

การศึกษาดนตรีร้องเง้ง คณะบุหลันตानी ตำบलयามู อ่าเภอยะหริง จังหวัดปัตตานี

ปริญญาานิพนธ์
ของ
เกศแก้ว บุญรัตน์ง

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

ตุลาคม 2553

การศึกษาดนตรีร้องเง้ง คณะบุหลันตานี้ ตำบลยามู อําเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี

ปริญญาานิพนธ์
ของ
เกศแก้ว บุญรัตน์

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

ตุลาคม 2553

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

การศึกษาดนตรีร้องเงิง คณะบุหลันตานี ตำบลยามู อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี

บทคัดย่อ
ของ
เกศแก้ว บุญรัตน์

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
ตุลาคม 2553

เกศแก้ว บุญรัตน์. (2545). การศึกษาดนตรีร้องเงืง คณะบุหลันตานี ตำบลยามู อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี. ปรินญาณิพนธ์ ศป.ม (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม: รองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา อินทรสุนานนท์, รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์.

ปรินญาณิพนธ์เล่มนี้มีจุดมุ่งหมายในการศึกษา 1. เพื่อศึกษาองค์ประกอบทางวัฒนธรรม ดนตรีร้องเงืง คณะบุหลันตานี ตำบลยามู อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี 2. เพื่อศึกษาบทเพลงร้องเงืง คณะบุหลันตานี ตำบลยามู อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี ทั้งหมด 8 บทเพลง คือ 1. เพลงจงอินัย จังหะโยเก็ต 2. เพลงยังมานาซาตุ จังหะรุมบ้า 3. เพลงอัมปะเมอนารี จังหะคองซง 4. เพลงอินังตุ ยงปูโย๊ะ จังหะอินัง 5. เพลงเมาะอินังบารู จังหะบาโย 6. เพลงซำเป็งปาลีบัง จังหะซำเป็ง 7. เพลง เบอดีนังซายัง จังหะมัสรี และ 8. เพลงตุงยงปูโย๊ะ จังหะฮัสลี 3. เพื่อบันทึกบทเพลงร้องเงืงเป็นโน้ตสากล

จากการศึกษาพบว่า ร้องเงืง เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่มีประวัติและพัฒนาการอย่างช้านาน มีการผสมผสานทางด้านวัฒนธรรมระหว่างวัฒนธรรมตะวันออกและวัฒนธรรมตะวันตก ซึ่งเห็นได้จากเครื่องดนตรี บทเพลง และทำเต้ร้องเงืง ได้รับความนิยมเล่นกันมากขึ้นและแพร่กระจายเข้าสู่ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ และมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการการแสดงให้เข้ากับวิถีชีวิตและวัฒนธรรมความเป็นอยู่ของชาวบ้านบริเวณนั้น โดยบริเวณ จังหวัดปัตตานี ยังคงรักษาเอกลักษณ์ร้องเงืงอันสวยงามดังอดีตได้เป็นอย่างดี

ผลการวิเคราะห์บทเพลง จำนวน 8 บทเพลง ใน 8 จังหะ พบว่ามีทั้งเพลงเร็วและเพลงช้า โดยเพลงเร็วบรรเลงด้วยจังหะโยเก็ต จังหะรุมบ้า จังหะคองซงและจังหะอินัง ส่วนเพลงช้าบรรเลงด้วยจังหะบาโย จังหะซำเป็ง จังหะมัสรี และจังหะฮัสรี รูปแบบฟอร์มเพลงนั้นไม่แน่นอน บางเพลงมีท่อนนำ ท่อนทำนอง และท่อนสรุ่บ บางเพลงมีเพียงท่อนนำและท่อนทำนอง แต่ละท่อนเพลงมีความยาวไม่มากนัก โดยมักนำท่อนนำ และท่อนสรุ่บมาเป็นส่วนสำคัญของทำนองหลัก และสร้างความยาวด้วยการบรรเลงซ้ำไปมา ลักษณะเด่นของบทเพลงร้องเงืงคือ มีลักษณะแบบซ้ำทำนอง และมีลักษณะการเคลื่อนไหวของทำนองแบบขึ้นและลงไล่เรียงเสียง

A STUDY OF RONG - NGENG MUSIC OF BULANTANI MUSIC GROUP
YAMU SUBDISTRICT, YARING DISTRICT, PATTANI PROVINCE

AN ABSTRACT

BY

KETKAEW BUNRATNANG

Presented in Partial Fulfillment of Requirements for the
Master of Fine Arts Degree in Ethnomusicology
At Srinakharinwirot University

October 2010

Ketkaew Bunratnang. *A Study Rong - Ngeng Music, Bulantani Music Group, Yamu Sub-district, Yaring District, Pattani Province*. Master Thesis (Ethnomusicology).

Bangkok: Graduate School, Srinakarinwirote University. Advisor: Associate Professor Dr. Kanchana Intarasunanont, Associate Professor Dr. Manop Wisutpat

This thesis aimed at studying 1. Music culture elements of Rong Ngeng Music, Bulantani, Yamu Sub-district, Yaring District, Pattani Province, 2. The song of Rong Ngeng Music, Bulantani, Yamu Sub-district, Yaring District, Pattani Province for 8 songs that are 1. Jong Inai with the rhythm of Yoket, 2. Yang Mana Satoo with the rhythm of Rumba, 3. Ampa Mernari with the rhythm of Kong Chong, 4. Inang Too Yong Pooyo with the rhythm of Inang, 5. Mao Inang Baroo with the rhythm of Bayo, 6. Sampeng Pali Bang with the rhythm of Sampeng, 7. Berdi Sayang with the rhythm of Massari, and 8. Tooyong Pooyo, with the rhythm of Hasli; 3. To record Rong Ngeng Music as universal note.

According to the study, it was found that Rong Ngeng is local show with long history and development, with the mixture of culture between eastern culture and western culture; this can be seen from music instrument, song, and dances. Rong Ngeng becomes more popular and spread into 3 Southern borderline provinces and there has been improvement of show form to be consistent with way of life and culture of living of villagers around there. In Pattani provinces, the Rong Ngeng unique is maintained beautifully as in the past.

According to the analysis of 8 music, 8 rhythms, it was found that there are both fast and slow music; the fast music is played by Yoket rhythm, Rumba, Kongchong, and Inang rhythm; and the slow music is played by Bayo rhythm, Sampeng rhythm, Massari rhythm. The form of music is uncertain; some music has leading part, melody part, and conclusion part. Some music has only leading part and melody part. Each part of music is not too long. The leading part and conclusion part are often used as the main theme of main melody, and create length by playing back. The dominant characteristics of Rong Ngeng Music are that it repeats melody, and there is the movement up and down in steps of melody.

ปริญญาานิพนธ์

เรื่อง

การศึกษาดนตรีร้องเงิง คณะบุหลันตานี ตำบลยามู อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี

ของ

เกศแก้ว บุญรัตน์

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร. สมชาย สันติวัฒนกุล)

วันที่.....เดือน ตุลาคม พ.ศ. 2553

คณะกรรมการควบคุมปริญญาานิพนธ์

คณะกรรมการสอบปากเปล่า

.....ประธาน

.....ประธาน

(รองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา อินทรสุนานนท์)

(ดร.ชนิดา ตั้งเดชะหิรัญ)

.....กรรมการ

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์)

(รองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา อินทรสุนานนท์)

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์)

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญาโทฉบับนี้ล่วงไปได้ ด้วยความช่วยเหลือจากผู้มีพระคุณหลายท่าน ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา อินทรสุนานนท์ ปรธานที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ ดร.ชนิดา ตังเดชะหิรัญ รองศาสตราจารย์ ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์ กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ที่ได้ให้คำปรึกษา คำแนะนำ ช่วยแก้ไขข้อบกพร่องต่างๆ และช่วยทำให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้มีความสมบูรณ์มากขึ้น ตลอดจนอาจารย์ในภาควิชาดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒทุกท่านที่ได้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้แก่ผู้วิจัย

ขอกราบขอบพระคุณ นายเชิง อาบุน นายสารสิทธิ์ นิลชัยศรี ที่ให้ความอนุเคราะห์ข้อมูลระหว่างการเก็บข้อมูลภาคสนาม ขอขอบคุณในน้ำใจไมตรีชาวคณะบุหลันตานีทุกท่านที่ได้ให้ข้อมูลอันเป็นสาระสำคัญยิ่งแก่ผู้วิจัย จนบังเกิดเป็นปริญญาโทฉบับนี้ขึ้นมาได้

ขอขอบคุณคณะอาจารย์ในภาควิชาศิลปกรรมทุกท่านและเพื่อนที่มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์วิทยาเขตปัตตานีทุกๆ คนที่ได้ให้กำลังใจในการปฏิบัติงาน ขอขอบคุณ นายบุญญฤทธิ์ ปิติเจริญกิจ นางสาวนุชจรี สุกใส ที่ให้ความช่วยเหลือทุกๆ ด้าน

เหนือสิ่งอื่นใดผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณบุพการี ขอมอบเป็นกตัญญูทวดที่ต่อคุณแม่ ประคอง บุญรัตน์ และคุณพ่อสุภาพ บุญรัตน์ ที่รักเคารพเหนือสิ่งอื่นใด ทำให้ผู้วิจัยเกิดสติปัญญาจนประสบความสำเร็จในครั้งนี้

เกษแก้ว บุญรัตน์

สารบัญ

บทที่	หน้า
1 บทนำ.....	1
ภูมิหลัง.....	1
ความสำคัญของการวิจัย.....	4
ขอบเขตของการวิจัย.....	5
คำนิยามศัพท์เฉพาะ.....	5
กรอบแนวคิดในการวิจัย.....	7
2 เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	8
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	18
3 วิธีดำเนินการวิจัย.....	20
ขั้นรวบรวมข้อมูล.....	20
ขั้นศึกษาข้อมูล.....	21
ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล.....	21
ขั้นสรุป.....	22
4 การศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล.....	23
ศึกษาองค์ประกอบทางวัฒนธรรมดนตรีร้องเงิง.....	23
ประวัติความเป็นมาของร้องเงิง.....	24
ประวัติและผลงานของคณะบุหลันตานี.....	24
ประวัตินักดนตรีร้องเงิงคณะบุหลันตานี.....	27
เครื่องดนตรีประกอบการแสดงร้องเงิง.....	33
เครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงร้องเงิง.....	41
ศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีที่ใช้ในการแสดงดนตรีร้องเงิง.....	43
เพลงจังหวัง.....	44
เพลงยังมานาซาตู.....	59
เพลงอัมปะเมอนารี.....	94

สารบัญ(ต่อ)

บทที่	หน้า
4 (ต่อ)	
เพลงอินังตุงงปูโย๊ะ	109
เพลงเมาะอินังบารู.....	128
เพลงชำเบ็งปาลีบัง.....	140
เพลงเบอดีนั่งชายัง.....	172
เพลงตุงงปูโย๊ะ	192
5 สรุป อภิปรายและ ข้อเสนอแนะ.....	239
ความมุ่งหมายของการวิจัย.....	239
ความสำคัญของการวิจัย.....	239
ขอบเขตของการวิจัย.....	239
วิธีดำเนินการวิจัย.....	240
อภิปรายผล.....	244
ข้อเสนอแนะ	245
บรรณานุกรม.....	246
ภาคผนวก.....	249
ประวัติย่อผู้วิจัย.....	367

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

ภาคใต้ของประเทศไทยเป็นดินแดนที่มีอารยธรรมเก่าแก่ ในอดีตภาคใต้เป็นดินแดนที่ใช้เป็นเส้นทางการค้าขายของชนชาติต่างๆ เช่น จีน อินเดีย โปรตุเกส สเปน และฮอลันดาชนชาติเหล่านี้ได้เข้ามาตั้งหลักแหล่งเพื่อทำการค้าตามเมืองท่าต่างๆ ความสัมพันธ์ระหว่างชนชาติเหล่านี้จึงทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม ในภาคใต้ของไทยจะมีกลุ่มชนชาติวัฒนธรรมและชาติพันธุ์อยู่รวมกันหลายกลุ่ม กลุ่มชนที่สำคัญ 2 กลุ่ม คือ กลุ่มชนที่มีวัฒนธรรมสืบเนื่องในศาสนาพุทธกับกลุ่มชนที่มีวัฒนธรรมสืบเนื่องในศาสนาอิสลาม วัฒนธรรมสองกระแสหลักในภาคใต้ คือ วัฒนธรรม ชาวไทย พุทธและวัฒนธรรมชาว ไทยมุสลิม ที่เข้ามาสู่ภาคใต้ ของไทย ทำให้เกิดลักษณะทางสังคมและวัฒนธรรม ที่เป็นเอกลักษณ์

กลุ่มชนทั้งสองวัฒนธรรมต่างก็มีวัฒนธรรมทางดนตรี ซึ่งมีความแตกต่างกันไปตามลักษณะสังคมและวัฒนธรรมของตน ทั้งในด้านเครื่องดนตรี ท่วงทำนอง ลีลาในการขับร้องและเนื้อหาของเพลง ดนตรีของทั้งสองวัฒนธรรมก็นำไปใช้ในบทบาทแตกต่างกันไป เช่น บ้างก็ใช้เพื่อความบันเทิง บ้างก็ใช้ดนตรีรักษาผู้ป่วย บ้างก็ใช้ดนตรีเพื่อก่อให้เกิดความฮึกเหิมและพลังในการต่อสู้รบ ลักษณะดนตรีในชาติเดียวกันมีความแตกต่างกันไปตามสภาพแวดล้อม ทางวัฒนธรรม ประเพณี ความรู้สึกนึกคิด และวัตถุซึ่งเป็นสื่อแสดงออกซึ่งดนตรีของชุมชนแต่ละท้องถิ่น เรียกว่าดนตรีประจำถิ่นหรือดนตรีพื้นเมือง มีบทบาทต่างๆ ตั้งแต่เพลงกล่อมเด็กไปจนถึงที่ยากขึ้น เครื่องดนตรี วงดนตรี การขับร้อง ตลอดจนการแสดง การเต้นรำต่างๆ (ปัญญา รุ่งเรือง. 2533 : 1) ในการศึกษาวัฒนธรรมท้องถิ่นนั้น นอกเหนือจากการศึกษาวัฒนธรรมแล้ว ยังมีวัฒนธรรม ด้านอื่นๆ ที่คล้ายคลึงกัน เช่น พิธีกรรมและประเพณีต่างๆ ในพิธีกรรมและประเพณีนี้ก็ประกอบไปด้วย บทเพลงพิธีกรรม และสิ่งประกอบอื่นๆ อยู่ในค่านิยมของกลุ่มนั้นๆ ซึ่งสามารถเรียนรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ คติชาวบ้าน คำประพันธ์ต่างๆ ภาษาถิ่นและเรื่องเกี่ยวกับการดำเนินชีวิตของชาวบ้านได้ (กาญจนา อินทรสุนานนท์. 2536 : 52)

การดำเนินชีวิตของชาวบ้านย่อมผูกพันอยู่กับความเชื่อ และความศรัทธาในศาสนา ชาวบ้านได้พยายามสร้างศิลปะการเล่นพื้นบ้านเพื่อสนองต่อความต้องการทางด้านจิตใจ ดังนั้นการเล่นพื้นบ้านเป็นสื่อที่สะท้อนให้เห็นถึงการดำรงชีวิตของชาวบ้าน (ปาหนัน คำฝอย. 2546: บทนำ) กิจกรรมการเล่นพื้นบ้านที่ปรากฏอยู่ที่ท้องถิ่นต่างๆ โดยมีปัจจัยในการเกิดขึ้นแตกต่างกันไป การเล่นพื้นบ้านสามารถจำแนกได้ 2 ประเด็น ดังนี้ (อมรา กล้าเจริญ. 2526: 171)

1. การละเล่นพื้นบ้านในรูปแบบของ “เพลงพื้นเมือง” เพลงพื้นเมืองหมายถึง เพลงของชาวบ้านในท้องถิ่นซึ่งแต่ละท้องถิ่น มีการประดิษฐ์แบบแผนการร้องเพลงของตนไปตามความนิยมและสำเนียงภาษาพูดที่เปลี่ยนแปลงแตกต่างกัน เพลงพื้นเมืองเล่นในงานนักขัตฤกษ์ต่างๆ เช่นงานประเพณีชักพระเป็นต้น ลักษณะเพลงพื้นบ้านเป็นเรื่องราวทำนองง่ายๆ เนื้อหาของเพลงออกมาในรูปแบบและการเกี่ยวพาราณีมีการด้นกลอนสด แยกแยะการร้องไปต่างๆ นานา เช่น
 ลักหาพานี่ ชิงขู้ ตีหมากผั่ว

2. การละเล่นพื้นบ้านในรูปแบบของ “การแสดงพื้นเมือง” การแสดงพื้นเมืองหมายถึง การแสดงในรูปแบบการรำพื้นเมืองเช่น ฟ้อนเทียน รำกลองยาว เซิ้งกระติบ มโนราห์และรองเง็งเป็นต้น ในอดีตภาคใต้ของประเทศไทยเป็นดินแดนที่มีอารยธรรมเก่าแก่และเป็นดินแดนที่เป็นเส้นทางอารยธรรมของมนุษยชาติ รวมทั้งเป็นเส้นทางการค้าขายของชนชาติต่างๆ เช่น อินเดีย อาหรับ โปรตุเกส สเปน และฮอลันดาชนชาติเหล่านี้ได้เข้ามาตั้งหลักแหล่งเพื่อทำการค้า ความสัมพันธ์ระหว่างชนชาติต่างๆ ที่ได้เข้ามาทำการค้าให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมขึ้น การแสดงรองเง็งก็เป็นผลมาจากความสัมพันธ์ทางด้านวัฒนธรรมของชนชาติเหล่านี้

รองเง็งเป็นการแสดงที่ประกอบด้วยส่วนที่สำคัญ 3 ส่วน คือ การระบำ ดนตรี และการขับร้อง ในส่วนของดนตรีรองเง็ง ลักษณะการผสมผสานของดนตรีรองเง็ง เป็นการแสดงดนตรีที่หลากหลายต่างวัฒนธรรม มีไวโอลินและแมนโดลิน ทำหน้าที่ดำเนินทำนองเป็นตัววัฒนธรรมฝรั่ง เพลงรองเง็งส่วนหนึ่งมีพื้นฐานของเพลงฝรั่งเศสสมัยเรอเนสซองส์ของRenasissance 15 -17 th) โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเดินทางของพ่อค้าชาวสเปน โปรตุเกส และฮอลันดา มารากัส ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะก็เป็นเครื่องดนตรีของชาวยุโรป รัมมะนานี้นิยมแพร่หลายในกลุ่มอาหรับส่วนซ้องเป็นเครื่องดนตรีอุซาคเนย์ (สุกรี เจริญสุข. 2538: 88) รองเง็ง เป็นการแสดงพื้นเมืองที่นิยมเล่นกันตามจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันออก และเข้ามาทางหมู่เกาะแถบชายฝั่งทะเลตะวันตกของภาคใต้ โดยเข้ามาทางชวา ลักษณะของรองเง็งในแถบทางชายฝั่งทะเลตะวันตกของภาคใต้มีชื่อเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า รองเง็งต้นหยงหรือหล่อแห้งมีลักษณะเป็นการละเล่นของชาวบ้านประเภทผสมผสานระหว่าง ทำเดินกับบทร้องเป็นเพลงปฏิพาทย์ มีการร้องโต้ตอบและมีการรำ การเข้ามาของรองเง็งทางชายฝั่งทะเลตะวันตกของภาคใต้คือแถบจังหวัด สตูล ตรัง กระบี่ พังงา และภูเก็ต โดยได้รับจากชาวมลายูหรือชาวเกาะชวาโดยตรง ส่วนรองเง็งชายฝั่งทะเลตะวันออกของภาคใต้มีลักษณะเป็นนาฏศิลป์ที่มุ่งแสดงความสวยงาม ของลีลาการเดินและดนตรีที่มีความไพเราะ ความสวยงามของท่ารำ และดนตรีเกิดจากการพัฒนารับปรุงจากศิลป์พื้นบ้านได้คิดทำรำและดนตรีผสมผสาน ในอดีตรองเง็งในจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันออกของ ภาคใต้เป็นที่นิยมตามบ้านของขุนนางหรือวังเจ้าเมือง เช่น ที่บ้านรายายะหริ่งหรือพระยาพิพิธเสนา มาตย์ฯ เจ้าเมืองยะหริ่ง สมัยก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง (พ.ศ.2439-2449) มีหญิงสาวซึ่งเป็นข้าทาส บริพารฝึก

ร้องเงี้ยวต้อนรับแขกหรือในงานรื่นเริงและงานพิธีต่างๆ เป็นประจำการที่เจ้าเมืองหรือขุนนาง ผู้ใหญ่แต่ ละเมืองนิยมการแสดงร้องเงี้ยว จึงทำให้ร้องเงี้ยวได้รับการพัฒนารูปแบบทั้งด้านการรำและบท เพลง จะ สังเกตได้ว่าร้องเงี้ยวในแถบจังหวัดปัตตานีและใกล้เคียงจะมีความสวยงามและประณีต ท่าเต้นของ นักแสดงได้รับการฝึกฝนอย่างสวยงาม ให้มีความเหมาะสมกับบ้านหรือวังของผู้เป็นเจ้าของ เมื่อบ้านเมือง การเปลี่ยนแปลงไปตามสถานการณ์การเมือง การแสดงร้องเงี้ยวในวังต่างๆ ได้หมดไป ความนิยมร้องเงี้ยว กลับมานิยมในกลุ่มชาวบ้าน โดยได้รับการแสดงมะโย่ง ซึ่งเป็นการแสดงประเภทหนึ่งของชาวมุสลิม ลักษณะการแสดงคล้ายกับโนรา มะโย่งแสดงแต่ละครั้งจะใช้เวลานานจึงมีการพักเวลาระหว่างพักจะมีการ สลับฉากด้วยการแสดงร้องเงี้ยวและมีการ ผู้เชิญชมขึ้นไปร่วมเต้นกับคณะร้องเงี้ยวด้วย ปัจจุบัน ความนิยมมะโย่งได้ลดลง การเต้นร้องเงี้ยวจึงปรับวิธีการแสดงเป็นชุดการแสดงเหมือนในปัจจุบัน (ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์. 2538 : 3-4) การแสดงร้องเงี้ยวในปัจจุบันยังได้รับความนิยมในเขต 3 จังหวัด ชายแดนภาคใต้หรือทางชายฝั่งทะเลตะวันออก และจังหวัดใกล้เคียง แม้จะเกิดเหตุการณ์ความไม่ สงบก็ยังมีกลุ่มบุคคลที่มีใจรักที่จะสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีร้องเงี้ยวต่อไป คณะดนตรีร้องเงี้ยวที่ยังคง บรรเลงดนตรีอยู่ภายในจังหวัดปัตตานี มีทั้งสิ้น 2 คณะ คือ คณะเต็นดั่งฮัสลี และคณะบุหลันตานี

คณะเต็นดั่งฮัสลี เป็นคณะดนตรีร้องเงี้ยวที่เป็นต้นแบบของคณะดนตรีร้องเงี้ยว และเป็นที่ยุ้จัก ของบุคคลทั่วไป โดยมีหัวหน้าคณะคือ นายชาเดร์ แวเต็ง นายชาเดร์ แวเต็งเป็นนักดนตรีร้องเงี้ยวที่มี ความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรีไวโอลินได้เป็นอย่างดี จึงได้รับพระราชทาน “ศิลปินแห่งชาติ” สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้านประจำปี 2536 ต่อมาในปี พ.ศ. 2545 ได้มีโครงการความร่วมมือจาก มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานีกับ ศูนย์อำนวยการบริหารจังหวัดชายแดนภาคใต้ (ศอบต.) ได้จัดทำโครงการอนุรักษ์และสืบสานวัฒนธรรมดนตรีร้องเงี้ยว โดยนายชาเดร์ แวเต็งเป็น ผู้ดำเนินการถ่ายทอดความรู้ความสามารถและประสบการณ์การบรรเลงดนตรีให้กับคนรุ่นใหม่ที่มีความ สนใจในดนตรีร้องเงี้ยว

ภายใต้การอบรมครั้งนี้ก่อให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างครูกับศิษย์ และก่อให้เกิดความสัมพันธ์ อันดีทางวัฒนธรรมของชาวไทยพุทธและชาวมุสลิมที่อยู่ร่วมกันในจังหวัดปัตตานีจึงทำให้เมื่อจบ การอบรมความสัมพันธ์อันดีระหว่างศิษย์กับครูก็ได้สานต่อก่อให้เกิดเป็น คณะบุหลันตานี นายเซ็ง อาบู รับหน้าที่เป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ความสามารถและประสบการณ์ในการ แสดงดนตรีร้องเงี้ยวให้กับคณะ นายเซ็ง อาบู เป็นสหายคนเดียวกับนายชาเดร์ แวเต็ง และได้ร่วมบรรเลงดนตรีร้องเงี้ยวกันอยู่เสมอ นายเซ็ง อาบู เป็นหนึ่งในสมาชิกของคณะบุหลันตานี เป็นบุคคลสำคัญอีกคนหนึ่งที่มีบทบาทใน ขับเคลื่อนดนตรีร้องเงี้ยวให้เกิดการพัฒนาได้อย่างต่อเนื่องทั้งทางด้านดนตรีและทางด้านกาสืบทอดทาง วัฒนธรรมดนตรี นายเซ็ง อาบู มีความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรีแมนโดลินได้เป็นอย่างดี จึง

ได้พระราชทานเข็มกลัดทองคำ จาก สมเด็จพระบรมราชินีนาถ ณ ตำหนักทักษิณราชินีเวสต์ เมื่อ พุทธศักราช 2536

คณะบุหลันตานี เป็นคณะที่ประกอบไปด้วยคนรุ่นใหม่ที่สนใจสืบสานวัฒนธรรมดนตรีร้องเงิงให้คงอยู่สืบไป ทางคณะได้มีการพัฒนาทางด้านดนตรี โดยการนำเครื่องดนตรีเข้ามาบรรเลงเพิ่มเติมจากเดิมให้เกิดอรรถรสในการฟังมากขึ้น แต่ก็ได้ละเลยความเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีร้องเงิง และได้นำบทเพลงร้องเงิงแบบต้นตำหรับทางมลายู ที่มีความน่าสนใจในเรื่องของจังหวะและทำนองมาบรรเลง โดยนักดนตรีร้องเงิงรุ่นใหม่ คณะบุหลันตานีได้ออกทำการแสดงดนตรีร้องเงิงในงานสำคัญต่างๆ ทั้งในส่วนของภาครัฐและเอกชน

จากคำอธิบายดังกล่าวจะเห็นได้ว่าดนตรีร้องเงิงเป็นดนตรีพื้นบ้านที่มีความสำคัญทั้งในด้านวัฒนธรรมและความสัมพันธ์ระหว่างชาติ เป็นการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวไทยมุสลิมในภาคใต้ สมควรอย่างยิ่งที่จะอนุรักษ์สืบสานให้คงอยู่ตลอดไป

คณะร้องเงิงที่ยังจัดแสดงอยู่ในภาคใต้มีเหลือน้อยมาก เนื่องจากสถานการณ์ความไม่สงบทาง3จังหวัดชายแดนภาคใต้ สำหรับนักดนตรีร้องเงิงที่มีบทบาทในการอนุรักษ์สืบสานวัฒนธรรมดนตรีร้องเงิงที่สำคัญคณะหนึ่งคือคณะบุหลันตานี เนื่องด้วยคณะบุหลันตานีเป็นคณะของคนรุ่นใหม่ ที่สนใจ ในการสืบทอดศิลปวัฒนธรรมการแสดงดนตรีร้องเงิงไม่ให้สูญหายจากจังหวัดปัตตานี ผู้วิจัยมีความเห็นว่าการพัฒนาและบทเพลงร้องเงิงของคณะบุหลันตานีมีความสำคัญอย่างยิ่ง ในฐานะที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรม จึงสนใจที่จะศึกษา เพื่อเป็นการบันทึกหลักฐานและการส่งเสริมดนตรีพื้นบ้าน ในฐานะที่เป็นศิลปวัฒนธรรมของชาติสืบไป

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาวัฒนธรรมดนตรีร้องเงิง คณะบุหลันตานี ตำบลยามู อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี
2. เพื่อศึกษาบทเพลงร้องเงิง คณะบุหลันตานี ตำบลยามู อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี
3. เพื่อบันทึกบทเพลงร้องเงิงเป็นโน้ตสากล

ความสำคัญของการวิจัย

การศึกษาดนตรีร้องเงิง คณะบุหลันตานี ตำบลยามู อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานีครั้งนี้จะทำให้เกิดประโยชน์ในการสะท้อนคุณค่าของบทเพลงที่มีต่อวิถีชีวิตของผู้คนในท้องถิ่น ผลการวิจัยจะ ช่วยอนุรักษ์วัฒนธรรมดนตรีร้องเงิงให้คงอยู่เพื่อเป็นรูปแบบให้ชนรุ่นหลังได้ศึกษา ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญในการวิจัยในครั้งนี้

1. ได้ทราบถึงประวัติความเป็นมาของ คณะบุหลันตานี ตำบลยามู อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี

รูปแบบเพลง (Form) หมายถึง แบบแผนของการประพันธ์เพลง ซึ่งมีโครงสร้างที่สามารถทำการศึกษาและทำความเข้าใจได้

ทำนองเพลง (Melody) หมายถึง เสียงที่ขึ้นลงหลายเสียงที่ปะติดปะต่อกันของคนตรี

กระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern) หมายถึง รูปแบบของจังหวะ

กระสวนทำนอง (Melodic pattern) หมายถึง การดำเนินทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวถัดไป

โยเก็ตรี หมายถึง จังหวะในการบรรเลงร้องเง็ง ที่ค่อนข้างเร็วและสนุกสนาน เหมาะสำหรับการประกอบการแสดง

รุมบ้า หมายถึง จังหวะในการบรรเลงร้องเง็ง ที่ค่อนข้างเร็วแต่มีความเร็วน้อยกว่าโยเก็ตรี และค่อนข้างสนุกสนาน

คองซง หมายถึง จังหวะในการบรรเลงร้องเง็ง ที่ค่อนข้างช้าและเหมาะสำหรับเป็นเพลงบรรเลงเพื่อการฟัง

อินัง หมายถึง จังหวะในการบรรเลงร้องเง็ง ค่อนข้างช้าและเหมาะสำหรับประกอบการแสดง

บาโย หมายถึง จังหวะในการบรรเลงร้องเง็ง ที่ค่อนข้างช้าและเหมาะสำหรับเป็นเพลงบรรเลงเพื่อการฟัง

ซ่าเป็ง หมายถึง จังหวะในการบรรเลงร้องเง็ง ค่อนข้างช้าและเหมาะสำหรับประกอบการแสดง

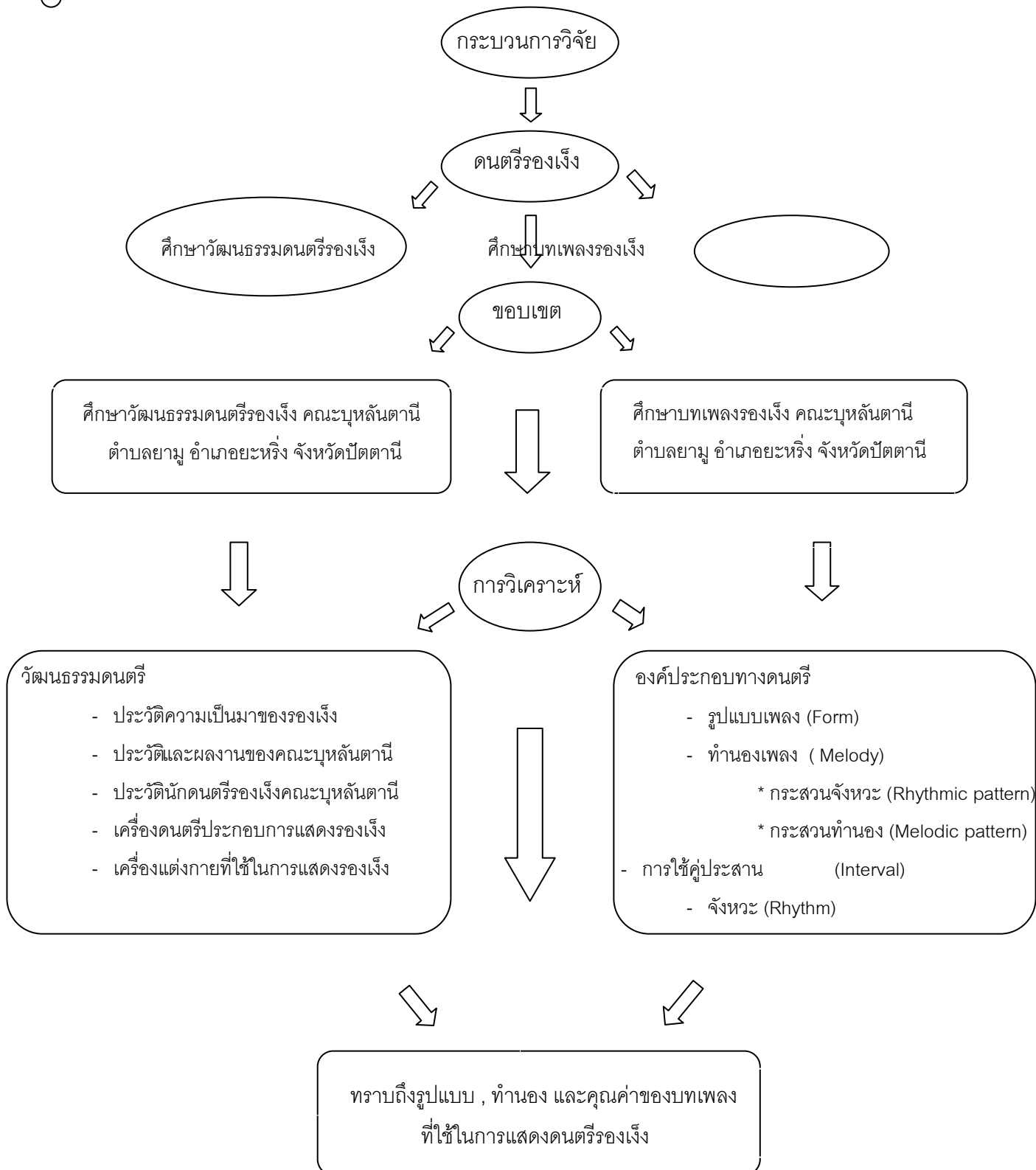
มัตรี หมายถึง จังหวะในการบรรเลงร้องเง็ง ค่อนข้างช้าและเหมาะสำหรับประกอบการแสดง

ฮัสลี หมายถึง จังหวะในการบรรเลงร้องเง็ง ช้าที่สุดและเหมาะสำหรับการบรรเลง

ประกอบการแสดง

วัฒนธรรมดนตรี หมายถึง การศึกษาดนตรีในฐานะพฤติกรรมของมนุษย์และภาวะแวดล้อมที่เกี่ยวข้องกับดนตรี

กรอบแนวคิดการวิจัย
การศึกษาดนตรีร้องเงืง คณะบุหลันตานี ตำบลยามู อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี



บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาดนตรีรองเง็ง คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง อำเภอชะอำ จังหวัดปทุมธานี ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องโดยขอเสนอตามลำดับดังนี้

1. เอกสารที่เกี่ยวข้อง

1.1 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม

1.2 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับดนตรีรองเง็ง

1.3 เอกสารเกี่ยวกับทฤษฎีวิเคราะห์เพลง

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1.1 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม

ความหมายของวัฒนธรรม มีผู้ให้คำจำกัดความเกี่ยวกับความหมายวัฒนธรรมไว้มากมายดังนี้

(พระยาอนุมานราชธน. 2531: 2) ให้ความหมายของคำว่าวัฒนธรรม ในฐานะของนักมานุษยวิทยาว่า “ วัฒนธรรม ” หมายถึง สิ่งที่มีมนุษย์สร้างขึ้นโดยอาศัยการเรียนรู้จากกันและสืบต่อเนื่องเป็นความเจริญก้าวหน้า หรืออาจจะกล่าวได้ว่า วัฒนธรรมเป็นคำสมาส คือการรวมคำ 2 คำเข้าไว้ด้วยกัน ได้แก่ “ วัฒน ” หมายถึง ความเจริญของงานรุ่งเรือง และ “ ธรรม ” หมายถึงกฎ ระเบียบ ความมีวินัย ซึ่งสอดคล้องกับ (สุพัตรา สุภาพ. 2536: 99) ได้พยายามที่จะอธิบายถึงความหมายของคำว่าวัฒนธรรมไว้อย่างน่าสนใจว่า “ วัฒนธรรมมีความหมายครอบคลุมถึงทุกสิ่งทุกอย่างอันเป็นแบบแผนในความคิดและการกระทำที่แสดงออกถึงวิถีชีวิตของมนุษย์ในสังคมของกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง หรือสังคมใดสังคมหนึ่ง มนุษย์ได้คิดสร้างกฎระเบียบ กฎเกณฑ์วิธีการในการปฏิบัติ การจัดระเบียบ ตลอดจนระบบความเชื่อ ค่านิยม ความรู้และเทคโนโลยีต่าง ๆ ในการควบคุมและใช้ประโยชน์จากธรรมชาติ

นอกจากนี้ยังมีนักวิชาการหลายท่านที่ให้ความหมายคำว่าวัฒนธรรมแตกต่างกันออกไป ดังนี้ (งามพิศ สัตว์สงวน. 2535: 12) กล่าวไว้ว่า วัฒนธรรม คือ หนทางหรือวิถี การต่าง ๆ ที่มนุษย์ในสังคมต่าง ๆ สร้างขึ้นมาเพื่อแก้ปัญหาพื้นฐาน เพื่อมีชีวิตรอดของมนุษย์และ (รัชนีกร เศรษฐโฐ. 2531: 119-120) ได้กล่าวไว้ว่า วัฒนธรรมหมายถึง ขนบธรรมเนียมประเพณีวิธีการ และผลงานสร้างสรรค์ต่างๆ ที่เป็นมรดกตกทอดกันมาในสังคมไทยทุกเรื่อง และไม่จำกัดว่าต้องมีกฎหมายกำหนด

ไว้หรือเป็นกิจกรรมที่ “เจริญ” ตามเกณฑ์ของชนชั้นปกครองของสังคมเท่านั้น แต่รวมถึงชาวบ้านด้วย “วัฒนธรรม” ในความหมายนี้เน้นเรื่อง “อดีต” และ “เอกลักษณ์” ของชาติ

ส่วน (อมรา พงศาพิชญ์. 2538: 11) ได้กล่าวไว้ว่า วัฒนธรรมคือระบบในสังคมมนุษย์ที่มนุษย์สร้างขึ้น มิใช่ระบบที่เกิดขึ้นเองโดยธรรมชาติตามสัญชาตญาณ ซึ่งสอดคล้องกับ (สุพิศวงค์ ธรรมพันทา. 2543: 54) กล่าวไว้ว่า วัฒนธรรม หมายถึง วิธีการดำรงชีวิตของมนุษย์ที่สมาชิกนับแต่ชั้นบรรพบุรุษเป็นต้น มาร่วมกันสร้างสมอย่างต่อเนื่องจนเห็นเป็นลักษณะเด่นเฉพาะในสังคมมนุษย์นั้น ๆ วัฒนธรรมเป็นสิ่งแสดงอัจฉริยะและคุณค่าของมนุษย์

จากนิยามที่กล่าวไว้เบื้องต้นถึงความหมายของวัฒนธรรม สามารถตีความออกได้หลายประเด็นมีทั้งข้อเหมือนและข้อแตกต่างกัน ทั้งนี้สามารถสรุปความหมายของ “วัฒนธรรม” ได้ว่า วัฒนธรรมคือ ศิลปกรรม จริยธรรม จรรยาบรรณ ความเจริญรุ่งเรือง การเมืองการปกครอง กฎเกณฑ์ระเบียบอันดีงามที่มนุษย์เป็นผู้คิดสร้างสรรค์ขึ้นมา แล้วปฏิบัติด้วยความเชื่อถือสืบทอดมาจนถึงในสมัยปัจจุบัน

ความเจริญงอกงามของสังคมได้ถูกแสดงออกมาให้สังคมภายนอกได้รับรู้ ถึงความเป็นเอกภาพต่างๆมากมาย ดังเช่น การแต่งกาย การกิน การนอน ของตนเองด้วยวิธีการภาษา ศาสนา และการละเล่นพื้นบ้าน เป็นต้น เพื่อสื่อสะท้อนชี้ให้เห็น หรือเป็นเครื่องมือสื่อให้เห็นคุณค่าแห่งความเป็นมนุษย์ของพวกเขา การศึกษาวัฒนธรรมด้านการละเล่นจึงเป็นสิ่งสำคัญ ที่ช่วยให้เห็นวัฒนธรรมในแต่ละสังคมได้สะท้อนภาพอันเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งที่ปรากฏเด่นชัดในสังคมแต่ละชุมชนหนึ่งๆ

สังคมไทยมีวัฒนธรรมสืบทอดมาช้านาน มีเอกลักษณ์ของตัวเอง และรักษาเอกลักษณ์ไว้ได้ และส่วนที่เป็นฐาน หรือเป็นแก่นมาแต่เดิมของวัฒนธรรมไทยก็คือ วัฒนธรรมพื้นบ้าน วัฒนธรรมจะเกิดขึ้นโดยปราศจากสังคมไม่ได้ ดังที่ (ราชันกร เศรษฐโชติ. 2532: 7-8) ได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างสังคมกับวัฒนธรรมไว้ว่า สังคมย่อมมีอยู่คู่กับวัฒนธรรมเสมอ เพราะเมื่อมีกลุ่มบุคคลในสังคมก็ย่อมต้องมีแบบแผนของการกระทำหรือแบบอย่างการดำเนินชีวิต เรียกว่า “วัฒนธรรม” ที่กลุ่มบุคคลสร้างขึ้นมาเพื่อใช้ในการดำรงชีวิตร่วมกันอย่างผสมผสานและถาวร ทั้งสังคมและวัฒนธรรมมักถูกใช้แทนกันได้ เพราะรวมเอาความหมายของกันและกันได้ ถ้าแยก 2 คำนี้ออกจากกันในเชิงวิเคราะห์ “สังคม” ก็คือ “คน” และ “วัฒนธรรม” ก็คือ “ของ” ที่คนกลุ่มนั้นสร้างหรือกำหนดขึ้น

จากความคิดเห็นของ ราชันกร เศรษฐโชติ เบื้องต้น มีความสอดคล้องกับ ประดิษฐ์ มัชฌิมา ซึ่งสนับสนุนความคิดเห็นว่า สังคมต้องมีแบบแผน และแบบแผนก็เกิดจากความคิด ความเชื่อของบุคคลในสังคม ทั้งนี้ได้กล่าวถึงการแบ่งวัฒนธรรมตามแนวนักสังคมวิทยาไว้ 3 ชนิด ได้แก่

1. วัฒนธรรมทางความคิด (Ideas) คือความคิดและความเชื่อถือของบุคคลในสังคม ถือเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมเช่น ความเชื่อถือเกี่ยวกับการเกิด การตาย การทำบุญ หรือเรื่องเกี่ยวกับสวรรค์ เป็นต้น

2. วัฒนธรรมทางระเบียบแบบแผน (Norms) คือระเบียบแบบแผนหรือประเพณีที่บุคคลในสังคมควรถือปฏิบัติร่วมกันมา

3. วัฒนธรรมทางวัตถุ (Materials) คือวัตถุดิบของหรือเครื่องใช้ต่างๆ ที่มนุษย์คิดประดิษฐ์หรือมีครอบครองเพื่อประโยชน์ของสังคม ได้แก่ เครื่องมือ เครื่องครัว เครื่องเรือน อาหาร เป็นต้น (ประดิษฐ์ มัชฌิมา. 2522: 14-15)

การแบ่งชนิดของวัฒนธรรมที่กล่าวข้างต้น เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาวัฒนธรรมของสังคมมนุษย์ จะช่วยให้ทราบว่าทำไมมนุษย์แต่ละสังคมจึงคิดทำและดำรงชีวิตต่างกัน ทั้งนี้เพราะอาศัยข้อเท็จจริงหรือศึกษาจากวัฒนธรรมของมนุษย์ในสังคมนั้น นั่นเอง

ทั้งสังคมและวัฒนธรรมต่างมีลักษณะกึ่งรูปธรรมและนามธรรม ในแง่ที่เป็นรูปธรรม สังคมคือกลุ่มคน ส่วนในแง่ที่เป็นนามธรรม รูปแบบของสังคมคือระบบความสัมพันธ์ที่อยู่เบื้องหลังการกระทำระหว่างกันของบุคคลในสังคม รูปแบบของวัฒนธรรมในแง่ที่เป็นรูปธรรม คือ พฤติกรรม ตลอดจนผลผลิตทางวัตถุของคนในสังคม และในแง่นามธรรมก็คือระบบความเชื่อ ค่านิยม และบรรทัดฐาน วัฒนธรรมไม่ใช่สิ่งที่หยุดนิ่ง (ถรงค์ เล็งประชา. 2532: 88) ได้กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมว่า สังคมและวัฒนธรรมย่อมมีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา เพราะความต้องการของมนุษย์ไม่มีที่สิ้นสุด และสภาพแวดล้อมก็เปลี่ยนไปเรื่อยๆ ถ้าสังคมเปลี่ยนวัฒนธรรมก็เปลี่ยน และถ้าวัฒนธรรมเปลี่ยนสังคมก็เปลี่ยนแปลงเช่นกัน

จากการสนับสนุนเบื้องต้นถึงความเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรม กล่าวได้ว่าวัฒนธรรมจะต้องพัฒนาด้วยความเจริญของสังคม และของโลก ที่มาของการพัฒนาของวัฒนธรรมที่สำคัญคือ ความรู้ ความคิดจากต่างประเทศ จะต้องรับส่วนที่ก้าวหน้าของต่างประเทศไว้โดยเฉพาะความเจริญทางเทคโนโลยี โดยเฉพาะวัฒนธรรมตะวันตก ซึ่งเน้นคุณค่าของเสรีภาพและประชาธิปไตย ดังนั้นวัฒนธรรมไทยที่เป็นวัฒนธรรมชาวบ้านก็มีส่วนผสมเข้ามาเพิ่มเติมด้วยวัฒนธรรมตะวันตกส่วนที่ก้าวหน้า

การเปลี่ยนแปลงทางสังคมไทยซึ่งมีวัฒนธรรมที่เป็นฐาน หรือเป็นแก่น มีเอกลักษณ์ของตัวเอง และรักษา เอกลักษณ์ไว้ได้ นั่นคือ วัฒนธรรมพื้นบ้าน ที่สามารถสะท้อนภาพของสังคมได้ ดังที่ (ผ่องพันธุ์ มณีรัตน์. 2528: 20-21) พบว่าการศึกษาทางสังคมและวัฒนธรรมว่า สามารถศึกษาได้จากคติชาวบ้าน เพราะคติชาวบ้านเป็นเครื่องสะท้อนภาพของสังคมและวัฒนธรรมเช่น

1. คติชาวบ้านสนับสนุนความเชื่อ ทศนคติและสถาบันต่างๆที่มีในสังคมให้การศึกษแก่คนที่ไม่รู้หนังสือ ทำให้ทราบถึงความถูกต้องของความเชื่อและทศนคติบางอย่างในสังคม

2. คติชาวบ้านมีบทบาทในการถ่ายทอดวัฒนธรรมจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่งเป็นเครื่องควบคุมสังคมให้เป็นไปตามที่สถาบันเพื่อหนีความกดดันแบบต่างๆ ทางสังคม และ (ดักลาส โอลิเวอร์. 2528: 117) กล่าวถึงแนวความคิดพื้นฐานทางมานุษยวิทยาว่า ควรมีการศึกษาสังคมด้านต่าง ๆ เช่น

- สภาพแวดล้อม เช่น ระดับความสูงต่ำของพื้นที่ภูมิศาสตร์ เนื้อดิน ทรัพยากรธรรมชาติ เป็นต้น
- ประชากรและเชื้อชาติ รวมถึงจำนวนและคุณสมบัติของประชากรในสังคมนั้นด้วย
- เทคโนโลยี ได้แก่ การประดิษฐ์ การใช้เครื่องมือต่างๆ
- อุดมการณ์ ได้แก่ นิสัยในการคิดการกระทำ หลักความเชื่อ จริยธรรม ศิลธรรม ค่านิยม

ปรัชญา โลกทรรศน์ เป็นต้น

- ภาษา เป็นเครื่องมือสื่อสารของคนในสังคมนั้น
- ความสัมพันธ์ทางสังคม ได้แก่ ครอบครัว เครือญาติ และความสัมพันธ์ทางอื่นของคน

ในสังคมวัฒนธรรม

จากความคิดเห็นในการศึกษาสังคมนั้นในด้านวัฒนธรรม ได้สอดคล้องกับเชอริวงส์ ฟงศ์ไพบูลย์.

2525: 19) กล่าวว่า วัฒนธรรมพื้นบ้านมีบทบาทและหน้าที่นานาประการที่สำคัญคือ

1. ช่วยผดุงเสถียรภาพและเป็นกำลังสนับสนุนการแผ่ขยายของแบบอย่างการดำเนินชีวิต
2. เป็นแบบฉบับควบคุมความประพฤติและให้การศึกษแก่เยาวชน
3. เป็นเครื่องกระตุ้นให้มวลชนรวมพลังอันอาจก่อให้เกิดสังคมเพิ่มความเกลียดชังและทำให้

กล้าต่อการกบฏ

4. ทำให้เข้าใจและหยั่งถึงความต้องการที่จำเป็นรวมทั้งความมุ่งหมายของสังคมนั้น

ตลอดจนสิ่งที่กีดกันให้เกิดปัญหาขัดขวางการอยู่ดีกินดี

นอกจากนี้ (ปรีชา หิรัญประดิษฐ์. 2532: 22-34) กล่าวถึงบทบาทหน้าที่ของวัฒนธรรมพื้นบ้าน ดังนี้

1. เป็นปทัสถานที่ทุกคนพึงปฏิบัติ
2. ช่วยส่งเสริมให้วัฒนธรรมของชาวบ้านโดยส่วนรวมมั่นคง
3. ให้การศึกษา
4. ช่วยผ่อนคลายอารมณ์และความคับข้องใจ
5. ให้ความบันเทิง

(สถาพร ศรีสัจจัง. 2534: 36) พบว่า “การละเล่นพื้นบ้านแทบทุกชนิดมีลักษณะเป็นสื่อพื้นบ้านอยู่ในตัวของมันเอง ทำหน้าที่ทั้งรายงานเรื่องราวข่าวสารให้การศึกษากับรักษาบรรทัดฐาน

ของสังคม สร้างความเข้าใจระหว่างกลุ่มชน ซึ่งสอดคล้องกับ (ทัศนีย์ ทานตวนิช. 2523: 300-302) ได้กล่าวไว้ว่า การละเล่นพื้นบ้านเป็นการสร้างความบันเทิงเพื่อพักผ่อนหย่อนใจผ่อนคลายความตึงเครียด และทำหน้าที่เป็นสื่อพื้นบ้าน การละเล่นพื้นบ้านจึงมีความสำคัญในแง่ที่เป็นเครื่องสะท้อนสภาพชีวิตความเป็นอยู่ ค่านิยม ความเชื่อ ประเพณี จริยธรรม และวัฒนธรรมอื่นๆของคนในสังคม

การละเล่นพื้นบ้านที่ปรากฏอยู่ในท้องถิ่นต่าง ๆ นอกจากจะมีคุณค่าทางด้านจิตใจแล้ว ยังสะท้อนให้เห็นถึงความคิด ความเชื่อ และวิถีชีวิตของผู้คนในท้องถิ่น และทำหน้าที่เป็นสื่อพื้นบ้านให้กับท้องถิ่นนั้น ๆ อีกด้วย ดังที่ (ปรีญา หิรัญประดิษฐ์. 2532: 31-39) ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับชีวิตคนไทยที่ผูกพันกับวัฒนธรรมประเภทศิลปะการละเล่นพื้นบ้านการแสดงออกของแต่ละวัฒนธรรมนั้นมีพื้นฐานที่แตกต่างกันและต้องยอมรับว่าการละเล่น ของชาติใดก็มีบทบาทและมีความหมายต่อชาตินั้นๆ ด้วย เช่นหนังตะลุงได้เข้าไปมีบทบาทต่อสังคมในกลุ่มชน ในลักษณะที่เป็นเครื่องมือสื่อสารในทางการปกครองเป็นอย่างมาก นับว่าเป็นประโยชน์แก่ส่วนรวม โดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้หนังตะลุงในการเชิญชวนคนในชาติให้เกิดความรักชาติ รักการศึกษา เห็นโทษของยาเสพติด เกิดความสามัคคีกันในการที่จะช่วยชาติพัฒนาไปสู่ความเจริญในด้านต่างๆ

การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีและการสืบทอดนั้น มีนักวิชาการหลายท่านได้ศึกษาและแสดงความคิดเห็นไว้หลายประการ

(ปัญญา รุ่งเรือง. ม.ป.ป.7) อธิบายการศึกษาเรื่องราวทางดนตรีของมนุษย์จะต้องมีความรู้เรื่องดนตรีและสร้างความเข้าใจระหว่างดนตรีกับวัฒนธรรม และต้องมีการวิเคราะห์กันใน 3 ประเด็น คือ

1. ความคิดรวบยอดทางดนตรี
2. พฤติกรรมของผู้คนในสังคมที่เกี่ยวข้องกับดนตรี
3. ตัวดนตรี

(เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. 2538 : 90 -92) อธิบายถึงการศึกษาเชิงวัฒนธรรมดนตรีว่า ผู้ศึกษาจะต้องมองเห็นภาพดนตรีในฐานะพฤติกรรมของมนุษย์ ศึกษาภาวะแวดล้อมที่เกี่ยวกับดนตรี การศึกษาวัฒนธรรมดนตรี คือการเก็บข้อมูลภาคสนาม ซึ่งต้องค้นหาคำตอบ ครอบคลุมเนื้อหา 4 ประเด็น คือ

1. เนื้อหาสาระและโครงสร้าง ได้แก่ จังหวะ ทำนอง การประสานเสียง คุณลักษณะ ของเสียงคีตลักษณ์
2. เครื่องดนตรี ได้แก่ หมวดยุคเครื่องดนตรี ลักษณะ การเทียบเสียง บันไดเสียง วิธีการสร้างวิธีการบรรเลง ภูมิหลังและความเกี่ยวข้องทางวัฒนธรรม
3. บทบาทของดนตรีในวัฒนธรรม ได้แก่ บทบาทในเชิงพิธีกรรม ศาสนพิธี บทบาทในฐานะสิ่งบันเทิง
4. นักดนตรี – นักร้อง ได้แก่ ชื่อ ที่อยู่ ความสามารถ ความชำนาญ สถานภาพที่เป็นอยู่

(สุพัตรา สุภาพ. 2536: 9) ได้อธิบายองค์ประกอบทางวัฒนธรรม 4 ประการ ที่สอดคล้องและเหมาะสม ไว้ดังนี้

1. องค์คติ (Concepts) ได้แก่ สิ่งที่เป็นความเชื่อ แนวความคิด ความเข้าใจ
2. องค์พิธีการ (Usages) หมายถึง พิธีกรรม ประเพณี การปฏิบัติ
3. องค์การ (Organization) หมายถึง ระบบความสัมพันธ์ของมนุษย์
4. องค์วัตถุ (Objects) หมายถึง เครื่องมือ เครื่องใช้ ผลผลิตของการกระทำของคนในสังคม

1.2 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับดนตรีรองเง็ง

รองเง็ง เป็นการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ที่มีประวัติความเป็นมายาวนาน ทั้งเป็นการแสดงที่มีลักษณะการผสมผสานทางวัฒนธรรม คำว่า“รองเง็ง” พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน(2539 : 686-687) อธิบายว่า หมายถึง ศิลปการแสดงแบบหนึ่งของชาวไทยมุสลิมภาคใต้ เป็นการเต้นรำคู่ชายหญิง และร้องเพลงคลอไปด้วย ซึ่งสอดคล้องกับคำอธิบาย Rong - ngeng พจนานุกรม Malay Gem Dictionery ว่า Dance with singing in pairs (อ้างจากอาจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัษต์. 2538: 56) นิยะปาร์ ระเด่นอาหมัด (เอกสารอัดสำเนาไม่มีเลขหน้า) ได้กล่าวถึงความเป็นมาของรองเง็งตามประวัติรองเง็งตามประวัติรองเง็งของขุนวิเศษศึกษากรว่า

“ รองเง็ง มีขึ้นเมื่อพ่อค้าชาวโปรตุเกส ได้เข้ามาติดต่อทำการค้าในแหลมมลายูซึ่งอยู่ในราวๆ พ.ศ.2061 ตรงกับรัชสมัยของสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 แห่งกรุงศรีอยุธยา พวกพ่อค้าชาวโปรตุเกสได้นำเอาแบบฉบับการเต้นรำของตนมาแสดงให้ชาวพื้นเมืองได้เห็นกันคือ เมื่อวันนักขัตฤกษ์ เช่น วันขึ้นปีใหม่พวกเขาก็จัดงานรื่นเริงมีการสังสรรค์เต้นบั้งในคราวที่มิงงานรื่นเริงของตนก็เลยวิวัฒนาการกลายเป็นรองเง็งนั้นมาจากที่ไต่บั้งก็ว่ากำเนิดครั้งแรกที่เมืองมะละกาบ้างก็ว่าที่เมืองตรังกานู และบ้างก็ว่าที่เมืองปัตตานี ทั้งนี้เพราะชาวโปรตุเกสเคยเข้ามาตั้งหลักแหล่งค้าขายที่เมืองเหล่านี้มาก่อนแต่เราทราบแน่นอนก็คือ รองเง็งเป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลายในภูมิภาคแถบนี้เป็นเวลาช้านานแล้ว เคยฟังคำบอกเล่าของท่านผู้เฒ่ารุ่นปู่เล่าเรื่องราวสมัยปู่ของท่านก็เรื่องของรองเง็งเกี่ยวข้องอยู่ด้วย มีการจัดงานฉลองกัน 3 วัน 3 คืนมีมหรสพต่างๆ แสดงมากมายและมีรองเง็งร่วมแสดงอยู่ด้วย เป็นคณะรองเง็งจากวังเจ้าเมืองตานีสมาัยนั้น ซึ่งคงแสดงได้สวยงามมากจึงเป็นที่เล่าลือกันช้านาน

(สุภา วัชรสุขุม 2530: 15-16) ได้ศึกษาประวัติความเป็นมาของรองเง็งภาคใต้ ได้ ข้อสรุปว่า รองเง็งมีวิวัฒนาการมาจากการเต้นรำพื้นเมืองของสเปนหรือโปรตุเกส ซึ่งนำมาแสดงในแหลมมลายูเมื่อคราวที่ได้ติดต่อทำการค้า ต่อมาชาวมลายูพื้นเมืองได้ดัดแปลงเป็นการแสดงที่เรียกว่ารองเง็ง ส่วนที่จะเริ่มจุดไหนก่อนในแหลมมลายูมิอาจสรุปได้ แต่มีหลักฐานปรากฏแน่ชัดในจังหวัดชายแดนภาคใต้ว่า มีการเต้นรองเง็งมาเป็นเวลาช้านานตั้งแต่สมัยก่อนการยกเลิกการปกครอง 7 หัว

เมืองภาคใต้ โดยที่นิยมเด่นกันเฉพาะในวังของเจ้าเมือง แยกชายที่ได้รับเชิญเข้ามาร่วมงานรื่นเริงใจ ในวังจะจับคู่กับฝ่ายหญิง ซึ่งเป็นบริวารในวังและมีหน้าที่เดินร้องเงิ่ง ต่อมาร้องเงิ่งได้แพร่หลายไปสู่ชาวบ้าน โดยใช้เป็นรายการสลับฉากการแสดงมะโย่ง จากนั้นการแสดงร้องเงิ่งได้เข้ามาสู่เขตภาคใต้ บริเวณหัวเมืองในอดีตคือ บริเวณจังหวัดปัตตานี ยะลา นราธิวาส และสตูล โดยผ่านมาจากวังเจ้านานชั้นสูง ภายหลังจึงแพร่หลายลงสู่ชาวบ้านและแพร่กระจายไปสู่ถิ่นอื่น

(ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์ . 2538: 1-7) ได้ศึกษาเรื่องยะหริ่ง: ร่องรอยการสืบสานศิลปะรองเงิ่ง ได้ข้อสรุปว่า

รองเงิ่งเป็นศิลปะการแสดงที่ผสมผสานระหว่างตะวันออกกับตะวันตกตามประวัติความเป็นมา นักวิชาการสันนิษฐานว่า เมื่อชาวตะวันตกเดินทางมาพบดินแดนใหม่ๆ ในทวีปอื่นจึงได้เดินทางสำรวจดินแดนใหม่ๆ เหล่านี้จนกระทั่งเปลี่ยนจากการสำรวจในระยะแรกไปเป็นการติดต่อสัมพันธ์ทางการค้าและด้านศาสนา ความเชื่อ ด้านศิลปวัฒนธรรม โดยเฉพาะดินแดนเอเชียอาคเนย์ทางใต้ คือ กลุ่มวัฒนธรรมชวาและมลายู ได้แก่ประเทศอินโดนีเซีย มาเลเซีย และจังหวัดภาคใต้ของประเทศไทย กลุ่มชนเหล่านี้ส่วนใหญ่นับถือศาสนาอิสลาม มีวิถีชีวิตใกล้เคียงกัน เมื่อชาวตะวันตกที่เข้ามาติดต่อกับกลุ่มชนเหล่านี้ตั้งบ้านเรือนอยู่ร่วมกัน ชาวตะวันตกที่เดินทางเข้ามาเช่น โปรตุเกส ฮอลันดา สเปน เป็นต้น ต่างก็มีวัฒนธรรมความเป็นมาที่แตกต่างจากชนพื้นเมืองการติดต่อและมีความสัมพันธ์ได้เห็นเรื่องราวต่างๆ ก่อให้เกิดความนิยมละรับวัฒนธรรมของตะวันตก เช่น วัฒนธรรมการรื่นเริงในวันสำคัญหรือเทศกาลๆ ชาวตะวันตกได้นำเครื่องดนตรี บทเพลง ทำเต็นท์รำ โดยเฉพาะการเต้นรำจับคู่ ไปตามจังหวัดและลีลาได้รับความสนใจเป็นพิเศษ ชาวพื้นเมืองได้นำทำนองเพลง เครื่องดนตรีมาผสมผสานกับดนตรีพื้นบ้านที่ตนชำนาญอยู่ เครื่องดนตรีจึงมีการผสมผสาน ส่วนทำเต็นท์ - รำ พื้นฐานใช้มือลำตัว เป็นอิทธิพลของนาฏศิลป์ อินโดนีเซีย การใช้เท้า ก้าว - เต็นท์ เป็นแบบตะวันตกบางเพลงยืนอยู่กับที่โดยใช้ส่วนลำตัวโยกย้ายให้เข้ากับทำนองเพลง บางเพลงแถบปัตตานีมีการจับ - ตั้งวงแบบนาฏศิลป์ไทย ศิลปะการแสดงชนิดนี้ในเวลานานต่อมาเรียกว่า **รองเงิ่ง**

ดนตรีรองเงิ่งในสังคมวัฒนธรรม 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้

ดนตรีรองเงิ่งมีเกี่ยวข้องและสัมพันธ์ต่อวิถีชีวิต กิจกรรมด้านต่างๆ ตลอดจนมีความสัมพันธ์และเกี่ยวข้องกับสังคม ดังต่อไปนี้

รองเงิ่งเป็นเครื่องมือที่ให้ความบันเทิงกับชาวบ้าน

ชาวบ้านใช้ดนตรีสร้างความบันเทิง เพื่อช่วยผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยและความเครียดในการทำงานในแต่ละวัน มีการนัดสมาชิกหรือเพื่อนฝูงมาร่วมซ้อมดนตรีในยามว่างเป็นการใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์

รองเง็งมีบทบาทสะท้อนการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างชนชาติ

ภาคใต้ตอนล่างของประเทศไทยมีสภาพภูมิประเทศและความเป็นมาทางประวัติศาสตร์ที่แตกต่างกับภาคอื่นของประเทศไทย มีหลักฐานปรากฏชัดเจนว่า ปัตตานีเคยเป็นอาณาจักรที่เจริญรุ่งเรืองเป็นศูนย์กลางทางการค้าของเอเชียอาคเนย์มา ตั้งแต่โบราณเพราะมีลมมรสุมที่เอื้ออำนวยต่อการเดินเรือชาติต่างๆ ทั้งทางซีกโลกตะวันตกและตะวันออกหลายชนชาติเคยเข้ามาค้าขายในดินแดนแถบนี้ ได้แก่ สเปน โปรตุเกส ฮอลันดา จีน อาหรับ เป็นต้นนอกจากการค้าขายความสัมพันธ์ด้านต่างๆ เกิดขึ้น ด้านศิลปวัฒนธรรม จึงมีการเผยแพร่และการผสมผสานด้านวัฒนธรรมระหว่างตะวันตกและตะวันออก รองเง็งจึงเป็นการแสดง พื้นบ้านที่มีศิลปะการเต้นจากชาติตะวันตก ซึ่งอาจจะเป็นสเปน โปรตุเกส หรือฮอลันดา เพราะวัฒนธรรมตะวันออกไม่นิยมใช้เท้าเป็นจุดเด่นของการแสดง ารผสมวงดนตรีรองเง็งมีเครื่องดนตรีของตะวันตก คือ ไวโอลิน แมนโดลิน แอคคอร์ดियัน เครื่องดนตรีของตะวันออก คือ ซอและรำมะนา ส่วนการแต่งกายได้รับวัฒนธรรมมาจากชวาและมาเลเซีย รองเง็งจึงเป็นการแสดงที่สะท้อนการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างชนชาติ

รองเง็งช่วยเสริมสร้างความสามัคคีของคนในชาติ

รองเง็งสามารถเชื่อมความสัมพันธ์ของประชาชนชาวไทย ที่มีความเชื่อแตกต่างกันให้อยู่รวมกันได้ในสังคม รู้รักสามัคคี และรู้จักหวงแหนเป็นเจ้าของวัฒนธรรม ประชาชนในท้องถิ่นใช้รองเง็งเป็นสื่อในการร่วมกันทำกิจกรรม ทั้งการฝึกซ้อมมระบำ ฝึกซ้อมดนตรีรองเง็ง ซึ่งเป็นผลให้ประชาชนที่มีความเชื่อแตกต่างกันได้เข้ามาพูดคุยแลกเปลี่ยนทรรศนะคติ ในเรื่องดนตรีและเรื่องต่างๆ ในพื้นที่ที่ตนเองอาศัยอยู่โดยมีศิลปะการแสดงเป็นเครื่องมือเชื่อมความสามัคคีของคนในท้องถิ่น

รองเง็งมีบทบาทส่งเสริมความเข้าใจระหว่างประเทศ

รองเง็งมีบทบาทสำคัญที่ช่วยส่งเสริมความสัมพันธ์ระหว่างประเทศไทยกับประเทศเพื่อนบ้านอย่างมาเลเซีย ซึ่งมีวัฒนธรรมที่คล้ายคลึงกันให้มีความสัมพันธ์อันดีต่อกัน เช่น มีการแลกเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรมในงานต่างๆ ในจังหวัดชายแดนภาคใต้ หรืองานรัฐพิธีในประเทศมาเลเซีย

รองเง็งมีบทบาทในการส่งเสริมการศึกษาของรัฐ

สถานศึกษาในระดับประถมศึกษา มัธยมศึกษา หรืออุดมศึกษา ในจังหวัดชายแดนภาคใต้หรือในประเทศไทย สามารถนำการแสดงรองเง็งมาเป็นกิจกรรมด้านนาฏศิลป์หรือดนตรีได้ โดยการจัดกิจกรรมที่เกี่ยวกับการแสดงพื้นบ้าน โดยฝึกนักเรียนนักศึกษาให้รู้จักชื่นชม เกิดความรู้สึกรักหวงแหนศิลปวัฒนธรรมของชาติที่มีความสวยงาม เมื่อนักเรียนนักศึกษาได้ฝึกการเต้นหรือดนตรีรองเง็งก็มีความรู้ความเข้าใจซาบซึ้งและเห็นคุณค่าในศิลปวัฒนธรรมของชาติ และสามารถอนุรักษ์วัฒนธรรมพื้นบ้านแขนงนี้ให้คงอยู่ยาวนานต่อไป

รองเง็งมีบทบาทต่อการสนับสนุนนโยบายของรัฐ ด้านการส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น ศิลปะการแสดงรองเง็งได้รับการพัฒนาสร้างสรรค์ จนได้รับการยอมรับของคนในท้องถิ่น ว่า ดึงมาเหมาะสมกับสภาพแวดล้อมของท้องถิ่น ถือเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมท้องถิ่น การส่งเสริมแสดงรองเง็งจึงเป็นการส่งเสริมวัฒนธรรมถิ่น ส่งเสริมความเข้าใจกันระหว่างไทยพุทธกับไทยมุสลิม ช่วยเสริมสร้างความเข้าใจที่แตกต่างกันของประชาชน รัฐสามารถนำการแสดงพื้นบ้านเหล่านี้ มาเป็นเครื่องมือช่วยเสริมสร้างความเข้าใจให้เกิดขึ้นในกลุ่มคนไทยที่ต่างศาสนา กัน เพื่อเป็นการลดความขัดแย้งระหว่างกลุ่มวัฒนธรรม วัฒนธรรมพื้นฐานจะเป็นสื่อในการส่งเสริมความสามัคคี ความ เป็นปึกแผ่นของประชาชน ซึ่งมีผลต่อการรวมพลังของหมู่คณะเพื่อความมั่นคงของชาติ ดังนั้นรัฐจึงสามารถนำการแสดงรองเง็งมาเป็นสื่อในการสนับสนุนนโยบายของรัฐในการส่งเสริมวัฒนธรรมท้องถิ่น

1.3 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีวิเคราะห์เพลง

บทเพลงบทหนึ่งเปรียบเสมือนวรรณคดีเรื่องหนึ่ง ผู้อ่านทั่วไปจะได้รับความสนุกสนานเพลิดเพลินจากเนื้อเรื่อง ส่วนผู้อ่านที่มีความรู้จะได้รับอรรถรสจากการใช้ภาษาที่สละสลวย และอาจมีการวิเคราะห์วิพากษ์วรรณคดีเรื่องนั้นด้วย ประโยชน์ที่ได้จากการวิเคราะห์เพลงก็เช่นกัน ผู้ฟังหรือผู้บรรเลง จะสามารถทำความเข้าใจได้จากการวิเคราะห์ ถ้ายิ่งวิเคราะห์ในรายละเอียดมากเท่าใดก็ยิ่งเกิดความซาบซึ้งมากเท่านั้น (ไชแสง ศุขะวัฒนะ . 2541: 7) กล่าวไว้ว่า ดนตรีพื้นเมืองย่อมสอดลักษณะสำคัญอย่างหนึ่งให้ปรากฏ นั่นคือ“ลักษณะประจำชาติ” ลักษณะนี้เองเมื่อได้ฟังแล้ว เราสามารถบอกได้ทันทีหรือสามารถเดาได้ว่า เพลงนี้เป็นเพลงของชนชาติใดหรือเผ่าใด แต่ทั้งนี้ก็มีข้อแม้ว่า ผู้ที่จะบอกได้อย่างถูกต้องหรือเดาได้อย่างใกล้เคียงนั้น เขาจะต้องคุ้นเคยกับเพลงพื้นเมืองของชนชาติต่างๆ มาแล้วเป็นอย่างดีเสียก่อน

การวิเคราะห์เพลงมีหลายระดับ ซึ่งล้วนแต่มีประโยชน์ในระดับต่างๆ กัน การวิเคราะห์ขั้นต้นจะทำให้รู้จักบทเพลง นับเป็นประโยชน์ในขั้นต้นที่จะทำความคุ้นเคยกับบทเพลงนอกเหนือจากการฟังหรือการบรรเลงเพียงอย่างเดียว หากวิเคราะห์ลึกลงไปอีกขั้นหนึ่งก็จะทำให้เกิดความเข้าใจในบทเพลง เป็นประโยชน์ในระดับที่สูงขึ้น ความเข้าใจในระดับนี้มีความจำเป็นสำหรับนักดนตรีอาชีพ หรือผู้ที่ต้องการศึกษาดนตรีอย่างจริงจัง และในการวิเคราะห์ขั้นสูงจะทำให้สามารถประเมินคุณค่าของบทเพลงได้ ซึ่งนับเป็นประโยชน์ของการวิเคราะห์บทเพลงให้ถ่องแท้ เพื่อจะได้รู้คุณค่าของบทเพลง

ได้มีผู้ศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์บทเพลงดังนี้

(ณัชชา โสคติยานุรักษ์ . 2542: 1-3) กล่าวไว้ว่า ก่อนที่จะเริ่มวิเคราะห์เพลงในแง่ทฤษฎี ควรหาข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับเพลงนั้นๆ เสียก่อน อย่างน้อยในเบื้องต้นก็ต้องทราบชื่อเพลง ชื่อผู้แต่ง ซึ่งสามารถโยงไปถึงเรื่องอื่นๆ ที่สำคัญและเป็นประโยชน์ต่อการวิเคราะห์เพลงทั้งสิ้น บทวิเคราะห์เพลง

ที่ดีควรเริ่มต้นด้วยการบรรยายภาพรวม โดยทั่วไปที่เกี่ยวข้องกับเพลง เพื่อเป็นการปูพื้นระดับหนึ่ง ให้แก่ผู้อ่าน การบรรยายภาพรวมมี 2 ส่วน คือประวัติเพลง ประกอบด้วย ชื่อเพลง ชื่อผู้แต่ง ปีเกิดและปีตายของผู้แต่ง ปีที่แต่ง ยุคทางดนตรี จำนวนผลงาน ความสำคัญของเพลง ชีวิตของผู้แต่ง ส่วนที่สองคือภาพรวมภายนอก ได้แก่ ประเภทของเพลง เครื่องดนตรีที่ใช้จำนวนท่อน อัตราความเร็ว และลีลาความยาวเป็นนาที่ และเป็นวินาที ความยาวเป็นจำนวนห้อง เมื่อได้ภาพรวมภายนอกของเพลงแล้ว จึงจะวิเคราะห์เนื้อหาในแง่ของทฤษฎีต่อไป

(สังัด ภูเขาทอง . 2532: 258-259) กล่าวไว้ว่า สิ่งที่ควรนำมาวิเคราะห์ในบทเพลงไทย ประกอบด้วยสิ่งเหล่านี้

1. ส่วนที่เป็นทำนอง
2. ส่วนปรุงแต่ง คือ ทำนองร้อง และทำนองบรรเลง
3. ทำนองพิเศษ
4. สำนวนของเพลง

(เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี . 2542: 3-15) กล่าวไว้ว่าในการศึกษาองค์ประกอบของดนตรี ควรพิจารณาจากลักษณะ วัฒนธรรมของแต่ละสังคมจะเป็นปัจจัยที่กำหนดให้ตรงตามรสนิยมของแต่ละวัฒนธรรม จนเป็นผลให้สามารถแยกแยะดนตรีของชาติหนึ่งแตกต่างจากดนตรีของอีกชาติหนึ่ง จึงควรพิจารณาจากลักษณะดังนี้

1. เสียง (Tone)
2. พื้นฐานจังหวะ (Element of Time)
3. ทำนอง (Melody)
4. พื้นผิวของเสียง (Texture) ลักษณะรูปแบบพื้นผิว
5. สีสันของเสียง (Tone Colour)
6. คีตลักษณ์ (Forms) ในกรณีของเพลงไทย คีตลักษณ์สามารถพิจารณาได้จากลักษณะดังนี้

รูปแบบของเพลง

ลีลาของเพลง

ซึ่งสอดคล้องกับ(สังัด ภูเขาทอง 2532: 27) กล่าวไว้ว่า อันดนตรีชนทุกชาติ ย่อมมีองค์ประกอบทางดนตรีเหมือนกัน หากจะต่างกันบ้างก็อยู่ที่รายละเอียดที่เกี่ยวกับการปรุงแต่งทางดนตรีเพื่อให้เหมาะสมตามสภาพทางวัฒนธรรมของตน องค์ประกอบทางดนตรีประกอบด้วยหลักใหญ่ 5 ประเภท คือ

1. จังหวะ (Beat)
2. ทำนองเพลง (Melody)

3. พื้นผิว (Texture)
4. คุณภาพทางดนตรี (Tone Color)
5. คีตลักษณ์ (Forms)

นอกจากนี้(มานพ วิสุทธิแพทย์ 2533: 1-154) ได้วางแนวทางการศึกษาดนตรีไทย ดังนี้

1. ลักษณะโดยทั่วไปของดนตรี ได้แก่ ระบบเสียงของเครื่องดนตรีไทยบันไดเสียงการกำหนดโน้ตบนเครื่องดนตรีไทย โดยอยู่ที่ไหน ทางมี 2 ประเภท
2. ทำนองหลัก ได้แก่ แนวทำนอง และแนวประสาน วรรณเพลง รูปแบบของเพลงทางพื้นหน้าที่ของทำนองเพลงและลูกตก คู่สัมผัสพันธ์ของวรรณเพลงและลูกตก
3. ทำนองแปร
4. จังหวะ

(ธนรุทธ์ สุทธิจิตต์ . 2538: 58) กล่าวสรุปไว้ว่าส่วนสำคัญพื้นฐานที่ทำให้ดนตรีเป็นรูปร่างขึ้นมาได้ ซึ่งประกอบไปด้วยองค์ประกอบต่างๆ คือ เสียง เวลา แนวทำนอง เสียงประสาน สีสัน ลักษณะของเสียงรูปพรรณของดนตรี และรูปแบบของดนตรี

(เฉลิมพล งามสุทธิ. 2538: 11-12) กล่าวถึงองค์ประกอบสำคัญของดนตรี ประกอบด้วย

1. จังหวะ
2. เสียง
3. กำลังของเสียง
4. โครงสร้างของเพลง
5. แบบแผนของเพลง

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

(สถาพร ศรีสังข์จิ่ง. 2529: บทคัดย่อ) สวรรตตะจากเพลงรองเง็งต้นหยง: ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดตรัง

ผลจากการวิเคราะห์สวรรค์ตะของเนื้อเพลงพบว่า เพลงรองเง็ง ต้นหยงมีลักษณะ คือ ประเภทไม่มุ่งแสดงสวรรค์ตะกับประเภทที่มุ่งแสดงสวรรค์ตะ ประเภทที่มุ่งแสดงสวรรค์ตะประเด็นสำคัญๆ หลัก 3 ประเด็น คือ สวรรตตะที่เกี่ยวกับเรื่องปัจเจกบุคคล สวรรตตะเกี่ยวกับสภาพชีวิตและสังคมและสวรรค์ตะเกี่ยวกับความประสมประสานทางวัฒนธรรม สวรรตตะที่เกี่ยวกับเรื่องของปัจเจกบุคคลที่เนื้อเพลงแสดงให้เห็นมี

1. การทำตนให้เป็นคนมีคุณภาพ ได้แก่ การดำเนินหุญใจ การยกย่องหุญที่วางตนเป็นกุลสตรี และการยกย่องชายที่มีความขยันการงานและมีคุณธรรม

2. การทำตนให้เหมาะสม ได้แก่ การทำตนให้เหมาะสมกับฐานะ การทำตนให้เหมาะสมกับเพศและการทำตนให้เหมาะสมกับวัย

สารัตถะที่เกี่ยวกับความประสมประสานทางวัฒนธรรม แสดงให้เห็นถึงความประสมประสานของวัฒนธรรมระหว่างชาวไทยมุสลิมและชาวไทยพุทธในจังหวัดตรัง ในเรื่องดังต่อไปนี้คือ

1. ความประสมประสานด้านการใช้ภาษา
2. ความประสมประสานด้านความเชื่อ

จากการวิเคราะห์พบว่า ความชัดเจนที่เพลงรองเง็ง ดนตรีของจังหวัดตรังแสดงสารัตถะให้เห็นนั้น สารัตถะเกี่ยวกับเรื่องของปัจเจกบุคคลมีความชัดเจนมากที่สุดเกี่ยวกับความประสมประสานทางวัฒนธรรมรองลงมา และที่เกี่ยวกับสภาพสังคมในด้านโครงสร้างมีความชัดเจนน้อยที่สุด

(ประภาส ขวัญประดับ . 2540: บทคัดย่อ) รองเง็ง: របាំและดนตรีพื้นบ้าน ภาคใต้ของไทย ผลการวิจัยพบว่า

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีวัตถุประสงค์ในการบรรเลงเพื่อความบันเทิงและเพื่อประกอบพิธีกรรม รองเง็งได้เข้ามาดินแดนภาคใต้ของไทย เมื่อประมาณ 200 ปี โดยในอดีตภาคใต้เป็นเส้นทางการค้าขายของชนชาติต่างๆ เช่น อินเดีย อาหรับ โปรตุเกส สเปนและฮอลันดา การติดต่อระหว่างชนชาติต่างๆ ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมการแสดงรองเง็งก็เป็นผลจากการผสมผสานทางด้านวัฒนธรรมของชนชาติเหล่านี้กับชนท้องถิ่นภาคใต้ของประเทศไทย จะเห็นได้ชัดเจนโดยเฉพาะในเครื่องดนตรีประกอบการแสดงที่มีครั้งเครื่องดนตรีของวัฒนธรรมตะวันตกได้แก่ ไวโอลิน แมนโดลินและแคคโคเดียน ส่วนเครื่องดนตรีของวัฒนธรรมตะวันออก ได้แก่ รำมะนาและฆ้องการแสดงรองเง็งในภาคใต้ของประเทศไทย จะพบบริเวณจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันออก เช่น จังหวัดปัตตานีจังหวัดสงขลาและจังหวัดนราธิวาส และบริเวณชายฝั่งทะเลตะวันตก เช่น จังหวัดสตูล จังหวัดตรัง จังหวัดกระบี่ เป็นต้น รองเง็งมีบทบาทต่อสังคมและวัฒนธรรมในภาคใต้ คือ บทบาทสะท้อนการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างชนชาติ บทบาททางการ ส่งเสริมความเข้าใจระหว่างประชาชนและระหว่างประเทศ บทบาทต่อการส่งเสริมการท่องเที่ยวในภาคใต้ บทบาทในการส่งเสริมการศึกษาของรัฐ บทบาทต่อการสนับสนุนนโยบายของรัฐด้านการส่งเสริม ศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น

บทที่ 3

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

ในการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ คณะผู้จัดทำรายงานฉบับนี้ ได้ดำเนินการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับ
ได้วางแนวทางในการศึกษาไว้ดังนี้

การศึกษาค้นคว้า ผู้ศึกษาได้กำหนดความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้าดังนี้

1. เพื่อศึกษาวัฒนธรรมดนตรีของจังหวัดปัตตานี
2. เพื่อศึกษาบทเพลงของจังหวัดปัตตานี
3. เพื่อบันทึกบทเพลงของจังหวัดปัตตานี

1. ขั้รวบรวมข้อมูล

1.1 แหล่งข้อมูล

1.1.1 สัมภาษณ์สมาชิกศิลปินในคณะผู้จัดทำ

1.1.2 ตำราเอกสารอ้างอิง ในงานวิจัย

- สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- หอสมุดวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
- หอสมุดสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรม เอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล
- สำนักหอสมุดกลางมหาวิทยาลัยทักษิณ สงขลา
- สำนักหอสมุดมหาวิทยาลัยราชภัฏ สงขลา
- สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ สงขลา

1.2 วิธีดำเนินการรวบรวมข้อมูล

- 1.2.1 นัดวัน เวลา ในการสัมภาษณ์
- 1.2.2 เข้าติดต่อสัมภาษณ์อาจารย์ พร้อมกับแนะนำตนเอง
- 1.2.3 แจงวัตถุประสงค์การทำวิทยานิพนธ์
- 1.2.4 บันทึกภาพและเสียง
- 1.2.5 นัดวัน เวลา ในการสัมภาษณ์เพิ่มเติม

1.3 อุปกรณ์และเครื่องมือที่ใช้ในการรวบรวมข้อมูล

- 1.3.1 สมุดบันทึกข้อมูล
- 1.3.2 เครื่องบันทึกเสียง
- 1.3.3 เครื่องบันทึกภาพนิ่ง
- 1.3.4 เครื่องบันทึกภาพเคลื่อนไหว

2. ชั้นศึกษาข้อมูล

1. ผู้ศึกษาค้นคว้าได้ทำการถอดข้อมูลจากเครื่องบันทึกเสียงแล้วบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร
2. ผู้ศึกษาค้นคว้าได้ทำการถอดบทเพลงจากเครื่องบันทึกเสียงแล้วบันทึกเป็นโน้ตสากล
3. นำข้อมูลทางเอกสาร และข้อมูลทางภาคสนามมาประมวล เพื่อให้ได้ข้อมูลที่นำมาจำแนกองค์ประกอบต่างๆ

3. การวิเคราะห์ข้อมูล

ข้อมูลที่ได้จากการวิจัยในครั้งนี้ เป็นข้อมูลที่ได้มาจากการศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร งานวิชาการ งานวิจัย และการเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยมีรายละเอียดการรวบรวมและการวิเคราะห์ข้อมูลดังนี้

1. เพื่อศึกษาวัฒนธรรมดนตรีของเงิง ดังนี้
 - 1.1 ประวัติความเป็นมาของของเงิง
 - 1.2 ประวัติและผลงานของคณะบุหลันตานี
 - 1.3 ประวัตินักดนตรีของเงิงคณะบุหลันตานี
 - 1.4 เครื่องดนตรีประกอบการแสดงของเงิง
 - 1.5 เครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงของเงิง
2. เพื่อศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีที่ใช้ในการแสดงดนตรีของเงิง 4 ประเด็นดังนี้
 - 2.1 รูปแบบเพลง
 - 2.2 ทำนองเพลง
 - 2.2.1 กระสวนจังหวะ
 - 2.2. 2 กระสวนทำนอง
 - 2.3 การใช้คู่ประสาน
 - 2.4 จังหวะ

โดยมีบทเพลงรองเงืงที่นำมาศึกษามี ดังนี้

- | | |
|------------------------|---------------|
| 1. เพลงจงอินัย | จังหวัดโยเกิต |
| 2. เพลงยังมานาซาตู | จังหวัดรุมบ้า |
| 3. เพลงอัมปะเมอนารี | จังหวัดคองซง |
| 4. เพลงอินังตุงงปูโย๊ะ | จังหวัดอินัง |
| 5. เพลงเมาะอินังบารู | จังหวัดบาโย |
| 6. เพลงซำเบ็งปาลีบั้ง | จังหวัดซำเบ็ง |
| 7. เพลงเบอดีนังซายัง | จังหวัดมัสตรี |
| 8. เพลงตุงงปูโย๊ะ | จังหวัดฮัสลี |

4. การเสนอข้อมูล

1. เสนอผลการศึกษาโดยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์
2. เรียบเรียงจัดทำบทสรุปที่ได้จากการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูล
3. สรุป อภิปราย และข้อเสนอแนะ

บทที่ 4

ชั้นวิเคราะห์ข้อมูล

1. องค์ประกอบทางวัฒนธรรมดนตรีของเงิง

1.1 ประวัติความเป็นมาของเงิง

เงิง เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่มีประวัติและพัฒนาการอย่างช้านาน โดยปรากฏหลักฐานการค้นพบ ได้แก่ ประวัติของเงิงของขุนจาววิเศษศึกษากร ซึ่งดำรงตำแหน่งศึกษาธิการจังหวัดปัตตานี ช่วงปี พ.ศ. 2496 และบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่อง “ระยะเที่ยวชวากว่า 2 เดือน” ด้วยสภาพพื้นที่ติดกับทะเลของแหลมมลายูทำให้ดินแดนบริเวณนี้เป็นเมืองท่าสำคัญและเป็นศูนย์กลางการติดต่อสัมพันธ์ทางการค้าและวัฒนธรรม ศาสนา ความเชื่อเมื่อชาวตะวันตกที่เข้ามาติดต่อค้าขายกับกลุ่มชน เหล่านี้ตั้งบ้านเรือนอยู่ร่วมกัน ชาวตะวันตกที่เดินทางเข้ามา เช่น โปรตุเกส ฮอลันดา สเปน ต่างก็มีวัฒนธรรมความเป็นมาที่แตกต่างจากชนพื้นเมืองติดต่อกันและมีความสัมพันธ์ได้เห็นเรื่องราวต่างๆ ก่อให้เกิดความนิยมรับวัฒนธรรมของชาวตะวันตก เช่น วัฒนธรรมการรื่นเริงในวันสำคัญหรือ งานเทศกาลต่างๆ ของชาวตะวันตก และได้นำเครื่องดนตรี บทเพลง ทำเต็นรำ โดยเฉพาะการเต้นรำ จับคู่ ไปตามจังหวัดและลีลาได้รับความสนใจเป็นพิเศษ ชาวพื้นเมืองได้นำทำนองเพลง เครื่องดนตรี มาผสมผสานกันกับดนตรีพื้นบ้านที่ตนชำนาญอยู่ เครื่องดนตรีจึงมีการผสมผสาน ส่วนทำเต็นรำ พื้นฐานใช้มือ ลำตัว เป็นอิทธิพลของนาฏศิลป์อินโดนีเซียและนาฏศิลป์มาเลเซีย การใช้เท้า ก้าว – เต็น เป็นแบบตะวันตก

เงิง ได้รับความนิยมเล่นกันมากขึ้นและแพร่กระจายเข้าสู่ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ ผ่านวงเจ้าเมือง หรือบ้านข้าราชการชั้นผู้ใหญ่แล้วเป็นเหตุให้เงิงปรับปรุงและพัฒนารูปแบบการแสดงทั้งการเต้นและการบรรเลงเพลงให้สวยงามประณีตมากยิ่งขึ้น เพื่อต้อนรับแขกผู้มาเยือน และเป็นหน้าเป็นตาให้เจ้าของวังหรือเจ้าของบ้าน กระทั่งต่อมา เงิงได้แพร่ลงสู่ชาวบ้านอีกครั้ง ซึ่งอาจเป็นเพราะสถานการณ์บ้านเมืองเปลี่ยนแปลงไป หรือแขกผู้มาเยือนของเจ้าวัง หรือเจ้าของวัง ชื่นชอบสนใจในการแสดงนี้ แล้วก็นำไปเล่นให้ชาวบ้านเห็นแล้วเล่นตาม ก่อนจะแพร่กระจายลงสู่บริเวณอื่นๆ แล้วปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงให้เข้ากับวิถีชีวิตและวัฒนธรรมความเป็นอยู่ของชาวบ้านบริเวณนั้น โดยบริเวณ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ ยังคงรักษาเอกลักษณ์ของเงิงอันสวยงามดังอดีต

1.2 ประวัติและผลงานของคณะบุหลันตานี

เมื่อปีพ.ศ. 2544 ทางศูนย์บริหารงานจังหวัดชายแดนภาคใต้(ศอ.บต.) ร่วมกับ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี ได้ดำเนินโครงการฟื้นฟูและอนุรักษ์ ให้มีการฝึกอบรม ศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ (การแสดงดนตรีร้องเง็ง) ขึ้น ณ โรงเรียนสุวรรณไพบลูย์ อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี โดยมี นายชาเดร์ แวเต็ง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ (การแสดงดนตรีร้องเง็ง) และนายเซ็ง อาบู ศิลปินพื้นบ้านร้องเง็ง เป็นวิทยากรในการฝึกอบรมครั้งนี้ ระยะเวลาในการฝึกอบรมทั้งสิ้น 3 เดือน (เรียนเฉพาะวันเสาร์ - อาทิตย์) การฝึกอบรมครั้งนั้นมีผู้เข้าอบรม ประมาณ 30 – 35 คน

หลังจากสิ้นสุดโครงการได้มีการตั้งชื่อ “คณะเปอร์มูดาอัสนี” ซึ่งมีความหมายว่า คนรุ่นใหม่ ที่นิยมจังหวะเก๋า “ และ ได้รับงานแสดงภายในจังหวัดปัตตานี คณะเปอร์มูดาอัสนีอยู่ได้ประมาณ 2 ปี เท่านั้น เพราะเนื่องจากสมาชิกบางคนลาออกไปเพราะติดภารกิจส่วนตัว แต่ในระยะเวลาไม่นานก็ มีสมาชิกที่เข้าร่วมการอบรมในครั้งนั้น ประมาณ 5 – 6 คน ได้มีความสนใจที่จะสืบสานศิลปะการแสดง พื้นบ้านร้องเง็งไว้ และได้ตั้งชื่อ คณะบุหลันตานี ซึ่งหมายถึง ดวงจันทร์ของปัตตานีที่มีความอ่อนหวาน นุ่มนวล สมาชิกเหล่านี้ได้ฝึกฝนฝีมือและเริ่มรับงานแสดงต่างๆ ทั้งในจังหวัด และจังหวัดใกล้เคียง

ผลงานของคณะบุหลันตานี

ปี พ.ศ.	ผลงานของคณะบุหลันตานี
พ.ศ. 2544	ได้รับเกียรติจาก ประเทศมาเลเซีย เข้าร่วมแสดงในงาน Malay Word Arts Festival ณ รัฐยะโฮร์ บารู
พ.ศ. 2545	ได้รับเกียรติจาก เทศบาลเมืองปัตตานีและการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย เข้าร่วมทำการแสดงแสงเสียงและสื่อผสม เรื่อง มหานุภาพเมืองปัตตานี บุญบารมีเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว
พ.ศ. 2546	ได้รับเกียรติจาก สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี เข้าร่วมแสดงดนตรีพื้นบ้าน งานมหกรรมศิลปวัฒนธรรม ครั้งที่ 11
	ได้รับเกียรติจาก สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี เป็นสาธิตการแสดง ดนตรีพื้นบ้านหลักสูตรการอบรมค่ายเยาวชนรักถิ่น รุ่นที่ 7

ปี พ.ศ.	ผลงานของคณะบุหลันตานี
พ.ศ. 2547	เข้าร่วมทำการแสดงในงานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี
	ได้รับเกียรติจาก มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา เข้าร่วมการแสดงในงานมหกรรมวัฒนธรรมราชภัฏร่วมใจ เฉลิมพระเกียรติ 72 พรรษา มหาราชินี
	ได้รับเกียรติจาก สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ เข้าร่วมในงาน คีนค้ำ...วัฒนธรรมในเงาจันทร์
พ.ศ. 2548	ได้รับเกียรติจาก เทศบาลหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา เข้าร่วมแสดงในงานเทศกาลอาหารฮาลาล
	ได้รับเกียรติจาก โรงเรียนโพธิ์คีรีราชศึกษา เป็นวิทยากรให้อบรม เรื่อง การแสดงพื้นเมืองปัตตานี ชุด ร่องเงา
พ.ศ. 2549	เข้าร่วมทำการแสดงในงานมหกรรมไก่กอกและะ จังหวัดปัตตานี
	เข้าร่วมทำการแสดงในงานมหกรรมโคมไฟนานาชาติ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา
	เข้าร่วมทำการแสดงในงานฮารีรายอ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา
พ.ศ. 2550	เข้าร่วมทำการแสดงในงานมหกรรมศิลปวัฒนธรรมแห่งชาติ จังหวัดสุราษฎร์ธานี
	ได้รับเกียรติจาก ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน) เข้าร่วมทำการ แสดงทางวัฒนธรรมครั้งที่ 32 การแสดงศิลปปะเต็นรำและดนตรี พื้นเมืองมุสลิมจากสี่จังหวัดชายแดนภาคใต้ ณ หอประชุมศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร
	เข้าร่วมทำการแสดงในงานประชุมองค์การบริหารส่วนท้องถิ่นระดับชาติ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา
	เข้าร่วมทำการแสดงในงานมหกรรมต้มยำกุ้ง จังหวัดปัตตานี
พ.ศ. 2551	เข้าร่วมทำการแสดงในงานประจำปีองค์การบริหารส่วนตำบลม่วงงาม จังหวัดสงขลา

ปี พ.ศ.	ผลงานของคณะบุหลันตานี
พ.ศ. 2552	เข้าร่วมทำการแสดงในงานงานสานใจรักงานศิลป์ถิ่นแดนใต้ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา
	เข้าร่วมทำการแสดงในงานเมอลิดกลาง อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา
	ได้รับเกียรติจาก เทศบาลเมืองปัตตานีและกระทรวงวัฒนธรรม เข้าร่วมทำการแสดงในงานมหกรรมปัตตานีย้อนยุคสันติสุขสู่แดนใต้ อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี

1.3 ประวัตินักดนตรีรื่องเง็งคณะบุหลันตานี



ชื่อ นายเซ็ง อาบุญ

เกิดเมื่อปีพ.ศ. 2496 ศาสนาอิสลาม

สถานภาพ สมรสกับ นางซาบี๊ะ อาบุญ

จำนวน บุตร 2 คน หญิง 1 คน ชาย 1 คน

อาชีพหลัก รับซั๊ก อบ รีด อาชีพรอง นักดนตรี

ที่อยู่ปัจจุบัน 45 ตำบลบราโหม

อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี

ภูมิลำเนาเดิม อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี

ชื่อบิดา นายอารี อาบุญ

ชื่อมารดา นางยาตี อาบุญ

มีบุตรจำนวน 5 คน ชาย 3 คน หญิง 2 คน

ข้าพเจ้าเป็นบุตรคนที่ 5

การศึกษา

จบการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 จากโรงเรียนยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี

ความสนใจทางดนตรี

นาย เซ็ง อาบุญ เริ่มมีความสนใจดนตรีมาตั้งแต่เด็กๆ เมื่ออายุ 18 ปี ได้ฝึกเล่นกีตาร์มาก่อน นายเซ็ง อาบุญ เป็นผู้ที่มีพรสวรรค์มาตั้งแต่เด็กและมีความจำเป็นเลิศ ได้ใช้เวลาฝึกเล่นกีตาร์ได้เร็วกว่าคนอื่น ๆ ประกอบกับมีความตั้งใจและขยันหมั่นเพียร เมื่อนายเซ็ง อาบุญ เริ่มมีความชำนาญแล้ว นายซาเดร์ แวเด็ง มักจะพานายเซ็ง อาบุญ ไปร่วมเล่นด้วยเสมอ ต่อมาได้ฝึกแมนโกลินด้วยตัวเองโดยมีพื้นฐานจากการเล่นกีตาร์ และใช้เวลาเพียงไม่นานก็สามารถเล่นได้คล่องแคล่ว นายเซ็ง อาบุญ ก็ได้เล่นดนตรีอยู่กับนายซาเดร์ แวเด็ง มาตลอด นายเซ็ง อาบุญ ได้ชื่อว่า “ ศิลปินผู้อยู่เบื้องหลังความสำเร็จของศิลปินแห่งชาติ ”

ผลงาน

นายเซ็ง อาบู่ เป็นผู้หนึ่งที่มีผลงานการแสดงดนตรีร้องเงิงมากมาย เพราะไม่ว่าจะมีการบรรเลงร้องเงิงที่ใด นายเซ็ง อาบู่ มักจะได้รับเชิญให้ไปแสดงอยู่เสมอ ผลงานที่เก็บรวบรวมได้มีดังนี้

1. ถวายการแสดงหน้าพระที่นั่งทักษิณราชนิเวศน์ ทุกครั้งที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และพระบรมวงศานุวงศ์ แปรพระราชฐาน และร่วมบรรเลงเพลงพื้นเมืองร้องเงิงชำเบ็ง ซึ่งเป็นที่โปรดปรานของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว สมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ ตลอดจนพระบรมวงศานุวงศ์ บางครั้งพระองค์ยังได้ทรงร่วมเต้นรำด้วย และได้พระราชทานของที่ระลึก

2. ได้รับเกียรติจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติให้ร่วมแสดงในงานวัฒนธรรมพื้นบ้านอาเซียน

3. ได้รับเชิญให้ไปร่วมแสดงในการประชุมผู้ว่าการธนาคารโลก ณ บริเวณสวนอัมพร

4. ได้รับเกียรติให้มีการบันทึกเสียงดนตรีพื้นเมืองตามโครงการ “ดนตรีชาวสยาม” ที่กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 31 มกราคม 2535

5. ได้รับเชิญให้ไปร่วมแสดงต้อนรับคณะทูตานุทูต 35 ประเทศ ณ อำเภอสุโขทัย จังหวัดนครราชสีมา เมื่อวันที่ 21 สิงหาคม 2536

6. ได้รับเชิญให้ไปร่วมแสดงในเทศกาลปีการท่องเที่ยวไทย

7. ได้รับเชิญให้ไปร่วมแสดง ณ โรงแรมดุสิตธานี เมื่อเดือนเมษายน 2536

8. ได้รับเชิญให้ไปทำการบันทึกภาพออกรายการโทรทัศน์ทางช่อง 11 เมื่อวันที่ 28 มกราคม 2537 ณ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี

เกียรติคุณที่ได้รับ

จากผลงานด้านดนตรีร้องเงิง ที่นายเซ็ง อาบู่ ได้ร่วมบรรเลงในคณะเดินดงอัสลี จึงทำให้ได้รับเกียรติคุณ ดังนี้

1. สมเด็จพระบรมราชินีนาถ ได้พระราชทานเข็มกลัดทองคำ ณ ตำหนักทักษิณราชนิเวศน์ เมื่อ พุทธศักราช 2536

2. สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าหญิงจุฬาภรณวลัยลักษณ์ ได้พระราชทานที่คั่นหนังสือในวันครบรอบ 60 พรรษาของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ณ โรงละครแห่งชาติ



ชื่อ นายพรภิรมย์ แสนรักษ์

เกิดเมื่อวันที่ 9 ตุลาคม พ.ศ. 2506 ศาสนาพุทธ

สถานภาพสมรสกับนางอรพินท์ แสนรักษ์

จำนวน บุตร 2 คน หญิง 1 คน ชาย 1 คน

อาชีพหลัก รับราชการครู อาชีพรอง นักดนตรี

ที่อยู่ปัจจุบัน 29 หมู่ที่ 4 ตำบลแม่ลาน

อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี

ภูมิลำเนาเดิม อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี

ชื่อบิดา นายแดง แสนรักษ์

ชื่อมารดา นางชนิษฐ์ แสนรักษ์

มีบุตรจำนวน 7 คน ชาย 5 คน หญิง 2 คน

ข้าพเจ้าเป็นบุตรคนที่ 7

การศึกษา

ระดับมัธยมศึกษา วิทยาลัยเกษตรกรรมนราธิวาส จังหวัดนราธิวาส

ระดับปริญญาตรี วิทยาลัยครูยะลา จังหวัดยะลา

ความสนใจทางดนตรี

ข้าพเจ้ามีความสนใจในด้านดนตรีและการแสดงมาตั้งแต่เด็ก โดยการได้ยินได้ฟัง จากรายการวิทยุเป็นส่วนใหญ่ ในช่วงอายุ 10 - 12 ปี ข้าพเจ้าได้มีโอกาสไปชมการแสดงดนตรี ลูกทุ่งวงของพ่อศรี วรณูช ที่มาทำการแสดงที่จังหวัดยะลา ทำให้เกิดความประทับใจมาก รู้สึกชื่นชอบอยากร้องเพลง และเล่นดนตรี จนกระทั่งตอนที่กำลังศึกษาชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย ได้หัดเล่นกีตาร์ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีชิ้นแรกที่หัดเล่นเป็นเรื่องเป็นราว ต่อจากนั้นได้พัฒนาความสามารถ ตั้งวงทั้งหมด 5 ชิ้น รับเล่นตามห้องอาหารต่างๆ ในจังหวัดปัตตานีและนราธิวาส พ.ศ. 2533 ข้าพเจ้าได้รับราชการครูสอนหนังสือในจังหวัดปัตตานี ซึ่งต้องสอนวิชา ดนตรีและนาฏศิลป์ ในระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น จึงทำให้ได้รู้จักดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง และ ในปี พ.ศ.2544 ศอ.บต- มอ.ปัตตานี ได้จัดการฝึกอบรมดนตรีรองเง็ง หลังจากการฝึกอบรมก็ได้รวบรวมสมาชิกที่มีความสนใจ มาตั้งคณะดนตรีพื้นบ้านขึ้นอีกวงหนึ่งคือ คณะบุหลันตานี ซึ่งได้รับงานแสดงจากนั้นเป็นต้นมาจนกระทั่งปัจจุบัน



ชื่อ นายสมบัติ สุระคำแหง

เกิดเมื่อวันที่ 25 กันยายน พ.ศ. 2513 ศาสนาอิสลาม

สถานภาพสมรสกับนางดอลีเปาะสุระคำแหง

จำนวน บุตร 2 คน หญิง 2 คน

อาชีพหลัก รับราชการครู อาชีพรอง ธุรกิจส่วนตัว

ที่อยู่ปัจจุบัน 41/16 หมู่ที่ 10 ตำบลบานา

อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี

ภูมิลำเนาเดิม อำเภอสติงพระ จังหวัดสงขลา

ชื่อบิดา นายจรูญ สุระคำแหง

ชื่อมารดา นางถิ่น สุระคำแหง

มีบุตรจำนวน 7 คน ชาย 5 คน หญิง 2 คน

ข้าพเจ้าเป็นบุตรคนที่ 7

การศึกษา

ระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนสติงพระวิทยา อำเภอสติงพระ จังหวัดสงขลา

ระดับปริญญาตรี สถาบันราชภัฏภูเก็ต จังหวัดภูเก็ต

ความสนใจทางดนตรี

เริ่มมีความสนใจดนตรีร้องเงิงในช่วงที่กำลังศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง เมื่อจบการศึกษา ก็ได้มาทำงานที่โรงเรียนแหลมทองอุปลั้มภัก จังหวัดปัตตานี และได้เข้าร่วมโครงการอบรมดนตรีร้องเงิงในครั้งนั้น หลังจากฝึกอบรมก็นำความรู้มาทำวงดนตรีร้องเงิง สำหรับเยาวชนของโรงเรียนแหลมทองอุปลั้มภัก จนปัจจุบันได้ทำงานอยู่ที่โรงเรียนเทศบาล 3 บ้านปากน้ำ และได้ทำวงดนตรีร้องเงิงสำหรับเยาวชนออกปฏิบัติงานทั้งในจังหวัดและจังหวัดโดยรอบ ส่วนในของคณะบุหลันตานี ทำหน้าที่บรรเลงไวโอลิน ให้กับคณะ



ชื่อ นายสารสิทธิ์ นิลชัยศรี

เกิดเมื่อวันที่ 8 สิงหาคม พ.ศ. 2516 ศาสนาพุทธ

สถานภาพ โสด

อาชีพหลัก รับซ่อมโทรศัพท์มือถือ

อาชีพรอง นักดนตรี

ที่อยู่ปัจจุบัน 3/133 ถนนเจริญประดิษฐ์

ตำบลลุมปะมิแล อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี

ภูมิลำเนาเดิม กรุงเทพฯ

ชื่อบิดา นายประสิทธิ์ นิลชัยศรี (ถึงแก่กรรม)

ชื่อมารดา นางศิริสุดา นิลชัยศรี

มีบุตรจำนวน 6 คน ชาย 4 คน หญิง 2 คน

ข้าพเจ้าเป็นบุตรคนที่ 2

การศึกษา

ระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนสวนกุหลาบวิทยาลัย นนทบุรี

ประกาศนียบัตรวิชาชีพ สถาบันยกกรรม โรงเรียนไทยวิจิตรศิลป์ กรุงเทพฯ

ความสนใจทางดนตรี

เริ่มเล่นดนตรีตอนเรียนมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนสวนกุหลาบ นนทบุรี โดยเข้าวงโยธวาทิตของโรงเรียนตำแหน่งทรัมเปต (TRUMPET) และมีหน้าที่เป็นพัสดุน้ำตของวง จัดการเรียงเพลงและโน้ตเพลง ฝึกหัดเล่นเครื่องดนตรีอื่นๆ ด้วย เช่น ฟลูต ทรอมโบน ยูโฟเนียม เริ่มสนใจดนตรีร้องเงิ่ง ตั้งแต่ได้เห็นการแสดงดนตรีของ ชาเดร์ แวเด็ง ในงานต่างๆ และได้ติดตามไปชมตลอด จนมีโครงการสืบสานดนตรีพื้นบ้าน โดยได้รับงบประมาณจากศอ.บต โดยมีชาเดร์ แวเด็ง เป็นวิทยากร จึงสมัครเข้าร่วมโครงการ และได้รับการฝึกฝน ถ่ายทอดบทเพลงพร้อมกับเทคนิคการบรรเลงเพลงต่างๆ จนชำนาญพอสมควร จึงได้จัดตั้งสมาชิกที่ร่วมโครงการตั้งเป็นวงชื่อ เปอร์มูดาอัสนี ปัจจุบันได้เปลี่ยนชื่อวงเป็นบุหลันตานี โดยมีสมาชิกเดิม 3 คน คือ ครูไข่ สมบัติ เจียบ



ชื่อ นายวชิรพันธ์ ภูพงษ์
 เกิดเมื่อวันที่ 15 พฤศจิกายน พ.ศ.2509 ศาสนาพุทธ
 สถานภาพสมรสกับ นางละออภูพงษ์
 จำนวน บุตร 2 คน ชาย 1 คน หญิง 2 คน
 อาชีพหลัก รับราชการครู
 อาชีพรอง นักดนตรี
 ที่อยู่ปัจจุบัน 17/18 หมู่ที่ 7 ตำบลบ่อทอง
 อำเภอหนองจิก จังหวัดปัตตานี
 ภูมิลำเนาเดิม อำเภอหนองจิก จังหวัดปัตตานี
 ชื่อบิดา นายวายุ ภูพงษ์
 ชื่อมารดา นางชวนพิศ ภูพงษ์
 มีบุตรจำนวน 1 คน ชาย 1 คน
 ข้าพเจ้าเป็นบุตรคนที่ 1

การศึกษา

ระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนแสงทองวิทยา อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา
 ระดับปริญญาตรี มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี

ความสนใจทางดนตรี

พ.ศ. 2521 ในงานการแข่งขันกีฬาแห่งชาติ ครั้งที่ 14 ที่จังหวัดปัตตานีเป็นเจ้าภาพ มีการแสดงระบำตารีกีปัสในงานพิธีเปิดการแข่งขัน โดยมีนายชาเดร์ แวเด็ง ศิลปินแห่งชาติ เป็นผู้บรรเลงเพลงที่ใช้ในการแสดงในครั้งนั้น ทำให้เกิดความชื่นชอบและสนใจในแนวทางดนตรีพื้นบ้านและหาโอกาสที่จะศึกษาหาความรู้ ดนตรีทางด้านนี้ได้รับการชักชวนให้เข้าร่วมวงกับวงบุหลันตานี โดยเป็นวงดนตรีพื้นบ้านที่เป็นลูกศิษย์ของนายชาเดร์ แวเด็ง และนายเซ็ง อาบู่ ผู้ซึ่งค่อยถ่ายทอดบทเพลงต่างๆ ที่ใช้บรรเลงกันภายในวงบุหลันตานี

1.4 เครื่องดนตรีประกอบการแสดงร้องเงืง

ไวโอลิน (Violin)



ไวโอลินเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย ทำด้วยไม้เป็นจำนวน หลายสิบชิ้น เกิดเสียง ได้โดยการสีด้วยคันชัก ซึ่งคันชักทำด้วยไม้และขนหางม้าถูด้วยยางสน เพื่อทำให้เกิดความฝืด ไวโอลินประกอบด้วยสาย 4 สาย สายแต่ละสายเทียบเสียงกันคู่ 5 Perfect คือ G-D-A-E สายที่เสียงต่ำ ที่สุดคือสาย G ก่อนที่จะนำไวโอลินไปเล่นกับเครื่องดนตรีชนิดใด จำเป็นต้องตั้งเสียงให้เท่ากับเครื่อง ดนตรีชนิดนั้น ๆ โดยการหมุนลูกบิด ที่มีประจำอยู่แต่ละสาย ไวโอลินมีความยาวทั้งสิ้น $23 \frac{1}{2}$ นิ้ว คันชัก ยาว 19 นิ้ว

ไวโอลินเป็นเครื่องดนตรีของชาติตะวันตกที่เข้ามามีบทบาทในการแสดงพื้นบ้าน โดยเฉพาะในการแสดงร้องเงืง ไวโอลินถือว่าเป็นเครื่องดนตรีหลักซึ่งทำหน้าที่บรรเลงทำนองเพลง ทั้ง สามารถถ่ายทอดอารมณ์ ทำให้ดนตรีร้องเงืงมีความไพเราะ นักดนตรีที่เล่นไวโอลิน จะเป็นนัก ดนตรี พื้นบ้าน ซึ่งหัดการเล่นด้วยตนเองทำทางและเทคนิคการบรรเลงได้ปรับเปลี่ยนไป แบบพื้นบ้าน ที่ได้รับการถ่ายทอดกันมา แต่รูปแบบของวงที่มีการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีต่างวัฒนธรรม รวมทั้งการระบำจะช่วยให้การแสดงร้องเงืงมีความสวยงาม ไวโอลินจึงเป็นเครื่องดนตรีที่มี ความสำคัญ โดยเฉพาะนักไวโอลินส่วนใหญ่จะทำหน้าที่หัวหน้าคณะซึ่งแสดงถึงบทบาทและ ความสำคัญของผู้บรรเลงไวโอลินในการแสดงร้องเงืง

แมนโดลิน (Mandolin)



แมนโดลิน เป็นเครื่องดนตรีตระกูลลูท มีกำเนิดมาจากอิตาลี มีสาย ๔ คู่ (8 สาย) เวลาบรรเลงจะใช้มือดีด แมนโดลินสามารถ บรรเลงเป็นทำนองและคอร์ดได้ วิธีการบรรเลง ผู้เล่นใช้มือซ้ายจับตัวแมนโดลินและใช้มือขวาดีด ลักษณะและวิธีการบรรเลงคล้ายกับกีตาร์ เสียงแมนโดลินจะช่วยสะกดผู้ฟังให้ตรึงอยู่กับที่

แมนโดลินเป็นเครื่องดนตรีที่ถือว่ามีความสำคัญรองลงมาจากไวโอลินในวงดนตรีวงแจ๊ซ แมนโดลินจะทำหน้าที่เป็นตัวสอดทำนอง ในบางช่วงของบทเพลงวงแจ๊ซแมนโดลินก็จะทำหน้าที่บรรเลงเดี่ยวเพื่อสีสันของดนตรี แมนโดลินเป็นเครื่องดนตรีที่ช่วยเพิ่มความไพเราะแก่บทเพลงและช่วยเพิ่มความกระชับของทำนองเพลงมากขึ้น แมนโดลินจะเล่นทำนอง (Melody) เป็นส่วนใหญ่แต่มีบางช่วงของบทเพลงแมนโดลินจะเล่นเป็นคอร์ดเพื่อรองรับแนวทางของไวโอลิน

แอกคอร์ดียน (Accordion)



แอกคอร์ดียน เป็นเครื่องดนตรีประเภทลิ้มนิ้วเช่นเดียวกับออร์แกน เสียงแอกคอร์ดียนเกิดจากการสั่นสะเทือนของลิ้มทองเหลืองเล็ก ๆ ภายในตัวเครื่อง อันเนื่องมาจากการผ่านเข้าออกของลม ซึ่งต้องใช้แรงของผู้เล่นสูบลมเข้า – ออก โดยผ่านหนังซึ่งพับเข้ากับรอยจีบเป็นตัวช่วยดูดลม ลิ้มนิ้วของหีบเพลงชักมี 2 ลักษณะ คือ เป็นแผ่นยาว ๆ เหมือนกับลิ้มนิ้วของเปียโน อีกลักษณะหนึ่งเป็นปุ่มแบบกระดุม โดยทั่วไปลิ้มนิ้วแบบของเปียโนใช้เล่นมือขวาในแนวทำนองหรือคอร์ด แอกคอร์ดียนที่ใช้มีขนาดขนาด 34 ลิ้มนิ้ว 72 เบส และยังมีปุ่มปรับเสียงเปลี่ยนระดับเสียงติดอยู่ทางด้านขวาอีกหลายปุ่ม แอกคอร์ดียนนิยมใช้กับวงดนตรีขนาดเล็ก

แอกคอร์ดียนเป็นเครื่องดนตรีตะวันตกที่เข้ามามีบทบาทในการแสดงร้องเง็งแอกคอร์ดียนทำหน้าที่บรรเลงทำนองและประสานเสียง ทำให้บทเพลงมีความไพเราะ บางช่วงของบทเพลงแอกคอร์ดียนช่วยเสริมเครื่องดนตรีกลุ่มจังหวะโดยใช้มือซ้ายเล่นเสียงเบส ส่วนมือขวาจับคอร์ดทำให้ลีลาจังหวะมีความกระชับ แอกคอร์ดียนจึงเป็นเครื่องดนตรีที่ช่วยเพิ่มสีสันให้กับดนตรีร้องเง็งให้มีความไพเราะน่าฟังยิ่งขึ้น

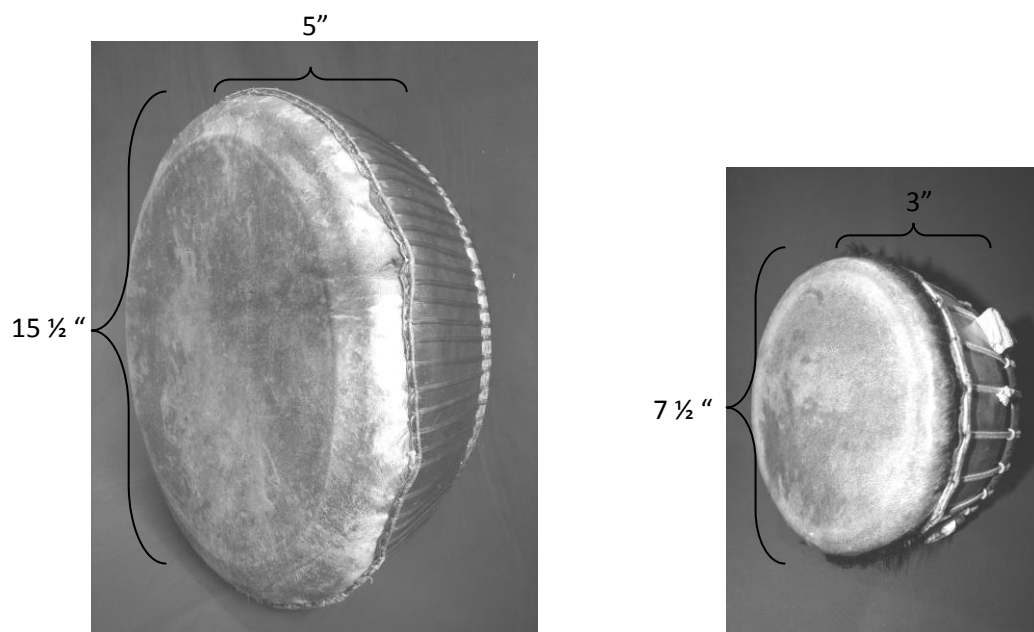
ฟลูต(Flute)



ฟลูต เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าลม ฟลูต กำเนิดเสียงจากการผิวของลม วัสดุที่ใช้คือโลหะ จึงทำให้ฟลูตสามารถเรียนรู้ได้ง่ายยิ่งขึ้นและเสียงเจิดจ้าขึ้น ลักษณะเสียงของ ฟลูตจะมีความไพเราะ นุ่มนวล อ่อนหวาน

ฟลูตเป็นเครื่องดนตรีของชาติตะวันตกที่เข้ามามีบทบาทในการแสดงพื้นบ้าน ฟลูตทำหน้าที่บรรเลงทำนองเพลงและตัวสอดทำนองบาง ในบางช่วงของบทเพลงร้องเง็ง ฟลูตก็จะทำหน้าที่บรรเลงเดี่ยวเพื่อสร้างสีสันของดนตรี ฟลูต เป็นเครื่องดนตรีที่ช่วยเพิ่มความไพเราะแก่บทเพลง ฟลูตจะเล่นทำนองเป็นส่วนใหญ่แต่มีบางช่วงของบทเพลงจะเล่นเป็นแนวประสานบางเล็กน้อย

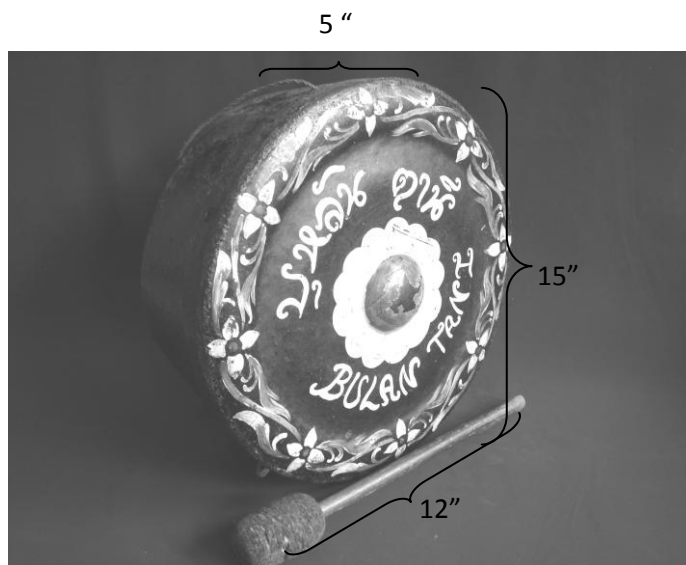
รำมะนา (Rebana)



รำมะนา เป็นกลองซึ่งหนังหน้าเดียว หน้าที่ยื่นหนังบานออก ต่ วกลองสั้น รำมะนา ไบใหญ่ มีขนาด หน้ากว้าง 15 ½ นิ้ว ยาว 5 นิ้ว รำมะนา ไบเล็กมีขนาด หน้ากว้าง 7 ½ นิ้ว ยาว 3 นิ้ว ใช้มือตี โดยจับให้หน้ากลองตั้งขึ้น ใช้ประกอบการแสดงร้องเง็ง

รำมะนาเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะที่มีบทบาทสำหรับการแสดงร้องเง็ง รำมะนาที่ใช้ในดนตรีร้องเง็งประกอบด้วยรำมะนาไบใหญ่ ทำหน้าที่ดำเนินจังหวะ ส่วนรำมะนาไบเล็ก ทำหน้าที่สอดแทรกและเป็นตัวส่งจังหวะ ในการแสดงร้องเง็งถือว่าเครื่องดนตรีที่ประกอบจังหวะมีบทบาทที่สำคัญ เพราะเป็นดนตรีที่ใช้ประกอบการรำ ผู้ตีรำมะนาจะต้องควบคุมจังหวะดนตรีและเข้าใจการระบำ เพื่อให้การแสดงเกิดความพร้อมเพรียง โดยรำมะนาไบใหญ่ และรำมะนาไบเล็กจะตีสอดสลับกัน ทำให้เกิดจังหวะแบบต่างๆ รำมะนาจึงเป็นเครื่องดนตรีดำเนินจังหวะที่มีความสำคัญที่จะขาดไม่ได้ในการแสดงร้องเง็ง

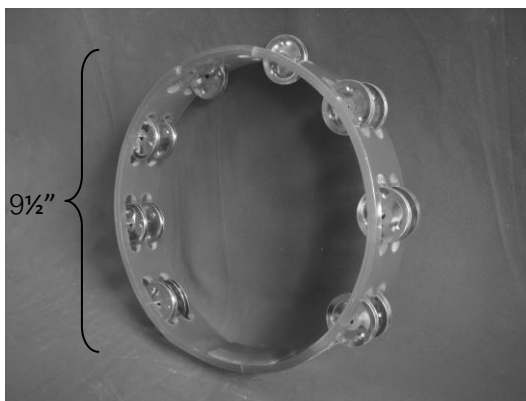
ฆ้อง (Gong)



ฆ้อง เป็นเครื่องตีทำด้วยโลหะ มีปุ่มตรงกลางสำหรับตี และมี หักงุ้มออกไปเป็นขอบคนละด้านกับปุ่มที่โป่งออกมา ขอบที่หักงุ้มออกมาเรียกว่า “ฉัตร” และที่ขอบฉัตรนั้นเจาะรู 2 รู ไว้ร้อยเส้นเชือก และมีไม้ตีต่างหาก ตรงหัวไม้ตี พันห่อหุ้มและถักรัดด้วยเชือกให้แน่น เครื่องดนตรีชนิดนี้แต่เดิมทำเป็นขนาดเล็กๆ พอดีได้ยินเสียง แต่ปัจจุบันนิยมให้มีขนาดใหญ่ขึ้นเพื่อให้ได้เสียงตามที่ต้องการของแต่ละคณะ ฆ้องที่ในคณะบุหลันตานีมีขนาด หน้ากว้าง 15 นิ้ว ยาว 5 นิ้ว ไม้ตีมีขนาดยาว 12 นิ้ว

ฆ้องเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่กำกับจังหวะหนัก เพื่อให้จังหวะมีความชัดเจนมากขึ้น ผู้ตีนั้น ร้องเงิงจะฟังจังหวะขึ้นพ้นจากเสียงฆ้อง ทำให้การเต้นมีความพร้อมเพรียงและเกิดความสุขยาม บทบาทของฆ้องในวงดนตรีร้องเงิงจึงมีความสำคัญ เพราะผู้เล่นฆ้องจะต้องควบคุมจังหวะให้กับนักดนตรีและนักเต้น

แทมโบรีน (Tambourine)



แทมโบรีน เป็นเครื่องตีกระทบจังหวะประกอบขึ้นด้วยขอบกลมเหมือนขอบกลอง ขนาด 9½ นิ้ว ขอบทำด้วยพลาสติก รอบ ๆ ขอบติดด้วยแผ่นโลหะประกบกัน 2 แผ่น ใช้ตีกระทบกับฝ่ามือ หรือส้นเข่าให้เกิดเสียงดังกรู้งกริ่งเพื่อประกอบจังหวะ

แทมโบรีนเป็นเครื่องดนตรีของชาติตะวันตกที่เข้ามามีบทบาทในดนตรีร็อกแอนด์โรลเพื่อเสริมจังหวะให้มีความกระชับและจังหวะลีลาสนุกสนานมากขึ้นโดยแทมโบรีนทำหน้าที่สอดแทรกทำนอง

มาราคัส (Maracas)



มาราคัส ทางมลายู เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ลูกช้ดหรือแซ็ค มาราคัสกำเนิดในอเมริกาใต้ ลักษณะดั้งเดิมของมาราคัสเป็นผลน้ำเต้าแห้ง ข้างในมีเม็ดน้ำเต้าใช้เขย่าประกอบจังหวะ ตามปกตินิยมเล่นกัน 2 ใบ พร้อม ๆ กัน คือ เขย่าสลับกัน ในปัจจุบันใช้วัสดุที่เลียนแบบคล้ายลูกน้ำเต้า เช่น ไม้พลาสติก ข้างในใส่สิ่งให้เกิดเสียงดังคล้ายเม็ดน้ำเต้า เช่น เมล็ดถั่ว กรวด หิน

มาราคัสเป็นเครื่องดนตรีของชาติตะวันตกที่เข้ามามีบทบาทในดนตรีร็อกแอนด์โรลเพื่อช่วยเสริมจังหวะให้มีความกระชับและทำให้ดนตรีร็อกแอนด์โรลมีลีลาจังหวะสนุกสนานมากขึ้น โดยมาราคัสทำหน้าที่สอดแทรกทำนองระหว่างรำมะนาและซ็อง

1.5 การแต่งกายที่ใช้ในการแสดงร้องเงิง

การแต่งกายถือเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง ซึ่งบอกได้ถึงกลุ่มชน ศาสนา และประเพณีต่างๆ ได้เป็นอย่างดี การแสดงร้องเงิง เป็นการแสดงของชาวไทยมุสลิมทางภาคใต้ ซึ่งดูได้จากการแต่งกาย และภาษาที่ใช้เรียกเครื่องแต่งกาย ได้แก่



ชื่อเครื่องแต่งกายนักดนตรี	
ซอเกาะ	หมวกไม่มีปีกสีดำ
ปายู	เสื่อแขนยาวคอกกลมผ่าครึ่ง อกหรือเสื่อแขนสั้นคอกปก
ซาลูวา	กางเกงขายาวสีดำหรือสวม กางเกงสแล็ค
กาซุ	รองเท้าหนังสีดำ



ชื่อเครื่องแต่งกายนักแสดงชาย (ชุดศรีเน)		ชื่อเครื่องแต่งกายนักแสดงหญิง (ชุดبانง)	
ชอเก๊าะ	หมวกไม่มีปีกสีดำ	บานง	เสื่อแขนกระบอกเข้ารูปขีดสะโพกผ่า อกตลอดติดกระดุมทองเป็นระยะ สีเสื่อสวยสด
ปาญ	เสื่อแขนยาวคอกกลมผ่าครึ่งอก	ปาเตะยาวอ	ผ้าถุงนุ่งกรอมเท้า
ชาลูลวา	กางเกงขายาวขากว้างเหมือน กางเกงจีน สีเดียวกับเสื่อ	สบากาเอ็ง	ผ้าคลุมไหล่บางๆสีดำตัดกับสีเสื่อที่สวม
ชอเก๊าะ	ผ้าชอแกะทับกางเกงเหนือเข่า		

2. องค์ประกอบทางดนตรีที่ใช้ในการแสดงดนตรีร้องเงี้ยว

การแสดงดนตรีร้องเงี้ยว เป็นการแสดงที่ต้องอาศัยหลายองค์ประกอบ เพื่อจะนำเสนอการแสดงดนตรีร้องเงี้ยวที่มีเอกลักษณ์นี้ให้เป็นที่รู้จัก องค์ประกอบหลักๆ ที่ใช้ในการศึกษาองค์ประกอบ ทางดนตรีร้องเงี้ยวในครั้งนี้ มี 4 ประเด็นได้แก่

1. รูปแบบเพลง
2. ทำนองเพลง
 - 2.1 กระสวนจังหวะ
 - 2.2 กระสวนทำนอง
3. การใช้คู่ประสาน
4. จังหวะ

โดยมีบทเพลงร้องเงี้ยวที่นำมาศึกษาคัดเลือกจากลักษณะลีลาจังหวะ บทเพลงเหล่านี้ยังบรรเลงจริงภายในขณะอยู่เป็นประจำ มี ดังนี้

- | | |
|------------------------|---------------|
| 1. เพลงจงอินัย | จังหวะโยเกิด |
| 2. เพลงยั้งมานาซาตู | จังหวะรุ่มบ้า |
| 3. เพลงอัมปีะเมอนารี | จังหวะคองซง |
| 4. เพลงอินังตุงงปูโย๊ะ | จังหวะอินัง |
| 5. เพลงเมาะอินังบารู | จังหวะบาโย |
| 6. เพลงซำเบ็งปาลีบั้ง | จังหวะซำเบ็ง |
| 7. เพลงเบอดีนังซายัง | จังหวะมัสรี |
| 8. เพลงตุงงปูโย๊ะ | จังหวะฮัสลี |

เพลงที่ 1 เพลงจงอินัย

เพลงจงอินัยจัดอยู่ในประเภทจังหวะโยเกิด เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะเร็วในการบรรเลง เพลงจงอินัยเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงเพื่อการฟัง โน้ตเพลงจงอินัยที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 24 ห้องเพลง ดังนี้

จงอินัย

♩ = 120

จากการบันทึกโน้ตเพลงจงอินัยพบว่าการบรรเลงทั้งหมด 4 เที้ยวเพลง ซึ่งสามารถนำมาศึกษาได้ดังต่อไปนี้

1. รูปแบบเพลง (Form)

เพลงจงอินัยเป็นเพลงท่อนเดียว มีรูปแบบโครงสร้าง ส่วน คือ ท่อนนำ: ท่อนทำนองเพลง และอยู่ในบันไดเสียง D minor scale

ท่อนนำ เป็นทำนองเพลงในห้องที่ 1 – ห้องที่ 4 มีรายละเอียดดังนี้

- ห้องที่ 1 – ห้องที่ 2 เป็นการเกริ่นนำเข้าสู่บทเพลงโดยแอคคอร์ดเดียว
- ห้องที่ 3 – ห้องที่ 4 กลองรำมะนาดีสั่งจังหวะเข้าสู่บทเพลง

ท่อนทำนองเพลงห้องที่ 5 – ห้องที่ 84 เป็นการบรรเลงทั้งหมด 4 เที้ยวเพลง โดยมีรายละเอียดดังนี้

เที้ยวที่ 1 ห้องที่ 5 – ห้องที่ 24

- ห้องที่ 5 – ห้องที่ 8 เป็นท่อนบรรเลงรับ พร้อมกันทุกเครื่องมือ

- ห้องที่ 9 – ห้องที่ 24 บรรเลงทำนองโดยไวโอลินประกอบด้วยเครื่องกำกับจังหวะ เมื่อไวโอลินบรรเลงถึงห้องที่ 24 ให้ย้อนกลับไปบรรเลงรับพร้อมกันทุกเครื่องมือในห้องที่ 5 – ห้องที่ 8 เมื่อบรรเลงรับห้องที่ 5 – ห้องที่ 8 จบแล้วให้บรรเลงต่อเนื่องในห้องที่ 25 – ห้องที่ 44 เพื่อเข้าการบรรเลงในเที่ยวที่ 2

เที่ยวที่ 2 ห้องที่ 25 – ห้องที่ 44

- ห้องที่ 25 – ห้องที่ 40 บรรเลงทำนองโดยแมนโดลินประกอบด้วยเครื่องกำกับจังหวะ
- ห้องที่ 41 – ห้องที่ 44 เป็นท่อนบรรเลงรับพร้อมกันเมื่อบรรเลงรับห้องที่ 41 – ห้องที่ 44 จบแล้วให้บรรเลงต่อเนื่องในห้องที่ 45 – ห้องที่ 60 เพื่อเข้าการบรรเลงในเที่ยวที่ 3

เที่ยวที่ 3 ห้องที่ 45 – ห้องที่ 60

- ห้องที่ 45 – ห้องที่ 60 บรรเลงทำนองโดยฟลูทประกอบด้วยเครื่องกำกับจังหวะเมื่อฟลูทบรรเลงถึงห้องที่ 60 ให้ย้อนกลับไปบรรเลงรับพร้อมกันทุกเครื่องมือในห้องที่ 41 – ห้องที่ 44 เมื่อบรรเลงรับห้องที่ 41 – ห้องที่ 44 จบให้บรรเลงต่อเนื่องในห้องที่ 61 – ห้องที่ 84 เพื่อเข้าการบรรเลงในเที่ยวที่ 4

เที่ยวที่ 4 ห้องที่ 61 – ห้องที่ 84

- ห้องที่ 61 – ห้องที่ 76 บรรเลงทำนองโดยแอกคอร์ดเดียนประกอบด้วยเครื่องกำกับจังหวะ
- ห้องที่ 77 – ห้องที่ 84 เป็นท่อนบรรเลงรับพร้อมกันทุกเครื่องมือเพื่อจบบทเพลง เพลงจงอินัยน์นักดนตรีสามารถบรรเลงทำนองเพลงซ้ำกันหลายๆ ครั้งขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและการตกลงกันระหว่างนักดนตรี

2. ทำนองเพลง (Melody)

เพลงจงอินัยน์ที่ถอดเป็นโน้ตสากลแล้ว ทำนองหลักมีความยาวจำนวน 24 ห้องเพลง สามารถนำมาศึกษาองค์ประกอบต่างๆ ดังนี้

2.1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern)

กระสวนจังหวะของเพลงจงอินัยน์มีรูปแบบกระสวนจังหวะส่วนใหญ่เป็นลักษณะซ้ำกัน มีทั้งหมด 8 รูปแบบ สามารถวิเคราะห์ทีละรูปแบบได้ดังนี้

รูปแบบที่ 1

$\text{♩} = 120$

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบ
จำนวน 5 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 1, 5, 7, 9, 13 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1

$\text{♩} = 120$

รูปแบบที่ 2

$\text{♩} = 120$

รูปแบบที่ 4

♩ = 120

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบ
จำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏในข้อที่ 10, 14 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

รูปแบบที่ 5

♩ = 120

รูปแบบที่ 7

$\text{♩} = 120$

7

12

17

21

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

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7

รูปแบบที่ 8

$\text{♩} = 120$

7

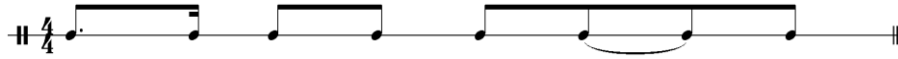
12

17

21

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในท้องที่ 23 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8



2.2 กระสวนทำนอง (Melodic pattern)

กระสวนทำนองของเพลงจางอินยี่ มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทั้งหมด รูปแบบ สามารถวิเคราะห์ที่ละรูปแบบได้ดังนี้

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1

A musical score for melodic pattern 1 in 4/4 time, with a tempo marking of $J = 120$. The score consists of five staves of music. Above the first staff is a graphic representation of the melodic contour: a horizontal line that steps down, then up, then down, then up, then down. The first staff has a tempo marking $J = 120$ and a measure rest. The second staff starts with a measure rest and contains a melodic line. The third, fourth, and fifth staves continue the melodic line. The score ends with a double bar line.

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบจำนวน 3 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นใน ท้องที่ 1 (จังหวะที่ 1 โน้ตคู่ 3 D-F) – (จังหวะที่ 4 โน้ตคู่ 3 A-C)

ท้องที่ 5 (จังหวะที่ 1 โน้ต D) – (จังหวะที่ 4 โน้ต A)

ท้องที่ 6 (จังหวะที่ 4 โน้ต D) – ท้องที่ 7 (จังหวะที่ 4 โน้ต A)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2

♩ = 120

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบจำนวน 3 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 1 (จังหวะที่ 4 โน้ตคู่ 3 C-E) – ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 4 โน้ตคู่ 3 D-F)
 ห้องที่ 5 (จังหวะที่ 4 โน้ต C) – ห้องที่ 6 (จังหวะที่ 4 โน้ต D)
 ห้องที่ 7 (จังหวะที่ 4 โน้ต C) – ห้องที่ 8 (จังหวะที่ 4 โน้ต D)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3

♩ = 120

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวยทำนองรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบจำนวน 4 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 9 (จังหวะที่ 1 โน้ต A) – (จังหวะที่ 3 โน้ต A)
 ห้องที่ 13 (จังหวะที่ 1 โน้ต A) – (จังหวะที่ 3 โน้ต A)
 ห้องที่ 17 (จังหวะที่ 1 โน้ต F) – (จังหวะที่ 4 โน้ต F)
 ห้องที่ 21 (จังหวะที่ 1 โน้ต F) – (จังหวะที่ 4 โน้ต F)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวยทำนองรูปแบบที่ 4



♩ = 120



จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวยทำนองรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 9 (จังหวะที่ 3 โน้ต A) – ห้องที่ 10 (จังหวะที่ 4 โน้ต A)
 ห้องที่ 13 (จังหวะที่ 3 โน้ต A) – ห้องที่ 14 (จังหวะที่ 4 โน้ต A)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 5

♩ = 120

7

12

17

21

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 5 ซึ่งพบจำนวน 6 ครั้ง
ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 11 (จังหวะที่ 1 โน้ต G) – (จังหวะที่ 3 โน้ต F)

ห้องที่ 15 (จังหวะที่ 1 โน้ต G) – (จังหวะที่ 3 โน้ต F)

ห้องที่ 17 (จังหวะที่ 4 โน้ต F) – ห้องที่ 18 (จังหวะที่ 4 โน้ต E)

ห้องที่ 19 (จังหวะที่ 1 โน้ต D) – (จังหวะที่ 3 โน้ต D)

ห้องที่ 21 (จังหวะที่ 4 โน้ต F) – ห้องที่ 22 (จังหวะที่ 4 โน้ต E)

ห้องที่ 23 (จังหวะที่ 1 โน้ต D) – (จังหวะที่ 3 โน้ต D)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 6

♩ = 120

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 6 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 19 (จังหวะที่ 4 โน้ต E) – ห้องที่ 20 (จังหวะที่ 4 โน้ต D)
 ห้องที่ 23 (จังหวะที่ 3 โน้ต E) – (จังหวะที่ 4 โน้ต D)

3. การใช้คู่ประสาน (Interval)

การใช้คู่ประสานของเพลงจงอินัย พบว่ามีการใช้ชั้นคู่เสียง คือ คู่พบในห้องที่ 1 – ห้องที่ 2

♩ = 120

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียง คู่3 ในห้องที่ 1 (คู่ 3 โน้ต D-F, C-E, A-C) – ห้องที่ 2 (คู่ 3 โน้ต D-F, E-G, C-E)

4. จังหวะ (Rhythm)

เพลงจгонีนัยพบว่ามีการบรรเลง 4 เที้ยวเพลง เพลงจгонีนัยจัดอยู่ในประเภทจังหวะโยเกิด เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะเร็วในการบรรเลง จังหวะโยเกิดมีทำนองหลักโดยรำมะนาใหญ่ ดังนี้



รำมะนาใหญ่ มีหน้าที่ตีเดินจังหวะหลักสำคัญของบทเพลง ลักษณะการตีของรำมะนาใหญ่ ในเพลงจгонีนัย จึงเป็นการตีรูปแบบเดิมไม่มีลักษณะพิเศษใดๆ รำมะนาเล็ก มีหน้าที่ตีส่งจังหวะ สอดแทรกจังหวะของรำมะนาใหญ่ ดังนี้

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมการตีรำมะนาเล็กในจังหวะโยเกิด เป็นลักษณะการตีรัว เพื่อส่งจังหวะเข้าสู่บทเพลง ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 3 – ห้องที่ 4

The image shows a musical score for measures 82, 83, and 84. The score is written for multiple instruments: Flute (Fl.), Accordion (Accord.), Melodica (Mel.), Violin (Vln.), Mrs. (Mrs.), Tambourine (Tamb.), Rummana Leg, Rummana Yai, and Gong. The Rummana Leg part has a box around a specific rhythmic pattern in measure 83.

จากนี้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมการตีรำมะนาเล็กในจังหวะโยเกิต เป็นลักษณะการตีรัว เพื่อลงจบบทเพลง ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 83 – ห้องที่ 84

เพลงจงอินัยจัดอยู่ในประเภทจังหวะโยเกิต เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะเร็วในการบรรเลง เพลงจงอินัยเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงเพื่อการฟัง จากการศึกษาเพลงจงอินัยพบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด จำนวน 24 ห้องเพลงและมีการบรรเลงทั้งหมด 4 เที้ยวเพลง ซึ่งสามารถแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำ: ท่อนทำนองเพลง ท่อนนำ ประกอบด้วยห้องที่ 1 – ห้องที่ 4 ท่อนทำนองเพลง ประกอบด้วยห้องที่ 5 – ห้องที่ 84 และเพลงจงอินัย อยู่ในบันไดเสียง D minor scale คือ D E F G A Bb C เพลงจงอินัย นักดนตรีสามารถบรรเลงทำนองเพลงซ้ำกันหลายๆ ครั้งขึ้นอยู่กับความเหมาะสม และการตกลงกัน ระหว่างนักดนตรี

กระสวนจังหวะเพลงจงอินัยมีรูปแบบกระสวนจังหวะส่วนใหญ่เป็นลักษณะซ้ำกัน ในเพลง จงอินัยมีทั้งหมด 8 รูปแบบ และกระสวนจังหวะที่พบมากที่สุดในการเล่นจงอินัยคือ กระสวนจังหวะ รูปแบบที่ 6 มีการใช้ทั้งหมด 6 ครั้ง รองลงมาคือกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 มีการใช้ 5 ครั้ง และ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 มีการใช้ 3 ครั้ง กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2, 4, 5 มีการใช้ 2 ครั้ง กระสวน จังหวะรูปแบบที่ 7, 8 มีการใช้ 1 ครั้ง และกระสวนจังหวะหลักของเพลงจงอินัยคือ กระสวนจังหวะ รูปแบบที่ 6 และกระสวนจังหวะรองของเพลงจงอินัยคือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1

กระสวนทำนองของเพลงจิงอีนัยมีทั้งหมด 6 รูปแบบ และกระสวนทำนองที่พบมากที่สุดใ
เพลงจิงอีนัยคือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 5 มีการใช้ 6 ครั้ง รองลงมาคือกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 มี
การใช้ 4 ครั้งและกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1, 2 มีการใช้ 3 ครั้ง กระสวนทำนองรูปแบบที่ 4, 6 มีการใช้
2 ครั้ง กระสวนทำนองเพลงจิงอีนัยมีทิศทางการเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนองและพบการเคลื่อนที่แบบลง
และขึ้นไล่เรียงเสียง

การใช้คู่ประสานของเพลงจิงอีนัย การใช้ขึ้นคู่เสียง คือ คู่ 3 D-F, C-E, A-C, E-G

เพลงจิงอีนัยมีการบรรเลง 4 เที้ยวเพลง จัดอยู่ในประเภทจิงหะโยเก้ต เป็นเพลงที่มีอัตรา
จังหวะเร็วในการบรรเลง จิงหะโยเก้ตมีทำนองหลักโดยรำมะนาใหญ่ ลักษณะการตีของรำมะนาใหญ่
จึงเป็นการตีรูปแบบเดิมไม่มีลักษณะพิเศษใดๆ รำมะนาเล็ก มีหน้าที่ตีส่งจังหวะ สอดแทรกจังหวะของ
รำมะนาใหญ่ ลักษณะการตีรั้วเพื่อส่งจังหวะเข้าสู่บทเพลง ห้องที่ 3 – ห้องที่ 4 การตีรั้วเพื่อลงจบบท
เพลง ห้องที่ 83 – ห้องที่ 84

เพลงที่ 2 เพลงยังมานาซาตู

เพลงยังมานาซาตูแปลว่าคนใดคนหนึ่ง จัดอยู่ในประเภทจังหวะรุมบ้า เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะเร็วในการบรรเลง เพลงยังมานาซาตูเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงเพื่อการฟัง โน้ตเพลงยังมานาซาตูที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 43 ห้องเพลง ดังนี้

ยังมานาซาตู

$\text{♩} = 151$

จากการบันทึกโน้ตเพลงยังมานาซาตูพบว่าการบรรเลง 6 เที้ยวเพลง ซึ่งสามารถนำมาศึกษาได้ดังต่อไปนี้

1. รูปแบบเพลง (Form)

เพลงยังมานาซาตูเป็นเพลงท่อนเดียว มีรูปแบบโครงสร้าง 2 ส่วน คือ ท่อนนำ ท่อนทำนองเพลง และอยู่ในบันไดเสียง G Major Scale

ท่อนนำ เป็นทำนองเพลงในห้องที่ 1 – ห้องที่ 13 มีรายละเอียดดังนี้

- ห้องที่ 1 – ห้องที่ 2 กลองร่ามะนาตีส่งจังหวะเข้าสู่บทเพลง

- ห้องที่ 3 – ห้องที่ 13 เป็นการบรรเลงทำนองโดยไวโอลิน แมนโดลิน ประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะบรรเลงนำเข้าสู่บทเพลง โดยห้องที่ 3 – ห้องที่ 9 บรรเลงทำนองโดยไวโอลินและเครื่องกำกับจังหวะ ห้องที่ 10 – ห้องที่ 13 บรรเลงทำนองโดยแมนโดลินและเครื่องกำกับจังหวะ

ท่อนทำนองเพลงห้องที่ 13 (จังหวะที่ 2) – ห้องที่ 112 เป็นการบรรเลงทั้งหมด 6 เทียบเพลง โดยมีรายละเอียด ดังนี้

เทียบที่ 1 ห้องที่ 13 – ห้องที่ 45

- ห้องที่ 13 (จังหวะที่ 2) – ห้องที่ 28 (จังหวะที่ 1) เป็นการบรรเลงทำนองโดยไวโอลินประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ
- ห้องที่ 28 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 29 (จังหวะที่ 1) เป็นการบรรเลงทำนองโดยแอดคอคเคเดียนประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ
- ห้องที่ 29 (จังหวะที่ 2) – ห้องที่ 37 (จังหวะที่ 1) เป็นการบรรเลงทำนองโดยแมนโดลินประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ
- ห้องที่ 37 (จังหวะที่ 2) – ห้องที่ 44 เป็นการบรรเลงทำนองโดยแอดคอคเคเดียนประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ เมื่อแอดคอคเคเดียนบรรเลงทำนองถึงห้องที่ 44 จบแล้วให้ไวโอลินบรรเลงทำนองต่อจากการบรรเลงทำนองของแอดคอคเคเดียนในห้องที่ 45 แล้วให้ไวโอลินบรรเลงย้อนกลับต้นไปบรรเลงห้องที่ 14 เพื่อเข้าสู่การบรรเลงในเทียบที่ 2

เทียบที่ 2 ห้องที่ 14 – ห้องที่ 46

- ห้องที่ 14 – ห้องที่ 28 (จังหวะที่ 1) เป็นการบรรเลงทำนองโดยไวโอลินประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ
- ห้องที่ 28 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 29 (จังหวะที่ 1) เป็นการบรรเลงทำนองโดยแอดคอคเคเดียนประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ
- ห้องที่ 29 (จังหวะที่ 2) – ห้องที่ 37 (จังหวะที่ 1) เป็นการบรรเลงทำนองโดยแมนโดลินประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ
- ห้องที่ 37 (จังหวะที่ 2) – ห้องที่ 44 เป็นการบรรเลงทำนองโดยแอดคอคเคเดียนประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ เมื่อแอดคอคเคเดียนบรรเลงทำนองถึงห้องที่ 44 จบแล้วให้ไวโอลินบรรเลงทำนองต่อจากการบรรเลงทำนองของแอดคอคเคเดียน โดยให้ไวโอลินข้ามการบรรเลงห้องที่ 45 ให้มาบรรเลงต่อในห้องที่ 46 เพื่อเข้าสู่การบรรเลงในเทียบที่ 3

เที่ยวที่ 3 ห้องที่ 46 – ห้องที่ 78

- ห้องที่ 46 – ห้องที่ 61 (จังหวัดที่ 1) เป็นการบรรเลงทำนองโดยไวโอลินประกอบด้วยเครื่องกำกับจังหวะ
- ห้องที่ 61 (จังหวัดที่ 2) - ห้องที่ 62 (จังหวัดที่ 1) เป็นการบรรเลงทำนองโดยแอดคอคเคเดียนประกอบด้วยเครื่องกำกับจังหวะ
- ห้องที่ 62 (จังหวัดที่ 2) – ห้องที่ 70 (จังหวัดที่ 1) เป็นการบรรเลงทำนองโดยแมนโดลินประกอบด้วยเครื่องกำกับจังหวะ
- ห้องที่ 70 (จังหวัดที่ 2) – ห้องที่ 77 เป็นการบรรเลงทำนองโดยแอดคอคเคเดียนประกอบด้วยเครื่องกำกับจังหวะ เมื่อแอดคอคเคเดียนบรรเลงทำนองถึงห้องที่ 77 จบแล้ว ให้ไวโอลินบรรเลงทำนองต่อจากการบรรเลงทำนองของแอดคอคเคเดียนในห้องที่ 78 แล้วให้ไวโอลินบรรเลงย้อนกลับต้นไปบรรเลงห้องที่ 47 เพื่อเข้าสู่การบรรเลงในเที่ยวที่ 4

เที่ยวที่ 4 ห้องที่ 47 – ห้องที่ 79

- ห้องที่ 47 – ห้องที่ 61 (จังหวัดที่ 1) เป็นการบรรเลงทำนองโดยไวโอลินประกอบด้วยเครื่องกำกับจังหวะ
- ห้องที่ 61 (จังหวัดที่ 2) - ห้องที่ 62 (จังหวัดที่ 1) เป็นการบรรเลงทำนองโดยแอดคอคเคเดียนประกอบด้วยเครื่องกำกับจังหวะ
- ห้องที่ 62 (จังหวัดที่ 2) – ห้องที่ 70 (จังหวัดที่ 1) เป็นการบรรเลงทำนองโดยแมนโดลินประกอบด้วยเครื่องกำกับจังหวะ
- ห้องที่ 70 (จังหวัดที่ 2) – ห้องที่ 77 เป็นการบรรเลงทำนองโดยแอดคอคเคเดียนประกอบด้วยเครื่องกำกับจังหวะ เมื่อแอดคอคเคเดียนบรรเลงทำนองถึงห้องที่ 77 จบแล้วให้ไวโอลินบรรเลงทำนองต่อจากการบรรเลงทำนองของแอดคอคเคเดียน โดยให้ไวโอลินข้ามการบรรเลงห้องที่ 78 ให้มาบรรเลงต่อในห้องที่ 79 เพื่อเข้าสู่การบรรเลงในเที่ยวที่ 5

เที่ยวที่ 5 ห้องที่ 79 – ห้องที่ 111

- ห้องที่ 79 – ห้องที่ 94 (จังหวัดที่ 1) เป็นการบรรเลงทำนองโดยไวโอลินประกอบด้วยเครื่องกำกับจังหวะ
- ห้องที่ 94 (จังหวัดที่ 2) - ห้องที่ 95 (จังหวัดที่ 1) เป็นการบรรเลงทำนองโดยแอดคอคเคเดียนประกอบด้วยเครื่องกำกับจังหวะ

- ห้องที่ 95 (จังหวะที่ 2) – ห้องที่ 103 (จังหวะที่ 1) เป็นการบรรเลงทำนองโดยแมนโดลิน ประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ
- ห้องที่ 103 (จังหวะที่ 2) – ห้องที่ 110 เป็นการบรรเลงทำนองโดยแอกคอร์ดเดี่ยว ประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ เมื่อแอกคอร์ดเดี่ยวบรรเลงทำนองถึงห้องที่ 10 จบแล้ว ให้ไวโอลินบรรเลงทำนองต่อจากการบรรเลงทำนองของแอกคอร์ดเดี่ยวในห้องที่ 111 แล้วให้ไวโอลินบรรเลงย้อนกลับต้นไปบรรเลงห้องที่ 80 เพื่อเข้าสู่การบรรเลงในเที่ยวที่ 6

เที่ยวที่ 6 ห้องที่ 80 – ห้องที่ 112

- ห้องที่ 79 – ห้องที่ 94 (จังหวะที่ 1) เป็นการบรรเลงทำนองโดยไวโอลิน ประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ
- ห้องที่ 94 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 95 (จังหวะที่ 1) เป็นการบรรเลงทำนองโดยแอกคอร์ดเดี่ยว ประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ
- ห้องที่ 95 (จังหวะที่ 2) – ห้องที่ 103 (จังหวะที่ 1) เป็นการบรรเลงทำนองโดยแมนโดลิน ประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ
- ห้องที่ 103 (จังหวะที่ 2) – ห้องที่ 112 เป็นการบรรเลงทำนองโดยแอกคอร์ดเดี่ยว ประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ เมื่อแอกคอร์ดเดี่ยวบรรเลงทำนองถึงห้องที่ 110 ให้แอกคอร์ดเดี่ยวข้ามการบรรเลงห้องที่ 111 ให้มาบรรเลงต่อในห้องที่ 112 เพื่อจบบทเพลง

เพลงยังมานาซาตุนักดนตรีสามารถบรรเลงทำนองเพลงซ้ำกันหลายๆ ครั้งขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและการตกลงกันระหว่างนักดนตรี

2. ทำนองเพลง (Melody)

เพลงยังมานาซาตุนักดนตรีที่ถอดเป็นโน้ตสากลแล้ว ทำนองหลักมีความยาวจำนวน 43 ห้องเพลง สามารถนำมาศึกษาองค์ประกอบต่างๆ ดังนี้

2.1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern)

กระสวนจังหวะของเพลงยังมานาซาตุนักดนตรีมีรูปแบบกระสวนจังหวะที่มีความหลากหลาย มีทั้งหมด 14 รูปแบบ สามารถวิเคราะห์ทีละรูปแบบได้ดังนี้

รูปแบบที่ 1

$\text{♩} = 151$

9

16

23

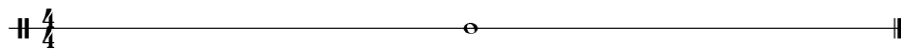
29

34

39

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบ
จำนวน 5 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่, 3, 5, 7, 43 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1



รูปแบบที่ 2

$\text{♩} = 151$

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบจำนวน 4 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 2, 4, 6, 36 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2

รูปแบบที่ 3

$\text{♩} = 151$

9

16

23

29

34

39

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏในข้อที่ 8, 38 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3

รูปแบบที่ 4

$\text{♩} = 151$

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบจำนวน 6 ครั้ง ดังปรากฏในข้อที่ 9, 10, 29, 21, 33, 35 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

รูปแบบที่ 5

$\text{♩} = 151$

จากนี้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ซึ่งพบ
จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 11 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5

รูปแบบที่ 6

$\text{♩} = 151$

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ซึ่งพบจำนวน 7 ครั้ง ดังปรากฏในหนังสือที่ 12, 14, 16, 18, 20, 22, 24 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6

รูปแบบที่ 7

$\text{♩} = 151$

9

16

23

29

34

39

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ซึ่งพบจำนวน 9 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 13, 15, 17, 19, 21, 23, 37, 39, 41 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7

รูปแบบที่ 8

$\text{♩} = 151$

9

16

23

29

34

39

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 ซึ่งพบ
จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในข้อที่ 25 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8

รูปแบบที่ 9

$\text{♩} = 151$

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในข้อที่ 26 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9

รูปแบบที่ 10

$\text{♩} = 151$

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในข้อที่ 27 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10

รูปแบบที่ 11

$\text{♩} = 151$

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในข้อที่ 28 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11

รูปแบบที่ 13

$\text{♩} = 151$

9

16

23

29

34

39

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 13 ซึ่งพบ
จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในท้องที่ 34 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 13 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 13

รูปแบบที่ 14

$\text{♩} = 151$

9

16

23

29

34

39

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 14 ซึ่งพบ
จำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏในข้อที่ 40, 42 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 14

2.2 กระสวนทำนอง (Melodic pattern)

กระสวนทำนองของเพลงยังมานาซาตู มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองมีทั้งหมด 18 รูปแบบ สามารถวิเคราะห์ที่ละรูปแบบได้ดังนี้

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1



The musical notation for Melodic Pattern 1 is presented in seven staves. Above the first staff is a zigzag line representing the melodic contour. The tempo is marked as quarter note = 151. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 1 (จังหวะที่ 1 โน้ต G) – ห้องที่ 3 (จังหวะที่ 1 โน้ต G)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2

The image shows a musical score in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 151. The score consists of seven staves of music. The first staff has a tempo marking and a measure with a circled melodic fragment. A large downward-pointing arrow is positioned above the first staff. The subsequent staves are numbered 9, 16, 23, 29, 34, and 39, indicating the start of each line of music. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings.

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง
ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 4 (จังหวะที่ 1 โน้ต A) – ห้องที่ 5 (จังหวะที่ 1 โน้ต G)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3

The image shows a musical score in G major, 4/4 time, with a tempo of 151. The score consists of seven staves of music. Above the first staff is a large upward-pointing arrow. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The tempo is marked as 151. The score is divided into measures, with measure numbers 9, 16, 23, 29, 34, and 39 indicated at the beginning of their respective staves. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and dynamic markings.

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบจำนวน 3 ครั้ง
ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 8 (จังหวะที่ 1 โน้ต B) – ห้องที่ 9 (จังหวะที่ 1 โน้ต G)

ห้องที่ 25 (จังหวะที่ 2 โน้ต A) – ห้องที่ 26 (จังหวะที่ 1 โน้ต B)

ห้องที่ 26 (จังหวะที่ 2 โน้ต A) – ห้องที่ 27 (จังหวะที่ 1 โน้ต G)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4

The image shows a musical score in G major, 4/4 time, with a tempo of 151. The score consists of seven staves of music. Above the first staff is a simple line drawing of a roof-like shape. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The first staff starts with a tempo marking of 151. The second staff has a measure rest from measure 9 to 10. The third staff has a measure rest from measure 16 to 17. The fourth staff has a measure rest from measure 23 to 24. The fifth staff has a measure rest from measure 29 to 30. The sixth staff has a measure rest from measure 34 to 35. The seventh staff has a measure rest from measure 39 to 40.

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบจำนวน 3 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 9 (จังหวะที่ 2 โน้ต G) – ห้องที่ 10 (จังหวะที่ 1 โน้ต G)
 ห้องที่ 10 (จังหวะที่ 2 โน้ต G) – ห้องที่ 11 (จังหวะที่ 1 โน้ต G)
 ห้องที่ 33 (จังหวะที่ 3 โน้ตคู่ 4 A-D) – ห้องที่ 35 (จังหวะที่ 1 โน้ต G)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 5

The image shows a musical score in G major, 4/4 time, with a tempo of 151. The score consists of seven staves of music. Above the first staff is a simple line graph with a peak and a plateau. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some phrases are enclosed in boxes, likely indicating specific melodic motifs or patterns. The score ends with a double bar line.

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 5 ซึ่งพบจำนวน 5 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 12 (จังหวะที่ 2 โน้ต B) – ห้องที่ 13 (จังหวะที่ 4 โน้ต D)
 ห้องที่ 14 (จังหวะที่ 2 โน้ต B) – ห้องที่ 15 (จังหวะที่ 4 โน้ต E)
 ห้องที่ 16 (จังหวะที่ 2 โน้ต A) – ห้องที่ 17 (จังหวะที่ 4 โน้ต C)
 ห้องที่ 18 (จังหวะที่ 2 โน้ต A) – ห้องที่ 19 (จังหวะที่ 4 โน้ต D)
 ห้องที่ 20 (จังหวะที่ 2 โน้ต B) – ห้องที่ 21 (จังหวะที่ 4 โน้ต D)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 6

The image shows a musical score in G major, 4/4 time, with a tempo marking of ♩ = 151. The score consists of seven staves of music. Above the first staff, there is a thick black line that starts with a slight upward slope and then becomes horizontal. The music is written in treble clef and includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings. Measure numbers 9, 16, 23, 29, 34, and 39 are indicated at the beginning of their respective staves.

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 6 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง
ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 22 (จังหวะที่ 2 โน้ต B) – ห้องที่ 23 (จังหวะที่ 4 โน้ต G)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 7

The image shows a musical score in G major, 4/4 time, with a tempo marking of ♩ = 151. The score consists of seven staves of music. A diagonal line is drawn above the first staff. The music features various melodic and harmonic patterns, with some phrases circled in red. The staves are numbered 9, 16, 23, 29, 34, and 39.

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 7 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 6 (จังหวะที่ 1 โน้ต A) – ห้องที่ 7 (จังหวะที่ 4 โน้ต D)
 ห้องที่ 24 (จังหวะที่ 2 โน้ต G) – ห้องที่ 25 (จังหวะที่ 2 โน้ต D)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 8



♩ = 151



9

16

23

29

34

39

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 8 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง
ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 27 (จังหวะที่ 1 โน้ต B) – ห้องที่ 28 (จังหวะที่ 1 โน้ต G)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 9

The image shows a musical score in G major, 4/4 time, with a tempo marking of ♩ = 151. The score consists of seven staves of music. Above the first staff is a thick black line that starts horizontal and then slopes downward, representing the melodic contour. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines, with measure numbers 9, 16, 23, 29, 34, and 39 indicated at the beginning of their respective staves.

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 9 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 28 (จังหวะที่ 1 โน้ต G) – ห้องที่ 29 (จังหวะที่ 3 โน้ต C)
 ห้องที่ 36 (จังหวะที่ 2 โน้ต G) – ห้องที่ 37 (จังหวะที่ 4 โน้ต C)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 10

♩ = 151

9

16

23

29

34

39

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 10 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 29 (จังหวะที่ 3 โน้ตคู่ 4 G-D) – ห้องที่ 31 (จังหวะที่ 3 โน้ต B)
 ห้องที่ 31 (จังหวะที่ 3 โน้ตคู่ 3 G-B) – ห้องที่ 33 (จังหวะที่ 3 โน้ต D)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 11

The image shows a musical score in G major, 4/4 time, with a tempo marking of ♩ = 151. The score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The tempo marking is placed above the first measure. The music is written in a single melodic line. The second staff starts at measure 9, the third at measure 16, the fourth at measure 23, the fifth at measure 29, the sixth at measure 34, and the seventh at measure 39. A box highlights a chord progression in the sixth staff, measures 35-36, which consists of two G major chords. The score ends with a double bar line at the end of the seventh staff.

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 11 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง
ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 35 (จังหวะที่ 2 คอร์ด G) – ห้องที่ 36 (จังหวะที่ 1 คอร์ด G)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 12

The image shows a musical score in G major, 4/4 time, with a tempo of 151. The score consists of seven staves of music. Above the first staff is a simple line drawing of a zigzag line, representing the melodic contour. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines, with measure numbers 9, 16, 23, 29, 34, and 39 indicated at the beginning of their respective staves.

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 12 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 38 (จังหวะที่ 1 โน้ต G) – ห้องที่ 39 (จังหวะที่ 4 โน้ต B)
 ห้องที่ 40 (จังหวะที่ 1 โน้ต D) – ห้องที่ 41 (จังหวะที่ 4 โน้ต D)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 13

The image displays a musical score for a piece in 4/4 time, marked with a tempo of 151. Above the first staff is a contour line consisting of a horizontal line, followed by a downward diagonal line, and then an upward diagonal line. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is divided into measures, with measure numbers 9, 16, 23, 29, 34, and 39 indicated at the start of their respective lines. The final measure of the piece is enclosed in a rectangular box.

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 13 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง
ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 42 (จังหวะที่ 1 โน้ต D) – ห้องที่ 43 (จังหวะที่ 4 โน้ต C)

3. การใช้คู่ประสาน (Interval)

การใช้คู่ประสานของเพลงยังมานาซาตุ พบว่ามีการใช้ขั้นคู่เสียง คือ คู่

3, คู่ 4, คอร์ด G

พบว่ามีการใช้ขั้นคู่

3 พบในห้วงที่ 31 - 32

$\text{♩} = 151$

9

16

23

29

34

39

จากโน้ต พบการใช้ขั้นคู่เสียง คู่ 3 ห้วงที่ 31 (คู่ 3 โน้ต B-G) – ห้วงที่ 32 (คู่ 3 โน้ต B-G)

พบว่ามีการใช้ชั้นคู่

4 พบในห้องที่ 29 – 30, 33 - 34

$\text{♩} = 151$

จากโน้ต พบการใช้ชั้นคู่เสียง คู่ 4 ใน

ห้องที่ 29 (คู่ 4 โน้ต C-G) – ห้องที่ 30 (คู่ 4 โน้ต C-G)

ห้องที่ 33 (คู่ 4 โน้ต D-A) – ห้องที่ 34 (คู่ 4 โน้ต D-A)

พบว่ามีการใช้คอร์ด

G พบในห้องที่ 35 - 36

$\text{♩} = 151$

จากโน้ต พบการใช้คอร์ด G ใน

ห้องที่ 35 (คอร์ด G โน้ต G-D-B) – ห้องที่ 36 (คอร์ด G โน้ต G-D-B)

4. จังหวะ (Rhythm)

เพลงยังมานาซาตูพบว่ามีการบรรเลง 6 เทียบเพลง เพลงยังมานาซาตูจัดอยู่ในประเภท จังหวะรุมบ้า เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะเร็วในการบรรเลง จังหวะรุมบ้ามีทำนองหลักโดยจำมะนาใหญ่ ดังนี้

Rummana Yai $\text{♩} = 4$

เพลงยังมานาซาตูแปลว่าคนใดคนหนึ่ง จัดอยู่ในประเภทจังหวะรุมบ้า เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะเร็วในการบรรเลง เพลงยังมานาซาตูเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงเพื่อการฟัง จากการวิเคราะห์เพลงยังมานาซาตูพบว่ามิตำนองหลักทั้งหมดจำนวน 43 ห้องเพลงและมีการบรรเลงทั้งหมด 6 เที้ยวเพลง ซึ่งสามารถแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำ: ท่อนทำนองเพลง ท่อนนำ ห้องที่ 1 – ห้องที่ 13 ท่อนทำนองเพลง ห้องที่ 13 (จังหวะที่ 2) – ห้องที่ 112 และอยู่ในบันไดเสียง G Major Scale คือ G A B C D E F เพลงยังมานาซาตุนักดนตรีสามารถบรรเลงทำนองเพลงซ้ำกันหลายๆ ครั้งขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและการตกลงกันระหว่างนักดนตรี

กระสวนจังหวะของเพลงยังมานาซาตูมีรูปแบบกระสวนจังหวะมีความหลากหลาย ในเพลงยังมานาซาตูมีทั้งหมด 14 รูปแบบ กระสวนจังหวะที่พบมากที่สุดในเพลงยังมานาซาตูคือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 มีการใช้ 9 ครั้ง รองลงมาคือกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 มีการใช้ 6 ครั้งและกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 มีการใช้ 5 ครั้ง กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 มีการใช้ 4 ครั้ง กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3, 12, 14 มีการใช้ 2 ครั้ง กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5, 6, 8, 9, 10, 11, 13 มีการใช้ 1 ครั้ง และกระสวนจังหวะหลักของเพลงยังมานาซาตูคือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 และกระสวนจังหวะรองของเพลงยังมานาซาตูคือ รูปแบบที่ 4

กระสวนทำนองในเพลงยังมานาซาตูมีทั้งหมด 13 รูปแบบ และกระสวนทำนองที่พบมากที่สุดที่สุดในเพลงยังมานาซาตูคือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 5 มีการใช้ 5 ครั้ง รองลงมาคือกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3, 4 มีการใช้ 3 ครั้งและกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2, 7, 9, 10, 12 มีการใช้ 2 ครั้ง กระสวนทำนองรูปแบบที่ 1, 6, 8, 11, 13 มีการใช้ 1 ครั้ง กระสวนทำนองเพลง ยังมานาซาตูมีทิศทางการเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนองและพบการเคลื่อนที่แบบลงและขึ้นได้เรียงเสียง

การใช้คู่ประสานของเพลงยังมานาซาตู มีการใช้ขึ้นคู่เสียง คือ คู่ 3 โน้ต B-G, คู่ 4 โน้ต C-G, D-A, คอร์ด G โน้ต G-D-B

เพลงยังมานาซาตูมีการบรรเลง 6 เที้ยวเพลง เพลงยังมานาซาตูจัดอยู่ในประเภทจังหวะรุมบ้า เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะเร็วในการบรรเลง จังหวะรุมบ้ามีทำนองหลักโดยรำมะนาใหญ่ ลักษณะการตีของรำมะนาใหญ่ จึงเป็นการตีรูปแบบเดิมไม่มีลักษณะพิเศษใดๆ รำมะนาเล็ก มีหน้าที่ตีส่งจังหวะสอดแทรกจังหวะของรำมะนาใหญ่

เพลงที่ 3 เพลงอัมป๊ะเมอนารี

เพลงอัมป๊ะเมอนารีแปลว่านางรำ 4 คน จัดอยู่ในประเภทจังหวะคองซง เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะค่อนข้างเร็วในการบรรเลง เพลงอัมป๊ะเมอนารี เป็นเพลงพรณน ำขึ้นชมนางรำทั้ง 4 คน และเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงเพื่อการฟัง โน้ตเพลงอัมป๊ะเมอนารี ที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 45 ห้องเพลง ดังนี้

อัมป๊ะเมอนารี

จากการบันทึกเสียงเพลงอัมป๊ะเมอนารีพบว่าการบรรเลงทั้งหมด 3 เที้ยวเพลง ซึ่งสามารถนำมาศึกษาได้ดังต่อไปนี้

1. รูปแบบเพลง (Form)

เพลงอัมป๊ะเมอนารีเป็นเพลงท่อนเดียว มีรูปแบบโครงสร้าง 3 ส่วน คือ ท่อนนำ: ท่อนทำนองเพลง: ท่อนสรุป และอยู่ในบันไดเสียง G Major Scale

ท่อนนำ เป็นทำนองเพลงในห้องที่ 1 – ห้องที่ 2 มีรายละเอียดดังนี้

- ห้องที่ 1 – ห้องที่ 2 เป็นการบรรเลงเกริ่นนำเข้าสู่บทเพลงโดยแอดคอเดียน ไวโอลิน ประกอบเครื่องกำกับจังหวะบรรเลงส่งจังหวะ

ท่อนทำนองเพลงห้องที่ 3 – ห้องที่ 80 เป็นการบรรเลงทั้งหมด 4 เที้ยวเพลง โดยมีรายละเอียดดังนี้

เที้ยวที่ 1 ห้องที่ 3 – ห้องที่ 28

- ห้องที่ 3 – ห้องที่ 28 เป็นการบรรเลงทำนองโดยไวโอลิน เมื่อไวโอลินบรรเลงถึงห้องที่ 15 จบแล้วให้ไวโอลินย้อนกลับไปบรรเลงในห้องที่ 3 – ห้องที่ 28 โดยข้ามมาบรรเลงในห้องที่ 15 เมื่อบรรเลงถึงห้องที่ 28 แล้วให้บรรเลงต่อเนื่องในห้องที่ 29 – ห้องที่ 54 เพื่อเข้าการบรรเลงในเที้ยวที่ 2

เที้ยวที่ 2 ห้องที่ 29 – ห้องที่ 54

- ห้องที่ 29 – ห้องที่ 54 เป็นการบรรเลงทำนองโดยแมนโดลิน เมื่อแมนโดลินบรรเลงถึงห้องที่ 41 จบแล้วให้แมนโดลินย้อนกลับไปบรรเลงในห้องที่ 29 – ห้องที่ 54 โดยข้ามมาบรรเลงในห้องที่ 41 เมื่อบรรเลงถึงห้องที่ 54 แล้วให้บรรเลงต่อเนื่องในห้องที่ 55 – ห้องที่ 80 เพื่อเข้าการบรรเลงในเที้ยวที่ 3

เที้ยวที่ 3 ห้องที่ 55 – ห้องที่ 80

- ห้องที่ 55 – ห้องที่ 80 เป็นการบรรเลงทำนองโดยแอกคอร์ดเดียน เมื่อแอกคอร์ดเดียนบรรเลงถึงห้องที่ 67 จบแล้วให้แอกคอร์ดเดียนย้อนกลับไปบรรเลงในห้องที่ 55 – ห้องที่ 80 โดยข้ามมาบรรเลงในห้องที่ 67 เมื่อบรรเลงถึงห้องที่ 80 แล้วให้บรรเลงต่อเนื่องในห้องที่ 81 – ห้องที่ 102 เพื่อเข้าการบรรเลงในท่อนสรุปของบทเพลง

ท่อนสรุป เป็นทำนองเพลงในห้องที่ 81 – ห้องที่ 102 มีรายละเอียดดังนี้

- ห้องที่ 81 – ห้องที่ 97 บรรเลงพร้อมกันทุกเครื่องมือ
- ห้องที่ 98 – ห้องที่ 102 บรรเลงจบโดยกลองรำมะนา

เพลงอัมปิ๊ะเมอนารี นักดนตรีสามารถบรรเลงทำนองเพลงซ้ำกันหลายๆ ครั้งขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและการตกลงกันระหว่างนักดนตรี

2. ทำนองเพลง (Melody)

เพลงอัมป๊ะเมอนารีที่ถอดเป็นโน้ตสากลแล้ว ทำนองหลักมีความยาวจำนวน 45 ห้องเพลง สามารถนำมาศึกษาองค์ประกอบต่างๆ ดังนี้

2.1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern)

กระสวนจังหวะของเพลงอัมป๊ะเมอนารี มีรูปแบบกระสวนจังหวะส่วนใหญ่เป็นลักษณะซ้ำกัน มีทั้งหมด 7 รูปแบบ สามารถวิเคราะห์ทีละรูปแบบได้ดังนี้

รูปแบบที่ 1

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 1 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ดังรูป
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1

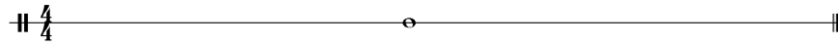
รูปแบบที่ 2

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบจำนวน 3 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 2, 7, 34 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ดังรูป
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2

รูปแบบที่ 3

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบ
จำนวน 20 ครั้ง ดังปรากฏในท้องที่ 3, 5, 8, 10, 12, 14, 16, 17, 19, 21, 24, 28, 30, 32, 35, 37, 39,
41, 43, 45 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3



รูปแบบที่ 4

♩ = 50 ♩ = 130

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบ
จำนวน 17 ครั้ง ดังปรากฏในท้องที่ 4, 6, 9, 11, 13, 15, 18, 20, 22, 29, 31, 33, 36, 38, 40, 42, 44
โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4



รูปแบบที่ 5

♩ = 50 ♩ = 130

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ซึ่งพบ
จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 23 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ดังรูป
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5

รูปแบบที่ 6

♩ = 50 ♩ = 130

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ซึ่งพบ
จำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏในท้องที่ 25, 26 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ดังรูป
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6



รูปแบบที่ 7

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ซึ่งพบ
จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในท้องที่ 27 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ดังรูป
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7



2.2 กระสวนทำนอง (Melodic pattern)

กระสวนทำนองในเพลงอัมปิ๊ะเมอนารี มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทั้งหมด รูปแบบสามารถวิเคราะห์ที่ละรูปแบบได้ดังนี้

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six staves of music. Above the first staff is a zigzag line representing the melodic contour. The first staff has a tempo marking of quarter note = 50, and the second staff has a tempo marking of quarter note = 130. The score includes various musical notations such as notes, rests, and repeat signs with first and second endings.

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบจำนวน 5 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 1 (จังหวะที่ 1 โน้ต B) – ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 2 โน้ต A)

ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 3 โน้ต B) – ห้องที่ 3 (จังหวะที่ 4 โน้ต G)

ห้องที่ 18 (จังหวะที่ 1 โน้ต E) – ห้องที่ 19 (จังหวะที่ 4 โน้ต E)

ห้องที่ 20 (จังหวะที่ 1 โน้ต E) – ห้องที่ 21 (จังหวะที่ 4 โน้ต E)

ห้องที่ 29 (จังหวะที่ 1 โน้ต B) – ห้องที่ 30 (จังหวะที่ 4 โน้ต G)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2

The musical notation shows a melody in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins with a tempo marking of ♩ = 50, which then changes to ♩ = 130. The melody is written across six staves, with measure numbers 9, 18, 26, 34, and 40 indicated. A zigzag line above the first staff represents the melodic contour. The notation includes various note values, rests, and repeat signs.

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบจำนวน 11 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 4 (จังหวะที่ 1 โน้ต E) – ห้องที่ 5 (จังหวะที่ 4 โน้ต E)

ห้องที่ 6 (จังหวะที่ 1 โน้ต A) – ห้องที่ 7 (จังหวะที่ 2 โน้ต B)

ห้องที่ 7 (จังหวะที่ 3 โน้ต C) – ห้องที่ 8 (จังหวะที่ 4 โน้ต D)

ห้องที่ 13 (จังหวะที่ 1 โน้ต A) – ห้องที่ 14 (จังหวะที่ 4 โน้ต G)

ห้องที่ 15 (จังหวะที่ 1 โน้ต B) – (จังหวะที่ 4 โน้ต A)

ห้องที่ 31 (จังหวะที่ 1 โน้ต E) – ห้องที่ 32 (จังหวะที่ 4 โน้ต E)

ห้องที่ 33 (จังหวะที่ 1 โน้ต A) – ห้องที่ 34 (จังหวะที่ 2 โน้ต B)

ห้องที่ 34 (จังหวะที่ 3 โน้ต C) – ห้องที่ 35 (จังหวะที่ 4 โน้ต D)

ห้องที่ 40 (จังหวะที่ 1 โน้ต A) – ห้องที่ 41 (จังหวะที่ 4 โน้ต G)

ห้องที่ 42 (จังหวะที่ 1 โน้ต A) – ห้องที่ 43 (จังหวะที่ 4 โน้ต G)

ห้องที่ 44 (จังหวะที่ 1 โน้ต A) – ห้องที่ 45 (จังหวะที่ 4 โน้ต G)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3

The image shows a musical score in G major, 4/4 time. It consists of six staves of music. The first staff starts with a tempo marking of ♩ = 50, followed by a double bar line and a tempo change to ♩ = 130. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are first and second endings marked with '1.' and '2.' at measures 17-18. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth staff.

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบจำนวน 6 ครั้ง

ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 9 (จังหวะที่ 1 โน้ต B) – ห้องที่ 10 (จังหวะที่ 4 โน้ต A)

ห้องที่ 11 (จังหวะที่ 1 โน้ต A) – ห้องที่ 12 (จังหวะที่ 4 โน้ต D)

ห้องที่ 22 (จังหวะที่ 1 โน้ต A) – ห้องที่ 23 (จังหวะที่ 3 โน้ต D)

ห้องที่ 25 (จังหวะที่ 1 โน้ต B) – ห้องที่ 26 (จังหวะที่ 2 โน้ต A)

ห้องที่ 36 (จังหวะที่ 1 โน้ต B) – ห้องที่ 37 (จังหวะที่ 4 โน้ต A)

ห้องที่ 38 (จังหวะที่ 1 โน้ต A) – ห้องที่ 39 (จังหวะที่ 4 โน้ต D)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4

The image shows a musical score in G major, 4/4 time. It consists of six staves of music. The first staff starts with a tempo marking of ♩ = 50, followed by a double bar line and a tempo change to ♩ = 130. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are first and second endings marked with '1.' and '2.' at the end of the piece. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 16 (จังหวะที่ 1 โน้ต G) – ห้องที่ 17 (จังหวะที่ 4 โน้ต G)

ห้องที่ 26 (จังหวะที่ 2 โน้ต A) – (จังหวะที่ 4 โน้ต A)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 5

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff begins with a tempo marking of ♩ = 50, followed by a section marked ♩ = 130. The score includes various rhythmic values such as eighth, quarter, and half notes, as well as rests. A first and second ending bracket is present between measures 15 and 17. A specific measure (measure 23) is circled, corresponding to the text below. The piece concludes with a double bar line.

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 5 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง
ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 23 (จังหวะที่ 4 โน้ต E) – ห้องที่ 24 (จังหวะที่ 4 โน้ต G)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 6

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 6 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 27 (จังหวะที่ 1 โน้ต G) – ห้องที่ 28 (จังหวะที่ 4 โน้ต A)

4. จังหวะ (Rhythm)

เพลงอัมปะเมอนารีพบว่ามีการบรรเลง 3 เทียบเพลง เพลงอัมปะเมอนารจัดอยู่ในประเภท จังหวะคองซง เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะค่อนข้างเร็วในการบรรเลง จังหวะคองซงมีทำนองหลักโดย รำมะนาใหญ่ ดังนี้

Rummana Yai

รำมะนาใหญ่ มีหน้าที่ตีเดินจังหวะหลักสำคัญของบทเพลง รำมะนาเล็ก มีหน้าที่ตีส่ง จังหวะ สอดแทรกจังหวะของรำมะนาใหญ่ ดังนี้

อัมปะเมอนารี

Violin

♩=50 ♩=130

Accordion

Melodcon

Maracas

♩=50 ♩=130

Tambourine

Rummana Leg

Rummana Yai

Gong

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมการตีรำมะนาใหญ่ในจังหวะคองซง เป็นลักษณะการตี
 รัวเพื่อส่งจังหวะเข้าสู่บทเพลง ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 2

4

22

Vln.

Accord.

Mel.

Mrs.

Tamb.

R.L.

R.Y.

Gong

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมการตีรำมะนาจังหวะคองในเพลงอัมปะเมอนารีเป็น
 ลักษณะการตีให้เข้ากับทำนองเพลง ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 26 – ห้องที่ 28, ห้องที่ 52 – ห้องที่ 54,
 ห้องที่ 78 – ห้องที่ 80

เพลงอัมปิ๊ะเมอนารีแปลว่านางรำ 4 คน จัดอยู่ในประเภทจังหวะคองซง เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะค่อนข้างเร็วในการบรรเลง เพลงอัมปิ๊ะเมอนารี เป็นเพลงพรรณนา ขึ้นชมนางรำทั้ง 4 คน และเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงเพื่อการฟัง จากการวิเคราะห์เพลงอัมปิ๊ะเมอนารีพบว่า มีทำนองหลักทั้งหมดจำนวน 45 ห้องเพลงและมีการบรรเลงทั้งหมด 3 เทียบเพลง ซึ่งสามารถแบ่งเป็น 3 ส่วน คือ ท่อนนำ: ท่อนทำนองเพลง : ท่อนสรุป ท่อนนำ ห้องที่ 1 – ห้องที่ 2 ท่อนทำนองเพลง ห้องที่ 3 – ห้องที่ 80 ท่อนสรุปห้องที่ 81 – ห้องที่ 102 และอยู่ในบันไดเสียง G Major Scale คือ G A B C D E F เพลงอัมปิ๊ะเมอนารี นักดนตรีสามารถบรรเลงทำนองเพลงซ้ำกันหลายๆ ครั้งขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและการตกลงกันระหว่างนักดนตรี

กระสวนจังหวะของเพลงอัมปิ๊ะเมอนารีมีรูปแบบกระสวนจังหวะส่วนใหญ่เป็นลักษณะซ้ำกัน ในเพลงอัมปิ๊ะเมอนารีมีทั้งหมด 7 รูปแบบ กระสวนจังหวะที่พบมากที่สุดในการเล่นอัมปิ๊ะเมอนารีคือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 มีการใช้ 20 ครั้ง รองลงมาคือกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 มีการใช้ 17 ครั้ง และกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 มีการใช้ 3 ครั้ง กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1, 5, 7 มีการใช้ 1 ครั้ง และกระสวนจังหวะหลักของเพลงอัมปิ๊ะเมอนารีคือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 และกระสวนจังหวะรองของเพลงอัมปิ๊ะเมอนารีคือ รูปแบบที่ 4

กระสวนทำนองในเพลงอัมปิ๊ะเมอนารีมีทั้งหมด 6 รูปแบบ กระสวนทำนองที่พบมากที่สุดในการเล่นอัมปิ๊ะเมอนารีคือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 มีการใช้ 11 ครั้ง รองลงมาคือกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 มีการใช้ 6 ครั้ง และกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 มีการใช้ 5 ครั้ง กระสวนทำนองรูปแบบที่ 4 มีการใช้ 2 ครั้ง กระสวนทำนองรูปแบบที่ 5, 6 มีการใช้ 1 ครั้ง กระสวนทำนองเพลงอัมปิ๊ะเมอนารีมีทิศทางเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนอง มีการเคลื่อนที่แบบขึ้นลงขึ้นลง และพบการเคลื่อนที่แบบขึ้นและลงได้เรียงเสียง

เพลงอัมปิ๊ะเมอนารีมีการบรรเลง 3 เทียบเพลง เพลงอัมปิ๊ะเมอนารีจัดอยู่ในประเภทจังหวะคองซง เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะเร็วในการบรรเลง ลักษณะการตีของรำมะนาใหญ่ รำมะนาเล็กในเพลงอัมปิ๊ะเมอนารีเป็นการตีให้เข้ากับทำนองเพลง ห้องที่ 26 – ห้องที่ 28, ห้องที่ 52 – ห้องที่ 54, ห้องที่ 78 – ห้องที่ 80

เพลงที่ 4 เพลงอินังตุงปูโย๊ะ

เพลงอินังตุงปูโย๊ะแปลว่าคนใดคนหนึ่ง จัดอยู่ในประเภทจังหวะอินัง เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะค่อนข้างช้าในการบรรเลง เพลงอินังตุงปูโย๊ะเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงเพื่อการฟัง โน้ตเพลงอินังตุงปูโย๊ะที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 20 ห้องเพลง ดังนี้

อินังตุงปูโย๊ะ

$\text{♩} = 80$

จากการบันทึกเสียงเพลงอินังตุงปูโย๊ะพบว่ามีกรบรรเลงทั้งหมด 2 เทียบเพลง ซึ่งสามารถนำมาศึกษาได้ดังต่อไปนี้

1. รูปแบบเพลง (Form)

เพลงอินังตุงปูโย๊ะเป็นเพลงท่อนเดียว มีรูปแบบโครงสร้าง ส่วน คือ ท่อนนำ: ท่อนทำนองเพลง และอยู่ในบันไดเสียง D Major Scale

ท่อนนำ เป็นทำนองเพลงห้องที่ 1 – ห้องที่ 7 มีรายละเอียดดังนี้

- ห้องที่ 1 กลองรำมะนาตีส่งจังหวะเข้าสู่ บทเพลง
- ห้องที่ 2 – ห้องที่ 7 บรรเลงทำนองโดยแมนโดลิน แอคคอร์ดเดียน ประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ เมื่อบรรเลงถึงห้องที่ 6 จบแล้วให้หยุดกลับไปบรรเลงซ้ำในห้องที่ 2 – ห้องที่ 7 เพื่อเข้าสู่ท่อนทำนองเพลง

ท่อนทำนองเพลง ห้องที่ 7 (จังหวะที่ 3) – ห้องที่ 37 เป็นการบรรเลงทั้งหมด 2 เทียบเพลง โดยมีรายละเอียดดังนี้

เที่ยวที่ 1 ห้องที่ 7 (จังหวะที่ 3) – ห้องที่ 28

- ห้องที่ 7 (จังหวะที่ 3) – ห้องที่ 19 บรรเลงทำนองโดยไวโอลิน เมื่อไวโอลินบรรเลงถึงห้องที่ 9 จบแล้วให้ย้อนกลับไปบรรเลงห้องที่ 16 – ห้องที่ 20 (จังหวะที่ 2) โดยห้ามการบรรเลงในห้องที่ 19
- ห้องที่ 20 (จังหวะที่ 2) – ห้องที่ 28 บรรเลงทำนองโดยแอดคคอเดียน เมื่อแอดคคอเดียนบรรเลงถึงห้องที่ 28 ให้ย้อนกลับต้นบรรเลง ห้องที่ 7 (จังหวะที่ 3) – ห้องที่ 37 เพื่อเข้าการบรรเลงในเที่ยวที่ 2

เที่ยวที่ 2 ห้องที่ 7 (จังหวะที่ 3) – ห้องที่ 37

- ห้องที่ 7 (จังหวะที่ 3) – ห้องที่ 19 บรรเลงทำนองโดยไวโอลิน เมื่อไวโอลินบรรเลงจบถึงห้องที่ 19 จบแล้วให้ย้อนกลับไปบรรเลงห้องที่ 16 – ห้องที่ ห้องที่ 20 (จังหวะที่ 2) โดยห้ามการบรรเลงในห้องที่ 19
- ห้องที่ 20 (จังหวะที่ 3) – ห้องที่ 32 บรรเลงทำนองโดยแอดคคอเดียนโดยห้ามการบรรเลงในห้องที่ 25 - ห้องที่ 28
- ห้องที่ 32 (จังหวะที่ 3) – ห้องที่ 37 บรรเลงทำนองโดยแมนโดลิน แอดคคอเดียน ประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ เมื่อบรรเลงถึงห้องที่ 36 จบแล้วให้ย้อนกลับไปบรรเลงซ้ำในห้องที่ 2 – ห้องที่ 37 เพื่อบรรเลงจบ

เพลง อีนิ้งตุงงปูโย๊ะ นักดนตรีสามารถบรรเลง ทำนองเพลงซ้ำกันหลายๆ ครั้งขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและการตกลงกันระหว่างนักดนตรี

2. ทำนองเพลง (Melody)

เพลงอีนิ้งตุงงปูโย๊ะที่ถอดเป็นโน้ตสากลแล้ว ทำนองหลักมีความยาวจำนวน 20 ห้องเพลง สามารถนำมาศึกษาองค์ประกอบต่างๆ ดังนี้

2.1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern)

กระสวนจังหวะของเพลงอีนิ้งตุงงปูโย๊ะมีรูปแบบกระสวนจังหวะที่มีความหลากหลาย มีทั้งหมด 11 รูปแบบ สามารถวิเคราะห์ที่ละรูปแบบได้ดังนี้

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบ
จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในท้องที่ 3 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2



รูปแบบที่ 3

$\text{♩} = 80$

A musical score for rhythm pattern 3 in 4/4 time, tempo 80. The score consists of five staves of music. The first staff starts with a whole rest. The second staff contains measures 1-4, with a first ending bracket over measures 3-4. The third staff contains measures 5-8, with a first ending bracket over measures 6-7 and a second ending bracket over measures 7-8. The fourth staff contains measures 9-13. The fifth staff contains measures 14-17, with a first ending bracket over measures 15-16 and a second ending bracket over measures 16-17. The key signature has one sharp (F#).

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบ
จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในท้องที่ 4 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3



รูปแบบที่ 4

♩ = 80

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในข้อที่ 5 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

รูปแบบที่ 5

♩ = 80

รูปแบบที่ 7

♩ = 80

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ซึ่งพบจำนวน 5 ครั้ง ดังปรากฏในข้อที่ 9, 11, 13, 15, 19 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7

รูปแบบที่ 8

♩ = 80

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 ซึ่งพบ
จำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏในข้อที่ 10, 14 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8



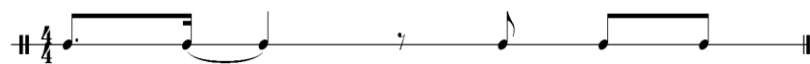
รูปแบบที่ 9

♩ = 80

A musical staff in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 80. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. It features first and second endings and is numbered with measure numbers 5, 9, 14, and 17.

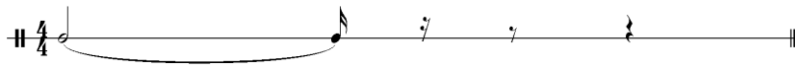
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9 ซึ่งพบ
จำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏในข้อที่ 16, 17 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในท้องที่ 20 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11



2.2 กระสวนทำนอง (Melodic pattern)

กระสวนทำนองในเพลงอินังตุงปูโย๊ะมีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทั้งหมด 12 รูปแบบ สามารถวิเคราะห์ทีละรูปแบบได้ดังนี้

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นใน ท้องที่ 2 (จังหวะที่ 1 โน้ต D) – (จังหวะที่ 3 โน้ต D)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวยทำนองรูปแบบที่ 2



Musical notation for 'ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวยทำนองรูปแบบที่ 2'. The score is in 4/4 time with a tempo of $\text{♩} = 80$. It consists of five staves of music. The first staff has a diagonal line above it. The music features a key signature of one sharp (F#) and a melody with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. There are first and second endings marked with '1.' and '2.' at measures 5-6 and 17-18.

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวยทำนองรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง
ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 3 โน้ต A) – ห้องที่ 3 (จังหวะที่ 1 โน้ต F)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวยทำนองรูปแบบที่ 3



Musical notation for 'ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวยทำนองรูปแบบที่ 3'. The score is in 4/4 time with a tempo of $\text{♩} = 80$. It consists of five staves of music. The first staff has a zigzag line above it. The music features a key signature of one sharp (F#) and a melody with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. There are first and second endings marked with '1.' and '2.' at measures 5-6 and 17-18.

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 3 (จังหวะที่ 1 โน้ต F) – (จังหวะที่ 3 โน้ต F)
 ห้องที่ 4 (จังหวะที่ 1 โน้ต B) – (จังหวะที่ 3 โน้ต B)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4

The image shows a musical score in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins with a tempo marking of quarter note = 80. Above the first staff is a wavy line representing a melodic contour. The score consists of five staves of music. The first staff contains measures 1-4, with a circled melodic fragment in measures 3-4. The second staff contains measures 5-8, with first and second endings marked. The third staff contains measures 9-13. The fourth staff contains measures 14-16. The fifth staff contains measures 17-20, also with first and second endings marked. The piece concludes with a double bar line.

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 3 (จังหวะที่ 3 โน้ต F) – ห้องที่ 4 (จังหวะที่ 1 โน้ต B)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 5

♩ = 80

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 5 ซึ่งพบจำนวน 3 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 4 (จังหวะที่ 3 โน้ต A) – ห้องที่ 5 (จังหวะที่ 2 โน้ต D)
 ห้องที่ 15 (จังหวะที่ 3 โน้ต D) – ห้องที่ 16 (จังหวะที่ 2 โน้ต F)
 ห้องที่ 17 (จังหวะที่ 3 โน้ต A) – ห้องที่ 18 (จังหวะที่ 2 โน้ต D)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 6



$\text{♩} = 80$



จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 6 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 5 (จังหวะที่ 2 โน้ต D) – ห้องที่ 6 (จังหวะที่ 1 โน้ต D)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 7



$\text{♩} = 80$



จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวยทำนองรูปแบบที่ 7 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 5 (จังหวะที่ 1 โน้ต D) – (จังหวะที่ 3 โน้ต D)
 ห้องที่ 6 (จังหวะที่ 1 โน้ต D) – (จังหวะที่ 3 โน้ต D)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวยทำนองรูปแบบที่ 8

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวยทำนองรูปแบบที่ 8 ซึ่งพบจำนวน 3 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 5 (จังหวะที่ 3 โน้ต A) – ห้องที่ 6 (จังหวะที่ 1 โน้ต D)
 ห้องที่ 8 (จังหวะที่ 2 โน้ต C) – ห้องที่ 9 (จังหวะที่ 3 โน้ต A)
 ห้องที่ 12 (จังหวะที่ 2 โน้ต C) – ห้องที่ 13 (จังหวะที่ 3 โน้ต A)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 9

♩ = 80

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 9 ซึ่งพบจำนวน 4 ครั้ง
ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 7 (จังหวะที่ 3 โน้ต A) – ห้องที่ 8 (จังหวะที่ 2 โน้ต B)

ห้องที่ 9 (จังหวะที่ 3 โน้ต A) – ห้องที่ 10 (จังหวะที่ 2 โน้ต B)

ห้องที่ 11 (จังหวะที่ 3 โน้ต A) – ห้องที่ 12 (จังหวะที่ 2 โน้ต B)

ห้องที่ 13 (จังหวะที่ 3 โน้ต A) – ห้องที่ 14 (จังหวะที่ 2 โน้ต B)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 10

♩ = 80

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 10 ซึ่งพบจำนวน 3 ครั้ง
ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 9 (จังหวะที่ 1 โน้ต B) – ห้องที่ 10 (จังหวะที่ 3 โน้ต E)

ห้องที่ 14 (จังหวะที่ 1 โน้ต B) – ห้องที่ 15 (จังหวะที่ 3 โน้ต E)

ห้องที่ 16 (จังหวะที่ 3 โน้ต E) – ห้องที่ 17 (จังหวะที่ 2 โน้ต B)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 11



$\text{♩} = 80$

5

9

14

17

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 11 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง
ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 18 (จังหวะที่ 2 โน้ต D) – ห้องที่ 19 (จังหวะที่ 3 โน้ต D)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 12



$\text{♩} = 80$

5

9

14

17

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 12 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 19 (จังหวะที่ 3 โน้ต D) – ห้องที่ 20 (จังหวะที่ 4 โน้ต D)

4. จังหวะ (Rhythm)

เพลงอินังตุงงปูโย๊ะพบว่าการบรรเลง 2 เทียบเพลง เพลงอินังตุงงปูโย๊ะจัดอยู่ในประเภท จังหวะอินัง เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะค่อนข้างช้าในการบรรเลง จังหวะอินังมีทำนองหลักโดยรำมะนาใหญ่ ดังนี้



เพลงอินังตุงงปูโย๊ะแปลว่าคนใดคนหนึ่ง จัดอยู่ในประเภทจังหวะอินัง เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะค่อนข้างช้าในการบรรเลง เพลงอินังตุงงปูโย๊ะเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงเพื่อการฟังจากการวิเคราะห์ เพลงอินังตุงงปูโย๊ะพบว่ามีทำนองหลักทั้งหมดจำนวน 20 ห้องเพลงและมีการบรรเลงทั้งหมด 2 เทียบเพลง ซึ่งสามารถแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำ: ท่อนทำนองเพลง ท่อนนำ ห้องที่ 1 – ห้องที่ 7 ท่อนทำนองเพลง ห้องที่ 7(จังหวะที่ 3) – ห้องที่ 37 และอยู่ในบันไดเสียง D Major Scale คือ D E F# G A B C# เพลงอินังตุงงปูโย๊ะนักดนตรีสามารถบรรเลง ทำนองเพลงซ้ำกันหลายๆ ครั้งขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและการตกลงกันระหว่างนักดนตรี

กระสวนจังหวะของเพลงอินังตุงงปูโย๊ะมีรูปแบบกระสวนจังหวะมีความหลากหลาย ในเพลงอินังตุงงปูโย๊ะมีทั้งหมด 11 รูปแบบ กระสวนจังหวะที่พบมากที่สุดในการเล่นอินังตุงงปูโย๊ะ คือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 มีการใช้ 5 ครั้ง รองลงมาคือกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5, 6, 8, 9 มีการใช้ 2 ครั้งและกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1, 2, 3, 4, 10, 11 มีการใช้ 1 ครั้ง กระสวนจังหวะหลักของเพลงอินังตุงงปูโย๊ะคือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7

กระสวนทำนองในเพลงอินังตุงงปูโย๊ะมีทิศทางเคลื่อนที่ของทำนองทั้งหมด 12 รูปแบบ กระสวนทำนองที่พบมากที่สุดในการเล่นอินังตุงงปูโย๊ะคือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 9 มีการใช้ 4 ครั้ง รองลงมาคือกระสวนทำนองรูปแบบที่ 5, 8, 10 มีการใช้ 3 ครั้งและกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3, 7 มีการใช้ 2 ครั้ง กระสวนทำนองรูปแบบที่ 1, 2, 4, 6, 11, 12 มีการใช้ 1 ครั้ง กระสวนทำนองเพลงอินังตุงงปูโย๊ะมีทิศทางเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนองและพบการเคลื่อนที่แบบลงและขึ้นไล่เรียงเสียง

เพลงอินังตุงงปูโย๊ะพบว่าการบรรเลง 2 เทียบเพลง เพลงอินังตุงงปูโย๊ะจัดอยู่ในประเภท จังหวะอินัง เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะค่อนข้างช้าในการบรรเลง จังหวะอินังมีทำนองหลักโดยรำมะนาใหญ่ ลักษณะการตีของรำมะนาใหญ่ จึงเป็นการตีรูปแบบเดิมไม่มีลักษณะพิเศษใดๆ รำมะนาเล็ก มีหน้าที่ตีส่งจังหวะ สอดแทรกจังหวะของรำมะนาใหญ่

เพลงที่ 5 เพลงเมาะอินังบารู

เพลงเมาะอินังบารู แปลว่าสาวสมัยใหม่ จัดอยู่ในประเภทจังหวะบาโย เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะค่อนข้างช้าในการบรรเลง เพลงเมาะอินังบารูในอดีตเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงเพื่อประกอบการแสดง แต่ในปัจจุบันเป็นเพลงบรรเลงเพื่อการฟัง โฉมเพลงเมาะอินังบารูที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 19 ห้องเพลง ดังนี้

เมาะอินังบารู

♩ = 114

จากการบันทึกเสียงเพลงเมาะอินังบารูพบว่ามีการบรรเลงทั้งหมด 6 เทียบเพลง ซึ่งสามารถนำมาศึกษาได้ดังต่อไปนี้

1. รูปแบบเพลง (Form)

เพลงเมาะอินังบารูเป็นเพลงท่อนเดียว มีรูปแบบโครงสร้าง คือ ท่อนทำนองเพลง และอยู่ในบันไดเสียง G Major Scale

ท่อนทำนองเพลง ห้องที่ 1 – ห้องที่ 103 การบรรเลงทั้งหมด 6 เทียบเพลง โดยมีรายละเอียดดังนี้

- ห้องที่ 1 – ห้องที่ 2 เป็นการบรรเลงส่งจังหวะของกลองรำมะนาประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะนำเข้าสู่บทเพลง

เทียวกี่ 1 ห้องที่ 3 – ห้องที่ 19

- ห้องที่ 3 (จังหวะที่ 3) – ห้องที่ 19 (จังหวะที่ 1) บรรเลงทำนองโดยไวโอลินประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ

เที่ยวที่ 2 ห้องที่ 19 – ห้องที่ 35

- ห้องที่ 19 (จังหวะที่ 4) – ห้องที่ 35 (จังหวะที่ 1) บรรเลงทำนองโดยแมนโดลินประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ

เที่ยวที่ 3 ห้องที่ 35 – ห้องที่ 51

- ห้องที่ 35 (จังหวะที่ 4) – ห้องที่ 51 (จังหวะที่ 1) บรรเลงทำนองโดยฟลูทประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ

เที่ยวที่ 4 ห้องที่ 51 – ห้องที่ 67

- ห้องที่ 51 (จังหวะที่ 4) – ห้องที่ 67 (จังหวะที่ 1) บรรเลงทำนองโดยแอดคอดีียนประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ

เที่ยวที่ 5 ห้องที่ 67 – ห้องที่ 83

- ห้องที่ 67 (จังหวะที่ 4) – ห้องที่ 83 (จังหวะที่ 1) บรรเลงทำนองโดยไวโอลิน ประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ

เที่ยวที่ 6 ห้องที่ 83 – ห้องที่ 103

- ห้องที่ 83 (จังหวะที่ 4) – ห้องที่ 99 (จังหวะที่ 1) บรรเลงรับพร้อมกันทั้งหมด
- ห้องที่ 99 – ห้องที่ 103 บรรเลงจบโดยกลองรั่มะนา

เพลงเมาะอินังบารู้นักดนตรีสามารถบรรเลงทำนองเพลงซ้ำกัน หลายๆ ครั้งขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและการตกลงระหว่างนักดนตรี

2. ทำนองเพลง (Melody)

เพลงเมาะอินังบารู้นี้ถอดเป็นโน้ตสากลแล้ว ทำนองหลักมีความยาวจำนวน 19 ห้องเพลง สามารถนำมาศึกษาองค์ประกอบต่างๆ ดังนี้

2.1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern)

กระสวนจังหวะของเพลงเมาะอินังบารู้นี้มีรูปแบบกระสวนจังหวะส่วนใหญ่เป็นลักษณะซ้ำกัน มีทั้งหมด 8 รูปแบบ สามารถวิเคราะห์ทีละรูปแบบได้ดังนี้

รูปแบบที่ 1

$\text{♩} = 114$

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบ
จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในท้องที่ 3 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ดังรูป
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1

รูปแบบที่ 2

$\text{♩} = 114$

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบ
จำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏในท้องที่ 4, 8 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ดังรูป
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2

รูปแบบที่ 3

$\text{♩} = 114$

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบ
จำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 5, 9 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ดังรูป
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3

รูปแบบที่ 4

$\text{♩} = 114$

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบ
จำนวน 5 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 6, 12, 14, 16, 18 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ดังรูป
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

รูปแบบที่ 5

$\text{♩} = 114$

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ซึ่งพบ
จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 7 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ดังรูป
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5

รูปแบบที่ 6

$\text{♩} = 114$

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ซึ่งพบ
จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 10 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ดังรูป
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6

รูปแบบที่ 7

$\text{♩} = 114$

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ซึ่งพบ
จำนวน 4 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 11, 13, 15, 17 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ ดังรูป
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7

รูปแบบที่ 8

$\text{♩} = 114$

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 ซึ่งพบ
จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 19 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 ดังรูป
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8

2.2 กระสวนทำนอง (Melodic pattern)

กระสวนทำนองของเพลงเมาะฉิ่งบารู มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง ทั้งหมด 8 รูปแบบ สามารถวิเคราะห์ที่ละรูปแบบได้ดังนี้

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 3 (จังหวะที่ 3 โน้ต F) – ห้องที่ 5 (จังหวะที่ 3 โน้ต A)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวยทำนองรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง
ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 5 (จังหวะที่ 3 โน้ต D) – ห้องที่ 6 (จังหวะที่ 2 โน้ต E)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวยทำนองรูปแบบที่ 3

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวยทำนองรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบจำนวน 3 ครั้ง
ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 6 (จังหวะที่ 2 โน้ต D) – ห้องที่ 7 (จังหวะที่ 2 โน้ต B)
ห้องที่ 11 (จังหวะที่ 3 โน้ต A) – ห้องที่ 13 (จังหวะที่ 2 โน้ต E)
ห้องที่ 15 (จังหวะที่ 3 โน้ต A) – ห้องที่ 17 (จังหวะที่ 2 โน้ต E)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวยทำนองรูปแบบที่ 4

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวยทำนองรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง
ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 7 (จังหวะที่ 2 โน้ต A) – ห้องที่ 9 (จังหวะที่ 3 โน้ต A)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวยทำนองรูปแบบที่ 5

♩ = 114

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวยทำนองรูปแบบที่ 5 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง
ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 9 (จังหวะที่ 3 โน้ต D) – ห้องที่ 10 (จังหวะที่ 1 โน้ต A)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวยทำนองรูปแบบที่ 6

♩ = 114

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวยทำนองรูปแบบที่ 6 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง
ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 10 (จังหวะที่ 2 โน้ต F) – ห้องที่ 11 (จังหวะที่ 2 โน้ต G)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวยทำนองรูปแบบที่ 7

♩ = 114

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวยทำนองรูปแบบที่ 7 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง
ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 13 (จังหวะที่ 3 โน้ต E) – ห้องที่ 14 (จังหวะที่ 2 โน้ต A)
ห้องที่ 17 (จังหวะที่ 3 โน้ต E) – ห้องที่ 18 (จังหวะที่ 2 โน้ต A)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวยทำนองรูปแบบที่ 8

♩ = 114

เพลง เมาะอินังบารูพบว่ามีการบรรเลง 6 เทียบเพลง เพลงเมาะอินังบารูจัด อยู่ในประเภท จังหวะบาโย เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะค่อนข้างช้าในการบรรเลง จังหวะบาโยมีทำนองหลักโดยรำมะนา ใหญ่ ลักษณะการตีของรำมะนาใหญ่ จึงเป็นการตีรูปแบบเดิมไม่มีลักษณะพิเศษใดๆ รำมะนาเล็ก มีหน้าที่ส่งจังหวะ สอดแทรกจังหวะของรำมะนาใหญ่

เพลงที่ 6 เพลงชำเบ็งปาลีบัง

เพลงชำเบ็งปาลีบัง จัดอยู่ในประเภทจังหวะชำเบ็ง เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะค่อนข้างช้าในการบรรเลง เพลงชำเบ็งปาลีบังเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงเพื่อการฟังและการแสดง โน้ตเพลงชำเบ็งปาลีบัง ที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 29 ห้องเพลง ดังนี้

ชำเบ็งปาลีบัง

♩ = 74

จากการบันทึกเสียงเพลงชำเบ็งปาลีบังพบว่ามีกรบรรเลง 3 เที้ยวเพลง ซึ่งสามารถนำมาศึกษาได้ดังต่อไปนี้

1. รูปแบบเพลง (Form)

เพลงชำเบ็งปาลีบังเป็นเพลงท่อนเดียว มีรูปแบบโครงสร้าง 3 ส่วน คือ ท่อนนำ: ท่อนทำนองเพลง: ท่อนสรุป และอยู่ในบันไดเสียง C minor scale

ท่อนนำ เป็นทำนองเพลงในห้องที่ 1 – ห้องที่ 5 มีรายละเอียดดังนี้

- ห้องที่ 1 – ห้องที่ 5 นำเข้าสู่บทเพลงโดย เครื่องกำกับจังหวะและการ บรรเลงทำนองของ แอคคอร์ดเดี่ยว ประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ

ท่อนทำนองเพลงห้องที่ 6 – ห้องที่ 62 เป็นการบรรเลงทั้งหมด 3 เทียบเพลง โดยมีรายละเอียด ดังนี้

เทียบที่ 1 ห้องที่ 6 – ห้องที่ 24

- ห้องที่ 6 – ห้องที่ 24 (จังหวะที่ 1) บรรเลงทำนองโดยไวโอลินประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ และใน ห้องที่ 9, 13, 17 แอคคอร์ดเดี่ยวบรรเลงสอดทำนองให้กับไวโอลิน เมื่อไวโอลินบรรเลงถึงห้องที่ 24 กลองรำมะนาจะตีส่งจังหวะ เพื่อเข้าการบรรเลงในเทียบที่ 2

เทียบที่ 2 ห้องที่ 25 – ห้องที่ 43

- ห้องที่ 25 – ห้องที่ 43 (จังหวะที่ 1) บรรเลงทำนองโดยแมนโดลินประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ และใน ห้องที่ 28, 32, 36 แอคคอร์ดเดี่ยวบรรเลงสอดทำนองให้กับแมนโดลิน เมื่อแมนโดลินบรรเลงถึงห้องที่ 43 กลองรำมะนาจะตีส่งจังหวะ เพื่อเข้าการบรรเลงในเทียบที่ 3

เทียบที่ 3 ห้องที่ 44 – ห้องที่ 62

- ห้องที่ 44 – ห้องที่ 62 (จังหวะที่ 1) บรรเลงทำนองโดยแอคคอร์ดเดี่ยวประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ และใน ห้องที่ 47, 51, 55 แมนโดลินบรรเลงสอดทำนองให้กับแอคคอร์ดเดี่ยว เมื่อแอคคอร์ดเดี่ยวบรรเลงถึงห้องที่ 62 (จังหวะที่ 1) ให้บรรเลงรับพร้อมกันทั้งหมด ในห้องที่ 63 กลองรำมะนาตีส่งจังหวะ เพื่อเข้าการบรรเลงในตอนสรุป

ตอนสรุป ห้องที่ 62 (จังหวะที่ 2) – ห้องที่ 68 โดยมีรายละเอียด ดังนี้

- ห้องที่ 62 (จังหวะที่ 2) – ห้องที่ 68 บรรเลงรับพร้อมกันทุกเครื่องมือเพื่อจบบทเพลง เพลงซ้ำเบิ่งปาลีสั่งนักดนตรีสามารถบรรเลง ทำนองเพลงซ้ำกันหลายๆ ครั้งขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและการตกลงกันระหว่างนักดนตรี

2. ทำนองเพลง (Melody)

เพลงซ้ำเบิ่งปาลีสั่งที่ถอดเป็นโน้ตสากลแล้ว ทำนองหลักมีความยาวจำนวน 29 ห้องเพลง สามารถนำมาศึกษาองค์ประกอบต่างๆ ดังนี้

2.1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern)

กระสวนจังหวะของเพลงซ้ำเบิ่งปาลีสั่งมีรูปแบบกระสวนจังหวะส่วนใหญ่มีความหลากหลาย มีทั้งหมด 14 รูปแบบ สามารถวิเคราะห์ทีละรูปแบบได้ดังนี้

รูปแบบที่ 1

♩ = 74

7

13

18

23

26

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบ
จำนวน 3 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 1, 2, 3 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1

รูปแบบที่ 2

♩ = 74

7

13

18

23

26

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบ
จำนวน 4 ครั้ง ดังปรากฏในท่อนที่ 4, 8, 12, 16 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2

รูปแบบที่ 3

♩ = 74

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบจำนวน 3 ครั้ง ดังปรากฏในข้อที่ 5, 9, 13 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบนี้ ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3

รูปแบบที่ 4

♩ = 74

จากนี้ดู จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 6, 10 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

รูปแบบที่ 5

♩ = 74

7

13

18

23

26

จากนี้ดู จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 7, 11 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5

รูปแบบที่ 6

$\text{♩} = 74$

จากนี้ดู จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 14 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6

รูปแบบที่ 7

♩ = 74

จากนี้ดู จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏในข้อที่ 15, 19 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7

รูปแบบที่ 8

♩ = 74

7

13

18

23

26

จากนี้ดู จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 17 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8

รูปแบบที่ 9

$\text{♩} = 74$

จากนี้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9 ซึ่งพบ
จำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 18, 28 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบนี้ ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9

รูปแบบที่ 10

$\text{♩} = 74$

จากนี้ดู จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10 ซึ่งพบจำนวน 3 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 20, 21, 22 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10

รูปแบบที่ 11

$\text{♩} = 74$

7

13

18

23

26

จากนี้ดู จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในท้องที่ 23 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11

รูปแบบที่ 12

$\text{♩} = 74$

จากนี้ดู จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 12 ซึ่งพบจำนวน 3 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 24, 25, 27 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 12 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 12

รูปแบบที่ 13

$\text{♩} = 74$

7

13

18

23

26

จากนี้ดู จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 13 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 26 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 13 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 13

รูปแบบที่ 14

$\text{♩} = 74$

7

13

18

23

26

จากนี้ดู จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 14 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในท้องที่ 29 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 14 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 14

2.2 กระสวนทำนอง (Melodic pattern)

กระสวนทำนองของเพลงช้าเป็นปาลีบัง มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงทั้งหมด
รูปแบบ สามารถวิเคราะห์ที่ละรูปแบบได้ดังนี้

14

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบจำนวน 3 ครั้ง

ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 1 (จังหวะที่ 1 โน้ต G) – ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 1 โน้ต G)

ห้องที่ 20 (จังหวะที่ 2 โน้ต G) – ห้องที่ 21 (จังหวะที่ 1 โน้ต G)

ห้องที่ 22 (จังหวะที่ 2 โน้ต G) – ห้องที่ 23 (จังหวะที่ 1 โน้ต G)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2

The image shows a musical score in 4/4 time with a tempo of quarter note = 74. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of six staves of music. A large black bracket is positioned above the first staff. The first staff has a circled measure containing a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The second staff has a circled measure containing a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The third staff has a circled measure containing a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. The fourth staff has a circled measure containing a quarter note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3. The fifth staff has a circled measure containing a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2. The sixth staff has a circled measure containing a quarter note F2, a quarter note E2, and a quarter note D2.

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 2 โน้ต G) – ห้องที่ 3 (จังหวะที่ 1 โน้ต G)
 ห้องที่ 18 (จังหวะที่ 2 โน้ต C) – ห้องที่ 19 (จังหวะที่ 1 โน้ต G)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3



♩ = 74

7

13

18

23

26

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง
ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 3 (จังหวะที่ 2 โน้ต G) – ห้องที่ 4 (จังหวะที่ 4 โน้ต G)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4

The image shows a musical score in 4/4 time with a tempo of 74. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of six staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of two flats. The tempo is marked as ♩ = 74. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. There are two boxed sections in the first two staves, highlighting specific melodic phrases. The score ends with a double bar line.

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 5 (จังหวะที่ 1 โน้ต E) – ห้องที่ 6 (จังหวะที่ 1 โน้ต E)

ห้องที่ 9 (จังหวะที่ 1 โน้ต E) – ห้องที่ 10 (จังหวะที่ 1 โน้ต E)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 5



$\text{♩} = 74$

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 5 ซึ่งพบจำนวน 3 ครั้ง
ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 6 (จังหวะที่ 2 โน้ต E) – ห้องที่ 7 (จังหวะที่ 1 โน้ต G)

ห้องที่ 10 (จังหวะที่ 2 โน้ต G) – ห้องที่ 11 (จังหวะที่ 1 โน้ต G)

ห้องที่ 21 (จังหวะที่ 2 โน้ต G) – ห้องที่ 22 (จังหวะที่ 1 โน้ต G)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 6



$\text{♩} = 74$

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 6 ซึ่งพบจำนวน 3 ครั้ง
ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 7 (จังหวะที่ 2 โน้ต D) – ห้องที่ 8 (จังหวะที่ 1 โน้ต D)

ห้องที่ 11 (จังหวะที่ 2 โน้ต D) – ห้องที่ 12 (จังหวะที่ 1 โน้ต D)

ห้องที่ 26 (จังหวะที่ 2 โน้ต C) – ห้องที่ 27 (จังหวะที่ 1 โน้ต D)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 7



♩ = 74

7

13

18

23

26

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 7 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 13 (จังหวะที่ 1 โน้ต G) – ห้องที่ 14 (จังหวะที่ 1 โน้ต E)
 ห้องที่ 17 (จังหวะที่ 2 โน้ต B) – ห้องที่ 18 (จังหวะที่ 1 โน้ต E)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 8

♩ = 74

7

13

18

23

26

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 8 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง
ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 14 (จังหวะที่ 2 โน้ต C) – ห้องที่ 15 (จังหวะที่ 1 โน้ต B)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 9



♩ = 74

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 9 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง
ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 15 (จังหวะที่ 1 โน้ต G) – ห้องที่ 16 (จังหวะที่ 1 โน้ต C)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 10



$\text{♩} = 74$

7

13

18

23

26

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 10 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 19 (จังหวะที่ 1 โน้ต A) – ห้องที่ 20 (จังหวะที่ 1 โน้ต G)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 11

The image shows a musical score for a piece titled 'ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 11'. The score is written in a single system with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 74. The score consists of six staves of music, with measure numbers 7, 13, 18, 23, and 26 indicated at the beginning of their respective staves. A diagonal line is drawn above the first staff. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A specific melodic phrase is highlighted with a box in measure 23, which is described in the text below as a 'จังหวะที่ 3' (rhythm 3) in measure G.

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 11 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 23 (จังหวะที่ 3 โน้ต G) – ห้องที่ 24 (จังหวะที่ 1 โน้ต D)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 12



$\text{♩} = 74$

7

13

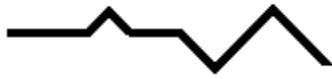
18

23

26

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 12 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 24 (จังหวะที่ 2 โน้ต D) – ห้องที่ 25 (จังหวะที่ 1 โน้ต D)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 13



$\text{♩} = 74$

7

13

18

23

26

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 13 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 25 (จังหวะที่ 2 โน้ต G) – ห้องที่ 26 (จังหวะที่ 1 โน้ต D)
ห้องที่ 27 (จังหวะที่ 2 โน้ต G) – ห้องที่ 28 (จังหวะที่ 1 โน้ต D)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 14

♩ = 74

7

13

18

23

26

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 14 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 28 (จังหวะที่ 2 โน้ต C) – ห้องที่ 29 (จังหวะที่ 1 โน้ต G)

4. จังหวะ (Rhythm)

เพลงช้าเบิ่งปาลิบัง พบว่ามีการบรรเลง 3 เทียบเพลง เพลงช้าเบิ่งปาลิบังจัดอยู่ในประเภท จังหวะช้าเบิ่ง เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะค่อนข้างช้าในการบรรเลงจังหวะช้าเบิ่งมีทำนองหลักโดย รำมะนาใหญ่ ดังนี้

Rummana Yai

รำมะนาใหญ่ มีหน้าที่ตีเดินจังหวะหลักสำคัญของบทเพลง ลักษณะการตีของรำมะนาใหญ่ ในเพลงช้าเบิ่งปาลิบัง จึงเป็นการตีรูปแบบเดิมไม่มีลักษณะพิเศษใดๆ รำมะนาเล็ก มีหน้าที่ตีส่งจังหวะ สอดแทรกจังหวะของรำมะนาใหญ่ ดังนี้

4

19

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมการตีรำมะนาเล็กในจังหวะซ้ำเป็ง เป็นลักษณะการตี เพื่อส่งจังหวะเข้าสู่ท่อนใหม่ของบทเพลง ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 24, 43, 63

12

64

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมการตีรำมะนาเล็กในจังหวะซ้ำเป็ง เป็นลักษณะการตีรัว เพื่อลงจบบทเพลง ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 66 – ห้องที่ 67

เพลงซ้ำเบิ่งปาลีบัง จัดอยู่ในประเภทจังหวะซ้ำเบิ่ง เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะค่อนข้างช้าในการบรรเลง เพลงซ้ำเบิ่งปาลีบังเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงเพื่อการฟังและการแสดง จากการวิเคราะห์เพลงซ้ำเบิ่งปาลีบังพบว่ามีการทำนองหลักทั้งหมดจำนวน 29 ห้องเพลงและมีการบรรเลงทั้งหมด 3 เที้ยวเพลง ซึ่งสามารถแบ่งเป็น 3 ส่วน คือ ท่อนนำ: ท่อนทำนองเพลง: ท่อนสรุป ท่อนนำ ห้องที่ 1 – ห้องที่ 5 ท่อนทำนองเพลง ห้องที่ 6 – ห้องที่ 62 ท่อนสรุปห้องที่ 62 (จังหวะที่ 2) – ห้องที่ 68 และอยู่ในบันไดเสียง C minor scale คือ C D Eb F G Ab Bb เพลงซ้ำเบิ่งปาลีบังนักดนตรีสามารถบรรเลง ทำนองเพลงซ้ำกันหลายๆ ครั้งขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและการตกลงกันระหว่างนักดนตรี

กระสวนจังหวะของ เพลงซ้ำเบิ่งปาลีบัง เป็นเพลงเรียบง่าย รูปแบบกระสวนจังหวะส่วนใหญ่มีความหลากหลาย ในเพลงซ้ำเบิ่งปาลีบังมีทั้งหมด 14 รูปแบบ กระสวนจังหวะที่พบมากที่สุดในการเล่นซ้ำเบิ่งปาลีบัง คือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 มีการใช้ 4 ครั้ง รองลงมาคือกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1, 3, 10, 12 มีการใช้ 3 ครั้งและกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4, 5, 7, 9 มีการใช้ 2 ครั้ง กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6, 8, 11, 13, 14 มีการใช้ 1 ครั้ง และกระสวนจังหวะหลักของ เพลงซ้ำเบิ่งปาลีบัง คือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 และกระสวนจังหวะรองของเพลงซ้ำเบิ่งปาลีบัง คือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1, 3, 10, 12

กระสวนทำนองของเพลงซ้ำเบิ่งปาลีบัง มีทั้งหมด 14 รูปแบบ กระสวนทำนองที่พบมากที่สุดในการเล่นซ้ำเบิ่งปาลีบัง คือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 1, 5, 6 มีการใช้ 3 ครั้ง รองลงมาคือกระสวนทำนองรูปแบบที่ มีการใช้ 3 ครั้งและกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2, 4, 7, 13 มีการใช้ 2 ครั้ง กระสวนทำนองรูปแบบที่ 3, 8, 9, 10, 11, 12, 14 มีการใช้ 1 ครั้ง กระสวนทำนองเพลงซ้ำเบิ่งปาลีบังมีทิศทางเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนอง และพบการเคลื่อนที่แบบลงและขึ้นได้เรียงเสียง

เพลงซ้ำเบิ่งปาลีบัง พบว่ามีการบรรเลง 3 เที้ยวเพลง เพลงซ้ำเบิ่งปาลีบังจัดอยู่ในประเภทจังหวะซ้ำเบิ่ง เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะค่อนข้างช้าในการบรรเลง จังหวะซ้ำเบิ่งมีทำนองหลักโดยรำมะนาใหญ่ ลักษณะการตีรำมะนาใหญ่เป็นการตีรูปแบบเดิมไม่มีลักษณะพิเศษใดๆ รำมะนาเล็ก มีหน้าที่ตีส่งจังหวะ สอดแทรกจังหวะของรำมะนาใหญ่ ในห้องที่ 24, 43, 63, 66, 67

เพลงที่ 7 เพลงเบอดีนั่งชายัง

เพลงเบอดีนั่งชายัง จัดอยู่ในประเภทจังหวะมัสรี เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะค่อนข้างช้าในการบรรเลง เพลงเบอดีนั่งชายัง เป็นเพลงพรรณนา ที่ชื่นชมสตรีและเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงเพื่อการฟัง ในอดีต เพลงเบอดีนั่งชายัง ที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 42 ห้องเพลง ดังนี้

เบอดีนั่งชายัง

♩ = 140

จากการบันทึกเสียง เพลงเบอดีนั่งชายัง พบว่ามีการบรรเลง 3 เทียบเพลง ซึ่งสามารถนำมาศึกษาได้ดังต่อไปนี้

1. รูปแบบเพลง (Form)

เพลงเบอดีนั่งชายังเป็นเพลงท่อนเดียว มีรูปแบบโครงสร้าง 2 ส่วน คือ ท่อนนำ: ท่อนทำนองเพลงและอยู่ในบันไดเสียง G minor scale

ท่อนนำ เป็นทำนองเพลงในห้องที่ 1 – ห้องที่ 8 มีรายละเอียดดังนี้

- ห้องที่ 1 – ห้องที่ 8 เป็นการเกริ่นนำเข้าสู่บทเพลงโดยแอดคอเดียนประกอบด้วยเครื่องกำกับจังหวะ

ท่อนทำนองเพลง ห้องที่ 9 – ห้องที่ 174 เป็นการบรรเลงทั้งหมด 3 เทียบเพลง โดยมีรายละเอียดดังนี้

ท่อน A เทียบที่ 1 ห้องที่ 9 – ห้องที่ 58

- ห้องที่ 9 – ห้องที่ 24 บรรเลงทำนองโดยไวโอลินประกอบด้วยเครื่องกำกับจังหวะเมื่อไวโอลินบรรเลงทำนองถึงห้องที่ 24 จบแล้วให้ย้อนกลับไปบรรเลงห้องที่ 9 – ห้องที่ 26 โดยเข้ามาบรรเลงห้องที่ 23 – ห้องที่ 24
- ห้องที่ 27 – ห้องที่ 42 บรรเลงทำนองโดยแอดคคอเดียนประกอบด้วยเครื่องกำกับจังหวะ
- ห้องที่ 43 – ห้องที่ 58 บรรเลงรับพร้อมกันทุกเครื่องมือ เพื่อเข้าการบรรเลงในเทียบที่ท่อน B

ท่อน B เทียบที่ 2 ห้องที่ 63 – ห้องที่ 112

- ห้องที่ 59 – ห้องที่ 62 บรรเลงทำนองโดยแอดคคอเดียนประกอบด้วยเครื่องกำกับจังหวะ
- ห้องที่ 63 – ห้องที่ 78 บรรเลงทำนองโดยแมนโดลินประกอบด้วยเครื่องกำกับจังหวะ เมื่อแมนโดลินบรรเลงทำนองถึงห้องที่ 78 จบแล้วให้ย้อนกลับไปบรรเลงห้องที่ 63 – ห้องที่ 80 โดยเข้ามาบรรเลงห้องที่ 77 – ห้องที่ 78
- ห้องที่ 81 – ห้องที่ 96 บรรเลงทำนองโดยแมนโดลิน ไวโอลิน ประกอบด้วยเครื่องกำกับจังหวะ
- ห้องที่ 97 – ห้องที่ 112 บรรเลงรับพร้อมกันทุกเครื่องมือ เพื่อเข้าการบรรเลงในเทียบที่ท่อน C

ท่อน C เทียบที่ 3 ห้องที่ 113 – ห้องที่ 174

- ห้องที่ 113 – ห้องที่ 132 บรรเลงทำนองโดยแอดคคอเดียนประกอบด้วยเครื่องกำกับจังหวะ เมื่อแอดคคอเดียนบรรเลงทำนองถึงห้องที่ 132 จบแล้วให้ย้อนกลับไปบรรเลงห้องที่ 117 – ห้องที่ 134 โดยเข้ามาบรรเลงในห้องที่ 131 – ห้องที่ 132
- ห้องที่ 135 – ห้องที่ 150 บรรเลงทำนองโดยไวโอลิน แอดคคอเดียนประกอบด้วยเครื่องกำกับจังหวะ
- ห้องที่ 151 – ห้องที่ 166 บรรเลงรับพร้อมกันทุกเครื่องมือ
- ห้องที่ 167 – ห้องที่ 174 บรรเลงทำนองลงจบโดยแอดคคอเดียนประกอบด้วยเครื่องกำกับจังหวะ

เพลงเบอดีนั่งชายังนักดนตรีสามารถบรรเลงทำนองเพลงซ้ำกันหลายๆ ครั้งขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและการตกลงระหว่างนักดนตรี

2. ทำนองเพลง (Melody)

เพลงเบอดีนั่งชายฝั่งที่ถอดเป็นโน้ตสากลแล้ว ทำนองหลักมีความยาวจำนวน 42 ห้องเพลง สามารถนำมาศึกษาองค์ประกอบต่างๆ ดังนี้

2.1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern)

กระสวนจังหวะของเพลงเบอดีนั่งชายฝั่ง มีรูปแบบกระสวนจังหวะส่วนใหญ่เป็นลักษณะซ้ำๆ กัน มีทั้งหมด 8 รูปแบบ สามารถวิเคราะห์ทีละรูปแบบได้ดังนี้

รูปแบบที่ 1

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 1, 2 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1

รูปแบบที่ 2

$\text{♩} = 140$

7

14

21

28

36

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบ
จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 3 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ดังรูป

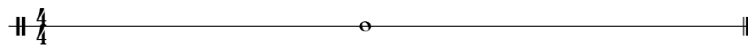
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2

รูปแบบที่ 3

$\text{♩} = 140$

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบจำนวน 12 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 4, 12, 24, 26, 28, 30, 32, 34, 36, 38, 40, 42 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3



รูปแบบที่ 4

$\text{♩} = 140$

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบจำนวน 7 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 9, 10, 13, 14, 19, 21, 22 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

รูปแบบที่ 5

$\text{♩} = 140$

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ซึ่งพบ
จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 11 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ดังรูป

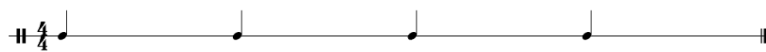
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5

รูปแบบที่ 6

$\text{♩} = 140$

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ซึ่งพบจำนวน 6 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 15, 17, 23, 25, 33, 41 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6



รูปแบบที่ 7

$\text{♩} = 140$

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ซึ่งพบจำนวน 3 ครั้ง ดังปรากฏในท้องที่ 16, 18, 20 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7



รูปแบบที่ 8

$\text{♩} = 140$

7

14

21

28

36

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 ซึ่งพบจำนวน 4 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 29, 31, 37, 39 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8

2.2 กระสวนทำนอง (Melodic pattern)

กระสวนทำนองในเพลงเบอดีนั่งชายัง มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองมีทั้งหมด 8 รูปแบบ สามารถวิเคราะห์ทีละรูปแบบได้ดังนี้

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 1 (จังหวะที่ 1 โน้ต C) – (จังหวะที่ 4 โน้ต C)

ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 1 โน้ต B) – ห้องที่ 3 (จังหวะที่ 2 โน้ต A)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2



♩ = 140



จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 3 (จังหวะที่ 2 โน้ต C) – ห้องที่ 4 (จังหวะที่ 4 โน้ต G)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบจำนวน 8 ครั้ง
ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 9 (จังหวะที่ 1 โน้ต B) – ห้องที่ 10 (จังหวะที่ 2 โน้ต B)

ห้องที่ 10 (จังหวะที่ 2 โน้ต A) – ห้องที่ 11 (จังหวะที่ 1 โน้ต B)

ห้องที่ 13 (จังหวะที่ 1 โน้ต C) – ห้องที่ 14 (จังหวะที่ 2 โน้ต C)

ห้องที่ 14 (จังหวะที่ 2 โน้ต B) – ห้องที่ 15 (จังหวะที่ 1 โน้ต C)

ห้องที่ 29 (จังหวะที่ 2 โน้ต G) – ห้องที่ 30 (จังหวะที่ 4 โน้ต F)

ห้องที่ 31 (จังหวะที่ 2 โน้ต F) – ห้องที่ 32 (จังหวะที่ 4 โน้ต E)

ห้องที่ 37 (จังหวะที่ 2 โน้ต G) – ห้องที่ 38 (จังหวะที่ 4 โน้ต F)

ห้องที่ 39 (จังหวะที่ 2 โน้ต F) – ห้องที่ 40 (จังหวะที่ 4 โน้ต E)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4

The musical score is written in G major, 4/4 time, with a tempo of 140. It consists of six staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (F major). The tempo is indicated as ♩ = 140. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and repeat signs. A large black arrow points downwards from the top of the page towards the first staff. The score is divided into measures, with measure numbers 7, 14, 21, 28, and 36 marked at the beginning of their respective staves.

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบจำนวน 3 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 11 (จังหวะที่ 2 โน้ต B) – ห้องที่ 12 (จังหวะที่ 4 โน้ต A)
 ห้องที่ 22 (จังหวะที่ 2 โน้ต B) – ห้องที่ 23 (จังหวะที่ 1 โน้ต D)
 ห้องที่ 23 (จังหวะที่ 2 โน้ต E) – ห้องที่ 24 (จังหวะที่ 4 โน้ต D)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 5



$\text{♩} = 140$

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 5 ซึ่งพบจำนวน 4 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 15 (จังหวะที่ 2 โน้ต D) – ห้องที่ 16 (จังหวะที่ 3 โน้ต D)
 ห้องที่ 16 (จังหวะที่ 4 โน้ต D) – ห้องที่ 18 (จังหวะที่ 3 โน้ต C)
 ห้องที่ 18 (จังหวะที่ 4 โน้ต C) – ห้องที่ 20 (จังหวะที่ 3 โน้ต B)
 ห้องที่ 20 (จังหวะที่ 4 โน้ต B) – ห้องที่ 22 (จังหวะที่ 2 โน้ต A)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 6

The image shows a musical score in G major, 4/4 time, with a tempo of 140. The score consists of five staves of music. A diagonal line is drawn above the first staff. The music features a melodic line with various intervals and rests. A circled section in the fourth staff (measures 25-26) and a circled section in the fifth staff (measures 41-42) are highlighted to illustrate specific melodic patterns.

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 6 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 25 (จังหวะที่ 1 โน้ต C) – ห้องที่ 26 (จังหวะที่ 4 โน้ต G)
 ห้องที่ 41 (จังหวะที่ 1 โน้ต E) – ห้องที่ 42 (จังหวะที่ 4 โน้ต A)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 7

♩ = 140

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 7 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 27 (จังหวะที่ 3 โน้ต D) – ห้องที่ 28 (จังหวะที่ 4 โน้ต G)
 ห้องที่ 35 (จังหวะที่ 3 โน้ต D) – ห้องที่ 36 (จังหวะที่ 4 โน้ต G)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 8

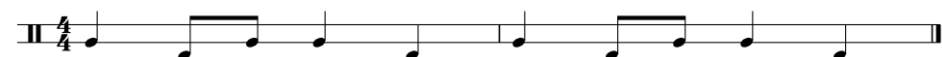


The image shows a melodic contour at the top, which is a horizontal line that rises to a peak and then descends. Below it is the musical notation for the melody in 4/4 time, with a tempo marking of ♩ = 140. The notation is in a key with one flat (B-flat) and consists of six staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a simple, folk-like style with a mix of quarter and eighth notes. There are repeat signs and first/second endings indicated in the notation.

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 8 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 33 (จังหวะที่ 1 โน้ต E) – ห้องที่ 34 (จังหวะที่ 4 โน้ต D)

4. จังหวะ (Rhythm)

เพลงเบอดีนั่งชายังพบว่ามีการบรรเลง 3 เที้ยวเพลง เพลงเบอดีนั่งชายังจัดอยู่ในประเภท จังหวะมัสรี เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะในค่อนข้างช้าการบรรเลง จังหวะมัสรีมีทำนองหลักโดยรำมะนาใหญ่ ดังนี้

Rummana Yai 

The image shows the musical notation for the Rummana Yai rhythm. It starts with a 4/4 time signature and a double bar line. The notation consists of a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note, followed by a double bar line.

รำมะนาใหญ่ มีหน้าที่ตีเดินจังหวะหลักสำคัญของบทเพลง ลักษณะการตีของรำมะนาใหญ่ ในเพลงเบอดีนั่งชายัง จึงเป็นการตีรูปแบบเดิมไม่มีลักษณะพิเศษใดๆ รำมะนาเล็ก มีหน้าที่ตีส่งจังหวะ สอดแทรกจังหวะของรำมะนาใหญ่ ดังนี้

เบอติ๋นงายัง

♩ = 140

Violin

Accordion

Melodeon

Maracas

Rummana Leg

Rummana Yai

Gong

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมมุมการตีรำมะนาเล็กในจังหวะมัดสี่ เป็นลักษณะการตีชัดเพื่อส่ง
จังหวะเพลง ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่, 24, 35, 70, 89, 116, 124, 132, 150, 170

57

9

B

Vln.

Accord

Mel.

Mrcs.

Bongo

Conga

Gong

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมมุมการตีรำมะนาเล็กในจังหวะมัดสี่ เป็นลักษณะการตีชัดเพื่อ
ส่งจังหวะเพลง ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่, 27, 42, 62, 78, 81, 96, 112, 135, 143, 166, 174

เพลงเบอดีนั่งชายัง จัดอยู่ในประเภทจังหวะมัตรี เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะค่อนข้างช้าในการบรรเลง เพลงเบอดีนั่งชายัง เป็นเพลงพรรณนาชื่นชมสตรีและเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงเพื่อการฟัง จากการวิเคราะห์เพลงเบอดีนั่งชายังพบว่าทำนองหลักทั้งหมดจำนวน 42 ห้องเพลงและมีการบรรเลงทั้งหมด 3 เที้ยวเพลง มีรูปแบบโครงสร้าง คือ ท่อนทำนองเพลง ห้องที่ 1 – ห้องที่ 174 และอยู่ในบันไดเสียง G minor scale คือ G A B# C D E# F เพลงเบอดีนั่งชายังนักดนตรีสามารถบรรเลงทำนองเพลงซ้ำกันหลายๆ ครั้งขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและการตกลงระหว่างนักดนตรี

กระสวนจังหวะของเพลงเบอดีนั่งชายังมีรูปแบบกระสวนจังหวะส่วนใหญ่เป็นลักษณะซ้ำกัน ในเพลงเบอดีนั่งชายังมีทั้งหมด 8 รูปแบบ กระสวนจังหวะที่พบมากที่สุดในการเล่นเบอดีนั่งชายัง คือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 มีการใช้ 12 ครั้ง รองลงมาคือกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 มีการใช้ 7 ครั้ง และกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 มีการใช้ 6 ครั้ง กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 มีการใช้ 4 ครั้ง กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 มีการใช้ 3 ครั้ง กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 มีการใช้ 2 ครั้ง กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2, 5 มีการใช้ 1 ครั้ง และกระสวนจังหวะหลักของเพลงเบอดีนั่งชายังคือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 และกระสวนจังหวะรองของเพลงเบอดีนั่งชายังคือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

กระสวนทำนองของเพลงเบอดีนั่งชายังมีทั้งหมด 8 รูปแบบ กระสวนทำนองที่พบมากที่สุดในการเล่นเบอดีนั่งชายังคือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 มีการใช้ 8 ครั้ง รองลงมาคือกระสวนทำนองรูปแบบที่ 5 มีการใช้ 4 ครั้งและกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4 มีการใช้ 3 ครั้ง กระสวนทำนองรูปแบบที่ 1, 6, 7 มีการใช้ 2 ครั้ง กระสวนทำนองรูปแบบที่ 2, 8 มีการใช้ 1 ครั้ง กระสวนทำนองเพลงเบอดีนั่งชายังมีทิศทางเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนอง และพบการเคลื่อนที่แบบลงและขึ้นได้เรียงเสียง

เพลงเบอดีนั่งชายังพบว่าการบรรเลง 3 เที้ยวเพลง เพลงเบอดีนั่งชายังจัดอยู่ในประเภทจังหวะมัตรี เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะค่อนข้างช้าการบรรเลง จังหวะมัตรีมีทำนองหลักโดยรำมะนาใหญ่ ลักษณะการตีของรำมะนาใหญ่ จึงเป็นการตีรูปแบบเดิมไม่มีลักษณะพิเศษใดๆ รำมะนาเล็ก มีหน้าที่ตีส่งจังหวะ สอดแทรกจังหวะของรำมะนาใหญ่

เพลงที่ 8 เพลงตุงงปูโย๊ะ

เพลงตุงงปูโย๊ะ จัดอยู่ในประเภทจังหวะฮัลลี เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะซ้ำในการบรรเลง เพลงตุงงปูโย๊ะเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงเพื่อการฟัง โฉมเพลงตุงงปูโย๊ะนำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 61 ห้องเพลง ดังนี้

ตุงงปูโย๊ะ

♩ = 60

A

7

13

18

23

29 B

35

41

46

52 C

57

จากการบันทึกเสียงเพลงตุงงปูโย๊ะพบว่ามีการบรรเลง 1 เทียบเพลง ซึ่งสามารถนำมาศึกษาได้ดังต่อไปนี้

1. รูปแบบเพลง (Form)

เพลงตุงงปูโย๊ะเป็นเพลงท่อนเดียว มีรูปแบบโครงสร้าง ส่วน คือ ท่อนนำ ท่อนทำนองเพลง และอยู่ในบันไดเสียง G Major Scale

ท่อนนำ เป็นทำนองเพลงในห้องที่ 1 – ห้องที่ 3 มีรายละเอียดดังนี้

- ห้องที่ 1 – ห้องที่ 3 เกริ่นนำเข้าสู่บทเพลงบรรเลงทำนองโดยไวโอลินประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ

ท่อนทำนองเพลงห้องที่ 4 – ห้องที่ 61 เป็นการบรรเลงทั้งหมด เทียบเพลง โดยมีรายละเอียด ดังนี้

ท่อน A ห้องที่ 4 – ห้องที่ 28

- ห้องที่ 4 – ห้องที่ 28 บรรเลงทำนองโดยไวโอลินประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะเมื่อไวโอลินบรรเลงทำนองถึงห้องที่ 27 จบแล้วให้ย้อนกลับไปบรรเลงห้องที่ 4 – ห้องที่ 28 โดยข้ามการบรรเลงในห้องที่ 27 เพื่อเข้าการบรรเลงในท่อน B

ท่อน B ห้องที่ 29 – ห้องที่ 52

- ห้องที่ 29 – ห้องที่ 52 บรรเลงทำนองโดยไวโอลินประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะเมื่อไวโอลินบรรเลงทำนองถึงห้องที่ 52 จบแล้ว ให้บรรเลงต่อเนื่องเข้าสู่ท่อน C

ท่อน C ห้องที่ 53 – ห้องที่ 61

- ห้องที่ 53 – ห้องที่ 61 บรรเลงทำนองโดยไวโอลินประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะบรรเลงลงจบบทเพลง

เพลงตุงงปูโย๊ะนักดนตรีสามารถบรรเลง ทำนองเพลงซ้ำกันหลายๆ ครั้งขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและการตกลงกันระหว่างนักดนตรี

2. ทำนองเพลง (Melody)

เพลงตุงงปูโย๊ะที่ถอดเป็นโน้ตสากลแล้ว มีทำนองหลักมีความยาวจำนวน 61 ห้องเพลง สามารถนำมาศึกษาองค์ประกอบต่างๆ ดังนี้

2.1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern)

กระสวนจังหวะของเพลงตุงงปูโย๊ะ มีรูปแบบกระสวนจังหวะมีความหลากหลาย มีทั้งรูปแบบที่สามารถวิเคราะห์ที่ละรูปแบบได้ดังนี้

รูปแบบที่ 1

♩ = 60

A

7

13

18

23

29 B

35

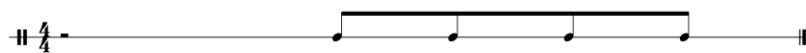
41

46

52 C

57

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบจำนวน 5 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 1, 3 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ดังรูปกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1



รูปแบบที่ 2

♩ = 60

A

7

13

18

23

B

29

35

41

46

C

52

57

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบ
จำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 2 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ดังรูป
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2



รูปแบบที่ 3

♩ = 60

A

7

13

18

23

B

29

35

41

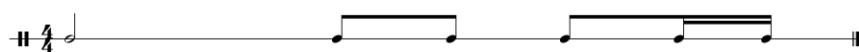
46

C

52

57

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่พบ
จำนวน 4 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 4, 12, 29, 37 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบนี้ ดังรูป
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3



รูปแบบที่ 4

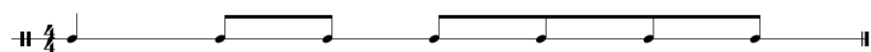
♩ = 60

A

B

C

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 5, 30 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ดังรูป กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4



รูปแบบที่ 5

♩ = 60

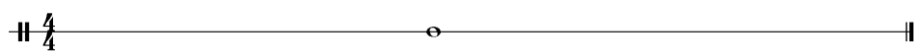
A

B

C

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่พบ
จำนวน 12 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 6, 10, 18, 22, 26, 31, 35, 43, 47, 51, 55, 56 โดยมีสัญลักษณ์แทน
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5



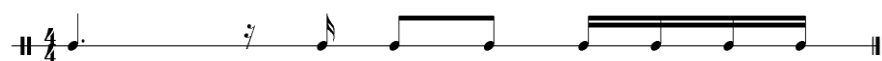
รูปแบบที่ 6

$\text{♩} = 60$ **A**

B

C

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่พบ
จำนวน 4 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 7, 15, 32, 40 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6



รูปแบบที่ 7

♩ = 60

A

B

C

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 8 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ดังรูป
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7



รูปแบบที่ 8

♩ = 60

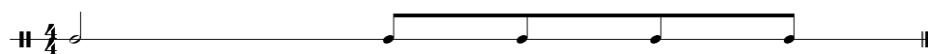
A

B

C

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูป 8 เส้นที่จำนวน 6 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 1, 23, 28, 36, 48, 56 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8



รูปแบบที่ 9

♩ = 60

A

7

13

18

23

B

29

35

41

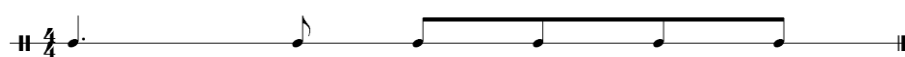
46

C

52

57

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่พบ
จำนวน 3 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 9, 34, 42 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ ดังรูป
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9



รูปแบบที่ 10

$\text{♩} = 60$

A

7

13

18

23

B

29

35

41

46

C

52

57

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 13, 38 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 0 ดังรูป
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10

รูปแบบที่ 11

♩ = 60

A

7

13

18

23

B

29

35

41

46

C

52

57

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11 ซึ่งพบจำนวน 3 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 21, 46, 54 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ดังรูปกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11

รูปแบบที่ 12

$\text{♩} = 60$ **A**

7

13

18

23

B

29

35

41

46

C

52

57

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบ
จำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 14, 39 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ดังรูป
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 12

รูปแบบที่ 13

♩ = 60

A

7

13

18

23

B

29

35

41

46

C

52

57

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 13 ซึ่งพบ
จำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 16, 33 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ดังรูป
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 13

รูปแบบที่ 14

♩ = 60

A

7

13

18

23

B

29

35

41

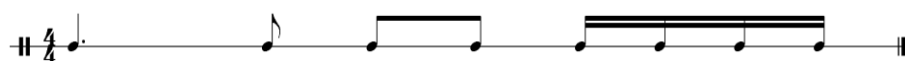
46

C

52

57

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบ
จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 19 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ดังรูป
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 14



รูปแบบที่ 15

$\text{♩} = 60$ **A**

7

13

18

23

B

29

35

41

46

C

52

57

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบจำนวน 3 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 20, 45, 53 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ดังรูปกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 15

รูปแบบที่ 16

♩ = 60

A

7

13

18

23

B

29

35

41

46

C

52

57

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 16 ซึ่งพบ
จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 17 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ดังรูป
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 16

รูปแบบที่ 17

♩ = 60

A

7

13

18

23

B

29

35

41

46

C

52

57

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 17 ซึ่งพบจำนวน 3 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 24, 49, 57 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ดังรูปกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 17



รูปแบบที่ 18

♩ = 60

A

7

13

18

23

B

29

35

41

46

C

52

57

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 18 ซึ่งพบ
จำนวน 3 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 25, 50, 58 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 ดังรูป
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 18

รูปแบบที่ 19

♩ = 60

A

7

13

18

23

B

29

35

41

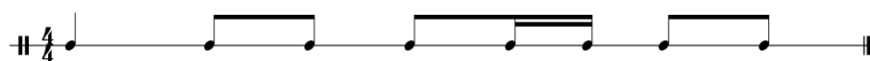
46

C

52

57

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 19 ซึ่งพบ
จำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 59, 60 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9 ดังรูป
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 19



รูปแบบที่ 20

♩ = 60

A

7

13

18

23

B

29

35

41

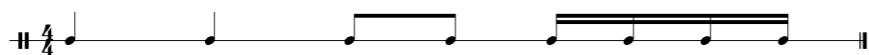
46

C

52

57

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 20 ซึ่งพบ
จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 27 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 20 ดังรูป
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 20



รูปแบบที่ 21

A

B

C

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ ซึ่งพบ
 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องที่ 52 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 21 ดังรูป
 กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 21

รูปแบบที่ 22

♩ = 60

A

7

13

18

23

B

29

35

41

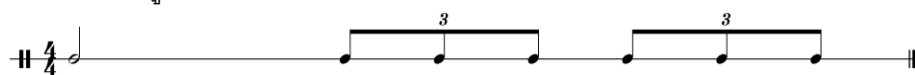
46

C

52

57

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 22 ซึ่งพบ
จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในข้อที่ 41 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 22 ดังรูป
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 22



รูปแบบที่ 23

♩ = 60

A

7

13

18

23

B

29

35

41

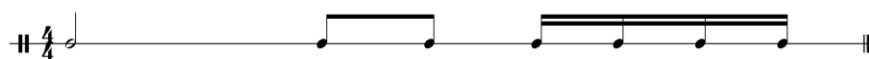
46

C

52

57

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 23 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในข้อที่ 44 โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 23 ดังรูป
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 23



2.2 กระสวนทำนอง (Melodic pattern)

กระสวนทำนองในเพลงตุยงปูโยะมีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงมีทั้งหมด 5 รูปแบบ สามารถวิเคราะห์ที่ละรูปแบบได้ดังนี้

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1

The musical score for Melodic Pattern 1 is written in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 60. The score is divided into three sections: A, B, and C.

Section A: Starts at measure 1 with a circled melodic phrase. It includes measures 7, 13, 18, and 23. Measure 18 features a triplet of eighth notes and a quintuplet of eighth notes. Measure 23 includes a first and second ending.

Section B: Starts at measure 29 and includes measures 35, 41, and 46. Measure 41 features two triplets of eighth notes. Measure 46 features a quintuplet of eighth notes and a triplet of eighth notes.

Section C: Starts at measure 52 and includes measure 57. Measure 52 features a triplet of eighth notes and a quintuplet of eighth notes. Measure 57 features a triplet of eighth notes and a trill.

Ornaments and articulations such as trills (tr), triplets (3), and quintuplets (5) are used throughout the score to embellish the melodic lines.

จากไนต์ จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวยทำนองรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง
ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 1 (จังหวะที่ 1 ไนต์ G) – ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 3 ไนต์ G)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2

♩ = 60

A

7

13

18

23

B

29

35

41

46

C

52

57

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบจำนวน 8 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 3 (จังหวะที่ 1 โน้ต A) – ห้องที่ 4 (จังหวะที่ 2 โน้ต D)
 ห้องที่ 4 (จังหวะที่ 3 โน้ต D) – ห้องที่ 5 (จังหวะที่ 1 โน้ต E)

ห้องที่ 11 (จังหวัดที่ 3 โฉนด A) – ห้องที่ 12 (จังหวัดที่ 2 โฉนด D)
ห้องที่ 23 (จังหวัดที่ 3 โฉนด D) – ห้องที่ 24 (จังหวัดที่ 2 โฉนด G)
ห้องที่ 28 (จังหวัดที่ 3 โฉนด A) – ห้องที่ 29 (จังหวัดที่ 2 โฉนด D)
ห้องที่ 36 (จังหวัดที่ 3 โฉนด A) – ห้องที่ 37 (จังหวัดที่ 2 โฉนด D)
ห้องที่ 48 (จังหวัดที่ 3 โฉนด D) – ห้องที่ 49 (จังหวัดที่ 2 โฉนด G)
ห้องที่ 56 (จังหวัดที่ 3 โฉนด D) – ห้องที่ 57 (จังหวัดที่ 2 โฉนด G)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3

♩ = 60

A

7

13

18

23

B

29

35

41

46

C

52

57

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบจำนวน 4 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 5 (จังหวะที่ 2 โน้ต E) – ห้องที่ 7 (จังหวะที่ 2 โน้ต D)

ห้องที่ 15 (จังหวะที่ 2 โน้ต D) – ห้องที่ 16 (จังหวะที่ 2 โน้ต E)

ห้องที่ 32 (จังหวะที่ 2 โน้ต D) – ห้องที่ 33 (จังหวะที่ 2 โน้ต E)

ห้องที่ 44 (จังหวะที่ 3 โน้ต G) – ห้องที่ 45 (จังหวะที่ 1 โน้ต B)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวยทำนองรูปแบบที่ 4

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 60. The score is divided into three sections: A, B, and C. Section A starts at measure 1 and ends at measure 28. Section B starts at measure 29 and ends at measure 45. Section C starts at measure 52 and ends at measure 59. The score includes various musical notations such as slurs, trills (tr), triplets (3), and quintuplets (5). A zigzag line is drawn above the first few measures of the score.

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวยทำนองรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบจำนวน 6 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 7 (จังหวะที่ 2 โน้ต D) – ห้องที่ 8 (จังหวะที่ 2 โน้ต E)
 ห้องที่ 9 (จังหวะที่ 2 โน้ต D) – ห้องที่ 11 (จังหวะที่ 2 โน้ต A)

ห้องที่ 17 (จังหวะที่ 2 โน้ต D) – ห้องที่ 18 (จังหวะที่ 2 โน้ต A)
ห้องที่ 34 (จังหวะที่ 2 โน้ต D) – ห้องที่ 36 (จังหวะที่ 2 โน้ต A)
ห้องที่ 40 (จังหวะที่ 2 โน้ต D) – ห้องที่ 41 (จังหวะที่ 2 โน้ต Eb)
ห้องที่ 42 (จังหวะที่ 2 โน้ต D) – ห้องที่ 44 (จังหวะที่ 2 โน้ต A)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 5

The musical score is written in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 60. The score is divided into three sections: A, B, and C.

- Section A:** Measures 1-23. It begins with a whole rest, followed by a melodic line. Measure 7 contains a trill. Measure 13 contains two trills. Measure 18 features a triplet of eighth notes and a quintuplet of eighth notes. Measure 23 has a first and second ending.
- Section B:** Measures 29-46. Measure 29 contains a trill. Measure 35 contains two trills. Measure 41 features two triplets of eighth notes and a triplet of eighth notes. Measure 46 features a quintuplet of eighth notes and a triplet of eighth notes.
- Section C:** Measures 52-57. Measure 52 features a triplet of eighth notes and a quintuplet of eighth notes. Measure 57 features a triplet of eighth notes and a trill.

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 5 ซึ่งพบจำนวน 6 ครั้ง
ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 8 (จังหวะที่ 2 โน้ต E) – ห้องที่ 9 (จังหวะที่ 2 โน้ต D)

ห้องที่ 16 (จังหวะที่ 2 โน้ต E) – ห้องที่ 17 (จังหวะที่ 2 โน้ต D)

ห้องที่ 33 (จังหวัดที่ 2 โฉนด E) – ห้องที่ 34 (จังหวัดที่ 2 โฉนด D)
ห้องที่ 41 (จังหวัดที่ 3 โฉนด E) – ห้องที่ 42 (จังหวัดที่ 2 โฉนด D)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 6

The musical score is written in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 60. The score is divided into three sections: A, B, and C.

- Section A:** Measures 1-23. It begins with a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, and C5, then descending. It features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and trills (tr). A box highlights measures 13-15.
- Section B:** Measures 29-46. It continues the melodic development with trills and triplet rhythms. A box highlights measures 35-37.
- Section C:** Measures 52-57. It features a melodic line with trills and triplet rhythms. A box highlights measures 52-54.

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 6 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง
ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 13 (จังหวะที่ 3 โน้ต E) – ห้องที่ 15 (จังหวะที่ 2 โน้ต D)

ห้องที่ 38 (จังหวะที่ 3 โน้ต E) – ห้องที่ 40 (จังหวะที่ 2 โน้ต D)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 7

♩ = 60

A

7

13

18

23

B

29

35

41

46

C

52

57

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 7 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 19 (จังหวะที่ 2 โน้ต G) – ห้องที่ 20 (จังหวะที่ 1 โน้ต B)
 ห้องที่ 52 (จังหวะที่ 2 โน้ต G) – ห้องที่ 53 (จังหวะที่ 1 โน้ต B)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวยทำนองรูปแบบที่ 8

The musical score is written in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 60. The score is divided into three sections: A, B, and C. Section A starts at measure 1 and ends at measure 28. Section B starts at measure 29 and ends at measure 51. Section C starts at measure 52 and ends at measure 59. The score includes various musical notations such as slurs, trills, triplets, and quintuplets. A zigzag line is drawn above the first few measures of the score, indicating the melodic contour.

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวยทำนองรูปแบบที่ 8 ซึ่งพบจำนวน 3 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 20 (จังหวะที่ 2 โน้ต B) – ห้องที่ 21 (จังหวะที่ 2 โน้ต A)
 ห้องที่ 45 (จังหวะที่ 2 โน้ต B) – ห้องที่ 46 (จังหวะที่ 2 โน้ต A)
 ห้องที่ 53 (จังหวะที่ 2 โน้ต B) – ห้องที่ 54 (จังหวะที่ 2 โน้ต A)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 9

♩ = 60

A

7

13

18

23

B

29

35

41

46

C

52

57

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 9 ซึ่งพบจำนวน 3 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 21 (จังหวะที่ 2 โน้ต G) – ห้องที่ 23 (จังหวะที่ 2 โน้ต D)
 ห้องที่ 46 (จังหวะที่ 2 โน้ต G) – ห้องที่ 48 (จังหวะที่ 2 โน้ต D)
 ห้องที่ 54 (จังหวะที่ 2 โน้ต G) – ห้องที่ 56 (จังหวะที่ 2 โน้ต D)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 10

♩ = 60

A

7

13

18

23

B

29

35

41

46

C

52

57

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 10 ซึ่งพบจำนวน 3 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 24 (จังหวะที่ 2 โน้ต E) – ห้องที่ 25 (จังหวะที่ 2 โน้ต D)
 ห้องที่ 49 (จังหวะที่ 3 โน้ต E) – ห้องที่ 50 (จังหวะที่ 2 โน้ต D)
 ห้องที่ 57 (จังหวะที่ 3 โน้ต E) – ห้องที่ 58 (จังหวะที่ 2 โน้ต D)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวยทำนองรูปแบบที่ 11

The musical score is written in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 60. The score is divided into three sections: A, B, and C.

- Section A:** Starts at measure 1 and ends at measure 23. It features a wavy line above the staff indicating melodic movement. Measures 7, 13, and 18 contain trills (tr) and triplets (3). Measure 23 has a first ending (1.) and a second ending (2.).
- Section B:** Starts at measure 29 and ends at measure 46. It contains trills (tr) and triplets (3). Measure 46 has a triplet (3) and a fifth (5).
- Section C:** Starts at measure 52 and ends at measure 59. It contains triplets (3) and fifths (5). Measure 57 has a triplet (3) and a trill (tr).

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวยทำนองรูปแบบที่ 11 ซึ่งพบจำนวน 3 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 25 (จังหวะที่ 2 โน้ต B) – ห้องที่ 27 (จังหวะที่ 1 โน้ต G)
 ห้องที่ 50 (จังหวะที่ 2 โน้ต B) – ห้องที่ 52 (จังหวะที่ 1 โน้ต G)
 ห้องที่ 58 (จังหวะที่ 2 โน้ต B) – ห้องที่ 59 (จังหวะที่ 1 โน้ต G)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 12

♩ = 60

A

7

13

18

23

B

29

35

41

46

C

52

57

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 12 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง
ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 27 (จังหวะที่ 2 โน้ต G) – ห้องที่ 27 (จังหวะที่ 2 โน้ต G)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 13

♩ = 60

A

7

13

18

23

B

29

35

41

46

C

52

57

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 13 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 29 (จังหวะที่ 3 โน้ต D) – ห้องที่ 32 (จังหวะที่ 2 โน้ต D)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวยทำนองรูปแบบที่ 14

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 60. The score is divided into three sections: Section A (measures 1-23), Section B (measures 29-46), and Section C (measures 52-57). Section A includes measures 1-6, 7-12, 13-17, and 18-23. Section B includes measures 29-34, 35-40, and 41-46. Section C includes measures 52-56 and 57. The score features various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, triplets, and trills. A wavy line at the top of the page indicates the melodic contour. Measure numbers 7, 13, 18, 23, 29, 35, 41, 46, 52, and 57 are clearly marked at the beginning of their respective lines.

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวยทำนองรูปแบบที่ 14 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 12 (จังหวะที่ 3 โน้ต D) – ห้องที่ 13 (จังหวะที่ 3 โน้ต A)
 ห้องที่ 37 (จังหวะที่ 3 โน้ต D) – ห้องที่ 37 (จังหวะที่ 3 โน้ต A)

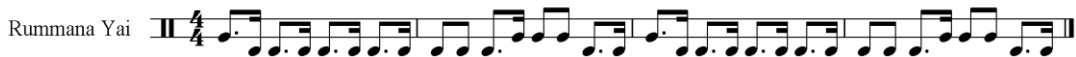
ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 15

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 60. The score is divided into three sections: A, B, and C. Section A starts at measure 1 and ends at measure 22. Section B starts at measure 29 and ends at measure 45. Section C starts at measure 52 and ends at measure 61. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, triplets, and trills. A zigzag line is drawn above the first few measures of section A. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปกระสวนทำนองรูปแบบที่ 15 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง
 ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 59 (จังหวะที่ 2 โน้ต D) – ห้องที่ 60 (จังหวะที่ 1 โน้ต G)
 ห้องที่ 60 (จังหวะที่ 2 โน้ต D) – ห้องที่ 61 (จังหวะที่ 4 โน้ต G)

4. จังหวะ (Rhythm)

เพลงตุงปุยเีาะพบว่ามีการบรรเลง เพลงตุงปุยเีาะ จัดอยู่ในประเภทจังหวะฮัสลี เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะเข้าในการบรรเลง จังหวะฮัสลีมีทำนองหลักโดยรำมะนาใหญ่ ดังนี้



รำมะนาใหญ่ มีหน้าที่ตีเดินจังหวะหลักสำคัญของบทเพลง รำมะนาเล็ก มีหน้าที่ตีส่งจังหวะ สอดแทรกจังหวะของรำมะนาใหญ่ ซึ้งมีหน้าที่ตีควบคุมจังหวะหนักของบทเพลง ดังนี้

ตุงปุยเีาะ

♩ = 60

A

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมการตีรำมะนาใหญ่ในจังหวะฮัสลี เป็นลักษณะการตีรัวเพื่อส่งจังหวะเข้าสู่บทเพลง ดังปรากฏให้เห็นใน ห้องที่ 2 – ห้องที่ 3

8

43

จากโน้ต จะเห็นได้ในกรอบสี่เหลี่ยมการตีฆ้องในจังหวะฮัสลี เป็นลักษณะการตีคุมจังหวะหนักของบทเพลง ที่มีความสอดคล้องกับกลองรำมะนาใหญ่ปรากฏให้เห็นตลอดทั้งบทเพลง

เพลงตุงงปูโย๊ะ จัดอยู่ในประเภทจังหวะฮัสลี เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะซ้ำในการบรรเลง เพลงตุงงปูโย๊ะเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงเพื่อการฟังจากการวิเคราะห์เพลงตุงงปูโย๊ะพบว่ามโนทัศน์หลักทั้งหมดจำนวน 61 ห้องเพลงและมีการบรรเลงทั้งหมด 1 เทียบเพลง ซึ่งสามารถแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำ: ท่อนทำนองเพลง ท่อนนำ ห้องที่ 1 – ห้องที่ 3 ท่อนทำนองเพลง ห้องที่ 4 – ห้องที่ 61 และอยู่ในบันไดเสียง G Major Scale คือ G A B C D E F เพลงตุงงปูโย๊ะ นักดนตรีสามารถบรรเลงทำนองเพลงซ้ำกันหลายๆ ครั้งขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและการตกลงกันระหว่างนักดนตรี

กระสวนจังหวะของเพลงตุงงปูโย๊ะ มีรูปแบบกระสวนจังหวะมีความหลากหลาย ในเพลงตุงงปูโย๊ะมีทั้งหมด 23 รูปแบบ กระสวนจังหวะที่พบมากที่สุดในการเล่นตุงงปูโย๊ะคือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 มีการใช้ 12 ครั้ง รองลงมาคือกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 มีการใช้ 6 ครั้งและกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 มีการใช้ 5 ครั้ง กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3, 6 มีการใช้ 4 ครั้ง กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9, 11, 17, 18 มีการใช้ 3 ครั้ง กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2, 4, 10, 12, 13 มีการใช้ 2 ครั้ง กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7, 14, 16, 19, 20, 21, 22, 23 มีการใช้ 1 ครั้ง และกระสวนจังหวะหลักของเพลงตุงงปูโย๊ะคือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 และกระสวนจังหวะรองของเพลงตุงงปูโย๊ะคือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8

กระสวนทำนองในเพลงตุงงปูโย๊ะมีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงมีทั้งหมด 15 รูปแบบ กระสวนทำนองที่พบมากที่สุดในการเล่นตุงงปูโย๊ะคือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 มีการใช้ 8 ครั้ง รองลงมาคือกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4, 5 มีการใช้ 6 ครั้งและกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 มีการใช้ 4 ครั้ง กระสวนทำนองรูปแบบที่ 8, 9, 10, 11 มีการใช้ 3 ครั้ง กระสวนทำนองรูปแบบที่ 6, 7, 14, 15 มีการใช้ 2 ครั้ง กระสวนทำนองรูปแบบที่ 1, 12, 13 มีการใช้ 1 ครั้ง กระสวนทำนองเพลงตุงงปูโย๊ะมีทิศทางการเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนอง มีการเคลื่อนที่แบบขึ้นลงขึ้นลงและพบการเคลื่อนที่แบบลงและขึ้นได้ เรียงเสียง

เพลงตุงงปูโย๊ะพบว่าการบรรเลง 1 เทียบเพลง เพลงตุงงปูโย๊ะจัดอยู่ในประเภทจังหวะฮัสลี เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะซ้ำในการบรรเลง จังหวะฮัสลีมีทำนองหลักโดยรำมะนาใหญ่ รำมะนาใหญ่ มีหน้าที่ตีเดินจังหวะหลักสำคัญของบทเพลง รำมะนาเล็ก มีหน้าที่ตีส่งจังหวะ สอดแทรกจังหวะของ รำมะนาใหญ่ ฆ้องมีหน้าที่ตีควบคุมจังหวะหนักของบทเพลง

บทที่ 5

สรุป อภิปราย และข้อเสนอแนะ

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาวัฒนธรรมดนตรีร้องเงิง คณะบุหลันตานี ตำบลยามู อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี
2. เพื่อศึกษาบทเพลงร้องเงิง คณะบุหลันตานี ตำบลยามู อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี
3. เพื่อบันทึกบทเพลงร้องเงิงเป็นโน้ตสากล

ความสำคัญของการวิจัย

การศึกษาดนตรีร้องเงิง คณะบุหลันตานี ตำบลยามู อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานีครั้งนี้จะทำให้เกิดประโยชน์ ในการสะท้อนคุณค่าของบทเพลงที่มีต่อวิถีชีวิตของผู้คนในท้องถิ่น ผลการวิจัยจะช่วยอนุรักษ์วัฒนธรรมดนตรีร้องเงิงให้คงอยู่เพื่อเป็นรูปแบบให้ชนรุ่นหลังได้ศึกษา ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญในการวิจัยในครั้งนี้

1. ได้ทราบถึงประวัติความเป็นมาของ คณะบุหลันตานี ตำบลยามู อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี
2. ได้ทราบถึงรูปแบบบทเพลงร้องเงิงของคณะบุหลันตานี ตำบลยามู อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี
3. ได้ทราบถึงวิธีและโอกาสในการบรรเลงดนตรีร้องเงิง
4. เป็นการอนุรักษ์ เผยแพร่ ความรู้ และภูมิปัญญาของชาวไทยมุสลิมในจังหวัดปัตตานี

ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า ดังนี้

1. ศึกษาดนตรีร้องเงิงคณะบุหลันตานี ตำบลยามู อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี
2. การ ศึกษาบทเพลงร้องเงิง คณะบุหลันตานี ตำบลยามู อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี

มีทั้งหมด 8 บทเพลง โดยเลือกจากบทเพลงตามลักษณะลีลาจังหวะต่างๆ

- | | |
|------------------------|--------------|
| 1. เพลงจงอินัย | จังหวะโยเก็ด |
| 2. เพลงยังมานาซาตู | จังหวะรุมบ้า |
| 3. เพลงอัมปีะเมอนารี | จังหวะคองซง |
| 4. เพลงอินังตุงงปูโย๊ะ | จังหวะอินัง |
| 5. เพลงเมาะอินังบารู | จังหวะบาโย |
| 6. เพลงซำเบ็งปาลีบั้ง | จังหวะซำเบ็ง |

2. เพื่อศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีที่ใช้ในการแสดงดนตรีร้องเงี้ยว 4 ประเด็นดังนี้

2.1 รูปแบบเพลง

2.2 ทำนองเพลง

2.2.1 กระสวนจังหวะ

2.2. 2 กระสวนทำนอง

2.3 การใช้คู่ประสาน

2.4 จังหวะ

โดยมีบทเพลงร้องเงี้ยวที่นำมาศึกษามี ดังนี้

- | | |
|------------------------|--------------|
| 1. เพลงจงอินัย | จังหวะโยเกิด |
| 2. เพลงย้งมานาซาตู | จังหวะรุมบ้า |
| 3. เพลงอัมปีะเมอนารี | จังหวะคองซง |
| 4. เพลงอินังตุงงปูโย๊ะ | จังหวะอินัง |
| 5. เพลงเมาะอินังบารู | จังหวะบาโย |
| 6. เพลงซำเป็งปาลีบัง | จังหวะซำเป็ง |
| 7. เพลงเบอดีนังซายัง | จังหวะมัลลี |
| 8. เพลงตุงงปูโย๊ะ | จังหวะฮัสลี |

4. สรุปผลการวิจัย

1. องค์ประกอบทางวัฒนธรรมดนตรีร้องเงี้ยว

1.1 ประวัติความเป็นมาของร้องเงี้ยว

ร้องเงี้ยว เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่มีประวัติและพัฒนาการอย่างยาวนาน โดยปรากฏหลักฐานการค้นพบ ได้แก่ ประวัติร้องเงี้ยวของขุนจาววิเศษศึกษากร ซึ่งดำรงตำแหน่งศึกษาริการจังหวัดปัตตานี ช่วงปี พ.ศ.2496 และบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่อง “ระยะเที่ยวชวากว่า 2 เดือน” ด้วยสภาพพื้นที่ติดกับทะเลของแหลมมลายูทำให้ดินแดนบริเวณนี้เป็นเมืองท่าสำคัญและเป็นศูนย์กลางการติดต่อสัมพันธ์ทางการค้าและวัฒนธรรม ศาสนา ความเชื่อ เมื่อชาวตะวันตกที่เข้ามาติดต่อกับค้าขายกับกลุ่มชน เหล่านี้ตั้งบ้านเรือนอยู่ร่วมกัน ชาวตะวันตกที่เดินทางเข้ามา เช่น โปรตุเกส ฮอลันดา สเปน ต่างก็มีวัฒนธรรมความเป็นมาที่แตกต่างจากชนพื้นเมืองมีการติดต่อและมีความสัมพันธ์ให้เห็นเรื่องราวต่างๆ ก่อให้เกิดความนิยมรับวัฒนธรรมของชาวตะวันตก เช่น วัฒนธรรมการรื่นเริงในวันสำคัญหรือ งานเทศกาลต่างๆ ของชาวตะวันตก และได้นำเครื่องดนตรี บทเพลง ทำเต๋นรำ โดยเฉพาะการเต้นรำ จับคู่ ไปตามจังหวะและลีลาได้รับความสนใจเป็นพิเศษ ชาว

พื้นเมืองได้นำทำนองเพลง เครื่องดนตรี มาผสมผสานกันกับดนตรีพื้นบ้านที่ตนชำนาญอยู่ เครื่องดนตรีจึงมีการผสมผสาน ส่วนทำนองจำ พื้นฐานใช้มือ ลำตัว เป็นอิทธิพลของนาฏศิลป์อินเดียเซีย และนาฏศิลป์มาเลเซีย การใช้เท้า ก้าว – เดิน เป็นแบบตะวันตก

1.2 ประวัติและผลงานของคณะบุหลันตานี

เมื่อปีพ.ศ. 2544 ทางศูนย์บริหารงานจังหวัดชายแดนภาคใต้(ศอ.บต.)

ร่วมกับ บมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี ได้ดำเนินโครงการฟื้นฟูและอนุรักษ์ ให้มีการฝึกอบรมศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ (การแสดงดนตรีร้องเงี้ยว ณ โรงเรียนสุวรรณไพบูลย์อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี โดยมี นายชาเดร์ แวเด็ง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ (การแสดงดนตรีร้องเงี้ยว) และนายเซ็ง อาบู ศิลปินพื้นบ้านร้องเงี้ยว เป็นวิทยากรในการฝึกอบรมครั้งนี้ ระยะเวลาในการฝึกอบรมทั้งสิ้น 3 เดือน (เรียนเฉพาะวันเสาร์ - อาทิตย์) การฝึกอบรมครั้งนั้นมีผู้เข้าอบรม ประมาณ 30 – 35 คน

หลังจากสิ้นสุดโครงการได้มีการตั้งชื่อ “คณะเปอร์มูดาอัสลี” ซึ่งมีความหมายว่า คนรุ่นใหม่ ที่นิยมจังหวะเก่า “ และ ได้รับงานแสดงภายในจังหวัดปัตตานี คณะเปอร์มูดาอัสลีอยู่ได้ประมาณ 2 ปีเท่านั้น เพราะเนื่องจากสมาชิกบางคนลาออกไปเพราะติดภารกิจส่วนตัว แต่ในระยะเวลาไม่นานก็ มีสมาชิกที่เข้าร่วมการอบรมในครั้งนั้น ประมาณ 5 – 6 คน ได้มีความสนใจที่จะสืบสานศิลปะการแสดงพื้นบ้านร้องเงี้ยว และได้ตั้งชื่อ คณะบุหลันตานี ซึ่งหมายถึง ดวงจันทร์ของปัตตานีที่มีความอ่อนหวาน นุ่มนวล สมาชิกเหล่านี้ได้ฝึกฝนฝีมือและเริ่มรับงานแสดงต่างๆ ทั้งในจังหวัด และจังหวัดใกล้เคียง

1.3 ประวัตินักดนตรีร้องเงี้ยวคณะบุหลันตานี

1. ชื่อ นายเซ็ง อาบู เกิดเมื่อปีพ.ศ. 2496 ศาสนาอิสลาม สถานภาพ สมรสกับนางซาบี๊ะ อาบู จำนวน บุตร 2 คน หญิง 1 คน ชาย 1 คน อาชีพหลักรับซั๊กอบริด อาชีพรอง นักดนตรีที่อยู่ปัจจุบัน 45 ตำบลราโหม อำเภอมือเมือง จังหวัดปัตตานี ภูมิลำเนาเดิม อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี

2. ชื่อ นายพรภิรมย์ แสนรักษ์ เกิดเมื่อวันที่ 9 ตุลาคม พ.ศ. 2506 ศาสนาพุทธ สถานภาพสมรสกับนางอรพินท์ แสนรักษ์ จำนวน บุตร 2 คน หญิง 1 คน ชาย 1 คน อาชีพหลักรับราชการครู อาชีพรองนักดนตรี ที่อยู่ปัจจุบัน 29 หมู่ที่ 4 ตำบลแม่ลาน อำเภอมือเมือง จังหวัดปัตตานี ภูมิลำเนาเดิมอำเภอมือเมือง จังหวัดปัตตานี

3. ชื่อ นายสมบัติ สุระคำแหง เกิดเมื่อวันที่ 25 กันยายน พ.ศ. 2513 ศาสนาอิสลาม สถานภาพสมรสกับนางดอลีเปาสุระคำแหง จำนวน บุตร 2 คน หญิง 2 คน อาชีพหลักรับราชการ

ครู อาชีพพรอง ภูริกิจ ส่วนตัว ที่อยู่ปัจจุบัน 41/16 หมู่ที่ 10 ตำบลบานา อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี
ภูมิลำเนาเดิมอำเภอสังขะจังหวัดสงขลา

4. ชื่อ นายสารสิทธิ์ นิลชัยศรี เกิดเมื่อวันที่ 8 สิงหาคม พ.ศ. 2516 ศาสนาพุทธ
สถานภาพ โสด อาชีพหลักรับซ่อมโทรศัพท์มือถือ อาชีพพรองนักดนตรี ที่อยู่ปัจจุบัน 3/133 ถนนเจริญ
ประดิษฐ์ ตำบลลฐะมิแล อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี ภูมิลำเนาเดิม กรุงเทพฯ

5. ชื่อ นายวชิรพันธ์ ภูพงษ์ เกิดเมื่อวันที่ 15 พฤศจิกายน พ.ศ. 2509 ศาสนา
พุทธสถานภาพ สมรสกับ นางละออง ภูพงษ์ จำนวน บุตร 2 คน ชาย 1 คน หญิง 2 คน อาชีพหลักรับ
ราชการครู อาชีพพรองนักดนตรีร้อง ที่อยู่ปัจจุบัน 17/18 หมู่ที่ 7 ตำบลบ่อทอง อำเภอหนองจิก จังหวัด
ปัตตานี ภูมิลำเนาเดิม อำเภอหนองจิก จังหวัดปัตตานี

1.4 เครื่องดนตรีประกอบการแสดงร้องเง็ง

เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงร้องเง็ง คือ ไวโอลิน ฟลูต แมนโดลิน แอคคอร์ดียน
รำมะนาใบใหญ่ รำมะนาใบเล็ก มาราคัส แทมโบริน ซ้อง แต่ละเครื่องมือมีหน้าที่ในการบรรเลงรวมวง
ดังนี้

ไวโอลิน ทำหน้าที่ดำเนินทำนองหลัก

ฟลูต ทำหน้าที่ดำเนินทำนองหลัก

แมนโดลิน ทำหน้าที่ดำเนินทำนองหลักและสอดทำนอง

แอคคอร์ดียน ทำหน้าที่ดำเนินทำนองและประสานเสียง

รำมะนาใบใหญ่ ทำหน้าที่ควบคุมจังหวะทำนองที่ยืนและเดินจังหวะ

รำมะนาใบเล็ก ทำหน้าที่สอดแทรกลีลาทำนองกับรำมะนาใบใหญ่และเป็นตัวส่งจังหวะ

มาราคัส ทำหน้าที่สอดแทรกจังหวะเพื่อให้จังหวะมีความกระชับขึ้น

แทมโบริน ทำหน้าที่สอดแทรกจังหวะเพื่อให้จังหวะมีความกระชับขึ้น

ซ้อง ทำหน้าที่กำกับจังหวะหนักเพื่อให้จังหวะมีความชัดเจนมากขึ้น

1.5 การแต่งกายที่ใช้ในการแสดงร้องเง็ง

การแต่งกายถือเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง ซึ่งบอกได้ถึงกลุ่มชน ศาสนา และ
ประเพณีต่างๆ ได้เป็นอย่างดี การแสดงร้องเง็ง เป็นการแสดงของชาวไทยมุสลิมทางภาคใต้ ซึ่งดูได้จาก
การแต่งกายและภาษาที่ใช้เรียกเครื่องแต่งกาย ได้แก่

ชื่อเครื่องแต่งกายนักดนตรีซอกเกาะ หมวกไม่มีปีกสีดำ ปาญ เสื้อแขนยาวคอกลม
ผ่าครึ่งอกหรือเสื้อแขนสั้นคอปกชาลูลา กางเกงชายาซีดำหรือกางเกงสแล็คคาฐู รองเท้าหนังสีดำ

ชื่อเครื่องแต่งกายนักแสดงชาย (ชุดสรีแน) ซอเก๊ะ หมวกไม่มีปีกสีดำ ปาญ เสื้อแขนยาวคอกลมผ่าครึ่งอก ซาลูวา กางเกงขายาวขากว้างเหมือนกางเกงจีนสีเดียวกับเสื้อ ซอเก๊ะ ผ้าซอแกะทับกางเกงเหนือเข่า

ชื่อเครื่องแต่งกายนักแสดงหญิง (ชุดบานง) บานง เสื้อแขนกระบอกเข้ารูป ขิดสะโพกผ่าอกตลอดติดกระดุมทองเป็นระยะสีเสื้อสวยสด ปาเต๊ะยาวอ ผ้าถุงนุ่งกรอมเท้า สบากาเฮ็ง ผ้าคลุมไหล่บางๆ สีตัดกับสีเสื้อที่สวม

2. องค์ประกอบทางดนตรีที่ใช้ในการแสดงดนตรีของเง็ง

การแสดงดนตรีของเง็งเป็นการแสดงที่ต้องอาศัยหลายองค์ประกอบ เพื่อจะนำเสนอการแสดงดนตรีของเง็งที่มีเอกลักษณ์นี้ให้เป็นที่รู้จัก องค์ประกอบหลักๆ ที่ใช้ในการศึกษาขององค์ประกอบ ทางดนตรีของเง็งมี 4 ประเด็น

ผลการวิเคราะห์บทเพลง จำนวน 8 บทเพลง ใน 8 จังหวัด พบว่ามีทั้งเพลงเร็วและเพลงช้า โดยเพลงเร็วจะบรรเลงด้วยจังหวัดโยเก็ด จังหวัดรุมบ้า จังหวัดคองชงและจังหวัดอินัง ส่วนเพลงช้าจะบรรเลงด้วย จังหวัดบาโย จังหวัดซาเบ็ง จังหวัดมัศรี และจังหวัดฮัสรี รูปแบบฟอร์มเพลงนั้นไม่แน่นอน บางเพลงมี ท่อนนำ ท่อนทำนอง และท่อนสรุป บางเพลงมีเพียงท่อนนำและท่อนทำนอง แต่ละท่อนเพลงมีความยาวไม่มากนัก โดยมักนำท่อนนำ และท่อนสรุปมาเป็นส่วนสำคัญของทำนองหลัก และสร้างความยาวด้วยการบรรเลงซ้ำไปมา ลักษณะเด่นของบทเพลงของเง็งคือ มีลักษณะแบบซ้ำทำนอง และมีลักษณะการเคลื่อนไหวของทำนองแบบขึ้นและลงไล่เรียงเสียง

จากการวิเคราะห์ประเด็นต่างๆ ที่ตั้งไว้ คือ รูปแบบเพลง ทำนองเพลง กระสวนจังหวัด กระสวนทำนอง การใช้คู่ประสาน จังหวัด ทำให้ได้รับองค์ความรู้เพื่อประกอบคู่กับการฟัง การบรรเลง หรือ ประพันธ์เพลงของเง็ง ให้เกิดความลึกซึ้งเข้าใจมากยิ่งขึ้น

อภิปรายผล

รองเง็ง เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่มีประวัติและพัฒนาการอย่างช้านาน มีการผสมผสาน ทางด้านวัฒนธรรมระหว่างวัฒนธรรมตะวันออกและวัฒนธรรมตะวันตก ซึ่งเห็นได้จาก เครื่องดนตรีบทเพลง และท่าเต้นรองเง็ง ได้รับความนิยมเล่นกันมากขึ้นและแพร่กระจายเข้าสู่ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ และมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการการแสดงให้เข้ากับวิถีชีวิตและวัฒนธรรมความเป็นอยู่ของชาวบ้านบริเวณนั้น โดยเฉพาะจังหวัดปัตตานียังคงรักษาเอกลักษณ์รองเง็งอันสวยงามดั้งเดิมได้ดีเป็นอย่างดี คณะบุหลันตานี เป็นคณะของคนรุ่นใหม่ที่สนใจสืบสานวัฒนธรรมดนตรีของเง็งอยู่ ทางคณะได้มีการพัฒนาทางด้านดนตรี โดยการนำเครื่องดนตรีเข้ามาบรรเลงเพิ่มเติมจากเดิม ให้เกิด

อรรถรสในการฟังมากขึ้น แต่ก็มิได้ละเลยความเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีร้องเงี้ง และได้นำ บทเพลง ร้องเงี้งแบบต้นตำหรับทางมลายู ที่มีความน่าสนใจในเรื่องของจังหวะและทำนองมาบรรเลง ในการ วิจัยในครั้งนี้ได้ทราบถึงประวัติความเป็นมาของร้องเงี้งจังหวัดปัตตานี บุคคลภายในคณะบุหลันตานี และองค์ประกอบต่างๆ บทเพลงที่นำมาวิเคราะห์มีจำนวน 8 บทเพลงโดยเลือกมาจากจังหวะลีลาที่ใช้ ในการบรรเลงทั้งหมด 8 จังหวะ

คณะบุหลันตานี มีบทบาทในการอนุรักษ์สืบสานวัฒนธรรมดนตรีร้องเงี้งที่สำคัญไม่ให้อสูญ หายไปจากจังหวัดปัตตานี ประวัติ ผลงานและบทเพลงร้องเงี้งของคณะบุหลันตานีมีความสำคัญอย่าง ยิ่ง ในฐานะที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรม การบันทึกหลักฐานและการส่งเสริมดนตรีพื้นบ้าน ในฐานะที่เป็น ศิลปวัฒนธรรมของชาติ

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยต่อไป

1. ควรนำผลงานทางการวิจัยไปศึกษาต่อยอดความคิดทางดนตรีร้องเงี้ง ในด้านการ ประพันธ์เพลงร้องเงี้งหรือด้านการบรรเลงรวมวงดนตรีร้องเงี้ง
2. ควรศึกษาดนตรีร้องเงี้ง ในบทเพลงอื่นๆ ที่ยังไม่มีการศึกษาวิจัยในครั้งนี้
3. ควรศึกษาเทคนิคกลเม็ดวิธีการบรรเลงสำเนียงที่เป็นเอกลักษณ์ แต่ละเครื่องมือ ของดนตรีร้องเงี้ง

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

- กาญจนา อินทรสุนานนท์.(2536).เพลงพื้นบ้าน.สารานุกรมศึกษาศาสตร์ ฉบับที่ 12
คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์พัฒนาศึกษา.
- ไขแสง ศุขะวัฒน์นะ. (2541). *สังคีตนิยมว่าด้วย : ดนตรีตะวันตก*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ:
โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.
- งามพิศ สัตว์สงวน. (2535). *มานุษยและวัฒนธรรม*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัย.
- เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี. (2542). *ดนตรีไทย*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- เฉลิมพล งามสุทธิ. (2538). *พื้นฐานดนตรีตะวันตก(สังคีตนิยม)*. กรุงเทพฯ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ประสานมิตร
- ณรงค์ชัย ปิฎกัษต์.(2538). “*ยะหรีงร่องรอยการสืบสานศิลปะรองเง็ง*”. วารสารเพลงดนตรี.กรุงเทพฯ:
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ณัชชา ไสคดียานูรักษ์. (2542). *สังคีตลักษณะ และการวิเคราะห์*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2538). *สังคีตนิยม ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ:
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ดักลาส โอลิเวอร์. (2528). *แนวความคิดพื้นฐานทางมานุษยวิทยา*. กรุงเทพฯ: สมาคมสังคม
ศาสตร์แห่งประเทศไทย.
- ธนิต อยู่โพธิ์.(2530)*หนังสือเครื่องดนตรีไทยกรมศิลปากรจัดพิมพ์ในโอกาสฉลองอายุครบ 80 ปี.ม.ป.ท.*
- ประภาส ขวัญประดับ.(2540). *รองเง็ง : ระบายและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ของไทย*.วิทยานิพนธ์
ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตสาขาดนตรีวิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาลัยมหิดล
- ประภาส ขวัญประดับ.(2542).*ดนตรีรองเง็ง : กรณีศึกษาคณะชาเคย์ แวเต็ง . คณะศิลปกรรมศาสตร์:
สถาบันราชภัฏสงขลา*
- พิทักษ์ คชวงษ์.(2542). *วัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านไทยทักษิณ*. โครงการจัดตั้งคณะศิลปกรรมศาสตร์:
สถาบันราชภัฏสงขลา
- ผ่องพันธุ์มณีรัตน์.(2525). *มานุษยวิทยากับการศึกษาคติชาวบ้านกรุงเทพฯ* มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
- ทัศนีย์ ทานตวนิช. (2522). *คติชาวบ้าน*. ชลบุรี: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ บางแสน.
- มานพ วิสุทธิแพทย์. (2533). *ดนตรีไทยวิเคราะห์*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์ .
- รัชนีกร เศรษฐโช. (2532). *โครงสร้างสังคมและวัฒนธรรมไทย*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.
- สงัด ภูเขาทอง. (2532). *การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์

สถาพร ศรีสัจจ.(229). *สารัตถะเพลงรองเงืงต้นหยงสงขลา*: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา.

สุกรี เจริญสุข.(2538). *ดนตรีชาวสยาม. พิมพ์ครั้งที่ 1* โครงการจัดตั้งวิทยาลัยดุริยางคศิลป์

มหาวิทยาลัยมหิดล กรุงเทพฯ : Dr.Sax

สุพิศวง ธรรมพันทา. (2543). *มนุษย์กับสังคม. พิมพ์ครั้งที่ 2*. กรุงเทพฯ: ภูมิไทย.

สุพัตรา สุภาพ . (2536). *สังคมและวัฒนธรรมไทย : ค่านิยม ครอบครัว ประเพณี*. พิมพ์ครั้งที่ 8.

กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

สุภา วัชรสุขุม.(2530). *รองเงืงนาฏศิลป์ภาคใต้*. กรุงเทพฯ : บริษัทลิฟวิง จำกัด.

สุธิวงค์ พงศ์ไพบูลย์.(2525). *วัฒนธรรมพื้นบ้านแนวปฏิบัติในภาคใต้*สงขลา: สถาบันทักษิณคดีศึกษา สงขลา.

อมรา พงศาพิชญ์. (2538). *วัฒนธรรม ศาสนา และชาติพันธุ์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์

จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย.

อมรา กล้าเจริญ. (2526). *สุนทรีย์นาฏศิลป์ไทย*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

อุดม หนูทอง.(2531). *ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านภาคใต้*สงขลา: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา.

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	นางสาวเกศแก้ว บุญรัตน์
วันเดือนปีเกิด	วันที่ 29 กันยายน 2526
สถานที่เกิด	3/2 ถนนโรงเหล้า ตำบลอานาหาร อำเภอมือง จังหวัดปัตตานี 94000
ที่อยู่ปัจจุบัน	63/189 หมู่ที่ 2 ซอย กาญจนวานิช 8 ถนนกาญจนวานิช ตำบลเขารูปช้าง อำเภอมือง จังหวัดสงขลา 90000
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2538	ประถมศึกษาชั้นปีที่ 6 โรงเรียนแหลมทองอุปถัมภ์ จังหวัดปัตตานี
พ.ศ. 2545	มัธยมศึกษาตอนปลาย โรงเรียนนวมินทราชูทิศ ทักษิณ จังหวัดสงขลา
พ.ศ. 2548	หลักสูตรรายวิชาชีวเคมี คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย วิทยาเขตศรีธรรมโศกราช
พ.ศ. 2549	ศิลปศาสตรบัณฑิต (ศศ.บ.) คณะศิลปกรรมศาสตร์ สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา
พ.ศ. 2553	ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ศป.ม.) คณะศิลปกรรมศาสตร์ สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร