเลมีเคลื่อนที่ไม่สูงมาก ชาวเลจึงจัดพิธีลอยเรือ เพื่อทำให้วิญญาณบรรพบุรุษช่วยนำสิ่งที่ดีเข้ามาสู่ชีวิต และนำสิ่งไม่ดีลอยออกไปกับเรือ

7. บทเพลงที่ใช้ในพิธี

ในการวิเคราะห์บทเพลงที่ใช้ในพิธีลอยเรือนั้น ส่วนของการวิเคราะห์การขับร้อง ได้ใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์ของอาจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์ และในส่วนของการวิเคราะห์ทำนองเพลง ได้ใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์ของอาจารย์ณรุทธ์ สุทธจิตต์ และอาจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ซึ่งมีการวิเคราะห์ดังนี้

7.1 เพลงลงปง

7.1.1 ข้อมูลทั่วไปของเพลง

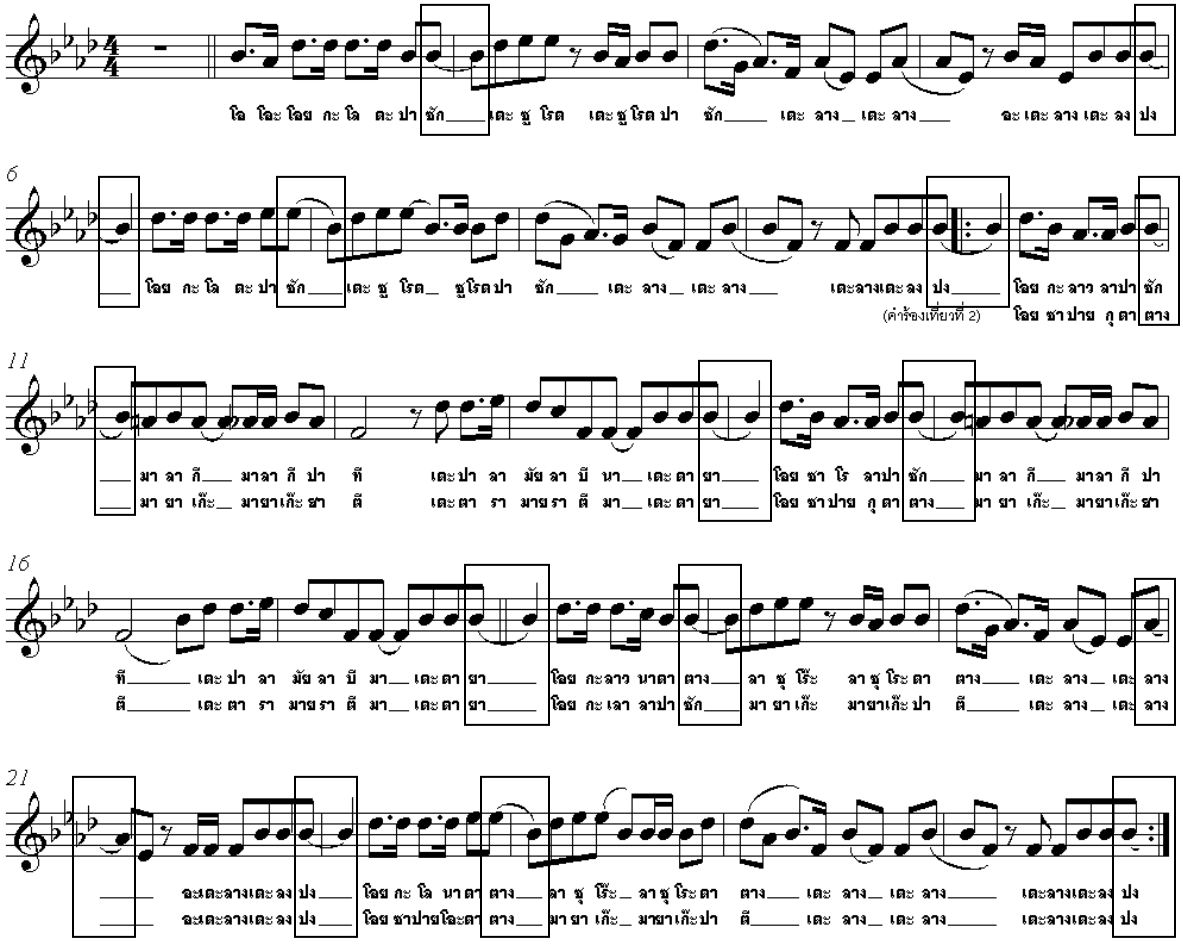
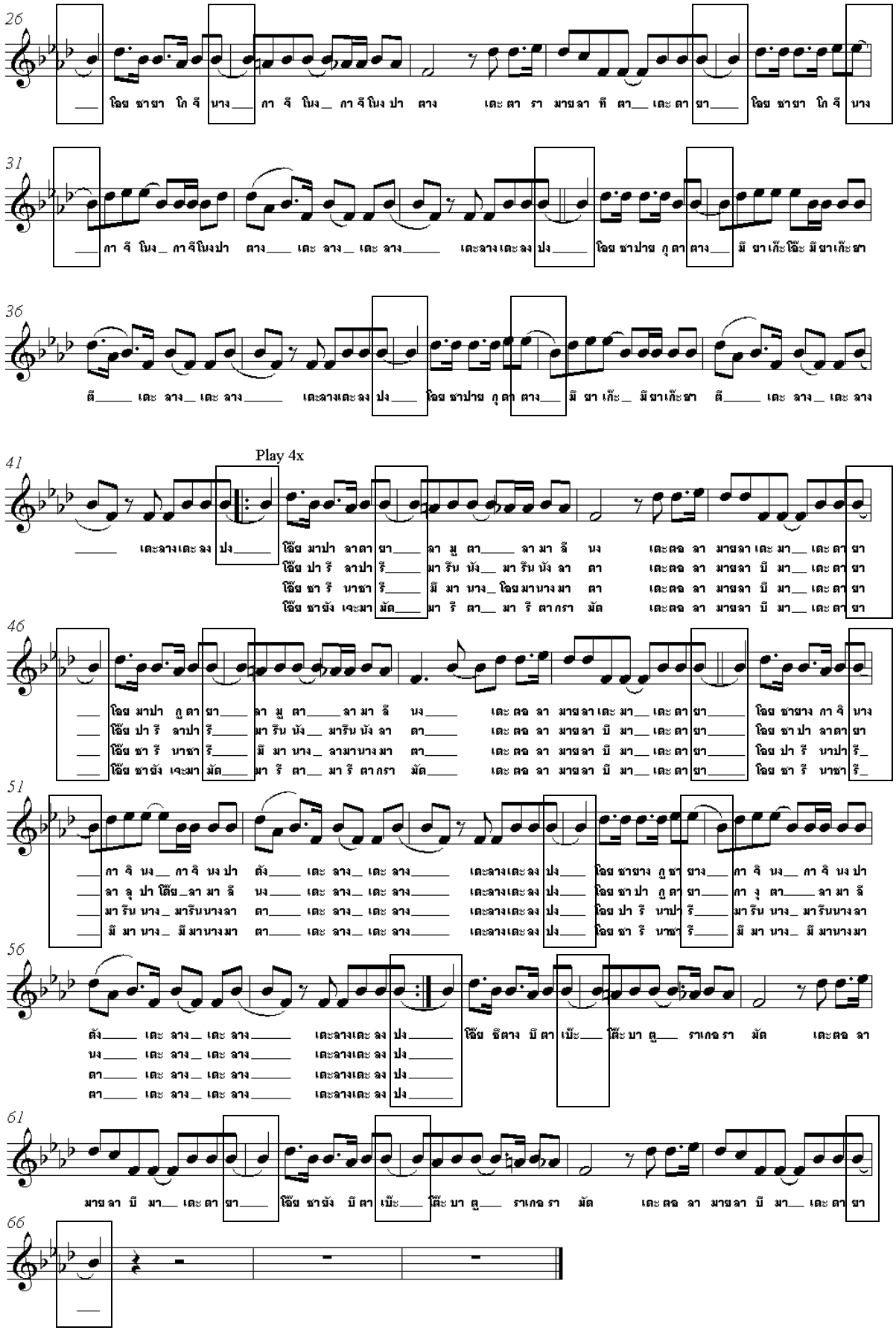
เพลงลงปง เป็นเพลงแรกที่นักดนตรีรำมะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ มีเนื้อหาเกี่ยวกับการอัญเชิญวิญญาณบรรพบุรุษให้มารับของเซ่นไหว้จากลูกหลาน

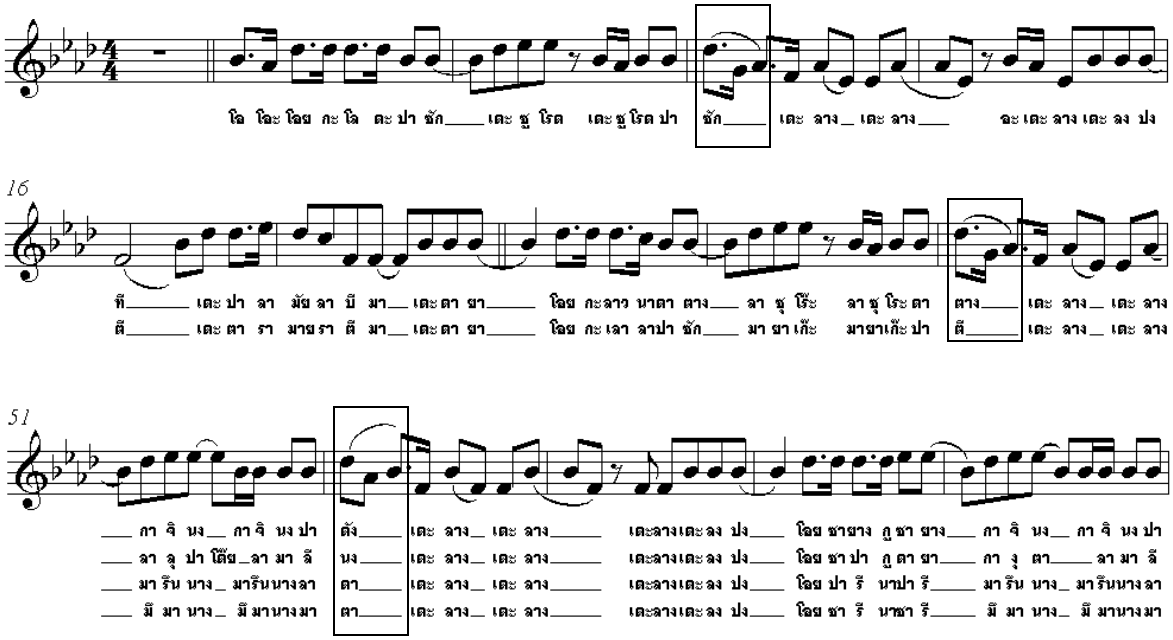
7.1.1.1 กลุ่มเสียง จังหวะ เพลงลงปงใช้กลุ่มเสียง Ab A Bb C Db Eb F G อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็วของจังหวะเท่ากับ 90

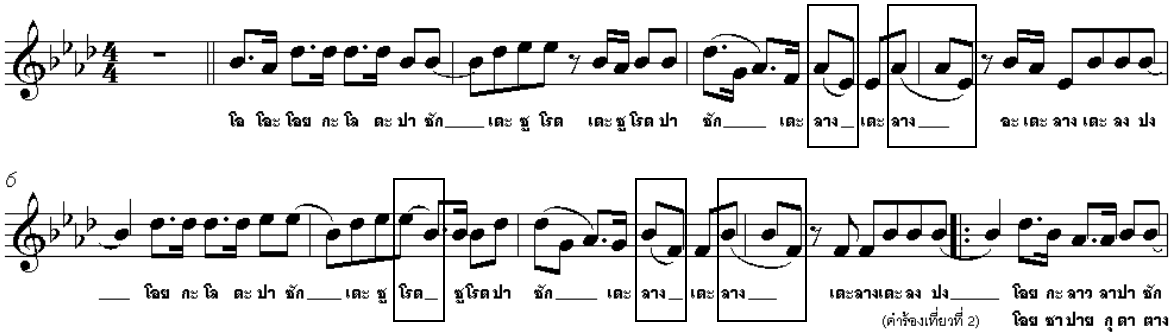
7.1.1.2 ลักษณะของเพลง มีคนร้องนำหนึ่งคนซึ่งร้องนำก่อนในแต่ละวรรคเพลง โดยคนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ คำร้องของลูกคู่รับมีลักษณะคล้ายกับคำร้องนำ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง

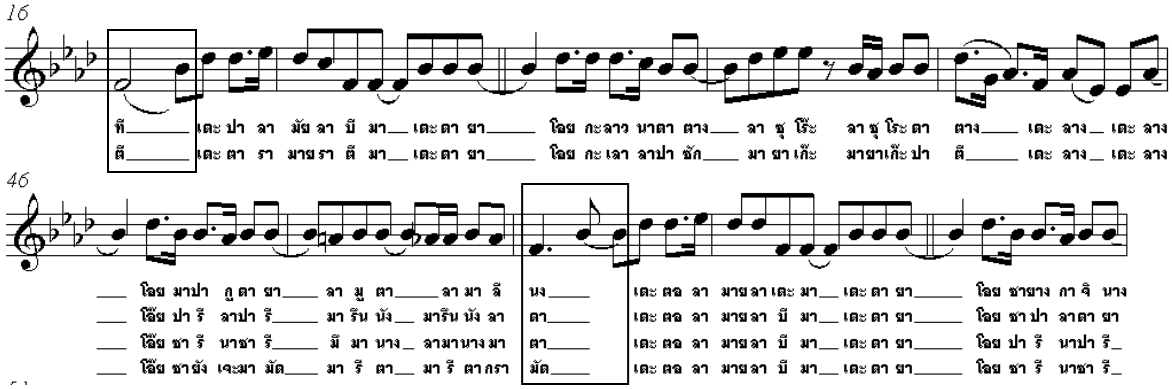
7.1.2 การขับร้อง

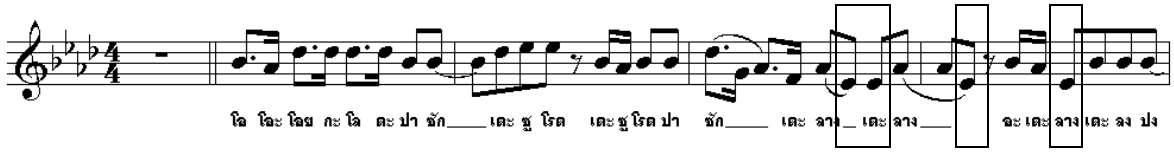
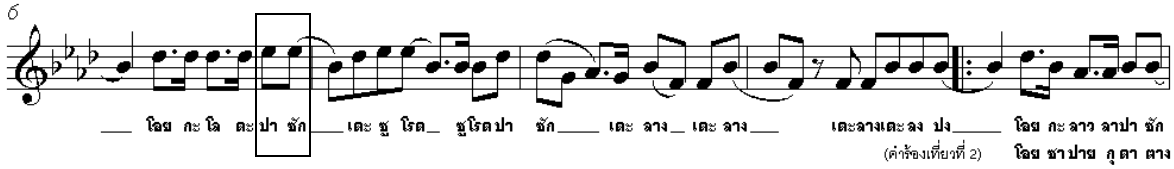
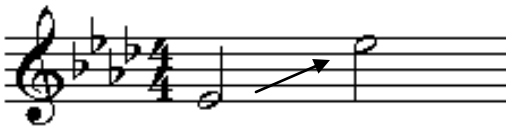
7.1.2.1 เทคนิคการขับร้อง พบว่า เพลงลงปงใช้เทคนิคการขับร้องต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

7.1.2.1.1 การลักจังหวะ

26
โอย ชายา โก จี นาง กา จี โนง กา จี โนง ปา ตาง เตะ ตา รา มายฉา ที ตา เตะ ตา ยา โอย ชายา โก จี นาง
31
กา จี โนง กา จีโนงปา ตาง เตะ ลาง เตะ ลาง เตะลางเตะลง ปง โอย ชาปาย กุ ตา ตาง มี ยา เก๊ะโอ๊ะ มียาเก๊ะยา
36
ตี เตะ ลาง เตะ ลาง เตะลางเตะลง ปง โอย ชาปาย กุ ตา ตาง มี ยา เก๊ะ มียาเก๊ะยา ตี เตะ ลาง เตะ ลาง
Play 4x
41
เตะลางเตะลง ปง โอ๊ย มาปา ลาตา ยา ลา มู ตา ลา มา ลี นง เตะตฉ ลา มายฉา เตะ มา เตะ ตา ยา
โอ๊ย ปา รี ลาปา รี มา รีน นัง มา รีน นัง ลา ตา เตะตฉ ลา มายฉา บี มา เตะ ตา ยา
โอ๊ย ชา รี นาชา รี มี มา นาง โอย มานางมา ตา เตะตฉ ลา มายฉา บี มา เตะ ตา ยา
โอ๊ย ชายัง เจะมา มัด มา รี ตา มา รี ตา กรา มัด เตะตฉ ลา มายฉา บี มา เตะ ตา ยา
46
โอย มาปา กู ตา ยา ลา มู ตา ลา มา ลี นง เตะตฉ ลา มายฉา เตะ มา เตะ ตา ยา โอย ชายาง กา จิ นาง
โอ๊ย ปา รี ลาปา รี มา รีน นัง มารีน นัง ลา ตา เตะตฉ ลา มายฉา บี มา เตะ ตา ยา โอย ชา ปา ลาตา ยา
โอ๊ย ชา รี นาชา รี มี มา นาง ลามานางมา ตา เตะตฉ ลา มายฉา บี มา เตะ ตา ยา โอย ปา รี นาปา รี
โอ๊ย ชายัง เจะมา มัด มา รี ตา มา รี ตา กรา มัด เตะตฉ ลา มายฉา บี มา เตะ ตา ยา โอย ชา รี นาชา รี
51
กา จิ นง กา จิ นง ปา ตัง เตะ ลาง เตะ ลาง เตะลางเตะลง ปง โอย ชายาง กู ชา ยาง กา จิ นง กา จิ นง ปา
ลา ลุ ปา โอ๊ย ลา มา ลี นง เตะ ลาง เตะ ลาง เตะลางเตะลง ปง โอย ชา ปา กู ตา ยา กา ลุ ตา ลา มา ลี
มา รีน นาง มารีนนางลา ตา เตะ ลาง เตะ ลาง เตะลางเตะลง ปง โอย ปา รี นาปา รี มา รีน นาง มารีนนางลา
มี มา นาง มี มานางมา ตา เตะ ลาง เตะ ลาง เตะลางเตะลง ปง โอย ชา รี นาชา รี มี มา นาง มี มานางมา
56
ตัง เตะ ลาง เตะ ลาง เตะลางเตะลง ปง โอ๊ย ชิตาง บี ตา เบ๊ะ โต๊ะ บา ตู ราเกอ รา มัด เตะตฉ ลา
นง เตะ ลาง เตะ ลาง เตะลางเตะลง ปง
ตา เตะ ลาง เตะ ลาง เตะลางเตะลง ปง
ตา เตะ ลาง เตะ ลาง เตะลางเตะลง ปง
61
มายฉา บี มา เตะ ตา ยา โอ๊ย ชายัง บี ตา เบ๊ะ โต๊ะ บา ตู ราเกอ รา มัด เตะตฉ ลา มายฉา บี มา เตะ ตา ยา
66

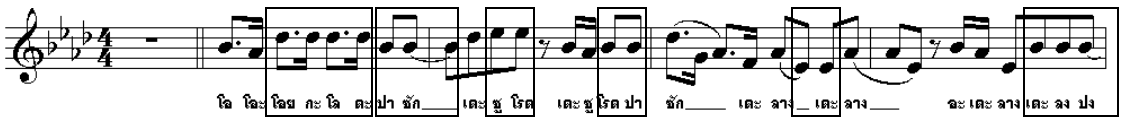
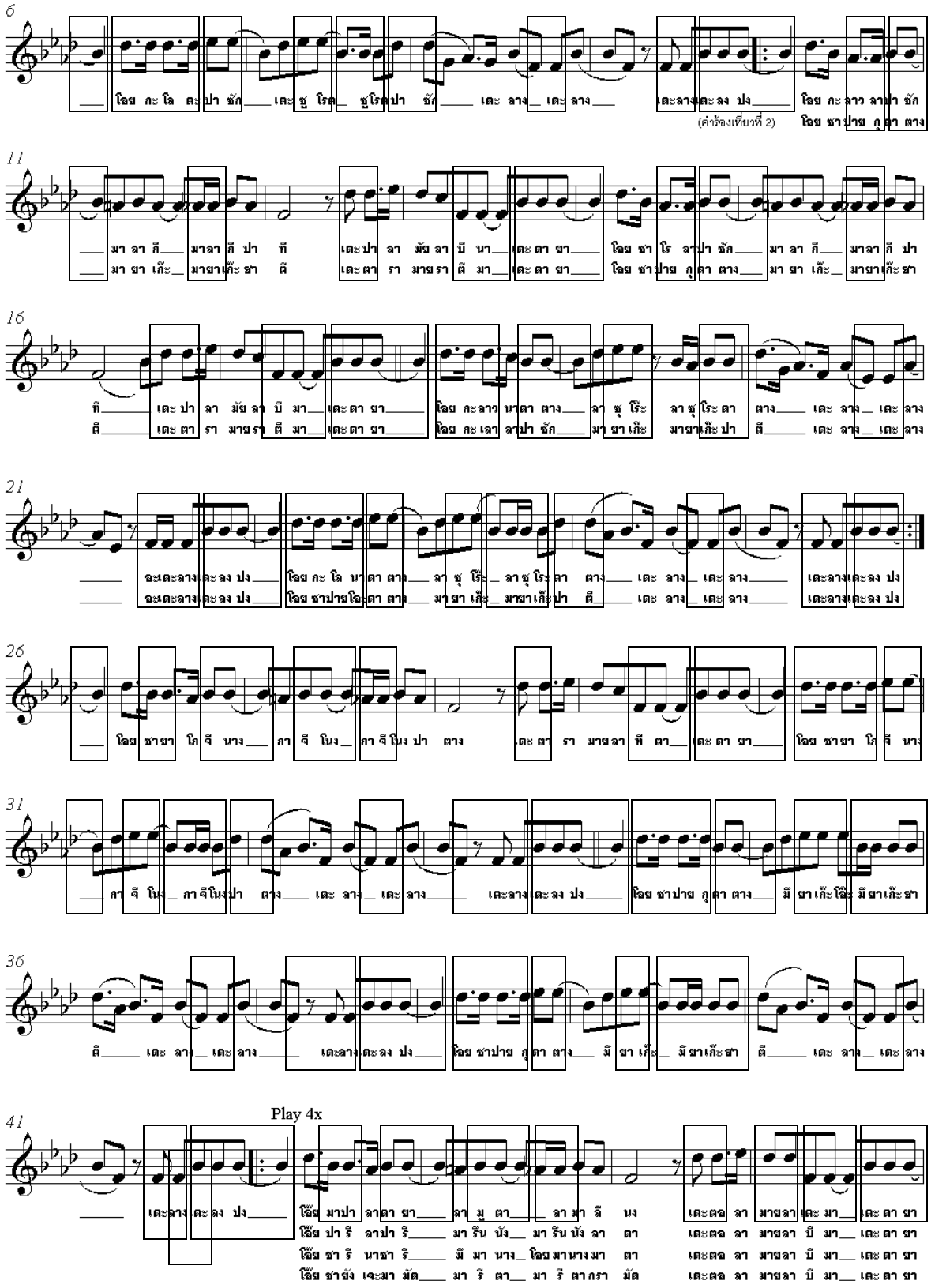
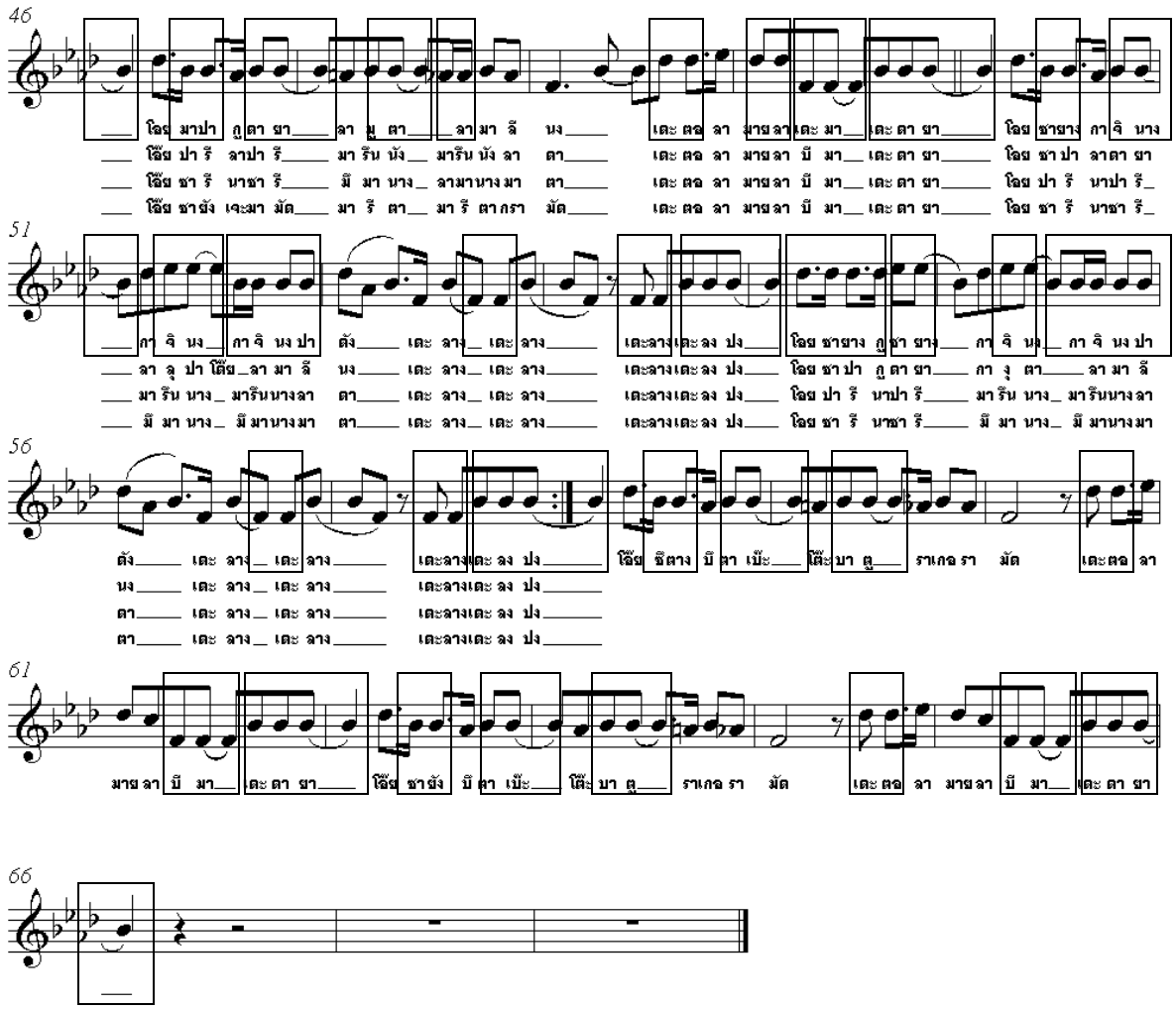
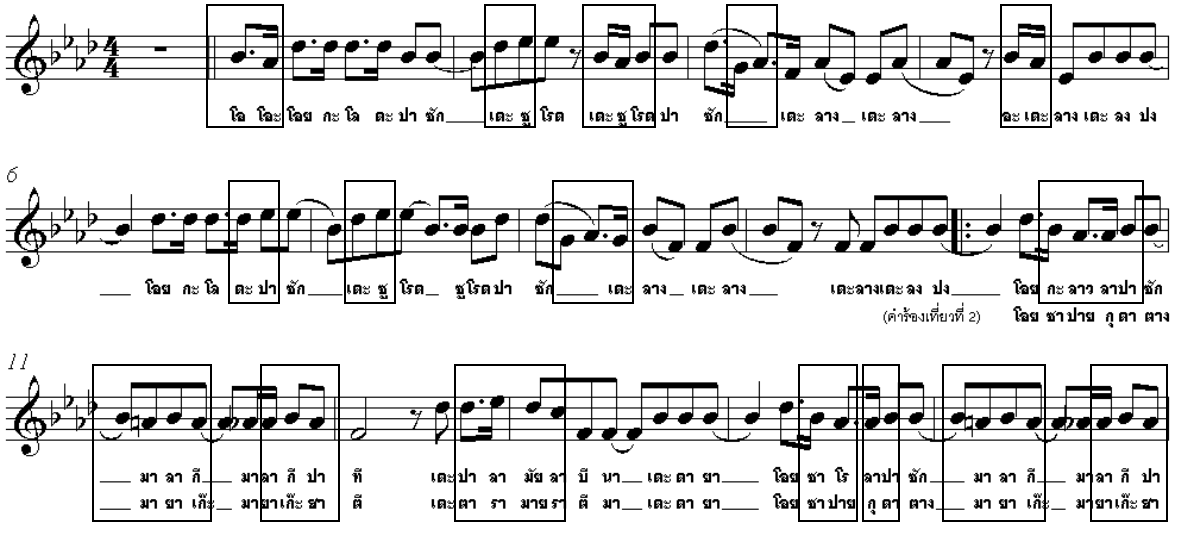
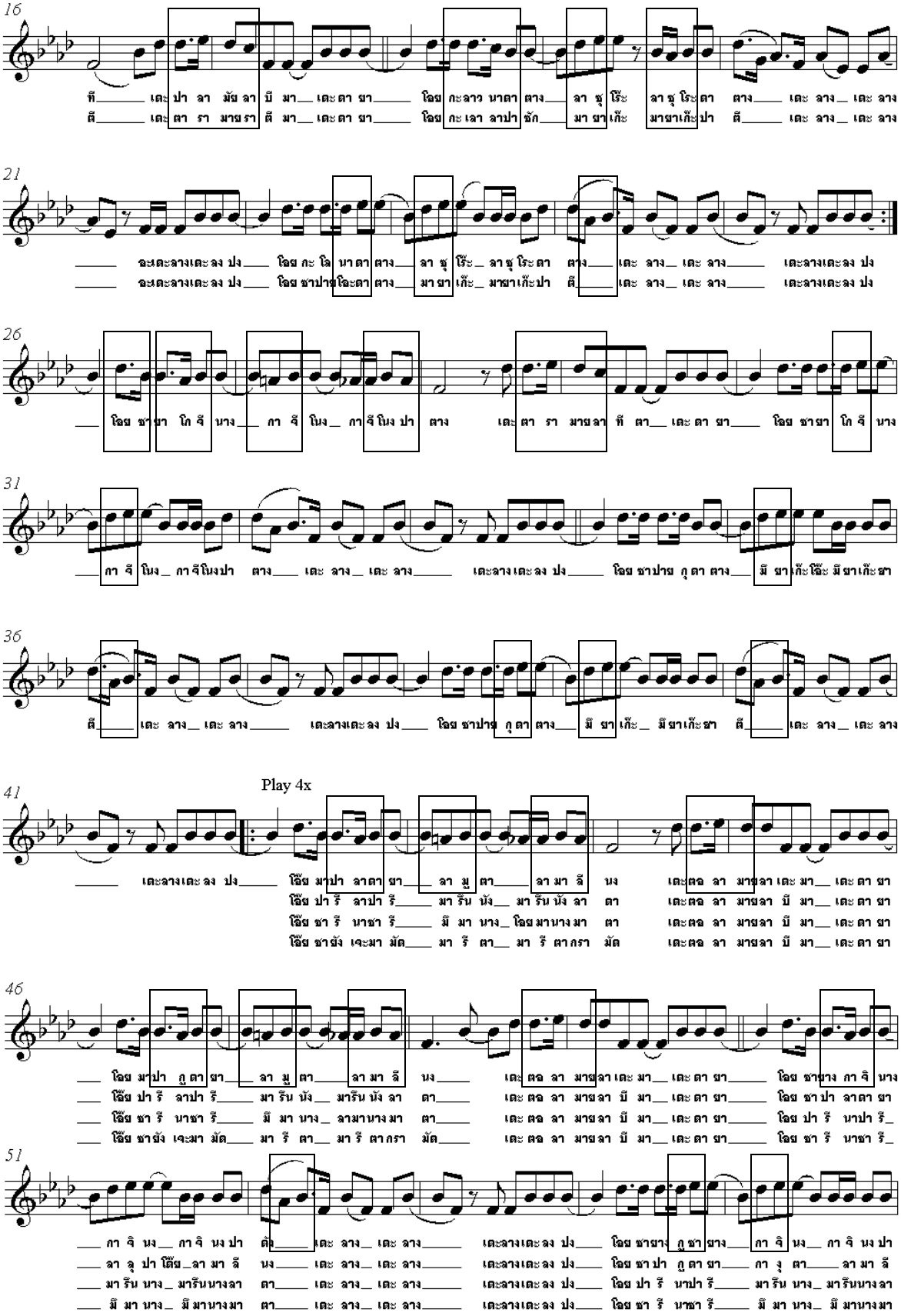
7.1.2.1.2 การโยกเสียง

7.1.2.1.3 การผ่านเสียง

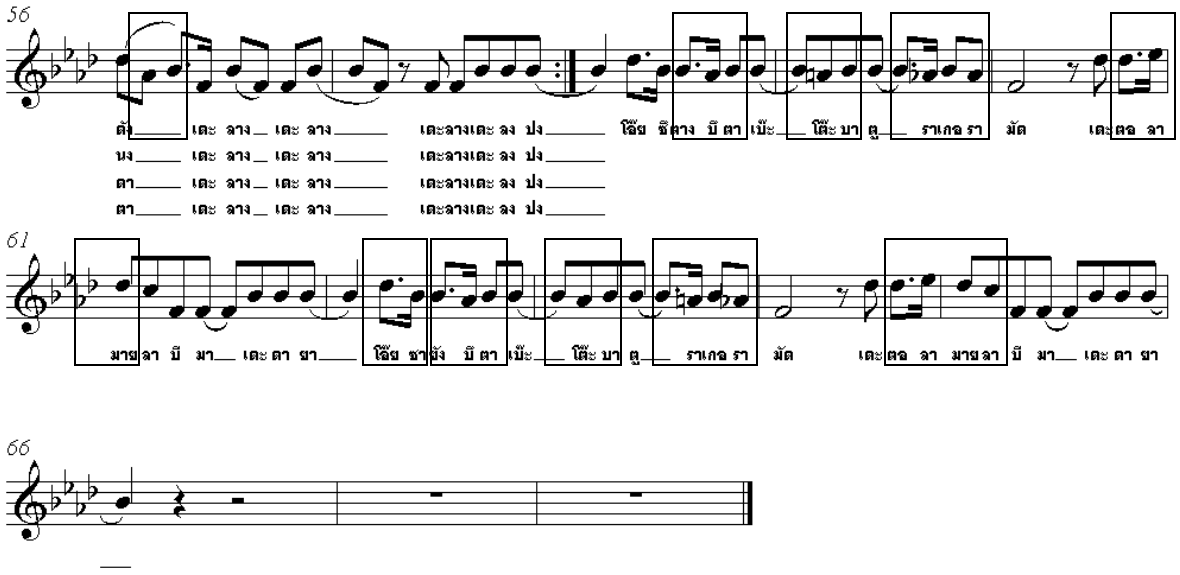


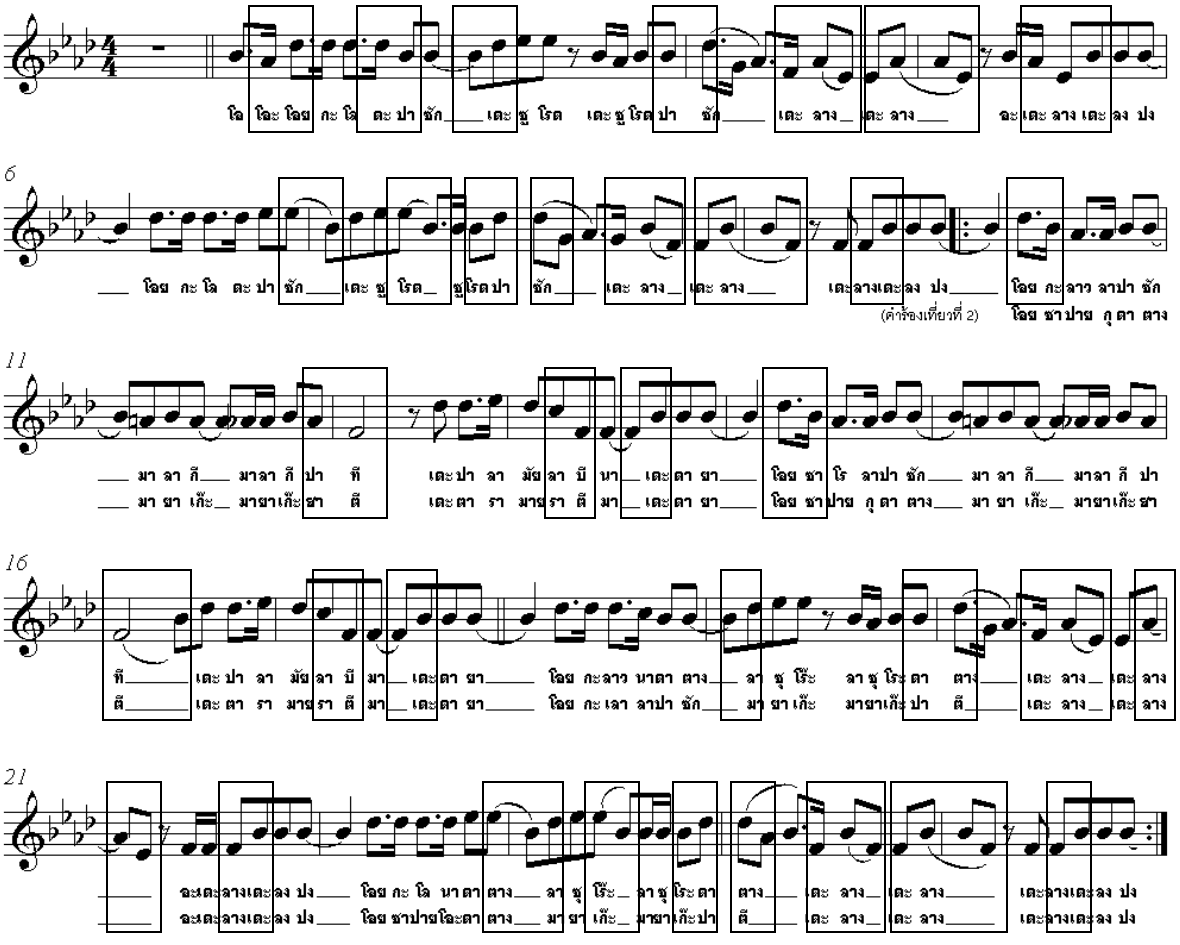
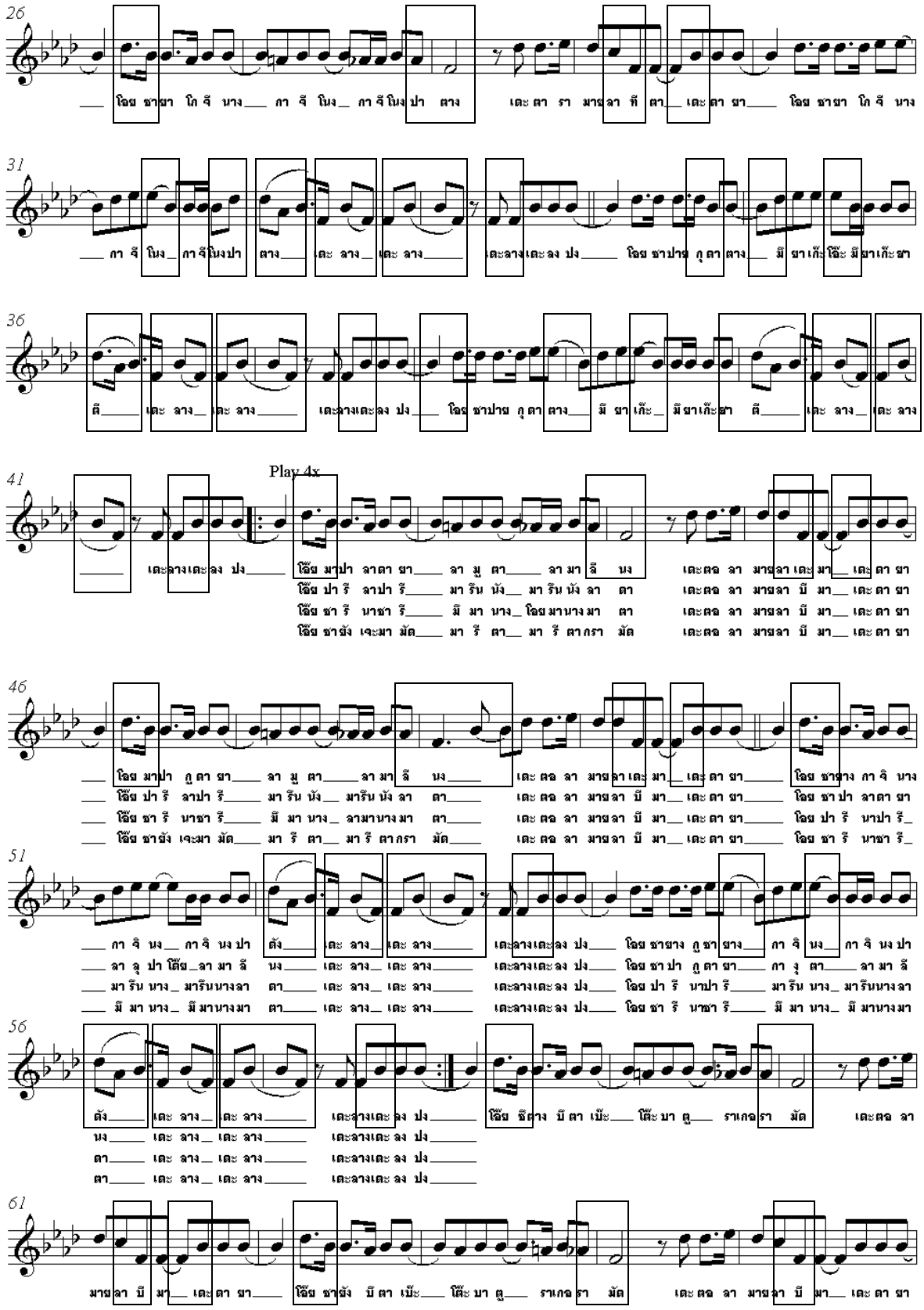
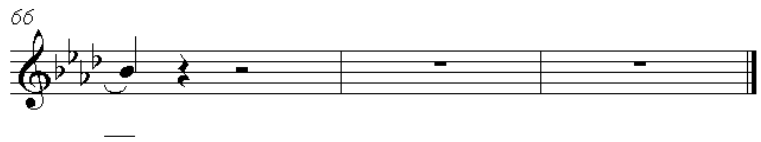
7.1.2.1.4 การซ้อนเสียง

7.1.2.2 ช่วงกว้างของเสียง การขับร้องของเพลงลงปงมีระยะห่างระหว่างเสียงสูงต่ำของบทเพลง ดังนี้

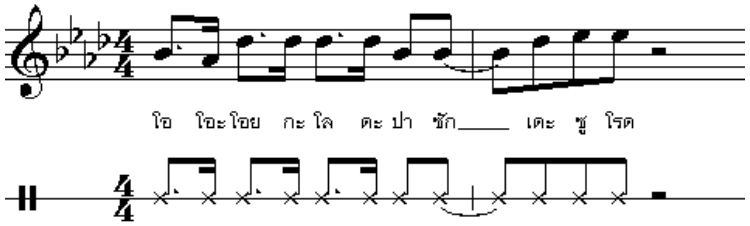
7.1.2.2.1 เสียงต่ำสุด ในเพลงลงปงระดับเสียงต่ำสุดคือ เสียง Eb

7.1.2.2.2 เสียงสูงสุด ในเพลงลงปงระดับเสียงสูงสุดคือ เสียง Eb

การขับร้องเพลงลงปง เป็นการขับร้องในช่วงเสียงระหว่างคู่ 8 คือ Eb – Eb ช่วงกว้างของเสียงในการขับร้อง (Range) มีระยะห่างระหว่างเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด ดังรูป

7.1.3 ทำนองเพลง (Melody) เพลงลงปงเมื่อนำมาวิเคราะห์ จะได้ดังนี้

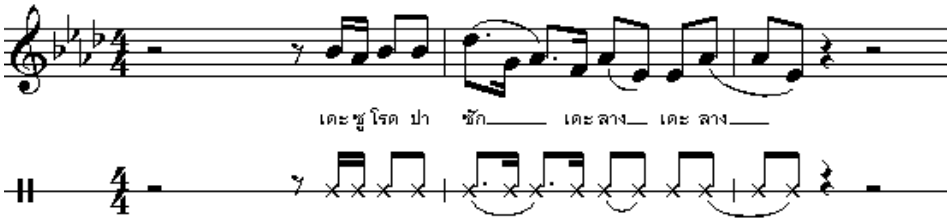
7.1.3.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic Progression) การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2-66 มีการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

7.1.3.1.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repetition) เพลงลงปง มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง ดังนี้

6
โอย กะ โล ตะ ปา ชัก เตะ ชู โร ชูโร ปา ชัก เตะ ลาง เตะ ลาง เตะลาง ตะ ลง ปง
(คำร้องเที่ยวที่ 2)
โอย กะ ลาว ลา ปา ชัก
โอย ชา ปาย กู ตา ตาง
11
มา ลา กี มา ลา กี ปา ที เตะ ปา ลา มัย ลา บี นา เตะ ตา ยา โอย ชา โร ลา ปา ชัก มา ลา กี มา ลา กี ปา
มา ยา เก๊ะ มา ยา เก๊ะ ยา ตี เตะ ตา รา มาย รา ตี มา เตะ ตา ยา โอย ชา ปาย กู ตา ตาง มา ยา เก๊ะ มา ยา เก๊ะ ยา
16
ที เตะ ปา ลา มัย ลา บี มา เตะ ตา ยา โอย กะ ลาว นา ตา ตาง ลา ชู โร ลา ชู โร ตา ตาง เตะ ลาง เตะ ลาง
ตี เตะ ตา รา มาย รา ตี มา เตะ ตา ยา โอย กะ เลา ลา ปา ชัก มา ยา เก๊ะ มา ยา เก๊ะ ปา ตี เตะ ลาง เตะ ลาง
21
ฉะ เตะ ลาง ตะ ลง ปง โอย กะ โล นา ตา ตาง ลา ชู โร ลา ชู โร ตา ตาง เตะ ลาง เตะ ลาง เตะลาง เตะ ลง ปง
ฉะ เตะ ลาง ตะ ลง ปง โอย ชา ปาย โล ตา ตาง มา ยา เก๊ะ มา ยา เก๊ะ ปา ตี เตะ ลาง เตะ ลาง เตะลาง เตะ ลง ปง
26
โอย ชา ยา โก จี นาง กา จี โนง กา จี โนง ปา ตาง เตะ ตา รา มาย ลา ที ตา เตะ ตา ยา โอย ชา ยา โก จี นา
31
กา จี โนง กา จี โนง ปา ตาง เตะ ลาง เตะ ลาง เตะลาง เตะ ลง ปง โอย ชา ปาย กู ตา ตาง มี ยา เก๊ะ โอ๊ะ มี ยา เก๊ะ ยา
36
ตี เตะ ลาง เตะ ลาง เตะลาง เตะ ลง ปง โอย ชา ปาย กู ตา ตาง มี ยา เก๊ะ มี ยา เก๊ะ ยา ตี เตะ ลาง เตะ ลาง
41
Play 4x
เตะลาง เตะ ลง ปง โอ๊ย มา ปา ลา ตา ยา ลา มู ตา ลา มา ลี นง เตะ ตอ ลา มาย ลา เตะ มา เตะ ตา ยา
โอ๊ย ปา รี ลา ปา รี มา ริน นัง มา ริน นัง ลา ตา เตะ ตอ ลา มาย ลา บี มา เตะ ตา ยา
โอ๊ย ชา รี นา ชา รี มี มา นาง โอย มา นาง มา ตา เตะ ตอ ลา มาย ลา บี มา เตะ ตา ยา
โอ๊ย ชา ยัง เจะ มา มัด มา รี ตา มา รี ตา กรา มัด เตะ ตอ ลา มาย ลา บี มา เตะ ตา ยา

7.1.3.1.2 การเคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion) เพลงลงปง มีการเคลื่อนที่แบบตามขั้น ดังนี้

16
พี เตะ ปา ลา มัย ลา บี มา เตะ ตา ยา โอย กะลาว นาตา ตาง ลา ชุ โร๊ะ ลา ชุ โระ ตา ตาง เตะ ลาง เตะ ลาง
ตี เตะ ตา รา มายรา ตี มา เตะ ตา ยา โอย กะเลา ลาปา ฉัก มา ยา เก๊ะ มายาเก๊ะปา ตี เตะ ลาง เตะ ลาง
21
จะเตะลางเตะลง ปง โอย กะ โล นา ตา ตาง ลา ชุ โร๊ะ ลา ชุ โระ ตา ตาง เตะ ลาง เตะ ลาง เตะลางเตะลง ปง
จะเตะลางเตะลง ปง โอย ชาปาย โอะตา ตาง มา ยา เก๊ะ มายาเก๊ะปา ตี เตะ ลาง เตะ ลาง เตะลางเตะลง ปง
26
โอย ชา ยา โก จี นาง กา จิ โนง กา จิ โนง ปา ตาง เตะ ตา รา มายลา พี ตา เตะ ตา ยา โอย ชา ยา โก จิ นาง
31
กา จิ โนง กา จิ โนงปา ตาง เตะ ลาง เตะ ลาง เตะลางเตะลง ปง โอย ชาปาย กุ ตา ตาง มี ยา เก๊ะโอ๊ะ มี ยาเก๊ะ ยา
36
ตี เตะ ลาง เตะ ลาง เตะลางเตะลง ปง โอย ชาปาย กุ ตา ตาง มี ยา เก๊ะ มี ยาเก๊ะ ยา ตี เตะ ลาง เตะ ลาง
41
Play 4x
เตะลางเตะลง ปง โอ๊ย มาปา ลาตา ยา ลา มู ตา ลา มา จิ นง เตะตอ ลา มายลา เตะ มา เตะ ตา ยา
โอ๊ย ปา รี ลาปา รี มา ริน นัง มา ริน นัง ลา ตา เตะตอ ลา มายลา บี มา เตะ ตา ยา
โอ๊ย ชา รี นาชา รี มี มา นาง โอย มานางมา ตา เตะตอ ลา มายลา บี มา เตะ ตา ยา
โอ๊ย ชายัง เจะมา มัด มา รี ตา มา รี ตากรา มัด เตะตอ ลา มายลา บี มา เตะ ตา ยา
46
โอย มาปา กู ตา ยา ลา มู ตา ลา มา จิ นง เตะตอ ลา มายลา เตะ มา เตะ ตา ยา โอย ชายาง กา จิ นาง
โอ๊ย ปา รี ลาปา รี มา ริน นัง มาริน นัง ลา ตา เตะตอ ลา มายลา บี มา เตะ ตา ยา โอย ชา ปา ลาตา ยา
โอ๊ย ชา รี นาชา รี มี มา นาง ลามานางมา ตา เตะตอ ลา มายลา บี มา เตะ ตา ยา โอย ปา รี นาปา รี
โอ๊ย ชายัง เจะมา มัด มา รี ตา มา รี ตากรา มัด เตะตอ ลา มายลา บี มา เตะ ตา ยา โอย ชา รี นาชา รี
51
กา จิ นง กา จิ นง ปา ตี เตะ ลาง เตะ ลาง เตะลางเตะลง ปง โอย ชายาง กู ชา ยาง กา จิ นง กา จิ นง ปา
ลา ลุ ปา โอ๊ย ลา มา ลี นง เตะ ลาง เตะ ลาง เตะลางเตะลง ปง โอย ชา ปา กู ตา ยา กา ลุ ตา ลา มา ลี
มา ริน นาง มาริน นางลา ตา เตะ ลาง เตะ ลาง เตะลางเตะลง ปง โอย ปา รี นาปา รี มา ริน นาง มาริน นางลา
มี มา นาง มี มานางมา ตา เตะ ลาง เตะ ลาง เตะลางเตะลง ปง โอย ชา รี นาชา รี มี มา นาง มี มานางมา

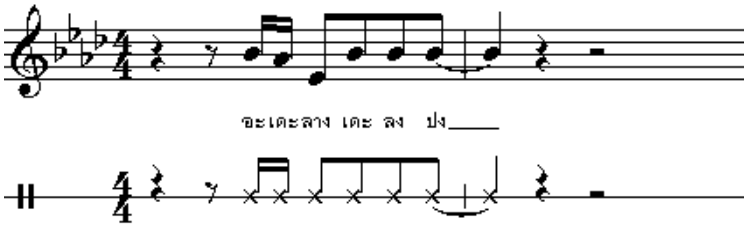


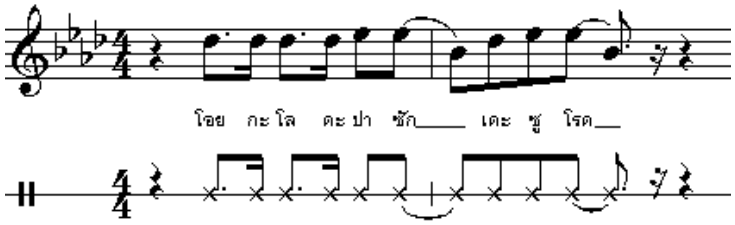
7.1.3.1.3 การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) เพลงลงปง มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ดังนี้

26
___ โอย ชายา โก จี นาง___ กา จี โนง_ กา จี โนง ปา ตาง เตะ ตา รา มาย ลา ที ตา__ เตะ ตา ยา___ โอย ชายา โก จี นาง
31
___ กา จี โนง_ กา จี โนง ปา ตาง___ เตะ ลาง__ เตะ ลาง___ เตะลางเตะลง ปง___ โอย ชาปาย กุ ตา ตาง___ มี ยา เก๊ะ โอ๊ะ มี ยา เก๊ะ ยา
36
ตี___ เตะ ลาง__ เตะ ลาง___ เตะลางเตะลง ปง___ โอย ชาปาย กุ ตา ตาง___ มี ยา เก๊ะ_ มี ยา เก๊ะ ยา ตี___ เตะ ลาง__ เตะ ลาง
41
Play 4x
___ เตะลางเตะลง ปง___ โอ๊ย มาปา ลาตา ยา___ ลา มู ตา___ ลา มา จี นง เตะตจ ลา มายลา เตะ มา__ เตะ ตา ยา
โอ๊ย ปา รี ลาปา รี___ มา ริน นัง__ มา ริน นัง ลา ตา เตะตจ ลา มายลา บี มา__ เตะ ตา ยา
โอ๊ย ชา รี นาชา รี___ มี มา นาง_ โอย มา นาง มา ตา เตะตจ ลา มายลา บี มา__ เตะ ตา ยา
โอ๊ย ชา ยัง เจะมา มัด___ มา รี ตา__ มา รี ตา กรา มัด เตะตจ ลา มายลา บี มา__ เตะ ตา ยา
46
___ โอย มาปา กู ตา ยา___ ลา มู ตา___ ลา มา จี นง___ เตะ ตจ ลา มายลา เตะ มา__ เตะ ตา ยา___ โอย ชา ชาง กา จิ นาง
___ โอ๊ย ปา รี ลาปา รี___ มา ริน นัง__ มา ริน นัง ลา ตา___ เตะ ตจ ลา มายลา บี มา__ เตะ ตา ยา___ โอย ชา ปา ลา ตา ยา
___ โอ๊ย ชา รี นาชา รี___ มี มา นาง_ ลา มา นาง มา ตา___ เตะ ตจ ลา มายลา บี มา__ เตะ ตา ยา___ โอย ปา รี นาปา รี_
___ โอ๊ย ชา ยัง เจะมา มัด___ มา รี ตา__ มา รี ตา กรา มัด___ เตะ ตจ ลา มายลา บี มา__ เตะ ตา ยา___ โอย ชา รี นาชา รี_
51
___ กา จิ นง__ กา จิ นง ปา ตัง___ เตะ ลาง__ เตะ ลาง___ เตะลางเตะลง ปง___ โอย ชา ยาง กู ชา ยาง___ กา จิ นง__ กา จิ นง ปา
___ ลา ลุ ปา โต๊ย_ลา มา จี นง___ เตะ ลาง__ เตะ ลาง___ เตะลางเตะลง ปง___ โอย ชา ปา กู ตา ยา___ กา ลุ ตา___ ลา มา จี
___ มา ริน นาง_ มา ริน นาง ลา ตา___ เตะ ลาง__ เตะ ลาง___ เตะลางเตะลง ปง___ โอย ปา รี นาปา รี___ มา ริน นาง_ มา ริน นาง ลา
___ มี มา นาง_ มี มา นาง มา ตา___ เตะ ลาง__ เตะ ลาง___ เตะลางเตะลง ปง___ โอย ชา รี นาชา รี___ มี มา นาง_ มี มา นาง มา
56
ตัง___ เตะ ลาง__ เตะ ลาง___ เตะลางเตะลง ปง___ โอ๊ย ชี ตาง บี ตา เบ๊ะ___ โอ๊ะ บา ตู___ รา เกอ รา มัด เตะตจ ลา
นง___ เตะ ลาง__ เตะ ลาง___ เตะลางเตะลง ปง___
ตา___ เตะ ลาง__ เตะ ลาง___ เตะลางเตะลง ปง___
ตา___ เตะ ลาง__ เตะ ลาง___ เตะลางเตะลง ปง___
61
มาย ลา บี มา__ เตะ ตา ยา___ โอ๊ย ชา ยัง บี ตา เบ๊ะ___ โอ๊ะ บา ตู___ รา เกอ รา มัด เตะตจ ลา มายลา บี มา__ เตะ ตา ยา

7.1.3.2 จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) จังหวะของทำนองเพลงมีหลายรูปแบบ โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2-66 มีการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

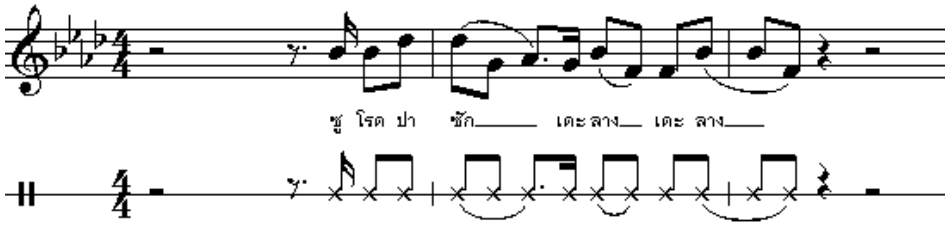
จังหวะของทำนองแบบที่ 1

จังหวะของทำนองแบบที่ 2

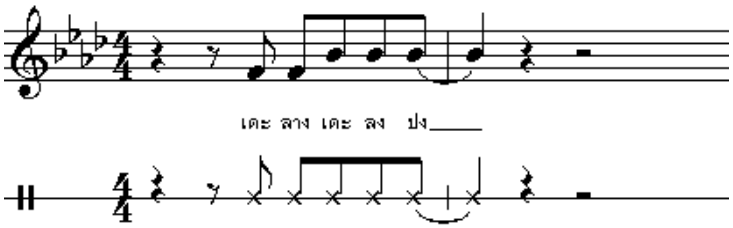


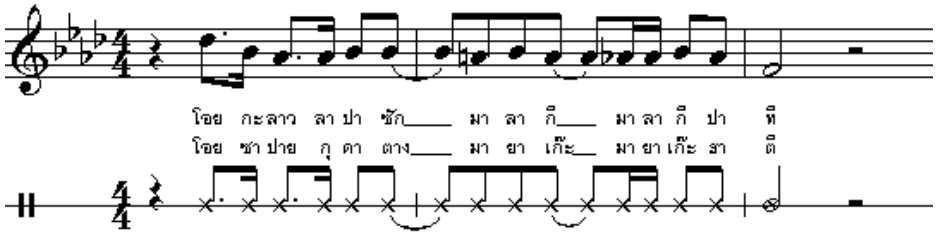
จังหวะของทำนองแบบที่ 3

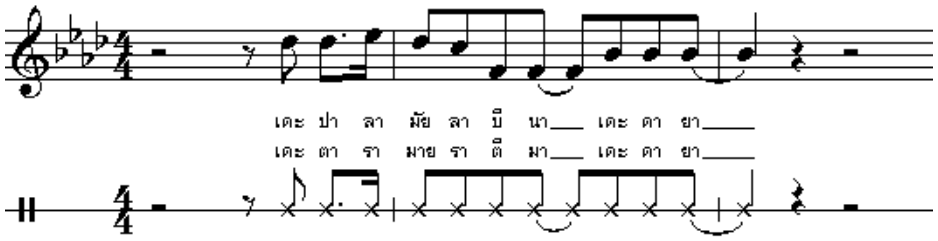
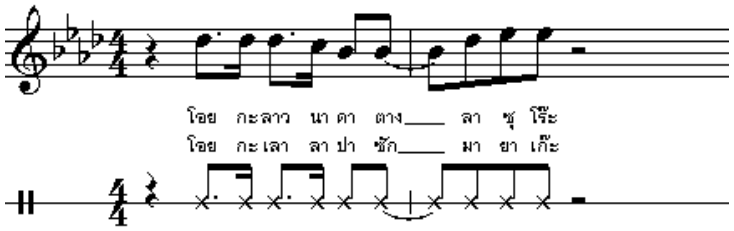


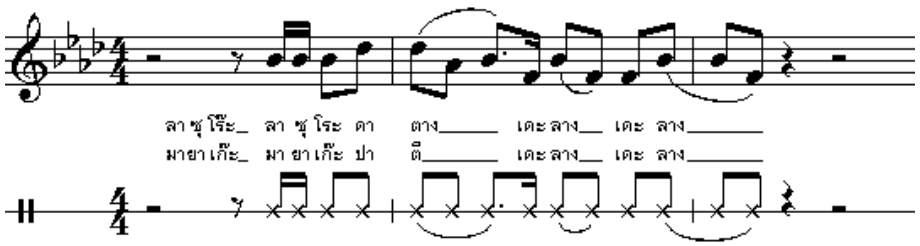
จังหวะของทำนองแบบที่ 4

จังหวะของทำนองแบบที่ 5

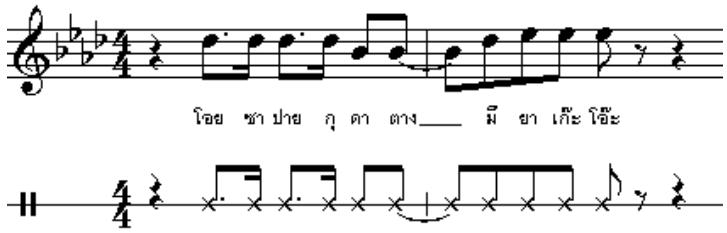


จังหวะของทำนองแบบที่ 6

จังหวะของทำนองแบบที่ 7



จังหวะของทำนองแบบที่ 8

จังหวะของทำนองแบบที่ 9

จังหวะของทำนองแบบที่ 10



จังหวะของทำนองแบบที่ 11

จังหวะของทำนองในเพลงลงปง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2-66 พบว่า มีจังหวะของทำนองอยู่ทั้งหมด 11 แบบ

7.1.4 คำร้อง

เพลงลงปง เป็นเพลงแรกที่นักดนตรีรำมะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ มีความหมายเกี่ยวกับการอัญเชิญวิญญาณบรรพบุรุษให้มารับของเซ่นไหว้จากลูกหลาน โดยเป็นเพลงที่มีคนร้องนำหนึ่งคน โดยคนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ มีคำร้องดังนี้

(ร้องนำ) โอ โอะ โอย กะโล ดะปาซัก เดะซูโรด เดะซูโรดปาซัก เดะลาง เดะลาง

(ลูกคู่รับ) อะเดะลาง เดะลงปง โอยกะโล ดะปาซัก เดะซูโรด ซูโรด ปาซัก เดะลาง เดะลาง เดะลาง เดะลงปง

(ร้องนำ) โอยกะลาว ลาปาซัก มาลากี มาลากี ปาที

(ลูกคู่รับ) เดะปา ลามัย ลาบีมา เดะดายา โอยซาโร ลาปาซัก มาลากี มาลากี ปาที เดะปา ลามัย ลาบีมา เดะดายา

(ร้องนำ) โอยกะลาว นาดาตาง ลาซุโร๊ะ ลาซุโระ ดาตาง เดะลาง เดะลาง

(ลูกคูรับ) อะเดะลาง เดะลงปง โอยกะโล นาดาตาง เดซุโร๊ะ ลาซุโระ ดาตาง เดะลาง เดะลาง เดะลาง เดะลงปง

(ร้องนำ) โอะซาปาย กุดาตาง มายาเก๊ะ มายาเก๊ะ ฮาตี

(ลูกคู่รับ) เดะตารามาย ราตีมา เดะดายา โอยซาปาย กุดาตาง มายาเก๊ะ มายาเก๊ะ ฮาตี เดะตารามาย ลาตีมา เดะดายา

(ร้องนำ) โอยกะเลา ลาปาซัก มายาเก๊ะ มายาเก๊ะปาตี เดะลาง เดะลาง

(ลูกคู่รับ) อะเดะลาง เดะลงปง โอยซาปาย โอะดาตาง มายาเก๊ะ มายาเก๊ะ ปาตี เดะลาง เดะลาง เดะลาง เดะลงปง

(ร้องนำ) โอยซายา โกจีนาง กาจีโลง กาจีโนง ปาตาง

(ลูกคู่รับ) เดะตารามาย ลาทีตา เดะดายา โอยซายา โกจีนาง กาจีโนง กาจีโนง ปาตาง เดะลาง เดะลาง เดะลาง เดะซายา

(ร้องนำ) โอยซาปาย กุดาตาง มึยาเก๊ะโอ๊ย มึยาเก๊ะฮาตี เดะลาง เดะลาง

(ลูกคู่รับ) อะเดะลาง เดะลงปง โอยซาปาย กุดาตาง มึยาเก๊ะ มึยาเก๊ะฮาตี เดะลาง เดะลาง เดะลาง เดะลงปง

(ร้องนำ) โอ๊ยมาปา ลาดายา ลามูตา ลามาลีนง

(ลูกคู่รับ) เดะตอ ลามาย ลาเดะมา เดะดายา โอ๊ยมาปา กูดายา ลามูตา ลามาลีนง เดะตอ ลามาย ลาเดะมา เดะดายา

(ร้องนำ) โอยซายาง กาจินาง กาจินง กาจินง ปาดัง เดะลาง เดะลาง

(ลูกคู่รับ) เดะลาง เดะลงปง โอยซายาง กูซายาง กาจินง กาจินงปาดัง เดะลาง เดะลาง เดะลาง เดะลงปง

(ร้องนำ) โอ๊ยปารี ลาปารี มารึนนัง มารึนนังลาดา

(ลูกคู่รับ) เดะตอ ลามาย ลาบีมา เดะดายา โอ๊ยปารี ลาปารี มารึนนัง มารึนนังลาดา เดะตอ ลามาย ลาบีมา เดะดายา

(ร้องนำ) โอยซาปา ลาดายา ลาลุปาโด๊ย ลามาลีนง เดะลาง เดะลาง

(ลูกคู่รับ) เดะลาง เดะลงปง โอยซาปา กูดายา กางุตา ลามาลีนง เดะลาง เดะลาง เดะลาง เดะลงปง

(ร้องนำ) โอ๊ยซารี นาซารี มึมานางโอย มานางมาตา

(ลูกคู่รับ) เดะตอ ลามาย ลาบีมา เดะดายา โอ๊ยซารี นาซารี มึมานาง ลามานางมาตา เดะตอ ลามาย ลาบีมา เดะดายา

(ร้องนำ) โอยปารี นาปารี มารึนนาง มารึนนางลาดา เดะลาง เดะลาง

(ลูกคู่รับ) เดะลาง เดะลงปง โอยปารี นาปารี มารึนนาง มารึนนางดาลา เดะลาง เดะลาง เดะลาง เดะลงปง

(ร้องนำ) โอ๊ยซายัง เจะมามัด มารีตา มารีตากรามัด

(ลูกคู่รับ) เดะตอ ลามาย ลาบีมา เดะดายา โอ๊ยซายัง เจะมามัด มารีตา มารีตากรามัด เดะตอ ลามาย ลาบีมา เดะดายา

(ร้องนำ) โอยซารี นาซารี มึมานาง มึมานางมาตะ เดะลาง เดะลาง

(ลูกคู่รับ) เดะลาง เดะลงปง โอยซารี นาซารี มึมานาง มึมานางมาตะ เดะลาง เดะลาง เดะลาง เดะลงปง

(ร้องนำ) โอ๊ยซึตาง บึตาเบ๊ะ โต๊ะบาตู ราเกอรามัด

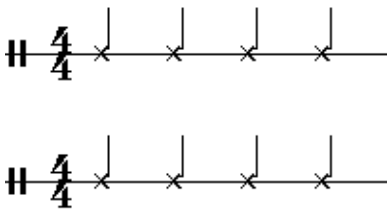
(ลูกคู่รับ) เดะตอ ลามาย ลาบีมา เดะดายา โอยซายัง บึตาเบ๊ะ โต๊ะบาตู ราเกอรามัด เดะตอ ลามาย ลาบีมา เดะดายา (จบ)

7.1.5 จังหวะของรำมะนา

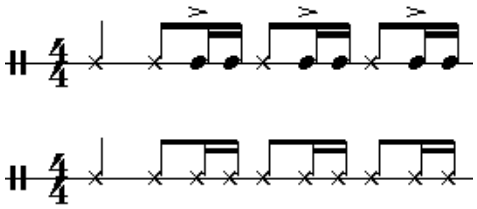
เพลงลงปง มีการใช้รำมะนาในการบรรเลง โดยในแต่ละทางของรำมะนาจะบรรเลงไม่เหมือนกัน ซึ่งเริ่มบรรเลงตั้งแต่ห้องที่ 1-68 มีการวิเคราะห์ดังนี้

7.1.5.1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) โดยในเพลงลงปงทางรำมะนา มีการใช้กระสวนจังหวะหลายแบบ ดังนี้

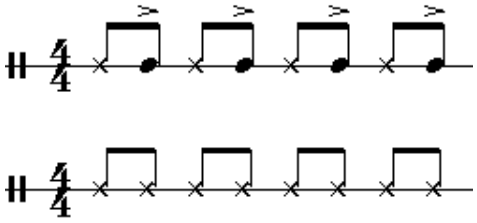
กระสวนจังหวะแบบที่ 1 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



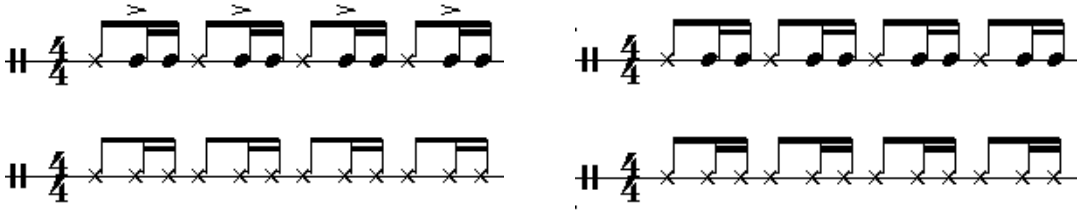
กระสวนจังหวะแบบที่ 2 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



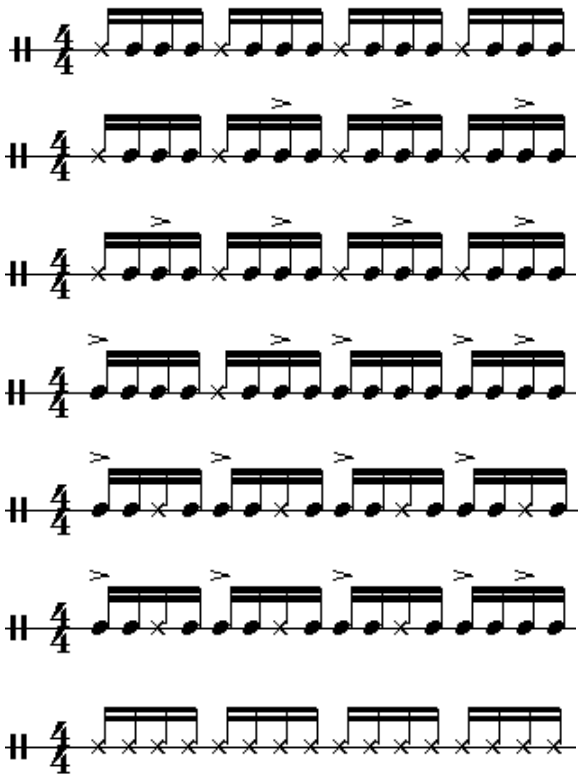
กระสวนจังหวะแบบที่ 3 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



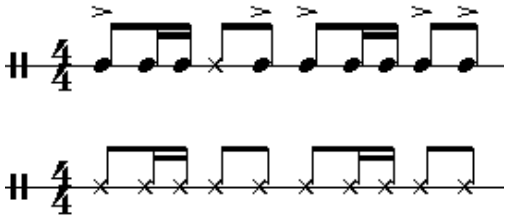
กระสวนจังหวะแบบที่ 4 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1 และ 2



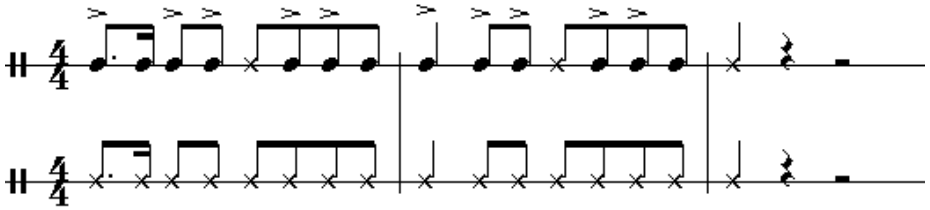
กระสวนจังหวะแบบที่ 5 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



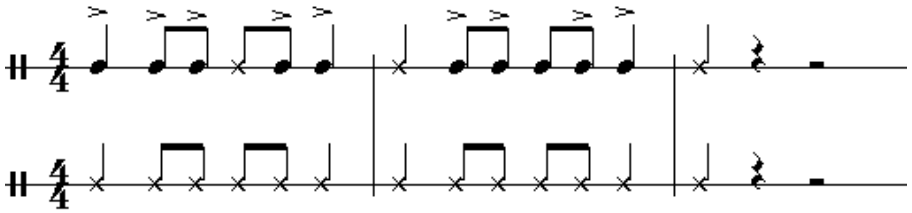
กระสวนจังหวะแบบที่ 6 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



กระสวนจังหวะแบบที่ 7 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



กระสวนจังหวะแบบที่ 8 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



กระสวนจังหวะของรำมะนาในเพลงลงปง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-68 พบว่า มีรูปแบบกระสวนจังหวะของรำมะนาอยู่ทั้งหมด 8 แบบ

สรุป เพลงลงปง เป็นเพลงแรกที่นักดนตรีรำมะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ มีเนื้อหาเกี่ยวกับการอัญเชิญวิญญาณบรรพบุรุษให้มารับของเซ่นไหว้จากลูกหลาน

กลุ่มเสียง จังหวะ ของเพลงลงปงใช้กลุ่มเสียง Ab A Bb C Db Eb F G อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็วของจังหวะเท่ากับ 90

ลักษณะของเพลง มีคนร้องนำหนึ่งคนซึ่งร้องนำก่อนในแต่ละวรรคเพลง โดยคนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ คำร้องของลูกคู่รับมีลักษณะคล้ายกับคำร้องนำ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง

เทคนิคการขับร้อง พบว่า เพลงลงปงใช้เทคนิคการขับร้องคือ การลักจังหวะ การโยกเสียง

การผ่านเสียง การซ้อนเสียง

ช่วงเสียงของการขับร้องเพลงลงปง ใช้ช่วงเสียงระหว่างคู่ 8 คือ Eb – Eb

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2-66 ประกอบด้วย การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขั้น และการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น

จังหวะของทำนองเพลงลงปงเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2-66 มีทั้งหมด 11 แบบ โดยจะมีการซ้ำกันในแต่ละแบบ

คำร้องของเพลงลงปง มีความหมายเกี่ยวกับการอัญเชิญวิญญาณบรรพบุรุษให้มารับของเซ่นไหว้จากลูกหลาน โดยเป็นเพลงที่มีคนร้องนำหนึ่งคน คนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ ร้องสลับกันจนจบเพลง

กระสวนจังหวะของรำมะนาเพลงลงปงเริ่มต้นบรรเลงตั้งแต่ห้องที่ 1-68 มีรูปแบบของกระสวนจังหวะทั้งหมด 8 แบบ

7.2 เพลงดารีบานัน

7.2.1 ข้อมูลทั่วไปของเพลง

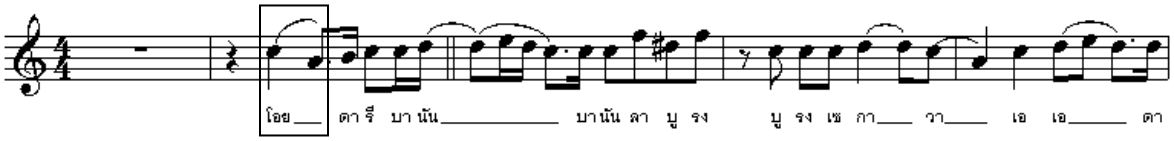
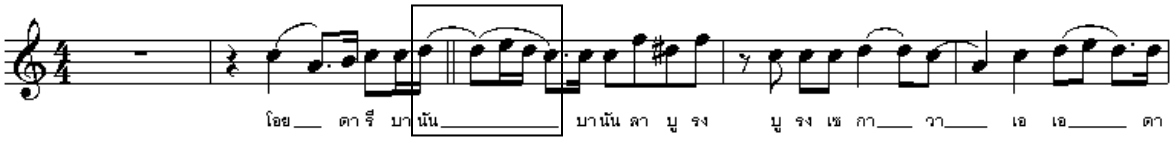
เพลงดารีบานัน เป็นเพลงที่สองที่นักดนตรีรำมะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ มีความหมายเกี่ยวกับการเลี้ยงดูเด็กโดยการนำเด็กเล็ก ๆ อุ้มไปมา

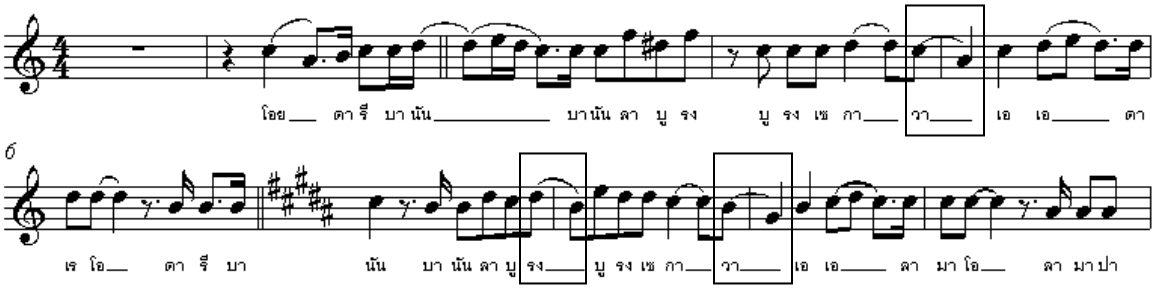
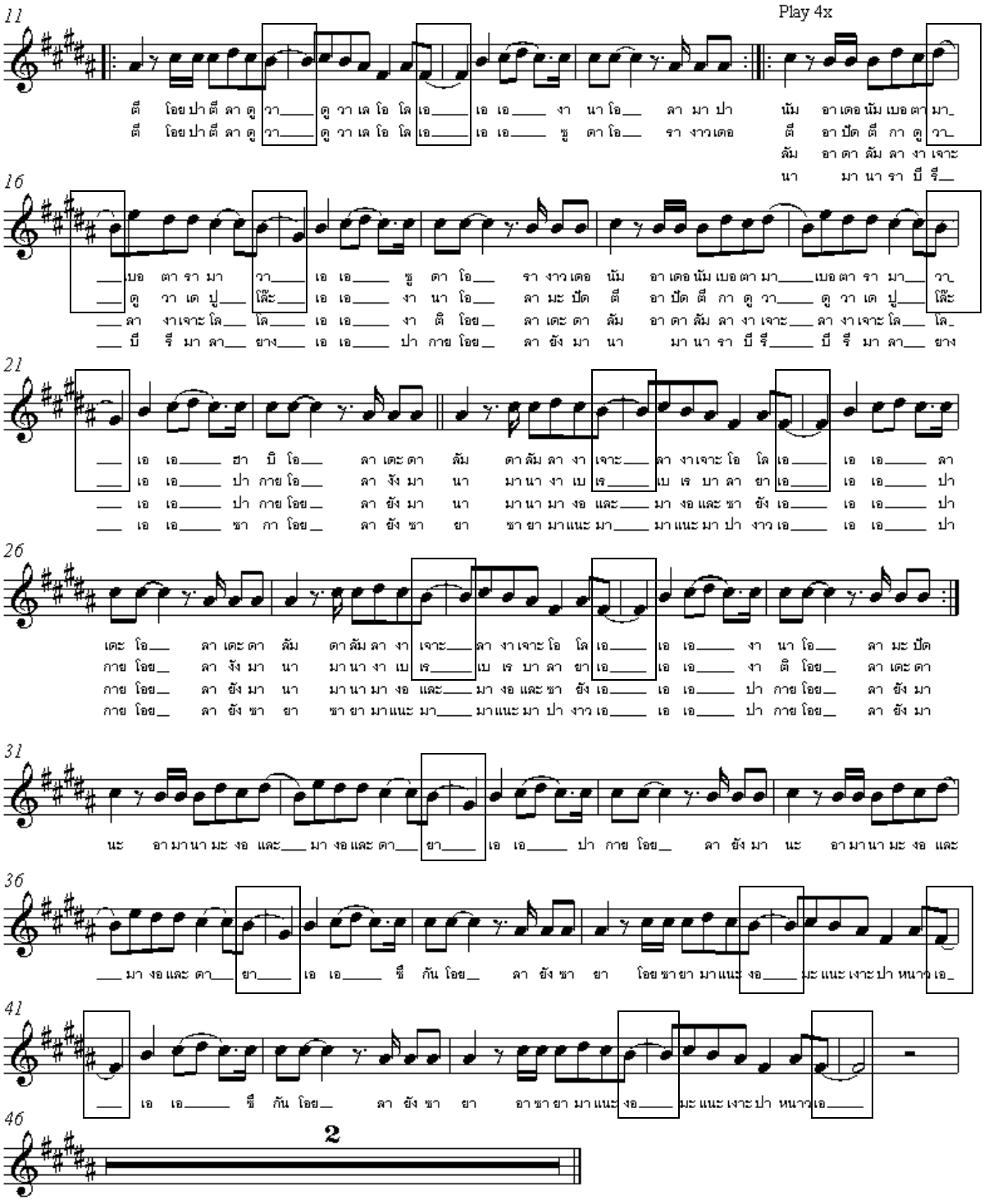
7.2.1.1 กลุ่มเสียง จังหวะ เพลงดารีบานันใช้กลุ่มเสียง C C# D D# E F F# G# A# B อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็วของจังหวะเท่ากับ 100

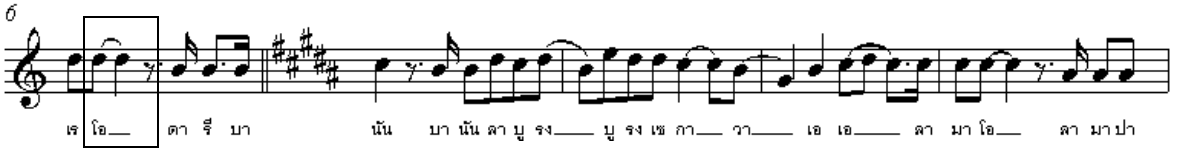
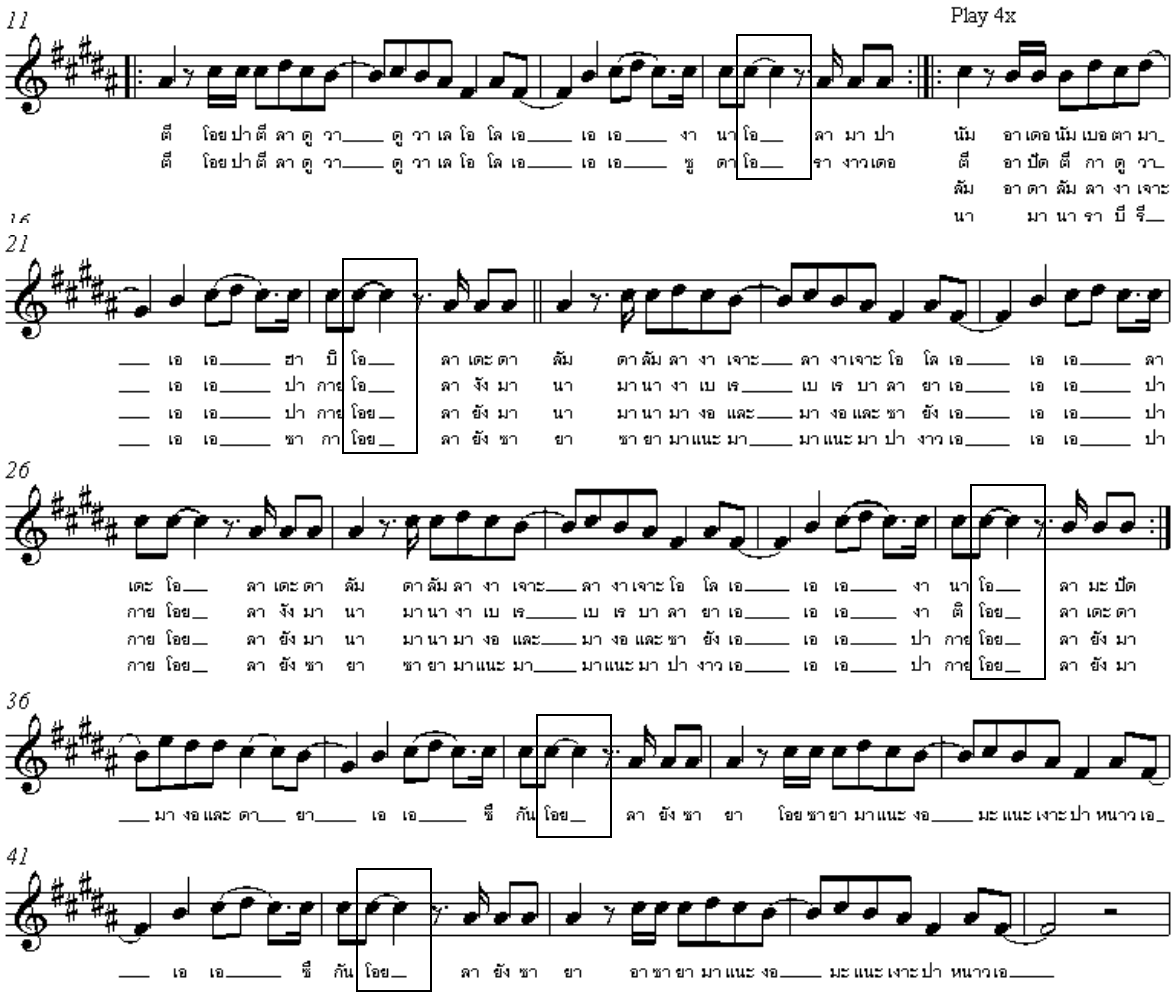
7.2.1.2 ลักษณะของเพลง มีคนร้องนำหนึ่งคนซึ่งร้องนำก่อนในแต่ละวรรคเพลง โดยคนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ คำร้องของลูกคู่รับมีลักษณะคล้ายกับคำร้องนำ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง

7.2.2 การขับร้อง

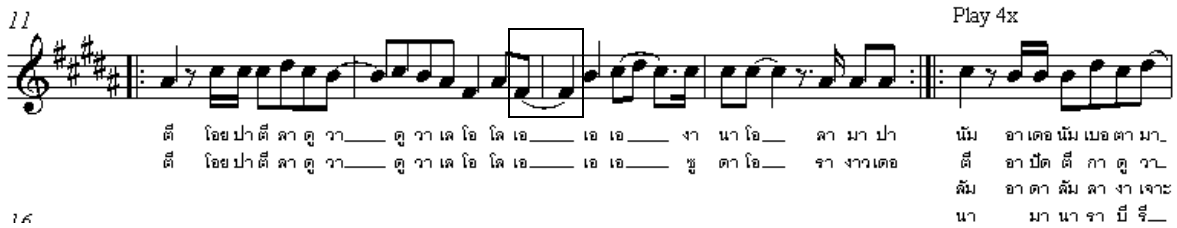
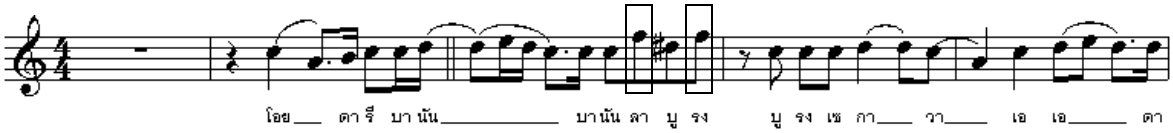
7.2.2.1 เทคนิคการขับร้อง พบว่า เพลงดารีบานันใช้เทคนิคการขับร้องต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

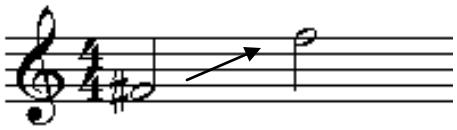
7.2.2.1.1 การผ่านเสียง

7.2.2.1.2 การสะบัดเสียง

7.2.2.1.3 การลักจังหวะ



7.2.2.1.4 การโปรย

ในเพลงดารีบานันมีเทคนิคการขับร้องคือ การผ่านเสียง การสะบัดเสียง การลัก-จังหวะ และการโปรย

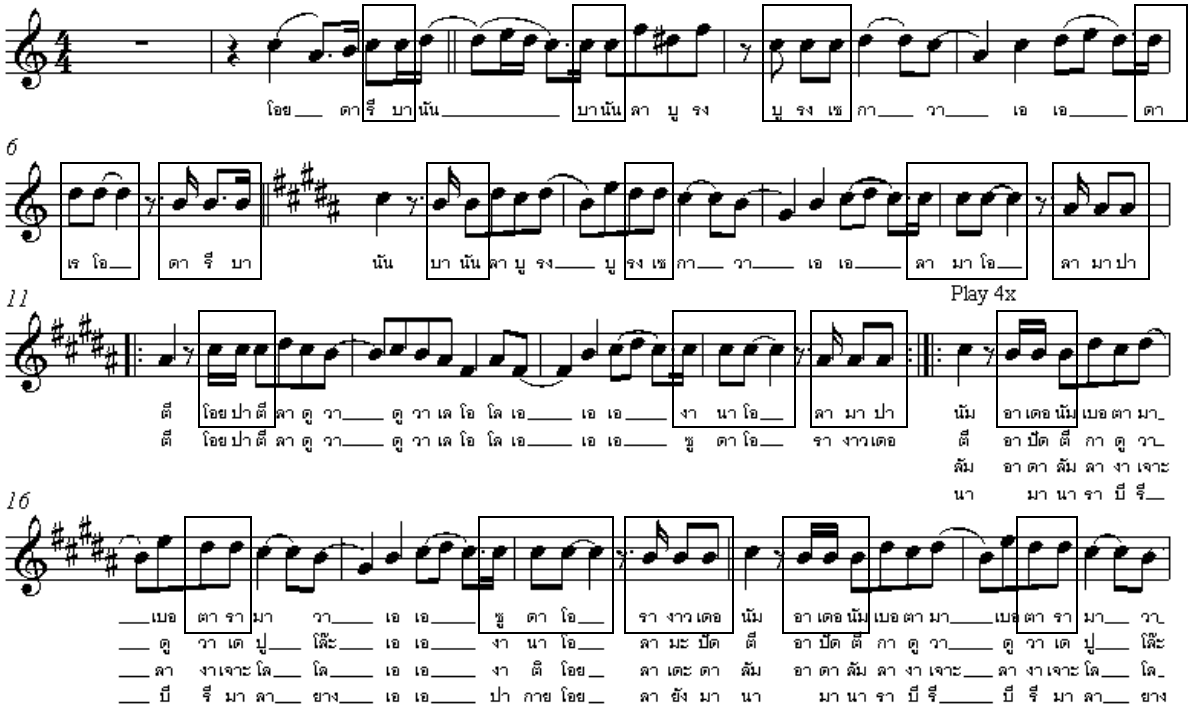
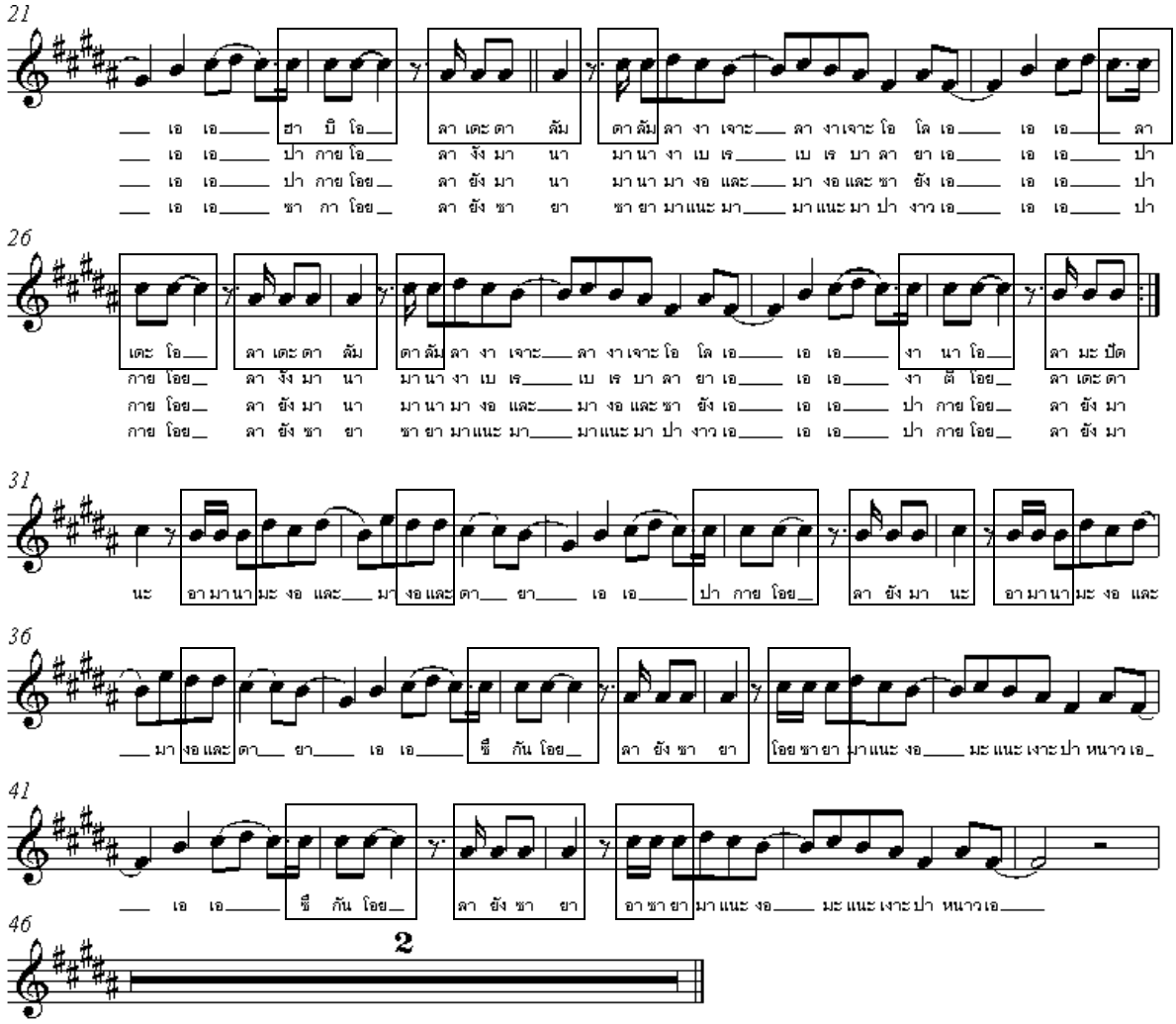
7.2.2.2 ช่วงกว้างของเสียง การขับร้องของเพลงดารีบานันมีระยะห่างระหว่างเสียงสูงต่ำของบทเพลง ดังนี้

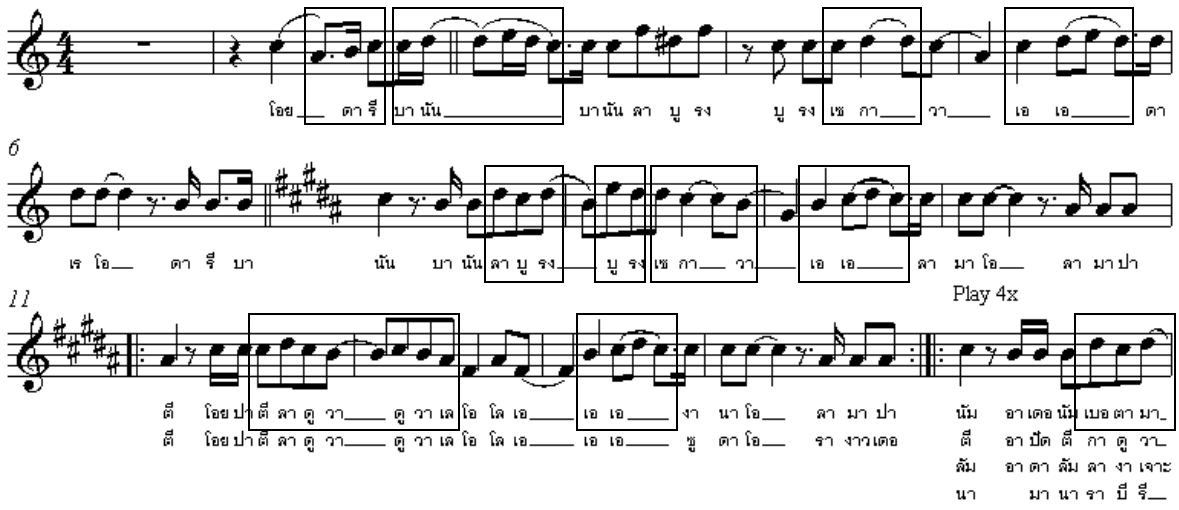
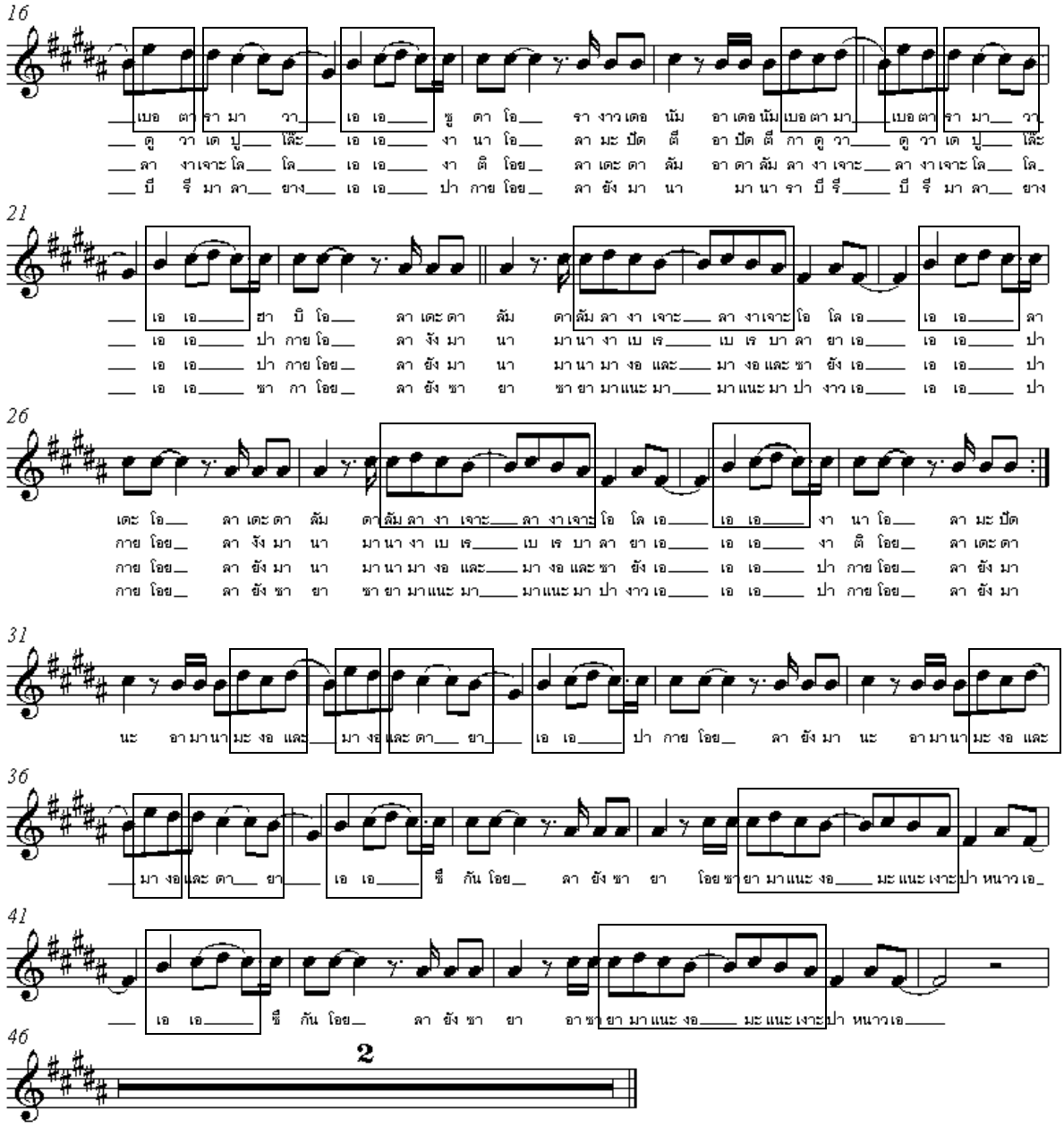
7.2.2.2.1 เสียงต่ำสุด ในเพลงดารีบานันมีระดับเสียงต่ำสุดคือ เสียง F#

7.2.2.2.2 เสียงสูงสุด ในเพลงดารีบานันมีระดับเสียงสูงสุดคือ เสียง F

การขับร้องเพลงดารีบานัน เป็นการขับร้องในช่วงเสียงระหว่างคู่ 8 คือ F# – F ช่วงกว้างของเสียงในการขับร้อง (Range) มีระยะห่างระหว่างเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด ดังรูป



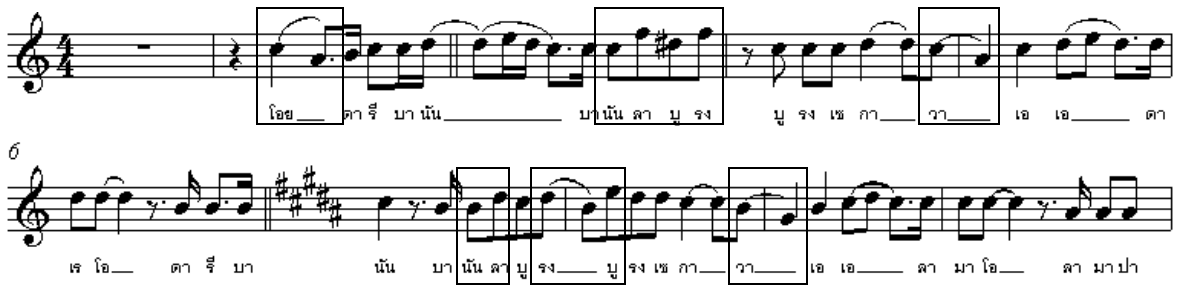
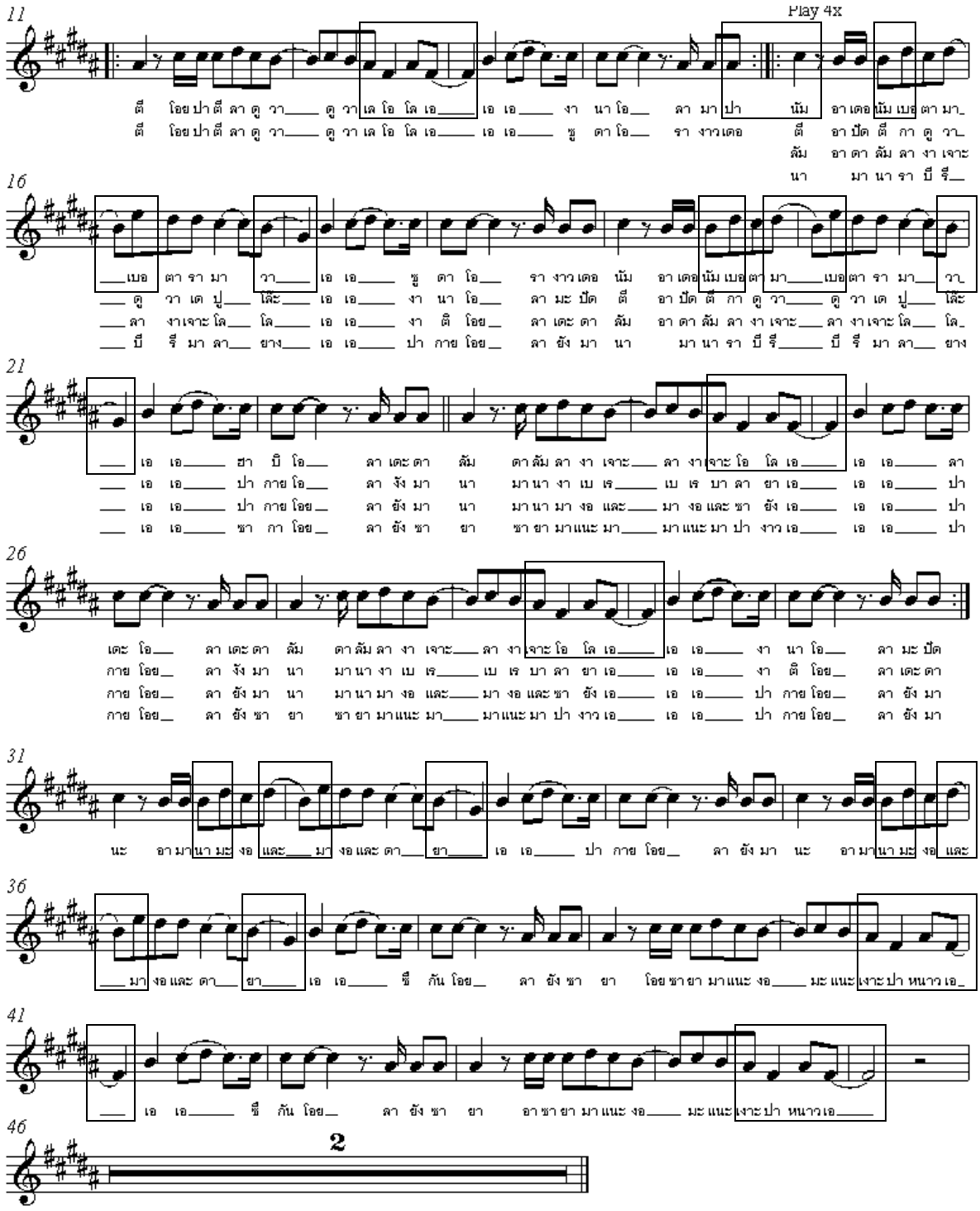
7.2.3 ทำนองเพลง (Melody) เพลงดารีบานันเมื่อนำมาวิเคราะห์ จะได้ดังนี้

7.2.3.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic Progression) การเคลื่อนที่ของทำนองเพลง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2-45 มีการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

7.2.3.1.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repetition) เพลงดารีบานัน มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง ดังนี้

7.2.3.1.2 การเคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion) เพลงดารีบานัน มีการเคลื่อนที่แบบตามขั้น ดังนี้

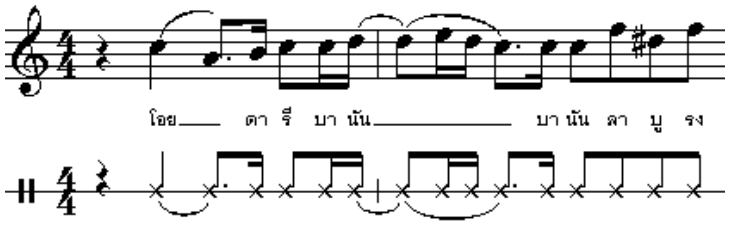


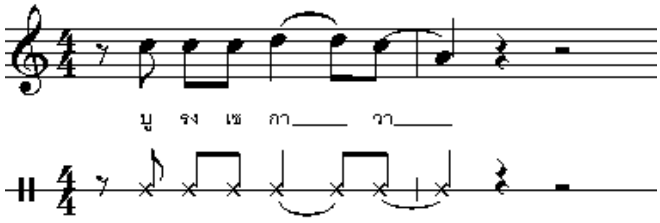
7.2.3.1.3 การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) เพลงดารีบานัน มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ดังนี้



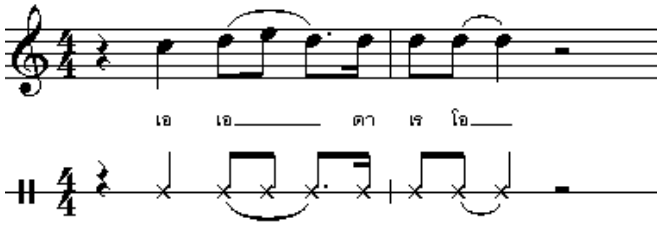
การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงดารีบานัน เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2-45 พบว่ามีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขั้น และการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น

7.2.4 จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) จังหวะของทำนองเพลงดารีบานัน มีหลายรูปแบบโดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2-45 มีการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

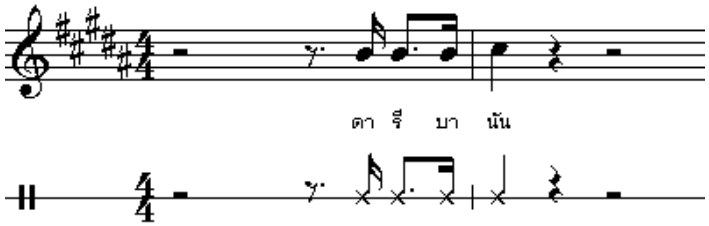
จังหวะของทำนองแบบที่ 1

จังหวะของทำนองแบบที่ 2



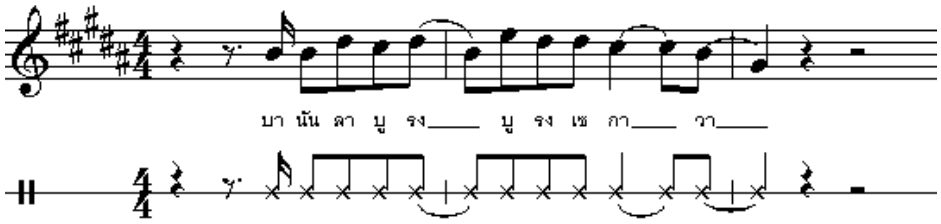
จังหวะของทำนองแบบที่ 3



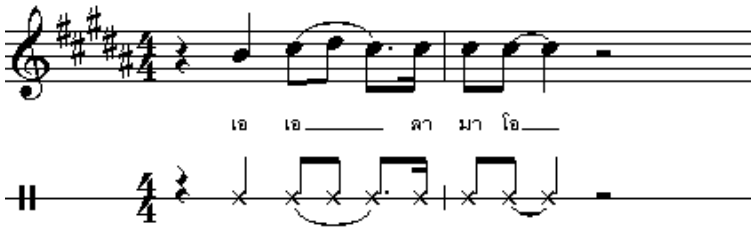
จังหวะของทำนองแบบที่ 4



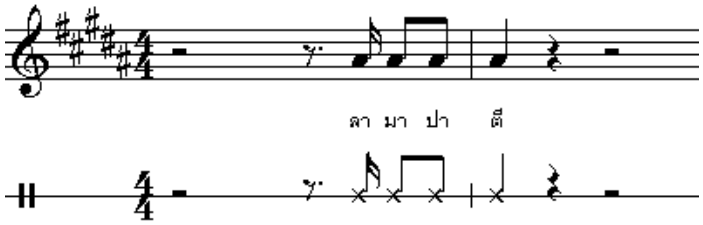
จังหวะของทำนองแบบที่ 5

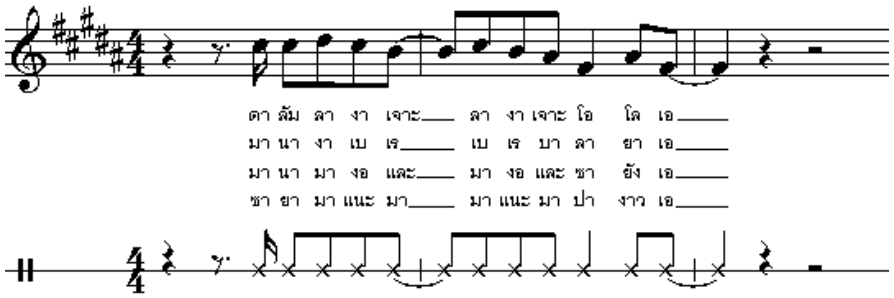


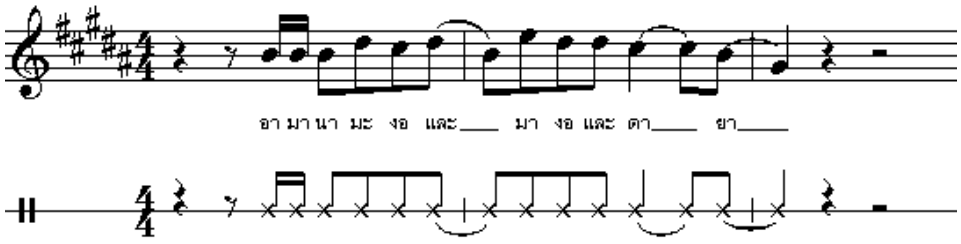
จังหวะของทำนองแบบที่ 6

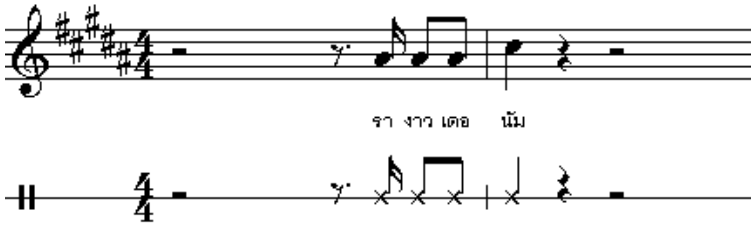


จังหวะของทำนองแบบที่ 7



จังหวะของทำนองแบบที่ 8

จังหวะของทำนองแบบที่ 9



จังหวะของทำนองแบบที่ 10

จังหวะของทำนองในเพลงดารีบานัน เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2-45 พบว่า มีจังหวะของทำนองอยู่ทั้งหมด 10 แบบ

7.2.5 คำร้อง

เพลงดารีบานัน เป็นเพลงที่สองที่นักดนตรีรำมะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ มีความหมายเกี่ยวกับการเลี้ยงดูเด็กโดยการนำเด็กเล็ก ๆ อุ้มเดินไปมา โดยเป็นเพลงมีคนร้องนำหนึ่งคน คนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ คำร้องในแต่ละวรรคร้องซ้ำกัน 2 เที่ยวโดยจะมีการร้องนำ 1 ครั้งในแต่ละเที่ยว ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง มีคำร้องดังนี้

(ร้องนำ) โอย ดารีบานัน บานันลาบูรง

(ลูกคู่รับ) บูรงเซกาวา เอ เอ เอ ดาเรโอ ดารีบานัน บานันลาบูรง บูรงเซกาวา เอ เอ เอ

(ร้องนำ) ลามะโอ ลามาปาตี

(ลูกคู่รับ) โอยปาตีลาดูวา ดูวาเลโอโลเอ เอ เอ เอ งานาโอ ลามาปาตี อาปาตีลาดูวา ดูวาเลโอโลเอ

(ร้องนำ) เอ เอ เอ ซูดาโอ รางาวเดอนัม

(ลูกคู่รับ) อาเดอนัม เบอตามา เบอตารามาวา เอ เอ เอ ซูดาโอ รางาวเดอนัม อาเดอนัม เบอตามา เบอตารามาวา

(ร้องนำ) เอ เอ เอ ฮาบิโอ ลาเดะดาลัม

(ลูกคู่รับ) ดาลัม ลางาเจาะ ลางาเจาะโอโลเอ เอ เอ เอ ลาเดะโอ ลาเดะ ดาลัม ดาลัม ลางาเจาะ ลางาเจาะโอโลเอ

(ร้องนำ) เอ เอ เอ งานาโอ ลามะปัดตี

(ลูกคู่รับ) อาปัดตีกาดูวา ดูวาเดปูโล๊ะ เอ เอ เอ งานาโอ ลามะปัดตี อาปัดตีกาดูวา ดูวาเดปูโล๊ะ เอ เอ เอ

(ร้องนำ) ปากายโอ ลางังมานา

(ลูกคู่รับ) อามานางาเบเร เบเรบาลายาเอ เอ เอ เอ ปากายโอ ลางังมานา อามานางาเบเร เบเรบาลายาเอ

(ร้องนำ) เอ เอ เอ งาติโอย ลาเดะดาลัม

(ลูกคู่รับ) อาดาลัมลางาเจาะ ลางาเจาะโลโล เอ เอ เอ งาติโอย ลาเดะดาลัม อาดาลัมลางาเจาะ ลางาเจาะโลโล เอ เอ เอ

(ร้องนำ) ปากายโอ ลายังมานา

(ลูกคู่รับ) มานามางอและ มางอและซายังเอ เอ เอ เอ ปากายโอย ลายังมานา มานามางอและ มางอและซายังเอ

(ร้องนำ) เอ เอ เอ ปากายโอย ลายังมานา มานาราบีรี

(ลูกคู่รับ) บีรีมาลายาง เอ เอ เอ ปากายโอย ลายังมานา มานาราบีรี บีรีมาลายาง เอ เอ เอ

(ร้องนำ) ซากาโอย ลายังซายา ซายามาแนะมา

(ลูกคู่รับ) มาแนะมาปางาวเอ เอ เอ เอ ซากาโอย ลายังซายา ซายามาแนะมา มาแนะมาปางาวเอ

(ร้องนำ) เอ เอ เอ ปากายโอย ลายังมานะ

(ลูกคู่รับ) อามานามะงอและ มางอและดายา เอ เอ เอ ปากายโอย ลายังมานะ อามานามะงอและ มางอและดายา เอ เอ เอ

(ร้องนำ) ซึกันโอย ลายังซายา โอยซายามาแนะงอ

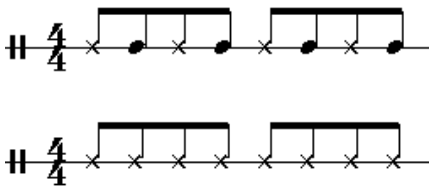
(ลูกคู่รับ) มะแนะเงาะปาหนาวเอ เอ เอ เอ ซึกันโอย ลายังซายา อาซายามาแนะงอ มะแนะเงาะปาหนาวเอ

7.2.6 จังหวะของรำมะนา

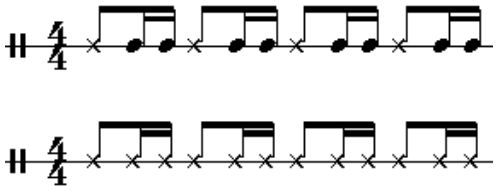
เพลงดารีบานัน มีการใช้รำมะนาในการบรรเลง โดยในแต่ละทางของรำมะนาจะบรรเลงไม่เหมือนกัน ซึ่งเริ่มบรรเลงตั้งแต่ห้องที่ 1-47 มีการวิเคราะห์ดังนี้

7.2.6.1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) โดยในเพลงดารีบานันทางรำมะนา มีการใช้กระสวนจังหวะหลายแบบ ดังนี้

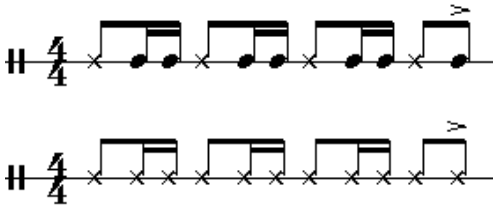
กระสวนจังหวะแบบที่ 1 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



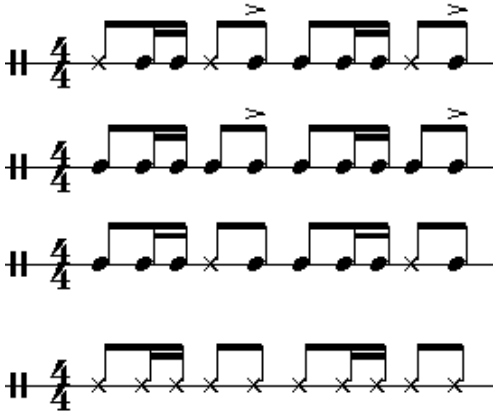
กระสวนจังหวะแบบที่ 2 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



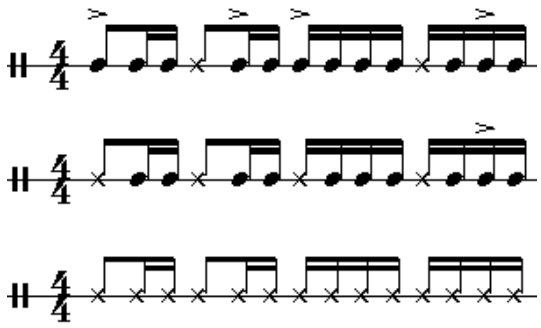
กระสวนจังหวะแบบที่ 3 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



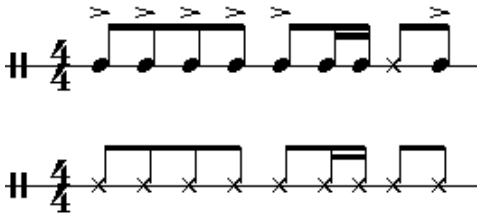
กระสวนจังหวะแบบที่ 4 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1 และ 2



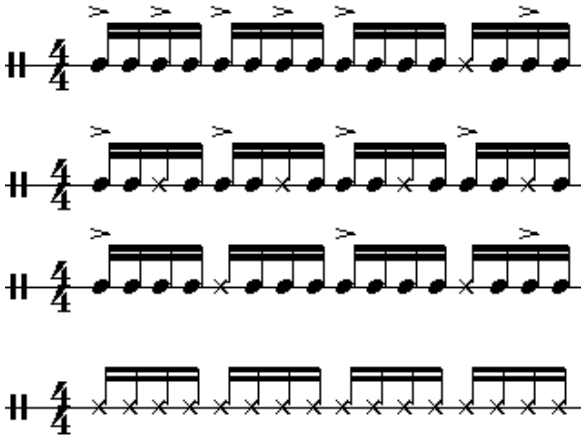
กระสวนจังหวะแบบที่ 5 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



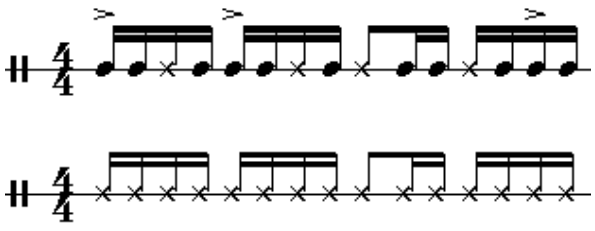
กระสวนจังหวะแบบที่ 6 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



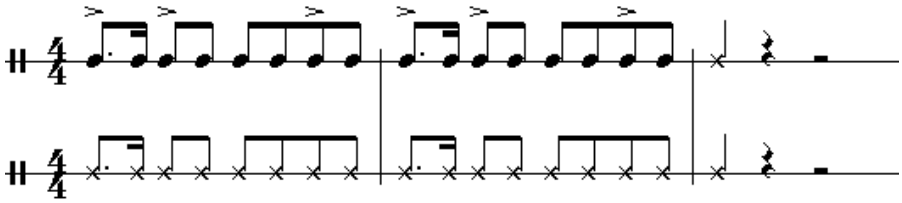
กระสวนจังหวะแบบที่ 7 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



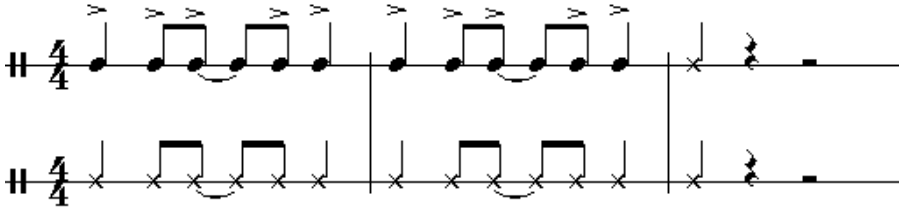
กระสวนจังหวะแบบที่ 8 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



กระสวนจังหวะแบบที่ 9 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



กระสวนจังหวะแบบที่ 10 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



กระสวนจังหวะของรำมะนาในเพลงดารีบานัน เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-47 พบว่า มีรูปแบบกระสวนจังหวะของรำมะนาอยู่ทั้งหมด 10 แบบ

สรุป เพลงดารีบานัน เป็นเพลงที่สองที่นักดนตรีรำมะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ มีความหมายเกี่ยวกับการเลี้ยงดูเด็กโดยการนำเด็กเล็ก ๆ อุ้มไปมา

กลุ่มเสียง จังหวะ เพลงดารีบานันใช้กลุ่มเสียง C C# D D# E F F# G# A# B อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็วของจังหวะเท่ากับ 100

ลักษณะของเพลง มีคนร้องนำหนึ่งคนซึ่งร้องนำก่อนในแต่ละวรรคเพลง โดยคนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ คำร้องของลูกคู่รับมีลักษณะคล้ายกับคำร้องนำ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง

เทคนิคการขับร้อง พบว่า เพลงดารีบานันใช้เทคนิคการขับร้องคือ การผ่านเสียง การสะบัดเสียง การลัก-จังหวะ และการโปรย

ช่วงเสียงของการขับร้องเพลงดารีบานัน ใช้ช่วงเสียงระหว่างคู่ 8 คือ F# – F

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงดารีบานัน เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2-45 พบว่ามีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขั้น และการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น

จังหวะของทำนองเพลงดารีบานันเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-47 มีทั้งหมด 10 แบบ โดยจะมีการซ้ำกันในแต่ละแบบ

คำร้องของเพลงดารีบานัน มีความหมายเกี่ยวกับการเลี้ยงดูเด็กโดยการนำเด็กเล็ก ๆ อุ้มเดินไปมา โดยเป็นเพลงที่มีคนร้องนำหนึ่งคน คนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ ร้องสลับกันจนจบเพลง

กระสวนจังหวะของรำมะนาเพลงดารีบานันเริ่มต้นบรรเลงตั้งแต่ห้องที่ 1-47 มีรูปแบบของกระสวนจังหวะทั้งหมด 10 แบบ

7.3 เพลงปูโกยฆึนัง

7.3.1 ข้อมูลทั่วไปของเพลง

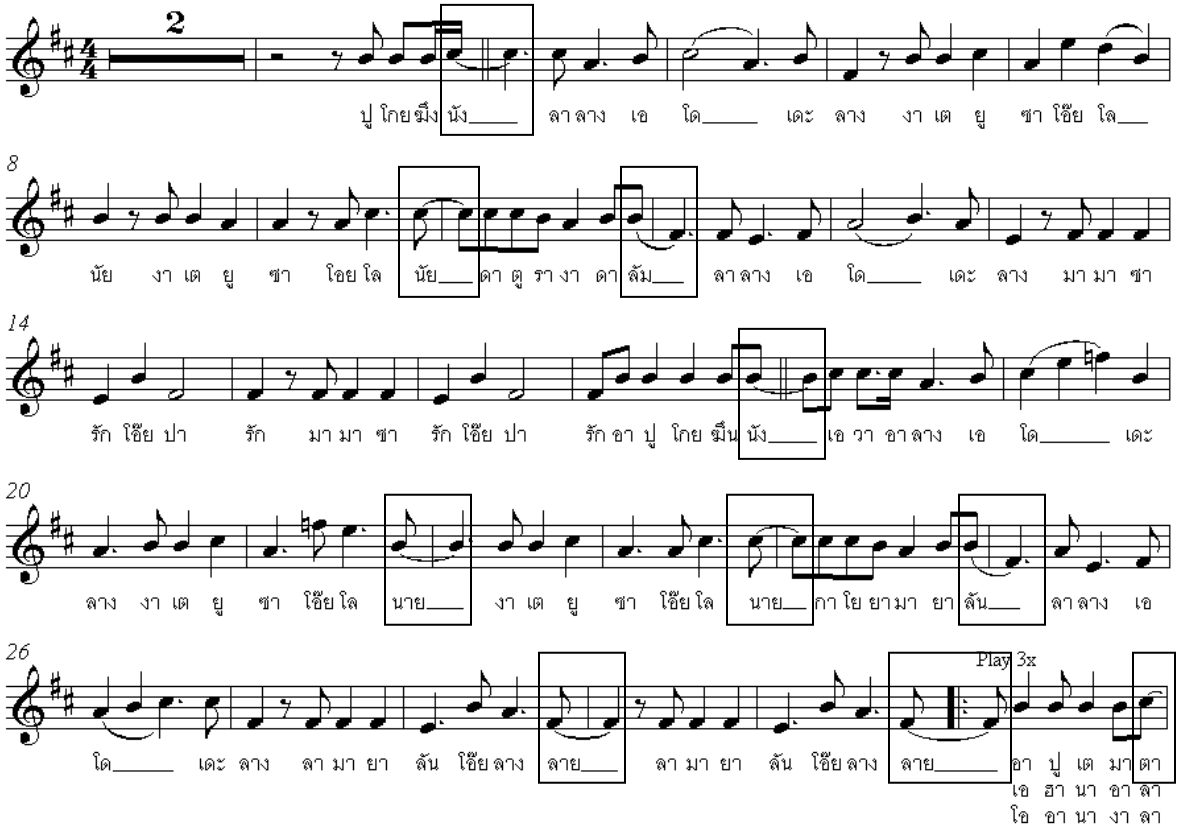
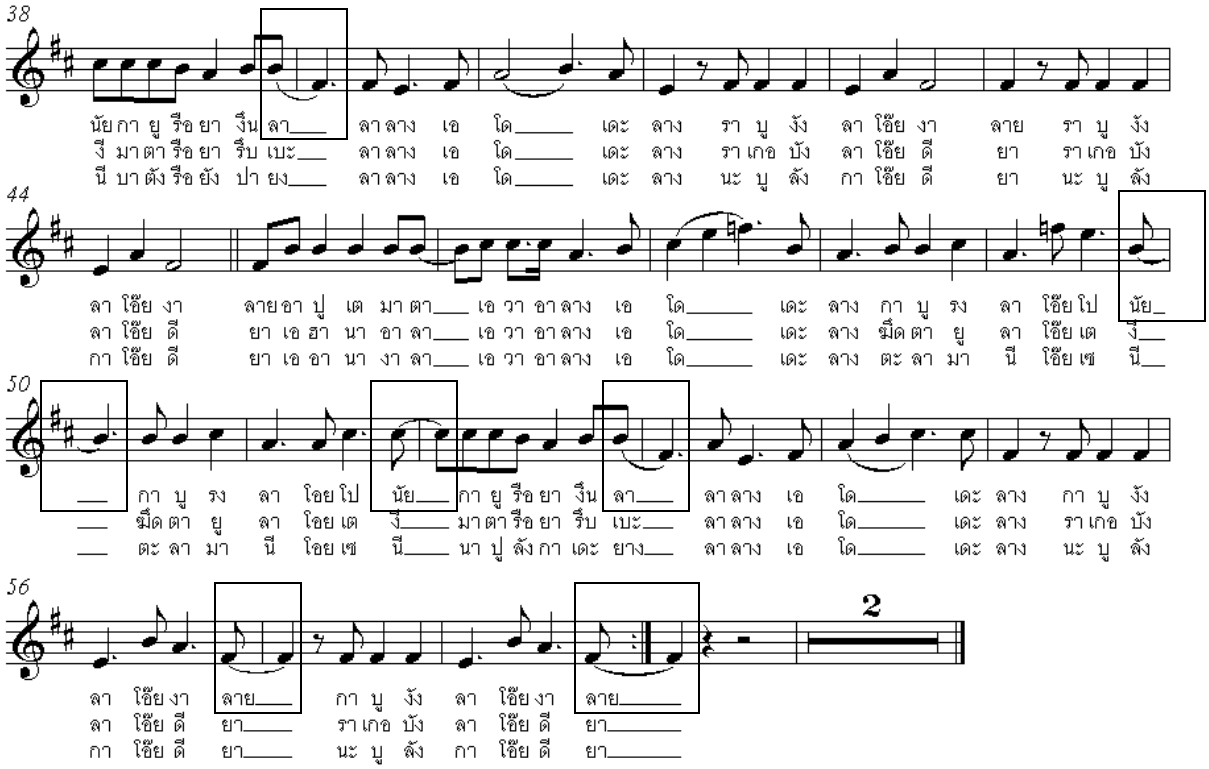
เพลงปูโกยฆึนัง เป็นเพลงที่สามที่นักดนตรีรำมะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ

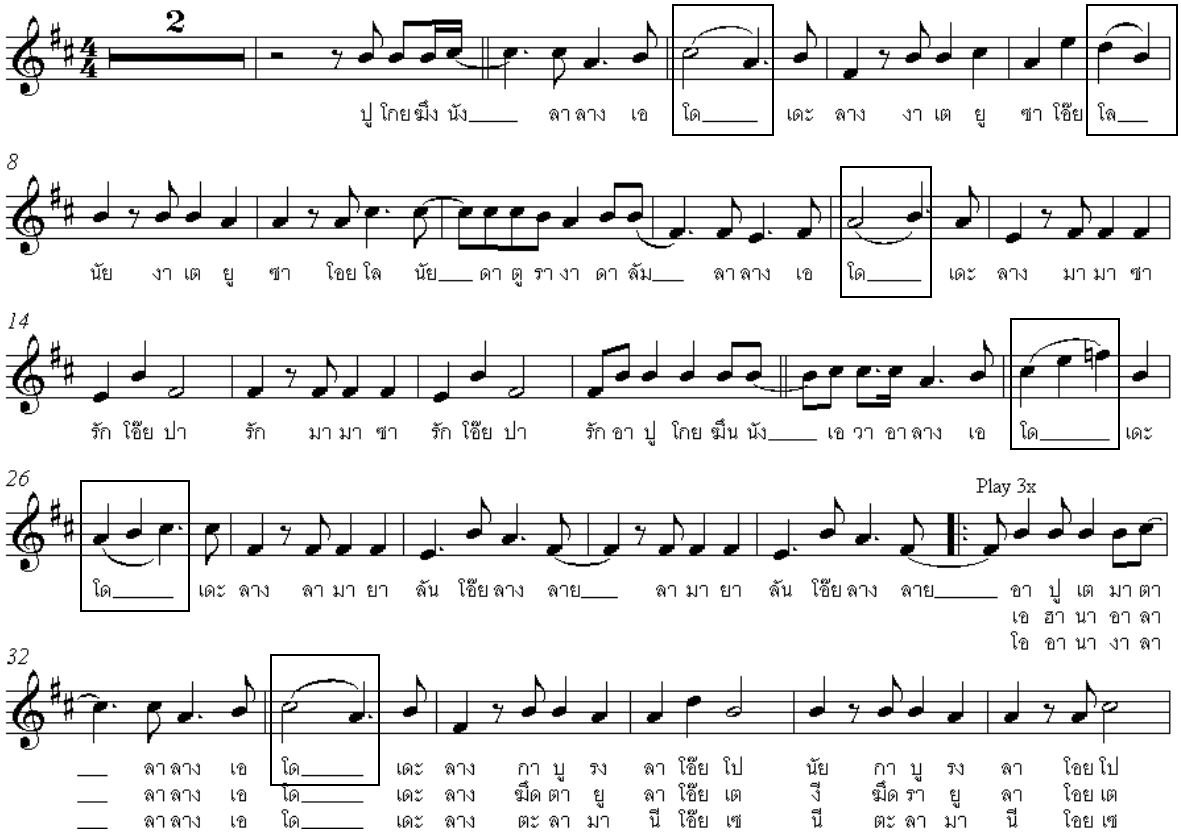
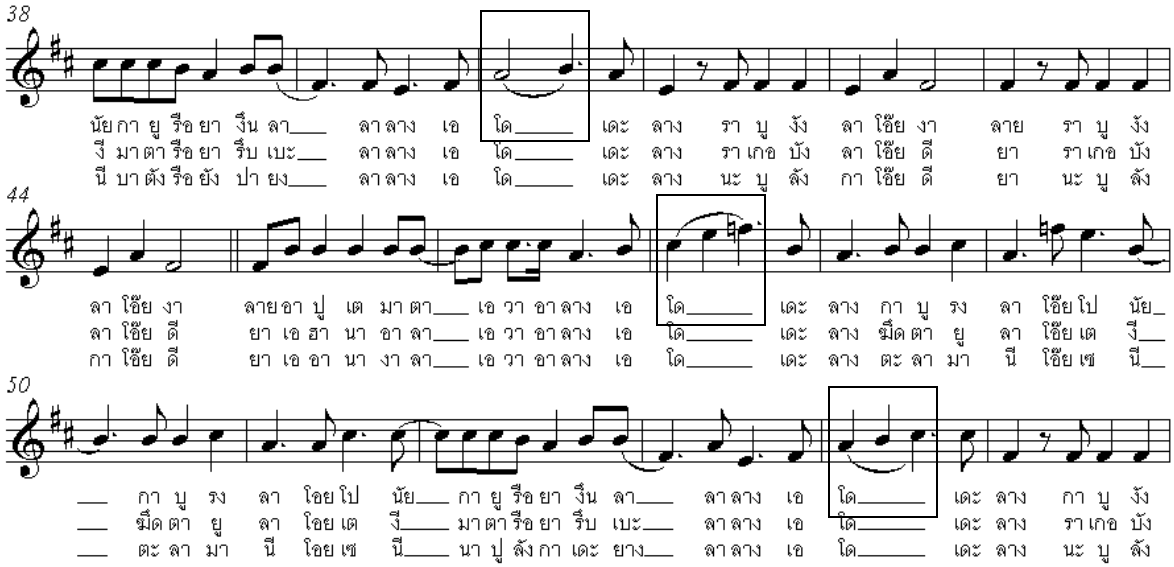
7.3.1.1 กลุ่มเสียง จังหวะ เพลงปูโกยฆึนังใช้กลุ่มเสียง B C# D E F F# A อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็วของจังหวะเท่ากับ 120

7.3.1.2 ลักษณะของเพลง มีคนร้องนำหนึ่งคนซึ่งร้องนำก่อนในแต่ละวรรคเพลง โดยคนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ คำร้องของลูกคู่รับมีลักษณะคล้ายกับคำร้องนำ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง

7.3.2 การขับร้อง

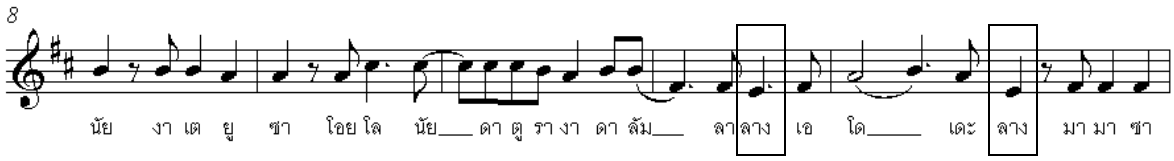
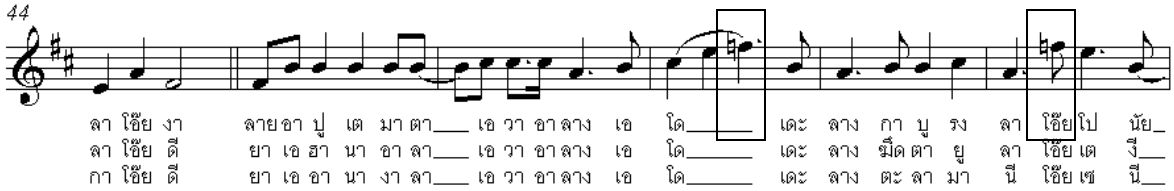
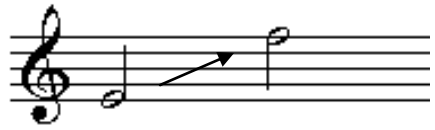
7.3.2.1 เทคนิคการขับร้อง พบว่า เพลงปูโกยฆึนังใช้เทคนิคการขับร้องต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

7.3.2.1.1 การลักจังหวะ



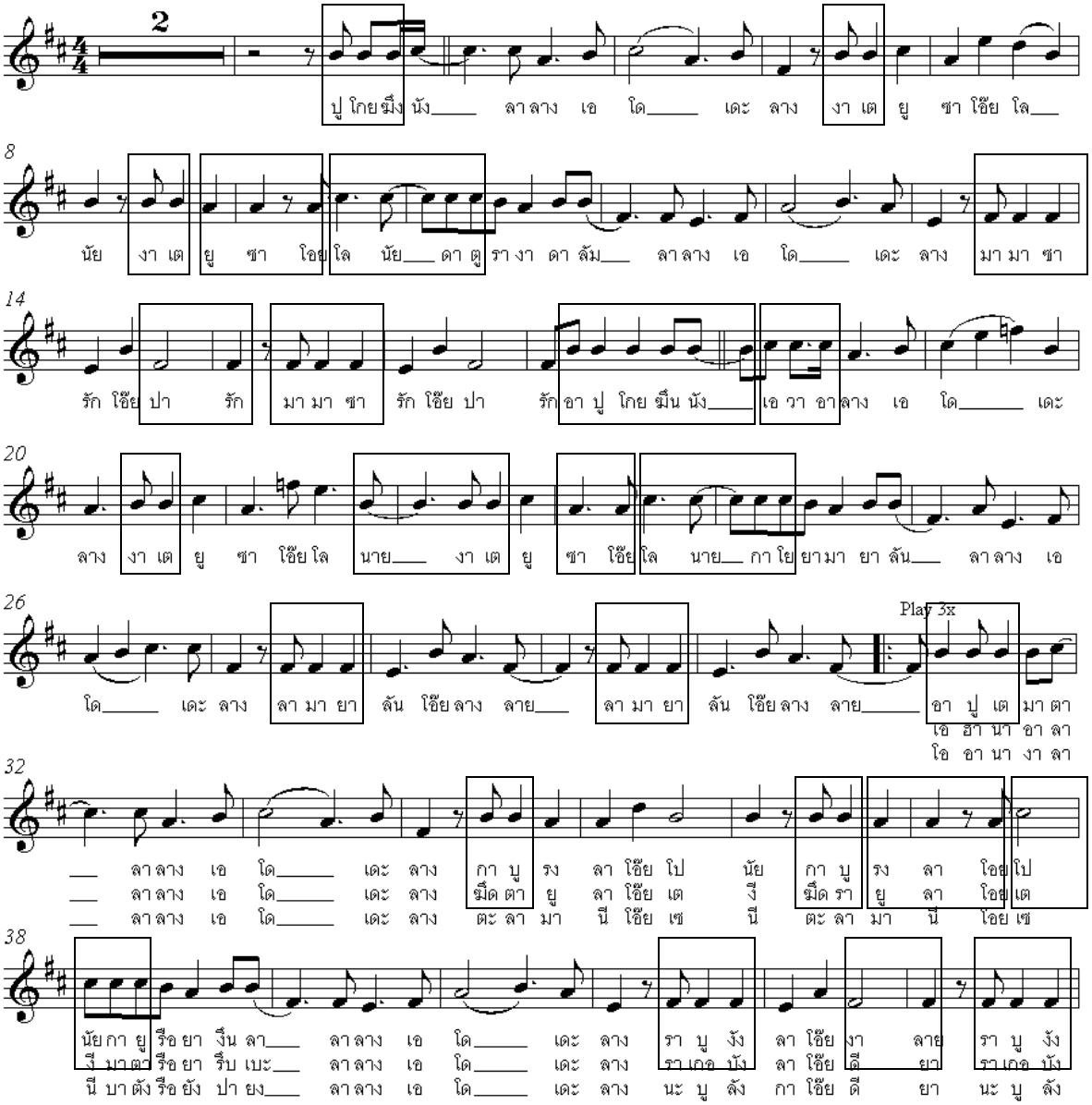
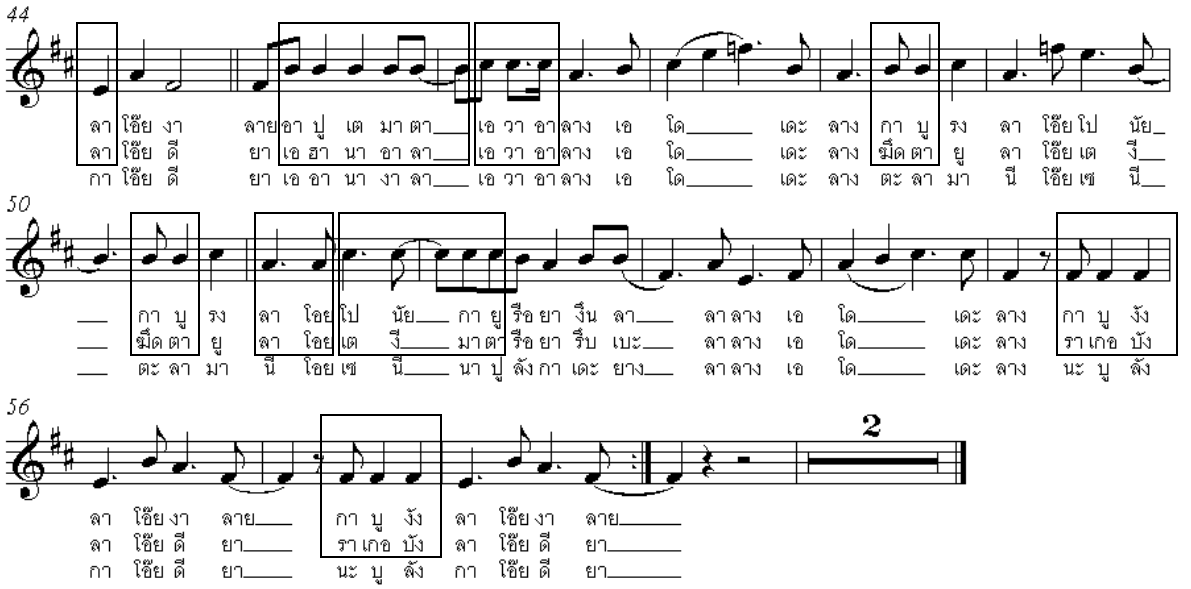
7.3.2.1.2 การผ่านเสียง



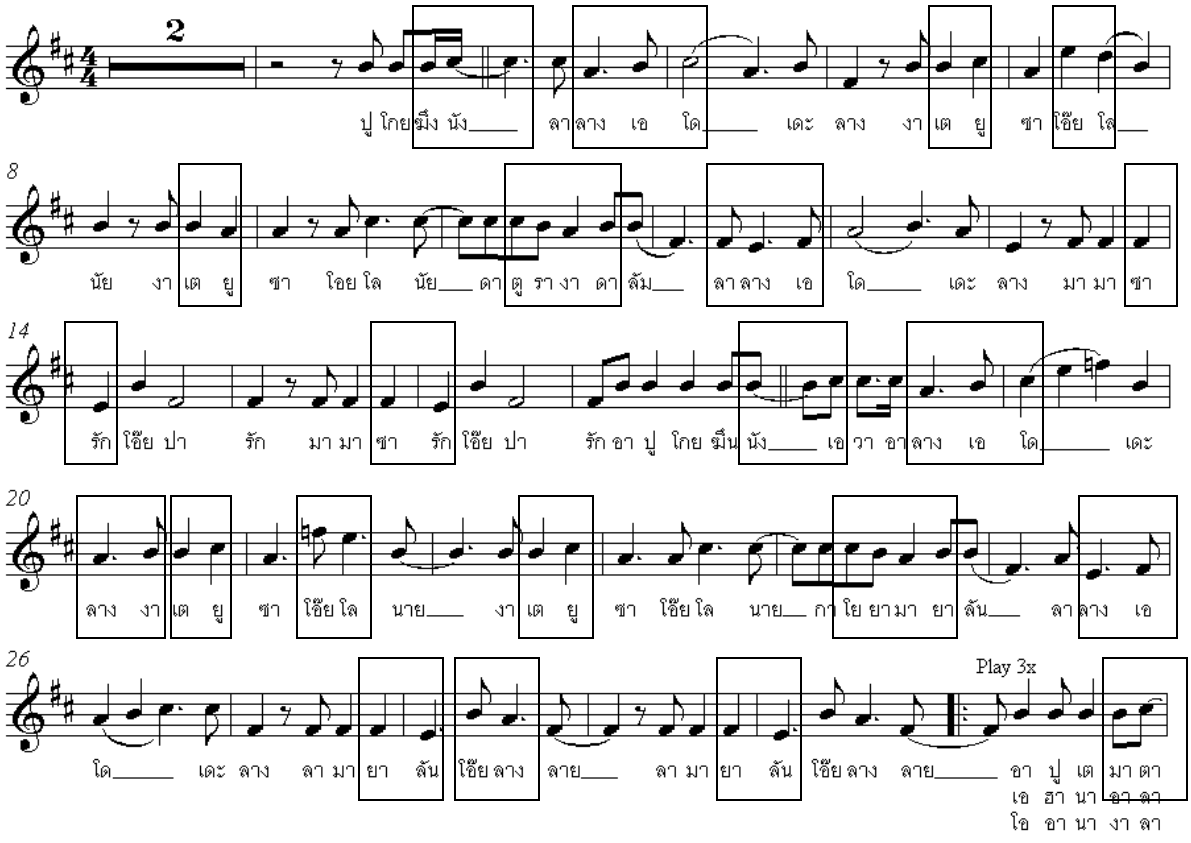
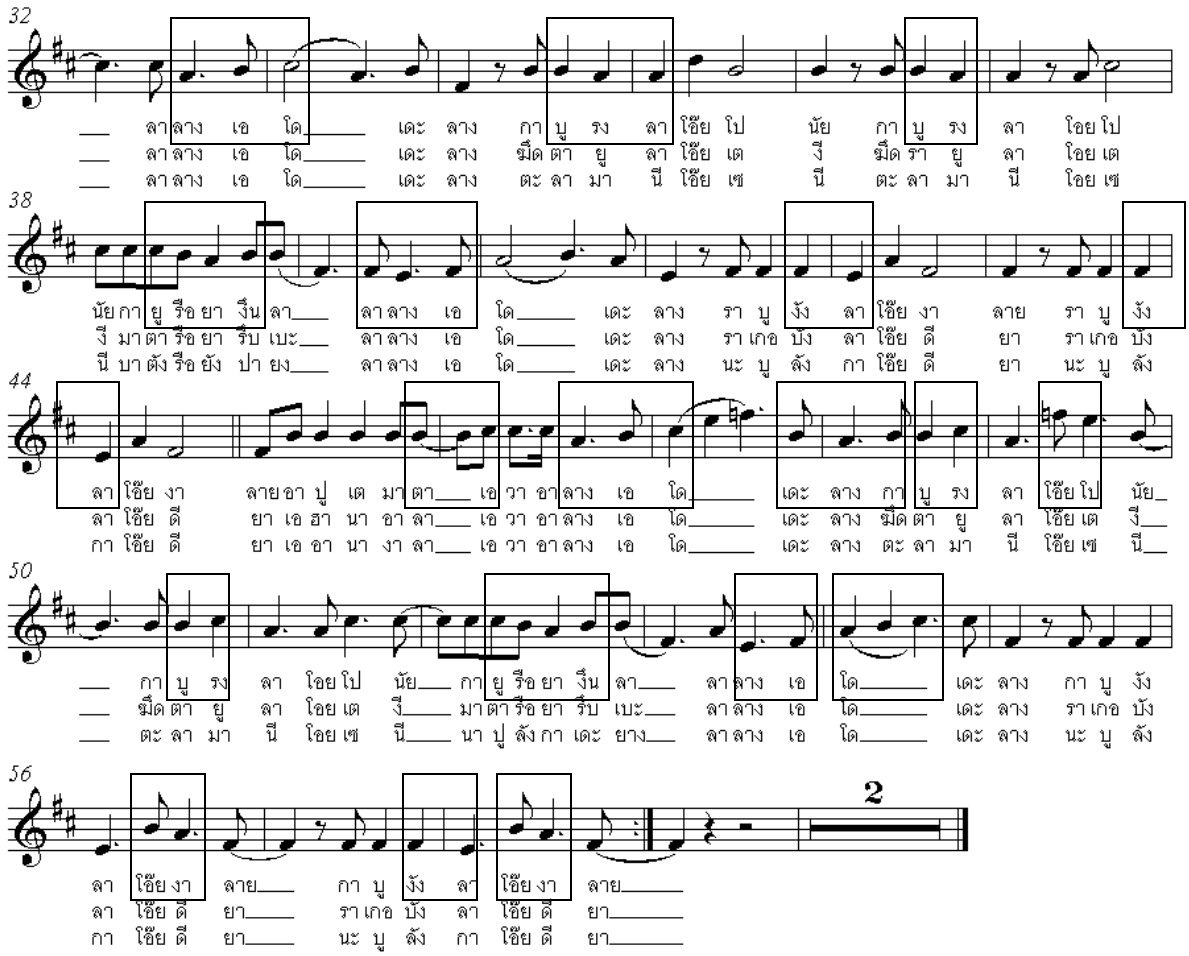
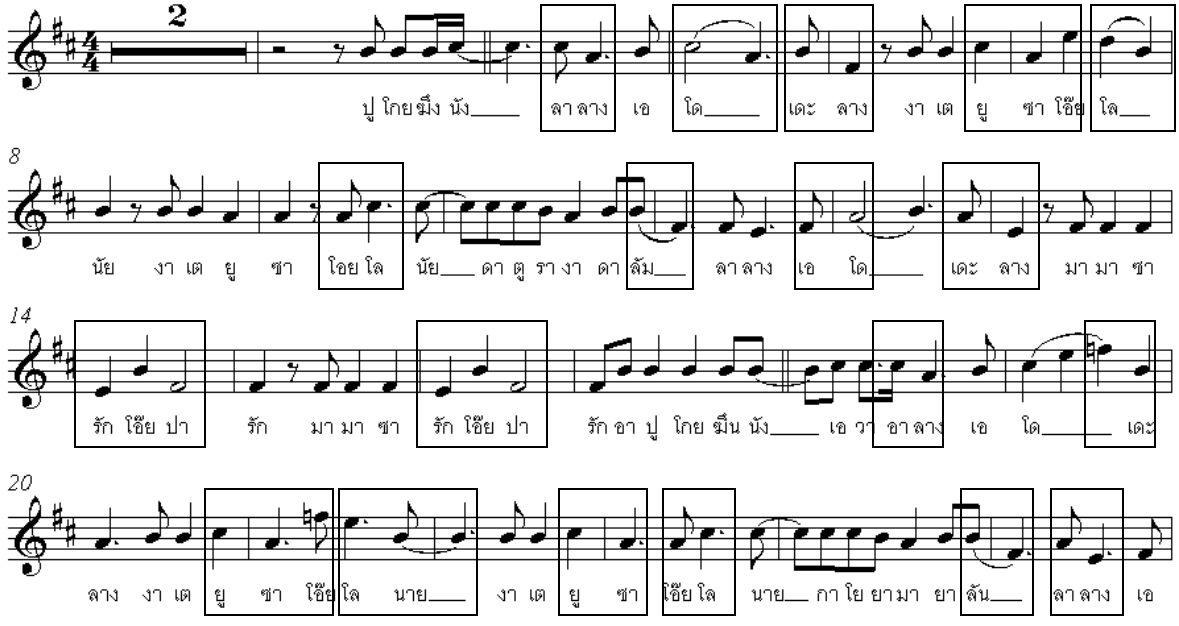
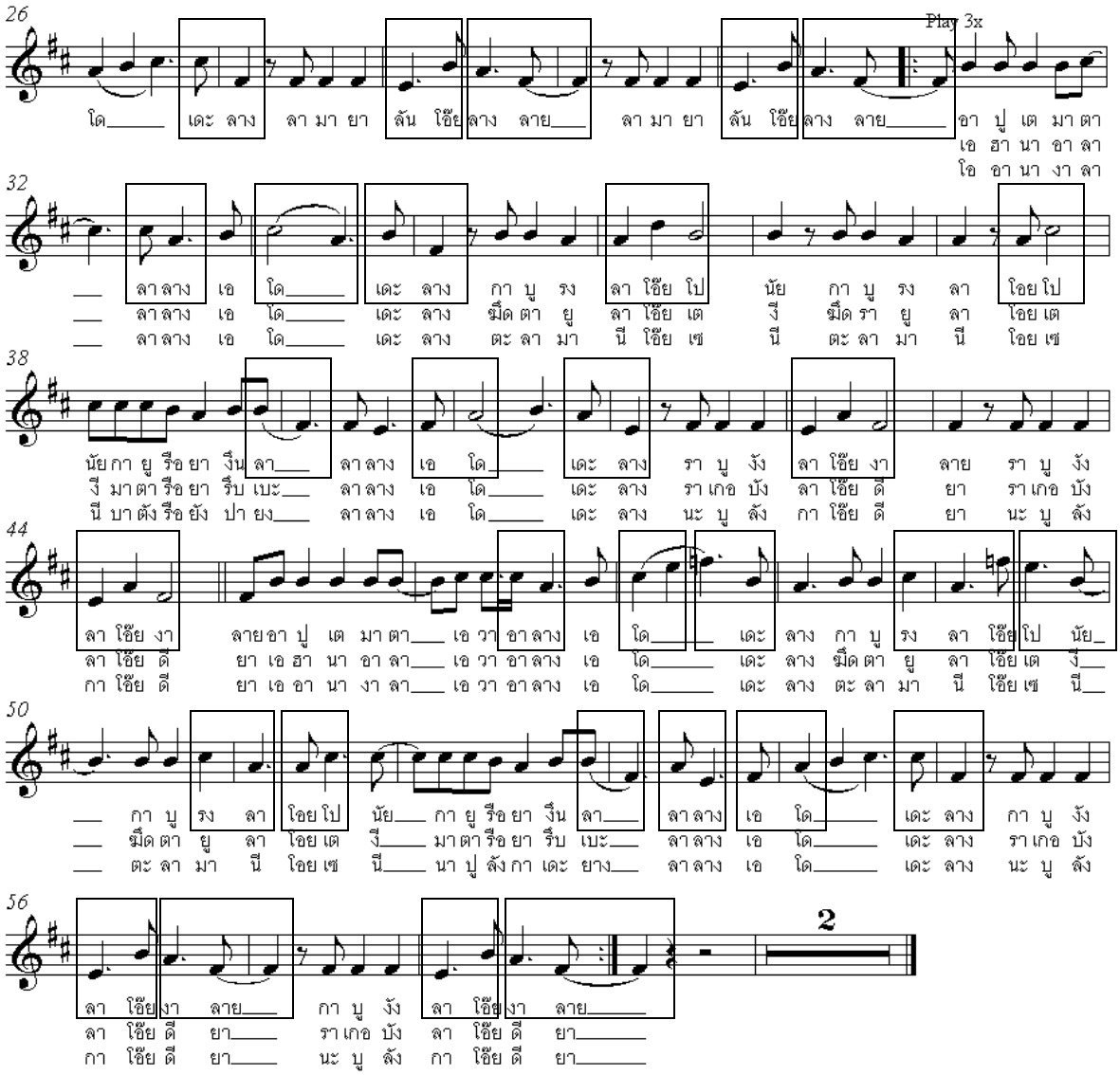
ในเพลงปูโกยฆึนังมีเทคนิคการขับร้องคือ การลักจังหวะและการผ่านเสียง

7.3.2.2 ช่วงกว้างของเสียง การขับร้องของเพลงปูโกยฆึนังมีระยะห่างระหว่างเสียงสูงต่ำของบทเพลง ดังนี้

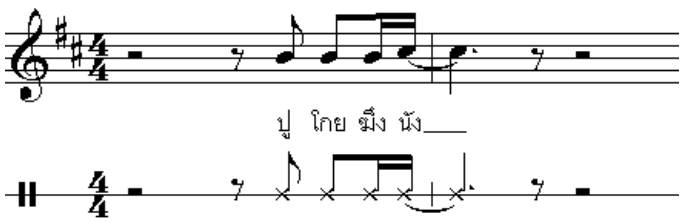
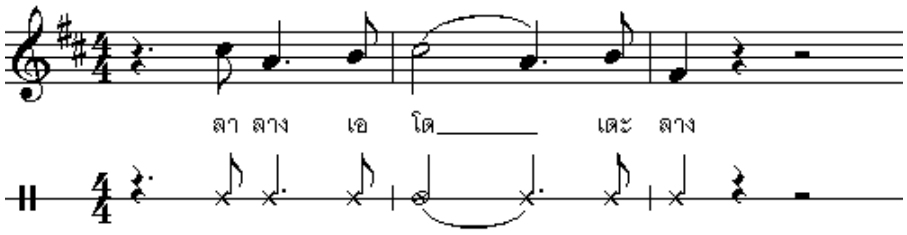
7.3.2.2.1 เสียงต่ำสุด ในเพลงปูโกยฆึนังมีระดับเสียงต่ำสุดคือ เสียง E

7.3.2.2.1 เสียงสูงสุด ในเพลงปูโกยฆึนังมีระดับเสียงสูงสุดคือ เสียง F

การขับร้องเพลงปูโกยฆึนัง เป็นการขับร้องในช่วงเสียงระหว่างคู่ 9 คือ E – F ช่วงกว้างของเสียงในการขับร้อง (Range) มีระยะห่างระหว่างเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด ดังรูป

7.3.3 ทำนองเพลง (Melody) เพลงปูโกยฆึนังเมื่อนำมาวิเคราะห์ จะได้ดังนี้

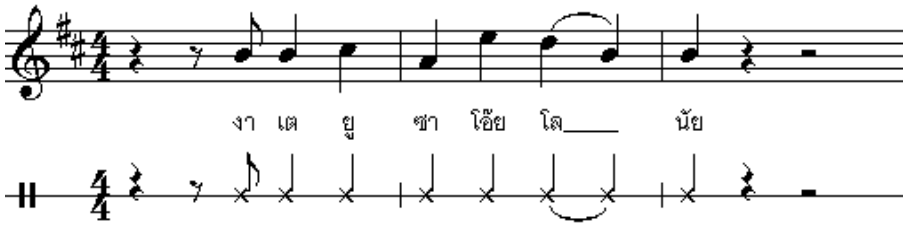
7.3.3.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic Progression) การเคลื่อนที่ของทำนองเพลง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 3-59 มีการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

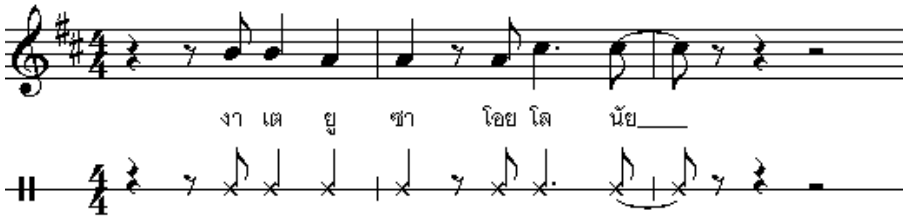
7.3.3.1.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repetition) เพลงปูโกยฆึนัง มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง ดังนี้



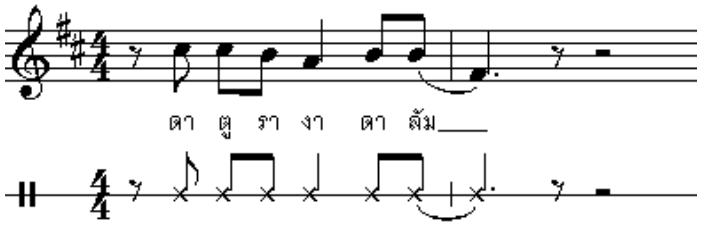
7.3.3.1.2 การเคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion) เพลงปูโกยฆืนัง มีการเคลื่อนที่แบบตามขั้น ดังนี้

7.3.3.1.3 การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) เพลงปูโกยฆึนัง มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ดังนี้

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงปูโกยฆืนัง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 3-59 พบว่ามีการเลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขั้นและการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น

7.3.3.2 จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) จังหวะของทำนองเพลงปูโกยฆืนัง มีหลายรูปแบบโดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 3-59 มีการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

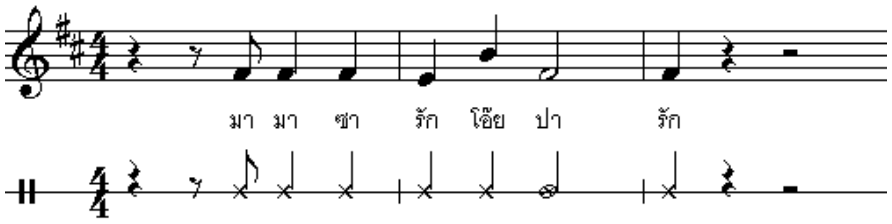
จังหวะของทำนองแบบที่ 1

จังหวะของทำนองแบบที่ 2

จังหวะของทำนองแบบที่ 3

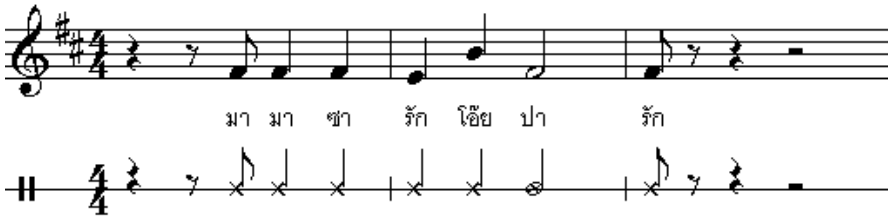
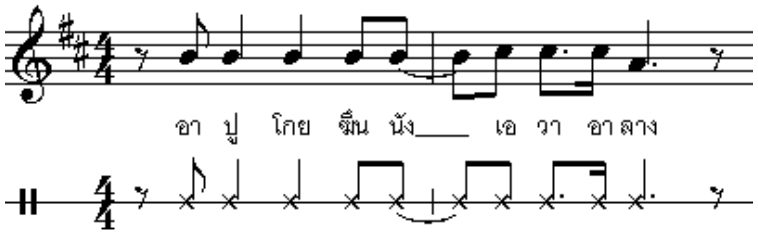
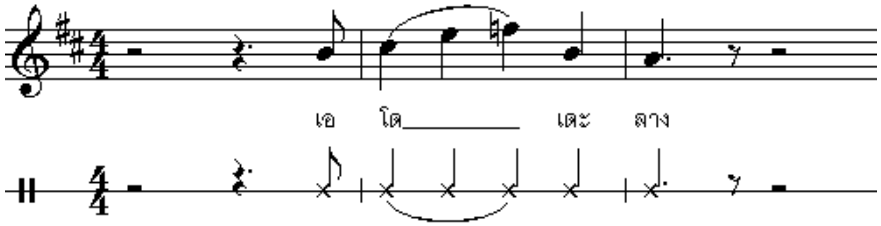
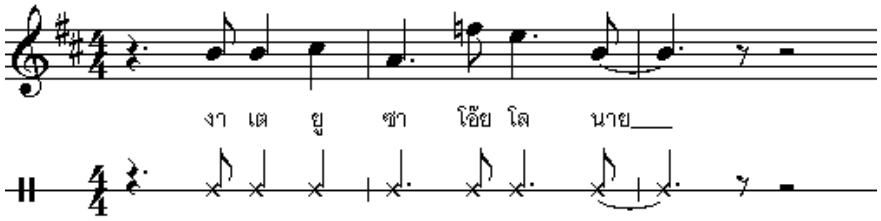
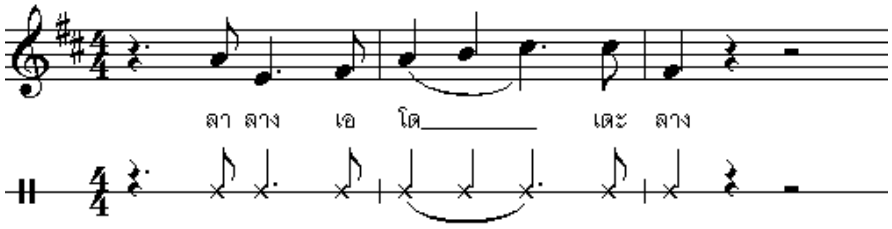
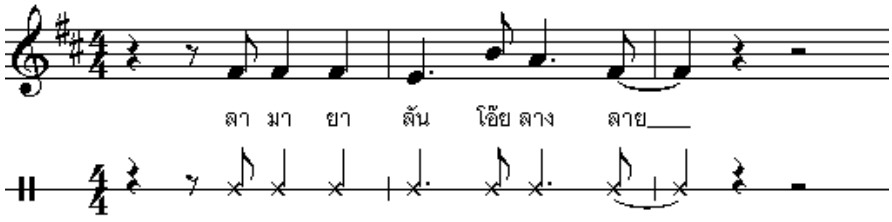
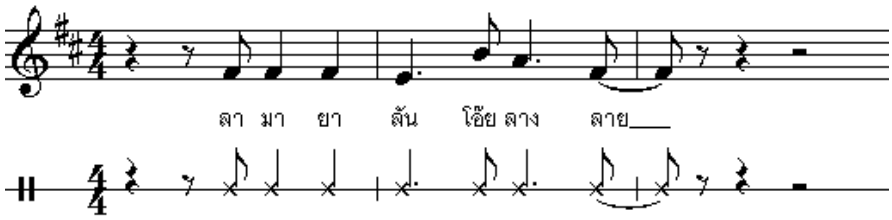
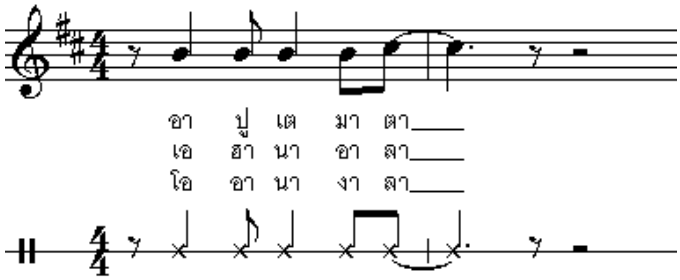


จังหวะของทำนองแบบที่ 4

จังหวะของทำนองแบบที่ 5



จังหวะของทำนองแบบที่ 6



จังหวะของทำนองแบบที่ 7

จังหวะของทำนองแบบที่ 8

จังหวะของทำนองแบบที่ 9

จังหวะของทำนองแบบที่ 10

จังหวะของทำนองแบบที่ 11

จังหวะของทำนองแบบที่ 12

จังหวะของทำนองแบบที่ 13

จังหวะของทำนองแบบที่ 14

จังหวะของทำนองในเพลงปูโกยฆึนัง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 3-59 พบว่า มีจังหวะของทำนองอยู่ทั้งหมด 14 แบบ

7.3.5 คำร้อง

เพลงปูโกยฆึนัง เป็นเพลงที่สามที่นักดนตรีรำมะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ โดยเป็นเพลงมีคนร้องนำหนึ่งคน คนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง มีคำร้องดังนี้

(ร้องนำ) ปูโกยฆึนัง ลาลางเอโด เดะลาง งาเตยูซา โอ๊ยโลนัย งาเตยูซา

(ลูกคู่รับ) โอยโลนัย ดาตูรางาดาลัม ลาลางเอโด เดะลาง มามาซารัก โอ๊ยปารัก มามาซารัก โอ๊ยปารัก อาปูโกยฆึงนัง เอวาอาลางเอโด เดะลาง งาเตยูซา โอ๊ยโลนาย งาเตยูซา โอ๊ยโลนาย กาโยลามายาลัน ลาลางเอโด เดะลาง ลามายาลัน โอ๊ยลางลาย ลามายาลัน โอ๊ยลางลาย

(ร้องนำ) อาปูเตมาตา ลาลางเอโด เดะลาง กาบูรงลา โอ๊ยโปนัย กาบูรงลา โอยโปนัย กายูรือยางึนลา ลาลางเอโด เดะลาง ราบูงังลา โอ๊ยงาลาย ราบูงังลา โอ๊ยงาลาย

(ลูกคู่รับ) อาปูเตมาตา เอวาอาลางเอโด เดะลาง กาบูรงลา โอ๊ยโปนัย กาบูรงลา โอยโปนัย กายูรือยางึนลา ลาลางเอโด เดะลาง กาบูงังลา โอ๊ยงาลาย กาบูงังลา โอ๊ยงาลาย

(ร้องนำ) เอฮานาลา ลาลางเอโด เดะลาง ฆึดตายูลา โอ๊ยเตงี ฆึดตายูลา โอยเตงี มาตารือยารึบเบะ ลาลางเอโด เดะลาง ราเกอบังลา โอ๊ยดียา

(ลูกคู่รับ) ราเกอบังลา โอ๊ยดียา เอฮานาอาลา เอวาอาลางเอโด เดะลาง ฆึดตายูลา โอ๊ยเตงี ฆึดตายูลา โอ๊ยเตงี มาตารือยารึบเบะ ลาลางเอโด เดะลาง ราเกอบังลา โอ๊ยดียา ราเกอบังลา โอ๊ยดียา

(ร้องนำ) โออานางาลา ลาลางเอโด เดะลาง ตะลามานี โอ๊ยเซนี ตะลามานี โอยเซนี บาตังรือยังปายง ลาลางเอโด เดะลาง

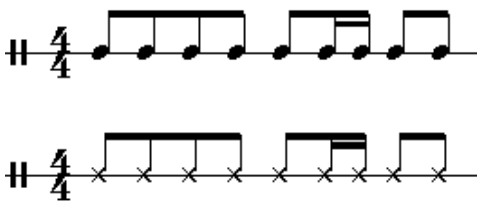
(ลูกคู่รับ) นะบูลังกา โอ๊ยดียา นะบูลังกา โอ๊ยดียา เออานางาลา เอวาอาลางเอโด เดะลาง ตะลามานี โอ๊ยเซนี ตะลามานี โอยเซนี นาปูลังกาเดะยาง ลาลางเอโด เดะลาง นะบูลังกา โอ๊ยดียา นะบูลังกา โอ๊ยดียา

7.3.6 จังหวะของรำมะนา

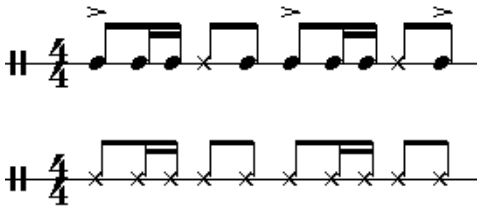
เพลงปูโกยฆึนัง มีการใช้รำมะนาในการบรรเลง โดยในแต่ละทางของรำมะนาจะบรรเลงไม่เหมือนกัน ซึ่งเริ่มบรรเลงตั้งแต่ห้องที่ 1-61 มีการวิเคราะห์ดังนี้

7.3.6.1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) โดยในเพลงปูโกยฆึนังทางรำมะนา มีการใช้กระสวนจังหวะหลายแบบ ดังนี้

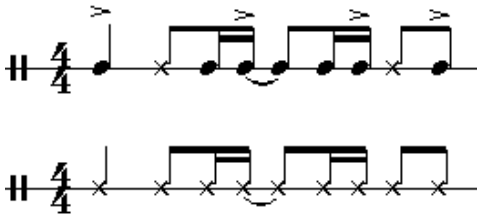
กระสวนจังหวะแบบที่ 1 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



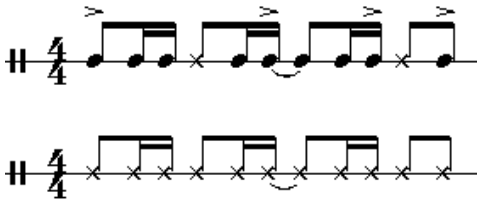
กระสวนจังหวะแบบที่ 2 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



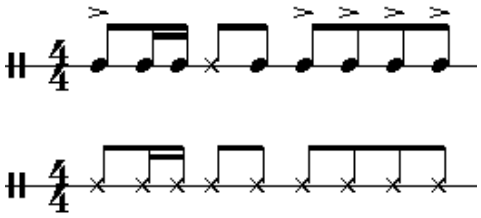
กระสวนจังหวะแบบที่ 3 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



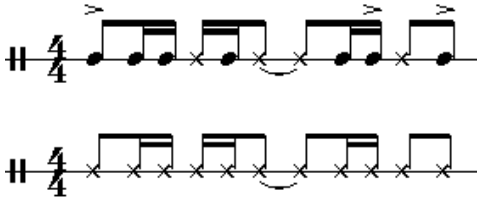
กระสวนจังหวะแบบที่ 4 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



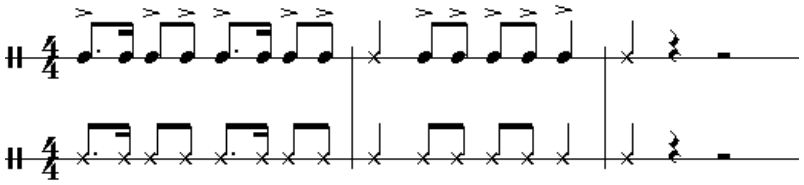
กระสวนจังหวะแบบที่ 5 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



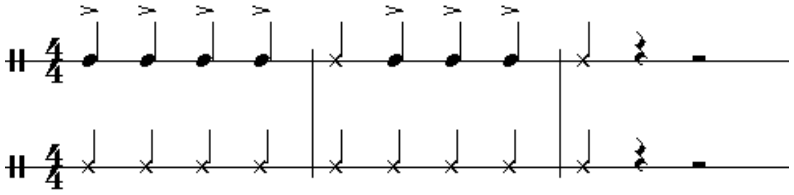
กระสวนจังหวะแบบที่ 6 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



กระสวนจังหวะแบบที่ 7 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



กระสวนจังหวะแบบที่ 8 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



กระสวนจังหวะของรำมะนาในเพลงปูโกยฆึนัง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-61 พบว่า มีรูปแบบกระสวนจังหวะของรำมะนาอยู่ทั้งหมด 8 แบบ

สรุป เพลงปูโกยฆึนัง เป็นเพลงที่สามที่นักดนตรีรำมะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ

กลุ่มเสียง จังหวะ เพลงปูโกยฆึนังใช้กลุ่มเสียง B C# D E F F# A อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็วของจังหวะเท่ากับ 120

ลักษณะของเพลง มีคนร้องนำหนึ่งคนซึ่งร้องนำก่อนในแต่ละวรรคเพลง โดยคนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ คำร้องของลูกคู่รับมีลักษณะคล้ายกับคำร้องนำ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง

เทคนิคการขับร้อง พบว่า เพลงปูโกยฆึนังเทคนิคการขับร้องคือ การลักจังหวะและการผ่านเสียง

ช่วงเสียงของการขับร้องเพลงดารีปูโกยฆึนัง ใช้ช่วงเสียงระหว่างคู่ 9 คือ E – F

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงปูโกยฆึนัง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 3-59 พบว่ามีการเลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขั้นและการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น

จังหวะของทำนองในเพลงปูโกยฆึนัง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 3-59 พบว่า มีจังหวะของทำนองอยู่ทั้งหมด 14 แบบ

คำร้องเพลงปูโกยฆึนัง เป็นเพลงมีคนร้องนำหนึ่งคน คนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง

กระสวนจังหวะของรำมะนาในเพลงปูโกยฆึนัง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-61 พบว่า มีรูปแบบกระสวนจังหวะของรำมะนาอยู่ทั้งหมด 8 แบบ

7.4 เพลงนีและดารี

7.4.1 ข้อมูลทั่วไปของเพลง

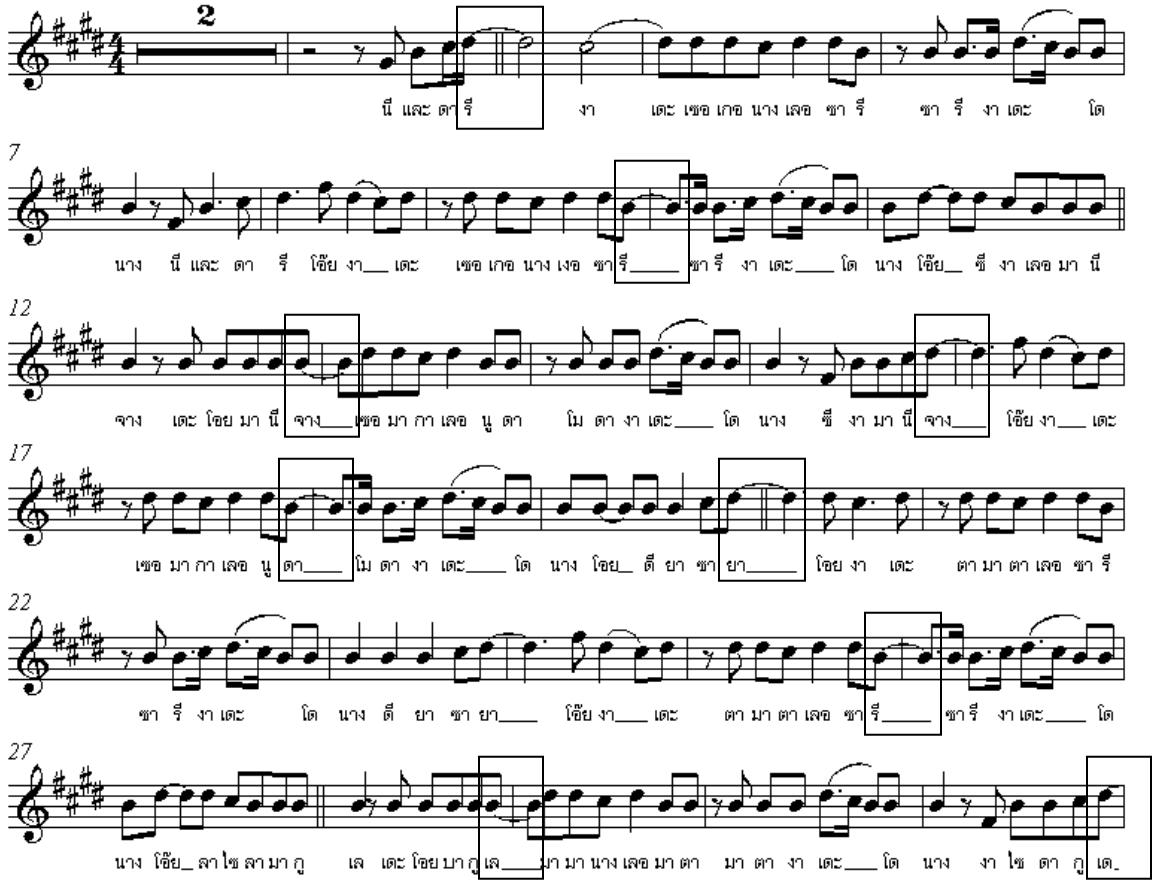
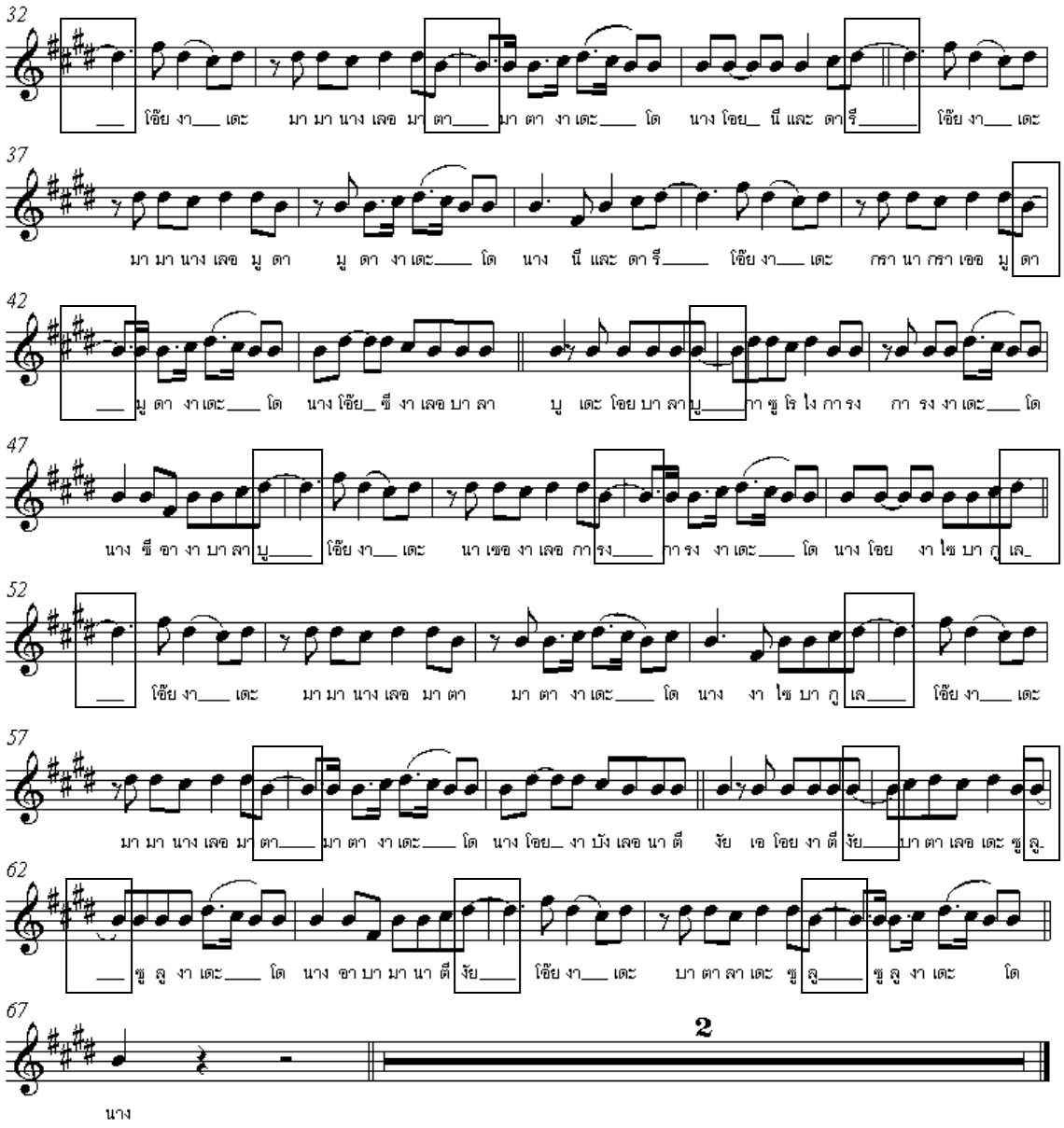
เพลงนีและดารี เป็นเพลงที่สี่ที่นักดนตรีรำมะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ

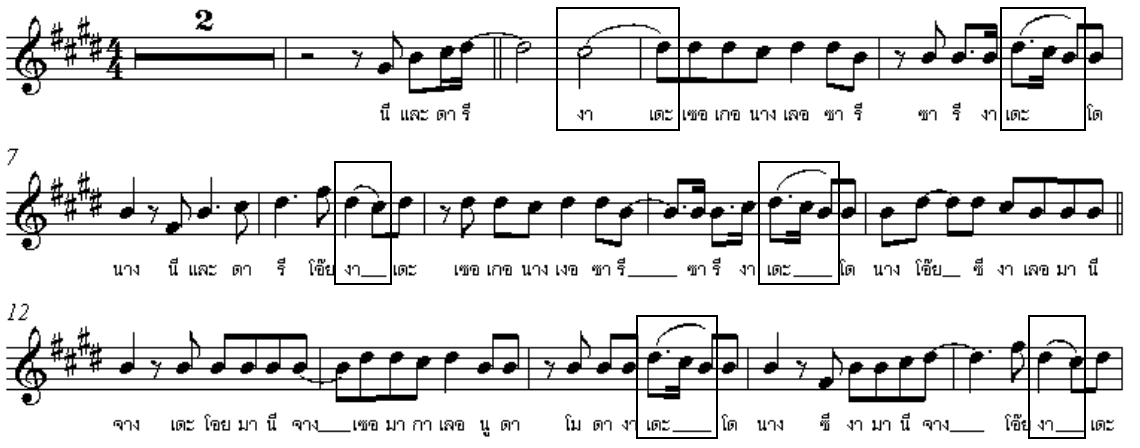
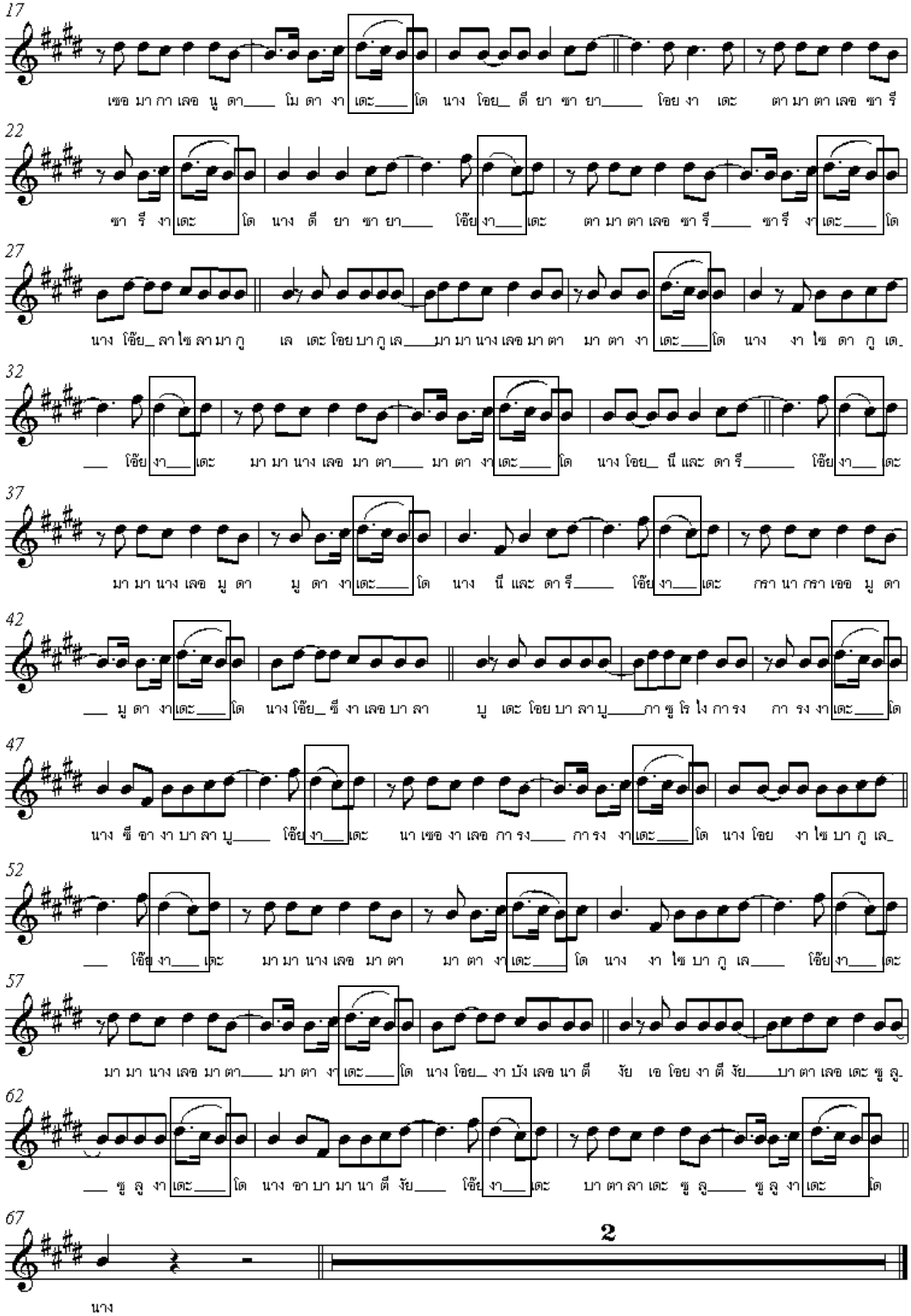
7.4.1.1 กลุ่มเสียง จังหวะ เพลงนีและดารีใช้กลุ่มเสียง B C# D# F# G# อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็วของจังหวะเท่ากับ 110

7.4.1.2 ลักษณะของเพลง มีคนร้องนำหนึ่งคนซึ่งร้องนำก่อนในแต่ละวรรคเพลง โดยคนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ คำร้องของลูกคู่รับมีลักษณะคล้ายกับคำร้องนำ คำร้องของแต่ละวรรคร้องซ้ำกัน 2 เที่ยว โดยจะมีการร้องนำ 1 ครั้ง ในแต่ละเที่ยวร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง

7.4.2 การขับร้อง

7.4.2.1 เทคนิคการขับร้อง พบว่า เพลงนีและดารีใช้เทคนิคการขับร้องต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

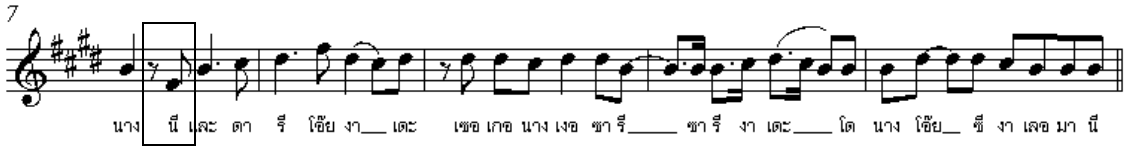
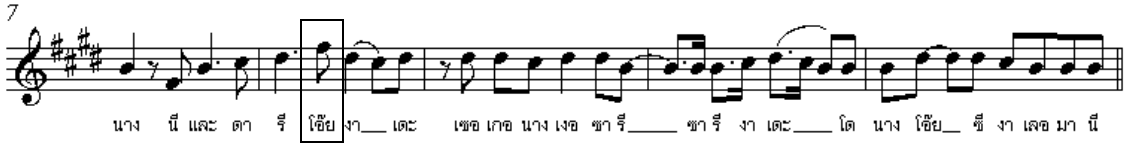
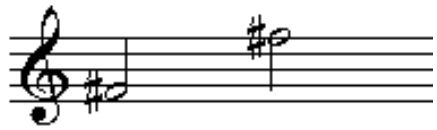
7.4.2.1.1 การลักจังหวะ

7.4.2.1.2 การผ่านเสียง



17
เซอ มา กา เลอ นู ดา โม ดา งา เดะ โด นาง โอย ดี ยา ซา ยา โอย งา เดะ ตา มา ตา เลอ ซา รี
22
ซา รี งา เดะ โด นาง ดี ยา ซา ยา โอ้ย งา เดะ ตา มา ตา เลอ ซา รี ซา รี งา เดะ โด
27
นาง โอ้ย ลา ไซ ลา มา กู เล เดะ โอย บา กู เล มา มา นาง เลอ มา ตา มา ตา งา เดะ โด นาง งา ไซ ดา กู เด
32
โอ้ย งา เดะ มา มา นาง เลอ มา ตา มา ตา งา เดะ โด นาง โอย นี และ ดา รี โอ้ย งา เดะ
37
มา มา นาง เลอ มู ดา มู ดา งา เดะ โด นาง นี และ ดา รี โอ้ย งา เดะ กรา นา กรา เออ มู ดา
42
มู ดา งา เดะ โด นาง โอ้ย ซี งา เลอ บา ลา บู เดะ โอย บา ลา บู กา ซู โร ไง กา รง กา รง งา เดะ โด
47
นาง ซี อา งา บา ลา บู โอ้ย งา เดะ นา เซอ งา เลอ กา รง กา รง งา เดะ โด นาง โอย งา ไซ บา กู เล
52
โอ้ย งา เดะ มา มา นาง เลอ มา ตา มา ตา งา เดะ โด นาง งา ไซ บา กู เล โอ้ย งา เดะ
57
มา มา นาง เลอ มา ตา มา ตา งา เดะ โด นาง โอย งา บัง เลอ นา ตี งัย เอ โอย งา ตี งัย บา ตา เลอ เดะ ซู ลู
62
ซู ลู งา เดะ โด นาง อา บา มา นา ตี งัย โอ้ย งา เดะ บา ตา ลา เดะ ซู ลู ซู ลู งา เดะ โด
67
2
นาง

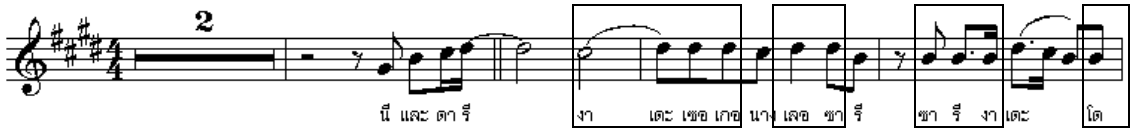
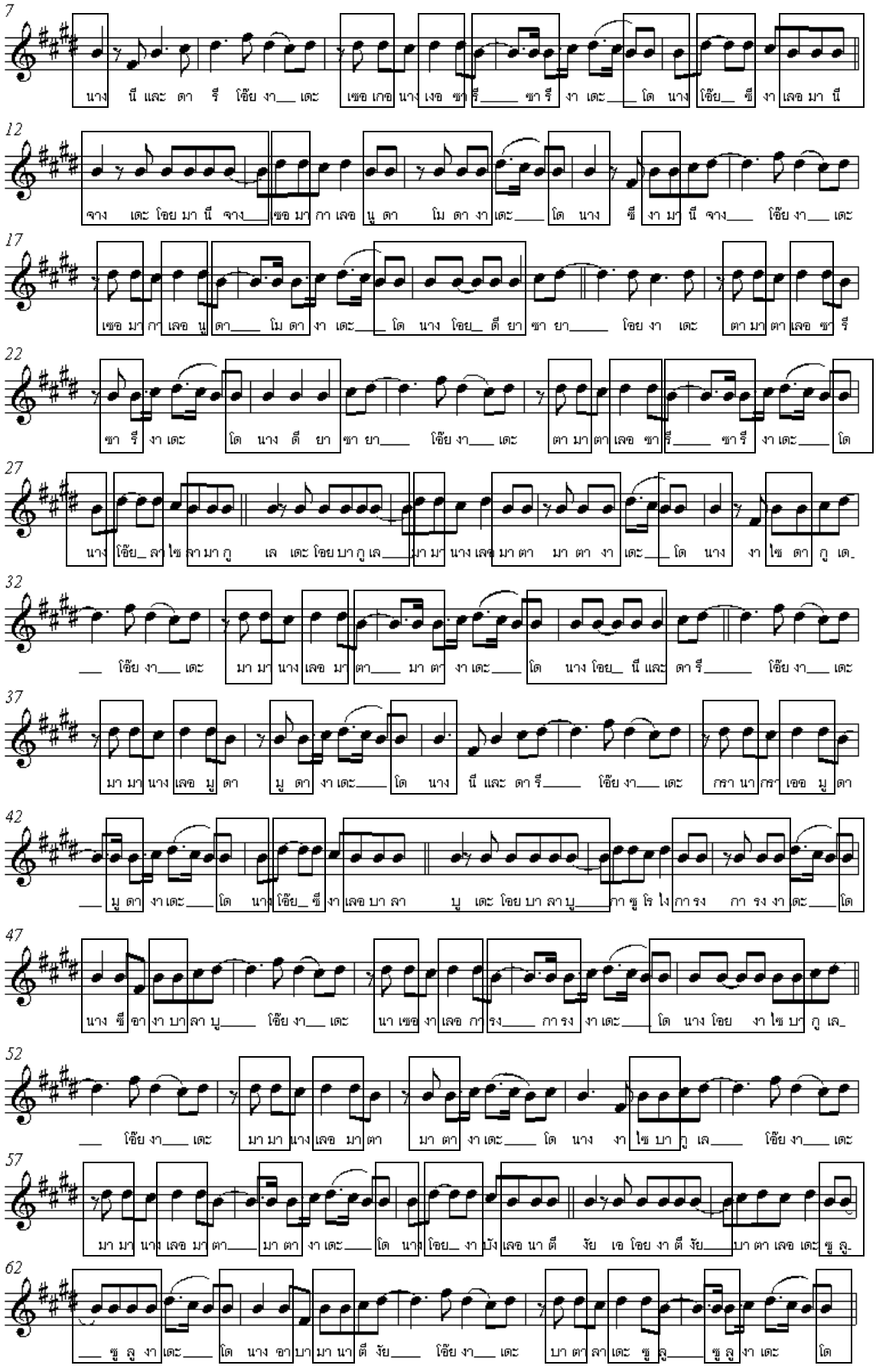
ในเพลงนีและดารีมีเทคนิคการขับร้องคือ การลักจังหวะและการผ่านเสียง

7.4.2.2 ช่วงกว้างของเสียง การขับร้องของเพลงนีและดารีมีระยะห่างระหว่างเสียงสูงต่ำของบทเพลง ดังนี้

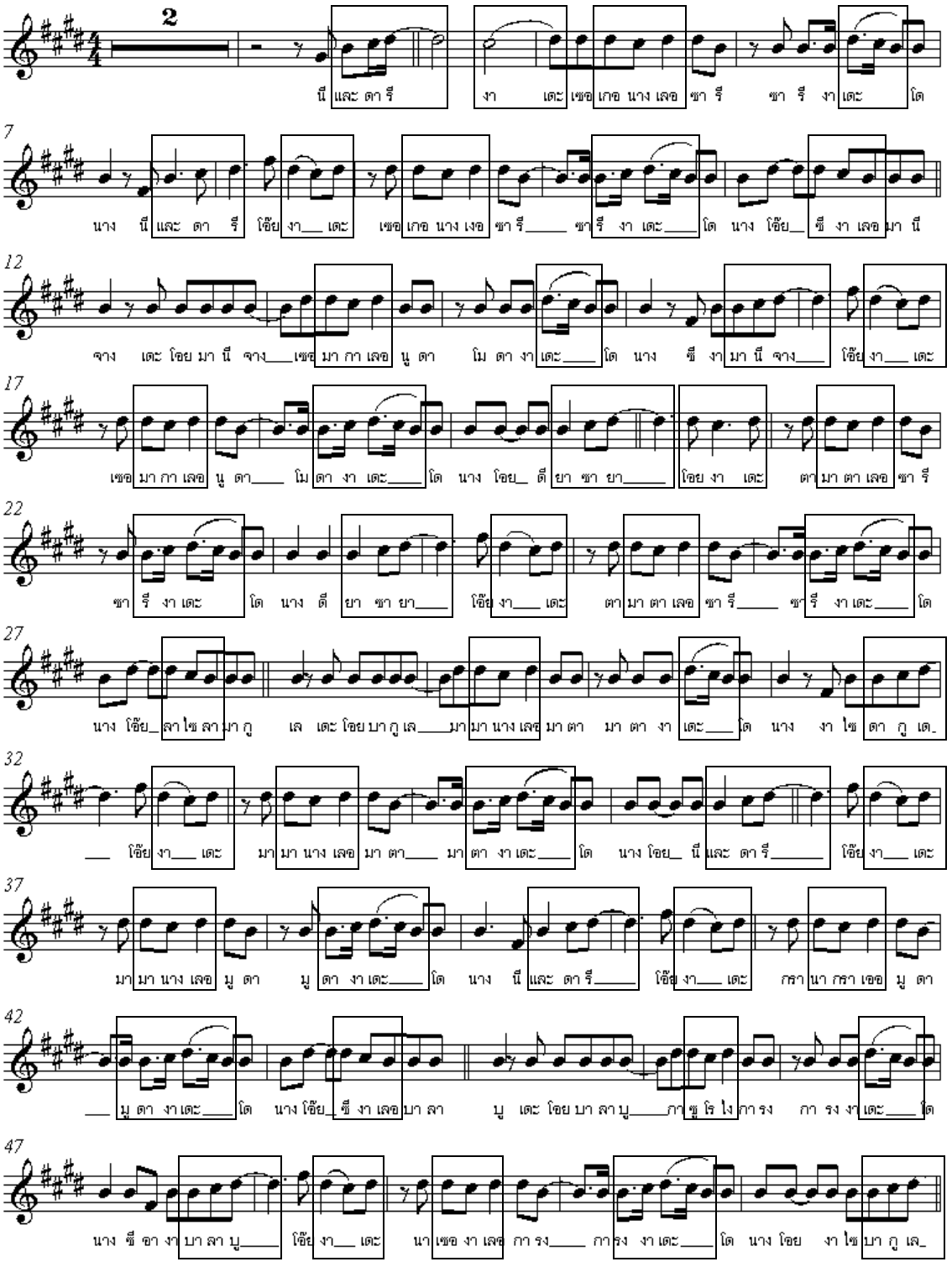
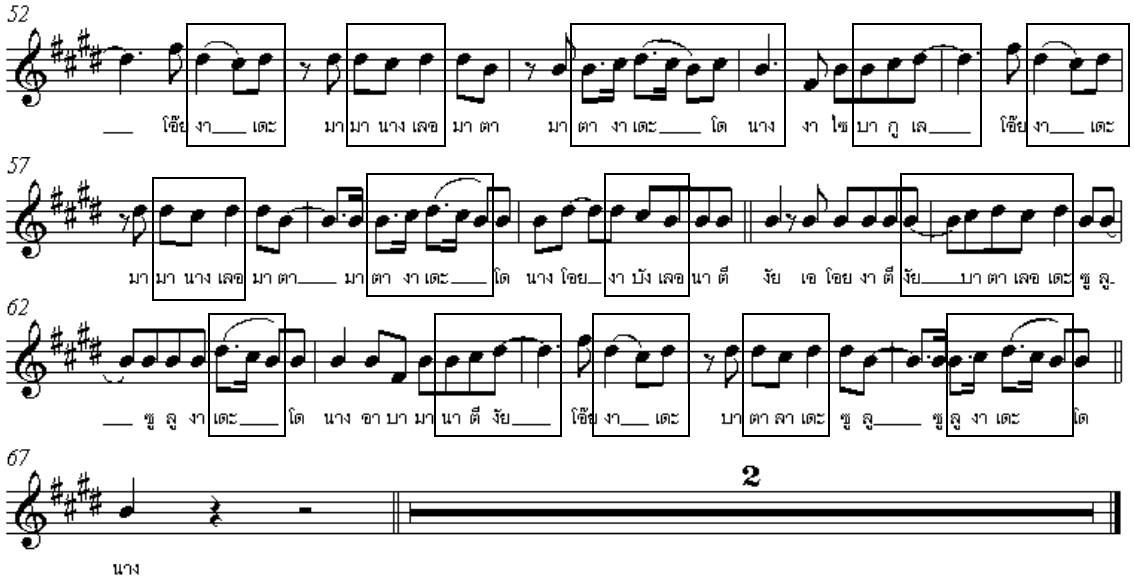
7.4.2.2.1 เสียงต่ำสุด ในเพลงนีและดารีมีระดับเสียงต่ำสุดคือ เสียง F#

7.4.2.2.1 เสียงสูงสุด ในเพลงนีและดารีมีระดับเสียงสูงสุดคือ เสียง F#

การขับร้องเพลงนีและดารี เป็นการขับร้องในช่วงเสียงระหว่างคู่ 8 คือ F# – F# ช่วงกว้างของเสียงในการขับร้อง (Range) มีระยะห่างระหว่างเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด ดังรูป

7.4.3 ทำนองเพลง (Melody) เพลงนีและดารีเมื่อนำมาวิเคราะห์ จะได้ดังนี้

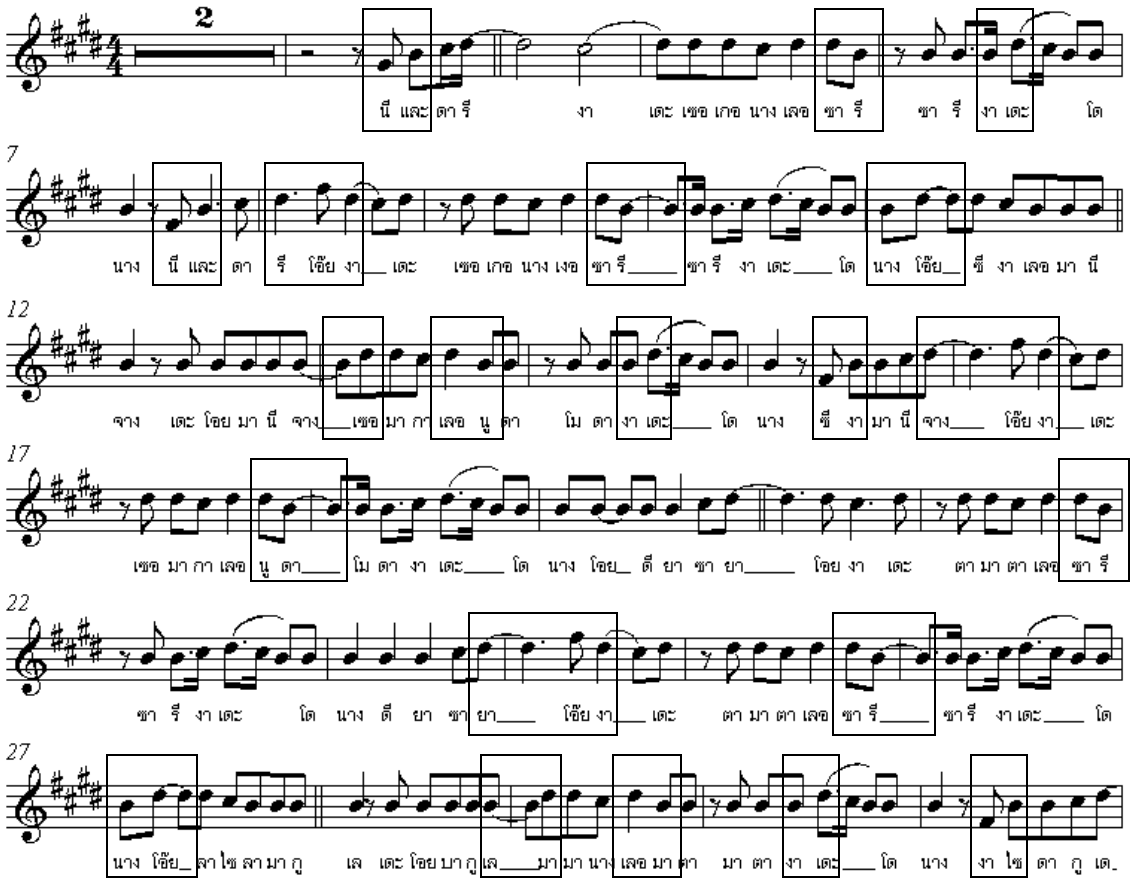
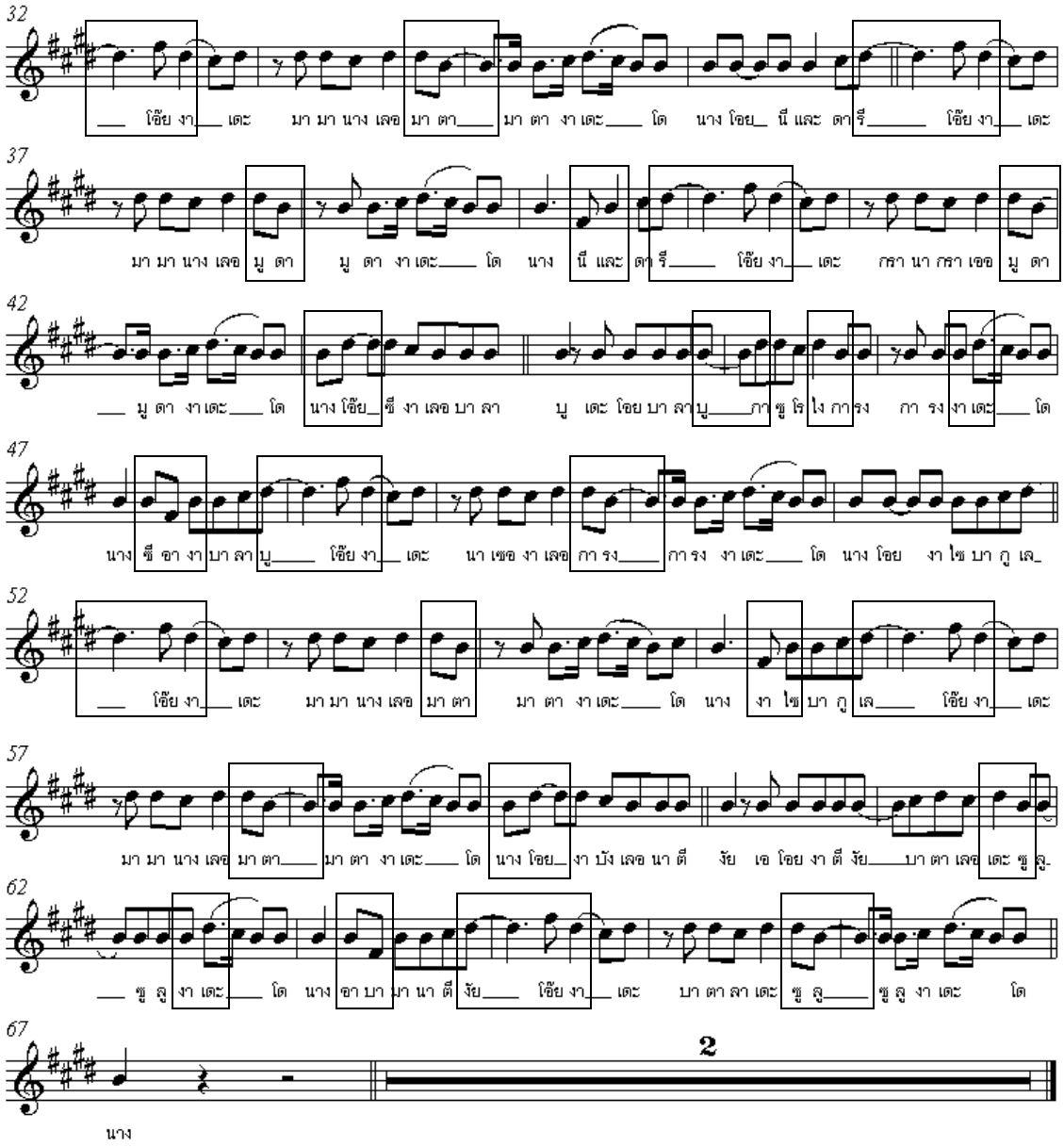
7.4.3.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic Progression) การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 3-67 มีการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

7.4.3.1.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repetition) เพลงนีและดารี มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง ดังนี้



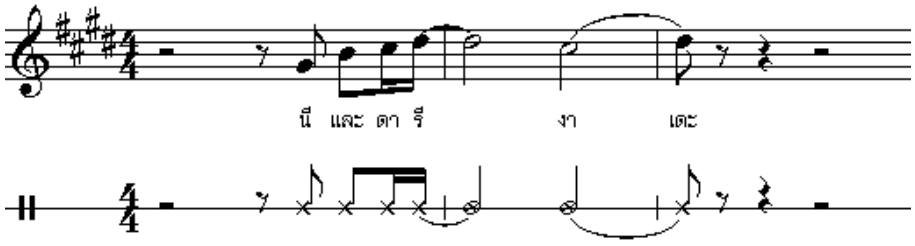
7
นาง นี และ ดา รี โอ้ย งา เดะ เซอ เกอ นาง เงอ ซา รี ซา รี งา เดะ โด นาง โอ้ย ซี งา เลอ มา นี
12
จาง เดะ โอย มา นี จาง ซอ มา กา เลอ นู ดา โม ดา งา เดะ โด นาง ซี งา มา นี จาง โอ้ย งา เดะ
17
เซอ มา กา เลอ นู ดา โม ดา งา เดะ โด นาง โอย ตี ยา ซา ยา โอย งา เดะ ตา มา ตา เลอ ซา รี
22
ซา รี งา เดะ โด นาง ตี ยา ซา ยา โอ้ย งา เดะ ตา มา ตา เลอ ซา รี ซา รี งา เดะ โด
27
นาง โอ้ย ลา ไซ จา มา กู เล เดะ โอย บา กู เล มา มา นาง เลอ มา ตา มา ตา งา เดะ โด นาง งา ไซ ดา กู เด
32
โอ้ย งา เดะ มา มา นาง เลอ มา ตา มา ตา งา เดะ โด นาง โอย นี และ ดา รี โอ้ย งา เดะ
37
มา มา นาง เลอ มู ดา มู ดา งา เดะ โด นาง นี และ ดา รี โอ้ย งา เดะ กรา นา กรา เออ มู ดา
42
มู ดา งา เดะ โด นา โอ้ย ซี งา เลอ บา ลา บู เดะ โอย บา ลา บู กา ซู โร ไง กา รง กา รง งา เดะ โด
47
นาง ซี จา งา บา ลา บู โอ้ย งา เดะ นา เซอ งา เลอ กา รง กา รง งา เดะ โด นาง โอย งา ไซ บา กู เล
52
โอ้ย งา เดะ มา มา นาง เลอ มา ตา มา ตา งา เดะ โด นาง งา ไซ บา กู เล โอ้ย งา เดะ
57
มา มา นาง เลอ มา ตา มา ตา งา เดะ โด นาง โอย งา บัง เลอ นา ตี จัย เอ โอย งา ตี จัย บา ตา เลอ เดะ ซู ลู
62
ซู ลู งา เดะ โด นาง อา บา มา นา ตี จัย โอ้ย งา เดะ บา ตา ลา เดะ ซู ลู ซู ลู งา เดะ โด

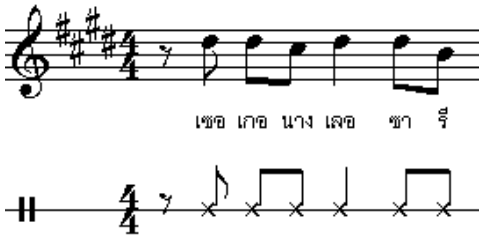
7.4.3.1.2 การเคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion) เพลงนีและดารี มีการเคลื่อนที่แบบตามขั้น ดังนี้



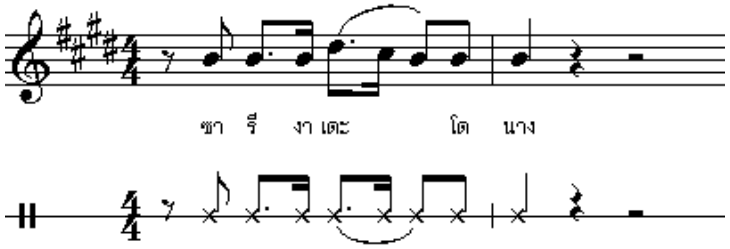
7.4.3.1.3 การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) เพลงนีและดารี มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ดังนี้

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงนีและดารี เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 3-67 พบว่ามีการเลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขั้นและการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น

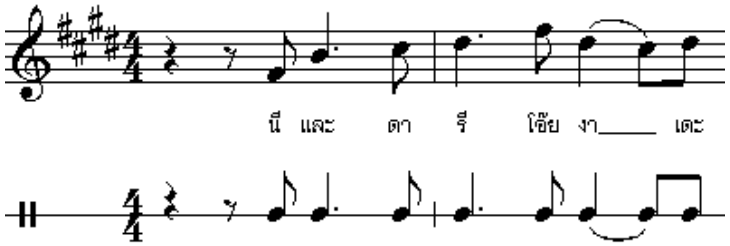
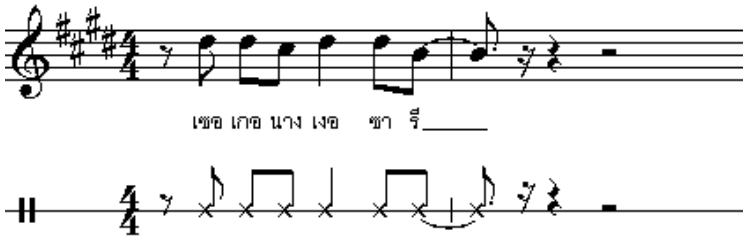
7.4.3.2 จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) จังหวะของทำนองเพลงนีและดารี มีหลายรูปแบบโดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 3-67 มีการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

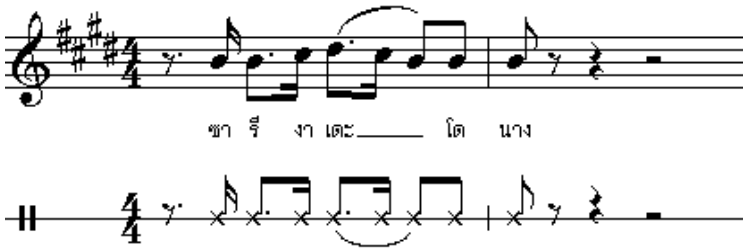
จังหวะของทำนองแบบที่ 1

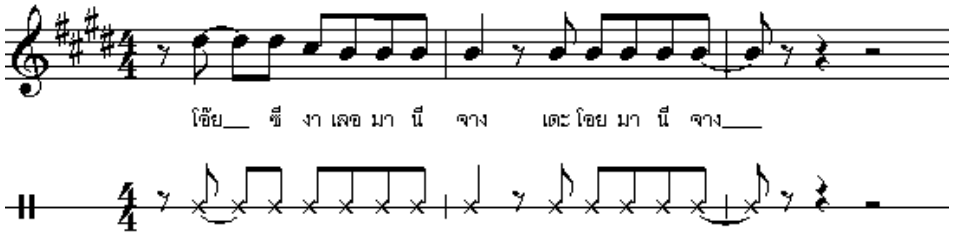


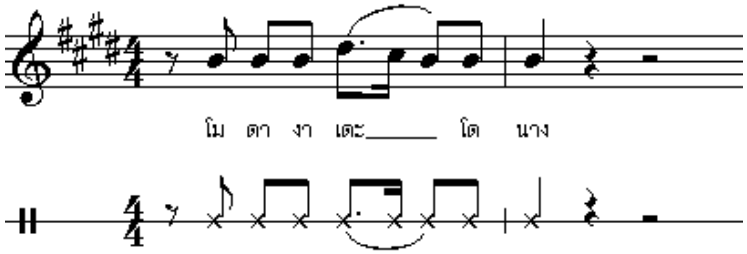
จังหวะของทำนองแบบที่ 2

จังหวะของทำนองแบบที่ 3

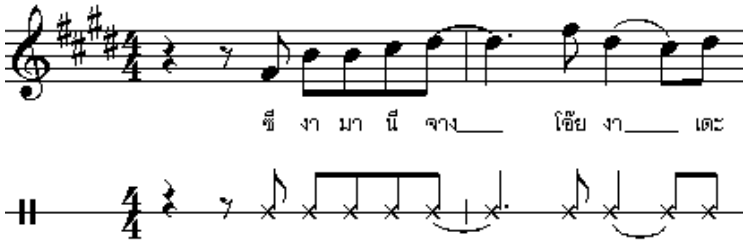


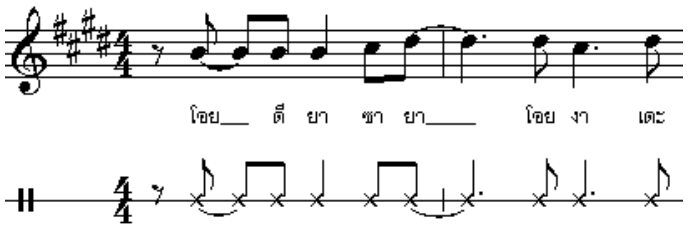
จังหวะของทำนองแบบที่ 4

จังหวะของทำนองแบบที่ 5

จังหวะของทำนองแบบที่ 6



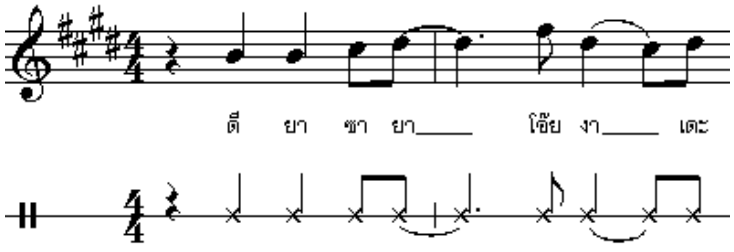
จังหวะของทำนองแบบที่ 7

จังหวะของทำนองแบบที่ 8

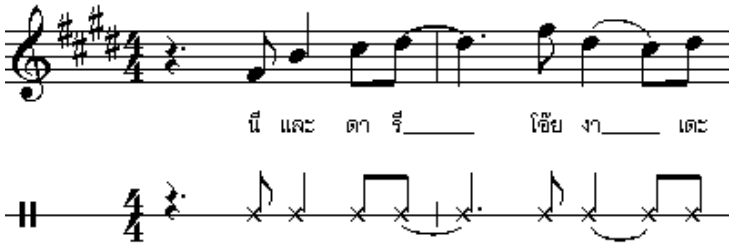


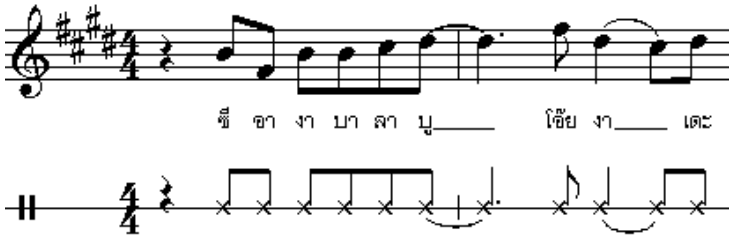
จังหวะของทำนองแบบที่ 9

จังหวะของทำนองแบบที่ 10



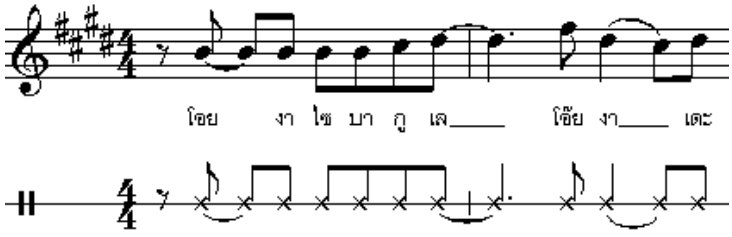
จังหวะของทำนองแบบที่ 11



จังหวะของทำนองแบบที่ 12

จังหวะของทำนองแบบที่ 13



จังหวะของทำนองแบบที่ 14



จังหวะของทำนองในเพลงนีและดารี เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 3-67 พบว่า มีจังหวะของทำนองอยู่ทั้งหมด 14 แบบ

7.4.5 คำร้อง

เพลงนีและดารี เป็นเพลงที่สี่ที่นักดนตรีรำมะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ โดยเป็นเพลงมีคนร้องนำหนึ่งคน คนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง มีคำร้องดังนี้

(ร้องนำ) นีและดารี งาเดะ เซอเกอนางเลอซารี

(ลูกคู่รับ) ซารีงาเดะ โดนาง นีและดารี โอ๊ย งาเดะ เซอเกอนางเลอซารี ซารีงาเดะ โดนาง

(ร้องนำ) โอ๊ยซีงาเลอมานีจาง เดะโอยมานีจาง เซอมากาเลอนูดา

(ลูกคู่รับ) โมดางาเดะ โดนาง ซีงามานีจาง โอ๊ยงาเดะ เซอมากาเลอนูดา โมดางาเดะ โดนาง

(ร้องนำ) โอยดียาซายา โอยงาเดะ ตามาตาเลอซารี

(ลูกคู่รับ) ซารีงาเดะ โดนาง ดียาซายา โอ๊ยงาเดะ ตามาตาเลอซารี ซารีงาเดะ โดนาง

(ร้องนำ) โอ๊ยงาไซลามากูเล เดะโอยบากูเล มามานางเลอมาตา

(ลูกคู่รับ) มาตางาเดะ โดนาง งาไซดากูเล โอ๊ยงาเดะ มามานางเลอมาตา มาตางาเดะ โดนาง

(ร้องนำ) โอยนีและดารี โอ๊ยงาเดะ มามานางเลอมูดา

(ลูกคู่รับ) มูดางาเดะ โดนาง นีและดารี โอ๊ยงาเดะ กรานากราเออมูดา มูดางาเดะ โดนาง

(ร้องนำ) โอ๊ยซีงาเลอบาลาบู เดะโอยบาลาบู กาซูโรไงการง

(ลูกคู่รับ) การงงาเดะ โดนาง ซีอางาบาลาบู โอ๊ยงาเดะ นาเซองาเลอการง การงงาเดะ โดนาง

(ร้องนำ) โอยงาไซบากูเล โอ๊ยงาเดะ มามานางเลอมาตา

(ลูกคู่รับ) มาตางาเดะ โดนาง งาไซบากูเล โอ๊ยงาเดะ มามานางเลอมาตา มาตา งาเดะ โดนาง

(ร้องนำ) โอยงาบังเลอนาตีงัย เอโอยงาตีงัย บาตาเลอเดะซูลู

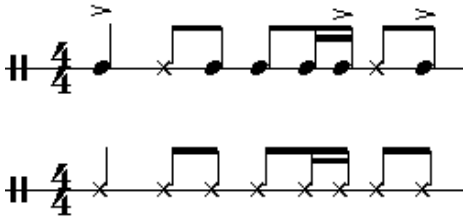
(ลูกคู่รับ) ซูลูงาเดะ โดนาง อาบามานาตีงัย โอ๊ยงาเดะ บาตาลาเดะซูลู ซูลูงาเดะ โดนาง

7.4.6 จังหวะของรำมะนา

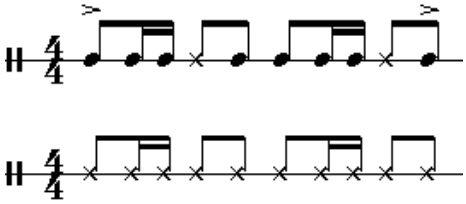
เพลงนีและดารี มีการใช้รำมะนาในการบรรเลง โดยในแต่ละทางของรำมะนาจะบรรเลงไม่เหมือนกัน ซึ่งเริ่มบรรเลงตั้งแต่ห้องที่ 1-69 มีการวิเคราะห์ดังนี้

7.2.6.1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) โดยในเพลงนีและดารีทางรำมะนา มีการใช้กระสวนจังหวะหลายแบบ ดังนี้

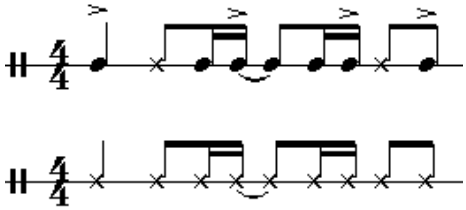
กระสวนจังหวะแบบที่ 1 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



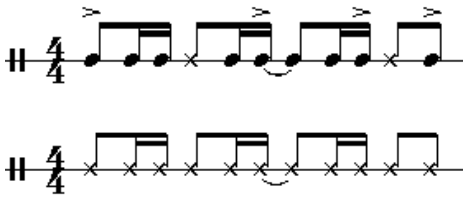
กระสวนจังหวะแบบที่ 2 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1 และ 2



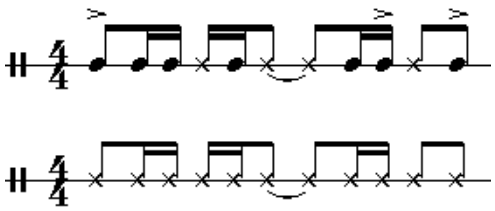
กระสวนจังหวะแบบที่ 3 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



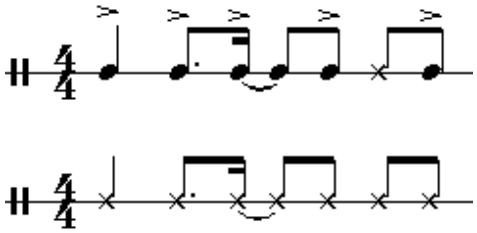
กระสวนจังหวะแบบที่ 4 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



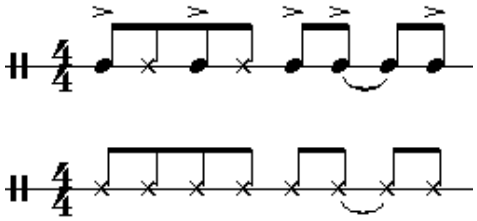
กระสวนจังหวะแบบที่ 5 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



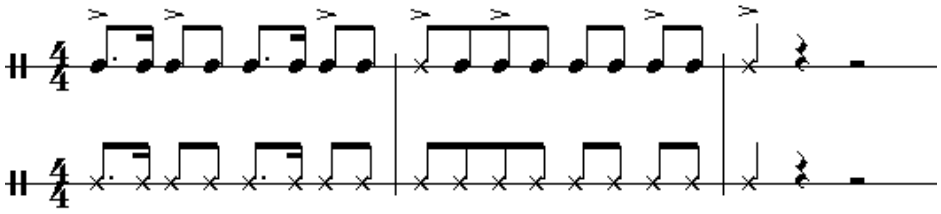
กระสวนจังหวะแบบที่ 6 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



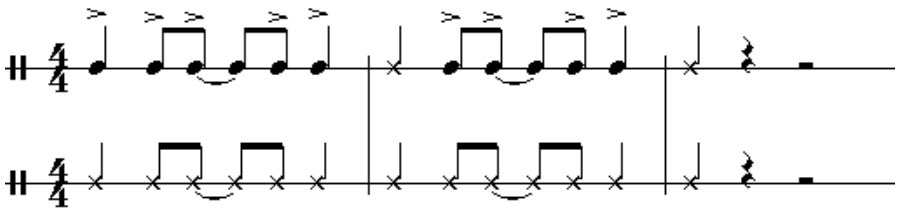
กระสวนจังหวะแบบที่ 7 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



กระสวนจังหวะแบบที่ 8 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



กระสวนจังหวะแบบที่ 9 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



กระสวนจังหวะของรำมะนาในเพลงนีและดารี เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-69 พบว่า มีรูปแบบกระสวนจังหวะของรำมะนาอยู่ทั้งหมด 9 แบบ

สรุป เพลงนีและดารี เป็นเพลงที่สี่ที่นักดนตรีรำมะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ

กลุ่มเสียง จังหวะ เพลงนีและดารีใช้กลุ่มเสียง B C# D# F# G# อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็วของจังหวะเท่ากับ 110

ลักษณะของเพลง มีคนร้องนำหนึ่งคนซึ่งร้องนำก่อนในแต่ละวรรคเพลง โดยคนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ คำร้องของลูกคู่รับมีลักษณะคล้ายกับคำร้องนำ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง

เทคนิคการขับร้อง พบว่า เพลงนีและดารีใช้เทคนิคการขับร้องคือ การลักจังหวะและการผ่านเสียง

ช่วงเสียงของการขับร้องเพลงนีและดารี ใช้ช่วงเสียงระหว่างคู่ 8 คือ F# – F#

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงนีและดารี เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 3-67 พบว่ามีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขั้น และการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น

จังหวะของทำนองเพลงนีและดารี เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 3-67 มีทั้งหมด 14 แบบ โดยจะมีการซ้ำกันในแต่ละแบบ

คำร้องของเพลงนีและดารี เป็นเพลงที่มีคนร้องนำหนึ่งคน คนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ ร้องสลับกันจนจบเพลง

กระสวนจังหวะของรำมะนาเพลงนีและดารี เริ่มต้นบรรเลงตั้งแต่ห้องที่ 1-69 มีรูปแบบของกระสวนจังหวะทั้งหมด 9 แบบ

7.5 เพลงซารูตน

7.5.1 ข้อมูลทั่วไปของเพลง

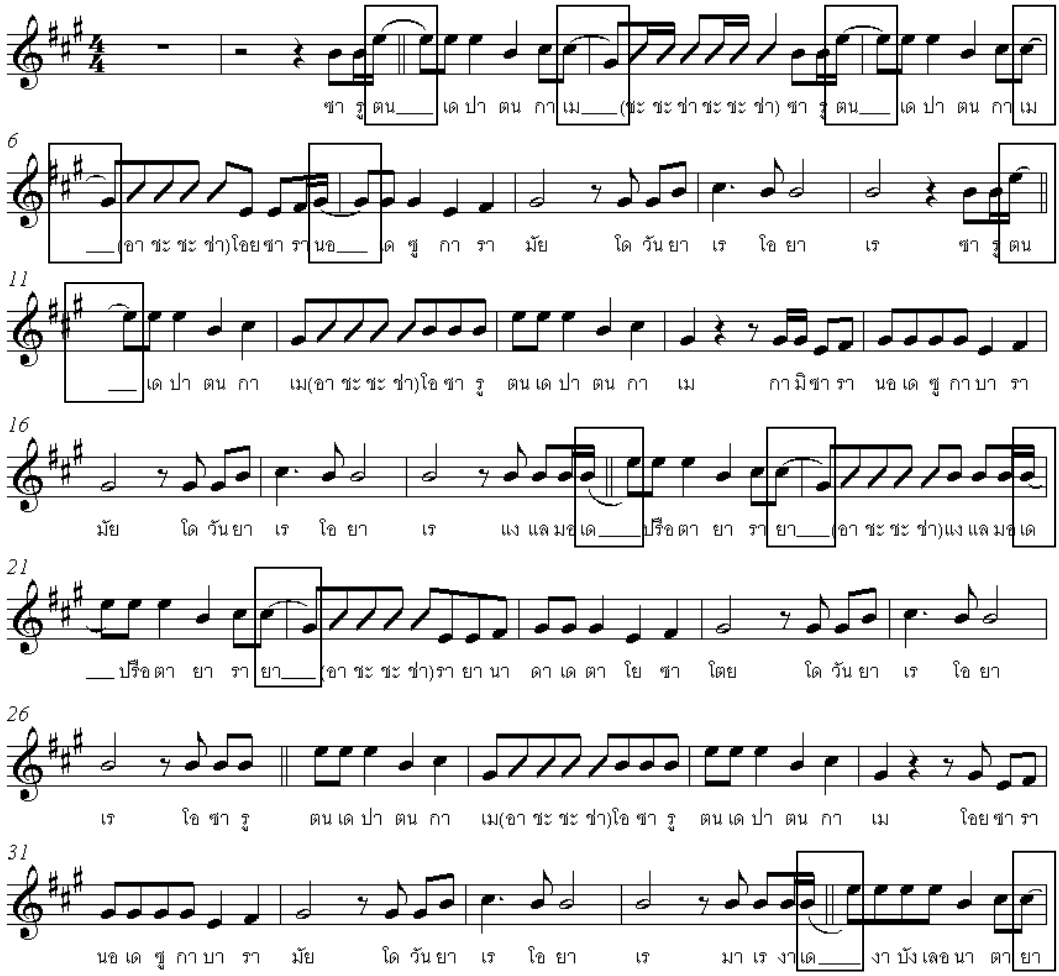
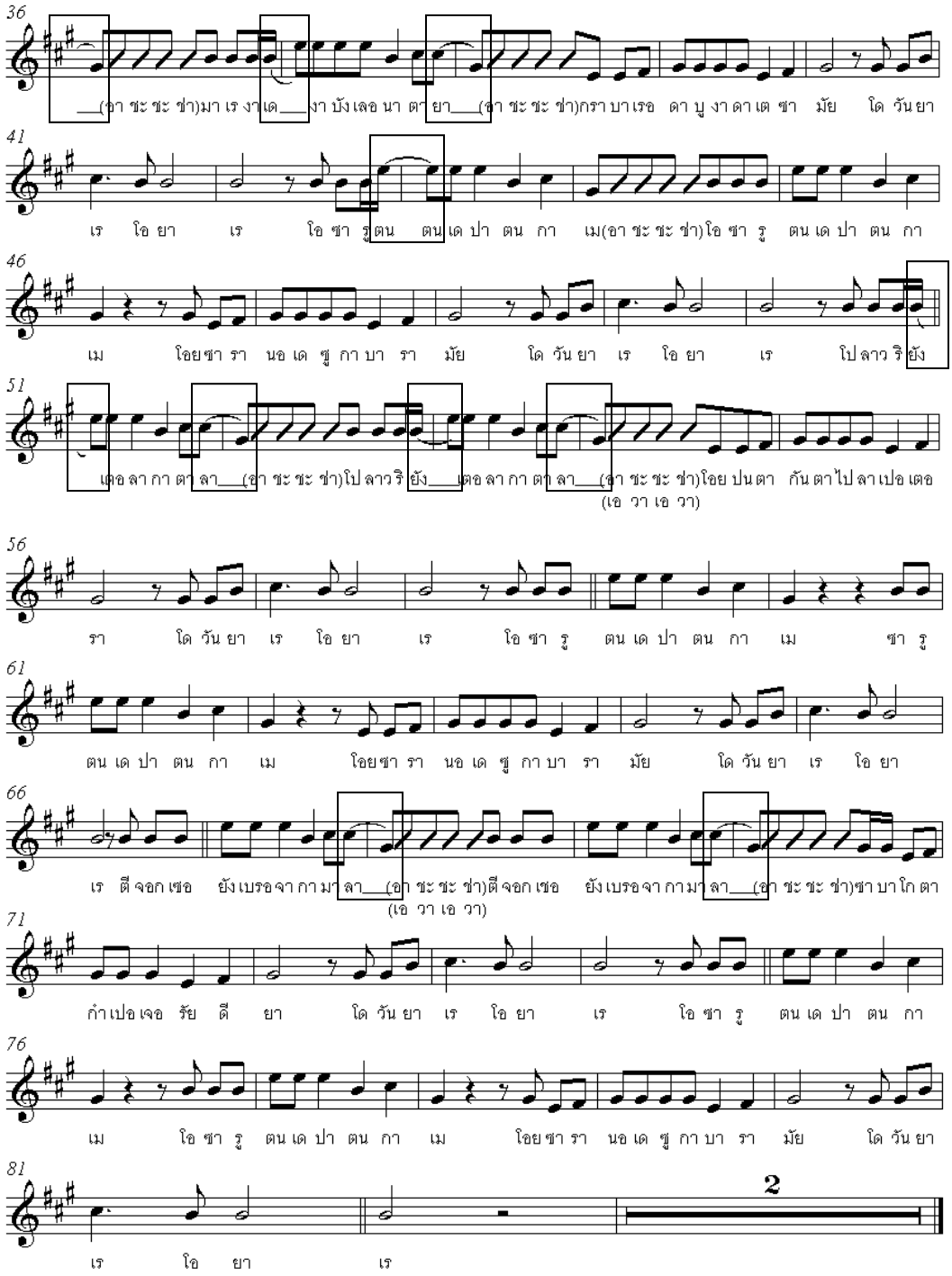
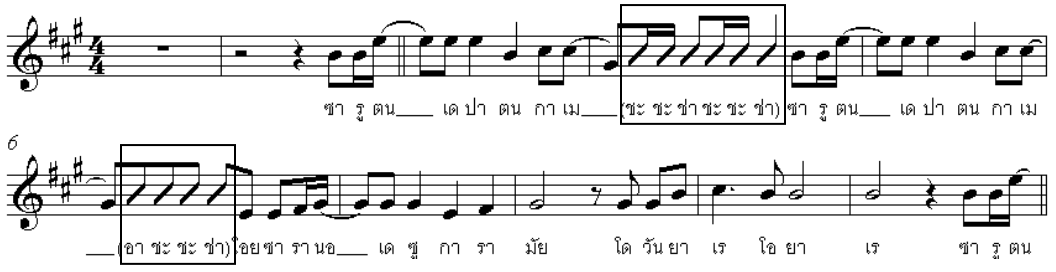
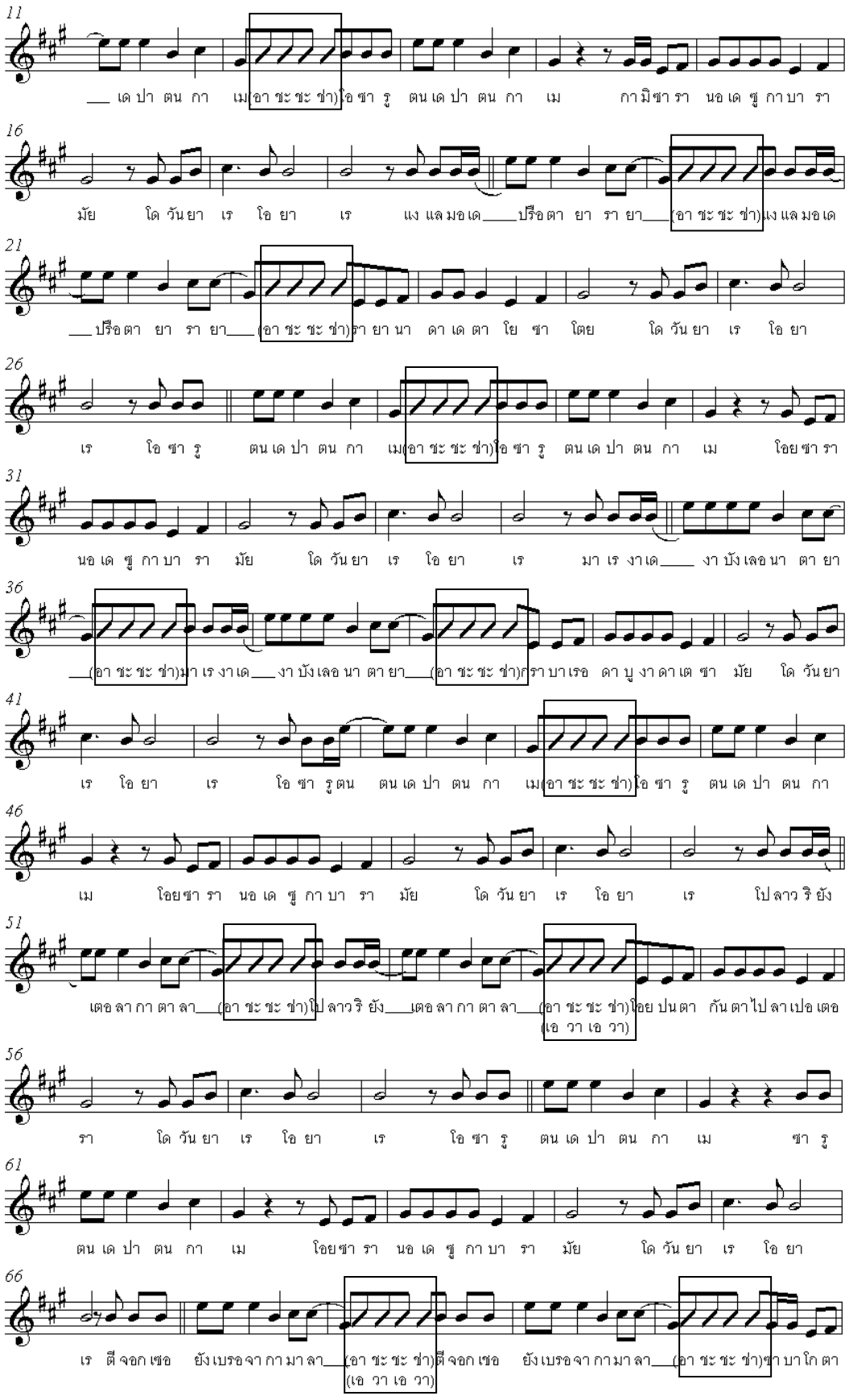
เพลงซารูตน เป็นเพลงที่ห้าที่นักดนตรีรำมะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ มีเนื้อหาเกี่ยวกับการสอนผู้หญิงในเรื่องต่าง ๆ

7.5.1.1 กลุ่มเสียง จังหวะ เพลงซารูตนใช้กลุ่มเสียง E F# G# B C# อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็วของจังหวะเท่ากับ 110

7.5.1.2 ลักษณะของเพลง มีคนร้องนำหนึ่งคนซึ่งร้องนำก่อนในแต่ละวรรคเพลง โดยคนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ คำร้องของลูกคู่รับมีลักษณะคล้ายกับคำร้องนำ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง

7.5.2 การขับร้อง

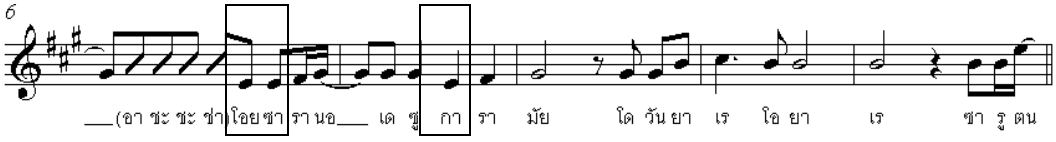
7.5.2.1 เทคนิคการขับร้อง พบว่า เพลงซารูตนใช้เทคนิคการขับร้องต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

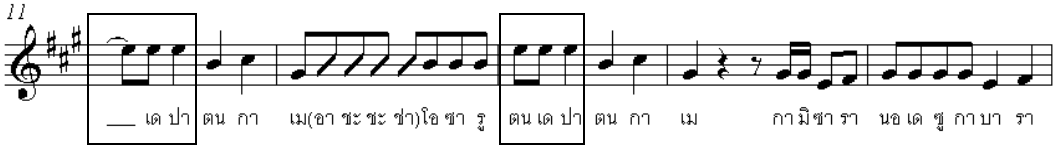
7.5.2.1.1 การลักจังหวะ

7.5.2.1.2 การเน้นเสียง

11
___ เด ปา ตน กา เม (อา ชะ ชะ ช่า) โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา เม กา มิ ซา รา นอ เด ซู กา บา รา
16
มัย โด วัน ยา เร โอ ยา เร แง แล มอ เด ____ ปรือ ตา ยา รา ยา ___ (อา ชะ ชะ ช่า) แง แล มอ เด
21
___ ปรือ ตา ยา รา ยา ___ (อา ชะ ชะ ช่า) รา ยา นา ดา เด ตา โย ซา โตย โด วัน ยา เร โอ ยา
26
เร โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา เม (อา ชะ ชะ ช่า) โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา เม โอย ซา รา
31
นอ เด ซู กา บา รา มัย โด วัน ยา เร โอ ยา เร มา เร งา เด ____ งา บัง เลอ นา ตา ยา
36
___ (อา ชะ ชะ ช่า) มา เร งา เด ___ งา บัง เลอ นา ตา ยา ___ (อา ชะ ชะ ช่า) รา บา เรอ ดา บู งา ดา เต ซา มัย โด วัน ยา
41
เร โอ ยา เร โอ ซา รู ตน ตน เด ปา ตน กา เม (อา ชะ ชะ ช่า) โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา
46
เม โอย ซา รา นอ เด ซู กา บา รา มัย โด วัน ยา เร โอ ยา เร โป ลาว ริ ยัง
51
เตอ ลา กา ตา ลา ___ (อา ชะ ชะ ช่า) โป ลาว ริ ยัง ___ เตอ ลา กา ตา ลา ___ (อา ชะ ชะ ช่า) โอย ปน ตา กัน ตา ไป ลา เปอ เตอ
(เอ วา เอ วา)
56
รา โด วัน ยา เร โอ ยา เร โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา เม ซา รู
61
ตน เด ปา ตน กา เม โอย ซา รา นอ เด ซู กา บา รา มัย โด วัน ยา เร โอ ยา
66
เร ตี จอก เซอ ยัง เบรอ จา กา มา ลา ___ (อา ชะ ชะ ช่า) ตี จอก เซอ ยัง เบรอ จา กา มา ลา ___ (อา ชะ ชะ ช่า) ซา บา โก ตา
(เอ วา เอ วา)

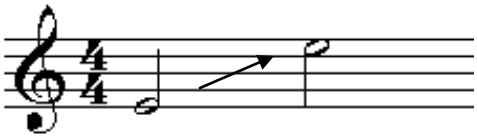
ในเพลงซารูตนมีเทคนิคการขับร้องคือ การลักจังหวะ และการเน้นเสียง

7.5.2.2 ช่วงกว้างของเสียง การขับร้องของเพลงซารูตนมีระยะห่างระหว่างเสียงสูงต่ำของบทเพลง ดังนี้

7.5.2.2.1 เสียงต่ำสุด ในเพลงซารูตนมีระดับเสียงต่ำสุดคือ เสียง E

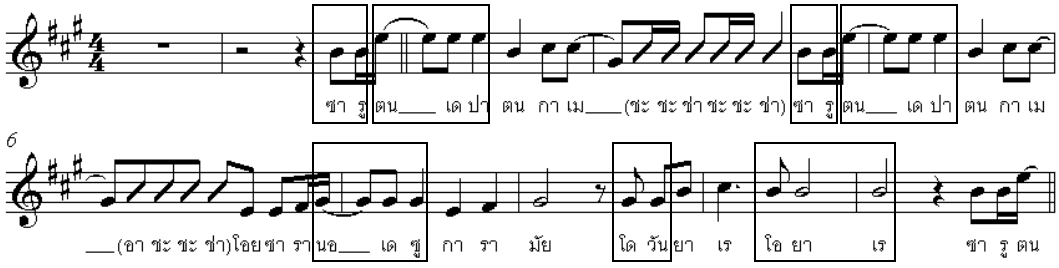
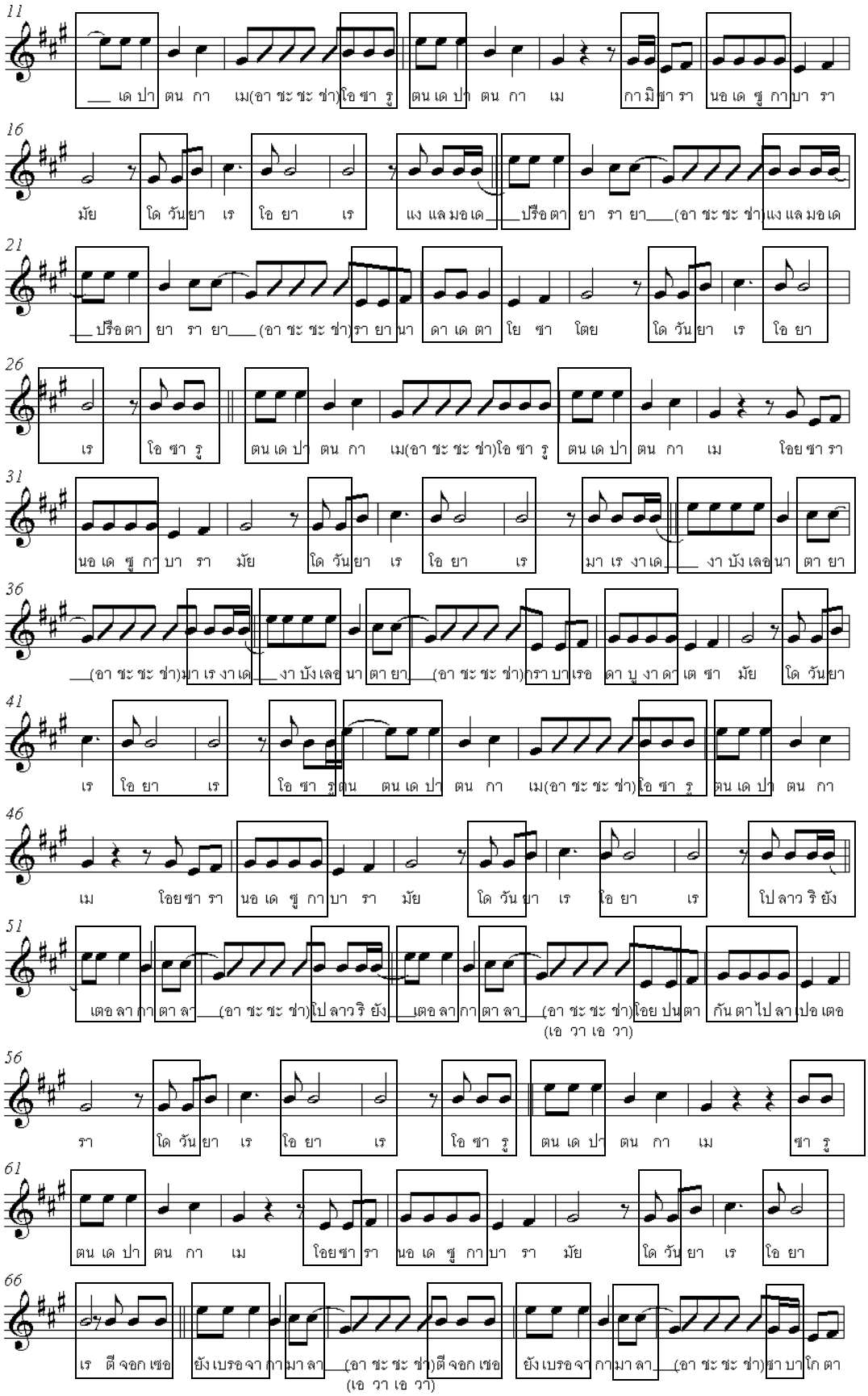


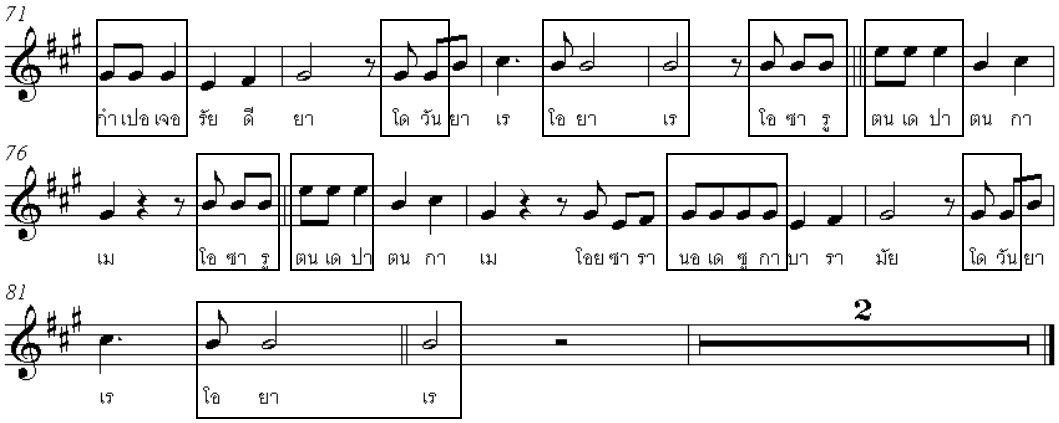
7.5.2.2.2 เสียงสูงสุด ในเพลงซารูตนมีระดับเสียงสูงสุดคือ เสียง E

การขับร้องเพลงซารูตน เป็นการขับร้องในช่วงเสียงระหว่างคู่ 8 คือ E – E ช่วงกว้างของเสียงในการขับร้อง (Range) มีระยะห่างระหว่างเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด ดังรูป

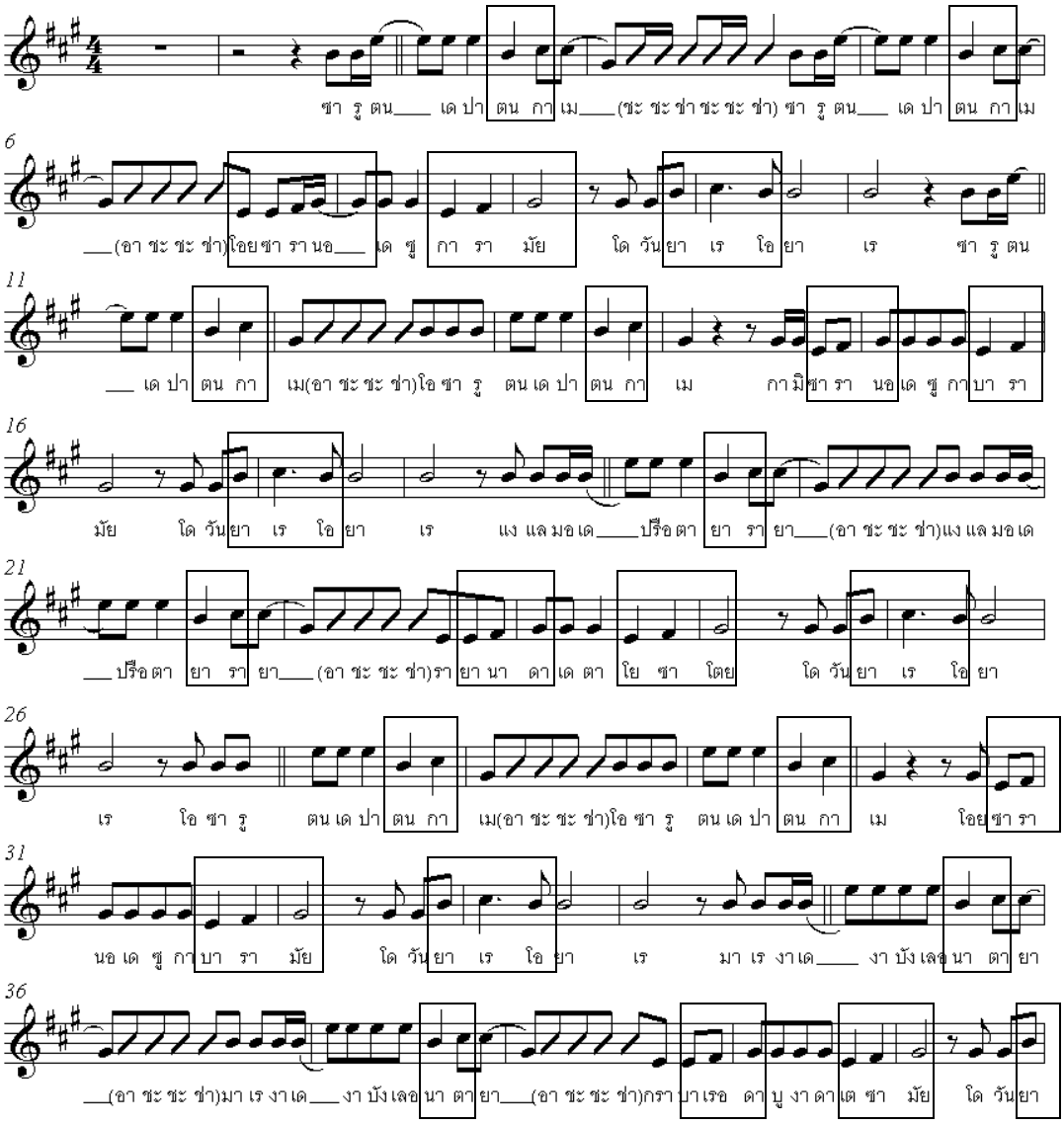
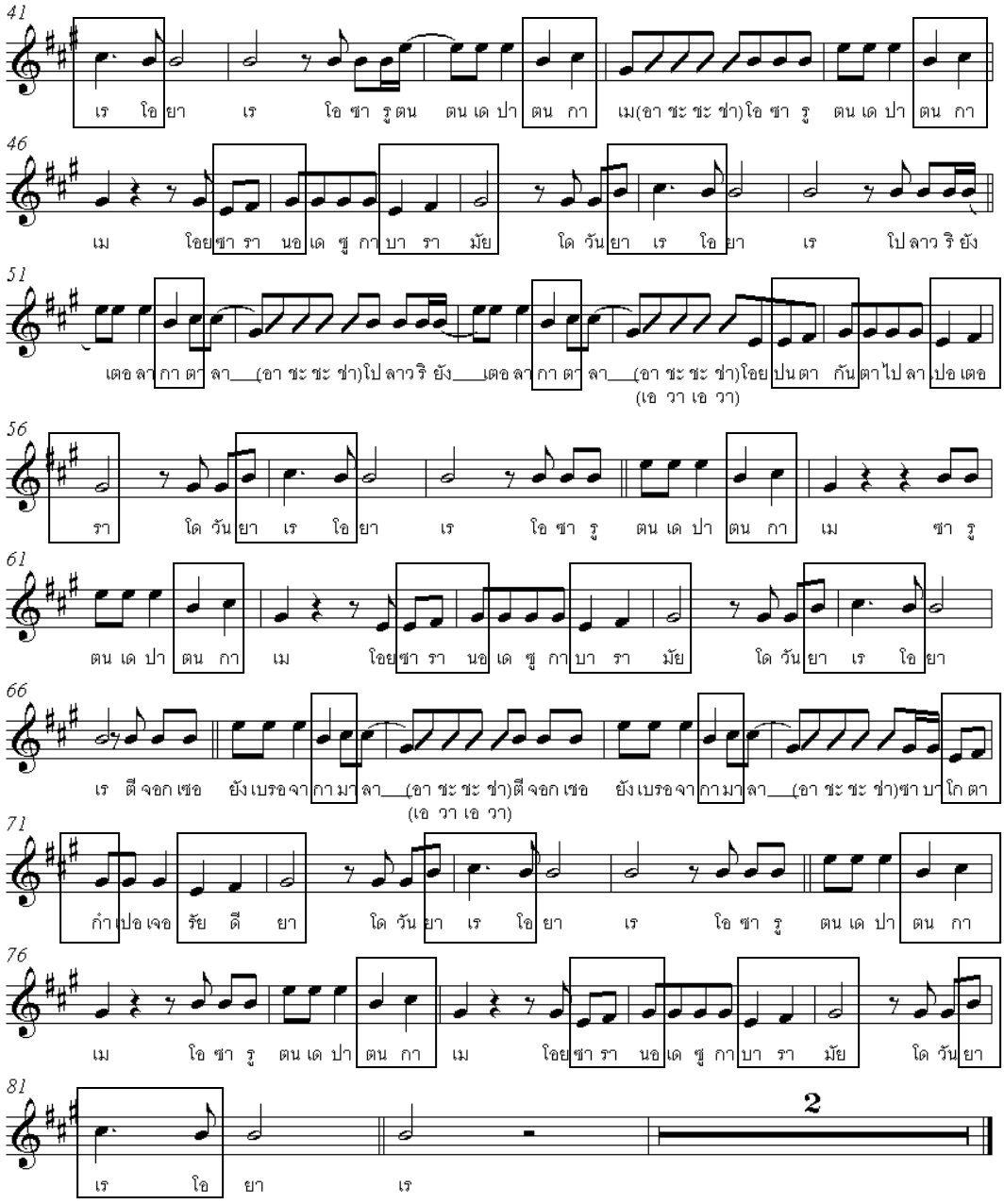


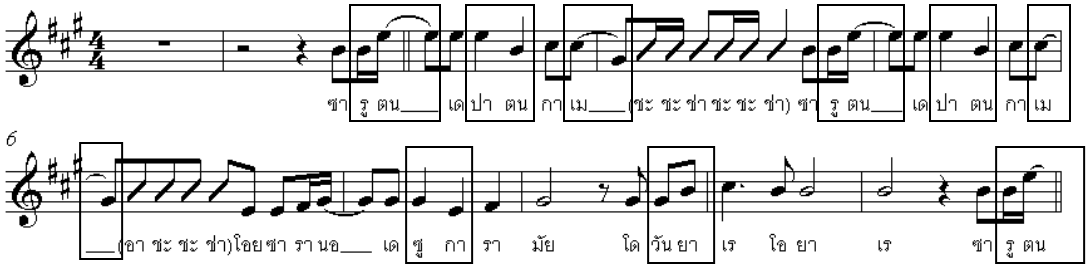
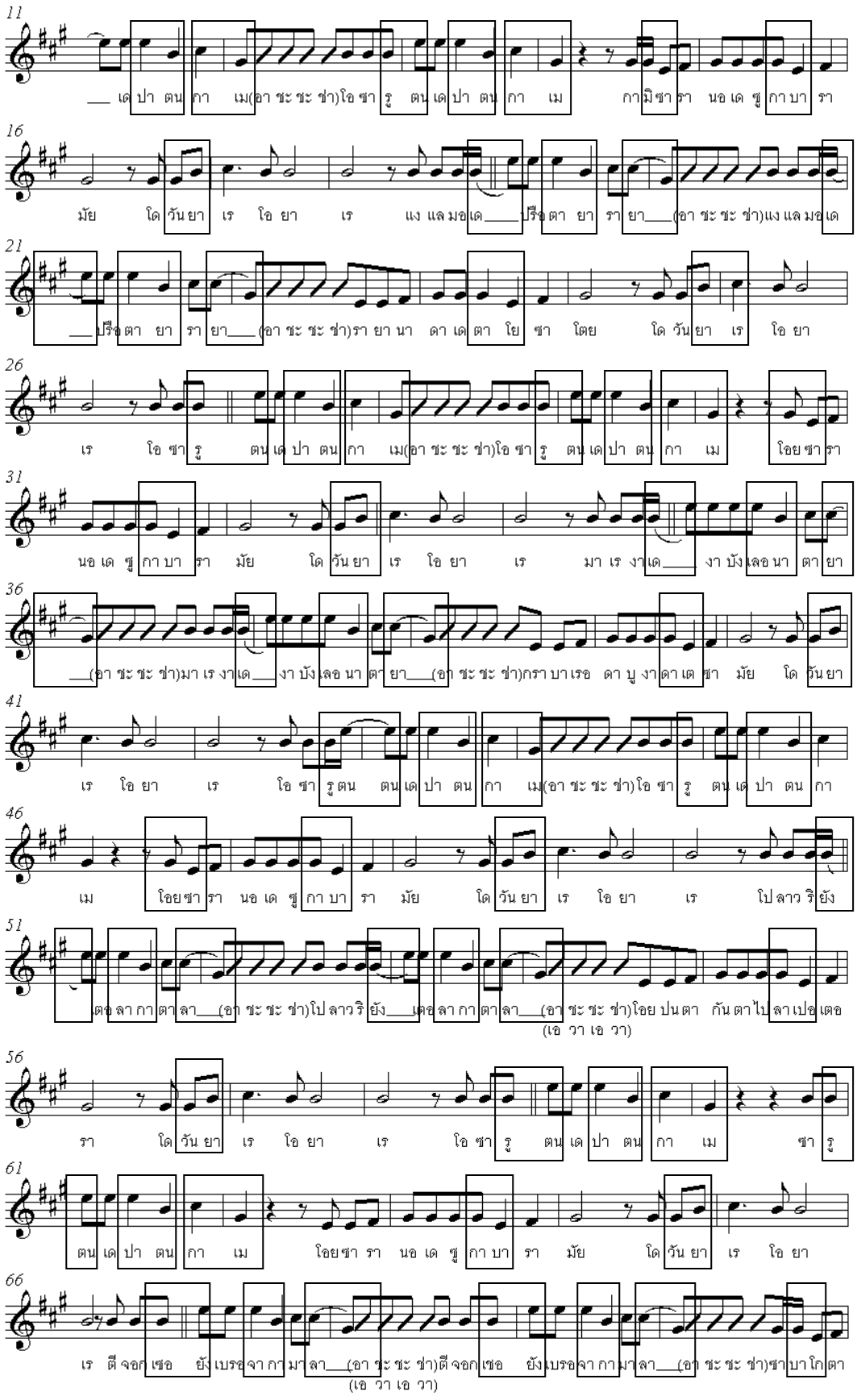
7.5.3 ทำนองเพลง (Melody) เพลงซารูตนเมื่อนำมาวิเคราะห์ จะได้ดังนี้

7.5.3.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic Progression) การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2-82 มีการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

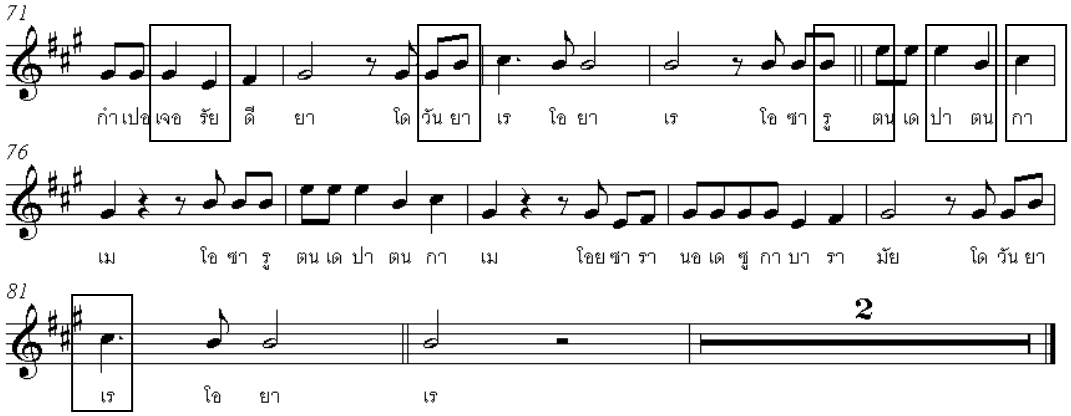
7.5.3.1.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repetition) เพลงซารูตน มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง ดังนี้

11
___ เด ปา ตน กา เม(อา ชะ ชะ ช่า)โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา เม กา มิ ซา รา นอ เด ซู กา บา รา
16
มัย โด วัน ยา เร โอ ยา เร แง แล มอ เด ปรือ ตา ยา รา ยา (อา ชะ ชะ ช่า)แง แล มอ เด
21
ปรือ ตา ยา รา ยา (อา ชะ ชะ ช่า)รา ยา นา ดา เด ตา โย ซา โตย โด วัน ยา เร โอ ยา
26
เร โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา เม(อา ชะ ชะ ช่า)โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา เม โอย ซา รา
31
นอ เด ซู กา บา รา มัย โด วัน ยา เร โอ ยา เร มา เร งา เด งา บัง เลอ นา ตา ยา
36
(อา ชะ ชะ ช่า)มา เร งา เด งา บัง เลอ นา ตา ยา (อา ชะ ชะ ช่า)กรา บา เรอ ดา บู งา ดา เต ซา มัย โด วัน ยา
41
เร โอ ยา เร โอ ซา รู ตน ตน เด ปา ตน กา เม(อา ชะ ชะ ช่า)โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา
46
เม โอย ซา รา นอ เด ซู กา บา รา มัย โด วัน ยา เร โอ ยา เร โป ลาว ริ ยัง
51
เตอ ลา กา ตา ลา (อา ชะ ชะ ช่า)โป ลาว ริ ยัง เตอ ลา กา ตา ลา (อา ชะ ชะ ช่า)โอย ปน ตา กัน ตา ไป ลา ปอ เตอ
(เอ วา เอ วา)
56
รา โด วัน ยา เร โอ ยา เร โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา เม ซา รู
61
ตน เด ปา ตน กา เม โอย ซา รา นอ เด ซู กา บา รา มัย โด วัน ยา เร โอ ยา
66
เร ตี จอก เซอ ยัง เบรอ จา กา มา ลา (อา ชะ ชะ ช่า)ตี จอก เซอ ยัง เบรอ จา กา มา ลา (อา ชะ ชะ ช่า)ขา บา โก ตา
(เอ วา เอ วา)



7.5.3.1.2 การเคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion) เพลงซารูตน มีการเคลื่อนที่แบบตามขั้น ดังนี้

7.5.3.1.3 การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) เพลงซารูตน มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ดังนี้



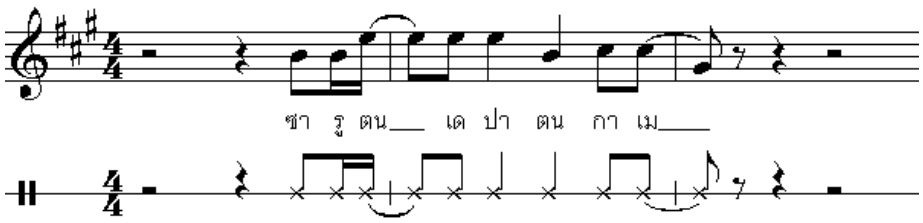
11
___ เด ปา ตน กา เม(อา ชะ ชะ ช่า)โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา เม กา มิ ซา รา นอ เด ซู กา บา รา
16
มัย โด วัน ยา เร โอ ยา เร แง แล มอ เด____ ปรี ตา ยา รา ยา___(อา ชะ ชะ ช่า)แง แล มอ เด
21
___ปรี ตา ยา รา ยา___(อา ชะ ชะ ช่า)รา ยา นา ดา เด ตา โย ซา โตย โด วัน ยา เร โอ ยา
26
เร โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา เม(อา ชะ ชะ ช่า)โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา เม โอย ซา รา
31
นอ เด ซู กา บา รา มัย โด วัน ยา เร โอ ยา เร มา เร งา เด____ งา บัง เลอ นา ตา ยา
36
___(อา ชะ ชะ ช่า)มา เร งา เด___งา บัง เลอ นา ตา ยา___(อา ชะ ชะ ช่า)กรา บา เรอ ดา บู งา ดา เต ซา มัย โด วัน ยา
41
เร โอ ยา เร โอ ซา รู ตน ตน เด ปา ตน กา เม(อา ชะ ชะ ช่า)โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา
46
เม โอย ซา รา นอ เด ซู กา บา รา มัย โด วัน ยา เร โอ ยา เร โป ลาว ริ ยัง
51
เตอ ลา กา ตา ลา___(อา ชะ ชะ ช่า)โป ลาว ริ ยัง___เตอ ลา กา ตา ลา___(อา ชะ ชะ ช่า)โอย ปน ตา กัน ตา ไป ลา เปอ เตอ
(เอ วา เอ วา)
56
รา โด วัน ยา เร โอ ยา เร โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา เม ซา รู
61
ตน เด ปา ตน กา เม โอย ซา รา นอ เด ซู กา บา รา มัย โด วัน ยา เร โอ ยา
66
เร ตี จอก เซอ ยัง เบรอ จา กา มา ลา___(อา ชะ ชะ ช่า)ตี จอก เซอ ยัง เบรอ จา กา มา ลา___(อา ชะ ชะ ช่า)ซา บา โก ตา
(เอ วา เอ วา)



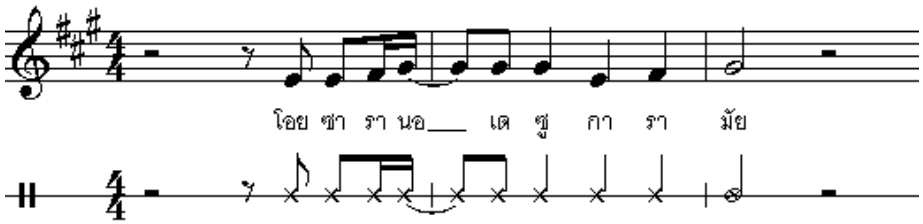
การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงซารูตน เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2-82 พบว่ามีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขั้นและการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น

7.5.4 จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) จังหวะของทำนองเพลงซารูตน มีหลายรูปแบบ โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2-82 มีการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

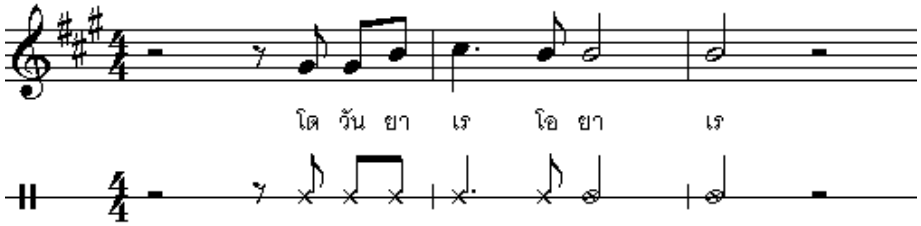
จังหวะของทำนองแบบที่ 1



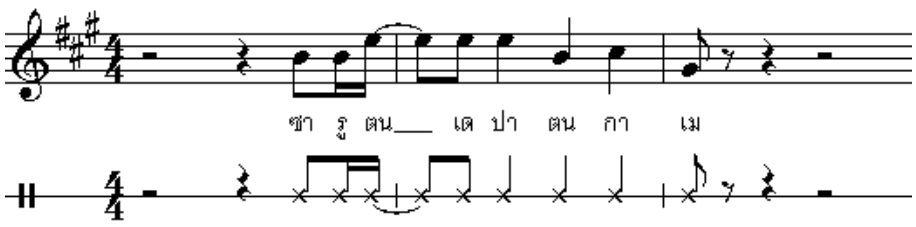
จังหวะของทำนองแบบที่ 2

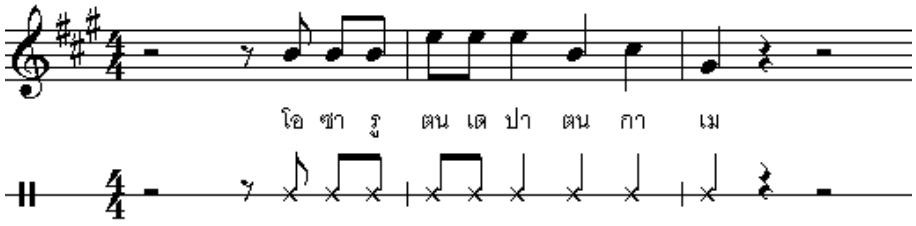
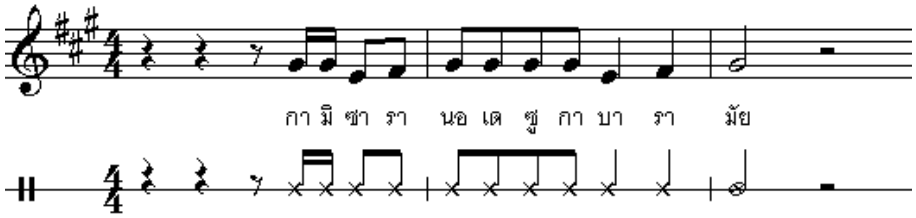


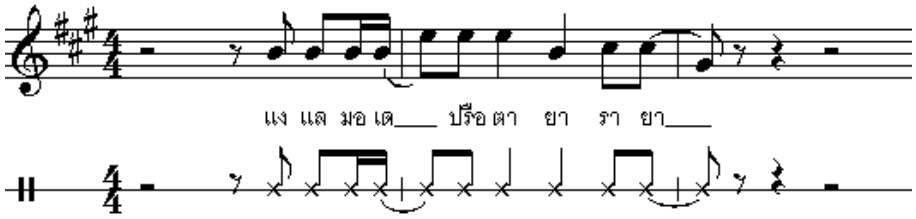
จังหวะของทำนองแบบที่ 3



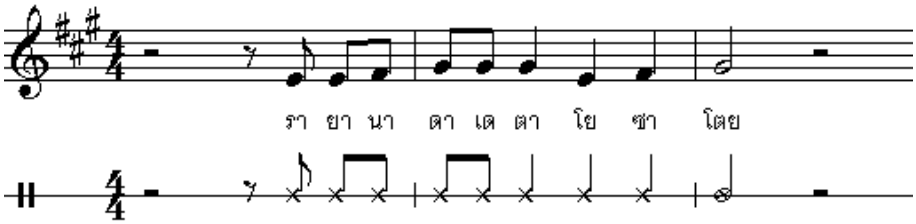
จังหวะของทำนองแบบที่ 4



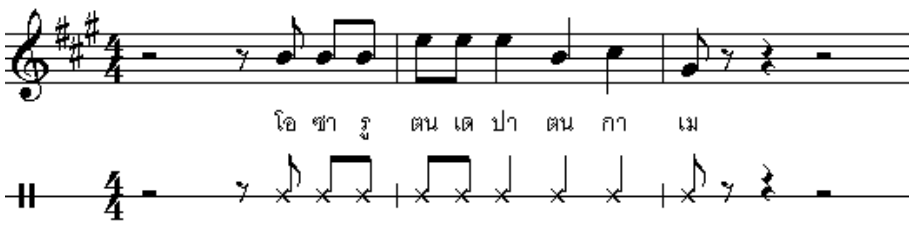
จังหวะของทำนองแบบที่ 5

จังหวะของทำนองแบบที่ 6

จังหวะของทำนองแบบที่ 7



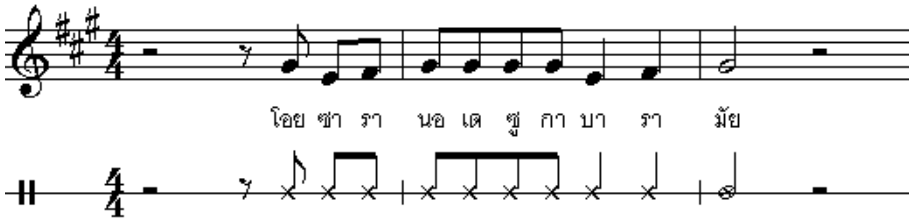
จังหวะของทำนองแบบที่ 8



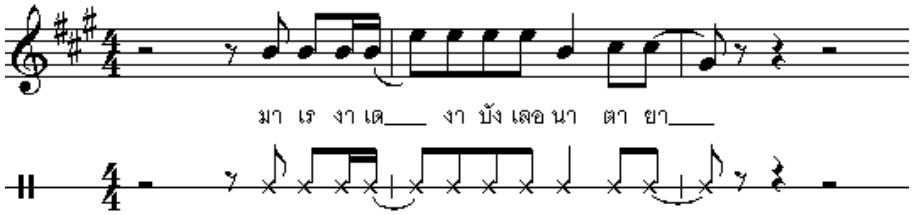
จังหวะของทำนองแบบที่ 9

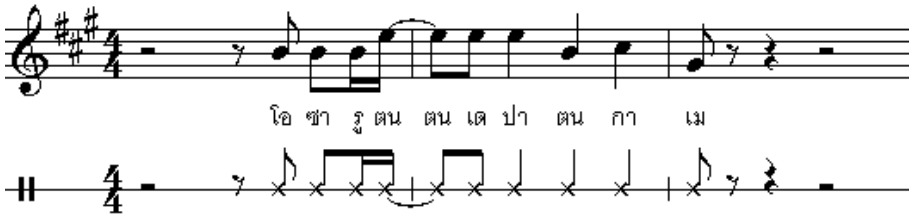


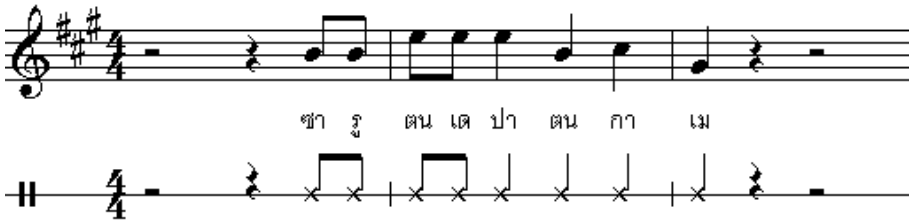
จังหวะของทำนองแบบที่ 10

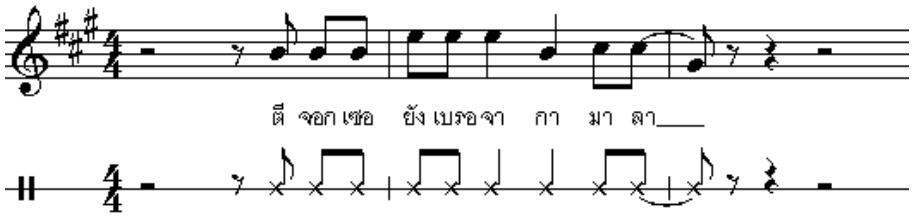
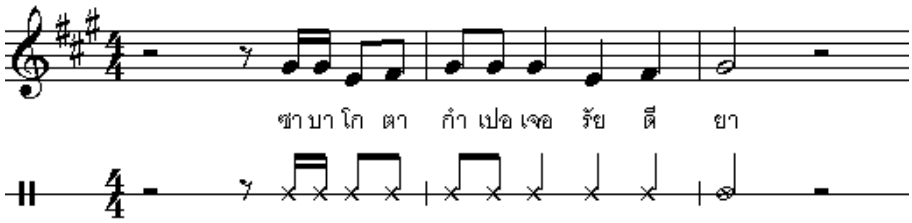


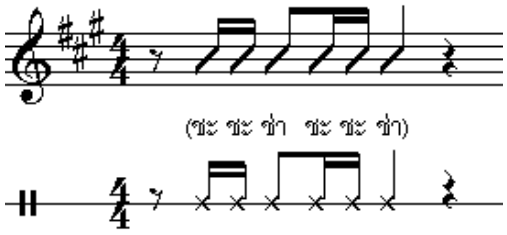
จังหวะของทำนองแบบที่ 11



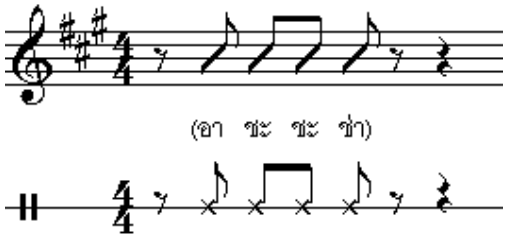
จังหวะของทำนองแบบที่ 12

จังหวะของทำนองแบบที่ 13



จังหวะของทำนองแบบที่ 14

จังหวะของทำนองแบบที่ 15

จังหวะของทำนองแบบที่ 16



จังหวะของทำนองแบบที่ 17



จังหวะของทำนองในเพลงซารูตน เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2-82 พบว่า มีจังหวะของทำนองอยู่ทั้งหมด 17 แบบ

7.5.5 คำร้อง

เพลงซารูตน เป็นเพลงที่ห้าที่นักดนตรีรำมะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ มีความหมายเกี่ยวกับการสอนผู้หญิงในเรื่องต่าง ๆ โดยเป็นเพลงมีคนร้องนำหนึ่งคน คนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง มีคำร้องดังนี้

(ร้องนำ) ซารูตน เดปาตน กาเม (ชะชะช่า ชะชะช่า) ซารูตน เดปาตน กาเม (อาชะชะ ช่า) โอยซารานอ เดซูกา รามัย

(ลูกคู่รับ) โดวันยาเร โอยาเร ซารูตน เดปาตน กาเม (อาชะชะ ช่า) โอซารูตน เดปาตน กาเม กามิซารานอ เดซูกาบา รามัย โดวันยาเร โอยาเร

(ร้องนำ) แงแลมอเด ปรือตายา รายา (อาชะชะ ช่า) แงแลมอเด ปรือตายา รายา (อาชะชะ ช่า) รายานาดา เดตาโย ซาโตย

(ลูกคู่รับ) โดวันยาเร โอยาเร ซารูตน เดปาตน กาเม (อาชะชะช่า) ซารูตน เดปาตน กาเม โอยซารานอ เดซูกาบา รามัย โดวันยาเร โอยาเร

(ร้องนำ) มาเรงาเด งาบังเลอนา ตายา (อาชะชะช่า) มาเรงาเด งาบังเลอนา ตายา (อาชะชะช่า) กราบาเรอดา บูงาดาเต ซามัย

(ลูกคู่รับ) โดวันยาเร โอยาเร ซารูตน เดปาตน กาเม (อาชะชะช่า) ซารูตน เดปาตน กาเม โอยซารานอ เดซูกาบา รามัย โดวันยาเร โอยาเร

(ร้องนำ) โปลาวริยัง เตอลากา ดาลา (อาชะชะช่า) โปลาวริยัง เตอลากา ดาลา (อาชะชะช่า) โอยปนตากัน ตาไปลาเปอ เตอรา

(ลูกคู่รับ) โดวันยาเร โอยาเร ซารูตน เดปาตน กาเมซารูตน เดปาตน กาเมโอยซารานอ เดซูกาบา รามัย โดวันยาเร โอยาเร

(ร้องนำ) ตีจอกเซอยัง เบรอจากา มาลา (อาชะชะช่า) ตีจอกเซอยัง เบรอจากา มาลา (อาชะชะช่า) ซาบาโกตากำ เปอเจอ รัยดียา

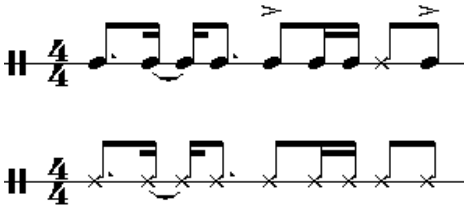
(ลูกคู่รับ) โดวันยาเร โอยาเร ซารูตน เดปาตน กาเม ซารูตน เดปาตน กาเมโอยซารานอ เดซูกาบา รามัย โดวันยาเร โอยาเร

7.5.6 จังหวะของรำมะนา

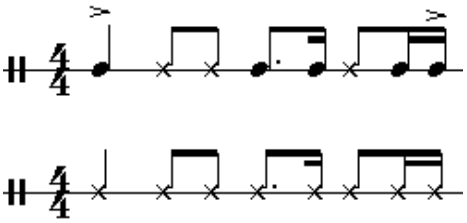
เพลงซารูตน มีการใช้รำมะนาในการบรรเลง โดยในแต่ละทางของรำมะนาจะบรรเลงไม่เหมือนกัน ซึ่งเริ่มบรรเลงตั้งแต่ห้องที่ 1-84 มีการวิเคราะห์ดังนี้

7.5.6.1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) โดยในเพลงซารูตนทางรำมะนา มีการใช้กระสวนจังหวะหลายแบบ ดังนี้

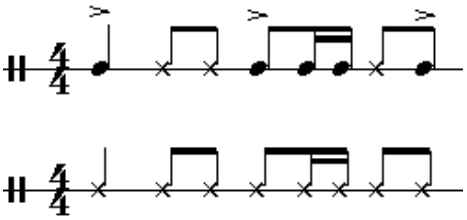
กระสวนจังหวะแบบที่ 1 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



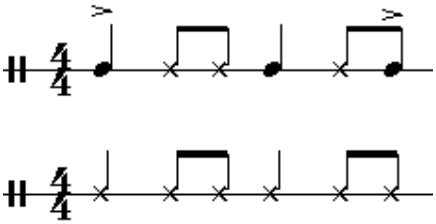
กระสวนจังหวะแบบที่ 2 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



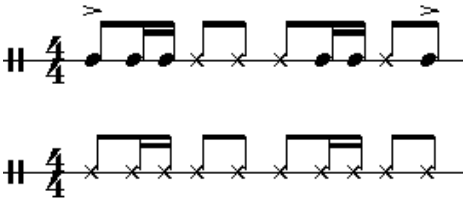
กระสวนจังหวะแบบที่ 3 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



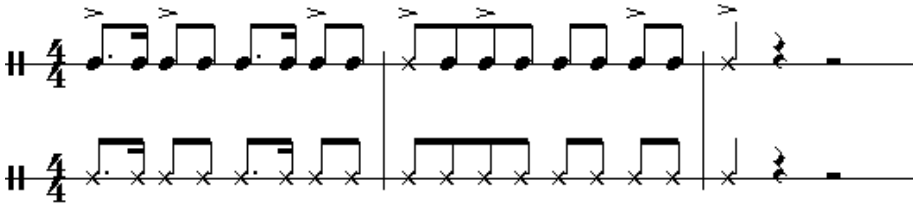
กระสวนจังหวะแบบที่ 4 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



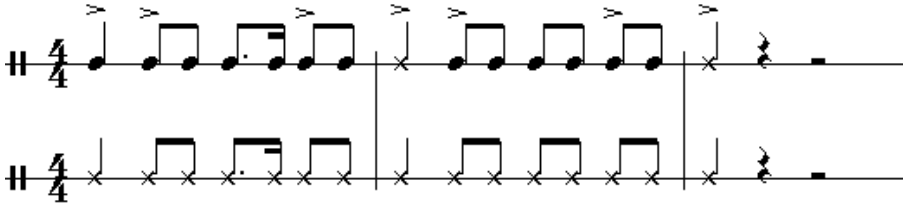
กระสวนจังหวะแบบที่ 5 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1 และ 2



กระสวนจังหวะแบบที่ 6 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



กระสวนจังหวะแบบที่ 7 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



กระสวนจังหวะของรำมะนาในเพลงซารูตน เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-84 พบว่า มีรูปแบบกระสวนจังหวะของรำมะนาอยู่ทั้งหมด 7 แบบ

สรุป เพลงซารูตน เป็นเพลงที่สองที่นักดนตรีรำมะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ มีความหมายเกี่ยวกับการเกี่ยวกับการสอนผู้หญิงในเรื่องต่าง ๆ

กลุ่มเสียง จังหวะ เพลงซารูตนใช้กลุ่มเสียง E F# G# B C# อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็วของจังหวะเท่ากับ 110

ลักษณะของเพลง มีคนร้องนำหนึ่งคนซึ่งร้องนำก่อนในแต่ละวรรคเพลง โดยคนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ คำร้องของลูกคู่รับมีลักษณะคล้ายกับคำร้องนำ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง

เทคนิคการขับร้อง พบว่า เพลงซารูตนเทคนิคการขับร้องคือ การลักจังหวะ และการเน้นเสียง

ช่วงเสียงของการขับร้องเพลงซารูตน ใช้ช่วงเสียงระหว่างคู่ 8 คือ E – E

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงซารูตน เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2-82 พบว่ามีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขั้น และการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น

จังหวะของทำนองเพลงซารูตน เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2-82 มีทั้งหมด 17 แบบ โดยจะมีการซ้ำกันในแต่ละแบบ

คำร้องของเพลงซารูตน มีความหมายเกี่ยวกับการสอนผู้หญิงในเรื่องต่าง ๆ โดยเป็นเพลงที่มีคนร้องนำหนึ่งคน คนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ ร้องสลับกันจนจบเพลง

กระสวนจังหวะของรำมะนาเพลงซารูตน เริ่มต้นบรรเลงตั้งแต่ห้องที่ 1-84 มีรูปแบบของกระสวนจังหวะทั้งหมด 7 แบบ

7.6 เพลงปิเม๊ะราฆา

7.6.1 ข้อมูลทั่วไปของเพลง

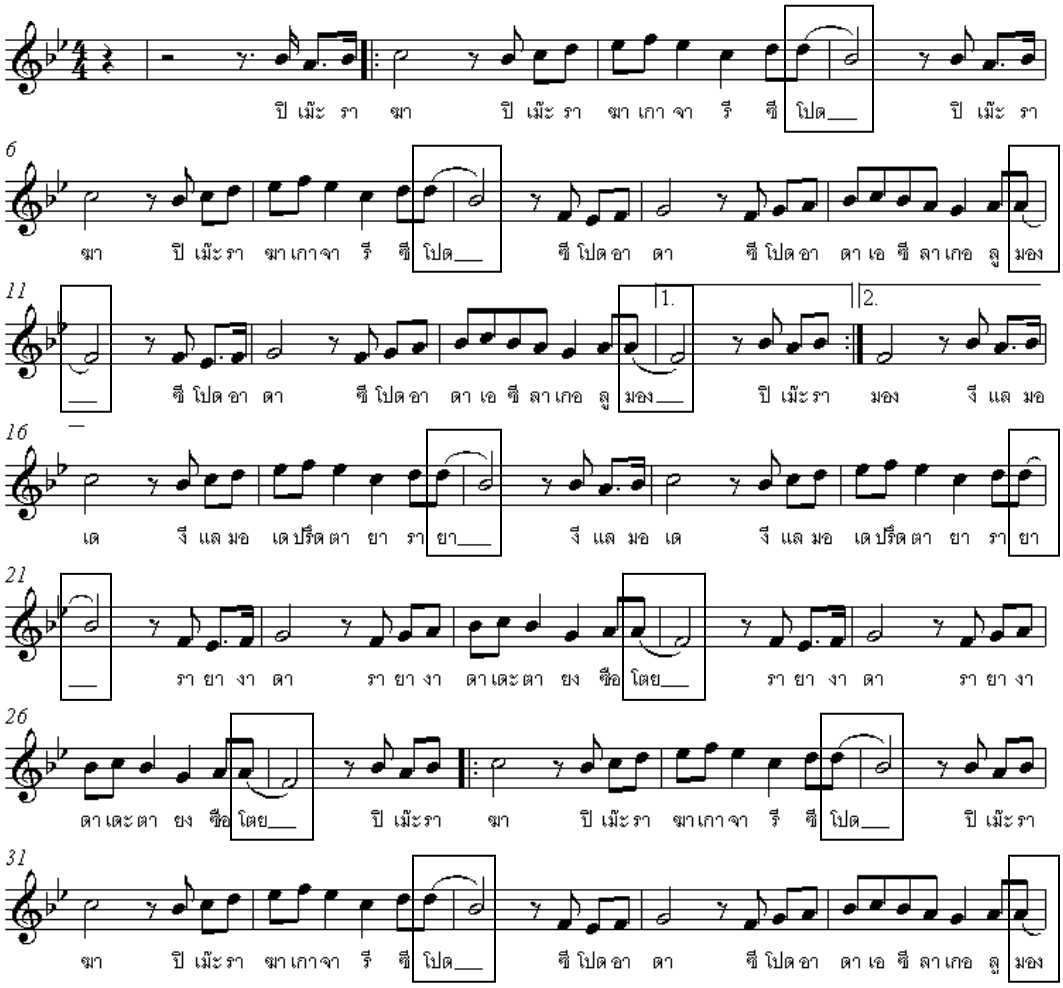
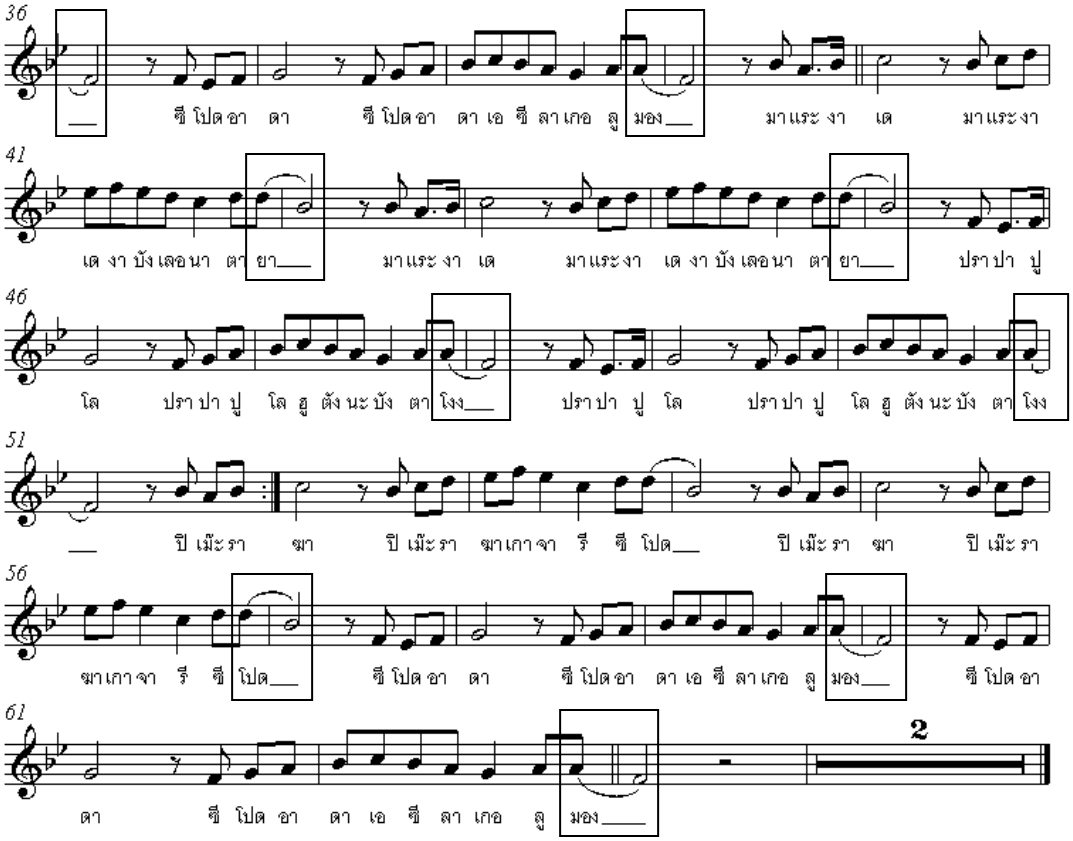
เพลงปิเม๊ะราฆา เป็นเพลงที่หกที่นักดนตรีรำมะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ มีเนื้อหาเกี่ยวกับการประกอบอาชีพประมง เก็บหอยปูปลา

7.6.1.1 กลุ่มเสียง จังหวะ เพลงปิเม๊ะราฆาใช้กลุ่มเสียง Bb C D Eb F G A อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็วของจังหวะเท่ากับ 110

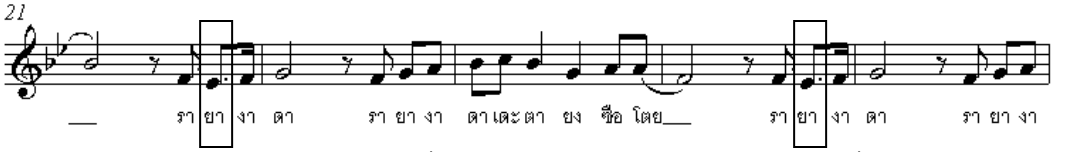
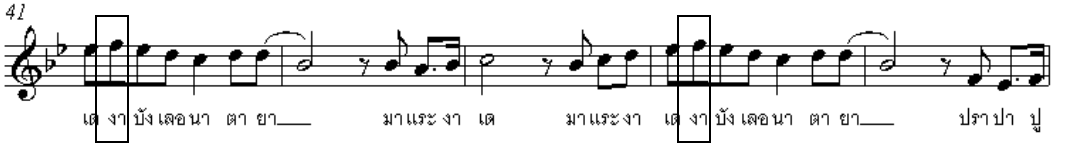
7.6.1.2 ลักษณะของเพลง มีคนร้องนำหนึ่งคนซึ่งร้องนำก่อนในแต่ละวรรคเพลง โดยคนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ คำร้องของลูกคู่รับมีลักษณะคล้ายกับคำร้องนำ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพล

7.6.2 การขับร้อง

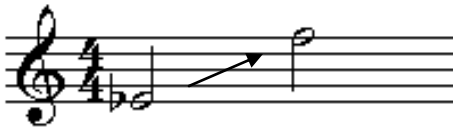
7.6.2.1 เทคนิคการขับร้อง พบว่า เพลงปิเม๊ะราฆาใช้เทคนิคการขับร้องต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

7.6.2.1.1 การลักจังหวะ

ในเพลงปิเม๊ะราฆามีเทคนิคการขับร้องคือ การลักจังหวะ

7.6.2.2 ช่วงกว้างของเสียง การขับร้องของเพลงปิเม๊ะราฆามีระยะห่างระหว่างเสียงสูงต่ำของบทเพลง ดังนี้

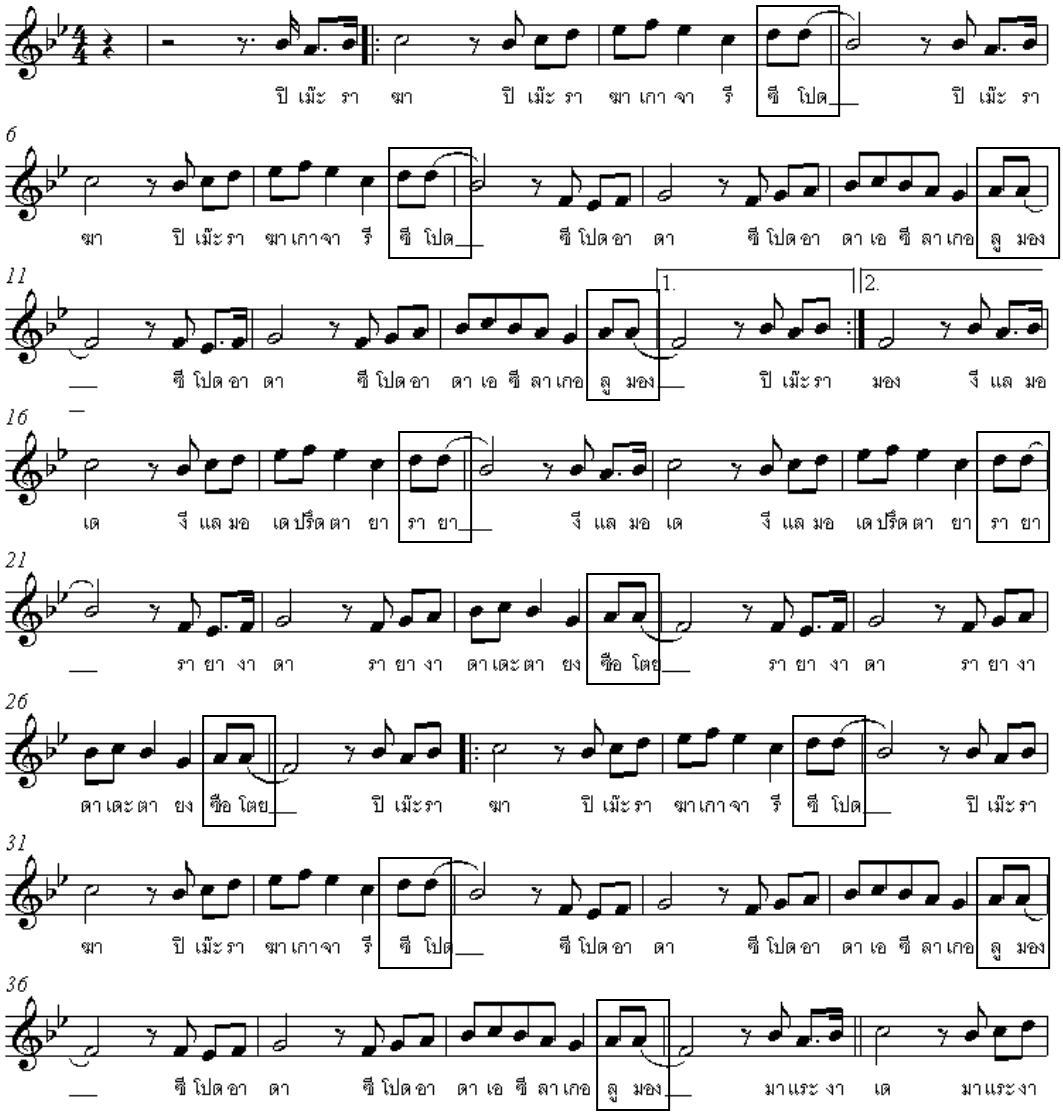
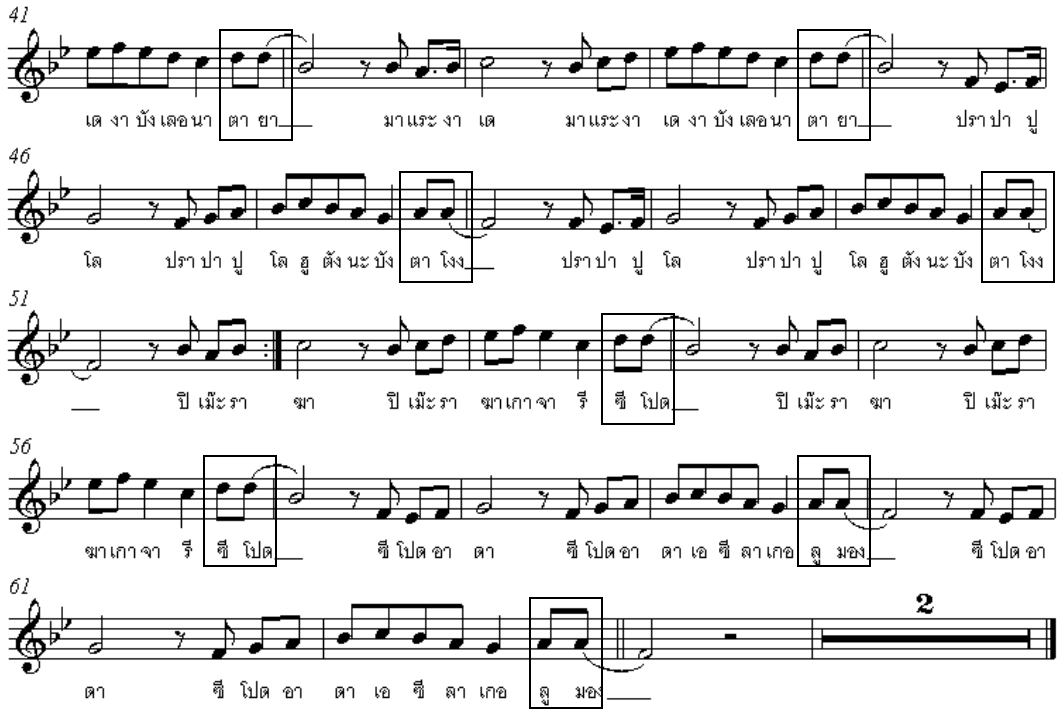
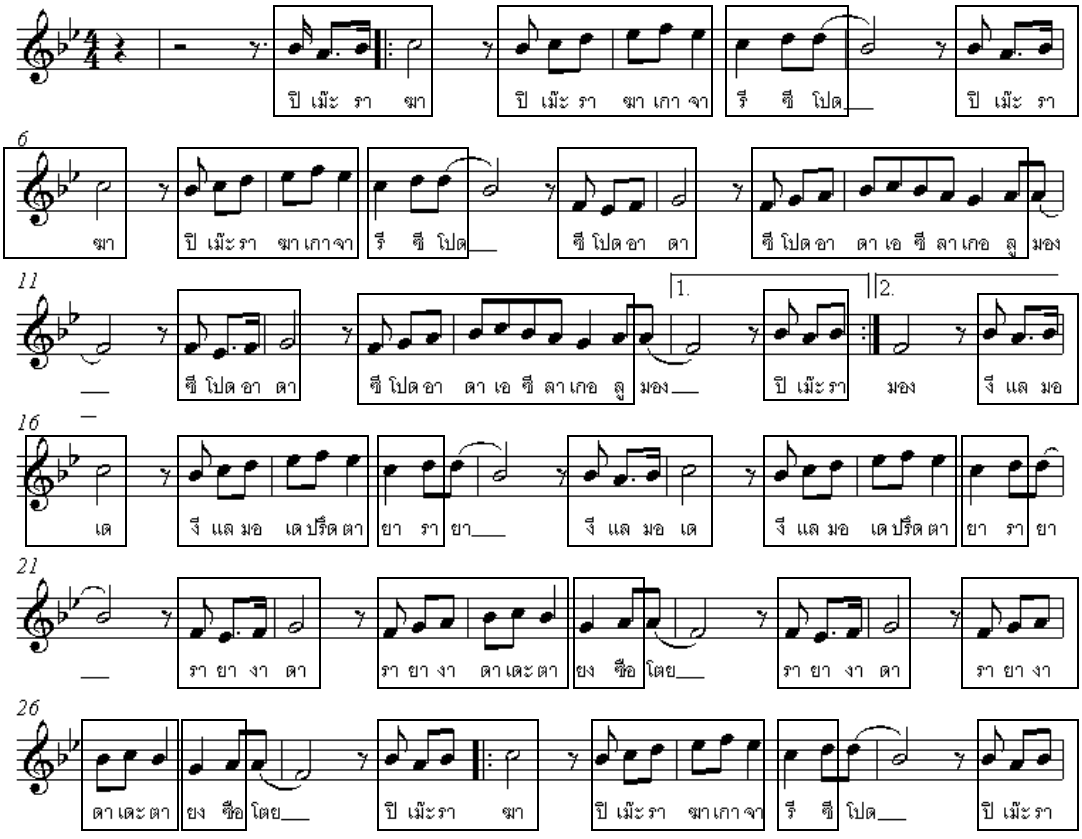
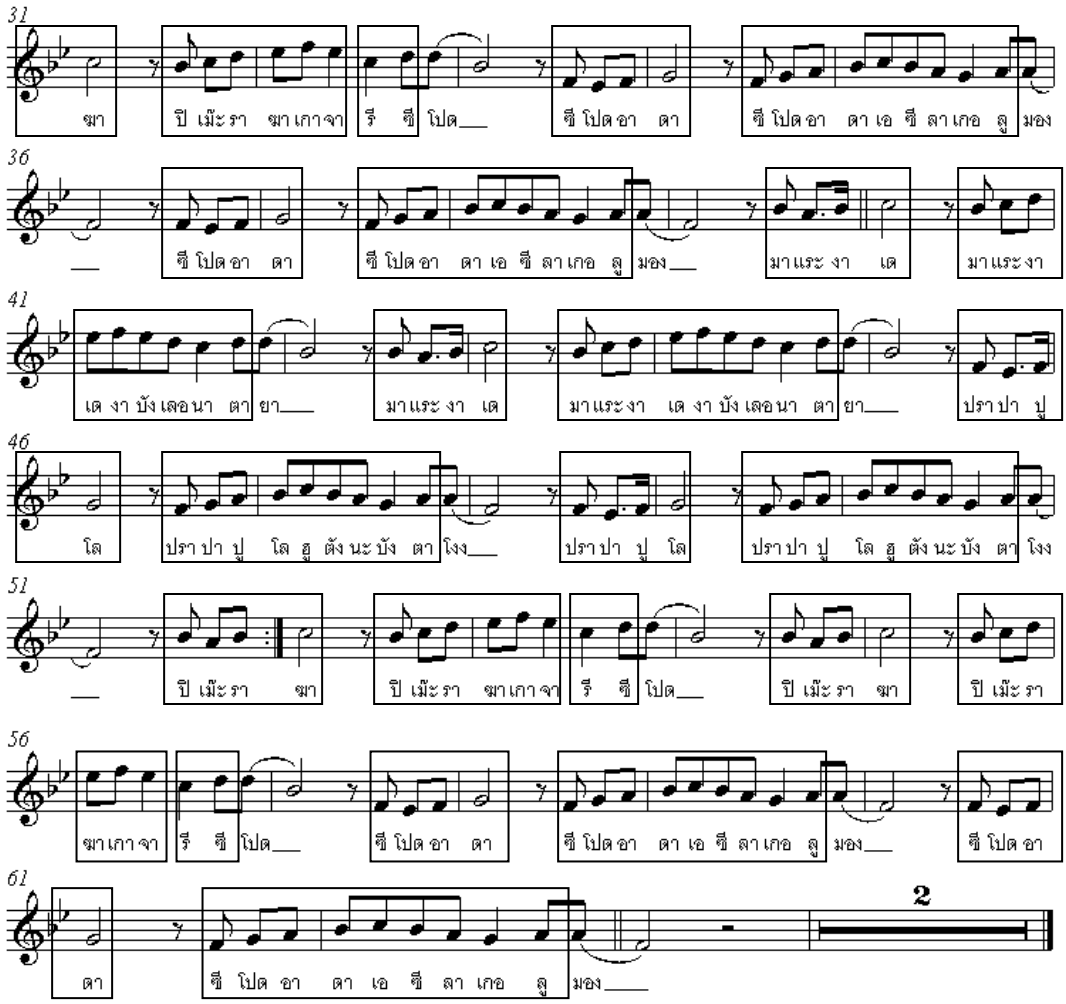
7.6.2.2.1 เสียงต่ำสุด ในเพลงปิเม๊ะราฆามีระดับเสียงต่ำสุดคือ เสียง Eb

7.6.2.2.2 เสียงต่ำสุด ในเพลงปิเม๊ะราฆามีระดับเสียงต่ำสุดคือ เสียง F

การขับร้องเพลงปิเม๊ะราฆา เป็นการขับร้องในช่วงเสียงระหว่างคู่ 9 คือ E – F

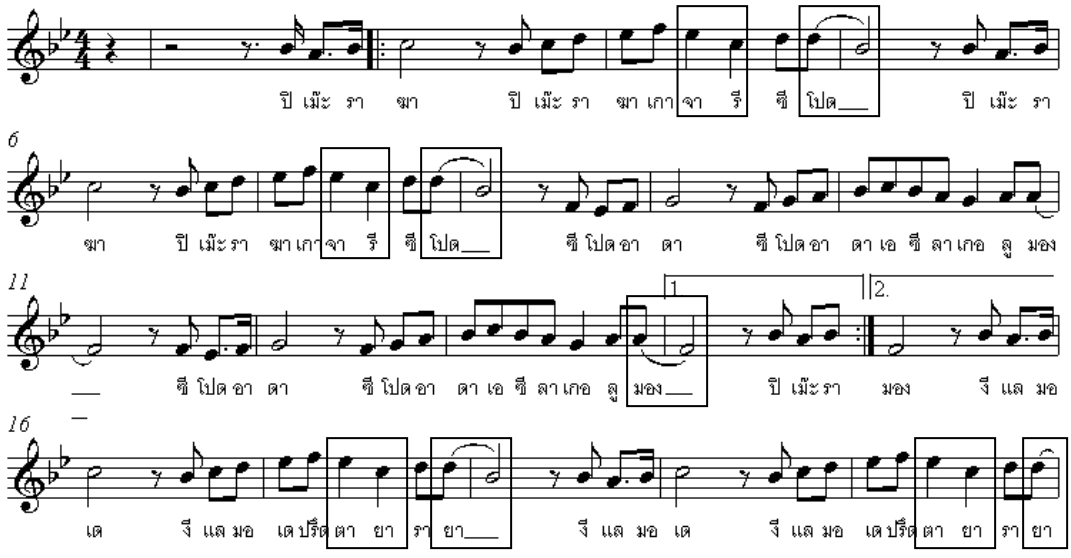
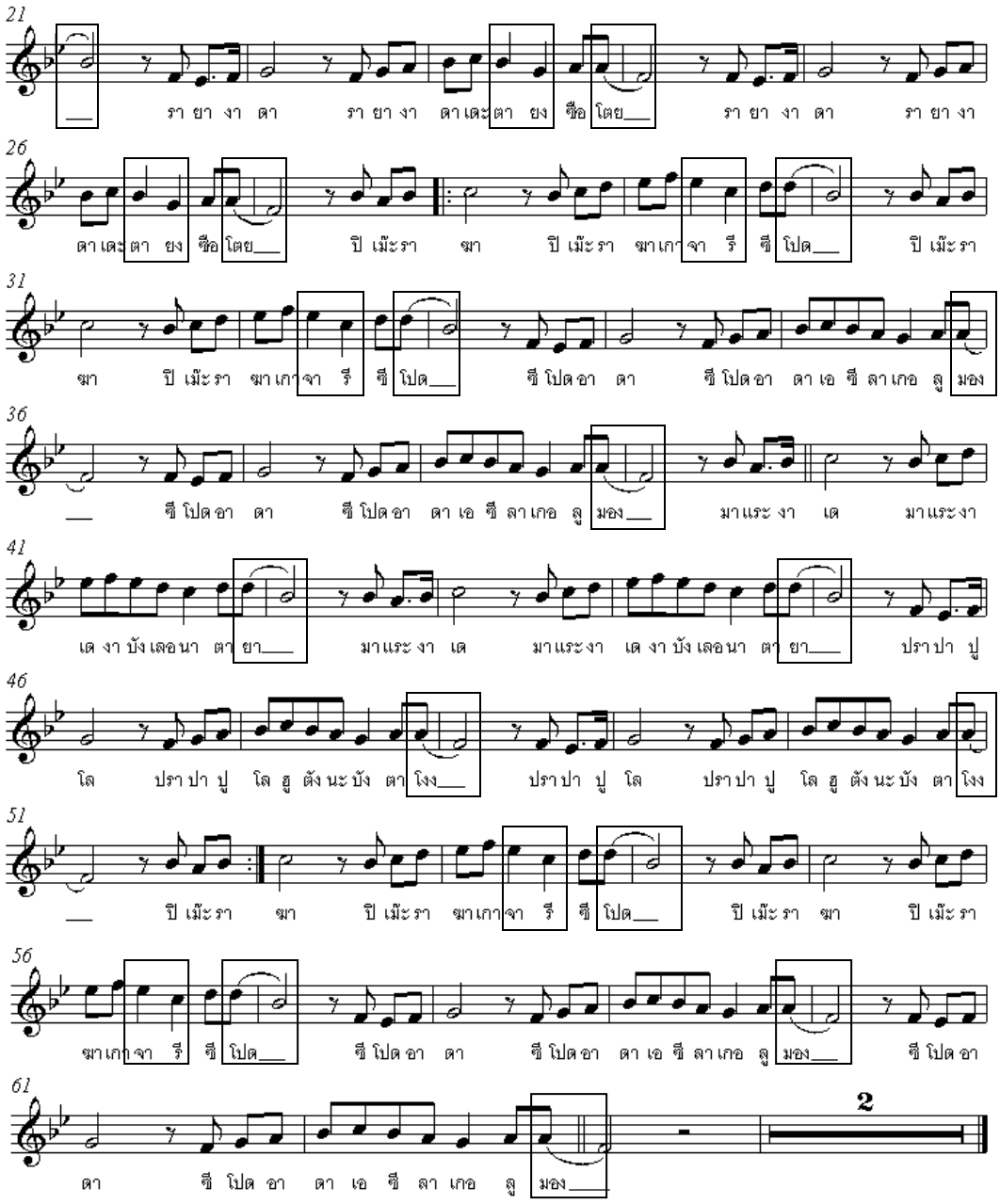
ช่วงกว้างของเสียงในการขับร้อง (Range) มีระยะห่างระหว่างเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด ดังรูป



7.6.3 ทำนองเพลง (Melody) เพลงปิเม๊ะราฆาเมื่อนำมาวิเคราะห์ จะได้ดังนี้

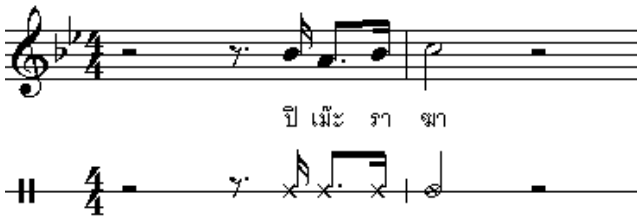
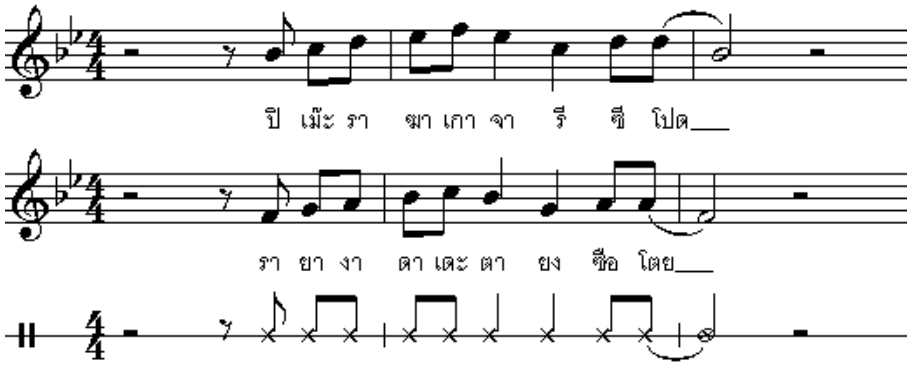
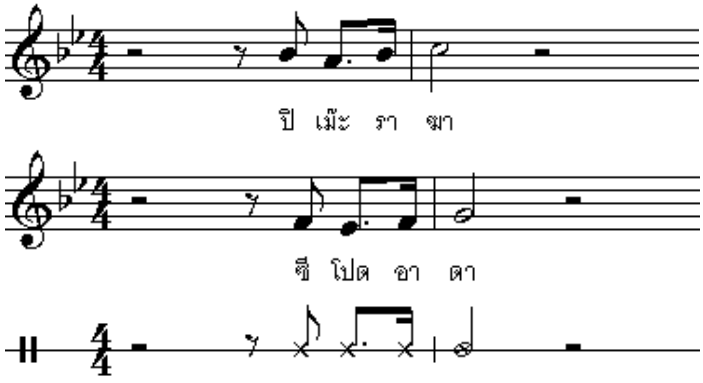
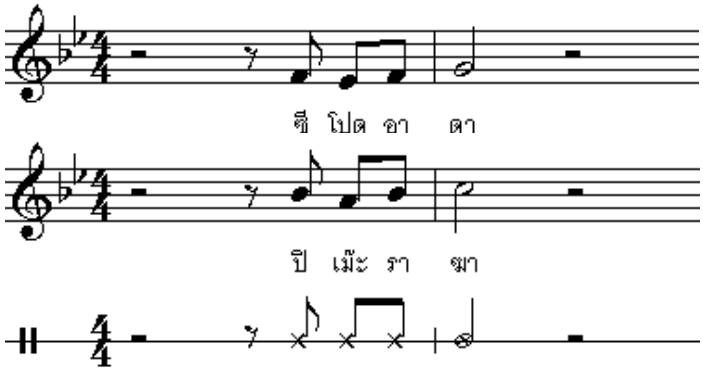
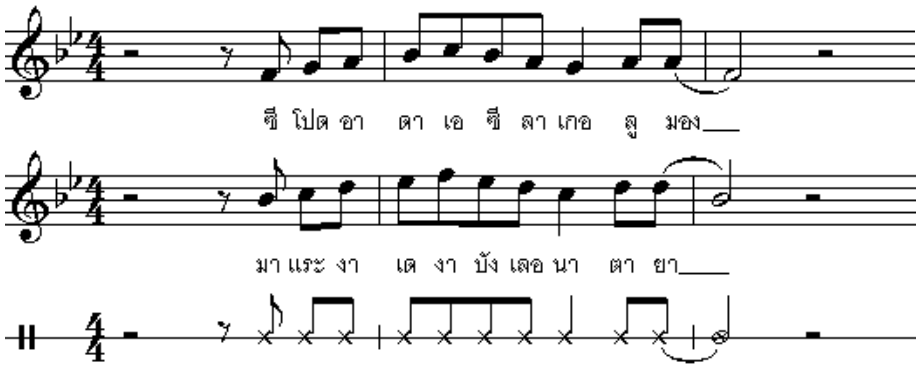
7.5.3.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic Progression) การเคลื่อนที่ของทำนองเพลง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-63 มีการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

7.5.3.1.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repetition) เพลงปิเม๊ะราฆา มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง ดังนี้

7.6.3.1.2 การเคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion) เพลงปีเม๊ะราฆา มีการเคลื่อนที่แบบตามขั้น ดังนี้

7.6.3.1.3 การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) เพลงปิเม๊ะราฆา มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ดังนี้



การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงปิเม๊ะราฆา เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-63 พบว่ามีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขั้นและการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น

7.6.4 จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) จังหวะของทำนองเพลงปิเม๊ะราฆา มีหลายรูปแบบโดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-63 มีการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

จังหวะของทำนองแบบที่ 1

จังหวะของทำนองแบบที่ 2

จังหวะของทำนองแบบที่ 3

จังหวะของทำนองแบบที่ 4

จังหวะของทำนองแบบที่ 5

จังหวะของทำนองในเพลงปิเม๊ะราฆา เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-63 พบว่า มีจังหวะของทำนองอยู่ทั้งหมด 5 แบบ

7.6.5 คำร้อง

เพลงปิเม๊ะราฆา เป็นเพลงที่หกที่นักดนตรีรำมะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ มีความหมายเกี่ยวกับการประกอบอาชีพประมง การจับหอยปูปลา โดยเป็นเพลงมีคนร้องนำหนึ่งคน คนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง มีคำร้องดังนี้

(ร้องนำ) ปิเม๊ะราฆา ปิเม๊ะราฆา เกาจารี ซีโปด ปิเม๊ะราฆา ปิเม๊ะราฆา เกาจารี ซีโปด ซีโปดอาดา

(ลูกคู่รับ) ซีโปดอาดา เอซีลาเกอลูมอง ซีโปดอาดา ซีโปดอาดา เอซีลาเกอลูมอง ปิเม๊ะราฆา ปิเม๊ะราฆา เกาจารี ซีโปด ปิเม๊ะราฆา ปิเม๊ะราฆา เกาจารี ซีโปด ซีโปดอาดา ซีโปดอาดา เอซีลาเกอลูมอง ซีโปดอาดา ซีโปดอาดา เอซีลาเกอลูมอง

(ร้องนำ) งีแลมอเด งีแลมอเด ปรึดตายารายา งีแลมอเด งีแลมอเด ปรึดตายารายารายางาดา

(ลูกคู่รับ) รายางาดา เดะตายงซือโตย รายางาดา รายางาดา เดะตายงซือโตย ปิเม๊ะราฆา ปิเม๊ะราฆา เกาจารี ซีโปด ปิเม๊ะราฆา ปิเม๊ะราฆา เกาจารี ซีโปด ซีโปดอาดา ซีโปดอาดา เอซีลาเกอลูมอง ซีโปดอาดา ซีโปดอาดา เอซีลาเกอลูมอง

(ร้องนำ) มาแระงาเด มาแระงาเด งาบังเลอนาตายา มาแระงาเด มาแระงาเด งาบังเลอนาตายา ปราปาปูโล

(ลูกคู่รับ) ปราปาปูโล ฮูตังนะบังตาโงง ปราปาปูโล ปราปาปูโล ฮูตังนะบังตาโงง

ปิเม๊ะราฆา ปิเม๊ะราฆา เกาจารี ซีโปด ปิเม๊ะราฆา ปิเม๊ะราฆา เกาจารี ซีโปด ซีโปดอาดา ซีโปดอาดา เอซีลาเกอลูมอง ซีโปดอาดา ซีโปดอาดา เอซีลาเกอลูมอง

(ร้องนำ) มาแระงาเด มาแระงาเด งาบังเลอนาตายา มาแระงาเด มาแระงาเด งาบังเลอนาตายา ปราปาปูโล

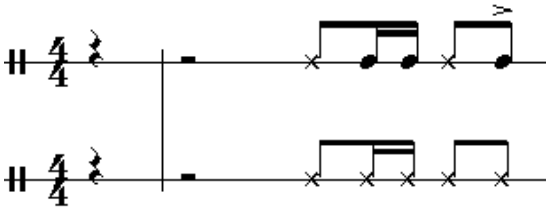
(ลูกคู่รับ) ปราปาปูโล ฮูตังนะบังตาโงง ปราปาปูโล ปราปาปูโล ฮูตังนะบังตาโงง ปิเม๊ะราฆา ปิเม๊ะราฆา เกาจารี ซีโปด ปิเม๊ะราฆา ปิเม๊ะราฆา เกาจารี ซีโปด ซีโปดอาดา ซีโปดอาดา เอซีลาเกอลูมอง ซีโปดอาดา ซีโปดอาดา เอซีลาเกอลูมอง

7.6.6 จังหวะของรำมะนา

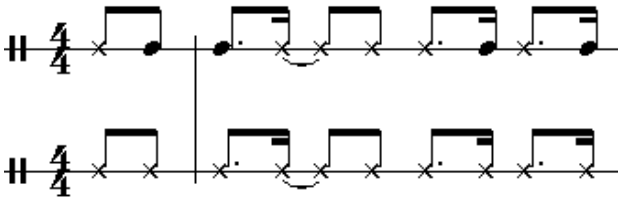
เพลงปิเม๊ะราฆา มีการใช้รำมะนาในการบรรเลง โดยในแต่ละทางของรำมะนาจะบรรเลงไม่เหมือนกัน ซึ่งเริ่มบรรเลงตั้งแต่ห้องที่ 1-65 มีการวิเคราะห์ดังนี้

7.6.6.1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) โดยในเพลงปิเม๊ะราฆาทางรำมะนา มีการใช้กระสวนจังหวะหลายแบบ ดังนี้

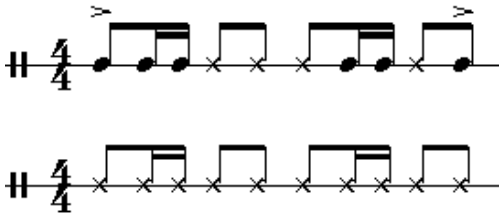
กระสวนจังหวะแบบที่ 1 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



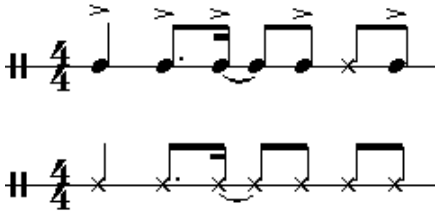
กระสวนจังหวะแบบที่ 2 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



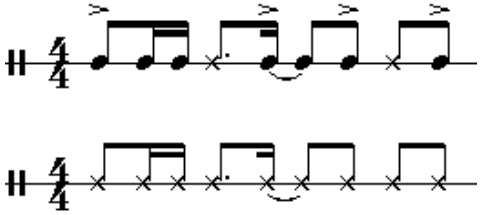
กระสวนจังหวะแบบที่ 3 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1 และ 2



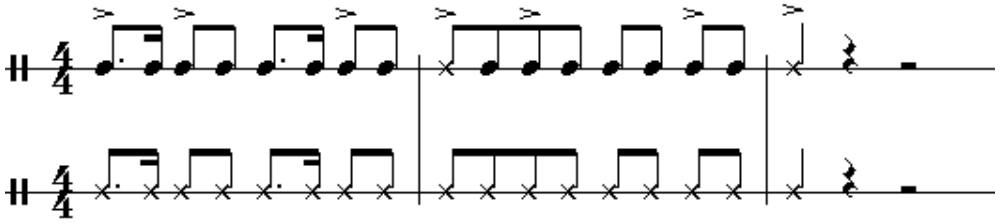
กระสวนจังหวะแบบที่ 4 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



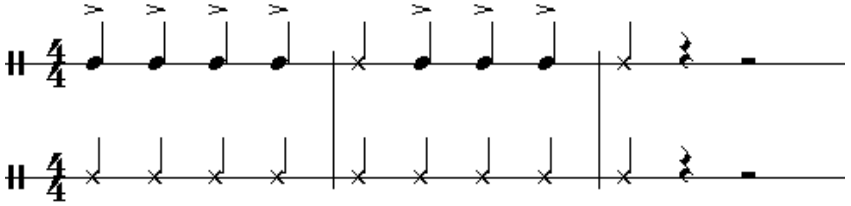
กระสวนจังหวะแบบที่ 5 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



กระสวนจังหวะแบบที่ 6 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



กระสวนจังหวะแบบที่ 7 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



กระสวนจังหวะของรำมะนาในเพลงปิเม๊ะราฆา เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-65 พบว่า มีรูปแบบกระสวนจังหวะของรำมะนาอยู่ทั้งหมด 7 แบบ

สรุป เพลงปิเม๊ะราฆา เป็นเพลงที่หกที่นักดนตรีรำมะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ มีความหมายเกี่ยวกับการประกอบอาชีพประมง เก็บหอยปูปลา

กลุ่มเสียง จังหวะ เพลงปิเม๊ะราฆาใช้กลุ่มเสียง Bb C D Eb F G A อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็วของจังหวะเท่ากับ 100

ลักษณะของเพลง มีคนร้องนำหนึ่งคนซึ่งร้องนำก่อนในแต่ละวรรคเพลง โดยคนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ คำร้องของลูกคู่รับมีลักษณะคล้ายกับคำร้องนำ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง

เทคนิคการขับร้อง พบว่า เพลงปิเม๊ะราฆาใช้เทคนิคการขับร้องคือ การลักจังหวะ

ช่วงเสียงของการขับร้องเพลงปิเม๊ะราฆา ใช้ช่วงเสียงระหว่างคู่ 9 คือ E – F

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงปิเม๊ะราฆา เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-63 พบว่ามีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขั้น และการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น

จังหวะของทำนองเพลงปิเม๊ะราฆา เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-63 มีทั้งหมด 5 แบบ โดยจะมีการซ้ำกันในแต่ละแบบ

คำร้องของเพลงปิเม๊ะราฆา มีความหมายเกี่ยวกับการประกอบอาชีพประมง เก็บหอยปูปลา โดยเป็นเพลงที่มีคนร้องนำหนึ่งคน คนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ ร้องสลับกันจนจบเพลง

กระสวนจังหวะของรำมะนาเพลงปิเม๊ะราฆา เริ่มต้นบรรเลงตั้งแต่ห้องที่ 1-65 มีรูปแบบของกระสวนจังหวะทั้งหมด 7 แบบ

7.7 เพลงจางอง

7.7.1 ข้อมูลทั่วไปของเพลง

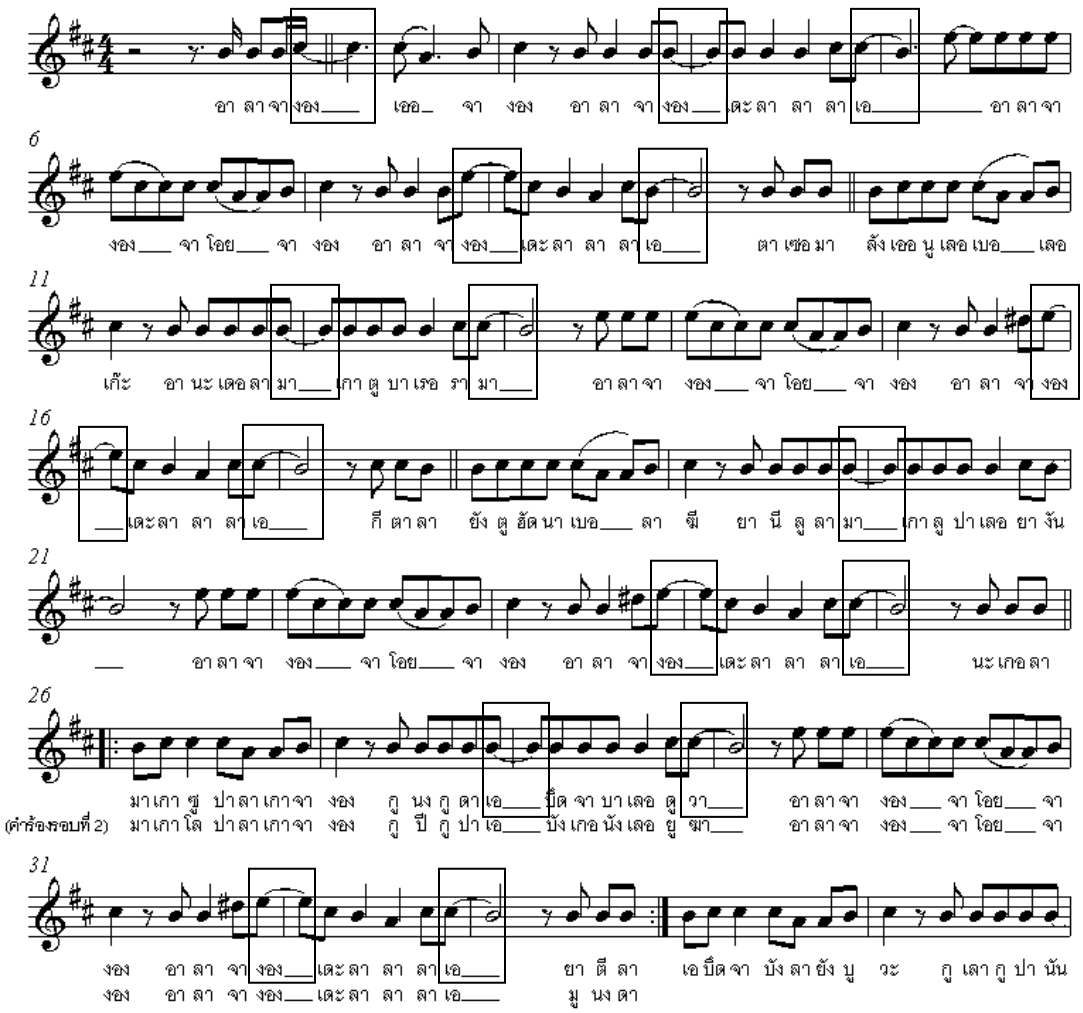
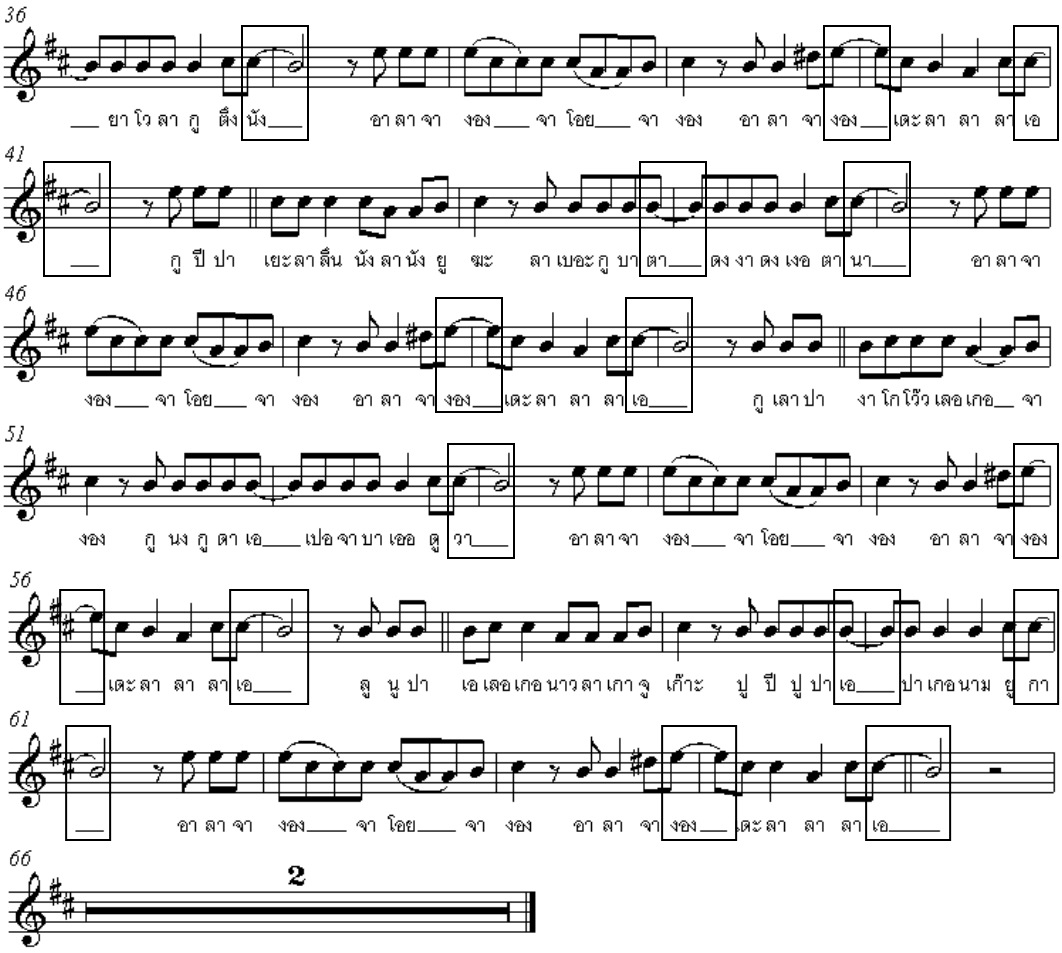
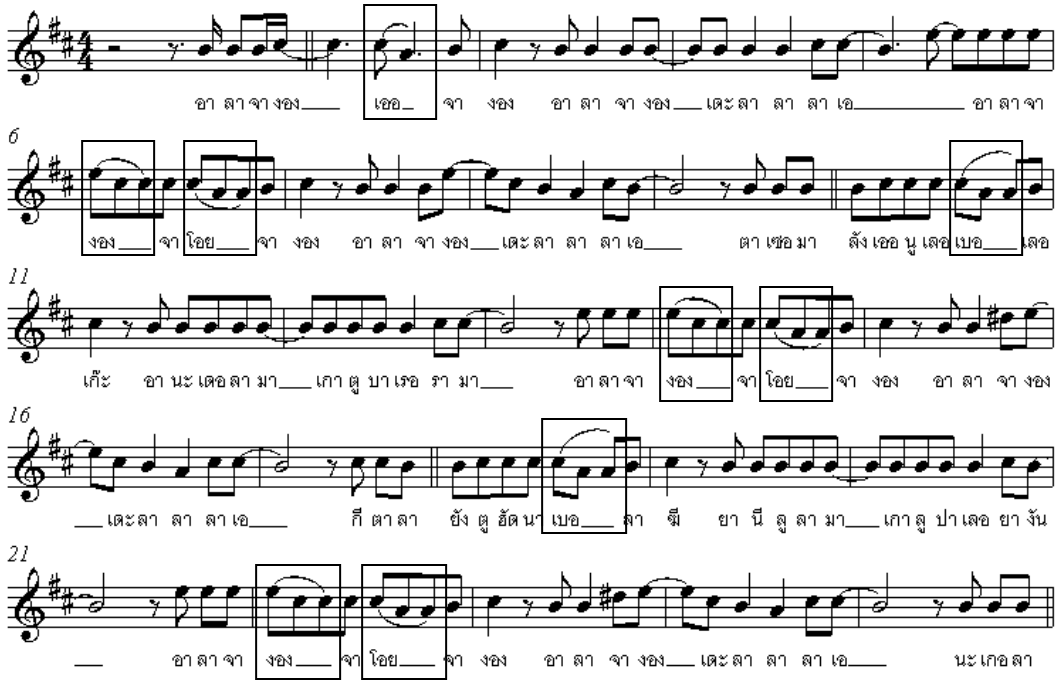
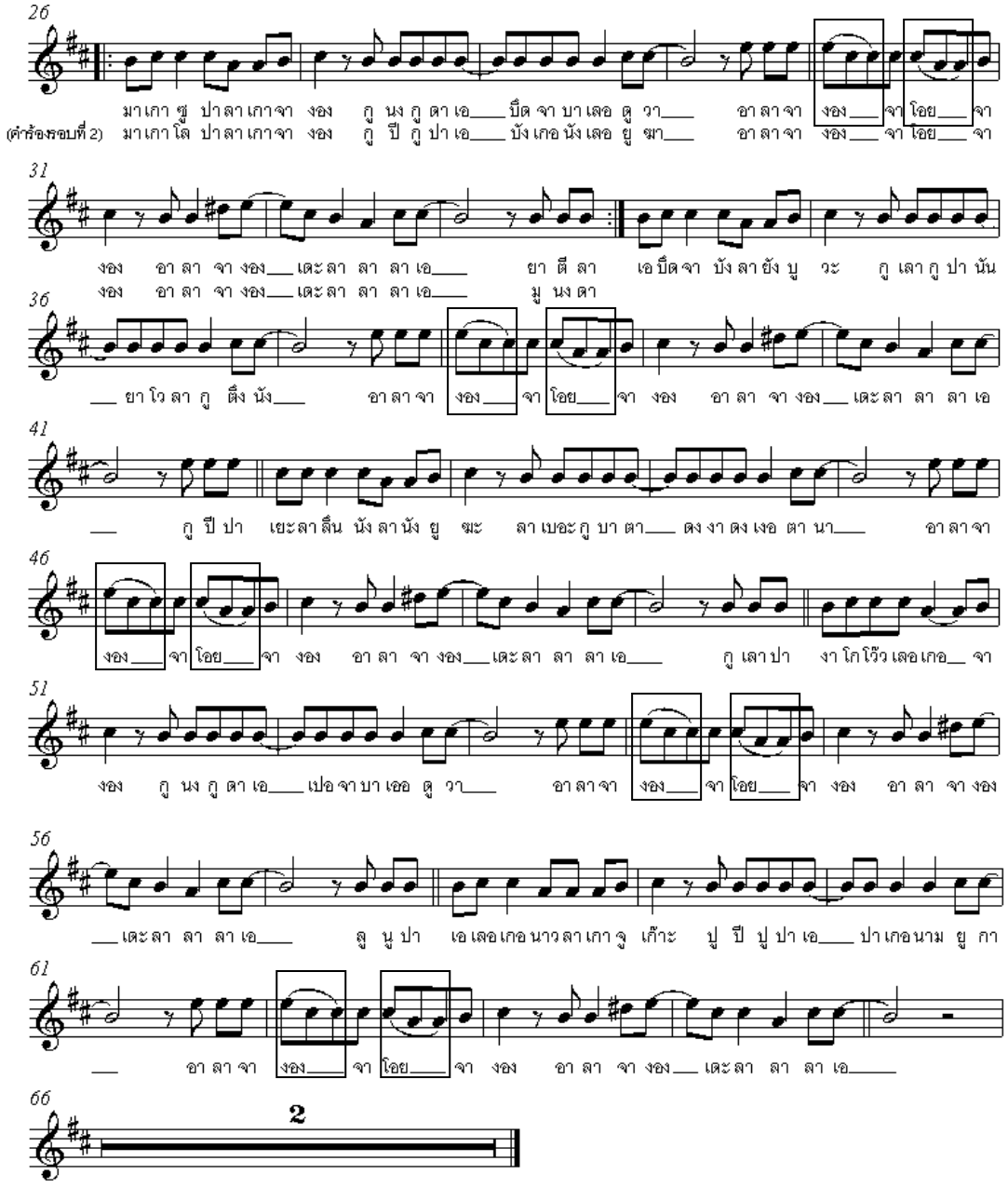
เพลงปิเม๊ะราฆา เป็นเพลงสุดท้ายที่นักดนตรีรำมะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ ซึ่งถือเป็นเพลงลาของการบรรเลง

7.7.1.1 กลุ่มเสียง จังหวะ เพลงจางองใช้กลุ่มเสียง A B C# D# E อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็วของจังหวะเท่ากับ 110

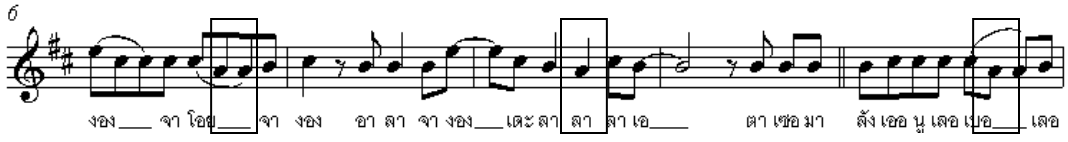
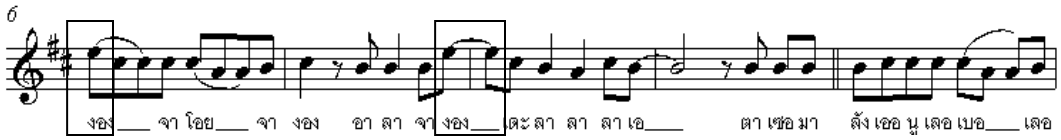
7.7.1.2 ลักษณะของเพลง มีคนร้องนำหนึ่งคนซึ่งร้องนำก่อนในแต่ละวรรคเพลง โดยคนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ คำร้องของลูกคู่รับมีลักษณะคล้ายกับคำร้องนำ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพล

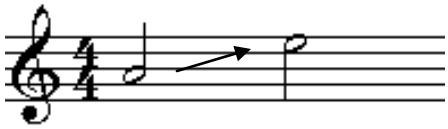
7.7.2 การขับร้อง

7.7.2.1 เทคนิคการขับร้อง พบว่า เพลงจางองใช้เทคนิคการขับร้องต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

7.7.2.1.1 การลักจังหวะ

7.7.2.1.2 การผ่านเสียง

ในเพลงจางองมีเทคนิคการขับร้องคือ การลักจังหวะ และการผ่านเสียง

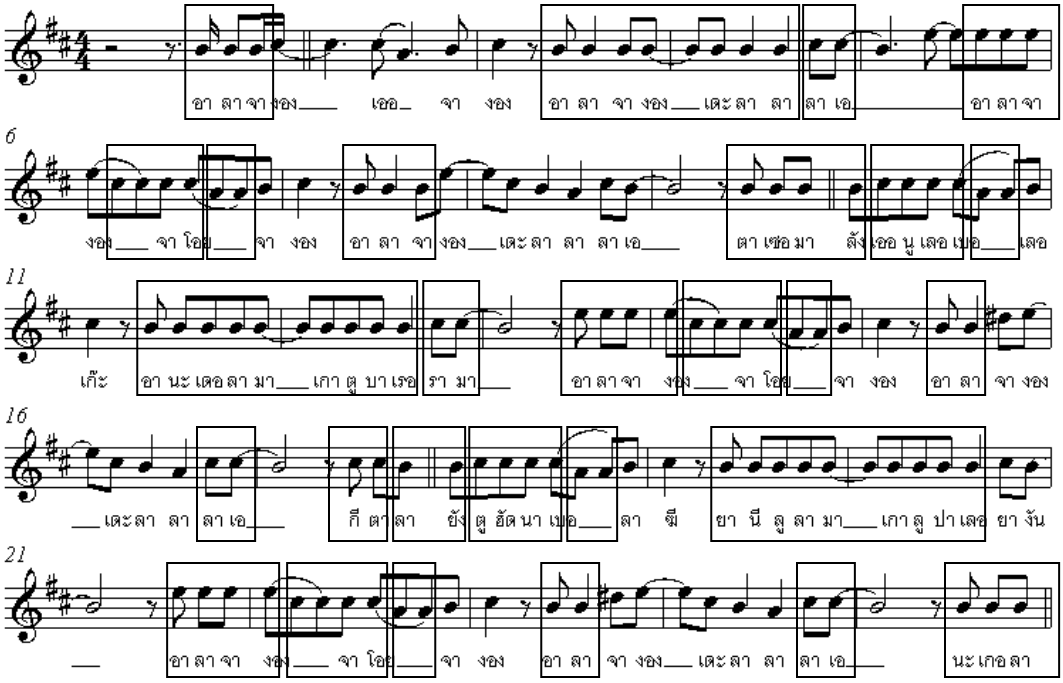
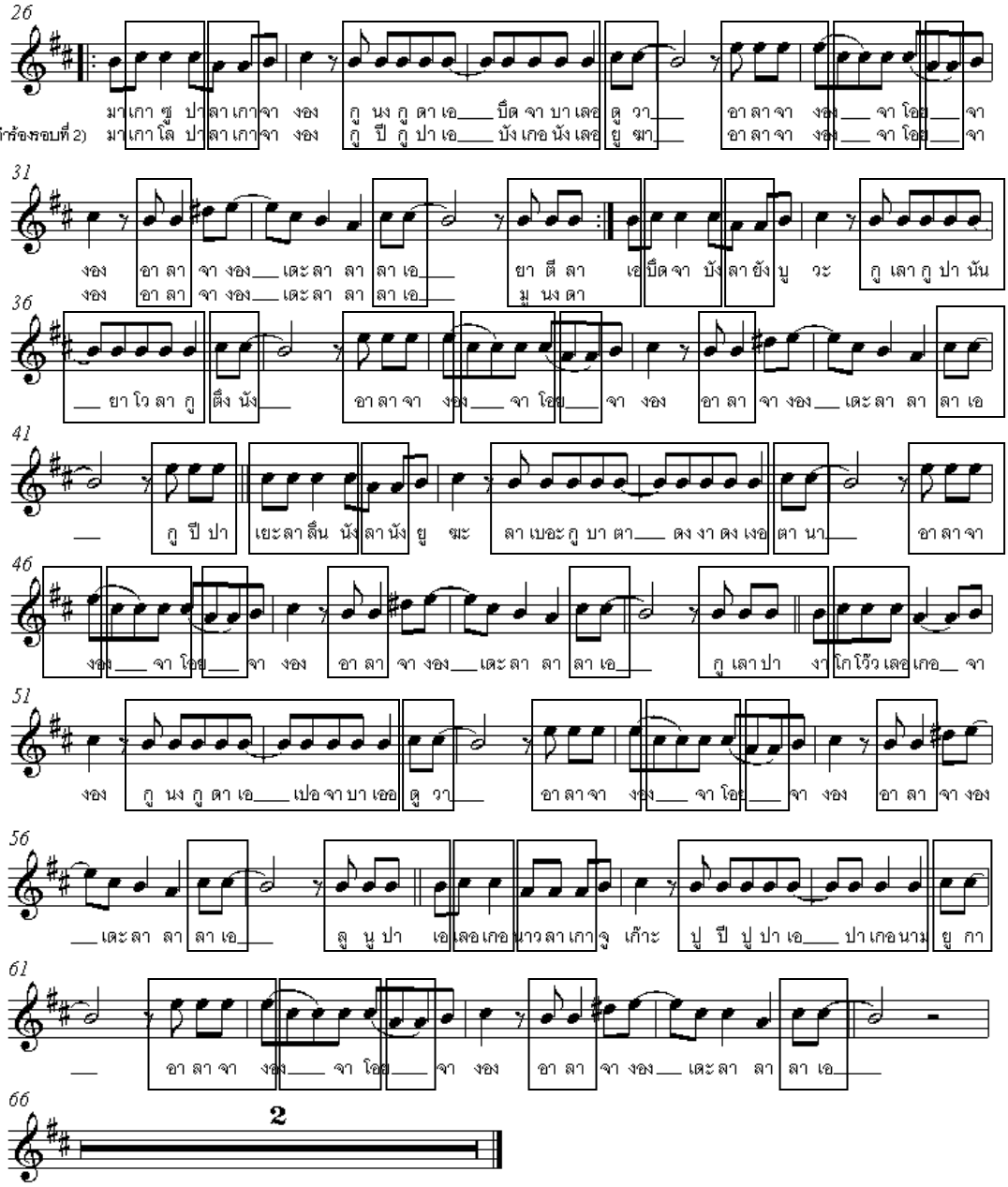
7.7.2.2 ช่วงกว้างของเสียง การขับร้องของเพลงจางองมีระยะห่างระหว่างเสียงสูงต่ำของบทเพลง ดังนี้

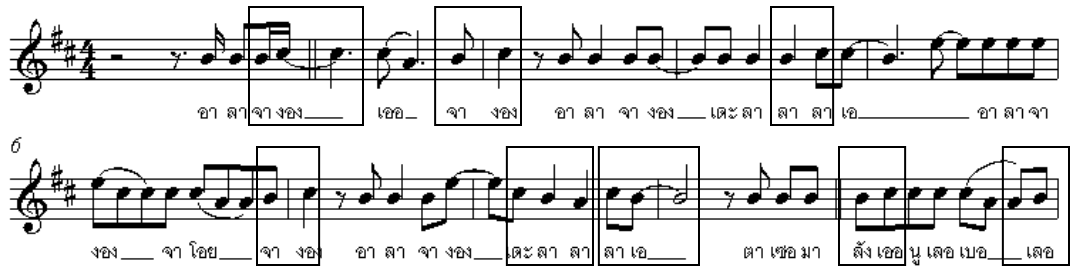
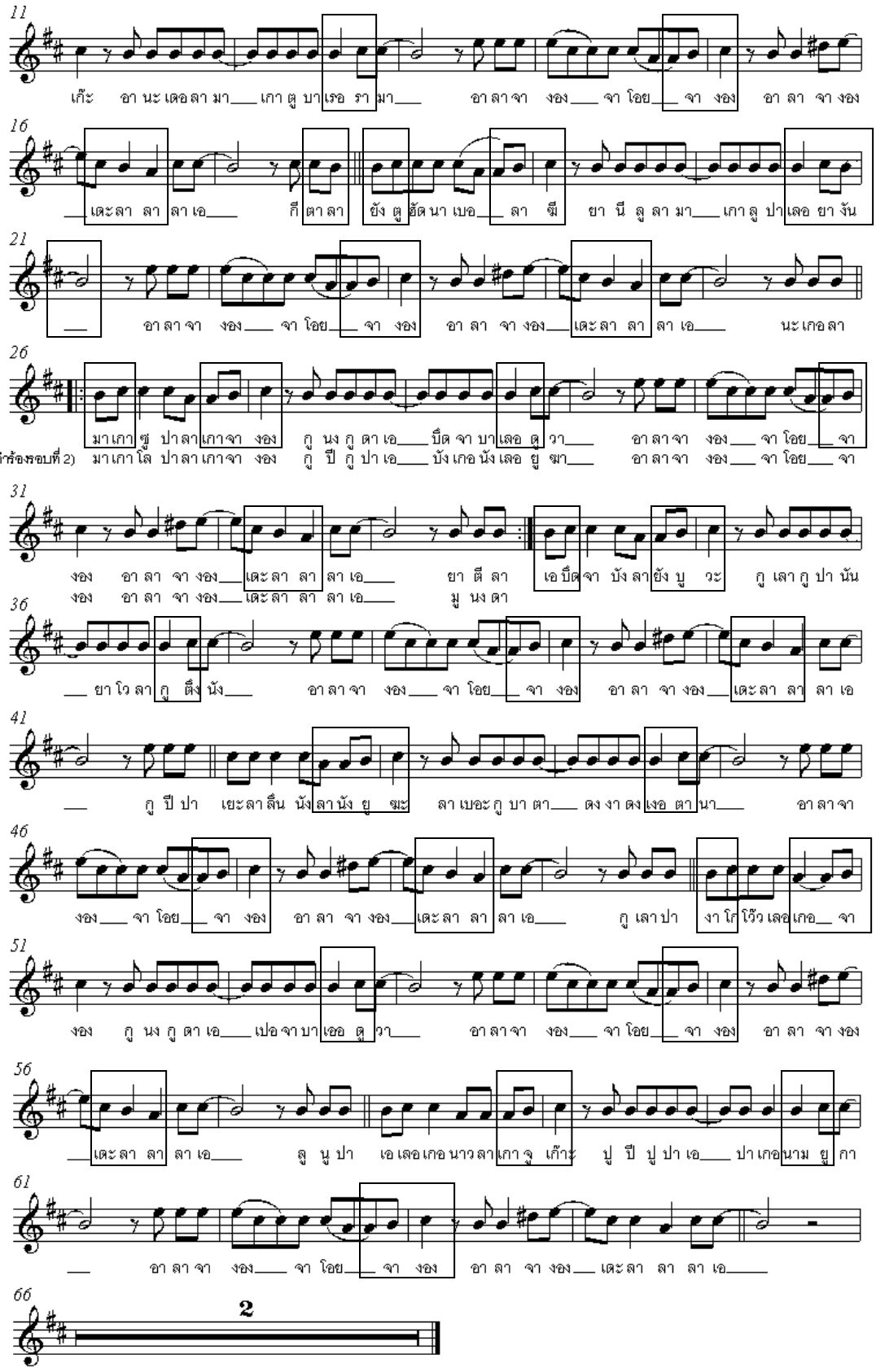
7.7.2.2.1 เสียงต่ำสุด ในเพลงจางองมีระดับเสียงต่ำสุดคือ เสียง A

7.7.2.2.1 เสียงสูงสุด ในเพลงจางองมีระดับเสียงสูงสุดคือ เสียง E

การขับร้องเพลงจางอง เป็นการขับร้องในช่วงเสียงระหว่างคู่ 5 คือ A-E ช่วงกว้างของเสียงในการขับร้อง (Range) มีระยะห่างระหว่างเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด ดังรูป



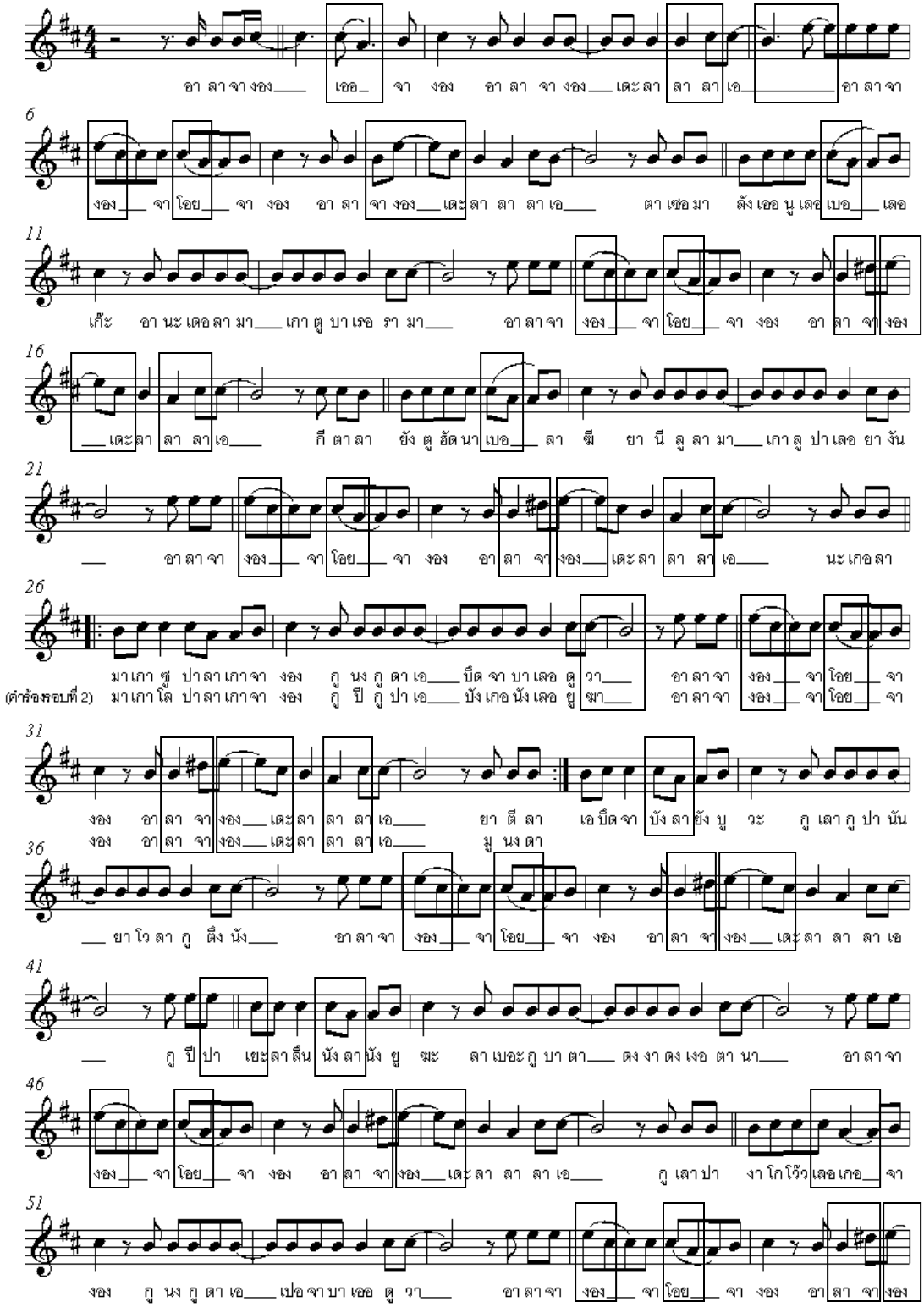
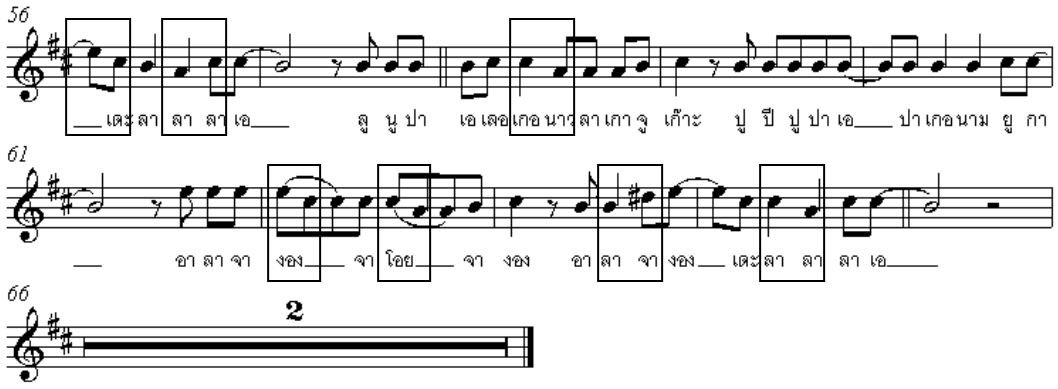
7.6.3 ทำนองเพลง (Melody) เพลงจางองเมื่อนำมาวิเคราะห์ จะได้ดังนี้

7.5.3.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic Progression) การเคลื่อนที่ของทำนองเพลง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-65 มีการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

7.5.3.1.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repetition) เพลงจางอง มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง ดังนี้

7.6.3.1.2 การเคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion) เพลงจางอง มีการเคลื่อนที่แบบตามขั้น ดังนี้

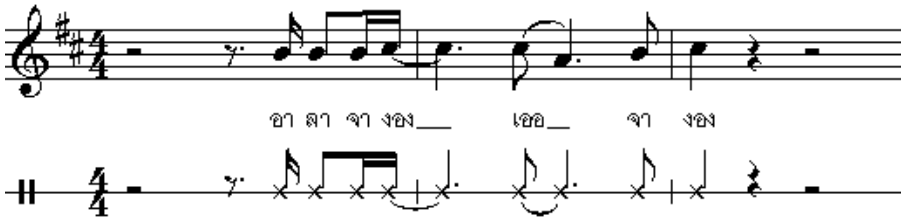


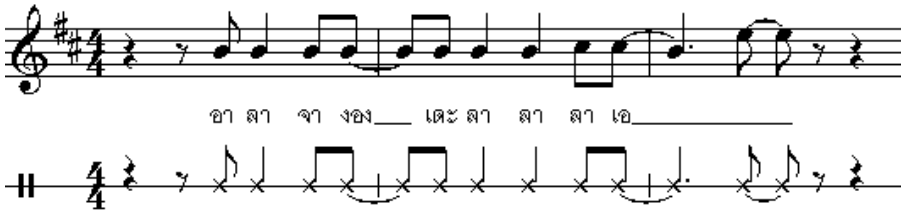
11
เก๊ะ อา นะ เดอ ลา มา___ เกา ตู บา เธอ รา มา___ อา ลา จา งอง___ จา โอย___ จา งอง อา ลา จา งอง
16
___ เดะ ลา ลา ลา เอ___ กี ตา ลา ยัง ตู ฮัด นา เบอ___ ลา ฆี ยา นี ลู ลา มา___ เกา ลู ปา เลอ ยา จัน
21
___ อา ลา จา งอง___ จา โอย___ จา งอง อา ลา จา งอง___ เดะ ลา ลา ลา เอ___ นะ เกอ ลา
26
มา เกา ซู ปา ลา เกา จา งอง กู นง กู ดา เอ___ บึด จา บา เลอ ตู วา___ อา ลา จา งอง___ จา โอย___ จา
(คำร้องรอบที่ 2) มา เกา โล ปา ลา เกา จา งอง กู ปี กู ปา เอ___ บัง เกอ นัง เลอ ยู ฆา___ อา ลา จา งอง___ จา โอย___ จา
31
งอง อา ลา จา งอง___ เดะ ลา ลา ลา เอ___ ยา ตี ลา เอ บึด จา บัง ลา ยัง บู วะ กู เลา กู ปา นัน
งอง อา ลา จา งอง___ เดะ ลา ลา ลา เอ___ มู นง ดา
36
___ ยา โว ลา กู ตึง นัง___ อา ลา จา งอง___ จา โอย___ จา งอง อา ลา จา งอง___ เดะ ลา ลา ลา เอ
41
___ กู ปี ปา เยะ ลา ลึน นัง ลา บัง ยู ฆะ ลา เบอะ กู บา ตา___ ดง งา ดง เงอ ตา นา___ อา ลา จา
46
งอง___ จา โอย___ จา งอง อา ลา จา งอง___ เดะ ลา ลา ลา เอ___ กู เลา ปา งา โก โว้ว เลอ เกอ___ จา
51
งอง กู นง กู ดา เอ___ เปอ จา บา เธอ ตู วา___ อา ลา จา งอง___ จา โอย___ จา งอง อา ลา จา งอง
56
___ เดะ ลา ลา ลา เอ___ ลู นู ปา เอ เลอ เกอ นาว ลา เกา จู เก๊าะ ปู ปี ปู ปา เอ___ ปา เกอ นาม ยู กา
61
___ อา ลา จา งอง___ จา โอย___ จา งอง อา ลา จา งอง___ เดะ ลา ลา ลา เอ___
66
2

7.7.3.1.3 การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) เพลงจางอง มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ดังนี้



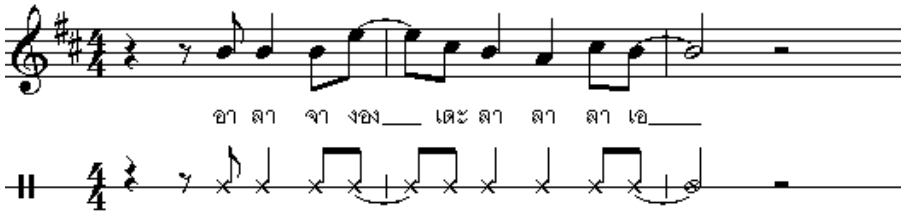
การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงจางอง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-65 พบว่ามีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขั้นและการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น

7.7.4 จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) จังหวะของทำนองเพลงจางอง มีหลายรูปแบบ โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-65 มีการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

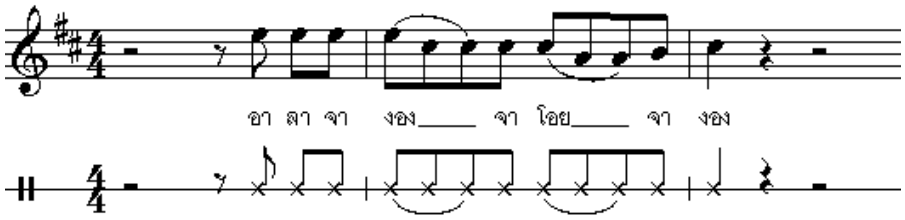
จังหวะของทำนองแบบที่ 1

จังหวะของทำนองแบบที่ 2



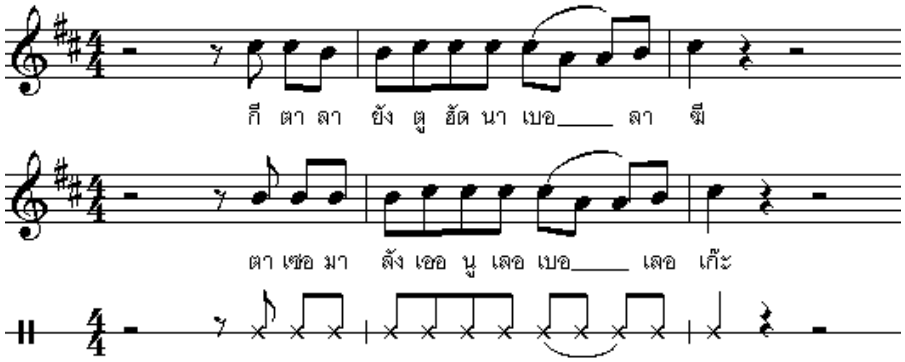
จังหวะของทำนองแบบที่ 3



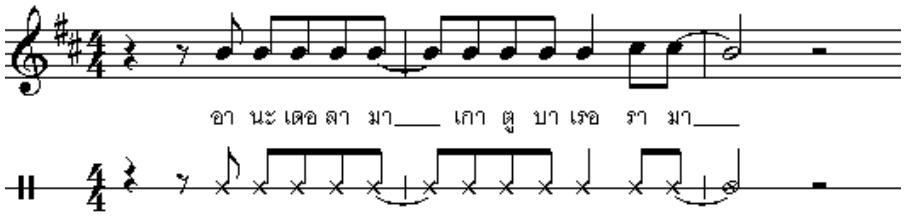
จังหวะของทำนองแบบที่ 4

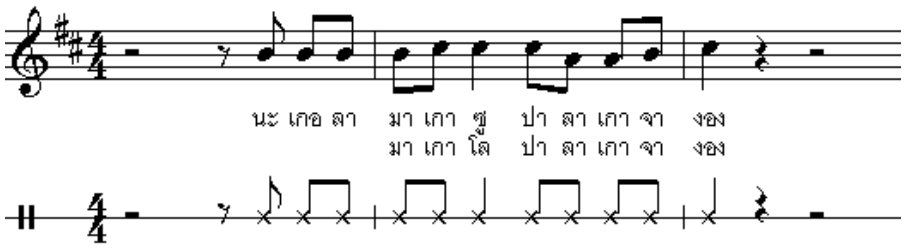
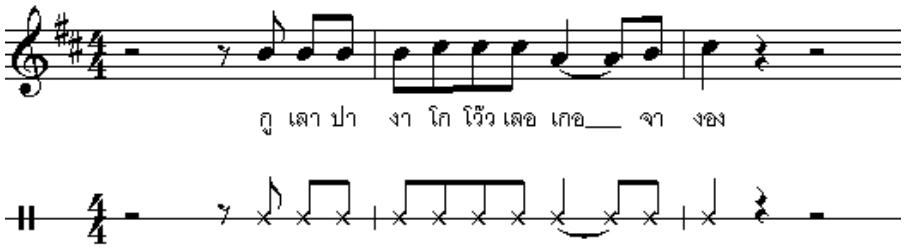


จังหวะของทำนองแบบที่ 5



จังหวะของทำนองแบบที่ 6



จังหวะของทำนองแบบที่ 7

จังหวะของทำนองแบบที่ 8

จังหวะของทำนองในเพลงจางอง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-65 พบว่า มีจังหวะของทำนองอยู่ทั้งหมด 8 แบบ

7.7.5 คำร้อง

เพลงจางองเป็นเพลง ที่สุดท้ายที่นักดนตรีรำมะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ ซึ่งถือเป็นเพลงลาของการบรรเลง โดยเป็นเพลงมีคนร้องนำหนึ่งคน คนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง มีคำร้องดังนี้

(ร้องนำ) อาลาจางอง เออ จางอง อาลาจางอง

(ลูกคู่รับ) เดะ ลาลาลา เอ อาลาจางอง โอยจางอง อาลาจางอง เดะ ลาลาลา เอ

(ร้องนำ) ตาเซอมาลัง เออนูเลอเบอเลอเก๊ะ อานะเดอลามา

(ลูกคู่รับ) เกาตูบาเรอรามา อาลาจางอง จาโอยจางอง อาลาจางอง เดะ ลาลาลา เอ

(ร้องนำ) กีตาลายัง ตูฮัดนาเบอลาฆี ยานีลูลามา

(ลูกคู่รับ) เกาลูปาเลอยางัน อาลาจางอง จาโอยจางอง อาลาจางอง เดะ ลาลาลา เอ

(ร้องนำ) นะเกอลามา เกาซูปาลาเกาจางอง กูนงกูดาเอ

(ลูกคู่รับ) บึดจาบาเลอ ดูวาอาลาจางอง จาโอยจางอง อาลาจางอง เดะ ลาลาลา เอ

(ร้องนำ) ยาตีลามา เกาโลปาลาเกาจางอง กูปีกูปาเอ

(ลูกคู่รับ) บังเกอนังเลอยูฆา อาลาจางอง จาโอยจางอง อาลาจางอง เดะ ลาลาลา เอ

(ร้องนำ) มูนงดาเอ บึดจาบังลายังบูวะ กูเลากูปานัน

(ลูกคู่รับ) ยาโวลากูดึงนัง อาลาจางอง จาโอยจางอง อาลาจางอง เอ ลาลาลา เอ

(ร้องนำ) กูปีปาเยะ ลาลืนนังลานังยูฆะ ลาเบอะกูบาตา

(ลูกคู่รับ) ดงงาดงเงอตานา อาลาจางอง จาโอยจางอง อาลาจางอง เอ ลาลาลา เอ

(ร้องนำ) กูเลาปางา โกโว๊วเลอเกอจางอง กูนงกูดาเอ

(ลูกคู่รับ) เปอจาบาเออ ดูวาอาลาจางอง จาโอยจางอง อาลาจางอง เอ ลาลาลา เอ

(ร้องนำ) ลูนูปาเอเลอเกอนาวลาเกาจูเก๊าะ ปูปีปูปาเอ

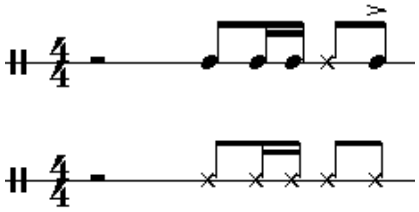
(ลูกคู่รับ) ปาเกอนามยูกา อาลาจางอง จาโอยจางอง อาลาจางอง เอ ลาลาลา เอ

7.7.6 จังหวะของรำมะนา

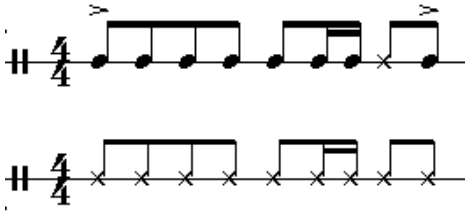
เพลงจางอง มีการใช้รำมะนาในการบรรเลง โดยในแต่ละทางของรำมะนาจะบรรเลงไม่เหมือนกัน ซึ่งเริ่มบรรเลงตั้งแต่ห้องที่ 1-67 มีการวิเคราะห์ดังนี้

7.6.6.1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) โดยในเพลงจางองทางรำมะนา มีการใช้กระสวนจังหวะหลายแบบ ดังนี้

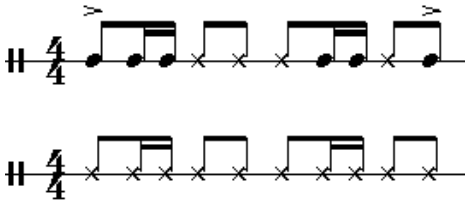
กระสวนจังหวะแบบที่ 1 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



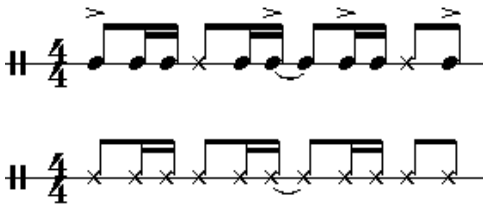
กระสวนจังหวะแบบที่ 2 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



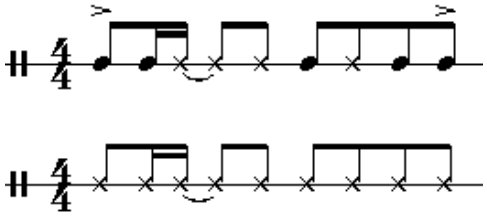
กระสวนจังหวะแบบที่ 3 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1 และ 2



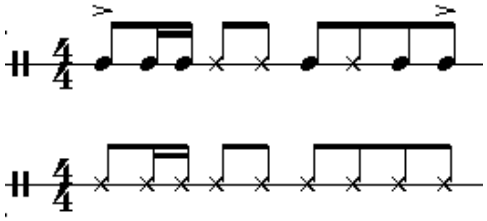
กระสวนจังหวะแบบที่ 4 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



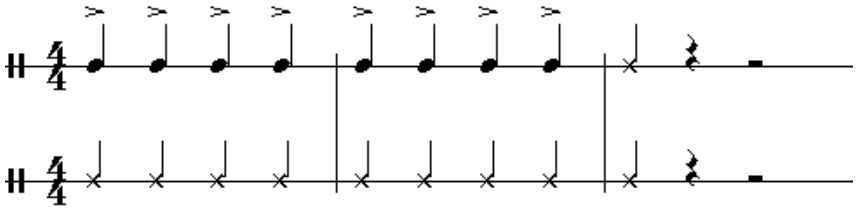
กระสวนจังหวะแบบที่ 5 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1 และ 2



กระสวนจังหวะแบบที่ 6 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



กระสวนจังหวะแบบที่ 7 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1 และ 2



กระสวนจังหวะของรำมะนาในเพลงจางอง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-67 พบว่า มีรูปแบบกระสวนจังหวะของรำมะนาอยู่ทั้งหมด 7 แบบ

สรุป เพลงจางอง เป็นเพลงที่สองที่นักดนตรีรำมะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ ซึ่งถือเป็นเพลงลาของการบรรเลง

กลุ่มเสียง จังหวะ เพลงจางองใช้กลุ่มเสียง A B C# D# E อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็วของจังหวะเท่ากับ 110

ลักษณะของเพลง มีคนร้องนำหนึ่งคนซึ่งร้องนำก่อนในแต่ละวรรคเพลง โดยคนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ คำร้องของลูกคู่รับมีลักษณะคล้ายกับคำร้องนำ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง

เทคนิคการขับร้อง พบว่า เพลงจางองใช้เทคนิคการขับร้องคือ การลักจังหวะ และการผ่านเสียง

ช่วงเสียงของการขับร้องเพลงจางอง ใช้ช่วงเสียงระหว่างคู่ 5 คือ A – E

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงจางอง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-65 พบว่ามีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขั้น และการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น

จังหวะของทำนองเพลงจางอง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-65 มีทั้งหมด 8 แบบ โดยจะมีการซ้ำกันในแต่ละแบบ

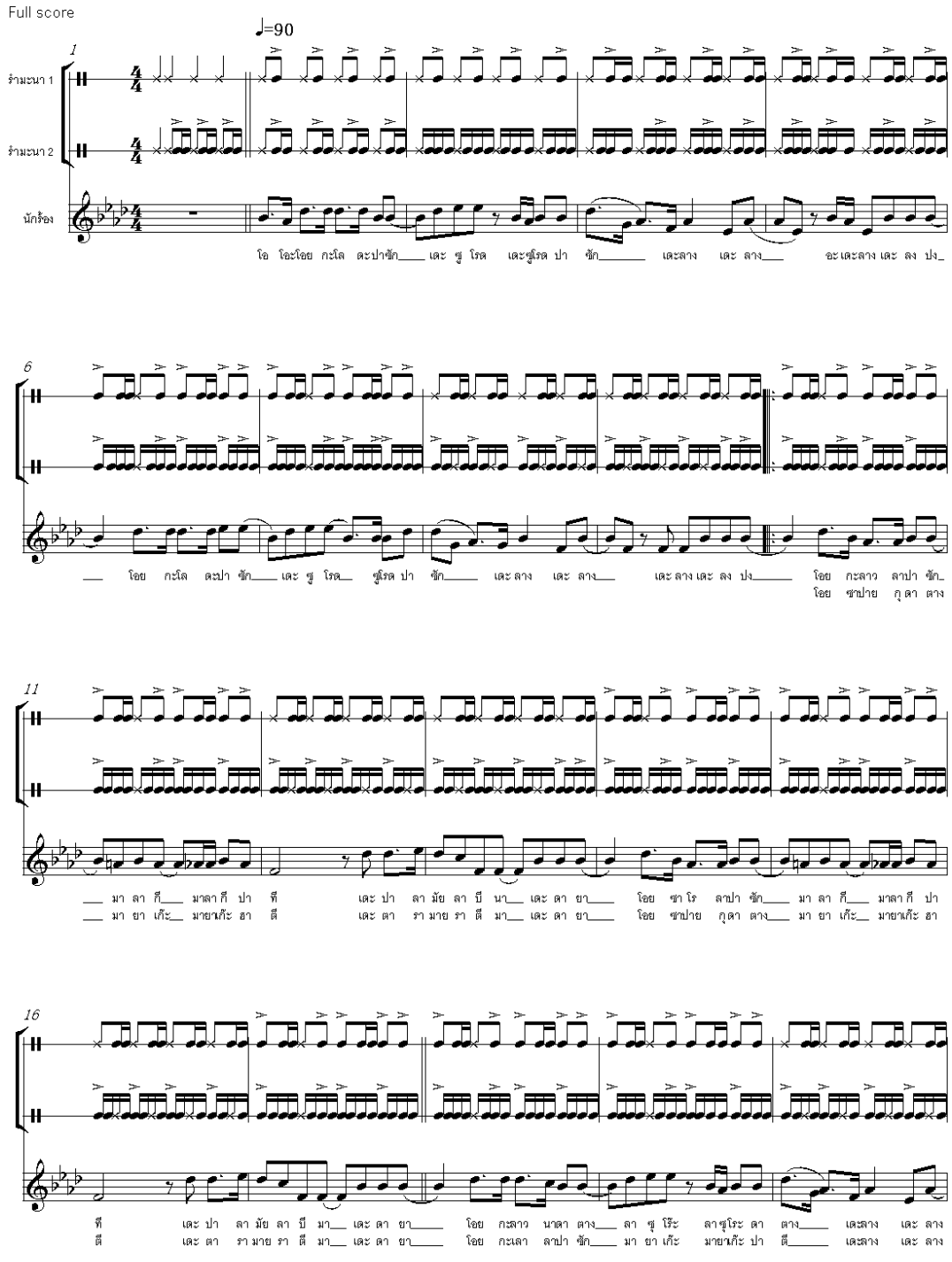
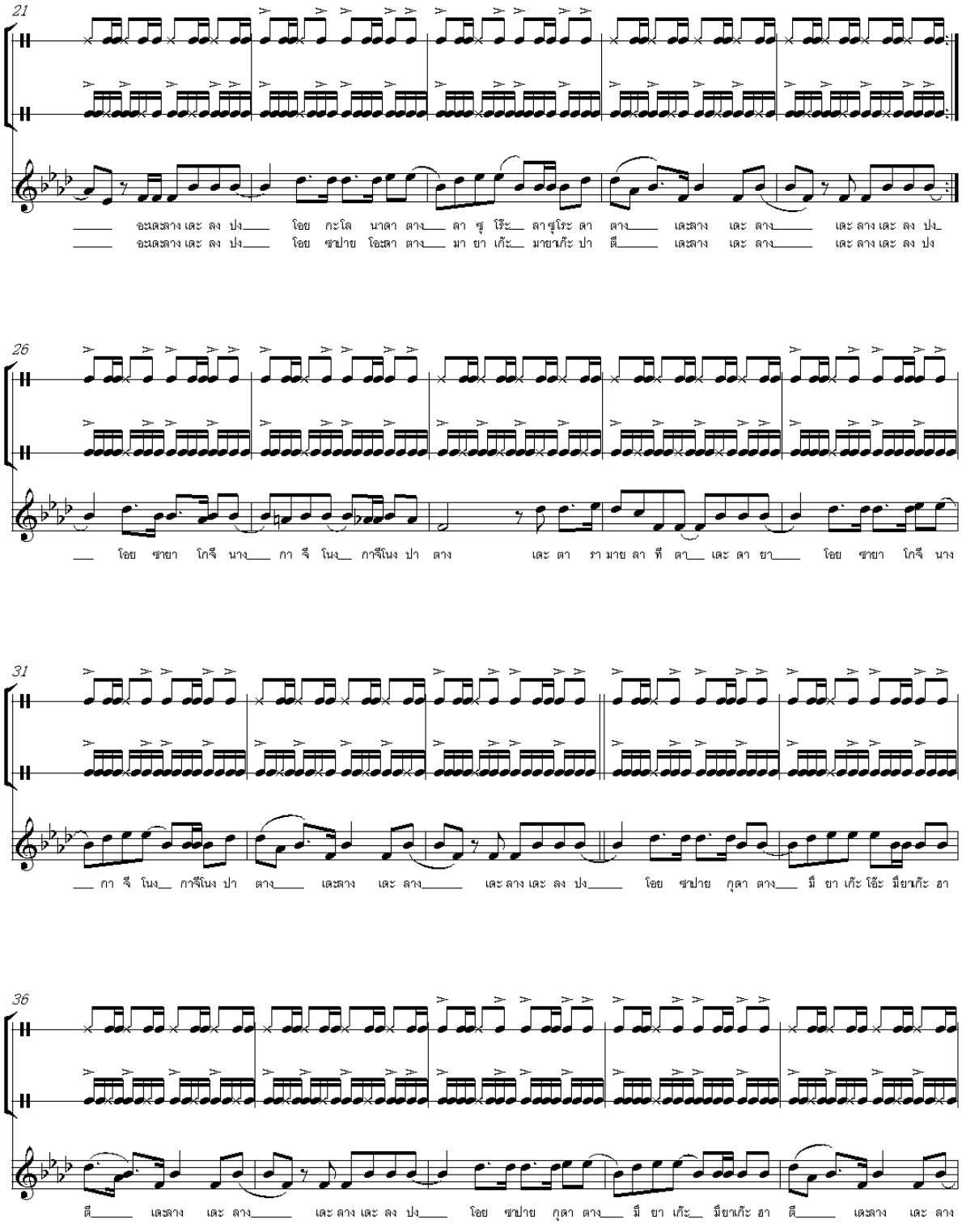
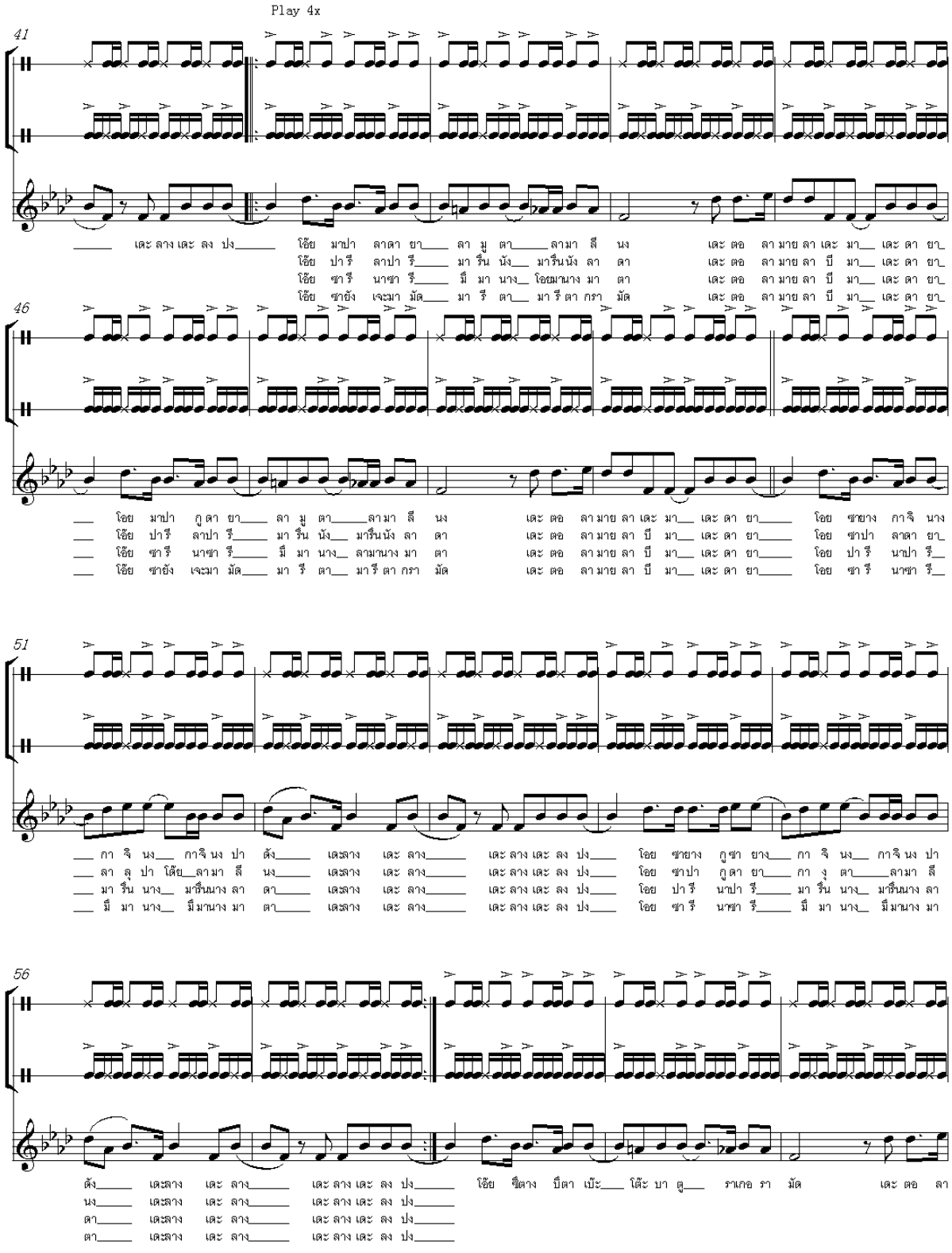
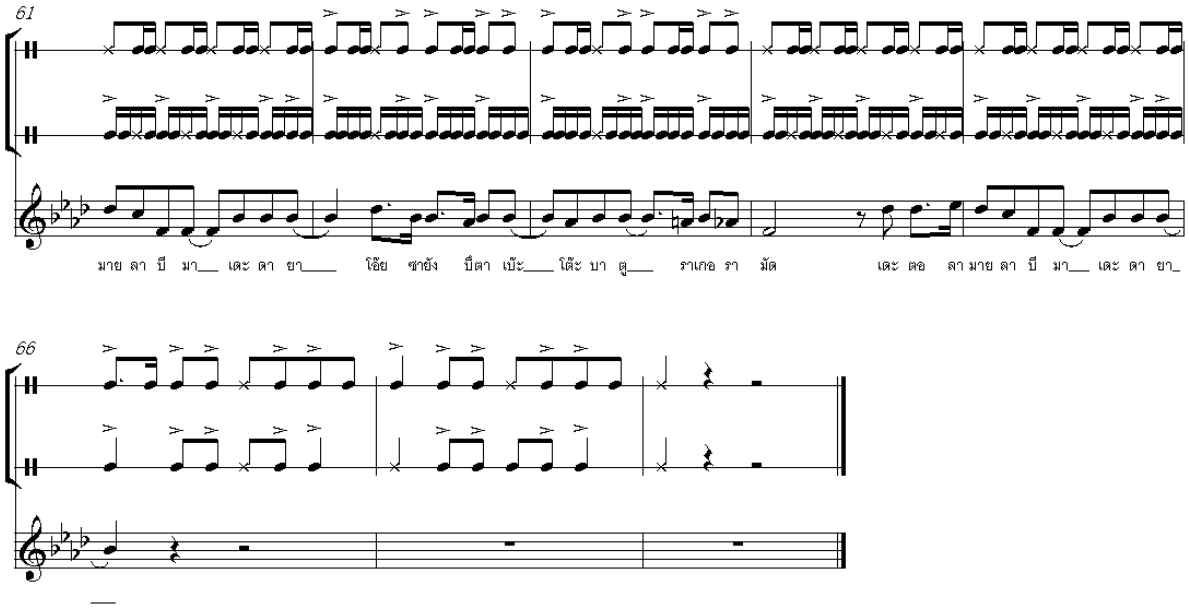
คำร้องของเพลงจางอง มีความหมายเกี่ยวกับการการลาและสิ้นสุดในการบรรเลง โดยเป็นเพลงที่มีคนร้องนำหนึ่งคน คนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ ร้องสลับกันจนจบเพลง

กระสวนจังหวะของรำมะนาเพลงจางอง เริ่มต้นบรรเลงตั้งแต่ห้องที่ 1-67 มีรูปแบบของกระสวนจังหวะทั้งหมด 7 แบบ

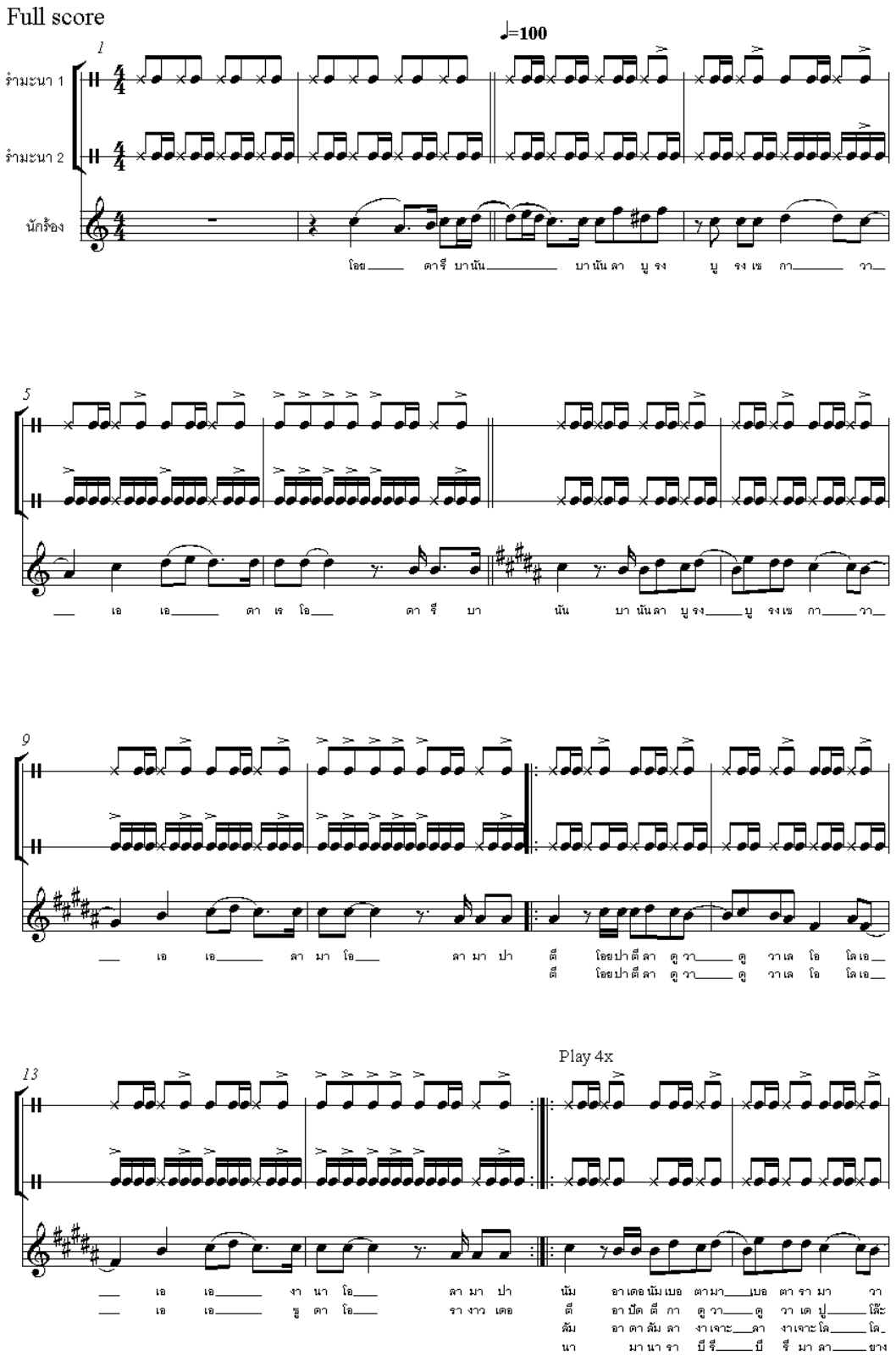
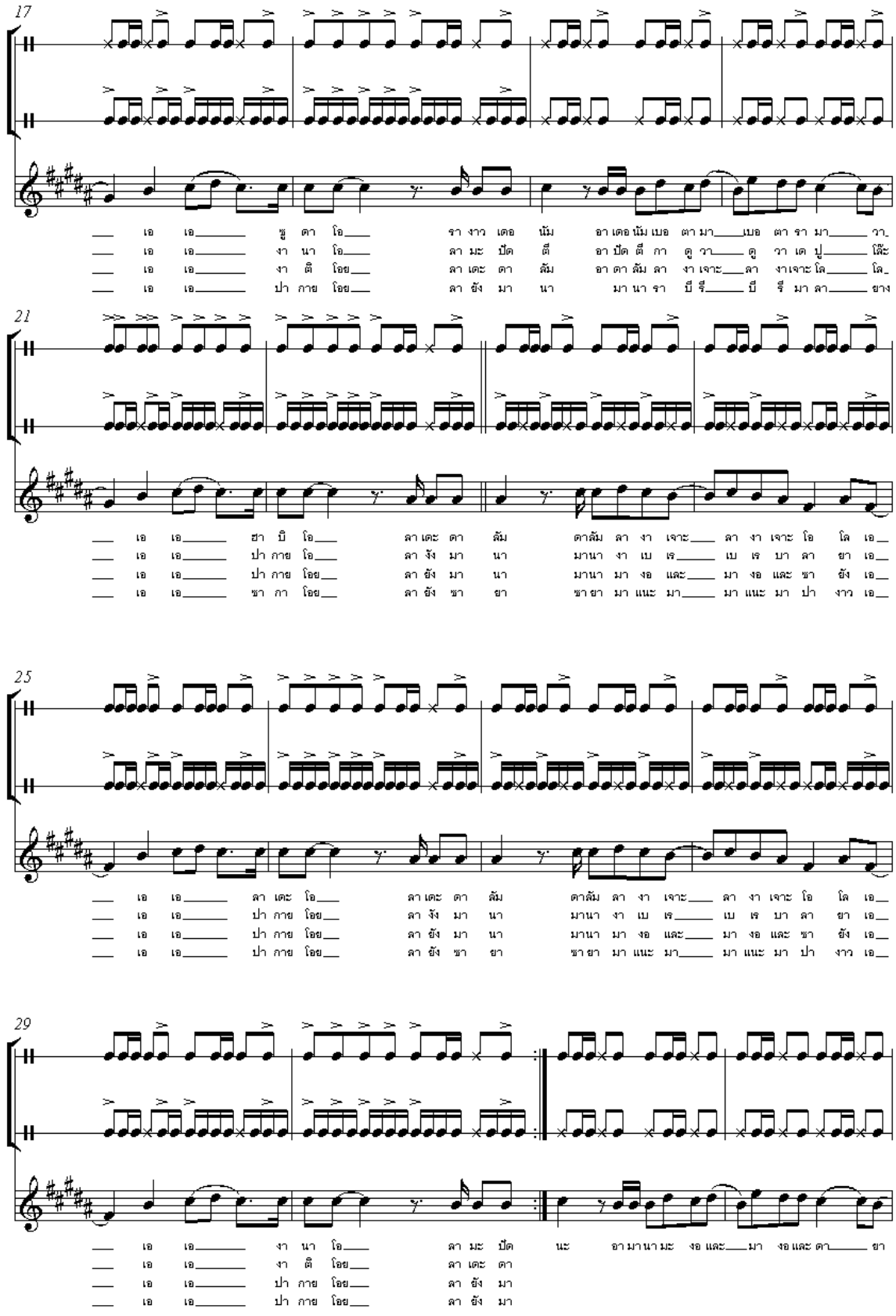
ข. รวบรวมและบันทึกคำร้องกับทำนองดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ

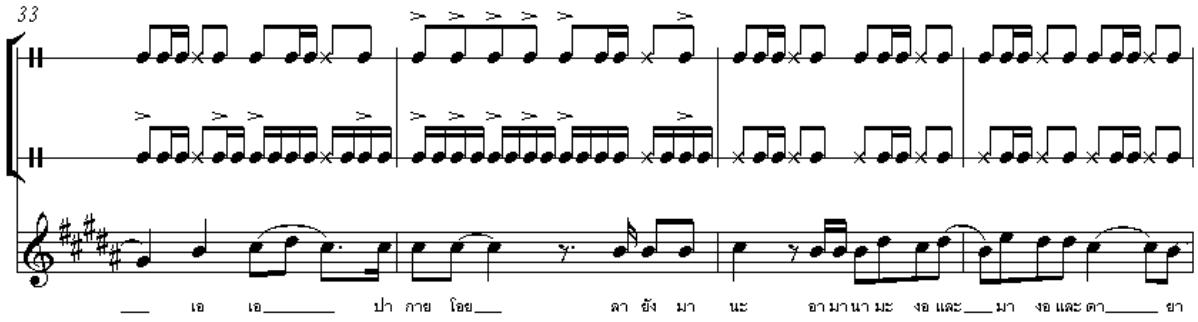
โดยมีบทเพลงที่จะรวบรวมทั้งหมด 7 เพลง คือ เพลงลงปง ดารีบานัน ปูโกยฆึนัง นีและดารี ซารูตน ปิเม๊ะราฆาและจางอง

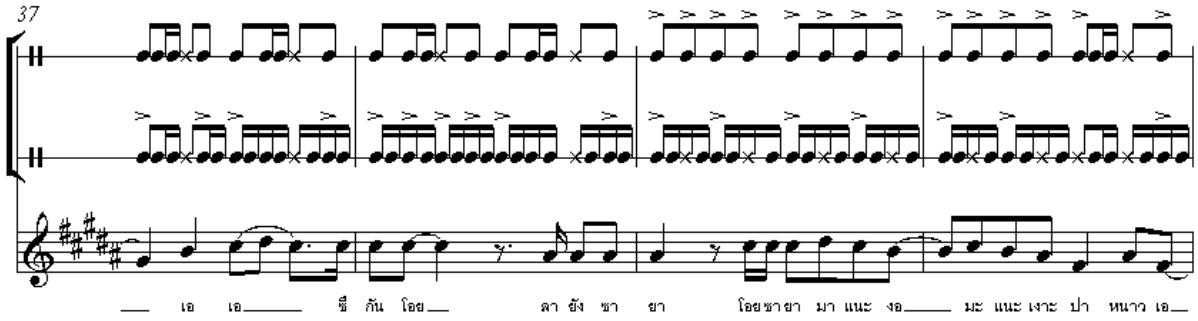
1. เพลงลงปง

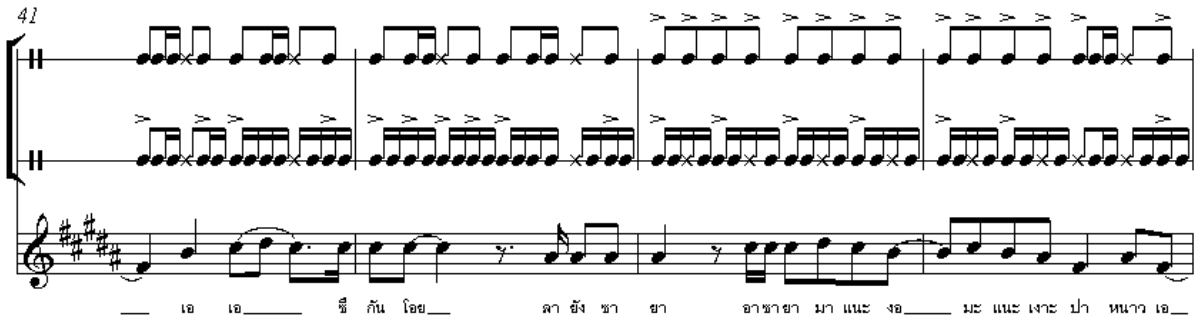
ลงปง

21
อะเดะลาง เดะ ลง ปง โอย กะโล นาดา ตาง ลา ซุ โระ ลาซุโระ ดา ตาง เดะลาง เดะ ลาง เดะ ลาง เดะ ลง ปง
อะเดะลาง เดะ ลง ปง โอย ซาปาย โอะดา ตาง มา ยา เก๊ะ มายาเก๊ะ ปา ตี เดะลาง เดะ ลาง เดะ ลาง เดะ ลง ปง
26
โอย ซายา โกจี นาง กา จี โนง กาจีโนง ปา ตาง เดะ ตา รา มาย ลา ที ตา เดะ ดา ยา โอย ซายา โกจี นาง
31
กา จี โนง กาจีโนง ปา ตาง เดะลาง เดะ ลาง เดะ ลาง เดะ ลง ปง โอย ซาปาย กุดา ตาง มี ยา เก๊ะ โอ๊ะ มียาเก๊ะ ฮา
36
ตี เดะลาง เดะ ลาง เดะ ลาง เดะ ลง ปง โอย ซาปาย กุดา ตาง มี ยา เก๊ะ มียาเก๊ะ ฮา ตี เดะลาง เดะ ลาง

Play 4x
41
เดะ ลาง เดะ ลง ปง
โอ้ย มาปา ลาดา ยา ลา มู ตา ลามา ลี นง
โอ้ย ปารี ลาปา รี มา รืน นัง มารืนนัง ลา ดา
โอ้ย ซารี นาซา รี มึ มา นาง โอยมานาง มา ตา
โอ้ย ซายัง เจะมา มัด มา รี ตา มา รี ตา กรา มัด
เดะ ตอ ลา มาย ลา เดะ มา เดะ ดา ยา
เดะ ตอ ลา มาย ลา บี มา เดะ ดา ยา
เดะ ตอ ลา มาย ลา บี มา เดะ ดา ยา
เดะ ตอ ลา มาย ลา บี มา เดะ ดา ยา
46
โอย มาปา กู ดา ยา ลา มู ตา ลามา ลี นง
โอ้ย ปารี ลาปา รี มา รืน นัง มารืนนัง ลา ดา
โอ้ย ซารี นาซา รี มึ มา นาง ลามานาง มา ตา
โอ้ย ซายัง เจะมา มัด มา รี ตา มา รี ตา กรา มัด
เดะ ตอ ลา มาย ลา เดะ มา เดะ ดา ยา โอย ซายาง กาจิ นาง
เดะ ตอ ลา มาย ลา บี มา เดะ ดา ยา โอย ซาปา ลาดา ยา
เดะ ตอ ลา มาย ลา บี มา เดะ ดา ยา โอย ปา รี นาปา รี
เดะ ตอ ลา มาย ลา บี มา เดะ ดา ยา โอย ซา รี นาซา รี
51
กา จิ นง กาจิ นง ปา ดัง เดะลาง เดะ ลาง เดะ ลาง เดะ ลาง โอย ซายาง กูซา ยาง กา จิ นง กาจิ นง ปา
ลา ลุ ปา โด้ย ลามา ลี นง เดะลาง เดะ ลาง เดะ ลาง เดะ ลาง โอย ซาปา กูดา ยา กา งุ ตา ลามา ลี
มา รืน นาง มารืนนาง ลา ตา เดะลาง เดะ ลาง เดะ ลาง เดะ ลาง โอย ปารี นาปา รี มา รืน นาง มารืนนาง ลา
มึ มา นาง มึมานาง มา ตา เดะลาง เดะ ลาง เดะ ลาง เดะ ลาง โอย ซา รี นาซา รี มึ มา นาง มึมานาง มา
56
ดัง เดะลาง เดะ ลาง เดะ ลาง เดะ ลาง ปง โอ้ย ซีตาง บีตา เบ๊ะ โด๊ะ บา ตู ราเกอ รา มัด เดะ ตอ ลา
นง เดะลาง เดะ ลาง เดะ ลาง เดะ ลาง ปง
ตา เดะลาง เดะ ลาง เดะ ลาง เดะ ลาง ปง
ตา เดะลาง เดะ ลาง เดะ ลาง เดะ ลาง ปง

61
มาย ลา บี มา__ เดะ ดา ยา____ โอ้ย ซายัง บึตา เบ๊ะ___ โต๊ะ บา ตู___ ราเกอ รา มัด เดะ ดอ ลา มาย ลา บี มา__ เดะ ดา ยา_
66

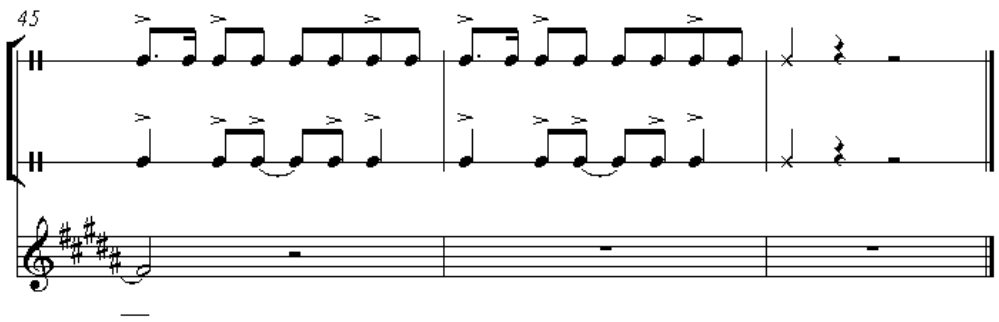
2. เพลงดารีบานัน

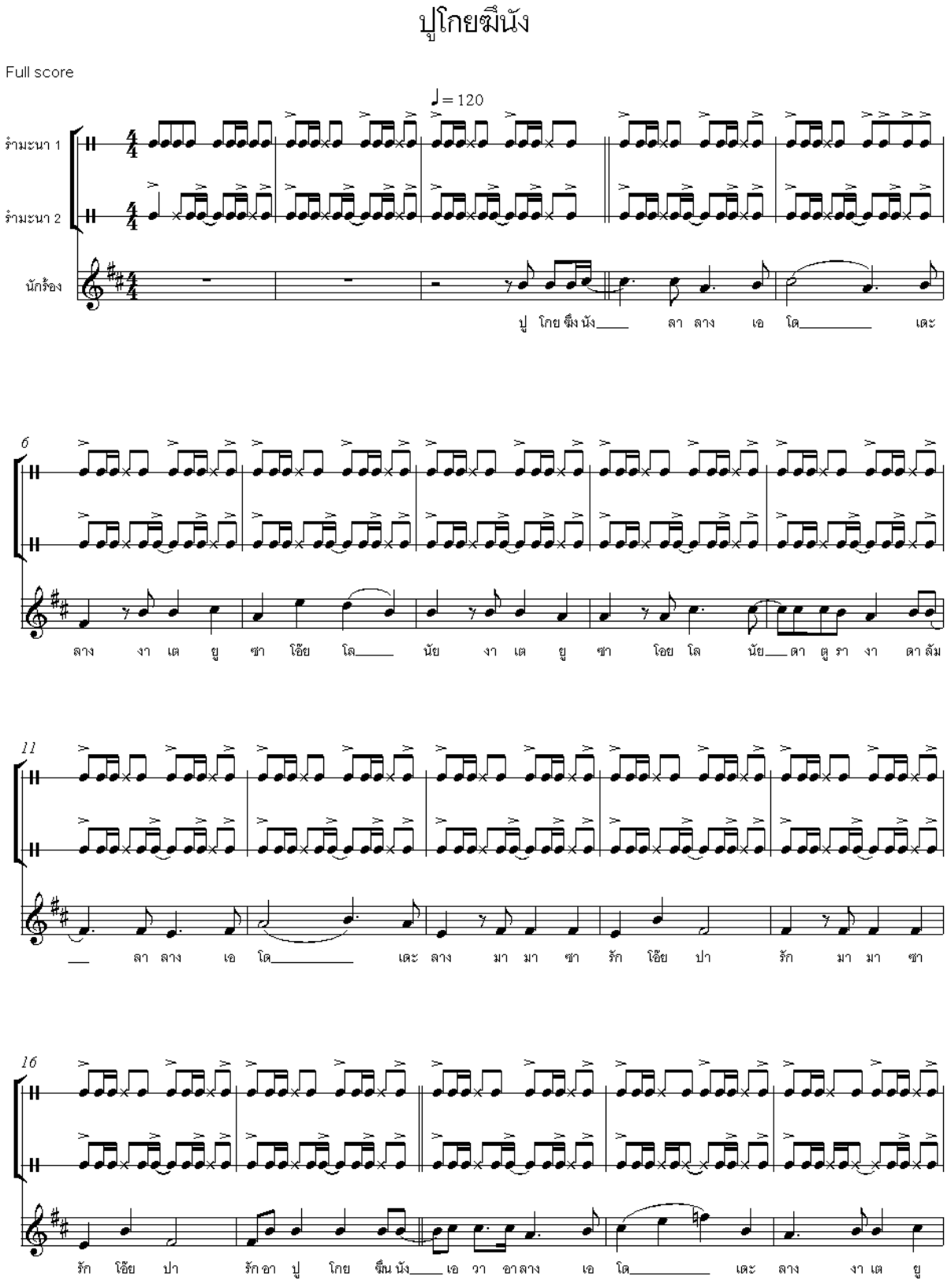
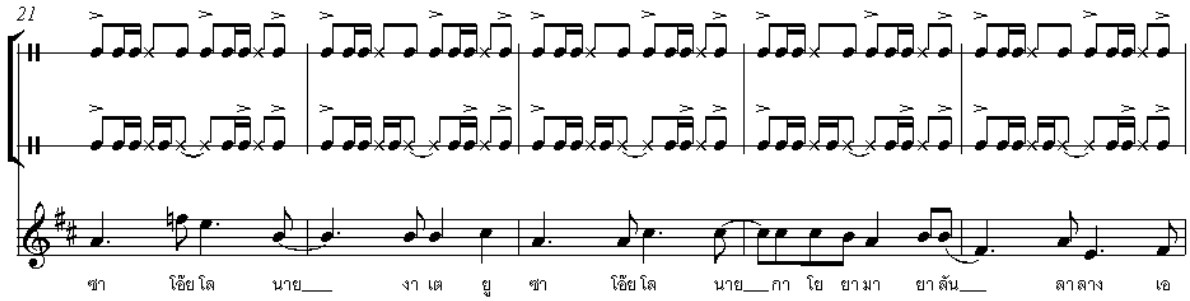
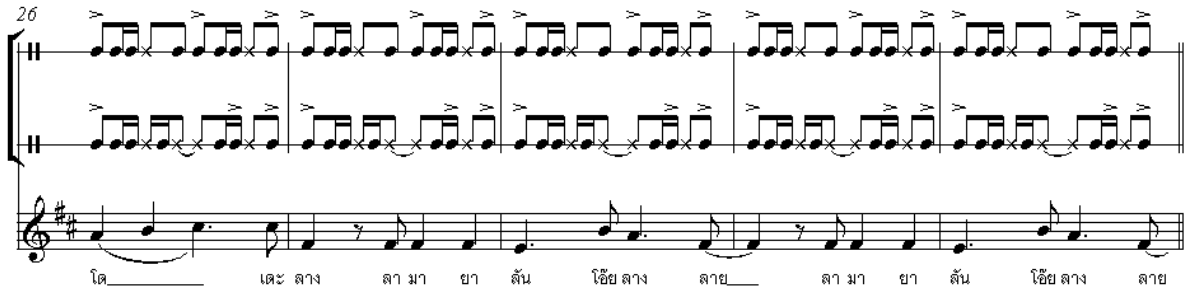
ดารีบานัน

17
เอ เอ ซู ดา โอ รา งาว เดอ นัม อา เดอ นัม เบอ ตา มา เบอ ตา รา มา วา
เอ เอ งา นา โอ ลา มะ ปัด ตี อา ปัด ตี กา ดู วา ดู วา เด ปู โล๊ะ
เอ เอ งา ติ โอย ลา เดะ ดา ลัม อา ดา ลัม ลา งา เจาะ ลา งา เจาะ โล โล
เอ เอ ปา กาย โอย ลา ยัง มา นา มา นา รา บี รี บี รี มา ลา ยาง
21
เอ เอ ฮา บิ โอ ลา เดะ ดา ลัม ดาลัม ลา งา เจาะ ลา งา เจาะ โอ โล เอ
เอ เอ ปา กาย โอ ลา ยัง มา นา มานา งา เบ เร เบ เร บา ลา ยา เอ
เอ เอ ปา กาย โอย ลา ยัง มา นา มานา มา งอ และ มา งอ และ ซา ยัง เอ
เอ เอ ซา กา โอย ลา ยัง ซา ยา ซา ยา มา แนะ มา มา แนะ มา ปา งาว เอ
25
เอ เอ ลา เดะ โอ ลา เดะ ดา ลัม ดาลัม ลา งา เจาะ ลา งา เจาะ โอ โล เอ
เอ เอ ปา กาย โอย ลา ยัง มา นา มานา งา เบ เร เบ เร บา ลา ยา เอ
เอ เอ ปา กาย โอย ลา ยัง มา นา มานา มา งอ และ มา งอ และ ซา ยัง เอ
เอ เอ ปา กาย โอย ลา ยัง ซา ยา ซา ยา มา แนะ มา มา แนะ มา ปา งาว เอ
29
เอ เอ งา นา โอ ลา มะ ปัด นะ อา มา นา มะ งอ และ มา งอ และ ดา ยา
เอ เอ งา ติ โอย ลา เดะ ดา
เอ เอ ปา กาย โอย ลา ยัง มา
เอ เอ ปา กาย โอย ลา ยัง มา


33
เอ เอ ป่า กาย โอย ลา ยัง มา นะ อา มา นา มะ งอ และ มา งอ และ ดา ยา

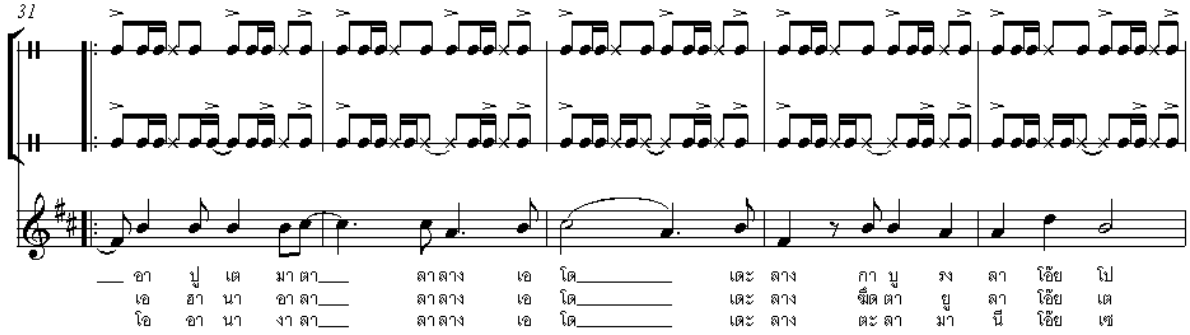

37
เอ เอ ชื่ กัน โอย ลา ยัง ขา ยา โอย ขา ยา มา แนะ งอ มะ แนะ เงาะ ป่า หนาว เอ

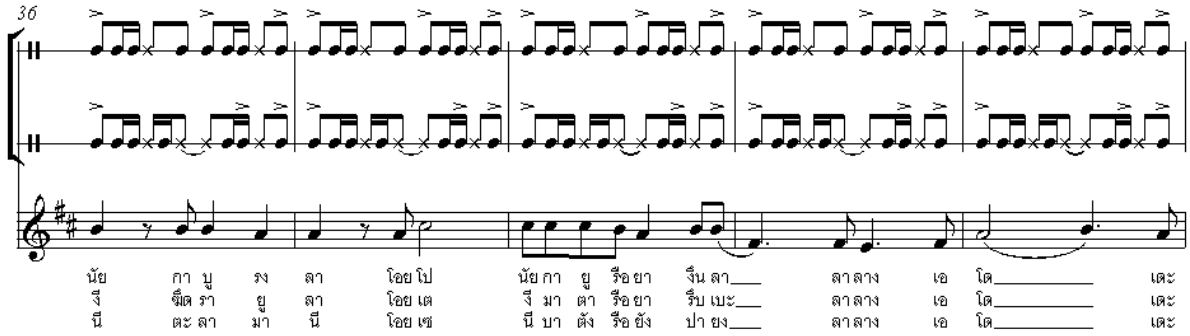
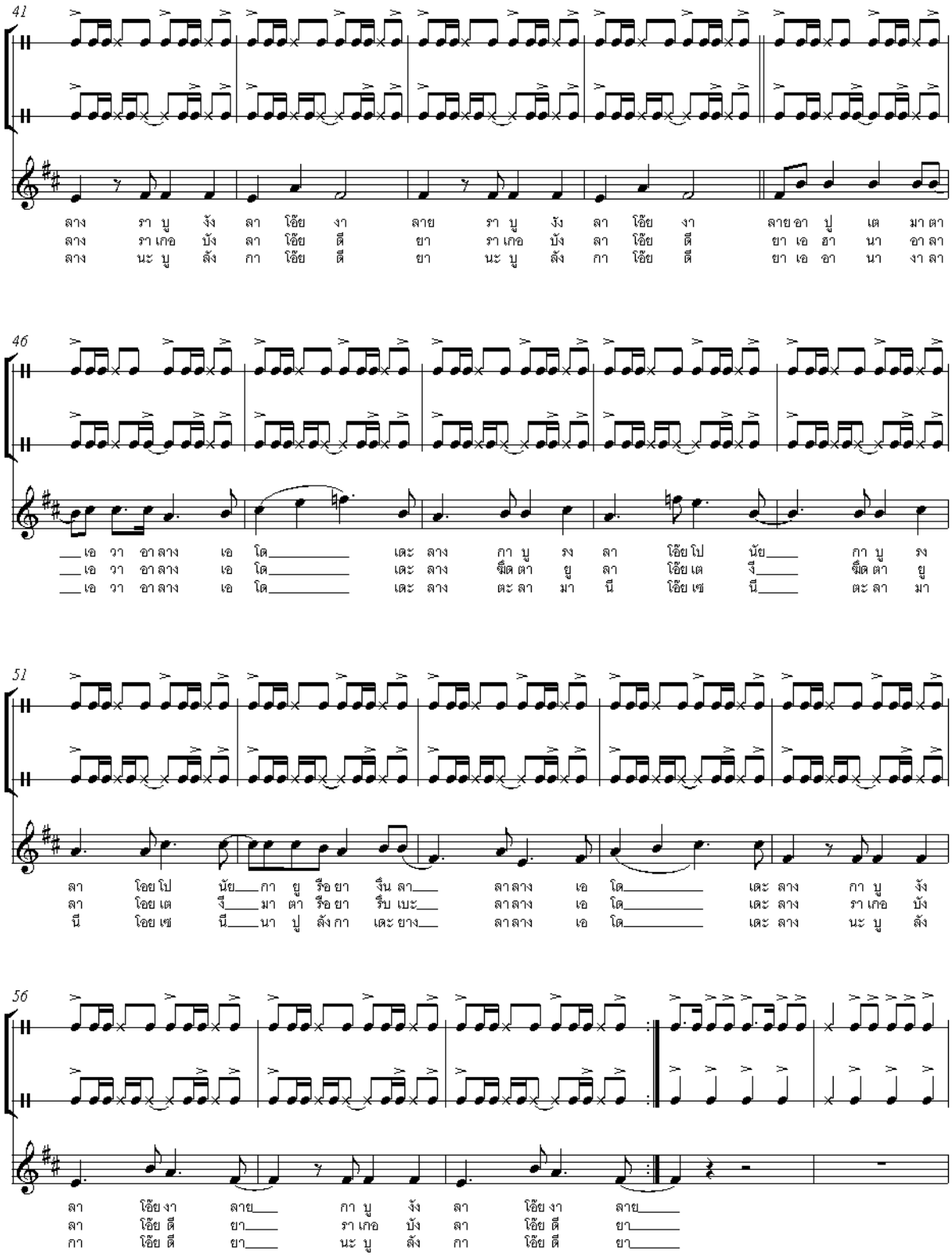

41
เอ เอ ชื่ กัน โอย ลา ยัง ขา ยา อา ขา ยา มา แนะ งอ มะ แนะ เงาะ ป่า หนาว เอ

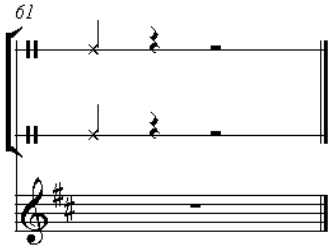

45

3. เพลงปูโกยฆึนัง


21
ซา โอ้ย โล นาย___ งา เต ยู ซา โอ้ย โล นาย___กา โย ยา มา ยา ลัน___ ลา ลาง เอ

26
โด_____ เตะ ลาง ลา มา ยา ลัน โอ้ย ลาง ลาย___ ลา มา ยา ลัน โอ้ย ลาง ลาย

Play 3x

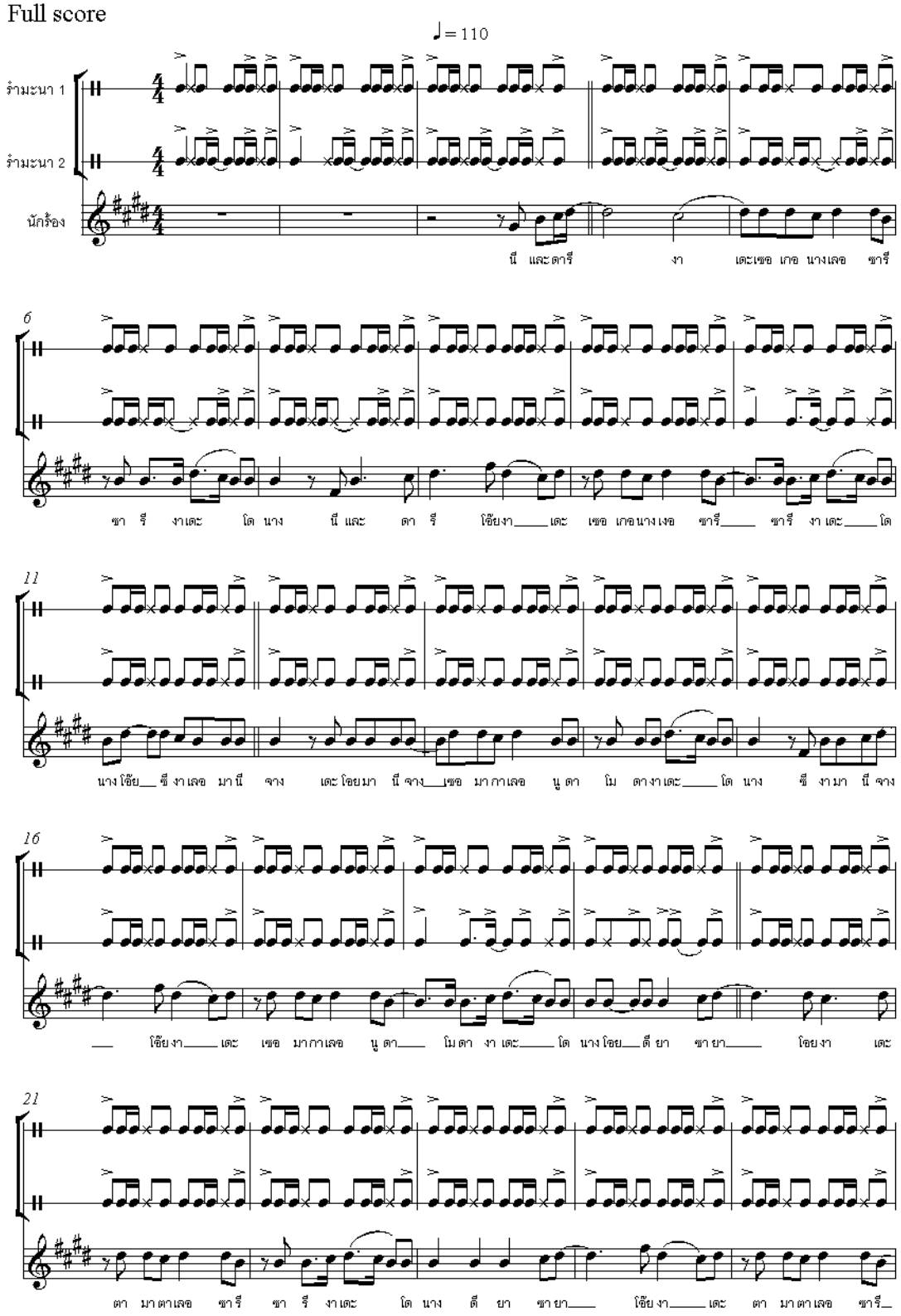
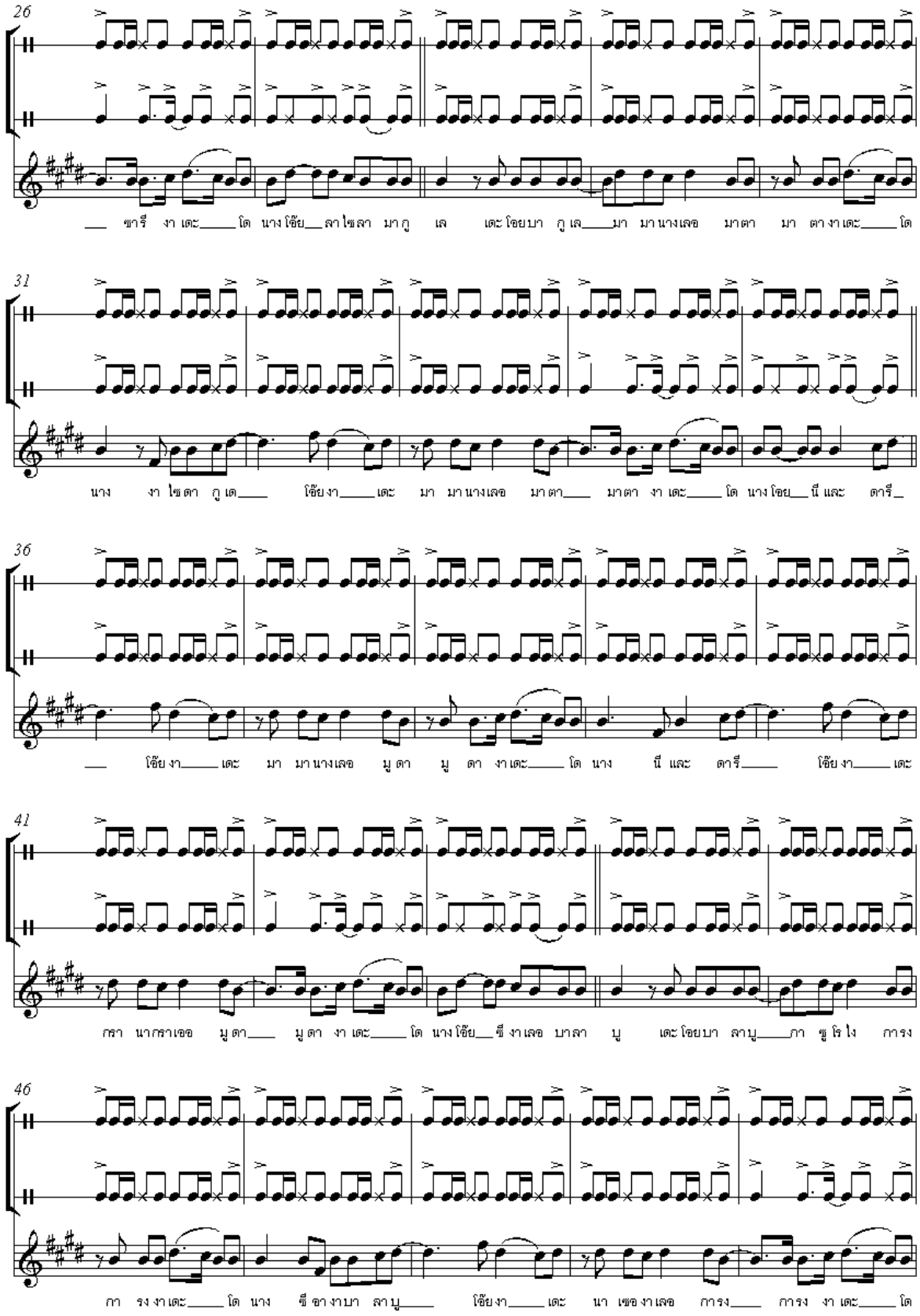
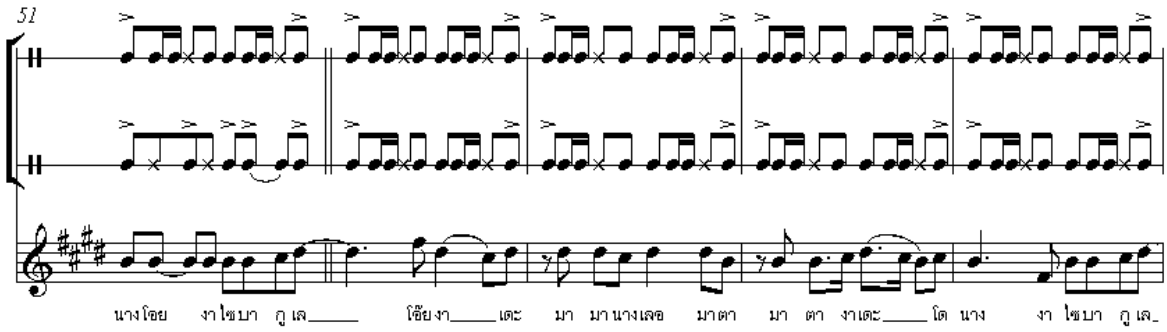
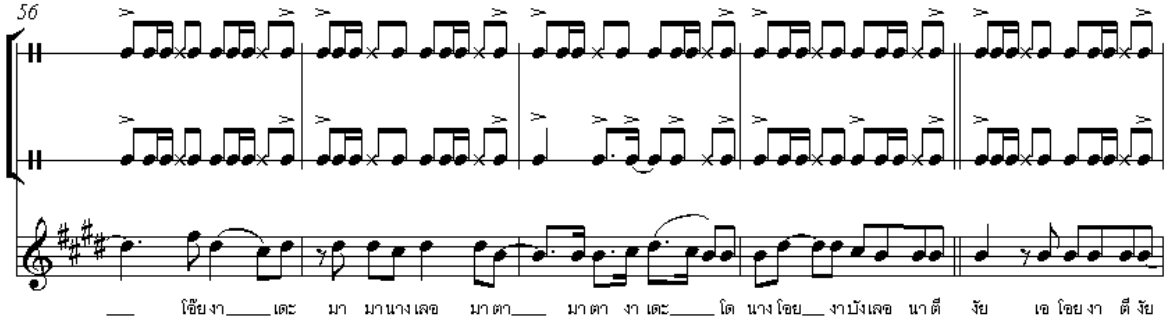
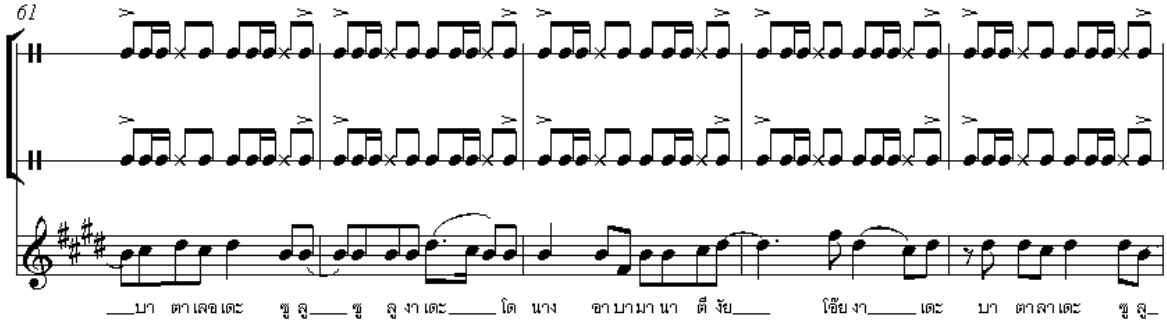

31
___ อา ปู เต มา ตา___ ลา ลาง เอ โด_____ เตะ ลาง กา ปู รง ลา โอ้ย โป
เอ อา นา อา ลา___ ลา ลาง เอ โด_____ เตะ ลาง ฉึด ตา ยู ลา โอ้ย เต
โอ อา นา งา ลา___ ลา ลาง เอ โด_____ เตะ ลาง ตะ ลา มา นี โอ้ย เซ

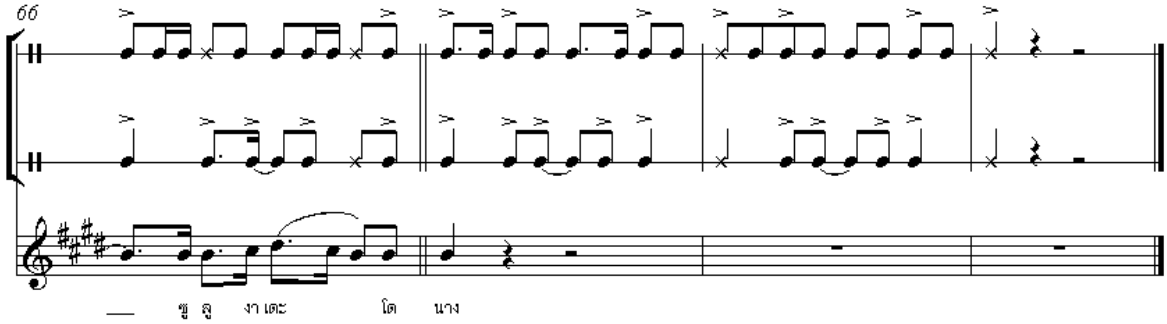

36
นัย กา ปู รง ลา โอย โป นัย กา ยู ร๊อ ยา งึ้น ลา___ ลา ลาง เอ โด_____ เตะ
งี ฉึด ฆา ยู ลา โอย เต งี มา ตา ร๊อ ยา ริ๊บ เบะ___ ลา ลาง เอ โด_____ เตะ
นี ตะ ลา มา นี โอย เซ นี บา ตัง ร๊อ ยัง ปา ยง___ ลา ลาง เอ โด_____ เตะ

41
ลาง รา บู งัง ลา โอ้ย งา ลาย รา บู งัง ลา โอ้ย งา ลาย อา ปู เต มา ตา
ลาง รา เกอ บัง ลา โอ้ย ดี ยา รา เกอ บัง ลา โอ้ย ดี ยา เอ อา นา อา ลา
ลาง นะ บู ลัง กา โอ้ย ดี ยา นะ บู ลัง กา โอ้ย ดี ยา เอ อา นา งา ลา
46
เอ วา อา ลาง เอ โด เตะ ลาง กา บู งง ลา โอ้ย โป นัย กา บู งง
เอ วา อา ลาง เอ โด เตะ ลาง ฆ่ี ตา ยู ลา โอ้ย เต งี ฆ่ี ตา ยู
เอ วา อา ลาง เอ โด เตะ ลาง ตะ ลา มา นี โอ้ย เซ นี ตะ ลา มา
51
ลา โอย โป นัย กา ยู รือ ยา งืน ลา ลา ลาง เอ โด เตะ ลาง กา บู งัง
ลา โอย เต งี มา ตา รือ ยา รืบ เบะ ลา ลาง เอ โด เตะ ลาง รา เกอ บัง
นี โอย เซ นี นา ปู ลัง กา เตะ ยาง ลา ลาง เอ โด เตะ ลาง นะ บู ลัง
56
ลา โอ้ย งา ลาย กา บู งัง ลา โอ้ย งา ลาย
ลา โอ้ย ดี ยา รา เกอ บัง ลา โอ้ย ดี ยา
กา โอ้ย ดี ยา นะ บู ลัง กา โอ้ย ดี ยา


61

4. เพลงนีและดารี

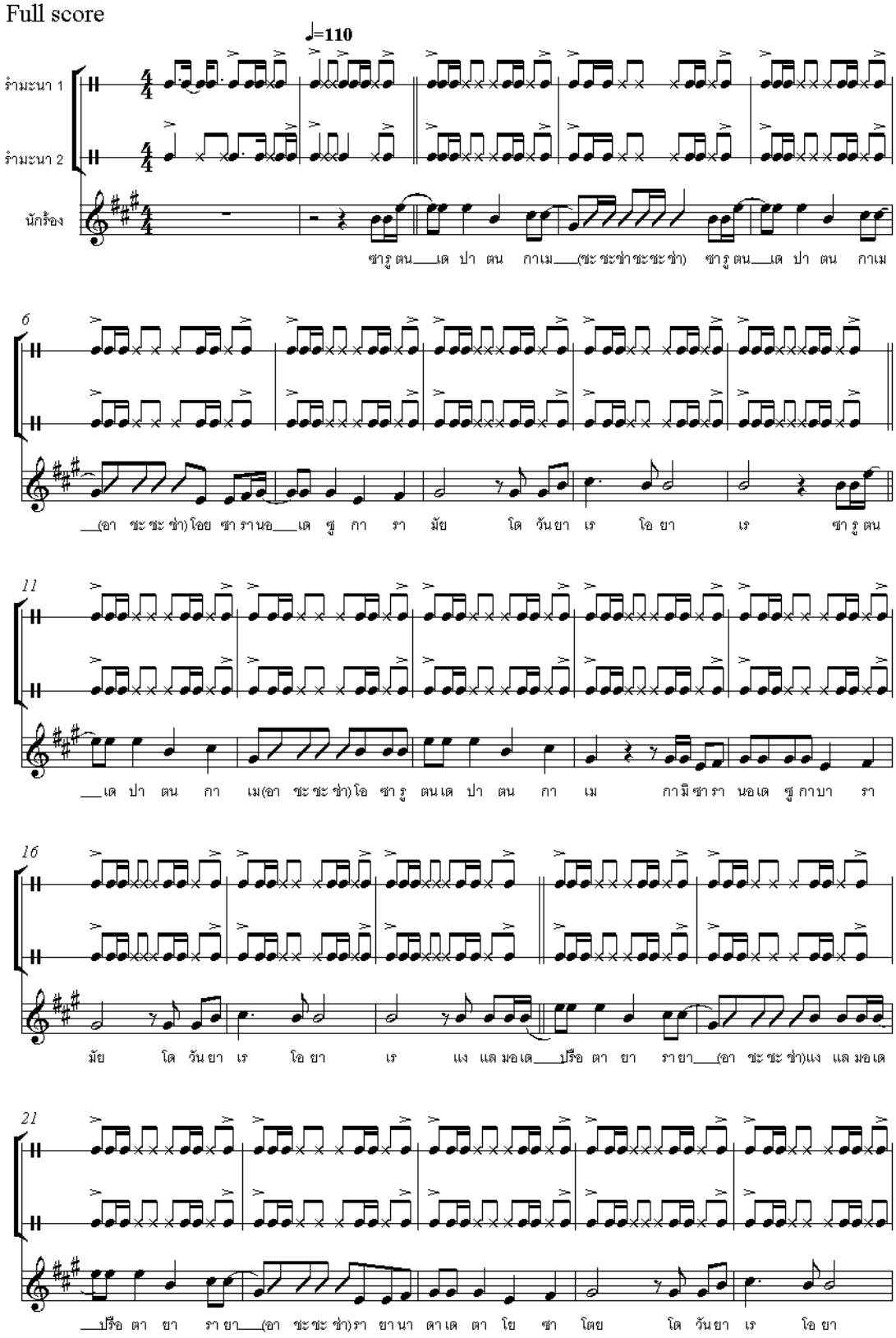
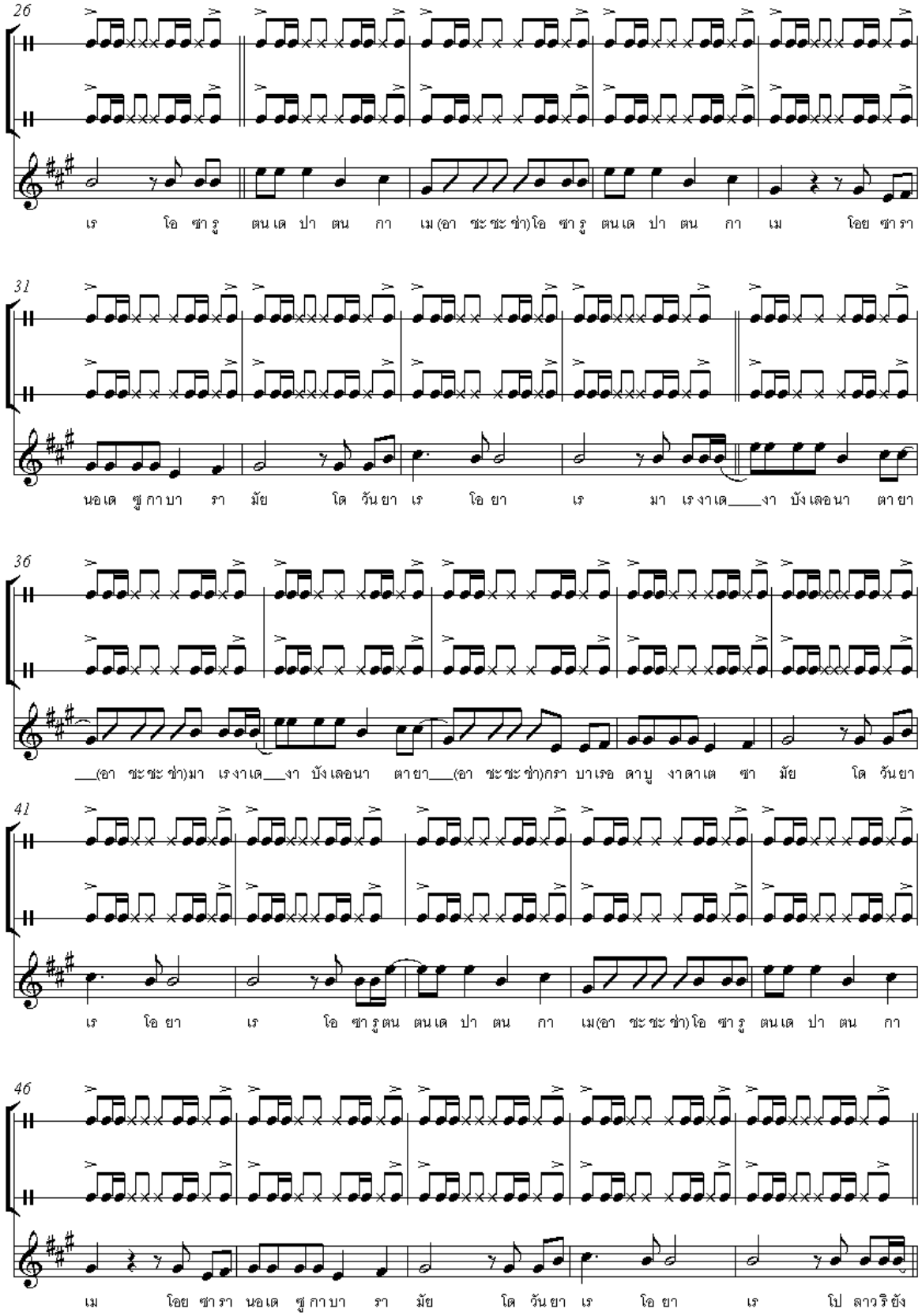
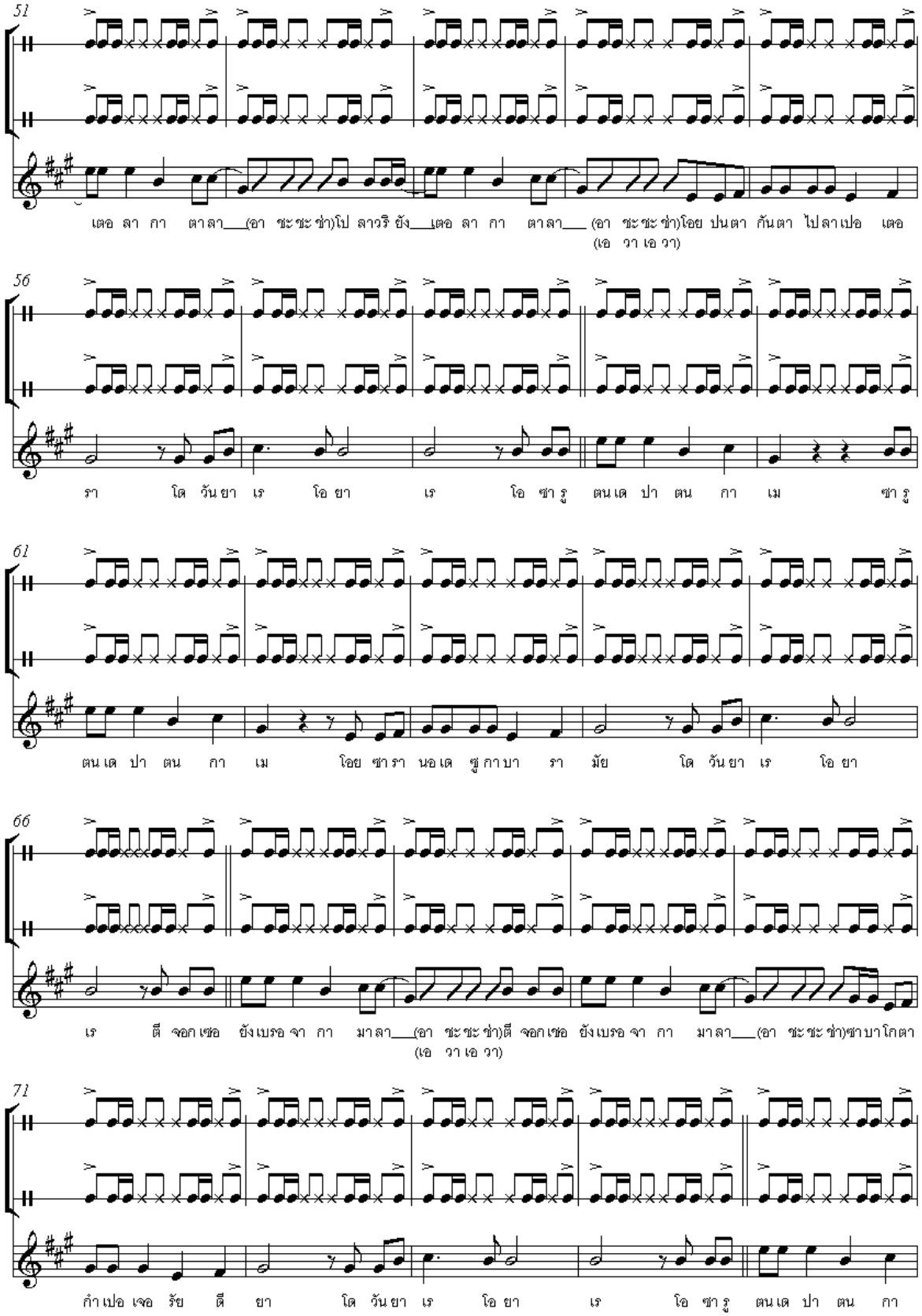
นีและดารี

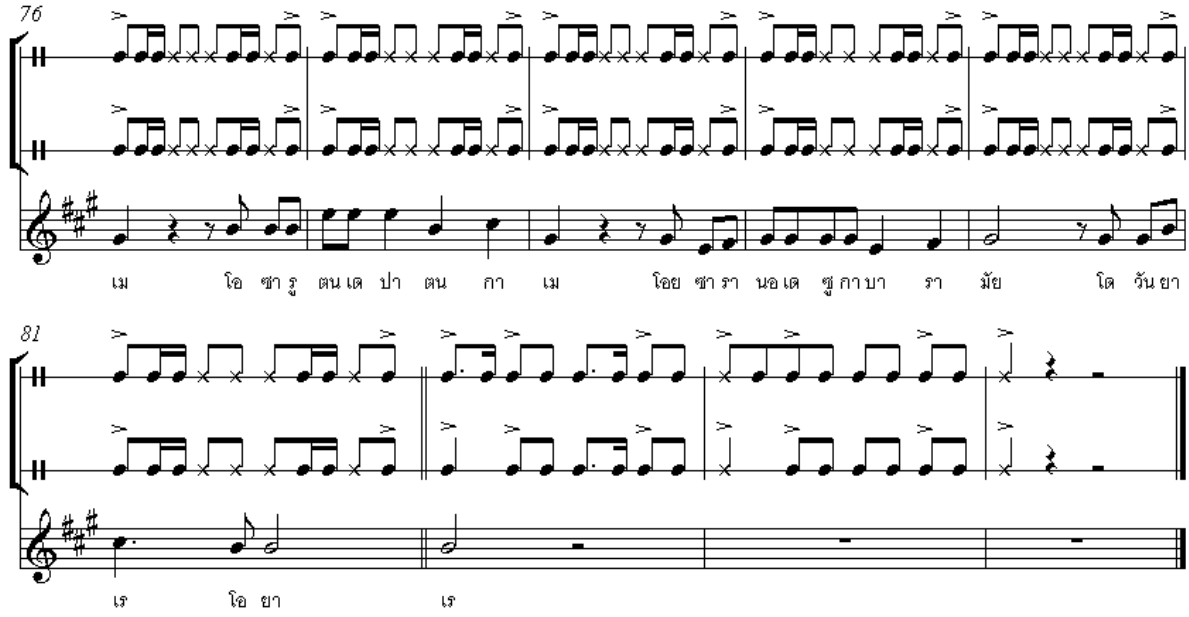
Full score

26
ซารี งา เดะ โด นาง โอ้ย ลา ไซ ลา มา กู เล เดะ โอย บา กู เล มา มา นาง เลอ มา ตา มา ตา งา เดะ โด
31
นาง งา ไซ ตา กู เด โอ้ย งา เดะ มา มา นาง เลอ มา ตา มา ตา งา เดะ โด นาง โอย นี และ ตารี
36
โอ้ย งา เดะ มา มา นาง เลอ มู ตา มู ตา งา เดะ โด นาง นี และ ตารี โอ้ย งา เดะ
41
กรา นา กรา เออ มู ตา มู ตา งา เดะ โด นาง โอ้ย ซี งา เลอ บา ลา บู เดะ โอย บา ลา บู ภา ซู โร ไง การง
46
กา รง งา เดะ โด นาง ซี อา งา บา ลา บู โอ้ย งา เดะ นา เซอ งา เลอ การง การง งา เดะ โด

51
นางโอย งาไซบา กู เล โอ้ยงา เตะ มา มานางเลอ มาตา มา ตา งาเตะ โต นาง งา ไซบา กู เล

56
โอ้ยงา เตะ มา มานางเลอ มาตา มาตา งา เตะ โต นางโอย งาบังเลอ นาตี จัย เอ โอยงา ตี จัย

61
บา ตาเลอเตะ ซู ลู ซู ลู งา เตะ โต นาง อาบามา นา ตี จัย โอ้ยงา เตะ บา ตาลาเตะ ซู ลู


66
ซู ลู งา เตะ โต นาง

5. เพลงซารูตน

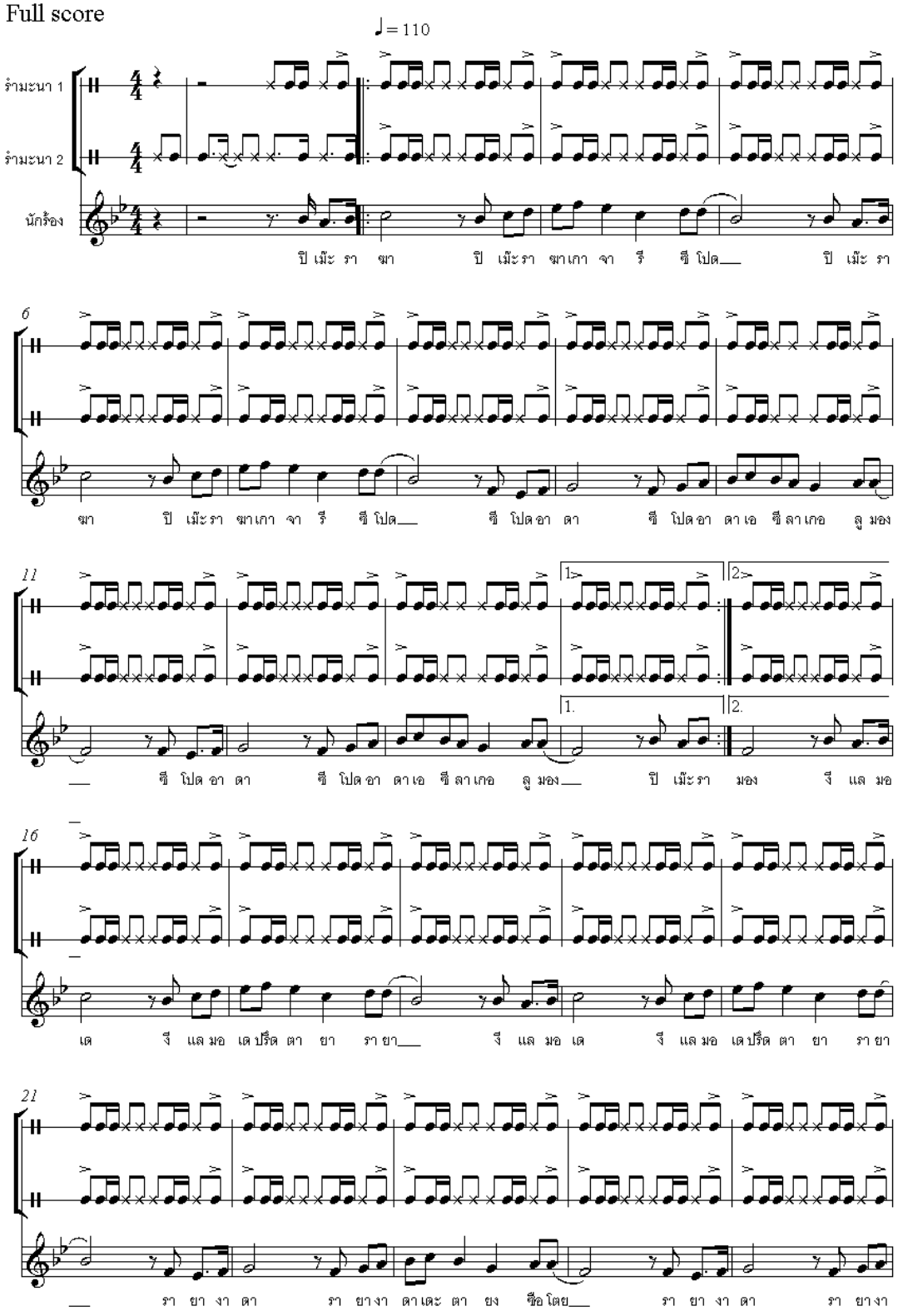
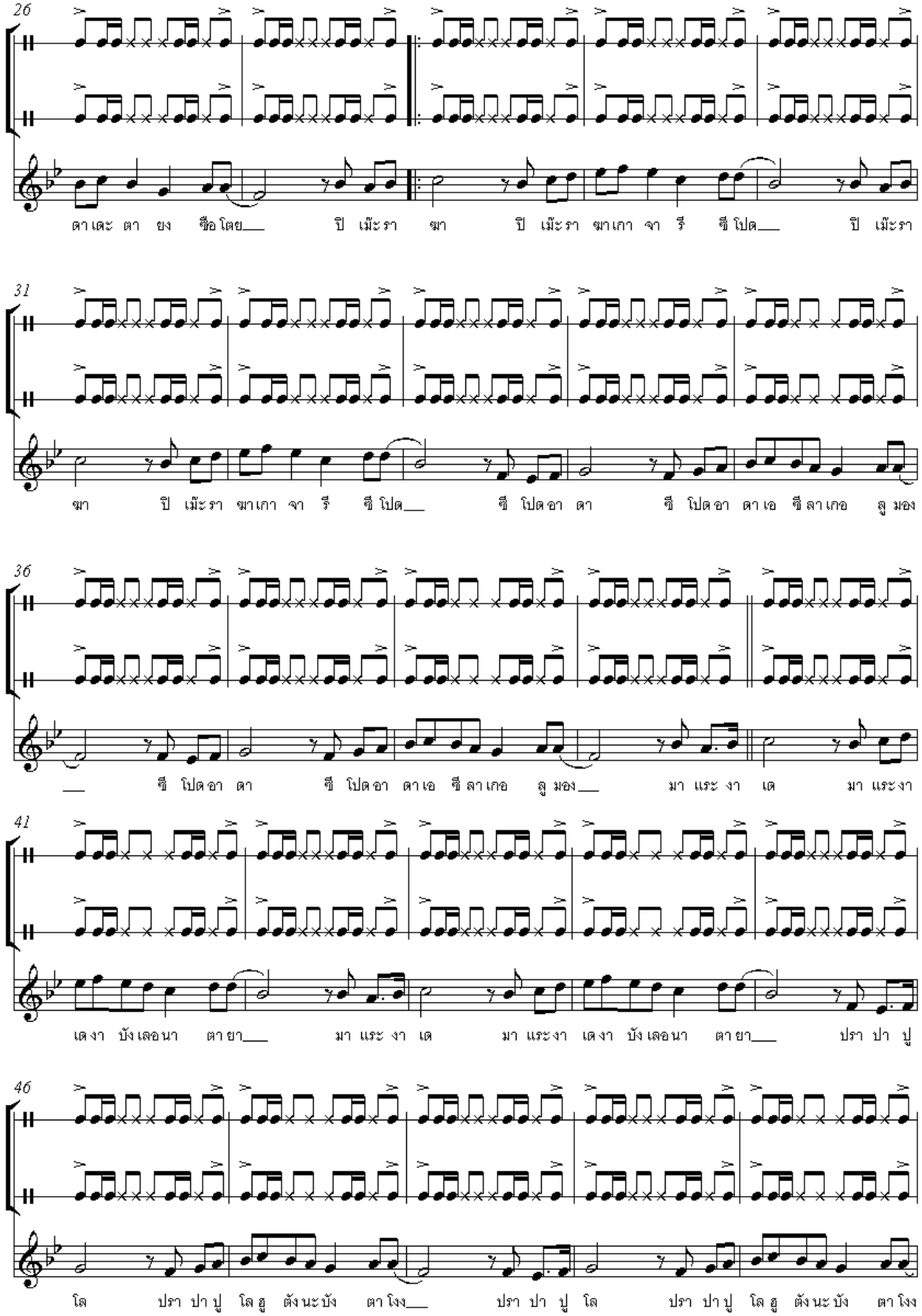
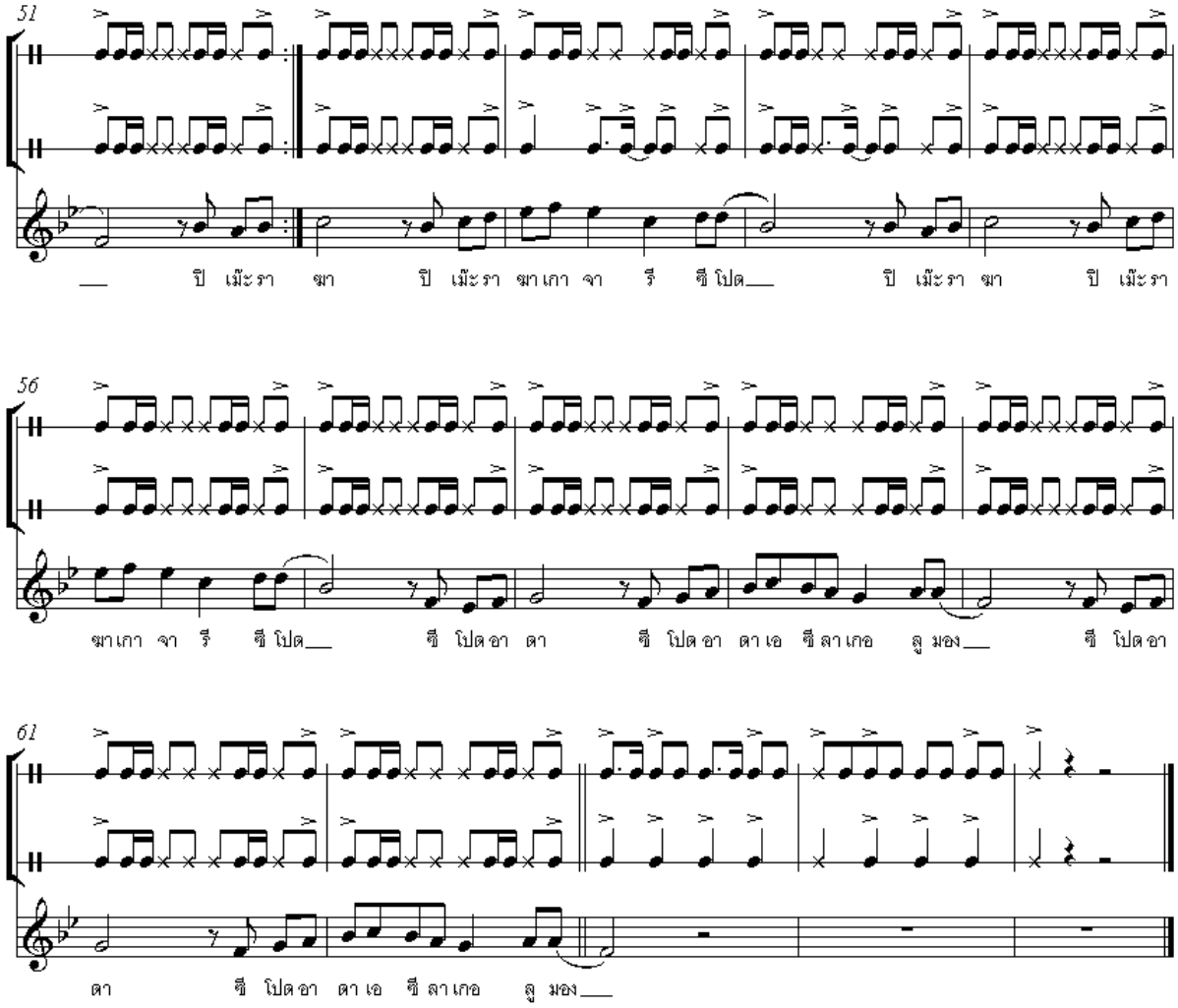
ซารูตน

Full score


26
เร โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา เม (อา ชะ ชะ ช่า) โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา เม โอย ซา รา
31
นอ เด ซู กา บา รา มัย โด วัน ยา เร โอ ยา เร มา เร งา เด งา บัง เล อ นา ตา ยา
36
(อา ชะ ชะ ช่า) มา เร งา เด งา บัง เล อ นา ตา ยา (อา ชะ ชะ ช่า) กรา บา เร อ ตา บู งา ตา เต ซา มัย โด วัน ยา
41
เร โอ ยา เร โอ ซา รู ตน ตน เด ปา ตน กา เม (อา ชะ ชะ ช่า) โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา
46
เม โอย ซา รา นอ เด ซู กา บา รา มัย โด วัน ยา เร โอ ยา เร โป ลา วริ ยัง

51
เตอ ลา กา ตา ลา___(อา ชะ ชะ ช่า)โป ลาวริ ยัง___เตอ ลา กา ตา ลา___(อา ชะ ชะ ช่า)โอย ปน ตา กัน ตา ไป ลา เปอ เตอ
(เอ วา เอ วา)
56
รา โด วัน ยา เร โอ ยา เร โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา เม ซา รู
61
ตน เด ปา ตน กา เม โอย ซา รา นอ เด ซู กา บา รา มัย โด วัน ยา เร โอ ยา
66
เร ตี จอก เซอ ยัง เบรอ จา กา มา ลา___(อา ชะ ชะ ช่า)ตี จอก เซอ ยัง เบรอ จา กา มา ลา___(อา ชะ ชะ ช่า)ซา บา โก ตา
(เอ วา เอ วา)
71
กำ เปอ เจอ รัย ตี ยา โด วัน ยา เร โอ ยา เร โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา


76
เม โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา เม โอย ซา รา นอ เด ซู กา บา รา มัย โด วัน ยา
81
เร โอ ยา เร

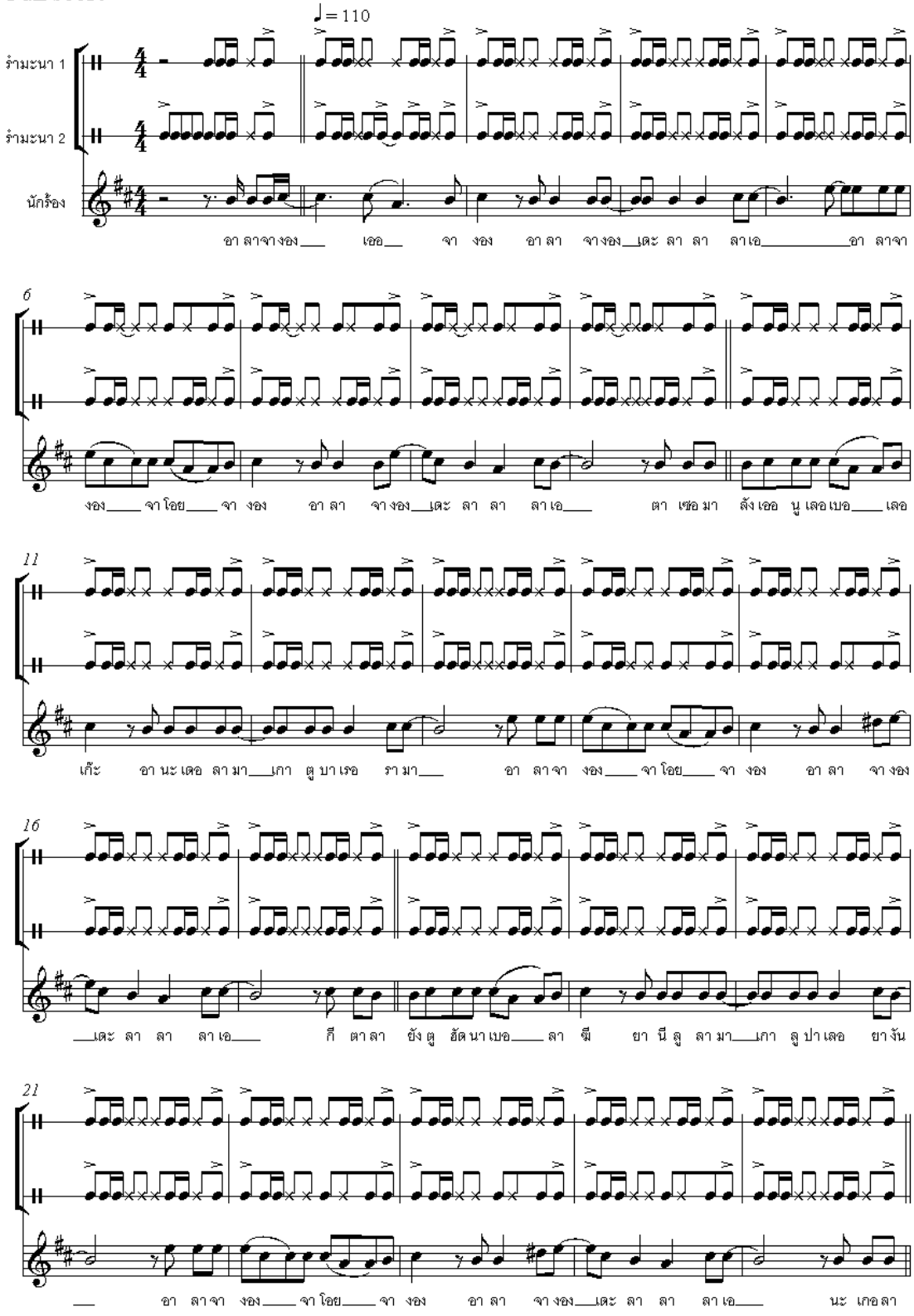
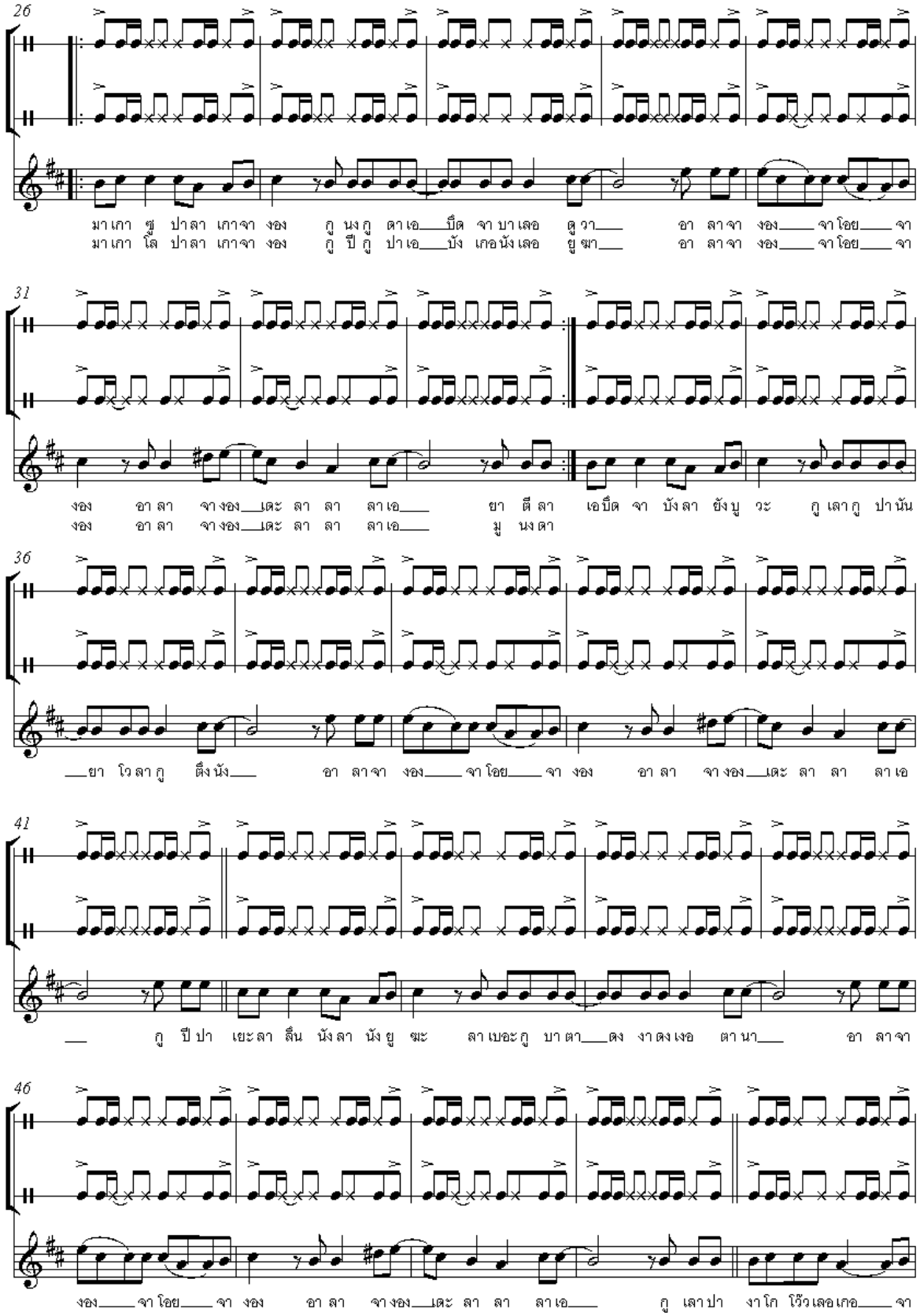
6. เพลงปิเม๊ะราฆา

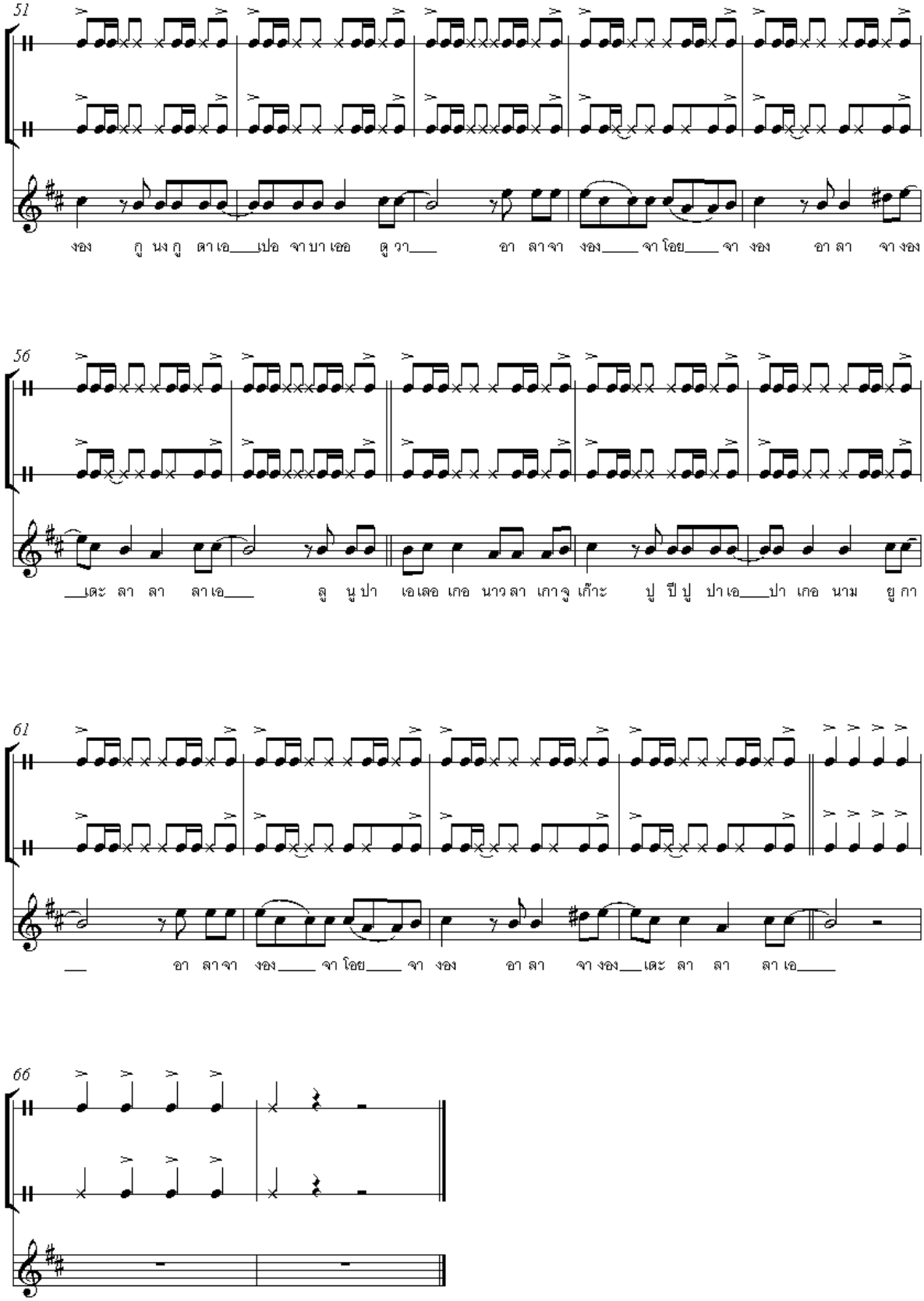
ปิเม๊ะราฆา

Full score

26
ตา เตะ ตา ยง ซือ โตย___ ปี เม๊ะ รา ฆา ปี เม๊ะ รา ฆา เกา จา รี ซี โปด___ ปี เม๊ะ รา
31
ฆา ปี เม๊ะ รา ฆา เกา จา รี ซี โปด___ ซี โปด อา ตา ซี โปด อา ตา เอ ซี ลา เกอ ลู มอง
36
___ ซี โปด อา ตา ซี โปด อา ตา เอ ซี ลา เกอ ลู มอง___ มา แระ งา เด มา แระ งา
41
เด งา บัง เลอ นา ตา ยา___ มา แระ งา เด มา แระ งา เด งา บัง เลอ นา ตา ยา___ ปรา ปา ปู
46
โล ปรา ปา ปู โล ฮู ตัง นะ บัง ตา โง___ ปรา ปา ปู โล ปรา ปา ปู โล ฮู ตัง นะ บัง ตา โง

51
ปี เม๊ะรา ฆา ปี เม๊ะรา ฆาเกา จา รี ซี โปด ปี เม๊ะรา ฆา ปี เม๊ะรา
56
ฆาเกา จา รี ซี โปด ซี โปดอา ดา ซี โปดอา ดาเอ ซีลาเกอ ลู มอง ซี โปดอา
61
ดา ซี โปดอา ดาเอ ซีลาเกอ ลู มอง

7. เพลงจางอง

จางอง

Full score

26
มา เกา ซู ปา ลา เกา จา งอง กู นง กู ตา เอ บึด จา บา เลอ ดู วา อา ลา จา งอง จา โอย จา
มา เกา โล ปา ลา เกา จา งอง กู ปี กู ปา เอ บัง เกอ นัง เลอ ยู ฆา อา ลา จา งอง จา โอย จา
31
งอง อา ลา จา งอง เดะ ลา ลา ลา เอ ยา ตี ลา เอ บึด จา บัง ลา ยัง บู วะ กู เดา กู ปา นัน
งอง อา ลา จา งอง เดะ ลา ลา ลา เอ มู นง ดา
36
ยา โว ลา กู ตึง นัง อา ลา จา งอง จา โอย จา งอง อา ลา จา งอง เดะ ลา ลา ลา เอ
41
กู ปี ปา เยะ ลา สื่น นัง ลา นัง ยู ฆะ ลา เบอะ กู บา ตา ดง งา ดง เงอ ตา นา อา ลา จา
46
งอง จา โอย จา งอง อา ลา จา งอง เดะ ลา ลา ลา เอ กู เลา ปา งา โก โว้ เลอ เกอ จา


51
งอง กู นง กู ตา เอ เปอ จา บา เออ ดู วา อา ลา จา งอง จา โอย จา งอง อา ลา จา งอง
56
เดะ ลา ลา ลา เอ ลู นู ปา เอ เดอ เกอ นาว ลา เกา จู เก๊าะ ปู ปี ปู ปา เอ ปา เกอ นาม ยู กา
61
อา ลา จา งอง จา โอย จา งอง อา ลา จา งอง เดะ ลา ลา ลา เอ
66

บทที่ 5
สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัยในเชิงพรรณนาวิเคราะห์เพื่อศึกษาดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ กรณีศึกษาชาวเลอูรักลาโว้ย เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล ผู้วิจัยมุ่งเน้นที่จะศึกษาดนตรีในพิธีลอยเรือและเก็บรวบรวมคำร้องและทำนองดนตรี โดยใช้ระเบียบวิธีการทางมานุษยดุริยางควิทยา ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินตามขั้นตอนและสรุปผล อภิปรายผล ตลอดจนมีข้อสังเกตที่ได้จากการวิจัยมาเสนอแนะตามลำดับขั้นตอนดังต่อไปนี้

จุดมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาดนตรีรำมะนาที่ใช้ในพิธีลอยเรือ ของชาวเลอูรักลาโว้ย เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล
2. เพื่อเก็บบันทึกคำร้องและทำนองของดนตรีรำมะนาเป็นโน้ตสากล

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. ศึกษารวบรวมข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
2. ศึกษารวบรวมข้อมูลภาคสนามด้วยการสัมภาษณ์นักดนตรีรำมะนาชาวเลอูรักลาโว้ย เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูลและศึกษาการบรรเลงดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ ตลอดจนการสังเกตทั่ว ๆ ไป
3. ศึกษาข้อมูลจากวิทยากรผู้ให้ความรู้

สรุปผล

1. ศึกษาดนตรีรำมะนาที่ใช้ในพิธีลอยเรือ ของชาวเลอูรักลาโว้ย เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูลผลการศึกษาสรุปได้ว่า

1.1 ประวัติดนตรีรำมะนาและลักษณะพิธีลอยเรือ ดนตรีรำมะนาเป็นการบรรเลงดนตรีในพิธีลอยเรือของชาวเลอูรักลาโว้ย ซึ่งเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่ในบริเวณภาคใต้ทางฝั่งตะวันตกของประเทศไทย เริ่มเล่นกันมาตั้งแต่เมื่อไรไม่มีหลักฐานปรากฏแน่ชัด แต่คาดว่าดนตรีรำมะนานั้นมีมาพร้อมกับพิธีลอยเรือซึ่งเป็นพิธีที่สำคัญของชาวเลอูรักลาโว้ย เพราะชาวเลอูรักลาโว้ยจะบรรเลงดนตรีรำมะนาประกอบพิธีลอยเรือ เพื่อเป็นการบวงสรวงและสร้างความครึกครื้นสนุกสนานแก่ผู้มาร่วมพิธีและวิญญาณบรรพบุรุษ

1.2 ประวัตินักดนตรีรำมะนา นักดนตรีทุกคนอาศัยอยู่ใน เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล มีอาชีพประมง ช่างซ่อมเรือ รับจ้างทั่วไป ทุกคนนับถือวิญญาณบรรพบุรุษ มีอายุระหว่าง 54-85 ปี

1.3 เครื่องดนตรี เครื่องดนตรีที่ใช้ในดนตรีรำมะนามีชนิดเดียวคือ กลองรำมะนา ซึ่งเป็นกลองที่ทำด้วยไม้ขึงหน้าหนังด้านเดียว โดยในการบรรเลงจะใช้รำมะนาจำนวน 2-3 ใบ มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 25-28 เซนติเมตร ส่วนสูงวัดจากขอบประมาณประมาณ 15-20 เซนติเมตร ส่วนตัวกลองทำด้วยไม้ หนังกลองมีการนำเอาหนังจิ้งเหลนและผ้าใบสังเคราะห์ตรึงด้วยหวายรอบข้างยึดให้ตึง

1.4 เครื่องแต่งกาย เครื่องแต่งกายของนักดนตรี จะเป็นการแต่งกายตามวิถีชีวิตของชาวเล โดยเป็นเครื่องแต่งกายที่ใช้อยู่ในชีวิตประจำวัน คือ ผู้ชายนุ่งกางเกงทั้งขาสั้นและขายาว สวมเสื้อแขนยาวหรือแขนสั้นรวมทั้งเสื้อกล้าม บางคนก็มีการใส่หมวก ซึ่งจากการสังเกตพบว่า ในวันปกติไม่มีพิธีการใด ๆ ของชาวเลกับวันที่มีพิธีลอยเรือลักษณะการแต่งกายก็จะไม่แตกต่างกัน

1.5 ลำดับขั้นตอนการบรรเลง ดนตรีรำมะนาจะมีการบรรเลงในพิธีไหว้โต๊ะฮีรี ซึ่งเป็นพิธีกรรมแรกของพิธีลอยเรือ จากการสังเกตและสอบถามนักดนตรีพบว่า เมื่อโต๊ะหมอได้ทำพิธีไหว้โต๊ะฮีรีเสร็จแล้ว นักดนตรีก็มารวมตัวกันที่บริเวณหน้าศาลโต๊ะฮีรี ซึ่งเป็นพื้นที่ว่าง ๆ โดยนั่งล้อมวงกันและก็เริ่มต้นบรรเลงเพลงลงปงเป็นเพลงแรกและตามด้วยเพลงดารีบานัน ปูโกยฆึนัง นีและดารี ซารูตน ปิเม๊ะราฆาและจางอง ซึ่งมีความเชื่อว่า การบรรเลงดนตรีรำมะนาเป็นการแสดงให้วิญญาณบรรพบุรุษได้ดู เพื่อเป็นการบวงสรวงและสร้างความครึกครื้นสนุกสนาน และในคืนวันที่สองก็มีการบรรเลงดนตรีรำมะนาในพิธีบวงสรวงเรือ โดยเริ่มเมื่อชาวเลอูรักลาโว้ยได้นำเรือที่ต่อเสร็จแล้วมาวางไว้บริเวณที่ไม้เสาเอกปักอยู่ ซึ่งเป็นจุดศูนย์กลางของพิธีลอยเรือ และเมื่อโต๊ะหมอได้ทำพิธีบวงสรวงเรือเสร็จแล้ว นักดนตรีก็จะมานั่งล้อมวงกันบริเวณใกล้ ๆ เรือ โดยเริ่มบรรเลงเพลงลงปงเป็นเพลงแรกและตามด้วยเพลงดารีบานัน ปูโกยฆึนัง นีและดารี ซารูตน ปิเม๊ะราฆาและจางองซึ่งเหมือนกับการบรรเลงในพิธีไหว้โต๊ะฮีรี

1.6 โอกาสที่ใช้บรรเลงดนตรีรำมะนา ดนตรีรำมะนาเป็นการบรรเลงที่ใช้ประกอบในพิธีลอยเรือ เพื่อเป็นการบวงสรวงและสร้างความครึกครื้นสนุกสนานแก่ผู้มาร่วมพิธีและวิญญาณบรรพบุรุษของชาวเล ซึ่งจัดขึ้นปีละ 2 ครั้ง ในระหว่างวันขึ้น 13 ค่ำ - แรม 1 ค่ำเดือน 6 และ ขึ้น 13 ค่ำ - แรม 1 ค่ำเดือน 11 ซึ่งสาเหตุที่จัดขึ้นในช่วงนี้เนื่องจาก ช่วงขึ้น 13 ค่ำ – แรม 1 ค่ำเดือน 6 เป็นช่วงที่ปิดเกาะเพราะมีลมมรสุมพัดมา ทำให้เคลื่อนลมแรงไม่สามารถออกเรือเพื่อทำประมงหรือเป็นเรือโดยสารให้นักท่องเที่ยวได้ ชาวเลจึงจัดพิธีลอยเรือเพื่อสะเดาะเคราะห์ ให้ลูกหลานชาวเลอูรักลาโว้ยมีความ

ปลอดภัยจากอันตรายต่าง ๆ ส่วนในช่วง ขึ้น 13 ค่ำ - แรม 1 ค่ำเดือน 11 เป็นช่วงที่ชาวเลอูรักลาโว้ย ประกอบอาชีพตามปกติ ทะเลมีเคลื่อนที่ไม่สูงมาก ชาวเลจึงจัดพิธีลอยเรือ เพื่อทำให้วิญญาณบรรพบุรุษช่วยนำสิ่งที่ดีเข้ามาสู่ชีวิต และนำสิ่งไม่ดีลอยออกไปกับเรือ

1.7 บทเพลงที่ใช้ในพิธี บทเพลงที่ใช้ในดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือมีทั้งหมด 7 เพลง ซึ่งประกอบด้วย เพลงลงปง เพลงดารีบานัน เพลงปูโกยฆึนัง เพลงนีและดารี เพลงซารูตน เพลงปิเม๊ะ ราฆาเพลงจางอง โดยนำเพลงทั้ง 7 เพลงมาวิเคราะห์ สรุปได้ว่า

1.7.1 ข้อมูลทั่วไปของเพลง เพลงที่ใช้บรรเลงในพิธีลอยเรือมีความหมายของเพลงที่เกี่ยวกับวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชาวเลอูรักลาโว้ย มีลักษณะของกลุ่มเสียงที่แตกต่างกัน โดยใช้อัตราจังหวะ 4/4 มีความเร็วของจังหวะ 90-120 ลักษณะของเพลง มีคนร้องนำหนึ่งคนซึ่งร้องนำก่อนในแต่ละวรรคเพลง โดยคนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ คำร้องของลูกคู่รับมีลักษณะคล้ายกับคำร้อง นำ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง

1.7.2 การขับร้อง พบว่า ดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือใช้เทคนิคการขับร้องต่าง ๆ คือ การลักจังหวะ การโยกเสียง การผ่านเสียง การซ้อนเสียง การสะบัดเสียง การโปรยและการเน้นเสียง

1.7.3 ช่วงกว้างของเสียง พบว่า ดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือมีช่วงกว้างของเสียงจากเสียง E ถึงเสียง F#

1.7.4 ทำนองเพลง ดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือมีการวิเคราะห์ทำนองเพลงดังนี้

1.7.4.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic Progression) พบว่ามีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขั้นและการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น

1.7.4.2 จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) พบว่า มีการใช้จังหวะของทำนองหลายรูปแบบในแต่ละเพลงของดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ ซึ่งแต่ละรูปแบบมีการใช้ซ้ำกัน

1.7.5 คำร้อง คำร้องของดนตรีรำมะนาใช้ภาษาของชาวเลอูรักลาโว้ย ซึ่งถูกถ่ายทอดกันมาโดยการท่องจำทำให้เกิดความคลาดเคลื่อน ไม่สามารถทราบความหมายได้ในบางคำ ทำให้ไม่สามารถรู้คำแปลของบทเพลงได้อย่างสมบูรณ์

1.7.6 จังหวะของรำมะนา ดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือมีการวิเคราะห์จังหวะของรำมะนาดังนี้

1.7.6.1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) พบว่า มีการใช้กระสวนจังหวะหลายรูปแบบในแต่ละเพลงของดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ ซึ่งแต่ละรูปแบบมีการใช้ซ้ำกัน

2. เพื่อเก็บบันทึกคำร้องและทำนองของดนตรีรำมะนาเป็นโน้ตสากล ผลจากการศึกษาสรุปได้ว่า ได้จัดพิมพ์โน้ตดนตรีรำมะนาเป็นโน้ตสากล ทั้งคำร้องและทางรำมะนา เพื่อที่จะได้มิให้สูญหายและให้คนที่สนใจได้ศึกษาในโอกาสต่อไป

อภิปรายผล

จากการศึกษาดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ ของชาวเลอูรักลาโว้ย เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลและศึกษาวิเคราะห์จนได้ผลสรุปตามความมุ่งหมายและมีข้ออภิปรายเพิ่มเติมดังนี้

1. การศึกษาดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ ของชาวเลอูรักลาโว้ย เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล พบว่าดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือมีลักษณะเฉพาะตัวบ่งบอกถึงเอกลักษณ์ของชาวเลอูรักลาโว้ย เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล โดยมีเนื้อร้องที่สะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคมวัฒนธรรมและวิถีชีวิตที่เรียบง่าย มีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

2. ประโยชน์ที่ได้จากการศึกษาดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ นอกจากจะเป็นการอนุรักษ์เผยแพร่ดนตรีนี้แล้วยังมีคุณค่าสำคัญทางด้านอื่น ๆ อีกด้วยคือ เป็นสิ่งที่ช่วยสร้างความคึกครื้นและสนุกสนานในวิถีชีวิตของชาวเลอูรักลาโว้ย

ผู้วิจัยได้มีโอกาสเข้าไปสัมผัสกับดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือเป็นครั้งแรก ทำให้เห็นและเข้าใจถึงวิถีชีวิตความเชื่อและการนับถือวิญญาณบรรพบุรุษอย่างจริงจัง และเห็นความสามัคคีของชาวเลอูรักลา-โว้ยในหมู่บ้าน ทำให้เกิดความซาบซึ้งและประทับใจกับสิ่งที่เห็น

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ ของชาวเลอูรักลาโว้ย เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะดังนี้

1. ข้อเสนอแนะทั่วไป

1.1 ควรส่งเสริมให้มีการเก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะการแสดงพื้นบ้านแขนงต่าง ๆ ในท้องถิ่นนี้และท้องถิ่นอื่น ๆ ให้กว้างขวางมากขึ้นก่อนที่บุคคลที่มีความรู้ความสามารถจะล้มหายตายจากไป ทำให้สืบค้นข้อมูลได้ยาก โดยการบันทึกไว้ในลักษณะต่าง ๆ อย่างเหมาะสม เช่น เป็นลายลักษณ์อักษร เป็นภาพ เป็นเสียง เป็นต้น ซึ่งจะเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อการศึกษาและสืบค้นต่อไปในอนาคต

2. ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยต่อไป

2.1 การศึกษาในครั้งนี้ เป็นการศึกษาดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ ซึ่งเจาะลึกในเรื่องดนตรีแต่สามารถศึกษาในด้านอื่น ๆ ให้ลึกมากขึ้น เช่น ภาษา วัฒนธรรมและสังคม เป็นต้น

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2540). *เทคนิคการขับร้องเพลงไทย*. ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ไทย คณะศิลปกรรม. กรุงเทพ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร

เขมชาติ เทพไชยและวิสิฏฐ์ มะยะเฉียว (2528,). *ชาวเล*. วารสารรูสะมิแล.

จรินทร์ เทพสงเคราะห์. (2540). *การศึกษาบทเพลงดนตรีกาหลอในจังหวัดสงขลา*. ปริญญานิพนธ์ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

เจริญ ตันมหาพราน. (2544). ประเพณีที่ถูกลืม. กรุงเทพ: สำนักพิมพ์รวมสาร.

เจน จรจัด. (2525). *อูรัก ลาโว้ย วิญญาณอิสระแห่งท้องทะเล*. วารสาร อ.ส.ท. 22(8).

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

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2528). สังคีตนิยม ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก. พิมพ์ครั้งที่ 4 กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2542). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. กรุงเทพ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัฐฐาพร หอมแช่ม. (2548). *ลิเกฮูลู : กรณีศึกษาคณะอาเนาะป อุมาร์ อาเนาะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี*. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

ประทีป ชุมพล. (2524). *ชาวเล ข้อสังเกตบางประการเกี่ยวกับสังคม ชีวิต และการศึกษา*. วารสารแลใต้.

ประพนธ์ เรืองณรงค์. (2517). *"ชาวน้ำที่เกาะอาดัง"*. วารสารรูสะมิแล.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2533). *ประวัติการดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: บริษัทโรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

พงษธร ลำเนาครุฑ. (2548). *การศึกษาบทเพลงประกอบการเล่นรองแง็งจังหวัดภูเก็ต : กรณีศึกษารองแง็งคณะพรสวรรค์.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

พชรวรรณ รุ่งแสงอโณทัย. (2547). *ปัจจัยที่มีผลสำคัญของการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมของชุมชนชาวเลกลุ่มอูรักลาโว้ย บริเวณแหลมตุ๊กแก ตำบลรัษฎา อำเภอเมือง จังหวัดภูเก็ต.* ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. (ภูมิศาสตร์). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2527). *ดนตรีวิจักษ์ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับดนตรีของไทยเพื่อความชื่นชม.* กรุงเทพ: สยามสมัย

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2533). *ดนตรีไทยวิเคราะห์.* กรุงเทพ: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์

เยาวนิตย์ ศรีละมุล. (2541). *วัฒนธรรมเกี่ยวกับปัจจัยพื้นฐานในการดำรงชีวิตของชาวเลเกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (ไทยคดีศึกษา). สงขลา: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยทักษิณ. ถ่ายเอกสาร.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2512). *สารานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน เล่ม 10.* กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

ละเอียด เหราปัตย์. (ม.ป.ป.). *คีตลักษณ์ และดนตรีศัพท์สากล.* ม.ป.พ..

ศรีศักร วัลลิโภดม. (2535). *ดนตรีและนาฏศิลป์กับเศรษฐกิจและสังคมสยาม.* กรุงเทพ: เรือนแก้วการพิมพ์

สงัด ภูเขาทอง. (2532). *การดนตรีไทยและการเข้าสู่ดนตรีไทย.* กรุงเทพ: เรือนแก้วการพิมพ์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร. ถ่ายเอกสาร

สมหมาย ปิ่นพุทธศิลป์. (2529). *ประเพณีลอยเรือชาวเล.* ม.ป.พ.

สุพัตรา สุภาพ. (2528). *สังคมและวัฒนธรรมไทย.* กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพาณิชย์.

สุรศักดิ์ เพชรคงทอง. (2551). *การศึกษาดนตรีลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

สุวัฒน์ ทรงเกียรติ. (2542). *องค์ประกอบดนตรีสากล*. ภูเก็ต: ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏภูเก็ต.

อมร ทวีศักดิ์. (2529). *ภาษาชาวเล Urak Lawoi'*. กรุงเทพฯ: ปิ่นเกล้าการพิมพ์.

อุทัย หิรัญโต. (2516). *เรื่องของชาวน้ำ*. วารสารเทศาภิบาล.

อาภรณ์ อุกฤษณ์. (2532). *พิธีลอยเรือ: ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมชาวเล กรณีศึกษาบ้านหัวแหลม เกาะลันตา จังหวัดกระบี่*. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (มานุษยวิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร. ถ่ายเอกสาร.

อารีรัตน์ เรืองกำเนิด. (2543). การศึกษา*วงโหม่งครึ่ม : ดนตรีสำหรับงานศพ ในจังหวัดชุมพร*. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร

สัมภาษณ์

ณัฐวุฒิ คำแก้ว. (2551, 14 ตุลาคม). สัมภาษณ์โดย เอกรัฐ ศรีสว่าง ที่เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล.

ลาโป๊ะ หาญทะเล. (2552, 18 มกราคม). สัมภาษณ์โดย เอกรัฐ ศรีสว่าง ที่เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล.

แสงโสม หาญทะเล. (2551, 15 ตุลาคม). สัมภาษณ์โดย เอกรัฐ ศรีสว่าง ที่เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล.

---------- (2551, 28 พฤศจิกายน). สัมภาษณ์โดย เอกรัฐ ศรีสว่าง ที่เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล.

---------- (2552, 17 มีนาคม). สัมภาษณ์โดย เอกรัฐ ศรีสว่าง ที่เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล.

สุเฉ็ม หาญทะเล. (2552, 17 มีนาคม). สัมภาษณ์โดย เอกรัฐ ศรีสว่าง ที่เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล.

ยูหัน พระอ๊ะ. (2552, 17 มีนาคม). สัมภาษณ์โดย เอกรัฐ ศรีสว่าง ที่เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล.

หีม หาญทะเล. (2552, 18 มกราคม). สัมภาษณ์โดย เอกรัฐ ศรีสว่าง ที่เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล.

เอ็ม เกาะแก้ว. (2552, 17 มีนาคม). สัมภาษณ์โดย เอกรัฐ ศรีสว่าง ที่เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล.

ฮูยักดิน หาญทะเล. (2552, 18 มกราคม). สัมภาษณ์โดย เอกรัฐ ศรีสว่าง ที่เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

ภาพประกอบ

ชาวเลอูรักลาโว้ยมาประกอบพิธีไหว้โต๊ะฮีรี

ไม้แกะสลักโต๊ะฮีรี

บ้านชาวเลอูรักลาโว้ย

เรือที่ใช้ประกอบพิธี

โต๊ะหมอผู้นำในพิธี

ชาวเลอูรักลาโว้ยกำลังประกอบหัวเรือที่ใช้ในพิธี

เรือพร้อมที่จะนำสู่ทะเล

นำเรือไปลอยกลางทะเล

บ้านเรือนชาวเล

ป้ายเกาะหลีเป๊ะ

โรงเรียนบ้านเกาะอาดัง บนเกาะหลีเป๊ะ

สถานีอนามัยบนเกาะหลีเป๊ะ

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ สกุล นายเอกรัฐ ศรีสว่าง

วันเดือนปีเกิด 11 กันยายน 2527

สถานที่เกิด อำเภอนาทวี จังหวัดสงขลา

สถานที่อยู่ปัจจุบัน 49 หมู่ 1 ตำบลทับช้าง อำเภอนาทวี
จังหวัดสงขลา 90160

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2540 สำเร็จการศึกษาระดับประถมศึกษา
จากโรงเรียนบ้านนาทวี อำเภอนาทวี จังหวัดสงขลา

พ.ศ. 2546 สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษา
จากโรงเรียนหาดใหญ่วิทยาลัย อำเภอหาดใหญ่
จังหวัดสงขลา

พ.ศ. 2550 สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาดุริยางคศาสตร์สากล
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา

พ.ศ. 2552 สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโท สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร