

การวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านกันตรึมของหมู่บ้านดงมัน จังหวัดสุรินทร์

ปริญญานิพนธ์
ของ
พรรณราย คำโสภา

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา
มีนาคม 2542
ลิขสิทธิ์เป็นของ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

๒๕๕. ๒๒ ๖๐๒๖๑๖

๙ ๒ ๕ ๕ ๕

๕.๖

การวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านกันตรึมของหมู่บ้านดงมัน จังหวัดสุรินทร์

บทคัดย่อ

ของ

พรรณราย คำโสภา

๒ - ส.ป. ๒๕๔๒

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยวิทยา
มีนาคม ๒๕๔๒

๑๑๖๖ ๖๕

นายพรณราย คำโสภา. (2542). การวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านกันตรึมของหมู่บ้านดงมัน จังหวัด
สุรินทร์. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (วิชาเอกมานุษยวิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิต
วิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม : ผู้ช่วยศาสตราจารย์
ดร. เฉลิมพล งามสุทธิ, รองศาสตราจารย์ กาญจนา อินทรสุณานนท์ .

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นการวิเคราะห์เพลงประกอบการแสดงพื้นบ้าน ของหมู่บ้าน
วัฒนธรรมที่หมู่บ้านดงมัน อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์ เป็นการศึกษาบทเพลงประกอบการแสดง
โดยช่วงกันตรึมบรรเลง 4 บทเพลง คือเพลงประกอบการแสดงเรือมอ้ายย เรือมโกโนบดิงตอง
เรือมกันตรึม และเรือมอันเร มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิเคราะห์ในด้านประวัติความเป็นมา การ
แต่งกาย โอกาสและวิธีการแสดง มาตราเสียง การเทียบเสียง คำร้อง ทำนอง โครงสร้างของ
ทำนองเพลง การประสานเสียง จังหวะ และโครงสร้างฉันทลักษณ์ของบทเพลง สำหรับบทเพลง
ถอดทำนองบันทึกเป็นสกอรีโน้ต โดยเทียบกับเสียงมาตรฐานสากล

วิธีดำเนินการวิจัย เริ่มศึกษาข้อมูลจากเอกสารตำรา แถบบันทึกเสียง แถบบันทึกภาพ
ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ จดบันทึก และการเข้ามีส่วนร่วมสังเกตการณ์

จากการศึกษาพบว่า ดนตรีพื้นบ้านกันตรึม เพลงประกอบการแสดง แต่เดิมมีจุดประสงค์
ในการบรรเลงเพื่อความสนุกสนานร่าเริงของชาวบ้าน เป็นทำนองสั้นๆ ไม่มีรูปแบบที่แน่นอน ต่อมา
มีการปรับปรุงพัฒนาให้เป็นรูปแบบมากขึ้น โดยได้รับการอนุรักษ์ส่งเสริมจากหน่วยงานทางราชการ
ให้ผู้ชำนาญทางดนตรีกันตรึม นำเอาบทเพลงเก่าแก่ที่มีความไพเราะอ่อนหวาน สนุกสนาน และได้
รับความนิยมในชุมชนเป็นเวลานาน นำมาใช้บรรเลงประกอบการแสดงกันตรึมและเพลง
ประกอบการแสดงใช้แสดงในงานต่างๆ ทั่วไป ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล แต่เดิมเครื่องแต่งกาย
นักดนตรี ผู้รำ ผู้แสดง ไม่ได้คำนึงถึงมากนัก แต่งกายตามสบายตามสมัยนิยม ต่อมามีการปรับปรุง
ให้มีการแต่งกายตามประเพณีนิยม สวยงามมากขึ้น มาตราเสียงแต่เดิมมีลักษณะเฉพาะ ต่อมาได้
รับอิทธิพลจากดนตรีตะวันตกทำให้มาตราเสียงของเพลงกันตรึมเปลี่ยนไป ใกล้เคียงกับมาตราเสียง
สากลมากขึ้น การเทียบเสียงจะนิยมใช้ขอเทียบเสียงเข้ากับเสียงปี่อ้อ โดยเทียบเสียงเป็นคู่ 4 และ
คู่ 5 คำร้องจะเป็นภาษาเขมรสูง (คแมลือ) หรือภาษาเขมรปนไทย การประสานเสียงจะเกิดขึ้น
โดยบังเอิญเพราะลักษณะการบรรเลงผู้บรรเลงดนตรีกันตรึม เครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนอง ดรว ปี่
อ้อ จะบรรเลงคลอเสียงร้อง รูปแบบโครงสร้างฉันทลักษณ์ของบทเพลงจะเป็นทำนองที่ซ้ำๆ กลับไป
กลับมา ทำให้ฟังง่าย เข้าใจง่าย

บทเพลงประกอบการแสดงของหมู่บ้านดงมัน แต่ละบทเพลงจะมีทำนองที่สั้นๆ ไม่สลับ
ซับซ้อน จังหวะ ทำนอง มีความไพเราะง่ายต่อการจดจำ มีสำเนียงนุ่มนวล เทคนิคการบรรเลง
แพรวพราวเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของชาวอีสานใต้

AN ANALYSIS THE FOLK SONG KAN-TRUM FROM DONGMAN VILLAGE
IN SURIN PROVINCE

AN ABSTRACT
BY
PUNNARAI KHAMSOA

Presented in partial fulfillment of the requirements
for the Master of Arts degree in ETHNOMUSICOLOGY
at Srinakharinwirot University
March 1999

Punarai Khomsopa. (1999). An Analysis The Folk Song Kan-Trum From Dongman Village In Surin Province. Master Thesis, Education Degree (Ethnomusicology). Bangkok : Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisor Committee: Assist Prof Dr.Chalermpon Ngamsuti, Assoc. Prof Kanchana Intarasunanont.

This study is an analysis songs used for local performances in Ban Dongman, the cultural village in Muang District, Surin. Four songs of Kan-Trum, played by a folk music ensemble, consisting, Ruem Ayai, Ruem Kanoptingtong, Ruem Kan-Trum and Ruem Anrae were analyzed.

Many features were studied and they include biography, costumes, occasion of performing, tuning system, song lyrics, structures of melody, harmony, rhythm, and form of the song, to prepare scores using western notation.

The method of this study began with gathering information from published sources, tapes, videos, interviews and observation of performances from this study. It was found that Kan-Trum was originally dedicated to the pleasure of the village community. The melody of the songs at first was short and uncomplicated. Later it developed and became more formal and Kan-Trum earned support from the local authority. As a result of this, expert in the field of Kan-Trum return to the old melody in its original form which was then used as the basis of performance.

The result shows that Kan-Trum is the song for local performances for varied ceremonies both auspicious and inauspicious. Originally costumes were not important for musicians and dancers, they dress according to their own preferred style. Later, the way of dressing had been changed to suit their traditions and cultures which looked more attractive.

At first, tuning had its own specific technique but later being influenced by western music, it changed gradually.

The "saw" will be tuned in accordance with the "Pee-Aw", using perfect 4th or perfect 5th. The languages used in the songs are "Khamer-Lur" (North Khamer) and Thai. The instrumental texture is a result many kinds of instruments playing together. "Saw" and "Pee-Aw" are played melody along with singing. Form and structures of melody are repetitive and they are easy to listen and understand.

Songs used in performances are short and uncomplicated. Rhythm and melody are sweet and easy to remember. The sound is gentle. The performance technique is sophisticated and it is characteristic of Southern Isarn.

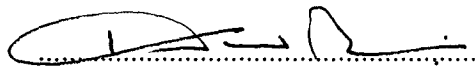
ปริญญานิพนธ์
เรื่อง

การวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านกัณฑ์ตรึมของหมู่บ้านดงมัน จังหวัดสุรินทร์

ของ

นายพรรณราย คำโสภา

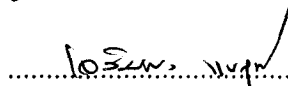
ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยวิทยา
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

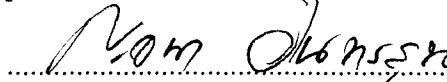
(ศาสตราจารย์ ดร. เสริมศักดิ์ วิชาลาภรณ์)

วันที่ 12 เดือน สิงหาคม พ.ศ. 2542

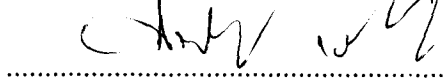
คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์

..... ประธาน

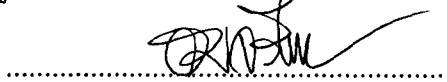
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เกลิมพล งามสุทธิ)

..... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ กาญจนา อินทรสุวานนท์)

..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประทีป เล้ารัตนอารีย์)

..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อนรรฆ จรรย์ยานนท์)

ประกาศคุณูปการ

บูรพคณาจารย์แห่งดุริยางคศิลป์ได้สร้างสรรค์ และจรรโลงสังคมตลอดจนสืบทอดมรดกศิลปดนตรี ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของวัฒนธรรม ศิษย์ขอน้อมบูชาบูรพคณาจารย์ด้วยความเคารพอย่างสูงยิ่ง

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ สำเร็จได้ด้วยดีเพราะได้รับความกรุณาจากผู้มีพระคุณหลายท่าน ผู้วิจัยขอขอบพระคุณอาจารย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เฉลิมพล งามสุทธิ ประธานควบคุมปริญญานิพนธ์ และรองศาสตราจารย์ กาญจนา อินทรสุณานนท์ กรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อนรรฆ จรรย์ยานนท์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประทีป เล้ารัตนอารีย์ ที่กรุณาให้การแนะนำให้คำปรึกษาช่วยเหลือ แก้ไขข้อบกพร่องงานปริญญานิพนธ์ ให้มีความสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

ขอขอบพระคุณอาจารย์ภาควิชาดุริยางคศาสตร์สากล และภาควิชาดุริยางคศาสตร์ไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตรทุกท่านที่อบรมสั่งสอนและให้แนวคิด ทำให้ผู้วิจัยปริญญานิพนธ์ ฉบับนี้สำเร็จด้วยดี

ขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์เครือจิตร ศรีบุญนาค ผู้ช่วยศาสตราจารย์นภดล พูลสวัสดิ์ คุณแม่แก่นจันทร์ นามวัตร อาจารย์ปิ่น ดีสม อาจารย์ โฆษิต ดีสม และครอบครัว อาจารย์สุริยา ดีสม อาจารย์พูน สามสี อาจารย์ธงชัย สามสี และวิทยากรผู้ให้ข้อมูลที่ไม่ได้เอ่ยนามในที่นี้ ที่ให้ความช่วยเหลือในด้านข้อมูลตลอดการทำปริญญานิพนธ์

ขอขอบพระคุณ คุณแม่ระวีพร เกษสังข์ อาจารย์พูนศิริ เกษสังข์ และครอบครัว ที่ให้การช่วยเหลือผู้วิจัยด้วยดีตลอดมา

คุณค่าและประโยชน์จากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ขอมอบเป็นกตัญญูแด่เวทิตาให้แก่ ครูบาอาจารย์ที่ได้อบรมสั่งสอนศิษย์ ด้วยความเมตตาห่วงใยตลอดมา ขอมอบให้ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร และ คุณพ่อ คุณแม่ ครอบครัวผู้ที่คอยให้กำลังใจตลอดมา จนทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จ

พรรณราย คำโสภา

สารบัญ

บทที่

หน้า

1 บทนำ

ภูมิหลัง.....	1
ความมุ่งหมายของการวิจัย	5
ความสำคัญของการวิจัย.....	5
ขอบเขตของการวิจัย	5
นิยามศัพท์เฉพาะ	7

2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เอกสารที่เกี่ยวกับวัฒนธรรม.....	11
เอกสารที่เกี่ยวกับกันตริม	14
เอกสารและงานวิจัยเกี่ยวกับการวิเคราะห์.....	21

3 วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า.....	27
--------------------------------	----

4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ตอนที่ 1.....	32
ประวัติความเป็นมาของกันตริม	33
โอกาสที่ใช้ในการแสดงกันตริม	33
การแต่งกายของผู้แสดงกันตริม	34
เครื่องดนตรีประกอบการแสดง	35
ตอนที่ 2.....	37
มาตราเสียง	38
มาตราเสียงของปี่อ้อ.....	38
การเทียบเสียง.....	41
สัญลักษณ์ เครื่องหมาย และศัพท์ต่างๆ ที่ใช้ในสกอรีโน้ตเพลง.....	42
เพลงประกอบการแสดงเรีอัมอ้าย	45
สกอรีและคำร้องของบทเพลงประกอบการแสดงเรีอัมอ้าย	46

สารบัญ(ต่อ)

บทที่

หน้า

เทคนิคการร้อง	78
ความหมายเนื้อร้อง	79
มาตราเสียงของบทเพลงอาัยย.....	80
ทำนอง	81
การประสานเสียง.....	86
จังหวะของบทเพลงอาัยย.....	89
รูปแบบของบทเพลงอาัยย	93
บทเพลงประกอบการแสดงเรีอ้มกโนบติงตอง	95
สกอร์และคำร้องเพลงประกอบการแสดงเรีอ้มกโนบติงตอง.....	96
คำร้องและความหมายของบทเพลงประกอบการแสดงเรีอ้มกโนบติงตอง.....	115
มาตราเสียงของบทเพลงประกอบการแสดงเรีอ้มกโนบติงตอง	116
โครงสร้างของทำนองเพลงประกอบการแสดงเรีอ้มกโนบติงตอง.....	118
จังหวะ	119
รูปแบบของบทเพลงเรีอ้มกโนบติงตอง	122
เพลงประกอบการแสดงเรีอ้มกันตรึม	124
สกอร์และคำร้องเพลงประกอบการแสดงเรีอ้มกันตรึม	125
คำร้องและความหมายของบทเพลงประกอบการแสดงเรีอ้มกันตรึม	156
มาตราเสียงของบทเพลงประกอบการแสดงเรีอ้มกันตรึม	158
โครงสร้างของทำนองเพลงเชิบ-เชิบ.....	160
จังหวะ	161
รูปแบบของบทเพลงประกอบการแสดงเรีอ้มกันตรึม.....	163
เพลงประกอบการแสดงเรีอ้มอันเร	165
คำร้องและสกอร์เพลงประกอบการแสดงเรีอ้มอันเร.....	167
คำร้องและความหมายของบทเพลงประกอบการแสดงเรีอ้มอันเร.....	211
มาตราเสียงของบทเพลงประกอบการแสดงเรีอ้มอันเร	215
โครงสร้างของทำนองเพลง คเมาแม หรือ ชเรี้ยคแม	215
จังหวะ	216
รูปแบบของบทเพลงประกอบการแสดงเรีอ้มอันเร.....	219

สารบัญ(ต่อ)

บทที่

หน้า

5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

สรุปผลการศึกษาค้นคว้า 222

อภิปรายผล 227

ข้อเสนอแนะ 229

บรรณานุกรม 230

ภาคผนวก..... 235

ภาคผนวก ก ภาพประกอบ..... 236

ภาคผนวก ข ภาพประกอบ..... 247

ประวัติย่อผู้วิจัย..... 250

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ

หน้า

1	เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในวงกันตรึม ประเภทกำกับจังหวะ.....	237
2	เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในวงกันตรึม ประเภททำนอง	238
3	แสดงส่วนต่างๆ ของปี่อ้อ	239
4	แสดงลักษณะการบรรเลงรวมวงกันตรึม	240
5	สาริต อธิบายลักษณะทั่วไปของเครื่องดนตรี	241
6	สาริต อธิบายลักษณะทั่วไปของเครื่องดนตรี	242
7	แสดงลักษณะการแต่งกายของนักร้อง นักดนตรี นักแสดง กันตรึม	243
8	การแสดงเรีอ้มต่างๆ.....	244
9	การแสดงเรีอ้มต่างๆ.....	245
10	การแสดงเรีอ้มต่างๆ และการสาริตวิธีเทียบสายขอเข้ากับปี่อ้อ	246

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

เพลงเป็นสิ่งหนึ่งที่มีความสำคัญสำหรับชีวิตมนุษย์มาทุกยุคทุกสมัย และเพลงในแต่ละท้องถิ่น ย่อมแตกต่างกันไปตามสภาพชีวิตของสังคมในท้องถิ่นนั้น ๆ ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของแต่ละชาติ แต่ละภาษาในท้องถิ่นต่าง ๆ ที่เรียกกันว่า เพลงพื้นบ้าน (Folk Song) หรือดนตรีพื้นบ้าน (Folk Music) เพลงพื้นบ้านจัดเป็นส่วนหนึ่งของคติชาวบ้าน (Folklore) ที่น่าสนใจยิ่ง เพราะเพลงสะท้อนให้เห็นชีวิตความเป็นอยู่ ในชนบทธรรมเนียมประเพณี ความเชื่อของชาวบ้านในท้องถิ่นนั้น ๆ เพลงพื้นบ้านเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของการบันเทิง ที่มีอยู่ในสังคมไทยมานาน และมีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับวิถีชีวิตของคนไทย เช่น หนุ่มสาว ร้องเกี้ยวกัน เด็ก ๆ ร้องเพลงเล่นกัน แม่กล่อมลูก หรือเป็นเพลงที่ใช้ร้องในเทศกาลต่าง ๆ เช่น เพลงร้องในงานแห่บั้งไฟ เพลงบอก เพลงเรือ ฯลฯ เพลงพื้นบ้าน จึงแยกจากวิถีการดำรงชีวิตของชาวบ้านได้ยาก เพราะ ผูกพันกับชีวิตของคนไทยอย่างใกล้ชิด และสืบทอดกันมาช้านาน ดังที่ ศิราพร จิตะฐาน กล่าวว่

“ เพลงพื้นบ้านคือเพลงของชาวบ้านที่สืบทอดจากปากต่อปากมาหลายชั่วอายุคน โดยอาศัยการบอกกล่าว หรือท่องจำ ไม่มีกำหนดที่แน่ชัดไม่สามารถระบุตัวผู้แต่งได้ แต่ชาวบ้านใช้ร้องเล่นกันอยู่ในสังคมอย่างแพร่หลาย” (ศิราพร จิตะฐาน. 2535: 234) ซึ่งสอดคล้องกับ สุมาลย์ เรื่องเดช กล่าวว่ “ เพลงพื้นบ้านในประเทศไทยมีมาแต่ครั้งโบราณกาลสืบหาหลักฐานไม่พบว่ามีต้นกำเนิดขึ้นในสมัยใด เป็นของที่เกิดขึ้นเป็นปกติวิสัยของคนในสังคม เพราะเป็นสิ่งที่ให้ความบันเทิง จากการหาต้นกำเนิดไม่ได้เช่นนี้ จึงมีผู้เรียกว่าเพลงพื้นบ้านเป็นบทเพลงที่ไร้ต้นกำเนิด เป็นเพลงนอกศตวรรษบ้าง เพราะหลักฐานทางประวัติศาสตร์ วรรณคดี และความรู้ทุกแขนงในประเทศไทยเรามักจะอ้างสิ้นสุดแค่ศิลาจารึก (สุมาลย์ เรื่องเดช. 2527 : 82) ส่วนลักษณะของเพลงพื้นบ้านก็เหมือนกับเพลงทั่ว ๆ ไป อาจเป็นเพลงขับร้อง หรืออาจเป็นเพลงที่มีแต่ดนตรีล้วน ๆ หรือทั้งสองอย่างผสมกันก็ได้ สำหรับทำนองและเนื้อร้องของเพลงพื้นบ้านนั้น จะไม่มีกฎเกณฑ์แบบแผนที่แน่นอน จะใช้เสียงใด สูงต่ำแค่ไหน ส่วนใหญ่ไม่มีการกำหนดไว้ล่วงหน้า ทำนอง เนื้อร้อง นึกได้อย่างไรก็จะบรรเลง หรือเปล่งเสียงออกมาอย่างนั้น เพลงพื้นบ้านทั่ว ๆ ไป จะเป็นเพลงที่มีทำนองง่าย ๆ และซ้ำ ๆ หรือยาวก็ได้ ส่วนเหตุจูงใจที่เกิดขึ้นนั้น ม.ล. ดุ้ย ชุมสาย กล่าวว่ “ ก็แล้วแต่ในขณะนั้นตัวผู้ขับร้องเพลงอาจจะอยู่ในสภาพใด เช่น การออกแรงพร้อมกันก็ร้องว่ ฮุยเลฮุย เอ้า ฮุยเลฮุย เสียงก็สูงต่ำไม่เท่ากัน และเมื่อคำอื่น ๆ แทรกเข้ามาก็จะกลายเป็นเพลง ส่วนเพลงกล่อมเด็ก ก็อาจจะทำเสียง โอ อือ อา ขึ้นก่อนแล้วแปลทำนองไป หาคำมาใส่เข้ากลายเป็นเพลงกล่อมเด็ก” (ดु้ย ชุมสาย. 2516 : 49) เพลงพื้นบ้านอื่น ๆ เช่น เพลงเกี้ยวข้าว เพลงตรุษ เพลงเรือ เพลงบอก เพลงแห่แข่งต่าง ๆ อาจเกิดขึ้นจากเหตุจูงใจในเชิงสุขารมณ์ เช่น เพลงเกี้ยวข้าว อาจเกิดจากสุขารมณ์ที่ประสบผลสำเร็จในการทำงานร่วมกัน ได้พบปะกันช่วยเหลือซึ่งกันและกัน

เพลงตรุษ ก็อาจจะเกิดจากสุภาษิตที่ได้ร่วมช่วยกันทำบุญ โดยการร่วมกันแห่ขอเชิญชวนชาวบ้าน ร่วมบริจาค ทรัพย์ สิ่งของต่าง ๆ เพื่อที่จะนำไปถวายวัดต่อไป

เพลงพื้นบ้าน เป็นสมบัติอันล้ำค่าของมนุษย์ในแต่ละท้องถิ่น ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของ วัฒนธรรม การรักษาวัฒนธรรม ถือเป็นการรักษาสมบัติอันมีค่าของชาติ เพราะศิลปะวัฒนธรรม เป็นเอกลักษณ์ของแต่ละท้องถิ่น บ่งบอกถึงความเป็นชาติต่าง ๆ ศิลปะวัฒนธรรมของไทยก็บ่งบอก ถึงความเป็นชาติไทย วัฒนธรรมไทยแต่ละท้องถิ่นก็ย่อมแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับสภาพของสังคม ความเชื่อ ความศรัทธาในแต่ละท้องถิ่นนั้น ๆ เพลงพื้นบ้าน นอกจากจะเป็นวัฒนธรรมที่บ่งบอกถึง ความเป็นเอกลักษณ์ของแต่ละท้องถิ่นแล้ว เพลงพื้นบ้านยังให้คุณค่าทางด้านต่าง ๆ แก่มนุษย์ในแต่ละ สังคมอีกด้วย คือ

1. คุณค่าทางจิตใจ

เพลงพื้นบ้าน นอกจากจะใช้ประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ แล้ว ยังถือเป็นอาหารสำหรับจิตใจ ช่วยผ่อนคลายความตึงเครียดของอารมณ์ ทำให้เกิดความสนุกสนานเพลิดเพลิน ช่วยให้สภาพของ จิตใจดีขึ้น

2. คุณค่าทางสังคม

เพลงพื้นบ้านเป็นกิจกรรมร่วมกันของชุมชน เช่น เรือมตรด (รำตรุษ การละเล่นพื้นบ้าน ของชาวสุรินทร์) ซึ่งเป็นการร่วมมือร่วมใจแสดงสามัคคีของสังคมโดยร่วมกันเล่น ร้อง แห่ใน ขบวน และทำให้ได้เรียนรู้กฎเกณฑ์ประเพณีของสังคม ได้ทำงานร่วมกันก่อให้เกิดความเป็นมิตร เกิดความรับผิดชอบในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของสังคม

3. คุณค่าทางวัฒนธรรม

เพลงพื้นบ้าน เป็นมรดกทางวัฒนธรรม เป็นสิ่งที่ชี้ให้เห็นและบ่งบอกถึงความเป็นท้องถิ่น และชาติต่าง ๆ ทำให้เกิดความภาคภูมิใจในความเป็นชาติของตน เป็นสิ่งที่ช่วยสร้างค่านิยมที่ดีใน ชุมชน เพลงพื้นบ้านยังสะท้อนให้เห็นสภาพชีวิตความเป็นอยู่ของคนในแต่ละท้องถิ่น แต่ละชาติ ใน เรื่องต่าง ๆ เช่น วิถีการดำรงชีวิต ความเชื่อ ประเพณี ภาษา เครื่องดนตรี และอื่น ๆ

เพลงพื้นบ้านมีปรากฏในทุกภาคของประเทศไทย เช่น ภาคใต้ มีเพลงบอก เพลงชาनों เพลงนา และเพลงประกอบการแสดงต่าง ๆ ภาคกลางมีเพลงปรบไ้ เพลงเรือ เพลงขอทาน เพลงพวงมาลัย เพลงเกี่ยวข้าว เพลงลำตัด ฯลฯ ทางภาคเหนือ มีเพลงขอ เพลงอ้อลูก เพลง เจริญ และเพลงประกอบการแสดงต่าง ๆ ภาคอีสาน มีหมอลำ เพลงเข็ง เพลงโคราช เจริญ กัน ดริม ฯลฯ แต่เพลงในแต่ละภาคจะมี ทำนอง เนื้อร้อง สำเนียง ภาษา และบทกลอนแตกต่างกัน ไป ดังที่ ประเวศ กุมุท กล่าวว่า “แม้แต่ละภาคจะมีภาษาพูดเป็นภาษาไทยอย่างเดียวกัน แต่ความ เพี้ยนแปร่งของสำเนียงถ้อยคำ ตลอดจนขนบธรรมเนียมประเพณีของแต่ละท้องถิ่น ก็มีอิทธิพลที่ จะบดบังให้ ทำนอง สำเนียงเพลง และบทกลอนผิดเพี้ยนไปตามภูมิสำเนียงนั้น ๆ” (ประเวศ กุมุท. 2513 : 85) เช่น ในเขตจังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์ ภาษาที่ประชากรส่วนใหญ่ใช้เป็นภาษาถิ่นคือ ภาษาเขมร ดังนั้นศิลปะวัฒนธรรมทั้งหลายจึงเป็นของกลุ่มภาษาเขมรมากที่สุด โดยเฉพาะจังหวัด สุรินทร์ ภาษาที่ใช้ในจังหวัดสุรินทร์ส่วนใหญ่จะคล้ายคลึงกับภาษาเขมรกับพม่า มีบางส่วนผิดเพี้ยน ไปบ้าง เพราะได้รับอิทธิพลจากสังคมไทย ศิลปะวัฒนธรรม ชีวิตความเป็นอยู่ ก็มีส่นคล้ายกับ

กัมพูชา เช่น เจริญ กันตรึม และเรียมต่าง ๆ โดยเฉพาะกันตรึมซึ่งเป็นวงดนตรีที่ได้รับความนิยมมาก ในการแสดงต่าง ๆ ของจังหวัดสุรินทร์ส่วนใหญ่ จะใช้วงกันตรึมประกอบการแสดง นอกจากนี้กันตรึมยังนิยมใช้บรรเลงในงานทั่ว ๆ ไป ทั้งงานมงคล งานอวมงคล และงานในเทศกาลต่าง ๆ

กันตรึม เป็นวงดนตรีพื้นบ้านในเขตอีสานใต้ โดยใช้กลองตีกำกับเป็นจังหวะ ซึ่งกลองลักษณะนี้ภาษาถิ่นเรียกว่า สกวล คนทั่ว ๆ ไป เรียก สกวล ของวงกันตรึมว่า กลอง กันตรึม เพราะมีจังหวะและเสียงดัง โจ๊ะ ตรึม ตรึม โจ๊ะ ครึม ครึม เช่นเดียวกับ สมจิตร พ่วงบุตร ได้กล่าวถึงกันตรึมว่า “เป็นวงดนตรีพื้นเมือง ซึ่งน่าจะเอาจังหวะดีโตน โจ๊ะ ครึม ครึม มาเป็นชื่อวงดนตรีเรียกว่า กันตรึม ซึ่งหมายถึงโตนั่นเอง” (สมจิตร กัลยาศิริ. 2526 : 208) สอดคล้องกับอาจารย์ปิ่น ดีสม กล่าวว่า “กันตรึม เป็นวงดนตรีที่มีมาช้านานในสมัยก่อน ๆ ไม่มีชื่อเรียกวงดนตรีชนิดนี้ เสียงกลองที่ใช้ตีกำกับในวง เป็นจังหวะที่สนุกสนานเร้าใจ เสียงดัง โจ๊ะ ตรึม ตรึม จึงเอาเสียงของกลองที่ตีดัง ตรึม ตรึม เพี้ยนมาเป็น กันตรึมมาตั้งเป็นชื่อวงดนตรีกันตรึมต่อมา ” (ปิ่น ดีสม. 2540 : สัมภาษณ์) ส่วนผู้แสดง ในวงกันตรึมประกอบไปด้วย นักดนตรี กับนักร้อง บางวงมีผู้เล่นที่มีความสามารถ ผู้เล่น 1 คน อาจทำหน้าที่ได้สองอย่างพร้อม ๆ กัน คือ บรรเลงดนตรีพร้อมกับร้องเพลงไปด้วย วงกันตรึมประกอบไปด้วยเครื่องดนตรี 3 ชนิด คือปี่อ้อ ซอ และสกวลหรือโตนกันตรึม โดยในการบรรเลง ปี่อ้อจะทำหน้าที่เป็นประธานของวง เป็นหลักในการเทียบเสียงและบรรเลง ส่วนซอมีหน้าที่ดำเนินทำนอง โตนกันตรึมมีหน้าที่ควบคุมจังหวะ (นภดล พูลสวัสดิ์. 2530 : 5) เครื่องดนตรีในวงกันตรึม ปัจจุบันได้เปลี่ยนแปลงไปบ้างตามยุคตามสมัย และตามความเหมาะสม สุริยา ดีสม ได้กล่าวเกี่ยวกับ เครื่องดนตรีกำกับจังหวะในวงกันตรึมว่า “เครื่องดนตรีในวงกันตรึม แต่เดิมไม่มีฉิ่ง และฉาบเล็ก ซึ่ง ฉิ่ง และฉาบเล็ก ได้ถูกนำมาเป็นเครื่องกำกับจังหวะในวงกันตรึมเมื่อไม่นานนี้เอง” (สุริยา ดีสม . 2540 : สัมภาษณ์) ปัจจุบันวงดนตรีกันตรึมของแต่ละท้องถิ่น ในเขตอีสานใต้ในด้านเครื่องดนตรีและการผสมวง อาจจะแตกต่างกันไปบ้าง ขึ้นอยู่กับความนิยมและความสะดวกของผู้เล่นในแต่ละท้องถิ่นนั้น ๆ

การแสดงกันตรึม ไม่ว่าจะเป็นงานใด ๆ ก็ตาม ก่อนการแสดงจะต้องมีพิธีไหว้ครู เพื่อเป็นสิริมงคลทั้งผู้ดูและผู้เล่น เครื่องไหว้ครูก่อนการแสดงกันตรึมประกอบไปด้วย

1. เงิน 21 บาท 50 สตางค์
2. ผ้าขาว 1 ผืน
3. ธูป 1 คู่ เทียน 1 คู่
4. กรวยดอกไม้ 5 กรวย
5. ข้าวสาร 1 ถ้วย ใบพลู 2 ใบ กับเหรียญสลึง 1 เหรียญ วางบนข้าวสาร
6. อาหารคาว มีหัวหมู หรือไก่ต้มทั้งตัว 1 ตัว หรือเนื้อไก่ เนื้อหมู เนื้อปลา เนื้อวัว อย่างใดอย่างหนึ่ง 1 ถ้วย
7. ข้าวสุก 2 ถ้วย
8. บุหรี่ 5 มวน
9. หมากพลู 5 คำ
10. เหล้า 1 ขวด หรือ 2 ขวดใหญ่

11. แป้งหอม ขมิ้น น้ำอบ น้ำหอม (พอสสมควร)

12. ผลไม้ต่าง ๆ เช่น กล้วย ส้ม เงาะ ละคร หรือขนมหวานต่าง ๆ (ปิ่น ดีสม. บันทึกเพลงพื้นเมือง และการละเล่นพื้นเมือง บันทึกส่วนตัว)

เมื่อไหว้ครูเสร็จแล้ว ก็จะเริ่มบรรเลงเพลงต่าง ๆ การบรรเลงจะเริ่มบรรเลงเพลงไหว้ครู ก่อน ภูมิจิตร เรื่องเดช ได้ศึกษาและกำหนดบทเพลงกันตรึมไว้มี 4 ประเภท คือ

1. บทเพลงชั้นสูง หรือเพลงครู จัดเป็นเพลงที่มีความไพเราะ แสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์ เป็นเพลงสูงชั้นครู ใช้บรรเลงนำก่อนบทเพลงอื่น ๆ เพื่อบรรเลงถวายสิ่งศักดิ์สิทธิ์ครูบาอาจารย์ ท่วงทำนองส่วนใหญ่จะเป็นทำนองที่ช้าโหยหวน ได้แก่ เพลงชวายุจุมเวียด ชเรียบเชียร ชเรียบสะเดิง

2. บทเพลงสำหรับขบวนแห่ ใช้บรรเลงในขบวนแห่ต่าง ๆ เป็นเพลงที่มีท่วงทำนองจังหวะที่สนุกสนาน เช่น เพลงชมโปงชเราะทม รำพายตรีอมตุ้ม อันของชเนงนบ เกาะเบอมเบง อิกิด เกาะกรอก

3. บทเพลงเบ็ดเตล็ด เป็นเพลงที่มีจังหวะลีลาเร่งเร้าสนุกสนาน มักใช้บรรเลงบนเวทีการแสดง เช่น เพลงงูตึก จองนารี กันจัญเจก ตำเรียวูลได กัดเตรย กัจปกา ฯลฯ

4. บทเพลงประกอบการแสดง ใช้ประกอบการแสดงทั่ว ๆ ไป เช่น เพลงโกโนบิงตอง ใช้ประกอบการแสดงโกโนบิงตอง เพลงอายัย ใช้ประกอบการแสดงเรียมอายัย เพลงชเรียบสะเดียร เพลียง ปันแซร์ กาบเป เขียม มลบโดง อันของชเนงนบ ตำเรียวูลได กัจปกา ซาปดาน และในตอนท้ายมีเพลงอำลาใช้ประกอบการแสดงเรียมมมัต เพลงไหว้ครู จึงมุย จึงปรี มลบโดง และเพลงอำลา ซึ่งใช้เพลงกัจปกา และซาปดาน ใช้ประกอบการแสดงเรียมอันเร เพลงอายัยสาระยัง เพลงเชิบ-เชิบ กันจัญเจก ปันแซร์ อมตุก มงกวลจองได ใช้ประกอบการแสดงเรียมกันตรึม ฯลฯ

กันตรึม มีลักษณะเป็นเพลงร้องโต้ตอบกันระหว่างชายหญิง หรือที่เรียกว่า เพลงปฏิพากย์ ซึ่งกันตรึมจะคล้ายคลึงกับเพลงปฏิพากย์ของภาคกลางมากที่สุด กล่าวคือ คล้ายคลึงทั้งโครงสร้างและวิธีการแสดง (สุกัญญา สุณาฯ . 2525 : 8) แตกต่างที่เนื้อร้องกันตรึมเป็นภาษาเขมร กันตรึมที่เล่นในปัจจุบันมีการรับทอดกันไปตามแบบการละเล่นโดยทั่ว ๆ ไป คือ เมื่อกันตรึมคณะเดิมในหมู่บ้านใดหมู่บ้านหนึ่งหมดสมัยลงด้วยเหตุผู้เล่นชราภาพ หรือโยกย้ายถิ่นที่อยู่ ก็จะมีผู้รับทอดต่อไปแทน ปัจจุบันกันตรึมที่มีชื่อเสียง และได้รับความนิยมมากที่สุด คือ กันตรึมคณะบ้านดงมัน อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์ โดยมีอาจารย์ ปิ่น ดีสม เป็นผู้ควบคุม (สงบ บุญคล้าย. 2522 : 90)

บ้านดงมัน เป็นหมู่บ้านที่มีวัฒนธรรมที่เก่าแก่หมู่บ้านหนึ่งในตำบลคอโค อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์ ซึ่งวัฒนธรรมที่มีชื่อเสียง และได้รับการยอมรับ คือ การแสดงพื้นบ้านและดนตรีพื้นบ้าน โดยเฉพาะกันตรึม กันตรึมของหมู่บ้านดงมันเป็นกันตรึมที่ยังคงรักษารูปแบบวิธีการเล่นแบบเดิมไว้ ซึ่งปัจจุบันกันตรึมแบบแท้ ๆ ดั้งเดิมกำลังได้รับความนิยมน้อยลง โดยเฉพาะปี่อ้อ ซึ่งเป็นเครื่องเป่าในวงกันตรึมชนิดหนึ่ง ปัจจุบันมีการนำปี่อ้อมาบรรเลงในวงกันตรึมน้อยลง เพราะเป็นเครื่องดนตรีที่เป่ายาก ครูเกียรติ สนิทมิตร ท่านเป็นผู้เป่าปี่อ้อในวงกันตรึมของหมู่บ้านดงมัน ปัจจุบันท่านมีอายุ 71 ปี ท่านกล่าวว่า “ปัจจุบันผมมีลูกศิษย์หลายคนแต่คนที่เอาจริงเอาจัง

ทางการเป่าปี่อ้อมีน้อยส่วนมากเขาจะไปสนใจดนตรีสากลมากกว่า วงกันตรึมที่เกิดขึ้นใหม่เขาก็ไม่นิยมเอาปี่อ้อบรรเลงเข้าในวงด้วย” (เกียรติ สนิทฉัตร. 2540 : สัมภาษณ์) ซึ่งวงดนตรีที่เกิดขึ้นใหม่นี้ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้ คือ กลองชุด กีตาร์เบส กีตาร์ คีย์บอร์ด และทราว (ซอกันตรึม) ชาวบ้านทั่วไปเรียกกวงดังกล่าวนี้ว่า วงกันตรึมประยุกต์ ซึ่งเป็นดนตรีที่กำลังได้รับความนิยมมากในเขตอีสานใต้ เพราะบรรเลงเพลงได้หลากหลายมากกว่ากันตรึมแบบดั้งเดิม ไม่ว่าจะเป็นเพลงลูกทุ่ง ลูกกรุง และเพลงตามสมัยนิยมทั่วไป ซึ่งมีผลทำให้กันตรึมแบบดั้งเดิมได้รับความนิยมน้อยลง ถ้าหลายฝ่ายไม่ช่วยกันอนุรักษ์เผยแพร่ กันตรึมแบบดั้งเดิม อาจจะมีแต่ตำนานให้คนกล่าวถึงเท่านั้น โดยเฉพาะบทเพลงประกอบการแสดง ซึ่งเป็นบทเพลงที่ไพเราะ สนุกสนาน แสดงออกถึงความคิด วิธีการดำรงชีวิต และค่านิยมของชาวอีสานใต้ ที่ควรค่าแก่การศึกษาและจากการศึกษาเอกสารงานวิจัยต่าง ๆ มีผู้กล่าวถึงบทเพลงประกอบการแสดงน้อยมาก ผู้วิจัยเองตระหนักและเห็นคุณค่าของเพลงพื้นบ้านแขนงนี้ ซึ่งเป็นสมบัติอันล้ำค่ายิ่งของชาติอย่างหนึ่ง จึงได้ศึกษาวิเคราะห์ เพื่อบันทึกรวบรวมเก็บไว้เป็นข้อมูลในการศึกษา อันมีคุณค่าทางด้านประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม ที่ควรแก่การอนุรักษ์ดำรงรักษาไว้ ให้อนุชนรุ่นหลังได้ศึกษาและสืบทอดต่อไป

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา โอกาสที่ใช้ในการแสดง วิธีการแสดงและเครื่องดนตรีในวงกันตรึมที่ประกอบการแสดงพื้นบ้าน ของหมู่บ้านดงมัน จังหวัดสุรินทร์
2. เพื่อศึกษาวิเคราะห์บทเพลงกันตรึม ในด้านมาตราเสียง ทำนอง คำร้อง เสียงประสาน จังหวะ และรูปแบบของบทเพลง ที่ใช้ประกอบการแสดงของหมู่บ้านดงมัน จังหวัดสุรินทร์

ความสำคัญของการวิจัย

1. เป็นการช่วยดำรงรักษาวัฒนธรรมประจำท้องถิ่น ซึ่งเป็นสมบัติอันล้ำค่ายิ่งของท้องถิ่น ประชาชน และประเทศชาติ
2. เพื่อเป็นการเผยแพร่ เพลงพื้นบ้าน ของหมู่บ้านดงมัน จังหวัดสุรินทร์
3. ผลการศึกษาวิเคราะห์จะเป็นประโยชน์ต่อผู้สนใจในการศึกษาวิทยาการ วัฒนธรรมพื้นบ้านแขนงนี้ และเป็นแนวทางในการศึกษาต่ออนุชนรุ่นหลังต่อไป

ขอบเขตของการวิจัย

1. การศึกษาวิเคราะห์ในครั้งนี้ จะศึกษาวิเคราะห์เฉพาะเพลงพื้นบ้านประกอบการแสดงของหมู่บ้านดงมัน จังหวัดสุรินทร์
2. บทเพลงที่จะนำมาวิเคราะห์จะใช้บทเพลงประกอบการแสดงดังต่อไปนี้

2.1. เรือมอ้ายย ใช้เพลงอ้ายยประกอบการแสดง

2.2. เรือมกโนบติงตอง ใช้เพลงกโนบติงตองประกอบการแสดง

2.3. เรือมกันตรึม ใช้เพลงอ้ายยสาระยัง เชบ-เชบ กันจัญเจก อมตุก กัจปกา และเพลงมกวลองไคประกอบการแสดง แต่ในการวิเคราะห์ครั้งนี้ จะนำเฉพาะบทเพลง เชบ-เชบ มาวิเคราะห์ เพราะเป็นเพลงที่มีความสนุกสนานเร้าใจ และเป็นเพลงที่มีคนนิยมมากเพลงหนึ่ง แต่จะถอดบันทึกลงในสกอรีโน้ตทุกเพลง เพื่อสะดวกต่อการวิจัยและเป็นประโยชน์ต่อผู้นำไปเผยแพร่ต่อไป

2.4. เรือมอันเร ใช้เพลง จิงปี้ร คเมาแม กัจปกา จิงมุย มลบโดง และจิงปี้ร แต่ในการวิเคราะห์ครั้งนี้ จะนำเฉพาะเพลงไห่วัครูคือเพลงคเมาแม มาวิเคราะห์ เพราะเป็นเพลงที่มีความไพเราะ ใช้บรรเลงไห่วัครู และเป็นเพลงชั้นสูงที่จำเป็นจะต้องนำมาบรรเลงในการแสดงแต่ละครั้ง แต่จะถอดบันทึกลงในสกอรีโน้ตทุกเพลง เพื่อสะดวกต่อการวิจัย และเป็นประโยชน์ต่อผู้นำไปเผยแพร่ต่อไป

3. บทเพลงที่นำมาวิเคราะห์ จะใช้เฉพาะบทเพลงกันตรึมแบบดั้งเดิมของหมู่บ้านดงมัน จังหวัดสุรินทร์

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. ข้อมูลที่ใช้ในการศึกษาวิเคราะห์ครั้งนี้ จะใช้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์การบันทึกเสียงและเอกสารต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับเรื่องที่วิจัย

2. บทเพลงที่นำมาศึกษาวิเคราะห์จะใช้บทเพลงที่ได้จากการบันทึกจากการแสดงจริงตามโอกาสต่าง ๆ จากวงกันตรึมของหมู่บ้านดงมันจังหวัดสุรินทร์

3. บทเพลงที่นำมาวิเคราะห์จะคัดเลือกจากการบันทึกที่ดีที่สุด โดยผู้เชี่ยวชาญทางกันตรึมเป็นคนเลือก

4. บทเนื้อร้องเพลงกันตรึมที่จะนำมาวิเคราะห์ จะบันทึกเป็นตัวอักษรภาษาไทย

5. บทเพลงกันตรึมที่นำมาวิเคราะห์จะบันทึกเป็นโน้ตสากล โดยเทียบกับระดับเสียงมาตรฐานสากล หรือให้ใกล้เคียงมากที่สุด และแยกเป็นสกอรีสำหรับแนวเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละเครื่อง

6. การบันทึกบททำนองเพลงกันตรึมเป็นโน้ตสากล จะใช้กุญแจซอล (Treble clef) เป็นกุญแจประจำหลัก

7. การบันทึกจังหวะเพลงกันตรึมเป็นโน้ตสากลจะใช้กุญแจฟา (Bass Clef) เป็นกุญแจประจำหลัก

8. ในการวิเคราะห์โครงสร้างของทำนองเพลง จะนำเฉพาะแนวทำนองร้องมาวิเคราะห์เท่านั้น

9. การวิเคราะห์ขั้นคู่ประสานเสียง จะนำแนวทำนองตรัว (ซอกันตรึม) กับแนวทำนองปี่อ้อมาวิเคราะห์

10. การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างจังหวัดกับทำนอง จะนำจังหวัดสกล(กลองกันตรึม) กับแนวทำนองร้องมาวิเคราะห์

11. ในการวิเคราะห์ครั้งนี้จะนำบทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง 4 เพลง มาวิเคราะห์ดังนี้

11.1 เพลงอายัย ใช้ประกอบการแสดงเรีอ้มอายัย

11.2 เพลงโกโนบดิงตอง ใช้ประกอบการแสดงเรีอ้มโกโนบดิงตอง

11.3 เพลงเชิบ-เชิบ ใช้ประกอบการแสดงเรีอ้มกันตรึม

11.4 เพลงไหว้ครู (คเมาแม่) ใช้ประกอบการแสดงเรีอ้มอันเร

12. ภาษาเขมรที่ถอดบันทึกโดยใช้ตัวอักษรภาษาไทย ที่นำมาใช้ในการวิเคราะห์จะใช้คำและตัวอักษรตามที่มีในพจนานุกรม ถ้าคำใดที่จำเป็นจะต้องนำมาใช้ในการวิเคราะห์และไม่มีในพจนานุกรม ผู้วิจัยจะใช้คำจากผู้ที่เชี่ยวชาญเป็นผู้ที่กำหนดให้

นิยามศัพท์เฉพาะ

การแสดงพื้นบ้าน หมายถึง การแสดงต่าง ๆ อันเป็นประเพณีนิยมในแต่ละท้องถิ่น และเล่นกันในระหว่างประชาชน เพื่อเป็นพิธีกรรมและเพื่อความสนุกสนานรื่นเริงในฤดูกาล และในงานเทศกาลต่าง ๆ

เพลงพื้นบ้าน หมายถึง การแสดงออกอย่างหนึ่ง อันเป็นประเพณีนิยมในแต่ละท้องถิ่น โดยการร้องเป็นภาษาพื้นเมือง หรือบรรเลงโดยใช้เครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นจากท้องถิ่นนั้นๆ

อีสานใต้ หมายถึง เขตพื้นที่ 6 จังหวัด ในการวิจัยนี้มุ่งศึกษาเฉพาะเขตพื้นที่ 3 จังหวัด คือ จังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์ และ ศรีสะเกษ

กันตรึม หมายถึง ดนตรีพื้นเมืองชนิดหนึ่งที่ชาวบ้านในเขตอีสานใต้ จังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์ ศรีสะเกษ นิยมเล่นในโอกาสต่าง ๆ เนื้อร้องโดยทั่วไปเป็นภาษาเขมร เครื่องดนตรีโดยทั่วไป ประกอบด้วย ดรว สกวล ป้ออ ฉิ่ง ฉาบ

ดรว หมายถึง ซอ ชาวบ้านในเขตอีสานใต้ทั่วไป เรียกว่า ซอกันตรึม เป็นเครื่องดนตรีประเภทสีชนิดหนึ่งของชาวอีสานใต้ ในเขตจังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์ ศรีสะเกษ ใช้บรรเลงเป็นทำนองหลักในวงกันตรึม เสียงไม่สูงและไม่ต่ำเกินไป

สกวล หมายถึง กลอง เป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งของชาวอีสานใต้ บางทีเรียกว่ากลองกันตรึม โทนกันตรึม โทน หรือโทนกวลก็เรียก ใช้ตีเป็นเครื่องกำกับจังหวะในวงกันตรึม

เจรียง หรือ จำเรียง หมายถึง การแสดงเพลงพื้นบ้านชนิดหนึ่งที่นิยมเล่นในเขตอีสานใต้ ใช้แสดงในโอกาสต่าง ๆ เนื้อร้องเป็นภาษาเขมร ซึ่งเป็นเพลงปฏิพากย์อย่างหนึ่ง ร้องโต้ตอบกันระหว่างฝ่ายชายกับฝ่ายหญิง เช่น เจรียงเบริน หรือ โอะกัญโตล เจรียงชันตุง เจรียงกันตรอบกัย เจรียงดรว เจรียงจเปย และเจรียงโปยอังโง

เจรียงเบริน หรือ โอะกัญโศล หมายถึง การแสดงเพลงพื้นบ้านชนิดหนึ่งของชาวอีสานใต้ มีลักษณะการเล่นคล้ายกับเพลงโคราช และคล้ายกับหมอลำ นิยมเล่นในงานเทศกาลต่าง ๆ ผู้เล่นประกอบไปด้วยคนเป่าแคน นักร้องฝ่ายชาย นักร้องฝ่ายหญิงร้องโต้ตอบกัน

เจรียงขันตูล หมายถึง เพลงตกเบ็ดเป็นการแสดงชนิดหนึ่งของชาวอีสานใต้ นิยมเล่นในเทศกาลต่าง ๆ โดยพวกหนุ่ม ๆ จะนำผลไม้ ข้าวต้มมัด ขนม ผูกติดกับปลายเชือกเบ็ดนำไปล่อสาว ๆ ที่ไปเที่ยวในงานวัด ฝ่ายหนุ่ม ๆ ก็จะปรบมือร้องเพลงอย่างสนุกสนาน ถ้าสาวคนไหนรับเหี้ยวแสดงว่ารักตน ทางฝ่ายหนุ่มก็จะให้ผู้หญิงไปสุขอต่อไป

เจรียงกันตรอบกัย หมายถึง เพลงพื้นเมืองชนิดหนึ่งของชาวอีสานใต้ มีการเล่นที่ไม่เป็นแบบแผนเป็นการร้องแบบตลก ๆ ร้องสด ๆ ต้องใช้ไหวพริบปฏิภาณอย่างมาก ส่วนมากจะร้องในขบวนแห่ต่าง ๆ เช่น แห่กลุ่ิน แห่นาค

เจรียงตรัว หมายถึง เพลงพื้นเมืองชนิดหนึ่งของชาวอีสานใต้ ที่ร้องโต้ตอบกันสองคน อาจจะได้อาเป็นนิทาน ประวัติ สถานที่ หรือตำนานต่าง ๆ โดยมีเครื่องดนตรี ตรัว (ซอ) บรรเลงประกอบการร้อง

เจรียงจเปย หมายถึง เพลงพื้นเมืองชนิดหนึ่งของชาวอีสานใต้ เป็นการร้องคนเดียว โดยร้องเป็นนิทาน พอจบวรรคหนึ่งก็ติดกระຈប់ไป ใช้ทำนองเพลงอาัยยั่ว ๆ ไป

เจรียงกันโปยอ้งโกง หมายถึง เพลงพื้นเมืองชนิดหนึ่งของชาวอีสานใต้ที่ร้องโต้ตอบกันระหว่างชายกับหญิงในเชิงสวาทเกี้ยวพาราสี การร้องมีดนตรีประกอบเพียงอย่างเดียว คือ ปี่อ้อ

เรี๋ม หมายถึง รำ เป็นการแสดงพื้นเมืองอย่างหนึ่งของชาวอีสานใต้นิยมเล่นในโอกาสต่าง ๆ เช่น เรี๋มตรด เรี๋มอันเร เรี๋มมมัวต เรี๋มกโนบติงตอง เรี๋มศรีผไทสมันต์ เรี๋มกันตรึม เรี๋มตรอก

เรี๋มตรด หมายถึง รำตรุษสงกรานต์ เป็นการแสดงพื้นเมืองของชาวอีสานใต้นิยมเล่นในงานเทศกาลวันตรุษสงกรานต์ โดยผู้เฒ่าผู้แก่ที่ได้รับการยอมรับนับถือจากหมู่บ้านรวบรวมคนในหมู่บ้านร่ำรำแห่ไปทุก ๆ หลังคาเรือน เพื่อรับบริจาคเงินทอง ข้าวของ จตุปัจจัย นำไปถวายวัดต่อไป

เรี๋มอันเร หมายถึง การรำสาก เรี๋มแปลว่า รำ อันเร แปลว่า สาก เป็นการแสดงพื้นบ้านของชาวจังหวัดสุรินทร์ชนิดหนึ่ง ซึ่งคล้ายกับการรำกระตบไม้ที่เคยเห็นกันทั่ว ๆ ไป แต่ชาวจังหวัดสุรินทร์จะใช้สากแทนกระบองไม้ไผ่

เรี๋มมมัวต หมายถึง การแสดงพื้นบ้านอย่างหนึ่งของชาวจังหวัดสุรินทร์ โดยจำลองมาจากพิธีกรรมอย่างหนึ่งของชาวจังหวัดสุรินทร์ เป็นพิธีกรรมที่ศักดิ์สิทธิ์ช่วยให้คนหายเจ็บไข้ เป็นความเชื่อที่สืบทอดกันมาแต่โบราณ

เรี๋มกโนบติงตอง หมายถึง การแสดงอย่างหนึ่งของชาวจังหวัดสุรินทร์ เป็นการรำเลียนแบบท่าทางของตั๊กแตนตำข้าว ทำรำไม่มีแบบแผนแสดงได้ทุกโอกาส เครื่องแต่งกายทำขึ้นเองให้เหมือนตั๊กแตนมากที่สุด ใช้วงดนตรีกันตรึมประกอบการแสดง

เรียมศรีมโหสถมนต์ หมายถึง การแสดงพื้นบ้านอย่างหนึ่งของชาวจังหวัดสุรินทร์ ทำรำ เป็นทำรำที่แสดงการปลูกหม่อนเลี้ยงไหม ไปจนถึงการทอผ้าไหมของชาวจังหวัดสุรินทร์ ใช้วงดนตรี กันตรึมประกอบการแสดง

เรียมอายัย หมายถึง การแสดงพื้นเมืองอย่างหนึ่งของชาวอีสานใต้ เป็นเพลงร้องโต้ตอบเกี่ยวพาราสีกันระหว่างหนุ่มสาว เป็นการแสดงที่มีมาแต่โบราณ สืบทอดมาจากประเทศ กัมพูชา นิยมเล่นในงานเทศกาลต่าง ๆ ใช้วงดนตรีกันตรึมประกอบการแสดง

เรียมกันตรึม หมายถึง การแสดงพื้นเมืองอย่างหนึ่งของชาวจังหวัดสุรินทร์ ทำรำ ประดิษฐ์ ขึ้นใหม่ให้เข้ากับทำนองเพลงกันตรึม 6 เพลง คือ เพลงอายัยสาระยัง เช็บ-เช็บ กันจัญเจก (เขียดตะปาด) อมตูก (พายเรือ) กัจปกา (เด็ดดอกไม้) มงกวลจองได (มงคลผูกมือ) ผู้แสดง จะเป็นผู้หญิงล้วน ใช้แสดงในโอกาสต่าง ๆ

ตุ้มโหม่ง หมายถึง ดนตรีพื้นบ้านชนิดหนึ่งของชาวจังหวัดสุรินทร์ ใช้บรรเลงในงานศพ เครื่องดนตรีประกอบด้วย พ้องหุ่ย 1 ใบ กลองเพลขนาดใหญ่ 1 ใบ ปี่ 1 เล้า พ้องราง 1 ราง ปัจจุบันใช้พ้องวงแทน

ตำนาง หมายถึง ทำนองของเพลงกันตรึม

บ๊อด หมายถึง บทหรือทำนองเพลงกันตรึมโดยเฉพาะ ซึ่งสามารถนำเอาเนื้อร้องมาใส่ ทำนองได้หลาย ๆ เนื้อร้อง

ตรอนัก หมายถึง บทเนื้อร้องเพลงกันตรึม

ลำดับชั้นเลง หมายถึง ลำดับเสียงมาตราเสียงของเพลงกันตรึม

ชั้นเลงบันโจล หมายถึง การประสานเสียงของเพลงกันตรึม

คำร้องเพลงกันตรึม หมายถึง เนื้อร้องบทเพลงกันตรึมที่เป็นภาษาเขมร และภาษา เขมร ผสมกับภาษาไทย โดยบันทึกเป็นอักษรภาษาไทยจากพจนานุกรมและจากผู้เชี่ยวชาญกำหนด

บทเพลงดนตรีกันตรึม หมายถึง บทเพลงกันตรึมเฉพาะส่วนของทำนองดนตรีที่ถอดออกมาเป็นโน้ตสากล โดยแยกเป็นสกอว์

เสียงประสาน หมายถึง เสียงดนตรีตั้งแต่สองเสียงขึ้นไปที่ตั้งพร้อม ๆ กันในที่นี้หมายถึง ทำนองปี่อ้อกับทำนองตรัว (ซอกันตรึม)

ทำนอง หมายถึง เสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ ของซอกันตรึม ปี่อ้อ และเสียงร้อง

รูปแบบ หมายถึง จังหวะลักษณะของบทเพลงกันตรึม ในที่นี้หมายถึง ท่อนบทนำ ท่อนบทร้อง ท่อนดนตรีรับ ส่วนต่อเชื่อม ส่วนปิดท้าย หรือท่อนจบของบทเพลง

มาตราเสียง หมายถึง ชั้นบันไดเสียงหรือกลุ่มเสียงที่เรียงลำดับจากเสียงต่ำไปเสียงสูง หรือเสียงสูงไปเสียงต่ำของเพลงกันตรึม ในหนึ่งช่วงเสียงของแต่ละบทเพลงโดยเทียบกับระดับเสียง มาตรฐานสากล โกล้เคียงที่สุด

ชั้นคู่ หมายถึง เสียง 2 เสียง ที่ตั้งขึ้นพร้อมกัน ในการวิเคราะห์ครั้งนี้ หมายถึงเสียง ตรัวกับเสียงปี่อ้อ โดยกำหนดตำแหน่งเสียงที่ต่ำกว่าเป็นหลักของชั้นคู่

ความเร็วจังหวะเคาะ หมายถึง จำนวนจังหวะตกของบทเพลงอย่างสม่ำเสมอใน 1 นาที

โครงสร้างของทำนองเพลง หมายถึง ประโยคทำนองเพลงสั้น ๆ มีกลุ่มทำนอง (Motive) ตั้งแต่ 1 กลุ่มขึ้นไป ในการวิเคราะห์โครงสร้างของทำนองในครั้งนี้ จะมุ่งวิเคราะห์เฉพาะแนวทำนองร้องเท่านั้น

ท่อนบทนำ หมายถึง ท่อนดนตรีบรรเลงขึ้นก่อนที่จะมีการร้องท่อนแรกของบทเพลง

ท่อนบทร้อง หมายถึง ท่อนที่มีคำร้องรับหลังท่อนบทนำ และท่อนดนตรีรับ

ท่อนดนตรีรับ หมายถึง ท่อนที่บรรเลงดนตรีรับหลังจากท่อนบทร้องจบ

ส่วนต่อเชื่อม หมายถึง ส่วนทำนองที่ไม่ใช่ทำนองหลักของบทเพลง ในที่นี้จะถือเอาทำนองร้องเป็นหลัก

ส่วนปิดท้าย หมายถึง ส่วนของดนตรีที่บรรเลงหลังจากท่อนบทร้องท่อนสุดท้าย

กระสวนจังหวะ หมายถึง รูปแบบของเสียง สกาว (กลองกันตรึม) ฉิ่ง ฉาบ ที่ถอดจากแถบบันทึกเสียงออกมาเป็นโน้ตสากล

ปี่ชไล หมายถึง ปี่ใน เป็นปี่ที่ใช้เป่าผสมในวงดนตรีในเขตอีสานใต้ชนิดหนึ่ง เช่น วงกันตรึม วงมโหรีเขมร

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เพื่อเป็นพื้นฐานในการศึกษาวิเคราะห์ โดยแบ่งเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเป็น 3 หมวด ดังนี้

1. เอกสารที่เกี่ยวกับวัฒนธรรม

1.1 วัฒนธรรม ประวัติศาสตร์ ประเพณี และคติความเชื่อของจังหวัดสุรินทร์

2. เอกสารที่เกี่ยวกับกัณฑ์

2.1 เอกสารงานวิจัยเกี่ยวกับกัณฑ์

3. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์

1. เอกสารที่เกี่ยวกับวัฒนธรรม

พระยาอนุมานราชธน (2513 : 2) ให้ความหมายของคำว่า วัฒนธรรม ในฐานะของ นักมานุษยวิทยาว่า วัฒนธรรม หมายถึง สิ่งที่มีมนุษย์สร้างขึ้น โดยอาศัยการเรียนรู้จากกัน และ สืบต่อเนื่อง เป็นความเจริญก้าวหน้า ส่วน สุริวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2527 : 13-17) ได้กล่าวถึง ความหมายของวัฒนธรรมไว้ว่า วัฒนธรรม คือ แนวทางในการแสดงออกของวิถีชีวิตทั้งปวงที่ บุคคลของกลุ่มชนคิดขึ้น หรือกระทำขึ้นเป็นต้นแบบ หรือเสริมต่อขึ้น แล้วคนส่วนใหญ่ของกลุ่มชน คิดขึ้น หรือกระทำขึ้นเป็นต้นแบบ แล้วคนส่วนใหญ่ของกลุ่มชนยอมรับสืบทอด จนกระทั่งสิ่งนั้นส่ง ผลต่อนิสัยของความคิด การเชื่อถือและการกระทำของคนหมู่มากแห่งกลุ่มชนนั้น นักวิชาการศึกษา สาโรช บัวศรี (2521 : 37) ได้ให้นิยามเกี่ยวกับวัฒนธรรมไว้ว่า วัฒนธรรม หมายถึง ความดี ความงาม และความจริงในชีวิตมนุษย์ ซึ่งปรากฏในรูปแบบต่างๆ และได้ตกทอดมาถึงเราในสมัย ปัจจุบัน หรือว่าที่เราได้ปรับปรุง และสร้างสรรค์ขึ้นในสมัยของเราเอง และในทางตรงกันข้าม รัชนิกร เศรษฐ (2532 : 119-120) กล่าวถึงวัฒนธรรมไว้ว่า วัฒนธรรม หมายถึง ขนบธรรมเนียม ประเพณี วิธีการ และผลงานสร้างสรรค์ต่างๆ ที่เป็นมรดกตกทอดกันมาในสังคมไทยทุกเรื่อง และไม่จำกัดว่าต้องมีกฎหมายกำหนดไว้หรือเป็นกิจกรรมที่ “เจริญ” ตามเกณฑ์ของชนชั้นปกครองของ สังคมเท่านั้น แต่รวมถึงชาวบ้านด้วย “วัฒนธรรม” ในความหมายนี้เน้นเรื่อง “อดีต” และ “เอกลักษณ์” ของชาติ ส่วนราชบัณฑิตยสถาน (2525 : 746) ให้ความหมายของ “วัฒนธรรม” ไว้ว่า วัฒนธรรม หมายถึง สิ่งที่ทำให้เกิดความเจริญงอกงามและเป็นวิถีชีวิตของหมู่คณะ ใน พระราชบัญญัติวัฒนธรรมแห่งชาติ พุทธศักราช 2485 หมายถึง ลักษณะที่แสดงถึงความเจริญงอก งาม ความเป็นระเบียบเรียบร้อย ความกลมเกลียวก้าวหน้าของชาติ และความมีศีลธรรมอันดีของ ประชาชน ทางวิทยาการ หมายถึง พฤติกรรมและสิ่งที่คุณในหมู่คณะสร้างขึ้นด้วยการเรียนรู้จาก กันและกัน และร่วมใช้กันในกลุ่มคณะ

1.1 วัฒนธรรม ประวัติศาสตร์ ประเพณี และคติความเชื่อของจังหวัดสุรินทร์

ไพฑูรย์ มิกุล (2515 : 23) ได้กล่าวถึงประวัติศาสตร์เมืองสุรินทร์ก่อน พ.ศ. 2434 ว่า การอพยพของพวกส่วยหรือกวย ได้อพยพมาจากเมืองอัตปือ เมืองแสนปาง แล้วมาตั้งบ้านอยู่ที่ บ้านเมืองที บ้านกุดหวาย บ้านเมืองลิง บ้านอ้อจะปะเน็ง บ้านลำดวน และบ้านจารพัตร ต่อมา พ.ศ. 2302 สมัยอยุธยา พวกเขมรส่วยได้ช่วยตามจับช้างเผือก จึงได้รับฐานันดรศักดิ์จากพระเจ้ากรุงศรีอยุธยา และปี พ.ศ. 2434 ในสมัยรัชกาลที่ 5 มีข้าหลวงจากส่วนกลางไปกำกับราชการที่เมืองสุรินทร์

ไพฑูรย์ มิกุล (2531 : 15-26) ได้ศึกษากลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่ทางอีสานใต้ ซึ่งในอดีตเรียกว่า “หัวเมืองเขมรปาดง” โดยเน้นให้เห็นถึงกลุ่มชนที่มีวัฒนธรรมแตกต่างจากชาวอีสานส่วนใหญ่ (ไทยลาว) และแตกต่างจากชาวภาคกลาง ต่อมาเมื่อชนกลุ่มอื่นที่มีวัฒนธรรมเด่นกว่าเข้าไปอาศัยอยู่ในเขตอีสานใต้ กลุ่มชาติพันธุ์เดิมได้ค่อยๆ ยอมรับวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์อื่น รวมทั้งการยอมรับวัฒนธรรมใหญ่ (Great Culture) ที่ทางราชการได้นำมาทั้งทางการเมือง การคมนาคม สังคม และการศึกษา จึงเป็นการผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรมตามแนวคิดทฤษฎีการเปลี่ยนแปลงชาติพันธุ์ ส่วน ภราดร (นามแฝง) (2510 : 35-53) ได้กล่าวถึงจังหวัดสุรินทร์ในแง่ต่างๆ อย่างสังเขป ได้แก่ ประวัติเมือง การคมนาคม อาชีพ การศึกษา ภาษา ประเพณีสำคัญทางศาสนา ประเพณีท้องถิ่น และการละเล่นรื่นเริง เช่น เล่นสะบ้า เล่นดรด (ดรูซ) เล่นเซ็งบั้งไฟ การเล่นที่ต่างกว่าที่อื่นๆ คือ เดินสาก หรือชาวบ้านเรียกว่า ลูตอันเร (เรียมอันเรก็เรียก) ประเพณีอื่นๆ ที่กล่าวถึงมีประเพณีขีมีล่าช้าง การคล้องช้าง การเล่นแม่มด ประเพณีการทำบุญศพ การแต่งงาน ดอนท่ายกล่าวถึงลัทธิ ศาสนา และนิสัยของประชาชน

ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสุรินทร์ (2528 : 50) ได้รวบรวมสำนวนภาษิตคำสอนพื้นบ้านในเขตจังหวัดสุรินทร์-ศรีสะเกษ แล้วถอดความเป็นภาษาไทยกลาง มีสำนวน คำสอน ภาษาเขมรสุรินทร์ สำนวนภาษาขุขันธ์ สำนวนภาษาไทยอีสาน และรายชื่อวิทยากร

เฉลิมชัย จารุวัตร (2514 : 26-27) ได้กล่าวถึง สถานที่ท่องเที่ยวและวัฒนธรรมท้องถิ่นที่สำคัญทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และได้กล่าวถึงเมืองสุรินทร์ตอนหนึ่งว่า เดิมเป็นจังหวัดที่ไม่น่าสนใจ แต่เมื่อ พ.ศ. 2503 จังหวัดได้จัดงานประจำปี มีการแสดงของช้าง เมื่อทาง อ.ส.ม.ท. ทราบได้ช่วยประชาสัมพันธ์งานช้าง เป็นที่รู้จักแพร่หลาย ทั้งในประเทศและต่างประเทศ จนถึงขนาดบริษัทที่ขายทัวร์ในยุโรปและอเมริกาแจ้งมาว่าต้องการกำหนดให้รู้ล่วงหน้าถึง 2 ปี เนื่องจากนักท่องเที่ยวจากต่างประเทศบางคนเดินทางเพื่อมาดูช้างสุรินทร์โดยเฉพาะ

ชิน ศรีสวัสดิ์ (2528-2529 : 72) ได้ศึกษาถึงการเลี้ยงช้างของชาวไทยกวย (ส่วย) ในจังหวัดสุรินทร์ โดยศึกษาถึงประวัติความเป็นมาของกลุ่มไทย-กวย ความสัมพันธ์ของชาวไทย-กวยกับช้างในอดีตและปัจจุบัน วิธีการเลี้ยงดูช้าง ประชากรช้าง การใช้ประโยชน์จากช้างในด้านเศรษฐกิจ และการอนุรักษ์ส่งเสริมการเลี้ยงช้างในปัจจุบันว่ามีอยู่อย่างไร ผลการศึกษาพบว่าชาวไทย-กวย (ส่วย) เดิมเป็นกลุ่มชนอิสระกลุ่มหนึ่งที่มีอาณาจักรเป็นของตนเอง อยู่ทางตอนใต้ของอาณาจักรลาว และด้านตะวันออกเฉียงเหนือของอาณาจักรกัมพูชา ก่อนที่อาณาจักรลาวจะสถาปนาตนเองในช่วงศตวรรษที่ 18-20 และมีความผูกพันกับช้างตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา จนกระทั่งอพยพ

เข้ามาอยู่ทางตอนใต้ของประเทศไทยก็ได้นำช้างมาด้วย โดยมีการเลี้ยงดูช้างในฐานะที่เป็นสัตว์เลี้ยงในบ้าน

ดำเนิร เลชะกุล (2505 : 30-34, 41-44) ได้กล่าวถึงจังหวัดสุรินทร์หลายด้านคือ ด้านโบราณสถานและผู้สร้าง จากการค้นคว้าจากเอกสารต่างๆ สรุปว่าปราสาทหินต่างๆ ในจังหวัดสุรินทร์เป็นศิลปะขอม พวกนี้มีวัฒนธรรมสูงกว่าชาวพื้นเมืองซึ่งเป็นพวกชาวนิกิริโต ได้ร่วมมือกับชาวพื้นเมือง สร้างปราสาทขึ้นมากมายเป็นศาสนสถาน และได้กล่าวถึงภาษาที่ใช้พูดกันของประชาชนในจังหวัดสุรินทร์ที่สำคัญคือ ภาษาเขมรและภาษาส่วย เนื่องมาจากการอพยพของชนชาติทั้งสองที่มาสู่จังหวัดนี้แต่ครั้งอดีต ในตอนท้ายสุดกล่าวถึงสถานที่ที่น่าท่องเที่ยว ส่วนใหญ่เป็นโบราณสถาน

ปราโมทย์ ทัศนาศูวรรณ (2525 : 45-46) ผู้สนใจเกี่ยวกับการท่องเที่ยวในเมืองไทยได้กล่าวถึงช้างและงานช้างของจังหวัดสุรินทร์ว่า เป็นเครื่องมือส่งเสริมการท่องเที่ยวที่ดีที่สุดของไทยอย่างหนึ่ง ท่านเล่าถึงบรรยากาศในงาน ช้างเป็นจำนวนมากที่ได้รับการฝึกมาอย่างดีได้สร้างความสนุกสนานแก่ผู้ชม ไม่ว่าจะเป็นการเล่นชักกะเย่อกับคน การเข้าร่วมขบวนยাত্রาทักษิณโยธิน การวิ่งแข่งขันของช้าง การฝึกช้างให้ปฏิบัติตามคำสั่งของควาญและอื่นๆ นำความตื่นเต้นตื่นตาตื่นใจแก่ชาวต่างประเทศ จนมีนักท่องเที่ยวชาวต่างชาติเขียนบทความแสดงถึงความสำเร็จในการจัดงานช้างของไทย

นิคม วงเวียน (2526 : 168) ได้กล่าวถึงวัฒนธรรมส่วย (ญะ) ด้านความเชื่อในจังหวัดสุรินทร์ โดยกล่าวถึงความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับจังหวัดสุรินทร์ ความเชื่อและประเพณีของชาวส่วย ตลอดจนวิเคราะห์วัฒนธรรมที่เกี่ยวกับความเชื่อของชาวส่วย เช่น ความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับประเพณี ความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม ความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์และไสยศาสตร์ ความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาอบรมในสังคม ความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับโชคลางและปรากฏการณ์ธรรมชาติ ผลจากการวิเคราะห์พฤติกรรมการแสดงออกของชาวส่วย โดยทั่วไปมีลักษณะที่เด่นๆ คือ รักสันโดษ มักน้อย นิยมใช้ชีวิตอย่างมีความสุข โดยเฉพาะเน้นในด้านความสุขทางจิตใจ ไม่เน้นวัตถุ และมีความเชื่อในเรื่องผี เทวดา ปรากฏอยู่ทั่วไป เชื่อทางด้านไสยศาสตร์

สุริวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2525 : 210) ได้กล่าวถึง วัฒนธรรมพื้นบ้านไว้ในหนังสือ วัฒนธรรมพื้นบ้านแนวปฏิบัติภาคใต้ โดยกล่าวถึงวัฒนธรรมพื้นบ้านว่ามีบทบาทและหน้าที่นานาประการ ที่สำคัญคือ ช่วยผดุงเสถียรภาพ และเป็นกำลังสนับสนุนการแผ่ขยายของแบบอย่างการดำเนินชีวิต เป็นสิ่งที่สังคมปกป้องรักษามาแต่อดีต ทำให้เราสามารถเข้าใจ และหยั่งถึงความต้องการที่จำเป็น รวมทั้งความมุ่งหมายของสังคมนั้นๆ ตลอดจนสิ่งที่กีดกันให้เกิดปัญหาขัดขวางการอยู่ดีกินดี

จารุวรรณ ธรรมวัตร (2530 : 180-193) ได้กล่าวถึงความเชื่อ และพิธีกรรมว่า “ความเชื่อของคนไทยคือความรู้สึกเชื่อถือและยอมรับสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ทำให้มนุษย์มีหลักยึดเหนี่ยวทางใจ เกิดความรู้สึกอบอุ่นมั่นใจว่ามีอำนาจพิเศษคอยปกป้องคุ้มภัยให้กับตน และพูดถึงวิวัฒนาการความเชื่อเรื่องมนุษย์ ส่วนพิธีกรรมนั้นมีความสัมพันธ์กับความเชื่อของมนุษย์ และแบ่งพิธีกรรมออกเป็น 2 ลักษณะคือ พิธีกรรมส่วนรวม และพิธีกรรมจำเพาะท้องถิ่น”

2. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับกันตรึม

จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยต่าง ๆ ได้มีผู้ศึกษาและกล่าวถึงกันตรึมไว้ดังนี้

สมจิตร กัลยาศิริ (2526) ได้ศึกษาและกล่าวถึงกันตรึมไว้ว่า กันตรึม เป็นวงดนตรีพื้นเมืองที่นำเอาจังหวะดีโตน โฉ๊ะ-คะครึม-ครึม มาเป็นชื่อวงดนตรี เรียกว่า กันตรึม ซึ่งหมายถึง โทนนั่นเอง และทำนองเพลงของวงกันตรึม เป็นแม่บทของเพลงพื้นเมืองและการแสดงพื้นเมืองอื่น ๆ ของจังหวัดสุรินทร์ด้วย

การเล่นกันตรึม นิยมเล่นในงานมงคลต่าง ๆ เช่น งานแต่งงาน โกนจุก บวชนาค หรือ งานเทศกาลต่าง ๆ ในสมัยโบราณนั้น งานแต่งงานจะต้องมีวงกันตรึมเล่นกล่อมหอนจนถึงเป็น ประเพณี

เครื่องดนตรีมี โทน 1 คู่ ปี่อ้อ 1 เล้า ปี่ชไล (ปี่ใน 1 เล้า) ฉิ่ง 1 คู่ กรับ 1 คู่ ฉาบเล็ก 1 คู่

ผู้เล่นโดยทั่วไปมี 4 คน จะเป็นชายหรือหญิงก็ได้ แต่ส่วนใหญ่จะเป็นชายส่วนผู้หญิงมีหน้าที่ร้องและรำไปตามจังหวะเพลง

การแต่งกาย จะแต่งกายตามสบาย หากแต่งตามประเพณีนิยมของท้องถิ่นก็ได้ เช่น ผู้ชายใส่เสื้อคอกลม นุ่งผ้าโจงกระเบน ผ้าขาวม้าคาดเอว ส่วนผู้หญิงนุ่งผ้าซิ่นใส่เสื้อรัดรูป แขนกระบอก

ทำนองและจังหวะเพลงมีหลายทำนองสามารถจำแนกได้ดังนี้

1. ทำนองและจังหวะเพลงเล่นบทไหว้ครู มีทำนองเพลงชวาวจุมเวือต ชแร๊ยชเติร์ ชแร๊ยชเติง กัมปรอฮ

2. ทำนองและจังหวะใช้บรรเลงเข้าขบวนแห่ในงานพิธีต่าง ๆ มีทำนองเพลงรำพายตรีอม ตุม อันของชเนญนบ เกาะเปื้อนเปง อี้เกิด เกาะกรอก ออกยมพนมชรวจ

3. ทำนองและจังหวะบรรเลงบนเวทีแสดง หรือบรรเลงโรงปะรำพิธี เรียกว่า ทำนอง เพลงเบ็ดเตล็ด มีทำนองกั๊ดเตรย โมเวงจูดติก คเมาแม่ สักรวา อมตุกตุจ รัมเปย กันจัญเจก ปการัญเจก มงกั๊วลจองได จองนารี และบทอ้ายต่าง ๆ ซึ่งมีส่วนคล้าย ภูมิจิตร เรื่องเดช ที่ได้ ศึกษากันตรึมไว้ดังนี้

ภูมิจิตร เรื่องเดช (2529) ได้ศึกษาและกล่าวถึงกันตรึมว่า กันตรึม หรือ โฉ๊ะกันตรึม เป็นการแสดงเพลงพื้นบ้านของคนเขมรในเขตอีสานใต้ ได้แก่ บริเวณชุมชนที่ใช้ภาษาเขมรเป็น ภาษาถิ่น ในจังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์ และศรีสะเกษ

สทวล หรือกลองที่นำมาใช้ในวงดนตรีพื้นบ้าน โดยเฉพาะกลองกันตรึม มีจังหวะเสียงดัง โฉ๊ะกันตรึม โฉ๊ะ ตรึม ตรึม จึงเป็นเสียงวงดนตรีพื้นเมืองที่เล่นเพลงทำนองเดียวกับเพลงปฎิพากย์ ในภาคกลาง แต่มีท่วงทำนองและเนื้อร้องเป็นภาษาเขมรว่า เพลงกันตรึม

กันตรึม มีลักษณะ เป็นเพลงปฏิพากย์คล้าย ๆ กับเพลงฉ่อย เพลงเรือ หรือ ลำตัดในปัจจุบัน แตกต่างที่เนื้อร้องกันตรึมเป็นภาษาเขมร

ประวัติความเป็นมา

กันตรึม หรือ โจ๊ะกันตรึม เป็นการแสดงอย่างหนึ่งของชาวอีสานใต้ ในปัจจุบัน จากการสืบสาวประวัติการเล่นกันตรึม ไม่สามารถได้รายละเอียดมากนัก การแสดงแบบนี้ได้สืบทอดมาจากขอมแต่เดิม แต่เดิมที่การเล่นแบบนี้ ใช้สำหรับขับประกอบการแสดงบวงสรวงเวลามีการทรงเจ้าเข้าผี แต่ปัจจุบันกันตรึมใช้เป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงโดยทั่ว ๆ ไป

เครื่องดนตรี

วงดนตรีกันตรึมพื้นบ้านแบบเดิม มีเครื่องดนตรีครบชุด ประกอบด้วยกลองกันตรึม 2 ลูก ซอด้วง 1 คัน ปี่อ้อ 1 เล้า ขลุ่ย 1 เล้า ฉิ่ง 1 คู่ กรับ 1 คู่

ผู้เล่นมีประมาณ 6 - 8 คน และมีนักร้องชาย - หญิง โดยทั่ว ๆ ไป มักนิยมให้มีชาย 2 คน หญิง 2 คน ถ้าเครื่องดนตรีไม่ครบตามที่กล่าวไว้ วงกันตรึมบางคณะก็อาจจะอนุโลมให้มีเครื่องดนตรีตั้งนี้กลองกันตรึม 1 ลูก ซอกันตรึม 1 คัน ฉิ่ง 1 คู่ ซึ่งก็จะมีนักดนตรี เพียง 4 คน และอาจจะมือนักร้องฝ่ายชาย 1 คน และฝ่ายหญิง 1 คน ซึ่งถ้าฝีมือคนเล่นซอมีความสามารถเป็นพิเศษ บรรเลงได้ไพเราะก็จะได้รับความนิยมเช่นเดียวกัน ถือว่าครบชุดเป็นวงดนตรีพื้นบ้านได้

โอกาสที่แสดงเพลงพื้นบ้านกันตรึม

เพลงพื้นบ้านกันตรึมนิยมเล่นในโอกาสทั่ว ๆ ไป ทั้งงานที่เป็นมงคล และงานอวมงคล เช่น งานแต่งงาน งานโกนจุก งานบุญ งานบวชนาค งานบุญเข้าพรรษา ออกพรรษา ทำบุญฉลองกฐิน งานเฉลิมฉลองปีใหม่ สงกรานต์ ลอยกระทง และเทศกาลงานบุญต่าง ๆ งานขึ้นบ้านใหม่ ฉลองอาคาร สะพาน สระน้ำ และเล่นตามความเชื่อของคนในท้องถิ่นในพิธีบวงสรวง เข้าทรง เช่น โฉมม้าวัด หรือบองบ๊อด

การแต่งกาย

การแต่งกายของนักดนตรี และนักร้องของวงดนตรีพื้นบ้านกันตรึม มักนิยมแต่งกายตามสบาย หรือจะแต่งตามประเพณีนิยมของท้องถิ่นก็ได้

การแต่งกายตามท้องถิ่น

ผู้ชาย นุ่งโจงกระเบนมีผ้าไหมคาดเอว สวมเสื้อคอกลมแขนสั้น สีอะไรก็ได้ ใช้ผ้าไหมคล้องพาดไหล่ทั้งสองข้าง โดยให้ชายผ้าห้อยอยู่ทางด้านหลังทั้ง 2 ข้าง

ผู้หญิง นุ่งผ้าขึ้นใหม่พื้นเมือง สวมแขนกระบอกจะมีผ้าสไบเฉียงห่มทับก็ได้ ไม่มีก็ได้

การแต่งกายตามสบาย

มีคณะกันตรึมเป็นจำนวนมากนิยมแต่งกายตามสบาย ได้แก่ชุดสากลไปรเวททั่ว ๆ ไป

ผู้ชาย สวมกางเกงขายาว เสื้อแขนยาว ผูกเนคไท สวมรองเท้าผูกเท้าครบชุด
 ผู้หญิง สวมชุดติดกัน หรือคนละท่อน เสื้อตัวหนึ่ง กระโปรงตัวหนึ่ง คาดเข็มขัด
 กระโปรงยาวครึ่งน่อง สวมรองเท้าส้นสูง
 ลักษณะการแต่งกาย นักดนตรีและนักร้องชายหญิงไม่มีแบบแผนเป็นกฎเกณฑ์ นิยม
 แต่งกายตามสะดวกสบาย ทันสมัยและถูกใจผู้ชม

เวทีการแสดง

การเล่นเพลงพื้นบ้านกันตรึม แต่เดิมเจ้าภาพในงานจะจัดให้วงกันตรึม บรรเลงบนบ้าน โดยมีแขกห้อมล้อมฟังอยู่รอบ ๆ ข้าง ต่อมามีการปลูกโรงหรือยกเวทีสูง ไม่ตีฝาโดยปล่อยให้โล่งทั้ง 4 ด้าน ผู้ดูจะดูได้รอบ ๆ เวที นักดนตรีจะนั่งเป็นวงที่พื้นเวที ส่วนนักร้องจะยืนร้องและรำประกอบ ทำนองสลับกันชาย - หญิง เป็นคู่ ๆ หรือชายหนึ่งคน ร้องโต้ตอบกับนักร้องหญิงสองคน แล้วแต่เนื้อและทำนอง ที่นักดนตรีขอขึ้นทำนองเพลง

นอกจากนี้ ยังมีผู้กล่าวถึง กันตรึม ที่สอดคล้องกันกับสองท่านที่ได้กล่าวมาแล้ว ดังนี้ คือ เจริญชัย ชนไฟโรจน์ (2526) กล่าวว่ากันตรึม หมายถึง วงดนตรีและการขับร้องพื้นบ้านอย่างหนึ่งของชาวสุรินทร์ บุรีรัมย์ และศรีสะเกษ เดิมทีเดียวยังไม่มีมีการฟ้อนรำประกอบ ที่เรียกว่าวงดนตรีว่า วงกันตรึม ก็เรียกตามเสียงโทนที่ใช้ตีประกอบ ซึ่งมีเสียง โฉะ ครึม ๆ โฉะกันตรึม หรือ โฉะกันตรึม และโทนที่ใช้ตีประกอบกันชื่อว่า กลองกันตรึม

การเล่นกันตรึมนิยมเล่นในงานมงคลต่าง ๆ เช่นงานแต่งงาน งานโกนจุก งานบวชนาคร และงานเทศกาลต่าง ๆ ในสมัยโบราณนั้น เมื่อมีงานแต่งงานจะต้องมีวงกันตรึม เล่นกล่อมห่อเป็นประเพณี

เครื่องดนตรีในวงกันตรึมประกอบไปด้วย กลองกันตรึม (โทน) 2 ใบ ปี่อ้อ 1 เล้า ปี่ซไล (ปี่ใน) 1 เล้า ฉิ่ง 1 คู่ ฉาบ 1 คู่ กรับ 1 คู่

ผู้เล่นโดยทั่วไปมี 4 คน จะเป็นหญิงหรือชายก็ได้ แต่ส่วนใหญ่จะเป็นผู้ชาย ส่วนผู้หญิงมีหน้าที่ร้องและรำ ถ้าวงดนตรีกันตรึมไม่สามารถหานักดนตรี หรือเครื่องดนตรีได้ครบจะใช้เพียงขอเป็นเครื่องบรรเลงทำนองแทนปี่ และใช้โหนดี้กำกับจังหวะก็ได้ การแต่งกายจะแต่งกายตามสบายหรือแต่งกายตามประเพณีนิยม แบบพื้นบ้านก็ได้

ทำนองเพลงกันตรึม เป็นทำนองเพลงสั้น ๆ เพลงต่าง ๆ ของกันตรึมแบ่งออกได้เป็น 4 ประเภท คือ

1. เพลงที่ใช้บรรเลงและขับร้องสำหรับไหว้ครู
2. เพลงที่ใช้บรรเลงสำหรับขบวนแห่ในงานพิธีต่าง ๆ
3. เพลงที่ใช้บรรเลงและขับร้องบนเวทีแสดงหรือในงานปะรำพิธี
4. เพลงเบ็ดเตล็ดและบทอาลัยต่าง ๆ

เนื่องจากเพลงกันตรึมเป็นบทเพลงที่เก่าแก่ และเกี่ยวข้องกับความเป็นอยู่ของชาวอีสานใต้ ที่มีวัฒนธรรมคล้ายคลึงกับชาวเขมรดั้งที่ เรณู โกศินานนท์ (2537 : 73) ได้กล่าวว่า กันตรึมเป็นการแสดงที่นับเนื่องมาจากเขมรอีกอย่างหนึ่ง เท่าที่ได้วิเคราะห์กันแล้ว ปรากฏว่าเป็นการ

แสดงที่เก่าแก่มาก เพราะเป็นการบรรเลงเพื่อบูชาบวงสรวง สำหรับงานพิธีกรรมต่าง ๆ เช่นการ
ทรงเจ้าเข้าผี ก็มักใช้กันตรึมบรรเลง นอกจากนั้นยังบรรเลงเพื่อความบันเทิงอีกด้วย และนิยมเล่น
กันในจังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์ ศรีสะเกษ เป็นส่วนใหญ่การที่เรียกว่ากันตรึม ก็โดยการเลียนเสียง
กลองหรือสกรวล เวลาตีเข้าจังหวะแล้วจะมีเสียงดัง โจ๊ะ กันตรึม โจ๊ะ ตรึม ตรึม จึงเรียกว่ากลอง
กันตรึม และเรียกเพลงที่ใช้ร้องและบรรเลงว่า เพลงกันตรึม เครื่องดนตรีในวงกันตรึม มี กลอง
2 ใบ ซอ (ตรัว) 1 คัน ปี่อ้อ 1 เล้า ซลุ่ม 1 เล้า ฉิ่ง 1 คู่ ฉาบ 1 คู่ กรับ 1 คู่ แต่ถ้า
เป็นวงขนาดเล็กจะมีเพียง กลอง 2 ใบ ปี่ 1 เล้า ซลุ่ม 1 เล้า กรับ ฉิ่ง และ ฉาบ อย่างละ
1 คู่

ส่วนในหนังสือการแสดงพื้นบ้านศูนย์สังคีตศิลป์ ซึ่งได้รวบรวมสุจิตต์ที่จัดทำขึ้นเพื่อแจก
ในงานแสดงการเล่นพื้นบ้าน ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ ตั้งแต่ พ.ศ. 2522- 2524 ส่วนหนึ่งได้
กล่าวถึงการแสดงพื้นบ้านจังหวัดสุรินทร์ และอธิบายถึงกันตรึมว่า การเล่นกันตรึมนั้นนิยมเล่นใน
งานมงคลต่าง ๆ ซึ่งการเล่นกันตรึมนี้จัดเป็นแม่บทแห่งเพลงพื้นเมืองของชาวเขมรทีเดียว เพราะ
การเล่นอื่น ๆ ก็นำเพลงกันตรึมมาประกอบนั่นเอง

เครื่องดนตรีของวงกันตรึมประกอบด้วย โทน 1 คู่ ปี่อ้อ 1 เล้า ซออุกลง 1 คัน ปี่ใน
1 เล้า ซอ 1 คัน

การแต่งกาย แต่งแบบพื้นเมือง อย่างเช่นการแสดงอื่น ๆ ทำนองและจังหวะเพลงที่เล่น
กันตรึมมีหลายทำนอง หลายจังหวะ ที่นิยมเล่นปัจจุบันนี้ก็มี

บทไหว้ครู

บทแห่ ใช้บรรเลงเข้าขบวนแห่ในงานพิธีต่าง ๆ มีการขับร้องพ้องรำไปด้วย

บทเบ็ดเตล็ด เป็นบทบรรเลงในโรงทำพิธี หรือบนเวทีการแสดง

เนื่องจากการเล่นกันตรึมเป็นการเล่นเพลงแม่บทแห่งเพลงพื้นเมือง ดังนั้น ก่อนเริ่มบรรเลง
จึงต้องมีการไหว้ครูทุกครั้ง (วิทยาลัยครูสุรินทร์. 2529 : 196-199)

จากเอกสารที่มีผู้กล่าวถึงกันตรึมที่กล่าวมาสรุปได้ดังนี้

กันตรึมเป็นการแสดงพื้นบ้านที่สืบเนื่องมาจากเขมร นิยมบรรเลงในเขตอีสานใต้ จังหวัด
สุรินทร์ บุรีรัมย์ ศรีสะเกษ ที่เรียกว่า กันตรึมก็โดยการเลียนเสียงสกรวล หรือกลองที่ใช้ตีประกอบ
จังหวะในวง เสียงดังโจ๊ะกันตรึม โจ๊ะ ตรึม ตรึม จึงนำเสียงกลองมาเรียกเป็นชื่อวงดนตรี กันตรึม
ต่อมา

ประวัติความเป็นมา

จากการสืบสาวประวัติการเล่นกันตรึม ไม่สามารถได้รายละเอียดมากนัก แต่พอ
สันนิษฐานได้ว่า การละเล่นแบบนี้ได้สืบทอดมาจากของแต่เดิม แต่เดิมที่เป็นการละเล่นที่ใช้สำหรับ
ขับประกอบการบวงสรวง เวลาที่มีการทรงเจ้าเข้าผี แต่ในปัจจุบัน กันตรึมใช้แสดงเพื่อความบันเทิง
ในงานต่าง ๆ ทั่วไป

เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในวงกันตรึม จะมีรูปแบบการจัดวงที่ไม่แน่นอน เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในวงที่พบมีทั้งหมด 3 ประเภท ดังนี้ คือ

เครื่องเป่ามี ปี่อ้อ ปี่ชไล (ปี่ใน) ขลุ่ย การผสมวงจะใช้เครื่องเป่า 2 ชนิด โดยใช้ปี่อ้อเป็นหลัก อาจจะใช้ปี่อ้อกับปี่ชไล หรือปี่อ้อกับขลุ่ยก็ได้

เครื่องสาย เป็นเครื่องสายประเภทสี มีชนิดเดียวคือ ตรัว (ซอกันตรึม)

เครื่องตี เป็นเครื่องตีใช้ประกอบจังหวะทั้งหมดมี สกวล (กลองกันตรึม) ฉิ่ง ฉาบเล็ก กรับ

โอกาสที่แสดง

เพลงพื้นบ้านกันตรึมนิยมเล่นในทุกโอกาส ทั้งที่เป็นงานมงคล งานอวมงคล และงานเทศกาลต่าง ๆ ทั่วไป

การแต่งกาย

การแต่งกายทั่วไปของนักร้องและนักดนตรีกันตรึม มักจะแต่งกายตามสบายหรือแต่งกายตามประเพณีนิยมของท้องถิ่น

ผู้ชาย ใส่เสื้อคอกลมแขนสั้น นุ่งผ้าโจงกระเบน ผ้าขาวม้า หรือผ้าไหมคาดเอว ใช้ผ้าไหมคล้องพาดไหล่ทั้ง 2 ข้าง โดยให้ชายผ้าห้อยอยู่ด้านหลังทั้ง 2 ข้าง

ผู้หญิง นุ่งผ้าขึ้นพื้นเมือง เสื้อแขนกระบอก จะมีผ้าสไบเฉียงห่มทับก็ได้ ไม่มีก็ได้

ลักษณะการแต่งกายไม่มีแบบแผนกฎเกณฑ์ นิยมแต่งตามสบาย ทันสมัย และถูกใจผู้ชม

เวทีการแสดง

แต่เดิมเจ้าภาพในงานจะจัดให้วงกันตรึมบรรเลงบนบ้าน โดยมีแขกฟังอยู่รอบ ๆ ต่อมาเมื่อการปลูกโรงยกเวทีให้ไม่มีฝาปล่อยให้โล่งทั้ง 4 ด้าน ผู้ดูจะดูได้รอบ ๆ เวที นักดนตรีจะนั่งบรรเลงบนพื้นเวที ส่วนนักร้องจะยืนร้องและรำประกอบ

บทเพลงและทำนองเพลง

บทเพลงและทำนองเพลงที่สรุปได้มี 3 ประเภท ดังนี้คือ

1. บทเพลงชั้นสูง หรือเพลงครู ใช้บรรเลงก่อนที่จะมีการแสดง
2. บทเพลงสำหรับชาวบ้าน ใช้ประกอบในขบวนแห่ต่างๆ
3. บทเพลงเบ็ดเตล็ดต่าง ๆ ใช้บรรเลงบนเวที หรืองานพิธีต่าง ๆ

2.1 เอกสารงานวิจัยเกี่ยวกับกันตรึม

จากการศึกษางานวิจัยเกี่ยวกับเพลงพื้นเมืองของจังหวัดสุรินทร์ มีผู้ทำการวิจัยไว้ดังนี้

✓ สมจิตร กัลยาศิริ (2524) ด้านวิเคราะห์เพลงพื้นเมือง และการละเล่นพื้นเมืองของ จังหวัดสุรินทร์ ผลการวิเคราะห์แบ่งออกเป็น 2 ตอน ดังนี้

1. ผลการวิเคราะห์เพลงพื้นเมืองและการละเล่นพื้นเมือง

เพลงพื้นเมืองของจังหวัดสุรินทร์ ส่วนใหญ่เป็นเพลงที่ใช้คำน้อยแต่มีความหมายมาก เป็นเพลงที่ใช้คำให้เกิดภาพในจิตใจ ใช้ถ้อยคำเป็นสัญลักษณ์ และใช้คำประเภทสร้อยคำ เนื้อหาของเพลงเป็นเพลงเกี่ยวพาราตี รำพึงรำพันถึงคนรัก และกล่าวถึงธรรมชาติมากที่สุด

คุณค่าทางสังคมวิทยา เพลงพื้นเมืองของจังหวัดสุรินทร์ ส่วนใหญ่เป็นเพลงที่แสดงถึง ค่านิยม ยึดถือในจารีตประเพณี และกล่าวถึงอาชีพต่าง ๆ ในสังคม เช่น อาชีพทำนา คล่องช้าง ตลอดจนกล่าวถึงวิถีชีวิตประจำวันของชายหญิงในสังคมมาก

คุณค่าทางด้านอารมณ์ เพลงพื้นเมืองของจังหวัดสุรินทร์ เป็นเพลงที่มีคุณค่าทางด้าน อารมณ์มากที่สุด คือให้ความเบิกบานใจ ให้ความเพลิดเพลิน และเกิดจินตนาการตามเนื้อร้อง

คุณค่าทางด้านจริยศาสตร์ เพลงพื้นเมืองของจังหวัดสุรินทร์ แสดงถึงความประพฤติของ หญิงสาวที่สังคมไม่ต้องการ คือการทำผิดจารีตประเพณี เรื่องขู้สาว

คุณค่าด้านจิตวิทยา เพลงพื้นเมืองของจังหวัดสุรินทร์ สะท้อนให้เห็นถึงพฤติกรรมความต้องการทางเพศ และพฤติกรรมเก๋กตทางเพศในลักษณะ การก้าวร้าว การขัดแย้งความผิดให้ผู้อื่น และถอยหลังไปสู่ชีวิตหนหลัง

คุณค่าทางด้านดนตรี เพลงพื้นเมืองของจังหวัดสุรินทร์ เป็นเพลงที่มีทำนองจังหวะ ซ้ำโหยหวน และทำนองจังหวะเร็ว ลักษณะท่วงทำนองที่ร้องเป็นช่วงเสียงแคบ ๆ บันไดเสียงเป็น 5 ชั้น Pentatonic ลักษณะที่ร้องดำเนินเท่ากัน คือ ซ้ำ หรือเร็วเท่ากัน ลักษณะการร้องเป็นลักษณะ ร้องพลิกเพลงทำนองการร้องแต่ละรอบแตกต่างกันไปบ้าง แต่เค้าโครงทำนอง จะเหมือนเดิม (Improvisation)

2. ผลการวิจัยจากแบบสอบถาม

✓ ความรู้ความเข้าใจของนักศึกษาและประชาชนในเรื่องสาขาท่าง ๆ ทางคติชนวิทยา
ค่อนข้างน้อย

นักศึกษาและประชาชนเคยได้ยินเสียงเพลงพื้นเมืองทำนองเพลงปกาญญะก กโนบดังตอง มาก นอกนั้นเคยได้ยินค่อนข้างน้อย และการแสดงอื่น ๆ น้อยที่สุด แต่ประชาชนเคยชมการแสดง เร็มอันเร เร็มอ้ายย เร็มกโนบดังตองมาก การแสดงอื่น ๆ ค่อนข้างน้อย

นักศึกษา เคยชมการแสดงพื้นเมือง เร็มอันเร เร็มอ้ายย เร็มกโนบดังตอง เจริญเบริน
ค่อนข้างน้อย

นักศึกษาและประชาชนเคยได้ยินเพลงที่ใช้ในพิธีศพ หรือประเพณีงานศพ พิธีรักษา
คนป่วย ด้วยเรียมมมัวต ค่อนข้างน้อย

นักศึกษาและประชาชนรู้จักเครื่องดนตรี โทน กรับ ฉิ่ง ฉาบ ขลุ่ย ซอ มาก

ความคิดของนักศึกษาและประชาชนเกี่ยวกับอิทธิพลของเพลงพื้นเมือง และการแสดง
พื้นเมืองเห็นตรงกันว่า เพลงและการแสดงพื้นเมืองมีอิทธิพลต่อชาวสุรินทร์ ในด้านยกย่องผู้มี

พระองค์ เชื่อฟังผู้อาวุโส รู้จักเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ ด้านความเชื่อนั้น เชื่อในศาสนา ผีสงเทวดา ไสยศาสตร์ โหราศาสตร์มาก

นักศึกษาและประชาชนเห็นว่า เพลงและการแสดงพื้นเมืองมีคุณค่าในด้านภาษา อารมณ์ สังคม ประวัติศาสตร์ ปรัชญา และศาสนา

นักศึกษาและประชาชนเห็นตรงกันว่า ผลของการรู้จักในคุณค่า เพลงและการแสดงพื้นเมือง เกิดประโยชน์ในด้านต่าง ๆ มาก

นักศึกษาและประชาชนมีความเห็นตรงกันว่า สถานที่ควรเป็นที่รวมเพลงและการแสดงพื้นเมือง คือ วัด โรงเรียน ที่ทำการกำนัน ผู้ใหญ่บ้าน และศูนย์วัฒนธรรมจังหวัด

นักศึกษาและประชาชนมีความเห็นว่า การที่มีผู้นำเพลงพื้นเมืองไปดัดแปลงเป็นเพลง ลูกทุ่ง ทำให้ชาวไทยถิ่นอื่นรู้จักทำนองเพลงพื้นเมืองมากขึ้น

นักศึกษาและประชาชนมีความเห็นว่า ปัญหาที่ทำให้ชาวสุรินทร์ไม่รู้จักเพลงและการแสดงพื้นเมืองมาก คือ ปัญหาเพลงสากลและเพลงไทยสากลเข้ามามีอิทธิพล

ส่วน ศุภกร มรกต (2535) มีความสนใจและได้ทำการวิจัยเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและความคงอยู่ของการเรียนรู้โน้ตสากลเบื้องต้นของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ที่เรียนด้วยเพลงพื้นบ้านอีสานได้กับเพลงไทยสมัยนิยม โดยได้นำ เพลงกโนบติงตอง ปการัญเจก อ้ายยอโยง ไหว้ครู ชาระยัง รำเป็ญกัญเจก แกวนอ เชบ-เชบ ซึ่งเป็นเพลงกันตรึมที่ได้รับความนิยมในเขตอีสานใต้จากผลการวิจัยสรุปได้ดังนี้

1. ความรู้พื้นฐานของนักเรียนที่เรียนโน้ตสากลเบื้องต้น ด้วยเพลงพื้นบ้านอีสานได้กับ เพลงไทยสมัยนิยมไม่แตกต่างกัน

2. การเรียนโน้ตสากลเบื้องต้นด้วยเพลงพื้นบ้านอีสานได้ กับเพลงไทยสมัยนิยมทำให้นักเรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูงขึ้นกว่าเดิม

3. การเรียนโน้ตสากลเบื้องต้นของนักเรียนที่เรียนด้วยเพลงพื้นบ้านอีสานได้กับเพลงไทยสมัยนิยม มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนไม่แตกต่างกัน

4. หลังการเรียนจบไปแล้ว 2 สัปดาห์ นักเรียนที่เรียนโน้ตสากลเบื้องต้น ด้วย เพลงพื้นบ้านอีสานได้ กับเพลงไทยสมัยนิยม สามารถคงสภาพการเรียนรู้ได้เหมือนกับเรียนจบใหม่ ๆ

5. หลังการเรียนจบไปแล้ว 2 สัปดาห์ นักเรียนที่เรียนโน้ตสากลเบื้องต้น ด้วยเพลงพื้นบ้านอีสานได้กับเพลงไทยสมัยนิยม มีความคงอยู่ของการเรียนรู้ไม่แตกต่างกัน

และนภดล พูลสวัสดิ์ (2530) ได้วิจัยเรื่องการสร้างปีย้อต้นแบบ กล่าวถึงการกำเนิดเสียง ประวัติความเป็นมาและมาตราเสียงของปีย้อ เพื่อสร้างปีย้อต้นแบบขึ้น การวิจัยในครั้งนี้ได้ วิจัยคุณค่าของปีย้อ 3 ด้าน คือ

1. ด้านโครงสร้าง
2. ด้านระดับเสียง
3. ด้านการนำไปใช้

จากการศึกษาเกี่ยวกับคุณค่าของปี่อ้อในด้านต่าง ๆ ระหว่างปี่อ้อต้นแบบกับปี่อ้อแบบทบทวนครั้งตามความเห็นของผู้เป่าปี่อ้อ ในจังหวัดสุรินทร์ พบว่า โดยส่วนรวมผู้เป่าปี่อ้อในจังหวัดสุรินทร์เห็นว่า แบบทบทวนครั้งมีคุณค่าของปี่อ้อทั้ง 3 ด้าน อยู่ในเกณฑ์เหมาะสมอย่างยิ่ง ส่วนปี่อ้อต้นแบบซึ่งสร้างตามผลการวิจัย มีคุณค่าของปี่อ้ออยู่ในเกณฑ์เหมาะสมเท่านั้น และเมื่อพิจารณา รายละเอียดแต่ละด้านของปี่อ้อต้นแบบพบว่า ปี่อ้อต้นแบบมีคุณค่าของปี่อ้อด้านโครงสร้างอยู่ในเกณฑ์เหมาะสม ส่วนคุณค่าของปี่อ้อด้านระดับเสียงและด้านการนำไปใช้ของปี่อ้อต้นแบบ อยู่ในเกณฑ์ที่ไม่เหมาะสมนัก ทั้งนี้เพราะปี่อ้อที่ใช้บรรเลงอยู่ในจังหวัดสุรินทร์ส่วนใหญ่ มีลักษณะของมาตราเสียงคล้ายกับมาตราเสียงดนตรีไทย คือ แบ่งเป็นช่วงเสียงเท่า ๆ กัน โดยมาตราเสียงของปี่อ้อในจังหวัดสุรินทร์จะแบ่งออกเป็น 6 ช่วงเสียงใน 1 ช่วงทบทวนเสียง โดยช่วงเสียงแรกจะมีความยาวเป็น 2 เท่าของเสียงอื่น ๆ ที่เหลืออีก 5 ช่วงเสียงทำให้ผู้เป่าปี่อ้อเกิดความเคยชินกับระดับเสียง ช่วงเสียงและมาตราเสียงของตนเมื่อได้พิจารณาโครงสร้าง ทดลองเป่า และได้ยินระดับเสียงช่วงเสียง ของปี่อ้อต้นแบบซึ่งมีความเพี้ยนต่ำแตกต่างออกไปจากระดับเสียง และช่วงเสียงของตน จึงเกิดการปฏิเสธไม่ยอมรับ เพราะครูดนตรีหรือสำนักดนตรีแต่ละสำนัก จะมีระดับเสียงของตนเองและต่างยึดถือระดับเสียงของตน โดยไม่ยอมรับระดับเสียงซึ่งกันและกัน แม้ว่าปี่อ้อต้นแบบจะมีระดับเสียงอยู่ในช่วงความถี่ 222 - 750 รอบต่อวินาทีซึ่งใกล้เคียงกับระดับเสียง โด - เร ของทางเพียงออบน ในทางบรรเลงดนตรีไทยซึ่งใกล้เคียงกับระดับเสียงของปี่อ้อ โดยทั่วไปในจังหวัดสุรินทร์ก็ตาม ผู้เป่าปี่อ้อแบบทบทวนครั้ง อันเป็นแบบพื้นเมืองของตน

ส่วนการเป่าปี่อ้อในจังหวัดสุรินทร์ เห็นว่าปี่อ้อต้นแบบมีคุณค่าของปี่อ้อในด้านโครงสร้างอยู่ในเกณฑ์ที่เหมาะสมนั้น อาจเนื่องมาจากที่ผู้วิจัยดำเนินการสร้างเลापี่อ้อต้นแบบและ เลापี่อ้อแบบทบทวนครั้งให้มีสัดส่วนเดียวกัน ทั้งในด้านความยาวของเลापี่ ขนาดเส้นรอบวง ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางของทางเดินลมภายในท่อ เพื่อเป็นการเปรียบเทียบความแตกต่างกัน เพราะในการเจาะตำแหน่งของรูนิ้ววางรูเท่านั้น ซึ่งส่งผลให้ระดับเสียงของรูนั้น ๆ เปลี่ยนแปลงลงไป แต่ในภาพรวมก็ยังอยู่ในช่วงความถี่ 222 - 750 รอบต่อวินาทีเช่นเดิม เมื่อผู้เป่าปี่อ้อได้พิจารณาโครงสร้างของปี่อ้อต้นแบบ เปรียบเทียบกับปี่อ้อแบบทบทวนครั้งแล้ว จึงพิจารณาให้คะแนนคุณค่าของ ปี่อ้อด้านโครงสร้างของปี่อ้อต้นแบบ อยู่ในเกณฑ์เหมาะสมเท่านั้น

3. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวกับการวิเคราะห์

กาญจนา อินทรสุวานนท์ ได้ศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนเรื่องเพลงพื้นบ้านภาคกลางในระดับปริญญาตรี โดยใช้บทเรียนโมดูลกับการสอนปกดี

ผลปรากฏว่า

1. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนเรื่องเพลงพื้นบ้านภาคกลางของนิสิตกลุ่มทดลองสูงกว่ากลุ่มควบคุมอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติระดับ .05

2. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนเรื่องเพลงพื้นบ้านภาคกลางระหว่างนิสิตชั้นปีที่ 1 และนิสิตชั้นปีที่ 2 ของกลุ่มทดลองไม่แตกต่างกัน และผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนเรื่องเพลงพื้นบ้านภาคกลางระหว่างนิสิตชั้นปีที่ 1 และนิสิตชั้นปีที่ 2 ของกลุ่มควบคุมไม่แตกต่างกัน

3. นิสิตกลุ่มทดลองมีเจตคติที่ดีต่อบทเรียนโมดูล

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533 : 1) ได้จัดทำหนังสือ “ ดนตรีไทยวิเคราะห์ ” ขึ้นเพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาดนตรีไทย เนื้อหามีลักษณะต่าง ๆ ดังนี้ ลักษณะโดยทั่วไปของดนตรีไทย แนวทำนอง วรรณเพลง รูปแบบ และจังหวะในแนววิเคราะห์นี้ สงัด ภูเขาทอง (2532 : 1-159) ได้จัดทำเอกสารประกอบการเรียน “ การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย ” ขึ้นโดยเนื้อหาเป็นแนวทางการศึกษาวิชาดนตรีไทยทางด้านวิชาการ เช่น ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีไทยกับสังคม องค์ประกอบของดนตรี ประเภทเพลงไทย ลักษณะการผสมวง หลักการวิเคราะห์บทเพลงไทย สำหรับในด้านองค์ประกอบของดนตรี เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี (2530 : 1-149) ได้จัดทำหนังสือ “ สังคตินิยมว่าด้วยดนตรีไทย ” เนื้อหามีดังนี้ องค์ประกอบของดนตรี ทำนอง ลีลาของดนตรีไทย ประเภทของเครื่องดนตรีและเพลงไทย แผนภูมิเปรียบเทียบระดับเสียงของเครื่องดนตรีไทย และ เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี (2538 : 87-96) ได้เขียนบทความเรื่อง “ วิธีการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน ” ไว้ในหนังสือดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 26 สารสำคัญของบทความมีดังนี้ องค์ประกอบของดนตรีพื้นบ้าน ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรี นักดนตรี บทเพลง เครื่องดนตรี และวิธีวิเคราะห์เสียงดนตรี

ชวาลา จินดาผ่อง (2538 : 201) ได้ทำปริญญานิพนธ์เรื่อง “ การศึกษาลิเกป่าจังหวัดตรัง ” ผลการศึกษาปรากฏว่าองค์ประกอบในการแสดงลิเกป่าประกอบด้วย คณะลิเกป่าทั้งผู้แสดงและผู้เล่นดนตรีประมาณ 15 - 20 คน เครื่องดนตรีที่ใช้มีประมาณ 2 -3 ลูก จึง กริบ ปี ขอ การแต่งกายตอนแสดงแขกแดงแต่งแบบสืบทอดกันมา ตอนแสดงตามท้องเรื่อง ลูกคู่แต่งแบบชาวบ้านทั่วไป แสดงได้ในงานต่าง ๆ ทุกงาน แต่ถ้าเป็นงานศพ งานแก้บนจะต้องทำพิธีทางไสยศาสตร์ก่อนเริ่มแสดง มีการปลูกโรงแสดง มีทั้งยกพื้นและไม่ยกพื้น หน้าโรงเป็นเวที หลังโรงเป็นห้องแต่งตัว นอกจากนี้ลิเกป่ายังมีการยึดขนบนิยมในการแสดงแบบดั้งเดิม คือ เริ่มด้วยการเบิกโรง การว่าดอก การไหว้ครู การบอกชุด การออกแขกแดง การบอกเรื่องเล่นเรื่อง

บทร้องลิเกป่าสะท้อนสภาพสังคมและวัฒนธรรม ทำให้มีส่วนเข้าใจถึงวิถีชีวิตของชาวบ้านในท้องถิ่นได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

อวรรณ บรรจงศิลป์ และคณะ (2534 : 1-294) ได้ทำวิจัย เรื่องความคิดและภูมิปัญญาไทยชุด “ ดุริยางคศิลป์ ” ผลการวิจัยพบว่า

1. การไหว้ครูดนตรีไทย เป็นสิ่งที่นักดนตรีไทยทุกคนต้องกระทำ เพราะเป็นความเชื่อของสังคมไทยว่า ความกตัญญูกตเวทีเป็นสิ่งที่พึงควรแก่การปฏิบัติ

2. เครื่องดนตรีไทยแบ่งเป็น 4 ประเภทตามกริยาที่เล่น คือ ดีด สี ตี เป่า เครื่องดนตรีทุกชนิดมีกำเนิดจากวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนในสังคมไทย แต่ได้มีการปรับปรุงดัดแปลงและผสมผสานกับเครื่องดนตรีของกลุ่มคนในวัฒนธรรมอื่น ๆ ที่ใกล้เคียง การบรรเลงและการเรียนรู้

เป็นไปตามประเพณี วัฒนธรรมของคนไทย วงดนตรีไทยแบ่งเป็น วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และวงมโหรี

3. โครงสร้างของเพลงไทย ประกอบด้วย บันไดเสียงมี 7 เสียง ระยะห่างของแต่ละเสียงเท่ากัน มีอัตราจังหวะ 3 ชั้น และชั้นเดียว ทำนองมีแนวโน้มนเป็นแบบเลียนเสียงเรียงหรือกระโดด การประสานเสียงเป็นแบบแนวนอน รูปแบบมีการแบ่งเป็นวรรค ประโยค ท่อน 6 อารมณ์เพลง

4. ประเภทของเพลงไทย แบ่งเป็นประเภทต่าง ๆ ตามความคิดของครูดนตรีแต่ละท่าน เพลงแต่ละประเภทมีความแตกต่างตามลักษณะของเพลง อัตราเพลงวิธีบรรเลงและโอกาสของการใช้

5. การร้องเพลงไทยพบว่า อาจมีการวิวัฒนาการมาจากการขับ-ลำ และเพลงพื้นบ้านตั้งแต่สมัยสุโขทัย วิธีการร้องในปัจจุบันพบว่ามี 2 แบบ คือ ร้องแบบเก่าโดยบีบเสียงร้องให้แหลมสูงดังชัดเจน กับแบบใหม่คือใช้เสียงร้องแบบนุ่มนวล

ปิ๊ป คงลายทอง (2538) ได้ทำวิทยานิพนธ์เรื่อง “เพลงปี่ฉุยฉาย : การวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยาและสภาพสะท้อนแห่งความงาม” ได้วิเคราะห์ เน้นเรื่องประวัติความเป็นมา โครงสร้าง ทำนอง บทร้อง ลักษณะคำประพันธ์ การขับร้อง และการร่ายรำเพลงฉุยฉาย และที่สำคัญที่สุดเนื้อหา ในบทที่ 3 ซึ่งเป็นการวิเคราะห์วิธีการเป่าเพลงฉุยฉาย อันได้แก่ วิธีการบังคับลม การใช้นิ้วปิดรูป การประสานวิธีการใช้ลิ้นผู้เป่าให้เข้ากับลิ้นเป่า โดยเสนอออกมาเป็นรูปของตาราง 4 ช่อง แสดงความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องแต่ละคำ รูป และโน้ตที่ใช้กับตำแหน่งเสียงของคำนั้น ๆ รวมทั้งวิธีการเป่าปี่แต่ละคำไว้อย่างละเอียด

จากจำนวนเพลงฉุยฉาย 13 บท ได้คัดเลือกเพลงปี่ฉุยฉายสามเพลงเอก คือเพลงฉุยฉายพราหมณ์ ฉุยฉายเบญจกายแปลง และฉุยฉายทศกัณฐ์ลงสวน ผลจากการวิจัยแสดงให้เห็นชัดจากการวิเคราะห์ครั้งนี้ว่า เพลงฉุยฉายนี้เป็นทำนองแห่งศิลปะที่สูงส่งนานาประการ เป็นงานแห่งภูมิปัญญาไทยอย่างแท้จริงที่ไม่มีชาติใดเสมอเหมือน

ณรงค์ชัย ปิฎกรัษดิ์ (2534) ได้ทำวิทยานิพนธ์เรื่อง “การวิเคราะห์ทาง้องเพลงสาธุการ” โดยเนื้อหาเป็นการศึกษาข้อมูลทำนอง้องฆ้องวงใหญ่ ซึ่งบรรเลงด้วยเพลงสาธุการ จำนวน 10 ทาง จากนักดนตรีผู้มีประสบการณ์ทางด้านดนตรีมาแล้วไม่น้อยกว่า 35 ปี จำนวน 10 ท่าน จากจำนวนเพลงทั้ง 10 เพลง ก็จะมาทำการวิเคราะห์รูปแบบทำนองทาง้อง ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองกับจังหวะ รูปแบบของเพลงและประโยคเพลง ซึ่งผลการวิเคราะห์สรุปได้ว่า เพลงสาธุการเป็นเพลงที่มีรูปแบบ และทำนองทาง้องกำหนดไว้อย่างมีกฎเกณฑ์คือ ส่วนที่เป็นประโยคนำ 1 ประโยค ส่วนที่เป็นเนื้อทำนอง 54 ประโยค เนื้อทำนองแบ่งเป็นเที่ยวแรกและเที่ยวหลัง มีลักษณะรูปแบบ A B A C ทำนองเที่ยวแรกเริ่มจาก A ถึง B เที่ยวหลังย้อนซ้ำทำนองที่รูปแบบ A แล้วแยกทำนองไปยังรูปแบบ C ซึ่งมีชื่อเฉพาะว่า สาธุการเที่ยวน้อย หรือพระเจ้าเปิดโลก ส่วนระดับเสียงลูกตกมี 6 เสียง เร มี ฟา ซอล ลา และ ซี

พจนารถ แสงประดับ (2538) ได้ทำวิทยานิพนธ์เรื่อง “ศึกษาชีวประวัติและผลงานวรรณกรรมเพลงบอกของสร้อย เสียงเสนาะ” ผลการศึกษาสรุปได้ว่าเพลงบอกสร้อย เสียงเสนาะเป็นชาวจังหวัดนครศรีธรรมราช เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2468 เรียนหนังสือถึงระดับชั้นมัธยมศึกษา แต่

เรียนไม่จบเนื่องจากเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 เริ่มหัดเล่นเพลงบอก เมื่ออายุ 17 ปี และยึดอาชีพเป็นนักเพลงบอกมาจนถึงปัจจุบัน นับเวลาได้นานกว่า 52 ปี มีเทคนิคการร้องเพลงบอกที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวคือ เป็นเพลงบอกที่มีน้ำเสียงไพเราะน่าฟัง รวมทั้งสามารถใช้ถ้อยคำที่กลมกลืนและเห็นภาพพจน์ได้มีผลงานวรรณกรรมเพลงบอกหลายเรื่องที่ได้รับรางวัล

ด้านองค์ประกอบของวรรณกรรมปรากฏว่า เนื้อเรื่องมีความหลากหลายแนวคิดที่ปรากฏมีผลต่อชีวิตและสังคมในสภาวะการณ์ต่าง ๆ มีการใช้กลอนในลักษณะต่าง ๆ ซึ่งบทกลอนเหล่านี้ก่อให้เกิดอารมณ์และทัศนคติที่ลึกซึ้ง

สาคร พรหมนิล (2538: 298) ได้ทำปริญญานิพนธ์เรื่อง “ วิเคราะห์วัฒนธรรมที่ปรากฏในเพลงกล่อมเด็ก อำเภอบางบาล จังหวัดนครราชสีมา ” ซึ่งความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้าคือ เพื่อศึกษาวิเคราะห์วัฒนธรรมที่ปรากฏในเพลงกล่อมเด็กของ อำเภอบางบาล จังหวัดนครราชสีมา โดยแบ่งเนื้อหาออกเป็น 2 ประเด็นใหญ่ ๆ คือ

วัฒนธรรมที่เป็นวัตถุ เช่น การสร้างที่อยู่อาศัย การประกอบอาชีพ การแต่งกาย และด้านอาหาร ผลการศึกษาปรากฏว่าชาวอำเภอบางบาลนิยมสร้างที่อยู่อาศัยแบบเรียบง่ายชั้นเดียว มีอาชีพเกษตรกรรมเป็นส่วนใหญ่ แต่งกายตามสมัยนิยมแบบภาคใต้ทั่วไป และนิยมอาหารที่มีรสจัด

วัฒนธรรมที่ไม่ใช่วัตถุ เช่น ความเชื่อ ค่านิยม ประเพณี ผลจากการศึกษาพบว่าด้านความเชื่อจะเชื่อในเรื่องกฎแห่งกรรม เชื่อทางด้านไสยศาสตร์ การบำเพ็ญกุศลในด้านต่าง ๆ และมีค่านิยมในความเป็นอิสระ รักพวกพ้อง ยึดมั่นในจารีตประเพณี

ว่าที่ร้อยตรีนายยุทธ มณีช่วง (2537 : 276-277) ได้ทำปริญญานิพนธ์เรื่อง “ ศึกษาการเล่น “ โตะครี ” ในจังหวัดสงขลา ” ผลการศึกษาปรากฏว่าโตะครีเกิดจากความเชื่อในอำนาจของเทพเจ้าและสิ่งเร้นลับว่าสามารถที่จะช่วยรักษาความเจ็บป่วยได้ดังนั้นการเล่นโตะครีก็เพื่อรักษาความเจ็บไข้ แก้อัน และเพื่อบวงสรวงครู องค์ประกอบของโตะครีมีดังนี้ คณะผู้เล่น การแต่งกาย สถานที่ โอกาสที่เล่น ดนตรีที่ใช้ประกอบอุปกรณ์เครื่องใช้ การรับชมและวิธีเล่นที่มีลักษณะเฉพาะพิธีกรรมจัด 4 วัน แต่ละวันมีธรรมเนียมเฉพาะ นอกจากนี้ความเชื่อเกี่ยวกับการเล่น เป็นความเชื่อเกี่ยวกับภูตผี สิ่งศักดิ์สิทธิ์ พระภูมิเจ้าที่ เวทมนต์คาถา เครื่องรางของขลัง การถือเคล็ด ลักษณะบุคคล ทิศทาง องค์ประกอบต่าง ๆ และขั้นตอนในการเล่นก็มีความเชื่อในอำนาจเร้นลับทั้งสิ้น ได้แก่ ความเชื่อเกี่ยวกับเครื่องดนตรี และการประโคม บทขับร้อง การปลุกโรงการรักษาอาการป่วยไข้ การแก้อัน และความเชื่อเกี่ยวกับเครื่องสังเวย ซึ่งสิ่งเหล่านี้ได้ถ่ายทอดตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

จรินทร์ เทพสงเคราะห์ ได้ทำปริญญานิพนธ์เรื่อง การศึกษาบทเพลงดนตรีกาหลอในจังหวัดสงขลา ผลการศึกษาพบว่าบทเพลงดนตรีกาหลอในจังหวัดสงขลา จำนวน 5 วง มีลักษณะประเด็นดังต่อไปนี้

1. วัฒนธรรมดนตรีกาหลอ มีนักดนตรีในวงกาหลอจำนวน 3-4 คน เป็นเพศชาย อายุระหว่าง 58 - 90 ปี ประกอบอาชีพในการทำนาทำสวน เครื่องดนตรีในวงกาหลอ ปี่ฮ้อ หรือ ปี่กาหลอ 1 เล้า ทน 2 ลูก พ้อง 1-2 ใบ การแต่งกายมักใส่เสื้อมือฮ้อม หรือเสื้อเชิ้ต

ทางเก่งหรือผ้าโสร่งผ้าคาดเอวคนละผืน โอกาสในการบรรเลงมีเฉพาะงานศพเท่านั้น หากกาหลอไปบรรเลงที่ใด ต้องมีโรงกาหลอหรือเรียกว่าโรงซ้อง ซึ่งเจ้าภาพต้องปลูกสร้างให้คณะกาหลอพักและนั่งบรรเลง แต่บางวงไม่ต้องมีโรงกาหลอที่ปลูกสร้างก็ได้โดยใช้สถานที่ตามสภาพ กาหลอแต่ละวงจะไปบรรเลงที่ไหนก็ตาม จะมีรูปแบบประเพณีในการบรรเลง ตั้งแต่การไปติดต่อให้กาหลอมาบรรเลง การเข้าโรงออกโรง การไหว้ครู การบรรเลงเพลง การนำศพ การเผาศพ การคว่ำหม้อ ซึ่งวิธีการของแต่ละวงแตกต่างกันออกไป

2. องค์ประกอบและรูปแบบดนตรีกาหลอ บทเพลงดนตรีกาหลอแต่ละวงมีจำนวนระหว่าง 9-23 เพลง จำแนกบทเพลงทั้งหมดออกเป็นเพลงประเภทต่าง ๆ ได้ดังนี้ บทเพลงไหว้ครูหรือเพลงแม่บท เพลงบรรเลงทั่วไป และเพลงในพิธีศพ สำหรับบทเพลงทั้งหมดนั้น ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเฉพาะบทเพลงไหว้ครูในลักษณะการดำเนินทำนองและสำนวนเพลงปี ความยาวของเพลงจำนวนท่อนและจำนวนหน้าทับ ผลปรากฏว่า

บทเพลงไหว้ครู เป็นเพลงที่มีความยาวระหว่าง 52-598 ห้องเพลง แต่ละเพลงมี 1-2 ท่อน 3-64 หน้าทับ ๆ ละ 4,8 จังหวะ ในการเดินทำนองและสำนวนเพลงปีเป็นแบบเรียบง่าย ไม่ซับซ้อน ลักษณะของการดำเนินทำนองที่เป็นสำนวนหลัก ส่วนใหญ่ในแต่ละสำนวนจะมีความเหมือนหรือคล้ายคลึงกัน ส่วนสำนวนอื่น ๆ จะมีความหลากหลายออกไป

อังคณา ใจเข็ม ได้ทำวิทยานิพนธ์เรื่อง “ การวิเคราะห์ดนตรีพื้นเมืองเหนือ ” จากการศึกษพบว่าดนตรีพื้นเมืองเหนือนั้นแต่เดิมมีจุดประสงค์ในการบรรเลงเพื่อประเทืองอารมณ์ และมีเครื่องดนตรีไว้เป็นอุปกรณ์ในการไปแ้วสาว (การไปเกี้ยวผู้หญิง) ต่างหมู่บ้านหรือในหมู่บ้านของตนเองของบรรดาหนุ่ม ๆ หรือเพื่อเอาเสียงเป็นเพื่อนในยามเดินทางกลับเคสสถานของตนในตอนเช้ามืด ดังนั้นกฎเกณฑ์ วิธีการ และทำนองเพลงจึงไม่ใช่สิ่งสำคัญ ไม่จำเป็นต้องพิถีพิถันเหมือนวงดนตรีในภาคกลาง และที่สำคัญที่สุด ก็คือ ผู้บรรเลงทุกคน มิได้ตั้งใจยึดเป็นอาชีพจะเล่นหรือบรรเลงในช่วงที่เป็นหนุ่มอยู่เท่านั้น พอแต่งงานมีครอบครัวก็จะละทิ้งหมดสิ้น แต่ปัจจุบันนี้วงดนตรีพื้นเมืองได้กลายสภาพเป็นวงดนตรีที่นิยมบรรเลงกันในทุกโอกาส เริ่มที่จะมีแบบแผน มีกฎเกณฑ์มากขึ้น จึงทำให้เกิดองค์ประกอบสำคัญขึ้นอีกหลายประการในบทเพลงพื้นเมืองเหนือ รวมทั้งทำให้เกิดความหลากหลายขึ้นในการดำเนินทำนองเพลงพื้นเมืองเหนือ

บทเพลงพื้นเมืองเหนือเป็นเพลงสั้น ๆ และไม่ซับซ้อน จัดจังหวะจะโคนและท่วงทำนองไว้เหมาะเจาะไพเราะ และจำง่าย สำเนียงบรรเลงอ่อนหวาน นุ่มนวลแผ่วไว้ด้วยความสงบความรักและความมีระเบียบแบบแผนอันดีคล้ายวัฒนธรรมอันดีงามของชาวเหนือ

เครือจิต ศรีบุญนาค ได้ทำวิทยานิพนธ์เรื่อง “ การฟ้อนรำของชาวไทยเขมรในเขตอำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์ ” จากการศึกษาพบว่า ท่าเต้นของการฟ้อนรำในจังหวัดสุรินทร์ ไม่สามารถหาคำตอบที่แน่นอนได้ แต่พบว่าเป็นการคิดประดิษฐ์ขึ้นโดยคนในท้องถิ่น ซึ่งมีพื้นฐานมาจากความเชื่อในเรื่องผีและความศรัทธาในพุทธศาสนา และเกิดจากการเลียนแบบธรรมชาติ การฟ้อนรำแบ่งออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ คือ การฟ้อนรำในงานนักขัตฤกษ์ มีอยู่ 3 ชนิด คือ เรือมอันเร เรือมกันตรึม และเรือมอายัย การฟ้อนรำในงานประเพณี พิธีกรรม มีอยู่ 2 ชนิด คือ เรือมมมวด เรือมดรุช

องค์ประกอบของการฟ้อนรำประกอบด้วย ผู้รำ ทั้งชายและหญิง การแต่งกายจะแต่งกายพื้นเมืองสุรินทร์ คือ หญิงนุ่งผ้าถุงพื้นเมือง สวมเสื้อแขนกระบอก ห่มสไบ ชายนุ่งโจงกระเบนผ้าหางกระรอก สวมเสื้อคอกลมแขนสั้น ผ้าขาวม้าไหมคาดเอว และคล้องไหล่ เครื่องดนตรีประกอบด้วยกลองกันตรึม ปี่ ซอ ตะโพน ฉิ่ง กรับ โหม่ง บรรเลงเพลงกันตรึมมีเนื้อร้องและทำนองเขมร เนื้อร้องเปลี่ยนไปตามประเภทของการฟ้อนรำ ทำทางการฟ้อนรำแยกออกเป็นท่าฟ้อนรำแม่บทหรือแบบดั้งเดิมมี 4 ท่า คือ ท่าจึงมูย ท่าจึงปรี ท่ามลบโคง และท่าไหว้ ท่าฟ้อนรำอิสระ หมายถึงท่าคิดประดิษฐ์ขึ้นมาจากกิริยาท่าทางของคนและสัตว์ ตลอดจนธรรมชาติที่มีอยู่ใกล้ตัวนำมาประดิษฐ์เป็นท่ารำ มีทั้งหมด 9 ท่า คือ ท่ากันจัญเจก ท่ากัปปกา ท่ามองกัวลจองได ท่าอมตุก ท่าหมุนชัน ท่าเชิญชวน ท่าพันดาบ ท่าพลิกแพลง และท่าเกี่ยวพาราสี ท่ารำทั้ง 13 ท่าดังกล่าวถือเป็นแม่ท่า การฟ้อนรำของจังหวัดสุรินทร์ จึงมีลักษณะเด่นทั้งท่ารำ ท่วงทำนอง เพลงคำร้อง ภาษา ตลอดจนการแต่งกาย

ความสัมพันธ์ของการฟ้อนรำกับโครงสร้างทางสังคม ด้านความเชื่อและพิธีกรรม มีความเชื่อความศรัทธาในพุทธศาสนา เช่น ประเพณีเรือมตรุษ จะมีการบริจาคจตุปัจจัยและสิ่งของเพื่อไปทำบุญ ในพิธีกรรมเรือมมืวด คุรมมืวดจะทำพิธีรักษาคนป่วยจากโรคที่ไม่ทราบสาเหตุ ด้านความสัมพันธ์ภายในชุมชน การฟ้อนพื้นเมืองมีบทบาทต่อชุมชน คือ สร้างความบันเทิง สร้างความสามัคคี บทเพลงและภาษาท่าทางเป็นเครื่องสื่อสารข่าวสาร ความรู้สึกนึกคิดให้รับรู้ซึ่งกันและกัน ความสัมพันธ์ด้านประเพณี ใช้แสดงในงานประจำปีของจังหวัดสุรินทร์ ดึงดูดนักท่องเที่ยวให้มาชมด้านเศรษฐกิจ นักดนตรีและผู้ฟ้อนรำ เป็นที่ยอมรับในสังคมโดยได้รับเชิญไปแสดงในงาน ต่าง ๆ ทำให้กลายเป็นอาชีพเสริม ซึ่งมีส่วนสร้างรายได้อีกทางหนึ่ง

บทที่ 3

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

การศึกษาวีเคราะห้ในครั้งนี้เป็นการศึกษาแบบพรรณนาวิเคราะห์ ข้อมูลที่นำมาอ้างอิง ประกอบการวิเคราะห์ส่วนหนึ่งเป็นข้อมูลทุติยภูมิ คือแถบบันทึกเสียง หนังสือเอกสาร และวารสาร ต่าง ๆ ที่มีผู้ได้ศึกษาไว้แล้ว และข้อมูลที่ได้จากการออกภาคสนาม บันทึกเก็บข้อมูลจากวิทยากร และการแสดงจริง โดยการดำเนินการตามขั้นตอนดังต่อไปนี้

1. สํารวจและศึกษาแหล่งข้อมูลทุติยภูมิ จากแถบบันทึกเสียง หนังสือ และเอกสาร ต่าง ๆ ที่มีผู้ได้ศึกษาไว้แล้วเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้านกันตรึม ของจังหวัดสุรินทร์

2. สํารวจแหล่งข้อมูลปฐมภูมิ และเลือกวิทยากรที่มีความรู้ความสามารถทางกันตรึมเป็นผู้ให้ข้อมูล

3. เก็บรวบรวมข้อมูลปฐมภูมิ จากวิทยากรที่เลือกไว้แล้ว โดยใช้เครื่องมือและอุปกรณ์ ในการดำเนินการ ดังต่อไปนี้คือ เครื่องบันทึกเสียง แถบบันทึกเสียง กล้องถ่ายภาพ แบบสัมภาษณ์ สมุดจดบันทึก

4. ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลและบันทึกข้อมูล ตามขั้นตอนดังต่อไปนี้

4.1 สัมภาษณ์วิทยากร โดยการใช้แบบสัมภาษณ์ในด้านต่าง ๆ ดังนี้

4.1.1 ประวัติความเป็นมา

4.1.2 การแต่งกาย

4.1.3 โอกาสและวิธีการแสดง

4.1.4 เครื่องดนตรีประกอบการแสดง

4.2 เก็บข้อมูลจากการแสดงจริงในโอกาสต่าง ๆ จากกันตรึมของหมู่บ้านดงมัน อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์ดังนี้

4.2.1 บันทึกเสียง

4.2.2 บันทึกภาพ

4.2.3 สังเกต จดบันทึก

5. ถอดข้อมูลจากแถบบันทึกเสียง แบบสัมภาษณ์ และข้อมูลจากการจดบันทึก

5.1 ถอดทำนองเพลงที่จะนำมาวิเคราะห์ บันทึกเป็นโน้ตสากลลงในสกออร์ โดยจะถอดบันทึก ทุกเพลง

5.2 ถอดคำร้องเพลงที่จะนำมาวิเคราะห์ บันทึกเป็นภาษาไทยโดยใช้คำเขียน จากพจนานุกรม ถ้าคำใดไม่มีเขียนในพจนานุกรม จะใช้คำจากผู้เชี่ยวชาญทางภาษาเขมรกำหนด

5.3 ศึกษาข้อมูลจากการบันทึก และแบบสัมภาษณ์ในด้านต่าง ๆ ตามข้อ 4.1

6. วิเคราะห์บทเพลง

วิเคราะห์บทเพลงโดยการถอดบทเพลงกันดั้มจากแถบบันทึกเสียง บันทึกเป็นโน้ตสากลลงในสกอาร์ โดยเทียบระดับเสียงมาตรฐานสากล หรือใกล้เคียงมากที่สุด ส่วนคำร้องนอกจากจะบันทึกเป็นทำนองลงในสกอาร์แล้ว จะแยกบันทึกออกต่างหาก เพื่อแปลความหมายเป็นภาษาไทย บทเพลงที่บันทึกเป็นโน้ตสากล จะแยกเป็นสกอาร์ตามแนวเสียงที่ได้ยินในบทเพลง โดยกำหนดให้ใน 1 หน้า มี 2 สกอาร์ แต่ละสกอาร์มี 3 ห้องเพลง และในการวิเคราะห์ จากข้อ 6.1 ถึง 6.7 ข้อที่นำมาวิเคราะห์รวมกัน คือ 6.1.2, 6.2.1, 6.4.1, 6.4.2, 6.5.1, 6.5.2 โดยวิเคราะห์ในด้านต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

6.1 มาตราเสียง

6.1.1 มาตราเสียงปี่อ้อ

6.1.2 การเทียบเสียง

6.2 สกอาร์และคำร้องของบทเพลงประกอบการแสดง

6.2.1 เทคนิคการร้อง

6.2.2 ความหมายของคำร้อง

6.3 มาตราเสียงของบทเพลง

6.4 ทำนอง

6.4.1 การเคลื่อนของทำนอง

6.4.2 ลักษณะการดำเนินทำนอง

6.4.3 โครงสร้างของทำนองเพลง

โครงสร้างของทำนองเพลง ในที่นี้จะนำแนวทำนองร้องมาวิเคราะห์ เพื่อหาประโยชน์ของบทเพลง

6.5 การประสานเสียง

6.5.1 ลักษณะของการประสานเสียง

6.5.2 ชั้นคู่ประสานเสียง

6.6 จังหวะ

6.6.1 กระสวนของจังหวะ

6.6.1.1 กระสวนจังหวะสกวาล

6.6.1.1 กระสวนจังหวะฉิ่ง

6.6.1.1 กระสวนจังหวะฉาบเล็ก

6.6.2 ความสัมพันธ์ระหว่างจังหวะกับทำนอง จะวิเคราะห์เฉพาะเพลงประกอบการแสดงเรียมอายัย

6.7 รูปแบบ

6.7.1 โครงสร้างฉันทลักษณ์ของบทเพลง

- ท่อนบทนำ
- ท่อนบทร้อง
- ท่อนดนตรีรับ
- ส่วนต่อเชื่อม
- ส่วนปิดท้าย

บทที่ 4

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ในบทนี้ผู้วิจัยได้เสนอวิธีการและผลการวิเคราะห์ข้อมูล โดยมีรายละเอียดตามลำดับ
ดังนี้

ตอนที่ 1 เสนอรายละเอียดส่วนต่าง ๆ ดังนี้

1. ประวัติความเป็นมาของกันตรึม
2. โอกาสและวิธีการแสดงกันตรึม
3. การแต่งกายของผู้แสดงกันตรึม
 - 3.1 การแต่งกายแบบตามสบายหรือตามสมัยนิยม
 - 3.2 การแต่งกายแบบประเพณีนิยม
4. เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในวงกันตรึม

ตอนที่ 2 เสนอรายละเอียดเกี่ยวกับการวิเคราะห์บทเพลงกันตรึม ที่ใช้ประกอบการแสดง
ของหมู่บ้านดงมัน จังหวัดสุรินทร์ โดยแยกวิเคราะห์ ออกเป็น 4 บทเพลง ในด้านต่าง ๆ ดังนี้

1. มาตรฐานเสียง
 - 1.1 มาตรฐานเสียงปี่อ้อ
 - 1.2 การเทียบเสียง
2. สกอร์และคำร้องของบทเพลงประกอบการแสดง
 - 2.1 เทคนิคการร้อง
 - 2.2 คำร้องและความหมาย
3. มาตรฐานเสียงของบทเพลง
4. ทำนอง
 - 4.1 การเคลื่อนของทำนอง จะวิเคราะห์โดยรวมกันทั้งหมด
 - 4.2 ลักษณะการดำเนินทำนอง จะวิเคราะห์โดยรวมกันทั้งหมด
 - 4.3 โครงสร้างของทำนองเพลง
5. การประสานเสียง
 - 5.1 ลักษณะของการประสานเสียง จะวิเคราะห์โดยรวมกันทั้งหมด
 - 5.2 ชั้นคู่ประสานเสียง จะวิเคราะห์โดยรวมกันทั้งหมด
6. จังหวะ
 - 6.1 กระสวนของจังหวะ
 - 6.2 ความสัมพันธ์ระหว่างจังหวะกับทำนอง จะวิเคราะห์เฉพาะเพลงประกอบการ

แสดงเรีอีมอ้าย

7. รูปแบบของบทเพลง

7.1 โครงสร้างฉันทลักษณ์ของบทเพลง

7.1.1 ท่อนบทนำ

7.1.2 ท่อนบทร้อง

7.1.3 ท่อนดนตรีรับ

7.1.4 ส่วนต่อเชื่อม

7.1.5 ส่วนปิดท้าย

ตอนที่ 1

1. ประวัติความเป็นมาของกันตรึม

จากการศึกษาเอกสารตำราต่าง ๆ และจากการสัมภาษณ์ จากผู้ที่มีความรู้ที่ได้รับการยอมรับทางด้านกันตรึมในเรื่องประวัติความเป็นมา โอกาสที่ใช้ในการแสดงกันตรึม การแต่งกาย เครื่องดนตรีประกอบการแสดง สรุปได้ดังนี้

กันตรึมเป็นชื่อเรียกการแสดงเพลงพื้นบ้านประเภทหนึ่งของคนในเขตอีสานใต้ที่ใช้ภาษาเขมรเป็นภาษาถิ่นได้แก่ จังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์ และศรีสะเกษ

กันตรึม เรียกตามเสียงกลองที่นำมาใช้ตีในวงดนตรี กลอง ในภาษาเขมรเรียกว่า “สกล” เวลาตีจะมีเสียงจังหวะดัง โจ๊ะ ตรึม-ตรึม หรือ โจ๊ะ ครึม ครึม ชาวบ้านจึงนำเสียงกลองกันตรึมมาเรียกการแสดงเพลงพื้นบ้านแบบนี้ว่า “กันตรึม”

กันตรึมเกิดขึ้นตั้งแต่เมื่อไรไม่มีใครสามารถบอกได้ ตามเอกสารหลักฐานได้ระบุไว้ชัดเจนว่าถือเป็นการแสดงที่สืบทอดกันมาตั้งแต่อดีตของคนในชุมชนที่พูดภาษาเขมร ในเขตจังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์ และ ศรีสะเกษ หรืออาจได้รับการสืบทอดมาจากขอมแต่เดิม

จังหวัดสุรินทร์ ประชาชนส่วนใหญ่พูดภาษาเขมร เป็นภาษาพื้นเมือง และประชาชนนิยมเล่นกันตรึมอย่างแพร่หลายในเกือบทุกหมู่บ้าน จัดว่าเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญอย่างหนึ่งของจังหวัดสุรินทร์ กันตรึมของจังหวัดสุรินทร์ถือเป็นแบบฉบับ หรือต้นตำรับของกันตรึมในจังหวัดใกล้เคียง

หมู่บ้านดงมัน ตำบลคอโค อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์ เป็นหมู่บ้านที่ยังคงรักษาประเพณีวัฒนธรรมดั้งเดิมไว้อย่างเหนียวแน่น โดยเฉพาะการแสดงพื้นบ้าน ดนตรีพื้นบ้าน (กันตรึม) จนได้รับการคัดเลือกจากศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสุรินทร์ สถาบันราชภัฏสุรินทร์ให้เป็นหมู่บ้านวัฒนธรรมของจังหวัดสุรินทร์ ในโครงการเสริมสร้างหมู่บ้านเป็นหมู่บ้านวัฒนธรรม และเป็นหมู่บ้านท่องเที่ยว ตั้งแต่ปี 2527 เป็นต้นมา

กันตรึม คณะบ้านดงมันจากอดีตจนถึงปัจจุบัน ได้รับความนิยมและมีชื่อเสียงมากที่สุด ในเขตจังหวัดสุรินทร์ ควบคุมคณะโดย อาจารย์ปิ่น ดีสม (ปัจจุบันเสียชีวิตแล้ว) ในปัจจุบันผู้ที่สืบทอดคือ ครูสุรียา ดีสม และอาจารย์โฆษิต ดีสม (บุตรชาย อาจารย์ปิ่น ดีสม) นอกจากนี้ ยังมีอาจารย์พูน สามสี อีกบุคคลหนึ่งที่มีความรู้และเผยแพร่การเล่นกันตรึมตามรูปแบบดั้งเดิมของหมู่บ้านดงมัน จังหวัดสุรินทร์

2. โอกาสที่ใช้ในการแสดงกันตรึม

เดิมทีการเล่นกันตรึมใช้สำหรับประกอบการเช่นบวงสรวง เมื่อมีการทรงเจ้าเข้าผี และบรรเลงสร้างความบันเทิงสนุกสนานตามประสาชาวบ้าน เมื่อมีงานรื่นเริงที่ไหนก็มักจะไปช่วยกันสร้างความสนุกสนานพบปะช่วยเหลือกันไม่มีการว่าจ้าง ต่อมากันตรึมใช้เป็นการแสดงเพื่อความบันเทิง ซึ่งนิยมเล่นในเทศกาล หรืองานต่าง ๆ เช่น งานโกนจุก บวชนาค งานกรฐิน ผ้าป่า งานขึ้นบ้านใหม่ งานทำบุญอุทิศ และงานเทศกาลกุศลประจำปี โดยเฉพาะงานแต่งงานจะขาด กันตรึมเสียมิได้ ถือว่าเป็นเพลงกล่อมห่อ กล่อมพิริมังกวาลองใจ (ผูกข้อมือ) ซึ่งแตกต่างจากวงกันตรึมใน

เขต คแมกรอม (คแมกรอม คือเขมรกำพูชา ชาวพื้นเมืองอีสานได้ส่วนใหญ่วที่พูดภาษาเขมรเรียกชาวกำพูชาว่า คแมกรอม หรือเขมรต่ำ และเรียกตัวเองว่าคแมลือหรือเขมรสูง) ที่ไ้ช่วงกันตรึมบรรเลงในงานศพเท่านั้น ซึ่งแตกต่างจากชาวคแมลือ สุรินทร์ ไ้ช่วงดุ่มโมงบรรเลงในงานศพ

ในปัจจุบันโอกาสที่ไ้แสดงกันตรึม ขึ้นอยู่กับเจ้าของงานที่ว่าจ้างหรือที่คนทั่วไปเรียกว่าเจ้าภาพงาน ซึ่งบทเพลงที่ไ้บรรเลงก็จะปรับให้สอดคล้องเข้ากับกับลักษณะของงานนั้น ๆ เช่นงานแต่งงาน ลักษณะของบทเพลงจะเป็นจังหวะที่สนุกสนาน ความหมายของเนื้อร้องของบทเพลงที่บรรเลงส่วนใหญ่ ก็จะเกี่ยวกับงานแต่งงาน

เวทีที่ใช้ในการแสดงกันตรึมในอดีต เจ้าภาพหรือเจ้าของงานนิยมให้คณะกันตรึมแสดงบนบ้าน ผู้บรรเลงดนตรีกันตรึมจะนั่งเล่นคนร้องจะนั่งร้องหรือยืนร้องก็ได้ โดยให้แขกหรือผู้ชมนั่งห้อมล้อมฟังอยู่ข้าง ๆ ต่อมานิยมการยกเวทีขึ้นสูง ปล่อยเวทีโล่งทั้ง 4 ด้าน นักดนตรีจะนั่งเล่นเป็นวงที่พื้นเวที ส่วนนักร้องจะยืนร้องและร่ายรำประกอบทำนองสลับกันไประหว่างชายหญิง ผู้ชมจะนั่งชมรอบข้างเวที แต่ปัจจุบันเริ่มใช้เวทีการแสดงมีฉากหลัง มีไฟแสงสีเหมือนเวทีคอนเสิร์ต ผู้ชมดูได้ 3 ด้านคือ ด้านหน้า ด้านข้างซ้ายและขวา

3. การแต่งกายของผู้แสดงกันตรึม

การแต่งกายของนักร้องและนักดนตรี ในการแสดงกันตรึมแต่เดิม ไม่ได้กำหนดรูปแบบการแต่งกายที่แน่นอน มีอย่างไ้ก็จะสวมใส่อย่างนั้น การแต่งกายโดยทั่วไป กันตรึมใน จังหวัดสุรินทร์ จะมีการแต่งกายอยู่ 2 แบบ คือแต่งตามสบายหรือตามสมัยนิยม และแต่งตามประเพณีนิยมของท้องถิ่น จากการสอบถามถึงเรื่องการแต่งกายของคณะกันตรึมส่วนใหญ่จะดูที่งานที่ไปแสดง ถ้างานเล็ก ๆ ไม่ใหญ่นัก เป็นกันเอง การแต่งกายก็จะแต่งแบบตามสบาย หรือตามสมัยนิยม ถ้างานใหญ่ เป็นพิธีการ แสดงต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองก็จะแต่งกายแบบประเพณีนิยม ซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นถึงประเพณีและวัฒนธรรมของท้องถิ่นมากขึ้น

3.1 การแต่งกายตามสบายหรือตามสมัยนิยม

ผู้ชาย จะสวมกางเกงขายาว เป็นผ้าอะไรก็ได้หาซื้อตามท้องตลาดทั่วไป เสื้อยืด หรือเสื้อเชิ้ต แขนยาวหรือแขนสั้นก็ได้ ใช้สีสุภาพ ผูกเนคไท สวมถุงเท้าและรองเท้าหุ้มส้น

ผู้หญิง จะใส่ชุดติดกัน หรือชุดคนละท่อน เสื้อตัวหนึ่งกระโปรงตัวหนึ่งเน้นสีสวยงามสุภาพเข้ากับลักษณะของงาน คาดเข็มขัด สวมถุงน่องและสวมรองเท้าส้นสูง ส่วนใหญ่กระโปรงที่ใส่จะยาวครึ่งน่องคลุมเข่า

3.2 การแต่งกายแบบประเพณีนิยม

ผู้ชาย ลักษณะการแต่งกายของท้องถิ่น ผู้ชายจะนุ่งโจงกระเบนหรือผ้าโสร่ง มีผ้าไหมหรือผ้าขาวม้าคาดเอว สวมเสื้อคอกลมแขนสั้น (ไม่กำหนดสี) หรือเสื้อหม้อฮ่อม ใช้ผ้าไหม คล้องพาดไหล่ทั้งสองข้างให้ชายผ้าห้อยลงด้านหลังทั้ง 2 ข้าง

ผู้หญิง จะนุ่งผ้าชิ้นใหม่พื้นเมือง เสื้อแขนกระบอก จะใช้ผ้าสไบเฉียงห่มทับก็ได้ หรือไม่มีก็ได้

4. เครื่องดนตรีประกอบการแสดง

เครื่องดนตรีกันตรึม ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงแต่ละวง จะมีรูปแบบ ลักษณะแตกต่างกันออกไป ในจังหวัดสุรินทร์การแสดงประเภทเดียวกัน ใช้เครื่องดนตรีไม่เหมือนกัน เช่น เรือมอันเร เรือมกโนบติงตอง โดยทั่วไปในจังหวัดสุรินทร์เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง เรือมอันเร จะมีดังนี้

1. ปี่ชไล (ปี่ใน)
2. ตั่ว (ซอ)
3. สกวล (กลองกันตรึม)
4. ฉิ่ง
5. ฉาบ
6. กรับ

เรือมกโนบติงตอง มีเครื่องดนตรีประกอบการแสดงดังนี้

1. ปี่ชไล (ปี่ใน)
2. ตั่ว (ซอ) จะใช้ 2 คันคือ ตั่วตุง (ซอเล็ก) และ ตั่วทม (ซอใหญ่)
3. สกวล (กลองกันตรึม)
4. ฉิ่ง
5. ฉาบ
6. กรับ

ซึ่งแตกต่างจากกันตรึมคณะบ้านดงมัน จะใช้ปี่อ้อแทนปี่ชไล เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง โดยทั่วไปจะมีดังนี้

1. ปี่อ้อ
2. ตั่ว (ซอ)
3. สกวล (กลองกันตรึม) ใช้ 2 ใบขนาดเท่ากัน
4. ฉิ่ง
5. ฉาบ
6. กรับ

จำนวนคน ในคณะกันตรึมแต่ละวงจะมีไม่แน่นอน แต่ส่วนใหญ่จะมีผู้บรรเลงร่วมวงประมาณ 5 คน ดังนี้คือ

1. ตั่ว
2. สกวล
3. ฉิ่ง

4. ฉาบ

5. นักร้องชาย

และถ้าให้สมบูรณ์จะใช้ผู้แสดงจำนวน 8 คน คือ เพิ่มนักร้องหญิง ป๊อ๊ สกวลอีกหนึ่งคน จะเป็นชายหรือหญิงก็ได้ ถ้ามีผู้หญิงร่วมวงด้วยก็จะมีหน้าที่ขับร้อง และพ้อนรำไปตามจังหวะเพลง เป็นการสลับฉากเพื่อให้เกิดความสนุกสนาน

ตอนที่ 2

1. มาตราเสียง

1.1 มาตราเสียงปี่อ้อ

กันตรึมในจังหวัดสุรินทร์ มีเกือบทุกหมู่บ้าน (เครื่องจิต ศรีบุญนาถ. 2538 : สัมภาษณ์) ส่วนใหญ่วงกันตรึมแต่ละวงในเขตจังหวัดสุรินทร์ จะประดิษฐ์เครื่องดนตรีใช้เอง มีบางวงอาจไปสั่งช่างของหมู่บ้านอื่นทำให้ ฉะนั้นระดับเสียง และมาตราเสียงของแต่ละวง แต่ละหมู่บ้านจึงแตกต่างกันไป ระดับเสียงของวงกันตรึมแต่ละวง จะขึ้นอยู่กับระดับเสียงปี่อ้อของแต่ละวง เพราะก่อนที่จะมีการแสดงทุกครั้ง ซอจะเทียบเสียงเข้ากับปี่อ้อ ปัจจุบัน วงกันตรึมในเขตจังหวัดสุรินทร์ หลายวงไม่ใช้ปี่อ้อบรรเลงในวง เหตุผลเพราะว่า ไม่มีคนเป่า เป่ายาก ถ้ามีปี่อ้อ ร่วมบรรเลงในวงจะจำกัดระดับเสียงของคนร้อง ซึ่งมีปัญหายากต่อการบรรเลงโดยรวม วงที่ไม่มีปี่อ้อจะเทียบเสียงตามธรรมชาติ โดยไม่ใช้เครื่องดนตรีอย่างอื่นมาเป็นหลักเทียบเสียง หรือถ้ามีคนร้องด้วยก็จะเทียบเสียงตรัว ไม่สูงหรือต่ำจนเกินไป ให้พอดีกับนักร้อง

มาตราเสียงและระดับเสียงของหมู่บ้านดงมัน ก็เช่นกัน มีมาตราเสียงและระดับเสียงเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง เวลาออกแสดงแต่ละครั้ง จะนำปี่อ้อไปด้วย 2 เล่า โดยเล่าที่ 1 ระดับเสียงจะเป็นของผู้ชาย เล่าที่ 2 ระดับเสียงจะเป็นของผู้หญิง ซอกก็เช่นกันผู้บรรเลงจะนำไปด้วยอย่างน้อย 2 คัน มีบ่อยครั้งเวลาแสดงไม่มีปี่อ้อเพราะผู้เป่าติดภาระกิจไปแสดงด้วยไม่ได้ ระดับเสียงของปี่อ้อของกันตรึมคณะบ้านดงมัน เมื่อเทียบกับระดับเสียงมาตรฐานสากล หรือใกล้เคียงที่สุดจะได้ขึ้นเสียงต่าง ๆ ตามลำดับ ดังนี้

ขั้นที่ 1 ระดับเสียงจะใกล้เคียงกับระดับเสียง C กลาง (Middle C) มากที่สุด



ขั้นที่ 2 ใกล้เคียงกับระดับเสียง D แต่เสียงจะสูงกว่าเล็กน้อย อยู่ระหว่างระดับเสียง D กับ D#



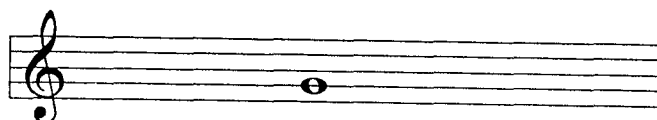
ขั้นที่ 3 ใกล้เคียงกับระดับเสียง E แต่ระดับเสียงจะสูงกว่าเล็กน้อย อยู่ระหว่างระดับเสียง E กับ F



ขั้นที่ 4 มีระดับเสียงใกล้เคียงกับ F#



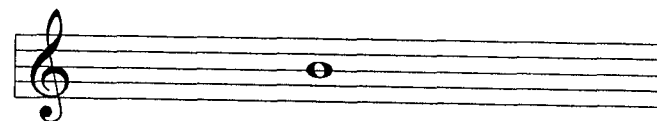
ขั้นที่ 5 ใกล้เคียงกับระดับเสียง G



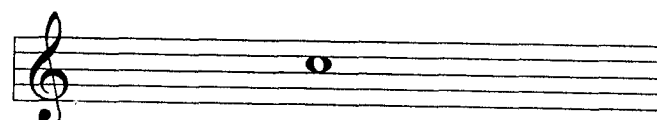
ขั้นที่ 6 ใกล้เคียงกับระดับเสียง A



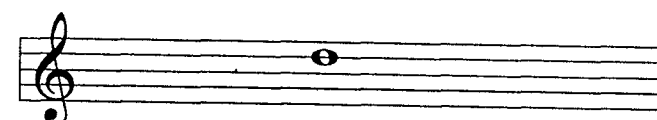
ขั้นที่ 7 ใกล้เคียงกับระดับเสียง B



ขั้นที่ 8 ใกล้เคียงกับระดับเสียง C สูงกว่าระดับเสียงขั้นที่ 1 หนึ่งช่วงเสียง (Octave)

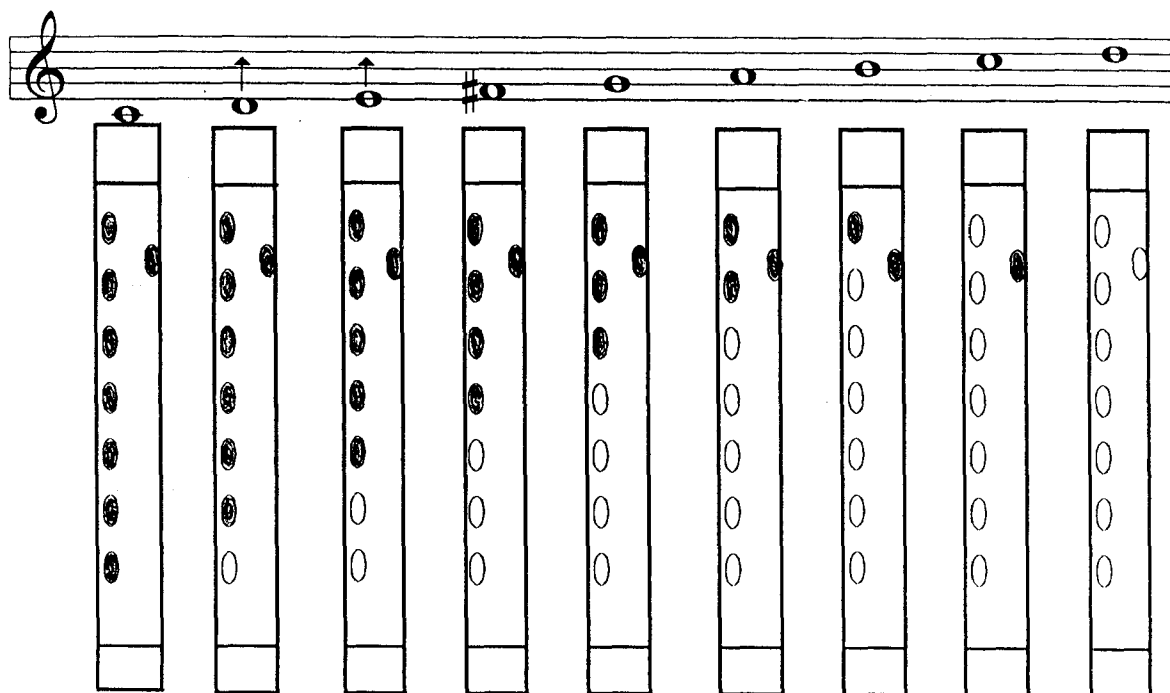


ขั้นที่ 9 ใกล้เคียงกับระดับเสียง D สูงกว่าขั้นที่ 8 หนึ่งขั้น (Octave)



(ภาพแสดงระดับเสียงของปี่อ้อของวงดนตรีคณะบ้านดงมัน ขั้นที่ 1 - 9)

เมื่อนำระดับเสียงแต่ละขั้นมาเรียงตามลำดับเป็นมาตราเสียง จากเสียงต่ำสุดถึงเสียงสูงสุด และแสดงนิ้วปี่รูปอกระดับเสียงต่าง ๆ ของปี่อ้อ จะได้ดังนี้



● ปิดนิ้ว ○ เปิดนิ้ว

(ภาพแสดงการปิดนิ้วปี่อ้อบนกระดับเสียงชั้นต่าง ๆ จากกระดับเสียงต่ำสุดถึงระดับเสียงสูงสุดของหมู่บ้านดงมัน เมื่อเทียบกับระดับมาตรฐานสากล)

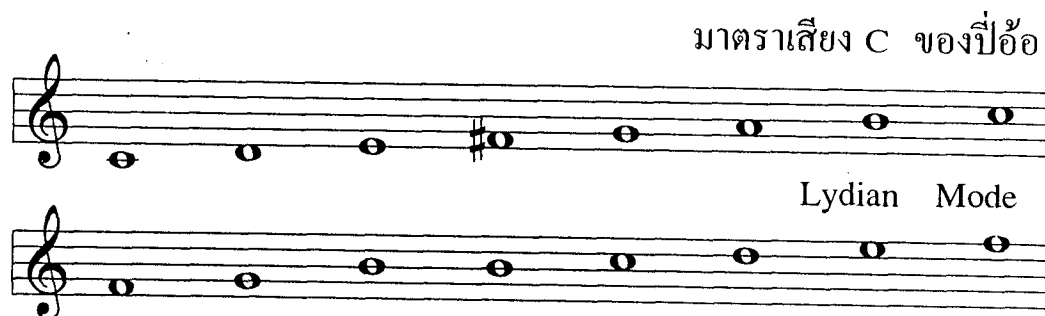
จากภาพแสดงมาตราเสียงของปี่อ้อ จะเห็นว่าระดับเสียงของปี่อ้อมีทั้งหมด 9 ชั้น ช่วงชั้นที่ 1-2 ห่างกันประมาณ 1 เสียง สูงกว่าปกติเล็กน้อย หรือประมาณ 2 เกือบ 3 Semitone ช่วงชั้นที่ 3-4, 5-6, 6-7 และ 8-9 ช่วงเสียงห่างกันประมาณ 1 เสียง หรือประมาณ 2 Semitone ช่วงชั้นที่ 2-3, 4-5, 7-8 ห่างกันประมาณ 1 เสียง หรือประมาณ 1 Semitone

ถ้าพิจารณาให้ปี่อ้อไล่บันไดเสียง ใน 1 ช่วงเสียงโดยไม่หลบเสียง มาตราเสียง(Scale) เป็น 8 ชั้น ปี่อ้อจะแบ่งได้เป็น 2 ช่วงเสียง คือ มาตราเสียง C กับมาตราเสียง D

1. มาตราเสียง C เริ่มจากระดับเสียงชั้นที่ 1 ถึงชั้นที่ 8 ของระดับเสียงปี่อ้อ ชั้นที่ 1-2, 2-3, 3-4, 5-6, 6-7 ห่างกันประมาณ 1 เสียง (2 Semitone) ชั้นที่ 4-5, 7-8 ห่างกันประมาณ ครึ่งเสียง (1 Semitone)

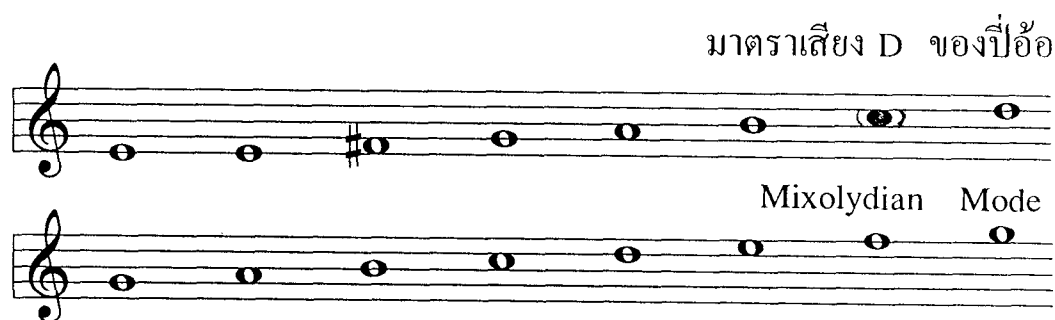
2. มาตราเสียง D เริ่มจากระดับเสียง ชั้นที่ 2 ถึงชั้นที่ 9 ของระดับเสียงปี่อ้อ โดยเอาระดับเสียงชั้นที่ 2 ของระดับเสียงปี่อ้อเป็นชั้นที่ 1 มาตราเสียง D ชั้นที่ 3-4, 6-7 ห่างกัน ประมาณ ครึ่งเสียง (1 Semitone) และชั้นที่ 1-2, 2-3, 4-5, 5-6, 7-8 ห่างกัน 1 เสียง (2 Semitone)

จากการวิเคราะห์มาตราเสียงปี่อ้อพบว่า ช่วงห่างระดับเสียงแต่ละชั้นใน 1 ช่วงเสียงปรากฏว่ามาตราเสียง C ใกล้เคียงกับ Lydian Mode มากที่สุด คือ ชั้นที่ 1-2, 2-3, 3-4, 5-6, 6-7 ห่างกัน 1 เสียง (2 Semitone) ชั้นที่ 4-5, 7-8 ห่างกันครึ่งเสียง (1 Semitone) ดังภาพแสดง



(ภาพแสดง Lydian Mode เมื่อเทียบกับมาตราเสียง C ของปี่อ้อ)

มาตราเสียง D ใกล้เคียงกับ Mixolydian Mode มากที่สุด คือ ชั้นที่ 3-4, 6-7 ห่างกันครึ่งเสียง (1 Semitone) และชั้นที่ 1-2, 2-3, 4-5, 5-6, 7-8 ห่างกัน 1 เสียง (2 Semitone)



(ภาพแสดง Mixolydian Mode เมื่อเทียบกับมาตราเสียง D ของปี่อ้อ)

1.2 การเทียบเสียง

เครื่องดนตรีที่ใช้ในวงกันตรึมของหมู่บ้านดงมันมีอยู่ 2 กลุ่ม เครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง กับเครื่องดนตรีประเภทกำกับจังหวะ

เครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง มีอยู่ 2 ชนิดเท่านั้น คือ ตรว (ซอกันตรึม) และปี่อ้อ การเทียบเสียงเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองในวงกันตรึม จะใช้ปี่อ้อเป็นหลักในการเทียบ ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว โดยจะเทียบเสียงตรวให้เข้ากับปี่อ้อ วิธีการเทียบเสียง โดยทั่ว ๆ ไป จะมีอยู่ 2 แบบ คือการเทียบเสียงคู่ 4 การเทียบเสียงแบบคู่ 4 เป็นการเทียบเสียงที่นิยมมากที่สุด เพราะเป็นการเทียบเสียงที่ถ่ายทอดกันมาแต่เดิม ทำให้ผู้บรรเลงเกิดความเคยชิน และเหมาะในการบรรเลงเพลงแบบพื้นบ้านแบบดั้งเดิมทั่ว ๆ ไป ในการแสดงบางครั้ง คณะกันตรึมอาจจะนำเพลงไทยเดิม และเพลงตามสมัยนิยมทั่ว ๆ ไป มาบรรเลงด้วย ซึ่งในการบรรเลงเพลงดังกล่าว ผู้บรรเลงจะเทียบเสียงเป็นคู่ 5 เพราะบรรเลงได้สะดวกกว่า

วิธีการเทียบเสียงคู่ 4 จะเทียบโดยการหมุนลูกบิดตั้งสายที่หนึ่งของตรัว หรือที่เรียกว่า สายทุ้มของซอฮู้หรือซอด้าง ให้ระดับเสียงเท่ากับเสียงขั้นที่ 2 ของปี่อ้อ คือเสียง D ส่วนสายที่สอง หรือที่เรียกว่า สายเอก ของซอฮู้ หรือซอด้าง ตั้งสายให้ระดับเสียงเท่ากับขั้นที่ 5 ของปี่อ้อ คือเสียง G

วิธีการเทียบเสียงคู่ 5 วิธีการก็เช่นเดียวกับการเทียบเสียงคู่ 4 คือตั้งสายที่หนึ่ง หรือสายทุ้ม ให้เท่ากับระดับเสียงขั้นที่ 1 ของปี่อ้อ คือเสียง C ส่วนสายที่สองหรือสายเอกเทียบให้ระดับเสียงเท่ากับระดับเสียงขั้นที่ 5 ของปี่อ้อ คือเสียง G

2. เครื่องดนตรีกำกับจังหวะ มีสกล (กลองกันตรึม) ฉิ่ง ฉาบเล็ก บางครั้งใช้กรับด้วย

เครื่องกำกับจังหวะในวงกันตรึมที่จะต้องมีการเทียบเสียง คือ สกล หนึ่งหน้าสกล ผู้ทำจะนิยมใช้วัสดุในการทำอยู่ 2 ชนิด คือ หนึ่งตะกวด และผ้าเทโหลอนทาสีน้ำมัน ซึ่งวัสดุทั้ง 2 ชนิด จะมีความยืดหยุ่นตามสภาพอากาศและการใช้งาน เมื่อหน้ากลองกันตรึมหย่อน ความตึงลดลง เวลาบรรเลงเสียงจะต่ำหรือทุ้มไป เสียงจะไม่ไพเราะ จำเป็นจะต้องชิงเพื่อให้ความตึงได้ระดับการชิง จะชิงโดยการดึงเชือกร้อยที่ขอบหน้ากลอง เพื่อยืดหน้ากลองให้ตึงขึ้น โดยไม่ต้องนำไปแช่น้ำเหมือนกลองยาวหรือกลองอื่น ๆ เพราะหน้าตะกวดและผ้าเทโหลอนมีความบาง สะดวกและง่ายต่อการชิง จากการเทียบเสียงสกลของหมู่บ้านดงมัน กับระดับเสียงมาตรฐานสากลจะใกล้เคียงกับระดับเสียง G หรือจำนวนรอบต่อวินาที หรือประมาณ 196 รอบต่อวินาที ต่ำกว่า C กลาง (Middle C) ประมาณคู่ 4 เปอร์เฟ็คท์ (Per. 4th)

สัญลักษณ์เครื่องหมายและศัพท์ต่าง ๆ ที่ใช้ในสกอรีโน้ตเพลง

การบันทึกโน้ตเพลงในครั้งนี้ เป็นการถอดทำนองเพลงเป็นโน้ตสากล ดังนั้นสัญลักษณ์เครื่องหมาย และศัพท์ต่าง ๆ ของดนตรีสากล จึงจำเป็นต้องนำมาใช้ในสกอรีบทเพลง เพื่อความสะดวกต่อผู้สนใจจะได้เข้าใจง่ายขึ้น ผู้วิจัยอธิบายสัญลักษณ์เครื่องหมายและศัพท์ต่าง ๆ ที่นำมาใช้ในสกอรีเพลง ดังนี้

Accel ย่อมาจาก Accelerando หมายถึงเร่งจังหวะให้เร็วขึ้น

Fine หมายถึงจบเพลง

Intro ย่อมาจากคำว่า Introduction หมายถึงท่อนบทนำของบทเพลง

Rit ย่อมาจากคำว่า Ritenuto หมายถึงหน่วงจังหวะให้ช้าลง

Tempo หมายถึง ความเร็วของจังหวะเคาะ (Beat) ของบทเพลงตัวอย่างเช่น Tempo = 84 หมายความว่าใน 1 นาที จะเคาะจังหวะ ได้ 84 ครั้ง

Trill ย่อมาจากคำว่า Trillo หมายถึงการทำให้เสียงรัวขึ้นลงระหว่างโน้ต 2 ตัว สลับกันไปมาอย่างรวดเร็วในที่นี้จะใช้สัญลักษณ์  อยู่บนหัวของตัวโน้ตดังตัวอย่าง

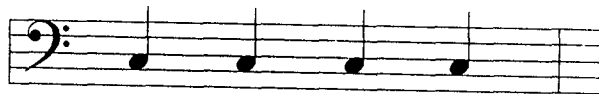


Vocal หมายถึงท่อนร้องของบทเพลง

ตัวตำแหน่งเสียง D ในกุญแจฟา (Bass Clef) ใช้เป็นสัญลักษณ์โน้ตกลอง หมายถึง วิธีการตีกลองกันตรึม โดยใช้ฝ่ามือตีกลองหน้ากลองไว้ ดังที่ชาวพื้นเมืองเรียกวิธีการตีแบบนี้ว่า โจ๊ะ หรือ ปะ ดังตัวอย่าง



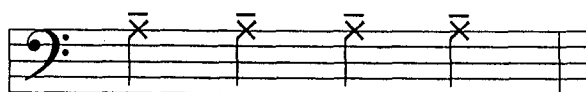
ตัวโน้ตตำแหน่งเสียง C ในกุญแจฟา (Bass Clef) ใช้เป็นสัญลักษณ์โน้ตกลอง หมายถึงวิธีการตีกลองกันตรึม โดยใช้ฝ่ามือตีลงบนหน้ากลองแล้วยกออกทันทีเพื่อให้เกิดเสียงกังวาน ดังที่ชาวพื้นเมืองเรียกการตีแบบนี้ว่า ตรึม หรือ ครึม ดังตัวอย่าง



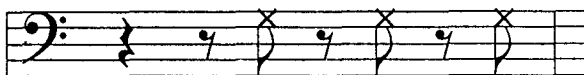
สัญลักษณ์เครื่องหมายบวกอยู่เหนือหัวโน้ตรูปกากบาทตำแหน่งเสียง A ในกุญแจฟา (Bass Clef) หมายถึงวิธีการตีฉิ่ง โดยการตีแล้วกดฝ่าฉิ่งทั้ง 2 ข้างเข้าด้วยกันเพื่อให้เกิดเสียงสั้น หรือที่เรียกการตีฉิ่งแบบนี้ว่า ฉับ



สัญลักษณ์เครื่องหมายลบ อยู่เหนือหัวโน้ตรูปกากบาทตำแหน่งเสียง A ในกุญแจฟา (Bass Clef) หมายถึงวิธีการตีฉิ่ง โดยการใช้ฝ่าฉิ่ง ทั้ง 2 ข้าง กระทบกัน แล้วแยกออกจากกันทันที เพื่อให้เกิดเสียงกังวาน หรือที่เรียกเสียงการตีแบบนี้ว่า ฉิ่ง



ตัวโน้ตรูปกากบาท ในตำแหน่งเสียง G ในกุญแจ (Bass Clef) ใช้เป็นสัญลักษณ์โน้ต จาบเล็ก



$$\text{♩} = 84$$

จากสัญลักษณ์โน้ตตัวดำ ตามด้วยเครื่องหมายเท่ากับ และตัวเลข หมายถึง ความเร็วของจังหวะเคาะ (Beat) ของบทเพลงในช่วงเวลา 1 นาที ดังตัวอย่างที่กำหนดให้ $\text{♩} = 84$ หมายความว่า ความเร็วของบทเพลงใน 1 นาที จะเคาะได้เท่ากับ 84 ครั้ง ถ้า $\text{♩} = 100$ ก็หมายความว่าความเร็วของบทเพลงในหนึ่งนาที จะเคาะจังหวะ (Beat) ได้ 100 ครั้ง

ตัวเลขอยู่ในกรอบสี่เหลี่ยมอยู่บนห้องเพลงแต่ละห้อง หมายถึงสัญลักษณ์บอก จำนวนห้องเพลงแต่ละห้องว่าเป็นห้องเพลงที่เท่าไร



เส้นโค้งค่อมตัวโน้ต (Slur) หมายถึงการปฏิบัติโดยให้เสียงต่อเนื่องกันไม่ขาดจากกัน



เส้นโค้งค่อมตัวโน้ตที่ต่อเนื่องกันในระดับเดียวกัน หมายถึงการปฏิบัติโดยให้เสียงลากยาวต่อเนื่องถึงโน้ตตัวหลังที่โยงถึง



จากโน้ตที่กำหนดให้เครื่องหมาย # (Sharp) อยู่หน้าตัวโน้ต หมายถึงการปฏิบัติโน้ต โดยการให้เสียงสูงขึ้นกว่าโน้ตปกติครึ่งเสียง



จากโน้ตที่กำหนดให้เครื่องหมาย b (Flat) อยู่หน้าตัวโน้ต หมายถึง การปฏิบัติโน้ต โดยการให้เสียงต่ำลงกว่าโน้ตปกติครึ่งเสียง



จากสัญลักษณ์ขีด 3 ขีด ที่หางตัวโน้ต หมายถึง ให้ปฏิบัติโน้ตด้วยการสไลค์ขึ้นชักขอเข้าและออก ด้วยความเร็ว



จากสัญลักษณ์เส้นโค้งจากหัวตัวโน้ตลงมาข้างล่าง หมายถึง ให้ปฏิบัติโน้ต โดยให้เสียงลากต่ำลงจนถึงตัวโน้ตที่ตามมา



2. เพลงประกอบการแสดงเรีอ้มอ้ายย

อ้ายย หรือ เรีอ้มอ้ายย เป็นการแสดงพื้นเมือง ของจังหวัดสุรินทร์ ที่รับแบบอย่างมาจากประเทศกัมพูชา แต่เรีอ้มอ้ายยของจังหวัดสุรินทร์ เป็นการละเล่นโต้กลอนระหว่างกลุ่มหนุ่มสาว ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเรื่องเกี่ยวพาราสีกันระหว่างหนุ่มสาว ส่วนในประเทศกัมพูชา เป็นการร้องถามตอบระหว่าง หญิงกับชาย 1 คู่ เนื้อเรื่องอาจเป็นเรื่องอะไรก็ได้ ผู้แสดงเกินกว่า 1 คู่ ทางกัมพูชา เรียกว่า พรอบเกย (สมจิตร ภัลยาศิริ. 2526 : 312) ตามธรรมเนียมการแสดงในสมัยก่อนผู้แสดงจะร้องเอง แต่ปัจจุบันจะมีผู้ร้องต่างหากให้ผู้แสดงร้องตามและทำท่าประกอบเท่านั้น บทเพลงอ้ายยมีหลายประเภท เช่น อ้ายยทม อ้ายยตุง อ้ายยค่าง อ้ายยลำแบ อ้ายยซาระยัง เพลงอ้ายยที่นำมาวิเคราะห์ในที่นี้เป็นทำนองอ้ายยลำแบ ซึ่งชาวพื้นเมืองนิยมเรียกสั้น ๆ ว่า อ้ายย

เพลงอ้ายยเป็นเพลงที่ร้องเพื่อความสนุกสนาน สมัยก่อนเมื่อมีงานในหมู่บ้าน ชาวบ้านก็จะจัดลาน อาจจะเป็นลานที่วัด หรือลานกลางบ้าน เพื่อพบปะแสดงความสนุกสนาน โดยการร้องโต้ตอบกันซึ่งส่วนใหญ่ จะเป็นหนุ่มสาวร้องเกี่ยวพาราสี พวกที่ไม่ได้แสดงก็จะนั่งหรือยืนล้อมวง บางคนมีกลองก็เอากลองมาตีประกอบจังหวะไปด้วย บางคนมีขอ (ดรว) มีปี่ ก็นำมาบรรเลงประกอบ คลอเสียงร้องเพื่อให้เกิดความสนุกสนานมากยิ่งขึ้น ส่วนเนื้อร้องก็แล้วแต่ผู้ร้องจะสรรหามาร้อง โดยใช้ทำนองเพลงเดิม เพียงแต่เปลี่ยนคำร้องเท่านั้น ตามแต่ผู้ร้องจะคิดได้ในขณะนั้น

จนปัจจุบันพัฒนามาเป็นรูปแบบการแสดงที่จำเป็นจะต้องมีเครื่องดนตรีประกอบ และเปลี่ยนรูปแบบไปดังที่ได้กล่าวมาแล้ว

ทำรำ ทำรำเรีอ้มอ้ายย ไม่มีแบบแผนที่แน่นอน แต่หากแต่งกายตามประเพณีแล้ว จะแต่งเหมือนผู้แสดง เรีอ้มอันเร คือ ผู้ชายนุ่งโจงกระเบน สวมเสื้อคอกลมแขนสั้น ผ้าขาวม้าคาดเอว 1 ผืน ผ้าคล้องคอ ปลอยชายไปข้างหลังอีก 1 ผืน ส่วนผู้หญิงจะนุ่งผ้าไหมปุม ภาษาพื้นเมืองสุรินทร์ เรียกว่า ชัมปัดโฮล เสื้อแขนกระบอกแขนยาว มีสไบบาง ๆ พาดทับเสื้ออีกชั้นหนึ่ง อาจมีเครื่องประดับและดอกไม้ทัดหู

เนื้อร้อง สมัยก่อน เนื้อร้องเพลงอ้ายย ผู้แสดงจะร้องเอง แต่ปัจจุบันในการแสดงแต่ละครั้งจะมีผู้ร้องต่างหาก โดยผู้แสดงจะแสดงทำรำ และร้องประกอบด้วย ส่วนเนื้อร้องในการแสดงแต่ละครั้ง ผู้ร้องเพลงอ้ายย จะร้องโต้ตอบกันโดยอาศัยไหวพริบ คิดสร้างสรรค์กลอนขึ้นมาร้องแก้ตอบโต้กัน หรือภาษาพื้นเมือง เรียกว่า มุดโต การร้องเป็นการด้นกลอนสดไม่ได้แต่งไว้ล่วงหน้า ซึ่งแตกต่างจากปัจจุบัน คณะกันตรึมแต่ละวงของจังหวัดสุรินทร์ส่วนใหญ่ จะมีการแต่งเนื้อร้อง ไว้เป็นบรรทัดฐานของวงตนเอง เพื่อแสดงในงานต่าง ๆ ซึ่งแต่ละวงเนื้อร้องจะไม่เหมือนกัน กันตรึมคณะบ้านดงมันก็เช่นกัน อาจารย์ปิ่น ดีสม ได้แต่งเนื้อร้องไว้เป็นบรรทัดฐานสำหรับแสดงในงานต่าง ๆ ทั่วไป

ในการแสดงอ้ายยแต่ละครั้งก่อนจะมีการแสดงจะมีการไหว้ครูก่อน การไหว้ครูก็เหมือนกับการแสดงกันตรึมทั่ว ๆ ไป ดังที่กล่าวมาแล้ว พอไหว้ครูเสร็จก็จะเริ่มแสดง โดยวงดนตรีจะบรรเลงให้ผู้แสดงรำออกมาทีละคู่

การเทียบเสียง โดยทั่วไปการเทียบเสียง เพื่อบรรเลงบทเพลงประกอบการแสดงเรีอ้มอ้ายย จะเทียบได้ทั้ง 2 แบบ คือการเทียบเป็นคู่ 4 และการเทียบเป็นคู่ 5 แต่ส่วนใหญ่จะนิยมเทียบเป็นคู่ 4 มากกว่า วงของหมู่บ้านดงมันก็เช่นกันถ้าบรรเลงเพลงกันตรึมแบบดั้งเดิม จะเทียบเสียงเป็นคู่ 4

2.1 สกอร์และคำร้องของบทเพลงประกอบการแสดงเรีอ้มอ้ายย

บทเพลงประกอบการแสดงที่นำมาถอดทำนองบันทึกเป็นสกอร์โน้ต ในที่นี้จะแยกตามเสียงเครื่องดนตรีที่ได้ยินจากแถบบันทึกเสียง โดยแยกไว้ใน 1 หน้าเป็น 2 สกอร์ แต่ละสกอร์มี 3 ห้องเพลง และ 6 แนวเครื่องดนตรี ลักษณะบทเพลงกันตรึม เป็นเพลงที่บรรเลงกลับไปกลับมาในทำนองเดิม ในสกอร์เพลงที่ถอดบันทึกจะใช้สัญลักษณ์ย้อนกลับ เพื่อให้โน้ตเพลงใกล้เคียงกับเสียงที่ได้ยินมากที่สุด เพราะลักษณะของเพลงกันตรึม แต่ละรอบบรรเลงเหมือนกันก็จริง แต่มีบางส่วนที่แตกต่างกัน เช่น คำร้อง สกอร์เพลงประกอบการแสดงเรีอ้มอ้ายยมีทั้งหมด 31 หน้า ดังนี้

1

เพลงประกอบการแสดงเรีอัมอายัย

TEMPO ♩ = 112 [1] *tr* *tr* [2]

ตรีว
(ซอกันตรัม)

ปี่อ้อ

สกวล
(กลองกันตรัม)

ฉิ่ง

ฉาบเล็ก

ร้อง

[3]

[4]

[5]

tr

2

6 7 8

9 ♩ = 84 ท่อนที่ 1 10

11

ร้อง รำ อา ยัยเป็น การ แสดง ของ เมืองสุ รินทร์ อะ หยา ร้อง รำ อา

12 13 14

ยัย เป็น การ แสดง ของ เมือง สุ รินทร์การ แสดง ท้อง ถิ่น เอย เอิ้ง

15 16 17

เอย นำ มา ให้ ท่าน ชม เอย เอิ้ง เอย นำ มา ให้ ท่าน

18 **ท่อนที่ 2** 19 20

ชม ไหว้คุณ พระ ตรัย เทพ ให้พระรา ชา อะ หยา ไหว้คุณ พระ

21 22 23

ตรัย เทพ ให้พระรา ชา อัก บิ ตร มาร ดา เออ เอ็ง

5

24 25 26

เอ๋ย นำ มา ให้ ท่าน ชม เอย เอย นำ มา ให้ ท่าน

27 Accel ♩ = 112 28 29

ชม

30 31 32

Measures 30-32 of a musical score. The score is written for a piano and features a key signature of one sharp (F#). The notation includes a treble clef, a bass clef, and a grand staff. The melody is primarily in the treble clef, with a bass line in the bass clef. The bass line consists of a series of eighth notes. The melody is composed of eighth and sixteenth notes. The score is divided into three measures, each labeled with a measure number (30, 31, 32) in a box. The first measure (30) starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second measure (31) continues the melody. The third measure (32) ends with a double bar line. The bass line is consistent across all three measures, consisting of a series of eighth notes. The melody is more complex, with various note values and rests. The score is written in a standard musical notation style, with a clear and legible layout.

33 34 35

Measures 33-35 of a musical score. The score is written for a piano and features a key signature of one sharp (F#). The notation includes a treble clef, a bass clef, and a grand staff. The melody is primarily in the treble clef, with a bass line in the bass clef. The bass line consists of a series of eighth notes. The melody is composed of eighth and sixteenth notes. The score is divided into three measures, each labeled with a measure number (33, 34, 35) in a box. The first measure (33) starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second measure (34) continues the melody. The third measure (35) ends with a double bar line. The bass line is consistent across all three measures, consisting of a series of eighth notes. The melody is more complex, with various note values and rests. The score is written in a standard musical notation style, with a clear and legible layout. The notation includes a treble clef, a bass clef, and a grand staff. The melody is primarily in the treble clef, with a bass line in the bass clef. The bass line consists of a series of eighth notes. The melody is composed of eighth and sixteenth notes. The score is divided into three measures, each labeled with a measure number (33, 34, 35) in a box. The first measure (33) starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second measure (34) continues the melody. The third measure (35) ends with a double bar line. The bass line is consistent across all three measures, consisting of a series of eighth notes. The melody is more complex, with various note values and rests. The score is written in a standard musical notation style, with a clear and legible layout.

36 ♩ = 84 ท่อนที่ 3 37 38

ส วิส ตี ครับ ผม ขอ คำ นั บ ทุ ก ท่ า น ที่ มา อะ ห ย า ส วิส ตี

39 40 41

ครั บ ผม ขอ คำ นั บ ทุ ก ท่ า น ที่ มา ได้ มา ร่ว ม หรร ษา เอะ เอง

8

42 43 44

เอ๋ย ใน งาน ครา นี้ เออ เอ็ง เอ๋ย ใน งาน ครา

45 Accel $\text{♩} = 1$ 46 47

เอ๋ย ใน งาน ครา นี้ เออ เอ็ง เอ๋ย ใน งาน ครา

48 49 50

This block contains measures 48, 49, and 50 of a musical score. It features a grand staff with two treble staves and two bass staves. The key signature is one sharp (F#). Measures 48 and 49 show a melody in the upper treble staff and a bass line in the lower bass staff. Measure 50 continues the melody and bass line. A fourth staff, located between the two bass staves, contains a sequence of notes marked with a plus sign (+) and a minus sign (-), likely representing a figured bass or a specific rhythmic pattern. The bottom-most staff is empty.

51 52 53

This block contains measures 51, 52, and 53 of the musical score. It continues the grand staff arrangement from the previous block. Measures 51 and 52 show a melody in the upper treble staff and a bass line in the lower bass staff. Measure 53 continues the melody and bass line. The fourth staff, located between the two bass staves, contains a sequence of notes marked with a plus sign (+) and a minus sign (-), likely representing a figured bass or a specific rhythmic pattern. The bottom-most staff is empty.

54 ♩ = 84 ท่อนที่ 4 55 56

ชาว ดง มั่น ยืน ดี ปรีม เปรม ปรี ดาอะหยา ชาว ดงมั่น ยืน

57 58 59

ดี ปรีม เปรม ปรี ดา ได้ มา รวม หรร ษา เออ เอ็ง

11

60 61 62

เอย สุ อูรา ท้ว กัน เอย เอย สุ อูรา ท้ว

63 Accel ♩ = 112 64 65

กัน

12

66 67 68

This block contains measures 66, 67, and 68 of a musical score. It features five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is in bass clef. The fourth staff contains rhythmic notation with plus and minus signs above the notes. The fifth staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one sharp and contains whole rests for all three measures.

69 70 71

This block contains measures 69, 70, and 71 of a musical score. It features five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is in bass clef. The fourth staff contains rhythmic notation with plus and minus signs above the notes. The fifth staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one sharp and contains whole rests for all three measures.

13

72 $\text{♩} = 84$ ท่อนที่ 5 73 74 *tr*



วัน นี้ วัน ดี ที่ พี่ ได้ มา พบ น้อง คน งาม อะ หยา วัน นี้ วัน

75 76 77



ดี ที่ พี่ ได้ มา พบ น้อง คน งาม ไป รด ตอบ คำ ถาม เออ เอ็ง

14

78 79 80

เอย เนียง ช ลัญ บอง เต เออ เอิง เอย เนียง ช ลัญ บอง

81 Accel ♩ = 112 82 83

เต

15

84 85 86

This block contains measures 84, 85, and 86 of a musical score. It features a grand staff with two treble staves and two bass staves. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble staves consists of eighth and sixteenth notes. The bass staves contain a steady eighth-note accompaniment. A fourth staff in each measure shows a sequence of notes with '+' and '-' signs above them, likely indicating fingerings or breath marks. The bottom two staves are empty.

87 88 89

This block contains measures 87, 88, and 89 of the musical score. It continues the same instrumentation and key signature as the previous block. The melodic and accompaniment patterns are consistent with the preceding measures. The fourth staff continues the sequence of notes with '+' and '-' signs. The bottom two staves remain empty.

16

90 ♩ = 84 ท่อนที่ 6 91 92

ส ดับ เปี้ย บอง สา บาน อ้อยมร่า คาญ ชัน เลง ส ดับ เปี้ยบอง สา

93 94 95

บาน อ้อย มร่า คาญ ชัน เลงเนียงกี้ย ดูล ตอง ปะ อึง เออ เอ็ง

17

96 97 98

เอย ละเอิบปะ โอนนะ ตัด เฮย เออ เอิง เอย ชลัญญ์ บอง เมียน บาน

99 100 101

Accel ♩ = 112

เต

18

102 103 104

This block contains measures 102, 103, and 104 of a musical score. It features a grand staff with two treble staves and two bass staves. The key signature is one sharp (F#). The melody in the upper staves consists of eighth and sixteenth notes. The lower staves contain a bass line with eighth notes and a series of chords marked with a cross and a bar over it. The bottom-most staff is empty.

105 106 107

This block contains measures 105, 106, and 107 of the musical score. It continues the same grand staff and key signature as the previous block. The musical notation follows a similar pattern, with a melody in the upper staves, a bass line with eighth notes and chords in the lower staves, and an empty bottom-most staff.

108 ♩ = 84 ท่อนที่ 7 109 110

ถ้า เป็น ของ เรียมไฉะ พี่ จะโรมเรียมเอาใจ อะหยา ถ้า เป็นของ

111 112 113

เรียมไฉะ พี่ จะ โรมเรียมเอาใจ การ งาน สิ่ง ไต่ เอา เอ็ง

114 115 116

117 Accel ♩ = 112 118 119

เอ ย พี่ ไม่ ให้ น้อง ทำ เอ อ เอ ย พี่ ไม่ ให้ น้อง

ทำ

120 121 122

This block contains measures 120, 121, and 122 of a musical score. It features a grand staff with two treble staves and two bass staves. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble staves consists of eighth and sixteenth notes. The bass staves contain a steady eighth-note accompaniment. A fourth staff in each measure shows a sequence of notes with '+' and '-' signs above them, likely representing a rhythmic or articulation pattern. The bottom staff in each measure is a single treble staff with a whole rest.

123 124 125

This block contains measures 123, 124, and 125 of the musical score. It follows the same grand staff layout and key signature as the previous block. The melodic and accompaniment parts continue with similar rhythmic patterns. The fourth staff continues the sequence of notes with '+' and '-' signs. The bottom staff remains a single treble staff with a whole rest.

126 ♩ = 84 ท่อนที่ 8 127 128

เนี่ยะ เปราะ รูป ละ ออกม กะมัย ลอนอ กำ เคาอะหยา เนี่ยะ เปราะ รูป ละ

129 130 131

ออ กม กะมัย ลอนอ กำ เคาะ ปะโณน เมื่อน กิด ออย เคาะ เออ เอิง

132 133 134

135 136 137

Accel ♩ = 112

เอยเดกจะเมาะ ยั้ง เต เออ เอิง เอย เดอะจะเมาะ ยั้ง

เต

138 139 140

This block contains measures 138, 139, and 140 of a musical score. It features a grand staff with two treble staves and two bass staves. The key signature is one sharp (F#). The melody is primarily in the upper treble staves, with a more active bass line in the lower bass staves. Measure 138 shows a sequence of eighth and sixteenth notes. Measure 139 continues this pattern with some triplet-like figures. Measure 140 concludes the sequence with a final flourish. A fourth staff, located between the two bass staves, contains rhythmic notation consisting of quarter notes with a cross symbol and eighth notes with a cross and a bar over them.

141 142 143

This block contains measures 141, 142, and 143 of the musical score. It continues the same grand staff and key signature as the previous block. The musical material is consistent with the previous measures, showing a continuation of the melodic and rhythmic themes. The fourth staff again contains the same rhythmic notation as seen in the previous block.

25

144 ♩ = 84 ท่อนที่ 9 145 146 *tr*

จอม เอย จอม ขวัญ เรื่อง ที่พูดนั้น พี่จริง

147 148 149

ใจอะ หยา จอมเอย จอม

ขวัญเรื่อง ที่พูดนั้น พี่จริง

ใจ ตั้งแต่ เล็ก จน ใหญ่ เอย เอย

150 151 152

เอ๋ย รัก นื่อง คน เดี่ยว เออ เอ็ง เอ๋ย รัก นื่อง คน

153 Accel ♩ = 112 154 155

เดี่ยว

156 157 158

This block contains measures 156, 157, and 158 of a musical score. It features six staves. The first two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is in bass clef. The fourth staff is in bass clef and contains a sequence of notes with a '+' sign above and a '-' sign below. The fifth staff is in bass clef and contains a sequence of notes with a '+' sign above and a '-' sign below. The sixth staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a sequence of notes with a '+' sign above and a '-' sign below.

159 160 161

This block contains measures 159, 160, and 161 of a musical score. It features six staves. The first two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is in bass clef. The fourth staff is in bass clef and contains a sequence of notes with a '+' sign above and a '-' sign below. The fifth staff is in bass clef and contains a sequence of notes with a '+' sign above and a '-' sign below. The sixth staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a sequence of notes with a '+' sign above and a '-' sign below.

162 ♩ = 84 ท่อนที่ 10 163 164

ผู้ ชาย เจ้า ชู้ น้องพอจะ รู้ นะพ่อ มา ยา อะหยา ผู้ชาย เจ้า

165 166 167

ชู้ น้องพอ จะ รู้ นะพ่อ มา ยา สู้ หนี แม่ มา เออ เอ็ง

168 169 170

เอยอย่า มาทำ กะ ล้ม กะ เหลี้ย เออ เอิง เอย อย่า มา ทำ กะล้ม กะ

171 Accel ♩ = 112 172 173

เหลี้ย

30

174 175 176

This block contains measures 174, 175, and 176 of a musical score. It features six staves: two treble staves, two bass staves, and two empty staves at the bottom. The key signature is one sharp (F#). The first two treble staves contain a melody with eighth and sixteenth notes. The first two bass staves contain a bass line with eighth notes. The third bass staff contains a sequence of eighth notes with a '+' sign above the first and a '-' sign above the others. The fourth bass staff contains a sequence of eighth notes with a '+' sign above the first and a '-' sign above the others. The fifth bass staff contains a sequence of eighth notes with a '+' sign above the first and a '-' sign above the others. The sixth bass staff contains a sequence of eighth notes with a '+' sign above the first and a '-' sign above the others. The two empty staves at the bottom contain a single note in the first measure and are empty in the others.

177 178 179 Rit

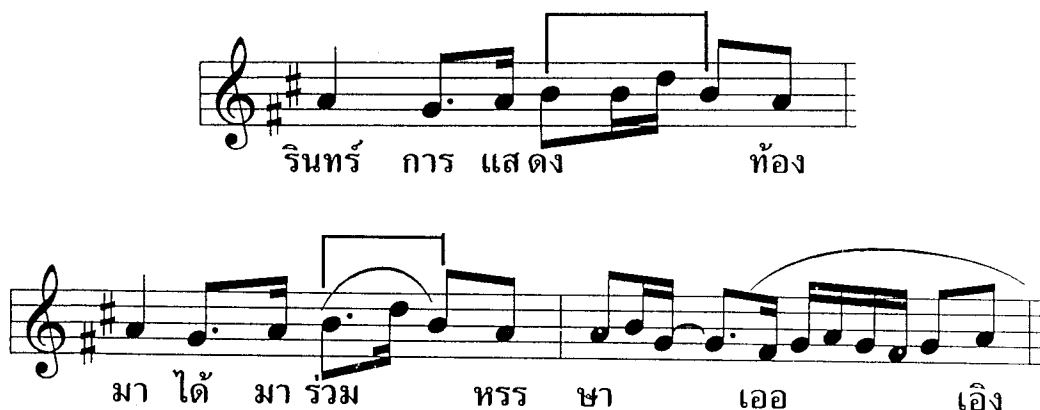
This block contains measures 177, 178, and 179 of a musical score. It features six staves: two treble staves, two bass staves, and two empty staves at the bottom. The key signature is one sharp (F#). The first two treble staves contain a melody with eighth and sixteenth notes. The first two bass staves contain a bass line with eighth notes. The third bass staff contains a sequence of eighth notes with a '+' sign above the first and a '-' sign above the others. The fourth bass staff contains a sequence of eighth notes with a '+' sign above the first and a '-' sign above the others. The fifth bass staff contains a sequence of eighth notes with a '+' sign above the first and a '-' sign above the others. The sixth bass staff contains a sequence of eighth notes with a '+' sign above the first and a '-' sign above the others. The two empty staves at the bottom contain a single note in the first measure and are empty in the others. The word "Rit" is written above measure 179.

180 **FINE**

The musical score consists of seven staves. The first staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line starting on D5, moving to E5, F#5, and G5, with a trill (tr) indicated above the first note. The second staff is also in treble clef with two sharps, containing a single whole note D5. The third staff is in bass clef with two sharps, containing a single whole note D4. The fourth staff is in bass clef with two sharps, containing a single whole note D4 with a cross symbol (+) above it. The fifth, sixth, and seventh staves are empty, each with a clef (bass, bass, and treble respectively) and a key signature of two sharps.

2.2 เทคนิคการร้อง

เทคนิคการร้องเพลงกันตรึมของหมู่บ้านดงมันทั้งเทคนิควิธีการร้องเพลงและลักษณะของบทเพลงจะมีทั้งส่วนเหมือนและแตกต่างจากเพลงทั่ว ๆ ไป จากสกอร์บทเพลงทั้ง 4 เพลง และฟังจากแถบบันทึกเสียงที่บันทึก จะมีส่วนคล้ายลักษณะการร้องเพลงไทยเดิมมากที่สุด เช่นมีการเอื้อน มีทั้งการเอื้อนคำ และการเอื้อนทำนอง ดังตัวอย่างจากสกอร์โน้ตเพลงประกอบการแสดงเรีอัมอายัยหน้าที 3 ห้องที่ 13 คำว่าแสดง หน้า 7 ห้องที่ 40 คำว่า ร่ว และห้องที่ 41 คำว่า ษา



(ภาพแสดงลักษณะของตัวโน้ตการเอื้อนคำ ของเพลงประกอบการแสดงเรีอัมอายัย)

จากภาพแสดง โน้ตตัวที่ 4-7 เรียงตามลำดับ นับจากซ้ายมือเสียง B,B,D,B แสดงการเอื้อนคำ คำว่า แสดง โน้ตตัวที่ 5-6 ห้องที่ 41 และโน้ตตัวที่ 3-5 ห้องที่ 42 แสดงวิธีการเอื้อนคำ ของคำว่า ร่ว และคำว่า ษา ของบทเพลงอายัยตามลำดับ

ลักษณะของการเอื้อนคำ ในบทเพลงประกอบการแสดงอื่น ๆ มีดังนี้



(ภาพโน้ตแสดงการเอื้อนคำ คำว่า กัณ หน้าที 15 ห้องที่ 85 จากเพลงประกอบการแสดงเรีอัมอายัยโน้ตดังตอง)



(ภาพโน้ตแสดงการเอื้อนคำ คำว่า เดิร จากหน้าที 21 ห้องที่ 122 จากเพลงประกอบการแสดง เรีอัมอันเร)

นอกจากการเอื้อนคำ การเอื้อนทำนองก็ถูกนำมาใช้บ่อยเช่นกัน ดังตัวอย่างจากโน้ตเพลงที่ทำเครื่องหมายไว้ดังนี้



(ภาพโน้ตแสดงการเอื้อนทำนอง หน้าที่ 8 ห้อง 43-44 จากสกอ์เพลงประกอบการแสดงเรีอัมอายัย)



(ภาพโน้ตแสดงการเอื้อนทำนอง หน้าที่ 17 ห้อง 98-99 จากบทเพลงประกอบการแสดงเรีอัมกันตรึม)



(ภาพโน้ตแสดงการเอื้อนทำนอง หน้าที่ 18 ห้อง 105-107 จากสกอ์บทเพลงประกอบการแสดงเรีอัมอันเร)

2.3 ความหมายของเนื้อร้อง

คำร้องเพลงประกอบการแสดงเรีอัมอายัย ของวงกันตรึมคณะบ้านดงมัน เป็นคำร้องที่แต่งขึ้นมาใหม่โดยอาจารย์ปิ่น ดีสม ภาษาที่ใช้จะใช้ภาษาไทยผสมกับภาษาเขมรสุรินทร์ เพื่อให้ผู้ฟังเข้าใจความหมายของบทเพลงได้ง่ายขึ้น มีทั้งหมด 17 ท่อนเพลง หรือในการแสดงบางครั้งอาจจะมีท่อนเพลงน้อยกว่าหรือมากกว่า ขึ้นอยู่กับโอกาสในการแสดง แต่ส่วนมากในการแสดงแต่ละครั้ง จะมี 10 ท่อนเพลง

ความหมายของท่อนเพลงท่อนที่ 1 จะกล่าวถึงการละเล่นเรีอัมอายัย ซึ่งเป็นการแสดงท้องถิ่นของชาวจังหวัดสุรินทร์

ท่อนที่ 2 จะกล่าวรำลึกถึงคุณพระศรีรัตนตรัย และพระราชาซึ่งหมายถึงพระเจ้าอยู่หัว ในตอนท้ายท่อนที่ 2 ยังได้กล่าวถึงคุณบิดามารดา ที่เป็นผู้ให้กำเนิด และคุณครูบาอาจารย์ ที่เป็นผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาให้

ในท่อนที่ 3 และท่อนที่ 4 เป็นการร้องทักทายสวัสดิ์ท่านผู้ชม ของพ่อเพลงฝ่ายชาย และแม่เพลงฝ่ายหญิง

ตอนที่ 5 เป็นเนื้อร้องที่ฝ่ายชายเริ่มแสดงบทเจ้าชู้ทักทายฝ่ายหญิง ซึ่งในตอนนี้มีภาษาเขมรปนอยู่ในตอนท้ายของท่อนเพลงคือ คำว่าเนียงซัลญบองเต หมายความว่า น้องรักพี่ไหม

ตอนที่ 6 เป็นการร้องตอบโต้ของฝ่ายหญิง แสดงถึงความรำคาญ ไม่ยอมรับในความเจ้าชู้ของฝ่ายชาย ในตอนนี้จะใช้ภาษาเขมรเกือบทั้งหมด คือคำว่า สดับเปียบบองสาบาน ยมรำคาญชั้นเลง หมายความว่า ฟังเสียงพี่พูดแล้วน้องรำคาญ เนียงกียดูลต้องปะอิง ละเอิบปโตนัดดีเฮย หมายความว่า น้องเคยผิดหวังมาแล้ว ไม่อยากจะให้เป็นอย่างนั้นอีก ซัลญบองมินบานเต หมายความว่า น้องรักพี่ไม่ได้

ตอนที่ 7 เป็นการร้องเล่าโลมของฝ่ายชาย ถ้าได้ฝ่ายหญิงเป็นภรรยา จะไม่ให้หญิงลำบาก

ตอนที่ 8 เป็นการร้องตอบโต้ของฝ่ายหญิง ไม่เชื่อฝ่ายชายว่าฝ่ายชายโกหก ในตอนนีภาษาที่ใช้เป็นภาษาเขมรทั้งหมดคือคำว่า เนียะเปราะรูปลออ กมกะมัยลอกังเฮาะ หมายความว่า ผู้ชายรูปหล่อชอบโกหก ปะโอนมินกิดออยเคะ หมายความว่า น้องไม่อยากจะตัดสินใจผิดอีก เดกจะเมาะอิงเต หมายความว่า ไม่อยากจะเชื่อใครอีก

ตอนที่ 9 เป็นการย้ำบอกถึงความจริงใจของฝ่ายชาย ว่ารักฝ่ายหญิงจริง ๆ

ตอนที่ 10 ฝ่ายหญิงร้องตอบโต้ฝ่ายชายว่าฝ่ายชายโกหกเป็นคนมาया แต่ในตอนท้ายแสดงถึงการยอมรับรักฝ่ายชาย ด้วยความเขินอาย ในคำว่า สู้หนีแม่มาอย่ามาทำกะลัมกะเหลย

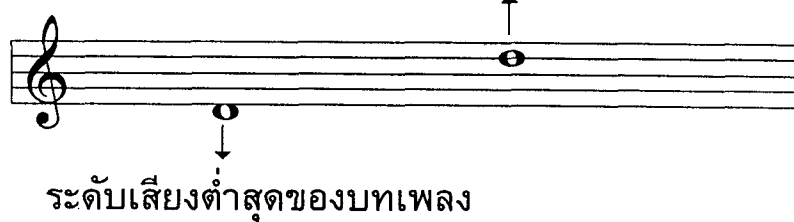
เนื้อร้องเพลงประกอบการแสดงเรียมอายัย แต่งขึ้นเมื่อประมาณปี พ.ศ. 2526-2527 ในช่วงที่ทางจังหวัดสุรินทร์เริ่มฟื้นฟูศิลปะการแสดงเพื่ออนุรักษ์และเผยแพร่

จากเนื้อร้องจะบอกถึงความหมายอยู่ 3 อย่าง คือ บอกถึงถิ่นกำเนิดการแสดงเรียมอายัย บอกถึงการไหว้ครู และบอกถึงการแสดงเกี่ยวกับ โดยการร้องโต้ตอบระหว่างหนุ่มสาว

2.4 มาตราเสียงของบทเพลงอายัย

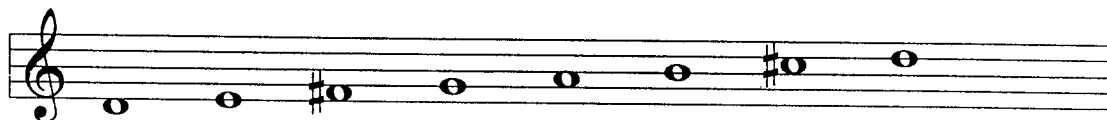
เพลงอายัยเมื่อถอดบันทึกเป็นโน้ตสากล โดยเทียบกับระดับเสียงมาตรฐานสากล ระดับเสียงต่ำสุดของบทเพลงอยู่ที่เสียง D ซึ่งเท่ากับระดับเสียงขั้นที่ 2 ของปี่อ้อ และเสียงสูงสุดอยู่ที่เสียง D สูงจากเสียงต่ำสุดของบทเพลง 1 ช่วงเสียง (Octave) เท่ากับเสียงขั้นที่ 9 ของปี่อ้อ การเทียบเสียงก่อนการบรรเลงเพลงอายัย ผู้บรรเลงจะเทียบเสียงเป็นคู่ 4 สายทุ้มจะตรงกับเสียงขั้นที่ 2 ของปี่อ้อ คือ เสียง D สายเอกจะตรงกับเสียงขั้นที่ 5 ของปี่อ้อ คือ เสียง G

ระดับเสียงสูงสุดของบทเพลง



(ภาพโน้ตแสดงช่วงเสียงต่ำสุดและสูงสุด(Range) ของบทเพลงประกอบการแสดงเรียมอายัย)

จากระดับเสียงต่าง ๆ ในสกอรีโน้ตเพลงประกอบการแสดงเรีอ์มอัยัย ถ้านำมาเรียงกันจะมีอยู่ทั้งหมด 7 ชั้น ดังภาพแสดง



(ภาพโน้ตแสดงระดับเสียงชั้นต่าง ๆ เรียงตามลำดับ (Scale) จากต่ำสุดถึงสูงสุดของเพลงอัยัย)

จากการวิเคราะห์ ระดับเสียงและช่วงเสียงต่าง ๆ จากสกอรีเพลงประกอบการแสดงเรีอ์มอัยัย จะเห็นได้ว่าใกล้เคียงกับบันไดเสียง D เมเจอร์ (D Major Scale) มากที่สุด คือชั้นที่ 3 - 4. F#-G และชั้นที่ 7- 8 C# - D ห่างกันครึ่งเสียง (1 Semitone) ส่วนชั้นอื่น ๆ ห่างกัน 1 เสียง (2 Semitone) แต่ในบทเพลงประกอบการแสดงเรีอ์มอัยัย ชั้นที่ 7 คือเสียง C# ไม่ได้ถูกนำมาใช้

จากภาพแสดงระดับเสียงชั้นต่าง ๆ ของบทเพลงประกอบการแสดงเรีอ์มอัยัย เมื่อเทียบกับมาตราเสียงของปี่อ้อ จะได้ดังนี้



(ภาพโน้ตแสดงการเปรียบเทียบมาตราเสียงเพลงประกอบการแสดงเรีอ์มอัยัยกับมาตราเสียงปี่อ้อ)

จากภาพแสดงการเปรียบเทียบมาตราเสียงปี่อ้อ กับมาตราเสียงเพลงประกอบการแสดงเรีอ์มอัยัย จะเห็นได้ว่าระดับเสียงจะตรงกันยกเว้นโน้ตชั้นที่ 7 (C#) ของมาตราเสียง เพลงประกอบการแสดงเรีอ์มอัยัยไม่ได้ถูกนำมาใช้

2.5 ทำนอง

แนวทำนองเพลงประกอบการแสดงทั้ง 4 บทเพลงที่ถอดบันทึกเป็นโน้ตสากล มีทั้งหมด 3 แนว คือ แนวทำนองตรัว (ชอกันตรึม) แนวทำนองปี่อ้อ และแนวทำนองเสียงร้อง

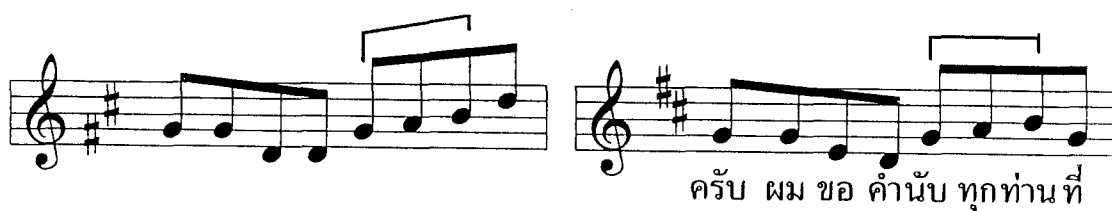
2.5.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงจะวิเคราะห์การเคลื่อนที่ 3 ประการ โดยนำบทเพลงประกอบการแสดงทั้ง 4 บทเพลงมาวิเคราะห์ดังนี้

2.5.1.1 การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันได

การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันได คือการเคลื่อนที่ของทำนองเรียงตามลำดับขั้นเสียงทีละขั้น การเคลื่อนที่ชนิดนี้ของเพลงมีอยู่ 2 ประเภท คือ

-การเคลื่อนที่ขึ้นตามลำดับขั้นบันไดเสียง ในบทเพลงประกอบการแสดง การเคลื่อนที่ชนิดนี้พบมากในหลายบทเพลงและหลายห้องเพลง ดังตัวอย่างในสกอาร์หน้า 2 ห้องที่ 10 และ 12 แนวทำนองร้องและแนวทำนองปี่อ้อ ห้องที่ 37 จากสกอาร์เพลงประกอบ การแสดงเรีอัมอายัย ในแนวทำนองซอ และแนวทำนองร้องดังตัวอย่าง



(ภาพแสดงการเคลื่อนที่ขึ้นตามลำดับขั้นบันไดเสียง ของบทเพลงประกอบการแสดง เรีอัมอายัย)

จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่าโน้ตตัวที่ 5-7 นับจากซ้ายมือ เสียง G, A, B แสดงถึงการเคลื่อนที่ลงตามลำดับขั้นบันได จากเสียงขั้นที่ 4-6 ของบันไดเสียง D Major



(ภาพแสดงการเคลื่อนที่ขึ้นตามลำดับขั้นบันไดเสียง หน้า 11 ห้องที่ 56 ของบทเพลงประกอบการแสดงเรีอัมกโนบติงตอง)

-การเคลื่อนที่ของทำนองลงตามลำดับขั้นบันได การเคลื่อนที่ลงของทำนองชนิดนี้จะพบในทุกบทเพลง ดังตัวอย่างจากสกอาร์ ห้องที่ 24-25 ของบทเพลงประกอบการแสดงเรีอัมอายัย ในแนวทำนองทั้ง 3 คือแนวทำนองร้อง แนวทำนองซอ และแนวทำนองปี่อ้อ



(ภาพโน้ตแสดงการเคลื่อนที่ลงตามลำดับขั้นบันไดเสียง ของบทเพลงประกอบการแสดงเรีอัมอายัย)

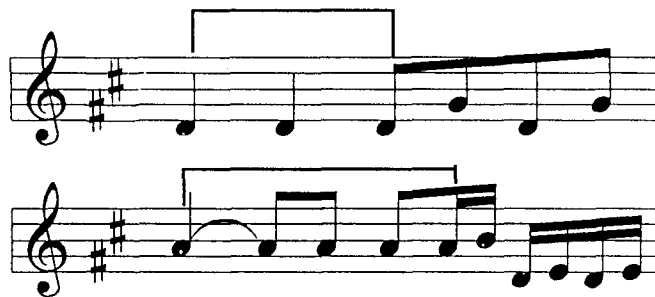
จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า โน้ตเริ่มจากจังหวะที่ 3 ห้องที่ 24 ถึงโน้ตตัวแรกของห้องที่ 25 ของทั้ง 3 แนวทำนอง คือเสียง A ,G, F, E, D แสดงถึงการเคลื่อนที่ลงตามลำดับขั้นบันไดของบทเพลง จากขั้นที่ 5 - 1 ของขั้นบันไดเสียง D Major

2.5.1.2. การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น

ในบทเพลงประกอบการแสดงจะพบการเคลื่อนที่ของทำนองชนิดนี้มากที่สุด แต่จะไม่พบการกระโดดข้ามขั้นของทำนองคู่ 6,7, และคู่ 8 ทั้งการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้นขึ้นและลง

2.5.1.3 การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง

การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง คือการเคลื่อนที่ของทำนองไปในระดับเสียงเดิม การเคลื่อนที่ชนิดนี้พบน้อยที่สุดในบทเพลงประกอบการแสดง ดังเช่นตัวอย่างจากโน้ตเพลงในห้องที่ 9 จากสกอว์ของบทเพลงประกอบการแสดงเรียมอายัย



(ภาพโน้ตแสดงการเคลื่อนที่แบบซ้ำ ของทำนองเพลงประกอบการแสดงเรียมอายัย)

จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า โน้ตตัวที่ 1-3 หน้า 2 ห้องที่ 9 แสดงถึงการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง D และโน้ตตัวที่ 1-5 ในห้องที่ 20 แสดงการเคลื่อนที่ซ้ำในตำแหน่งเสียง A ในแนวทำนองตรัว



(ภาพโน้ตแสดงการเคลื่อนที่แบบซ้ำในแนวทำนอง ตรัว และป้ออ หน้า 34 ห้องที่ 199-201 จากสกอว์เพลงประกอบการแสดงเรียมอันเรเพลงที่ 6 จิงปี้ร์)



(ภาพโน้ตแสดงการเคลื่อนที่แบบซ้ำในแนวทำนองร้องหน้า 3 ห้องที่ 12-13 จากสกอ์เพลงประกอบการแสดงเรื่อมกันตรึมเพลงที่ 1 อายัยซาระยัง)

2.5.2 ลักษณะของการดำเนินทำนอง

จากการวิเคราะห์การดำเนินทำนองของบทเพลงประกอบการแสดง แนวทำนองทั้ง 3 แนว จะทำหน้าที่แตกต่างกันไป บทเพลงกันตรึมทั่ว ๆ ไป จะมีแนวทำนองเฉพาะของบทเพลง ซึ่งภาษาถิ่นเรียกว่า บ๊อด ซึ่งผู้ร้องและผู้เล่นแต่ละคน จะจดจำทำนองหลักของบทเพลง (บ๊อด) จึงจะบรรเลงหรือร้องเพลงได้ดี จากการวิเคราะห์บทเพลง และสอบถามจากนักดนตรีผู้มีประสบการณ์ ถึงลักษณะของการดำเนินทำนองเครื่องดนตรีต่าง ๆ ในวงกันตรึม มีหน้าที่ดังนี้

แนวทำนองร้อง มีหน้าที่ดำเนินทำนองหลักโดยการร้องเป็นภาษาเขมร หรือภาษาเขมรผสมภาษาไทย เพื่อให้ผู้ฟังเข้าใจความหมายของบทเพลง

แนวทำนองป๊อ มีหน้าที่ดำเนินทำนองคลอเสียงร้อง เพื่อให้บทเพลงน่าฟัง สนุกสนานมากขึ้น ถ้าเป็นเพลงบรรเลง ป๊อจะทำหน้าที่บรรเลงแนวทำนองหลักของบทเพลง (บ๊อด) และมีบางครั้งดำเนินทำนองต่อเติมสอดแทรกในบทเพลง

ทำนองตรัว (ซอกันตรึม) มีหน้าที่ดำเนินทำนองและสอดแทรกคลอเสียงร้อง และยังทำหน้าที่เป็นตัวต่อเติมระหว่างประโยคเพลงและท่อนเพลง ดังตัวอย่างจากสกอ์เพลงประกอบการแสดงเรื่อมอายัยหน้า 3 ห้องที่ 12-14 ดังนี้



(ภาพโน้ตแสดงลักษณะการดำเนินทำนองของบทเพลงประกอบการแสดงเรื่อมอายัย)



(ภาพโน้ตแสดงลักษณะการดำเนินทำนอง ของบทเพลงประกอบการแสดง เรือมกโนบดิงตอง หน้า 15 ห้องที่ 87-89)

จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า ลักษณะของการดำเนินทำนอง โครงสร้างของการดำเนินทำนองแต่ละแนว จะคล้ายกัน จังหวะตกของตัวโน้ตจังหวะ 1-4 ส่วนมากจะตกเสียงเดียวกัน แนวปี่อ้อจะเป็นแนวพื้น ๆ คลอเสียงร้องในขณะที่แนวทำนองตรัว เป็นแนวเสียงที่ดำเนินทำนองเก็บสวดแทรกต่อเติมทำให้บทเพลงมีสีสันไพเราะมากขึ้น

2.5.3 โครงสร้างของทำนองเพลงประกอบการแสดงเรือมอ้ายยัย

โครงสร้างของทำนองเพลงหรือทำนองหลักของบทเพลงประกอบการแสดงเรือมอ้ายยัย ในแต่ละท่อนเพลง จะมีลักษณะแนวทำนองคล้าย ๆ กัน ถ้าพิจารณาจากกลุ่มทำนองสั้น ๆ จากท่อนบทร้องท่อนที่ 1 ห้องที่ 9 - 18 จะได้ดังนี้

ประโยคที่ 1 เริ่มจากโน้ตในหน้า 2 ตัวที่ 1 ห้องที่ 9 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 11



(ภาพโน้ตแสดงประโยคเพลงประกอบการแสดงเรือมอ้ายยัยประโยคที่ 1)

ประโยคที่ 2 เริ่มจากโน้ตตัวที่ 6 นับจากซ้ายมือห้องที่ 11 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 13



(ภาพโน้ตแสดงประโยคเพลงประกอบการแสดงเรือมอ้ายยัยประโยคที่ 2)

จากภาพแสดงแนวทำนองประโยคที่ 2 จะเป็นทำนองที่ซ้ำกับแนวทำนองประโยคที่ 1 ซึ่งเป็นการซ้ำโดยใช้กลุ่มโน้ตที่คล้ายกันมาทำการซ้ำ (Repeated Melodic Figure) (อนรรฆ จรรย์านนท์. 2537 : 26)

ประโยคที่ 3 เริ่มจากโน้ตตัวที่ 2 หน้า 3 ห้องที่ 13 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 14



(ภาพโน้ตแสดงประโยคเพลงประกอบการแสดงเรี อัมอายัยประโยคที่ 3)

ประโยคที่ 4 เริ่มจากโน้ตตัวที่ 2 นับจากซ้ายมือห้องที่ 14 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 16



(ภาพโน้ตแสดงประโยคเพลงประกอบการแสดงเรี อัมอายัยประโยคที่ 4)

ประโยคที่ 5 เริ่มจากโน้ตตัวที่ 2 นับจากซ้ายมือห้องที่ 1 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 18



(ภาพโน้ตแสดงประโยคเพลงประกอบการแสดงเรี อัมอายัยประโยคที่ 5)

จากภาพแสดงแนวทำนองประโยคที่ 5 จะเป็นทำนองที่ซ้ำกับแนวทำนองประโยคที่ 4 ซึ่งเป็นการซ้ำโดยการชักกลุ่มโน้ตที่คล้ายกันมาทำการซ้ำ

2.6 การประสานเสียง

2.6.1 ลักษณะของการประสานเสียง

ลักษณะวิธีการบรรเลงกันดริ้มทั่ว ๆ ไป ผู้บรรเลงดนตรีจะบรรเลงสอดแทรกต่อเติมคลอเสียงร้อง โดยฟังเสียงร้องเป็นหลัก นอกจากท่อนดนตรีรับ (Solo) และส่วนปิดท้ายของบทเพลง แต่ในขณะเดียวกันผู้บรรเลงดนตรีจะต้องจำทำนองหลัก (บ๊อด) ของบทเพลงให้ได้ จึงจะบรรเลงดนตรีคลอเสียงร้องและบรรเลงในท่อนดนตรีรับได้ไพเราะ ถ้าสังเกต ดูจากสกอร์โน้ตเค้าโครงของทำนองทั้ง 3 แนวทำนอง จะคล้ายกัน จังหวะตกของแนวทำนองทั้ง 3 แนวทำนองส่วนมากจะตกเสียงเดียวกัน แต่ก็มีส่วนที่แตกต่างกันไปบ้าง ซึ่งทำให้เกิดเสียงประสานคู่ต่าง ๆ ขึ้นโดยบังเอิญ ทำให้บทเพลงมีความหลากหลายและน่าฟังมากขึ้น การวิเคราะห์เสียงประสานในที่นี้ จะวิเคราะห์โดยรวมทั้ง 4 เพลงประกอบการแสดง เพราะลักษณะการประสานเสียงที่เกิดขึ้นด้วยเจตนาเหมือนกัน

พื้นผิว หมายถึง ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองแนวนอนกับกลุ่มเสียงประสาน พื้นผิวของบทเพลงโดยทั่วไปจะมีอยู่ 4 แบบดังนี้คือ

1. พื้นผิวแบบโมโนโฟนิค (Monophonic texture) คือดนตรีที่มีทำนองเดียว ไม่มีแนวทำนองอื่นมาเป็นส่วนประกอบ

2. พื้นผิวแบบโฮโมโฟนิค (Homophonic texture) คือการเคลื่อนที่หลาย ๆ ทำนองของบทเพลง แต่จะมีทำนองหลักทำหน้าที่ ทำนองอื่นมาเป็นส่วนประกอบ

3. พื้นผิวแบบโพลีโฟนิค (Polyphonic texture) คือพื้นผิวแบบที่มีการเคลื่อนที่ในหลาย ๆ ทำนอง แต่ละทำนองจะมีลักษณะเฉพาะตัว มีความสัมพันธ์ในเรื่องเสียงประสาน (ศิลปชัย กงดาล 2537 : 43)

4. 2. พื้นผิวแบบเฮเทโรโฟนิค (Heterophonic texture) เป็นพื้นผิวที่มีลักษณะการดำเนินทำนองหลายทำนอง แต่จังหวะตกส่วนใหญ่จะตกเสียงเดียวกัน เป็นลักษณะการดำเนินทำนองคล้ายดนตรีไทย

จากการวิเคราะห์ลักษณะของบทเพลงประกอบการแสดง ทั้ง 4 บทเพลง ลักษณะการบรรเลงจะคล้ายพื้นผิวแบบที่ 4 มากที่สุด

2.6.2 ชั้นคู่ประสานเสียง

วงดนตรีกันตรึม ที่บรรเลงบทเพลงประกอบการแสดงในครั้งนี้ มีเครื่องดนตรีดำเนินทำนองอยู่ 2 ชนิด คือ ตรัว (ซอกันตรึม) และปี่อ้อ เครื่องดนตรีทั้ง 2 ชนิด จะทำหน้าที่บรรเลงคลอเสียงร้อง ฉะนั้นแนวเสียงส่วนใหญ่จึงมีลักษณะคล้าย ๆ กัน แต่มีบางช่วงแตกต่างกันอยู่บ้าง จึงพบชั้นคู่ประสานเสียงไม่บ่อยนัก จากการวิเคราะห์ชั้นคู่ในบทเพลง ชั้นคู่ที่พบมีดังนี้

1. คู่ 2



(ภาพโน้ตแสดงชั้นคู่ประสานเสียงคู่ 2 จากสกอ์เพลงประกอบการแสดงเรื่อมอ้ายหน้า 3 ห้องที่ 13)

จากภาพแสดงชั้นคู่ประสานเสียง โน้ตตัวที่ 3 นับจากซ้ายมือจังหวะที่ 2 เสียง G ในแนวเสียงตรัว ประสานเสียงเป็นคู่ 2 กับโน้ตตัวที่ 1 จังหวะที่ 2 เสียง A แนวเสียงปี่อ้อ

2. คู่ 3

แนวเสียงตรัว

แนวเสียงปี่อ้อ



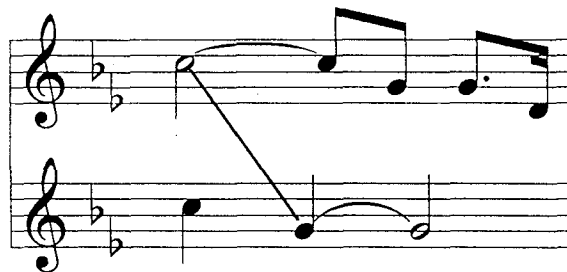
(ภาพโน้ตแสดงชั้นคู่ประสานเสียงคู่ 3 จากสกอ์เพลงประกอบการแสดงเรี๊มอายัยหน้า 7 ห้องที่ 36)

จากภาพแสดงชั้นคู่ประสานเสียง โน้ตตัวที่ 1 จังหวะที่ 1 เสียง F แนวเสียงตรัวประสานเสียงเป็นคู่ 3 กับโน้ตตัวที่ 1 จังหวะที่ 1 เสียง D แนวเสียงปี่อ้อ

3. คู่ 4

แนวทำนองตรัว

แนวเสียงปี่อ้อ



(ภาพแสดงชั้นคู่ประสานเสียงคู่ 4 จากสกอ์เพลงประกอบการแสดงเรี๊มกโนบติงตอง หน้า 6 ห้องที่ 35)

จากภาพแสดงชั้นคู่ประสานเสียงโน้ตตัวที่ 1 จังหวะที่ 1-3 เสียง C แนวเสียงตรัวประสานเสียงเป็นคู่ 4 กับโน้ตตัวที่ 2 จังหวะที่ 2-3 เสียง G แนวเสียงปี่อ้อ

4. คู่ 5

แนวทำนองตรัว

แนวเสียงปี่อ้อ



ภาพแสดงชั้นคู่ประสานเสียงคู่ 5 จากสกอ์เพลงประกอบการแสดงเรี๊มอายัยหน้า 7 ห้องที่ 37)

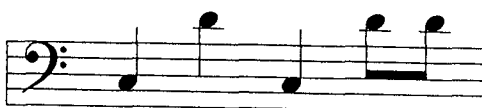
จากภาพแสดงชั้นคู่ประสานเสียง โน้ตตัวที่ 3 จังหวะที่ 2 เสียง E แนวทำนองตรัวประสานเสียงเป็นคู่ 5 กับโน้ตตัวที่ 2 จังหวะที่ 2 เสียง B แนวทำนองปี่อ้อ และโน้ตตัวที่ 4 จังหวะยกจังหวะที่ 2 เสียง D แนวทำนองตรัว ประสานเสียงเป็นคู่ 5 กับโน้ตตัวที่ 3 จังหวะยกจังหวะที่ 2 เสียง A แนวเสียงปี่อ้อ

จากการวิเคราะห์ชั้นคู่ประสานเสียง ชั้นคู่เสียงที่พบในบทเพลงอายัยมี คู่ 2, 3, 4 และ คู่ 5 ส่วนชั้นคู่อื่น ๆ ไม่พบในบทเพลง

รูปแบบที่ 5 จากตัวอย่างสกอรีโน้ตเพลงห้องที่ 13. 16-17. 19-26. 40-41. 46. 58-59 และ ฯลฯ



รูปแบบที่ 6 จากตัวอย่างจากสกอรีโน้ตเพลงห้องที่ 14



รูปแบบที่ 7 จากตัวอย่างจากสกอรีโน้ตห้องที่ 42. 60. 96. 132. 150 และห้องที่ 168



รูปแบบที่ 8 จากตัวอย่างในสกอรีโน้ตห้องที่ 26. 46



รูปแบบที่ 9 จากตัวอย่างในสกอรีโน้ตห้องที่ 28. 64. 82. 100. 118. 136. 154 และ 172



รูปแบบที่ 10 จากตัวอย่างในสกอรีโน้ตเพลงห้องที่ 43-44. 61-62. 79-80. 97-98. 115-116. 113-134. 151-152 และ 169-170

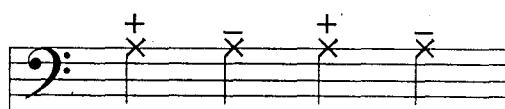


(ภาพโน้ตแสดงกระสวนจังหวะทั้ง 10 รูปแบบ)

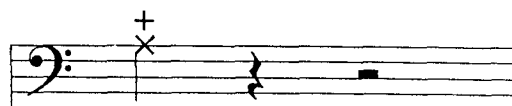
จากการวิเคราะห์กระสวนจังหวะสกลพบว่ารูปแบบกระสวนจังหวะที่บรรเลงในแต่ละท่อนของบทเพลงประกอบการแสดงเรีอมาลัยมีหลากหลายรูปแบบ ไม่แน่นอน กระสวนจังหวะที่ถูกนำมาใช้มากที่สุดคือ รูปแบบที่ 2 รองลงมาคือรูปแบบที่ 5 รูปแบบที่ถูกนำมาใช้น้อยที่สุด คือ รูปแบบที่ 1,3 และรูปแบบที่ 6

กระสวนจังหวะนี้ รูปแบบกระสวนจังหวะนี้ที่พบในบทเพลงอาลัยในแต่ละห้องเพลงจะเหมือนกัน เกือบทุกห้องยกเว้นห้องสุดท้ายในท่อนจบของบทเพลง

รูปแบบที่ 1 จากห้องที่ 1-179



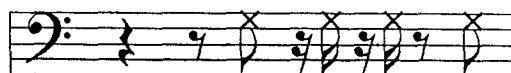
รูปแบบที่ 2 จากตัวอย่างสกอรีโน้ตเพลงห้องสุดท้าย



(ภาพโน้ตแสดงกระสวนจังหวะนี้)

กระสวนจังหวะฉาบเล็ก มี 2 รูปแบบดังนี้ คือ

รูปแบบที่ 1 จากตัวอย่างในสกอรีโน้ตเพลงห้องที่ 1-3. 6. 8. 24. 34 และห้องที่ 52



รูปแบบที่ 2 พบมากที่สุดในบทเพลงดังตัวอย่างจากสกอรีโน้ตเพลงในห้องที่ 4-5. 7. 9-23 และ ฯลฯ



(ภาพโน้ตแสดงกระสวนจังหวะฉาบเล็ก)

2.7.2 ความสัมพันธ์ระหว่างจังหวะกับทำนอง

จากการวิเคราะห์กลุ่มโน้ตแนวทำนองร้องของบทเพลงอาลัยซึ่งมีทั้งหมด 7 กลุ่ม จะเห็นได้ว่าโน้ตตัวสุดท้ายของกลุ่มโน้ตเพลงแต่ละกลุ่ม ซึ่งถือว่าเป็นจุดพักของแนวทำนองจะดำเนินไปตรง

กับจังหวะที่ 1 ซึ่งถือว่าเป็นจังหวะหนักของแต่ละห้องเพลง ดังตัวอย่างจากสกอรีโน้ตเพลงในห้องที่ 9-18 ในท่อนบทร้องท่อนที่ 1 ดังนี้

ร้อง รำ อา ยัยเป็นการ แสดง ของ เมือง สุ รินทร์อะหยา ร้อง รำ อา

ยัยเป็น การแสดง ของเมือง สุ รินทร์การ แสดง ท้อง ถิ่น เออ เอ็ง

เอย นำ มา ให้ ท่าน ชม เออ เอ็ง เอย นำ มา ให้ ท่าน

ชม ไหว้ คุณ พระ

(ภาพโน้ตแสดงความสัมพันธ์ระหว่างจังหวะกับทำนอง)

จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่าโน้ตตัวสุดท้ายของแนวทำนองร้องแต่ละประโยคจะตรงกับโน้ตของสกอรีโน้ตในจังหวะที่ 1 ทั้ง 7 ประโยคเพลง และจากการศึกษากระสวนจังหวะที่นำมาใช้ในบทเพลงอายัย เป็นกระสวนจังหวะที่ไม่แน่นอน รูปแบบของกระสวนจังหวะที่ผู้บรรเลงนำมาใช้ในบทเพลงจะมีการเปลี่ยนแปลงไม่คงที่ ซึ่งผู้บรรเลงจะบรรเลงโดยฟังทำนองเพลงเป็นหลัก ดังตัวอย่างประโยคเพลงประโยคที่ 6 การเคลื่อนที่ของทำนองจะเคลื่อนที่จากเสียงขั้นที่ 1 (Tonic) เสียง D ไปยังขั้นที่ 5 (Dominant) เสียง A ซึ่งเป็นตำแหน่งสุดท้ายของประโยค กระสวนจังหวะสกอรีโน้ตในช่วงนี้จะดีดขึ้น เพื่อส่งทำนองให้ลงจุดพักคือ ตำแหน่งเสียง A

2.8 รูปแบบของบทเพลงอาัยย

รูปแบบหรือ ฟอรั่ม (Form) ของบทเพลงอาัยยลักษณะทำนองเพลงจะเป็นทำนองที่ซ้ำ ๆ บรรเลงกลับไปกลับมาในทำนองเดิม แต่จะมีการพลิกแพลงทำนอง (Improvisation) ในการบรรเลงแต่ละรอบ เพื่อเพิ่มสีสันความไพเราะหนีความจำเจในทำนองเดิม ส่วนประกอบต่าง ๆ ของบทเพลงอาัยยมีดังนี้

2.8.1 โครงสร้างฉันทลักษณ์ของบทเพลงอาัยย

2.8.1.1. ท่อนบทนำ

ท่อนบทนำ คือ แนวทำนองดนตรีที่บรรเลงก่อนที่จะมีการร้องท่อนแรกของบทเพลงหรือที่ภาษาอังกฤษ เรียกว่า Introduction แนวทำนองของท่อนบทนำของเพลงอาัยยจะเริ่มต้นตั้งแต่บรรเลงจนถึงห้องที่ 9 ดำเนินทำนองโดยดรวและป้อ ในท่อนบทนำจะไม่มีคำร้อง บรรเลงในอัตราความเร็วของจังหวะเคาะ(Beat)เท่ากับ 84 ครั้งต่อ 1 นาที (Tempo ♩ = 84) ในการแสดงบางครั้งการดำเนินทำนองในช่วงท่อนบทนำจะเร็วเท่ากับช่วงดนตรีรับ ทำนองที่ใช้บรรเลงในท่อนบทนำจะใช้ทำนองหลักของบทเพลง (ป้อด)

2.8.1.2 ท่อนบทร้อง

ท่อนบทร้องที่ถอดบันทึกในสกอร์โน้ตเพลงจะมีทั้งหมด 10 ท่อนเพลง ในท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 ผู้ร้องทั้งฝ่ายหญิงและฝ่ายชายจะร้องพร้อมกัน และจะร้องติดต่อกันทั้ง 2 ท่อน แล้วจึงตามด้วยท่อนดนตรีรับ จากท่อนที่ 3-10 จะสลับกันร้องระหว่างฝ่ายชายกับฝ่ายหญิงแล้วจึงจบด้วยท่อนปิดท้าย ในท่อนบทร้องความเร็วของจังหวะเคาะจะเท่ากับ 84 ครั้งต่อ 1 นาที (Tempo ♩ = 84)

2.8.1.3 ท่อนดนตรีรับ

ท่อนดนตรีรับ คือ ท่อนที่ดนตรีบรรเลงต่อจากท่อนบทร้องท่อนที่ 2- 9 ทำนองที่บรรเลงในช่วงดนตรีรับจะเป็นทำนองหลัก (ป้อด) ของบทเพลงเช่นกัน แต่จังหวะจะเร็วขึ้น ในสกอร์จะใช้ศัพท์คำว่า Accelerando กำกับไว้ โดยความเร็วของจังหวะเคาะในช่วงนี้จะเท่ากับ 112 ครั้งต่อ 1 นาที (Tempo ♩ = 112) เพื่อเร่งเร้าให้ผู้รำแสดงท่าทางเกี้ยวพาราสีกันระหว่างผู้เล่นฝ่ายชายกับผู้เล่นฝ่ายหญิงให้สนุกสนานขึ้น

2.8.1.4 ส่วนต่อเชื่อม

เครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองในบทเพลงอาัยยที่นำมาวิเคราะห์มีอยู่ 2 ชนิดคือ ดรวกับป้อ ดังที่ได้กล่าวมาแล้วเครื่องดนตรีดังกล่าวนอกจากจะบรรเลงทำนองคลอเสียงร้องแล้ว ยังมีหน้าที่บรรเลงทำนองเป็นส่วนต่อเชื่อมในบทเพลง เพื่อต่อเติม เสริมต่อ เพื่อไม่ให้บทเพลงไม่ขาดตอนน่าฟังยิ่งขึ้น ส่วนต่อเชื่อมในบทเพลงมี 2 ชนิด คือ

ส่วนต่อเชื่อมระหว่างประโยคเพลง แนวทำนองที่สำคัญที่ทำหน้าที่เป็นส่วนต่อเชื่อมระหว่างประโยคคือ แนวทำนองตรัว ดังตัวอย่างในหน้า 3 ห้องที่ 16 ดังนี้



(ภาพโน้ตแสดงส่วนต่อเชื่อมระหว่างประโยคเพลง)

จากภาพแสดงโน้ตตัวที่ 4-5 นับจากซ้ายมือ ตำแหน่งเสียง G,D,G ตามลำดับ ในแนวทำนองตรัว ทำหน้าที่เป็นส่วนต่อเชื่อม ระหว่างประโยคที่ 5-6 ของบทเพลง

ส่วนต่อเชื่อมระหว่างท่อนเพลง ทำนองเพลงอาจเป็นทำนองที่ซ้ำ ๆ หรือที่ตรงกับศัพท์ภาษาอังกฤษกับคำว่า Repetition คือการบรรเลงกลับไปกลับมาในทำนองเดิม แนวทำนองที่ทำหน้าที่เป็นส่วนต่อเชื่อมระหว่างท่อนเพลง คือ แนวทำนองตรัว กับแนวทำนองป้ออ ดังตัวอย่างจากสกอรหน้า 8 ห้องที่ 45



(ภาพโน้ตแสดงส่วนต่อเชื่อมระหว่างท่อนเพลง)

จากภาพแสดงโน้ตตัวที่ 2-5 นับจากซ้ายมือในแนวทำนองตรัวกับแนวทำนองป้ออ เสียง G,D,G,D ตามลำดับ เป็นส่วนต่อเชื่อมระหว่างท่อนบทร้องท่อนที่ 2 และท่อนดนตรีรับ

2.8.1.5 ส่วนปิดท้ายเพลง

ส่วนปิดท้าย คือ ท่อนจบของบทเพลงต่อจากท่อนบทร้องท่อนที่ 10 จากสกอรโน้ตเพลง ห้องที่ 172-180 ทำนองในส่วนปิดท้ายก็จะเป็นทำนองหลักของบทเพลง เช่นเดิม ทำนองจะคล้ายกับทำนองในช่วงบทนำและช่วงบทร้อง ความเร็วจะเท่ากับช่วงดนตรีรับ (Solo) คือความเร็ว

จังหวะเคาะ 112 ครั้งต่อ 1 นาที (Tempo ♩ = 112) แต่ในช่วงห้องที่ 178-180 จังหวะในช่วงนี้จะช้าลง (Rit) และจบในที่สุด

3. บทเพลงประกอบการแสดงเรีอัมกโนบติงตอง

กโนบติงตอง เป็นศิลปะการแสดงอีกอย่างหนึ่งของชาวอีสานใต้ กำเนิดขึ้นโดยชาวบ้านโพธิ์ทอง ตำบลไหล อำเภอบัวรา จังหวัดสุรินทร์ ผู้ที่คิดริเริ่มประดิษฐ์ทำรำและทำนองเพลงขึ้นมา คือนายเต็น ตระการดี ปัจจุบันอายุ 89 ปี จากจุดเริ่มต้นที่จะมีเรีอัมกโนบติงตองนายเต็นได้เล่าว่า เมื่อประมาณ 30 กว่าปีที่ผ่านมา นายเต็นได้ขับเกวียนเพื่อนำปลาร้าไปขายในประเทศกัมพูชา ระหว่างทางได้หยุดพักได้ร่มไม้กลางทุ่งนา ระหว่างนั่งพักผ่อนได้เลื้อยไปเห็นตักแตนตำข้าวคู่หนึ่งแสดงท่ากระโดดโลดเต้นเกี้ยวพาราสีกันอยู่ ซึ่งเป็นท่าทางที่สนุกสนาน จึงเกิดความคิดประดิษฐ์ทำรำและฝึกเลียนแบบกริยาท่าทางของตักแตน นำมาเล่นประกอบจังหวะดนตรี และต่อมาได้มีผู้ประดิษฐ์ตัดชุดแต่งกายเป็นแบบแผนที่แน่นอน เพื่อให้ดูสวยงามเหมาะสม โดยใช้ผ้าสีเขียวตัดเป็นชุดเหมือนตัวตักแตนตำข้าวหน้าอกใช้ผ้าสีเหลือง คาดลวดลายคล้ายอกตักแตน มีหัว มีปีก ส่วนชุดของฝ่ายหญิงจะมีกระโปรงอีกชั้นหนึ่ง นิยมนำไปแสดงในงานรื่นเริงต่าง ๆ ทำให้เกิดความบันเทิงสนุกสนานครึกครื้น จนเป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลายในเขตอีสานใต้ จังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์ ศรีสะเกษ โดยเฉพาะจังหวัดสุรินทร์ จนทุกวันนี้ได้กลายเป็นศิลปะการแสดงเรีอัมกโนบติงตอง ที่เป็นเอกลักษณ์ ที่เชิดหน้าชูตาของชาวสุรินทร์

วงกันตรึมของหมู่บ้านดงมันก็เป็นอีกรวงหนึ่งที่นำเรีอัมกโนบติงตองมาแสดง และได้แต่งเนื้อร้องเป็นเอกลักษณ์ของวงโดยนำทำนองหลัก (บ๊อด) ของบทเพลงมาใส่เนื้อร้องใหม่

การเทียบเสียง โดยทั่วไปการเทียบเสียง เพื่อบรรเลงบทเพลงประกอบการแสดงเรีอัมกโนบติงตอง จะเทียบได้ทั้ง 2 อย่าง คือการเทียบเป็นคู่ 4 และการเทียบเป็นคู่ 5 วงกันตรึมส่วนใหญ่จะนิยมเทียบเป็นคู่ 4 มากกว่าการเทียบเสียงแบบคู่ 5 จากสกอร์เพลงที่ถอดบันทึกเป็นโน้ตสากลของหมู่บ้านดงมันที่นำมาวิเคราะห์ ก็เป็นการเทียบเสียงแบบคู่ 5 เช่นกัน

1

3.1 สกอร์และคำร้องเพลงประกอบการแสดงเรื่อกโนบติงตอง

TEMPO ♩ = 85

1 2

ตรา
(ซอกันตรึม)

ป้อ

สกล
(กลองกันตรึม)

ฉิ่ง

ฉาบเล็ก

ร้อง

3 4 5

6 7 8

Trills (tr) are indicated above notes in measures 7 and 8.

9 10 11

Trills (tr) are indicated above notes in measures 9 and 11.

12 13 14 **ท่อนที่ 1**

อา ออ ก โนบ ดิง

15 16 17

ตอง เอช โซงซาร บอง เอช ชี ซ เลอะ ระ แช้ย

18 19 20

อ อ ก โน บ ดิง ตอง โซง ชาร บอง เอย ชี ช เลอะ ระ แฉ้ย

21 22 23

กระ มม มม มูย มม มูย กำ ลือฮ แฝ้ย กระ มม มม

5

24 25 26

มุข มม มุข กัน ล้อช แบ๊ย เนียง ล ออ บอง เอย บาน เดวี เนียะ นา

27 28 29

กระ มม มม มุข มม มุข กัน ล้อช แบ๊ย เนียง ล ออ บอง

30 31 32

เอ๋ย บาน เตวี เนียะ นา

33 34 35

tr

36 37 38

Measures 36-38 of a musical score. The score is written for a piano and features a complex rhythmic pattern. The key signature is one flat (B-flat). The melody is primarily in the right hand, with a trill (tr) marked above the first measure of measure 37. The bass line consists of a steady eighth-note pattern. The percussion part is indicated by a series of 'x' marks on a staff, suggesting a specific rhythmic pattern. The bottom staff is empty.

39 40 41

Measures 39-41 of a musical score. The score continues the complex rhythmic pattern from the previous measures. The key signature remains one flat (B-flat). The melody in the right hand includes trills (tr) marked above measures 39 and 41. The bass line continues with the same eighth-note pattern. The percussion part is indicated by 'x' marks on a staff. The bottom staff is empty.

8

42 43 *tr* 44

45 46 *tr* ¹ท่อนที่ 2 47 *tr*

อา ออ เบอบาน โม บอง เนียง ล ออบอง

48 49 50

เอช บอง ชม ก้อง ออบ ช ดุย อี ออบ เบอ บาน โน

51 52 53

บอง โซง ชาร บอง เอช บองชม ก้อง ออบ ช ดุย อี เบอ บอง มิน

10

54 55 56

ออย มิน ออย เนียง ปรวย ถ้า บอง มิน ออย มิน ออย เนียง

57 58 59

ปรวย เนียง ล ออ บอง เอย ปี บาก ยาก กรอ ถ้า บอง มิน

60 61 62

ออย มิน ออย เนียง ปวย เนียง ล ออ ของ เอย ปี ภากร ยาก กรอ

63 64 65

66 67 68

This musical system contains measures 66, 67, and 68. It features six staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measures 66 and 67 contain complex melodic lines with many beamed sixteenth notes. Measure 68 continues the melodic line. The second staff is also in treble clef with the same key signature, containing a more melodic line. The third staff is in bass clef with the same key signature, containing a line of eighth notes. The fourth staff is in bass clef with the same key signature, containing a line of eighth notes with a '+' sign above each note. The fifth staff is in bass clef with the same key signature, containing a line of eighth notes with a '+' sign above each note. The sixth staff is in treble clef with the same key signature, containing a line of eighth notes with a '+' sign above each note.

69 70 71

This musical system contains measures 69, 70, and 71. It features six staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measures 69 and 70 contain complex melodic lines with many beamed sixteenth notes. Measure 71 continues the melodic line. The second staff is also in treble clef with the same key signature, containing a more melodic line. The third staff is in bass clef with the same key signature, containing a line of eighth notes. The fourth staff is in bass clef with the same key signature, containing a line of eighth notes with a '+' sign above each note. The fifth staff is in bass clef with the same key signature, containing a line of eighth notes with a '+' sign above each note. The sixth staff is in treble clef with the same key signature, containing a line of eighth notes with a '+' sign above each note.

13

72 73 74

Measures 72-74 of a musical score. The score is written for a piano and features a complex rhythmic pattern. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score includes a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line is marked with a 'tr' (trill) and a 'tr' (trill) in measures 72 and 73 respectively. The score is divided into three measures, each containing a system of staves.

75 76 77

Measures 75-77 of a musical score. The score is written for a piano and features a complex rhythmic pattern. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score includes a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line is marked with a 'tr' (trill) and a 'tr' (trill) in measures 75 and 76 respectively. The score is divided into three measures, each containing a system of staves.

14

78 79 80

78 79 80

81 82 83

ท่อนที่ 3

81 82 83

อา ออ ก โนบ ดิง ตอง โสง ชารบอง

15

84 85 86

เอย ชี ซ เลอะ ลัง กัณญ์ อล ก โนน ดิง

87 88 89

ตอง โซง ซาน บอง เอย ชี ซ เลอะ อัง กัณญ์ กระ มม มม

16

90 91 92

แดล มม แดล บอง ช ลัญ กระम्म มม แดล มม แดล บอง ช

93 94 95

ลัญ เนียง ล ออ บอง เอช ทม เตวี เนียง บาน ก็ กระ มม มม

17

96 97 98

แดล มม แดล บอง ช ลัญ เนียง ล ออ บอง เอย ทม เติวี เนียง บาน ก็

99 100 101

102 103 104

Measures 102-104 of a musical score. Measure 102 features a complex melodic line in the treble clef with many beamed sixteenth notes, a bass line with eighth notes, and a percussion line with alternating '+' and '-' signs. Measure 103 has a trill (tr) in the treble, a half note in the bass, and the same percussion pattern. Measure 104 continues the melodic and bass lines with eighth notes and maintains the percussion pattern. A grand staff with two empty staves is at the bottom.

105 106 107

Measures 105-107 of a musical score. Measure 105 features a trill (tr) in the treble, a half note in the bass, and the percussion pattern. Measure 106 has a complex melodic line in the treble with beamed sixteenth notes, eighth notes in the bass, and the percussion pattern. Measure 107 features a trill (tr) in the treble, eighth notes in the bass, and the percussion pattern. A grand staff with two empty staves is at the bottom.

19

108 109 110

Musical score for measures 108-110. The score is written for six staves. The first staff (treble clef) contains the melody, with a trill (tr) marked above measure 110. The second staff (treble clef) contains a harmonic line. The third staff (bass clef) contains a bass line. The fourth staff (bass clef) contains a line of notes with a '+' sign above each note. The fifth staff (bass clef) contains a line of notes with a '+' sign above each note. The sixth staff (treble clef) contains a line of notes with a '+' sign above each note.

FINE

111 112 Rit 90 - 60 113

Musical score for measures 111-113. The score is written for six staves. The first staff (treble clef) contains the melody, with a trill (tr) marked above measure 113. The second staff (treble clef) contains a harmonic line. The third staff (bass clef) contains a bass line. The fourth staff (bass clef) contains a line of notes with a '+' sign above each note. The fifth staff (bass clef) contains a line of notes with a '+' sign above each note. The sixth staff (treble clef) contains a line of notes with a '+' sign above each note. The tempo marking 'Rit 90 - 60' is placed above measure 112.

3.2 คำร้องและความหมายของบทเพลงประกอบการแสดงเรื่อกโนบติงตอง

ท่อนที่ 1

กโนบติงตอง

โฆงซารบองเอย

ชีซเลอะรือแซย

กโนบติงตอง

โฆงซารบองเอย

ชีซเลอะรือแซย

กระम्मมมมูย มมมูยกำลือฮเบย

กระम्मมมมูย มมมูยกำลือฮเบย

เนียงลอ บองเอย บานเติวีเนยะนา

กระम्मมมมูย มมมูยกำลือฮเบย

เนียงลอ บองเอย บานเติวีเนยะนา

ท่อนที่ 2

ออบอบานโมบอง

เนียงลอ บองเอย

บองซมออบซตุย

ออบอบานโมบอง

ซอซารบองเอย

บองโชมออปซตุย

เบอบองมันออยมันออยเนียงปรวย

เบอบองมันออยมันออยเนียงปรวย

เนียงลอ บองเอย ปี บาก ยากกรอ

เบอบองมันออยมันออยเนียงปรวย

เนียงลอ บองเอย ปี บาก ยากกรอ

ท่อนที่ 3

กโนบติงตอง

โฆงซารบองเอย

ชีซเลอะอังกัญ

กโนบติงตอง

โฆงซารบองเอย

ชีซเลอะอังกัญ

กระम्म มมเดล มมเดล บองซลัญ

กระम्म มมเดล มมเดล บองซลัญ

ดักแตนตำข้าว

คู่รักพี่เอย

กินใบไผ่

ดักแตนตำข้าว

คู่รักพี่เอย

กินใบไผ่

สาวหนึ่งหนุ่มสาม

สาวหนึ่งหนุ่มสาม

น้องคนงามของพี่ถ้าใครได้ไป

สาวหนึ่งหนุ่มสาม

น้องคนงามของพี่ถ้าใครได้ไป

ถ้าพี่ได้มา

คนงามของพี่เอย

พี่ชอกอดไว้

ถ้าพี่ได้มา

คู่รักพี่เอย

พี่ชอกอดไว้

พี่จะไม่ให้น้องลำบาก

พี่จะไม่ให้น้องลำบาก

น้องเอย พี่ลำบากยากจน

พี่จะไม่ให้น้องลำบาก

น้องเอย พี่ลำบากยากจน

ดักแตนตำข้าว

คู่รักพี่เอย

กินใบขี้เหล็ก

ดักแตนตำข้าว

คู่รักพี่เอย

กินใบขี้เหล็ก

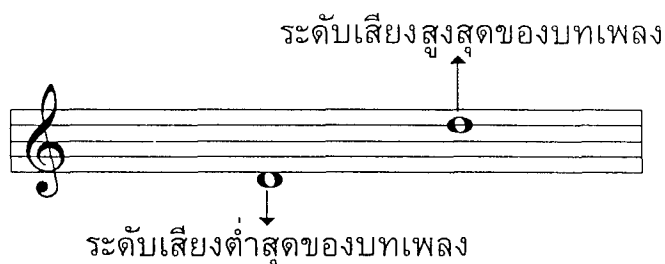
สาวคนที่พี่รัก

สาวคนที่พี่รัก

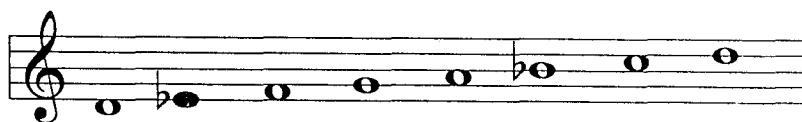
เนียงล่อ บองเอย ทมเดวีเนียงบานก็คนงามพี่เอยโตไปเขาได้
 กระम्म มมแดล มมแดล บองซลัญญ์ สาวคนที่พี่รัก
 เนียงล่อ บองเอย ทมเดวีเนียงบานก็ คนงามพี่เอยโตไปเขาได้

3.3 มาตราเสียงของบทเพลงประกอบการแสดงเรียมกโนบติงตอง

จากสกอร์บทเพลงที่ถอดบันทึกเป็นโน้ตสากล โดยเทียบกับระดับเสียงมาตรฐานสากล เสียงต่ำสุดของบทเพลงประกอบการแสดงเรียมกโนบติงตอง จะอยู่ที่เสียง D โกล้เคียงกับเสียงชั้นที่ 2 ของปี่อ้อ เสียงสูงสุดอยู่ที่เสียง D สูงจากเสียงต่ำสุดของบทเพลง 1 ช่วงเสียง (Octave) ตรงกับเสียงชั้นที่ 2 ของปี่อ้อ ดังภาพแสดง



(ภาพโน้ตแสดงเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด (range) ของบทเพลงกโนบติงตอง) สังกะจากสกอร์เพลงถ้าเรียงลำดับเสียงชั้นต่างๆจากเสียงต่ำสุดถึงเสียงสูงสุดของบทเพลง จะได้ดังนี้



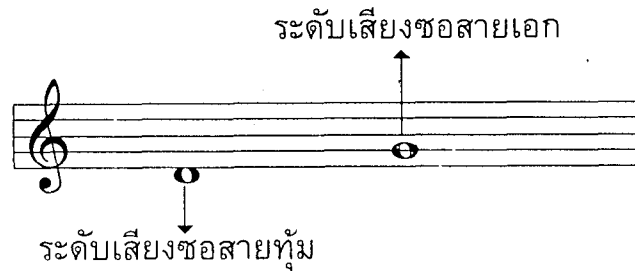
(ภาพโน้ตแสดงเสียงเรียงตามลำดับจากเสียงต่ำสุดถึงสูงสุด ของบทเพลงประกอบการแสดงกโนบติงตอง)

จากสภาพโน้ตเพลงเสียงชั้นที่ 2 ไม่มีปรากฏในบทเพลง ถ้าพิจารณาจากโน้ตกลุ่มเสียงของบทเพลง จะใกล้เคียงมาตราเสียง G Natural Minor แต่ในบทเพลง ระดับเสียงของชั้นที่ 6 ของมาตราเสียง G Natural Minor ไม่ได้ถูกนำมาใช้ คือเสียง E^b



(ภาพโน้ตแสดงบันไดเสียง G Natural Minor)

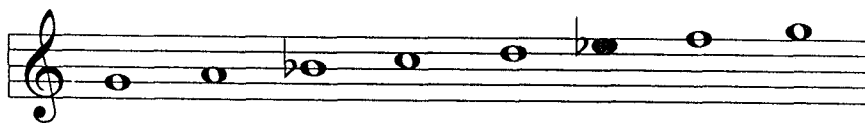
การเทียบเสียงขอเข้ากับปี่อ้อเพื่อบรรเลงเพลงกโนบติงตอง จะเทียบเสียงได้ 2 แบบ คือ คู่ 4 เทียบเสียงสายทุ้มตรงกับเสียง D ตรงกับเสียงขั้นที่ 2 ของปี่อ้อ สายเอกเท่ากับเสียง G ตรงกับเสียงขั้นที่ 5 ของปี่อ้อ และ คู่ 5 เทียบเสียงสายทุ้มตรงกับเสียง C ตรงกับเสียงขั้นที่ 1 ของปี่อ้อ สายเอกตรงกับเสียง G ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว โดยทั่วไปการเทียบเสียงขอเพื่อบรรเลงเพลงกโนบติงตองจะนิยมเทียบเสียงเป็นคู่ 4 มากกว่าคู่ 5 ขณะกันตรึมของหมู่บ้านดงมันจะนิยมเทียบเสียงเป็นคู่ 4 สายทุ้มจะบรรเลง 3 ระดับเสียง คือ D,E,F สายเอกจะบรรเลงเพลง 5 ระดับเสียงคือ G,A,B,C,D ถ้าบันทึกลงในบรรทัด 5 เส้น จะได้ดังนี้



(ภาพโน้ตแสดงการบันทึกช่วงเสียง (range) ขอสายเอกและขอสายทุ้ม)

การบรรเลงขอที่เทียบเสียงเป็นคู่ 4 ช่วงเสียงที่บรรเลงได้สะดวกที่สุด คือ ช่วง D ถึง D 1 ช่วงเสียง (Octave) ผู้บรรเลงขอทั่ว ๆ ไปจะบรรเลงอยู่ในช่วงเสียงดังกล่าว เวลาเทียบเสียงจะเทียบเสียงเข้ากับปี่อ้อ แต่เวลาบรรเลงในวงกันตรึมเครื่องดนตรีหลักที่บรรเลงนำทำนองคือ ขอ (ตรัว) ส่วนปี่อ้อจะบรรเลงแบบคลอตามขอในช่วงบรรเลงดนตรี และบรรเลงคลอเสียงร้องในช่วงมีการร้อง การบรรเลงขอ เมื่อบรรเลงเสียงสูงถึง D สูง ในตำแหน่งโน้ตคาบเส้นที่ 4 ในบรรทัด 5 เส้น ถ้าบทเพลงมีเสียง E,F สูงกว่าเสียง D ผู้บรรเลงจะกลับมาใช้ E,F ต่ำในสายทุ้มหรือที่ภาษาทั่ว ๆ ไปใช้คำว่าหลบเสียง ช่วงเสียง (range) ของบทเพลงจึงอยู่ในช่วง D - D ใน Octave เท่านั้น

อีกกรณีหนึ่งกลุ่มเสียงหรือบันไดเสียงอาจอยู่ใกล้เคียงในกลุ่ม G Dorian Mode ซึ่งช่วง 2 - 3, 6 - 7 จะห่างกันครึ่งเสียง ช่วง 1-2 ,3-4 ,4-5 ,5-6 ,7-8 จะห่างกัน 1 เสียง



(ภาพโน้ตแสดง G Dorian Mode)

สังเกตจากสกอาร์เพลงจะเห็นว่าติด 1 แฟลต คือ B^b อยู่ใน G Dorian Mode แต่เสียงขั้นที่ 6 ไม่ได้ถูกนำมาใช้

3.4 โครงสร้างของทำนองเพลงประกอบการแสดงเรีอัมกโนบติงตอง

โครงสร้างของทำนองเพลง หรือทำนองหลักของบทเพลงประกอบการแสดงกโนบติงตองแต่ละท่อนเพลง จะมีลักษณะการดำเนินทำนองคล้าย ๆ กัน ถ้าพิจารณาจากกลุ่มทำนองสั้น ๆ จากท่อนบทร้องท่อนที่ 1 ห้องที่ 14 - 31 จะได้ประโยชน์ย่อยต่าง ๆ 7 ประโยคดังนี้

ประโยคที่ 1 เริ่มจากโน้ตในหน้า 3 ตัวที่ 2 ห้องที่ 14 นับจากซ้ายมือ ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้อง



(ภาพแสดงโน้ตเพลงประกอบการแสดงเรื่่อมกโนบติงตองประโยคที่ 1)

ประโยคที่ 2 เริ่มจากโน้ตตัวที่ 1 ไม่นับตัวหยุด จากซ้ายมือห้องที่ 18 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 21



(ภาพแสดงโน้ตเพลงประกอบการแสดงเรื่อกโนบติงตองประโยคที่ 2)

จากภาพแสดงแนวทำนองประโยคที่ 2 จะเป็นทำนองที่ซ้ำกับแนวทำนองประโยคที่ 1

ประโยคที่ 3 เริ่มจากโน้ตตัวที่ 5 ห้องที่ 21 ถึงโน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 23



(ภาพแสดงโน้ตเพลงประกอบการแสดงเรื่อกโนบติงตองประโยคที่ 3)

ประโยคที่ 4 เริ่มจากโน้ตตัวที่ 3 ห้องที่ 23 ถึงโน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 25 แนวทำนองใน
ประโยคนี้อาจจะซ้ำกับประโยคที่ 3



(ภาพแสดงโน้ตเพลงประกอบการแสดงเรื่่อมกโนบติงตองประโยคที่ 4)

ประโยคที่ 5 เริ่มจากโน้ตตัวที่ 3 ห้องที่ 25 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 27



(ภาพแสดงโน้ตเพลงประกอบการแสดงเรีอัมกโนบดิงตองประโยคที่ 5)

ประโยคที่ 6 เริ่มจากโน้ตตัวที่ 3 ห้องที่ 27 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 29 ลักษณะทำนองจะคล้ายกับแนวทำนองประโยคที่ 3



(ภาพแสดงโน้ตเพลงประกอบการแสดงเรีอัมกโนบดิงตองประโยคที่ 6)

ประโยคที่ 7 เริ่มจากโน้ตตัวที่ 3 ห้องที่ 29 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 31 แนวทำนองในประโยคนี้ จะคล้ายกับแนวทำนองในประโยคที่ 5

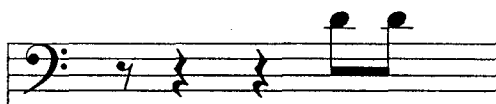


(ภาพแสดงโน้ตเพลงประกอบการแสดงเรีอัมกโนบดิงตองประโยคที่ 7)

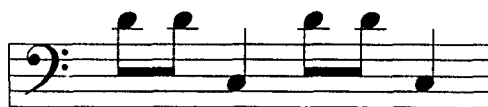
3.5 จังหวะ

กระสวนจังหวะสกล กระสวนจังหวะสกล ในบทเพลงกโนบดิงตอง เป็นกระสวนจังหวะที่ไม่ซับซ้อน ตัวโน้ตที่นำมาเขียนเป็นกระสวนจังหวะมีตัวดำกำกับตัวเข็บจ 1 ชั้น กระสวนจังหวะของสกล (กลองกันดรีม) ที่พบในบทเพลงที่มีทั้งหมด 5 รูปแบบดังนี้ คือ

รูปแบบที่ 1 ตัวอย่างจากสกอร์โน้ตเพลงก่อนห้องที่ 1



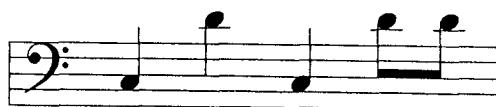
รูปแบบที่ 2 เป็นกระสวนจังหวะที่ถูกนำมาใช้มากที่สุด ตัวอย่างจากสกอรีโน้ตห้องที่ 1-9 .11-13.15-37 ฯลฯ



รูปแบบที่ 3 จากสกอรีโน้ตห้องที่ 10.32 .42 .64. 100



รูปแบบที่ 4 จากสกอรีโน้ตห้องที่ 14.46.82



รูปแบบที่ 5 จากสกอรีโน้ตเพลงห้องที่ 113 ห้องสุดท้ายของบทเพลง

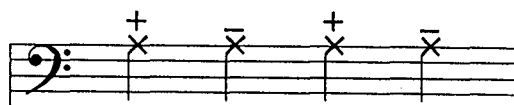


(ภาพแสดงรูปแบบกระสวนจังหวะสากล ของบทเพลงประกอบการแสดงเรีอัมกโนบติงตอง)

จากสกอรีโน้ตเพลงจะเห็นได้ว่ารูปแบบกระสวนจังหวะสากล ที่นำมาใช้มากที่สุดคือรูปแบบที่ 2 รูปแบบที่ 3, 4 จะพบส่วนใหญ่ในตอนท้ายของท่อนเพลงแต่ละท่อน เช่น ห้องที่ 14 ตอนท้ายท่อน Intro ห้อง 32 ตอนท้ายท่อนร้องท่อนที่ 1

กระสวนจังหวะนี้ ถ้าพิจารณาในแต่ละห้องเพลงกระสวนจังหวะนี้ในสกอรีเพลงมีอยู่ทั้งหมด 2 รูปแบบคือ

รูปแบบที่ 1 จากสกอรีเพลงห้องที่ 1-112



รูปแบบที่ 2 จากสกอาร์เพลงห้อง 113 ห้องสุดท้ายของบทเพลง

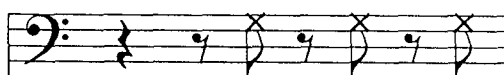


(ภาพแสดงรูปแบบกระสวนจังหวะฉิ่งของบทเพลงประกอบการแสดงเรีอัมกโนบติงตอง)

จากสกอาร์โน้ตเพลงจะเห็นได้ว่ากระสวนจังหวะฉิ่ง รูปแบบที่หนึ่งมีมากกว่ารูปแบบที่ 2 ฉิ่งจะทำหน้าที่บรรเลงควบคุมจังหวะ วิธีการตีเหมือนกันกับตีในดนตรีไทย รูปแบบการตีฉิ่งในบทเพลงกโนบติงตอง จะตี ฉิ่ง-ฉับ สลับกันจนจบบทเพลง ฉิ่งและฉาบเล็กเมื่อก่อนจะไม่ใช้ในวงกันตรึมแบบดั้งเดิมเพื่อให้การบรรเลงสนุกสนานมากขึ้นกันตรึมจึงนำมาบรรเลงในวง

กระสวนจังหวะฉาบเล็ก ฉาบเล็กจากสกอาร์เพลงกโนบติงตองจะมีอยู่ 2 รูปแบบดังนี้คือ

รูปแบบที่ 1 จากสกอาร์โน้ตเพลงห้องที่ 1-112



รูปแบบที่ 2 จากสกอาร์โน้ตเพลงห้องที่ 113 ห้องสุดท้ายของบทเพลง



(ภาพแสดงรูปแบบกระสวนจังหวะฉาบเล็กของบทเพลงประกอบการแสดงเรีอัมกโนบติงตอง)

ในจังหวัดสุรินทร์การบรรเลงเพลงกโนบติงตอง มีการตีฉาบเล็กอีกแบบหนึ่ง ซึ่งในสกอาร์จะไม่มี แต่สามารถนำมาบรรเลงในบทเพลงได้ถือว่าไม่ผิด และยังเพิ่มความสนุกสนานความหลากหลายให้บทเพลงได้อีกด้วย (ธงชัย สามสี. 2541 : สัมภาษณ์) ดังตัวอย่าง



ความสัมพันธ์ระหว่างจังหวะกับทำนอง รูปแบบจังหวะทั้งสามชนิดคือ สกวล, ฉิ่ง, ฉาบ ที่บรรเลงเป็นเครื่องกำกับจังหวะในบทเพลงกโนบติงตองไม่ซับซ้อน จากการสังเกตกระสวนจังหวะจาก

สกอร์ของบทเพลง มีรูปแบบของกระสวนจังหวะสกาเวลในตอนท้ายของ แต่ละท่อนเพลงจะเปลี่ยนไปให้ความรู้สึกเป็นการบรรเลงส่งก่อนที่จะบรรเลงในท่อนต่อไป

3.6 รูปแบบของบทเพลงเรอิมกโนบดิงตอง

รูปแบบหรือฟอร์ม (Form) ของบทเพลงกโนบดิงตอง ลักษณะทำนองเพลงจะบรรเลงทำนองซ้ำ ๆ บรรเลงกลับไปกลับมาในทำนองเดิมแต่ละท่อน

3.6.1 ท่อนบทนำ

ทำนองในท่อนบทนำ จะเริ่มจากเริ่มบรรเลงจนถึงห้องที่ 14 ดำเนินทำนองโดยตรัว และ ปี่อ้อ โดยดำเนินทำนองหลักของบทเพลง (บ๊อด) จนจบท่อนเพลง ในท่อนนี้ไม่มีคำร้อง บรรเลงในอัตราตามจังหวะเคาะ (Beat) ประมาณ 83 ครั้งต่อ 1 นาที (Tempo $\bullet = 83$)

3.6.2 ท่อนบทร้อง

การบรรเลงเพลงกโนบดิงตอง โดยทั่วไปในจังหวัดสุรินทร์จะบรรเลงอยู่ 2 อย่าง คือ บรรเลงเป็นเพลงเบ็ดเตล็ดทั่ว ๆ ไป โดยร้องในทำนองหลัก เมื่อร้องจบท่อนดนตรีก็จะบรรเลงรับ (Solo) ในทำนองหลัก 1 รอบ ต่อจากนั้นก็ร้องโดยผู้ร้องจะสรรหาเนื้อร้องทั่ว ๆ ไปมาร้องตามความพอใจของผู้ร้องจะเป็นเรื่องอะไรก็ได้ แต่ส่วนใหญ่ผู้ร้องจะร้องให้เข้ากับบรรยากาศงานที่ไปแสดง การร้องอีกแบบหนึ่งคือการร้องประกอบการแสดง การร้องประเภทนี้มีการแต่งเนื้อร้องไว้แล้วดังเช่นเนื้อร้องเพลงกโนบดิงตองของหมู่บ้านดงมัน

จากสกอร์โน้ตเนื้อร้องเพลงกโนบดิงตองจะมีทั้งหมด 3 ท่อน ท่อนที่ 1 จะเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 14 ถึงห้องที่ 30 ท่อนที่ 2 เริ่มจากห้องที่ 46 ถึงห้องที่ 63 ท่อนที่ 3 เริ่มจากห้องที่ 82 ถึงห้องที่ 99 โดยในขณะร้องเพลงแต่ละรอบเครื่องดนตรีจะบรรเลงคลอเพื่อให้เกิดความสนุกสนานมากขึ้น

3.6.3 ท่อนดนตรีรับ

ท่อนดนตรีรับ คือ ท่อนดนตรีบรรเลงต่อจากท่อนบทร้อง ท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 ทำนองจะคล้ายกับท่อนบทนำและท่อนบทร้อง เมื่อร้องจบก็จะบรรเลงดนตรีรับในทำนองหลัก 1 รอบการบรรเลงจะเป็นอย่างนี้เรื่อยไป ซึ่งเป็นลักษณะการบรรเลงเหมือนดนตรีไทย ดังตัวอย่างจากสกอร์โน้ตเพลงห้องที่ 32-45 และห้องที่ 64-81

3.6.4 ส่วนต่อเชื่อม

ส่วนต่อเชื่อมของบทเพลงกโนบดิงตองก็เหมือน ๆ กับบทเพลงอื่น ๆ เครื่องดนตรี ขอ (ตรัว) ปี่อ้อ นอกจากจะบรรเลงทำนองหลักและคลอเสียงร้องแล้ว ยังทำหน้าที่เป็นส่วนต่อเชื่อมด้วย เพื่อเสริมทำนองเพลงให้ดูสมบูรณ์และน่าฟังมากขึ้น ส่วนต่อเชื่อมของบทเพลงกโนบดิงตองที่จะ วิเคราะห์ต่อไปนี้มีอยู่ 2 ชนิดคือ

3.6.4.1 ส่วนต่อเชื่อมระหว่างประโยคเพลง

แนวทำนองที่สำคัญที่ทำหน้าที่เป็นส่วน ต่อเชื่อมระหว่างประโยคเพลง คือแนวทำนองตรัว และแนวทำนองของปี่อ้อ ดังเช่นตัวอย่างจากสกอรีเพลงห้องที่ 17-18 ดังนี้

แนวทำนองตรัว

แนวทำนองปี่อ้อ

แนวทำนองร้อง

เชีย ออ ก โนบ ดิง

(ภาพโน้ตแสดงส่วนต่อเชื่อมระหว่างประโยคเพลงของบทเพลงประกอบการแสดงเรียมกโนบดิงตอง)

จากตัวอย่างโน้ตห้องที่ 17-18 โน้ตตัวที่ 3 ห้องที่ 17 ถึง โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 18 ตามลำดับทำหน้าที่เป็นส่วนต่อเชื่อมของบทเพลงระหว่างประโยคเพลง ประโยคที่ 1 กับประโยคที่ 2

3.6.4.2 ส่วนต่อเชื่อมระหว่างท่อนเพลง

ทำนองหลักของบทเพลงกโนบดิงตองเป็นทำนองซ้ำ ๆ (Repetition) บรรเลงกลับไปกลับมาในทำนองเดิมระหว่างแต่ละท่อนเพลง ซอและปี่อ้อจะทำหน้าที่บรรเลงทำนอง ทำหน้าที่เป็นส่วนต่อเชื่อมเพื่อให้เพลงสมบูรณ์และน่าฟังมากขึ้น ดังเช่นตัวอย่างจากสกอรีโน้ตเพลงห้องที่ 31-32

แนวทำนองตรัว

แนวทำนองปี่อ้อ

แนวทำนองร้อง

(ภาพโน้ตแสดงส่วนต่อเชื่อมระหว่างท่อนเพลงของบทเพลงประกอบการแสดงเรียมกโนบดิงตอง)

จากภาพแสดงโน้ตตัวที่ 2-8 ตามลำดับ ในแนวทำนองตรัวกับแนวทำนองปี่อ้อ เสียง G,D,G,D,G,D,G ทำหน้าที่เป็นส่วนต่อเชื่อมระหว่างท่อนเพลงท่อนบทร้องท่อนที่ 1 กับท่อนดนตรีรับ (Solo) ท่อนที่ 1

3.6.5 ส่วนปิดท้ายเพลง

ส่วนปิดท้ายของบทเพลงกโนบติงตอง จากสกอ์เพลงจะเริ่มจากห้อง 100-113 แนวทำนองในท่อนส่วนปิดท้าย จะเหมือนกับท่อนบทนำ (Intro) ท่อนดนตรีรับ (Solo) โดยซอและปี่อ้อจะเป็นตัวดำเนินทำนอง จากสกอ์เพลงในห้องที่ 112 จะมีศัพท์อยู่ 1 คำคือ คำว่า Rit ย่อมาจาก Ritenuto หมายความว่า ทำจังหวะให้จังหวะค่อย ๆ ช้าลง เพื่อแสดงถึงการจบของบทเพลงในห้องสุดท้าย 113 ซึ่งกำกับคำว่า FINE ไว้ แสดงถึงการจบของบทเพลง

4. เพลงประกอบการแสดงเรีอัมกันตรึม

การแสดงเรีอัมกันตรึมได้พัฒนามาจากการเล่นกันตรึม แต่เดิมการเล่นกันตรึมมีแต่บทร้องล้วน ๆ ต่อมาเมื่อมีคนเล่นกันตรึมมากขึ้น มีการแข่งขันกันเพื่อให้วังของตนเองเป็นที่นิยมต่อเจ้าของงาน โดยผู้ร้องจะมีลีลาการรำประกอบในบทเพลง และมีผู้ที่ร่วมวงที่ไม่ได้เล่นดนตรีจะร่วมรำประกอบการร้องด้วย ต่อมาเมื่อมีการหาผู้แสดงหญิงมาร่วมแสดงประกอบการร้อง เพื่อให้เกิดความสนุกสนานและดึงดูดความสนใจต่อผู้ชม การรำประกอบการร้องเพลงกันตรึมนี้เรียกว่า เรีอัมกันตรึมและได้พัฒนาทำให้สวยงามมากขึ้น

ทางจังหวัดสุรินทร์ได้พยายามฟื้นฟู และอนุรักษ์ให้คงอยู่ตลอดไปจึงได้เลือกสรรเพลงกันตรึมมาประกอบการรำ และคิดทำรำขึ้นเพื่อให้เป็นระเบียบแบบแผนสวยงามมากขึ้น ผู้ที่ช่วยกันคิดประดิษฐ์ทำรำคือ ท่านอาจารย์ผ่องศรี ทองหล่อ อาจารย์แก่นจันทร์ นามวัฒน์ และอาจารย์สุจินต์ ทองหล่อ ทางฝ่ายดนตรีผู้ที่ทำหน้าที่เป็นผู้นำและเลือกเพลงมาประกอบการแสดง คือท่านอาจารย์ปิ่น ดีสม (ปัจจุบันเสียชีวิตแล้ว)

การแต่งกายสมัยก่อนผู้หญิงจะใช้ผ้าขาวม้าจับจีบกระโจมอก การแต่งกายแบบนี้ทำให้เปลือยไหล่ส่วนมากมีแต่นักเรียนแสดง จึงมีการสวมเสื้อแขนกระบอกไว้ข้างใน แล้วใช้ผ้าขาวม้ากระโจมอกจับจีบให้สวยงาม เครื่องประดับมี ตุ่มหู สร้อยคอ เข็มขัด

การเทียบเสียง เช่นเดียวกับบทเพลงประกอบการแสดงที่กล่าวมา ผู้บรรเลงดนตรีจะเทียบเสียงเป็นคู่ 4 จากโน้ตเพลงที่ถอดจากกันตรึมของบ้านดงมัน บันทึกเป็นสกอ์ก็เช่นกันจะเทียบเสียงเป็นคู่ 4 จะพบน้อยมากที่จะเทียบเสียงเป็นคู่ 5

4.1 สกอร์และคำร้องเพลงประกอบการแสดงเรีอัมกันตรึม

เพลงที่ 1 อ้ายซาระยัง 1 ♩ = 80 2

ตรัว (ซอกันตรึม)

ป้อ

สกล (กลองกันตรึม)

ฉิ่ง

ฉาบเล็ก

ร้อง

The first system of the musical score for 'Song 1: Aai Sarang' is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features six staves. The top two staves are for the vocal parts, 'Tua' (ซอกันตรึม) and 'Pao' (ป้อ), both in treble clef. The next three staves are for the percussion: 'Sukol' (กลองกันตรึม) in bass clef, 'Ching' (ฉิ่ง) in bass clef, and 'Chab Lek' (ฉาบเล็ก) in bass clef. The bottom staff is for the lyrics, 'Rong' (ร้อง), in treble clef. The tempo is marked as ♩ = 80. The system is divided into two measures, labeled 1 and 2. The melody in measures 1 and 2 is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with a trill (tr) indicated above the first measure of measure 2.

3 4 5

The second system of the musical score continues the piece. It consists of three measures, labeled 3, 4, and 5. The instrumentation remains the same as the first system. The melody continues with eighth and sixteenth notes, and a trill (tr) is marked above the first measure of measure 5. The percussion parts, including the Sukol, Ching, and Chab Lek, provide a rhythmic accompaniment throughout the system.

6 7 8 ท่อนที่ 1

ซแนเรีย ค เมา สรา

9 10 11

จำ ค เมาบอง เนียง สรา จำ ซแนเรีย ค เมาสรา จำ ค เมาบอง เนียง สรา จำ

12 13 14

บอง จับ ไต เนียง ป ดำ ตึก เพนก เนียง โสร ส ราก บอง จับ ไต เนียง ป

15 16 17

ท่อนที่ 2

ดำ ตึก เพนก เนียง โสร ส ราก เปี้ยก แดล บอง สรา แด็ย ขเร๊ย มิน ออย จำ

18 19 20

เปี้ยก เปี้ยก แดลบองสรา แดัย ชแรัย มิน ออย จ่า เปี้ยก ตัก เพนกเนียง โฮร ส

21 22 23

รากเนียง กิด บอง นะ เดี้ง ตัก เพนกเนียง โฮร ส ราก กิด บองออย นะ

5

[24] ลงที่ 2 เชบ-เชบ ♩ = 80 [25]

24 25 26

เต๋ง

27 28 29

30 31 32

33 34 35

เชิบ เชิบ เนียง เชิบ เชิบ เนียง

36 37 38

เช็บ ออ ออง อองเฮย เนียง ออง ออง เฮย วา เนียง ออง ออ ออ ออง เฮยเนียง

39 40 41

ออง ออ เฮย ออง เฮย เนียง ออง เบอ ชัน ตำ แรีย ทเลียะ พ็อก เบอ ชัน ตำ แรียทเลียะ

42 43 44

พ็อก ออง เวย ทเลียะ พ็อกกะ นื่อง โสร ออง เวย ทเลียะ พ็อก กะ นื่อง โอร เชบ เชบเนียง

45 46 47

เชบ เชบ เชบ เนียง เชบ

48 49 50

Measures 48-50 of a musical score. The score is written for a piano and features a complex rhythmic pattern. The melody is in the right hand, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. The bass line is in the left hand, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. The score includes a trill (tr) in measure 49. The bottom staff shows a series of eighth notes with a plus sign (+) and a minus sign (-) above them, indicating a specific rhythmic pattern.

51 52 53 ♩ = 80 6

Measures 51-53 of a musical score. The score is written for a piano and features a complex rhythmic pattern. The melody is in the right hand, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. The bass line is in the left hand, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. The score includes a tempo marking of ♩ = 80 and a measure count of 6. The bottom staff shows a series of eighth notes with a plus sign (+) and a minus sign (-) above them, indicating a specific rhythmic pattern.

10
Acce ♩ = 60-80

54 ลงที่ 3 กันจัญเจก 55 56

57 58 59

ท่อนที่ 1

60 61 62

เอ เฮย กัน จัญ เจก เอย

63 64 65

เวีย เดกเฮย หรือ เนวี เออกันจัญ เจก เฮย เดกเฮย หรือ เนวี ลือ เมื่อด บอง เดวีเเอง กัน จูรก อะ

12

66 67 68 5

โชต สะ เติงเอย เนียง กัน จรุง อะ โชต

69 70 ท่อนที่ 2 71

เอ

72 73 74

ก็ กัน จรูก แต้จ แต้จ เนียง คลาง บอง รา โหต เนียง กัน จรูก แต้จ แต้จ เนียง คลาง บอง รา

75 76 77

โหตเนียงกัน จรูกอะโหตออยบอง โจล ลึง สะ เติง เอย ออย บอง โจล ลึง

78 79 Rit $\text{♩} = 80-72$ 80 เพลงที่ 4 ปันแซรร

The musical score for measures 78-80 consists of six staves. The first two staves are the melody in treble clef. The third staff is the bass line in bass clef. The fourth staff is the percussion line, featuring a pattern of eighth notes with '+' and 'x' symbols. The fifth and sixth staves are empty, likely for additional instruments or vocals. The key signature changes from G major (one sharp) in measure 78 to B-flat major (two flats) in measure 80.

81 82 83

The musical score for measures 81-83 consists of six staves. The first two staves are the melody in treble clef. The third staff is the bass line in bass clef. The fourth staff is the percussion line, featuring a pattern of eighth notes with '+' and 'x' symbols. The fifth and sixth staves are empty. The key signature remains B-flat major (two flats) throughout these measures. Measures 82 and 83 are marked with 'tr' (trill) above the first notes of the melody.

84 85 86

87 88 89

ท่อนที่ 1

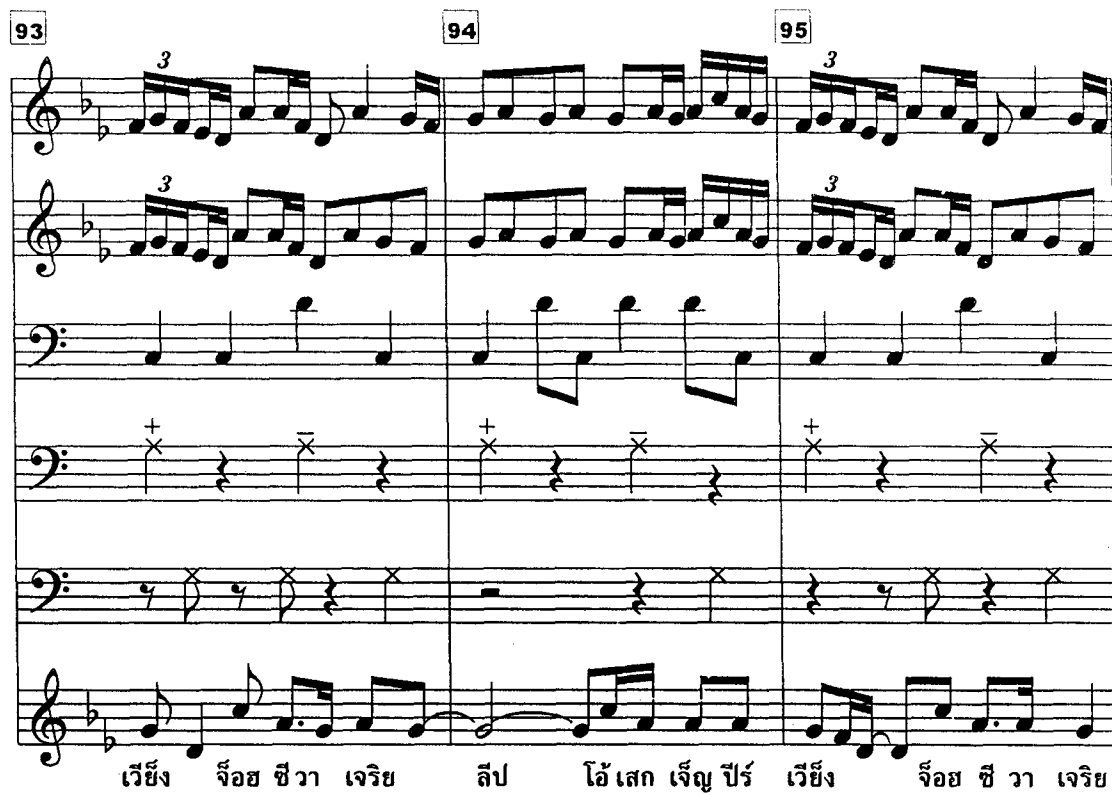
ขา อาเสกเอยเสก ชัง เสก เอย วาเสก

90 91 92



ซั่ง เออ เออ เอ็ง เอย เสก เอย วา เสก สั่ง นอ เสก เจ็ญปรี

93 94 95



เวียง จ้อย ซี วา เจริย ลิป โฉ เสก เจ็ญ ปรี เวียง จ้อย ซี วา เจริย

17

96 ท่อนที่ 2 97 98

กัน เจิม ตรา ยุก มุก เนียง ล ออ กี่ลิป เออ

99 100 101

เออ มุก เนียง ล ออ กี่ลิป นอ ละ ออ โดจ ตุม ตีบ บอง ลีป มิน ตำ

102 103 104

เป็ย ละ ออ โดจ ตุม ตับ บอง ลีป มั่น ต่า เป็ย

105 106 107

เป็ย ละ ออ โดจ ตุม ตับ บอง ลีป มั่น ต่า เป็ย

108 109 110

Musical score for measures 108-110. The score is written for a piano and features a complex rhythmic pattern. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Rit' (Ritardando) with a tempo of 72-68. The score includes a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The measures are numbered 108, 109, and 110.

111 Rit $\text{♩} = 72-68$ 112 เพลงที่ 5 อมฤต 113

Musical score for measures 111-113. The score is written for a piano and features a complex rhythmic pattern. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Rit' (Ritardando) with a tempo of 72-68. The score includes a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The measures are numbered 111, 112, and 113. The title 'เพลงที่ 5 อมฤต' (Song 5 Amrit) is written above measure 112.

114 115 116

Measures 114, 115, and 116 of a musical score. The score is written for six staves. The first two staves are in treble clef, and the next four are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 114 features a melodic line in the first staff with a trill (tr) and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 115 continues the melodic line with a trill and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 116 features a melodic line with a trill and a bass line with a triplet of eighth notes. The bottom two staves are empty.

117 118 119

Measures 117, 118, and 119 of a musical score. The score is written for six staves. The first two staves are in treble clef, and the next four are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 117 features a melodic line in the first staff with a trill (tr) and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 118 continues the melodic line with a trill and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 119 features a melodic line with a trill and a bass line with a triplet of eighth notes. The bottom two staves are empty.

120 121 122

This block contains measures 120, 121, and 122 of a musical score. The score is written for six staves. The first two staves are in treble clef, and the next four are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 120 features a complex melodic line in the first two staves with many beamed sixteenth notes. Measure 121 has a more melodic line in the first two staves. Measure 122 includes trills (tr) in the first two staves. The third and fourth staves in each measure contain a rhythmic pattern of eighth notes with '+' and 'x' symbols above them. The fifth and sixth staves contain a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' symbols above them. The bottom staff is empty in all three measures.

123 124 125

This block contains measures 123, 124, and 125 of a musical score. The score is written for six staves. The first two staves are in treble clef, and the next four are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 123 features a complex melodic line in the first two staves with many beamed sixteenth notes. Measure 124 includes a trill (tr) in the first two staves. Measure 125 includes a trill (tr) in the first two staves. The third and fourth staves in each measure contain a rhythmic pattern of eighth notes with '+' and 'x' symbols above them. The fifth and sixth staves contain a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' symbols above them. The bottom staff is empty in all three measures.

126 127 128 ท่อนที่ 1

ยา เอ บอง อม ตุก

129 130 131

เติร์ แตรัย จัง วา เิง เอย ลูต เปรียต

23

132 133 134

เอ บอง อม ตุก เตวี แตรีย จัง วา เอิง เอย ลูต เปรียต

135 136 137

ทา ออ บอง ซแรก เอย บองซแรก แอง ป ดำ เญียต เมอ ค

138 139 140

มา เนียง เฮย แจก บอง พอง ทา ออ บองซแรก แอง ป ดำ

141 142 143

ญืด เนียง ค มา เนียง เฮย แจก บอง พอง

144 ท่อนที่ 2 145 146

ออ เมอ กั๊วล ตัง กั๊วต เมอ เปรี๊อิตอา เอ็ง จั้ม นอง

147 148 149

เข้ เมอ กั๊วล ตัง กั๊วต เมอ

150 151 152

เปรี๊ต อาเอิง เอย จัม นอง ละ ออ เมอ คเมา เอย เมอ คเมา แจก บอง

153 154 155

พอง คลาง เวีย ตัง เนียง เฮย ซี กะ แซ ออ เมอ ค

156 157 158 Rit $\text{♩} = 68-66$

เมหา เสง แฉก บอง พอง คลาง เวีย ดั่ง เนียง เสง ชีะแซ

159 เพลงที่ 6 มงกวาลองได 160 $\text{♩} = 74$ 161

เพลงที่ 6 มงกวาลองได

162 163 164

tr

165 166 167 ท่อนที่ 1

ชเรียม ตูย เนียง เฮย ตรา

168 169

เล็ง ตูย บอง เนียง เฮย ตรา เลง เช็ง เซาะ เลียบ แปรง ออ มั่น แดล ช ูตมะ

170 171

ท่อนที่ 2

นong เช็ง เซาะ เลียบ แปรง ออ มั่น แดล ช ูต มะ นong บอง เมอ เนียงเฮย จิง

172

เซาะ เซาะ โจ มม เฮย กิจ

173

กรอง มั่น แดล ช ู๋ด มะ นอง เนียง เฮย บอง วา เลิง

174 175 176

เจดี มิน แดล ช่งด มะ นอง เนียง เฮงบอง วา เล็ง เจดี

177 178 Rit $\text{♩} = 74-50$ 179 FINE

4.2 คำร้องและความหมายของบทเพลงประกอบการแสดงเรียมกันตรึม

เพลงที่ 1 อ้ายยัซระยัง

ท่อนที่ 1

ซเรียมมาสรางำ

ผู้หญิงเป็นคนสง่างาม

คเมาบองเนียงสรางำ

พี่ดำก็สง่างามนะน้อง

ซเรียมมาสรางำ

ผู้หญิงเป็นคนสง่างาม

คเมาบองเนียงสรางำ

พี่ดำก็สง่างามนะน้อง

บองจับไดเนียงปดัม

พี่จับมือน้องเพื่อบอกลา

ตีกพแนกเนียงโฮรสราก

น้ำตาน้องไหลพราก

บองจับไดเนียงปดัม

พี่จับมือน้องเพื่อบอกลา

ตีกพแนกเนียงโฮรสราก

น้ำตาน้องไหลพราก

ท่อนที่ 2

เปี้ยกแดลบองสราแต่ย

คำที่พี่พูด

ซเรียมินออยจำเปี้ยก

ให้น้องจดจำไว้

เปี้ยกแดลบองสราแต่ย

คำที่พี่พูด

ซเรียมินออยจำเปี้ยก

ให้น้องจดจำไว้

ตีกพแนกเนียงโฮรสราก

น้ำตาน้องไหลพราก

เนียงกิดบองนะเต็ง

น้องคงคิดถึงพี่

ตีกพแนกเนียงโฮรสราก

น้ำตาน้องไหลพราก

กิดบองออยนะเต็ง

น้องคงคิดถึงพี่

เพลงที่ 2 เพลง เชิบ-เชิบ

เชิบ เชิบ เนียง เชิบ เชิบ เชิบ เนียง เชิบ

ทาออ้อองเอยเนียงอ้อองอ้อองเอยวาเนียงอ้ออง

ทาออ้อองเอยเนียงอ้อองมมเอยอ้อองเอยวาเนียงอ้ออง

เบอเชินดำเรี้ยเทลียะพ็อก

ถ้าหากข้างติดโคลน

เบอเชินดำเรี้ยเทลียะพ็อก

ถ้าหากข้างติดโคลน

เนียงเอยเทลียะอ้อองกะน้องโอร

น้องเอยมั่นคงในหัวใจ

เนียงเอยเทลียะอ้อองกะน้องโอร

น้องเอยมั่นคงในหัวใจ

เชิบ เชิบ เนียง เชิบ เชิบ เชิบ เนียง เชิบ

เพลงที่ 3 กันจัญเจก

ท่อนที่ 1

กันจัญเจกเฮย

เจ้าเขียดเอย

เวียเดกเฮยหรือเนวี

เจ้านอนหรือยัง

กันจัญเจกเฮย

เจ้าเขียดเอย

เดกเฮยหรือเนวี

นอนหรือยัง

ลือเมื่อตบองเตวี
เนียงกันจูกอะโซด
สะเดิงเอยเนียงกันจูกอะโซด

ท่อนที่ 2

กิกันจูก แดจแดจ
เนียงกลางบองราโฮด
เนียงกันจูก แดจ แดจ
เนียงกลางบองราโฮด
กันจูกอะโซด ออยบองโจลลิ่ง
สะเดิงเอยออยบองโจลลิ่ง

เพลงที่ 4 ปันแซร์

ท่อนที่ 1

อาเชกเอยเชกซัง เชกเอยวาเชกซัง
เชกเอยวาเชกซัง
เชกเจ็ญปีเวียะ
จือฮซิวาเจริยลึบ
เชกเจ็ญปีเวียะ
จือฮซิวาเจริยลึบ

ท่อนที่ 2

อันเจิมตรายุก
มุกเนียงล่อ กิลิป
มุกเนียงล่อ กิลิป
ล่อโดจตุมตึบ
บองลึปมินตำเปีย
ล่อโดจตุมตึบ
บองลึปมินตำเปีย

เพลงที่ 5 อมตูก

ท่อนที่ 1

บองอมตูกเตวี
ดเรยจิงวาลูตเปริยด
บองอมตูกเตวี
ดเรยจิงวาลูตเปริยด
ทาอบองชแรก
บองชแรกแองปตำเปียด
เมอคเมาเนียงเอยแจ็กบองพอง

ไดยินเสียงฟี่ไป
น้องคนงามกวักไหม
น้องคนงาม น้องกลัวฟี่ผ่านไป

น้องกวักเบา ๆ
น้องกลัวฟี่ผ่านไป
น้องกวักเบา ๆ
น้องกลัวฟี่ผ่านไป
กวักไหม ให้ฟี่เข้าไปเล่น
น้องเอยให้ฟี่เข้าไปเล่น

นกเอยนกแก้ว
นกแก้วเอย
นกแก้วออกจากวัง
ลงมากินลูกไทร
นกแก้วออกจากวัง
ลงมากินลูกไทร

หน้าผากน้องโหนดงาม
หน้าน้องสวยมาก
หน้าน้องสวยมาก
งามเหมือนน้อยหน้าสุก
ฟักลิ้นไม้เคี้ยว
งามเหมือนน้อยหน้าสุก
ฟักลิ้นไม้เคี้ยว

ฟี่พายเรือไป
ปลาชิวกระโดดพรุ
ฟี่พายเรือไป
ปลาชิวกระโดดพรุ
ฟี่ร้องสั่ง
ฟี่ร้องสั่งญาติ
ดูน้องดำให้ฟี่ด้วย

ทาออบองชแรก	พี่ร้องสั่ง
บองชแรกแองปด้าญีเยด	พี่ร้องสั่งญาติ
มือคเมาเนียงเอยแจ็กบองพอง	ดูน้องดำให้พี่ด้วย
ท่อนที่ 2	
ออเมอกัวลตังก๊วด	ดูตอตะขบ
มือเปรี๊ตจัมนอง	ดูเชือกหนังควาย
เอเมอกัวลตังก๊วด	ดูตอตะขบ
มือเปรี๊ตจัมนอง	ดูเชือกหนังควาย
ทาออเมอกเมาเมอกเมาแจ็กบองพอง	ดูน้องดำให้พี่ด้วย
คลาจเวียด้างเนียงเฮยชีกะแซ	กลัวเชือกขาดไปกินของเขา
ทาออเมอกเมาแจ็กบองพอง	ดูน้องดำให้พี่ด้วย
คลาจเวียด้างเนียงเฮยชีกะแซ	กลัวเชือกขาดไปกินของเขา
เพลงที่ 6 มงกวลจองได	
ท่อนที่ 1	
ชเรียดูจเนียงเอยตราเล็ง	น้องเอยน้องคนงาม
ดูบองเนียงเฮยตราเล็ง	น้องพี่น้อคนงาม
เข้จเซาะเลียบเปรี้ง	หวิผมเอาน้ำมันทาผม
ออมินแดลซ่งตมะนอง	ไม่เคยแห้งเลย
เข้จเซาะเลียบเปรี้ง	หวิผมเอาน้ำมันทาผม
ออมินแดลซ่งตมะนอง	ไม่เคยแห้งเลย
ท่อนที่ 2	
บองเมอเนียงเฮยจั้งเซาะ	พี่มองที่ปลายผม
เสาะโดจมมเอยก็กรอง	ดูเหมือนน้องถักเปีย
มินแดลซ่งตมะนอง	ไม่เคยแห้งเลย
เนียงเอยบองวาเล็งเจดี	ทำให้พี่อดใจไม่ไหว

จากคำร้องเพลงที่กล่าวมา บางคำจะไม่มีความหมาย เป็นคำที่ต่อเติมเข้าไปใน บทเพลงเพื่อให้เต็มประโยค วรรคตอน ของบทเพลง หรือเป็นการเล่นคำเช่นคำว่า ทาออ แอง ออ อ็อง เอย เชิบ-เชิบ

4.3 มาตราเสียงของบทเพลงประกอบการแสดงเรีอัมกันตรึม

เพลงประกอบการแสดงเรีอัมกันตรึมจะมีอยู่ทั้งหมด 6 บทเพลงด้วยกันดังต่อไปนี้

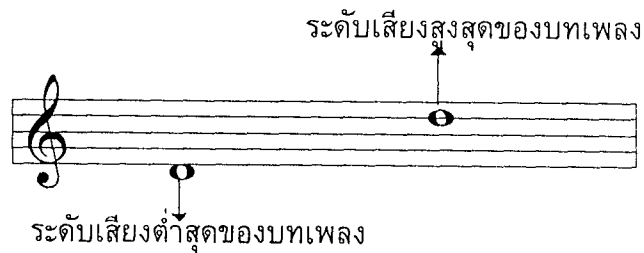
1. เพลงอายัยสาระยัง
2. เพลงเชิบ-เชิบ
3. เพลงกันจัญเจก
4. เพลงปันแซร์

5. เพลงอมตูก

6. เพลงมกวลจองได

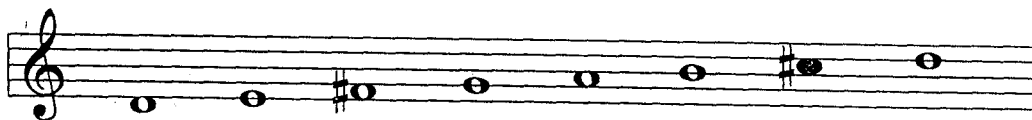
การวิเคราะห์ในครั้งนี้จะวิเคราะห์นำเฉพาะบทเพลง เชบ-เชบ มาวิเคราะห์

จากสกอรีโน้ตเพลง มาตราเสียงเพลงเชบ-เชบ จะใกล้เคียงกับเสียง D Major (D Major Scale) ระดับเสียงต่ำสุดของบทเพลงจะอยู่ที่เสียง D ใกล้เคียงกับระดับเสียงขั้นที่ 2 ของปี่อ้อ และเสียงสูงสุดอยู่ที่เสียง D เช่นกัน สูงกว่าเสียงขั้นที่ 1 จำนวน 1 ช่วงเสียง (Octave) หรือเท่ากับระดับเสียงขั้นที่ 9 ของปี่อ้อ ดังตัวอย่าง



(ภาพแสดงระดับเสียงต่ำสุด และสูงสุดของบทเพลงประกอบการแสดงเรื่อกันตรึม)

จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่าระดับเสียงต่ำสุดถึงสูงสุดของบทเพลงซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 1 ของมาตราเสียงใกล้เคียงกับระดับเสียงขั้นที่ 2 ของปี่อ้อ ระดับเสียงขั้นที่ 2 ใกล้เคียงกับระดับเสียงขั้นที่ 3 ระดับเสียงขั้นที่ 3 ใกล้เคียงกับระดับเสียงขั้นที่ 4 ระดับเสียงขั้นที่ 4 ใกล้เคียงกับระดับเสียงขั้นที่ 5 ระดับเสียงขั้นที่ 5 ใกล้เคียงกับระดับเสียงขั้นที่ 6 ระดับเสียงขั้นที่ 6 ใกล้เคียงกับระดับเสียงขั้นที่ 7 ระดับเสียงขั้นที่ 7 ของบทเพลงไม่ได้ถูกนำมาใช้ ระดับเสียงขั้นที่ 8 ใกล้เคียงกับระดับเสียงขั้นที่ 9 ของปี่อ้อ ซึ่งเหมาะสมกับระดับเสียงตรัวและปี่อ้อ จะต้องไม่หลบเสียงต่ำลงเมื่อเล่นโน้ตเพลงที่สูงกว่าช่วงระดับเสียงของมาตราเสียงของบทเพลง หรือเสียงขั้นที่ 9 ของปี่อ้อ จากการวิเคราะห์กลุ่มเสียงในบทเพลงปรากฏว่า เสียงขั้นที่ 2 ของบันไดเสียงไม่ได้ถูกนำมาใช้ คือเสียง C# เมื่อนำระดับเสียงขั้นต่าง ๆ ของบทเพลงมาเรียงตามลำดับจากเสียงต่ำสุดถึงเสียงสูงสุด จะได้ดังนี้



(ภาพแสดงระดับเสียงเรียงลำดับ จากเสียงต่ำสุดถึงสูงสุดของบทเพลงประกอบการแสดงเรื่อกันตรึม)

4.4 โครงสร้างของทำนองเพลงเชิบ-เชิบ

ในแต่ละท่อนเพลงจะมีลักษณะการดำเนินทำนองคล้าย ๆ กันทั้งท่อนบทนำ (Intro) ท่อนบทร้อง (Vocal) ท่อนดนตรีรับ (Solo) ถ้าพิจารณาจากประโยคทำนองเพลงสั้น ๆ จากท่อนบทร้องจะมีอยู่ 6 ประโยคเพลงดังนี้

ประโยคที่ 1 เริ่มจากสกอริ์ในหน้าที่ 6 โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 34 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 36 ในหน้าที่ 7 ประโยคที่ 1 และประโยคที่ 6 จะเป็นประโยคที่เริ่มต้น และลงท้ายของท่อนเพลง ซึ่งประโยคทั้ง 2 จะมีทำนองเหมือนกัน ลักษณะจะเหมือนการร้องสร้อยเพลงทั่ว ๆ ไป



(ภาพโน้ตแสดงประโยคเพลงเชิบ-เชิบ ประโยคที่ 1)

ประโยคที่ 2 เริ่มจากสกอริ์ในหน้าที่ 7 โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 36 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 38 ในหน้าเดียวกัน



(ภาพโน้ตแสดงประโยคเพลงเชิบ-เชิบ ประโยคที่ 2)

ประโยคที่ 3 เริ่มจากโน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 38 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 40 ในหน้าเดียวกัน ซึ่งเป็นทำนองที่ซ้ำกับทำนองในประโยคที่ 2



(ภาพโน้ตแสดงประโยคเพลงเชิบ-เชิบ ประโยคที่ 3)

ประโยคที่ 4 เริ่มจากโน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 40 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 42 หน้า 8



(ภาพโน้ตแสดงประโยคเพลงเชิบ-เชิบ ประโยคที่ 4)

ประโยคที่ 5 เริ่มจากโน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 42 หน้า 7 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 44 หน้า 8



(ภาพโน้ตแสดงประโยคเพลงเชิบ-เชิบ ประโยคที่ 5)

ประโยคที่ 6 เป็นประโยคเพลงที่ร้องซ้ำกับประโยคที่ 1 เริ่มจากโน้ตในหน้าที่ 8 ห้องที่ 44 ตัวที่ 2 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 46



(ภาพโน้ตแสดงประโยคเพลง เชิบ-เชิบ ประโยคที่ 6)

4.5 จังหวะ

เครื่องดนตรีที่บรรเลงประกอบจังหวะในบทเพลงเรีอัมกันตรึม ก็เช่นเดียวกับบทเพลงอื่นๆ คือ มี สกวล, ฉิ่ง, ฉาบ หรือบางที่มีกรับด้วย ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว บทเพลงประกอบการแสดงเรีอัมกันตรึมมีทั้งหมด 6 เพลงด้วยกัน จังหวะของแต่ละบทเพลงก็จะแตกต่างกันออกไปตามลักษณะของบทเพลง กระสวนจังหวะที่จะวิเคราะห์ต่อไปนี้เป็นกระสวนจังหวะบทเพลงประกอบการแสดงเรีอัมกันตรึม เพลงที่ 2 คือเพลง เชิบ-เชิบ ซึ่งมีดังนี้

กระสวนจังหวะสกวล กระสวนจังหวะสกวลที่ถูกนำมาใช้ในบทเพลงประกอบการแสดงเรีอัมกันตรึมเป็นกระสวนจังหวะที่เรียบง่ายไม่ซับซ้อน ตัวโน้ตที่นำมาเขียนเป็นกระสวนจังหวะ มีตัวดำตัวเข้บัต 1 ชั้น และโน้ตตัวดำ 3 พยางค์ กระสวนจังหวะที่พบในบทเพลงมีทั้งหมด 3 รูปแบบ ดังนี้คือ

รูปแบบที่ 1 จากสกอร์โน้ตห้องที่ 24-25, 34-35, 44-45



รูปแบบที่ 2 จากสกอรีโน้ตห้องที่ 26-33, 36-43 และ 46-53

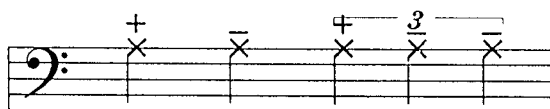


รูปแบบที่ 3 จากสกอรีโน้ตห้องที่ 54 ซึ่งเป็นห้องที่เชื่อมต่อระหว่างเพลงที่ 2 เชบ-เชบ กับเพลงที่ 3 กันจัญเจก

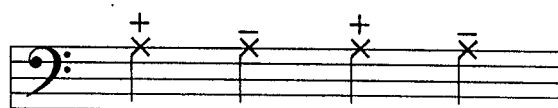


(ภาพโน้ตแสดงรูปแบบกระสวนจังหวะสกลเพลงประกอบการแสดงเรีอัมกันตรึมเพลงที่ 2) จากรูปแบบกระสวนจังหวะสกล จะเห็นได้ว่ารูปแบบที่ถูกนำมาใช้มากที่สุดคือ รูปแบบที่ 2 รองลงมาคือ รูปแบบที่ 1 และ 3 ตามลำดับ

กระสวนจังหวะนี้ รูปแบบกระสวนจังหวะนี้ในบทเพลงเชบ-เชบ มีอยู่ 2 รูปแบบดังนี้ รูปแบบที่ 1 จากสกอรีเพลงหน้าที่ 5 ห้องที่ 24-25, หน้าที่ 6 ห้องที่ 34-35, หน้าที่ 8 ห้องที่ 44-45

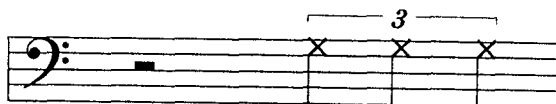


รูปแบบที่ 2 จากสกอรีเพลงหน้าที่ 5-6 ห้องที่ 26-33, หน้าที่ 7-8 ห้องที่ 36-43, หน้าที่ 8-10 ห้องที่ 46-54

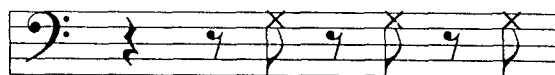


(ภาพโน้ตแสดงรูปแบบกระสวนจังหวะนี้เพลงประกอบการแสดงเรีอัมกันตรึมเพลงที่ 2) กระสวนจังหวะฉาบเล็ก กระสวนจังหวะฉาบเล็ก ถ้าพิจารณาโน้ตเพลงในแต่ละห้องเพลง จะพบมีทั้งหมด 3 รูปแบบดังนี้

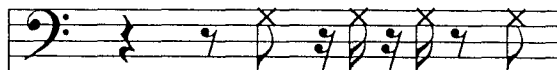
รูปแบบที่ 1 จากสกอรีโน้ตเพลง หน้า ที่ 5 ห้องที่ 24-25, หน้า ที่ 6 ห้องที่ 34-35, หน้า ที่ 8 ห้องที่ 44-45



รูปแบบที่ 2 จากสกอรีโน้ตเพลงหน้า ที่ 5-6 ห้องที่ 26-33, หน้า ที่ 7-8 ห้องที่ 36-43, หน้า ที่ 8-9 ห้องที่ 46-52 และหน้า 10 ห้องที่ 54 ซึ่งเป็นห้องที่ต่อเชื่อมระหว่างเพลงเชิบ-เชิบ กับเพลงกันจัญเจก



รูปแบบที่ 3 จากสกอรีโน้ตหน้า ที่ 9 ห้องที่ 53



(ภาพโน้ตแสดงรูปแบบกระสวนจังหวะฉาบเล็ก ของบทเพลงประกอบการแสดงเรีอัมกันตรึม เพลงที่ 2)

4.6 รูปแบบของบทเพลงประกอบการแสดงเรีอัมกันตรึม

บทเพลงประกอบการแสดงเรีอัมกันตรึมเป็นเพลงที่ใช้หลายๆ เพลงมาบรรเลงต่อกัน ซึ่งมีทั้งหมด 6 เพลง ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ฉะนั้นแต่ละบทเพลงจะมีความยาวไม่มากนัก การวิเคราะห์ในที่นี้ จะวิเคราะห์เฉพาะเพลง เชิบ-เชิบ ซึ่งเป็นบทเพลงที่มีแนวทำนองที่ไพเราะ สนุกสนาน และเป็นทำนองเพลงที่ได้รับความนิยมบทเพลงหนึ่งของชาวสุรินทร์

4.6.1 ท่อนบทนำ

ท่อนบทนำของบทเพลง เชิบ-เชิบ จะบรรเลงในแนวทำนองหลัก(บ๊อด)ของบทเพลง ในสกอรีเพลงเริ่มจากหน้า 5 ห้องที่ 24 ถึง ห้องที่ 34 ซึ่งบรรเลงในอัตราจังหวะความเร็วจังหวะเคาะเท่ากับ 80 ครั้งต่อนาที (Tempo ♩ = 80)

4.6.2 ท่อนบทร้อง

เพลงเชิบ-เชิบ จากสกอร์เพลงประกอบการแสดงเรียมกันตรึมมี 1 ท่อนเพลงเริ่มจากหน้า 6 ห้องที่ 34 ถึงหน้า 8 ห้องที่ 46 ท่อนบทร้องเพลงเชิบ-เชิบ ลักษณะทำนองจะคล้ายกับทำนองในส่วนท่อนบทนำ บทเพลงเชิบ-เชิบ ถ้าใช้เป็นเพลงเบ็ดเตล็ดทั่ว ๆ ไปเนื้อร้องจะยาวมากกว่า 1 ท่อน ไม่จำกัดแล้วแต่ผู้ร้องจะสรรหามาร้อง

4.6.3 ท่อนดนตรีรับ

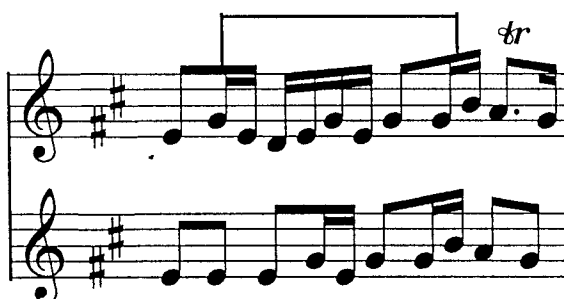
จากสกอร์เพลงเริ่มจากหน้า 8 ห้องที่ 44 ถึงหน้า 10 ห้องที่ 54 ลักษณะของทำนองจะคล้ายกับทำนองเพลงในท่อนบทนำและท่อนบทร้อง

สรุปแล้วลักษณะของทำนองเพลงทั้งท่อนบทนำ ท่อนบทร้อง ท่อนดนตรีรับ จะใช้ทำนองเดียวกัน คือ ทำนองหลัก (บ๊อด) ของบทเพลง

4.6.4 ส่วนต่อเชื่อม

4.6.4.1 ส่วนต่อเชื่อมระหว่างประโยคเพลง

ส่วนต่อเชื่อมระหว่างประโยคเพลงเชิบ-เชิบ คล้ายกับบทเพลงประกอบการแสดงทั่ว ๆ ไป คือ เครื่องดนตรีที่บรรเลงแนวทำนองที่สำคัญที่ทำหน้าที่เป็นส่วนต่อเชื่อมระหว่างประโยคเพลง คือ ดั้ว จะไม่บ่อยนักที่ปี่อ้อจะทำหน้าที่นี้ ดังตัวอย่างจากสกอร์เพลงหน้า 7 ห้องที่ 40

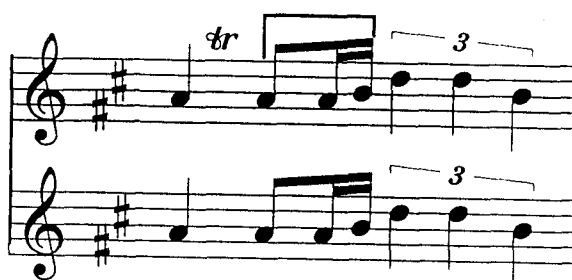


(ภาพโน้ตตัวอย่างแสดงส่วนต่อเชื่อมระหว่างประโยคเพลงของบทเพลงเชิบ-เชิบ)

จากตัวอย่างโน้ตตัวที่ 2 ถึงตัวที่ 6 ในแนวทำนองดั้ว ซึ่งเป็นแนวทำนองที่ทำหน้าที่เป็นส่วนต่อเชื่อมระหว่างประโยคเพลง ประโยคที่ 3 กับประโยคที่ 4

4.6.4.2 ส่วนต่อเชื่อมระหว่างท่อนเพลง

ส่วนต่อเชื่อมระหว่างท่อนเพลง ของบทเพลงเชิบ-เชิบ แนวทำนองดั้วกับแนวทำนองปี่อ้อจะดำเนินทำนองคล้าย ๆ กัน ดังตัวอย่างโน้ตเพลงจากสกอร์หน้า 8 ห้องที่ 44 โน้ตตัวที่ 2 ถึงตัวที่ 4 แสดงถึงส่วนต่อเชื่อมระหว่างท่อนเพลงจากท่อนบทร้องกับท่อนดนตรีรับ



(ภาพโน้ตแสดงส่วนต่อเชื่อมระหว่างท่อนเพลงของเพลงเซิบ-เซิบ)

4.6.4.3 ส่วนปิดท้ายเพลง

เพลงเซิบ-เซิบ เป็นเพลงที่ 2 ต่อจากเพลงอายัยซาระยัง และมีท่อนบทร้องท่อนเดียว ร้องจบแล้วก็จะตามด้วยท่อนดนตรีรับ ซึ่งถือเป็นส่วนปิดท้ายของบทเพลง หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า ท่อนบรรเลงจบ

5. เพลงประกอบการแสดงเรีอัมอันเร

เรีอัมอันเร มีประวัติสันนิษฐานว่า เป็นการละเล่นที่สืบเนื่องมาจากภารกิจประจำวันของคนในสมัยก่อน โดยเฉพาะหนุ่มสาว คือ การดำข้าว ซึ่งชาวบ้านจะใช้เวลาว่างในตอนเย็นมารวมกันดำข้าวเป็นกลุ่ม ๆ เพื่อเก็บไว้ใช้ในวันต่อไป ระหว่างนี้ผู้ที่เสร็จงานแล้วอาจจะไปรวมกับกลุ่มผู้ที่มีความถนัดทางดนตรี ซึ่งนำขอ ปี่ กลองโทน ไปบรรเลงและร้องให้ผู้ทำงานฟัง ผู้ที่ชอบรำก็รำเล่นสนุกสนานกันไป จากการพบปะกันเป็นประจำนี้จึงทำให้เกิดการละเล่นประเภทหนึ่งขึ้น โดยการนำเอาสากที่ใช้ดำข้าวมากระทบกันเป็นจังหวะเข้ากับเสียงโทน ขอ ปี่ หนุ่มสาวก็จะจับคู่กันออกรำ บางคู่ก็จะชวนกันเข้าไปรำอยู่ในระหว่างสาก ในสมัยก่อนเป็นการละเล่นเพื่อแสดงออกถึงความสนุกสนานของชาวบ้านทั่ว ๆ ไป กลุ่มที่นิยมเล่นมากที่สุดส่วนใหญ่จะเป็นกลุ่มหนุ่มสาว ในช่วงหลังว่างเว้นจากการเก็บเกี่ยวพืชพันธุ์ธัญญาหาร หรือในช่วงวันหยุดวันสงกรานต์ ที่ชาวสุรินทร์เรียกว่า “วันตอม” หรือ “วันเนา” ระหว่างวันหยุดชาวบ้านจะร่วมกันทำบุญตักบาตร ขนทรายเข้าวัด เพื่อก่อเจดีย์ทราย และมีการละเล่นต่าง ๆ เช่น เรีอัมตรุษ เรีอัมอายัย เรีอัมกโนบดิงตอง เรีอัมอันเร ฯลฯ ลักษณะการละเล่นโดยทั่ว ๆ ไป จะไม่มีแบบแผนเป็นการแสดงออกถึงความสนุกสนานอย่างแท้จริง การแต่งกายก็แต่งแบบพื้นบ้านทั่ว ๆ ไป ไม่ได้พิถีพิถันมากนัก ท่าทางการแสดงการรำรำเป็นการกระโดดโลดเต้น ให้เข้ากับสากที่กระทบไม้หมอนที่รองอยู่ข้างล่าง ชาวสุรินทร์จึงเรียกการละเล่นแบบนี้ว่า “ลูดอันเร” ลูด แปลว่า กระโดด หรือ เต้น อันเรแปลว่า สาก ลูดอันเร ปัจจุบันไม่ได้รับการอนุรักษ์ไว้ ทางจังหวัดร่วมกับการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย ได้มีการพัฒนาฟื้นฟูให้เป็นแบบแผนขึ้น โดยจัดให้มีการแสดงให้นักท่องเที่ยวชมในงานแสดงของ

ช่างที่จังหวัดสุรินทร์ชม ราวกลางเดือนพฤศจิกายนทุกปี การรำยรำ แบบกระโดดโลดเต้นอย่างสนุกสนานที่แท้จริงจึงเลือนหายไป มีแต่ท่ารำที่เป็นแบบแผนการกำหนดจังหวะที่แน่นอนเข้ามาแทนที่ และเรียกการรำรำอันอ่อนช้อยงดงามนี้ว่า “เรียมอันเร”

การเทียบเสียง การเทียบเสียงประกอบการแสดงเรียมอันเรโดยทั่วไปจะเทียบเสียงขอเข้ากับปี่ชโล (ปี่ใน) และจะเทียบเสียงเป็นคู่ 4 แต่วงกันตรีมคณะบ้านดงมันจะใช้ปี่อ้อแทนปี่ชโล

5.1 คำร้องและสกอ์เพลงประกอบการแสดงเรีอัมอันเร

เพลงที่ 1 จิงปรี 1 2 ♩ = 70

ตรัว (ซอกันตรึม)

ป้อ

สกล (กลองกันตรึม)

จิง

ฉาบ

ร้อง

3 *tr* 4 5

2

6 7 *tr* 8

The musical score for measures 6, 7, and 8 is presented on six staves. Measures 6, 7, and 8 are indicated by boxed numbers. Measure 7 has a trill (*tr*) marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

9 10 11 *tr*

The musical score for measures 9, 10, and 11 is presented on six staves. Measures 9, 10, and 11 are indicated by boxed numbers. Measure 11 has a trill (*tr*) marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

12 13 14

ยา แค

15 16 17

เจ็ด เนียง เอย ก เดอ คลัง เนียง เอย แค ปรง เนียง เอย ก เดอ แสง

18 19 20

แค แจ็ต เนียง เอย ก เดา คลัง เนียง เอย แค

21 22 23

ปรั้ง เนียง เอย ก เดา แสง ทา ออ ก เดา แซะ เนียง เอย วา กม ตรง

24 25 26

เนียง เอย ต โหม้ก เนียง เอย วา เจ็ญ ตัก ก เดา

27 28 29

แซะ เนียง เอย วา กุม แตรง เนียง เอย ต โหม้ก เนียง เอย วา เจ็ญ ตัก

30 31 32

This block contains measures 30, 31, and 32 of a musical score. It consists of six staves. The first two staves are in treble clef, and the next four are in bass clef. Measures 30 and 31 show active melodic lines in the upper staves and rhythmic patterns in the lower staves. Measure 32 shows a continuation of these patterns with some rests in the upper staves.

33 34 35

This block contains measures 33, 34, and 35 of a musical score. It consists of six staves. Measures 33 and 34 show active melodic lines in the upper staves and rhythmic patterns in the lower staves. Measure 35 shows a continuation of these patterns with some rests in the upper staves.

7

♩ = 70 เพลงที่ 2 คเมาแม หรือชเรียมแม

36 37 38

39 40 41

42 43 44

ยา เตวี มือ เซราะ

45 46 47

บอง เนียงเอย เกียส ตุง กรู กรีก เตวี มือ เซราะ บองเนียงเอย เกียส ตุง กรู

48 49 50

กรีก เบอะ เซินต มี๊ก วา เจ็ญ ตึก เนียงเอย คยอง รืวดเอย โฮ้ย แด้ย แก้ว นอ เนียง

51 52 53

นอ มม เอย คยอง รืวด วาโฮย แด้ย

54 55 56

ยา บอง ตะ ปัง ซีร มม เอย ลาง มือ แสะ ทะ แม็ย บอง ตะ ปัง

57 58 59

ซีร มม เอย ลาง มือ แสะ ทะ แม็ย เบอ เซิน ค ของ รวด วาโฮ้ย แด็ย เนียง เอย จอล แสะ ระวา ขั้ว ค

60 61 62

ของ แก้ว นอ เนียง นอ มมเอย จอล แสระ แอง ชั่ว ค ของ

63 64 65 เพลงที่ 3 กัจปกา

$\text{♩} = 70$

66 67 68

This block contains measures 66, 67, and 68 of a musical score. It consists of seven staves. The top staff (treble clef) features a melodic line with trills (tr) and eighth-note patterns. The second staff (treble clef) continues the melody with eighth-note runs. The third staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The fourth staff (bass clef) contains a sequence of chords marked with a cross and a bar over it. The fifth staff (bass clef) shows a rhythmic pattern with eighth notes and rests. The sixth and seventh staves are empty.

69 70 71

This block contains measures 69, 70, and 71 of the musical score. It continues the seven-staff format. The top staff (treble clef) has a melodic line with trills (tr) and eighth-note patterns. The second staff (treble clef) continues the melody with eighth-note runs. The third staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The fourth staff (bass clef) contains a sequence of chords marked with a cross and a bar over it. The fifth staff (bass clef) shows a rhythmic pattern with eighth notes and rests. The sixth and seventh staves are empty.

72 73 74

ขา ชเรี้ยเฮย บอง เดีร์ชเรี้ยเฮย แอง แอง บอง เดีร์ ชเรี้ยเฮย บอง

75 76 77

เดีร์ ชเรี้ยเฮย แอง บอง เดีร์ บอง กัจ ชเราะ พเน็วเนียง เอยบอง ก บาลแอง ตำ แร็ย

78 79 80 *tr*

81 82 *tr* 83

บอง กัจ ชเราะะ พเนียว เนียงเอชบ็อก ก บาล แอง ตำ แร็ย ได มุย บอง

บ็อก ได มุย บอง บอย ชแร็ย ได มุย บอง บ็อก ได มุย บองบชแร็ย

84 85 86

บ๊อง ก บาล ต่ำ แร่ย บอง เลีย ซแร่ย แอง เตวี ซเราะ บ๊อง ก บาล ต่ำ

87 88 89

แร่ย บอง เลีย ซแร่ย แอง ล้อบ ซเราะ

90 91 92

93 94 95

This musical score is for measures 90 through 95, located on page 182. The score is organized into two systems, each containing three measures. Each measure is represented by a vertical staff system with six staves. The top two staves of each system are in treble clef, and the bottom four staves are in bass clef. Measures 90, 91, and 92 are marked with a 'tr' (trill) above the first note of the top staff. Measures 93, 94, and 95 are marked with a 'tr' (trill) above the first note of the top staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and trills. The bottom two staves of each system are empty.

96 ♩ = 70 เพลงที่ 4 จังหวะ 97 98

96 ♩ = 70 เพลงที่ 4 จังหวะ 97 98

99 100 101

99 100 101

102 103 104 *tr* *tr*

เอ

105 106 *tr* 107

เออ

เอย

เอ เนียง เอยชเราะะ บอง เนียง เอย วา เจ๊อับ

108 109 110

บอง เนียง เอย ชเราะบอง เนียง เอย วา เจื้อบ เอย บอง ทา อมิน ช งาม เลย

111 112 113

ของ เนวี บิด นะ วา นา ชแรย มิน ช งาม เลย ของ นอ บิด นะ วา นาชแรย

114 115 116

5

เอ

117 118 119

เออ

เบอ บอง เจ็ญ เดิร ต้อล ช้าป แอววีย วีย

120 121 122

เบอ บองเง็ญ เดิร ดีอล ซ้ำป แองวีย วีย ทาออบองเดิร เบ็ย

123 124 125

จัย เนวี ดีอล ซเร้าะ แองปรา กือด บอง เดิร เบ็ย จัย เนวี ดีอล ซเร้าะ บองปรา

126 127 128

ก็อด เอ

129 130 131

เออ เอย ก็ เขา ซเราะ พนม คี วิ วัง

132 133 134 *tr*

กั๊วด กั๊ว เฮา ซะระ พนม คั๊ว รัง แอ้ง รัง กั๊วด ทาอ ตันเลื้อย ปุน

135 136 137

บ๊อด นอ นุ แอ้ง วา ซะระ บอง ตัน เลื้อย บุน บ๊อด นอ นุ แอ้ง วา ซะระ

138 139 140

บอง

141 142 143 เพลงที่ 5 มลปโดง

♩ = 75

144 *tr* 145 *tr* 146 *tr* *tr* *tr*

This system contains measures 144, 145, and 146. Measure 144 features a treble staff with a trill on a quarter note, followed by eighth notes, and a bass staff with a quarter note and eighth notes. Measure 145 continues the treble staff with eighth notes and the bass staff with eighth notes. Measure 146 shows a treble staff with a trill on a quarter note, a half note, and a quarter note, while the bass staff has a quarter note and eighth notes. A percussion staff below the bass staff shows a pattern of eighth notes with 'x' marks. A grand staff at the bottom is empty.

147 148 *tr* 149

This system contains measures 147, 148, and 149. Measure 147 has a treble staff with a sixteenth-note triplet, followed by eighth notes, and a bass staff with a quarter note and eighth notes. Measure 148 features a trill on a quarter note in the treble staff, followed by eighth notes, and a bass staff with a quarter note and eighth notes. Measure 149 continues the treble staff with eighth notes and the bass staff with eighth notes. The percussion staff shows a pattern of eighth notes with 'x' marks. The grand staff at the bottom is empty.

150 151 152

This block contains measures 150, 151, and 152 of a musical score. It features six staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff at the bottom. Measures 150 and 151 include a trill (tr) in the first treble staff. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

153 154 155

This block contains measures 153, 154, and 155 of a musical score. It features six staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff at the bottom. Measure 153 includes a trill (tr) in the first treble staff. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

156 157 158

ยา

159 160 161

อา ม ลบ โดง เอย ต โชล วา โดง พนม

162 163 164

เย ม ลบ โดง เอย ต

165 166 167

โซล วา โดง พ นม โซง ชาร บอง เอย มลบ โดง ชเราะ

168 169 170

พนม เนอ เนียง วา ตรา ยุม แอง ซา เอย คา

171 172 173

เอ ม ลบ โดง ซเราะ พนม เนอ เนียง วา ตรา ยุม แอง ซา เอย

174 175 176

คา มลบ โดง เกร แะย มลบ

177 178 179

โดง วา เกร ตา เย มลบ โดง เกร

180 181 182

183 184 185

เยี่ย มลบ โดง วา เกร ตา โขง ชาร บอง

เอย มลบ โดง ชเราะ นา เณอ เนียง วาเจียก ชลฺรุ อยแบละเอย

32

186 187 188

ชเรี๋ย เอ มลบ โดง ชเราะะ นา เนอเนียง วา เจียก

189 190 191

ชลूर อข แบละเอะ ชเรี๋ย

33

♩ = 80 - 95

192

193

194

เพลงที่ 6 จิ้งปี่

tr

Musical score for measures 192-194. The score is written for a 7-staff system. Measures 192 and 193 show a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves. Measure 194 features a trill (tr) in the upper staves. The tempo is marked as 80-95 beats per minute.

195

196

197

Musical score for measures 195-197. The score continues the melodic and bass lines from the previous measures. Measures 195 and 196 show a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves. Measure 197 features a trill (tr) in the upper staves. The tempo is marked as 80-95 beats per minute.

198 199 200

This block contains measures 198, 199, and 200 of a musical score. It consists of six staves. The first two staves are in treble clef, and the next four are in bass clef. Measures 198 and 200 feature a melodic line in the first two staves and a bass line in the third staff, with a low octave extension in the fourth staff. Measure 199 includes trills (tr) in the first two staves. The fifth and sixth staves contain rhythmic patterns marked with 'x' and 'z'.

201 202 203

This block contains measures 201, 202, and 203 of a musical score. It consists of six staves. Measures 201 and 202 feature a melodic line in the first two staves and a bass line in the third staff, with a low octave extension in the fourth staff. Measure 203 includes a trill (tr) in the first two staves. The fifth and sixth staves contain rhythmic patterns marked with 'x' and 'z'.

204 205 206

207 208 209

น ใจ ล

210 211 212

213 214 215

เจียจ เนียง เอย วา ตระ เจียก เนียง เอย บอง เจ็ญ เปียะ เนียง เอย วา ตา

เรีย ท ใจ ล เจียจ เนียง เอย วา ตรา เจียก เนียง เอย บอง เจ็ญ

216 217 218

เป็ยยะ เนียง เอย วา ต่า แร็ย เบอ เซิน ท ใจ กั๊วง เนียง เอย แองเมือ๊ด ปเรัย

219 220 221

เนียง เอย ต่า แร็ย บอง เนียง เอย วา ยูล ใด ท ใจ

222 223 224

ก็วง เนียง เอย วา เมือิด เนียงเอยตำ แร็ย บอง เนียง เอย แอง ยูล

225 226 227

ได

228 229 230

This block contains the musical notation for measures 228, 229, and 230. It consists of six staves. The first two staves are in treble clef, and the next four are in bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The measures are divided into three equal parts, each corresponding to one of the measure numbers.

231 232 233

This block contains the musical notation for measures 231, 232, and 233. It consists of six staves, continuing the arrangement from the previous block. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The measures are divided into three equal parts, each corresponding to one of the measure numbers.

234 *tr* 235 236

ยูล ตั้ง เนียง เอย แอง ปรี

237 238 *tr* 239

ปรีก มม เอย จล ดีอล เนียง เอย วา ลูก ท ไง ยูล

240 241 242

ตั้ง เนียง เอย แอง ปรี ปรีก เนียง เอย จล ด้อล เนียง เอย วา ลูก ท

243 244 245

ไ้ ทา ออ ตำ แร้ย บอง เนียง เอย วา ยูล ไ้ เนียง เอย กิดชแร้ย

246 247 248

เนียง เอย แอง ซเราะ ซ งาม ช แร็ย บอง เนียง เอย วา ยูล

249 250 251

ใด เนียง เอย กิด ช แร็ย เนียง เอย วา ซเราะ ซ งาม

43

252 253 254

This musical system contains measures 252, 253, and 254. It features six staves. The first two staves are in treble clef, and the next four are in bass clef. Measures 252 and 253 show a melodic line in the first staff with eighth notes and a trill (tr) in the second staff. Measure 254 continues the trill in the second staff. The third staff has a bass line with eighth notes and a trill. The fourth and fifth staves have a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with a trill (tr) in the fifth staff. The sixth staff is empty.

255 256 257

This musical system contains measures 255, 256, and 257. It features six staves. The first two staves are in treble clef, and the next four are in bass clef. Measures 255 and 256 show a melodic line in the first staff with eighth notes and a trill (tr) in the second staff. Measure 257 continues the trill in the second staff. The third staff has a bass line with eighth notes and a trill. The fourth and fifth staves have a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with a trill (tr) in the fifth staff. The sixth staff is empty.

44

258 259 260

This block contains measures 258, 259, and 260 of a musical score. It features six staves: two treble staves, two bass staves, and two empty staves at the bottom. The first two treble staves contain a melody of eighth and sixteenth notes. The first bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The second bass staff contains a series of chords marked with 'x' and a star symbol. The bottom two staves are empty.

261 262 Rit 263 *dr* FINE

This block contains measures 261, 262, and 263 of a musical score. It features six staves: two treble staves, two bass staves, and two empty staves at the bottom. The first two treble staves contain a melody of eighth and sixteenth notes. The first bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The second bass staff contains a series of chords marked with 'x' and a star symbol. The bottom two staves are empty. Measure 262 is marked with 'Rit' and measure 263 is marked with '*dr* FINE'.

5.2 คำร้องและความหมายของบทเพลงประกอบการแสดงเรีอัมอันเร

การแสดงเรีอัมอันเรของหมู่บ้านดงมันใช้เพลงประกอบการแสดงทั้งหมด 6 บทเพลงดังนี้
เพลงที่ 1 เพลงจิงปรี

แคแจตเนียงเอย กเตาคล้ง	เดือนห้าห้องเอยร้อนมาก
เนียงเอยแคปรั้งเนียงเอย กเตาแซง	หน้าแล้งห้องเอยร้อนจัง
แคแจตเนียงเอย กเตาคล้ง	เดือนห้าห้องเอยร้อนมาก
เนียงเอยแคปรั้งเนียงเอย กเตาแซง	หน้าแล้งห้องเอยร้อนจัง
ทาออ กเตาแซะเนียงเอยวากมแตรง	น้องเอยร้อนจนตันตะขบไหม้
เนียงเอยตำโมกเนียงเอยวาแจงตีก	น้องเอยร้อนจนจอมปลวกออกน้ำ
กเตาแซะเนียงเอยวากมแตรง	น้องเอยร้อนจนตันตะขบไหม้
เนียงเอยตำโมกเนียงเอยวาแจงตีก	น้องเอยร้อนจนจอมปลวกออกน้ำ

เพลงที่ 2 คเมาแม หรือชเรี้ยคแม

ท่อนที่ 1

เดวีมือชเราะบอง	ไปดูบ้านพี่
เนียงเอยเกียสะตุงกรูกริก	น้องเอยเขาดำนากันมากมาย
เดวีมือชเราะบอง	ไปดูบ้านพี่
เนียงเอยเกียสะตุงกรูกริก	น้องเอยเขาดำนากันมากมาย
เบอเชินตำโมก วาแจงตีก	ถ้าหากจอมปลวกออกน้ำ
เนียงเอยคยอรรวดไฮ้ยแต่ย	น้องเอยหอยวิ่งฝุ่นคลุ้ง
แก้วนอเนียงนอ มมเอยคยอรรวดวาไฮ้ยแต่ย	น้องเอยหอยวิ่งฝุ่นคลุ้ง

ท่อนที่ 2

บองตะปังฮีร	พี่ลองเอาบังเหียน
มมเอยलगมือแะทะแมย	มาใส่ผ้าตัวใหม่
บองตะปังฮีร	พี่ลองเอาบังเหียน
มมเอยलगมือแะทะแมย	มาใส่ผ้าตัวใหม่
เบอเชินคยอรรวดวาไฮ้ยแต่ย	ถ้าหากหอยวิ่งฝุ่นคลุ้ง
เนียงเอยบองจอยแสะระว้ายัวคยอ	น้องเอยเมื่อนั้นพี่จะทิ้งม้ามาเอาหอย
แก้วนอเนียงนอมมเอยจอยแสะระแองยัวคยอ	น้องเอยเมื่อนั้นพี่จะทิ้งม้ามาเอาหอย

เพลงที่ 3 เพลงกัจปกา

ท่อนที่ 1

ชเรี้ยเฮยบองเดวี	หญิงเอยพี่ไป
ชเรี้ยเฮยแองบองเดวี	หญิงเอยพี่ไป
ชเรี้ยเฮยบองเดวี	หญิงเอยพี่ไป
ชเรี้ยเฮยแองบองเดวี	หญิงเอยพี่ไป
บองกัจชระพะเนวี	พี่หักกิ่งมะตูม

เนียงเอยบ็อก กบาลแองตำแเรีย
บองกัจซเลอะพเนวี

เนียงเอยบ็อก กบาลแองตำแเรีย
ท่อนที่ 2

ไคมุยบองบ็อก

ไคมุยบองบอยชแเรีย

ไคมุยบองบ็อก

ไคมุยบองบอยชแเรีย

บ็อกกบาลตำแเรีย

บองเล็ชแเรียแองเติวชเระอะ

บ็อกกบาลตำแเรีย

บองเล็ชแเรียแองลือบชเระอะ

เพลงที่ 4 เพลงจึงมุย

ท่อนที่ 1

เนียงเอยชเระบอง

เนียงเอยวาเจ็บบอง

เนียงเอยชเระบอง

เนียงเอยวาเจ็บบอยบอง

ทาอมินชงายเลยยอง

เนวีบีดนะวานาชแเรีย

มินชงายเลยยอง

เนวีบีดนะวานาชแเรีย

ท่อนที่ 2

เบอบองเจ็ญเติร์

ด็อลซำปแอง วีย วีย

เบอบองเจ็ญเติร์

ด็อลซำปแอง วีย วีย

ทาอบองเติร์แบียงยัย

เนวีด็อลชเระแองปราก็อด

ทาอบองเติร์แบียงยัย

เนวีด็อลชเระแองปราก็อด

บองเติร์แบียงยัย

เนวีด็อลชเระบองปราก็อด

น้องเอยมาตีหัวช้าง

พี่หักกิ่งมะตูม

น้องเอยมาตีหัวช้าง

มือหนึ่งพี่ตี

มือหนึ่งพี่กวักเรียกน้อง

มือหนึ่งพี่ตี

มือหนึ่งพี่กวักเรียกน้อง

ตีหัวช้าง

พี่ลำน้องกลับบ้าน

ตีหัวช้าง

พี่ลำน้องกลับบ้าน

น้องเอยบ้านพี่

บ้านพี่อยู่ติดบ้านน้อง

น้องเอยบ้านพี่

บ้านพี่อยู่ติดบ้านน้อง

ไม้ไกลหอรกน้อง

อยู่ไกลบ้านน้อง

ไม้ไกลหอรกน้อง

อยู่ไกลบ้านน้อง

ถ้าพี่ออกเดิน

เดียวเดียวก็ถึง

ถ้าพี่ออกเดิน

เดียวเดียวก็ถึง

ถ้าพี่เดินสามวัน

ก็คงเห็นพี่ที่นั่น

ถ้าพี่เดินสามวัน

ก็คงเห็นพี่ที่นั่น

ถ้าพี่เดินสามวัน

ก็คงเห็นพี่ที่นั่น

ท่อนที่ 3

ก็เฮาซเราะพนม

คีรีวิวงกวด

ก็เฮาซเราะพนม

คีรีแอ่งวิวงกวด

ทาอดันเลื่อยบุญบ๊อด

เนิ่นแอ่งวาซเราะบอง

ตันเลื่อยบุญบ๊อด

เนิ่นแอ่งวาซเราะบอง

เพลงที่ 5 มลปโดง

ท่อนที่ 1

มลปโดงเอย

ดโซลวาโดจพนม

มลปโดงเอย

ดโซลวาโดจพนม

โซงซารบองเอย

มลปโดงซเลอะทม

เนอเนียงวาดรายุม

แอ่งซาเอยคา

มลปโดงซเลอะทม

เนอเนียงวาดรายุม

แอ่งซาเอยคา

ท่อนที่ 2

มลปโดงเกรแยย

มลปโดงเกรตา

มลปโดงเกรแยย

มลปโดงวาเกรตา

โซงซารบองเอย

มลปโดงซเราะนา

เนอเนียงวาเจียกซูล

อยแบละเอยซเรย

มลปโดงซเราะนา

เนอเนียงวาเจียกซูล

อยแบละเอยซเรย

เขาเรียกบ้านพนม

เขาคีรีวงกต

เขาเรียกบ้านพนม

เขาคีรีวงกต

ทางคดโค้งไปมาสี่รอบ

นั้นแหละบ้านพี่

ทางคดโค้งไปมาสี่รอบ

นั้นแหละบ้านพี่

ร่มมะพร้าวเอย

สูงดุจภูเขา

ร่มมะพร้าวเอย

สูงดุจภูเขา

คู่รักพี่เอย

ร่มมะพร้าวใบใหญ่

ดูร่มริน

มีกิ่งก้านสาขา

ร่มมะพร้าวใบใหญ่

ดูร่มริน

มีกิ่งก้านสาขา

ร่มมะพร้าวมรดกยาย

ร่มมะพร้าวมรดกตา

ร่มมะพร้าวมรดกยาย

ร่มมะพร้าวมรดกตา

คู่รักพี่เอย

ร่มมะพร้าวบ้านไหน

ร่มสบายดีแท้

ร่มเย็นดีแท้ น้องเอย

ร่มมะพร้าวบ้านไหน

ร่มสบายดีแท้

ร่มเย็นดีแท้ น้องเอย

เพลงที่ 6 จิ้งปี่

ท่อนที่ 1

ทโงละเจียจ

เนียงเอยวาทระเจียก

เนียงเอยบองเจีญเปียะ

เนียงเอยวาคำร้าย

ทโงละเจียจ

เนียงเอยวาทระเจียก

เนียงเอยบองเจีญเปียะ

เนียงเอยวาคำร้าย

เบอเซินทโงก๊วง

เนียงเอยแองเมืออิดปเรีย

เนียงเอยคำร้ายบอง

เนียงเอยวายุลไค

ทโงก๊วง

เนียงเอยแองเมืออิดปเรีย

เนียงเอยคำร้ายบอง

เนียงเอยแองยุลไค

ท่อนที่ 2

ยุลตั้งเนียงเอย

แองปี่ปรัก

มมเอยจลดีอล

เนียงเอยวาลุก ทโง

ยุลตั้งเนียงเอย

แองปี่ปรัก

มมเอยจลดีอล

เนียงเอยวาลุก ทโง

ทออดำร้ายบอง

เนียงเอยวาลุก ทโง

เนียงเอยกิดซร้าย

เนียงเอยแองซเราะซงาย

ซร้ายบอง

เนียงเอยวายุลไค

ตะวันเย็นลงแล้ว

น้องเอยเย็นสบาย

พี่จะออกไปคล้อง

ช้าง

ตะวันเย็นลงแล้ว

น้องเอยเย็นสบาย

พี่จะออกไปคล้อง

ช้าง

ถ้าตะวันอยู่ในระดับ

ปลายไม้

น้องเอยช้างพี่

แกว่งวง

ตะวันอยู่ในระดับ

ปลายไม้

น้องเอยช้างพี่

แกว่งวง

น้องเอยแกว่ง

ตั้งแต่เช้า

น้องเอยจนถึง

กลางวัน

น้องเอยแกว่ง

ตั้งแต่เช้า

น้องเอยจนถึง

กลางวัน

ช้างพี่

น้องเอยกลางวัน

คิดถึงหญิง

น้องอยู่บ้านไกล

น้องของพี่

ช้างแกว่งวง

เนียงเอยกิดขรैया

คิดถึงหญิง

เนียงเอยวาชเราะชงาย

น้องอยู่บ้านไกล

5.3 มาตราเสียงของบทเพลงประกอบการแสดงเรียมอันเร

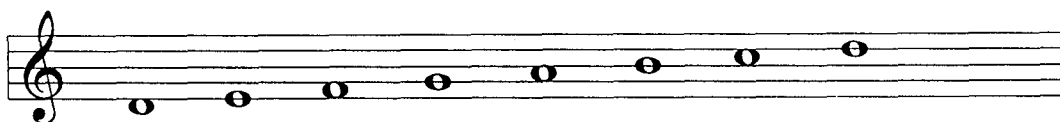
เพลงประกอบการแสดงเรียมอันเร มีทั้งหมด 6 บทเพลงต่อกันในที่นี้จะวิเคราะห์เฉพาะ บทเพลงไหว้ครูคือเพลงคเณแม

จากการสังเกตตำแหน่งเสียงขึ้นต่าง ๆ ในบทเพลง จะเห็นได้ว่าไม่ปรากฏโน้ตตัวใดติดชาร์ป (Sharp) หรือแฟลต (Flat) และจากการวิเคราะห์ทิศทางของทำนองเพลง สามารถระบุได้ว่า มาตราเสียงเมื่อเทียบกับดนตรีตะวันตกจะใกล้เคียงกับ คีย์ C Major หรือไมกีย์ A Minor ดังตัวอย่าง แนวทำนองร้องหน้า 10 ห้องที่ 54-56 ดังนี้



(ภาพโน้ตแสดงทิศทางแนวทำนอง ของบทเพลง คเณแม)

ระดับเสียงต่ำสุดของบทเพลงจะอยู่ที่เสียง D ตรงกับระดับเสียงขึ้นที่ 2 ของปี่อ้อ เสียงสูงสุดอยู่ที่เสียง D ตรงกับระดับเสียงขึ้นที่ 9 ของปี่อ้อ ถ้าเรียงระดับเสียงขึ้นต่าง ๆ ของบทเพลง จะได้ดังนี้



(ภาพโน้ตแสดงระดับเสียงขึ้นต่ำสุด ถึงเสียงสูงสุดของบทเพลงคเณแม)

จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่าเสียง E และเสียง B ไม่ได้ถูกนำมาใช้ และเสียง F ของบทเพลง ที่ถูกต้อง ต้องเป็นเสียง F# เพราะเสียง F ของบทเพลง ตรงกับเสียงขึ้นที่ 4 ของปี่อ้อซึ่งเป็นเสียง F# จากการสอบถามผู้รู้ที่มีความชำนาญทางดนตรีกันตรึมสรุปได้ว่า ผู้เป่าปี่อ้อเป่าเพี้ยนเข้ากับทำนองผู้ที่ร้องเพลง ซึ่งผู้ร้องได้รับอิทธิพลจากเพลงสากลนิยมทั่วไป

5.4 โครงสร้างของทำนองเพลง คเณแม หรือ ขรैयाคเณ

เพลงคเณแมจากสกอรีโน้ตเพลง ท่อนบทร้องจะมีอยู่ 2 ท่อน ในแต่ละท่อน ทั้งท่อนบทนำ ท่อนบทร้อง และท่อนดนตรีรับ พิจารณาจากประโยคทำนองเพลงสั้น ๆ จากท่อนบทร้องจะมีทั้งหมด 4 ประโยคเพลงได้ดังนี้

ประโยคที่ 1 เริ่มจากสกรอร์ในหน้าที่ 8 โน้ตตัวที่ 3 ห้องที่ 44 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 46 ในหน้าเดียวกัน



(ภาพโน้ตแสดงประโยคเพลงคามาแม ประโยคที่ 1)

ประโยคที่ 2 เริ่มจากสกรอร์ในหน้าที่ 8 โน้ตตัวที่ 3 ห้องที่ 46 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 47 ในหน้า 9 เป็นประโยคเพลงที่ซ้ำกับ ประโยคที่ 1



(ภาพโน้ตแสดงประโยคเพลงคามาแม ประโยคที่ 2)

ประโยคที่ 3 เริ่มจากโน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 48 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 50 ในหน้าเดียวกัน



(ภาพโน้ตแสดงประโยคเพลง คามาแมประโยคที่ 3)

ประโยคที่ 4 เริ่มจากโน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 50 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 51 หน้า



(ภาพโน้ตแสดงประโยคเพลง คามาแม ประโยคที่ 4)

5.5 จังหวะ

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบจังหวะในบทเพลงกันตรึมโดยทั่ว ๆ ไป จะใช้เหมือนกัน คือมี สกวล ฉิ่ง ฉาบ หรือบางทีมีกรับด้วย ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว บทเพลงประกอบการแสดง เรือมอันเริ่มทั้งหมด 6 เพลงด้วยกัน จังหวะของแต่ละบทเพลงก็จะแตกต่างกันออกไปตามลักษณะ

ของบทเพลงเช่นเดียวกับบทเพลงอื่น ๆ กระสวนจังหวะที่จะวิเคราะห์ต่อไปนี้เป็นกระสวนจังหวะเพลงลำดับที่ 2 คือเพลงคเณมาแม หรือชเรียดเณมา ซึ่งเป็นบทเพลงที่ใช้สำหรับไหว้ครู ดังนี้

กระสวนจังหวะสกาเวล กระสวนจังหวะสกาเวลที่ถูกนำมาใช้ในบทเพลงประกอบการแสดงเรีอัมอันเร ทั้ง 6 เพลงเป็นกระสวนจังหวะที่ไม่ซับซ้อนมากนัก กระสวนจังหวะจากบทเพลงคเณมาแมเช่นกัน ตัวโน้ตที่นำมาใช้เขียนเป็นกระสวนจังหวะมีตัวดำกับตัวเข้บ็ต 1 ชั้น กระสวนจังหวะที่พบในบทเพลงมีทั้งหมด 9 รูปแบบดังนี้คือ

รูปแบบที่ 1 จากสกอรีโน้ตห้องที่ 37-38, 44-53



รูปแบบที่ 2 จากสกอรีโน้ตห้องที่ 39-43



รูปแบบที่ 3 จากสกอรีโน้ตห้องที่ 53



รูปแบบที่ 4 จากสกอรีโน้ตห้องที่ 54-62



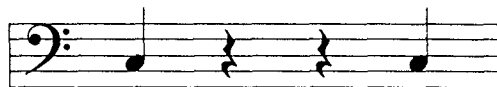
รูปแบบที่ 5 จากสกอรีโน้ตห้องที่ 63



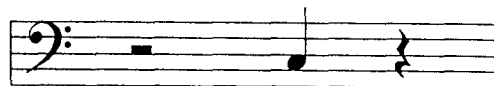
รูปแบบที่ 6 จากสกอรีโน้ตห้องที่ 64 ซึ่งเป็นห้องที่ต่อเชื่อมระหว่างเพลงคเณาะแมกับเพลงกัฏปาเพลงที่ 3



รูปแบบที่ 7 จากสกอรีโน้ตห้องที่ 34



รูปแบบที่ 8 จากสกอรีโน้ตห้องที่ 35



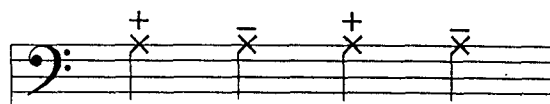
รูปแบบที่ 9 จากสกอรีโน้ตห้องที่ 36



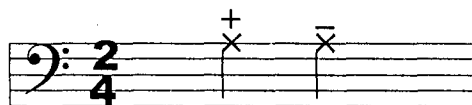
(ภาพโน้ตแสดงรูปแบบกระสวนจังหวะสกลเพลงคเณาะแม)

จากรูปแบบกระสวนจังหวะสกล จะเห็นได้ว่ารูปแบบที่ถูกนำมาใช้มากที่สุดคือ รูปแบบที่ 1 รองลงมาคือ รูปแบบที่ 4 และ 2 ตามลำดับ ส่วนรูปแบบที่ 3, และ 5-9 ถูกนำมาใช้น้อยที่สุด คือ 1 ห้องเพลง

กระสวนจังหวะฉิ่ง รูปแบบกระสวนจังหวะฉิ่งในบทเพลงคเณาะแม มีอยู่ 2 รูปแบบดังนี้
รูปแบบที่ 1 จากสกอรีเพลงหน้าที่ 7 ห้องที่ 37-63, หน้าที่ 11



รูปแบบที่ 2 จากสกอ์เพลงหน้า 11 ห้องที่ 64 เป็นช่วงต่อระหว่างเพลงคเณมาแม กับ เพลงกันจัญเจก



(ภาพโน้ตแสดงรูปแบบกระสวนจังหวะหนึ่ง ของเพลงประกอบการแสดงเรีอัมอันเร เพลงที่ 2)

กระสวนจังหวะฉาบเล็ก กระสวนจังหวะฉาบเล็ก ถ้าพิจารณาโน้ตเพลงในแต่ละห้องเพลง จะพบมีทั้งหมด 2 รูปแบบดังนี้

รูปแบบที่ 1 ตัวอย่างจากสกอ์โน้ตเพลงหน้า 7 ห้องที่ 37-41 หน้า 8 ห้องที่ 43-46 หน้า 9-10 ห้องที่ 48-54, 56-59 หน้า 11 ห้องที่ 61-63 เป็นรูปแบบที่ถูกนำมาใช้มากที่สุด



รูปแบบที่ 2 ถูกนำมาใช้น้อยดังตัวอย่างจากสกอ์โน้ตเพลง ห้องที่ 42, 47, และห้องที่ 55



(ภาพแสดงรูปแบบกระสวนจังหวะฉาบเล็กเพลงประกอบการแสดงเรีอัมอันเร เพลงที่ 2)

5.6 รูปแบบของบทเพลงประกอบการแสดงเรีอัมอันเร

บทเพลงประกอบการแสดงเรีอัมอันเรเป็นเพลงที่ใช้หลาย ๆ เพลงมาบรรเลงต่อกัน ซึ่งมีทั้งหมด 6 เพลง ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ฉะนั้นแต่ละบทเพลงจะมีความยาวไม่มากนัก เช่นเดียวกับเพลงประกอบการแสดงเรีอัมกันตรึม การวิเคราะห์ในที่นี้ จะวิเคราะห์เฉพาะเพลง คเณมาแม ซึ่งเป็นบทเพลงไหว้ครูที่มีแนวทำนองที่ไพเราะ

5.6.1 ท่อนบทนำ

แนวทำนองในท่อนบทนำ เป็นแนวทำนองหลัก เริ่มจากหน้าที่ 7 ห้องที่ 37 ถึงหน้า 8 ห้องที่ 45 ซึ่งมีทั้งหมด 9 ห้องเพลง

5.6.2 ท่อนบทร้อง

เป็นแนวทำนองหลัก (บ๊อด) เช่นเดียวกับท่อนบทนำ จากสกอ์เพลงประกอบการแสดงเรียมอันเร ท่อนบทร้องเพลงจะมี 2 ท่อน ท่อนที่ 1 เริ่มจากหน้า 8 ห้องที่ 45 ถึงหน้า 9 ห้องที่ 53 ท่อนที่ 2 เริ่มจากหน้า 10 ห้องที่ 55 ถึงหน้า 11 ห้องที่ 62

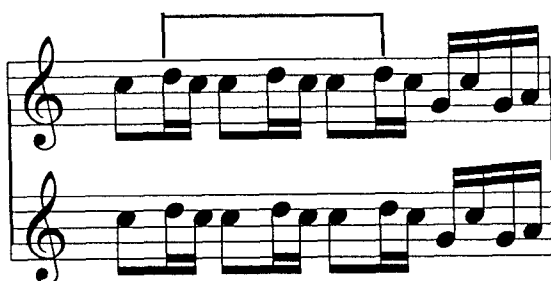
5.6.3 ท่อนดนตรีรับ

จากสกอ์เพลงในหน้า 11 ห้องที่ 53-55 จากการวิเคราะห์ท่อนดนตรีรับทั้งหมด 4 บทเพลง มีลักษณะของทำนองเพลงคเมาแม ที่ไม่ได้ใช้ทำนองหลักของบทเพลง ส่วนใหญ่ลักษณะเพลงกันตรึมทั่วไป ท่อนบทร้อง ท่อนดนตรีรับ ท่อนบทนำ และส่วนปิดท้าย ของบทเพลง ทำนองจะเหมือนกัน

5.6.4 ส่วนต่อเชื่อม

5.6.4.1 ส่วนต่อเชื่อมระหว่างประโยคเพลง

ส่วนต่อเชื่อมระหว่างประโยคเพลง เพลงคเมาแม คล้ายกับบทเพลงประกอบการแสดงทั่ว ๆ ไป คือ เครื่องดนตรีที่บรรเลงแนวทำนองที่สำคัญ ที่ทำหน้าที่เป็นส่วนต่อเชื่อมระหว่างประโยคเพลง คือ ตรัว ปกติจะไม่พบปี่อ้อทำหน้าที่นี้บ่อยนัก แต่ในบทเพลงคเมาแมแนวทำนองปี่อ้อจะบรรเลงเหมือนกับแนวทำนองตรัวมากที่สุด ดังตัวอย่าง จากสกอ์โน้ตเพลงห้อง 46 หน้า 8 ดังนี้



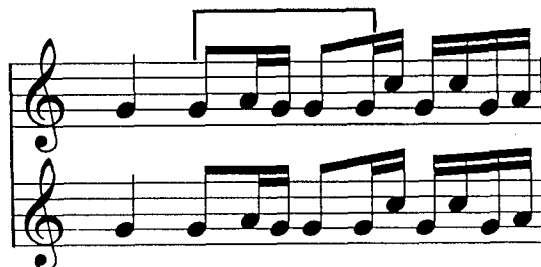
(ภาพโน้ตแสดงส่วนต่อเชื่อมระหว่างประโยคเพลง ของบทเพลงคเมาแม)

จากตัวอย่างโน้ตตัวที่ 2 ถึงตัวที่ 8 ในแนวทำนองตรัว ซึ่งเป็นแนวทำนองที่ทำหน้าที่เป็นส่วนต่อเชื่อมระหว่างประโยคเพลง ประโยคที่ 2 กับประโยคที่ 3

5.6.4.2 ส่วนต่อเชื่อมระหว่างท่อนเพลง

บทเพลงคเมาแม แนวทำนองตรัวกับแนวทำนองปี่อ้อจะดำเนินทำนองคล้าย ๆ กัน ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ตัวอย่างโน้ตเพลงจากสกอ์หน้า 10 ห้องที่ 54 โน้ตตัวที่ 2-6 แสดงถึงส่วนต่อเชื่อมระหว่างท่อนเพลงจากท่อนดนตรีรับ กับท่อนบทร้องท่อนที่ 2 ซึ่งลักษณะของเพลงกันตรึมทั่วๆ

ไป เครื่องดนตรีมีไม่หลากหลาย ขอ ปี่อ้อ นอกจากจะบรรเลงแนวทำนองแล้วยังทำหน้าที่บรรเลง
สอดแทรก ต่อเชื่อมในบทเพลง เพื่อให้บทเพลงไพเราะน่าฟังมากขึ้น ดังตัวอย่าง



(ภาพโน้ตแสดงส่วนต่อเชื่อมระหว่างท่อนเพลง ของบทเพลงคเณศวร)

5.6.4.3 ส่วนปิดท้ายเพลง

แนวทำนองในส่วนปิดท้ายเพลงจะเหมือนกับแนวทำนองในท่อนดนตรีรับ เริ่มจากโน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 62 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 64 หน้า 11 ซึ่งไม่เหมือนกับบทเพลงประกอบการแสดงอื่น ๆ ที่มีแนวทำนองในแต่ละท่อนเพลงคล้าย ๆ กัน

สรุป ลักษณะของแนวทำนองเพลง ในท่อนบทนำ ท่อนบทร้อง จะมีแนวทำนองเหมือนกัน ท่อนดนตรีรับกับส่วนปิดท้ายใช้ทำนองเดียวกัน ซึ่งแตกต่างจากบทเพลงประกอบการแสดงอื่น ๆ

บทที่ 5

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

สรุปผลการศึกษาค้นคว้า

การวิเคราะห์บทเพลงกันตรึมประกอบการแสดงในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์เพลงประกอบการแสดง 4 ชนิด วัตถุประสงค์ในการวิจัย เพื่อต้องการทราบถึงประวัติความเป็นมา ลักษณะและองค์ประกอบทั่ว ๆ ไปของกันตรึมและบทเพลงกันตรึม ในด้านประวัติความเป็นมา การแต่งกาย โอกาสและวิธีการแสดง เครื่องดนตรีประกอบ และรูปแบบ โครงสร้างต่างๆ ของบทเพลงประกอบการแสดง ซึ่งในการดำเนินการวิจัยได้จำแนกข้อมูล ในการดำเนินการวิจัยออกเป็น 4 ส่วนดังนี้ คือ

1. สืบหาและศึกษาแหล่งข้อมูลทุติยภูมิจากแถบบันทึกเสียง หนังสือและเอกสารต่าง ๆ ที่มีผู้ได้ศึกษาวิจัยไว้แล้วเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้านกันตรึมโดยทั่ว ๆ ไปในเขตอีสานใต้ และในเขตพื้นที่จังหวัดสุรินทร์

2. สืบหาแหล่งข้อมูลปฐมภูมิ และเลือกวิทยากรที่มีความสามารถเป็นผู้ให้ข้อมูล

3. เก็บรวบรวมข้อมูลปฐมภูมิจากวิทยากรที่เลือกไว้แล้ว โดยใช้เครื่องมือและอุปกรณ์ดังนี้ เครื่องบันทึกเสียง แถบบันทึกเสียง กล้องถ่ายภาพ จดบันทึก

4. บันทึกวิเคราะห์ข้อมูล

จากการศึกษาวิเคราะห์สามารถสรุปประเด็นต่าง ๆ ของดนตรีพื้นบ้านกันตรึมประกอบการแสดงได้ดังนี้

1. ประวัติความเป็นมา

กันตรึม เป็นการแสดงอย่างหนึ่งของชาวอีสานใต้ ที่เรียกว่ากันตรึมเรียกชื่อตามเสียงกลองที่ใช้ตีบรรเลงกับทำจังหวะที่มีเสียงดัง โจ๊ะ ตรึม ตรึม โจ๊ะ ครึม ครึม จากคำว่า ตรึม-ตรึม หรือ ครึม-ครึม เพี้ยนมาเป็น กันตรึม และใช้เรียกเป็นชื่อเรียกดนตรีประเภทนี้ตลอดมา

กันตรึมมีต้นกำเนิดเกิดมาเมื่อไรไม่มีใครทราบ เพียงแต่มีการสันนิษฐานคาดเดาว่าได้รับแบบอย่างมาจากเขมรบ้าง เกิดขึ้นจากพิธีกรรมบ้าง สรุปแล้วดนตรีกันตรึมเป็นเพลงพื้นบ้านอย่างหนึ่งที่มีการเล่นมาช้านานจนถึงปัจจุบัน

2. โอกาสที่ใช้แสดง

กันตรึมนิยมใช้บรรเลงทั้งงานมงคลและงานอวมงคล แต่เดิมใช้ประกอบการเล่นบวงสรวงทรงเจ้าเข้าผี และบรรเลงเพื่อความสนุกสนานรื่นเริงตามประเพณีชาวบ้าน ต่อมาเมื่อผู้บรรเลงมากขึ้น

มีการแข่งขันปรับปรุงพัฒนารูปแบบการแสดงให้น่าดูน่าชมและสนุกสนานมากขึ้น เพื่อให้เป็นที่พอใจต่อผู้ว่าจ้าง จนปัจจุบันการแสดงพื้นบ้านประเภทนี้ได้กลายเป็นธุรกิจไปด้วย

3. การแต่งกาย

การแสดงกันตรึมแต่เดิมไม่มีรูปแบบการแต่งกายที่แน่นอน จะแต่งตามสบาย เวลาออกแสดงผู้แสดงมีชุดไหนสวยพอที่จะอวดกันได้ก็จะนำมาใช้ ปัจจุบันเริ่มมีการฟื้นฟู และปรับปรุงให้เป็นรูปแบบมากขึ้น การแต่งกายในปัจจุบันมีอยู่ 2 แบบ ดังนี้คือ

- การแต่งกายตามสมัยนิยม
- การแต่งกายตามประเพณีนิยม

4. เครื่องดนตรีประกอบการแสดง

สรุปโดยทั่วไป เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในวงกันตรึมแต่ละคณะจะแตกต่างกัน วัสดุที่นำมาทำเป็นเครื่องดนตรีเป็นวัสดุที่หาได้ง่ายๆ ตามท้องถิ่น ส่วนใหญ่ผู้บรรเลงจะประดิษฐ์เครื่องดนตรีขึ้นเอง ซึ่งพอสรุปได้ดังนี้

1. สกวล (กลองกันตรึม)
2. ปี่อ้อ
3. ปี่ชไล (ปี่ใน)
4. ดร้าว
5. ฉิ่ง
6. ฉาบเล็ก
7. กรับ

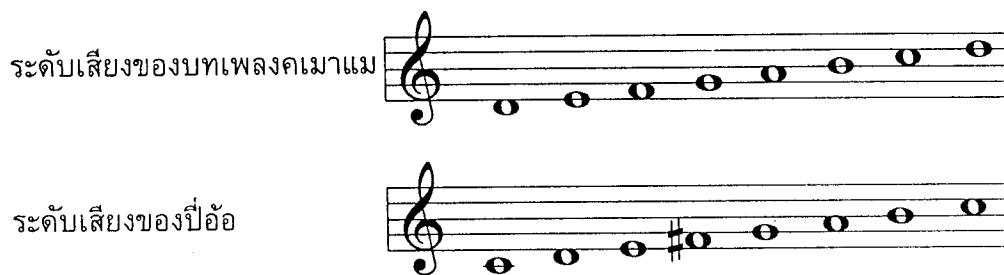
ส่วนเครื่องดนตรีที่คณะกันตรึมบ้านดงมันใช้บรรเลงโดยทั่วไปจะมีดังนี้

1. สกวล (กลองกันตรึม)
2. ปี่อ้อ
3. ดร้าว
4. ฉิ่ง
5. ฉาบเล็ก
6. กรับ

5. มาตรฐานเสียง

มาตรฐานเสียง ระบบเสียงของกันตรึมแต่ละคณะแต่ละวงจะแตกต่างกันไป เพราะส่วนใหญ่ ผู้บรรเลงดนตรีกันตรึมแต่ละวงจะสร้างเครื่องดนตรีเอง ทำให้ระบบเสียง ระดับเสียงแตกต่างกันไม่แน่นอน ระบบเสียงของวงกันตรึม โดยทั่วไป จะอยู่ที่ปี่อ้อหรือปี่ชไล (ปี่ใน) แล้วแต่วงไหนจะใช้เครื่องดนตรีชนิดใดเป็นหลักในการเทียบเสียง แต่เดิมมาตรฐานเสียงของวงกันตรึมของหมู่บ้านดงมัน จะเป็น

ลักษณะเฉพาะ ต่อมาได้รับอิทธิพลดนตรีตะวันตก จึงทำให้ระบบเสียงของวงกันตรึมเดิมเปลี่ยนแปลงไปใกล้เคียงกับระดับเสียงดนตรีสากลมากขึ้น ทำให้มาตราเสียงของบทเพลงเปลี่ยนแปลงไปดังตัวอย่างจากการเทียบระดับเสียงขั้นต่าง ๆ ของบทเพลงประกอบการแสดงเรีอัมอันเร เพลงที่ 2 (คเมาแม)กับมาตราเสียงปี่อ้อดังนี้



จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่า มาตราเสียงขั้นที่ 4 ของปี่อ้อจะเป็นเสียง F# แต่เสียงในลำดับที่ 3 ของตรัว และเสียงร้อง ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 4 ของมาตราเสียงของบทเพลง คือ C Major scale เป็นเสียง F ซึ่งเป็นเสียงที่เพี้ยนต่ำลงจากระดับเสียงของปี่อ้อ ความจริงแล้วน่าจะเป็นเสียงเดียวกัน เพราะก่อนการบรรเลงขอจะเทียบเสียงเข้ากับปี่อ้อ

5.1 มาตราเสียงปี่อ้อ

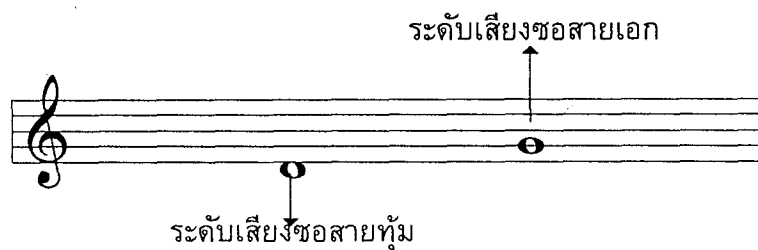
ปี่อ้อถือว่าเป็นประธานของวงดนตรีกันตรึม เพราะก่อนที่จะมีการบรรเลงตรัว (ซอกันตรึม) จะเทียบเสียงเข้ากับปี่อ้อ ปี่อ้อของวงกันตรึมหมู่บ้านดงมันเมื่อเทียบเสียงกับระดับเสียงมาตรฐานสากลจะมีระดับเสียงต่างๆ ดังนี้



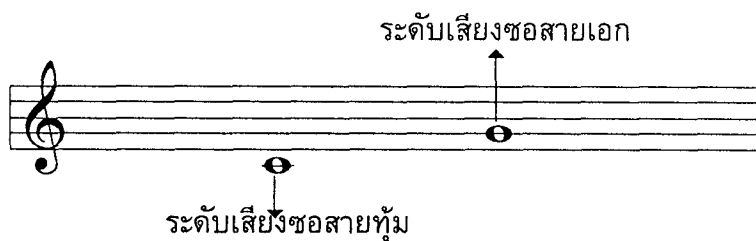
จากภาพแสดงมาตราเสียงปี่อ้อ จะเห็นได้ว่า ขั้นที่ 1 เสียง C ขั้นที่ 2 เสียง D ขั้นที่ 3 เสียง E ขั้นที่ 4 เสียง F# ขั้นที่ 5 เสียง G ขั้นที่ 6 เสียง A ขั้นที่ 7 เสียง B ขั้นที่ 8 เสียง C ขั้นที่ 9 เสียง D ระบบเสียงของปี่อ้อมีทั้งหมด 9 ระดับเสียง

5.2 การเทียบเสียง

ดังที่กล่าวมาแล้วการเทียบเสียงก่อนที่จะบรรเลงเพลงกันตรึม ขอจะเทียบเสียงเข้ากับปี่อ้อ โดยเทียบเสียงเป็นคู่ 4 และคู่ 5 การเทียบเสียงคู่ 4 ขอสายที่ 1 สายทุ้มจะเทียบเสียงตรงกับระดับเสียงขั้นที่ 2 ของปี่อ้อคือเสียง D ขอสายที่ 2 จะเทียบเสียงตรงกับระดับเสียงขั้นที่ 5 ของปี่อ้อ คือเสียง G



การเทียบเสียงคู่ที่ 5 ขอสายที่ 1 สายทุ้มเสียงจะตรงกับระดับเสียงขั้นที่ 1 ของปี่อ้อ คือเสียง C สายที่ 2 เสียงจะตรงกับเสียงขั้นที่ 5 ของปี่อ้อ คือเสียง G ดังตัวอย่าง



6. คำร้อง

คำร้องเพลงกันตรึมส่วนใหญ่ จะเป็นภาษาเขมรสูงหรือที่เรียกว่าภาษา คแมลือ หรือภาษาเขมรผสมกับภาษาไทย

6.1 เทคนิคการร้อง

เทคนิคการร้องของเพลงกันตรึมแต่ละบทเพลงจะแตกต่างกันไป ตามลักษณะของแต่ละบทเพลง ลักษณะการร้องจะคล้ายการร้องเพลงไทย มีการเอื้อน มีทั้งการเอื้อนแบบเอื้อนคำ และเอื้อนทำนอง

6.2 ความหมายของคำร้อง

ความหมายของคำร้องแต่ละบทเพลงจะแตกต่างกันออกไป แต่ส่วนใหญ่จะกล่าวถึงเรื่องของหนุ่มสาว เป็นการเกี้ยวพาราสีระหว่างหนุ่มสาว หนุ่มจีบสาว และกล่าวถึงอาชีพดั้งเดิมของชาวลูรินทร์ เช่น การทำไร่ ทำนา การคล้องช้าง

7. มาตรฐานเสียงของบทเพลง

มาตรฐานเสียงของบทเพลงกันตรึมประกอบการแสดงแต่ละเพลงจะแตกต่างกันไปตามลักษณะกลุ่มเสียงของบทเพลง จากการวิเคราะห์พอสรุปได้ดังนี้

- เพลงประกอบการแสดงเรีอิมอ้ายย มาตรฐานเสียงเมื่อเทียบกับระดับเสียงมาตรฐานสากลจะใกล้เคียงกับ คีย์ D Major Scale
- เพลงกโนบดิงตอง มาตรฐานเสียงเมื่อเทียบกับระดับเสียงมาตรฐานสากลจะใกล้เคียงกับ คีย์ G Minor Scale
- เพลงเซิบ-เซิบ เพลงที่ 2 ของบทเพลงประกอบการแสดงเรีอิมกันตรึม มาตรฐานเสียงเมื่อเทียบกับระดับเสียงมาตรฐานสากลจะใกล้เคียงกับ คีย์ D Major Scale
- เพลงประกอบการแสดงเรีอิมกันตรึมอันเร เพลงที่ 2 เพลงคเมาแม มาตรฐานเสียงเมื่อเทียบกับระดับเสียงมาตรฐานสากลจะใกล้เคียงกับ คีย์ C Major Scale

8. ทำนอง

8.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนอง มีการเคลื่อนที่แบบขึ้นบันไดเสียงทั้งแบบเคลื่อนที่ขึ้นตามบันไดเสียง ขึ้นและลงตามบันไดเสียง เคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขึ้น และการเคลื่อนที่แบบซ้ำๆ เหมือนกับลักษณะของบทเพลงต่างๆ ไป

8.2 ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองจะเหมือนกับเพลงไทย การบรรเลงเครื่องดนตรีจะบรรเลงคลอเสียงร้อง หรือที่เรียกลักษณะของการบรรเลงแบบนี้ว่า Heterophonic texture

8.3 โครงสร้างของทำนอง

ในแต่ละบทเพลง โครงสร้างของทำนองจะแตกต่างกัน โดยแยกจากทำนองเพลงท่อนบทร้องเป็นประโยคสั้น ๆ แต่ละเพลงแบ่งเป็นประโยคเพลงได้ดังนี้

- เพลงประกอบการแสดงเรีอิมอ้ายย มี 5 ประโยค
- เพลงประกอบการแสดงเรีอิมกโนบดิงตอง มี 7 ประโยค
- เพลงประกอบการแสดงเรีอิมกันตรึมเพลงที่ 2 มี 6 ประโยค
- เพลงประกอบการแสดงเรีอิมอันเรเพลงที่ 2 มี 4 ประโยค

9. การประสานเสียง

9.1 ลักษณะของการประสานเสียง

9.2 ชั้นคู่ประสานเสียง

ลักษณะการประสานเสียงและชั้นคู่ประสานเสียง ในบทเพลงประกอบการแสดงกันตรึมจะเกิดขึ้นโดยบังเอิญ เพราะลักษณะการบรรเลงดนตรีกันตรึม เป็นการบรรเลงคลอเสียงร้อง ต้ว และป้อ ทำหน้าที่เป็นส่วนต่อเติมเสริมแต่งในบทเพลง จึงทำให้เกิดชั้นคู่ประสานเสียงขึ้นบ้าง ชั้นคู่ที่พบมีดังนี้ คู่ 2, 3, 4, 5

10. จังหวะ

กระสวนจังหวะในแต่ละบทเพลงแตกต่างกันไปตามลักษณะของบทเพลง กระสวนจังหวะในบทเพลงกันตรึมประกอบการแสดงเป็นกระสวนจังหวะที่ไม่แน่นอน แต่ละบทเพลงจะมีกระสวนจังหวะหลายรูปแบบ โดยเฉพาะกระสวนจังหวะสกล กระสวนจังหวะฉิ่งและฉาบเล็ก เป็นกระสวนจังหวะที่ไม่ซับซ้อนเรียบง่าย

11. รูปแบบหรือโครงสร้างฉันทลักษณ์ของบทเพลง

ทำนองเพลงกันตรึมเป็นเพลงที่มีทำนองสั้นๆ ไม่สลับซับซ้อน จะบรรเลงกลับไปกลับมาในทำนองเดิม เปลี่ยนเฉพาะเนื้อร้องเท่านั้น ส่วนใหญ่ทำนองในท่อนบทนำ ท่อนบทร้อง ท่อนดนตรีรับ และส่วนปิดท้ายบทเพลง ทำนองจะเหมือนกัน มีเพียงบทเพลงประกอบการแสดงเรียมอันเร เพลงที่ 2 (เพลงคเณศวร) ที่มีท่อนดนตรีรับกับส่วนปิดท้ายทำนองแตกต่างจากท่อนบทนำ และท่อนบทร้อง ลักษณะดังกล่าวที่แตกต่างกันไม่พบบ่อยนักในดนตรีกันตรึม

12. ส่วนต่อเชื่อม

เครื่องดนตรีที่บรรเลงประกอบเป็นวงกันตรึมมีไม่มากนัก เครื่องดนตรีที่ประกอบการบรรเลงทำนอง มีซอ กับป้อเท่านั้น ฉะนั้นเพื่อให้บทเพลงน่าฟังมากขึ้น ซอและป้อจึงทำหน้าที่เป็นส่วนต่อเชื่อมในบทเพลงด้วย

อภิปรายผล

จากการที่ผู้วิจัยได้วิเคราะห์มาข้างต้นแล้ว ในฐานะที่ผู้วิจัยเป็นคนอีสาน เคยคลุกคลีสัมผัสดนตรีพื้นบ้าน และเป็นนักดนตรีด้วยอีกประการหนึ่ง จึงทำให้มีข้อสังเกตหลายประการ ทำให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของดนตรีเพลงพื้นบ้านกันตรึม จากการที่ได้วิเคราะห์เพลงพื้นบ้านกันตรึมจำนวน 4 ชุด เพลงประกอบการแสดงคือ เพลงประกอบการแสดงเรียมอายัย เรียมกันตรึม เรียมกโนบติงตอง เรียมอันเร ซึ่งแต่ละบทเพลงแสดงถึงเอกลักษณ์ของชาวอีสานได้และชาวสุรินทร์โดยแท้ ส่วนสาเหตุ

ที่บทเพลงที่ศึกษาวิเคราะห์ บ่งบอกถึงความเป็นเอกลักษณ์ของชาวอีสานได้ และชาวสุรินทร์นั้น มีข้อสังเกตหลายประการ ซึ่งจะกล่าวดังต่อไปนี้

1. เป็นบทเพลงที่เก่าแก่ บรรเลงมาช้านาน จากบทเพลงประกอบการแสดง มโหรีประกอบหลายประการสืบหาผู้ประพันธ์ไม่มี พอที่จะทราบก็มีแต่ทำนองเพลงบางเพลง และคำร้องของบทเพลงบางเพลงเท่านั้น เช่นบทเพลงกโนบังตอง ทั้งเนื้อร้องและทำนองต้นแบบ ผู้ประพันธ์และเป็นผู้ให้กำเนิดขึ้น คือ นายเดิน ตระการดี ปัจจุบันท่านอายุ 90 ปี เนื้อร้องเพลงประกอบการแสดงเรื่่อมอายัย ผู้ประพันธ์คือ อาจารย์ ปิ่น ดีสม (ปัจจุบันเสียชีวิตแล้ว) ส่วนบทเพลงอื่น ๆ ไม่ทราบผู้แต่งสืบหาประวัติไม่พบ รู้แต่เพียงว่าเป็นการถ่ายทอดกันมาเป็นทอด ๆ จากบรรพบุรุษ ครูบาอาจารย์

2. องค์ประกอบต่าง ๆ ของบทเพลงมีความเรียบง่าย ไม่สลับซับซ้อน ช่วงทำนองของบทเพลงเป็นทำนองสั้น ๆ บรรเลงกลับไปกลับมา เสียงไม่สูงและต่ำจนเกินไป มีระดับเสียงอยู่ในระดับปานกลาง ส่วนใหญ่ระดับเสียง (range) ต่ำสุดของบทเพลงจะอยู่ที่เสียง D ตรงกับระดับเสียงขั้นที่ 2 ของปี่อ้อ ระดับเสียงสูงสุดอยู่ที่ D ตรงกับระดับเสียงขั้นที่ 9 ของปี่อ้อ มีเพียง 1 ช่วงเสียงเท่านั้น จากการวิเคราะห์จังหวะของบทเพลง พบว่าเป็นจังหวะดนตรีที่ไม่ซับซ้อน เรียบง่าย มีวิธีการตีอยู่ 2 อย่างคือ ที่ชาวบ้านเรียกว่า โจ๊ะ หรือ ป๊ะ และ ตริ้ม หรือ ครึม แต่เดิมไม่มี ฉิ่ง ฉาบ กรับ บรรเลงในวง วิธีการเทียบเสียงเป็นลักษณะเฉพาะ ไม่เหมือนวิธีการเทียบเสียงของดนตรีชนิดอื่น ๆ มีเทคนิคการร้องที่แพรวพราว ดังตัวอย่างจากสกอรีเพลง



(แสดงตัวอย่างเทคนิควิธีการร้องเพลงกันตรึม)

3. เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง มีส่วนสำคัญอีกประการหนึ่งที่จะสื่อสำเนียง ความเป็นเอกลักษณ์ของบทเพลงกันตรึมได้ดี ถ้าเอาเครื่องดนตรีชนิดอื่น เช่น กีตาร์ แอคโซโฟน หรือพิณ ก็สามารถที่จะกระทำได้ ซึ่งจะสื่อและบ่งบอกถึงความเป็นกันตรึมของชาวสุรินทร์ และอีสานได้ได้ในแง่ทำนองเพลงเท่านั้น แต่จะไม่ได้ถึงอารมณ์เพลง และสำเนียงของบทเพลงต่าง ๆ เหมือนกับดนตรีพื้นบ้าน ขอ หรือปี่อ้อ บรรเลง รวมทั้งเครื่องดนตรี เป็นการหาวัสดุอุปกรณ์ ที่มีในท้องถิ่น มาประดิษฐ์เป็นเครื่องดนตรี มีการหาวัสดุอื่นมาทดแทนวัสดุที่หายาก เช่น ใช้ผ้าเทโทลอนทาสีน้ำมันแทนหนังตะกวด

4. คำร้องของบทเพลงกันตรึมบ่งบอกให้เห็นถึง วัฒนธรรม และสภาพชีวิต ความเป็นอยู่ของบรรพบุรุษชาวอีสานได้

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านกันตรึมประกอบการแสดงครั้งนี้ ทำให้ผู้วิจัยได้พบแนวทางที่จะศึกษาต่อไป และปรับปรุงแก้ไขดังนี้ คือ

1. ศึกษาบทเพลงกันตรึมประเภทอื่นๆ
2. ศึกษาวิเคราะห์บทเพลงกันตรึมของชาวอีสานใต้ เพื่อบันทึกเป็นโน้ตสากลไว้เป็นข้อมูล และเป็นประโยชน์ ต่อผู้สนใจศึกษาต่อไป
3. ศึกษาดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้ในส่วนของมานุษยวิทยาในหัวข้ออื่น ๆ
4. เสนอให้หน่วยงานภาครัฐเห็นความสำคัญต่อดนตรีพื้นบ้าน เพื่อส่งเสริมอนุรักษ์ต่อไป

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

- ✓ เกียรติ สนิทฉัตร เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, พรรณราย คำโสภา เป็นผู้สัมภาษณ์, ณ บ้านดงมัน อำเภอมือง จังหวัดสุรินทร์ เมื่อวันที่ 30 กันยายน พ.ศ. 2540.
- กาญจนา อินทรสุณานนท์. (2526). การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนเรื่องเพลงพื้นบ้าน ภาคกลาง ในระดับปริญญาตรี โดยใช้บทเรียนโมดูลกับการสอนปกติ. วิทยานิพนธ์ กศ.ม. กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร. ถ่ายเอกสาร.
- ✓ เครือจิต ศรีบุญนาถ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, พรรณราย คำโสภา เป็นผู้สัมภาษณ์, ณ สถาบัน ราชภัฏสุรินทร์ อำเภอมือง จังหวัดสุรินทร์ เมื่อวันที่ 19 ตุลาคม พ.ศ. 2541.
- _____. (2534). การฟ้อนรำของชาวไทยเขมร ในอำเภอมือง จังหวัดสุรินทร์. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. ถ่ายเอกสาร.
- ✓ โฆษิต ดิสม เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, พรรณราย คำโสภา เป็นผู้สัมภาษณ์, ณ บ้านดงมัน อำเภอมือง จังหวัดสุรินทร์ เมื่อวันที่ 25 เมษายน พ.ศ. 2540.
- จรินทร์ เทพสงเคราะห์. (2540). การศึกษาบทเพลงดนตรีกาหลอในจังหวัดสงขลา. วิทยานิพนธ์ กศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร. ถ่ายเอกสาร.
- จารุวรรณ ธรรมวัตร. (2530). คติชาวบ้าน. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.
- เจริญชัย ชนไฟโรจน์. (2526). ดนตรีพื้นบ้านอีสาน. เอกสารประกอบการสอน ภาควิชา ดุริยางคศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม.
- เฉลิมชัย จารุวัตร. (2514). สัมมนาว่าด้วยการเดินทางและท่องเที่ยวภาคอีสาน. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์บำรุงนุกุลกิจ.
- เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2538). “วิธีการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน,” ใน ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 26. หน้า 87-96. เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.
- _____. (2530). สังคตินิยมว่าด้วยดนตรีไทย. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- ชวลา จินดาผ่อง. (2538). การศึกษาลิเก้ป่าในจังหวัดตรัง. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. สงขลา : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ภาคใต้. ถ่ายเอกสาร.
- ชิน ศรีสวัสดิ์. (2528-2529). การเลี้ยงช้างของชาวไทย-กูย(ส่วย) ในจังหวัดสุรินทร์. กรุงเทพฯ : โครงการสนับสนุนการวิจัยทางวัฒนธรรม มูลนิธิเจมส์เฮด ดับเบิลยู ทอมสัน.
- ณรงค์ชัย ปฏิภรชต์. (2534). การวิเคราะห์ทาง้องเพลงสาธุการ. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยมหิดล. ถ่ายเอกสาร.

- ดำเนียร เลขะกุล. (2505). “สุรินทร์-เมืองขอมโบราณ,” อ.ส.ท. 3 : 30-34 , 41-44 ;
พฤศจิกายน 2505.
- ดุษฎี ชุมสาย, ม.ล. (2516). *วรรณกรรมพินิจเชิงจิตวิทยา*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ไทยวัฒนา-
พานิช.
- ✓ ธงชัย สามสี เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, พรรณราย คำโสภา เป็นผู้สัมภาษณ์, ณ บ้านดงมัน อำเภอ
เมือง จังหวัดสุรินทร์ เมื่อวันที่ 25 เมษายน พ.ศ. 2540.
- ธนายุทธ มณีช่วง. (2537). *การศึกษาการเล่น “โดะครีม” ในจังหวัดสงขลา*. วิทยานิพนธ์
ศศ.ม. สงขลา : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ภาคใต้. ถ่ายเอกสาร.
- นภดล พูนสวัสดิ์. (2530). *รายงานการวิจัยเรื่อง มาตราเสียงของปี่อ้อ ในจังหวัดสุรินทร์*.
วิทยาลัยครูสุรินทร์. ถ่ายเอกสาร.
- นิคม วงเวียน. (2526). *วัฒนธรรมส่วย(กูย) ด้านความเชื่อในจังหวัดสุรินทร์*. สุรินทร์ : โครงการ
วิจัยของศูนย์วัฒนธรรมวิทยาลัยครูสุรินทร์ ร่วมกับหน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู
กระทรวงศึกษาธิการ.
- ประเวช กุมท. (ม.ป.ป.). “เพลงฉ่อย,” ใน *ดนตรีไทยปริทัศน์*. ครั้งที่ 4. หน้า 83 - 85.
- ปราโมทย์ ทัศนาศูวรรณ. (2525). *อีสานเล่ม 3*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.
- ✓ ปิ่น ดิสม เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, พรรณราย คำโสภา เป็นผู้สัมภาษณ์, ณ บ้านดงมัน
อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์ เมื่อวันที่ 30 กันยายน 2540.
- _____. *บันทึกเพลงพื้นเมืองและการละเล่นพื้นเมือง*. สุรินทร์ : หมู่บ้านดงมัน ตำบลคอโค
อำเภอเมือง (บันทึกส่วนตัว).
- ปิ๊ป คงลายทอง. (2538). *เพลงปี่ฉลุ : การวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยาและภาพสะท้อนแห่ง
ความงาม*. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยมหิดล. ถ่ายเอกสาร.
- พจนารถ แสงประดับ. (2538). *การศึกษาชีวิตประวัติและผลงานวรรณกรรมเพลงบอกของสร้อย
เสียงเสนาะ*. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. สงขลา : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ภาคใต้.
ถ่ายเอกสาร.
- ✓ พูน สามสี เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, พรรณราย คำโสภา เป็นผู้สัมภาษณ์, ณ บ้านดงมัน อำเภอเมือง
จังหวัดสุรินทร์ เมื่อวันที่ 25 เมษายน พ.ศ. 2541.
- ไพฑูรย์ มีกุล. (2531). *บทความทางวิชาการ อีสานศึกษา*. มหาสารคาม : คณะสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.
- ภราดร (นามแฝง). (2510). “ภาษาและวัฒนธรรมที่เป็นลักษณะพิเศษของจังหวัดสุรินทร์.”
วัฒนธรรมไทย. 6 (12) : 35-53 ; กุมภาพันธ์ 2510.

- ภูมิจิต เรืองเดช. (2529). กัณฑ์เพลงพื้นบ้านอีสานใต้. บุรีรัมย์ : เรวดีการพิมพ์.
- มานพ วิสุทธิแพทย์. (2533). ดนตรีไทยวิเคราะห์. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2531). พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน.
- เรณู โกศินานนท์. (2537). การแสดงพื้นบ้านในประเทศไทย. กรุงเทพมหานคร : ไทยวัฒนาพานิช.
- วิทยาลัยครูสุรินทร์. (2529). “การละเล่นพื้นเมืองจังหวัดสุรินทร์,” ใน การละเล่นพื้นบ้านศูนย์สังคีตศิลป์ (พ.ศ. 2522 - 2524). หน้า 196 - 199. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์.
- ศุภกร มรกต. (2535). การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและความคงอยู่ของการเรียนรู้ไต่สากลเบื้องต้นของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ที่เรียนด้วยเพลงพื้นบ้านอีสานใต้กับเพลงไทยสมัยนิยม. วิทยานิพนธ์ ค.ม. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. ถ่ายเอกสาร.
- ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสุรินทร์. (2528). การละเล่นพื้นบ้าน เรือมอันเร เรือมกันตรึม. สุรินทร์ : สหวิทยาลัยอีสานใต้.
- ศิวพร ฐิตะฐาน. (2535). “เพลงและการละเล่นพื้นบ้าน,” ใน เอกสารการสอนชุดวิชาไทยศึกษา : อารยธรรม. สาขาวิชาศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.
- ศิลปชัย กงตาล. (2537). เอกสารประกอบการสอนรายวิชา 2060201 (สังคีตนิยม). นครปฐม : สถาบันราชภัฏนครปฐม.
- สงบ บุญคล้าย. (2522). การละเล่นพื้นบ้านกันตรึม สมบัติอีสานใต้. บุรีรัมย์ : วิทยาลัยครูบุรีรัมย์.
- สัจด์ ภูเขาทอง. (2532). “สภาวะดนตรีทางภาคใต้ของไทย,” ใน ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 21. หน้า 1-159. สงขลา : มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์.
- สมจิตร กัลยาศิริ. (2524). การวิเคราะห์เพลงพื้นเมืองและการละเล่นพื้นเมืองของจังหวัดสุรินทร์. วิทยานิพนธ์ ค.ม. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. ถ่ายเอกสาร.
- _____. (2526). “เพลงพื้นบ้านและการละเล่นพื้นเมืองของชาวจังหวัดสุรินทร์,” ใน เพลงพื้นเมืองและการละเล่นพื้นเมืองของจังหวัดสุรินทร์. 1 (1) 208 - 313, 18 - 21 ; มกราคม 2526.
- สาคร พรหมนิ. (2538). วิเคราะห์วัฒนธรรมที่ปรากฏในเพลงกล่อมเด็ก อำเภอบางพลึง จังหวัดนครศรีธรรมราช. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. สงขลา : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ภาคใต้. ถ่ายเอกสาร.

สุกัญญา สุจนายา. (2525). เพลงปฎิพากย์ : บทเพลงแห่งปฎิญาของชาวบ้านไทย. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

สุริวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (2524). ดนตรีพื้นเมืองภาคใต้. สงขลา : สถาบันทักษิณคดีศึกษา
_____. (2525). “การละเล่นพื้นบ้าน,” ใน ชีวิตและผู้คน 200 ปี กรุงรัตนโกสินทร์. หน้า 158-167. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์พิธการพิมพ์.

สุมาลย์ เรืองเดช. (2518). เพลงพื้นเมืองจากพนมทวน. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

✓ สุริยา ดีสม เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, พรรณราย คำโสภา เป็นผู้สัมภาษณ์, ณ บ้านดงมัน อำเภอมือเมือง จังหวัดสุรินทร์ เมื่อวันที่ 30 กันยายน พ.ศ. 2540.

อนุমানราชธน, พระยา.(2515).ชาติ ศาสนา และวัฒนธรรม. โดย เสฐียรโกเศศ (นามแฝง). กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์บรรณาการ.

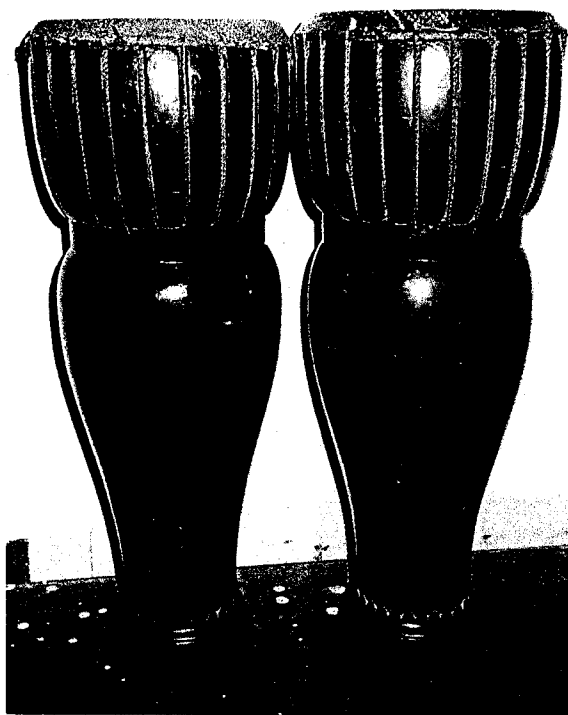
อนรรฆ จรรย์ยานนท์. (2537). เค้าน์เตอร์พ้อยท์. กรุงเทพฯ : โอ. เอส. พริ้นติ้งเฮ้าส์.

อรรณ บรจศิลป์ และคณะ. (2534). ความคิดและภูมิปัญญาไทยชุด “ดุริยางคศิลป์”. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

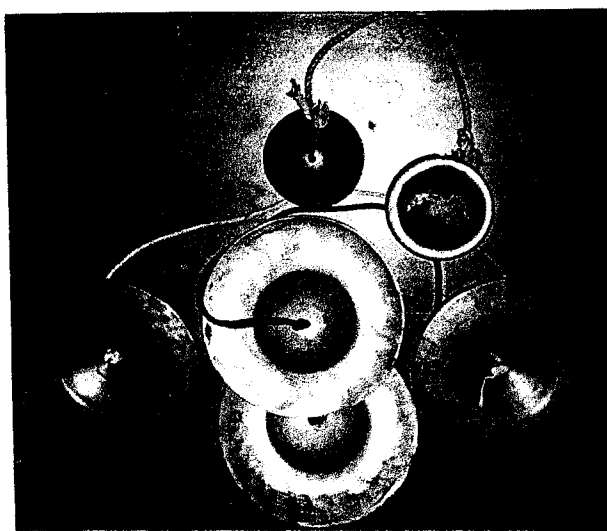
อังคณา ใจเข็ม. (2538). การวิเคราะห์ดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือ. ปริญญาโท กศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร. ถ่ายเอกสาร.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก
ภาพประกอบ

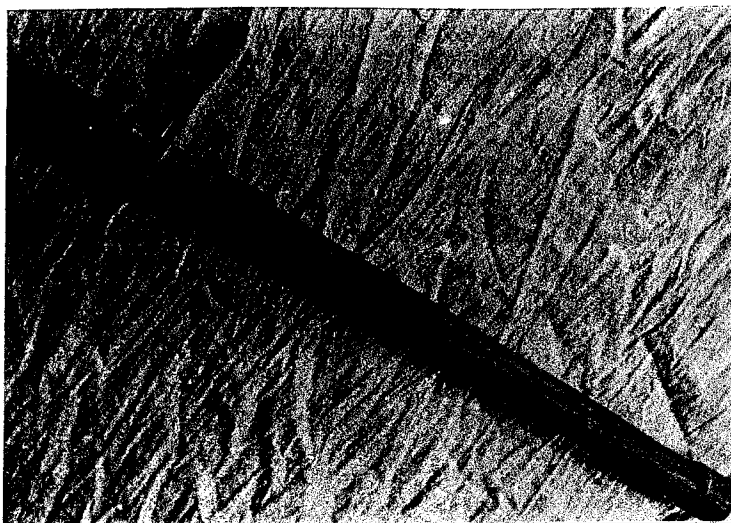


กลองกันตรึม (สกาล)

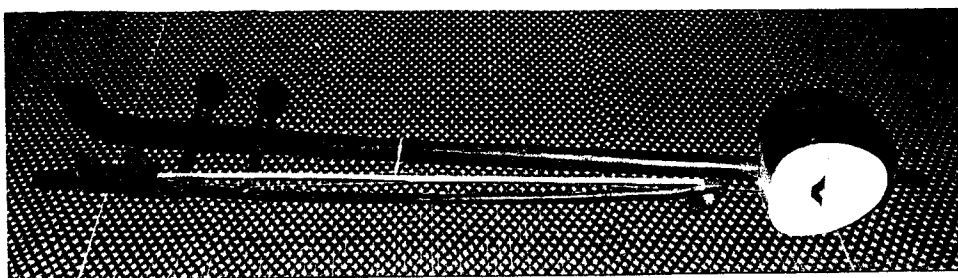


ฉิ่ง, ฉาบ

ภาพประกอบ 1 เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในวงกันตรึม ประเภทกำกับจังหวะ

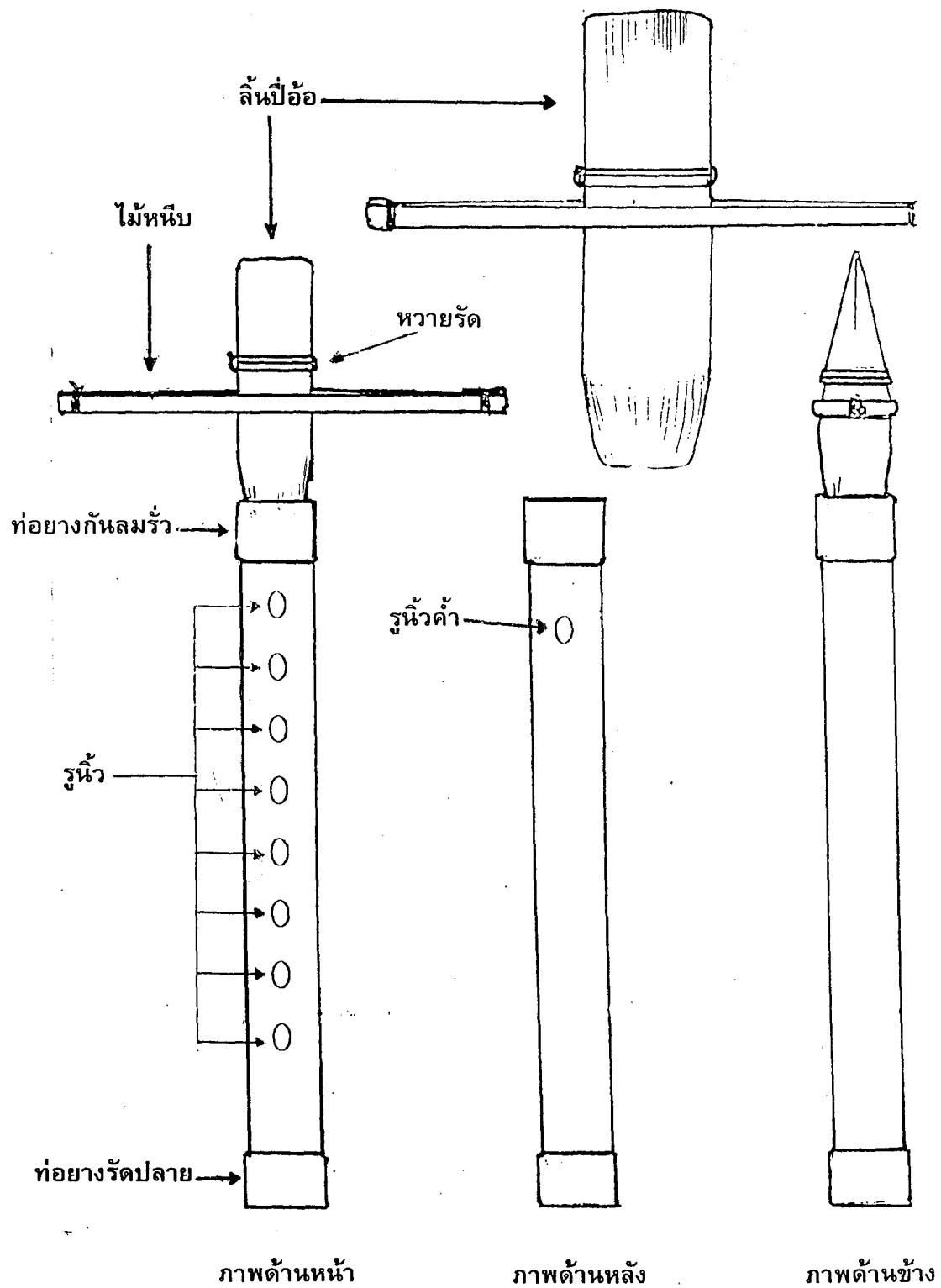


ป้อ



ขอกันตริ้ม (ดรว)

ภาพประกอบ 2 เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในวงกันตริ้ม ประเภททำนอง



ภาพประกอบ 3 แสดงส่วนต่าง ๆ ของปี่อ้อ



วงกันตรึมบรรเลงตามงานชาวบ้านทั่ว ๆ ไป



วงกันตรึมที่บรรเลงสำหรับต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง และงานพิธีการทั่ว ๆ ไป

ภาพประกอบ 4 แสดงลักษณะการบรรเลงรวมวงกันตรึม

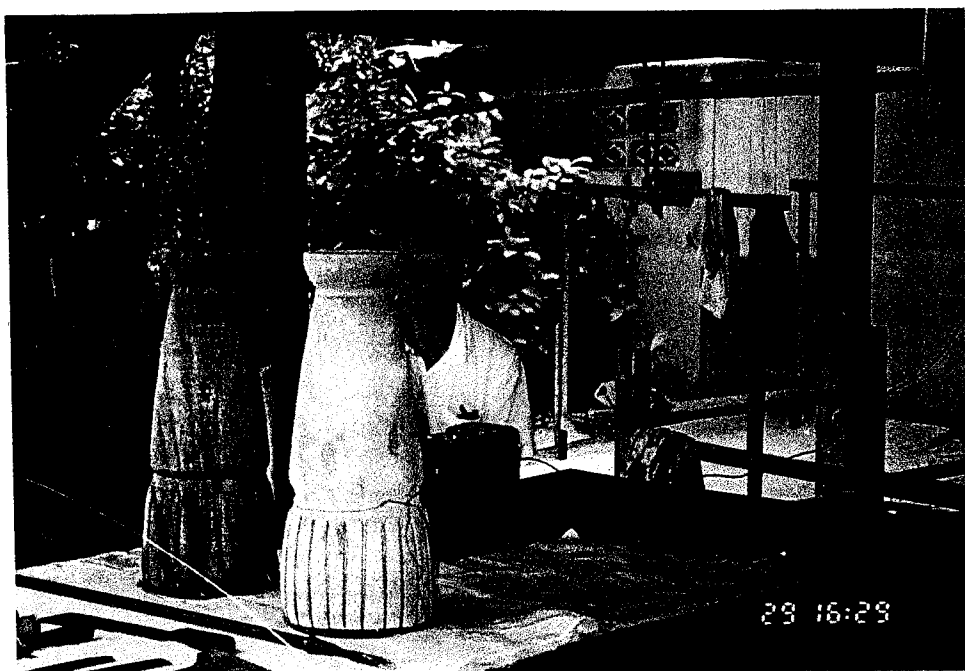


ครูสุริยา ดีสม ผู้เล่นซอ (ตรัว) ของวงกันตรึมคณะบ้านดงมัน

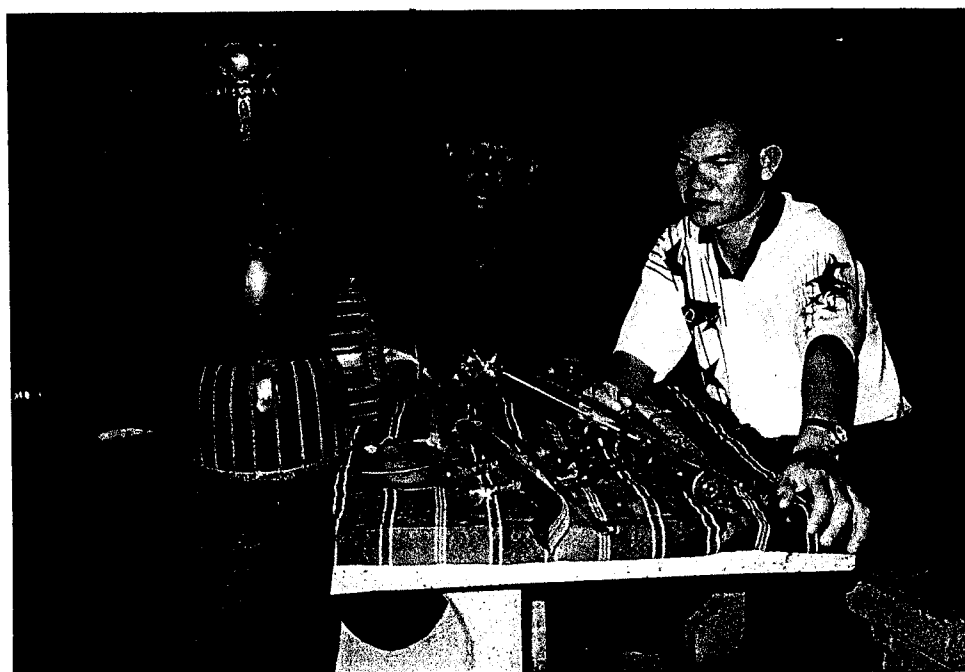


ครูเกียรติ สนิทจักร ผู้เป่าปี่อ้อ ของวงกันตรึมคณะบ้านดงมัน

ภาพประกอบ 5 สาธิต อธิบายลักษณะทั่วไปของเครื่องดนตรี



ครูวิ ช่อมทอง ผู้ประดิษฐ์และบรรเลงกลอง



อาจารย์ ธงชัย สามสี อธิบายลักษณะทั่วไปของเครื่องดนตรี กันตรึม

ภาพประกอบ 6 สาธิต อธิบายลักษณะทั่วไปของเครื่องดนตรี



สำรวม ตีสม (น้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์) คนนั่งกลางแถวหน้า นักร้อง



อาจารย์ ธงชัย สามสี คนถือขอ

ภาพประกอบ 7 แสดงลักษณะการแต่งกายของนักร้อง นักดนตรี นักแสดง กัณฑ์ริม



การแสดงเรี๊มอันเร

ภาพประกอบ 8 การแสดงเรี๊มต่าง ๆ



การสาธิตทำรำและการแสดง เริ่มมกโนบติงตอง

ภาพประกอบ 9 การแสดงเริ่มต่าง ๆ



ท่ารำ และลักษณะการแต่งกายของเรียมกันตรึม



ครูเกียรติ สนิทฉัตร และครูสุริยา ตีสมน กำลังทอเสียงซอเข้ากับปี่อ้อ

ภาพประกอบ 10 การแสดงเรียมต่าง ๆ และการสาธิตวิธีทอเสียงซอเข้ากับปี่อ้อ

ภาคผนวก ข

รายชื่อวิทยากรผู้ให้ข้อมูล

รายชื่อวิทยากรผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้านกันตรึม

1. วิทยากรผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา

- ✓ 1.1 นายปิ่น ดีสม อายุ 80 ปี (ปัจจุบันเสียชีวิตแล้ว) บ้านเลขที่ 45 บ้านดงมัน ตำบลคอโค อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์ เป็นศิลปินพื้นบ้านดีเด่นประจำปี พ.ศ. 2530 มีความสามารถทางด้านดนตรีพื้นบ้าน และการละเล่นพื้นบ้านของจังหวัดสุรินทร์
- 1.2 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ เครือจิต ศรีบุญนาถ บ้านพักอาจารย์ สถาบันราชภัฏสุรินทร์ ตำบลนอกเมือง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
- 1.3 อาจารย์ ธงชัย สามสี บ้านดงมัน ตำบลคอโค อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
- 1.4 อาจารย์ อิศราพร จันทรทอง บ้านพักอาจารย์ สถาบันราชภัฏสุรินทร์ ตำบลนอกเมือง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
- 1.5 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ นพดล พูลสวัสดิ์ สถาบันราชภัฏสุรินทร์ ตำบลนอกเมือง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
- 1.6 ดร. อัจฉรา ภาณุรัตน์ สถาบันราชภัฏสุรินทร์ ตำบลนอกเมือง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
- 1.7 นางผ่องศรี ทองหล่อ ข้าราชการบำนาญ อายุ 73 ปี บ้านเลขที่ 106 ถนนสุริยะราช ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
- 1.8 นางแก่นจันทร์ นามวัฒน์ ข้าราชการบำนาญ อายุ 62 ปี บ้านเลขที่ 220 ถนนกรุงศรีนอก ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
- 1.9 นางสุจินต์ ทองหล่อ ข้าราชการบำนาญ อายุ 62 ปี บ้านเลขที่ 4 ถนนกิจ-ประชา 1 ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์

2. วิทยากรผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับ การแต่งกาย

- 2.1 อาจารย์ อิศราพร จันทรทอง บ้านพักอาจารย์ สถาบันราชภัฏสุรินทร์ ตำบลนอกเมือง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
- 2.2 ดร. อัจฉรา ภาณุรัตน์ สถาบันราชภัฏสุรินทร์ ตำบลนอกเมือง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
- 2.3 นางผ่องศรี ทองหล่อ ข้าราชการบำนาญ อายุ 73 ปี บ้านเลขที่ 106 ถนนสุริยะราช ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
- 2.4 นางแก่นจันทร์ นามวัฒน์ ข้าราชการบำนาญ อายุ 62 ปี บ้านเลขที่ 220 ถนนกรุงศรีนอก ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
- 2.5 นางสุจินต์ ทองหล่อ ข้าราชการบำนาญ อายุ 62 ปี บ้านเลขที่ 4 ถนนกิจ-ประชา 1 ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
- 2.6 อาจารย์ ธงชัย สามสี บ้านดงมัน ตำบลคอโค อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์

3. วิทยากรผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับ โอกาสและวิธีการแสดง

- ✓ 3.1 นายพูน สามสี บ้านดงมัน ตำบลคอโค อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
- ✓ 3.2 นายโฆษิต ดีสม บ้านดงมัน ตำบลคอโค อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
- ✓ 3.3 นายสุรียา ดีสม บ้านดงมัน ตำบลคอโค อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
- ✓ 3.4 นายเกียรติ สนิทฉัตร บ้านดงมัน ตำบลคอโค อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
- 3.5 อาจารย์ ธงชัย สามสี บ้านดงมัน ตำบลคอโค อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
- 3.6 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ เครือจิต ศรีบุญนาถ บ้านพักอาจารย์ สถาบันราชภัฏสุรินทร์ ตำบลนอกเมือง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
- 3.7 นางผ่องศรี ทองหล่อ ข้าราชการบำนาญ อายุ 73 ปี บ้านเลขที่ 106 ถนนสุริยะราช ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
- 3.8 นางแก่นจันทร์ นามวัฒน์ ข้าราชการบำนาญ อายุ 62 ปี บ้านเลขที่ 220 ถนนกรุงศรีนอก ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์

4. วิทยากรผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับดนตรีและบทเพลงประกอบการแสดง

- 4.1 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ นพดล พูลสวัสดิ์ สถาบันราชภัฏสุรินทร์ ตำบลนอกเมือง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
- 4.2 สำรวม ดีสม บ้านดงมัน ตำบลคอโค อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
- 4.3 นายพูน สามสี บ้านดงมัน ตำบลคอโค อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
- ✓ 4.4 นายโฆษิต ดีสม บ้านดงมัน ตำบลคอโค อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
- ✓ 4.5 นายสุรียา ดีสม บ้านดงมัน ตำบลคอโค อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
- ✓ 4.6 นายเกียรติ สนิทฉัตร บ้านดงมัน ตำบลคอโค อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
- 4.7 นายริ ช่อมทอง บ้านดงมัน ตำบลคอโค อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
- 4.8 อาจารย์ ธงชัย สามสี บ้านดงมัน ตำบลคอโค อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์
- 4.9 นายโบราณ จันทรกลิ่น บ้านเลขที่ 75/2 บ้านดงมัน ตำบลคอโค อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	ชื่อ นายพรรณราย คำโสภา
วันเดือนปีเกิด	เกิดวันอังคาร ที่ 11 มกราคม พุทธศักราช 2509
สถานที่เกิด	อำเภอกันทรารมย์ จังหวัดศรีสะเกษ
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 186/25 ถนนสุรินทร์-ปราสาท ตำบลนอกเมือง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์ 32000
ตำแหน่งหน้าที่การงานในปัจจุบัน	อาจารย์ 1 ระดับ 5
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	สถาบันราชภัฏสุรินทร์ ตำบลนอกเมือง อำเภอเมือง จังหวัด สุรินทร์
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2519	ชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนบ้านลือชัย จังหวัดศรีสะเกษ
พ.ศ. 2522	ชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนกันทรารมย์วิทยาคม จังหวัด ศรีสะเกษ
พ.ศ. 2525	ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนกันทรารมย์ จังหวัดศรีสะเกษ
พ.ศ. 2528	ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนกันทรารมย์ จังหวัดศรีสะเกษ
พ.ศ. 2530	อ.ศศ. (ดนตรีสากล) สถาบันราชภัฏสุรินทร์
พ.ศ. 2532	ค.บ. (ดนตรีศึกษา) สถาบันราชภัฏสุรินทร์
พ.ศ. 2542	ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร