

ดนตรีรำนะนาในพิธีลอยเรือ: กรณีศึกษาชาวเลอุรักลาไ้ย้ เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย
อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล

ปริญญานิพนธ์

ของ

เอกรัฐ ศรีสว่าง

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

เมษายน 2552

ดนตรีรำนะนาในพิธีลอยเรือ: กรณีศึกษาชาวเลอุรักลาไ้ย้ เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย
อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล

ปริญญานิพนธ์

ของ

เอกรัฐ ศรีสว่าง

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยวิทยามหิดล

เมษายน 2552

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ดนตรีรำนะนาในพิธีลอยเรือ: กรณีศึกษาชาวเลอุรักลาไ้ย้ เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย
อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล

บทคัดย่อ
ของ
เอกรัฐ ศรีสว่าง

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา
เมษายน 2552

เอกรัฐ ศรีสว่าง. (2552). *ดนตรีร่ำมะนาในพิธีลอยเรือ: กรณีศึกษาชาวเลอุรักลาไวย์ เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล*. ปรินูญานินพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา).
กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม:
รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์, รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุณานนท์.

ปรินูญานินพนธ์เล่มนี้เป็นงานวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยาซึ่งศึกษาดนตรีร่ำมะนาในพิธีลอยเรือกรณีศึกษาชาวเลอุรักลาไวย์ เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาดนตรีร่ำมะนาที่ใช้ในพิธีลอยเรือ และเก็บบันทึกคำร้องและทำนองของดนตรีร่ำมะนาเป็นโน้ตสากล ผลการศึกษาพบว่า

1. ดนตรีร่ำมะนาในพิธีลอยเรือ เป็นการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีลอยเรือ ซึ่งเป็นพิธีที่ชาวเลอุรักลาไวย์กระทำกันปีละ 2 ครั้ง ในระหว่างวันขึ้น 13 ค่ำ ถึงแรม 1 ค่ำ เดือน 6 และ ขึ้น 13 ค่ำ ถึงแรม 1 ค่ำ เดือน 11 โดยมีความเชื่อว่าเมื่อประกอบพิธีกรรมนี้แล้วจะทำให้วิญญาณบรรพบุรุษคุ้มครองลูกหลานชาวเลอุรักลาไวย์ ให้ปลอดภัยจากการออกทะเล ภัยธรรมชาติและโรคภัยไข้เจ็บ ดนตรีร่ำมะนาจะเริ่มทำการบรรเลงหลังจากทำพิธีไหว้โต๊ะฮีร์และพิธีฉลองเรือก่อนที่จะนำออกไปลอยในทะเล ซึ่งพิธีไหว้โต๊ะฮีร์เป็นพิธีกรรมแรกของพิธีลอยเรือ โดยลูกหลานชาวเลอุรักลาไวย์ จะนำเครื่องเซ่นไหว้ ที่ประกอบด้วยอาหารคาวหวาน มาที่หลุมฝังศพโต๊ะฮีร์ซึ่งเป็นบรรพบุรุษของชาวเลในหมู่บ้าน และเมื่อโต๊ะหมอบทำพิธีกรรมเสร็จแล้วนักดนตรีก็จะเริ่มบรรเลง เครื่องดนตรีที่ใช้คือร่ำมะนา การแต่งกายนักดนตรีจะใส่กางเกงขาสั้นและยาว เสื้อผ้าทั้งแขนสั้นและแขนยาว ซึ่งเป็นการแต่งกายตามปกติวิถีชีวิต การบรรเลงดนตรีร่ำมะนา จะไม่มีพิธีการในการบรรเลงมากนัก โดยจะเริ่มด้วยเพลงแรกที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการอัญเชิญวิญญาณบรรพบุรุษให้มากินของเซ่นไหว้ และบรรเลงอีก 6 เพลงซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับวิถีชีวิตของชาวเล

2. การศึกษาดนตรีพบว่า ดนตรีร่ำมะนาในพิธีลอยเรือมีทั้งหมด 7 เพลง ลักษณะของบทเพลงมีคำร้องนำหนึ่งคนซึ่งร้องนำก่อนในแต่ละวรรคเพลง โดยคนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ คำร้องของลูกคู่รับมีลักษณะคล้ายกับคำร้องนำ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง มีเทคนิคการขับร้องหลายลักษณะเช่น การลักจังหวะ การโยกเสียง การผ่านเสียง การซ้อนเสียง การสับัดเสียง การโปรยและการเน้นเสียง คำร้องของเพลงใช้ภาษาของชาวเลอุรักลาไวย์ซึ่งเป็นภาษาที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว นักร้องทั้งหมดตีกลองร่ำมะนาไปด้วยเพื่อประกอบจังหวะ โดยลักษณะจังหวะกลองร่ำมะนาเป็นจังหวะที่ไม่ซับซ้อน

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 Wisuttiapat, 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

ดนตรีรำนะนาในพิธีลอยเรือ: กรณีศึกษาชาวเลอุรักลาไวย์ เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย

อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล

ของ

เอกรัฐ ศรีสว่าง

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร.สมชาย สันติวัฒนกุล)

วันที่ เดือน พ.ศ. 2552

คณะกรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์

คณะกรรมการสอบปากเปล่า

..... ประธาน

..... ประธาน

(รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์)

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประทีป เล้ารัตนอารีย์)

..... กรรมการ

..... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์)

(รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์)

..... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์)

..... กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์รุจี ศรีสมบัติ)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญาานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จสมบูรณ์ได้เพราะได้รับความร่วมมือและช่วยเหลือจากบุคคลหลายฝ่าย ทำให้ผู้วิจัยมีความเพียรพยายามในการทำปริญญาานิพนธ์ฉบับนี้ ขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ ประธานที่ปรึกษาปริญญาานิพนธ์ รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์ กรรมการที่ปรึกษาปริญญาานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประทีป เลี้ยวตันอารีย์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์รุจี ศรีสมบัติ กรรมการสอบปริญญาานิพนธ์ ตลอดจนคณาจารย์ทุกท่านในภาควิชาดุริยางคศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร ที่ช่วยเหลือและให้คำแนะนำประสิทธิ์ประสาทความรู้ให้แก่ผู้วิจัย

ขอกราบขอบพระคุณ คุณครูแสงโสม หาญทะเล นักดนตรีร่ำมะนา ตลอดจนชาวเลอุรักลาไว้ยทุกท่าน ที่ให้การต้อนรับและให้ความร่วมมือแก่ผู้วิจัยในการจัดเก็บข้อมูลเป็นอย่างดี

ขอขอบพระคุณ คุณปิยวรรณ ขอจิตต์เมตต์ ที่คอยเป็นกำลังใจในทุก ๆ เวลา เพื่อนในห้องเรียนปริญญาโททุกคนที่คอยช่วยเหลือกันมาโดยตลอด รวมถึงเพื่อน ๆ และน้อง ๆ ทุกท่านที่ผู้วิจัยไม่ได้เอ่ยนาม คอยให้ความช่วยเหลือและให้กำลังใจตลอดมา

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

เอกวิธ 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
เอกสารที่เกี่ยวข้องกับพิธยอยเรือชาวเลอุรุลลาไว.....	10
เอกสารที่เกี่ยวข้องกับแนวทางการวิเคราะห์.....	11
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	20
3 วิธีดำเนินการวิจัย.....	23
ขั้นศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูล.....	23
วิธีดำเนินการเก็บข้อมูลภาคสนาม.....	24
อุปกรณ์และเครื่องมือที่ใช้ในการรวบรวมข้อมูล.....	24
การศึกษาข้อมูล.....	24
ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล.....	25
ขั้นสรุป.....	26
4 ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล.....	27
องค์ประกอบของดนตรีรำนะนาในพิธยอยเรือ.....	27

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
4 (ต่อ)	
ประวัติดนตรีรำมะนาในฟิลิปปินส์.....	27
ประวัตินักดนตรี.....	30
เครื่องดนตรี.....	34
เครื่องแต่งกาย.....	35
ลำดับขั้นตอนการบรรเลง.....	35
โอกาสที่ใช้ในการบรรเลงดนตรีรำมะนา.....	36
บทเพลงที่ใช้ในพิธี.....	36
เพลงที่ 1 เพลงลงปง.....	37
เพลงที่ 2 เพลงดาโรบ้านัน.....	54
เพลงที่ 3 เพลงบูโกยซีนัง.....	69
เพลงที่ 4 เพลงนีและดารี.....	82
เพลงที่ 5 เพลงซารูตุน.....	97
เพลงที่ 6 เพลงปิเมะราฆา.....	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 ผู้วิจัยถ่ายรูปแบบเรือที่ตกแต่งเสร็จ.....	28
3 ชาวเลนำเรือออกไปปล่อยกลางทะเล.....	29
4 นายลาโบ๊ะ หาญทะเล หัวหน่าว.....	30
5 นายสุยักดิน หาญทะเล.....	29
6 นายหีม หาญทะเล.....	32
7 นายยูหัน พระอ๊ะ.....	32
8 นายเอ้ม เกาะแก้ว.....	33
9 นายสุเจ้ม 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 มีการนำดนตรีเข้าไปใช้ในพิธีเกี่ยวกับศาสนาและความศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งเป็นการสะท้อนให้เห็นว่ามนุษย์มีความศรัทธาในดนตรีมากแค่ไหน

มนุษยชาติทุกเผ่าพันธุ์ไม่ว่าจะเป็นชนเผ่าที่ล่าสัตว์ หรือชนเผ่าที่มีอารยธรรม ต่างก็มีวัฒนธรรมดนตรีซึ่งมีความแตกต่างกันไปตามลักษณะองค์ประกอบทางสังคม และวัฒนธรรมของตน พัฒนาการทางดนตรีของชนเผ่าต่าง ๆ จะสัมพันธ์กับพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของเผ่าพันธุ์นั้นด้วย (พูนพิศ อมาตยกุล. 2527: 1-5) เมื่อมีความคิดและความเป็นอยู่ที่แตกต่างกัน ทำให้แต่ละชนเผ่าก็จะนำดนตรีไปใช้ในโอกาสที่แตกต่างกันด้วย เช่น ใช้เพื่อความสนุกสนานบันเทิง ใช้เพื่อบวงสรวงเทพเจ้า ใช้เพื่อให้เกิดกำลังใจในการสู้รบ ใช้เพื่อรักษาโรคภัยไข้เจ็บ ดังนั้นลักษณะของดนตรีที่ถ่ายทอดออกมาจะขึ้นอยู่กับวัฒนธรรมที่ยึดถือกันในแต่ละท้องถิ่นนั้น ๆ

มนุษยชาติมีความแตกต่างกันในด้านชาติพันธุ์ ซึ่งเป็นไปตามกำเนิดของมนุษย์ที่ต้องปรับตัวให้เข้ากับสิ่งแวดล้อมตามธรรมชาติ ทำให้เกิดความแตกต่างกันในด้านวัฒนธรรมซึ่งมีพื้นฐานมาจากสภาพภูมิศาสตร์ ภูมิอากาศ พืชพันธุ์ธรรมชาติที่แตกต่างกัน เป็นตัวกำหนดวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ การทำมาหากิน และการแต่งกาย มีอิทธิพลต่อพื้นฐานทางความคิด ความเชื่อ วัฒนธรรมต่างๆของมนุษย์ ก่อให้เกิดเอกลักษณ์ประจำถิ่นของตน มนุษย์แต่ละแห่ง แต่ละเผ่าพันธุ์ จะมีวัฒนธรรมที่สะท้อนให้เห็นถึงความเจริญก้าวหน้าในอดีตโดยสามารถพิจารณาได้จากสิ่งที่เห็นในปัจจุบัน ความแตกต่างกันในด้านชาติพันธุ์มีผลทั้งประสาทสัมผัสความแตกต่างกันในด้านวัฒนธรรมมีผลมาจากระบบการเปลี่ยนแปลงและระบบประสาทการฟังซึ่งมนุษย์ในส่วนต่าง ๆ ของโลกแม้จะฟังในสิ่งเดียวกันก็ได้ยินไม่เหมือนกัน และแปลความคนละอย่างตามสภาพพื้นฐานของตน (ปัญญา รุ่งเรือง. 2533: 126) ในการศึกษาดนตรีประจำถิ่นหรือดนตรีพื้นเมือง จะมีการศึกษาค้นคว้าวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีควบคู่ไปด้วย เช่น พิธีกรรม ประเพณี และการละเล่นต่าง ๆ โดยในแต่ละภูมิภาคก็จะมี ความแตกต่างกันทั้งพิธีกรรม ประเพณีและการละเล่น การศึกษาเรื่องชาติพันธุ์ในประเทศไทย ฟังที่จะได้รับความ

สนใจเมื่อไม่นานมานี้ โดยในต่างประเทศมีการศึกษาอย่างจริงจังมานานแล้ว ส่วนใหญ่ผู้ที่สนใจศึกษาเรื่องชาติพันธุ์มักจะเป็นนักมานุษยวิทยา นักสังคมวิทยา และนักมานุษยดุริยางควิทยา

ทางมานุษยวิทยามองดนตรีในลักษณะที่สัมพันธ์กับมนุษย์และสังคม ดนตรีคือผลผลิตของพฤติกรรมในด้านความคิดและการสร้างสรรค์ของมนุษย์ แต่พฤติกรรมในด้านความนึกคิดที่ทำให้เกิดดนตรีขึ้นมานั้น ก็เป็นสิ่งที่อันเนื่องมาจากแนวคิดที่เกิดมาจากสภาพแวดล้อมทางวัฒนธรรมในสังคมที่มนุษย์ดำรงอยู่ (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 กลุ่มอุรัก ลาไว (Urak Lawoi) กลุ่มมอเก็น (Moken) และมอเกลิน (Moklen) ชาวเลมักอาศัยอยู่บริเวณชายฝั่งทะเล หรือตามเกาะต่าง ๆ ของประเทศไทยในจังหวัดต่อไปนี เช่น จังหวัดกระบี่ มีที่บ้านหัวแหลม บ้านสังกาอู อำเภอกะลันตา ที่เกาะปูหรือเกาะจำและเกาะพีพี ที่จังหวัดภูเก็ต มีที่บริเวณหาดราไวย์ ตำบลราไวย์ ที่บ้านแหลมตึกแก เกาะสิเหร่ และที่บ้านสะปำ ที่จังหวัดสตูล มีที่เกาะหลี เป๊ะ (ซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีในนามเกาะอาดัง) และเกาะอื่น ๆ อีกแห่งละเล็กน้อย (อมร ทวีศักดิ์ 2529: 1)

ในทางประวัติศาสตร์ของชาวเลอุรักลาไว ที่อาศัยอยู่บริเวณเกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมือง จังหวัดสตูล บันทึกว่า แจก๊รีซึ่งเป็นผู้นำชาวเล ได้ชวนเพื่อน 3-4 คน แจวเรือมาจากอาละห์ ประเทศอินโดนีเซีย เพื่อหาหลักแหล่งที่ทำกิน ระหว่างทางได้หยุดพักที่เทือกเขาสูงของญีรียประเทศมาเลเซีย ต่อมาได้มาแวะพักที่เกาะบูโหลน แล้วจึงได้เดินทางต่อไปยังเกาะลันตา จังหวัดกระบี่ เพื่อนของแจก๊รีทั้งหมด ได้แต่งงานตั้งถิ่นฐานที่เกาะลันตา แต่แจก๊รีมีความตั้งใจเดินทางต่อไปเพื่อแสวงหาที่ทำกิน และได้เดินทางต่อมาถึงเกาะหลีเป๊ะ เนื่องจากเกาะหลีเป๊ะมีความอุดมสมบูรณ์ด้วยทรัพยากรบนฝั่งและในท้องทะเล จากนั้นแจก๊รี ก็ได้ชักชวนเครือญาติมาอยู่ที่เกาะหลีเป๊ะ และได้แต่งงานกับนางแบ-ฮะ ซึ่งเป็นชาวเกาะลันตา จังหวัดกระบี่ ได้มีบุตรด้วยกัน 2 คน คือ นายสบู หาญทะเล และนางดารา หาญทะเล

เมื่อครั้งสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี ได้เสด็จพระราชดำเนินมาเกาะหลีเป๊ะ และได้พระราชทานนามสกุลให้ชาวเลบนเกาะหลีเป๊ะ คือ หาญทะเล แจก๊รีเมื่อตั้งถิ่นฐานบนเกาะหลีเป๊ะอย่างถาวรแล้ว ก็ได้รับการแต่งตั้งเป็นผู้นำบ้านและได้รับนามสกุลพระราชทาน คือ หาญทะเล มาใช้ด้วยความปลาบปลื้ม และซาบซึ้งในพระมหากรุณาธิคุณยิ่ง

ลักษณะทั่วไปของชาวเลอุรักลาไว้ย คือ ผิวคล้ำ รูปร่างสันทนต์ ไม่สูงมาก ผมหยิกเป็นส่วนใหญ่ จมูกไม่โด่งแต่ก็ไม่แบน ใบหน้ามีความคล้ายคลึงกับคนมาเลย์ แต่ก็ไม่เหมือนทีเดียว บางครั้งถ้ามีชาวเลเดินปนกับคนไทยทางภาคใต้ก็แทบแยกไม่ออก ว่าคนไหนเป็นคนไทยคนไหนเป็นชาวเล

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

พิธีกรรมลอยเรือ ซึ่งจัดขึ้นปีละ 2 ครั้งในช่วงลมเปลี่ยนทิศ ระหว่างวันขึ้น 13 ค่ำ ถึงแรม 1 ค่ำ เดือน 6 เมื่อลมพัด หรือ เริ่มฤดูมรสุมตะวันตกเฉียงใต้และ ขึ้น 13 ค่ำ ถึงแรม 1 ค่ำ เดือน 11 ช่วงลมมรสุมตะวันออกเฉียงเหนือ พิธีลอยเรือของชุมชนชาวเลอุรักลาไว้ยที่เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมือง จังหวัดสตูล ในตอนเย็นวันแรกชาวเลจะพากันไปเช่าไหศาลเทพเจ้าศักดิ์สิทธิ์ (แจบาไล) ประจำหมู่บ้านด้วยข้าวเหนียวเหลือง ขนมะพร้าว ขนมะขาม ข้าวตอก เทียนขี้ผึ้ง หมากรุก พลุ บุหรี่ เหล้าขาวและน้ำดื่มจัดเรียงใส่ถาดมา โดยมีโต๊ะหมอบเป็นผู้กระทำพิธี เริ่มต้นด้วยการเผากายานในกะลามะพร้าว แล้วส่งให้กับชาวบ้านที่มาร่วมพิธีเวียนขวาส่งต่อ ๆ กันไปรอบศาลเจ้า 3 รอบและเวียนซ้าย 2 รอบ ฝ่ายโต๊ะหมอบคอยบริกรรมคาถากำกับและโปรยข้าวตอกดอกไม้ไปเรื่อย ๆ พอโต๊ะหมอบสาธยายมนต์จบเรียบร้อยแล้วจะจุดเทียนขึ้น 3 เล่มไปปักไว้ในศาล เพื่อให้ชาวบ้านนำเอาเทียนของตนมาต่อไฟเพื่อที่จะนำไปปักรอบ ๆ ศาล หลังประกอบพิธีเสร็จก็มีการเล่นดนตรี กลอง รำมะนา บรรเลงประกอบบทเพลงพื้นเมือง ในเนื้อร้องเป็นการอัญเชิญเทพเจ้าโต๊ะฮั้ว ให้มาคุ้มครองลูกหลานชาวเลให้อยู่เย็นเป็นสุข หากผู้ที่มาร่วมพิธีต้องการบุญต้องออกธำหร่ำไปตามจังหวัดกลอง เชื่อกันว่าใครธำมากเท่าไรยิ่งมีบุญเท่านั้น ในวันที่สอง ตอนรุ่งเช้าจะมีพิธีสำคัญอีกอย่างก็คือ พิธีแห่เรือไม้ระกำ โดยชาวบ้านจะนั่งเรือไปยัง อ่าวแม่หม้าย บริเวณเกาะอาดัง และเข้าไปนั่งพักผ่อนกินของว่าง รอเวลาประมาณ 8 โมงเช้าโดยพวกผู้ชายชาวเลอีกพวกหนึ่งก็จะเข้าไปตัดไม้ระกำ ในส่วนบริเวณอ่าวแม่หม้าย จะมีการจัดเรือไม้ระกำโดยมีผู้ชายวัยกลางคนอยู่บนเรือและเรือแห่ไม้ระกำจะมีผู้หญิงวัยกลางคนอยู่บนเรือ และเมื่อเวลาประมาณ 10 โมงเช้าเรือทั้งสองก็จะขับไล่กันเป็นที่สนุกสนานแก่ชาวเล และแห่รอบเกาะเล็ก ๆ หน้าหาดเป็นจำนวน 3 รอบ แล้วจึงขึ้นหาด และอีกพวกหนึ่งก็จะเข้าไปตัดไม้เสาเอกในป่าเพื่อมาปักตรงกลางชายหาด โดยทุกพิธีกรรมจะทำพร้อม ๆ กัน

ไม้ระกำที่นำมาทำเป็นเรือปลาจักเนื่องจากมีคุณสมบัติดีตรงที่มีน้ำหนักเบา ภูน้ำก็ไม่จม

อีกทั้งสามารถดัดโค้งงอได้ตามรูปทรงเรือ การสร้างเรือผู้ที่มีฝีมือในทางช่างจะมาช่วยกันทำ บางคนนั่งแกะเป็นรูปคน รูปนก รูปเต่า ข้อสำคัญต้องเสร็จทันในตอนเช้า ในเย็นวันนั้นมีการตั้งขบวนแห่เรือปลากั้งไปที่แม่น้ำเสาเอกที่ปากไว้บริเวณชายหาดหน้าโรงเรียนเกาะอาดัง เรือปลากั้งมีน้ำหนักเบาใช้กำลังคนเพียงไม่กี่คนก็สามารถยกได้อย่างสบาย ถูกแหไปเวียนรอบศาล ที่เป็นสถานที่ทำพิธี พอรอคอยเวลาที่จะปล่อยเรือลอยไปในทะเลในตอนเช้ามีด ชาวเลจะมีการตั้งเวทีดนตรีสมโภชให้คลายความเหงาอีกหนึ่งคืน บรรดาวัยรุ่นจะขึ้นไปบรรเลงลีลาอย่างเมามันกับเพลงร่วมสมัย ส่วนผู้ใหญ่จะคอยเอาใจช่วยอยู่ข้างล่างหรือบางคนก็กลับไปพักผ่อนที่บ้าน จวบจนกว่าดวงจันทร์จะขึ้นสู่เหนือศีรษะ ซึ่งเป็นช่วงที่น้ำทะเลขึ้นหนุนเต็มทีพอดี บรรดาชายฉกรรจ์จะแบกเรือปลากั้งขึ้นเรืออีกลำหนึ่งเพื่อออกทะเลให้ไกลที่สุด ก่อนที่จะปล่อยให้ลอยไปตามคลื่น ซึ่งผู้ปล่อยจะต้องเลือกจุดที่มันได้ว่าจะกระแสน้ำและกระแสลมจะไม่พัดพาเอาเรือกลับเข้าฝั่งอีกเพราะพิธีลอยเรือเป็นการเสี่ยงทาย ถ้าปีใดเรือลอยไปด้วยความราบรื่นแสดงว่าการทำมาหากินในปีนั้นสะดวกไม่ติดขัด หากในปีใดเรือลอยกลับคืนมาสู่ที่เดิม แสดงว่าปีนั้นจะมีเคราะห์ถึงขั้นล้มหมอนนอนเสื่อ ในวันที่สาม ชาวเลก็จะเข้าไปตัดไม้ในป่า เรียกว่า พิธีตัดไม้กางเขน ซึ่งชาวเลเชื่อว่าเป็นการปิดเอาสิ่งไม่ดีต่าง ๆ ออกจากเกาะไป โดยจะทำไม้กางเขน 7 ต้น มาปักบริเวณหาดหลังเสาเอก และชาวเลก็จะเอาน้ำใส่ตุ่มใส่ถังไปวางบริเวณไม้กางเขน และโต๊ะหมอก็จะทำพิธีทำน้ำสะอาดเคราะห์ โดยในเช้ามีดวันถัดไปชาวเลทุกคนก็จะเอาน้ำดังกล่าวมาล้างหน้า อาบ เพื่อเป็นสิริมงคล และในเช้าวันนั้นชาวเลก็จะนำไม้กางเขนไปปักตามชายหาด เพื่อไม่ให้สิ่งชั่วร้ายเข้ามาในเกาะก็เป็นอันจบพิธี

ดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือของชาวเลจะมีการขับร้อง โดยใช้เครื่องดนตรีรำมะนาเป็นหลัก ในการบรรเลง เพลงในพิธีกรรมมี 7 เพลง ใช้ขับร้องหลังจากทำพิธีไหว้โต๊ะฮี้ (แจบาไล) ได้แก่ ลงปง ดารี-บานัน ปูโกยซันนัง นีและดารี ชารูตุน ปิเมะราฆา และจางอง นอกนั้นเป็นเพลงขับร้องเพื่อสนุกสนาน รวมไปถึงรำวงด้วย

ในปัจจุบันวัฒนธรรมชาวเลได้เปลี่ยนแปลงไปมาก อันเนื่องมาจากการเปลี่ยนแปลงของโลกยุคใหม่ สอดคล้องกับ สมหมาย ปิ่นพุทธศิลป์ ได้กล่าวว่า ชาวเลถูกละเลย ปัจจุบันได้ขึ้นมาสร้างบ้านเรือนอยู่บริเวณชายหาดและอาบน้ำจืดแทนน้ำทะเล (สมหมาย ปิ่นพุทธศิลป์. 2529: 1) เมื่อมีการเปลี่ยนแปลงในด้านต่าง ๆ ของชาวเลถูกละเลย ย่อมส่งผลกระทบต่อวัฒนธรรมและประเพณีต่าง ๆ รวมถึงดนตรีรำมะนาที่ใช้ในพิธีลอยเรือ ซึ่งผู้บรรเลงและขับร้องจะเป็นคนเฒ่าคนแก่ โดยไม่มีเด็กรุ่นใหม่ให้ความสนใจเท่าที่ควร ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาดนตรีรำมะนาที่ใช้ในพิธีลอยเรือ และทำการจดบันทึกคำร้องและทำนองเป็นโน้ตดนตรีสากล เพื่อจะให้ดนตรีรำมะนาที่ใช้ในพิธีลอยเรือได้คงอยู่ต่อไป ผู้วิจัยหวังว่าผลการศึกษาจะเป็นประโยชน์ต่อคนรุ่นใหม่และผู้สนใจในดนตรี รำมะนาในพิธีลอยเรือ ของชาวเลอุรักลาไวย์ รวมถึงการอนุรักษ์และส่งเสริมวัฒนธรรมชาวเลที่ดงามต่อไป

จุดมุ่งหมายของการศึกษา

1. เพื่อศึกษาดนตรีร่ำมะนาที่ใช้ในพิธีลอยเรือ ของชาวเลอุรักลาไวย์ เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล
2. เพื่อเก็บบันทึกคำร้องและทำนองของดนตรีร่ำมะนาเป็นโน้ตสากล

ความสำคัญของการศึกษา

การศึกษาในครั้งนี้จะทำให้ทราบถึงลักษณะของดนตรีร่ำมะนาที่ใช้ในพิธีลอยเรือ โดยมีคำร้อง ซึ่งมีการใช้ภาษาที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองและทำการเก็บบันทึกรวบรวมลักษณะทุกอย่างของดนตรีร่ำมะนาในพิธีลอยเรือออกมาเป็นโน้ตสากล เพื่อเป็นสื่อการศึกษาสำหรับคนที่สนใจดนตรีร่ำมะนาในพิธีลอยเรือ โดยการศึกษาครั้งนี้จะช่วยอนุรักษ์วัฒนธรรมดนตรีร่ำมะนาในพิธีลอยเรือ ของชาวเลอุรักลาไวย์ เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูลซึ่งกำลังจะสูญหายให้คงอยู่สืบไป

ขอบเขตของการศึกษา

ในการศึกษาครั้งนี้ได้กำหนดขอบเขตการศึกษาไว้ดังนี้

1. ขอบเขตด้านพื้นที่ ผู้วิจัยเลือกชุมชนชาวเลอุรักลาไวย์ เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล
2. ขอบเขตด้านเนื้อหา ศึกษาเฉพาะดนตรีร่ำมะนาที่ใช้ในพิธีลอยเรือ ของชาวเลอุรักลาไวย์ เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล มีประเด็นหลักในการศึกษา ดังนี้
 - 2.1 ศึกษาดนตรีร่ำมะนาในพิธีลอยเรือ โดยมีองค์ประกอบดังนี้
 - 2.1.1 ประวัติดนตรีร่ำมะนาและลักษณะพิธีลอยเรือ
 - 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 เก็บรวบรวมและบันทึกคำร้องกับทำนองดนตรีร่ำมะนาในพิธีลอยเรือโดยมีบทเพลงที่จะรวบรวมทั้งหมด 7 เพลง ซึ่งประกอบด้วย เพลงลงปง ดาริบันัน ปูโกยฮันง นีและดารี ซารูตุน ปิเมะราฆาและจางอง

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

ข้อตกลงเบื้องต้น

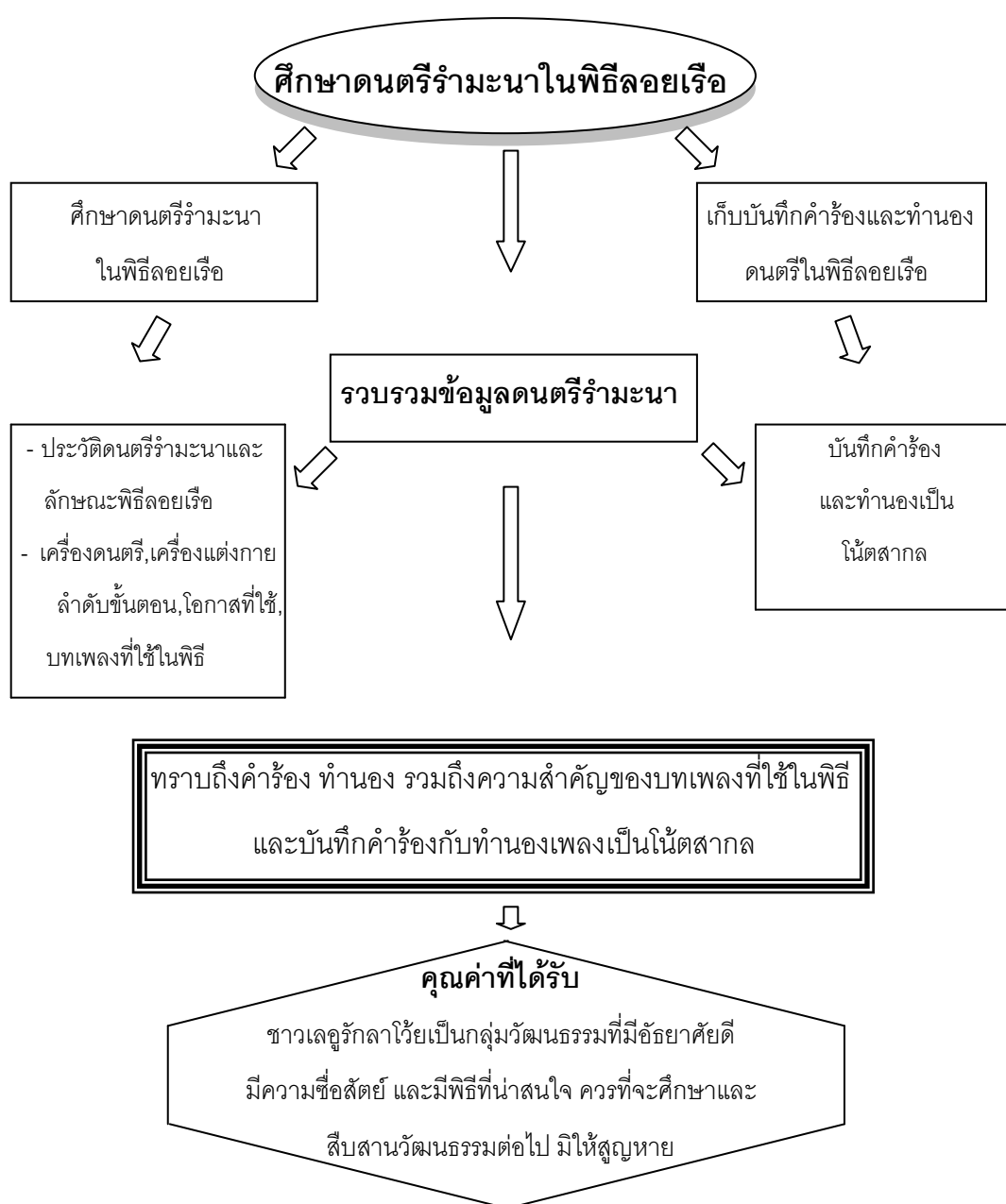
1. การศึกษาดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ ศึกษาโดยการเก็บข้อมูลภาคสนาม การสัมภาษณ์ และสังเกตการณ์จริง
2. ข้อมูลในการวิเคราะห์บทเพลงดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ ศึกษาโดยการบันทึกภาพเคลื่อนไหวและเสียงจากการบรรเลงสด โดยใช้โน้ตสากลในการบันทึก

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. **ชาวเล** หมายถึง กลุ่มชาติพันธุ์กลุ่มหนึ่งทางใต้ของประเทศไทย อาศัยตามเกาะชายฝั่ง ในมหาสมุทรอินเดียแถบภูเก็ต และทะเลอันดามัน ชาวเลอพยพเคลื่อนย้ายเร่ร่อน ทำมาหากินอยู่ในแถบจังหวัดระนอง พังงา ภูเก็ต กระบี่ และสตูล
2. **ชาวเลอุรักลาไวย์** หมายถึง ชาวเลกลุ่มใหญ่ที่มีถิ่นฐานบนเกาะสิเหร่ และที่หาดราไวย์ บ้านสะพาน 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 “เรือปลาจึก” วัตถุประสงค์ในการลอยเรือ คือ เพื่อสะเดาะเคราะห์ให้ผีร้ายความเจ็บไข้ทั้งหลายทั้งปวง หายไปจากชุมชน เพื่อส่งวิญญาณบรรพบุรุษไปสู่สุคติและเพื่อส่งวิญญาณสัตว์ที่เคยฆ่าเป็นอาหารคั้นให้เจ้าของเดิม
4. **ดนตรีรำมะนา** หมายถึง ดนตรีที่มีการขับร้องและบรรเลงรำมะนาประกอบการขับร้อง โดยใช้ภาษาขับร้องเป็นภาษาเฉพาะของชาวเลอุรักลาไวย์
5. **เพลงรำมะนา** หมายถึง เพลงที่มีการขับร้องร่วมกับการบรรเลงรำมะนา เพื่อใช้ในพิธีต่าง ๆ ของชาวเลอุรักลาไวย์
6. **เรือปลาจึก** หมายถึง เรือที่สร้างขึ้นเพื่อใช้ในพิธีลอยเรือ
7. **โต๊ะอีรี** หมายถึง บรรพบุรุษของชาวเลอุรักลาไวย์
8. **โต๊ะหมอ** หมายถึง ชาวเลที่เป็นหัวหน้าในการทำพิธีทุกพิธีของชาวเลอุรักลาไวย์
9. **ขับ** หมายถึง ลักษณะของการร้องที่ชาวเลหรือผู้นำวงดนตรีแสดงไปพร้อมกับการบรรเลงรำมะนา

กรอบแนวคิดการวิจัย

การศึกษาดนตรีร่ามะนาในพิธีลอยเรือ กรณีศึกษาชาวเลอุรักลาไวย์ เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล มีจุดมุ่งหมายคือ ศึกษาดนตรีร่ามะนาในพิธีลอยเรือและบันทึกคำร้องกับทำนองดนตรี โดยทำการศึกษารวบรวมข้อมูลของพิธีลอยเรือและดนตรีร่ามะนา ซึ่งผลที่จะได้รับคือ ได้ทราบถึงองค์ประกอบของดนตรีร่ามะนา คำร้องและทำนองของดนตรีร่ามะนา รวมถึงเก็บบันทึกเป็นโน้ตสากล



บทที่ 2

เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้ทำการศึกษาค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ดังนี้

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

1. เอกสารเกี่ยวกับความเป็นมาของชาวเลในประเทศไทย

การเริ่มต้นกำเนิดของชาวล้านนาไม่อาจที่จะระบุชัดเจนได้ว่ามีมาตั้งแต่เมื่อไร และเริ่มต้นอยู่ในเขตไหนของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ได้มีผู้ศึกษาในแง่มุมต่าง ๆ ของชาวล้านนามากมาย ดังที่ อุทัย หิรัญโต ได้กล่าวว่า เดิมชาวล้านนาอาศัยอยู่ตามลุ่มแม่น้ำแยงซีเกียงในประเทศจีน แล้วได้อพยพหนีภัยเร่ร่อนลงมาทางตอนใต้เป็นพวก ๆ โดยอาศัยลำน้ำแม่โขง ล่องเรือไปตามยถากรรมเรื่อยลงมาตลอดแหลมอินโดจีนเมื่อออกทะเลก็อาศัยเรือเร่ร่อนอยู่ตามเกาะต่าง ๆ ตลอดลงไปถึงพม่าและมลายู (อุทัย หิรัญโต. 2516: 98)

มีประวัติศาสตร์ตอนหนึ่งกล่าวว่า เริ่มต้นเมื่อชนเผ่าอินโดนีเซียนพวหนึ่งอพยพสู่เกาะบอร์เนียวในครั้งแรก เป็นการจากแผ่นดินไปสู่ทะเล นับเป็นการเริ่มต้นวิถีชีวิตชาวเกาะขึ้นที่นี่ และได้เกิดเผ่าพันธุ์ดัยค (Dyak) ขึ้น ดัยคพวกหนึ่งปักหลักอาศัยอยู่บนฝั่งจนกลายเป็นบรรพบุรุษคนพื้นเมืองแห่งเกาะบอร์เนียว แต่ดัยคอีกพวกหนึ่งชอบใช้ชีวิตเร่ร่อนทำมาหากินอยู่ในทะเลเรียกกันว่า “ดัยคทะเล” (Sea Dyak) เคลื่อนย้ายอพยพตามแนวหมู่เกาะเรื่อยลงมาจนถึงแหลมมลายู บางพวกขึ้นฝั่งที่แหลมมลายูและกลายเป็นบรรพบุรุษดั้งเดิมของชาวมลายู แต่ยังมีบางพวกที่ได้เดินทางแล่นเรือเร่ร่อนต่อมาทางช่องแคบมะละกา ออกสู่บริเวณทะเลอันดามัน ท่องมาตามแนวหมู่เกาะทางฝั่งตะวันตกของภาคใต้ในประเทศไทย อย่างไรก็ดีตามชนเผ่าผู้ท่องทะเลเหล่านี้ได้แบ่งออกเป็นหมู่พวกย่อย ๆ และยังคงสืบทอดการดำรงชีวิตแบบเคลื่อนย้ายตามฝั่งทะเลอันดามัน ต่อมาจึงได้ฉายานามว่า “ยิปซีทะเล” (Sea Gypsy) ช่วงเวลายาวนานหลังจากนั้นพวกเขาจึงยอมเปลี่ยนวิถีชีวิต พาหนะพวกเข้ามาตั้งหลักแหล่งถิ่นฐานเป็นที่ เช่น พวกอุรัก ลาไวย์ (Urak Lawoi) เข้ามาอยู่อาศัยบริเวณหมู่เกาะลันตา เกาะสิเหร่ พวกมอเกลิน (Moklen) อยู่ถัดสูงขึ้นไปแถวเกาะภูเก็ต พวกมอเก็น (Moken) เข้าสู่บริเวณเกาะอันก๊ว้งใหญ่ทางตอนใต้ของประเทศสหภาพพม่า แล้วชาวล้านนากลุ่มอุรักลาไวย์ก็กลายเป็นพลเมืองชาวเกาะ

พวกแรกบนหมู่เกาะภาคใต้ฝั่งตะวันตกของประเทศไทย (เจน จรจัด. 2525: 47-48)

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

ประทีป ชุมพล ได้อธิบายถึงเผ่าพันธุ์ชาวเลทางชาติพันธุ์วิทยา (Ethnography) ว่าชาวเลจัดเข้าอยู่ในกลุ่มชนพวก เมลानीเซียน (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 อุฤษณ ได้ศึกษาพิถีพิถันเรื่อง: ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมชาวเล บริเวณบ้านหัวแหลม เกาะลันตา จังหวัดกระบี่ ได้แบ่งกลุ่มชาวเลในประเทศไทยออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ ตามแนวคิดชนวิทยา โดยอาศัยการบอกเล่าของชาวเลเป็นหลัก กล่าวว่า ชาวเลแบ่งออกเป็นกลุ่ม มอเก็น ประกอบด้วย มอเก็นบูเลา (สิงห์ทะเล) และมีเก็นตามับ (สิงห์บก) กลุ่มที่สอง ชาวเลกลุ่มอุรักลาไวย (อาภรณ์ อุฤษณ. 2532: 15-16)

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

2. เอกสารเกี่ยวกับพิธีลอยเรือชาวเลอุรักลาไว้ย

พิธีลอยเรือ ชาวเลถือกันว่าพิธีนี้มีความสำคัญและมีความหมายต่อพวกเขามากและจะมีผู้เข้าร่วมพิธีอย่างพร้อมเพรียงกัน หากชุมชนใดไม่ได้จัดพิธีลอยเรือ ชาวเลในชุมชนนั้นจะไปร่วมลอยเรือกับชาวเลชุมชนอื่น

ความเป็นมาของพิธีนี้ เกิดจากความเชื่อพื้นฐานของชาวเล ในเรื่องอิทธิพลของสิ่งทีนอกเหนือธรรมชาติ “เจ้าเกาะ” ชาวเลถือว่ามียุทธิพลหรืออิทธิฤทธิ์ที่สามารถที่จะดลบันดาลให้เกิดสิ่งต่าง ๆ ขึ้นมา ได้ความเชื่อเกี่ยวกับอิทธิฤทธิ์ของ “ชิน” ซึ่งเชื่อว่าเป็นผีเทวดาพวกหนึ่ง ลงมาจากสวรรค์อาศัยอยู่ในทะเลมีรูปร่างเหมือนกับดวงไฟสีต่าง ๆ กัน เช่น เขียว ขาว แดง เหลือง เป็นผีที่มีฤทธิ์ร้ายแรงมาก

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

พิธีลอยเรือจะทำกันปีละ 2 ครั้ง ใช้เวลาครั้งละ 2 วัน คือในวันขึ้น 14 ค่ำ วันขึ้น 15 ค่ำของเดือน 6 และเดือน 11 โดยในวันแรกซึ่งตรงกับวันขึ้น 14 ค่ำ ชาวเลกลุ่มหนึ่งจะเข้าป่าเพื่อหาไม้ที่ใช้ในการต่อเรือ ส่วนมากจะเป็นไม้เนื้ออ่อนและไม่ระคาย ไม้เนื้ออ่อนที่นิยมใช้เป็นไม้ทองหลางนำมาแกะสลักเป็นโขนเรือและพายกรรเชียงเรือ 12 คู่ แกะเป็นเครื่องใช้ประจำวัน เช่น มีดพัว มีดสั้น เคียวและเครื่องใช้ในครัว อันได้แก่ ครก สาก กระต่ายขูดมะพร้าวและเตาอังโล่ ที่สำคัญคือแกะสลักเป็นรูปคนสูงประมาณ 8 นิ้ว จำนวน 12 ตัว ไว้เป็นผีพายประจำเรือ หลังจากแกะสลักสิ่งประกอบทุกอย่างแล้วพวกเขาจะขนไม้ระก้าและวัสดุต่าง ๆ ไปยังสถานที่นัดประกอบเรือ ระหว่างทางมีการร้องรำทำเพลงถวายเจ้าป่าคลอไปกับเสียงรำมะนา ตกเย็นหลังจากกินข้าวปลาอาหารแล้ว คนงานต่อเรือก็จะเริ่มงานของตน เขาจะใช้ไม้ระก้าทำมาดเรือ โดยใช้ไม้ไผ่เป็นลิ้มแทนตะปูประกอบเป็นเรือกว้าง 2 ศอก ยาวประมาณวาเศษ แล้วใช้ผ้าด้ายดิบทำใบเรือ ประมาณเพียงคืบทุกอย่างก็เสร็จเป็นลำเรือ หัวเรือจะหันสู่ทะเลเตรียมลงน้ำ จากนั้นพวกเขาจะนำข้าวของต่าง ๆ ที่แกะสลักเตรียมไว้แล้วลงเรือ พร้อมทั้งจุดเทียนวางรายรอบลำเรือ

ขนมที่ใช้เช่นในพิธีลอยเรื่อนั้น จะให้พวกผู้หญิงช่วยกันทำอย่างน้อยครอบครัวละ 1 อย่าง ขนมที่นิยมทำกันคือ ขนมหลาก้า (มีลักษณะคล้ายขนมต้ม) ขนมอี ทำด้วยแป้งข้าวเหนียวปั้นกลม ๆ ต้มใส่น้ำตาลโสมขิง ขนมจู้จุน (ขนมผักบัว)

นอกจากนั้นหัวหน้าครอบครัวแต่ละครอบครัว จะประดิษฐ์ตุ๊กตาคนจากไม้ระก้าให้เท่ากับ

จำนวนสมาชิกในครอบครัวของตน แล้วใช้ไม้เสียบติดกันเป็นแผง นำไปใส่เรือพร้อมกับเล็บมือเล็บเท้า และผมที่ตัดใส่กระทงที่เตรียมไว้ ยังมีการนำของบริโภคในครอบครัวอย่างเช่น เกลือก กะปิ พริก หอม กระเทียม หมากพลูอย่างละเล็กละน้อยใส่กระทงไปด้วย เพื่อจะฝากสิ่งเหล่านี้ไปให้ญาติพี่น้องที่ล่องลัดไปแล้ว หลังจากนั้นก็จะมีการร้องรำทำเพลงและเต้นรอนเจี๊ยะรอบ 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 จะเดินไปสงริมฝั่งน้ำ เรือหางยาวจะลากเรือพิธีออกจากฝั่งไปกลางทะเลเล็กแล้วจึงปล่อยเรือ ในการปล่อยเรื่อนั้นจะต้องดูกระแสน้ำประกอบด้วยไม่ให้เคลื่อนซัดหาเรือเข้าหาฝั่ง หลังจากปล่อยเรือให้ลอยไปไกลแล้ว ชาวเลจะเข้าป่าอีกครั้งหนึ่งเพื่อตัดไม้มาทำเป็นรูปคล้าย ๆ ไม้กางเขน ตอนปลายนั้นจะติดใบกระท่อมเป็นแนว แต่ต้องให้เป็นเลขคู่ ชาวเลเรียกไม้นี้ว่า “กายูฮาดัก” (ไม้ป้องกันหรือไม้ศักดิ์สิทธิ์) พอตกเย็นก็นำไม้มาปักที่เคียววงเรือพิธี การปักนั้นจะเป็นแนวริมฝั่งทะเล ไม้เหล่านี้ชาวเลถือว่าเป็นไม้ศักดิ์สิทธิ์แทนหุ่นปัดรังควาน ไม้ที่ติดตามขวางเปรียบเสมือนแขน ใบกระท่อมเปรียบเสมือนนิ้วมือจะป้องกันใบพัดไม่ให้โรคภัยไข้เจ็บและผีร้ายทั้งหลายเข้ามาคุกคามในชุมชน จากนั้นจะมีงานรื่นเริงเต้นรำไปรอบ ๆ เสาไม้ศักดิ์สิทธิ์จนสว่าง จึงเป็นอันเสร็จพิธีกรรมลอยเรือ (เขมชาติ เทพไชยและวิสิฐ ณะยะเฉียว. 2528: 60-62)

3. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับแนวทางการวิเคราะห์

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533: 27) ได้ให้ทัศนะถึงวรรณคดีว่า วรรณคดี คือการแบ่งทำนองเพลงออกเป็นส่วนๆในการแบ่งวรรคยี่ดือ “ทำนองเพลง” เป็นหลัก การแบ่งทำนองเพลงทำนองหนึ่งๆ นั้นสามารถแบ่งได้เป็นยาวหรือส่วนสั้นๆ 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 ปิฎกักรัตน์ (2543: 1-3) ได้ศึกษาลักษณะของดนตรีและวัฒนธรรมพื้นบ้านโดยตลอดซึ่งในปี พ.ศ. 2544 ได้จัดทำหนังสือวิชาการด้านดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 32 ได้รวบรวมความเป็นมาของเครื่องดนตรีในภาคใต้ในแง่ของการศึกษาดนตรี ทางมนุษยวิทยา ลักษณะความเชื่อรวมถึงวัฒนธรรมที่เชื่อมโยงในดนตรี พิธีกรรมต่าง ๆ นั้น ก็มีผู้สนใจศึกษาและได้ผสมทฤษฎีออกมาในรูปแบบต่าง ๆ นอกจากนี้ยังกล่าวได้ถึงองค์ประกอบในการวิเคราะห์ดนตรีดังนี้

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

ในกรณีของดนตรีไทยนั้น คีตลักษณ์สามารถพิจารณาได้ดังนี้

1. รูปแบบของเพลง
2. ลีลาของเพลง

ดังนั้นเราอาจสรุปในเบื้องต้นได้ว่าดนตรีทุกแขนงมีลักษณะโครงสร้างที่เป็นหลัก สามารถศึกษาในลักษณะภายในและภายนอกชัดเจนอย่างมีหลักการออกมาได้

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

1. เสียงครุ่น เป็นความถนัดไม่ปรากฏในท่อนใดหรือที่ใดของบทเพลง ซึ่งอยู่ที่ความเหมาะสมของบทเพลงนั้นๆ “ครุ่น” เป็นส่วนหนึ่งของการประคบเสียง โดยการเอื้อนเสียงสะกด และสะท้อนอย่างต่อเนื่อง ซึ่งอาจจะยืนเสียงเดิมหรือไม่ก็ได้

“ครุ่น” หมายถึงการทำเสียงร้องสะกดสะท้อนเพื่อให้เกิดความไพเราะ เสียงนี้จะออกมาแค่คือคล้ายการกระแอม แต่กระแอมจะลึกกว่า ครุ่นจะมีทั้งยาวและสั้น แบ่งเป็น 2 แบบ คือ ครุ่นที่ทำนองและครุ่นที่คำร้อง

“ครุ่น” หมายถึงการลากเสียงอ้อ หรือเสียงอื่น โดยสะท้อนเสียงที่เพดานชั้นนาสิกแล้ว สะกดเสียง

2. “กระทบ” มีทั้งในคำร้องและคำเอื้อน โดยการเปล่งเสียงเอื้อนอย่างน้อย 3 พยางค์ขึ้นไป โดยที่พยางค์หลังต้องกระทบชั้นและกระทบ

“กระทบ” หมายถึง การออกเสียงต่างระดับกันอาจเป็น 2 เสียงหรือ 3 เสียง เรียกว่ากระทบ 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, กลิ้งเสียง” มีลักษณะคล้ายประคบเสียง แต่ขึ้นอยู่กับทศนคและลีลาของผู้ร้อง

6. “กลิ้งเสียง” เป็นลักษณะที่คล้ายกับการครั้นแต่จะนุ่มนวลกว่า มีการโน้มนเสียงเข้าผสมเล็กน้อย จะใช้เสียงต่อเนื่องกันมีระดับเสียงมากกว่า 2 เสียงขึ้นไป

7. “กลิ้งเสียง” มีการกล่อมทำนองร้องมาผสม คำว่า กลิ้งเสียง และตรึงเสียง น่าจะเป็นเสียงเดียวกัน

8. “กลืนเสียง” เสียงร้องจะหมดที่ทำยคำในส่วนที่เป็นทำนอง เสียงจะอยู่ในลำคอเป็นเสียงที่ค่อนข้างต่ำ ต้องใช้เสียง อื้อ จึงจะกลืน มักพบในเพลงสำเนียงมอญ

“กลืนเสียง” คือการร้องโดยเผยอปากเล็กน้อย ทำให้เสียงผ่านลงลำคอ แล้วเปล่งเสียงกลับมาใหม่ คล้ายเสียงกลิ้งแล้วปล่อยออกมาใหม่

9. “ซัยกซัยนเสียง” หมายถึง การเปล่งเสียงเอื้อนที่ยืนเสียงเดียว โดยการปรุงแต่งเสียงให้สละสลวยตรงตามทำนองหลัก

10. “ครวญ” หมายถึง การเปล่งเสียงออกจากลำคอเป็นเสียงเอื้อน โดยโยนเสียงและผันเสียง โหนเสียงไปสูงและต่ำ มีทั้งเสียงหนักและเสียงเบา เสียงไหลติดต่อกันไปจนกว่าจะหมดช่วงทำนอง มักจะมีคำสุดท้ายของเพลงที่จะร้องครวญ “ครวญ” จะมีอยู่ในเพลงร่ายนอก เพลงไอ้ปี่ เพลงประเภทหน้าทับสองไม้

“ครวญ” หมายถึง ลักษณะของทำนองเพลงที่แสดงถึงอารมณ์โศกเศร้า โดยกำหนดรูปแบบไว้โดยเฉพาะการแสดงโขนละครเท่านั้นเป็นที่หมายรู้กันในหมู่นักร้อง

“ครวญ” หมายถึง เทคนิคการเปล่งเสียงคำร้องและการเอื้อน เพื่อให้เกิดอารมณ์โศกเศร้า โดยอาจจะขยายทำนองได้ตามความเหมาะสมในอัตราจังหวะหน้าทับเดิม

11. “คร่อม” หมายถึง การร้องที่ลงเสียงไม่ตรงจังหวะ อาจจะลงก่อนจังหวะหรือหลังจังหวะ เช่น การลัก การย่อเสียงที่จบทำนองต้องตรงกับเสียงที่กำหนดไว้โดยเจตนาให้เกิดความไพเราะ

“คร่อม” หมายถึง การขับร้องที่ลงเสียงกึ่งกลางจังหวะเป็นวิธีการเฉพาะของผู้ประพันธ์และผู้ขับร้อง โดยนำมาใช้ในบางช่วงของเพลง

“คร่อม” หมายถึง วิธีการขับร้องที่เจตนาร้องไม่ตรงจังหวะ เพื่อความไพเราะและแสดงออกถึงอารมณ์ในเฉพาะบางเพลง

12. “ควงเสียง” จะคล้ายกับศัพท์อื่น เช่น ซ้อนเสียง โยนเสียง โหนเสียง ผันเสียง

“ควงเสียง” หมายถึง การขับร้องที่ใช้เสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ หรือเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูงในเสียงเดียวกัน

“ควงเสียง” แบ่งเป็นควงเสียงสูงและควงเสียงต่ำ

“ควงเสียงสูง” หมายถึง การร้องที่ต้องใช้การม้วนเสียง โดยเริ่มจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง โดยให้เสียงต่อเนื่องกันแล้วสะบัดเสียงในตอนท้าย

“ควงเสียงต่ำ” หมายถึง การร้องที่ต้องใช้การม้วนเสียง โดยเริ่มจากเสียงสูงลงหาเสียงต่ำ โดยให้เสียงต่อเนื่องกันแล้วสะบัดเสียงในตอนท้าย

13. “ซ้อนเสียง” หมายถึง ลีลาการร้องที่เน้นถ้อยคำ โดยใช้เสียงต่ำไปหาเสียงสูง

“ซ้อนเสียง” หมายถึง เป็นการขับร้องที่ให้เสียงอ่อนลงมาแล้วย่อนเสียงขึ้นไปเพื่อให้คำชัดเจนและนุ่มนวล

“ซ็อนเสียง” หมายถึง การขับร้องที่ใช้ความหนักเบาของระดับเสียงแสดงความเด่นชัดของคำร้องบางคำให้เหมาะสมกับอารมณ์เพลง

14. “ปั้นเสียง” หมายถึง การบังคับเสียงร้องออกจากลำคอให้กลมกล่อมชัดเจน ตั้งใจที่จะขับร้องลื่นหู

15. “ปริบ” หมายถึง การลากเสียงอ้อ หรือเสียงอื่น โดยสะท้อนเสียงที่เพดานขึ้นนาสิก แล้วสะดุดเสียง มีลักษณะเดียวกับครั้นแต่เสียงสั้นกว่า

“ปริบ” หมายถึง เสียงเบาและสั้นกว่ากระทบ

16. “โปรย” หมายถึง ลีลาการร้องที่เน้นถ้อยคำ โดยการโยยเสียงจากสูงลงมาหาเสียงต่ำ

17. “ผันเสียง” หมายถึง การใส่หางเสียงที่ถ้อยคำนั้นๆ เพื่อให้เกิดความชัดเจนยิ่งขึ้น

18. “ผ่อนเสียง” หมายถึง การร้องโดยก่อนที่จะเปล่งเสียงต้องสูดลมหายใจเข้าให้เต็มที เมื่อต้องการใช้เสียงยาวก็ค่อยๆ ผ่อนลมออกทีละน้อยอย่างสม่ำเสมอแม้จะต้องทำเสียงที่มีช่วงยาวตามกำหนดจังหวะหนึ่งจึงหนึ่งจบก็ตาม วิธีนี้จะช่วยชะลอกำลังให้มีมากพอและผ่อนใช้ให้พอเหมาะพอดี ก็จะมีกำลังเสียงใช้ได้อย่างพอเพียง

“ผ่อนเสียง” หมายถึง การทำเสียงให้เบาลงเพื่อให้เกิดความไพเราะในถ้อยคำและทำนองเพลง

“ผ่อนเสียง” หมายถึง การออกเสียง โดยการลากเสียงให้ยาวและค่อยๆ เบาลงจากเสียงเดิมเพื่อให้เกิดความนุ่มนวล สามารถทำได้ทั้งคำร้องและทำนองอื่น

19. “ม้วนเสียงม้วนคำ” หมายถึง การขับร้องที่ใช้ความหนักเบาของระดับเสียงแสดงความเด่นชัดของคำร้องและการเอื้อนเช่นเดียวกับการซ็อนเสียง โดยเพิ่มความละเอียดของท่วงทำนองลักษณะนี้มักใช้ในตอนจบของท่อนเพลง

20. “โยกเสียง” หมายถึง การทำเสียงสูงๆต่ำๆ ในระดับเสียงเดิม กลับไปกลับมาหลายๆ ครั้ง จนกว่าจะหมดทำนอง

“โยกเสียง” หมายถึง การขับร้องที่ใช้เสียงเอื้อนตั้งแต่ 2 เสียงขึ้นไปเคลื่อนไปมาจากซ้ำไปหาเร็ว

“โยกเสียง” หมายถึง เป็นวิธีการเอื้อนเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง โดยการสลับเสียงไปมาอย่างต่อเนื่อง มีการผ่อนเสียงบ้างเพื่อให้เกิดความไพเราะ

21. “โยนเสียง” หมายถึง การทำเสียงให้แกว่งไปมาจากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง และกลับมาเสียงเดิมให้ลงตามจังหวะ โยนเสียงนี้มีไว้เพื่อเป็นที่พักของเพลงบางตอน และเปิดโอกาสให้ผู้ร้องหรือผู้แต่งเพลงได้ประดิษฐ์ทำนองดัดแปลงออกไปตามความพอใจ จะสั้นจะยาวเท่าใดก็ได้ เพียงแต่เมื่อสุดท้ายของการพลิกแพลงไปแล้ว ให้มาตกที่เสียงอันเป็นความประสงค์ของโยนเสียงตอน

นั่นเท่านั้น

“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 เสียงขึ้นไปให้กระชับแน่น และตรงจังหวะเพื่อแสดงอารมณ์เพลง ส่วนมากใช้ในเพลงที่มีจังหวะเร็ว

23. “ลักจังหวะ” หมายถึง การร้องซึ่งดำเนินไปโดยไม่ตรงจังหวะ เสียงที่หนักน่าจะลงตรงจังหวะ ก็ทำให้ตกลงในที่อื่นซึ่งไม่ตรงจังหวะ แต่การกระทำนี้เป็นการกระทำโดยเจตนาเพื่อให้เกิดความไพเราะหรือเร้าอารมณ์

“ลักจังหวะ” หมายถึง การขับร้องที่วางคำและทำนองก่อนถึงจังหวะ

“ลักจังหวะ” หมายถึง วิธีการร้องที่เจตนาออกเสียงคำร้องหรือเอื้อนก่อนจังหวะตกเพื่อเกิดความไพเราะ

24. “ย้อยจังหวะ” หมายถึง การร้องซึ่งประติษฐทำนองให้เสียงที่ควรจะตกลงตรงจังหวะไปตกหลังจังหวะ เมื่อเป็นเช่นนั้นทำนองของประโยคนั้นก็จะยาวกว่าประโยคธรรมดา

“ย้อยจังหวะ” คือการขับร้องที่วางคำและทำนองลงหลังจังหวะ

“ย้อยจังหวะ” หมายถึง วิธีการร้องที่เจตนาออกเสียงคำร้องหรือเอื้อนหลังจังหวะตกเพื่อให้เกิดความไพเราะ ส่วนมากจะใช้ในคำร้องหรือเอื้อนทำยวรรคเพลง

25. “ล้วงหน้า” หมายถึง การร้องซึ่งประติษฐทำนองให้เสียงที่ควรจะตกลงตรงจังหวะไปตกก่อนจังหวะ

“ล้วงหน้า” มีความหมายเดียวกับคำว่า ลักจังหวะ

26. “เลื่อนไหล” หมายถึง การเอื้อนเสียงเปล่าไปตามทำนองเพลง

“เลื่อนไหลเสียง” หมายถึง การขับร้องที่เปล่งเสียงเอื้อนอย่างต่อเนื่องจากระดับเสียงสูงมาหาระดับเสียงต่ำ

“เลื่อนไหล (ขึ้น-ลง)” เป็นวิธีการขับร้องหรือเอื้อนที่เจตนาลากเสียงจากระดับเสียงต่ำ

ไปหาเสียงสูง หรือจากระดับเสียงสูงไปหาเสียงต่ำอย่างสม่ำเสมอและต่อเนื่องกัน ส่วนมากใช้ในเพลงสำเนียงมอญ

27. “เสียงสะดุด” หมายถึง การทำเสียงให้กระทบกันเหมือนสะดุดเพียงเบาๆ ในระหว่างเสียงว่างเล็กๆ น้อยๆ สำหรับใช้สอดแทรกหรือปรุงแต่งให้มีอรรถรสยิ่งขึ้น

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

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

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

“หางเสียง” หมายถึง การลากเสียงให้สูงขึ้นจากเสียงเดิมเพียงเล็กน้อยในตอนท้ายของคำร้องหรือการเอื้อน เพื่อให้คำชัดเจนหรือไพเราะยิ่งขึ้น

31. “เหินเสียง” หมายถึง การทำเสียงให้เลื่อนไหลจากต่ำไปหาสูงมีลักษณะคล้ายคลึงกับการซ้อนเสียง

“เหินเสียง” เป็นวิธีการร้องหรือเอื้อนที่เจตนาลากเสียงให้สูงขึ้นจากเสียงเดิมอย่างสม่ำเสมอและต่อเนื่องกันในช่วงสั้นๆ

32. “โหนเสียง” หมายถึง การทำเสียงเอื้อนให้เลื่อนไหลจากระดับเสียงสูงให้สูงขึ้นไปอีกส่วนใหญ่จะใช้กับเพลงที่มีอารมณ์เศร้า ประเภทเพลงทยอย

33. “เสียงลอย” หมายถึง การร้องที่มีเสียงไม่ถึงเสียงสูง หรือระดับเสียงต่ำกว่าเสียงที่กำหนด เป็นลักษณะของการร้องที่ไม่ถูกต้อง

“เสียงลอย” เป็นวิธีการลากเสียงยาว ส่วนใหญ่จะใช้กับระดับเสียงสูง

“เสียงลอยจังหวะ” เป็นวิธีการขับร้องที่ลากเสียงจนกว่าจะครบจังหวะหน้าทับหรือรอให้ตกจังหวะหน้าทับก่อนแล้วจึงร้องคำต่อไป นิยมใช้กับเพลงทยอย

34. “เสียงอาศัย” หมายถึง ความพยายามใช้เสียงของผู้ขับร้อง ที่จะให้เสียงสูงกว่าระดับเสียงจริงของแต่ละบุคคล โดยเปล่งเสียงออกทางปากและจมูก ทำให้เสียงที่ออกมาเบาว่าปกติ จะใช้ต่อเมื่อมีความจำเป็นเท่านั้น

35. “ล่อนผิวลม” หมายถึง เสียงที่ใช้สอดแทรกในระหว่างเสียงที่ว่างน้อยๆ เสียงเบาว่าครันแทรกอยู่ในเสียงปริบ เป็นเสียงนิดๆ

“ล่อนผิวลม” หมายถึง การร้องที่ผ่อนเสียงหนักเบาในช่วงเอื้อนไปรับคำ

36. “อมเสียง” หมายถึง การออกเสียงตรีเป็นเสียงอ้อ และเสียงฮือ (ช่วงเท่า)

“อมเสียง” หมายถึง ลักษณะคำร้องของคำบางคำที่ต้องใช้วิธีการหุบปากเก็บเสียง แล้วระบายเสียงออกจากจมูกเป็นบางส่วน เพื่อไม่ให้เสียงขาดและทำให้เกิดอารมณ์เพลง

37. “ปั้นคำ” หมายถึง การบังคับเสียงตกแต่งคำร้องให้ไพเราะกลมกล่อมชัดเจน

38. “เสียงลงทรวง” หมายถึง เป็นเทคนิคการใช้เสียงที่เลื่อนไหล จากลำคอสู่ทรวงอกเป็นทักษะที่เกิดจากเสียงต่ำ

“เสียงลงทรวง” หมายถึง วิธีการขับร้องที่เกิดจากการออกเสียงจากลำคองทรวงอก แล้วเปล่งออกมา เพื่อเกิดอารมณ์ต่างๆ นิยมใช้ในเพลงสำเนียงมอญ และทำนองแหล่

39. “เสียงพริ้ว” เป็นเทคนิคการทำเสียงที่ใช้ถ้อยคำชัดเจนไพเราะขึ้น คล้ายสะบัดแต่เบา และนุ่มนวลกว่า

“เสียงพริ้ว” หมายถึง วิธีการขับร้องที่ทำให้หางเสียงเกิดความสั้นไหว และแผ่วลงเล็กน้อย

40. “ร่อนไปไม่ร่วง” หมายถึง เสียงที่ค่อยๆ เลื่อนไหลจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ ไปสู่เสียงทำนองหลัก

“ร่อนไปไม่ร่วง” 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” เป็นบทเพลงที่มีทำนองหรือลีลาที่สื่อความหมายถึงชาติพันธุ์

ด้านทฤษฎีดนตรี ญรุทธ์ 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 Polytonality
 - 5.3 Multitonicity
 - 5.4 Atonality
 - 5.5 Microtonality
6. สีสันทัน (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 ทรวงเกียรติ (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. สีสิ้น คือ คุณภาพของเสียงดนตรี
7. รูปแบบหรือคีตลักษณ์ คือ สัดส่วนของบทเพลง

4. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

พชรวรรณ รุ่งแสงอโณทัย. (2547: 8-25) ทำการศึกษาเรื่องปัจจัยที่มีผลสำคัญของการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมของชุมชนชาวเลกลุ่มอุรักลาไวย์ บริเวณแหลมตึกแก ตำบลรัชฎา อำเภอมือง จังหวัดภูเก็ต ได้ศึกษาถึงประวัติความเป็นมาของชาวเลในประเทศไทย สภาพทั่วไปของชุมชนชาวเลอุรักลาไวย์ ประวัติความเป็นมาของชุมชนชาวเลอุรักลาไวย์ สภาพทางสังคมและวัฒนธรรมของชุมชนชาวเลอุรักลาไวย์ วัฒนธรรมที่เกี่ยวกับชีวิตประจำวัน เช่น การสร้างบ้าน การแต่งกาย และการกิน วัฒนธรรมที่เกี่ยวกับศาสนาและประเพณี เช่น การนับถือผีตะหมอก การนับถือเจ้าป่าเจ้าเขา การเกิด การแต่งงาน การตาย พิธีลอยเรือ แนวคิดเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม ปัจจัยภายในและภายนอกที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลง ผลการศึกษาพบว่า กลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่เป็นเพศชาย อยู่ในช่วงอายุ 31-40 ปี มีระยะเวลาอยู่ในชุมชน 41 ปีขึ้นไป มีรายได้รวมของครอบครัวรวมต่อเดือน 3,001-5,000 บาท นับถือศาสนาพุทธ ภูมิลำเนาของคู่สมรสเป็นกลุ่มอุรักลาไวย์ด้วยกัน มีบุตรน้อยกว่า 3 คน และส่วนใหญ่มีอาชีพประมงเป็นหลัก

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

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

สุรศักดิ์ เพชรคงทอง. (2551: 1-186) ทำการศึกษาดนตรีลิเกลาฮู ได้ศึกษาเกี่ยวกับลิเกลาฮู ในตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา มีประวัติความเป็นมาไม่น้อยกว่า 60 ปี ได้รับความนิยมนับเป็นอย่างมากเมื่อ 40 ปีก่อน และสูญหายไปประมาณปี พ.ศ. 2510 จนถึงปี พ.ศ. 2540 ภายใต้การนำของ นายสุชาติ สุริยณรงค์ ได้รวบรวมนักดนตรีที่เคยเล่นลิเกลาฮูมาตั้งคณะขึ้นใหม่ ปัจจุบันคณะลิเกลาฮู มีลักษณะเป็นคณะลิเกลาฮู ไม่ได้หวังผลกำไรหรือชื่อเสียงใด ๆ หวังเพียงต้องการรักษาศิลปะการแสดงเพลงพื้นบ้านแขนงนี้และพร้อมที่จะถ่ายทอดให้กับผู้ที่สนใจ คณะลิเกลาฮูปัจจุบันมีสมาชิกทั้งหมด 12 คน เครื่องดนตรีที่ใช้มีระฆัง 3 ใบ แหมบ บูริน ฉิ่ง ฉาบ กรับ และโหม่ง เป็นเครื่องประกอบจังหวะ ส่วนแอคคอร์ดียน กับ ไวโอลินใช้เป็นเครื่องดำเนินทำนอง การแต่งกายผู้ชายจะนุ่งกางเกงขาสั้น เสื้อแขนยาว บางครั้งอาจใส่หมวกแขก ส่วนผู้หญิงนุ่งผ้าถุง สวมเสื้อแขนยาวและคลุมผ้า การแสดงลิเกลาฮูไม่มีพิธีมากนักจะเริ่มต้นด้วยการเบิกโรง การว่าเพลง และการลาผู้ชม ปัจจุบันลิเกลาฮูมักจะได้รับเชิญไปแสดงในงานที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมและการอนุรักษ์ ผลการศึกษาพบว่า เพลงลิเกลาฮูทั้ง 10 เพลง มีลักษณะเป็นทำนองเดียวสั้น ๆ บรรเลงซ้ำไปมาสลับกันระหว่างท่อนร้องของลูกคู่รับ และท่อนร้องของคนว่าเพลง ใช้เทคนิคการร้องประสานกันเป็นหมู่คณะ โดยใช้เสียงประสานคู่ 1 และ 8 กลุ่มเสียงที่ใช้ในลิเกลาฮู เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับเสียงตามหลักบันไดเสียงดนตรีสากลมี 3 แบบ คือ ใช้บันไดเสียงเมเจอร์ ใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิคและไม่สามารถจัดอยู่ในบันไดเสียงกลุ่มใดได้

พงษ์ธร ลำเนาครุฑ. (2548) ทำการศึกษาบทเพลงประกอบการเล่นรองเงี้ยวจังหวัดภูเก็ต กรณีศึกษารองเงี้ยวคณะพรสวรรค์ ได้ศึกษาเกี่ยวกับรองเงี้ยวซึ่งเดิมเป็นการละเล่นพื้นเมืองของชาวหมู่เกาะชวา ประเทศอินโดนีเซีย และมาเลเซีย ซึ่งได้แพร่ขยายเข้ามาสู่ทางตอนใต้ของประเทศไทย ผลจากการศึกษาพบว่า บทเพลงทั้ง 15 เพลง มีลักษณะเป็นบทเพลงทำนองเดียว โดยใช้ไวโอลิน 1 คันบรรเลงทำนอง และมีเครื่องดนตรีประกอบจังหวะได้แก่ ระฆัง 3 ใบ แหมบ บูริน โหม่ง กรับและฉาบเล็ก นอกจากนี้ยังพบว่ารูปแบบของบทเพลงทั้ง 15 เพลง เป็นเพลงท่อนเดียว

ณัฐฐาพร หอมแหม่ม. (2548) ทำการศึกษาลิเกลาฮู กรณีศึกษาคณะอาเนาะเป อู-มาร์ อาเนาะเปอญ อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี ซึ่งได้ศึกษาเกี่ยวกับวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับลิเกลาฮู 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 วิเคราะห์องค์ประกอบ และรูปแบบของดนตรีกาหลอ ซึ่งประกอบด้วย บทเพลงที่ใช้ในการบรรเลง ความหมายของชื่อเพลง วิเคราะห์บทเพลงกาหลอถึงลักษณะการดำเนินการดำเนินงานและสำนวนเพลงทางปี ความยาวของเพลง จำนวนท่อน จำนวนหน้าทับ

อารีรัตน์ เรืองกำเนิด (2543: 53) ได้ศึกษาวงไหม้งครึม ดนตรีสำหรับงานศพในจังหวัดชุมพร ซึ่งเป็นดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะของตัวเอง ที่ใช้บรรเลงในงานศพในชุมชนของจังหวัดชุมพร โดยสรุปงานวิจัยเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมในพิธีศพกับดนตรีโดยมีจุดประสงค์เพื่อบรรเทาความเศร้าโศกของญาติผู้ตาย การบรรเลงเพื่อเตือนสติให้มนุษย์รู้จักปลงและปล่อยวาง เพลงมีการบรรเลงทำนองที่ไม่ซับซ้อนเกิดจากสภาพแวดล้อมทางสังคมและทางกายภาพของวงไหม้งครึมที่ไม่ซับซ้อน ไม่มีความแตกต่างทางชนชั้น ลักษณะสังคมมีความเป็นอยู่ที่เรียบง่าย นอกจากนี้การบรรเลงที่มีลำดับขั้นตอนเกิดจากในสังคมที่มีการจัดการปกครอง หมู่บ้านและตำบล มีสถาบันการเมืองที่แน่นอน นั้นหมายถึง สังคมที่มีการจัดระเบียบการปกครองเป็นลำดับความสำคัญ ทำให้มีผลต่อลักษณะของดนตรีงานศพด้วย ผลจากการศึกษาพบว่า องค์ประกอบทางดนตรีของวงไหม้งครึม ได้แก่ เครื่องดนตรี ปี่ใน กลองทน 2 ใบและฆ้อง บทเพลงที่ใช้บรรเลงเดิมมี 12 ไม่ รูปแบบของบทเพลงพบว่า ไม่สองและไม่สาม ใช้ทำนองเพลง “แม่ไม่ไปไหน”

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาดนตรีร่ามะนาในพิธีลอยเรือ กรณีศึกษาชาวเลอุรักลาไวย์ เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล โดยผู้วิจัยได้ทำการศึกษาจากการสัมภาษณ์ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับดนตรีร่ามะนาในพิธีลอยเรือ นอกจากนี้ยังได้ทำการศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร และตำราที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นข้อมูลปฐมภูมิ (Primary Sources) และวิเคราะห์โดยใช้องค์ความรู้ทางมานุษยวิทยา ทำให้ได้มาซึ่งข้อมูลทุติยภูมิ (Secondary Sources) เสนอผลรายงานการศึกษาวิจัยแบบพรรณนาวิเคราะห์ (Analytical Description) มีวิธีดำเนินการตามขั้นตอนดังนี้

ขั้นศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูล

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

- 1.1 สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
- 1.2 หอสมุดศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร มหาวิทยาลัยศิลปากร
- 1.3 หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
- 1.4 หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยทักษิณ
- 1.5 หอสมุดมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
- 1.6 พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติสตูล (คุหาสน์ภูเต็น)

2. ข้อมูลจากภาคสนาม

2.1 ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของชาวเลในประเทศไทย ได้แก่ ต้นกำเนิดของชาวเล ประชากรของชาวเล ลักษณะของชาวเลและการแบ่งประเภทของชาวเล ที่ตั้ง อาชีพ การศึกษา ศาสนาและความเชื่อ โดยการสัมภาษณ์ชาวเลบนเกาะหลีเป๊ะ

2.2 ข้อมูลเกี่ยวกับพิธีลอยเรือของชาวเลอุรักลาไวย์ ได้แก่ ความเป็นมาของพิธีระยะเวลาในการทำพิธี รูปแบบของพิธีลอยเรือ ความเชื่อของชาวเล โดยการสัมภาษณ์ชาวเลบนเกาะหลีเป๊ะ

2.3 ข้อมูลเกี่ยวกับดนตรีร่ามะนาที่ใช้ในพิธีลอยเรือ ได้แก่ เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงวิธีการบรรเลง นักดนตรี ลักษณะคำร้องและทำนองของบทเพลง โดยการบันทึกเสียง บันทึกภาพนิ่ง บันทึกภาพเคลื่อนไหว และสัมภาษณ์ชาวเลบนเกาะหลีเป๊ะ

วิธีดำเนินการเก็บข้อมูลภาคสนาม

1. เดินทางไปยังเกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล
2. ติดต่อแนะนำตนเองและแจ้งวัตถุประสงค์ของการศึกษาค้นคว้ากับนายกองค์การบริหารส่วนตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล
3. พุดคุยสอบถามผู้นำในการประกอบพิธีลอยเรือ 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. ศึกษาดนตรีรำนะนาที่ใช้ในพิธีลอยเรือ ของชาวเลอุรักลาไว้ย เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล
 - 1.1 ประวัติดนตรีรำนะนาและลักษณะพิธีลอยเรือ
 - 1.2 ประวัตินักดนตรี
 - 1.3 เครื่องดนตรี
 - 1.4 เครื่องแต่งกาย
 - 1.5 ลำดับขั้นตอนการบรรเลง
 - 1.6 โอกาสที่ใช้ในการบรรเลงดนตรีรำนะนา
 - 1.7 บทเพลงที่ใช้ในพิธี
2. รวบรวมและบันทึกคำร้องกับทำนองดนตรีรำนะนาในพิธีลอยเรือโดยมีวิธีการรวบรวมนดังนี้
 - 2.1 ถอดคำให้สัมภาษณ์
 - 2.2 ถอดการบันทึกเสียง

2.3 บันทึกเป็นโน้ตสากล

ซึ่งมีบทเพลงที่รวบรวมทั้งหมด 7 เพลงคือ เพลงลงปง ดาริบันัน ปูโกยซีนัง นีและดารี ซารูตุน ปีเมะราฆาและจางอง

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

นำข้อมูล ประเด็นการศึกษาจากเอกสารทางวิชาการตลอดจนประเด็นจากการสัมภาษณ์ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีรำนะนาในฟิลิปปินส์ โดยเป็นการรวบรวม และวิเคราะห์ข้อมูลจากการลงไปเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นหลัก ซึ่งมีรายละเอียดของเรื่องที่ทำการศึกษาวิจัยดังนี้

1. ศึกษาดนตรีรำนะนาที่ใช้ในฟิลิปปินส์ ของชาวเลอุรักลาไว้อยู่ เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล

1.1 ประวัติดนตรีรำนะนาและลักษณะฟิลิปปินส์

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 จังหวะของรำนะนา

1.7.6.1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern)

2. รวบรวมและบันทึกคำร้องกับทำนองดนตรีรำนะนาในฟิลิปปินส์โดยมีบทเพลงที่จะรวบรวมทั้งหมด 7 เพลง คือ เพลงลงปง ดาริบันัน ปูโกยซีนัง นีและดารี ซารูตุน ปีเมะราฆาและจางอง

จากนั้นจะนำข้อมูลมาเรียบเรียงเป็นความเรียงกับโน้ตสากลและสรุปเป็นรายงานการวิจัย

ขั้นสรุป

- 4.1 สรุปผลการวิจัยการศึกษา
- 4.2 นำเสนอผลงานการวิจัย
- 4.3 อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

บทที่ 4

ชั้นวิเคราะห์ข้อมูล

ก. องค์ประกอบของดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ

1. ประวัติดนตรีรำมะนาและลักษณะพิธีลอยเรือ

1.1 ประวัติดนตรีรำมะนา

ดนตรีรำมะนา คือการบรรเลงดนตรีของชาวเลอุรักลาไวย์ ซึ่งเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่ในบริเวณภาคใต้ทางฝั่งตะวันตกของประเทศไทย เริ่มเล่นกันมาตั้งแต่เมื่อไรไม่มีหลักฐานปรากฏแน่ชัด แต่คาดว่าดนตรีรำมะนานั้นมีมาพร้อมกับพิธีลอยเรือซึ่งเป็นพิธีที่สำคัญของชาวเลอุรักลาไวย์ เพราะชาวเลอุรักลาไวย์จะบรรเลงดนตรีรำมะนาประกอบพิธีลอยเรือ เพื่อสร้างความครึกครื้นสนุกสนานแก่ผู้มาร่วมพิธี และวิญญูณบรรพบุรุษ

1.2 ลักษณะพิธีลอยเรือ

พิธีลอยเรือ เป็นพิธีที่สำคัญของชาวเลอุรักลาไวย์ เพื่อเป็นการสะเดาะเคราะห์ให้ชาวเลอุรักลาไวย์ปลอดภัยจากอันตรายต่าง ๆ ในการดำรงชีวิต และยังเป็นการเสี่ยงทายด้วยหากเรือลอยออกไปโดยสะดวกก็เป็นนิมิตหมายว่า การทำมาหากินในช่วงฤดูกาลนั้น จะเป็นไปได้ด้วยความสะดวกสบายไร้อุปสรรคและมีความสุขในชีวิต โดยพิธีจะเริ่มในตอนบ่ายของวันแรก เมื่อชาวเลอุรักลาไวย์ทั้งหมดบ้านจะพากันไปทำบุญเช่นไหว้ศาลเจ้าโต๊ะฮี้ ซึ่งนับถือกันว่าเป็นวิญญูณบรรพบุรุษ และจะนำอาหารและสิ่งของอื่น ๆ เช่น ข้าวเหนียวเหลือง ข้าวตอก ขนมเทียน ขนมเจาะหู เทียนขี้ผึ้ง ไปถวายให้วิญญูณบรรพบุรุษของตัวเองและโต๊ะฮี้ โดยมีโต๊ะหมอเป็นผู้นำในการทำพิธีและเสี่ยงทายน้ำตาเทียน เมื่อโต๊ะหมอทำพิธีเสร็จชาวเลทั้งหมดบ้านก็จะหว่านข้าวตอกไปทั่วศาลโต๊ะฮี้เพื่อความเป็นสิริมงคลแก่ตนเองและครอบครัว ถือว่าเป็นที่เสร็จสิ้นของพิธีในวันแรก ในวันที่สองจะมีการทำพิธีแห่เรือไม้ระกำ โดยในพิธีจะมีการแบ่งเป็น 2 ฝ่ายโดยฝ่ายแรกคือเรือแห่ไม้ระกำ ซึ่งบนเรือจะมีผู้หญิงวัยกลางคน อีกฝ่ายคือ เรือไล่ไม้ระกำ ซึ่งบนเรือจะมีผู้ชายวัยรุ่น โดยลักษณะพิธีคือ เรือแห่ไม้ระกำจะแล่นออกมาจากบริเวณอ่าวแม่หม้าย เมื่อเรือไล่ไม้ระกำเห็นหัวเรือแห่ไม้ระกำ ก็จะแล่นเรือออกไปหาที่กลางอ่าวแม่หม้าย และเรือทั้ง 2 ลำ ก็แล่นรอบอ่าว 3 รอบเพื่อเป็นการแห่ไม้ระกำเมื่อเสร็จแล้วก็กลับเข้าฝั่ง และอีกหนึ่งพิธีกรรมที่สำคัญคือ การตัดไม้เสาเอก โดยชาวเลอีกกลุ่มก็จะเข้าไปตัดไม้เสาเอกในป่า เมื่อได้ไม้เสาเอกแล้วก็จะแห่ไม้เสาเอกออกมาปักไว้หน้าหมู่บ้าน เป็นพิธีกรรมที่สองในช่วงเช้า และในช่วงบ่ายช่างฝีมือชาวเลก็จะนำไม้ระกำไปสร้างเป็นเรือเพื่อใช้

ในพิธี เมื่อเวลามาถึงตอนเย็นชาวเลก็ทำการแห่เรือที่ทำเสร็จแล้วมายังบริเวณที่ปักเสาเอกไว้ โต๊ะหมอก็จะเริ่มทำพิธีบวงสรวงเรือและทำนายว่าในปีหน้าจะมีเหตุการณ์ดีหรือร้ายอย่างไรบ้าง เสร็จแล้วนักดนตรีก็บรรเลงดนตรีร่ำมะนา ผู้หญิงก็จะร่ำรอบเรือเพื่อเป็นการเฉลิมฉลองตลอดทั้งคืน



ภาพประกอบ 1 ชาวเลกำลังสร้างเรือเพื่อใช้ในพิธี



ภาพประกอบ 2 ผู้วิจัยถ่ายรูปกับเรือที่ตกแต่งเสร็จ

ในเช้ามีดของวันใหม่ไต้หมอกก็จะทำพิธีลอยเรือซึ่งถือว่าเป็นพิธีที่สำคัญที่สุด โดยนำเรือออกไปปล่อยกลางทะเล เพื่อให้เรือลอยกลับเข้ามาที่เกาะซึ่งถือว่าเป็นสิ่งที่ไม่ดี



ภาพประกอบ 3 ชาวเลนำเรือออกไปปล่อยกลางทะเล

ในตอนบ่ายชาวเลก็จะเข้าไปตัดไม้ในป่าเพื่อนำมาใช้ในพิธีปักเสาไม้กางเขนซึ่งเป็นพิธีเพื่อความชั่วร้ายไม่ให้เข้ามาในเกาะ โดยที่ชาวเลจะนำเอาเสาไม้กางเขน 7 ต้น มาปักไว้หลังไม้เสาเอก แล้วนำไปกะพ้อมาผูกที่ปลายไม้ทั้ง 2 ด้านเปรียบเสมือนมือของคน เมื่อตกค่ำชาวบ้านก็จะเอาน้ำใส่ตุ่ม มาวางบริเวณเสาไม้กางเขน ไต้หมอกก็จะประกอบพิธีทำน้ำสะเดาะเคราะห์ด้วยเทียนขี้ผึ้ง และก็จะนำน้ำสะเดาะเคราะห์มาประพรมกันในตอนเช้า ส่วนเสาไม้กางเขน 7 ต้นนั้น ชาวเลก็เอาไปปักทั่วชายหาด เพื่อไม่ให้สิ่งชั่วร้ายเข้ามาในเกาะ

แสงโสม หาญทะเล ชาวเลอุรักลาไว้อยู่และครูโรงเรียนบ้านเกาะอาดัง ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล เล่าให้ฟังสรุปความได้ว่า ดนตรีร่ามะนาจะประกอบด้วยนักดนตรีที่เป็นผู้ชาย โดยมีคนร้องนำหนึ่งคน และที่เหลือเป็นคนร้องรับ และใช้ร่ามะนาตีประกอบจังหวะ เป็นการบรรเลงดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีลอยเรือ เพราะมีความเชื่อว่าเป็นสมัยอดีตบรรพบุรุษของพวกเขาชื่นชอบดนตรีร่ามะนา และมีลูกหลานชาวเลอุรักลาไว้อยู่ได้ฝันว่า บรรพบุรุษต้องการที่จะเห็นการบรรเลงดนตรีร่ามะนา ทำให้ลูกหลานชาวเลอุรักลาไว้นำดนตรีร่ามะนามาบรรเลงในพิธีลอยเรือเพื่อเป็นการแสดงให้วิญญาณบรรพบุรุษของพวกเขาได้ดู (แสงโสม หาญทะเล, สัมภาษณ์. 15 ตุลาคม 2551)

ส่วนคำร้องของเพลงแต่ละเพลงของดนตรีรำมะนา นั้น มีความเรียบง่าย ใช้ภาษาชาวเลในการร้อง โดยเมื่อสอบถามนักดนตรีว่าความหมายในแต่ละคำมีความหมายว่าอะไร นักดนตรีก็ไม่สามารถตอบได้ เพราะ คำบางคำที่ถูกถ่ายทอดมานั้นตัวนักดนตรีก็ไมู้ความหมาย แต่ก็สามารถที่จะบอกความหมายโดยรวมได้ว่าเพลงนี้ มีความหมายโดยรวมและจุดมุ่งหมายอย่างไร ซึ่งคำร้องโดยทั่วไปของดนตรีรำมะนา นั้น จะบอกถึงการใช้ชีวิตของชาวเลอุรักลาไว

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 เกาะลิบ๊ะ 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 นายสุยักดิน หาญทะเล

นายสุยักดิน หาญทะเล อายุ 60 ปี เป็นบุตรของ นายจิ่ง หาญทะเล และ นางกिल्ม หาญทะเล มีพี่น้องทั้งหมด 6 คน นายสุยักดิน หาญทะเล อยู่บ้านเลขที่ 93 หมู่ที่ 7 เกาะลิบ๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล นายสุยักดิน หาญทะเล ได้สมรสกับ นางสมถวิล หาญทะเล และประกอบอาชีพประมง

ทางด้านหน้าที่ในวง นายสุยักดิน หาญทะเล ทำหน้าที่ร้องนำและเป็นลูกคู่รับ โดยตีกลองรำมะนาดด้วย นายสุยักดิน หาญทะเล เล่นดนตรีรำมะนาดมาแล้ว 10 ปี



ภาพประกอบ 5 นายสุยักดิน 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 เกาะลิบ๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล นายหีม หาญทะเล ได้สมรสกับ นางดีอิก หาญทะเล และประกอบอาชีพประมง

ทางด้านหน้าที่ในวง นายหีม หาญทะเล ทำหน้าที่ร้องลูกคู่รับอย่างเดียว นายหีม หาญทะเล เล่นดนตรีรำมะนาดมาแล้ว 40 ปี



ภาพประกอบ 6 นายหิ้ม 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 เกาะลิบ๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล นายยูหัน พระอ๊ะ ได้สมรสกับ นางละไม้ พระอ๊ะ และประกอบอาชีพรับจ้างทั่วไป

ทางด้านหน้าที่ในวง นายยูหัน พระอ๊ะทำหน้าที่ตักลงรำมะนาอย่างเดียว นายยูหัน พระอ๊ะ เล่นดนตรีรำมะนามาแล้ว 4 ปี



ภาพประกอบ 7 นายยูหัน พระอ๊ะ

2.5 นายเอ๋ม เกาะแก้ว

นายเอ๋ม เกาะแก้ว อายุ 66 ปี เป็นบุตรของ นายอะเติก และ นางอะลิ มีพี่น้องทั้งหมด 4 คน นายเอ๋ม เกาะแก้ว อยู่บ้านเลขที่ 138 หมู่ที่ 7 เกาะลิเปะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล นายเอ๋ม เกาะแก้ว ได้สมรสกับ นางสุอิน หาญทะเลและปัจจุบันไม่ประกอบอาชีพ

ทางด้านหน้าที่ในวง นายเอ๋ม เกาะแก้ว ทำหน้าที่ร้องลูกคู่รับอย่างเดียว นายเอ๋ม เกาะแก้ว เล่นดนตรีร่ำมามาแล้ว 10 ปี



ภาพประกอบ 8 นายเอ๋ม เกาะแก้ว

2.6 นายสุเฒ่า หาญทะเล

นายสุเฒ่า หาญทะเล อายุ 55 ปี เป็นบุตรของ นายมะกน หาญทะเล และ นางสิปีะ หาญทะเล มีพี่น้องทั้งหมด 13 คน นายสุเฒ่า หาญทะเล อยู่บ้านเลขที่ 79 หมู่ที่ 7 เกาะลิเปะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล นายสุเฒ่า หาญทะเล ได้สมรสกับ นางสมศรี หาญทะเลและปัจจุบันประกอบอาชีพช่างซ่อมเรือ

ทางด้านหน้าที่ในวง นายสุเฒ่า หาญทะเล ทำหน้าที่ตีกลองร่ำมาอย่างเดียว นายสุเฒ่า หาญทะเล เล่นดนตรีร่ำมามาแล้ว 35 ปี



ภาพประกอบ 9 นายสุเข้ม หาญทะเล

3. เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีที่ใช้ในดนตรีรำมะนามีชนิดเดียวคือ กลองรำมะนา ซึ่งเป็นกลองที่ทำด้วยไม้ชิงหน้า หนึ่งด้านเดียว โดยในการบรรเลงจะใช้รำมะนาจำนวน 2-3 ใบ มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 25-28 เซนติเมตร ส่วนสูงวัดจากขอบประมาณ 15-20 เซนติเมตร ส่วนตัวกลองทำด้วยไม้ หนึ่งกลองมีการนำเอาหนังตะกวดและผ้าใบสังเคราะห์ตึงด้วยหวายรอบข้างยึดให้ตึง



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 เมื่อโต๊ะหมอบได้ทำพิธีไหว้โต๊ะฮี้เสร็จแล้ว นักดนตรีก็มารวมตัวกันที่บริเวณหน้าศาลโต๊ะฮี้ ซึ่งเป็นพื้นที่ว่าง ๆ โดยนั่งล้อมวงกัน และก็เริ่มต้นบรรเลงเพลงลงปงเป็นเพลงแรก และตามด้วยเพลงดาriebานัน ปูโกยฮีนัง นิและดารี ซารูตุน ปิเมะราฆาและจางอง ซึ่งมีความเชื่อว่า การบรรเลงดนตรีร่ามะนาเป็นการแสดงให้วิญญาณบรรพบุรุษได้ดู เพื่อเป็นการบวงสรวงและสร้างความครึกครื้นสนุกสนาน

และในคืนวันที่สองก็มีการบรรเลงดนตรีร่ามะนาในพิธีบวงสรวงเรือ โดยเริ่มเมื่อชาวเลอุรักลาไวย์ได้นำเรือที่ต่อเสร็จแล้วมาวางไว้บริเวณที่ไม่เสาเอกปักอยู่ ซึ่งเป็นจุดศูนย์กลางของพิธีลอยเรือ และเมื่อโต๊ะหมอบได้ทำพิธีบวงสรวงเรือเสร็จแล้ว นักดนตรีก็จะมานั่งล้อมวงกันบริเวณใกล้ ๆ เรือ โดยเริ่มบรรเลงเพลงลงปงเป็นเพลงแรกและตามด้วยเพลงดาriebานัน ปูโกยฮีนัง นิและดารี ซารูตุน ปิเมะราฆาและจางองซึ่งเหมือนกับการบรรเลงในพิธีไหว้โต๊ะฮี้

ลักษณะของการบรรเลงจะมีการแบ่งการร้องออกเป็นท่อนร้องนำและท่อนลูกคู่รับ โดยท่อนร้องนำจะมีคนร้องนำซึ่งเป็นหัวหน้าวง ทำหน้าที่ร้องนำเพียงคนเดียว ส่วนที่เหลือจะทำหน้าที่เป็นลูกคู่รับ โดยจะร้องรับหลังจากหัวหน้าวงร้องนำเสร็จในแต่ละวรรคเพลง

6. โอกาสที่ใช้ในการบรรเลงดนตรีร่ามะนา

ดนตรีร่ามะนาเป็นการบรรเลงที่ใช้ประกอบในพิธีลอยเรือ เพื่อเป็นการบวงสรวงและสร้างความครึกครื้นสนุกสนานแก่ผู้มาร่วมพิธีและวิญญาณบรรพบุรุษของชาวเล ซึ่งจัดขึ้นปีละ 2 ครั้ง ในระหว่างวันขึ้น 13 ค่ำ ถึงแรม 1 ค่ำ เดือน 6 และ ขึ้น 13 ค่ำ ถึงแรม 1 ค่ำ เดือน 11 ซึ่งสาเหตุที่จัดขึ้นในช่วงนี้เนื่องจากช่วงขึ้น 13 ค่ำ ถึงแรม 1 ค่ำ เดือน 6 เป็นช่วงที่ปิดเกาะเพราะมีลมมรสุมพัดมา ทำให้เคลื่อนไหวลงแรงไม่สามารถออกเรือเพื่อทำประมงหรือเป็นเรือโดยสารให้นักท่องเที่ยวได้ ชาวเลจึงจัดพิธีลอยเรือเพื่อสะเดาะเคราะห์ ให้ลูกหลานชาวเลอุรักลาไวย์มีความปลอดภัยจากอันตรายต่าง ๆ ส่วนในช่วง ขึ้น 13 ค่ำ ถึงแรม 1 ค่ำ เดือน 11 เป็นช่วงที่ชาวเลอุรักลาไวย์ประกอบอาชีพตามปกติ ทะเลมีคลื่นที่ไม่สูงมาก ชาวเลจึงจัดพิธีลอยเรือ เพื่อให้วิญญาณบรรพบุรุษช่วยนำสิ่งที่ดีเข้ามาสู่ชีวิต และนำสิ่งไม่ดีลอยออกไปกับเรือ

7. บทเพลงที่ใช้ในพิธี

ในการวิเคราะห์บทเพลงที่ใช้ในพิธีลอยเรือนั้น ส่วนของการวิเคราะห์การขับร้อง ได้ใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์ของอาจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์ และในส่วนของท่วงทำนองเพลง ได้ใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์ของอาจารย์ณัฐกร สุทธิจิตต์ และอาจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกวัชรดี ซึ่งมีการวิเคราะห์ดังนี้

26

31

36

41

46

51

56

61

66

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

6 
 ____ โฉง ละ โฉง ละ ปา ชัก ____ ละ ชู ไรดะ ชูไรดะ ปา ชัก ____ ละ ลาง ____ ละ ลาง ____ ละ ลาง ละ ลาง ปัง ____ โฉง ละ ลาง ลาปา ชัก ____
 (คำร้องเที่ยวที่ 2)
 โฉง ลาปาลัง กุตา ตา

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 การเคลื่อนไหวแบบซ้ำเสียง (Repetition) เพลงลงปง มีการเคลื่อนไหวที่แบบซ้ำเสียง ดังนี้



 โห โห โห ภา โห ตะ ปา ชัก เตะ ชู ไร เตะ ชู ไร ปา ชัก เตะ ลาง เตะ ลาง ละ เตะ ลาง เตะ ลาง ปา

66



แบบตามขั้น ดังนี้

6



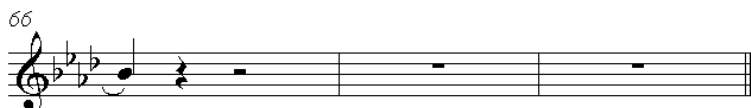
___ โธษ ณะ โธ ณะ ปา ฐัก ___ ณะ ชู ไรต์ ชูไรต์ปา ฐัก ___ ณะ ลาง ณะ ลาง ___ ณะ ลาง ณะ ลาง ปัง ___ โธษ ณะ ลาง ลาปา ฐัก ___
(คำร้องเที่ยวที่ 2) โธษ ลาปา ฐัก ลาปา ฐัก

(คำร้องเที่ยวที่ 2) **โธม ชำปาย กุตา ตาง**

7.1.3.1.3 การเคลื่อนที่แบบข้ามชั้น (Disjunct Motion) เพลงลงปง มีการเคลื่อนที่

(คำร้องเที่ยวที่ 2) โฉม ขาปาด กุตา ตาง

21

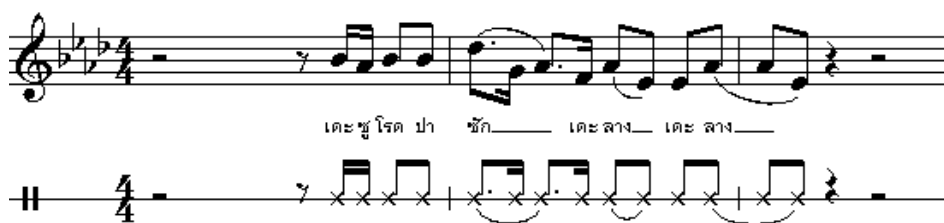


7.1.3.2 จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) จังหวะของทำนองเพลงมีหลายรูปแบบ โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2-66 มีการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

จังหวะของทำนองแบบที่ 1



จังหวะของทำนองแบบที่ 2



จังหวะของทำนองแบบที่ 3



จังหวะของทำนองแบบที่ 4



จังหวะของทำนองแบบที่ 5

ซู ไรด ปา ชัก _____ เตะ ลาง _____ เตะ ลาง _____

จังหวะของทำนองแบบที่ 6

เตะ ลาง เตะ ลาง ปัง _____

จังหวะของทำนองแบบที่ 7

โอย กะลาว ลา ปา ชัก _____ มา ลา ก็ _____ มา ลา ก็ ปา ที
โอย ซ่า ปาย กุ ดา ตาง _____ มา ซา เก๊ะ _____ มา ซา เก๊ะ ซา ดี

จังหวะของทำนองแบบที่ 8

เตะ ปา ลา มัย ลา บี นา _____ เตะ ดา ซา _____
เตะ ดา รา มาย รา ดี มา _____ เตะ ดา ซา _____

จังหวะของทำนองแบบที่ 9

โอย กะลาว นา ดา ตาง _____ ลา ซู ไร้ะ
โอย กะลาว ลา ปา ชัก _____ มา ซา เก๊ะ

จังหวะของทำนองแบบที่ 10

ลา ชู โร๊ะ ลา ชู โร๊ะ ดา ตาง _____ เดะ ลาง _____ เดะ ลาง _____
 มาชา เก๊ะ มาชา เก๊ะ ปา ตี _____ เดะ ลาง _____ เดะ ลาง _____

จังหวะของทำนองแบบที่ 11

โอย ช่า ปาย กุ ดา ตาง _____ มี ช่า เก๊ะ โ๊ะ๊ะ

จังหวะของทำนองในเพลงลงปง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2-66 พบว่า มีจังหวะของทำนองอยู่ทั้งหมด 11 แบบ

7.1.4 คำร้อง

เพลงลงปง เป็นเพลงแรกที่นักดนตรีรามะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ มีความหมายเกี่ยวกับการอัญเชิญวิญญาณบรรพบุรุษให้มารับของเซ่นไหว้จากลูกหลาน โดยเป็นเพลงที่มีคนร้องนำหนึ่งคน โดยคนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ มีคำร้องดังนี้

(ร้องนำ) โอ โอะ โอย กะโล ดะปาซั๊ก เดะชูโรด เดะชูโรดปาซั๊ก เดะลาง เดะลาง

(ลูกคู่รับ) อะเดะลาง เดะลงปง โอยกะโล ดะปาซั๊ก เดะชูโรด ชูโรด ปาซั๊ก เดะลาง เดะลาง เดะลาง เดะลงปง

(ร้องนำ) โอยกะลาว ลาปาซั๊ก มาลากี้ มาลากี้ ปาตี

(ลูกคู่รับ) เดะปา ลามัย ลาปีมา เดะดายา โอยชาโร ลาปาซั๊ก มาลากี้ มาลากี้ ปาตี
 เดะปา ลามัย ลาปีมา เดะดายา

(ร้องนำ) โอยกะลาว นาดาทาง ลาชูโร๊ะ ลาชูโร๊ะ ดาทาง เดะลาง เดะลาง

(ลูกคู่รับ) อะเดะลาง เดะลงปง โอยกะโล นาดาทาง เดะชูโร๊ะ ลาชูโร๊ะ ดาทาง เดะลาง
 เดะลาง เดะลาง เดะลงปง

(ร้องนำ) โยชะปาย กุดาตาง มายาเก๊ะ มายาเก๊ะ ฮาตี

(ลูกคู่รับ) เดะตารามาย ลาตีมา เดะดาया โยชะปาย กุดาตาง มายาเก๊ะ มายาเก๊ะ
ฮาตี เดะตารามาย ลาตีมา เดะดาया

(ร้องนำ) โยกะเลา ลาปาชัก มายาเก๊ะ มายาเก๊ะปาตี เดะलग เดะलग

(ลูกคู่รับ) อะเดะलग เดะलगปง โยชะปาย โยดาตาง มายาเก๊ะ มายาเก๊ะ ปาตี เดะ
लग เดะलग เดะलग เดะलगปง

(ร้องนำ) โยชាយา โกจันาง กาจ็โง กาจ็โง ปาตาง

(ลูกคู่รับ) เดะตารามาย ลาตีตา เดะดาया โยชាយา โกจันาง กาจ็โง กาจ็โง ปาตาง
เดะलग เดะलग เดะलग เดะชាយา

(ร้องนำ) โยชะปาย กุดาตาง มียาเก๊ะไ้ย มียาเก๊ะฮาตี เดะलग เดะलग

(ลูกคู่รับ) อะเดะलग เดะलगปง โยชะปาย กุดาตาง มียาเก๊ะ มียาเก๊ะฮาตี เดะलग
เดะलग เดะलग เดะलगปง

(ร้องนำ) ไ้ยมาปา ลาดายา ลามูตา ลามาลีนง

(ลูกคู่รับ) เดะตอ ลามาย ลาเดะมา เดะดาया ไ้ยมาปา กุดายา ลามูตา ลามาลีนง
เดะตอ ลามาย ลาเดะมา เดะดาया

(ร้องนำ) โยชายาง กาจันาง กาจันง กาจันง ปาดัง เดะलग เดะलग

(ลูกคู่รับ) เดะलग เดะलगปง โยชายาง กุชายาง กาจันง กาจันงปาดัง เดะलग เดะ
लग เดะलग เดะलगปง

(ร้องนำ) ไ้ยปารี ลาปารี มารีนนัง มารีนนังลาดา

(ลูกคู่รับ) เดะตอ ลามาย ลาปีมา เดะดาया ไ้ยปารี ลาปารี มารีนนัง มารีนนังลาดา
เดะตอ ลามาย ลาปีมา เดะดาया

(ร้องนำ) โยชาปา ลาดายา ลาลูปาไ้ย ลามาลีนง เดะलग เดะलग

(ลูกคู่รับ) เดะलग เดะलगปง โยชาปา กุดายา กางูตา ลามาลีนง เดะलग เดะलग เดะ
लग เดะलगปง

(ร้องนำ) ไ้ยชาวี นาชาวี มีมานางโอย มานางมาตา

(ลูกคู่รับ) เดะตอ ลามาย ลาปีมา เดะดาया ไ้ยชาวี นาชาวี มีมานาง ลามานางมาตา
เดะตอ ลามาย ลาปีมา เดะดาया

(ร้องนำ) โยปารี นาปารี มารีนนัง มารีนนังลาดา เดะलग เดะलग

(ลูกคู่รับ) เตะกลาง เตะลงปง โอยปารี นาปารี มารีนนาง มารีนนางดาลา เตะกลาง เตะ
กลาง เตะกลาง เตะลงปง

(ร้องนำ) โอ้ยซายัง เจะมามัด มารีตา มารีตากรามัด

(ลูกคู่รับ) เตะตอ ลามาย ลาปีมา เตะดายา โอ้ยซายัง เจะมามัด มารีตา มารีตากรา
มัด เตะตอ ลามาย ลาปีมา เตะดายา

(ร้องนำ) โอยซารี นาซารี มีมานาง มีมานางมาตะ เตะกลาง เตะกลาง

(ลูกคู่รับ) เตะกลาง เตะลงปง โอยซารี นาซารี มีมานาง มีมานางมาตะ เตะกลาง เตะกลาง
เตะกลาง เตะลงปง

(ร้องนำ) โอ้ยซี้ตาง ปีตาเบ๊ะ ไ้ะบาตู ราเกอรามัด

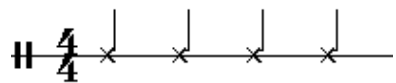
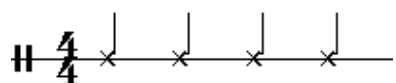
(ลูกคู่รับ) เตะตอ ลามาย ลาปีมา เตะดายา โอ้ยซายัง ปีตาเบ๊ะ ไ้ะบาตู ราเกอรามัด
เตะตอ ลามาย ลาปีมา เตะดายา (จบ)

7.1.5 จังหวะของรำมะนา

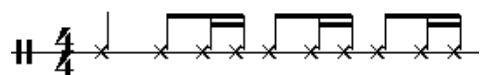
เพลงลงปง มีการใช้รำมะนาในการบรรเลง โดยในแต่ละทางของรำมะนาจะบรรเลงไม่
เหมือนกัน ซึ่งเริ่มบรรเลงตั้งแต่ห้องที่ 1-68 มีการวิเคราะห์ดังนี้

7.1.5.1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) โดยในเพลงลงปงทางรำมะนา มีการ
ใช้กระสวนจังหวะหลายแบบ ดังนี้

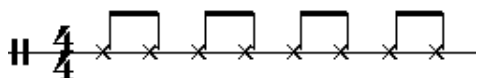
กระสวนจังหวะแบบที่ 1 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



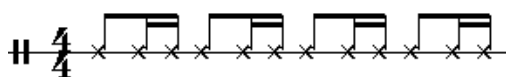
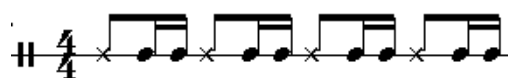
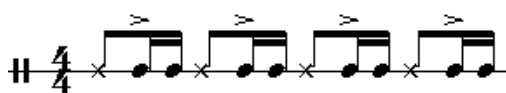
กระสวนจังหวะแบบที่ 2 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



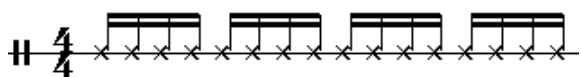
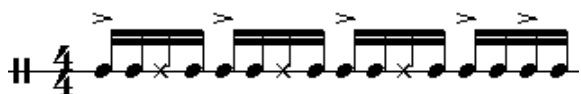
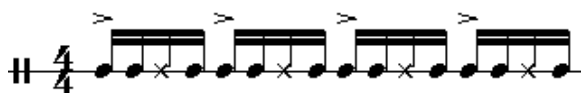
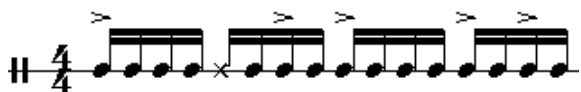
กระสวนจังหวะแบบที่ 3 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



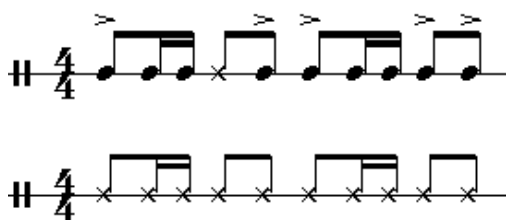
กระสวนจังหวะแบบที่ 4 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1 และ 2



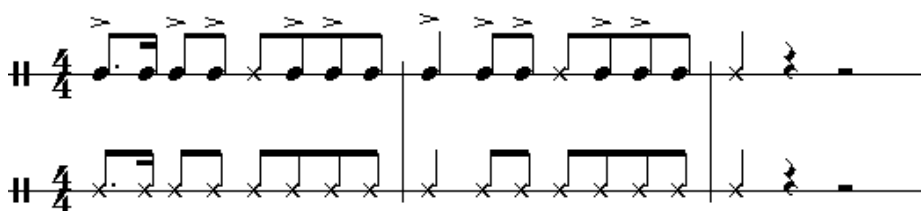
กระสวนจังหวะแบบที่ 5 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



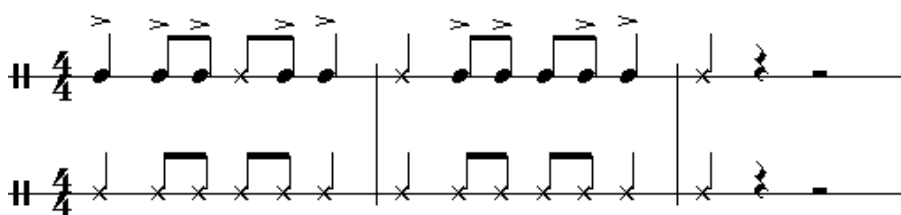
กระสวนจังหวะแบบที่ 6 ซึ่งพบในรำนะนาทางที่ 2



กระสวนจังหวะแบบที่ 7 ซึ่งพบในรำนะนาทางที่ 1



กระสวนจังหวะแบบที่ 8 ซึ่งพบในรำนะนาทางที่ 2



กระสวนจังหวะของรำนะนาในเพลงลงปง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-68 พบว่า มีรูปแบบ
กระสวนจังหวะของรำนะนาอยู่ทั้งหมด 8 แบบ

สรุป เพลงลงปง เป็นเพลงแรกที่นักดนตรีรำนะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ มีเนื้อหา
เกี่ยวกับการอัญเชิญวิญญาณบรรพบุรุษให้มารับของเซ่นไหว้จากลูกหลาน

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

ลักษณะของเพลง มีคนร้องนำหนึ่งคนซึ่งร้องนำก่อนในแต่ละวรรคเพลง โดยคนร้องที่เหลือ
เป็นลูกคู่รับ คำร้องของลูกคู่รับมีลักษณะคล้ายกับคำร้องนำ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง

เทคนิคการขับร้อง พบว่า เพลงลงปงใช้เทคนิคการขับร้องคือ การลากจังหวะ 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 เพลงดาภิรมย์

7.2.1 ข้อมูลทั่วไปของเพลง

เพลงดาภิรมย์ เป็นเพลงที่สองที่นักดนตรีร่วมระบำใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ มีความหมายเกี่ยวกับการเลี้ยงดูเด็กโดยการนำเด็กเล็ก ๆ อุ้มไปมา

7.2.1.1 กลุ่มเสียง จังหวะ เพลงดาภิรมย์ใช้กลุ่มเสียง 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 เพลงดาภิรมย์ใช้เทคนิคการขับร้องต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

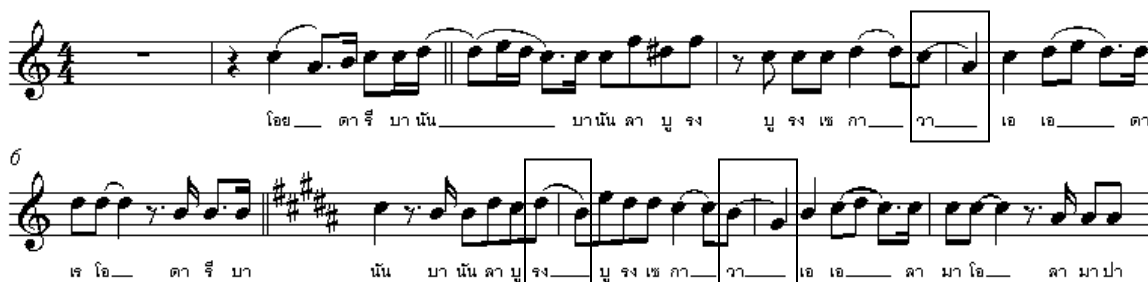
7.2.2.1.1 การผ่านเสียง



7.2.2.1.2 การสะบัดเสียง



7.2.2.1.3 การลักจังหวะ



11 Play 4x

ตี โยยปาดี้ ลา ตู วา ตู วา เล โอ โล เอ เอ งา นา โอ ลา มา ปา นัม อาเดอ นัม เมอตา มา
ตี โยยปาดี้ ลา ตู วา ตู วา เล โอ โล เอ เอ ชู ตา โอ จา จาวาเดอ ตี อา บัด ตี กา ตู วา
ลัม อา ตา ลัม ลา งา เจาะ
นา มา นา จา บี จี

16

มอ ตา จา มา วา เอ เอ ชู ตา โอ จา จาวาเดอ นัม อาเดอ นัม เมอตา มา เมอตา จา มา วา
ตู วา เล ปู โล เอ เอ งา นา โอ ลา มะ บัด ตี อา บัด ตี กา ตู วา ตู วา เล ปู โล
ลา งา เจาะ โล โล เอ เอ งา ตี โยย ลา เจาะ ตา ลัม อา ตา ลัม ลา งา เจาะ ลา งา เจาะ โล โล
บี จี มา ลา ยาง เอ เอ ปา กาย โยย ลา ยัง มา นา มา นา จา บี จี บี จี มา ลา ยาง

21

เอ เอ ซา บี โอ ลา เจาะ ตา ลัม ตา ลัม ลา งา เจาะ ลา งา เจาะ โอ โล เอ เอ ลา
เอ เอ ปา กาย โอ ลา ยัง มา นา มา นา งา เม เร เม เร มา ลา ยาง เอ เอ ปา
เอ เอ ปา กาย โยย ลา ยัง มา นา มา นา มา งอ และ มา งอ และ ซา ยัง เอ เอ ปา
เอ เอ ซา กา โยย ลา ยัง ซา ซา ซา มา แะ มา มา แะ มา ปา งา เอ เอ ปา กาย โยย ลา ยัง มา

26

เดะ โอ ลา เจาะ ตา ลัม ตา ลัม ลา งา เจาะ ลา งา เจาะ โอ โล เอ เอ งา นา โอ ลา มะ บัด
กาย โยย ลา ยัง มา นา มา นา งา เม เร เม เร มา ลา ยาง เอ เอ งา ตี โยย ลา เจาะ ตา
กาย โยย ลา ยัง มา นา มา นา มา งอ และ มา งอ และ ซา ยัง เอ เอ ปา กาย โยย ลา ยัง มา
กาย โยย ลา ยัง ซา ซา ซา ซา มา แะ มา มา แะ มา ปา งา เอ เอ ปา กาย โยย ลา ยัง มา

31

นะ อามานา มะ งอ และ มา งอ และ ตา ยาง เอ เอ ปา กาย โยย ลา ยัง มา นะ อามานา มะ งอ และ

36

มา งอ และ ตา ยาง เอ เอ ซี กัน โยย ลา ยัง ซา ยาง โยย ซา ซา มา แะ งอ มะ แะ เจาะ ปา หนาง เอ

41

เอ เอ ซี กัน โยย ลา ยัง ซา ยาง อา ซา ซา มา แะ งอ มะ แะ เจาะ ปา หนาง เอ

46

2

7.2.2.1.4 การโปรย

6

เร โอ ตา จี มา นัน มา นัน ลา บู งง บู งง เร กา วา เอ เอ ลา มา โอ ลา มา ปา

11 Play 4x

ตี โยปตี ลา ตุ วา ตุ วา เล โอ โด เอ เอ งา นา โอ ลา มา ปา นัม อาเดอ นัม เบอตา มา
ตี โยปตี ลา ตุ วา ตุ วา เล โอ โด เอ เอ ชู ตา โอ จา จาวเดอ ตี อา บัด ตี กา ตุ วา
ล้ม อาตา ล้ม ลา จา เจาะ
นา มา นา จา บี จี

16
21

— เอ เอ ซา บี โอ ลา เตตา ล้ม ตาล้ม ลา จา เจาะ ลา จา เจาะ โอ โด เอ เอ ลา
— เอ เอ ปา กาย โอ ลา จัง มา นา มานา จา เบ เร เบ มา ลา ซา เอ เอ ปา
— เอ เอ ปา กาย โอ ลา ชัง มา นา มานา มา จอ และ มา จอ และ ซา ชัง เอ เอ ปา
— เอ เอ ซา กา โอ ลา ชัง ซา ซา ซา มาแน มา มาแน มา ปา จาว เอ เอ ปา

26

เตตา โอ ลา เตตา ล้ม ตาล้ม ลา จา เจาะ ลา จา เจาะ โอ โด เอ เอ งา นา โอ ลา มา บัด
กาย โอ ลา จัง มา นา มานา จา เบ เร เบ มา ลา ซา เอ เอ โอ ลา เตตา
กาย โอ ลา ชัง มา นา มานา มา จอ และ มา จอ และ ซา ชัง เอ เอ ปา กาย โอ ลา ชัง มา
กาย โอ ลา ชัง ซา ซา ซา ซา มาแน มา มาแน มา ปา จาว เอ เอ ปา กาย โอ ลา ชัง มา

36

— มา จอ และ ตา ซา เอ เอ ชี กัน โอ ลา ชัง ซา ซา โอ ซา ซา มาแน จอ มะ แน เจาะ ปา ทาว เอ

41

— เอ เอ ชี กัน โอ ลา ชัง ซา ซา อา ซา ซา มาแน จอ มะ แน เจาะ ปา ทาว เอ

ในเพลงดาโรบ้านมีเทคนิคการขับร้องคือ การผ่านเสียง การสะบัดเสียง การลัก-
จังหวะ และการโปรย

7.2.2.2 ช่วงกว้างของเสียง การขับร้องของเพลงดาโรบ้านมีระยะห่างระหว่างเสียงสูงต่ำ
ของบทเพลง ดังนี้

7.2.2.2.1 เสียงต่ำสุด ในเพลงดาโรบ้านมีระดับเสียงต่ำสุดคือ เสียง F#

11 Play 4x

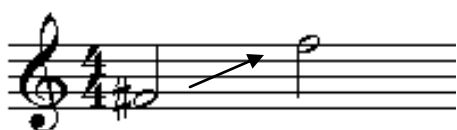
ตี โยปตี ลา ตุ วา ตุ วา เล โอ โด เอ เอ งา นา โอ ลา มา ปา นัม อาเดอ นัม เบอตา มา
ตี โยปตี ลา ตุ วา ตุ วา เล โอ โด เอ เอ ชู ตา โอ จา จาวเดอ ตี อา บัด ตี กา ตุ วา
ล้ม อาตา ล้ม ลา จา เจาะ
นา มา นา จา บี จี

16

7.2.2.2 เสียงสูงสุด ในเพลงดาภิมานันมีระดับเสียงสูงสุดคือ เสียง F



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



7.2.3 ทำนองเพลง (Melody) เพลงดาภิมานันเมื่อนำมาวิเคราะห์ จะได้ดังนี้

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

7.2.3.1.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repetition) เพลงดาภิมานัน มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง ดังนี้

21

— เอ เอ— ซา บี โอ— ลา เตะตา ลัม ลา ลัม ลา งา เจาะ— ลา งาเจาะ โอ โด เอ— เอ เอ— ลา
 — เอ เอ— ปา กาย โอ— ลา จัง มา นา มานา งา เบ เสร— เบ เสร มา ลา ซา เอ— เอ เอ— ปา
 — เอ เอ— ปา กาย โอ— ลา ชัง มา นา มานา มา จอ และ— มา จอ และ ซา ชัง เอ— เอ เอ— ปา
 — เอ เอ— ซา กา โอ— ลา ชัง ซา ซา ซา ซา มาแะ มา— มาแะ มา ปา งาว เอ— เอ เอ— ปา

26

เตะ โอ— ลา เตะตา ลัม ลา ลัม ลา งา เจาะ— ลา งาเจาะ โอ โด เอ— เอ เอ— งา นา โอ— ลา มะ บัด
 กาย โอ— ลา จัง มา นา มานา งา เบ เสร— เบ เสร มา ลา ซา เอ— เอ เอ— งา ดี โอ— ลา เตะตา
 กาย โอ— ลา ชัง มา นา มานา มา จอ และ— มา จอ และ ซา ชัง เอ— เอ เอ— ปา กาย โอ— ลา ชัง มา
 กาย โอ— ลา ชัง ซา ซา ซา ซา มาแะ มา— มาแะ มา ปา งาว เอ— เอ เอ— ปา กาย โอ— ลา ชัง มา

31

นะ อามานา มะ จอ และ— มา จอ และ ลา— ซา— เอ เอ— ปา กาย โอ— ลา ชัง มา และ อามานา มะ จอ และ

36

— มา จอ และ ลา— ซา— เอ เอ— ซี้ กัน โอ— ลา ชัง ซา ซา โอ— ซา ซา มาแะ จอ— มะ แะ เจาะ ปา ทาว เอ—

41

— เอ เอ— ซี้ กัน โอ— ลา ชัง ซา ซา อามานา มาแะ จอ— มะ แะ เจาะ ปา ทาว เอ—

46

2

7.2.3.1.2 การเคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion) เพลงดาวิยานัน มีการเคลื่อนที่แบบตามขั้น ดังนี้

โอ— ลา ซี้ บานัน บานัน ลา บู จง บู จง เสร กา— วา— เอ เอ— ลา

6

เส โอ— ลา ซี้ มา นัน มา นัน ลา บู จง บู จง เสร กา— วา— เอ เอ— ลา มา โอ— ลา มา ปา

11

Play 4x

ตี โอ— ปา ตี ลา ตู วา— ตู วา เสร โด โด— เอ เอ— งา นา โอ— ลา มา ปา นัน อามานา มะ จอ และ
 ตี โอ— ปา ตี ลา ตู วา— ตู วา เสร โด โด— เอ เอ— ซา ตา โอ— จา งาว เสร ตี อามานา มะ จอ และ
 ลัม อามานา มะ จอ และ
 นา มา นา งา บี ซี้

16

เบอ ตา จา มา วา เอ เอ ชู ตา โอ จา จาว เตอ น้ม อา เตอ น้ม เบอ ตา มา เบอ ตา จา มา วา
 ดู วา เต ฟู ได้ เอ เอ จา นา โอ ลา มะ บัด ดี อา บัด ดี กา ดู วา ดู วา เต ฟู ได้
 ลา จา เจาะ โด โด เอ เอ จา ดี โอ ย ลา เตะ ตา ส้ม อา ตา ส้ม ลา จา เจาะ ลา จา เจาะ โด โด
 นี จี มา ลา ขาง เอ เอ ปา กาย โอ ย ลา ชัง มา นา มา นา จา นี จี นี จี มา ลา ขาง

21

เอ เอ ชา นี โอ ลา เตะ ตา ส้ม ตา ส้ม ลา จา เจาะ ลา จา เจาะ โด โด เอ เอ ลา
 เอ เอ ปา กาย โอ ลา ชัง มา นา มา นา จา เบ เร เบ เร มา ลา ชา เอ เอ เอ เอ ปา
 เอ เอ ปา กาย โอ ย ลา ชัง มา นา มา นา มา จอ และ มา จอ และ ชา ชัง เอ เอ เอ เอ ปา
 เอ เอ ชา กา โอ ย ลา ชัง ชา ชา ชา ชา มา แะ มา มา แะ มา ปา จาว เอ เอ เอ เอ ปา

26

เตะ โอ ลา เตะ ตา ส้ม ตา ส้ม ลา จา เจาะ ลา จา เจาะ โด โด เอ เอ จา นา โอ ลา มะ บัด
 กาย โอ ย ลา ชัง มา นา มา นา จา เบ เร เบ เร มา ลา ชา เอ เอ เอ เอ จา ดี โอ ย ลา เตะ ตา
 กาย โอ ย ลา ชัง มา นา มา นา มา จอ และ มา จอ และ ชา ชัง เอ เอ เอ เอ ปา กาย โอ ย ลา ชัง มา
 กาย โอ ย ลา ชัง ชา ชา ชา ชา มา แะ มา มา แะ มา ปา จาว เอ เอ เอ เอ ปา กาย โอ ย ลา ชัง มา

31

นะ อามานา มะ จอ และ มา จอ และ ตา ชา เอ เอ ปา กาย โอ ย ลา ชัง มา นะ อามานา มะ จอ และ

36

มา จอ และ ตา ชา เอ เอ ชี กัน โอ ย ลา ชัง ชา ชา โอ ย ชา มา แะ จอ มะ แะ เาะ ปา ทาว เอ

41

เอ เอ ชี กัน โอ ย ลา ชัง ชา ชา อา ชา มา แะ จอ มะ แะ เาะ ปา ทาว เอ

46

7.2.3.1.3 การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) เพลงดาวิบ้านัน มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ดังนี้

โอ ตา รี บา นั้น มา นั้น ลา ฟู จง ฟู จง เซ กา วา เอ เอ ตา

6

เร โอ ตา รี บา นั้น มา นั้น ลา ฟู จง ฟู จง เซ กา วา เอ เอ ลา มา โอ ลา มา ปา

11 Play 4x

ตี โยปตี ลา ตุ วา ตุ วา เด โอ โด เอ เอ เอ งา นา โอ ลา มา ปา นัม อาเตอ นัม เบอ ตา มา
ตี โยปตี ลา ตุ วา ตุ วา เด โอ โด เอ เอ เอ ชู ตา โอ จา จาวเตอ ตี อา บัด ตี กา ตุ วา
ลัม อา ตา ลัม ลา งา เจาะ
นา มา นา จา บี จี

16

เบอ ตา จา มา วา เอ เอ ชู ตา โอ จา จาวเตอ นัม อาเตอ นัม เบอ ตา มา เบอ ตา จา มา วา
ตุ วา เด ปู โด เอ เอ งา นา โอ ลา มะ บัด ตี อา บัด ตี กา ตุ วา ตุ วา เด ปู โด
ลา งา เจาะ โด เอ เอ งา ตี โยช ลา เตอ ตา ลัม อา ตา ลัม ลา งา เจาะ ลา งา เจาะ โด โด
บี จี มา ลา ขาง เอ เอ ปา กาย โยช ลา ชัง มา นา มา นา จา บี จี บี จี มา ลา ขาง

21

เอ เอ ซา บี โอ ลา เตอ ตา ลัม ตา ลัม ลา งา เจาะ ลา งา เจาะ โอ โด เอ เอ ลา
เอ เอ ปา กาย โอ ลา ชัง มา นา มา นา จา เบ เร เบ เร มา ลา ยา เอ เอ งา ตี โยช ลา เตอ ตา
เอ เอ ปา กาย โยช ลา ชัง มา นา มา นา มา จอ และ มา จอ และ ซา ชัง เอ เอ ปา
เอ เอ ซา กา โอช ลา ชัง ซา ซา ซา ซา มา แะ มา มา แะ มา ปา จาว เอ เอ ปา กาย โยช ลา ชัง มา

26

เตอ โอ ลา เตอ ตา ลัม ตา ลัม ลา งา เจาะ ลา งา เจาะ โอ โด เอ เอ งา นา โอ ลา มะ บัด
กาย โยช ลา ชัง มา นา มา นา จา เบ เร เบ เร มา ลา ยา เอ เอ งา ตี โยช ลา เตอ ตา
กาย โยช ลา ชัง มา นา มา นา มา จอ และ มา จอ และ ซา ชัง เอ เอ ปา กาย โยช ลา เตอ ตา
กาย โยช ลา ชัง ซา ซา ซา ซา มา แะ มา มา แะ มา ปา จาว เอ เอ ปา กาย โยช ลา ชัง มา

31

นะ อามา นามะ จอ และ มา จอ และ ตา ซา เอ เอ ปา กาย โยช ลา ชัง มา นะ อามา นามะ จอ และ

36

มา จอ และ ตา ซา เอ เอ ชี กัน โยช ลา ชัง ซา ซา โยช ซา ซา มา แะ จอ มะ แะ เจาะ ปา หนาว เอ

41

เอ เอ ชี กัน โยช ลา ชัง ซา ซา อามา ซา มา แะ จอ มะ แะ เจาะ ปา หนาว เอ

46

2

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงดวี่บานัน เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2-45 พบว่ามีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขั้น และการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น

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

จังหวะของทำนองแบบที่ 1

โอ้... ดา รี มา นั้น... มา นั้น ดา บู รง

จังหวะของทำนองแบบที่ 2

บู รง เข กา... วา...

จังหวะของทำนองแบบที่ 3

เอ เอ... ดา รี โอ...

จังหวะของทำนองแบบที่ 4

ดา รี มา นั้น

จังหวะของทำนองแบบที่ 5

มา นั้น บู่ จง บู่ จง เข กา ภา

จังหวะของทำนองแบบที่ 6

เอ เอ ลา มา โอ

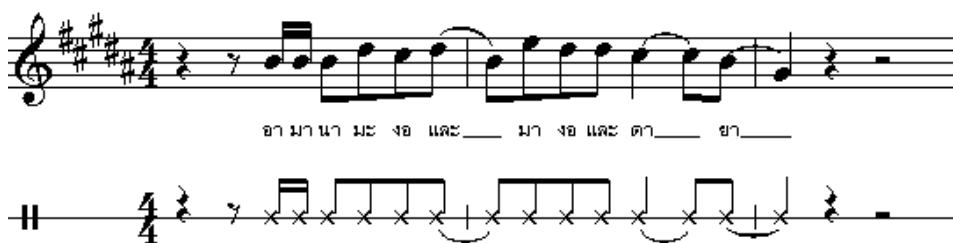
จังหวะของทำนองแบบที่ 7

ลา มา ปา ดี

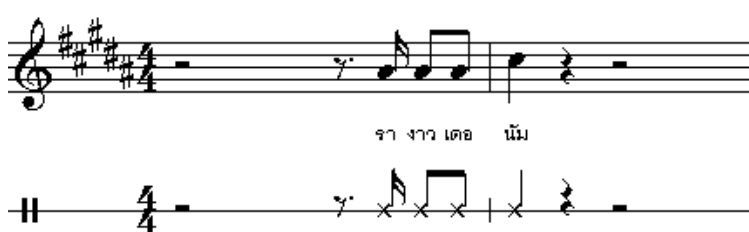
จังหวะของทำนองแบบที่ 8

ตา ต้ม ลา งา เจาะ ลา งา เจาะ โอ โด เอ
มา นา งา เม เร เม เร มา ลา ฮา เอ
มา นา มา งอ และ มา งอ และ ซา ฮัง เอ
ซา ฮา มา แนะ มา มา แนะ มา ปา งา เอ

จังหวะของทำนองแบบที่ 9



จังหวะของทำนองแบบที่ 10



จังหวะของทำนองในเพลงดาโรบ้านัน เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2-45 พบว่า มีจังหวะของทำนองอยู่ทั้งหมด 10 แบบ

7.2.5 คำร้อง

เพลงดาโรบ้านัน เป็นเพลงที่สองที่นักดนตรีรำมะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ มีความหมายเกี่ยวกับการเลี้ยงดูเด็กโดยการนำเด็กเล็ก ๆ ขึ้นมาเดินไปมา โดยเป็นเพลงมีคนร้องนำหนึ่งคน คนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ คำร้องในแต่ละวรรคร้องซ้ำกัน 2 เที้ยวโดยจะมีการร้องนำ 1 ครั้งในแต่ละเที้ยว ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง มีคำร้องดังนี้

(ร้องนำ) โอย ดาโรบ้านัน บานันลาบุรง

(ลูกคู่รับ) บุรงเซกาว่า เอ เอ เอ ดาโรโอ ดาโรบ้านัน บานันลาบุรง บุรงเซกาว่า เอ เอ เอ

(ร้องนำ) ลามะโอ ลามาปาตี

(ลูกคู่รับ) โอยปาตีลาดูวา ดูวาเลโอโลเอ เอ เอ เอ งานาโอ ลามาปาตี อาปาตีลาดูวา

ดูวาเลโอโลเอ

(ร้องนำ) เอ เอ เอ ชูตาโอ รางาวเดอนั้ม

(ลูกคู่รับ) อาเดอนั้ม เบอตามา เบอตารามาวา เอ เอ เอ ชูตาโอ รางาวเดอนั้ม อาเด

อนั้ม เบอตามา เบอตารามาวา

(ร้องนำ) เอ เอ เอ ฮาปิโ อ ลาเตะดาลัย

(ลูกคู่รับ) ดาลัย ลางาเจาะ ลางาเจาะโโลเอ เอ เอ เอ ลาเตะโ อ ลาเตะ ดาลัย ดาลัย
ลางาเจาะ ลางาเจาะโโลเอ

(ร้องนำ) เอ เอ เอ งานาโ อ ลามะปัตตี

(ลูกคู่รับ) อาปัตตีกาตูวา ตูวาเดปูโล๊ะ เอ เอ เอ งานาโ อ ลามะปัตตี อาปัตตีกาตูวา ตู
วาเดปูโล๊ะ เอ เอ เอ

(ร้องนำ) ปากายโ อ ลางังมานา

(ลูกคู่รับ) อามานางาเบเร เบเรบาลายาเอ เอ เอ เอ ปากายโ อ ลางังมานา อามานา
งาเบเร เบเรบาลายาเอ

(ร้องนำ) เอ เอ เอ งาติโอย ลาเตะดาลัย

(ลูกคู่รับ) อาดาลัยลางาเจาะ ลางาเจาะโโลเอ เอ เอ เอ งาติโอย ลาเตะดาลัย อา
ดาลัยลางาเจาะ ลางาเจาะโโลเอ เอ เอ เอ

(ร้องนำ) ปากายโ อ ลายังมานา

(ลูกคู่รับ) มานามางอและ มางอและชายังเอ เอ เอ เอ ปากายโอย ลายังมานา
มานามางอและ มางอและชายังเอ

(ร้องนำ) เอ เอ เอ ปากายโอย ลายังมานา มานาราบรี

(ลูกคู่รับ) บรีมาลายาง เอ เอ เอ ปากายโอย ลายังมานา มานาราบรี บรีมาลายาง เอ
เอ เอ

(ร้องนำ) ซากาโอย ลายังชายา ซายามาแนมะ

(ลูกคู่รับ) มาแนมะปางาวเอ เอ เอ เอ ซากาโอย ลายังชายา ซายามาแนมะ มา
แนมะปางาวเอ

(ร้องนำ) เอ เอ เอ ปากายโอย ลายังมานะ

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

(ร้องนำ) ซีกันโอย ลายังชายา โดยซายามาแนงอ

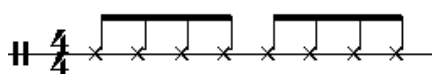
(ลูกคู่รับ) มะแนงะปาหนาวเอ เอ เอ เอ ซีกันโอย ลายังชายา อาซายามาแนงอ
มะแนงะปาหนาวเอ

7.2.6 จังหวะของรำมะนา

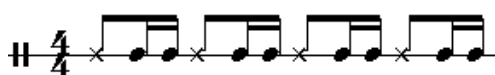
เพลงดาบริบานัน มีการใช้รำมะนาในการบรรเลง โดยในแต่ละทางของรำมะนาจะบรรเลงไม่เหมือนกัน ซึ่งเริ่มบรรเลงตั้งแต่ห้องที่ 1-47 มีการวิเคราะห์ดังนี้

7.2.6.1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) โดยในเพลงดาบริบานันทางรำมะนา มีการใช้กระสวนจังหวะหลายแบบ ดังนี้

กระสวนจังหวะแบบที่ 1 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



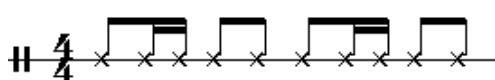
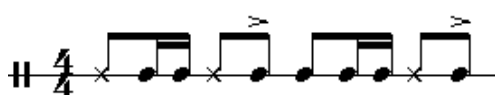
กระสวนจังหวะแบบที่ 2 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



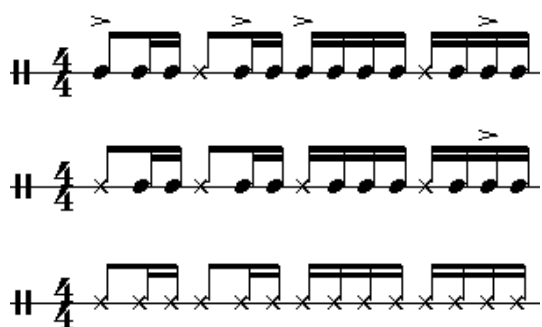
กระสวนจังหวะแบบที่ 3 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



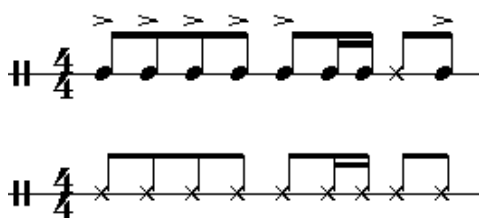
กระสวนจังหวะแบบที่ 4 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1 และ 2



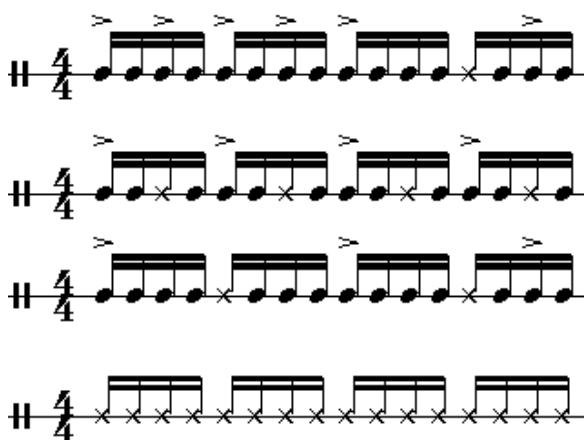
กระสวนจังหวะแบบที่ 5 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



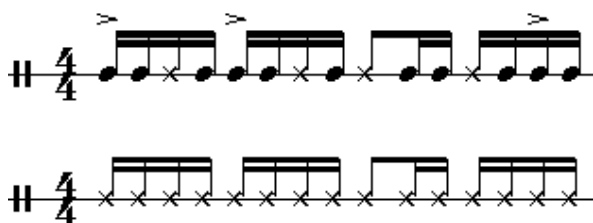
กระสวนจังหวะแบบที่ 6 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



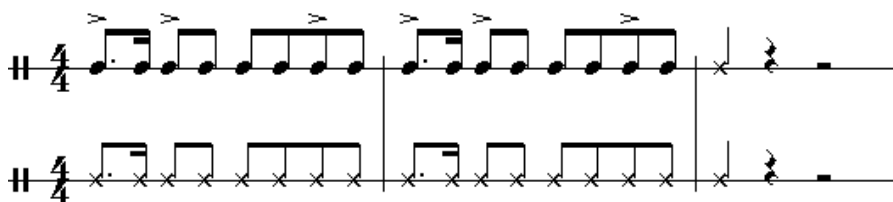
กระสวนจังหวะแบบที่ 7 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



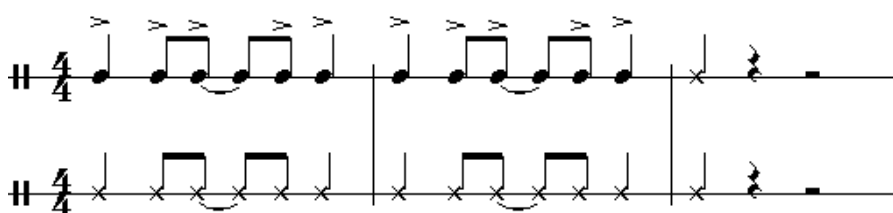
กระสวนจังหวะแบบที่ 8 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



กระสวนจังหวะแบบที่ 9 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



กระสวนจังหวะแบบที่ 10 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



กระสวนจังหวะของรำมะนาในเพลงดาบริบานัน เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-47 พบว่า มีรูปแบบ
กระสวนจังหวะของรำมะนาอยู่ทั้งหมด 10 แบบ

สรุป เพลงดาบริบานัน เป็นเพลงที่สอทั้งนักดนตรีรำมะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ มีความหมายเกี่ยวกับการเลี้ยงดูเด็กโดยการนำเด็กเล็ก ๆ อุ้มไปมา

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

ลักษณะของเพลง มีคนร้องนำหนึ่งคนซึ่งร้องนำก่อนในแต่ละวรรคเพลง โดยคนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ คำร้องของลูกคู่รับมีลักษณะคล้ายกับคำร้องนำ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง

เทคนิคการขับร้อง พบว่า เพลงดาบริบานันใช้เทคนิคการขับร้องคือ การผ่านเสียง การสะบัดเสียง การลัก-จังหวะ และการไปรย

ช่วงเสียงของการขับร้องเพลงดาบริบานัน ใช้ช่วงเสียงระหว่างคู่ 8 คือ F# – F

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงดาบริบานัน เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2-45 พบว่ามีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขึ้น และการเคลื่อนที่แบบข้ามขึ้น

จังหวะของทำนองเพลงดาบริบานันเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-47 มีทั้งหมด 10 แบบ โดยจะมีการซ้ำกันในแต่ละแบบ

คำร้องของเพลงดาโริบานัน มีความหมายเกี่ยวกับการเลี้ยงดูเด็กโดยการนำเด็กเล็ก ๆ อุ้มเดินไปมา โดยเป็นเพลงที่มีคนร้องนำหนึ่งคน คนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ ร้องสลับกันจนจบเพลง

กระสวนจังหวะของรำมะนาเพลงดาโริบานันเริ่มต้นบรรเลงตั้งแต่ห้องที่ 1-47 มีรูปแบบของกระสวนจังหวะทั้งหมด 10 แบบ

7.3 เพลงป๊อปปี้

7.3.1 ข้อมูลทั่วไปของเพลง

เพลงป๊อปปี้ เป็นเพลงที่สามที่นักดนตรีร่ำมาใช้ในการประกอบพิธีลอยเรือ

7.3.1.1 กลุ่มเสียง จังหวะ เพลงป๊อปปี้ใช้กลุ่มเสียง B C# D E 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 เพลงป๊อปปี้ใช้เทคนิคการขับร้องต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

7.3.2.1.1 การลัดจังหวะ

2

ป๊อปปี้ นัง ลาลาง เอ โด เดะ ลาง งา เต ยู ซา ไซย โด

8

นัย งา เต ยู ซา ไซย โด นัย ดา ตุ รา งา ดา ลัม ลาลาง เอ โด เดะ ลาง มา มา ซา

14

รัก ไซย ปา รัก มา มา ซา รัก ไซย ปา รัก อา ป๊อปปี้ นัง เอ วา ลาลาง เอ โด เดะ

20

ลาง งา เต ยู ซา ไซย โด นาย งา เต ยู ซา ไซย โด นาย กา โย ยามา ยา ลัม ลาลาง เอ

26

โด เดะ ลาง ลา มา ยา ลัม ไซย ลาง ลาย ลา มา ยา ลัม ไซย ลาง ลาย อา ป๊อปปี้ เต มา ตา เอ ฮา นา ซา ลา โอ ฮา นา งา ลา

Play 3x

38

นัยกา ญ รือ ย่า งั้น ลา_____ ลาลาง เอ โด_____ เดะ ลาง ภา ภู จัง ลา ไซ้ ยง าย ภา ภู จัง
 ี มาตา รือ ย่า ธิเบ_____ ลาลาง เอ โด_____ เดะ ลาง ภา เกอ บัง ลา ไซ้ ดี ย่า ภา เกอ บัง
 44 นี้ บา ดั่ง รือ ยัง ป่า ยง_____ ลาลาง เอ โด_____ เดะ ลาง นะ ภู ลัง กา ไซ้ ดี ย่า นะ ภู ลัง

ลา ไซ้ ยง าย ภา ภู เต มาตา_____ เอ ภา ลาลาง เอ โด_____ เดะ ลาง ภา ภู รง ลา ไซ้ ไป นัย_____
 ลา ไซ้ ดี ย่า เอ ฮา นา ภา ลา_____ เอ ภา ลาลาง เอ โด_____ เดะ ลาง ฆิดตา ญ ลา ไซ้ เต ี_____
 กา ไซ้ ดี ย่า เอ ฮา นา งา ลา_____ เอ ภา ลาลาง เอ โด_____ เดะ ลาง ตะ ลา มา นี้ ไซ้ เซ นี้_____

50 _____ กา ภู รง ลา อย ไป นัย_____ กา ญ รือ ย่า งั้น ลา_____ ลาลาง เอ โด_____ เดะ ลาง ภา ภู จัง
 _____ ฆิดตา ญ ลา อย เต ี_____ มาตา รือ ย่า ธิเบ_____ ลาลาง เอ โด_____ เดะ ลาง ภา เกอ บัง
 _____ ตะ ลา มา นี้ อย เซ นี้_____ นา ภู ลัง กา เต ยาง_____ ลาลาง เอ โด_____ เดะ ลาง นะ ภู ลัง

56

ลา ไซ้ ยง าย_____ กา ภู จัง ลา ไซ้ ยง าย_____ 2
 ลา ไซ้ ดี ย่า_____ ภา เกอ บัง ลา ไซ้ ดี ย่า_____
 กา ไซ้ ดี ย่า_____ นะ ภู ลัง กา ไซ้ ดี ย่า_____

7.3.2.1.2 การผ่านเสียง

2

ปู โยก ฆึง นัง_____ ลาลาง เอ โด_____ เดะ ลาง งา เต ญ ภา ไซ้ ไล_____

8

นัย งา เต ญ ภา อย ไล นัย_____ ดา ตู ภา งา ดา ลัม_____ ลาลาง เอ โด_____ เดะ ลาง มา มา ภา

14

รัก ไซ้ ปา รัก มา มา ภา รัก ไซ้ ปา รัก ภา ภู โยก ฆึง นัง_____ เอ ภา ลาลาง เอ โด_____ เดะ

26

โด_____ เดะ ลาง ลา มา ยา ลัน ไซ้ ยง าย_____ ลา มา ยา ลัน ไซ้ ยง าย_____ ภา ภู เต มาตา
 เอ ฮา นา ภา ลา
 32 อย ฮา นา งา ลา

Play 3x

_____ ลาลาง เอ โด_____ เดะ ลาง ภา ภู รง ลา ไซ้ ไป นัย_____ กา ภู รง ลา อย ไป
 _____ ลาลาง เอ โด_____ เดะ ลาง ฆิดตา ญ ลา ไซ้ เต ี_____ ฆิดตา ญ ลา อย เต
 _____ ลาลาง เอ โด_____ เดะ ลาง ตะ ลา มา นี้ ไซ้ เซ นี้_____ ตะ ลา มา นี้ อย เซ

38

นัยกา ยู รือ ยา จิน ลา ลาลาง เอ ไต่ เดอะ ลาง รา ภู จัง ลา ไชย งาม ลาย รา ภู จัง
 จี มาตา รือ ยา ธิบ เบะ ลาลาง เอ ไต่ เดอะ ลาง รา เกอ บัง ลา ไชย ดี ยา รา เกอ บัง
 นี บา ตัง รือ ยัง ปา ยง ลาลาง เอ ไต่ เดอะ ลาง นะ ภู ลัง กา ไชย ดี ยา นะ ภู ลัง

44

ลา ไชย งาม ลายอา ภู เต มาตา เอ วา อาลาง เอ ไต่ เดอะ ลาง กา ภู รง ลา ไชย ไป นัย
 ลา ไชย ดี ยา เอ ฮา นา อา ลา เอ วา อาลาง เอ ไต่ เดอะ ลาง ชีตดา ยู ลา ไชย เต จี
 กา ไชย ดี ยา เอ ฮา นา งา ลา เอ วา อาลาง เอ ไต่ เดอะ ลาง ตะ ลา มา นี ไชย เซ นี

50

— กา ภู รง ลา ไชย ไป นัย กา ยู รือ ยา จิน ลา ลาลาง เอ ไต่ เดอะ ลาง กา ภู จัง
 — ชีตดา ยู ลา ไชย เต จี มาตา รือ ยา ธิบ เบะ ลาลาง เอ ไต่ เดอะ ลาง รา เกอ บัง
 — ตะ ลา มา นี ไชย เซ นี นา ภู ลัง กา เดอะ ยาง ลาลาง เอ ไต่ เดอะ ลาง นะ ภู ลัง

ในเพลงปูกอยซึ้นมีเทคนิคการขับร้องคือ การลักจังหวะและการผ่านเสียง

7.3.2.2 ช่วงกว้างของเสียง การขับร้องของเพลงปูกอยซึ้นมีระยะห่างระหว่างเสียงสูงต่ำของบทเพลง ดังนี้

7.3.2.2.1 เสียงต่ำสุด ในเพลงปูกอยซึ้นมีระดับเสียงต่ำสุดคือ เสียง E

8

นัย งาม เต ยู ซา ไชย โล นัย ดา ตู รา งาม ดา ลัม ลาลาง เอ ไต่ เดอะ ลาง มา มา ซา

7.3.2.2.1 เสียงสูงสุด ในเพลงปูกอยซึ้นมีระดับเสียงสูงสุดคือ เสียง F

44

ลา ไชย งาม ลายอา ภู เต มาตา เอ วา อาลาง เอ ไต่ เดอะ ลาง กา ภู รง ลา ไชย ไป นัย
 ลา ไชย ดี ยา เอ ฮา นา อา ลา เอ วา อาลาง เอ ไต่ เดอะ ลาง ชีตดา ยู ลา ไชย เต จี
 กา ไชย ดี ยา เอ ฮา นา งา ลา เอ วา อาลาง เอ ไต่ เดอะ ลาง ตะ ลา มา นี ไชย เซ นี

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



7.3.3 ทำนองเพลง (Melody) เพลงปูกอยซิ่นนึ่งเมื่อนำมาวิเคราะห์ จะได้ดังนี้

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

7.3.3.1.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repetition) เพลงปูกอยซิ่นนึ่ง มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง ดังนี้

2

ปูกอยซิ่นนึ่ง ลาลาง เอ โด เดะ ลาง งา เต ยู ซา ไซย โด

8

นัย งา เต ยู ซา ไซย โด นัย ดา ตู วา งา ดา ลัม ลาลาง เอ โด เดะ ลาง มา มา ซา

14

รัก ไซย ปา รัก มา มา ซา รัก ไซย ปา รัก อา ปูกอยซิ่นนึ่ง เอ วา ลาลาง เอ โด เดะ

20

ลาง งา เต ยู ซา ไซย โด นาย งา เต ยู ซา ไซย โด นาย กา โย ยามา ยา ลัม ลาลาง เอ

26

โด เดะ ลาง ลา มา ยา ลัม ไซย ลาง ลาย ลา มา ยา ลัม ไซย ลาง ลาย อา ปู เต มา ตา
เอ ฮา นา อา ลา
โอ ฮา นา งา ลา

32

— ลาลาง เอ โด เดะ ลาง กา บู รง ลา ไซย ไป นัย กา บู รง ลา ไซย ไป
— ลาลาง เอ โด เดะ ลาง ชีต ตา ยู ลา ไซย เต ึ่ง ชีต รา ยู ลา ไซย เต
— ลาลาง เอ โด เดะ ลาง ตะ ลา มา นี ไซย เซ นี ตะ ลา มา นี ไซย เซ

38

นัย กา ยู รือ ยา ึ่ง ลา ลาลาง เอ โด เดะ ลาง รา บู ึ่ง ลา ไซย งา ลาย รา บู ึ่ง
ึ่ง มา ตา รือ ยา ึ่ง เบะ ลาลาง เอ โด เดะ ลาง รา บู ึ่ง ลา ไซย ดี ยา รา บู ึ่ง
นี บา ตัง รือ ยิง ปา ยง ลาลาง เอ โด เดะ ลาง นะ บู ลัง กา ไซย ดี ยา นะ บู ลัง

Play 3x

44

ลา ไช้ งา ลาย อา ปู เต มา ตา... เอ วา อา ลาง เอ โด... เดอะ ลาง กา บู รง ลา ไช้ ไป นัย...
 ลา ไช้ ดี ยา เอ ฮา นา อา ลา... เอ วา อา ลาง เอ โด... เดอะ ลาง ชิด ตา ยู ลา ไช้ เต จี...
 กา ไช้ ดี ยา เอ ฮา นา งา ลา... เอ วา อา ลาง เอ โด... เดอะ ลาง ตะ ลา มา นี ไช้ เซ นี...

50

— กา บู รง ลา ไช้ ไป นัย... กา ยู รือ ยา จิน ลา... ลา ลาง เอ โด... เดอะ ลาง กา บู จัง
 — ชิด ตา ยู ลา ไช้ เต จี... มา ตา รือ ยา ธิบ เบะ... ลา ลาง เอ โด... เดอะ ลาง รา เกอ บัง
 — ตะ ลา มา นี ไช้ เซ นี... นา บู ลัง กา เดอะ ยาง... ลา ลาง เอ โด... เดอะ ลาง นะ บู ลัง

56

ลา ไช้ งา ลาย... กา บู จัง ลา ไช้ งา ลาย...
 ลา ไช้ ดี ยา... รา เกอ บัง ลา ไช้ ดี ยา...
 กา ไช้ ดี ยา... นะ บู ลัง กา ไช้ ดี ยา...

7.3.3.1.2 การเคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion) เพลงปอไทยสี่มั่ง มีการเคลื่อนที่แบบตามขั้น ดังนี้

2

ปู ไทยสี่มั่ง... ลา ลาง เอ โด... เดอะ ลาง งา เต ยู ชา ไช้ โล...

8

นัย งา เต ยู ชา ไช้ โล นัย... ดา ตู รา งา ดา ลัม... ลา ลาง เอ โด... เดอะ ลาง มา มา ชา

14

รัก ไช้ ปา รัก มา มา ชา รัก ไช้ ปา รัก อา ปู ไทยสี่มั่ง... เอ วา อา ลาง เอ โด... เดอะ

20

ลาง งา เต ยู ชา ไช้ โล นาย... งา เต ยู ชา ไช้ โล นาย... กา โย ยามา ยา ลัน... ลา ลาง เอ

26

โด... เดอะ ลาง ลา มา ยา ลัน ไช้ ลาง ลาย... ลา มา ยา ลัน ไช้ ลาง ลาย... อา ปู เต มา ตา
 เอ ฮา นา อา ลา
 โอ ฮา นา งา ลา

Play 3x

32

— ลา ลาง เอ โด — เดอะ ลาง กา ภู รง ลา ไชย ไป นัย กา ภู รง ลา ไชย ไป
 — ลา ลาง เอ โด — เดอะ ลาง ฆัด ตา ยู ลา ไชย เต ึ่ง ฆัด รา ยู ลา ไชย เต
 — ลา ลาง เอ โด — เดอะ ลาง ตะ ลา มา นี ไชย เซ นี ตะ ลา มา นี ไชย เซ

38

นัย กา ยู รือ ยา ึ่ง ลา — ลา ลาง เอ โด — เดอะ ลาง รา ภู ึ่ง ลา ไชย งา ลาย รา ภู ึ่ง
 ึ่ง มา ตา รือ ยา ธิบ เบะ — ลา ลาง เอ โด — เดอะ ลาง รา เกอ บัง ลา ไชย ดี ยา รา เกอ บัง
 นี บา ตัง รือ ธิบ ปา ยง — ลา ลาง เอ โด — เดอะ ลาง นะ ภู ลัง กา ไชย ดี ยา นะ ภู ลัง

44

ลา ไชย งา ลาย ลา ภู เต มา ตา — เอ วา ลา ลาง เอ โด — เดอะ ลาง กา ภู รง ลา ไชย ไป นัย —
 ลา ไชย ดี ยา เอ ฮา นา ลา — เอ วา ลา ลาง เอ โด — เดอะ ลาง ฆัด ตา ยู ลา ไชย เต ึ่ง —
 กา ไชย ดี ยา เอ ฮา นา งา ลา — เอ วา ลา ลาง เอ โด — เดอะ ลาง ตะ ลา มา นี ไชย เซ นี —

50

— กา ภู รง ลา ไชย ไป นัย — กา ยู รือ ยา ึ่ง ลา — ลา ลาง เอ โด — เดอะ ลาง กา ภู ึ่ง
 — ฆัด ตา ยู ลา ไชย เต ึ่ง — มา ตา รือ ยา ธิบ เบะ — ลา ลาง เอ โด — เดอะ ลาง รา เกอ บัง
 — ตะ ลา มา นี ไชย เซ นี — นา ภู ลัง กา เดอะ ยาง — ลา ลาง เอ โด — เดอะ ลาง นะ ภู ลัง

56

ลา ไชย งา ลาย — กา ภู ึ่ง ลา ไชย งา ลาย —
 ลา ไชย ดี ยา — รา เกอ บัง ลา ไชย ดี ยา —
 กา ไชย ดี ยา — นะ ภู ลัง กา ไชย ดี ยา —

7.3.3.1.3 การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) เพลงบูกียอนี่นึ่ง มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ดังนี้

2

ปู กียมึง นัง — ลา ลาง เอ โด — เดอะ ลาง งา เต ยู ชา ไชย โด —

8

นัย งา เต ยู ชา ไชย โด นัย — ตา ตู รา งา ตา ลัม — ลา ลาง เอ โด — เดอะ ลาง มา มา ชา

14

รัก ไชย ปา รัก มา มา ชา รัก ไชย ปา รัก กา ภู กียมึง นัง — เอ วา ลา ลาง เอ โด — เดอะ

20

ลาง งา เต ยู ชา ไชย โด นาย — งา เต ยู ชา ไชย โด นาย กา ยามา ยา ลัม — ลา ลาง เอ

26

โด_____ เดะ ลาง ลา มา ยา ลัน ไช้ ลาง ลาย_____ ลา มา ยา ลัน ไช้ ลาง ลาย_____ *Play 3x* อา ปู เต มา ตา
เอ ฮา นา อา ลา
โอ ฮา นา งา ลา

32

_____ ลา ลาง เอ โด_____ เดะ ลาง กา นู รัง ลา ไช้ ไป นัย กา นู รัง ลา ไช้ ไป
_____ ลา ลาง เอ โด_____ เดะ ลาง ชีต ตา ยู ลา ไช้ เต นัย ชีต รา ยู ลา ไช้ เต
_____ ลา ลาง เอ โด_____ เดะ ลาง ตะ ลา มา นี ไช้ เซ นี ตะ ลา มา นี ไช้ เซ

38

นัย กา ยู รือ ยา งัน ลา_____ ลา ลาง เอ โด_____ เดะ ลาง รา นู ัง ลา ไช้ งา ลาย รา นู ัง
งัน มา ตา รือ ยา ธิบ เบะ_____ ลา ลาง เอ โด_____ เดะ ลาง รา เกอ บัง ลา ไช้ ดี ยา รา เกอ บัง
นี บา ตัง รือ ยิง ปา ยง_____ ลา ลาง เอ โด_____ เดะ ลาง นะ นู ลัง กา ไช้ ดี ยา นะ นู ลัง

44

ลา ไช้ งา ลาย อา ปู เต มา ตา_____ เอ วา อา ลาง เอ โด_____ เดะ ลาง กา นู รัง ลา ไช้ ไป นัย_____
ลา ไช้ ดี ยา เอ ฮา นา อา ลา_____ เอ วา อา ลาง เอ โด_____ เดะ ลาง ชีต ตา ยู ลา ไช้ เต งัน_____
กา ไช้ ดี ยา เอ ฮา นา งา ลา_____ เอ วา อา ลาง เอ โด_____ เดะ ลาง ตะ ลา มา นี ไช้ เซ นี_____

50

_____ กา นู รัง ลา ไช้ ไป นัย_____ กา ยู รือ ยา งัน ลา_____ ลา ลาง เอ โด_____ เดะ ลาง กา นู ัง
_____ ชีต ตา ยู ลา ไช้ เต งัน_____ มา ตา รือ ยา ธิบ เบะ_____ ลา ลาง เอ โด_____ เดะ ลาง รา เกอ บัง
_____ ตะ ลา มา นี ไช้ เซ นี_____ นา ปู ลัง กา เดะ ยาง_____ ลา ลาง เอ โด_____ เดะ ลาง นะ นู ลัง

56

ลา ไช้ งา ลาย_____ กา นู ัง ลา ไช้ งา ลาย_____ **2**
ลา ไช้ ดี ยา_____ รา เกอ บัง ลา ไช้ ดี ยา_____
กา ไช้ ดี ยา_____ นะ นู ลัง กา ไช้ ดี ยา_____

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงปูกอยซึ้ง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 3-59 พบว่ามีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขึ้นและการเคลื่อนที่แบบข้ามขึ้น

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

จังหวะของทำนองแบบที่ 1

ปูกอยซึ้ง _____

4/4

จังหวะของทำนองแบบที่ 2

ลา ลา ออ โต_____ เตะ ลา

จังหวะของทำนองแบบที่ 3

งา เต ยู ซา โอ้ย โต_____ นัย

จังหวะของทำนองแบบที่ 4

งา เต ยู ซา โอ้ย โต นัย_____

จังหวะของทำนองแบบที่ 5

ดา ตุ รา งา ดา สัม_____

จังหวะของทำนองแบบที่ 6

มา มา ซา รัก โอ้ย ปา รัก

จังหวะของทำนองแบบที่ 7

มา มา ซา รัก ้อย ปา รัก

จังหวะของทำนองแบบที่ 8

อา ปู โขย จิ้น นัง— เอ วา อา ลาง

จังหวะของทำนองแบบที่ 9

เอ โต— เดะ ลาง

จังหวะของทำนองแบบที่ 10

งา เต ยู ซา ้อย โต นาย—

จังหวะของทำนองแบบที่ 11

ลา ลาง เอ โต— เดะ ลาง

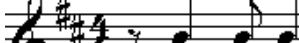
จังหวัดขอนแก่นแบบที่ 12

ตา มา ยา ล้น อ้อย ตาง ตาย

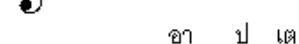
จังหวัดของทำนองแบบที่ 13

ลา มา ยา ตัน อ้าย ลาง ลาย____

จังหวัดของทำนองแบบที่ 14



อา ปู เต มา ตา _____
 เอ ฮา นา ขา ลา _____
 โอ อา นา งา ลา _____



จังหวะของทำนองในเพลงปูกุยซึนัง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 3-59 พบว่า มีจังหวะของทำนองอยู่ทั้งหมด 14 แบบ

7.3.5 คำร้อง

เพลงป๊อปปี้ เป็นเพลงที่สามที่นักดนตรีร็อกใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ โดยเป็นเพลงมีคนร้องนำหนึ่งคน คนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง มีคำร้องดังนี้

(รื่องนำ) ปุโกยชีนัง ลาลางเฮโด เตะลาง งาเตยฺซซา ไฮ้ยโลนัย งาเตยฺซซา

(ลูกคู่รับ) โอ้ยไฉน้ย คาคูรงาดาลัม ลาลางเอโด เดะลาง มามาซารัก โอ้ยปาร์ก มา
มาซารัก โอ้ยปาร์ก อานูโกยผึ่งนัง เหวาอาลางเอโด เดะลาง งาเตยฐา โอ้ยไฉนนาย งาเตยฐา โอ้ยไฉนนาย กา
โยลามายาดัน ลาลางเอโด เดะลาง ลามายาดัน โอ้ยลางลาย ลามายาดัน โอ้ยลางลาย

(ร้องนำ) อาบุดา มาตา ลาลางเอโด เตะลาง กานูรงลา ไ้อย์โปนัย กานูรงลา ไอยโป
นัย กาญรืออย่าง็นลา ลาลางเอโด เตะลาง รานู้งลา ไ้อยังลาย รานู้งลา ไ้อยังลาย

(ลูกคู่รับ) อาบุดา มาตา เอวาอาลางเอโด เตะลาง กานูรงลา ไ้อย์โปนัย กานูรงลา ไอย
โปนัย กาญรืออย่าง็นลา ลาลางเอโด เตะลาง กานู้งลา ไ้อยังลาย กานู้งลา ไ้อยังลาย

(ร้องนำ) เอฮานาลา ลาลางเอโด เตะลาง ชีตตายุลา ไ้อย์เตงี ชีตตายุลา ไอยเตงี มา
ตารือยารึบเบะ ลาลางเอโด เตะลาง ราเกอบังลา ไ้อย์ดียา

(ลูกคู่รับ) ราเกอบังลา ไ้อย์ดียา เอฮานาลา เอวาอาลางเอโด เตะลาง ชีตตายุลา
ไ้อย์เตงี ชีตตายุลา ไ้อย์เตงี มาตารือยารึบเบะ ลาลางเอโด เตะลาง ราเกอบังลา ไ้อย์ดียา ราเกอบังลา ไ้อย์
ดียา

(ร้องนำ) โอฮานางลา ลาลางเอโด เตะลาง ตะลามานี ไ้อย์เซนี ตะลามานี ไอยเซนี
บาดังรือยังปายง ลาลางเอโด เตะลาง

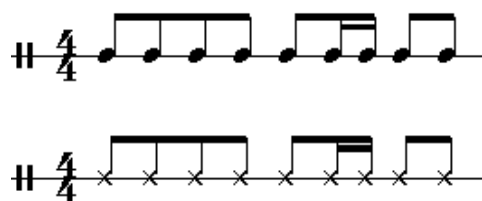
(ลูกคู่รับ) นะบุลังกา ไ้อย์ดียา นะบุลังกา ไ้อย์ดียา โอฮานางลา เอวาอาลางเอโด
เตะลาง ตะลามานี ไ้อย์เซนี ตะลามานี ไอยเซนี นาบุลังกาเตะยาง ลาลางเอโด เตะลาง นะบุลังกา ไ้อย์
ดียา นะบุลังกา ไ้อย์ดียา

7.3.6 จังหวะของรำมะนา

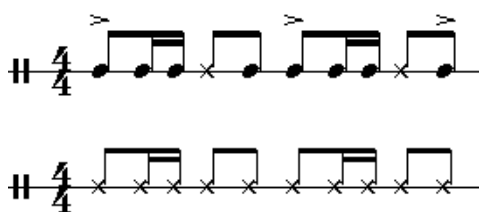
เพลงปูกอยซีนัง มีการใช้รำมะนาในการบรรเลง โดยในแต่ละทางของรำมะนาจะบรรเลง
ไม่เหมือนกัน ซึ่งเริ่มบรรเลงตั้งแต่ห้องที่ 1-61 มีการวิเคราะห์ดังนี้

7.3.6.1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) โดยในเพลงปูกอยซีนังทางรำมะนา มี
การใช้กระสวนจังหวะหลายแบบ ดังนี้

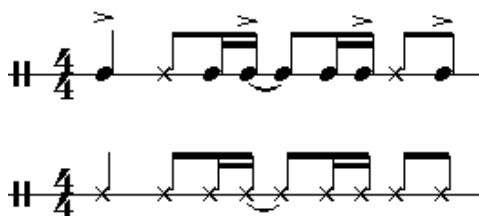
กระสวนจังหวะแบบที่ 1 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



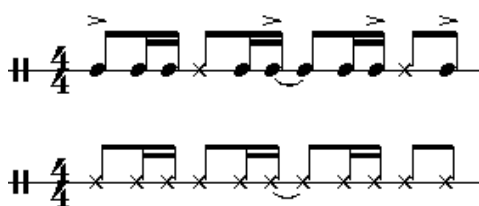
กระสวนจังหวะแบบที่ 2 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



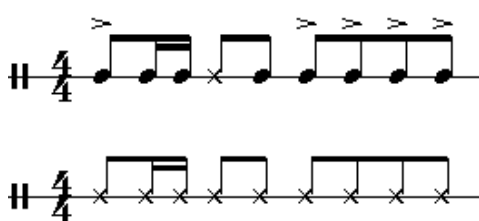
กระสวนจังหวะแบบที่ 3 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



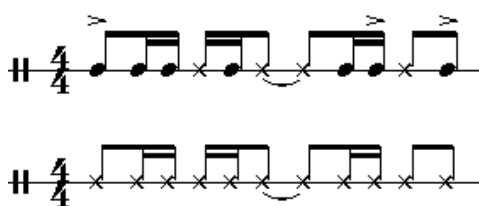
กระสวนจังหวะแบบที่ 4 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



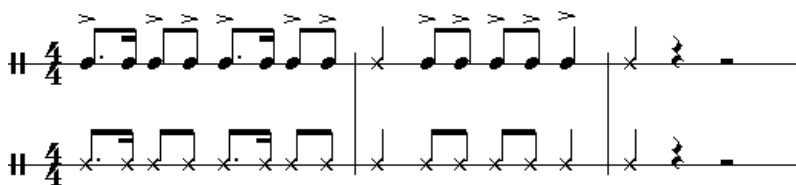
กระสวนจังหวะแบบที่ 5 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



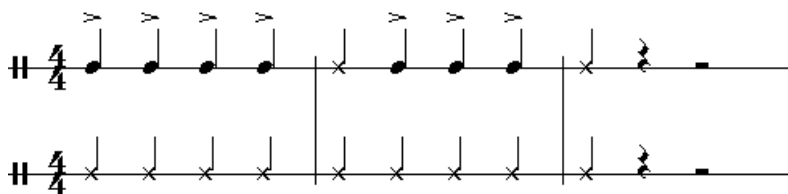
กระสวนจังหวะแบบที่ 6 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



กระสวนจังหวะแบบที่ 7 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



กระสวนจังหวะแบบที่ 8 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



กระสวนจังหวะของรำมะนาในเพลงปูกุยซีนั่ง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-61 พบว่า มีรูปแบบกระสวนจังหวะของรำมะนาอยู่ทั้งหมด 8 แบบ

สรุป เพลงปูกุยซีนั่ง เป็นเพลงที่สามที่นักดนตรีรำมะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ

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

ลักษณะของเพลง มีคนร้องนำหนึ่งคนซึ่งร้องนำก่อนในแต่ละวรรคเพลง โดยคนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ คำร้องของลูกคู่รับมีลักษณะคล้ายกับคำร้องนำ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง

เทคนิคการขับร้อง พบว่า เพลงปูกุยซีนั่งเทคนิคการขับร้องคือ การลัดจังหวะและการผ่านเสียง

ช่วงเสียงของการขับร้องเพลงปูกุยซีนั่ง ใช้ช่วงเสียงระหว่างคู่ 9 คือ E – F

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงปูกุยซีนั่ง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 3-59 พบว่ามีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขึ้นและการเคลื่อนที่แบบข้ามขึ้น

จังหวะของทำนองในเพลงปูกุยซีนั่ง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 3-59 พบว่า มีจังหวะของทำนองอยู่ทั้งหมด 14 แบบ

คำร้องเพลงปูกุยซีนั่ง เป็นเพลงมีคนร้องนำหนึ่งคน คนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง

กระสวนจังหวะของรำมะนาในเพลงปูกุยซีนั่ง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-61 พบว่า มีรูปแบบกระสวนจังหวะของรำมะนาอยู่ทั้งหมด 8 แบบ

7.4 เพลงนี้และดารี

7.4.1 ข้อมูลทั่วไปของเพลง

เพลงนี้และดารี เป็นเพลงที่สี่ที่นักดนตรีร่วมนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ

7.4.1.1 กลุ่มเสียง จังหวะ เพลงนี้และดารีใช้กลุ่มเสียง B C# D# F# G# อัตราจังหวะ

4/4 ความเร็วของจังหวะเท่ากับ 110

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

7.4.2 การขับร้อง

7.4.2.1 เทคนิคการขับร้อง พบว่า เพลงนี้และดารีใช้เทคนิคการขับร้องต่าง ๆ

ดังต่อไปนี้

7.4.2.1.1 การลัดจังหวะ

นี่ และ ดารี

งา เตะ เซอ เกอ นาง เลอ ซา รี

ซา รี งา เตะ โต

นาง นี่ และ ดารี

โซ้ย งา เตะ เซอ เกอ นาง เลอ ซา รี

ซา รี งา เตะ โต

นาง โซ้ย ซี้ งา เลอ มา นี่

จาง เตะ โซ้ย มา นี่

จาง เซอ มา กา เลอ นู ดา

โม ดา งา เตะ โต

นาง ซี้ งา มา นี่

จาง โซ้ย งา เตะ

เซอ มา กา เลอ นู ดา

โม ดา งา เตะ โต

นาง โซ้ย ตี ยา ซา

ยา โซ้ย งา เตะ

ดา มา ดา เลอ ซา รี

ซา รี งา เตะ โต

นาง ตี ยา ซา ยา

โซ้ย งา เตะ

ดา มา ดา เลอ ซา รี

ซา รี งา เตะ โต

นาง โซ้ย ลา ซา มา กู

เล เตะ โซ้ย มา กู

มา มา นาง เลอ มา ดา

มา ดา งา เตะ โต

นาง งา ซิ ดา กู เต

32 
ไฉ่ ยาง เตะ มา มา นาง เลอ มา ตา มา ตา งา เตะ โต นาง ไชย นี้ แล ตา รี้ ไฉ่ ยาง เตะ

37 
มา มา นาง เลอ มู ตา มู ตา งา เตะ โต นาง นี้ แล ตา รี้ ไฉ่ ยาง เตะ กหา นา กหา เลอ มู ตา

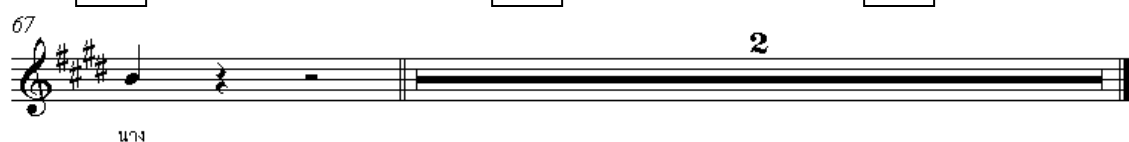
42 
มู ตา งา เตะ โต นาง ไชย ชี งา เลอ มา ลา มู เตะ ไชย มา ลา มู หู ไร่ ไร่ การง การง งา เตะ โต

47 
นาง ชี อาง มา ลา มู ไฉ่ ยาง เตะ นาง เซอ งา เลอ การง การง งา เตะ โต นาง ไชย งา ไร่ มา กู เล

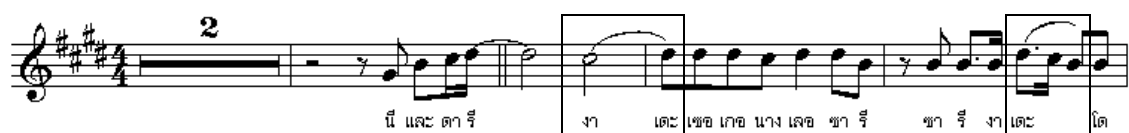
52 
ไฉ่ ยาง เตะ มา มา นาง เลอ มา ตา มา ตา งา เตะ โต นาง งา ไร่ มา กู เล ไฉ่ ยาง เตะ

57 
มา มา นาง เลอ มา ตา มา ตา งา เตะ โต นาง ไชย งา บัง เลอ นา ตี จัย เซ ไชย งา ตี จัย มา ตา เลอ เตะ ชู ลู

62 
ชู ลู งา เตะ โต นาง อาง มา มา นา ตี จัย ไฉ่ ยาง เตะ มา ตา ลา เตะ ชู ลู ชู ลู งา เตะ โต

67 
นาง

7.4.2.1.2 การผ่านเสียง

2 
นี้ แล ตา รี้ งา เตะ เซอ เกอ นาง เลอ ชา รี้ ชา รี้ งา เตะ โต

7 
นาง นี้ แล ตา รี้ ไฉ่ ยาง เตะ เซอ เกอ นาง เลอ ชา รี้ ชา รี้ งา เตะ โต นาง ไชย ชี งา เลอ มา นี้

12 
จาง เตะ ไชย มา นี้ จาง เซอ มา กหา เลอ มู ตา โม ตา งา เตะ โต นาง ชี งา มา นี้ จาง ไฉ่ ยาง เตะ

17

 เชอ มา กา เลอ ภู ตา___ โด นาง โอย ตี ย่า ซา ย่า___ โอย งา เตะ ตา มา ตา เลอ ซา รี่

22

 ซา รี่ งา เตะ___ โด นาง ตี ย่า ซา ย่า___ โอย งา___ เตะ ตา มา ตา เลอ ซา รี่___ ซา รี่ งา เตะ___ โด

27

 นาง โอย ลา ไช ลา มา กู เล เตะ โอย มา กู เล___ มา มา นาง เลอ มา ตา มา ตา งา เตะ___ โด นาง งา ไช ตา กู เล

32

 ___ โอย งา___ เตะ มา มา นาง เลอ มา ตา___ มา ตา งา เตะ___ โด นาง โอย นี้ แล ตา รี่___ โอย งา___ เตะ

37

 มา มา นาง เลอ ภู ตา ภู ตา งา เตะ___ โด นาง นี้ แล ตา รี่___ โอย งา___ เตะ กหา นา กหา เลอ ภู ตา

42

 ___ ภู ตา งา เตะ___ โด นาง โอย ชี งา เลอ มา ลา ภู เตะ โอย มา ลา ภู___ กา ชู ไร่ ไร่ การง การง งา เตะ___ โด

47

 นาง ชี อ่า งา มา ลา ภู___ โอย งา___ เตะ นา เซอ งา เลอ การง___ การง งา เตะ___ โด นาง โอย งา ไช มา กู เล

52

 ___ โอย งา___ เตะ มา มา นาง เลอ มา ตา มา ตา งา เตะ___ โด นาง งา ไช มา กู เล___ โอย งา___ เตะ

57

 มา มา นาง เลอ มา ตา___ มา ตา งา เตะ___ โด นาง โอย___ งา บัง เลอ นา ตี จัย เอ โอย งา ตี จัย___ มา ตา เลอ เตะ ชู ลู

62

 ___ ชู ลู งา เตะ___ โด นาง อ่า มา มา นา ตี จัย___ โอย งา___ เตะ มา ตา ลา เตะ ชู ลู___ ชู ลู งา เตะ___ โด

67

 2
 นาง

ในเพลงนี้และดาร์มีเทคนิคการขับร้องคือ การลักจังหวะและการผ่านเสียง

7.4.2.2 ช่วงกว้างของเสียง การขับร้องของเพลงนี้และดาร์มีระยะห่างระหว่างเสียงสูงต่ำของบทเพลง ดังนี้

7.4.2.2.1 เสียงต่ำสุด ในเพลงนี้และดาร์มีระดับเสียงต่ำสุดคือ เสียง F#



7.4.2.2.1 เสียงสูงสุด ในเพลงนี้และดาร์มีระดับเสียงสูงสุดคือ เสียง F#



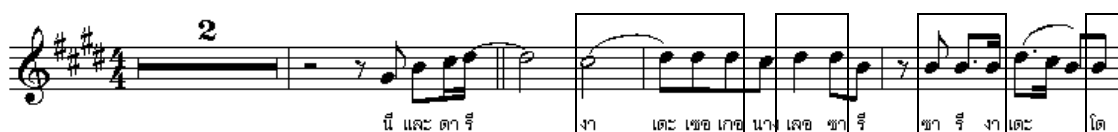
การขับร้องเพลงนี้และดาร์ เป็นการขับร้องในช่วงเสียงระหว่างคู่ 8 คือ F# – F# ช่วงกว้างของเสียงในการขับร้อง (Range) มีระยะห่างระหว่างเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด ดังรูป



7.4.3 ทำนองเพลง (Melody) เพลงนี้และดาร์เมื่อนำมาวิเคราะห์ จะได้ดังนี้

7.4.3.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic Progression) การเคลื่อนที่ของทำนองเพลง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 3-67 มีการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

7.4.3.1.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repetition) เพลงนี้และดาร์ มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง ดังนี้



7
นาง นี และ ตา รี้ ไซย งา เตะ เซอ เกอ นาง เกอ ซา รี้ ซา รี้ งา เตะ โต นาง ไซย ซี้ งา เลอ มา นี

12
จาง เตะ ไซย มา นี จาง เซอ มา กา เลอ นู ตา โม ตา งา เตะ โต นาง ซี้ งา มา นี จาง ไซย งา เตะ

17
เซอ มา กา เลอ นู ตา โม ตา งา เตะ โต นาง ไซย ตี ย่า ซา ย่า ไซย งา เตะ ตา มา ตา เลอ ซา รี้

22
ซา รี้ งา เตะ โต นาง ตี ย่า ซา ย่า ไซย งา เตะ ตา มา ตา เลอ ซา รี้ ซา รี้ งา เตะ โต

27
นาง ไซย ลา ซา มา กู เล เตะ ไซย มา กู เล มา มา นาง เลอ มา ตา มา ตา งา เตะ โต นาง งา ซิ ตา กู เต

32
ไซย งา เตะ มา มา นาง เลอ มา ตา มา ตา งา เตะ โต นาง ไซย นี และ ตา รี้ ไซย งา เตะ

37
มา มา นาง เลอ มู ตา มู ตา งา เตะ โต นาง นี และ ตา รี้ ไซย งา เตะ กอ นา กอ เซอ มู ตา

42
มู ตา งา เตะ โต นาง ไซย ซี้ งา เลอ มา ลา มู เตะ ไซย มา ลา มู กา ซู ไร กาง กาง งา เตะ โต

47
นาง ซิ ซา มา ลา มู ไซย งา เตะ นา เซอ งา เลอ กาง กาง งา เตะ โต นาง ไซย งา ซิ มา กู เล

52
ไซย งา เตะ มา มา นาง เลอ มา ตา มา ตา งา เตะ โต นาง งา ซิ มา กู เล ไซย งา เตะ

57
มา มา นาง เลอ มา ตา มา ตา งา เตะ โต นาง ไซย งา บัง เลอ นา ตี จัย เอ ไซย งา ตี จัย มา ตา เลอ เต ซู ลู

62
ซูลู งา เตะ โต นาง ซา มา นา ตี จัย ไซย งา เตะ บา ตา ลา เตะ ซูลู ซูลู งา เตะ โต

52

___ โอ้ย งาม เตะ มา มา นาง เลอ มา ตา มา ตา งาม เตะ ___ โต นาง งาม ไช มา ภู เล ___ โอ้ย งาม เตะ

57

มา มา นาง เลอ มา ตา ___ มา ตา งาม เตะ ___ โต นาง โอ้ย งาม บัง เลอ นา ตี จัย เข โอ้ย งาม ตี จัย ___ มา ตา เลอ เตะ ชู ลู

62

___ ชู ลู งาม เตะ ___ โต นาง อามา มา นา ตี จัย ___ โอ้ย งาม เตะ มา ตา ลา เตะ ชู ลู ___ ชู ลู งาม เตะ โต

67

นาง

7.4.3.1.3 การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) เพลงนี้และดารี มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ดังนี้

2

นี่ และ ตา รี่ งาม เตะ เขอ เกอ นาง เลอ ชา รี่ ชา รี่ งาม เตะ โต

7

นาง นี่ และ ตา รี่ โอ้ย งาม เตะ เขอ เกอ นาง เลอ ชา รี่ ___ ชา รี่ งาม เตะ ___ โต นาง โอ้ย ___ ชี งาม เลอ มา นี่

12

จาก เตะ โอ้ย มา นี่ จาก ___ เขอ มา กา เลอ ภู ตา โม ตา งาม เตะ ___ โต นาง ชี งาม มา นี่ จาก ___ โอ้ย งาม เตะ

17

เขอ มา กา เลอ ภู ตา ___ โม ตา งาม เตะ ___ โต นาง โอ้ย ตี ยา ชา ยา ___ โอ้ย งาม เตะ ตา มา ตา เลอ ชา รี่

22

ชา รี่ งาม เตะ โต นาง ตี ยา ชา ยา ___ โอ้ย งาม เตะ ตา มา ตา เลอ ชา รี่ ___ ชา รี่ งาม เตะ ___ โต

27

นาง โอ้ย ลา ไช ลา มา ภู เล เตะ โอ้ย มา ภู เล ___ มา มา นาง เลอ มา ตา มา ตา งาม เตะ ___ โต นาง งาม ไช ตา ภู เต

32
___ โอ้ย งาม ___ เตะ มา มา นาง เลอ มา ตา ___ มา ตา งาม เตะ ___ โต นาง โอ้ย ___ นี่ และ ตา รี้ ___ โอ้ย งาม ___ เตะ

37
มา มา นาง เลอ นู ตา ___ นู ตา งาม เตะ ___ โต นาง ___ นี่ และ ตา รี้ ___ โอ้ย งาม ___ เตะ กรา นา กรา ขอ นู ตา

42
___ นู ตา งาม เตะ ___ โต นาง โอ้ย ___ ชี งาม เลอ มา ลา นู เตะ โอ้ย มา ลา นู ___ กา ชู ไร่ ไร่ กา รง กา รง งาม เตะ ___ โต

47
นาง ___ ชี งาม มา ลา นู ___ โอ้ย งาม ___ เตะ นาง ขอ งาม เลอ กา รง ___ กา รง งาม เตะ ___ โต นาง โอ้ย งาม ชี มา ลา เล

52
___ โอ้ย งาม ___ เตะ มา มา นาง เลอ มา ตา ___ มา ตา งาม เตะ ___ โต นาง งาม ชี มา ลา เล ___ โอ้ย งาม ___ เตะ

57
มา มา นาง เลอ มา ตา ___ มา ตา งาม เตะ ___ โต นาง โอ้ย งาม บัง เลอ นา ดี จัย เช โอ้ย งาม ดี จัย ___ มา ตา เลอ เตะ ชู ลู

62
___ ชู ลู งาม เตะ ___ โต นาง ชี มา มา นา ดี จัย ___ โอ้ย งาม ___ เตะ มา ตา ลา เตะ ชู ลู ___ ชู ลู งาม เตะ ___ โต

67
นาง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงนี้และดารี เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 3-67 พบว่ามีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขึ้นและการเคลื่อนที่แบบข้ามขึ้น

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

จังหวะของทำนองแบบที่ 1

นี่ และ ตา รี่ งา เตะ

จังหวะของทำนองแบบที่ 2

เซอ เกอ นาง เลอ ซา รี่

จังหวะของทำนองแบบที่ 3

ซา รี่ งา เตะ โต นาง

จังหวะของทำนองแบบที่ 4

นี่ และ ตา รี่ โยัย งา เตะ

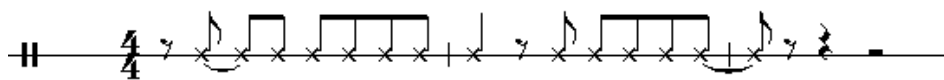
จังหวะของทำนองแบบที่ 5

เซอ เกอ นาง เลอ ซา รี่

จังหวะของทำนองแบบที่ 6



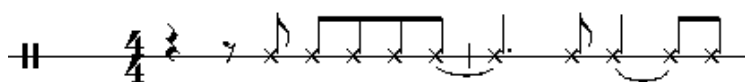
จังหวะของทำนองแบบที่ 7



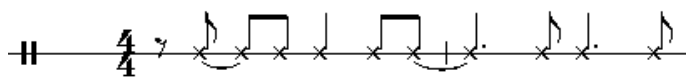
จังหวะของทำนองแบบที่ 8



จังหวะของทำนองแบบที่ 9



จังหวะของทำนองแบบที่ 10



จังหวะของทำนองแบบที่ 11

ดี ยา ขา ยา ____ ้อย งาม ____ เตะ

จังหวะของทำนองแบบที่ 12

นี และ ตา รี่ ____ ้อย งาม ____ เตะ

จังหวะของทำนองแบบที่ 13

ชี ขา งาม บา ลา ญ ____ ้อย งาม ____ เตะ

จังหวะของทำนองแบบที่ 14

้อย งาม ไช บา ญ เล ____ ้อย งาม ____ เตะ

จังหวะของทำนองในเพลงนี้และดารี เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 3-67 พบว่า มีจังหวะของทำนองอยู่
ทั้งหมด 14 แบบ

7.4.5 คำร้อง

เพลงนี้และดารี เป็นเพลงที่สี่ที่นักดนตรีร่ำมะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ โดยเป็นเพลงมีคนร้องนำหนึ่งคน คนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง มีคำร้องดังนี้

(ร้องนำ) นี่และดารี งามะ เซอเกอนางเลอซารี

(ลูกคู่รับ) ซารีงามะ โดนาง นี่และดารี ไ้อย่าง งามะ เซอเกอนางเลอซารี ซารีงามะ โด

นาง

(ร้องนำ) ไ้อย่างเลอมานี้จาง เดะโอโยมานี้จาง เซอมากาเลอหนูดา

(ลูกคู่รับ) โมตางาเดะ โดนาง ซ้างมานี้จาง ไ้อย่างเดะ เซอมากาเลอหนูดา โมตางาเดะ

โดนาง

(ร้องนำ) โอยด้ายาซาซา โอโยงามะ ตามาตาเลอซารี

(ลูกคู่รับ) ซารีงามะ โดนาง ด้ายาซาซา ไ้อย่างเดะ ตามาตาเลอซารี ซารีงามะ โดนาง

(ร้องนำ) ไ้อย่างไชลามากูเล เดะโอโยบากูเล มามานางเลอมาตา

(ลูกคู่รับ) มาตางาเดะ โดนาง งามะไชตากูเล ไ้อย่างเดะ มามานางเลอมาตา มาตางา

เดะ โดนาง

(ร้องนำ) โอโยนี่และดารี ไ้อย่างเดะ มามานางเลอหนูดา

(ลูกคู่รับ) หนูตางาเดะ โดนาง นี่และดารี ไ้อย่างเดะ กรานากราเออหนูดา หนูตางาเดะ โด

นาง

(ร้องนำ) ไ้อย่างเลอบาลาบู เดะโอโยบาลาบู กาซุโรเิงการง

(ลูกคู่รับ) การงาเดะ โดนาง ซือางาบาลาบู ไ้อย่างเดะ นาเซองาเลอการง การงา

เดะ โดนาง

(ร้องนำ) โอโยงาไชบากูเล ไ้อย่างเดะ มามานางเลอมาตา

(ลูกคู่รับ) มาตางาเดะ โดนาง งามะไชบากูเล ไ้อย่างเดะ มามานางเลอมาตา มาตา งามะ

เดะ โดนาง

(ร้องนำ) โอโยงาบังเลอนาตังย เอโอโยงาตังย บาตาเลอเดะซูลู

(ลูกคู่รับ) ซูลูงามะ โดนาง อาบาบานาตังย ไ้อย่างเดะ บาตาลาเดะซูลู ซูลูงามะ โด

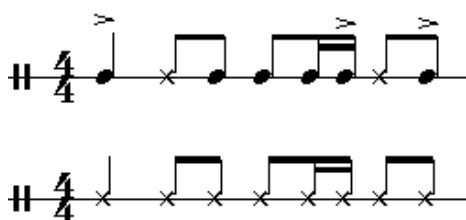
นาง

7.4.6 จังหวะของรำมะนา

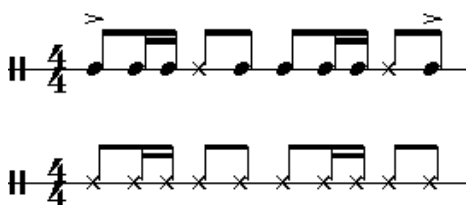
เพลงนี้และดารี มีการใช้รำมะนาในการบรรเลง โดยในแต่ละทางของรำมะนาจะบรรเลงไม่เหมือนกัน ซึ่งเริ่มบรรเลงตั้งแต่ห้องที่ 1-69 มีการวิเคราะห์ดังนี้

7.2.6.1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) โดยในเพลงนี้และดารีทางรำมะนา มีการใช้กระสวนจังหวะหลายแบบ ดังนี้

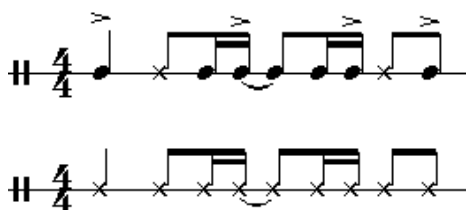
กระสวนจังหวะแบบที่ 1 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



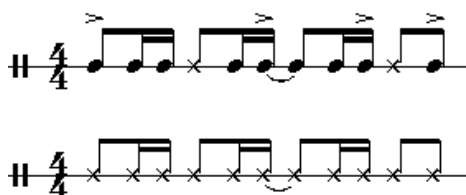
กระสวนจังหวะแบบที่ 2 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1 และ 2



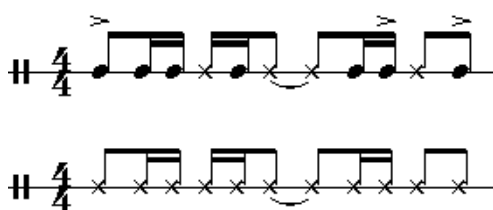
กระสวนจังหวะแบบที่ 3 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



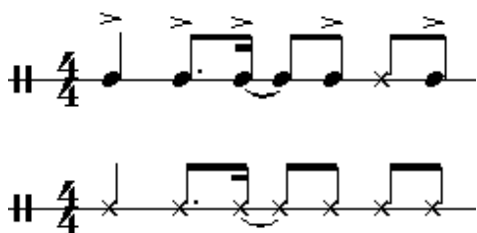
กระสวนจังหวะแบบที่ 4 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



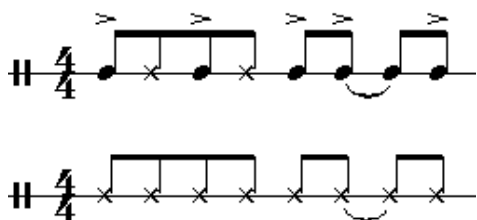
กระสวนจังหวะแบบที่ 5 ซึ่งพบในรำนะนาทางที่ 2



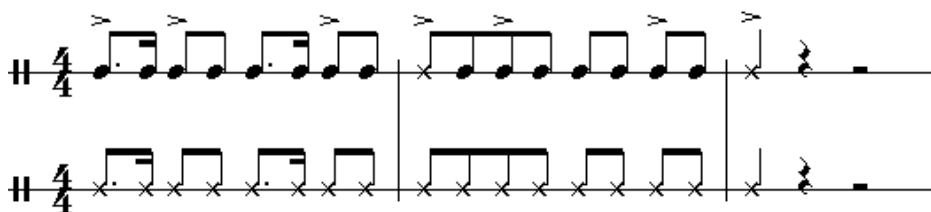
กระสวนจังหวะแบบที่ 6 ซึ่งพบในรำนะนาทางที่ 2



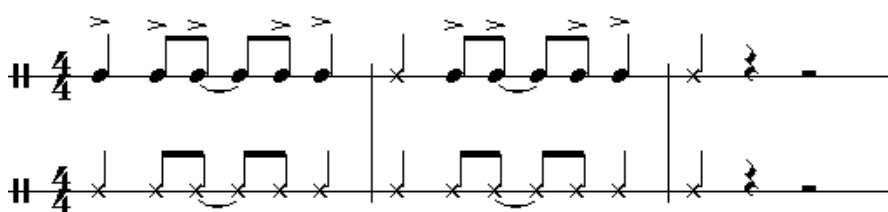
กระสวนจังหวะแบบที่ 7 ซึ่งพบในรำนะนาทางที่ 2



กระสวนจังหวะแบบที่ 8 ซึ่งพบในรำนะนาทางที่ 1



กระสวนจังหวะแบบที่ 9 ซึ่งพบในรำนะนาทางที่ 2



กระสวนจังหวะของรำมะนาในเพลงนี้และดารี เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-69 พบว่า มีรูปแบบ
กระสวนจังหวะของรำมะนาอยู่ทั้งหมด 9 แบบ

สรุป เพลงนี้และดารี เป็นเพลงที่สี่ที่นักดนตรีรำมะนาใช้บรรเลงประกอบพิณลอยเรือ

กลุ่มเสียง จังหวะ เพลงนี้และดารีใช้กลุ่มเสียง B C# D# F# G# อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็ว
ของจังหวะเท่ากับ 110

ลักษณะของเพลง มีคนร้องนำหนึ่งคนซึ่งร้องนำก่อนในแต่ละวรรคเพลง โดยคนร้องที่เหลือ
เป็นลูกคู่รับ คำร้องของลูกคู่รับมีลักษณะคล้ายกับคำร้องนำ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง

เทคนิคการขับร้อง พบว่า เพลงนี้และดารีใช้เทคนิคการขับร้องคือ การลักจังหวะและการผ่าน
เสียง

ช่วงเสียงของการขับร้องเพลงนี้และดารี ใช้ช่วงเสียงระหว่างคู่ 8 คือ F# – F#

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงนี้และดารี เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 3-67 พบว่ามีการเคลื่อนที่แบบซ้ำ
เสียง การเคลื่อนที่แบบตามขึ้น และการเคลื่อนที่แบบข้ามขึ้น

จังหวะของทำนองเพลงนี้และดารี เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 3-67 มีทั้งหมด 14 แบบ โดยจะมีการซ้ำ
กันในแต่ละแบบ

คำร้องของเพลงนี้และดารี เป็นเพลงที่มีคนร้องนำหนึ่งคน คนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ ร้อง
สลับกันจนจบเพลง

กระสวนจังหวะของรำมะนาเพลงนี้และดารี เริ่มต้นบรรเลงตั้งแต่ห้องที่ 1-69 มีรูปแบบ
ของกระสวนจังหวะทั้งหมด 9 แบบ

7.5 เพลงชาภูตุน

7.5.1 ข้อมูลทั่วไปของเพลง

เพลงชาภูตุน เป็นเพลงที่ห้าที่นักดนตรีร่วมระนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ มีเนื้อหาเกี่ยวกับการสอนผู้หญิงในเรื่องต่าง ๆ

7.5.1.1 กลุ่มเสียง จังหวะ เพลงชาภูตุนใช้กลุ่มเสียง 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 เพลงชาภูตุนใช้เทคนิคการขับร้องต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

7.5.2.1.1 การลัดจังหวะ

ชา ภู ตุน เด ปา ตุน กา เม (อะ อะ อะ อะ อะ) ชา ภู ตุน เด ปา ตุน กา เม

(อ่า อะ อะ อะ) โอ ย ชา ภู ตุน เด ชู กา รา มัย โด วัน ยา เร โอ ยา เร ชา ภู ตุน

เด ปา ตุน กา เม (อ่า อะ อะ อะ) โอ ชา ภู ตุน เด ปา ตุน กา เม กา มิ ชา รา นอ เด ชู กา บา รา

มัย โด วัน ยา เร โอ ยา เร แง แลม เด ปรี ดา ยา รา ยา (อ่า อะ อะ อะ) แง แลม เด

ปรี ดา ยา รา ยา (อ่า อะ อะ อะ) รา ยา นา ดา เด ตา โย ชา โดย โด วัน ยา เร โอ ยา

เร โอ ชา ภู ตุน เด ปา ตุน กา เม (อ่า อะ อะ อะ) โอ ชา ภู ตุน เด ปา ตุน กา เม โอ ย ชา รา

นอ เด ชู กา บา รา มัย โด วัน ยา เร โอ ยา เร มา เร งา เด งา มัง เลอ นา ตา ยา

36
 (อา ชะชะ ช่า) มา เร งา เด____ งา บัง เลอ นา ตา ยา____ (อา ชะชะ ช่า) กรา บา เรอ ดา บู งา ตา เต ชา มัย โด วัน ยา

41
 เร โอ ยา เร โอ ชา รุ ตน ตน เด ปา ตน กา เม (อา ชะชะ ช่า) โอ ชา รุ ตน เด ปา ตน กา

46
 เม โอ ย ชา รา นอ เด ชู กา บา รา มัย โด วัน ยา เร โอ ยา เร ไป ลาว ริ ยัง

51
 เดอ ลา กา ตา ลา____ (อา ชะชะ ช่า) ไป ลาว ริ ยัง____ เดอ ลา กา ตา ลา____ (อา ชะชะ ช่า) โอ ย ปน ตา กั น ตา ไป ลา เปอ เดอ
 (เอ วา เอ วา)

56
 รา โด วัน ยา เร โอ ยา เร โอ ชา รุ ตน เด ปา ตน กา เม ชา รุ

61
 ตน เด ปา ตน กา เม โอ ย ชา รา นอ เด ชู กา บา รา มัย โด วัน ยา เร โอ ยา

66
 เร ดี จอก เซอ ยัง เบรอ จา กา มา ลา____ (อา ชะชะ ช่า) ดี จอก เซอ ยัง เบรอ จา กา มา ลา____ (อา ชะชะ ช่า) ชา บา โก ตา
 (เอ วา เอ วา)

71
 กำ เปอ เจอ รัย ดี ยา โด วัน ยา เร โอ ยา เร โอ ชา รุ ตน เด ปา ตน กา

76
 เม โอ ชา รุ ตน เด ปา ตน กา เม โอ ย ชา รา นอ เด ชู กา บา รา มัย โด วัน ยา

81
 เร โอ ยา เร

2

7.5.2.1.2 การเน้นเสียง

ชา รุ ตน____ เด ปา ตน กา เม____ (ชะ ชะ ช่า ชะ ชะ ช่า) ชา รุ ตน____ เด ปา ตน กา เม

6
 ____ (อา ชะชะ ช่า) โอ ย ชา รา นอ____ เด ชู กา รา มัย โด วัน ยา เร โอ ยา เร ชา รุ ตน

11
 — เด ปา ตน กา เม (อา ชะ ชะ ซ่า) โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา เม กามี ซา รา นอ เด ชู กา บา รา

16
 มัย โด วัน ยา เร โอ ยา เร แง แลม เด — ปรี ตา ยา รา ยา (อา ชะ ชะ ซ่า) แง แลม เด

21
 — ปรี ตา ยา รา ยา (อา ชะ ชะ ซ่า) รา ยานา ดา เด ตา โย ซา ไตย โด วัน ยา เร โอ ยา

26
 เร โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา เม (อา ชะ ชะ ซ่า) โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา เม โอ ย ซา รา

31
 นอ เด ชู 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 ซ่า) มา เร งา เด — งา บัง เลอ นา ตา ยา (อา ชะ ชะ ซ่า) รา บา เรอ ดา นู 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 ซ่า) โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา

46
 เม โอ ย ซา รา นอ เด ชู กา บา รา มัย โด วัน ยา เร โอ ยา เร ไป ลาว ริ ยัง

51
 เดอ ลา กา ตา ลา (อา ชะ ชะ ซ่า) ไป ลาว ริ ยัง — เดอ ลา กา ตา ลา (อา ชะ ชะ ซ่า) โอ ย ปน ตา กัน ตา ไป ลา เปอ เดอ
 (เอ วา เอ วา)

56
 รา โด วัน ยา เร โอ ยา เร โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา เม ซา รู

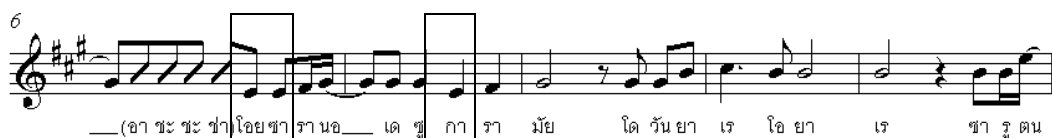
61
 ตน เด ปา ตน กา เม โอ ย ซา รา นอ เด ชู กา บา รา มัย โด วัน ยา เร โอ ยา

66
 เร ดี จอก เซอ ยัง เบรอ จา กา มา ลา (อา ชะ ชะ ซ่า) ดี จอก เซอ ยัง เบรอ จา กา มา ลา (อา ชะ ชะ ซ่า) ซา บา โก ตา
 (เอ วา เอ วา)

ในเพลงชาภูตนั้นมีเทคนิคการขับร้องคือ การลักจังหวะ และการเน้นเสียง

7.5.2.2 ช่วงกว้างของเสียง การขับร้องของเพลงชาภูตมีระยะห่างระหว่างเสียงสูงต่ำของบทเพลง ดังนี้

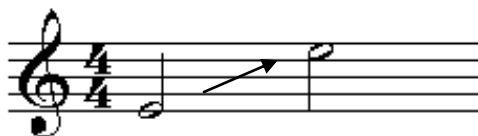
7.5.2.2.1 เสียงต่ำสุด ในเพลงชาภูตมีระดับเสียงต่ำสุดคือ เสียง E



7.5.2.2.2 เสียงสูงสุด ในเพลงชาภูตมีระดับเสียงสูงสุดคือ เสียง E



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



7.5.3 ทำนองเพลง (Melody) เพลงชาภูตเมื่อนำมาวิเคราะห์ จะได้ดังนี้

7.5.3.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic Progression) การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2-82 มีการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

7.5.3.1.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repetition) เพลงชาภูต มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง ดังนี้



11
 — เด ปา ตน กา เม(อา ชะ ชะ ซ่า)โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา เม กา มี ซา รา นอ เด ชู กา บา รา

16
 มัย โด วัน ยา เร โอ ยา เร แง แลม ขอ เด ปรีอตา ยา รา ยา (อา ชะ ชะ ซ่า) แง แลม ขอ เด

21
 ปรีอตา ยา รา ยา (อา ชะ ชะ ซ่า) รา ยานา ดา เด ตา โย ซา โดย โด วัน ยา เร โอ ยา

26
 เร โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา เม(อา ชะ ชะ ซ่า)โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา เม โอ ย ซา รา

31
 นอ เด ชู กา บา รา มัย โด วัน ยา เร โอ ยา เร มา เร งา เด งา บัง เล ชู นา ตา ยา

36
 (อา ชะ ชะ ซ่า) มา เร งา เด งา บัง เล ชู นา ตา ยา (อา ชะ ชะ ซ่า) กรา บา เรอ ดา นู งา ดา เด ซา มัย โด วัน ยา

41
 เร โอ ยา เร โอ ซา รู ตน ตน เด ปา ตน กา เม(อา ชะ ชะ ซ่า)โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา

46
 เม โอ ย ซา รา นอ เด ชู กา บา รา มัย โด วัน ยา เร โอ ยา เร ไป ลาว ริ ยัง

51
 เดอ ลา กา ตา ลา (อา ชะ ชะ ซ่า) ไป ลาว ริ ยัง เดอ ลา กา ตา ลา (อา ชะ ชะ ซ่า) โอ ย ปน ตา กัน ตา ไป ลา ปอ เดอ
 (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 โอ ย ซา รา นอ เด ชู กา บา รา มัย โด วัน ยา เร โอ ยา

66
 เร ดี จอก เซอ ยัง เบรอ จา กา มา ลา (อา ชะ ชะ ซ่า) ดี จอก เซอ ยัง เบรอ จา กา มา ลา (อา ชะ ชะ ซ่า) ซา บา โก ตา
 (เอ วา เอ วา)

71
 76
 81

คำเปอเจอ รัย ดี ยา ได วันยา เร โอ ยา เร โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา
 เม โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา เม โอ ยซา รา นอ เด ชู กา บา รา มัย ได วันยา
 เร โอ ยา เร

7.5.3.1.2 การเคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion) เพลงซารูตุน มีการเคลื่อนที่แบบตามขั้น ดังนี้

ซา รู ตน... เด ปา ตน กา เม... (ชะ ชะ ซา ชะ ซา) ซา รู ตน... เด ปา ตน กา เม
 6
 ... (อา ชะ ชะ ซา) โอ ยซา รา นอ... เด ชู กา บา รา มัย ได วันยา เร โอ ยา เร ซา รู ตน
 11
 ... เด ปา ตน กา เม(อา ชะ ชะ ซา)โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา เม กา มี ซา รา นอ เด ชู กา บา รา
 16
 มัย ได วันยา เร โอ ยา เร แง แลมอเด... ปรีอตา ยา รา ยา... (อา ชะ ชะ ซา)แก แลมอเด
 21
 ... ปรีอตา ยา รา ยา... (อา ชะ ชะ ซา)รา ยานา ดา เด ตา โย ซา ไตย ได วันยา เร โอ ยา เร
 26
 เร โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา เม(อา ชะ ชะ ซา)โอ ซา รู ตน เด ปา ตน กา เม โอ ยซา รา
 31
 นอ เด ชู กา บา รา มัย ได วันยา เร โอ ยา เร มา เร งาเด... งา บังเลอ นา ตา ยา
 36
 ... (อา ชะ ชะ ซา)มา เร งาเด... งา บังเลอ นา ตา ยา... (อา ชะ ชะ ซา)กรา บา เรอ ดา บุงา ดา เต ซา มัย ได วันยา

41
เร โอ ย่า เร โอ ชา รุ ตน ตน เด ปา ตน กา เม (อา ชะ ชะ ช่า) โอ ชา รุ ตน เด ปา ตน กา

46
เม โอ ย่า ชา รา นอ เด ชู กา บา รา มัย โด วัน ย่า เร โอ ย่า เร ไป ลาว ริ ยัง

51
เดอ ลา กา ตา ลา (อา ชะ ชะ ช่า) ไป ลาว ริ ยัง เดอ ลา กา ตา ลา (อา ชะ ชะ ช่า) โอ ย่า ปน ตา กัน ตา ไป ลา ปอ เดอ (เอ วา เอ วา)

56
รา โด วัน ย่า เร โอ ย่า เร โอ ชา รุ ตน เด ปา ตน กา เม ชา รุ

61
ตน เด ปา ตน กา เม โอ ย่า ชา รา นอ เด ชู กา บา รา มัย โด วัน ย่า เร โอ ย่า

66
เร ดี จอก เซอ ยัง เบรจ จาก มา ลา (อา ชะ ชะ ช่า) ดี จอก เซอ ยัง เบรจ จาก มา ลา (อา ชะ ชะ ช่า) ชา บา โก ตา (เอ วา เอ วา)

71
กำ ปอ เจอ รัย ดี ย่า โด วัน ย่า เร โอ ย่า เร โอ ชา รุ ตน เด ปา ตน กา

76
เม โอ ชา รุ ตน เด ปา ตน กา เม โอ ย่า ชา รา นอ เด ชู กา บา รา มัย โด วัน ย่า

81
เร โอ ย่า เร

2

7.5.3.1.3 การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) เพลงชา รุ ตน มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ดังนี้

ชา รุ ตน เด ปา ตน กา เม ชะ ชะ ช่า ชะ ชะ ช่า ชา รุ ตน เด ปา ตน กา เม

6
(อา ชะ ชะ ช่า) โอ ย่า ชา รา นอ เด ชู กา บา รา มัย โด วัน ย่า เร โอ ย่า เร ชา รุ ตน

11
— เต ปา ตน กา เม (อา ชะ ชะ ซา) โอ ซา ฐ ตน เต ปา ตน กา เม กา มิ ซา รา นอ เต ชู กา บา รา

16
มัย โด วัน ยา เร โอ ยา เร แง แลม อด เต ปรี ตา ยา รา ยา (อา ชะ ชะ ซา) แง แลม อด

21
— ปรี ตา ยา รา ยา (อา ชะ ชะ ซา) รา ยา นา ดา เต ตา โย ซา โดย โด วัน ยา เร โอ ยา

26
เร โอ ซา ฐ ตน เต ปา ตน กา เม (อา ชะ ชะ ซา) โอ ซา ฐ ตน เต ปา ตน กา เม โอ ย ซา รา

31
นอ เต ชู กา บา รา มัย โด วัน ยา เร โอ ยา เร มา เร งา เต งา บัง เลอ นา ตา ยา

36
— (อา ชะ ชะ ซา) มา เร งา เต งา บัง เลอ นา ตา ยา (อา ชะ ชะ ซา) กรา บา เรอ ดา นู งา ดา เต ซา มัย โด วัน ยา

41
เร โอ ยา เร โอ ซา ฐ ตน ตน เต ปา ตน กา เม (อา ชะ ชะ ซา) โอ ซา ฐ ตน เต ปา ตน กา

46
เม โอ ย ซา รา นอ เต ชู กา บา รา มัย โด วัน ยา เร โอ ยา เร ไป ลาว ริ ยัง

51
ดอ ลา กา ตา ลา (อา ชะ ชะ ซา) ไป ลาว ริ ยัง ดอ ลา กา ตา ลา (อา ชะ ชะ ซา) โอ ย ปน ตา กัน ตา ไป ลา เพลอ เตอ
(เอ วา เอ วา)

56
รา โด วัน ยา เร โอ ยา เร โอ ซา ฐ ตน เต ปา ตน กา เม ซา ฐ

61
ตน เต ปา ตน กา เม โอ ย ซา รา นอ เต ชู กา บา รา มัย โด วัน ยา เร โอ ยา

66
เร ดี จอก เพลอ ยัง เบรจ จาก มา ลา (อา ชะ ชะ ซา) ดี จอก เพลอ ยัง เบรจ จาก มา ลา (อา ชะ ชะ ซา) ซา บา โก ตา
(เอ วา เอ วา)

71



76



81



การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงชาภูตนา เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2-82 พบว่ามีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขึ้นและการเคลื่อนที่แบบข้ามขึ้น

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

จังหวะของทำนองแบบที่ 1



จังหวะของทำนองแบบที่ 2



จังหวะของทำนองแบบที่ 3



จังหวะของทำนองแบบที่ 4

ชา ภู ฒน เด ปา ฒน กา ฆ

จังหวะของทำนองแบบที่ 5

โ ชา ภู ฒน เด ปา ฒน กา ฆ

จังหวะของทำนองแบบที่ 6

กา มี ชา รา นอ เด ฐ กา บา รา มัย

จังหวะของทำนองแบบที่ 7

แ ฒม เด ปรี ฒา ยา รา ยา

จังหวะของทำนองแบบที่ 8

รา ยา นา ฒา เด ฒา โย ฆา โฒย

จังหวัดของทำนองแบบที่ 9

โอ ซา รุ ตน เต ปา ตน กา เม

จังหวัดขอนแก่นแบบที่ 10

โดย ฟ้า นอ เติ ชู กา บา ภา มัย

จังหวัดขอนแก่นแบบที่ 11

มา เร ใจ เต____ ใจ บัง เลื่อน นา ตา ย่า____

จังหวัดขอนแก่นแบบที่ 12

จังหวัดขอนแก่นแบบที่ 13

จังหวะของทำนองแบบที่ 14

ดี จอก เซอ ยัง เบรจา กา มา ลา___

จังหวะของทำนองแบบที่ 15

ซา บา โก ตา คำ เปอ เซอ รัย ดี ยา

จังหวะของทำนองแบบที่ 16

(ชะ ชะ ช่า ชะ ชะ ช่า)

จังหวะของทำนองแบบที่ 17

(อา ชะ ชะ ช่า)

จังหวะของทำนองในเพลงชาวดน เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2-82 พบว่า มีจังหวะของทำนองอยู่
ทั้งหมด 17 แบบ

7.5.5 คำร้อง

เพลงชาลูน เป็นเพลงที่ห้าที่นักดนตรีร่ำมะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ มีความหมายเกี่ยวกับการสอนผู้หญิงในเรื่องต่าง ๆ โดยเป็นเพลงมีคนร้องนำหนึ่งคน คนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง มีคำร้องดังนี้

(ร้องนำ) ชาลูน เดปาดน กาเม (อะอะอะ อะอะอะ) ชาลูน เดปาดน กาเม (อะอะอะ อะอะอะ) โอยชารานอ เดชุกา รามัย

(ลูกคู่รับ) ไคว้นยาเร โอยาเร ชาลูน เดปาดน กาเม (อะอะอะ อะอะอะ) โอชาลูน เดปาดน กาเม กามิชารานอ เดชุกาบา รามัย ไคว้นยาเร โอยาเร

(ร้องนำ) แงแลมอเด ปรีอตา ยา รยา (อะอะอะ อะอะอะ) แงแลมอเด ปรีอตา ยา รยา (อะอะอะ อะอะอะ) รยานาดา เดตาโย ซาโตย

(ลูกคู่รับ) ไคว้นยาเร โอยาเร ชาลูน เดปาดน กาเม (อะอะอะ อะอะอะ) ชาลูน เดปาดน กาเม โอยชารานอ เดชุกาบา รามัย ไคว้นยาเร โอยาเร

(ร้องนำ) มาเรงาเด งาบังเลอ นา ตา ยา (อะอะอะ อะอะอะ) มาเรงาเด งาบังเลอ นา ตา ยา (อะอะอะ อะอะอะ) กราบาเรอตา ฆูงาตาเต ซามัย

(ลูกคู่รับ) ไคว้นยาเร โอยาเร ชาลูน เดปาดน กาเม (อะอะอะ อะอะอะ) ชาลูน เดปาดน กาเม โอยชารานอ เดชุกาบา รามัย ไคว้นยาเร โอยาเร

(ร้องนำ) ไปลาวริย้ง เตอลากา ดาลา (อะอะอะ อะอะอะ) ไปลาวริย้ง เตอลากา ดาลา (อะอะอะ อะอะอะ) โอยปนตากัน ตาไปลาเปอ เตอรา

(ลูกคู่รับ) ไคว้นยาเร โอยาเร ชาลูน เดปาดน กาเม ชาลูน เดปาดน กาเม โอยชารานอ เดชุกาบา รามัย ไคว้นยาเร โอยาเร

(ร้องนำ) ตีจอกเซอ ย้ง เบรจากา มาลา (อะอะอะ อะอะอะ) ตีจอกเซอ ย้ง เบรจากา มาลา (อะอะอะ อะอะอะ) ซาบาโกตากำ เปอเจอ รัยดียา

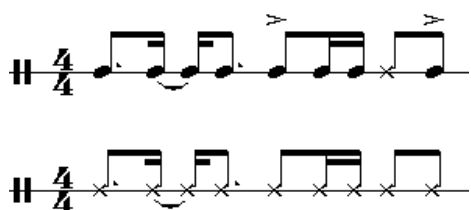
(ลูกคู่รับ) ไคว้นยาเร โอยาเร ชาลูน เดปาดน กาเม ชาลูน เดปาดน กาเม โอยชารานอ เดชุกาบา รามัย ไคว้นยาเร โอยาเร

7.5.6 จังหวะของร่ำมะนา

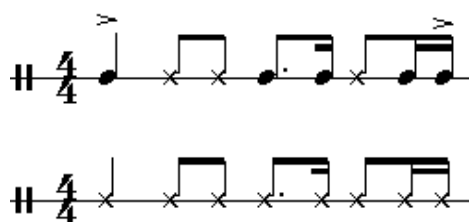
เพลงชาลูน มีการใช้ร่ำมะนาในการบรรเลง โดยในแต่ละทางของร่ำมะนาจะบรรเลงไม่เหมือนกัน ซึ่งเริ่มบรรเลงตั้งแต่ห้องที่ 1-84 มีการวิเคราะห์ดังนี้

7.5.6.1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) โดยในเพลงชาลูนทางรำมะนา มีการใช้กระสวนจังหวะหลายแบบ ดังนี้

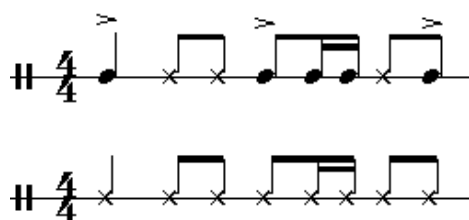
กระสวนจังหวะแบบที่ 1 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



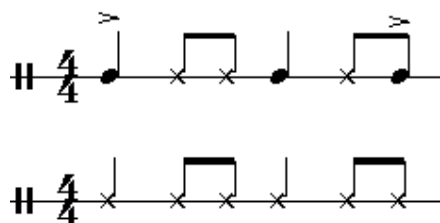
กระสวนจังหวะแบบที่ 2 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



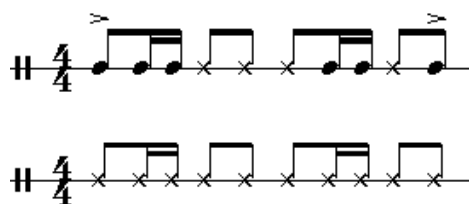
กระสวนจังหวะแบบที่ 3 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



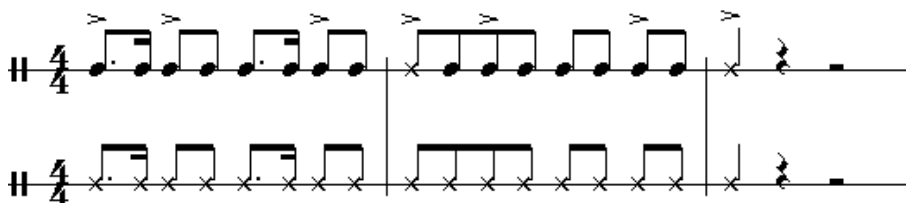
กระสวนจังหวะแบบที่ 4 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



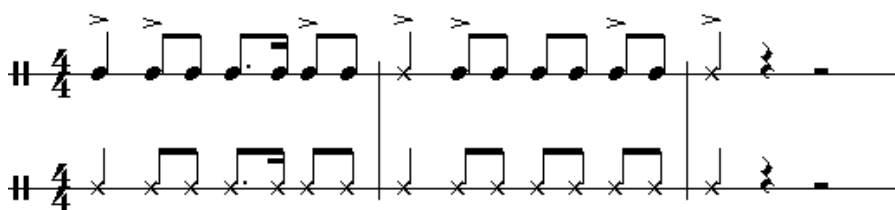
กระสวนจังหวะแบบที่ 5 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1 และ 2



กระสวนจังหวะแบบที่ 6 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



กระสวนจังหวะแบบที่ 7 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



กระสวนจังหวะของรำมะนาในเพลงชาวตุน เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-84 พบว่า มีรูปแบบกระสวนจังหวะของรำมะนาอยู่ทั้งหมด 7 แบบ

สรุป เพลงชาวตุน เป็นเพลงที่สองที่นักดนตรีรำมะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ มีความหมายเกี่ยวกับการเกี่ยวกับการสอนผู้หญิงในเรื่องต่าง ๆ

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

ลักษณะของเพลง มีคนร้องนำหนึ่งคนซึ่งร้องนำก่อนในแต่ละวรรคเพลง โดยคนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ คำร้องของลูกคู่รับมีลักษณะคล้ายกับคำร้องนำ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง

เทคนิคการขับร้อง พบว่า เพลงชาวตุนเทคนิคการขับร้องคือ การลักจังหวะ และการเน้นเสียง ช่วงเสียงของการขับร้องเพลงชาวตุน ใช้ช่วงเสียงระหว่างคู่ 8 คือ E – E

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงชาวตุน เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2-82 พบว่ามีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขึ้น และการเคลื่อนที่แบบข้ามขึ้น

จังหวะของทำนองเพลงชาวตุน เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2-82 มีทั้งหมด 17 แบบ โดยจะมีการซ้ำกันในแต่ละแบบ

คำร้องของเพลงชาวตุน มีความหมายเกี่ยวกับการสอนผู้หญิงในเรื่องต่าง ๆ โดยเป็นเพลงที่มีคนร้องนำหนึ่งคน คนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ ร้องสลับกันจนจบเพลง

กระสวนจันทะของรามะนาเพลงชาฎตน เริ่มต้นบรรเลงตั้งแต่ห้องที่ 1-84 มีรูปแบบของ
กระสวนจันทะทั้งหมด 7 แบบ

7.6 เพลงปิเมะราฆา

7.6.1 ข้อมูลทั่วไปของเพลง

เพลงปิเมะราฆา เป็นเพลงที่หนักที่นักดนตรีรำมะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ มีเนื้อหาเกี่ยวกับการประกอบอาชีพประมง เก็บหอยปูปลา

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

7.6.1.2 ลักษณะของเพลง มีคนร้องนำหนึ่งคนซึ่งร้องนำก่อนในแต่ละวรรคเพลง โดยคนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ คำร้องของลูกคู่รับมีลักษณะคล้ายกับคำร้องนำ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง

7.6.2 การขับร้อง

7.6.2.1 เทคนิคการขับร้อง พบว่า เพลงปิเมะราฆาใช้เทคนิคการขับร้องต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

7.6.2.1.1 การลัดจังหวะ

ปิ เมะ รา ฆา ปิ เมะ รา ฆา เกา จา รี ซี โปด... ปิ เมะ รา ฆา ปิ เมะ รา ฆา เกา จา รี ซี โปด... ซี โปด ฆา ดา ซี โปด ฆา ดา เอ ซี ลา เกอ ลู มอง... ซี โปด ฆา ดา ซี โปด ฆา ดา เอ ซี ลา เกอ ลู มอง... ปิ เมะ รา มอง จี แล มอ... เด จี แล มอ เด ปรีด ดา ยา รา ยา... จี แล มอ เด จี แล มอ เด ปรีด ดา ยา รา ยา... รา ยา งา ดา รา ยา งา ดา เดตา ขง ซีอ โดย... รา ยา งา ดา รา ยา งา... ดา เดตา ขง ซีอ โดย... ปิ เมะ รา ฆา ปิ เมะ รา ฆา เกา จา รี ซี โปด... ปิ เมะ รา ฆา ปิ เมะ รา ฆา เกา จา รี ซี โปด... ซี โปด ฆา ดา ซี โปด ฆา ดา เอ ซี ลา เกอ ลู มอง... ซี โปด ฆา ดา ซี โปด ฆา ดา เอ ซี ลา เกอ ลู มอง...

36 ชี โปดฮา ดา ชี โปดฮา ดา เอ ชี 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 สู้ ตัง นะ บัง ตา ใจ ปรา ปา ปู โล ปรา ปา ปู โล สู้ ตัง นะ บัง ตา ใจ

51 ปี่ เมีระ ฆา ปี่ เมีระ ฆา เกาจา รี่ ชี โปด ปี่ เมีระ ฆา ปี่ เมีระ

56 ฆา เกาจา รี่ ชี โปด ชี โปดฮา ดา ชี โปดฮา ดา เอ ชี ลา เกอ ลู มอง ชี โปดฮา

61 ดา ชี โปดฮา ดา เอ ชี ลา เกอ ลู มอง

ในเพลงปี่เมีระเรามีเทคนิคการขับร้องคือ การลักจังหวะ

7.6.2.2 ช่วงกว้างของเสียง การขับร้องของเพลงปี่เมีระเรามีระยะห่างระหว่างเสียงสูงต่ำของบทเพลง ดังนี้

7.6.2.2.1 เสียงต่ำสุด ในเพลงปี่เมีระเรามีระดับเสียงต่ำสุดคือ เสียง Eb

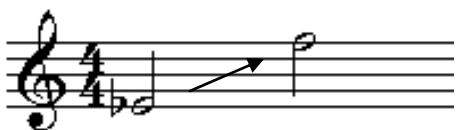
21 ฆา ยา งา ดา ฆา ยา งา ดา เตเตดา ขง ชือ ไตย ฆา ยา งา ดา ฆา ยา งา

7.6.2.2.2 เสียงต่ำสุด ในเพลงปี่เมีระเรามีระดับเสียงต่ำสุดคือ เสียง F

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

การขับร้องเพลงปี่เมีระมา เป็นการขับร้องในช่วงเสียงระหว่างคู่ 9 คือ E – F

ช่วงกว้างของเสียงในการขับร้อง (Range) มีระยะห่างระหว่างเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด ดังรูป



7.6.3 ทำนองเพลง (Melody) เพลงปิ๊ะระราฆาเมื่อนำมาวิเคราะห์ จะได้ดังนี้

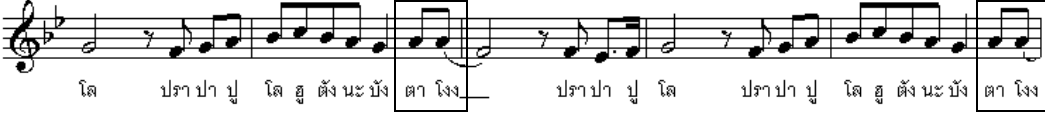
7.5.3.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic Progression) การเคลื่อนที่ของทำนองเพลง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-63 มีการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

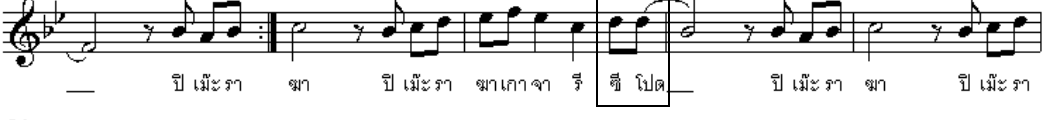
7.5.3.1.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repetition) เพลงปิ๊ะระราฆา มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง ดังนี้

ปิ๊ะ ระ รา ฆา ปิ๊ะ ระ รา ฆา เกา จา รี ชี โปด ปิ๊ะ ระ
 ฆา ปิ๊ะ ระ รา ฆา เกา จา รี ชี โปด ชี โปด ฆา ดา ชี โปด ฆา ดา เอ ชี ลา เกอ ลู มอ
 ชี โปด ฆา ดา ชี โปด ฆา ดา เอ ชี ลา เกอ ลู มอ 1. ปิ๊ะ ระ รา มอ จี แด มอ 2.
 เด จี แด มอ เดปริตดา ฆา รา ฆา จี แด มอ เด จี แด มอ เดปริตดา ฆา รา ฆา
 รา ฆา งา ดา รา ฆา งา ดาเดดา ฆ ชีอ โตย รา ฆา งา ดา รา ฆา งา
 ดาเดดา ฆ ชีอ โตย ปิ๊ะ ระ รา ฆา ปิ๊ะ ระ รา ฆา เกา จา รี ชี โปด ปิ๊ะ ระ
 ฆา ปิ๊ะ ระ รา ฆา เกา จา รี ชี โปด ชี โปด ฆา ดา ชี โปด ฆา ดา เอ ชี ลา เกอ ลู มอ
 ชี โปด ฆา ดา ชี โปด ฆา ดา เอ ชี ลา เกอ ลู มอ มาแระ งา เด มาแระ งา

41

 เด งา บั ง เลอ นา ตา ยา มา แระ งา เด มา แระ งา เด งา บั ง เลอ นา ตา ยา ปรา ปา ญ

46

 โล ปรา ปา ญ โล สู ตั ง นะ บั ง ตา โง ง ปรา ปา ญ โล ปรา ปา ญ โล สู ตั ง นะ บั ง ตา โง ง

51

 ปิ เหม ะ รา ฆา ปิ เหม ะ รา ฆา เกา จา รี่ ชี โป ด ปิ เหม ะ รา ฆา ปิ เหม ะ รา

56

 ฆา เกา จา รี่ ชี โป ด ชี โป ด ฆา ตา ชี โป ด ฆา ตา เ ช ชี ลา เกอ ลู มอ ง ชี โป ด ฆา

61

 ตา ชี โป ด ฆา ตา เ ช ชี ลา เกอ ลู มอ ง

7.6.3.1.2 การเคลื่อนที่แบบตามขึ้น (Conjunct Motion) เพลงปิเหมะราฆา มีการเคลื่อนที่แบบตามขึ้น ดังนี้

1

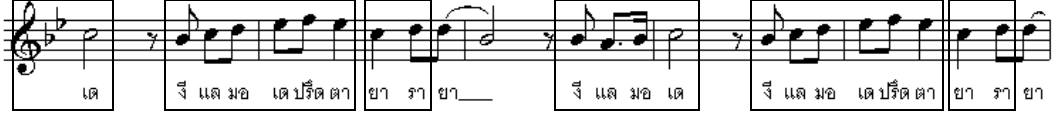
 ปิ เหม ะ รา ฆา ปิ เหม ะ รา ฆา เกา จา รี่ ชี โป ด ปิ เหม ะ รา

6

 ฆา ปิ เหม ะ รา ฆา เกา จา รี่ ชี โป ด ชี โป ด ฆา ตา ชี โป ด ฆา ตา เ ช ชี ลา เกอ ลู มอ ง

11

 ชี โป ด ฆา ตา ชี โป ด ฆา ตา เ ช ชี ลา เกอ ลู มอ ง ปิ เหม ะ รา มอ ง จี แล มอ

16

 เด จี แล มอ เด ปรี ด ตา ยา รา ยา จี แล มอ เด จี แล มอ เด ปรี ด ตา ยา รา ยา

21

 รา ยา งา ตา รา ยา งา ตา เตะ ตา ยง ชี โป ด รา ยา งา ตา รา ยา งา

26

 ตา เตะ ตา ยง ชี โป ด ปิ เหม ะ รา ฆา ปิ เหม ะ รา ฆา เกา จา รี่ ชี โป ด ปิ เหม ะ รา

31
 36
 41
 46
 51
 56
 61

อา ปี มะระรา อา เกาจา รี ชี โปด ชี โปดอา ดา ชี โปดอา ดา เอ ชี ลา เกอ ลู มอง
 ชี โปดอา ดา ชี โปดอา ดา เอ ชี ลา เกอ ลู มอง มา แระ งา เด มา แระ งา
 เด งา บัง เลอ นา ดา ยา มา แระ งา เด มา แระ งา เด งา บัง เลอ นา ดา ยา ปรา ปา ปู
 โล ปรา ปา ปู โล ลู ตั้ง นะ บัง ดา ใจ ปรา ปา ปู โล ปรา ปา ปู โล ลู ตั้ง นะ บัง ดา ใจ
 ปี มะระรา อา ปี มะระรา อา เกาจา รี ชี โปด ปี มะระรา อา ปี มะระรา
 อา เกาจา รี ชี โปด ชี โปดอา ดา ชี โปดอา ดา เอ ชี ลา เกอ ลู มอง ชี โปดอา
 ดา ชี โปดอา ดา เอ ชี ลา เกอ ลู มอง

7.6.3.1.3 การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) เพลงปีมะระรา มา มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ดังนี้

6
 11
 16

ปี มะระรา อา ปี มะระรา อา เกาจา รี ชี โปด ปี มะระรา
 อา ปี มะระรา อา เกาจา รี ชี โปด ชี โปดอา ดา ชี โปดอา ดา เอ ชี ลา เกอ ลู มอง
 ชี โปดอา ดา ชี โปดอา ดา เอ ชี ลา เกอ ลู มอง ปี มะระรา มอง จี แล มอ
 เด จี แล มอ เด ปรีด ดา ยา รา ยา จี แล มอ เด จี แล มอ เด ปรีด ดา ยา รา ยา

21 รา ย่า ง่า ดา รา ย่า ง่า ดาเดะดา ยง ชือ โดย รา ย่า ง่า ดา รา ย่า ง่า

26 ดาเดะดา ยง ชือ โดย ปิ เมะรา ฆา ปิ เมะรา ฆาเกาจา รี่ ชี โปด ปิ เมะรา

31 ฆา ปิ เมะรา ฆาเกาจา รี่ ชี โปด ชี โปดฮา ดา ชี โปดฮา ดาเอ ชี ลาเกอ ลู มอง

36 ชี โปดฮา ดา ชี โปดฮา ดาเอ ชี ลาเกอ ลู มอง มาแระงา เด มาแระงา

41 เด ง่า บังเลอนา ดา ยา มาแระงา เด มาแระงา เด ง่า บังเลอนา ดา ยา ปราปา ปู

46 โล ปราปา ปู โล ลู ดั่งนะบัง ดา โง ปราปา ปู โล ปราปา ปู โล ลู ดั่งนะบัง ดา โง

51 ปิ เมะรา ฆา ปิ เมะรา ฆาเกาจา รี่ ชี โปด ปิ เมะรา ฆา ปิ เมะรา

56 ฆาเกาจา รี่ ชี โปด ชี โปดฮา ดา ชี โปดฮา ดาเอ ชี ลาเกอ ลู มอง ชี โปดฮา

61 ดา ชี โปดฮา ดาเอ ชี ลาเกอ ลู มอง

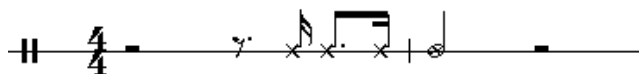
การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงปิเมะราฆา เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-63 พบว่ามีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขั้นและการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น

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

จังหวะของทำนองแบบที่ 1



ปี มะะ รา ณา



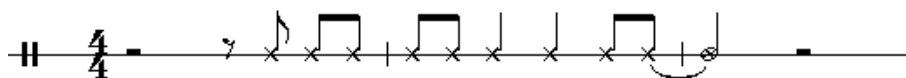
จังหวะของทำนองแบบที่ 2



ปี มะะ รา ณา เกา จา รี ธี โปด__



รา ยา งา ดา เตะ ตา ยง ธีอ โดย__



จังหวะของทำนองแบบที่ 3



ปี มะะ รา ณา



ธี โปด อา ดา



จังหวะของทำนองแบบที่ 4



ธี โปด อา ดา



ปี มะะ รา ณา



จังหวะของทำนองแบบที่ 5



จังหวะของทำนองในเพลงปิเมาะราฆ่า เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 1-63 พบว่า มีจังหวะของทำนองอยู่ทั้งหมด 5 แบบ

7.6.5 คำร้อง

เพลงปิเมาะราฆ่า เป็นเพลงที่หกที่นักดนตรีรำมะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ มีความหมายเกี่ยวกับการประกอบอาชีพประมง การจับหอยปูปลา โดยเป็นเพลงมีคนร้องนำหนึ่งคน คนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง มีคำร้องดังนี้

(ร้องนำ) ปิเมาะราฆ่า ปิเมาะราฆ่า เกจาวรี ชีโปด ปิเมาะราฆ่า ปิเมาะราฆ่า เกจาวรี ชีโปด ชีโปดอาดา

(ลูกคู่รับ) ชีโปดอาดา เอชีลาเกอลูมอง ชีโปดอาดา ชีโปดอาดา เอชีลาเกอลูมอง ปิเมาะราฆ่า ปิเมาะราฆ่า เกจาวรี ชีโปด ปิเมาะราฆ่า ปิเมาะราฆ่า เกจาวรี ชีโปด ชีโปดอาดา ชีโปดอาดา เอชีลาเกอลูมอง ชีโปดอาดา ชีโปดอาดา เอชีลาเกอลูมอง

(ร้องนำ) จีแลมอดเด จีแลมอดเด ปรีดตายารายา จีแลมอดเด จีแลมอดเด ปรีดตายารายา รាយาดา

(ลูกคู่รับ) รាយางาดา เดอะตายงซื่อตอย รាយางาดา รាយางาดา เดอะตายงซื่อตอย ปิเมาะราฆ่า ปิเมาะราฆ่า เกจาวรี ชีโปด ปิเมาะราฆ่า ปิเมาะราฆ่า เกจาวรี ชีโปด ชีโปดอาดา ชีโปดอาดา เอชีลาเกอลูมอง ชีโปดอาดา ชีโปดอาดา เอชีลาเกอลูมอง

(ร้องนำ) มาแระงาเด มาแระงาเด งาบังเลอนาตา ยา มาแระงาเด มาแระงาเด งาบังเลอนาตา ยา ปราปาปูโล

(ลูกคู่รับ) ปราปาปูโล ฮูตังนะบังตาโง ปราปาปูโล ปราปาปูโล ฮูตังนะบังตาโง

ปีมะราฆา ปีมะราฆา เกจาวี ซีโปด ปีมะราฆา ปีมะราฆา เกจาวี ซีโปด ซีโปดอาดา ซีโปดอาดา เอชี
ลาเกอลุมอง ซีโปดอาดา ซีโปดอาดา เอชีลาเกอลุมอง

(ร้องนำ) มาแระงาเด มาแระงาเด งบั้งเลอนาตาเยา มาแระงาเด มาแระงาเด งบั้ง
เลอนาตาเยา ปราปาปูโล

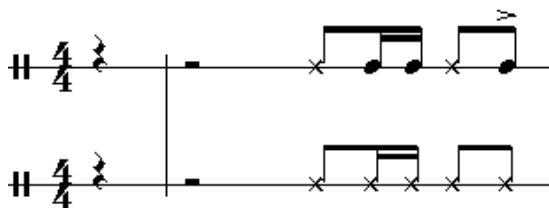
(ลูกคู่รับ) ปราปาปูโล ฮูตังนะบังตาโง ปราปาปูโล ปราปาปูโล ฮูตังนะบังตาโง
ปีมะราฆา ปีมะราฆา เกจาวี ซีโปด ปีมะราฆา ปีมะราฆา เกจาวี ซีโปด ซีโปดอาดา ซีโปดอาดา เอชี
ลาเกอลุมอง ซีโปดอาดา ซีโปดอาดา เอชีลาเกอลุมอง

7.6.6 จังหวะของรำมะนา

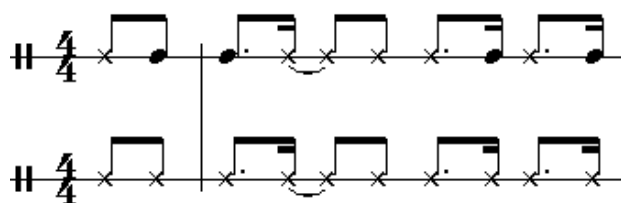
เพลงปีมะราฆา มีการใช้รำมะนาในการบรรเลง โดยในแต่ละทางของรำมะนาจะบรรเลง
ไม่เหมือนกัน ซึ่งเริ่มบรรเลงตั้งแต่ห้องที่ 1-65 มีการวิเคราะห์ดังนี้

7.6.6.1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) โดยในเพลงปีมะราฆาทางรำมะนา มี
การใช้กระสวนจังหวะหลายแบบ ดังนี้

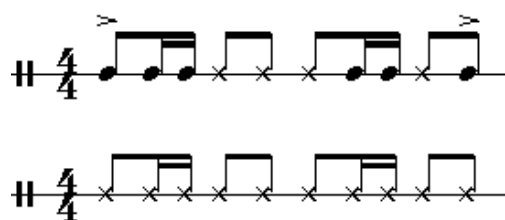
กระสวนจังหวะแบบที่ 1 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



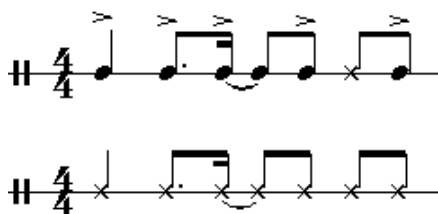
กระสวนจังหวะแบบที่ 2 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



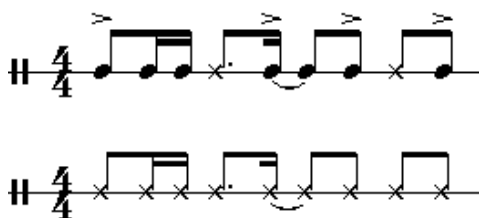
กระสวนจังหวะแบบที่ 3 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1 และ 2



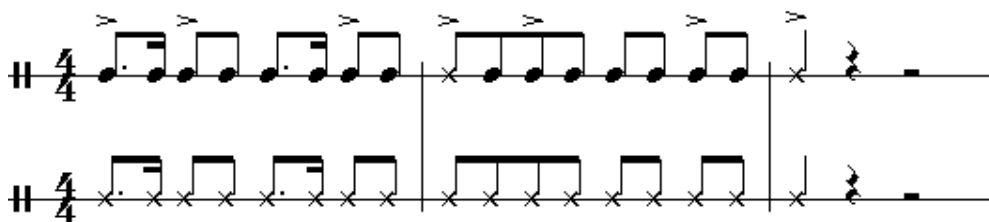
กระสวนจังหวะแบบที่ 4 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



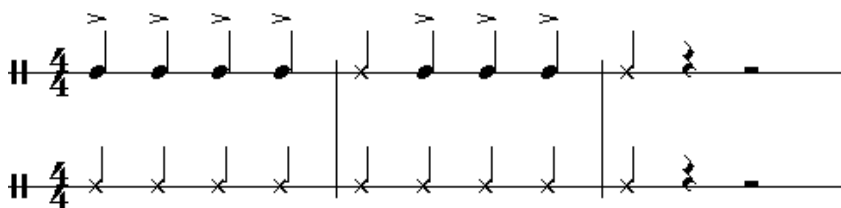
กระสวนจังหวะแบบที่ 5 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



กระสวนจังหวะแบบที่ 6 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



กระสวนจังหวะแบบที่ 7 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



กระสวนจังหวะของรำมะนาในเพลงปิเมาะราฮา เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-65 พบว่า มีรูปแบบกระสวนจังหวะของรำมะนาอยู่ทั้งหมด 7 แบบ

สรุป เพลงปิเมาะราฮา เป็นเพลงที่หกที่นักดนตรีรำมะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ มีความหมายเกี่ยวกับการประกอบอาชีพประมง เก็บหอยปูปลา

กลุ่มเสียง จังหวะ เพลงปิเมะราชาใช้กลุ่มเสียง Bb C D Eb F G A อัตราจังหวะ 4/4

ความเร็วของจังหวะเท่ากับ 100

ลักษณะของเพลง มีคนร้องนำหนึ่งคนซึ่งร้องนำก่อนในแต่ละวรรคเพลง โดยคนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ คำร้องของลูกคู่รับมีลักษณะคล้ายกับคำร้องนำ ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง

เทคนิคการขับร้อง พบว่า เพลงปิเมะราชาใช้เทคนิคการขับร้องคือ การลักจังหวะ

ช่วงเสียงของการขับร้องเพลงปิเมะราชา ใช้ช่วงเสียงระหว่างคู่ 9 คือ E – F

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงปิเมะราชา เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-63 พบว่ามีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขึ้น และการเคลื่อนที่แบบข้ามขึ้น

จังหวะของทำนองเพลงปิเมะราชา เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-63 มีทั้งหมด 5 แบบ โดยจะมีการซ้ำกันในแต่ละแบบ

คำร้องของเพลงปิเมะราชา มีความหมายเกี่ยวกับการประกอบอาชีพประมง เก็บหอยปูปลา โดยเป็นเพลงที่มีคนร้องนำหนึ่งคน คนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ ร้องสลับกันจนจบเพลง

กระสวนจังหวะของรำนะนาเพลงปิเมะราชา เริ่มต้นบรรเลงตั้งแต่ห้องที่ 1-65 มีรูปแบบของกระสวนจังหวะทั้งหมด 7 แบบ

7.7 เพลงจางอง

7.7.1 ข้อมูลทั่วไปของเพลง

เพลงปิเมะราฆา เป็นเพลงสุดท้ายที่นักดนตรีร่วมนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ 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 ร้องสลับกันไปมาจนจบเพลง

7.7.2 การขับร้อง

7.7.2.1 เทคนิคการขับร้อง พบว่า เพลงจางองใช้เทคนิคการขับร้องต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

7.7.2.1.1 การลัดจังหวะ

อา ลา จา จอง... เออ... จา จอง... อา ลา จา จอง... เตะลา ลา ลา เอ... อา ลา จา

6 จอง... จา โอโย... จา จอง... อา ลา จา จอง... เตะลา ลา ลา เอ... ตา เซอมา ลัง เออ นู เลอ เบอ... เลอ

11 เก๊ะ อา นะ เดอ ลา มา... กา ตู บา เรอ รา มา... อา ลา จา จอง... จา โอโย... จา จอง... อา ลา จา จอง

16 ...เตะลา ลา ลา เอ... ก็ ตา ลา ยัง ตู ฮัด นา เบอ... ลา ชี ยานี ลู ลา มา... กา ตู บา เลอ ยาจัน

21 ... อา ลา จา จอง... จา โอโย... จา จอง... อา ลา จา จอง... เตะลา ลา ลา เอ... นะ เกอ ลา

26 มา เกา ชู ปา ลา เกา จา จอง... กู นง กู ตา เอ... บิด จา บา เลอ ตู วา... อา ลา จา จอง... จา โอโย... จา

(คำร้องรอบที่ 2) มา เกา โล ปา ลา เกา จา จอง... กู ปี่ กู ปา เอ... บัง เกอ นัง เลอ อยู่... อา ลา จา จอง... จา โอโย... จา

31 จอง อา ลา จา จอง... เตะลา ลา ลา เอ... ยานี ลา เอ บิด จา บัง ลา ยัง นู... ะ กู เลอ กู ปา นัน

จอง อา ลา จา จอง... เตะลา ลา ลา เอ... มู นง ตา

36
 __ ยา โส ลา ฏู ตั้ง นิ่ง __ อา ลา จา งอง __ จา โย __ จา งอง อา ลา จา งอง __ เตละ ลา ลา ลา เอ

41
 __ ฏู ปี่ ปา เยละ ลิ่น นิ่ง ลานิ่ง ยู อะ ละ เมละ ฏู บา ตา __ ตง งา ตง เอง ตา นา __ อา ลา จา

46
 งอง __ จา โย __ จา งอง อา ลา จา งอง __ เตละ ลา ลา ลา เอ __ ฏู เลา ปา งา โทโว๊ว เลอ เกอ __ จา

51
 งอง ฏู นง ฏู ตา เอ __ เมอ จา บา เอ ฏู วา __ อา ลา จา งอง __ จา โย __ จา งอง อา ลา จา งอง

56
 __ เตละ ลา ลา ลา เอ __ ลู ฆู ปา เอ เลอ เกอ นาว ลา เกา จู เก๊ะ ฆู ปี่ ฆู ปา เอ __ ปา เกอนาม ยู กา

61
 __ อา ลา จา งอง __ จา โย __ จา งอง อา ลา จา งอง __ เตละ ลา ลา ลา เอ __

66
 2

7.7.2.1.2 การผ่านเสียง

อา ลา จา งอง __ เอ __ จา งอง อา ลา จา งอง __ เตละ ลา ลา ลา เอ __ อา ลา จา

6
 งอง __ จา โย __ จา งอง อา ลา จา งอง __ เตละ ลา ลา ลา เอ __ ตา เอ มา ลัง เอ ฆู เลอ เอ ลอ

11
 เก๊ะ อา นะ เอ ลา มา __ เกา ฏู บา เอ รา มา __ อา ลา จา งอง __ จา โย __ จา งอง อา ลา จา งอง

16
 __ เตละ ลา ลา ลา เอ __ ก็ ตา ลา ชัง ฏู ฮัด นา เอ __ ลา ชี ยา นี ลู ลา มา __ เกา ลู ปา เลอ ยา จัน

21
 __ อา ลา จา งอง __ จา โย __ จา งอง อา ลา จา งอง __ เตละ ลา ลา ลา เอ __ นะ เกอ ลา

26

มาเกา ชู ปาสาเกาจา จอง ภู นง ภู ดา เอ บัด จา บา เลอ ดู วา อา ลา จา จอง จา ไอย จา
(คำร้องรอบที่ 2) มาเกาโต ปาสาเกาจา จอง ภู ปี่ ภู ปา เอ บัง เกอ นัง เลอ ยู ฆา อา ลา จา จอง จา ไอย จา

31

จอง อา ลา จา จอง เดะลา ลา ลา เอ ยา ตี ลา เอ บัด จา บัง ลา ยัง ภู ะ ภู เลอ ภู ปา นัน
จอง อา ลา จา จอง เดะลา ลา ลา เอ ฆู นง ดา

36

— ยา โว ลา ภู ตึง นัง อา ลา จา จอง จา ไอย จา จอง อา ลา จา จอง เดะลา ลา ลา เอ

41

— ภู ปี่ ปา เยะลา ลีน นัง ลานัง ฆู ฆะ ลา เมอะ ภู บา ดา ดง จา ดง เกอ ดา นา อา ลา จา

46

จอง จา ไอย จา จอง อา ลา จา จอง เดะลา ลา ลา เอ ภู เลอ ปา จา โกวีโว เลอ เกอ จา

51

จอง ภู นง ภู ดา เอ เปอ จา บา เลอ ดู วา อา ลา จา จอง จา ไอย จา จอง อา ลา จา จอง

56

— เดะลา ลา ลา เอ ลู ฆู ปา เอ เลอ เกอ นาว ลา เกา จู เก้าะ ฆู ปี่ ฆู ปา เอ ปา เกอ นาม ฆู กา

61

— อา ลา จา จอง จา ไอย จา จอง อา ลา จา จอง เดะลา ลา ลา เอ

66

2

ในเพลงจางองมีเทคนิคการขับร้องคือ การลักจังหวะ และการผ่านเสียง

7.7.2.2 ช่วงกว้างของเสียง การขับร้องของเพลงจางองมีระยะห่างระหว่างเสียงสูงต่ำของบทเพลง ดังนี้

7.7.2.2.1 เสียงต่ำสุด ในเพลงจางองมีระดับเสียงต่ำสุดคือ เสียง A

6

จอง จา ไอย จา จอง อา ลา จา จอง เดะลา ลา ลา เอ ดา ฆอ มา ลัง ฆอ ฆู เลอ เปอ เลอ

7.7.2.2.1 เสียงสูงสุด ในเพลงจางงมีระดับเสียงสูงสุดคือ เสียง E

6



งอ งา โยง งา งอ อา ลา งา งอ เดะ ลา ลา ลา เอ _____ ตา เหมมา ลั่งเขน นู เลอ เมอ เลอ _____

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

7.6.3 ทำนองเพลง (Melody) เพลงจางงเมื่อนำมาวิเคราะห์ จะได้ดังนี้

7.5.3.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic Progression) การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-65 มีการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

7.5.3.1.1 การเคลื่อนไหวแบบซ้ำเสียง (Repetition) เพลงจางอว มีการเคลื่อนไหวแบบซ้ำเสียง ดังต่อไปนี้

6

11

16

21

26

มาเกา ชู ปา ลาเกาจา งอง กู นง กู ดา เอ บัด จา บา เลอ ดู วา อลาจา งอง จา โออ จา
(คำร้องฉบับที่ 2) มาเกาโล ปา ลาเกาจา งอง กู ปี่ กู ปา เอ บัง เกอนัง เลอ ยู ฆา อลาจา งอง จา โออ จา

31

งอง อลา จา งอง เดะลา ลา ลา เอ ยา ดี ลา เอ บัด จา บัง ลา ยัง บู ะ กู เลา กู ปา นัน

36

งอง อลา จา งอง เดะลา ลา ลา เอ มู นง ดา

41

— กู ปี่ ปา เยะลา สิ้น นัง ลานัง ยู ฆะ ลา เบอะ กู บา ตา— ตง งา ตง เอง ตา นา— อลาจา

46

งอง จา โออ จา งอง อลา จา งอง เดะลา ลา ลา เอ กู เลา ปา งา โกวัว เลอ เกอ— จา

51

งอง กู นง กู ดา เอ เปอ จา บา เลอ ดู วา อลาจา งอง จา โออ จา งอง อลา จา งอง

56

— เดะลา ลา ลา เอ ลู นู ปา เอ เลอ เกอ นาว ลา เกา จู เก้าะ ปู ปี่ ปู ปา เอ ปา เกอนาม ยู กา

61

— อลา จา งอง จา โออ จา งอง อลา จา งอง เดะลา ลา ลา เอ

66

2

7.6.3.1.2 การเคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion) เพลงจางอง มีการเคลื่อนที่แบบตามขั้น ดังนี้

อลา จา งอง— เอ— จา งอง อลา จา งอง— เดะลา ลา ลา เอ— อลา จา

6

งอง— จา โออ— จา งอง อลา จา งอง— เดะลา ลา ลา เอ— ตา เอะ มา— ตั้ง เออ นู เลอ เบอ— เลอ

11
 เกี้ยว อา นะ เตะลา มา เกา ตู บา เหว อา มา อา ลา จา งอง จา โอย จา งอง อา ลา จา งอง

16
 เตะลา ลา ลา เอ ก็ ตา ลา ยัง ตู อด นา เหว ลา ชี ยานี้ ลู ลา มา เกา ลู ปา เลอ ยานัน

21
 อา ลา จา งอง จา โอย จา งอง อา ลา จา งอง เตะลา ลา ลา เอ นะ เกอ ลา

26
 มา เกา ลู ปา ลา เกา จา งอง กู นง กู ตา เอ บัด จา บา เลอ ตู วา อา ลา จา งอง จา โอย จา
 (คำร้องรอบที่ 2) มา เกา โล ปา ลา เกา จา งอง กู ปี่ กู ปา เอ บัง เกอ นัง เลอ ชู ฆา อา ลา จา งอง จา โอย จา

31
 งอง อา ลา จา งอง เตะลา ลา ลา เอ ยานี้ ลา เหว บัด จา บัง ลา ยัง นู ะ กู เลอ กู ปา นัน

36
 งอง อา ลา จา งอง เตะลา ลา ลา เอ นู นง ตา
 ยาวา ลา กู ตั้ง นัง อา ลา จา งอง จา โอย จา งอง อา ลา จา งอง เตะลา ลา ลา เอ

41
 กู ปี่ ปา เหว ลา สิ้น นัง ลา นัง ชู ะ ลา เหว ะ กู บา ตา ตง งา ตง เหว ตา นา อา ลา จา

46
 งอง จา โอย จา งอง อา ลา จา งอง เตะลา ลา ลา เอ กู เลอ ปา จา โย วั่ว เลอ เกอ จา

51
 งอง กู นง กู ตา เอ เหว จา บา เหว ตู วา อา ลา จา งอง จา โอย จา งอง อา ลา จา งอง

56
 เตะลา ลา ลา เอ ลู นู ปา เหว เลอ เกอ นาวา ลา เกา ลู เกี้ยว นู ปี่ นู ปา เอ ปา เกอ นาม ชู กา

61
 อา ลา จา งอง จา โอย จา งอง อา ลา จา งอง เตะลา ลา ลา เอ

66
 2

7.7.3.1.3 การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) เพลงจางง มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ดังนี้

อา ลา จา งง... เอล... จา งง อา ลา จา งง... เอล ลา ลา เอล... อา ลา จา

6
งง... จา เอล... จา งง อา ลา จา งง... เอล ลา ลา เอล... ตา เอล มา ลัง เอล นู เอล เอล

11
เก้ อา นะ เอล ลา มา... เอล ตู บา เอล รา มา... อา ลา จา งง... จา เอล... จา งง อา ลา จา งง

16
... เอล ลา ลา เอล... ก็ ตา ลา ยัง ตู อด นา เอล ลา ชี ย นี ลู ลา มา... เอล ลู ปา เอล ย่า จัน

21
... อา ลา จา งง... จา เอล... จา งง อา ลา จา งง... เอล ลา ลา เอล... นะ เอล ลา

26
มา เอล ชู ปา ลา เอล จา งง กู นง กู ตา เอล... บัด จา บา เอล ตู วา... อา ลา จา งง... จา เอล... จา
(คำร้องจบที่ 2) มา เอล โล ปา ลา เอล จา งง กู ปี่ กู ปา เอล... บัง เอล นัง เอล ชู... อา ลา จา งง... จา เอล... จา

31
งง อา ลา จา งง... เอล ลา ลา เอล... ย่า ตี ลา เอล บัด จา บัง ลา ยัง นู ะ กู เอล กู ปา นัน

36
งง อา ลา จา งง... เอล ลา ลา เอล... นง ตา

41
... ย่า โล ลา กู ตัง นัง... อา ลา จา งง... จา เอล... จา งง อา ลา จา งง... เอล ลา ลา เอล

46
... กู ปี่ ปา เอล ลา ลัน นัง ลา นัง ชู ะ ลา เอล ะ กู บา ตา... ตง งา ตง เอล ตา นา... อา ลา จา

51
งง กู นง กู ตา เอล... เอล จา บา เอล ตู วา... อา ลา จา งง... จา เอล... จา งง อา ลา จา งง

56



61



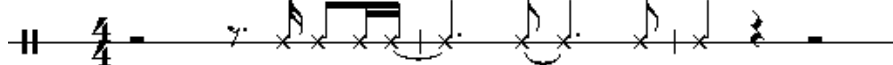
66



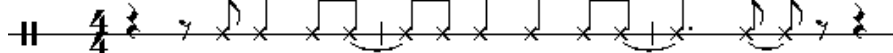
การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงจางอง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-65 พบว่ามีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขึ้นและการเคลื่อนที่แบบข้ามขึ้น

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

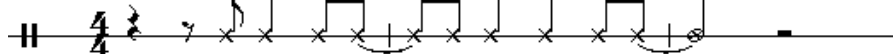
จังหวะของทำนองแบบที่ 1

จังหวะของทำนองแบบที่ 2

จังหวะของทำนองแบบที่ 3

จังหวะของทำนองแบบที่ 4

อา ลา จา งอง____ จา โอโย____ จา งอง

จังหวะของทำนองแบบที่ 5

ก็ ตา ลา ชัง ตู ฮัด นา เบอ____ ลา ชี

ตา เซอ มา ลัง เซอ นู เลอ เบอ____ เลอ เก๊ะ

จังหวะของทำนองแบบที่ 6

อา นะ เดอ ลา มา____ เกา ตู บา เรอ รา มา____

จังหวะของทำนองแบบที่ 7

นะ เกอ ลา มา เกา ชู ปา ลา เกา จา งอง

มา เกา ไต ปา ลา เกา จา งอง

จังหวะของทำนองแบบที่ 8



กู เลา ปา งา โก วิ่ว เลอ เกอ__ จา งง

จังหวะของท่านองในเพลงจางอง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-65 พบว่า มีจังหวะของท่านองอยู่
ทั้งหมด 8 แบบ

7.7.5 คำร้อง

เพลงจางองเป็นเพลง ที่สุดท้ายที่นักดนตรีร่วมนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ ซึ่งถือเป็นเพลงลาของการบรรเลง โดยเป็นเพลงมีคนร้องนำหนึ่งคน คนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ ร้องสลับกันไปมา จนจบเพลง มีคำร้องดังนี้

(ร้องนำ) อาลาจางอง เออ จางอง อาลาจางอง

(ลูกคู่รับ) เดะ ลาลาลา เอ อาลาจางอง โอโยจางอง อาลาจางอง เดะ ลาลาลา เอ

(ร้องนำ) ตาเซอมาลั้ง เออหนูเลอเบอเลอเก๊ะ อานะเดอลามา

(ลูกคู่รับ) เกาตูบาเรอวามา อาลาจางอง จาโอโยจางอง อาลาจางอง เดะ ลาลาลา เอ

(ร้องนำ) กิตาลายัง ตูฮัดนาเบอลาฮี ยานี้ดูลามา

(ลูกคู่รับ) เกาตูปาเลอยางัน อาลาจางอง จาโอโยจางอง อาลาจางอง เดะ ลาลาลา เอ

(ร้องนำ) นะเกอลามา เกาตูปาลาเกาจางอง ฦนงกูตาเอ

(ลูกคู่รับ) บิดจาบาเลอ ดูวาอาลาจางอง จาโอโยจางอง อาลาจางอง เดะ ลาลาลา เอ

(ร้องนำ) ยาตีลามา เกาโลปาลาเกาจางอง ฦปีฦปาเอ

(ลูกคู่รับ) บังเกอนังเลอยูฆา อาลาจางอง จาโอโยจางอง อาลาจางอง เดะ ลาลาลา เอ

(ร้องนำ) ฦนงดาเอ บิดจาบังลายังบวระ ฦเลาฦพานัน

(ลูกคู่รับ) ยาโวลาฦตึงนัง อาลาจางอง จาโอโยจางอง อาลาจางอง เอ ลาลาลา เอ

(ร้องนำ) ฦปีปาเยะ ลาลีนังลันงยูฆะ ลาเบอะฦบาตา

(ลูกคู่รับ) ดงาดงเงอตานา อาลาจางอง จาโอโยจางอง อาลาจางอง เอ ลาลาลา เอ

(ร้องนำ) ฦเลาปา งา โกวิ่วเลอเกอจางอง ฦนงกูตาเอ

(ลูกคู่รับ) เปอจาบาเออ ดูวาอาลาจางอง จาโอโยจางอง อาลาจางอง เอ ลาลาลา เอ

(ร้องนำ) ลูปูปาเอเลอเกอนาวลาเกาจูเก๊ะ ปูปีปูปาเอ

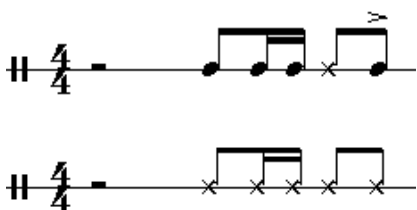
(ลูกคู่รับ) ปาเกอนามยูกา อาลาจางอง จาโอโยจางอง อาลาจางอง เอ ลาลาลา เอ

7.7.6 จังหวะของรำมะนา

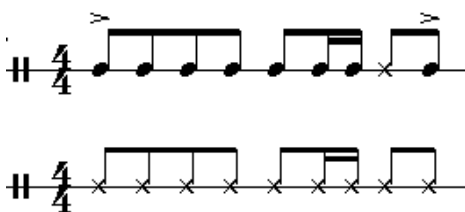
เพลงจางอง มีการใช้รำมะนาในการบรรเลง โดยในแต่ละทางของรำมะนาจะบรรเลงไม่เหมือนกัน ซึ่งเริ่มบรรเลงตั้งแต่ห้องที่ 1-67 มีการวิเคราะห์ดังนี้

7.6.6.1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) โดยในเพลงจางองทางรำมะนา มีการใช้กระสวนจังหวะหลายแบบ ดังนี้

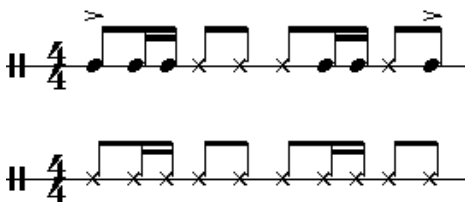
กระสวนจังหวะแบบที่ 1 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1



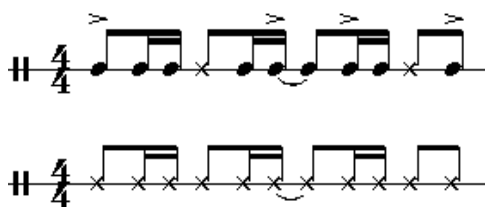
กระสวนจังหวะแบบที่ 2 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



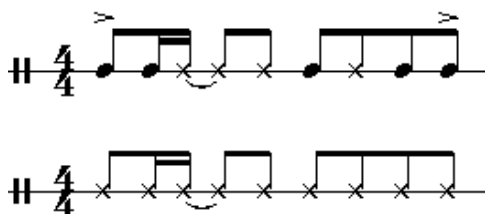
กระสวนจังหวะแบบที่ 3 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1 และ 2



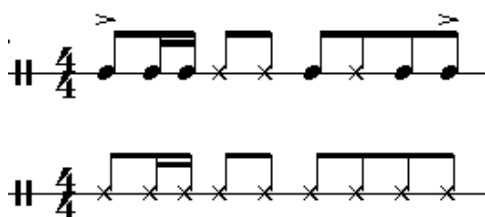
กระสวนจังหวะแบบที่ 4 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



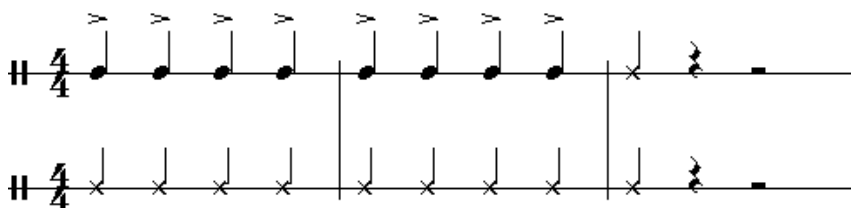
กระสวนจังหวะแบบที่ 5 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1 และ 2



กระสวนจังหวะแบบที่ 6 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 2



กระสวนจังหวะแบบที่ 7 ซึ่งพบในรำมะนาทางที่ 1 และ 2



กระสวนจังหวะของรำมะนาในเพลงจางอง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-67 พบว่า มีรูปแบบ
กระสวนจังหวะของรำมะนาอยู่ทั้งหมด 7 แบบ

สรุป เพลงจางอง เป็นเพลงที่สองที่นักดนตรีรำมะนาใช้บรรเลงประกอบพิธีลอยเรือ ซึ่งถือเป็น
เพลงลาของการบรรเลง

กลุ่มเสียง จังหวะ เพลงจางองใช้กลุ่มเสียง A B C# D# E อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็วของ
จังหวะเท่ากับ 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. รวบรวมและบันทึกคำร้องกับทำนองดนตรีรำมะนาในพิณลอยเรือ

โดยมีบทเพลงที่จะรวบรวมทั้งหมด 7 เพลง คือ เพลงลงปง ดารีนานัน ปูโกยผีนั่ง นีและดารี ชาว
ตน ปิเระราฆาและจางอง

1. เพลงลงปง

ลงปง

Full score

$\text{♩} = 90$

ทำนอง 1

ทำนอง 2

นักร้อง

โอ โอโยโย กะโล ดะปาข้า_____ เดะ ชู โธด เดะชูโธด ปา ข้า_____ เดะกลาง เดะ ราง_____ อะเดะกลาง เดะ ลง ปง_____

6

_____ โอโย กะโล ดะปา ข้า_____ เดะ ชู โธด ชูโธด ปา ข้า_____ เดะกลาง เดะ ราง_____ เดะกลาง เดะ ลง ปง_____ โอโย กะโลว ลาปา ข้า_____ โอโย ชาฟาย กูดา ราง_____

11

_____ มา ลา ก็_____ มาลา ก็ ปา ที่_____ เดะ ปา ลา มัย ลา บี นา_____ เดะ ลา ยา_____ โอโย ชา โธ ลาปา ข้า_____ มา ลา ก็_____ มาลา ก็ ปา
_____ มา ยา เก๊ะ_____ มายานเก๊ะ อา ดี_____ เดะ ลา รา มาย รา ดี มา_____ เดะ ลา ยา_____ โอโย ชาฟาย กูดา ราง_____ มา ยา เก๊ะ_____ มายานเก๊ะ อา

16

ที่_____ เดะ ปา ลา มัย ลา บี มา_____ เดะ ลา ยา_____ โอโย กะโลว นาตา ราง_____ ลา ชู โธเดะ ลา ชูโธด ลา ราง_____ เดะกลาง เดะ ราง
_____ ดี_____ เดะ ลา รา มาย รา ดี มา_____ เดะ ลา ยา_____ โอโย กะโลว ลาปา ข้า_____ มา ยา เก๊ะ_____ มายานเก๊ะ ปา ดี_____ เดะกลาง เดะ ราง

21

_____ อมตะนาง เตะ ลง ปัง_____ โอย กะโหล นาดา ตาง_____ ลา ชู ไร่_____ ลา ชูไร่ ตา ตาง_____ เตะนาง เตะ ลง_____ เตะ นาง เตะ ลง ปัง_____

_____ อมตะนาง เตะ ลง ปัง_____ โอย ซาปาย โอเฒ่า ตาง_____ มา ขา เก๊ะ_____ มา ขา เก๊ะ ปา ตี_____ เตะนาง เตะ ลง_____ เตะ นาง เตะ ลง ปัง_____

26

_____ โอย ซาปาย โกจี้ นาง_____ กา จี โนง กาจโนง ปา ตาง_____ เตะ นาง รามาย ลา ที ตา_____ เตะ นาง ขา_____ โอย ซาปาย โกจี้ นาง_____

31

_____ กา จี โนง กาจโนง ปา ตาง_____ เตะนาง เตะ ลง_____ เตะ นาง เตะ ลง ปัง_____ โอย ซาปาย กุตา ตาง_____ มี ขา เก๊ะ ไร่_____ มี ขา เก๊ะ ฮา_____

36

ตี_____ เตะนาง เตะ ลง_____ เตะ นาง เตะ ลง ปัง_____ โอย ซาปาย กุตา ตาง_____ มี ขา เก๊ะ_____ มี ขา เก๊ะ ฮา ตี_____ เตะนาง เตะ ลง_____

Play 4x

41

— เดะ ลาง เดะ ลง ปง —

โอ้ย มาป่า ลาตา ยา ลา ฆู ตา ลามา สี่ นง เดะ คอ ลา มาย ลา เดะ มา เดะ ดา ยา
 โอ้ย ป่ารี ลาป่า รี มา ริน นัง มารินนัง ลา ดา เดะ คอ ลา มาย ลา ปี่ มา เดะ ดา ยา
 โอ้ย ชารี นาชา รี มี มา นาง โอ้มนาง มา ดา เดะ คอ ลา มาย ลา ปี่ มา เดะ ดา ยา
 โอ้ย ชาฮัง เจะมา มัด มา รี ตา มา รี ตา กรา มัด เดะ คอ ลา มาย ลา ปี่ มา เดะ ดา ยา

46

— โอ้ย มาป่า ลาตา ยา ลา ฆู ตา ลามา สี่ นง เดะ คอ ลา มาย ลา เดะ มา เดะ ดา ยา โอ้ย ชาฮัง กาจิ นาง
 — โอ้ย ป่ารี ลาป่า รี มา ริน นัง มารินนัง ลา ดา เดะ คอ ลา มาย ลา ปี่ มา เดะ ดา ยา โอ้ย ชาป่า ลาตา ยา
 — โอ้ย ชารี นาชา รี มี มา นาง โอ้มนาง มา ดา เดะ คอ ลา มาย ลา ปี่ มา เดะ ดา ยา โอ้ย ป่ารี นาป่า รี
 — โอ้ย ชาฮัง เจะมา มัด มา รี ตา มา รี ตา กรา มัด เดะ คอ ลา มาย ลา ปี่ มา เดะ ดา ยา โอ้ย ชารี นาชา รี

51

— กา จี นง กาจิ นง ป่า ตั้ง เดะ ลาง เดะ ลาง เดะ ลาง เดะ ลง ปง โอ้ย ชาฮัง ลาตา ยา กา จี นง กาจิ นง ป่า
 — ลา ลู ป่า ได้ย ลามา สี่ นง เดะ ลาง เดะ ลาง เดะ ลาง เดะ ลง ปง โอ้ย ชาป่า ลาตา ยา กา จี นง ลา ลู ป่า ได้ย ลามา สี่
 — มา ริน นาง มีมนาง ลา ดา เดะ ลาง เดะ ลาง เดะ ลาง เดะ ลง ปง โอ้ย ป่ารี นาป่า รี มา ริน นาง มีมนาง ลา
 — มี มา นาง มีมนาง มา ดา เดะ ลาง เดะ ลาง เดะ ลาง เดะ ลง ปง โอ้ย ชารี นาชา รี มี มา นาง มีมนาง มา

56

ตั้ง เดะ ลาง เดะ ลาง เดะ ลาง เดะ ลง ปง โอ้ย ชีตาง บิตา เบ๊ะ ได้ะ บา ตู รากอ รา มัด เดะ คอ ลา
 นง เดะ ลาง เดะ ลาง เดะ ลาง เดะ ลง ปง
 ดา เดะ ลาง เดะ ลาง เดะ ลาง เดะ ลง ปง
 ดา เดะ ลาง เดะ ลาง เดะ ลาง เดะ ลง ปง

61

มาย ลา บี มา เดะ ดา ษา ไชย ช้าง บั๊ตา เบ๊ะ ไต่ บา ทุ ราเกอ รา มัด เดะ ดอ ลา มาย ลา บี มา เดะ ดา ษา

66

มาย ลา บี มา เดะ ดา ษา ไชย ช้าง บั๊ตา เบ๊ะ ไต่ บา ทุ ราเกอ รา มัด เดะ ดอ ลา มาย ลา บี มา เดะ ดา ษา

2. เพลงดาบริบ้านัน

ดาบริบ้านัน

Full score

♩=100

1

ร่ำมธนา 1

ร่ำมธนา 2

นักร้อง

โอโย _____ ดารี มาเน้น _____ มา เน้น ลา บู จง _____ บู จง เซ กา _____ วา _____

5

_____ เอ เอ _____ ดา เอ โอ _____ ดา รี มา _____ เน้น _____ มา เน้น ลา บู จง _____ บู จง เซ กา _____ วา _____

9

_____ เอ เอ _____ ลา มา โอ _____ ลา มา ปา _____ ตี โอโยปาดี ลา ดู วา _____ ดู วา เด โอ โด เอ _____ ตี โอโยปาดี ลา ดู วา _____ ดู วา เด โอ โด เอ _____

13

Play 4x

_____ เอ เอ _____ จา นา โอ _____ ลา มา ปา _____ เน้น อาเดอ เน้น เบอ ดา มา _____ เบอ ดา จา มา _____ วา _____
 _____ เอ เอ _____ ชู ดา โอ _____ จา จา เดอ _____ ตี อา บัด ตี กา ดู วา _____ ดู วา เด ปู _____ ตีชะ
 สัม อา ดา สัม ลา _____ จา เจาะ _____ ลา _____ จา เจาะ โด _____ โด _____
 นา _____ มา นา จา _____ บี จี _____ บี จี มา _____ ลา _____ ชาง

17

— เอ เอ _____ ชู ดา โอ _____ จา จาว เตอ น้ม อา เตอ น้ม เบอ ดา มา _____ บอ ดา จา มา _____ วา
 — เอ เอ _____ จา นา โอ _____ ลา มะ บัด ดี อา บัด ดี กา ดู วา _____ ดู วา เด ปู _____ โฉะ
 — เอ เอ _____ จา ดี โอ _____ ลา เตะ ดา ล้ม อา ดา ล้ม ลา จา เจาะ _____ ลา จา เจาะ โฉ _____ โฉ
 — เอ เอ _____ ปา กาย โอ _____ ลา ชัง มา นา มา นา จา บี จี _____ บี จี มา ลา _____ ชาง

21

— เอ เอ _____ ช่า บี โอ _____ ลา เตะ ดา ล้ม ดาล้ม ลา จา เจาะ _____ ลา จา เจาะ โอ โฉ เอ _____
 — เอ เอ _____ ปา กาย โอ _____ ลา จัง มา นา มานา จา เบ เจ _____ เบ เจ บา ลา ช่า เอ _____
 — เอ เอ _____ ปา กาย โอ _____ ลา ชัง มา นา มานา มา จอ และ _____ มา จอ และ ช่า ชัง เอ _____
 — เอ เอ _____ ช่า กา โอ _____ ลา ชัง ช่า ช่า ช่า ช่า มา แะ มา _____ มา แะ มา ปา จาว เอ _____

25

— เอ เอ _____ ลา เตะ โอ _____ ลา เตะ ดา ล้ม ดาล้ม ลา จา เจาะ _____ ลา จา เจาะ โอ โฉ เอ _____
 — เอ เอ _____ ปา กาย โอ _____ ลา จัง มา นา มานา จา เบ เจ _____ เบ เจ บา ลา ช่า เอ _____
 — เอ เอ _____ ปา กาย โอ _____ ลา ชัง มา นา มานา มา จอ และ _____ มา จอ และ ช่า ชัง เอ _____
 — เอ เอ _____ ปา กาย โอ _____ ลา ชัง ช่า ช่า ช่า ช่า มา แะ มา _____ มา แะ มา ปา จาว เอ _____

29

— เอ เอ _____ จา นา โอ _____ ลา มะ บัด เน อามานา มะ จอ และ _____ มา จอ และ ดา _____ ช่า
 — เอ เอ _____ จา ดี โอ _____ ลา เตะ ดา
 — เอ เอ _____ ปา กาย โอ _____ ลา ชัง มา
 — เอ เอ _____ ปา กาย โอ _____ ลา ชัง มา

33

— เอ เอ — ปา ภาช โอช — ลา ชัง มา แะ อามานา มะ จอ และ — มา จอ และ ตา — ชา

37

— เอ เอ — ชี กัน โอช — ลา ชัง ชา ชา โอชชาชา มา แะ จอ — มะ แะ เาะ ปา ทนาจ เอ —

41

— เอ เอ — ชี กัน โอช — ลา ชัง ชา ชา อาชาชา มา แะ จอ — มะ แะ เาะ ปา ทนาจ เอ —

45

—

3. เพลงปูกอยซิ่น

ปูกอยซิ่น

Full score

♩ = 120

ทำนอง 1

ทำนอง 2

นักร้อง

ปูกอยซิ่น _____ ลา ลาง เอะ ไต่ _____ เตะ

6

ลา ลาง เอะ ยู ซา ไชย ไต่ _____ นัย ลาง เอะ ยู ซา ไชย ไต่ นัย _____ ตา ตู รา งา ตา ส้ม

11

_____ ลา ลาง เอะ ไต่ _____ เตะ ลาง มา มา ซา รัก ไชย ปา รัก มา มา ซา

16

รัก ไชย ปา รัก ลา ปูกอยซิ่น _____ เอะ วา ลาลาง เอะ ไต่ _____ เตะ ลาง เอะ ยู

21



ซา ไชย โด นาย_____ งา เต ยู ซา ไชย โด นาย_____ กา โย ยามา ยาลัน_____ ลาลาง เอ

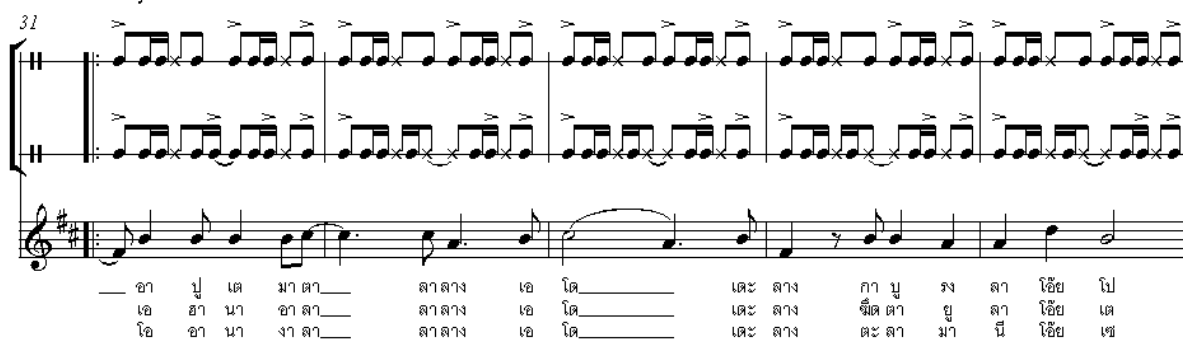
26



โด_____ เดะ ลาง ลามา ยาลัน ไชย ลาง ลาย_____ ลามา ยาลัน ไชย ลาง ลาย

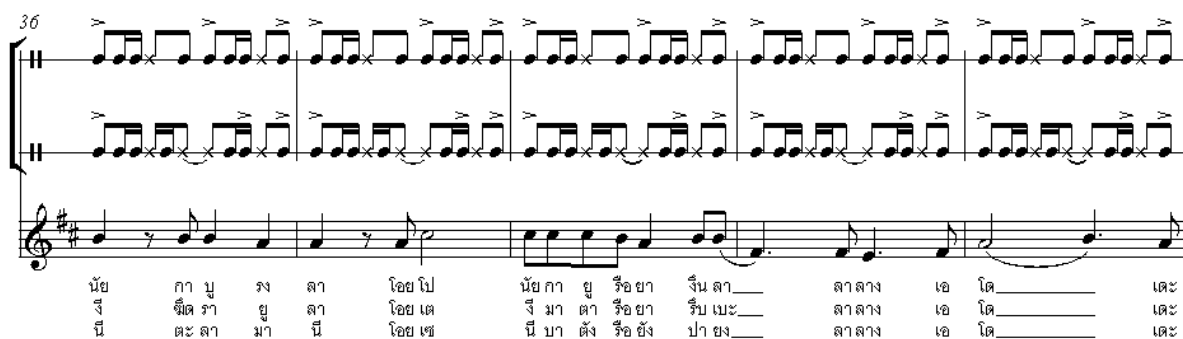
Play 3x

31



_____ ซา ปู เต มาตา_____ ลาลาง เอ โด_____ เดะ ลาง กา ปู รง ลา ไชย โป
เอ ซา นา ซา ลา_____ ลาลาง เอ โด_____ เดะ ลาง ชีต ตา ยู ลา ไชย เต
โอ ซา นา งา ลา_____ ลาลาง เอ โด_____ เดะ ลาง ตะ ลา มา นี ไชย เซ

36



นัย กา ปู รง ลา ไชย โป นัย กา ยู รือ ยาลัน ลาลาง เอ โด_____ เดะ
เงี ชีต รา ยู ลา ไชย เต เงี มา ตา รือ ยาลัน รือ เบะ_____ ลาลาง เอ โด_____ เดะ
นี ตะ ลา มา นี ไชย เซ นี บา ตัง รือ ชัง ปา ยง_____ ลาลาง เอ โด_____ เดะ

41

ลาง รา ภู จัง ลา ไชย งา ลาย รา ภู จัง ลา ไชย งา ลายอา ภู เต มา ตา
 ลาง รา เกอ บัง ลา ไชย ดี ยา รา เกอ บัง ลา ไชย ดี ยา เอ อา นา อา ลา
 ลาง นะ ภู ลัง กา ไชย ดี ยา นะ ภู ลัง กา ไชย ดี ยา เอ อา นา งา ลา

46

— เอ วา อา ลาง เอ โต — เดะ ลาง กา ภู รง ลา ไชย ไป นัย — กา ภู รง
 — เอ วา อา ลาง เอ โต — เดะ ลาง ชืด ตา ยู ลา ไชย เต จี — ชืด ตา ยู
 — เอ วา อา ลาง เอ โต — เดะ ลาง ตะ ลา มา นี ไชย เซ นี — ตะ ลา มา

51

ลา ไชย ไป นัย — กา ยู รือ ยา จิน ลา — ลา ลาง เอ โต — เดะ ลาง กา ภู จัง
 ลา ไชย เต จี — มา ตา รือ ยา ธิบ เมะ — ลา ลาง เอ โต — เดะ ลาง รา เกอ บัง
 นี ไชย เซ นี — นา ภู ลัง กา เดะ ยาง — ลา ลาง เอ โต — เดะ ลาง นะ ภู ลัง

56

ลา ไชย งา ลาย — กา ภู จัง ลา ไชย งา ลาย —
 ลา ไชย ดี ยา — รา เกอ บัง ลา ไชย ดี ยา —
 กา ไชย ดี ยา — นะ ภู ลัง กา ไชย ดี ยา —

61

Musical score for measures 61-62. The score consists of three staves. The top two staves are connected by a brace on the left and contain rhythmic notation: a half rest, a quarter note, and a quarter rest. The bottom staff is a single treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and contains a whole rest.

4. เพลงนี้และดารี

นี้และดารี

Full score

♩ = 110

ร่ำมะนา 1

ร่ำมะนา 2

นักร้อง

นี้ และดารี งาม เดะเซอ เกอ นางเลอ ขารี่

6

ขารี่ งามเดะ โด นาง นี้ และ ดา รี่ โยียง_____เดะ เซอ เกอนางเลอ ขารี่_____ ขารี่ งามเดะ_____โด

11

นางโยียง_____ขี งามเลอ มาเี จาง เดะ โยียงมา เี จาง_____เซอ มากาเลอ นู ดา โม่ ดางาเดะ_____โด นาง ขี งามมา เี จาง

16

_____ โยียง_____เดะ เซอ มากาเลอ นู ดา_____ โม่ ดา งามเดะ_____โด นางโยียง_____ตี ยา ขา ยา_____ โยียง งาม เดะ

21

ดา มาดาเลอ ขารี่ ขา รี่ งามเดะ โด นาง ตี ยา ขา ยา_____ โยียง_____เดะ ดา มาดาเลอ ขารี่_____

26

ชาชี งามะ_____โด นางใช้_____ลาไซลา มาดู เล_____เตะโยมา กูเล_____มา มานางเลอ มาตา มา_____ตาเง_____โด

31

นาง งาม ไซตา กูเล_____ใช้งาม_____เตะ มา มานางเลอ มาตา_____มาตา งามะ_____โด นางโย_____นี้ และ_____ตาชี_____

36

_____ใช้งาม_____เตะ มา มานางเลอ มูตา มู_____ตา งามะ_____โด นาง _____นี้ และ_____ตาชี_____ใช้งาม_____เตะ

41

กลา นากลาเลอ มูตา_____มูตา งามะ_____โด นางใช้_____ชี งามเลอ มาลา มู_____เตะโยมา ลามู_____กา ชู ไร ไร การง

46

กา รง งามะ_____โด นาง _____ชี งามมา ลามู_____ใช้งาม_____เตะ นา เซอ งามเลอ การง_____การง งามะ_____โด

51

นางโอย งามา กุเล _____ โย้งา _____ ตะ มา นางเลอ มาตา มา ตา งาตะ _____ โต นาง งามา กุเล

56

_____ โย้งา _____ ตะ มา นางเลอ มาตา _____ มาตา งา ตะ _____ โต นางโอย งามาเลอ นาตี ัย เจ โย้งา ตี ัย

61

_____ มา ตาเลอ ตะ ชู ลู _____ ชู ลู งา ตะ _____ โต นาง อามามา นา ตี ัย _____ โย้งา _____ ตะ มา ตาเลอ ตะ ชู ลู

66

_____ ชู ลู งา ตะ โต นาง

5. เพลงชาภูตนิ

ชาภูตนิ

Full score

♩=110

ร่ำมธนา 1

ร่ำมธนา 2

นักร้อง

ชาภูตนิ...เด ปา ตนิ กาเม... (ชะชะชะชะชะชะ) ชาภูตนิ...เด ปา ตนิ กาเม

6

... (อา ชะชะ ช่า) โอย ชา รานอ...เด ชู กา รา มัย โด วันยา เร โอ ยา เร ชาภูตนิ

11

...เด ปา ตนิ กา เม (อา ชะชะ ช่า) โอ ชาภูตนิ...เด ปา ตนิ กา เม กามีชา รา นอเด ชู กาบา รา

16

มัย โด วันยา เร โอ ยา เร แง แล มอเด...ปรีอ ตา ยา รាយ... (อา ชะชะ ช่า) แง แล มอเด

21

...ปรีอ ตา ยา รាយ... (อา ชะชะ ช่า) รา ยานา ตาเด ตา โย ชา โดย โด วันยา เร โอ ยา

26

เร โอ ชารู ตนเด ปา ตน กา เม (อา ชะชะ ช่า) โอ ชารู ตนเด ปา ตน กา เม โอ ย ชารู

31

นอเด ชู กาบา รา มัย โต วันยา เร โอ ยา เร มา เร งาเด งา บังเลอนา ตายา

36

— (อา ชะชะ ช่า) มา เร งาเด งา บังเลอนา ตายา — (อา ชะชะ ช่า) กรา บาเรอ ตาบู งาตาเด ช่า มัย โต วันยา

41

เร โอ ยา เร โอ ชารู ตน ตนเด ปา ตน กา เม (อา ชะชะ ช่า) โอ ชารู ตนเด ปา ตน กา

46

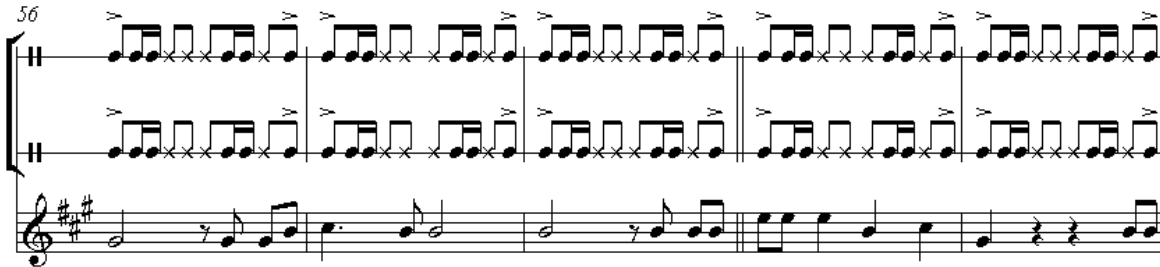
เม โอ ย ชารู นอเด ชู กาบา รา มัย โต วันยา เร โอ ยา เร ไป ลาวริ ชัง

51



เดอ ลา กา ตาลา (อา ชะชะ ช่า) โป ลาวรี ยัง เดอ ลา กา ตาลา (อา ชะชะ ช่า) โอโย ปนตา กันตา ไปลาเปอ เดอ
(เอ วา เอ วา)

56



รา โต วันยา เร โอ ยา เร โอ ชารู ตนเต ปา ตน กา เม ชารู

61



ตนเต ปา ตน กา เม โอโย ชารู นอเต ชู กา บา รา มัย โต วันยา เร โอ ยา

66



เร ดี จอกเชอ ยังเบรอ จา กา มาลา (อา ชะชะ ช่า) ดี จอกเชอ ยังเบรอ จา กา มาลา (อา ชะชะ ช่า) ชาบาโกตา
(เอ วา เอ วา)

71



กำเปอ เจอ รัช ดี ยา โต วันยา เร โอ ยา เร โอ ชารู ตนเต ปา ตน กา

76

เม โอ ซา รุ ตน เต ปา ตน กา เม โอ ย ซา รา นอ เต ชู กา บา รา มัย โต วัน ยา

81

เร โอ ยา เร

6. เพลงปี่เมฆะราฆา

ปี่เมฆะราฆา

Full score

♩ = 110

1.

 2.

 3.

 4.

 5.

26

ดาเดะ ดา ยง ชีอ ไตย____ ปิ เมะรา ฆา ปิ เมะรา ฆาเกา จา รี ชี โปด____ ปิ เมะรา

31

ฆา ปิ เมะรา ฆาเกา จา รี ชี โปด____ ชี โปด ฆา ดา ชี โปด ฆา ดา ฆา ชี ลา เกอ ลู มอ

36

____ ชี โปด ฆา ดา ชี โปด ฆา ดา ฆา ชี ลา เกอ ลู มอ____ มา แะ งา เด มา แะ งา

41

เด งา บัง เลอ นา ดา ยา____ มา แะ งา เด มา แะ งา เด งา บัง เลอ นา ดา ยา____ ปรา ปา ปู

46

โต ปรา ปา ปู โต ลู ตัง นะ บัง ดา โง____ ปรา ปา ปู โต ปรา ปา ปู โต ลู ตัง นะ บัง ดา โง

51

— ปี เมืงรา ฆา ปี เมืงรา ฆาเกา จา ไร่ ไร่ โปด — ปี เมืงรา ฆา ปี เมืงรา

56

ฆาเกา จา ไร่ ไร่ โปด — ไร่ โปดอา ดา ไร่ โปดอา ดาเอ ไร่ ลาเกอ ลู มอ — ไร่ โปดอา

61

ดา ไร่ โปดอา ดาเอ ไร่ ลาเกอ ลู มอ —

7. เพลงจางอง

จางอง

Full score

♩ = 110

รำมะนา 1

รำมะนา 2

นักร้อง

ชา ลา จางอง _____ เอย _____ จา จง ชา ลา จางอง _____ เดะ ลา ลา ลา เอย _____ ชา ลา จา

6

จง _____ จา ไอย _____ จา จง ชา ลา จางอง _____ เดะ ลา ลา ลา เอย _____ ตา เอย มา ลัง เอย นู เอย เอย _____ เอย

11

เก๊าะ ชา นะ เอย ลา มา _____ เกา ตู บา เอย มา _____ ชา ลา จา จง _____ จา ไอย _____ จา จง ชา ลา จา จง

16

_____ เดะ ลา ลา ลา เอย _____ ก็ ตา ลา ยัง ตู อด นา เอย _____ ลา ฆี้ ยา นี ลู ลา มา _____ เกา ตู บา เอย ยา จัน

21

_____ ชา ลา จา จง _____ จา ไอย _____ จา จง ชา ลา จางอง _____ เดะ ลา ลา ลา เอย _____ นะ เกอ ลา

26

มาเกา ชู ปาลา เกาจา งอง ภู นง ภู ดาเอ บัด จา บาเลอ ดูวา— อ่า ลาจา งอง—จา โอัย—จา
มาเกา โล ปาลา เกาจา งอง ภู ปี่ ภู ปาเอ—บั๊ เกอนั่งเลอ ยู ฆา— อ่า ลาจา งอง—จา โอัย—จา

31

งอง อ่า ลา จา งอง—เดะ ลา ลา ลาเอ— ยา ดี ลา เอบัด จา บังลา ชังบู ะ ภู เลากู ปำนัน
งอง อ่า ลา จา งอง—เดะ ลา ลา ลาเอ— ฆู นงดา

36

—ยา โวลากู ดีงัน— อ่า ลาจา งอง—จา โอัย—จา งอง อ่า ลา จา งอง—เดะ ลา ลา ลาเอ

41

— ภู ปี่ ปา เยะลา สิ้น นังลา นังยู อะ ลา เมอะภู บาตา—ดง งาตงเจอ ตานา— อ่า ลาจา

46

งอง—จา โอัย—จา งอง อ่า ลา จา งอง—เดะ ลา ลา ลาเอ— ภู เลาปา งาโก ไร่วเลอเกอ—จา

51

งอง ญ นง ญ ดาเอ ปรอ จาบาเออ ดูวา ฮา ลาจา งอง จา โอโย จา งอง ฮา ลา จา งอง

56

เดะ ลา ลา ลาเออ ลู นู ปา เอลอ เกอ นาวลา เกาจุ เกาะ ปู ปู ปู ปาเอ ปา เกอ นาม ยู กา

61

ฮา ลาจา งอง จา โอโย จา งอง ฮา ลา จา งอง เดะ ลา ลา ลาเออ

66

บทที่ 5

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัยในเชิงพรรณนาวิเคราะห์เพื่อศึกษาดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ กรณีศึกษาชาวเลอุรักลาไวย์ เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล ผู้วิจัย มุ่งเน้นที่จะศึกษาดนตรีในพิธีลอยเรือและเก็บรวบรวมคำร้องและทำนองดนตรี โดยใช้ระเบียบวิธีการทางมานุษยวิทยา ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินการตามขั้นตอนและสรุปผล อภิปรายผล ตลอดจนมีข้อสังเกตที่ได้จากการวิจัยมาเสนอแนะตามลำดับขั้นตอนดังต่อไปนี้

จุดมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาดนตรีรำมะนาที่ใช้ในพิธีลอยเรือ ของชาวเลอุรักลาไวย์ เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล
2. เพื่อเก็บบันทึกคำร้องและทำนองของดนตรีรำมะนาเป็นโน้ตสากล

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. ศึกษารวบรวมข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
2. ศึกษารวบรวมข้อมูลภาคสนามด้วยการสัมภาษณ์นักดนตรีรำมะนาชาวเลอุรักลาไวย์ เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล และศึกษาการบรรเลงดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ ตลอดจนการสังเกตทั่ว ๆ ไป
3. ศึกษาข้อมูลจากวิทยากรผู้ให้ความรู้

สรุปผล

1. ศึกษาดนตรีรำมะนาที่ใช้ในพิธีลอยเรือ ของชาวเลอุรักลาไวย์ เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล ผลการศึกษาสรุปได้ว่า

1.1 ประวัติดนตรีรำมะนาและลักษณะพิธีลอยเรือ ดนตรีรำมะนาเป็นการบรรเลงดนตรีในพิธีลอยเรือของชาวเลอุรักลาไวย์ ซึ่งเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่ในบริเวณภาคใต้ทางฝั่งตะวันตกของประเทศไทย เริ่มเล่นกันมาตั้งแต่เมื่อไรไม่มีหลักฐานปรากฏแน่ชัด แต่คาดว่าดนตรีรำมะนานั้นมีมาพร้อมกับพิธีลอยเรือซึ่งเป็นพิธีที่สำคัญของชาวเลอุรักลาไวย์ เพราะชาวเลอุรักลาไวย์จะบรรเลงดนตรีรำมะนาประกอบพิธีลอยเรือ เพื่อเป็นการบวงสรวงและสร้างความครึกครื้นสนุกสนานแก่ผู้มาร่วมพิธี และวิญญูณบรรพบุรุษ

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

1.3 เครื่องดนตรี เครื่องดนตรีที่ใช้ในดนตรีร่ำมะนามีชนิดเดียวคือ กลองร่ำมะนา ซึ่งเป็นกลองที่ทำด้วยไม้ซึ่งหน้าหนึ่งด้านเดียว โดยในการบรรเลงจะใช้ร่ำมะนาจำนวน 2-3 ใบ มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 25-28 เซนติเมตร ส่วนสูงวัดจากขอบประมาณ 15-20 เซนติเมตร ส่วนตัวกลองทำด้วยไม้ หนึ่งกลองมีการนำเอาหนังจิ้งเหลนและผ้าใบสังเคราะห์ตึงด้วยหวายรอบข้าง ยึดให้ตึง

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

1.5 ลำดับขั้นตอนการบรรเลง ดนตรีร่ำมะนาจะมีการบรรเลงในพิธีไหว้โต๊ะฮีร์ ซึ่งเป็นพิธีกรรมแรกของพิธีลอยเรือ จากการสังเกตและสอบถามนักดนตรีพบว่า เมื่อโต๊ะหมอได้ทำพิธีไหว้โต๊ะฮีร์เสร็จแล้ว นักดนตรีก็มารวมตัวกันที่บริเวณหน้าศาลโต๊ะฮีร์ ซึ่งเป็นพื้นที่ว่าง ๆ โดยนั่งล้อมวงกัน และก็เริ่มต้นบรรเลงเพลงลงปงเป็นเพลงแรกและตามด้วยเพลงดารีบานัน ปูโกยซีนัง นีและดารี ชารูตุน ปิเมะราฆาและจางอง ซึ่งมีความเชื่อว่า การบรรเลงดนตรีร่ำมะนาเป็นการแสดงให้วิญญาณบรรพบุรุษได้ดู เพื่อเป็นการบวงสรวงและสร้างความครึกครื้นสนุกสนาน และในคืนวันที่สองก็มีการบรรเลงดนตรีร่ำมะนาในพิธีบวงสรวงเรือ โดยเริ่มเมื่อชาวเลอุ้มลูกาไวย์ได้นำเรือที่ต่อเสร็จแล้วมาวางไว้บริเวณที่ไม่เสียดอกอยู่ ซึ่งเป็นจุดศูนย์กลางของพิธีลอยเรือ และเมื่อโต๊ะหมอได้ทำพิธีบวงสรวงเรือเสร็จแล้ว นักดนตรีก็จะมานั่งล้อมวงกันบริเวณใกล้ ๆ เรือ โดยเริ่มบรรเลงเพลงลงปงเป็นเพลงแรกและตามด้วยเพลงดารีบานัน ปูโกยซีนัง นีและดารี ชารูตุน ปิเมะราฆาและจางองซึ่งเหมือนกับการบรรเลงในพิธีไหว้โต๊ะฮีร์

1.6 โอกาสที่ใช้บรรเลงดนตรีร่ำมะนา ดนตรีร่ำมะนาเป็นการบรรเลงที่ใช้ประกอบในพิธีลอยเรือ 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 ทำให้คลื่นลมแรงไม่สามารถออกเรือเพื่อทำประมงหรือเป็นเรือโดยสารให้นักท่องเที่ยวได้ ชาวเลจึงจัดพิธีลอยเรือเพื่อสะเดาะเคราะห์ ให้ลูกหลานชาวเลอุ้มลูกาไวย์มีความ

ปลอดภัยจากอันตรายต่าง ๆ ส่วนในช่วง ขึ้น 13 ค่ำ - แรม 1 ค่ำเดือน 11 เป็นช่วงที่ชาวเลอุรักลาไว้ย ประกอบอาชีพตามปกติ ทะเลมีคลื่นที่ไม่สูงมาก ชาวเลจึงจัดพิธีลอยเรือ เพื่อให้วิญญาณบรรพบุรุษช่วยนำสิ่งที่ดีเข้ามาสู่ชีวิต และนำสิ่งไม่ดีลอยออกไปกับเรือ

1.7 บทเพลงที่ใช้ในพิธี บทเพลงที่ใช้ในดนตรีรำนะนาในพิธีลอยเรือมีทั้งหมด 7 เพลง ซึ่งประกอบด้วย เพลงลงปง เพลงดาภิมานัน เพลงปู่โกยซิ่นง เพลงนีและดารี เพลงชารูตุน เพลงปิเม๊ะ ราฆาเพลงจางอง โดยนำเพลงทั้ง 7 เพลงมาวิเคราะห์ สรุปได้ว่า

1.7.1 ข้อมูลทั่วไปของเพลง เพลงที่ใช้บรรเลงในพิธีลอยเรือมีความหมายของเพลงที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชาวเลอุรักลาไว้ย มีลักษณะของกลุ่มเสียงที่แตกต่างกัน โดยใช้อัตราจังหวะ 4/4 มีความเร็วของจังหวะ 90-120 ลักษณะของเพลง มีคนร้องนำหนึ่งคนซึ่งร้องนำก่อนในแต่ละวรรคเพลง โดยคนร้องที่เหลือเป็นลูกคู่รับ คำร้องของลูกคู่รับมีลักษณะคล้ายกับคำร้อง นำ ร้อง สลับกันไปมาจนจบเพลง

1.7.2 การขับร้อง พบว่า ดนตรีรำนะนาในพิธีลอยเรือใช้เทคนิคการขับร้องต่าง ๆ คือ การลักจังหวะ การโยกเสียง การผ่านเสียง การซ้อนเสียง การสลับเสียง การโปรยและการเน้นเสียง

1.7.3 ช่วงกว้างของเสียง พบว่า ดนตรีรำนะนาในพิธีลอยเรือมีช่วงกว้างของเสียงจากเสียง E ถึงเสียง F#

1.7.4 ทำนองเพลง ดนตรีรำนะนาในพิธีลอยเรือมีการวิเคราะห์ทำนองเพลงดังนี้

1.7.4.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic Progression) พบว่ามีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขึ้นและการเคลื่อนที่แบบข้ามขึ้น

1.7.4.2 จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) พบว่า มีการใช้จังหวะของทำนองหลายรูปแบบในแต่ละเพลงของดนตรีรำนะนาในพิธีลอยเรือ ซึ่งแต่ละรูปแบบมีการใช้ซ้ำกัน

1.7.5 คำร้อง คำร้องของดนตรีรำนะนาใช้ภาษาของชาวเลอุรักลาไว้ย ซึ่งถูกถ่ายทอดกันมาโดยการท่องจำทำให้เกิดความคลาดเคลื่อน ไม่สามารถทราบความหมายได้ในบางคำ ทำให้ไม่สามารถรู้คำแปลของบทเพลงได้อย่างสมบูรณ์

1.7.6 จังหวะของรำนะนา ดนตรีรำนะนาในพิธีลอยเรือมีการวิเคราะห์จังหวะของรำนะนา ดังนี้

1.7.6.1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) พบว่า มีการใช้กระสวนจังหวะหลายรูปแบบในแต่ละเพลงของดนตรีรำนะนาในพิธีลอยเรือ ซึ่งแต่ละรูปแบบมีการใช้ซ้ำกัน

2. เพื่อเก็บบันทึกคำร้องและทำนองของดนตรีรำนะนาเป็นโน้ตสากล ผลจากการศึกษาสรุปได้ว่า ได้จัดพิมพ์โน้ตดนตรีรำนะนาเป็นโน้ตสากล ทั้งคำร้องและทางรำนะนา เพื่อที่จะได้มีให้สูญหายและให้คนที่สนใจได้ศึกษาในโอกาสต่อไป

อภิปรายผล

จากการศึกษาคนตรีร่ามะนาในพิธิลอยเรือ ของชาวเลอุรักลาไวย์ เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลและศึกษาวิเคราะห์จนได้ผลสรุปตามความมุ่งหมายและมีข้ออภิปรายเพิ่มเติมดังนี้

1. การศึกษาคนตรีร่ามะนาในพิธิลอยเรือ ของชาวเลอุรักลาไวย์ เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล พบว่าคนตรีร่ามะนาในพิธิลอยเรือมีลักษณะเฉพาะตัวบ่งบอกถึงเอกลักษณ์ของชาวเลอุรักลาไวย์ เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล โดยมีเนื้อร้องที่สะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคมวัฒนธรรมและวิถีชีวิตที่เรียบง่าย มีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

2. ประโยชน์ที่ได้จากการศึกษาคนตรีร่ามะนาในพิธิลอยเรือ นอกจากจะเป็นการอนุรักษ์เผยแพร่ดนตรีนี้แล้วยังมีคุณค่าสำคัญทางด้านอื่น ๆ อีกด้วยคือ เป็นสิ่งที่ช่วยสร้างความศรัทธาและสนุกสนานในวิถีชีวิตของชาวเลอุรักลาไวย์

ผู้วิจัยได้มีโอกาสเข้าไปสัมผัสกับคนตรีร่ามะนาในพิธิลอยเรือเป็นครั้งแรก ทำให้เห็นและเข้าใจถึงวิถีชีวิตความเชื่อและการนับถือวิญญาณบรรพบุรุษอย่างจริงจัง และเห็นความสามัคคีของชาวเลอุรักลาไวย์ในหมู่บ้าน ทำให้เกิดความซาบซึ้งและประทับใจกับสิ่งที่เห็น

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาคนตรีร่ามะนาในพิธิลอยเรือ ของชาวเลอุรักลาไวย์ 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 เป็นการศึกษาคนตรีร่ามะนาในพิธิลอยเรือ ซึ่งเจาะลึกในเรื่องดนตรีแต่สามารถศึกษาในด้านอื่น ๆ ให้ลึกมากขึ้น เช่น ภาษา วัฒนธรรมและสังคม เป็นต้น

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

- กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2540). *เทคนิคการขับร้องเพลงไทย. ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ไทย คณะศิลปกรรม. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร*
- เชมชาติ เทพไชยและวิสิฐ มะยะเฉียว (2528.). *ชาวเล. วารสารรัฐสมิแล.*
- จรินทร์ เทพสงเคราะห์. (2540). *การศึกษาบทเพลงดนตรีกาหลอในจังหวัดสงขลา. ปริญญาโท ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.*
- เจริญ ต้นมหาพรวน. (2544). *ประเพณีที่ถูกลืม. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์รวมสาร.*
- เจน จรจัด. (2525). *อุรัก ลาไว้ย วิญญาณอิสระแห่งท้องทะเล. วารสาร อ.ส.ท. 22(8).*
- ณรงค์ชัย ปิฎกวัชต์. (2543). *มานุษยดนตรีวิทยา ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้. นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.*
- ณรุทธิ์ สุทธจิตต์. (2528). *สังคตินิยม ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก. พิมพ์ครั้งที่ 4 กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.*
- ณัชชา ไสคติยานุรักษ์. (2542). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.*
- ณัฐฐาพร หอมเข้ม. (2548). *ลีเกฮูลู : กรณีศึกษาคณะอาเนาะปู อุมาร์ อาเนาะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี. ปริญญาโท ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.*
- ประทีป ชุมพล. (2524). *ชาวเล ข้อสังเกตบางประการเกี่ยวกับสังคม ชีวิต และการศึกษา. วารสารแลใต้.*
- ประพนธ์ เรื่องณรงค์. (2517). *“ชาวน้ำที่เกาะอาดัง”. วารสารรัฐสมิแล.*
- ปัญญา รุ่งเรือง. (2533). *ประวัติการดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: บริษัทโรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.*

พงษ์ธร ลำเนาครุฑ. (2548). การศึกษาบทเพลงประกอบการเล่นร้องเงี้ยวจังหวัดภูเก็ต : กรณีศึกษา
ร้องเงี้ยวคณะพรสวรรค์. ปรินิพนธ์ ป.ม. (มานุษยวิทยาคติวิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิต
วิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

พชรวรรณ รุ่งแสงอโณทัย. (2547). ปัจจัยที่มีผลสำคัญของการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมของชุมชน
ชาวเลกลุ่มอุรักลาไวย์ บริเวณแหลมตึกแก ตำบลรัชฎา อำเภอเมือง จังหวัดภูเก็ต. ปรินิพนธ์
ป.ม. (ภูมิศาสตร์). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่าย
เอกสาร.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2527). ดนตรีวิจักษ์ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับดนตรีของไทยเพื่อความชื่นชม.
กรุงเทพฯ: สยามสมัย

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2533). ดนตรีไทยวิเคราะห์. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์

เยาวนิตย์ ศรีละมูล. (2541). วัฒนธรรมเกี่ยวกับปัจจัยพื้นฐานในการดำรงชีวิตของชาวเลเกาะหลีเป๊ะ
ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล. ปรินิพนธ์ ป.ม. (ไทยคดีศึกษา).
สงขลา: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยทักษิณ. ถ่ายเอกสาร.

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

ละเอียด เหวาปัตย์. (ม.ป.ป.). คีตลักษณ์ และดนตรีศัพท์สากล. ม.ป.พ..

ศรีศักร วัลลิโภดม. (2535). ดนตรีและนาฏศิลป์กับเศรษฐกิจและสังคมสยาม. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการ
พิมพ์

สัจด์ ภูเขาทอง. (2532). การดนตรีไทยและการเข้าสู่ดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร. ถ่ายเอกสาร

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

สุพัตรา สุภาพ. (2528). สังคมและวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิชย์.

สุศักดิ์ เพชรคงทอง. (2551). การศึกษาดนตรีลีเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา.
ปรินิพนธ์ ป.ม. (มานุษยวิทยาคติวิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัย
ศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

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

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

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

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

อารีรัตน์ เรืองกำเนิด. (2543). *การศึกษาวงโหม่งครึม : ดนตรีสำหรับงานศพ ในจังหวัดชุมพร*. วิทยานิพนธ์ ศป.ม. (มนุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร

สัมภาษณ์

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

ลาปี๊ะ 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.

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

ยู่หัน 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.

ฮุยกดิน หาญทะเล. (2552, 18 มกราคม). สัมภาษณ์โดย เอกรัฐ ศรีสว่าง ที่เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะ
สาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

ภาพประกอบ



ชาวเลอุรักลาไยมาประกอบพิธีไหว้โต๊ะฮีรี



ไม้แกะสลักโต๊ะฮีรี



บ้านชาวเลอุรักลาไวย



เรือที่ใช้ประกอบพิธี



โต๊ะหมอผู้นำในพิธี



ชาวเลอุรักลาไว้ยกำลังประกอบหัวเรือที่ใช้ในพิธี



เรือพร้อมที่จะนำสู่ทะเล



นำเรือไปลอยกลางทะเล



บ้านเรือนชาวเล



ป้ายเกาะหลีเป๊ะ



โรงเรียนบ้านเกาะอาดัง บนเกาะหลีเป๊ะ



สถานีนม้ายบนเกาะหลีเป๊ะ

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