การศึกษาดนตรีลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา

ปริญญานิพนธ์

ของ

สุรศักดิ์ เพชรคงทอง

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

พฤษภาคม 2551

การศึกษาดนตรีลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา

ปริญญานิพนธ์

ของ

สุรศักดิ์ เพชรคงทอง

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

พฤษภาคม 2551

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

การศึกษาดนตรีลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา

บทคัดย่อ

ของ

สุรศักดิ์ เพชรคงทอง

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

พฤษภาคม 2551

สุรศักดิ์ เพชรคงทอง. (2551). *การศึกษาดนตรีลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม: รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์, รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์.

ปริญญานิพนธ์เล่มนี้เป็นงานวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยาซึ่งศึกษาดนตรีลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวัฒนธรรมของลิเกลาฮูและศึกษาดนตรีลิเกลาฮู ผลการศึกษาพบว่า

1. ลิเกลาฮู ในตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา มีประวัติความเป็นมาไม่น้อยกว่า 60 ปี ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากเมื่อ 40 ปีก่อน และสูญหายไปประมาณปี พ.ศ. 2510 จนปี พ.ศ. 2540 ภายใต้การนำของ นายสุชาติ สุริยันยงค์ ได้รวบรวมนักดนตรีที่เคยเล่นลิเกลาฮูมาตั้งคณะขึ้นใหม่ ปัจจุบันคณะลิเกลาฮูมีลักษณะเป็นคณะลิเกสาธิต ไม่ได้หวังผลกำไรหรือชื่อเสียงใด ๆ หวังเพียงต้องการรักษาศิลปะการแสดงเพลงพื้นบ้านแขนงนี้และพร้อมที่จะถ่ายทอดให้กับผู้ที่สนใจ คณะลิเกลาฮูปัจจุบันมีสมาชิกทั้งหมด 12 คน เครื่องดนตรีที่ใช้มีรำมะนา 3 ใบ แทมบูริน ฉิ่ง ฉาบ กรับ และโหม่ง เป็นเครื่องประกอบจังหวะ ส่วนแอคคอเดียน กับ ไวโอลินใช้เป็นเครื่องดำเนินทำนอง การแต่งกายผู้ชายจะนุ่งกางเกงขายาว เสื้อแขนยาว บางครั้งอาจใส่หมวกแขก ส่วนผู้หญิงนุ่งผ้าถุง สวมเสื้อแขนยาวและคลุมผ้า การแสดงลิเกลาฮูไม่มีพิธีมากนักจะเริ่มต้นด้วยการเบิกโรง การว่าเพลง และการลาผู้ชม ปัจจุบันลิเกลาฮูมักจะได้รับเชิญไปแสดงในงานที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมและการอนุรักษ์

2. การศึกษาดนตรี พบว่าเพลงลิเกลาฮูทั้ง 10 เพลง มีลักษณะเป็นเพลงทำนองเดียวสั้นๆ บรรเลงซ้ำไปมาสลับกันระหว่างท่อนร้องของลูกรับและท่อนร้องของคนว่าเพลง ใช้เทคนิคการร้องประสานกันเป็นหมู่คณะ โดยใช้เสียงประสานคู่ 1 และ 8 กลุ่มเสียงที่ใช้ในเพลงลิเกลาฮูเมื่อนำมาเปรียบเทียบเสียงตามหลักบันไดเสียงทางหลักสากลมี 3 แบบ คือ 1. ใช้บันไดเสียงเมเจอร์ 2. ใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิค 3. ไม่สามารถจัดอยู่ในกลุ่มของบันไดเสียงใดได้จึงเป็นแค่กลุ่มเสียง

A STUDY OF “LI-KE LAHOO” MUSIC AT THAPOE SUBDISTRICT, SADAO DISTRICT, SONGKHLA PROVINCE

AN ABSTRACT

BY

SURASAK PETKONGTONG

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Master of Fine Arts degree in Ethnomusicology

at Srinakharinwirot University

May 2008

Surasak petkongtong. (2008). *A study of "Li – Ke Lahoo" music at Thapoe subdistrict, Sadao district, Songkhla province.* Master thesis, M.A. (Ethnomusicology) Bangkok : Graduated school, Srinakarinwirot University. Advisor Committec : Assoc. Prof. Dr. Manop Wisuettipat, Assoc Prof. AKanchana Intarasunanond.

This study aimed to investigate Li – Ke Lahoo music and culture at Thapoe subdistrict, Sadao district, Songkhla province. The results revealed as follows:

1. Li – Ke Lahoo music and culture at Thapoe subdistrict, Sadao district, Songkhla province had its background not less than 60 years and was popular about 40 years and it was lost during 1967 – 1997. Mr. Suchart Suriyanyong gathered the musicians who used to play Li – Ke Lahoo music together to form a new group. The present Li – Ke Lahoo music group was as demonstration music with aiming at non – profit or fame. They only wanted to preserve this kind of local music art and transform to interesting person. Li – Ke Lahoo music group included 12 persons with music instruments of 3 drums, tambourine, small cymbals, claves, and rhythm controller, whereas accordion and violin were used as melody conduction. The male character wore trousers, long – leave blouse and covering cloth. Li – Ke Lahoo music was few processed beginning with introduction and farewell music. It was guessed in performance related to culture and preservation.

2. According to music studying, it was found that there were 10 songs with short melody alternative playing between singer and singing receiver. They used chorus group with match 1 and match 8. Sound group could be compared as internal song as 3 keys, namely, (1) major, (2) pentatonic and (3) non – key but sound group.

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

การศึกษาดนตรีลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา

ของ

สุรศักดิ์ เพชรคงทอง

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เพ็ญสิริ จีระเดชากุล)
วันที่ ..... เดือน ..... พ.ศ. 2551

คณะกรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์

..... ประธาน
(รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์)

คณะกรรมการสอบปากเปล่า

..... ประธาน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประทีป เล้ารัตนอารีย์)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จสมบูรณ์ได้เพราะได้รับความร่วมมือและช่วยเหลือจากบุคคลหลายฝ่าย ทำให้ผู้วิจัยมีความเพียรพยายามในการทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้

ขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ ประธานที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์ กรรมการที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประทีป เล้ารัตนอารีย์ และรองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ กรรมการสอบปริญญานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ ตลอดจนคณาจารย์ทุกท่านในภาควิชาดุริยางคศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร ที่ช่วยเหลือและให้คำแนะนำประสิทธิ์ประสาทความรู้ให้แก่ผู้วิจัย

ขอกราบขอบพระคุณผู้จัดการคณะ อาจารย์สุชาติ สุริยันยงค์ (ผู้อำนวยการโรงเรียนบ้านตะเคียนเภา) นักดนตรีลิเกลาฮู ตลอดจนชาวบ้านในอำเภอสะเดาทุกท่านที่ให้การต้อนรับและให้ความร่วมมือแก่ผู้วิจัยในการจัดเก็บข้อมูลเป็นอย่างดี

ขอขอบพระคุณเพื่อนพ้องทั้งหลาย นายยุทธพล ไชยรัตน์ นายคมศักดิ์ สุวรรณโณ นายไวโรจน์ มาสสอน นางสาวภิรมย์ฤดี จันทร์งาม นางสาวนีรนุช นิรุตติศาสตร์ นายเทวัญ พรมชู รวมถึงเพื่อน ๆ และน้อง ๆ ทุกท่านที่ผู้วิจัยไม่ได้เอ่ยนามคอยให้ความช่วยเหลือและให้กำลังใจตลอดมา

สุดท้ายนี้ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ คุณพ่อสาคร เพชรคงทอง คุณแม่อารมย์ เพชรคงทอง ที่ได้อบรมสั่งสอน เลี้ยงดูและคอยชี้แนะแนวทางที่ถูกต้องด้วยความรัก ความเมตตา ขอกราบขอบพระคุณคุณลุง อาจารย์นิโรจน์ ขาวมาก ผู้ซึ่งล่วงลับไปแล้วที่เป็นแรงบันดาลใจทำให้ผู้วิจัยได้มีวันนี้ และที่ลืมไม่ได้คือครูบาอาจารย์ทั้งหลายที่ช่วยอบรมสั่งสอน ให้คำแนะนำ ทำให้เกิดสติปัญญาจนทำให้ผู้วิจัยประสบความสำเร็จในครั้งนี้

สุรศักดิ์ เพชรคงทอง

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	**บทนำ**	1
	ภูมิหลัง	1
	ความมุ่งหมายของการวิจัย	4
	ความสำคัญของการวิจัย	5
	ขอบเขตของการวิจัย	5
	ข้อตกลงเบื้องต้น	5
	นิยามศัพท์เฉพาะ	6
	กรอบแนวคิดการวิจัย	7
2	**เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง**	8
	เอกสารที่เกี่ยวข้อง	8
	เอกสารที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม	8
	เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการละเล่นพื้นบ้าน	11
	เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์	14
	งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	19
3	**วิธีการดำเนินการวิจัย**	21
	ขั้นรวบรวมข้อมูล	21
	ขั้นศึกษาข้อมูล	22
	ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล	22
	ขั้นสรุปข้อมูล	23
4	**ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล**	24
	วัฒนธรรมของลิเกลาฮู	24
	ประวัติของลิเกลาฮู	24

สารบัญ (ต่อ)

บทที่		หน้า
4(ต่อ)		
	ประวัตินักดนตรีลิเกลาฮู	27
	เครื่องดนตรีประกอบการแสดงลิเกลาฮู	39
	เครื่องแต่งกายในการแสดงลิเกลาฮู	44
	ลำดับขั้นตอนการแสดงของลิเกลาฮู	45
	โอกาสที่ใช้ในการแสดงลิเกลาฮู	45
	การศึกษาองค์ประกอบทางดนตรี	46
	เพลงโหมโรงลิเกลาฮู	47
	เพลงไหว้ครู (บูชาครู)	71
	เพลงค่ำลง	80
	เพลงฟังเสียงครวญ	91
	เพลงหอมหวน	101
	เพลงพะยอม	114
	เพลงสุริยน	127
	เพลงโรคเอดส์	138
	เพลงซิมาลาฮู	153
	เพลงลา	173
5	**สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ**	183
บรรณานุกรม		187
ภาคผนวก ก		191
ภาคผนวก ข		214
ประวัติย่อผู้วิจัย		218

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ **หน้า**

1	สัมภาษณ์นายสุชาติ สุริยันยงค์	26
2	สัมภาษณ์นายบุหงา หมัดสุวรรณ	26
3	นายสุชาติ สุริยันยงค์	27
4	นายบุหงา หมัดสุวรรณ	28
5	นายเหม หวันละหมาน	29
6	นายหลี สันเบนโสบ	30
7	นายชิต อินทรสุวรรณ	31
8	นายสมบัติ หมัดเล	32
9	นายฝาด แหล็มกาศ	33
10	นางสุมล นุ้ยหมัน	34
11	นายสุภาพ แก้วได้ปาน	35
12	นายสุพจน์ แสงจันทร์	36
13	นายนิรัตน์ จันทร์สิริ	37
14	นายปรีชา อินทรสุวรรณ	38
15	สัดส่วนของรำมะนา	39
16	สัดส่วนของแทมบูริน	40
17	สัดส่วนของฉิ่ง	40
18	สัดส่วนของฉาบ	41
19	สัดส่วนของกรับ	41
20	สัดส่วนของโหม่ง	42
21	แอคคอเดียน	42
22	ไวโอลิน	43
23	เครื่องแต่งกายผู้ชาย	44
24	เครื่องแต่งกายผู้หญิง	44

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

ภาคใต้ของประเทศไทยประกอบไปด้วยจังหวัดต่าง ๆ 14 จังหวัด คือ ชุมพร ระนอง พังงา กระบี่ ภูเก็ต ตรัง สุราษฎร์ธานี นครศรีธรรมราช สงขลา สตูล พัทลุง ยะลา ปัตตานี และนราธิวาส ทางด้านตะวันออกมีทะเลจีนใต้และมหาสมุทรแปซิฟิค ส่วนทางด้านตะวันตกมีทะเลอันดามันและคาบสมุทรอินเดีย ทางด้านทิศเหนือติดกับประเทศพม่า ส่วนทางใต้ติดต่อกับประเทศมาเลเซีย ลักษณะพิเศษของพื้นที่ภาคใต้ คือ แผ่นดินที่แคบและยาวทอดจากเหนือจากจังหวัดชุมพรสู่จังหวัดชายแดนภาคใต้ คือ สงขลา สตูล ยะลา ปัตตานี และนราธิวาส

ภูมิภาคภาคใต้ของประเทศไทยเป็นแหล่งวัฒนธรรมที่เก่าแก่แห่งหนึ่งของโลก มีหลักฐานทางโบราณคดีจำนวนมากที่แสดงให้เห็นถึงการตั้งชุมชนของผู้คนในภูมิภาคแถบนี้ จากประวัติศาสตร์และหลักฐานทางโบราณคดีพบว่าชาวอินเดียเป็นชาติแรกที่เดินทางสู่คาบสมุทร ซึ่งเป็นภูมิภาค ภาคใต้ของประเทศไทยมากที่สุด ชาวอินเดียเหล่านั้นได้นำเอาศาสนามาเผยแพร่ตลอดจนดนตรีและการแสดงที่ใช้เกี่ยวข้องกับความเชื่อ พิธีกรรม มีร่องรอยของความเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กัน (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. 2538: 13-18)

วัฒนธรรมของชายแดนภาคใต้ได้แก่ สตูล สงขลา ปัตตานี ยะลา นราธิวาส จะได้รับอิทธิพลจากการละเล่นจากชวา มลายู เข้ามาประสมอยู่มาก เช่น สีละ ลิเกฮูลู มะโย่ง ลิเกป่า ดาระ รองเง็ง เป็นต้น ในความหลากหลายทางวัฒนธรรมชายแดนภาคใต้ ซึ่งมีเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่มีลักษณะผสมผสานกันระหว่างไทยพุทธ มุสลิม และกลุ่มคนจีน วิธีการดำเนินชีวิตของคนทั้งสามกลุ่ม แม้ว่าจะมีแนวทางปฏิบัติตามหลักคำสอนของศาสนาที่ต่างกัน แต่ในความต่างของศาสนานี้เองทำให้มีสังคมของกลุ่มคนในจังหวัดชายแดนภาคใต้ มีลักษณะทางวัฒนธรรมที่มีเอกลักษณ์สะท้อนให้เห็นถึงการดำรงชีวิตของคนในสังคมที่ขนบธรรมเนียมประเพณีและพิธีกรรม ศาสนาที่ต่างกันแต่สามารถอยู่รวมกันได้อย่างสันติสุข

ดนตรีเป็นวัฒนธรรมด้านศิลปะแขนงหนึ่ง จึงมีอารมณ์และทรรศนะของเจ้าของเป็นพื้นฐาน และมีเอกลักษณ์ของสังคมปรุงเสริมอยู่ค่อนข้างซับซ้อน แนบเนียน ดนตรีพื้นเมืองเกิดจากอารมณ์และทรรศนะของชาวบ้าน จึงมีลักษณะต่างกับดนตรีที่เป็นงานของศิลปิน กล่าวคือ ดนตรีพื้นเมืองจะมีความง่ายมากกว่าการประดิดประดอย มีสัจจะหรือความเชื่อมากกว่าการปรุงแต่งแต่มีความสอดประสานกับสภาพจริงของวิถีชีวิตของคนในสังคมมากกว่าความฝัน ด้วยเหตุนี้ดนตรีพื้นเมืองในแต่ละ

ถิ่นจึงมีลักษณะพิเศษแตกต่างกัน ความแห้งแล้งของภาคอีสานมีส่วนทำให้ทรรศนะของชาวภาคนี้เห็นความหวังต่อพืชผลด้านเกษตรค่อนข้างยากที่จะหวัง และมักพบกับความทุกข์ยากเสียมากกว่า เสียงแคนของอีสานจึงบ่งบอกความเศร้าและความหวังอยู่ในที ต่างกับภาคเหนือซึ่งดินฟ้าอากาศชุ่มชื่นอุดมด้วยความงามของธรรมชาติ มีอารมณ์เยือกเย็น ชื่นบาน มีนิสัยอ่อนโยน พูดจาอ่อนหวาน เสียงซึงของภาคเหนือจึงมีลีลาอ่อนหวานและอ้อยสร้อยเนิบช้า (อุดม หนูทอง. 2524: 1) ต่างกับสภาพภูมิศาสตร์ของภาคใต้ ตั้งอยู่ใกล้เส้นศูนย์สูตรอากาศจึงร้อนจัด แต่อยู่ระหว่างคาบสมุทรจึงมีลมมรสุมแรง ความผันผวนของดินฟ้าอากาศเกิดได้รวดเร็ว ลักษณะของชาวภาคใต้จึงแข็งกร้าว บึกบึน ตัดสินใจฉับไว เด็ดขาด ลีลาดนตรีของภาคใต้ก็มีลักษณะเช่นนั้น กล่าวคือ มีจังหวะกระชั้นหนักแน่น เฉียบขาดฉับพลัน มีความอึกทึกเร้าใจมากกว่าความอ่อนหวาน คล้ายลีลาคลื่นกระแทกฝั่งและยอดไม้สะบัด การแสดงออกศิลปะทางอารมณ์ของชาวใต้ก็เป็นแบบง่าย ๆ มีสัจจะมากกว่าความฝัน การสื่อสารทางอารมณ์จึงเน้นที่ถ้อยคำทางวาจาและท่าทางแห่งกายมากกว่าการใช้สัญลักษณ์ที่ซับซ้อน ซ่อนความฝัน การดนตรีจึงมีบทบาทเพียงช่วยส่งเสริมถ้อยคำและท่าทางบ่งบอกความร่าเริง ครื้นเครง เครื่องดนตรีของภาคใต้ส่วนมากจึงเป็นเครื่องตีให้จังหวะประกอบคำขับร้องและท่าทางการเต้นรำมากกว่าจะใช้เป็นทำนองเพื่อสื่ออารมณ์ แต่เนื่องจากภาคใต้ต่อแดนกับมาเลเซียจึงมีวัฒนธรรมชวา มลายู เข้ามาผสมกันอยู่มาก ดนตรีและการละเล่นพื้นเมืองก็มีการถ่ายทอดถึงกัน เช่น การเล่นลิเกป่าและกาหลอ (สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. 2524: 2–4)

สงขลาเป็นจังหวัดใหญ่ที่มีประวัติความเป็นมายาวนานนับพันปี มีชื่อเรียกปรากฏตามหลักฐานหลายชื่อ คือ ซิงกูร์ ซิงกอร่า สิงขร สิงหลา และสิงหนคร ฯลฯ จังหวัดสงขลาตั้งอยู่ชายฝั่งตะวันออกของคาบสมุทรมลายู ภูมิประเทศส่วนใหญ่เป็นพื้นที่ราบลุ่มทะเลสาบสงขลา มีอากาศร้อนและชุ่มชื้นตลอดปี มีทั้งชาวไทยพุทธ ชาวไทยมุสลิมและชาวจีน ประชากรส่วนใหญ่ประกอบอาชีพรวมกันได้ไม่ก่อให้เกิดปัญหาทางการเมือง เป็นจังหวัดที่มีวัฒนธรรมประเพณีล้ำค่าที่ยังคงรักษาไว้จนถึงปัจจุบัน (ศรีสมร ศรีเบญจพลางกูร. 2539: 52–53)

จังหวัดสงขลาได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมจากประเทศอินเดีย มีการรับเอาศาสนาพราหมณ์และพุทธศาสนา ทำให้เกิดการถ่ายโยงวัฒนธรรมทางดนตรี ดังนั้นการบรรเลงวงดนตรีในจังหวัดสงขลาจึงเน้นที่จังหวะหน้าทับมากกว่า ทำนองของเพลงปี่และรูปแบบของการใช้ดนตรีเป็นเครื่องบรรเลงประโคมประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิต ความสัมพันธ์กับประเทศใกล้เคียง เช่น ชวา มลายู ก็มีผลต่อวัฒนธรรมดนตรีเช่นกัน ศาสนาอิสลามมีบทบาทต่อการดำเนินชีวิตของประชาชนส่งผลถึงรูปแบบของดนตรีที่มีลักษณะผสมของวัฒนธรรมอิสลามลักษณะดนตรีของจังหวัดสงขลาจึงเกิดจากการยอมรับเอาดนตรีของกลุ่มชนหลายกลุ่มเข้ามาผสมผสานและมีการสร้างเอกลักษณ์เฉพาะตนขึ้นใหม่อีกครั้งหนึ่ง ดนตรีพื้นบ้านสงขลาจึงมีบทบาทต่อวิถีชีวิตของประชาชน

ชาวจังหวัดสงขลาส่วนหนึ่งนับถือศาสนาอิสลาม มีมัสยิดทั่วทั้งจังหวัด 306 แห่ง มีอิสลา-มิกชนกระจายอยู่ทั่วไปทุกอำเภอ แต่ส่วนใหญ่อาศัยอยู่ในอำเภอเมือง จังหวัดสงขลา อำเภอหาดใหญ่ อำเภอสิงหนคร อำเภอจะนะ อำเภอสะเดา อำเภอนาทวี อำเภอเทพา และอำเภอสะบ้าย้อย ผู้ที่นับถือศาสนาอิสลามหรืออิสลามิกชน เรียกว่า มุสลิม ศาสนาอิสลามมีบทบาทต่อวิถีชีวิตของมุสลิมสงขลา หลักศาสนาอิสลามนำไปสู่วัฒนธรรมพื้นบ้านบางอย่าง เนื่องจากบรรพบุรุษของพุทธศาสนิกชนและอิสลามิกชนในสงขลาส่วนหนึ่งเคยนับถือศาสนาพราหมณ์และพุทธศาสนามาก่อน ทั้งเคยมีความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมสังคมมาโดยตลอด ทำให้เกิดวัฒนธรรมร่วมที่ประพฤติปฏิบัติได้โดยไม่ขัดกับหลักศาสนา (วัฒนธรรมพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดสงขลา. 2542: 152, 187-191)

หากกล่าวถึง **"ลิเกลาฮู"** หรือ ลาฮูรำมะนา น้อยคนนักที่จะรู้จัก คำว่า **ลาฮู** เป็นภาษามลายู แปลว่า เพลงหรือทำนองบทสวดสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้า เป็นวัฒนธรรมการแสดงพื้นบ้านของจังหวัดภาคใต้ตอนล่าง เครื่องดนตรีหลัก ประกอบด้วย กลองรำมะนา ฉิ่ง ฉาบ กรับ และ โหม่ง แต่จะเพิ่ม "แอคคอเดียน" และ "ไวโอลิน" เพื่อให้เกิดความไพเราะมากยิ่งขึ้น เหมาะสมเข้ากับยุคสมัยปัจจุบัน ลิเกลาฮู แต่ละคณะจะมีหัวหน้าคณะหรือผู้ประสานงาน นักร้องประจำ 1-3 คน และมีลูกคู่ประมาณ 6-8 คน ลูกคู่เหล่านี้ยังทำหน้าที่เล่นเครื่องดนตรีประกอบไปด้วย โดยจะเน้นบทเพลงที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตประจำวัน เพลงที่เกี่ยวกับภูมิปัญญา เพลงที่เกี่ยวข้องกับสถานที่หรือบุคคลที่เกี่ยวข้องกับกิจกรรมนั้น ๆ ที่ลิเกลาฮูไปแสดง

ลิเกลาฮู หรือ ลาฮูรำมะนา เป็นเพลงพื้นบ้านที่นิยมเล่นกันของชาวไทยมุสลิมแถบจังหวัดชายแดนภาคใต้ ลาฮู หมายถึง ทำนองสวดในการสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้า ลิเกลาฮูเป็นการขับร้องประกอบท่าทางเล็กน้อย ไม่จำกัดจำนวนผู้เล่น เดิมผู้เล่นเป็นชายล้วน ปัจจุบันมีผู้หญิงเข้ามาร่วมแสดงด้วยมีรำมะนา ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง ไวโอลิน เป็นเครื่องดนตรีประกอบ ลักษณะการร้องเพลงมีสองลักษณะ คือ พ่อเพลงแม่เพลงร้องเดี่ยว และการร้องโต้ตอบกันของชายหญิง ลิเกลาฮูแสดงได้ทั้งงานมงคล งานอวมงคล และงานที่เจ้าภาพมีความประสงค์จะให้แสดง (ประสิทธิ์ สงนวล. 2544: ไม่ปรากฏเลขหน้า) เพลงที่ร้องประกอบส่วนใหญ่จะเน้นในเพลงต่อต้านยาเสพติด เพลงที่เกี่ยวกับสิ่งแวดล้อม เพลงภูมิปัญญาชาวบ้าน รวมถึงเพลงชื่นชมยกยอ เมื่อไปแสดงที่ไหนจะร้องเพลงกล่าวชมเจ้าของงาน โดยจะสอบถามข้อมูลจากเจ้าของงาน เมื่อมีการแสดงจะมีการคิดคำร้องประกอบเพลงแบบสด ๆ และมีการแต่งกายคล้ายลิเกฮูลู ลิเกลาฮูได้มีการรวมตัวตั้งวงขึ้นมา โดยนำเครื่องดนตรีท่วงทำนอง จังหวะของลิเกฮูลูมาผสมผสาน โดยเฉพาะการนำไวโอลินและแอคคอเดียนมาประกอบ ทำให้ดนตรีมีความไพเราะขึ้น ผู้ชม ผู้ฟัง เกิดความประทับใจ เพราะสามารถนำเพลงมาประยุกต์ และมีลีลาท่วงทำนองขณะร้องเพลงที่เร้าใจ (เกษม ลิมะพันธ์. 2550: ออนไลน์)

เพลงของลิเกลาฮูมีอายุไม่ต่ำกว่า 60 ปี ในอดีตลิเกลาฮูในอำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากและมีหลายคณะด้วยกัน แต่เมื่อมีสื่อบันเทิง เช่น วิทยุ โทรทัศน์ ภาพยนตร์ เข้ามาทำให้ลิเกลาฮูได้รับความนิยมน้อยลง ประมาณ พ.ศ.2510 ลิเกลาฮูได้เลือนหายไป จนกระทั่งใน พ.ศ.2540 มีการสืบค้นภูมิปัญญาท้องถิ่นภายใต้การนำของสุชาติ สุริยันยงค์ ซึ่งได้รวบรวมผู้ที่เคยเล่นลิเกลาฮูและเครื่องดนตรีที่ยังหลงเหลืออยู่จาก 3 คณะในอำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา โดยนัดซ้อมเพลงเก่าและแต่งเพลงขึ้นใหม่ รวมทั้งสิ้นประมาณ 50 เพลง

ในจังหวัดสงขลา ลิเกลาฮู มีมานานและได้รับการฟื้นฟูขึ้นอีกครั้ง จากสถานศึกษา จากบุคคลที่เห็นความสำคัญ และหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง เข้ามาฟื้นฟูอนุรักษ์ จัดตั้งเป็นคณะ เพื่อให้ลิเกลาฮูคงอยู่ต่อไป คณะลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา คณะนี้มีโอกาสไปแสดงเผยแพร่อย่างสม่ำเสมอ ทั้งภายในจังหวัดสงขลาและจังหวัดใกล้เคียง ดนตรีลิเกลาฮูมีลักษณะเฉพาะตัวที่มีความไพเราะ ท่วงทำนองบ่งบอกถึงเอกลักษณ์ของชาวไทยมุสลิม มีเนื้อร้องที่สะท้อนให้เห็นถึงความคิด สภาพสังคมและวัฒนธรรมของพี่น้องชาวไทยมุสลิมได้เป็นอย่างดี การสร้างความเข้าใจอันดีระหว่างกันเป็นสิ่งจำเป็นมากในช่วงนี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งความเข้าใจในศาสนา และการเรียนรู้วัฒนธรรมที่แตกต่างซึ่งตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา เป็นพื้นที่ที่มีความสงบสุขมาช้านาน ไม่เคยมีความบาดหมางระหว่างชาวไทยพุทธและไทยมุสลิม ชาวบ้านทุกคนอยู่ร่วมกันอย่างสงบสุข

เนื่องจากดนตรีลิเกลาฮูยังไม่เคยมีผู้ใดศึกษาเรื่องนี้มาก่อน ผู้วิจัยจึงเลือกศึกษาดนตรีลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา เพราะนอกจากจะทำให้ทราบผลตามที่ศึกษา ได้เรียนรู้และเข้าใจคนไทยมุสลิมผ่านดนตรีและบทเพลงมากขึ้นแล้ว ยังเป็นการอนุรักษ์เผยแพร่ดนตรีบทเพลงพื้นบ้านและศิลปะการแสดงท้องถิ่นอีกวิธีหนึ่ง

ความมุ่งหมายของการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ตั้งความมุ่งหมายไว้ดังนี้

1. เพื่อศึกษาองค์ประกอบทางวัฒนธรรมของลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา
2. เพื่อศึกษาดนตรีลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา
3. เพื่อบันทึกโน้ตเพลงที่ใช้ในการแสดงลิเกลาฮูเป็นโน้ตสากล

ความสำคัญของการวิจัย

1. เพื่อทราบและเข้าใจถึงองค์ประกอบทางวัฒนธรรมของลิเกลาฮู
2. เพื่อเข้าใจถึงบทบาท โครงสร้าง และองค์ประกอบทางดนตรีที่ใช้ในการแสดงลิเกลาฮู
3. เพื่ออนุรักษ์ทำนองเพลงไว้มิให้สูญหาย

ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตการศึกษาค้นคว้าในด้านต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1. ศึกษาองค์ประกอบทางวัฒนธรรมของลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา

1.1 คณะลิเกลาฮู

1.2 ประวัตินักดนตรี

1.3 เครื่องดนตรี

1.4 เครื่องแต่งกาย

1.5 ลำดับขั้นตอนการแสดง

1.6 โอกาสที่ใช้แสดง

2. ศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีที่ใช้ในการแสดงลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา

2.1 ทำนองเพลงโหมโรงลิเกลาฮู

2.2 ทำนองเพลงไหว้ครู(บูชาครู)

2.3 ทำนองเพลงที่ใช้ในการแสดง

2.4 ทำนองเพลงลา

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. การศึกษาดนตรีลิเกลาฮูศึกษาโดยการเก็บข้อมูลภาคสนาม การสัมภาษณ์และสังเกตการณ์จริง

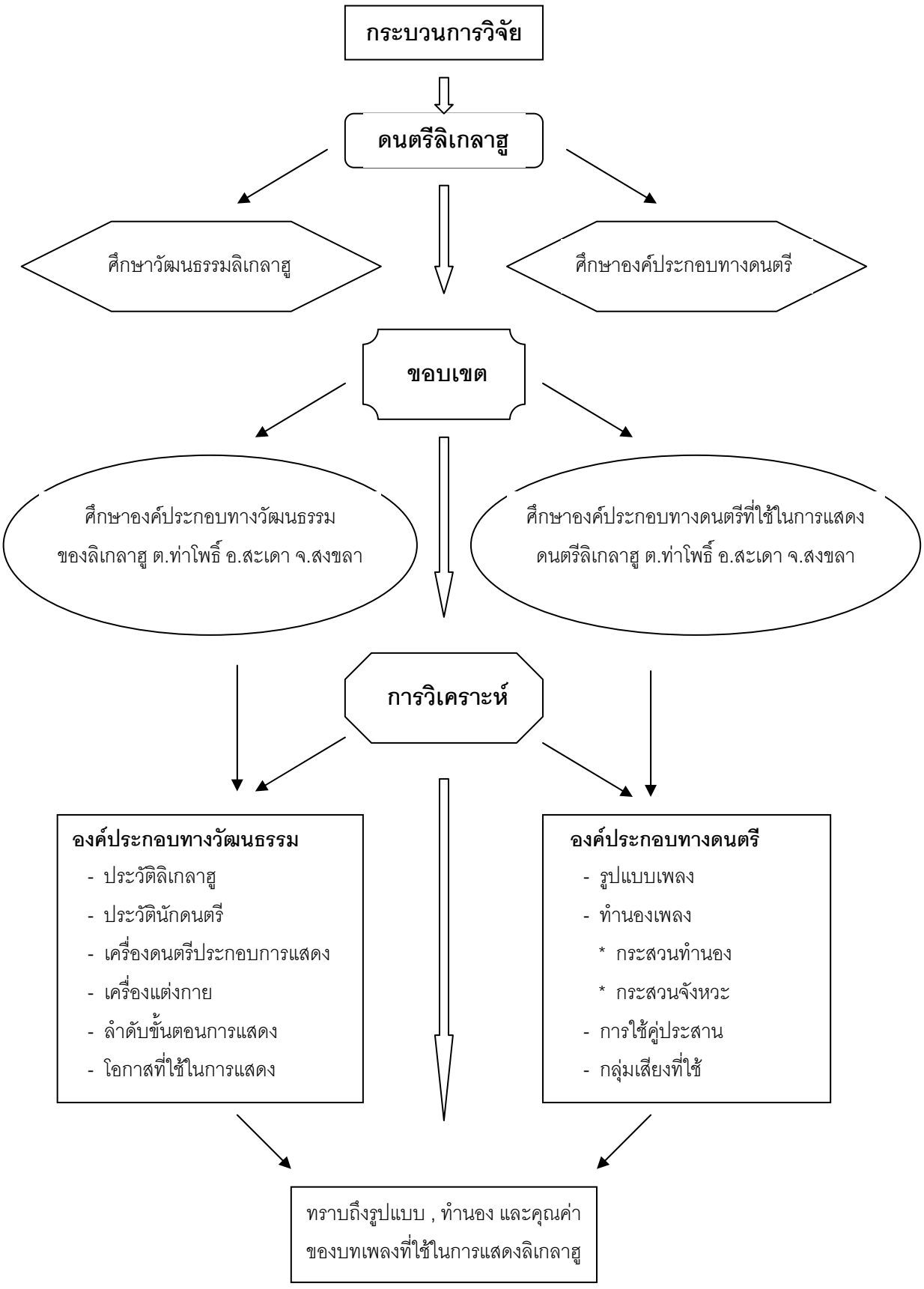
2. ข้อมูลในการวิเคราะห์บทเพลงดนตรีลิเกลาฮู ศึกษาโดยการบันทึกเทปจากการบรรเลงสด การบันทึกเพลงใช้โน้ตสากลเพื่อใช้ในการวิเคราะห์ทำนองเพลง

3. การศึกษาในครั้งนี้ผู้วิจัยจะวิเคราะห์เฉพาะทำนองเพลงเท่านั้น

นิยามศัพท์เฉพาะ

ดนตรีลิเกลาฮู	หมายถึง	ทำนองเพลงของดนตรีลิเกลาฮูที่ใช้ในการแสดงลิเกลาฮู คณะลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา
คนว่าเพลง	หมายถึง	นักร้องนำ
ลูกรับ	หมายถึง	ท่อนสร้อยของเพลง
เบิกโรง	หมายถึง	ช่วงเริ่มต้นการแสดงลิเกลาฮู
รูปแบบเพลง	หมายถึง	แบบแผนของบทเพลงมีโครงสร้างที่สามารถทำการศึกษาและเข้าใจได้
ทำนองเพลง	หมายถึง	เสียงขึ้นหรือเสียงลงของดนตรี
กระสวนทำนอง	หมายถึง	รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง
กระสวนจังหวะ	หมายถึง	รูปแบบของจังหวะ
การใช้คู่ประสาน	หมายถึง	ระยะระหว่างความสูง – ต่ำของเสียง
กลุ่มเสียงที่ใช้	หมายถึง	กลุ่มโน้ตที่ปรากฏในเพลง

กรอบแนวคิดการวิจัย
การศึกษาดนตรีลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา



บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยเรื่อง “การศึกษาดนตรีลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา” ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยที่เป็นพื้นฐานในการศึกษาวิจัย โดยแบ่งเป็นประเด็นในการศึกษาดังนี้

1. เอกสารที่เกี่ยวข้อง
    1.1 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม
    1.2 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการละเล่นพื้นบ้าน
    1.3 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์
2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. เอกสารที่เกี่ยวข้อง

1.1 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม

ความหมายของวัฒนธรรม มีผู้ให้คำจำกัดความเกี่ยวกับความหมายวัฒนธรรมไว้มากมาย ดังนี้

ราชบัณฑิตยสถาน (2542: 746) ให้ความหมายของ “วัฒนธรรม” ไว้ว่า วัฒนธรรม หมายถึง สิ่งที่ทำให้เกิดความเจริญงอกงามและเป็นวิถีชีวิตของหมู่คณะ ในพระราชบัญญัติวัฒนธรรมแห่งชาติ พุทธศักราช 2485 หมายถึง ลักษณะที่แสดงถึงความเจริญงอกงาม ความเป็นระเบียบเรียบร้อย ความกลมเกลียวก้าวหน้าของชาติ ความมีศีลธรรมอันดีของประชาชน ทางวิทยาการ หมายถึง พฤติกรรมและสิ่งที่คนในหมู่คณะสร้างขึ้นด้วยการเรียนรู้จากกันและกันร่วมใช้กันในหมู่คณะ

รัชนีกร เศรษโฐ (2532: 119-120) กล่าวถึงวัฒนธรรมไว้ว่า “วัฒนธรรม” ขนบธรรมเนียม ประเพณี วิธีการ และผลงานสร้างสรรค์ต่าง ๆ ที่เป็นมรดกตกทอดกันมาในสังคมไทยทุกเรื่อง ไม่จำกัดว่าจะต้องมีกฎหมายกำหนดไว้หรือเป็นกิจกรรมที่ “เจริญ” ตามเกณฑ์ของชนชั้นปกครองของสังคมเท่านั้น แต่รวมถึงชาวบ้านด้วย “วัฒนธรรม” ในความหมายนี้เป็นเรื่อง “อดีต” และ “เอกลักษณ์” ส่วนความคิดเห็นของ วิเชียร รักการ (2529: 30-31) ที่ได้อธิบายลักษณะวัฒนธรรมไทยไว้ในหนังสือ “วัฒนธรรมและพฤติกรรมของไทย” ไว้ดังนี้

1. วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่จะต้องเรียนรู้
2. วัฒนธรรมเป็นมรดกทางสังคม
3. วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงได้

นอกจากนี้ยังมีผู้ที่มีความเห็นเกี่ยวกับลักษณะของวัฒนธรรม ที่มีความสอดคล้องกันในอีกหลายแง่มุมซึ่งมีลักษณะต่าง ๆ ที่กล่าวมาแล้ว เช่น ระพีพรรณ สุวรรณณัฐโชติ (2530: 32-33) ได้แยกอธิบายลักษณะของวัฒนธรรมไว้ดังนี้

1. วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่สมาชิกของสังคมมีส่วนเป็นเจ้าของ
2. วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ได้มาจากการเรียนรู้
3. วัฒนธรรมเป็นมรดกทางสังคม
4. วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงได้
5. วัฒนธรรมเป็นวิถีชีวิตหรือแบบของการดำเนินชีวิต
6. วัฒนธรรมมีลักษณะเป็นสิ่งที่เหนืออินทรีย์ กล่าวคือ มนุษย์สามารถปรับตัวให้เข้ากับสิ่งแวดล้อมได้

สุพัตรา สุภาพ (2536: 99) ได้อธิบายถึงความหมายของคำว่าวัฒนธรรมไว้อย่าง น่าสนใจว่า วัฒนธรรม มีความหมายครอบคลุมถึงทุกสิ่งทุกอย่าง อันเป็นแบบแผนในความคิดและการกระทำที่แสดงออกถึงวิถีชีวิตของมนุษย์ในสังคมของกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง หรือสังคมใดสังคมหนึ่ง มนุษย์ได้คิดสร้างกฎระเบียบ กฎเกณฑ์วิธีการในการปฏิบัติ การจัดระเบียบ ตลอดจนระบบความเชื่อ ค่านิยม ความรู้และเทคโนโลยีต่าง ๆ ในการควบคุมและใช้ประโยชน์จากธรรมชาติ

นิคม มูสิกะคามะ (2541: 35-36) ได้กล่าวถึงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมว่า การที่โลกค่อย ๆ เปลี่ยนแปลงมาเป็นรูปแบบเดียวกันหมดนั้นอาจจะทำให้ชาติพันธุ์มนุษย์ทั้งหมดขาดวิธีที่จะเผชิญหน้ากับสิ่งที่ตนไม่รู้จักหรืออันตรายใหม่ๆ ดังเช่น พืชและสัตว์บางตระกูลที่เพาะพันธุ์ขึ้นมาสำหรับให้มีคุณสมบัติที่ต้องการหรือให้ผลมาก ๆ จะทำให้ขาดความต้านทาน สู้พืชหรือสัตว์ที่เพาะพันธุ์ขึ้นมาโดยธรรมชาติไม่ได้ ใครจะกล่าวได้ว่าวัฒนธรรมที่กำหนดหรือในลักษณะทางพันธุกรรม ปัจจุบันนี้นั้นสูญหายไปภายใต้ซากของสังคมดั้งเดิม ซึ่งจะไม่เป็นส่วนสำคัญของมรดกแต่อาจเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้มนุษย์ชาติก้าวหน้า ไม่มีอะไรจะห้ามไม่ให้คิดไปว่าวันหนึ่งข้างหน้านั้น สังคมที่มีเทคโนโลยีแผ่กระจายไปทั่วโลกจะพังพินาศ เพราะช่องว่างระหว่างวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน สอดคล้องกับเสฐียรโกเศศ (2496: 4-5) ได้กล่าวถึงการรับเอาวัฒนธรรมไว้ว่า การรับเอาวัฒนธรรมอย่างใหม่ คือ วัฒนธรรมสากล ถ้าเกินความพอดีก็มีอันตรายอยู่อย่างหนึ่ง คือ อาจถอนรากวัฒนธรรมเดิมของตน อันเป็นส่วนสำคัญที่คุ้มกันอันตรายและเป็นความเจริญของชาติ เป็นเวลาช้านานได้หลายร้อยปีให้กร่อนและค่อยหมดไปในที่สุดกลายเป็นหมดบุคลิกลักษณะไม่มีรากฐานแห่งชาติของตนเองเพราะวัฒนธรรมที่มีคุณค่าและเป็นประโยชน์แก่ชาติจะต้องเป็นวัฒนธรรมที่มีรากหยั่งลึก และมีอาการเคลื่อนไหวให้เป็นความเจริญก้าวหน้า

จุมพล หนิมพานิช (2532: 132-137) มีความคิดเห็นเกี่ยวกับลักษณะของวัฒนธรรมว่า

1. วัฒนธรรมเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการดำเนินชีวิตของมนุษย์ อีกนัยหนึ่งก็คือว่ามนุษย์จะอยู่โดยปราศจากวัฒนธรรมไม่ได้

2. เป็นสิ่งที่ได้มาโดยการเรียนรู้ เป็นการเรียนรู้จากมนุษย์ด้วยกัน

3. วัฒนธรรมไม่ใช่สิ่งที่ติดตัวมนุษย์มาโดยกำเนิด และไม่ใช่สิ่งที่อาจจะถ่ายทอดมาจากพันธุกรรม นิสัย และความสามารถต่าง ๆ ของมนุษย์ ส่วนใหญ่เป็นผลมาจากการเรียนรู้ทั้งสิ้น

4. วัฒนธรรมแต่ละสังคมมีความแตกต่างกัน ไม่สามารถเปรียบเทียบได้ว่าวัฒนธรรมใดดีกว่าวัฒนธรรมใด วัฒนธรรมแต่ละวัฒนธรรมนั้นย่อมมีความหมายเหมาะสมถูกต้องตามสภาพแวดล้อมของแต่ละสังคม

5. วัฒนธรรมเป็นผลรวมของหลาย ๆ สิ่ง หมายถึง วัฒนธรรมของสังคมหนึ่งเป็นผลรวมของแบบแผนการดำเนินชีวิตหลาย ๆ อย่างเข้าด้วยกัน มีความสมบูรณ์ถูกต้องตามสภาพของแต่ละสังคม

นอกจากนี้ยังมีผู้ให้ความสำคัญของวัฒนธรรมอีกแง่มุมหนึ่ง คือ อานนท์ อาภาภิรมย์ (2516 : 51) ได้กล่าวถึงความสำคัญของวัฒนธรรมไว้ว่าการที่เราเหมือนหรือไม่เหมือนคนอื่น ๆ นั้น ขึ้นอยู่กับอิทธิพลของวัฒนธรรมที่ส่งผลต่อพฤติกรรมต่าง ๆ ของมนุษย์ เช่น การมองเห็นการกระทำของสรีระแต่การที่จะมองเห็นอะไรอย่างไรนั้นขึ้นอยู่กับวัฒนธรรม เช่น การมองสิ่งเดียวกันของคนต่างวัฒนธรรมย่อมทำให้ความหมายต่างกันไปด้วย ตัวอย่าง การมองดวงจันทร์ของคนแต่ละส่วนของโลกจะมองเห็นสิ่งที่อยู่ในดวงจันทร์แตกต่างกัน เช่น คนไทยมองเห็นกระต่าย ส่วนคนอเมริกันมองเห็นเป็นมนุษย์ผู้ชาย เป็นต้น ส่วนการสร้างที่อยู่อาศัย การบริโภค การประกอบอาชีพ การแต่งกายเหล่านี้ เป็นผลมาจากวัฒนธรรมทั้งสิ้น

ณรงค์ วันดี (2530: 119) ได้กล่าวถึงการพัฒนาทางวัฒนธรรมของมนุษย์ไว้ดังนี้ วัฒนธรรมของมนุษย์มีพัฒนาไปได้มากน้อยเพียงใดขึ้นอยู่กับความเจริญทางจิตใจและสติปัญญาของมนุษย์ ถ้าจิตใจและสติปัญญาเจริญ สิ่งที่สร้างขึ้นเป็นวัฒนธรรมก็เจริญและเป็นไปตามส่วนที่สมดุลกัน ปัจจัยที่ทำให้วัฒนธรรมเจริญมี 3 ประการ คือ การสะสม การปรับปรุง และการถ่ายทอด จะเห็นว่าวัฒนธรรมไม่ใช่เป็นอยู่อย่างใดก็อย่างนั้น แต่มีสภาพเหมือนสิ่งมีชีวิต มีอดีต ปัจจุบัน และอนาคต ถ้าคนในสังคมไม่รู้จักสะสมปรับปรุงและถ่ายทอด วัฒนธรรมก็จะสลายไป ในที่สุดวัฒนธรรมจะมีลักษณะแข็งกระด้างไม่สามารถปรับตัวให้ก้าวหน้าทันสมัยกับสังคมอื่นได้ ในแนวทางเดียวกัน กาญจนา อินทรสุนานนท์ (2540: 17-212) ได้สร้างทฤษฎีรากแก้ว ซึ่งเป็นทฤษฎีที่กล่าวถึงความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมของสังคมไทยไว้ดังนี้

1. อยู่อย่างไทย
2. ใฝ่ใจศึกษา
3. เสาะหาความรู้
4. เข้าสู่ค่านิยม
5. สร้างสมอุดมการณ์
6. สืบสานวัฒนธรรม
7. จดจำประเพณี
8. ของดีศาสนา

จากหลักการที่กล่าวมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างชุมชนให้เข้มแข็ง โดยชุมชนจะต้องมีแนวทางปฏิบัติและอุดมการณ์ร่วมกัน เพื่อที่จะให้ชุมชนและสังคมนั้นเกิดความเข้มแข็ง โดยยึดหลักตามทฤษฎีรากแก้วทางวัฒนธรรมที่กล่าวมาข้างต้น

1.2 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการละเล่นพื้นบ้าน

ธิดา โมสิกรัตน์ (2533: 305) ได้ให้ความหมายของการละเล่นพื้นบ้าน หมายถึง กิจกรรมการเล่นของสังคมซึ่งไม่ทราบที่มา แต่ได้ยอมรับและถ่ายทอดการเล่นต่อ ๆ กันมาโดยไม่ขาดสาย เป็นกิจกรรมการเล่นซึ่งมีการเคลื่อนไหวกิริยาอาการเป็นส่วนใหญ่ อาจจะมีดนตรี การขับร้อง หรือการฟ้อนรำประกอบการเล่น มีจุดมุ่งหมายการละเล่นเพื่อความสนุกสนานเพลิดเพลินในโอกาสต่าง ๆ ผู้เล่นจะเล่นด้วยความสมัครใจไม่ใช่เพราะถูกว่าจ้างหรือเล่นยึดเป็นอาชีพ นอกจากนี้ในการเล่นไม่ต้องสร้างเวทีสำหรับเล่น ไม่มีการสร้างฉากและเครื่องแต่งกายเป็นการเฉพาะ รวมทั้งไม่มีการแบ่งแยกผู้ดูแลและผู้เล่นออกจากกัน แต่ผู้เล่นจะมีบทบาทเป็นทั้งผู้เล่นและผู้ดูในขณะเดียวกัน ทั้งนี้ยังมีบุคคลที่ได้ให้ความหมายในแนวเดียวกันนี้ คือ ปรานี วงษ์เทศ (2525: 13) ได้กล่าวถึงศิลปะการละเล่นและการแสดงพื้นบ้านไว้ว่า เป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมของกลุ่มชน เช่นเดียวกับวัฒนธรรมด้านอื่น ๆ ที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อตอบสนองความต้องการของตนเองและสังคมในชุมชนนั้น ศิลปะการละเล่นการแสดงพื้นบ้านจึงมีหน้าที่ต่อชุมชนผู้เป็นเจ้าของหลายอย่างทั้งด้านความบันเทิงและด้านอื่น ๆ

อุดม หนูทอง (2531: 1-2) ได้กล่าวถึงลักษณะสำคัญของดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านว่า ดนตรีและการละเล่นย่อมมีขอบเขตกว้างขวางครอบคลุมถึงดนตรีและการละเล่นทุกชนิด ของทุกกลุ่มและทุกระดับ ดังนั้นเมื่อจะกล่าวจำเพาะดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านจึงต้องกำหนดขอบเขตและบ่งชี้ลักษณะสำคัญลงไปให้ชัดเจน ซึ่งประมวลสรุปได้ดังนี้

1. ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านเป็นมรดกร่วมกันของกลุ่มชนชาวบ้านโดยชาวบ้านเพื่อชาวบ้าน นั่นคือชาวบ้านเป็นต้นคิด เป็นผู้เล่น เป็นผู้สืบทอด และเพื่อสนองความต้องการของชาวบ้านเป็นหลัก

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

3. ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านมีความเรียบง่าย ตรงไปตรงมา สอดคล้องกับพื้นฐานการดำรงชีพและความรู้สึกนึกคิดของชาวบ้าน

4. ใช้ภาษาถิ่น ฉันทลักษณ์ ท่วงทำนอง ลีลา ของเฉพาะถิ่นเป็นรูปแบบของการแสดง

5. ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านย่อมมีการเปลี่ยนแปลงประสมประสานกับดนตรีและการละเล่นของชนกลุ่มอื่น ๆ ตลอดจนวัฒนธรรมใหม่ที่เข้ามาเกี่ยวข้อง แต่ตราบใดที่ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านนั้นยังคงรักษาเอกลักษณ์ไว้ได้ก็ยังถือว่าดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านนั้นเป็นมรดกวัฒนธรรมพื้นบ้านของกลุ่มชนนั้น

นอกจากนี้ อุดม หนูทอง (2531: 92-95) ยังได้กล่าวถึงเพลงพื้นบ้านอีกชนิดหนึ่ง คือ ลิเกฮูลูซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านที่แพร่หลายในชาวไทยมุสลิมที่อาศัยในจังหวัดชายแดนภาคใต้ โดยสรุปได้ดังนี้

1. ความเป็นมาของลิเกฮูลู มี 3 ที่มา ที่มาแรก หมายถึง เพลงที่พัฒนามาจาก *บันตน* *อินัง*ซึ่งเป็นการเล่นเพลงที่มีรูปแบบเฉพาะ ประการที่สอง พัฒนาจาก *ละไป* ซึ่งเป็นเพลงโต้ตอบภาษาอาหรับที่ต่อมาเปลี่ยนมาใช้ภาษามลายูถิ่น แล้วพัฒนาเป็นลิเกฮูลู ประการสุดท้ายพัฒนาจากการเล่นเพลงของเงาะซาไก เรียกตามภาษามลายูว่า “มะนอฆอ ออแฆ สาแก”(โนราซาไก) ผู้รู้บางท่านสันนิษฐานว่าลิเกฮูลูรับเอาแบบอย่างการเล่นลำตัดของไทยเข้าไปด้วย จึงเรียกลิเกฮูลูว่า “ลำตัดไทยมุสลิม”

2. องค์ประกอบในการเล่น คณะลิเกคณะหนึ่งมีนักร้องหรือแม่เพลง 2-3 คน ลูกคู่ประมาณ 10 คน เครื่องแต่งกาย สมัยก่อนผู้แสดงลิเกฮูลูแต่งชุดเหมือนชาวบ้านทั่วไป ต่อมาแต่งกายคล้าย สิละ แต่ไม่เหน็บกริช ปัจจุบันแต่งกายแบบไทยมุสลิมทั่วไปหรือตามสมัยนิยม เครื่องดนตรี มี รำมะนาอย่างน้อย 2 ลูก ฆ้อง 1 ลูก ลูกแซ็ก 1-2 คู่ ขลุ่ย 1 เลา โอกาสที่เล่น เล่นในงานทั่วไป เช่น งานเมาลิด งานพิธีเข้าสุหนัต งานแต่งงาน ได้แสดงออกวิทยุโทรทัศน์ กับวิทยุของมาเลเซียและจังหวัดชายแดนภาคใต้ของไทย สถานที่เล่น โรงลิเกฮูลูยกพื้นสูงประมาณ 1 เมตรเปิดโล่ง 4 ด้าน กลอนและการร้องกลอน ใช้กลอนที่เรียกกันในภาษามลายูว่า บันตนหรือบันตุน สมัยก่อนมีจังหวะเดียวคือจังหวะช้า (สโลว์) ปัจจุบันเพิ่มจังหวะ แมมโมสโลว์และจังหวะนาฏศิลป์อินเดีย

3. ขนบนิยมในการเล่น คณะลิเกนั่งล้อมกันเป็นวง มีการโหมโรง ไหว้ครู มีลูกคู่ร้องรับตบมือและโยกตัวให้เข้ากับจังหวะดนตรี ปัจจุบันนักร้องจะยืนขึ้นร้องเพลง หากเป็นการประชัน จะผลัดกันร้องคนละรอบ เนื้อหา มีเรื่องราวส่วนตัว ความรัก เหตุการณ์บ้านเมือง เรื่องตลกสัปดน

4. ข้อสังเกตบางประการ ปัจจุบันลิเกฮูลูมีส่วนในการประชาสัมพันธ์เรื่องราวต่าง ๆ เช่น การไปใช้สิทธิ์เลือกตั้ง

สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2524: 2-8) ได้เขียนบทความเรื่องเอกลักษณ์ของดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ : เจ้าแห่งจังหวะ เผยแพร่ในงานวัฒนธรรมสัมพันธ์จังหวัดชายแดนภาคใต้ ว่าการแสดงออกทางอารมณ์ศิลปะของชาวใต้เป็นแบบง่าย ๆ มีสัจจะมากกว่าความฝัน การสื่อสารทางอารมณ์จึงเน้นที่ถ้อยคำวาจา และท่าทางแห่งกายมากกว่าการใช้สัญลักษณ์ที่ซับซ้อนความฝัน การดนตรีจึงมีบทเพียงช่วยเสริมถ้อยคำ และท่าทางบ่งบอกความร่าเริงครื้นเครง เครื่องดนตรีของภาคใต้ส่วนมากจึงเป็นเครื่องตีให้จังหวะประกอบคำขับร้องและท่าทางการเต้นรำมากกว่าจะใช้เป็นทำนองเพื่อสื่ออารมณ์ เครื่องดีดสีและเครื่องเป่าจะเรียกได้ว่าไม่มีเลย ที่มีบ้าง เช่น ปี่ ซอ ก็ล้วนได้รับอิทธิพลจากแหล่งอื่น มักใช้เป็นตัวเสริมและผ่อนตามเครื่องตีทั้งสิ้น และด้วยเหตุที่ดนตรีภาคใต้ต้องการเพียงจังหวะมากกว่าสื่อทำนองหรือภาษาดนตรี เครื่องดนตรีของภาคใต้จึงมีเสียงหยอกล้อกันเพียง 2 เสียง เป็นอย่างมาก เช่น มีทับคู่ โหม่ง 2 เสียง เป็นต้น ในทำนองเดียวกัน อุดม หนูทอง (2531: 6-7) ได้จัดทำหนังสือดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านภาคใต้ และได้กล่าวถึงเหตุปัจจัยที่มีต่อกำเนิดพัฒนาการของดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านภาคใต้ สรุปได้ดังนี้

1. ความเชื่อเกี่ยวกับอำนาจเร้นลับเหนือธรรมชาติ การพลีบวงสรวงด้วยอาหารคาวหวาน น้ำเมา ของหอม พลุ ช่อดอกไม้ และที่สำคัญ คือ ดนตรี ขับร้อง และฟ้องรำ เช่น กาหลอ เกิดขึ้นเพื่อบูชาพระศิวะและส่งวิญญาณผู้ตายสู่สวรรค์ เป็นต้น

2. การทำงานร่วมกันเป็นหมู่คณะขณะทำงานก็เล่นสนุกสนานกันไป มักแยกชายพวกหนึ่ง หญิงพวกหนึ่ง ทำให้มีการหยอกล้อและเกี้ยวกัน เช่น การเล่นเพลงนา ซึ่งเกิดขึ้นในท้องนาในฤดูเก็บเกี่ยว

3. การเลียนแบบธรรมชาติ ธรรมชาติมีอิทธิพลอย่างยิ่งต่อวิถีชีวิตของมนุษย์ เป็นแรงบันดาลใจที่ทำให้มนุษย์คิดสร้างสรรค์สิ่งต่าง ๆ เช่น ท่ารำต่าง ๆ ของโนราห์ ส่วนใหญ่จะเลียนแบบธรรมชาติและท่าสิละของชาวไทยมุสลิมก็มีตำนานเล่าว่าได้จากการสังเกตการหมุนของดอกไม้ในธารน้ำ

4. การรับดนตรีและการเล่นของกลุ่มชนอื่นเข้ามาปรับใช้ เช่น การเต้นรำแบบตะวันตกมาปรับรูปแบบรองเง็ง ซัมเปง ดาระ แม้แต่หนังตะลุงก็สันนิษฐานว่าน่าจะรับอิทธิพลบางส่วนจากหนังใหญ่และจากหนังชวา เป็นต้น

5. การเฉลิมฉลองเนื่องในวาระสำคัญของชุมชน ชาวบ้านอาจคิดให้มีดนตรีและการละเล่นขึ้น เช่น ในเทศกาลออกพรรษา มีประเพณีชักพระ ชาวบ้านได้นำโพน ซึ่งใช้ตีบอกเวลามาเป็นดนตรีประโคมเรือพระ และอาจจัดให้มีการตีโพนประชันกัน กลายเป็นการละเล่นอีกรูปแบบหนึ่ง

6. ความต้องการถ่ายทอดข่าวสารและแนวคิดอย่างมีศิลปะ ชาวไทยภาคใต้เป็นคนเจ้าบทเจ้ากลอนเช่นเดียวกับชาวไทยภูมิภาคอื่น การถ่ายทอดข่าวสารและแนวคิดในบางเรื่อง แทนที่จะใช้ภาษาพูดธรรมดา ก็ใช้กาพย์กลอน เช่น เพลงบอก เดิมทีน่าจะใช้เพลงร้องบอกสงกรานต์ต่อมาบอกข่าวคราวทั่วไป และมีการเล่นโต้ตอบกันด้วย

ประพนธ์ เรืองณรงค์ (2529: 3004-3013) กล่าวว่า การเล่นร็องแง็งเป็นที่นิยมเล่นกันในหมู่ชาวมุสลิมเชื้อสายมลายูแต่โบราณ การเล่นชนิดนี้น่าจะได้รับรูปแบบมาจากชนชาวยุโรป เช่น โปรตุเกส หรือ ฮอลันดา ต่อมากลุ่มชนชาวชวามลายูนำมาดัดแปลงเป็นการเล่นของบันตนและขุนนางชาวมุสลิมในเขตสามจังหวัดภาคใต้ในอดีต คือ ปัตตานี ยะลา และนราธิวาส รับมาเล่นอีกต่อหนึ่งโดยเล่นกันอยู่เฉพาะในหมู่ชนชั้นสูงและได้เผยแพร่สู่ชาวบ้านโดยการแสดงมะโย่ง ซึ่งเป็นการละเล่นพื้นบ้านอีกอย่างหนึ่งของชาวไทยมุสลิมในเขตดังกล่าว การเล่นรองแง็งในกลุ่ม 4 จังหวัดภาคใต้ ใช้เพลงประกอบที่มีเนื้อร้องเป็นภาษามลายู เพลงที่ใช้ร้องประกอบท่าเต้นมีประมาณ 10 เพลง เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการให้จังหวะมี รำมะนา ฆ้อง และไวโอลิน ปัจจุบันมีการเพิ่มกีต้าร์เข้าไปด้วย ปัจจุบันการเล่นรองแง็งก็ยังเป็นที่นิยมกันอยู่ในหมู่คนไทยมุสลิม แต่ส่วนใหญ่เป็นรองแง็งชั้นต่ำในลักษณะรำวง ไม่ใช่รองแง็งที่เป็นศิลปะการเต้นรำชั้นสูงหรือขุนนางมุสลิมในสมัยก่อน

1.3 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์

ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2538: 58) กล่าวสรุปไว้ว่า ส่วนสำคัญพื้นฐานที่ทำให้ดนตรีเป็นรูปร่างขึ้นมาได้ ซึ่งประกอบไปด้วยองค์ประกอบต่าง ๆ คือ เสียง เวลา แนวทำนอง เสียงประสาน สีสัน ลักษณะของเสียงรูปพรรณดนตรี และรูปแบบของดนตรี

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

1. ฟังเสียงรอบ ๆ ตัวเราประกอบไปด้วยเสียงหนวกหูบ้างไม่หนวกหูบ้าง เสียงที่เกิดทุกชนิดจัดอยู่ในกลุ่มนี้ ดังได้กล่าวมาแล้วว่าหูของคนเรานั้นเปิดอยู่ตลอดเวลา เสียงเหล่านั้นที่เกิดขึ้นจะผ่านหูเราไป รับรู้บ้าง ไม่รับรู้บ้าง ไม่ว่าจะเป็นเสียงที่เกิดขึ้นโดยธรรมชาติ ลมพัด ฟ้าร้อง น้ำตก หรือเสียงที่มนุษย์สร้างขึ้น ...ดนตรีประกอบด้วยเสียงเหล่านี้ เพียงแต่เสียงเหล่านี้ไม่ถูกจัดระบบให้มีระเบียบเท่านั้นเอง

2. ฟังจังหวะ จังหวะเป็นการเอาเสียงมาจัดเป็นระบบระเบียบให้คล้องจองกัน เอาฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง ฆ้อง กลอง ตะโพน มาเคาะให้เป็นจังหวะความแปลกหู ให้มีต่อหูเกิดขึ้นทำให้น่าฟัง ... จังหวะเป็นเรื่องของความรู้สึก ช้า–เร็ว ครึกครื้น อับเฉา ชุ่มฉ่ำ เป็นต้น จังหวะมีอิทธิพลต่อความรู้สึกมาก โดยเฉพาะทางร่ายกาย ความตื่นเต้นเร้าใจต่อจังหวะที่ได้ยิน “ฟังแล้วเนื้อเต้น” จังหวะมักถูกนำไปเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในพิธีกรรมต่าง ๆ ทุกกิจกรรมในสังคมมนุษย์ก็ว่าได้ ... จังหวะเป็นเรื่องของเวลา การเคลื่อนที่ของเวลา การรับรู้ว่าเวลาผ่านไปเกี่ยวข้องการการเคลื่อนที่ของเสียงที่ก่อให้เกิดความรู้สึก สั้น ยาว ถี่ยิบ หรือห่าง ๆ ... จังหวะเป็นองค์ประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่งของจักรวาล ความเป็นไปของธรรมชาติ การเปลี่ยนแปลงของฤดูกาล กลางวัน กลางคืน ความเป็นความตาย เป็นธรรมชาติที่ประกอบขึ้นด้วยจังหวะ

3. ฟังทำนอง ลำดับต่อมาของการฟังคือฟังทำนอง ทำนองเป็นรูปร่างหน้าตาภายนอก เป็นโครงสร้างบอกถึงขอบเขตความสูงต่ำของเสียง การฮัมเพลง การผิวปาก การร้องเพลง เป็นการนำแนวทำนองมาใช้ ทำนองจะให้อารมณ์ชัดเจนกว่าจังหวะ ให้ความรู้สึกลงถึงจิตใจมากกว่าส่วนของจังหวะแต่ในขณะเดียวกันทำนองมีจังหวะรวมอยู่ด้วย แนวทำนองเป็นการเคลื่อนไปของเสียงที่อาศัยระดับความสูงต่ำ ความสั้นยาว ความดังเบาของเสียงเป็นองค์ประกอบ ... การนำเสียงแต่ละเสียงมาประติดประต่อกันเป็นทำนองเพลง แต่ละเสียงจะมีความสัมพันธ์กัน ความเป็นเอกภาพของกลุ่มเสียงที่เรียกว่าลีลาเพลง ประโยคเพลง ที่จะสร้างความประทับใจให้แก่ผู้ฟัง การผิวปากหรือฮัมเพลงเป็นการสร้างทำนอง หรือจำทำนองแล้วนำมาประดับอารมณ์เมื่อต้องการ

4. ฟังเนื้อร้อง หลังจากการฟังเสียง จังหวะ ทำนองแล้ว เรามุ่งฟังเนื้อร้อง เนื้อร้องหรือเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับเพลง ผู้ฟังจำนวนมากมุ่งฟังแต่ดนตรีเพื่อให้รู้เรื่อง ตัวดนตรีนั้นไม่เป็นเรื่อง แต่เนื้อร้องหรือเรื่องที่เกี่ยวกับเพลงสามารถสร้างความประทับใจให้ผู้ฟัง บางครั้งดูเหมือนว่าเนื้อร้องหรือเรื่องเป็นหัวใจของเพลงเสียด้วยซ้ำไป

5. ฟังการเรียบเรียงเสียงประสาน การเรียบเรียงเสียง คือ การนำเอาเสียงมาจัดระบบเอาเสียงมาซ้อนกันประสานกันตามกฎเกณฑ์ของแต่ละยุคของแต่ละสมัยที่นิยมกัน เสียงประสานจะเป็นตัวที่ช่วยอุ้มเสียงดนตรี ให้มีพลังทางอารมณ์ เสียงประสานของดนตรีเป็นองค์ประกอบภายในที่ละเอียดอ่อนที่ช่วยเกื้อหนุนความงามของบทเพลง การฟังเสียงประสานของดนตรีนั้นต้องอาศัยการฝึกฟังโดยฝึกฟังเสียงอื่น ๆ ในบทเพลงที่นอกเหนือจากแนวทำนองหลัก

6. ฟังสีเสียง เป็นการฟังสีของเสียงว่ามีคุณภาพอย่างไร สีเสียงถูกนำมาใช้ในชีวิตประจำวันโดยที่เราไม่รู้ตัว การที่เรารู้ว่าใครพูดในขณะที่เรายังไม่เห็นตัว เพราะหูของเราสามารถจำแนกสีเสียงที่ได้ยินว่าแต่ละเสียงแตกต่างกันอย่างไร ... สีเสียงของดนตรีเป็นเสียงที่เกิดจากเครื่องดนตรีที่

แตกต่างกัน ทั้งการเกิดของเสียง ดีด สี ตี เป่า เขย่า ชัก (ดูด) และผ่าตัวกลางสื่อกลางที่ต่างกัน โลหะของเครื่องดนตรีต่างกัน ฯลฯ สื่อกลางเหล่านี้ทำให้สีเสียงของเครื่องดนตรีมีความแตกต่างกัน

7. ฟังรูปแบบของคีตลักษณ์ รูปแบบหรือโครงสร้างของเพลงเป็นการฟังดนตรีอย่างภาพรวม ๆ ทั้งหมดการที่เราจะรู้ว่าลักษณะอย่างไรเป็นผู้หญิง ลักษณะอย่างไรเป็นผู้ชาย ผู้หญิงและผู้ชายแตกต่างกันอย่างไรนั้นอาศัยโครงรูปแบบเป็นหลัก ดนตรีก็เช่นเดียวกัน เพลงท่อนเดียว 2 ท่อน 3 หรือ 4 ท่อนก็ตามแต่ บรรเลงเดี่ยว หรือ บรรเลงเป็นวง สิ่งเหล่านี้เป็นโครงสร้างและรูปแบบของดนตรี การเรียนรู้โครงสร้างของบทเพลงจากตำราเรียนนั้นเป็นแต่เพียงโครงสร้างอย่างคร่าว ๆ แต่ในความเป็นจริงนั้นเพลงแต่ละบทมีความแตกต่างกัน รูปแบบของคีตลักษณ์ของคีตวรรณกรรมแต่ละบทเป็นเอกลักษณ์จำเพาะของบทนั้น ๆ ... การฟังดนตรีเช่นเดียวกัน ต้องรู้เค้าโครงใหญ่ รู้เค้าโครงย่อย ทั้งนี้ทั้งนั้นอาศัยการเรียนรู้โดยการฟัง

8. ฟังเพื่อประโยชน์ของชีวิต การฟังดนตรีเพื่อประโยชน์ของชีวิตนั้นเป็นเรื่องของผู้ที่จะเลือกบริโภคให้เหมาะสมกับตน ... เพียงความสุขส่วนตัวที่จะเลือกฟังในสิ่งที่ตนชอบโดยอาศัยความรู้ความสามารถและประสบการณ์ที่ตนมีอยู่ให้เป็นประโยชน์แก่ตนเองมากที่สุด

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ (2529: 9-10) ได้กล่าวถึงองค์ประกอบของดนตรี ในถนนดนตรีเกี่ยวกับสิ่งที่ขาดหายไปในเพลงพื้นบ้าน ดังนี้

1. ทำนอง เพลงพื้นบ้านทุกเพลงมีทำนอง และทำนองนี่แหละที่ช่วยให้เราระบุสัญชาติของดนตรีได้ องค์ประกอบย่อยของทำนองมีหลายอย่าง นอกจาก “บันไดเสียง” แล้วยังมีรูปร่างหรือแนวการดำเนินทำนอง พิสัยของทำนอง (ความห่างระหว่างเสียงสูงสุดกับต่ำสุดที่ใช้ในทำนองนั้น ๆ) และขั้นคู่ที่ใช้จนเป็นแบบแผนเด่นชัดของแต่ละชาติพันธุ์ เป็นต้น

2. ลีลาและจังหวะ เพลงทุกเพลงมีลีลาและจังหวะที่ทำให้เกิดความรู้สึกและอารมณ์ควบคู่และสอดคล้องไปพร้อมกับทำนอง พยางค์ไหนสั้น พยางค์ไหนยาว พยางค์ไหนเอื้อน มีส่วนช่วยเสริมสร้างคุณลักษณะพิเศษ (Characteristics) ของคำร้องได้ไม่น้อยเลย

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

4. พื้นผิว บางเผ่านิยมการขับร้องหมู่เป็นเสียงเดียวกันหมด แต่บางเผ่าอาจนิยมการประสานเสียงด้วยขั้นคู่ต่างๆหรือด้วยคอร์ดก็ได้ องค์ประกอบเหล่านี้แหละที่เป็นดรรชนีชี้วัฒนธรรมที่แตกต่างกันไป อันเป็นผลให้เกิดความหลากหลายของเพลงพื้นบ้านในภูมิภาคต่าง ๆ น่าเสียดายที่มันขาดหายไปไม่ถูกนำมาวิเคราะห์ด้วย

เฉลิมพล งามสุทธิ (2538: 11-12) กล่าวถึงองค์ประกอบสำคัญของดนตรี ประกอบด้วย

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

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2542: 3-15) กล่าวไว้ว่า ในการศึกษาองค์ประกอบของดนตรี ควรพิจารณาจากลักษณะวัฒนธรรมของแต่ละสังคมจะเป็นปัจจัยที่กำหนดให้ตรงตามรสนิยมของแต่ละวัฒนธรรม จนเป็นผลให้สามารถแยกแยะดนตรีของชาติหนึ่งแตกต่างจากดนตรีของอีกชาติหนึ่ง จึงควรพิจารณาจากลักษณะดังนี้

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

    6.1 รูปแบบของเพลง

    6.2 ลีลาของเพลง

ซึ่งสอดคล้องกับ สงัด 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 ระบบเสียงของเครื่องดนตรีไทย บันไดเสียง การกำหนดโน้ตบนเครื่องดนตรีไทย โดอยู่ที่ไหน ทางมี 2 ประเภท

2. ทำนองหลัก ได้แก่ แนวทำนอง และแนวประสาน วรรคเพลง รูปแบบของเพลงทางพื้น หน้าที่ของทำนองเพลงและลูกตก คู่สัมพันธ์ของวรรคเพลงและลูกตก

3. ทำนองแปร

4. จังหวะ

ไขแสง ศุขะวัฒนะ (2541: 7) กล่าวไว้ว่า ดนตรีพื้นเมืองย่อมส่อลักษณะสำคัญอย่างหนึ่งให้ปรากฏ นั่นคือ "**ลักษณะประจำของชาติ**" ลักษณะนี้เองเมื่อได้ฟังแล้ว เราสามารถบอกได้ทันทีหรือสามารถเดาได้ว่า เพลงนี้เป็นเพลงของชนชาติใดหรือเผ่าใด แต่ทั้งนี้ก็มีข้อแม้อยู่ว่า ผู้ที่จะบอกได้อย่างถูกต้องหรือเดาได้อย่างใกล้เคียงนั้น เขาจะต้องคุ้นเคยกับเพลงพื้นเมืองของชนชาติต่าง ๆ มาแล้วเป็นอย่างดีเสียก่อน

การวิเคราะห์เพลงมีหลายระดับ ซึ่งล้วนแต่มีประโยชน์ในระดับต่าง ๆ กัน การวิเคราะห์ในระดับต้นจะทำให้รู้จักบทเพลง นับเป็นประโยชน์ในขั้นต้นที่จะทำความคุ้นเคยกับบทเพลงนอกเหนือจากการฟังหรือการบรรเลงเพียงอย่างเดียว หากวิเคราะห์ลึกลงไปอีกขั้นหนึ่งก็จะทำให้เกิดความเข้าใจในบทเพลง เป็นประโยชน์ในระดับที่สูงขึ้น ความเข้าใจระดับนี้มีความจำเป็นสำหรับนักดนตรีอาชีพหรือผู้ที่ต้องการศึกษาดนตรีอย่างจริงจัง และในการวิเคราะห์ขั้นสูงจะทำให้สามารถประเมินคุณค่าของบทเพลงได้ นับเป็นประโยชน์ของการวิเคราะห์บทเพลงให้ถ่องแท้ เพื่อจะได้รู้คุณค่าของบทเพลง

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542: บทคัดย่อ) ได้กล่าวว่า การที่จะวิเคราะห์เพลงได้อย่างถ่องแท้เพียงใด ขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของผู้วิเคราะห์ และประเด็นต่าง ๆ ที่ควรจะนำมาศึกษาและนำมาวิเคราะห์มีดังนี้

1. บรรยายภาพรวม
    1.1 ประวัติเพลง
    1.2 ภาพรวมภายนอก
2. วิเคราะห์ส่วนประกอบหลักของเพลง
    2.1 วิเคราะห์ทำนองเพลง
    2.2 วิเคราะห์จังหวะ
    2.3 วิเคราะห์เสียงประสาน
    2.4 วิเคราะห์เสียง

3. วิเคราะห์ประโยคเพลง

4. วิเคราะห์คีตลักษณ์

สงัด ภูเขาทอง (2532: 258-259) กล่าวไว้ว่า สิ่งที่ควรนำมาวิเคราะห์เป็นบทเพลงไทยประกอบด้วยสิ่งเหล่านี้

1. ส่วนที่เป็นทำนอง

2. ส่วนปรุงแต่ง คือ ทำนองร้อง และทำนองบรรเลง

3. ทำนองพิเศษ

4. สำนวนของเพลง

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ชวาลา จินดาผ่อง (2538: บทคัดย่อ) ได้ทำปริญญานิพนธ์เรื่อง “การศึกษาลิเกป่าในจังหวัดตรัง” พบว่า การแสดงลิเกป่าประกอบด้วยคณะลิเกป่าทั้งผู้แสดงและผู้เล่นดนตรีมีจำนวนผู้เล่นประมาณ 15 – 20 คน เครื่องดนตรีที่ใช้มีรำมะนา 2–3 ลูก ฉิ่ง กรับ ปี่ซอ การแต่งกายตอนแสดงแขกแดง แต่งแบบสืบทอดกันมา ตอนแสดงตามท้องเรื่องลูกคู่นั้นจะแต่งแบบชาวบ้านทั่วไป แสดงในงานต่าง ๆ ทุกโอกาส ยกเว้นเสียแต่ถ้าเป็นงานศพ งานแก้บน จะต้องทำพิธีทางไสยศาสตร์ก่อนเริ่มแสดง มีการปลูกโรงแสดง มีทั้งยกพื้นและไม่ยกพื้น หน้าโรงเป็นเวทีหลังโรงเป็นห้องแต่งตัว นอกจากนี้ลิเกป่ายังมีการยึดขนบนิยมในการแสดงแบบดั้งเดิม คือ เริ่มด้วยการเบิกโรง การว่าดอก การไหว้ครู การบอกชุด การออกแขกแดง การบอกเรื่องเล่นเรื่อง บทร้องของลิเกป่าสะท้อนสภาพสังคมและวัฒนธรรม ทำให้มีส่วนเข้าใจถึงชีวิตของชาวบ้านในท้องถิ่นได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

พงษธร ลำเนาครุฑ (2548: บทคัดย่อ) ได้ทำปริญญานิพนธ์เรื่อง “การศึกษาบทเพลงประกอบการเล่นรองแง็งจังหวัดภูเก็ต : กรณีศึกษารองแง็งคณะพรสวรรค์” ผลการศึกษาพบว่า รองแง็งเดิมเป็นการละเล่นพื้นเมืองของชาวหมู่เกาะชวา ประเทศอินโดนีเซียและมาเลเซีย ซึ่งได้แพร่กระจายเข้ามาบริเวณจังหวัดทางภาคใต้ของไทย รองแง็งเป็นลักษณะของการเล่นดนตรีประกอบการร้องและรำ บทเพลงมีลักษณะเป็นเพลงทำนองเดียว โดยใช้ไวโอลิน 1 คัน บรรเลงทำนองและมีเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูริน โหม่ง กรับ และฉาบเล็ก

ว่าที่ร้อยตรีธนายุทธ มณีช่วง (2537: 276-277) ได้ทำปริญญานิพนธ์เรื่อง “ศึกษาการละเล่นโต๊ะครึม ในจังหวัดสงขลา” ผลการศึกษาพบว่า โต๊ะครึมเกิดจากความเชื่อในอำนาจของเทพเจ้าและสิ่งเร้นลับว่าสามารถที่จะช่วยรักษาความเจ็บป่วยได้ ดังนั้นการเล่นโต๊ะครึมก็เพื่อรักษาความเจ็บไข้ แก้บน และเพื่อบวงสรวงครู องค์ประกอบของโต๊ะครึมมีดังนี้ ผู้เล่น การแต่งกาย สถานที่ โอกาสที่เล่น ดนตรีที่ใช้ประกอบ อุปกรณ์เครื่องใช้ การรับขันหมากและวิธีเล่นที่มีลักษณะเฉพาะ พิธีกรรมจัด

4 วัน แต่ละวันมีธรรมเนียมเฉพาะ นอกจากนี้ความเชื่อเกี่ยวกับการเล่น เป็นความเชื่อเกี่ยวกับภูตผีสิ่งศักดิ์สิทธิ์ พระภูมิเจ้าที่ เวทมนตร์คาถา เครื่องรางของขลัง การถือเคล็ด ลักษณะบุคคล ทิศทาง องค์ประกอบต่าง ๆ และขั้นตอนในการเล่นก็มีความเชื่อในอำนาจเร้นลับทั้งสิ้น ได้แก่ ความเชื่อเกี่ยวกับเครื่องดนตรีและการประโคม บทขับร้อง การปลูกโรงการรักษาอาการป่วยไข้ การแก้บน และความเชื่อเกี่ยวกับเครื่องสังเวย สิ่งเหล่านี้ได้ถ่ายทอดตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

จรินทร์ เทพสงเคราะห์ (2540: บทคัดย่อ) ได้ทำปริญญานิพนธ์เรื่อง “การศึกษาบทเพลงดนตรีกาหลอในจังหวัดสงขลา” ซึ่งพบว่า เครื่องดนตรีในวงกาหลอมี ปี่ฮ้อ หรือปี่กาหลอ 1 เลา ทน 2 ลูก ฆ้อง 1-2 ใบ มักใส่เสื้อม่อฮ่อมหรือเสื้อเชิ้ตนุ่งกางเกงหรือผ้าโสร่งมีผ้าคาดเอวคนละผืน กาหลอแต่ละวงจะมีรูปแบบประเพณีในการบรรเลงตั้งแต่การไปติดต่อให้กาหลอมาบรรเลง การเข้าโรงออกโรง การไหว้ครู การบรรเลงเพลง การนำศพ การเผาศพ การคว่ำฆ้อง ซึ่งแต่ละวงมีวิธีการแตกต่างกันออกไป บทเพลงกาหลอแบ่งเป็นเพลงประเภทต่าง ๆ กันออกไป ได้แก่ บทเพลงไหว้ครูหรือเพลงแม่บทเพลงบรรเลงทั่วไป และเพลงในพิธีศพ การดำเนินทำนองและสำนวนเพลงปี่เรียบง่ายไม่ซับซ้อน การดำเนินทำนองส่วนใหญ่มีความคล้ายคลึงกัน

การศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องในประเด็นต่าง ๆ ดังที่กล่าวมาแล้วช่วยให้ผู้วิจัยมีความรู้พื้นฐานในเรื่องของการวิจัย และสามารถนำความรู้เหล่านี้มาใช้ในการเขียนเค้าโครงงานวิจัย และเป็นส่วนหนึ่งในการวิเคราะห์ข้อมูล สรุปผล และอภิปรายผลในการศึกษาเรื่องนี้

บทที่ 3
วิธีการดำเนินการวิจัย

ในการศึกษาดนตรีและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมของลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา ผู้วิจัยได้วางแนวทางในการศึกษาไว้ดังนี้

การศึกษาวิจัย ผู้วิจัยได้กำหนดความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้าดังนี้

1. เพื่อศึกษาองค์ประกอบทางวัฒนธรรมของลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา
2. เพื่อศึกษาดนตรีลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา
3. เพื่อบันทึกโน้ตเพลงที่ใช้ในการแสดงลิเกลาฮูเป็นโน้ตสากล

1. ขั้นรวบรวมข้อมูล

1.1 แหล่งข้อมูล

1.1.1 สัมภาษณ์สมาชิกศิลปินลิเกลาฮูและผู้เชี่ยวชาญซึ่งเคยมีส่วนร่วมหรือเคยมีความทรงจำที่เกี่ยวข้องกับลิเกลาฮู

1.1.2 ตำราเอกสารอ้างอิงในงานวิจัย

- สำนักงานหอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยทักษิณ
- หอสมุดคุณหญิงหลง อรรถกระวีสุนทร มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตหาดใหญ่
- ห้องสมุดมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
- สถาบันทักษิณคดีศึกษา
- ห้องสมุดประชาชน อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา
- ห้องสมุดโรงเรียนสะเดาขรรค์ชัยกัมพลานนท์ อนุสรณ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา

1.2 วิธีการดำเนินการรวบรวมข้อมูล

1.2.1 ติดต่อคณะลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา พร้อมกับแนะนำตนเอง

1.2.2 แจ้งวัตถุประสงค์ในการศึกษาวิจัย

1.2.3 เข้าร่วมเพื่อทำการสังเกตลำดับขั้นตอนของการแสดง

1.2.4 จดบันทึกข้อมูลสารัตถะ

1.2.5 บันทึกเสียง ภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว

1.2.6 บันทึกเพลงเป็นโน้ตสากล

1.3 อุปกรณ์และเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

1.3.1 สมุดบันทึกข้อมูล และกระดาษบันทึกโน้ต

1.3.2 เครื่องบันทึกเสียง

1.3.3 กล้องบันทึกภาพนิ่ง

1.3.4 กล้องบันทึกภาพเคลื่อนไหว

2. ขั้นศึกษาข้อมูล

1. เรียบเรียงข้อมูลที่ได้จากเอกสารและงานวิจัย ข้อมูลจากการสังเกต การบันทึกเสียง ภาพนิ่ง และภาพเคลื่อนไหว รวมถึงการจดบันทึกที่ได้จากการแสดงและการสัมภาษณ์

2. นำเสนอข้อมูลด้านการแสดงดนตรีลิเกลาฮู บันทึกเพลงเป็นโน้ตสากล

3. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้จากเอกสารและข้อมูลทางภาคสนามมารวบรวมและทำการวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ ดังต่อไปนี้

1. ศึกษาลิเกลาฮู โดยมีรายละเอียดของการรวบรวมและ วิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

1.1 ประวัติของลิเกลาฮู คณะลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา

1.2 ประวัติของนักดนตรีลิเกลาฮู

1.3 เครื่องดนตรีประกอบการแสดงลิเกลาฮู

1.4 เครื่องแต่งกายในการแสดงลิเกลาฮู

1.5 ลำดับขั้นตอนการแสดงลิเกลาฮู

1.6 โอกาสที่ใช้ในการแสดงลิเกลาฮู

2. ศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีที่ใช้ในการแสดงลิเกลาฮู โดยใช้หลักการวิเคราะห์ ดังนี้

2.1 รูปแบบเพลง (Form)

2.2 ทำนองเพลง (Melody)

2.2.1 กระสวนทำนอง (Melodic pattern)

2.2.2 กระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern)

2.3 การใช้คู่ประสาน

2.4 กลุ่มเสียงที่ใช้

โดยมีบทเพลงที่นำมาวิเคราะห์ซึ่งนิยมใช้ในการแสดงบ่อยครั้งดังนี้

1. เพลงโหมโรงลิเกลาฮู
2. เพลงไหว้ครู (บูชาครู)
3. เพลงค่ำลง
4. เพลงฟังเสียงครวญ
5. เพลงหอมหวน
6. เพลงพะยอม
7. เพลงสุริยน
8. เพลงโรคเอดส์
9. เพลงซิมาลาฮู

เพลงที่ใช้ในการแสดง

10. เพลงลา

4. ขั้นสรุปข้อมูล

4.1 นำเสนอผลการศึกษาค้นคว้าในรูปแบบพรรณนาวิเคราะห์

4.2 เรียบเรียงจัดทำบทสรุปที่ได้จากการวิเคราะห์ข้อมูล

4.3 อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

บทที่ 4
ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

วัฒนธรรมของลิเกลาฮู

1. ประวัติของลิเกลาฮู

ลิเกลาฮู หรือ ลาฮูรำมะนา เป็นการละเล่นพื้นบ้านแขนงหนึ่งที่นิยมเล่นกันในหมู่คนไทยมุสลิม ในแถบจังหวัดชายแดนภาคใต้ เริ่มเล่นกันมาตั้งแต่เมื่อใดไม่มีหลักฐานปรากฏแน่ชัด ในอำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา ลิเกลาฮูมีอายุไม่น้อยกว่า 60 ปี

สมบัติ หมัดเล อดีตหัวหน้าคณะลิเกลาฮู คณะสมบัติสมใจเจริญ แห่งบ้านตะเคียนเภา ปัจจุบันเป็นสมาชิกคณะลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา เล่าให้ฟังสรุปความได้ว่า ลิเกลาฮูเดิมเรียกว่า ลิเกลูกกรับ คือการเอาไม้แท่งเล็ก ๆ มาใส่มือขยับไปมาให้เกิดเสียง พร้อมทั้งร่ายรำประกอบการร้องเพลง ในช่วงแรกลูกกรับทำมาจากไม้ แล้วพัฒนามาเป็นฝาโซดา และท้ายสุดคือ สตางค์แดง ต่อมามีการนำรำมะนามาใช้ประกอบ ในการแสดงจึงเรียกว่าลิเกรำมะนา หรือลาฮูรำมะนา ปัจจุบันไม่มีการแสดงลิเกลูกกรับอีก (สมบัติ หมัดเล. สัมภาษณ์. 21 กุมภาพันธ์ 2551)

เดิมในเขตอำเภอสะเดาการแสดงลิเกลาฮู ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากและมีหลายคณะด้วยกัน แต่เมื่อมีสื่อบันเทิง เช่น วิทยุ โทรทัศน์ ภาพยนตร์เข้ามาทำให้ลิเกลาฮูได้รับความนิยมน้อยลง ประมาณ พ.ศ.2510 ลิเกลาฮูได้เลือนหายไป จนกระทั่งใน พ.ศ.2540 มีการสืบค้นภูมิปัญญาท้องถิ่นภายใต้การนำของสุชาติ สุริยันยงค์ ได้รวบรวมผู้ที่เคยเล่นลิเกลาฮูและเครื่องดนตรีที่ยังหลงเหลืออยู่จาก 3 คณะในอำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา ได้แก่ คณะบ้านตะเคียนเภา ของสมบัติ หมัดเล คณะบ้านท่าโพธิ์ของเสด กาเหย็ม และคณะตำบลปริกของสวัสดิ์ หละโส๊ะ โดยนัดซ้อมเพลงเก่าและแต่งเพลงขึ้นใหม่ รวมทั้งสิ้นประมาณ 50 เพลง โดยจะนัดซ้อมกันทุกอาทิตย์ และใช้ชื่อคณะว่า ลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์เนื่องจากสมาชิกส่วนใหญ่อยู่ในตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา ปัจจุบันลิเกลาฮูในอำเภอสะเดามีคณะนี้คณะเดียวที่หลงเหลืออยู่

บุหงา หมัดสุวรรณ หนึ่งในสมาชิกลิเกลาฮูเล่าเพิ่มเติมว่าสมัยก่อนลิเกลาฮูจะเล่นกันในงานแต่งงานและงานบุญต่างๆตามที่เจ้าภาพจะเชิญ การแสดงมีความเรียบง่าย ไม่มีเวที บางครั้งก็ไม่มีค่าจ้างใดๆในการแสดง ถือว่าเป็นการช่วยเหลือ ป๊ะบุหงาหัดลิเกลาฮูมาจากครูหมัดแห่งบ้านนาเสมียนอำเภอจะนะ ซึ่งถือว่าเป็นครูคนแรก (บุหงา หมัดสุวรรณ.สัมภาษณ์. 21 กุมภาพันธ์ 2551)

ความแตกต่างระหว่าง “ลิเกฮูลู” กับ “ลิเกลาฮู” เป็นเรื่องของเนื้อร้อง ลิเกฮูลูจะใช้เนื้อร้องที่เป็นภาษามลายูถิ่น ส่วนลิเกลาฮูจะใช้เนื้อร้องเป็นภาษาไทยถิ่นใต้รวมอยู่ด้วย สมัยก่อนลิเกลาฮูก็มี

เนื้อร้องที่เป็นภาษามลายู ครูหมัด นาเสมียน(ครูของบุหงา หมัดสุวรรณ) เป็นคนแรกที่ได้นำภาษาไทยถิ่นใต้มาใช้ในลิเกลาฮู ซึ่งครูเสด กาเหย็ม อดีตหัวหน้าคณะลิเกลาฮูบ้านท่าโพธิ์ (ปัจจุบันเสียชีวิตแล้ว) ก็ได้เอาวิธีการเช่นนี้มาใช้ในคณะของตนเองด้วย สมัยก่อนในอำเภอสะเดามีอยู่หลายคณะแต่คณะที่โด่งดังและเป็นที่รู้จักของคนในอำเภอนั้นมีอยู่ 3 คณะด้วยกัน คือ คณะสมบัติ หมัดเล คณะเสด กาแหย็ม และคณะตำบลปริกของสวัสดิ์ หละโส๊ะ

สุชาติ สุริยันยงค์ เล่าความประทับใจในตอนเด็กให้ฟังว่า เมื่ออายุประมาณ 8 – 9 ขวบ (ป.4) ในงานพิธีเข้าสุหนัตได้มีโอกาสเห็นการแสดงลิเกลาฮูครั้งแรกจึงเกิดความประทับใจเป็นอย่างมาก แต่เมื่อเป็นผู้ใหญ่ไม่เห็นการแสดงที่ไหนอีก ทำให้อยากรื้อฟื้นเพื่อให้คนรุ่นหลังได้ดูและไม่อยากให้ภูมิปัญญาศิลปะพื้นบ้านแขนงนี้สูญหายไป จนเมื่อปี พ.ศ. 2540 มีโอกาสได้พบและพูดคุยกับ ครูเสด กาเหย็ม อดีตหัวหน้าคณะลิเกลาฮูบ้านท่าโพธิ์ (ปัจจุบันเสียชีวิตแล้ว) จึงมีแนวคิดที่จะสืบค้นข้อมูลและนัดนักดนตรีที่เคยเล่นลิเกลาฮูที่หลงเหลืออยู่มาพูดคุยกัน เครื่องดนตรีในตอนนั้นก็มีรำมะนาเหลืออยู่เพียงลูกเดียว จึงได้ทำรำมะนาเพิ่มขึ้นอีก 3 ลูก และเก็บรวบรวมเพลงเก่าจากคณะต่าง ๆ รวมถึงได้แต่งเพลงขึ้นใหม่รวมได้ประมาณ 50 เพลง โดยนัดซ้อมกันเดือนละ 1 ครั้ง จากนั้นก็เริ่มออกงานครั้งแรก คือ งานวัฒนธรรมอำเภอสะเดา ปรากฏว่ามีผู้คนสนใจและเข้ามาชมจำนวนมาก มีการเริ่มแสดงในงานต่าง ๆ หลายครั้ง จากที่ซ้อมเดือนละ 1 ครั้ง ก็เปลี่ยนมาซ้อมอาทิตย์ละ 1 ครั้ง การแสดงที่ถือเป็นเกียรติของคณะลิเกลาฮูอย่างยิ่งคือการแสดงเฉพาะพระพักตร์สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอเจ้าฟ้าจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์อัครราชกุมารี ทักษิณราชนิเวศน์ จังหวัดนราธิวาส เมื่อวันที่ 22 กันยายน พ.ศ. 2544 (สุชาติ สุริยันยงค์. สัมภาษณ์. 9 สิงหาคม 2550)

ปัจจุบันคณะลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา เป็นคณะลิเกสาธิต ไม่ได้หวังผลกำไรหรือสร้างรายได้ งานที่รับแสดงส่วนใหญ่เป็นงานที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมและการอนุรักษ์ภูมิปัญญาท้องถิ่น เพื่อหวังที่จะให้คนปัจจุบันรู้จักลิเกลาฮูและให้คนรุ่นหลังสืบทอดการแสดงนี้ต่อไป ทั้งยังเป็นแหล่งศึกษาภูมิปัญญาท้องถิ่น ซึ่งมีนักเรียนจากหลายโรงเรียนในอำเภอสะเดาเข้าไปเรียนรู้ภูมิปัญญาพื้นบ้านลิเกลาฮู

ลิเกลาฮู หรือ ลาฮูรำมะนา คำว่าลาฮูไม่มีความหมายในภาษามลายู มีแต่คำว่า ลากรู , ลาฆู (lagu) ซึ่งหมายถึง ทำนองหรือจังหวะ หากถ่ายเสียงให้ถูกต้องควรจะเป็น ลากรู หรือ ลาฆู มากกว่า ลาฮู ส่วนคำว่าลิเกหรือดิเกร์น่าจะมากจากคำว่า Zegeir หมายถึง บทสวดสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้า เนื่องจากคนไทยมุสลิมในแถบอำเภอสะเดา ใช้ภาษาไทยสื่อสารกันในชีวิตประจำวัน น้อยคนนักที่จะพูดภาษามลายูได้ และหน่วยเสียงบางหน่วยเสียงในภาษามลายูไม่มีในภาษาไทย ทำให้อาจออกเสียงผิดพลาดเมื่อออกเสียงผิดพลาดทำให้การถ่ายเสียงเป็นภาษาไทย ซึ่งควรเป็น ดีเกร์ลากรู หรือดีเกร์ลาฆู กลายเป็น ลิเกลาฮูไป (สุชาติ สุริยันยงค์. สัมภาษณ์.15 ตุลาคม 2550)

แม้คำว่าลิเกลาฮูจะไม่ปรากฏความหมายตรงตามรูปศัพท์ในภาษามลายู แต่สมาชิกในวงลิเกลาฮูต่างรับรู้ร่วมกันว่าหมายถึงการขับร้องเพลงพื้นบ้านอย่างหนึ่ง มีเครื่องดนตรีประกอบทั้งเครื่องประกอบจังหวะและเครื่องดำเนินทำนอง

บทเพลงลิเกลาฮูเป็นบทเพลงที่ชาวบ้านคิดขึ้นมา มีความเรียบง่ายไม่เคร่งครัดว่าต้องขับร้องให้เหมือนกันทุกครั้ง มีการตัดคำ เติมคำ เปลี่ยนแปลงคำได้ไม่ถือว่าเป็นความผิด แม้จะมีการร้องที่ไม่เหมือนกันในแต่ละครั้งก็พบว่าเนื้อหาของเพลงยังเหมือนเดิมอยู่

ภาพประกอบ 1 สัมภาษณ์นายสุชาติ สุริยันยงค์

ภาพประกอบ 2 สัมภาษณ์นายบุหงา หมัดสุวรรณ

2. ประวัตินักดนตรีลิเกลาฮู

ภาพประกอบ 3 นายสุชาติ สุริยันยงค์ ผู้จัดการคณะ

ชื่อ นายสุชาติ สุริยันยงค์

อายุ 52 ปี

ที่อยู่ 1/3 ม.3 ต.ท่าโพธิ์ อ.สะเดา จ.สงขลา

อาชีพ รับราชการครู โรงเรียนบ้านตะเคียนเภา

บิดา นายนุ้ย สุริยันยงค์

มารดา นางหยาด สุริยันยงค์

จำนวนพี่น้อง 4 คน ได้แก่

1. นายธัญญา สุริยันยงค์ 2. นายสุชาติ สุริยันยงค์
3. นางสริยา อุไรรัตน์ 4. น.ส.มาเรีย สุริยันยงค์

สถานภาพ สมรส กับ นางสุจินต์ สุริยันยงค์ จำนวนบุตร 2 คน ได้แก่

1. นายสุจริต สุริยันยงค์ 2. นายสิทธิ สุริยันยงค์

หน้าที่ในคณะ ผู้จัดการคณะ , ช่วยเล่นฉาบและกรับ

เกียรติประวัติ / ความสามารถด้านอื่น ๆ

1. กรรมการสภาวัฒนธรรมอำเภอสะดา
2. วิทยากรการเลือกตั้ง กกต. จังหวัดสงขลา

ภาพประกอบ 4 นายบุหงา หมัดสุวรรณ

ชื่อ นายบุหงา หมัดสุวรรณ

อายุ 82 ปี

ที่อยู่ 55 บ้านท่าโพธิ์ ต.ท่าโพธิ์ อ.สะเดา จ.สงขลา

อาชีพ ตัดยาง (เกษตรกรรม)

บิดา นายเตย หมัดสุวรรณ

มารดา นางด้า หมัดสุวรรณ

สถานภาพ สมรส กับ นางสุม หมัดสุวรรณ จำนวนบุตร 3 คน ได้แก่

1. นายสน หมัดสุวรรณ
2. นายหุไหย หมัดสุวรรณ
3. นางสุนี (ไม่ทราบนามสกุล)

หน้าที่ในคณะ คนว่าเพลง , ตีรำมะนา

ระยะเวลาในการแสดง 67 ปี

ภาพประกอบ 5 นายเหม หวันละหมาน

ชื่อ นายเหม หวันละหมาน

อายุ 76 ปี

ที่อยู่ 30/2 ม.3 ต.ท่าโพธิ์ อ.สะเดา จ.สงขลา

อาชีพ ทำสวน

บิดา นายมะเลก หวันละหมาน

มารดา นางติหม๊ะ หวันละหมาน

จำนวนพี่น้อง 3 คน ได้แก่

1. นายเหม หวันละหมาน
2. นายสัน หวันละหมาน
3. นางซ๊ะ (ไม่ทราบนามสกุล)

สถานภาพ สมรส กับ นางน๊ะ หวันละหมาน จำนวนบุตร 6 คน ได้แก่

1. นางตีหม๊ะ (ไม่ทราบนามสกุล)
2. นางแบด๊ะ (ไม่ทราบนามสกุล)
3. นายสมยศ หวันละหมาน
4. นางคอลีเบ๊าะ (ไม่ทราบนามสกุล)
5. น.ส.อลิสา หวันละหมาน
6. นางจุฑา (ไม่ทราบนามสกุล)

หน้าที่ในคณะ ตีรำมะนา 1 , ลูกคู่

ระยะเวลาในการแสดง 61 ปี

ภาพประกอบ 6 นายหลี สันเบนโสบ

ชื่อ นายหลี สันเบนโสบ

อายุ 66 ปี

ที่อยู่ 55/1 ม.4 ต.ปริก อ.สะเดา จ.สงขลา

อาชีพ ทำสวนยาง

บิดา นายแหละ สันเบนโสบ

มารดา นางดำ สันเบนโสบ

จำนวนพี่น้อง 4 คน ได้แก่

1. นางหมอ (ไม่ทราบนามสกุล)
2. นางเหน๊า (ไม่ทราบนามสกุล)
3. นายหลี สันเบนโสบ
4. นางเสะ (ไม่ทราบนามสกุล)

สถานภาพ สมรส กับ นางเหยาะ สันเบนโสบ จำนวนบุตร 4 คน ได้แก่

1. นายเดี๊ยะ สันเบนโสบ
2. นางไซหมะ (ไม่ทราบนามสกุล)
3. นายรอเฉด สันเบนโสบ
4. นางกุไซฟะ (ไม่ทราบนามสกุล)

หน้าที่ในคณะ ตีรำมะนา 3

ระยะเวลาในการแสดง 41 ปี

ภาพประกอบ 7 นายชิต อินทรสุวรรณ

ชื่อ นายชิต อินทรสุวรรณ

อายุ 65 ปี

ที่อยู่ 16/1 ต.ท่าโพธิ์ อ.สะเดา จ.สงขลา

อาชีพ เกษตรกรรม

บิดา นายอั้น อินทรสุวรรณ

มารดา นางปิ้ม อินทรสุวรรณ

จำนวนพี่น้อง 3 คน ได้แก่

1. นายชด อินทรสุวรรณ
2. นายชิต อินทรสุวรรณ
3. นางคลี่ (ไม่ทราบนามสกุล)

สถานภาพ สมรส กับ นางเผือน อินทรสุวรรณ จำนวนบุตร 7 คน ได้แก่

1. นางผุสดี (ไม่ทราบนามสกุล)
2. นายพายุ อินทรสุวรรณ
3. นายเอกพัณ อินทรสุวรรณ
4. นางพิวารี (ไม่ทราบนามสกุล)
5. นายปรีชา อินทรสุวรรณ
6. ด.ช.กิตติ อินทรสุวรรณ
7. ด.ช.ศุภชัย อินทรสุวรรณ

หน้าที่ในคณะ คนว่าเพลง , ฉิ่ง

ระยะเวลาในการแสดง 45 ปี

ภาพประกอบ 8 นายสมบัติ หมัดเล

ชื่อ นายสมบัติ หมัดเล

อายุ 65 ปี

ที่อยู่ 34 ม.4 ต.ปริก อ.สะเดา จ.สงขลา

อาชีพ ทำสวน

บิดา นายหมาด หมัดเล

มารดา นางล่าหม๊ะ หมัดเล

จำนวนพี่น้อง 3 คน ได้แก่

1. นางมู่หน๊ะ สันสน
2. นายมาหนับ หมัดเล
3. นายสมบัติ หมัดเล

สถานภาพ สมรส กับ นางไหมหน๊ะ หมัดเล จำนวนบุตร 4 คน ได้แก่

1. นายอนุพล หมัดเล
2. นางวิมล มิลลาเบ๊ะ
3. นายอัคพร หมัดเล
4. นางสุวรรณา หมัดเล

หน้าที่ในคณะ แอคคอเดียน , คนว่าเพลง

ระยะเวลาในการแสดง 54 ปี

ภาพประกอบ 9 นายฝาด แหล็มกาศ

ชื่อ นายฝาด แหล็มกาศ

อายุ 63 ปี

ที่อยู่ 47 ม.3 ต.ท่าโพธิ์ อ.สะเดา จ.สงขลา

อาชีพ ทำสวน

บิดา นายเด้ แหล็มกาศ

มารดา นางเป๊าะ แหล็มกาศ

จำนวนพี่น้อง 4 คน ได้แก่

1. นางเต๊ (ไม่ทราบนามสกุล)
2. นายฝาด แหล็มกาศ
3. นายสาด แหล็มกาศ
4. นางเดีย (ไม่ทราบนามสกุล)

สถานภาพ สมรส กับ นางหนับ แหล็มกาศ จำนวนบุตร 5 คน ได้แก่

1. น.ส. กันยา แหล็มกาศ
2. นายสุชาติ แหล็มกาศ
3. นางสุไรยา (ไม่ทราบนามสกุล)
4. นางเดือนเพ็ญ (ไม่ทราบนามสกุล)
5. นายมงคล แหล็มกาศ

หน้าที่ในคณะ ตีรำมะนา 2 , คนว่าเพลง

ระยะเวลาในการแสดง 45 ปี

ภาพประกอบ 10 นางสุมล นุ้ยหมัน

ชื่อ นางสุมล นุ้ยหมัน

อายุ 54 ปี

ที่อยู่ 46 ม.3 ต.ท่าโพธิ์ อ.สะเดา จ.สงขลา

อาชีพ เกษตรกรรม

บิดา นายหนอด หมาดเด๊ะ

มารดา นางเยาะ หมาดเด๊ะ

จำนวนพี่น้อง 2 คน ได้แก่

1. นายร่อเฉด หมาดเด๊ะ 2. นางสุมล นุ้ยหมัน

สถานภาพ สมรส กับ นายประสพ นุ้ยหมัน จำนวนบุตร 2 คน ได้แก่

1. นายรุ่งโรจน์ นุ้ยหมัน 2. น.ส.สุมีนา นุ้ยหมัน

หน้าที่ในคณะ คนว่าเพลง , กรับ , โหม่ง

ระยะเวลาในการแสดง 10 ปี

ภาพประกอบ 11 นายสุภาพ แก้วได้ปาน

ชื่อ นายสุภาพ แก้วได้ปาน

อายุ 50 ปี

ที่อยู่ 14/42 ถ.ภูธรอุทิศ ต.สะเดา อ.สะเดา จ.สงขลา

อาชีพ รับราชการครู โรงเรียนบ้านควนเสม็ด

บิดา นายเคลื่อน แก้วได้ปาน มารดา นางเพียร แก้วได้ปาน

จำนวนพี่น้อง 5 คน ได้แก่

1. นายสุภาพ แก้วได้ปาน
2. นายสมพร แก้วได้ปาน
3. นายสมพงศ์ แก้วได้ปาน
4. นางสายพร วิทยาพันธ์
5. น.ส. กันยารัตน์ แก้วได้ปาน

สถานภาพ สมรส กับ นางประไพ แก้วได้ปาน จำนวนบุตร 2 คน ได้แก่

1. นายสัญชัย แก้วได้ปาน
2. ด.ญ. สิริภา แก้วได้ปาน

หน้าที่ในคณะ ฉาบ , ฉิ่ง , กรับ

ระยะเวลาในการแสดง 8 ปี

เกียรติประวัติ / ความสามารถด้านอื่น ๆ

1. การบรรเลงดนตรีพื้นบ้าน โหม่ง , ฉิ่ง , ทับ , กรับ , กลอง , ฉาบ , ขลุ่ยเพียงออ
2. วิทยากรทักษะกระบวนการประชาสังคม
3. แกนนำการจัดการความรู้ในองค์กร

ภาพประกอบ 12 นายสุพจน์ แสงจันทร์

ชื่อ นายสุพจน์ แสงจันทร์

อายุ 47 ปี

ที่อยู่ 9 ถ.กำพลอุทิศ อ.สะเดา จ.สงขลา

อาชีพ รับราชการครู โรงเรียนบ้านหัวถนน

บิดา นายปลื้ม แสงจันทร์ มารดา นางคล่อง แสงจันทร์

จำนวนพี่น้อง 6 คน ได้แก่

1. นายสุพจน์ แสงจันทร์
2. นายสมโภชน์ แสงจันทร์
3. นายสุรเดช แสงจันทร์
4. น.ส.เครือวรรณ แสงจันทร์
5. นายสาบรรณ แสงจันทร์
6. นายนันทชัย แสงจันทร์

สถานภาพ สมรส กับ นางนงลักษณ์ แสงจันทร์ (ไม่มีบุตร)

หน้าที่ในคณะ โหม่ง

ระยะเวลาในการแสดง 8 ปี

เกียรติประวัติ / ความสามารถด้านอื่น ๆ

1. ครูดีในดวงใจ ปี พ.ศ. 2546
2. ครูปัญญาไทยสาขาการจัดการสิ่งแวดล้อม ปี พ.ศ. 2548
3. คนดีศรีสงขลา ปี พ.ศ. 2550

ภาพประกอบ 13 นายนิรัตน์ จันทร์สิริ

ชื่อ นายนิรัตน์ จันทร์สิริ

อายุ 34 ปี

ที่อยู่ 95/1 ม.1 ต.ปริก อ.สะเดา จ.สงขลา

อาชีพ นักดนตรี

หน้าที่ในคณะ ไวโอลิน

ระยะเวลาในการแสดง 1 ปี

เกียรติประวัติ / ความสามารถด้านอื่น ๆ

มีความสามารถด้านการเป่าปี่และสามารถเล่นเครื่องดนตรีไทยได้ทุกชนิด

ภาพประกอบ 14 นายปรีชา อินทรสุวรรณ

ชื่อ นายปรีชา อินทรสุวรรณ

อายุ 16 ปี

ที่อยู่ 16/1 ต.ท่าโพธิ์ อ.สะเดา จ.สงขลา

อาชีพ นักเรียน

บิดา นายชิต อินทรสุวรรณ

มารดา นางเผือน อินทรสุวรรณ

จำนวนพี่น้อง 7 คน ได้แก่

1. นางผุสดี (ไม่ทราบนามสกุล)
2. นายพายุ อินทรสุวรรณ
3. นายเอกพัณ อินทรสุวรรณ
4. นางพิวารี (ไม่ทราบนามสกุล)
5. นายปรีชา อินทรสุวรรณ
6. ด.ช.กิตติ อินทรสุวรรณ
7. ด.ช.ศุภชัย อินทรสุวรรณ

หน้าที่ในคณะ แทมบูริน , กรับ

ระยะเวลาในการแสดง 2 ปี

3. เครื่องดนตรีประกอบการแสดงลิเกลาฮู

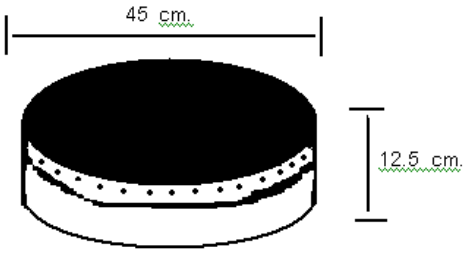
เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงลิเกลาฮูแบ่งได้ 2 ประเภท คือ เครื่องดนตรีประกอบจังหวะและเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง มีรายละเอียดดังนี้

เครื่องดนตรีประกอบจังหวะจะใช้ รำมะนา 3 ลูก แทมบูริน ฉิ่ง ฉาบ กรับ และ โหม่ง สำหรับรำมะนานั้นมีถึง 3 ใบที่มีขนาดใหญ่เป็นพิเศษ รำมะนาของลิเกลาฮูต่างจากรำมะนามโหรีที่ใช้ตีเข้าคู่กับโทนของดนตรีไทย โดยรำมะนาของดนตรีไทยจะมีขนาดเล็กกว่า

เครื่องดนตรีดำเนินทำนองจะใช้แอคคอเดียนและไวโอลิน การแสดงในบางครั้งไม่จำเป็นต้องมีเครื่องดนตรีครบทุกชิ้นก็ได้อาจมีเครื่องดนตรีบางชิ้นขาดไปหรือเพิ่มเครื่องดนตรีบางชิ้นเข้ามาตามความเหมาะสม ภาพเครื่องดนตรีข้างล่างเป็นเครื่องดนตรีของคณะลิเกลาฮู

3.1 เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ

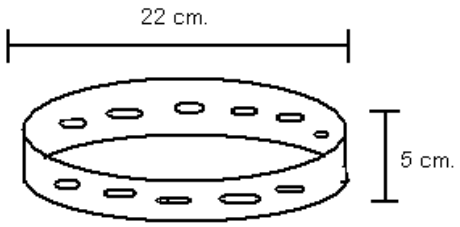
3.1.1 รำมะนา



ภาพประกอบ 15 สัดส่วนของรำมะนา

รำมะนา เป็นกลองที่ทำด้วยไม้ขึงหน้าหนังด้านเดียว ในคณะลิเกลาฮูจะใช้รำมะนาขนาดเท่ากัน 3 ใบ มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 45 เซนติเมตร ส่วนสูงวัดจากขอบ 12.5 เซนติเมตร ส่วนตัวกลองทำด้วยไม้ยางพารา หนังกลองทำด้วยหนังวัวตรึงด้วยหมุดรอบข้างให้ตึง

3.1.2 **แทมบูริน**



ภาพประกอบ 16 สัดส่วนของแทมบูริน

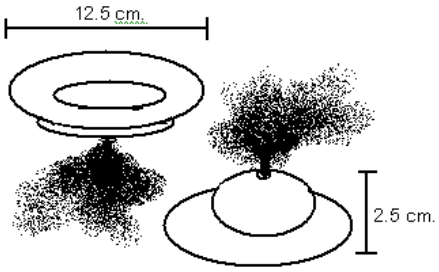
แทมบูริน เป็นเครื่องดนตรีประเภทตีกระทบจังหวะ ประกอบด้วยขอบกลมเหมือนขอบกลอง ทำด้วยโลหะ รอบ ๆ ขอบติดด้วยแผ่นโลหะประกบกัน 2 แผ่น ใช้การตีกระทบกับฝ่ามือหรือสั่นเขย่าให้เกิดเสียงดังกรุ๋งกริ๋งเพื่อประกอบจังหวะให้เกิดความสนุกสนาน แทมบูรินที่ใช้ในลิเกลาฮูมีเส้นผ่านศูนย์กลาง 22 เซนติเมตร ความสูงวัดจากขอบ 5 เซนติเมตร

3.1.3 **ฉิ่ง**

ภาพประกอบ 17 สัดส่วนของฉิ่ง

ฉิ่ง เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี ทำด้วยทองเหลืองหล่อหนาตรงกลางจะเว้า ปากผายกลมค่อนข้างหนา ฉิ่งที่ใช้ในลิเกลาฮูมีเส้นผ่านศูนย์กลาง 5 เซนติเมตร สูง 3 เซนติเมตร

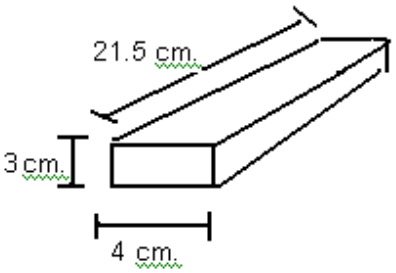
3.1.4 ฉาบ



ภาพประกอบ 18 สัดส่วนของฉาบ

ฉาบ เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี ทำด้วยโลหะเหมือนกันกับฉิ่ง แต่หล่อให้บางกว่า ฉาบที่ใช้ในลิเกลาฮูมีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 12.5 เซนติเมตร สูง 2.5 เซนติเมตร บรรเลงโดยการใช้ 2 ฝามาตีกระทบกันให้เกิดเสียงตามจังหวะ

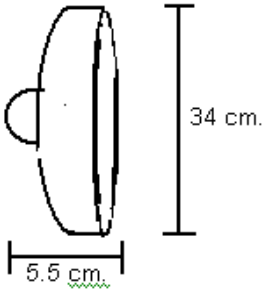
3.1.5 กรับ



ภาพประกอบ 19 สัดส่วนของกรับ

กรับ ทำมาจากไม้เนื้อแข็ง เป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า ใช้ตีให้ผิวกระทบกันเกิดเป็นเสียง “กรับ กรับ” กรับที่ใช้ในลิเกลาฮูมีขนาดความยาวประมาณ 21.5 เซนติเมตร กว้าง 4 เซนติเมตร และหนา 3 เซนติเมตร

3.1.6 โหม่ง



ภาพประกอบ 20 สัดส่วนของโหม่ง

โหม่ง เป็นเครื่องดนตรีที่ทำมาจากโลหะบาง โหม่งที่ใช้ในลิเกลาฮูมีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 34 เซนติเมตร มีความสูงวัดจากหัวโหม่ง 5.5 เซนติเมตร

3.2 เครื่องดนตรีดำเนินทำนอง

3.2.1 แอคคอเดียน

ภาพประกอบ 21 แอคคอเดียน

แอคคอเดียน เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของลิ้นทองเหลืองเล็ก ๆ ภายในตัวเครื่องอันเนื่องมาจากการเล่นผ่านเข้า–ออก ของลม ซึ่งต้องใช้แรงของผู้เล่นสูบ เข้า–ออก แอคคอเดียนมีหลายขนาดแต่ที่ใช้ในลิเกลาฮูมีความกว้างประมาณ 39 เซนติเมตร ยาวประมาณ 42 เซนติเมตร และสูงประมาณ 18 เซนติเมตร มีลิ่มนิ้ว 30 ลิ่มนิ้ว

3.2.2 ไวโอลิน

ภาพประกอบ 22 ไวโอลิน

ไวโอลิน เป็นเครื่องดนตรีที่กำเนิดเสียงในระดับสูง จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องสาย (String Instrument) มีสาย 4 สาย ตัวไวโอลินประกอบด้วยไม้ มีความยาวตลอดทั้งตัวประมาณ 60 เซนติเมตร ความกว้างวัดจากกล่องเสียงช่วงล่างประมาณ 21 เซนติเมตร ความหนาของกล่องเสียง 4 เซนติเมตร คันชักยาวประมาณ 70 เซนติเมตร ปกติเล่นโดยใช้คันชักสีที่สายให้สั่นสะเทือน

4. เครื่องแต่งกายในการแสดงลิเกลาฮู

เครื่องแต่งกายของคนว่าเพลง(นักร้อง) นักดนตรี และลูกคู่เหมือนกัน คือ ผู้ชายนุ่งกางเกงขายาว สวมเสื้อแขนยาว บางครั้งอาจมีการสวมหมวกแขก ผู้หญิงนุ่งผ้าถุง สวมเสื้อแขนยาวและคลุมผ้า

ภาพประกอบ 23 เครื่องแต่งกายผู้ชาย

ภาพประกอบ 24 เครื่องแต่งกายผู้หญิง

5. ลำดับขั้นตอนการแสดงของลิเกลาฮู

ลิเกลาฮูไม่มีพิธีการในการแสดงมาก จากการสังเกตและสอบถามสมาชิกในคณะพบว่า เมื่อคณะลิเกลาฮูเดินทางไปแสดง ณ สถานที่ต่าง ๆ มักเป็นการแสดงสาธิตมีเวลาจำกัดในการแสดง ลำดับขั้นตอนการแสดงเริ่มต้นด้วย การเบิกโรง การว่าเพลง และการลาผู้ชม รายละเอียดของลำดับขั้นตอนการแสดงมีดังนี้

1. การเบิกโรง หรือ การโหมโรง จะเริ่มต้นด้วยเพลงโหมโรงลิเกลาฮูเป็นเพลงแรก บางครั้งนักดนตรียังสามารถนำเพลงลิเกลาฮูซึ่งจะบรรเลงเฉพาะทำนองอย่างเดียวไม่มีการขับร้องประกอบ 2 – 3 เพลง เพื่อเป็นการทดลองเสียงของเครื่องดนตรี เทียบเสียงเครื่องดนตรีให้เข้ากันและเรียกความสนใจให้ผู้คนมาชมการแสดง

2. การขับร้องเพลงของคนว่าเพลงมีดนตรีและลูกคู่รับมีการขับร้อง 2 ลักษณะ คือ

2.1 การขับร้องคนเดียว และมีลูกคู่รับ หรือลูกคู่นั่งล้อมวง บรรเลงดนตรีเป็นจังหวะประกอบ

2.2 การขับร้องคู่หรือการร้องเพลงโต้ตอบกันระหว่าง ชาย หญิง

3. การลา ก่อนจบการแสดงมีการบอกกล่าวลาผู้ชม บอกว่าจะแสดงเป็นเพลงสุดท้ายก่อนลงจากเวที โดยจะบรรเลงเพลงลาเป็นเพลงสุดท้าย

6. โอกาสที่ใช้ในการแสดงลิเกลาฮู

ลิเกลาฮูเป็นการแสดงที่ไม่จำกัดโอกาส เพื่อสร้างความครึกครื้นสนุกสนานแก่ผู้มาร่วมงาน เช่น งานขึ้นบ้านใหม่ งานแต่งงาน งานเข้าสุหนัต งานสวนสนุก แม้ในงานอวมงคล เช่น งานศพก็สามารถแสดงได้หากเจ้าภาพมีความประสงค์ให้แสดง

ปัจจุบันคณะลิเกลาฮูมักได้รับเชิญไปแสดงเนื่องในโอกาสสำคัญ ๆ เช่น งานวันอนุรักษ์ มรดกไทย งานแสดงศิลปวัฒนธรรม มากกว่าที่จะไปแสดงในงานแต่งงาน หรืองานศพ คณะลิเกลาฮูจะมีการพักวงปีละหนึ่งเดือนในช่วงเดือนรอมฎอนหรือช่วงถือศีลอดของแต่ละปี

การศึกษาองค์ประกอบทางดนตรี

การบรรเลงเครื่องดนตรีประกอบการแสดงลิเกลาฮูมีรายละเอียดดังนี้

1. การเริ่มเพลง ไม่มีแบบแผนตายตัวส่วนใหญ่คนว่าเพลงจะเป็นผู้ขึ้นเพลง แต่บางครั้งพบว่าจะเริ่มเพลงด้วยเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง ได้แก่ แอคคอเดียน และไวโอลิน เพียงชิ้นใดชิ้นหนึ่ง ต่อจากนั้นเครื่องดนตรีทุกชิ้นบรรเลงร่วมกัน 2 เที่ยว ลูกคู่และคนว่าเพลงร่วมกันร้องลูกรับ

2. ขณะร้องลูกรับ เครื่องดนตรีทุกชิ้นบรรเลงตามปกติ

3. ขณะคนว่าเพลง(นักร้องนำ)ขับร้องเพลงเพียงคนเดียว จะมีเครื่องดนตรีประกอบจังหวะและเครื่องดนตรีดำเนินทำนองบรรเลงคลอนักร้องเบา ๆ

4. เมื่อจะจบเพลง ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีทุกชิ้นเร่งจังหวะเร็วขึ้น

การแสดงของคณะลิเกลาฮูโดยเฉพาะการขับร้องเพลงนั้น เครื่องดนตรีประกอบจังหวะทำให้เพลงมีความสนุกสนานครึกครื้น เครื่องดนตรีดำเนินทำนองช่วยเพิ่มความไพเราะให้แก่บทเพลง

การวิเคราะห์บทเพลงในงานวิจัยครั้งนี้ เป็นการวิเคราะห์บทเพลงในการแสดงลิเกลาฮู จำนวน 10 เพลง คือ

1. เพลงโหมโรงลิเกลาฮู
2. เพลงไหว้ครู (บูชาครู)
3. เพลงค่ำลง
4. เพลงฟังเสียงครวญ
5. เพลงหอมหวน
6. เพลงพะยอม
7. เพลงสุริยน
8. เพลงโรคเอดส์
9. เพลงซิมาลาฮู
10. เพลงลา (เพลงที่ใช้เล่นเมื่อจบการแสดง)

ซึ่งในแต่ละบทเพลงจะศึกษาองค์ประกอบทางดนตรี โดยใช้หลักการวิเคราะห์ ดังนี้

1. รูปแบบเพลง (Form)
2. ทำนองเพลง (Melody)
   2.1 กระสวนทำนอง (Melodic pattern)
   2.2 กระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern)

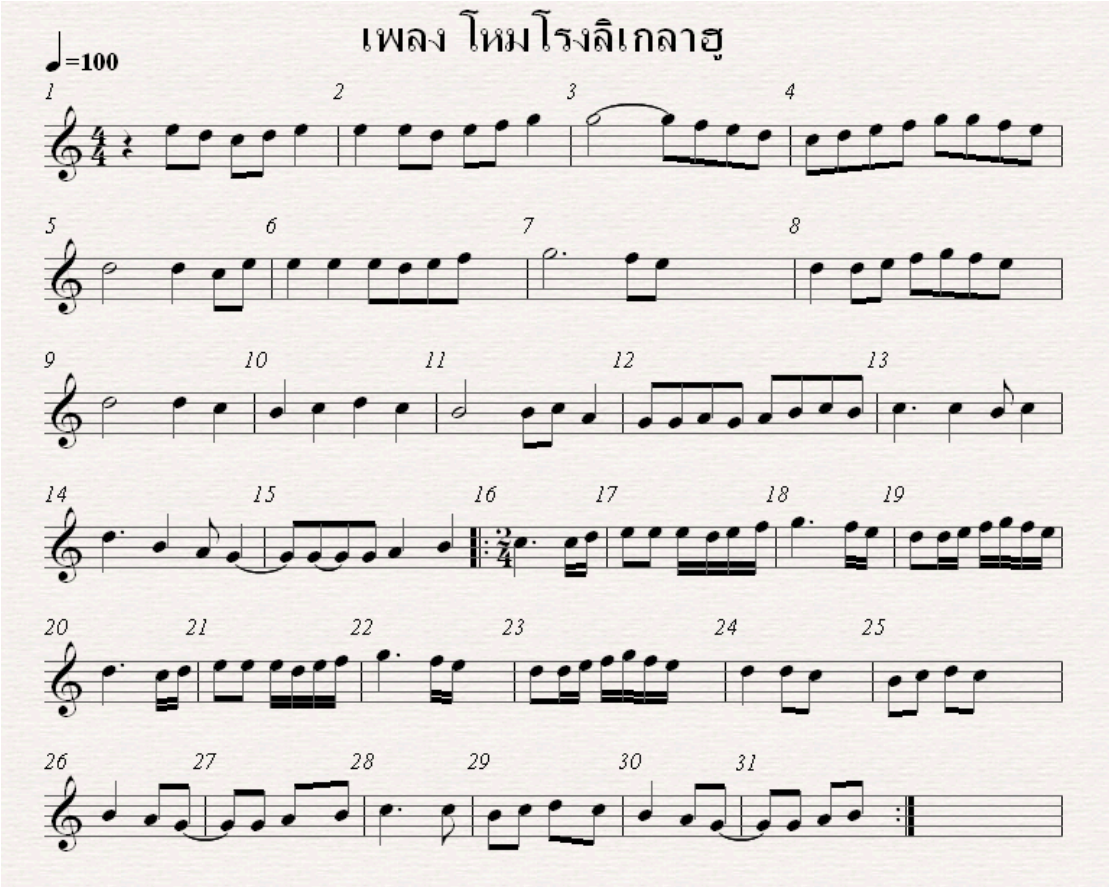
3. การใช้คู่ประสาน

4. กลุ่มเสียงที่ใช้

เพลงที่ 1 เพลงโหมโรงลิเกลาฮู

เพลงโหมโรงลิเกลาฮู เป็นเพลงที่มีแต่ทำนองไม่มีเนื้อร้อง ใช้ในการอุ่นเครื่องก่อนการแสดงทุกครั้งจะต้องมีการแสดงเพลงโหมโรงลิเกลาฮูเป็นเพลงแรก ซึ่งจะบรรเลงกี่เที่ยวก็แล้วแต่ความเหมาะสม เมื่อจบเพลงโหมโรงลิเกลาฮูก็สามารถนำทำนองเพลงของลิเกลาฮูเพลงอื่น ๆ มาบรรเลงในช่วงของการเบิกโรงหรือโหมโรงได้ ขึ้นอยู่กับการตกลงกันของนักดนตรีภายในวง

โน้ตเพลงโหมโรงลิเกลาฮูที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 31 ห้องเพลง ดังนี้



จากโน้ตเพลงโหมโรงลิเกลาฮู พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 31 ห้องเพลง ซึ่งสามารถนำมาวิเคราะห์ได้ดังต่อไปนี้

1. **รูปแบบเพลง** (Form)

เพลงโหมโรงลิเกลาฮูเป็นเพลงบรรเลงไม่มีเนื้อร้อง มีรูปแบบของโครงสร้างแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำ : ท่อนทำนองเพลง ตั้งแต่ห้องที่ 1 - 15 เป็นท่อนนำ ห้องที่ 16 - 31 เป็นท่อนทำนองเพลง ท่อนนำเป็นช่วงที่เกริ่นนำก่อนเข้าสู่บทเพลง ส่วนท่อนทำนองเพลงนักดนตรีสามารถบรรเลงทำนองเพลงซ้ำกันหลาย ๆ ครั้งขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและการตกลงกันระหว่างนักดนตรีภายในวง

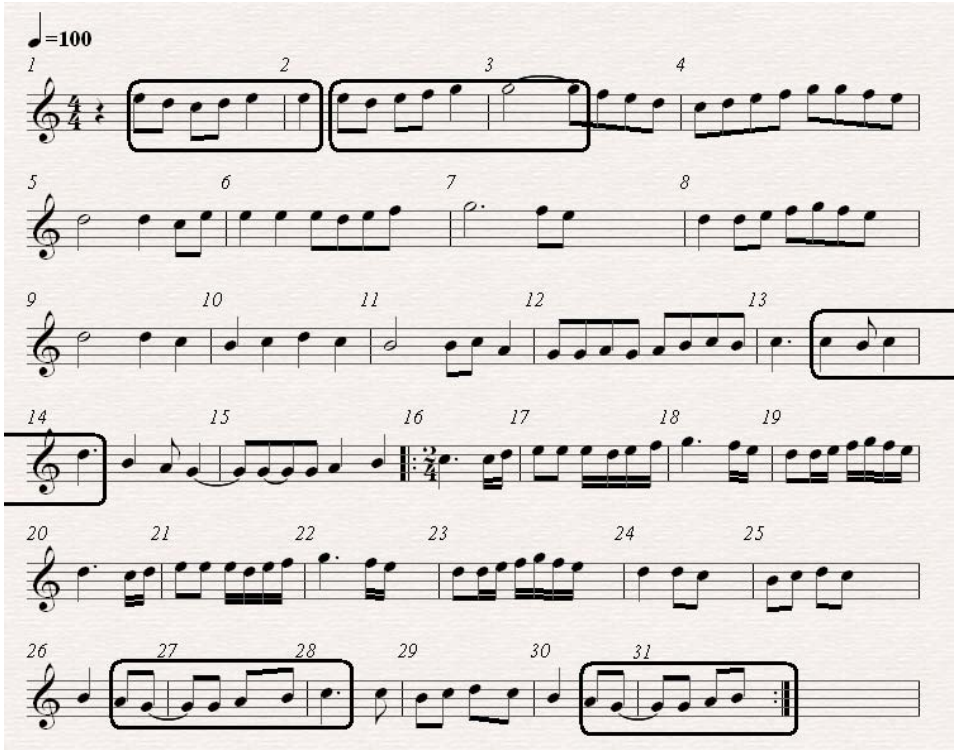
2. **ทำนองเพลง** (Melody)

เพลงโหมโรงลิเกลาฮูที่ถอดบันทึกเป็นโน้ตสากลมีทำนองหลัก 1 ทำนอง จำนวน 31 ห้องเพลง สามารถนำมาวิเคราะห์องค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

2.1 **กระสวนทำนอง** (Melodic pattern)

กระสวนทำนองของเพลงโหมโรงลิเกลาฮู มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงส่วนใหญ่ซ้ำกัน ในเพลงโหมโรงลิเกลาฮูมีทั้งหมด 6 รูปแบบ ดังนี้

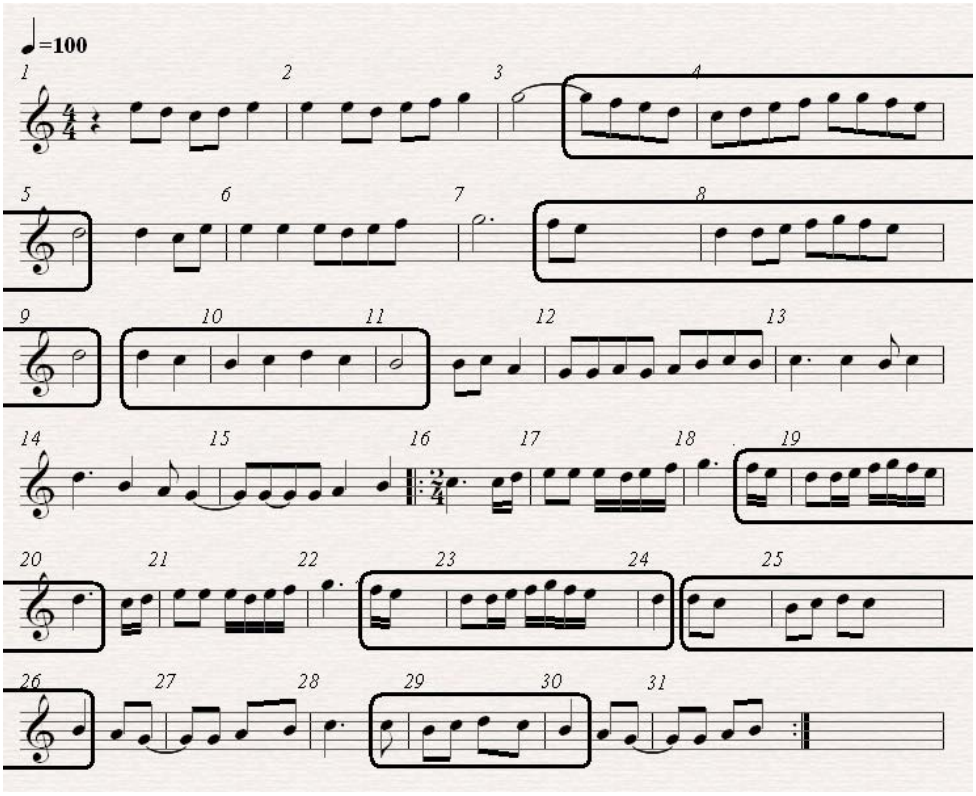
รูปแบบที่ 1



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบจำนวน 5 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 1 (จังหวะที่ 2 โน้ต E) - ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 1 โน้ต E) ,ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 2 โน้ต E) - ห้องที่ 3 (จังหวะที่ 1 โน้ต G) ,ห้องที่ 13 (จังหวะที่ 1 ยก โน้ต C) - ห้องที่ 14 (จังหวะที่ 1 โน้ต D) ,ห้องที่ 26 (จังหวะที่ 2 โน้ต A) - ห้องที่ 28 (จังหวะที่ 1 โน้ต C)และห้องที่ 30 (จังหวะที่ 2 โน้ต A) - ห้องที่ 31 (จังหวะที่ 2 ยก โน้ต B) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 ดังรูป

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1

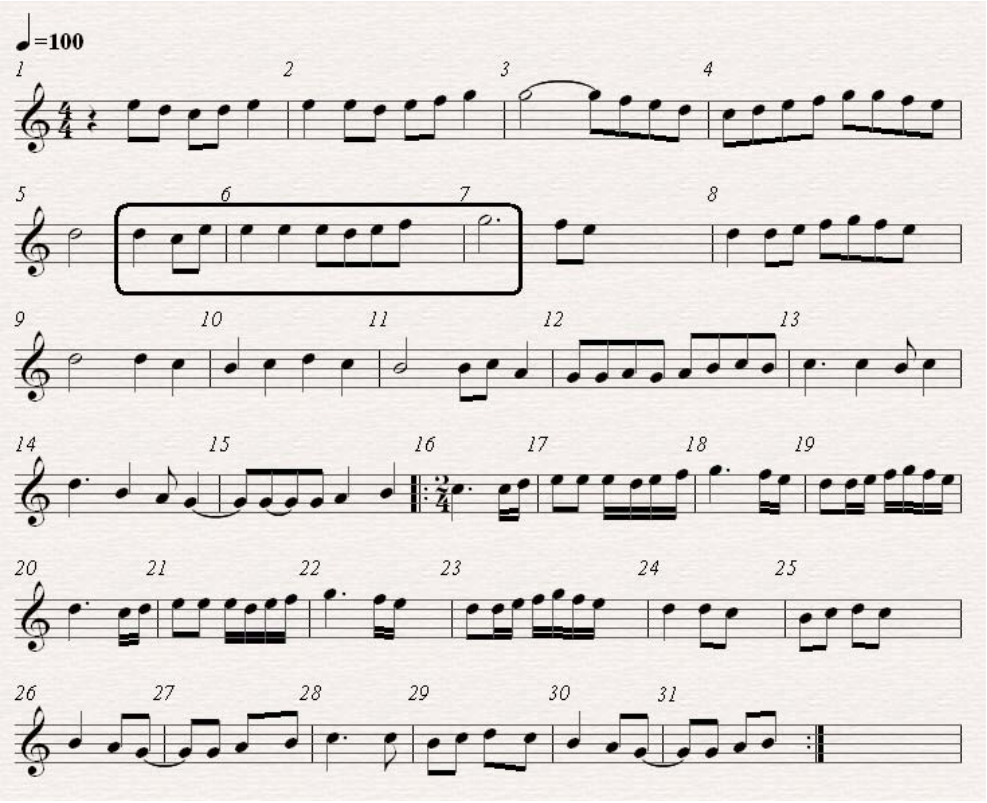
รูปแบบที่ 2



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบจำนวน 7 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 3 (จังหวะที่ 3 ยก โน้ต F) - ห้องที่ 5 (จังหวะที่ 1 โน้ต D) , ห้องที่ 7 (จังหวะที่ 3 โน้ต F) - ห้องที่ 9 (จังหวะที่ 1 โน้ต D) ,ห้องที่ 9 (จังหวะที่ 2 โน้ต D) - ห้องที่ 11 (จังหวะที่ 1 โน้ต B) ,ห้องที่ 18 (จังหวะที่ 2 ยก โน้ต F) - ห้องที่ 20 (จังหวะที่ 1 โน้ต D) , ห้องที่ 22 (จังหวะที่ 2 ยก โน้ต F) - ห้องที่ 24 (จังหวะที่ 1 โน้ต D) ,ห้องที่ 24 (จังหวะที่ 2 โน้ต D) - ห้องที่ 26 (จังหวะที่ 1 โน้ต B)และห้องที่ 28 (จังหวะที่ 2 ยก โน้ต C) - ห้องที่ 30 (จังหวะที่ 1 โน้ต B) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 ดังรูป

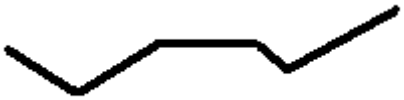
ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2

รูปแบบที่ 3

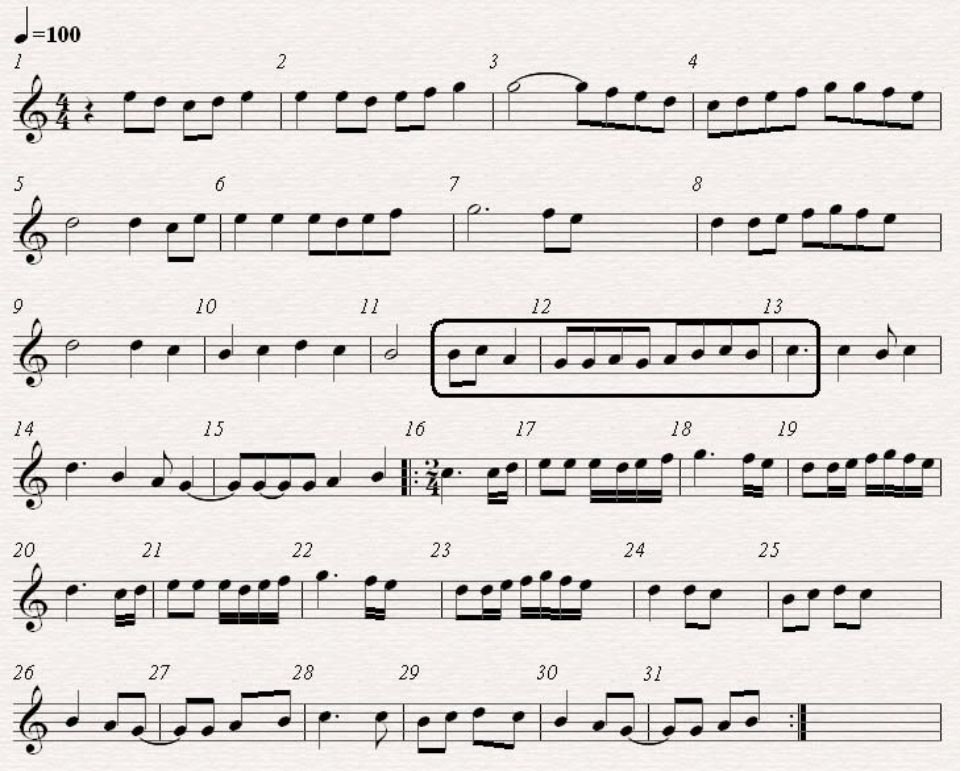


จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 5 (จังหวะที่ 3 โน้ต D) - ห้องที่ 7 (จังหวะที่ 1 โน้ต G) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 ดังรูป

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3



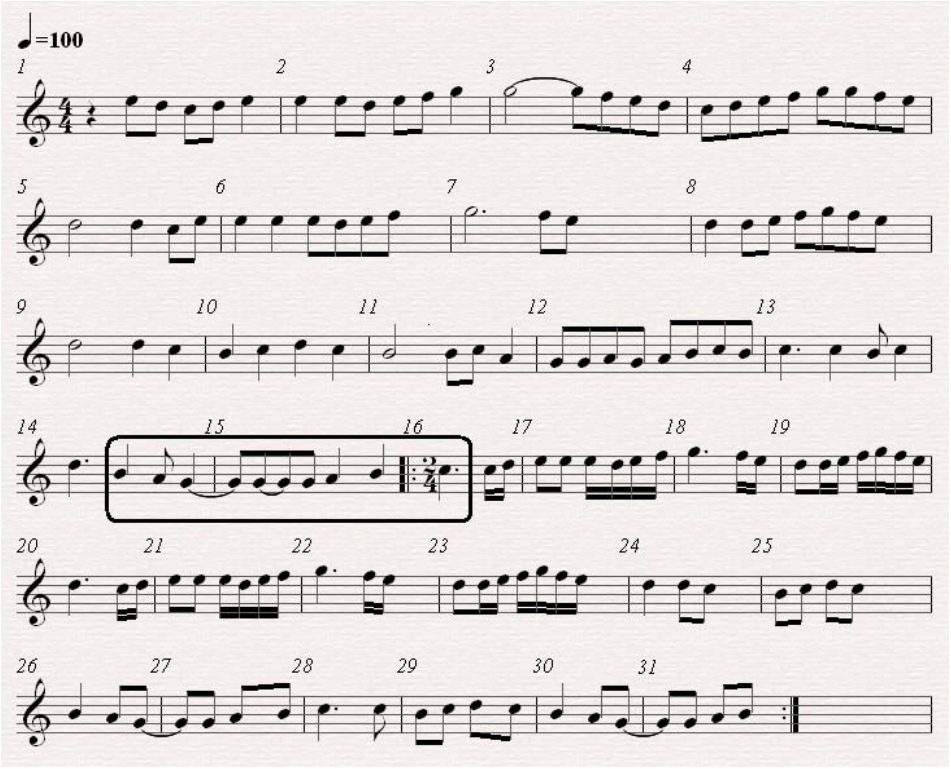
รูปแบบที่ 4



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 11 (จังหวะที่ 3 โน้ต B) - ห้องที่ 13 (จังหวะที่ 1 โน้ต C) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4 ดังรูป

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4

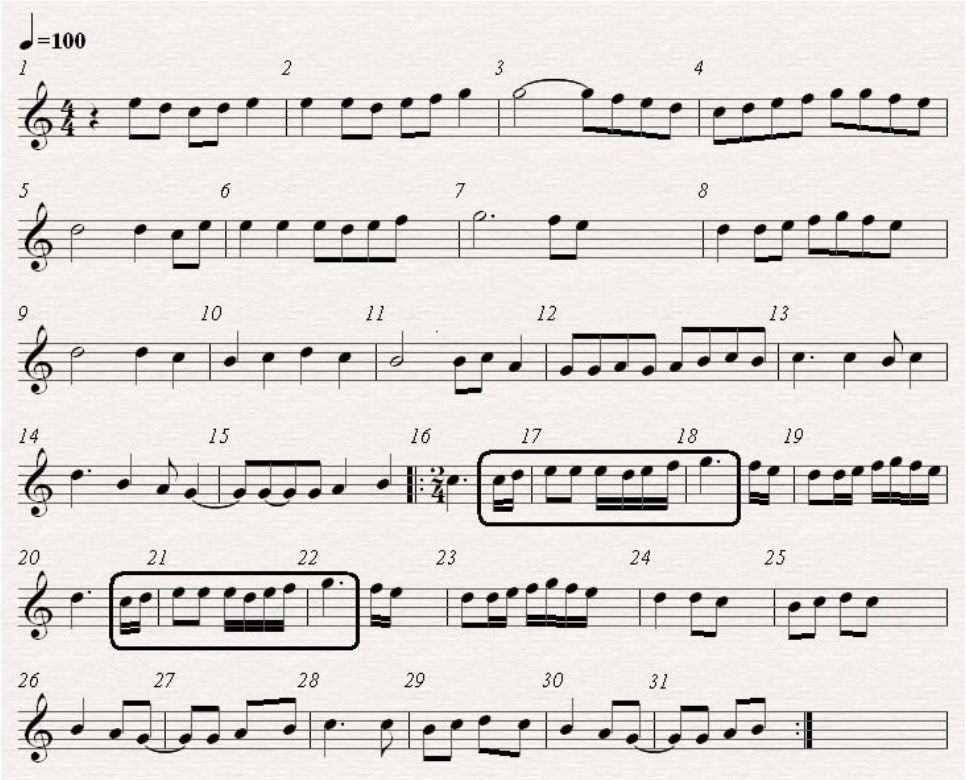
รูปแบบที่ 5



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 5 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 14 (จังหวะที่ 2 ยก โน้ต B) - ห้องที่ 16 (จังหวะที่ 1 โน้ต C) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 5 ดังรูป

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 5

รูปแบบที่ 6



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 6 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 16 (จังหวะที่ 2 ยก โน้ต C) - ห้องที่ 18 (จังหวะที่ 1 โน้ต G) และห้องที่ 20 (จังหวะที่ 2 ยก โน้ต C) - ห้องที่ 22 (จังหวะที่ 1 โน้ต G) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 6 ดังรูป

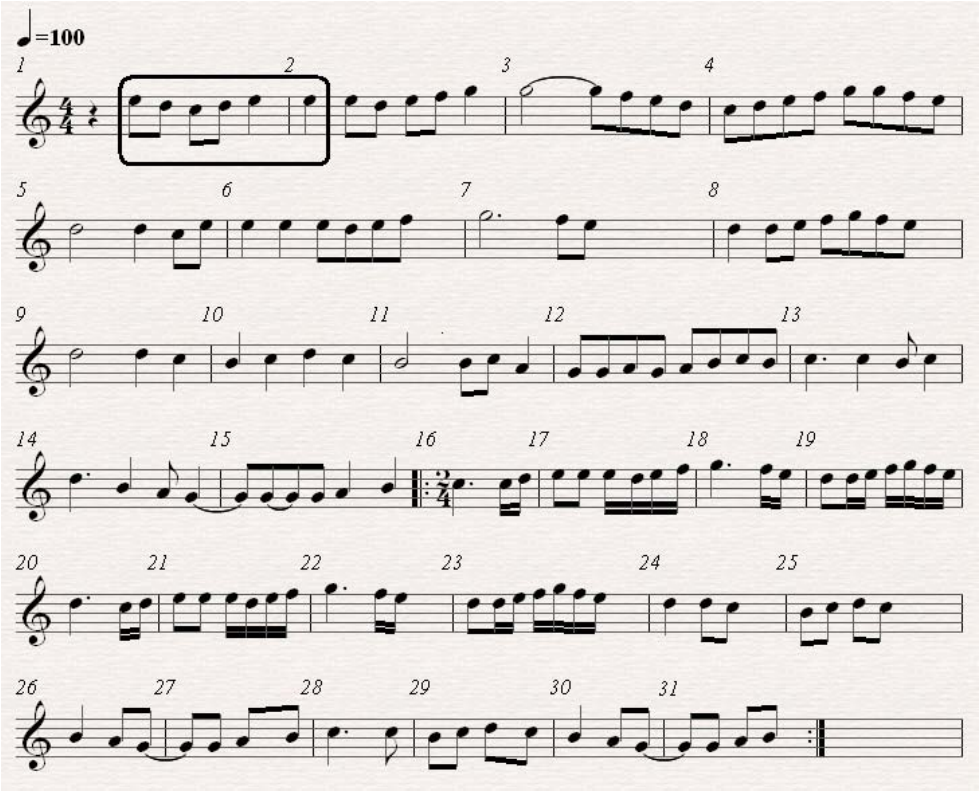
ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 6

จากข้างต้น รูปแบบกระสวนทำนองที่พบมากที่สุดในเพลงโหมโรงลิเกลาฮู คือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 มีการใช้ 7 ครั้ง รองลงมาคือกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 มีการใช้ 5 ครั้งและกระสวนทำนองรูปแบบที่ 6 มีการใช้ 2 ครั้ง ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองที่เหลือทั้งหมดมีการใช้อย่างละ 1 ครั้ง

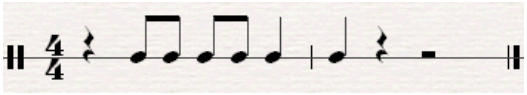
2.2 **กระสวนจังหวะ** (Rhythmic pattern)

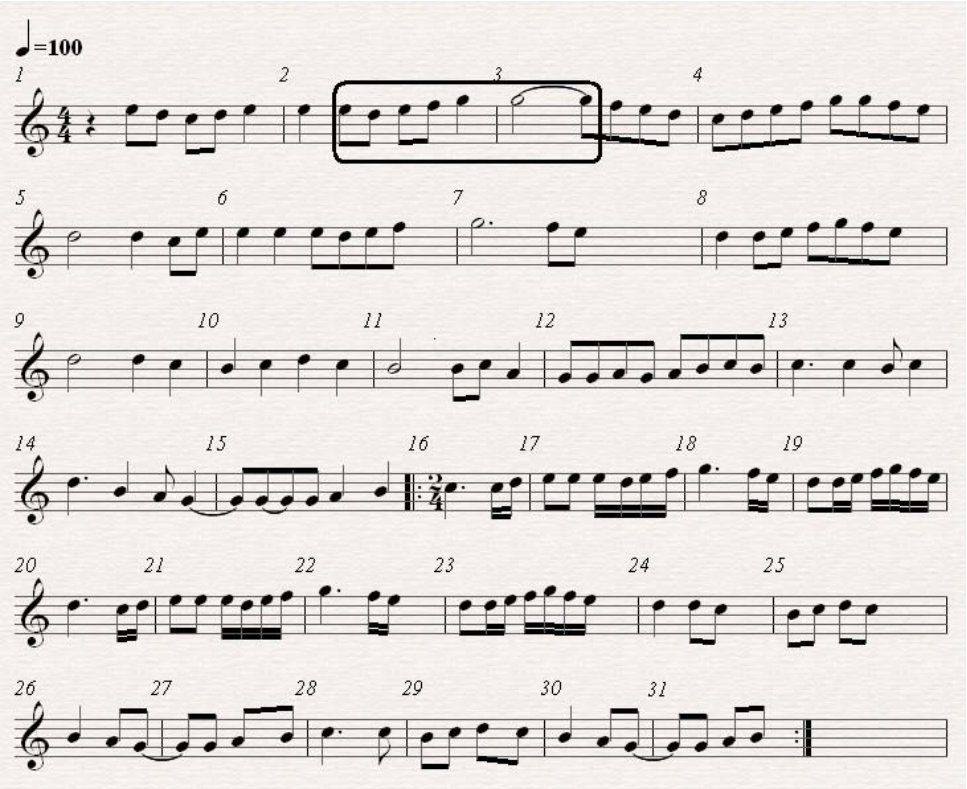
กระสวนจังหวะของเพลงโหมโรงลิเกลาฮู เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย รูปแบบกระสวนจังหวะส่วนใหญ่ไม่ซ้ำกัน ในเพลงโหมโรงลิเกลาฮูมีทั้งหมด 16 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบที่ 1

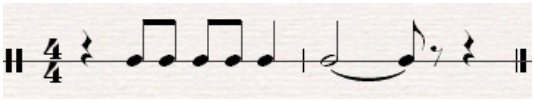


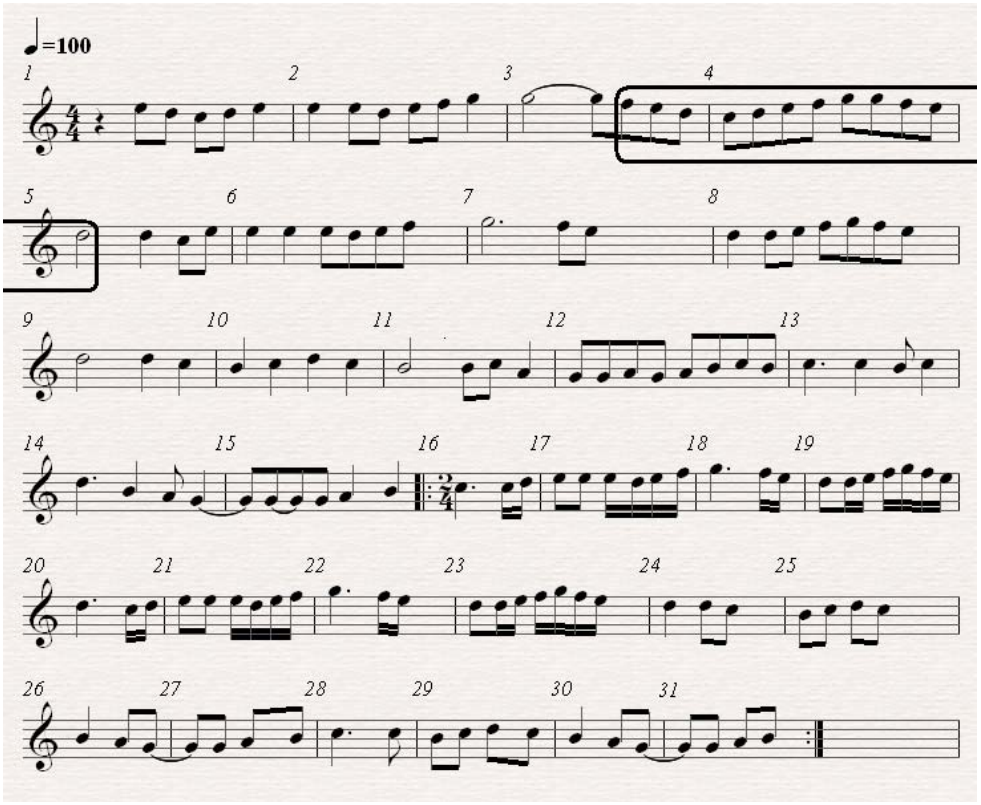
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 1 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1

รูปแบบที่ 2

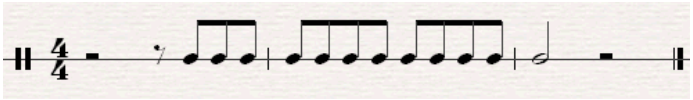


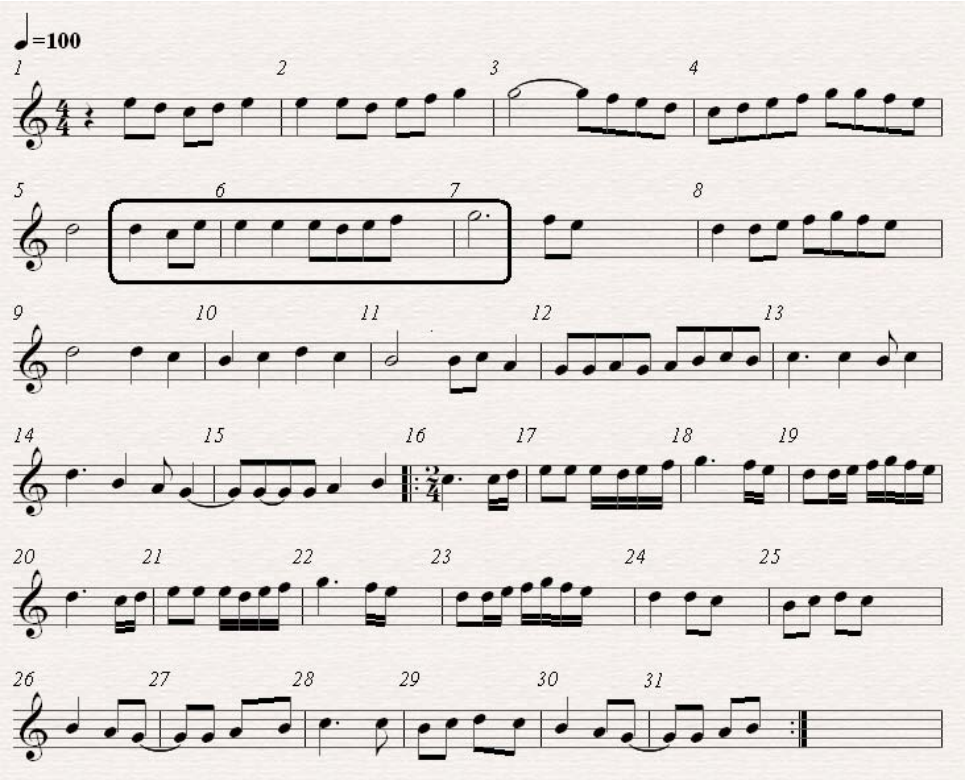
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 2 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 3 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2

รูปแบบที่ 3



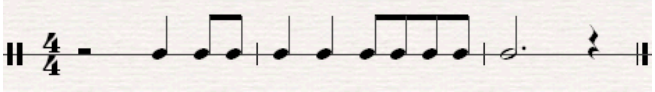
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 3 (จังหวะที่ 3 ยก) - ห้องที่ 5 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3

รูปแบบที่ 4

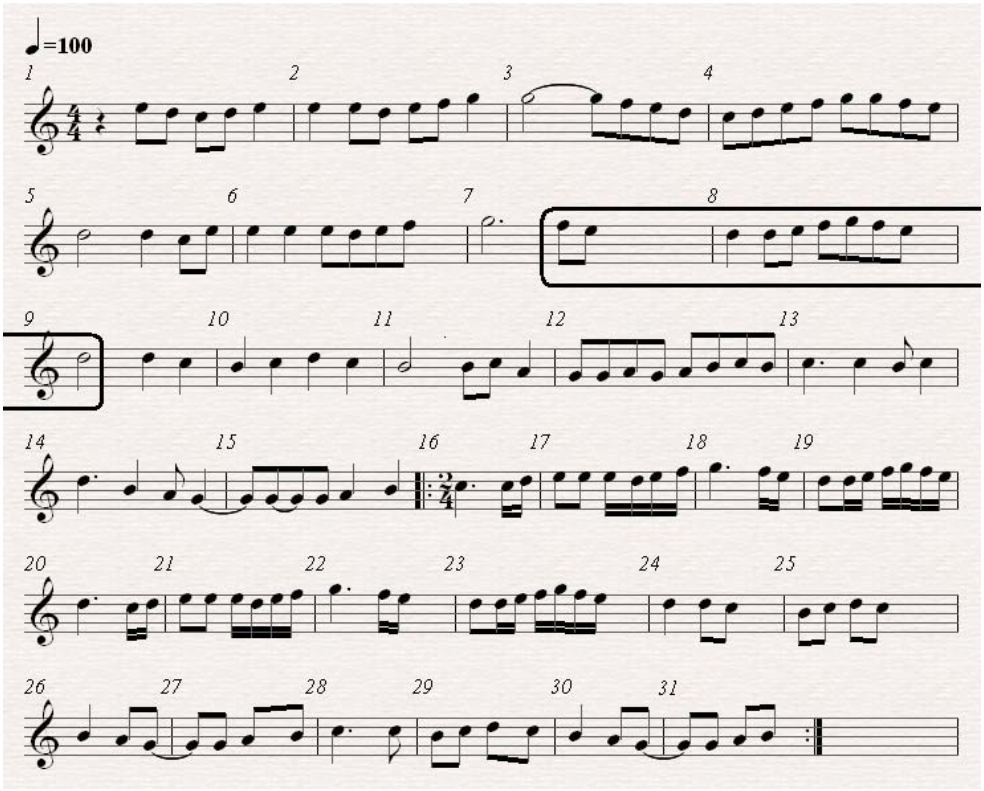


จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 5 (จังหวะที่ 3) - ห้องที่ 7 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ดังรูป

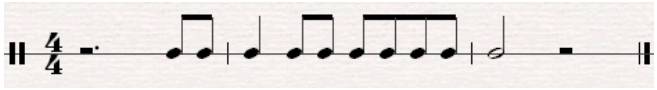
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

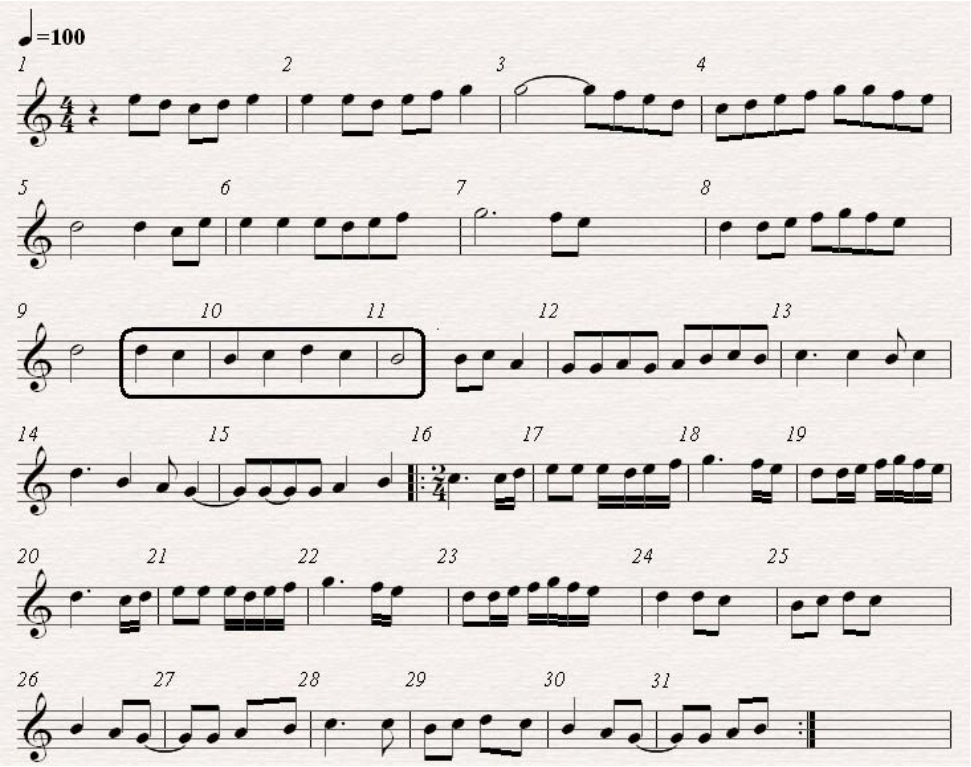


รูปแบบที่ 5



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 7 (จังหวะที่ 3) - ห้องที่ 9 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ดังรูป

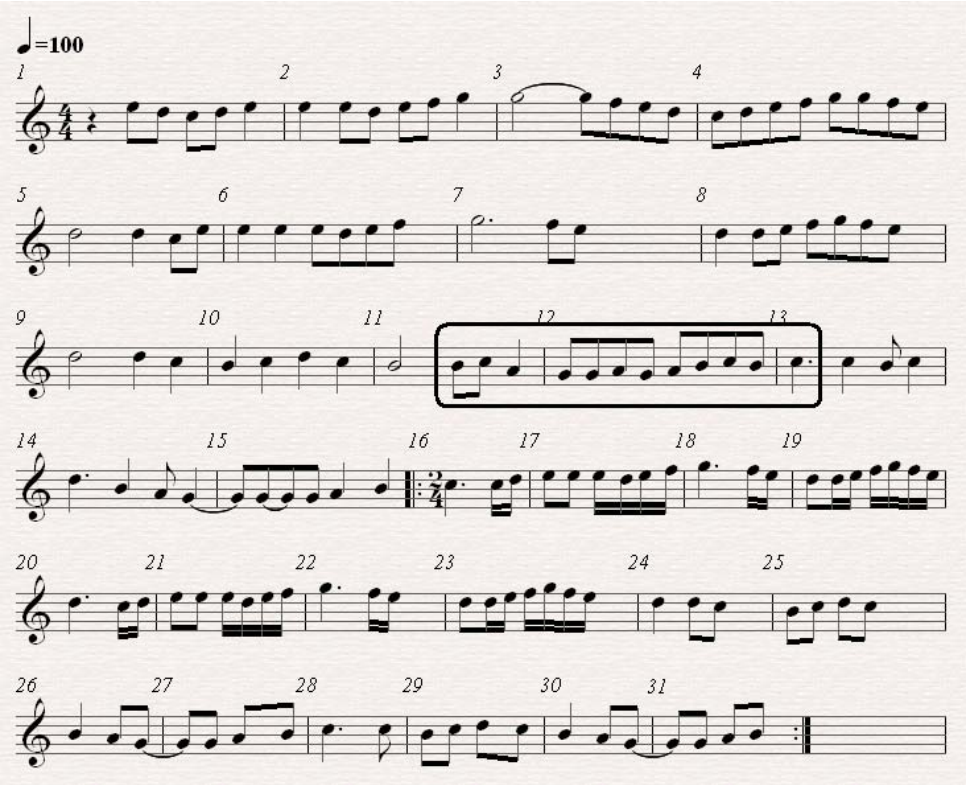
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5

รูปแบบที่ 6



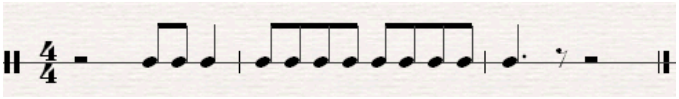
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 9 (จังหวะที่ 3) - ห้องที่ 11 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ดังรูป

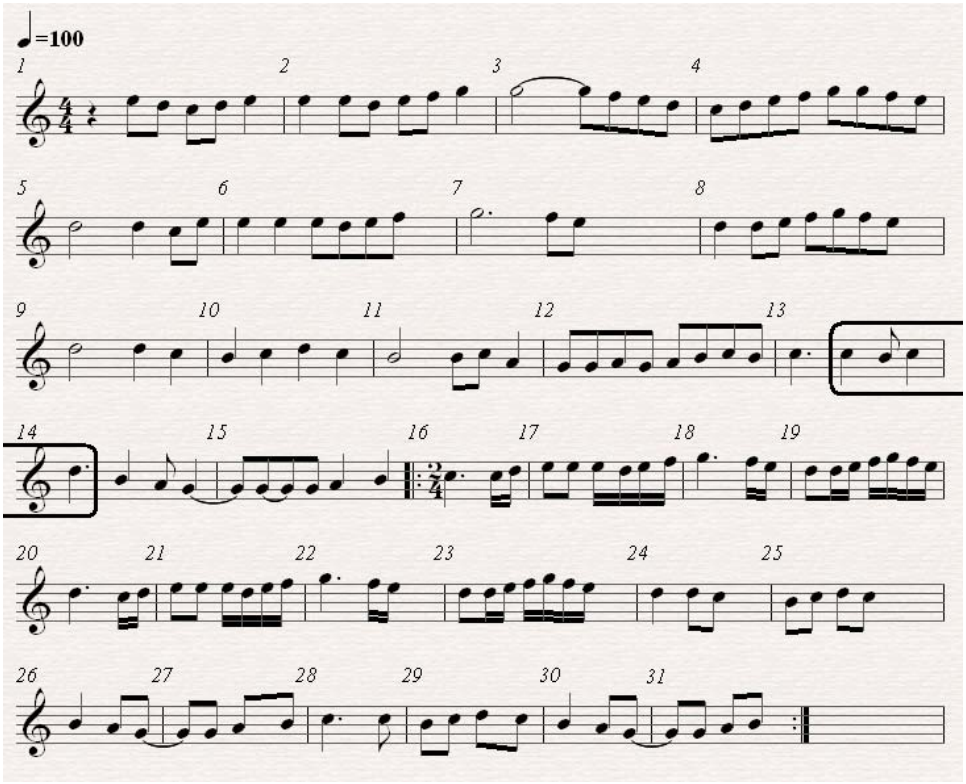
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6

รูปแบบที่ 7

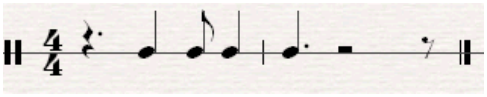


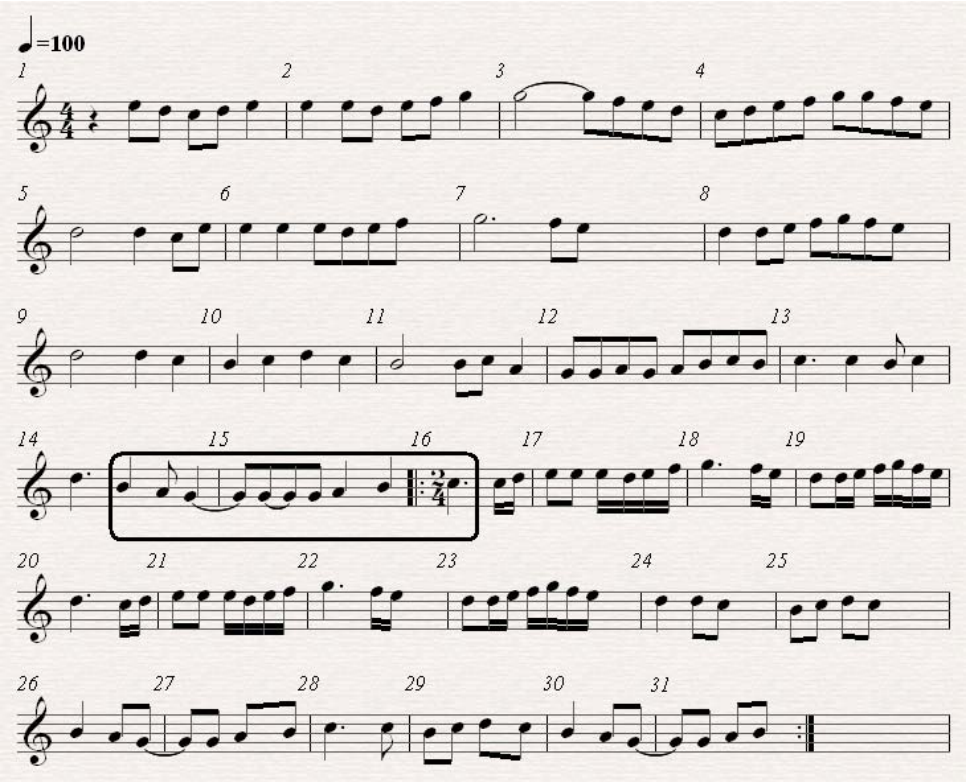
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 11 (จังหวะที่ 3) - ห้องที่ 13 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7

รูปแบบที่ 8



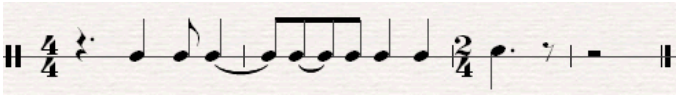
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 13 (จังหวะที่ 2 ยก) - ห้องที่ 14 (จังหวะที่1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8

รูปแบบที่ 9

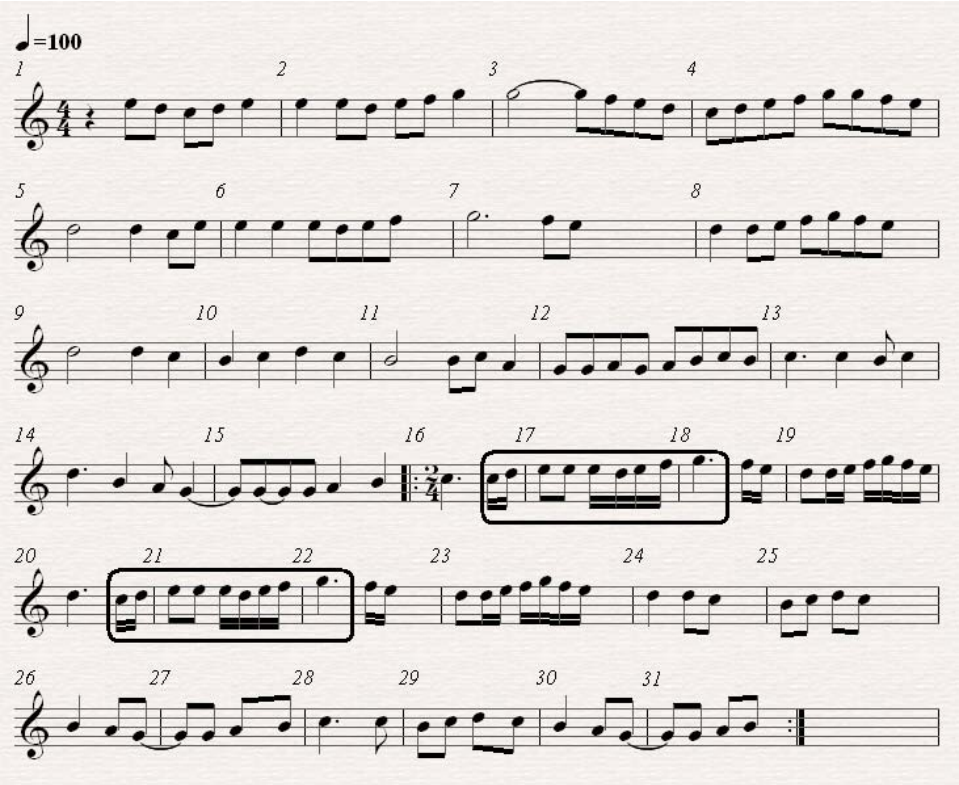


จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 14 (จังหวะที่ 2 ยก) - ห้องที่ 16 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9 ดังรูป

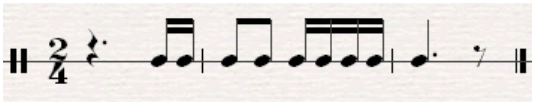
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9

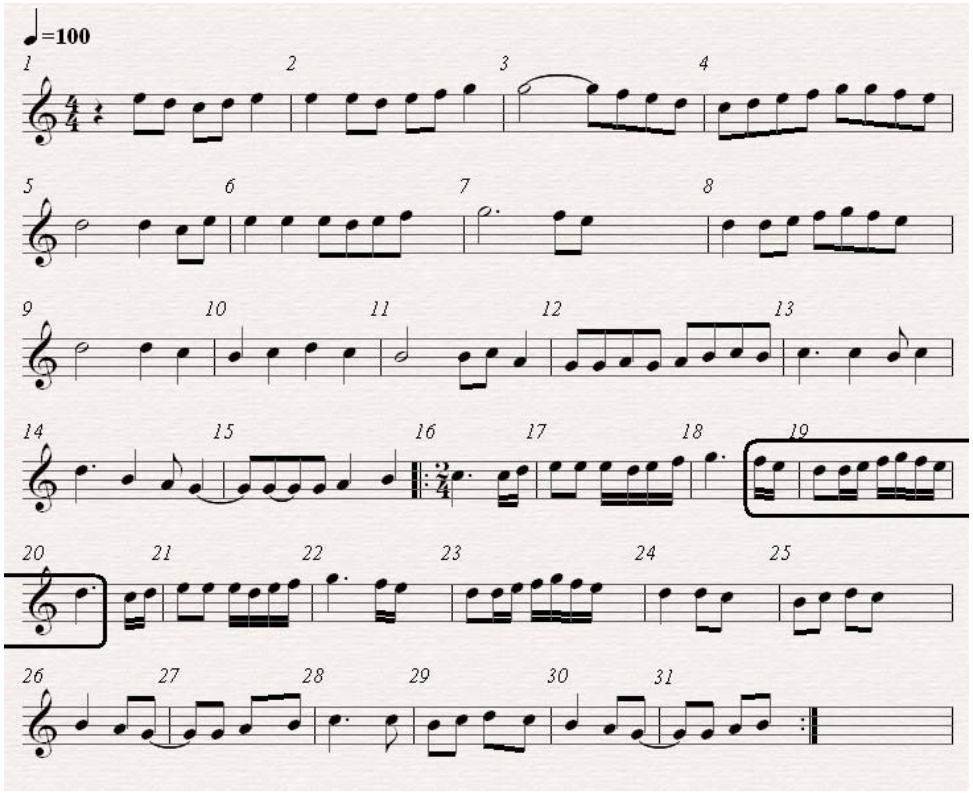


รูปแบบที่ 10

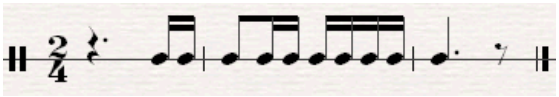


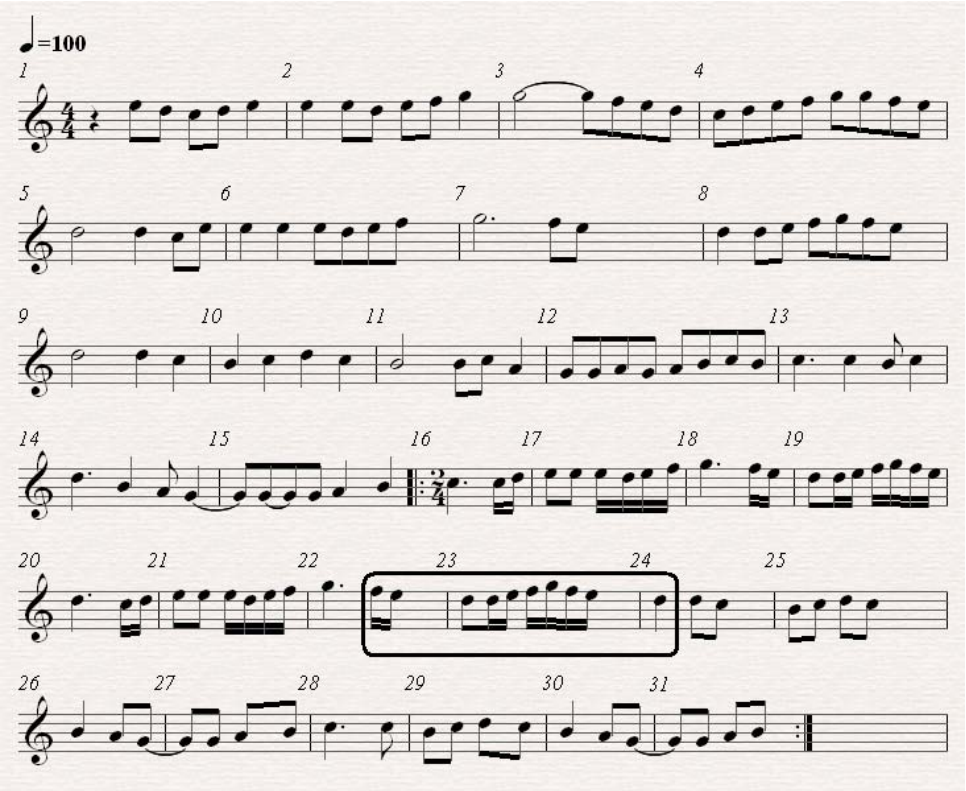
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 16 (จังหวะที่ 2 ยก) - ห้องที่18 (จังหวะที่ 1) และห้องที่ 20 (จังหวะที่ 2 ยก) – ห้องที่ 22 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10

รูปแบบที่ 11

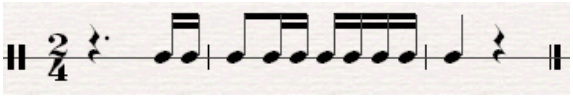


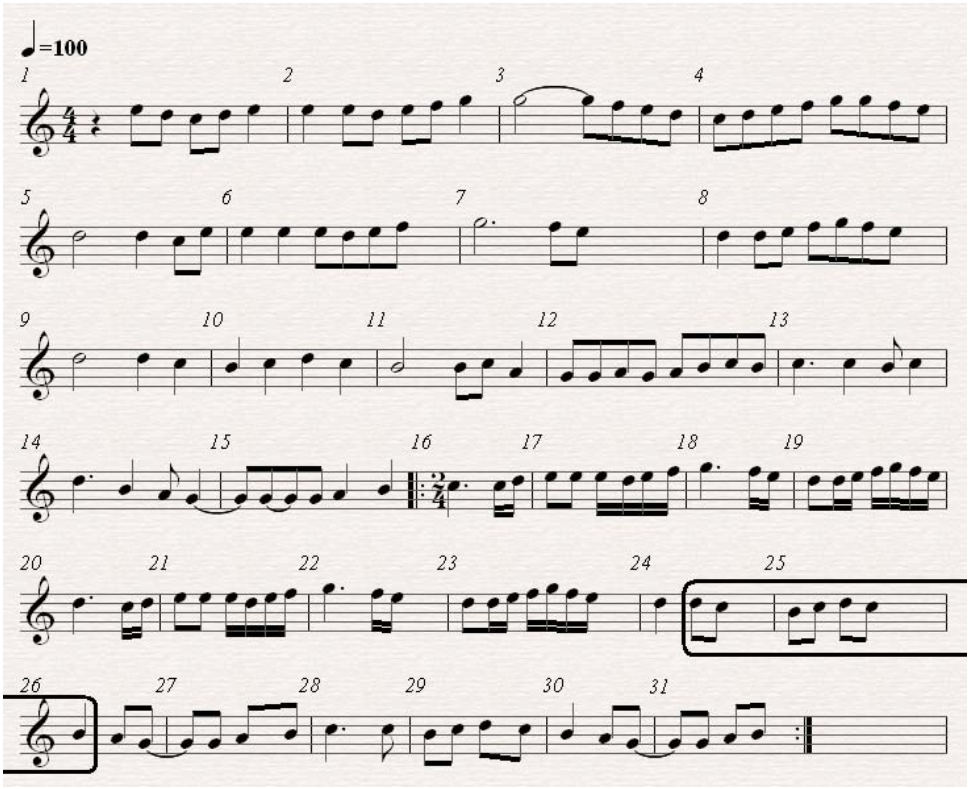
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 18 (จังหวะที่ 2ยก) - ห้องที่ 20 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11

รูปแบบที่ 12



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 12 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 22 (จังหวะที่ 2 ยก) - ห้องที่ 24 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 12 ดังรูป

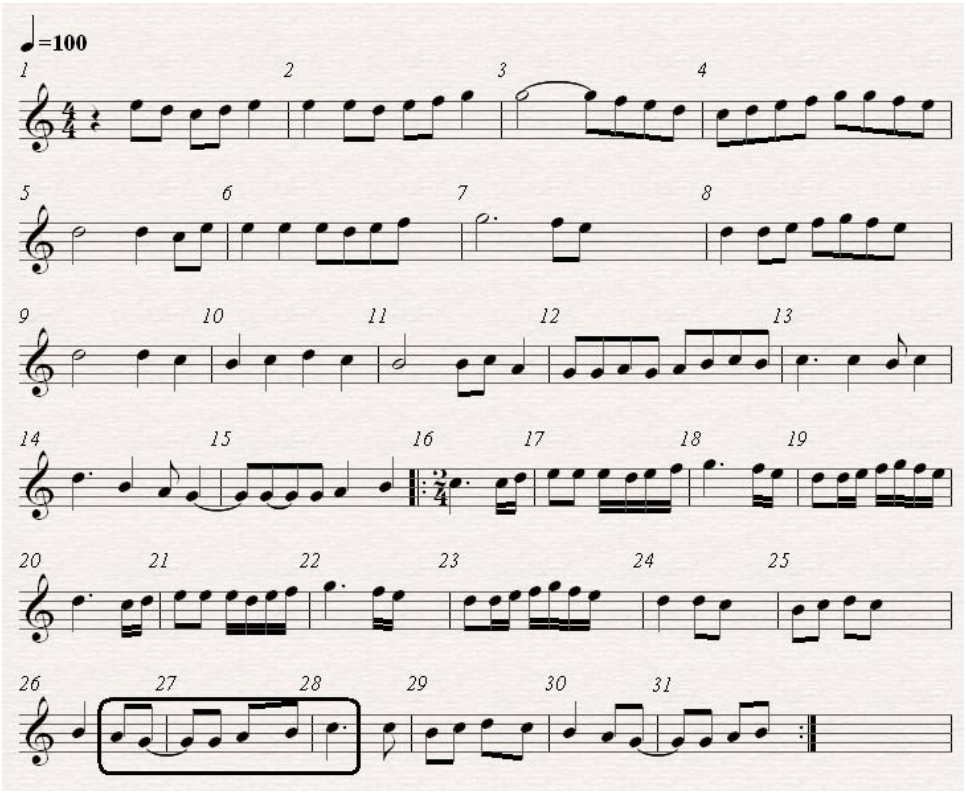
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 12

รูปแบบที่ 13



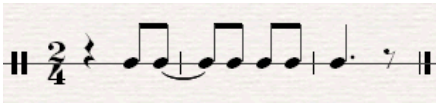
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 13 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 24 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 26 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 13 ดังรูป

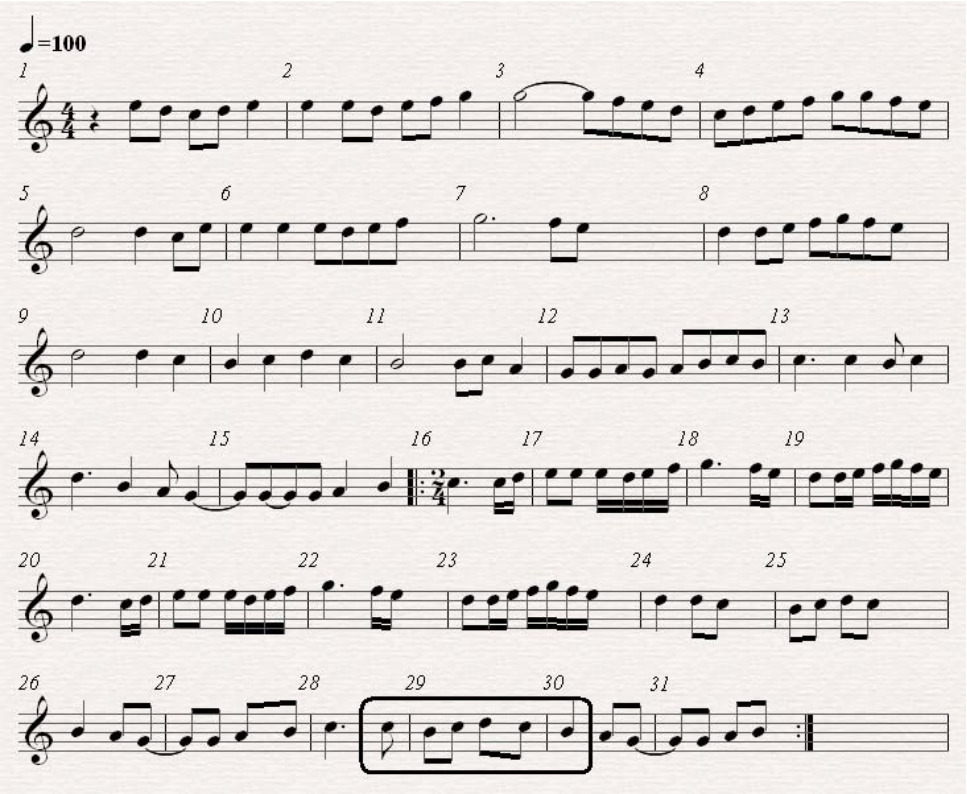
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 13

รูปแบบที่ 14

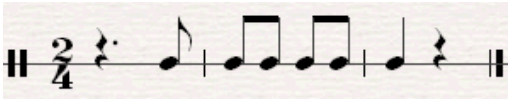


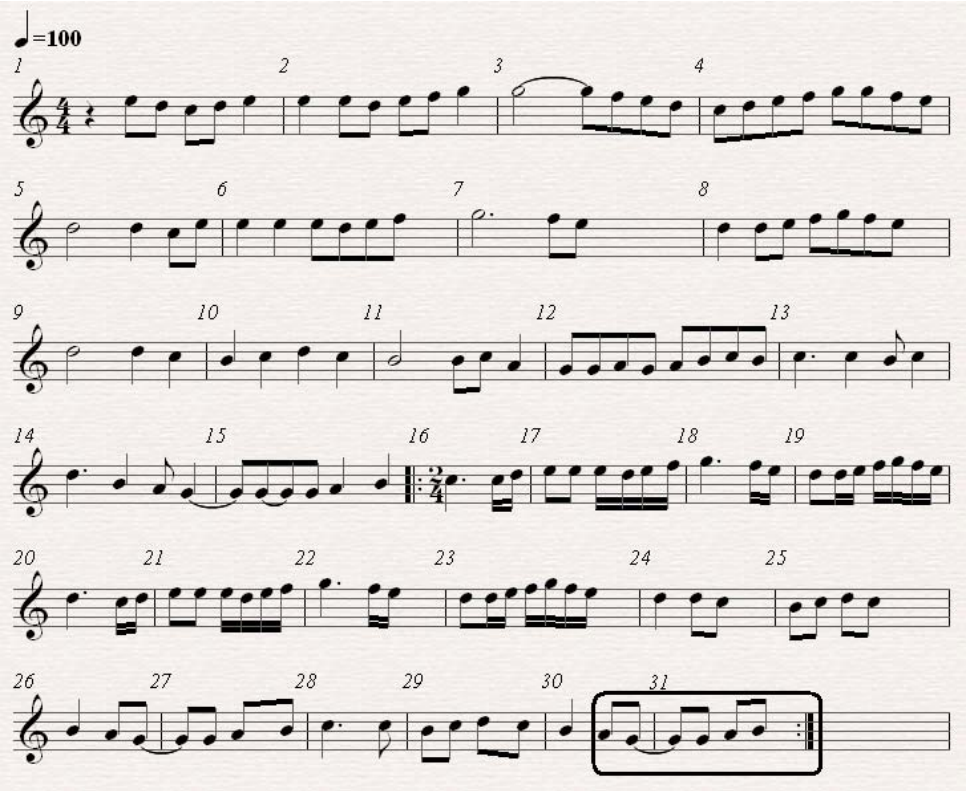
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 14 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 26 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 28 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 14 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 14

รูปแบบที่ 15

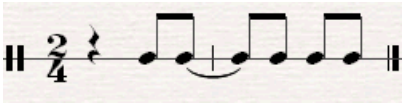


จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยมเป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 15 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 28 (จังหวะที่ 2 ยก) – ห้องที่ 30 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 15 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 15

รูปแบบที่ 16



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 16 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 30 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 31 (จังหวะที่ 2 ยก) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 16 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 16

จากข้างต้น รูปแบบกระสวนจังหวะที่พบมากที่สุดในเพลงโหมโรงลิเกลาฮู คือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10 มีการใช้ 2 ครั้ง ส่วนรูปแบบกระสวนจังหวะที่เหลือทั้งหมดมีการใช้อย่างละ 1 ครั้ง

3. การใช้คู่ประสาน

เพลงโหมโรงลิเกลาฮูมีลักษณะเป็นเพลงทำนองเดียว มีการประสานเสียงกันระหว่างเครื่องดนตรี 2 ชิ้น ซึ่งเล่นโน้ตตัวเดียวกัน ใช้เสียงประสาน ขั้นคู่ที่ 1 เพอร์เฟคหรือขั้นคู่ยูนิซัน (Unison) และขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค

4. กลุ่มเสียงที่ใช้

กลุ่มโน้ตที่ปรากฏอยู่ในเพลงโหมโรงลิเกลาฮู มีอยู่ 7 ตัวด้วยกันคือ C D E F G A B ซึ่งเมื่อนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบเสียงตามบันไดเสียงทางหลักสากล พบว่าเพลงโหมโรงลิเกลาฮูอยู่ในบันไดเสียง C Major Scale

สรุป จากการวิเคราะห์เพลงโหมโรงลิเกลาฮู พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 31 ห้องเพลง โครงสร้างของเพลงแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำ : ท่อนทำนองเพลง

กระสวนทำนองของเพลงโหมโรงลิเกลาฮู มีรูปแบบส่วนใหญ่ซ้ำกัน มีกระสวนทำนองทั้งหมด 6 รูปแบบ กระสวนทำนองที่พบมากที่สุดในเพลงโหมโรงลิเกลาฮู คือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 มีการใช้ 7 ครั้ง รองลงมาคือกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 มีการใช้ 5 ครั้งและกระสวนทำนองรูปแบบที่ 6 มีการใช้ 2 ครั้ง ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองที่เหลือทั้งหมดมีการใช้อย่างละ 1 ครั้ง

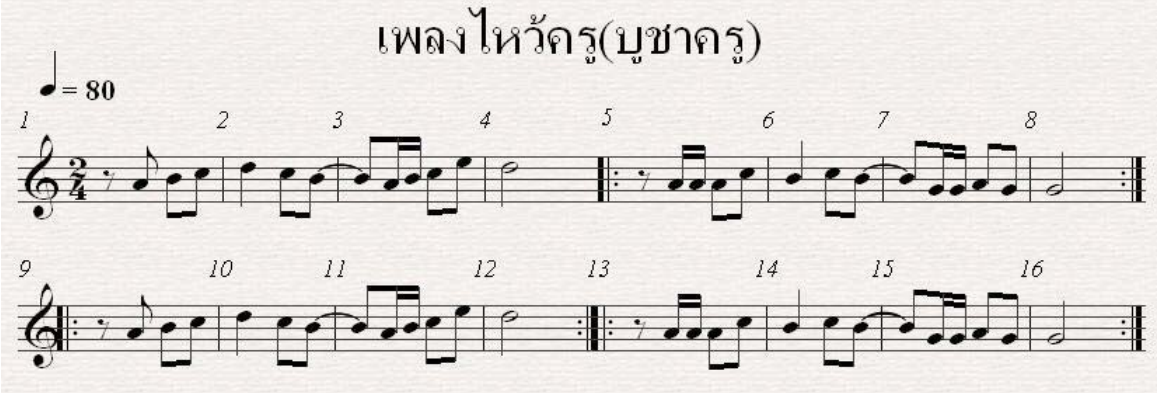
กระสวนจังหวะของเพลงโหมโรงลิเกลาฮู มีรูปแบบส่วนใหญ่ไม่ซ้ำกัน มีกระสวนจังหวะทั้งหมด 16 รูปแบบ กระสวนจังหวะที่พบมากที่สุดในเพลงโหมโรงลิเกลาฮู คือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10 มีการใช้ 2 ครั้ง ส่วนรูปแบบกระสวนจังหวะที่เหลือทั้งหมดมีการใช้อย่างละ 1 ครั้ง

การใช้คู่ประสานในเพลงโหมโรงลิเกลาฮูมีลักษณะเป็นเพลงทำนองเดียว มีการประสานเสียงกันระหว่างเครื่องดนตรี 2 ชิ้น ซึ่งเล่นโน้ตตัวเดียวกัน ใช้เสียงประสาน ขั้นคู่ที่ 1 เพอร์เฟคหรือขั้นคู่ยูนิซัน (Unison) และขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค

กลุ่มเสียงที่ใช้ในเพลงโหมโรงลิเกลาฮู มีอยู่ 7 ตัวด้วยกัน คือ C D E F G A B ซึ่งเมื่อนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบเสียงตามบันไดเสียงทางหลักสากล พบว่า เพลงโหมโรงลิเกลาฮูอยู่ในบันไดเสียง C Major Scale

เพลงที่ 2 เพลงไหว้ครู (บูชาครู)

เพลงไหว้ครูหรือเพลงบูชาครู เป็นเพลงที่ใช้ในการแสดงความเคารพต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์และผู้มีพระคุณ หลังจากการบรรเลงเพลงโหมโรงลิเกลาฮูเสร็จสิ้นทุกครั้งก็จะบรรเลงเพลงไหว้ครู (บูชาครู)

โน้ตเพลงไหว้ครู (บูชาครู) ที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 16 ห้องเพลง ดังนี้

จากโน้ตเพลงไหว้ครู (บูชาครู) พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 16 ห้องเพลงในที่นี้จะนำทำนองเสียงร้องซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลงมาวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

1. **รูปแบบเพลง** (Form)

เพลงไหว้ครูหรือเพลงบูชาครู เป็นเพลงร้องที่ใช้ในการแสดงความเคารพต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์และผู้มีพระคุณ มีลักษณะเป็นเพลงทำนองเดียวบรรเลงซ้ำกัน ตั้งแต่ห้องที่ 1 - 8 เป็นท่อนของลูกรับ ซึ่งลูกคู่จะร้องประสานกันเป็นหมู่คณะใช้เทคนิคการประสานเสียง คู่ 1 และคู่ 8 ส่วนห้องที่ 9 -16 เป็นท่อนร้องของคนว่าเพลง ลักษณะของการบรรเลงเพลงไหว้ครู (บูชาครู) จะบรรเลงสลับกันระหว่างท่อนของลูกรับและท่อนร้องของคนว่าเพลง

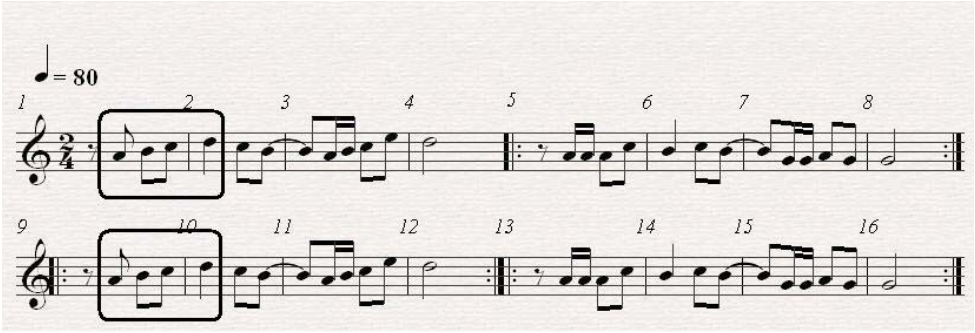
2. **ทำนองเพลง** (Melody)

เพลงไหว้ครู (บูชาครู) ที่ถอดบันทึกเป็นโน้ตสากลมีทำนองหลัก 1 ทำนอง จำนวน 16 ห้องเพลงสามารถนำมาวิเคราะห์องค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

2.1 **กระสวนทำนอง** (Melodic pattern)

กระสวนทำนองของเพลงไหว้ครู (บูชาครู) มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงซ้ำกัน ในเพลงไหว้ครู (บูชาครู) มีทั้งหมด 4 รูปแบบ ดังนี้

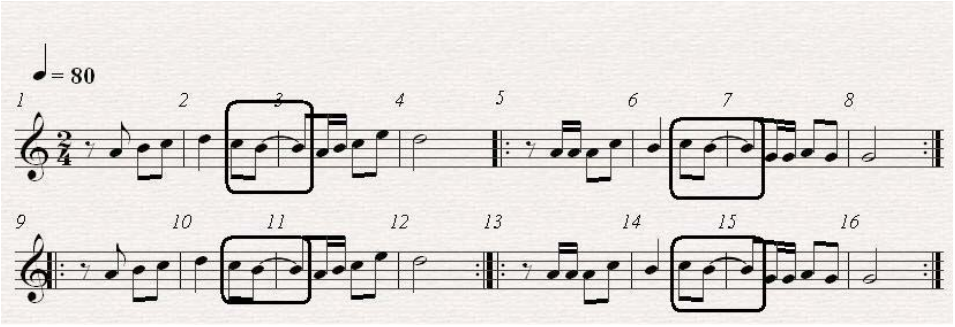
รูปแบบที่ 1



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 1 (จังหวะที่ 1 ยก โน้ต A) - ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 1 โน้ต D) และห้องที่ 9 (จังหวะที่ 1 ยก โน้ต A) - ห้องที่ 10 (จังหวะที่ 1 โน้ต D) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 ดังรูป

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1

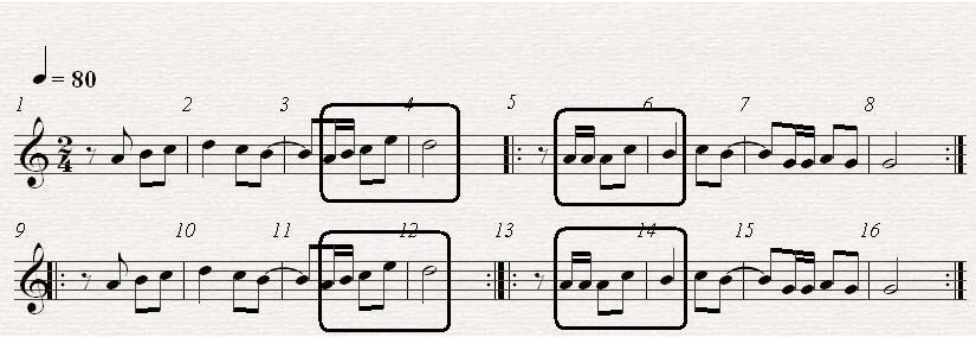
รูปแบบที่ 2



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบจำนวน 4 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 2 (จังหวะที่ 2 โน้ต C) - ห้องที่ 3 (จังหวะที่ 1 โน้ต B) ,ห้องที่ 6 (จังหวะที่ 2 โน้ต C) - ห้องที่ 7 (จังหวะที่ 1 โน้ต B) ,ห้องที่ 10 (จังหวะที่ 2 โน้ต C) - ห้องที่ 11 (จังหวะที่ 1 โน้ต B) และห้องที่ 14 (จังหวะที่ 2 โน้ต C) - ห้องที่ 15 (จังหวะที่ 1 โน้ต B) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 ดังรูป

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2

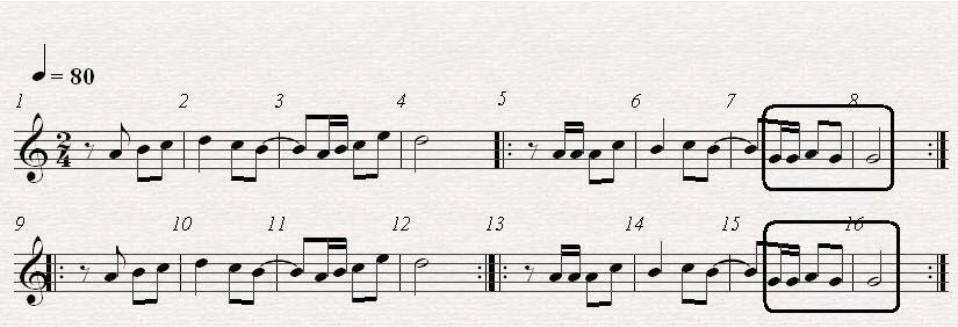
รูปแบบที่ 3



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบจำนวน 4 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 3 (จังหวะที่ 1 ยก โน้ต A) - ห้องที่ 4 (จังหวะที่ 1 โน้ต D) , ห้องที่ 5 (จังหวะที่ 1 ยก โน้ต A) - ห้องที่ 6 (จังหวะที่ 1 โน้ต B) ,ห้องที่ 11 (จังหวะที่ 1ยก โน้ต A) - ห้องที่ 12 (จังหวะที่ 1 โน้ต D) และห้องที่ 13 (จังหวะที่ 1 ยก โน้ต A) - ห้องที่ 14 (จังหวะที่ 1 โน้ต B) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 ดังรูป

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3

รูปแบบที่ 4



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 7 (จังหวะที่ 1 ยก โน้ต G) - ห้องที่ 8 (จังหวะที่ 1 โน้ต G)และห้องที่ 15 (จังหวะที่ 1 ยก โน้ต G) - ห้องที่ 16 (จังหวะที่ 1 โน้ต G) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4 ดังรูป

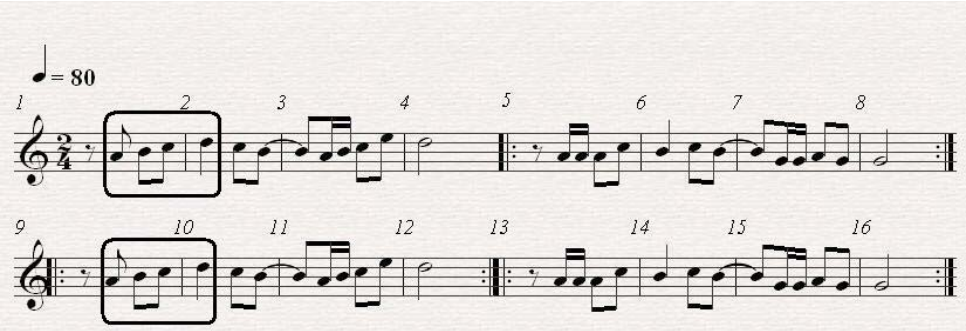
ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4

จากข้างต้น รูปแบบกระสวนทำนองที่พบมากที่สุดในเพลงไหว้ครู(บูชาครู) คือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 และ 3 มีการใช้ 4 ครั้ง รองลงมาคือกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 และ 4 มีการใช้ 2 ครั้ง

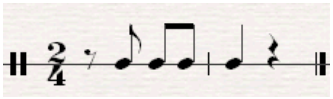
2.2 **กระสวนจังหวะ** (Rhythmic pattern)

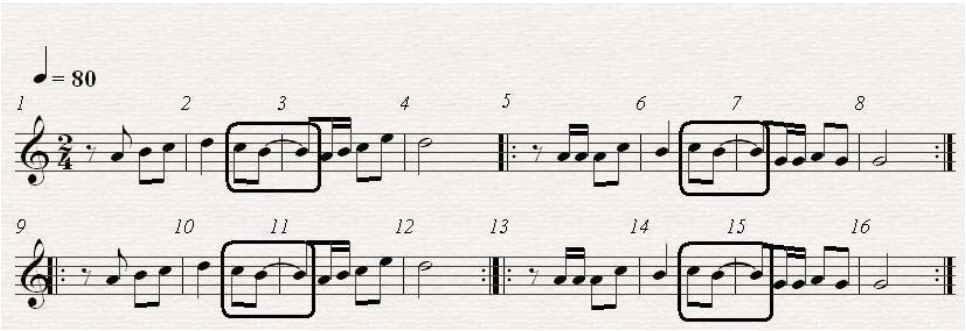
กระสวนจังหวะของเพลงไหว้ครู (บูชาครู) เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย มีรูปแบบกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน ในเพลงไหว้ครู (บูชาครู) มีทั้งหมด 4 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบที่ 1



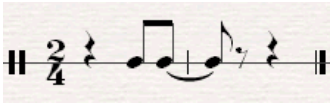
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 1 (จังหวะที่ 1 ยก) - ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 1) และห้องที่ 9 (จังหวะที่ 1 ยก) - ห้องที่ 10 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1

รูปแบบที่ 2

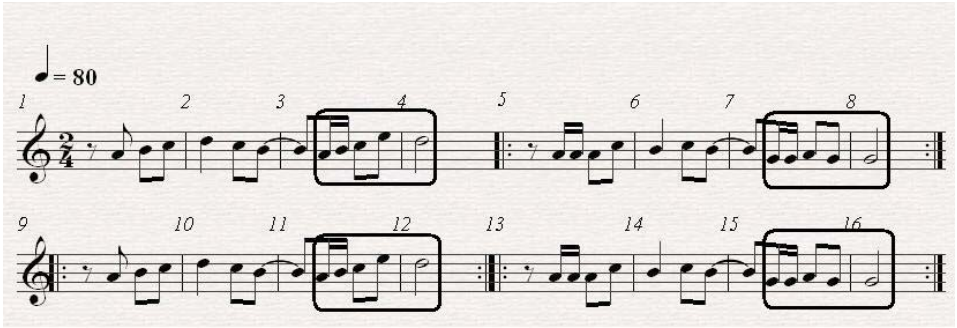


จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบจำนวน 4 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 2 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 3 (จังหวะที่ 1) ,ห้องที่ 6 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 7 (จังหวะที่ 1) ,ห้องที่ 10 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 11 (จังหวะที่ 1) และห้องที่ 14 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 15 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ดังรูป

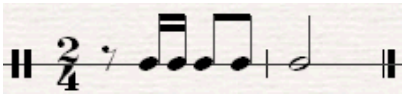
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2

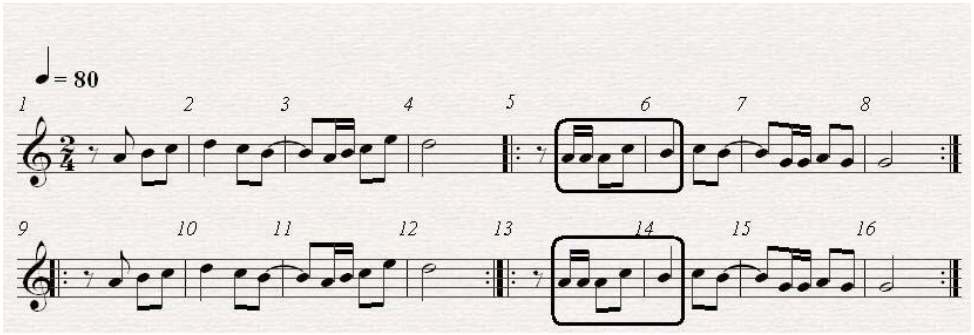


รูปแบบที่ 3

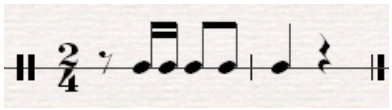


จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบจำนวน 4 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 3 (จังหวะที่ 1 ยก) - ห้องที่ 4 (จังหวะที่ 1) ,ห้องที่ 7 (จังหวะที่ 1 ยก) - ห้องที่ 8 (จังหวะที่ 1) ,ห้องที่ 11 (จังหวะที่ 1 ยก) - ห้องที่ 12 (จังหวะที่ 1) และห้องที่ 3 (จังหวะที่ 1 ยก) - ห้องที่ 4 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3

รูปแบบที่ 4



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 5 (จังหวะที่ 1 ยก) - ห้องที่ 6 (จังหวะที่ 1) และห้องที่ 13 (จังหวะที่ 1 ยก) - ห้องที่ 14 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

จากข้างต้น รูปแบบกระสวนจังหวะที่พบมากที่สุดในเพลงไหว้ครู (บูชาครู) คือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 และ 3 มีการใช้ 4 ครั้ง รองลงมา คือ รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 1 และ 4 มีการใช้ 2 ครั้ง

3. **การใช้คู่ประสาน**

เพลงไหว้ครู (บูชาครู) มีลักษณะเป็นเพลงทำนองเดียว ใช้เทคนิคในการร้องประสานกันเป็นหมู่คณะและการประสานเสียงระหว่างเครื่องดนตรี 2 ชิ้น ซึ่งเล่นโน้ตตัวเดียวกัน โดยใช้เสียงประสานขั้นคู่ที่ 1 เพอร์เฟคหรือขั้นคู่ยูนิซัน (Unison) และขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค

4. **กลุ่มเสียงที่ใช้**

กลุ่มโน้ตที่ปรากฏอยู่ในเพลงไหว้ครู (บูชาครู) มีอยู่ 6 ตัวด้วยกัน คือ C D E G A B ซึ่งเมื่อนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบเสียงตามบันไดเสียงทางหลักสากล พบว่า กลุ่มโน้ตที่ปรากฏอยู่ในเพลงไหว้ครู (บูชาครู) ไม่สามารถจัดอยู่ในบันไดเสียงใด ๆ ได้ ดังนั้นโน้ตเพลงที่ปรากฏอยู่ในเพลงไหว้ครู (บูชาครู) จึงจัดเป็นแค่กลุ่มเสียงเท่านั้น

เนื้อร้องเพลงไหว้ครู (บูชาครู)

(*ลูกรับ) คืนนี้ฉันถึงเข้ามาพึ่งพี่น้อง สิ่งไหรไม่ต้องพี่น้องช่วยแซมใส่

1. สิบนิ้วทั้งสองฉันประคองยกไหว้ บรรดาหญิงชายฉันยกมือไหว้ไป (*)
2. ฉันเข้ามาพึ่งเปรียบเหมือนหนึ่งร่มโพ ได้ปิดบังสกุโณเหมือนร่มโพโตใหญ่ (*)
3. ไหว้เสดคุณครูท่านผู้สั่งสอน ได้แนะนำคำกลอนในเรื่องกลอนเพลงไทย (*)
4. ยกมือขึ้นไหว้ท่านผู้เจ้าการ ที่แกได้คิดอ่านงานขึ้นมาใหม่ (*)
5. ไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่นี้ที่เขานับถือ ที่เขาได้เลื่องลือกันมาแต่ไร (*)
6. ไหว้เจ้าที่ในบ้านที่ลูกหลานร้องขอ ให้มาช่วยหุ้มห่อพ่อมาเลี้ยงกามัย (*)
7. ไหว้ศักดิ์สิทธิ์ศักดิ์ชนอยู่บนเวหา มาช่วยพิทักษ์รักษาลูกยาต่อไป (*)
8. ผิดทีครึ่งทีน้องพี่อย่าถือ ฉันเข้ามาหารือพี่น้องอย่าถือใจ (*)
9. ตัวฉันเป็นศิษย์เพียงผิดไปบ้าง ญาติพี่น้องที่นั่งฉันขอคำอำภัย (*)
10. ฉันขอหยุดบทของดไว้ก่อน คอยถ้าฟังคำกลอนในตอนคนต่อไป (*)

สรุป จากการวิเคราะห์เพลงไหว้ครู (บูชาครู) พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 16 ห้องเพลง มีลักษณะเป็นเพลงทำนองเดียวบรรเลงซ้ำกัน ตั้งแต่ห้องที่ 1 - 8 เป็นท่อนของลูกรับ ซึ่งลูกคู่จะร้องประสานกันเป็นหมู่คณะใช้เทคนิคการประสานเสียง คู่ 1 และคู่ 8 ส่วนห้องที่ 9 -16 เป็นท่อนร้องของคนว่าเพลง ลักษณะของการบรรเลงเพลงไหว้ครู (บูชาครู) จะบรรเลงสลับกันระหว่างท่อนของลูกรับและท่อนร้องของคนว่าเพลง

กระสวนทำนองของเพลงไหว้ครู (บูชาครู) มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงซ้ำกัน ในเพลงไหว้ครู (บูชาครู) มีทั้งหมด 4 รูปแบบ รูปแบบกระสวนทำนองที่พบมากที่สุดในเพลงไหว้ครู (บูชาครู) คือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 และ 3 มีการใช้ 4 ครั้ง รองลงมา คือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 และ 4 มีการใช้ 2 ครั้ง

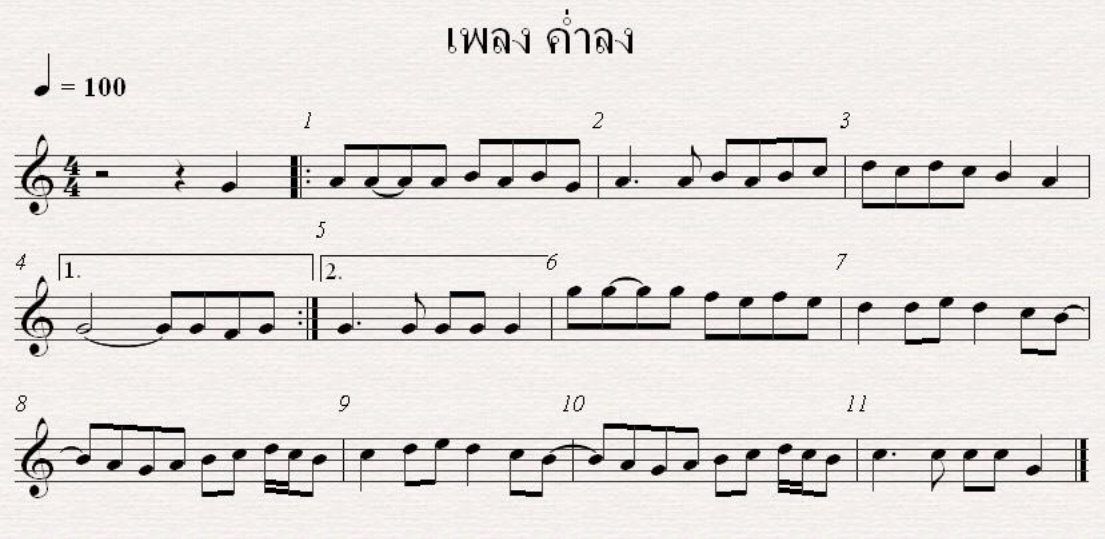
กระสวนจังหวะของเพลงไหว้ครู (บูชาครู) เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย มีรูปแบบกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน ในเพลงไหว้ครู (บูชาครู) มีทั้งหมด 4 รูปแบบ รูปแบบกระสวนจังหวะที่พบมากที่สุดในเพลงไหว้ครู (บูชาครู) คือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 และ 3 มีการใช้ 4 ครั้ง รองลงมา คือ รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 1 และ 4 มีการใช้ 2 ครั้ง

การใช้คู่ประสาน ใช้เทคนิคในการร้องประสานกันเป็นหมู่คณะและการประสานเสียงระหว่างเครื่องดนตรี 2 ชิ้น ซึ่งเล่นโน้ตตัวเดียวกัน โดยใช้เสียงประสาน ขั้นคู่ที่ 1 เพอร์เฟคหรือขั้นคู่ยูนิซัน (Unison) และขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค

กลุ่มเสียงที่ใช้มีอยู่ 6 ตัวด้วยกันคือ C D E G A B ซึ่งไม่สามารถจัดอยู่ในบันไดเสียงใด ๆ ได้ ดังนั้นโน้ตเพลงที่ปรากฏอยู่ในเพลงไหว้ครู (บูชาครู) จึงจัดเป็นแค่กลุ่มเสียงเท่านั้น

เพลงที่ 3 เพลงค่ำลง

เพลงค่ำลงเป็นเพลงร้องคู่ระหว่างหญิงกับชายมีท่วงทำนองเพลงที่สนุกสนาน เนื้อหาของเพลงจะกล่าวถึงการแต่งตัวของผู้หญิงตามสมัยนิยม ด้วยความสนุกสนานของทำนองเพลงค่ำลงจึงมักจะนำมาใช้บรรเลงในช่วงของการเบิกโรงต่อจากเพลงโหมโรงลิเกลาฮูอยู่บ่อยครั้ง

โน้ตเพลงค่ำลงที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 11 ห้องเพลง ดังนี้

จากโน้ตเพลงค่ำลง พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 11 ห้องเพลง ในที่นี้จะนำทำนองเสียงร้องซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลงมาวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

1. **รูปแบบเพลง** (Form)

เพลงค่ำลง เป็นเพลงร้องคู่ มีลักษณะเป็นเพลงทำนองสั้น ๆ บรรเลงซ้ำกัน ลักษณะของการบรรเลงเพลงค่ำลงจะบรรเลงสลับกันระหว่างท่อนของลูกรับและท่อนร้องคู่ของคนว่าเพลง

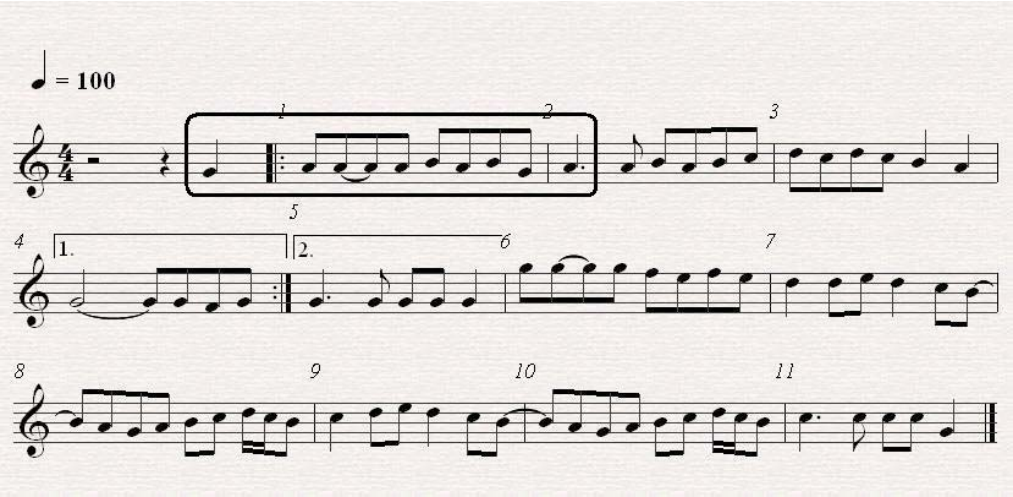
2. **ทำนองเพลง** (Melody)

เพลงค่ำลงที่ถอดบันทึกเป็นโน้ตสากลมีทำนองหลัก 1 ทำนอง จำนวน 11 ห้องเพลงสามารถนำมาวิเคราะห์องค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

2.1 **กระสวนทำนอง** (Melodic pattern)

กระสวนทำนองของเพลงค่ำลง มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงส่วนใหญ่ไม่ซ้ำกัน ในเพลงค่ำลง มีทั้งหมด 5 รูปแบบ ดังนี้

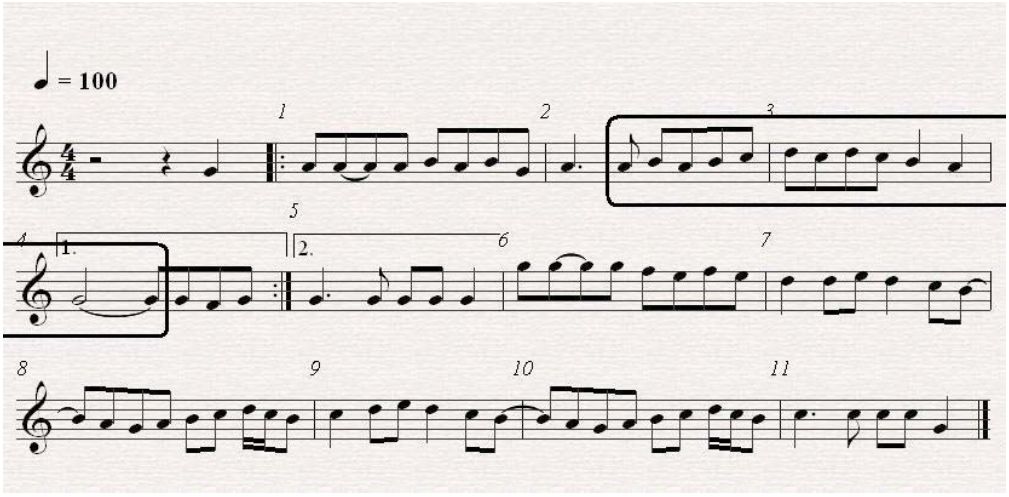
รูปแบบที่ 1



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นก่อนห้องที่ 1 (จังหวะที่ 4 โน้ต G) - ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 1 โน้ต A) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 ดังรูป

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1

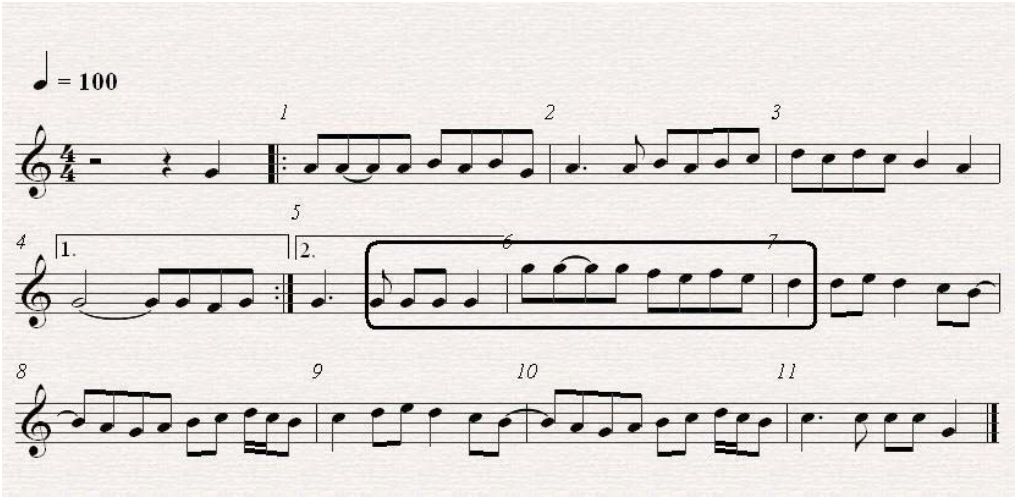
รูปแบบที่ 2



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 2 (จังหวะที่ 2 ยก โน้ต A) - ห้องที่ 4 (จังหวะที่ 1 โน้ต G) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 ดังรูป

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2

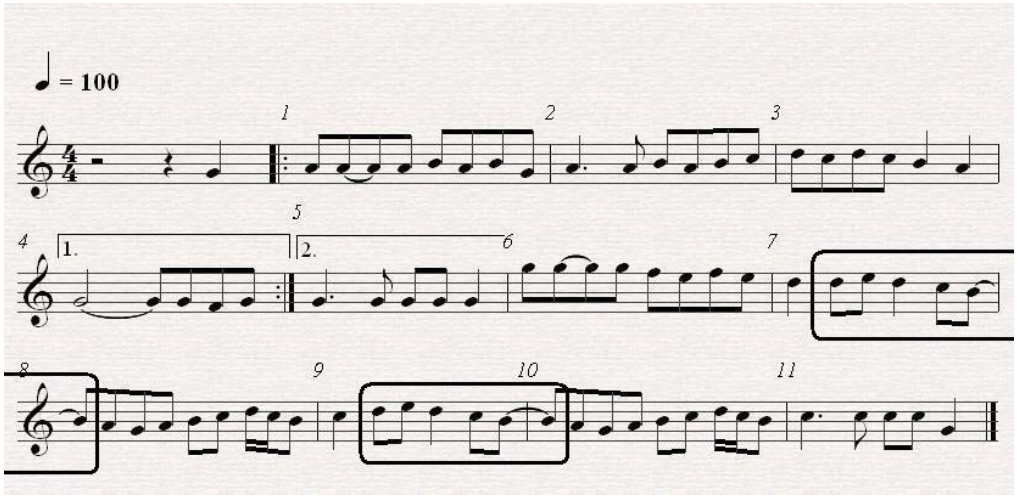
รูปแบบที่ 3



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 5 (จังหวะที่ 2 ยก โน้ต G) - ห้องที่ 7 (จังหวะที่ 1 โน้ต D) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 ดังรูป

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3

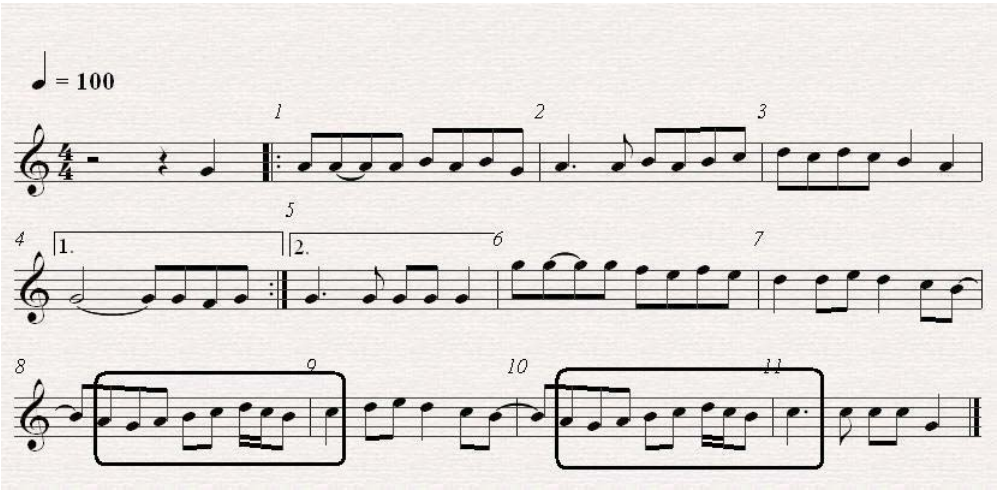
รูปแบบที่ 4



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 7 (จังหวะที่ 2 โน้ต D) - ห้องที่ 8 (จังหวะที่ 1 โน้ต B)และห้องที่ 9 (จังหวะที่ 2 โน้ต D) - ห้องที่ 10 (จังหวะที่ 1 โน้ต B) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4 ดังรูป

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4

รูปแบบที่ 5



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 5 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 8 (จังหวะที่ 1 ยก โน้ต A) - ห้องที่ 9 (จังหวะที่ 1 โน้ต C)และห้องที่ 10 (จังหวะที่ 1 ยก โน้ต A) - ห้องที่ 11 (จังหวะที่ 1 โน้ต C) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 5 ดังรูป

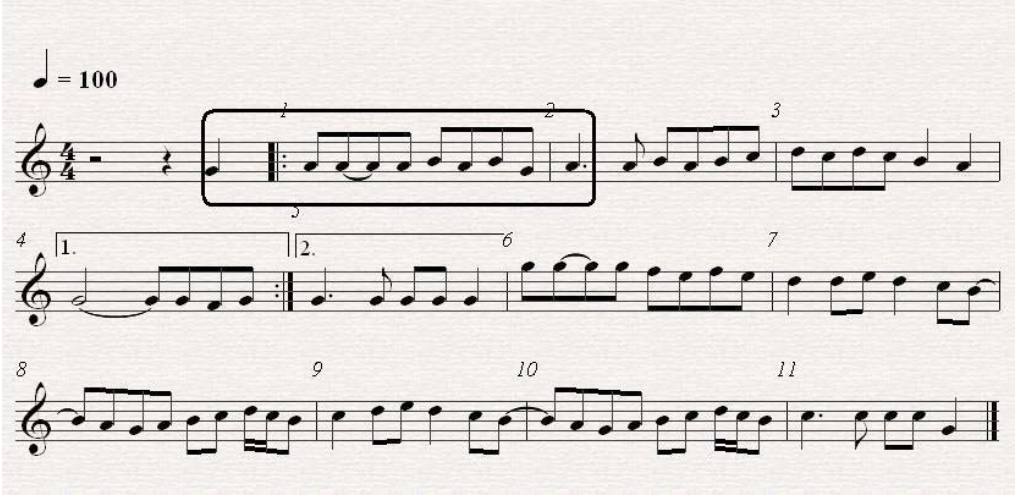
ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 5

จากข้างต้น รูปแบบกระสวนทำนองที่พบมากที่สุดในเพลงค่ำลง คือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 4 และ 5 มีการใช้ 2 ครั้ง ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองที่เหลือทั้งหมดมีการใช้อย่างละที่ 1 ครั้ง

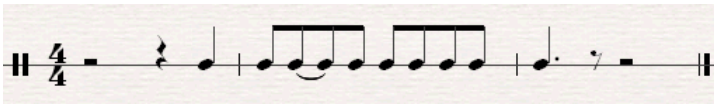
2.2 **กระสวนจังหวะ** (Rhythmic pattern)

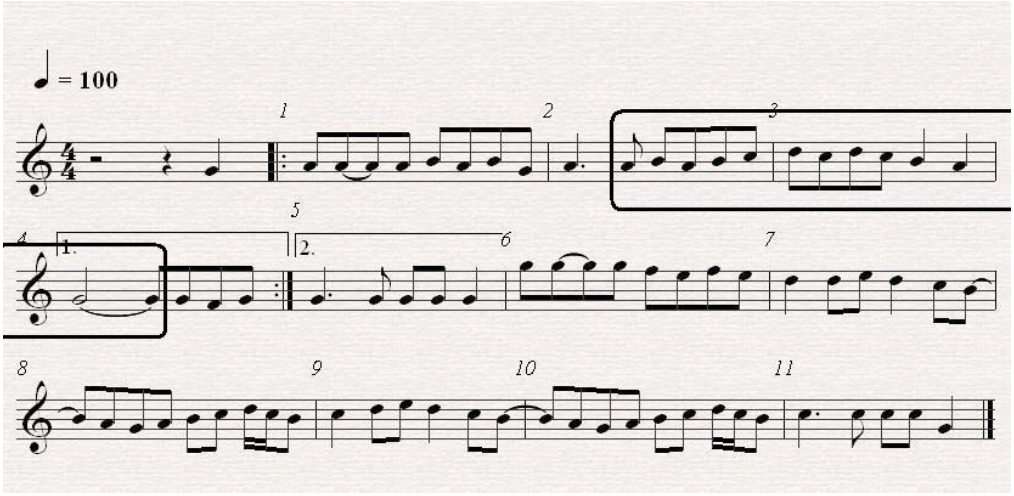
กระสวนจังหวะของเพลงค่ำลง เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย รูปแบบกระสวนจังหวะส่วนใหญ่ไม่ซ้ำกัน ในเพลงค่ำลง มีทั้งหมด 6 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบที่ 1

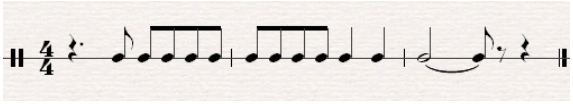


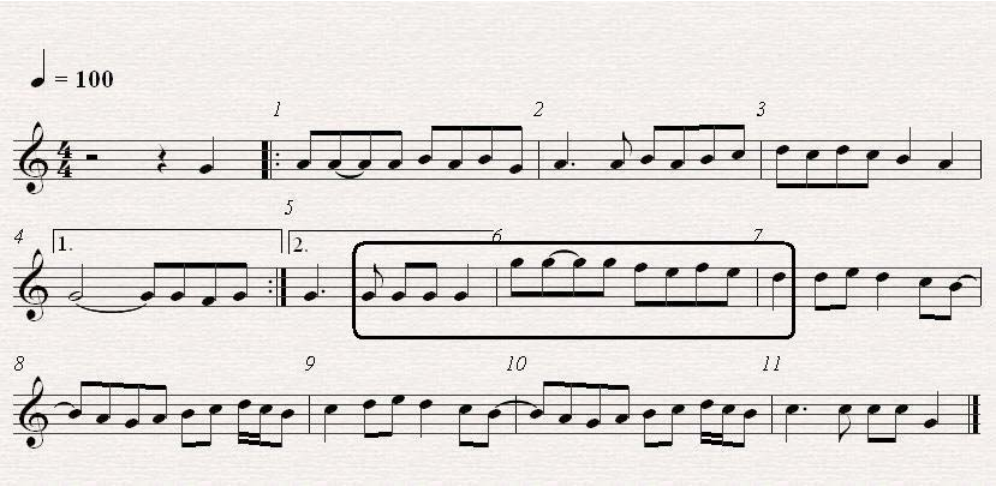
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นก่อนห้องที่ 1 (จังหวะที่ 4) - ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1

รูปแบบที่ 2

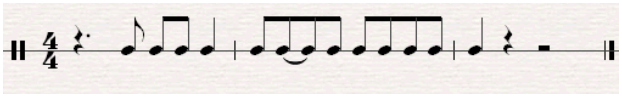


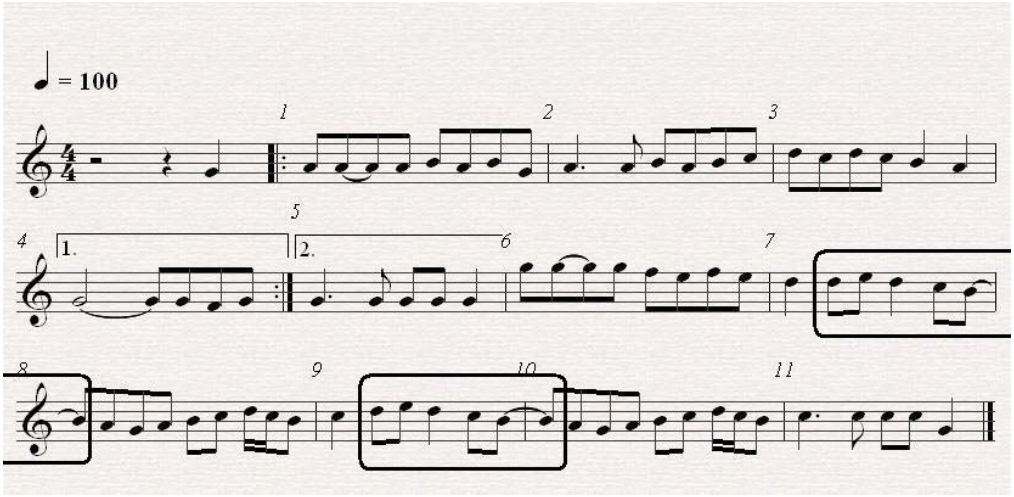
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 2 (จังหวะที่ 2 ยก) - ห้องที่ 4 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2

รูปแบบที่ 3



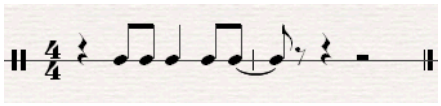
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 5 (จังหวะที่ 1 ยก) - ห้องที่ 7 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3

รูปแบบที่ 4

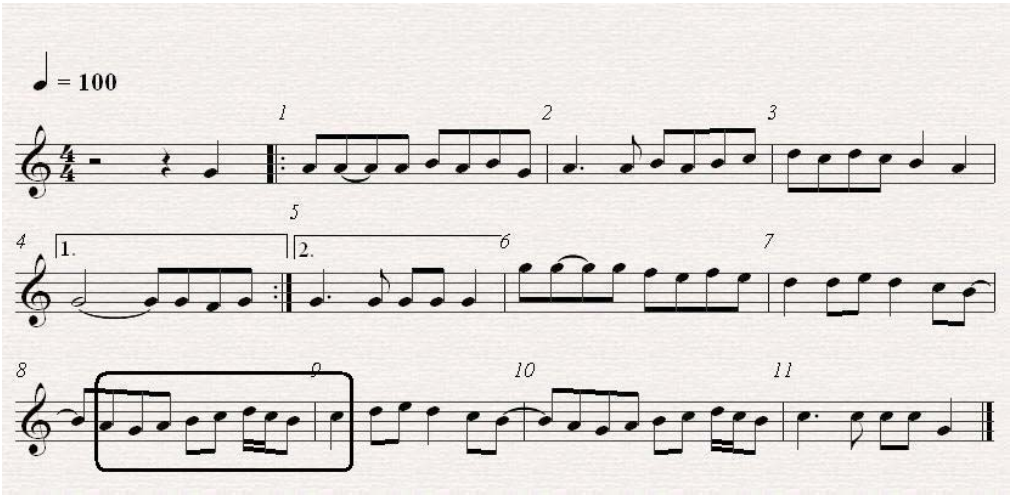


จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 7 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 8 (จังหวะที่ 1) และห้องที่ 9 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 10 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

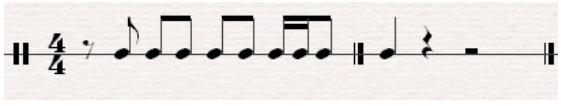


รูปแบบที่ 5

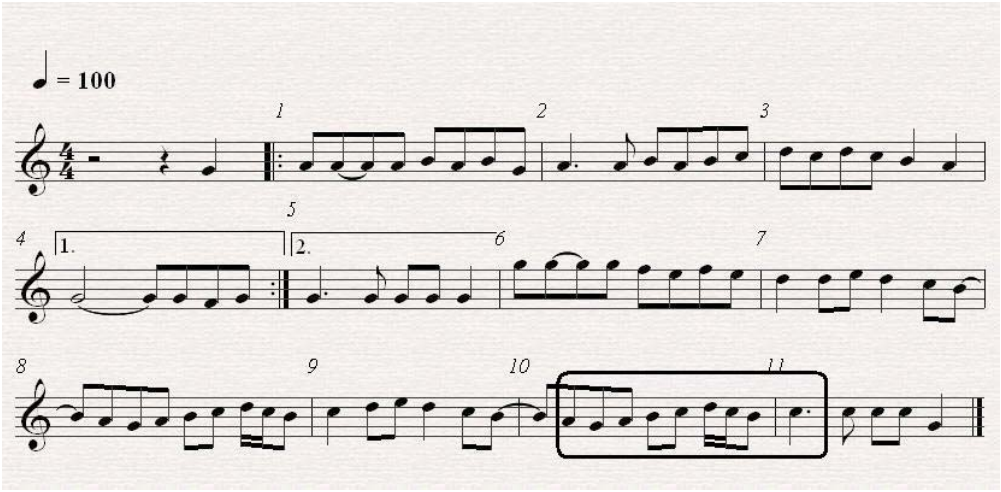


จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 8 (จังหวะที่ 1 ยก) - ห้องที่ 9 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5

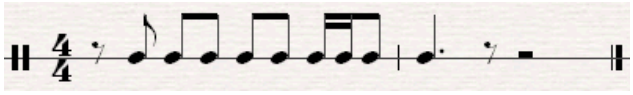


รูปแบบที่ 6



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 10 (จังหวะที่ 1 ยก) - ห้องที่ 11 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6



จากข้างต้น รูปแบบกระสวนจังหวะที่พบมากที่สุดในเพลงค่ำลง คือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 มีการใช้ 2 ครั้ง ส่วนรูปแบบกระสวนจังหวะที่เหลือทั้งหมดมีการใช้อย่างละ 1 ครั้ง

3. การใช้คู่ประสาน

เพลงค่ำลงมีลักษณะเป็นเพลงทำนองเดียวสั้นๆ ใช้เทคนิคในการร้องประสานกันเป็นหมู่คณะ และการประสานเสียงระหว่างเครื่องดนตรี 2 ชิ้น ซึ่งเล่นโน้ตตัวเดียวกัน โดยใช้เสียงประสาน ขั้นคู่ที่ 1 เพอร์เฟคหรือขั้นคู่ยูนิซัน (Unison) และขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค

4. **กลุ่มเสียงที่ใช้**

กลุ่มโน้ตที่ปรากฏอยู่ในเพลงค่ำลง มีอยู่ 7 ตัวด้วยกัน คือ C D E F G A B ซึ่งเมื่อนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบเสียงตามบันไดเสียงทางหลักสากล พบว่า เพลงค่ำลงอยู่ในบันไดเสียง C Major Scale

เนื้อร้องเพลงค่ำลง

(*ลูกรับ) ค่ำลงมารวมวงรำมะนา แว่วเสียงมามาตามสายลม
ฟังแต่เสียงสำเนียงหวานเฉียบ ทุกคนนั่งเทียบเงียบฟังคารม
ช) เธอจ๋ำเธอมาจากไหนแต่งตัววิไล ช่างกามัยงามสม
ญ) สมัยทุกวันเขาแต่งกันทุกบ้าน คุณจะมาคัดค้านไม่ให้ฉันดัดผม (*)
ช) เธอจ๋ำต้องระวังกันหน่อย เธออย่าปล่อยให้มันลอยไปตามลม
ญ) คุณไม่ต้องมาสอนในตอนระวัง ชั้นในน้องยังไม่ต้องปิดบังของชม (*)
ช) ผ้าถุงก็ได้ค่าไม่แพงแรง ถ้าเป็นแผลหน้าแข้งถึงแต่งก็ไม่สม
ญ) พวกผู้หญิงนั้นทุกคนไป ไม่ตามสมัยใครจะนิยม (*)
ช) ครั้งพ่อแม่เราไม่เคยเป็นเช่นนี้ ปากแก้มทาสีทั้งหัวยีให้วงกลม
ญ) สมัยก่อนนั้นตามมันไม่ไว้ เขาอยู่แก่จนตายเขาได้แต่ผ้าห่ม (*)
ช) ผู้หญิงทุกวันฉันเห็นมันแปลก ไม่รู้ลูกแขกลูกไทยเข้ามาสม
ญ) คุณไม่ชอบใจ เชิญไปให้ไกลเสีย คุณไม่มีเมียอย่ามาพูดเสียพูดถม (*)

สรุป จากการวิเคราะห์เพลงค่ำลง พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 11 ห้องเพลงมีลักษณะเป็นเพลงทำนองสั้น ๆ บรรเลงซ้ำกัน ลักษณะของการบรรเลงเพลงค่ำลงจะบรรเลงสลับกันระหว่างท่อนของลูกรับและท่อนร้องคู่ของคนว่าเพลง

กระสวนทำนองของเพลงค่ำลง มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงส่วนใหญ่ไม่ซ้ำกัน ในเพลงค่ำลง มีทั้งหมด 5 รูปแบบ รูปแบบกระสวนทำนองที่พบมากที่สุดในเพลงค่ำลง คือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 4 และ 5 มีการใช้ 2 ครั้ง ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองที่เหลือทั้งหมดมีการใช้อย่างละที่ 1 ครั้ง

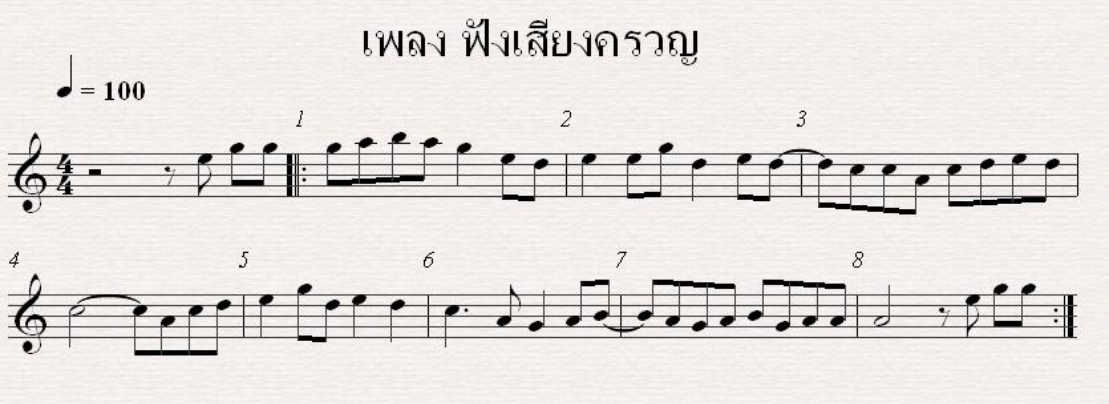
กระสวนจังหวะของเพลงค่ำลง เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย รูปแบบกระสวนจังหวะส่วนใหญ่ไม่ซ้ำกัน ในเพลงค่ำลง มีทั้งหมด 6 รูปแบบ รูปแบบกระสวนจังหวะที่พบมากที่สุดในเพลงค่ำลง คือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 มีการใช้ 2 ครั้ง ส่วนรูปแบบกระสวนจังหวะที่เหลือทั้งหมดมีการใช้อย่างละ 1 ครั้ง

การใช้คู่ประสานใช้เทคนิคในการร้องประสานกันเป็นหมู่คณะและการประสานเสียงระหว่างเครื่องดนตรี 2 ชิ้น ซึ่งเล่นโน้ตตัวเดียวกัน โดยใช้เสียงประสาน ขั้นคู่ที่ 1 เพอร์เฟคหรือขั้นคู่ยูนิซัน (Unison) และขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค

กลุ่มเสียงที่ใช้มีอยู่ 7 ตัวด้วยกัน คือ C D E F G A B ซึ่งเมื่อนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบเสียงตามบันไดเสียงทางหลักสากล พบว่าเพลงค่ำลงอยู่ในบันไดเสียง C Major Scale

เพลงที่ 4 เพลงฟังเสียงครวญ

เพลงฟังเสียงครวญเป็นเพลงร้องคู่ระหว่างหญิงกับชาย มีทำนองเพลงที่ฟังแล้วให้อารมณ์สนุกสนาน เนื้อหาของเพลงกล่าวถึงการเกี้ยวพาราสีกันระหว่างผู้ชายและผู้หญิง

โน้ตเพลงฟังเสียงครวญที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 8 ห้องเพลง ดังนี้

จากโน้ตเพลงฟังเสียงครวญ พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 8 ห้องเพลง ในที่นี้จะนำทำนองเสียงร้องซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลงมาวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

1. **รูปแบบเพลง** (Form)

เพลงฟังเสียงครวญเป็นเพลงร้องคู่มีลักษณะเป็นเพลงทำนองสั้น ๆ บรรเลงซ้ำกัน ลักษณะของการบรรเลงเพลงฟังเสียงครวญจะบรรเลงสลับกันระหว่างท่อนของลูกรับและท่อนร้องคู่ของคนว่าเพลง

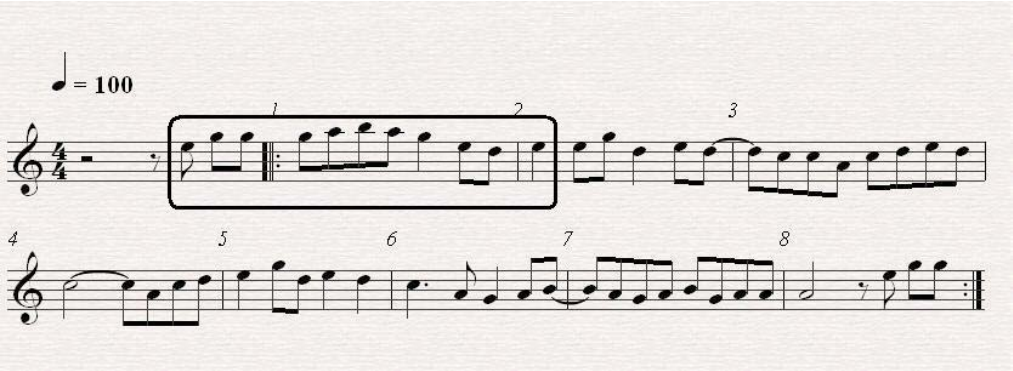
2. **ทำนองเพลง** (Melody)

เพลงฟังเสียงครวญที่ถอดบันทึกเป็นโน้ตสากลมีทำนองหลัก 1 ทำนอง จำนวน 8 ห้องเพลง สามารถนำมาวิเคราะห์องค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

2.1 **กระสวนทำนอง** (Melodic pattern)

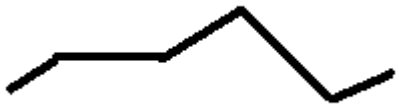
กระสวนทำนองของเพลงฟังเสียงครวญ มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงไม่ซ้ำกัน ในเพลงฟังเสียงครวญ มีทั้งหมด 5 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบที่ 1

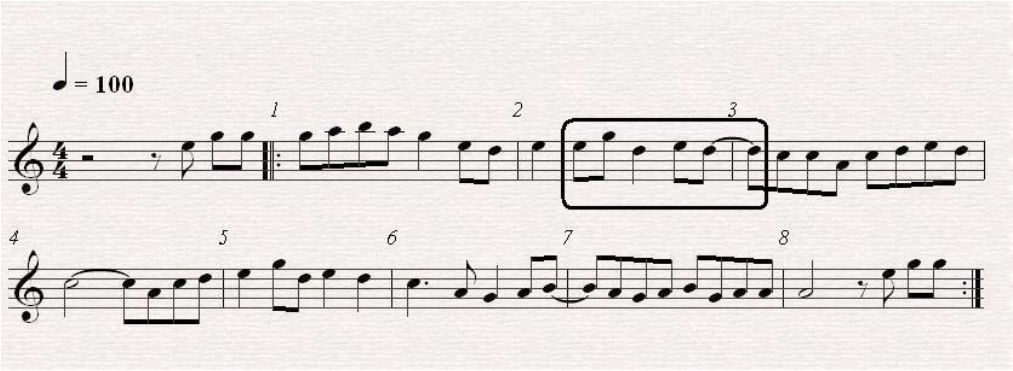


จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นก่อนห้องที่ 1 (จังหวะที่ 3 ยก โน้ต E) -ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 1 โน้ต E) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 ดังรูป

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1



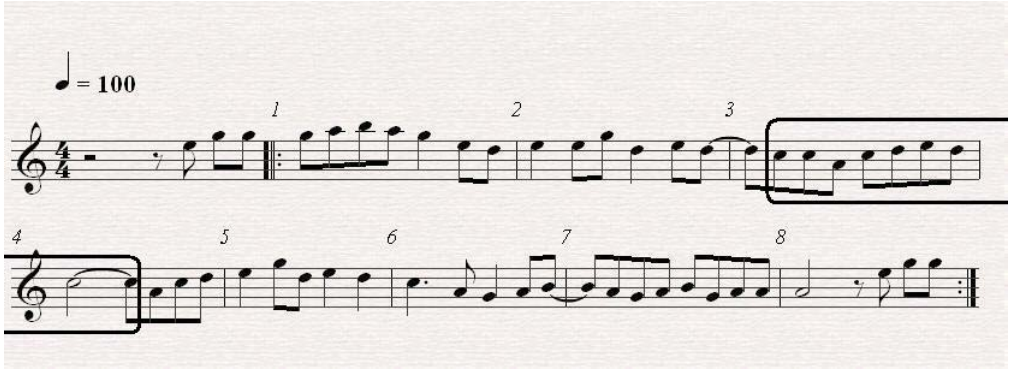
รูปแบบที่ 2



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 2 (จังหวะที่ 2 โน้ต E) - ห้องที่ 3 (จังหวะที่ 1 โน้ต D) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 ดังรูป

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2

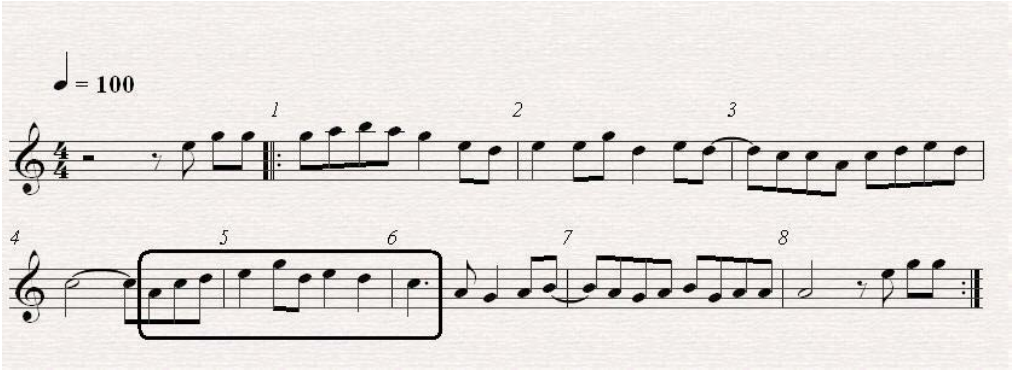
รูปแบบที่ 3



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 3 (จังหวะที่ 1 ยก โน้ต C) - ห้องที่ 4 (จังหวะที่ 1 โน้ต C) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 ดังรูป

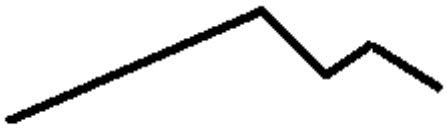
ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3

รูปแบบที่ 4

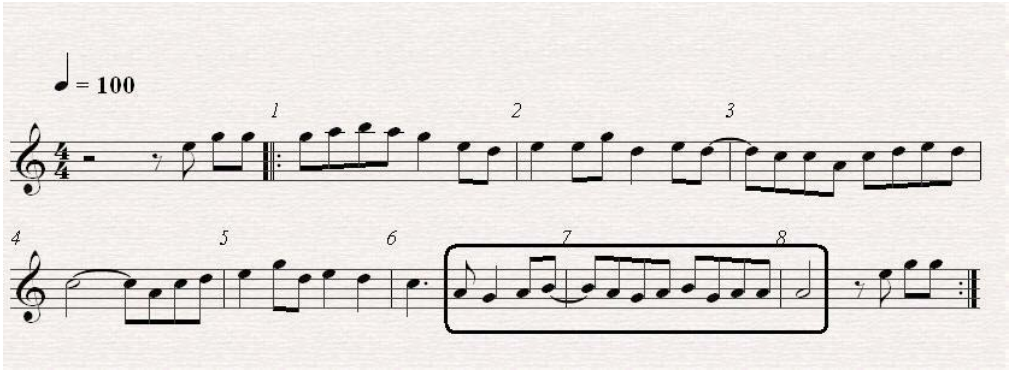


จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 4 (จังหวะที่ 3 ยก โน้ต A) - ห้องที่ 6 (จังหวะที่ 1 โน้ต C) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4 ดังรูป

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4



รูปแบบที่ 5



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 5 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 6 (จังหวะที่ 1 ยก โน้ต A) - ห้องที่ 8 (จังหวะที่ 1 โน้ต A) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 5 ดังรูป

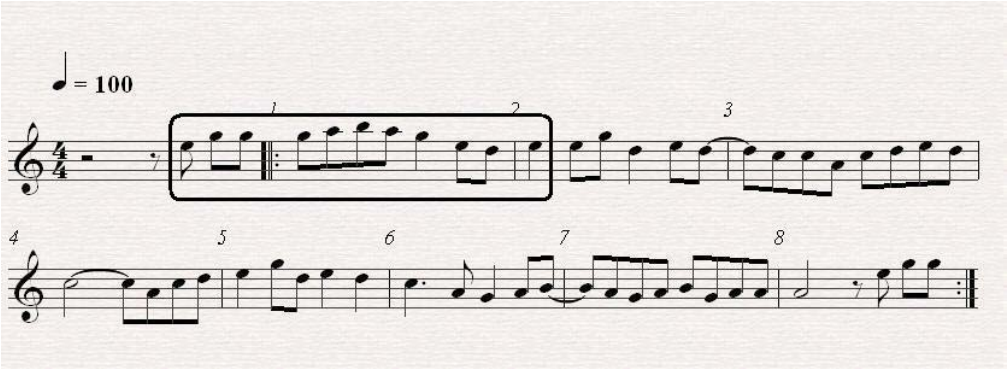
ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 5

จากข้างต้น รูปแบบกระสวนทำนองที่พบในเพลงฟังเสียงครวญ ทั้งหมดมีการใช้อย่างละที่ 1 ครั้ง

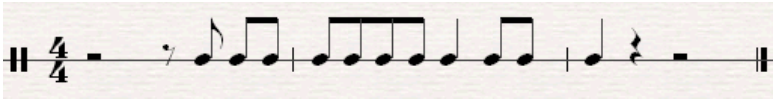
2.2 **กระสวนจังหวะ** (Rhythmic pattern)

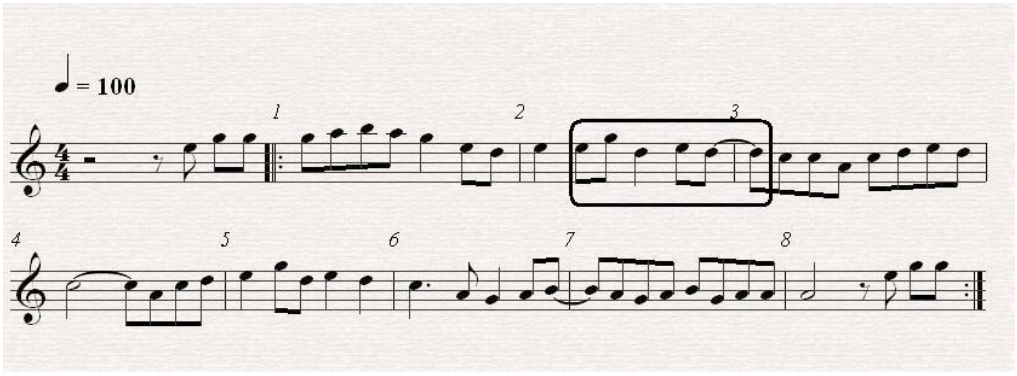
กระสวนจังหวะของเพลงฟังเสียงครวญ เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย รูปแบบกระสวนจังหวะทั้งหมดไม่ซ้ำกัน ในเพลงฟังเสียงครวญ มีทั้งหมด 5 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบที่ 1

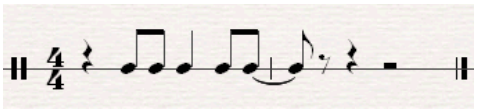


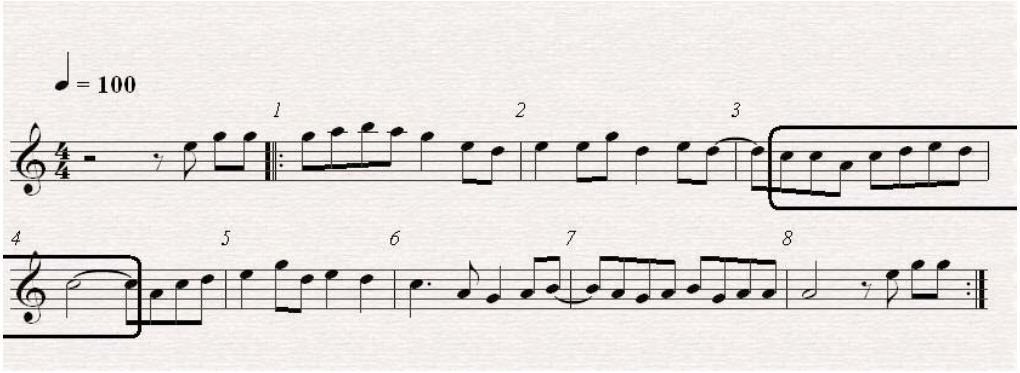
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นก่อนห้องที่ 1 (จังหวะที่ 3 ยก) - ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1

รูปแบบที่ 2

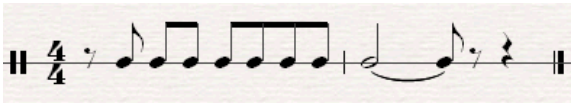


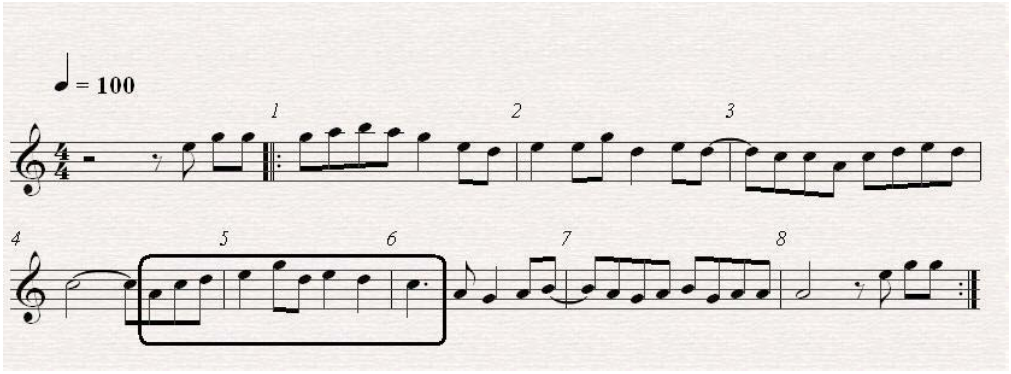
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 2 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 3 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2

รูปแบบที่ 3

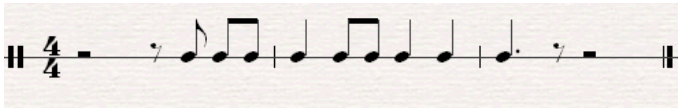


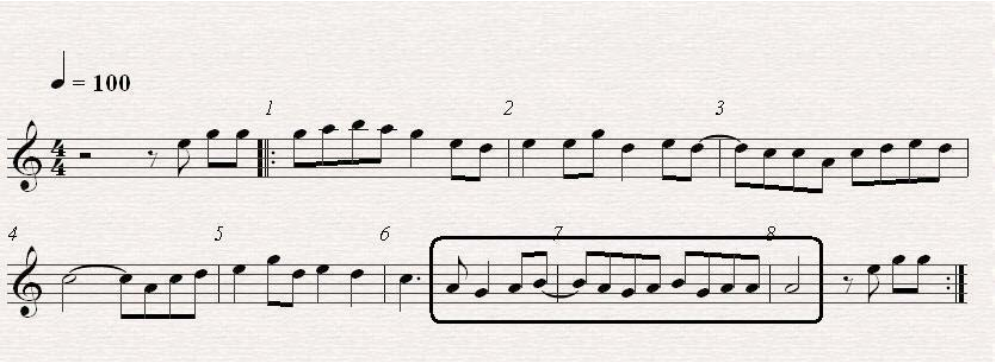
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 3 (จังหวะที่ 1 ยก) - ห้องที่ 4 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3

รูปแบบที่ 4



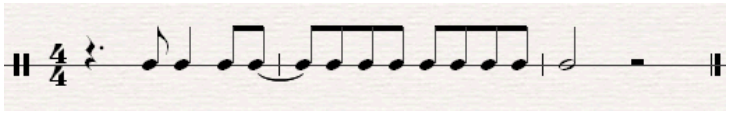
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 4(จังหวะที่ 3 ยก) - ห้องที่ 6 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

รูปแบบที่ 5



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 6 (จังหวะที่ 2 ยก) - ห้องที่ 8 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5



จากข้างต้น รูปแบบกระสวนจังหวะที่พบในเพลงฟังเสียงควาญ ทั้งหมดมีการใช้อย่างละ 1 ครั้ง

3. การใช้คู่ประสาน

เพลงฟังเสียควาญมีลักษณะเป็นเพลงทำนองเดียวสั้น ๆ ใช้เทคนิคในการร้องประสานกันเป็นหมู่คณะและการประสานเสียงระหว่างเครื่องดนตรี 2 ชิ้น ซึ่งเล่นโน้ตตัวเดียวกัน โดยใช้เสียงประสานขั้นคู่ที่ 1 เพอร์เฟคหรือขั้นคู่ยูนิซัน (Unison) และขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค

4. **กลุ่มเสียงที่ใช้**

กลุ่มโน้ตที่ปรากฏอยู่ในเพลงฟังเสียงครวญ มีอยู่ 6 ตัวด้วยกัน คือ C D E G A B ซึ่งเมื่อนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบเสียงตามบันไดเสียงทางหลักสากล พบว่ากลุ่มโน้ตที่ปรากฏอยู่ในเพลงฟังเสียงครวญ ไม่สามารถจัดอยู่ในบันไดเสียงใด ๆ ได้ ดังนั้นโน้ตเพลงที่ปรากฏอยู่ในเพลงฟังเสียงครวญจึงจัดเป็นแค่กลุ่มเสียงเท่านั้น

เนื้อร้องเพลงฟังเสียงครวญ

(*ลูกรับ) ฟังเสียงครวญจากลมหวนพัดผ่าน ร่วมวงสำราญต่างชื่นบานอุรา
ว่ากันสักคืนให้พอชื่นหูตา ผู้ทัศนาเชิญเข้ามาเป็นกลาง
ช) สวัสดีล่ะแม่ศรีคนสวย ญ) น้องไม่ยินดีด้วย ช) พี่มาช่วยน้องนาง
ญ) น้องไปดำนา ช) พี่ไปถอนกล้าให้ ญ) ไม่ใช่งานผู้ชาย ช) พี่ทำได้ทุกอย่าง (*)
ญ) น้องนึกกระดากไม่อยากให้ไป ช) น้องอย่าตัดอาลัย ญ) ถ้าแม้นพี่ไปยุ่งยาก
ช) จำเป็นพี่ต้องไป ญ) แม้นใครเห็นลำบาก ช) พี่รักน้องมาก ญ) ดิฉันไม่อยากให้ร่วมทาง (*)
ช) หรือเห็นชั่วในตัวของพี่ ญ) มันไม่เป็นเช่นนี้พี่อย่ามาพูดซ้ำ
ช) ใช่ล่วงเกินนักเพราะความรักชักนำ ญ) น้องไม่เชื่อคำ ช) แล้วน้องอย่าทำอำพราง (*)
ช) น้องไม่รักจริงน่าจะยิงเสียให้ตาย ญ) เชิญเถิดชายดิฉันยอมตายกับผู้ชายหยิ่ง
ช) น้องไม่อยากกลัวมาอวดตัวเสียจริง ประเดี๋ยวชายยิงให้หญิงลงไปนอนคราง (*)
ญ) เสือบากสากเบือชาติไอ้เสือตำพริก ทั้งเจาะทั้งจิกชาติไอหูติ่งเจ้าชู้
ช) กูจะฉุดคร่า อีนี่ปากกล้านักสู้ ญ) ว่าเชิญลองดูใครเป็นผู้ติดตะราง (*)
ช) แม่ศรีสวยแสง พี่แกล้งพูดเล่น มันไม่จำเป็นพี่พูดเล่นโลนปลอบ
ญ) เข้าใจตัวพี่ ดิฉันก็ยินดีตอบ ช) พูดเล่นเป็นชอบพี่ก็ขอบใจนาง (*)
ญ) น้องก็รอคร่าวไปจนเฒ่าจนแก่ ถ้าพี่ไม่เหลียวแลน้องก็ยอมแก่ตาย
ขอให้ปลอดความราคีอย่าให้มีความระคาย ช) แต่พี่ขออยู่ใกล้ใกล้ ญ) ดิฉันขอให้มันห่าง (*)

สรุป จากการวิเคราะห์เพลงฟังเสียงครวญ พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 8 ห้องเพลงมีลักษณะเป็นเพลงทำนองสั้น ๆ บรรเลงซ้ำกัน ลักษณะของการบรรเลงเพลงฟังเสียงครวญจะบรรเลงสลับกันระหว่างท่อนของลูกรับและท่อนร้องคู่ของคนว่าเพลง

กระสวนทำนองของเพลงฟังเสียงครวญ มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงไม่ซ้ำกัน ในเพลงฟังเสียงครวญ มีทั้งหมด 5 รูปแบบ รูปแบบกระสวนทำนองที่พบในเพลงฟังเสียงครวญ ทั้งหมดมีการใช้อย่างละที่ 1 ครั้ง

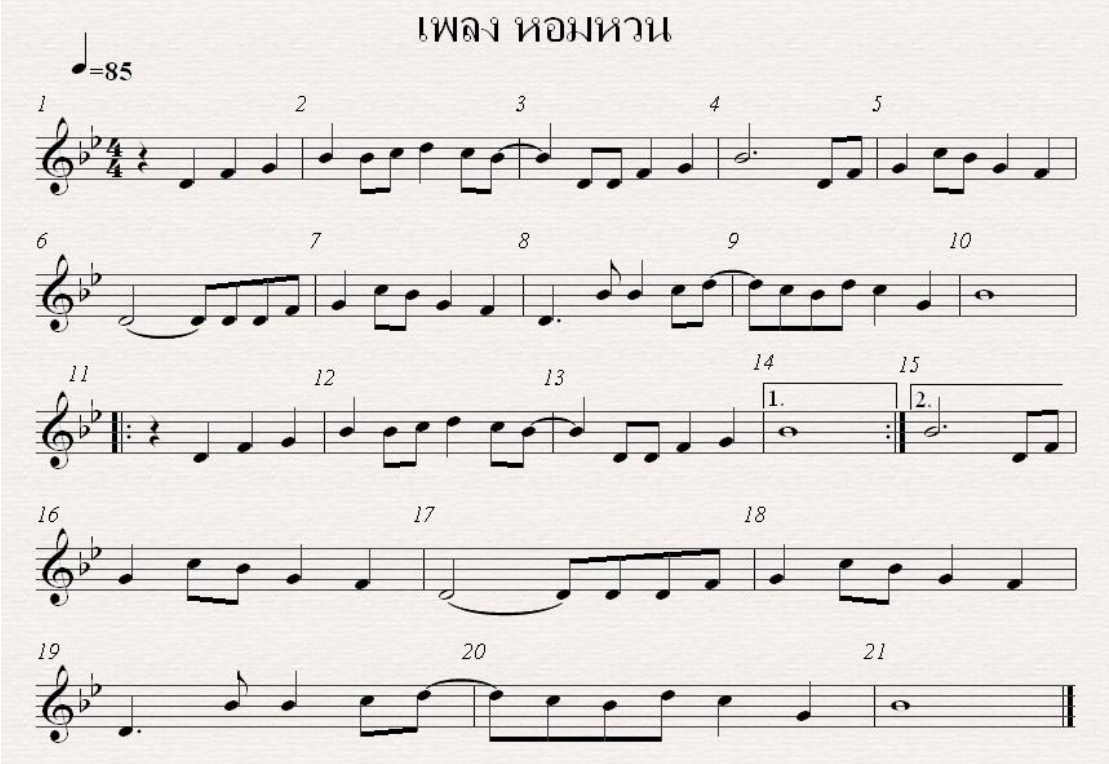
กระสวนจังหวะของเพลงฟังเสียงครวญ เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย รูปแบบกระสวนจังหวะทั้งหมดไม่ซ้ำกัน ในเพลงฟังเสียงครวญ มีทั้งหมด 5 รูปแบบ รูปแบบกระสวนจังหวะที่พบในเพลงฟังเสียงครวญ ทั้งหมดมีการใช้อย่างละ 1 ครั้ง

การใช้คู่ประสาน ใช้เทคนิคในการร้องประสานกันเป็นหมู่คณะ และการประสานเสียงระหว่างเครื่องดนตรี 2 ชิ้น ซึ่งเล่นโน้ตตัวเดียวกัน โดยใช้เสียงประสาน ขั้นคู่ที่ 1 เพอร์เฟคหรือขั้นคู่ยูนิซัน (Unison) และขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค

กลุ่มเสียงที่ใช้มีอยู่ 6 ตัวด้วยกัน คือ C D E G A B ซึ่งไม่สามารถจัดอยู่ในบันไดเสียงใด ๆ ได้ ดังนั้นโน้ตเพลงที่ปรากฏอยู่ในเพลงฟังเสียงครวญจึงจัดเป็นแค่กลุ่มเสียงเท่านั้น

เพลงที่ 5 เพลงหอมหวน

เพลงหอมหวนเป็นเพลงร้องเดี่ยว มีทำนองเพลงค่อนข้างช้า เนื้อหาของเพลงกล่าวถึงผู้ชายที่จะต้องไปเป็นทหารเกณฑ์ คึดถึงหญิงคนรัก

โน้ตเพลงหอมหวนที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 21 ห้องเพลง ดังนี้

จากโน้ตเพลงหอมหวน พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 21 ห้องเพลงในที่นี้จะนำทำนองเสียงร้องซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลงมาวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

1. **รูปแบบเพลง** (Form)

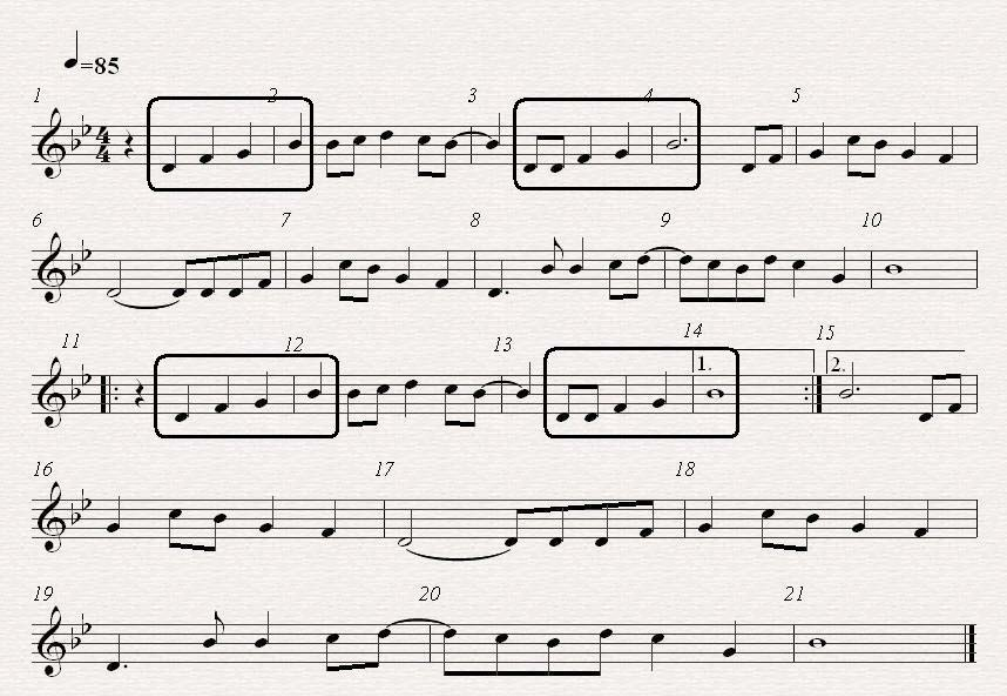
เพลงหอมหวนเป็นเพลงร้องเดี่ยวมีลักษณะเป็นเพลงทำนองสั้น ๆ บรรเลงซ้ำกัน ตั้งแต่ห้องที่ 1 - 10 เป็นท่อนของลูกรับ ซึ่งลูกคู่จะร้องประสานกันเป็นหมู่คณะใช้เทคนิคการประสานเสียง คู่ 1 และคู่ 8 ส่วนห้องที่ 11 - 21 เป็นท่อนร้องของคนว่าเพลง ลักษณะของการบรรเลงเพลงหอมหวนจะบรรเลงสลับกันระหว่างท่อนของลูกรับและท่อนร้องของคนว่าเพลง

2. **ทำนองเพลง** (Melody)

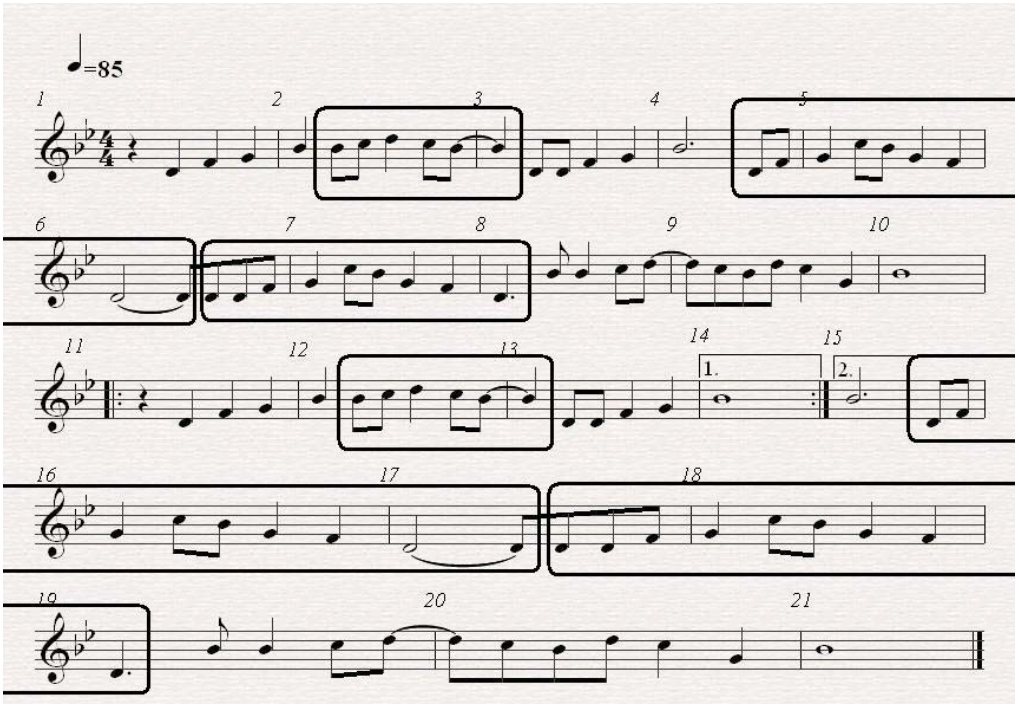
เพลงหอมหวนที่ถอดบันทึกเป็นโน้ตสากลมีทำนองหลัก 1 ทำนอง จำนวน 21 ห้องเพลง สามารถนำมาวิเคราะห์องค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

2.1 **กระสวนทำนอง** (Melodic pattern)

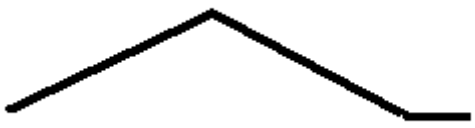
กระสวนทำนองของเพลงหอมหวน มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงซ้ำกัน ในเพลงหอมหวน มีทั้งหมด 3 รูปแบบ ดังนี้

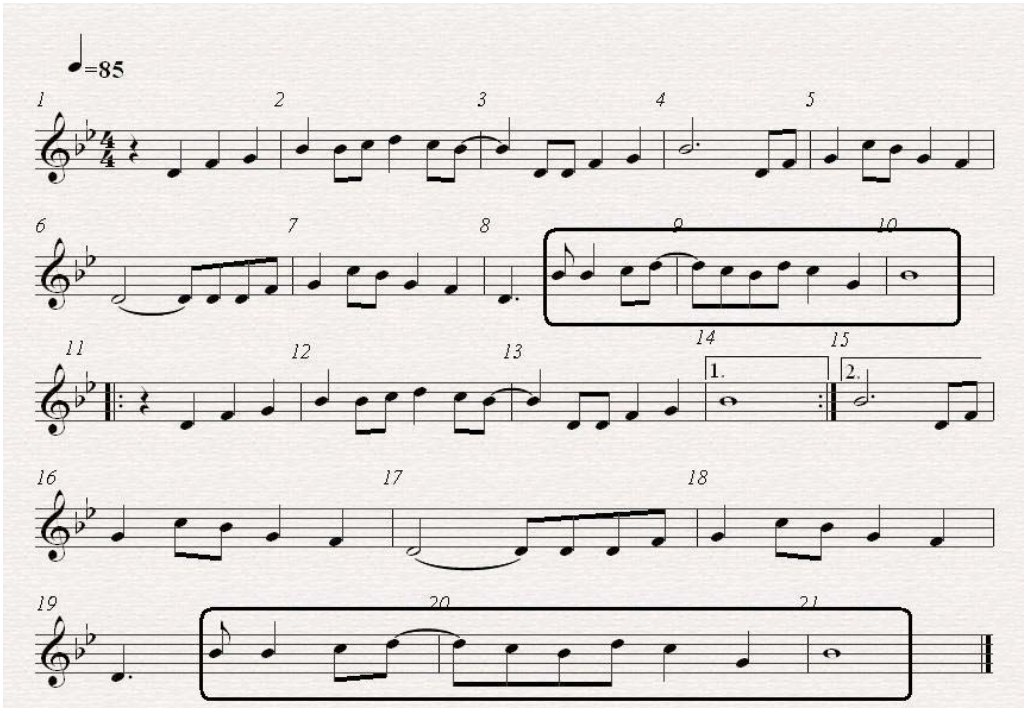
รูปแบบที่ 1

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบจำนวน 4 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 1 (จังหวะที่ 2 โน้ต D) -ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 1 โน้ต Bb) , ห้องที่ 3 (จังหวะที่ 2 โน้ต D) -ห้องที่ 4 (จังหวะที่ 1 โน้ต Bb) ,ห้องที่ 11 (จังหวะที่ 2 โน้ต D) -ห้องที่ 12 (จังหวะที่ 1 โน้ต Bb) และห้องที่ 13 (จังหวะที่ 2 โน้ต D) -ห้องที่ 14 (จังหวะที่ 1 โน้ต Bb) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 ดังรูป

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1

รูปแบบที่ 2

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบจำนวน 6 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 2 (จังหวะที่ 2 โน้ต Bb) - ห้องที่ 3 (จังหวะที่ 1 โน้ต Bb) , ห้องที่ 4 (จังหวะที่ 3 โน้ต D) - ห้องที่ 6 (จังหวะที่ 1 โน้ต D) ,ห้องที่ 6 (จังหวะที่ 3 ยก โน้ต D) - ห้องที่ 8 (จังหวะที่ 1 โน้ต D) ,ห้องที่ 12 (จังหวะที่ 2 โน้ต Bb) - ห้องที่ 13 (จังหวะที่ 1 โน้ต Bb) ,ห้องที่ 15 (จังหวะที่ 3 โน้ต D) - ห้องที่ 17 (จังหวะที่ 1 โน้ต D) และห้องที่ 17 (จังหวะที่ 3 ยก โน้ต D) - ห้องที่ 19 (จังหวะที่ 1 โน้ต D) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 ดังรูป

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2



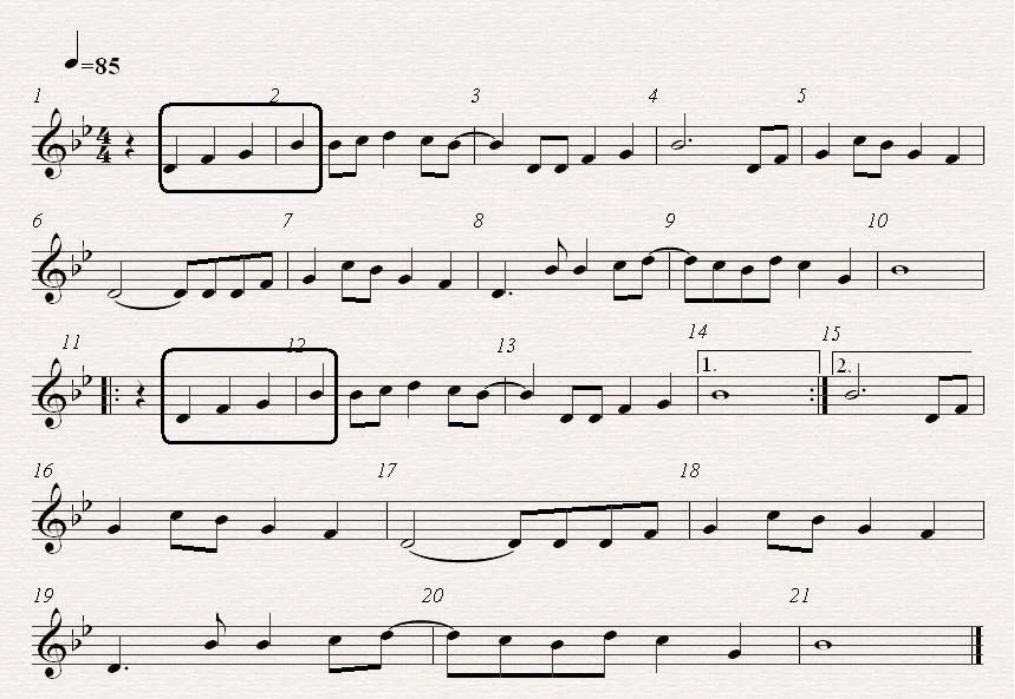
รูปแบบที่ 3

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 8 (จังหวะที่ 2 ยก โน้ต Bb) - ห้องที่ 10 (จังหวะที่ 1 โน้ต Bb) และ ห้องที่ 19 (จังหวะที่ 2 ยก โน้ต Bb) - ห้องที่ 21 (จังหวะที่ 1 โน้ต Bb) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 ดังรูป

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3

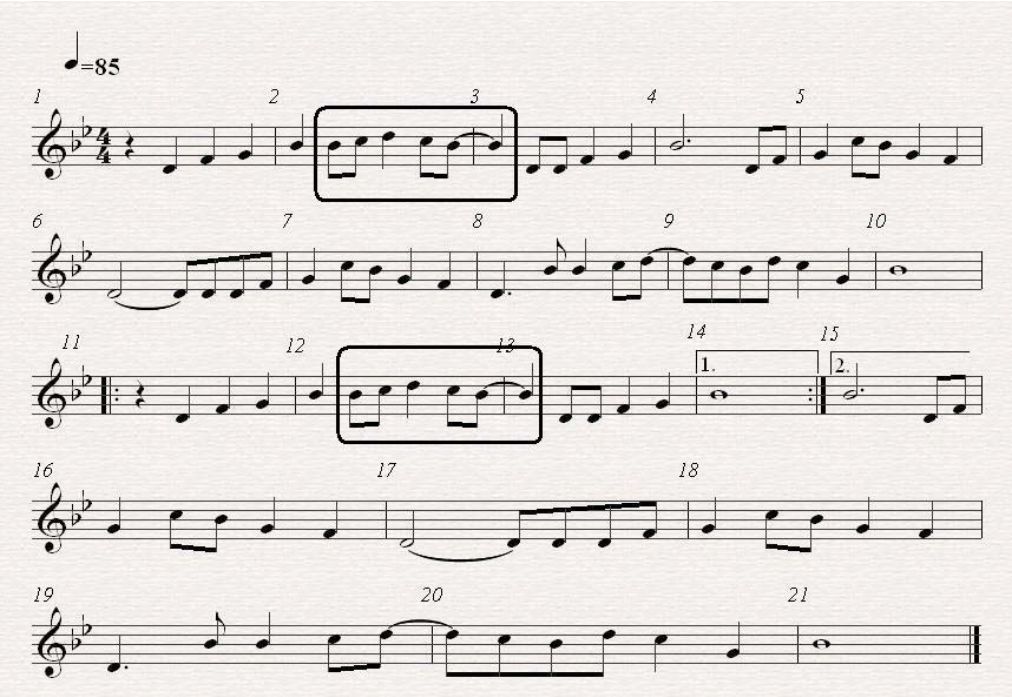
จากข้างต้น รูปแบบกระสวนทำนองที่พบมากที่สุดในเพลงหอมหวน คือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 มีการใช้ 6 ครั้ง รองลงมา คือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 มีการใช้ 4 ครั้ง และกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 มีการใช้ 2 ครั้ง

2.2 **กระสวนจังหวะ** (Rhythmic pattern)

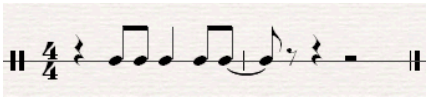
กระสวนจังหวะของเพลงหอมหวน เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย รูปแบบกระสวนจังหวะส่วนใหญ่ซ้ำกัน ในเพลงหอมหวน มีทั้งหมด 7 รูปแบบ ดังนี้

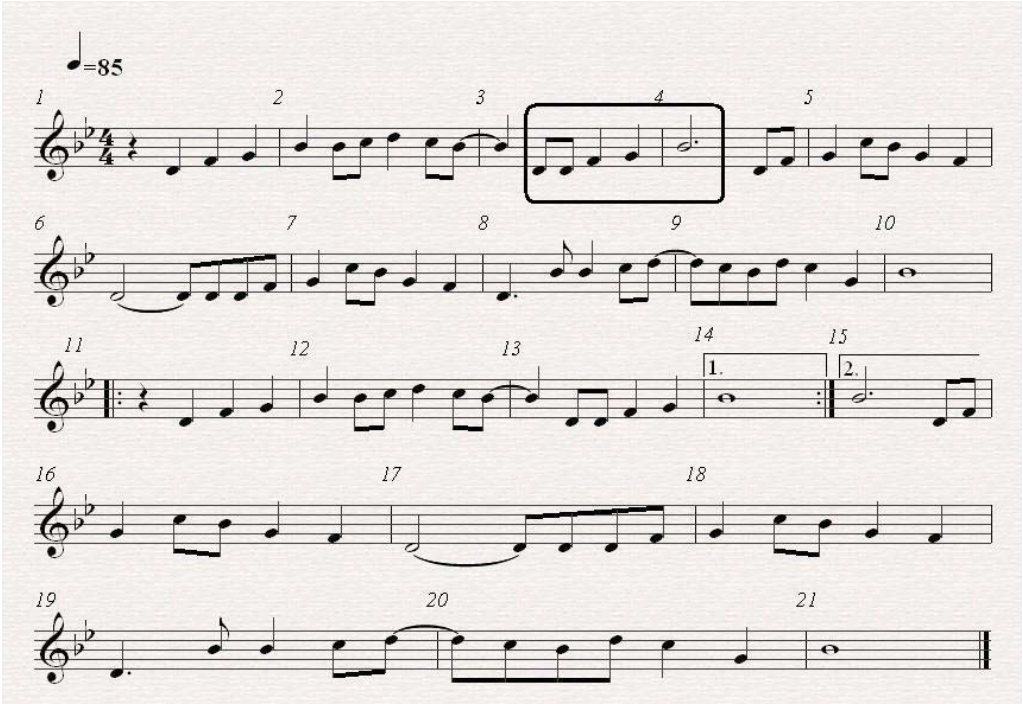
รูปแบบที่ 1

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 1 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 1) และห้องที่ 11 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 12 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1

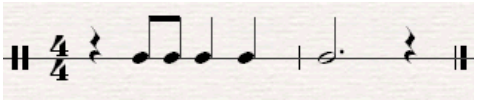
รูปแบบที่ 2

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 2 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 3 (จังหวะที่ 1) และห้องที่ 12 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 13 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ดังรูป

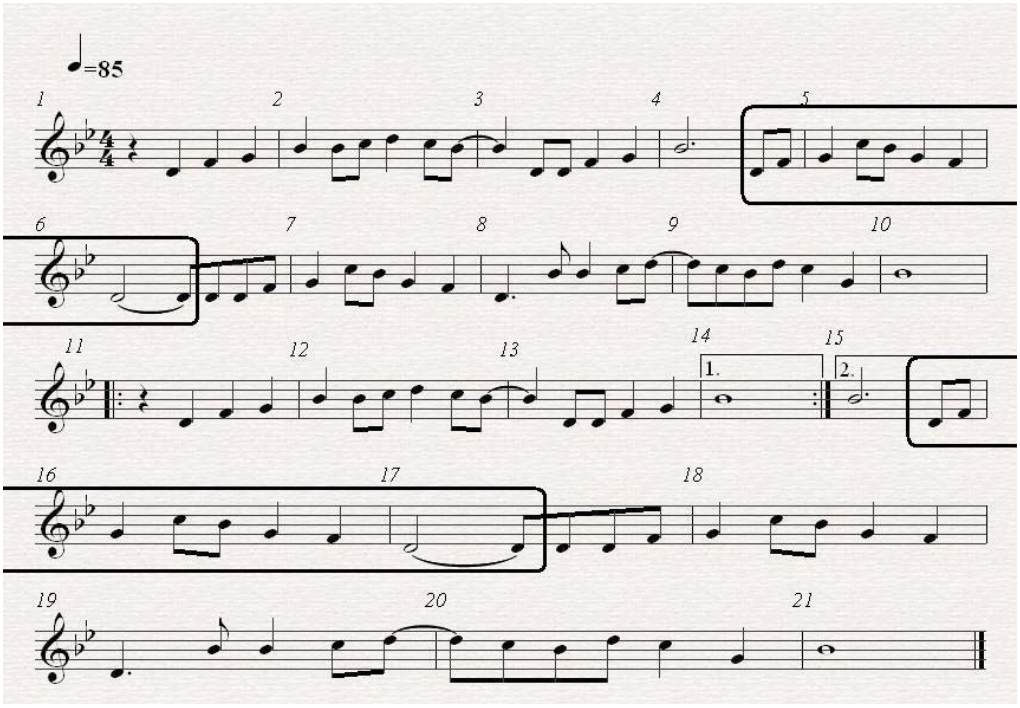
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2

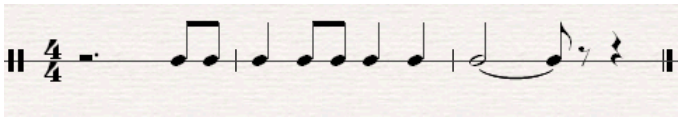
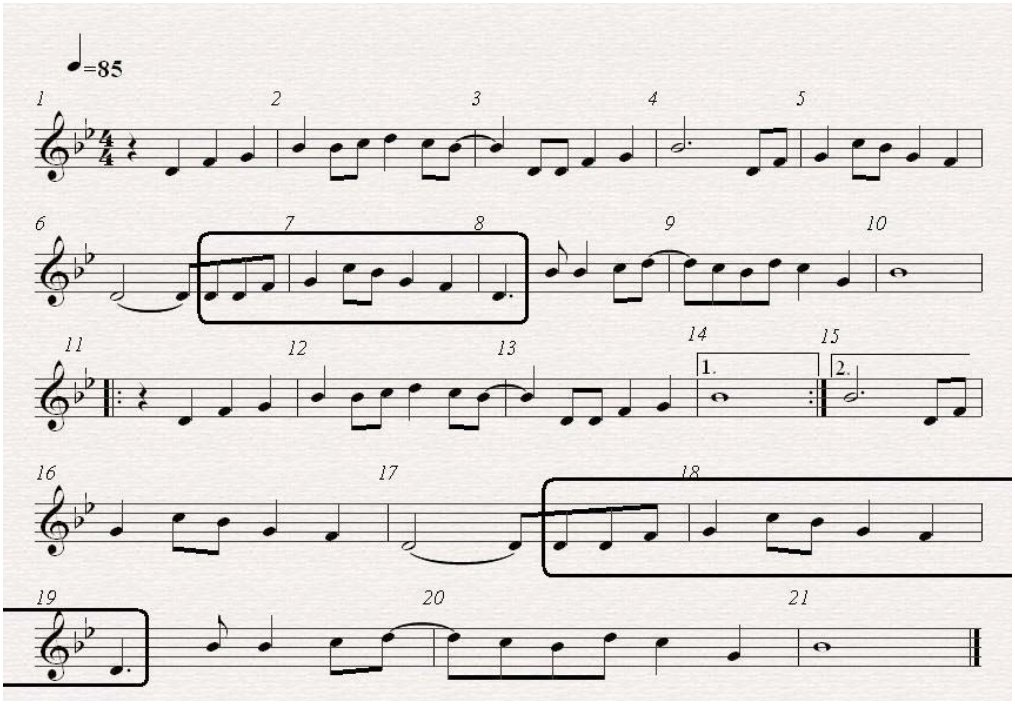


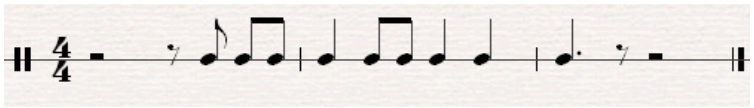
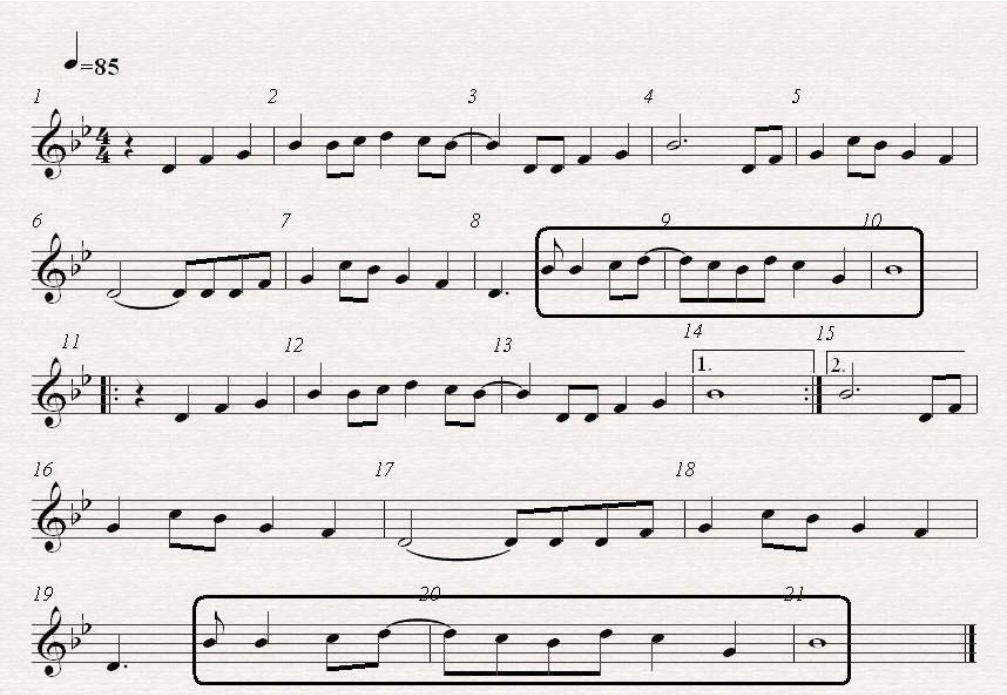
รูปแบบที่ 3

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 3 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 4 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3

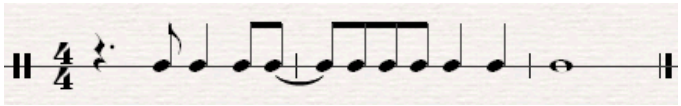


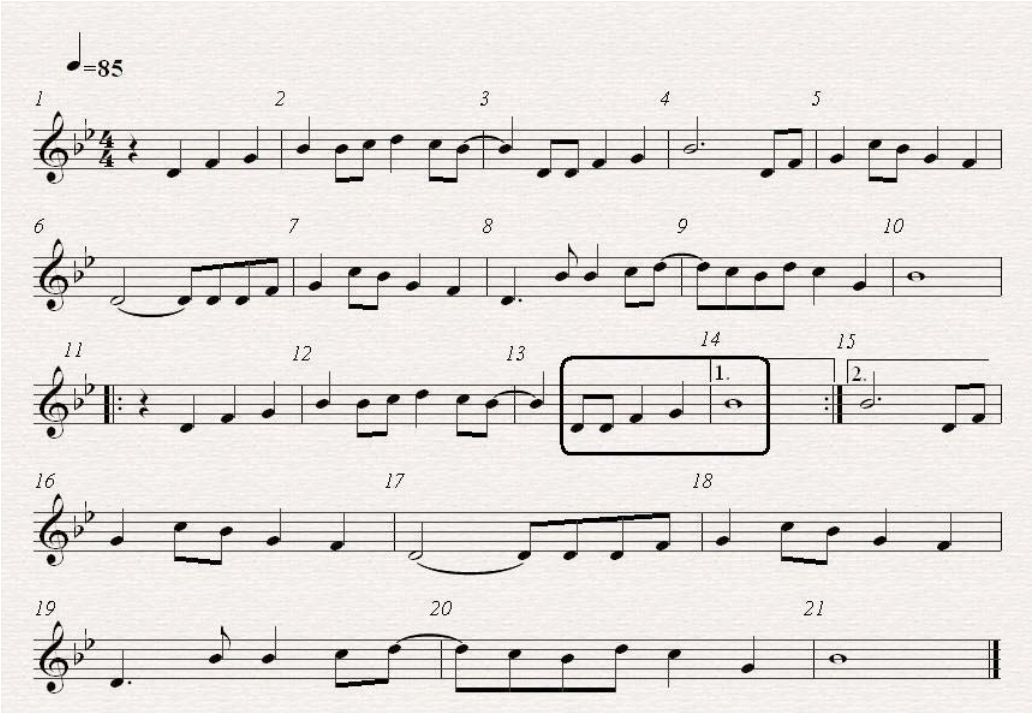
รูปแบบที่ 4

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 4(จังหวะที่ 3) - ห้องที่ 6 (จังหวะที่ 1) และห้องที่ 15 (จังหวะที่ 3) - ห้องที่ 17 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ดังรูป

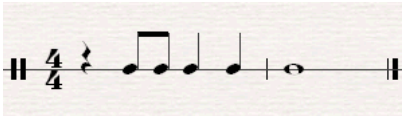
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

รูปแบบที่ 5

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 6 (จังหวะที่ 3 ยก)-ห้องที่ 8 (จังหวะที่ 1) และห้องที่ 17 (จังหวะที่ 3 ยก) - ห้องที่ 19 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5

รูปแบบที่ 6

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 8 (จังหวะที่ 2 ยก)-ห้องที่ 10 (จังหวะที่ 1) และห้องที่ 19 (จังหวะที่ 2 ยก) - ห้องที่ 21 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6



รูปแบบที่ 7

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 13 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 14 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7

จากข้างต้น รูปแบบกระสวนจังหวะที่พบมากที่สุดในเพลงหอมหวน คือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1,2,4,5 และ 6 มีการใช้ 2 ครั้ง รองลงมา คือ รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 3 และ 7 มีการใช้ 1 ครั้ง

3. **การใช้คู่ประสาน**

เพลงหอมหวนมีลักษณะเป็นเพลงทำนองเดียวสั้น ๆ ใช้เทคนิคในการร้องประสานกันเป็นหมู่คณะ โดยใช้เสียงประสาน ขั้นคู่ที่ 1 เพอร์เฟคหรือขั้นคู่ยูนิซัน (Unison) และขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค

4. **กลุ่มเสียงที่ใช้**

กลุ่มโน้ตที่ปรากฏอยู่ในเพลงหอมหวน มีอยู่ 5 ตัวด้วยกัน คือ C D F G Bb ซึ่งเมื่อนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบเสียงตามบันไดเสียงทางหลักสากล พบว่า เพลงหอมหวนอยู่ในบันไดเสียง Bb Major Pentatonic Scale

เนื้อร้องเพลงหอมหวน

(*ลูกรับ) หอมเอยหอมหวน หอมลำมะดวนอยู่ในสวนลำไย
มะลิอ่อนอ่อนน้องเพิ่งสอนแย้ม หอมเหมือนแฉล้มละเหมือนแม่แก้มหน้าใย
1. อยู่นี้เถิดสคราญ พี่ไปเป็นทหารน้องอยู่บ้านให้ชื่นใจ
อีกไม่กี่วันดอกหนากานดา ถ้าพี่ไม่สิ้นชีวาคงได้เห็นหน้ากันใหม่ (*)
2. พรุ่งนี้พี่พรากจากน้องยา พี่ไปสงขลาไม่รู้เขาพาไปไหน
เพราะทางการเขาต้องรีบ ส่งไปสัตหีบน้องไม่ต้องร้อนใจ (*)
3. พี่ต้องจากนารี ไปเป็นทหารสองปีน้องไม่ต้องวุ่นไฝ
น้องอยู่ทางบ้านเก็บเงินไว้ให้พอ พี่ออกมาปลูกเรือนหอให้น้องหลังใหม่ (*)
4. พี่เป็นทหารเกณฑ์ผลัดสอง ลาพี่ลาน้องพี่ก็ต้องจากไกล
หันหน้ามาสั่งกันอีกที นะเมียทหารคนดีอย่าทำให้พี่เศร้าใจ (*)
5. พี่ได้เป็นทหาร เพราะว่าชาติต้องการเขาเรียกทหารเข้าไป
ทั้งทิศเหนือทิศใต้ มีผู้ก่อกวนมากมายที่ชายแดนของไทย (*)
6. น้องอยู่เถิดโฉมฉาย อยู่กับพ่อตาแม่ยายน้องอย่าได้ไปไหน
น้องต้องดูแลให้ทั่วหน้า ทั้งสวนยางไร่นาอย่าให้เขาว่าน้องเหลวไหล (*)
7. เป็นเมียทหารน้องต้องอดทน เวลาหนาวฟ้าเย็นฝนน้องอย่าบ่นร่ำไร
หมอนข้างของพี่ทั้งสอง มอบไว้กับนวลน้องเพื่อเป็นของอุ่นใจ (*)
8. เขาให้ตัวพี่อยู่ยาม เวลาตีสองตีสามเขาต้องเปลี่ยนยามคนใหม่
หากไม่ไปคงไม่ได้ เพราะว่าเจ้านายเขาต้องใช้วินัย (*)
9. พี่อยู่ในกองได้แต่ร้องไห้ พี่กินข้าวไม่ได้คิดถึงน้องเรื่อยไป
คิดถึงน้องที่อยู่ทางบ้าน ไม่มีใครช่วยงานที่ทางบ้านหน้าใย (*)

10. สองปีหรอกนะน้องจ๋า ถ้าคิดเป็นเวลามันไม่นานสักเท่าไหร่
น้องต้องดูแลให้ทั่วหน้า ในครอบครัวน้องยาน้องต้องเอาใจใส่ (*)
11. ครบสองปีพี่ต้องออกมา มันถึงเวลาพี่ออกมาเร็วไว
เราอยู่ร่มเย็นเป็นสุขี ในครอบครัวเรานี้มิได้มีโพยภัย (*)

สรุป จากการวิเคราะห์เพลงหอมหวน พบว่า มีทำนองหลักทั้งหมด 21 ห้องเพลงมีลักษณะเป็นเพลงทำนองสั้น ๆ บรรเลงซ้ำกัน ลักษณะของการบรรเลงเพลงหอมหวนจะบรรเลงสลับกันระหว่างท่อนของลูกรับและท่อนร้องของคนว่าเพลง

กระสวนทำนองของเพลงหอมหวน มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงซ้ำกัน ในเพลงหอมหวน มีทั้งหมด 3 รูปแบบ รูปแบบกระสวนทำนองที่พบมากที่สุดในเพลงหอมหวน คือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 มีการใช้ 6 ครั้ง รองลงมา คือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 มีการใช้ 4 ครั้ง และกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 มีการใช้ 2 ครั้ง

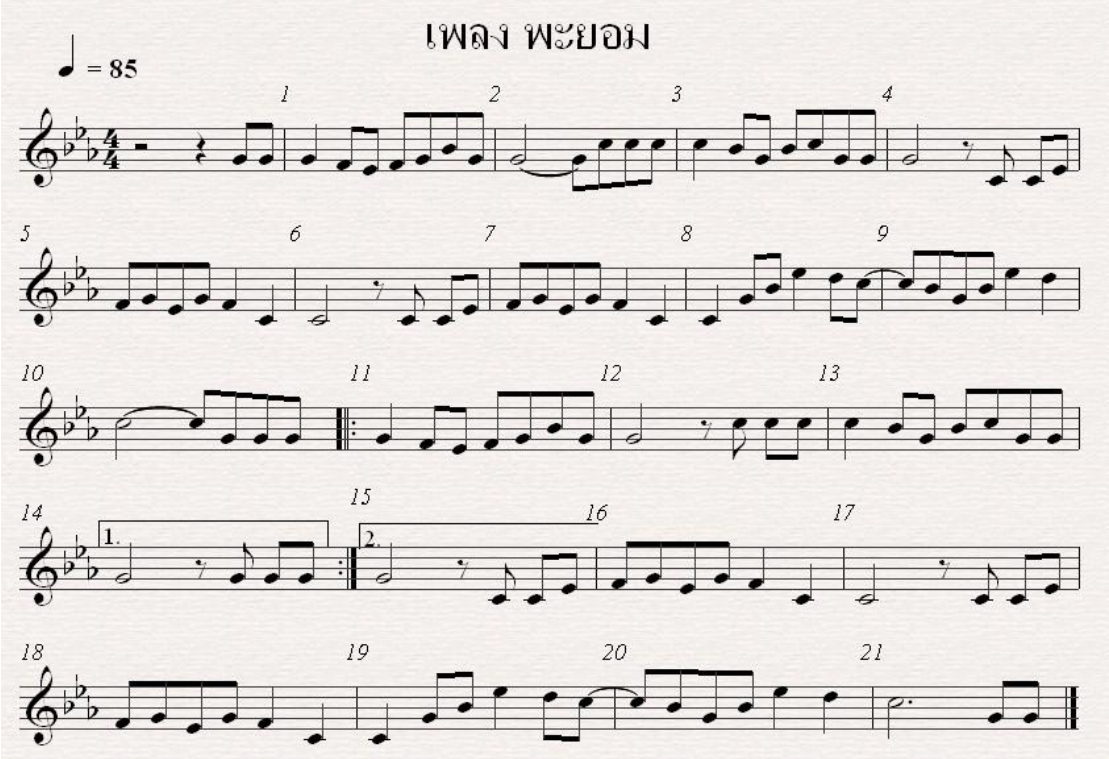
กระสวนจังหวะของเพลงหอมหวน เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย รูปแบบกระสวนจังหวะส่วนใหญ่ซ้ำกัน ในเพลงหอมหวน มีทั้งหมด 7 รูปแบบ รูปแบบกระสวนจังหวะที่พบมากที่สุดในเพลงหอมหวน คือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1,2,4,5 และ 6 มีการใช้ 2 ครั้ง รองลงมา คือ รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 3 และ 7 มีการใช้ 1 ครั้ง

การใช้คู่ประสาน ใช้เทคนิคในการร้องประสานกันเป็นหมู่คณะ โดยใช้เสียงประสาน ขั้นคู่ที่ 1 เพอร์เฟคหรือขั้นคู่ยูนิซัน (Unison) และขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค

กลุ่มเสียงที่ใช้มีอยู่ 5 ตัวด้วยกัน คือ C D F G Bb ซึ่งเมื่อนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบเสียงตามบันไดเสียงทางหลักสากล พบว่าเพลงหอมหวนอยู่ในบันไดเสียง Bb Major Pentatonic Scale

เพลงที่ 6 **เพลงพะยอม**

เพลงพะยอมเป็นเพลงร้องคู่ ทำนองเพลงค่อนข้างช้า เนื้อหาของเพลงเป็นการเกี้ยวพาราสีกัน โดยผู้หญิงต่อว่าผู้ชายที่ขี้เมา

โน้ตเพลงพะยอมที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 21 ห้องเพลง ดังนี้

จากโน้ตเพลงพะยอม พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 21 ห้องเพลงในที่นี้จะนำทำนองเสียงร้อง ซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลงมาวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

1. **รูปแบบเพลง** (Form)

เพลงพะยอมเป็นเพลงร้องคู่มีลักษณะเป็นเพลงทำนองสั้น ๆ บรรเลงซ้ำกัน ตั้งแต่ก่อนห้องที่ 1 (จังหวะที่ 4 โน้ต G) – ห้องที่10 (จังหวะที่ 1โน้ต C) เป็นท่อนของลูกรับ ซึ่งลูกคู่จะร้องประสานกันเป็นหมู่คณะใช้เทคนิคการประสานเสียง คู่ 1 และคู่ 8 ส่วนห้องที่ 10 (จังหวะที่ 3 ยก โน้ต G) – ห้องที่21 (จังหวะที่ 1 โน้ต C) เป็นท่อนร้องของคนว่าเพลง ลักษณะของการบรรเลงเพลงพะยอมจะบรรเลงสลับกันระหว่างท่อนของลูกรับและท่อนร้องของคนว่าเพลง

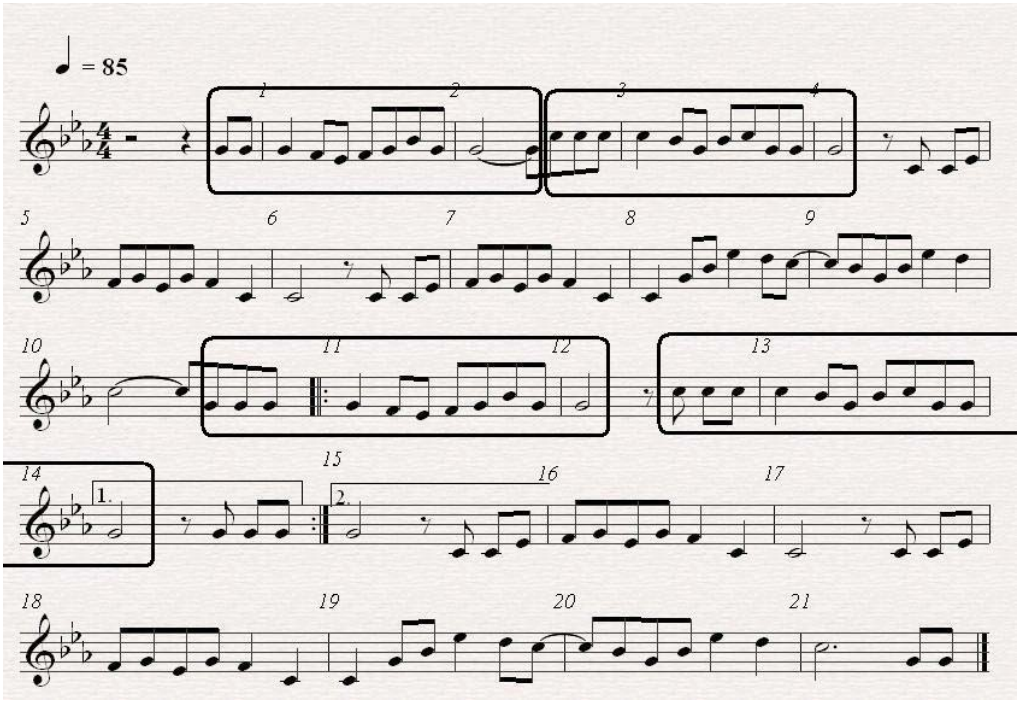
2. **ทำนองเพลง** (Melody)

เพลงพะยอมที่ถอดบันทึกเป็นโน้ตสากลมีทำนองหลัก 1 ทำนอง จำนวน 21 ห้องเพลง สามารถนำมาวิเคราะห์องค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

2.1 **กระสวนทำนอง** (Melodic pattern)

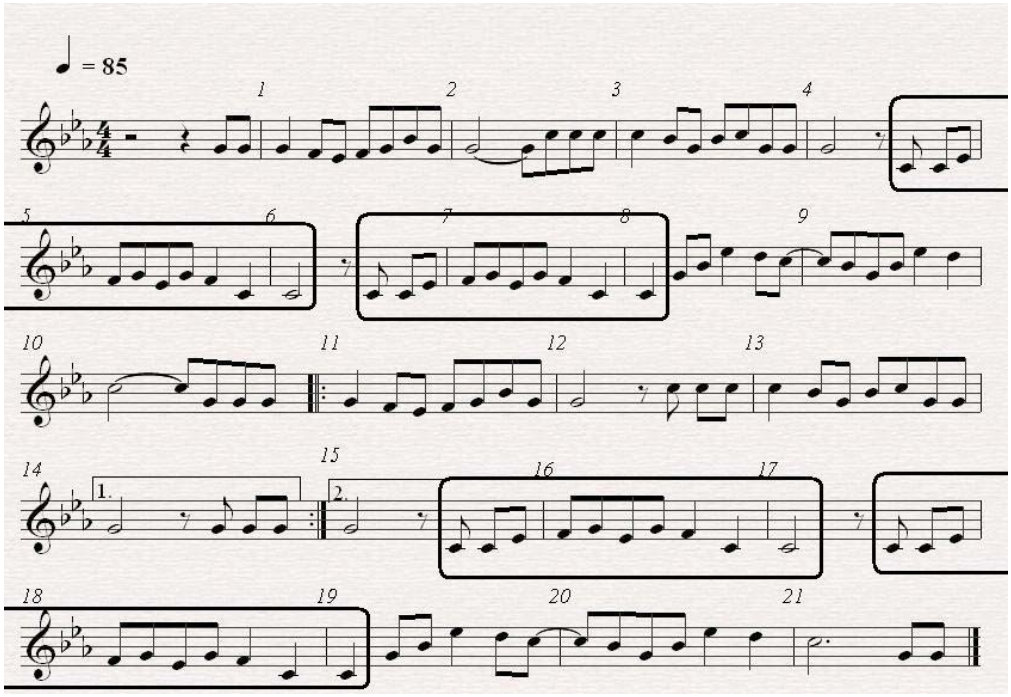
กระสวนทำนองของเพลงพะยอม มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงซ้ำกัน ในเพลงพะยอม มีทั้งหมด 3 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบที่ 1

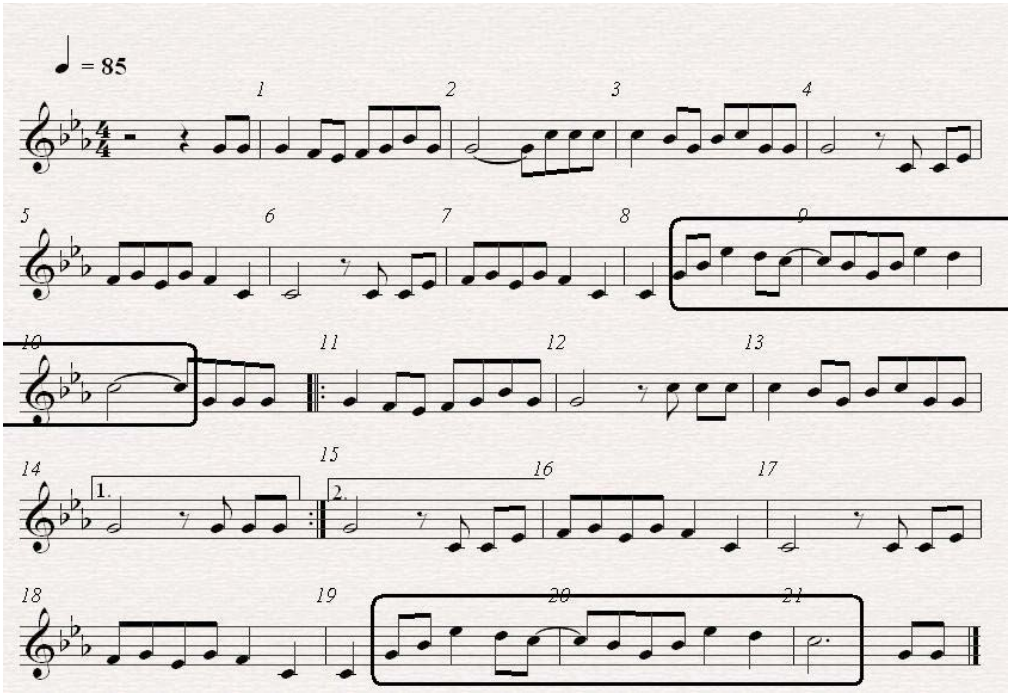


จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบจำนวน 4 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นก่อนห้องที่ 1 (จังหวะที่ 4 โน้ต G) -ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 1 โน้ต G) , ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 3 ยก โน้ต C) -ห้องที่ 4 (จังหวะที่ 1 โน้ต G) ,ห้องที่ 10 (จังหวะที่ 3 ยก โน้ต G) -ห้องที่ 12 (จังหวะที่ 1 โน้ต G) และห้องที่ 12 (จังหวะที่ 3 ยก โน้ต C) -ห้องที่ 14 (จังหวะที่ 1โน้ต G) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 ดังรูป

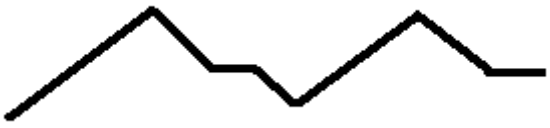
ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1

รูปแบบที่ 2

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบจำนวน 4 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 4 (จังหวะที่ 3 ยก โน้ต C) -ห้องที่ 6 (จังหวะที่ 1 โน้ต C) , ห้องที่ 6 (จังหวะที่ 3 ยก โน้ต C) - ห้องที่ 8 (จังหวะที่ 1 โน้ต C) ,ห้องที่ 15 (จังหวะที่ 3 ยก โน้ต C) - ห้องที่ 17 (จังหวะที่ 1 โน้ต C) และห้องที่ 17 (จังหวะที่ 3 ยก โน้ต C) - ห้องที่ 19 (จังหวะที่ 1 โน้ต C) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 ดังรูป

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2

รูปแบบที่ 3

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 8 (จังหวะที่ 2 โน้ต G) - ห้องที่ 10 (จังหวะที่ 1 โน้ต C) และห้องที่ 19 (จังหวะที่ 2 โน้ต G) - ห้องที่ 21 (จังหวะที่ 1 โน้ต C) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 ดังรูป

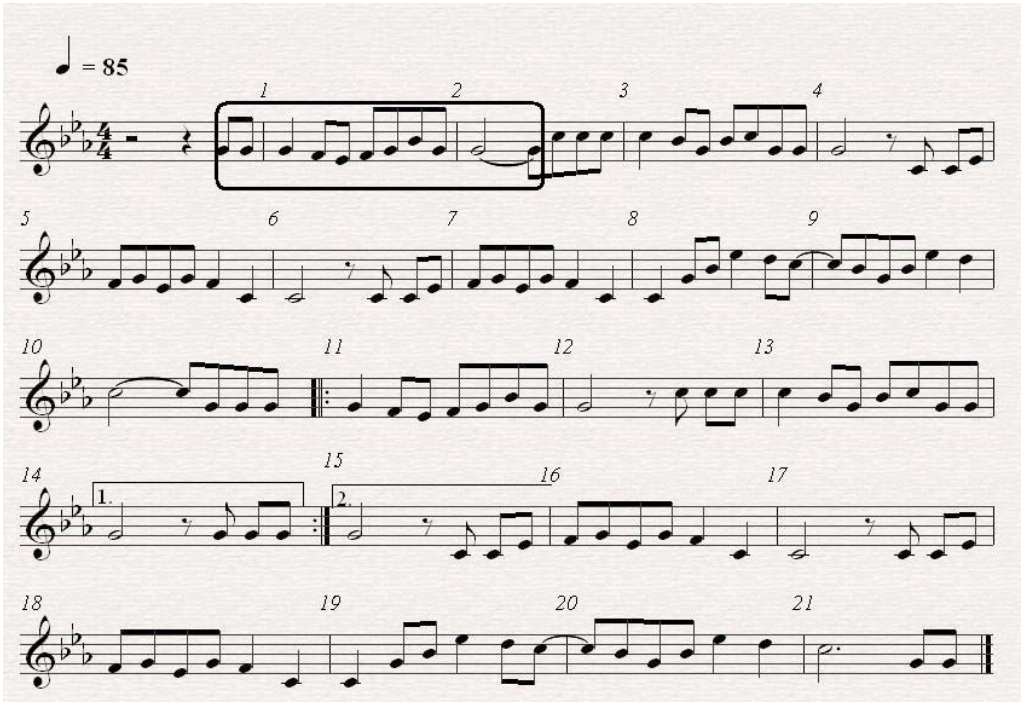
ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3

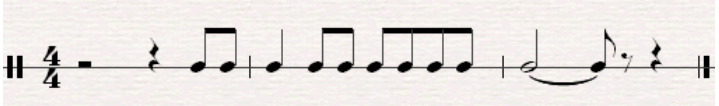
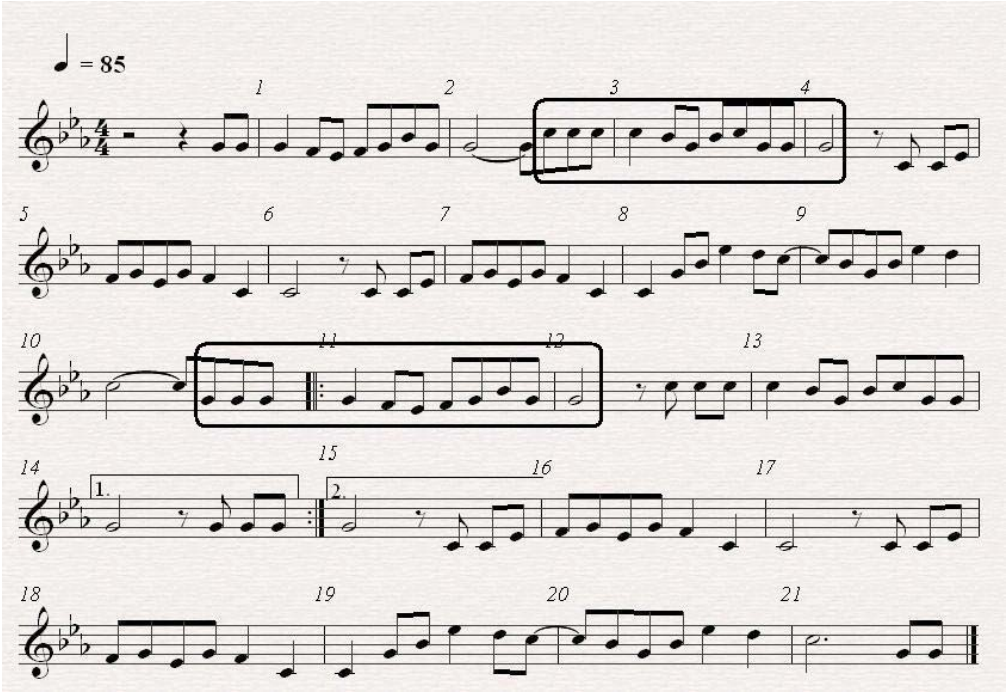


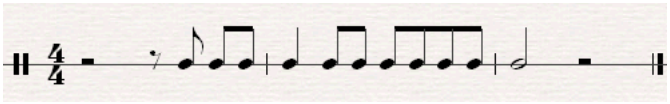
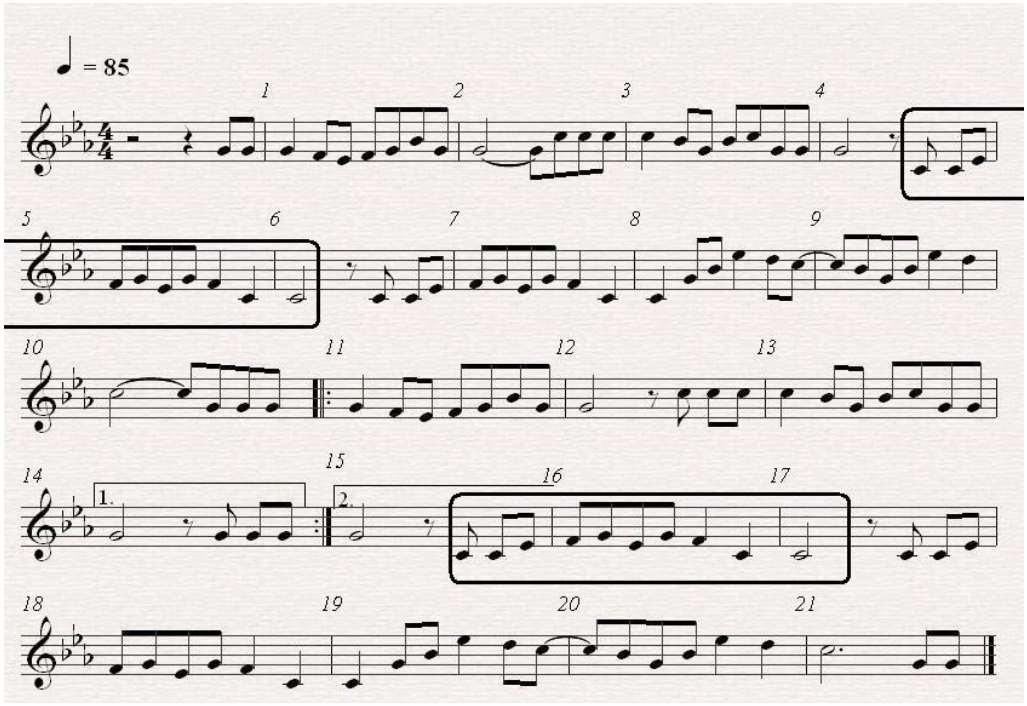
จากข้างต้น รูปแบบกระสวนทำนองที่พบมากที่สุดในเพลงพะยอม คือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 และ 2 มีการใช้ 4 ครั้ง รองลงมาคือกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 มีการใช้ 2 ครั้ง

2.2 **กระสวนจังหวะ** (Rhythmic pattern)

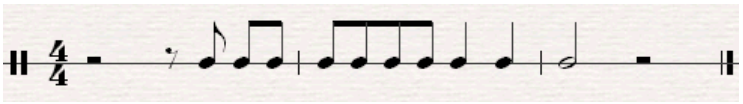
กระสวนจังหวะของเพลงพะยอม เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย รูปแบบกระสวนจังหวะส่วนใหญ่ซ้ำกัน ในเพลงพะยอม มีทั้งหมด 7 รูปแบบ ดังนี้

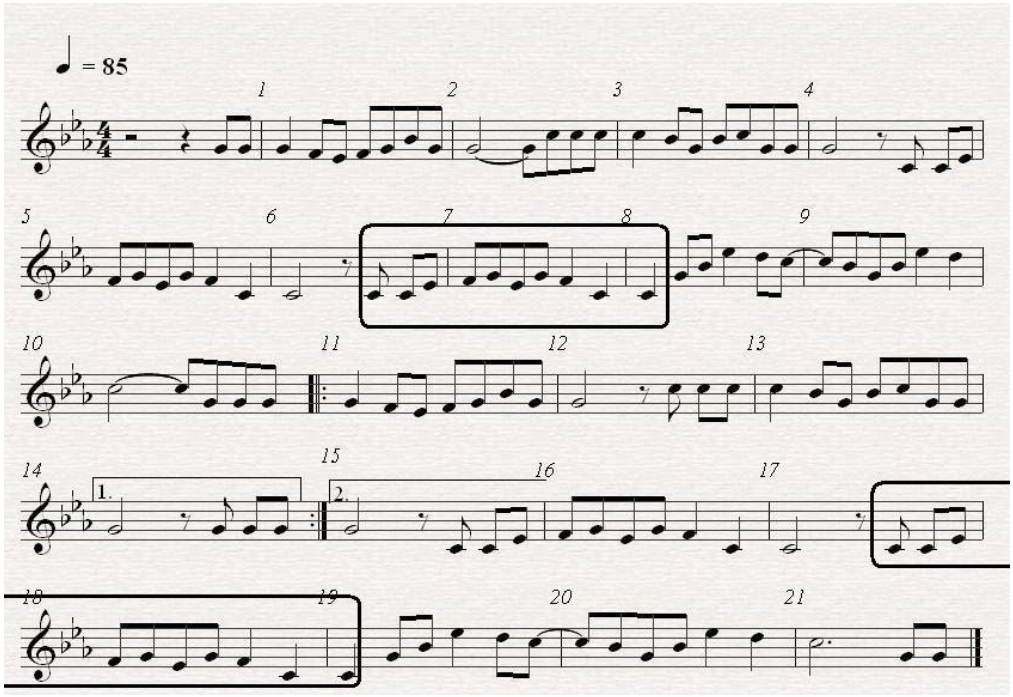
รูปแบบที่ 1

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นก่อนห้องที่ 1 (จังหวะที่ 4) - ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1

รูปแบบที่ 2

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 2 (จังหวะที่ 3 ยก) - ห้องที่ 4 (จังหวะที่ 1) และห้องที่ 10 (จังหวะที่ 3 ยก) - ห้องที่ 12 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ดังรูป

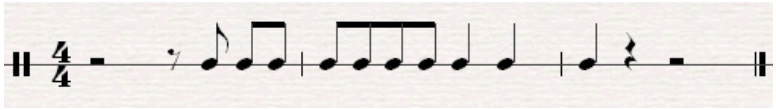
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2

รูปแบบที่ 3

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 4 (จังหวะที่ 3 ยก) - ห้องที่ 6 (จังหวะที่ 1) และห้องที่ 15 (จังหวะที่ 3 ยก) - ห้องที่ 17 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ดังรูป

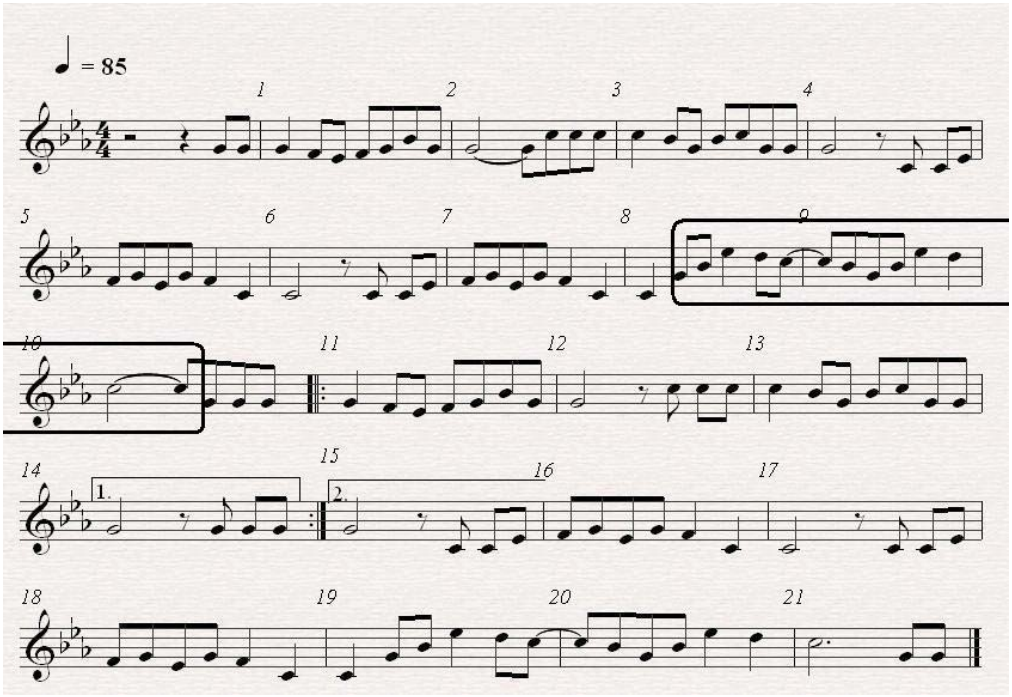
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3



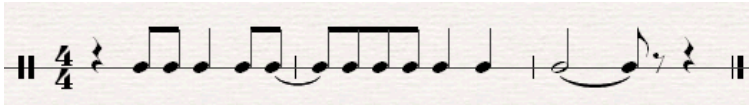
รูปแบบที่ 4

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 6 (จังหวะที่ 3 ยก) - ห้องที่ 8 (จังหวะที่ 1) และห้องที่ 17 (จังหวะที่ 3 ยก) - ห้องที่ 19 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ดังรูป

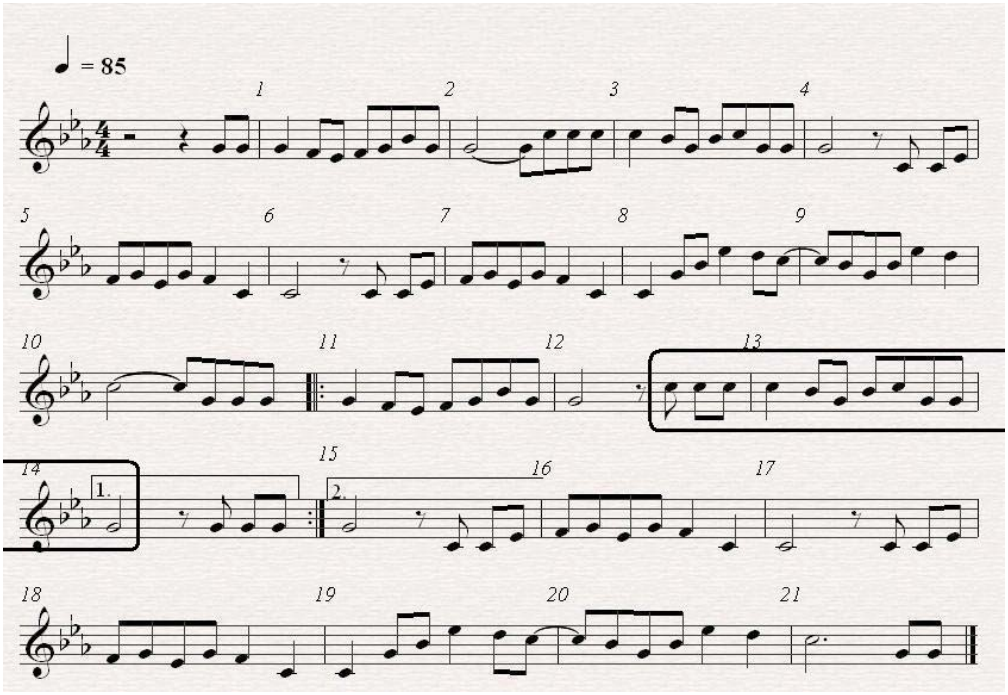
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

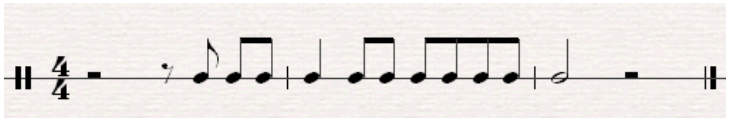
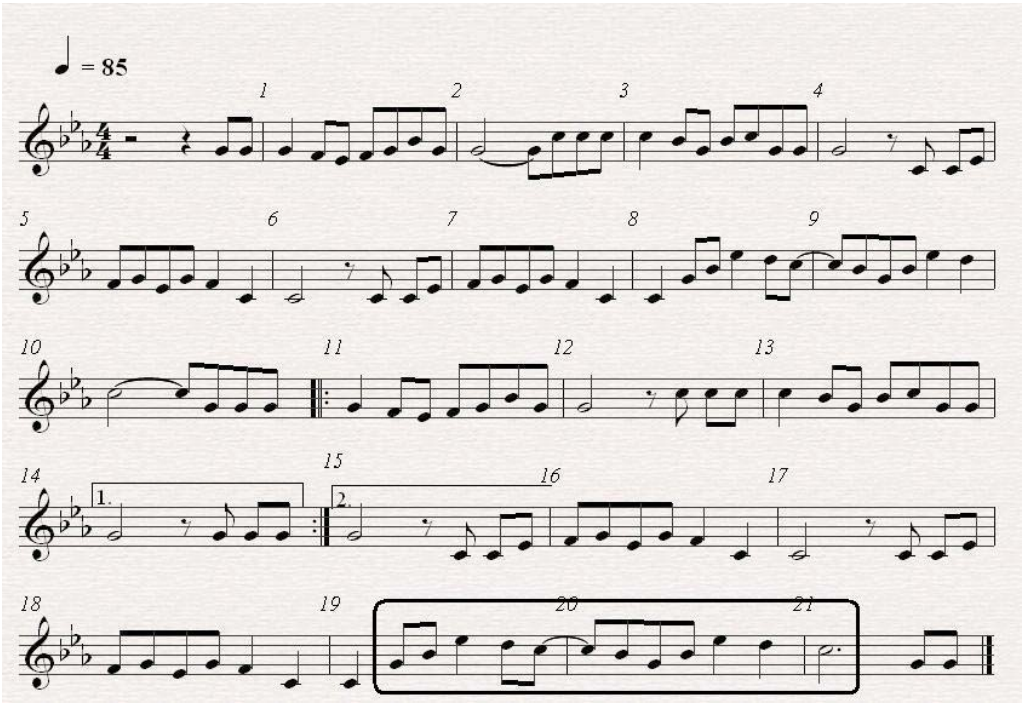


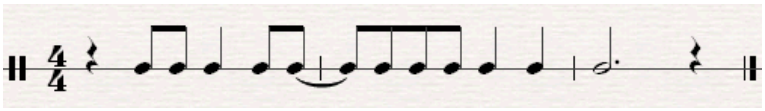
รูปแบบที่ 5

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 8 (จังหวะที่ 2) -ห้องที่ 10 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5



รูปแบบที่ 6

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 12 (จังหวะที่ 3 ยก) - ห้องที่ 14 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6

รูปแบบที่ 7

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 19 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 21 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7

จากข้างต้น รูปแบบกระสวนจังหวะที่พบมากที่สุดในเพลงพะยอม คือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2,3 และ 4 มีการใช้ 2 ครั้ง รองลงมาคือรูปแบบกระสวนจังหวะที่ 1,5,6 และ 7 มีการใช้ 1 ครั้ง

3. **การใช้คู่ประสาน**

เพลงพะยอมมีลักษณะเป็นเพลงทำนองเดียวสั้น ๆ ใช้เทคนิคในการร้องประสานกันเป็นหมู่คณะ โดยใช้เสียงประสาน ขั้นคู่ที่ 1 เพอร์เฟคหรือขั้นคู่ยูนิซัน (Unison) และขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค

4. **กลุ่มเสียงที่ใช้**

กลุ่มโน้ตที่ปรากฏอยู่ในเพลงพะยอม มีอยู่ 6 ตัวด้วยกัน คือ C D Eb F G Bb ซึ่งเมื่อนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบเสียงตามบันไดเสียงทางหลักสากล พบว่า กลุ่มโน้ตที่ปรากฏอยู่ในเพลงพะยอมไม่สามารถจัดอยู่ในบันไดเสียงใด ๆ ได้ ดังนั้นโน้ตเพลงที่ปรากฏอยู่ในเพลงพะยอมจึงจัดเป็นแค่กลุ่มเสียงเท่านั้น

เนื้อร้องเพลงพะยอม

(*ลูกรับ) พะยอมเอยไม่เคยชอกช้ำ แมลงมันทำให้ตกต่ำความหอม
เจ้าไม่ตกแต่งแล้วให้แมลงมันไต่ตอม น่าเสียดายพะยอมแล้วรสยังหอมแบ่งเบา
ช) โอโอเจ้าช่อผกา เชิญเผยวาจาแล้วน้องอย่ามานั่งเหงา
ขอถามใจดีว่าน้องมีคู่กันแล้วหรือยัง ทำไมมานั่งยังว่างอยู่เปล่า (*)
ญ) นิ่งนั่งน้องได้ฟังพาที อย่ามาพูดดีน้องนี้มิอยากเอา
ผู้ชายสัญจรดอนไหนคุณอยู่ได้ ฉันไม่ปองหมายกับผู้ชายขี้เมา (*)
ช) พี่เมาอะไรนะหน้าใยน้องอา เมาโยกเมายาเมาบ้านงเยาว์
ฉันเห็นทุกครั้งเมื่อคุณว่าลิเก ถ้าแม้นไม่ได้สักเทคุณไม่ขึ้นเอให้เขา (*)
ช) หรือว่าโฉมฉายตัวน้องลายตา กอปี๊น้ำชามันไม่ใช่ว่าน้ำเมา
ญ) ฉันเห็นกับตาคุณยังมาปิดอีกที น้ำชาก้อปี๊มันผิดสีกันกับเหล้า (*)
ช) น้องดูให้แน่น้องต้องแลเสียให้ดี ก่อนจะพาทีหาว่าพี่เมา
ญ) ฉันไม่โกหกยกโทษใส่คน เอาน้ำชามาปนแล้วอย่าให้คนมันว่าเมา (*)
ช) ถามไรกันแน่เอาข้อแท้ข้อหก ลองถามคนยกเถิดผมดกนงเยาว์
ญ) ถ้าถามคนยกเท่าแต่หกกันหรอย พวกแอบหลังนั่งพลอยเพราะมันเป็นรอยแผลเก่า (*)
ช) อย่าพูดให้ยาวโอ้แม่สาวใจดี เลิกพูดสักทีว่าพี่นี้ขี้เมา
ญ) การไหรไม่ทำคุณปล้ำแต่กินแต่เหล้า ใจไหนละบาวที่สาวสาวมันจะเอา (*)
ช) โอโอละโอเจ้าพวงมาลัย เจ้าหวังเอาใบยุ่งใจไม่เบา
โขนหนังโนรามาเล่นใกล้บ้าน ขาดความสำราญน้องนั่งเฝ้าบ้านเหมือนกับเสา (*)

ญ) พวงเอ๋ยละโอเจ้าพวงมาลี ถ้าได้ใบยี่มันจะเป็นศรีแก่เขา
ดีกว่าไปได้กับพวกผู้ชายสัญจร หวีผมยกลอนแลเที่ยวเดินหอนเดินเห่า (*)
ช) โอแม่ใจดีน้องว่าพี่เหมือนกับหมา ระวังกายาอย่าให้หมามันหามเอา
เองเป็นสตรีที่มีค่า เตรียมตัวไว้ถ้าอย่าให้หมามันเหยียบเงา (*)

สรุป จากการวิเคราะห์เพลงพะยอม พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 21 ห้องเพลงมีลักษณะเป็นเพลงทำนองสั้น ๆ บรรเลงซ้ำกัน ลักษณะของการบรรเลงเพลงพะยอมจะบรรเลงสลับกันระหว่างท่อนของลูกรับและท่อนร้องคู่ของคนว่าเพลง

กระสวนทำนองของเพลงพะยอม มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงซ้ำกัน ในเพลงพะยอม มีทั้งหมด 3 รูปแบบ รูปแบบกระสวนทำนองที่พบมากที่สุดในเพลงพะยอม คือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 และ 2 มีการใช้ 4 ครั้ง รองลงมา คือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 มีการใช้ 2 ครั้ง

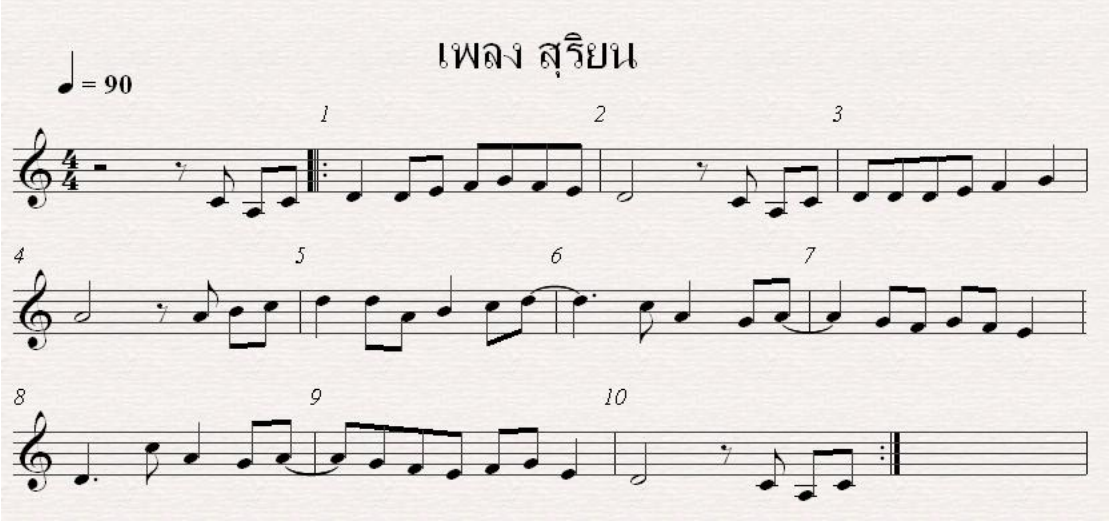
กระสวนจังหวะของเพลงพะยอม เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย ในเพลงพะยอม มีทั้งหมด 7 รูปแบบ รูปแบบกระสวนจังหวะที่พบมากที่สุดในเพลงหอมหวน คือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2,3 และ 4 มีการใช้ 2 ครั้ง รองลงมาคือรูปแบบกระสวนจังหวะที่ 1,5,6 และ 7 มีการใช้ 1 ครั้ง

การใช้คู่ประสาน ใช้เทคนิคในการร้องประสานกันเป็นหมู่คณะ โดยใช้เสียงประสาน ขั้นคู่ที่ 1 เพอร์เฟคหรือขั้นคู่ยูนิซัน (Unison) และขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค

กลุ่มเสียงที่ใช้มีอยู่ 6 ตัวด้วยกัน คือ C D Eb F G Bb ซึ่งเมื่อนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบเสียงตามบันไดเสียงทางหลักสากล พบว่ากลุ่มโน้ตที่ปรากฏอยู่ในเพลงพะยอม ไม่สามารถจัดอยู่ในบันไดเสียงใด ๆ ได้ ดังนั้นโน้ตเพลงที่ปรากฏอยู่ในเพลงพะยอมจึงจัดเป็นแค่กลุ่มเสียงเท่านั้น

เพลงที่ 7 เพลงสุริยน

เพลงสุริยนเป็นเพลงร้องเดี่ยว มีทำนองเพลงค่อนข้างช้า เนื้อหาของเพลงกล่าวถึงการตักเตือนให้ประพฤติปฏิบัติตน ตามหลักศาสนาอิสลาม โดยเฉพาะการแต่งกายของหญิงอิสลาม

โน้ตเพลงสุริยนที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 10 ห้องเพลง ดังนี้

จากโน้ตเพลงสุริยน พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 10 ห้องเพลงในที่นี้จะนำทำนองเสียงร้องซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลงมาวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

1. **รูปแบบเพลง** (Form)

เพลงสุริยน เป็นเพลงร้องเดี่ยว มีลักษณะเป็นเพลงทำนองสั้น ๆ บรรเลงซ้ำกัน ลักษณะของการบรรเลงเพลงสุริยนจะบรรเลงสลับกันระหว่างท่อนของลูกรับและท่อนร้องของคนว่าเพลง

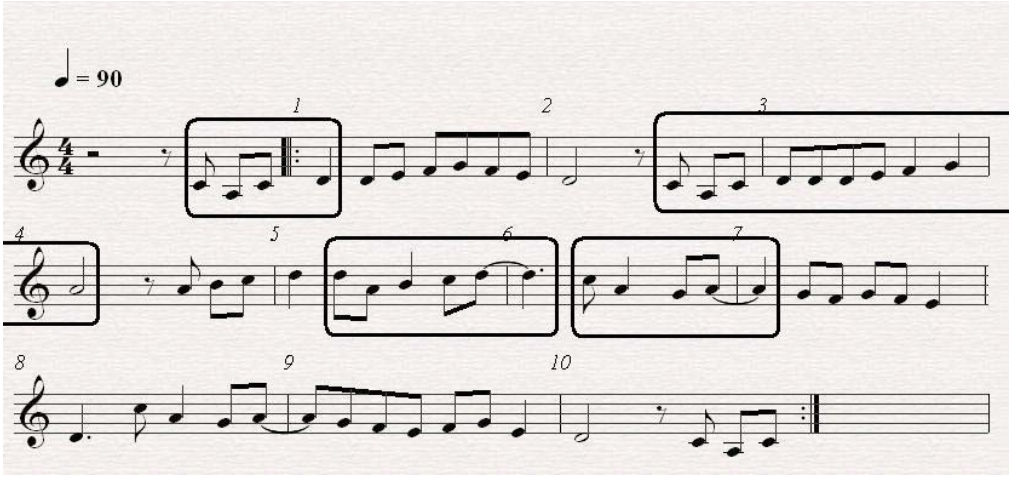
2. **ทำนองเพลง** (Melody)

เพลงสุริยนที่ถอดบันทึกเป็นโน้ตสากลมีทำนองหลัก 1 ทำนอง จำนวน 10 ห้องเพลงสามารถนำมาวิเคราะห์องค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

2.1 **กระสวนทำนอง** (Melodic pattern)

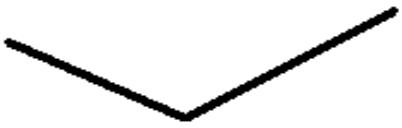
กระสวนทำนองของเพลงสุริยน มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงส่วนใหญ่ไม่ซ้ำกัน ในเพลงสุริยน มีทั้งหมด 5 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบที่ 1

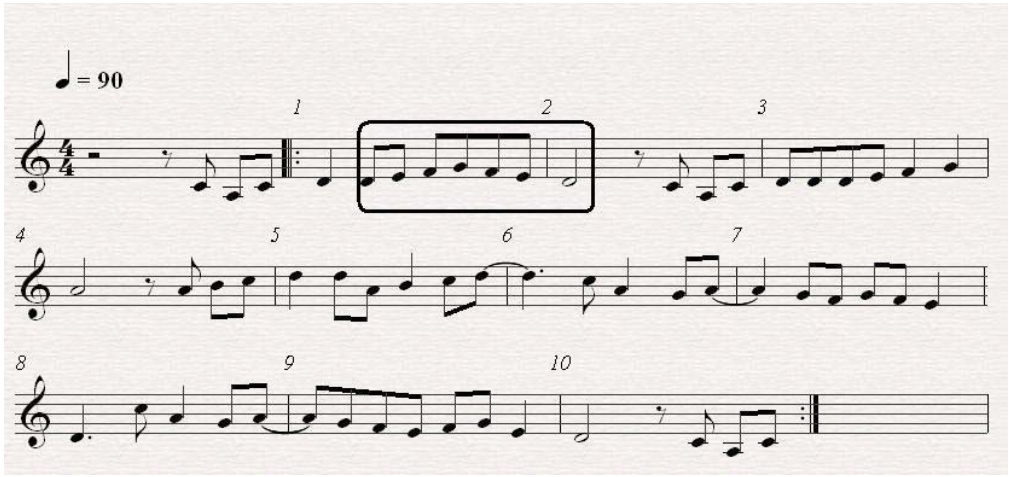


จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบจำนวน 4 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นก่อนห้องที่ 1 (จังหวะที่ 3 ยก โน้ต C) -ห้องที่ 1 (จังหวะที่ 1 โน้ต D) , ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 3 ยก โน้ต C) -ห้องที่ 4 (จังหวะที่ 1 โน้ต A) ,ห้องที่ 5 (จังหวะที่ 2 โน้ต D) - ห้องที่ 6 (จังหวะที่ 1 โน้ต D) และห้องที่ 6 (จังหวะที่ 2 ยก โน้ต C) -ห้องที่ 7 (จังหวะที่ 1โน้ต A) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 ดังรูป

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1

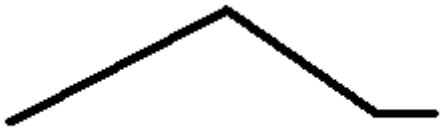


รูปแบบที่ 2

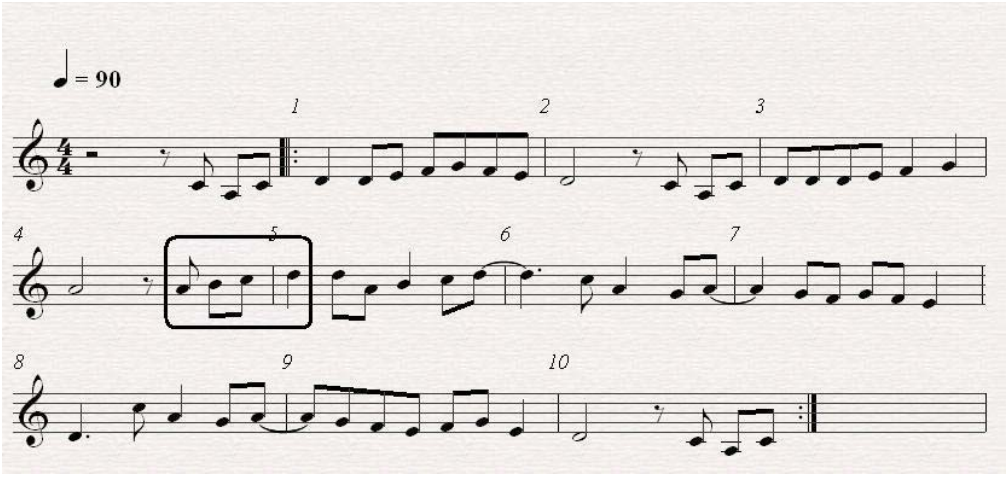


จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 1 (จังหวะที่ 2 โน้ต D) - ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 1 โน้ต D) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 ดังรูป

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2

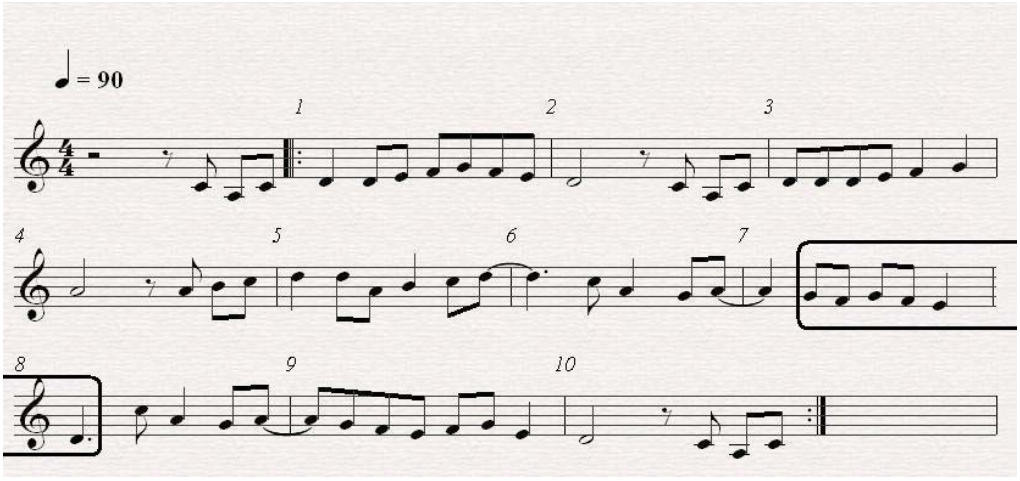


รูปแบบที่ 3

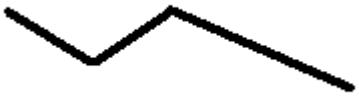


จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 4 (จังหวะที่ 3 ยก โน้ต A) - ห้องที่ 5 (จังหวะที่ 1 โน้ต D) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 ดังรูป

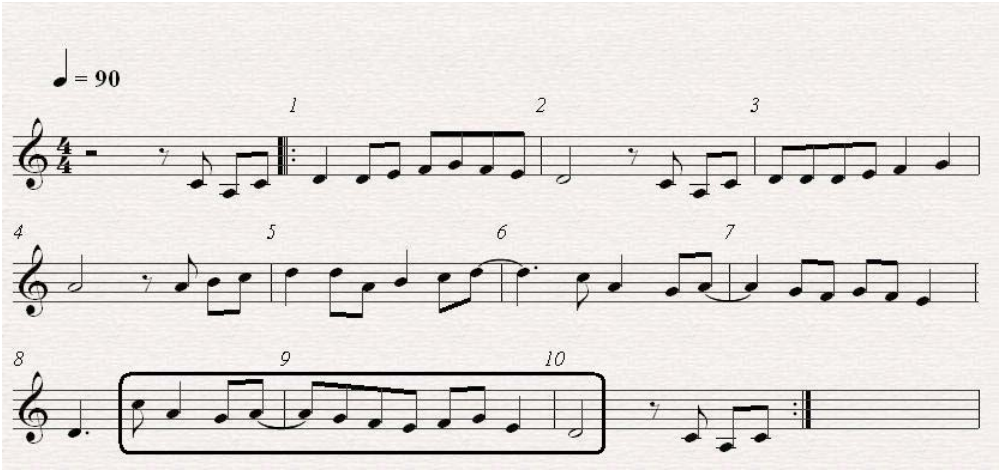
ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3

รูปแบบที่ 4

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 7 (จังหวะที่ 2 โน้ต G) - ห้องที่ 8 (จังหวะที่ 1 โน้ต D) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4 ดังรูป

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4

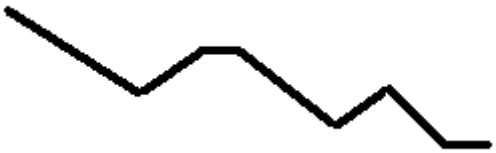


รูปแบบที่ 5



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 5 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 8 (จังหวะที่ 2 ยก โน้ต C) - ห้องที่ 10 (จังหวะที่ 1 โน้ต D) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 5 ดังรูป

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 5

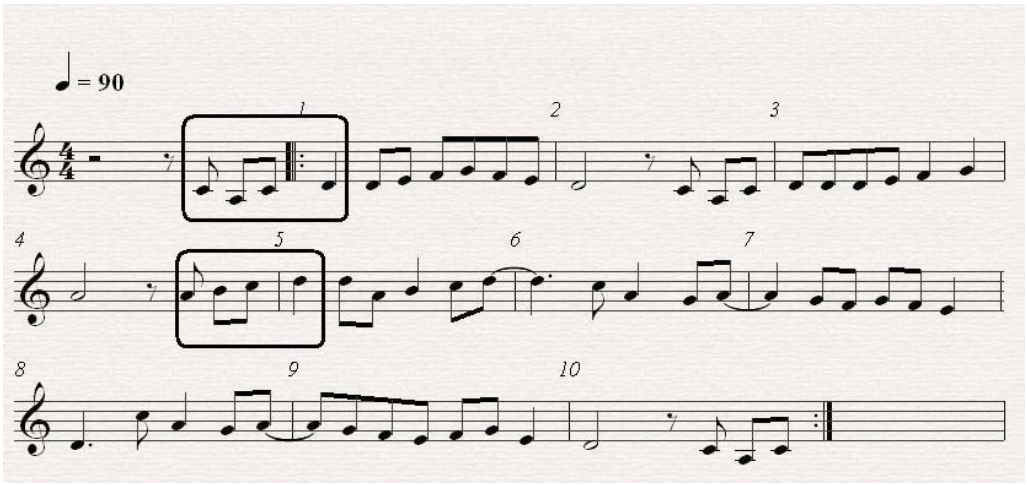


จากข้างต้น รูปแบบกระสวนทำนองที่พบมากที่สุดในเพลงสุริยน คือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 มีการใช้ 4 ครั้ง ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองที่เหลือทั้งหมดมีการใช้อย่างละที่ 1 ครั้ง

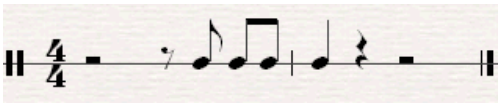
2.2 **กระสวนจังหวะ** (Rhythmic pattern)

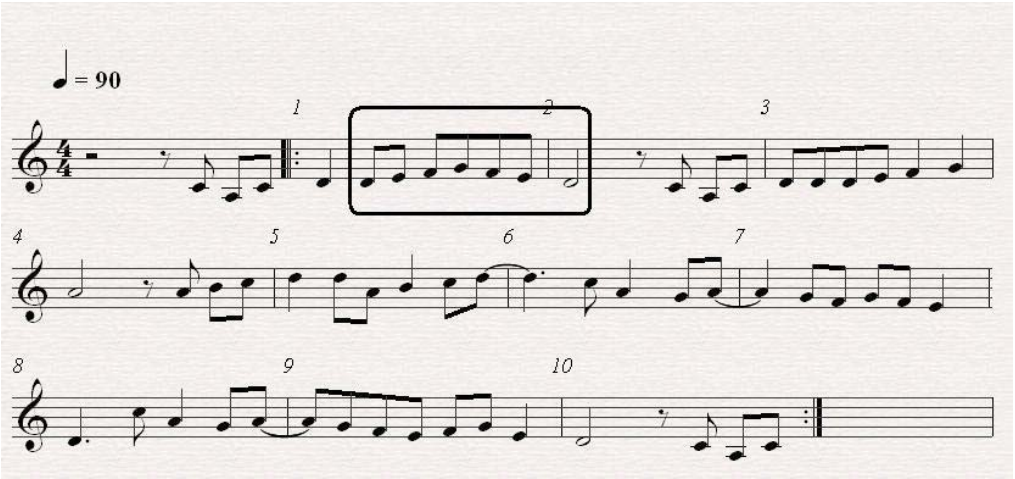
กระสวนจังหวะของเพลงสุริยน เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย รูปแบบกระสวนจังหวะส่วนใหญ่ไม่ซ้ำกัน ในเพลงสุริยน มีทั้งหมด 7 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบที่ 1

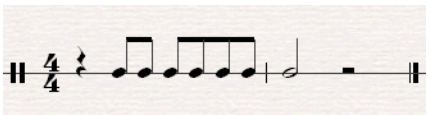


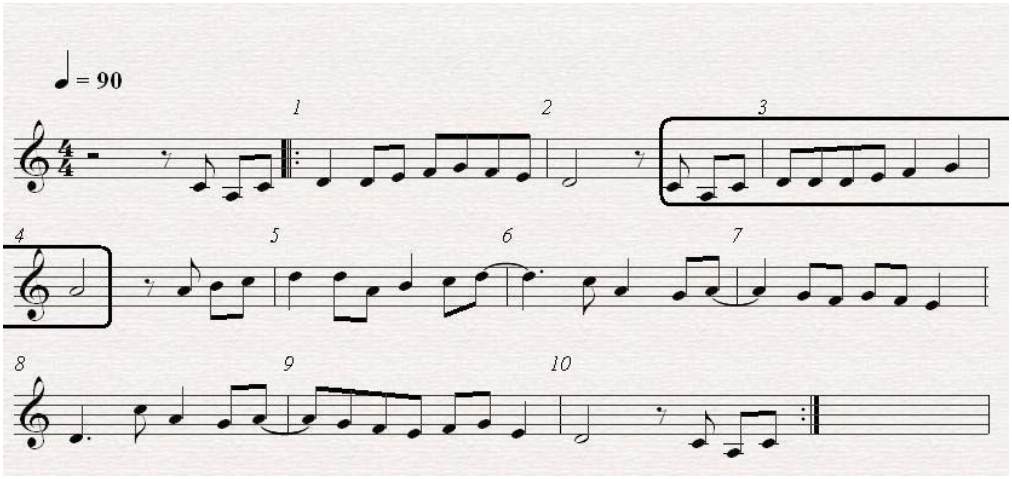
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นก่อนห้องที่ 1 (จังหวะที่ 3 ยก) - ห้องที่ 1 (จังหวะที่ 1) และห้องที่ 4 (จังหวะที่ 3 ยก) - ห้องที่ 5 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1

รูปแบบที่ 2

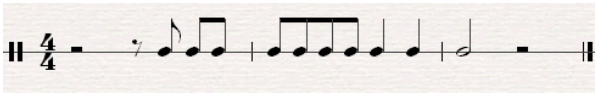


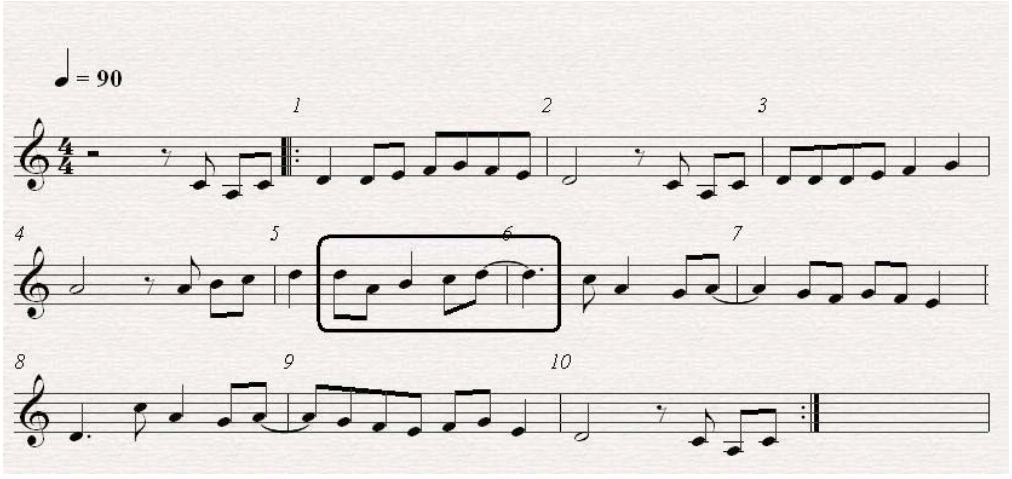
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 1 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2

รูปแบบที่ 3

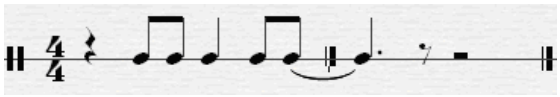


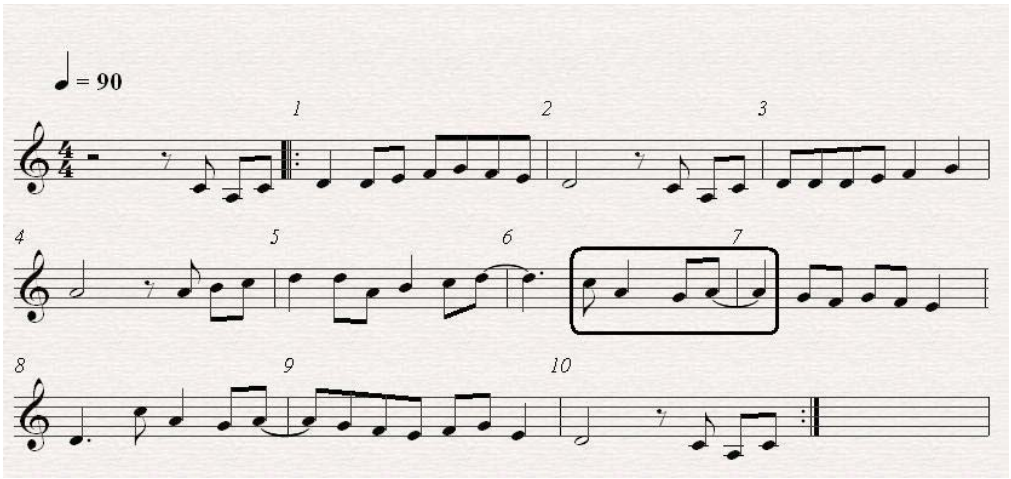
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 2 (จังหวะที่ 3 ยก) – ห้องที่ 4 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3

รูปแบบที่ 4

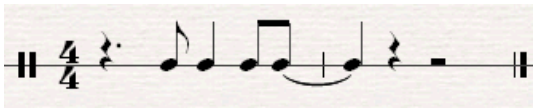
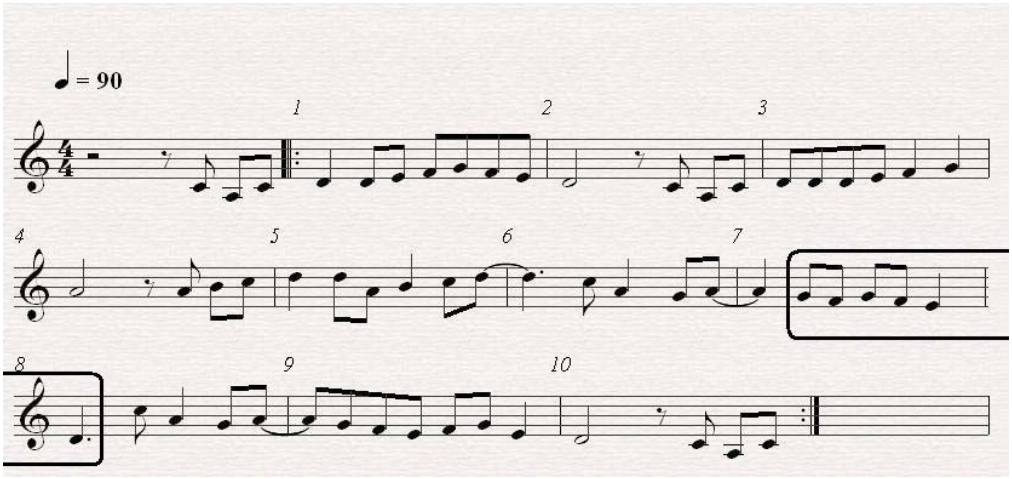


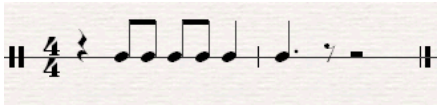
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 5 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 6 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ดังรูป

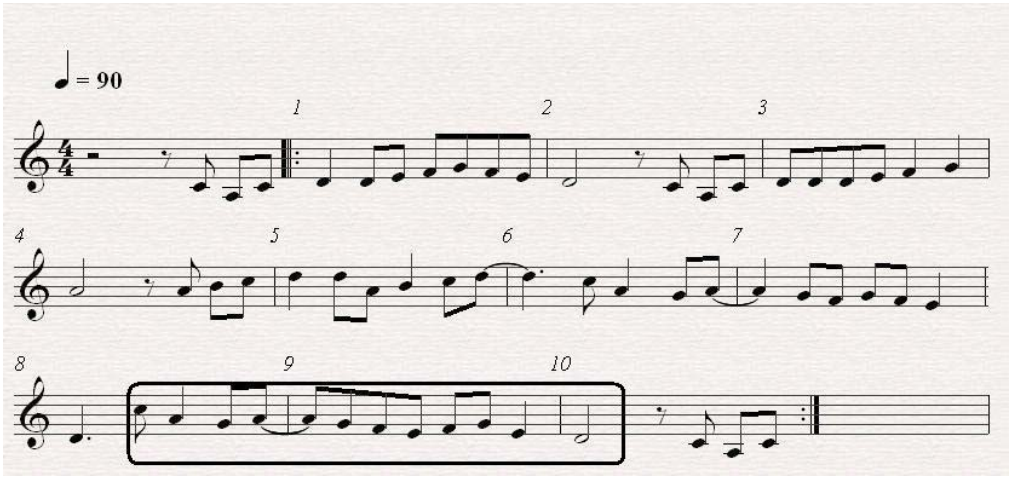
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

รูปแบบที่ 5



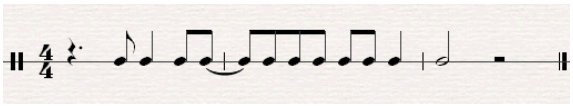
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 6 (จังหวะที่ 2 ยก) - ห้องที่ 7 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5

รูปแบบที่ 6

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 7 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 8 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6

รูปแบบที่ 7



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 8 (จังหวะที่ 2 ยก) - ห้องที่ 10 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7

จากข้างต้น รูปแบบกระสวนจังหวะที่พบมากที่สุดในเพลงสุริยน คือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 มีการใช้ 2 ครั้ง ส่วนรูปแบบกระสวนจังหวะที่เหลือทั้งหมดมีการใช้อย่างละ 1 ครั้ง

3. การใช้คู่ประสาน

เพลงสุริยนมีลักษณะเป็นเพลงทำนองเดียวสั้นๆ ใช้เทคนิคในการร้องประสานกันเป็นหมู่คณะ โดยใช้เสียงประสาน ขั้นคู่ที่ 1 เพอร์เฟคหรือขั้นคู่ยูนิซัน (Unison) และขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค

4. กลุ่มเสียงที่ใช้

กลุ่มโน้ตที่ปรากฏอยู่ในเพลงสุริยน มีอยู่ 7 ตัวด้วยกัน คือ C D E F G A B ซึ่งเมื่อนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบเสียงตามบันไดเสียงทางหลักสากล พบว่า เพลงสุริยนอยู่ในบันไดเสียง C Major Scale

เนื้อร้องเพลงสุริยน

(*ลูกรับ) สุริยนบนท่าทอง
โอ้ช่อเจ้าเอยเจ้าช่อดอกเตย
1. ยกมือตะเบ๊ะไปทั้งอาเด๊ะอาบัง
คุณอย่าตำหนิด่าว่าให้เจ็บช้ำ
2. กล่าวนักซักช้าเดี๋ยวท่านที่มาเขาจะเบื่อ
ผมขอกล่าวเรื่องราวสมัยใหม่
ฟังคำผมร้องเถิดหนาพี่น้องของฉัน
อกใจฉันไม่เสบยแลแม่หนามเตยต้นตาล
ผิดถูกสายังโปรดจงได้ฟังขาน
ผิดตรงไหนแนะนำคุณอย่าทำประจาน (*)
ลำตัดเหนือเหนือเดี๋ยวท่านคงเบื่อเพราะนั่งนาน
ล้วนแต่งตัววิไลงามประไพเกินกาล (*)

3. พลาดนิดผิดน้อยโปรดจงค่อยตักเตือน
ฟังฟังได้เชิญฟังอย่าทำเสียงดังเฮฮา
4. ชายนุ่งขายาวสาวนุ่งสเกิร์ต
แต่งตัวยั่วชายเพื่อมุ่งหมายสวาท
5. บ้างใส่แขนสั้นแต่งกันมากหลาย
อย่าว่าชายชั่วผู้หญิงมันยั่วให้
6. หญิงอิสลามเขาไม่ควรทำกันอย่างนี้
แต่งให้มิดชิดปิดให้มิดของสงวน
7. ควรนุ่งผ้าถุงไม่ควรนุ่งสเก๊ิต
สาวนุ่งชั้นในหรือใส่ปัตติโค้ต
8. ถ้านุ่งผ้าถุงนุ่งกันให้มิดชิด
สเก๊ิตสั้นเห็นแผลตรงนั้นตรงนี้
9. ตามที่กล่าวมาท่านอย่าหาว่าชั่ว
ยกอุทาหรณ์เป็นกลอนขึ้นมาว่า

อย่าทำเลื่อนเปื้อนให้เพื่อนเขารำคาญ
ถ้าคุณเห็นผิดท่าผมขอลากลับบ้าน (*)
ดูไหนช่างเลิศงามประเสริฐเกินกาล
กระโปรงเกิดขาดเกือบเห็นพระบาทของแม่นงคราญ (*)
เพื่อล่อลวงชายให้เห็นบัวบาน
ใครจะกดได้เดี๋ยวร้อนถึงใต้บาดาล (*)
คำสั่งนบีผิดประเพณีของท่าน
ให้ถูกตามกระบวนโอ้แม่หน้านวลเยาวมาลย์ (*)
ขึ้นรถลมเปิดเดี๋ยวชายเห็นเพริดกันอยู่นาน
มันไม่เป็นประโยชน์เพราะโทษของมันเกินการ (*)
แข้งขาเป็นหิดชายไม่คิดรำคาญ
เดี๋ยวชายไม่รักนารีฉันต้องเอกีกันอยู่นาน (*)
สู้ยอมเสียหัวไม่ยอมเสียบัวบาน
แม้นผิดพลั้งหลังหน้าผมขอสมาไปทุกท่าน (*)

สรุป จากการวิเคราะห์เพลงสุริยน พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 10 ห้องเพลงมีลักษณะเป็นเพลงทำนองสั้น ๆ บรรเลงซ้ำกัน ลักษณะของการบรรเลงเพลงสุริยนจะบรรเลงสลับกันระหว่างท่อนของลูกรับและท่อนร้องของคนว่าเพลง

กระสวนทำนองของเพลงสุริยน มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงส่วนใหญ่ไม่ซ้ำกัน ในเพลงสุริยน มีทั้งหมด 5 รูปแบบ รูปแบบกระสวนทำนองที่พบมากที่สุดในเพลงสุริยน คือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 มีการใช้ 4 ครั้ง ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองที่เหลือทั้งหมดมีการใช้อย่างละที่ 1 ครั้ง

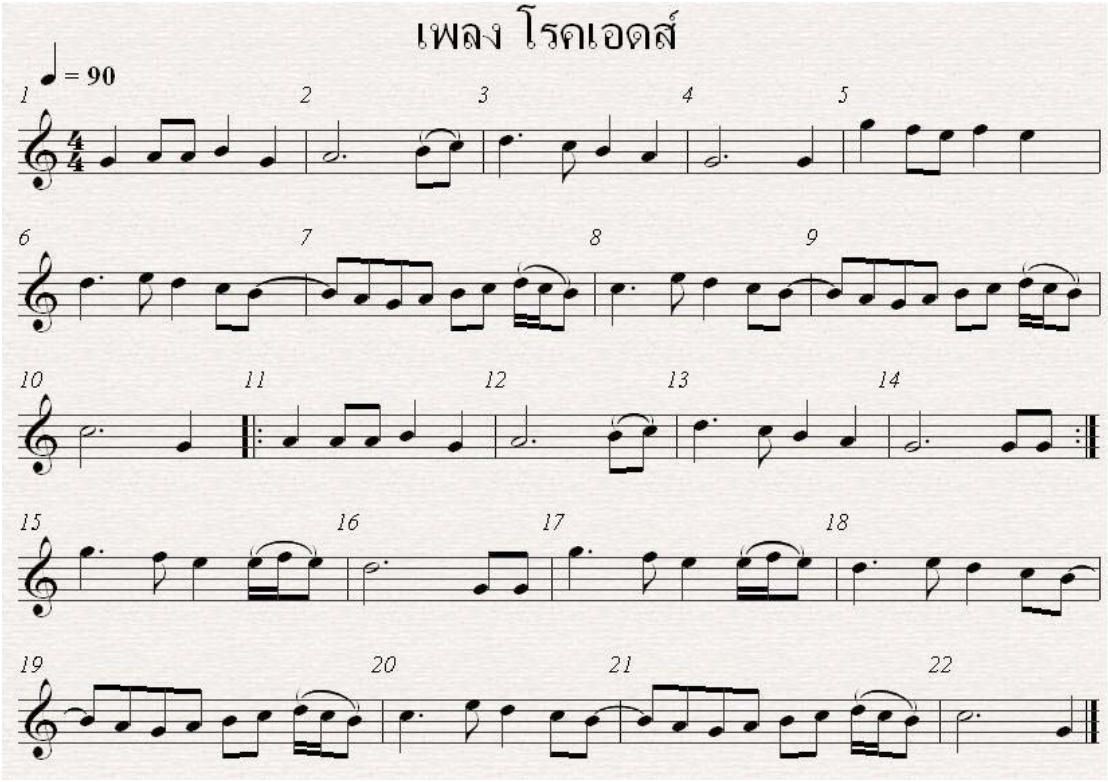
กระสวนจังหวะของเพลงสุริยน เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย รูปแบบกระสวนจังหวะส่วนใหญ่ไม่ซ้ำกัน ในเพลงสุริยน มีทั้งหมด 7 รูปแบบ รูปแบบกระสวนจังหวะที่พบมากที่สุดในเพลงสุริยน คือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 มีการใช้ 2 ครั้ง ส่วนรูปแบบกระสวนจังหวะที่เหลือทั้งหมดมีการใช้อย่างละ 1 ครั้ง

การใช้คู่ประสาน ใช้เทคนิคในการร้องประสานกันเป็นหมู่คณะ โดยใช้เสียงประสาน ขั้นคู่ที่ 1 เพอร์เฟคหรือขั้นคู่ยูนิซัน (Unison) และขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค

กลุ่มเสียงที่ใช้มีอยู่ 7 ตัวด้วยกันคือ C D E F G A B ซึ่งเมื่อนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบเสียงตามบันไดเสียงทางหลักสากล พบว่าเพลงสุริยนอยู่ในบันไดเสียง C Major Scale

เพลงที่ 8 เพลงโรคเอดส์

เพลงโรคเอดส์เป็นเพลงร้องเดี่ยว มีทำนองเพลงค่อนข้างช้า เนื้อหาของเพลงกล่าวถึงการรณรงค์ต่อต้านโรคเอดส์

โน้ตเพลงโรคเอดส์ที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 22 ห้องเพลง ดังนี้

จากโน้ตเพลงโรคเอดส์ พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 22 ห้องเพลงในที่นี้จะนำทำนองเสียงร้องซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลงมาวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

1. **รูปแบบเพลง** (Form)

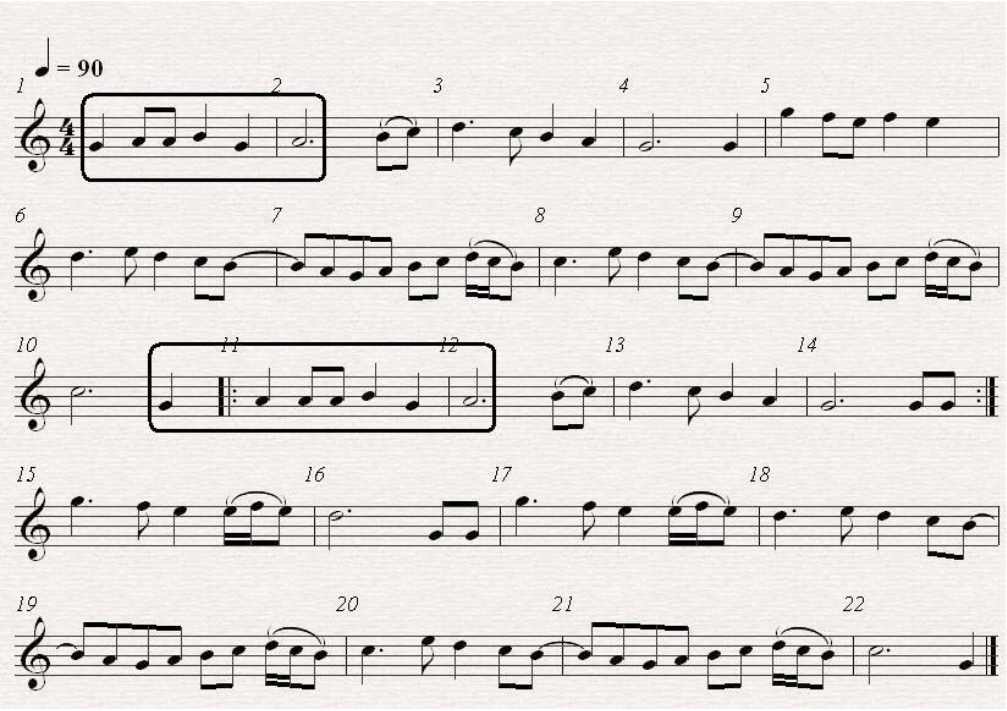
เพลงโรคเอดส์ เป็นเพลงร้องเดี่ยว มีลักษณะเป็นเพลงทำนองสั้น ๆ บรรเลงซ้ำกัน ตั้งแต่ห้องที่ 1 – ห้องที่ 10 (จังหวะที่ 1 โน้ต C) เป็นท่อนร้องของลูกรับ ซึ่งลูกคู่จะร้องประสานกันเป็นหมู่คณะใช้เทคนิคการประสานเสียง คู่ 1 และคู่ 8 ส่วนห้องที่ 10 (จังหวะที่ 3 โน้ต G) – ห้องที่ 22 เป็นท่อนร้องของคนว่าเพลง ลักษณะของการบรรเลงเพลงโรคเอดส์จะบรรเลงสลับกันระหว่างท่อนร้องของลูกรับและท่อนร้องของคนว่าเพลง

2. **ทำนองเพลง** (Melody)

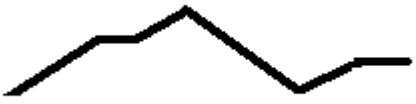
เพลงโรคเอดส์ที่ถอดบันทึกเป็นโน้ตสากลมีทำนองหลัก 1 ทำนอง จำนวน 22 ห้องเพลง สามารถนำมาวิเคราะห์องค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

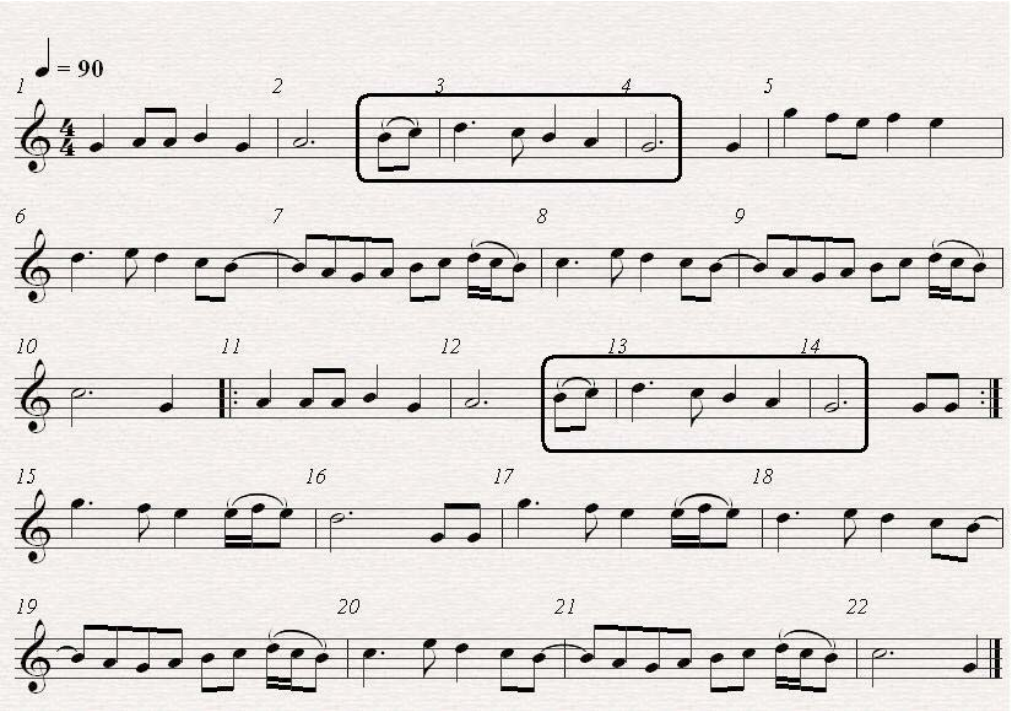
2.1 **กระสวนทำนอง** (Melodic pattern)

กระสวนทำนองของเพลงโรคเอดส์ มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงซ้ำกัน ในเพลงโรคเอดส์ มีทั้งหมด 4 รูปแบบ ดังนี้

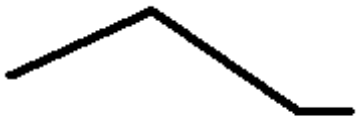
รูปแบบที่ 1

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 1 (จังหวะที่ 1 โน้ต G) - ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 1 โน้ต A) และห้องที่ 10 (จังหวะที่ 4 โน้ต G) - ห้องที่ 12 (จังหวะที่ 1 โน้ต A) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 ดังรูป

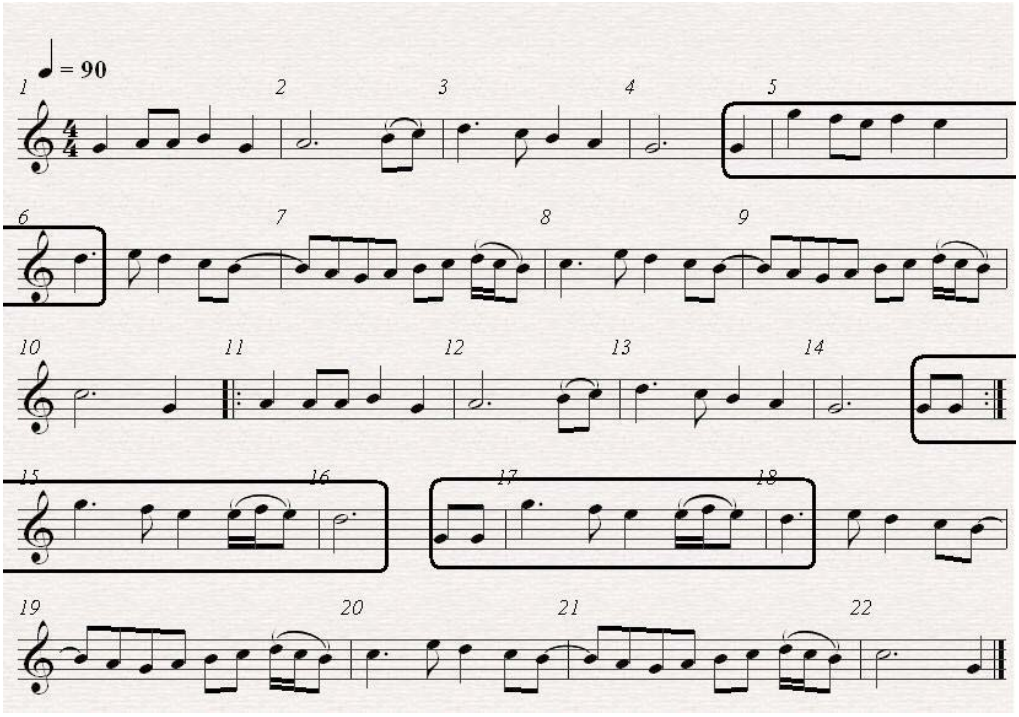
ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1



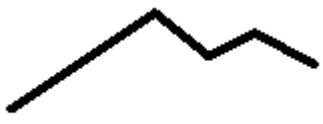
รูปแบบที่ 2

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 2 (จังหวะที่ 4 โน้ต B) - ห้องที่ 4 (จังหวะที่ 1 โน้ต G) และห้องที่ 12 (จังหวะที่ 4 โน้ต B) - ห้องที่ 14 (จังหวะที่ 1 โน้ต G) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 ดังรูป

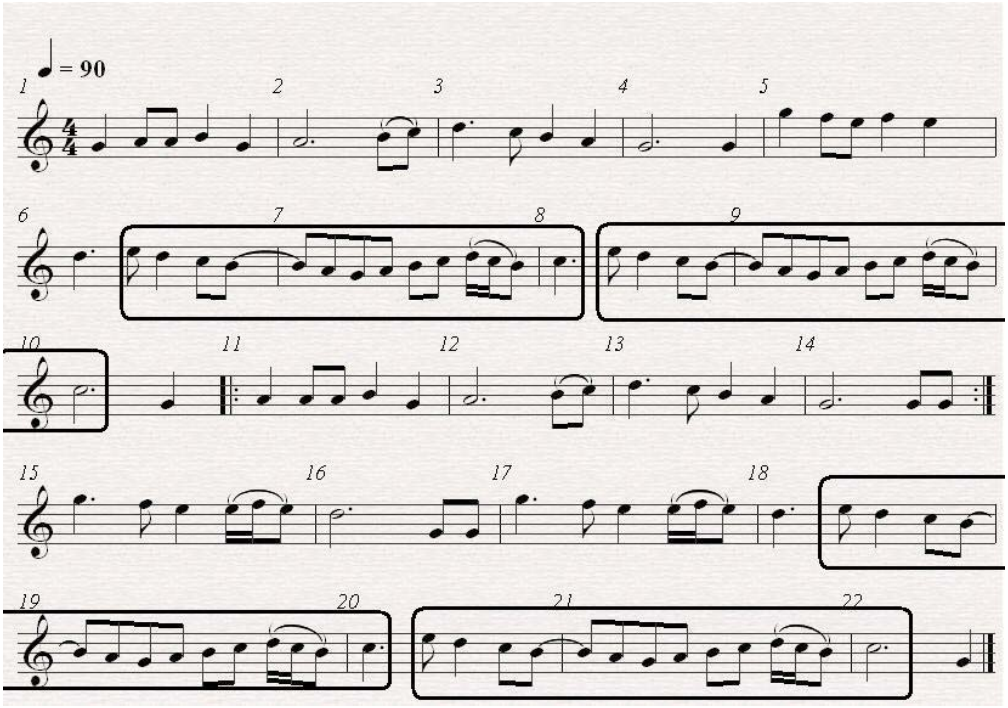
ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2



รูปแบบที่ 3

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบจำนวน 3 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 4 (จังหวะที่ 4 โน้ต G) - ห้องที่ 6 (จังหวะที่ 1 โน้ต D) ,ห้องที่ 14 (จังหวะที่ 4 โน้ต G) - ห้องที่ 16 (จังหวะที่ 1 โน้ต D) และห้องที่ 17 (จังหวะที่ 4 โน้ต G) - ห้องที่ 18 (จังหวะที่ 1 โน้ต D) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 ดังรูป

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3



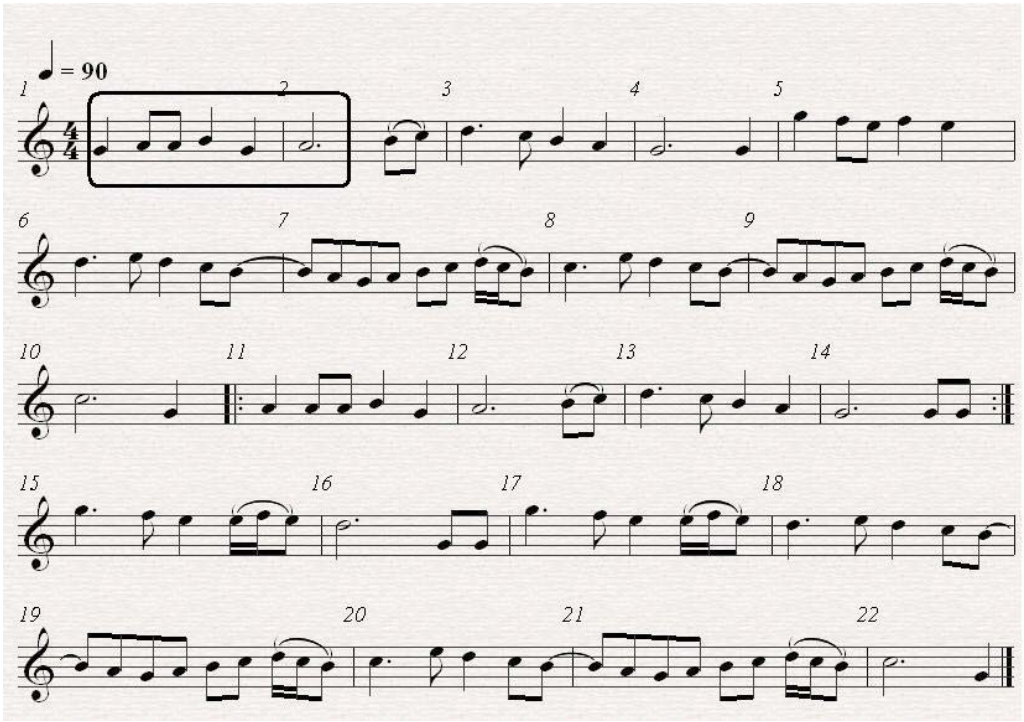
รูปแบบที่ 4

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบจำนวน 4 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 6 (จังหวะที่ 2 ยก โน้ต E) - ห้องที่ 8 (จังหวะที่ 1 โน้ต C) , ห้องที่ 8 (จังหวะที่ 2 ยก โน้ต E) - ห้องที่ 10 (จังหวะที่ 1 โน้ต C) , ห้องที่ 18 (จังหวะที่ 2 ยก โน้ต E) - ห้องที่ 20 (จังหวะที่ 1 โน้ต C) และห้องที่ 20 (จังหวะที่ 2 ยก โน้ต E) - ห้องที่ 22 (จังหวะที่ 1 โน้ตC) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4 ดังรูป

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4

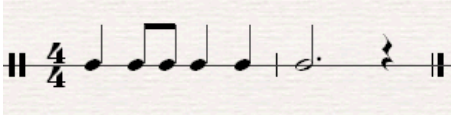
จากข้างต้น รูปแบบกระสวนทำนองที่พบมากที่สุดในเพลงโรคเอดส์ คือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 4 มีการใช้ 4 ครั้ง รองลงมา คือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 มีการใช้ 3 ครั้งส่วนรูปแบบกระสวนทำนองที่ 1 และ 2 มีการใช้อย่างละที่ 2 ครั้ง

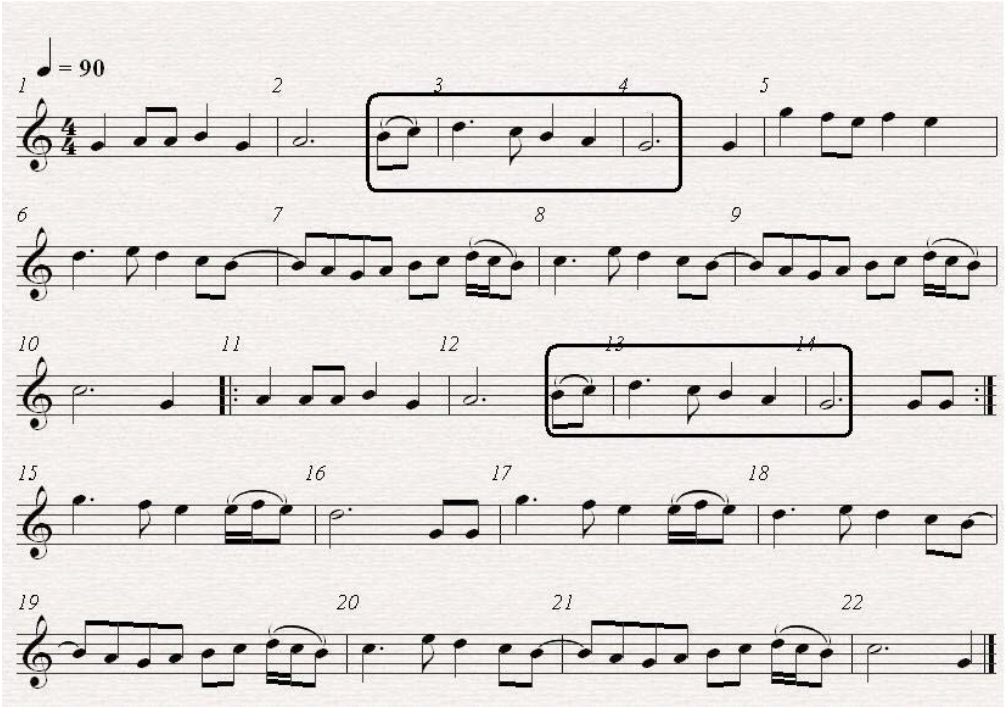
2.2 **กระสวนจังหวะ** (Rhythmic pattern)

กระสวนจังหวะของเพลงโรคเอดส์ เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย รูปแบบกระสวนจังหวะส่วนใหญ่ไม่ซ้ำกัน ในเพลงโรคเอดส์ มีทั้งหมด 8 รูปแบบ ดังนี้

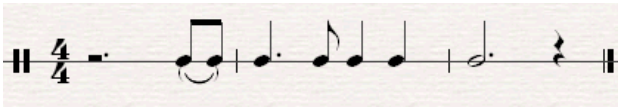
รูปแบบที่ 1

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 1 (จังหวะที่ 1) - ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ดังรูป

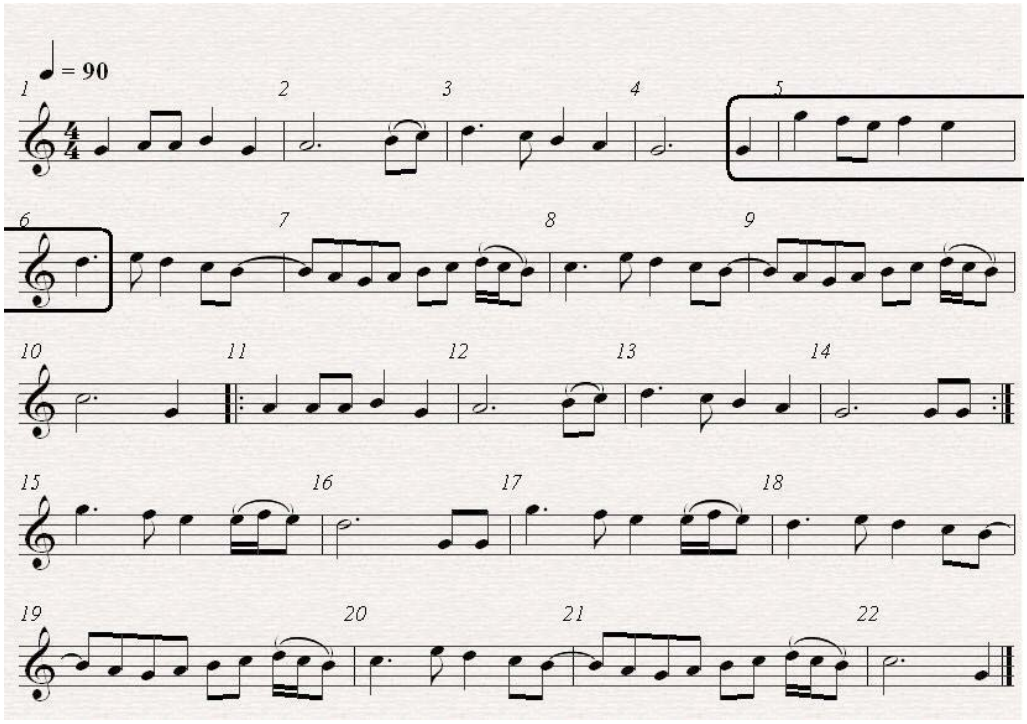
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1



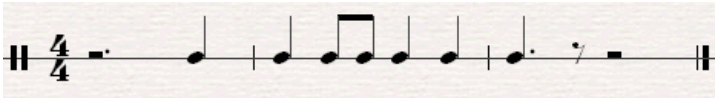
รูปแบบที่ 2

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 2 (จังหวะที่ 3) - ห้องที่ 4 (จังหวะที่ 1) และห้องที่ 12 (จังหวะที่ 3) - ห้องที่ 14 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ดังรูป

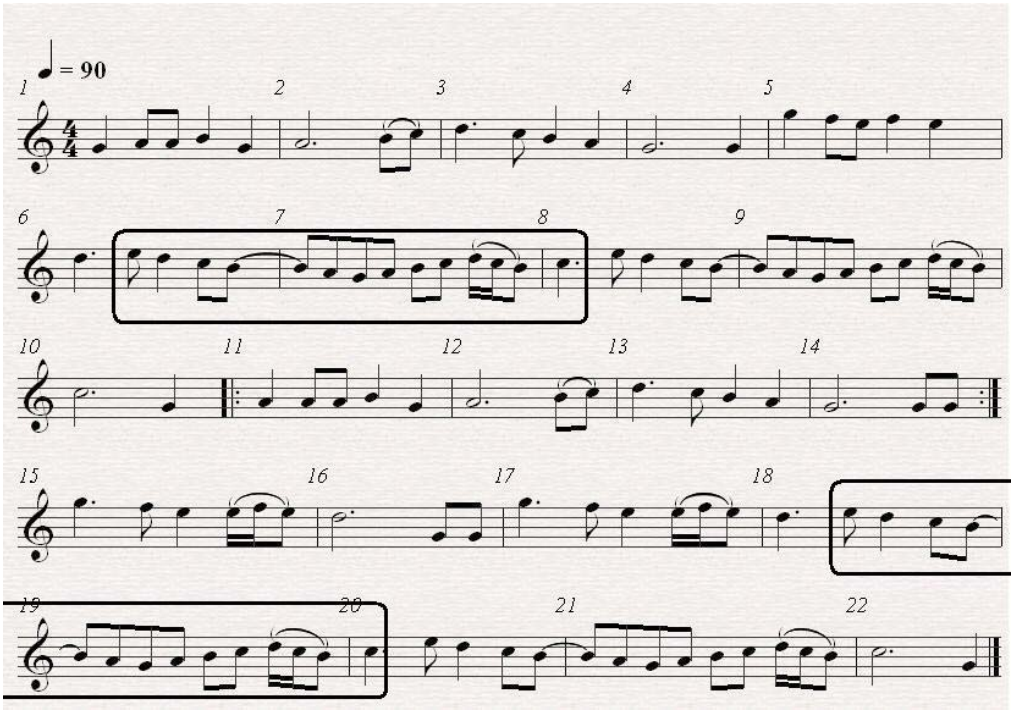
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2



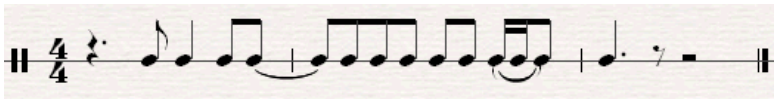
รูปแบบที่ 3

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 4 (จังหวะที่ 4) – ห้องที่ 6 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ดังรูป

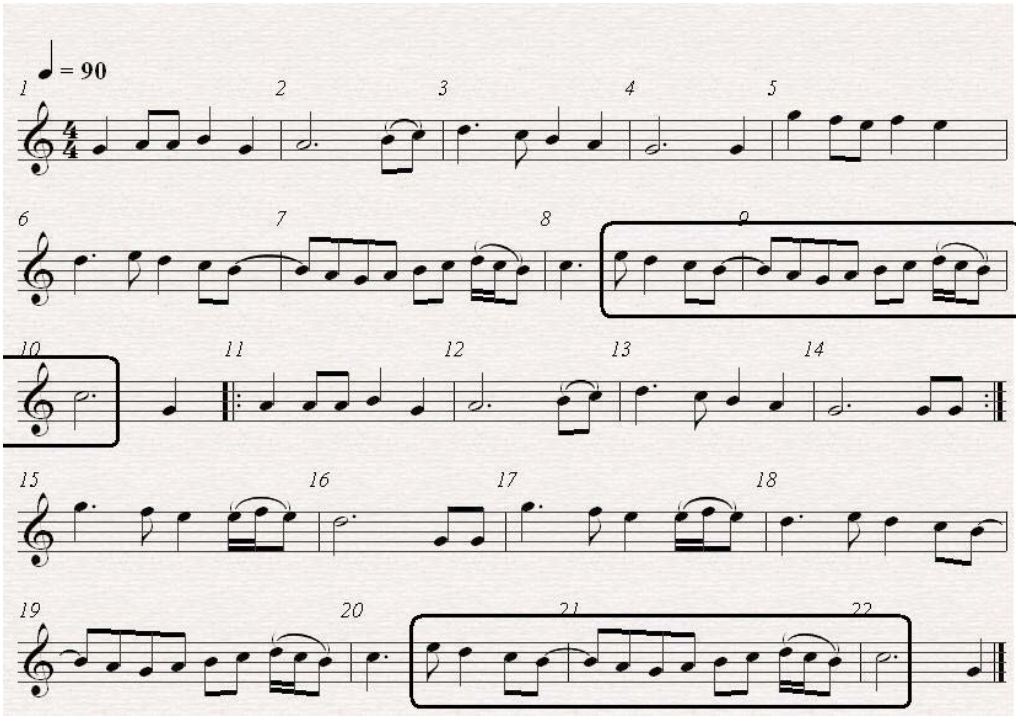
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3

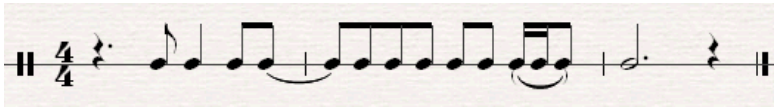
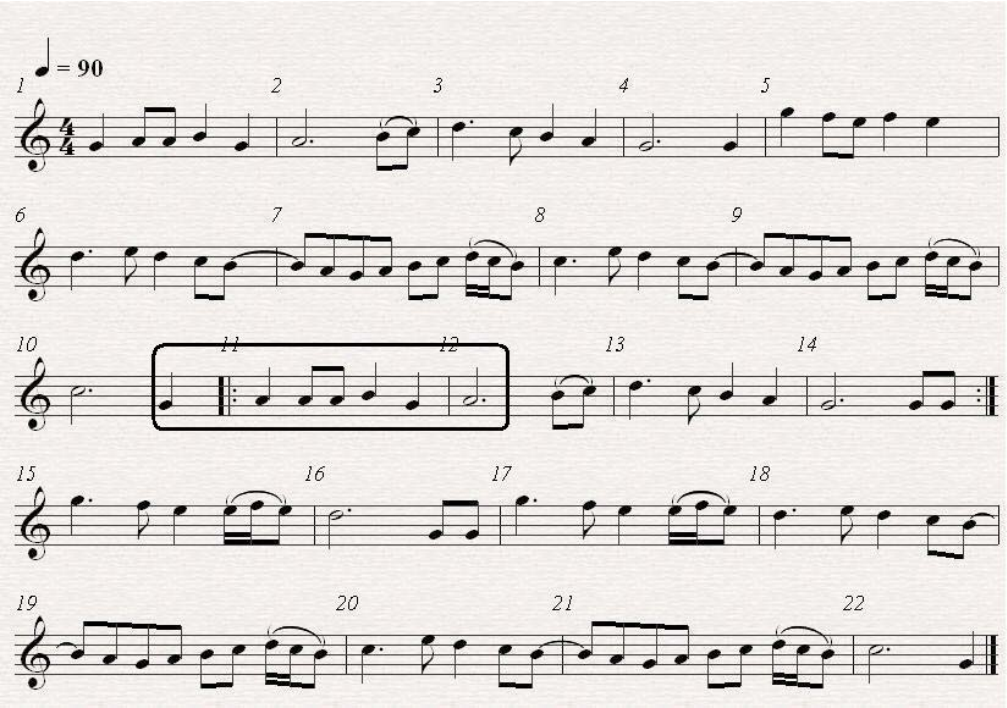


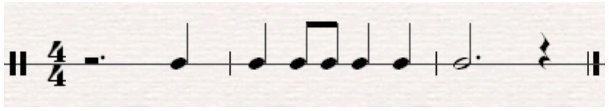
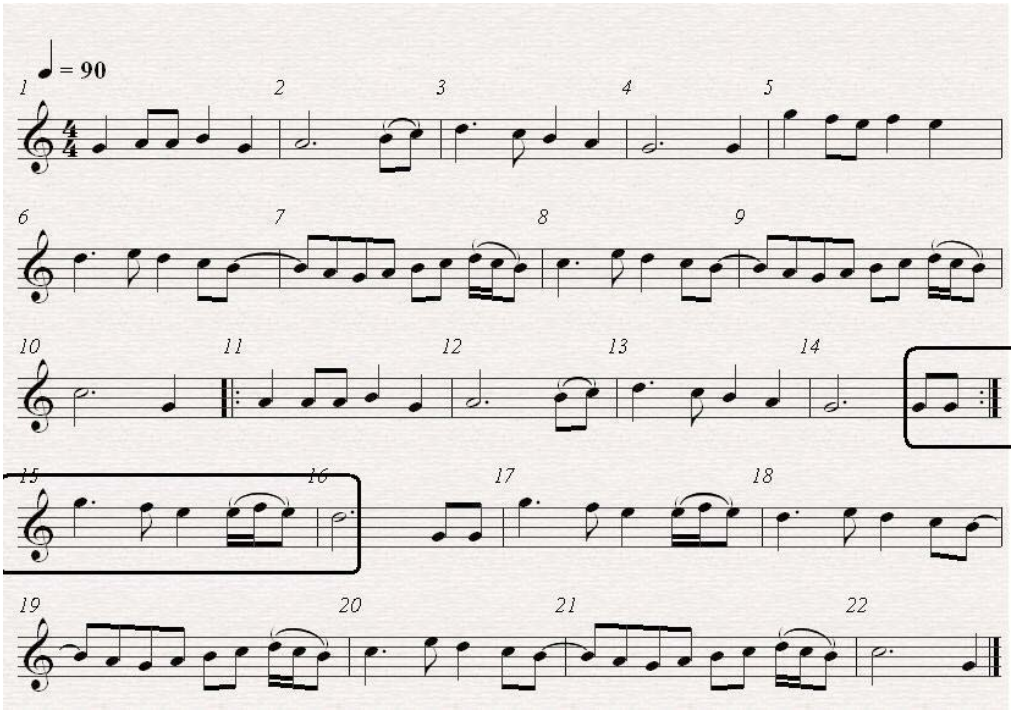
รูปแบบที่ 4

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 6 (จังหวะที่ 2 ยก) - ห้องที่ 8 (จังหวะที่ 1) และห้องที่ 18 (จังหวะที่ 2 ยก) - ห้องที่ 20 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ดังรูป

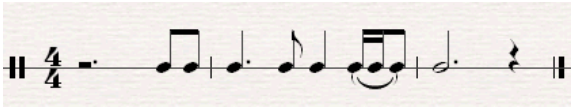
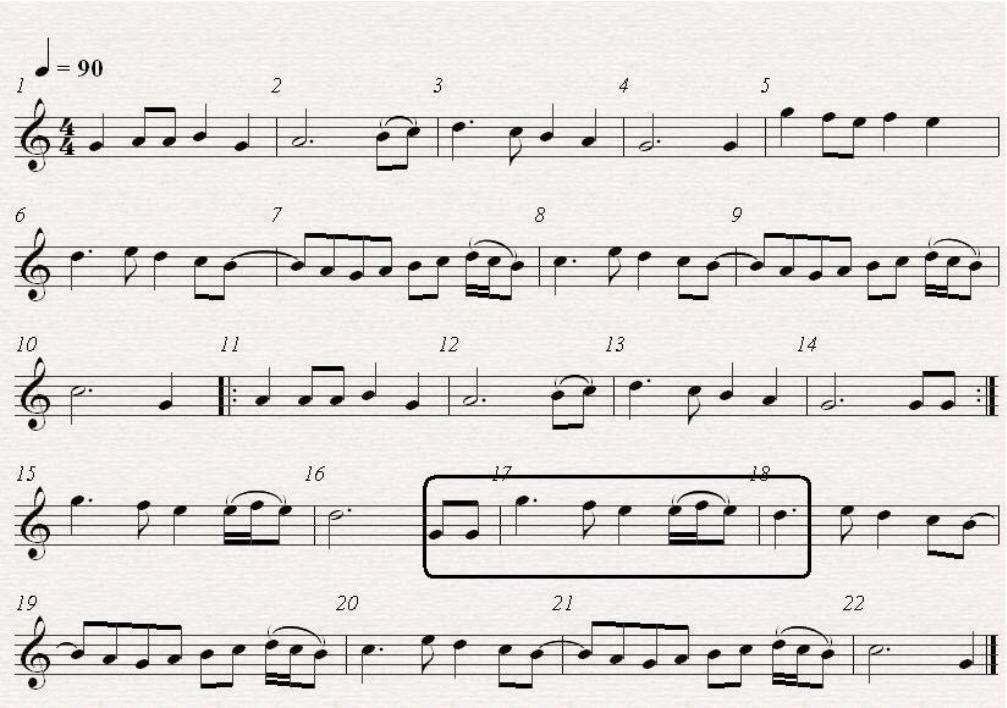
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

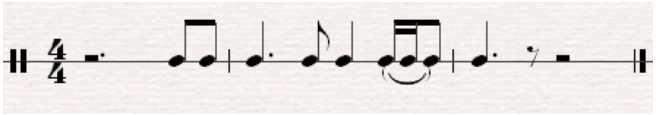


รูปแบบที่ 5

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 8 (จังหวะที่ 2 ยก) - ห้องที่10 (จังหวะที่ 1) และห้องที่ 20 (จังหวะที่ 2 ยก) - ห้องที่ 22 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5

รูปแบบที่ 6

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 10 (จังหวะที่ 4) - ห้องที่ 12 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6

รูปแบบที่ 7

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 14 (จังหวะที่ 4) - ห้องที่ 16 (จังหวะที่ 1)โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7

รูปแบบที่ 8

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 16 (จังหวะที่ 4) - ห้องที่ 18 (จังหวะที่1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8

จากข้างต้น รูปแบบกระสวนจังหวะที่พบมากที่สุดในเพลงโรคเอดส์ คือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 , 4 และ 5 มีการใช้ 2 ครั้ง ส่วนรูปแบบกระสวนจังหวะที่เหลือทั้งหมดมีการใช้อย่างละ 1 ครั้ง

3. **การใช้คู่ประสาน**

เพลงโรคเอดส์มีลักษณะเป็นเพลงทำนองเดียวสั้น ๆ ใช้เทคนิคในการร้องประสานกันเป็นหมู่คณะ โดยใช้เสียงประสาน ขั้นคู่ที่ 1 เพอร์เฟคหรือขั้นคู่ยูนิซัน (Unison) และขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค

4. **กลุ่มเสียงที่ใช้**

กลุ่มโน้ตที่ปรากฏอยู่ในเพลงโรคเอดส์ มีอยู่ 7 ตัวด้วยกัน คือ C D E F G A B ซึ่งเมื่อนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบเสียงตามบันไดเสียงทางหลักสากล พบว่าเพลงโรคเอดส์อยู่ในบันไดเสียง C Major Scale

เนื้อร้องเพลงโรคเอดส์

(*ลูกรับ) รู้กันแล้วหรือน้อง น้องรู้กันแล้วหรือยัง
ประกาศกันตลอดทั้งปี ในเรื่องเอชไอวีนี้ให้พวกเราระวัง
1. โรคเอดส์นั้นคืออะไร เข้าใจกันแล้วหรือยัง
มาซิมาทำความเข้าใจ เพราะมันเป็นเรื่องใหญ่เราไม่ควรปิดบัง (*)
2. ประวัติความเป็นมา พวกปวงประชาเขาเล่าให้ฟัง
ประเทศอเมริกา เผยแพร่เชื้อกันมากับพวกเอาหน้าเอาหลัง (*)
3. เอดส์คือเชื้อไวรัส ตามประวัติชื่อเสียงโด่งดัง
เมืองไทยในสมัยนี้ มีมายี่สิบปีเรานี้ต้องคิดระวัง (*)
4. คนที่เป็นเอดส์ สมเพชเจ็บป่วยเรื้อรัง
รักษาก็เพียงทุเลา คงไม่ช้าต้องเผาหรือไม่ก็เอาละไปฝัง (*)
5. เอดส์ใครใครก็กลัว หลงลืมตัวบอกไม่ฟัง
ตัณหาปิดตาปิดหู อย่าคิดหวังขึ้นครูไม่ว่าประตูหน้าหลัง (*)
6. โรคเอดส์รักษามันยาก ลำบากเพียงแต่ยับยั้ง
ส่วนยายังหาไม่พบ คนก็เลยมาจบด้วยการมอระณัง (*)
7. รวยหรือว่าคนจน ถ้าเป็นสัปดนเป็นได้ทุกครั้ง
หากไม่ป้องกันให้ดี ขึ้นวิมานฉิมพลีเพียงหนึ่งทีละก็มีหวัง (*)
8. เป็นเอดส์ขึ้นมาแล้ว ไม่แคล้วชีวิตหมดหวัง
ญาติโกหรือว่าโหติกา พลอยขายขี้หน้ากับโรคบ้าเรื้อรัง (*)
9. การติดเชื้อโรคเอดส์ ร่วมเพศไปตามลำพัง
เพศชายร่วมกับเพศชาย มันร่วมกันไม่ได้อันตรายภายหลัง (*)

10. หญิงมาร่วมกับหญิง
แต่มันก็เป็นไปแล้ว
11. โรคเอดส์มันรักษาได้
เดี๋ยวนี้ยังไม่มียา
12. เป็นเอดส์อยู่รวมกัน
อยู่กันได้ไม่ติดต่อ
13. พวกนี้ต้องการเพื่อน
เขากลัวแต่เพื่อนทอดทิ้ง
14. พวกเราทางที่ดี
เพราะเขาก็ต้องการเพื่อน

เหมือนดังตีฉิ่งมันไม่น่าฟัง
คงจะไม่แคล้วของดีคงจะพัง (*)
แต่ไม่หายเลยสักครั้ง
ที่จะมารักษามีแต่เพียงยายับยั้ง (*)
ความผูกพันมันก็ยัง
ความรู้เรามีพออยู่ตามกฎข้อหมอสั่ง (*)
จิตฟั่นเฟือนหมดกำลัง
ทั้งผู้ชายผู้หญิงเขาพูดจริงละพูดจัง (*)
เห็นพวกนี้ละพูดคุยเขามั่ง
อย่าให้เขาเปรียบเสมือนชีวิตเขาหมดหวัง (*)

สรุป จากการวิเคราะห์เพลงโรคเอดส์ พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 22 ห้องเพลงมีลักษณะเป็นเพลงทำนองสั้น ๆ บรรเลงซ้ำกัน ลักษณะของการบรรเลงเพลงโรคเอดส์จะบรรเลงสลับกันระหว่างท่อนร้องของลูกรับและท่อนร้องของคนว่าเพลง

กระสวนทำนองของเพลงโรคเอดส์ มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงซ้ำกัน ในเพลงโรคเอดส์ มีทั้งหมด 4 รูปแบบ รูปแบบกระสวนทำนองที่พบมากที่สุดในเพลงโรคเอดส์ คือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 4 มีการใช้ 4 ครั้ง รองลงมา คือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 มีการใช้ 3 ครั้งส่วนรูปแบบกระสวนทำนองที่ 1 และ 2 มีการใช้อย่างละที่ 2 ครั้ง

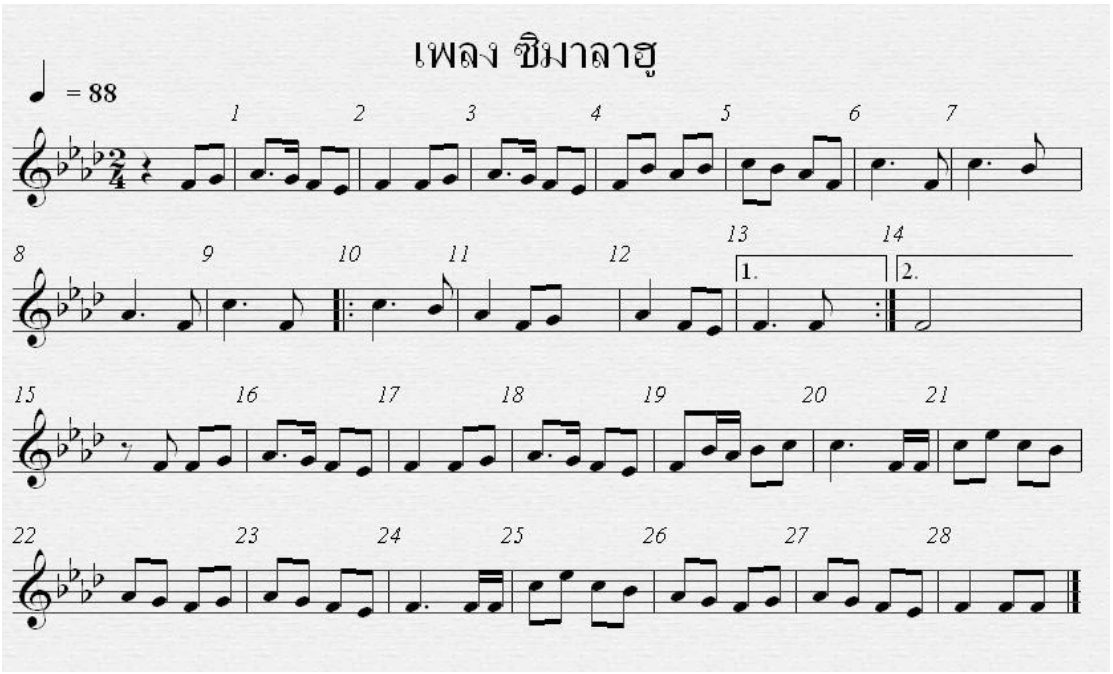
กระสวนจังหวะของเพลงโรคเอดส์ เป็นแบบธรรมดาเรียบง่าย รูปแบบกระสวนจังหวะส่วนใหญ่ไม่ซ้ำกัน ในเพลงโรคเอดส์ มีทั้งหมด 8 รูปแบบ รูปแบบกระสวนจังหวะที่พบมากที่สุดในเพลงโรคเอดส์ คือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 , 4 และ 5 มีการใช้ 2 ครั้ง ส่วนรูปแบบกระสวนจังหวะที่เหลือทั้งหมดมีการใช้อย่างละ 1 ครั้ง

การใช้คู่ประสาน ใช้เทคนิคในการร้องประสานกันเป็นหมู่คณะ โดยใช้เสียงประสาน ขั้นคู่ที่ 1 เพอร์เฟคหรือขั้นคู่ยูนิซัน (Unison) และขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค

กลุ่มเสียงที่ใช้มีอยู่ 7 ตัวด้วยกันคือ C D E F G A B ซึ่งเมื่อนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบเสียงตามบันไดเสียงทางหลักสากล พบว่าเพลงสุริยนอยู่ในบันไดเสียง C Major Scale

เพลงที่ 9 เพลงซิมาลาฮู

เพลงซิมาลาฮูเป็นเพลงร้องเดี่ยว มีทำนองเพลงที่ฟังแล้วให้อารมณ์ สนุกสนาน เนื้อหาของเพลงเป็นการเตือนสติคนเล่นหวยใต้ดิน ซึ่งทางภาคใต้เรียกหวยใต้ดินว่า "เบอร์"

โน้ตเพลงซิมาลาฮูที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 28 ห้องเพลง ดังนี้

จากโน้ตเพลงซิมาลาฮู พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 28 ห้องเพลงในที่นี้จะนำทำนองเสียงร้องซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลงมาวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

1. **รูปแบบเพลง** (Form)

เพลงซิมาลาฮู เป็นเพลงร้องที่มีท่วงทำนองเพลงสนุกสนาน มีลักษณะเป็นเพลงทำนองเดียวบรรเลงซ้ำกัน ตั้งแต่ก่อนห้องที่ 1 - 14 เป็นท่อนของลูกรับ ซึ่งลูกคู่จะร้องประสานกันเป็นหมู่คณะใช้เทคนิคการประสานเสียง คู่ 1 และคู่ 8 ส่วนห้องที่ 15 - 28 เป็นท่อนร้องของคนว่าเพลง ลักษณะของการบรรเลงเพลงซิมาลาฮูจะบรรเลงสลับกันระหว่างท่อนของลูกรับและท่อนร้องของคนว่าเพลง

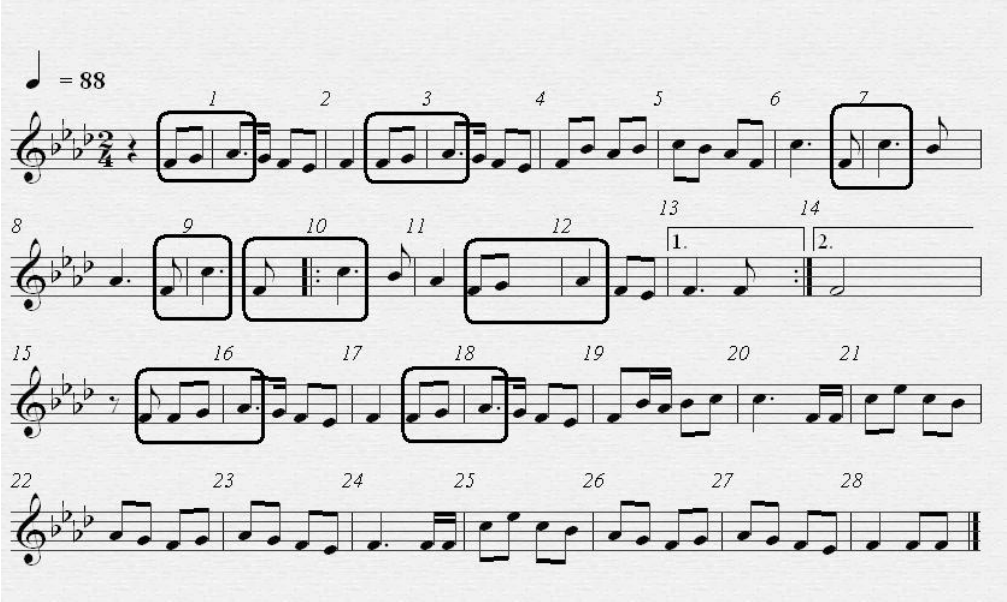
2. **ทำนองเพลง** (Melody)

เพลงซิมาลาฮูที่ถอดบันทึกเป็นโน้ตสากลมีทำนองหลัก 1 ทำนอง จำนวน 28 ห้องเพลง สามารถนำมาวิเคราะห์องค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

2.1 **กระสวนทำนอง** (Melodic pattern)

กระสวนทำนองของเพลงซิมาลาฮู มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงซ้ำกัน ในเพลงซิมาลาฮู มีทั้งหมด 4 รูปแบบ ดังนี้

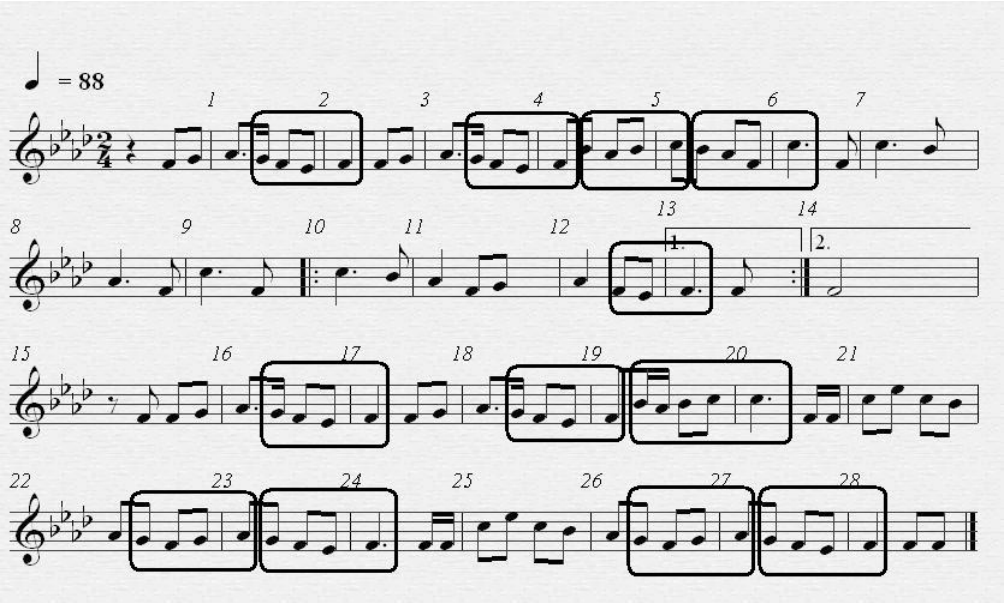
รูปแบบที่ 1



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบจำนวน 8 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นก่อนห้องที่ 1 (จังหวะที่ 2 โน้ต F) - ห้องที่ 1 (จังหวะที่ 1 โน้ต Ab) ,ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 2 โน้ต F) - ห้องที่ 3 (จังหวะที่ 1 โน้ต Ab) , ห้องที่ 6 (จังหวะที่ 2 ยก โน้ต F) - ห้องที่ 7 (จังหวะที่ 1 โน้ต C) ,ห้องที่ 8 (จังหวะที่ 2 ยก โน้ต F) - ห้องที่ 9 (จังหวะที่ 1 โน้ต C) ,ห้องที่ 9 (จังหวะที่ 2 ยก โน้ต F) - ห้องที่ 10 (จังหวะที่ 1 โน้ต C) , ห้องที่ 11 (จังหวะที่ 2 โน้ต F) - ห้องที่ 12 (จังหวะที่ 1 โน้ต Ab) , ห้องที่ 15 (จังหวะที่ 1 ยก โน้ต F) - ห้องที่ 16 (จังหวะที่ 1 โน้ต Ab) และห้องที่ 17 (จังหวะที่ 2 โน้ต F) - ห้องที่ 18 (จังหวะที่ 1 โน้ต Ab) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 ดังรูป

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1

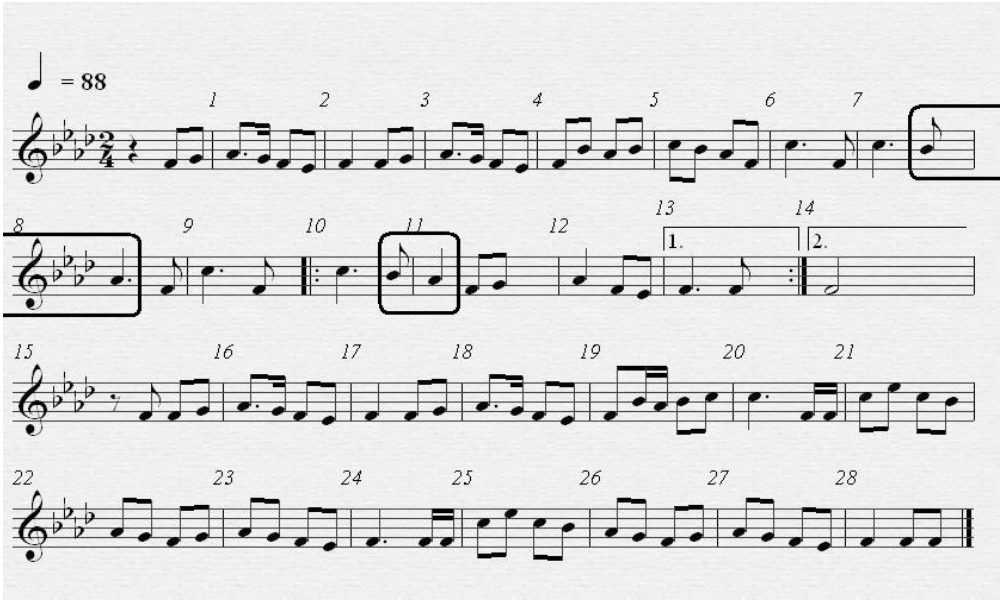
รูปแบบที่ 2



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบจำนวน 12 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 1 (จังหวะที่ 1ยก โน้ต G) - ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 1 โน้ต F) , ห้องที่ 3 (จังหวะที่ 1ยก โน้ต G) - ห้องที่ 4 (จังหวะที่ 1 โน้ต F) ,ห้องที่ 4 (จังหวะที่ 1ยก โน้ต Bb) - ห้องที่ 5 (จังหวะที่ 1 โน้ต C) ,ห้องที่ 5 (จังหวะที่ 1ยก โน้ต Bb) - ห้องที่ 6 (จังหวะที่ 1 โน้ต C) ,ห้องที่ 12 (จังหวะที่ 2 โน้ต F) - ห้องที่ 13 (จังหวะที่ 1 โน้ต F) , ห้องที่ 16 (จังหวะที่ 1ยก โน้ต G) - ห้องที่ 17 (จังหวะที่ 1 โน้ต F) ,ห้องที่ 18 (จังหวะที่ 1 ยก โน้ต G) - ห้องที่ 19 (จังหวะที่ 1 โน้ต F) , ห้องที่ 19 (จังหวะที่ 1 ยก โน้ต Bb) - ห้องที่ 20 (จังหวะที่ 1 โน้ต C) , ห้องที่ 22 (จังหวะที่ 1 ยก โน้ต G) - ห้องที่ 23 (จังหวะที่ 1 โน้ต Ab) ,ห้องที่ 23 (จังหวะที่ 1 ยก โน้ต G) - ห้องที่ 24 (จังหวะที่ 1 โน้ต F) ,ห้องที่ 26 (จังหวะที่ 1 ยก โน้ต G) - ห้องที่ 27 (จังหวะที่ 1 โน้ต Ab) และห้องที่ 27 (จังหวะที่ 1 ยก โน้ต G) - ห้องที่ 28 (จังหวะที่ 1 โน้ต F) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 ดังรูป

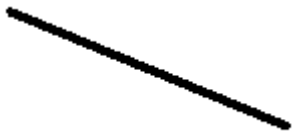
ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2

รูปแบบที่ 3

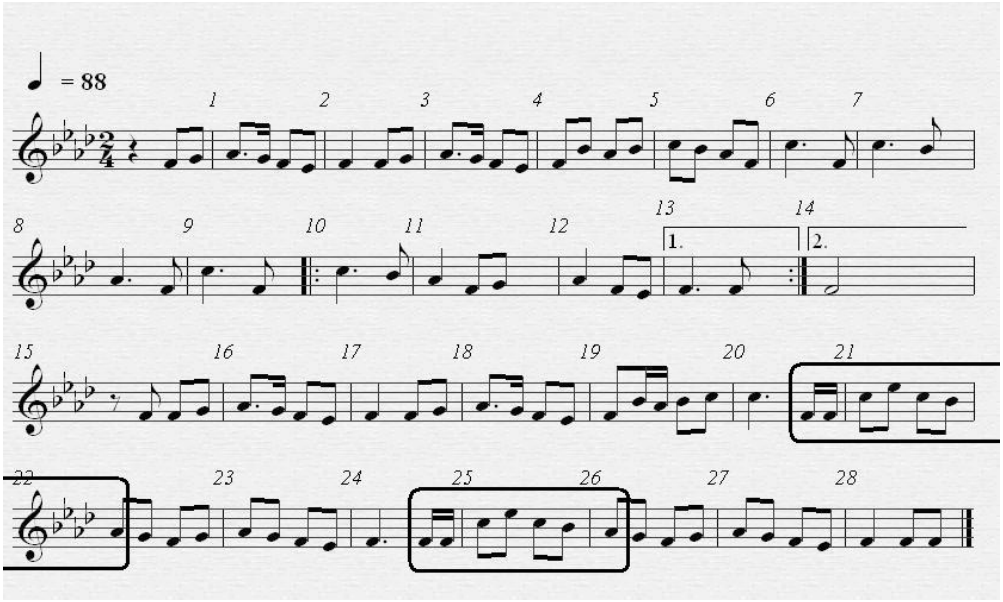


จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 7 (จังหวะที่ 2 ยก โน้ต Bb) - ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 1 โน้ต Ab) และห้องที่ 10 (จังหวะที่ 2 ยก โน้ต Bb) - ห้องที่ 11 (จังหวะที่ 1 โน้ต Ab) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 ดังรูป

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3

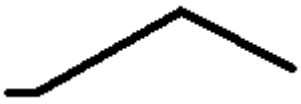


รูปแบบที่ 4



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 20 (จังหวะที่ 2 ยก โน้ต F) - ห้องที่ 22 (จังหวะที่ 1 โน้ต Ab) และห้องที่ 24 (จังหวะที่ 2 ยก โน้ต F) - ห้องที่ 26 (จังหวะที่ 1 โน้ต Ab) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4 ดังรูป

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4

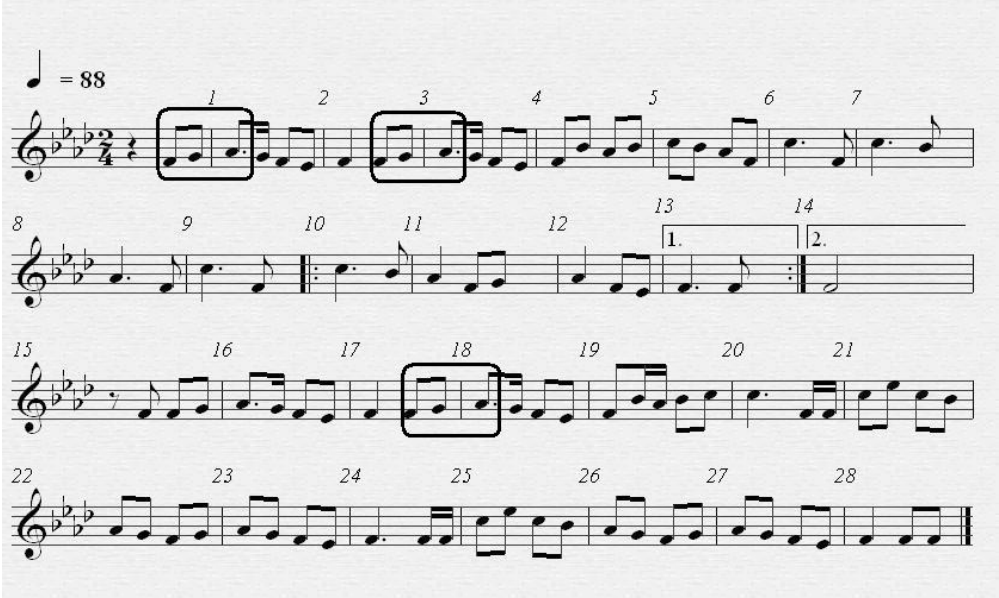


จากข้างต้น รูปแบบกระสวนทำนองที่พบมากที่สุดในเพลงซิมาลาฮู คือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 มีการใช้ 12 ครั้ง รองลงมา คือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 มีการใช้ 8 ครั้งส่วนรูปแบบกระสวนทำนองที่ 3 และ 4 มีการใช้อย่างละที่ 2 ครั้ง

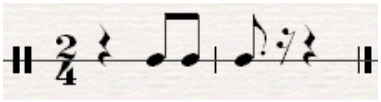
2.2 **กระสวนจังหวะ** (Rhythmic pattern)

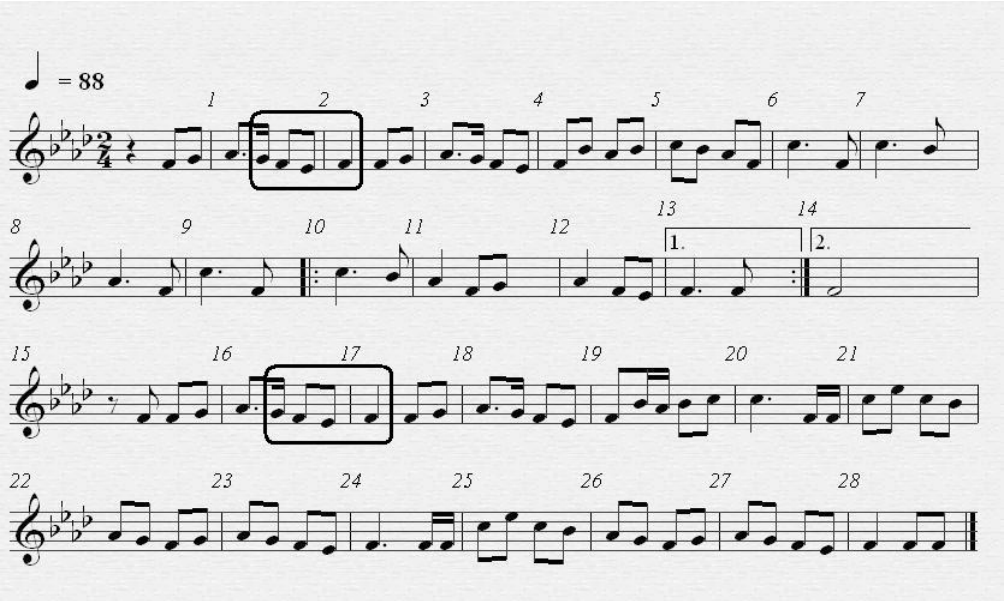
กระสวนจังหวะของเพลงซิมาลาฮู มีรูปแบบกระสวนจังหวะส่วนใหญ่ซ้ำกัน มีทั้งหมด 13 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบที่ 1

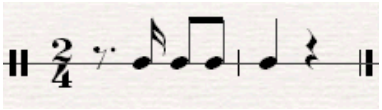


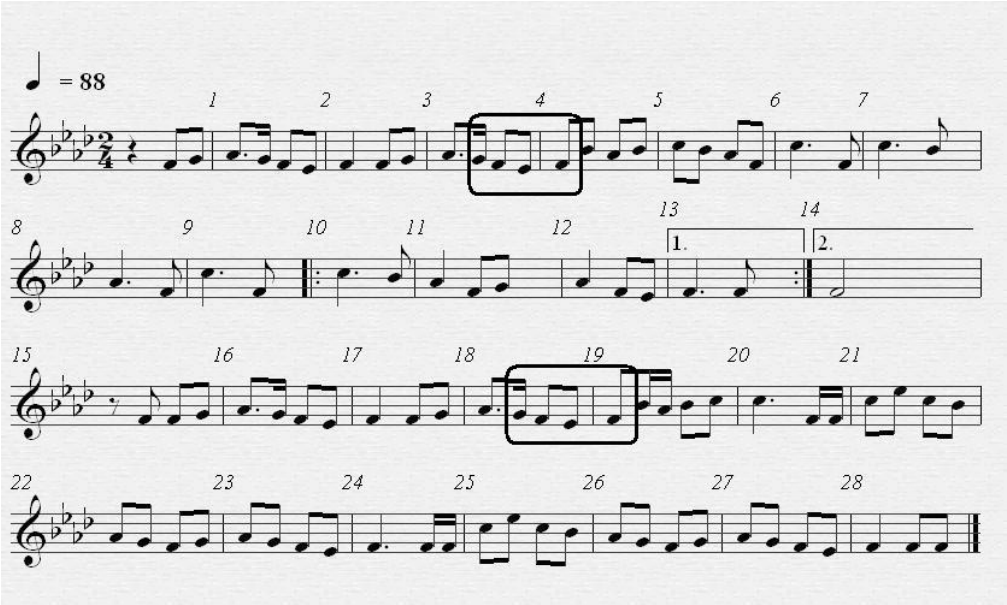
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบจำนวน 3 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นก่อนห้องที่ 1 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 1 (จังหวะที่ 1) ,ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 3 (จังหวะที่ 1) และห้องที่ 17 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 18 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1

รูปแบบที่ 2

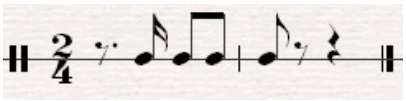


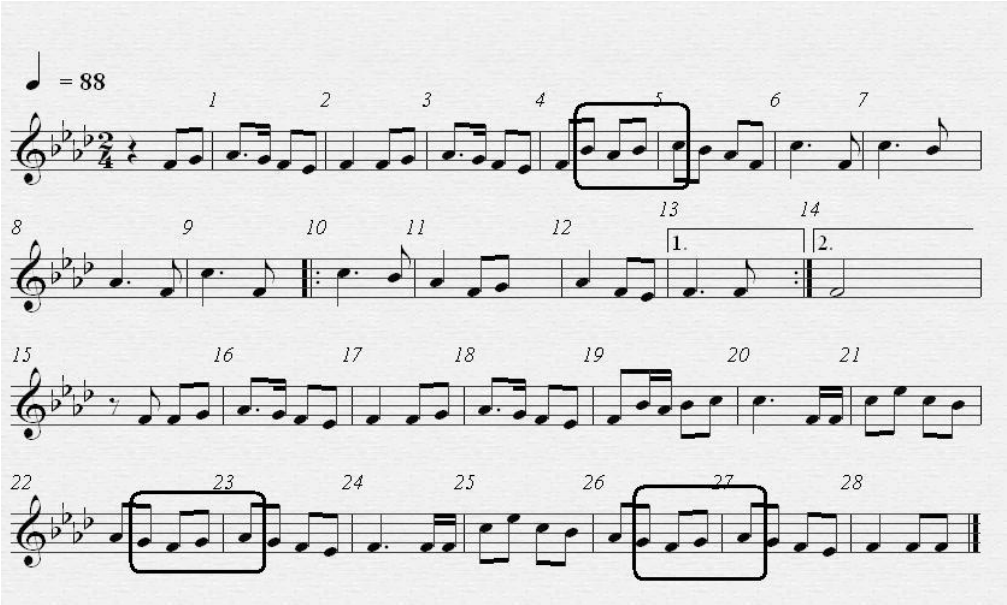
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 1 (จังหวะที่ 1 ยก) - ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 1) และห้องที่ 16 (จังหวะที่ 1 ยก) - ห้องที่ 17 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2

รูปแบบที่ 3

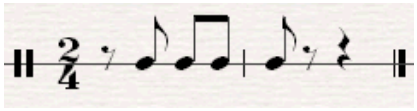


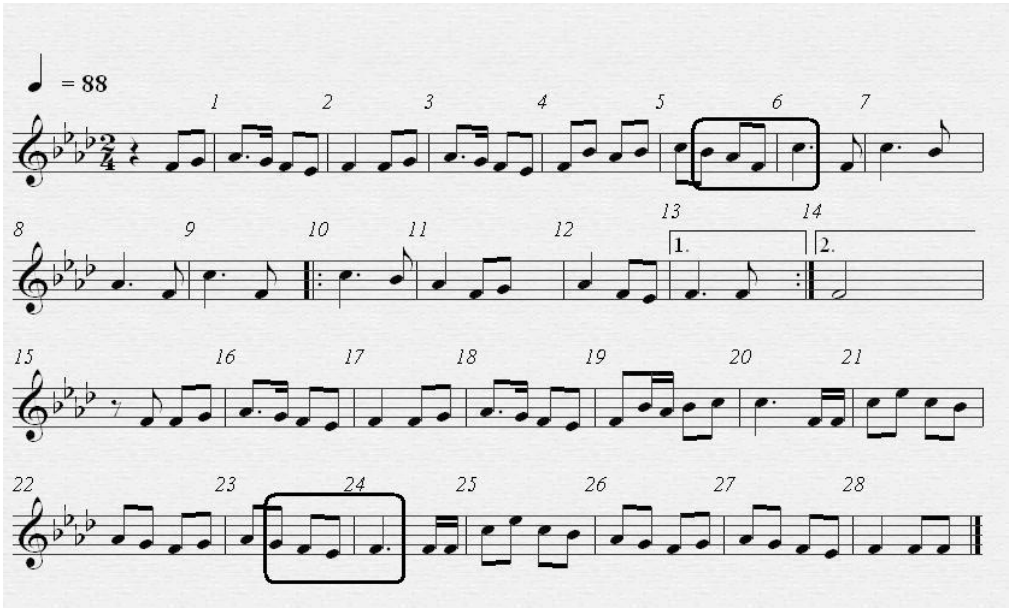
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 3 (จังหวะที่ 1 ยก) – ห้องที่ 4 (จังหวะที่ 1) และห้องที่ 18 (จังหวะที่ 1 ยก) – ห้องที่ 19 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3

รูปแบบที่ 4

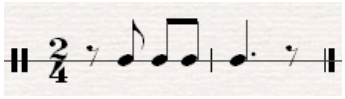


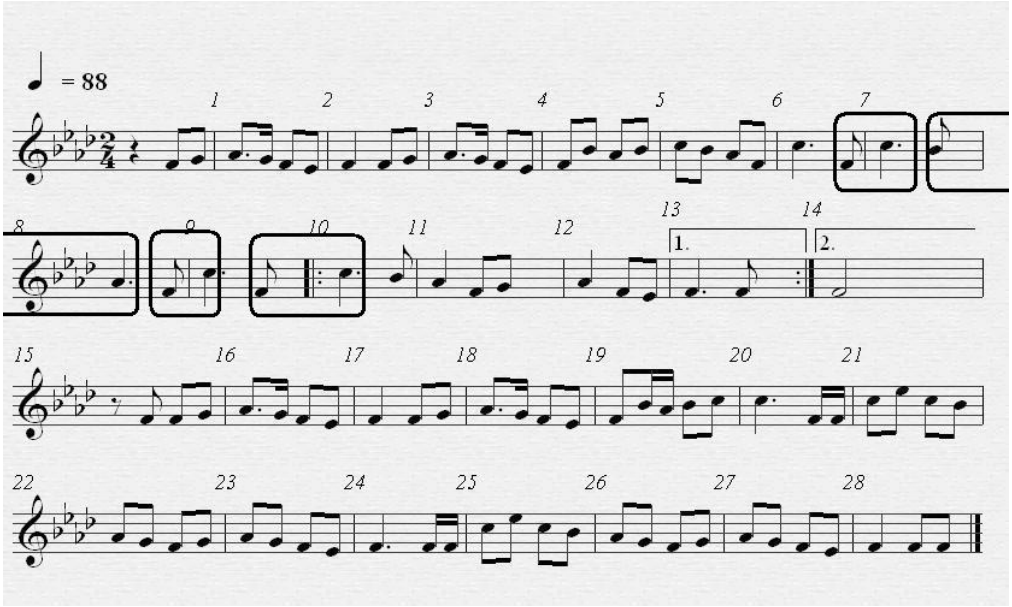
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบจำนวน 3 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 4 (จังหวะที่ 1 ยก) - ห้องที่ 5 (จังหวะที่ 1) , ห้องที่ 22 (จังหวะที่ 1 ยก) - ห้องที่ 23 (จังหวะที่ 1) และห้องที่ 26 (จังหวะที่ 1 ยก) - ห้องที่ 27 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

รูปแบบที่ 5

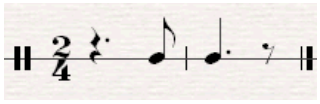


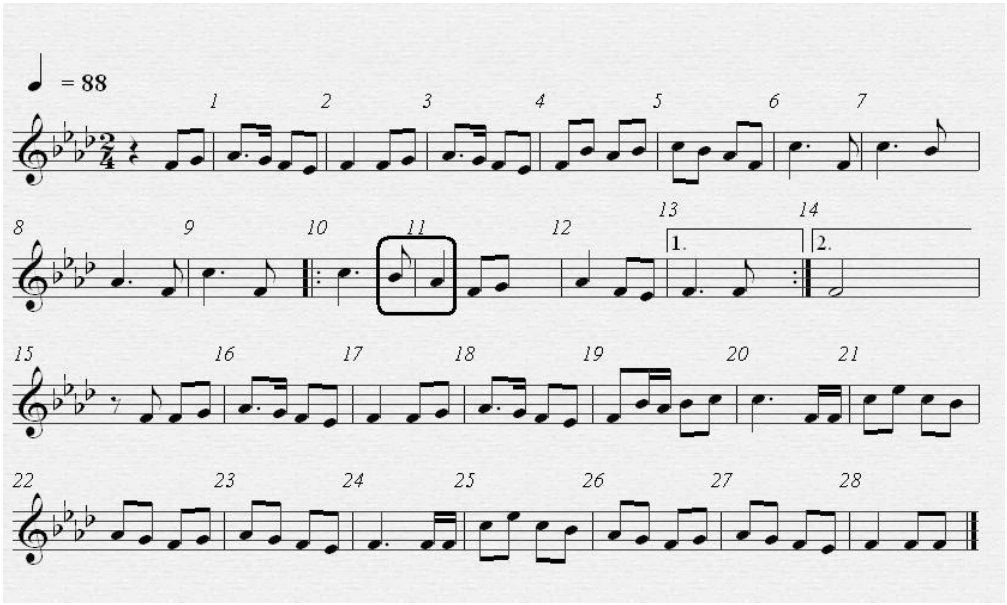
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 5 (จังหวะที่ 1 ยก) –ห้องที่6 (จังหวะที่ 1) และห้องที่ 23 (จังหวะที่ 1 ยก) - ห้องที่ 24 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5

รูปแบบที่ 6

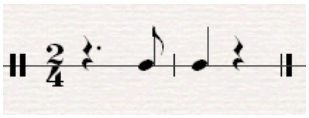


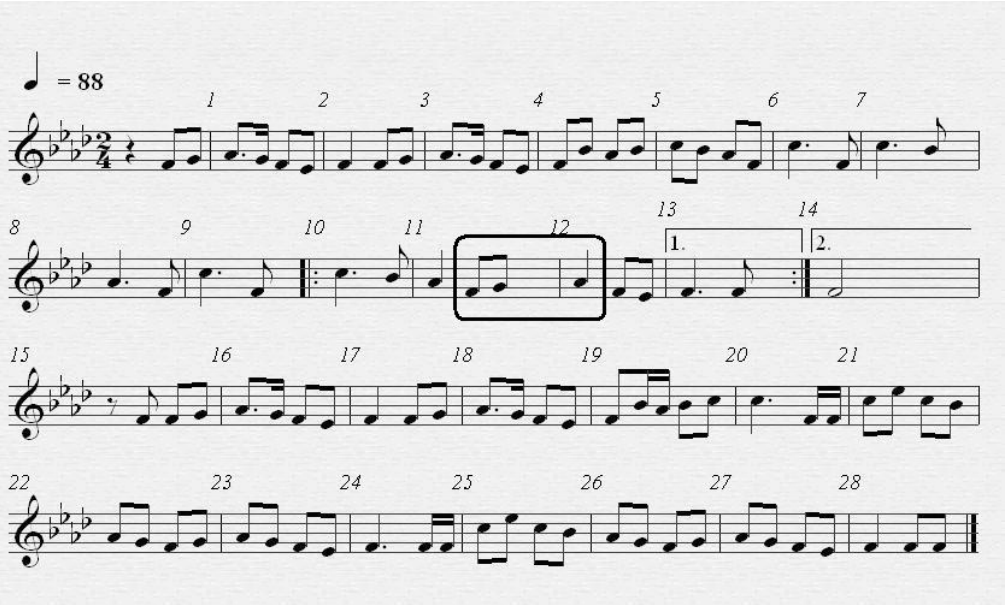
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ซึ่งพบจำนวน 4 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 6 (จังหวะที่ 2 ยก) -ห้องที่ 7 (จังหวะที่ 1) ,ห้องที่ 7 (จังหวะที่ 2 ยก) - ห้องที่ 8 (จังหวะที่ 1) , ห้องที่ 8 (จังหวะที่ 2 ยก) - ห้องที่ 9 (จังหวะที่ 1) และห้องที่ 9 (จังหวะที่ 2 ยก) - ห้องที่ 10 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6

รูปแบบที่ 7

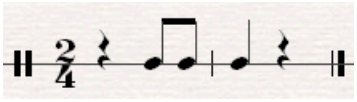


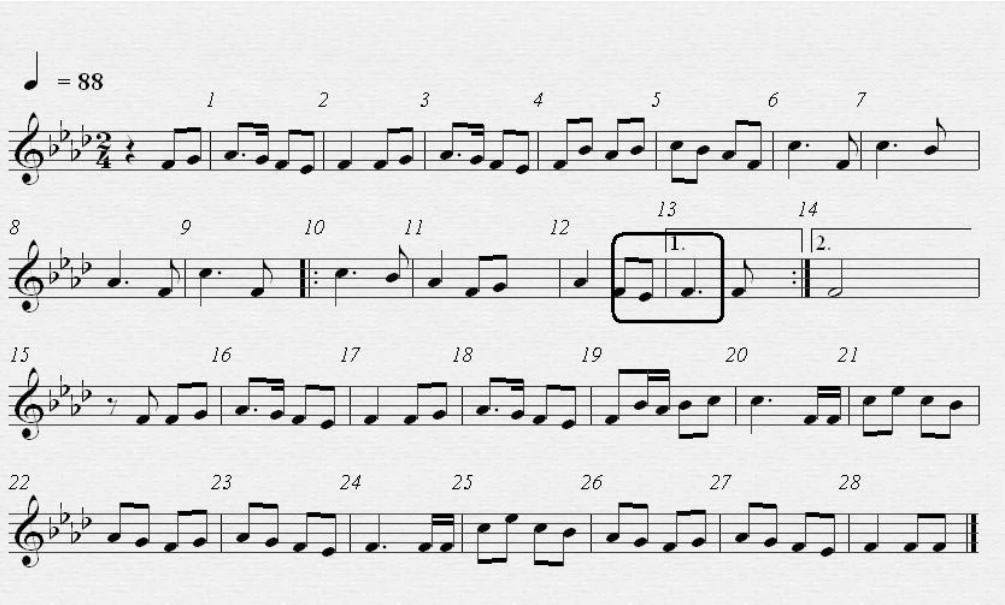
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 10 (จังหวะที่ 2 ยก) - ห้องที่ 11 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7

รูปแบบที่ 8

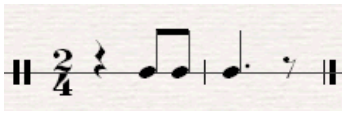
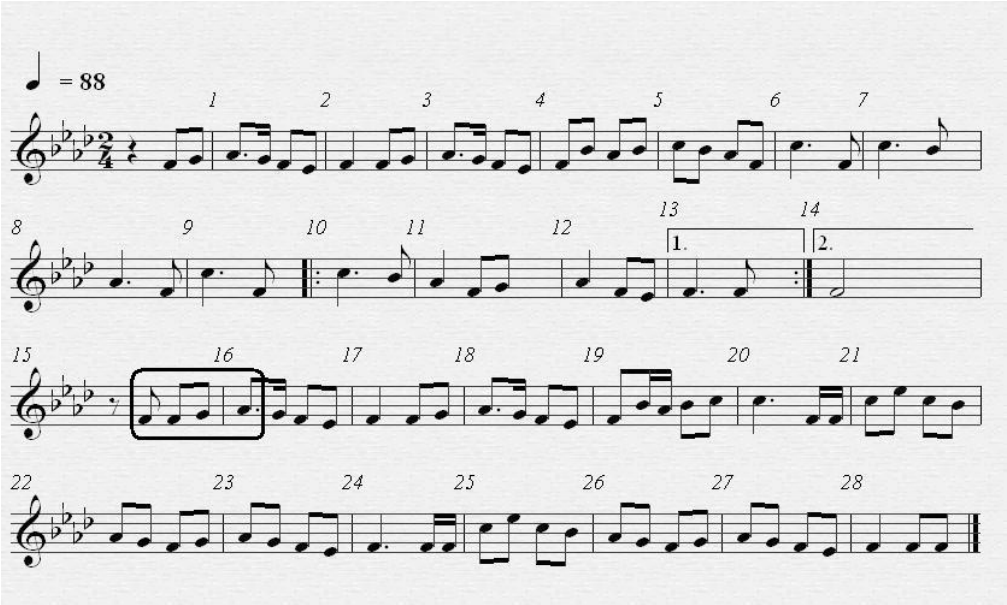


จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 11 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 12 (จังหวะที่1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8 ดังรูป

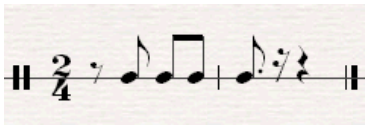
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8

รูปแบบที่ 9

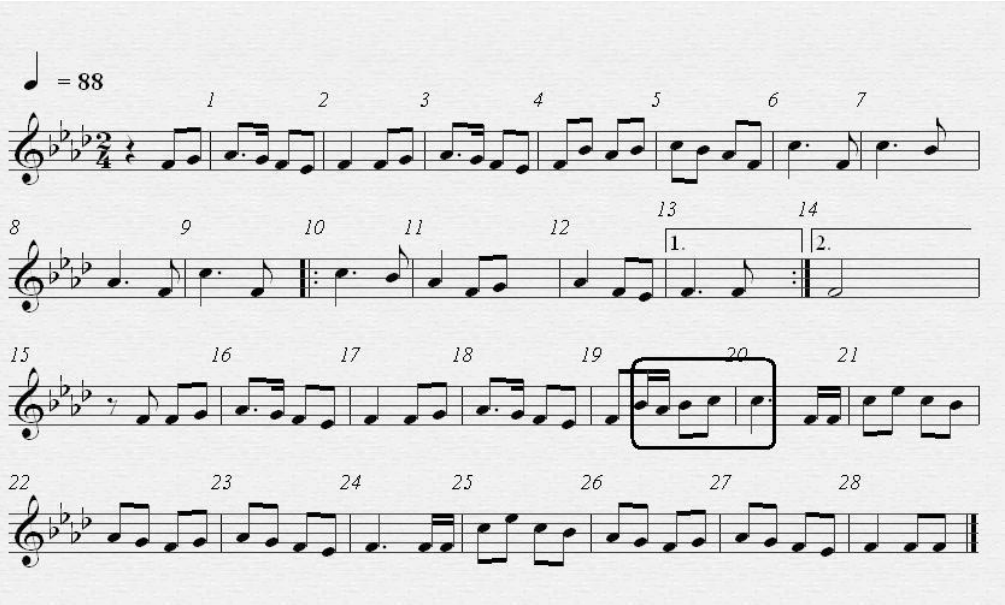


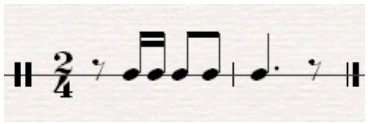
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 12 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 13 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9 ดังรูป

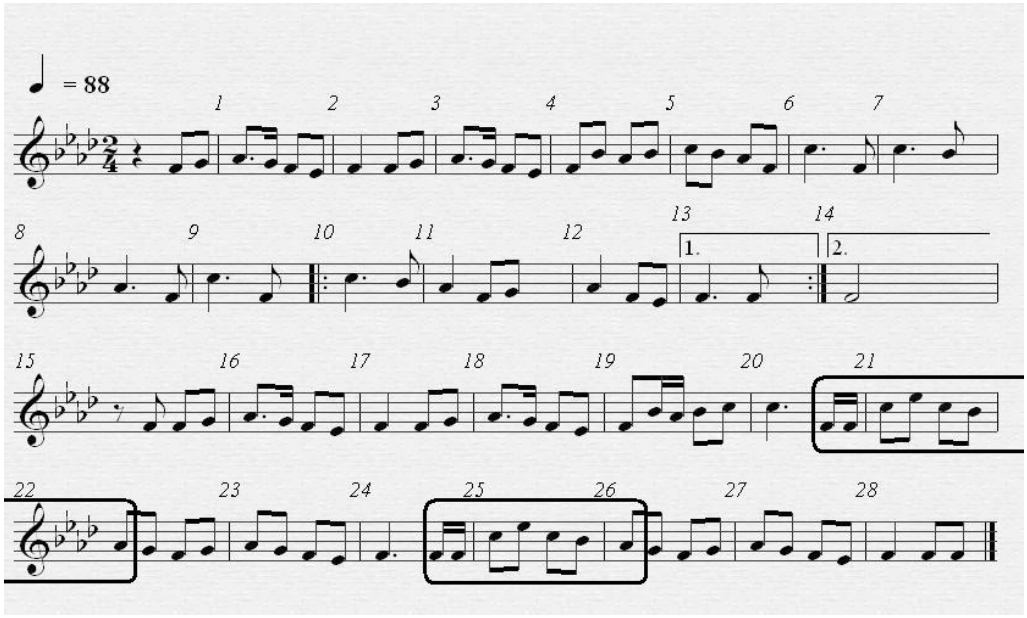
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9

รูปแบบที่ 10

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 15 (จังหวะที่ 1 ยก) - ห้องที่16 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10

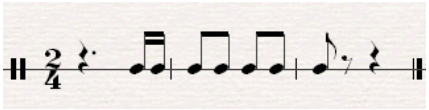
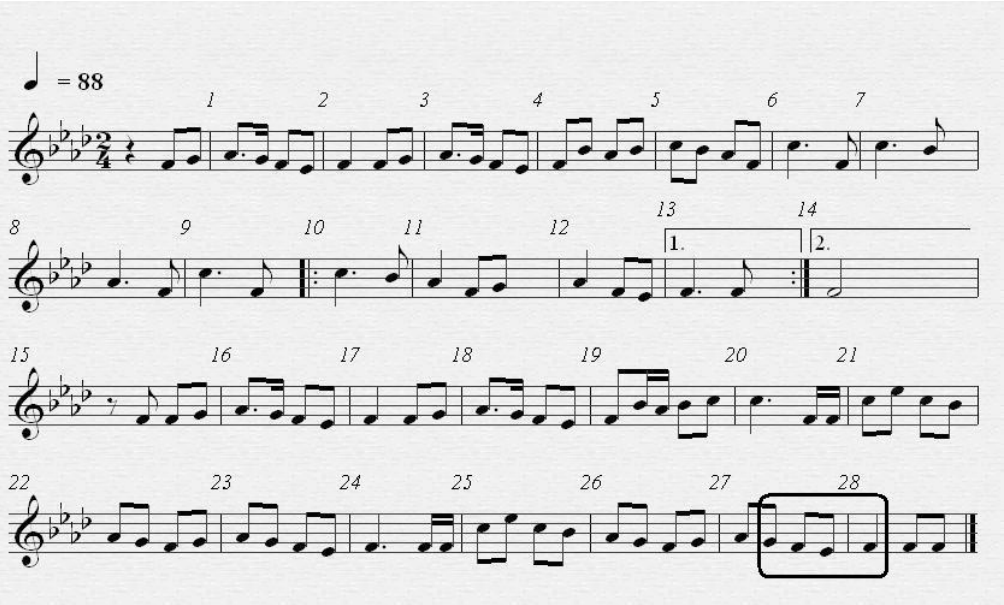


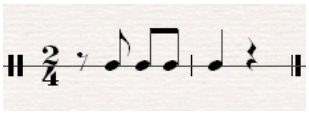
รูปแบบที่ 11

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 19 (จังหวะที่ 1 ยก) - ห้องที่ 20 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11

รูปแบบที่ 12



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 12 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 20 (จังหวะที่ 2 ยก) - ห้องที่ 22 (จังหวะที่ 1) และห้องที่ 24 (จังหวะที่ 2 ยก) - ห้องที่ 26 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 12 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 12

รูปแบบที่ 13

จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 13 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 27 (จังหวะที่ 1 ยก) - ห้องที่ 28 (จังหวะที่1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 13 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 13

จากข้างต้น รูปแบบกระสวนจังหวะที่พบมากที่สุดในเพลงซิมาลาฮู คือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 มีการใช้ 4 ครั้ง รองลงมา คือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 และ 4 มีการใช้ 3 ครั้งและกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ,3 ,5 และ 12 มีการใช้ 2 ครั้ง ส่วนรูปแบบกระสวนจังหวะที่เหลือทั้งหมดมีการใช้อย่างละ 1 ครั้ง

3. การใช้คู่ประสาน

เพลงซิมาลาฮู ใช้เทคนิคในการร้องประสานกันเป็นหมู่คณะ โดยใช้เสียงประสาน ขั้นคู่ที่ 1 เพอร์เฟคหรือขั้นคู่ยูนิซัน (Unison) และขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค

4. กลุ่มเสียงที่ใช้

กลุ่มโน้ตที่ปรากฏอยู่ในเพลงซิมาลาฮู มีอยู่ 6 ตัวด้วยกัน คือ C Eb F G Ab Bb ซึ่งเมื่อนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบเสียงตามบันไดเสียงทางหลักสากล พบว่ากลุ่มโน้ตที่ปรากฏอยู่ในเพลงซิมาลาฮู ไม่สามารถจัดอยู่ในบันไดเสียงใด ๆ ได้ ดังนั้นโน้ตเพลงที่ปรากฏอยู่ในเพลงซิมาลาฮูจึงจัดเป็นแค่กลุ่มเสียงเท่านั้น

เนื้อร้องเพลงซิมาลาฮู

(*ลูกรับ) อ่าอ้าหลันซิมาลาฮู ไอมาลาฮูยังการะน่า
พวกเราตั้งใจกันมาเล่นรำมะนา ในม่าลำอีนี่

1. ผมจะขอกล่าวชนชาวทุกวัน มันบังเกิดดี
ทุกตำบลทุกหนทุกแห่ง เล่นเบอร์กันแรงหวังแทงเอามี (*)
2. ซื้อบาทหนึ่งได้ถึงหกร้อย มันหรอยเต็มที
ชาติก่อนเราไม่เคยเห็น มันบังเกิดเป็นในไม่กี่ปี (*)
3. ในเดือนหนึ่งออกถึงสองครั้ง เรานั่งถ้ามี
ชื่อเข้าต้ามันน่ารวยจริง ไม่ไหรซักสิ่งให้ได้เหมือนนี้ (*)
4. ทุกคืนวันนอนฝันละเมอ เพราะเบอร์เป็นผี
ฝันเห็นห้าเก้าสอง เพื่อนขอแทงลองจะได้คล่องสักที (*)
5. แล้วจึงไปบอกกับเพื่อน ว่าแรกคืนฝันดี
ฝันเห็นเป็นตัวเข้า มันน่าถูกแน่ในนามงวดนี้ (*)
6. เพื่อนเห็นพ้องลองซื้อด้วย เพราะอยากรวยอยากมี
ครั้งนี้นายมือต้องตาย ไม่ไหรได้ให้มันต้องขายโรงสี (*)
7. ไปวอนขอต่างฝ่ายข้างนางเมีย เมียไว้ซื้อดีปลี
เอามาต้ามึงอย่าซื้อเสีย สงสารนางเมียเบี้ยยังเท่านี้ (*)
8. พอได้ตางค์ยกย่างเดินมา เจอะหน้าพอดี
จดเข้าต้ามึงอย่าช้าอยู่ กูเอาเต็มตูเก้าห้าสองนี้ (*)
9. ฝ่ายนายมือ ให้ซื้อกลับหลังไว้มั่งต้าพี่
ถ้าแม้นถูกสองห้าเก้า เอาสักตูเอาสิบบาทพอดี (*)
10. แล้วนายมือส่งใบเช็คให้ พากายกลับที่
เอาใส่ถุงไม่ให้ลูกยุ่งได้ ถ้าทำให้หายมึงจะถูกตี (*)

11. พ่อนั่งตรึกตรองเชื่อครองดึงมา ถูกแน่สิบบาทหกพัน
12. ข้างนางเมียว่า ถูกสักทีมีสักหน
13. บ้างคนแพ้มากจึงออกจากบ้าน วัดไหนเขาว่าดีจริง
14. ออมเสียต่างค่ารางค่ารถ ได้ปัญหาแล้วพากลับบ้าน
15. บ้างคนเงินไม่ต้องคิดขายของ หวังเงินมากยากรายได้

มันน่าถูกงวดนี้ เอาไว้ไหนกันเดี๋ยวโจรมาจี้ (*)
ไม่ต้องร้อนจิตคิดให้มากมี จะซื้อรถยนต์ให้คนขี่ฟรี (*)
ไปหาท่านแม่ชี อุตส่าห์พาสิ่งไปหาท่านผู้ดี (*)
หมดลงทุกที งวดนี้ซื้อจ้านตามท่านแม่ชี (*)
เครื่องทองก็มี เมื่อออกเบี้ยขายสิ้นกายี (*)

สรุป จากการวิเคราะห์เพลงซิมาลาฮู พบว่า มีทำนองหลักทั้งหมด 28 ห้องเพลง ลักษณะของการบรรเลงเพลงซิมาลาฮูจะบรรเลงสลับกันระหว่างท่อนร้องลูกรับและท่อนร้องของคนว่าเพลง

กระสวนทำนองของเพลงซิมาลาฮู มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงซ้ำกัน ในเพลงซิมาลาฮู มีทั้งหมด 4 รูปแบบ รูปแบบกระสวนทำนองที่พบมากที่สุดในเพลงซิมาลาฮู คือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 มีการใช้ 12 ครั้ง รองลงมา คือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 มีการใช้ 8 ครั้งส่วนรูปแบบกระสวนทำนองที่ 3 และ 4 มีการใช้อย่างละที่ 2 ครั้ง

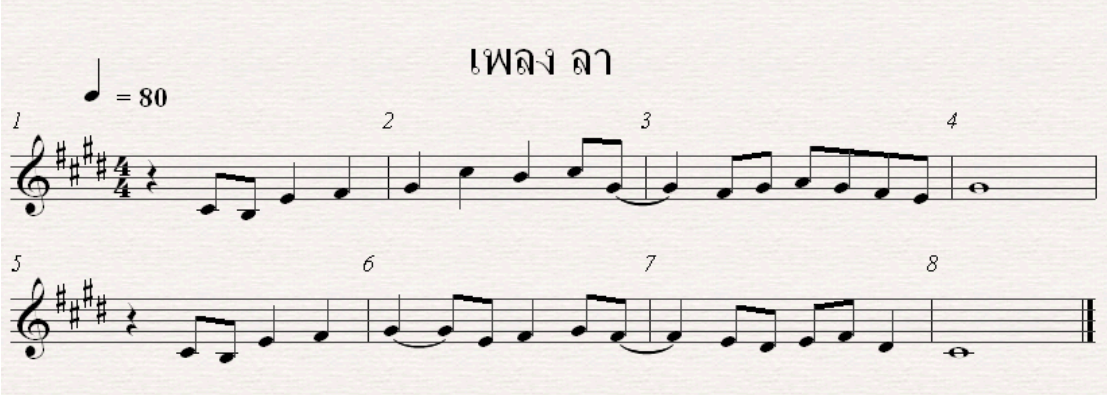
กระสวนจังหวะของเพลงซิมาลาฮู มีรูปแบบกระสวนจังหวะส่วนใหญ่ซ้ำกันมีทั้งหมด 13 รูปแบบ รูปแบบกระสวนจังหวะที่พบมากที่สุดในเพลงซิมาลาฮู คือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 มีการใช้ 4 ครั้ง รองลงมา คือ กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 และ 4 มีการใช้ 3 ครั้งและกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ,3 ,5 และ 12 มีการใช้ 2 ครั้ง ส่วนรูปแบบกระสวนจังหวะที่เหลือทั้งหมดมีการใช้อย่างละ 1 ครั้ง

การใช้คู่ประสาน ใช้เทคนิคในการร้องประสานกันเป็นหมู่คณะ โดยใช้เสียงประสาน ขั้นคู่ที่ 1 เพอร์เฟคหรือขั้นคู่ยูนิซัน (Unison) และขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค

กลุ่มเสียงที่ใช้ในเพลงซิมาลาฮูมีอยู่ 6 ตัวด้วยกัน คือ C Eb F G Ab Bb ซึ่งเมื่อนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบเสียงตามบันไดเสียงทางหลักสากล พบว่ากลุ่มโน้ตที่ปรากฏอยู่ในเพลงซิมาลาฮูไม่สามารถจัดอยู่ในบันไดเสียงใด ๆ ได้ ดังนั้นโน้ตเพลงที่ปรากฏอยู่ในเพลงซิมาลาฮูจึงจัดเป็นแค่กลุ่มเสียงเท่านั้น

เพลงที่ 10 **เพลงลา**

เพลงลา ก่อนที่คณะลิเกลาฮูจะจบการแสดงต้องมีการบอกกล่าวลาผู้ชมบอกว่าจะแสดงเป็นเพลงสุดท้ายก่อนลงจากเวที โดยจะบรรเลงเพลงลาเป็นเพลงสุดท้าย

โน้ตเพลงลาที่นำมาวิเคราะห์เป็นทำนองหลัก มีจำนวน 8 ห้องเพลง ดังนี้

จากโน้ตเพลงลา พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 8 ห้องเพลงในที่นี้จะนำทำนองเสียงร้องซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลงมาวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

1. **รูปแบบเพลง** (Form)

เพลงลา เป็นเพลงร้องที่มีทำนองเพลงค่อนข้างช้าฟังแล้วให้อารมณ์โศกเศร้า มีลักษณะเป็นเพลงทำนองเดียวบรรเลงซ้ำกัน ลักษณะของการบรรเลงเพลงลาจะบรรเลงสลับกันระหว่างท่อนของลูกรับและท่อนร้องของคนว่าเพลง

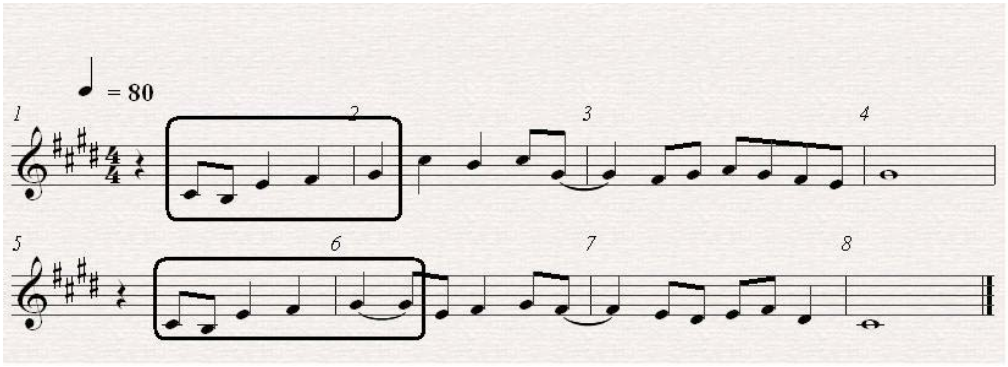
2. **ทำนองเพลง** (Melody)

เพลงลาที่ถอดบันทึกเป็นโน้ตสากลมีทำนองหลัก 1 ทำนอง จำนวน 8 ห้องเพลงสามารถนำมาวิเคราะห์องค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

2.1 **กระสวนทำนอง** (Melodic pattern)

กระสวนทำนองของเพลงลา มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง ทั้งหมด 4 รูปแบบ ดังนี้

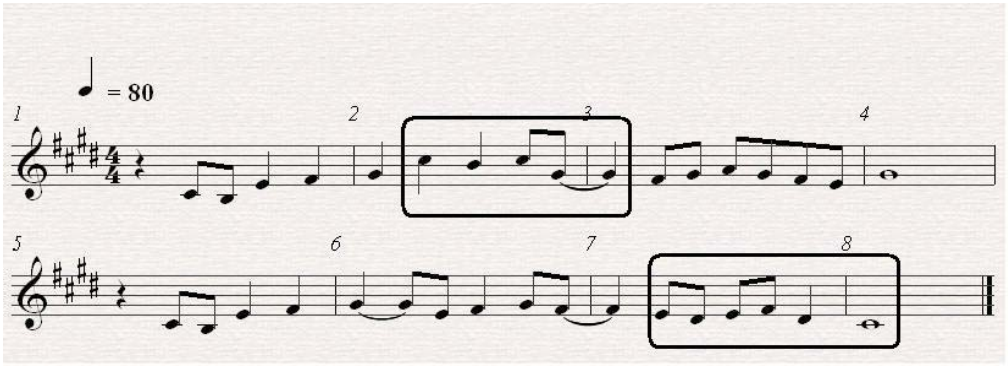
รูปแบบที่ 1



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 1 (จังหวะที่ 2 โน้ต C#) -ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 1 โน้ต G#) และห้องที่ 5 (จังหวะที่ 2 โน้ต C#) - ห้องที่ 6 (จังหวะที่ 1 โน้ต G#) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 ดังรูป

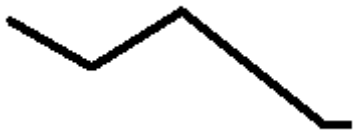
ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 1

รูปแบบที่ 2

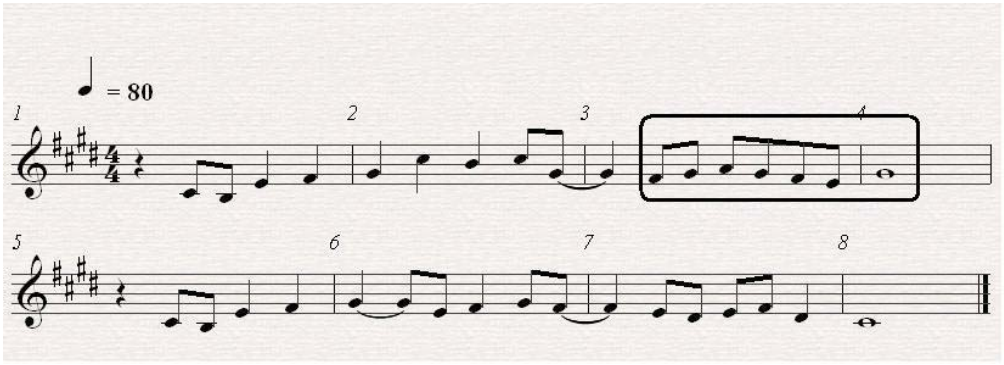


จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบจำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 2 (จังหวะที่ 2 โน้ต C#) - ห้องที่ 3 (จังหวะที่ 1 โน้ต G#) และห้องที่ 7 (จังหวะที่ 2 โน้ต E) - ห้องที่ 8 (จังหวะที่ 1 โน้ต C#) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2 ดังรูป

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 2



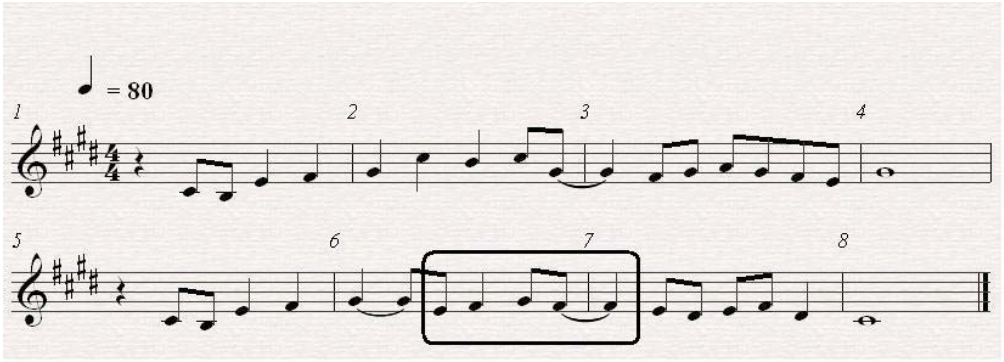
รูปแบบที่ 3



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 3 (จังหวะที่ 2 โน้ต F#) - ห้องที่ 4 (จังหวะที่ 1 โน้ต G#) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3 ดังรูป

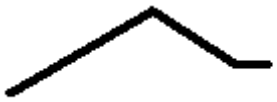
ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 3

รูปแบบที่ 4



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 6 (จังหวะที่ 2 ยก โน้ต E) - ห้องที่ 7 (จังหวะที่ 1โน้ต F#) โดยมีสัญลักษณ์แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแทนกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4 ดังรูป

ทิศทางการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองรูปแบบที่ 4

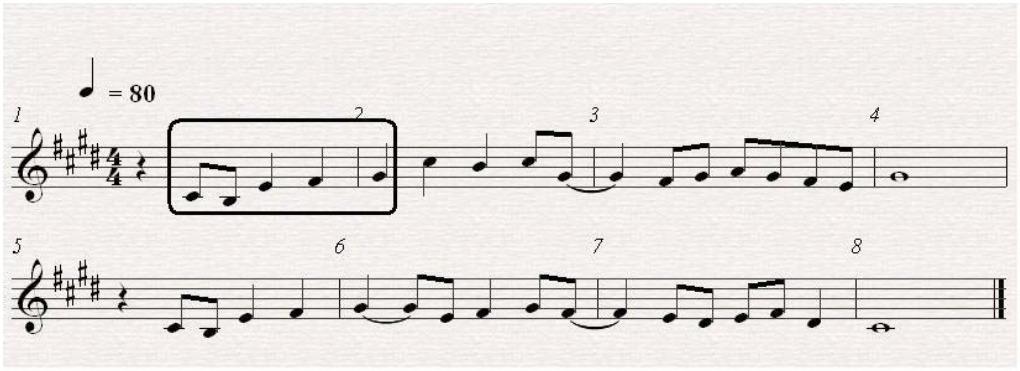


จากข้างต้น รูปแบบกระสวนทำนองที่พบมากที่สุดในเพลงลา คือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 และ 2 มีการใช้ 2 ครั้ง ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองที่ 3 และ 4 มีการใช้อย่างละที่ 1 ครั้ง

2.2 **กระสวนจังหวะ** (Rhythmic pattern)

กระสวนจังหวะของเพลงลา เป็นแบบธรรมดาเรียบง่ายมีรูปแบบกระสวนจังหวะไม่ซ้ำกัน มีทั้งหมด 6 รูปแบบ ดังนี้

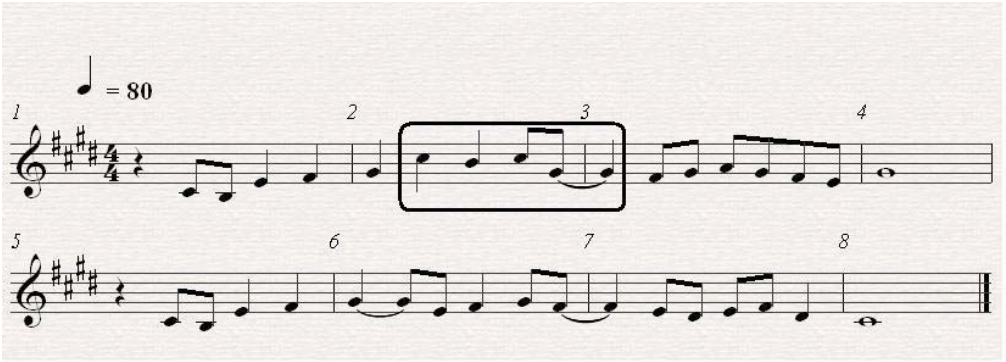
รูปแบบที่ 1



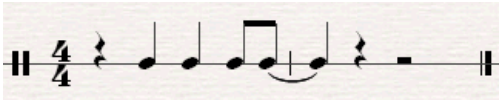
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 1 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 2 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1 ดังรูป

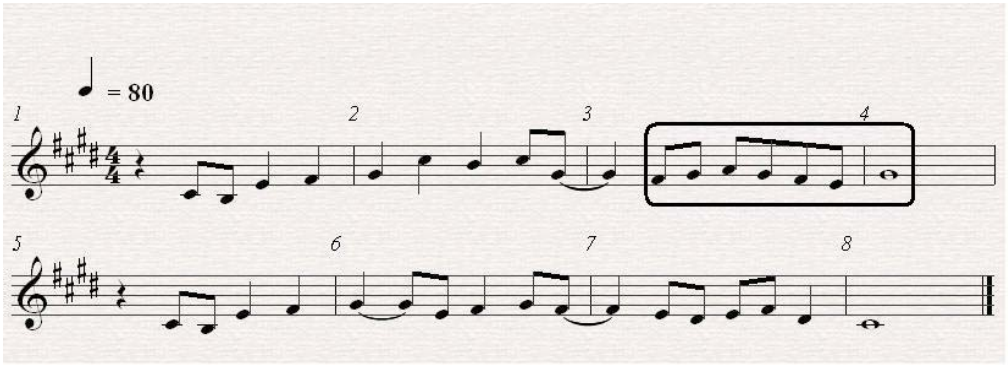
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1

รูปแบบที่ 2

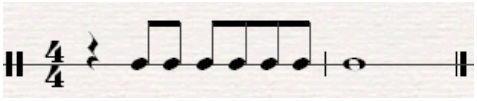


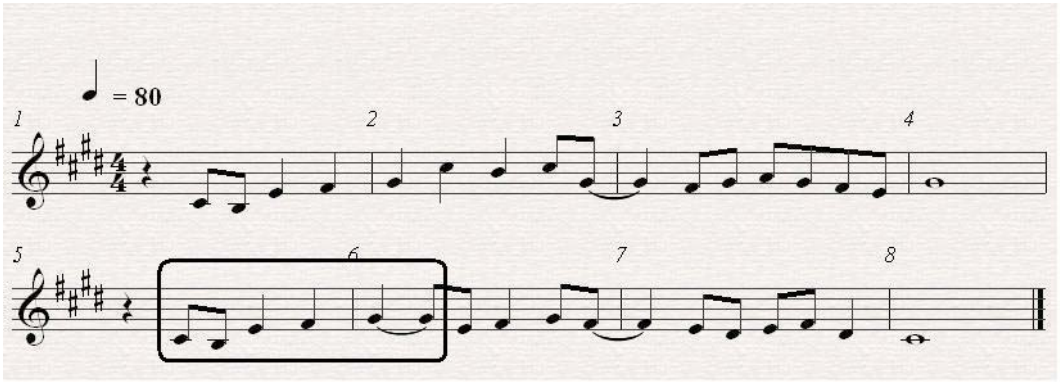
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 2 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 3 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2

รูปแบบที่ 3



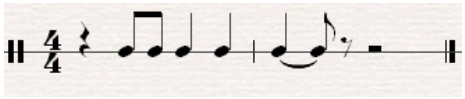
จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 3 (จังหวะที่ 2) – ห้องที่ 4 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3

รูปแบบที่ 4

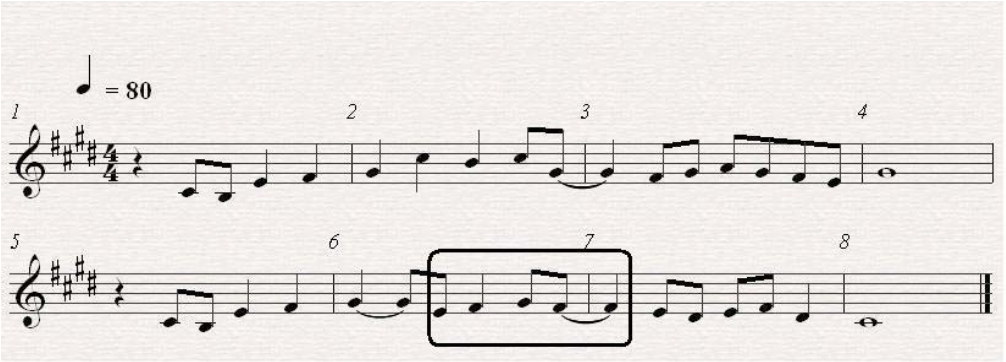


จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 5 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 6 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

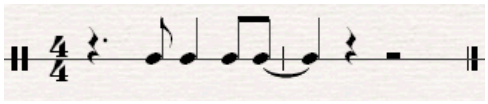


รูปแบบที่ 5

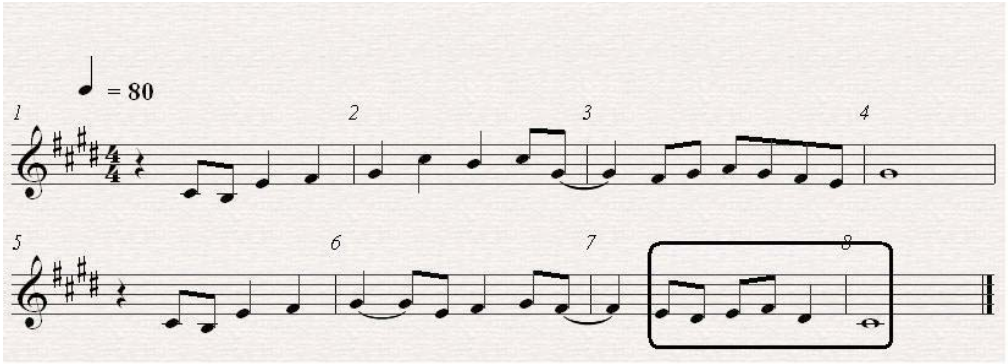


จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 6 (จังหวะที่ 2 ยก) – ห้องที่ 7 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5 ดังรูป

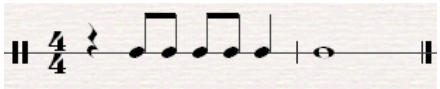
กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5



รูปแบบที่ 6



จากโน้ต จะเห็นได้ว่าในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ซึ่งพบจำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏให้เห็นในห้องที่ 7 (จังหวะที่ 2) - ห้องที่ 8 (จังหวะที่ 1) โดยมีสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6 ดังรูป

กระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6

จากข้างต้น รูปแบบกระสวนจังหวะที่พบในเพลงลา ทั้งหมดมีการใช้อย่างละ 1 ครั้ง

3. **การใช้คู่ประสาน**

เพลงลา ใช้เทคนิคในการร้องประสานกันเป็นหมู่คณะ โดยใช้เสียงประสาน ขั้นคู่ที่ 1 เพอร์เฟคหรือขั้นคู่ยูนิซัน (Unison) และขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค

4. **กลุ่มเสียงที่ใช้**

กลุ่มโน้ตที่ปรากฏอยู่ในเพลงลา มีอยู่ 7 ตัวด้วยกัน คือ C# D# E F# G# A B ซึ่งเมื่อนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบเสียงตามบันไดเสียงทางหลักสากล พบว่า เพลงลาอยู่ในบันไดเสียง C# minor Scale

เนื้อร้องเพลงลา

(*ลูกรับ) โอ้เจ้าพวงมาลี นานวันช้าปีที่เราได้มาพบหน้า
โอเจ้าพวงมาลัย ไม่นานจะไปไม่รู้เมื่อไรจะได้มา
1. สวัสดีสวัสดี บอกน้องบอกพี่พรรคพวกผมนี้ขอลา
เราลาไปไม่นาน หากพี่น้องต้องการคงจะไม่นานกลับมา (*)
2. ผมนี้ขอลาไป ผิดพลาดตรงไหนผมขออภัยทั่วหน้า
หากว่าผิดพลาดไป ไม่ว่าคนไหนไม่ได้ตั้งใจเจตนา (*)
3. ผมมาเล่นในงาน ความสุขสำราญให้กับท่านที่มา
มีทั้งเด็กทั้งเถ้า หนุ่ม ๆ สาว ๆ และทั้งเด็กเล็กเฮฮา (*)
4. ขอลาท่านเจ้างาน ไม่ช้าไม่นานจะได้พบท่านสักครา
ในปีหน้าฟ้าใหม่ หากไม่ตายไปเราคงจะได้พบหน้า (*)
5. ผลลาจากพี่น้อง จิตใจห่วงข้องกับพี่น้องวงศ์ษา
แต่ต้องจากกันไป พวกเราจำใจเลยจากกันไปทั้งน้ำตา (*)
6. ส่วนกายนั้นจากไป แต่ส่วนหัวใจมอบไว้กับคนที่มา
เราจากไปไม่นาน มีงานมีการท่านคงจะได้เห็นหน้า (*)
7. ผมมาเล่นวันนี้ หากเล่นไม่ดีไม่ควรที่จะไปนินทา
หากว่าพลาดพรั่งไป พี่น้องเข้าใจว่าเป็นของธรรมดา (*)
8. จากกันเพียงแต่กาย หัวใจมอบไว้ให้กับคนที่มา
เราต้องพรากจากจร จิตใจอาวรณ์เราต้องจำจรขอลา (*)
9. จำพรากจากดวงใจ พวกเราจากไปแต่หัวใจไม่อยากจะลา
ไม่ใช่ลาไปลับ ผมนี้ต้องรีบกลับมาให้พี่น้องเห็นหน้า (*)

สรุป จากการวิเคราะห์เพลงลา พบว่ามีทำนองหลักทั้งหมด 8 ห้องเพลง ลักษณะของการบรรเลงเพลงลาจะบรรเลงสลับกันระหว่างท่อนร้องของลูกรับและท่อนร้องของคนว่าเพลง

กระสวนทำนองของเพลงลา มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงทั้งหมด 4 รูปแบบ รูปแบบกระสวนทำนองที่พบมากที่สุดในเพลงลา คือ กระสวนทำนองรูปแบบที่ 1 และ 2 มีการใช้ 2 ครั้ง ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองที่ 3 และ 4 มีการใช้อย่างละที่ 1 ครั้ง

กระสวนจังหวะของเพลงลา เป็นแบบธรรมดาเรียบง่ายมีรูปแบบกระสวนจังหวะไม่ซ้ำกัน มีทั้งหมด 6 รูปแบบ รูปแบบกระสวนจังหวะที่พบในเพลงลา ทั้งหมดมีการใช้อย่างละ 1 ครั้ง

การใช้คู่ประสาน ใช้เทคนิคในการร้องประสานกันเป็นหมู่คณะ โดยใช้เสียงประสาน ขั้นคู่ที่ 1 เพอร์เฟคหรือขั้นคู่ยูนิซัน (Unison) และขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค

กลุ่มเสียงที่ใช้ในเพลงลา มีอยู่ 7 ตัวด้วยกัน คือ C# D# E F# G# A B ซึ่งเมื่อนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบเสียงตามบันไดเสียงทางหลักสากล พบว่าเพลงลาอยู่ในบันไดเสียง C# minor Scale

บทที่ 5
สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัยในเชิงพรรณนาวิเคราะห์เพื่อศึกษาดนตรีลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา ผู้วิจัยมุ่งเน้นที่จะศึกษาเฉพาะองค์ประกอบทางวัฒนธรรมและศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีของลิเกลาฮู โดยใช้ระเบียบวิธีการทางมานุษยดุริยางควิทยา ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินตามขั้นตอนและสรุปผล อภิปรายผล ตลอดจนมีข้อสังเกตที่ได้จากการวิจัยมาเสนอแนะตามลำดับขั้นตอนดังต่อไปนี้

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาองค์ประกอบทางวัฒนธรรมของลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา
2. เพื่อศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีของลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา
3. เพื่อบันทึกโน้ตเพลงที่ใช้ในการแสดงลิเกลาฮูเป็นโน้ตสากล

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษารวบรวมข้อมูลภาคสนามด้วยการสัมภาษณ์สมาชิกศิลปินลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา และการแสดงดนตรีลิเกลาฮู ตลอดจนการสังเกตทั่ว ๆ ไป
2. ศึกษารวบรวมข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

สรุปผล

ตอนที่ 1 ศึกษาองค์ประกอบทางวัฒนธรรมของลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา ผลการศึกษาสรุปได้ว่า

1. ประวัติของลิเกลาฮู ลิเกลาฮูหรือลาฮูรำมะนา เป็นการแสดงพื้นบ้านแขนงหนึ่งของคนไทยมุสลิม ซึ่งในอำเภอสะเดามีอายุไม่น้อยกว่า 60 ปี และได้เลือนหายไปประมาณ พ.ศ. 2510 จนกระทั่งใน พ.ศ. 2540 ภายใต้อการนำของนายสุชาติ สุริยันยงค์ ได้รวบรวมนักดนตรีที่เคยเล่นลิเกลาฮูในอดีตตั้งคณะขึ้นมาใหม่ ใช้ชื่อคณะว่าคณะลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา ปัจจุบันมีคณะนี้เพียงคณะเดียวที่หลงเหลืออยู่ เป็นคณะลิเกสาธิตไม่หวังผลกำไร งานที่รับแสดงส่วนใหญ่เป็นงานที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมและการอนุรักษ์ภูมิปัญญาท้องถิ่น เพื่อหวังที่จะให้คนรุ่นหลังรู้จักและสืบทอดการแสดงนี้ต่อไป

2. ประวัติของนักดนตรีลิเกลาฮู นักดนตรีส่วนใหญ่อาศัยอยู่ใน ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา มีอาชีพเกษตรกรรม (ทำสวน) ส่วนใหญ่นับถือ ศาสนาอิสลาม มีอายุตั้งแต่ 16 – 82 ปี

3. เครื่องดนตรีประกอบการแสดงลิเกลาฮู แบ่งเป็น 2 ประเภท คือ เครื่องดนตรีประกอบจังหวะและเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง เครื่องดนตรีประกอบจังหวะใช้รำมะนา 3 ใบ แทมบูริน ฉิ่ง ฉาบกรับ และโหม่ง ส่วนเครื่องดนตรีดำเนินทำนองใช้แอคคอเดียนและไวโอลิน

4. เครื่องแต่งกายในการแสดงลิเกลาฮู เครื่องแต่งกายของคนว่าเพลง นักดนตรี และลูกคู่เหมือนกัน คือ ผู้ชายนุ่งกางเกงขายาวสวมเสื้อแขนยาวบางครั้งอาจมีการสวมหมวกแขก ส่วนผู้หญิงนุ่งผ้าถุงสวมเสื้อแขนยาวและคลุมผ้า

5. ลำดับขั้นตอนการแสดง ลิเกลาฮูไม่มีพิธีในการแสดงมากนัก จากการสังเกตและสอบถามสมาชิกในคณะพบว่า เมื่อคณะลิเกลาฮูเดินทางไปแสดงในสถานที่ต่าง ๆ มักจะเป็นการสาธิต มีเวลาจำกัดในการแสดง ลำดับขั้นตอนการแสดงเริ่มต้นด้วยการเบิกโรง การว่าเพลง และการลาผู้ชม

6. โอกาสที่ใช้ในการแสดง ลิเกลาฮูเป็นการแสดงที่ไม่จำกัดโอกาส แสดงได้ทั้งงานมงคลและอวมงคล แต่ปัจจุบันมักจะได้รับเชิญไปแสดงในงานที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมและการอนุรักษ์

ตอนที่ 2 ศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีที่ใช้ในการแสดงลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา โดยนำเพลงทั้ง 10 เพลงมาวิเคราะห์ สรุปได้ว่า

1. รูปแบบเพลง (Form) มีลักษณะเป็นเพลงทำนองเดียว บรรเลงสลับกันระหว่างท่อนร้องของลูกรับและท่อนร้องของคนว่าเพลง

2. ทำนองเพลง (Melody) เพลงของลิเกลาฮู ทั้ง 10 เพลง ที่ถอดบันทึกเป็นโน้ตสากล มีทำนองหลัก 1 ทำนอง สามารถนำมาสรุปได้ดังนี้

2.1 กระสวนทำนอง (Melodic pattern) ในเพลงลิเกลาฮูส่วนใหญ่มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงซ้ำกัน ซึ่งส่งผลต่ออารมณ์ของเพลงทำให้เพลงมีความน่าสนใจมากขึ้น

2.2 กระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern) เป็นแบบธรรรมดาเรียบง่าย ส่วนใหญ่ในแต่ละเพลงจะใช้รูปแบบกระสวนที่ซ้ำกัน ซึ่งจะทำให้เพลงมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวสามารถจดจำได้ง่าย

3. การใช้คู่ประสาน ใช้เทคนิคในการร้องประสานกันเป็นหมู่คณะ โดยใช้เสียงประสาน ขั้นคู่ที่ 1 เพอร์เฟคหรือขั้นคู่ยูนิซัน (Unison) และขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค

4. กลุ่มเสียงที่ใช้ เมื่อนำเพลงทั้ง 10 เพลง มาวิเคราะห์เปรียบเทียบเสียงตามบันไดเสียงทางหลักสากล พบว่ามีลักษณะ 3 แบบ คือ 1. กลุ่มเสียงที่มีโน้ต 7 ตัว ใช้บันไดเสียง Major Scale 2. กลุ่มเสียงที่มีโน้ต 5 ตัวใช้บันไดเสียง Pentatonic Scale 3. กลุ่มเสียงที่มีโน้ต 6 ตัวไม่สามารถจัดอยู่ในบันไดเสียงใดได้ จึงจัดเป็นแค่กลุ่มเสียงเท่านั้น

อภิปรายผล

จากการศึกษาดนตรีลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลและศึกษาวิเคราะห์จนได้ผลสรุปตามความมุ่งหมายและมีข้ออภิปรายเพิ่มเติมดังนี้

1. การศึกษาดนตรีลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา พบว่าลิเกลาฮูมีลักษณะเฉพาะตัวบ่งบอกถึงเอกลักษณ์ของชาวไทยมุสลิมมีเนื้อร้องที่สะท้อนให้เห็นถึงความคิด สภาพสังคมและวัฒนธรรม รวมถึงค่านิยมส่วนหนึ่งของคนไทยมุสลิมได้เป็นอย่างดี ลิเกลาฮูมีลักษณะคล้ายกับลิเกฮูลูแต่จะแตกต่างในเรื่องของเนื้อร้อง ลิเกฮูลูจะใช้เนื้อร้องที่เป็นภาษามลายูถิ่นส่วนลิเกลาฮูจะใช้เนื้อร้องเป็นภาษาไทยถิ่นใต้ ในเรื่องของดนตรีเครื่องดนตรีของลิเกลาฮูมีแอคคอเดียนกับไวโอลินเป็นเครื่องดำเนินทำนอง ในขณะที่ลิเกฮูลูจะใช้การปรบมือและโยกตัวให้เข้ากับจังหวะดนตรี

2. ประโยชน์ที่ได้จากการศึกษาลิเกลาฮูนอกจากจะเป็นการอนุรักษ์เผยแพร่ดนตรี ศิลปะการแสดงแขนงนี้แล้วยังมีคุณค่าสำคัญทางด้านอื่น ๆ อีกด้วย

2.1 เป็นสิ่งบันเทิงช่วยสร้างความคึกครื้นและสนุกสนานในงานต่าง ๆ

2.2 เป็นสื่อสารมวลชนของชาวบ้านด้วยการบอกกล่าวเรื่องราวให้ผู้คนทราบ

2.3 เป็นแหล่งความรู้ในการให้ความรู้ความเข้าใจแก่ผู้ฟังผ่านเนื้อเพลงลิเกลาฮู เช่น เพลงโรคเอดส์กล่าวถึงพิษภัยของโรคร้ายชนิดนี้ เพลงซิมาลาฮูเตือนสติไม่ให้คนเล่นหวยใต้ดิน เป็นต้น

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาดนตรีลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะดังนี้

1. ข้อเสนอแนะทั่วไป

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

1.2 ควรจะนำเอาผลจากการศึกษาดนตรีลิเกลาฮู ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา ไปประสานกับความรู้ที่ได้จากการศึกษาวัฒนธรรมในด้านอื่น ๆ ของชาวบ้านในท้องถิ่นนี้ เพื่อจะได้ทำความเข้าใจถึงวัฒนธรรมของท้องถิ่นนี้ให้ชัดเจนยิ่งขึ้น อันจะเป็นประโยชน์ในการใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานในการพัฒนาสังคมนี้ต่อไป

2. ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยต่อไป

2.1 การศึกษาในครั้งนี้ เป็นการศึกษาลิเกลาฮูเจาะลึกในเรื่องดนตรีสามารถศึกษาลิเกลาฮูในด้านอื่น ๆ ให้ลุ่มลึกมากขึ้น เช่น ภาษา บทบาททางสังคม เป็นต้น

2.2 ควรมีการวิจัยที่เกี่ยวกับศิลปะการแสดงพื้นบ้านแขนงอื่น ๆ ของชาวบ้านในท้องถิ่นนี้และท้องถิ่นอื่น ๆ ให้กว้างขวางต่อไป

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

เกษม ลิมะพันธ์. (2550, 14 กุมภาพันธ์). **ฟื้นฟูอนุรักษ์วัฒนธรรมท้องถิ่น "ลิเกลาฮู" ศิษย์นาเสตบ้านท่าโพธิ์**. สำนักข่าวเกาะแต้ว. สืบค้นเมื่อ 7 ธันวาคม 2550, จาก http://www.chanalibrary.go.th/news

กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2540). **พื้นฐานมานุษยวิทยาภาควัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

จรินทร์ เทพสงเคราะห์. (2540). **การศึกษาบทเพลงดนตรีกาหลอในจังหวัดสงขลา**. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร. ถ่ายเอกสาร.

จุมพล หนิมพานิช. (2532). สังคมและวัฒนธรรม. ใน **เอกสารการสอนชุดมนุษย์กับสังคม หน่วยที่ 1–15**. หน้า 131–135. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

เฉลิมพล งามสุทธิ. (2538). **พื้นฐานดนตรีตะวันตก (สังคีตนิยม)**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2542). **ดนตรีไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ชวาลา จินดาผ่อง. (2538). **การศึกษาลิเกป่าในจังหวัดตรัง**. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (ไทยคดีศึกษา). สงขลา: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ภาคใต้. ถ่ายเอกสาร.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2538). **สังคีตนิยม ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรงค์ วันดี. (2530). **สังคมและวัฒนธรรมไทย**. เชียงใหม่: ภาควิชาสังคมศึกษา คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ วิทยาลัยครูเชียงใหม่.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2538). **มานุษยดนตรีวิทยา ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้**. นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2542). **สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธนายุทธ มณีช่วง. (2537). **การศึกษาการละเล่น "โต๊ะครึม" ในจังหวัดสงขลา**. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (ไทยคดีศึกษา). สงขลา: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ภาคใต้. ถ่ายเอกสาร.

ธิดา โมสิกรัตน์ และคณะ. (2533). การละเล่นพื้นบ้านของไทย. ใน **ศิลปะการละเล่นและการแสดงพื้นบ้านของไทย หน่วยที่ 9–15**. หน้า 350. พิมพ์ครั้งที่ 2. นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

นิคม มูสิกะคามะ, บรรณาธิการ. (2541). **แนวทางการพัฒนา คุณภาพมาตรฐานทางวัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากรร่วมกับ สำนักผู้ตรวจราชการกระทรวงศึกษาธิการ.

ประพนธ์ เรืองณรงค์. (2529). รองแง็ง. ใน **สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 8**. สงขลา: สถาบันทักษิณคดีศึกษา.

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์. (2529, ตุลาคม). **ถนนดนตรี**. 1(1): 10.

ประสิทธิ์ สงนวล. (2544) **แนะนำลิเกลาฮู**. (แผ่นพับ). สงขลา: ม.ป.พ. อัดสำเนา.

ปรานี วงษ์เทศ. (2525). **พื้นบ้านพื้นเมือง**. กรุงเทพฯ: เจ้าพระยา.

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

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

รัชนีกร เศรษโฐ. (2532). **โครงสร้างสังคมและวัฒนธรรมไทย**. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

ระพีพรรณ สุวรรณณัฐโชติ. (2530). **สังคมวิทยา**. สงขลา: โรงพิมพ์ไทยนำ.

วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดสงขลา. (2542). สงขลา: ม.ป.พ.

วิเชียร รักการ. (2529). **วัฒนธรรมและพฤติกรรมของไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮาส์.

ศรีสมร ศรีเบญจพลางกูร. (2539). **ประวัติศาสตร์เมืองสงขลา**. สงขลา: ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสงขลา.

สงัด ภูเขาทอง. (2532). **การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย**. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

สุกรี เจริญสุข. (2529, ตุลาคม). **ถนนดนตรี**. 1(1): 27-31.

เสฐียรโกเศศ. (2496). **วิวัฒนาการแห่งวัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (2524). เอกลักษณ์ของดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ : เจ้าแห่งจังหวะ. ใน **ดนตรีพื้นเมืองภาคใต้**. หน้า 2-8. สงขลา: สถาบันทักษิณคดีศึกษา.

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

อานนท์ อาภาภิรมย์. (2516). **สังคมวิทยา**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์รุ่งรัตน์.

อุดม หนูทอง. (2524). **ดนตรีพื้นเมืองภาคใต้**. สงขลา: สถาบันทักษิณคดีศึกษา.

---------- (2531). **ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านภาคใต้**. สงขลา: ภาควิชาภาษาไทยและภาษาตะวันออก คณะมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา.

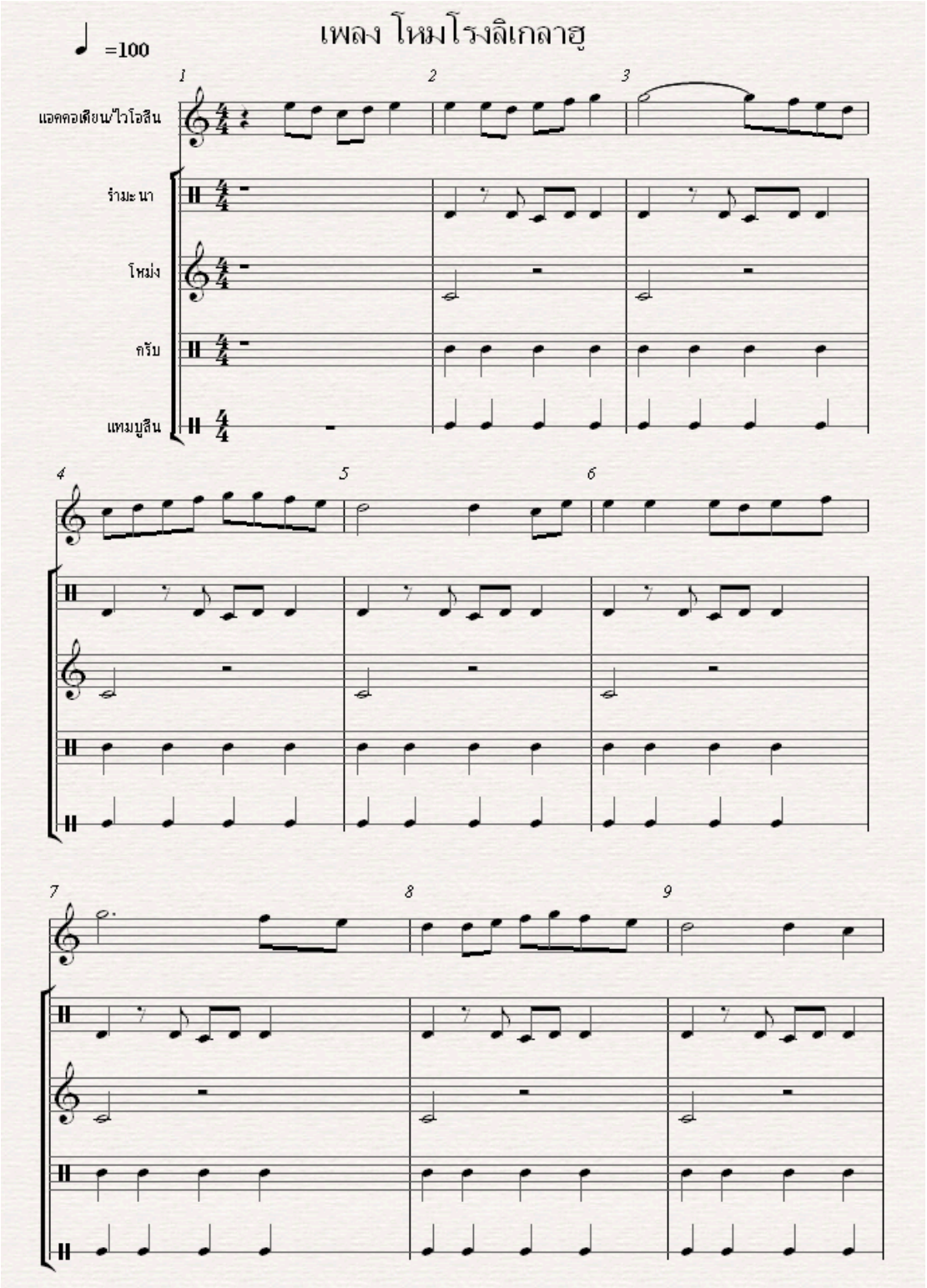
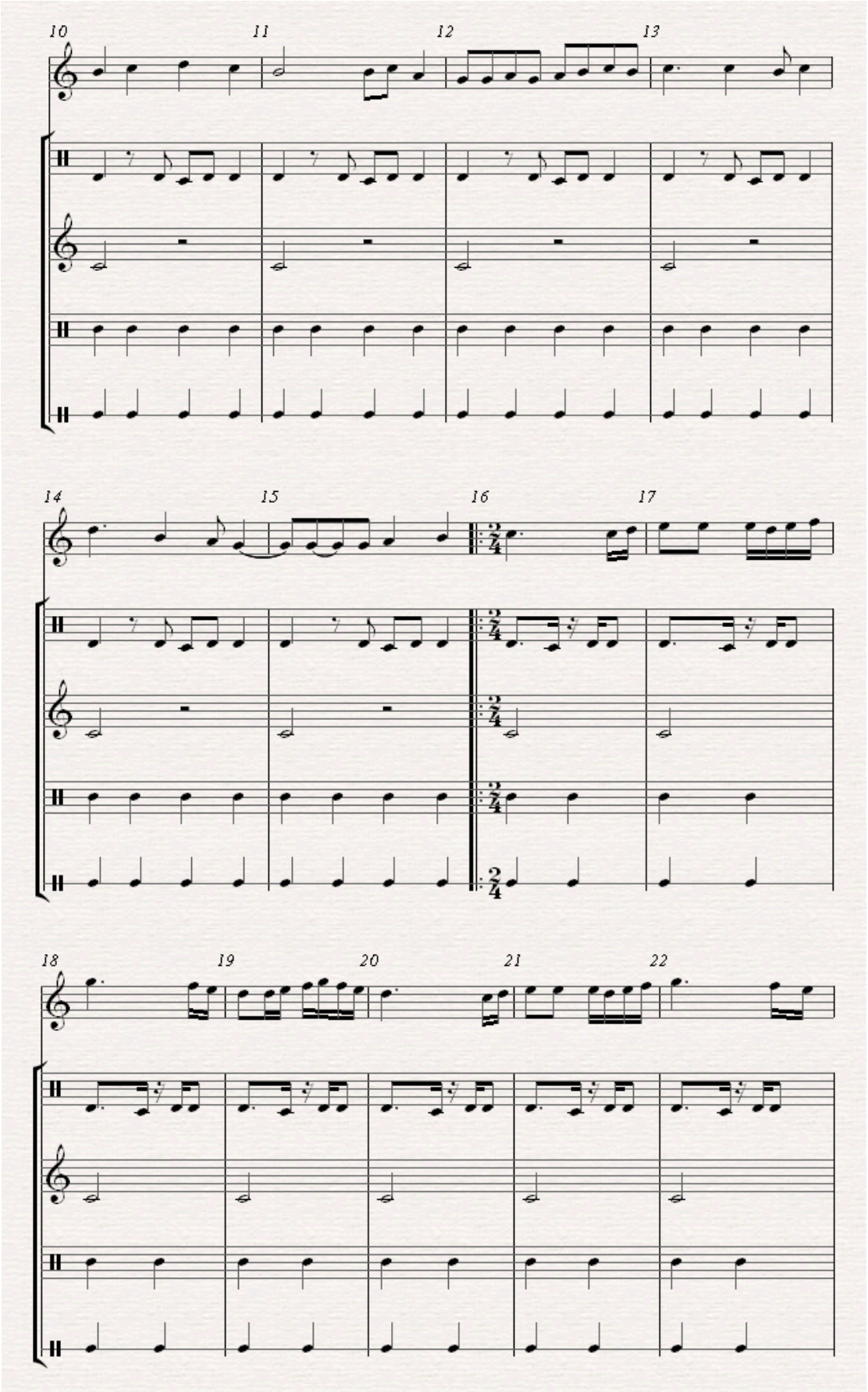
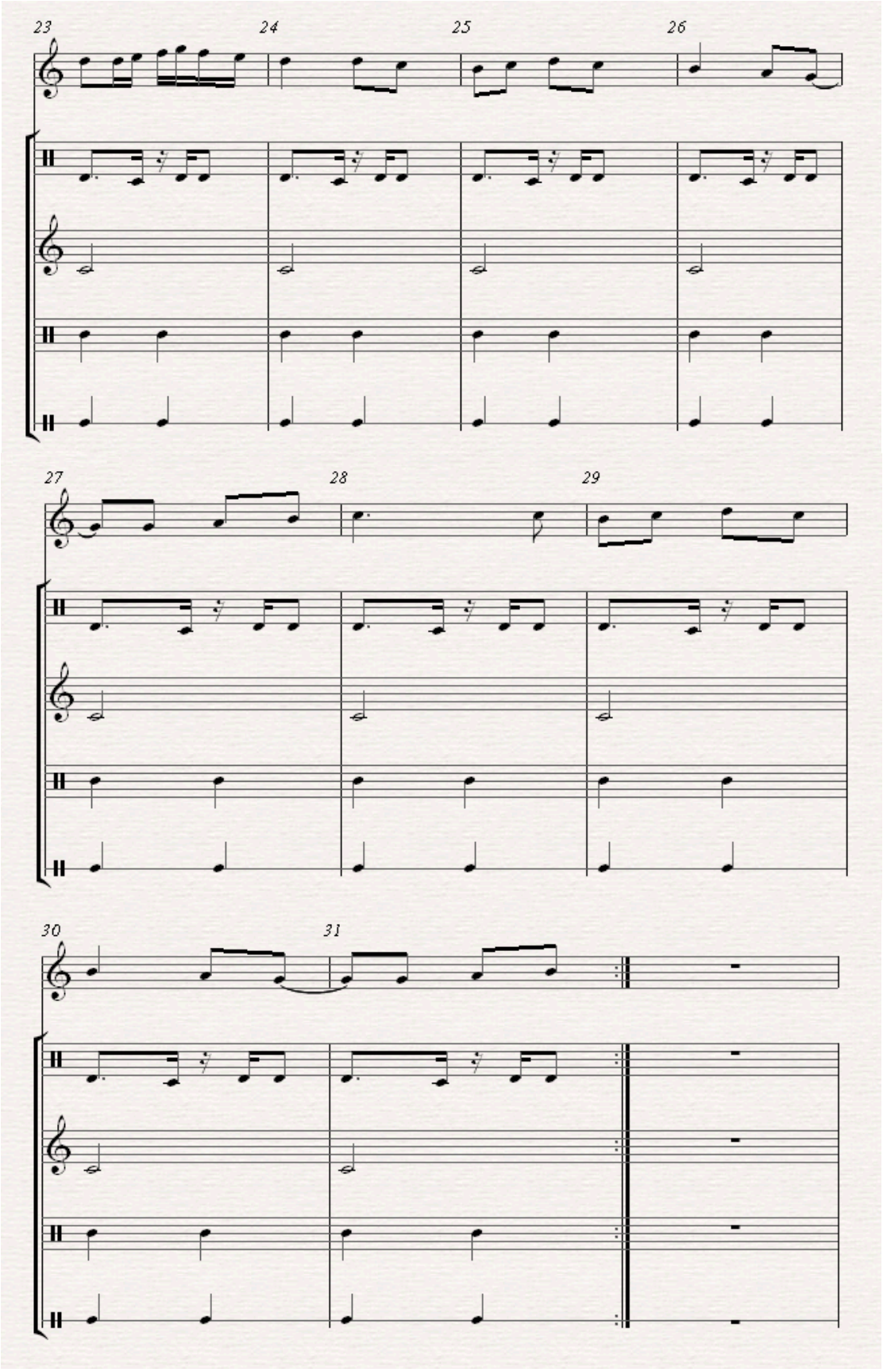
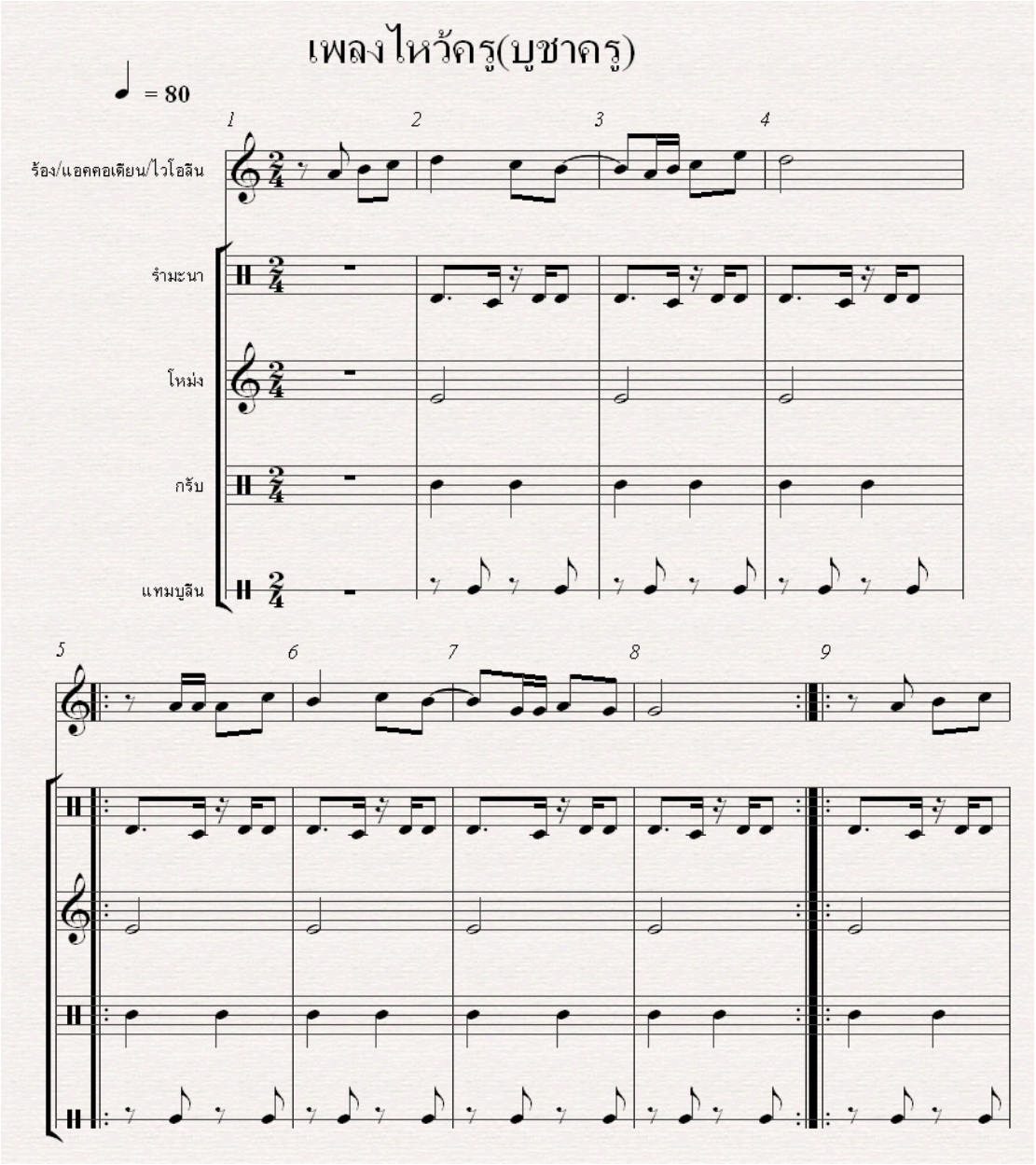
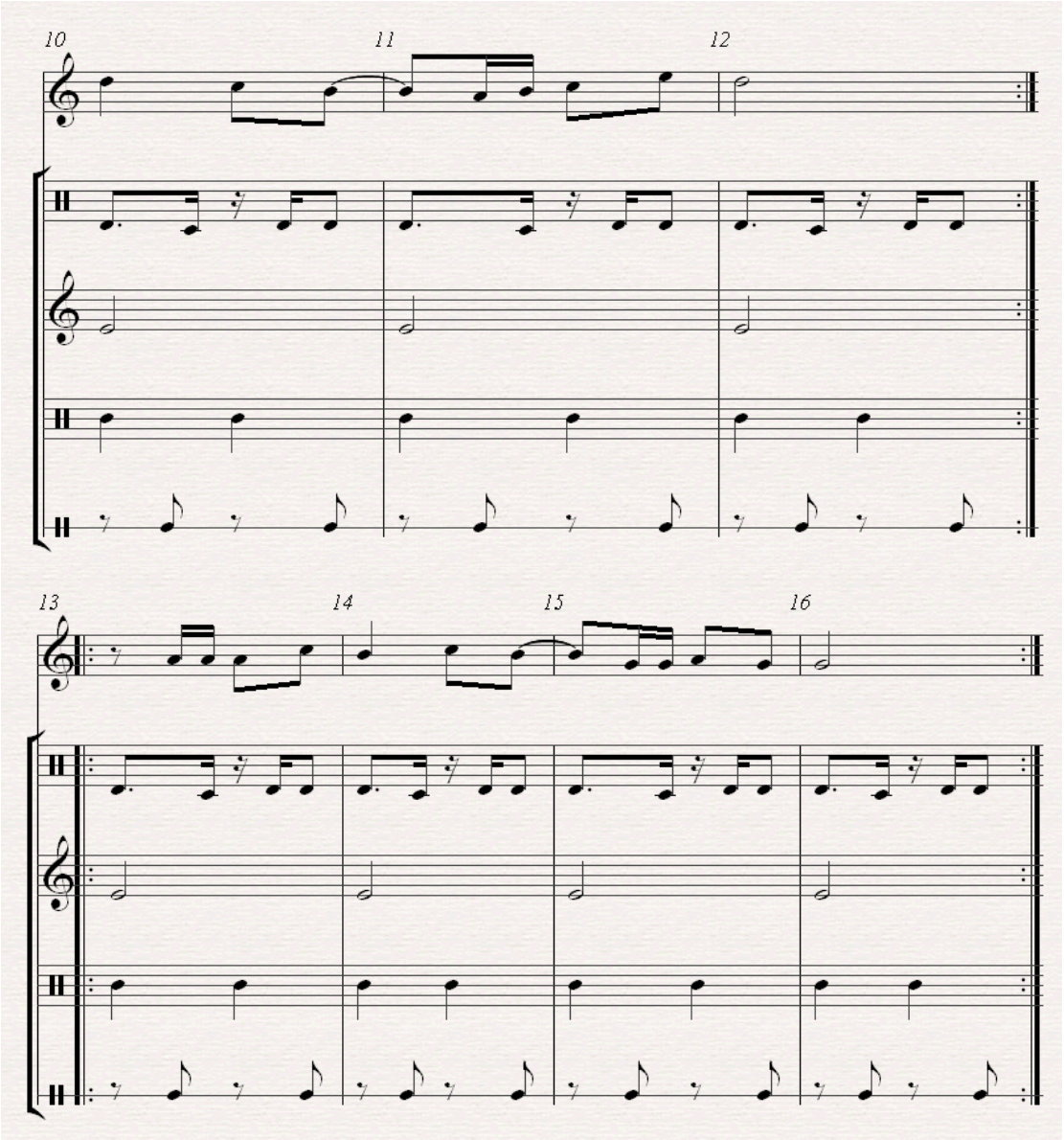
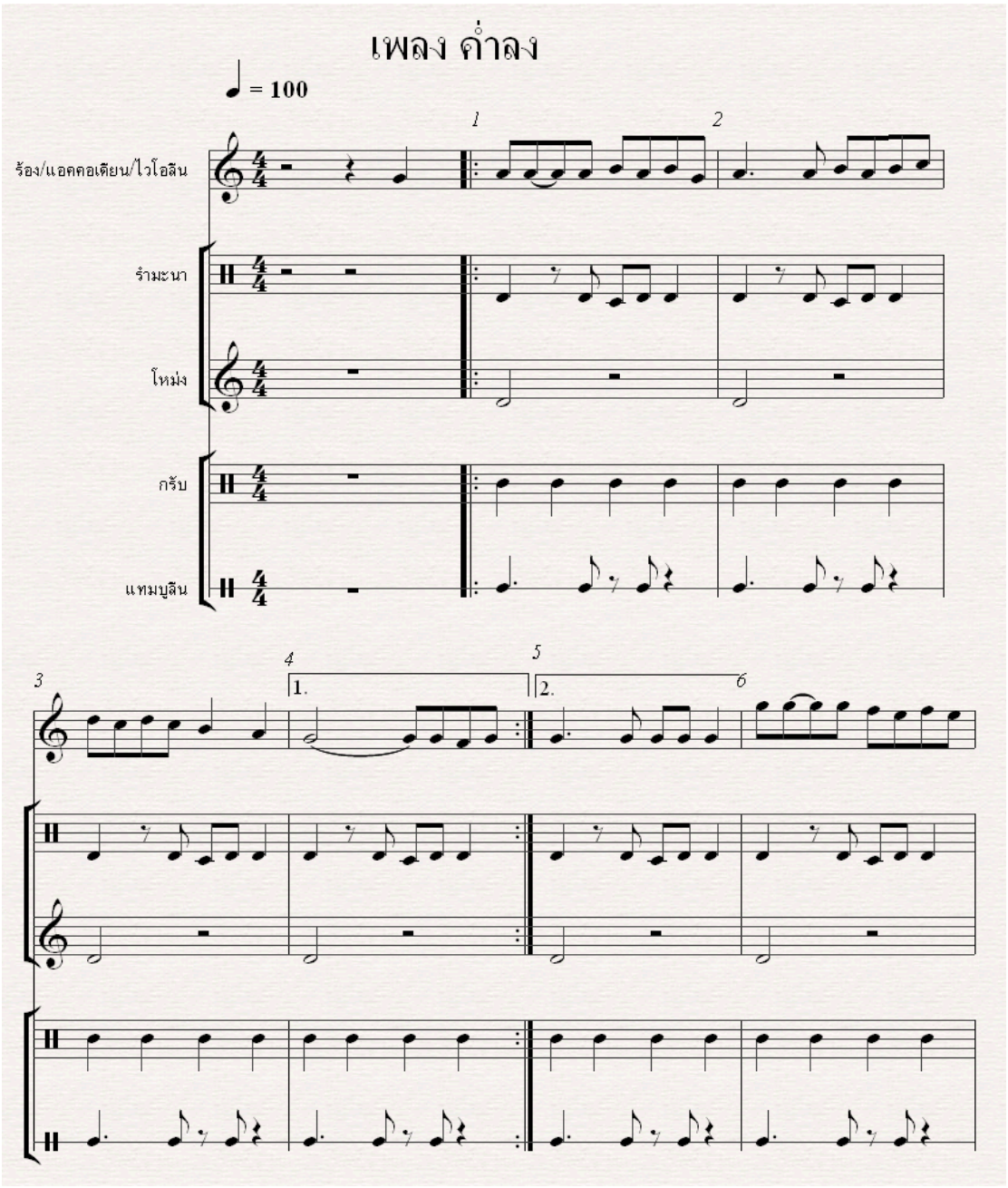
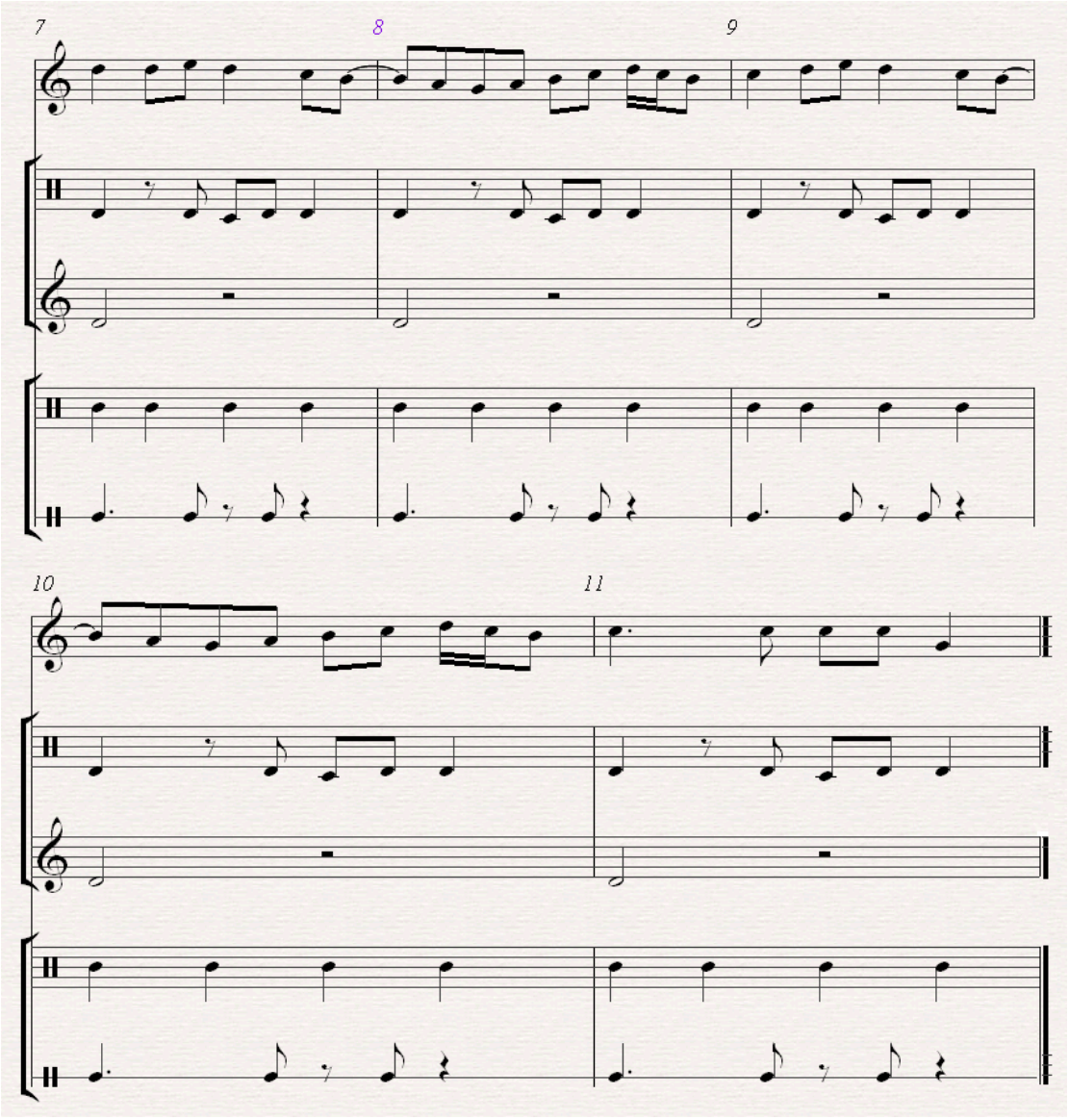
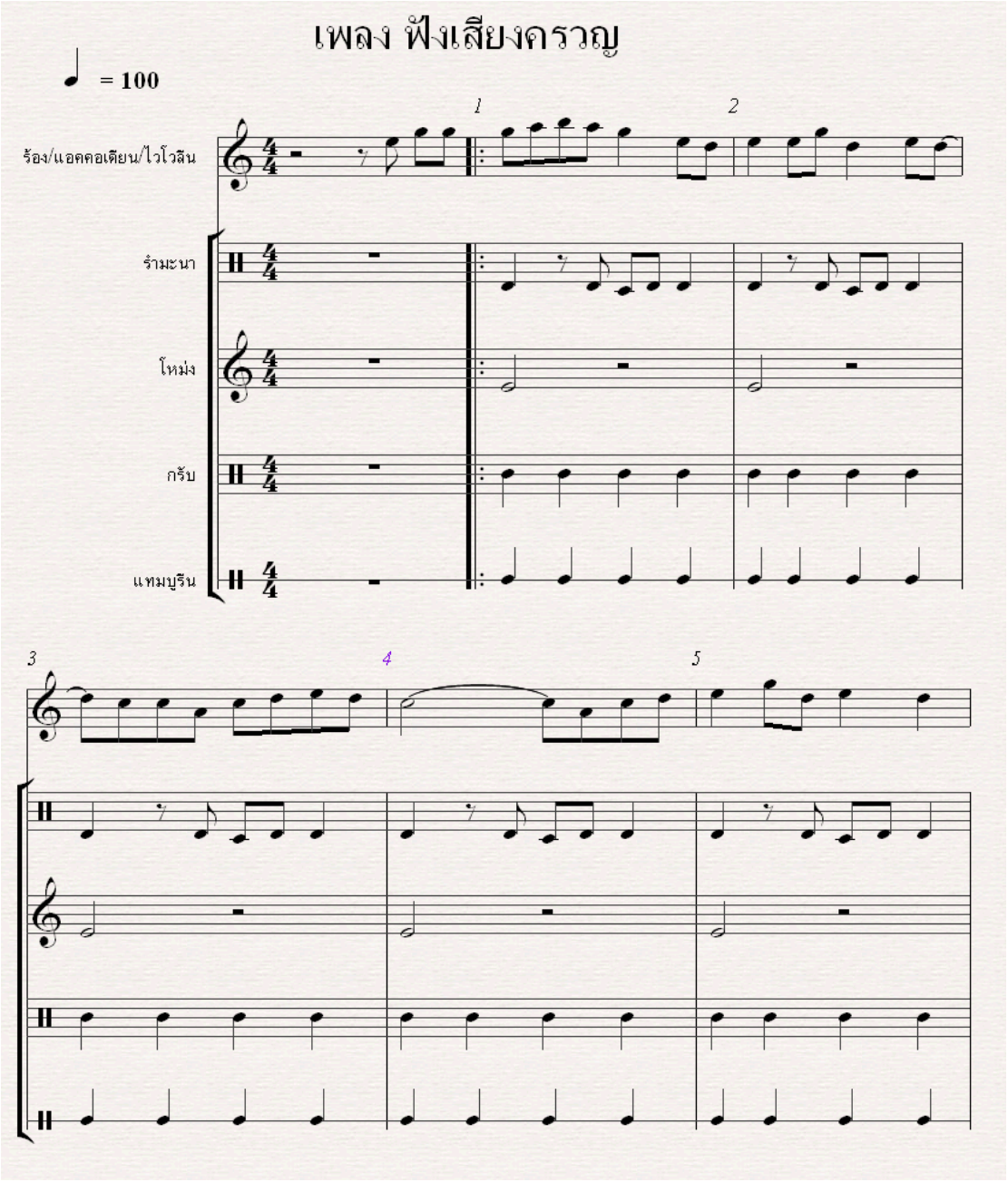
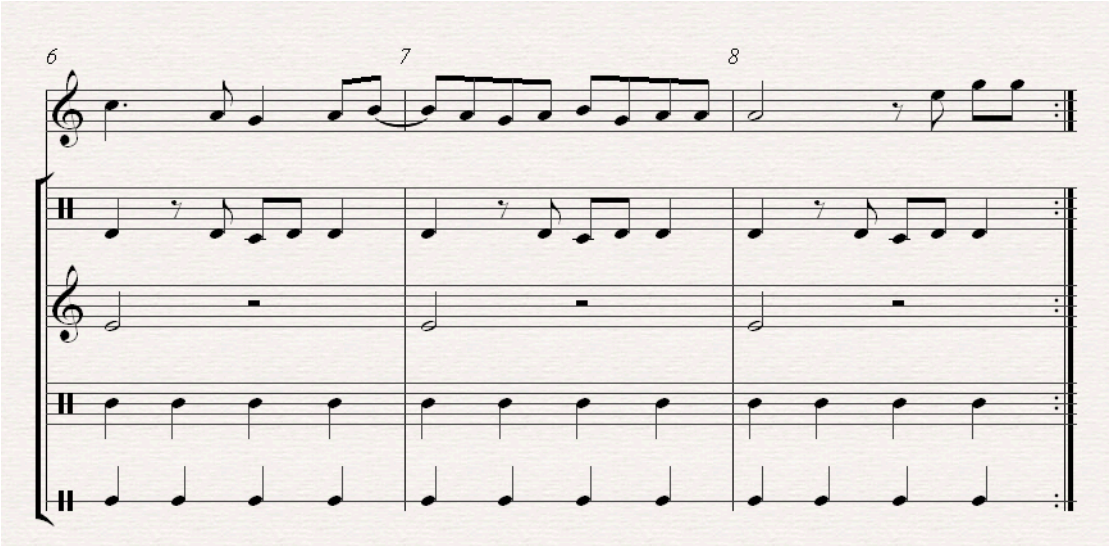
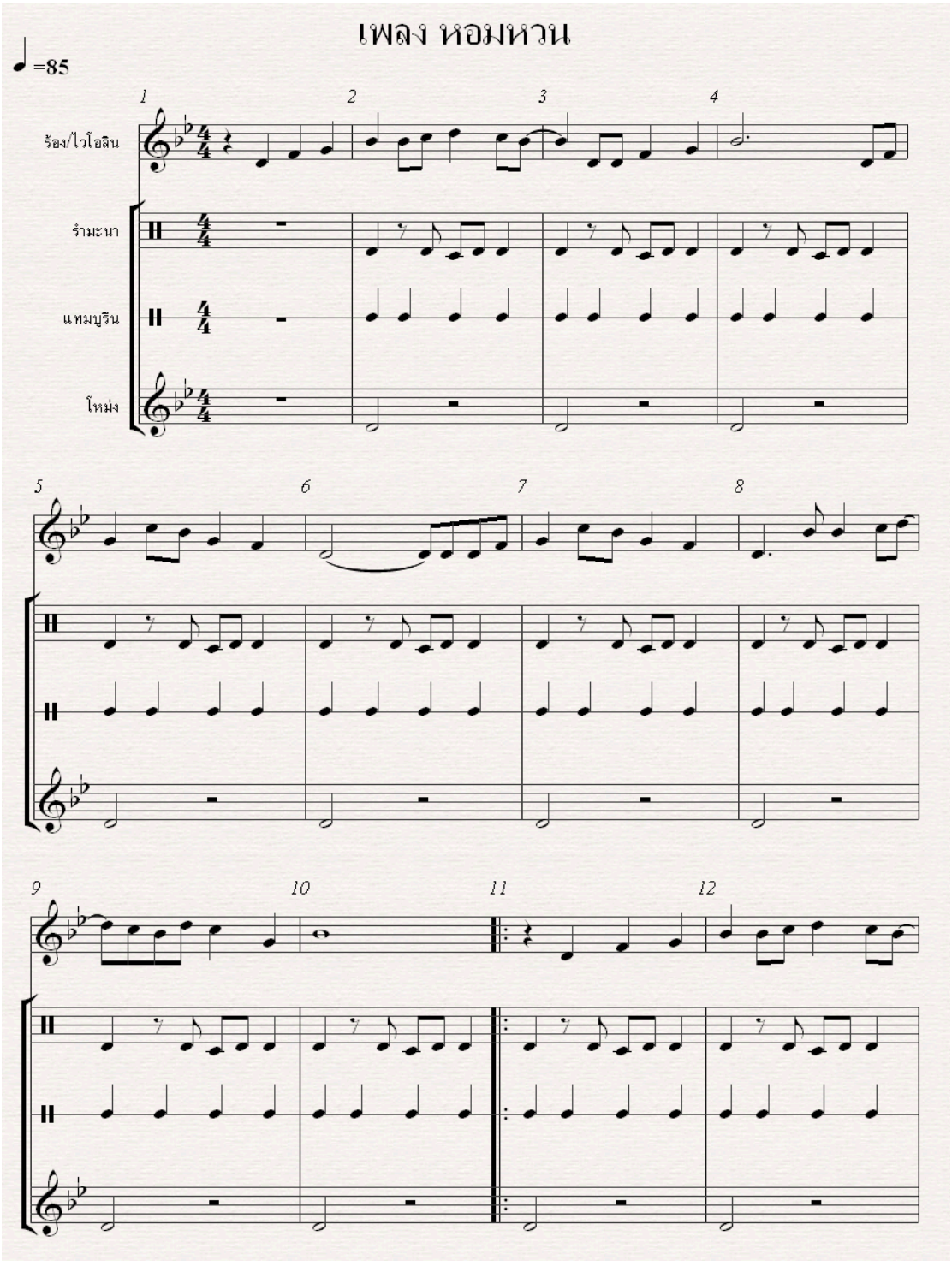
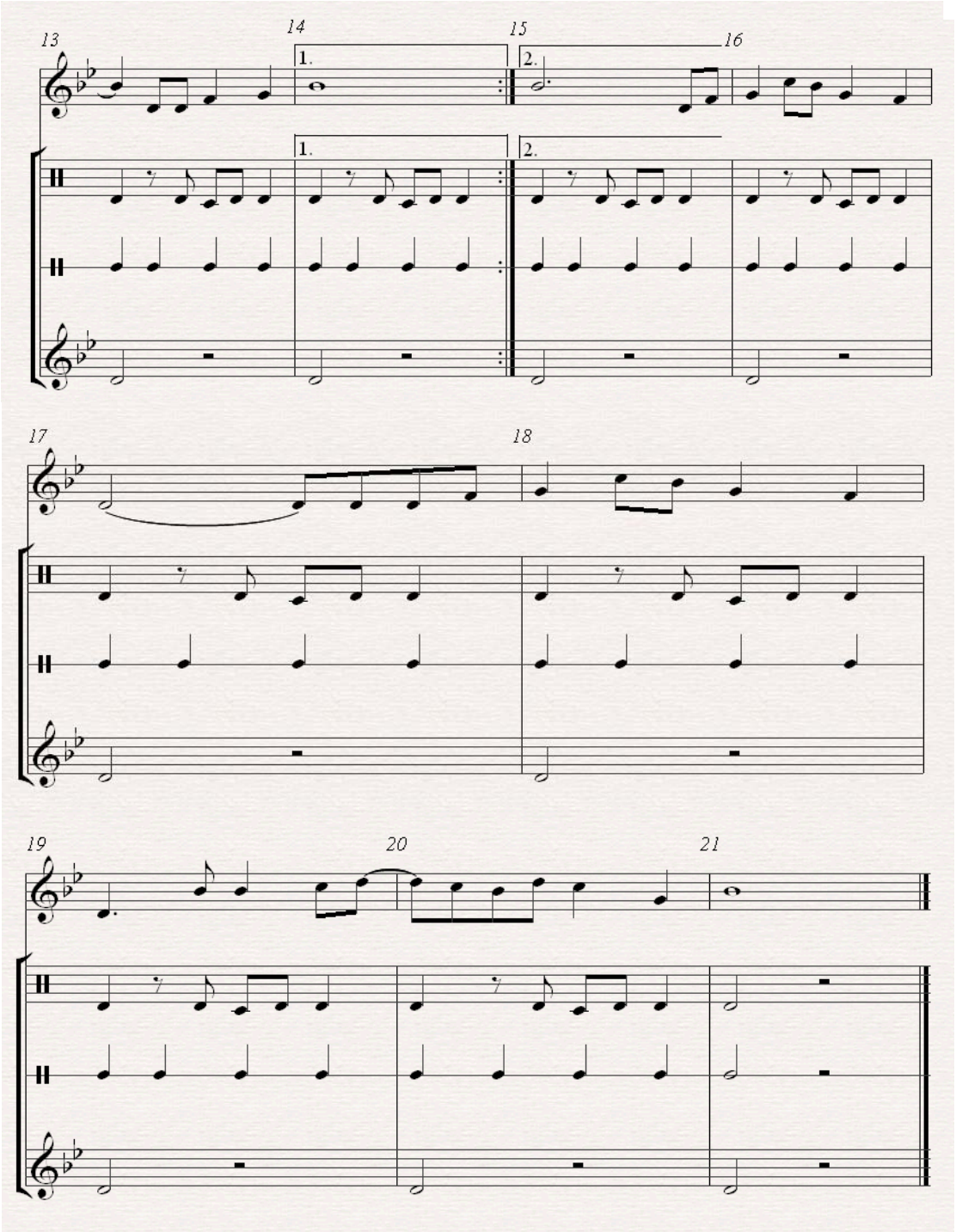
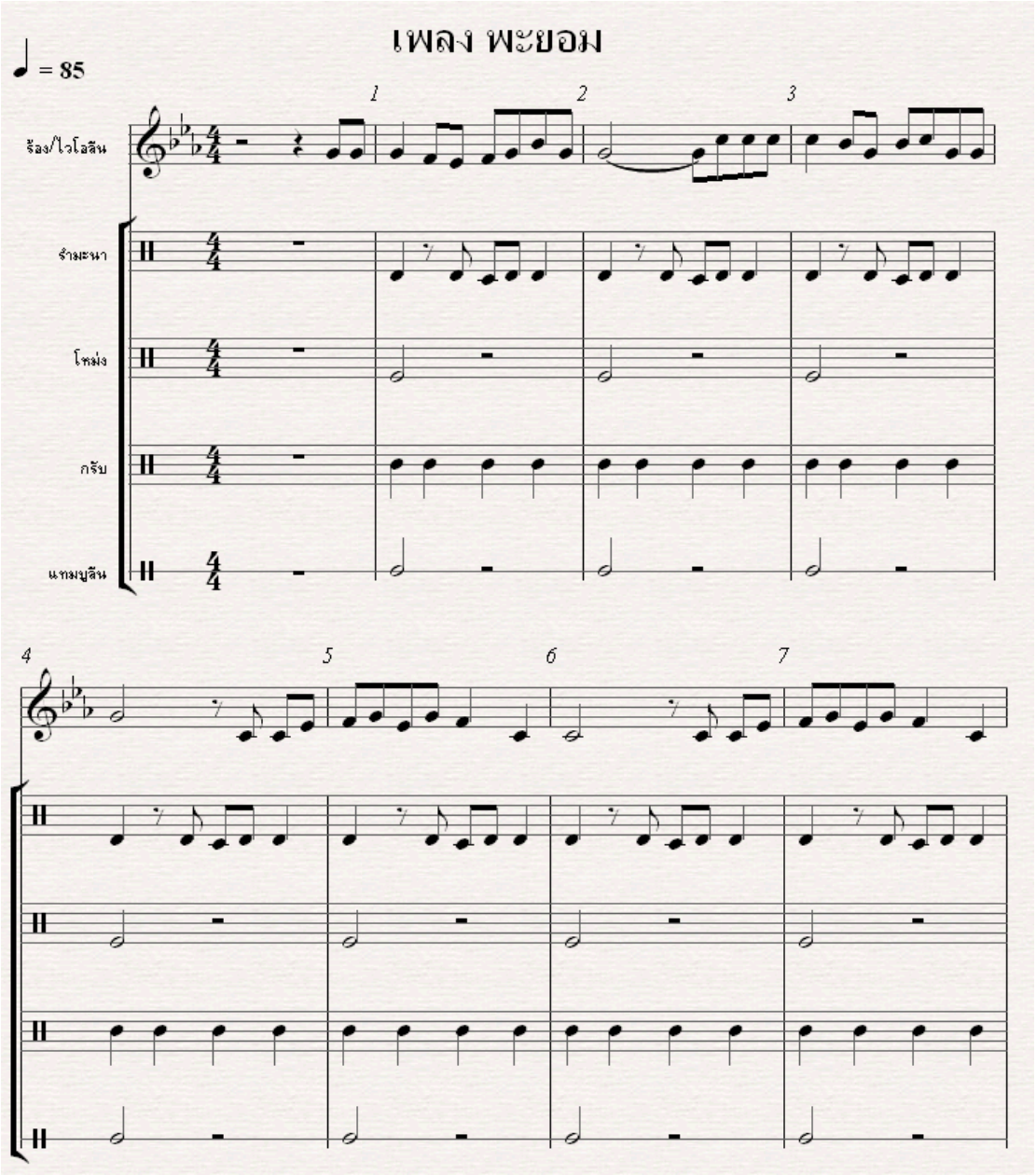
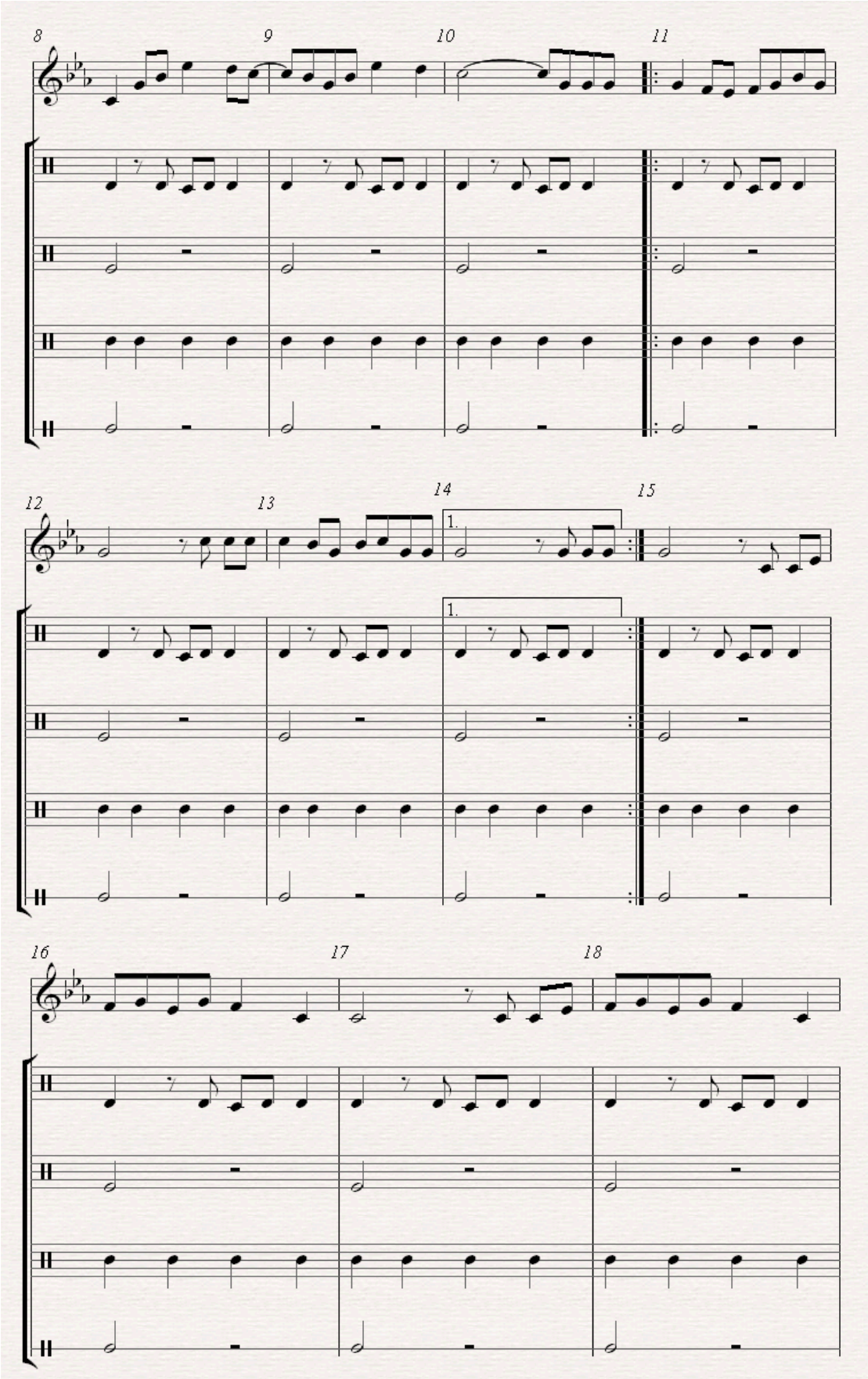
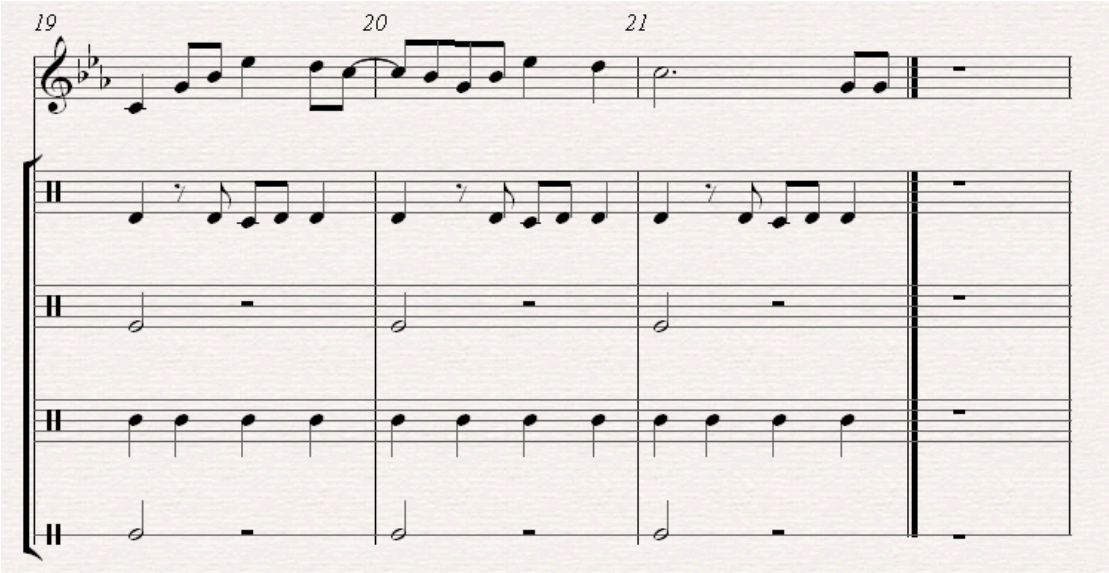
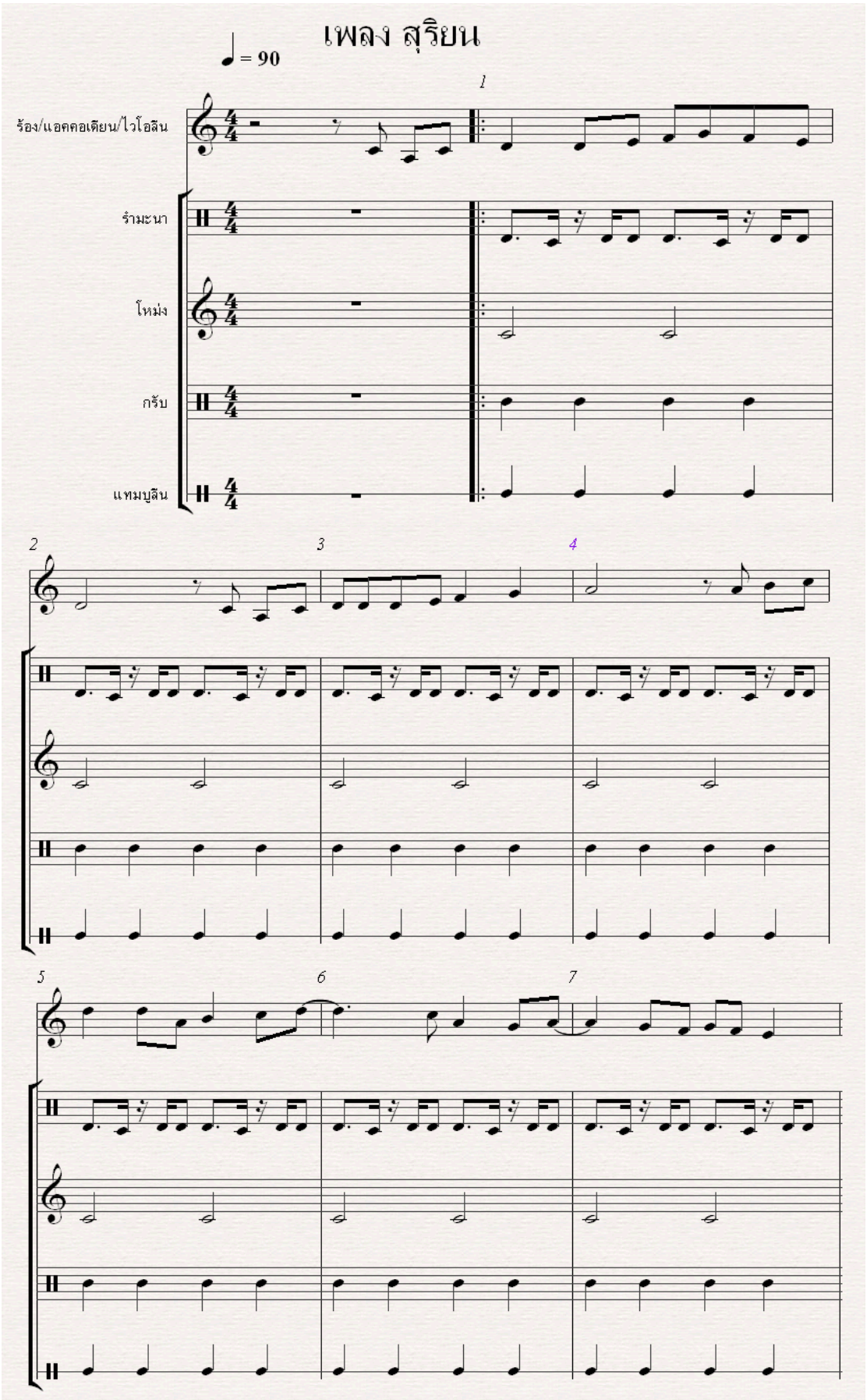
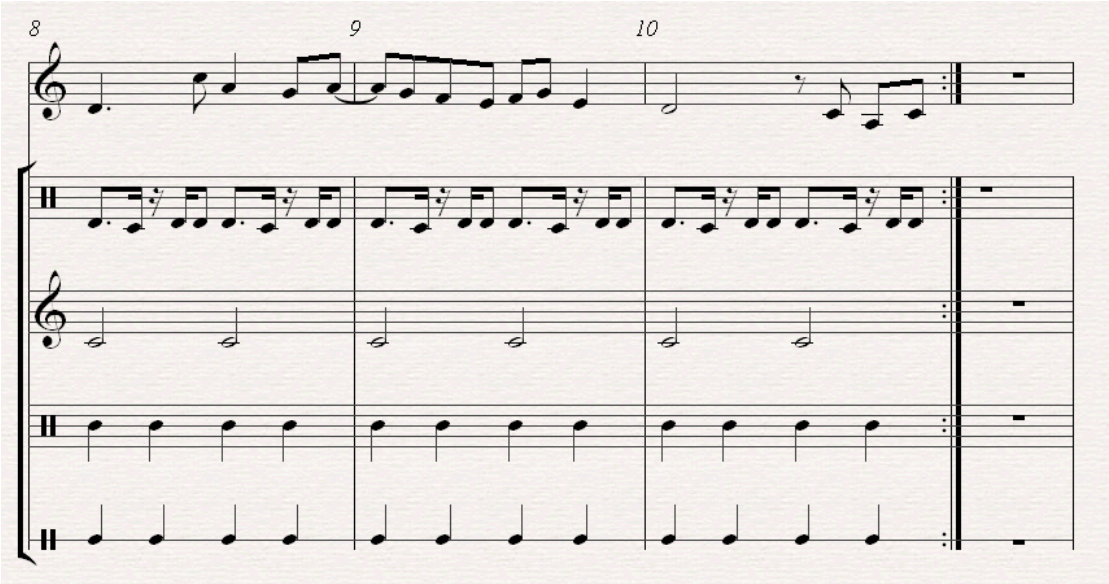
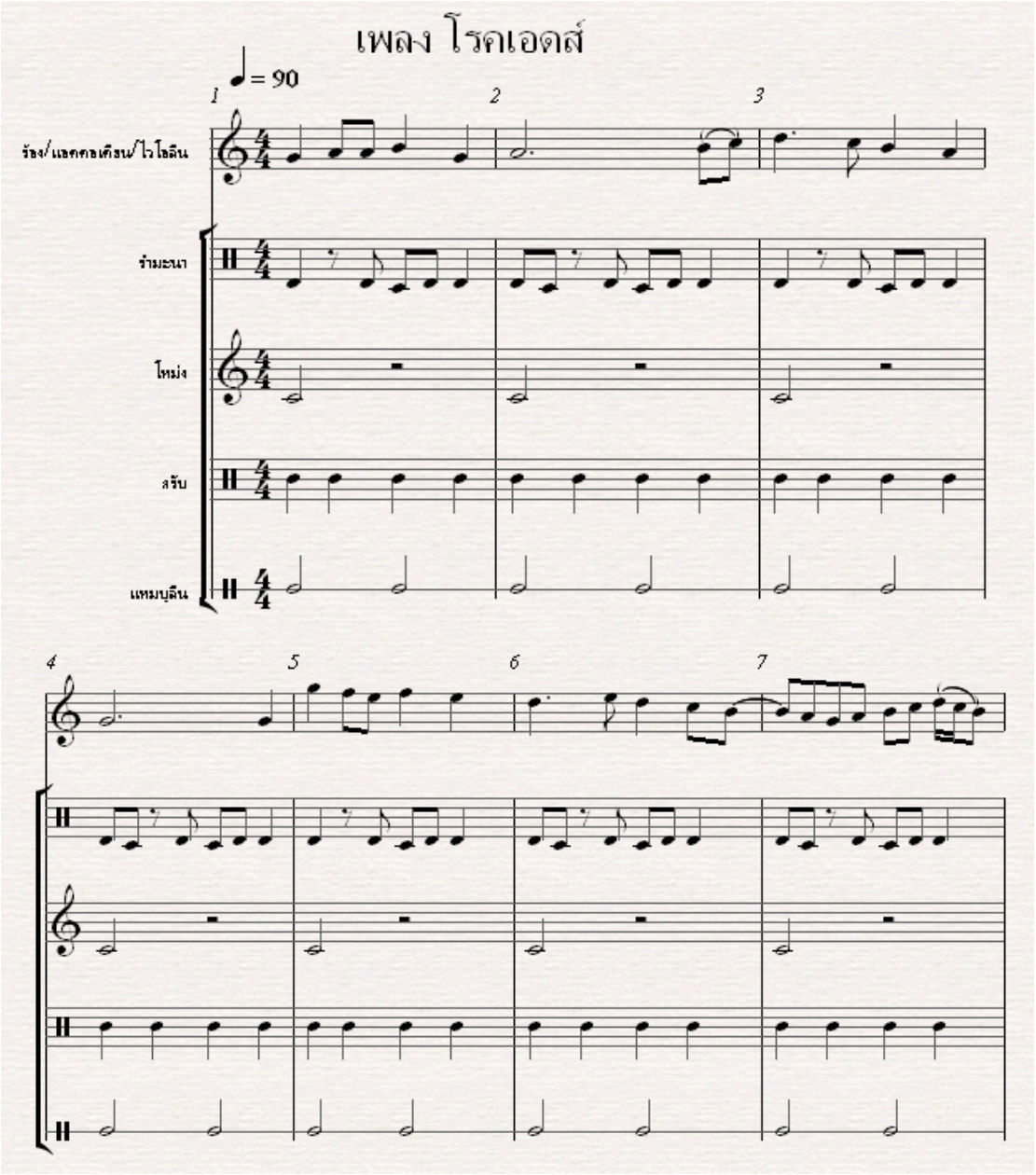
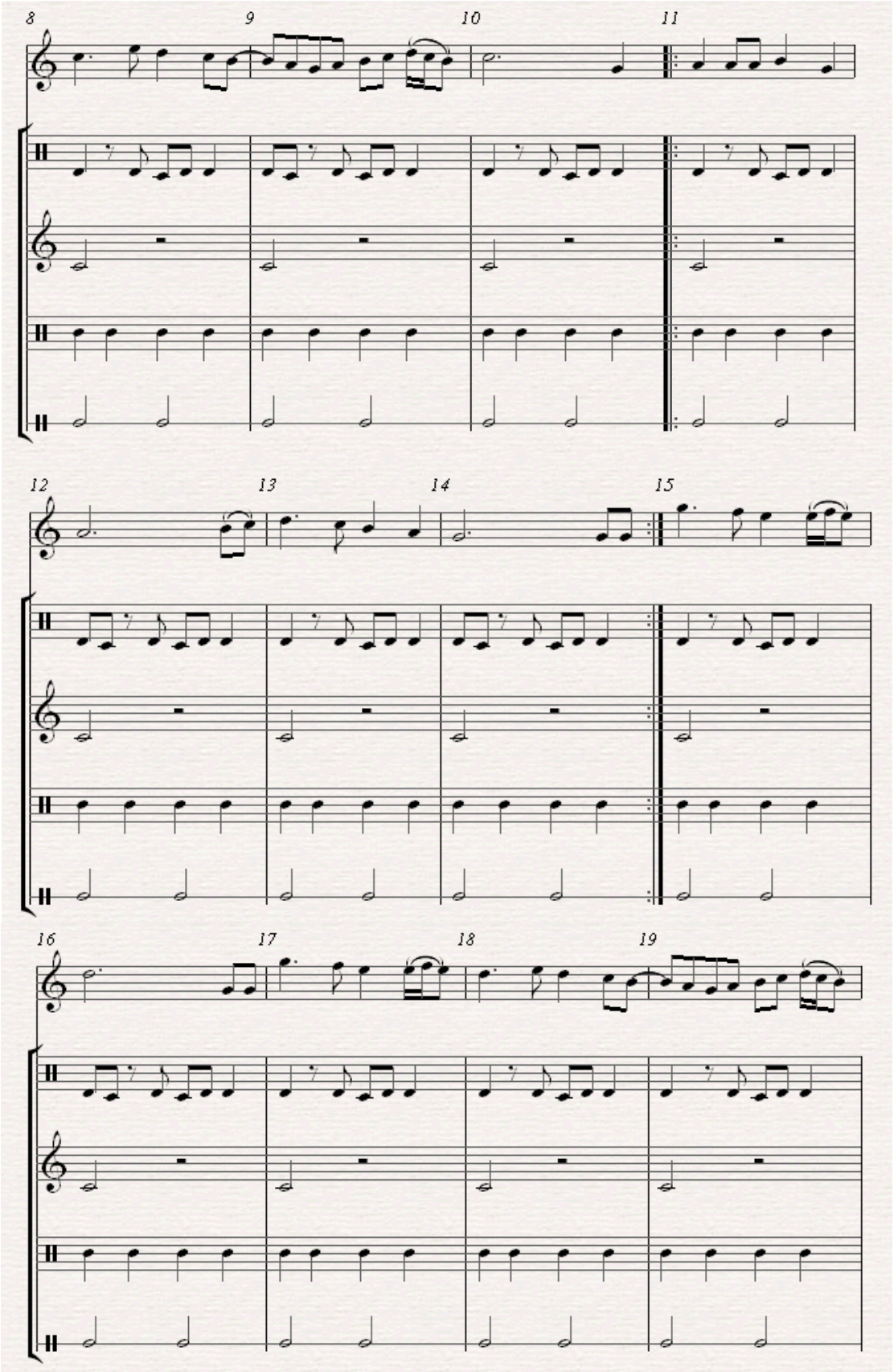
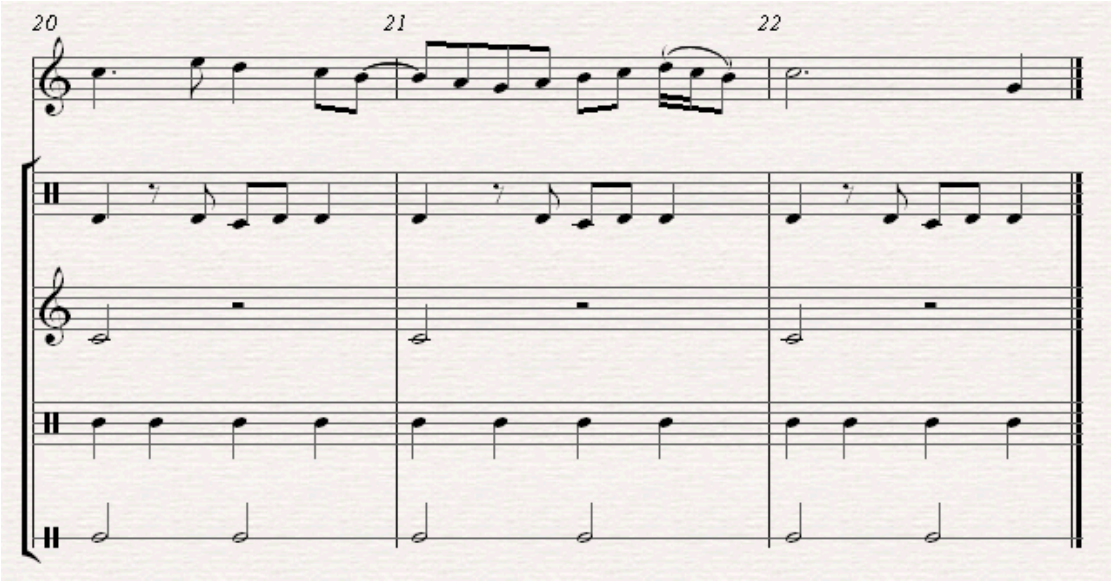
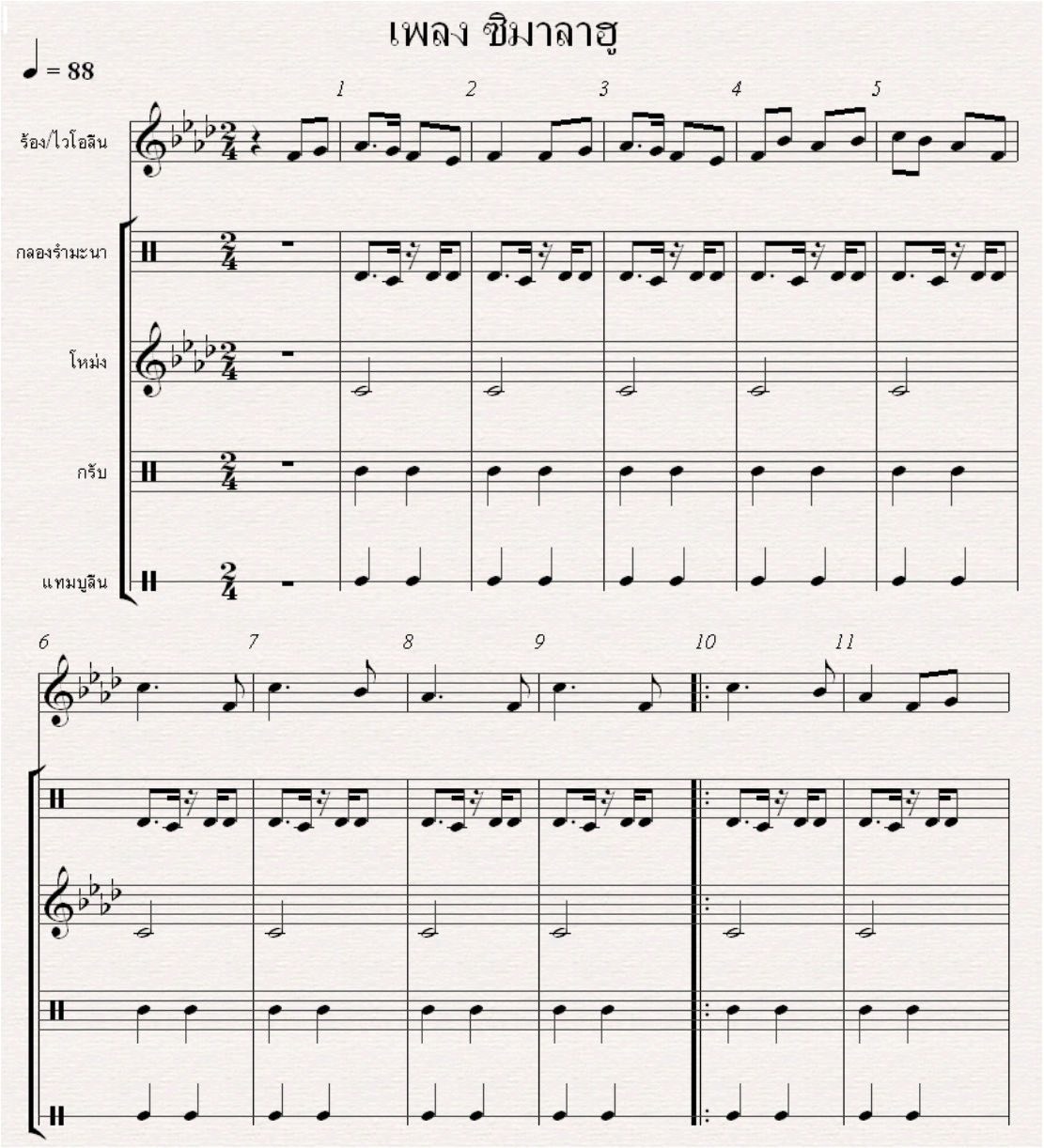
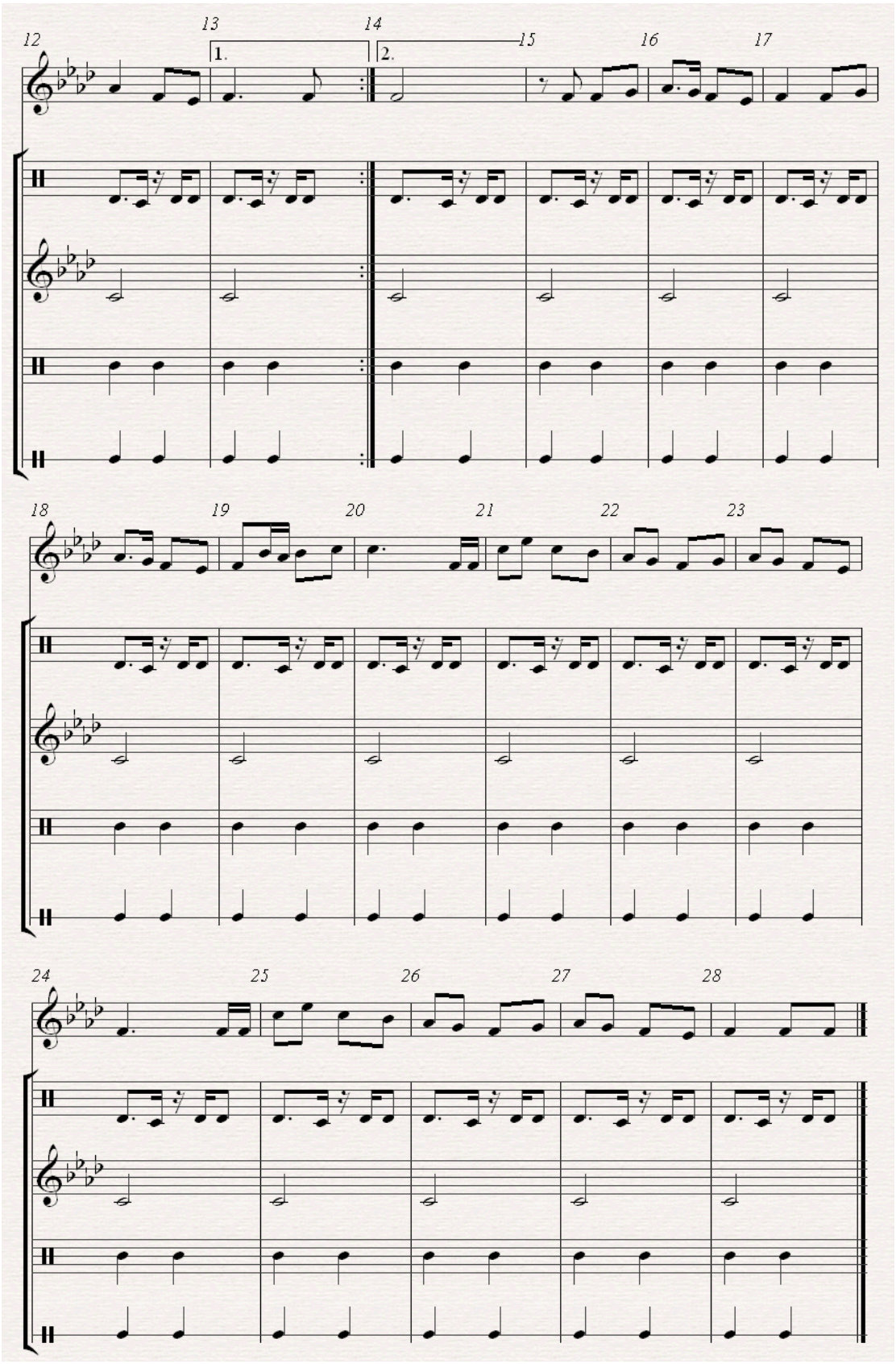
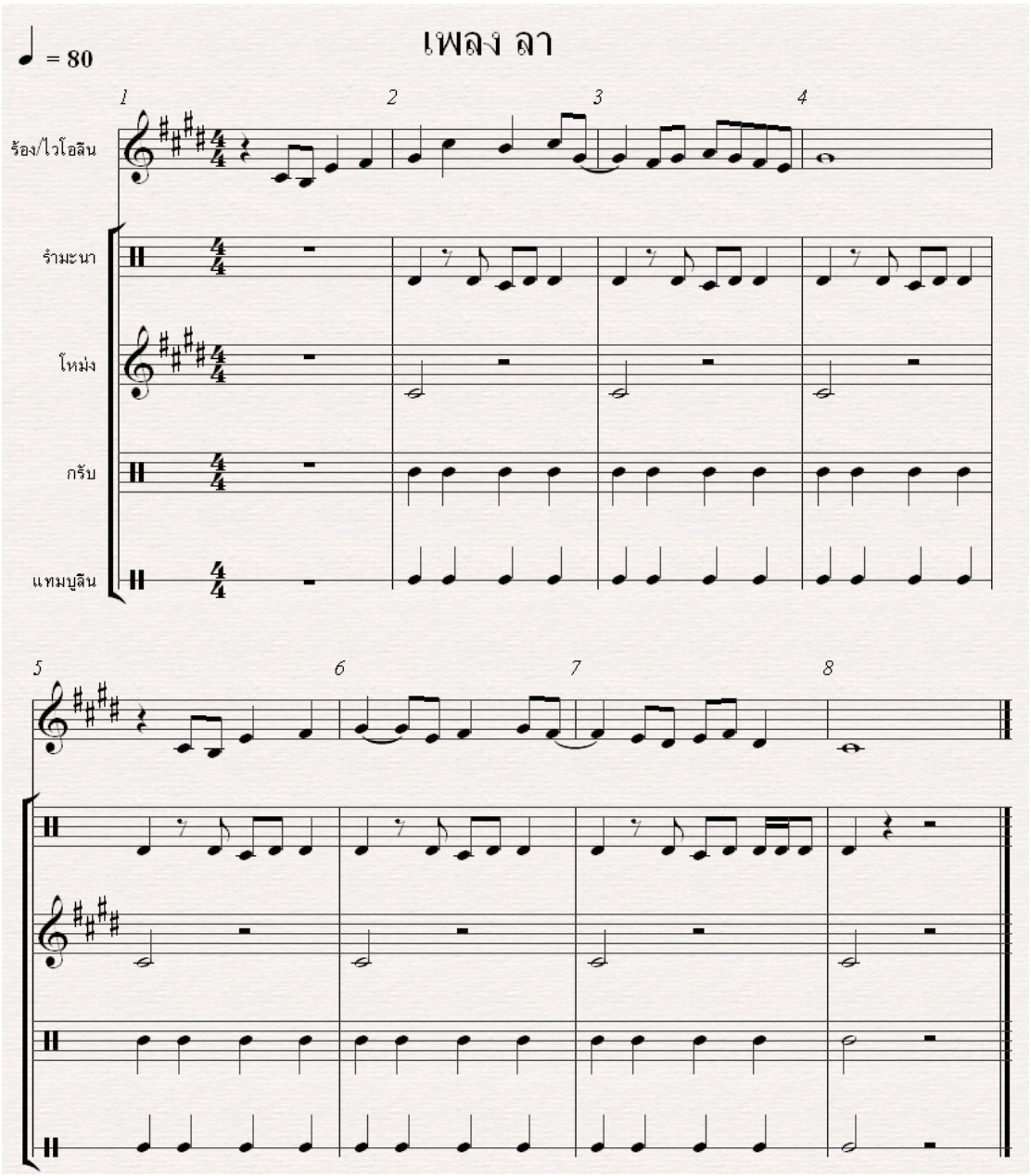
สัมภาษณ์

บุหงา หมัดสุวรรณ. (2551, 21 กุมภาพันธ์). สัมภาษณ์โดย สุรศักดิ์ เพชรคงทอง ที่บ้านเลขที่ 34 หมู่ 4 ตำบลปริก อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา.

สุชาติ สุริยันยงค์. (2550, 9 สิงหาคม). สัมภาษณ์โดย สุรศักดิ์ เพชรคงทอง ที่บ้านเลขที่ 1/3 หมู่ 3 ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา.

---------- (2550, 15 ตุลาคม). สัมภาษณ์โดย สุรศักดิ์ เพชรคงทอง ที่โรงเรียนบ้านคลองแงะ ตำบลคลองแงะ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา.

สมบัติ หมัดเล. (2551, 21 กุมภาพันธ์). สัมภาษณ์โดย สุรศักดิ์ เพชรคงทอง ที่บ้านเลขที่ 34 หมู่ 4 ตำบลปริก อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา.

ภาคผนวก ก

เพลง โหมโรงลิเกลาฮู
=100
แอคคอเดียน/ไวโอลิน
รำมะนา
โหม่ง
กรับ
แทมบูลิน

10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22

23
24
25
26
27
28
29
30
31

เพลงไหว้ครู(บูชาครู)
= 80
ร้อง/แอคคอเดียน/ไวโอลิน
รำมะนา
โหม่ง
กรับ
แทมบูลิน

10
11
12
13
14
15
16

เพลง ค่ำลง
= 100
ร้อง/แอคคอเดียน/ไวโอลิน
รำมะนา
โหม่ง
กรับ
แทมบูลิน
1
2
3
4
5
6
1.
2.

7
8
9
10
11

เพลง ฟังเสียงครวญ
= 100
ร้อง/แอคคอเดียน/ไวโอลิน
รำมะนา
โหม่ง
กรับ
แทมบูริน

6
7
8

เพลง หอมหวน
=85
ร้อง/ไวโอลิน
รำมะนา
แทมบูริน
โหม่ง

13
14
15
16
1.
2.
1.
2.
17
18
19
20
21

เพลง พะยอม
= 85
ร้อง/ไวโอลิน
รำมะนา
โหม่ง
กรับ
แทมบูลิน

8
9
10
11
12
13
14
15
1.
1.
16
17
18

19
20
21

เพลง สุริยน
♩ = 90
ร้อง/แอคคอเดียน/ไวโอลิน
รำมะนา
โหม่ง
กรับ
แทมบูลิน
1
2
3
4
5
6
7

8
9
10

เพลง โรคเอดส์
♩ = 90
1
2
3
ร้อง/แอคคอเดียน/ไวโอลิน
ทำมะนา
โหม่ง
ลรับ
แทมบุลิน
4
5
6
7

8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19

20
21
22

เพลง ซิมาลาฮู
♩ = 88
ร้อง/ไวโอลิน
กลองรำมะนา
โหม่ง
กรับ
แทมบูลิน

12
13
1.
14
2.
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28

เพลง ลา
= 80
ร้อง/ไวโอลิน
รำมะนา
โหม่ง
กรับ
แทมบูลิน

ภาคผนวก ข

ผู้วิจัยสัมภาษณ์คณะลิเกลาฮูที่บ้านนายสมบัติ หมัดเล

จัดลำดับก่อนการแสดงจริง

ผู้วิจัยกำลังบันทึกเสียง

สองนักดนตรีดำเนินทำนอง

การแสดงลิเกลาฮูในงานเข้าค่ายลูกเสือโรงเรียนบ้านตะเคียนเภา

มัสยิดบ้านท่าโพธิ์

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	นายสุรศักดิ์ เพชรคงทอง
วันเดือนปีเกิด	9 กรกฎาคม 2524
สถานที่เกิด	อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	186 / 2 หมู่ 6 ตำบลหน้าสตน อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช 80170

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2536	สำเร็จการศึกษาระดับประถมศึกษา จากโรงเรียนวัดฉิมหลา อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช
พ.ศ. 2542	สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษา จากโรงเรียนสะเดาขรรค์ชัยกัมพลานนท์ อนุสรณ์ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา
พ.ศ. 2546	สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาดุริยางคศาสตร์สากล คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา
พ.ศ. 2551	สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโท สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร