

การศึกษาทเพลงประกอบการเล่นรองเง้งจังหวัดภูเก็ต : กรณีศึกษารองเง้งคณะพรสวรรค์

ปริญญานิพนธ์
ของ
พงษ์ธร ลำเนาครุฑ

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
เมษายน 2548

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
การศึกษามทเพลงประกอบการเล่นรองเงงจังหวดภูเก็ต : กรณีสึกษารองเงงคณะพรสวรค์

บทคัดย่อ
ของ
พงษธร ลำเนาครุฑ

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
เมษายน 2548

พงษ์ธร ลำเนาครุฑ. (2548). *การศึกษาบทเพลงประกอบการเล่นร้องเงี้ยวจังหวัดภูเก็ต : กรณีศึกษาร้องเงี้ยว*

คณะพรสวรรค์ ปริญญานิพนธ์ ศป.ม.(มานุษยดุริยางควิทยา).กรุงเทพฯ :บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ, รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์.

ปริญญานิพนธ์เล่มนี้เป็นงานวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยาโดยศึกษาบทเพลงประกอบการเล่นร้องเงี้ยวจังหวัดภูเก็ต : กรณีศึกษาร้องเงี้ยวคณะพรสวรรค์โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการเล่นร้องเงี้ยว และวิเคราะห์บทเพลงในการเล่นร้องเงี้ยว คณะพรสวรรค์ อำเภอเมือง จังหวัดภูเก็ต ผลการศึกษาพบว่า

1. ร้องเงี้ยว เดิมเป็นการละเล่นพื้นเมืองของชาวหมู่เกาะชวา ประเทศอินโดนีเซีย และมาเลเซีย ซึ่งได้แพร่กระจายเข้ามาบริเวณจังหวัดทางภาคใต้ของไทย ร้องเงี้ยวจะเป็นลักษณะของการเล่นดนตรีประกอบกับการร้องและรำ การเล่นร้องเงี้ยวในหมู่บ้านแหลมตึกเก่าแต่เดิมเป็นการเล่นเพื่อความสนุกสนานและใช้ประกอบพิธีกรรมเท่านั้นจนกระทั่งนายอาจ ประโมังกิจ ได้ชักชวนเด็ก ๆ ในหมู่บ้านมาฝึกหัดดนตรี ร้อง และรำร้องเงี้ยว เมื่อนายอาจเสียชีวิต แม่จั่ว ประโมังกิจ บุตรสาวได้เป็นผู้สืบทอดและเป็นหัวหน้าคณะ ตั้งชื่อว่า คณะพรสวรรค์ ได้นำคณะร้องเงี้ยวออกแสดงตามงานต่าง ๆ เพื่อเป็นการ

หารายได้และเผยแพร่วัฒนธรรมของชาวเลให้เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย

2. การวิเคราะห์บทเพลง พบว่าบทเพลงทั้ง 15 เพลง มีลักษณะเป็นบทเพลงทำนองเดียว โดยใช้ไวโอลิน 1 คันบรรเลงทำนอง และมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูรีน โหม่ง กรับและฉาบเล็ก นอกจากนี้ยังพบว่ารูปแบบของบทเพลงทั้ง 15 เพลง เป็นเพลงท่อนเดียว แต่มีบทเพลงที่มีลักษณะแตกต่างจากบทเพลงอื่น คือ เพลงลาภูดูวาและเพลงมะอินัง ซึ่งมีรูปแบบโครงสร้างของบทเพลงแบ่งออกได้เป็น 3 ส่วน คือ ท่อนนำ : ท่อนทำนองเพลง : ท่อนสรุป บทเพลงทั้ง 15 เพลง มีการบรรเลงซ้ำในท่อนเพลงโดยยึดทำนองหลักของเพลงเอาไว้ในลักษณะของการแปรทำนองจากปฏิภาณและไหวพริบของผู้บรรเลงทำให้เกิดรูปแบบที่หลากหลาย ส่วนความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดถึงเสียงสูงสุดที่ใช้ในบทเพลงจากการวิเคราะห์บทเพลงทั้ง 15 เพลงพบว่า เสียงใช้เสียงต่ำสุด คือ เสียง ที แพลต (B^b) และเสียงสูงสุด คือ เสียง โดสูง (C) ใน octave ที่ 3 กระสวนจังหวะของบทเพลงทั้ง 15 เพลง เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน

A STUDY OF MUSIC ACCOMPANYING WITH A “RONG-NGENG” PERFORMANCE IN
PHUKET : A CASE STUDY OF THE “PHORNSAWAN” SONG

AN ABSTRACT

BY

PONGSATHORN LAMNAOKRUT

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

April 2005

Pongsathorn Lamnaokruth. (2005). *A Study of Music Accompanying with a "Rong-Ngeng" Performance in Phuket : A case study of the "Phornsawan" Group*. Master thesis, M.A (Ethnomusicology). Bangkok : Graduate School, Srinakarindarawiroth University. Advisors Committee :Asst. Prof. Dr.Chalermpon Ngamsutti, Assoc. Prof. Dr. Manop Wisuettipat.

This study is a research on the area of Ethnomusicology focusing on the accompanying songs of a "Rongeng" folk performance at Phuket; a case study of the "Pornsawan Group" at "Muang" district, Phuket province. The results are:

1. "Rong-Ngeng" is originally a folk performance played by local people in Java-Indonesia and Malaysia. It was brought to the southern provinces of Thailand. The performance is a combination of three components: music playing, singing and dancing. Originally at "Tukhae Village", Phuket. "Rong-Ngeng" was performed only for ritual activities and entertainment, while gradually the late Mr. Ongart Pramongkit introduced it to children. At present his heir - Mrs. Jiw Pramongkit, continues his initiation. Moreover, she has established the Rong-Ngeng group called "Pornsawan" in order to promote the culture of Sea Gypsy people and to establish a profession as well.

2. The research found that there are totally 15 songs all of which share the same melody played by a violin. The accompaniments are a drum called "Ramana", a Tambourine, Gong, Glub, and two pairs of small and larger cymbals. In addition, the structure of songs is found to be only one movement, except the two songs called "Lakuduwa" and "Maeenang" in which the song-structure can be characterized into 3 parts: introduction, theme and ending. The playing style keeps with the main theme by repetition and is varied by improvisation. The pitches of all songs ranges from B^b to C in the third octave. The rhythm pattern of songs is quite simple and similar to each other.

ประกาศคุณประการ

ปริญญานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จสมบูรณ์ได้ เพราะได้รับความร่วมมือและความช่วยเหลือจากบุคคลหลายฝ่าย ทำให้ผู้วิจัยมีความเพียรพยายามในการทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้

ขอกราบขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ ประธานที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ กาญจนา อินทรสุนานนท์ รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ กรรมการที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประทีป เล้ารัตนอารีย์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์รุจี ศรีสมบัติ กรรมการสอบปริญญานิพนธ์ ตลอดจนคณาจารย์ทุกท่านในภาควิชาดุริยางคศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร ที่ช่วยเหลือและให้คำแนะนำปรึกษาแก่ผู้วิจัย ทำให้ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้เสร็จสมบูรณ์

ขอกราบขอบพระคุณรองอธิการบดีมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตภูเก็ต ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เมธี สรรพพานิช รองศาสตราจารย์ ดร.จิตรลดา แสงปัญญา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พิมพากรณ์ สุวัตติกุล อาจารย์ศุภชัย แสงปัญญา ที่คอยดูแลให้คำปรึกษาเป็นกำลังใจ และให้โอกาสแก่ผู้วิจัยในการลาศึกษาต่อ

ขอกราบขอบพระคุณหัวหน้ารองแจ้งคณะพรสวรรค์ หมู่บ้านแหลมตึกแก คุณแม่จิว ประโม่งกิจ พี่บุญรอด ประโม่งกิจ (ผู้จัดการคณะ) รองผู้ใหญ่บ้านหมู่บ้านแหลมตึกแก นักดนตรีและนักแสดงรองแจ้งคณะพรสวรรค์ ตลอดจนชาวบ้านในหมู่บ้านชาวไทยใหม่ (ชาวเล) แหลมตึกแกทุกท่านที่ให้การต้อนรับ และให้ความร่วมมือแก่ผู้วิจัยในการการจัดเก็บข้อมูลเป็นอย่างดี ทำให้ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้มีความสมบูรณ์และสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

ขอขอบพระคุณอาจารย์วิรัตน์ หยาดคำ อาจารย์ธนพชร จินดา อาจารย์พิทยวัฒน์ พันธะศรี คุณปกรณ์ นิลวานิช คุณอรรณพ วรวานิช คุณเฉลิมกิต แซ่แก้ว ที่คอยให้คำแนะนำ ให้คำปรึกษาเกี่ยวกับการจัดทำวิทยานิพนธ์ การถอดโน้ตเพลง ขอขอบพระคุณ อาจารย์สุชาติ ภาคสุชล อาจารย์สัญญาชัย ด้วงนุ่ง อาจารย์นิศาธร กองมงคล ที่ได้ให้ความอนุเคราะห์อุปกรณ์ในการทำวิทยานิพนธ์ คอยให้คำปรึกษาเกี่ยวกับการวิเคราะห์เพลง ขอขอบพระคุณ เพื่อนๆ และน้องๆ ทุกท่านที่ผู้วิจัยไม่ได้เอ่ยนามมา ณ ที่นี้ ที่คอยให้กำลังใจจนปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จเสร็จสมบูรณ์ลงได้

สุดท้ายนี้ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณคุณพ่อ พ.จ.อ.เผด็จ ลำเนาครุฑ ผู้ซึ่งล่วงลับไปแล้วที่เป็นแรงบันดาลใจทำให้ผู้วิจัยได้มีวันนี้ ขอกราบขอบพระคุณคุณแม่โสภักดิ์ ลำเนาครุฑ ผู้อบรมสั่ง

สอน เลี้ยงดูผู้วิจัย ให้การศึกษา และคอยให้กำลังใจกับผู้วิจัยในทุก ๆ เรื่อง จนทำให้ผู้วิจัยประสบ
ความสำเร็จในครั้งนี้

พงษ์ธร ล้าเนาครุฑ

สารบัญ

บทที่	หน้า
1 บทนำ.....	1
ภูมิหลัง.....	1
ความมุ่งหมายของการศึกษา.....	9
ความสำคัญของการศึกษา.....	9
ขอบเขตของการศึกษา.....	10
ข้อตกลงเบื้องต้น.....	11
นิยามศัพท์เฉพาะ.....	12
2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	14
เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาด้านวัฒนธรรม.....	14
เอกสารที่เกี่ยวข้องกับrongเง้ง.....	17
เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์.....	22
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	28
3 วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า.....	33
ขั้นรวบรวมข้อมูล.....	33
ขั้นศึกษาข้อมูล.....	34
ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล.....	34
ขั้นสรุป.....	36
4 ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล.....	37
วัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง.....	37
วิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชาวเล หมู่บ้านแหลมตึกแก จังหวัดภูเก็ต.....	38
ถิ่นฐานเดิมชาวเล.....	38
ชาวเลในเกาะสิเหร่ จังหวัดภูเก็ต.....	38

ชื่อที่ใช้เรียกชาวเลแหลมตึกแก จังหวัดภูเก็ต.....	40

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
4 (ต่อ)	
นามสกุลชาวเล.....	40
รูปร่างลักษณะชาวเล.....	41
การแต่งกายของชาวเลในอดีตและปัจจุบัน.....	41
เชื้อสายชาวเลสีเห่.....	41
บ้านเรือน.....	41
ลักษณะบ้านเรือนของชาวเลในอดีต.....	41
ลักษณะบ้านเรือนของชาวเลในปัจจุบัน.....	42
อาชีพ.....	42
ผู้นำชุมชนชาวเล.....	43
ศาสนา.....	43
พิธีกรรมของชาวเล.....	45
พิธีกรรมเกี่ยวกับการเกิด.....	45
พิธีกรรมเกี่ยวกับการแต่งงาน.....	46
พิธีกรรมเกี่ยวกับการตาย.....	48
ประเพณี.....	49
ประเพณีขอทานงานบุญสารทเดือนสิบ.....	49
ประเพณีลอยเรือ.....	49
ประวัติความเป็นมาของรองเง็ง.....	55
ประวัติความเป็นมาของรองเง็งคณะพรสวรรค์.....	56
ประวัตินักดนตรีรองเง็งคณะพรสวรรค์.....	57
เครื่องดนตรี ขั้นตอนการบรรเลง วิธีการบรรเลง และการผสมวง.....	67
รำมะนา.....	67
รำมะนาแม่.....	67
รำมะนาลูก.....	68

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
4 (ต่อ)	
ขั้นตอนการบรรเลง.....	68
วิธีการบรรเลง.....	70
กรับ.....	70
วิธีการบรรเลง.....	72
ฉิ่ง.....	72
วิธีการบรรเลง.....	72
ฉาบเล็ก.....	73
วิธีการบรรเลง.....	74
ไวโอลิน.....	74
วิธีการบรรเลง.....	75
แทมบูรีน.....	76
วิธีการนั่งจับ.....	77
โหม่ง.....	78
วิธีการบรรเลง.....	78
วิธีการผสมวง.....	79
การแต่งกายในการเล่นรองเง็ง.....	80
รองเง็งในพิธีการลอยเรือ.....	81
โอกาสที่ใช้ในการแสดง.....	82
สถานที่ซ้อม.....	82
วิเคราะห์บทเพลงในการเล่นรองเง็ง.....	83
เพลงที่ 1 ลาญดูวา.....	84
เพลงที่ 2 มะอีนัง.....	102
เพลงที่ 3 อายัมติเต๊ะ.....	122

เพลงที่ 4 หาดยาว.....	137
เพลงที่ 5 ตะลั้กตักตัก.....	153

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
เพลงที่ 6 เจ๊ะสูง.....	172
เพลงที่ 7 ปราธูงาเจ๊ะ.....	185
เพลงที่ 8 ปากูเกล้ง.....	202
เพลงที่ 9 กลินตึง.....	217
เพลงที่ 10 สะเจ๊ะลากี้.....	233
เพลงที่ 11 ตะลั้งบุลัน.....	244
เพลงที่ 12 ชีนานูง.....	258
เพลงที่ 13 ปารีโย๊ะ.....	271
เพลงที่ 14 มะอินังสะแลดง.....	282
เพลงที่ 15 ตะเบ๊ะจีเจ๊ะ (เพลงลา).....	296
5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ.....	313
สรุปผล.....	313
อภิปรายผล.....	314
ข้อเสนอแนะ.....	323
บรรณานุกรม.....	324
ภาคผนวก.....	329
ภาคผนวก ก. รายชื่อผู้ให้สัมภาษณ์.....	330
ภาคผนวก ข. ประวัติและผลงานแม่จิว ประโมังกิจ.....	331

ภาคผนวก ค. ประมวลภาพงานภาคสนาม.....	337
ภาคผนวก ง. แบบสัมภาษณ์.....	342
ภาคผนวก จ. โฉนดเพลงรองเง็ง.....	344
ประวัติย่อผู้วิจัย.....	363

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ	หน้า
1 แผนที่จังหวัดภูเก็ต.....	37
2 เกาะกลางหรือแหลมกลาง.....	39
3 หมู่บ้านแหลมตึกแกในปัจจุบัน.....	39
4 ลักษณะชาวเลผู้หญิงและชาย.....	40
5 ลักษณะบ้านเรือนของชาวเลในปัจจุบัน.....	42
6 ศาลพ่อตา ตะโต๊ะ บะหลิว พี่ชาย.....	44
7 ศาลพ่อตา บุนรง น้องชาย.....	44
8 หลวงปู่สุภา กันตสีโลภิกขุ.....	45
9 การขอทานของชาวในงานบุญสารทเดือนสิบ.....	49
10 มาตรการหรือโครงเรือที่ใช้ไม้ทองกลาง ไม่ระกำทำ.....	51
11 ตึกตาถือนอกอยู่หัวเรือเป็นตัวแทนของหัวหน้าเรือ.....	51
12 การตกแต่งดอกไม้รอบเรือ โดยมีโต๊ะหมอนี่ประจำหมู่บ้านเป็นผู้ทำพิธี.....	52
13 ชาวบ้านรื้อรอบเรือ ในพิธีการลอยเรือ.....	52
14 ชาวบ้านนำไม้กางเขนแห้งไปกับขบวนในพิธีกรรมการลอยเรือ.....	53
15 ขบวนแห่ไม้กางเขนในพิธีกรรมการลอยเรือ.....	53
16 ชาวบ้านนำไม้กางเขนมาปักบริเวณที่วางเรือหลังจากนำเรือแห่รอบหมู่บ้าน.....	54
17 พิธีฉลองวันลอยเรือในศาลาอเนกประสงค์ของหมู่บ้าน.....	54
18 นำไม้กางเขนมาปักไว้หน้าหาดของหมู่บ้าน.....	54

19 ผู้ทำการวิจัยร่วมถ่ายรูปแบบกับนักดนตรีคณะพรสวรรค์.....	56
20 นายบุญรอด (อำนวยการ) ประโมทกิจ.....	57
21 นางจิว ประโมทกิจ.....	58
22 นายไกรสร ประโมทกิจ.....	60
23 นายสมชาติ ประโมทกิจ.....	61

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
24 นายเล็ก รักดี.....	62
25 นายตั้งดี ประโมทกิจ.....	63
26 นายสมชาย ประโมทกิจ.....	64
27 นายบุญเทียน ประโมทกิจ.....	65
28 นายบุญทิน ประโมทกิจ.....	66
29 รำมะนาแม่.....	67
30 สัดส่วนของรำมะนาแม่.....	67
31 รำมะนาลูก.....	68
32 สัดส่วนของรำมะนาลูก.....	68
33 การขึ้นหน้ารำมะนา.....	69
34 การตอกเชือกหนุนหน้ากลอง.....	69
35 ลักษณะการบรรเลงรำมะนาแม่และลูก.....	70
36 กรับ.....	70
37 สัดส่วนของกรับ.....	71
38 ลักษณะการบรรเลงกรับ.....	71
39 ฉิ่ง.....	72
40 สัดส่วนของฉิ่ง.....	72
41 ลักษณะการจับฉิ่ง.....	73
42 ฉาบเล็ก.....	73

43	สัดส่วนของฉาบเล็ก.....	74
44	ไวโอลิน.....	74
45	สัดส่วนของไวโอลิน.....	75
46	วิธีการบรรเลงไวโอลิน.....	75

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
47 แทมบูรีน.....	76
48 สัดส่วนของแทมบูรีน.....	77
49 ลักษณะการจับแทมบูรีน.....	77
50 โหม่ง.....	78
51 สัดส่วนของโหม่ง.....	78
52 ลักษณะการจับโหม่ง.....	79
53 การแสดงงานในหมู่บ้าน.....	79
54 ลักษณะการแต่งกายการรำรองเง็ง (ในอดีต).....	80
55 ลักษณะการแต่งกายการรำรองเง็ง (ในปัจจุบัน).....	80
56 พิธีการไหว้ครูก่อนการเล่นรองเง็ง.....	81
57 ศาลาเอนกประสงค์ (สถานที่ซ้อมรองเง็ง).....	82
58 แม่จ้าว ประโมังกิจ.....	331
59 เข็มพระราชทาน ได้รับเมื่อวันที่ 17 กรกฎาคม 2535.....	334
60 โล่พระราชทาน ได้รับเมื่อวันที่ 17 กรกฎาคม 2535.....	334
61 ประกาศนียบัตรที่แม่จ้าว ประโมังกิจ ได้รับจากกระทรวงสาธารณสุข.....	335
62 ประกาศนียบัตรที่แม่จ้าว ประโมังกิจ ได้รับจากคณะกรรมการพัฒนาอำเภอเมืองภูเก็ต.....	336
63 ผู้วิจัยถ่ายภาพพร้อมกับแม่จ้าว ประโมังกิจ (ซ้าย)และแม่ปราณี ประโมังกิจ (ขวา)	337
64 ผู้วิจัยเก็บข้อมูลนักดนตรีคณะพรสวรรค์.....	337

65	ผู้วิจัยเยี่ยมลูกเด็ก นักไวโอลินประจำคณะพรสวรรค์ หลังจากตกเรือ.....	338
66	ผู้วิจัยสัมภาษณ์แม่จั่ว ประโมังกิจ เกี่ยวกับพิธีกรรมลอยเรือ.....	338
67	ผู้วิจัยพูดคุย เชื่อมความสัมพันธ์กับชาวบ้านหมู่บ้านแหลมตึกแก.....	339
68	ผู้วิจัยขณะสัมภาษณ์ข้อมูล.....	339
69	ป้ายชื่อรองเง็ง คณะพรสวรรค์.....	340

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
70 ชาวบ้านช่วยกันตกแต่งเรือในพิธีลอยเรือ.....	340
71 การแสดงรองเง็งนอกสถานที่.....	341
72 ภาพแม่จั่ว ประโมังกิจ ในอดีตเคยร่วมถ่ายรูปลงนิตยสาร.....	341

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

มนุษย์เป็นสัตว์สังคมไม่อาจอาศัยอยู่เพียงลำพังได้ ต้องดิ้นรนเพื่อให้มีชีวิตอยู่รอดและดำรงซึ่งเผ่าพันธุ์ด้วยเหตุผลนี้ มนุษย์จึงมีการเดินทางเพื่อเสาะหาสถานที่อันเหมาะสมต่อการดำรงชีวิตและเผ่าพันธุ์ ในการเดินทางนี้เองทำให้มนุษย์ได้พบเห็นสิ่งต่างๆ มากมาย ได้เก็บเอาสิ่งที่ได้พบเห็นก่อให้เกิดเป็นประสบการณ์นำมาพัฒนาสร้างความรู้ให้กับให้กับเผ่าพันธุ์ตนเอง เมื่อมนุษย์เริ่มมีความรู้ความเข้าใจอาศัยอยู่ร่วมกันเป็นกลุ่ม จำนวนประชากรมีมากขึ้น ปัจจัยที่มาตอบสนองความต้องการพื้นฐานในชีวิตไม่เพียงพอ ทำให้มนุษย์อพยพย้ายถิ่นฐานเพื่อหาแหล่งที่อยู่อาศัยใหม่ เมื่อพบแหล่งที่เหมาะสมก็จะสร้างชุมชนใหม่ และรวมตัวจนกลายเป็นสังคมเกิดขึ้น แต่ละสังคมก็จะมีพื้นฐานและบรรทัดฐานทางสังคมที่แตกต่างกันไปตามลักษณะของสภาพภูมิประเทศ ภูมิอากาศ เกิดอารยธรรมวัฒนธรรม และขนบธรรมเนียมประเพณีจากที่สังคมตนเองสร้างขึ้นหรือเกิดการผสมผสานกับอารยธรรมของสังคมอื่น มีการประยุกต์และปรับให้เข้ากับพื้นฐานทางสังคมของตนจนกลายเป็นวัฒนธรรมที่มีลักษณะเฉพาะและเป็นเอกลักษณ์ของตนเองขึ้นมา "มนุษย์ในสังคมวัฒนธรรมทุกแห่งทั่วโลกมีความต้องการที่จะสื่อ ระบาย สะท้อนหรือแสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึก ความเชื่อและความคิดของตน ด้วยรูปแบบและวิธีการต่างๆ เช่น การวาดภาพ การปั้นรูป การแกะสลัก การรำยรำ การร้องเพลง การทอผ้า การประดิษฐ์เครื่องใช้และเครื่องประดับต่างๆ ฯลฯ กิจกรรมเหล่านี้มีองค์ประกอบร่วมคือการแสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึก อารมณ์หรือการแสดงออกซึ่งความรู้สึกจึงเป็นหน้าที่หลักของศิลปะ ดนตรี การรำยรำ และนิทานพื้นบ้าน นักมานุษยวิทยาเรียกพฤติกรรมในรูปแบบต่างๆ เหล่านี้ว่าพฤติกรรมการแสดง (expressive behavior)" (ยศ สันตสมบัติ.2544 : 250)

ธรรมชาติมนุษย์เมื่อบังเกิดความรู้สึกดีใจย่อมแสดงออกทั้งกิริยาและวาจา เช่น ตบมือ กระโดดโลดเต้นและเปล่งเสียงร้องต่างๆ เป็นภาษาบ้างไม่เป็นภาษาบ้างนี้เป็นธรรมชาติของมนุษย์ มนุษย์ในสมัยดึกดำบรรพ์ก็มีสภาพอย่างเดียวกันนี้ แล้วจึงค่อยๆ วิวัฒนาการต่อมาตามความรู้ ความคิดและสติปัญญาของมนุษย์แต่ละสมัย ยิ่งถึงสมัยที่มนุษย์ได้รวมกลุ่มจัดการปกครองกันเป็นระเบียบเรียบร้อย ตั้งเป็นอาณาจักรบริหารบ้านเมืองเป็นแบบแผน การดนตรีของมนุษย์ก็ย่อมเจริญขึ้นตามไปด้วย โดยมีระเบียบแบบแผนขึ้น และรู้จักสร้างเครื่องดนตรีให้สวยงามและมีเสียงไพเราะยิ่งขึ้น

(มนตรี ตราโมทย์. 2538 : 20) ดนตรีเป็นพฤติกรรมการแสดงอย่างหนึ่งที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว และพบเห็นได้ในทุกสังคมวัฒนธรรม เป็นศิลปะที่ตอบสนองอารมณ์ให้ความสุนทรีย์ช่วยให้มนุษย์คลายจากความเครียดและความกังวลต่างๆ “ดนตรีมีหลายประเภทเช่นเดียวกับศิลปะอื่นๆ ในขณะที่ส่วนหนึ่งของโลกพัฒนาไปอย่างรวดเร็วและก้าวหน้ามาก อีกส่วนหนึ่งก็ยังคงดำรงแบบดั้งเดิมตาม ธรรมชาติ แม้แต่ในประเทศเดียวกันวัฒนธรรมเดียวกัน ก็ยังมีความเจริญก้าวหน้าทางดนตรีไม่เท่าเทียมกัน เพราะบทบาทหน้าที่ของดนตรีและแนวคิดในการสร้างดนตรีของผู้คนในแต่ละสังคมแตกต่างกันไปตามความรู้ความเข้าใจ รสนิยม ความเชื่ออำนาจทางวัตถุ ปัจจัยทางทุนทรัพย์ ความจำเป็นในการใช้งานและระดับชั้นของสังคม ดังนั้น ดนตรีจึงแบ่งออกเป็นประเภทต่างๆ อย่างน้อยก็ 3 ประเภทใหญ่ ๆ คือ ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีแบบฉบับ และดนตรีนิยม” (ปัญญา รุ่งเรือง.2546 : 7) ดนตรีจึงเป็นภาพสะท้อนทางสังคมที่เห็นได้อย่างเด่นชัด สามารถจะบ่งบอกพื้นฐานทางสังคมและความเจริญรุ่งเรืองของสังคมได้ ถ้าสังคมมีการเปลี่ยนแปลง ดนตรีก็นับจะมีการเปลี่ยนแปลงตามสภาพของสังคมไปด้วย “ดังนั้นในทางมานุษยวิทยา จึงมองดนตรีในลักษณะที่สัมพันธ์กับมนุษย์และสังคม ดนตรีคือผลผลิตทางด้านพฤติกรรมและความนึกคิดและการสร้างสรรค์ของมนุษย์ แต่พฤติกรรมที่ทำให้เกิดดนตรีขึ้นมานั้น ก็เป็นสิ่งที่เนื่องจากแนวคิดที่เกิดมาจากสภาพแวดล้อมทางวัฒนธรรมในสังคมที่มนุษย์ดำรงอยู่ การศึกษาและการทำความเข้าใจเกี่ยวกับดนตรีจึงเป็นเรื่องที่สัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรมของมนุษย์ในมิติของเวลาและสถานที่อยู่อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เมื่อเป็นเช่นนี้การมองดนตรีแค่ตอบสนองแต่เพียงความรื่นรมย์ทางสุนทรีย์แต่เพียงอย่างเดียวจึงเป็นสิ่งที่ไม่เพียงพอ จำเป็นต้องดูที่หน้าที่และความสำคัญหรือความหมายของดนตรีในสังคมนั้นๆ ด้วย ซึ่งย่อมเป็นสิ่งแน่นอนว่า จะต้องมีความแตกต่างกันไปในทุกสังคม และระดับของการพัฒนาการของแต่ละสังคม” (ศรีศักร วัลลิโภดม. 2535 : 2)

โดยปกติคนไทยได้ชื่อว่าเป็นคนรักความสนุกสนานมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ไม่ว่าจะทำการใดๆ ก็มักจะนำเอาดนตรีเข้าไปเล่นประกอบกับกิจกรรมต่างๆ เพื่อตอบสนองจิตใจที่รักความสนุกสนานของตน จึงทำให้เกิดมีการละเล่นต่างๆ ขึ้นอย่างมากมายมีการสังสรรค์ สืบทอด ถ่ายเทกันอยู่ตลอดเวลา อันเป็นลักษณะของวัฒนธรรม “ดนตรี การละเล่นและการแสดงพื้นบ้าน สิ่งบันเทิงเพื่อผ่อนคลายจากความเหนื่อยยากจากการทำงานของชาวบ้าน มีหลายอย่าง ได้แก่ ดนตรี เพลง การละเล่น และมหรสพต่างๆ เครื่องดนตรีพื้นบ้านของไทยแบ่งเป็น 4 กลุ่ม คือ เครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี และเครื่องเป่า ในบรรดาเครื่องดนตรีท้องถิ่นทั้งหมดเครื่องตีมีจำนวนมากที่สุด ลักษณะของ

การเล่นดนตรีพื้นบ้านนี้บางภาคอาจจะมีวิวัฒนาการมาจากการเล่นคนเดียว เช่น ซึง สะล้อของภาคเหนือ แล้วจึงมารวมเล่นกันเป็นวง แต่บางภาค เช่น ภาคใต้จะไม่นิยมบรรเลงคนเดียวมักเล่นเป็นคณะ จะเห็นได้ว่าการเล่นดนตรีของชาวบ้านกระทำไปเพื่อความบันเทิงใจ บางครั้งก็ใช้ประกอบพิธีกรรม หรือประกอบการละเล่นหรือการแสดง” (ปรีชา หิรัญประดิษฐ์. 2533 : 34)

เพลงชาวบ้านเกิดจากประเพณี ศาสนา หรือ วัฒนธรรมของชุมชนในท้องถิ่นหรือเขตนั้นๆ นับตั้งแต่ชุมชนที่ไร้ความเจริญไปจนถึงชุมชนที่เจริญแล้ว และมีลักษณะพิเศษไปตามความนิยมของถิ่นนั้นๆ เพลงชาวบ้านได้ใช้ร้องสืบทอดกันมาโดยการจำถ่ายทอดกันมาทางปากหลายชั่วอายุคน ต่อมาค่อยมีชื่อเสียง มีแบบสัมผัสคล้องจองท่วงทำนองไปตามแบบของภาษาถิ่นนั้นๆ ในการขับร้องเพื่อความบันเทิงต่างๆ จะมีจังหวะดนตรีท้องถิ่น (Folk Music) และมีการร้องทำเพลงไปด้วย จึงเกิดเป็นระบำชาวบ้าน (Folk Dance) เข้ามาด้วย” (ภิญโญ จิตต์ธรรม. 2516 : 91) นอกจากเพลงจะใช้ในการบันเทิงและร้องรำในงานต่างๆ ลักษณะของบทเพลงยังบ่งบอกถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ในการดำเนินชีวิตของถิ่นนั้นๆ อีกด้วย “ เนื้อหาของเพลงพื้นบ้านในภาคต่างๆ จะมีเรื่องของความรัก ความตาย ความเศร้าโศก เรื่องเพศ เรื่องที่เกิดเกี่ยวกับสังคมและการเมืองก็อาจมีแทรกอยู่บ้าง แต่ละภาคก็มีเพลงพื้นบ้านหลายประเภท เช่น ภาคเหนือมีเพลงซอ ภาคใต้มีเพลงบอก เพลงนา ภาคอีสานมีหมอลำ เพลงโคราช ส่วนภาคกลางเป็นแหล่งที่มีเพลงพื้นบ้านมากที่สุด เช่น เพลงฉ่อย เพลงพวงมาลัย เพลงเรือ ลำตัด เป็นต้น นอกจากเพลงชาวบ้านแล้วยังมีเพลงกล่อมเด็กซึ่งมีส่วนให้ความอบอุ่นเพลิดเพลินกับเด็กด้วย” (ปรีชา หิรัญประดิษฐ์. 2533 : 34) “เพลงพื้นบ้านจัดเป็นส่วนหนึ่งของคติชาวบ้าน (folklore) ที่น่าสนใจยิ่ง เพราะเพลงสะท้อนให้เห็นวิถีชีวิตความเป็นอยู่ในชนบทธรรมเนียมประเพณี ความเชื่อของชาวบ้านในท้องถิ่นนั้นๆ เพลงพื้นบ้านเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของการบันเทิงที่มีอยู่ในสังคมไทยมานาน และมีความสำคัญอย่างใกล้ชิดกับวิถีชีวิตของคนไทย” (พรณราย คำโสภา.2542 :1) จะเห็นได้ว่าบทเพลงต่างๆ ของเพลงพื้นบ้านที่สะท้อนออกมาเนื้อหาของบทเพลงจะมีความหมายเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม การทำมาหากิน และการดำรงชีวิตของชาวบ้านเป็นส่วนใหญ่ เนื่องจากในสมัยก่อนนั้นยังไม่มีเทคโนโลยีมาอำนวยความสะดวกเหมือนในปัจจุบัน จึงทำให้หลังจากเสร็จภารกิจในการทำงานในแต่ละวัน ชาวบ้านจึงมักจะมารวมตัวกันและนำเอาเครื่องดนตรีต่างๆ มาร่วมกันบรรเลงและร้องเพลงเพื่อหาความบันเทิงผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยจากการทำงาน จึงทำให้เพลงพื้นบ้านที่บรรเลงร้องเล่นกันเป็นส่วนหนึ่งที่ผูกพันกับวิถีชีวิตและการดำรงชีวิตของชาวบ้าน “จากการรวมกลุ่มกันร้องเพลงของชาวบ้านก็ค่อย ๆ พัฒนาไปสู่การแสดงที่มีการแยกผู้

เล่นกับผู้ชม ผู้ที่มีศิลปะความสามารถสูงในการร้อง รำ หรือแสดงจะเป็นผู้เสนอศิลปะที่ตนเองมีความชำนาญยิ่งกว่าผู้อื่น ส่วนชาวบ้านทั่วไปก็จะเป็นผู้รับความบันเทิงจากการแสดงของผู้มีฝีมือเหล่านั้น ลักษณะที่แบ่งผู้แสดงและผู้ชมเช่นนี้จัดว่าเป็นการแสดงหรือมหรสพ เช่น หนังตะลุง โนรา การแสดงมะโย่ง ของภาคใต้ การแสดงละครนอก ลิเก หุ่น ของภาคกลาง การแสดงเรือมอันเร หมอลำ ของภาคอีสาน การแสดงละครขอของภาคเหนือ เป็นต้น” (ปรีชา หิรัญประดิษฐ์.2533 : 34)

ภาคใต้ของประเทศไทย เป็นภูมิภาคหนึ่งที่มีพื้นที่ยาวและแคบ มีระยะความยาวประมาณ 750 กิโลเมตร ส่วนที่กว้างที่สุดจากฝั่งตะวันออกของอำเภอปากพนัง จังหวัดนครศรีธรรมราช ไปจนถึงอำเภอท้ายเหมือง จังหวัดพังงา มีความยาวประมาณ 220 กิโลเมตร ส่วนที่แคบที่สุดคือบริเวณคอคอดกระในจังหวัดระนอง จากฝั่งกระบุรีถึงชายฝั่งด้านตะวันออกมีความกว้างประมาณ 50 กิโลเมตร

อาณาเขตของภาคใต้ ทิศเหนือติดต่อกับอำเภอบางสะพาน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ทิศตะวันออกเป็นชายฝั่งทะเลด้านอ่าวไทย ทิศใต้ติดต่อกับประเทศมาเลเซีย มีพรมแดนยาวประมาณ 500 กิโลเมตร ทิศตะวันตกเฉียงเหนือติดทะเลอันดามัน พื้นที่ทั้งหมดของภาคใต้มีประมาณ 70,189 ตารางกิโลเมตร หรือประมาณ 43,818,125 ไร่ คิดเป็นร้อยละ 13.66 ของพื้นที่ทั้งประเทศ (สารานุกรมภาคใต้ 2529 : 2578 อ้างอิงจาก ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์. 2538 : 13)

ภาคใต้ของประเทศไทยสามารถแบ่งวัฒนธรรมออกเป็น 3 วัฒนธรรมใหญ่ ๆ คือ วัฒนธรรมชาวพุทธ วัฒนธรรมไทยมุสลิม และวัฒนธรรมไทยจีน มีการแบ่งลักษณะเรื่องของวัฒนธรรมในการดำรงชีวิต รวมถึงคติความเชื่อที่เกิดขึ้นจากการดำรงชีวิตตามที่มีสืบต่อกันมา ถ่ายทอดในเรื่องอิทธิพลความเชื่อศาสนาที่ควบคู่กับเผ่าพันธุ์จึงกล่าวได้ว่า วัฒนธรรมนั้นอาจเป็นแนวทางในการแสดงถึงลักษณะของการดำรงชีวิต (สิววรุฑ์ สุทธิ. 2546 : 1) “เมื่อพิจารณาประวัติศาสตร์ของภาคใต้กับภาคกลาง พบว่ามีการสัมพันธ์กันอย่างแน่นแฟ้น มีเมืองนครศรีธรรมราชเป็นเมืองหลักและเป็นศูนย์กลางความเจริญทั้งปวงโดยเฉพาะด้านดนตรีแล้ว เมืองนครศรีธรรมราชมีความเจริญมาก จากหลักฐานต่างๆ จึงปรากฏดนตรีที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมให้เห็นถึงปัจจุบัน สำหรับดนตรีกับการแสดงสามารถศึกษาความเป็นเนื้อแท้ของดนตรีได้จากแนวทำนอง และเพลงที่บรรเลงประกอบการแสดง พบว่ามีลักษณะใกล้เคียงกัน มีการเลื่อนไหลในแนวทำนองตลอดจนชื่อเพลง นอกจากนี้ในช่วงหลังเมื่อชาติตะวันตกเข้ามามีบทบาทต่อชาวบ้าน เช่น ชาวบ้านรับเอาไวโอลิน เบนโจ แอคคอร์ดियอน มาบรรเลงประกอบการแสดงบางประเภท จึงกล่าวได้ว่าดนตรีพื้นบ้านภาคใต้อยู่ในสภาพของการรับ

เอาดนตรีจากกลุ่มชนอื่น เข้ามาปรับใช้เป็นส่วนใหญ่ เช่นเดียวกับทำนองเพลงและชื่อของเพลงในภาคใต้” (ไพโรจน์ ด้วยวิเศษ. 2535 : 2)

จังหวัดภูเก็ต เป็นจังหวัดหนึ่งทางใต้ตอนบนของประเทศไทย อยู่ด้านฝั่งตะวันตกของภาคใต้ ตั้งอยู่ระหว่างละติจูดที่ 7 องศา 45 ลิปดา ถึง 8 องศา 15 ลิปดาเหนือ และลองติจูดที่ 98 องศา 15 ลิปดา ถึง 98 องศา 40 ลิปดาตะวันออก มีลักษณะเป็นเกาะ จัดเป็นเกาะที่ใหญ่ที่สุดในประเทศไทย ตั้งอยู่ทางทิศตะวันตกของภาคใต้ ในทะเลอันดามัน มหาสมุทรอินเดีย มีเกาะบริวาร 32 เกาะ ส่วนกว้างที่สุดของภูเก็ตเท่ากับ 21.3 กิโลเมตร ส่วนเกาะบริวารมีพื้นที่ 27 ตาราง กิโลเมตร รวมพื้นที่ทั้งหมด 570.034 ตารางกิโลเมตร หรือ 356,271.25 ไร่ อยู่ห่างจาก กรุงเทพมหานครตามเส้นทางหลวงหมายเลข 4 และทางหลวงจังหวัดหมายเลข 402 ระยะทาง 867 กิโลเมตร หรือ 688 กิโลเมตร ทางอากาศมีอาณาเขตดังนี้

ทิศเหนือ	ติดต่อช่องแคบปากพระ จังหวัดพังงา เชื่อมโดยสะพานสารสินและสะพานเทพกษัตรี

ทิศตะวันออก	ติดทะเลเขตจังหวัดพังงา

ทิศใต้	ติดทะเลอันดามัน มหาสมุทรอินเดีย

ทิศตะวันตก	ติดทะเลอันดามัน มหาสมุทรอินเดีย (สำนักงานสถิติจังหวัดภูเก็ต :

2545)

จังหวัดภูเก็ตเป็นเกาะที่เกิดจากการเคลื่อนไหวของรอยเลื่อนของเปลือกโลกขนาดใหญ่ ที่เรียกว่ารอยเลื่อนคลองมารุย (Klong Marui Fault) ซึ่งวางตัวเป็นแนวยาวจากจังหวัดสุราษฎร์ธานี และพังงา ลงมาทางทิศตะวันออกของภูเก็ต ทำให้แผ่นดินส่วนนี้ถูกดันออกมาทางใต้กลายเป็นแหลมยาว ๆ อยู่ปลายสุดของจังหวัดพังงาและเมื่อพิจารณาพร้อมกับข้อสันนิษฐานของ ม.จ.จันทบุรีจรัญ รัชนี ที่เชื่อว่าเกาะภูเก็ตคือชื่อเดียวกับ “แหลมตะโกลา” ในบันทึกของปโตเลมีเมื่อคริสต์ศตวรรษที่ 2 ทำให้เชื่อได้ว่า บริเวณช่องปากพระ (ร่องน้ำระหว่างจังหวัดพังงาและเกาะภูเก็ต) เป็นผืนดินมาก่อนที่จะถูกคลื่นลมในทะเลกัดเซาะและตัดออกจากผืนแผ่นดินใหญ่ จนกลายเป็นเกาะที่ใหญ่ที่สุดในประเทศ (สุดราฯ สุขฉายา. 2543 : 15) จังหวัดภูเก็ตเป็นจังหวัดที่มีผู้คนมากมายหลายเชื้อชาติหลายศาสนา ที่มาอาศัยและตั้งรกรากอยู่ร่วมกัน ในบรรดาผู้คนนี้อาศัยอยู่นี้ มีกลุ่มชนดั้งเดิมอยู่กลุ่มหนึ่งได้มาตั้งหลักแหล่งอาศัยอยู่ตามริมหาดในจังหวัดภูเก็ต กลุ่มชนนี้มีชื่อเรียกว่า “ชาวน้ำ” หรือ “ชาวเล”

ชาวน้ำเป็นชนกลุ่มหนึ่งทางตอนใต้ของประเทศไทย อาศัยอยู่ตามเกาะชายฝั่งในมหาสมุทรอินเดียแถบอ่าวภูเก็ต และทะเลอันดามัน ชาวน้ำอพยพเคลื่อนย้ายเร่ร่อนทำมาหากินอยู่ในบริเวณ นับแต่จังหวัด ระนอง พังงา ภูเก็ต กระบี่ และสตูล แต่เนื่องจากชาวน้ำมีอยู่เพียงจำนวนน้อย กระจ่ายอยู่หลายแห่ง ไม่มีปัญหาทางด้านการเมืองและการปกครอง จึงไม่ค่อยเป็นที่รู้จักและได้รับการสนใจ เอาใจใส่ และได้รับการช่วยเหลือจากโลกภายนอกเท่าที่ควร ชาวน้ำจึงอาศัยอยู่โดดเดี่ยวตามลำพัง มีความสัมพันธ์และติดต่อกับคนพื้นเมืองเท่านั้น ชาวพื้นเมืองเรียกชาวน้ำว่า “ชาวทะเล” หรือ “ชาวเล” ตามสำเนียงของชาวพื้นเมืองภาคใต้บางแห่งนิยมเรียกว่า “ไทยใหม่” (ประเทือง เครือหงส์. 2519 : 3-4) “ในวิทยานิพนธ์เรื่องพิธีลอยเรือ: ภาพสะท้อนของสังคมและวัฒนธรรมของชาวเล กรณีศึกษาชุมชนบ้านหัวแหลม เกาะลันตา จังหวัดกระบี่ ของอาภรณ์ อุกฤษณ์ อธิบายถึงกลุ่มชาติพันธุ์ชาวเลว่า ในประเทศไทยแบ่งเป็นสองกลุ่มใหญ่ตามแนวคิดชนวิทยา โดยอาศัยตำนานจากคำบอกเล่าของพวกเขาเองเป็นหลัก

ชาวเลกลุ่มมอเก็น (Moken) แบ่งเป็นสองกลุ่มย่อยคือ มอเก็นปูเลา (Moken Pulau) หมายถึงมอเก็นเกาะหรือที่เรียกกันว่า สิงห์ทะเล กับมอเก็นตามับ (Moken Tamub) หมายถึงมอเก็นบก หรือเรียกกันว่า มอเก็นขละ หรือสิงห์บก มอเก็นทั้งสองกลุ่มใช้ภาษามอเก็นเป็นภาษาพูด โดยมีภาษามอเก็นปูเลาเป็นภาษากลาง ส่วนภาษามอเก็นตามับเป็นภาษาถิ่น

ชาวเลกลุ่มอุรักลาไวย์ (Uraklawoi) ใช้ภาษาอุรักลาไวย์เป็นภาษาพูดตามลักษณะทางภาษาศาสตร์จัดเป็นภาษาถิ่นหนึ่งของมาเลย์

สำหรับจังหวัดภูเก็ตมีชาวเลทั้งสองกลุ่มตั้งถิ่นฐานอยู่สี่หมู่บ้าน บางบ้านเป็นชาวเลกลุ่มเดียวกันทั้งชุมชน บางบ้านอยู่ปะปนคละเคล้ากันไป ได้แก่ หมู่ 4 บ้านแหลมตึกแก ตำบลรัฐฯ เกาะสิเหร่ และหมู่ที่ 3 บ้านสะพาน ตำบลเกาะแก้วอำเภอถลาง เป็นอุรักลาไวย์ทั้งสองชุมชน หมู่ที่ 2 บ้านราไวย์ ตำบลราไวย์ อำเภอเมือง เป็นสิงห์ทะเลปนอยู่กับอุรักลาไวย์ และหมู่ที่ 5 แหลมหลา ตำบลไม้ขาว อำเภอถลาง เป็นสิงห์บกปนอยู่กับอุรักลาไวย์ บ้านแหลมตึกแกบนเกาะสิเหร่นับเป็นชุมชนชาวเลที่ใหญ่ที่สุดในภูเก็ตปัจจุบันมีประชากรถึง 2,000 กว่าคน ส่วนใหญ่ใช้นามสกุลเดียวกันคือ ประโมทกิจ บรรพบุรุษเล่าต่อกันมาว่าชาวเลอุรักลาไวย์ที่อพยพมาจากมาเลเซียเมื่อร้อยกว่าปีที่แล้ว เมื่อแรกขึ้นมาตั้งบ้านเรือนอยู่บนแหลมร้างบนเกาะสิเหร่ แต่เนื่องจากไม่มีความรู้ในเรื่องกรรมสิทธิ์ที่ดิน อีกทั้งเชื่อว่าที่ดินและผืนน้ำเป็นของส่วนรวม ไม่มีใครเป็นเจ้าของ ต่อมาจึงถูกคนเมืองภูเก็ตและพากันย้ายมาอยู่บริเวณแหลมตึกแก แต่แล้วก็เกิดปัญหาตามมาเช่นเคย ปัจจุบันบ้าน

ชาวเลแห่งนี้อยู่บนที่ดินของเอกชนรายหนึ่ง” (สุตารา สุขฉายา. 2543 : 155-156) กลุ่มชนชาวเลเป็นกลุ่มชนที่มีความเหนียวแน่นทางด้านวัฒนธรรม มีภาษาพูด ความเชื่อ ศิลปะ และการละเล่น วัฒนธรรมส่วนใหญ่จึงเป็นกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับความเป็นอยู่รวมถึงอาชีพที่กลุ่มชนเหล่านี้ยึดถือปฏิบัติตามกันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ทั้งนี้หมายถึงวัฒนธรรมทางด้านการแสดงและดนตรีซึ่งมีเอกลักษณ์เป็นของตนเองหรือที่มีชื่อเรียกเป็นที่รู้จักกันทั่วไปว่า “รองเง็ง”

รองเง็ง เป็นศิลปการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ที่มีลักษณะเฉพาะ มีการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างตะวันออกกับตะวันตก ศิลปะการแสดงรองเง็งและดนตรีรองเง็ง มี 2 กลุ่ม คือ กลุ่มฝั่งทะเลตะวันออก ได้แก่ จังหวัด ยะลา ปัตตานี และนราธิวาส อีกกลุ่มหนึ่งคือ กลุ่มฝั่งทะเลตะวันตก ได้แก่ จังหวัดภูเก็ต สตูล ตรัง พังงา กระบี่ เป็นต้น รองเง็ง มีความหมายถึงศิลปการแสดงแบบหนึ่ง ของชาวไทยมุสลิมภาคใต้เป็นการเต้นรำคู่ชายหญิง และร้องเพลงคลอไปด้วย (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2525 : 681) ซึ่งตรงกับพจนานุกรม Malay gen Dictionary (1975 : 226) ว่า Dance with singing in pairs (ณรงค์ชัย ปิฎกรัศดิ์.2538 :189) “มีข้อสันนิษฐานความเป็นมาของรองเง็ง 2 ทางคือ

1. พวกที่หนึ่งกล่าวว่าเป็นการวิวัฒนาการมาจากกระบ๋าชาวเกาะ ซึ่งเป็นการเต้นรำพื้นเมืองของชาว และนำมาเผยแพร่ในบริเวณจังหวัดทางตอนใต้ของประเทศไทย ในจังหวัดสตูลแถบตำบลบุบอย และตำบลใกล้เคียงในเขตอำเภอละงู ทำให้เป็นแหล่งกำเนิดรองเง็งในประเทศไทย ต่อมาก็แพร่หลายไปยังจังหวัดต่าง ๆ ที่อยู่ใกล้เคียง รองเง็งแพร่หลายไปในหมู่ชาวเลด้วย เพราะในกลุ่มชาวเลมีการบวงสรวงเทพเจ้าประจำเกาะ หรือพิธีลอยเคราะห์ประจำปีซึ่งจะจัดขึ้นปีละ 2 ครั้ง เรียกว่า “พิธีลอยเรือ” ในงานดังกล่าวนอกจากจะมีการสนุกสนานด้วยเพลงพื้นเมืองของตนแล้ว ชาวชว มลายูที่มาอาศัยอยู่ตามเกาะต่าง ๆ เหล่านี้ได้มาร่วมสนุกสนานในพิธีของชาวเกาะดังกล่าวด้วย พร้อมกับเอาการเต้นรองเง็งมาเผยแพร่ เลยกลายเป็นการละเล่นที่แพร่หลายไปในหมู่ชาวเลด้วย

2. พวกที่สอง ให้ความเห็นว่ารองเง็งเริ่มมีขึ้นโดยชาวโปรตุเกส ซึ่งเป็นชาวผิวขาวชาติแรกที่เข้ามาในแหลมมลายู ในโอกาสวันสำคัญ เช่น วันปีใหม่หรืองานอื่นๆ มักมีการสนุกสนานโดยการเต้นรำแบบคลาสสิก โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเต้นในจังหวัด “ลาซูดวอ” (ลาซูดัว) ชาวพื้นเมืองที่ได้เห็นเกิดความสนใจ นำไปฝึกซ้อมออกแสดงเพื่อความสนุกสนาน และประติษฐ์ทำรำที่สวยงามเพิ่มขึ้นอีกมากมาย การรำได้แพร่หลายอย่างรวดเร็ว สำหรับในประเทศไทยนั้น รองเง็งจากเมืองกะลันตันและเปรัก เข้ามาแสดงในจังหวัดทางชายแดนภาคใต้ของไทย ชาวพื้นเมืองที่นิยมฝึกฝนตาม

แบบอย่างกันทั่วไป ดัดแปลงที่ร่ำใหม่ ๆ ให้เข้ากับวัฒนธรรม เพราะทั้งชาวไทยและชาวมลายูนิยม ศิลปะแบบร่ำมากกว่าการเต้นแบบตะวันตก” (กลิน คงเหมือนเพชร.ม.ป.ป.: 1-2)

ร้องเง้ง หรือ หล้อเหง้ง เป็นศิลปะการละเล่นพื้นบ้านของชาวเลที่พวกเขาานิยมเล่นกันมาก ชาวเลเรียกการละเล่นชนิดนี้ว่า “รูเงะ” หรือ “รูเง็ก” ชาวภูเก็ตเรียกว่าร้องเง้ง ส่วนชาวปักษ์ใต้อื่นๆ เรียกว่า หล้อเหง้ง การเล่นจะมีดนตรีบรรเลงเป็นทำนองและจังหวะต่างๆ แล้วแต่เพลงที่ร้อง เครื่องดนตรีประกอบด้วย ไวโอลิน ซอ ซึง กรับไม้ และกลองรำมะนา ซึ่งเหมือนเครื่องดนตรีและการ บรรเลงเพลงร้องเง้งของชาวมลายูทั่วไป ผู้ที่ออกมาว่าร้องตามเสียงเพลงและดนตรีนั้นจะใช้ผู้หญิง ซึ่งมีการฝึกหัดกันตั้งแต่อายุน้อยๆ บ้านใดมีลูกสาวชาวเลจะฝึกหัดให้ร้องเง้งให้เป็นทุกคน เพราะ การเล่นร้องเง้งนั้นชาวเลถือว่าเป็นอาชีพของเขายาวหนึ่ง และจะถ่ายทอดให้รับช่วงกันมาเรื่อยๆ จนถึงชั้นลูกชั้นหลาน นอกเหนือจากการฝึกหัดร้องเง้งเพื่อความสนุกสนานและเป็นอาชีพที่จะช่วยให้ มีรายได้เพิ่มขึ้นแล้ว ความจำเป็นของการหัดร้องเง้งอีกประการหนึ่งก็คือไว้สำหรับกระทำพิธีการต่างๆ โดยเฉพาะพิธีลอยเรือ พิธีทำนํ้ามนต์เพื่อสะเดาะเคราะห์ของชาวเลจะขาดการเล่นร้องเง้งในพิธีนี้ ไม่ได้เช่นกัน (จรัส ทองจีน. 2536 : 75-76)

การแสดงร้องเง้งในจังหวัดภูเก็ต ปัจจุบันเหลือคณะร้องเง้งไม่กี่คณะ หนึ่งในนั้นคือคณะร้อง เง้งเกาะสิเหร่หรือที่มีชื่อเรียกว่า คณะพรสวรรค์ ซึ่งเป็นคณะของแม่จิว ประโมทกิจ ในปัจจุบันเป็น คณะร้องเง้งที่ยังคงอนุรักษ์และสืบทอดการแสดงร้องเง้งแบบโบราณและถือได้ว่ามีชื่อเสียงมากที่สุด ในจังหวัดภูเก็ต เป็นคณะร้องเง้งที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ที่ เกาะสิเหร่ หมู่บ้านแหลมตึกแก หมู่ 4 ตำบล รัชฎา อำเภอมะเมือง จังหวัดภูเก็ต หรือที่มีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า หมู่บ้านชาวไทยใหม่ จากสภาพ สังคมในปัจจุบันการเล่นร้องเง้งต้องเสื่อมสลายไปตามกาลเวลา ทั้งนี้เพราะการเล่นอื่นๆ รวมถึง เทคโนโลยีสมัยใหม่ซึ่งมีอิทธิพลที่เหนือกว่าเข้าไปแทนที่และเนื่องด้วยสภาวะทางเศรษฐกิจที่ ปีบรัดให้ต้องดิ้นรนเพื่อปากท้องจึงส่งผลให้คณะร้องเง้งบางคณะต้องปรับเปลี่ยนการแสดงเพื่อให้เข้า กับกระแสของสังคม และสภาวะแวดล้อมในปัจจุบัน จึงทำให้การเล่นร้องเง้งนั้นเปลี่ยนแปลงไป จากเดิม ผู้วิจัยจึงเลือกที่จะศึกษาบทเพลงร้องเง้งของ คณะพรสวรรค์ หมู่บ้านแหลมตึกแก อำเภอมะ เมือง จังหวัดภูเก็ต เพื่อเป็นการอนุรักษ์และสืบสานการเล่นร้องเง้งให้คงอยู่ต่อไป

ความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า

1. เพื่อศึกษาวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการเล่นร้องเงี้ยวคณะพรสวรรค์ หมู่บ้านแหลมตุ๊กแก อำเภอเมือง จังหวัดภูเก็ต
2. เพื่อวิเคราะห์บทเพลงในการเล่นร้องเงี้ยวคณะพรสวรรค์ หมู่บ้านแหลมตุ๊กแก อำเภอเมือง จังหวัดภูเก็ต

ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า

ดังที่กล่าวมาแล้วปัจจุบันร้องเงี้ยวกำลังกลายสภาพเปลี่ยนแปลงไป ตามสภาวะแวดล้อมของสังคมเมืองในปัจจุบัน การเล่นร้องเงี้ยวตามแบบฉบับเดิมกำลังจะหมดไป จะมีหลงเหลืออยู่ก็เฉพาะในคณะร้องเงี้ยวที่ยังคงมีคนรุ่นเก่าคอยสืบสานการเล่นร้องเงี้ยวแบบดั้งเดิมไว้ หากหมดคนรุ่นนี้แล้วในอนาคต แนวทางในการเล่นร้องเงี้ยวอาจเปลี่ยนสภาพไปจากเดิม และอาจต้องสูญหายไปตามสภาพของสังคมและสื่อเทคโนโลยีที่เข้ามา ร้องเงี้ยวคณะพรสวรรค์ หมู่บ้านแหลมตุ๊กแก อำเภอเมือง จังหวัดภูเก็ต ซึ่งเป็นคณะของนางจิว ประโมทกิจ แม่เพลงเป็นหัวหน้าคณะร้องเงี้ยวชาวเลเกาะสิเหร่ ได้ดำเนินงานทางด้านการร้องและร่ำร้องเงี้ยวมาตั้งแต่ พ.ศ. 2488 จนถึงปัจจุบัน เป็นหัวหน้าคณะร้องเงี้ยวชาวเลเกาะสิเหร่ที่ได้รับชื่อเสียงไปทั่วฝั่งอันดามัน ถือได้ว่าเป็นร้องเงี้ยวที่ยังอนุรักษ์และสืบทอดการแสดงร้องเงี้ยวแบบโบราณ ผู้วิจัยจึงเห็นความสำคัญว่าเป็นการสมควรอย่างยิ่งที่จะศึกษาการเล่นร้องเงี้ยวของคณะพรสวรรค์ หมู่บ้านแหลมตุ๊กแก อำเภอเมือง จังหวัดภูเก็ต อันจะก่อให้เกิดประโยชน์ดังต่อไปนี้

1. เพื่อให้ทราบถึงประวัติความเป็นมา เครื่องดนตรี วิธีนั่ง วิธีจับเครื่องดนตรี และบทเพลงที่ใช้ในการเล่นร้องเงี้ยว คณะพรสวรรค์ หมู่บ้านแหลมตุ๊กแก อำเภอเมือง จังหวัดภูเก็ต
2. เพื่อให้ทราบถึงวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการเล่นร้องเงี้ยวคณะพรสวรรค์ หมู่บ้านแหลมตุ๊กแก อำเภอเมือง จังหวัดภูเก็ต
3. เพื่อวิเคราะห์และรวบรวมบทเพลงที่ใช้ในการเล่นร้องเงี้ยวของคณะพรสวรรค์ หมู่บ้านแหลมตุ๊กแก อำเภอเมือง จังหวัดภูเก็ต ไม่ให้สูญหาย

ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า

ผู้วิจัยได้กำหนดการศึกษาโดยผู้วิจัยจะเก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับการเล่นร้องเงี้ยวของคณะพรสวรรค์ หมู่บ้านแหลมตุ๊กแก อำเภอเมือง จังหวัดภูเก็ต

1. เพื่อศึกษาวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องในการเล่นร้องเงี้ยวโดยแยกเป็นหัวข้อดังนี้
 - 1.1 วิถีชีวิตและความเป็นอยู่ของชาวเล หมู่บ้านแหลมตุ๊กแก จังหวัดภูเก็ต
 - 1.2 ประวัติความเป็นมาของร้องเงี้ยว
 - 1.3 ประวัติความเป็นมาของร้องเงี้ยวคณะพรสวรรค์
 - 1.4 ประวัตินักดนตรี
 - 1.5 เครื่องดนตรี ขั้นตอนการบรรเลง วิธีการบรรเลง และการผสมวงในการเล่น

ร้องเงี้ยว

- 1.6 การแต่งกายในการเล่นร้องเงี้ยว
- 1.7 ร้องเงี้ยวในพิธีการลอยเรือ
- 1.8 โอกาสที่ใช้ในการแสดง

2. วิเคราะห์บทเพลงในการเล่นร้องเงี้ยวคณะพรสวรรค์ หมู่บ้านแหลมตุ๊กแก อำเภอเมือง จังหวัดภูเก็ต โดยใช้หลักการวิเคราะห์ตามทฤษฎีดนตรีสากล ดังนี้

- 2.1 รูปพรรณหรือพื้นผิว (Texture)
- 2.2 รูปแบบเพลง (Form)
- 2.3 ทำนองเพลง (Melody)
 - 2.3.1 ช่วงกว้างของเสียง (Range)
 - 2.3.2 กระบวนจังหวะ (Rhythmic pattern)
- 2.4 การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic contour)
 - 2.4.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนอง
 - 2.4.2 การเคลื่อนที่แบบตามลำดับขั้นบันไดเสียง
 - 2.4.3 ทิศทางการดำเนินทำนอง
- 2.5 การใช้ชั้นคู่ประสาน

โดยมีบทเพลงที่จะศึกษาดังนี้

1. ลาภูดูวา	}	(เพลงไหว้ครู)
2. มะอีนัง		
3. อายัมดีเด๊ะ		
4. หาดยาว		
5. ตะลักตักตัก		
6. เจ๊ะสุลง		
7. ปราฐงาเจ๊ะ		
8. ปากูเกล้ง		
9. กลินดิง		
10. สะเจ๊ะลากี		
11. ตะวังบุรัน		
12. ชีนานุง		
13. ปารีโย๊ะ		
14. มะอีนังสะแลดั่ง		
15. ตะเบ๊ะจีเจ๊ะ (เพลงลา)		

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. ข้อมูลที่ใช้ในการศึกษาค้างนี้ จะใช้ข้อมูลจากการลงภาคสนามและเอกสารต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับเรื่องที่จะวิจัย
2. บทเพลงที่นำมาวิเคราะห์จะใช้บทเพลงที่ได้จากการบันทึก การบรรเลงจริงของคณะพรสวรรค์ หมู่บ้านแหลมตุ๊กแก อำเภอเมือง จังหวัดภูเก็ต
3. การศึกษาบทเพลงรองเง็งในครั้งนี เลือกศึกษาเฉพาะทำนองหลักของไวโอลินเท่านั้น
4. การศึกษาวิเคราะห์บทเพลงที่ใช้ในการเล่นรองเง็งจะบันทึกด้วยโน้ตสากล โดยเทียบระดับเสียงกับเปียโนให้เสียงใกล้เคียงมากที่สุด
5. การศึกษาค้างนี้จะใช้ข้อมูลเพลงรองเง็งของคณะพรสวรรค์ หมู่บ้านแหลมตุ๊กแก อำเภอเมือง จังหวัดภูเก็ต

คำนิยามศัพท์เฉพาะ

รองเง็ง หรือ หล้อเหงึง หมายถึง บทร้อยกรองประเภทมุขปาฐะ (Oral Literature) มีการถ่ายทอดจดจำต่อๆ กันมา มีศิลปะความงามอยู่ในตัวเอง เป็นการละเล่นที่นิยมเล่นกันในหมู่ชาวไทยอิสลามและกลุ่มชาวเลที่อาศัยอยู่ตามเกาะแถบชายฝั่งทะเล โดยกลุ่มของชาวเลจะเรียกการเล่นชนิดนี้ว่า รู่เงะ หรือ รู่เง็ก

ชาวเล หมายถึง ชนกลุ่มน้อยกลุ่มหนึ่งที่อาศัยอยู่ตามเกาะ ชายหาด หรือ ชายฝั่งของทะเล ด้านตะวันตกทางตอนใต้ของประเทศไทย บริเวณทะเลอันดามัน ชนกลุ่มนี้มีชีวิตหากินอยู่กับทะเลตลอดเวลา บางครั้งก็เร่ร่อนอพยพโดยอาศัยเรือเป็นบ้าน บางครั้งก็ขึ้นมาพักพิงอาศัยอยู่บนบก โดยสร้างเป็นเพิงพักขนาดเล็กอยู่ใกล้กับทะเล หรือมีชื่อเรียกอีกอย่างว่า ชาวน้ำ

ชาวไทยใหม่ หมายถึง เป็นคำที่สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงพระราชทานโปรดให้เรียกชาวทะเลแทนคำว่า “ชาวเล” หรือ “ชาวน้ำ” หรือแทนคำอื่นๆ ทั้งนี้เพื่อต้องการลดช่องว่างด้านความรู้สึกที่ไม่ดีระหว่างชนกลุ่มนี้กับประชาชนทั่วไป

มอเกิน หรือ มอแกน หมายถึง กลุ่มชาติพันธุ์ของชาวเลซึ่งแบ่งออกเป็นสองกลุ่ม คือ กลุ่มมอเกินปูเลา หมายถึง มอเกินเกาะ หรือที่เรียกกันว่า สิงห์ทะเล กับอีกกลุ่มหนึ่ง คือ กลุ่มมอเกินตามับ หมายถึง มอเกินบก หรือที่เรียกกันว่า มอเกินขละ หรือ สิงห์บก ทั้งสองกลุ่มจะใช้ภาษามอเกินเป็นภาษาพูด โดยใช้ภาษามอเกินปูเลาเป็นภาษากลาง ส่วนภาษามอเกินตามับใช้เป็นภาษาถิ่น

อุรักลาไวย หมายถึง กลุ่มชาติพันธุ์ของชาวเลอีกกลุ่มหนึ่งซึ่งไม่ใช่กลุ่มเดียวกับกลุ่มมอเกิน โดยใช้ภาษาอุรักลาไวยเป็นภาษาพูดตามลักษณะทางภาษาศาสตร์จัดเป็นภาษาถิ่นหนึ่งของมาเลย์

พิธีลอยเรือ หมายถึง พิธีอย่างหนึ่งของชาวเลที่ทุกคนถือว่ามีความสำคัญ เป็นพิธีที่ชาวเลทุกคนต้องมาร่วมอย่างพร้อมเพรียงกันเพื่อบูชาเทพเจ้าที่คุ้มครองทะเล หรือที่ชาวเลเรียกกันว่า ชินบนเกาะก็มี เจ้าเกาะ และสิ่งที่มีอิทธิฤทธิ์ต่างๆ ซึ่งชาวเลเชื่อกันว่าคอยดลบันดาลให้ได้ทั้งคุณและโทษ

ลาซูดวอ หรือ ลาซูดัว หมายถึง การเต้นรำที่จับกันเป็นคู่ๆ หรือที่แปลแบบไทยก็จะเข้าทำนองว่า จังหวะสองเรา หรือ เธอคู่ฉัน

รูปพรรณหรือพื้นผิว (Texture) หมายถึง การประสานทำนอง ทำนองและความสัมพันธ์ระหว่างท่วงทำนองไปกันคนละแนว

รูปแบบเพลง (Form) หมายถึง แบบแผนของการประพันธ์เพลง ซึ่งมีโครงสร้างที่สามารถทำการศึกษาและทำความเข้าใจได้

ทำนองเพลง (Melody) หมายถึง เสียงขึ้นเสียงลงหลายเสียงที่ปะติดปะต่อกันเป็นชุด

ช่วงกว้างของเสียง (Range) หมายถึง ระยะห่างระหว่างตัวโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดและตัวโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดของแนวดำเนินทำนอง

กระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern) หมายถึง การจัดองค์รวมของเสียงที่สัมพันธ์กับเวลา

การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic contour) หมายถึง แนวทางการเคลื่อนที่ของตัวโน้ตที่ต่อเนื่องกันว่ามีทิศทางการเคลื่อนที่ไปแบบใด

การเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนอง หมายถึง การเคลื่อนที่ไปในแนวเดียวกันและมีการใช้โน้ตที่ซ้ำกัน

การเคลื่อนที่แบบตามลำดับขั้นบันไดเสียง หมายถึง การเคลื่อนที่ทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งเป็นคู่ 2

ทิศทางการดำเนินทำนอง หมายถึง การดำเนินทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวถัดไป

ขั้นคู่เสียง (Interval) หมายถึง ระยะระหว่างความสูงต่ำของเสียงสองเสียง

การแปรทำนอง (Variation) หมายถึง การแปรนองให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายจากปฏิกิริยาฉวยพริบของผู้บรรเลง โดยยึดแนวทำนองเดิมไว้

กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) หมายถึง รูปแบบของจังหวะ

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยเรื่อง “รองเง็ง :กรณีศึกษาเพลงรองเง็งคณะพรสวรรค์ อำเภอเมือง จังหวัดภูเก็ต” ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยเพื่อเป็นพื้นฐานในการวิจัย โดยแบ่งประเด็นในการศึกษาดังนี้

1. เอกสารที่เกี่ยวข้อง
 - 1.1 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม
 - 1.2 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับรองเง็ง
 - 1.3 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์
2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. เอกสารที่เกี่ยวข้อง

1.1 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม

ความเข้าใจในเรื่องวัฒนธรรมมีลักษณะที่หลากหลาย วัฒนธรรมนั้นเกิดขึ้นเพื่อสนองความต้องการของมนุษย์ และถูกสร้างขึ้นโดยมนุษย์ ดังนั้นในการศึกษาเรื่องวัฒนธรรมจึงจำเป็นที่จะต้องรู้ความหมายของคำว่า “วัฒนธรรม” เพื่อใช้ประกอบกับการศึกษา มีผู้ที่ศึกษาและให้คำจำกัดความของคำว่า “วัฒนธรรม” ไว้มากมาย ดังนี้

อมรา พงศาพิชญ์ (2534 : 1-2) ให้ความหมายของคำว่า วัฒนธรรมเกิดขึ้นเมื่อมนุษย์ที่อยู่ในบริเวณที่ใกล้เคียงกันในสังคมเดียวกันทำความตกลงกันว่าจะยึดระบบไหนดี พฤติกรรมใดบ้างที่จะถือเป็นพฤติกรรมที่ควรปฏิบัติ ข้อตกลงเหล่านี้คือการกำหนดความหมายให้กับสิ่งต่างๆ ในสังคม เพื่อว่าสมาชิกในสังคมจะได้เข้าใจตรงกันและยึดระบบเดียวกัน ดังนั้นวัฒนธรรมก็คือระบบสัญลักษณ์ในสังคมมนุษย์ที่มนุษย์สร้างขึ้น เมื่อสร้างขึ้นแล้วจึงสอนให้คนรุ่นหลังๆ ได้เรียนรู้หรือนำไปปฏิบัติ วัฒนธรรมจึงต้องมีการเรียนรู้และมีการถ่ายทอด ซึ่งสอดคล้องกับ พระยาอนุมานราชธน (2531 : 2) ซึ่งให้ความหมายคำว่าวัฒนธรรมหมายถึง สิ่งที่มีมนุษย์สร้างขึ้นโดยการอาศัยการเรียนรู้จากกันและสืบเนื่องเป็นความเจริญก้าวหน้า โดยคำว่า วัฒนธรรมเป็นคำสมาสคือการรวมเอาคำ 2 คำ เข้าไว้ด้วยกัน ได้แก่ คำว่า “วัฒน” หมายถึง ความเจริญงอกงามรุ่งเรือง และคำว่า “ธรรม” หมายถึง กฎ ระเบียบ และข้อปฏิบัติ เมื่อรวมคำกันแล้วคำว่า วัฒนธรรมจึงหมายถึง ความเป็นระเบียบ ความมีวินัย

นิคม มุสิกคามะ (2541 : 35-36) ได้กล่าวถึงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมว่า การที่โลกค่อยๆ เปลี่ยนแปลงมาเป็นรูปแบบเดียวกันหมดนั้น อาจจะทำให้ชาติพันธุ์มนุษย์ทั้งหมดขาดวิธีที่จะเผชิญหน้ากับสิ่งที่ตนไม่รู้จักรหรืออันตรายใหม่ๆ ดังเช่น พืชและสัตว์บางตระกูลที่เพาะพันธุ์ขึ้นมาสำหรับให้มีคุณสมบัติที่ต้องการหรือให้ผลมากๆ ซึ่งจะทำให้ขาดความต้านทาน ผู้พืชหรือสัตว์ที่เพาะพันธุ์ขึ้นมาโดยธรรมชาติไม่ได้ ใครจะกล่าวได้ว่าวัฒนธรรมที่กำหนดหรือในลักษณะทางพันธุกรรม ปัจจุบันนี้นั้นสูญหายไปภายใต้ซากของสังคมดั้งเดิม ซึ่งจะไม่เป็นส่วนสำคัญของมรดกแต่อาจเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้มนุษย์ชาติก้าวหน้า ไม่มีอะไรจะห้ามไม่ให้คิดไปว่าวันหนึ่งข้างหน้าสังคมที่มีเทคโนโลยีแผ่กระจายไปทั่วโลกจะพังพินาศเพราะช่องว่างระหว่างวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน ซึ่งสอดคล้องกับ เสฐียรโกเศศ (2496 : 4-5) ได้กล่าวถึงการรับเอาวัฒนธรรมไว้ว่า การรับเอาวัฒนธรรมอย่างใหม่คือวัฒนธรรมสากล ถ้าเกินความพอดีก็มีอันตรายอยู่อย่างหนึ่งคืออาจถอนรากวัฒนธรรมเดิมของตน อันเป็นส่วนสำคัญที่คุ้มกันอันตรายและเป็นความเจริญของชาติเป็นเวลาช้านานได้หลายร้อยปี ให้ร่อนและค่อยหมดไป ในที่สุดกลายเป็นหมดบุคลิกลักษณะไม่มีรากฐานแห่งชาติของตนเอง เพราะวัฒนธรรมที่มีคุณค่าและเป็นประโยชน์แก่ชาติ จะต้องเป็นวัฒนธรรมที่มีรากหยั่งลึก และมีอาการเคลื่อนไหวให้เป็นความเจริญก้าวหน้า ซึ่งในลักษณะดังกล่าว สุพัตรา สุภาพ (2536 : 100-102) ได้แบ่งลักษณะของวัฒนธรรมไว้ดังนี้

1. เป็นสิ่งที่ได้มาโดยการเรียนรู้ เนื่องจากมนุษย์เราแตกต่างจากสัตว์ในแง่ที่เราอาศัยสัญชาตญาณกระทำการต่างๆ ได้น้อยมากหรือไม่ได้เลย และการเรียนรู้ก็ต้องเรียนรู้จากมนุษย์ด้วยกันโดยเฉพาะจากกลุ่มที่บุคคลนั้นเป็นสมาชิกอยู่ สิ่งเหล่านี้ต้องรับการเรียนรู้มาก่อน เป็นสิ่งที่ไม่ได้มาโดยกรรมพันธุ์ ดังนั้นวัฒนธรรมจึงเป็นการถ่ายทอดโดยการเรียนรู้ไม่ใช่ถ่ายทอดทางชีวภาพ และการเรียนรู้ย่อมทำให้เกิดปฏิกิริยาโต้ตอบสัมพันธ์กัน

2. เป็นมรดกทางสังคม วัฒนธรรมจะต้องมีการเรียนรู้ แม้ว่าจะเป็นการเรียนแบบไม่รู้ตัวก็ตาม (เพราะวัฒนธรรมเป็นของมีอยู่แล้วในสังคม) วัฒนธรรมจะต้องมีการสอน ถ้าวัฒนธรรมต้องสิ้นสุดหรือสูญหายไป ก็แสดงว่าคนรุ่นก่อนไม่ได้ถ่ายทอดให้คนรุ่นต่อมา การที่วัฒนธรรมสามารถถ่ายทอดกันได้ ก็เพราะมนุษย์มีภาษาเป็นสื่อกลางในการถ่ายทอด ภาษาจึงเป็นสัญลักษณ์ อย่างหนึ่งใช้กันในทุกวัฒนธรรม ภาษาจึงทำให้มนุษย์แตกต่างจากสัตว์เพราะมนุษย์นั้นเรียนรู้จากสัญลักษณ์ โดยใช้ความเข้าใจและกำหนดลงไปในสิ่งนั้นสิ่งนี้หมายถึงอะไร ภาษาจึงเป็นส่วนประกอบที่สำคัญทางวัฒนธรรม ถ้าปราศจากภาษา วัฒนธรรมจะไม่มีภาระสะสมเพิ่มพูน

3. เป็นวิถีชีวิตหรือแบบของการดำรงชีวิต ความคิดในเรื่องวัฒนธรรมทำให้สามารถจำแนกวัฒนธรรมของสังคมหนึ่ง เป็นวัฒนธรรมเฉพาะอย่าง เพราะบุคคลเกิดในสังคมใดก็เรียนรู้วัฒนธรรมของสังคมนั้น โดยนัยนี้วัฒนธรรมไม่จำเป็นต้องเหมือนกันทุกชาติหรือทุกยุคสมัย จะมีวิถีชีวิตที่เป็นลักษณะของตนเอง จึงไม่ถือว่าวัฒนธรรมของใครสูงต่ำ เป็นการสอนให้มนุษย์เข้าใจสภาพการณ์ต่างๆ ที่ทำให้เกิดความแตกต่างระหว่างกลุ่มต่างๆ ที่แตกต่างกัน

4. เป็นสิ่งไม่คงที่ เพราะมนุษย์มีการคิดค้นสิ่งใหม่ๆ หรือปรับปรุงของเดิมให้เหมาะสมสถานการณ์ที่เปลี่ยนแปลงไป จึงทำให้วัฒนธรรมมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ การเปลี่ยนแปลงนี้อาจมีคนที่มีความคิดแบบเก่าๆ คัดค้านบ้างซึ่งเป็นธรรมดาของสังคมที่กำลังพัฒนา ซึ่งถ้าเราเข้าใจถึงข้อขัดกันนี้ได้ก็จะเป็นแนวทางในการช่วยสร้างวัฒนธรรมที่เป็นประโยชน์แก่คนส่วนใหญ่ได้มาก

วัฒนธรรมเมืองที่เกิดขึ้นนั้นมีความแตกต่างจากวัฒนธรรมพื้นบ้าน ซึ่งนักวิชาการได้ให้ความหมายของวัฒนธรรมพื้นบ้าน ดังนี้

สุริวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2525 : 3-7) ได้ให้ความหมายถึงลักษณะสำคัญของวัฒนธรรมพื้นบ้านไว้ดังนี้ วัฒนธรรมพื้นบ้านมีลักษณะที่เป็นตัวรวมมากกว่าตัวแปร ลักษณะสำคัญที่สุดของวัฒนธรรมพื้นบ้าน คือ ลักษณะที่เป็นมรดกร่วมของกลุ่มชน ได้แก่การมีเนื้อหาสาระหลัก เป็นตัวรวม มีผู้ถือปฏิบัติร่วมกัน และปรากฏร่วมอยู่ในเวลาอันยาวนาน มีทั้งรูปธรรมและนามธรรม วัฒนธรรมพื้นบ้านมีการสืบทอดด้วยวิธีมุขปาฐะ ดังนั้นการสืบทอดวัฒนธรรมพื้นบ้านมาสู่คนรุ่นหลัง หรือแม้คนรุ่นเดียวกันที่ไม่ใช่เป็นคนต้นคิดต้องอาศัยการเล่าด้วยถ้อยคำจากปากสู่ปาก จากคนรุ่นหนึ่งสู่คนรุ่นหนึ่ง โดยปราศจากการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร การบอกเล่าด้วยปากเปล่าเรียกว่าวิธีมุขปาฐะ และเรียกวัฒนธรรมพื้นบ้านว่าวัฒนธรรมมุขปาฐะ (Oral tradition) วัฒนธรรมมุขปาฐะจะแตกต่างกับวัฒนธรรมลายลักษณ์ (Literary tradition) ตรงที่วัฒนธรรมลายลักษณ์มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร โดยปกติจะถูกจำกัดความหรือนิยามด้วยตัวผู้เขียน ลักษณะสำคัญอีกประการหนึ่งของวัฒนธรรมพื้นบ้านซึ่งเป็นไปตามครรลองของการถ่ายทอดด้วยปาก คือ การสงวนรักษามิให้ขัดจำกัดตามความสามารถของการจำของผู้รับทั้งขึ้นอยู่กับความสนใจของผู้รับและของสังคมยุคนั้นๆ วัฒนธรรมพื้นบ้านไม่อาจคงลักษณะดั้งเดิมอยู่เป็นนิรันดร์ แต่จะมีการเปลี่ยนแปลงแตกต่างกันและพัฒนาต่อเนื่องกันไป เพราะวลัวนแต่มีความเป็นตัวเป็นตนอยู่ได้ด้วยการอาศัยความสามารถของความจำและการเสริมแต่งของเฉพาะบุคคล ซึ่งสอดคล้องกับถรงค์ วันดี (2530 : 119) ได้กล่าวถึงการพัฒนาทางวัฒนธรรมของมนุษย์ไว้ดังนี้ วัฒนธรรมของมนุษย์มีพัฒนาไปได้มากน้อยเพียงใดขึ้นอยู่กับความเจริญทางจิตใจและสติปัญญา

ของมนุษย์ ถ้าจิตใจและสติปัญญาเจริญ สิ่งที่สูงขึ้นเป็นวัฒนธรรมก็เจริญและเป็นไปตามส่วนที่สมดุลกัน ปัจจัยที่ทำให้วัฒนธรรมเจริญมี 3 ประการ คือ การสะสม การปรับปรุง และการถ่ายทอด ซึ่งจะเห็นว่าวัฒนธรรมไม่ใช่เป็นอยู่อย่างใดก็อย่างนั้น แต่มีสภาพเหมือนสิ่งมีชีวิต มีอดีต ปัจจุบัน และอนาคต ถ้าคนในสังคมไม่รู้จักสะสมปรับปรุงและถ่ายทอด วัฒนธรรมก็จะสลายไป ในที่สุดวัฒนธรรมจะมีลักษณะแข็งกระด้างไม่สามารถปรับตัวให้ก้าวหน้าทันสมัยกับสังคมอื่นได้ ในแนวทางเดียวกัน กาญจนา อินทรสุนานนท์ (2540 : 17-212) ได้สร้างทฤษฎีรากแก้ว ซึ่งเป็นทฤษฎีที่กล่าวถึงความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมของสังคมไทยไว้ดังนี้

1. อยู่อย่างไทย
2. ใฝ่ใจศึกษา
3. เสาะหาความรู้
4. เข้าสู่นิยาม
5. สร้างสมอุดมการณ์
6. สืบสานวัฒนธรรม
7. จดจำประเพณี
8. ขงดีศาสนา

จากหลักการที่กล่าวมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างชุมชนให้เข้มแข็งโดยชุมชนจะต้องมีแนวทางปฏิบัติและอุดมการณ์ร่วมกัน เพื่อให้จะให้ชุมชนและสังคมนั้นเกิดความเข้มแข็ง โดยยึดหลักตามทฤษฎีรากแก้วทางวัฒนธรรมที่กล่าวมาข้างต้น

1.2 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับรองเง็ง

ปัทมาพร ชเลศพิศ (2542 : 9) ได้กล่าวถึง การแสดงพื้นเมือง เป็นการละเล่นของชาวบ้านที่แตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่น จนมีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง ถือกำเนิดมาเป็นเวลาช้านาน สะท้อนให้เห็นถึงชีวิตความเป็นอยู่ ขนบธรรมเนียมประเพณี ความเชื่อ โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อการพักผ่อนหย่อนใจ การแสดงพื้นเมืองได้รับความนิยมและได้ถูกสืบทอดต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบันอย่างไม่ขาดตอน ซึ่งในลักษณะดังกล่าว อุดม หนูทอง (2531 : 1-2) ได้กล่าวถึงลักษณะสำคัญของดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านว่า ดนตรีและการละเล่นย่อมมีขอบเขตกว้างขวางครอบคลุมถึงดนตรีและการละเล่นทุกชนิด ของทุกกลุ่มและทุกระดับ ดังนั้น เมื่อจะกล่าวจำเพาะดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านจึงต้องกำหนดขอบเขตและบ่งชี้ลักษณะสำคัญลงไปให้ชัดเจน ซึ่งประมวลสรุปได้ดังนี้

1. ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านเป็นมรดกร่วมกันของกลุ่มชนชาวบ้านโดยชาวบ้านและเพื่อชาวบ้าน นั่นคือชาวบ้านเป็นต้นคิด เป็นผู้เล่น เป็นผู้สืบทอด และเพื่อสนองความต้องการของชาวบ้านเป็นหลัก

2. ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านไม่ปรากฏผู้เป็นต้นคิด ถ่ายทอดโดยการบอกเล่า (Oral transmitted) การเรียนแบบ ดำรงอยู่ด้วยการจดจำและการปฏิบัติต่อ ๆ กันมา

3. ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านมีความเรียบง่าย ตรงไปตรงมา สอดคล้องกับพื้นฐานการดำรงชีพและความรู้สึกนึกคิดของชาวบ้าน

4. ใช้ภาษาถิ่น ฉันทลักษณ์ ท่วงทำนอง ลีลา ของเฉพาะถิ่นเป็นรูปแบบของการแสดงออก

5. ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านย่อมมีการเปลี่ยนแปลงประสมประสานกับดนตรีและการละเล่นของชนกลุ่มอื่นๆ ตลอดจนวัฒนธรรมใหม่ที่เข้ามาเกี่ยวข้อง แต่ทราบได้ที่ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านนั้นยังคงรักษาเอกลักษณ์ไว้ได้ก็ยิ่งถือว่า ดนตรีและการละเล่นนั้นเป็นมรดกวัฒนธรรมพื้นบ้านของกลุ่มชนนั้น ซึ่งสอดคล้องกับ ไชแสง ศุภะวัฒนะ (2525 : 5-7) ได้ชี้ให้เห็นถึงลักษณะสำคัญ 3 ประการของดนตรีพื้นบ้านคือ

ประการที่หนึ่ง ดนตรีพื้นบ้านที่ตกทอดมาจนทุกวันนี้ ในอดีตจะต้องเป็นที่รู้จักกันดี หรือได้รับความนิยมนอย่างกว้างขวาง

ประการที่สอง ดนตรีพื้นบ้านมักจะเกิดและเติบโตขึ้นในกลุ่มชนในอดีตที่ด้อยความเจริญ ผู้คนเหล่านั้นมักจะเป็นชาวนา ชาวไร่ ที่อยู่ในชนบท

ประการที่สาม เนื่องจากอาศัยวิธีจดจำสืบทอดกันมา เมื่อกาลเวลาผ่านไป การเลอะเลือนย่อมเกิดขึ้นได้เป็นของธรรมดา

กิ่งแก้ว เพ็ชรราช (2545 : 185) ได้กล่าวถึงเพลงดนตรีของไทยว่า เพลงดนตรีของไทยเราถ้าพิจารณาให้ดีจะมีของชาติอื่นปะปนอยู่ทั้งนี้ อาจเป็นเพราะก่อนที่ไทยจะเข้ามาในดินแดนสุวรรณภูมิ มีชาติละว่าเป็นของท้องถิ่นมาก่อน ต่อมาเมื่อมีขอมปกครอง และบางสมัยมีพม่า รวมทั้งนำเอาแบบแผนของอินเดียไว้มาก ลักษณะเป็นของชาตินั้นๆ ปะปนอยู่ด้วย แต่การที่จะบอกได้ทันทีหรือสามารถเดาได้ว่า เพลงนี้เป็นของชนชาติใดหรือเผ่าใด ผู้ที่จะบอกได้อย่างถูกต้องหรือใกล้เคียงนั้น จะต้องคุ้นเคยกับเพลงพื้นบ้านของชาตินั้นๆ มาเป็นอย่างดีเสียก่อน ซึ่งในลักษณะดังกล่าวนี้ อุดม หนูทอง (2524 : 1) ได้กล่าวว่า ดนตรีเป็นวัฒนธรรมด้านศิลปะแขนงหนึ่ง จึงมีอารมณ์และท่วงทำนองของเจ้าของเป็นพื้นฐานและมีเอกลักษณ์ของสังคมปรุงเสริมอยู่ค่อนข้างซับซ้อน แนบเนียน ดนตรีพื้นเมืองเกิดจากอารมณ์และท่วงทำนองของชาวบ้าน จึงมี

ลักษณะต่างจากดนตรีที่เป็นงานของศิลปิน ...อารมณ์และทรรศนะของชาวบ้านเกิดจากอิทธิพล
นานาประการของสังคมพื้นเมือง ทั้งที่เป็นสภาวะตามธรรมชาติของแต่ละสังคมอันมีสภาพ
ภูมิศาสตร์ดินฟ้าอากาศ เป็นอาทิ และที่เป็นภาวะอันเกิดจากกลไกหรือระบบของสังคมนั้นๆ
ด้วยเหตุนี้ดนตรีพื้นเมืองในแต่ละถิ่นจึงมีลักษณะพิเศษแตกต่างกัน ความแห้งแล้งของภาคอีสาน มี
ส่วนทำให้ทัศนะของชาวบ้านภาคนี้เห็นถึงความหวังต่อพืชผลด้านเกษตร ค่อนข้างยากที่จะหวัง
และมักพบกับความทุกข์ยากเสียมากกว่าอื่น เสียงแคนของอีสานจึงบ่งบอกความเศร้าและ
ความหวังอยู่ ต่างกับภาคเหนือซึ่งดินฟ้าอากาศชุ่มชื้น อุดมด้วยความมั่งคั่งงามของธรรมชาติ มี
อารมณ์เยือกเย็น ชื่นบาน พุดจาอ่อนหวาน เสียงซึงของภาคเหนือจึงมีลีลาอ่อนหวานและ
อ้อยสรว้อยเนิบช้า ซึ่งสอดคล้องกับ สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2524 : 2-4) ได้กล่าวถึงเอกลักษณ์
ของดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ว่า ลีลาดนตรีของภาคใต้มีจังหวะที่กระชั้นหนักแน่น เฉียบขาด
ฉับพลัน มีความอึกทึกเร้าใจมากกว่าความอ่อนหวานคล้ายลีลาคลื่นกระแทกฝั่งและยอดไม้สะบัด
การแสดงออกทางอารมณ์ศิลปะของชาวใต้เป็นแบบง่ายๆ มีสัจจะมากกว่าความผันการสื่อสาร
ทางอารมณ์ จึงเน้นที่ถ้อยคำและวาจาแห่งกาย มากกว่าการใช้สัญลักษณ์ที่ซับซ้อนซ่อนความผัน
การดนตรีจึงมีบทบาทเพียงช่วยเสริมถ้อยคำและท่าทางบ่งบอกความร่าเริง ครื้นเครง เครื่องดนตรี
ของภาคใต้ส่วนมากจึงเป็นเครื่องดีให้จังหวะประกอบคำขับร้อง และท่าทางการเต้นรำมากกว่าจะ
ใช้เป็นการทำนองเพื่อสื่ออารมณ์ ...เนื่องจากดนตรีพื้นเมืองของภาคใต้เป็นเพียงเครื่องใช้จังหวะของ
การร้องรำ ดนตรีภาคใต้จึงใช้ประกอบการละเล่นเสมอ ไม่มีการบรรเลงดนตรีล้วนแบบภาคอื่นๆ
เพราะไม่มีเครื่องเดินทำนอง ยกเว้นกาหลอเพียงอย่างเดียวที่เป็นดนตรีประโคมงานศพ แต่ก็เป็น
ดนตรีแบบชวา มลายู โดยใช้ปี่อ้อเดินทำนอง เนื่องจากภาคใต้ติดแดนกับมาเลเซีย จึงมี
วัฒนธรรมชวา มลายู เข้ามาประสมกันอยู่มาก ดนตรีและการละเล่นพื้นเมืองก็มีการถ่ายทอดถึง
กัน ในแนวทางเดียวกัน เรณู โกศินานนท์ (2534 : 173) ได้กล่าวถึงพิธีกรรมและการละเล่น
ของภาคใต้ในเรื่องของการแสดง “รองเง็ง” ซึ่งมีการสันนิษฐานว่าเป็นการแสดงของชาวโปรตุเกส
หรือชาวดัชต์มาก่อน แล้วก็ได้แพร่หลายมาจากอินโดนีเซียอีกต่อหนึ่ง จากนั้นขยายตัวออกไปสู่
ภาคอื่น ๆ มากขึ้น ในภาคใต้นั้นแต่เดิมมามีผู้อธิบายว่าเป็นการแสดงที่ผสมกับการแสดงมะโย่ง
คือเมื่อหยุดมะโย่งเพื่อพักเหนื่อยราว 10-20 นาที ก็จะสลับการเต้นรองเง็ง โดยผู้แสดงมะโย่ง
นั้นออกมาจับคู่เต้นรำแล้วผู้ดูก็พลอยผสมโรงสนุกสนานไปด้วย ...คู่เต้นอยู่จนจบเพลงมักเต้นได้ดี
และสวยงาม ซึ่งสอดคล้องกับ ณรงค์ชัย ปิฎกวัชร (2530 : 189-192) ได้กล่าวถึงการเกิด
ศิลปะรองเง็งว่า การเกิดศิลปะรองเง็งเริ่มต้นที่นักเดินเรือชาวตะวันตกที่หวังผลในเชิงการค้ากับ
ประเทศทางโลกตะวันออก เพื่อสำรวจดินแดน หรือเพื่อหวังแผ่และล่าอาณานิคม เพื่อการค้าหรือ

เพื่อเผยแพร่ศาสนาทั้งหลายทั้งปวงนี่ก็คือการเดินทางจากตะวันตกสู่ตะวันออก ...กิจกรรมการเล่นที่เป็นนันทนาการของชาวตะวันตก มีทั้งในเทศกาลงานรื่นเริงตามวัฒนธรรมของตะวันตก ที่สร้างความสนใจให้แก่ชาวพื้นเมืองมาก ภาพสะท้อนของการเดินรำชายหญิง มีการขับร้องและดนตรีประกอบทำเต็นที่มีลีลาจังหวะต่างๆ เป็นส่วนให้เกิดการนำมาเรียนแบบขึ้นในกลุ่มชนชาวพื้นเมืองมลายูและขยายกว้างออกไปตามชุมชนที่มีการติดต่อได้ ทั้งในพื้นที่ทางภาคใต้ของไทยในปัจจุบัน ...อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาจากกลุ่มชนที่เล่นศิลปะร้องเงี้ยวในพื้นที่ดังกล่าวเป็นการลอกเลียนแบบการเต้นของชาวตะวันตกแล้วนำมาดัดแปลงให้เข้ากับลักษณะของสังคมและวัฒนธรรมท้องถิ่นมุ่งการเล่นในลักษณะสนุกสนาน

ประพนธ์ เรืองณรงค์ (2529 : 3004-3013) กล่าวว่า การเล่นร้องเงี้ยวเป็นที่นิยมเล่นกันในหมู่ชาวมุสลิมเชื้อสายมลายูแต่โบราณ การเล่นชนิดนี้น่าจะได้รับรูปแบบมาจากชนชาวยุโรป เช่น โปรตุเกส หรือ ฮอลันดา ต่อมากลุ่มชนชาวชวามลายูนำมาดัดแปลงเป็นการเล่นของบันตนและขุนนางชาวมุสลิมในเขตสามจังหวัดภาคใต้ในอดีต คือ ปัตตานี ยะลา และนราธิวาส รับมาเล่นอีกต่อหนึ่งโดยเล่นกันอยู่เฉพาะในหมู่ชนชั้นสูงและได้เผยแพร่สู่ชาวบ้านโดยการแสดงมะโย่ง ซึ่งเป็นการละเล่นพื้นบ้านอีกอย่างหนึ่งของชาวไทยมุสลิมในเขตดังกล่าว การเล่นร้องเงี้ยว ในกลุ่ม 4 จังหวัดภาคใต้ ใช้เพลงประกอบที่มีเนื้อร้องเป็นภาษามลายู เพลงที่ใช้ร้องประกอบทำเต็นมีประมาณ 10 เพลง เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการให้จังหวะมี รำมะนา ซอ และไวโอลิน ปัจจุบันมีการเพิ่มกีตาร์เข้าไปด้วย ปัจจุบันการเล่นร้องเงี้ยวก็ยังเป็นที่นิยมกันอยู่ในหมู่คนไทยมุสลิม แต่ส่วนใหญ่เป็นร้องเงี้ยวชั้นต่ำในลักษณะรำวงไม่ใช่ร้องเงี้ยวที่เป็นศิลปะการเต้นรำชั้นสูงหรือขุนนางมุสลิมในสมัยก่อน

ประเทือง เครือหงส์ (2519 : 107-108) กล่าวว่าร้องเงี้ยวเป็นการละเล่นที่ชาวน้ำจัดขึ้นบ่อยๆ แต่เป็นที่น่าสังเกตว่านางรำเป็นผู้หญิง บ้านใดที่มีลูกสาวจะต้องฝึกหัดลูกสาวของตนรำร้องเงี้ยวให้เป็น การรำร้องเงี้ยวถือเป็นอาชีพอย่างหนึ่ง และรับช่วงต่อมาเรื่อยๆ ในชั้นลูกหลาน การละเล่นดนตรีและเครื่องดนตรีเหมือนกับร้องเงี้ยวทุกอย่าง มีเพลงขับพร้อมๆ กับการเดินรำ การเดินรำก็มีหลายจังหวะขับแก้กันไปเรื่อยๆ มีบทร้องที่สนุกสนาน ปัจจุบันร้องเงี้ยวเป็นที่ชื่นชอบของชาวน้ำแถบเกาะสีเฮอร์ เกาะลันตา เกาะอาดัง เกาะจำ และเกาะลันตาในสหพันธรัฐมาเลเซีย บางแห่งกลายมาหัดเป็นรำวงก็มี โดยเฉพาะแถบเกาะสีเฮอร์ เพราะมีชาวน้ำมีโอกาสเข้าสู่ตัวเมืองบ่อยๆ และเป็นที่น่าสนใจทั้งเป็นที่นิยมชมชอบของคนหนุ่มสาว ปัจจุบันร้องเงี้ยวจึงฝึกกันทั้งรำวงและร้องเงี้ยว สถานที่ฝึกก็ฝึกกันในหมู่บ้าน ร้องเงี้ยวที่มีชื่อได้แก่ร้องเงี้ยวที่ลันตา เกาะ

อาดัง เกาะจำ และเกาะสิเหร่ มีเกาะละ 1-2 คณะ เครื่องดนตรีที่ใช้จะใช้รำมะนา ไวโอลิน หรือ ซอเป็นหลัก บางแห่งใช้ถ้ำน้ำมันขนาดใหญ่ใช้ไม้เคาะตามจังหวะที่ต้องการ บทเพลงที่ขับไปพร้อมกับจังหวะจะเป็นเพลงร้องแข็งแรงเป็นภาษาชาวบ้านปะปนกับภาษามลายูบ้าง อินโดนีเซียบ้าง ปัจจุบันมักใช้เนื้อเพลงที่เป็นภาษาไทยแต่ขับให้เข้ากับจังหวะร้องแข็งแรง นอกจากนี้ก็มีเพลงลูกทุ่งประกอบด้วย ซึ่งสอดคล้องกับ สุภา วัชรสุขุม (2530 : 25-32) กล่าวว่า ร้องแข็งแรงเป็น ศิลปะการแสดงหมู่ ประกอบด้วยผู้เต้นชายหญิงเป็นคู่กัน จำนวนคู่ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของสถานที่ แต่ที่นิยมเต้นกันไม่ต่ำกว่า 5 คู่ ชายหญิงฝ่ายละ 5 คน เข้าแถวแยกกันเป็นแถวตอน ชายหนึ่งแถวหญิงหนึ่งแถวยืนห่างกันพอสมควร ท่าเต้นนั้นเครื่องดนตรีเริ่มทุกคนต้องทำท่าสละม (โค้งตัวให้กัน) และเมื่อจบเพลงก็จะสละมอีกครั้ง ลีลาท่าเต้นจะเคลื่อนไหวทั้งมือทั้งเท้า และ ลำตัวอย่างมีนิมิต เพลงร้องแข็งแรงมีลักษณะจังหวะของแต่ละเพลงไม่ปะปนกัน ผู้เต้นจะต้องจำให้ได้ทั้งหมด และต้องรู้ว่าเพลงไหนช่วงไหนเต้นอย่างไร นอกจากนี้จุดเด่นของการเต้นได้แก่ การเต้นเปลี่ยนจังหวะ ช้า-เร็ว การยั่วเย้าเล่นสนุกสนานระหว่างคู่เต้นและความพร้อมเพรียงในการเต้น การแต่งกายตามแบบแผนเก่าของการเล่นร้องแข็งแรงนั้นฝ่ายชายจะนุ่งกางเกงขาวกรอมเท้า แล้วนุ่งผ้าทับข้างนอกยาวเหนือเข่าเล็กน้อย สวมเสื้อคอกลมแขนยาวผ่าครึ่งอกสีเดียวกับกางเกง สวมหมวกแขกสีดำ ส่วนหญิงมักจะแต่งเป็นชุดทั้งผ้าถุง และเสื้อแบบแขนยาวผ่าอกตลอดหรือ เสื้อคอขาวแขนสามส่วน

สถาพร ศรีสังข์ และเวียน ชนะกุล (2529 : 4001-4004) ได้กล่าวถึงดนตรีที่ใช้ประกอบการเล่นร้องแข็งแรงว่า มีไวโอลิน และรำมะนาเป็นหลัก อาจมีฆ้องและฉิ่งเสริมเข้าไปด้วยก็ได้ ร้องแข็งแรงสามารถเล่นได้ทุกงาน ทั้งงานมงคลและอวมงคล จังหวะเพลงที่ใช้ร้องมีทั้งที่เป็น “คำเรียน” คือคำที่จำสืบทอดกันมา และที่คิดผูกแต่งขึ้นใหม่ด้วยปฏิภาณของผู้ร้องเอง ภาษาที่ใช้ขับร้องเพลงในบางพื้นที่ เช่น ภูเก็ต และกระบี่มักใช้ภาษามลายูถิ่น ส่วนในเขตจังหวัดตรังไทยถิ่นใต้เป็นหลักผสมด้วยภาษามลายูถิ่นบ้างในบางส่วน เนื้อเพลงมักจะสะท้อนถึงเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการเกี่ยวพาราสีระหว่างชายหญิง แต่ก็มีไม่น้อยที่สะท้อนให้เห็นถึงชีวิตและโลกทัศน์ด้านต่างๆ ของชาวบ้านในท้องถิ่นนั้นๆ เนื้อเพลงหลายส่วนสะท้อนให้เห็นถึงความประสมประสานทางวัฒนธรรมระหว่างชาวไทยพุทธกับชาวไทยมุสลิมอย่างเป็นรูปธรรม

กลิน คงเหมือนเพชร (ม.ป.ป.:1) ได้กล่าวถึงความเป็นมาของร้องแข็งแรง โดยตั้งสันนิษฐานความเป็นมาของร้องแข็งแรงไว้ 2 ทาง คือ

1. กลุ่มแรก กล่าวว่าเป็นการวิวัฒนาการมาจากการเต้นรำพื้นเมืองที่เรียกว่า ระบำชาวเกาะ นำมาเผยแพร่โดยชาวจีนในบริเวณจังหวัดทางตอนใต้ของประเทศไทย และกล่าวว่าแถบสตูล บุบย และตำบลใกล้เคียงในอำเภอระแงะ เป็นแหล่งร้องเงี้ยวในประเทศไทย ต่อมาก็แพร่หลายไปยังจังหวัดต่างๆ ที่อยู่ใกล้เคียง ร้องเงิวนั้นแพร่หลายไปในหมู่ชาวเลด้วย เพราะในหมู่ชาวเลมีการบวงสรวงเทพเจ้าประจำเกาะ หรือพิธีลอยเคราะห์ประจำปีซึ่งจัดขึ้นปีละ 2 ครั้ง เรียกว่า “พิธีลอยเรือ” ในงานดังกล่าวนอกจากมีการสนุกสนานด้วยเพลงพื้นเมืองของตนแล้ว ชาวจีน มลายูที่มาอาศัยอยู่ตามเกาะต่างๆ เหล่านี้ได้มาร่วมสนุกสนานในพิธีของชาวเกาะต่างๆ ด้วย พร้อมกับเอาการเต้นร้องเงี้ยวมาเผยแพร่ เลยกลายเป็นการเล่นที่แพร่หลายไปในหมู่ชาวเลด้วย

2. กลุ่มที่สอง กล่าวว่าร้องเงี้ยวเริ่มมีขึ้นโดยชาวโปรตุเกส ซึ่งเป็นชาวมิชชันนารีพวกแรกที่เข้ามาในแหลมมลายู ในโอกาสวันสำคัญ เช่น วันขึ้นปีใหม่หรืองานอื่นๆ มักมีการสนุกสนานโดยการเต้นรำแบบคลาสสิก โดยเฉพาะการเต้นในจังหวัด “ลาซาดูวอ” (ลาซาดัว) ชาวพื้นเมืองที่ได้เห็นเกิดความสนใจนำไปฝึกซ้อมออกแสดงเพื่อความสนุกสนาน และประติษฐ์ทำรำที่สวยงามเพิ่มขึ้นอีกมากมาย การรำแพร่หลายไปอย่างรวดเร็ว สำหรับประเทศไทยนั้นร้องเงี้ยวจากเมืองกะลันตันและเปรักเข้ามาแสดงในจังหวัดทางชายแดนภาคใต้ของไทย ชาวพื้นเมืองที่นิยมก็ฝึกฝนตามแบบอย่างกันทั่วไปได้ดัดแปลงทำรำใหม่ๆ ให้เข้ากับสภาพวัฒนธรรม เพราะชาวไทยและชาวมลายูนิยมศิลปะแบบรามาวมากกว่าการเต้นตามแบบตะวันตก

สมหมาย ปิ่นพุทธศิลป์ (2529 : 5) ได้อธิบายถึงการเต้นร้องเงี้ยวของชาวเลที่มีความเชื่อเกี่ยวกับพิธีลอยเรือว่าชาวเลจะจำร้องเงี้ยวทั้งยังเด็กเล็กๆ ไปถึงคนชรา เด็กเล็กๆ ที่ยังเดินไม่ได้ชาวเลก็จะอุ้มขึ้นไปรำจนหลับอยู่บนบ่า ชาวเลจะเริ่มรำร้องเงี้ยวตั้งแต่คืนวันขึ้น 13 ค่ำ เดือน 6 และเดือน 11 บางส่วนจะรำวนรอบเรือพิธีตั้งแต่เริ่มวางแห่เรือไปจนพิธีเสร็จ เชื่อกันว่าชาวเลที่รำรอบเรือมากรอบที่สุดจะได้บุญมากเท่ากับจำนวนรอบที่รำ

1.3 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์

ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงศ์ (2529 : 9-10) ได้กล่าวถึงองค์ประกอบของดนตรี ในถนนดนตรีเกี่ยวกับสิ่งที่ขาดหายไปโนเพลงพื้นบ้าน ดังนี้

1. ทำนอง เพลงพื้นบ้านทุกเพลงมีทำนอง และทำนองนี้แหละที่ช่วยให้เราระบุสัญชาติของดนตรีได้ องค์ประกอบย่อยของทำนองมีหลายอย่าง นอกจาก “บันไดเสียง” แล้วยัง

มีรูปร่างหรือแนวการดำเนินทำนอง พิสัยของทำนอง (ความห่างระหว่างเสียงสูงที่สุดกับต่ำสุดที่ใช้ในทำนองนั้น ๆ) และชั้นคู่ที่ใช้จนเป็นแบบแผนเด่นชัดของแต่ละชาติพันธุ์ เป็นต้น

2. ลีลาและจังหวะ เพลงทุกเพลงมีลีลาและจังหวะที่ทำให้เกิดความรู้สึกและอารมณ์ ควบคู่และสอดคล้องไปพร้อมกับทำนอง พยางค์ไหนสั้น พยางค์ไหนยาว พยางค์ไหนอ่อน มีส่วนช่วยเสริมสร้างคุณลักษณะพิเศษ (Characteristics) ของคำร้องได้ไม่น้อยเลย

3. เสียง ความแตกต่างของเพลงพื้นบ้านส่วนหนึ่งขึ้นกับเสียงร้องที่เกิดจากวิธีเปล่งเสียงของผู้ขับร้อง และความนิยมของแต่ละสังคม ในขณะที่ชนเผ่าหนึ่งเห็นว่าเสียงขึ้นนาสิกไพเราะ อีกเผ่าหนึ่งอาจเป็นว่า “เสียงปลอม” หรือ “เสียงหροก” (Falsetto) ไพเราะกว่าก็ได้

4. พื้นผิว บางเผ่านิยมการขับร้องหมู่เป็นเสียงเดียวกันหมด แต่บางเผ่าอาจนิยมการประสานเสียงด้วยชั้นคู่ต่างๆ หรือด้วยคอร์ดก็ได้ องค์ประกอบเหล่านี้แหละที่เป็นดรชนีชี้วัดธรรมชาติที่แตกต่างกันไป อันเป็นผลให้เกิดความหลากหลายของเพลงพื้นบ้านในภูมิภาคต่างๆ นำเสียดายที่มันขาดหายไปไม่ถูกนำมาวิเคราะห์ด้วย

อารี สุขะเกศ (2543 : 16) ได้กล่าวถึงทิศทางของทำนองเพลงว่า ปกติคนเราส่วนมากถนัดการใช้สายตามากกว่าการใช้โสตประสาทฟังรายละเอียดของการจัดทำนองเพลงวิธีหนึ่งในการวิเคราะห์ทำนองเพลงก็คือ การลากเส้นแนวทำนอง จากหัวโน้ตตัวหนึ่ง ไปยังอีกตัวหนึ่ง และต่อเนื่องไปตามลำดับ ทำนองที่ดีจะมีลักษณะเป็นเน้นโค้ง เป็นคลื่นต่อเนื่องติดต่อกันไปเป็นลำดับ ทำนองลักษณะเช่นนี้จะฟังง่าย ร้องง่าย และจำได้ง่าย ทำนองที่ตกอยู่ใต้อิทธิพลของภาษาพูด จะมีรูปเสียงต่อเนื่องขึ้นๆ ลงๆ เป็นหยักคล้ายฟันเลื่อย โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาษาไทยแต่ละภาคมีสำเนียง สูง-ต่ำ อยู่ในตัวเป็นธรรมชาติอยู่แล้วการคล้อยตามภาษาพูดจึงเป็นการสร้างทำนองที่ง่ายที่สุด ได้ทั้งคำร้อง และทำนองไปด้วยพร้อมกัน ความสำคัญของบทเพลงจึงอยู่ที่นักร้อง ถ้าไม่มีนักร้องก็คงไม่มีใครอยากฟัง การสร้างทำนองก่อนจะได้ทำนองที่ดี แม้ไม่มีนักร้องก็สามารถบรรเลงได้ ฟังได้ ข้อเสียคือยากต่อการสรรหาคำร้องที่มีความหมายกะทัดรัด เว้นแต่จะได้ผู้ที่มีความสามารถทางด้านภาษาและฉันทลักษณ์

สุกรี เจริญสุข (2529 : 27-31) ได้กล่าวถึงการฟังเสียงของดนตรีว่า การที่เราจะเริ่มต้นฟังดนตรีกันอย่างไร ถ้าเราจะจัดลำดับก่อนหลังในการรับรสความไพเราะ โดยอาศัยดุริยางควิทยาแล้ว ก็พอจะจัดลำดับของการฟังได้ดังนี้

1. ฟังเสียง รอบๆ ตัวเราประกอบไปด้วยเสียงหนวกหูบ้างไม่หนวกหูบ้าง เสียงที่เกิดทุกชนิดจัดอยู่ในกลุ่มนี้ ดังได้กล่าวมาแล้วว่าหูของคนเรานั้นเปิดอยู่ตลอดเวลา เสียงเหล่านั้นที่เกิดขึ้นจะผ่านหูเราไป รับรู้บ้าง มีรับรู้บ้าง ไม่ว่าจะเป็นเสียงที่เกิดขึ้นโดยธรรมชาติ ลมพัด ฟ่ำ

ร้อง น้ำตก หรือเสียงที่มนุษย์สร้างขึ้น ...ดนตรีประกอบด้วยเสียงเหล่านี้ เพียงแต่เสียงเหล่านี้ไม่ถูกจัดระบบให้มีระเบียบเท่านั้นเอง

2. ฟังจังหวะ จังหวะเป็นการเอาเสียงมาจัดเป็นระบบระเบียบให้คล้องจองกัน เอาฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง ฆ้อง กลอง ตะโพน มาเคาะให้เป็นจังหวะความแปลกหู ให้มีต่อหูเกิดขึ้นทำให้น่าฟัง ...จังหวะเป็นเรื่องของความรู้สึก ช้า-เร็ว ครึกครื้น อับเฉา ชุ่มฉ่ำ เป็นต้น จังหวะมีอิทธิพลต่อความรู้สึกมาก โดยเฉพาะทางร่างกาย ความตื่นเต้นเร้าใจต่อจังหวะที่ได้ยิน “ฟังแล้วเนื้อเต้น” จังหวะมักถูกนำไปเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในพิธีกรรมต่างๆ ทุกกิจกรรมในสังคมมนุษย์ก็ว่าได้ ...จังหวะเป็นเรื่องของเวลา การเคลื่อนที่ของเวลา การรับรู้ว่าเวลาผ่านไป เกี่ยวข้องกับการเคลื่อนที่ของเสียงที่ก่อให้เกิดความรู้สึก สั้น ยาว ถีบ หรือห่างๆ ...จังหวะเป็นองค์ประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่งของจักรวาล ความเป็นไปของธรรมชาติ การเปลี่ยนแปลงของฤดูกาล กลางวัน กลางคืน ความเป็นความตาย เป็นธรรมชาติที่ประกอบขึ้นด้วยจังหวะ

3. ฟังทำนอง ลำดับต่อมาของหารฟังคือฟังทำนอง ทำนองเป็นรูปร่างหน้าตาภายนอก เป็นโครงสร้างบอกถึงขอบเขตความสูงต่ำของเสียง การฮัมเพลง การผิวปาก การร้องเพลง เป็นการนำแนวทำนองมาใช้ ทำนองจะให้อารมณ์ชัดเจนกว่าจังหวะ ให้ความรู้สึกถึงจิตใจมากกว่าส่วนของจังหวะแต่ในขณะเดียวกันทำนองมีจังหวะรวมอยู่ด้วย แนวทำนองเป็นการเคลื่อนไปของเสียงที่อาศัยระดับความสูงต่ำ ความสั้นยาว ความดังเบาของเสียงเป็นองค์ประกอบ ...การนำเสียงแต่ละเสียงมาประติดประต่อกันเป็นทำนองเพลง แต่ละเสียงจะมีความสัมพันธ์กัน ความเป็นเอกภาพของกลุ่มเสียงที่เรียกว่าลีลาเพลง ประโยคเพลง ที่จะสร้างความประทับใจให้แก่ผู้ฟังการผิวปากหรือฮัมเพลง เป็นการสร้างทำนอง หรือจำทำนองแล้วนำมาประดับอารมณ์เมื่อต้องการ

4. ฟังเนื้อร้อง หลังจากการฟังเสียง จังหวะ ทำนองแล้ว เรามุ่งฟังเนื้อร้อง เนื้อร้องหรือเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับเพลง ผู้ฟังจำนวนมากมุ่งฟังแต่ดนตรีเพื่อให้รู้เรื่อง ตัวดนตรีนั้นไม่เป็นเรื่อง แต่เนื้อร้อง หรือเรื่องที่เกี่ยวข้องกับเพลงสามารถสร้างความประทับใจให้ผู้ฟัง บางครั้งดูเหมือนว่าเนื้อร้องหรือเรื่องเป็นหัวใจของเพลงเสียด้วยซ้ำไป

5. ฟังการเรียบเรียงเสียงประสาน การเรียบเรียงเสียง คือการนำเอาเสียงมาจัดระบบเอาเสียงมาซ้อนกันประสานกันตามกฎเกณฑ์ของแต่ละยุคของแต่ละสมัยที่นิยมกัน เสียงประสานจะเป็นตัวที่ช่วยลุ่มเสียงดนตรี ให้มีพลังทางอารมณ์ เสียงประสานของดนตรีเป็นองค์ประกอบภายในที่ละเอียดอ่อนที่ช่วยเกื้อหนุนความงามของบทเพลง การฟังเสียงประสานของดนตรีนั้นต้องอาศัยการฝึกฟังโดยฝึกฟังเสียงอื่นๆ ในบทเพลงที่นอกเหนือจากแนวทำนองหลัก

6. ฟังสีเสียง เป็นการฟังสีของเสียงว่ามีคุณภาพอย่างไร สีเสียงถูกนำมาใช้ในชีวิตประจำวันโดยที่เราไม่รู้ตัว การที่เรารู้ว่าใครพูดในขณะที่เรายังไม่เห็นตัว เพราะหูของเราสามารถจำแนกสีเสียงที่ได้ยินว่าแต่ละเสียงแตกต่างกันอย่างไร ...สีเสียงของดนตรีเป็นเสียงที่เกิดจากเครื่องดนตรีที่แตกต่างกัน ทั้งการเกิดของเสียง ตี๊ด สี ตี เป่า เขย่า ชัก (ดูด) และผ่า ตัวกลางสื่อกกลางที่ต่างกัน โลหะของเครื่องดนตรีต่างกัน ฯลฯ สื่อกกลางเหล่านี้ทำให้สีเสียงของเครื่องดนตรีมีความแตกต่างกัน

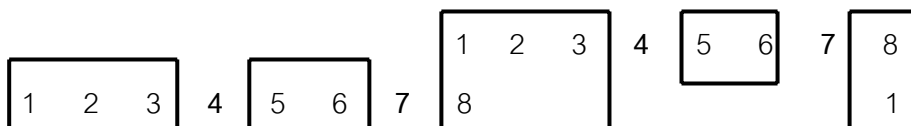
7. ฟังรูปแบบของคีตลักษณ์ รูปแบบหรือโครงสร้างของเพลงเป็นการฟังดนตรีอย่างภาพรวมๆ ทั้งหมดการที่เราจะรู้ว่าลักษณะอย่างไรเป็นผู้หญิง ลักษณะอย่างไรเป็นผู้ชาย ผู้หญิงและผู้ชายแตกต่างกันอย่างไรนั้นอาศัยเค้าโครงรูปแบบเป็นหลัก ดนตรีก็เช่นเดียวกัน เพลงท่อนเดียว 2 ท่อน 3 หรือ 4 ท่อนก็ตามแต่ บรรเลงเดี่ยว หรือ บรรเลงเป็นวง สิ่งเหล่านี้เป็นโครงสร้างและรูปแบบของดนตรี การเรียนรู้โครงสร้างของบทเพลงจากตำราเรียนนั้นเป็นแต่เพียงโครงสร้างอย่างคร่าวๆ แต่ในความเป็นจริงนั้นเพลงแต่ละบทมีความแตกต่างกัน รูปแบบของคีตลักษณ์ของคีตวรรณกรรมแต่ละบทเป็นเอกลักษณ์จำเพาะของบทนั้นๆ ...การฟังดนตรีเช่นเดียวกัน ต้องรู้เค้าโครงใหญ่ รู้เค้าโครงย่อย ทั้งนี้ทั้งนั้นอาศัยการเรียนรู้โดยการฟัง

8. ฟังเพื่อประโยชน์ของชีวิต การฟังดนตรีเพื่อประโยชน์ของชีวิตนั้นเป็นเรื่องของผู้ที่จะเลือกบริโภค ให้เหมาะสมกับตน ...เพียงความสุขส่วนตัวที่จะเลือกฟังในสิ่งที่ตนชอบโดยอาศัยความรู้ความสามารถและประสบการณ์ที่ตนมีอยู่ให้เป็นประโยชน์แก่ตนเองมากที่สุด

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533 : 3-4) ได้กล่าวไว้ใน ดนตรีไทยวิเคราะห์ อธิบายถึงระบบเสียงของดนตรีไทยสรุปว่า เมื่อกล่าวถึงบันไดเสียงของเพลงไทยแล้ว จำเป็นต้องกล่าวถึง 2 สิ่ง คือ บันไดเสียง 5 เสียง หรือ (Pentatonic Scal) และการแบ่ง 7 เสียงเท่าๆ กันในคู่แปด ในเพลงไทยนั้นทั้ง 2 สิ่งนี้มีความสัมพันธ์กันมาก เมื่อกล่าวถึงบันไดเสียงของเพลงไทย บันไดเสียง 5 เสียง จากการแบ่ง 7 เสียงเท่าๆ กันในคู่แปดนั้น เสียงทั้ง 5 เสียง จะประกอบด้วยเสียง 3 เสียงเรียงติดต่อกัน แล้วข้าม 1 เสียง และมีอีก 2 เสียงเรียงติดกันอีก เป็นอย่างนี้ไปเรื่อยๆ สรุปว่า บันไดเสียงของดนตรีไทย คือ บันไดเสียงที่มีโครงสร้างของสิ่งสำคัญ คือ เสียงหลัก 5 เสียง และมีเสียงรอง 2 เสียง ตามแผนผังข้างล่างนี้

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

เสียงชั้นที่ 1 2 3 5 และ 6 เป็นเสียงหลัก เสียงชั้นที่ 4 และ 7 เป็นเสียงรอง เสียงแต่ละเสียงจากชั้นที่ 1 ถึงชั้นที่ 7 มีความห่างของระดับเสียงเท่ากัน และเสียงที่สูงขึ้นไปต่อจากชั้นที่ 7 นั้นเป็นเสียงเดียวกับชั้นที่ 1 นั่นเองแต่เสียงมีระดับที่สูงกว่าเป็นคู่ 8



โน้ตที่เป็นเสียงหลักคือ โน้ตที่ตรงกับชั้นที่ 1 2 3 5 และ 6 ของแต่ละบันไดเสียง และโน้ตที่เป็นเสียงรอง คือ โน้ตที่ตรงกับชั้นที่ 4 และ 7 การเรียกชื่อบันไดเสียงต่างๆ นั้น ใช้ตัวโน้ตของชั้นที่ 1 ของบันไดเสียงนั้นๆ เป็นชื่อของบันไดเสียง ในทำนองเดียวกันกับ รัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542 : บทคัดย่อ) ได้กล่าวว่า การที่จะวิเคราะห์เพลงได้อย่างถ่องแท้เพียงใด ขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของผู้วิเคราะห์ และประเด็นต่างๆ ที่ควรจะนำมาศึกษาและนำมาวิเคราะห์มีดังนี้

1. บรรยายภาพรวม
 - 1.1 ประวัติเพลง
 - 1.2 ภาพรวมภายนอก
2. วิเคราะห์ส่วนประกอบหลักของเพลง
 - 2.1 วิเคราะห์ทำนองเพลง
 - 2.2 วิเคราะห์จังหวะ
 - 2.3 วิเคราะห์เสียงประสาน
 - 2.4 วิเคราะห์เสียง
3. วิเคราะห์ประโยคเพลง
4. วิเคราะห์สังคีตลักษณ์

สงัด ภูเขาทอง (2532) ได้กล่าวไว้ว่า การวิเคราะห์ไทย หมายถึงการนำเอาบทเพลงซึ่งอาจจะเป็นบทร้อง หรือบทบรรเลงมาจำแนกส่วนต่างๆ หรือรายละเอียดที่อยู่ในเพลงออกแสดงให้เห็นรายละเอียดต่างๆ ที่ว่านี้อาจจะเป็นคุณสมบัติที่อยู่ในตัวบทเพลงเอง หรืออาจเป็นส่วนประกอบสำหรับบทเพลงที่เกิดจากความนิยม และได้ปฏิบัติสืบเนื่องกันมาจนเป็นจารีตประเพณี สิ่งที่ควรนำมาวิเคราะห์ในบทเพลงไทยประกอบด้วยสิ่งเหล่านี้

1. ส่วนที่เป็นทำนองหลัก หรือ เนื้อของเพลง
2. ส่วนปรุงแต่ง ทั้งทำนองร้องและทำนองบรรเลง
3. ทำนองพิเศษ ที่เกิดจากเทคนิคการบรรเลง ทำนองแบบนี้อาจสอดแทรกทั่วไป

ระหว่างเพลงบางเพลง

4. ส่วนวนของเพลง ได้แก่ทำนองที่ประดิษฐ์ขึ้นไว้โดยเฉพาะ ที่เห็นว่าไพเราะและงดงามแล้วเข้าไปประกอบเป็นส่วนหนึ่งของบทเพลง

5. ประเภทของเพลง
6. การประสานเสียงตามแบบไทย
7. คีตลักษณ์หรือรูปแบบ
8. สำเนียงของทำนองเพลง
9. บันไดเสียง หรือ Mode ของบทเพลง
10. อัตราของบทเพลง
11. ลักษณะของจังหวะหน้าทับ
12. การเปลี่ยนบันไดเสียงภายในตัวเอง
13. เทคนิคการบรรเลง
14. ประโยคของเพลง
15. อารมณ์ของเพลง
16. รากฐานและความเป็นมาที่ทำให้เกิดบทเพลงนั้น ๆ

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2544: 6 - 24) ได้กล่าวถึงการวิเคราะห์ทำนอง โดยให้ความหมายของทำนองว่า คือ เสียงขึ้นเสียงลงหลายเสียงที่ปะติดปะต่อกันเป็นชุด แต่ละเสียงนอกจากจะมีระดับเสียงสูงต่ำแล้ว ยังมีความสั้นยาวตามลักษณะจังหวะที่อาจแตกต่างกัน ทำนองเป็นส่วนประกอบของเพลงที่ทุกชาติทุกภาษาทุกวัฒนธรรมให้ความสำคัญมากที่สุด เนื่องจากท่วงทำนองเป็นเสียงสูง เสียงต่ำ เสียงขึ้น เสียงลง ซึ่งเสียงมนุษย์ร้องเลียนได้ สามารถสะท้อนอารมณ์ของเพลงได้โดยตรง อย่างไรก็ตามการวิเคราะห์ทำนองมีหลักและประเด็นสำคัญในส่วนที่เกี่ยวข้องกับทำนอง คือ

ช่วงเสียง (Range) คือ ระยะห่างระหว่างตัวโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดและตัวโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดของแนวดำเนินทำนอง

ขั้นคู่ (Interval) การวิเคราะห์ขั้นคู่ในการทำงานก็คือการวิเคราะห์การดำเนินงานว่าเป็นการเคลื่อนจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งอย่างไร มีการขยับมากน้อยเพียงใด โดยวัดได้จากการนับขั้นคู่

โครงหลักของทำนอง การวิเคราะห์โครงหลักของทำนองจะเป็นตัวกำหนดระดับความสำคัญของตัวโน้ตและกำหนดทิศทางของทำนอง กล่าวคือ แทนที่จะดูจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวถัดไปอย่างตรงไปตรงมาทุกตัว แต่การวิเคราะห์โครงหลักของทำนองจะดูภาพรวมโดยเลือกโน้ตตัวสูงสุดหรือต่ำสุดของกลุ่มโน้ตที่แสดงเค้าโครงของทิศทางทำนอง ซึ่งโน้ตเหล่านี้จะอยู่บนจังหวะสำคัญ

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

จรัส ทองจีน (2536) ได้ศึกษาสภาพชุมชนเพื่อหาแนวทางจัดการศึกษานอกโรงเรียนสำหรับชนกลุ่มน้อยและกล่าวถึงการละเล่นพื้นบ้านของชาวเล สรุปได้ว่า การละเล่นพื้นบ้านของชาวเลมียู่ 2-3 อย่าง ในรากาบง ร่องเง้ง และบทเพลงต่างๆ โดยเฉพาะร่องเง้งนั้นเป็นศิลปะการละเล่นพื้นบ้านของชาวเลที่นิยมกันมาก ชาวเลเรียกการละเล่นนี้ว่า “รูเงะ” หรือ “รูเง็ก” ชาวภูเก็ตเรียกว่า ร่องเง้ง ส่วนชาวปักษ์ใต้อื่นๆ เรียกว่า หล่อแห้ง การละเล่นจะมีดนตรีบรรเลงเป็นทำนองและจังหวะต่างๆ แล้วแต่เพลงที่ร้อง เครื่องดนตรีประกอบด้วย ไวโอลิน ซอ ฉิ่ง กรับไม้ และกลองรำมะนา ซึ่งเหมือนกับเครื่องดนตรีและการบรรเลงเพลงร่องเง้งของชาวมลายูทั่วไป

นอกเหนือจากการฝึกหัดร่องเง้งเพื่อความสนุกสนานและเป็นอาชีพที่จะช่วยให้มีรายได้เพิ่มขึ้นแล้ว ความจำเป็นของการฝึกหัดร่องเง้งอีกประการหนึ่งก็คือ ไว้สำหรับกระทำพิธีกรรมต่างๆ โดยเฉพาะพิธีลอยเรือ และพิธีทำนํ้ามนต์เพื่อสะเดาะเคราะห์เคราะห์ของชาวเล จะขาดการเล่นร่องเง้งในพิธีนี้ไม่ได้เช่นเดียวกัน ในส่วนของการแต่งกายนั้น นางรำที่รำออกมาในงานรื่นเริงต่างๆ จะแต่งตัวสวยงามเป็นพิเศษ นุ่งผ้าปาเต๊ะ สวมเสื้อแขนยาวโป่งบานมีลูกไม้ประดับที่สวยงาม เรียกว่า ยอหย่า ของชาวพื้นเมือง ปัจจุบันสาวร่องเง้งที่เต้นร่องเง้งได้เปลี่ยนชุดดังกล่าวเป็นการสวมกระโปรง ใช้เสื้อรัดรูปทรงแทนชุดเดิม ซึ่งเป็นการยอมรับเอาวัฒนธรรมของสังคมเมืองเข้าไปประยุกต์ตามสมัยนั่นเอง สำหรับเพลงที่ขับร้องและจังหวะดนตรีที่บรรเลงนั้นมีอยู่หลายจังหวะ แต่เมื่อเริ่มต้นรำร่องเง้งนั้นจะต้องร้องเพลงไหว้ครูหรือรำเบิกโรงเสียก่อน เมื่อจบการบรรเลงและรำรำการเบิกโรงแล้วผู้ชายชาวเลจะขึ้นไปจับคู่กับนางรำเต้นรำตามจังหวะต่างๆ เป็นที่สนุกสนาน ในแนวทางเดียวกัน สถาพร ศรีสัจจ (2533) ได้ศึกษาการประสมประสานทางสังคม วัฒนธรรมไทยพุทธและไทยมุสลิมที่ปรากฏในการเล่นหล่อแห้ง อำเภอกันตัง จังหวัด

ตรัง สรุปได้ว่า การเล่นล้อแห่งของอำเภอกันตัง จังหวัดตรัง เป็นประเภทรองแรงของกลุ่มชนชาติชวา-มลายู ชาวไทยมุสลิมในพื้นที่อำเภอกันตังรับรูปแบบมาปรับเปลี่ยนเป็นการเล่นของตน และกลายเป็นที่นิยมทั้งหมู่ชาวไทยพุทธ และชาวไทยมุสลิม เมื่อประมาณ 80-100 ปีก่อน เป็นการเล่นประเพณีประสมระหว่างการเต้นรำกับการว่าเพลงโต้ตอบกันระหว่างคู่รำ ในทำนองเพลงปฎิพาทย ลักษณะการเล่นและองค์ประกอบการเล่นพบว่า การเล่นชนิดนี้เริ่มต้นด้วยมีการจัดตั้งคณะล้อแห่งขึ้น ในคณะประกอบด้วยหัวหน้าคณะคนหนึ่ง นักดนตรี 3-5 คน และนางรำประมาณ 4-12 คน เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบด้วยมี รำมะนา 2 ไวโอลิน 1 ตัว อาจมีฆ้องและฉิ่งร่วมผสมหรือไม่มีก็ได้ การเล่นสามารถจัดเล่นได้ทุกสถานที่ ที่มีลานกว้างพอสำหรับการเต้นรำและเล่นได้ทุกโอกาส ส่วนใหญ่นิยมเล่นในงานมงคลและนิยมเล่นกันในตอนกลางคืน มีความเชื่อทางด้านไสยศาสตร์เกี่ยวข้องบ้างแต่ไม่มีครุหมอหรือ ครูดนเหมือนการละเล่นพื้นบ้านของภาคใต้ประเภทอื่น ซึ่งสอดคล้องกับ กลิ่น คงเหมือนเพชร; และคนอื่นๆ (2544) ได้ทำการศึกษาวิจัยรองเง็งฝั่งอันดามัน ผลการวิจัยพบว่า รองเง็งเป็นนวัตกรรมผสมวัฒนธรรมตะวันตกและตะวันออกเข้าด้วยกัน แพร่กระจายจากแถบชวา-มลายู เข้าสู่ประเทศไทยทั้ง 2 ฝั่งฟากทะเลรองเง็งฝั่งอันดามัน แพร่เข้ามาโดยคนเดินทางชาวมลายูจากเกาะปีนัง เผยแพร่แก่ชาวเลและชาวไทยมุสลิมบริเวณเกาะแก่งต่างๆ ที่มีชาวเลและชาวไทยมุสลิมอาศัยอยู่ รองเง็งที่เข้ามานี้เป็นรองเง็งแบบดั้งเดิม ที่มีวัฒนธรรมชาวยุโรป อาหรับและชาวมลายูนั่นเกิดการผสมผสานวัฒนธรรมชาวเล ไทยมุสลิมและไทยพุทธ พัฒนารูปแบบทั้งด้านวรรณกรรม คีตกวี และนาฏกรรม จนเป็นนวัตกรรมใหม่อันเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่น รองเง็งฝั่งทะเลอันดามันมีบทบาทเป็นสื่อให้ความบันเทิงและเสนอสารตักเพื่อสร้างปทัสถานทางสังคมไปพร้อมๆ กัน แต่ในสภาวะปัจจุบันต้องประสบปัญหาเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม จนทำให้การเล่นรองเง็งลดน้อยลง การสืบทอดให้รองเง็งคงอยู่ จะต้องอาศัยประชาชนผู้เป็นเจ้าของวัฒนธรรมเล็งเห็นความสำคัญ สืบทอดวัฒนธรรมตามกรอบและเอกลักษณ์ของตนไปสู่คนรุ่นใหม่ให้ได้

จรินทร์ เทพสงเคราะห์ (2540) ได้ศึกษาบทเพลงกาหลอในจังหวัดสงขลา สรุปได้ว่า วัฒนธรรมในวงกาหลอ มีนักดนตรีในวงกาหลอจำนวน 3-4 คน เป็นเพศชายอายุระหว่าง 58-90 ปี ประกอบอาชีพในการทำสวน เครื่องดนตรีที่ใช้ในวงกาหลอมี ปี่อ้อ หรือปี่กาหลอ 1 เลาทน 2 ลูก ฆ้อง 1-2 ใบ การแต่งกายมักใส่เสื้อม่อฮ่อม หรือเสื้อเข้ด นุ่งกางเกงมีผ้าใส่ร่มมีผ้าคาดเอวคนละผืน โอกาสที่ใช้ในการบรรเลงมีเฉพาะงานศพเท่านั้น โดยสถานที่บรรเลงจะต้องมีโรงกาหลอ หรือเรียกว่า “โรงฆ้อง” กาหลอที่ไปบรรเลงตามงานจะมีรูปแบบประเพณีในการบรรเลงตั้งแต่มีการติดต่อให้กาหลอมาบรรเลง การเข้าโรง ออกโรง การไหว้ครู การบรรเลงเพลง

การนำศพ การเผาศพ การคว่ำห้อย ซึ่งวิธีการของแต่ละวงนั้นแตกต่างกันออกไป ในส่วนของบทเพลงนั้นดนตรีกาหลอแต่ละวงมีเพลงจำนวนระหว่าง 9-23 เพลง จำแนกได้เป็น บทเพลงไหว้ครู หรือเพลงแม่บท เพลงบรรเลงทั่วไป และเพลงในพิธีศพ ซึ่งสอดคล้องกับ อารีรัตน์ เรื่องกำเนิด (2543) ได้ศึกษาวงโหม่งครีมี ดนตรีสำหรับงานศพในจังหวัดชุมพร สรุปได้ว่า วงโหม่งครีมี คือ วงดนตรีสำหรับงานศพในจังหวัดชุมพร มีชื่อเรียกตามเอกลักษณ์ว่า ปี่โตนย่าหยวก ที่มาของวงไม่ปรากฏแน่ชัดว่าเกิดขึ้นในสมัยใด แต่เป็นที่รู้จักกันทั่วไปในจังหวัดชุมพรประมาณปี พ.ศ. 2440 ขนบธรรมเนียมในการปฏิบัติมี 3 ประการคือ การบรรเลง การรับบรรเลง และลำดับการบรรเลง ซึ่งทั้ง 3 ประการนั้น เป็นการปฏิบัติเมื่อรับงานประโคมศพ เครื่องดนตรีที่ใช้มี ปี่ใน กลองทน 2 ใบ และ ห้อย

สิาวุธ สุทธิ (2546) ได้ศึกษาดนตรีโนราลงครุ โดยแบ่งรูปการวิจัยเป็นสองขั้นตอน สรุปได้ว่า

ตอนที่ 1 กล่าวถึงสาระพื้นฐานที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม

1. ด้านประวัติโนรา พบว่า มีแนวคิดในลักษณะความเป็นมาของโนรา มีด้วยกัน 3 แนวคิดในปัจจุบัน คือ เกิดที่เมืองพัทลุง เกิดจากอิทธิพลทางภาคกลางตั้งแต่สมัยอยุธยาและเกิดจากประเทศอินเดีย

2. ด้านความเชื่อโนราลงครุ พบว่า ยังมีความเชื่อด้านศาสนา และคติความเชื่อพื้นบ้านมาผสมกัน และนำทั้งหมดนั้นมารวมกันในกาแสดงโนรา

3. บริบทการเตรียมงาน พบว่า มีความเชื่อเกี่ยวกับสิ่งที่ตนเองนับถือและเชื่อครุหมุด ฤกษ์ยามการเตรียมสิ่งของต่างๆ ที่มีความเชื่อกับสิ่งที่มีมงคล

ตอนที่ 2 สาระโดยตรงที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวัฒนธรรมที่เกี่ยวกับการแสดงโนราลงครุ พบว่า มีลักษณะที่เป็นความเชื่อโดยใช้พิธีกรรมกับการผสมผสานเรื่องที่เกี่ยวข้องกับดนตรีอยู่ด้วยทั้งหมด และแสดงออกมาในรูปแบบของพิธีกรรมต่าง ๆ ซึ่งสอดคล้องกับ ชวาลา จินดาผ่อง (2538) ได้ศึกษาลิเกป่าในจังหวัดตรัง สรุปได้ว่า การแสดงลิเกป่าประกอบด้วยคณะลิเกป่าทั้งผู้แสดงและผู้เล่นดนตรีมีจำนวนผู้เล่นประมาณ 15-20 คน เครื่องดนตรีที่ใช้มี รำมะนา 2-3 ลูก ฉิ่ง กรับ ปี่ซอ การแต่งกายตอนแสดงแซกแซงแต่งแบบสืบทอดกันมา ตอนแสดงตามท้องเรื่อง ลูกคู่จะแต่งแบบชาวบ้านทั่วไป แสดงได้ในงานต่าง ๆ ทุกโอกาส ยกเว้นเสียแต่ถ้าเป็นงานศพงานกำบัง จะต้องทำพิธีทางไสยศาสตร์ก่อนเริ่มแสดง มีการปลุกโรงแสดง มีทั้งยกพื้นและไม่ยกพื้น หน้าโรงเป็นเวทีหลังโรงเป็นห้องแต่งตัว นอกจากนี้ลิเกป่ายังมีการยึดขนบนิยมในการแสดงแบบดั้งเดิม คือ เริ่มด้วยการเบิกโรง การว่าดอกร การไหว้ครู การบอกชุด การออกแซกแซง การ

บอกเรื่องเล่นเรื่อง บทร้องของลิเกป่าจะสะท้อนภาพทางสังคมและวัฒนธรรม ทำให้มีส่วนเข้าใจถึงชีวิตของชาวบ้านในท้องถิ่นได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

สาคร พรหมนิล (2538) ได้วิเคราะห์วัฒนธรรมเกี่ยวกับเพลงกล่อมเด็ก สรุปได้ว่า

1. วัฒนธรรมที่เป็นวัตถุ เช่น การสร้างที่อยู่อาศัย การประกอบอาชีพ การแต่งกาย และด้านอาหาร ผลการศึกษาปรากฏว่า ชาวปากพองนิยมสร้างที่อยู่อาศัยแบบเรียบง่าย บ้านเรือนที่ปลูกจะเป็นบ้านชั้นเดียว มีอาชีพเกษตรกรรมเป็นส่วนใหญ่ แต่งกายตามสมัยนิยมแบบภาคใต้ทั่วไป และนิยมอาหารที่มีรสจัด

2. วัฒนธรรมที่ไม่ใช่วัตถุ เช่น ความเชื่อ ค่านิยม ประเพณี ผลจากการศึกษาพบว่า ด้านความเชื่อจะเชื่อในด้านกฎแห่งกรรม เชื่อทางด้านไสยศาสตร์ การบำเพ็ญกุศลในด้านต่างๆ และมีค่านิยมในความเป็นอิสระ รักพวกพ้อง ยึดมั่นในจารีตประเพณี

พรหมนิล คำโสภา (2542) ได้ทำการวิจัยเกี่ยวกับการวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านกันตรึมของหมู่บ้านดงมัน จังหวัดสุรินทร์ จากการศึกษา พบว่าดนตรีพื้นบ้านกันตรึมเพลงที่ใช้ในการประกอบการแสดงแต่เดิม มีจุดประสงค์ในการบรรเลงเพื่อความสนุกสนานร่าเริงของชาวบ้านเป็นทำนองสั้นๆ ไม่มีรูปแบบทำนองที่แน่นอน ต่อมา มีการปรับปรุงพัฒนาให้เป็นรูปแบบมากขึ้น โดยได้รับการอนุรักษ์ส่งเสริมจากหน่วยงานทางราชการ ให้ผู้ชำนาญทางดนตรีกันตรึมนำเอาบทเพลงเก่าแก่ที่มีความไพเราะอ่อนหวาน สนุกสนาน และได้รับความนิยมในชุมชนเป็นเวลานาน นำมาใช้บรรเลงประกอบการแสดงกันตรึมและเพลงประกอบการแสดงใช้ในการแสดงในงานต่างๆ ทั่วไป ทั้งงานมงคล และงานอวมงคล มาตราเสียงแต่เดิมเป็นลักษณะเฉพาะ ต่อมาได้รับอิทธิพลจากดนตรีตะวันตกทำให้มาตราเสียงของกันตรึมเปลี่ยนไป ใกล้เคียงกับมาตราเสียงสากลมากขึ้น ซึ่งสอดคล้องกันกับ แก้วกร เมืองแก้ว (2544) ได้ศึกษามังคละกรณีสึกษางานดนตรีพื้นบ้านของนายพรต คชนิล สรุปได้ว่า วงดนตรีมังคละมีเครื่องดนตรีในวงประกอบด้วย กลองโกร๊กหรือกลองมังคละ กลองยี่น กลองหลอน ปี่ ส้อง 3 ใบ ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก ฉิ่ง และกรับ มังคละนิยมใช้เล่นประกอบงานมงคล เช่น งานบวช งานทำบุญบ้าน งานแต่งงาน ซึ่งมีการบรรเลงแบบนั่งและจัดเป็นขบวนแห่ มังคละมีการไหว้ครูที่จัดมีขึ้น 3 แบบ คือ ไหว้ครูประจำปี ไหว้ครูเพื่อเริ่มเรียน และไหว้ครูก่อนการแสดง ในแนวทางเดียวกัน อังคนา ใจเข็ม (2543) ได้ทำการวิจัยเกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรีพื้นเมืองเหนือ สรุปได้ว่า ดนตรีพื้นเมืองเหนือนั้นแต่เดิมมีจุดประสงค์ในการบรรเลงเพื่อประเพณีอารมณณ์ และมีเครื่องดนตรีไว้เป็นอุปกรณ์ในการไปแ่วสาว (การเกี้ยวผู้หญิง) ต่างหมู่บ้านหรือในหมู่บ้านของตนเองของบรรดาหนุ่มๆ หรือเพื่อเอาเสียงไปในยามเดินทางกลับเคหะสถานของตนในตอนเช้ามีด ดังนั้นกฎเกณฑ์ วิธีการ

และทำนองเพลงจึงไม่ใช่สิ่งสำคัญ ไม่จำเป็นต้องพิถีพิถันเหมือนวงดนตรีในภาคกลาง และที่สำคัญที่สุด ก็คือ ผู้บรรเลงทุกคนมิได้ตั้งใจจะเล่นยึดเป็นอาชีพ จะเล่นหรือบรรเลงในช่วงที่เป็นหมู่มอยู่เท่านั้น พอแต่งงานมีครอบครัวก็จะละทิ้งหมดสิ้น แต่ปัจจุบันวงดนตรีพื้นเมืองได้กลายสภาพเป็นวงดนตรีที่นิยมบรรเลงกันในทุกโอกาส เริ่มที่จะมีแบบแผน มีกฎเกณฑ์มากขึ้น จึงทำให้เกิดองค์ประกอบที่สำคัญขึ้นอีกหลายประการในบทเพลงพื้นเมืองเหนือ รวมทั้งทำให้เกิดความหลากหลายขึ้นในการดำเนินทำนองพื้นเมืองเหนือ ซึ่งสอดคล้องกับ เจตชนินทร์ จิรสันติธรรม (2545) ได้ศึกษาดนตรีชาวเขามูเซอ หมู่บ้านห้วยหลวง อำเภอแม่สาย จังหวัดเชียงใหม่ สรุปได้ว่า เครื่องดนตรีที่ใช้ดำเนินทำนองคือ “หน่อ” อยู่ในตระกูลเครื่องลม มีส่วนประกอบ 3 ส่วนคือ ตัวน้ำเต้า ท่อเสียง 5 ท่อ และลิ้น ส่วนเครื่องดนตรีประกอบได้แก่ แจ้โก๋ (กลอง) บูลูโก๋ (ฆ้อง) และแป๊ะเฮะตู (ฉาบ) บทเพลงที่ใช้ประกอบเด่นชัดเป็นส่วนใหญ่ โดยชาวเขามูเซอถือว่าดนตรีกับการเดินรำนั้นเป็นสิ่งที่ควบคู่กันอย่างแยกไม่ออก ดนตรีชาวเขาเผ่ามูเซอได้สะท้อนสภาพวัฒนธรรมของชาวเขาเผ่ามูเซอทั้งด้านลักษณะโครงสร้างของสังคมที่ค่อนข้างเท่าเทียมกัน และด้านการละเล่นรื่นเริงในพิธีกรรม ที่ก่อให้เกิดความสามัคคีในชุมชน และความบันเทิงในสังคม ความสำคัญของดนตรีชาวเขาเผ่ามูเซอ มีบทบาทและความสำคัญมากสำหรับพิธีกรรม โดยเฉพาะพิธีฉลองขึ้นปีใหม่ซึ่งเป็นพิธียิ่งใหญ่ที่สุดของชาวมูเซอ ซึ่งสอดคล้องกับ ศรันย์ นักรบ (2541) ได้ศึกษาดนตรีชาวเขาเผ่าเห่า หมู่บ้านผาเตือ อำเภอแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย สรุปได้ว่า วัฒนธรรมดนตรีได้สืบทอดกันมาช้านาน ซึ่งเป็นการถ่ายทอดด้วยวิธีปากเปล่าแบบดั้งเดิมของชาวเขาเผ่าเห่า เครื่องดนตรีและส่วนประกอบต่าง ๆ เป็นวัสดุที่ได้จากธรรมชาติ ได้แก่ ไม้ และหนังสัตว์ มี 4 ชนิด คือ หยัด เป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนอง โย ดังล่อ และเจ้ย เป็นเครื่องประกอบจังหวะ การแต่งกายของนักดนตรีเมื่อบรรเลงประกอบพิธีกรรม จะแต่งกายด้วยชุดประจำเผ่า ดนตรีจะใช้บรรเลงประกอบเฉพาะพิธีกรรมสำคัญ 3 พิธี คือ พิธีกรรมการแต่งงานแบบใหญ่ พิธีกรรมงานศพ และพิธีกรรมงานขึ้นปีใหม่

บทที่ 3

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

การวิจัยเรื่อง รองเง้ง ผู้วิจัยได้ศึกษาตามกระบวนการของมานุษยดุริยางควิทยา นำเสนอข้อมูลโดยการพรรณนาวิเคราะห์ ผู้วิจัยได้เลือกที่จะศึกษา รองเง้ง คณะพรสวรรค์ จังหวัดภูเก็ต ซึ่งเป็นคณะที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในแถบทะเลฝั่งอันดามันทางภาคใต้ ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยดำเนินการศึกษาตามขั้นตอนดังต่อไปนี้

1. ขั้นรวบรวมข้อมูล

1.1 รวบรวมข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยรวบรวมจากแหล่งข้อมูลดังนี้

- สำนักหอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- สถาบันวิทยบริการจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- หอสมุดศูนย์วัฒนธรรมประเทศไทย
- หอสมุดสภาวิจัยแห่งชาติ
- หอสมุดมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตภูเก็ต
- หอสมุดมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตหาดใหญ่
- หอสมุดมหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต
- หอสมุดมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่
- หอสมุดประชาชน จังหวัดภูเก็ต
- หอสมุดวัดหลังศาล จังหวัดภูเก็ต

1.2 รวบรวมข้อมูลภาคสนาม โดยเข้าร่วมสังเกต จัดบันทึก บันทึกเสียง และบันทึกภาพการแสดง โดยใช้อุปกรณ์และเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูลดังนี้

- อุปกรณ์ในการจัดบันทึก
- เครื่องบันทึกเสียงและเทปบันทึกเสียง
- กล้องถ่ายรูปและฟิล์ม
- กล้องถ่ายทำวีดิทัศน์และเทปบันทึกภาพ

2. ขั้นศึกษาข้อมูล

ดำเนินการศึกษาข้อมูลจากเอกสารงานวิชาการ เก็บข้อมูลภาคสนาม และนำมาเรียบเรียงลำดับเนื้อหาสาระดังนี้

2.1 ศึกษาข้อมูลจากเอกสารงานวิชาการที่เกี่ยวข้องกับร้องเง้ง ในประเด็นต่อไปนี้

2.1.1 ศึกษาองค์ประกอบด้านต่างๆ ของร้องเง้ง เช่น ประวัติความเป็นมาของร้องเง้ง เครื่องดนตรีและวิธีการบรรเลง การแต่งกายของผู้แสดง พิธีลอยเรือ โอกาสที่ใช้ในการแสดง

2.1.2 นำข้อมูลที่ได้มาลำดับเนื้อหาสาระ จัดให้เป็นหมวดหมู่ตามความสำคัญพร้อมกับเรียบเรียงขั้นตอนให้เป็นระเบียบอย่างต่อเนื่อง

2.2 ศึกษาข้อมูลภาคสนาม ในประเด็นต่อไปนี้

2.2.1 ประวัติความเป็นมาคณะพรสวรรค์ ลักษณะเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการเล่น การแต่งกายของผู้แสดง วิธีการบรรเลง พิธีลอยเรือ โอกาสที่ใช้ในการแสดง

2.2.2 ถอดข้อมูลจากเทปบันทึกเสียงคำสัมภาษณ์ บันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร

2.2.3 ถอดข้อมูลจากการบันทึกเสียงบทเพลง บันทึกเป็นโน้ตสากล

3. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

ข้อมูลที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้เป็นข้อมูลที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม ข้อมูลจากเอกสารและงานวิชาการเป็นหลัก โดยมีรายละเอียดการรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลดังนี้

3.1 ศึกษาวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการเล่นร้องเง้งคณะพรสวรรค์ หมู่บ้านแหลมตุ๊กแก อำเภอเมือง จังหวัดภูเก็ต มีรายละเอียดของการศึกษาวิจัยดังนี้

3.1.1 วิถีชีวิตและความเป็นอยู่ของชาวเล หมู่บ้านแหลมตุ๊กแก จังหวัดภูเก็ต

3.1.2 ประวัติความเป็นมาของร้องเง้ง

3.1.3 ประวัติความเป็นมาของร้องเง้งคณะพรสวรรค์

3.1.4 ประวัตินักดนตรีร้องเง้งคณะพรสวรรค์

3.1.5 เครื่องดนตรี ขั้นตอนการบรรเลง วิธีการบรรเลง และการผสมวงในการเล่น

ร้องเง้ง

3.1.6 การแต่งกายในการเล่นร้องเง้ง

3.1.7 ร้องเง้งในพิธีการลอยเรือ

3.1.8 โอกาสที่ใช้ในการแสดง

3.2 วิเคราะห์บทเพลงในการเล่นร้องเง้าคณะพรสวรรค์ หมู่บ้านแหลมตุ๊กแก อำเภอเมือง จังหวัดภูเก็ต โดยใช้หลักการวิเคราะห์ตามทฤษฎีดนตรีสากล ดังนี้

3.2.1 รูปพรรณหรือพื้นผิว (Texture)

3.2.2 รูปแบบเพลง (Form)

3.2.3 ทำนองเพลง (Melody)

3.2.3.1 ช่วงกว้างของเสียง (Range)

3.2.3.2 กระบวนจังหวะ (Rhythmic pattern)

3.2.4 การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic contour)

3.2.4.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนอง

3.2.4.2 การเคลื่อนที่แบบตามลำดับขั้นบันไดเสียง

3.2.4.3 ทิศทางการดำเนินทำนอง

3.2.5 การใช้ชั้นคู่ประสาน

โดยมีบทเพลงที่นำมาวิเคราะห์ดังนี้

1. ลาภูดูวา
 2. มะอิน
 3. อายัมดิเต๊ะ
 4. หาดยาว
 5. ตะลักตักตัก
 6. เจ๊ะสุลง
 7. ปราชูงาเจ๊ะ
 8. ปาภูเกล้ง
 9. กลินดิง
 10. สะเจ๊ะลากี
 11. ตะล้งบุลัน
- } (เพลงไหว้ครู)

12. ชี้นานง
13. ปารีไย๊ะ
14. มะอีนังสะแลดั่ง
15. ตะเป๊ะจีเจ๊ะ (เพลงลา)

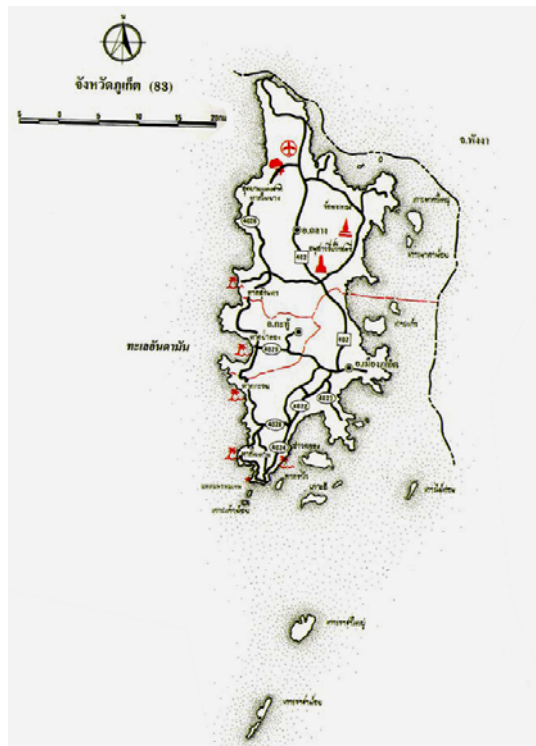
ขั้นสรุป

1. นำเสนอผลการศึกษาค้นคว้าในแบบพรรณนาวิเคราะห์
2. เรียบเรียงจัดทำบทสรุปที่ได้จากการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูล
3. อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

บทที่ 4

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

วัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง



ภาพประกอบ 1 แผนที่จังหวัดฉะเชิงเทรา

ที่มา : www.cdd.go.th

1. วิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชาวเล หมู่บ้านแหลมตึกแก จังหวัดฉะเชิงเทรา

ประวัติความเป็นมาของถิ่นฐานดั้งเดิมของชาวนั้นไม่มีใครทราบหรือสรุปได้แน่ชัดว่าชาวเลอพยพมาจากที่ไหน เนื่องจากเรื่องราววิถีชีวิตความเป็นอยู่ชาวเลในอดีตไม่ได้มีการรวบรวมข้อมูลหรือจดบันทึกไว้เป็นหลักฐานอ้างอิงไว้แต่อย่างใด จึงทำให้การรับรู้ประวัติความเป็นมาของชาวเลต้องจำกัดอยู่ในขอบเขตแคบๆ โดยข้อมูลส่วนใหญ่ที่น่าจะใกล้เคียงกับความเป็นจริงมากที่สุด ก็ต้องนำมาจากการบอกเล่าจากชาวเลรุ่นเก่า และผู้เฒ่าผู้แก่ ซึ่งเป็นบุคคลในท้องถิ่นที่ยังมีชีวิตอยู่ และนอกจากนี้ยังมีการค้นคว้าทำความเข้าใจกับวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมแบบแผน ประเพณีที่ชาวเลได้สืบทอดกันมานาน จนกลายมาเป็นวิถีการดำเนินชีวิตของชาวเล

1.1 ถิ่นฐานเดิมชาวเล

ด้วยเหตุที่บรรพบุรุษของชาวเลได้ร่อนนอพยพอยู่ไม่เป็นที่ จึงทำให้ประวัติความเป็นมาในถิ่นฐานดั้งเดิมก่อนหน้าที่จะเดินทางเข้ามาอยู่เกาะสิเหร่ จังหวัดภูเก็ต ไม่สามารถระบุได้ว่ามาจากที่ไหน แต่จากคำบอกเล่าของชาวเล รวมถึงการตั้งข้อสันนิษฐานจากการรับวัฒนธรรมของชาวเล จากสถานที่ต่างๆ ระหว่างการร่อนนนั้นพอจะบอกได้ว่า ชาวเลน่าจะมีความเป็นไปได้ที่อพยพมาจากทางตอนใต้ของประเทศไทย บริเวณประเทศอินโดนีเซีย แลหมมลายู มาเลเซีย กลุ่มแม่น้ำแยงซีเกียง แต่สำหรับชาวเลบางกลุ่มเชื่อว่าบรรพบุรุษของตนน่าจะมีต้นกำเนิดมาจากทางตอนล่างของประเทศพม่า แต่ด้วยความซับซ้อนทางประวัติศาสตร์ ชาติพันธุ์ และภาษาที่ความเข้าใจเฉพาะกลุ่มของชาวเลที่เป็นภาษาพูด แต่ไม่มีลายลักษณ์อักษร ภาษาชาวเลนั้นได้ถูกนำไปพิสูจน์ โดยโครงการโบราณคดี ประเทศไทย (ภาคใต้) (5:2526) ได้จัดให้อยู่ในกลุ่มภาษามลายู – โปลิเนเซียน ซึ่งค่อนข้างมีความคล้ายคลึงกับภาษามลายู แต่ในที่นี้ก็ไม่ได้หมายความว่าชาวเลมาจากแหลมมลายู เพราะทั้งหมดที่นำมากล่าวอ้างนี้ล้วนเป็นแค่การตั้งข้อสันนิษฐาน และเหตุที่น่าจะเป็นไปได้เท่านั้น (ฉันทส ทองช่วย. 2528-255)

1.2 ชาวเลในเกาะสิเหร่ จังหวัดภูเก็ต

“ชาวเลในแหลมตุ๊กแกนี้ไม่มีใครบอกได้ว่ามาอยู่ที่นี้เมื่อปีพุทธศักราชใด แต่เมื่อครั้งปู่ ย่า ตา ทวด ก็ได้บอกสืบต่อกันมาว่าชาวเลอยู่บนเกาะภูเก็ตมานานแล้ว” (จิรศักดิ์ ชั่วสกุล. สัมภาษณ์. 4 สิงหาคม 2547) ซึ่งอาจเป็นไปได้ เพราะว่าประเพณีและวัฒนธรรมหลายอย่างของชาวภูเก็ตก็มักจะมีชาวเลเข้ามาเกี่ยวข้อง เช่น ประเพณีวันสารทเดือนสิบของชาวภูเก็ต ส่วนความเดิมที่เกี่ยวกับสถานที่ตั้งรกรากของชาวเลนั้นไม่ได้อยู่ที่แหลมตุ๊กแกในปัจจุบันเลยตั้งแต่ต้น เพราะเดิมทีเกาะสิเหร่หรือตำบลสันโน มีเนื้อที่ติดกับทะเล ทางด้านตะวันออกของเกาะภูเก็ต และชาวเลได้เรียกเกาะสิเหร่ว่า “ปูเลาสิเหร่” (ปูเลา-เกาะ, สิเหร- พลุ) ในสมัยก่อนมีการปลูกพยูที่เกาะนี้มาก ชาวเลไปหาพยูที่นี้เพื่อไปกินกับหมาก (ประเทือง เครือหงส์. 2519:36) ชาวเลได้ตั้งรกรากในที่บริเวณที่เรียกว่า “เกาะกลาง” หรือ “แหลมร้าง” ในบริเวณเกาะสิเหร่เป็นที่แรก และสาเหตุที่เรียกว่าแหลมร้างก็เพราะการใช้ชีวิตของชาวเลแตกต่างจากคนทั่วไปในสังคม และยังอ้างถึงภูตผีปีศาจ จึงทำให้เป็นสถานที่วังเวง น่ากลัว และผู้คนไม่นิยมเข้าไปยุ่งเกี่ยวกับสถานที่นั้น ปัจจุบันอยู่ในหมู่ 1 ตำบลเกาะสิเหร่ ต่อมาได้มีนายทุนเข้ามาครอบครองพื้นที่บริเวณเกาะกลางเลยต้องทำให้อพยพมาอยู่ที่บริเวณปลายแหลม หรือแหลมตุ๊กแก หมู่ 4 ตำบลเกาะสิเหร่ในปัจจุบัน



ภาพประกอบ 2 เกาะกลาง หรือแหลมกลาง

เมื่อชาวเลได้เข้ามาอยู่เกาะสิเหร่ ก็ได้สร้างสังคมของตัวเอง ที่มีลักษณะแตกต่างจากคนในถิ่นเดิมออกไป เช่น ขนบธรรมเนียมแบบแผน ประเพณี และภาษาเฉพาะชุมชนของตัวเอง รวมถึงการใช้ชีวิตประจำวันของชาวเลก็เช่นกัน จึงทำให้คนในท้องถิ่นเดิมเมื่ออดีตต่างมองว่าชาวเลไม่สามารถที่จะปรับวิถีชีวิตให้เข้ากับคนในท้องถิ่นดั้งเดิมได้ แม้แต่กระทั่งนามที่ใช้เรียกคนกลุ่มนี้



ภาพประกอบ 3 หมู่บ้านแหลมตึกแกในปัจจุบัน

1.2.1 ชื่อที่ใช้เรียกชาวเลแหลมตึกแก จังหวัดภูเก็ต

แต่เดิมชาวเลที่มาอาศัยและตั้งรกรากอยู่ที่หมู่บ้านแหลมตึกแก จังหวัดภูเก็ต จะถูกคนในท้องถิ่นจังหวัดภูเก็ตเรียกว่า ชวนน้ำหรือชาวเล ชาวทะเล เนื่องจากกลุ่มชนกลุ่มนี้จะมีวิถีการดำเนินชีวิตเร่ร่อนอยู่บนผืนน้ำในท้องทะเล มีที่อยู่ไม่เป็นหลักแหล่ง แต่ในปัจจุบันจะถูกเรียกว่า ชาวไทยใหม่ เนื่องจากชาวเลมีการสร้างบ้านเรือนอยู่เป็นหลักแหล่ง ไม่เร่ร่อนอยู่ในทะเล และเพื่อไม่ให้ชาวเลมีความรู้สึกว่าเป็นพวกเร่ร่อนหรือแตกต่างจากคนท้องถิ่น

1.2.2 นามสกุลชาวเล

นามสกุลของชาวเลส่วนใหญ่มีความหมายเกี่ยวกับน้ำ ท้องทะเล เช่น ทะเลเล็ก คล่องสมุทร หาญทะเล ช้างน้ำ นาวารักษ์ ประมงกิจ สำหรับหมู่บ้านแหลมตึกแก จะใช้นามสกุลเดียวกันทั้งหมู่บ้าน คือ ประมงกิจ แต่การเขียนนามสกุลในบัตรประจำตัวประชาชนจะเขียนว่า ประโมังกิจ ตามสำเนียงการออกเสียงของชาวเล เนื่องจากก่อนที่จะทำบัตรประจำตัวประชาชนชาวเลไม่รู้หนังสือ ทำให้นามสกุลนี้ถูกเรียกผิดเพี้ยนไปเป็นประโมังกิจหรือประมงกิจ มาจนถึงปัจจุบัน

1.2.3 รูปร่างลักษณะชาวเล

ผู้ชายสูงประมาณ 155-160 เซนติเมตร ผิวค่อนข้างคล้ำ หรือดำกร้าน หน้าอกกว้างไหล่หนา หุ่นลำสัน ฆมหยักโศก โครงสร้างของกระดูกค่อนข้างใหญ่ หน้าผากกว้าง จมูกผาย กรามใหญ่ ส่วนผู้หญิงสูงประมาณ 150-155 เซนติเมตร ผิวพรรณคล้ำ หรือดำกร้าน โครงสร้างใหญ่ ฆมส่วนใหญ่มักหยักโศกและอาจมีสีแดงทอง



ภาพประกอบ 4 ลักษณะชาวเลผู้หญิงและผู้ชาย

1.2.4 การแต่งกายของชาวเลในอดีตและปัจจุบัน

ในอดีตการแต่งกายของผู้ชายไม่สวมเสื้อ นุ่งผ้าเตี่ยวแค้ขึ้นเดียวหรือนุ่งโจง ส่วนผู้หญิงนุ่งผ้ากระโจมอก คลุมเข่า ไม่ใส่เสื้อ ถึงแม้จะอยู่ในช่วงที่โตเป็นสาว บางครั้งใส่ผ้าถุงคลุมท่อนล่างเพียงอย่างเดียว โดยไม่ได้ปกปิดท่อนบน ซึ่งไม่ได้แสดงรู้สึกอายแต่อย่างใด

แต่ในปัจจุบันการแต่งกายของชาวเล เริ่มจะมีการพัฒนาให้คล้ายคลึงคนสังคมเมืองขึ้นมาบ้าง แต่ยังขาดแคลนความพิถีพิถันในการดูแลความสะอาดของเครื่องนุ่งห่ม และชาวเลไม่ชอบอาบน้ำเลย

1.2.5 เชื้อสายชาวเลสิเหร่

“อุรุลลาไว” หรือที่เรียกกันว่า “โอดังลาไธด์” คือเผ่าพันธุ์ของชาวเลหมู่บ้านแหลมตึกแก เพราะชาวเลเผ่านี้จะใช้เวลาส่วนใหญ่ตั้งรกรากสร้างวัฒนธรรมอยู่บนผืนแผ่นดินมากกว่าเผ่าอื่นอย่างเห็นได้ชัดเจน จะออกไปทะเลก็เฉพาะเวลาทำมาหากินเท่านั้น เลยมีความแตกต่างกับอีกเผ่าหนึ่งคือเผ่ามอแกน

เผ่ามอแกน เป็นชนเผ่าที่รักสันโดษ ชอบผจญภัยใช้เวลาเกือบทั้งชีวิตเร่ร่อนไปตามท้องทะเล และใช้เวลาบนพื้นแผ่นดินน้อยมาก และไม่ชอบขึ้นบนเกาะใหญ่ ๆ มักใช้ชีวิตอยู่ตามเกาะเล็กๆ หรือโขดหินกลางทะเลมากกว่า เลยทำให้วัฒนธรรมของเผ่ามอแกนไม่ค่อยจะมีให้เห็น

1.2.6 ความเป็นอยู่ของชาวเล

1.2.6.1 บ้านเรือน

ก. ลักษณะบ้านเรือนของชาวเลในอดีต

สร้างเพื่ออาศัยอยู่ชั่วคราว สามารถรื้อถอนได้ โดยสะดวกเป็นรูปแบบของกระท่อม พอที่จะกันแดดกันฝน ความกว้างประมาณ 4 X 5 เมตร พอหลบนอนได้เป็นเรือนไม้ มีได้ถุนใช้ไม้โกงกางเป็นตัวเรือน หลังคาเป็นใบจาก หรือหวายมัดกันจนเป็นพื้น พื้นเรือนเป็นไม้ไผ่ ผ่าเป็นซี่ๆ แล้วผูกด้วยหวาย สำหรับฝาข้างก็จะใช้ใบมะพร้าว ใบจาก บางบ้านอาจนำไม้ระกำมาตีให้เป็นแผ่นแล้วนำมาสานอีกที ซึ่งมีความทนทาน และอายุการใช้งานนานพอสมควร ส่วนห้องครัวก็ใช้พื้นที่อยู่ในตัวบ้านเช่นกัน แต่จะมีฝากันอีกที และการตั้งบ้านเรือนก็จะอยู่ในรูปแบบของการรวมกระจุก ติดๆ กันหลายบ้าน ซ้อนหน้าซ้อนหลัง มีทางเท้าพอเป็นทางเดินเข้าออกระหว่างบ้าน

ข. ลักษณะบ้านเรือนของชาวเลในปัจจุบัน

รูปร่างบ้านเรือนยังคงคล้ายกับสมัยก่อน แต่จะมีการดัดแปลงทางด้านความแข็งแรง ของบ้านเรือนโดยใช้อุปกรณ์สมัยใหม่ การใช้ปูนซีเมนต์ หินทราย อิฐ กระเบื้อง สังกะสี ตะปู ไม่แปรรูป ตามฐานะสภาพรายได้ของครอบครัวชาวเล สิ่งที่เหมือนเดิมคือ การตั้งของบ้านเรือนยังคงรวมกระจุก ติดๆ กันหลายบ้าน



ภาพประกอบ 5 ลักษณะบ้านเรือนของชาวเล

1.2.6.2 อาชีพ

ส่วนใหญ่ชาวเลของหมู่บ้านแหลมตึกแกในอดีต จนถึงปัจจุบันคือการประกอบอาชีพประมง ในอดีตชาวเลผู้ชายเดินทางไปประกอบอาชีพโดยใช้เรือพายไปกลางทะเล แล้วจึงดำน้ำลงไปพร้อมฉมวก ซึ่งเป็นเครื่องมือที่ใช้จับสัตว์น้ำมีลักษณะเป็นด้ามปลายแหลม คล้ายหอก ว้ายไล่แทงปลา จนชาวเลได้รับฉายาว่า “ผู้วายน้ำเร็วกว่าปลา” และหาของในท้องทะเลขึ้นมาแปรรูป ขายให้กับพ่อค้าคนกลาง เช่น กัลปังหา กระเบนท้องน้ำ เปลือกหอยใหญ่ เป็นต้น ในปัจจุบันชาวเลได้หันมาใช้เรือหางยาวที่มีเครื่องยนต์เพื่อลดเวลาในการเดินทาง และเพิ่มระยะทางที่ไกลออกไป ส่วนอุปกรณ์ในการจับสัตว์น้ำก็เปลี่ยนมาเป็นอวน ไช แห คันเบ็ดลูกรอก ซึ่งรวมถึงต้นทุนที่สูงขึ้นในการประกอบอาชีพประมง ส่วนชาวเลผู้หญิงเดิมอาศัยอยู่กับบ้านคอยแปรรูปสิ่งของจากท้องทะเลที่ชาวเลผู้ชายนำมาให้ แล้วส่งขายให้กับพ่อค้าคนกลาง ปัจจุบันได้เปลี่ยนมาเป็นคนขายผลิตภัณฑ์นี้เอง ถ้าเป็นของสด เช่น สัตว์น้ำ ก็จะนำมาขายในตลาดเอง ส่วนอาชีพอื่นนอกเหนือจากการประมงแล้ว ชาวเลยังขายแรงงานเป็นลูกจ้างรายวันตามบ้านผู้คนที่รู้จักในท้องถิ่น รวมถึงการรับจ้างแสดงร้องเงี้ยวตามสถานที่และโอกาสต่างๆ

1.2.7 ผู้นำชุมชนชาวเล

เนื่องจากชาวเลมีค่านิยมที่นับถือผู้อาวุโสกว่า การที่มีผู้นำของชุมชนในอดีตก็จะเป็นผู้ที่มีอายุมากที่สุดในหมู่บ้าน และเป็นธรรมเนียมที่สืบทอดกันมาเป็นเวลานานจนถึงปัจจุบัน ซึ่งยากที่จะบอกว่าใครเป็นหัวหน้าในปีใดได้ ส่วนอีกคนหนึ่งซึ่งชาวเลให้ความนับถือไม่น้อยกว่าผู้อาวุโส คือ ครูหมอ โต๊ะหมอ หรือเรียกได้ว่าเป็นหมอผีประจำหมู่บ้าน ซึ่งเป็นผู้นำในด้านความเชื่อ เรื่องความเจ็บป่วยในพิธีของชาวเล เช่น การคลอดบุตร การแต่งงาน การตาย การบวงสรวง เปรียบเสมือนพระสงฆ์ในพุทธศาสนา

ผู้นำทั้ง 2 คนนี้สามารถช่วยบันทึความทุกข์ทางด้านจิตใจให้กับชาวเล และในปัจจุบันนี้หมู่บ้านแหลมตึกแก็กเป็นส่วนหนึ่งของตำบลเกาะลิเภา ซึ่งได้มีการจัดตั้งให้เป็นองค์การบริหารส่วนตำบล ดังนั้นในหมู่บ้านแหลมตึกแก็กได้หาผู้นำที่มีความรู้ ความสามารถในการติดต่อประสานงานกับหน่วยงานต่าง ๆ ของราชการขึ้นมา 1 คน คือ คุณอำนาจ ประโมทกิจ และยังทำหน้าที่ผู้จัดการรวบรวมแจ้งคณะพรสวรรค์ในการรับงานต่างๆ

1.2.8 ศาสนา

เดิมชาวเลไม่มีศาสนา แต่ชาวเลมีความเชื่อในเรื่องของภูตผีปีศาจ โดยเชื่อว่า สิ่งสถิตอยู่ในภูเขาในละแวกที่ตนอยู่จะให้ความคุ้มครองแก่คนในหมู่บ้านชาวเล และเชื่อว่าหากทำผิดต่อภูตผีก็จะต้องคำสาปที่เป็นผลร้ายต่อตน จากคำบอกเล่าของคุณแม่จิว ประโมทกิจ หัวหน้าวงร้องแจ้งพรสวรรค์ สิ่งศักดิ์ที่คุ้มครองคนรุ่นทอด จนถึงรุ่นตน เรียกต่อกันว่า “พ่อตาตะโต๊ะ” ซึ่งคิดว่าเป็นผีบรรพบุรุษของชาวเล ไม่ว่าจะปรากฏการณ์ตามธรรมชาติ เช่น พายุ ฟ้าผ่า พายุ ชาวเลก็คิดว่าเป็นการลงโทษจากภูตผี และเป็นการเจ็บป่วยชาวเลจะไม่ยอมไปหาหมอแผนปัจจุบัน แต่จะทำพิธีไล่ผีให้กับคนเจ็บป่วย ชาวเลเรียกคนที่มีอาการป่วยว่า “ผีกิน”

ส่วนสถานที่สำคัญในการประกอบพิธีบวงสรวงเรียกว่า “ศาลตะโต๊ะ” ชาวเลเชื่อว่าพ่อตาตะโต๊ะมี 2 คน คือพ่อตาตะโต๊ะบะหลิว ผู้เป็นพี่ชาย และพ่อตาตะโต๊ะบุหร่ง ผู้เป็นน้องชายผู้สืบทอดการปกครองอาณาเขตที่ชาวเลอาศัยอยู่ในครั้งโบราณ การบวงสรวงหรือประกอบพิธีต่างๆ ก็จะเป็นการแสดงร่ายตั้งแต่เริ่มงานจนถึงจบงานต่อหน้าศาลตะโต๊ะ นอกจากนี้ชาวเลดั้งเดิมยังเชื่อในเรื่องของเวทมนตร์ การใช้คาถาอาคม ใช้ไสยศาสตร์ในการรักษาโรคเจ็บป่วย และการทำเสน่ห์ยาแฝดโดยใช้น้ำตาลปลาพะยูน จนเป็นที่เลื่องลือ ปัจจุบันยังคงมีการทำเสน่ห์อยู่แต่น้อยมาก เนื่องจากชาวเลได้หันมาเริ่มนับถือศาสนาพุทธ และอิสลาม และความเชื่ออย่างเดิมก็เปลี่ยนไปด้วยเหตุคือเมื่อหลวงปู่สุภา กันตสีโล ภิกขุ เข้ามาตั้งสำนักสงฆ์ที่เกาะลิเภา

หลวงปู่ได้เกณฑ์ชาวเลมาช่วยสร้างสำนักสงฆ์แห่งนี้ขึ้น จึงทำให้ชาวเลหันมานับถือศาสนาพุทธใน
ส่วนหนึ่ง และยังคงมีชาวเลบางส่วนที่นับถือศาสนาอิสลามซึ่งเกิดจากการซึมซับจากชาวมุสลิมใน
บริเวณนั้นด้วย



ภาพประกอบ 6 ศาลพ่อตาตะไตะปะหลิว (พี่ชาย)



ภาพประกอบ 7 ศาลพ่อตาตะไตะปะบุรง (น้องชาย)



ภาพประกอบ 8 หลวงปู่สุภา กันตสีโล ภิกขุ ผู้ที่ชาวเลนนับถือ

1.2.9 พิธีกรรมของชาวเล

1.2.9.1 พิธีเกี่ยวกับการเกิดของชาวเล

เมื่อผู้หญิงชาวเลตั้งครรภ์มีความเชื่อในการดูแลตัวเองและบุตรในครรภ์ให้อยู่รอดปลอดภัย ตามคำสั่งของ "ไต่ะบิตัด" (หมอดำแย) มีความเชื่อที่เป็นข้อห้ามเกี่ยวกับหญิงตั้งครรภ์ดังนี้

1. เมื่ออาทิตย์ลับขอบฟ้า ห้ามหญิงที่ตั้งครรภ์ออกเดินเล่นนอกบ้าน เพราะเชื่อว่าผีตายายจะตามติดตัวมา แล้วเป็นอันตรายกับบุตรในครรภ์ แต่ถ้าด้วยเหตุจำเป็นที่ต้องออกไปทำกิจอันใดจะต้องพกมีดไปด้วย
2. ห้ามผู้หญิงตั้งครรภ์อาบน้ำชำระร่างกายในตอนหลังพระอาทิตย์ตก เพราะเชื่อว่าผีตายายจะติดตัวมา
3. ห้ามผู้หญิงตั้งครรภ์ทำการทรมานสัตว์ และฆ่าสัตว์ทุกชนิด เพราะเชื่อว่าลูกที่เกิดมาจะพิการ
4. ห้ามผู้หญิงตั้งครรภ์ก้าวข้ามเชือกผูกเรือ เพราะเชื่อว่าจะคลอดลูกยาก

5. ห้ามผู้หญิงตั้งครรภ์นั่งขวางประตูบ้าน หรือธรณีประตู

เพราะเชื่อว่าจะคลอดลูกยาก

เมื่อหญิงชาวเลคลอดบุตร ได้ะปิดดจะใช้ไม้ไผ่บางๆ ตัดสายรกหรือสายสะดือ แล้วนำเด็กไปอาบน้ำเย็นทันที ปฏิบัติเช่นนี้เป็นเวลา 3 วัน หลังจากนั้นจึงจะนำไปอาบน้ำอุ่น แล้วจัดพิธีเลี้ยงฉลอง โดยเรียกกันว่า พิธีนุหรี หรือทำบุญ ซึ่งภายในงานจะมีการเล่นร้องเงี้ยวเพื่อความรื่นเริงด้วย พร้อมทั้งให้คำแนะนำกับแม่ของทารกในเรื่องการเลี้ยงดูทารก ส่วนตัวแม่ของทารกต้องทำการอยู่ไฟ 7 – 15 วัน โดยต้องถือข้อห้ามหลังการคลอดบุตรดังนี้

1. เด็กจะต้องอยู่ภายในบ้านจนกว่าจะครบระยะเวลา 3 – 4

เดือน

2. แม่ของเด็กห้ามออกนอกบ้านหลังจากพระอาทิตย์ตก

3. เมื่อถึงวันขึ้น หรือวันแรม 11 – 12 ค่ำ ห้ามไม่ให้เด็กเล็ก

ไปที่หาดทราย เพราะเชื่อว่าผีจะติดตัวมา

4. เมื่อเกิดจันทรุปราคา แม่และเด็กห้ามออกมาดูโดย

เด็ดขาด เพราะเชื่อว่าจะทำให้ป่วย

5. ของกินที่ต้องห้ามของแม่ ห้ามกินปลาที่ไม่มีเกล็ด ห้าม

กินผักทุกชนิด เพราะเชื่อว่าเลือดลมของแม่และเด็กจะไม่ดี

สำหรับการกินอาหารของเด็กแรกเกิด ใน 3 วันแรกจะต้องกินน้ำผึ้งรวง ในวันที่ 4 จะต้องกินนมแม่ไปจนถึงวันที่ 47 แล้วหลังจากนั้นก็ทำพิธีเช่นไหว้ผีตายาย เด็กก็จะสามารถรับประทานอาหารบางชนิดได้ ยกเว้นข้าวต้ม ไข่ และปลา เมื่อเด็กมีอายุครบ 138 วัน เด็กก็จะรับประทานข้าวต้มได้ แต่ก็ยังไม่สามารถรับประทานไข่และปลาได้ จนกว่าเด็กจะสามารถกลืนหรือพูดคำว่า “อึกี้ด” ได้ จึงจะปล่อยให้เด็กเรียนรู้ตามสภาพแวดล้อมและการปลูกฝังของพ่อแม่

1.2.9.2 พิธีกรรมเกี่ยวกับการแต่งงาน

รูปแบบการแต่งงานของชาวเลมีความคล้ายคลึงกับ

สังคมไทยที่มีการสู่ขอ การหมั้น การแต่งงาน หรือแม้แต่การหนีตามกันไปอยู่กินกันก่อนได้รับอนุญาตให้แต่ง เมื่อมีลูกจึงกลับมาขอขมาแล้วแต่งงานในภายหลัง ชาวเลส่วนใหญ่มักจะมีครอบครัวตั้งแต่อายุ 14 – 18 ปีโดยประมาณ ตามประเพณีดั้งเดิมฝ่ายชายจะบอกให้พ่อแม่ของตนไปทำการทาบทาม หรือสู่ขอฝ่ายหญิง การสู่ขอก็จะถูกแบ่งออกเป็น 3 ครั้ง ในครั้งแรกญาติ

ฝ่ายผู้หญิงก็จะบอกว่าขอถามผู้หญิงดูก่อนว่ามีใจให้หรือไม่ และฝ่ายชายจะต้องรอฟังคำตอบในการสู่ขอครั้งที่ 2 และจะนัดฝ่ายชายมาอีกครั้งเพื่อให้คำตอบที่ชัดเจนในครั้งที่ 3 ว่าผู้หญิงตกลงแต่งงานด้วยหรือไม่ หากฝ่ายหญิงตกลงก็จะนัดแนะวันเวลาเพื่อทำพิธีหมั้น หรือที่เรียกว่าพิธี “ปีปากยัตนัง” ตามภาษาชาวเล การหมั้นของชาวเลนั้นต้องมีผู้อาวุโสของหมู่บ้าน และญาติของทั้ง 2 ฝ่าย ร่วมเป็นสักขีพยาน ส่วนของหมั้นที่ฝ่ายชายต้องนำมาให้ฝ่ายหญิง ประกอบด้วย เงิน แหวน หมากรุก พลุ หัวขันหมาก ในอดีตก่อนหน้าที่จะถึงวันแต่งงาน 3 วันเจ้าบ่าวจะผ่าฟืน ตักน้ำ หรือช่วยเตรียมงานอื่นๆ ให้กับบ้านเจ้าสาวจนเสร็จเรียบร้อย ในวันแต่งงานเมื่อขบวนขันหมากมาถึงหน้าบ้านเจ้าสาวก็จะมีการเล่นรองเง็งต้อนรับ และจะร้องรำทำเพลงไปจนถึงสว่างของวันรุ่งขึ้น เมื่อขบวนขันหมากมาถึงก็จะเวียนรอบบ้านเจ้าสาวแบบทวนเข็มนาฬิกา 3 รอบเสร็จแล้วเจ้าบ่าวจึงเข้าไปในบ้าน ตามธรรมเนียมเดิมเมื่อเจ้าบ่าวเข้าบ้าน เจ้าสาวก็จะถามเจ้าบ่าวว่า “มีเครื่องมือที่ใช้ในการทำมาหากินหรือไม่” เช่น ปราฐู (เรือ) ชราปัก หรือซำบั้ง (ฉมวก) หรืออุปกรณ์ชนิดอื่น ๆ และตัวเจ้าบ่าวเองก็ต้องตอบว่า “มี” แล้วโตะหมอ (หมอผีประจำหมู่บ้าน) ก็จะทำพิธีต่อ จนกระทั่งเข้าสู่พิธีส่งตัวเจ้าบ่าวเจ้าสาวให้ลงเรือไปตามเกาะต่าง ๆ ที่เจ้าบ่าวได้เลือกไว้ พิธีส่งตัวนี้จะอยู่ในช่วงเย็น ทั้ง 2 จะต้องออกไปใช้ชีวิตร่วมกัน 1 คืน พร้อมกับอุปกรณ์ในการจับสัตว์น้ำที่เตรียมไว้ เพื่อให้ฝ่ายชายได้พิสูจน์ถึงความสามารถในการหาเลี้ยงภรรยา และให้ฝ่ายหญิงได้พิสูจน์ในความอดทนของการใช้ชีวิตคู่ ในตอนออกจากฝั่งเจ้าบ่าวจะเป็นคนพายเรือออกไป โดยให้เจ้าสาวนั่งที่หัวเรือ และในตอนกลับเข้าฝั่งญาติๆ ของทั้ง 2 ฝ่ายจะมารอรับ และเฝ้าสังเกตว่า ใครเป็นคนพายเรือกลับ เพราะตามธรรมเนียมของชาวเล ถ้าผู้หญิงเป็นฝ่ายพายเรือ ผู้ชายนั่งที่หัวเรือ ก็ถือว่าทั้ง 2 เป็นสามีภรรยากันแล้ว แต่ถ้าผู้ชายเป็นฝ่ายพายเรือกลับเข้าฝั่ง ก็หมายความว่าผู้หญิงยังคงความบริสุทธิ์อยู่

ปัจจุบันชาวเลได้หันมาเลียนแบบการแต่งงานแบบคนไทยทั่วไปมากยิ่งขึ้น จึงทำให้แบบแผนของธรรมเนียมดั้งเดิมอาจมีการผิดเพี้ยนไปบ้าง เช่น เดิมชาวเลมักจะแต่งงานกับคนในชุมชน หรือญาติของตนเอง แต่ปัจจุบันชาวเลหลายคนก็แต่งงานกับคนนอกชุมชน หรือชาวเลที่อยู่ต่างจากพื้นที่เดียวกัน และรวมถึงการศึกษา วัฒนธรรม สภาพแวดล้อม จึงทำให้การซึมซับของพิธีแต่งงานเป็นแบบผสมผสานกับวัฒนธรรมอื่นๆ ไปโดยปริยาย

1.2.9.3 พิธีกรรมเกี่ยวกับการตาย

หากมีการตายเกิดขึ้นกับชาวเลคนในครอบครัวจะทำการก่อกองไฟไว้ที่หน้าบ้านเป็นเวลา 3 วัน 3 คืน เพราะเชื่อว่าดวงวิญญาณของผู้ตายจะกลับมาอยู่ในกองไฟ พิธีกรรมการจัดการศพชาวเลแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอนดังนี้

ก. การอาบน้ำศพ

โตะหมอจะเป็นผู้ประกอบพิธี โดยจะให้ลูกหลานของผู้ตายนั่งเหยียดขาตามลำดับอาวุโสที่มีอายุน้อยกว่าผู้ตาย ยกตัวอย่างเช่น กรณีที่พ่อตาย หัวแถวจะเป็นลูกคนโตซึ่งนั่งไปทางทิศใต้ คนอื่นจะนั่งเรียงต่อกันไป แล้วนำศพวางบนตักของลูก และหันเท้าของศพไปยังคนสุดท้าย โตะหมอจะตักน้ำอาบให้ศพ 3 ชั้น แล้วจึงตามด้วยญาติ และเพื่อนฝูง อาบคนละ 3 ชั้นเช่นกัน สำหรับผู้ที่ช่วยประคองศพ หรือร่วมในพิธีอาบน้ำศพ จะต้องใช้น้ำมันมะนาวและใบสบู่ทำความสะอาดร่างกาย เพื่อป้องกันวิญญาณผู้ตายติดตัว

ข. การแต่งศพ

จะคล้ายกับการแต่งศพทั่วไป เช่นการทาแป้ง ทาน้ำมันหอม แต่งตัวให้กับศพ นำของใช้ของผู้ตายใส่ลงไปในโลงด้วย อดีตโลงทำด้วยไม้ไผ่สานเป็นฝา แล้วนำมาประกอบเป็นสี่เหลี่ยม ปัจจุบันชาวเลหันมาใช้โลงสี่เหลี่ยมที่ทำจากไม้กระดานอัดทั่วไป ใช้เสื่อรองพื้นโลง ก่อนปิดโลงจะใช้ผ้าขาวยาวประมาณ 9 ศอกคลุมศพอีกครั้ง แล้วจึงจะปิดโลง

ค. การฝังศพ

ก่อนฝังลงดิน โตะหมอจะตั้งหมากพลู และข้าวตอกจุดเทียน กายาน เพื่อเซ่นไหว้ผีบรรพบุรุษ เพื่อบอกให้มารับวิญญาณของผู้ตาย แล้วรดน้ำมะพร้าวลงบนศพ และหย่อนศพลงในหลุมที่เตรียมไว้ ศพจะหันศีรษะไปทางทิศเหนือ เมื่อศพลงถึงก้นหลุมโตะหมอก็จะโยนดินลงไปในหลุม 3 กำมือ แล้วจึงสั่งให้ญาติทำการกลบหลุมศพ แล้วปลุกต้นมะพร้าวไว้ปลายเท้าของหลุมศพ 1 ต้น เพื่อเป็นเครื่องหมาย ก่อนเดินออกจากป่าช้าผู้ร่วมงานจะต้องทำความสะอาดโดยการล้างมือล้างเท้า ขณะเดินกลับต้องหาเด็ดดอกไม้ทัดไว้บริเวณหู เพื่อไม่ให้วิญญาณจำได้ เพราะกลัวว่าวิญญาณจะตามกลับบ้าน หลังฝังศพ 3 วัน ชาวเลจะทำพิธีนุหรี (ทำบุญ) เลี้ยงขนม เมื่อถึงเดือน 4 หรือเดือน 5 ของทุกปี โตะหมอและญาติของผู้ตายจะนัดแนะวัน เพื่อไปช่วยตกแต่งทำความสะอาดให้กับหลุมศพของผู้ตาย

1.2.10 ประเพณี

1.2.10.1 ประเพณีขอทานงานบุญสารทเดือนสิบ

เป็นประเพณีที่สืบทอดต่อกันมา ชาวเลต้องถือปฏิบัติโดยการไปขอทานที่วัดต่างๆ ในช่วงงานบุญสารทเดือนสิบของทางศาสนาพุทธที่มีความเกี่ยวข้องกับชาวเล ประเพณีนี้เริ่มต้นด้วยการที่วัดต่างๆ จัดงานบุญสารทเดือนสิบขึ้น แล้วชาวพุทธไปทำบุญอุทิศส่วนกุศลให้กับผีไม่มีญาติที่ตกอยู่ในขุมรอกชั้นอสุรกาย หรือเปรต หลังจากการทำบุญแล้วจะต้องมีการทำทานโดยการนำขนมและเศษเงินให้กับชาวเลที่มาขอทาน ณ วัดต่างๆ จากการขอทานของชาวเลนั้น ขนมที่ได้จากการขอทานนั้นไม่สามารถจะนำมารับประทานได้เมื่อออกจากวัดมาแล้ว และนำขนมนั้นไปตั้งเซ่นไหว้ผีบรรพบุรุษที่หน้าบ้านของตนเอง เพราะเชื่อว่าเป็นการทำบุญอย่างหนึ่งให้กับผีบรรพบุรุษ ถ้าชาวเลคนไหนไม่ได้ออกไปขอทาน และไม่ได้นำขนมมาเซ่นไหว้ก็มักจะเกิดภัยพิบัติกับบุคคลนั้น หรือที่ชาวเลเรียกว่า “ผีกิน”



ภาพประกอบ 9 การขอทานของชาวเลในงานบุญสารทเดือนสิบ

1.2.10.2 ประเพณีลอยเรือ

จัดขึ้นเพื่อแสดงความเคารพต่อผีบรรพบุรุษ และวิงวอนให้ผีบรรพบุรุษคุ้มครองคนในชุมชนของตน เนื่องจากชาวเลใช้ทะเลในการทำมาหากิน การลอยเรือจึงเปรียบเสมือนการขอบคุณสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในทะเลที่ช่วยให้พวกตนดำเนินชีวิตอยู่ได้ ประเพณีลอยเรือจะถูกจัดขึ้น 2 ครั้ง คือ ขึ้น 15 ค่ำ เดือน 6 และขึ้น 15 ค่ำ เดือน 11 ในการจัดประเพณีลอยเรือ ซึ่งจะเริ่มจากการสร้างโครงเรือด้วยไม้ทองหลาง แล้วใช้ไม้ระกำต่อรอบๆ พร้อมด้วยประดับดอกไม้ทั้งลำเรือ เรือมีความยาว 5 เมตร กว้าง 1.05 เมตร ฐานหนา 3.2 เมตร สูง

0.89 เมตร เสากระโดงมี 2 ต้น ต้นหนึ่งสูง 2.4 เมตร อีกต้นหนึ่งสูง 2.28 เมตร สิ่งต่าง ๆ ที่อยู่ภายในลำเรือทำจากไม้ระกำทั้งสิ้น จะประกอบไปด้วย

1. ครก แทนการทำอาหารในครัวเรือน
2. ปืน, ดาบ, มีด แทนการต่อสู้ เช่น เมื่อมีคนมาทำร้าย การต่อสู้ เช่น เมื่อมีคนมาทำร้ายภายในเรือก็จะใช้สิ่งเหล่านี้ในการต่อสู้
3. ตุ๊กตาไม้ ซึ่งทุกบ้านจะต้องทำตามจำนวนคนในบ้าน เพื่อที่จะนำมาตัวบุคคลในครอบครัว แล้วนำมาใส่ในเรือ เพื่อเป็นการสะเดาะเคราะห์
 - ตุ๊กตาไม้ถือหอกอยู่หัวเรือ แทนคนที่เป็นหัวหน้าเรือ
 - ตุ๊กตาถือหางเสืออยู่ท้ายเรือ แทนคนที่บังคับเรือ
4. เงิน ข้าวสาร ผสม เล็บ ใส่ลงในเรือ ซึ่งจะต้องเป็นของจากทุกบ้าน

จากนั้นยกเรือไปตั้งไว้ที่ท้ายหมู่บ้าน เพื่อที่จะนำไปแห่รอบหมู่บ้าน และทุกคนในหมู่บ้านจะต้องไปที่ศาลบรรพบุรุษชื่อว่า “ตะโต๊ะ” ในเวลา สี่โมงเย็น เพื่อทำพิธีกราบไหว้โดยทุกบ้านจะนำไก่ 1 ขึ้น ขนมหั่วล้าน 7 ขึ้น ไปไหว้ที่ศาลตะโต๊ะ และโต๊ะหมอบจะเป็นผู้ทำพิธีโดยมีเครื่องบูชา 1 แก้ว ฐูป 9 ดอก และเทียน 1 เล่ม สำหรับโต๊ะหมอบเท่านั้น ผู้ที่เข้าร่วมพิธีจะต้องกินขนมที่โต๊ะหมอบให้ แล้วจึงจะกลับลงมาจากศาลตะโต๊ะได้ หากใครมีกิจจำเป็นก็ไม่สามารถลงมาจากศาลได้ จนกว่าพิธีจะเสร็จสิ้น หลังจากนั้นก็นำเรือแห่รอบหมู่บ้าน แล้วนำมาตั้งไว้ที่ศาลากลางหมู่บ้าน โดยจะมีการร่ายองเสริมรอบเรือ ซึ่งการเล่นร่ายองเสริมนี้จะเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมลอยเรือ โดยใช้เล่นเพื่อความสนุกสนาน และเล่นในบางช่วงของพิธีกรรมลอยเรือ มีการละเล่นอื่นๆ ตลอดทั้งคืน ในเช้าของวันรุ่งขึ้น เวลา 6.00 น. จะนำเรือไปลอยกลางทะเล เพื่อไม่ให้เรือไปติดเกาะ เพราะถ้าเรือไปติดเกาะไหนเกาะนั้นจะมีเคราะห์ร้ายครั้งยิ่งใหญ่ หลังจากลอยเรือเสร็จจะมีการปักไม้กางเขน 7 ต้น ไว้บริเวณริมชายหาดหน้าหมู่บ้านเป็นแนวยาว ในอดีตไม้กางเขนจะถูกปักไว้เป็นเวลา 3 วัน แต่ในปัจจุบันจะปักไว้เพียงแค่ 1 วันเท่านั้น เมื่อถอนไม้กางเขนออกถือเป็นการเสร็จสิ้นพิธีลอยเรือ



ภาพประกอบ 10 มาตรเรือ, โครงเรือ ใช้ไม้ทองหลาง และไม้ระกำ



ภาพประกอบ 11 ต่อกตาถือหอกอยู่หัวเรือ แทนหัวหน้าเรือ



ภาพประกอบ 12 การตกแต่งดอกไม้รอบเรือ ในพิธีการลอย โดยมีโต๊ะหมอดูเป็นผู้ทำพิธี



ภาพประกอบ 13 ชาวบ้านรำรอบเรือในพิธีลอยเรือ



ภาพประกอบ 14 ชาวบ้านนำไม้กางเขนแห่ไปกับขบวนในพิธีกรรมลอยเรือ



ภาพประกอบ 15 ขบวนแห่ไม้กางเขนในพิธีกรรมการลอยเรือ



ภาพประกอบ 16 นำไม้กางเขนมาปักบริเวณที่วางเรือหลังจากแห่รอบหมู่บ้าน



ภาพประกอบ 17 งานฉลองวันลอยเรือในศาลาอเนกประสงค์



ภาพประกอบ 18 นำไม้กางเขนที่มากักไว้หน้าหาดของหมู่บ้าน

2. ประวัติความเป็นมาของรองเง็ง

เป็นการสืบทอดต่อกันมาโดยไม่ทราบหลักฐานที่แน่ชัดว่าใครเป็นผู้ริเริ่ม และเกิดขึ้นในปีใด เป็นเพียงการสืบทอดกันเป็นรุ่นๆ มีรุ่นหนึ่ง คือ นายกุล่า เป็นคุณตาของแม่จั่ว ประโมง กิจได้เป็นผู้ถ่ายทอดการเล่นรองเง็งให้คนรุ่นต่อมา จนถึงรุ่นปัจจุบัน คือ แม่จั่ว ประโมง กิจ (แม่จั่ว ประโมง กิจ. สัมภาษณ์. 15 สิงหาคม 2547)

รองเง็งเป็นบทเพลงที่กล่าวถึงความงามของธรรมชาติ โดยมีการรับเอาวัฒนธรรมจากชาวต่างชาติและเครื่องดนตรีมาผสมผสานกับวัฒนธรรมดั้งเดิมของชนพื้นเมืองในแหลมมลายู เข้าด้วยกัน ซึ่งในบางครั้งรองเง็งจะเป็นการด้นสดตามอารมณ์และเหตุการณ์ที่ผู้ร้องสัมผัสอยู่ในขณะนั้น แต่ทำนองยังคงเดิม

อดีตรองเง็งเป็นเสมือนวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของชาวเล ที่ชาวเลรุ่นก่อนต้องการที่ถ่ายทอดให้คนรุ่นหลัง เพื่อแสดงถึงความเจริญทางวัฒนธรรมของตน การเล่นรองเง็งนั้นจะมี “แม่เพลง” ซึ่งเป็นนักร้องเป็นผู้ร้องเพลงนำไปตามจังหวะของดนตรีที่มีนักดนตรีเป็นผู้บรรเลง บท

เพลงในการเล่นรองเง้งจะมีอยู่หลายบทเพลงโดยเนื้อหาจากบทเพลงส่วนมากจะพูดถึงเกี่ยวกับเรื่องของธรรมชาติและวิถีชีวิตความเป็นอยู่ ในปัจจุบันรองเง้งยังคงเป็นวัฒนธรรมที่ได้รับสืบทอดอยู่ และได้เผยแพร่ให้คนในท้องถิ่น และคนต่างถิ่นได้รู้จักอีกด้วย

3. ประวัติความเป็นมาของรองเง้งคณะพรสวรรค์

แต่เดิมการเล่นรองเง้งในหมู่บ้านแหลมตึกแก่นั้นเป็นไปในรูปแบบของการเล่นเพื่อความสนุกสนาน และใช้ในการประกอบพิธีกรรมเท่านั้น ต่อมาได้มีครอบครัวของนายอาจ ประโมทกิจ บิดาของแม่จั่ว ประโมทกิจ เดิมเป็นนักเล่นรองเง้งประจำหมู่บ้าน ได้ชักชวนเด็กๆ ในหมู่บ้านมาหัดเล่นรองเง้ง แม่จั่วก็ได้หัดด้วยและเป็นผู้ที่รองเง้งได้เก่งในขณะนั้น ซึ่งมีอายุเพียงแค่ 8 ขวบเท่านั้น บิดาได้ให้แม่จั่วเป็นต้นเสียงในการรองเง้งของวง เมื่อแม่จั่วอายุ 15 ปี นายอาจ บิดาของแม่จั่วเสียชีวิต แม่จั่วก็ได้ขึ้นมาเป็นหัวหน้าวงรองเง้ง และได้ตั้งชื่อว่า “คณะพรสวรรค์” พร้อมทั้งนำคณะรองเง้งออกแสดงตามงานต่างๆ เพื่อเป็นการหารายได้ให้กับคนในคณะ และเป็นการเผยแพร่วัฒนธรรมของตนให้เป็นที่รู้จัก นอกจากนั้นยังใช้การเล่นรองเง้งประกอบกับพิธีกรรมต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อต่อการดำรงชีวิตของคนในหมู่บ้านแหลมตึกแกอีกด้วย (แม่จั่ว ประโมทกิจ. สัมภาษณ์. 15 สิงหาคม 2547)



ภาพประกอบ 19 ผู้ทำวิจัยร่วมถ่ายรูปกับนักดนตรีคณะพรสวรรค์

4. ประวัตินักดนตรีรองเง็งคณะพรสวรรค์

ผู้จัดการคณะ



ภาพประกอบ 20 นายบุญรอด ประโมังกิจ ผู้จัดการคณะพรสวรรค์

ชื่อ นายบุญรอด นามสกุล ประโมังกิจ

เกิดวันที่ 5 มกราคม พ.ศ. 2506

อายุ 41 ปี อาชีพ รับราชการ (รองผู้ใหญ่บ้านหมู่บ้านแหลมตุ๊กแก)

ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ 27 หมู่ 4 ต.เกาะสีเฮอร์ อ.เมือง จ.ภูเก็ต

บิดา นายชัย รักดี

มารดา นางปิ่นะ ประโมังกิจ

ครอบครัวมีพี่น้อง 7 คน

สถานะภาพ สมรส ไม่มีบุตร

นับถือศาสนา พุทธ

เล่นรองเง็งมาเป็นเวลา 20 ปี (ทำหน้าที่เป็นผู้ประสานงานและรับงานให้กับคณะรองเง็ง และในบางครั้งก็จะช่วยเล่นฉิ่ง และฉาบเล็กให้ในคณะรองเง็ง)

แม่เพลงแห่งท้องทะเลอันดามันและหัวหน้าคณะพรสวรรค์



ภาพประกอบ 21 นางจิว ประโมังกิจ หัวหน้าและนักร้องนำคณะพรสวรรค์

ชื่อ นางจิว นามสกุล ประโมังกิจ

เกิด พ.ศ. 2477

อายุ 70 ปี อาชีพ ประมง และรำวงแจ๊ส

ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ 76 หมู่ 4 ต.เกาะสีหะ อ.เมือง จ.ภูเก็ต

บิดา นายอาจ ประโมังกิจ

มารดา นางจำปา ประโมังกิจ

ครอบครัวมีพี่น้อง 5 คน

คนที่ 1 ชื่อ นายลูเส็น ประโมังกิจ เสียชีวิต

คนที่ 2 ชื่อ นายยักษ์โลมา ประโมังกิจ เสียชีวิต

คนที่ 3 ชื่อ นายเบต้า ประโมังกิจ เสียชีวิต

คนที่ 4 ชื่อ นางบะย้าต ประโมังกิจ อาชีพ ประมงและรำวงแจ๊ส

สถานะภาพสมรสกับนายมะเก็ม ประโมังกิจ (เสียชีวิต)บุตร 12 คน ชาย 7 คน หญิง 5 คน

คนที่ 1 ชื่อ นายทันลอย ประโมังกิจ (เสียชีวิต)

คนที่ 2 ชื่อ นางมะจิ้ง ประโมังกิจ

คนที่ 3 ชื่อ นายทมิฬ ประโมังกิจ (เสียชีวิต)

- คนที่ 4 ชื่อ นางอิตัม ประโมังกิจ
คนที่ 5 ชื่อ นางอิกิน ประโมังกิจ
คนที่ 6 ชื่อ นายทเมศ ประโมังกิจ (เสียชีวิต)
คนที่ 7 ชื่อ นายธานินทร์ ประโมังกิจ
คนที่ 8 ชื่อ นายธานี ประโมังกิจ
คนที่ 9 ชื่อ นายบุญชู ประโมังกิจ
คนที่ 10 ชื่อ นางบุญศรี ประโมังกิจ
คนที่ 11 ชื่อ นายชูศักดิ์ ประโมังกิจ
คนที่ 12 ชื่อ นางแหวง ประโมังกิจ (เสียชีวิต)

นับถือศาสนา พุทธ

เล่นร่อนเงี่ยงมาเป็นเวลา 62 ปี

เกียรติคุณและรางวัลที่ได้รับ

- รางวัลชนะเลิศในการร่อนเงี่ยงของจังหวัดสตูล พ.ศ. 2520
- เข้าเฝ้าพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ร่อนเงี่ยงถวายในพระตำหนักจิตรลดารัตนบุรี ในปี พ.ศ. 2521
- ร่อนเงี่ยงถวายสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เมื่อพระองค์เสด็จเยี่ยมเฝ้าฯ เลใต้ที่เกาะสิเหร่เมื่อปี พ.ศ. 2533
- นักอนุรักษ์มรดกไทยดีเด่น สาขาคอนกรีตและนาฏศิลป์ ประจำปี พ.ศ. 2535 ของคณะกรรมการอนุรักษ์มรดกไทย รับพระราชทานโล่และเข็มเกียรติคุณอนุรักษ์มรดกไทยจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เมื่อ 17 กรกฎาคม พ.ศ. 2535 ณ พระตำหนักสวนจิตรลดารัตนบุรี

นักดนตรี



ภาพประกอบ 22 นายไกรสร ประโมังกิจ นักดนตรี (จริง และ ฉาบ)

ชื่อ นายไกรสร นามสกุล ประโมังกิจ

เกิดวันที่ 4 สิงหาคม พ.ศ. 2524

อายุ 22 ปี อาชีพ ลูกจ้าง

ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ 49/7 หมู่ 4 ต.เกาะสีเฮอร์ อ.เมือง จ.ภูเก็ต

บิดา นายอิทธิม ประโมังกิจ

มารดา นางอิดา ประโมังกิจ

ครอบครัวมีพี่น้อง 3 คน

สถานะภาพ สมรสกับนางวิยดา ช้างน้ำ บุตร ชาย 1 คน

นับถือศาสนา พุทธ

เล่นร้องเง้ามาเป็นเวลา 9 ปี

นักดนตรี



ภาพประกอบ 23 นายสมชาติ ประโมังกิจ นักดนตรี (ใหม่่ง)

ชื่อ นายสมชาติ นามสกุล ประโมังกิจ

เกิดวันที่ 4 มกราคม พ.ศ. 2509

อายุ 38 ปี อาชีพ ประมง

ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ 57 หมู่ 4 ต.เกาะสีเฮอร์ อ.เมือง จ.ภูเก็ต

บิดา นายมะลัย ประโมังกิจ

มารดา นางระเปียบ ประโมังกิจ

ครอบครัวมีพี่น้อง 2 คน

สถานะภาพ โสด

นับถือศาสนา พุทธ

เล่นรongsängมาเป็นเวลา 25 ปี

นักดนตรี



ภาพประกอบ 24 นายเล็ก รักดี นักดนตรี (ไวโอลิน)

ชื่อ นายเล็ก นามสกุล รักดี

เกิด พ.ศ. 2489

อายุ 58 ปี อาชีพ

ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ 26 หมู่ 4 ต.เกาะสีเฮอร์ อ.เมือง จ.ภูเก็ต

บิดา นายเชนรักดี

มารดา นางไหมประโมงกิจ

ครอบครัวมีพี่น้อง 6 คน เสียชีวิต 2 คน

สถานะภาพ สมรส มีบุตร 4 คน

นับถือศาสนา พุทธ

เล่นรongsangmai มาเป็นเวลา 40 ปี

นักดนตรี



ภาพประกอบ 25 นายตั้งลี ประโมังกิจ นักดนตรี (รำมะนาแม่)

ชื่อ นายตั้งลี นามสกุล ประโมังกิจ

เกิด พ.ศ. 2474

อายุ 73 ปี อาชีพ ประมง

ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ 5 หมู่ 4 ต.เกาะสีเฮอร์ อ.เมือง จ.ภูเก็ต

บิดา นายดีฮ่า ประโมังกิจ

มารดา นางยี่มะประโมังกิจ

ครอบครัวมีพี่น้อง 2 คน

สถานะภาพ สมรส บุตร 5 คน

นับถือศาสนา พุทธ

เล่นรongsängมาเป็นเวลา 57 ปี

นักดนตรี



ภาพประกอบ 26 นายสมชาย ประโมังกิจ นักดนตรี (จำมะนาลูก)

ชื่อ นายสมชาย นามสกุล ประโมังกิจ

เกิด พ.ศ. 2506

อายุ 41 ปี อาชีพ ประมง

ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ 27 หมู่ 4 ต.เกาะสีเฮอร์ อ.เมือง จ.ภูเก็ต

สถานะภาพ สมรส มีบุตร 2 คน

นับถือศาสนา พุทธ

เล่นร้องแฉ่งมาเป็นเวลา 26 ปี

นักดนตรี



ภาพประกอบ 27 นายบุญเทียน ประโมังกิจ นักดนตรี (กรับ)

ชื่อ นายบุญเทียน นามสกุล ประโมังกิจ

เกิดวันที่ 6 เดือน มกราคม พ.ศ. 2510

อายุ 37 ปี อาชีพ ประมง

ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ 59/5 หมู่ 4 ต.เกาะสีเฮอร์ อ.เมือง จ.ภูเก็ต

บิดา นายอวี ประโมังกิจ

มารดา นางอูมี ประโมังกิจ

ครอบครัวมีพี่น้อง 6 คน เสียชีวิต 2 คน

สถานะภาพ โสด

นับถือศาสนา พุทธ

เล่นรองเง้งมาเป็นเวลา 27 ปี

นักดนตรี



ภาพประกอบ 28 นายบุญทิน ประโมังกิจ นักดนตรี (แทมโบลีน)

ชื่อ นายบุญทิน นามสกุล ประโมังกิจ

เกิดวันที่ 14 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2513

อายุ 34 ปี อาชีพ เล่นดนตรีในคณะร้องเงี้ยว

ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ 16 หมู่ 4 ต.เกาะสีเฮอร์ อ.เมือง จ.ภูเก็ต

บิดา นายอิด ประโมังกิจ

มารดา นางยามูไส ประโมังกิจ

ครอบครัวมีพี่น้อง 7 คน

สถานะภาพ โสด

นับถือศาสนา พุทธ

เล่นร้องเงี้ยวมาเป็นเวลา 20 ปี

5. เครื่องดนตรี ขั้นตอนการบรรเลง วิธีการบรรเลง และการผสมวงในการเล่น ร้องแจ้ง

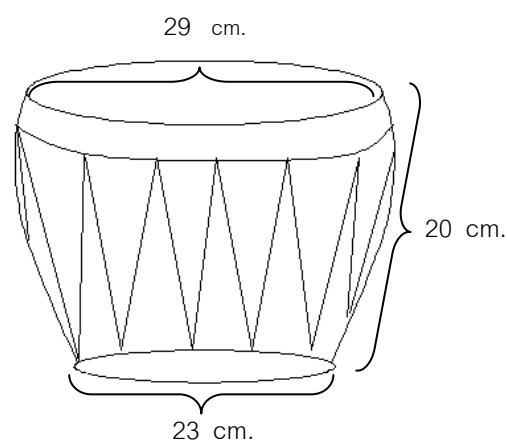
5.1. รำมะนา เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากมลายูไม่ว่าจะเป็นทั้งชื่อที่เรียกรวมถึงวิธีการเล่นด้วย เพราะมลายูมีกลองชนิดหนึ่งที่เรียกว่า “ระมานา” (วิมลศรี อุปรมย์. มปป : 91) รำมะนาเป็นกลองที่ทำด้วยไม้ซึ่งหน้าหนึ่งด้านเดียว แต่ในร้องแจ้งคณะพรสวรรค์ ได้หันมาใช้ผ้าเต็นท์ซึ่งแทนหนังสัตว์ เพราะเมื่อรำมะนาขึ้นหรือโดนน้ำฝนจะทำให้หนังหน้าหย่อน ดีแล้วไม่มีเสียง ดังนั้นเลยหันมาใช้ผ้าเต็นท์แทน เพื่อสะดวกในการใช้งาน เมื่อโดนฝนก็ไม่หย่อนเหมือนหนัง และรวมถึงการแสดงร้องแจ้ง เพราะร้องแจ้งเป็นการแสดงกลางแจ้ง รำมะนาจะมี 2 ขนาดคือ

ก. รำมะนาแม่



ภาพประกอบ 29 รำมะนาแม่

รำมะนาแม่ มีเส้นผ่าศูนย์กลางหน้าหนึ่ง 29 เซนติเมตร
เส้นผ่าศูนย์กลางด้านท้าย 23 เซนติเมตร และมีความสูง 19.3 เซนติเมตร



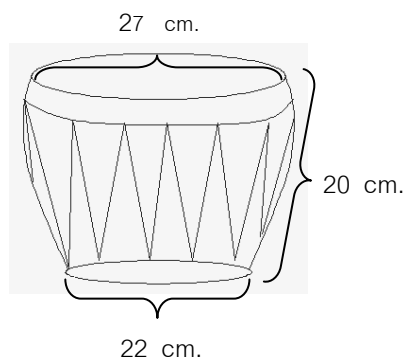
ภาพประกอบ 30 สัดส่วนของรำมะนาแม่

ข. รำมะนาลูก



ภาพประกอบ 31 รำมะนาลูก

รำมะนาลูก มีเส้นผ่านศูนย์กลางหน้าหนัง 27 เซนติเมตร เส้นผ่านศูนย์กลางด้านท้าย 22 เซนติเมตร และมีความสูง 20 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 32 สัดส่วนของรำมะนาลูก

5.1.1 ขั้นตอนการบรรเลง

ก่อนทำการเล่นผู้เล่นจะใช้เชือกไนลอน สอดเข้าไปในหน้ากลองเพื่อให้หน้ากลองเกิดความตึง และมีเสียงดังเกิดขึ้น เสียงที่เกิดขึ้นนั้นจะเป็นเสียงสูง หรือต่ำ ก็ขึ้นอยู่กับขนาดของกลองและความตึง หย่อนของหน้ากลอง ซึ่งผู้เล่นนั้นจะต้องเป็นผู้กำหนดเสียงโดยวิธีการใช้เชือกไนลอนตอกลงไปบนหน้ากลอง ดังรูป



ภาพประกอบ 33 การขึ้นหน้ารำมะนา



ภาพประกอบ 34 การตอกเชือกหนูนน้ำกลอง

5.1.2 วิธีการบรรเลง

รำมะนาแม่และลูกจะมีวิธีการนั่งตีเหมือนกัน คือจะวางรำมะนาไว้บนตักซ้ายไม่ว่าจะนั่งที่พื้น หรือแคร่ แล้วใช้ฝ่ามือข้างขวาตีลงบริเวณหน้ากลอง สำหรับมือซ้ายนั้นจะใช้ตีลงบริเวณหน้ากลองในลักษณะเดียวกันกับมือขวา แต่จะตีในลักษณะสอดแทรกสลับกับมือขวา



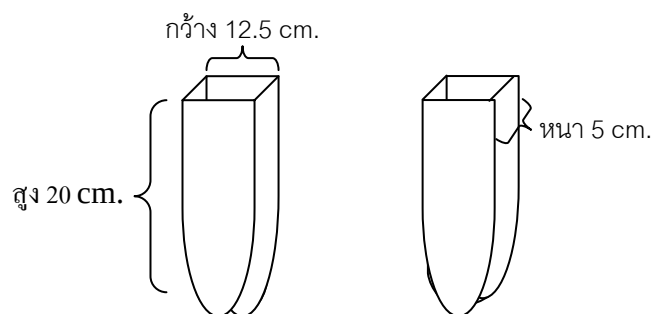
ภาพประกอบ 35 ลักษณะการบรรเลงรำมะนาแม่และลูก

5.2 กรับ



ภาพประกอบ 36 กรับ

กรับทำมาจากไม้เนื้อแข็งยาวประมาณ 20 เซนติเมตร กว้าง 12.5 เซนติเมตร มีความหนา 5 เซนติเมตร เป็นรูปทรงสี่เหลี่ยม แต่ปลายด้านหนึ่งจะมน ไม่ทราบว่ามีเล่นมาตั้งแต่ครั้งใด ซึ่งใช้ประกอบจังหวะมาแต่โบราณแล้ว



ภาพประกอบ 37 สัดส่วนของกรับ

5.2.1 วิธีการบรรเลง ผู้เล่นจะนั่งตามถนัด ใช้มือทั้งสองข้างจับเครื่องดนตรี โดยหันส่วนเรียวแหลมขึ้นมาข้างหน้า และใช้ส่วนนั้นกระทบกันตามจังหวะ ดังรูป



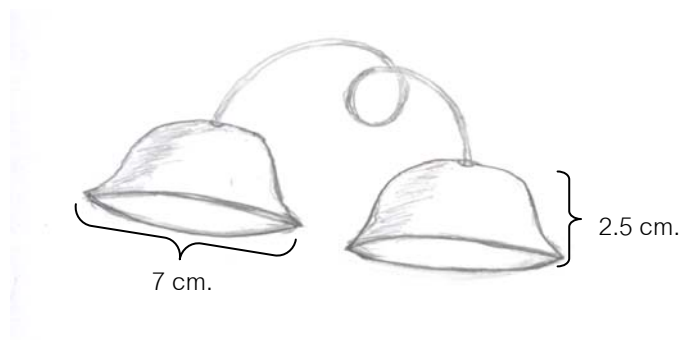
ภาพประกอบ 38 ลักษณะการบรรเลงกรับ

5.3 จิ่ง



ภาพประกอบ 39 จิ่ง

จิ่ง เป็นเครื่องดนตรีที่ทำมาจากโลหะ ตรงกลางจะเว้า ปากฝากลมค่อนข้างหนา มีเส้นผ่าศูนย์กลาง 7 เซนติเมตร มีความสูงประมาณ 2.5 เซนติเมตร เจาะรูตรงกลางไว้สำหรับร้อยเชือก เพื่อสะดวกในการตี ใช้ตีกันมาในราวสมัยสุโขทัย



ภาพประกอบ 40 สัดส่วนของจิ่ง

5.3.1 วิธีการบรรเลง

ใช้มือหนึ่งจับฝาจิ่งด้านบน อีกมือหนึ่งจับฝาจิ่งด้านล่าง แล้วใช้มือที่จับฝาด้านบน กระแทบฝาด้านล่างให้เกิดเป็นเสียงเกิดขึ้น



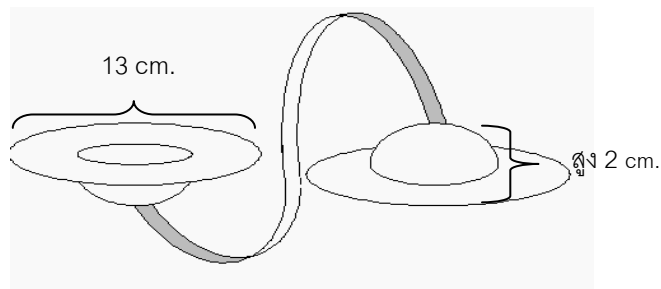
ภาพประกอบ 41 ลักษณะการจับฉิ่ง

5.4 ฉาบเล็ก



ภาพประกอบ 42 ฉาบเล็ก

ฉาบเล็ก มีลักษณะคล้ายฉิ่ง แต่จะใหญ่กว่าและใช้โลหะที่บางกว่าฉิ่งมีเส้นผ่าศูนย์กลาง 13 เซนติเมตร สูง 2 เซนติเมตร ใช้ตีกันมาในราวสมัยสุโขทัย



ภาพประกอบ 43 สัดส่วนของฉาบเล็ก

5.4.1 วิธีการบรรเลง

ใช้มือหนึ่งจับฉาบด้านบน อีกมือหนึ่งจับฉาบด้านล่าง มีลักษณะการนั่งจับเช่นเดียวกับฉิ่ง แล้วใช้มือที่จับฝานบน กระแทบฝาล่างให้เกิดเป็นเสียงเกิดขึ้น แต่ฉาบเล็กจะเป็นตัวกำกับจังหวะสอดแทรก

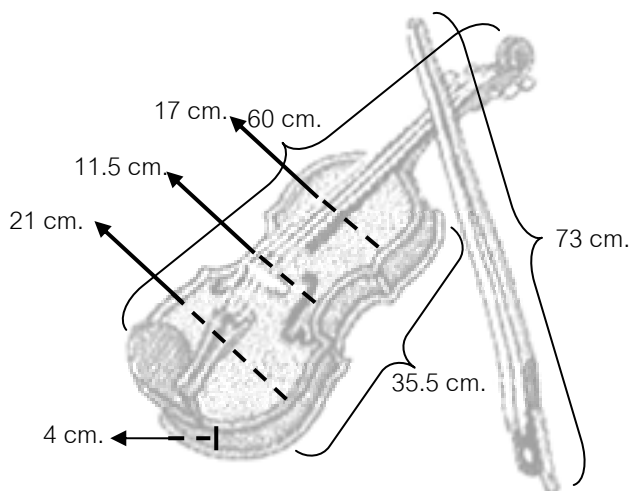
5.5 ไวโอลิน



ภาพประกอบ 44 ไวโอลิน

ไวโอลินเป็นเครื่องดนตรีที่จัดอยู่ในกลุ่มของเครื่องสาย (String Instrument) ตามลักษณะการแบ่งประเภทของเครื่องดนตรีตะวันตก ตัวไวโอลินประกอบด้วยไม้ มีความยาวตลอดทั้งตัวไวโอลินประมาณ 60 เซนติเมตร ความยาวจากตัวกล่องเสียง 35.5 เซนติเมตร กล่องเสียง

ช่วงบน กว้าง 17 เซนติเมตร กล่องเสียงช่วงเอวคอด กว้าง 11.5 เซนติเมตร กล่องเสียงช่วงล่าง กว้าง 21 เซนติเมตร ความหนาของกล่องเสียง 4 เซนติเมตร คันชัก (คันสี) ยาว 73 เซนติเมตร ภายในส่วนลำตัวของไวโอลินจะมีลักษณะกลวงทำให้เกิดเสียง มีสาย 4 สายทำด้วยโลหะ มีเสียงเรียงตามลำดับคือ ซอล (G) เร (D) ลา (A) มี (E) ตัว G ต่ำสุดขนาดของสายจะมีขนาดใหญ่น้อยไล่จาก G ถึง E ขนาดของสายจะลดหลั่นกัน สายที่มีระดับเสียงที่ต่ำ จะมีขนาดของสายที่ใหญ่ และสายที่มีระดับเสียงที่สูงจะมีขนาดของสายที่เล็ก



ภาพประกอบ 45 สัดส่วนของไวโอลิน

5.5.1 วิธีการบรรเลง

การนั่งจับไวโอลินจะใช้มือซ้ายจับที่คอของไวโอลินใช้ปลายนิ้วกด เพื่อให้เกิดเสียงต่างๆ ส่วนตัวไวโอลินนำมาติดลำตัวบริเวณหน้าอกข้างซ้าย และใช้มือขวาจับคันชักสีลงบนสายไวโอลินทั้ง 4 เส้น โดยใช้ข้อมือข้างขวาวางบังคับคันชักสำหรับสีที่สายของไวโอลินให้เกิดระดับเสียงต่างๆ ตามต้องการ



ภาพประกอบ 46 วิธีการบรรเลงไวโอลิน

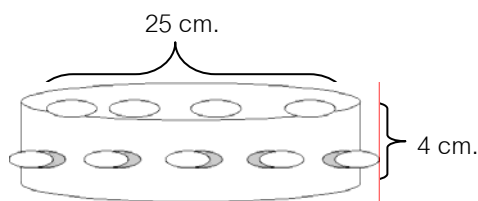
5.6 แทมบูริน

แทมบูรินเป็นเครื่องดนตรีประเภทตีกระทบ ประกอบด้วยขอบไม้รูปวงกลม 2 ขอบ โดยมีแผ่นโลหะคู่ที่เรียกว่ากระดิ่งสอดอยู่ระหว่างกลาง และปิดทับขอบไม้ด้านหนึ่งด้วยหน้ากลอง สามารถตีที่หน้ากลองแต่ละครั้งด้วยข้อนิ้วมือ และทำเสียงรัวได้โดยการสั่นที่ตัวแทมบูริน หรือใช้นิ้วหัวแม่มือถูไปรอบริมขอบหน้ากลอง ก็จะทำให้กระดิ่งเล็กๆ เหล่านี้เคลื่อนไหว กำเนิดขึ้นมาจากกองดุริยางค์ทหารของตุรกี



ภาพประกอบ 47 แทมบูริน

แทมบูรินที่ใช้เล่นรอนเง็ง จะทำขึ้นจากหวาย 2 เส้น นำมาขัดเป็นวงกลม มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 25 เซนติเมตร และหวายชั้นระหว่างกลางของหวายทั้ง 2 เส้น มีแผ่นโลหะกลม 2 แผ่นประกบสอดเข้าไประหว่างหวายสองเส้นที่ขัดเป็นวงกลม มีหลักยึดแผ่นโลหะทรงกลมนี้ เพื่อให้ในเวลาบรรเลงทำให้แผ่นโลหะทั้ง 2 เกิดการเคลื่อนไหวและเกิดเป็นเสียงขึ้น



ภาพประกอบ 48 สัดส่วนของแทมบูริน

5.6.1 วิธีการนั่งจับ

ใช้มือข้างหนึ่งจับที่เครื่องดนตรี แล้วเคาะลงไปที่อุ้งมืออีกข้างหนึ่ง เพื่อให้เกิดเสียง ดังรูป



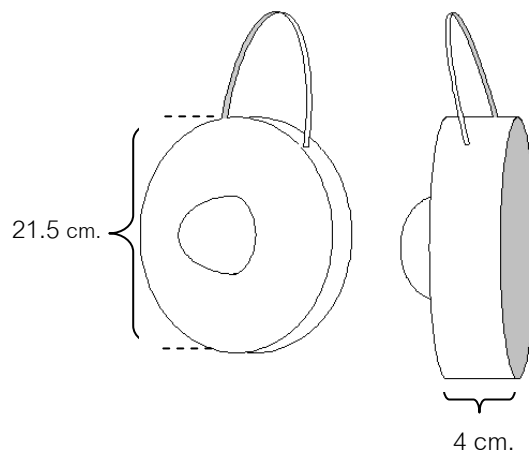
ภาพประกอบ 49 ลักษณะจับการแทมบูริน

5.7 โหม่ง



ภาพประกอบ 50 โหม่ง

โหม่ง หรือเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า ช้องโหม่ง เป็นเครื่องดนตรีที่ทำมาจากโลหะบาง ขนาดกว้างมีเส้นผ่าศูนย์กลาง 21.5 เซนติเมตร มีความสูง 4 เซนติเมตร จะใช้ไม้พันด้วยผ้าไว้ที่ ด้านหนึ่งของไม้ให้เป็นก้อนไว้ตีเพื่อให้เกิดเสียง ไม้จะมีความยาวประมาณ



ภาพประกอบ 51 สัดส่วนโหม่ง

5.7.1 วิธีการบรรเลง

มือข้างหนึ่งถือเชือกที่ติดกับตัวโหม่ง แล้วใช้มืออีกข้างหนึ่งถือไม้ตี แล้วใช้ไม้ตีไปที่จุดกลางเพื่อให้เกิดเสียง



ภาพประกอบ 52 ลักษณะการจับโหม่ง

5.8 วิธีการผสมวง

ลักษณะการผสมวงไม่มีรูปแบบมาตรฐานตายตัว ส่วนใหญ่ผู้เล่นจะเลือกที่นั่งเล่นตามถนัด และบางครั้งอาจจะยืนเล่น แล้วแต่ลักษณะของพื้นที่



ภาพประกอบ 53 การแสดงงานในหมู่บ้าน

6. การแต่งกายในการเล่นรอนเง็ง

ชุดที่ใช้ในการเล่นรอนเง็ง เรียกว่า ชุดยอหย่า ซึ่งเป็นชุดที่ได้รับอิทธิพลมาจากประเทศอินโดนีเซีย และมาเลเซีย โดยจะใช้ผ้าลูกไม้ตัดเป็นเสื้อ และจะใช้ผ้าปาเต๊ะเป็นผ้าถุง ท่อนล่าง ซึ่งผ้าลูกไม้และผ้าปาเต๊ะที่ใช้จะมีสีสันสวยงาม เครื่องประดับเป็นสร้อยมุก และเกล้ามวยผมแล้วทัดดอกไม้ ชุดยอหย่านี้อาจใช้ในโอกาสที่เป็นงานพิธีการ หรือใช้ในงานแสดงตามที่ต่าง ๆ เท่านั้น



ภาพประกอบ 54 ลักษณะการแต่งกายในการเล่นรอนเง็ง (ในอดีต)



ภาพประกอบ 55 ลักษณะการแต่งกายในการเล่นรอนเง็ง (ในปัจจุบัน)

ปัจจุบันรื่องเงงยงคงแสดงในรูละแบบเดิม แตจะเพิ่มเติมการรื่องเงงที่ใชชุดที่ดู
ท้นสมัยขึ้น จะใชเป็นชุดรื่องแทนการแต่งกายแบบเดิมๆ โดยจะใหผู้ร่ำใส่เสื้อผ่ำที่มีสีสด นุง
กระโปรงสั้นๆ ผัดหน้าขาว เสื้อแขนกุด

7. รื่องเงงในพิธีการลอยเรือ

การรื่องเงงจะมีการไหว้ครูก่อนทุกคร้งก่อนที่จะมีการแสดง สิ่งของที่ใช้ในพิธีมีดังนี้

เทียน 1 เล่ม

ธูป 3 ดอก

หมากพลู 3 คำ

เงิน 100 บาท

เหล้าขาว 1 ขวด

มีบทไหว้ครูที่เป็นเพลงอยู่ 3 เพลง คือ ลาภดูวา, มะอีนัง, อะย้มดีเต๊ะ เพื่อเป็นการ
บอกเจ้าที่เจ้าทางให้คุ้มครอง และให้การแสดงดำเนินไปอย่างราบรื่นไม่มีอุปสรรคใด ๆ ต่อมาก็จะ
เล่นเพลงตามอัธยาศัย และก่อนจะปิดการแสดงจะให้เพลงเพื่อบอกลาเจ้าที่เจ้าทางและผู้ชมการ
แสดงด้วยเพลงตะเบ๊ะเงงเงง แล้วจึงถือว่าจบการแสดง

ในพิธีลอยเรือจะต้องประกอบพิธีไหว้ครูเช่นนี้เหมือนกัน เพียงแต่การแสดงยาวนาน
กว่า นับตั้งแต่การแห่เรือ ชลองเรือ ไปจนถึงกระทั่งวันรุ่งขึ้นในพิธีลอยเรือ



ภาพประกอบ 56 พิธีการไหว้ครูก่อนการเล่นรื่องเงง

8. โอกาสที่ใช้ในการแสดง

- ใช้ในงานนักขัตฤกษ์ต่างๆ
- งานรับจ้างแก้บน
- งานขึ้นบ้านใหม่ของชาวเล
- งานพิธีลอยเรือ
- งานแต่งงาน
- งานบวช
- เล่นเพื่อความสนุกสนานในหมู่คณะ
- รับจ้างแสดงให้กับหน่วยงานต่างๆ ทั้งรัฐ และเอกชน

สถานที่ซ้อม

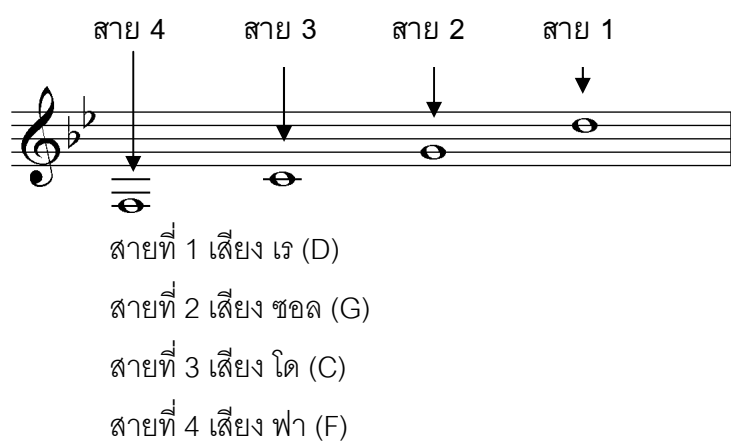


ภาพประกอบ 57 ศาลาเนกประสงค์ (สถานที่ซ้อมร้องเงี้ยว)

เป็นศาลาที่ชาวบ้านสร้างขึ้น ตั้งอยู่กลางหมู่บ้าน เพื่อใช้เป็นศาลาเนกประสงค์ ในโอกาสต่างๆ รวมถึงเป็นสถานที่ซ้อมร้องเงี้ยวของคณะพรสวรรค์

2. วิเคราะห์บทเพลงในการเล่นรองเง้ง

บทเพลงที่ใช้ในการเล่นรองเง้ง ใช้ไวโอลินในการบรรเลงทำนองหลัก การตั้งเสียง นักดนตรีจะตั้งเสียงตามความรู้สึก เมื่อเทียบสายที่ 1 ตามหลักดนตรีสากลเสียงที่ได้จะมีความใกล้เคียงกับเสียง เร (D) หลังจากนั้น สายที่ 2 เทียบเสียงเป็นคู่ 5 ของสายที่ 1 ได้เสียง ซอล (G) สายที่ 3 เทียบเสียงเป็นคู่ 5 ของสายที่ 2 ได้เสียง โด (C) และ สายที่ 4 เทียบเสียงเป็นคู่ 5 ของสายที่ 3 ได้เสียง ฟา (F) ดังนี้



การวิเคราะห์บทเพลงในการวิจัยครั้งนี้ เป็นการวิเคราะห์บทเพลงในการเล่นรองเง้ง จำนวน 15 เพลง คือ

เพลงที่ 1 เพลงลาญดูวา	}	เพลงไหว้ครู
เพลงที่ 2 เพลงมะอึยน้ำ		
เพลงที่ 3 เพลงอายันดีเด๊ะ		
เพลงที่ 4 เพลงหาดยาว		
เพลงที่ 5 เพลงตะลักตักตัก		
เพลงที่ 6 เพลงเจ๊ะสุลง		
เพลงที่ 7 เพลงปราชูงาเจ๊ะ		
เพลงที่ 8 เพลงปาญเกล้ง		
เพลงที่ 9 เพลงกลินดิง		
เพลงที่ 10 เพลงสะเจ้าะลากี้		
เพลงที่ 11 เพลงตะรังบุลัน		
เพลงที่ 12 เพลงซึนนานูง		

เพลงที่ 13 เพลงปารีโย๊ะ

เพลงที่ 14 เพลงมะอีนังสะแลดัง

เพลงที่ 15 เพลงตะเบ็งเงี๊ยะ (เพลงลา)

เพลงที่ 1 เพลงลาภูดูวา

ลาภูดูวา มาจากคำว่า “ลาชูด้ว” หรือ “ลาภูดูวอ” หมายถึง การเดินรำที่จับกันเป็นคู่ ๆ และเมื่อแปลเป็นไทย คือ เพลงสอง จังหวะสองเรา หรือ เธอคู่ฉัน เพลงลาภูดูวา จะบรรเลงเป็นเพลงแรกในการแสดงรองเง็ง

โน้ตเพลงลาภูดูวา ที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 39 ห้องเพลง ดังนี้

เพลงที่ 1

เพลงลาภูดูวา

VIOLIN

Intro J = 93 J = 135 A

จากโน้ตเพลงลาภูดูวา พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 39 ห้องเพลง แบ่งเป็น 3 ส่วน คือ ห้องที่ 1-6 เป็นท่อนนำ ห้องที่ 7-33 ท่อนทำนองเพลง และห้องที่ 34-39 เป็นท่อนสรุป มีลักษณะโครงสร้างของเพลงเป็นแบบท่อนนำ : ท่อนทำนองเพลง : ท่อนสรุป สามารถนำมาวิเคราะห์ได้ดังต่อไปนี้

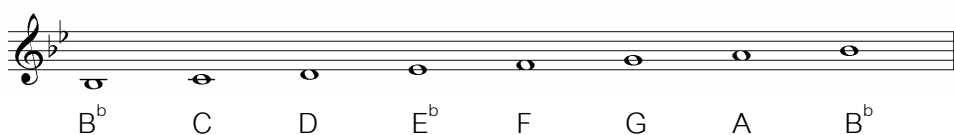
1. รูปพรรณหรือพื้นผิว (Texture)

บทเพลงลาภูดูวามีลักษณะเป็นบทเพลงทำนองเดี่ยว (Monophony) โดยมีไวโอลิน 1 คันบรรเลงทำนองและมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูรีน (Tamburin) โหม่ง กรับ ฉาบเล็ก

2. รูปแบบเพลง (Form)

เพลงลาภูดูวา มีลักษณะเป็นเพลงท่อนเดียว คือ มีทำนองสั้น ๆ ทำนองเดียว บรรเลงซ้ำกัน มีรูปแบบของโครงสร้าง 3 ส่วน คือ ท่อนนำ : ท่อนทำนองเพลง : ท่อนสรุป ท่อนนำเป็นช่วงที่เกริ่นนำก่อนที่จะเข้าสู่บทเพลง นักดนตรีจะบรรเลงในลักษณะของคู่เสียงซ้ำ ๆ กัน เพื่อเป็นการตั้งเสียงให้นักร้อง ท่อนทำนองเพลง คือ เนื้อเพลง ซึ่งมีการบรรเลงซ้ำโดยยึดทำนองหลักของเพลงเอาไว้ในลักษณะของการแปรทำนอง (Variation) ด้วยวิธีการด้นทำนองให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายจากปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลง แต่ต้องยึดแนวทำนองเดิมไว้ ส่วนท่อนสรุป เป็นการบรรเลงช่วงสั้น ๆ เป็นช่วงสุดท้ายหลังจากบรรเลงในท่อนทำนองเพลง และเมื่อเทียบเสียงเพลงลาภูดูวาตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล ปรากฏว่า เสียงขั้นที่ 1 (Tonic) ของเพลงลาภูดูวา โกล้เคียงกับเสียง B^b ในดนตรีสากล เมื่อเทียบตามบันไดเสียงทางหลักสากลแล้วจะพบว่า เพลงลาภูดูวาจะอยู่ในบันไดเสียง B^b Major Scale ดังรูป

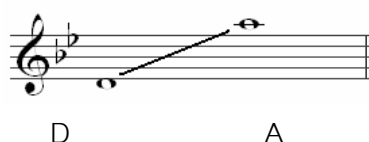
บันไดเสียง (Scale) เพลงลาภูดูวา



3. ทำนองเพลง (Melody)

เพลงลาภูดูวาที่ถอดบันทึกเป็นโน้ตสากล มีทำนองหลัก 1 ทำนอง จำนวน 39 ห้อง เพลงสามารถนำมาวิเคราะห์ตามองค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

3.1 ช่วงกว้างของเสียง (Range) คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดถึงเสียงสูงสุดที่ใช้ในบทเพลง โดยเสียงต่ำสุดในเพลงลาภูดูวา คือ เสียง เร (D) และเสียงสูงสุด คือ เสียง ลา (A) ดังรูป



3.2 กระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern)

กระสวนจังหวะของบทเพลงลาภูดูวา เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน กระสวนจังหวะในบทเพลงลาภูดูวามีทั้งหมด 11 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบที่ 1

VIOLIN

Intro $\text{♩} = 93$ $\text{♩} = 135$ A

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะที่ใช้บ่อยที่สุดในบทเพลง มีจำนวน 14 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 1-2, 5-7, 9, 15, 17-18, 21, 35-37 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 คือ

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1



รูปแบบที่ 2

VIOLIN

Intro $\text{♩} = 93$ $\text{♩} = 135$ A

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 พบจำนวน 5 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 14, 19, 25-26, 33 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2



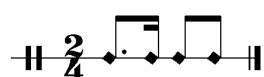
รูปแบบที่ 3

Intro $J = 93$ $J = 135$ **A**

VIOLIN

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 พบจำนวน 4 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 20, 29, 34 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3



รูปแบบที่ 4

Intro $J = 93$ $J = 135$ **A**

VIOLIN

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบ
ที่ 3 พบจำนวน 3 ครั้ง ดังปรากฏในหน้าที่ 8,10,12 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่
4 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4



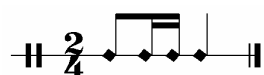
รูปแบบที่ 5

Intro ♩ = 93

Violin

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบ
ที่ 5 พบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏในหน้าที่ 3-4 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ดัง
รูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5



รูปแบบที่ 6

Intro $\text{♩} = 93$ $\text{♩} = 135$ **A**

VIOLIN

9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

20 21 22 23 24 25 26 27 28 29

30 31 32 33 34 35 36 37 38 39

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในท้องที่ 22 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6

รูปแบบที่ 7

Intro $\text{♩} = 93$ $\text{♩} = 135$ **A**

VIOLIN

9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

20 21 22 23 24 25 26 27 28 29

30 31 32 33 34 35 36 37 38 39

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในท้องที่ 22 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ดังรูป

กระสวนจิ้งหะรูปแบบที่ 7



รูปแบบที่ 8

Intro $J = 93$ $J = 135$ **A**

VIOLIN

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจิ้งหะรูปแบบที่ 8 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในท้องที่ 24 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจิ้งหะรูปแบบที่ 8 ดังรูป

กระสวนจิ้งหะรูปแบบที่ 8



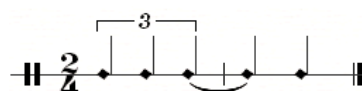
รูปแบบที่ 9

Intro $J = 93$ $J = 135$ **A**

VIOLIN

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในท้องที่ 30-31 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9



รูปแบบที่ 10

VIOLIN

Intro $\text{♩} = 93$ $\text{♩} = 135$ A

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในท้องที่ 27-28 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10



รูปแบบที่ 11

VIOLIN

Intro $\text{♩} = 93$ $\text{♩} = 135$ A

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 38-39 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11



4. การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic contour)

การเคลื่อนที่ของทำนอง เป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงลาภูดูวา พบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนอง 3 รูปแบบ ดังนี้

4.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง

การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง คือ การเคลื่อนที่ของทำนองไปในระดับเสียงเดิม การเคลื่อนที่ชนิดนี้พบในห้องเพลงที่ 1-3, 5-7, 16-19, 20-22, 24-25, 27-28, 29-31, 33-38



จากโน้ตเพลงจะเห็นได้ว่าโน้ตจังหวะที่ 1,2 ของห้องที่ 1-2 และโน้ตตัวที่ 1 ของห้องที่ 3 แสดงถึงการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง F และเสียง C



จากโน้ตจะเห็นได้ว่าจังหวะที่ 1,2 ของห้องที่ 5-6 แสดงถึงการเคลื่อนที่ซ้ำกัน
ของทำนองในตำแหน่งเสียง F และเสียง C



จากโน้ตจะเห็นได้ว่าโน้ตจังหวะที่ 1,2 ของห้องที่ 7 ท่อน A แสดงถึงการ
เคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง D



จากโน้ตจะเห็นได้ว่าโน้ตตัวที่ 1,2,3 ของห้องที่ 13 แสดงถึงการเคลื่อนที่ซ้ำ
ของทำนองในตำแหน่งเสียง F



จากโน้ตจะเห็นได้ว่าโน้ตตัวที่ 1,2 ของห้องที่ 20-21 และโน้ตตัวที่ 1,2,3,4
ของห้องที่ 22 แสดงถึงการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง F และ C



จากโน้ตจะเห็นได้ว่าโน้ตตัวที่ 1,2,3 ของห้องที่ 24 แสดงถึงการเคลื่อนที่
ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง F



จากโน้ตจะเห็นได้ว่าโน้ตตัวที่ 1,2 ของห้องที่ 25 แสดงถึงการเคลื่อนที่ซ้ำ
ของทำนองในตำแหน่งเสียง F



จากโน้ตจะเห็นได้ว่าโน้ตจังหวะที่ 1,2 ของห้องที่ 27 และโน้ตตัวที่ 1 ของห้องที่ 28 แสดงถึงการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง D และโน้ตตัวที่ 2-3 ของห้องที่ 28 แสดงถึงการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง F



จากโน้ตจะเห็นได้ว่าโน้ตตัวที่ 1,2,3 ของห้องที่ 29 แสดงถึงการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง F



จากโน้ตจะเห็นได้ว่าโน้ตตัวที่ 3 ของห้องที่ 30 และโน้ตตัวที่ 1-2 ของห้องที่ 31 แสดงถึงการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง D^b

การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนองของเพลงลาภูความีผลโดยตรงต่อคำร้อง โดยจะปรากฏเทคนิคการเล่นคำร้องในการเคลื่อนที่ของตัวโน้ตแบบซ้ำทำนอง ซึ่งจะส่งผลให้เพลงมีความน่าสนใจและเพิ่มสีสันในตัวของเพลงมากขึ้น

4.2 การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง

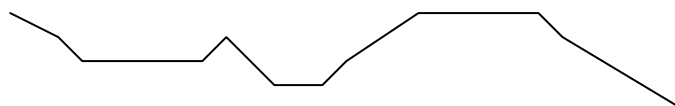
การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือการเคลื่อนที่ของทำนองเรียงตามลำดับขั้นเสียงทีละขั้น โดยไม่มีการข้ามเสียง จากการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียงในบทเพลงลาภูควา พบว่ามีการเคลื่อนที่ในห้องเพลงที่ 13-14, 29-30 ในบรรทัด 5 เส้นของกฎแจซอล ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ห้องเพลงที่ 13-14



จากตัวอย่างเพลงห้องที่ 13-14 พบการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือโน้ตตัวที่ 3 ของห้องที่ 13 ไปยังโน้ตตัวที่ 3 ของห้องที่ 14 มีการเคลื่อนที่ลงตามลำดับขั้นบันไดเสียงจากเสียง ฟา (F) ไปยังเสียง ที (B) ตามลำดับ คือ ฟา (F) มี (E) เร (D) โด (C) และ ที (B)

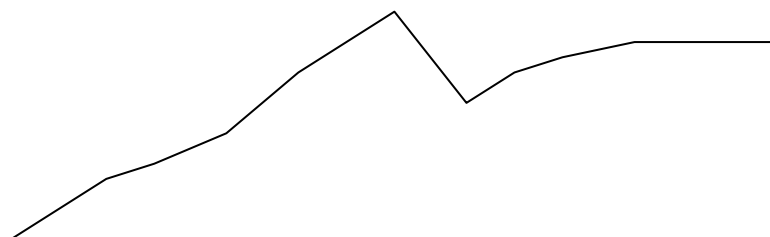
ช่วงที่ 4 ห้อง 30-34



จากโน้ตทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตท่อนทำนองเพลงในประโยคที่ 1 ห้องที่ 7-15 พบว่า การเคลื่อนที่ของโน้ตจะกระโดดสลับขึ้นลงเสียงต่ำไปหาสูง และมีการซ้ำเสียงเดิม มีการเคลื่อนที่ของโน้ตจะได้ตามระดับเสียงต่ำลงมา และสูงขึ้น ในประโยคที่ 2 ห้องที่ 16-22 พบการเคลื่อนที่ซ้ำโน้ตตัวเดิมซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของบทเพลงนี้ โดยการเคลื่อนที่ของโน้ตจะสม่ำเสมอ ระดับเสียงไม่แตกต่าง คือใช้ โน้ตตัว C D และยังมีการซ้ำกันของตัวโน้ต การเคลื่อนที่ในประโยคนี้นี้เป็นไปในลักษณะซ้ำกันของโน้ต มีการเคลื่อนที่ตัวสูง-ต่ำสลับไปมา และเคลื่อนที่แบบซ้ำโน้ตในท้ายประโยค ประโยคที่ 3 ห้องที่ 23-29 และประโยคที่ 4 ห้องที่ 30-34 มีการเคลื่อนที่สูง-ต่ำ และสลับกับการเคลื่อนที่แบบซ้ำโน้ต

4.3.3 ท่อนสรุป คือ ห้องที่ 34-39

- ทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคในท่อนสรุป คือ



จากโน้ตทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตท่อนสรุป พบว่า การเคลื่อนที่ของโน้ตค่อยๆ สูงขึ้นเรื่อยๆ ตามระดับเสียง และลงเป็นท่อนจบของเพลง ในโน้ตเสียงตัวที่ 5 คือเสียง F

5. การใช้ชั้นคู่ประสาน

การใช้ชั้นคู่ประสานในบทเพลงลาภูดูวา พบว่ามีการใช้ชั้นคู่เสียง (Intervals) 5 รูปแบบ คือ คู่ 5, คู่ 2, คู่ 3, คู่ 4 และ คู่ 8 ดังนี้

ก. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 5 พบในห้องที่ 1-6, 17-22, 35

Violin score showing measures 1-39. The score is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It includes an Intro section (measures 1-6) and a main section (measures 9-39). Measures 17-19 and 35 are highlighted with boxes, indicating the presence of 5th intervals. The tempo is marked as J = 93 and J = 135.

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 5 โดยห้องที่ 1-6 และห้องที่ 17 เป็นคู่ 5 เสียงฟา (F) กับ โด (C) ห้องที่ 18 เป็นคู่ 5 เสียงซอล (G) กับเสียงเร (D) ห้องที่ 19 โน้ตตัวที่ 1 และ 2 เป็นคู่ 5 เสียงซอล (G) กับเร (D) ส่วนโน้ตตัวที่ 3 เป็นคู่ 5 เสียงฟา (F) กับเสียงโด (C) ห้องที่ 21-22 เป็นคู่ 5 เสียงฟา (F) กับ โด (C) และห้องที่ 35 โน้ตตัวที่ 1 เป็นคู่ 5 เสียงฟา (F) กับ โด (C)

ข. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 2 พบในห้องที่ 16

Violin score showing measures 1-39. The score is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It includes an Intro section (measures 1-6) and a main section (measures 9-39). Measure 16 is highlighted with a box, indicating the presence of a 2nd interval. The tempo is marked as J = 93 and J = 135.

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 2 ในห้องที่ 16 โน้ตตัวที่ 4 เป็นคู่ 2 เสียงที่ (B) กับ โด (C)

ค. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 3 พบในห้องที่ 31

Intro $\text{♩} = 93$ $\text{♩} = 135$ **A**

VIOLIN

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 3 ในห้องที่ 31 โน้ตตัวที่ 1 เป็นคู่ 3 เสียงซอล (G) กับที่ (B)

ง. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 4 พบในห้องที่ 16

Intro $\text{♩} = 93$ $\text{♩} = 135$ **A**

VIOLIN

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 4 ในห้องที่ 16 โน้ตตัวที่ 2 และ 3 เป็นคู่ 4 เสียงซอล (G) กับโด (C)

จ. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 8 พบในห้องที่ 35

VIOLIN

Intro $\text{♩} = 93$ $\text{♩} = 135$ A

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 8 ในห้องที่ 35 โน้ตตัวที่ 2 เป็นคู่ 8 เสียงฟา (F)

สรุป จากการวิเคราะห์เพลงลาภูดูว่า พบว่า มีทำนองหลักทั้งหมด 39 ห้องเพลงแบ่งเป็น 3 ส่วน คือ ห้องที่ 1-6 เป็นท่อนนำ ห้องที่ 7-33 ท่อนทำนองเพลง มี 2 ประโยค ประโยคที่ 1 ห้องที่ 7-16 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 17-33 และห้องที่ 34-39 เป็นท่อนสรุป

ลักษณะโครงสร้างของเพลงเป็นแบบ ท่อนนำ: ท่อนทำนองเพลง : ท่อนสรุป มีรูปพรรณหรือพื้นผิวเป็นแบบทำนองเดียว (Monophony) โดยมีไวโอลิน 1 คันบรรเลงทำนอง และมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูรีน โหม่ง กรับ ฉาบเล็ก มีการบรรเลงซ้ำในท่อนเพลง โดยยึดทำนองหลักของเพลงเอาไว้ในลักษณะของการแปรทำนอง ด้วยวิธีการดันทำนองให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายจากปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลง อยู่ในบันไดเสียง B^b Major มีความกว้างของระดับเสียงต่ำสุด คือ เสียง ฟา (F) และเสียงสูงสุด คือ เสียง ลา (A)

กระสวนจังหวะของบทเพลงลาภูดูว่า เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน มีทั้งหมด 11 รูปแบบ ส่วนการเคลื่อนที่ของทำนองมี 2 รูปแบบ ได้แก่ การเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนอง และการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันได ทิศทางการดำเนินทำนองพบมากในการเคลื่อนที่แบบสม่ำเสมอ มีการเคลื่อนที่ขึ้นและลงบ้างในบางประโยคของเพลง

ทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตในท่อนนำ โดยส่วนมากจะพบว่าการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียง จะพบอยู่ในระดับเสียง C ซึ่งมีคู่ประสานในระดับเสียง F ในห้องที่ 1 2 3 4 5 และ 6 และจะพบการเคลื่อนที่ของทำนองแบบกระโดดข้ามเสียงไปมา ซึ่งจะพบอยู่ในระดับเสียง C B F และ C ในห้องที่ 5 และ 6 โดยจะพบในโน้ตตัวที่ 5 6 7 8 และโน้ตตัวที่ 9 10 11 12

โดยส่วนใหญ่แล้วในท่อนนำ ทิศทางการทำนองจะเป็นลักษณะของการเคลื่อนที่ของทำนองแบบ ซ้ำเสียงอยู่ในเสียงเดียว อาจจะมีการเคลื่อนที่กระโดดข้ามเสียงไปมาบ้าง แต่ก็กลับมาซ้ำอยู่ใน เสียงเดิมอีกเพื่อเป็นการตั้งระดับเสียงให้กับผู้ร้อง และเป็นการตั้งจังหวะให้กับกลองรำมะนา และ เครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ เพื่อเข้าสู่ท่อนทำนองเพลง

ทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตท่อนทำนองเพลง ในประโยคที่ 1 พบว่าการเคลื่อนที่ของโน้ต จะกระโดดสลับขึ้นลงเสียงต่ำไปหาสูง และมีการซ้ำเสียงเดิม ทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตท่อน ทำนองเพลงในประโยคที่ 2 พบว่า การเคลื่อนที่ของโน้ตจะไล่ตามระดับเสียงต่ำลงมา และสูงขึ้น นอกจากนั้นยังพบการเครื่องที่ซ้ำโน้ตตัวเดิมซึ่งเป็นลักษณะเด่นของบทเพลงนี้ จากโน้ตทิศทางการ เคลื่อนที่ของโน้ตท่อนทำนองเพลงในประโยคที่ 3 พบว่า การเคลื่อนที่ของโน้ตจะสม่ำเสมอ ระดับ เสียงไม่แตกต่าง คือใช้ โน้ตตัว C D และยังมีการซ้ำกันของตัวโน้ต จากโน้ตทิศทางการเคลื่อนที่ ของโน้ตท่อนทำนองเพลงในประโยคที่ 5 พบว่า การเคลื่อนที่ของโน้ตจะซ้ำตัวเดิม และค่อยๆ เคลื่อนต่ำลงมา สลับขึ้นสูงไปเรื่อยๆ ทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตท่อนทำนองเพลง ในประโยคที่ 6 พบว่า การเคลื่อนที่ของโน้ตจะซ้ำโน้ตตัวเดิม และมีการเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ

การใช้ขึ้นคู่ประสาน มี 5 รูปแบบส่วนใหญ่เป็นการเล่นแบบกระทบสาย ซึ่งเป็นเทคนิค เฉพาะของเครื่องดนตรี คือ ไวโอลิน (Violin) ผู้เล่นจะจงที่จะสีกะทบสายเพื่อให้เกิดสีสันและ ความไพเราะแก่บทเพลง เทคนิคการใช้ขึ้นคู่ประสานในบทเพลงนี้ ได้แก่ การใช้ขึ้นคู่ 5, คู่ 2, คู่ 3, คู่ 4 และ คู่ 8 ขึ้นคู่ที่พบบ่อยที่สุดคือ คู่ 5

เพลงที่ 2 เพลงมะอีนัง

มะอีนัง แปลว่า นกข่อน (นกบิน) มีความหมายเกี่ยวกับการไหว้ครูซึ่งสืบทอดกันมา โดยไม่ทราบว่าเป็นทำนองถึงเกี่ยวกับการไหว้ครู

โน้ตเพลงมะอีนัง ที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 33 ห้องเพลง ดังนี้

เพลงที่ 2 เพลงมะอีนัง



จากโน้ตเพลงมะอีนังว่า พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 33 ห้องเพลง แบ่งเป็น 3 ส่วน คือ ห้องที่ 1-6 เป็นท่อนนำ ห้องที่ 7-29 ท่อนทำนองเพลงและห้องที่ 29-33 เป็นท่อนสรุป มีลักษณะโครงสร้างของเพลงเป็นแบบ ท่อนนำ : ท่อนทำนองเพลง : ท่อนสรุป สามารถนำมาวิเคราะห์ได้ดังต่อไปนี้

1. รูปพรรณหรือพื้นผิว (Texture)

บทเพลงมะอีนังว่ามีลักษณะเป็นบทเพลงทำนองเดียว (Monophony) โดยมีไวโอลิน 1 คันบรรเลงทำนองและมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูรีน (Tamburin) โหม่ง กรับ ฉาบเล็ก

2. รูปแบบเพลง (Form)

เพลงมะอึนัง มีลักษณะเป็นเพลงท่อนเดียว คือ มีทำนองสั้น ๆ ทำนองเดียว บรรเลงซ้ำกัน มีรูปแบบของโครงสร้าง 3 ส่วน คือ ท่อนนำ : ท่อนทำนองเพลง : ท่อนสรุป ท่อนนำเป็นช่วงที่เกริ่นนำก่อนที่จะเข้าสู่บทเพลง นักดนตรีจะบรรเลงในลักษณะของคู่เสียงซ้ำ ๆ กัน เพื่อเป็นการตั้งเสียงให้นักร้อง ท่อนทำนองเพลง คือ เนื้อเพลง ซึ่งมีการบรรเลงซ้ำโดยยึดทำนองหลักของเพลงเอาไว้ในลักษณะของการแปรทำนอง (Variation) ด้วยวิธีการด้นทำนองให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายจากปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลง แต่ต้องยึดแนวทำนองเดิมไว้ ส่วนท่อนสรุป เป็นการบรรเลงช่วงสั้น ๆ เป็นช่วงสุดท้ายหลังจากบรรเลงในท่อนทำนองเพลง และเมื่อเทียบเสียงเพลงมะอึนังตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล ปรากฏว่า เสียงขั้นที่ 1 (Tonic) ของเพลงมะอึนัง ไกล่เคียงกับเสียง B^b ในดนตรีสากล เมื่อเทียบตามบันไดเสียงทางหลักสากลแล้วจะพบว่า เพลงมะอึนังจะอยู่ในบันไดเสียง B^b Major Scale ดังรูป

บันไดเสียง (Scale) เพลงมะอึนังว่า



3. ทำนองเพลง (Melody)

เพลงมะอึนังว่าที่ถอดบันทึกเป็นโน้ตสากล มีทำนองหลัก 1 ทำนอง จำนวน 33 ห้องเพลงสามารถนำมาวิเคราะห์ตามองค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

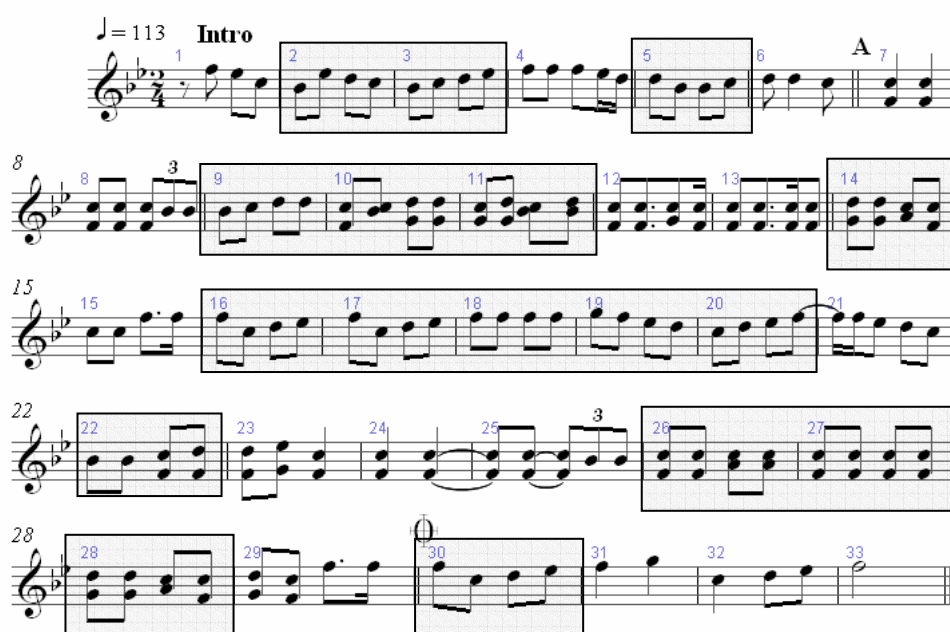
3.1 ช่วงกว้างของเสียง (Range) คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดถึงเสียงสูงสุดที่ใช้ในบทเพลง โดยเสียงต่ำสุดในเพลงมะอึนังว่า คือ เสียง ฟา (F) และเสียงสูงสุด คือ เสียง ฟา (F) ดังรูป



3.2 กระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern)

กระสวนจังหวะของบทเพลงมะอีนังวา เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน กระสวนจังหวะในบทเพลงมะอีนังวามีทั้งหมด 11 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบที่ 1



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะที่ใช้บ่อยที่สุดในบทเพลง มีจำนวน 18 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 2-3, 5, 9-11, 14, 16-20, 22, 26-28, 30 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 คือ

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1



รูปแบบที่ 2

$\text{♩} = 113$ **Intro**

1 2 3 4 5 6 A 7

8 9 10 11 12 13 14

15 16 17 18 19 20 21

22 23 24 25 26 27

28 29 30 31 32 33

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 พบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 7, 24, 31 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2



รูปแบบที่ 3

$\text{♩} = 113$ **Intro**

Measures 1-7: Intro sequence. Measure 8: Triplet of eighth notes. Measures 9-14: Continuation of the melody. Measures 15-21: Continuation of the melody. Measures 22-24: Continuation of the melody. Measure 25: Triplet of eighth notes. Measures 26-27: Continuation of the melody. Measures 28-33: Final sequence ending with a double bar line.

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 พบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 8, 25 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3

The diagram shows a rhythmic pattern in 2/4 time. It consists of two eighth notes followed by a triplet of eighth notes.

รูปแบบที่ 4

$\text{♩} = 113$ **Intro**

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 พบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 15, 29 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4



รูปแบบที่ 5

$\text{♩} = 113$ **Intro**

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 พบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 12-13 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5



รูปแบบที่ 6

♩ = 113 **Intro**

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 1 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6

รูปแบบที่ 7

$\text{♩} = 113$ **Intro**

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 4 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7



รูปแบบที่ 8

$\text{♩} = 113$ **Intro**

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 21 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8



รูปแบบที่ 9

$\text{♩} = 113$ **Intro**

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 23 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9



รูปแบบที่ 10

$\text{♩} = 113$ **Intro**

1 2 3 4 5 6 A 7

8 9 10 11 12 13 14

15 16 17 18 19 20 21

22 23 24 25 26 27

28 29 30 31 32 33

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในช่องที่ 32 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10



รูปแบบที่ 11

$J = 113$ **Intro**

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 33 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11



4. การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic contour)

การเคลื่อนที่ของทำนอง เป็นการเคลื่อนที่ทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงมะอึนังวา พบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนอง 3 รูปแบบ ดังนี้

4.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง

การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง คือ การเคลื่อนที่ของทำนองไปในระดับเสียงเดิม การเคลื่อนที่ชนิดนี้พบในท้องเพลงที่ 6-8, 23-27,



จากโน้ตเพลงจะเห็นได้ว่าโน้ตจังหวะที่ 2 $1^{1/2}$ ของห้องที่ 6 โน้ตจังหวะที่ 1, 2 ของห้องที่ 7 และโน้ตจังหวะที่ 1 $1^{1/2}$ และจังหวะที่ 2 แสดงถึงการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง C



จากโน้ตจะเห็นได้ว่าจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 23 โน้ตจังหวะที่ 1 และ 2 ในห้องที่ 24 โน้ตจังหวะที่ 1, $1^{1/2}$, 2 โน้ตจังหวะที่ 1, $1^{1/2}$ และ 2, $1^{1/2}$ ของห้องที่ 26-27 แสดงถึงการเคลื่อนที่ซ้ำกันของทำนองในตำแหน่งเสียง C

4.2 การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง

การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือการเคลื่อนที่ของทำนองเรียงตามลำดับขั้นเสียงทีละขั้น โดยไม่มีการข้ามเสียง จากการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียงในบทเพลงมะอีนังวา พบว่ามีการเคลื่อนที่ในห้องเพลงที่ 1-4, ในบรรทัด 5 เส้นของกุญแจซอล ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ห้องเพลงที่ 1-4



จากตัวอย่างเพลงห้องที่ 1-4 พบการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง มีการเคลื่อนที่ขึ้นและลงตามลำดับขั้นบันไดเสียง

ห้องเพลงที่ 4-8

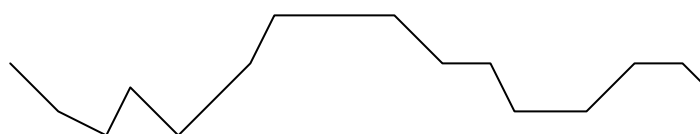


จากตัวอย่างเพลงห้องที่ 4-8 พบการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือ โน้ตตัวที่ 3 ของห้องที่ 4 มีการเคลื่อนที่ขึ้นและลงตามลำดับขั้นบันไดเสียง

4.3 ทิศทางการดำเนินทำนอง

ทิศทางการดำเนินทำนองในบทเพลงมะอีนัง แบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือ ท่อนนำ(Introduction) ท่อนทำนองเพลง และ ท่อนสรุป (Finale) สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

4.3.1 ท่อนนำ ห้องที่ 1-7

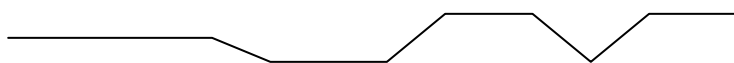


จากภาพทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตในท่อนนำ (Introduction) โดยส่วนมาก จะพบว่าการเคลื่อนที่ของทำนองแบบขั้นบันได ในห้องที่ 1-6 และกลับมาซ้ำอยู่ในเสียงเดิมอีก เพื่อเป็นการตั้งระดับเสียงให้กับผู้ร้อง และเป็นการตั้งจังหวะให้กับกลองรำมะนา และเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ เพื่อเข้าสู่ท่อนทำนองเพลง

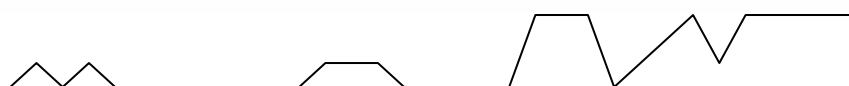
4.3.2 ท่อนทำนองเพลง ห้องที่ 6-30



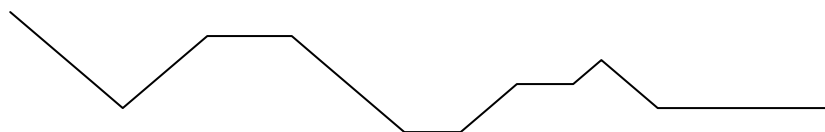
ช่วงที่ 1 ห้อง 6-10



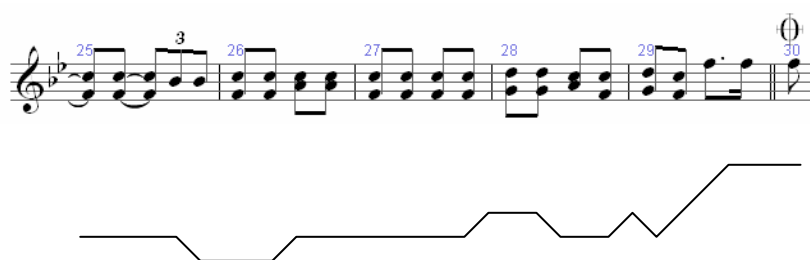
ช่วงที่ 2 ห้อง 11-18



ช่วงที่ 3 ห้อง 19-24



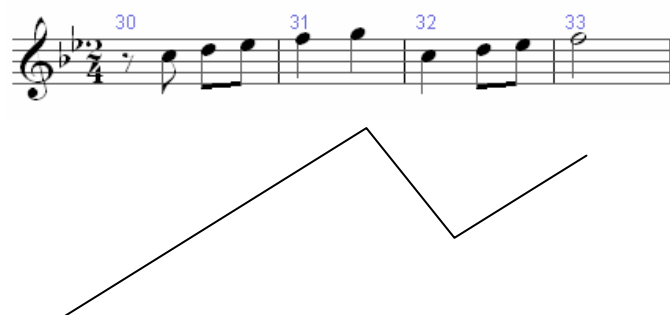
ช่วงที่ 4 ห้อง 25-30



จากภาพทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตท่อนทำนองเพลง (Theme) ในประโยคที่ 1 พบว่า การเคลื่อนที่ซ้ำโน้ตตัวเดิม กระโดดสลับขึ้นลงเสียงต่ำไปหาสูง และมีการซ้ำเสียงเดิม การเคลื่อนที่ของโน้ตจะได้ตามระดับเสียงต่ำลงมา และสูงขึ้นนอกจากนั้นยังพบการเคลื่อนที่ซ้ำโน้ตตัวเดิมการเคลื่อนที่ของโน้ตจะสม่ำเสมอ ระดับเสียงไม่แตกต่างกัน คือใช้ โน้ตตัว C B C D และยังมีการซ้ำกันของตัวโน้ต

4.3.3 ท่อนสรุป (Finale) คือ ห้องที่ 34-39

- ทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคในท่อนสรุป (Finale) คือ



จากภาพทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตท่อนสรุป (Finale) พบว่า การเคลื่อนที่ของโน้ตค่อยๆ สูงขึ้นตามระดับเสียง และไล่เสียงลงมาและสูงขึ้นเป็นท่อนจบของเพลง ในโน้ตเสียงตัวที่ 5 คือเสียง F

5. การใช้ชั้นคู่ประสาน

การใช้ชั้นคู่ประสานในบทเพลงมะอึนัง พบว่ามีการใช้ชั้นคู่เสียง (Intervals) 5 รูปแบบ คือ คู่ 5, คู่ 3, คู่ 2, คู่ 4 ดังนี้

ก. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 5 พบในห้องที่ 7-8, 10-14, 22-29

$\text{♩} = 113$ **Intro**

จากโน้ตพบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 5 โดยห้องที่ 7-8, 10-14, 22-29 เป็นคู่ 5 เสียงฟา (F) กับ โด (C) ห้องที่ 10, 11, 14, 22-23, 28-29 เป็นคู่ 5 เสียงซอล (G) กับเสียงเร (D)

ข. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 2 พบในห้องที่ 10-11, 14

$\text{♩} = 113$ **Intro**

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 2 ในห้องที่ 10-11, 14 โน้ตตัวที่ 4 เป็นคู่ 2 เสียงที่ (B) กับโด (C)

ค. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 3 พบในห้องที่ 14, 26, 28

$\text{♩} = 113$ **Intro**

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 3 ในห้องที่ 14 เป็นคู่ 3 เสียงลา (A) กับโด (C)

สรุป มะอีนัง แปลว่า นกร่อน (นกบิน) มีความหมายเกี่ยวกับการไหว้ครูซึ่งสืบทอดกันมา จากการวิเคราะห์เพลงมะอีนังว่าพบว่า มีทำนองหลักทั้งหมด 33 ห้องเพลงแบ่งเป็น 3 ส่วน คือ ห้องที่ 1-6 เป็นท่อนนำ ห้องที่ 7-29 ท่อนทำนองเพลง ห้องที่ 30-33 เป็นท่อนสรุป

ลักษณะโครงสร้างของเพลงเป็นแบบท่อนนำ : ท่อนทำนองเพลง : ท่อนสรุป มีรูปพรรณหรือพื้นผิวเป็นทำนองเดี่ยว (Monophony) โดยมีไวโอลิน 1 คันบรรเลงทำนอง และมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูรีน โหม่ง กรับ ฉาบเล็ก มีการบรรเลงซ้ำในท่อนเพลง (Theme) โดยยึดทำนองหลักของเพลงเอาไว้ในลักษณะของการแปรทำนอง ด้วยวิธีการดันทำนองให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายจากปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลง อยู่ในบันไดเสียง B^b Major มีความกว้างของระดับเสียงต่ำสุด คือ เสียงฟา (F) และเสียงสูงสุด คือ เสียงฟา (F)

กระสวนจังหวะของบทเพลงมะอีนัง เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน มีทั้งหมด 11 รูปแบบ ส่วนการเคลื่อนที่ของทำนองมี 2 รูปแบบ ได้แก่

การเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนอง และการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันได ทิศทางการดำเนินทำนองพบมากในการเคลื่อนที่แบบสม่ำเสมอ มีการเคลื่อนที่ขึ้นและลงบ้างในบางประโยคของเพลง

การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง มีการเคลื่อนที่ขึ้นและลงตามลำดับขั้นบันไดเสียง ทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตท่อนทำนองเพลงในประโยคที่ 1 พบว่า การเคลื่อนที่ซ้ำโน้ตตัวเดิม กระโดดสลับขึ้นลงเสียงต่ำไปหาสูง และมีการซ้ำเสียงเดิม ทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตท่อนทำนองเพลงในประโยคที่ 2 พบว่า การเคลื่อนที่ของโน้ตจะไล่ตามระดับเสียงต่ำลงมา และสูงขึ้น นอกจากนั้นยังพบการเครื่องที่ซ้ำโน้ตตัวเดิม ทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตท่อนทำนองเพลงในประโยคที่ 3 พบว่า การเคลื่อนที่ของโน้ตจะสม่ำเสมอ ระดับเสียงไม่แตกต่าง คือใช้ โน้ตตัว C B C D และยังมีการซ้ำกันของตัวโน้ต ทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตท่อนสรุป พบว่า การเคลื่อนที่ของโน้ตค่อยๆ สูงขึ้นเรื่อยๆ ตามระดับเสียง และลงเป็นท่อนจบของเพลง ในโน้ตเสียงตัวที่ 5 คือเสียง F

การใช้ชั้นคู่ประสาน มี 5 รูปแบบส่วนใหญ่เป็นการเล่นแบบกระทบสาย ซึ่งเป็นเทคนิคเฉพาะของเครื่องดนตรี คือ ไวโอลิน (Violin) ผู้เล่นเจาะจงที่จะสีกระทบสายเพื่อให้เกิดสีสันและความไพเราะแก่บทเพลง เทคนิคการใช้ชั้นคู่ประสานในบทเพลงนี้ ได้แก่ การใช้ชั้นคู่ 5, คู่ 2, คู่ 3, ชั้นคู่ที่พบบ่อยที่สุดคือ คู่ 5

เพลงที่ 3 เพลงอายัมดิเต๊ะ

อายัมดิเต๊ะ อายัมดิเต๊ะ แปลว่า ลูกไก่

โน้ตเพลงอายัมดิเต๊ะ ที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 18 ห้องเพลง ดังนี้

เพลงที่ 3 เพลงอายัมดิเต๊ะ



จากโน้ตเพลงอายัมดิเต๊ะ พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 18 ห้องเพลง มีท่อนทำนองเพลง
ท่อนเดียว มีลักษณะโครงสร้างของเพลงเป็นแบบ สามารถนำมาวิเคราะห์ได้ดังต่อไปนี้

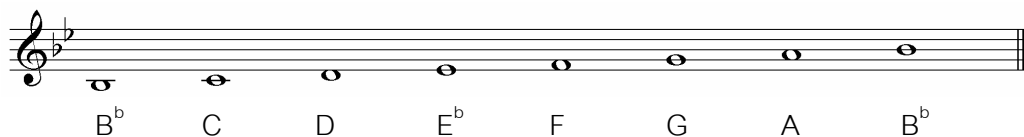
1. รูปพรรณหรือพื้นผิว (Texture)

บทเพลงอายัมดิเต๊ะมีลักษณะเป็นบทเพลงทำนองเดียว (Monophony) โดยมีไวโอลิน
1 คันบรรเลงทำนองและมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูรีน (Tamburin) โหม่ง
กรับ ฉาบเล็ก

2. รูปแบบเพลง (Form)

เพลงอายัมดิเต๊ะ เป็นเพลงท่อนเดียว มีรูปแบบของโครงสร้าง คือ ท่อนทำนองเพลง
มีการบรรเลงซ้ำในท่อนเพลงโดยยึดทำนองหลักของเพลงเอาไว้ในลักษณะของการแปรทำนอง
ด้วยวิธีการด้นทำนองให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายจากปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลง ตามหลัก
ทฤษฎีดนตรีสากล การบรรเลงในลักษณะเช่นนี้เรียกว่า วาริเอชัน (Variation) เมื่อเทียบ
เสียงเพลงอายัมดิเต๊ะตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล ปรากฏว่า เสียงขั้นที่ 1 (Tonic) ของเพลง
อายัมดิเต๊ะ ตรงกับเสียง B^b ในดนตรีสากล ดังนั้นบันไดเสียงที่ใช้ในเพลงอายัมดิเต๊ะ คือ B^b Major
Scale ดังรูป

บันไดเสียง (Scale) เพลงอาัยมดิเต๊ะ



3. ทำนองเพลง (Melody)

เพลงอาัยมดิเต๊ะที่ถอดบันทึกเป็นโน้ตสากล มีทำนองหลัก 1 ทำนอง จำนวน 18 ห้อง เพลงสามารถนำมาวิเคราะห์ตามองค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

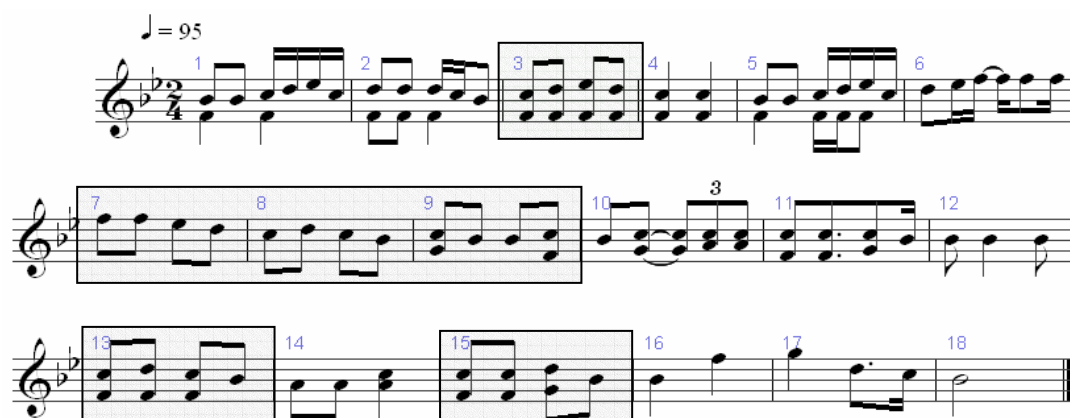
3.1 ช่วงกว้างของเสียง (Range) คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดถึงเสียงสูงสุดที่ใช้ในบทเพลง โดยเสียงต่ำสุดในเพลงอาัยมดิเต๊ะ คือ เสียงฟา (F) และเสียงสูงสุด คือเสียงฟา (F) ดังรูป



3.2 กระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern)

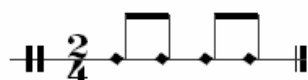
กระสวนจังหวะของบทเพลงอาัยมดิเต๊ะ เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน กระสวนจังหวะในบทเพลงอาัยมดิเต๊ะมีทั้งหมด 11 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบที่ 1



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะที่ใช้บ่อยที่สุดในบทเพลง มีจำนวน 6 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 3, 7-9, 13, 15, โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 คือ

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1



รูปแบบที่ 2

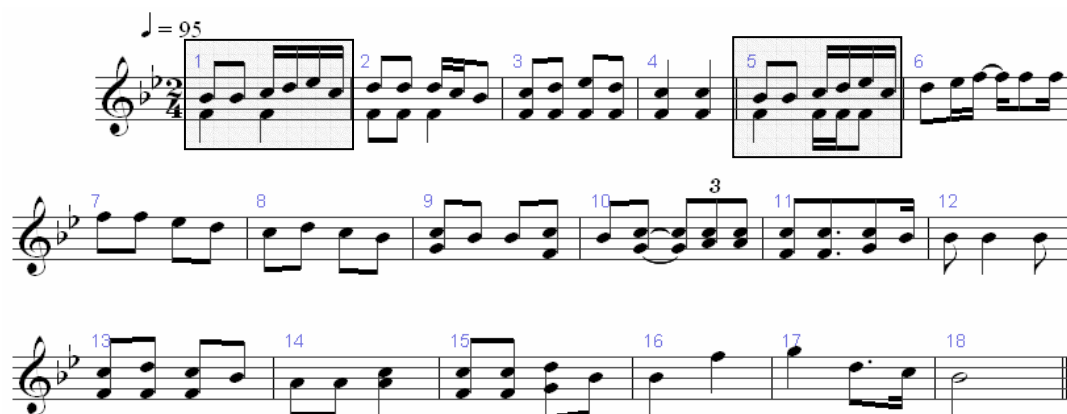


จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 พบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 4 , 16 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2



รูปแบบที่ 3



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 พบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 1, 5, โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3

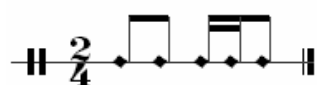


รูปแบบที่ 4



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 2 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4



รูปแบบที่ 5



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 6 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5

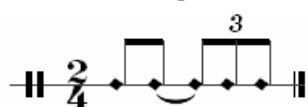


รูปแบบที่ 6



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 10 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6

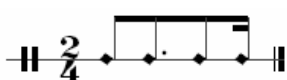


รูปแบบที่ 7



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 11 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7



รูปแบบที่ 8



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 12 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8

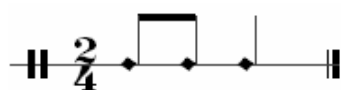


รูปแบบที่ 9



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 14 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9



รูปแบบที่ 10

♩ = 95

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 17 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10



รูปแบบที่ 11

♩ = 95

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในข้อที่ 18 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11



4. การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic contour)

การเคลื่อนที่ของทำนอง เป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงอาลัยมิดิเด๊ะ พบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนอง 3 รูปแบบ ดังนี้

4.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง

การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง คือ การเคลื่อนที่ของทำนองไปในระดับเสียงเดิม การเคลื่อนที่ชนิดนี้พบในข้อเพลงที่ 10-11



จากโน้ตเพลงจะเห็นได้ว่าโน้ตจังหวะที่ ในข้อที่ 10-11 แสดงถึงการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองหลักในตำแหน่งเสียง C

การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนองของเพลงอาลัยมิดิเด๊ะมีผลโดยตรงต่อคำร้อง โดยจะปรากฏเทคนิคการเล่นคำร้องในการเคลื่อนที่ของตัวโน้ตแบบซ้ำทำนอง ซึ่งจะส่งผลให้เพลงมีความน่าสนใจและเพิ่มสีสันในท่วงทำนองมากขึ้น

4.2 การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง

การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือการเคลื่อนที่ของทำนองเรียงตามลำดับขั้นเสียงทีละขั้น โดยไม่มีการข้ามเสียง จากการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียงในบทเพลงอาลัยมิดิเด๊ะ พบว่ามีการเคลื่อนที่ในข้อเพลงที่ 1-4 ในบรรทัด 5 เส้นของกุญแจซอล ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ห้องเพลงที่ 1-4



จากตัวอย่างเพลงห้องที่ 1-4 พบการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือ โน้ตตัวที่ 1 ของห้องที่ 1 ตามลำดับเสียง จากเสียง Bb ไปเสียง C, D, E, ตามลำดับไปห้องที่ 2 จากเสียง C, D และมีการซ้ำกันของเสียง D และต่ำลงมาเสียง C, Bb และขึ้นไปเสียง C, D, E ตามลำดับและลงมาเสียง Bb ขึ้นไป C, D, E, D, C ตามลำดับ

ห้องเพลงที่ 7-9



จากตัวอย่างเพลงห้องที่ 7-9 พบการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือ โน้ตตัวที่ 1 ของห้องที่ 7 มีการเคลื่อนที่ลงตามลำดับขั้นบันไดเสียง ลงจากเสียง F, E, D, C ตามลำดับและเสียงสูงขึ้นไปยังเสียง C, D, C, B, C

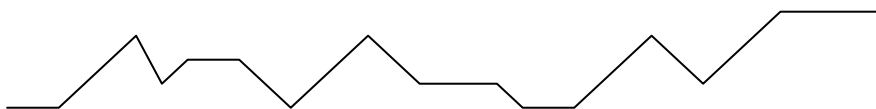
4.3 ทิศทางการดำเนินทำนอง

ทิศทางการดำเนินทำนองในบทเพลงอาัยมดิเต๊ะ ท่อนทำนองเพลง (Theme)สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

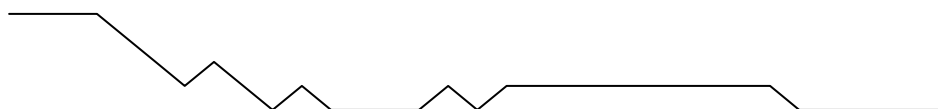
ท่อนทำนองเพลง



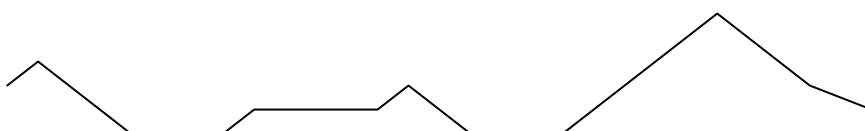
ช่วงที่ 1 ห้อง 1-6



ช่วงที่ 2 ห้อง 7-12



ช่วงที่ 3 ห้อง 13-18



จากภาพทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตในท่อนทำนองเพลง โดยส่วนมาก จะพบว่าการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียง จะพบอยู่ในระดับเสียง C ซึ่งมีคู่ โดยส่วนใหญ่ แล้วในท่อนนำ ทิศทางการทำนองจะเป็นลักษณะของการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียงอยู่ใน เสียงเดียว อาจจะมีการเคลื่อนที่กระโดดข้ามเสียงไปมาบ้าง แต่ก็กลับมาซ้ำอยู่ในเสียงเดิมอีกเพื่อ เป็นการตั้งระดับเสียงให้กับผู้ร้อง และเป็นการตั้งจังหวะให้กับกลองรำมะนา และเครื่องประกอบ จังหวะอื่นๆ เพื่อเข้าสู่ท่อนทำนองเพลง มีการเคลื่อนที่ของโน้ตจะไล่ตามระดับเสียงต่ำลงมา และ สูงขึ้นนอกจากนั้นยังพบการเครื่องที่ซ้ำโน้ตตัวเดิมซึ่งเป็นลักษณะเด่นของบทเพลงนี้

5. การใช้ชั้นคู่ประสาน

การใช้ชั้นคู่ประสานในบทเพลงอาลัยมิดิเดะ พบว่ามีการใช้ชั้นคู่เสียง (Intervals) 5 รูปแบบ คือ คู่ 3, คู่ 4, คู่ 5, คู่ 6 และ คู่ 7 ดังนี้

ก. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 5

♩ = 95

จากภาพ พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 5 ทั้งหมด 13 ครั้ง พบบ่อยที่สุดในเพลงนี้ โดยจะพบในห้องที่ 1, 3, 4, 5, 6, 9, 11, 13, และห้องที่ 15 จะพบคู่ประสานที่มากที่สุด ซึ่งทั้งหมดจะเป็นเสียง F และเสียง C ที่แตกต่างกันคือห้องที่ 15 เป็นเสียง G และเสียง D

ข. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 6

♩ = 95

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 6 จำนวน 7 ครั้ง โดยจะพบในห้องที่ 2, 3, 5, และห้องที่ 13 ซ้ำโน้ตที่ได้จะเป็นเสียง F กับเสียง D

ค. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 4

♩ = 95

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 4 พบจำนวน 7 ครั้ง โดยจะพบได้ในห้องที่ 1, 5, 9, 10 และห้องที่ 11 เป็นเสียง F กับเสียง Bb ในห้องที่ 1, และห้องที่ 5 เป็นเสียง G กับเสียง C ในห้องที่ 9, 10 และห้องที่ 11

ง. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 7

♩ = 95

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 4 จำนวน 2 ครั้ง โดยจะพบอยู่ในห้องที่ 3 และห้องที่ 5 ซ้ำโน้ตที่เป็นเสียงคู่ 4 คือ เสียง F กับเสียง E

จ. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 3



จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 3 จำนวน 1 ครั้งโดยจะพบในห้องที่ 14 ซึ่งโน้ตของคู่ 3 เป็นเสียง A กับเสียง C

สรุป จากการวิเคราะห์เพลงอาลัยมิดิเดะ แปลว่า ลูกไก่ โน้ตเพลงอาลัยมิดิเดะ ที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 18 ห้องเพลง ดังนั้นลักษณะโครงสร้างของเพลงเป็นแบบ Theme มีรูปพรรณหรือพื้นผิวเป็นทำนองเดียว (Monophony) โดยมีไวโอลิน 1 คันบรรเลงทำนอง และมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูรีน โหม่ง กรับ ฉาบเล็ก มีการบรรเลงซ้ำในท่อนเพลง (Theme) โดยยึดทำนองหลักของเพลงเอาไว้ในลักษณะของการแปรทำนอง ด้วยวิธีการด้นทำนองให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายจากปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลง อยู่ในบันไดเสียง B^b Major มีความกว้างของระดับเสียงต่ำสุด คือ เสียง ฟา (F) และเสียงสูงสุด คือ เสียง ฟา (F)

กระสวนจังหวะของบทเพลงอาลัยมิดิเดะ เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน มีทั้งหมด 11 รูปแบบ ส่วนการเคลื่อนที่ของทำนองมี 2 รูปแบบ ได้แก่ การเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนอง และการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันได ทิศทางการดำเนินทำนองพบมากในการเคลื่อนที่แบบสลับขึ้นลง มีการเคลื่อนที่ขึ้นและลงบ้างในบางประโยคของเพลง ทิศทางการทำนองจะเป็นลักษณะของการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียงอยู่ในเสียงเดียว อาจจะมีการเคลื่อนที่กระโดดข้ามเสียงไปมาบ้าง แต่ก็กลับมาซ้ำอยู่ในเสียงเดิมอีกเพื่อเป็นการตั้งระดับเสียงให้กับผู้ร้อง และเป็นการตั้งจังหวะให้กับกลองรำมะนา และเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ เพื่อเข้าสู่ท่อนทำนองเพลง การเคลื่อนที่ของโน้ตจะกระโดดสลับขึ้นลงเสียงต่ำไปหาสูง และมีการซ้ำเสียง

เดิม ทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตก่อนทำนองเพลง การเคลื่อนที่ของโน้ตจะไล่ตามระดับเสียงต่ำลงมา และสูงขึ้นนอกจากนั้นยังพบการเครื่องที่ซ้ำโน้ตตัวเดิมซึ่งเป็นลักษณะเด่นของบทเพลงนี้ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะสม่ำเสมอ ระดับเสียงไม่แตกต่างกัน และมีการเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ

การใช้ชั้นคู่ประสาน มี 5 รูปแบบส่วนใหญ่เป็นการเล่นแบบกระทยาย ซึ่งเป็นเทคนิคเฉพาะของเครื่องดนตรี คือ ไวโอลิน (Violin) ผู้เล่นจะจงที่จะสีกะทยายเพื่อให้เกิดสีสั่นและความไพเราะแก่บทเพลง เทคนิคการใช้ชั้นคู่ประสานในบทเพลงนี้ ได้แก่ การใช้ชั้นคู่ 5, คู่ 2, คู่ 3, คู่ 4 และ ชั้นคู่ที่พบบ่อยที่สุดคือ คู่ 5

เพลงที่ 4 เพลงหาดยาว

หาดยาว เป็นภาษาไทย ซึ่งหมายถึงชายหาดที่ทอดยาวตามชายทะเล

โน้ตเพลงหาดยาว ที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 23 ห้องเพลง ดังนี้

เพลงที่ 4

เพลงหาดยาว



จากโน้ตเพลงหาดยาว พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 23 ห้องเพลง ห้องที่ 1-23 ท่อนทำนองเพลง มีลักษณะโครงสร้างของเพลงเป็นแบบ ท่อนทำนองเพลง สามารถนำมาวิเคราะห์ได้ดังต่อไปนี้

1. รูปพรรณหรือพื้นผิว (Texture)

บทเพลงหาดยาวมีลักษณะเป็นบทเพลงทำนองเดียว (Monophony) โดยมีไวโอลิน 1 คันบรรเลงทำนองและมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูรีน (Tamburin) โหม่ง กรับ ฉาบเล็ก

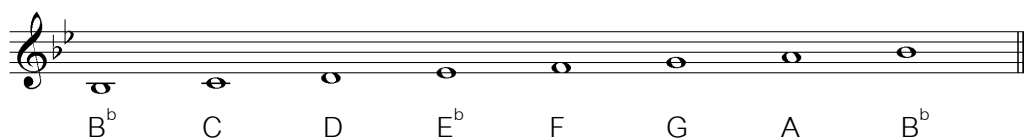
2. รูปแบบเพลง (Form)

(Form)

เพลงหาดยาว เป็นเพลงท่อนเดียว มีรูปแบบของโครงสร้าง คือ ท่อนทำนองเพลง มีการบรรเลงซ้ำในท่อนเพลงโดยยึดทำนองหลักของเพลงเอาไว้ในลักษณะของการแปรทำนอง ด้วยวิธีการด้นทำนองให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายจากปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลง ตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล การบรรเลงในลักษณะเช่นนี้เรียกว่า วารีเอชัน (Variation) เมื่อเทียบ

เสียงเพลงหาดยาวตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล ปรากฏว่า เสียงขั้นที่ 1 (Tonic) ของเพลงหาดยาว ตรงกับเสียง B^b ในดนตรีสากล ดังนั้นบันไดเสียงที่ใช้ในเพลงหาดยาว คือ B^b Major Scale ดังรูป

บันไดเสียง (Scale) เพลงหาดยาว

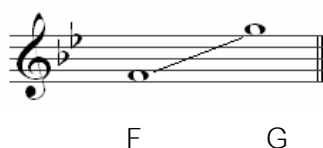


3. ทำนองเพลง (Melody)

เพลงหาดยาวที่ถอดบันทึกเป็นโน้ตสากล มีทำนองหลัก 1 ทำนอง จำนวน 39 ห้อง เพลงสามารถนำมาวิเคราะห์ตามองค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

3.1 ช่วงกว้างของเสียง (Range)

คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดถึงเสียงสูงสุดที่ใช้ในบทเพลง โดยเสียงต่ำสุดในเพลงหาดยาว คือ เสียงฟา (F) และเสียงสูงสุด คือ เสียงซอล (G) ดังรูป



3.2 กระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern)

กระสวนจังหวะของบทเพลงหาดยาว เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน กระสวนจังหวะในบทเพลงหาดยาวมีทั้งหมด 13 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบที่ 1



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะที่ใช้บ่อยที่สุดในบทเพลง มีจำนวน 3 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 2, 8, 14 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 คือ

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1



รูปแบบที่ 2



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 พบจำนวน 3 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 13, 16, 20 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2



รูปแบบที่ 3



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 พบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 17, 21 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3

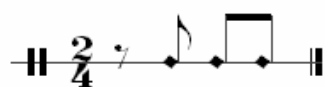


รูปแบบที่ 4



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 1 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4



รูปแบบที่ 5

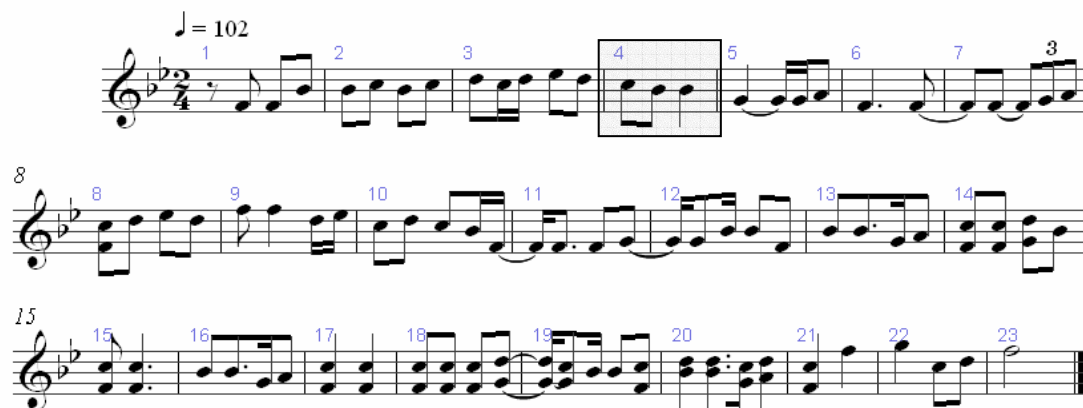


จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในข้อที่ 3 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5

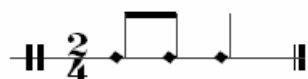


รูปแบบที่ 6



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 22 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6



รูปแบบที่ 7



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 5 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7



รูปแบบที่ 8



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 6-7 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8



รูปแบบที่ 9

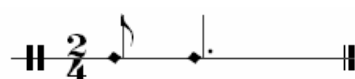


รูปแบบที่ 11



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 15 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11



รูปแบบที่ 12



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบ
ที่ 12 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 22 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ
รูปแบบที่ 12 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 13

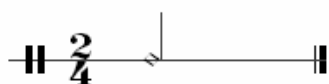


รูปแบบที่ 13



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบ
ที่ 13 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 23 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ
รูปแบบที่ 13 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 13



3.3 การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic contour)

การเคลื่อนที่ของทำนอง เป็นการเคลื่อนที่ทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงหาดยาว พบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนอง 3 รูปแบบ ดังนี้

4.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง

การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง คือ การเคลื่อนที่ของทำนองไปในระดับเสียงเดิม การเคลื่อนที่ชนิดนี้พบในท้องเพลงที่ 17-19



จากโน้ตเพลงจะเห็นว่าโน้ตจังหวะที่ 1,2 ของห้องที่ 17 ถึงห้องที่ 18 แสดงให้เห็นถึงการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง C

การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนองของเพลงหาดยาวมีผลโดยตรงต่อคำร้อง โดยจะปรากฏเทคนิคการเล่นคำร้องในการเคลื่อนที่ของตัวโน้ตแบบซ้ำทำนอง ซึ่งจะส่งผลให้เพลงมีความน่าสนใจและเพิ่มสีสันในท่วงทำนองมากขึ้น

3.3.2 การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง

การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือการเคลื่อนที่ของทำนองเรียงตามลำดับขั้นเสียงทีละขั้น โดยไม่มีการข้ามเสียง จากการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียงในบทเพลง

หาดยาว พบว่ามีการเคลื่อนที่ในท้องเพลงที่ 1-5 ในบรรทัด 5 เส้นของกุญแจซอล ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ห้องเพลงที่ 1-5



จากตัวอย่างเพลงห้องที่ 1-5 พบการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือ โน้ตตัวที่ 1 ของห้องที่ 1 มีการเคลื่อนที่ลงตามลำดับขั้นบันไดเสียง จากเสียง Bb ไปยังเสียง C แล้วลงมาเสียง Bb ขึ้นไปเสียง C, D ตามลำดับ และเคลื่อนที่ลงมาเสียง C ขึ้นไปยังเสียง D, E ตามลำดับ และยังคงเคลื่อนลงมาเสียง D, C ตามลำดับ

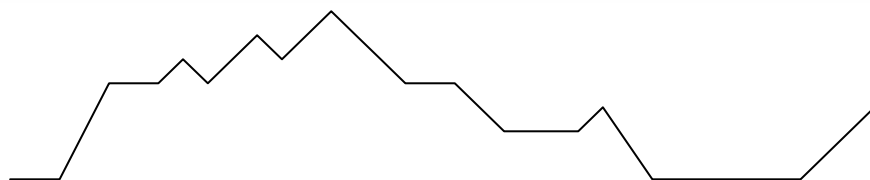
4.3 ทิศทางการดำเนินทำนอง

ทิศทางการดำเนินทำนองในบทเพลงหาดยาว ท่อนทำนองเพลง สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

$\text{♩} = 102$

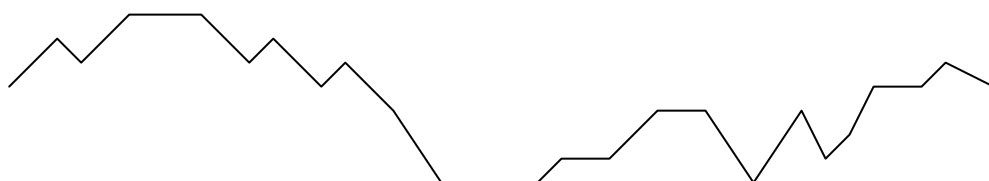
ช่วงที่ 1 ห้อง 1-7

$\text{♩} = 102$



ช่วงที่ 2 ห้อง 8-14

8



ก. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 5

$\text{♩} = 102$

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 5 จำนวน 14 ครั้ง โดยจะพบในห้องที่ 8, 14, 15, 17, 18, 19 และห้องที่ 21 ซ้ำเป็นคู่เสียงที่พบมากที่สุดในบทเพลงนี้ เป็นโน้ตเสียง F กับเสียง C ในห้องที่ 5, 14 ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 15, 17, 18, 19 และห้องที่ 21 เป็นโน้ตเสียง G กับ D ในห้องที่ 14 ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 18 ในจังหวะที่ 2

ข. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 4

$\text{♩} = 102$

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 4 จำนวน 3 ครั้ง โดยจะพบในห้องที่ 13 และ 20 โน้ตคู่ประสานเป็นเสียง G กับเสียง C ในห้องที่ 13 และจังหวะที่ 2 ในห้องที่ 20 คู่ประสานเสียง A กับเสียง D ในห้องที่ 20 จังหวะที่ 2

ค. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 3



จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 3 จำนวน 2 ครั้ง โดยจะพบในครั้งที่ 20 โน้ตคู่ประสานเป็นเสียง B กับเสียง D

สรุป จากการวิเคราะห์เพลงหาดยาว เป็นภาษาไทย ซึ่งหมายถึงชายหาดที่ทอดยาว ตามชายทะเลลักษณะโครงสร้างของเพลงเป็นแบบ Theme มีรูปพรรณหรือพื้นผิวเป็นทำนองเดียว (Monophony) โดยมีไวโอลิน 1 คันบรรเลงทำนอง และมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูรีน โหม่ง กรับ ฉาบเล็ก มีการบรรเลงซ้ำในท่อนเพลง (Theme) โดยยึดทำนองหลักของเพลงเอาไว้ในลักษณะของการแปรทำนอง ด้วยวิธีการด้นทำนองให้เกิดรูปแบบที่หลากหลาย จากปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลง อยู่ในบันไดเสียง B^b Major มีความกว้างของระดับเสียงต่ำสุด คือ เสียง ฟา (F) และเสียงสูงสุด คือ เสียง ฟา (F)

กระสวนจังหวะของบทเพลงหาดยาว เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็น กระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน มีทั้งหมด 5 รูปแบบ ส่วนการเคลื่อนที่ของทำนองมี 2 รูปแบบ ได้แก่ การเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนอง และการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันได ทิศทางการดำเนินทำนองพบมากในการเคลื่อนที่แบบสม่ำเสมอ มีการเคลื่อนที่ขึ้นและลงบ้างในบางประโยคของเพลง

ทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตในท่อนทำนองเพลง โดยส่วนมากจะพบว่าการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียง และจะพบการเคลื่อนที่ของทำนองแบบกระโดดข้ามเสียงไปมา โดยส่วนใหญ่แล้ว ทิศทางการทำนองจะเป็นลักษณะของการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียงอยู่ในเสียงเดียว อาจจะมีการเคลื่อนที่กระโดดข้ามเสียงไปมาบ้าง แต่ก็กลับมาซ้ำอยู่ในเสียงเดิมอีกเพื่อเป็นการตั้งระดับเสียงให้กับผู้ร้อง และเป็นการตั้งจังหวะให้กับกลองรำมะนา และเครื่องประกอบ

จังหวะอื่นๆ เพื่อเข้าสู่ท่อนทำนองเพลง การเคลื่อนที่ของโน้ตจะกระโดดสลับขึ้นลงเสียงต่ำไปหาสูง และมีการซ้ำเสียงเดิม การเคลื่อนที่ของโน้ตจะไล่ตามระดับเสียงต่ำลงมา และสูงขึ้น นอกจากนี้ยังพบการเครื่องที่ซ้ำโน้ตตัวเดิมซึ่งเป็นลักษณะเด่นของบทเพลงนี้ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะสม่ำเสมอ ระดับเสียงไม่แตกต่างกัน และค่อยๆ เคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะซ้ำตัวเดิม และค่อยๆ เคลื่อนต่ำลงมา สลับขึ้นสูงไปเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะซ้ำโน้ตตัวเดิม และมีการเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ

การใช้ขั้นคู่ประสาน มี 5 รูปแบบส่วนใหญ่เป็นการเล่นแบบกระทยาย ซึ่งเป็นเทคนิคเฉพาะของเครื่องดนตรี คือ ไวโอลิน (Violin) ผู้เล่นจะจงที่จะสีกะทยายเพื่อให้เกิดลีลันและความไพเราะแก่บทเพลง เทคนิคการใช้ขั้นคู่ประสานในบทเพลงนี้ ได้แก่ การใช้ขั้นคู่ประสานในบทเพลงหาดยาว พบว่ามีการใช้ขั้นคู่เสียง (Intervals) 3 รูปแบบ คือ คู่ 5, คู่ 4, คู่ 3 ขั้นคู่ที่พบบ่อยที่สุดคือ คู่ 5

เพลงที่ 5 เพลงตะลัดดักดัก

ตะลัดดักดัก แปลว่า สนุกสนาน ใช้เล่นเพื่อความบันเทิง สนุกสนาน

โน้ตเพลงตะลัดดักดัก ที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 30 ห้องเพลง ดังนี้

เพลงที่ 5 เพลงตะลัดดักดัก



จากโน้ตเพลงตะลัดดักดัก พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 30 ห้องเพลง ห้องที่ 1-30 ท่อนทำนองเพลง มีลักษณะโครงสร้างของเพลงเป็นแบบ ท่อนทำนองเพลง สามารถนำมาวิเคราะห์ได้ดังต่อไปนี้

1. รูปพรรณหรือพื้นผิว (Texture)

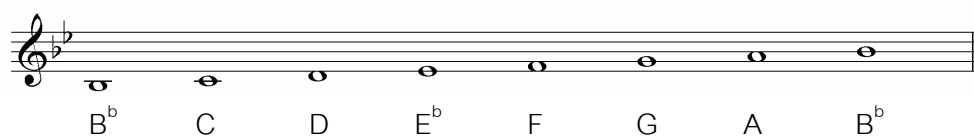
บทเพลงตะลัดดักดักมีลักษณะเป็นบทเพลงทำนองเดียว (Monophony) โดยมีไวโอลิน 1 คันบรรเลงทำนองและมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูรีน (Tamburin) โหม่ง กรับ ฉาบเล็ก

2. รูปแบบเพลง (Form)

เพลงตะลัดดักดัก เป็นเพลงท่อนเดียว มีรูปแบบของโครงสร้าง คือ ท่อนทำนองเพลง มีการบรรเลงซ้ำในท่อนเพลงโดยยึดทำนองหลักของเพลงเอาไว้ในลักษณะของการแปรทำนอง ด้วยวิธีการด้นทำนองให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายจากปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลง ตามหลัก

ทฤษฎีดนตรีสากล การบรรเลงในลักษณะเช่นนี้เรียกว่า วาริเอชัน (Variation) เมื่อเทียบเสียงเพลงตะลักตักตักตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล ปรากฏว่า เสียงขั้นที่ 1 (Tonic) ของเพลงอายัมดิเต๊ะ ตรงกับเสียง B^b ในดนตรีสากล ดังนั้นบันไดเสียงที่ใช้ในเพลงตะลักตักตัก คือ B^b Major Scale ดังรูป

บันไดเสียง (Scale) เพลงตะลักตักตัก

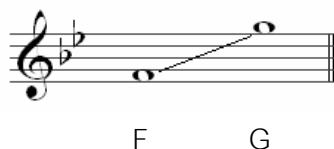


3. ทำนองเพลง (Melody)

เพลงตะลักตักตักที่ถอดบันทึกเป็นโน้ตสากล มีทำนองหลัก 1 ทำนอง จำนวน 30 ห้อง เพลงสามารถนำมาวิเคราะห์ตามองค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

3.1 ช่วงกว้างของเสียง (Range)

คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดถึงเสียงสูงสุดที่ใช้ในบทเพลง โดยเสียงต่ำสุดในเพลงตะลักตักตัก คือ เสียงฟา (F) และเสียงสูงสุด คือ เสียงซอล (G) ดังรูป



3.2 กระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern)

กระสวนจังหวะของบทเพลงตะลักตักตัก เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน กระสวนจังหวะในบทเพลงตะลักตักตักมีทั้งหมด 14 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบที่ 1

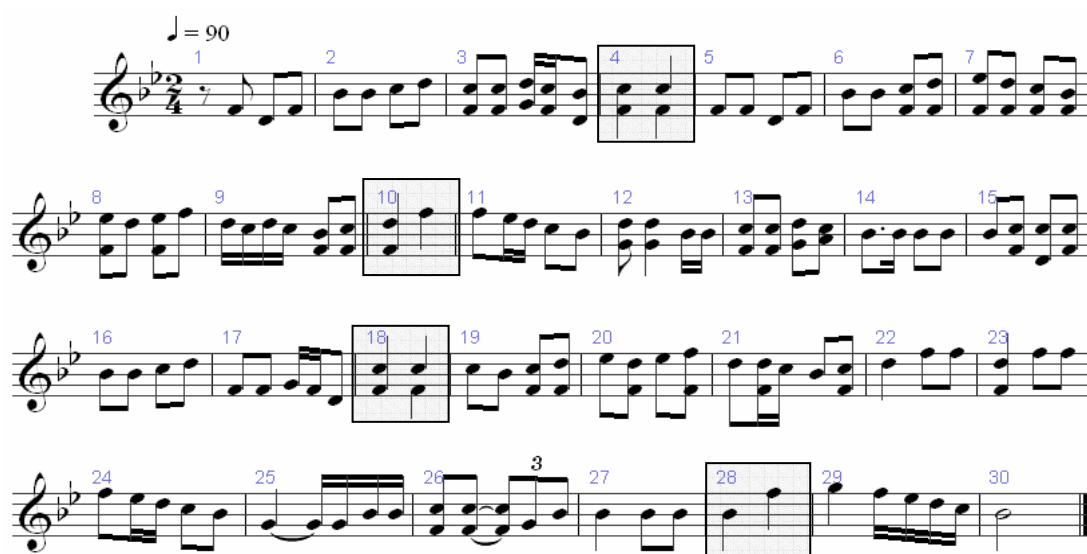


จากนี้ดู จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะที่ใช้บ่อยที่สุดในบทเพลง มีจำนวน 10 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 2, 5-8, 13, 15, 16, 19-20 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 คือ

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1



รูปแบบที่ 2



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 พบจำนวน 4 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 4, 10, 18, 28 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2



รูปแบบที่ 3



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 พบจำนวน 3 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 22-23, 27 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3



รูปแบบที่ 4

$\text{♩} = 90$

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 พบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 3, 17 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4



รูปแบบที่ 5

$\text{♩} = 90$

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 พบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 11, 21 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5

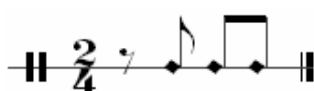


รูปแบบที่ 6



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 1 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6



รูปแบบที่ 7

$\text{♩} = 90$

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในข้อที่ 9 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7

รูปแบบที่ 8

$\text{♩} = 90$

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 12 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8



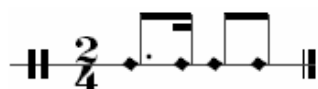
รูปแบบที่ 9

$\text{♩} = 90$



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 14 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9



รูปแบบที่ 10



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 24 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10



รูปแบบที่ 11



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 25 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11



รูปแบบที่ 12



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 12 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 26 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 12 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 12



รูปแบบที่ 13



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 13 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 29 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 13 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 13



รูปแบบที่ 14



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 14 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 30 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 14 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 14



4. การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic contour)

การเคลื่อนที่ของทำนอง เป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงตะลักตักตัก พบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนอง 3 รูปแบบ ดังนี้

4.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง

การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง คือ การเคลื่อนที่ของทำนองไปในระดับเสียงเดิม การเคลื่อนที่ชนิดนี้พบในห้องเพลงที่ 14-15



จากโน้ตเพลงจะเห็นได้ว่าโน้ตจังหวะที่ 1,2 ของห้องที่ 14 และโน้ตตัวที่ 1 ของห้องที่ 15 แสดงถึงการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง Bb

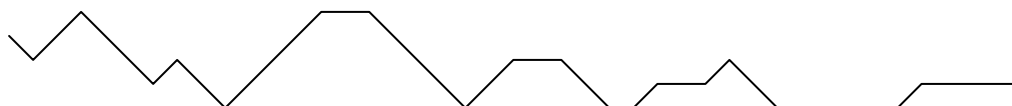
การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนองของเพลงตะลักตักตักมีผลโดยตรงต่อคำร้อง โดยจะปรากฏเทคนิคการเล่นคำร้องในการเคลื่อนที่ของตัวโน้ตแบบซ้ำทำนอง ซึ่งจะส่งผลให้เพลงมีความน่าสนใจและเพิ่มสีสันในท่วงทำนองเพลงมากขึ้น

4.2 การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง

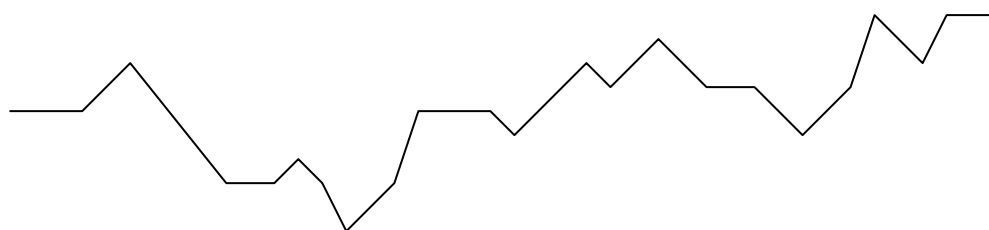
การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือการเคลื่อนที่ของทำนองเรียงตามลำดับขั้นเสียงทีละขั้น โดยไม่มีการข้ามเสียง จากการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียงในบทเพลง

ตะลักตักตัก พบว่ามีการเคลื่อนที่ในห้องเพลงที่ 19-22 ในบรรทัด 5 เส้นของกุญแจซอล ดังตัวอย่างต่อไปนี้

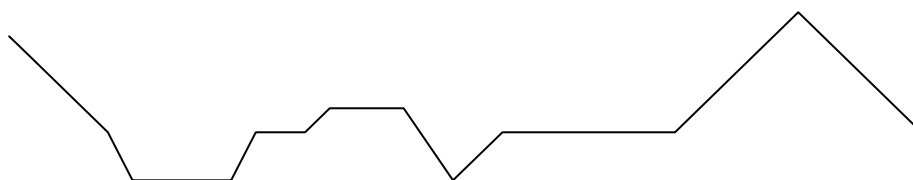
ช่วงที่ 1 ห้อง 8-15



ช่วงที่ 1 ห้อง 16-23



ช่วงที่ 1 ห้อง 24-30



จากภาพทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตท่อนทำนองเพลง การเคลื่อนที่ของโน้ตจะกระโดดสลับขึ้นลงเสียงต่ำไปหาสูง และมีการซ้ำเสียงเดิม ทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตจะไล่ตามระดับเสียงต่ำลงมา และสูงขึ้นจากนั้นยังพบการเครื่องที่ซ้ำโน้ตตัวเดิมซึ่งเป็นลักษณะเด่นของบทเพลงนี้ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะสม่ำเสมอ ระดับเสียงไม่แตกต่าง คือใช้ โน้ต

ตัว C D และยังมีการซ้ำกันของตัวโน้ต การเคลื่อนที่ของโน้ตมีการซ้ำทำนองเดิม และค่อยๆ เคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะซ้ำตัวเดิม และค่อยๆ เคลื่อนต่ำลงมา สลับขึ้นสูงไปเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะซ้ำโน้ตตัวเดิม และมีการเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตค่อยๆ สูงขึ้นเรื่อยๆ ตามระดับเสียง และลงเป็นท่อนจบของเพลง ในโน้ตเสียงตัวที่ 5 คือเสียง F

5. การใช้ชั้นคู่ประสาน

การใช้ชั้นคู่ประสานในบทเพลงตะลັกตักตัก พบว่ามีการใช้ชั้นคู่เสียง (Intervals)

6 รูปแบบ คือ คู่ 3, คู่ 4, คู่ 5, คู่ 6, คู่ 7 และ คู่ 8 ดังนี้

ก. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 3



จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 3 จำนวน 1 ครั้งโดยจะพบในห้องที่ 13 เป็นโน้ตเสียง A กับเสียง C ซ้ำจะพบจำนวนน้อยที่สุดในบทเพลงนี้

ข. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 4

$\text{♩} = 90$

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 4 จำนวน 2 ครั้งโดยจะพบในห้องที่ 7 และห้องที่ 9 เป็นโน้ตเสียง F กับเสียง B จะพบน้อยในบทเพลงนี้

ค. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 5

$\text{♩} = 90$

จากโน้ต พบการใช้ขึ้นคู่เสียงคู่ 5 จำนวน 23 ครั้งโดยจะพบในห้องที่ 3, 4, 6, 7, 9, 12, 13, 15, 18, 19, 21 และห้องที่ 26 เป็นโน้ตเสียง F กับเสียง C จะพบมากที่สุดโน้ตขึ้นคู่เสียง และเสียง G กับเสียง D นอกจากนี้ขึ้นคู่เสียงคู่ 5 พบบ่อยที่สุดในบทเพลงนี้ด้วย

ง. การใช้ขึ้นคู่เสียง คู่ 6



จากโน้ต พบการใช้ขึ้นคู่เสียงคู่ 6 จำนวน 7 ครั้งโดยจะพบในห้องที่ 3, 7, 10, 19 และห้องที่ 23 เป็นโน้ตเสียง D กับเสียง Bb และเสียง F กับเสียง D โดยจะพบคู่ประสานเสียงบ่อยรองจากเสียงประสานคู่ 5

จ. การใช้ขึ้นคู่เสียง คู่ 7



จากโน้ต พบการใช้ขึ้นคู่เสียงคู่ 7 จำนวน 4 ครั้งโดยจะพบในห้องที่ 7, 8 และห้องที่ 15 เป็นโน้ตเสียง F กับเสียง E จำนวน 3 ครั้งและมี คู่เสียง D กับเสียง C จำนวน 1 ครั้ง

ฉ. การใช้ขึ้นคู่เสียง คู่ 8



จากโน้ต พบการใช้ขึ้นคู่เสียงคู่ 8 จำนวน 1 ครั้งโดยจะพบในห้องที่ 20 เป็นโน้ตเสียง F กับเสียง F ซึ่งจะพบน้อยมากเช่นเดียวกันกับขึ้นคู่ประสานคู่ 3

สรุป จากการวิเคราะห์เพลงตะลึงตักตัก แปลว่า สนุกสนาน ใช้เล่นเพื่อความบันเทิง สนุกสนาน ลักษณะโครงสร้างของเพลงเป็นแบบ Theme มีรูปพรรณหรือพื้นผิวเป็นทำนองเดียว (Monophony) โดยมีไวโอลิน 1 คันบรรเลงทำนอง และมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูรีน โหม่ง กรับ ฉาบเล็ก มีการบรรเลงซ้ำในท่อนเพลง (Theme) โดยยึดทำนองหลักของเพลงเอาไว้ในลักษณะของการแปรทำนอง ด้วยวิธีการด้นทำนองให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายจากปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลง อยู่ในบันไดเสียง B^b Major มีความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดคือ เสียง ฟา (F) และเสียงสูงสุด คือ เสียง ฟา (F)

กระสวนจังหวะของบทเพลงตะลึงตักตัก เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน มีทั้งหมด 14 รูปแบบ ส่วนการเคลื่อนที่ของทำนองมี 2 รูปแบบ ได้แก่ การเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนอง และการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันได ทิศทางการดำเนินทำนองพบมากในการเคลื่อนที่แบบสม่่าเสมอ มีการเคลื่อนที่ขึ้นและลงบ้างในบางประโยคของเพลง

ทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตท่อนทำนองเพลง การเคลื่อนที่ของโน้ตจะกระโดดสลับขึ้นลงเสียงต่ำไปหาสูง และมีการซ้ำเสียงเดิม ทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ต จะไล่ตามระดับเสียงต่ำลงมา และสูงขึ้นนอกจากนั้นยังพบการเครื่องที่ซ้ำโน้ตตัวเดิมซึ่งเป็นลักษณะเด่นของบทเพลงนี้ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะสม่ำเสมอ ระดับเสียงไม่แตกต่างกัน คือใช้ โน้ตตัว C D และยังมีการซ้ำกันของตัวโน้ต การเคลื่อนที่ของโน้ตมีการซ้ำทำนองเดิม และค่อยๆ เคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะซ้ำตัวเดิม และค่อยๆ เคลื่อนต่ำลงมา สลับขึ้นสูงไปเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะซ้ำโน้ตตัวเดิม และมีการเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตค่อยๆ สูงขึ้นเรื่อยๆ ตามระดับเสียง และลงเป็นท่อนจบของเพลง ในโน้ตเสียงตัวที่ 5 คือเสียง F

การใช้ชั้นคู่ประสาน มี 5 รูปแบบส่วนใหญ่เป็นการเล่นแบบกระทยาย ซึ่งเป็นเทคนิคเฉพาะของเครื่องดนตรี คือ ไวโอลิน (Violin) ผู้เล่นเจาะจงที่จะสีกะทยายเพื่อให้เกิดสีสันและความไพเราะแก่บทเพลง เทคนิคการใช้ชั้นคู่ประสานในบทเพลงนี้ ได้แก่ การใช้ชั้นคู่ประสานในบทเพลงตะลัก ตักตัก พบว่ามีการใช้ชั้นคู่เสียง (Intervals) 6 รูปแบบ คือ คู่ 3, คู่ 4, คู่ 5, คู่ 6, คู่ 7 และ คู่ 8 ชั้นคู่ที่พบบ่อยที่สุดคือ คู่ 5

เพลงที่ 6 เพลงเจ๊ะสุลง

เจ๊ะสุลง แปลว่า ลูกหัวปี (ลูกคนแรก)

โน้ตเพลงเจ๊ะสุลง ที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 22 ห้องเพลง ดังนี้

เพลงที่ 6 เพลงเจ๊ะสุลง



จากโน้ตเพลงเจ๊ะสุลง พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 22 ห้องเพลง ห้องที่ 1-22 ท่อนทำนองเพลง มีลักษณะโครงสร้างของเพลงเป็นแบบ ท่อนทำนองเพลง สามารถนำมาวิเคราะห์ได้ดังต่อไปนี้

1. รูปพรรณหรือพื้นผิว (Texture)

บทเพลงเจ๊ะสุลงมีลักษณะเป็นบทเพลงทำนองเดียว (Monophony) โดยมีไวโอลิน 1 คันบรรเลงทำนองและมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูรีน (Tamburin) โหม่ง กรับ ฉาบเล็ก

2. รูปแบบเพลง (Form)

(Form)

เพลงเจ๊ะสุลง เป็นเพลงท่อนเดียว มีรูปแบบของโครงสร้าง คือ ท่อนทำนองเพลง มีการบรรเลงซ้ำในท่อนเพลงโดยยึดทำนองหลักของเพลงเอาไว้ในลักษณะของการแปรทำนอง ด้วยวิธีการด้นทำนองให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายจากปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลง ตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล การบรรเลงในลักษณะเช่นนี้เรียกว่า วาไรเอชัน (Variation) เมื่อเทียบ

เสียงเพลงเจ๊ะซูลงตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล ปรากฏว่า เสียงขั้นที่ 1 (Tonic) ของเพลงเจ๊ะซูลงตรงกับเสียง B^b ในดนตรีสากล ดังนั้นบันไดเสียงที่ใช้ในเพลงเจ๊ะซูลง คือ B^b Major Scale ดังรูป

บันไดเสียง (Scale) เพลงเจ๊ะซูลง

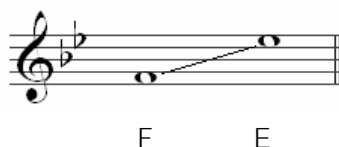


3. ทำนองเพลง (Melody)

เพลงเจ๊ะซูลงที่ถอดบันทึกเป็นโน้ตสากล มีทำนองหลัก 1 ทำนอง จำนวน 22 ห้อง เพลงสามารถนำมาวิเคราะห์ตามองค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

3.1 ช่วงกว้างของเสียง (Range)

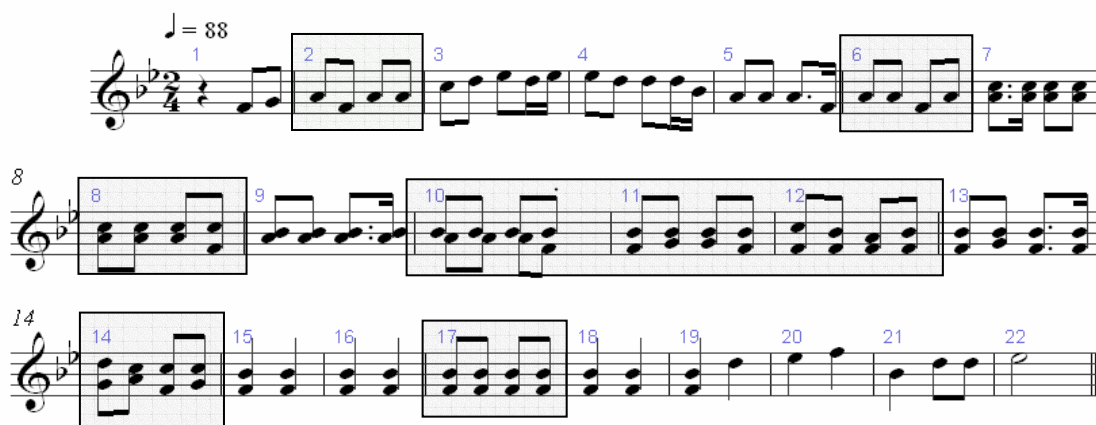
คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดถึงเสียงสูงสุดที่ใช้ในบทเพลง โดยเสียงต่ำสุดในเพลงเจ๊ะซูลง คือ เสียงฟา (F) และเสียงสูงสุด คือ เสียงมี (E) ดังรูป



3.2 กระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern)

กระสวนจังหวะของบทเพลงเจ๊ะซูลง เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน กระสวนจังหวะในบทเพลงเจ๊ะซูลงมีทั้งหมด 8 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบที่ 1

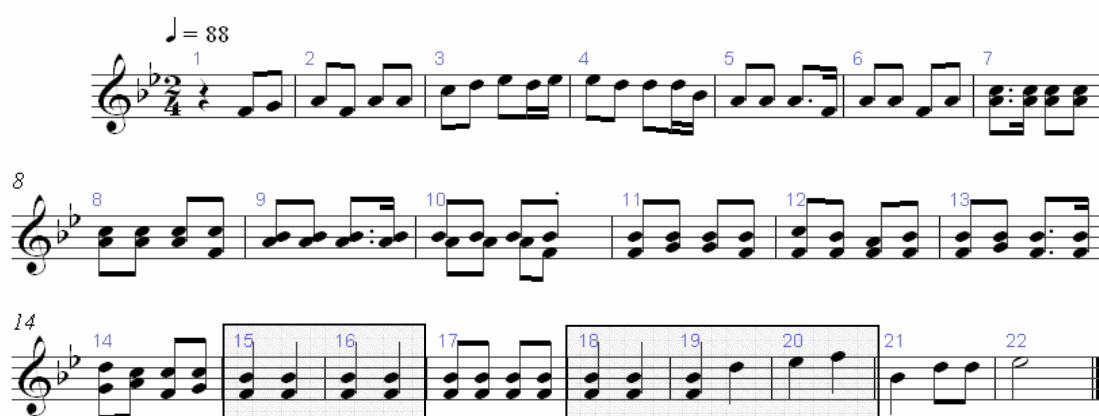


จากโน้ต จะเห็นว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะที่ใช้บ่อยที่สุดในบทเพลง มีจำนวน 8 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 2, 6, 8, 10-12, 14, 17 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 คือ

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1



รูปแบบที่ 2

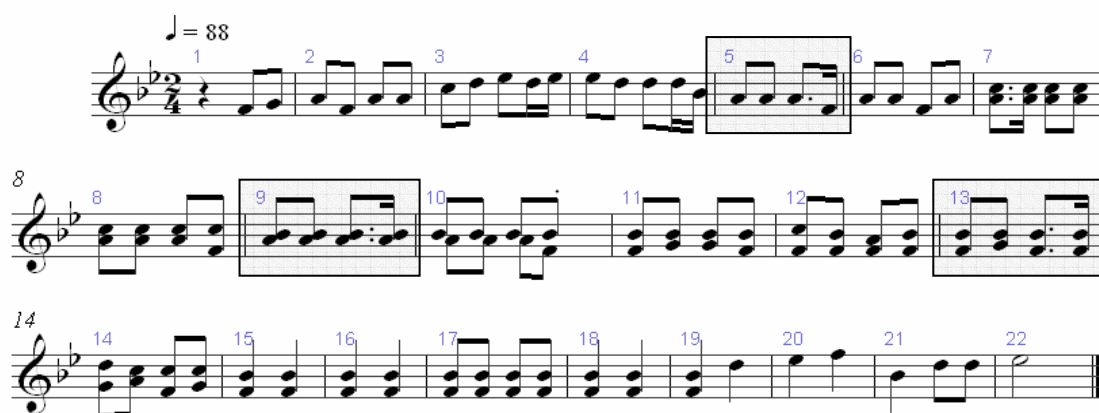


จากโน้ต จะเห็นว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 พบจำนวน 5 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 15-16, 18-20 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2



รูปแบบที่ 3

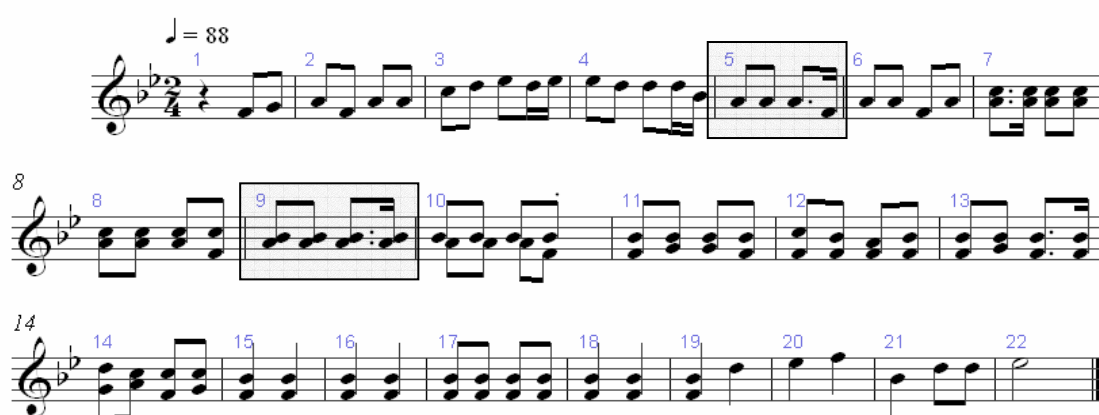


จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 พบจำนวน 4 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 5, 9, 13 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3



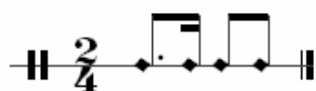
รูปแบบที่ 4



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 พบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 5, 9, โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ดังรูป

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 7 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6



รูปแบบที่ 7

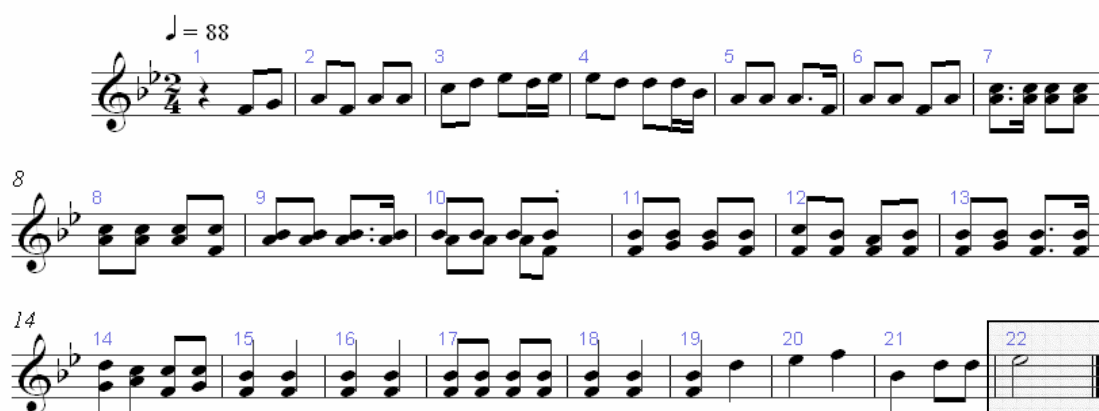


จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 20 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7



รูปแบบที่ 8



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 22 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8



4. การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic contour)

การเคลื่อนที่ของทำนอง เป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงเงาะสุ่ง พบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนอง 3 รูปแบบ ดังนี้

4.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง

การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง คือ การเคลื่อนที่ของทำนองไปในระดับเสียงเดิม การเคลื่อนที่ชนิดนี้พบในท้องเพลงที่ 7-9



จากโน้ตเพลงจะเห็นได้ว่าโน้ตจังหวะที่ 1,2 ของท้องที่ 7-8 แสดงถึงการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง C



จากโน้ตจะเห็นได้ว่าจังหวะที่ 1,2 ของห้องที่ 16-19 แสดงถึงการเคลื่อนที่ซ้ำกันของทำนองในตำแหน่งเสียง Bb

การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนองของเพลงเจ๊ะสุลงมีผลโดยตรงต่อคำร้อง โดยจะปรากฏเทคนิคการเล่นคำร้องในการเคลื่อนที่ของตัวโน้ตแบบซ้ำทำนอง ซึ่งจะส่งผลให้เพลงมีความน่าสนใจและเพิ่มสีสันในตัวบทเพลงมากขึ้น

4.2 การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง

การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือการเคลื่อนที่ของทำนองเรียงตามลำดับขั้นเสียงทีละขั้น โดยไม่มีการข้ามเสียง จากการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียงในบทเพลงเจ๊ะสุลง พบว่ามีการเคลื่อนที่ในห้องเพลงที่ 1-5 ในบรรทัด 5 เส้นของกฎญแจซอล ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ห้องเพลงที่ 13-14



จากตัวอย่างเพลงห้องที่ 1-5 พบการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือ โน้ตตัวที่ 1 ของห้องที่ 1 มีการเคลื่อนที่ลงตามลำดับขั้นบันไดเสียง F, G, A ตามลำดับ แล้วลงมาเสียง F ขึ้นไปเสียง A แล้วมีการข้ามเสียง กระโดดขึ้นไปเสียง C, D, E ตามลำดับ ต่ำลงมาเสียง D, E ลงมาเสียง D มีการข้ามเสียง D และต่ำลงเสียง Bb, A ตามลำดับ

4.3 ทิศทางการดำเนินทำนอง

ทิศทางการดำเนินทำนองในบทเพลงเจ๊ะสุลง ท่อนทำนองเพลง สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

$\text{♩} = 88$

1 2 3 4 5 6 7

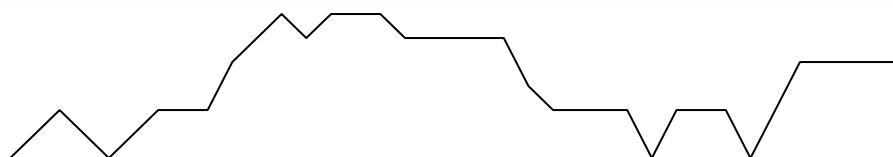
8 9 10 11 12 13

14 15 16 17 18 19 20 21 22

ช่วงที่ 1 ห้อง 1-17

$\text{♩} = 88$

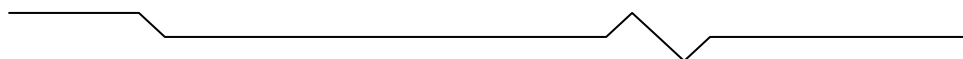
1 2 3 4 5 6 7



ช่วงที่ 2 ห้อง 8-13

8

8 9 10 11 12 13



ช่วงที่ 3 ห้องที่ 14-22

14

14 15 16 17 18 19 20 21 22

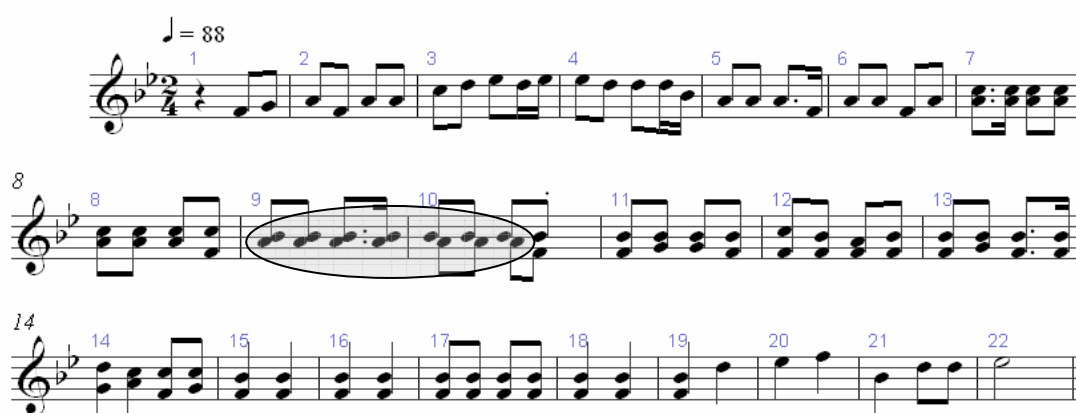


จากภาพทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตในท่อนทำนองเพลง (Theme) โดยส่วนมากจะพบว่าการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียง จะพบอยู่ในระดับเสียง C ซึ่งมีคู่ประสานในระดับเสียง F และจะพบการเคลื่อนที่ของทำนองแบบกระโดดข้ามเสียงไปมา โดยส่วนใหญ่แล้วในท่อนนำ ทิศทางการทำนองจะเป็นลักษณะของการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียง อยู่ในเสียงเดียว อาจจะมีการเคลื่อนที่ที่กระโดดข้ามเสียงไปมาบ้าง แต่ก็กลับมาซ้ำอยู่ในเสียงเดิม อีกเพื่อเป็นการตั้งระดับเสียงให้กับผู้ร้อง และเป็นการตั้งจังหวะให้กับกลองรำมะนา และเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ เพื่อเข้าสู่ท่อนทำนองเพลง การเคลื่อนที่ของโน้ตจะกระโดดสลับขึ้นลงเสียงต่ำไปหาสูง และมีการซ้ำเสียงเดิม การเคลื่อนที่ของโน้ตจะไล่ตามระดับเสียงต่ำลงมา และสูงขึ้น นอกจากนั้นยังพบการเคลื่อนที่ที่ซ้ำโน้ตตัวเดิมซึ่งเป็นลักษณะเด่นของบทเพลงนี้ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะสม่ำเสมอ ระดับเสียงไม่แตกต่างกัน คือใช้ โน้ตตัว C D และยังมีการซ้ำกันของตัวโน้ต การเคลื่อนที่ของโน้ตมีการซ้ำทำนองเดิม และค่อยๆ เคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะซ้ำตัวเดิม และค่อยๆ เคลื่อนต่ำลงมา สลับขึ้นสูงไปเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะซ้ำโน้ตตัวเดิม และมีการเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตค่อยๆ สูงขึ้นเรื่อยๆ ตามระดับเสียง และลงเป็นท่อนจบของเพลง ในโน้ตเสียงตัวที่ 5 คือเสียง F

5. การใช้ชั้นคู่ประสาน

การใช้ชั้นคู่ประสานในบทเพลงเจ้สุลง พบว่ามีการใช้ชั้นคู่เสียง (Intervals) 4 รูปแบบ คือ คู่ 2, คู่ 3, คู่ 4, และ คู่ 5 ดังนี้

ก. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 2



จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 2 จำนวน 7 ครั้งโดยจะพบในห้องที่ 9 และห้องที่ 10 โดยจะเป็นโน้ตเสียง A กับเสียง Bb

ข. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 3

$\text{♩} = 88$

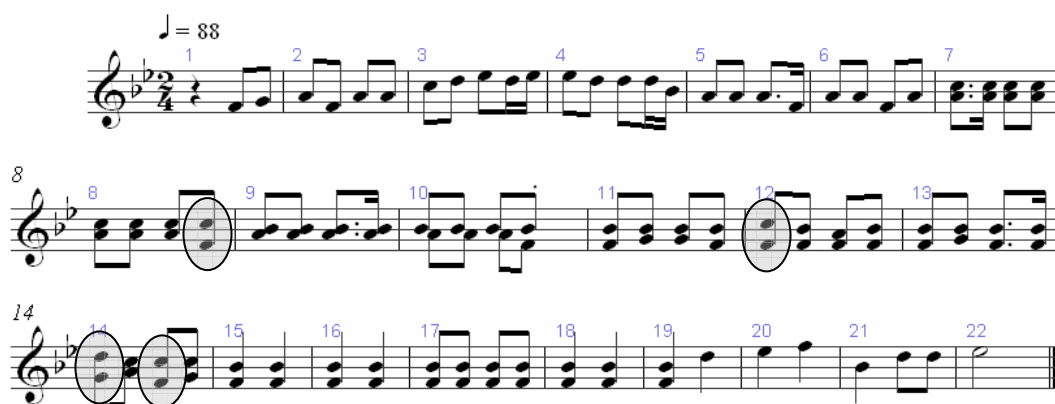
จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 3 จำนวน 12 ครั้งโดยจะพบในห้องที่ 7, 8, 11, 12, 13 และห้องที่ 14 โดยเป็นโน้ตเสียง A กับเสียง C จะพบมากในเสียงประสานชั้นคู่ 3 นอกจากนั้นยังมีเสียง G กับเสียง D แต่จะพบน้อย ในเสียงประสานชั้นคู่ 3 รองจากชั้นคู่ 4

ค. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 4

$\text{♩} = 88$

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 4 จำนวน 20 โดยจะพบในห้องที่ 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18 และห้องที่ 19 โดยเป็นโน้ตเสียง F กับเสียง C ซึ่งจะพบบ่อยที่สุด นอกจากนั้นยังมีเสียง G กับเสียง C ชั้นคู่ 3 ยังเป็นคู่เสียงที่พบบ่อยมากที่สุดในบทเพลงนี้ด้วย

ง. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 5



จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 5 จำนวน 4 ครั้งโดยจะพบในห้องที่ 8, 12 และห้องที่ 14 โดยเป็นโน้ตเสียง F กับเสียง C

สรุป จากการวิเคราะห์เพลงเจ๊ะสุลง แปลว่า ลูกหัวปี (ลูกคนแรก) ลักษณะโครงสร้างของเพลงเป็นแบบ Theme มีรูปพรรณหรือพื้นผิวเป็นทำนองเดียว (Monophony) โดยมีไวโอลิน 1 คันบรรเลงทำนอง และมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูรีน โหม่ง กรับ ฉาบเล็ก มีการบรรเลงซ้ำในท่อนเพลง (Theme) โดยยึดทำนองหลักของเพลงเอาไว้ในลักษณะของการแปรทำนอง ด้วยวิธีการด้นทำนองให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายจากปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลง อยู่ในบันไดเสียง B^b Major มีความกว้างของระดับเสียงต่ำสุด คือ เสียง ฟา (F) และเสียงสูงสุด คือ เสียง มี (E)

กระสวนจังหวะของบทเพลงเจ๊ะสุลง เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน ส่วนการเคลื่อนที่ของทำนองมี 2 รูปแบบ ได้แก่ การเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนอง และการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันได ทิศทางการดำเนินทำนองพบมากในการเคลื่อนที่แบบสม่าเสมอ มีการเคลื่อนที่ขึ้นและลงบ้างในบางประโยคของเพลง

ทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตในท่อนทำนองเพลง (Theme) โดยส่วนมากจะพบว่าการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียง จะพบอยู่ในระดับเสียง C ซึ่งมีคู่ประสานในระดับเสียง F และจะพบการเคลื่อนที่ของทำนองแบบกระโดดข้ามเสียงไปมา โดยส่วนใหญ่แล้วในท่อนนำ ทิศทางการทำนองจะเป็นลักษณะของการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียงอยู่ในเสียงเดียว อาจจะมีการเคลื่อนที่ที่กระโดดข้ามเสียงไปมาบ้าง แต่ก็กลับมาซ้ำอยู่ในเสียงเดิมอีกเพื่อเป็นการตั้งระดับเสียงให้กับผู้ร้อง และเป็นการตั้งจังหวะให้กับกลองรำมะนา และเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ เพื่อเข้าสู่

ท่อนทำนองเพลง การเคลื่อนที่ของโน้ตจะกระโดดสลับขึ้นลงเสียงต่ำไปหาสูง และมีการซ้ำเสียงเดิม การเคลื่อนที่ของโน้ตจะไล่ตามระดับเสียงต่ำลงมา และสูงขึ้นนอกจากนั้นยังพบการเครื่องที่ซ้ำโน้ตตัวเดิมซึ่งเป็นลักษณะเด่นของบทเพลงนี้ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะสม่ำเสมอ ระดับเสียงไม่แตกต่าง การเคลื่อนที่ของโน้ตมีการซ้ำทำนองเดิม และค่อยๆ เคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะซ้ำตัวเดิม และค่อยๆ เคลื่อนต่ำลงมา สลับขึ้นสูงไปเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะซ้ำโน้ตตัวเดิม และมีการเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตค่อยๆ สูงขึ้นเรื่อยๆ ตามระดับเสียง และลงเป็นท่อนจบของเพลง ในโน้ตเสียงตัวที่ 5 คือเสียง F

การใช้ขั้นคู่ประสาน มี 5 รูปแบบส่วนใหญ่เป็นการเล่นแบบกระทยาย ซึ่งเป็นเทคนิคเฉพาะของเครื่องดนตรี คือ ไวโอลิน (Violin) ผู้เล่นจะจงที่จะสีกะทยายเพื่อให้เกิดสีสันและความไพเราะแก่บทเพลง เทคนิคการใช้ขั้นคู่ประสานในบทเพลงนี้ ได้แก่ การใช้ขั้นคู่ประสานในบทเพลงเจ้สุลง พบว่ามีการใช้ขั้นคู่เสียง (Intervals) 4 รูปแบบ คือ คู่ 2, คู่ 3, คู่ 4, และ คู่ 5 ขั้นคู่ที่พบบ่อยที่สุดคือ คู่ 5

เพลงที่ 7 เพลงปราธูงาเจ๊ะ

ปราธูงาเจ๊ะ แปลว่า ปราธู = เรือลำใหญ่ หมายถึง การออกเรือลำใหญ่หาปลา

โน้ตเพลงปราธูงาเจ๊ะ ที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 25 ห้องเพลง ดังนี้

เพลงที่ 7 เพลงปราธูงาเจ๊ะ



จากโน้ตเพลงปราธูงาเจ๊ะ พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 25 ห้องเพลง ห้องที่ 1-25 ท่อนทำนองเพลง มีลักษณะโครงสร้างของเพลงเป็นแบบ ท่อนทำนองเพลง (Theme)สามารถนำมาวิเคราะห์ได้ดังต่อไปนี้

1. รูปพรรณหรือพื้นผิว (Texture)

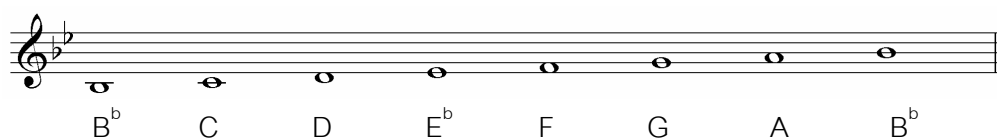
บทเพลงปราธูงาเจ๊ะมีลักษณะเป็นบทเพลงทำนองเดียว (Monophony) โดยมีไวโอลิน 1 คันบรรเลงทำนองและมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูรีน (Tamburin) โหม่ง กรับ ฉาบเล็ก

2. รูปแบบเพลง (Form)

เพลงปราธูงาเจ๊ะ เป็นเพลงท่อนเดียว มีรูปแบบของโครงสร้าง คือ ท่อนทำนองเพลง มีการบรรเลงซ้ำในท่อนเพลงโดยยึดทำนองหลักของเพลงเอาไว้ในลักษณะของการแปรทำนอง ด้วยวิธีการด้นทำนองให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายจากปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลง ตามหลัก

ทฤษฎีดนตรีสากล การบรรเลงในลักษณะเช่นนี้เรียกว่า วารีโอซัน (Variation) เมื่อเทียบเสียงเพลงปราชูงาเจ้ตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล ปรากฏว่า เสียงขั้นที่ 1 (Tonic) ของเพลงปราชูงาเจ้ ตรงกับเสียง B^b ในดนตรีสากล ดังนั้นบันไดเสียงที่ใช้ในเพลงปราชูงาเจ้ คือ B^b Major Scale ดังรูป

บันไดเสียง (Scale) เพลงปราชูงาเจ้

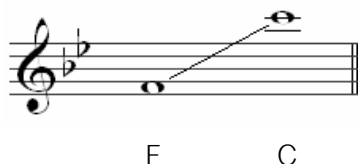


3. ทำนองเพลง (Melody)

เพลงปราชูงาเจ้ที่ถอดบันทึกเป็นโน้ตสากล มีทำนองหลัก 1 ทำนอง จำนวน 39 ห้อง เพลงสามารถนำมาวิเคราะห์ตามองค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

3.1 ช่วงกว้างของเสียง (Range)

คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดถึงเสียงสูงสุดที่ใช้ในบทเพลง โดยเสียงต่ำสุดในเพลงปราชูงาเจ้ คือ เสียงฟา (F) และเสียงสูงสุด คือ เสียงโด (C) ดังรูป



3.2 กระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern)

กระสวนจังหวะของบทเพลงปราชูงาเจ้ เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน กระสวนจังหวะในบทเพลงปราชูงาเจ้มีทั้งหมด 12 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบที่ 1

$\text{♩} = 91$

1 2 3 4 5 6 7

8 9 10 11 12 13 14 15

16 17 18 19 20

21 22 23 24 25

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะที่ใช้บ่อยที่สุดในบทเพลง มีจำนวน 7 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 2-3, 5, 11, 16, 19, 23 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 คือ

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1

2/4

รูปแบบที่ 2

$\text{♩} = 91$

1 2 3 4 5 6 7

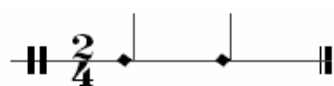
8 9 10 11 12 13 14 15

16 17 18 19 20

21 22 23 24 25

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 พบจำนวน 4 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 15, 21, 24-25 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2



รูปแบบที่ 3



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 พบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 1, 7 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3



รูปแบบที่ 4

♩ = 91

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 4 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ดังรูป

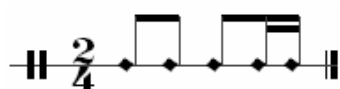
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

รูปแบบที่ 5

♩ = 91

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 6 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5

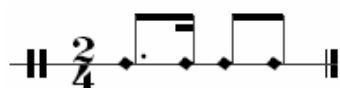


รูปแบบที่ 6



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 8 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6



รูปแบบที่ 7

♩ = 91

1 2 3 4 5 6 7

8 9 10 11 12 13 14 15

16 17 18 19 20

21 22 23 24 25

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 9-10 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7

รูปแบบที่ 8

♩ = 91

1 2 3 4 5 6 7

8 9 10 11 12 13 14 15

16 17 18 19 20

21 22 23 24 25

รูปแบบที่ 10

$\text{♩} = 91$

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในข้อที่ 17-18 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10 ดังรูป

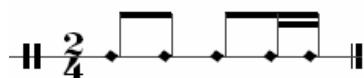
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10

รูปแบบที่ 11

$\text{♩} = 91$

จากนี้ดู จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวัดรูปแบบที่ 11 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 20 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวัดรูปแบบที่ 11 ดังรูป

กระสวนจังหวัดรูปแบบที่ 11

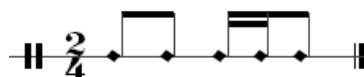


รูปแบบที่ 12



จากนี้ดู จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวัดรูปแบบที่ 12 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 22 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวัดรูปแบบที่ 12 ดังรูป

กระสวนจันทระรูปแบบที่ 12



4. การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic contour)

การเคลื่อนที่ของทำนอง เป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงปราชูณาเจ๊ะ พบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนอง 3 รูปแบบ ดังนี้

4.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง

การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง คือ การเคลื่อนที่ของทำนองไปในระดับเสียงเดิม การเคลื่อนที่ชนิดนี้พบในท้องเพลงที่ 3-4



จากโน้ตเพลงจะเห็นได้ว่าโน้ตจังหวะที่ 1,2 ของห้องที่ 3-4 แสดงถึงการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง D



จากโน้ตจะเห็นได้ว่าจังหวะที่ 1,2 ของห้องที่ 5-6 แสดงถึงการเคลื่อนที่ซ้ำกันของทำนองในตำแหน่งเสียง F และเสียง C



จากโน้ตจะเห็นได้ว่าโน้ตจังหวะที่ 1,2 ของห้องที่ 11-12 แสดงถึงการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง D



จากโน้ตจะเห็นได้ว่าโน้ตตัวที่ 1,2 ของห้องที่ 23-24 แสดงถึงการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง G

การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนองของเพลงปราธูงาเจ๊ะมีผลโดยตรงต่อคำร้อง โดยจะปรากฏเทคนิคการเล่นคำร้องในการเคลื่อนที่ของตัวโน้ตแบบซ้ำทำนอง ซึ่งจะส่งผลให้เพลงมีความน่าสนใจและเพิ่มสีสันในตัวบทเพลงมากขึ้น

4.2 การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง

การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือการเคลื่อนที่ของทำนองเรียงตามลำดับขั้นเสียงทีละขั้น โดยไม่มีการข้ามเสียง จากการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียงในบทเพลงปราธูงาเจ๊ะ พบว่ามีการเคลื่อนที่ในท้องเพลงที่ 8-11 ในบรรทัด 5 เส้นของกุญแจซอล ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ท้องเพลงที่ 8-11



จากตัวอย่างเพลงท้องที่ 8-11 พบการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือ โน้ตตัวที่ 1 ของท้องที่ 8 มีการเคลื่อนที่ลงตามลำดับขั้นบันไดเสียง จากเสียง D, F, G, Bb ตามลำดับ และมีการข้ามเสียง Bb ถึงจังหวะที่ 1 ของท้องที่ 10 เริ่มจากเสียง F มีการข้ามเสียง แล้วเคลื่อนไปเสียง G, Bb และจบที่เสียง D

4.3 ทิศทางการดำเนินทำนอง

ทิศทางการดำเนินทำนองในบทเพลงปราธูงาเจ๊ะ ท่อนทำนองเพลง (Theme) สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

$\text{♩} = 91$

1 2 3 4 5 6 7

8 9 10 11 12 13 14 15

16 17 18 19 20

21 22 23 24 25

ช่วงที่ 1 ห้อง 1-7

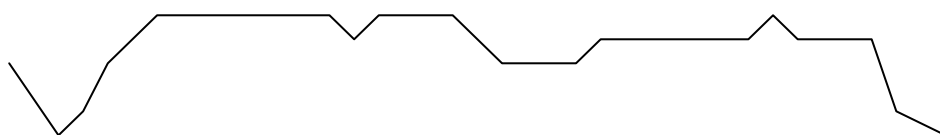
$\text{♩} = 91$

1 2 3 4 5 6 7

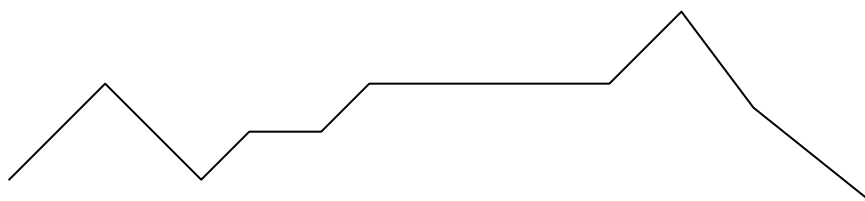
ช่วงที่ 2 ห้อง 8-15

8 9 10 11 12 13 14 15

ช่วงที่ 3 ห้องที่ 16-20



ช่วงที่ 4 ห้องที่ 21-25



จากภาพทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตในท่อนทำนองเพลง (Theme)

โดยส่วนมากจะพบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียง จะพบอยู่ในระดับเสียง C ซึ่งมีคู่ประสานในระดับเสียง F และจะพบการเคลื่อนที่ของทำนองแบบกระโดดข้ามเสียงไปมา โดยส่วนใหญ่แล้ว ทิศทางการทำนองจะเป็นลักษณะของการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียงอยู่ในเสียงเดียว อาจจะมีการเคลื่อนที่กระโดดข้ามเสียงไปมาบ้าง แต่ก็กลับมาซ้ำอยู่ในเสียงเดิมอีกเพื่อเป็นการตั้งระดับเสียงให้กับผู้ร้อง และเป็นการตั้งจังหวะให้กับกลองรำมะนา และเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ เพื่อเข้าสู่ท่อนทำนองเพลง การเคลื่อนที่ของโน้ตจะกระโดดสลับขึ้นลงเสียงต่ำไปหาสูง และมีการซ้ำเสียงเดิม การเคลื่อนที่ของโน้ตจะได้ตามระดับเสียงต่ำลงมา และสูงขึ้น นอกจากนั้นยังพบการเคลื่อนที่ที่ซ้ำโน้ตตัวเดิมซึ่งเป็นลักษณะเด่นของบทเพลงนี้ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะสม่ำเสมอ ระดับเสียงไม่แตกต่างกัน การเคลื่อนที่ของโน้ตมีการซ้ำทำนองเดิม และค่อยๆ เคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะซ้ำตัวเดิม และค่อยๆ เคลื่อนต่ำลงมา สลับขึ้นสูงไปเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะซ้ำโน้ตตัวเดิม และมีการเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ

5. การใช้ชั้นคู่ประสาน

การใช้ชั้นคู่ประสานในบทเพลงปราชญ์เงี้ยว พบว่ามีการใช้ชั้นคู่เสียง (Intervals) 4 รูปแบบ คือ คู่ 3, คู่ 4, คู่ 5 และ คู่ 6 ดังนี้

ก. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 3

$\text{♩} = 91$

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 3 จำนวน 1 ครั้งโดยจะพบในห้องที่ 20 โน้ตเป็นเสียง A กับเสียง C ซึ่งจะพบน้อยที่สุดในบทเพลง

ข. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 4

$\text{♩} = 91$

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 4 จำนวน 1 ครั้งโดยจะพบในครั้งที่ 6 โดยเป็นโน้ตเสียง G กับเสียง C นอกจากนี้ยังเป็นคู่เสียงที่พบน้อยในบทเพลง

ค. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 5

$\text{♩} = 91$

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 5 จำนวน 18 ครั้งโดยจะพบในครั้งที่ 5, 6, 7, 8, 13, 19, 20 และครั้งที่ 22 เป็นโน้ตเสียง F กับเสียง C ซึ่งจะพบน้อยมากในบทเพลงนี้

ง. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 6

$\text{♩} = 91$

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 4 จำนวน 1 ครั้งในครั้งที่ 20 โดยเป็นโน้ตเสียง F กับเสียง D ซึ่งจะเป็นคู่ประสานที่พบน้อยมากในบทเพลง

สรุป จากการวิเคราะห์เพลงปราชูงาเจ๊ะ แปลว่า ปราชู = เรือลำใหญ่ หมายถึง การออกเรือลำใหญ่หาปลา ลักษณะโครงสร้างของเพลงเป็นแบบ Theme มีรูปพรรณหรือพื้นผิวเป็นทำนองเดียว (Monophony) โดยมีไวโอลิน 1 คันบรรเลงทำนอง และมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูรีน โหม่ง กรับ ฉาบเล็ก มีการบรรเลงซ้ำในท่อนเพลง (Theme) โดยยึดทำนองหลักของเพลงเอาไว้ในลักษณะของการแปรทำนอง ด้วยวิธีการดันทำนองให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายจากปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลง อยู่ในบันไดเสียง B^b Major มีความกว้างของระดับเสียงต่ำสุด คือ เสียง ฟา (F) และเสียงสูงสุด คือ เสียง ลา (A)

กระสวนจังหวะของบทเพลงปราชูงาเจ๊ะ เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน มีทั้งหมด 12 รูปแบบ ส่วนการเคลื่อนที่ของทำนองมี 2 รูปแบบ ได้แก่ การเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนอง และการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันได ทิศทางการดำเนินทำนองพบมากในการเคลื่อนที่แบบสม่ำเสมอ มีการเคลื่อนที่ขึ้นและลงบ้างในบางประโยคของเพลง

ทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตในท่อนทำนองเพลง (Theme) โดยส่วนมากจะพบว่ามี การเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียง จะพบอยู่ในระดับเสียง C ซึ่งมีคู่ประสานในระดับเสียง F และ จะพบการเคลื่อนที่ของทำนองแบบกระโดดข้ามเสียงไปมา โดยส่วนใหญ่แล้ว ทิศทางการทำนองจะเป็นลักษณะของการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียงอยู่ในเสียงเดียว อาจจะมีการเคลื่อนที่กระโดดข้ามเสียงไปมาบ้าง แต่ก็กลับมาซ้ำอยู่ในเสียงเดิมอีกเพื่อเป็นการตั้งระดับเสียงให้กับผู้ร้อง และเป็นการตั้งจังหวะให้กับกลองรำมะนา และเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ เพื่อเข้าสู่ท่อนทำนองเพลง การเคลื่อนที่ของโน้ตจะกระโดดสลับขึ้นลงเสียงต่ำไปหาสูง และมีการซ้ำเสียงเดิม การเคลื่อนที่ของโน้ตจะไล่ตามระดับเสียงต่ำลงมา และสูงขึ้นนอกจากนั้นยังพบการเครื่องที่ซ้ำโน้ตตัวเดิมซึ่งเป็นลักษณะเด่นของบทเพลงนี้ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะสม่ำเสมอ ระดับเสียงไม่แตกต่างกัน การเคลื่อนที่ของโน้ตมีการซ้ำทำนองเดิม และค่อยๆ เคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะซ้ำตัวเดิม และค่อยๆ เคลื่อนต่ำลงมา สลับขึ้นสูงไปเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะซ้ำโน้ตตัวเดิม และมีการเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ

การใช้ชั้นคู่ประสาน มี 5 รูปแบบส่วนใหญ่เป็นการเล่นแบบกระทยาย ซึ่งเป็นเทคนิคเฉพาะของเครื่องดนตรี คือ ไวโอลิน (Violin) ผู้เล่นจะจงที่จะสีกะทยายเพื่อให้เกิดสีสันและความไพเราะแก่บทเพลง เทคนิคการใช้ชั้นคู่ประสานในบทเพลงนี้ ได้แก่ การใช้ชั้นคู่ประสานในบทเพลงปราชูงาเจ๊ะ พบว่ามีการใช้ชั้นคู่เสียง (Intervals) 4 รูปแบบ คือ คู่ 3, คู่ 4, คู่ 5 และ คู่ 6 ชั้นคู่ที่พบบ่อยที่สุดคือ คู่ 5

เพลงที่ 8 เพลงปาฏเกล้น

ปาฏเกล้น เกี่ยวกับการรัก การจากไปของคนรัก ตอนคนรักตายจากไป และเอาดอกไม้โปรยเพื่อนึกถึงคนรัก

โน้ตเพลงปาฏเกล้น ที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 31 ห้องเพลง ดังนี้

เพลงที่ 8 เพลงปาฏเกล้น



จากโน้ตเพลงปาฏเกล้น พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 31 ห้องเพลง ห้องที่ 1-31 ท่อนทำนองเพลง มีลักษณะโครงสร้างของเพลงเป็นแบบ ท่อนทำนองเพลง สามารถนำมาวิเคราะห์ได้ดังต่อไปนี้

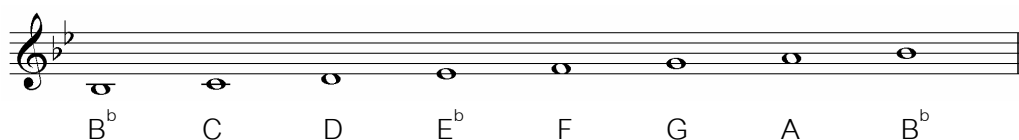
1. รูปพรรณหรือพื้นผิว (Texture)

บทเพลงปาฏเกล้นมีลักษณะเป็นบทเพลงทำนองเดียว (Monophony) โดยมีไวโอลิน 1 คันบรรเลงทำนองและมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูรีน (Tamburin) โหม่ง กรับ ฉาบเล็ก

2. รูปแบบเพลง (Form)

เพลงปาฏเกณธ์ เป็นเพลงท่อนเดียว มีรูปแบบของโครงสร้าง คือ ท่อนทำนองเพลง มีการบรรเลงซ้ำในท่อนเพลงโดยยึดทำนองหลักของเพลงเอาไว้ในลักษณะของการแปรทำนอง ด้วยวิธีการดัดทำนองให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายจากปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลง ตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล การบรรเลงในลักษณะเช่นนี้เรียกว่า วาริเอชัน (Variation) เมื่อเทียบเสียงเพลงปาฏเกณธ์ตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล ปรากฏว่า เสียงขั้นที่ 1 (Tonic) ของเพลงปาฏเกณธ์ตรงกับเสียง B^b ในดนตรีสากล ดังนั้นบันไดเสียงที่ใช้ในเพลงปาฏเกณธ์ คือ B^b Major Scale ดังรูป

บันไดเสียง (Scale) เพลงปาฏเกณธ์

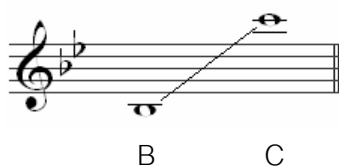


3. ทำนองเพลง (Melody)

เพลงปาฏเกณธ์ที่ถอดบันทึกเป็นโน้ตสากล มีทำนองหลัก 1 ทำนอง จำนวน 31 ห้อง เพลงสามารถนำมาวิเคราะห์ตามองค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

3.1 ช่วงกว้างของเสียง (Range)

คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดถึงเสียงสูงสุดที่ใช้ในบทเพลง โดยเสียงต่ำสุดในเพลงปาฏเกณธ์ คือ เสียงที่ (B และเสียงสูงสุด คือ เสียงโด (C) ดังรูป



3.2 กระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern)

กระสวนจังหวะของบทเพลงปาฏเกณธ์ เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน กระสวนจังหวะในบทเพลงปาฏเกณธ์มีทั้งหมด 10 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบที่ 1

$\text{♩} = 100$

1 2 3 4 5 6 7

8 9 10 11 12 13 14 15

16 17 18 19 20 21 22

23 24 25 26 27 28 29 30 31

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะที่ใช้บ่อยที่สุดในบทเพลง มีจำนวน 14 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 2-5, 7, 10-11, 13, 15, 17, 21-22, 23, 26 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 คือ

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1

2/4

รูปแบบที่ 2

$\text{♩} = 100$

1 2 3 4 5 6 7

8 9 10 11 12 13 14 15

16 17 18 19 20 21 22

23 24 25 26 27 28 29 30 31

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 พบ
จำนวน 5 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในข้อที่ 8, 27-30 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่
2 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2

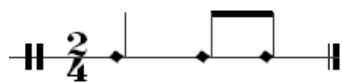


รูปแบบที่ 3



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 พบ
จำนวน 4 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในข้อที่ 16, 20, 24-25 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ
รูปแบบที่ 3 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3



รูปแบบที่ 4

$\text{♩} = 100$

8 16 23

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 พบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในช่องที่ 1, 19 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

รูปแบบที่ 5

$\text{♩} = 100$

8 16 23

รูปแบบที่ 7

$\text{♩} = 100$

1 2 3 4 5 6 7

8 9 10 11 12 13 14 15

16 17 18 19 20 21 22

23 24 25 26 27 28 29 30 31

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 12 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7

รูปแบบที่ 8

$\text{♩} = 100$

1 2 3 4 5 6 7

8 9 10 11 12 13 14 15

16 17 18 19 20 21 22

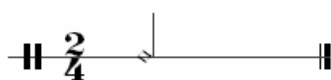
23 24 25 26 27 28 29 30 31

รูปแบบที่ 10



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในข้อที่ 31 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10



4. การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic contour)

การเคลื่อนที่ของทำนอง เป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงปาภูเกิ้ลัน พบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนอง 3 รูปแบบ ดังนี้

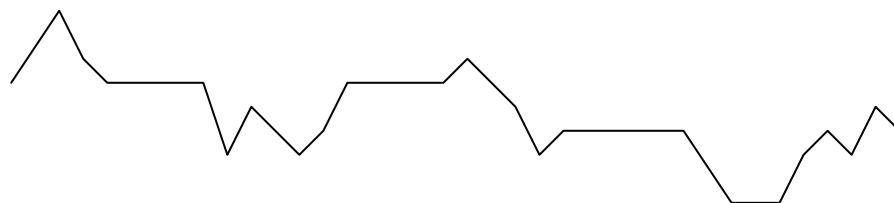
4.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง

การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง คือ การเคลื่อนที่ของทำนองไปในระดับเสียงเดิม การเคลื่อนที่ชนิดนี้พบในข้อเพลงที่ 15-18

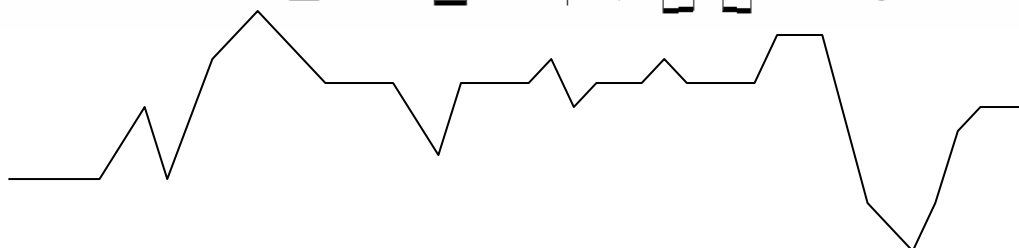


จากโน้ตเพลงจะเห็นว่าโน้ตในข้อที่ 15-18 แสดงถึงการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง C

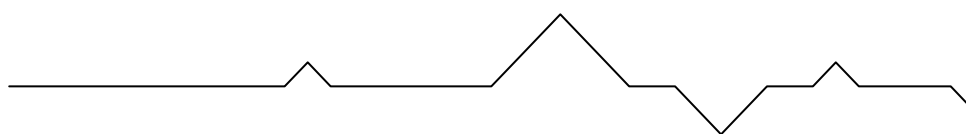
ช่วงที่ 1 ห้อง 1-7



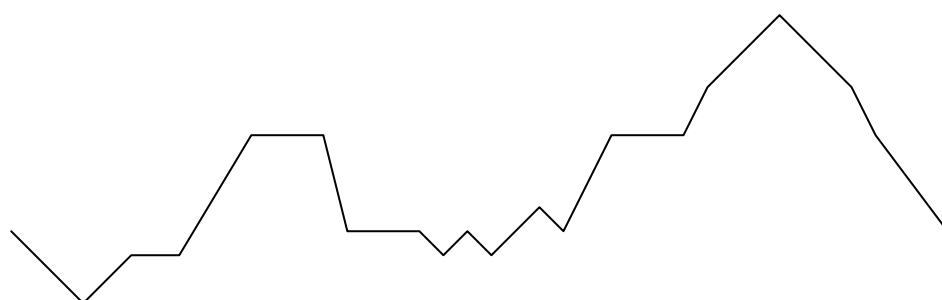
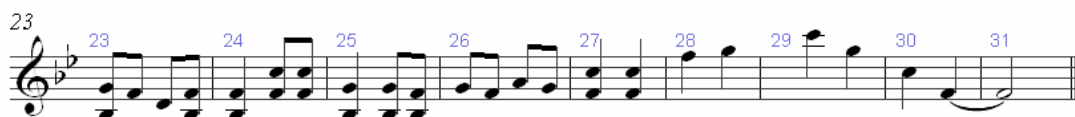
ช่วงที่ 2 ห้อง 8-15



ช่วงที่ 3 ห้องที่ 16-22



ช่วงที่ 4 ห้องที่ 23-31



จากภาพทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตในท่อนทำนองเพลง (Theme) โดยส่วนมากจะพบว่ามี การเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียง จะพบอยู่ในระดับเสียง C ซึ่งมีคู่ประสานในระดับเสียง F โดยส่วนใหญ่แล้วในท่อนนำทำนองจะเป็นลักษณะของการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียงอยู่ในเสียงเดียว อาจจะมีการเคลื่อนที่กระโดดข้ามเสียงไปมาบ้าง แต่ก็กลับมาซ้ำอยู่ในเสียงเดิมอีกเพื่อเป็นการตั้งระดับเสียงให้กับผู้ร้อง และเป็นการตั้งจังหวะให้กับกลองรำมะนา และเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ เพื่อเข้าสู่ท่อนทำนองเพลง การเคลื่อนที่ของโน้ตจะกระโดดสลับขึ้นลงเสียงต่ำไปหาสูง และมีการซ้ำเสียงเดิม การเคลื่อนที่ของโน้ตจะไล่ตามระดับเสียงต่ำลงมา และสูงขึ้นนอกจากนั้นยังพบการเคลื่อนที่ซ้ำโน้ตตัวเดิมซึ่งเป็นลักษณะเด่นของบทเพลงนี้ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะสม่ำเสมอ ระดับเสียงไม่แตกต่าง และยังมีการซ้ำกันของตัวโน้ต การเคลื่อนที่ของโน้ตมีการซ้ำทำนองเดิม และค่อยๆ เคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะซ้ำตัวเดิม และค่อยๆ เคลื่อนต่ำลงมา สลับขึ้นสูงไปเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะซ้ำโน้ตตัวเดิม และมีการเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตค่อยๆ สูงขึ้นเรื่อยๆ ตามระดับเสียง

5. การใช้ชั้นคู่ประสาน

การใช้ชั้นคู่ประสานในบทเพลงปาภูเกลิน พบว่ามี การใช้ชั้นคู่เสียง (Intervals) 5 รูปแบบ คือ คู่ 2, คู่ 3, คู่ 4, คู่ 5 และ คู่ 6 ดังนี้

ก. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 2

$\text{♩} = 100$

The musical score is written on a single staff in treble clef. It begins with a tempo marking of 100 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four systems of measures. The first system contains measures 1 through 7. The second system contains measures 8 through 15, with measure 11 circled. The third system contains measures 16 through 22, with measure 21 circled. The fourth system contains measures 23 through 31. The notes are primarily eighth and quarter notes, with some rests.

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 5 จำนวน 3 ครั้งโดยจะพบในห้วงที่ 11 และ ห้วงที่ 21 เป็นโน้ตเสียง B กับเสียง C

ข. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 3

$\text{♩} = 100$

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 3 จำนวน 8 ครั้งโดยจะพบในห้องที่ 4, 13, 15 และห้องที่ 18 เป็นโน้ตเสียง A กับเสียง C

ค. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 4

$\text{♩} = 100$

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 4 จำนวน 3 ครั้งโดยจะพบในห้องที่ 13, 21 และห้องที่ 22 ซึ่งเป็นโน้ตเสียง G กับเสียง C

ง. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 5

$\text{♩} = 100$

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 5 จำนวน 26 ครั้งโดยจะพบในท้องที่ 5, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 24, 25 และท้องที่ 27 เป็นโน้ตเสียง F กับเสียง C ซึ่งจะบ่อยในคู่ 5 นี้ นอกจากนั้นยังมีเสียง G กับเสียง D และเสียง Bb กับเสียง F ซึ่งจะพบเป็นบางครั้ง ชั้นคู่เสียงคู่ 5 นี้ยังเป็นชั้นคู่ที่พบบ่อยที่สุดในบทเพลงนี้ด้วย

จ. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 6

$\text{♩} = 100$

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 6 จำนวน 4 ครั้งโดยจะพบในท้องที่ 4, 23 และท้องที่ 25 เป็นโน้ตเสียง B กับเสียง G

สรุป จากการวิเคราะห์เพลงปาญเกล้น เกี่ยวกับความรัก การจากไปของคนรัก ตอนคนรักตายจากไป และเอาดอกไม้ไปขอสวนเพื่อนถึงคนรัก ลักษณะโครงสร้างของเพลงเป็นแบบ Theme มีรูปพรรณหรือพื้นผิวเป็นทำนองเดียว (Monophony) โดยมีไวโอลิน 1 คันบรรเลงทำนอง และมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูรีน โหม่ง กรับ ฉาบเล็ก มีการบรรเลงซ้ำในท่อนเพลง (Theme) โดยยึดทำนองหลักของเพลงเอาไว้ในลักษณะของการแปรทำนอง ด้วยวิธีการดันทำนองให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายจากปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลง อยู่ในบันไดเสียง B^b Major มีความกว้างของระดับเสียงต่ำสุด คือ เสียง ฟา (F) และเสียงสูงสุด คือ เสียง ลา (A)

กระสวนจังหวะของบทเพลงปาญเกล้น เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน มีทั้งหมด 10 รูปแบบ ส่วนการเคลื่อนที่ของทำนองมี 2 รูปแบบ ได้แก่ การเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนอง และการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันได ทิศทางการดำเนินทำนองพบมากในการเคลื่อนที่แบบสม่ำเสมอ มีการเคลื่อนที่ขึ้นและลงบ้างในบางประโยคของเพลง

จากภาพทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตในท่อนทำนองเพลง (Theme) โดยส่วนมากจะพบว่าการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียง จะพบอยู่ในระดับเสียง C ซึ่งมีคู่ประสานในระดับเสียง F โดยส่วนใหญ่แล้วในท่อนนำทำนองจะเป็นลักษณะของการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียงอยู่ในเสียงเดียว อาจจะมีการเคลื่อนที่กระโดดข้ามเสียงไปมาบ้าง แต่ก็กลับมาซ้ำอยู่ในเสียงเดิมอีกเพื่อเป็นการตั้งระดับเสียงให้กับผู้ร้อง และเป็นการตั้งจังหวะให้กับกลองรำมะนา และเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ เพื่อเข้าสู่ท่อนทำนองเพลง การเคลื่อนที่ของโน้ตจะกระโดดสลับขึ้นลงเสียงต่ำไปหาสูง และมีการซ้ำเสียงเดิม การเคลื่อนที่ของโน้ตจะไล่ตามระดับเสียงต่ำลงมา และสูงขึ้นนอกจากนั้นยังพบการเคลื่อนที่ซ้ำโน้ตตัวเดิมซึ่งเป็นลักษณะเด่นของบทเพลงนี้ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะสม่ำเสมอ ระดับเสียงไม่แตกต่าง และยังมีการซ้ำกันของตัวโน้ต การเคลื่อนที่ของโน้ตมีการซ้ำทำนองเดิม และค่อยๆ เคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะซ้ำตัวเดิม และค่อยๆ เคลื่อนต่ำลงมา สลับขึ้นสูงไปเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะซ้ำโน้ตตัวเดิม และมีการเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตค่อยๆ สูงขึ้นเรื่อยๆ ตามระดับเสียง

การใช้ชั้นคู่ประสาน มี 5 รูปแบบส่วนใหญ่เป็นการเล่นแบบกระทบสาย ซึ่งเป็นเทคนิคเฉพาะของเครื่องดนตรี คือ ไวโอลิน (Violin) ผู้เล่นจะจงที่จะสีกระทบสายเพื่อให้เกิดสีสันและความไพเราะแก่บทเพลง เทคนิคการใช้ชั้นคู่ประสานในบทเพลงนี้ ได้แก่ การใช้ชั้นคู่ประสานในบทเพลงปาญเกล้น พบว่าการใช้ชั้นคู่เสียง (Intervals) 5 รูปแบบ คือ คู่ 2, คู่ 3, คู่ 4, คู่ 5 และ คู่ 6 ชั้นคู่ที่พบบ่อยที่สุดคือ คู่ 5

เพลงที่ 9 เพลงกลินดิง

กลินดิง เป็นเพลงที่ใช้ร้องสลับกันระหว่างชาย หญิง

โน้ตเพลงกลินดิง ที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 23 ห้องเพลง ดังนี้

เพลงที่ 9 เพลงกลินดิง



จากโน้ตเพลงกลินดิง พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 23 ห้องเพลง ห้องที่ 1-23 ท่อนทำนองเพลง มีลักษณะโครงสร้างของเพลงเป็นแบบ ท่อนทำนองเพลง สามารถนำมาวิเคราะห์ได้ดังต่อไปนี้

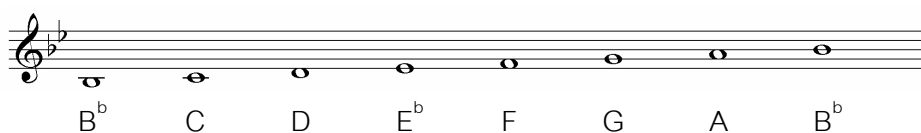
1. รูปพรรณหรือพื้นผิว (Texture)

บทเพลงกลินดิงมีลักษณะเป็นบทเพลงทำนองเดียว (Monophony) โดยมีไวโอลิน 1 คันบรรเลงทำนองและมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูรีน (Tamburin) โหม่ง กรับ ฉาบเล็ก

2. รูปแบบเพลง (Form)

เพลงกลินดิง เป็นเพลงท่อนเดียว มีรูปแบบของโครงสร้าง คือ ท่อนทำนองเพลง มีการบรรเลงซ้ำในท่อนเพลงโดยยึดทำนองหลักของเพลงเอาไว้ในลักษณะของการแปรทำนอง ด้วยวิธีการด้นทำนองให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายจากปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลง ตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล การบรรเลงในลักษณะเช่นนี้เรียกว่า วาริเอชัน (Variation) เมื่อเทียบเสียงเพลงกลินดิงตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล ปรากฏว่า เสียงขั้นที่ 1 (Tonic) ของเพลงกลินดิงตรงกับเสียง B^b ในดนตรีสากล ดังนั้นบันไดเสียงที่ใช้ในเพลงกลินดิง คือ B^b Major Scale ดังรูป

บันไดเสียง (Scale) เพลงกลินดิง

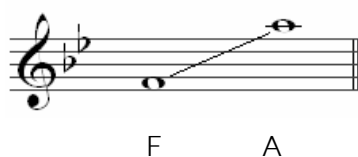


3. ทำนองเพลง (Melody)

เพลงกลินดิงที่ถอดบันทึกเป็นโน้ตสากล มีทำนองหลัก 1 ทำนอง จำนวน 39 ห้องเพลง สามารถนำมาวิเคราะห์ตามองค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

3.1 ช่วงกว้างของเสียง (Range)

คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดถึงเสียงสูงสุดที่ใช้ในบทเพลง โดยเสียงต่ำสุดในเพลงกลินดิง คือ เสียงฟา (F) และเสียงสูงสุด คือ เสียงลา (A) ดังรูป



3.2 กระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern)

กระสวนจังหวะของบทเพลงกลินดิง เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน กระสวนจังหวะในบทเพลงกลินดิงมีทั้งหมด 12 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบที่ 1

♩ = 105

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะที่ใช้บ่อยที่สุดในบทเพลง มีจำนวน 5 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 1, 4, 6, 7, 8 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 คือ

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1

รูปแบบที่ 2

♩ = 105

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 พบจำนวน 4 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 10, 14-15, 22 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2



รูปแบบที่ 3

$\text{♩} = 105$

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 พบจำนวน 3 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 16, 20, 21 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3



รูปแบบที่ 4

$\text{♩} = 105$

7

14

19

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวน
 จังหวะรูปแบบที่ 4 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 2 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวน
 จังหวะรูปแบบที่ 4 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

รูปแบบที่ 5

$\text{♩} = 105$

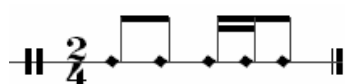
7

14

19

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวน
 จังหวะรูปแบบที่ 5 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 3 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวน
 จังหวะรูปแบบที่ 5 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5



รูปแบบที่ 6



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวน
 จังหวะรูปแบบที่ 6 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 5 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวน
 จังหวะรูปแบบที่ 6 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6



รูปแบบที่ 7

$\text{♩} = 105$

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวน
 จังหวะรูปแบบที่ 7 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 9 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวน
 จังหวะรูปแบบที่ 7 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7

รูปแบบที่ 8

$\text{♩} = 105$

รูปแบบที่ 10

$\text{♩} = 105$

Measures 1-23 of Form 10. The score is in 2/4 time with a key signature of two flats. Measures 1-6 are on the first staff, 7-13 on the second, 14-18 on the third, and 19-23 on the fourth. Measure 17 is highlighted with a box.

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวน
 จังหวะรูปแบบที่ 10 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในข้อที่ 17 โดยมีสัญลักษณ์แทน
 กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10

Measures 17-18 of Form 10 rhythm pattern. The notation shows a 2/4 time signature and a key signature of two flats. The pattern consists of a quarter rest followed by a quarter note, a quarter note, and a quarter note.

รูปแบบที่ 11

$\text{♩} = 105$

Measures 1-23 of Form 11. The score is in 2/4 time with a key signature of two flats. Measures 1-6 are on the first staff, 7-13 on the second, 14-18 on the third, and 19-23 on the fourth. Measures 17-18 and 19-20 are highlighted with boxes.

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะ
รูปแบบที่ 11 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 18-19 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวน
จังหวะรูปแบบที่ 11 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11



รูปแบบที่ 12



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะ
รูปแบบที่ 12 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 23 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวน
จังหวะรูปแบบที่ 12 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 12



4. การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic contour)

การเคลื่อนที่ของทำนอง เป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงกลินติง พบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนอง 3 รูปแบบ ดังนี้

4.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง

การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง คือ การเคลื่อนที่ของทำนองไปในระดับเสียงเดิม การเคลื่อนที่ชนิดนี้พบในห้องเพลงที่ 1-2



จากโน้ตเพลงจะเห็นได้ว่าโน้ตจังหวะที่ 1,2 ของห้องที่ 1-2 แสดงถึงการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง C



จากโน้ตจะเห็นได้ว่าจังหวะที่ 1,2 ของห้องที่ 4-6 แสดงถึงการเคลื่อนที่ซ้ำกันของทำนองในตำแหน่งเสียง F และเสียง C

การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนองของเพลงกลินติงมีผลโดยตรงต่อคำร้อง โดยจะปรากฏเทคนิคการเล่นคำร้องในการเคลื่อนที่ของตัวโน้ตแบบซ้ำทำนอง ซึ่งจะส่งผลให้เพลงมีความน่าสนใจและเพิ่มสีสันในด้วบทเพลงมากขึ้น

4.2 การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง

การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือการเคลื่อนที่ของทำนองเรียงตามลำดับขั้นเสียงที่ละขั้น โดยไม่มีการข้ามเสียง จากการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียงในบทเพลงกลินติง พบว่ามีการเคลื่อนที่ในห้องเพลงที่ 9-12 ในบรรทัด 5 เส้นของกุญแจซอล ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ห้องเพลงที่ 9-12



จากตัวอย่างเพลงห้องที่ 9-12 พบการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือ โน้ตตัวที่ 1 ของห้องที่ 9-12 มีการเคลื่อนที่ลงตามลำดับขั้นบันไดเสียง จากเสียง Bb, C, D, E, E, F, G และมีการไล่เสียงต่ำลงมา จากเสียง F, E, D ตามลำดับ ไหล่เสียง E, D, C จบที่เสียง Bb

4.3 ทิศทางการดำเนินทำนอง

ทิศทางการดำเนินทำนองในบทเพลงกลินดิง ท่อนทำนองเพลง สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

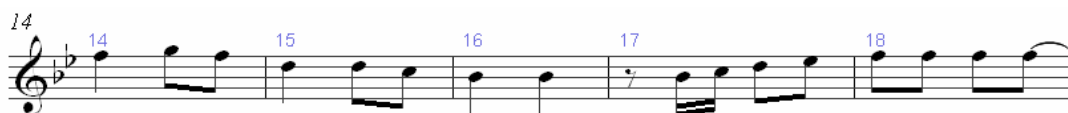
$\text{♩} = 105$

ช่วงที่ 1 ห้อง 1-6

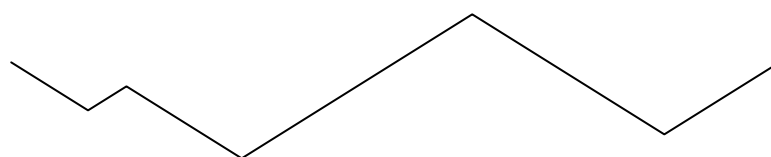
$\text{♩} = 105$

ช่วงที่ 2 ห้อง 7-13

ช่วงที่ 3 ห้องที่ 14-18



ช่วงที่ 4 ห้องที่ 19-23



จากภาพทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตในท่อนทำนองเพลง (Theme)

โดยส่วนมากจะพบว่ามี การเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียง จะพบอยู่ในระดับเสียง C ซึ่งมีคู่ประสานในระดับเสียง F และจะพบการเคลื่อนที่ของทำนองแบบกระโดดข้ามเสียงไปมา ทิศทางการทำนองจะเป็นลักษณะของการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียงอยู่ในเสียงเดียว อาจจะมีการเคลื่อนที่กระโดดข้ามเสียงไปมาบ้าง แต่ก็กลับมาซ้ำอยู่ในเสียงเดิมอีกเพื่อเป็นการตั้งระดับเสียงให้กับผู้ร้อง และเป็นการตั้งจังหวะให้กับกลองรำมะนา การเคลื่อนที่ของโน้ตจะกระโดดสลับขึ้นลงเสียงต่ำไปหาสูง และมีการซ้ำเสียงเดิม การเคลื่อนที่ของโน้ตจะไล่ตามระดับเสียงต่ำลงมา และสูงขึ้นนอกจากนั้นยังพบการเคลื่อนที่ซ้ำโน้ตตัวเดิมซึ่งเป็นลักษณะเด่นของบทเพลงนี้ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะสม่ำเสมอ ระดับเสียงไม่แตกต่าง การเคลื่อนที่ของโน้ตมีการซ้ำทำนองเดิม และค่อยๆ เคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะซ้ำตัวเดิม และค่อยๆ เคลื่อนต่ำลงมา สลับขึ้นสูงไปเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะซ้ำโน้ตตัวเดิม และมีการเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตค่อยๆ สูงขึ้นเรื่อยๆ ตามระดับเสียง และลงเป็นท่อนจบของเพลง

5. การใช้ชั้นคู่ประสาน

การใช้ชั้นคู่ประสานในบทเพลงกลินติง พบว่ามีการใช้ชั้นคู่เสียง (Intervals)

3 รูปแบบ คือ คู่ 5, คู่ 6 และ คู่ 7 ดังนี้

ก. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 5

♩ = 105

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 5 จำนวน 19 ครั้งโดยจะพบในห้องที่ 1, 4, 5, 6, 7 และห้องที่ 8 เป็นโน้ตเสียง F กับเสียง C ซึ่งจะเป็นคู่เสียงที่พบบ่อยที่สุดในเพลงนี้

ข. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 6

♩ = 105

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 2 จำนวน 2 ครั้ง โดยจะพบในห้องที่ 6 และห้องที่ 7 เป็นโน้ตเสียง F กับเสียง D

ค. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 7

$\text{♩} = 105$

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 3 จำนวน 1 ครั้ง โดยจะพบในห้องที่ 7 เป็นโน้ตเสียง F กับเสียง E

สรุป จากการวิเคราะห์เพลงกลินดิง เป็นเพลงที่ใช้ร้องสลับกันระหว่างชาย หญิง ลักษณะโครงสร้างของเพลงเป็นแบบ Theme มีรูปพรรณหรือพื้นผิวเป็นทำนองเดียว (Monophony) โดยมีไวโอลิน 1 คันบรรเลงทำนอง และมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูรีน โหม่ง กรับ ฉาบเล็ก มีการบรรเลงซ้ำในท่อนเพลง (Theme) โดยยึดทำนองหลักของเพลงเอาไว้ในลักษณะของการแปรทำนอง ด้วยวิธีการด้นทำนองให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายจากปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลง อยู่ในบันไดเสียง B^b Major มีความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดคือ เสียง ฟา (F) และเสียงสูงสุด คือ เสียง ลา (A)

กระสวนจังหวะของบทเพลงกลินดิง เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน มีทั้งหมด 12 รูปแบบ ส่วนการเคลื่อนที่ของทำนองมี 2 รูปแบบ ได้แก่ การเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนอง และการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันได ทิศทางการดำเนินทำนองพบมากในการเคลื่อนที่แบบสลับมาเสมอ มีการเคลื่อนที่ขึ้นและลงบ้างในบางประโยคของเพลง

ทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตในท่อนทำนองเพลง (Theme) โดยส่วนมากจะพบว่ามี การเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียง จะพบอยู่ในระดับเสียง C ซึ่งมีคู่ประสานในระดับเสียง F และ จะพบการเคลื่อนที่ของทำนองแบบกระโดดข้ามเสียงไปมา ทิศทางการทำนองจะเป็นลักษณะของ การเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียงอยู่ในเสียงเดียว อาจจะมีการเคลื่อนที่กระโดดข้ามเสียงไปมา บ้าง แต่ก็กลับมาซ้ำอยู่ในเสียงเดิมอีกเพื่อเป็นการตั้งระดับเสียงให้กับผู้ร้อง และเป็นการตั้ง จังหวะให้กับกลองรำมะนา การเคลื่อนที่ของโน้ตจะกระโดดสลับขึ้นลงเสียงต่ำไปหาสูง และมีการ ซ้ำเสียงเดิม การเคลื่อนที่ของโน้ตจะไล่ตามระดับเสียงต่ำลงมา และสูงขึ้นนอกจากนั้นยังพบการ เครื่องที่ซ้ำโน้ตตัวเดิมซึ่งเป็นลักษณะเด่นของบทเพลงนี้ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะสม่ำเสมอ ระดับ เสียงไม่แตกต่างกัน การเคลื่อนที่ของโน้ตมีการซ้ำทำนองเดิม และค่อยๆ เคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ การ เคลื่อนที่ของโน้ตจะซ้ำตัวเดิม และค่อยๆ เคลื่อนต่ำลงมา สลับขึ้นสูงไปเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของ โน้ตจะซ้ำโน้ตตัวเดิม และมีการเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตค่อยๆ สูงขึ้นเรื่อยๆ ตาม ระดับเสียง และลงเป็นท่อนจบของเพลง

การใช้ชั้นคู่ประสาน มี 5 รูปแบบส่วนใหญ่เป็นการเล่นแบบกระทยาย ซึ่งเป็นเทคนิค เฉพาะของเครื่องดนตรี คือ ไวโอลิน (Violin) ผู้เล่นจะจงที่จะสรีกระทยายเพื่อให้เกิดสีสันและ ความไพเราะแก่บทเพลง เทคนิคการใช้ชั้นคู่ประสานในบทเพลงนี้ ได้แก่ การใช้ชั้นคู่ประสานใน บทเพลงกลินติง พบว่ามีการใช้ชั้นคู่เสียง (Intervals) 3 รูปแบบ คือ คู่ 5, คู่ 6 และ คู่ 7 ชั้นคู่ที่ พบบ่อยที่สุดคือ คู่ 5

เพลงที่ 10 เพลงสะเจ้าละลา

สะเจ้าละลา เป็นเพลงที่เกี่ยวกับ คนกินเหล้า ที่กินไม่พอ จะต้องกินเพิ่มอีก
โน้ตเพลงสะเจ้าละลา ที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 19 ห้องเพลง ดังนี้

เพลงที่ 10 เพลงสะเจ้าละลา



จากโน้ตเพลงสะเจ้าละลา พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 19 ห้องเพลง ห้องที่ 1-19 ท่อน
ทำนองเพลง มีลักษณะโครงสร้างของเพลงเป็นแบบ ท่อนทำนองเพลง สามารถนำมาวิเคราะห์ได้
ดังต่อไปนี้

1. รูปพรรณหรือพื้นผิว (Texture)

บทเพลงสะเจ้าละลามีลักษณะเป็นบทเพลงทำนองเดียว (Monophony) โดยมี
ไวโอลิน 1 คันบรรเลงทำนองและมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูรีน
(Tamburin) โหม่ง กรับ ฉาบเล็ก

2. รูปแบบเพลง (Form)

เพลงสะเจ้าละลา เป็นเพลงท่อนเดียว มีรูปแบบของโครงสร้าง คือ ท่อนทำนองเพลง
มีการบรรเลงซ้ำในท่อนเพลงโดยยึดทำนองหลักของเพลงเอาไว้ในลักษณะของการแปรทำนอง
ด้วยวิธีการด้นทำนองให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายจากปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลง ตามหลัก
ทฤษฎีดนตรีสากล การบรรเลงในลักษณะเช่นนี้เรียกว่า วาไรเอชัน (Variation) เมื่อเทียบ
เสียงเพลงสะเจ้าละลาตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล ปรากฏว่า เสียงขั้นที่ 1 (Tonic) ของเพลง

สะเจ้าละก็ ตรงกับเสียง B^b ในดนตรีสากล ดังนั้นบันไดเสียงที่ใช้ในเพลงสะเจ้าละก็ คือ B^b Major Scale ดังรูป

บันไดเสียง (Scale) เพลงสะเจ้าละก็

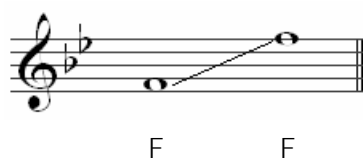


3. ทำนองเพลง (Melody)

เพลงสะเจ้าละก็ที่ถอดบันทึกเป็นโน้ตสากล มีทำนองหลัก 1 ทำนอง จำนวน 19 ห้อง เพลงสามารถนำมาวิเคราะห์ตามองค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

3.1 ช่วงกว้างของเสียง (Range)

คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดถึงเสียงสูงสุดที่ใช้ในบทเพลง โดยเสียงต่ำสุดในเพลงสะเจ้าละก็ คือ เสียงฟา (F) และเสียงสูงสุด คือ เสียงฟา (F) ดังรูป



3.2 กระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern)

กระสวนจังหวะของบทเพลงสะเจ้าละก็ เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน กระสวนจังหวะในบทเพลงสะเจ้าละก็มีทั้งหมด 7 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบที่ 1



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะที่ใช้บ่อยที่สุดในบทเพลง มีจำนวน 7 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 2, 4, 12, 14, 16-18 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 คือ

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1

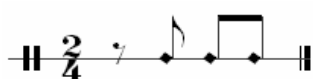


รูปแบบที่ 2



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 พบจำนวน 5 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 1, 3, 5, 13, 15 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2

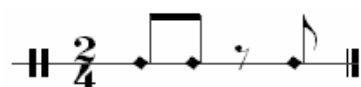


รูปแบบที่ 3



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 พบจำนวน 3 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในข้อที่ 6, 10 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3

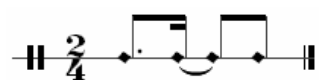


รูปแบบที่ 4



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในข้อที่ 7 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4



รูปแบบที่ 5

$\text{♩} = 132$

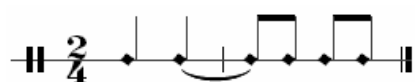
1 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12 13

14 15 16 17 18 19

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในท้องที่ 8-9 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5



รูปแบบที่ 6

$\text{♩} = 132$

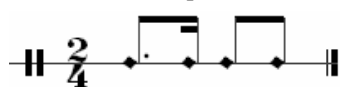
1 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12 13

14 15 16 17 18 19

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในท้องที่ 11 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6



รูปแบบที่ 7



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในท้องที่ 19 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7



4. การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic contour)

การเคลื่อนที่ของทำนอง เป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงสะเจ้าะลากี้ พบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนอง 3 รูปแบบ ดังนี้

4.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง

การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง คือ การเคลื่อนที่ของทำนองไปในระดับเสียงเดิม การเคลื่อนที่ชนิดนี้พบในท้องเพลงที่ 10-11



จากโน้ตเพลงจะเห็นได้ว่าโน้ตจังหวะที่ 1,2 ของห้องที่ 10-11 แสดงถึง
การเคลื่อนที่ซ้ำของท่านองในตำแหน่งเสียง F และเสียง C

การเคลื่อนที่แบบซ้ำของท่านองของเพลงสะเจ้าะลากี้มีผลโดยตรงต่อ
คำร้อง โดยจะปรากฏเทคนิคการเล่นคำร้องในการเคลื่อนที่ของตัวโน้ตแบบซ้ำท่านอง ซึ่งจะส่งผล
ให้เพลงมีความน่าสนใจและเพิ่มสีสันในตัวของเพลงมากขึ้น

4.2 การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง

การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือการเคลื่อนที่ของท่านองเรียง
ตามลำดับขั้นเสียงทีละขั้น โดยไม่มีการข้ามเสียง จากการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ตามลำดับ
ขั้นบันไดเสียงในบทเพลงสะเจ้าะลากี้ พบว่ามีการเคลื่อนที่ในห้องเพลงที่ 5-8 ในบรรทัด 5 เส้น
ของกุญแจซอล ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ห้องเพลงที่ 5-8



จากตัวอย่างเพลงห้องที่ 5-8 พบการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือ โน้ตตัว
ที่ 1 ของห้องที่ 5-8 มีการเคลื่อนที่ลงตามลำดับขั้นบันไดเสียง จากเสียง Bb, C, D, E ตามลำดับ
ต่อด้วยเสียงซ้ำกันของเสียง E ในจังหวะสุดท้ายของห้องที่ 6 เริ่มจากเสียง F, D, C, Bb และจบที่
เสียง Bb

ห้องเพลงที่ 15-19



จากตัวอย่างเพลงห้องที่ 15-19 พบการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือ
โน้ตตัวที่ 1 ของห้องที่ 15-19 มีการเคลื่อนที่ลงตามลำดับขั้นบันไดเสียง จากเสียง Bb, C,
Bb มีการซ้ำเสียง Bb กระโดดขึ้นไปเสียง F มีการซ้ำเสียง F แล้วต่ำลงมาเสียง C, D,
E, F ตามลำดับการเคลื่อนที่ขึ้นเป็นขั้นบันได

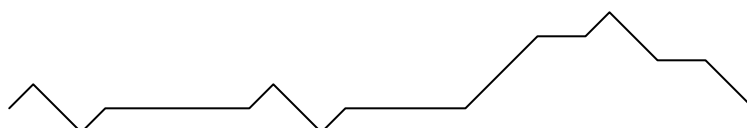
4.3 ทิศทางการดำเนินทำนอง

ทิศทางการดำเนินทำนองในบทเพลงสะเจ้าละลาเกี๋ ท่อนทำนองเพลง สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

♩ = 132

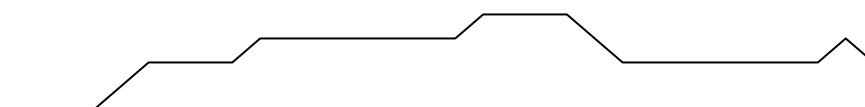
ช่วงที่ 1 ห้อง 1-7

♩ = 132

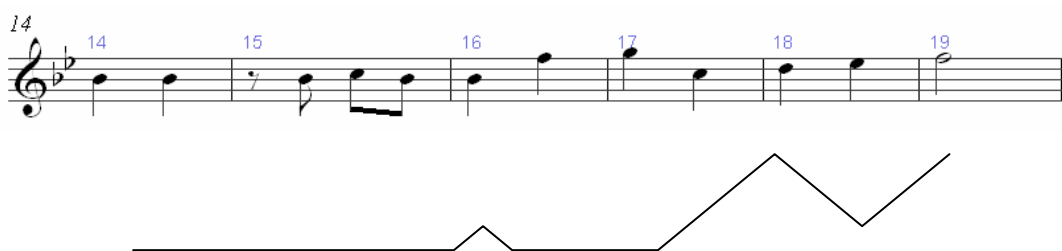


ช่วงที่ 2 ห้อง 9-13

9



ช่วงที่ 3 ห้องที่ 14-19



จากภาพทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตในท่อนทำนองเพลง (Theme)

โดยส่วนมากจะพบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียง จะพบอยู่ในระดับเสียง C ซึ่งมีคู่ประสานในระดับเสียง F และจะพบการเคลื่อนที่ของทำนองแบบกระโดดข้ามเสียงไปมา ทิศทางการทำนองจะเป็นลักษณะของการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียงอยู่ในเสียงเดียว อาจจะมีการเคลื่อนที่ที่กระโดดข้ามเสียงไปมาบ้าง แต่ก็กลับมาซ้ำอยู่ในเสียงเดิมอีกเพื่อเป็นการตั้งระดับเสียงให้กับผู้ร้อง และเป็นการตั้งจังหวะให้กับกลองรำมะนา และเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะกระโดดสลับขึ้นลงเสียงต่ำไปหาสูง และมีการซ้ำเสียงเดิม การเคลื่อนที่ของโน้ตจะไล่ตามระดับเสียงต่ำลงมา และสูงขึ้นนอกจากนั้นยังพบการเคลื่อนที่ที่ซ้ำโน้ตตัวเดิมซึ่งเป็นลักษณะเด่นของบทเพลงนี้ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะสม่ำเสมอ ระดับเสียงไม่แตกต่าง การเคลื่อนที่ของโน้ตมีการซ้ำทำนองเดิม และค่อยๆ เคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะซ้ำตัวเดิม และค่อยๆ เคลื่อนต่ำลงมา สลับขึ้นสูงไปเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะซ้ำโน้ตตัวเดิม และมีการเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ

5. การใช้ชั้นคู่ประสาน

การใช้ชั้นคู่ประสานในบทเพลงสะเจ้าละลา ก็พบว่ามีการใช้ชั้นคู่เสียง (Intervals)

2 รูปแบบ คือ คู่ 3, และ คู่ 5 ดังนี้

ก. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 3

$\text{♩} = 132$

1 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12 13

14 15 16 17 18 19

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 3 จำนวน 2 ครั้งโดยจะพบในห้องที่ 8 และห้องที่ 11 เป็นโน้ตเสียง G กับเสียง Bb ในห้องที่ 8 และโน้ตเสียง A กับเสียง C ในห้องที่ 11 ซึ่งจะพบน้อยที่สุดในบทเพลงนี้

ข. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 5

$\text{♩} = 132$

1 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12 13

14 15 16 17 18 19

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 5 จำนวน 6 ครั้งโดยจะพบในห้องที่ 10 และห้องที่ 11 เป็นโน้ตเสียง F กับเสียง C ในห้องที่ 10 และโน้ตเสียง G กับเสียง D ในห้องที่ 11 นอกจากนี้แล้วชั้นคู่ 5 ยังเป็นคู่เสียงที่พบบ่อยที่สุดในบทเพลงนี้ด้วย

สรุป จากการวิเคราะห์เพลงสะเจ้าละลา ก็ เป็นเพลงที่เกี่ยวกับ คนกินเหล้า ที่กินไม่พอ จะต้องกินเพิ่มอีก ลักษณะโครงสร้างของเพลงเป็นแบบ Theme มีรูปพรรณหรือพื้นผิวเป็น ทำนองเดียว (Monophony) โดยมีไวโอลิน 1 คันบรรเลงทำนอง และมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูรีน โหม่ง กรับ ฉาบเล็ก มีการบรรเลงซ้ำในท่อนเพลง (Theme) โดยยึด ทำนองหลักของเพลงเอาไว้ในลักษณะของการแปรทำนอง ด้วยวิธีการด้นทำนองให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายจากปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลง อยู่ในบันไดเสียง B^b Major มีความกว้างของ ระดับเสียงต่ำสุด คือ เสียง ฟา (F) และเสียงสูงสุด คือ เสียง ฟา (F)

กระสวนจังหวะของบทเพลงสะเจ้าละลา ก็ เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็น กระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน มีทั้งหมด 7 รูปแบบ ส่วนการเคลื่อนที่ของทำนองมี 2 รูปแบบ ได้แก่ การเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนอง และการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันได ทิศทางการดำเนินทำนองพบ มากในการเคลื่อนที่แบบสม่ำเสมอ มีการเคลื่อนที่ขึ้นและลงบ้างในบางประโยคของเพลง

ทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตในท่อนทำนองเพลง (Theme) โดยส่วนมากจะพบว่าการ เคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียง จะพบอยู่ในระดับเสียง C ซึ่งมีคู่ประสานในระดับเสียง F และ จะพบการเคลื่อนที่ของทำนองแบบกระโดดข้ามเสียงไปมา ทิศทางการทำนองจะเป็นลักษณะของ การเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียงอยู่ในเสียงเดียว อาจจะมีการเคลื่อนที่กระโดดข้ามเสียงไปมา บ้าง แต่ก็กลับมาซ้ำอยู่ในเสียงเดิมอีกเพื่อเป็นการตั้งระดับเสียงให้กับผู้ร้อง และเป็นการตั้ง จังหวะให้กับกลองรำมะนา และเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะกระโดดสลับ ขึ้นลงเสียงต่ำไปหาสูง และมีการซ้ำเสียงเดิม การเคลื่อนที่ของโน้ตจะไล่ตามระดับเสียงต่ำลงมา และสูงขึ้นนอกจากนั้นยังพบการเคลื่อนที่ซ้ำโน้ตตัวเดิมซึ่งเป็นลักษณะเด่นของบทเพลงนี้ การ เคลื่อนที่ของโน้ตจะสม่ำเสมอ ระดับเสียงไม่แตกต่าง การเคลื่อนที่ของโน้ตมีการซ้ำทำนองเดิม และค่อยๆ เคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะซ้ำตัวเดิม และค่อยๆ เคลื่อนต่ำลงมา สลับขึ้นสูงไปเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะซ้ำโน้ตตัวเดิม และมีการเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ

การใช้ชั้นคู่ประสาน มี 5 รูปแบบส่วนใหญ่เป็นการเล่นแบบกระทบสาย ซึ่งเป็นเทคนิค เฉพาะของเครื่องดนตรี คือ ไวโอลิน (Violin) ผู้เล่นจะจงที่จะสีกะทบสายเพื่อให้เกิดสีสั่นและ ความไพเราะแก่บทเพลง เทคนิคการใช้ชั้นคู่ประสานในบทเพลงนี้ ได้แก่ การใช้ชั้นคู่ประสานใน บทเพลงสะเจ้าละลา ก็ พบว่ามีการใช้ชั้นคู่เสียง (Intervals) 2 รูปแบบ คือ คู่ 3, และ คู่ 5 ชั้นคู่ที่ พบบ่อยที่สุดคือ คู่ 5

เพลงที่ 11 เพลงตะร้างบุลัน

ตะร้างบุลัน แปลว่า พระจันทร์

โน้ตเพลงตะร้างบุลัน ที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 20 ห้องเพลง ดังนี้

เพลงที่ 11 เพลงตะร้างบุลัน



จากโน้ตเพลงตะร้างบุลัน พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 20 ห้องเพลง ห้องที่ 1-20 ท่อนทำนองเพลง มีลักษณะโครงสร้างของเพลงเป็นแบบ ท่อนทำนองเพลง สามารถนำมาวิเคราะห์ได้ดังต่อไปนี้

1. รูปพรรณหรือพื้นผิว (Texture)

บทเพลงตะร้างบุลันมีลักษณะเป็นบทเพลงทำนองเดียว (Monophony) โดยมีไวโอลิน 1 คันบรรเลงทำนองและมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูรีน (Tamburin) โหม่ง กรับ ฉาบเล็ก

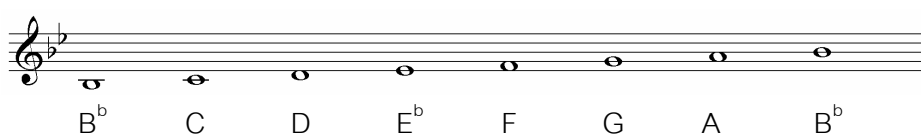
2. รูปแบบเพลง (Form)

(Form)

เพลงตะร้างบุลัน เป็นเพลงท่อนเดียว มีรูปแบบของโครงสร้าง คือ ท่อนทำนองเพลง มีการบรรเลงซ้ำในท่อนเพลงโดยยึดทำนองหลักของเพลงเอาไว้ในลักษณะของการแปรทำนอง ด้วยวิธีการดันทำนองให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายจากปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลง ตามหลัก

ทฤษฎีดนตรีสากล การบรรเลงในลักษณะเช่นนี้เรียกว่า วาไรเอชัน (Variation) เมื่อเทียบเสียงเพลงตระกูลบันไดขึ้นตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล ปรากฏว่า เสียงขั้นที่ 1 (Tonic) ของเพลงตระกูลบันได ตรงกับเสียง B^b ในดนตรีสากล ดังนั้นบันไดเสียงที่ใช้ในเพลงตระกูลบันได คือ B^b Major Scale ดังรูป

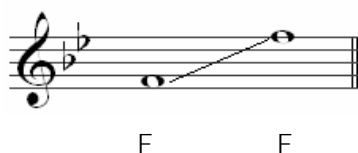
บันไดเสียง (Scale) เพลงตระกูลบันได



3. ทำนองเพลง (Melody)

เพลงตระกูลบันไดที่ถอดบันทึกเป็นโน้ตสากล มีทำนองหลัก 1 ทำนอง จำนวน 20 ห้องเพลงสามารถนำมาวิเคราะห์ตามองค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

3.1 ช่วงกว้างของเสียง (Range) คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดถึงเสียงสูงสุดที่ใช้ในบทเพลง โดยเสียงต่ำสุดในเพลงตระกูลบันได คือ เสียงฟา (F) และเสียงสูงสุด คือ เสียงฟา (F) ดังรูป



3.2 กระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern)

กระสวนจังหวะของบทเพลงตระกูลบันได เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน กระสวนจังหวะในบทเพลงตระกูลบันไดมีทั้งหมด 12 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบที่ 1

♩ = 83

7

14

♩ = 100

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะที่ใช้บ่อยที่สุดในบทเพลง มีจำนวน 4 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 5, 7, 11, 17 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 คือ

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1

รูปแบบที่ 2

♩ = 83

7

14

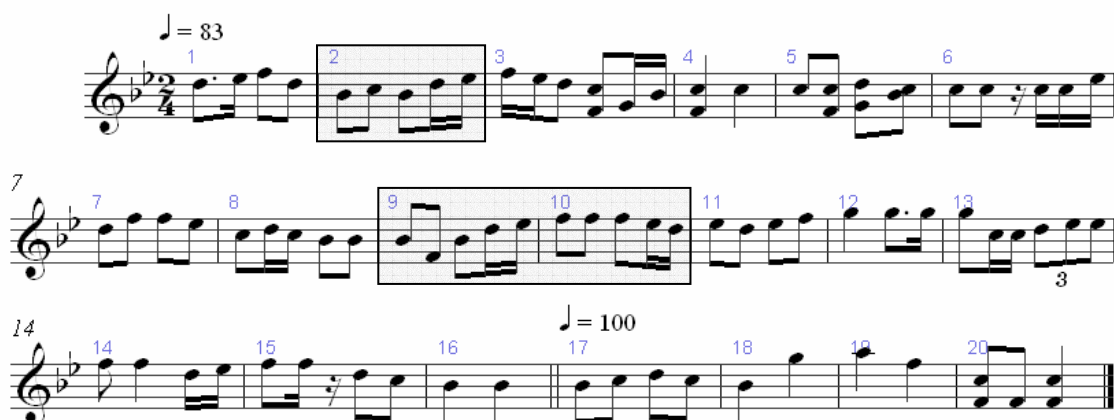
♩ = 100

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 พบจำนวน 4 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 4, 16, 18-19 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2

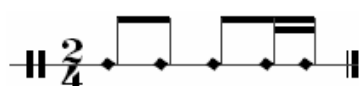


รูปแบบที่ 3



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 พบจำนวน 4 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 2, 9-10 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3

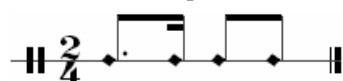


รูปแบบที่ 4

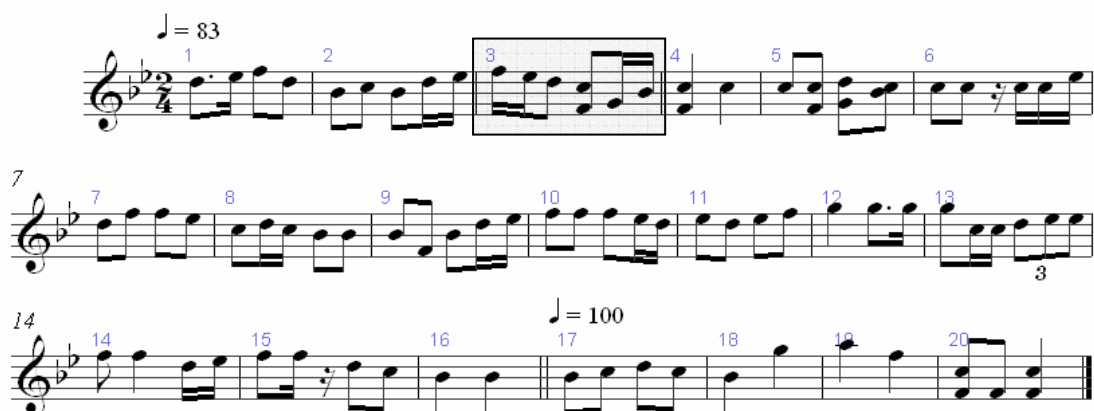


จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 พบจำนวน 5 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 1 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4



รูปแบบที่ 5



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 3 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5

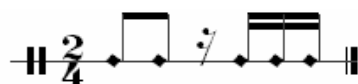


รูปแบบที่ 6



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในข้อที่ 6 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6



รูปแบบที่ 7



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในข้อที่ 8 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7



รูปแบบที่ 8



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 12 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8



รูปแบบที่ 9



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบ
ที่ 9 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 18 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบ
ที่ 9 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9



รูปแบบที่ 10



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบ
ที่ 10 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 14 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ
รูปแบบที่ 10 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10

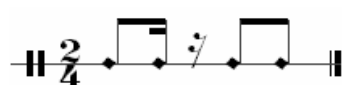


รูปแบบที่ 11



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในช่องที่ 15 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11

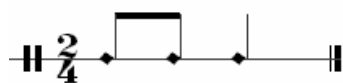


รูปแบบที่ 12



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 12 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในช่องที่ 20 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 12 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 12



4. การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic contour)

การเคลื่อนที่ของทำนอง เป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงตะลุงบลัน พบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนอง 3 รูปแบบ ดังนี้

4.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง

การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง คือ การเคลื่อนที่ของทำนองไปในระดับเสียงเดิม การเคลื่อนที่ชนิดนี้พบในห้องเพลงที่ 4-7



จากโน้ตเพลงจะเห็นได้ว่าโน้ตจังหวะที่ 1,2 ของห้องที่ 4-7 แสดงถึงการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง C

การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนองของเพลงตะลุงบลันมีผลโดยตรงต่อคำร้อง โดยจะปรากฏเทคนิคการเล่นคำร้องในการเคลื่อนที่ของตัวโน้ตแบบซ้ำทำนอง ซึ่งจะส่งผลให้เพลงมีความน่าสนใจและเพิ่มสีสันในท่วงทำนองเพลงมากขึ้น

4.2 การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง

การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือการเคลื่อนที่ของทำนองเรียงตามลำดับขั้นเสียงทีละขั้น โดยไม่มีการข้ามเสียง จากการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียงในบทเพลงตะลุงบลัน พบว่ามีการเคลื่อนที่ในห้องเพลงที่ 1-4 ในบรรทัด 5 เส้นของกุญแจซอล ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ห้องเพลงที่ 1-4



จากตัวอย่างเพลงห้องที่ 1-4 พบการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือ โน้ตตัวที่ 1 ของห้องที่ 1-4 มีการเคลื่อนที่ลงตามลำดับขั้นบันไดเสียง จากเสียง D, E, F, ต่ำลงมาเสียง D, Bb ขึ้นไปเสียง C ลงมีเสียง Bb, D, E, F ตามลำดับและเสียงต่ำลงในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 3 เริ่มจากเสียง F, E, D, C และต่ำลงมาเสียง G ขึ้นไปเสียง Bb จบที่เสียง C

ห้องเพลงที่ 9-12



จากตัวอย่างเพลงห้องที่ 9-12 พบการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือ โน้ตตัวที่ 1 ของห้องที่ 9-12 มีการเคลื่อนที่ลงตามลำดับขั้นบันไดเสียง จากเสียง F กระโดด ขึ้นไปเสียง Bb, D, E, F มีการซ้ำเสียง F 3 เสียง และลงไปเสียง E, D, ขึ้นไปเสียง E, D, E, F และจบที่เสียง G

4.3 ทิศทางการดำเนินทำนอง

ทิศทางการดำเนินทำนองในบทเพลงตะวันตก บลูส์ ท่อนทำนองเพลง สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้



ช่วงที่ 1 ห้อง 1-6



ช่วงที่ 2 ห้อง 7-13



ช่วงที่ 3 ห้องที่ 14-20



จากภาพทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตในท่อนทำนองเพลง (Theme) โดยส่วนมากจะพบว่าการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียง จะพบอยู่ในระดับเสียง C ซึ่งมีคู่ประสานในระดับเสียง F ทิศทางการทำนองจะเป็นลักษณะของการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียงอยู่ในเสียงเดียว อาจจะมีการเคลื่อนที่กระโดดข้ามเสียงไปมาบ้าง แต่ก็กลับมาซ้ำอยู่ในเสียงเดิมอีกเพื่อเป็นการตั้งระดับเสียงให้กับผู้ร้อง และเป็นการตั้งจังหวะให้กับกลองรำมะนา และเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะกระโดดสลับขึ้นลงเสียงต่ำไปหาสูง และมีการ

ซ้ำเสียงเดิม การเคลื่อนที่ของโน้ตจะไล่ตามระดับเสียงต่ำลงมา และสูงขึ้นนอกจากนั้นยังพบการเคลื่อนที่ซ้ำโน้ตตัวเดิมซึ่งเป็นลักษณะเด่นของบทเพลงนี้ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะสม่ำเสมอ ระดับเสียงไม่แตกต่างกัน การเคลื่อนที่ของโน้ตมีการซ้ำทำนองเดิม และค่อยๆ เคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะซ้ำตัวเดิม และค่อยๆ เคลื่อนต่ำลงมา สลับขึ้นสูงไปเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะซ้ำโน้ตตัวเดิม และมีการเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ

5. การใช้ชั้นคู่ประสาน

การใช้ชั้นคู่ประสานในบทเพลงตะวันตก พบว่ามีการใช้ชั้นคู่เสียง (Intervals) 2 รูปแบบ คือ คู่ 2 และ คู่ 5 ดังนี้

ก. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 2



จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 2 จำนวน 1 ครั้ง โดยจะพบในครั้งที่ 5 เป็นโน้ตเสียง Bb กับเสียง C ซ้ำจะเป็นชั้นคู่เสียงที่พบน้อยที่สุดในบทเพลงนี้

ข. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 5



จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 5 จำนวน 5 ครั้ง โดยจะพบในห้องที่ 3, 5 และห้องที่ 20 เป็นโน้ตเสียง F กับเสียง C นอกจากนี้ชั้นคู่เสียงคู่ 5 ยังเป็นคู่เสียงที่พบบ่อยที่สุดในบทเพลงนี้ด้วย

สรุป จากการวิเคราะห์เพลงตะลุงบลัน แปลว่า พระจันทร์ ลักษณะโครงสร้างของเพลงเป็นแบบ Theme มีรูปพรรณหรือพื้นผิวเป็นทำนองเดียว (Monophony) โดยมีไวโอลิน 1 คัน บรรเลงทำนอง และมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูรีน โหม่ง กรับ ฉาบเล็ก มีการบรรเลงซ้ำในท่อนเพลง (Theme) โดยยึดทำนองหลักของเพลงเอาไว้ในลักษณะของการแปรทำนอง ด้วยวิธีการดันทำนองให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายจากปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลง อยู่ในบันไดเสียง B^b Major มีความกว้างของระดับเสียงต่ำสุด คือ เสียง ฟา (F) และเสียงสูงสุด คือ เสียง ฟา (F)

กระสวนจังหวะของบทเพลงตะลุงบลัน เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน มีทั้งหมด 12 รูปแบบ ส่วนการเคลื่อนที่ของทำนองมี 2 รูปแบบ ได้แก่ การเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนอง และการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันได ทิศทางการดำเนินทำนองพบมากในการเคลื่อนที่แบบสลับขึ้นลง มีการเคลื่อนที่ขึ้นและลงบ้างในบางประโยคของเพลง

ทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตในท่อนทำนองเพลง (Theme) โดยส่วนมากจะพบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียง จะพบอยู่ในระดับเสียง C ซึ่งมีคู่ประสานในระดับเสียง F ทิศทางการทำนองจะเป็นลักษณะของการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียงอยู่ในเสียงเดียว อาจจะมีการเคลื่อนที่กระโดดข้ามเสียงไปมาบ้าง แต่ก็กลับมาซ้ำอยู่ในเสียงเดิมอีกเพื่อเป็นการตั้ง

ระดับเสียงให้กับผู้ร้อง และเป็นการตั้งจังหวะให้กับกลองรำมะนา และเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะกระโดดสลับขึ้นลงเสียงต่ำไปหาสูง และมีการซ้ำเสียงเดิม การเคลื่อนที่ของโน้ตจะไล่ตามระดับเสียงต่ำลงมา และสูงขึ้นนอกจากนั้นยังพบการเครื่องที่ซ้ำโน้ตตัวเดิมซึ่งเป็นลักษณะเด่นของบทเพลงนี้ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะสม่ำเสมอ ระดับเสียงไม่แตกต่าง การเคลื่อนที่ของโน้ตมีการซ้ำทำนองเดิม และค่อยๆ เคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะซ้ำตัวเดิม และค่อยๆ เคลื่อนต่ำลงมา สลับขึ้นสูงไปเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะซ้ำโน้ตตัวเดิม และมีการเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ

การใช้ชิ้นคู่ประสาน มี 5 รูปแบบส่วนใหญ่เป็นการเล่นแบบกระทยาย ซึ่งเป็นเทคนิคเฉพาะของเครื่องดนตรี คือ ไวโอลิน (Violin) ผู้เล่นจะจงที่จะสีกะทยายเพื่อให้เกิดสีสันและความไพเราะแก่บทเพลง เทคนิคการใช้ชิ้นคู่ประสานในบทเพลงนี้ ได้แก่ การใช้ชิ้นคู่ประสานในบทเพลงตะร้างบลัน พบว่ามีการใช้ชิ้นคู่เสียง (Intervals) 2 รูปแบบ คือ คู่ 2 และ คู่ 5 ชิ้นคู่ที่พบบ่อยที่สุดคือ คู่ 5

เพลงที่ 12 เพลงซึนนานง

ซึนนานง เป็นภาษาทับศัพท์ของชาวเล ไม่มีความหมายเป็นภาษาไทย

โน้ตเพลงซึนนานง ที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 18 ห้องเพลง ดังนี้

เพลงที่ 12

เพลงซึนนานง



จากโน้ตเพลงซึนนานง พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 18 ห้องเพลง ห้องที่ 1-18 ท่อนทำนองเพลง มีลักษณะโครงสร้างของเพลงเป็นแบบ ท่อนทำนองเพลง สามารถนำมาวิเคราะห์ได้ดังต่อไปนี้

1. รูปพรรณหรือพื้นผิว (Texture)

บทเพลงซึนนานงมีลักษณะเป็นบทเพลงทำนองเดียว (Monophony) โดยมีไวโอลิน 1 คันบรรเลงทำนองและมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูรีน (Tamburin) โหม่ง กรับ ฉาบเล็ก

2. รูปแบบเพลง (Form)

(Form)

เพลงซึนนานง เป็นเพลงท่อนเดียว มีรูปแบบของโครงสร้าง คือ ท่อนทำนองเพลง มีการบรรเลงซ้ำในท่อนเพลงโดยยึดทำนองหลักของเพลงเอาไว้ในลักษณะของการแปรทำนอง ด้วยวิธีการด้นทำนองให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายจากปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลง ตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล การบรรเลงในลักษณะเช่นนี้เรียกว่าวารีเอชัน (Variation) เมื่อเทียบเสียงเพลง

ซีนาบงตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล ปรากฏว่า เสียงขั้นที่ 1 (Tonic) ของเพลงซีนาบง ตรงกับเสียง B^b ในดนตรีสากล ดังนั้นบันไดเสียงที่ใช้ในเพลงซีนาบง คือ B^b Major Scale ดังรูป

บันไดเสียง (Scale) เพลงซีนาบง



3. ทำนองเพลง (Melody)

เพลงซีนาบงที่ถอดบันทึกเป็นโน้ตสากล มีทำนองหลัก 1 ทำนอง จำนวน 18 ห้องเพลง สามารถนำมาวิเคราะห์ตามองค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

3.1 ช่วงกว้างของเสียง (Range)

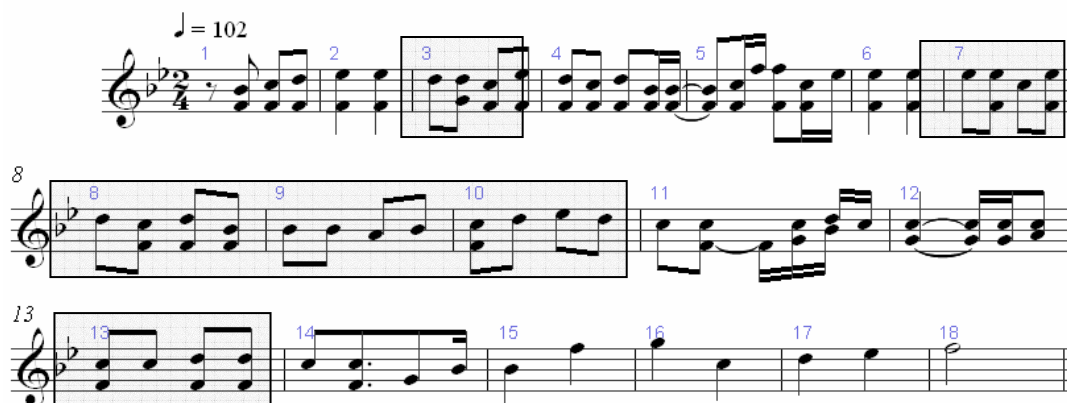
คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดถึงเสียงสูงสุดที่ใช้ในบทเพลง โดยเสียงต่ำสุดในเพลงซีนาบง คือ เสียงฟา (F) และเสียงสูงสุด คือ เสียงฟา (F) ดังรูป



3.2 กระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern)

กระสวนจังหวะของบทเพลงซีนาบง เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน กระสวนจังหวะในบทเพลงซีนาบงมีทั้งหมด 8 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบที่ 1

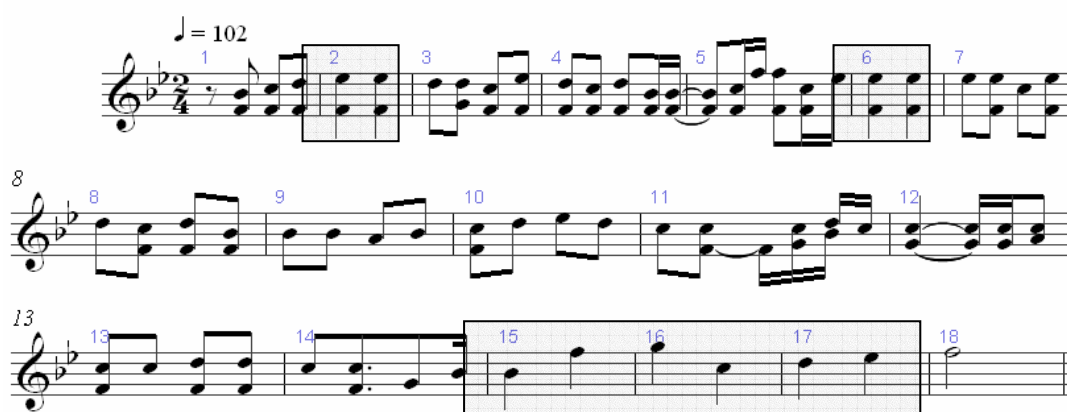


จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะที่ใช้บ่อยที่สุดในบทเพลง มีจำนวน 6 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 3, 7, 8-10, 13 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 คือ

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1



รูปแบบที่ 2

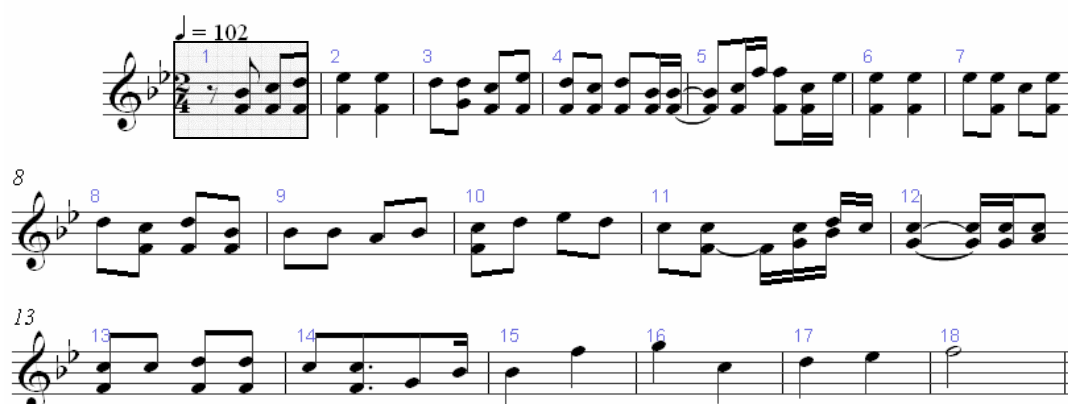


จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 พบจำนวน 5 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 2, 6, 15-17 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2

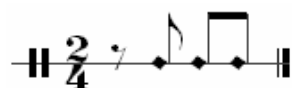


รูปแบบที่ 3

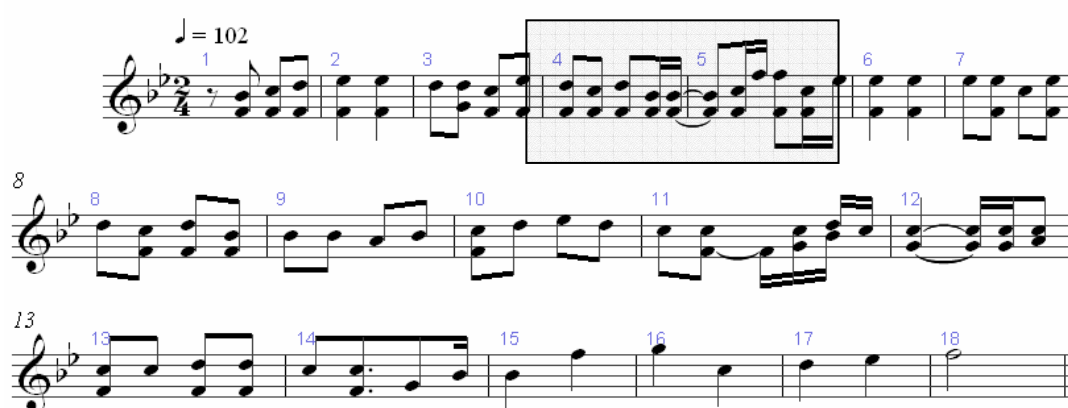


จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจิ้งหะรูปแบบที่ 3 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 1 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจิ้งหะรูปแบบที่ 3 ดังรูป

กระสวนจิ้งหะรูปแบบที่ 3



รูปแบบที่ 4

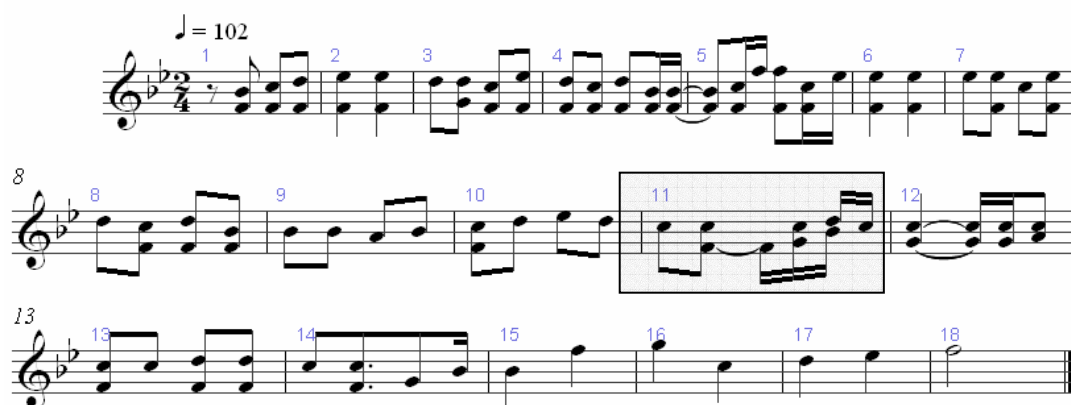


จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจิ้งหะรูปแบบที่ 4 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 4-5 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจิ้งหะรูปแบบที่ 4 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

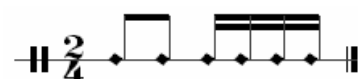


รูปแบบที่ 5

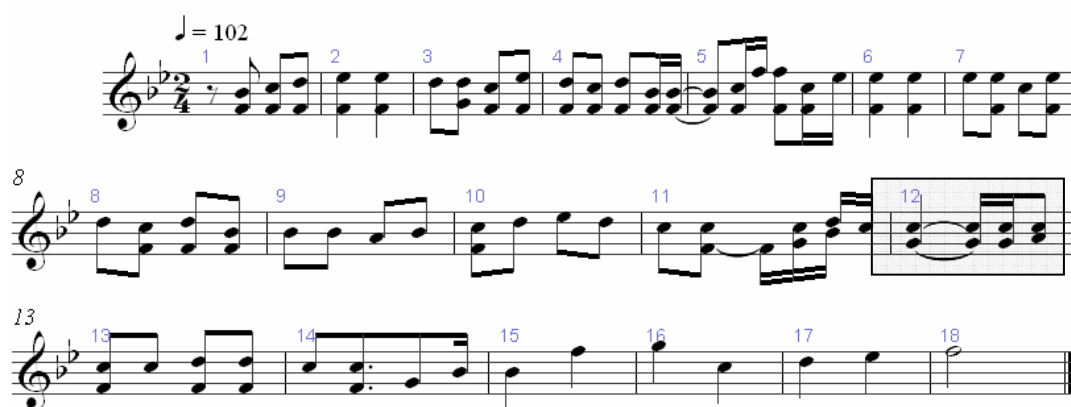


จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในข้อที่ 11 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5



รูปแบบที่ 6

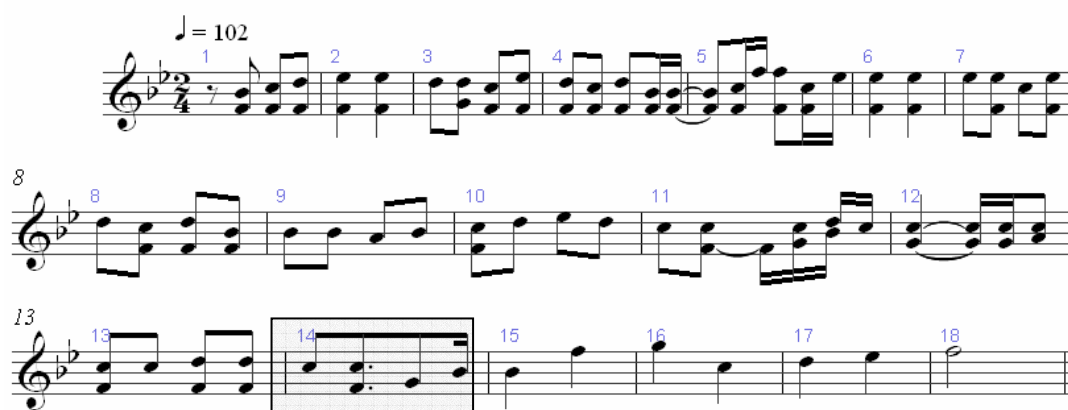


จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในข้อที่ 12 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6



รูปแบบที่ 7

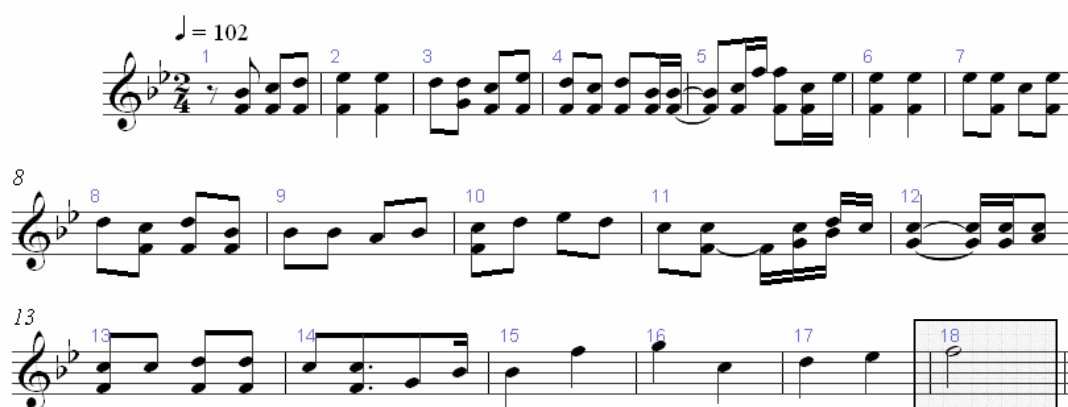


จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในข้อที่ 14 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7

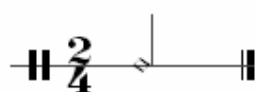


รูปแบบที่ 8



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 18 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8



4. การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic contour)

การเคลื่อนที่ของทำนอง เป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงซินาอง พบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนอง 3 รูปแบบ ดังนี้

4.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง

การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง คือ การเคลื่อนที่ของทำนองไปในระดับเสียงเดิม การเคลื่อนที่ชนิดนี้พบในห้องเพลงที่ 5-8



จากโน้ตเพลงจะเห็นได้ว่าโน้ตจังหวะที่ 1,2 ของห้องที่ 5-8 แสดงถึงการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง E

การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนองของเพลงซินานูมีผลโดยตรงต่อคำร้อง โดยจะปรากฏเทคนิคการเล่นคำร้องในการเคลื่อนที่ของตัวโน้ตแบบซ้ำทำนอง ซึ่งจะส่งผลให้เพลงมีความน่าสนใจและเพิ่มสีสันในตัวบทเพลงมากขึ้น

4.2 การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง

การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือการเคลื่อนที่ของทำนองเรียงตามลำดับขั้นเสียงทีละขั้น โดยไม่มีการข้ามเสียง จากการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียงในบทเพลงซินานูมี พบว่ามีการเคลื่อนที่ในห้องเพลงที่ 1-5 ในบรรทัด 5 เส้นของกุญแจซอล ดังตัวอย่างต่อไปนี้

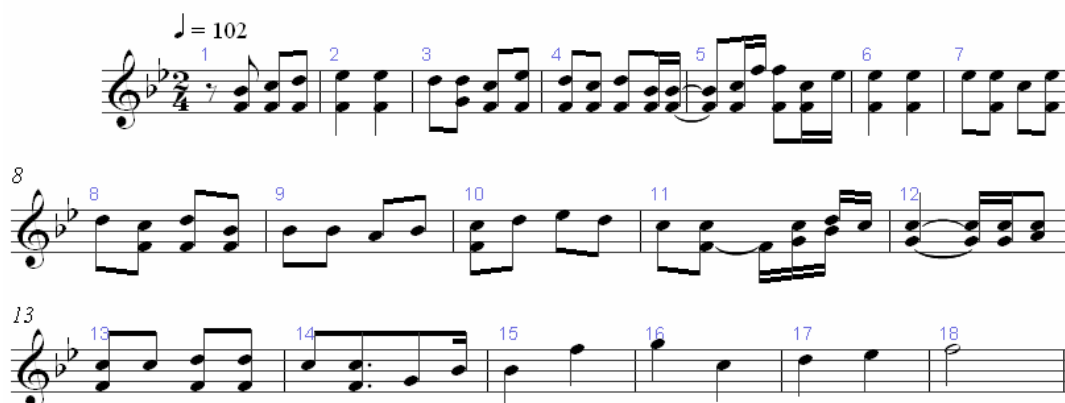
ห้องเพลงที่ 1-5



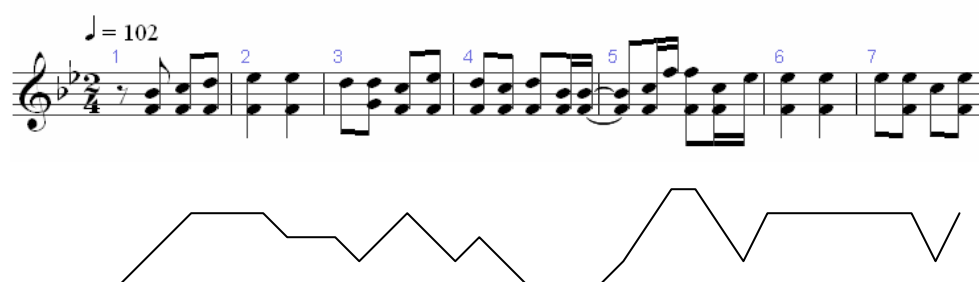
จากตัวอย่างเพลงห้องที่ 1-5 พบการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือโน้ตตัวที่ 1 ของห้องที่ 1-5 มีการเคลื่อนที่ลงตามลำดับขั้นบันไดเสียง จากเสียง Bb, C, D, E ตามลำดับมีการใช้เสียง E ข้ำเสียง ต่ำลงมาเสียง D ข้ำเสียง D แล้วเริ่มที่เสียง C ต่ำลงมาเสียง D, C, D และจบที่เสียง Bb

4.3 ทิศทางการดำเนินทำนอง

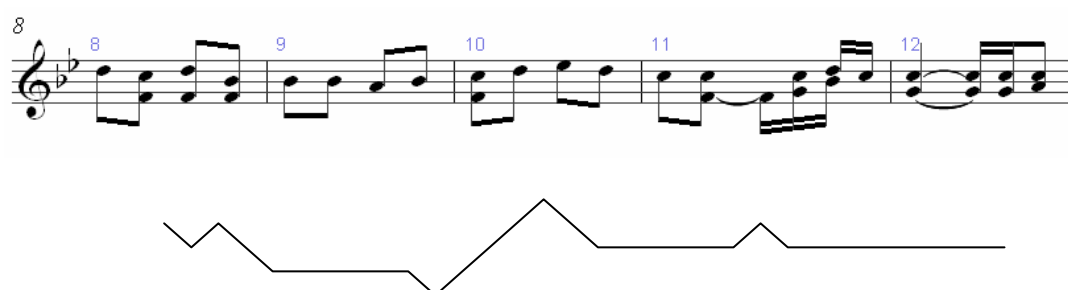
ทิศทางการดำเนินทำนองในบทเพลงซินานูมี ท่อนทำนองเพลง สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้



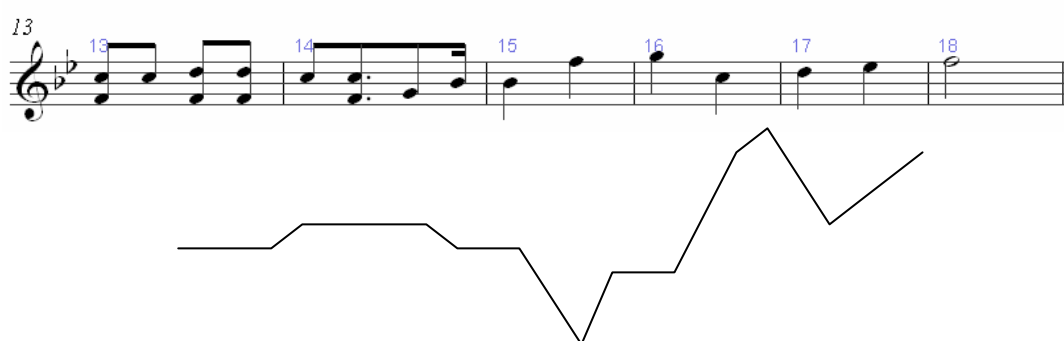
ช่วงที่ 1 ห้อง 1-7



ช่วงที่ 2 ห้อง 8-12



ช่วงที่ 3 ห้องที่ 13-18



จากภาพทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตในท่อนทำนองเพลง (Theme)

โดยส่วนมากจะพบว่าการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียง จะพบอยู่ในระดับเสียง C ซึ่งมีคู่ประสานในระดับเสียง F ทิศทางการทำนองจะเป็นลักษณะของการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียงอยู่ในเสียงเดียว อาจจะมีการเคลื่อนที่กระโดดข้ามเสียงไปมาบ้าง แต่ก็กลับมาซ้ำอยู่ในเสียงเดิมอีกเพื่อเป็นการตั้งระดับเสียงให้กับผู้ร้อง และเป็นการตั้งจังหวะให้กับกลองรำมะนา และเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะกระโดดสลับขึ้นลงเสียงต่ำไปหาสูง และมีการ

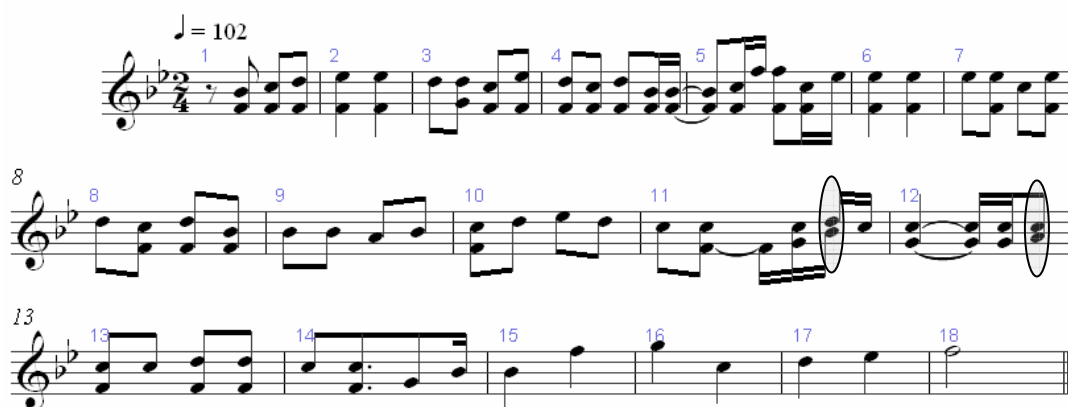
ซ้ำเสียงเดิม โน้ตจะไล่ตามระดับเสียงต่ำลงมา และสูงขึ้นนอกจากนั้นยังพบการเครื่องที่ซ้ำโน้ตตัวเดิมซึ่งเป็นลักษณะเด่นของบทเพลงนี้ โน้ตจะสม่ำเสมอ ระดับเสียงไม่แตกต่างกัน คือใช้ โน้ตตัว C D และยังมีการซ้ำกันของตัวโน้ต มีการซ้ำทำนองเดิม และค่อยๆ เคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ โน้ตจะซ้ำโน้ตตัวเดิม และมีการเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ

5. การใช้ชั้นคู่ประสาน

การใช้ชั้นคู่ประสานในบทเพลงซึนนานง พบว่ามีการใช้ชั้นคู่เสียง (Intervals)

5 รูปแบบ คือ คู่ 3, คู่ 4, คู่ 5, คู่ 6 และ คู่ 7 ดังนี้

ก. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 3



จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 3 จำนวน 2 ครั้ง โดยจะพบในห้องที่ 11 และห้องที่ 12 เป็นโน้ตเสียง Bb กับเสียง D ในห้องที่ 11 และโน้ตเสียง A กับเสียง C ในห้องที่ 12 ซึ่งเป็นคู่เสียงที่พบจำนวนน้อยที่สุดในเพลงนี้

ข. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 4

♩ = 102

1 2 3 4 5 6 7

8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 4 จำนวน 9 ครั้ง โดยจะพบในห้องที่ 1, 4, 5, 8, 11 และห้องที่ 12 เป็นโน้ตเสียง F กับเสียง Bb ในห้องที่ 1, 4, 5 และห้องที่ 8 เป็นโน้ตเสียง G กับเสียง C ในห้องที่ 11 และห้องที่ 12

ค. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 5

♩ = 102

1 2 3 4 5 6 7

8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 5 จำนวน 10 ครั้ง โดยจะพบในห้องที่ 1, 3, 4, 5, 8, 10, 11, 13 และห้องที่ 14 เป็นโน้ตเสียง F กับเสียง C ซึ่งเป็นคู่เสียง ที่พบมากที่สุดในห้องที่ 1, 3, 4, 5, 8, 10, 11, 13 และห้องที่ 14 โน้ตเสียง G กับเสียง C พบในห้องที่ 3 เท่านั้นและชั้นคู่เสียงคู่ 5 เป็นชั้นคู่เสียงที่พบบ่อยที่สุดในบทเพลงนี้ด้วย

ง. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 6

♩ = 102

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 6 จำนวน 6 ครั้ง โดยจะพบในห้องที่ 1, 4, 8 และห้องที่ 13 เป็นโน้ตเสียง F กับเสียง D

จ. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 7

♩ = 102

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 7 จำนวน 7 ครั้ง โดยจะพบในห้องที่ 2, 3, 6 และห้องที่ 7 เป็นโน้ตเสียง F กับเสียง E

สรุป จากการวิเคราะห์เพลงชี่น่านุง เป็นภาษาทับศัพท์ของชาวเล ไม่มีความหมายเป็นภาษาไทย ลักษณะโครงสร้างของเพลงเป็นแบบ Theme มีรูปพรรณหรือพื้นผิวเป็นทำนองเดียว (Monophony) โดยมีไวโอลิน 1 คันบรรเลงทำนอง และมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูรีน โหม่ง กรับ ฉาบเล็ก มีการบรรเลงซ้ำในท่อนเพลง (Theme) โดยยึดทำนองหลักของเพลงเอาไว้ในลักษณะของการแปรทำนอง ด้วยวิธีการด้นทำนองให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายจากปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลง อยู่ในบันไดเสียง B^b Major มีความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดคือ เสียง ฟา (F) และเสียงสูงสุด คือ เสียง ฟา (F)

กระสวนจังหวะของบทเพลงชี่น่านุง เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน มีทั้งหมด 8 รูปแบบ ส่วนการเคลื่อนที่ของทำนองมี 2 รูปแบบ ได้แก่ การเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนอง และการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันได ทิศทางการดำเนินทำนองพบมากในการเคลื่อนที่แบบสม่ำเสมอ มีการเคลื่อนที่ขึ้นและลงบ้างในบางประโยคของเพลง

ทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตในท่อนทำนองเพลง (Theme) โดยส่วนมากจะพบว่าการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียง จะพบอยู่ในระดับเสียง C ซึ่งมีคู่ประสานในระดับเสียง F ทิศทางการทำนองจะเป็นลักษณะของการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียงอยู่ในเสียงเดียว อาจจะมีการเคลื่อนที่กระโดดข้ามเสียงไปมาบ้าง แต่ก็กลับมาซ้ำอยู่ในเสียงเดิมอีกเพื่อเป็นการตั้งระดับเสียงให้กับผู้ร้อง และเป็นการตั้งจังหวะให้กับกลองรำมะนา และเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะกระโดดสลับขึ้นลงเสียงต่ำไปหาสูง และมีการซ้ำเสียงเดิม โน้ตจะไล่ตามระดับเสียงต่ำลงมา และสูงขึ้นนอกจากนั้นยังพบการเครื่องที่ซ้ำโน้ตตัวเดิมซึ่งเป็นลักษณะเด่นของบทเพลงนี้ โน้ตจะสม่ำเสมอ ระดับเสียงไม่แตกต่าง คือใช้ โน้ตตัว C D และยังมีการซ้ำกันของตัวโน้ต มีการซ้ำทำนองเดิม และค่อยๆ เคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ โน้ตจะซ้ำโน้ตตัวเดิม และมีการเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ

การใช้ขั้นคู่ประสาน มี 5 รูปแบบส่วนใหญ่เป็นการเล่นแบบกระทบสาย ซึ่งเป็นเทคนิคเฉพาะของเครื่องดนตรี คือ ไวโอลิน (Violin) ผู้เล่นเจาะจงที่จะสีกะทบสายเพื่อให้เกิดสีสั่นและความไพเราะแก่บทเพลง เทคนิคการใช้ขั้นคู่ประสานในบทเพลงนี้ ได้แก่ การใช้ขั้นคู่ประสานในบทเพลงชี่น่านุง พบว่าการใช้ขั้นคู่เสียง (Intervals) 5 รูปแบบ คือ คู่ 3, คู่ 4, คู่ 5, คู่ 6 และ คู่ 7 ขั้นคู่ที่พบบ่อยที่สุดคือ คู่ 5

เพลงที่ 13 เพลงสะพานกาโย๊ะ

สะพานกาโย๊ะ หมายถึง หญิง ชาย พายเรือจับกัน

โน้ตเพลงสะพานกาโย๊ะ ที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 22 ห้องเพลง ดังนี้

เพลงที่ 13 เพลงสะพานกาโย๊ะ



จากโน้ตเพลงสะพานกาโย๊ะ พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 22 ห้องเพลง ห้องที่ 1-22 ท่อนทำนองเพลง มีลักษณะโครงสร้างของเพลงเป็นแบบ ท่อนทำนองเพลง สามารถนำมาวิเคราะห์ได้ดังต่อไปนี้

1. รูปพรรณหรือพื้นผิว (Texture)

บทเพลงสะพานกาโย๊ะมีลักษณะเป็นบทเพลงทำนองเดียว (Monophony) โดยมีไวโอลิน 1 คันบรรเลงทำนองและมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูรีน (Tamburin) โหม่ง กรับ ฉาบเล็ก

2. รูปแบบเพลง (Form)

เพลงสะพานกาโย๊ะ เป็นเพลงท่อนเดียว มีรูปแบบของโครงสร้าง คือ ท่อนทำนองเพลง มีการบรรเลงซ้ำในท่อนเพลงโดยยึดทำนองหลักของเพลงเอาไว้ในลักษณะของการแปรทำนอง ด้วยวิธีการด้นทำนองให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายจากปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลง ตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล การบรรเลงในลักษณะเช่นนี้เรียกว่า วาริเอชัน (Variation) เมื่อเทียบเสียงเพลงสะพานกาโย๊ะตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล ปรากฏว่า เสียงขั้นที่ 1 (Tonic) ของเพลงสะ

บันทึกาโยะ ตรงกับเสียง B^b ในดนตรีสากล ดังนั้นบันไดเสียงที่ใช้ในเพลงสะบันทึกาโยะ คือ B^b Major Scale ดังรูป

บันไดเสียง (Scale) เพลงสะบันทึกาโยะ

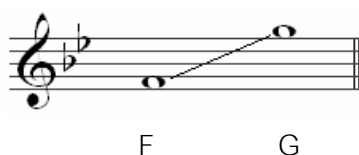


3. ทำนองเพลง (Melody)

เพลงสะบันทึกาโยะที่ถอดบันทึกเป็นโน้ตสากล มีทำนองหลัก 1 ทำนอง จำนวน 22 ห้อง เพลงสามารถนำมาวิเคราะห์ตามองค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

3.1 ช่วงกว้างของเสียง (Range)

คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดถึงเสียงสูงสุดที่ใช้ในบทเพลง โดยเสียงต่ำสุดในเพลงสะบันทึกาโยะ คือ เสียงฟา (F) และเสียงสูงสุด คือ เสียงซอล (G) ดังรูป



3.2 กระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern)

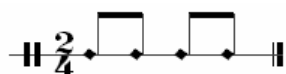
กระสวนจังหวะของบทเพลงสะบันทึกาโยะ เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน กระสวนจังหวะในบทเพลงสะบันทึกาโยะมีทั้งหมด 8 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบที่ 1



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะที่ใช้บ่อยที่สุดในบทเพลง มีจำนวน 9 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 2-5, 11, 13, 15 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 คือ

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1



รูปแบบที่ 2



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 พบจำนวน 4 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 17-19, 22, โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2



รูปแบบที่ 3

♩ = 107

Measures 1-22 are shown across three staves. The first staff contains measures 1-7, the second staff contains measures 8-14, and the third staff contains measures 15-22. Measure numbers are written above the notes. Measures 10 and 20 are highlighted with a light blue background.

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม รูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 พบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในช่องที่ 10, 20 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3



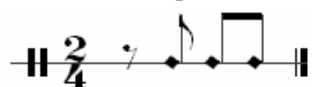
รูปแบบที่ 4

♩ = 107

Measures 1-22 are shown across three staves. The first staff contains measures 1-7, the second staff contains measures 8-14, and the third staff contains measures 15-22. Measure numbers are written above the notes. Measures 1 and 20 are highlighted with a light blue background.

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 1 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

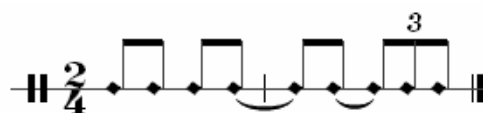


รูปแบบที่ 5



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 6-7 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5

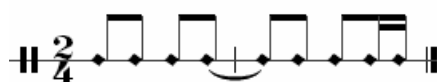


รูปแบบที่ 6

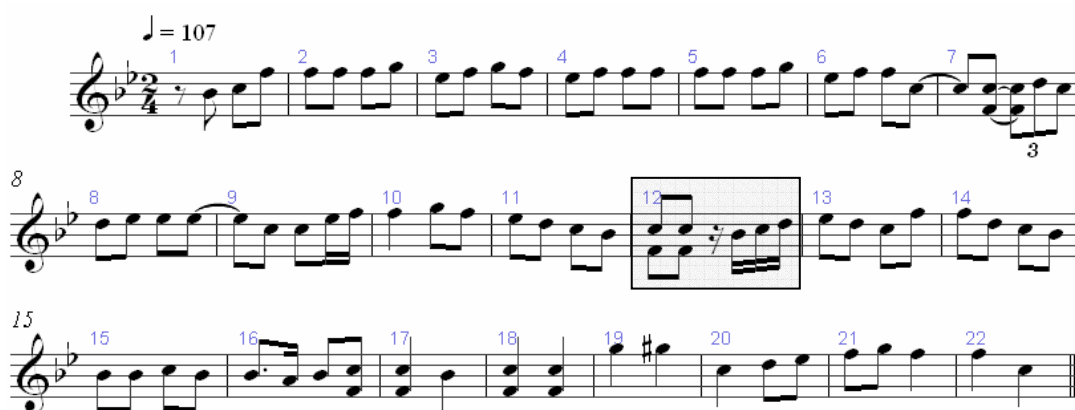


จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 8-9 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6

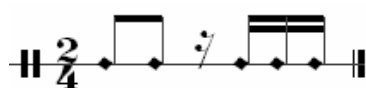


รูปแบบที่ 7



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 12 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7

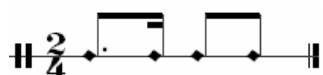


รูปแบบที่ 8



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในข้อที่ 16 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8



4. การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic contour)

การเคลื่อนที่ของทำนอง เป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงสะพานกาเียะ พบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนอง 3 รูปแบบ ดังนี้

4.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง

การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง คือ การเคลื่อนที่ของทำนองไปในระดับเสียงเดิม การเคลื่อนที่ชนิดนี้พบในข้อเพลงที่ 4-6



จากโน้ตเพลงจะเห็นได้ว่าโน้ตจังหวะที่ 1,2 ของห้องที่ 4-6 แสดงถึงการเคลื่อนที่ขึ้นของทำนองในตำแหน่งเสียง F

การเคลื่อนที่แบบขึ้นของทำนองของเพลงสะพานกาโยะมีผลโดยตรงต่อคำร้อง โดยจะปรากฏเทคนิคการเล่นคำร้องในการเคลื่อนที่ของตัวโน้ตแบบขึ้นทำนอง ซึ่งจะส่งผลให้เพลงมีความน่าสนใจและเพิ่มสีสันในตัวของเพลงมากขึ้น

4.2 การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง

การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือการเคลื่อนที่ของทำนองเรียงตามลำดับขั้นเสียงทีละขั้น โดยไม่มีการข้ามเสียง จากการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียงในบทเพลงสะพานกาโยะ พบว่ามีการเคลื่อนที่ในห้องเพลงที่ 9-12 ในบรรทัด 5 เส้นของกุญแจซอล ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ห้องเพลงที่ 9-12



จากตัวอย่างเพลงห้องที่ 13-14 พบการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือ โน้ตตัวที่ 1 ของห้องที่ 9-12 มีการเคลื่อนที่ลงตามลำดับขั้นบันไดเสียง จากเสียง C, E, F ตามลำดับ มีการข้ามเสียง F แล้วขึ้นไปเสียง G, F, E, D, C และเสียง Bb จบที่เสียง C

ห้องเพลงที่ 20-22



จากตัวอย่างเพลงห้องที่ 20-22 พบการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือ โน้ตตัวที่ 1 ของห้องที่ 20-22 มีการเคลื่อนที่ลงตามลำดับขั้นบันไดเสียง จากเสียง C, D, E, F, G และมีการเคลื่อนที่ลงของโน้ตจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 21 เริ่มจากเสียง F มีการข้ามเสียง แล้วจบที่เสียง C

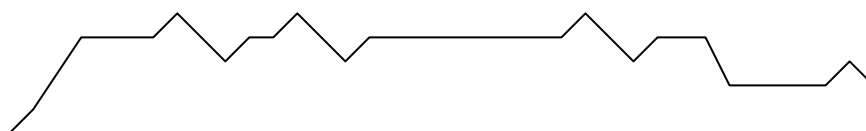
4.3 ทิศทางการดำเนินทำนอง

ทิศทางการดำเนินทำนองในบทเพลงสะพานกาโย๊ะ ท่อนทำนองเพลง สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

♩ = 107

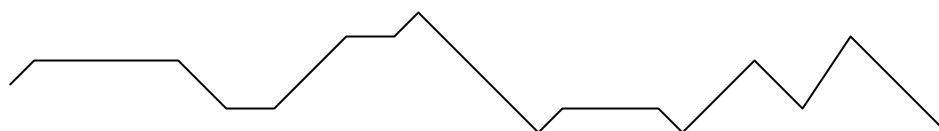
ช่วงที่ 1 ห้อง 1-7

♩ = 107

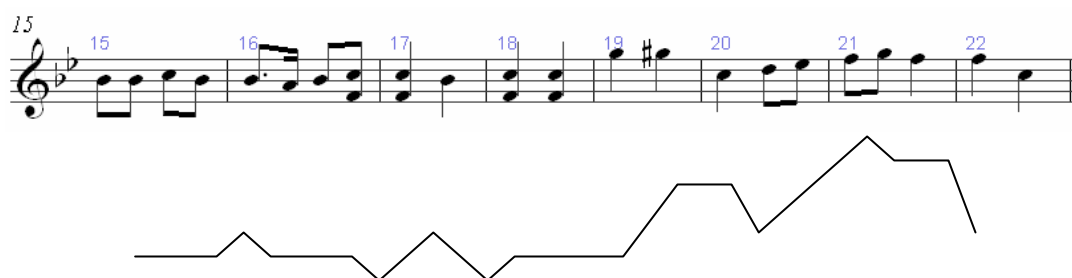


ช่วงที่ 2 ห้อง 8-14

8



ช่วงที่ 3 ห้องที่ 15-22



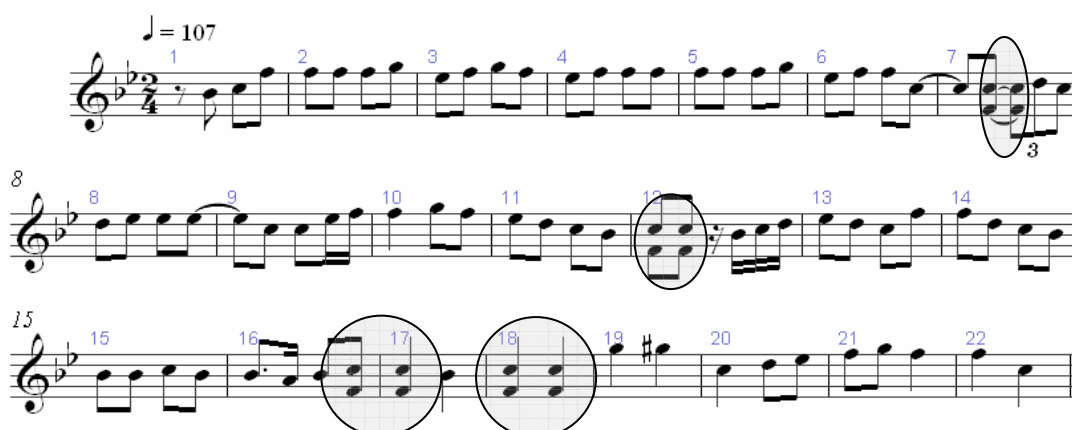
จากภาพทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตในท่อนทำนองเพลง (Theme)

โดยส่วนมากจะพบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียง จะพบอยู่ในระดับเสียง C ซึ่งมีคู่ประสานในระดับเสียง F ทิศทางการทำนองจะเป็นลักษณะของการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียงอยู่ในเสียงเดียว อาจจะมีการเคลื่อนที่กระโดดข้ามเสียงไปมาบ้าง แต่ก็กลับมาซ้ำอยู่ในเสียงเดิมอีกเพื่อเป็นการตั้งระดับเสียงให้กับผู้ร้อง และเป็นการตั้งจังหวะให้กับกลองรำมะนา และเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ โน้ตจะกระโดดสลับขึ้นลงเสียงต่ำไปหาสูง และมีการซ้ำเสียงเดิม จะไล่ตามระดับเสียงต่ำลงมา และสูงขึ้นนอกจากนั้นยังพบการเครื่องที่ซ้ำโน้ตตัวเดิมซึ่งเป็นลักษณะเด่นของบทเพลงนี้ จะสม่ำเสมอ ระดับเสียงไม่แตกต่าง มีการซ้ำทำนองเดิม และค่อยๆ เคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อย ๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตค่อย ๆ สูงขึ้นเรื่อย ๆ ตามระดับเสียง และลงเป็นท่อนจบของเพลง

5. การใช้ชั้นคู่ประสาน

การใช้ชั้นคู่ประสานในบทเพลงสะบันงาโย๊ะ พบว่ามีการใช้ชั้นคู่เสียง (Intervals) รูปแบบเดียวคือ คู่ 5

ก. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 5



จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 5 จำนวน 8 ครั้ง โดยจะพบในห้องที่ 7, 12, 17 และห้องที่ 18 เป็นโน้ตเสียง F กับเสียง C ซึ่งเป็นชั้นคู่เสียงเพียงชั้นคู่เดียวที่พบในบทเพลงนี้

สรุป จากการวิเคราะห์เพลงสะพานกาเียะ หมายถึง หญิง ชาย พายเรือจับกัน ลักษณะโครงสร้างของเพลงเป็นแบบ Theme Finale มีรูปพรรณหรือพื้นผิวเป็นทำนองเดียว (Monophony) โดยมีไวโอลิน 1 คันบรรเลงทำนอง และมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูรีน โหม่ง กรับ ฉาบเล็ก มีการบรรเลงซ้ำในท่อนเพลง (Theme) โดยยึดทำนองหลักของเพลงเอาไว้ในลักษณะของการแปรทำนอง ด้วยวิธีการด้นทำนองให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายจากปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลง อยู่ในบันไดเสียง B^b Major มีความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดคือ เสียง ฟา (F) และเสียงสูงสุด คือ เสียง ซอล (G)

กะสวนจังหวะของบทเพลงสะพานกาเียะ เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นกะสวนจังหวะที่ซ้ำกัน มีทั้งหมด 8 รูปแบบ ส่วนการเคลื่อนที่ของทำนองมี 2 รูปแบบ ได้แก่ การเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนอง และการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันได ทิศทางการดำเนินทำนองพบมากในการเคลื่อนที่แบบสม่ำเสมอ มีการเคลื่อนที่ขึ้นและลงบ้างในบางประโยคของเพลง

ทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตในท่อนทำนองเพลง (Theme) โดยส่วนมากจะพบว่าการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียง จะพบอยู่ในระดับเสียง C ซึ่งมีคู่ประสานในระดับเสียง F ทิศทางการทำนองจะเป็นลักษณะของการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียงอยู่ในเสียงเดียว อาจจะมีการเคลื่อนที่กระโดดข้ามเสียงไปมาบ้าง แต่ก็กลับมาซ้ำอยู่ในเสียงเดิมอีกเพื่อเป็นการตั้งระดับเสียงให้กับผู้ร้อง และเป็นการตั้งจังหวะให้กับกลองรำมะนา และเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ โน้ตจะกระโดดสลับขึ้นลงเสียงต่ำไปหาสูง และมีการซ้ำเสียงเดิม จะไล่ตามระดับเสียงต่ำลงมา และสูงขึ้นนอกจากนั้นยังพบการเครื่องที่ซ้ำโน้ตตัวเดิมซึ่งเป็นลักษณะเด่นของบทเพลงนี้ จะสม่ำเสมอ ระดับเสียงไม่แตกต่าง มีการซ้ำทำนองเดิม และค่อยๆ เคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ การเคลื่อนที่ของโน้ตค่อยๆ สูงขึ้นเรื่อยๆ ตามระดับเสียง และลงเป็นท่อนจบของเพลง

การใช้ชั้นคู่ประสาน มี 5 รูปแบบส่วนใหญ่เป็นการเล่นแบบกระทยาย ซึ่งเป็นเทคนิคเฉพาะของเครื่องดนตรี คือ ไวโอลิน (Violin) ผู้เล่นเจาะจงที่จะสีกะทยายเพื่อให้เกิดสีสั่นและความไพเราะแก่บทเพลง เทคนิคการใช้ชั้นคู่ประสานในบทเพลงนี้ มีรูปแบบเดียว คือ คู่ 5

เพลงที่ 14 เพลงมะอึนังสะแลดัง

มะอึนังสะแลดัง เป็นภาษาทับศัพท์ของชาวเล ไม่มีความหมายเป็นภาษาไทย

โน้ตเพลงมะอึนังสะแลดัง ที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 29 ห้องเพลง ดังนี้

เพลงที่ 14

เพลงมะอึนังสะแลดัง



จากโน้ตเพลงมะอึนังสะแลดัง พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 29 ห้องเพลง โดยมีท่อนทำนองเพลง ห้องที่ 1-29

มีลักษณะโครงสร้างของเพลงเป็นแบบ ท่อนทำนองเพลง สามารถนำมาวิเคราะห์ได้ดังต่อไปนี้

1. รูปพรรณหรือพื้นผิว (Texture)

บทเพลงมะอึนังสะแลดังมีลักษณะเป็นบทเพลงทำนองเดียว (Monophony) โดยมีไวโอลิน 1 คันบรรเลงทำนองและมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูรีน (Tamburin) โหม่ง กรับ ฉาบเล็ก

2. รูปแบบเพลง (Form)

เพลงมะอึนังสะแลดัง เป็นเพลงท่อนเดียว มีรูปแบบของโครงสร้าง คือ ท่อนทำนองเพลง มีการบรรเลงซ้ำในท่อนเพลงโดยยึดทำนองหลักของเพลงเอาไว้ในลักษณะของการแปรทำนอง ด้วยวิธีการดันทำนองให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายจากปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลง

ตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล การบรรเลงในลักษณะเช่นนี้เรียกว่า วาริเอชัน (Variation) เมื่อเทียบเสียงเพลงมะอีนังสะแลดังตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล ปรากฏว่า เสียงขั้นที่ 1 (Tonic) ของเพลงมะอีนังสะแลดัง ตรงกับเสียง B^b ในดนตรีสากล ดังนั้นบันไดเสียงที่ใช้ในเพลงมะอีนังสะแลดัง คือ B^b Major Scale ดังรูป

บันไดเสียง (Scale) เพลงมะอีนังสะแลดัง

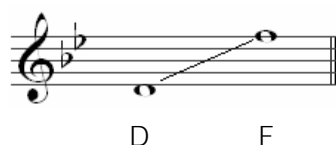


3. ทำนองเพลง (Melody)

เพลงมะอีนังสะแลดังที่ถอดบันทึกเป็นโน้ตสากล มีทำนองหลัก 1 ทำนอง จำนวน 29 ห้องเพลงสามารถนำมาวิเคราะห์ตามองค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

3.1 ช่วงกว้างของเสียง (Range)

คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดถึงเสียงสูงสุดที่ใช้ในบทเพลง โดยเสียงต่ำสุดในเพลงมะอีนังสะแลดัง คือ เสียง เร (D) และเสียงสูงสุด คือ เสียง ฟา (F) ดังรูป



3.2 กระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern)

กระสวนจังหวะของบทเพลงมะอีนังสะแลดัง เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน กระสวนจังหวะในบทเพลงมะอีนังสะแลดังมีทั้งหมด 9 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบที่ 1

$\text{♩} = 100$

8

16

22

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะที่ใช้บ่อยที่สุดในบทเพลง มีจำนวน 13 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 2-3, 6-7, 17-18, 21-22 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 คือ

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1

รูปแบบที่ 2

$\text{♩} = 100$

8

16

22

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 พบจำนวน 5 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 16, 23-26 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2

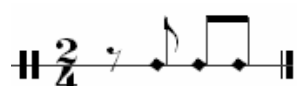


รูปแบบที่ 3

♩ = 100

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 1 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3



รูปแบบที่ 4

$\text{♩} = 100$

8

16

22

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในข้อที่ 4-5 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

รูปแบบที่ 5

$\text{♩} = 100$

8

16

22

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 8-9 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5

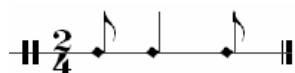


รูปแบบที่ 6

$\text{♩} = 100$

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 12 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6



รูปแบบที่ 7

$$J = 100$$

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on a single staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody consists of 29 measures, each numbered in blue. Measures 19 and 20 are highlighted with a pink rectangular box. The melody is as follows:

- Measure 1: Quarter rest, quarter note G4.
- Measure 2: Quarter note A4, quarter note B4.
- Measure 3: Quarter note C5, quarter note B4.
- Measure 4: Quarter note A4, quarter note G4.
- Measure 5: Quarter note F4, quarter note E4.
- Measure 6: Quarter note D4, quarter note C4.
- Measure 7: Quarter note B3, quarter note A3.
- Measure 8: Quarter note G3, quarter note F3.
- Measure 9: Quarter note E3, quarter note D3.
- Measure 10: Quarter note C3, quarter note B2.
- Measure 11: Quarter note A2, quarter note G2.
- Measure 12: Quarter note F2, quarter note E2.
- Measure 13: Quarter note D2, quarter note C2.
- Measure 14: Quarter note B1, quarter note A1.
- Measure 15: Quarter note G1, quarter note F1.
- Measure 16: Quarter note E1, quarter note D1.
- Measure 17: Quarter note C1, quarter note B0.
- Measure 18: Quarter note A0, quarter note G0.
- Measure 19: Quarter note F0, quarter note E0.
- Measure 20: Quarter note D0, quarter note C0.
- Measure 21: Quarter note B0, quarter note A0.
- Measure 22: Quarter note G0, quarter note F0.
- Measure 23: Quarter note E0, quarter note D0.
- Measure 24: Quarter note C0, quarter note B0.
- Measure 25: Quarter note A0, quarter note G0.
- Measure 26: Quarter note F0, quarter note E0.
- Measure 27: Quarter note D0, quarter note C0.
- Measure 28: Quarter note B0, quarter note A0.
- Measure 29: Quarter note G0, quarter note F0.

จากไม้ จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจันทะรูปแบบที่ 7 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 19-20 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจันทะรูปแบบที่ 7 ดังรูป

กระสวนจันทะรูปแบบที่ 7

[illegible]

รูปแบบที่ 8

$$J = 100$$

100

1 2 3 4 5 6 7

8 9 10 11 12 13 14 15

16 17 18 19 20 21

22 23 24 25 26 27 28 29

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในท้องที่ 27-28 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8



รูปแบบที่ 9



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 29 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9



4. การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic contour)

การเคลื่อนที่ของทำนอง เป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงมะอึนังสะแลดัง พบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนอง 3 รูปแบบ ดังนี้

4.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง

การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง คือ การเคลื่อนที่ของทำนองไปในระดับเสียงเดิม การเคลื่อนที่ชนิดนี้พบในท้องเพลงที่ 3-5



จากโน้ตเพลงจะเห็นได้ว่าโน้ต ของห้องที่ 3-6 แสดงถึงการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง C



จากโน้ตจะเห็นได้ว่าโน้ต ของห้องที่ 11-14 แสดงถึงการเคลื่อนที่ซ้ำกันของทำนองในตำแหน่งเสียง C



จากโน้ตจะเห็นได้ว่าโน้ต ของห้องที่ 18-20 แสดงถึงการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง G



จากโน้ตจะเห็นได้ว่าโน้ต ของห้องที่ 23-25 แสดงถึงการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง C

การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนองของเพลงมะอึนังสะแลดังมีผลโดยตรงต่อคำร้อง โดยจะปรากฏเทคนิคการเล่นคำร้องในการเคลื่อนที่ของตัวโน้ตแบบซ้ำทำนอง ซึ่งจะส่งผลให้เพลงมีความน่าสนใจและเพิ่มสีสันในด้นบทเพลงมากขึ้น

4.2 การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง

การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือการเคลื่อนที่ของทำนองเรียงตามลำดับขั้นเสียงทีละขั้น โดยไม่มีการข้ามเสียง จากการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียงในบทเพลงมะอีนังสะแลดัง พบว่ามีการเคลื่อนที่ในห้องเพลงที่ 1-4 ในบรรทัด 5 เส้นของกฎแจซอล ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ห้องเพลงที่ 1-4



จากตัวอย่างเพลงห้องที่ 1-4 พบการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือ โน้ตตัวที่ 1 ของห้องที่ 1-4 มีการเคลื่อนที่ลงตามลำดับขั้นบันไดเสียง จากเสียง F, A, Bb, C, D ตามลำดับ มีการเคลื่อนที่ต่ำลงมาเสียง C, Bb, A, F ตามลำดับ และเริ่มที่เสียง F, A, Bb และจบที่เสียง C

4.3 ทิศทางการดำเนินทำนอง

ทิศทางการดำเนินทำนองในบทเพลงมะอีนังสะแลดัง ท่อนทำนองเพลงสามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้



ช่วงที่ 1 ห้อง 1-7

$\text{♩} = 100$
 1 2 3 4 5 6 7

ช่วงที่ 2 ห้อง 8-15

The eighth measure of the piece is shown in musical notation. The melody line is in G major (one flat) and 4/4 time. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The pitch contour is a line graph showing the pitch movement: it starts at a mid level, rises to a peak at the eighth note (F#4), falls to a trough at the ninth note (E4), rises to a higher peak at the tenth note (D4), falls to a trough at the eleventh note (D4), rises to a higher peak at the twelfth note (C4), falls to a trough at the thirteenth note (C4), rises to a higher peak at the fourteenth note (B4), falls to a trough at the fifteenth note (A4), rises to a higher peak at the sixteenth note (G4), and falls to a trough at the end of the measure.

ช่วงที่ 3 ห้องที่ 16-21

16 17 18 19 20 21

Musical notation for measures 16 through 21. The melody continues with eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line is a simple line graph showing pitch contours.

ช่วงที่ 4 ห้องที่ 22-29

Musical notation for measures 22-29 of 'The Rose Tree'. The notation is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measures 22-24 show a vocal melody with chords. Measure 25 shows a vocal melody with a chord. Measure 26 shows a vocal melody with a chord. Measure 27 shows a vocal melody with a chord. Measure 28 shows a vocal melody with a chord. Measure 29 shows a vocal melody with a chord. The piano accompaniment is shown as a simple line graph below the vocal line.

จากภาพทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตในท่อนทำนองเพลง (Introduction) โดยส่วนมากจะพบว่าการเคลื่อนที่ของทำนองแบบขึ้นเสียง ทิศทางการทำนองจะเป็นลักษณะของการเคลื่อนที่ของทำนองแบบขึ้นเสียงอยู่ในเสียงเดียว โน้ตจะกระโดดสลับขึ้นลงเสียงต่ำไปหาสูง และมีการขึ้นเสียงเดิมอาจจะมีการเคลื่อนที่ที่กระโดดข้ามเสียงไปมาบ้าง แต่ก็กลับมาขึ้นอยู่ในเสียงเดิมอีกเพื่อเป็นการตั้งระดับเสียงให้กับผู้ร้อง และเป็นการตั้งจังหวะให้กับกลองรำมะนา และเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ โน้ตจะสม่ำเสมอ ระดับเสียงไม่แตกต่างกัน คือใช้ โน้ตตัว C D และยังมี การขึ้นกันของตัวโน้ต จะไล่ตามระดับเสียงต่ำลงมา และสูงขึ้นจากนั้นยังพบการเคลื่อนที่ที่ขึ้น โน้ตตัวเดิมซึ่งเป็นลักษณะเด่นของบทเพลงนี้และค่อยๆ เคลื่อนต่ำลงมา สลับขึ้นสูงไปเรื่อยๆ ตามระดับเสียง และลงเป็นท่อนจบของเพลง

5. การใช้ชั้นคู่ประสาน

การใช้ชั้นคู่ประสานในบทเพลงมะอึนังสะแลดัง พบว่าการใช้ชั้นคู่เสียง (Intervals) 3 รูปแบบ คือ คู่ 3, คู่ 5, และ คู่ 6 ดังนี้

ก. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 3

$\text{♩} = 100$

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 3 จำนวน 1 ครั้ง โดยจะพบที่ห้อง 10 เป็นโน้ตเสียง G กับเสียง Bb

ข. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 5

$\text{♩} = 100$

1 2 3 4 5 6 7

8 9 10 11 12 13 14 15

16 17 18 19 20 21

22 23 24 25 26 27 28 29

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 5 จำนวน 14 ครั้ง โดยจะพบในห้องที่ 4, 5, 12, 22 และห้องที่ 23 เป็นโน้ตเสียง F กับเสียง C ซึ่งพบบ่อย ยกเว้นเสียง G กับเสียง D บ่อยเพียงครั้งเดียวในห้องที่ 22 จังหวะที่ 2 นอกจากนี้แล้วชั้นคู่ 5 ยังเป็นคู่เสียงที่พบบ่อยที่สุดในบทเพลงนี้อีกด้วย

ค. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 6

$\text{♩} = 100$

1 2 3 4 5 6 7

8 9 10 11 12 13 14 15

16 17 18 19 20 21

22 23 24 25 26 27 28 29

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 6 จำนวน 1 ครั้ง โดยจะพบในท่อนที่ 5 เป็นโน้ตเสียง F กับเสียง D ซ้ำจะพบน้อยมากในบทเพลงนี้

สรุป จากการวิเคราะห์เพลงมะอึนังสะแลดั่ง เป็นภาษาทับศัพท์ของชาวเล ไม่มีความหมายเป็นภาษาไทย

ลักษณะโครงสร้างของเพลงเป็นแบบ Theme มีรูปพรรณหรือพื้นผิวเป็นทำนองเดียว (Monophony) โดยมีไวโอลิน 1 คันบรรเลงทำนอง และมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูรีน โหม่ง กรับ ฉาบเล็ก มีการบรรเลงซ้ำในท่อนเพลง (Theme) โดยยึดทำนองหลักของเพลงเอาไว้ในลักษณะของการแปรทำนอง ด้วยวิธีการด้นทำนองให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายจากปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลง อยู่ในบันไดเสียง B^b Major มีความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดคือ เสียง ฟา (F) และเสียงสูงสุด คือ เสียง ลา (A)

กระสวนจังหวะของบทเพลงมะอึนังสะแลดั่ง เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน มีทั้งหมด 11 รูปแบบ ส่วนการเคลื่อนที่ของทำนองมี 2 รูปแบบ ได้แก่ การเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนอง และการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันได ทิศทางการดำเนินทำนองพบมากในการเคลื่อนที่แบบสม่่าเสมอ มีการเคลื่อนที่ขึ้นและลงบ้างในบางประโยคของเพลง

ทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตในท่อนทำนองเพลง (Introduction) โดยส่วนมากจะพบว่าการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียง ทิศทางการทำนองจะเป็นลักษณะของการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียงอยู่ในเสียงเดียว โน้ตจะกระโดดสลับขึ้นลงเสียงต่ำไปหาสูง และมีการซ้ำเสียงเดิมอาจจะมีการเคลื่อนที่กระโดดข้ามเสียงไปมาบ้าง แต่ก็กลับมาซ้ำอยู่ในเสียงเดิมอีกเพื่อเป็นการตั้งระดับเสียงให้กับผู้ร้อง และเป็นการตั้งจังหวะให้กับกลองรำมะนา และเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ โน้ตจะสม่่าเสมอ ระดับเสียงไม่แตกต่างกัน คือใช้ โน้ตตัว C D และยังมีการซ้ำกันของตัวโน้ต จะไล่ตามระดับเสียงต่ำลงมา และสูงขึ้นนอกจากนั้นยังพบการเครื่องที่ซ้ำโน้ตตัวเดิมซึ่งเป็นลักษณะเด่นของบทเพลงนี้และค่อยๆ เคลื่อนต่ำลงมา สลับขึ้นสูงไปเรื่อยๆ ตามระดับเสียง และลงเป็นท่อนจบของเพลง

การใช้ชั้นคู่ประสาน มี 5 รูปแบบส่วนใหญ่เป็นการเล่นแบบกระทบสาย ซึ่งเป็นเทคนิคเฉพาะของเครื่องดนตรี คือ ไวโอลิน (Violin) ผู้เล่นจะจงที่จะสีกะทบสายเพื่อให้เกิดสีสั่นและความไพเราะแก่บทเพลง เทคนิคการใช้ชั้นคู่ประสานในบทเพลงนี้ ได้แก่ การใช้ชั้นคู่ประสานในบทเพลงมะอึนังสะแลดั่ง พบว่ามีการใช้ชั้นคู่เสียง (Intervals) 3 รูปแบบ คือ คู่ 3, คู่ 5, และ คู่ 6 ชั้นคู่ที่พบบ่อยที่สุดคือ คู่ 5

เพลงที่ 15 เพลงตะเบ็งจีเจะ

ตะเบ็งจีเจะ เป็นเพลงลา เมื่อร้องเพลงนี้แล้วไม่สามารถที่จะร้องเพลงหรือบรรเลงเพลงอื่น ๆ ต่อได้แล้ว เพราะถือว่าการร้องเพลงนี้เป็นการจบงาน

โน้ตเพลงตะเบ็งจีเจะ ที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 24 ห้องเพลง ดังนี้

เพลงที่ 15

เพลงตะเบ็งจีเจะ



จากโน้ตเพลงตะเบ็งจีเจะ พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 24 ห้องเพลง มีท่อนทำนองเพลง มีลักษณะโครงสร้างของเพลงมีท่อนทำนองเพลง (Theme) สามารถนำมาวิเคราะห์ได้ดังต่อไปนี้

1. รูปพรรณหรือพื้นผิว (Texture)

บทเพลงตะเบ็งจีเจะมีลักษณะเป็นบทเพลงทำนองเดียว (Monophony) โดยมีไวโอลิน 1 คันบรรเลงทำนองและมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูรีน (Tamburin) โหม่ง กรับ ฉาบเล็ก

2. รูปแบบเพลง (Form)

เพลงตะเบ็งจีเจะ เป็นเพลงท่อนเดียว มีรูปแบบของโครงสร้าง คือ ท่อนทำนองเพลง มีการบรรเลงซ้ำในท่อนเพลงโดยยึดทำนองหลักของเพลงเอาไว้ในลักษณะของการแปรทำนอง ด้วยวิธีการดันทำนองให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายจากปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลง ตามหลัก

ทฤษฎีดนตรีสากล การบรรเลงในลักษณะเช่นนี้เรียกว่า วาไรเอชัน (Variation) เมื่อเทียบเสียงเพลงตะเบ็งจีเจะ ตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล ปรากฏว่า เสียงขั้นที่ 1 (Tonic) ของเพลงตะเบ็งจีเจะ ตรงกับเสียง B^b ในดนตรีสากล ดังนั้นบันไดเสียงที่ใช้ในเพลงตะเบ็งจีเจะ คือ B^b Major Scale ดังรูป

บันไดเสียง (Scale) เพลงตะเบ็งจีเจะ

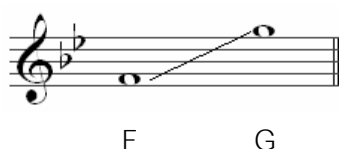


3. ทำนองเพลง (Melody)

เพลงตะเบ็งจีเจะที่ถอดบันทึกเป็นโน้ตสากล มีทำนองหลัก 1 ทำนอง จำนวน 24 ห้อง เพลงสามารถนำมาวิเคราะห์ตามองค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

3.1 ช่วงกว้างของเสียง (Range)

คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดถึงเสียงสูงสุดที่ใช้ในบทเพลง โดยเสียงต่ำสุดในเพลงตะเบ็งจีเจะ คือ เสียง ฟา (F) และเสียงสูงสุด คือ เสียง ลา (G) ดังรูป



3.2 กระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern)

กระสวนจังหวะของบทเพลงตะเบ็งจีเจะ เป็นแบบธรรมดาเรียบง่ายและเล่นเป็นเพลงลา เมื่อบรรเลงเพลงนี้แล้ว ก็เป็นอันเสร็จสิ้นการแสดงหรือการทำพิธีกรรมต่างๆ โดยส่วนมากจะเป็นกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน กระสวนจังหวะในบทเพลงตะเบ็งจีเจะมีทั้งหมด 10 รูปแบบ ซึ่งจะเป็กระสวนจังหวะสั้นๆ จำนวน 1 ห้องเพลงเท่านั้น ดังนี้

รูปแบบที่ 1

$J = 83$
 1 2 3 4 5 6 7
 8 9 10 11 12 13 14
 $J = 134$
 15 16 17 18 19
 $J = 69$
 20 21 22 23 24

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะที่ใช้บ่อยที่สุดในบทเพลง มีจำนวน 8 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 1-2, 4, 7, 9, 11, 13, 16 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 คือ

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1

$\frac{2}{4}$

รูปแบบที่ 2

$J = 83$
 1 2 3 4 5 6 7
 8 9 10 11 12 13 14
 $J = 134$
 15 16 17 18 19
 $J = 69$
 20 21 22 23 24

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 พบจำนวน 4 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 15, 18, 21, 23 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2



รูปแบบที่ 3

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 พบจำนวน 3 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 3, 5, 10 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3



รูปแบบที่ 4

♩ = 83

8

15

♩ = 134

20

♩ = 69

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 พบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 6, 17 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

รูปแบบที่ 5

♩ = 83

8

15

♩ = 134

20

♩ = 69

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 8 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5



รูปแบบที่ 6

♩ = 83

8

15

♩ = 134

20

♩ = 69

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 12 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6



รูปแบบที่ 7

♩ = 83

8

15

♩ = 134

20

♩ = 69

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในข้อที่ 19 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7

รูปแบบที่ 8

♩ = 83

8

15

♩ = 134

20

♩ = 69

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 20 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8



รูปแบบที่ 9

♩ = 83

8

15

20

♩ = 134

♩ = 69

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 22 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9



รูปแบบที่ 10



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10 พบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในท้องที่ 24 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10



4. การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic contour)

การเคลื่อนที่ของทำนอง เป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงตะเบ็งสีเงะ พบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนอง 3 รูปแบบ ดังนี้

4.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง

การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง คือ การเคลื่อนที่ของทำนองไปในระดับเสียงเดิม การเคลื่อนที่ชนิดนี้พบในท้องเพลงที่ 5-6



จากโน้ตเพลงจะเห็นได้ว่าโน้ตจังหวะที่ 1,2 ของท้องที่ 5-6 และโน้ตตัวที่แสดงถึงการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง F และเสียง C



จากโน้ตจะเห็นได้ว่าจังหวะที่ 1,2 ของห้องที่ 13 แสดงถึงการเคลื่อนที่ซ้ำกันของทำนองในตำแหน่งเสียง F สูง



จากโน้ตจะเห็นได้ว่าโน้ตจังหวะที่ 1,2 ของห้องที่ 16 แสดงถึงการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง F และเสียง F สูง

การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนองของเพลงตะเบ็งเงີจะมีผลโดยตรงต่อคำร้อง โดยจะปรากฏเทคนิคการเล่นคำร้องในการเคลื่อนที่ของตัวโน้ตแบบซ้ำทำนอง ซึ่งจะส่งผลให้เพลงมีความน่าสนใจและเพิ่มสีสันในท่วงทำนองมากขึ้น

4.2 การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง

การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือการเคลื่อนที่ของทำนองเรียงตามลำดับขั้นเสียงทีละขั้น โดยไม่มีการข้ามเสียง จากการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียงในบทเพลงตะเบ็งเงີจะมีผลพบว่ามี การเคลื่อนที่ในห้องเพลงที่ 1-5 ในบรรทัด 5 เส้นของกฎแจซอล ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ห้องเพลงที่ 1-5



จากตัวอย่างเพลงห้องที่ 1-5 พบการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง มีการเคลื่อนที่ลงกระโดด และตามลำดับขั้นบันไดเสียง จากเสียง G ขึ้นไปตามลำดับ ไปยังเสียง E, F, G และลดลงมาตามลำดับ

ห้องเพลงที่ 10-14



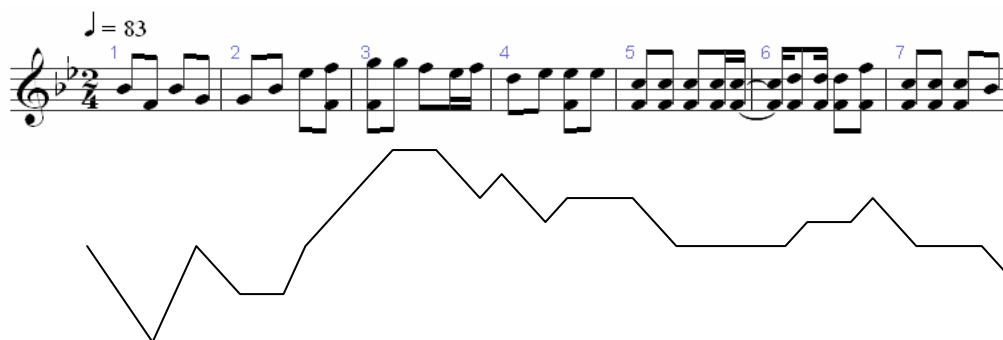
จากตัวอย่างเพลงห้องที่ 10-14 พบการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง มีการเคลื่อนที่ขึ้นเสียง คือเสียง F ไป G และลงตามลำดับขั้นบันไดเสียง จากเสียง Eb ไปยังเสียง D ตามลำดับ -ขึ้นไปเสียง E ลงมาเสียง D สุดท้ายขึ้นไปเสียง F ซึ่งเป็นการขึ้นเสียงเดิม

4.3 ทิศทางการดำเนินทำนอง

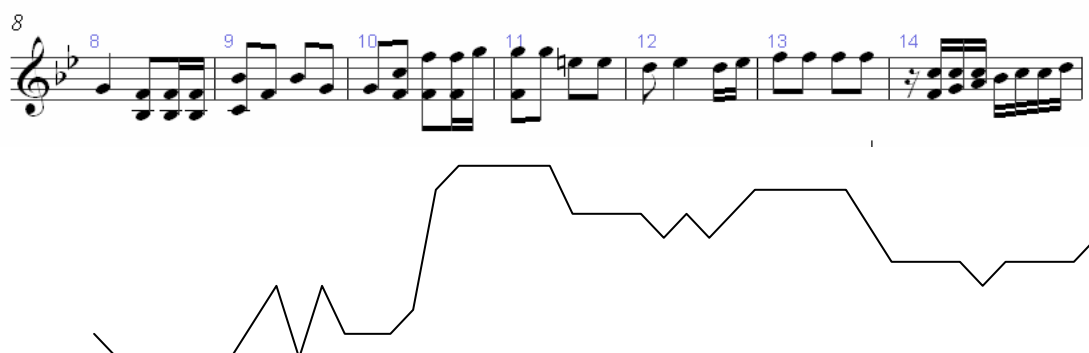
ทิศทางการดำเนินทำนองในบทเพลงตะเบ็งเซ็งเง๊ะ ท่อนทำนองเพลง สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้



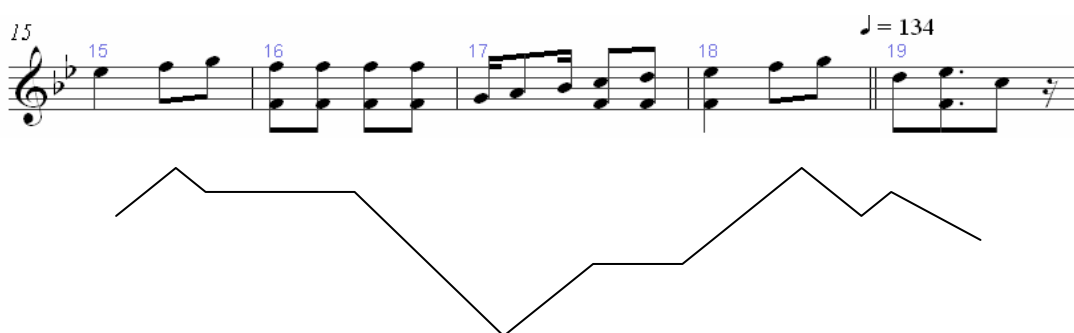
ช่วงที่ 1 ห้อง 1-7



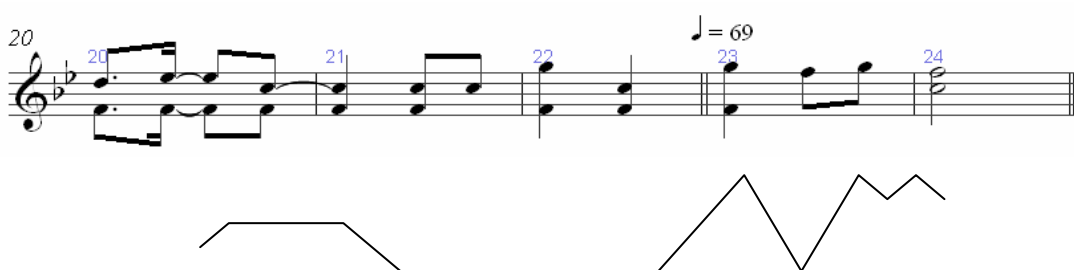
ช่วงที่ 2 ห้อง 8-14



ช่วงที่ 3 ห้องที่ 15-19



ช่วงที่ 4 ห้องที่ 21-24



จากภาพทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตในท่อนทำนองเพลง (Theme)

โดยส่วนมากจะพบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียง ทิศทางการทำนองจะเป็นลักษณะของการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียงอยู่ในเสียงเดียว อาจจะมีการเคลื่อนที่กระโดดข้ามเสียงไปมาบ้าง แต่ก็กลับมาซ้ำอยู่ในเสียงเดิมอีกเพื่อเป็นการตั้งระดับเสียงให้กับผู้ร้อง และเป็นการตั้งจังหวะให้กับกลองรำมะนา และเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ โน้ตจะกระโดดสลับขึ้นลงเสียงต่ำไปหาสูง และมีการซ้ำเสียงเดิม จะไล่ตามระดับเสียงต่ำลงมา และสูงขึ้นนอกจากนั้นยังพบการเครื่องที่ซ้ำโน้ตตัวเดิมซึ่งเป็นลักษณะเด่นของบทเพลงนี้ มีการซ้ำทำนองเดิม และค่อยๆ เคลื่อนที่สูงขึ้น

เรื่อย ๆ โน้ตจะซ้ำตัวเดิม และค่อย ๆ เคลื่อนต่ำลงมา สลับขึ้นสูงไปเรื่อย ๆ ตามระดับเสียง และลงเป็นท่อนจบของเพลง

5. การใช้ชั้นคู่ประสาน

การใช้ชั้นคู่ประสานในบทเพลงตะเบ็งเจ็งเจ๊ะ พบว่ามีการใช้ชั้นคู่เสียง (Intervals) 4 รูปแบบ คือ คู่ 5, คู่ 6, คู่ 7, คู่ 8 ดังนี้

ก. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 5 พบในห้วงที่ 1-6, 17-22, 35

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four systems of music. The first system (measures 1-7) has a tempo marking of 83. The second system (measures 8-14) has a tempo marking of 134. The third system (measures 15-19) has a tempo marking of 134. The fourth system (measures 20-24) has a tempo marking of 69. The score is written in 2/4 time. The notes are numbered 1 through 24. The intervals of 5 are highlighted in the first, second, and fourth systems.

จากภาพ พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 5 โดยห้วงที่ 1-6 และห้วงที่ 17 เป็นคู่ 5 เสียงฟา (F) กับ โด (C) ห้วงที่ 18 เป็นคู่ 5 เสียงซอล (G) กับเสียงเร (D) ห้วงที่ 19 โน้ตตัวที่ 1 และ 2 เป็นคู่ 5 เสียงซอล (G) กับเร (D) ส่วนโน้ตตัวที่ 3 เป็นคู่ 5 เสียงฟา (F) กับเสียงโด (C) ห้วงที่ 21-22 เป็นคู่ 5 เสียงฟา (F) กับ โด (C) และห้วงที่ 35 โน้ตตัวที่ 1 เป็นคู่ 5 เสียงฟา (F) กับ โด (C)

ข. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 2 พบในท้องที่ 16

83

134

134

69

จากภาพ พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 2 ในท้องที่ 16 โน้ตตัวที่ 4 เป็นคู่ 2 เสียงที่

(B) กับโด (C)

ค. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 3 พบในท้องที่ 31

83

134

134

69

จากภาพ พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 3 ในท้องที่ 31 โน้ตตัวที่ 1 เป็นคู่ 3 เสียงซอล

(G) กับฟิ (B)

ง. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 4 พบในท้องที่ 16

Musical score for example ง. (G). The score is in 2/4 time, key of B-flat major. It consists of four staves. The first staff has a tempo marking of $J = 83$. The second staff has a measure 13 highlighted with a box. The third staff has a tempo marking of $J = 134$. The fourth staff has a tempo marking of $J = 69$. The score shows a 4-measure interval in measure 16, which is highlighted with a box.

จากภาพ พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 4 ในท้องที่ 16 โน้ตตัวที่ 2 และ 3 เป็นคู่ 4 เสียงซอล (G) กับโด (C)

จ. การใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 8 พบในท้องที่ 35

Musical score for example จ. (J). The score is in 2/4 time, key of B-flat major. It consists of four staves. The first staff has a tempo marking of $J = 83$. The second staff has a measure 13 highlighted with a box. The third staff has a tempo marking of $J = 134$. The fourth staff has a tempo marking of $J = 69$. The score shows an 8-measure interval in measure 35, which is highlighted with a box.

จากภาพ พบการใช้ชั้นคู่เสียงคู่ 8 ในท้องที่ 35 โน้ตตัวที่ 2 เป็นคู่ 8 เสียงฟา (F)

สรุป จากการวิเคราะห์เพลงตะเบ็งสีเงะ เป็นเพลงลา เมื่อร้องเพลงนี้แล้วไม่สามารถที่จะร้องเพลงหรือบรรเลงเพลงอื่น ๆ ต่อได้แล้ว เพราะถือว่าการร้องเพลงนี้เป็นการจบงานลักษณะโครงสร้างของเพลงเป็นแบบ Theme มีรูปพรรณหรือพื้นผิวเป็นทำนองเดียว (Monophony) โดยมีไวโอลิน 1 คันบรรเลงทำนอง และมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูริน โหม่ง กรับ ฉาบเล็ก มีการบรรเลงซ้ำในท่อนเพลง (Theme) โดยยึดทำนองหลักของเพลงเอาไว้ในลักษณะของการแปรทำนอง ด้วยวิธีการดันทำนองให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายจากปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลง อยู่ในบันไดเสียง B^b Major มีความกว้างของระดับเสียงต่ำสุด คือ เสียง ฟา (F) และเสียงสูงสุด คือ เสียง ลา (A)

กะสวนจังหวะของบทเพลงตะเบ็งสีเงะ เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นกะสวนจังหวะที่ซ้ำกัน มีทั้งหมด 11 รูปแบบ ส่วนการเคลื่อนที่ของทำนองมี 2 รูปแบบ ได้แก่ การเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนอง และการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันได ทิศทางการดำเนินทำนองพบมากในการเคลื่อนที่แบบสม่ำเสมอ มีการเคลื่อนที่ขึ้นและลงบ้างในบางประโยคของเพลง ทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตในท่อนทำนองเพลง (Theme) โดยส่วนมากจะพบว่าการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียง ทิศทางการทำนองจะเป็นลักษณะของการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียงอยู่ในเสียงเดียว อาจจะมีการเคลื่อนที่กระโดดข้ามเสียงไปมาบ้าง แต่ก็กลับมาซ้ำอยู่ในเสียงเดิมอีกเพื่อเป็นการตั้งระดับเสียงให้กับผู้ร้อง และเป็นการตั้งจังหวะให้กับกลองรำมะนา และเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ โน้ตจะกระโดดสลับขึ้นลงเสียงต่ำไปหาสูง และมีการซ้ำเสียงเดิม จะไล่ตามระดับเสียงต่ำลงมา และสูงขึ้นนอกจากนั้นยังพบการเครื่องที่ซ้ำโน้ตตัวเดิมซึ่งเป็นลักษณะเด่นของบทเพลงนี้ มีการซ้ำทำนองเดิม และค่อยๆ เคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ โน้ตจะซ้ำตัวเดิม และค่อยๆ เคลื่อนต่ำลงมา สลับขึ้นสูงไปเรื่อยๆ ตามระดับเสียง และลงเป็นท่อนจบของเพลง

การใช้ชิ้นคู่ประสาน มี 5 รูปแบบส่วนใหญ่เป็นการเล่นแบบกระทบสาย ซึ่งเป็นเทคนิคเฉพาะของเครื่องดนตรี คือ ไวโอลิน (Violin) ผู้เล่นจะจงที่จะสีกระทบสายเพื่อให้เกิดสีสันและความไพเราะแก่บทเพลง เทคนิคการใช้ชิ้นคู่ประสานในบทเพลงนี้ ได้แก่ การใช้ชิ้นคู่ประสานในบทเพลงตะเบ็งสีเงะ พบว่ามีการใช้ชิ้นคู่เสียง (Intervals) 4 รูปแบบ คือ คู่ 5, คู่ 6, คู่ 7, คู่ 8 ชิ้นคู่ที่พบบ่อยที่สุดคือ คู่ 5

บทที่ 5

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่อง การศึกษาบทเพลงประกอบการเล่นรองเง้งจังหวัดภูเก็ต : กรณีศึกษารองเง้งคณะพรสวรรค์ ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งการเก็บข้อมูลภาคสนาม และได้ทำการวิเคราะห์ข้อมูล โดยใช้ระเบียบวิธีการทางมานุษยวิทยาสามารถสรุปผลได้ดังนี้

ความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า

1. ศึกษาวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการเล่นรองเง้งคณะพรสวรรค์ หมู่บ้านแหลมตึกแก อำเภอมะนัง จังหวัดภูเก็ต
2. วิเคราะห์บทเพลงในการเล่นรองเง้งคณะพรสวรรค์ หมู่บ้านแหลมตึกแก อำเภอมะนัง จังหวัดภูเก็ต

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ เริ่มจากการศึกษาข้อมูลพื้นฐานจากตำรา เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับรองเง้ง เมื่อได้ข้อมูลเบื้องต้นแล้วจึงลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนามที่หมู่บ้านแหลมตึกแก อำเภอมะนัง จังหวัดภูเก็ต ในการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม ได้ศึกษาสภาพทั่วไป วิถีชีวิตความเป็นอยู่ วัฒนธรรมและดนตรีรองเง้งที่เป็นการละเล่นในวัฒนธรรมของหมู่บ้านแหลมตึกแก เมื่อได้ข้อมูลจากการลงพื้นที่ภาคสนามแล้ว นำข้อมูลทั้งหมดมาจัดระบบ เรียบเรียง ตรวจสอบความสมบูรณ์ของข้อมูล ทำการวิเคราะห์ข้อมูล และเรียบเรียงเขียนเป็นรายงานการวิจัย ดังนี้

การวิเคราะห์ข้อมูล

ข้อมูลหลักที่ใช้วิเคราะห์ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม และใช้ข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เป็นข้อมูลสนับสนุน มีการถ่ายทอดดนตรีในรูปของเสียงเป็นตัวโน้ต (Transcriptions) โดยมีรายละเอียดของการศึกษาวิจัย เพื่อที่จะทำการรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

1. วัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการเล่นร้องเงี้ยวคณะพรสวรรค์ หมู่บ้านแหลมตุ๊กแก อำเภอเมือง จังหวัดภูเก็ต เป็นการวิเคราะห์ข้อมูลในลักษณะของการรวบรวมความรู้ด้านต่าง ๆ ได้แก่ วิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชาวเลหมู่บ้านแหลมตุ๊กแก ถิ่นฐานเดิมของชาวเล ชาวเลในเกาะสิเหร่ รูปร่างลักษณะ ภาษา ศาสนา พิธีกรรมต่าง ๆ ของชาวเลบ้านแหลมตุ๊กแก อำเภอเมือง จังหวัดภูเก็ต

2. วัฒนธรรมดนตรี เป็นการรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลด้านดนตรีที่ได้จากการศึกษาภาคสนาม ได้แก่ ประวัติความเป็นมาของร้องเงี้ยว ประวัติความเป็นมาของร้องเงี้ยวคณะพรสวรรค์ ประวัตินักดนตรี เครื่องดนตรี โอกาสที่ใช้ในการแสดง การถ่ายทอดดนตรีในรูปของเสียงเป็นตัวโน้ต (Transcriptions) และวิเคราะห์บทเพลงที่ใช้ในการแสดงร้องเงี้ยว

ข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์ ได้นำมาเรียบเรียงในรูปแบบการพรรณนาและสรุปเป็นรายงานการวิจัย

สรุปผลการวิจัย

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการสรุปผล โดยแบ่งเป็น 2 หัวข้อ ดังนี้

1. ศึกษาวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการเล่นร้องเงี้ยวคณะพรสวรรค์ หมู่บ้านแหลมตุ๊กแก อำเภอเมือง จังหวัดภูเก็ต

1.1 วิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชาวเล หมู่บ้านแหลมตุ๊กแก จังหวัดภูเก็ต

ชาวเลหมู่บ้านแหลมตุ๊กแก มีความเป็นไปได้ว่าอพยพมาจากทางตอนใต้ของประเทศไทย บริเวณประเทศอินโดนีเซีย แหลมมลายู มาเลเซีย และบางกลุ่มเชื่อว่าบรรพบุรุษของตนน่าจะมีต้นกำเนิดมาจากทางตอนล่างของประเทศพม่า

1.2 ชาวเลในเกาะสิเหร่ จังหวัดภูเก็ต

ชาวเลในเกาะสิเหร่ จังหวัดภูเก็ต ได้ตั้งรกรากในบริเวณที่เรียกว่า “เกาะกลาง” หรือ “แหลมร้าง” ในบริเวณเกาะสิเหร่เป็นแห่งแรก และอพยพโยกย้ายมาอยู่ที่บริเวณปลายแหลมหรือแหลมตุ๊กแก หมู่ 4 ตำบลเกาะสิเหร่ จนถึงปัจจุบัน ซึ่งชื่อที่ใช้เรียกชาวเลแหลมตุ๊กแก ได้แก่ ชาวเล ชาวน้ำ ชาวทะเล ชาวไทยใหม่

- นามสกุลชาวเล คือ ทะเลเล็ก คล่องสมุทร หาญทะเล ช้างน้ำ นาวารักษ์ ประโมังกิจ (เป็นนามสกุลที่ทางราชการประกาศใช้ตามพระราชบัญญัติในปี พ.ศ.2546 ในปัจจุบัน ชาวเลหมู่บ้านแหลมตึกแกได้ใช้นามสกุลนี้) ซึ่งนามสกุลของชาวเลล้วนมีความหมายเกี่ยวกับท้องทะเลหรือน้ำด้วยกันทั้งสิ้น

- รูปร่างลักษณะชาวเล คือ ผู้ชายรูปร่างไม่สูงไม่ต่ำ ผิวค่อนข้างคล้ำ หรือดำ กร้าน หน้าอกกว้างไหล่หนา นูนลำสัน ผมหักโคก โครงสร้างของกระดูกค่อนข้างใหญ่ หน้าผากกว้าง จมูกผาย กรามใหญ่ ตามีสีเดียวกับขนของร่างกาย ส่วนผู้หญิงจะมีลักษณะผอมสูง ผิวพรรณคล้ำ หรือดำกร้าน เป็นคนโครงสร้างใหญ่ ผสมส่วนใหญ่มักหักโคก ผมหาจมีสีแดงทอง

- การแต่งกายของชาวเลในอดีตและปัจจุบัน การแต่งกายของชาวเลในอดีต ผู้ชาย ไม่สวมเสื้อ นุ่งผ้าเดียวแค่ชิ้นเดียว หรือนุ่งโสร่ง ส่วนผู้หญิงนุ่งผ้ากระโจมอก คลุมเข่า ไม่ใส่เสื้อ ถึงแม้จะอยู่ในช่วงที่โตเป็นสาว บางครั้งใส่ผ้าถุงคลุมท่อนล่างเพียงอย่างเดียว โดยไม่ได้ปกปิดท่อนบนและไม่ได้แสดงรูปร่างลักษณะแต่อย่างใด

ปัจจุบันการแต่งกายของชาวเล เริ่มจะมีการพัฒนาให้คล้ายคลึงคนในสังคมเมืองมากขึ้น แต่ยังคงขาดแคลนความพึงพิถันในการดูแลความสะอาดของเครื่องนุ่งห่ม และชาวเลไม่ชอบอาบน้ำ ทำให้ดูสกปรกเป็นที่น่ารังเกียจของคนทั่วไป

- เชื้อสายชาวเลสี่เھر “อุรักลาไวย” หรือที่เรียกกันว่า “โด้ลังลาไ้ต” คือเผ่าพันธุ์ของชาวเล หมู่บ้านแหลมตึกแก เพราะชาวเลเผ่านี้จะใช้เวลาส่วนใหญ่ตั้งรกรากสร้างวัฒนธรรมอยู่บนผืนแผ่นดินมากกว่าเผ่าอื่นอย่างเห็นได้ชัดเจน จะออกไปทะเลก็เฉพาะเวลาทำมาหากินเท่านั้น

- บ้านเรือนของชาวเลในอดีตสร้างเพื่ออาศัยอยู่ชั่วคราว มีลักษณะเป็นกระท่อม พอที่จะกันแดดกันฝน ความกว้างประมาณ 4 X 5 เมตร พอหลบนอนได้เป็นเรือนไม้ มีใต้ถุนสูงห้องครัวก็ใช้พื้นที่อยู่ในตัวบ้านเช่นกัน แต่จะมีฝากันอีกที และการตั้งบ้านเรือนก็จะอยู่ในรูปแบบของการรวมกระจุก ติดๆ กันหลายบ้าน ซ้อนหน้าซ้อนหลัง มีทางเท้าพอเป็นทางเดินเข้าออกระหว่างบ้าน แต่การสร้างบ้านเรือนของชาวเลในปัจจุบันยังคงคล้ายกับบ้านสมัยก่อน มีการดัดแปลงทางด้านความแข็งแรง ของบ้านเรือนโดยใช้อุปกรณ์สมัยใหม่ เช่น การใช้ปูนซีเมนต์ หินทราย อิฐ กระเบื้อง สังกะสี ตะปู ไม้แปรรูป ตามฐานะสภาพรายได้ของครอบครัว สิ่งที่ยังคงเหมือนเดิมคือ การตั้งของบ้านเรือนยังคงรวมกระจุก ติดๆ กันหลายบ้าน

- อาชีพ ส่วนใหญ่ชาวเลของหมู่บ้านแหลมตึกแกในอดีต จนถึงปัจจุบันคือ การประกอบอาชีพประมง ในอดีตชาวเลผู้ชายเดินทางไปประกอบอาชีพโดยใช้เรือพายไปกลาง ทะเล แล้วจึงดำน้ำลงไปพร้อมฉมวก ซึ่งเป็นเครื่องมือที่ใช้จับสัตว์น้ำมีลักษณะเป็นด้ามปลาย แหลม คล้ายหอก ว่ายไล่แทงปลา จนชาวเลได้รับฉายาว่า “ผู้ว่ายน้ำเร็วกว่าปลา” และหาของใน ท้องทะเลขึ้นมาแปรรูป ขายให้กับพ่อค้าคนกลาง เช่น กังปั้งหา กระ เบนท้องน้ำ เปลือกหอย ใหญ่ เป็นต้น

ในปัจจุบันชาวเลได้หันมาใช้เรือหางยาวที่มีเครื่องยนต์เพื่อลดเวลาในการ เดินทาง และเพิ่มระยะทางที่ไกลออกไป ส่วนอุปกรณ์ในการจับสัตว์น้ำก็เปลี่ยนมาเป็นอวน ไช แห คันเบ็ดลูกกรอก ซึ่งรวมถึงต้นทุนที่สูงขึ้นในการประกอบอาชีพประมง

- ศาสนา เดิมชาวเลไม่มีศาสนา แต่ชาวเลมีความเชื่อในเรื่องของภูตผี ปีศาจที่สิงสถิตอยู่ในภูเขาในระแวกที่ตนอยู่จะให้ความคุ้มครองแก่คนในหมู่บ้านชาวเล และเชื่อว่า หากทำผิดต่อภูตผีก็ต้องคำสาปที่เป็นผลร้ายต่อตน ชาวเลได้หันมาเริ่มนับถือศาสนาพุทธ อิสลาม และความเชื่ออย่างเดิมก็เปลี่ยนไปด้วยเหตุคือเมื่อหลวงปู่สุภา กันตสีโล ภิกขุ เข้ามาตั้ง สำนักสงฆ์ที่เกาะสิเหร่ หลวงปู่ได้เกณฑ์ชาวเลมาช่วยสร้างสำนักสงฆ์แห่งนี้ขึ้น จึงทำให้ชาวเลหัน มานับถือศาสนาพุทธในบางส่วน และยังคงมีชาวเลบางส่วนที่นับถือศาสนาอิสลาม ซึ่งเกิดจาก การซึมซับจากชาวมุสลิมในบริเวณนั้น

- พิธีกรรมของชาวเล

1. พิธีเกี่ยวกับการเกิดของชาวเล
2. พิธีกรรมเกี่ยวกับการแต่งงาน
3. พิธีกรรมเกี่ยวกับการตาย

- ประเพณีของชาวเล

1. ประเพณีขอทานงานบุญสารทเดือนสิบ
2. ประเพณีลอยเรือ

1.3 ประวัติความเป็นมาของรองเง็ง

เป็นการสืบทอดต่อกันมาโดยไม่ทราบหลักฐานที่แน่ชัดว่าใครเป็นผู้ริเริ่ม และ เกิดขึ้นในปีใด เป็นเพียงการสืบทอดกันเป็นรุ่น ๆ เป็นการละเล่นที่นิยมเล่นกันในหมู่ชาวไทย อิสลามและกลุ่มของชาวเลที่อาศัยอยู่ตามเกาะแถบชายฝั่งทะเล

รองเง็งเป็นบทเพลงที่กล่าวถึงความงดงามของธรรมชาติ และวิถีความเป็นอยู่ของชาวเล โดยมีการผสมผสานเครื่องดนตรีของชาติต่างๆ เข้าด้วยกัน โดยการด้นสดตามอารมณ์และ

เหตุการณ์ที่ผู้ร้องสัมผัสอยู่ในขณะนั้น แต่ทำนองยังคงเดิม ร่องเง้งเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงความเจริญทางวัฒนธรรมของชาวเลที่ได้รับการสืบทอดและเผยแพร่ให้คนในท้องถิ่น คนต่างถิ่น ได้รู้จัก

1.4 ประวัติความเป็นมาของร่องเง้งคณะพรสวรรค์

ร่องเง้งคณะพรสวรรค์ ก่อตั้งโดยนายอาจ ประโมกิจ โดยการชักชวนเด็ก ๆ ในหมู่บ้านมาหัดเล่นร่องเง้ง และแม่จั่ว บุตรสาวของนายอาจ ก็ได้ฝึกหัดการเล่นร่องเง้งและเป็นผู้ที่ร้องร่องเง้งได้เก่งในขณะนั้น เมื่อนายอาจเสียชีวิต แม่จั่วก็ได้ขึ้นมาเป็นหัวหน้าวงร่องเง้ง และได้ตั้งชื่อว่า “คณะพรสวรรค์” พร้อมทั้งนำคณะร่องเง้งออกแสดงตามงานต่างๆ เพื่อเป็นการหารายได้ให้กับคนในคณะ และเป็นการเผยแพร่วัฒนธรรมของตนให้เป็นที่รู้จัก

1.5 ประวัตินักดนตรีในคณะพรสวรรค์

นักดนตรีร่องเง้ง ในคณะพรสวรรค์ส่วนใหญ่แล้วจะเป็นลูกหลานของชาวเลในหมู่บ้านแหลมตึกแก โดยสืบทอดกันมาจากบรรพบุรุษ และส่วนใหญ่จะสืบทอดกันมาด้วยวิธีการจดจำจากการถ่ายทอดโดยตรงจากรุ่นสู่รุ่น

1.6 เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีได้รับอิทธิพลมาจากมลายูไม่ว่าจะเป็นทั้งชื่อที่เรียก รวมถึงวิธีการเล่น เครื่องดนตรีร่องเง้งคณะพรสวรรค์ ได้แก่ รำมะนา ได้แก่ รำมะนาแม่ และ รำมะนาลูก กระจับ ฉิ่ง ฉาบเล็ก ไวโอลิน แทมโบริน และโหม่ง

1.7 การแต่งกายในการเล่นร่องเง้ง

ชุดที่ใช้ในการเล่นร่องเง้ง เรียกว่า ชุดยอหย่า ซึ่งเป็นชุดที่ได้รับอิทธิพลมาจากประเทศอินโดนีเซีย และมาเลเซีย โดยจะใช้ผ้าลูกไม้ตัดเป็นเสื้อ และจะใช้ผ้าปาเต๊ะเป็นผ้าถุงท่อนล่าง ซึ่งผ้าลูกไม้และผ้าปาเต๊ะที่ใช้จะมีสีสันสวยงาม เครื่องประดับเป็นสร้อยมุก และเกล้ามวยผมแล้วทัดดอกไม้ ชุดยอหย่านี้จะใช้ในโอกาสที่เป็นงานพิธีการ หรือใช้ในงานแสดงตามที่ต่าง ๆ เท่านั้น ปัจจุบันร่องเง้งยังคงแสดงในรูปแบบเดิม แต่จะเพิ่มเติมการรำร่องเง้งที่ใช้ชุดที่ดูทันสมัยขึ้น จะใช้เป็นชุดร่ายวงแทนการแต่งกายแบบเดิมๆ โดยจะให้ผู้รำใส่เสื้อผ้าที่มีสีสัน นุ่งกระโปรงสั้นๆ ผัดหน้าขาว เสื้อแขนกุด

1.8 ร้องแจ้งในพิธีการลอยเรือ

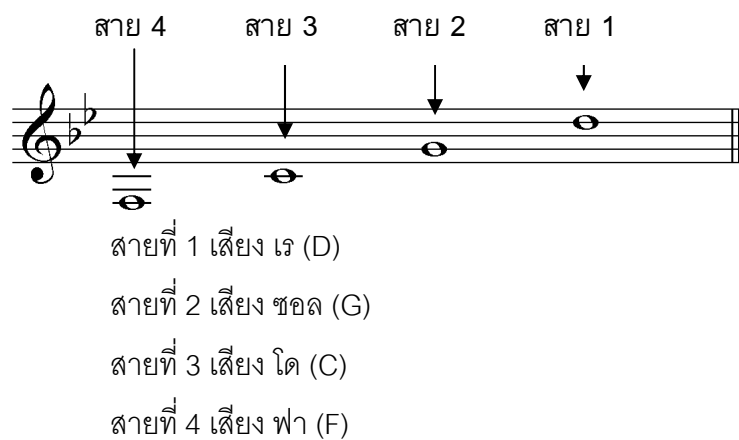
การร้องแจ้งจะมีการไหว้ครูก่อนทุกครั้งก่อนที่จะมีการแสดง สิ่งของที่ใช้ในพิธีเทียน 1 เล่ม รูป 3 ดอก หมากพลู 3 คำ เงิน 100 บาท เหล้าขาว 1 ขวด มีเพลงที่ใช้ในการไหว้ครูอยู่ 3 เพลง คือ ลาภูดูวา, มะอีนัง, อะยัมดีเด๊ะ เพื่อเป็นการบอกเจ้าที่เจ้าทางให้คุ้มครองและให้การแสดงดำเนินไปอย่างราบรื่นไม่มีอุปสรรคใดๆ ต่อมาก็จะเล่นเพลงตามอวยาศัย และก่อนจะปิดการแสดงจะให้เพลงเพื่อบอกลาเจ้าที่เจ้าทางและผู้ชมการแสดงด้วยเพลงตะเบะจีเจ๊ะ แล้วจึงถือว่าจบการแสดง ในพิธีลอยเรือจะต้องประกอบพิธีไหว้ครูเช่นนี้เหมือนกัน เพียงแต่การแสดงยาวนานกว่า นับตั้งแต่การแห่เรือ ฉลองเรือไปจนถึงกระทั่งวันรุ่งขึ้นในพิธีลอยเรือ

1.9 โอกาสที่ใช้ในการแสดง

1. ใช้ในงานนักขัตฤกษ์ต่างๆ
2. งานรับจ้างแก้บน
3. งานขึ้นบ้านใหม่ของชาวเล
4. งานพิธีลอยเรือ
5. งานแต่งงาน
6. งานบวช
7. เล่นเพื่อความสนุกสนานในหมู่คณะ
8. รับจ้างแสดงให้กับหน่วยงานต่างๆ ทั้งรัฐ และเอกชน

2. ผลการวิเคราะห์บทเพลงในการเล่นรองเง้งคณะพรสวรรค์ หมู่บ้านแหลม ตุ๊กแก อำเภอเมืองจังหวัดภูเก็ต

บทเพลงที่ใช้ในการเล่นรองเง้ง ใช้ไวโอลินในการบรรเลงทำนองหลัก การตั้งเสียง
นักดนตรีจะตั้งเสียงตามความรู้สึก เมื่อเทียบสายที่ 1 ตามหลักดนตรีสากลเสียงที่ได้จะมีความ
ใกล้เคียงกับเสียง เร (D) หลังจากนั้น สายที่ 2 เทียบเสียงเป็นคู่ 5 ของสายที่ 1 ได้เสียง ซอล (G)
สายที่ 3 เทียบเสียงเป็นคู่ 5 ของสายที่ 2 ได้เสียง โด (C) และ สายที่ 4 เทียบเสียงเป็นคู่ 5 ของ
สายที่ 3 ได้เสียง ฟา (F) ดังนี้



การวิเคราะห์บทเพลงในการวิจัยครั้งนี้ เป็นการวิเคราะห์บทเพลงในการเล่นรองเง้ง
จำนวน 15 เพลง ได้แก่

เพลงที่ 1 เพลงลาภูดูวา	}	เพลงไหว้ครู
เพลงที่ 2 เพลงมะฮินัง		
เพลงที่ 3 เพลงอายมดีเด๊ะ		
เพลงที่ 4 เพลงหาดยาว		
เพลงที่ 5 เพลงตะลักตักตัก		
เพลงที่ 6 เพลงเจ๊ะสุลง		
เพลงที่ 7 เพลงปราชูงาเจ๊ะ		
เพลงที่ 8 เพลงปาภูเกล้ง		
เพลงที่ 9 เพลงกลินติง		
เพลงที่ 10 เพลงสะเจ้าะลากี		
เพลงที่ 11 เพลงตะรังบุลัน		

เพลงที่ 12 เพลงชีนानู๋

เพลงที่ 13 เพลงปารีโย๊ะ

เพลงที่ 14 เพลงมะอีนังสะแลดัง

เพลงที่ 15 เพลงตะเบ๊ะจ๊ะ (เพลงลา)

จากการวิเคราะห์บทเพลงทั้ง 15 เพลง สามารถสรุปผลได้ดังนี้

1. รูปพรรณหรือพื้นผิว (Texture)

บทเพลงทั้ง 15 เพลง มีลักษณะเป็นบทเพลงทำนองเดียว (Monophony) โดยมีไวโอลิน 1 คันบรรเลงทำนองและมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูริน (Tamburin) โหม่ง กรับ ฉาบเล็ก

2. รูปแบบเพลง (Form)

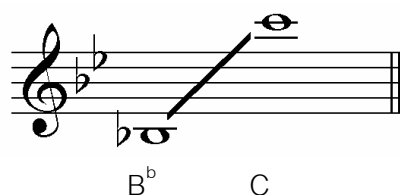
รูปแบบของบทเพลงทั้ง 15 เพลง เป็นเพลงท่อนเดียว แต่มีบทเพลงที่มีลักษณะแตกต่างจากบทเพลงอื่น คือ เพลงลากูคูวาและเพลงมะอีนัง ซึ่งมีรูปแบบโครงสร้างของบทเพลงแบ่งออกได้เป็น 3 ส่วน คือ ท่อนนำ : ท่อนทำนองเพลง : ท่อนสรุป มีการบรรเลงซ้ำในท่อนเพลง (Theme) โดยยึดทำนองหลักของเพลงเอาไว้ในลักษณะของการแปรทำนอง ด้วยวิธีการด้นทำนองให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายจากปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลง

3. ทำนองเพลง (Melody)

บทเพลงทั้ง 15 เพลง ที่ถอดบันทึกเป็นโน้ตสากล มีทำนองหลัก 1 ทำนอง สามารถนำมาวิเคราะห์ตามองค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

3.1 ช่วงกว้างของเสียง (Range)

คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดถึงเสียงสูงสุดที่ใช้ในบทเพลง จากการวิเคราะห์บทเพลงทั้ง 15 เพลงพบว่า เสียงใช้เสียงต่ำสุด คือ เสียง ที แพลต (B^b) และเสียงสูงสุด คือ เสียง โดสูง (C) ดังรูป



3.2 กระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern)

กระสวนจังหวะของบทเพลงทั้ง 15 เพลง เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน มีรูปแบบที่หลากหลาย ที่พบบ่อยในทุกเพลง ได้แก่

รูปแบบกระสวนจังหวะที่พบบ่อยที่สุด คือ



รูปแบบกระสวนจังหวะที่พบรองลงมา คือ



4. การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic contour)

การเคลื่อนที่ของทำนอง เป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงทั้ง 15 เพลง พบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนอง 3 รูปแบบ ดังนี้

4.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง

การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง คือ การเคลื่อนที่ของทำนองไปในระดับเสียงเดิม พบในบทเพลงทั้ง 15 บทเพลง

4.2 การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง

การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือการเคลื่อนที่ของทำนองเรียงตามลำดับขั้นเสียงทีละขั้น โดยไม่มีการข้ามเสียง พบทั่วไปในบทเพลง

4.3 ทิศทางการดำเนินทำนอง

ทิศทางการดำเนินทำนองในของบทเพลงทั้ง 15 เพลง มีหลายชนิด ได้แก่ ทิศทางทำนองขึ้น ๆ ลง ๆ ทำนองสูงขึ้นเรื่อย ๆ ต่ำลงเรื่อย ๆ และมีการซ้ำทำนองเดิม โดยจะอยู่กระจายทั่วไปในบทเพลง

5. การใช้ชั้นคู่ประสาน

การใช้ชั้นคู่ประสานส่วนใหญ่เป็นการเล่นแบบกระทยาย ซึ่งเป็นเทคนิคเฉพาะของเครื่องดนตรี คือ ไวโอลิน (Violin) ผู้เล่นจะจงที่จะสักระทยายเพื่อให้เกิดสีสันและความไพเราะแก่บทเพลง เทคนิคการใช้ชั้นคู่ประสานในบทเพลงทั้ง 15 เพลง ได้แก่ การใช้ชั้นคู่ 5, คู่ 2, คู่ 3, คู่ 4 และ คู่ 8 ชั้นคู่ที่พบบ่อยที่สุดในทุกเพลง คือ คู่ 5

อภิปรายผล

การศึกษาวิจัยเรื่องการศึกษาบทเพลงประกอบการเล่นรองเง้งจังหวัดภูเก็ต : กรณีศึกษา รองเง้งคณะพรสวรรค์ ในครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูลเป็นกระบวนการที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กัน ผลการวิเคราะห์ตามความมุ่งหมายของการวิจัยนั้นได้ปรากฏชัดเจนแล้วตั้งแต่ในบทที่ 4 ดังนั้นในส่วนนี้ผู้วิจัยจะได้อภิปรายเพิ่มเติมดังนี้

การเล่นรองเง้งของชาวเล คณะพรสวรรค์ ในหมู่บ้านแหลมตึกแก ได้รับเอาวัฒนธรรมจากมลายูมาผสมผสานกับวิถีชีวิตชาวเล จนกลายเป็นเอกลักษณ์ของชาวเล บ้านแหลมตึกแก โดยมีแม่จั่ว ประโมทกิจ เป็นหัวหน้าคณะ การเล่นรองเง้งของคณะพรสวรรค์ ได้รับการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะจากคนรุ่นปู่ย่าตาทวด และรักษา สืบทอดมาได้จนถึงทุกวันนี้

ปัจจุบันการเล่นรองเง้งในหมู่บ้านแหลมตึกแกยังคงนิยมเล่นในงานพิธีกรรมต่าง ๆ แต่สิ่งที่เปลี่ยนแปลงไปคือ มีการนำเอาการเล่นรองเง้งไปเป็นจุดขายเพื่อการท่องเที่ยว เนื่องจากการเล่นรองเง้งสะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวเล และยังสร้างรายได้ให้กับกลุ่มชนชาวเล หมู่บ้านแหลมตึกแก

ผู้วิจัยได้ออกเก็บข้อมูลภาคสนามที่บ้านแหลมตึกแก ตั้งแต่ ปี 2545-ปัจจุบัน ทำให้ได้เรียนรู้วัฒนธรรม ได้มีส่วนร่วมในกิจกรรมต่าง ๆ และมีความผูกพันกับชาวบ้านแหลมตึกแก จนกระทั่งในวันที่ 26 ธันวาคม 2547 ได้เกิดเหตุการณ์ธรณีพิบัติ คลื่นยักษ์สึนามิพัดถล่มชายฝั่งทะเลแถบอันดามัน หมู่บ้านชาวเลแหลมตึกแกได้รับผลกระทบจากคลื่นยักษ์ ทำให้บ้านเรือนเสียหาย หลังจากเหตุการณ์ในวันนั้น ทางรัฐบาลได้เข้าไปช่วยเหลือสร้างบ้านเรือน ทำให้รูปแบบของบ้านเรือนชาวเลแบบดั้งเดิมที่สร้างจากวัสดุธรรมชาติเปลี่ยนไปเป็นอิฐ เป็นปูน มีความมั่นคงถาวร ทำให้วิถีชีวิตของชาวเลเปลี่ยนแปลงไป แต่สิ่งหนึ่งที่คลื่นยักษ์สึนามิไม่สามารถทำลายได้ คือ การเล่นรองเง้ง โดยมีแม่จั่ว ประโมทกิจ แม่เพลงแห่งท้องทะเลอันดามัน ที่ยังคงอนุรักษ์ให้การเล่นรองเง้งอยู่กับชาวเลสืบไป

ขอแสดงความเสียใจอย่างสุดซึ้งกับผู้สูญเสียชีวิตจากเหตุการณ์ภัยพิบัติในครั้งนี้

ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยต่อไป

จากการศึกษาวิจัยเรื่องบทเพลงประกอบการเล่นร้องเง้จังหวัดภูเก็ต : กรณีศึกษา
ร้องเง้คณะพรสวรรค์ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยต่อไป ดังนี้

1. การศึกษาการเล่นร้องเง้จังหวัดภูเก็ตในครั้งนี้ เป็นการศึกษาวิจัยเฉพาะบทเพลง
ประกอบการเล่นร้องเง้ที่บรรเลงโดยไวโอลิน สามารถทำการศึกษาวิจัยเพลงร้องที่ไม่มีการ
บรรเลงดนตรีประกอบได้
2. การศึกษาการเล่นร้องเง้จังหวัดภูเก็ตในครั้งนี้ เป็นการศึกษาวิจัยเฉพาะคณะ
พรสวรรค์ สามารถทำการศึกษาวิจัยเรื่องร้องเง้จากคณะอื่น ๆ ที่ยังคงมีอยู่ในภาคใต้
3. สามารถทำการวิจัยเชิงเปรียบเทียบเรื่องร้องเง้ ของคณะต่าง ๆ ที่ยังคงมีอยู่ใน
ภาคใต้
4. การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ศึกษาเจาะลึกในเรื่องร้องเง้ของชาวเล เท่านั้น สามารถ
ทำการศึกษาวิจัยรายละเอียดหรือองค์ประกอบอื่น ๆ ของชาวเล เช่น พิธีกรรม ความเชื่อ ศาสนา
การเปลี่ยนแปลงทางสังคมของชาวเล เป็นต้น

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

- กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2540). *พื้นฐานมานุษยวิทยาภาควัฒนธรรม*. เอกสารประกอบคำสอน วิชา มส 592 (HS 592) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.
- กิ่งแก้ว เพ็ชรราช. (2545). *เอกสารคำสอน รายวิชา คติชนวิทยา. คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏอุตรดิตถ์*.
- กลั่น คงเหมือนเพชร. ม.ป.ป. *บทเพลงจากท้องทะเล “ร้องแจ้ง”*. วิทยาลัยพลศึกษาจังหวัดกระบี่.
- กลั่น คงเหมือนเพชร; และคนอื่น ๆ. (2544). *ร้องแจ้งฝั่งอันดามัน : เนื้อหา รูปแบบ และการสืบสานทางวัฒนธรรม*. สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ. ถ่ายเอกสาร.
- แก้วกร เมืองแก้ว. (2540). *มังคละ : กรณีศึกษาวงดนตรีพื้นบ้านของนายพรต คชนิล*. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- ไชแสง ศุขะวัฒนะ. (2529). *สังคีตนิยม ว่าด้วย : ดนตรีตะวันตก*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิชย์.
- จรินทร์ เทพสงเคราะห์. (2540). *การศึกษาบทเพลงในดนตรีกาหลอในจังหวัดสงขลา*. ปริญญานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม. *ดนตรีชาวเขาเผ่ามูเซอ : กรณีศึกษาหมู่บ้านห้วยหลวง อำเภอแม่สาย จังหวัดเชียงใหม่*. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- จรัส ทองจีน. (2536). *ชาวเลในจังหวัดภูเก็ต การศึกษาสภาพชุมชนเพื่อหาแนวทางการจัดการศึกษา นอกโรงเรียนสำหรับชนกลุ่มน้อย*. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. (การศึกษาผู้ใหญ่) กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.ถ่ายเอกสาร

- ชวลา จินดาผ่อง. (2538). *การศึกษาลิเกป่าในจังหวัดตรัง*. ปริญญาโท ศศ.ม.(ไทยคดีศึกษา)
สงขลา : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ภาคใต้. ถ่ายเอกสาร.
- ณัชชา ไสคติยานุรักษ์. (2542). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลง
กรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณรงค์ วันดี. (2530). *สังคมและวัฒนธรรมไทย*. ภาควิชาสังคมวิทยา คณะมนุษยศาสตร์
และสังคมศาสตร์ วิทยาลัยครูเชียงใหม่.
- ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์. (2538). *มานุษยดนตรีวิทยา ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้*. วิทยาลัยดุริยางคศิลป์
มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ณัชชา ไสคติยานุรักษ์.(2544).*สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*.พิมพ์ครั้งที่ 2 .กรุงเทพมหานคร :
สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- นิคม มูลิกะคามะ. บรรณาธิการ. (2541). *แนวทางการพัฒนา คุณภาพมาตรฐานทาง
วัฒนธรรม*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากรร่วมกับ สำนักผู้ตรวจราชการกระทรวงศึกษาธิการ.
- นิวัต เกิดปากแพรก. (2544) .*การวิเคราะห์องค์ประกอบที่สำคัญในบทเพลงชาวเล โดยใช้ทฤษฎี
ตะวันตก*. คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏภูเก็ต.
- ปัญญา รุ่งเรือง. (2546). *ประวัติการดนตรีไทย*. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- ปัทมาพร ชเลิศเพชร. (2542). *ชีละ : การละเล่นพื้นเมืองภาคใต้*. โครงการจัดตั้ง
คณะศิลปกรรมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสงขลา.
- ปรียา หิรัญประดิษฐ์. (2533). *ศิลปะ การละเล่นและการแสดงพื้นบ้านในสังคมไทย*. นนทบุรี :
มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมมาธิราช.
- ประทีป นักปี. (มปป.). *คู่มือการสอนวิชาดุริยาง 101 ดนตรีไทย*. ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ คณะ
มนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ พิษณุโลก.
- ประเทือง เครือหงส์. (2519). *ชาวน้ำ (ชาวทะเล) ในเมืองไทย*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์และทำปก
เจริญผล.
- ประพนธ์ เรืองณรงค์. (2529). *“ร้องเง้ง” สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 8*. สถาบันทักษิณ
คดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา.
- ประสิทธิ์ เลี้ยวศิริพงศ์. (2529,ตุลาคม). *ถนนดนตรี*. 1 (1) : 10.

- พรรณราย คำโสภา. (2542). *การวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านกันตรึมของหมู่บ้านดงมัน จังหวัดสุรินทร์*.
 ปริญญาานิพนธ์ ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัย
 ศรีนครินทรวิโรฒ.ถ่ายเอกสาร
- ไพโรจน์ ดั่งวิเศษ. (2535). *ดนตรีพื้นเมืองภาคใต้*. คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ วิทยาลัย
 ครูสงขลา. สำนักงานสถิติจังหวัดภูเก็ต.
- ภิญญา จิตต์ธรรม. (2516). *คติชาวบ้าน อันดับ 1 เพลงชาวบ้าน*. วิทยาลัยครูสงขลา.
- มานพ วิสุทธิแพทย์. (2533). *ดนตรีไทยวิเคราะห์*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.
- มนตรี ตราโมท. (2538). *ดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- ยศ สันตสมบัติ. (2544). *มนุษย์กับวัฒนธรรม*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ :
 มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- เรณู โกศินานนท์. (2534). *รายงานการสัมมนาทางวิชาการ เรื่อง พัฒนาการทางวัฒนธรรม :*
กรณีทักษิณ. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.
- วิมลศรี อุปรมย์. (มปป.). *ดนตรีในระบบการเรียนการสอน*. กรุงเทพมหานคร : รวมใจสหกิจ.
- ศรีศักร วัลลิโภดม. (2535). *ดนตรีนาฏศิลป์กับเศรษฐกิจและสังคมสยาม*. กรุงเทพฯ: เรือนแก้ว
 การพิมพ์.
- ศรัณย์ นักรบ. *ดนตรีชาวเขาเผ่าเหยา กรณีศึกษาหมู่บ้านผาเตือ อำเภอแม่ฟ้าหลวง จังหวัด*
เชียงราย. ปริญญาานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย
 มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดภูเก็ต.(2536). *ประวัติและผลงาน นางจิว ประโม่งกิจ*.ถ่ายเอกสาร.
- สมหมาย ปิ่นพุทธศิลป์. (2529). *ประเพณีลอยเรือชาวเล*. ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมวิทยาลัยครูภูเก็ต
 สหวิทยาลัยทักษิณ วิทยาเขตภูเก็ต.
- สังต์ ภูเขาทอง. (2532). *การดนตรีไทยและเข้าสู่ดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์
 มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร. ถ่ายเอกสาร.
- เสฐียรโกเศศ. (2496). *วิวัฒนาการแห่งวัฒนธรรม*. ม.ป.พ. พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ.
- สถาพร ศรีลัจจัง; และ เวียน ชนะกุล. (2529). “หล่อแห่ง”. สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม
 10. สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา.

- สถาพร ศรีสัจจัง. (2533). *การประสมประสานทางสังคม - วัฒนธรรมไทยพุทธและไทยมุสลิม ที่ปรากฏในการเล่นล้อแห่งของอำเภอกันตัง จังหวัดตรัง*. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒสงขลา.
- สาคร พรหมนิ. (2538). *วิเคราะห์วัฒนธรรมที่ปรากฏในเพลงกล่อมเด็ก อำเภอปากพนัง จังหวัดนครศรีธรรมราช*. ปรินญานิพนธ์ ศป.ม. สงขลา. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒภาคใต้. ถ่ายเอกสาร.
- สิวาวุธ สุทธิ. (2546). *การศึกษาดนตรีโนราลงครุ*. ปรินญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- สุกรี เจริญสุข (2529,ตุลาคม). *ถนนดนตรี*. ปีที่1 ฉบับที่1 : 27-31.
- สุดาร่า สุขฉายา. (2543). *เพื่อความเข้าใจในแผ่นดินภูเก็ต*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์กรุงเทพ.
- สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (2524). *ดนตรีพื้นเมืองภาคใต้*. กรุงเทพฯ: กรุงเทพมหานครการพิมพ์.
- สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (2525). *วัฒนธรรมพื้นบ้าน แนวปฏิบัติภาคใต้*. กรุงเทพฯ: กรุงเทพมหานครการพิมพ์.
- สุพัตรา สุภาพ. (2536). *สังคมและวัฒนธรรม ค่านิยม ครอบครัว ศาสนา ประเพณี*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.
- สุภา วัชรสุขุม. (2530). *รองเง็ง : นาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้*. ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมยะลา.
- อารี สุขะเกศ. (2543). *เอกสารประกอบการอบรม วิชาการเรียงเรียงเสียงประสาน*. โปรแกรมวิชาดนตรีสากล สถาบันราชภัฏจันทรเกษม.
- อารีย์รัตน์ เรืองกำเนิด. (2543). *การศึกษาวงหมองครีมี ดนตรีสำหรับงานศพในจังหวัดชุมพร*. ปรินญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- อุดม หนูทอง. (2531). *ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านภาคใต้*. ภาควิชาภาษาไทยและภาษาตะวันออก คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา.
- อุดม หนูทอง. (2524). *ดนตรีพื้นเมืองภาคใต้*. กรุงเทพฯ: กรุงเทพมหานครการพิมพ์.
- อังคณา ใจเหิม. (2543). *การวิเคราะห์ดนตรีพื้นเมืองเหนือ*. ปรินญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

รายชื่อผู้ให้สัมภาษณ์

1. คุณจรัส กิตติเวช สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 2 สิงหาคม 2547
2. แม่จั่ว ประโมังกิจ สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 9 – 10 ตุลาคม 2546
3. ผศ.สมหมาย ปิ่นพุทธสิน สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 10 ตุลาคม 2546
4. นายตั้งลี ประโมังกิจ สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 1 สิงหาคม 2547
5. นายจิรศักดิ์ จั่วสกุล สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 4 สิงหาคม 2547
6. นายบุญรอด ประโมังกิจ สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 11 กันยายน 2547

ภาคผนวก ข

ประวัติและผลงานแม่จั่ว ประโมังกิจ



ภาพประกอบ 58 แม่จั่ว ประโมังกิจ

แม่จั่ว ประโมังกิจ ผู้มีผลงานดีเด่นด้านวัฒนธรรมสาขา ศิลปการแสดงของศูนย์วัฒนธรรม
จังหวัดภูเก็ต

แม่จั่ว ประโมังกิจ เกิดเมื่อ พ.ศ.2477 ปัจจุบันอายุ 71 ปี เป็นบุตรของนายองอาจ และนาง
จำปาง ประโมังกิจ นามสกุล ประโมังกิจ เป็นนามสกุลพระราชทานจากสมเด็จพระ
พระศรีนครินทราบรมราชชนนี ที่ทรงพระราชทานนามสกุลให้เผ่าชาวเลได้ที่ เกาะสิเหร่ว่า
“ประโมังกิจ” ซึ่งมาจากอาชีพส่วนใหญ่ของคนในหมู่บ้าน นางจั่ว จบการศึกษาสูงสุดชั้น
ประถมศึกษาชั้นปีที่ 2 โรงเรียนบ้านเกาะสิเหร่ ต.รัษฎา อ. เมือง จ.ภูเก็ต

แม่จั่ว ประโมังกิจ เร่ร่อนตามพ่อแม่ออกหาอาหารในท้องทะเลอันดามัน ยามว่างก็มี
โอกาสเรียนการรำรำ ที่เรียกว่า “รองเง็ง” จากยายป้าชั่ว สามารถจำบทเพลงและท่วงท่าทำนองการ
รำรำได้มากที่สุด เริ่มครั้งแรกตอนอายุ 11 ปี และได้เป็นหัวหน้าคณะตอนอายุ 15 ปี

แม่จั่ว ประโมงกิจ จึงได้รับความไว้วางใจเป็นครูของโรงเรียนต่าง ๆ เช่น โรงเรียนสตรีภูเก็ต
โรงเรียนพิบูลสวัสดิ์ โรงเรียนบ้านเกาะสิเหร่ โรงเรียนเทศบาลปลุกปัญญา เป็นต้น

หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 แม่จั่ว ประโมงกิจ ได้แต่งงานตามพิธีของเผ่าเลได้ กับ
นาย มะเก็น ประโมงกิจ ปลุกสร้างกระท่อมอยู่ที่หาดกลาง เกาะสิเหร่ และเมื่อถูกไล่ที่ก็ได้เดินทาง
พร้อมสมาชิกเผ่ามาพำนักอยู่ในที่ดินเอกชนบริเวณ แหลมตึกแก เกาะสิเหร่ ระยะห่างจากที่เดิมทาง
ทะเลประมาณ 1 กิโลเมตร ระยะทางเดินเท้าประมาณ 3 กิโลเมตร นางจั่ว ประโมงกิจ มีบุตรทั้งหมด
12 คน คือ 1.พันลอย (เสียชีวิต) 2.เม้งจั่ว 3.ทมิฬ (เสียชีวิต) 4.อึดัม 5.อีเก็น 6.ทเมศ (เสียชีวิต) 7.
ธานินทร์ 8.ธานี 9.บุญชู 10.บุญศรี 11.ชูศักดิ์ 12.แหวง (เสียชีวิต)

ปัจจุบัน แม่จั่ว ประโมงกิจ อาศัยอยู่กับลูกชายและลูกสะใภ้ อยู่บ้านเลขที่ 36 หมู่ 5
บ้านแหลมตึกแก เกาะสิเหร่ ต.รัชฎา อ.เมือง จ.ภูเก็ต 83000

เกียรติคุณและรางวัลที่ได้รับ

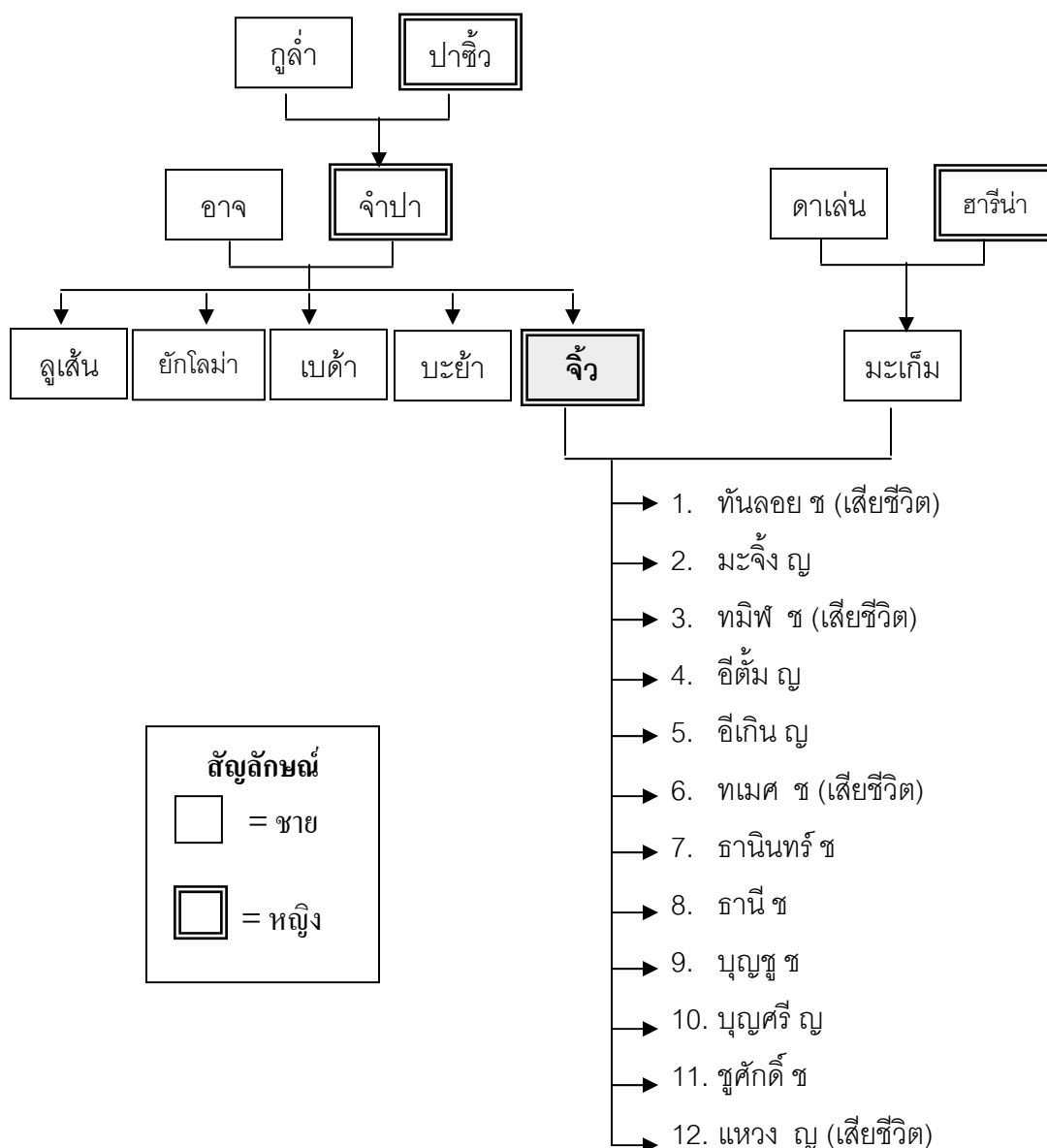
- รางวัลชนะเลิศในการร้องเงี้ยวของจังหวัดสตูล ประมาณ พ.ศ. 2520
- เข้าเฝ้าพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ร้องเงี้ยวถวายในพระตำหนักจิตรลดารโหฐาน ปี พ.ศ.2521
- ร้องเงี้ยวถวายสมเด็จพระเทพรัตนสุภาฯ สยามบรมราชกุมารี เมื่อพระองค์เสด็จเยี่ยมเผ่าเลได้ที่เกาะสิเหร่เมื่อปี พ.ศ. 2533
- นักอนุรักษ์มรดกไทยดีเด่น สาขาคดนตรีและนาฏศิลป์ ประจำปี พ.ศ.2535 ของคณะกรรมการอนุรักษ์มรดกไทย รับพระราชทานโล่และเข็มเกียรติคุณอนุรักษ์มรดกไทย จากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุภาฯ สยามบรมราชกุมารี เมื่อ 17 กรกฎาคม 2535 ณ พระตำหนักสวนจิตรลดารโหฐาน กรุงเทพมหานคร

แม่จั่ว ประโมงกิจ ได้ดำเนินการงานทางด้านการร้องและร้องเงี้ยว เพื่อนันทนาการบันเทิง มา
ตั้งแต่ พ.ศ. 2488 จนถึงปัจจุบัน เป็นเวลา 59 ปี เป็นหัวหน้าคณะร้องเงี้ยวชาวเลเกาะสิเหร่ที่ได้รับ
ชื่อเสียงขจรขยายทั่วฝั่งทะเลอันดามัน ร้องเงี้ยวเป็นกิจกรรมบันเทิงที่ชาวได้รับเข้าเป็นกิจกรรม
ของงาน คณะของแม่จั่ว จึงรับงานเฉลี่ยหลายงาน ซึ่งก็แล้วแต่ช่วงเทศกาลหรือโอกาสที่จ้าง

แม่จั่ว ประโมงกิจ มีความสามารถในการด้นกลอนสดเป็นทำนองเพลงร้องเงี้ยว ปฏิภาณไหว
พริบที่ต่อกลอนเพลงร้องเงี้ยว ออกงานเพื่อการกุศลไม่สามารถนับครั้งได้

แม่จิวเคยร่วมแสดงภาพยนตร์ เรื่องสะพานรักสารสิน ของเป๊ยก โปสเตอร์ ร่วมแสดงละครโทรทัศน์เรื่อง มัสยา ถ่ายทำสารคดีโทรทัศน์ รายการบ้านทุ่งพัฒนา ถ่ายแบบโฆษณาให้โรงแรมกะตะธานี จ.ภูเก็ต ถ่ายทำวิดีโอ สารคดี ทั้งไทยและต่างประเทศ ไม่ต่ำกว่า 30 หน่วยงาน และร่วมแสดงภาพยนตร์เรื่อง THE BEACH

วงศ์ญาติ แม่จิว ประโมังกิจ



ตัวอย่างรางวัลที่ได้รับ



ภาพประกอบ 59 เข็มพระราชทาน ได้รับเมื่อวันที่ 17 กรกฎาคม 2535



ภาพประกอบ 58 โล่พระราชทาน ได้รับเมื่อวันที่ 17 กรกฎาคม 2535



สำนักงานคณะกรรมการการสาธารณสุขมูลฐาน สำนักงานปลัดกระทรวง
กระทรวงสาธารณสุข

ประกาศนียบัตรฉบับนี้ ให้ไว้เพื่อแสดงว่า

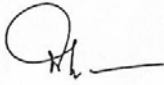
นางจิต นามะกิจ

ได้สำเร็จการฝึกอบรมหลักสูตร

ความร่วมมือระหว่างเจ้าแห่งมหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช กับ มหาวิทยาลัยมหิดล ในการพัฒนาบุคลากรด้านสุขภาพ

ขออำนาจคุณพระศรีรัตนตรัยโปรดดลบันดาลให้เจริญด้วยจตุรพิขพรชัยตลอดกาลเทอญ

ให้ไว้ ณ วันที่ ๒๗ เดือน มิถุนายน พุทธศักราช ๒๕๓๕



หัวหน้าสำนักงานคณะกรรมการ
การสาธารณสุขมูลฐาน



ผู้อำนวยการศูนย์ฝึกอบรมและพัฒนาการ

ภาพประกอบ 61 ประกาศนียบัตรที่แม่จัว ได้รับจากกระทรวงสาธารณสุข



ภาพประกอบ 62 ประกาศนียบัตรที่แม่จัว ได้รับจากคณะกรรมการพัฒนาอำเภอเมืองภูเก็ต

ภาคผนวก ค

ประมวลภาพงานภาคสนาม



ภาพประกอบ 63 ผู้วิจัยถ่ายภาพร่วมกับแม่จั่ว (ซ้าย)และแม่ปราณี ประโมังกิจ (ขวา)



ภาพประกอบ 64 ผู้วิจัยเก็บข้อมูลนักดนตรีคณะพรสวรรค์



ภาพประกอบ 65 ผู้วิจัยเยี่ยมลุงเล็ก นักไวโอลินประจำคณะพรสวรรค์ หลังจากตกเรือ



ภาพประกอบ 66 ผู้วิจัยสัมภาษณ์แม่จิว ประโมังกิจ เกี่ยวกับพิธีกรรมลอยเรือ



ภาพประกอบ 67 ผู้วิจัยพูดคุย เชื่อมความสัมพันธ์กับชาวบ้านหมู่บ้านแหลมตุ๊กแก



ภาพประกอบ 68 ผู้วิจัยขณะสัมภาษณ์ข้อมูล



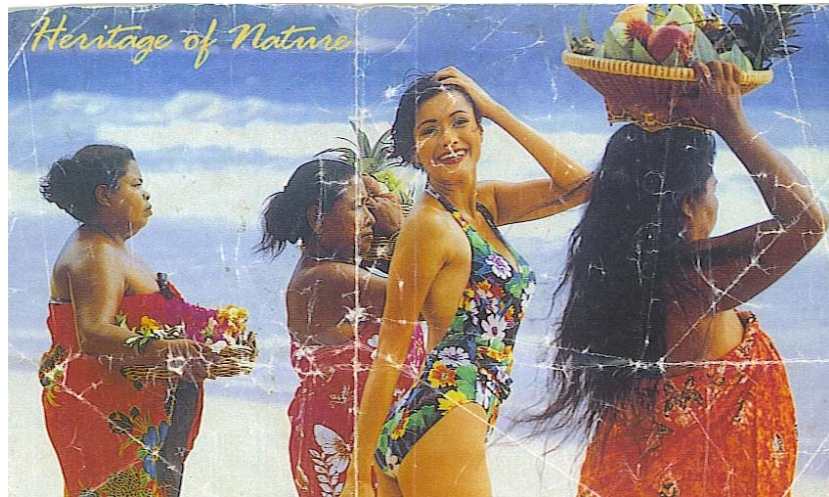
ภาพประกอบ 69 ป้ายชื่อรองเจ้า คณะพระสังวรศักดิ์



ภาพประกอบ 70 ชาวบ้านช่วยกันตกแต่งเรือในพิธีลอยเรือ



ภาพประกอบ 71 การแสดงรอนงเง็งนอกสถานที่



ภาพประกอบ 72 ภาพแม่จิ๋ว ประโม่งกิจ ในอดีตเคยร่วมถ่ายรูปลงนิตยสาร

ภาคผนวก ง

แบบสัมภาษณ์นักดนตรี

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.

ชื่อ.....นามสกุล..... อายุ.....ปี เพศ.....

อาชีพหลัก.....อาชีพรอง.....

ที่อยู่.....ถนน.....ตำบล.....อำเภอเมือง จังหวัดภูเก็ต

ประเภทเครื่องดนตรี.....

เครื่องดนตรีที่บรรเลง.....

วิธีการบรรเลง.....

.....

ผู้ให้การถ่ายทอด.....

เริ่มฝึกเล่นตั้งแต่เมื่อไร.....

.....

วัสดุที่ใช้ในการทำเครื่องดนตรี.....

.....

วิธีการทำเครื่องดนตรี.....

.....

.....

วิธีการตั้งเสียง.....

รายได้ในการบรรเลง.....

โอกาสที่ใช้ในการบรรเลง.....

.....

.....

วิวัฒนาการการแสดงร้องเง้ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงอย่างไรบ้าง

.....

อื่น ๆ

แบบสัมภาษณ์ทั่วไป

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.

ชื่อ.....นามสกุล.....อายุ.....ปี เพศ.....

ตำแหน่ง.....สถานที่ทำงาน.....

ที่อยู่.....ถนน.....ตำบล.....อำเภอเมือง จังหวัดภูเก็ต

ความเห็นเกี่ยวกับการเล่นรณรงค์ของจังหวัดภูเก็ต.....

รองเง็งเริ่มมีเข้ามาุกเกิดเมื่อไหร่.....

ความคิดเห็นเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงของการแสดงรณรงค์ตั้งแต่อดีตกับสมัยปัจจุบัน.....

อื่น ๆ

ภาคผนวก จ

โน้ตเพลง

ลากูดูวา

Intro ♩ = 93 ♩ = 135 **A**

VIOLIN

กลอง

ฉิ่ง

กรับ
โหม่ง

The introduction consists of three measures. The first measure is for the Violin, marked with a tempo of 93. The second and third measures are for the percussion instruments (Glom, Sing, and Krab/Mong), marked with a tempo of 135. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4.

8

Measures 8 through 15 of the piece. The Violin part continues with a melodic line, while the percussion instruments provide a steady rhythmic accompaniment. The key signature remains one flat and the time signature is 2/4.

16

Measures 16 through 23 of the piece. The Violin part continues with a melodic line, while the percussion instruments provide a steady rhythmic accompaniment. The key signature remains one flat and the time signature is 2/4.

2

24

32

มะอีนัง

Intro ♩ = 93 ♩ = 135

VIOLIN

กลอง $\frac{2}{4}$

ฉิ่ง $\frac{2}{4}$

กรับ โหม่ง $\frac{2}{4}$

7

3

14

2

21

23

This system contains measures 21 through 26. The melody in the treble clef begins with a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) and continues with a series of eighth and quarter notes, ending with a triplet of eighth notes (F4, G4, A4). The piano accompaniment in the grand staff consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a steady quarter-note pattern in the left hand.

27

This system contains measures 27 through 32. The melody in the treble clef continues with eighth and quarter notes, ending with a half note. The piano accompaniment in the grand staff continues with the same eighth-note and quarter-note patterns, concluding with a final double bar line.

อายัมดีเต๊ะ

VIOLIN

♩ = 93 ♩ = 135

กลอง

ฉิ่ง

กรับ

โหม่ง

7

3

13

หาดยาว

♩ = 93 ♩ = 135

VIOLIN

กลอง

ฉิ่ง

กรับ

โหม่ง

8

16

The musical score for 'หาดยาว' (Hae Daw) is presented in three systems. The first system (measures 1-7) includes a Violin part and three percussion parts: Gong (กลอง), Cymbal (ฉิ่ง), and Drum (โหม่ง). The tempo is marked as 93 beats per minute. The second system (measures 8-15) continues the Violin melody and the percussion accompaniment. The third system (measures 16-23) concludes the piece. The Violin part features a triplet in the final measure of the first system. The percussion parts provide a steady rhythmic accompaniment throughout the piece.

ตะลึงตกตก

♩ = 93

VIOLIN

กลอง

ฉิ่ง

กรับ
โหม่ง

7

15

23

3

ใจะสูลง

$\text{♩} = 88$

VIOLIN

กลอง

ฉิ่ง

กรับ

โหม่ง

7

13

2

[illegible]

ปราศนาเจ้

$\text{♩} = 91$

VIOLIN

กลอง

ฉิ่ง

กรับ
โหม่ง

7

14

20

ปากเกลี้ยง

♩ = 100

VIOLIN

กลอง

ฉิ่ง

กรับ
โหม่ง

7

13

2

20

26

This musical score is written for a piano and a single melodic line. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 20, features a melodic line with eighth and quarter notes and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a simple quarter-note bass line in the left hand. The second system, starting at measure 26, continues the melodic line, which includes a half note and a quarter note, while the piano accompaniment remains consistent. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 31.

กลืนติง

♩ = 105

VIOLIN

กลอง

ฉิ่ง

กรับ

โหม่ง

7

13

18

สะเงาะลากี

$\text{♩} = 132$

VIOLIN

กลอง

ฉิ่ง

กรับ

โหม่ง

7

13

ตะร้างบลัน

♩ = 132

VIOLIN

กลอง

ฉิ่ง

กรับ
โหม่ง

7

13

3

17 ♩ = 100

ซึ้นนาง

♩ = 102

VIOLIN

กลอง

ฉิ่ง

กรับ

โหม่ง

7

13

♩ = 100

ปารีโยะ

♩ = 107

VIOLIN

กลอง

ฉิ่ง

กรับ
โหม่ง

7

3

14

♩ = 100

18

มะอินั่งสะแลตัง

$\text{♩} = 100$

VIOLIN

กลอง

ฉิ่ง

กรับ
โหม่ง

7

14

$\text{♩} = 100$

21

ตะเบ็งเงาะ (เพลงลา)

♩ = 83

VIOLIN

กลอง

ฉิ่ง

กรับ
โหม่ง

7

13

♩ = 100

19

♩ = 134

♩ = 69

The musical score is written for a traditional Thai ensemble. The Violin part is in the treble clef, and the percussion parts (Gong, Cymbal, and Drums) are in the bass clef. The tempo markings are 83, 100, 134, and 69. The score is divided into four systems, with measures 7, 13, and 19 marked at the beginning of their respective systems. The music is in 2/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	นายพงษ์ธร ลำเนาครุฑ
วันเดือนปีเกิด	23 มกราคม 2516
สถานที่เกิด	โรงพยาบาลศิริราช กรุงเทพมหานคร
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	หมู่บ้านวิลล่าแคลิฟอร์เนียร์ ซอย 9 25/483 ตำบลวิจิต อำเภอเมือง จังหวัดภูเก็ต 83000
ตำแหน่งหน้าที่การงานปัจจุบัน	อาจารย์ลูกจ้างชั่วคราว
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	คณะอุตสาหกรรมบริการ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตภูเก็ต ตำบลกระทุ่ม อำเภอกะทู้ จังหวัดภูเก็ต 83120

ประวัติการศึกษา

พ.ศ.2548	ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (มานุษยดุริยางควิทยา) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร
พ.ศ.2539	การศึกษามัธยมศึกษา (ดุริยางคศาสตร์ไทย) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร
พ.ศ.2535	ประกาศนียบัตรชั้นสูง วิทยาลัยนาฏศิลป์กรุงเทพ
พ.ศ.2533	นาฏศิลป์ชั้นกลาง วิทยาลัยนาฏศิลป์กรุงเทพ
พ.ศ.2530	นาฏศิลป์ชั้นต้น วิทยาลัยนาฏศิลป์กรุงเทพ

