บทที่ 1

บทนำ

ความสำคัญของปัญหา

ความเชื่อของคนแต่ละท้องถิ่น เกิดจากปัญหาในการดำรงชีวิตประจำวัน เช่น เมื่อชีวิตถึงคราววิบัติ เกิดโรคภัยไข้เจ็บ เกิดภัยธรรมชาติ ปัญหาเหล่านั้นเกินขีดความสามารถที่คนธรรมดาจะแก้ไข้ได้ คนจึงสามารถสร้างความเชื่อ ว่าน่าจะมีอำนาจลึกลับเหนือธรรมชาติบันดาลให้เป็นไปเช่นนั้น อำนาจอาจเป็นเทพเจ้า ภูตผีปีศาจ วิญญาณ สัตว์ป่า พระอาทิตย์ พระจันทร์ ดวงดาว ตลอดจนดิน น้ำ ลม ไฟ ฉะนั้นเพื่อป้องกันภัยพิบัติที่เกิดกับตน มนุษย์จึงวิงวอนขอความช่วยเหลือจากอำนาจลึกลับ โดยเชื่อว่าถ้าบอกกล่าวหรือทำให้อำนาจนั้นพอใจ อาจจะช่วยให้ปลอดภัย เมื่อพ้นภัยก็ยินดีแสดงความรู้คุณด้วยการเซ่นสรวงบูชาหรือการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ แต่ละสังคมต่างมีความเชื่อเป็นมรดกสืบทอดต่อมานถึงปัจจุบัน (จารุวรรณ, 2540: 101) ดังนั้น การประกอบพิธีกรรมจึงเป็นความเชื่อที่มีผลทางด้านจิตใจของมนุษย์ทำให้มนุษย์เกิดมีความเชื่อมั่นและมีสิ่งยึดเหนี่ยวทางด้านจิตใจ จนสามารถทำให้ต่อสู้กับปัญหาและอุปสรรคด้วยจิตใจที่เข็มแข็ง

การปฏิบัติพิธีกรรม เป็นมาตรฐานทางวัฒนธรรมอันเกี่ยวกับสัญลักษณ์ ที่กระทำในโอกาสต่าง ๆ หรือหมายถึงพฤติกรรมทางสังคม อันละเอียดอ่อนที่ถูกกำหนดขึ้น โดยขนบธรรมเนียม กฎหมายหรือระเบียบของสังคม ซึ่งแสดงออกถึงสัญลักษณ์ของคุณค่านิยมหรือความเชื่อ พิธีกรรมเป็นรูปแบบหนึ่งของพิธีการ (Ceremony) แต่มิได้มีความหมายตรงกันนักข้อแตกต่างที่สำคัญคือพิธีการเป็นการปฏิบัติในสังคมที่มีคนจำนวนมากกว่าหนึ่งคน แต่พิธีกรรมอาจจะปฏิบัติเพียงคนเดียวก็ได้ นอกจากนี้ พิธีการมักจะจัดให้มีขึ้นในเหตุการณ์สำคัญ ๆ ลักษณะสำคัญของพิธีกรรมคือส่วนใหญ่เป็นเรื่องที่เกี่ยวกับศาสนาและมักเกี่ยวข้องกับการใช้สัญลักษณ์ต่าง ๆ ในการแสดงความหมายและมีการแสดงให้เห็นความมหัศจรรย์หรือความสำคัญของสิ่งต่าง ๆ เพื่อให้บุคคลเกิดความเกรงขามหรือเคารพนับถือ (สมิทธ์, 2534: 62)

ชาวอีสานมีความเชื่อต่อสิ่งเหนือธรรมชาติ ได้แก่ ศาสนาหรือคติทางศาสนา เรื่องบุญกรรม ซึ่งปรากฏในวิถีชีวิตของชาวอีสานในอดีตถึงปัจจุบันเกี่ยวกับการนับถือศาสนา การปฏิบัติพิธีกรรม และรวมถึงความเชื่อเรื่องบุญกรรม จะตอบสนองและติดตามตัวตามทั้งในอดีตชาติ ชาติปัจจุบันและชาติหน้า ซึ่งได้ใช้โอกาสในชาติปัจจุบันทำบุญให้มากเท่าที่จะทำได้ ผลบุญจะตอบสนองในชาติหน้า ถือว่าเป็นการวางแผนระยะยาวถึงชาติหน้า (อภิศักดิ์, 2509: 31) ดังเช่นชาวไทยเชื้อสายเขมรที่อาศัยอยู่

กันอย่างหนาแน่นในเขตพื้นที่จังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์และศรีสะเกษ มีความเชื่อเกี่ยวกับพิธีกรรมในการรักษาผู้ป่วยที่เรียกว่าพิธีกรรมมม็วด โดยมีความเชื่อว่าสาเหตุของการเจ็บป่วยต่าง ๆ เกิดจากผีบรรพบุรุษกระทำ สิ่งที่จะทำให้หายป่วยจะต้องจัดพิธีกรรมมม็วดขึ้น เพื่อเซ่นสังเวยต่อผีบรรพบุรุษเพื่อให้เกิดความพึงพอใจและรักษาโรคภัยให้แก่ลูกหลาน

พิธีกรรมมม็วด เป็นพิธีกรรมที่ทำขึ้นเพื่อรักษาผู้ป่วยของชาวไทยเขมร โดยมีคนทรงหรือร่างทรงซึ่งเรียกว่า เม่มม็วด หรือครูมม็วด ทำหน้าที่ติดต่อหรือเป็นสื่อกลางระหว่างมนุษย์กับวิญญาณของผีบรรพบุรุษ เพื่อหาวิธีการรักษาผู้ป่วยซึ่งอาจได้คำตอบโดยให้ทำการรักษาด้วยสมุนไพร การเสกเป่าด้วยลมปาก น้ำหมาก น้ำมนต์ การบีบนวดตามร่างกาย หรือการทิ่มแทงร่างกายด้วยรากไม้ การฟ้อนรำหรือการเซ่นไหว้ผีบรรพบุรุษ (อัจฉรา, 2544: 5) การประกอบพิธีกรรมจะทำอย่างเป็นลำดับขั้นตอนและมีต้ององค์ประกอบต่าง ๆ ครบถ้วนและถูกต้อง ตามที่เคยปฏิติสืบทอดกันมาตั้งแต่ครั้งโบราณ ในการประกอบพิธีกรรมมม็วดแต่ละครั้ง นอกจากองค์ประกอบต่าง ๆ ที่ต้องจัดเตรียมสิ่งที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งก็คือดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรม เพราะเมื่อมม็วดเข้าทรงก็จะร่ายรำประกอบเสียงดนตรีตั้งแต่เริ่มต้นจนสิ้นสุดพิธีกรรม

หมู่บ้านวัฒนธรรม บ้านทุ่งใหญ่ ตำบลทุ่งใหญ่ อำเภอกันทรลักษ์ จังหวัดศรีสะเกษ เป็นหมู่บ้านที่มีชาวไทยเชื้อสายเขมรอาศัยกันอยู่อย่างหนาแน่น อีกทั้งยังคงรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีดั้งเดิมของท้องถิ่นไว้ได้อย่างสมบูรณ์ รวมทั้งพิธีกรรมมม็วด โดยยังคงยึดถือและปฏิบัติประกอบพิธีกรรมอย่างเคร่งครัด เป็นลำดับขั้นตอนมีความสมบูรณ์แห่งพิธีกรรมอย่างครบถ้วนตามประเพณีดั้งเดิมของชาวไทยเชื้อสายเขมรอย่างแท้จริง ดังนั้น ผู้วิจัยในฐานะนักมานุษยดุริยางควิทยา จึงมีความสนใจศึกษาวิจัยเรื่อง ดนตรีในพิธีกรรมมม็วดของหมู่บ้านวัฒนธรรม บ้านทุ่งใหญ่ อำเภอกันทรลักษ์ จังหวัดศรีสะเกษ โดยมุ่งหวังที่จะศึกษาพิธีกรรมมม็วดและดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรม ทั้งนี้เพื่อเป็นประโยชน์ในงานวิชาการด้านมานุษยดุริยางควิทยาให้ได้ศึกษาต่อไป

<u>วัตถุประสงค์ของการวิจัย</u>

1. เพื่อศึกษาถึงพิธีกรรมมม็วด ตามความเชื่อของชาวไทยเชื้อสายเขมรของหมู่บ้านวัฒนธรรม บ้านทุ่งใหญ่ อำเภอกันทรลักษ์ จังหวัดศรีสะเกษ

2. เพื่อศึกษาถึงดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรม โดยวิเคราะห์และรวบรวมบทเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมมม็วดของหมู่บ้านวัฒนธรรมบ้านทุ่งใหญ่ อำเภอกันทรลักษ์ จังหวัดศรีสะเกษ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

จากการศึกษาเรื่อง “ดนตรีในพิธีกรรมมม็วดของหมู่บ้านวัฒนธรรมบ้านทุ่งใหญ่ อำเภอกันทรลักษ์ จังหวัดศรีสะเกษ” จะทำให้เกิดผลงานทางวิชาการทางด้านมานุษยดุริยางควิทยา ซึ่งจะทำให้ทราบถึงหน้าที่ของพิธีกรรมและดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมมม็วด อีกทั้งอิทธิพลของพิธีกรรมมม็วด ที่มีต่อวิถีการดำเนินชีวิตของคนไทยเชื้อสายเขมร โดยจะเป็นประโยชน์ทั้งรูปธรรมและนามธรรม

ขอบเขตของการวิจัย

1. การศึกษาครั้งนี้ เป็นการศึกษาพิธีกรรมมม็วด ที่หมู่บ้านวัฒนธรรมบ้านทุ่งใหญ่ หมู่ที่ 4, หมู่ที่ 9 และหมู่ที่ 16 ตำบลทุ่งใหญ่ อำเภอกันทรลักษ์ จังหวัดศรีสะเกษ

2. ช่วงเวลาของการศึกษาวิจัย ระหว่างเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2547 ถึงเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2548 โดยการศึกษาดนตรีภาคสนาม 2 ระยะ คือ ระยะการสำรวจข้อมูลภาคสนามเบื้องต้น และระยะปฏิบัติงานทางภาคสนามตามวัตถุประสงค์

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. ในการวิจัยครั้งนี้ จะนำเสนอผลการศึกษาด้วยโน้ตสากลและโน้ตไทยเพื่อหาลักษณะเฉพาะทางดนตรีในพิธีกรรมมม็วด โดยการถอดเทปจากการบันทึกในการเก็บข้อมูลภาคสนาม

2. การวิเคราะห์บทเพลง จะวิเคราะห์เฉพาะแนวทำนองของบทเพลงในพิธีกรรมมม็วด ตามหลักการวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยา ดังนี้

- 2.1 สื่อสร้างเสียง (Medium)
- 2.2 ผิวพรรณ (Texture)
- 2.3 รูปแบบ (Form)
- 2.4 ท่วงทำนอง (Melody)
  - 2.4.1 ช่วงเสียง (Range)
  - 2.4.2 กลุ่มเสียง (Mode)
  - 2.4.3 รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง (Melodic contour)
  - 2.4.4 ทิศทางการดำเนินทำนอง

2.5 การกระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern)

โดยมีบทเพลงที่จะศึกษา ดังนี้

1. เพลงโพฺล็วทม
2. เพลงพัดเจือย
3. เพลงอันตวงกรู
4. เพลงเมือนระเงียว

} เพลงบูชาครู

5. เพลงบองบ็อด
6. เพลงโอ๊ก
7. เพลงกันเตียว
8. เพลงจะเวีย

} เพลงมม็วด

9. เพลงกัจปฺกา
10. เพลงถวายเปรียะฮ์อาตึดเปรียะฮ์จันทร์

} เพลงลา

<u>นิยามศัพท์</u>

“แซนโดนตา” หมายถึง การทำบุญในวันสารทของชาวเขมรเพื่ออุทิศส่วนกุศลให้แก่บรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้ว

“บองบ็อด” หมายถึง ร่างทรงของผู้รักษาศีล เชิญมาเพื่อช่วยมารักษาคนเจ็บป่วยที่เกิดจากถูกผีร้ายกระทำ

“โบล” หมายถึง พิธีกรรมการทำนายโรคของชาวเขมร

“มม็วด” หมายถึง พิธีกรรมเพื่อรักษาผู้ป่วยตามความเชื่อของชาวไทยเชื้อสายเขมร โดยมีคนทรงซึ่งเรียกว่า มม็วด

บทที่ 2

การตรวจเอกสาร

การศึกษาวิจัยเรื่อง “ดนตรีในพิธีกรรมม็วดของหมู่บ้านวัฒนธรรมบ้านทุ่งใหญ่ อำเภอกันทรลักษ์ จังหวัดศรีสะเกษ” ผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อการตรวจเอกสารที่เกี่ยวข้องออกเป็น 5 หมวด ได้แก่

1. แนวคิดและทฤษฎีการศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยา
2. แนวคิดทางสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา
3. แนวคิดและทฤษฎีการวิเคราะห์ทางดนตรี
4. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
5. สภาพทั่วไปของพื้นที่ที่ศึกษา

แนวคิดและทฤษฎีการศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยา

"Ethnomusicology" เป็นคำศัพท์ที่บัญญัติขึ้นโดย แจ๊ป คุนสท์ (Kunst, Japp) นักกฎหมายและนักไวโอลินชาวเนเธอร์แลนด์ โดยได้ศึกษาวัฒนธรรมการเต้นรำและบทเพลงของชาวดัช ต่อมาได้ศึกษาวงกาเมลันของอินโดนีเซีย

ปัจจุบันมีการกล่าวถึงคำว่า "Ethnomusicology" กันอย่างกว้างขวาง โดยมีนักวิชาการทางด้านดนตรีหลายท่าน ได้ให้ความหมายและอธิบายศัพท์คำว่า "Ethnomusicology" ไว้ดังนี้

ปัญญา (2546: 11) ได้บัญญัติศัพท์ภาษาไทยที่ใช้เรียกแทน Ethnomusicology ว่ามานุษยดุริยางควิทยา โดยเป็นการศึกษาดนตรีที่กำลังดำเนินไปในปัจจุบันมีอยู่ปัจจุบัน โดยศึกษาตัวดนตรีเอง แนวคิดทางดนตรีของผู้คนในการสร้างดนตรี การใช้ดนตรี การดำรงอยู่และการเปลี่ยนแปลงของดนตรีในท้องถิ่นต่าง ๆ ในแง่ของวิธีการศึกษาจะมุ่งศึกษาภาคสนามเป็นสำคัญ ซึ่งเป็นการศึกษาที่ไม่ตายตัวและไม่มีวันจบสิ้นเนื่องจากดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ โดยสรุปการศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยา ไว้ดังนี้

1. มุ่งศึกษาเรื่องราวทางดนตรีของมนุษย์อย่างลึกซึ้ง ทั้งในด้านตัวตนตรีเองและด้านวัฒนธรรม

2. เป็นการศึกษาดนตรีที่ยังมีชีวิตอยู่ ในภาพรวมของธรรมชาติการสร้างสรรค์ของมนุษยชาติ (ซึ่งโดยมากมักจะเป็นแบบมุขปาฐะ)

3. เป็นการอธิบายข้อเท็จจริงทางดนตรีในแง่ของเนื้อหาทางสังคมและวัฒนธรรม ทั้งวัฒนธรรมเดี่ยวและวัฒนธรรมที่ประสมประสานกันระหว่างมนุษย์กลุ่มต่าง ๆ

4. มุ่งศึกษาภาคสนาม โดยการหาข้อเท็จจริงจากแหล่งต่าง ๆ ไม่จำกัด (รวมทั้งเอกสาร) ที่ปรากฏอยู่ในขณะนั้น

เฉลิมศักดิ์ (2539: 20) ได้กล่าวถึง Ethnomusicology ว่าเป็นการศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยาที่มีขอบเขตครอบคลุมลักษณะดนตรี 3 กลุ่มวัฒนธรรม เป็นการที่มองมาจากทางด้านชาวตะวันตกเป็นบรรทัดฐาน ดังนี้

1. ดนตรีของผู้ที่ไม่รู้หนังสือ ลักษณะนี้จะเป็นวัฒนธรรมของกลุ่มคนที่ไม่มีภาษาเขียนเป็นของตนเอง เช่น กลุ่มคนในทวีปแอฟริกา

2. ดนตรีเอเชีย วัฒนธรรมดนตรีในกลุ่มนี้ เป็นกลุ่มที่มีการใช้อักษรเขียนและมีการพัฒนา เช่น จีน อินเดีย ญี่ปุ่น อินโดนีเซีย ฯลฯ

3. ดนตรีพื้นเมือง ในกลุ่มนี้หมายถึงดนตรีพื้นเมืองของทุกชาติทั้งที่มีในตะวันตกและซีกโลกด้านอื่น ๆ

สุกรี (2530: 38-41) ได้ให้ความหมายศัพท์ของ Ethnomusicology เป็นภาษาไทยว่าดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ หมายถึง การศึกษาดนตรีใด ๆ ก็ตามที่รวมทั้งดนตรีและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมเข้าไปด้วย เป็นการศึกษาดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ ซึ่งปัจจุบันแบ่งการศึกษาออกเป็น 2 ลักษณะด้วยกัน คือ

1. เป็นการศึกษาดนตรีใด ๆ ก็ตาม ที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก (Non-Western Art Music) ซึ่งรวมทั้งดนตรียุโรปโบราณและที่อื่น ๆ ที่ยังคงเหลืออยู่

2. เป็นการศึกษาดนตรีทุกรูปแบบในท้องถิ่นในท้องถิ่นหนึ่ง ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีของชนกลุ่มน้อย ดนตรีสมัยนิยม ดนตรีเพื่อการค้า ฯลฯ

นอกจากนี้ นักมานุษยดุริยางควิทยาและผู้รอบรู้ด้านสาขามานุษยดุริยางควิทยา ได้ให้คำจำกัดความนิยามความหมาย และขอบเขตในการศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยา ไว้ดังนี้

Kunst (1959) นักกฎหมายและนักไวโอลินชาวเนเธอร์แลนด์ ซึ่งเป็นผู้ที่บัญญัติศัพท์คำว่า Ethnomusicology ได้ให้ขอบข่ายในการศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยาว่า สิ่งที่ต้องศึกษาในการศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยา คือ การศึกษาดนตรีดั้งเดิมและเครื่องดนตรีของวัฒนธรรมทุกระดับชั้นของมนุษยชาติ รวมทั้งดนตรีพื้นบ้านและดนตรีทุกอย่างที่อยู่นอกระบบดนตรีตะวันตก

Seeger (1962) ได้ให้แนวทางการศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยา ว่าดนตรีเป็นการถ่ายโยงวัฒนธรรมของมนุษย์ ดังนั้น ควรมีการบันทึกไว้เป็นหลักฐาน ซึ่งถือได้ว่าการบันทึกเป็นหัวใจสำคัญของวิชามานุษยดุริยางควิทยา เพื่อจะได้รู้ว่าดนตรีมีบทบาทต่อวิถีชีวิตของคนในสังคมอย่างไร

Merriam (1964) นักมานุษยวิทยาชาวอเมริกัน ได้สรุปเกี่ยวกับระเบียบวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยาว่า วิชามานุษยดุริยางควิทยา มีเป้าหมายที่จะใช้วิธีการทางวิทยาศาสตร์ในการวิจัยพฤติกรรมและผลิตผลของมนุษย์ งานของนักมานุษยดุริยางควิทยา เป็นการศึกษาดนตรีเพื่อที่จะเข้าใจวัฒนธรรมโดยวิธีการที่ต้องใช้ทั้งงานภาคสนามและห้องทดลอง

Nettl (1970) ได้ให้ข้อแนะนำและแนวทางในการศึกษาไว้ในหนังสือ Theory and Method in Ethnomusicology ว่า การศึกษาภาคสนาม เป็นหัวใจสำคัญของการศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยา การวิจัยเน้นศึกษาดนตรีและวัฒนธรรมต่าง ๆ ของมนุษย์ การผสมผสานทางวัฒนธรรมตลอดจนการศึกษาสภาพความเป็นจริงที่เป็นอยู่ของมนุษย์แต่ละชุมชนในช่วงเวลานั้น ๆ การศึกษามานุษยดุริยางควิทยา จำเป็นต้องสร้างความสัมพันธ์อันดีระหว่างตัวเองกับบุคคลที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรม จึงจะได้ข้อมูลที่ถูกต้องที่สุด เมื่อภารกิจจากภาคสนามสิ้นสุดลง ต้องนำข้อมูลดังกล่าวที่ได้จากการศึกษาภาคสนาม มาวิเคราะห์ตรวจสอบและพิจารณาอย่างถี่ถ้วน

จากการศึกษาแนวคิดและทฤษฎีทางมานุษยดุริยางควิทยา สรุปได้ว่า การศึกษาทางมานุษยดุริงยางควิทยา (Ethnomusicology) เป็นการศึกษาทางดนตรีที่มีอยู่ในสังคม โดยดนตรีถือเป็นหนึ่งในวัฒนธรรมของมวลมนุษยชาติ ที่สามารถเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลาได้อย่างไม่หยุดนิ่ง ตราบใดที่วัฒนธรรมยังคงดำเนินอยู่ ซึ่งพร้อมเสมอสำหรับการเปลี่ยนแปลงและมีมนุษย์เป็นผู้คิดสร้างสรรค์ดนตรีขึ้น เพื่อตอบสนองความต้องการของตนเองและสังคม ดังนั้น การศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยา นอกจากจะศึกษาทางด้านดนตรีแต่เพียงอย่างเดียวแล้ว ยังต้องศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับสังคมรวมทั้งผลกระทบทางวัฒนธรรมของมนุษย์ที่มีผลต่อดนตรี

หลักการของการศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยา จะเน้นการศึกษาภาคสนามเป็นสำคัญ โดยศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับสังคม เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพที่ต้องเน้นการสังเกตแบบมีส่วนร่วม เพื่อที่จะเข้าใจสภาพที่แท้จริงของการถ่ายโยงทางวัฒนธรรมดนตรีที่มีผลต่อวิถีชีวิตของคนในสังคม ในการศึกษาภาคสนามต้องมีการวางแผนที่ดี ต้องเรียนรู้เทคนิคในการเก็บรวมรวมข้อมูล การใช้อุปกรณ์หรือเครื่องมือสำหรับการบันทึกต่าง ๆ ฝึกให้เกิดความชำนาญ เพื่อผลแห่งการเก็บข้อมูลในภาคสนามเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพ

แนวคิดทางสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา

1. แนวคิดทางด้านวัฒนธรรม ในทางสังคมศาสตร์ คำว่า วัฒนธรรม มีความหมายถึงวิถีชีวิต (Way of life) ของมนุษย์ในสังคม แบบแผนการดำเนินชีวิตของมนุษย์ ซึ่งรู้จักใช้ทรัพยากรที่มีอยู่แล้วโดยธรรมชาติ เช่น อาหาร ผลไม้ ก้อนหิน ดินทรายต่าง ๆ มาใช้ประโยชน์ในการยังชีพและทุกสิ่ง

ทุกอย่างที่มนุษย์สร้างขึ้นจากสภาพที่มีอยู่โดยธรรมชาติมาให้เกิดรูปร่างใหม่ หรือปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้เป็นประโยชน์กับตัวมนุษย์มากที่สุดเท่าที่จะมากได้ จากพลังความสามารถ มันสมอง สติปัญญาของมนุษย์ นอกจากนี้ยังรวมถึงระเบียบ กฎเกณฑ์ บรรทัดฐานทางสังคม ระบบความเชื่อถือต่าง ๆ คุณค่า ความนิยม เทคโนโลยี (Technology) ต่าง ๆ ที่มนุษย์สร้างขึ้น เพื่อการอยู่รวมกันในสังคมอย่างราบรื่นโดยส่วนรวม วัฒนธรรมอาจแยกออกได้ 2 ประเภท คือ วัฒนธรรมทางด้านวัตถุ (Material culture) และวัฒนธรรมที่ไม่ใช่วัตถุ (Non-material culture) วัฒนธรรมทางด้านวัตถุ หมายถึง ผลิตผลทุกสิ่งทุกอย่างที่เกิดขึ้นจากฝีมือมนุษย์ มีรูปร่างมีสัดส่วนจับต้องได้ เช่น ปากกา โต๊ะ ยานอวกาศ เรือดำน้ำ อาคาร ตึกรามบ้านช่อง ฯลฯ วัฒนธรรมที่ไม่ใช่วัตถุ หมายถึง สิ่งที่เราไม่สามารถจับต้องได้เป็นรูปร่างหรือสัดส่วนได้ เช่น ภาษา ตัวเลข สัญลักษณ์ที่ใช้ในการติดต่อสื่อสาร รวมทั้งระบบความเชื่อ แนวความคิดในอุดมการณ์ หลักการการยึดมั่นในศาสนา ทางคุณค่าต่าง ๆ เช่น ความซื่อสัตย์ ความยุติธรรม เป็นต้น (ปพาณี, 2523: 16-20)

เฌอมาลย์ (2548: 51) ได้ให้ความหมายของคำว่าวัฒนธรรมว่า ความหมายทางวิชาสังคมศาสตร์ วัฒนธรรมมีความหมายกว้างมากหมายความรวมถึงทุกสิ่งทุกอย่างที่มนุษย์คิดประดิษฐ์ขึ้นมา เพื่อช่วยในการดำรงชีวิตอยู่ในโลก อาจเป็นวัตถุสิ่งของต่าง ๆ ที่มนุษย์สร้างขึ้นใช้สอยตลอดจนความรู้และเทคนิควิธีการต่าง ๆ ที่ช่วยให้มนุษย์สามารถทำเกษตรกรรมและอุตสาหกรรม รวมทั้งกฎข้อบังคับความประพฤติต่าง ๆ ขนบธรรมเนียมประเพณี ค่านิยม จริยธรรม ศาสนา ความเชื่อ ศิลปะ หัตถกรรม เป็นต้น สิ่งที่มนุษย์คิดประดิษฐ์ขึ้นมานี้จะเป็นวัฒนธรรมได้ก็ต่อเมื่อคนส่วนใหญ่ในกลุ่มสังคมเดียวกันนั้น เห็นชอบและเห็นว่าดีหรือไม่ก็ตาม แต่ถ้าคนในสังคมนั้นยอมรับที่จะเป็นอยู่ด้วยชีวิตแบบนั้นแล้ว นั่นก็คือวัฒนธรรมของสังคมนั้น

จากการศึกษาแนวคิดทางด้านวัฒนธรรม สรุปได้ว่าวัฒนธรรมคือแบบแผนในการดำเนินชีวิตของคนแต่ละชุมชนที่อยู่อาศัยร่วมกันและยังหมายถึงสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น วัฒนธรรมสามารถเปลี่ยนแปลงได้ตามกาลเวลาโดยการกระทำของมนุษย์ภายในสังคมเอง ในสังคมแต่ละสังคมย่อมมีแบบแผนของวัฒนธรรมในการดำเนินชีวิตที่เป็นของตนเอง สามารถถ่ายทอดจากคนรุ่นหนึ่งสู่อีกรุ่นหนึ่งได้

2. <u>แนวคิดทางด้านลักษณะของวัฒนธรรม</u> ปพาณี (2523: 18-19) ได้แบ่งลักษณะของวัฒนธรรมไว้ 5 ลักษณะดังนี้

2.1 วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่มนุษย์ได้มาจากการเรียนรู้ โดยการถ่ายทอดจากการปะทะสังสรรค์ทางสังคม (social interaction) ตัวการสำคัญคือภาษาเป็นสื่อกลางในการถ่ายทอด ภาษาเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งที่ใช้ทุกวัฒนธรรม

2.2 วัฒนธรรมมีลักษณะเป็นเหนืออินทรีย์ (superorganic) ได้มีการแบ่งปรากฏการณ์ธรรมชาติ (phenomena) ออกเป็น 3 ประเภท คือ

2.2.1 อนินทรีย์ (inorganic) ซึ่งค้นคว้าได้จากวิทยาการในส่วนที่เกี่ยวกับวิทยาศาสตร์ทางกายภาพ (physical sciences) อันได้แก่ ความสมารถว่าด้วยแร่ธาตุ เช่น อนินทรีย์เคมี (inorganic chemistry)

2.2.2 อินทรีย์ (organic) ซึ่งค้นคว้าได้จากวิทยาการในส่วนที่เกี่ยวกับวิทยาศาสตร์ทางชีวภาพ (biological sciences)

2.2.3 เหนืออินทรีย์ (superorganic) สภาพเหนืออินทรีย์นั้น สิ่งที่เป็นปรากฏการณ์อย่างเดียวกันได้ในแง่กายภาพหรือชีวภาพ อาจเป็นปรากฏการณ์ที่แตกต่างกันไปในแง่ของวัฒนธรรม กล่าวคือ ของสิ่งหนึ่งอาจมีความหมายหรือเอามาใช้ต่างกันออกไปในแต่ละสังคม ทั้ง ๆ ที่ก็คือสิ่งเดียวกันนั่นเอง

2.3 วัฒนธรรมเป็นมรดกทางสังคม (social heritage) มนุษย์เมื่อเกิดมาและอยู่ในสังคมใดก็จะได้รับการอบรมทั้งทางตรงและทางอ้อมตั้งแต่เกิดจนสิ้นสภาพความเป็นมนุษย์ การที่บุคคลได้เรียนรู้สิ่งต่าง ๆ ทั้งจากผู้อื่นและเรียนจากประสบการณ์ของตนเองเรื่อยมาตามลำดับขั้น เท่ากับบุคคลได้รับมรดกทางสังคมไว้จากผู้อื่นที่เขาได้สร้างและสะสมเอาไว้ให้ และมีการปรับปรุงและสร้างเสริมสิ่งใหม่สืบต่อกันมาทุกชั่วอายุคน และมอบให้กับคนรุ่นต่อไปอย่างต่อเนื่องไม่ขาดตอนหรือแม้จะมีอุปสรรคหรือหยุดชะงักขาดตอนไปบ้างในบางครั้ง ก็จักต้องมีการรื้อฟื้นปรับปรุงและสืบต่อกันอีกต่อไป เพราะมิฉะนั้นแล้วในระยะยาววัฒนธรรมของสังคมนั้น อาจสูญหายหรือสิ้นสุดลงอย่างน่าเสียดาย

2.4 วัฒนธรรมเป็นแบบแผนในการดำเนินชีวิต มนุษย์แต่ละสังคมต่างก็มีวิถีชีวิตที่มีลักษณะเป็นเฉพาะของตนเอง (distinctive) แต่ละสังคมก็มีวัฒนธรรมต่างกัน เนื่องจากมนุษย์มีความคิดและการมองโลกต่างกันและอยู่ในสภาพแวดล้อมไม่เหมือนกัน วัฒนธรรมเป็นเครื่องมือที่มนุษย์คิดค้นขึ้นมาเพื่อช่วยให้ตนดำรงอยู่ในโลกต่อไปได้ และการมีชีวิตอยู่ในโลกได้นั้นมนุษย์จะต้องรู้จักใช้ประโยชน์จากธรรมชาติ และจะต้องรู้จักควบคุมพฤติกรรมของเพื่อนมนุษย์ด้วยกันในสังคม แบบแผนในการดำเนินชีวิตของมนุษย์นั้นรวมตลอดทั้งการกินอยู่ การหลับนอน การแต่งกาย การควบคุมพฤติกรรมทางด้านการปกครองและความเชื่อศรัทธาต่าง ๆ

2.5 วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงได้ ทั้งนี้เพราะวัฒนธรรมไม่ใช่เป็นสิ่งที่อยู่คงที่ (static) เนื้อหาของวัฒนธรรมมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ มนุษย์ได้ปรับปรุงแก้ไขเพิ่มเติมวัฒนธรรมอยู่ตลอดเวลาเพราะมนุษย์มีสติปัญญาสูง (ประสิทธิภาพของการทำงานของสมองมนุษย์ดีกว่าสัตว์อื่นทั้งปวง) มนุษย์จึงสามารถไตร่ตรองพินิจพิจารณา และใคร่ครวญใช้เหตุและผล การรับวัฒนธรรมจึงเป็นการรับมาโดยมิได้คิด (passive) ก่อนจะทำอะไรมนุษย์ต้องสร้างความหมายในสิ่งที่มากระทบหรือเป็นมูลเหตุก่อนเสมอ ด้วยเหตุนี้มนุษย์จึงคิดปรับปรุงแก้ไขเพิ่มเติมวัฒนธรรมของแต่ละคน

จากการศึกษาเรื่องแนวคิดทางด้านลักษณะของวัฒนธรรม สรุปได้ว่าวัฒนธรรมเกิดจากการเรียนรู้ถ่ายทอดของมนุษย์ เป็นมรดกทางสังคมและแบบแผนให้คนในสังคมได้ยึดถือและปฏิบัติ อย่างไรก็ตามวัฒนธรรมย่อมเปลี่ยนแปลงได้ตามกาลเวลา เพราะมนุษย์ในสังคมมีสติปัญญาพัฒนาที่สูงขึ้นเรื่อย ๆ สามารถพัฒนาเทคโนโลยีและแบบแผนในการดำเนินชีวิตใหม่ ๆ ให้ทันสมัยอยู่เสมอ ดังเช่นพิธีกรรมมม็วด ย่อมมีการปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัยความเชื่อในพิธีกรรมอาจจะน้อยลง จนทำให้พิธีกรรมดังกล่าวสิ้นสุดลงภายในไม่ช้า ดังนั้นผู้วิจัยจึงต้องการศึกษาและเก็บข้อมูลแห่งพิธีกรรมนี้เพื่อเป็นหลักฐานทางวัฒนธรรมให้อนุชนคนรุ่นหลังได้ศึกษาต่อไป

3. <u>แนวคิดทางด้านการขัดเกลาทางสังคม</u> การขัดเกลาสังคม คือ กระบวนการ (Process) ที่สังคมหรือกลุ่มสั่งสอนโดยตรงหรือโดยอ้อม ให้ผู้ที่จะเป็นสมาชิกของกลุ่มได้เรียนรู้และรับเอาระเบียบวิธีกฎเกณฑ์ ความประพฤติและค่านิยมต่าง ๆ ที่กลุ่มได้กำหนดไว้เป็นระเบียบของความประพฤติและความสัมพันธ์ของสมาชิกของสังคม การขัดเกลาทางสังคม ยังเป็นกระบวนการที่ทำให้มนุษย์เป็น “คน” โดยสมบูรณ์ในฐานะที่เป็นสมาชิกหน่วยหนึ่งในชุมชน ในสังคม โดยต้องมีองค์ประกอบที่สำคัญ 2 อย่างร่วมกัน คือ ทางชีวภาพและสิ่งแวดล้อมทางสังคม กระบวนการของการขัดเกลาทางสังคมมีทั้งทางตรงและทางอ้อม ทั้งนี้มีจุดมุ่งหมายเดียวกัน คือ การปลูกฝังระเบียบวินัยขั้นพื้นฐาน การปลูกฝังความมุ่งหวังในชีวิตที่กลุ่มยอมรับ การกำหนดบทบาทในสังคมและการให้เกิดความชำนาญ โดยผ่านองค์กรต่าง ๆ อันได้แก่ ครอบครัว กลุ่มเพื่อน โรงเรียนหรือสถานศึกษา กลุ่มอาชีพ สื่อมวลชนและองค์กรศาสนา การขัดเกลาทางสังคมมีความแตกต่างกันหลายรูปแบบและผลจากการขัดเกลาทางสังคมทำให้เกิดความเป็นตัวตน (ปพาณี, 2548: 83-104)

จากแนวคิดทางด้านการขัดเกลาทางสังคม สรุปได้ว่าการขัดเกลาทางสังคม เป็นกระบวนการอบรมสั่งสอนให้คนในกลุ่มของสังคม ได้ยึดถือและเป็นแนวปฏิบัติร่วมกันเพื่อให้เกิดความสงบสุขภายในสังคมเป็นการปรับความต้องการ และการกระทำของตนให้เข้ากับกลุ่มสมาชิกตามสิทธิและหน้าที่ที่สังคมได้กำหนดหรือยอมรับ

4. <u>แนวคิดทางด้านความเชื่อ</u> ความเชื่อ (Believe) เป็นความรู้สึกเชื่อมั่น ศรัทธาของมนุษย์ที่มีต่อสิ่งต่าง ๆ ว่าจะบันดาลให้เกิดสุขหรือทุกข์ได้ หากกระทำหรือปฏิบัติต่อความเชื่อในทางที่ถูกที่ควร ความสุขก็จะเกิดตามมา ในทางตรงกันข้ามหากกระทำสิ่งที่ไม่ถูกต้องหรือละเลย ความทุกข์ร้อนอาจจะเกิดขึ้นได้ ความเชื่อเป็นสิ่งที่มีการปรับเปลี่ยนตามความรู้สึกนึกคิดของยุคสมัย ดังที่พระยาอนุมานราชธนกล่าวว่า ความเชื่อถือของชนชาติไทยแต่ดั้งเดิมก็ไม่ต่างกับของชนชาติอื่น ๆ คือ มีความเชื่อสิ่งปกติมองไม่เห็นตัว แต่ถือหรือเข้าใจว่ามีฤทธิ์หรืออำนาจอยู่เหนือคนอาจบันดาลให้ดีหรือร้าย หรือให้คุณให้โทษได้ ความเชื่อถืออย่างนี้เรียกว่า ลัทธิผีสางเทวดา (Animism) อันเป็นคติศาสนามาแต่ดั้งเดิมของมนุษย์ ก่อนที่จะวิวัฒนาการมาเป็นคติศาสนาอันประณีตขึ้นในปัจจุบัน (อุดม, 2545: 187-188)

ความเชื่อ คือ การตัดสินใจว่าปรากฏการณ์ ความคิด การกระทำอย่างใดอย่างหนึ่งเป็นความจริง ความเชื่อนี้ถ้ามีหลักฐานสนับสนุนหรือพิสูจน์ให้เห็นจริงได้ด้วยระเบียบวิธีการทางวิทยาศาสตร์ ปัญหาก็จะเกิดขึ้น เพราะทุกคนจะเชื่อเหมือนกันแต่ความเชื่อบางอย่าง แม้จะเป็นเรื่องเดียวกันก็อาจมีความเชื่อต่างกันได้ เช่น นิสัยใจคอของบุคคลซึ่งแต่ละคนอาจจะมีความเชื่อแตกต่างกัน ความเชื่อเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับมนุษย์ เพราะจะทำให้เกิดความรู้สึกมั่นคง มีสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจ ถ้ามนุษย์ไม่ยอมเชื่ออะไรเลย และตั้งข้อสงสัยในทุกเรื่องจนกว่าจะพิสูจน์ได้ด้วยวิธีการทางวิทยาศาสตร์ จิตใจจะตึงเครียดชีวิตจะไม่สามารถดำเนินไปได้อย่างราบรื่น ความเชื่อมีอิทธิพลต่อความคิดเห็น ทัศนคติและการกระทำของบุคคล การตัดสินใจในเรื่องต่าง ๆ จะเป็นไปในทางที่สอดคล้องกับความเชื่อที่มีอยู่ ความเชื่อเป็นที่มาของแบบแผนพฤติกรรม ความเชื่อที่สำคัญของมนุษย์ ได้แก่ ความเชื่อทางศาสนา จริยธรรม ศีลธรรม อุดมการณ์ เป็นต้น (เฌอมาลย์, 2548: 61)

ความเชื่อของมนุษย์ได้มีวิวัฒนาการตามลำดับขั้นตอนดังต่อไปนี้

1. ความเชื่อในธรรมชาติ ความเชื่อระดับต่ำสุดของมนุษย์คือความเชื่อในธรรมชาติ เพราะธรรมชาติเกิดอยู่ข้างเคียงกับมนุษย์ มนุษย์เกิดมาลืมตาในโลกสิ่งแรกที่มนุษย์เห็นได้สัมผัสก่อนสิ่งอื่นคือธรรมชาติรอบตัวมนุษย์ และธรรมชาติต่าง ๆ เหล่านั้น ได้แก่ ความมืด ความสว่าง ความหนาว ความร้อน ดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์ ดวงดาว แม่น้ำลำธาร ต้นไม้ ฟ้าร้องฟ้าผ่า แผ่นดินไหว ภูเขาไฟระเบิด มนุษย์เชื่อว่าธรรมชาติเหล่านั้นมีตัวตน มีอำนาจพิเศษและสามารถก่อให้เกิดคุณและโทษแก่มนุษย์ได้ มนุษย์จึงเกรงกลัวและกราบไหว้ ดังนั้น การนับถือธรรมชาติจึงนับเป็นขั้นแรกแห่งความเชื่อของมนุษย์

2. ความเชื่อในคติถือผีสางเทวดา วิวัฒนาการแห่งความคิดของมนุษย์เกิดขึ้นพร้อมกับความเจริญรอบข้างอย่างอื่น มนุษย์มีความสงสัยว่าความมืด ความสว่าง ความร้อน ความหนาว

ดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์ ฟากฟ้า แม่น้ำ แม้ภูเขาและต้นไม้ใหญ่ที่สามารถบันดาลให้เกิดความผันแปรไปได้ต่าง ๆ ในตัวธรรมชาติเหล่านั้น และมีผลบันดาลให้เกิดความสุขและความทุกข์แก่มนุษย์ ด้วยเหตุนี้มนุษย์จึงสร้างรูปเทวดาบ้าง รูปมนุษย์บ้างหรือรูปครึ่งมนุษย์ครึ่งสัตว์บ้าง เช่น พระภูมิเจ้าที่ แม่ย่านางเรือ และเทพารักษ์ต่าง ๆ เป็นต้น เพื่อบูชาธรรมชาติเหล่านี้คงมีอำนาจอะไรอย่างหนึ่งสิงสถิตอยู่ อำนาจที่สามารถบันดาลให้เป็นได้นั้นเรียกว่าเจตภูตหรือวิญญาณ เจตภูตที่มีอำนาจทำความทุกข์ให้เกิดขึ้น อาจเป็นมารร้ายหรือผีสางอย่างใดอย่างหนึ่งส่วนที่นำความสุขมาให้ อาจเป็นเทวะประเภทใดประเภทหนึ่ง และในขั้นนี้เจตภูตที่ทรงอำนาจสิงอยู่ในธรรมชาตินั้น ๆ อาจแบ่งออกได้อีกเป็น 2 ลำดับแห่งวิวัฒนาการทางความคิดของมนุษย์ ดังนี้

2.1 เริ่มจากธรรมชาติแต่ละอย่างก่อน แล้วกว้างออกไปถึงธรรมชาติทุกอยางในโลก โดยเชื่อว่าสรรพสิ่งในโลกมีวิญญาณสิงสถิตอยู่

2.2 เชื่อว่าวิญญาณเหล่านั้นมีอำนาจไปแต่ละอย่าง อาจบันดาลความดี ความชั่ว ความสุข และความทุกข์ให้แก่มนุษย์ได้แต่ละอย่างตามอำนาจ และความกรุณาที่มีอยู่วิญญาณเหล่านั้นต้องมีรูปร่างแต่ไม่สามารถเห็นได้ (ดนัย, 2538: 50)

จากการศึกษาแนวคิดทางด้านความเชื่อ สรุปได้ว่าความเชื่อเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น โดยสร้างขึ้นจากมโนภาพแห่งความหวาดกลัวในสิ่งที่มนุษย์มองไม่เห็น ความปรารถนาขอดลบันดาลจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อให้ชีวิตได้มีความสุข เมื่อใดที่มนุษย์เกิดความท้อแท้ ความไม่รู้ ความปรารถนาและความหวาดกลัว มนุษย์จะใช้ความเชื่อนี้เพื่อเป็นเครื่องยึดเหนี่ยว และเพื่อผลแห่งความมั่นคงทางด้านจิตใจ ดังเช่นความเชื่อในพิธีกรรมมม็วดของชาวบ้านทุ่งใหญ่ เป็นความเชื่อที่ถือปฏิบัติกันมาตั้งแต่ครั้งอดีต โดยมีความเชื่อที่ว่าเมื่อเกิดโรคภัยไข้เจ็บต่าง ๆ ขึ้น จะต้องจัดพิธีกรรมมม็วดขึ้นเพื่อเป็นการรักษาให้อาการเจ็บป่วยได้หายขาด

<u>แนวคิดและทฤษฎีการวิเคราะห์ทางดนตรี</u>

การวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรี ตามหลักของมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) และดุริยางควิทยา (Musicology) ซึ่งเป็นการวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรี โดยการใช้หลักทฤษฎีดนตรีตะวันตกในการวิเคราะห์ ดังนี้

สงัด (2532: 54-64) ได้กล่าวถึงทำนองเพลง (Melody) คือ เสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ โดยมีความสั้นยาว เบา แรง แล้วแต่ความประสงค์ของผู้แต่ง และทำนองของแต่ละชาติย่อมมีคุณสมบัติของเสียงดนตรีเหมือนกัน แต่มีความแตกต่างกันในรายละเอียดและการตบแต่งทำนองเท่านั้นทำนองเพลง

แต่ละชาติย่อมแสดงถึงลักษณะเด่นอันเป็นคุณสมบัติของตนเอง และแตกต่างไปจากทำนองของชาติอื่น โดยองค์ประกอบของทำนองเพลงประกอบด้วยสิ่งต่าง ๆ ดังนี้

- ระดับเสียง (Pitch) คือ ความสูงต่ำของเสียง

- การเคลื่อนที่ของเสียงเพื่อให้เกิดทำนองเพลง (Melody Progression)

- ความยาว (Measure) โดยกำหนดเอาเวลาเป็นเครื่องกำหนดเพื่อให้เกิดจังหวะ เช่นนักดนตรีกำหนดเป็นห้องและเป็นช่อง

- พิสัย (Range) คือ ช่องกว้างของเสียงต่ำสุดและสูงสุด

- ระบบของเสียง (Tonic) คือ การกำหนดเสียงของเพลงว่าจบลงด้วยเสียงอะไร

ณัชชา (2544: 7-23) ได้กล่าวถึงการวิเคราะห์ทำนอง โดยให้ความหมายของทำนอง (Melody) คือ เสียงขึ้นเสียงลงหลายเสียงที่ปะติดปะต่อกันเป็นชุด แต่ละเสียงนอกจากจะมีระดับเสียงสูงต่ำแล้ว ยังมีความสั้นยาวตามลักษณะจังหวะที่อาจแตกต่างกัน ทำนองต้องมีจังหวะเป็นส่วนหนึ่งซึ่งไม่อาจแยกออกจากกันได้ การที่ทำนองเคลื่อนที่ไป เรียกว่าการดำเนินทำนอง ทำนองนอกจากจะมีลักษณะจังหวะเป็นส่วนสำคัญที่แยกไม่ออกแล้ว ทำนองยังมีเสียงประสานซ่อนอยู่ ทำนองเป็นส่วนประกอบของเพลงที่ทุกชาติทุกภาษาทุกวัฒนธรรมให้ความสำคัญมากที่สุด เนื่องจากท่วงทำนองเป็นเสียงสูง เสียงต่ำ เสียงขึ้น เสียงลง ซึ่งเสียงมนุษย์ร้องเลียนได้สามารถสะท้อนอารมณ์ของเพลงได้โดยตรง อย่างไรก็ดีการวิเคราะห์ทำนองมีหลัก และประเด็นสำคัญในส่วนที่เกี่ยวข้องกับทำนอง คือ

- ช่วงเสียง (Range) คือ ระยะห่างระหว่างตัวโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดและตัวโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดของแนวดำเนินทำนอง

- ขั้นคู่ (Interval) คือ การวิเคราะห์การดำเนินทำนองว่าเป็นการเคลื่อนจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งอย่างไร มีการขยับมากน้อยเพียงใดโดยวัดได้จากการนับขั้นคู่

- โครงหลักของทำนอง การวิเคราะห์โครงหลักของทำนอง จะเป็นตัวกำหนดระดับความสำคัญของตัวโน้ตและกำหนดทิศทางของทำนอง กล่าวคือแทนที่จะดูจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวถัดไปอย่างตรงไปตรงมาทุกตัว แต่การวิเคราะห์โครงหลักของทำนองจะดูภาพรวมโดยเลือกโน้ตตัว

สูงสุดหรือต่ำสุดของกลุ่มโน้ตที่แสดงเค้าโครงของทิศทางทำนอง ซึ่งโน้ตเหล่านี้จะอยู่บนจังหวะสำคัญ การพิจารณาหาโครงสร้างหลักของทำนองต้องพิจารณาจังหวะประกอบร่วมด้วย

ปัญญา (2546: 24-27) ได้กล่าวถึงการศึกษาตัวดนตรีของวัฒนธรรมต่าง ๆ มีแนวทางการศึกษาที่ชัดเจนในด้านต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1. สื่อสร้างเสียง (Medium) ศึกษาว่าเสียงเกิดจากอะไร โดยศึกษาถึงสิ่งต่อไปนี้

1.1 ประเภทของเสียง, เสียงร้อง (Voice) เครื่องดนตรี (Instruments) หรือทั้งสองอย่างประกอบกัน

1.2 ชนิดของเสียง, แบบไหน (What kinds) บอกลักษณะของเสียงได้

1.3 ปริมาณของเสียง, มากน้อยเพียงใด (How many)

2. ท่วงทำนอง (Melody) คือ การจัดลำดับของเสียงสูงต่ำ ได้แก่ เรื่องต่าง ๆ ต่อไปนี้

2.1 ระบบเสียง (Tuning system) การจัดระบบของเสียงสูงต่ำของวัฒนธรรมต่าง ๆ

2.2 มาตราเสียง/บันไดเสียง (Scales) การจัดระบบของเสียงสูงต่ำของวัฒนธรรมต่าง ๆ

2.3 กลุ่มเสียง (Mode) หรือมาตราเสียงเฉพาะ ฯลฯ ที่ใช้เป็นพื้นฐานของบทสังคีตนิพนธ์

2.4 ขั้นคู่เสียง (Intervals) ระยะระหว่างความสูงต่ำของเสียงสองเสียง

2.5 ช่วงเสียง (Range) ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดถึงสูงสุดที่ใช้ในบทเพลง

2.6 รูปลักษณะของท่วงทำนอง (Melodic contour) มีหลายชนิดได้แก่ทำนองแบบต่าง ๆ คือ

- ต่อเนื่องเชื่อมโยงกัน (Conjunct)
- ไม่เชื่อมโยงกัน (Disjunct)
- ขึ้น ๆ ลง ๆ (Uncending)
- สูงขึ้นเรื่อย ๆ (Ascending)
- ต่ำลงเรื่อย ๆ (Descending)
- ไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ (Terraced)

2.7 โครงสร้างของวลี (Phrase structure) โดยพิจารณาตามแนวนอนว่าเป็นอย่างไร

2.8 การประดับตกแต่งทำนอง (Ornamentation)

2.9 เนื้อร้องและการเอื้อน (Syllabic text setting or melismatic text setting)

3. จังหวะ (Rhythm) การจัดองค์ประกอบรวมของเสียงที่สัมพันธ์กับเวลา ได้แก่

3.1 การตกจังหวะ (Beat & accent) และการเน้นจังหวะหนักเบา

3.2 การลักจังหวะ (Syncopation) การตกจังหวะก่อนหรือหลัง (หรือตกที่จังหวะยก)

3.3 อัตราจังหวะ (Meter) การจัดจังหวะภายในหนึ่งห้องเพลง (Measure) คือ การจัดจังหวะหนัก-เบา ฉิ่ง-ฉับ หน้าทับ ได้แก่

- จังหวะอิสระ (Parlando-rubato) จังหวะที่ยืดหยุ่นมากคล้ายกับการพูด
- จังหวะตายตัว (Tempo guisto) เช่น Double, Triple, Compound
- จังหวะสม่ำเสมอ (Isometric) ทำนองเพลงในจำนวนห้องเท่ากัน มีจังหวะที่เท่ากันบรรเลงซ้ำ ๆ กันตั้งแต่ต้นจนจบเพลง
- จังหวะไม่สม่ำเสมอกัน (Asymmetrical isometer) ทำนองเพลงในจำนวนห้องที่เท่ากัน
- จังหวะประสม (Heterophonic) ทำนองเพลงที่มีการเปลี่ยนจังหวะบ่อย ๆ เช่น 5/4 บ้าง 3/4 บ้าง 2/8 บ้าง เป็นต้น
- จังหวะหลากหลาย (Polymetric) บทเพลงเดียวที่มีหลายแนวแต่ละแนวมีจังหวะต่าง ๆ กัน

4. ความเร็ว (Tempo) ความสัมพันธ์ระหว่างจำนวนตัวโน้ตกับช่วงเวลา

5. ผิวพรรณ (Texture) การประสานทำนอง ทำนองและความสัมพันธ์ระหว่างท่วงทำนองไปกันคนละแนว (บางตำราเรียก Texture ว่าพื้นผิว)

5.1 ทำนองเดี่ยว (Monophony) แม้ว่าจะอยู่คนละช่วงทบ (Octave) ก็ตาม

5.2 ทำนองประสม (Polyphony) หลาย ๆ ทำนองบรรเลงไปพร้อมกันจังหวะเดียวกัน ได้แก่

- Homophony (Harmony) มีทำนองสองแนวหรือมากกว่าที่มีลีลาในจังหวะเดียวกันและมีลักษณะการจัดองค์ประกอบของท่วงทำนองในแนวนอน เช่น ทำนองหลักกับแนวประสานเสียงเป็นต้น
- Counterpoint (Disphony) มีทำนองสองแนวทำนองหรือมากกว่า แต่ละทำนองเป็นอิสระต่อกันและไม่จำเป็นต้องเป็นจังหวะเดียวกัน
- Drone Harmony ทำนองเพลงที่ใช้เสียงประสานเพียงเสียงเดียวซึ่งดังอยู่ตลอดเวลา เช่น แคนลายต่าง ๆ เพลงจากปี่สก็อตช์ เป็นต้น

5.3 ทำนองหลากหลาย (Heterophony) ดนตรีหรือบทเพลงที่มีท่วงทำนองต่าง ๆ กัน แต่ขึ้นอยู่กับทำนองหลักเพียงทำนองเดียวบางทีก็ใช้คำว่า Stratified เช่น ดนตรีกาเมลัน เรียกว่า

Heterophony stratification แต่ของไทยเป็นแบบ Idiomatic heterophony คือ แบบหลากสำนวนทำนอง

6. รูปแบบ (Form) การจัดองค์กรของบทเพลงมีแบบต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

6.1 Iterative บทเพลงที่มีทำนองสั้น ๆ ทำนองเดียว บรรเลงซ้ำ ๆ กันซึ่งอาจจะมีความแตกต่างกันบ้างหรือไม่มีเลยก็ได้ (A-A-A-A)

6.2 Binary บทเพลงสองท่อน (A-B)

6.3 Reverting บทเพลงสองท่อนที่มีการบรรเลงย้อนท่อนแรก (A-B-A)

6.4 Strophic บทเพลงที่มีรูปแบบต่าง ๆ ดังกล่าวมาแล้วใช้ทำนองเดียวกัน แต่มีเนื้อร้องต่างกัน (ประเภทร้อยเนื้อทำนองเดียว)

6.5 Progressive บทเพลงที่มีทำนองใหม่เพิ่มขึ้นทุกท่อนโดยไม่ย้อนทำนองเดิม (A-B-C-D)

6.6 Theme and variation บทเพลงที่ใช้ทำนองหนึ่งเป็นหลักและมีการแปรทำนองไปเรื่อย ๆ

7. สุ้มเสียง (Timbre) หรือคุณลักษณะของเสียง (Tone color) หมายถึง คุณภาพของเสียงดนตรีหรือเสียงร้อง ที่มีลักษณะเฉพาะของตัวเองหรือเสียงที่ประสมประสานกัน

8. ความดัง (Dynamic) ความดัง-เบาของเสียงดนตรีหมายรวมทั้งกรณีที่ค่อย ๆ เบาลง (Decrescendo) และค่อย ๆ ดังขึ้น (Crescendo) ด้วย

9. ดนตรีลักษณะพิเศษ (Extra musical) หมายถึง ความสัมพันธ์ระหว่างเสียง (บทเพลง) กับสิ่งที่มิใช่ดนตรี เช่น ธรรมชาติ บทกลอน ภาพเขียน เหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ ฯลฯ

จากการศึกษาเรื่องแนวคิดและทฤษฎีการวิเคราะห์ทางดนตรี ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ดนตรีในพิธีกรรมม็วด ในด้านต่าง ๆ คือ เครื่องดนตรี สื่อสร้างเสียง ผิวพรรณ รูปแบบ ท่วงทำนอง ช่วงเสียง กลุ่มเสียง รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง ทิศทางการดำเนินทำนอง และการกระสวนจังหวะ โดยทำการเก็บข้อมูลจากภาคสนาม บันทึกเสียงและทำการถอดโน้ตเพลง (Transcription) เนื้อร้องของบทเพลงผู้วิจัยได้วิเคราะห์ลักษณะทางฉันทลักษณ์ของเพลง และได้แปลความหมายของบทเพลงที่ได้จากการเก็บข้อมูลจากภาคสนาม

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

วิจิตรา (2532) ได้ศึกษาประเพณีจากวรรณกรรมพื้นฐานอีสานจำนวน 20 เรื่องผลการศึกษาพบว่า พื้นฐานความเชื่อที่ทำให้เกิดประเพณีมีทั้งความเชื่อในธรรมชาติ สิ่งเหนือธรรมชาติ ศาสนาโหรศาสตร์ โดยพบได้จากการแสดงออกทางบทบาทของตัวละคร ขั้นตอนประกอบพิธีกรรม คาถา วัตถุที่นำมาประกอบพิธีกรรมซึ่งลักษณะของประเพณีมี 4 ประการ คือ

1. เป็นเรื่องของการปฏิบัติเกี่ยวกับเรื่องหนึ่ง อันเนื่องมาจากความเชื่อความศรัทธาต่อสิ่งนั้น การประพฤติปฏิบัติหวังผลตอบแทน

2. เป็นการสืบทอดทางสังคม ประเพณีจะต้องเกิดจากการสั่งสมทางสังคม ในระยะเวลาที่ยาวนานพอสมควร จนคนส่วนใหญ่มองเห็นเป็นเรื่องดีงาม และยึดเป็นแบบแผนในการดำรงชีวิต

3. เป็นเรื่องของแต่ละท้องถิ่น มนุษย์และสิ่งแวดล้อมเป็นตัวทำให้เกิดประเพณี จึงเป็นเรื่องของแต่ละท้องถิ่นประเพณีมีทั้งส่วนที่เหมือนและแตกต่างกัน และไม่สามารถเปรียบเทียบความดีเลวของประเพณีในท้องถิ่นต่าง ๆ ได้

4. เป็นเรื่องราวของแต่ละชุมชนกลุ่มที่สืบทอดเชื้อสายมาจากบรรพบุรุษเดียวกัน ย่อมมีประเพณีอย่างเดียวกันหรือคล้ายคลึงกัน

Anak (1989) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง SREI KHMAUU AND PHLING, THJE PRINCIPAL SONGS IN RWAM MSMUSD, A CURING RITUAL, INSURIN, THAILAND ผลการศึกษาพบว่า พิธีกรรมมม็วด เป็นพิธีกรรมที่กระทำขึ้นเพื่อเป็นการขอบคุณสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และรักษาโรคภัยไข้เจ็บทั้งทางด้านร่างกายและจิตใจ โดยมีตัวกลางคือ คนทรง เรียกว่า มม็วด ซึ่งเป็นบุคคลสำคัญที่สุดในการประกอบพิธีกรรมมม็วดมีหน้าที่เป็นผู้ติดต่อระหว่างมนุษย์กับวิญญาณ ในการประกอบพิธีกรรมมม็วด มีการบรรเลงเพลงโดยใช้วงกันตรึมและมีบทขับร้องเป็นภาษาเขมรเพื่อให้มม็วดเข้าทรง และร่ายรำประกอบพิธีกรรมด้วยทุกครั้ง

ฉลาดชาย (2533) ได้กล่าวถึงความเชื่อและพิธีกรรมเกี่ยวกับความเจ็บไข้และการรักษาพยาบาลว่า ความเจ็บไข้ได้ป่วยเป็นวิกฤตการณ์ของชีวิตที่เกิดขึ้นกับมนุษย์ทุกคนในสังคม วิธีการรักษาพยาบาลเป็นสิ่งที่แตกต่างกันตามความเชื่อและประเพณีในแต่ละสังคมนั้น ในสังคมที่มีความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี ก็มีวิธีการรักษาพยาบาลแบบหนึ่งในสังคมดั้งเดิม เช่น สังคมชาวเขาก็มีระบบการรักษาพยาบาลอีกแบบหนึ่ง ซึ่งสอดคล้องกับสภาพแวดล้อม ระบบความเชื่อ ระบบความคิดและภูมิปัญญา ซึ่งได้มาจากการสั่งสมประสบการณ์และการถ่ายทอดทางวัฒนธรรมในสังคมนั้น ๆ และนอกจากนี้ได้ทำการวิจัยเรื่อง ประเพณีการทรงผีเจ้านาย ผลการศึกษาวิจัย พบว่า การทรงผีเจ้านายในภาคเหนือเป็นการนับถือผีที่มีความเชื่อทั้ง ผี พราหมณ์ พุทธ และวิทยาศาสตร์ สามารถ

ดำรงอยู่ได้ในสังคมไทยควบคู่กันโดยไม่เกิดการหักล้างซึ่งกันและกันที่เป็นเช่นนี้เพราะความเชื่อในแนวต่าง ๆ เหล่านั้นเมื่อวิเคราะห์ในเชิงหน้าที่นิยม ต่างก็ทำหน้าที่ในการตอบสนองความต้องการหรือความจำเป็นของผู้คนในสังคมทั้งในด้านจิตใจและวัตถุที่แตกต่างกัน การถือในอำนาจศักดิ์สิทธิ์เหนือธรรมชาติ เทวดาฟ้าดิน เวทย์มนต์คาถา การนับถือผีชนิดมีคนทรงเจ้า เพื่อทำนายโชคชะตาบ้านเมืองและการรักษาการเจ็บป่วย

ประทีป (2535) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง พิธีกรรมมม็วด ของกลุ่มชาติพันธุ์ชาวไทยเขมร ศึกษากรณีบ้านตะโกราย ตำบลบางบัว อำเภอเมือง จังหวัดบุรีรัมย์ ผลการศึกษาพบว่าพิธีกรรมมม็วดเป็นพิธีที่จัดขึ้นโดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อการรักษาพยาบาลผู้ป่วยของชาวไทยเขมร โดยมีคนทรงเรียกว่ามม็วด ซึ่งในการประกอบพิธีแต่ละครั้งจะต้องจัดเตรียมองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น สถานที่ เครื่องเซ่นบูชา เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี อย่างเป็นระบบถูกต้องตามขนบธรรมเนียมที่ได้ยึดถือปฏิบัติมา และมีขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมตามลำดับ ตั้งแต่เริ่มต้นจนสิ้นสุดการประกอบพิธีกรรม

สมหมาย (2538) ได้ศึกษาเรื่อง ผีปะกำ: คติความเชื่อเรื่องผีบรรพบุรุษของชาวไทย-กวย (ส่วย) เลี้ยงช้าง จังหวัดสุรินทร์ ผลการศึกษา พบว่าผีปะกำเป็นผีปะกำจำอยู่ในหนังปะกำ (บ่วงบาศสำหรับคล้องช้าง) นั้น ชาวกวยเลี้ยงช้างเชื่อว่าประกอบด้วยวิญญาณ 2 ประเภทด้วยกัน คือ พระครูซึ่งเป็นวิญญาณศักดิ์สิทธ์ที่มีสถานะภาพเทียบเท่าเทพ และวิญญาณของบรรพบุรุษในสายตาตระกูลที่เคยเป็นหมอช้าง พวกเขาเชื่อว่าผีปะกำสามารถให้คุณและโทษต่อมนุษย์ได้ ดังนั้น จึงต้องมีการเซ่นสรวงบูชาอยู่เสมอ และความเชื่อมิได้อยู่ในเฉพาะในกลุ่มกวยเลี้ยงช้างเท่านั้น หากยังมีแพร่หลายในกลุ่มชนพื้นเมืองที่มีอาชีพคล้องช้างตามภูมิภาคต่าง ๆ ด้วย ขณะเดียวกันหมอช้างในราชสำนักที่นับถือพระพิฆเนศวร์ซึ่งหมอช้างชาวกวย และหมอช้างพื้นเมืองบางกลุ่มไม่รู้จักนั้นก็รับรู้และนับถือผีปะกำด้วยเช่นกัน ความเชื่อเรื่องผีปะกำสะท้อนให้เห็นถึงระบบอำนาจของผู้อาวุโสในสายตาตระกูลได้อย่างดีกล่าวคือ ความเชื่อเรื่องผีปะกำเป็นคติความเชื่อในลักษณะการถ่ายทอดโอนอำนาจจากผีบรรพบุรุษไปสู่ผู้อาวุโสในสายตาตระกูล ทำให้ผู้อาวุโสได้รับความเคารพเชื่อฟังจากสมาชิกในตระกูล เป็นผู้นำในการประกอบพิธีเซ่นสรวงผีปะกำ รวมทั้งเป็นผู้ที่มีอำนาจสั่งการทุกอย่างในพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับผีปะกำ

สุรัตน์ (2541) ได้ศึกษาเรื่อง ฟ้อนผีฟ้านางเทียม: การฟ้อนรำในพิธีกรรมและความเชื่อของชาวอีสาน ผลจากการศึกษาพบว่า กลุ่มนางเทียมหรือพิธีกรรมและผู้เข้าร่วมพิธีฟ้อนในอำเภอพระยืนสืบเชื้อสายมาจากเวียงจันทร์ และยังคงสืบทอดพิธีฟ้อนผีฟ้ามาอย่างต่อเนื่อง การฟ้อนผีฟ้ามีสองลักษณะ คือ การฟ้อนผีฟ้าในการรักษาโรค เมื่อมีการเจ็บป่วยเกิดขึ้นในครอบครัว ญาติพี่น้องจะเชิญนางเทียมมาทำพิธีฟ้อนผีฟ้าเพื่อรักษาโรคให้สมาชิกในครอบครัวนั้น และการฟ้อนผีฟ้าการบูชาผีฟ้าโดยจะมีวิธีการฟ้อนเป็นพิธีใหญ่ประจำปี คือ ในวันที่ 13-15 เมษายน ผู้เข้าร่วมพิธีจะฟ้อนกันตลอด

สามวันสามคืนดนตรีที่ใช้ในการฟ้อน เป็นการบรรเลงแคนแปดเพียงอย่างเดียว ส่วนลายหรือเพลงใช้ลายทางยาวหรือลายอ่านหนังสือในการขับลำเชิญผีฟ้า ส่วนการฟ้อนใช้ลายทางสั้น

ศิริรักษ์ (2542) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง ความเชื่อผีปู่ตาของชาวบ้านหนองตื่น ตำบลเขวา อำเภอเมือง จังหวัดมหาสารคาม ผลการศึกษาพบว่า ชาวบ้านหนองตื่นมีความเชื่อเกี่ยวกับผีปู่ตามาก โดยเชื่อว่าการบนบานต่อผีปู่ตา จะช่วยให้ผู้บนบานประสบความสำเร็จตามที่ต้องการ วิธีการสื่อสารกับผีปู่ตาจะกระทำโดยผ่านจ้ำหรือผู้นำในการประกอบพิธีกรรม โดยมีการนำเครื่องเซ่นไหว้ไปบนบาน เมื่อประสบผลสำเร็จตามที่บนบานไว้จะไปแก้บนด้วยไก่หรือไข่ต้ม ข้าวเหนียวนึ่ง ดอกไม้ธูปเทียน เหล้าอีเหมิง และขนมหวานหรืออื่น ๆ ตามที่แต่ละคนได้บนบานไว้ นอกจากการเลี้ยงแก้บนแล้วยังมีการเลี้ยงผีปู่ตาประจำปี โดยปีหนึ่งมีการเลี้ยง 2 ครั้ง ครั้งแรกช่วงเดือนพฤษภาคม จุดมุ่งหมายเพื่อเป็นการบอกกล่าวผีปู่ตาก่อนการลงมือทำนามีการเสี่ยงคางไก่ เพื่อทำนายผลผลิตทางการเกษตรและสภาพดินฟ้าอากาศ ครั้งที่ 2 ช่วงเดือนมกราคม เลี้ยงหลังเสร็จสิ้นฤดูกาลเก็บเกี่ยวจุดมุ่งหมายเพื่อเป็นการบอกกล่าวให้ผีปู่ตาได้รับทราบผลผลิตในปีนั้น พิธีกรรมการเลี้ยงผีปู่ตาแต่ละครั้งสะท้อนให้เห็นถึงความสามัคคีของชาวบ้านได้เป็นอย่างดี โดยแต่ละครอบครัวจะนำเครื่องเซ่นไหว้มาร่วมประกอบพิธีกรรมกันอย่างพร้อมเพรียง

ชาติชาย (2543) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การปรับเปลี่ยนพิธีกรรมการฟ้อนผีหมอของชาวโส้ อำเภอดงหลวง จังหวัดมุกดาหาร ผลการศึกษาพบว่า พิธีกรรมการฟ้อนผีหมอของชาวโส้อำเภอดงหลวงปฏิบัติสืบทอดกันมาตั้งแต่บรรพบุรุษ เป็นพิธีกรรมที่ทำกันในเดือน 4 ของทุก ๆ ปี โดยใช้เวลา 2 วัน กับ 1 คืน เป็นการแสดงถึงความกตัญญูกตเวที และให้ความเคารพต่อผีบรรพบุรุษ ชาวโส้มีความเชื่อว่าหลังจากประกอบพิธีกรรมนี้แล้ว จะทำให้ชาวโส้อยู่เย็นเป็นสุขพ้นจากอันตรายทั้งหลาย และยังมีความเชื่อว่าเป็นการบูชาพญาแถน เพื่อให้ฝนตกต้องตามฤดูกาล เพื่อเป็นขวัญและกำลังใจในการทำการเกษตรในปีนั้น ๆ

โฆสิต (2544) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง พัฒนาการของกันตรึมบ้านดงมัน ตำบลคอโค อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์ ผลการศึกษาพบว่า กันตรึมบ้านดงมันเดิม มีองค์ประกอบดนตรีแบบดั้งเดิม ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ปี่อ้อ 1 เลา ซอกันตรึม 1 คัน โทน 2 ใบ และเครื่องดนตรีกำกับจังหวะ ฉิ่ง ฉาบ กรับ ต่อมาได้พัฒนาโดยนำเอาเครื่องดนตรีสากลเข้ามาประกอบในการบรรเลง ได้แก่ ซอไฟฟ้า กลองชุด อีเลคโทน กลองทอม เบสและกีต้าร์

นิตินันท์ (2544) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การศึกษาพิธีกรรมท้องถิ่นในฐานะทุนวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนาชุมชน กรณีศึกษาพิธีกรรมบายศรีสู่ขวัญอีสาน ผลการศึกษาพบว่า คุณค่าพิธีกรรมบายศรีสู่ขวัญของชุมชน กระกอบด้วย คุณค่าในตัวพิธีกรรมบายศรีสู่ขวัญ หมายถึง คุณค่าในองค์ประกอบของ

พิธีกรรม อันได้แก่ ผู้นำพิธีกรรม ผู้ร่วมพิธีกรรม บทสู่ขวัญ วัสดุสิ่งของหรือเครื่องสังเวย เวลาและสถานที่ในฐานะเป็นสัญลักษณ์สื่อความหมายแห่งความดีงาม คุณค่าของพิธีกรรมที่เกิดขึ้นต่อบุคคล ได้แก่ สมาธิ ความสบายใจ ความกตัญญูกตเวที ความอ่อนน้อมถ่อมตนมีสัมมาคารวะและความมีน้ำใจงาม คุณค่าของพิธีกรรมที่เกิดขึ้นต่อชุมชน ประกอบด้วยคุณค่าในฐานะเป็นกระจกเงาสะท้อนวัฒนธรรมทางภาษาและให้ความบันเทิงแก่ชุมชน คุณค่าในฐานะที่ทำหน้าที่ควบคุมรักษาแบบแผนทางสังคมของชุมชน คุณค่าในฐานะที่ทำหน้าที่ขัดเกลาทางสังคมและคุณค่าในการสร้างความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกันของชุมชน

ถาวร (2545) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง คติความเชื่อในประเพณีพิธีกรรมเกี่ยวกับเจ้าจอมปากช่องภูเวียง อำเภอภูเวียง จังหวัดขอนแก่น ผลการศึกษาค้นคว้าพบว่า องค์ประกอบของพิธีกรรมเกี่ยวกับการนับถือเจ้าจอมปากช่องภูเวียง อำเภอภูเวียง จังหวัดขอนแก่น มี 2 พิธีกรรม คือ พิธีกรรมส่วนบุคคล ได้แก่ การบอกกล่าวการบนบานหรือบ่า และพิธีกรรมชุมชนจะเป็นการบวงสรวงดวงวิญญาณเจ้าจอมปากช่องภูเวียง ด้านคติความเชื่อ พบว่าคติความเชื่อเกี่ยวกับเจ้าจอมปากช่องภูเวียงเป็นความเชื่อในเรื่องผี ซึ่งเชื่อว่าดวงวิญญาณของเจ้าจอมปากช่องภูเวียงจะคอยปกป้องคุ้มครองช่วยเหลือในเวลามีปัญหาเชื่อว่าเจ้าจอมปากช่องภูเวียงเป็นผีชั้นสูง เป็นเทพเจ้ารักษาผ่าเป็นผีบ้านปีเมืองที่มีอำนาจสูง ซึ่งไม่ควรลบลู่ และมีการบูชาสักการะดวงวิญญาณเชื่อว่าเป็นผู้กล้าหาญ ซื่อสัตย์ เป็นนักรบที่เก่งกล้าสมควรเอาเป็นตัวอย่างของผู้เชื่อและศรัทธา ชาวอำเภอภูเวียง จึงมีความเคารพและกราบไหว้บูชา

รัศมี (2546) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง ดนตรีพิธีกงเต็งจีนแคะ กรณีศึกษาโรงเจคิ้น ชู อำ ผลการศึกษาพบว่า ผู้ประกอบพิธีกงเต็งเป็นผู้ที่ทำหน้าที่ในการสวดมนต์ ร้อง และเล่นเครื่องดนตรีเอง เครื่องดนตรีที่ใช้ในการประกอบพิธีเป็นเครื่องประกอบจังหวะทั้งหมด ส่วนทำนองเพลงนั้นเกิดจากการขับร้องของผู้ประกอบพิธี ลักษณะของทำนองเป็นแบบทำนองเดียว มีผู้ร้องหลายคน เครื่องดนตรีที่ใช้ในการประกอบพิธีแบ่งออกได้เป็น 2 กลุ่ม คือ เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีหน้าโต๊ะพิธี และเครื่องดนตรีที่ใช้ในขณะเดินประกอบพิธี นอกจากนี้ยังพบว่าเพลงส่งเจ้าเป็นเพลงที่ผู้ประกอบพิธีในแต่ละชุดเพื่อแสดงความเคารพต่อเทพเจ้าที่ได้อัญเชิญมาร่วมในพิธีกรรม

จากข้อมูลเอกสารและงานวิจัยดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยได้นำมาเป็นข้อมูลประกอบการศึกษาเรื่องประวัติความเป็นมา องค์ประกอบ และขั้นตอนของการประกอบพิธีกรรมมม็วด รวมถึงดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรม ตามความเชื่อของชาวไทยเชื้อสายเขมรแห่งบ้านทุ่งใหญ่ อำเภอกันทรลักษ์ จังหวัดศรีสะเกษ

ข้อมูลทั่วไปของพื้นที่ที่ทำการศึกษา

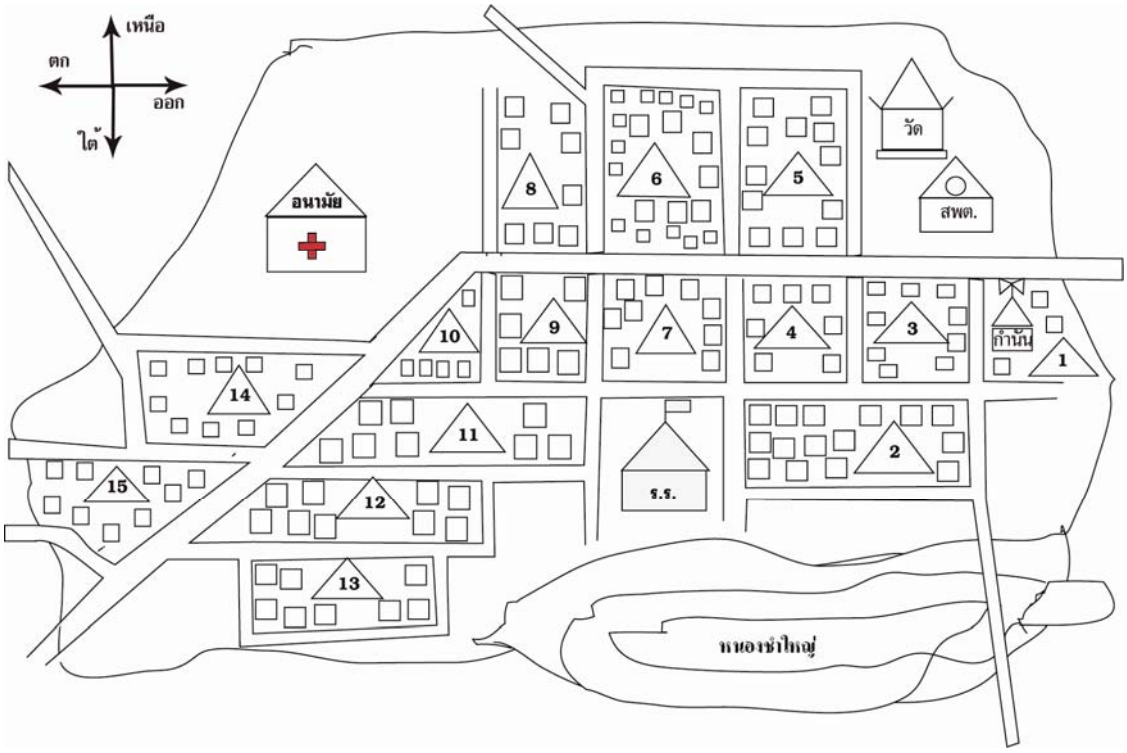
ประวัติความเป็นมาของหมู่บ้าน

หมู่บ้านวัฒนธรรม บ้านทุ่งใหญ่ ตำบลทุ่งใหญ่ อำเภอกันทรลักษ์ จังหวัดศรีสะเกษ อยู่ห่างจากอำเภอกันทรลักษ์ จังหวัดศรีสะเกษ 7 กิโลเมตร ใน พ.ศ. 2544 ได้รับการแต่งตั้งจากทางจังหวัดให้เป็นหมู่บ้านวัฒนธรรม เนื่องจากเป็นหมู่บ้านที่รักษาสามารถขนบธรรมเนียมประเพณีดั้งเดิมไว้อย่างเคร่งครัด ไม่ว่าจะเป็นประเพณีแซนโดนตา และการประกอบพิธีกรรมดั้งเดิมแห่งชุมชน คือ พิธีกรรมมม็วด โดยความเชื่อในการการรักษาผู้ป่วยของคนในท้องถิ่น

บ้านทุ่งใหญ่ ประกอบด้วย 3 หมู่ คือ บ้านทุ่งใหญ่ หมู่ 4 มีจำนวนประชากร 1,158 คน มีจำนวนครัวเรือน 268 หลังคาเรือน,บ้านทุ่งใหญ่ 2 หมู่ 9 มีจำนวนประชากร 683 คน มีจำนวนครัวเรือน 180 หลังคาเรือนและบ้านทุ่งใหญ่พัฒนา หมู่ 16 มีจำนวนประชากร 518 คน มีจำนวนครัวเรือน 123 หลังคาเรือน ประชากรส่วนใหญ่ล้วนเป็นชาวไทยเชื้อสายเขมรแทบทั้งสิ้นลักษณะทางกายภาพของบ้านทุ่งใหญ่ จะเป็นภูมิประเทศที่ราบต่ำและบางส่วนเป็นที่ราบสูง โดยลักษณะของพื้นที่เหมาะกับการทำเกษตรกรรม เช่น ทำไร่ ทำนา ทำสวนและเลี้ยงสัตว์ เป็นต้น บ้านทุ่งใหญ่ เป็นหมู่บ้านเก่าแก่มีประวัติความเป็นมากว่า 300 ปี โดยมีกลุ่มผู้ก่อตั้งบ้านทุ่งใหญ่กลุ่มแรก คือ นายเตือน-นางมา,นายโบ้ว-นางเตีย,นายไชร,นายแกร้น,นายเถระ ทั้งหมดนี้ไม่ทราบนามสกุลซึ่งเป็นกลุ่มคนกลุ่มแรกที่เข้ามาตั้งบ้านเรือน และพัฒนาจนกลายเป็นชุมชนในที่สุด บ้านทุ่งใหญ่เดิมเป็นหมู่บ้านเล็ก ๆ เดิมเรียกว่า ภูมิ (อังโกน) และมีการย้ายถิ่นฐานไปอยู่ยัง ภูมิ (ระไชร) ต่อมาเมื่อ พ.ศ. 2317 จำนวนบ้านเรือนและประชากรมีจำนวนหนาแน่นขึ้น จึงได้รวมกันตั้งชื่อหมู่บ้านขึ้นใหม่ว่า “บ้านกันเจ๊าะ” โดยเป็นภาษาเขมร ซึ่งแปลเป็นภาษาไทยว่า “บ้านปลาแขยง” บริเวณที่ตั้งเป็นป่าสลับกับทุ่งหญ้าลุ่ม ๆ ดอน ๆ โดยมีชาวไทยเชื้อสายเขมรอาศัยอยู่จำนวนมาก เมื่อ พ.ศ. 2486-2491 ซึ่งเป็นสมัยของขุนศรี หรือ ชม ขุขันธ์เขต เห็นว่าชื่อหมู่บ้านนี้ไม่เหมาะสม จึงตั้งชื่อหมู่บ้านใหม่โดยเรียกชื่อว่า “บ้านทุ่งใหญ่” โดยบ้านทุ่งใหญ่ ได้รับการแต่งตั้งให้เป็นหมู่บ้าน อพป. เมื่อ พ.ศ. 2524 มีนายถิ่น มีแสง เป็นกำนันคนแรก (อบต.ทุ่งใหญ่, 2548)

อาณาเขตติดต่อ

ทิศเหนือ	อาณาเขตติดกับ	บ้านปะทาย
ทิศใต้	อาณาเขตติดกับ	บ้านกะมอล
ทิศตะวันออก	อาณาเขตติดกับ	บ้านม่วง
ทิศตะวันตก	อาณาเขตติดกับ	บ้านร่อง



ภาพที่ 1 แผนที่บ้านทุ่งใหญ่
ที่มา: อบต. ทุ่งใหญ่ (2548)

ลักษณะภูมิประเทศ

บ้านทุ่งใหญ่ตั้งอยู่ในพื้นที่รอบ ๆ หมู่บ้าน จึงเป็นพื้นที่สำหรับทำการเกษตร ทำนา ทางด้านทิศใต้ของหมู่บ้าน มีหนองน้ำสาธารณะคือ หนองชำใหญ่ ชาวบ้านใช้หนองน้ำสาธารณะนี้ ประกอบอาชีพเกษตรกรรมเลี้ยงตนเองและครอบครัว นอกจากนี้มีพื้นที่ป่าชุมชนหรือที่ทำเลเลี้ยงสัตว์ ซึ่งอยู่ทางทิศตะวันตกของหมู่บ้าน ใช้เป็นที่ทำมาหากินของชาวบ้านอีกแห่งหนึ่ง

สภาพบ้านเรือน

เนื่องจากบ้านทุ่งใหญ่ เป็นหมู่บ้านเก่าแก่ จึงมีสภาพบ้านเรือนแตกต่างกันไป โดยบ้านรุ่นเก่าในปัจจุบันเหลือเพียง 5 หลัง จะเป็นบ้านไม้ใต้ถุนสูง หลังคามุงด้วยสังกะสี ที่บริเวณใต้ถุนจะใช้ประโยชน์ต่าง ๆ กันไป เช่น เป็นที่วางแคร่สำหรับงานหัตถกรรมที่ทอผ้า และคอกสัตว์ ส่วนบ้านรุ่นใหม่จะก่อสร้างสองชั้นหรือชั้นเดียวด้วยอิฐด้วยรูปทรงทันสมัย เช่น ใช้หน้าต่างกระจกหรือทำเป็นบานเกร็ด มีกรงเหล็กดัดติดหน้าต่าง มีรั้วก่ออิฐสูง บ้านจะใช้ประโยชน์ในการพักอาศัย ทั้งชั้นบนและชั้นล่างสำหรับคอกสัตว์จะแยกจากตัวบ้านไว้ต่างหาก

ภาษา

ภาษาที่ชาวบ้านใช้พูดในชีวิตประจำวันใช้ภาษาเขมรเป็นหลัก แต่อย่างไรก็ตามชาวบ้านสามารถพูดหรือเข้าใจภาษาไทยกลางได้ นอกจากนั้นเกือบทุกคนจะสามารถพูดภาษาไทยอีสานได้ด้วย จะมีประมาณ 5-6 ครอบครัวเท่านั้น ที่พูดภาษาไทยอีสานกันภายในครอบครัว ทั้งนี้เพราะเข้ามาอยู่ในหมู่บ้านจากการแต่งงาน สำหรับชาวบ้านที่ไม่ได้พูดภาษาเขมรเป็นภาษาหลัก เมื่อเข้ามาอยู่ในหมู่บ้านโดยการแต่งงานหรือเข้ามาทำงาน จะใช้เวลาประมาณ 3-5 ปี ก็จะพูดภาษาเขมรได้ สำหรับผู้ที่มีอายุมากกว่า 50 ปี ขึ้นไป เพศชายส่วนมากจะสามารถพูดภาษาไทยกลาง และภาษาไทยอีสานได้ เพราะเคยไปทำงานในตัวเมือง ส่วนเพศหญิงส่วนใหญ่จะพูดได้แต่ภาษาเขมร แต่ครอบครัวใดที่มีลูกหลานทำงานราชการหรือเรียนในระดับสูง ก็จะสามารถพูดภาษาไทยกลางและภาษาไทยอีสานได้บ้าง สำหรับอนุชนรุ่นใหม่ที่ได้รับการศึกษาตั้งแต่ระดับประถมศึกษาจะสามารถพูดภาษาไทยกลางได้ดี

สาธารณูปโภคในหมู่บ้าน

1. ระบบไฟฟ้า ชาวบ้านทุ่งใหญ่ เริ่มมีไฟฟ้าใช้ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2522 จึงทำให้ภายในหมู่บ้านมีการใช้เครื่องใช้ไฟฟ้ากันทั่วไป เช่น หม้อหุงข้าวไฟฟ้า โทรทัศน์ พัดลม ตู้เย็น ปั๊มน้ำ เป็นต้น

2. น้ำใช้ภายในหมู่บ้านมีระบบประปาประจำหมู่บ้าน และมีบ่อน้ำสาธารณะหนองชำใหญ่ใช้เพื่ออุปโภคบริโภคและใช้เพื่อการเกษตร โดยไม่มีปัญหาขาดแคลนน้ำใช้

3. โทรศัพท์จะมีโทรศัพท์สาธารณะ และมีโทรศัพท์ที่ใช้ตามบ้านบ้างเพียง 2 หลังคาเรือน ชาวบ้านส่วนใหญ่จะซื้อโทรศัพท์มือถือไว้ใช้ได้ เนื่องจากสะดวกในการใช้งานและการขอใช้หน่วยงานทางราชการมาติดตั้งโทรศัพท์ที่ใช้ในบ้าน

4. ถนนภายในหมู่บ้านเป็นถนนลาดยางทุกเส้น นอกจากนี้ถนนที่ใช้ติดต่อกับอำเภอเป็นถนนลาดยาง เนื่องจากหมู่บ้านแห่งนี้ได้รับการส่งเสริมให้เป็นหมู่บ้านวัฒนธรรม

สภาพเศรษฐกิจ

ประชากรในหมู่บ้านทุ่งใหญ่ เป็นผู้ที่มีความขยันขันแข็งในการทำงาน และเป็นคนรักถิ่นฐาน จึงประกอบอาชีพในหมู่บ้านตนเองมากกว่าที่จะออกไปรับจ้างทำงานในเมือง หรือทำงานต่างประเทศ ซึ่งอาชีพหลักและอาชีพรองภายในหมู่บ้านมีดังนี้

1. อาชีพหลัก คือ การทำนา เป็นนาปีที่ต้องอาศัยน้ำฝน การทำนาจะเริ่มในช่วงเดือนพฤษภาคม โดยเริ่มไถดะ การไถนาในปัจจุบันนิยมใช้รถไถเดินตาม เมื่อฝนตกชุกก็จะเริ่มตกกล้า เมื่อต้นกล้าอายุ 30-40 วัน ก็จะถอนมาปักดำ หากภาวะฝนไม่อำนวย เช่น ทิ้งช่วงในเดือนถัดไป การตกกล้าและปักดำ จะต้องเลื่อนไปตามภาวะของฝนผลผลิตที่ได้จะนำไปเก็บไว้บริโภคภายในครัวเรือนก่อน ที่เหลือจึงจะขายเป็นรายได้ครอบครัว

2. อาชีพรอง ดังที่ได้กล่าวแล้วว่าชาวบ้านทุ่งใหญ่เป็นคนที่มีความขยันขันแข็ง หลังจากว่างเว้นจากอาชีพทำนา ก็จะทำอาชีพเสริมดังต่อไปนี้ คือ ปลูกปอ ปลูกยาสูบ ทอผ้า ปลูกข้าวโพด

<u>ด้านการศึกษา</u>

บ้านทุ่งใหญ่ มีโรงเรียนระดับประถมศึกษาอยู่ 1 โรง ซึ่งตั้งมาตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2496 เปิดสอนตั้งแต่ระดับอนุบาลจนถึงชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 และเด็กที่เข้าเรียนก็เป็นเด็กในหมู่บ้านเท่านั้น ชาวบ้านทุ่งใหญ่เป็นผู้ที่ตื่นตัวทางการศึกษา จากอัตราของนักเรียนที่เรียนจบระดับประถมศึกษาแล้วเข้าเรียนต่อในระดับมัธยมประถมศึกษาประมาณร้อยละ 95

<u>ด้านการสาธารณสุข</u>

บ้านทุ่งใหญ่ มีสถานีอนามัยประจำตำบล ตั้งอยู่ในหมู่บ้านแต่ถ้าประชาชนเจ็บป่วยมากก็จะเข้ารับการรักษาที่โรงพยาบาลอำเภอกันทรลักษ์ ซึ่งตั้งอยู่ห่างจากหมู่บ้านประมาณ 7 กิโลเมตร หรือเข้ารับการรักษาที่โรงพยาบาลศรีสะเกษ

<u>ด้านศาสนาและความเชื่อ</u>

ชาวบ้านทุ่งใหญ่ นับถือศาสนาพุทธทุกครัวเรือน แต่ในขณะเดียวกันก็นับถือผีเชื่อในเรื่องวิญญาณการเข้าทรงเหมือนในชนบททั่วไป ผู้ที่เข้าวัดปฏิบัติธรรมส่วนมากจะเป็นผู้สูงอายุ

1. ศาสนา ชาวบ้านนับถือศาสนาพุทธ มีวัดประจำหมู่บ้าน คือ วัดทุ่งสว่าง แต่เป็นที่น่าสังเกตุว่ามีผู้ไปทำบุญถวายภัตตาหารเพลน้อย เมื่อเทียบกับจำนวนประชากรหรือจำนวนครัวเรือนภายในหมู่บ้าน ทั้งนี้อาจเป็นเพราะมีจำนวนพระภิกษุ สามเณร อยู่น้อย อย่างไรก็ดีในช่วงเทศกาลเข้าพรรษา จะมีบุตรหลานภายในหมู่บ้านอุปสมบทจึงมีผู้ไปทำบุญมากขึ้น การอุปสมบทจะทำตามประเพณีเท่านั้น ผู้อุปสมบทส่วนมากไม่ได้มุ่งประสงค์ที่จะศึกษาแก่นแท้ของพระพุทธศาสนา แต่ประการใดเมื่อถึงฤดูออกพรรษาก็จะลาสิขาบทกันหมด

2. ความเชื่อเรื่องจิตวิญญาณและไสยศาสตร์ เมื่อมีผู้เจ็บป่วยจะมีการรักษาผู้เจ็บป่วยตามความเชื่อของชนเผ่าเขมรที่เรียกว่าพิธีกรรมมม็วด โดยครูมม็วด คือ นางสายสวาท สารศาสตร์

3. ความเชื่อเรื่องการเผาศพ เมื่อมีการตายของชาวบ้านทุ่งใหญ่ นิยมการเผามากกว่าการฝัง แต่ความเชื่อเรื่องการเผาศพนั้น ห้ามเผาในฤดูร้อน เพราะจะทำให้เกิดความแห้งแล้งทำให้ผู้คนไม่อยู่เย็นเป็นสุข แต่ถ้าจำเป็นต้องเผาก็มีวิธีการแก้เคล็ด ด้วยการทำฝนหลอก โดยการใช้ถังตักน้ำมากวักให้กระเซ็น เป็นฝอยแทนหยดน้ำฝน กระทำแก่ผู้มาเข้าร่วมพิธีให้ได้รับความชุ่มเย็นเปรียบเสมือนฝนตกในฤดูฝน

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่อง “ดนตรีในพิธีกรรมม็วดของหมู่บ้านวัฒนธรรมบ้านทุ่งใหญ่ อำเภอกันทรลักษ์ จังหวัดศรีสะเกษ” เป็นการศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology Research) โดยใช้ระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) เพื่อรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร และรวบรวมข้อมูลภาคสนาม (Field Work) โดยมีขั้นตอนและรายละเอียดในการศึกษา ดังต่อไปนี้

ขั้นเตรียมการ

ขั้นเตรียมการ เป็นการเตรียมข้อมูลเบื้องต้นที่เกี่ยวกับเรื่องราว สถานที่ และสภาพทั่วไป ต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับพิธีกรรมและดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรมม็วด โดยสำรวจข้อมูลเบื้องต้น ดังนี้

1. การศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จากเอกสารและตำราต่าง ๆ ในประเด็นที่สัมพันธ์กับการกำหนดกรอบแนวความคิดในเรื่องที่ศึกษา ได้แก่ ประวัติความเป็นมาของบ้านทุ่งใหญ่ สภาพทั่วไปทางสังคมและวัฒนธรรม รวมถึงความเชื่อและพิธีกรรมที่มีในท้องถิ่น องค์ความรู้ทั่วไปที่เกี่ยวกับพิธีกรรมม็วด ได้แก่ ประวัติความเป็นมา ทำนองเพลง บทเพลงโครงสร้างทางฉันทลักษณ์ เครื่องดนตรี คุณลักษณะทางกายภาพและระบบเสียง หน้าที่การประกอบพิธีกรรมม็วดที่มีต่อวิถีชีวิตของคนในชุมชน

2. กลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูล เมื่อผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และการสอบถามผู้เชี่ยวชาญ รวมทั้งการสำรวจข้อมูลที่เกี่ยวกับดนตรีประกอบพิธีกรรมม็วด ทำให้ผู้วิจัยเลือกกลุ่มบุคคลที่ให้ข้อมูล ดังนี้

2.1 กลุ่มนักวิชาการที่ให้คำแนะนำปรึกษาในด้านต่าง ๆ

- ผู้ช่วยศาสตราจารย์วีณา วีสเพ็ญ
- อาจารย์จันทร์ ผิวเหลือง
- อาจารย์บัญญัติ สาลี

2.2 กลุ่มศิลปินที่ให้ข้อมูลเกี่ยวกับดนตรีประกอบพิธีกรรมม็วด

- นายสุด เขียมหอม นักดนตรี
- นายเลิศ ศรีรักษา นักดนตรี/นักร้อง
- นายจำรัส โพธิศาสตร์ นักดนตรี/นักร้อง
- นายเพณ กายชาติ นักดนตรี/นักร้อง

3. <u>ดนตรีประกอบพิธีกรรมมม็วดที่เลือกศึกษา</u> ผู้วิจัยเลือกที่จะศึกษาดนตรีประกอบพิธีกรรมมม็วด จากศิลปินวงดนตรีบ้านโคก ตำบลทุ่งใหญ่ อำเภอกันทรลักษณ์ จังหวัดศรีสะเกษ เนื่องจากเป็นวงดนตรีที่ได้รับความนิยม ในการบรรเลงเพลงประกอบพิธีกรรมมม็วดอย่างแพร่หลาย อีกทั้งได้รับการถ่ายทอดบทเพลงโดยตรงจากนักดนตรีชาวเขมร

<u>ขั้นดำเนินการ</u>

การวิจัยเรื่อง “ดนตรีในพิธีกรรมมม็วดของหมู่บ้านวัฒนธรรม บ้านทุ่งใหญ่ อำเภอกันทรลักษ์ จังหวัดศรีสะเกษ” เป็นการศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยา ซึ่งใช้ระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพ ด้วยการแสวงหาความรู้ โดยการพิจารณาจากพฤติกรรมและปรากฏการณ์ทางสังคมจากสภาพแวดล้อมตามความเป็นจริงในทุกมิติ เน้นการศึกษาภาคสนาม (Field work) เป็นสำคัญ โดยใช้หลักการในการเก็บข้อมูล ดังนี้

1. <u>Observation</u> เป็นการเฝ้าดูสิ่งที่เกิดขึ้นหรือปรากฏขึ้นอย่างเอาใจใส่และกำหนดไว้อย่างเป็นระเบียบวิธี เพื่อวิเคราะห์หรือหาความสัมพันธ์ของสิ่งที่เกิดขึ้นนั้นกับสิ่งอื่น การสังเกตเป็นวิธีการเบื้องต้นในการเก็บข้อมูลเกี่ยวกับปรากฏการณ์หรือพฤติกรรมของบุคคล ทำให้รู้พฤติกรรมที่แสดงออกมาอย่างเป็นธรรมชาติ เป็นการรวบรวมข้อมูลที่ได้โดยตรงตามสภาพความเป็นจริง ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยเลือกใช้การสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) เป็นการสังเกตที่ผู้วิจัยเข้าไปใช้ชีวิตอยู่ในชุมชนชาวไทยเชื้อสายเขมรที่บ้านทุ่งใหญ่ เพื่อที่จะได้ข้อมูลที่แท้จริง ทั้งพิธีกรรมและตลอดจนวัฒนธรรมประเพณีของชาวชาวไทยเชื้อสายเขมร นอกจากนั้นแล้วผู้วิจัยยังเลือกใช้การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Observation) เพื่อเฝ้าดูกิจกรรมการแสดงดนตรีประกอบพิธีกรรมมม็วด ของชาวไทยเชื้อสายเขมร

2. <u>Interview</u> เป็นการสนทนาอย่างมีจุดมุ่งหมายเป็นหลัก เพื่อรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ของกลุ่มที่เลือกศึกษา ทั้งชาวบ้านและกลุ่มนักดนตรี ผู้วิจัยเลือกใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างหรือการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ (Structured interview or formal interview) ซึ่งเป็นกึ่งการวิจัยเชิงปริมาณ โดยการออกแบบสอบถามที่มีการเตรียมไว้ล่วงหน้า โดยมีคำถามและข้อกำหนดแน่นอนแบบเจาะจง และคำถามแบบปลายเปิด นอกจากนั้น ผู้วิจัยยังเลือกใช้ยังเลือกใช้การสัมภาษณ์

แบบไม่มีโครงสร้าง (Non Structured interview) เป็นวิธีการที่ใช้ในการวิจัยเชิงคุณภาพในทางมานุษยวิทยาที่เหมาะสมและแพร่หลาย ซึ่งจะใช้ควบคู่กับการสังเกตแบบมีส่วนร่วม เพื่อต้องการให้ได้มาของข้อมูลที่ละเอียดลึกซึ่ง เกี่ยวกับการประกอบพิธีกรรม

3. <u>เครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้เก็บข้อมูลภาคสนาม</u> สำหรับการวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) จำเป็นที่จะต้องใช้เครื่องมือและอุปกรณ์ด้านโสตทัศน์ศึกษา ทั้งนี้เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลจากภาคสนามมีความสมบูรณ์ที่สุด โดยเครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้เก็บข้อมูลภาคสนามในการวิจัยครั้งนี้ ได้แก่

3.1 เครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้เก็บข้อมูลประเภทเสียง โดยใช้สื่อบันทึกข้อมูลจากภาคสนาม 2 ประเภท คือ แบบสอบถามที่ใช้สำหรับการสัมภาษณ์ และการบันทึกบทเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมมม็วดในรูปแบบของเสียง โดยมีอุปกรณ์การบันทึกเสียง ดังนี้

- เครื่องบันทึกเสียง Cassette recorder ยี่ห้อ Sony รุ่น TCM-200DV/150
- แถบบันทึกเสียง (Cassette)
- ไมโครโฟนแบบ Dynamic

3.2 เครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้เก็บข้อมูลประเภทภาพ เพื่อใช้บันทึกภาพเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในภาคสนาม ทั้งภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว เช่น การแสดงดนตรีและพิธีกรรม เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการบรรเลง สภาพทั่วไป วิถีชีวิตประเพณีพิธีกรรมและความเชื่อ ตลอดจนศิลปวัฒนธรรมที่สำคัญชองชาวไทยเชื้อสายเขมรแห่งบ้านทุ่งใหญ่ โดยมีอุปกรณ์ที่ใช้ในการบันทึกภาพ ดังนี้

- ภาพนิ่ง ใช้กล้องระบบ Digital ยี่ห้อ Fuji รุ่น Q1 Digital S
- ภาพเคลื่อนไหว ใช้กล้องถ่ายภาพวิดีทัศน์ระบบ Digital Mini DV ยี่ห้อ Sony Handycam รุ่น DCR-HC15E

<u>ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล</u>

การวิจัยเรื่อง ดนตรีประกอบพิธีกรรมมม็วด นอกจากจะใช้ระเบียบการทางมานุษยดุริยางควิทยาในการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามแล้ว การวิเคราะห์ข้อมูลยังใช้การวิเคราะห์ทางดุริยางควิทยาเพื่อวิเคราะห์คุณลักษณะการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมมม็วด การวิเคราะห์แนวทำนองเพลงที่ใช้ รวมถึงเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรม ตลอดจนรูปแบบโครงสร้างและฉันทลักษณ์บทขับร้อง

ที่ได้จากการบันทึกภาพเคลื่อนไหวและจากการถอดเทป (Transcription) เมื่อได้ข้อมูลจากภาคสนาม ผู้วิจัยได้แบ่งข้อมูลที่ได้ออกเป็นหมวดหมู่ตามวัตถุประสงค์ที่จะทำการศึกษา แล้วนำข้อมูลแต่ละส่วนแยกทำการวิเคราะห์

ขั้นนำเสนอผลการศึกษาวิจัย

การนำเสนอผลการศึกษาวิจัยครั้งนี้ จะนำเสนอรายงานในเชิงชาติพันธุ์วรรณลักษณ์ ในรูปแบบของรายงานการวิจัยโดยแบ่งเนื้อหาเป็น 6 บท ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ
บทที่ 2 การตรวจเอกสาร
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย
บทที่ 4 พิธีกรรมม็วดของหมู่บ้านวัฒนธรรมบ้านทุ่งใหญ่
บทที่ 5 การวิเคราะห์ดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมม็วด
บทที่ 6 สรุปการวิจัย อภิปลายผลและข้อเสนอแนะ

บทที่ 4

พิธีกรรมมม็วดของหมู่บ้านวัฒนธรรมบ้านทุ่งใหญ่

การประกอบ “พิธีกรรมมม็วด” ของหมู่บ้านวัฒนธรรมบ้านทุ่งใหญ่ เป็นความเชื่อของคนในท้องถิ่นที่ว่าการเจ็บไข้ได้ป่วยที่เกิดขึ้น ล้วนเกิดจากผีเป็นผู้กระทำ ผีที่ว่านี้ก็คือผีบรรพบุรุษที่ให้ทั้งคุณและโทษ โดยผีบรรพบุรุษจะคอยปกปักรักษาอำนวยพรแก่ลูกหลานของตน เมื่อใดที่ลูกหลานได้กระทำคุณงามความดี ทำมาหาเลี้ยงชีพด้วยความสุจริต ใช้ชีวิตอย่างประหยัดและพอเพียง ไม่มีปากเสียงกันทะเลาะกันภายในครอบครัวและรู้รักสามัคคีซึ่งกันและกัน ผีบรรพบุรุษจะจะคุ้มภัยไม่ให้มีสิ่งชั่วร้ายใด ๆ มารังควาน แต่เมื่อครั้งใดลูกหลานได้กระทำการอันเป็นที่ไม่พอใจต่อบรรพบุรุษ ก็จะเกิดสิ่งไม่ดีขึ้นในกลุ่มสมาชิกในครอบครัว นั่นก็คืออาการเจ็บป่วยที่เรื้อรัง การไม่ทราบที่มาของอาการเจ็บป่วยรักษาเท่าไรก็ไม่หาย ไปหาหมอทานยาฉีดยาถึงแม้จะไปตรวจก็ไม่สามารถบอกสาเหตุหรือวินิจฉัยของอาการหรือโรคดังกล่าวได้ สิ่งต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นนี้ชาวไทยเชื้อสายเขมรต่างเชื่อว่าเป็นเพราะมม็วด เป็นผู้กระทำให้เกิดขึ้น

มม็วด เป็นผีบรรพบุรุษที่คอยปกปักรักษาคอยดูแลลูกหลานให้อยู่อย่างร่มเย็นเป็นสุข แต่เมื่อครั้งใดที่ลูกหลานได้กระทำงานอันผิดต่อมม็วด มม็วดก็จะกำหนดให้ลูกหลานมีอันเป็นไปเกิดอาการเจ็บไข้ป่วยไม่สบายเรื้อรัง รักษาเท่าไรก็ไม่หาย หากจะแก้ไขอาการดังกล่าวก็ต้องจัดพิธีกรรมมม็วดขึ้นเพื่อให้มม็วดได้มีความสุขความสำราญในการร่ายรำ โดยการร่ายรำของมม็วดจะเป็นการรำประกอบบทเพลงที่มม็วดชอบและพึงพอใจ

เมื่อไม่สบายชาวเขมรในทุกหมู่บ้านจะต้องจัดพิธีกรรมมม็วดขึ้น โดยจะต้องประกอบพิธีกรรมตามลำดับขั้นตอนให้ถูกต้อง โรคภัยไข้เจ็บความไม่สบายกายไม่สายจึงจะได้หายไปถ้าไม่เล่นก็นอนซมอยู่แต่บนบ้านโรคภัยก็ไม่หายสักที แม้ไปหาหมอทานยาฉีดยาเท่าไหร่ก็ไม่หายแต่เมื่อครั้งชาวเขมรคนใดที่ป่วยจัดพิธีกรรมนี้ขึ้นก็จากหายจากโรคภัยไข้เจ็บกันทุกคน จากประสบการณ์ตรงครั้งหนึ่งไม่สบายหนักไปหาหมอเท่าไหร่ก็ไม่หายอาการ คือ เหนื่อยเพลียจนทำให้นอนไม่หลับ เบื่ออาหาร ปวดหัว รวมถึงอาการหลายอย่าง โดยได้กล่าวว่าเมื่อมม็วดอยากจะมาอยู่ด้วยจะทำให้หมอรักษาโรคไม่สามารถตรวจหาโรคเจอ เนื่องจากมม็วดได้มาบังไว้ หากไม่ได้บนบานสานกล่าวหรือไม่จัดพิธีกรรมจะไม่ทำให้หายสักที ดังนั้นจึงได้จัดพิธีกรรมมม็วดขึ้นอาการป่วยทุกอย่างจึงทุเลาลงตามลำดับ (สุด, 2548)

มม็วดนี้มีจริง เวลาคนครึ่งเจ็บครึ่งตาย ไปหาหมอส่องหมอโบลเค้าบอกว่าเป็นเพราะมม็วดอยากมาอยู่ด้วย มม็วดอยากเล่นอยากรำอยากสนุกสนาน อยากดื่มอยากกิน ดังนั้น เราควรจัดพิธีกรรมมม็วดขึ้นเพื่อให้มม็วดได้เกิดความพึงพอใจ โรคภัยไข้เจ็บต่าง ๆ ก็จะหายไปเอง

ประสบการณ์ตรงก็คือภรรยาไม่สบาย รักษาเท่าไหร่ก็ไม่หาย ไปหาหมอที่อนามัยตรวจหาโรคก็ไม่เจอ เลยลองจัดพิธีกรรมมม็วดขึ้น ครั้งแรกที่มม็วดเข้าทรง ร่างกายที่เลยนอนซมอยู่กลับลุกขึ้นร่ายรำเหมือนคนที่ไม่เคยเจ็บไข้ ร่ายรำประกอบเพลงด้วยความสนุกสนาน ดื่มสุราร้องรำทำเพลงซึ่งผิดปรกติจากนิสัยของภรรยา และเมื่อมม็วดออกจากร่างแล้วอาการเจ็บป่วยต่าง ๆ ก็ทุเลาลงและหายไปในที่สุด (เลิศ, 2548)

การกำหนดช่วงเวลาในการประกอบพิธีกรรมจะมีอยู่ 2 ช่วงเวลา คือ เมื่อมีสมาชิกในครอบครัวคนใดไม่สบายชาวบ้านในบ้านทุ่งใหญ่จะทำการบนต่อมม็วดว่า หากหายจากอาการเจ็บป่วยก็จะจัดพิธีกรรมมม็วดขึ้น ขอให้มม็วดได้มาช่วยรักษาโรคภัยไข้เจ็บให้หายขาด ครั้งเมื่ออาการเจ็บป่วยได้ทุเลาลงหรือหายขาดแล้ว ผู้ที่บนจะทำการแก้บนโดยการจัดทำพิธีกรรมมม็วดขึ้นทั้นที เพื่อเป็นการถวายแก้บนต่อมม็วด ให้มม็วดได้มีความสุขและมาพบลูกหลานเพื่ออวยพรนำโชคนำชัยให้แก่ลูกหลานให้อยู่ร่วมเย็นเป็นสุข และเป็นการสรรเสริญที่มม็วดได้มาคอยปกปักรักษาลูกหลานให้ได้หายขาดจากโรคภัยไข้เจ็บที่เกิดขึ้น และอีกช่วงระยะเวลาหนึ่ง คือ ในช่วงเดือนกุมภาพันธ์ถึงเดือนมีนาคม หรือชาวบ้านเรียกกันว่าช่วงเดือน 3 ของทุกปี ซึ่งถือว่าเป็นช่วงเวลาที่ชาวไทยเชื้อสายเขมรในทุกหมู่บ้านจะจัดพิธีกรรมมม็วดขึ้น เป็นความเชื่อของชาวบ้านที่ว่า ช่วงเวลาดังกล่าวเป็นช่วงเวลาที่ดอกทองกวาวหรือดอกจานตามที่ชาวบ้านเรียกกันได้บานสะพรั่ง สีของดอกทองกวาวจะเป็นสีส้มซึ่งเป็นสิ่งที่มม็วดชื่นชอบเป็นพิเศษ หากจัดพิธีกรรมมม็วดขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าวนี้จะมีความครบถ้วนสมบูรณ์ในเรื่องของเครื่องบูชามม็วด นั่นก็คือดอกทองกวาวซึ่งถือได้ว่าเป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญในพิธีกรรมมม็วดอีกอย่างหนึ่ง เพราะเมื่อปรากฏดอกไม้ชนิดนี้ภายในปะรำพิธี การอันเชิญมม็วดเข้าทรงก็จะทำได้ง่ายขึ้น เพราะมม็วดชอบสีสันของดอกไม้ชนิดนี้มาก

ประวัติความเป็นมาของพิธีกรรมมม็วด

พิธีกรรมมม็วด เป็นพิธีกรรมที่ปฏิบัติสืบทอดกันมาตั้งแต่ครั้งโบราณกาล ไม่สามารถระบุที่มาและช่วงเวลาที่ชัดเจนได้ว่ามีการเริ่มจัดทำพิธีกรรมมม็วดขึ้นมาครั้งแรกตั้งแต่เมื่อใด เป็นเพียงการบอกกล่าวบอกเล่าและจัดทำพิธีกรรมมม็วดสืบทอดต่อ ๆ กันมา โดยจุดมุ่งหมายที่สำคัญของการจัดทำพิธีกรรมมม็วดก็เพื่อรักษาอาการป่วยให้หายขาด ไม่ว่าจะเป็นอาการป่วยทางกายและทางจิตตามความเชื่อของชาวไทยเชื้อสายเขมร

ปู่ย่าตายาย เคยเล่าให้ฟังตั้งแต่ครั้งเมื่อตอนเด็ก ๆ ถึงที่มาของพิธีกรรมมม็วดว่า พิธีกรรมมม็วดมีความสำคัญกับชนชาวเขมรทุกคน เพราะเชื่อว่าโรคภัยไข้เจ็บต่าง ๆ เกิดจากมม็วดเป็นผู้กระทำ เมื่อถึงเดือนสามคราวใดจะต้องจัดพิธีกรรมมม็วดขึ้น เพื่อมม็วดจะได้ร่ายรำมีความสุขสนุกสนานและให้พรให้หายจากโรคภัยไข้เจ็บ พิธีกรรมมม็วดกำเนิดเกิดขึ้นมาตั้งแต่ครั้งใดไม่มีใครทราบ รู้แต่เพียงว่า

เกิดมาก็ได้เห็นพิธีกรรมนี้แล้วเชื่อว่าคงมีมาตั้งแต่ครั้งโบราณกาล โดยการสืบสานและถ่ายทอดพิธีกรรมมม็วด จากมม็วดรุ่นหนึ่งสู่มม็วดอีกรุ่นหนึ่งเรื่อยมา (จันทร์, 2548)

องค์ประกอบของพิธีกรรมมม็วด

1. ผู้ประกอบพิธีกรรม การจัดเตรียมการเพื่อประกอบพิธีกรรมมม็วด จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องจัดองค์ประกอบของพิธีกรรมในแต่ละครั้งให้ถูกต้องครบถ้วนสมบูรณ์ ตามแบบแผนขนบธรรมเนียมนิยมของชาวเขมร โดยจะต้องอาศัยผู้ประกอบพิธีกรรมในการจัดเตรียมรูปแบบของพิธีและการดำเนินการประกอบพิธีกรรม ตามขั้นตอนที่ได้รับการสืบทอดกันมาตั้งแต่เริ่มต้นจนถึงสิ้นสุดพิธีกรรมมม็วด โดยต้องมีผู้ประกอบพิธีกรรม ดังนี้

1.1 ครูมม็วด หมายถึง ผู้ทำหน้าที่เป็นผู้นำของพิธีกรรม ต้องเป็นบุคคลที่เป็นที่ยอมรับนับถือของมม็วดผู้เป็นบริวาร โดยครูมม็วดจะต้องได้รับการสืบทอดจากครูมม็วดคนเดิมที่เสียชีวิตไป ครูมม็วดจะเป็นผู้คอยแนะนำดูแลตรวจสอบความถูกต้องของพิธีกรรมอย่างต่อเนื่อง ตั้งแต่การตั้งปะรำพิธี ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม เครื่องสังเวย ตลอดจนดูแลมม็วดที่เป็นบริวารให้ดำเนินพิธีกรรมไปอย่างถูกต้องตามรูปแบบดั้งเดิมที่ได้รับการสืบทอดกันมา

ครูมม็วดที่ได้รับการเคารพนับถือของผู้คนในหมู่บ้าน บ้านทุ่งใหญ่ คือ ครูสายสวาท นางสายสวาท สารศาสตร์ อายุ 52 ปี ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ 13 หมู่ 9 บ้านทุ่งใหญ่ ต. ทุ่งใหญ่ ได้กล่าวถึงประสบการณ์การเป็นครูมม็วดว่า ในการประกอบพิธีกรรมมม็วด ใช่ว่าทุกคนจะเป็นร่างทรงของมม็วดได้ ทั้งนี้ต้องอาศัยคนที่มีลักษณะพิเศษเฉพาะและมม็วดชอบเข้าเท่านั้น ถึงจะเป็นร่างทรงมม็วดได้ โดยลักษณะพิเศษดังกล่าวจะสังเกตได้จากทารกที่กำลังคลอด เวลาคลอดทารกคนไหนมีสายรกพันรอบตัวลักษณะคล้ายสายสังวาลย์ คนนั้นถึงจะสามารถเป็นร่างทรงมม็วดได้ และอีกวิธีการหนึ่งคือการรับมอบจากมม็วดผู้เป็นบรรพบุรุษ (สายสวาท, 2548)

เมื่อการเจ็บปวยโดยไม่ทราบสาเหตุ หรือเมื่อไปรักษาจากแพทย์แผนปัจจุบันแล้วไม่หาย ชาวบ้านก็จะมาหาครูมม็วด เพื่อทำการโบลเพื่อหาสาเหตุของอาการเจ็บป่วย การโบลเป็นวิธีการทำนายโรคของชาวเขมร โดยความเชื่อว่าสาเหตุของการการเจ็บป่วยเกิดจากการถูกผีกระทำ เช่น ผิดผี ผิดครู หรือผีบรรพบุรุษอยากมาอยู่ด้วย เป็นต้น การโบลจะหาสาเหตุของการเจ็บป่วยว่ามีสาเหตุเกิดขึ้นจากอะไรและวิธีการแก้ไขต้องทำอย่างไรบ้าง เพื่อหาวิธีแก้ไขต่อไป

<u>ภาพที่ 2</u> ครูมม็วด นางสายสวาท สารศาสตร์

บทบาทของครูมม็วดในการประกอบพิธีกรรม คือ มีหน้าที่คอบควบคุมการประกอบพิธีกรรมให้เป็นไปด้วยความสำเร็จลุล่วง ไม่มีภัยอันตรายหรือสิ่งขัดขวางใด ๆ โดยเฉพาะการรังควานจากภูตผีปีศาจที่ไม่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมมม็วด ซึ่งจะถูกขับไล่ปัดเป่าให้ออกไปให้ห่างจากปะรำพิธี ในการประกอบพิธีกรรมมม็วดจะมีครูมม็วด 1-2 ก็ได้ ตามแต่เจ้าภาพผู้จัดทำพิธีจะเชิญ

1.2 <u>มม็วดบริวาร</u> หมายถึง ร่างทรงมม็วดที่เข้าร่วมในพิธีกรรม การที่จะเป็นร่างทรงของมม็วดใช่ว่าทุกคนจะสามารถเป็นได้ ต้องผ่านการรับมอบจากมม็วดในตระกูล เช่น จากแม่สู่ลูก หรือจากย่าสู่หลาน การรับมอบนั้นมม็วดผู้ได้รับการรับมอบจากบรรพบุรุษจะไม่สามารถปฏิเสธได้ หากปฏิเสธการรับมอบก็จะมีอันเป็นไปเกิดโรคภัยไข้เจ็บ ทำมาค้าขายไม่เจริญรุ่งเรือง ดังนั้น เมื่อมม็วดที่แก่เฒ่ามาก ๆ ไม่มีกำลังพอจะไปเข้าร่วมพิธีกรรม ก็จะส่งมอบการเป็นมม็วดให้แก่ลูกหลาน โดยมองว่าลูกหลานคนใดสามารถที่จะสืบสานความเป็นมม็วดของตนได้ โดยพิจารณาจากพฤติกรรม บุคลิกลักษณะที่ใจเย็น มีความเป็นผู้นำ เมื่อทราบได้ว่าลูกหลานคนใดมีความพร้อมก็จะเรียกมาทำพิธีรับมอบ โดยการเรียกมารับมอบเชิญมม็วดลงมาเพื่อให้เข้าร่างของผู้ที่จะทำการมอบ หากมม็วดเข้าร่างตามที่เตรียมการให้ลูกหลานสืบทอดก็เป็นอันเสร็จพิธี ถือว่ามม็วดยอมรับร่างของลูกหลานคนนี้ และจะใช้ร่างนี้เพื่อประกอบพิธีมม็วดในครั้งต่อ ๆ ไป

ภาพที่ 3 มม็วดบริวาร

มม็วดบริวารส่วนใหญ่จะเป็นผู้หญิงมากกว่าผู้ชาย ด้วยเหตุที่ว่าความเป็นหญิงสามารถเชื่อความสัมพันธ์กับคนอื่นได้ง่าย รวมถึงจิตใจที่อ่อนโยนและอ่อนไหว สามารถโน้มน้าวจิตใจผู้อื่นให้คล้อยตามได้ง่าย โดยเฉพาะเมื่อมีหตุความขัดแย้งที่อาจจะเกิดขึ้นขณะที่มีการจัดพิธีกรรมในพิธีกรรมมม็วดจะใช้มม็วดบริวารตั้งแต่ 3 คนขึ้นไป จำนวนของมม็วดบริวารขึ้นอยู่กับเจ้าภาพว่าสามารถเชิญมม็วดบริวารไว้กี่คน หากเชิญมากภาระค่าใช้จ่ายก็สูงขึ้นส่วนมากจะนิยมเชิญมม็วดบริวารตั้งแต่ 3-11 คน

1.3 บองบ็อด หมายถึง ผู้ทรงศีล ผู้ที่รักษาศีลด้วยความเคร่งครัด เปรียบเหมือนพราหมณ์ โดยก่อนพิธีกรรมที่จะเชิญมม็วด ต้องอันเชิญบองบ็อดก่อน เพื่อมาแสดงเจตนาว่าจะได้เริ่มต้นพิธีกรรมมม็วด เมื่อบองบ็อดได้เข้าร่างและได้ร่ายรำ ตามความเชื่อของชาวบ้านภูตผีปีศาจต่าง ๆ บริเวณใกล้เคียงปะรำพิธี จะเกิดความยำเกรงไม่กล้ามารังควานขณะมีพิธี การอันเชิญบองบ็อดจะเป็นหน้าที่ของครูมม็วด ส่วนร่างทรงของบองบ็อดจะเป็นครูมม็วดและมม็วดบริวาร เพลงที่ใช้ในการเชิญบองบ็อด จะบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี คือ แคน โดยบรรเลงเพลงไม่มีการร้องประกอบ การบรรเลงจะบรรเลงจนกว่าบองบ็อดจะเข้าร่าง บรรเลงไปเรื่อย ๆ จนกว่าบองบ็อดจะพอใจ

ภาพที่ 4 บองบ็อด

1.4 ผีปู่ ตา หมายถึง ผีบรรพบุรุษที่เป็นดวงวิญญาณคอยทำหน้าที่ปกป้องคุ้มครองลูกหลานประจำหม่บ้าน โดยไม่อาจกำหนดได้ว่าเป็นดวงวิญญาณของบรรพบุรุษสายใด สกุลใด เช่น ตานา ตาโรงเรียน เป็นต้น โดยผีปู่ตาจะอยู่อาศัยพำนักอยู่ตามศาลพระภูมิเจ้าที่ต่าง ๆ ภายในหมู่บ้าน หรือบริเวณใกล้เคียง โดยอันเชิญมาเพื่อพบปะลูกหลาน เชื่อมความสัมพันธ์ที่ขัดแย้งกันระหว่างลูกหลาน มาพูดคุยถามทุกข์สุขระหว่างกัน โดยจะเข้าทรงก่อนมม็วดและบองบ็อด โดยร่างทรงจะเป็นร่างของครูมม็วดและมม็วดบริวาร

ภาพที่ 5 ศาลปู่ ตา ต.ทุ่งใหญ่

1.5 <u>ผู้ร่วมพิธีกรรม</u> หมายถึง ญาติพี่น้องในตระกูลเดียวกันของผู้จัดพิธีกรรมมม็วด หรือเพื่อนบ้านในบริเวณใกล้เคียงที่มาร่วมงาน ในการจัดพิธีกรรมมม็วดขึ้นในแต่ละครั้ง จำเป็นต้องอาศัยความร่วมแรงร่วมใจกันของคนในตระกูลเดียวกัน และรวมถึงเพื่อนบ้านในหมู่บ้านเดียวกันเพื่อมาร่วมงานและช่วยงานกัน ทำให้การจัดงานสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี เพราะนอกจากขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ที่เป็นหน้าที่ของครูมม็วดและมม็วดบริวาร ยังมีอีกหลายส่วนที่เจ้าภาพต้องอาศัยความร่วมแรงร่วมใจในการจัดทำ เช่น การเตรียมปะรำพิธี ซึ่งเป็นหน้าที่ของฝ่ายชายที่ต้องหาวัสดุอุปกรณ์และก่อสร้างปะรำพิธี ให้เสร็จตามกำหนดเวลา ก่อนที่พิธีกรรมจะถือกำเนิดขึ้น การเตรียมอาหารไว้เลี้ยงรับรองแก่ญาติพี่น้องและเพื่อนบ้านที่เข้ามาร่วมในพิธี เครื่องมือเครื่องใช้สำหรับใช้ในการบูชา และเครื่องสังเวยต่าง ๆ จะเป็นหน้าที่ของฝ่ายหญิง โดยการเตรียมงานจะต้องจัดเตรียมก่อนวันงานล่วงหน้า 1-2 วัน

คณะนักดนตรีที่มาร่วมงานก็จะจัดอยู่ในกลุ่มผู้ร่วมพิธีกรรมนี้ด้วย โดยเจ้าภาพจะเป็นผู้ว่าจ้างคณะนักดนตรีจากหมู่บ้านอื่นหรือภายในหมู่บ้านเดียวกัน การจัดพิธีกรรมมม็วดของหมู่บ้านวัฒนธรรมบ้านทุ่งใหญ่ นิยมว่าจ้างกลุ่มนักดนตรีจากบ้านโคกโดยเฉพาะวงของนายสุด เขียวหอม เนื่องจากวงดนตรีกลุ่มนี้ มีทักษะการเล่นที่เป็นแบบโบราณตรงตามที่มม็วดชอบ และที่สำคัญจะไม่ดื่มสุราในขณะที่บรรเลงในการประกอบพิธีกรรม จึงทำให้เป็นที่ชื่นชอบของคนในหมู่บ้าน โดยมีอัตราค่าจ้างจะอยู่ระหว่าง 1,500-3,000 บาท บทบาทหน้าที่ของนักดนตรีจะบรรเลงเพลงประกอบการเข้าทรงและบรรเลงเพลงประกอบการร่ายรำของมม็วด ตั้งแต่เริ่มต้นพิธีตอนช่วงบ่ายจนสิ้นสุดพิธีกรรมในช่วงเช้าของวันใหม่

<u>ภาพที่ 6</u> กลุ่มผู้ร่วมพิธีกรรม

บทบาทหน้าที่ของผู้ร่วมพิธีกรรมคนอื่น ๆ ที่เข้ามาร่วมในพิธีกรรม ในขณะที่อยู่ระหว่างในการดำเนินพิธีกรรม ผู้ร่วมพิธีคนอื่น ๆ จะเข้ามานั่งล้อมวงกันอยู่ภายในปะรำพิธีพบปะพูดคุยกัน เมื่อมม็วดได้เข้าร่างทรงบางครั้งมม็วดก็จะสอบถามถึงลูกหลานคนโน้นทีคนนี้ที ลูกหลานก็จะแสดงตนและพูดคุยกับมม็วด คอยรับใช้มม็วดหากมม็วดต้องการสิ่งใด เช่น บุหรี่ สุรา หรืออาหารคาวหวานต่าง ๆ นอกจากนั้นผู้ร่วมพิธียังต้องแนะนำลูกหลานให้กับมม็วดรับทราบ เป็นการเชื่อมความสัมพันธ์กันระหว่างคนในตระกูลเดียวกัน

2. <u>เครื่องประกอบพิธีกรรม</u> การจัดพิธีกรรมมม็วดขึ้นแต่ละครั้ง จะสมบูรณ์ไปมิได้ถ้าหากมีเพียงผู้ประกอบพิธีกรรมดังที่กล่าวไว้ข้างต้น เครื่องประกอบพิธีก็ถือได้ว่าเป็นองค์ประกอบอีกส่วนหนึ่งที่สำคัญและมีความจำเป็นมิใช่น้อย ในการเตรียมเครื่องประกอบพิธีต้องอยู่ในการควบคุมดูแลของครูมม็วดอย่างเคร่งครัด โดยยึดถือรูปแบบดั้งเดิมตั้งแต่ครั้งโบราณกาล เพื่อความถูกต้องครบถ้วนสมบูรณ์เพื่อมม็วดจะได้มาเข้าทรงได้ง่าย และปัดเป่าโรคภัยไข้เจ็บให้แก่ผู้ร่วมพิธีให้หายไป เครื่องประกอบพิธีในพิธีกรรมม็วด มีดังนี้

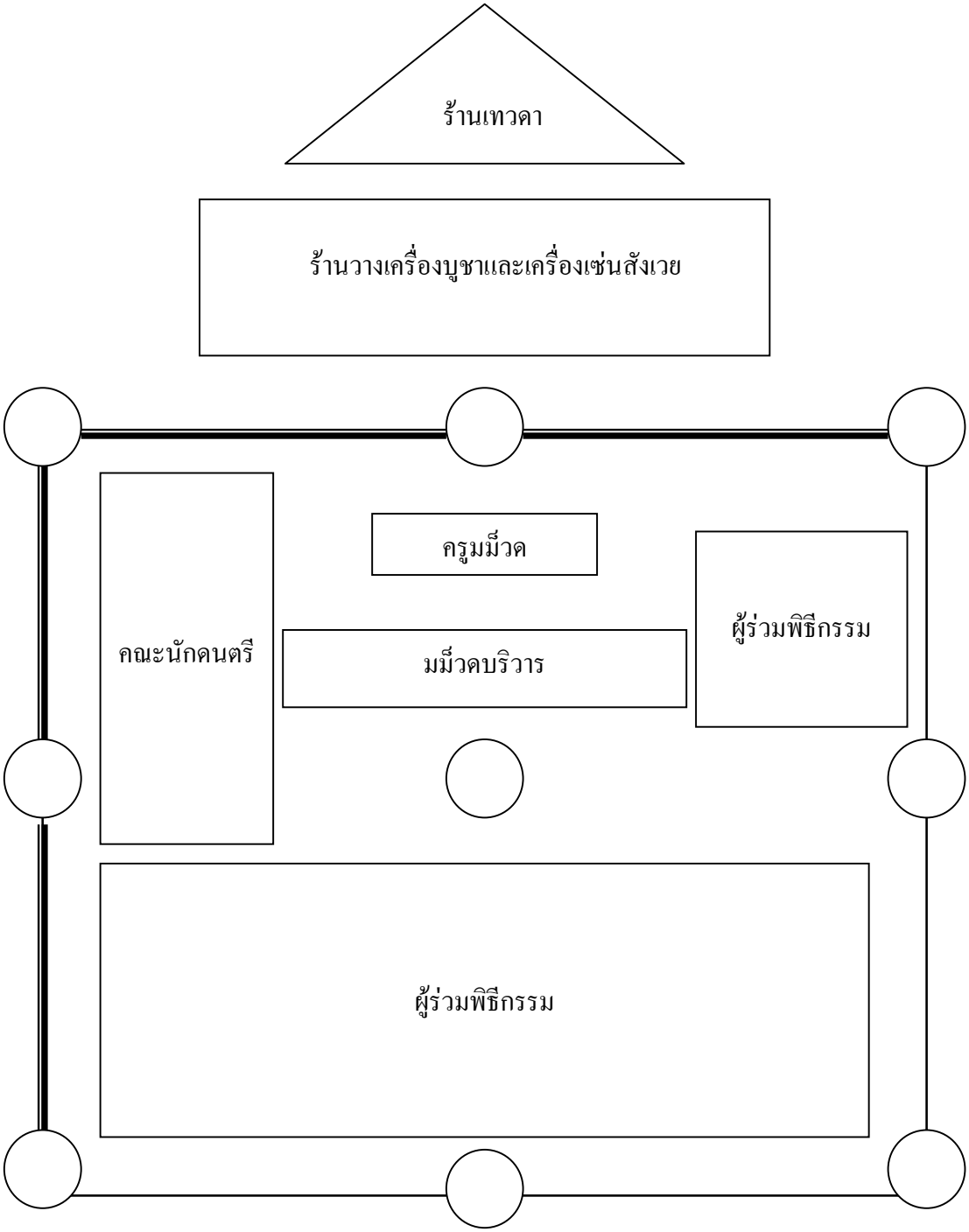
2.1 <u>ปะรำพิธี</u> สถานที่สำหรับการจัดพิธีกรรมมม็วด จะจัดขึ้นที่บริเวณบ้านของผู้ป่วย โดยจะสร้างปะรำพิธีขึ้นที่บริเวณลานบ้านบนที่โล่ง และไม่ให้มีสิ่งใดที่กีดขวางมาบดบังหลังคาของปะรำพิธี ทั้งนี้โดยความเชื่อที่ว่าหากมีสิ่งใดมาเป็นร่มเงาของปะรำพิธี มม็วดจะไม่พอใจและไม่มาเข้าร่างทรง ซึ่งจะทำให้พิธีกรรมล้มเหลวได้ และการสร้างปะรำพิธีต้องหันหน้าไปทางทิศตะวันออกเสมอ (สมพร, 2547) การสร้างปะรำพิธีจะเป็นหน้าที่ฝ่ายผู้ชายที่อยู่ในตระกูลเดียวกับผู้จัดพิธีกรรมมม็วดหรือเพื่อบ้านบริเวณใกล้เคียงมาร่วมกันสร้างปะรำขึ้น

<u>ภาพที่ 7</u> ปะรำพิธี

ปะรำพิธีจะประกอบด้วยเสาทั้งหมดจำนวน 9 ต้น ซึ่งไม้ที่นำมาทำเป็นเสาคือไม้ไผ่ ความสูงของเสาแต่ละต้นประมาณ 3 เมตร ความกว้างของปะรำพิธีประมาณ 8 x 8 เมตร โดยมีไม้ไผ่ยาวประมาณ 8 เมตร จำนวน 2 ลำ ผูกไว้ด้านล่างเหนือเสา ประมาณ 30 เซนติเมตร ทั้งบริเวณด้านหน้าและด้านข้างปะรำพิธีอย่างละลำ สาเหตุที่ต้องมีเสาผูกด้านหน้าและด้านข้างเพื่อบริเวณด้านหน้า จะเป็นที่สำหรับพาดเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายของมม็วดที่ใช้แต่งตัวในการประกอบพิธีกรรม เสาด้านข้างจะเป็นที่พิงหลังของนักดนตรีขณะที่เล่นดนตรี เพื่อคลายความเมื่อยล้าขณะบรรเลงดนตรี เพราะพิธีกรรมมีระยะเวลานานข้ามวันข้ามคืน ส่วนบริเวณหลังคาจะมุงด้วยใบมะพร้าวซ้อน ๆ กัน เพื่อกันแสงแดดและน้ำค้างในเวลากลางคืน บริเวณหน้าปะรำพิธีจะมีร้านใช้สำหรับวางเครื่องบูชาและเครื่องเซ่นสังเวยต่าง ๆ สูงประมาณ 30 เซนติเมตร กว้างประมาณ 2.5 เมตร ยาวประมาณ 3.5 เมตร

การสร้างปะรำพิธีจะสร้างในช่วงเช้าของวันที่จะทำพิธี เมื่อสร้างเสร็จก็จะตกแต่งด้วยดอกทองกวาวปักบริเวณด้านบนของหลังคาที่มุงด้วยใบมะพร้าว มีผ้าสี่เหลี่ยมผืนผ้าสีขาวผูกติดกับหลังคาห้อยลงมา เรียกว่า ผ้าปะดาน ตรงกลางของเสาต้นกลางตกแต่งด้วย ปะต็วล โดยปะต็วลทำจากไม้ไผ่สานเป็นรูปกรวย ปะต็วลเสมือนเครื่องเซ่นเทพดา โดยในพิธีมงคลต่าง ๆ กลุ่มชาติพันธุ์เขมรจะยึดถือผูกปะต็วลไว้กับเสากลางปะรำพิธี เพื่ออำนวยอวยพรให้เจ้าภาพมีความเจริญรุ่งเรือง ประสบความสุขความเจริญยิ่ง ๆ ขึ้นไป นอกจากนั้นที่เสากลางจะมีกระบุงข้าวเปลือก เครื่องมือเครื่องใช้เครื่องปะกำต่าง ๆ ช้างม้าจำลอง มีดดาบและตะเกียง เป็นต้น

<u>ภาพที่ 8</u> การจัดตกแต่งปะรำพิธีด้วยดอกทองกวาว ผ้าปะดานและปะต็วล



<u>ภาพที่ 9</u> แผนผังแสดงตำแหน่งของปะรำพิธี

<u>ภาพที่ 10</u> การจัดตกแต่งปะรำพิธีที่เสากลาง

2.2 <u>ร้านเทวดา</u> ชาวไทยเชื้อสาวเขมรจะมีความเชื่อและนับถือเทวดา การจัดทำพิธีมงคลใด ๆ ก็ตามจะต้องจัดสร้างร้านเทวดาขึ้นเสมอ ด้วยเพราะความเชื่อที่ว่าการสร้างร้านเทวดาจะเป็นการเสริมสร้างคุณงามความดีปกป้องคุ้มภัยจากสิ่งชั่วร้าย เป็นการระลึกถึงคุณงามความดีของเทวดา และในพิธีกรรมมีวัตการสร้างร้านเทวดาจะเป็นการปกป้องคุ้มภัย ไม่ให้ภูตผีปีศาจสิ่งชั่วร้ายต่าง ๆ มารบกวนในขณะที่ประกอบพิธีกรรม การสร้างร้านเทวดาจะสร้างไว้บริเวณด้านหน้าของปะรำพิธี โดยร้านเทวดาจะมีลักษณะคล้ายอัฒจันทร์ขนาดเล็ก 2 ชั้น สำหรับเครื่องบูชาที่จัดวางบนร้านเทวดา ได้แก่ บายศรี จำนวน 1 คู่ ถ้วยที่บรรจุอาหารจำนวน 2 คู่ ภายในถ้วยประกอบด้วย กล้วย 3 หวี ข้าวต้มมัด 3 มัด ข้าวสวยและธูป 1 ดอก นอกจากนั้นยังมีร่มกันแดด กันฝน 1 คัน ปักไว้บนสุดของร้านเทวดา และจาน 1 ใบสำหรับวาง ธูป 5 ดอก และดอกไม้

ภาพที่ 11 ร้านเทวดา

2.3 เครื่องบูชาในพิธีกรรม การประกอบพิธีกรรมมม็วด จะต้องมีเครื่องบูชาครูมม็วด เพื่อเสริมสร้างความเป็นศิริมงคล สร้างขวัญกำลังใจแก่ผู้เข้าร่วมพิธี ในการประกอบพิธีกรรมเครื่องบูชาถือว่าเป็นองค์ประกอบที่สำคัญเป็นอย่างยิ่ง เพราะถ้าหากจัดเตรียมไม่ดีหรือไม่ถูกต้องตามที่ครูมม็วดได้แนะนำ การเข้าทรงมม็วดก็จะกระทำได้ยากบางครั้งการอัญเชิญมม็วดให้มาเข้าทรงก็ไม่ได้ผล ทำให้พิธีกรรมไม่สามารถดำเนินได้ต่อไปได้ และไม่สัมฤทธิ์ผลตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ หากการจัดเครื่องบูชาไม่ถูกต้องจะเป็นหน้าที่ของครูมม็วด ที่จะต้องจัดวางเครื่องบูชาให้ถูกตำแหน่ง และตรวจสอบความเรียบร้อยของเครื่องบูชาให้ครบถ้วน เครื่องบูชาที่ใช้สำหรับพิธีกรรมมม็วดมีดังนี้

2.3.1 จวมกรูมม็วด จวมเปรียบเสมือนสิ่งที่สิงสถิตของเทวดาผู้คุ้มครองปกปักรักษาของผู้ที่เป็นเจ้าของ ผู้ที่เป็นเจ้าของจวมจะต้องเคารพสักการบูชาดั่งสิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำชีวิตของตน การประกอบพิธีกรรมมม็วดในแต่ละครั้งเจ้าของบ้านจะต้องนำจวมมาร่วมพิธีด้วยเสมอ จวมไม่สามารถหยิบยืมกันได้เพราะถือว่าเป็นของส่วนบุคคลเป็นของรักษาของแต่ละคน ปรกติการเก็บรักษาจวมจะเก็บรักษาไว้บนบ้าน เมื่อถึงเวลาที่ต้องนำมาประกอบพิธีกรรมก็จะนำเอามาทำความสะอาดและตกแต่งเสียก่อน ด้วยการล้างน้ำทาขมิ้นให้หอม เพราะเชื่อว่ามม็วดชอบกลิ่นหอมของขมิ้น

ภาพที่ 12 จวมที่ใช้ในพิธีกรรมมม็วด

วิธีการสร้างจวม จวมจะทำด้วยไม้เหลาให้มีลักษณะคล้ายสถูป ไม้ที่นำมาทำจวมมักจะทำด้วยไม้ทองหลาง หรือไม้โมกมัน ซึ่งก็แล้วแต่ว่าครูมม็วดได้เข้าทรงและได้บอกแก่เจ้าของจวมว่าเหมาะกับไม้ชนิดไหน เมื่อได้ทราบว่าใช้ไม้ชนิดใด ก็กระทำการเหลาไม้ทำจวมให้เป็นรูปคล้ายสถูปมีข้อ 2 ชั้น บริเวณแต่ละชั้นเจาะรูรอบ ๆ แล้วใช้ไม้เสียบรอบสถูป จากนั้นก็ตกแต่งจวมด้วยการนำธูปและเทียนอย่างละดอกปักไว้บนสุดของจวม นำใบลำดวนม้วนพันเป็นรอบมัดด้วยด้ายสีขาวมาเสียบปักไว้กับไม้ที่เตรียมไว้รอบจวม จากนั้นนำเอาใบตาลที่เตรียมไว้ที่ผ่านการตัดฉลุลวดลายและตกแต่งมาพันรอบจวม ตกแต่งให้สวยงาม

ภาพที่ 13 ไม้ที่ผ่านการเหลาเป็นรูปทรงสถูปและใบตาลที่ฉลุลวดลายเพื่อจัดเตรียมสร้างจวม

2.3.2 <u>ปะกำ ช้างม้า พาหนะและเครื่องใช้ทำมาหากิน</u> ชาวเขมรมีวิถีชีวิตและความผูกพันกับธรรมชาติ การทำมาหากินของชาวเขมรยังคงอาศัยธรรมชาติ ในการเข้าป่าล่าสัตว์ หานก หาปลา ชาวเขมรมีความเชื่อในเรื่องของโชคราง สิ่งศักดิ์สิทธิ์และผีบรรพบุรุษ ดังนั้น ในการจัดพิธีกรรมมม็วด ชาวบ้านก็จะนำเอา ปะกำ ช้างม้าและเครื่องใช้ทำมาหากินแบบจำลอง แกะสลักด้วยไม้มาบูชาร่วมด้วยในพิธีกรรม

<u>ภาพที่ 14</u> ปะกำ ช้าง ม้า เรือ ธนูและเครื่องใช้ทำมาหากินจำลอง

ปะกำ เป็นเชือกที่ผ่านการปลุกเสกทำมาจากหนังควาย ชาวเขมรเอาไว้คล้องช้างป่า เชือกปะกำถือว่าเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ทุกครัวเรือนจะต้องมีไว้เคารพกราบไหว้บูชา โดยความเชื่อที่ว่าผีปะกำสิงสถิตอยู่ในเชือกนี้สามารถให้ทั้งคุณและโทษได้ ดังนั้น ปะกำ จึงถือว่าเป็นเครื่องมือในการจับช้างที่สำคัญที่สุด การบูชาปะกำ ช้างม้า และเครื่องใช้ทำมาหากินเหล่านี้ ก็เพื่อบอกกล่าวแก่ผีบรรพบุรุษของให้ช่วยปกปักรักษา เครื่องใช้ทำมาหากิน ให้ช่วยทำมาหากินได้คล่องขึ้น เข้าป่าล่าสัตว์ก็ขออย่าได้มีภัยอันตรายใด ๆ ถ้าหากไปคล้องช้างป่าก็ขอให้สำเร็จตามประสงค์อย่าได้เกิดอุบัติเหตุใด ๆ ที่ต้องเสียเลือดเสียเนื้อ การเดินทางเข้าป่าล่าสัตว์ก็ขอให้เป็นไปด้วยความราบรื่น

2.3.3 <u>บายศรี</u> เป็นเครื่องบูชาที่ใช้ในพิธีกรรมมม็วดที่สำคัยอีกอย่างหนึ่ง จุดประสงค์มีไว้เพื่อบูชาเทพยดา คุณครูบาอาจารย์ และบูชาผีบรรพบุรุษ บายศรี จะใช้บูชาเทพยดา คุณครูบาอาจารย์ โดยจัดเรียงไว้เป็นคู่ จำนวน 3 คู่ โดยคู่ที่ 1 จะจัดตั้งไว้ที่ร้านเทวดา ส่วนอีก 2 คู่ จะจัดตั้งไว้บนร้านวางเครื่องบูชามม็วดที่อยู่ด้านหน้าปะรำพิธี บายศรี จะทำจากต้นกล้วยที่มีความสูงประมาณ 1 เมตร ตัดลำต้นให้เหลือตรงยอดของลำต้น เย็บใบตองตัดเป็นรูปกรวยจับเป็นจีบ 3 ชั้น ในแต่ละจีบ

จะประกอบไปด้วยกรวย 4 อัน นอกจากนั้น จะตกแต่งด้วยทางมะพร้าวทากาวแล้วติดด้วยข้าวโพดคั่วเสียบโดยรอบของบายศรี จำนวน 11 ก้าน

ภาพที่ 15 บายศรี

2.3.4 เครื่องบูชามม็วด จะบรรจุอยู่ในถาดขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 35 เซนติเมตร ภายในถาดจะประกอบไปด้วยเครื่องบูชาต่าง ๆ ดังนี้

-	กล้วย	6	หวี
-	ข้าวต้มมัด	6	มัด
-	น้ำส้ม	1	ขวด
-	ข้าวสาร	1	ถ้วย
-	เงิน	12	บาท
-	จวม	3	ต้น
-	ตรุยเกราะ	4	อัน
-	ตรุยซำเปรียะ	1	อัน
-	ตรุยซรอม	1	อัน
-	ธูป	5	ดอก
-	เทียนไขสีขาว	7	เล่ม

ภาพที่ 16 เครื่องบูชามม็วด

2.3.5 เครื่องบูชาครูดนตรี คณะนักดนตรีที่มาร่วมบรรเลงในพิธีกรรมมม็วด ย่อมมีความเชื่อและศรัทธาต่อครูดนตรี ที่ได้ถ่ายทอดประสิทธิ์ประศาสตร์วิชาความรู้ให้ เพื่อเป็นการระลึกถึงบุญคุณของครูดนตรี และเพื่อเป็นการขอพรให้ช่วยดลบันดาลให้การบรรเลงเพลงในพิธีกรรมมม็วดเป็นไปด้วยความราบรื่น หัวหน้าคณะนักดนตรีจึงได้จัดเครื่องบูชาดนตรีเพื่อบูชาครูดนตรีก่อนเริ่มบรรเลงก่อนเสมอ เครื่องบูชาครูดนตรีประกอบด้วย สุราขาว 2 ขวด ผ้าขาวหรือชาวบ้านเรียกว่าผ้าปะดาน 1 ผืน หมาก พลู เทียนไขสีขาว 3 เล่ม ข้าวสาร 1 ชาม เงิน 24 บาทและตรุยเกราะ 5 อัน

ภาพที่ 17 เครื่องบูชาครูดนตรี

2.3.6 <u>ขันเข้าทรงมม็วด</u> ในการทำพิธีกรรมมม็วดในแต่ละครั้งมม็วดจะมีขันที่ไว้จับเวลาขณะที่มีการเข้าทรง เมื่อเริ่มพิธีกรรมมม็วด มม็วดแต่ละคนจะนั่งลงแล้วมีขัน มม็วดจะจับขันหมุนวงเป็นรอบวงกลม จนกว่ามม็วดจะเข้าทรง เมื่อมม็วดเข้าทรงเสร็จแล้วก็จะนำฝ้ายผูกแขนที่อยู่ภายในขันเข้าทรง ไปผูกแขนให้กับญาติพี่น้องและลูกหลาน และเมื่อมม็วดจะออกจากร่างก็จะจุดเทียนในขัน จับขันแล้วตั้งจิตอธิษฐานแล้วร่างทรงก็จะออกไปเองในที่สุด ขันเข้าทรงซึ่งจะทำด้วยไม้ขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 5 นิ้ว หรือถ้ามม็วดคนใดไม่มีขันไม้ดังกล่าวก็สามารถใช้ขันโลหะที่สามารถหาได้ง่ายก็ได้ ภายในขันเข้าทรงมม็วดจะประกอบไปด้วย เทียนไขสีเหลือง 1 เล่ม ตรุยซรอมและตรุยซำเปรียะอย่างละ 1 อัน ฝ้ายสำหรับผูกข้อมือ 1 มัด และหมากพลู

<u>ภาพที่ 18</u> ขันเข้าทรงมม็วด

2.3.7 <u>เครื่องเซ่น</u> ก่อนเริ่มพิธีกรรมมม็วดจะต้องนำเครื่องเซ่นไปไหว้แก่บรรพบุรุษก่อนเสมอ โดยชาวบ้านเรียกการเซ่นไหว้นี้ว่า แซนโดนตา โดยจุดประสงค์เพื่อเป็นการทำบุญอุทิศส่วนกุศลแต่บรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้ว ชาวเขมรทุกคนมีระลึกถึงคุณงามความดีของบรรพบุรุษเสมอบุญคุณในการอบรมสั่งสอน ให้ชีวิต ให้สมบัติในการทำมาหากิน ดังนั้น เมื่อบรรพบุรุษได้ล่วงลับไปก็ยังระลึกถึงบุญคุณนี้อยู่เสมอ การแซนโดนตาก่อนเริ่มพิธีกรรมมม็วด นอกจากจะเป็นการบอกกล่าวแก่ผีบรรพบุรุษแล้วจะเป็นการทำบุญเลี้ยงอาหารอุทิศแก่ดวงวิญญาณที่ล่วงลับไปแล้วด้วย ในเครื่องเซ่นจะประกอบไปด้วย น้ำส้ม 1 ขวด สุราขาว 1 ขวด ถาดอาหารสำหรับใส่อาหาร 2 ถาด

ถาดที่ 1 มีขนาดใหญ่จะใส่อาหารประเภทของคาว คือ หัวหมู 1 หัว ข้าวสวย 2 ชาม หมาก พลู บุหรี่และเทียนไขสีขาว 3 เล่ม

ถาดที่ 2 มีขนาดเล็กจะใส่อาหารประเภทของหวาน คือ ข้าวต้มมัด 6 มัด กล้วย 6 หวี นอกจากนั้นก็จะใส่ขนมชนิดอื่น ๆ ร่วมด้วยก็ได้

ภาพที่ 19 เครื่องเซ่น

2.4 เครื่องแต่งกาย ลักษณะการแต่งกายของมม็วด มม็วดที่เข้าร่างทรงจะหวนคิดถึงอดีตชาติครั้งที่มีชีวิตอยู่ การได้อยู่กับลูกหลาน คนรัก การทำมาหาเลี้ยงชีพ ดังนั้น วัฒนธรรมการแต่งกายแบบโบราณ เป็นส่วนหนึ่งของการบ่งบอกลักษณะทางสังคมและวัฒนธรรมการแต่งกายของชาวไทยเชื้อสายเขมรในครั้งอดีต เมื่อมม็วดได้เข้าทรง มม็วดจะหวนคิดถึงเครื่องแต่งกายในครั้งที่มีชีวิตอยู่ โดยแบ่งตามลักษณะของเพศที่มม็วดที่เข้าทรง 3 ประเภท คือ มม็วดที่เป็นหญิง มม็วดชาย และบองบ็อดผู้ที่เป็นผู้รักษาศีล 8 ลักษณะเครื่องแต่งกายจะแตกต่างกันไป การผลัดเปลี่ยนเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายในแต่ละครั้ง จะกระทำเมื่อมม็วดเข้าสิงร่าง ซึ่งก็แล้วแต่ว่ามม็วดที่เข้าสิงจะเป็นชายหรือหญิงหรือเป็นผู้ทรงศีล หากว่ามม็วดออกจากร่างทรงแล้ว ร่างทรงก็จะผลัดเปลี่ยนเสื้อผ้าแต่งกายตามปรกติ ดังนั้น การแต่งกายของมม็วดขณะที่มีการเข้าสิงจะเป็นไปตามเพศ และลักษณะของมม็วดเหมือนครั้งสมัยเมื่อยังที่ยังมีชีวิตอยู่

2.4.1 <u>การแต่งกายของมม็วดหญิง</u> เมื่อมีการประกอบพิธีกรรมหาก เมื่อใดที่มม็วดที่เป็นเพศหญิงเข้าสิงร่างทรง มม็วดก็จะมีการผลัดเปลี่ยนเครื่องแต่งกาย เพื่อประกอบการร่ายรำ โดยประกอบด้วยผ้าสีโพกศีรษะ ยาวประมาณ 1 เมตรใช้พันรอบศีรษะ มีผ้าสีที่ทอจากเส้นไหม คลองคอและมัดด้วยผ้าทอสีขาว นุ่งด้วยผ้าซิ่น ผ้าที่คล้อยคอสองเส้นแสดงลักษณะความเป็นพิเศษของมม็วดโดยคล้ายกับสายรกที่พันตัวมาตั้งแต่กำเนิด

<u>ภาพที่ 20</u> การแต่งกายของมม็วดหญิง

2.4.2 <u>การแต่งกายของมม็วดชาย</u> เมื่อมม็วดที่เป็นชายเข้าสิงร่าง ก็จะมีการเปลี่ยนเครื่องแต่งกายเป็นการนุ่งโสร่ง มีผ้าคาดเอวและผ้าโพกศีรษะ มม็วดที่เป็นชายเข้าสู่ร่างก็จะร่ายรำประกอบกับการสูบบุหรี่ ดื่มสุรา พูดจาสนทนแบบสั้น ๆ ห้วน ๆ แสดงถึงความเป็นชายบ้างก็รำดาบ รำมวย เป็นต้น การร่ายรำของมม็วดชายเป็นการเฉลิมฉลองในพิธีกรรม เมื่อลูกหลานได้จัดพิธีให้จึงมีความสนุกสนานสำราญใจ ดังนั้น จึงแสดงออกด้วยความสุขเหมือนครั้งสมัยที่มม็วดยังมีชีวิตอยู่

ภาพที่ 21 การแต่งกายของมม็วดชาย

2.4.3 <u>การแต่งกายของบองบ็อด</u> คือ ผู้ที่รักษาศีล 8 อย่างเคร่งครัด เมื่อเข้าสิงร่างทรง จะคอยดูแลปกป้องไม่ให้ผีร้ายเข้ามารบกวนในพิธีกรรม เมื่อปรากฏร่างนี้ขึ้นทำให้สิ่งชั่วร้ายภูตผีต่าง ๆ จะไม่เข้ามาก่อกวนในพิธีกรรม

ภาพที่ 22 การแต่งกายของบองบ็อด

ก่อนที่มม็วดจะเข้าทรง มม็วดแต่ละคนจะแต่งกายตามแบบปรกติของชาวบ้าน เมื่อมม็วดได้ลงร่างการผลัดเปลี่ยนเสื้อผ้าจึงเกิดขึ้น โดยการสวมใส่เสื้อผ้าใหม่ด้วยการใส่ทับเสื้อผ้าตัวเดิม การผลัดเปลี่ยนเสื้อผ้าจะเปลี่ยนตามเพศของมม็วดที่ลงร่าง นอกจากการผลัดเปลี่ยนเสื้อผ้าของมม็วดแล้วบางครั้งก็มีการหวีผมทาแป้งก่อนร่ายรำ เพราะมม็วดที่เป็นหญิงในครั้งที่มีชีวิตอยู่ย่อมรักสวยรักงาม เมื่อลูกหลานอันเชิญให้มาลงร่างก็ย่อมแสดงอาการเสมือนหนึ่งเมื่อครั้งมีชีวิตอยู่

2.5 <u>เครื่องดนตรี</u> ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมม็วด จะเป็นดนตรีบรรเลงประกอบการร้อง บทร้องส่วนใหญ่จะมีเนื้อหาในทางเกี้ยวพาราสีกันระหว่างหนุ่มสาว เนื่องจากมม็วดที่มาเข้าทรงมีความรำลึกถึงชีวิตในครั้งอดีตของตนในสมัยที่มีชีวิตอยู่ ดังนั้น เนื้อหาของบทเพลงจะมีลักษณะเป็นความรักระหว่างหนุ่มสาว เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในพิธีกรรมม็วด ประกอบด้วย

- ตรัวอู้ 1 คัน เป็นเครื่องดนตรีหลักที่ใช้ในพิธีกรรมม็วด

- ปี่ปุ๊ก 1 เลา หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า ปี่ม็วด เป็นปี่ประเภทลิ้นเดี่ยว มีลักษณะคล้ายปี่ชุมทางภาคเหนือ

- แคน 1 เต้า โดยใช้แคนแปดในการบรรเลง แคนจะใช้บรรเลงในพิธีกรรมแค่เพลงเดียวเท่านั้น

- กลองกันตรึม 3 ใบ หรือที่ชาวบ้านเรียกว่ากลองมม็วด ใช้ตีประกอบการบรรเลงดนตรีและการร้อง

- ฆ้องโหม่ง 1 ลูก

คณะนักดนตรีที่มาบรรเลงในพิธีกรรมม็วดที่บ้านทุ่งใหญ่ จะเป็นนักดนตรีนอกหมู่บ้านเนื่องจากภายในหมู่บ้านไม่มีคณะดนตรี โดยวงดนตรีที่เป็นที่นิยมในการว่าจ้างคือวงดนตรีของนายสุด เขียวหอม แห่งบ้านโคก เพราะเนื่องจากเป็นวงดนตรีที่มีรูปแบบการเล่นแบบโบราณไม่ได้ปรุงแต่งบทเพลงหรือเครื่องดนตรีมากนัก จึงเป็นที่ชื่นชอบของคนในหมู่บ้านและที่สำคัญยังเป็นที่ชื่นชอบของมม็วดด้วย สิ่งหนึ่งที่ชาวบ้านนิยมวงดนตรีวงนี้ เนื่องจากบุคลิกลักษณะนิสัยของนักดนตรีแต่ละคนมีนิสัยที่ดี ไม่ดื่มสุราขณะที่บรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรม ตั้งใจบรรเลงบทเพลงเพื่อบูชามม็วดอย่างตั้งใจ อัตราค่าจ้างนักดนตรีจะอยู่ระหว่าง 1,500-3,000 บาท ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับระยะทางการเดินทาง ถ้าอยู่นอกหมู่บ้านที่ไกลออกไปอัตราค่าจ้างก็เพิ่มขึ้น ซึ่งบางครั้งนักดนตรีก็ต้องเสียค่าขนส่งเองในการเดินทางหากเจ้าภาพไม่มีรถไปรับ การบรรเลงดนตรีในพิธีกรรมม็วดจะเริ่มตั้งแต่เวลา

ประมาณ 15.00 น. จนถึงเวลาประมาณ 09.00 น. ของเช้าวันใหม่ หรือไม่ก็บรรเลงดนตรีไปเรื่อย ๆ จนกว่าพิธีกรรมมม็วดจะสิ้นสุดลง

ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมมม็วด

การประกอบพิธีกรรมมม็วดแต่ละครั้ง จะใช้เวลานานข้ามคืนข้ามวันเลยทีเดียว โดยปรกติจะมีการเริ่มพิธีกรรมประมาณช่วงบ่ายจนถึงเช้าของอีกวันใหม่ ซึ่งเจ้าภาพนอกจากจะเตรียมสถานที่ ติดต่อครูมม็วดและบริวาร เจ้าภาพยังจะต้องจัดเตรียมอาหารเพื่อจัดเลี้ยงสำหรับผู้ที่เข้ามาร่วมพิธีกรรมรวมถึงคณะนักดนตรีที่จะบรรเลงประกอบพิธีกรรมทั้งคืนด้วย

การจัดเตรียมเครื่องประกอบพิธีกรรม จะเป็นหน้าที่ของกลุ่มผู้หญิงทางญาติหรือตระกูลของเจ้าภาพที่จัดพิธีกรรม โดยจะต้องจัดเตรียมข้าวปลาอาหารให้พอเพียงสำหรับผู้เข้าร่วมพิธีกรรม ญาติพี่น้องหรือกลุ่มเพื่อนบ้านที่เข้ามาร่วมในพิธีกรรม นอกจากนั้นการเตรียมเครื่องบูชาต่าง ๆ ก็ต้องดูแลอย่างใกล้ชิด เพราะถือว่าเป็นปัจจัยที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งเพื่อให้พิธีกรรมดำเนินไปอย่างเรียบร้อย การจัดเตรียมทางด้านเครื่องบูชามม็วด เจ้าภาพจะเชิญครูมม็วดมาเป็นที่ปรึกษาเพื่อจัดหาและจัดเตรียมก่อนจะถึงวันงาน ตั้งแต่การนำจวมของเจ้าบ้านที่จะประกอบพิธีกรรมมาทำความสะอาด ทาขมิ้นให้หอมเพราะเป็นความเชื่อที่ว่ามม็วดชอบกลิ่นหอมของขมิ้น หากจวมเกิดการชำรุดเสียหายก็จะทำการซ่อมแซมให้พร้อมในสภาพที่สมบูรณ์และสวยงาม ทางด้านสถานที่ ปะรำพิธี จะเป็นหน้าที่ของฝ่ายชายเนื่องจากมีความสามารถในเรื่องของการใช้แรงงาน การสร้างปะรำพิธีจะสร้างในช่วงเช้าก่อนพิธีกรรม โดยญาติหรือเพื่อนบ้านฝ่ายชายจะเป็นคนไปหาวัสดุอุปกรณ์ในการก่อสร้าง เมื่อได้วัสดุอุปกรณ์ครบถ้วนตามที่ต้องการก็จะทำการก่อสร้างปะรำขึ้น

การจัดตกแต่งสถานที่จะอยู่ในความดูแลของครูมม็วด เพื่อความถูกต้องตามรูปแบบพิธีกรรมที่ได้ปฏิบัติสืบต่อกันมา เมื่อปะรำพิธีได้สร้างเสร็จชาวบ้านก็จะนำเครื่องบูชาต่าง ๆ เข้าสู่ปะรำพิธี จัดตกแต่งภายในปะรำพิธีให้ได้ตามคำแนะนำของครูมม็วด ส่วนในเรื่องของคณะนักดนตรีเจ้าภาพก็จะจัดเตรียมรถไปรับนักดนตรี เมื่อคณะนักดนตรีมาถึงก็จะจัดเตรียมเครื่องขยายเสียง วางตำแหน่งอุปกรณ์เครื่องดนตรี ไมโครโฟน ลำโพงขยายเสียง ตามตำแหน่งที่ต้องการและพร้อมที่จะบรรเลงให้มม็วดได้ร่ายรำอย่างมีความสุขสนุกสนาน

เมื่อการจัดเตรียมงานในส่วนต่าง ๆ เรียบร้อยแล้ว ก็จะเข้าสู่ขั้นตอนของการประกอบพิธีกรรม ช่วงเวลาในการประกอบพิธีกรรมจะอยู่ในช่วงเวลาประมาณ 15.00 น. ถึงเวลาประมาณ 09.00 น. ของเช้าวันใหม่

การเริ่มต้นในพิธีกรรมมม็วด เริ่มต้นโดยเจ้าภาพจุดธูปเทียนถวายอาหารแด่พระภูมิเจ้าที่บอกกล่าวต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ขอให้การประกอบพิธีกรรมดำเนินไปอย่างราบรื่นอย่างได้มีภูตผีปีศาจมารังควานขณะประกอบพิธี จากนั้นให้ผู้เจ้าภาพและร่างทรงมม็วดจะร่วมกันทำพิธีแซนโดนตาเพื่อเป็นการทำบุญอุทิศส่วนกุศลให้แก่ผีบรรพบุรุษ เรียกให้ดวงวิญญาณบรรพบุรุษมารับอาหารและบอกกล่าวแก่บรรพบุรุษว่าวันนี้จะทำพิธีกรรมมม็วด หากอยากได้สิ่งก็ขอให้มาเข้าทรงบอกกล่าวแก่ลูกหลาน เพื่อลูกหลานจะได้จัดเตรียมจัดหาให้ต่อไป พิธีกรรมแซนโดนตา จะเป็นการเรียกชื่อบรรพบุรุษและทำการหยาดน้ำลงบนภาชนะหรือถ้วยที่ได้เตรียมไว้เมื่อเสร็จสิ้นพิธีกรรมนี้ ครูมม็วดและมม็วดผู้เป็นบริวาร จะได้ดำเนินการเริ่มพิธีกรรมมม็วด โดยครูมม็วดและมม็วดบริวารจะหันหน้าสู่ร้านที่วางเครื่องเซ่นและเครื่องบูชาเทวดา ขั้นแรกจะอันเชิญพระภูมิเจ้าที่ผีปู่ตาหรือที่ชาวบ้านเรียกกันว่า “ตา” เช่น ตานา ตาโรงเรียน มาสิงสู่ร่าง ดนตรีจะบรรเลงเพลงประกอบการร้อง เพลงโพล็วทม โดยจะบรรเลงไปเรื่อย ๆ จนกว่าผีปู่ตาจะเข้าทรงสำเร็จ ในการเข้าทรงครูมม็วดและมม็วดบริวารจะจับขันเข้าทรงแล้วจุดเทียน ตั้งจิตเป็นสมาธิให้ว่างเพื่อพร้อมสู่การเป็นร่างเข้าทรง เมื่อผีปู่ตามาเข้าร่างทรง ร่างทรงก็ทำการผลัดเปลี่ยนเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายที่ได้เตรียมไว้ อากัปกิริยาของร่างทรงก็เปลี่ยนไปไม่เป็นตัวของตัวเอง บางรายร้องไห้ บางรายหัวเราะเสียงดัง เสียงแตกห้าว พูดจาแปลกไปเปลี่ยนไปเมื่อตาเข้าสู่ร่างทรง ผีปู่ตาจะพูดคุยทักทายพบปะลูกหลาน ลูกหลานก็จะสอบถามว่าตาชื่ออะไร มาจากไหน เมื่อการสอบถามเมื่อสิ้นสุดลง ชาวบ้านก็จะทำการผูกแขนต้อนรับด้วยฝ้ายสายสิญจน์ที่ได้เตรียมไว้ ถือเป็นการต้อนรับตาที่ได้กลับมาเยี่ยมเยือนลูกหลานอีกครั้งหนึ่ง การสนทนาระหว่างลูกหลานกับผีปู่ตาก็เกิดขึ้น บางครั้งตาก็เกิดอาการร้องไห้น้ำตาไหลเสียใจกับลูกหลานที่ไม่สามารถปกป้องภัยร้ายต่าง ๆ ให้ได้ จนเกิดการไม่สบาย และแนะนำทางในการดำเนินชีวิตที่ถูกต้องให้ การสนทนาจะดำเนินไปในชั่วระยะเวลาหนึ่งจากนั้นตาก็จะร่ายรำประกอบเพลง บทเพลงในการร่ายรำตาจะเป็นผู้บอกให้แก่นักดนตรี หรือไม่นักดนตรีจะเล่นเพลงมม็วดเพลงอะไรก็ได้ หากไม่เป็นที่พอใจก็เปลี่ยนเพลงไปเรื่อย ๆ จนกว่าตาจะพอใจ ความพอใจของร่างทรงขณะที่มีการร่ายรำสามารถสังเกตได้จาก ความสนุกสนานในการรำ ท่ารำเป็นท่ารำไม่ตายตัวรำพอให้เข้าจังหวะกับเสียงดนตรี โดยการรำรอบวงไปตามเข็มนาฬิกาของเสาต้นกลางในปะรำพิธี การร่ายรำของตา จะดำเนินไปเรื่อย ๆ จนกว่าท่านจะพอใจ เมื่อจะออกจากร่าง ตาจะมานั่งอยู่บริเวณร้านที่ตั้งเครื่องบูชา จับขันเข้าทรงตั้งจิตแล้วร่างของตาพระภูมิเจ้าที่ก็ออกไป หลังจากนั้นพิธีกรรมก็จะทำการหยุดพักชั่วคราวโดยการเลี้ยงอาหารแก่ผู้มาร่วมงาน นั่งล้อมวงทานข้าวกันภายในปะรำพิธี

ภาพที่ 23 การเตรียมการเข้าทรง

หลังจากการรับประทานอาหารร่วมกันของผู้เข้าร่วมพิธีเสร็จสิ้นแล้ว พิธีกรรมจะดำเนินในลำดับขั้นตอนต่อไป ครูมม็วดและมม็วดบริวารก็จะนั่งหน้าปะรำพิธี จับขันเข้าทรงมม็วดตั้งจิตอธิษฐาน สำรวมกายวาจาใจให้สงบนิ่ง ในลำดับต่อไปครูมม็วดจะได้อันเชิญบองบ็อด เพื่อมาเข้าร่าง นักดนตรีจะบรรเลงเพลงบองบ็อดโดยใช้แคนเป่า เพลงบองบ็อด เป็นเพลงบรรเลงเพลงเดียวในพิธีกรรมมม็วดที่ไม่มีบทร้อง มีเพียงกลองกันตรึมและฆ้องโหม่งเพื่อประกอบจังหวะเท่านั้น บองบ็อดคือผู้รักษาศีลที่มีความเคร่งครัด ไม่ใช่พระแต่จะเป็นฤาษีหรือพราหมณ์ จุดประสงค์ในการอันเชิญบองบ็อด เพื่อเสริมสร้างความเป็นสิริมงคลต่อพิธีกรรม เพราะในพิธีกรรมอาจจะมีภูตผีตนอื่นเข้ามารบกวน การที่อันเชิญบองบ็อดก่อนที่จะอันเชิญมม็วด ย่อมสร้างความยำเกรงแก่ภูตผีปีศาจที่จะมาสร้างความก่อกวนได้ เมื่อบองบ็อดเข้าทรง ก็จะผลัดเปลยนเสื้อผ้าแต่งกายชุดขาวมีลักษณะคล้ายชุดพราหมณ์ จากนั้น บองบ็อดก็จะร่ายรำในทิศทางตามเข็มนาฬิการอบเสากลางของปะรำพิธี การร่ายรำจะดำเนินไปเรื่อย ๆ จนเป็นที่พอใจของบองบ็อด เมื่อบองบ็อดจะออกจากร่างบองบ็อดจะนั่งลงหน้าปะรำพิธี จับขันแล้วตั้งสมาธิไม่นานนักบองบ็อดก็ออกจากร่างไป นักดนตรีจะบรรเลงเพลงบองบ็อดตั้งแต่การอันเชิญก่อนเข้าทรง จนถึงบองบ็อดได้ออกจากร่างเป็นการสิ้นสุดการบรรเลงเพลงบองบ็อด

เมื่อจบพิธีการอันเชิญบองบ็อดสิ้นสุดลง ต่อไปจึงจะเป็นการเชิญอันเชิญมม็วด โดยครูมม็วดและมม็วดบริวารทั้งหมด จะมานั่งหน้าปะรำพิธีเพื่อทำสมาธิก่อนการเข้าทรง ในการเข้าทรงแต่ละครั้งร่างทรงมม็วดแต่ละคนจะมีขันเข้าทรงคนละ 1 ใบ ภายในขันก็จะประกอบด้วยเครื่องบูชาครูและเทียนไขสีเหลือง 1 เล่ม ครูมม็วดและมม็วดบริวารจะนั่งลงพร้อมจับขันหมุนวนไปรอบ ๆ ตามทำนองเพลงของเสียงดนตรี คณะนักดนตรีจะบรรเลงเพลงเชิญครูมม็วดชื่อเพลงอันตวงกรู การเข้าทรงมม็วด

ก่อนที่มม็วดจะร่ายรำมม็วดทุกคนต้องรอให้มม็วดลงร่างครบทุกคนให้เรียบร้อยก่อน มม็วดอาจจะมีจำนวน 8-11 คน ก็ต้องเข้าทรงให้ครบทุกคน เมื่อมม็วดเข้าร่างทุกคนเสร็จเรียบร้อยแล้ว มม็วดถึงจะทำการร่ายรำต่อไป ในการเข้าทรงเมื่อมม็วดได้ลงร่างทรง ร่างทรงก็จะแสดงอาการแปลก ๆ หัวเราะ พูดจาทักทายลูกหลานที่มาร่วมในพิธีกรรม ขอสุรา ขอบุหรี่สูบ มม็วดจะทำการผลัดเปลี่ยนเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย ซึ่งก็แล้วแต่ว่ามม็วดคนใดเข้าสิง อาจจะเป็นมม็วดผู้ชายหรือผู้หญิง การสังเกตว่ามม็วดเป็นชายหรือหญิงสังเกตได้จากการผลัดเปลี่ยนเสื้อผ้า ถ้าเป็นชายก็แต่งกายอย่างชายชาวเขมรและเป็นหญิงก็แต่งกายตามแบบหญิงชาวเขมรตามเครื่องแต่งกายที่ได้เตรียมมา

<u>ภาพที่ 24</u> การเตรียมเข้าทรงของมม็วด

หลังจากผลัดเปลี่ยนเสื้อผ้ามม็วดจะมานั่งพบปะพูดคุยกับลูกหลาน ลูกหลานก็จะผูกข้อมือด้วยฝ้ายผูกแขนที่ได้เตรียมไว้ เป็นการต้อนรับมม็วดที่ได้มาเยี่ยมลูกหลายอีกครั้งหนึ่ง โดยมม็วดจะเล่าถึงสาเหตุของการเจ็บป่วยว่าลูกหลานผู้นั้นทำผิดต่อมม็วดอย่างไร รวมถึงให้กำลังใจเมื่อลูกหลานเกิดภัยพิบัติ จากนั้นมม็วดและบริวารก็จะร่ายรำประกอบเพลงรอบต้นเสาต้นกลางในปะรำพิธี โดยทิศทางการเคลื่อนที่ตามเข็มนาฬิกา

เพลงที่ใช้สำหรับการเข้าทรงมม็วด จะเริ่มต้นด้วยเพลงอันตวงกรู เมื่อมม็วดได้เข้าทรงครบทุกคน มม็วดก็จะเตรียมการร่ายรำโดยมม็วดจะบอกให้นักดนตรีเล่นเพลงตามที่ตนเองต้องการ เช่น เพลงกันเตียว เพลงโอ๊ก เพลงโพล็วทม เป็นต้น ครั้งเมื่อมม็วดไม่ชอบใจบทเพลงใด มม็วดก็จะบอกให้นักดนตรีหยุดเล่น และให้เล่นเพลงใหม่ทันทีโดยไม่จำเป็นจะต้องจบเพลง เมื่อร่ายรำจนเป็นที่พอใจ โดยปรกติประมาณ 30-40 นาที มม็วดก็จะทำพิธีออกจากร่างใหม่ มม็วดจะมีการเข้าและออกจากร่าง

ทรงอยู่เป็นระยะ ๆ ซึ่งก็แล้วแต่ว่ามม็วดพอใจในการรำมากน้อยเพียงใด หากว่าพอใจมากก็จะออก หากยังไม่พอใจก็จะร่ายรำประกอบดนตรีต่อไป

ภาพที่ 25 การรำของมม็วด

ครั้งเมื่อถึงเวลาเที่ยงคืน จะมีการหยุดพักพิธีกรรมมม็วด โดยเจ้าภาพจะจัดเลี้ยงหาอาหารแก่ผู้ร่วมงานอีกครั้งหนึ่ง และคณะนักดนตรีจะทำพิธีบูชาครูดนตรีที่เรียกว่า “พิธีจำเริญบารมีครูดนตรี” ทั้งนี้เพื่อการบูชาเพื่อระลึกถึงพระคุณครูบาอาจารย์ทางดนตรี ที่ได้ประสิทธิ์ประสาทวิชาทางด้านดนตรีให้ได้ใช้ในการทำมาหากิน โดยพิธีจำเริญครูดนตรีจะกระทำโดยนักดนตรีคนใดคนหนึ่งในวง ซึ่งจะนำเครื่องเซ่นและเครื่องบูชา เช่น อาหาร สุรา ดอกไม้ธูปเทียน เงิน ข้าวสาร พร้อมทั้งกล่าวให้ครูดนตรีมารับเครื่องเซ่นและเครื่องบูชา ขอให้ปกปักรักษาให้คณะของวงดนตรีได้มีความเจริญก้าวหน้าในอาชีพ เพลงที่ใช้ในการบรรเลงประกอบพิธีจำเริญบารมีครูดนตรีจะใช้เพลงอันตวงกรู และจากนั้นจะใช้เพลงเมือนระเงียว ขณะที่มีการบรรเลงบทเพลงดังกล่าวมม็วดก็จะร่ายรำประกอบเพลง เมื่อเป็นที่พอใจของมม็วด มม็วดก็จะออกจากร่างไป จากนั้นจะเป็นการรับประทานอาหารร่วมกันของคณะนักดนตรีและผู้เข้าร่วมในพิธีกรรมทุกคน

ภาพที่ 26 พิธีจำเริญบารมีครูดนตรี

หลังจากรับประทานอาหารหลังเวลาเที่ยงคืนเสร็จ พิธีกรรมม็วดก็จะมีการดำเนินต่อไป โดยการเข้าทรงม็วด ม็วดก็จะร่ายรำและออกจากร่างเพื่อพักผ่อนบ้างบางช่วง และก็จะสลับกับการเข้าทรงเพื่อร่ายรำต่อ พิธีกรรมจะสลับการเข้าออกร่างจนถึงเช้าของอีกวันใหม่ สัญญาณแห่งเวลาการสิ้นสุดพิธีกรรม จะมีการสิ้นสุดลงโดยครูม็วดจะให้ม็วดที่เป็นบริวารทั้งหมด ถือขันเข้าทรงม็วดมารำรอบเสาต้นกลางของปะรำพิธี ดนตรีจะเริ่มบรรเลงเพลงลา เพลงจะเวีย จากนั้นเมื่อร่ายรำเสร็จครูม็วดจะนำม็วดที่เป็นบริวารทำการกราบไหว้ร้านเทวดา โดยทำการโปรยข้าวสารในระหว่างพิธีเป็นระยะ ๆ เมื่อจบเพลงจะเวีย ดนตรีจะเล่นเพลงกัจปกา ม็วดจะร่ายรำพร้อมกับการเด็ดดอกไม้ที่ใช้ประดับบริเวณด้านบนของปะรำพิธีในแต่ละช่อ รื้อใบมะพร้าวเก็บผ้าปะดาน พร้อมทั้งเก็บเครื่องบูชาที่เสาต้นกลางและเครื่องปะกำต่าง ๆ ออกมาถือไว้ ร่ายรำไปรอบ ๆ เสาต้นกลางอีกครั้งหนึ่ง

ภาพที่ 27 การรำเด็ดดอกไม้และรื้อปะรำพิธี

การสักการะบูชามม็วดครั้งสุดท้าย ครูมม็วดจะนำเอาดอกไม้ที่เสียบไว้บนเสาต้นกลางของปะรำพิธี มาวางบริเวณหน้าร้านเทวดาและรวมถึงเครื่องบูชา และให้มม็วดทำการกราบไหว้ทีละตน โดยมีจุดไหว้อยู่ 9 จุด วางด้านหน้าของปะรำพิธี และให้มม็วดแต่ละตนได้กราบไหว้ เพลงที่ใช้ในการบรรเลงจะใช้เพลงถวายเปรียะฮ์อาตึดเปรียะฮ์จันทร์ จากนั้นมม็วดก็จะนำฝ้ายผูกข้อมือ นำไปผูกให้แก่นักดนตรีเป็นการขอบคุณที่ได้บรรเลงให้มม็วดได้ร่ายรำตลอดทั้งคืนอย่างมีความสุข และขอให้คณะนักดนตรีมีความเจริญก้าวหน้าในทางอาชีพทางดนตรีต่อไป

ภาพที่ 28 การสิ้นสุดพิธีกรรม

นอกจากมม็วดจะผูกข้อมือให้แก่คณะนักดนตรีแล้ว ยังได้ผูกข้อมือให้กับผู้ที่ไปร่วมในพิธีกรรมนี้ด้วย โดยให้พรขอให้ผู้ร่วมพิธีต่างมีความสุขปราศจากโรคภัยไข้เจ็บตลอดไป เป็นการสิ้นสุด พิธีกรรมมม็วด อย่างสมบูรณ์

ภาพที่ 29 มม็วดผูกข้อมือขอบคุณคณะนักดนตรี

ภาพที่ 30 การให้พรของมม็วดแก่ผู้ร่วมพิธีกรรม

บทบาทของพิธีกรรมมม็วดที่มีต่อคนในท้องถิ่น

พิธีกรรมมม็วดของหมู่บ้านวัฒนธรรมบ้านทุ่งใหญ่ เป็นพิธีกรรมที่ยึดถือปฏิบัติสืบทอดกันมาตั้งแต่ครั้งอดีตจนถึงปัจจุบัน โดยจัดกระทำขึ้นด้วยความเชื่อแห่งการรักษาพยาบาลผู้ป่วย ตามความเชื่อของคนในท้องถิ่น โดยพิธีกรรมมม็วดมีบทบาทต่อสังคมของชาวไทยเชื้อสายเขมรที่สำคัญ ดังนี้

1. บทบาทด้านการรักษาพยาบาล พิธีกรรมมม็วดจัดทำขึ้นเพื่อจุดประสงค์ในการรักษาผู้ป่วยตามความเชื่อของชาวไทยเชื้อสายเขมรที่เชื่อว่าสาเหตุของการเจ็บป่วย เกิดจากอำนาจของสิ่งที่เหนือธรรมชาติ มีผีบรรพบุรุษเป็นผู้กระทำให้เกิดอาการเจ็บป่วย ถ้าต้องการหายขาดจากโรคภัยไข้เจ็บจะต้องจัดทำพิธีกรรมมม็วดขึ้น โดยจะต้องจัดเตรียมองค์ประกอบที่ใช้ในพิธีกรรมให้ครบถ้วนและถูกต้อง ตลอดจนขั้นตอนที่ใช้ประกอบพิธีกรรมตั้งแต่เริ่มต้นจนสิ้นสุดพิธีกรรม

2. บทบาททางด้านการศึกษาประวัติศาสตร์ การประกอบพิธีกรรมมม็วด วิญญาณที่เข้าสิงร่างทรงจะเป็นดวงวิญญาณของผีบรรพบุรุษ เมื่อผีบรรพบุรุษได้เข้าทรงก็จะมีการพูดคุยกับลูกหลานสอบถาม และมีการเล่าเรื่องราวในอดีตให้ลูกหลานได้ฟัง เช่น เรื่องราวที่เกี่ยวกับการเกี้ยวพาราสีกันของหนุ่มสาวในสมัยครั้งอดีต และรวมถึงการประกอบอาชีพดังที่ปรากฏในบทเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมมม็วด การแต่งกายในสมัยโบราณที่แสดงออกมาในรูปแบบของเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการประกอบการร่ายรำ เป็นต้น

3. บทบาททางด้านการรวมกลุ่มของคนในท้องถิ่น การประกอบพิธีกรรมมม็วดขึ้นในแต่ละครั้ง ต้องอาศัยความร่วมมือร่วมแรงกันของคนในท้องถิ่น ทั้งกลุ่มเครือญาติและกลุ่มเพื่อนบ้าน เพราะการจัดพิธีกรรมมม็วดในแต่ละครั้ง ต้องมีการจัดเตรียมงานกันอย่างน้อย 2-3 วัน โดยมีการแบ่งหน้าที่กันอย่างชัดเจนทั้งการจัดเตรียมสถานที่ เครื่องเซ่นสังเวย ตลอดจนผู้ที่มาร่วมประกอบพิธีกรรม การรวมกลุ่มกันของเครือญาติและกลุ่มเพื่อนบ้าน ทำให้เกิดความสมานฉันท์กันของคนในท้องถิ่น โดยได้พบปะพูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดซึ่งกันและกัน บางครั้งอาจมีปัญหาที่สร้างความบาดหมางใจกันก็ถือโอกาสนี้ได้พูดคุยปรึกษาหารือจนสามารถตกลงกันได้ด้วยดี

บทที่ 5

การวิเคราะห์ดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมมม็วด

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจะวิเคราะห์โครงสร้างและทำนองของเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมมม็วด ที่ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมเนื้อหาและทำนองมม็วดที่ได้จากการบันทึกในภาคสนาม โดยบทเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมมม็วดจะมีการบรรเลงเครื่องดนตรีประกอบบทร้อง และเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในพิธีกรรมมม็วด ได้แก่ ปี่ปุ๊ก ตรัวอู้ แคน กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง ดังนั้น ในการวิเคราะห์บทเพลงผู้วิจัยจะวิเคราะห์เฉพาะแนวทำนองหลักของเพลงที่ใช้ประกอบในพิธีกรรมเท่านั้น

การบันทึกโน้ตเพลงผู้วิจัยได้ใช้โน้ตสากลเป็นสัญลักษณ์ แทนท่วงทำนองและความยาวของจังหวะ แต่ระดับเสียงในสัญลักษณ์นี้ไม่ได้ใช้ตามระดับเสียงสากล แต่ให้ทำนองเป็นไปตามลักษณะของการบันทึกโน้ตสากลเท่านั้น เนื่องจากระบบเสียงของแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์นั้น มีระบบเสียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของตนซึ่งไม่ตรงกับระดับเสียงสากล โดยใช้หลักการวัดเสียงในการบันทึกโน้ตและวิเคราะห์ ด้วยระบบเซ็นต์ของอเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J. Ellis, 1814-1890)

การวิเคราะห์บทเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมม็วด ผู้วิจัยได้เลือกบทเพลงสำหรับการวิเคราะห์ในครั้งนี้ จำนวน 10 เพลง เพราะบทเพลงดังกล่าวนิยมบรรเลงในพิธีกรรมและมักจะบรรเลงซ้ำ ๆ เนื่องจากบทเพลงเป็นเพลงที่มม็วดชื่นชอบ เพราะเมื่อใดที่มม็วดชอบในเสียงของดนตรีก็เป็นการง่ายที่มม็วดจะเข้าร่างทรง แต่อย่างไรก็ตามในพิธีกรรมมม็วดจะมีบทเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมมากกว่านี้ ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์บทเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมจริงที่ได้จากการบันทึกในภาคสนาม โดยเป็นบทเพลงบังคับและเป็นบทเพลงที่นิยมในการประกอบพิธีกรรม ดังนี้

1. เพลงที่ใช้บูชาครู เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงบูชาครูก่อนการเข้าทรง และใช้ร่ายรำในการประกอบพิธี บทเพลงที่ใช้บูชาครูบางบทเพลง เช่น เพลงเมือนระเงียว จะบรรเลงครั้งเดียวคือตอนประกอบพิธีจำเริญบารมีครูดนตรีเที่ยงคืนเท่านั้น และเพลงบูชาครูบทเพลงอื่นจะบรรเลงก่อนเข้าทรงและบางครั้งจะใช้บทเพลงดังกล่าวนี้ประกอบการร่ายรำของมม็วดควบคู่กันไปด้วย โดยบทเพลงที่ใช้บูชาครูมีดังนี้

เพลงที่ 1 เพลงโพล็วทม
เพลงที่ 2 เพลงพัดเจือย
เพลงที่ 3 เพลงอันตวงกรู
เพลงที่ 4 เพลงเมือนระเงียว

2. เพลงรำมม็วด เป็นเพลงที่มม็วดเมื่อมีการเข้าทรงจะใช้ร่ายรำประกอบในพิธีกรรม โดยการบรรเลงบทเพลงดังกล่าวจะใช้เมื่อใดก็ได้ตามแต่มม็วดจะพึงพอใจให้บรรเลง หากบรรเลงแล้วมม็วดไม่เข้าร่างทรงหรือไม่พอใจที่จะร่ายรำ คณะนักดนตรีก็จะปรับเปลี่ยนบทเพลงเพื่อใช้บรรเลงใหม่อยู่เรื่อย ๆ จนกว่าจะเป็นที่พึงพอใจของมม็วด โดยบทเพลงที่ใช้ประกอบการร่ายรำของมม็วดมีดังนี้

เพลงที่ 5 เพลงบองบ็อด
เพลงที่ 6 เพลงโอ๊ก
เพลงที่ 7 เพลงกันเตียว
เพลงที่ 8 เพลงจะเวีย

3. เพลงลา เป็นบทเพลงที่ใช้บรรเลงลำดับสุดท้ายของพิธีกรรม เพื่อเป็นการบอกลาแด่ครูมม็วดตลอดจนผู้ที่เข้าร่วมในพิธีกรรมก่อนจะสิ้นสุดพิธี การบอกลาด้วยบทเพลงดังกล่าวเนื้อหาของบทเพลงจะสื่อถึงพิธีกรรมว่าขอให้โรคภัยไข้เจ็บต่าง ๆ ได้จางหายไปหลังจากการรื้อปะรำพิธีและถ้าหากมีโอกาสในปีหน้าก็จะมาจัดพิธีกรรมมม็วดนี้อีกครั้ง เพื่อให้มม็วดได้ร่ายรำอย่างมีความสุขอีกครั้ง

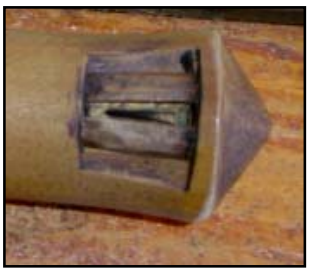
เพลงที่ 9 เพลงกัจปุกา
เพลงที่ 10 เพลงถวายเปรียะฮ์อาตึดเปรียะฮ์จันทร์

การวิเคราะห์บทเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมมม็วด ผู้วิจัยได้ใช้หลักการทางมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) และดุริยางควิทยา (Musicology) โดยวิเคราะห์โครงสร้างและทำนองเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม ตามคุณลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

1. สื่อสร้างเสียง (Medium)
2. ผิวพรรณ (Texture)
3. รูปแบบ (Form)
4. ท่วงทำนอง (Melody)
   4.1 ช่วงเสียง (Range)
   4.2 กลุ่มเสียง (Mode)
   4.3 รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง (Melodic contour)
   4.4 ทิศทางการดำเนินทำนอง
5. การกระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern)

เครื่องดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมมม็วด

ปี่ปุ๊ก หรือปี่เญ็นหรือปี่เตรียง ชาวบ้านเรียกว่า ปี่มม็วด ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยจะเรียกปี่ชนิดนี้ว่าปี่ปุ๊ก ปี่ปุ๊ก เป็นเครื่องดนตรีในตระกูลที่เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของอากาศ (Aerophones) ประเภทลิ้นอิสระ (Free reed) ปี่ปุ๊กทำด้วยไม่ไผ่รวก ลิ้นของปี่ปุ๊กทำด้วยโลหะเหมือนลิ้นแคนและปี่ (ปี่จุมทางภาคเหนือ) ฝังอยู่ด้านข้างของลำตัวท่อนปลายสุด ความยาวประมาณ 38 เซนติเมตร ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 2 เซนติเมตร มีรูบังคับเสียง 6 รู รูหัวแม่มือ 1 รู

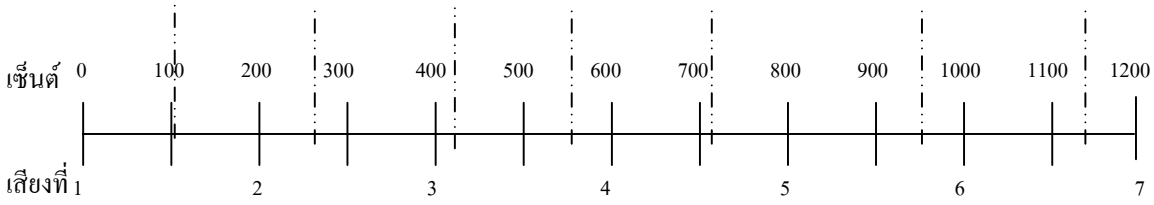


ภาพที่ 31 ลิ้นปี่

ภาพที่ 32 ลักษณะของปี่ปุ๊ก

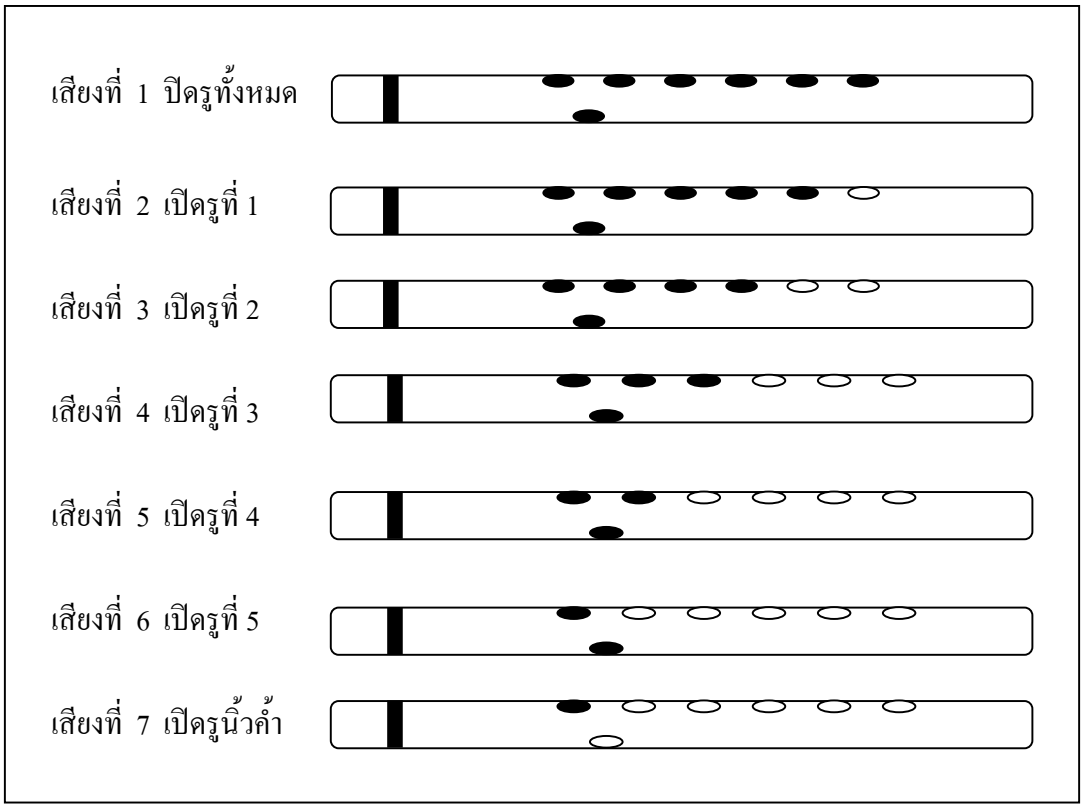
<u>ระบบเสียงปี่ป๊ก</u> (Tuning System)

การวิเคราะห์ระบบเสียงของปี่ป๊ก ผู้วิจัยจะใช้ทฤษฎีการวัดเสียงในระบบเซ็นต์ของอเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J. Ellis) คือ แบ่ง 1 ช่วงทบ (Octave) ออกเป็น 12 ส่วนเท่า ๆ กัน และกำหนดให้แต่ละส่วนมีค่าเท่ากับ 100 เซ็นต์ (ปัญญา, 2546: 13) ผู้วิจัยจึงได้วัดระบบเสียงของปี่ป๊กได้ดังนี้



<u>ภาพที่ 33</u> ระดับเสียงตามค่าเซ็นต์ของปี่ป๊ก

<u>ระดับเสียงของปี่ป๊ก</u>



<u>ภาพที่ 34</u> ระดับเสียงของปี่ป๊ก

การวิเคราะห์ทำนองเพลง ที่ได้จากการถอดเทปจากการบันทึกจากภาคสนาม จะใช้หลักการทางสัญลักษณ์แทนค่าของเสียง เนื่องจากการวัดระดับเสียงที่ได้จากเครื่องดนตรีปี่ปุ๊ก มีลักษณะเฉพาะของกลุ่มวัฒนธรรมทางดนตรีที่เป็นของตนเอง ซึ่งไม่ตรงกับระดับเสียงของโน้ตสากล ดังนี้

ตารางที่ 1 การวัดระยะห่างของเสียงปี่ปุ๊ก

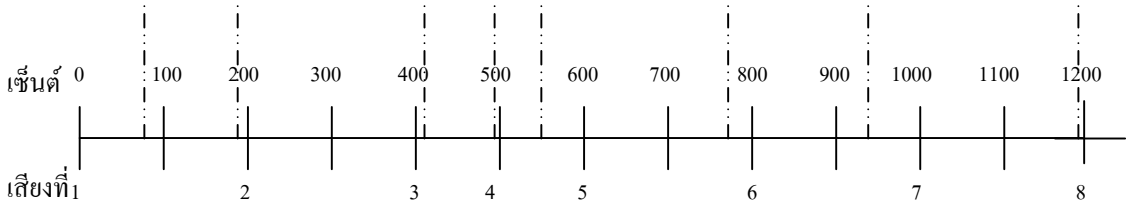
ลำดับเสียงที่	เสียง		สัญลักษณ์ที่ใช้แทนระดับเสียง	ระยะห่าง (เซ็นต์)
1	C#	+1	C	
				169
2	D#	-30	D	
				295
3	F#	-35	F	
				145
4	G	+10	G	
				55
5	A#	-35	A	
				215
6	C	-20	C	
				225
7	D	+5	D	
				115
8	D#	+20	D	

ตรัวอู้ เป็นเครื่องดนตรีในตระกูลที่เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของสาย (Chordophones) ประเภทดุริยธนู (Musical bows) ตรัวอู้ที่ใช้ในพิธีกรรมม็วดทำด้วยไม้พยุง กระโหลกซอทำด้วยกะลามะพร้าว โดยตัดปลายด้านหนึ่งออก ด้านที่ปาดออกหน้าซอจะขึงด้วยหนังตะกวด ส่วนด้านตรงกันข้ามจะฉลุด้วยลวดลายที่สวยงาม วัตถุประสงค์เพื่อให้เกิดความโปร่งเป็นช่องทำให้เกิดเสียง ส่วนบนและส่วนล่างเจาะรูเพื่อสอดคันทวน วัดจากทวนบนถึงทวนล่างยามประมาณ 90 เซนติเมตร หน้าซอมีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 16 เซนติเมตร มีลูกบิด 2 อันติดตั้งในแนวเดียวกัน ลูกบิดสายทุ้มอยู่ด้านบน ลูกบิดสายเอกอยู่ด้านล่าง โดยมีคันชักของซอสำหรับสีทำให้เกิดเสียง ยาวประมาณ 56 เซนติเมตร

ภาพที่ 35 ลักษณะของตรัวอู้

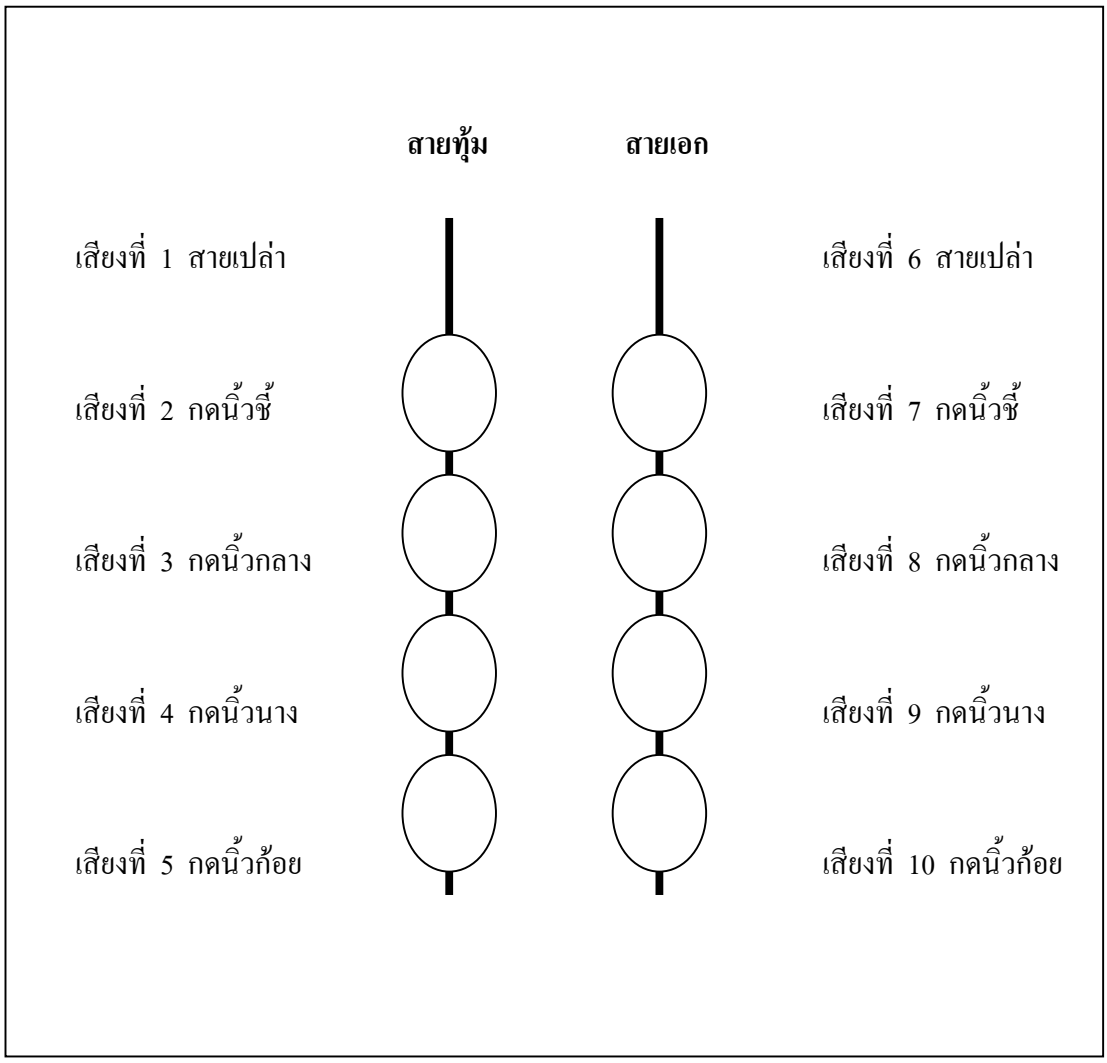
ระบบเสียงของตรัวอู้ (Tuning System)

การวิเคราะห์ระบบเสียงของตรัวอู้ ผู้วิจัยจะใช้ทฤษฎีการวัดเสียงในระบบเซ็นต์ของอเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J. Ellis) คือ แบ่ง 1 ช่วงทบ (Octave) ออกเป็น 12 ส่วนเท่า ๆ กัน และกำหนดให้แต่ละส่วนมีค่าเท่ากับ 100 เซ็นต์ (ปัญญา, 2546: 13) ผู้วิจัยจึงได้วัดระบบเสียงของตรัวอู้ได้ดังนี้



ภาพที่ 36 ระดับเสียงตามค่าเซ็นต์ของตรัวอู้

ระดับเสียงของตรัวอู้



ภาพที่ 37 ระดับเสียงของตรัวอู้

การวิเคราะห์ทำนองเพลง ที่ได้จากการถอดเทปจากการบันทึกจากภาคสนาม จะใช้หลักการทางสัญลักษณ์แทนค่าของเสียง เนื่องจากการวัดระดับเสียงที่ได้จากเครื่องดนตรีตรัวอู้ มีลักษณะเฉพาะของกลุ่มวัฒนธรรมทางดนตรีที่เป็นของตน ซึ่งไม่ตรงกับระดับเสียงของโน้ตสากล ดังนี้

ตารางที่ 2 การวัดระยะห่างของเสียงตรัวอู้

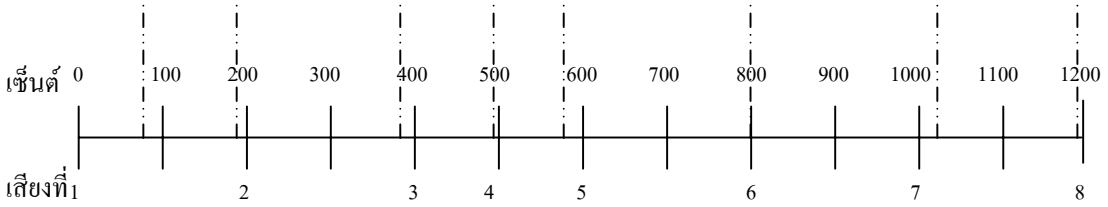
ลำดับเสียงที่	เสียง	สัญลักษณ์ที่ใช้แทนระดับเสียง	ระยะห่าง (เซ็นต์)
1	B +5	B	205
2	C# +10	C	210
3	D# +20	D	85
4	E +5	E	65
5	F -30	F	231
6	G +1	G	183
7	A -16	A	221
8	B +5	B	235
9	C# +40	C	130
10	D -30	D	

แคน เป็นเครื่องดนตรีในตระกูลที่เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของอากาศ (Aerophones) ประเภทลิ้นอิสระ (Free reed) แคนที่ใช้ในพิธีกรรมมม็วดเป็นแคนชนิด แคนแปด โดยแคนแปดประกอบด้วยลูกแคน 8 คู่ (16 ลูก) จัดเรียงเข้าอยู่ในเต้าเป็นสองแพ ซ้ายขวา แพละ 8 ลูก แคนแปด แคนแปดวางตำแหน่งเสียงของลูกแคนเหมือนกับแคนเจ็ดทุกประการ เพียงแต่เพิ่มลูกแคนเข้ามาอีก 1 คู่ (2 ลูก แพละลูก) ที่ด้านปลายนอกสุดของเต้าแคน คู่ที่เพิ่มเข้ามานี้ใช้เป็นเสียงประสาน drone เรียกเสียงนี้ว่า “เสียงเสพ” หรือเรียกว่า “เสพก้อย” เพราะเวลาบรรเลงมักใช้นิ้วก้อยของผู้บรรเลงปิดรูนับ แต่หมอแคนผู้มีทักษะน้อยมักใช้ขี้สูดก้อนเล็ก ๆ ปิดรูนับเสียงเสพนี้ เพื่อให้ดังไปตลอดการบรรเลง เสียงเสพขวา ใช้สำหรับประสานให้กับทำนองเพลงทางไมเนอร์ ส่วนเสียงเสพซ้าย ใช้สำหรับประสานให้กับทำนองเพลงทางเมเจอร์

แคนแปด เป็นแคนที่หมอแคนนิยมใช้มากที่สุด มีวางขายทั่วไปในปัจจุบัน และถือว่าเป็นแคนมาตรฐานเพราะมีช่วงทบเสียงครบ ไม้ที่ใช้ทำแคนจะใช้ไม้กู่แคน ซึ่งเป็นไม้ตระกูลไม้ไผ่ลำต้นขนาดเล็ก ชาวบ้านเรียกว่า ไม้เฮี้ย หรือภาคกลางเรียกว่าไม้ซาง ความยาวของแคนแปดประมาณ 100 เซนติเมตร กว้างประมาณ 10 เซนติเมตร ลิ้นแคนทำด้วยโลหะผสมเงินกับทองแดง

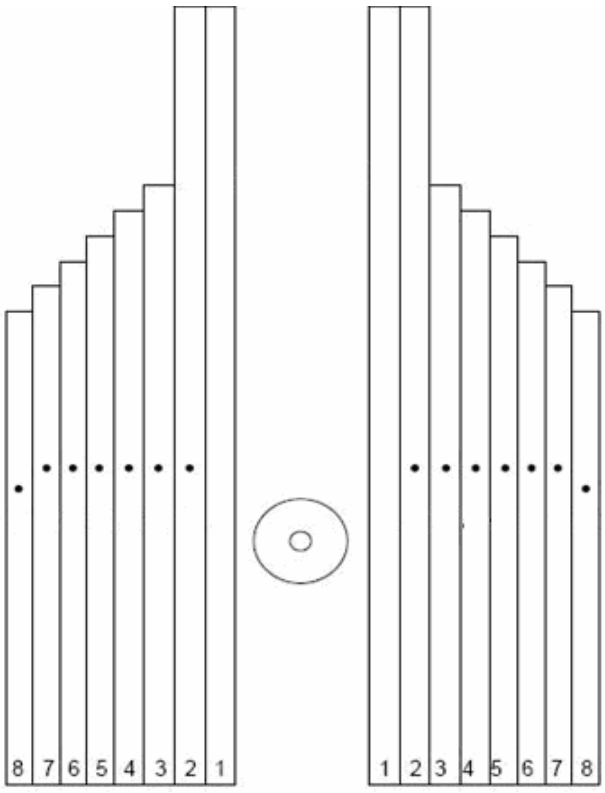
<u>ระบบเสียงของแคน</u> (Tuning System)

การวิเคราะห์ระบบเสียงของแคน ผู้วิจัยจะใช้ทฤษฎีการวัดเสียงในระบบเซ็นต์ของอเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J. Ellis) คือ แบ่ง 1 ช่วงทบ (Octave) ออกเป็น 12 ส่วนเท่า ๆ กัน และกำหนดให้แต่ละส่วนมีค่าเท่ากับ 100 เซ็นต์ (ปัญญา, 2546: 13) ผู้วิจัยจึงได้วัดระบบเสียงของแคนได้ดังนี้



<u>ภาพที่ 38</u> ระดับเสียงตามค่าเซ็นต์ของแคน

<u>ระดับเสียงของแคน</u>



<u>ภาพที่ 39</u> ระดับเสียงของแคน

การวิเคราะห์ทำนองเพลง ที่ได้จากการถอดเทปจากการบันทึกจากภาคสนาม จะใช้หลักการทางสัญลักษณ์แทนค่าของเสียง เนื่องจากการวัดระดับเสียงที่ได้จากเครื่องดนตรีแคนแปด โดยมีลักษณะเฉพาะของกลุ่มวัฒนธรรมทางดนตรีที่เป็นของตน ซึ่งไม่ตรงกับระดับเสียงของโน้ตสากล ดังนี้

ตารางที่ 3 การวัดระยะห่างของเสียงแคน

ลำดับเสียงที่	เสียง	สัญลักษณ์ที่ใช้แทนระดับเสียง	ระยะห่าง (เซ็นต์)
1	A# -10	A	
			200
2	C -10	C	
			206
3	D -4	D	
			99
4	D# -5	E	
			203
5	F -2	F	
			201
6	G -1	G	
			216
7	A +15	A	
			80
8	A# -5	G	

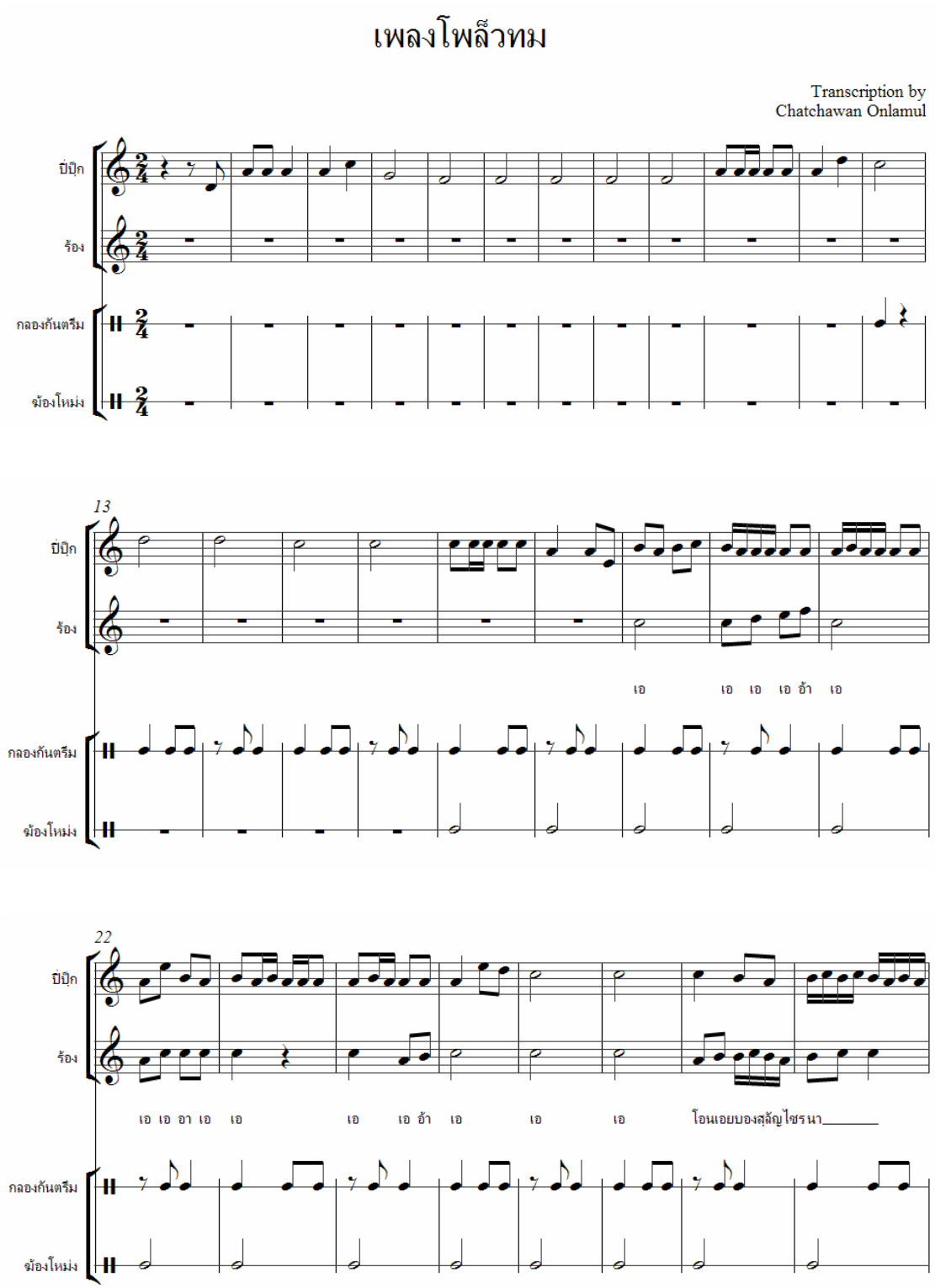
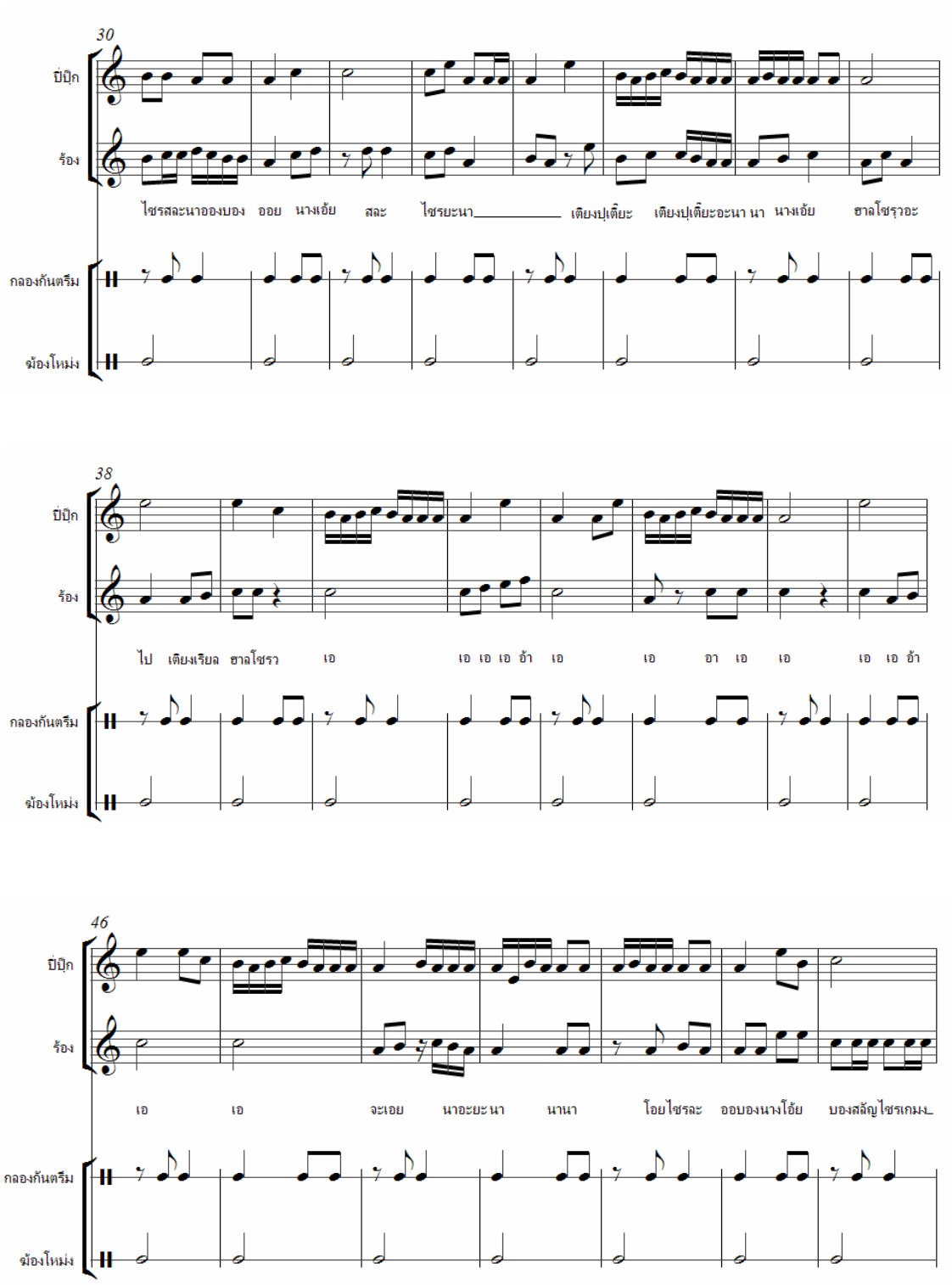
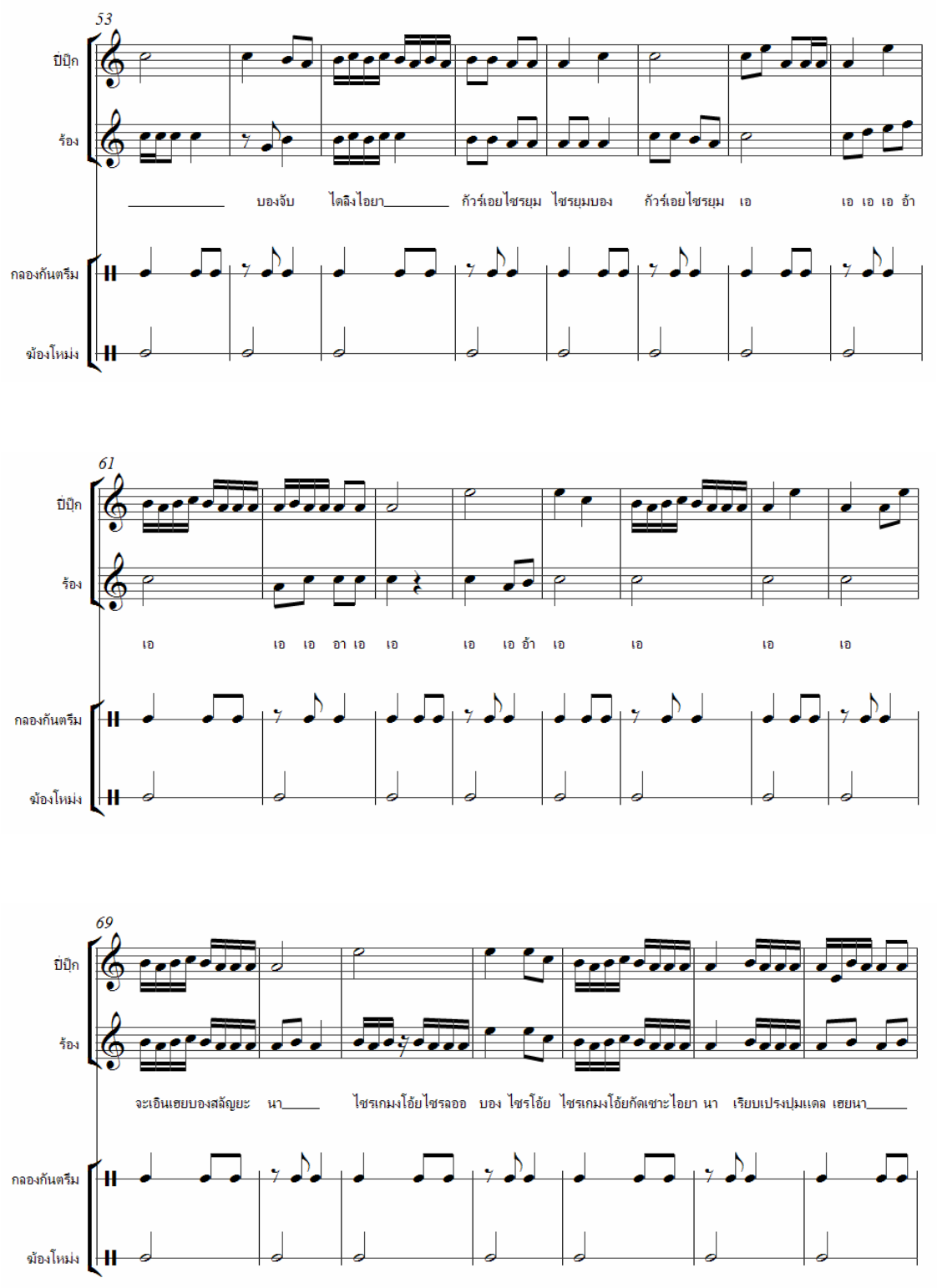
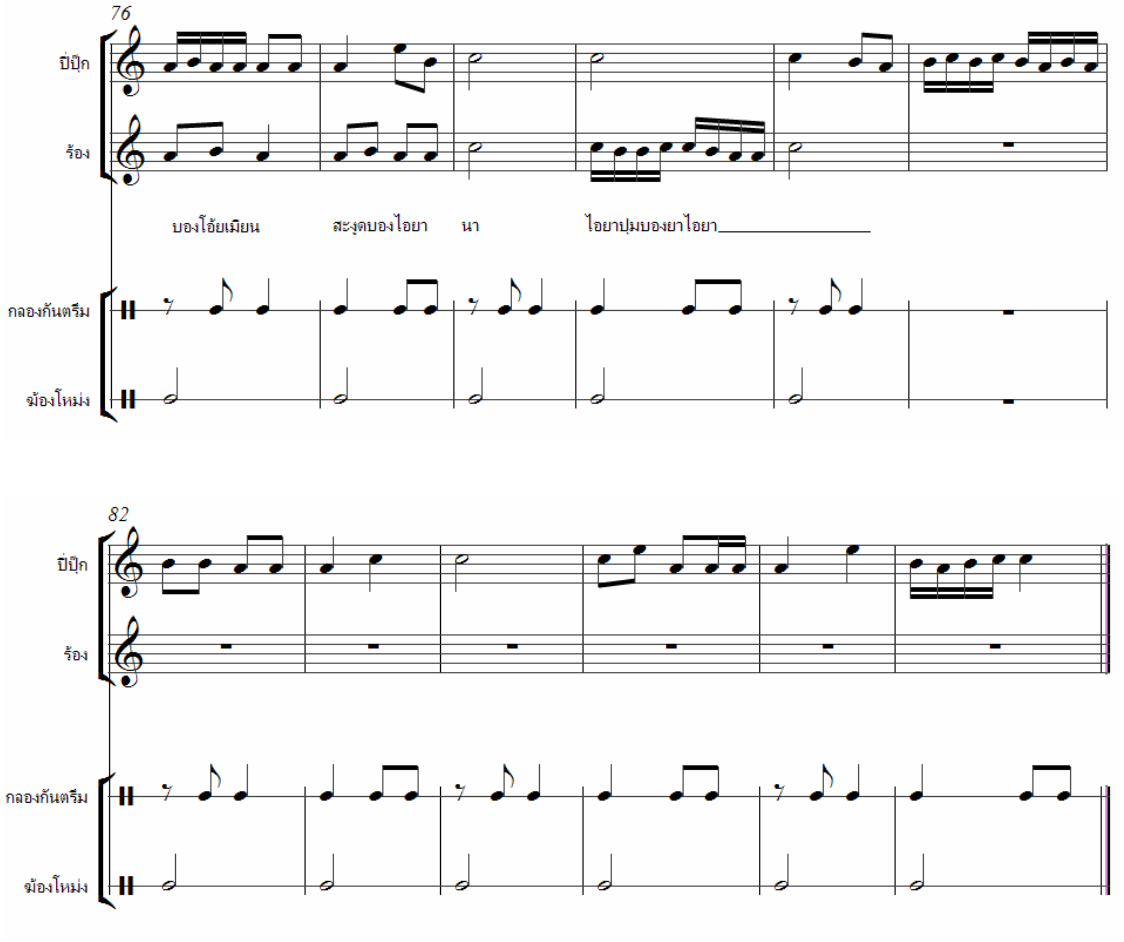
กลองกันตรึม เป็นเครื่องดนตรีในตระกูลที่เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของแผ่นหนัง (Membranophones) ประเภททรงสอบ (Barrel shaped) โดยมีรูปร่างคล้ายโทนของภาคกลาง กลองทำด้วยไม้ขนุนหรือดินเผา ยาวประมาณ 23 เซนติเมตร หน้ากลองทำด้วยหนังตะกวด เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 24 เซนติเมตร กลองกันตรึมจะใช้บรรเลงในพิธีกรรมมม็วด จะบรรเลงตีประกอบจังหวะ โดยกลองกันตรึมที่ใช้จะมีจำนวน 3 ใบ มีขนาดใกล้เคียงกัน เวลาตีประกอบจังหวะจะตีกลองด้วยหน้าทับที่เหมือนกัน ผู้บรรเลงกลองจะบรรเลงประกอบกับการร้องเพลงประกอบในพิธีร่วมด้วย

ภาพที่ 40 กลองกันตรึมที่ใช้ในพิธีกรรมมม็วด

ฆ้องโหม่ง เป็นเครื่องดนตรีในตระกูลที่เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของมวลวัตถุในตัวเอง (Idiophones) ประเภทตี (Percussion) ชนิดฆ้องมีปุ่ม (Boos Gong) ทำด้วยโลหะ มีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 25 เซนติเมตร สูงประมาณ 6 เซนติเมตร

ภาพที่ 41 ฆ้องโหม่ง

การวิเคราะห์บทเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมมม็วด

เพลงที่ 1

30
ปี่ปุ๊ก
ร้อง
ไชรสละนาอองบอง ออย นางเอ้ย สละ ไชรยะนา เตียงปุเตียะ เตียงปุเตียะอะนา นา นางเอ้ย ฮาลไชรุวอะ
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
38
ปี่ปุ๊ก
ร้อง
ไป เตียงเรียล ฮาลไชรว เอ เอ เอ เอ อ้า เอ เอ อา เอ เอ เอ เอ อ้า
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
46
ปี่ปุ๊ก
ร้อง
เอ เอ จะเอย นาอะยะนา นานา โอยไชรละ ออบองนางโอ้ย บองสลัญไชรเกมง
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง

53
ปีปุ๊ก
ร้อง
บองจับ ไตลิงไอยา ก๊วร์เอยไชรยุม ไชรยุมบอง ก๊วร์เอยไชรยุม เอ เอ เอ เอ อ้า
กลองกันตรึม
ฉ่องโหม่ง
61
ปีปุ๊ก
ร้อง
เอ เอ เอ อา เอ เอ เอ เอ อ้า เอ เอ เอ เอ
กลองกันตรึม
ฉ่องโหม่ง
69
ปีปุ๊ก
ร้อง
จะเอินเฮยบองสลัญยะ นา ไชรเกมงโอ้ยไชรลออ บอง ไชรโอ้ย ไชรเกมงโอ้ยกัดเซาะไอยา นา เรียบเปรงปุมแดล เฮยนา
กลองกันตรึม
ฉ่องโหม่ง

เพลงโพล็วทม หมายถึง เพลงทางใหญ่ ใช้บรรเลงเป็นเพลงแรกของการเริ่มต้นในพิธีกรรมและใช้บรรเลงเพื่อการเข้าทรง และใช้ร่ายรำเมื่อเข้าทรงเสร็จเรียบร้อย เนื้อหาของบทเพลงเป็นการกล่าวแสดงความรักต่อหญิงที่หมายปองว่านอกจากรักน้องคนงามแล้ว ความรักของพี่ยังมีต่อครอบครัวของหญิงสาวด้วย โครงสร้างทางฉันทลักษณ์และเนื้อร้องของบทเพลงจะแบ่งออกเป็น 3 ท่อน ดังนี้

<u>เนื้อร้อง ท่อนที่ 1</u>

บองสฺลัญสละฮ์ไซรนาบอง สฺลัญม็อดเตียงเปฺตี๊ยะฮ์
เตียงเรียลฮาลโซฺร็ว เตียงเรียลฮาลโซฺร็ว

<u>คำแปล</u>

พี่รักน้องจริง รักทั้งบ้านน้องหญิง
รักทั้งเรือนชานหน้าบ้าน รักทั้งเรือนชานหน้าบ้าน

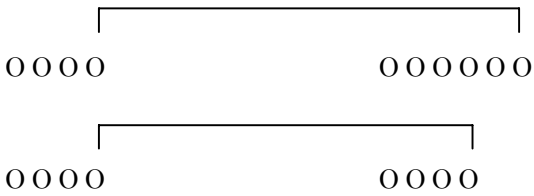
<u>เนื้อร้อง ท่อนที่ 2</u>

โอยไซรลุออบอง บองสลัญไซรเกุมง
บองจับไดลึง กัวร์เอยไซรยุม

<u>คำแปล</u>

โอ้หญิงงามของพี่เอย พี่รักน้องสาววัยแรกแย้ม
พี่จับมือน้องเล่น ไม่เห็นจะน่าร้องไห้เลย

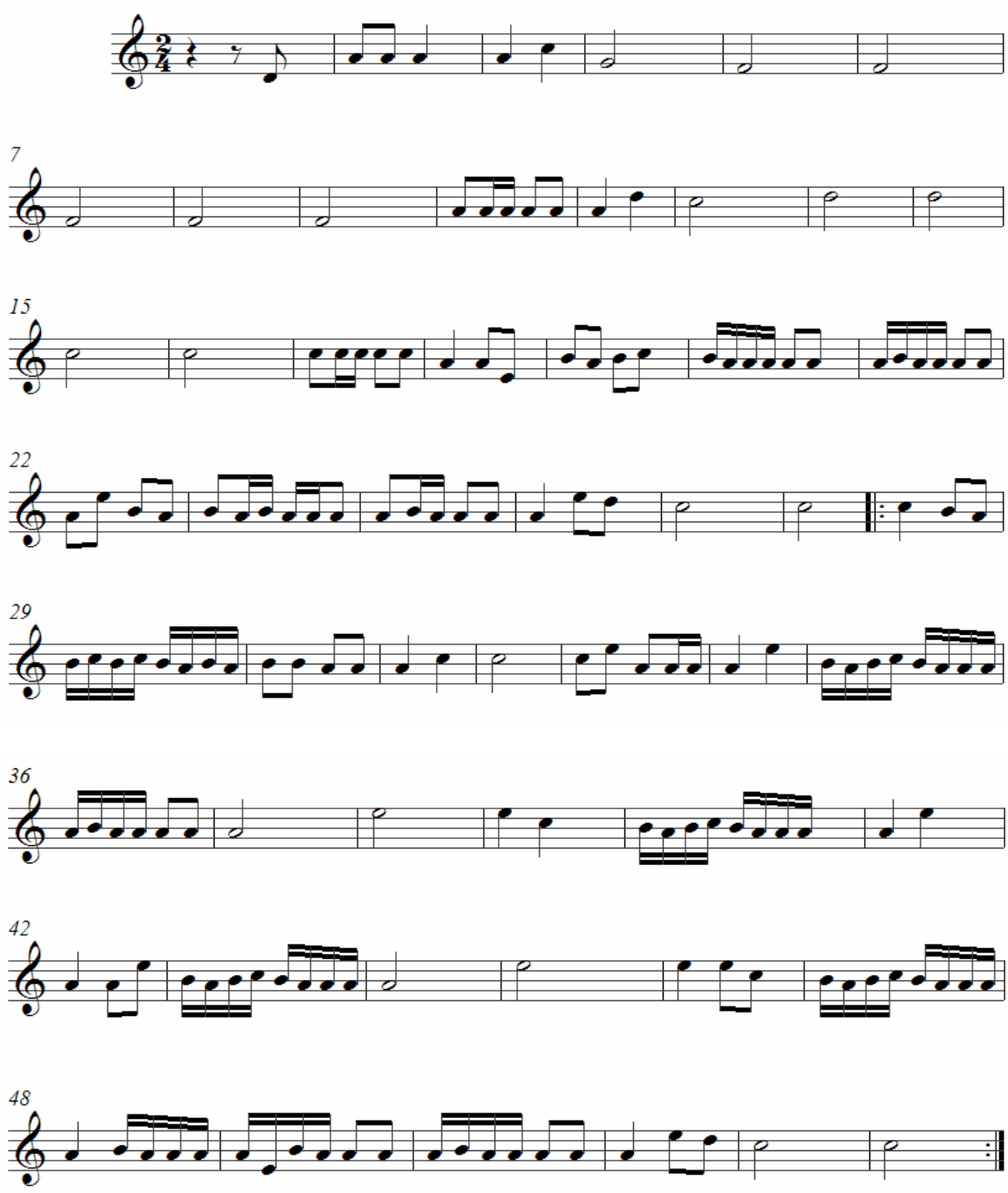
<u>เนื้อร้อง ท่อนที่ 3</u>



บองสุลัญไซรเกุมง ลุออบองกัดเซาะเรียบเปรง
ปุมแดลเมียนสุงูด ปุมแดลเมียนสุงูด

<u>คำแปล</u>

น้องเอยพี่รักน้องสาววัยแรกแย้ม คนสวยของพี่ตัดผมทาน้ำมัน
ไม่เคยเหือดแห้ง น้องเอยไม่เคยเหือดแห้งเลย

เพลงโพล็วทม ที่นำมาวิเคราะห์จะวิเคราะห์เฉพาะทำนองหลักของบทเพลง มีจำนวน 53 ห้องเพลง ดังนี้

1. <u>สื่อสร้างเสียง</u> (Medium)

เพลงโพล็วทม ลักษณะของบทเพลงเป็นบทเพลงร้อง โดยเน้นเสียงร้อง (Voice) ที่เกิดจากเสียงของมนุษย์ (Human Voice) ประกอบกับการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี (Instruments) โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ในการดำเนินทำนอง ได้แก่ ปี่ปุ๊ก ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง

2. <u>รูปแบบ</u> (Form)

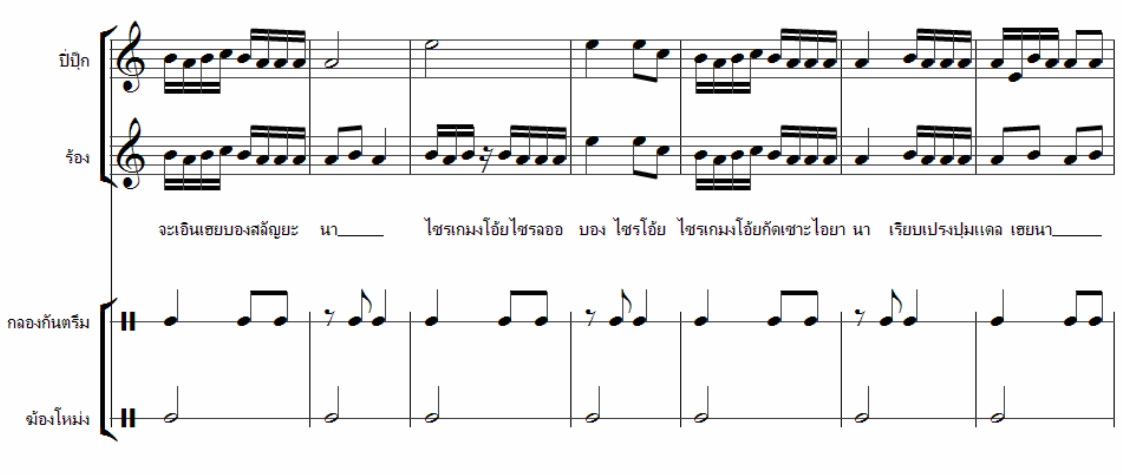
รูปแบบโครงสร้างของเพลงโพล็วทม เป็นบทเพลงที่มีทำนองสั้น ๆ บรรเลงซ้ำ ๆ กัน แบบ Iterative Form ประกอบด้วยทำนองเพลงทั้งหมด 53 ห้องเพลง สามารถแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำของบทเพลงในห้องที่ 1-14 และท่อนทำนองของบทเพลงจะเป็นห้องเพลงที่ 15-53 จากนั้นการดำเนินทำนองก็จะมีการย้อนในส่วนทำนองหลักอีก 3 เที่ยว ในห้องเพลงที่ 28-53 โดยมีรูปแบบโครงสร้างของบทเพลง ดังนี้

ท่อนนำ	ท่อนเพลงที่ 1	ท่อนเพลงที่ 2	ท่อนเพลงที่ 3	ท่อนเพลงที่ 4
A	A	A	A	A

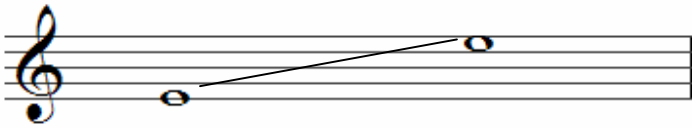
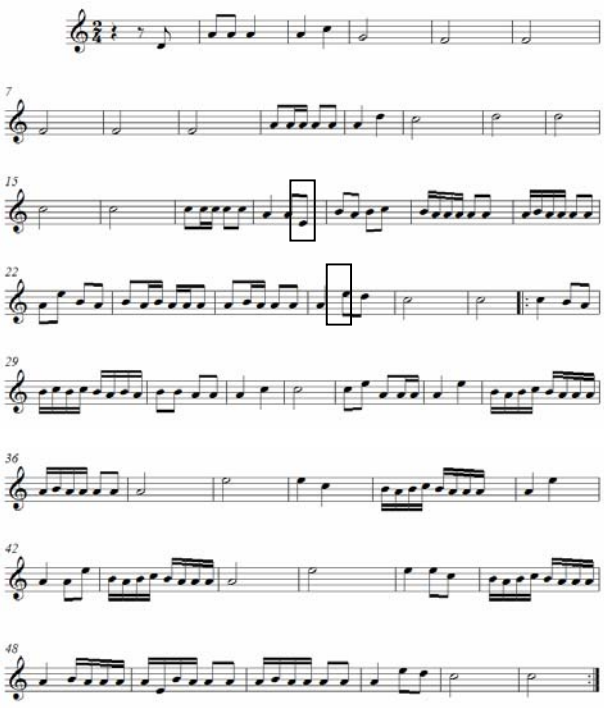
รูปแบบ ท่อน A โน้ตห้องที่ 1-14 ท่อนนำของบทเพลง
ท่อน A โน้ตห้องที่ 15-27 ท่อนทำนองเพลงที่ 1
ท่อน A โน้ตห้องที่ 28-38 ท่อนทำนองเพลงที่ 2
ท่อน A โน้ตห้องที่ 39-45 ท่อนทำนองเพลงที่ 3
ท่อน A โน้ตห้องที่ 45-53 ท่อนทำนองเพลงที่ 4

3. <u>ผิวพรรณ</u> (Texture)

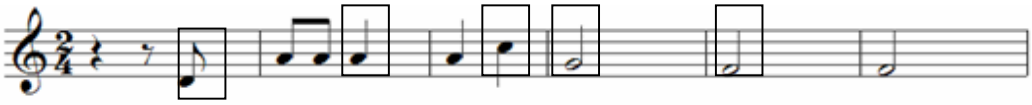
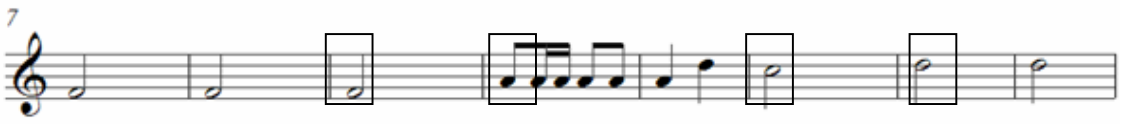
เพลงโพล็วทม มีลักษณะเป็นบทเพลงทำนองหลากหลาย (Heterophony) บรรเลงทำนองประกอบเสียงร้อง โดยเครื่องปี่ปุ๊ก 1 เลา และมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึมและ

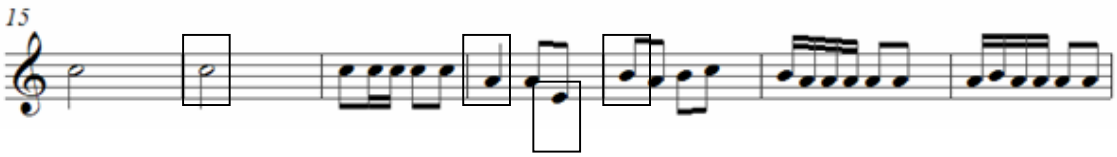
ฆ้องโหม่ง ดังนี้

4. <u>ท่วงทำนอง</u> (Melody)

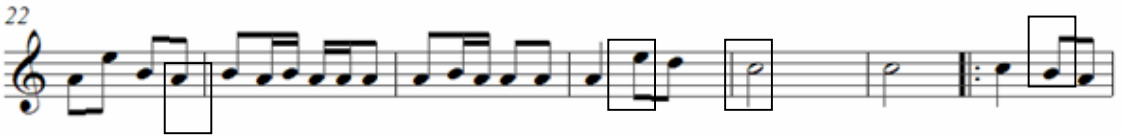
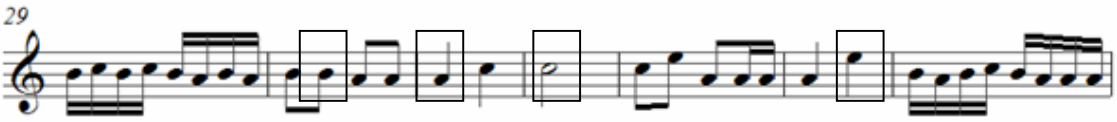
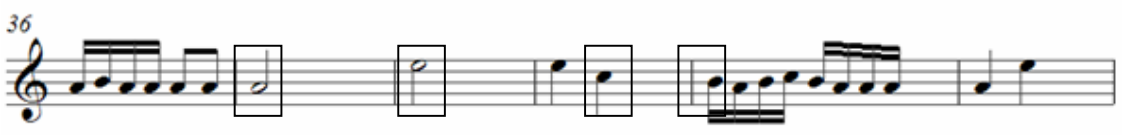
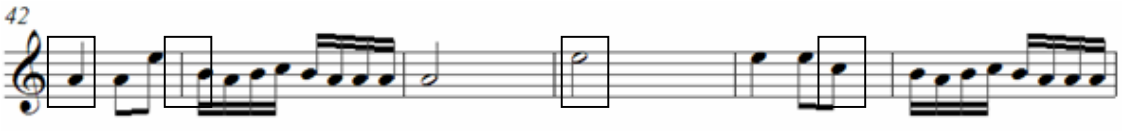
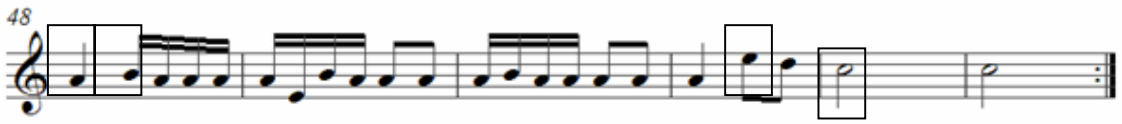
4.1 <u>ช่วงเสียง</u> (Range) คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดจนถึงสูงสุดของบทเพลง โดยเพลงโพล็วทม จะมีเสียงต่ำสุด คือ เสียง มี (E_1) และเสียงสูงสุด คือ เสียง มี (E_2) ดังนี้



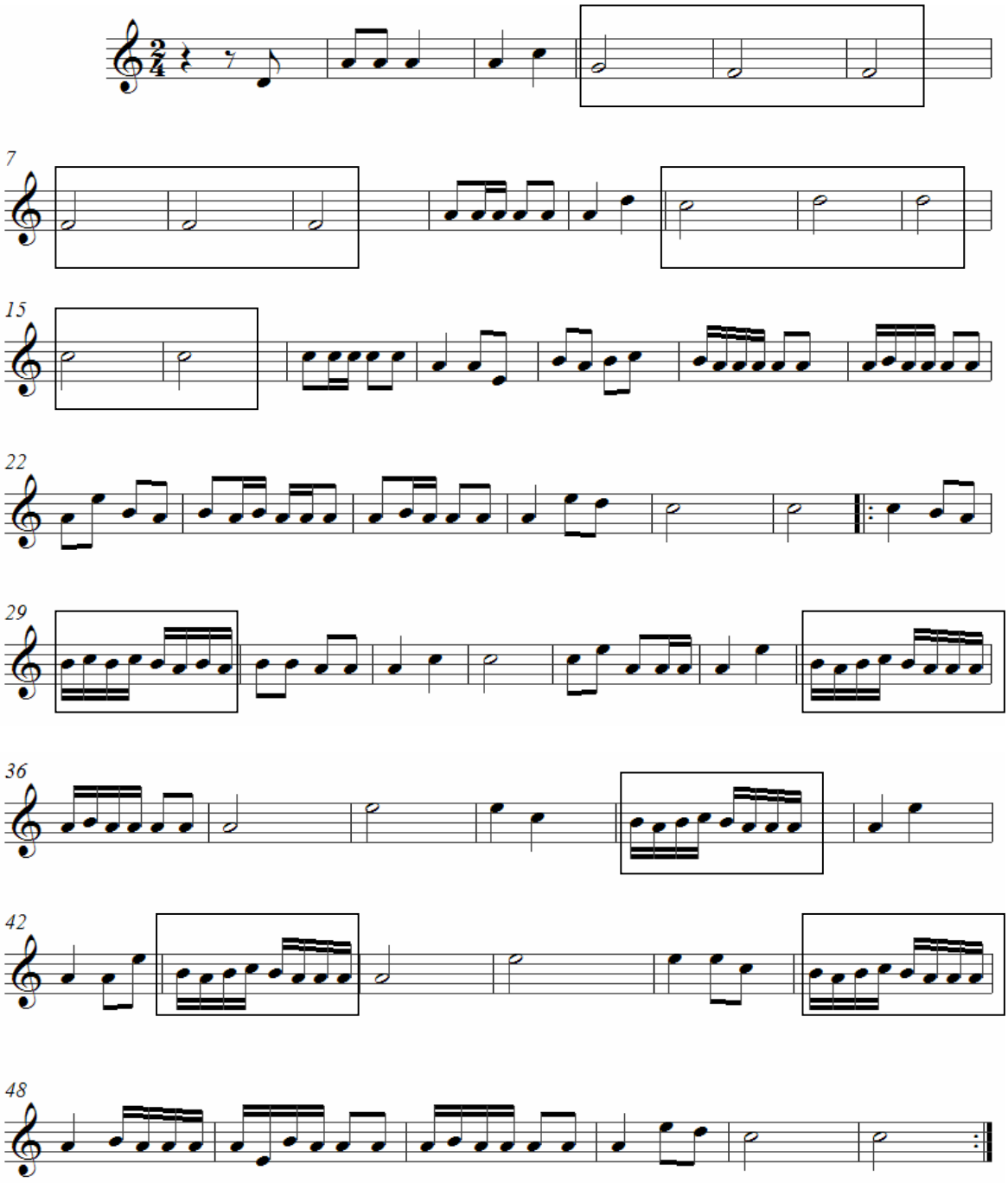
4.2 <u>กลุ่มเสียง</u> (Mode) คือ มาตราเสียงเฉพาะที่ใช้ ในบทเพลงโพล็วทม จะใช้กลุ่มเสียงต่าง ๆ ดังนี้

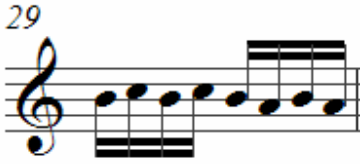
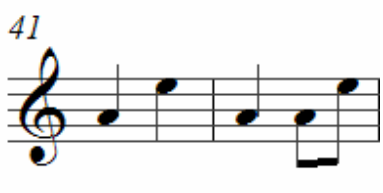
ห้องเพลงที่ 1-6 จะใช้กลุ่มเสียง A C D F G ดังนี้

ห้องเพลงที่ 7-14 จะใช้กลุ่มเสียง A C D F ดังนี้

ห้องเพลงที่ 15-21 จะใช้กลุ่มเสียง A B C E ดังนี้

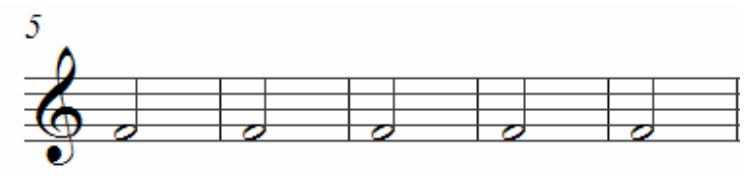
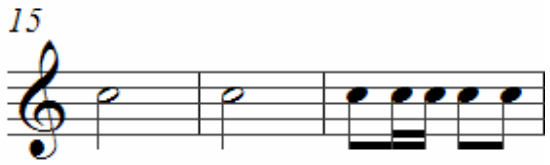
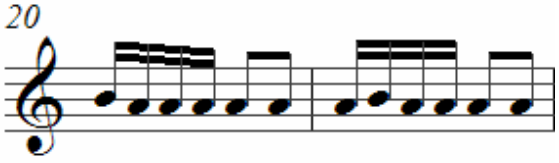
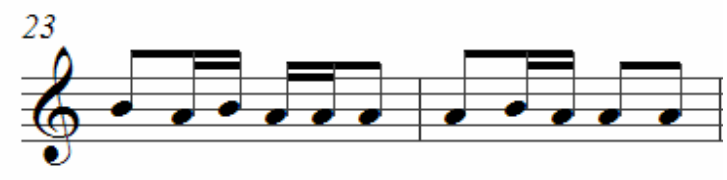
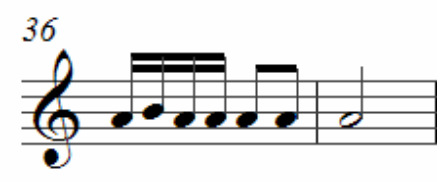
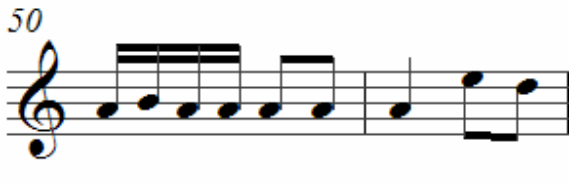


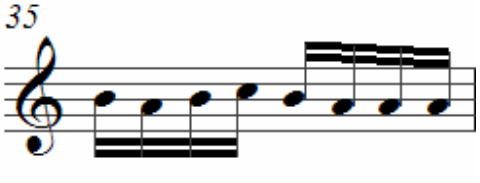
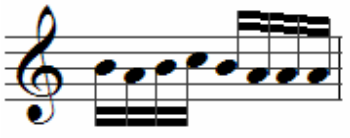
ห้องเพลงที่ 22-28 จะใช้กลุ่มเสียง A B C E ดังนี้

ห้องเพลงที่ 29-35 จะใช้กลุ่มเสียง A B C E ดังนี้

ห้องเพลงที่ 36-41 จะใช้กลุ่มเสียง A B C E ดังนี้

ห้องเพลงที่ 42-47 จะใช้กลุ่มเสียง A B C E ดังนี้

ห้องเพลงที่ 48-53 จะใช้กลุ่มเสียง A B C E ดังนี้

จากโน้ตเพลงโพล็วทม จะพบว่ากลุ่มเสียงที่ใช้ในบทเพลงนี้จะใช้กลุ่มเสียง 6 เสียง ได้แก่ A C D E F G

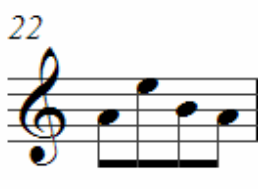
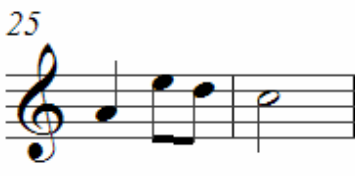
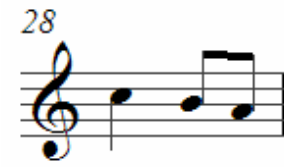
4.3 <u>รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง</u> (Melodic contour) คือ ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง จากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงโพล็วทม พบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงอยู่ 5 รูปแบบ ดังนี้

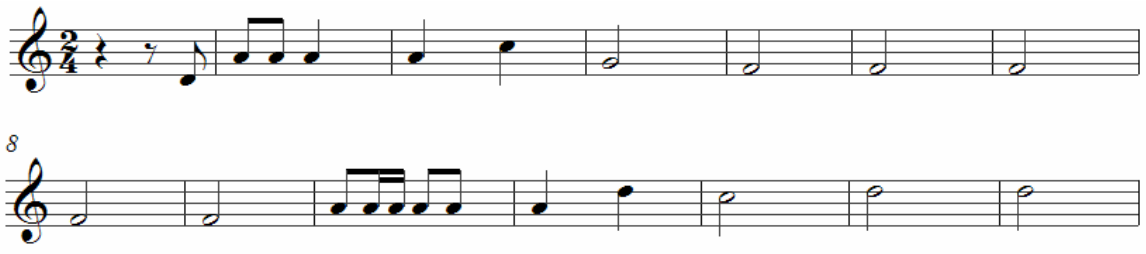
4.3.1 <u>ท่วงทำนองที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกัน</u> (Conjunct) ในเพลงโพล็วทม จะพบท่วงทำนองที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกันในห้องเพลงที่ 4-9, 10-16, 29, 35, 40 และห้องเพลงที่ 47 ดังนี้

4.3.2 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะขึ้น ๆ ลง ๆ</u> (Undulating) ในเพลงโพล็วทม จะพบท่วงทำนองที่ดำเนินทำนองในลักษณะขึ้น ๆ ลง ๆ ในห้องเพลงที่ 29 และห้องเพลงที่ 41-42

จากโน้ตเพลงในห้องที่ 29 การเคลื่อนที่ขึ้น ๆ ลง ๆ เกิดขึ้นที่โน้ตตัวที่ 1-8 ในตำแหน่งเสียง B C และ B A โดยมีการสลับขึ้นและลง ดังนี้

จากโน้ตเพลงในห้องที่ 41-42 การเคลื่อนที่ขึ้น ๆ ลง ๆ เกิดขึ้นที่โน้ตตัวที่ 1-5 ในตำแหน่งเสียง A E A A E โดยมีการสลับขึ้นและลง ดังนี้

4.3.3 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ</u> (Terraced) ในเพลงโพล็วทม จะพบท่วงทำนองที่มีลักษณะไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ ในห้องเพลงที่ 2-3, 5-9, 15-17, 20-21, 23-24, 36-37, และห้องเพลงที่ 48-49 โดยจะซ้ำกันของโน้ตในตำแหน่งเสียง C ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 5-9 ของโน้ตตัวที่ 1-5 ที่ตำแหน่งเสียง A มีทิศทางในการเคลื่อนที่เสมอกัน ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 15-17 ของโน้ตตัวที่ 1-7 ที่ตำแหน่งเสียง C มีทิศทางในการเคลื่อนที่เสมอกัน ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 20-21 ของโน้ตตัวที่ 2-7, 9-12 ที่ตำแหน่งเสียง A มีทิศทางในการเคลื่อนที่เสมอกัน ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 23-24 ของโน้ตตัวที่ 4-7 ที่ตำแหน่งเสียง A มีทิศทางในการเคลื่อนที่เสมอกัน ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 36-37 ของโน้ตตัวที่ 3-7 ที่ตำแหน่งเสียง A มีทิศทางในการเคลื่อนที่เสมอกัน ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 50-51 ของโน้ตตัวที่ 3-7 ที่ตำแหน่งเสียง A มีทิศทางในการเคลื่อนที่เสมอกัน ดังนี้

4.3.4 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ</u> (Ascending) ในเพลงโพลิ์วทม จะพบท่วงทำนองที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ ในห้องเพลงที่ 35, 40, 43, 47 ดังนี้

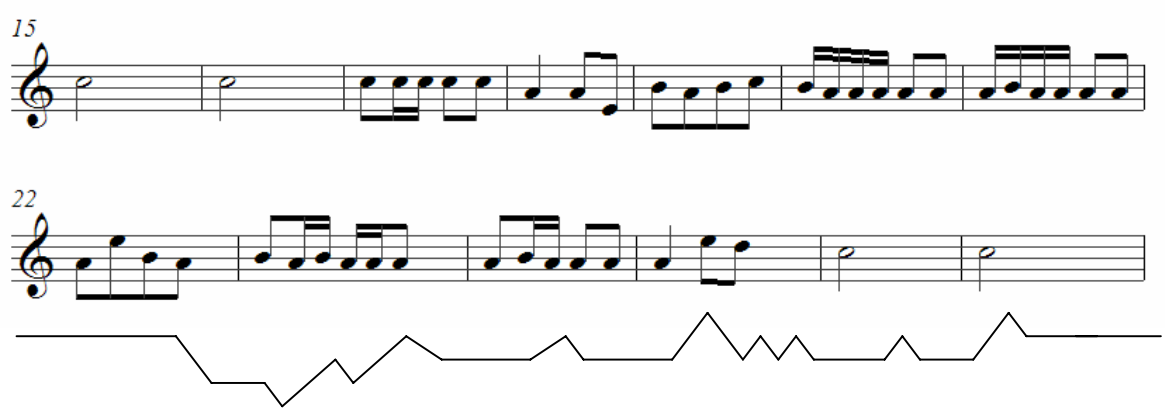
จากห้องเพลงที่ 35 ของโน้ตตัวที่ 2-4 ที่ตำแหน่งเสียง A B C มีทิศทางในการเคลื่อนที่ขึ้น ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 40, 43, 47 ของโน้ตตัวที่ 2-4 ที่ตำแหน่งเสียง A B C มีทิศทางในการเคลื่อนที่ขึ้น ดังนี้

4.3.5 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ</u> (Descending) ในเพลงโพล็วทม จะพบท่วงทำนองที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ ในห้องเพลงที่ 22, 25-26, 28 ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 22 ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองจะเริ่มต่ำลง ในโน้ตตัวที่ 2-4 ในตำแหน่งของเสียง C B A ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 25-26 พบว่า ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองจะเริ่มต่ำลงในโน้ตตัวที่ 2-4 ในตำแหน่งของเสียง E D C ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 28 พบว่า ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองจะเริ่มต่ำลงในโน้ตตัวที่ 1-3 ในตำแหน่งของเสียง C B A ดังนี้

4.4 <u>ทิศทางการดำเนินทำนอง</u> บทเพลงโพล็วทม มีทิศทางในการดำเนินทำนองโดยแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำของบทเพลง ส่วนของทำนองเพลงสามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

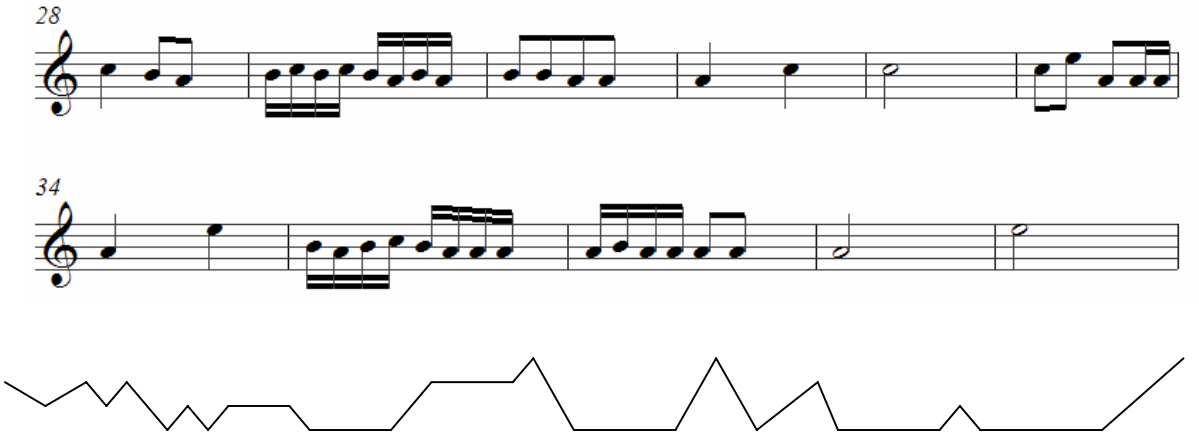
4.4.1 <u>ท่อนนำ</u> ห้องเพลงที่ 1-14

เพลงโพล็วทม มีทิศทางการเคลื่อนที่ในท่อนนำของเพลง โดยส่วนมากมีการเคลื่อนที่แบบขึ้นลงสลับกัน และมีการเคลื่อนที่คงที่ซ้ำบ้าง การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงที่พบในแบบซ้ำกันนั้น จะพบในตำแหน่งของเสียง F ในห้องเพลงที่ 5-9 และห้องเพลงที่ 13-14 ในตำแหน่งเสียง D การเคลื่อนที่ขึ้นจะสามารพบได้ทั่วไปตั้งแต่ห้องเพลงที่ 1-3 ในตำแหน่งเสียง D A C และห้องเพลงที่ 9-11 ในตำแหน่งเสียง F A D ทิศทางการเคลื่อนที่ลงจะพบได้อีกที่ห้องเพลงที่ 3-5 ในตำแหน่งเสียง C G F และห้องเพลงที่ 11-12 ในตำแหน่งเสียง D C

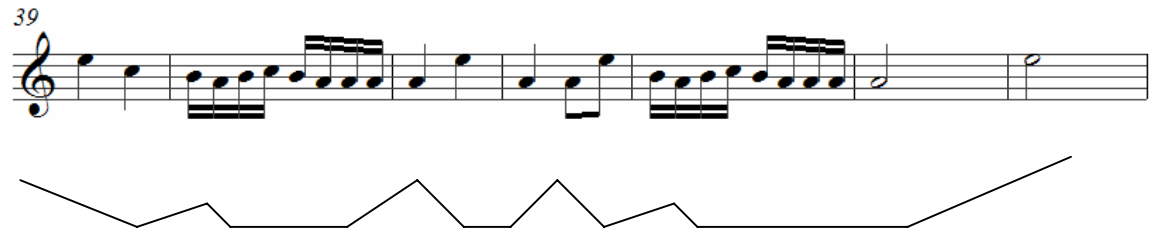
4.4.2 <u>ท่อนทำนองเพลง</u> ห้องเพลงที่ 15-45

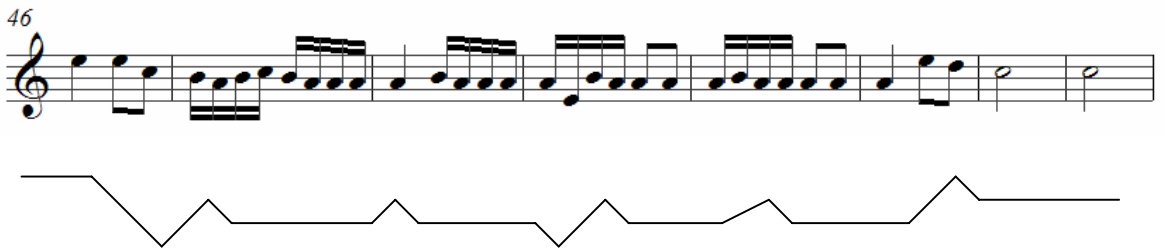
ท่อนเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 15-27



ท่อนเพลงที่ 2 ห้องเพลงที่ 28-38



ท่อนเพลงที่ 3 ห้องเพลงที่ 39-45

ท่อนเพลงที่ 4 ห้องเพลงที่ 46-53

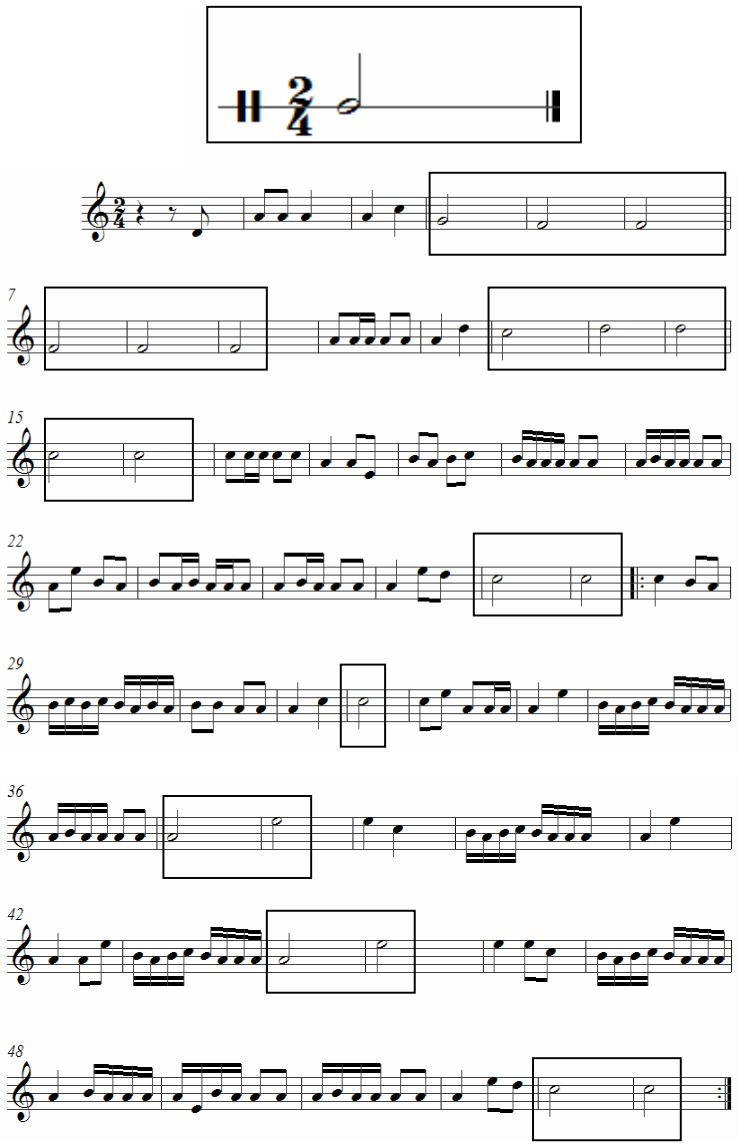


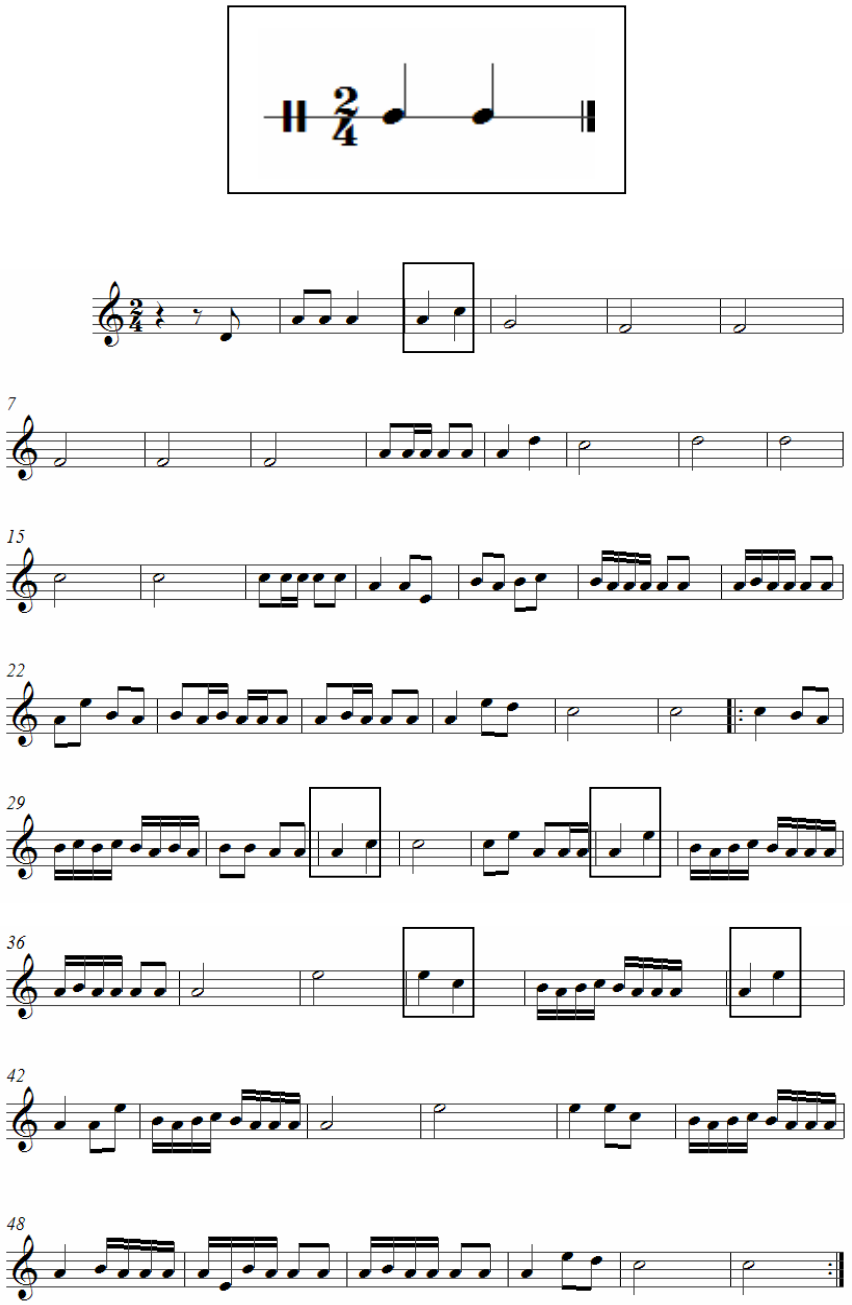
จากโน้ตเพลงในท่อนทำนอง ของเพลงโพล็วทม ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงในท่อนเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 15-27 พบว่าการเคลื่อนที่ส่วนใหญ่จะเป็นทิศทางคงที่สม่ำเสมอกันและมีแนวทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นสลับแนวการเคลื่อนที่ลง โดยทิศทางการเคลื่อนที่คงที่สม่ำเสมอพบในห้องเพลงที่ 15-17, 26-17 ของตำแหน่งเสียง C และห้องเพลงที่ 20-21, 23-25 ของตำแหน่งเสียง A ทิศทางการเคลื่อนที่ลงจะพบในห้องเพลงที่ 17-18 ของตำแหน่งเสียง C A E และห้องเพลงที่ 22 ของตำแหน่งเสียง E B A ทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นจะพบในห้องเพลงที่ 18-19 ของตำแหน่งเสียง E B ห้องเพลงที่ 19 ของตำแหน่งเสียง A B C และ ห้องเพลงที่ 22, 25 ทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นแบบก้าวกระโดดของตำแหน่งเสียง A E ท่อนเพลงที่ 2 ห้องเพลงที่ 28-38 พบว่าการเคลื่อนที่ส่วนใหญ่จะเป็นทิศทางคงที่สม่ำเสมอกัน และมีแนวทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นสลับแนวการเคลื่อนที่ลง โดยทิศทางการเคลื่อนที่คงที่สม่ำเสมอพบในห้องเพลงที่ 30-31, 33-34, 35-37 ของตำแหน่งเสียง A ทิศทางการเคลื่อนที่ลงพบในห้องเพลงที่ 28 ของตำแหน่งเสียง C B A ห้องเพลที่ 34-35 ของตำแหน่งเสียง C G A และทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นพบในห้องเพลงที่ 31-33 ของตำแหน่งเสียง A C E ห้องเพลงที่ 34 ของตำแหน่งเสียง A E ห้องเพลงที่ 35 ของตำแหน่งเสียง A B C และห้องเพลงที่ 37-38 ของตำแหน่งเสียง A E ท่อนเพลงที่ 3 ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองแบบคงที่สม่ำเสมอจะพบในห้องเพลงที่ 40-41, 42, 43-44 ทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นจะพบในห้องเพลงที่ 40, 43 ของตำแหน่งเสียง A B C ห้องเพลงที่ 41, 42 , 44-45 ของตำแหน่งเสียง A E และทิศทางการ

เคลื่อนที่ลงในห้องเพลงที่ 39-40 ของตำแหน่งเสียง E C B A ห้องเพลงที่ 42-43 ของตำแหน่งเสียง E B A และห้องเพลงที่ 43-44 ของตำแหน่งเสียง C B A และท่อนเพลงที่ 4 ส่วนใหญ่จะเคลื่อนที่แบบคงที่สม่ำเสมอกันโดยพบได้ในห้องเพลงที่ 47-51 ของตำแหน่งเสียงลา ทิศทางการเคลื่อนที่ลงจะพบได้ในห้องเพลงที่ 47 ของตำแหน่งเสียง C B A และห้องเพลงที่ 51-52 ของตำแหน่งเสียง E D C เมื่อจบท่อนเพลงที่ 4 การดำเนินทำนองจะยังคงมีอยู่ต่อไป โดยการซ้ำแนวทำนองเดิมตั้งแต่ห้องเพลงที่ 28-53 อีกสามรอบ

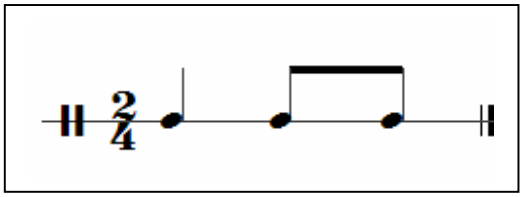
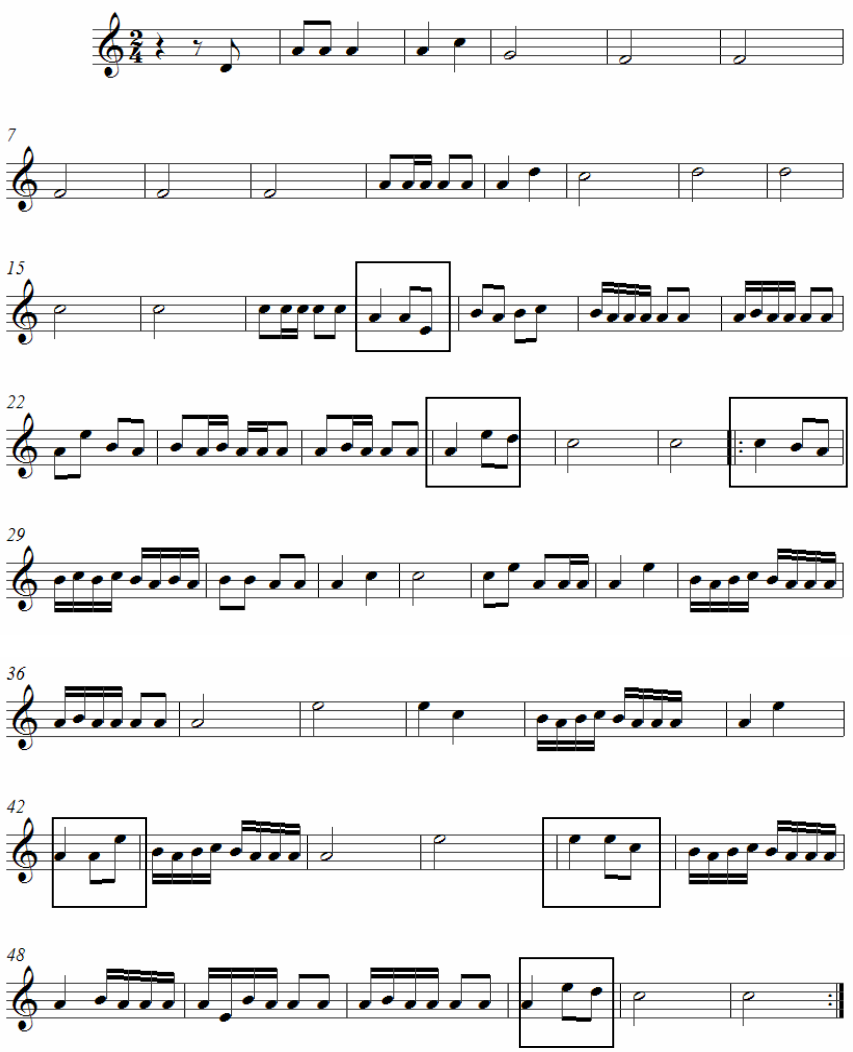
5. <u>การกระสวนจังหวะ</u> (Rhythmic pattern)

การกระสวนจังหวะของเพลงโพล็วทม มีลักษณะเรียบง่ายธรรมดา โดยส่วนมากเป็นการกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน การกระสวนจังหวะของเพลงมีทั้งหมด 12 รูปแบบ ดังนี้

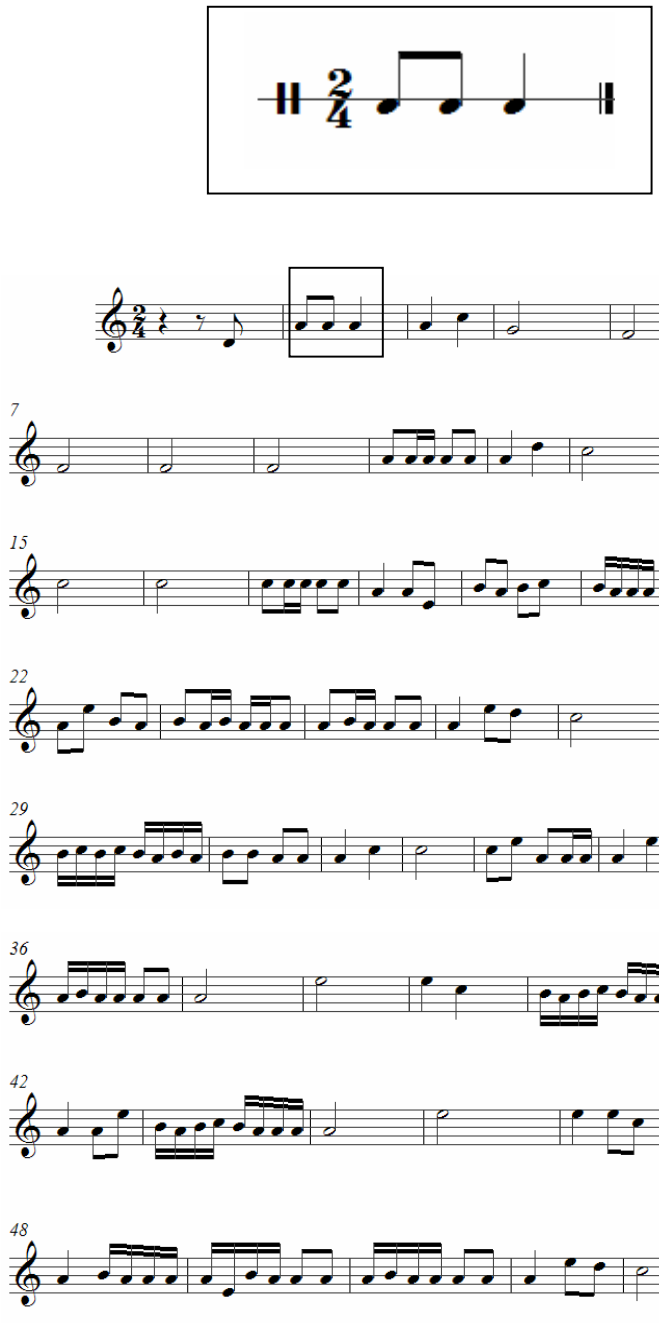
การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 1 มีทั้งหมด จำนวน 20 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 3-9, 12-16, 26-27, 32, 37-38, 44-45, 52-53

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 2 มีทั้งหมด จำนวน 5 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 3, 31, 34, 39, 41

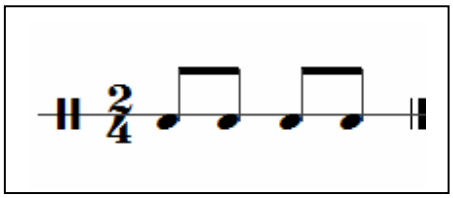
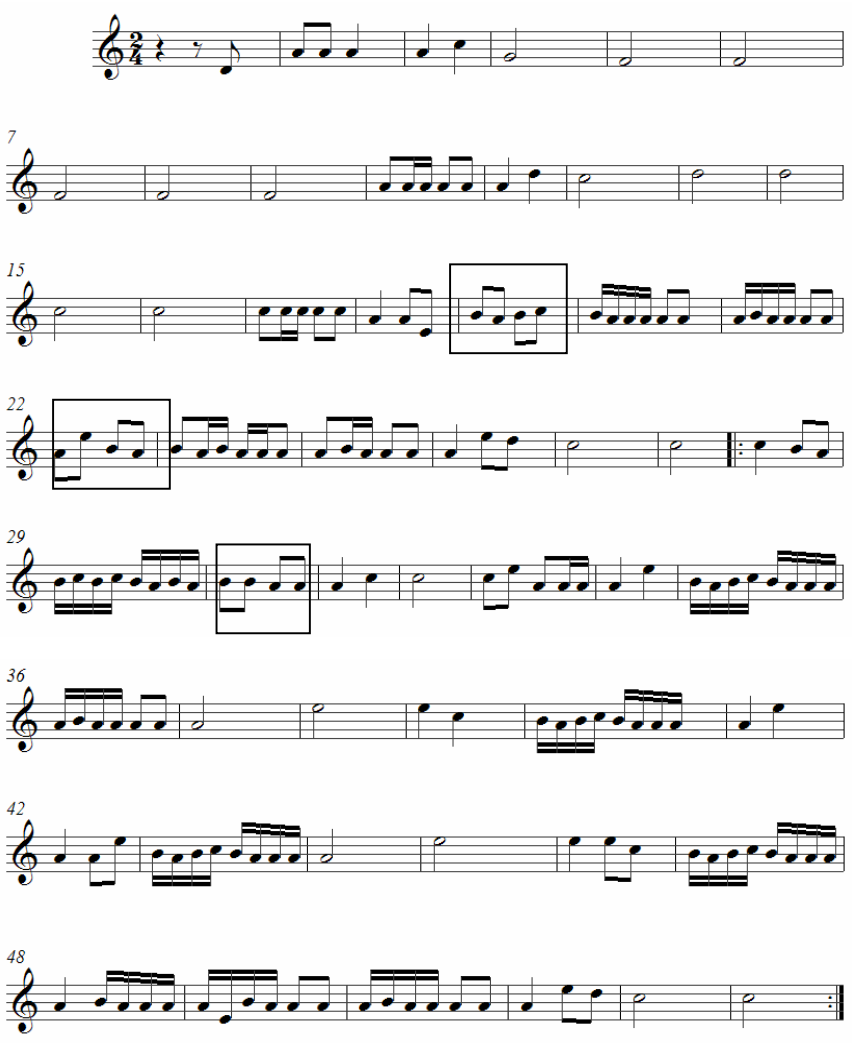
การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3



จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 3 มีทั้งหมด จำนวน 6 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 18, 25, 28, 42, 46, 51

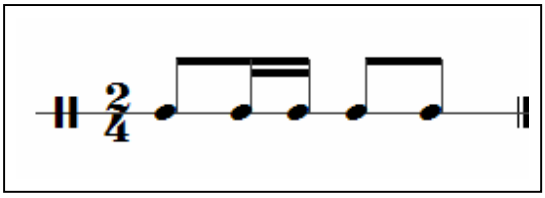
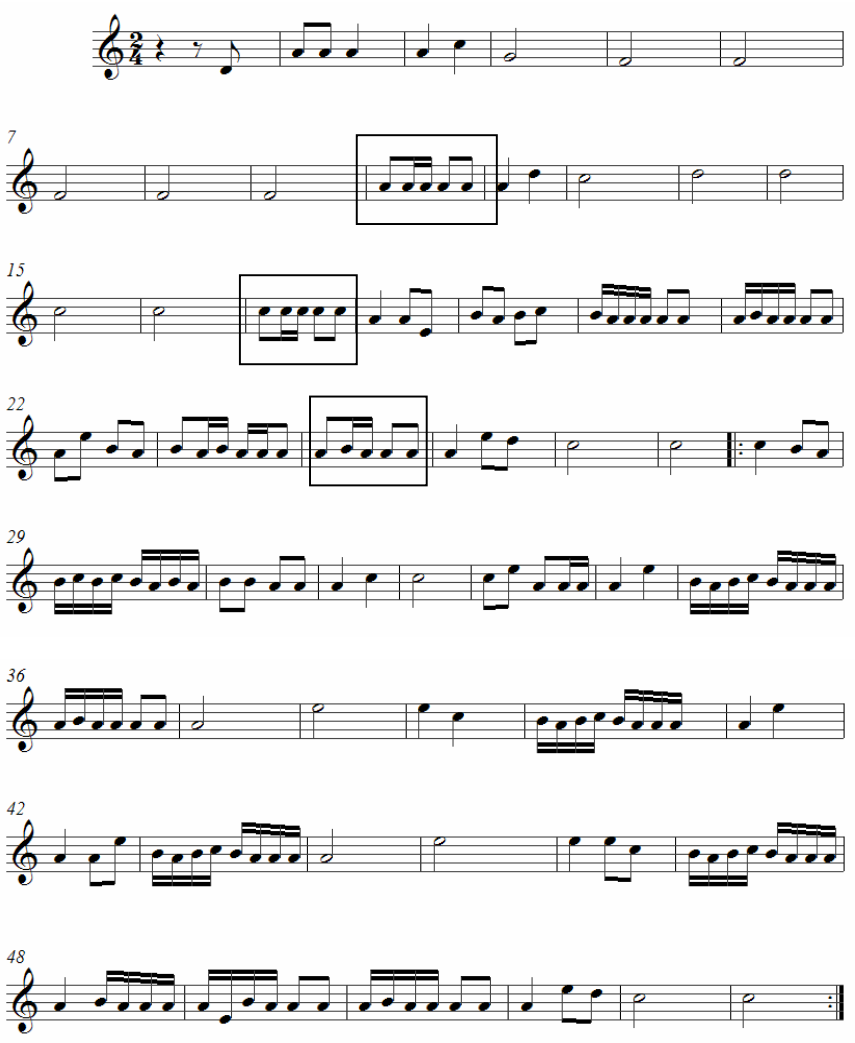
การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 4 มีทั้งหมด จำนวน 1 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 2

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5



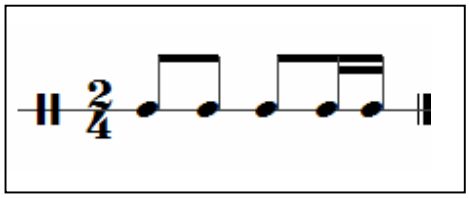
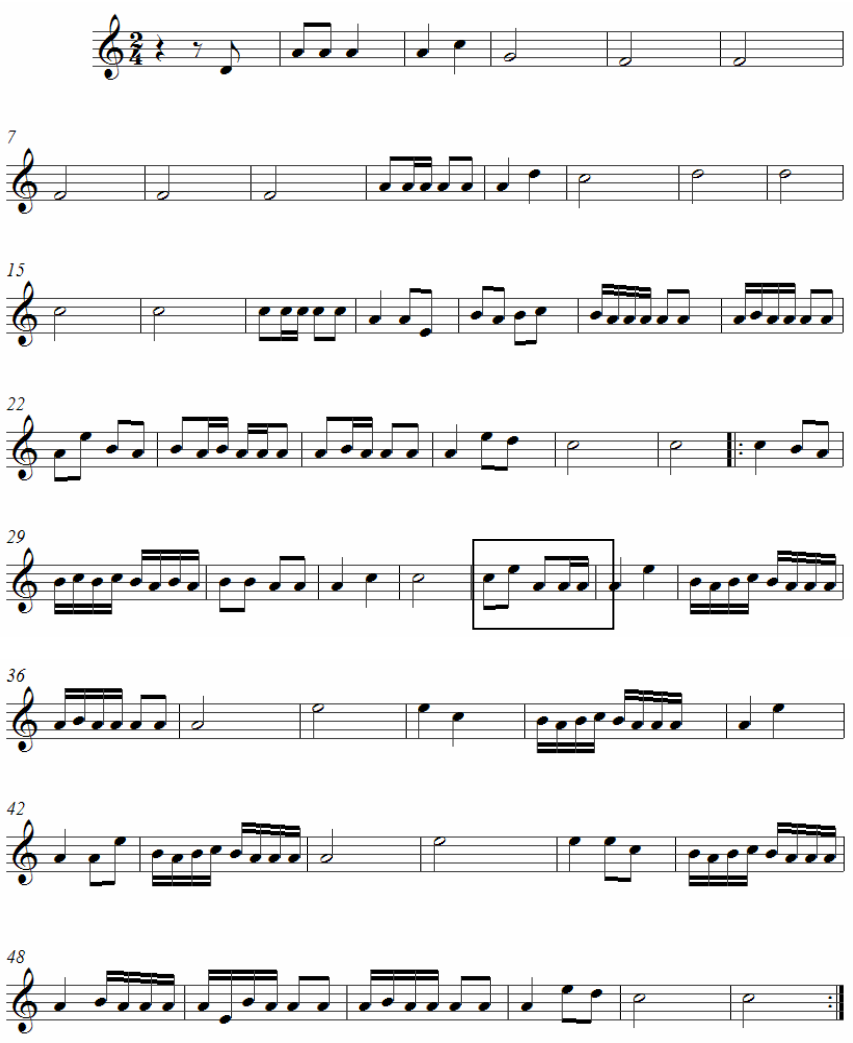
จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 5 มีทั้งหมด จำนวน 3 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 19, 22, 30

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6



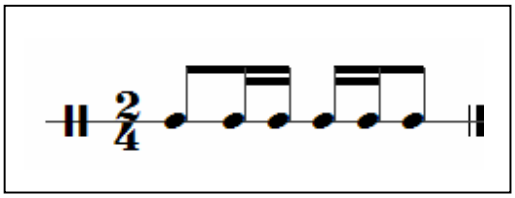
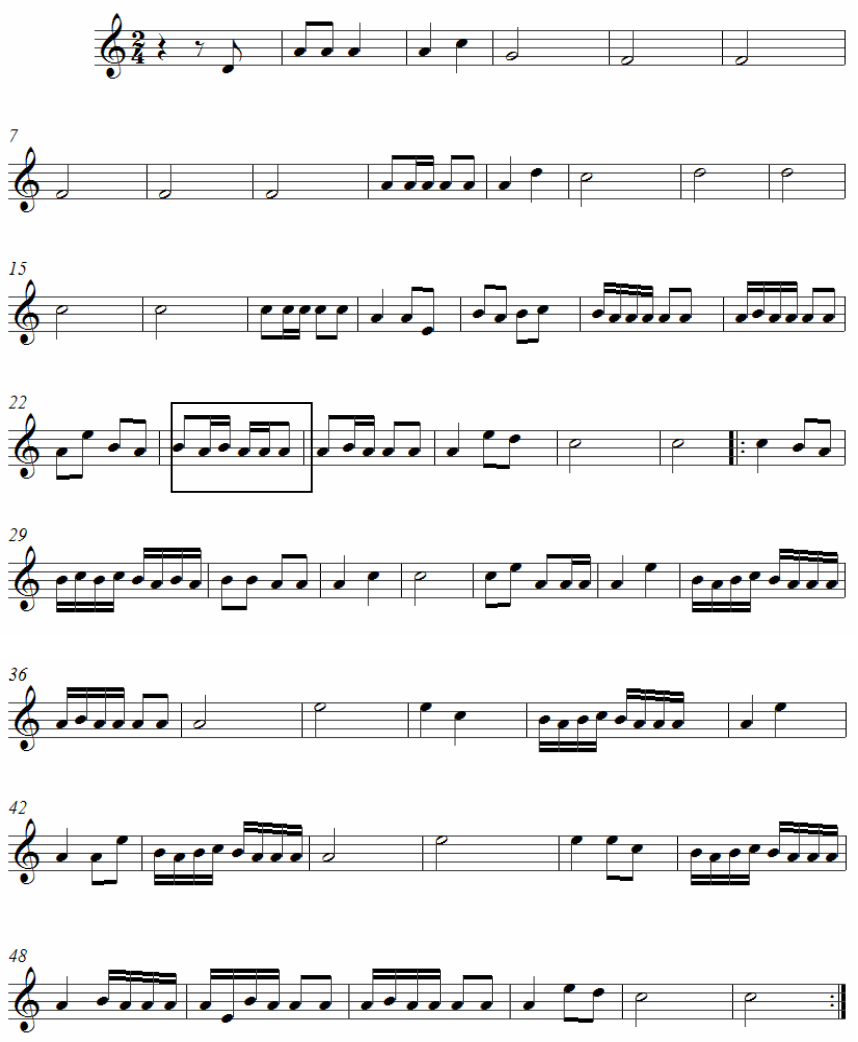
จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 6 มีทั้งหมด จำนวน 3 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 10, 17, 24

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7



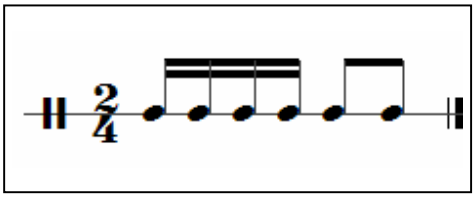
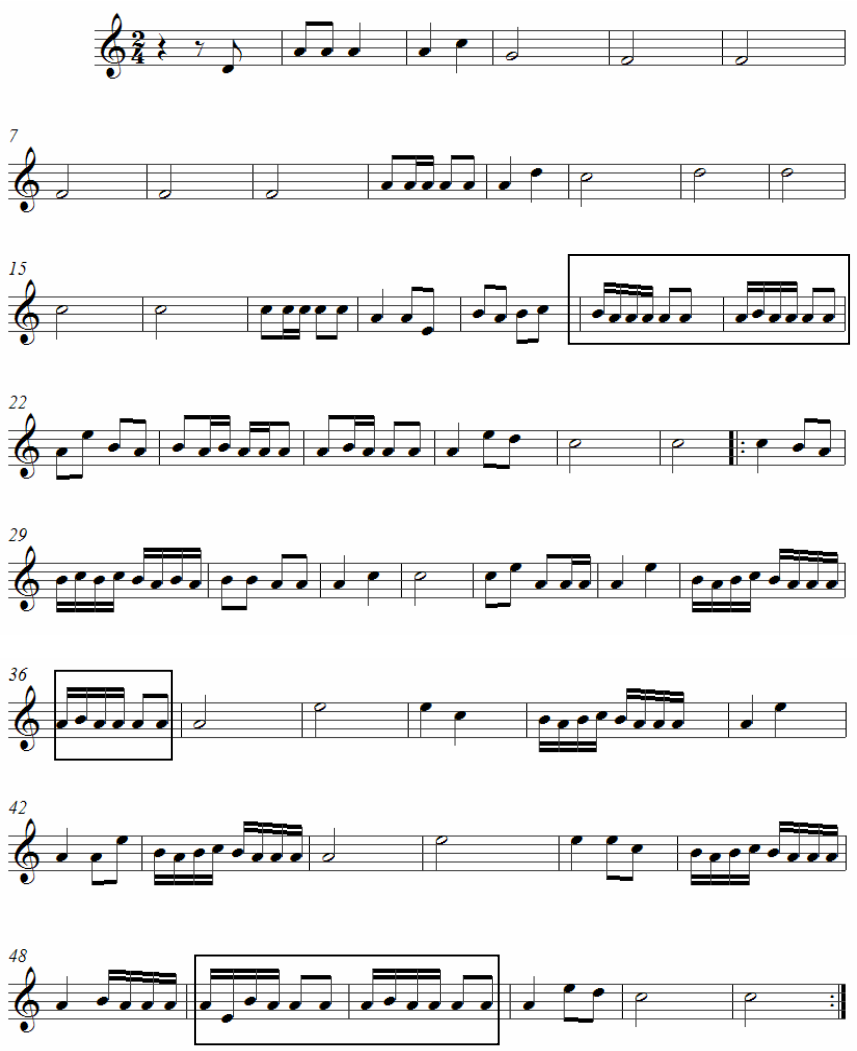
จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 7 มีทั้งหมด จำนวน 1 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 33

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8

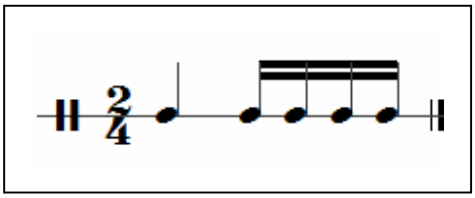
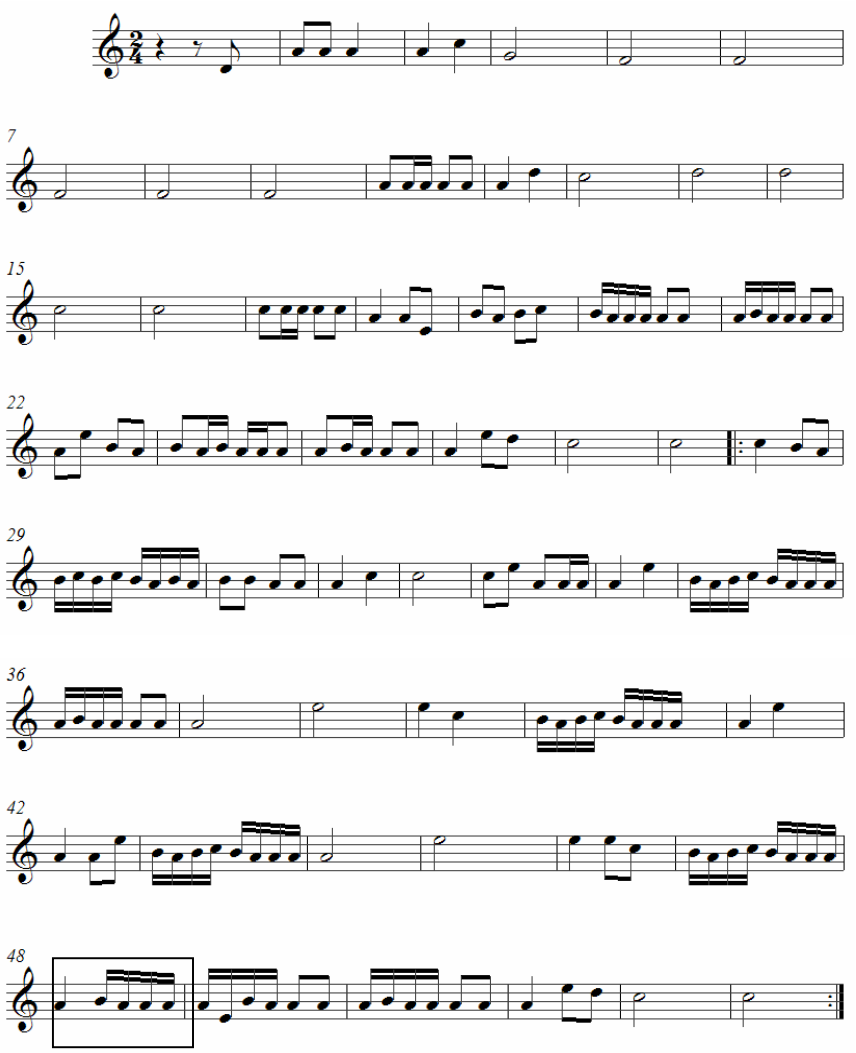


จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 8 มีทั้งหมด จำนวน 1 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 23

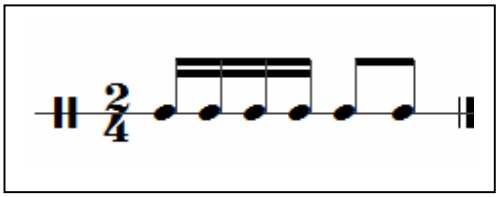
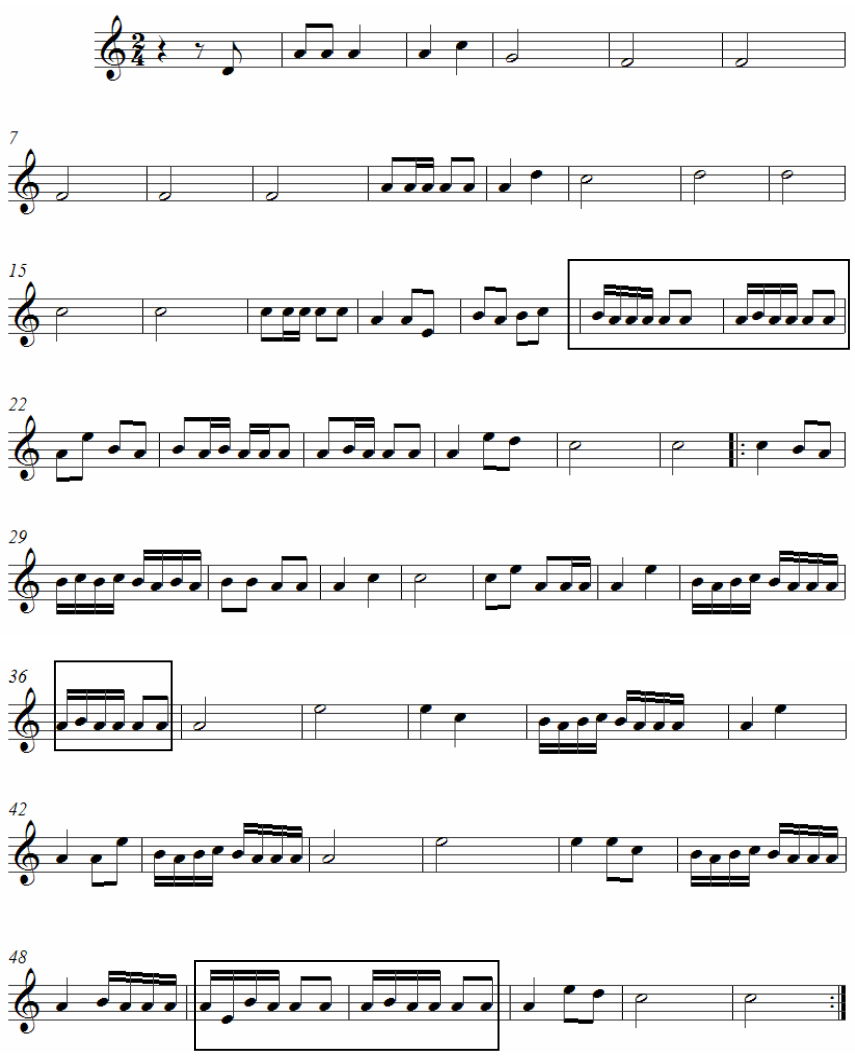
การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9



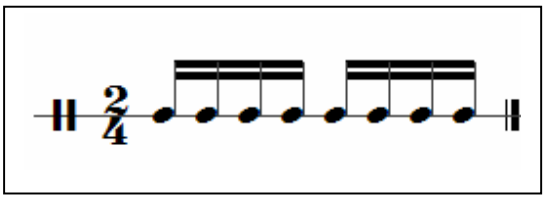
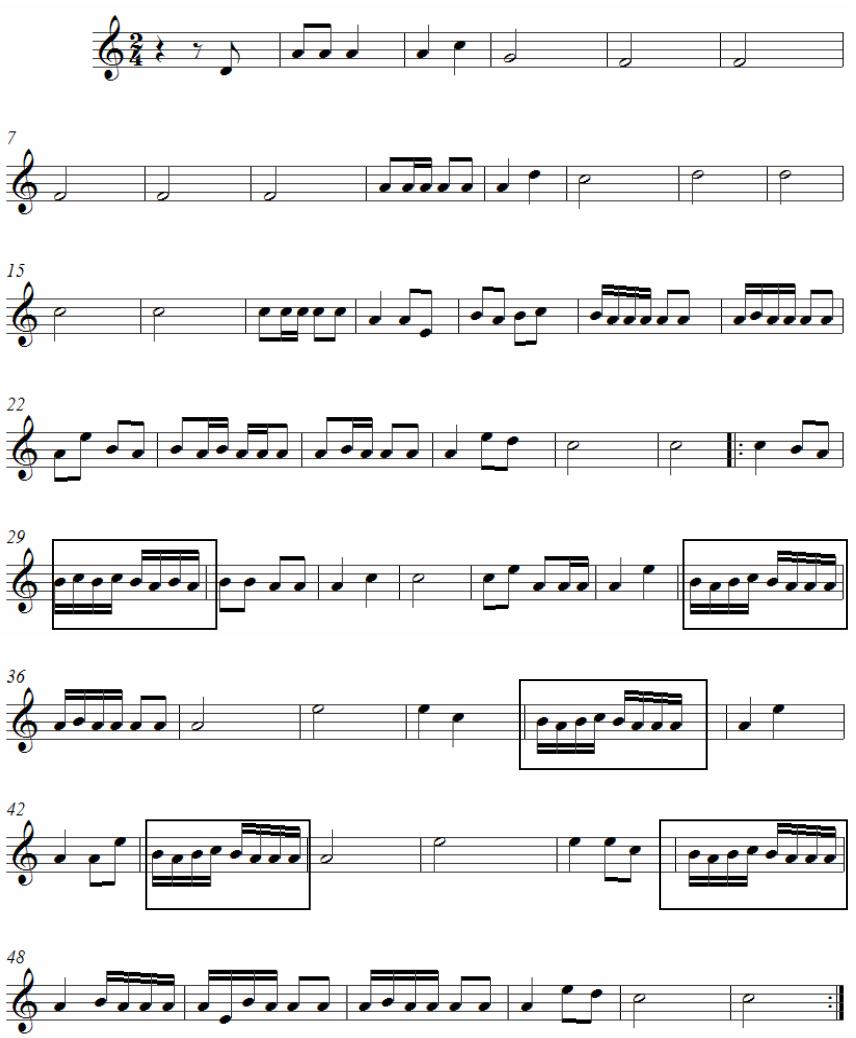
จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 9 มีทั้งหมด จำนวน 5 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 20-21, 36, 49-50

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 10 มีทั้งหมด จำนวน 1 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 48

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11



จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 11 มีทั้งหมด จำนวน 5 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 20-21, 36, 49-50

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 12

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 12 มีทั้งหมด จำนวน 5 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 29, 35, 40, 43, 47

สรุป

เพลงโพล็วทม ลักษณะของสื่อสร้างเสียงที่เป็นเสียงร้อง (Voice) ที่เกิดจากเสียงของมนุษย์ (Human Voice) ประกอบกับการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี (Instruments) โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ในการดำเนินทำนอง ได้แก่ ปี่ปุ๊ก ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง

จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงโพล็วทม พบว่า มีทำนองหลังทั้งหมด 53 ห้องเพลง แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำในห้องที่ 1-14 ท่อนทำนองเพลงในห้องเพลงที่ 15-53 มีทั้งสิ้น 4 ท่อนเพลง ประกอบด้วยท่อนเพลงที่ 1 ในห้องเพลงที่ 15-27 ท่อนเพลงที่ 2 ในห้องเพลงที่ 28-38 ท่อนเพลงที่ 3 ในห้องเพลงที่ 39-45 และท่อนเพลงที่ 4 ในห้องเพลงที่ 46-53

ลักษณะรูปแบบโครงสร้างของบทเพลงเป็นแบบ Iterative คือ เป็นบทเพลงที่มีทำนองสั้น ๆ บรรเลงซ้ำ ๆ กัน โดยพื้นผิวของบทเพลงเป็นแบบหลายทำนอง (Heterophony) โดยมีเครื่องดนตรีปี่ปุ๊ก 1 เลา บรรเลงทำนองประกอบการร้อง เครื่องดนตรีประกอบจังหวะได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง

ช่วงเสียง (Range) คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุด จนถึงสูงสุดของบทเพลง โดยเพลงโพล็วทม จะมีเสียงต่ำสุด คือ เสียง มี (E_1) และเสียงสูงสุด คือ เสียง มี (E_2)

กลุ่มเสียง (Mode) ที่ใช้ในเพลงโพล็วทม พบว่าจะใช้กลุ่มเสียงทั้งหมด 6 เสียง ได้แก่ A C D E F G

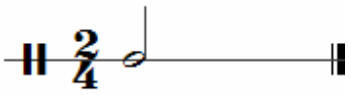
รูปลักษณ์ของท่วงทำนองมีทั้งหมด 5 รูปแบบ ได้แก่ ท่วงทำนองที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกัน (Conjunct) ในห้องเพลงที่ 4-9, 10-16, 29, 35, 40, และห้องเพลงที่ 47 ท่วงทำนองที่มีลักษณะขึ้น ๆ ลง ๆ (Undulating) ในห้องเพลงที่ 29 และห้องเพลงที่ 41-42 ท่วงทำนองที่มีลักษณะไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ (Terraced) ในห้องเพลงที่ 2-3, 5-9, 15-17, 20-21, 23-24, 36-37, และห้องเพลงที่ 48-49 ท่วงทำนองที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ (Ascending) ในห้องเพลงที่ 35, 40, 43, 47 ท่วงทำนองที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ (Descending) ในห้องเพลงที่ 22, 25-26, 28

ทิศทางการเคลื่อนของเพลงโพล็วทม มีทิศทางการเคลื่อนที่ในท่อนนำของเพลง โดยส่วนมากจะพบว่ามีการเคลื่อนที่แบบขึ้นลงสลับกัน และมีการเคลื่อนที่คงที่ซ้ำบ้าง การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงที่พบในแบบซ้ำกันนั้น จะพบในห้องเพลงที่ 5-9 และห้องเพลงที่ 13-14 ทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้น

จะสามารพบได้ทั่วไปตั้งแต่ห้องเพลงที่ 1-3 และห้องเพลงที่ 9-11 ทิศทางการเคลื่อนที่ลงจะพบได้ในห้องเพลงที่ 3-5 และห้องเพลงที่ 11-12 จากโน้ตเพลงในท่อนทำนองของเพลงโพล็วทม มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงในท่อนเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 15-27 พบว่าการเคลื่อนที่ส่วนใหญ่จะเป็นทิศทางคงที่สม่ำเสมอกันและมีแนวทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นสลับแนวการเคลื่อนที่ลง โดยทิศทางการเคลื่อนที่คงที่สม่ำเสมอพบในห้องเพลงที่ 15-17, 26-17 และห้องเพลงที่ 20-21, 23-25 ทิศทางการเคลื่อนที่ลงจะพบในห้องเพลงที่ 17-18, 22 ทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นจะพบในห้องเพลงที่ 18-19, 22, 25 ท่อนเพลงที่ 2 ห้องเพลงที่ 28-38 พบว่าการเคลื่อนที่ส่วนใหญ่จะเป็นทิศทางคงที่สม่ำเสมอกัน และมีแนวทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นสลับแนวการเคลื่อนที่ลง โดยทิศทางการเคลื่อนที่คงที่สม่ำเสมอพบในห้องเพลงที่ 30-31, 33-34, 35-37 ทิศทางการเคลื่อนที่ลงพบในห้องเพลงที่ 28, 34-35 และทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นพบในห้องเพลงที่ 31-33, 34, 35 และห้องเพลงที่ 37-38 ท่อนเพลงที่ 3 ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองแบบคงที่สม่ำเสมอจะพบในห้องเพลงที่ 40-41, 42, 43-45 ทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นจะพบในห้องเพลงที่ 40, 41, 42, 43, 44, 45 และทิศทางการเคลื่อนที่ลงในห้องเพลงที่ 39-40, 42-43 และห้องเพลงที่ 43-44 และท่อนเพลงที่ 4 ส่วนใหญ่จะเคลื่อนที่แบบคงที่สม่ำเสมอกันโดยพบได้ในห้องเพลงที่ 47-51 ของตำแหน่งเสียงลา ทิศทางการเคลื่อนที่ลงจะพบได้ในห้องเพลงที่ 47 และห้องเพลงที่ 51-52

การกระสวนจังหวะ บทเพลงโพล็วทม มีการกระสวนจังหวะแบบเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นการกระสวนจังหวะแบบซ้ำกัน มีทั้งหมด 12 รูปแบบ ดังนี้

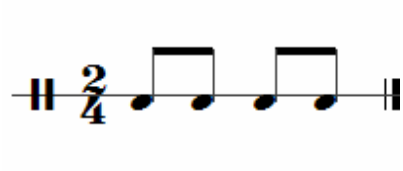
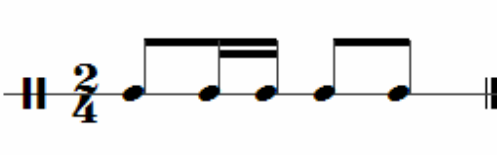
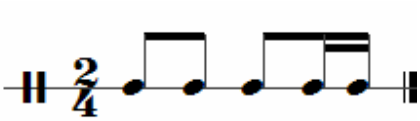
รูปแบบที่ 1

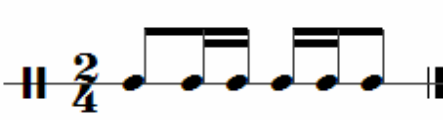


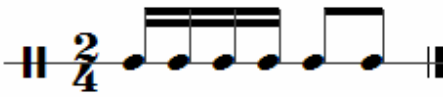
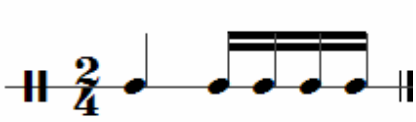
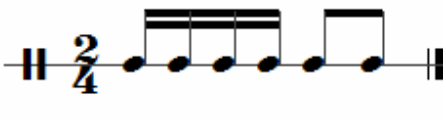
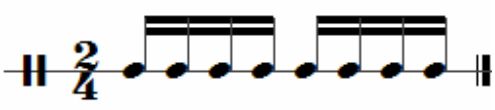
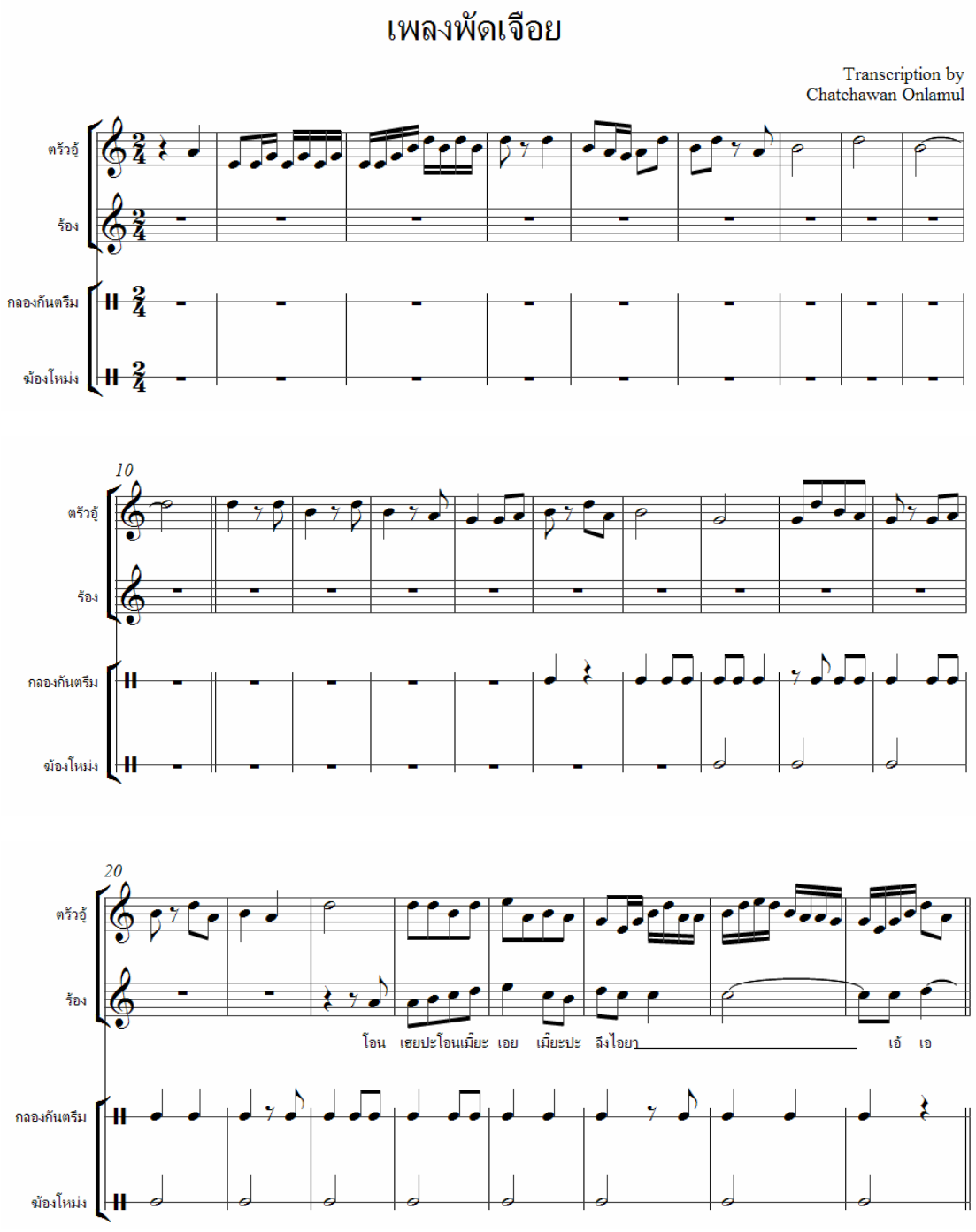
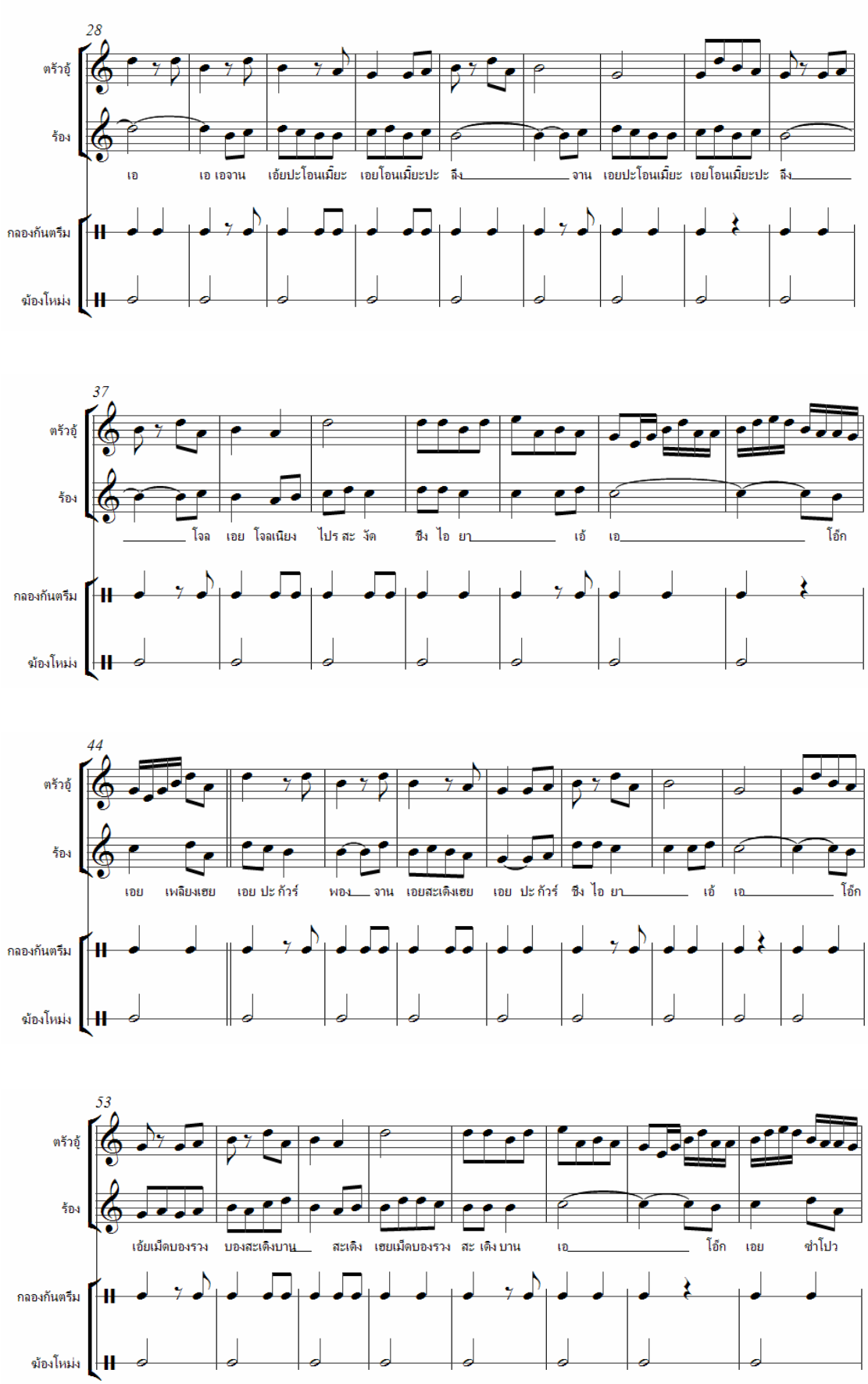
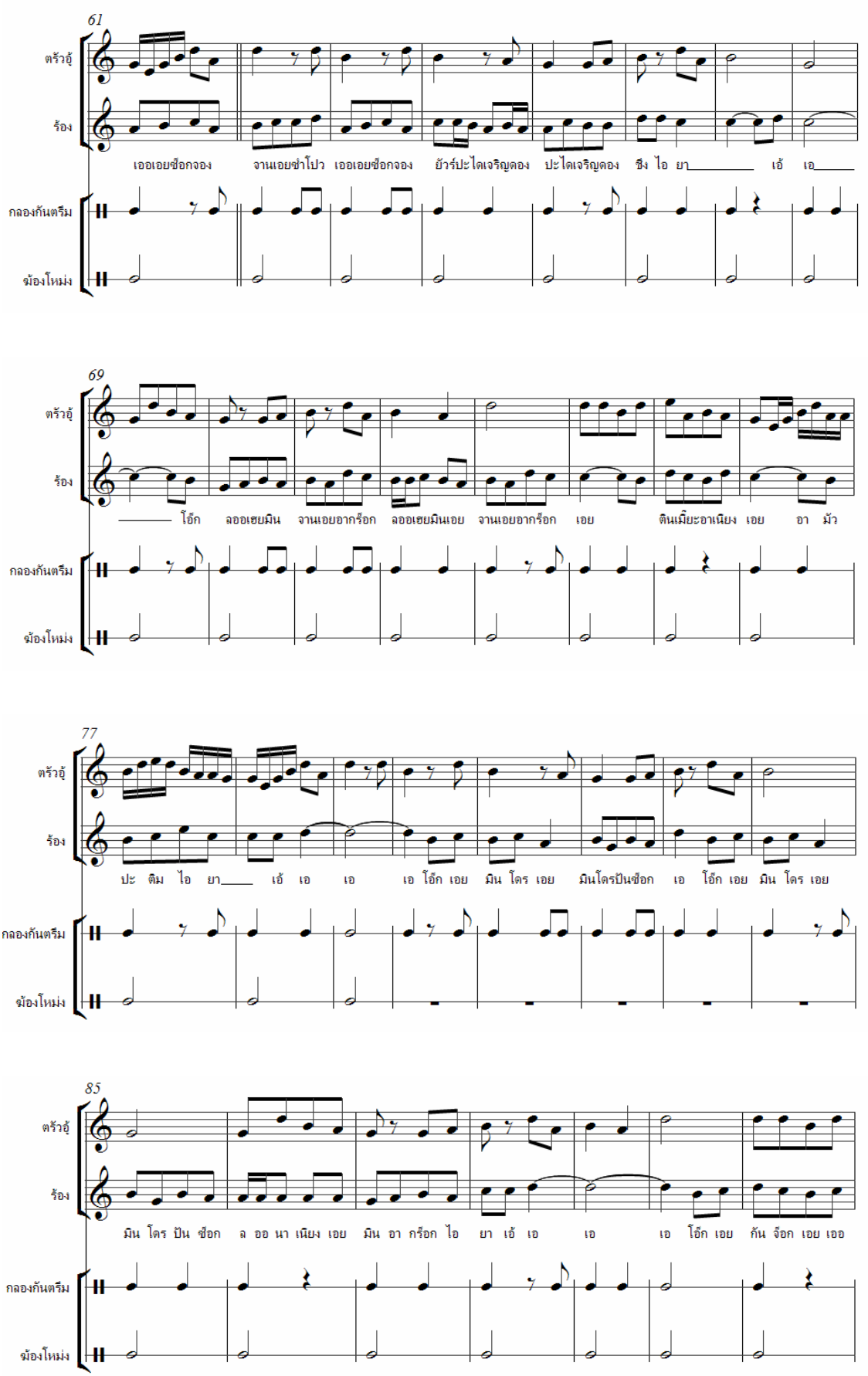
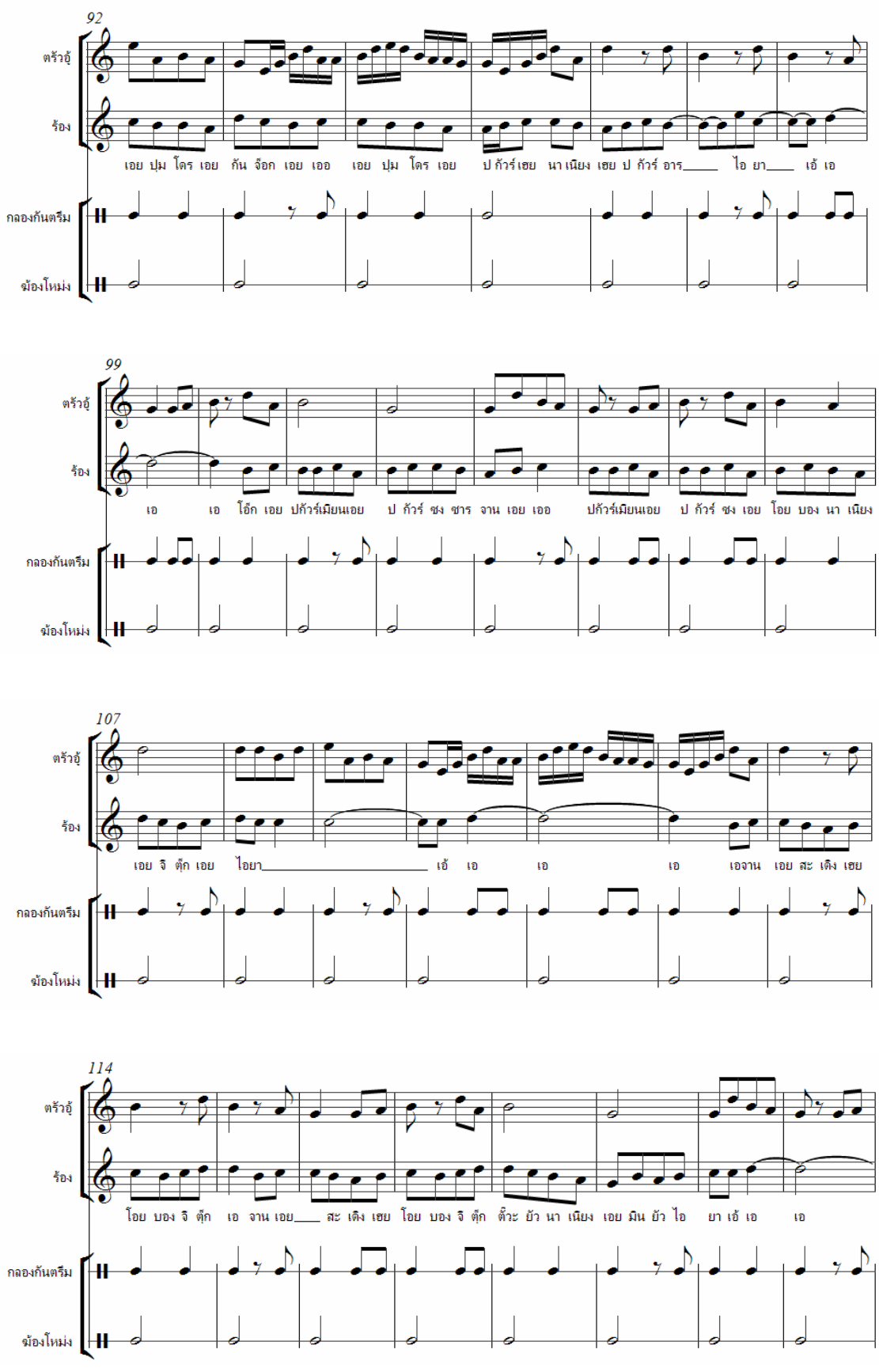
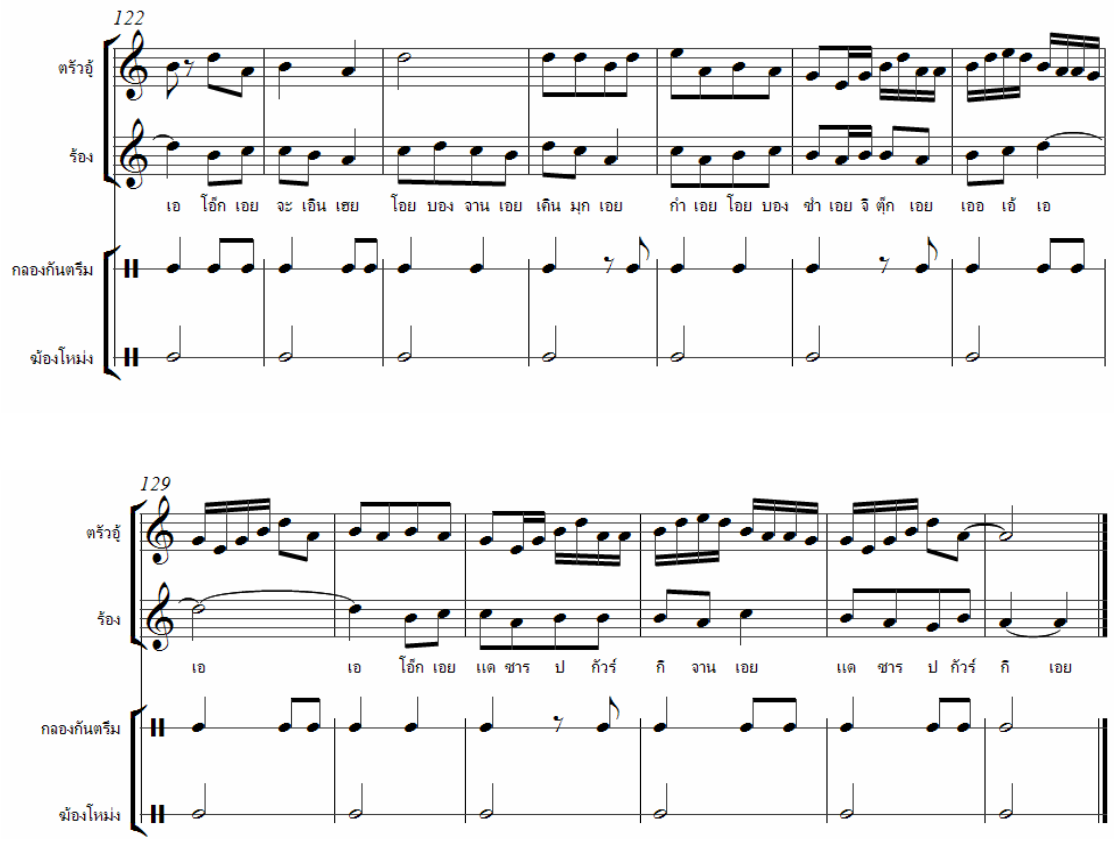
รูปแบบที่ 2

รูปแบบที่ 3

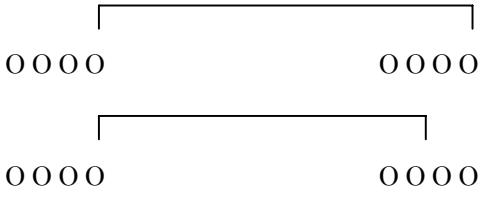
รูปแบบที่ 4

รูปแบบที่ 5

รูปแบบที่ 6

รูปแบบที่ 7 

รูปแบบที่ 8 

รูปแบบที่ 9

รูปแบบที่ 10

รูปแบบที่ 11

รูปแบบที่ 12

เพลงที่ 2

เพลงพัดเจียย
Transcription by
Chatchawan Onlamul
ตรัวอู้
ร้อง
กลองกันตรึม
ฉ่องโหม่ง
10
20
โอน เฮยปะโอนเมี๋ยะ เอย เมี๋ยะปะ ลึงไอยา เอ้ เอ

28
ตรัวอู้
ร้อง
เอ เอ เอจาน เอ้ยปะโอนเมี๊ยะ เอยโอนเมี๊ยะปะ ลึง จาน เอยปะโอนเมี๊ยะ เอยโอนเมี๊ยะปะ ลึง
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
37
ตรัวอู้
ร้อง
โจล เอย โจลเนียง ไปร สะ งัด ซึง ไอ ยา เอ้ เอ โอ๊ก
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
44
ตรัวอู้
ร้อง
เอย เพลียงเฮย เอย ปะ กัวร์ พอง จาน เอยสะเดิงเฮย เอย ปะ กัวร์ ซึง ไอ ยา เอ้ เอ โอ๊ก
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
53
ตรัวอู้
ร้อง
เอ้ยเม็ดบองรวง บองสะเดิงบาน สะเดิง เฮยเม็ดบองรวง สะ เดิง บาน เอ โอ๊ก เอย ซำโปว
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง

61
ตรัวอู้
ร้อง
เออเอยซือกจอง จานเอยซ่าโปว เออเอยซือกจอง ยัวร์ปะไดเจริญดอง ปะไดเจริญดอง ซึง ไอ ยา เอ้ เอ
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
69
ตรัวอู้
ร้อง
โอ๊ก ลออเฮยมิน จานเอยอากร็อก ลออเฮยมินเอย จานเอยอากร็อก เอย ตินเมียะอาเนียง เอย อา มัว
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
77
ตรัวอู้
ร้อง
ปะ ติม ไอ ยา เอ้ เอ เอ เอ โอ๊ก เอย มิน โดร เอย มินโดรปันซือก เอ โอ๊ก เอย มิน โดร เอย
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
85
ตรัวอู้
ร้อง
มิน โดร ปัน ซือก ล ออ นา เนียง เอย มิน อา กร็อก ไอ ยา เอ้ เอ เอ เอ โอ๊ก เอย กัน จ๊อก เอย เออ
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง

92
ตรัวอู้
ร้อง
เอย ปุม โดร เอย กัน จ๊อก เอย เออ เอย ปุม โดร เอย ป ก้วร์เฮย นา เนียง เฮย ป ก้วร์ อาร ไอ ยา เอ้ เอ
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
99
ตรัวอู้
ร้อง
เอ เอ โอ๊ก เอย ปก้วร์เมียนเอย ป ก้วร์ ซง ซาร จาน เอย เออ ปก้วร์เมียนเอย ป ก้วร์ ซง เอย โอย บอง นา เนียง
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
107
ตรัวอู้
ร้อง
เอย จิ ตุ๊ก เอย ไอยา เอ้ เอ เอ เอ เอจาน เอย สะ เดิง เฮย
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
114
ตรัวอู้
ร้อง
โอย บอง จิ ตุ๊ก เอ จาน เอย สะ เดิง เฮย โอย บอง จิ ตุ๊ก ติ๊วะ ย้ว นา เนียง เอย มิน ย้ว ไอ ยา เอ้ เอ เอ
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง

พัดเจือย หมายถึง ลมพัดเอื่อย ๆ เป็นเพลงบรรเลงเพื่อบูชาการเข้าทรงของบรรพบุรุษที่เคารพของชาวเขมรที่เรียกว่า ตา เช่น ตานา ตาโรงเรียน เนื้อหาของบทเพลงเป็นการกล่าวถึงการปกป้องสาวคนรักจากพายุฝนฟ้าคะนอง การชื่นชมความงามของหญิงคนรัก โครงสร้างทางฉันทลักษณ์และเนื้อร้องของบทเพลง จะแบ่งออกเป็น 3 ท่อน ดังนี้

<u>เนื้อร้อง ท่อนที่ 1</u>

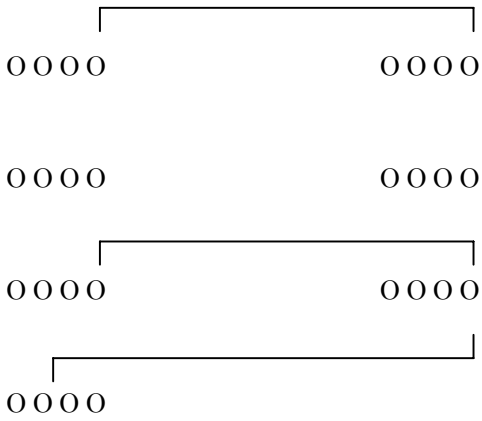


ปะโอนเมี๊ยะปะลึง โจลไปรสุงัดชึง
เพลียงเฮยปุกัวร์พอง เม็ดบองรวงบาน

<u>คำแปล</u>

น้องเอยน้องขวัญ เข้าป่าเงียบสงัดพลัน
ฝนตกฟ้าร้อง ทำยังไงพี่จะปกป้องน้องได้

<u>เนื้อร้อง ท่อนที่ 2</u>

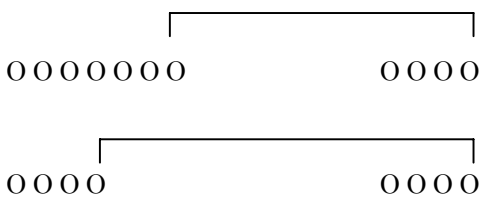


ซำโปวซ๊อกจอง ยัวร์ปฺไดเจริญดอง
ลฺออมินอากร๊อก ดินเมี๊ยะมัวปฺติม
มินโดรปันซ๊อก ลฺออมินอากร๊อก
กันจ๊อกปุมโดร

<u>คำแปล</u>

น้องสาวผมเปียเล็ก ๆ มีสามีแต่ยังเด็ก
ยังสวยไม่ส่าง ซื้อทองมาเปรียบ
ยังไม่งามเทียบผมน้อง ยังสวยไม่ส่าง
กระจกยังไม่งามเท่าเลย

<u>เนื้อร้อง ท่อนที่ 3</u>



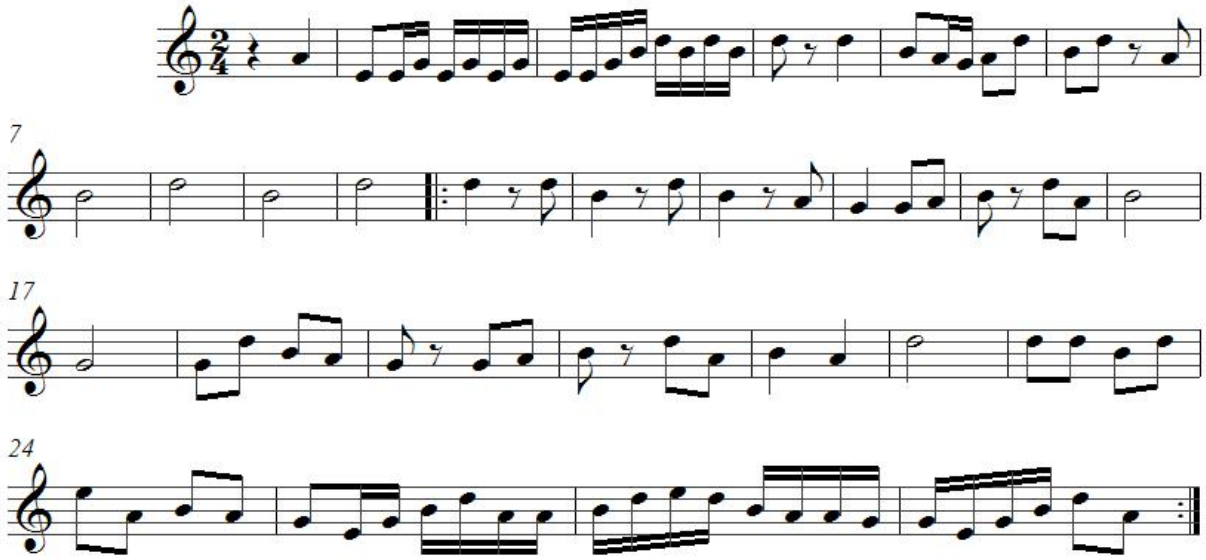
O O O O O O O O O

O O O O O O O O O

ปฺกัวร์เฮยนาเนียงปฺกัวร์อาร ปฺกัวร์เมียนซงซาร
โอยบองจีตุ๊ก สฺเดิงบองจีตุ๊ก
ตั๊วะยัวมินยัว โอยบองเคินมุก
กำโอยบองจีตุ๊ก แดซารปฺกัวร์กี

<u>คำแปล</u>

ฟ้าเอยฟ้าร้องสั่ง ว่าน้องมีคนรักแล้ว
ทำให้พี่มีทุกข์ น้องเอยทำให้พี่มีทุกข์
จะเอาหรือไม่เอา น้องเอยขอให้พี่เห็นหน้า
อย่าให้พี่มีทุกข์ ด้วยเพราะรักแฟนเขา

เพลงพัดเจือย ที่นำมาวิเคราะห์จะวิเคราะห์เฉพาะทำนองหลักของบทเพลง มีจำนวน 27 ห้องเพลง

1. <u>สื่อสร้างเสียง</u> (Medium)

เพลงพัดเจือย มีลักษณะของบทเพลงเป็นบทเพลงร้อง โดยเน้นเสียงร้อง (Voice) ที่เกิดจากเสียงของมนุษย์ (Human Voice) ประกอบกับการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี (Instruments) โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ในการดำเนินทำนอง ได้แก่ ตรัวอู้ ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง

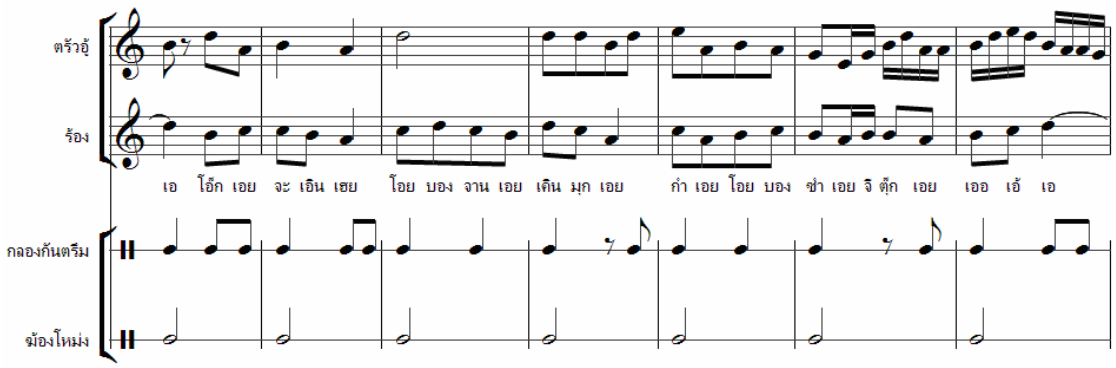
2. <u>รูปแบบ</u> (Form)

รูปแบบโครงสร้างของ เพลงพัดเจือย เป็นบทเพลงที่มีทำนองสั้น ๆ บรรเลงซ้ำ ๆ กัน แบบ Iterative Form ประกอบด้วยทำนองหลักของบทเพลงทั้งหมด 27 ห้องเพลง แบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำของบทเพลงในห้องที่ 1-10 และท่อนทำนองของบทเพลงจะเป็นห้องเพลงที่ 11-27 จากนั้นการดำเนินทำนองก็จะมีการย้อนในส่วนทำนองหลักอีก 3 เที่ยวในห้องที่ 11-27 มีลักษณะรูปแบบโครงสร้างของบทเพลง ดังนี้

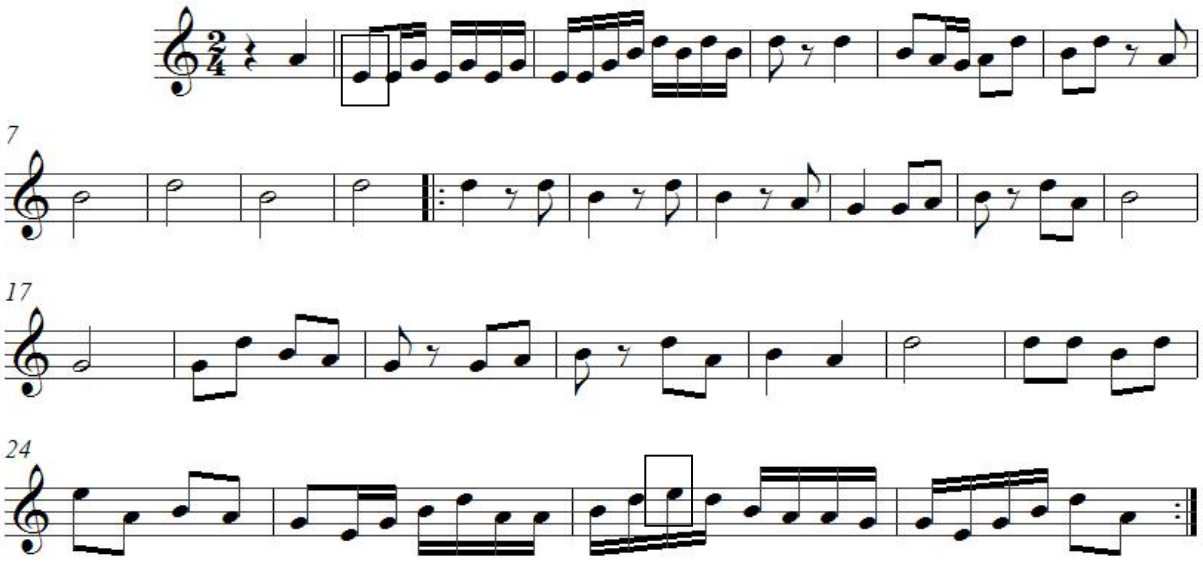
ท่อนนำ	ท่อนเพลงที่ 1	ท่อนเพลงที่ 2	ท่อนเพลงที่ 3
A	A	A	A

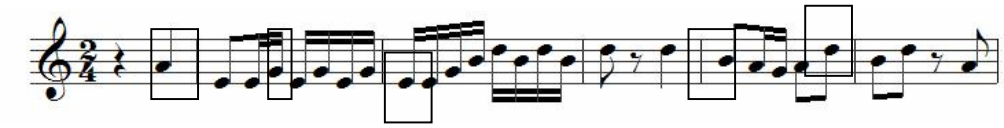
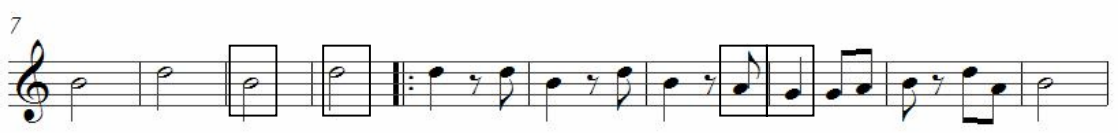
รูปแบบ ท่อน A โน้ตห้องที่ 1-10 ท่อนนำของบทเพลง
ท่อน A โน้ตห้องที่ 11-16 ท่อนทำนองเพลงที่ 1
ท่อน A โน้ตห้องที่ 17-22 ท่อนทำนองเพลงที่ 2
ท่อน A โน้ตห้องที่ 23-27 ท่อนทำนองเพลงที่ 3

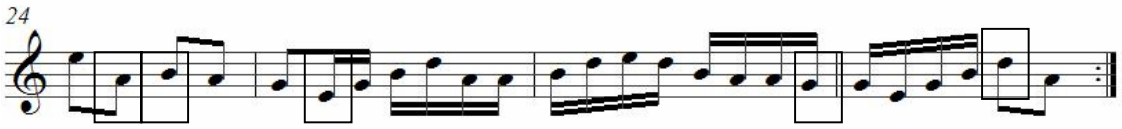
3. <u>ผิวพรรณ</u> (Texture)

เพลงพัดเจือย มีลักษณะเป็นบทเพลงทำนองหลากหลาย (Heterophony) บรรเลงทำนองประกอบเสียงร้อง โดยเครื่องดนตรีตรัวอู้ 1 คันและมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง ดังนี้

4. <u>ท่วงทำนอง</u> (Melody)

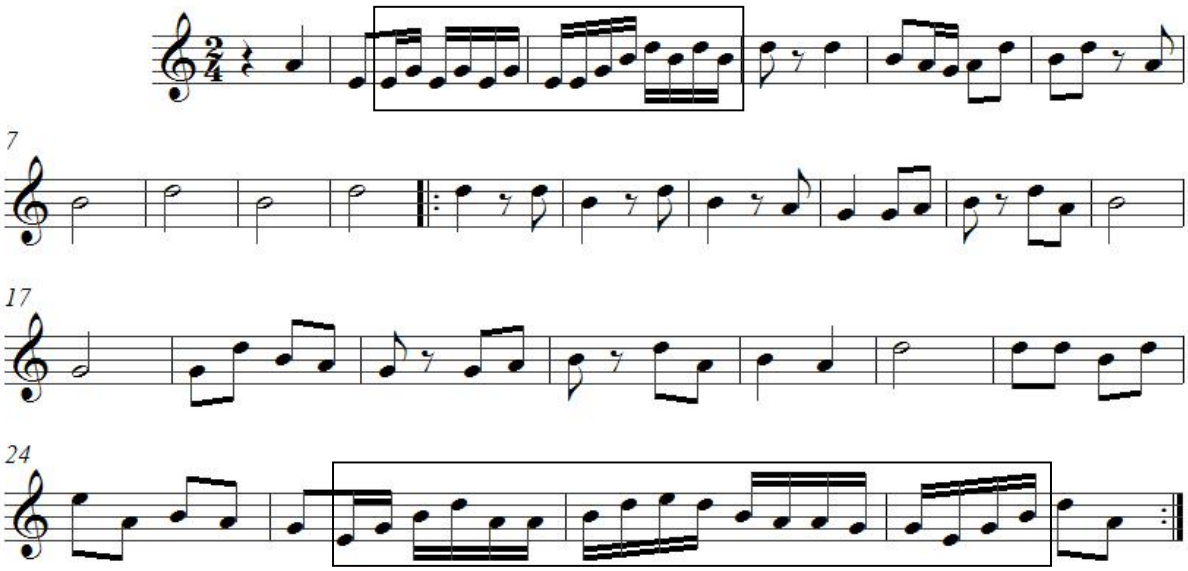
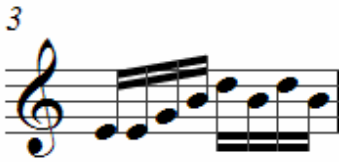
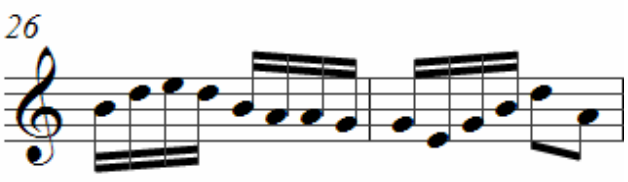
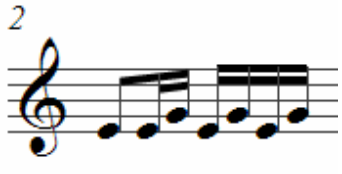
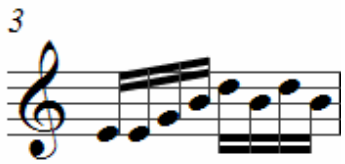
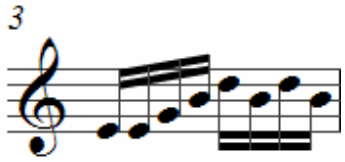
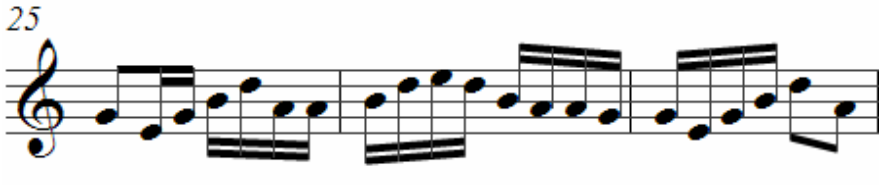
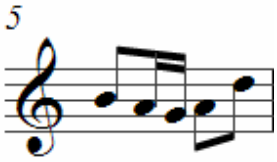
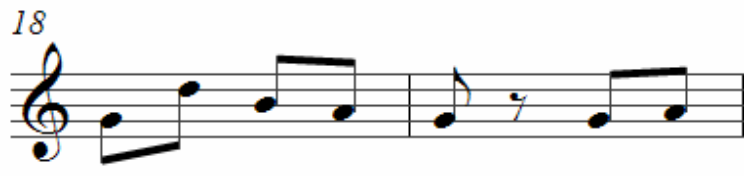
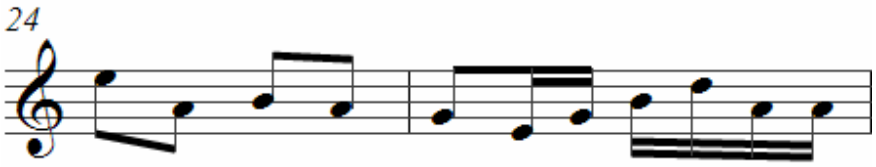
4.1 <u>ช่วงเสียง</u> (Range) คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดจนถึงสูงสุดของบทเพลง โดยเพลงพัดเจือย จะมีเสียงต่ำสุด คือ เสียง มี (E_1) และเสียงสูงสุด คือ เสียง มี (E_2) ดังนี้

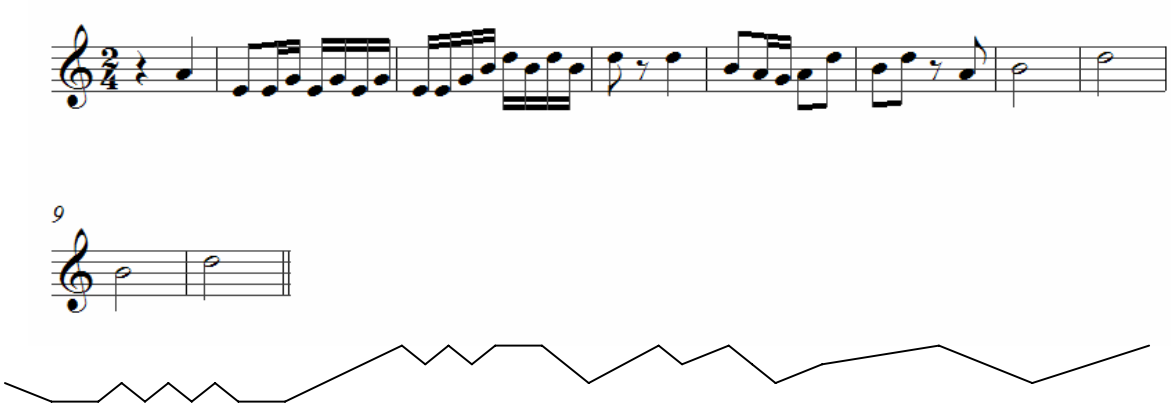
E E

4.2 <u>กลุ่มเสียง</u> (Mode) คือ มาตราเสียงเฉพาะที่ใช้ ในเพลงพัดเจือย จะใช้กลุ่มเสียงต่าง ๆ ดังนี้

ห้องเพลงที่ 1-6 จะใช้กลุ่มเสียง A B D E G ดังนี้

ห้องเพลงที่ 7-16 จะใช้กลุ่มเสียง A B D G ดังนี้

ห้องเพลงที่ 17-23 จะใช้กลุ่มเสียง A B D G ดังนี้

ห้องเพลงที่ 24-27 จะใช้กลุ่มเสียง A B D E G ดังนี้

จากโน้ตเพลงพัดเจือย จะพบว่ากลุ่มเสียงที่ใช้ในบทเพลงจะใช้กลุ่มเสียง 5 เสียง ได้แก่ A B D E G

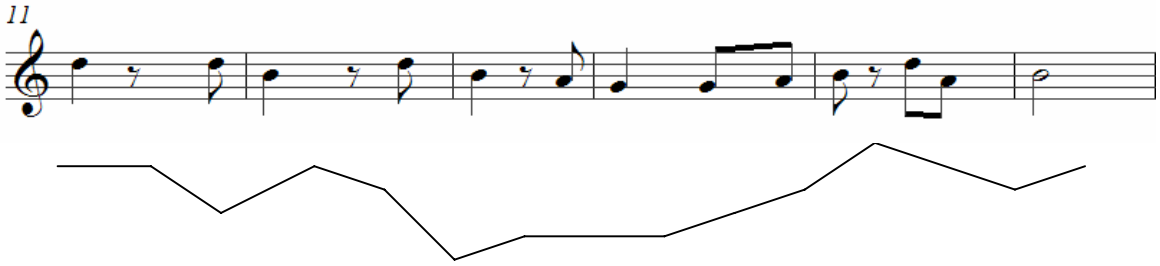
4.3 <u>รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง</u> (Melodic contour) คือ ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง จากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงพัดเจือย พบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงอยู่ 5 รูปแบบ ดังนี้

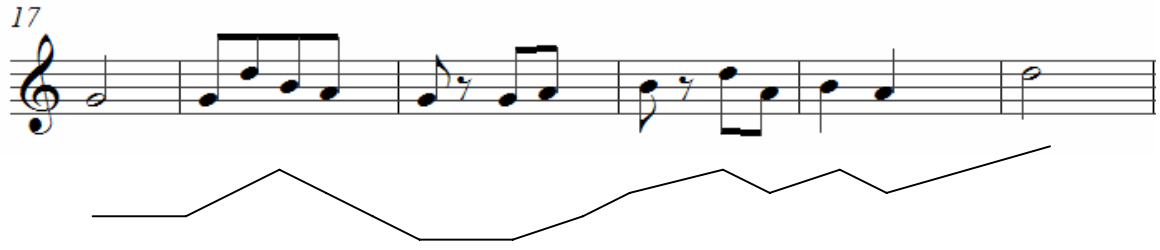
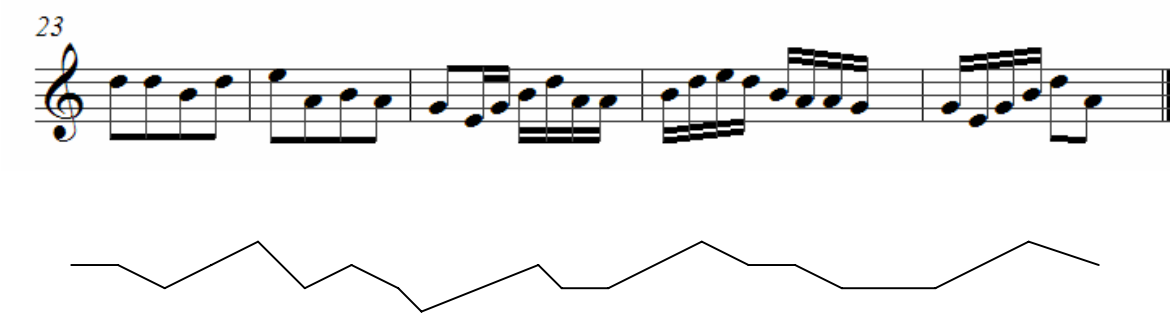
4.3.1 <u>ท่วงทำนองที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกัน</u> (Conjunct) ในเพลงพัดเจือย จะพบท่วงทำนองที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกันในห้องเพลงที่ 2-3 และห้องเพลงที่ 25-27 ดังนี้

4.3.2 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะขึ้น ๆ ลง ๆ</u> (Undulating) ในเพลงพัดเจือย จะพบท่วงทำนองที่ดำเนินทำนองในลักษณะขึ้น ๆ ลง ๆ ในห้องเพลงที่ 3 และห้องเพลงที่ 26-27 จากโน้ตเพลงในห้องที่ 3 จะพบโน้ตตัวที่ 2 ถึง 5 มีลักษณะทำนองที่มีการเคลื่อนที่ขึ้นและลงในโน้ตตัวที่ 6 และขึ้นในตัวที่ 7 จากนั้นจะเคลื่อนลงอีกครั้งในโน้ตตัวที่ 8 ดังนี้

จากโน้ตเพลงในห้องที่ 26-27 จะพบว่าในห้องเพลงที่ 26 จะมีทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นในโน้ตตัวที่ 1-3 ในตำแหน่งเสียง B D E และเคลื่อนที่ลงในโน้ตตัวที่ 4-8 ในตำแหน่งเสียง D B A G ส่วนในห้องเพลงที่ 27 จะมีทิศทางเคลื่อนที่ลงในโน้ตตัวที่ 2 เคลื่อนที่ลงจากตำแหน่งเสียง G ไป E และเริ่มมีการเคลื่อนที่ขึ้นอีกครั้งหนึ่งด้วยโน้ตตัวที่ 2-4 ในตำแหน่งเสียง E G B D ดังนี้

4.3.3 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ</u> (Terraced) ในเพลงพัดเจือย จะพบท่วงทำนองที่มีลักษณะไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ ในห้องเพลงที่ 2 และห้องเพลงที่ 3 โดยในห้องเพลงที่ 2 พบว่าโน้ตตัวที่ 1,2,4,6 จะเป็นการซ้ำของตำแหน่งเสียง E และโน้ตตัวที่ 3,5,7 จะเป็นการซ้ำของตำแหน่งเสียง G ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 3 จะเป็นการซ้ำกันของโน้ตตัวที่ 1,2 เป็นการซ้ำกันในตำแหน่งเสียง E และในโน้ตตัวที่ 4,6,8 เป็นการซ้ำกันในตำแหน่งของเสียง B รวมถึงโน้ตตัวที่ 5,7 จะซ้ำในตำแหน่งของเสียง D ดังนี้

4.3.4 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ</u> (Ascending)) ในเพลงพัดเจือย จะพบท่วงทำนองที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ ในห้องเพลงที่ 3 และห้องเพลงที่ 25-27 โดยในห้องเพลงที่ 3 จะพบว่าในโน้ตตัวที่ 3-6 ในตำแหน่งเสียง E G B D มีทิศทางในการเคลื่อนที่ขึ้น ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 25-27 จะพบทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นของท่วงทำนองตั้งแต่ห้องที่ 25 ของโน้ตตัวที่ 2-5 ในตำแหน่งเสียง E G B D จากนั้นทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นของท่วงทำนองจะพบได้อีกในห้องที่ 26 ของโน้ตตัวที่ 1-3 ในตำแหน่งเสียง B D E และพบการเคลื่อนที่ขึ้นอีกครั้งในห้องเพลงที่ 27 ของโน้ตตัวที่ 2-5 ในตำแหน่งเสียง E G B D ดังนี้

4.3.5 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ</u> (Descending) ในเพลงพัดเจือย จะพบท่วงทำนองที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ ในห้องเพลงที่ 5 ห้องเพลงที่ 18-19 และห้องเพลงที่ 24-25 โดยในห้องเพลงที่ 5 พบว่า ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองจะเริ่มต่ำลงเรื่อย ๆ ในโน้ตตัวที่ 1-3 ในตำแหน่งของเสียง B A G ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 18-19 ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองจะเริ่มต่ำลงเรื่อย ๆ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 18 ในโน้ตตัวที่ 3-4 จนไปถึงห้องเพลงที่ 19 ของโน้ตตัวที่ 1 ในตำแหน่งของเสียง D B A G ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 24-25 ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองจะเริ่มต่ำลงเรื่อย ๆ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 24 ของโน้ตตัวที่ 3-4 จนไปถึงห้องเพลงที่ 25 ของโน้ตตัวที่ 1-2 ในตำแหน่งเสียง B A G E ดังนี้

4.4 <u>ทิศทางการดำเนินทำนอง</u> บทเพลงพัดเจือยมีทิศทางในการดำเนินทำนองโดยแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำของบทเพลงและส่วนของทำนองเพลง สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

4.4.1 <u>ท่อนนำ</u> ห้องเพลงที่ 1-10

เพลงพัดเจือย มีทิศทางการเคลื่อนที่ในท่อนนำของเพลงโดยส่วนมากจะพบว่ามีการเคลื่อนที่แบบขึ้น ๆ ลง ๆ และคงที่สลับกัน การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงที่พบในแบบซ้ำกันนั้น จะพบในตำแหน่งของเสียง E ในห้องเพลงที่ 2-3 ประกอบกับการเคลื่อนที่ในทิศทางขึ้น ในตำแหน่งเสียง E G B D ในห้องเพลงที่ 3 ส่วนการข้ามขั้นของเสียงจะเกิดขึ้นในห้องเพลงที่ 5-6 ในตำแหน่งเสียง A D B และการขึ้นและลงอย่างสม่ำเสมอของเสียงจะเกิดขึ้นที่ห้องเพลงที่ 7-10 ในตำแหน่งเสียง B D B D

4.4.2 <u>ท่อนทำนองเพลง</u> ห้องเพลงที่ 11-27

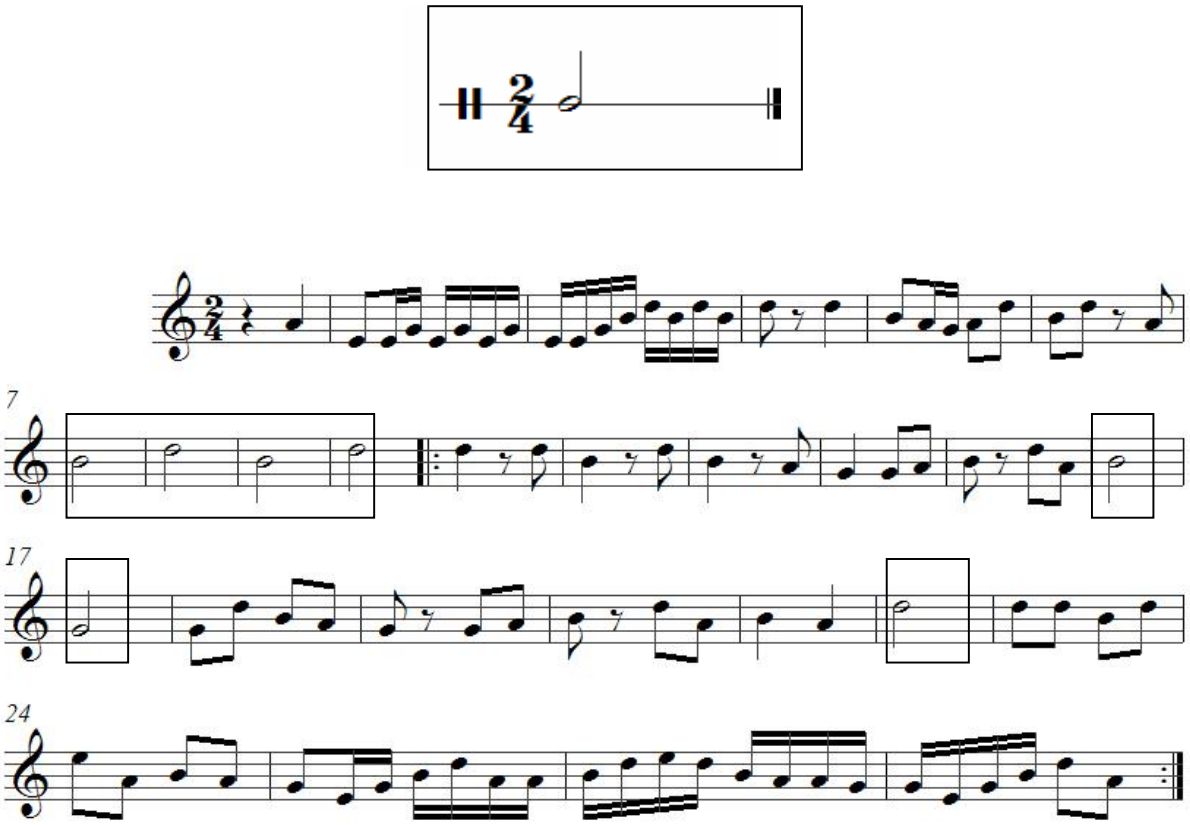
ท่อนเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 11-16

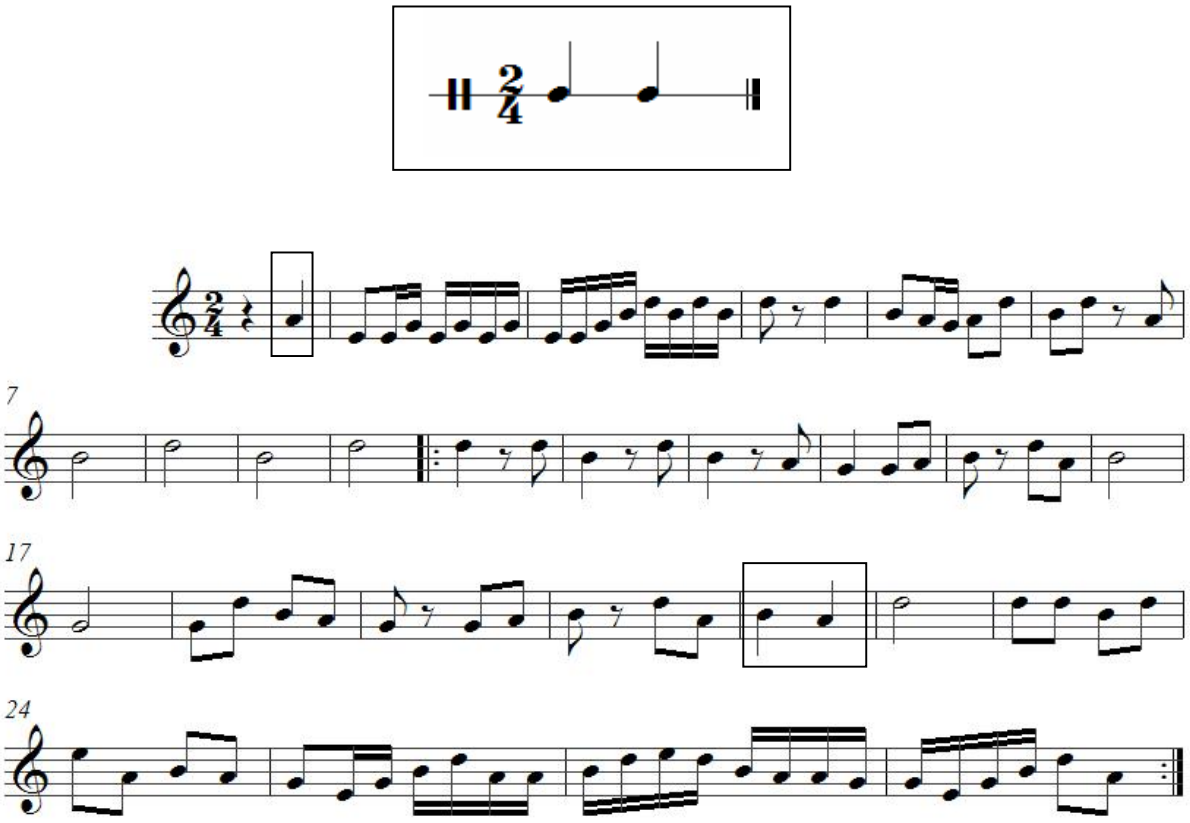


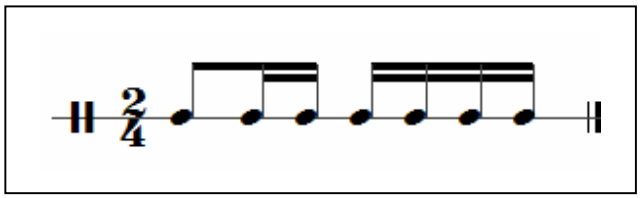
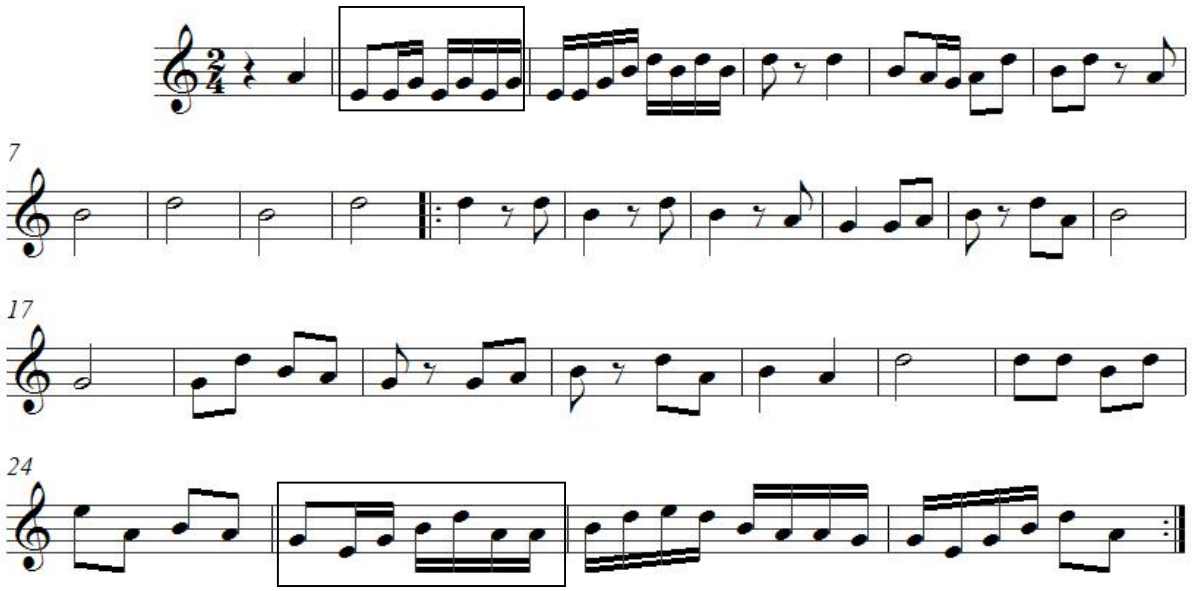
ท่อนเพลงที่ 2 ห้องเพลงที่ 17-22

ท่อนเพลงที่ 3 ห้องเพลงที่ 23-27

จากโน้ตเพลงในท่อนทำนองของเพลงพัดเจือย ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงท่อนเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 11-16 พบว่า การเคลื่อนที่ของโน้ตเพลงจะมีการซ้ำในตำแหน่งเสียง D และเคลื่อนที่ลงในตำแหน่งเสียง D B และ A G จะมีการซ้ำเสียงในตำแหน่งเสียง G โดยสลับกับการเคลื่อนที่ขึ้นทีละขั้นของตัวโน้ตในตำแหน่งเสียง A B D จากนั้นก็จะมีการเคลื่อนลงในตำแหน่งเสียง D A และเคลื่อนขึ้นอีกครั้งในตำแหน่งเสียง A B ในท่อนเพลงที่ 2 ห้องเพลงที่ 17-22 มีการซ้ำในตำแหน่งเสียง G และเคลื่อนที่แบบก้าวกระโดด จากเสียง G ไปเสียง B จากนั้นก็เคลื่อนที่ลงอย่างเป็นลำดับขั้นในตำแหน่งเสียง B A G การซ้ำทำนองอีกครั้งในตำแหน่งเสียง G และเคลื่อนที่ขึ้น ในตำแหน่งเสียง A B D มีการเคลื่อนลงแบบกระโดดในตำแหน่งเสียง A มีการดำเนินทำนองขึ้นลงตามลำดับขั้นในตำแหน่งเสียง A B A และข้ามขั้นเคลื่อนขึ้นไปของตัวโน้ตในตำแหน่งเสียง A D เพื่อนำไปสู่ประโยคเพลงต่อไป ทำนองเพลงในท่อนเพลงที่ 3 ห้องเพลงที่ 23-27 ทิศทางการเคลื่อนที่เริ่มต้นด้วยการซ้ำทำนองในตำแหน่งของเสียง G จากนั้นเคลื่อนที่ขึ้นและลงอย่างเป็นลำดับขั้นในตำแหน่งของเสียง D B D E จากนั้นเคลื่อนที่ลงแบบก้าวกระโดดในตำแหน่งเสียง E A ทิศทางการเคลื่อนที่ยังคงดำเนินขึ้นและลงอย่างเป็นลำดับขั้นต่อไปในตำแหน่งเสียง A B A G มีการเคลื่อนขึ้นอย่างเป็นลำดับขั้นต่อไปในตำแหน่งเสียง E G B D การซ้ำเสียงเกิดขึ้นในตำแหน่งเสียง A ก่อนจบประโยคเพลงมีการเคลื่อนที่ขึ้นและลงของเสียงอย่างเป็นลำดับขึ้น ก่อนจะจบประโยคเพลงด้วยการเคลื่อนที่ลงของเสียง B A ทำนองเพลงเมื่อจบท่อนเพลงที่ 3 การดำเนินทำนองจะยังคงมีอยู่ต่อไปโดยมีการซ้ำแนวทำนองเพลง ในประโยคเพลงที่ 1 อีกสองรอบ

5. <u>การกระสวนจังหวะ</u> (Rhythmic pattern)

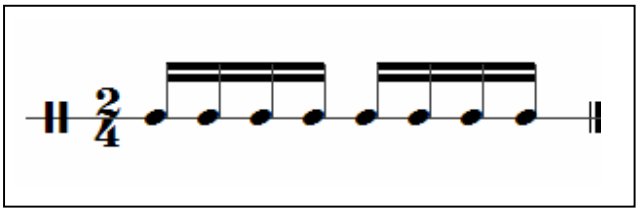
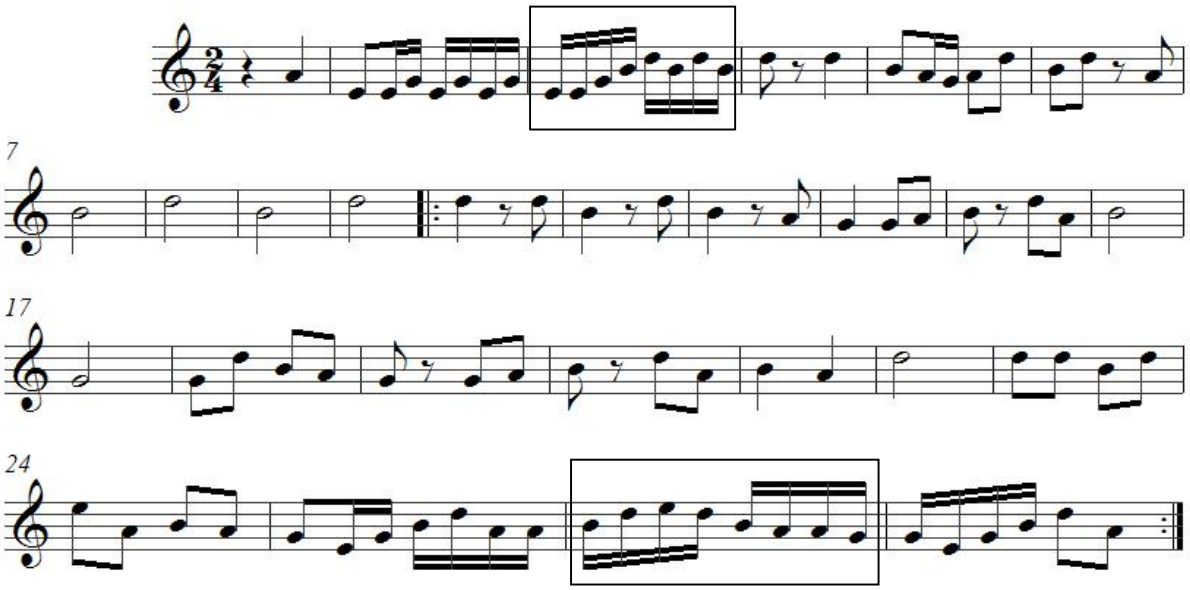
การกระสวนจังหวะของเพลงพัดเจือย มีลักษณะเรียบง่ายธรรมดา โดยส่วนมากเป็นการกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน การกระสวนจังหวะของเพลงพัดเจือยมีทั้งหมด 12 รูปแบบ ดังนี้

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 1 มีทั้งหมด จำนวน 7 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 7-10, 16, 22

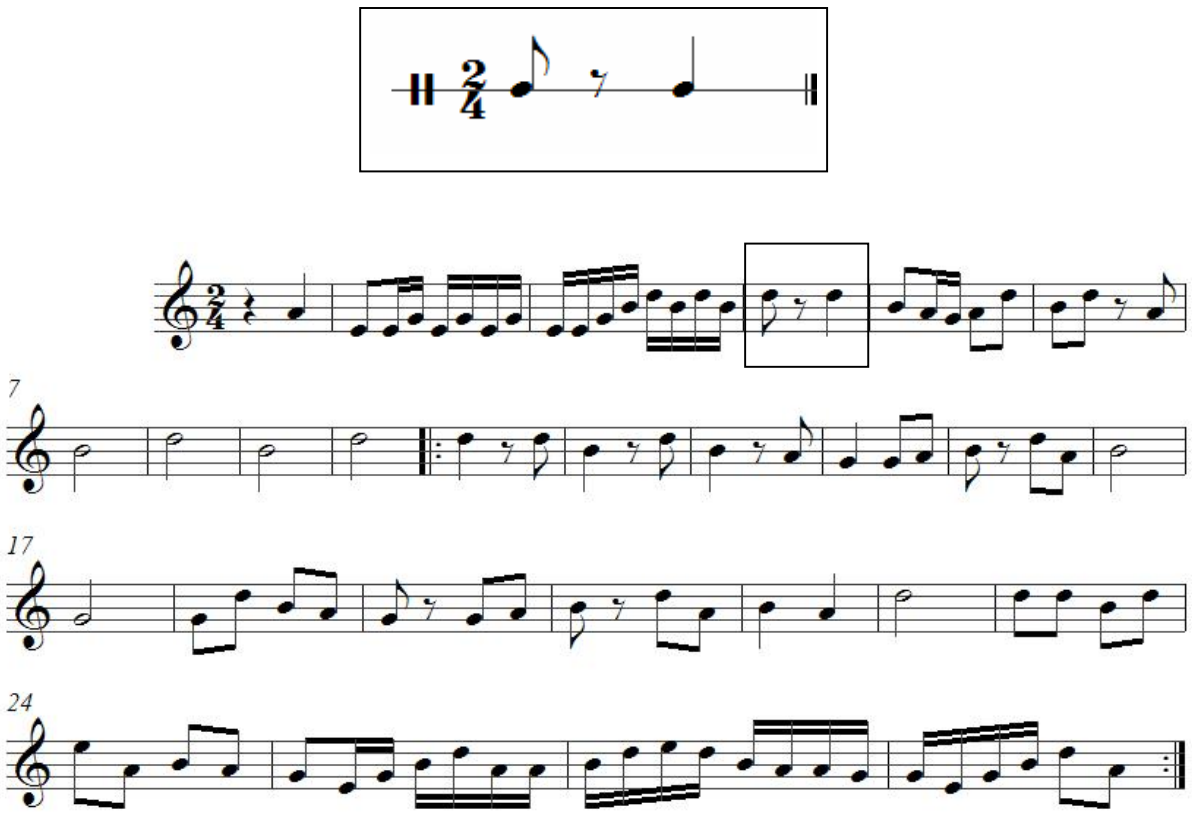
การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 2 มีทั้งหมด จำนวน 3 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 1, 21

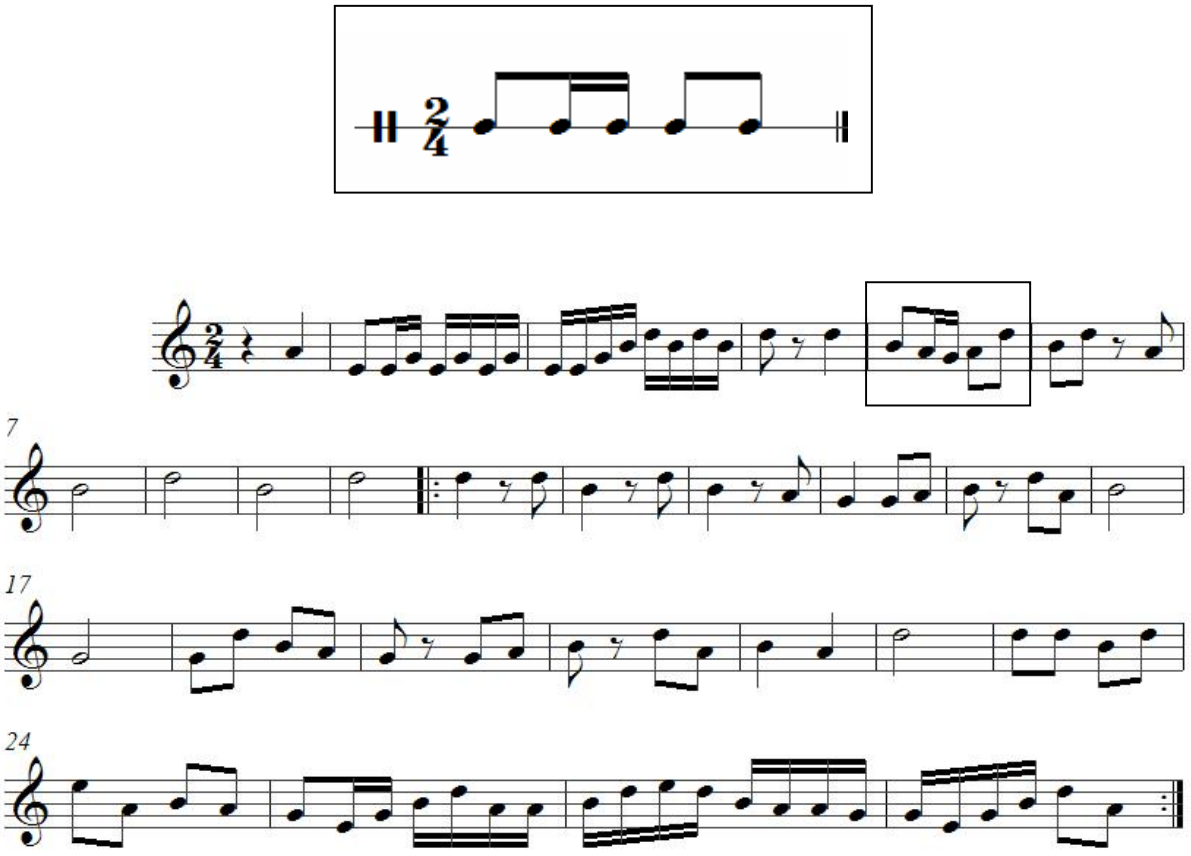
การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 3 มีทั้งหมด จำนวน 2 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 2, 25

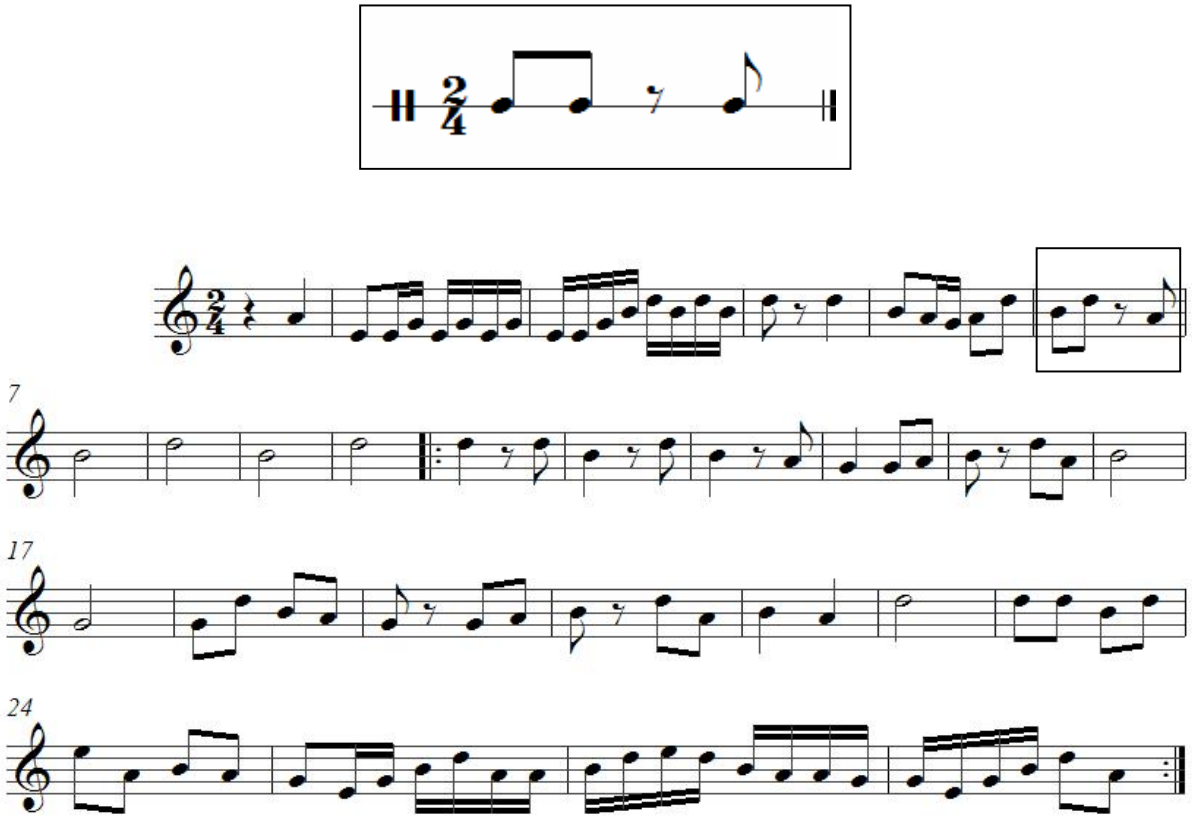
การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4



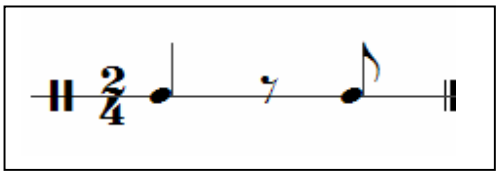
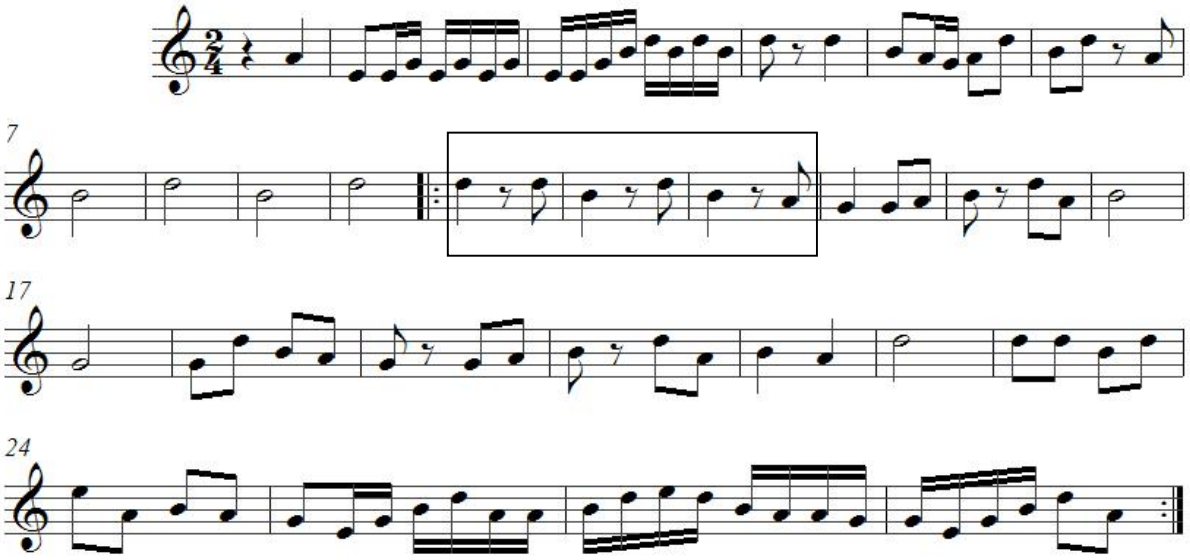
จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 4 มีทั้งหมด จำนวน 2 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 3, 26

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 5 มีทั้งหมด จำนวน 1 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 4

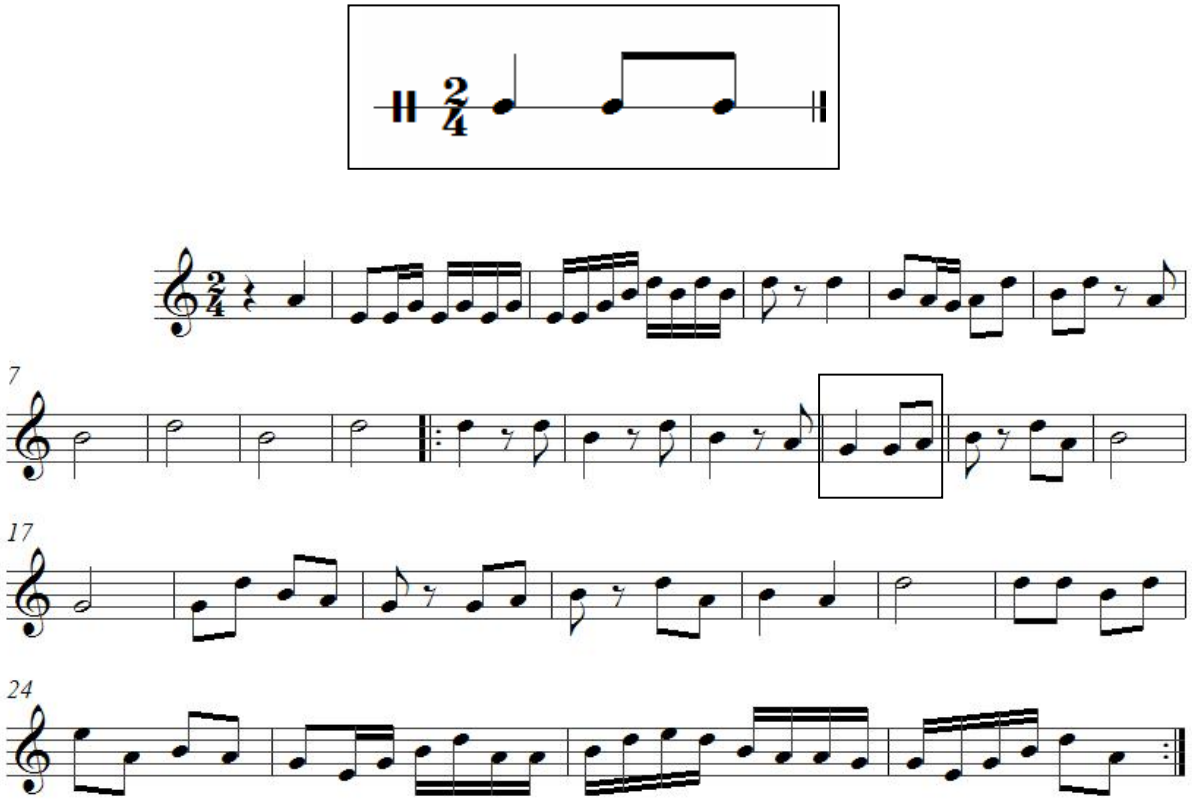
การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 6 มีทั้งหมด จำนวน 1 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 5

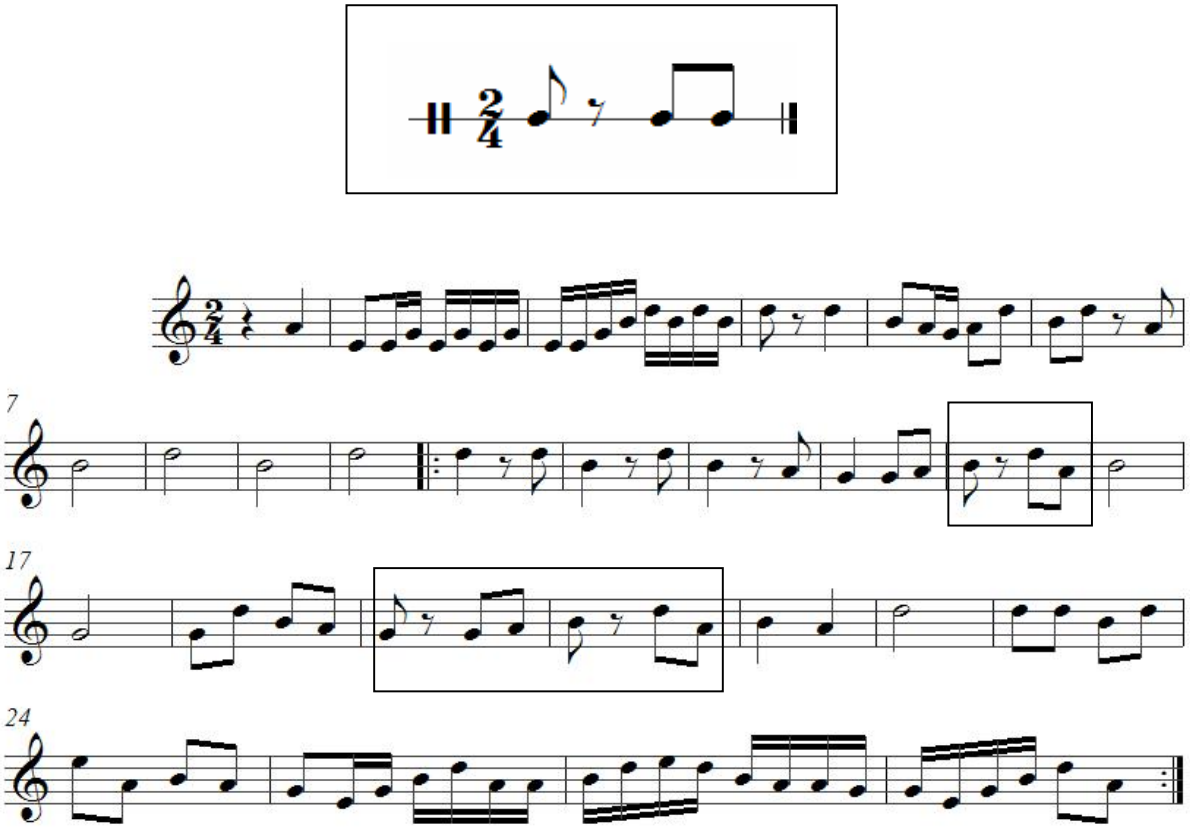
การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 7 มีทั้งหมด จำนวน 1 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 6

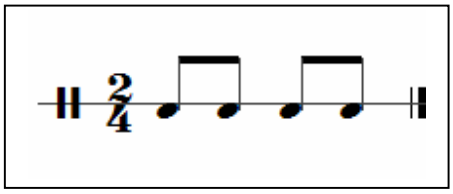
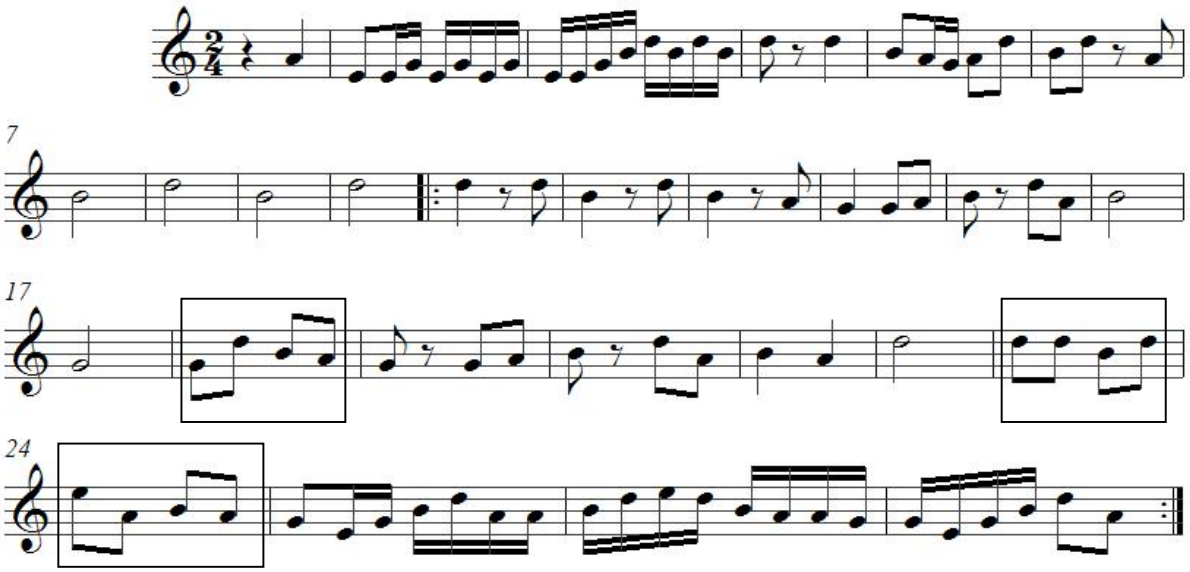
การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8



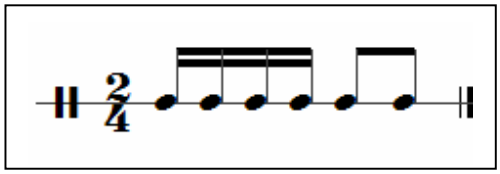
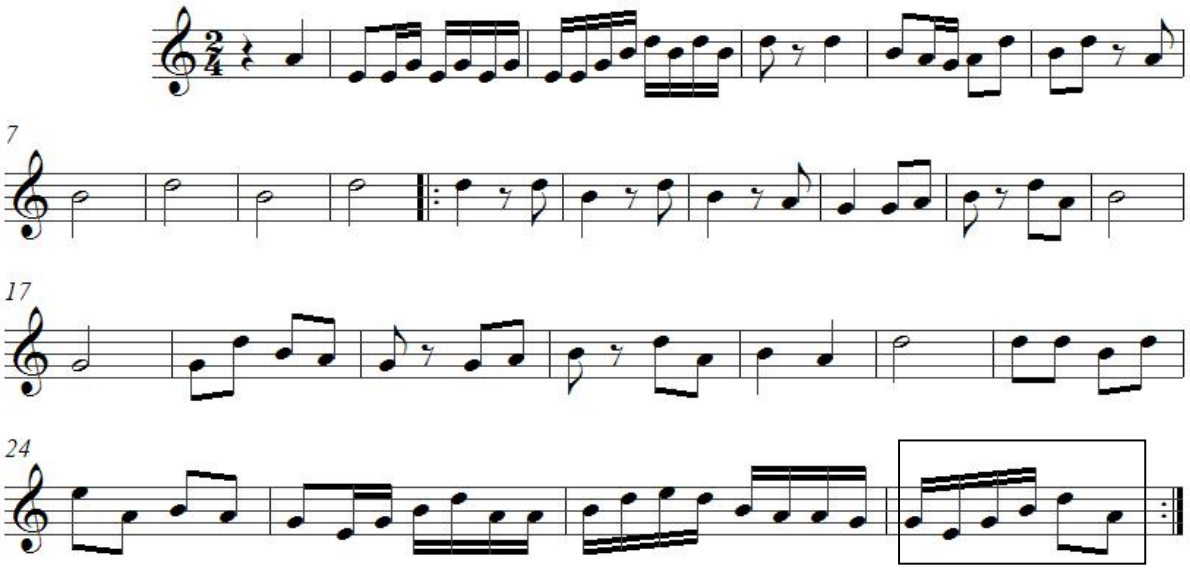
จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 8 มีทั้งหมด จำนวน 3 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 11-13

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 9 มีทั้งหมด จำนวน 1 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 14

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 10 มีทั้งหมด จำนวน 3 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 15, 19-20

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 11 มีทั้งหมด จำนวน 3 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 18, 23-24

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 12



จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 12 มีทั้งหมด จำนวน 1 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 27

<u>สรุป</u>

เพลงพัดเจือย ลักษณะของสื่อสร้างเสียงที่เป็นเสียงร้อง (Voice) ที่เกิดจากเสียงของมนุษย์ (Human Voice) ประกอบกับการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี (Instruments) โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ในการดำเนินทำนอง ได้แก่ ตรัวอู้ ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง

จากการวิเคราะห์เพลงพัดเจือยพบว่า มีทำนองหลังทั้งหมด 27 ห้องเพลง แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำในห้องที่ 1-10 และท่อนทำนองเพลงในห้องเพลงที่ 11-27 ท่อนทำนองเพลงมีทั้งสิ้น 3 ท่อนเพลง ท่อนเพลงที่ 1 ในห้องเพลงที่ 11-16 ท่อนเพลงที่ 2 ในห้องเพลงที่ 17-22 และท่อนเพลงที่ 3 ในห้องเพลงที่ 23-27

ลักษณะรูปแบบโครงสร้างของบทเพลงเป็นแบบ Iterative คือ เป็นบทเพลงที่มีทำนองสั้น ๆ และบรรเลงซ้ำ ๆ กัน โดยพื้นผิวของบทเพลงเป็นแบบทำนองหลากหลาย (Heterophony) โดยมีเครื่องดนตรีตรัวอู้ 1 คันบรรเลงทำนองประกอบการร้อง เครื่องดนตรีประกอบจังหวะได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง

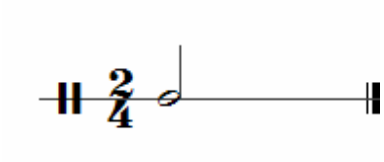
ช่วงเสียง (Range) คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดจนถึงสูงสุดของบทเพลง โดยเพลงพัดเจือย จะมีเสียงต่ำสุด คือ เสียง มี (E_1) และเสียงสูงสุด คือ เสียง มี (E_2)

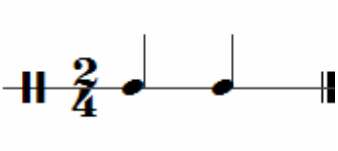
รูปลักษณ์ของท่วงทำนองมีทั้งหมด 5 รูปแบบ ได้แก่ ท่วงทำนองที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกัน (Conjunct) ในห้องเพลงที่ 2-3 และห้องเพลงที่ 25-27 ท่วงทำนองที่มีลักษณะขึ้น ๆ ลง ๆ (Undulating) ในห้องเพลงที่ 3 และห้องเพลงที่ 26-27 ท่วงทำนองที่มีลักษณะไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ (Terraced) ในห้องเพลงที่ 2 และห้องเพลงที่ 3 ท่วงทำนองที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ (Ascending) ในห้องเพลงที่ 3 และห้องเพลงที่ 25-27 และท่วงทำนองที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ (Descending) ในห้องเพลงที่ 5 ห้องเพลงที่ 18-19 และห้องเพลงที่ 24-25

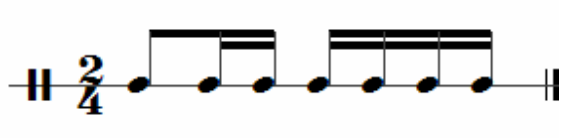
กลุ่มเสียง (Mode) ที่ใช้ในเพลงพัดเจือย พบว่าใช้กลุ่มเสียงทั้งหมด 5 เสียง ได้แก่ A B D E G

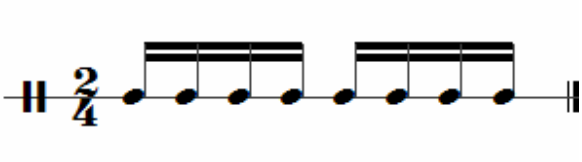
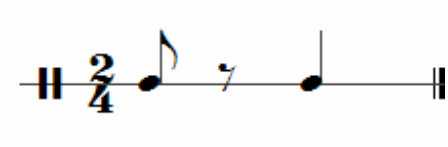
ทิศทางการเคลื่อนที่ของบทเพลงในท่อนนำ ในห้องเพลงที่ 1-11 มีทิศทางการเคลื่อนที่ในท่อนนำของเพลงโดยส่วนมากจะพบว่า มีการเคลื่อนที่แบบขึ้น ๆ ลง ๆ และคงที่สลับกัน ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงในท่อนเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 11-16 พบว่า การเคลื่อนที่ของโน้ตเพลงจะมีการซ้ำและเคลื่อนที่ลง โดยสลับกับการเคลื่อนที่ขึ้นทีละขั้น จากนั้นก็จะมีการเคลื่อนลงและเคลื่อนขึ้นอีกครั้ง ในท่อนเพลงที่ 2 ห้องเพลงที่ 17-22 มีการซ้ำเสียงและเคลื่อนที่แบบก้าวกระโดดเสียง มีเคลื่อนที่ลงอย่างเป็นลำดับขั้นและซ้ำทำนองอีกครั้ง จากนั้นเคลื่อนที่ขึ้นลงสลับกันไป ในท่อนเพลงที่ 3 ห้องเพลงที่ 23-27 ทิศทางการเคลื่อนที่เริ่มต้นด้วยการซ้ำทำนอง จากนั้นเคลื่อนที่ขึ้นและลงอย่างเป็นลำดับขั้นมีการเคลื่อนที่ลงแบบก้าวกระโดด เคลื่อนที่ของแนวทำนองจะขึ้นและลงอย่างเป็นลำดับขั้น มีการซ้ำเสียง ก่อนจะจบประโยคเพลงด้วยการเคลื่อนที่ลงของเสียงแบบก้าวกระโดด

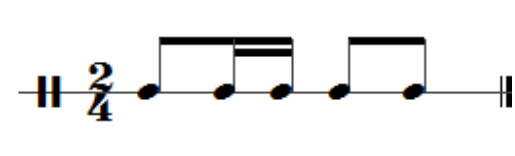
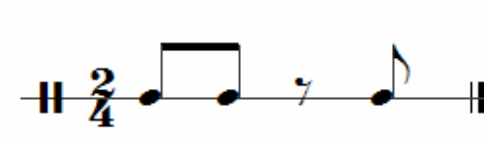
การกระสวนจังหวะ บทเพลงพัดเจือยมีการกระสวนจังหวะแบบเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นการกระสวนจังหวะแบบซ้ำกัน มีทั้งหมด 12 รูปแบบ ดังนี้

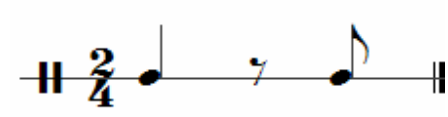
รูปแบบที่ 1 

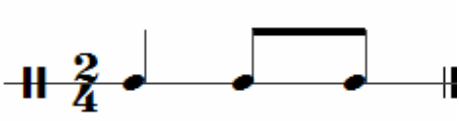
รูปแบบที่ 2 

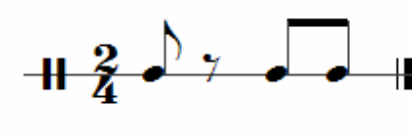
รูปแบบที่ 3 

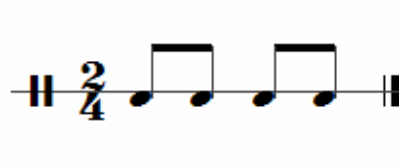
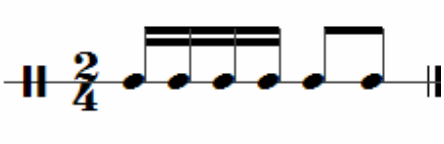
รูปแบบที่ 4

รูปแบบที่ 5 

รูปแบบที่ 6

รูปแบบที่ 7 

รูปแบบที่ 8 

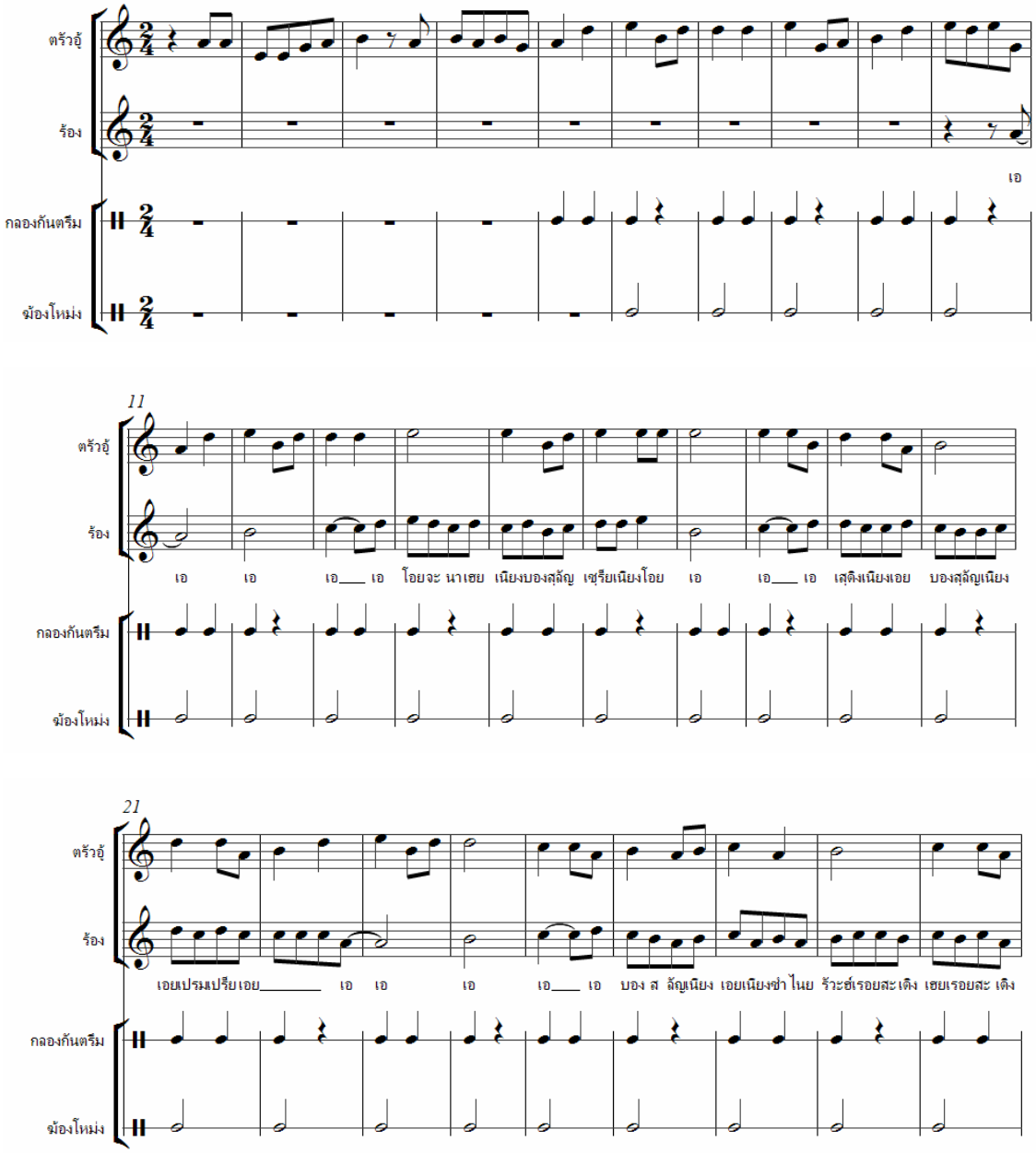
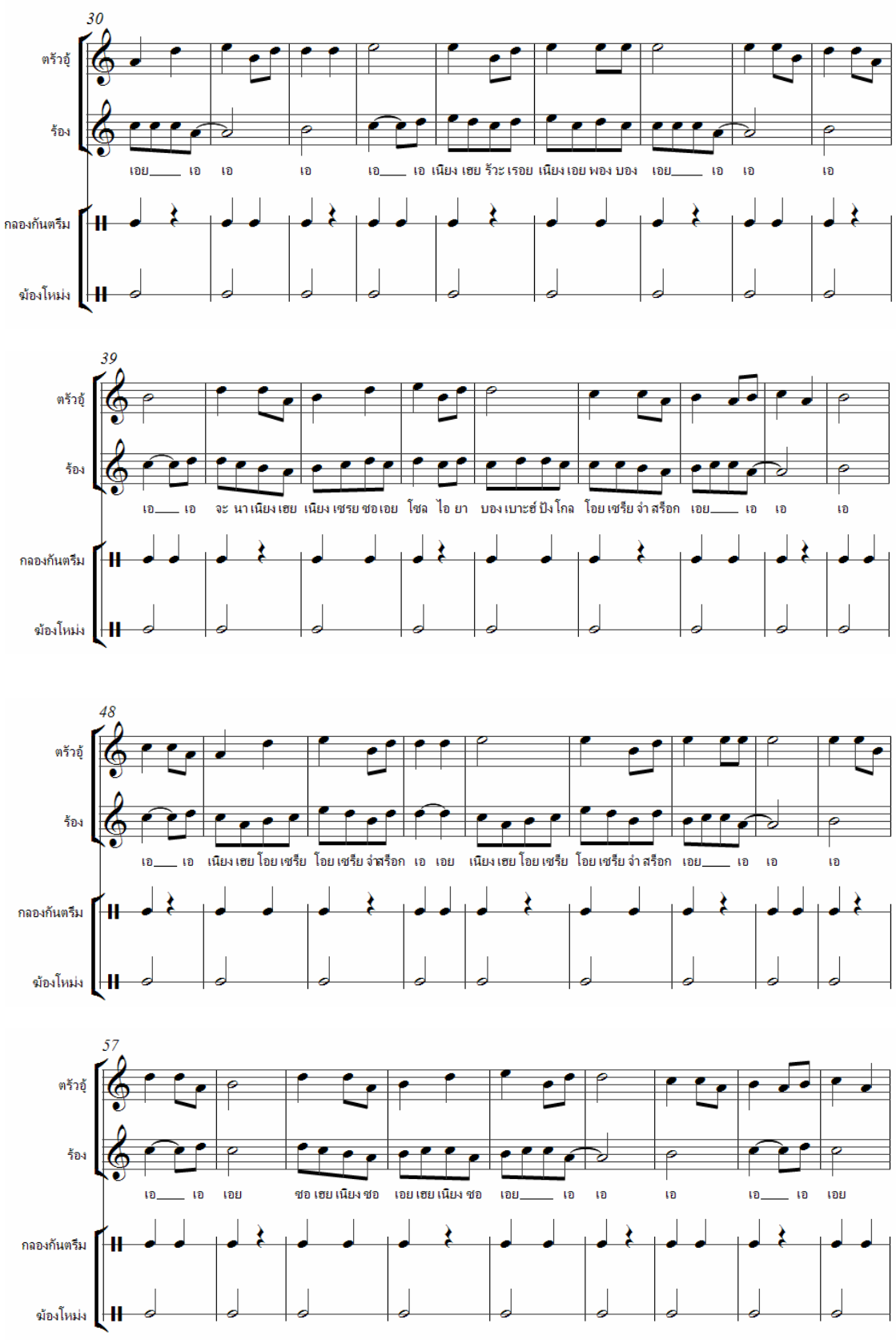
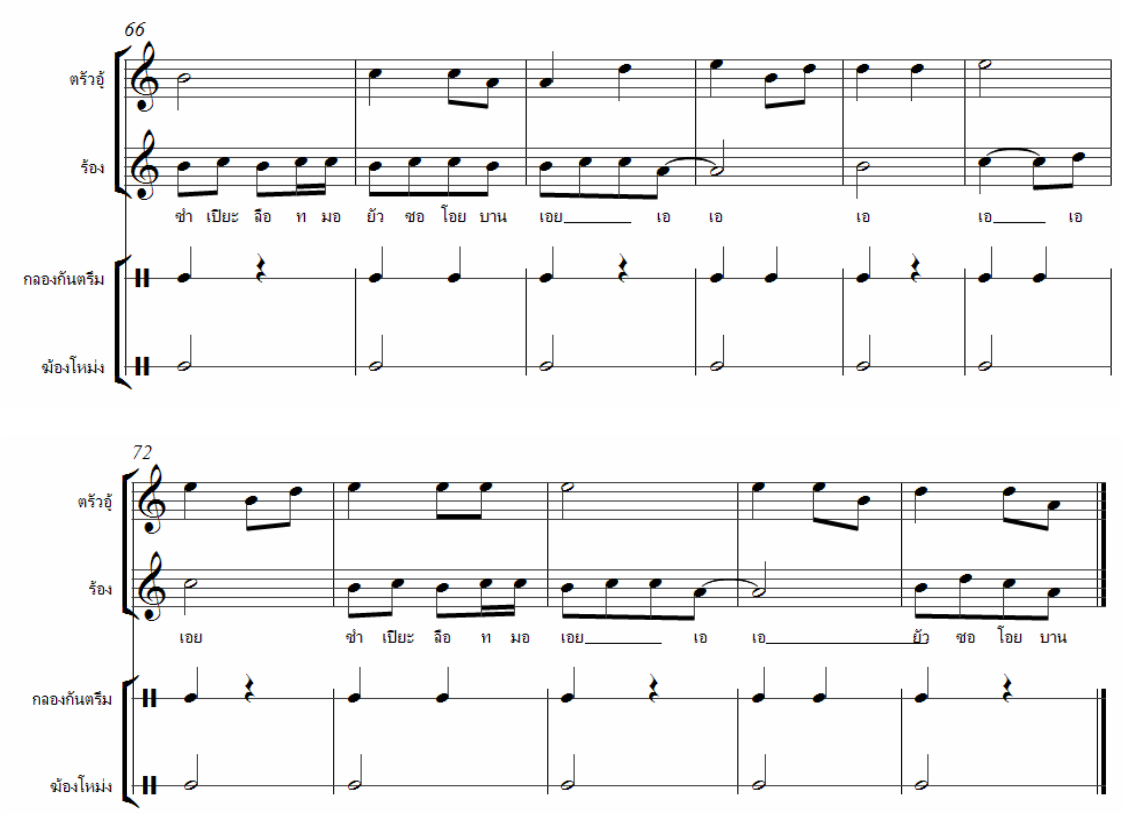
รูปแบบที่ 9 

รูปแบบที่ 10 

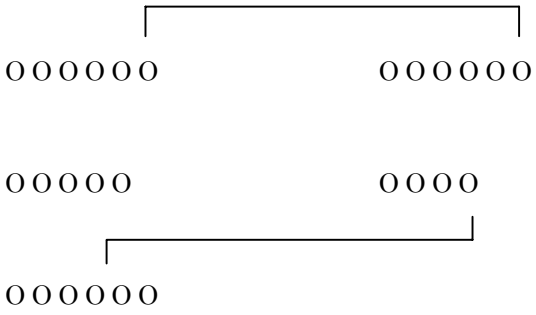
รูปแบบที่ 11

รูปแบบที่ 12 

เพลงที่ 3

เพลงอันตวงกรู

Transcription by
Chatchawan Onlamul

30
ตรัวอู้
ร้อง
เอย เอ เอ เอ เอ เนียง เฮย รัวะ เรอย เนียง เอย พอง บอง เอย เอ เอ เอ
กลองกันตรึม
ฉ่องโหม่ง
39
ตรัวอู้
ร้อง
เอ เอ จะ นา เนียง เฮย เนียง เซรย ชอ เอย โซล ไอ ยา บอง เบาะฮ์ ปังโกล โอย เซรีย จำ สรือก เอย เอ เอ เอ
กลองกันตรึม
ฉ่องโหม่ง
48
ตรัวอู้
ร้อง
เอ เอ เนียง เฮย โอย เซรีย โอย เซรีย จำสรือก เอ เอย เนียง เฮย โอย เซรีย โอย เซรีย จำ สรือก เอย เอ เอ เอ
กลองกันตรึม
ฉ่องโหม่ง
57
ตรัวอู้
ร้อง
เอ เอ เอย ชอ เฮย เนียง ชอ เอย เฮย เนียง ชอ เอย เอ เอ เอ เอ เอ เอย
กลองกันตรึม
ฉ่องโหม่ง

เพลงอันตวงกรู หมายถึง เพลงเชิญครู เป็นเพลงบรรเลงในการเชิญครูมม็วดเพื่อมาเข้าทรงเพลงนี้สามารถบรรเลงได้ทั้งเชิญครู และใช้บรรเลงในช่วงขณะมีการร่ายรำของมม็วดก็ได้ เนื้อหาของบทเพลงเป็นการกล่าวชื่นชมความงามของหญิงสาวผู้เป็นที่รัก งามทั้งผิวพรรณและรอยยิ้มที่สวยยิ่งกว่าใครในหมู่บ้าน เป็นที่หมายปองอยากจะแต่งงานด้วยให้ได้ โครงสร้างทางฉันทลักษณ์และเนื้อร้องของบทเพลง จะแบ่งออกเป็น 3 ท่อน ดังนี้

<u>เนื้อร้อง ท่อนที่ 1</u>



เนียงเอยเนียงบองสลัญเซฺร็ย เสดิงเอยบองสลัญเปรมเปร็ย
บองสลัญเนียงซำไนย รัวะฮ์เรอยสะเดิงเฮย
เนียงเฮยรัวะฮ์เรอยพองบอง

<u>คำแปล</u>

น้องเอยพี่รักน้อง น้องเอยพี่รักมั่น
พี่รักน้องหญิง ให้น้องยิ้มใส่พี่ด้วย
น้องเอยจงยิ้มใส่พี่ด้วย

<u>เนื้อร้อง ท่อนที่ 2</u>

เนียงเฮยเนียงเซรยซอตรโซล บองเบาะฮ์ปังโกล
โอยเซร์ยจำสร็อก เนียงเฮยโอยเซร์ยจำสร็อก

<u>คำแปล</u>

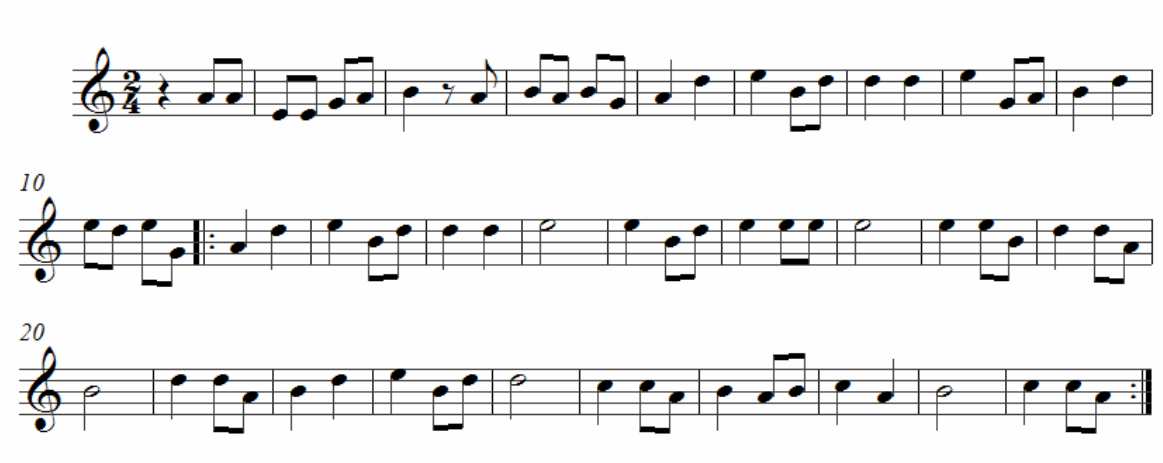
น้องเอยน้องหญิงผิวพรรณผุดผ่อง พี่มั่นหมายไว้
ให้น้องเป็นหนึ่งในหมู่บ้าน น้องเอยให้น้องเป็นหนึ่งในหมู่บ้าน

<u>เนื้อร้อง ท่อนที่ 3</u>

ซอเฮยเนียงซอ ซำเปียะฮ์ลือทมอ
ยัวซอโอยบาน

<u>คำแปล</u>

น้องเอยนวลละออง พี่กราบบนก้อนหิน
จะขอแต่งงานกับน้องให้ได้

เพลงอันตวงกรู ที่นำมาวิเคราะห์จะวิเคราะห์เฉพาะทำนองหลักของบทเพลง มีจำนวน 29 ห้องเพลง

1. <u>สื่อสร้างเสียง</u> (Medium)

เพลงอันตวงกรู มีลักษณะของบทเพลงเป็นบทเพลงร้อง โดยเน้นเสียงร้อง (Voice) ที่เกิดจากเสียงของมนุษย์ (Human Voice) ประกอบกับการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี (Instruments) โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ในการดำเนินทำนอง ได้แก่ ตรัวอู้ ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง

2. <u>รูปแบบ</u> (Form)

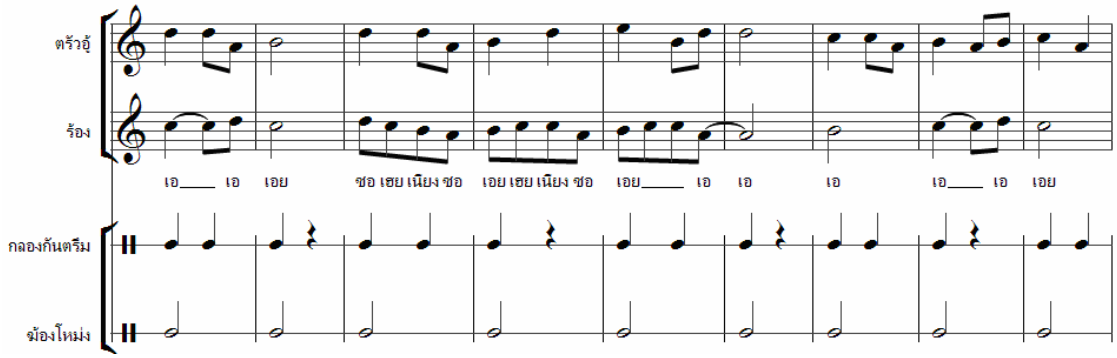
รูปแบบโครงสร้างของเพลงอันตวงกรู เป็นบทเพลงที่มีทำนองสั้น ๆ บรรเลงซ้ำ ๆ กัน แบบ Iterative Form ประกอบด้วยทำนองหลักทั้งหมด 29 ห้องเพลง แบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำของบทเพลงในห้องที่ 1-10 และท่อนทำนองของบทเพลงจะเป็นห้องเพลงที่ 11-29 จากนั้นการดำเนินทำนองก็จะมีการย้อนในส่วนทำนองหลักอีก 2 เที่ยว ในห้องเพลงที่ 11-29 โดยมีรูปแบบโครงสร้างของบทเพลง ดังนี้

ท่อนนำ	ท่อนเพลงที่ 1	ท่อนเพลงที่ 2	ท่อนเพลงที่ 3
A	A	A	A

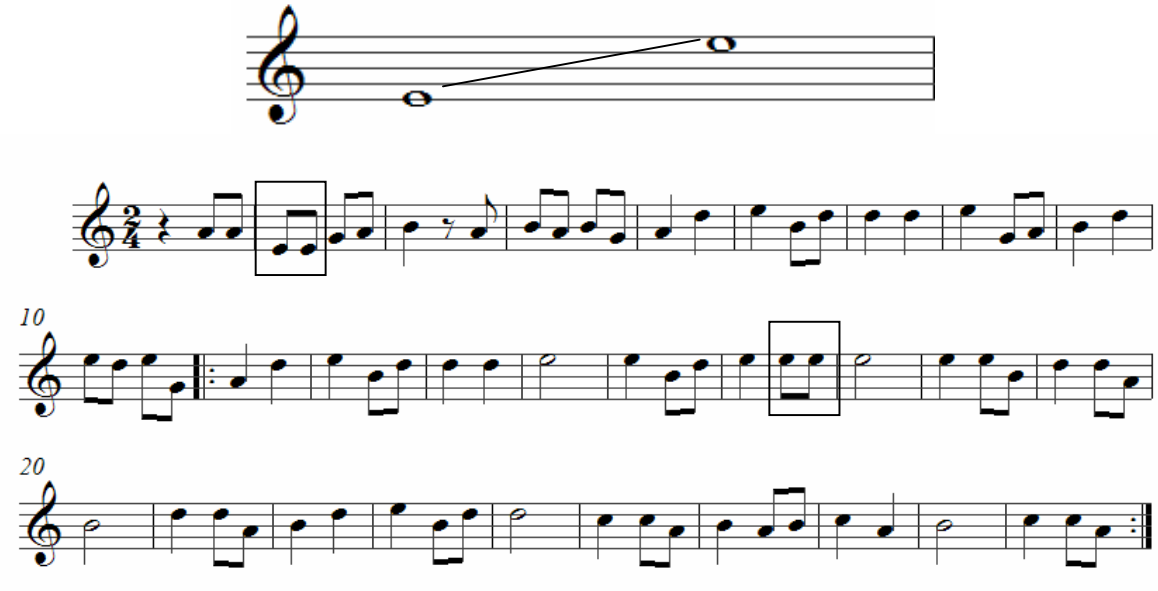
รูปแบบ	ท่อน A โน้ตห้องที่	1-10	ท่อนนำของบทเพลง
	ท่อน A โน้ตห้องที่	11-17	ท่อนทำนองเพลงที่ 1
	ท่อน A โน้ตห้องที่	18-24	ท่อนทำนองเพลงที่ 2
	ท่อน A โน้ตห้องที่	25-29	ท่อนทำนองเพลงที่ 3

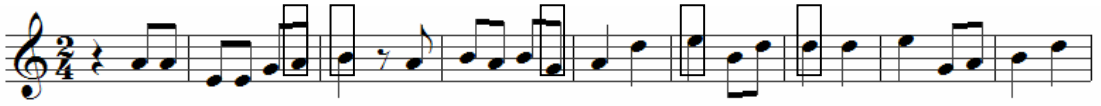
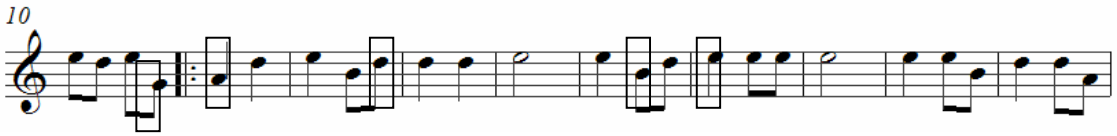
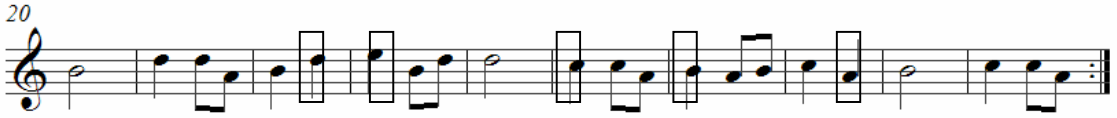
3. <u>ผิวพรรณ</u> (Texture)

เพลงอันตวงกรู มีลักษณะเป็นบทเพลงทำนองหลากหลาย (Heterophony) บรรเลงทำนองโดยเครื่องดนตรีตรัวอู้ 1 คันและมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง ดังนี้

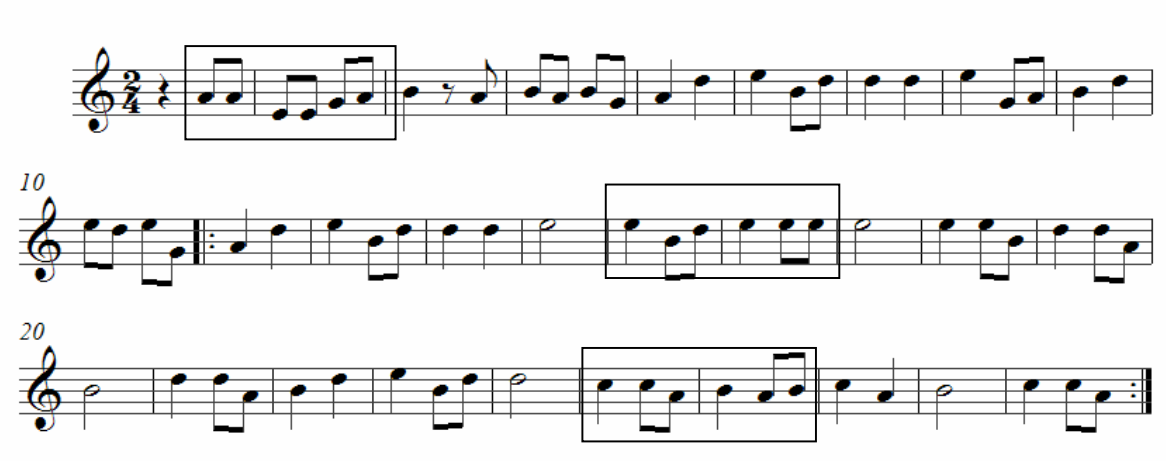
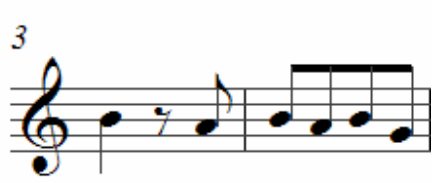
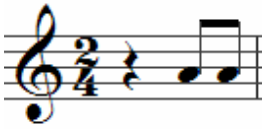
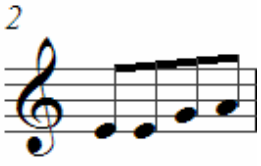
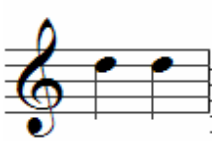
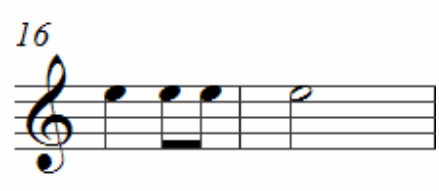
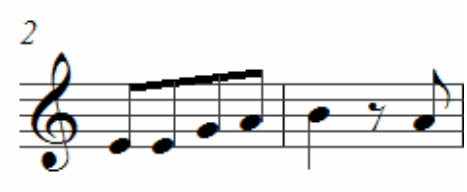
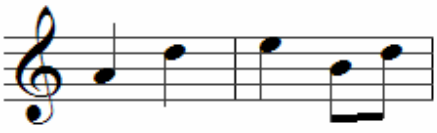
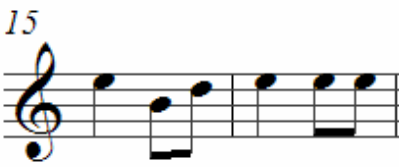
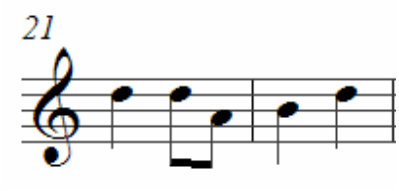
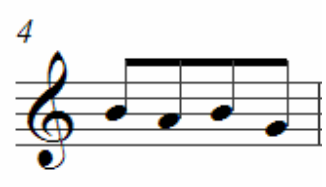
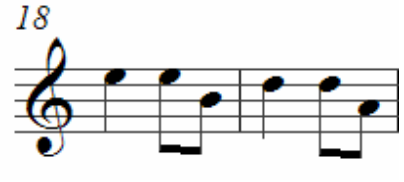
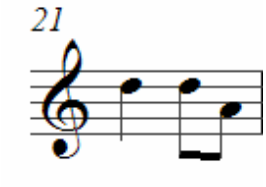
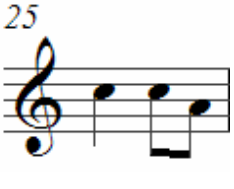


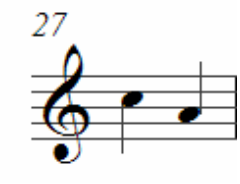
4. <u>ท่วงทำนอง</u> (Melody)

4.1 <u>ช่วงเสียง</u> (Range) คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดจนถึงสูงสุดของบทเพลง โดยเพลงอันตวงกรู จะมีเสียงต่ำสุด คือ เสียง มี (E_1) และเสียงสูงสุด คือ เสียง มี (E_2) ดังนี้

4.2 <u>กลุ่มเสียง</u> (Mode) คือ มาตราเสียงเฉพาะที่ใช้ ในบทเพลงอันตวงกรู จะใช้กลุ่มเสียงต่าง ๆ ดังนี้

ห้องเพลงที่ 1-9 จะใช้กลุ่มเสียง A B D E G ดังนี้

ห้องเพลงที่ 10-19 จะใช้กลุ่มเสียง A B D E G ดังนี้

ห้องเพลงที่ 19-29 จะใช้กลุ่มเสียง A B C D E ดังนี้

จากโน้ตเพลงอันตวงกรู จะพบว่ากลุ่มเสียงที่ใช้ในบทเพลงจะใช้กลุ่มเสียง 6 เสียง ได้แก่ A B C D E G

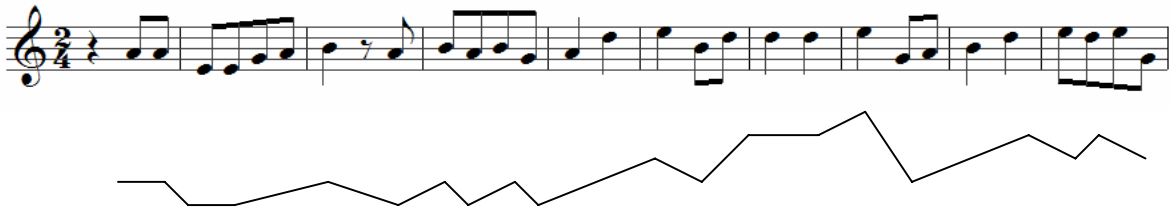
4.3 <u>รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง</u> (Melodic contour) คือ ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง จากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงอันตวงกรู พบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงอยู่ 5 รูปแบบ ดังนี้

4.3.1 <u>ท่วงทำนองที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกัน</u> (Conjunct) ในเพลงอันตวงกรู จะพบท่วงทำนองที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกันในห้องเพลงที่ 1-2, 15-16 และห้องเพลงที่ 25-26 ดังนี้

4.3.2 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะขึ้น ๆ ลง ๆ</u> (Undulating) ในเพลงอันตวงกรู จะพบท่วงทำนองที่ดำเนินทำนองในลักษณะขึ้น ๆ ลง ๆ ในห้องเพลงที่ 3-4 การเคลื่อนที่ลงของตัวโน้ตจะเกิดขึ้นในห้องเพลงที่ 3 ของโน้ตตัวที่ 1-2 ในตำแหน่งเสียง B A และในห้องเพลงที่ 4 ของโน้ตตัวที่ 1-4 จะมีสลับทั้งลงและขึ้นในตำแหน่งเสียง B A B G ดังนี้

4.3.3 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ</u> (Terraced) ในเพลงอันตวงกรู จะพบท่วงทำนองที่มีลักษณะไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ ในห้องเพลงที่ 1, 2, 7, 13, 16-17, ในห้องเพลงที่ 1 เป็นการซ้ำกันของโน้ตตัวที่ 1-2 ในตำแหน่งเสียง A ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 2 จะเป็นการซ้ำกันของโน้ตตัวที่ 1-2 เป็นการซ้ำกันในตำแหน่งเสียง E ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 7, 13 จะเป็นการซ้ำกันของโน้ตตัวที่ 1-2 เป็นการซ้ำกันในตำแหน่งเสียง D ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 16-17 จะเป็นการซ้ำกันของโน้ตตัวที่ 1-4 เป็นการซ้ำกันในตำแหน่งเสียง E ดังนี้

4.3.4 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ</u> (Ascending) ในเพลงอันตวงกรู จะพบท่วงทำนองที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ ในห้องเพลงที่ 2-3, 5-6, 11-12, 15-16, และห้องเพลงที่ 21-22 ในห้องเพลงที่ 2-3 ของโน้ตตัวที่ 2-4 ที่ตำแหน่งเสียง E G A B มีทิศทางในการเคลื่อนที่ขึ้น ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 5-6, 11-12 ของโน้ตตัวที่ 1-3 ที่ตำแหน่งเสียง A D E มีทิศทางในการเคลื่อนที่ขึ้น ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 15-16 ของโน้ตตัวที่ 2-4 ที่ตำแหน่งเสียง B D E มีทิศทางในการเคลื่อนที่ขึ้น ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 21-22 ของโน้ตตัวที่ 3-5 ที่ตำแหน่งเสียง A B D มีทิศทางในการเคลื่อนที่ขึ้น ดังนี้

4.3.5 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ</u> (Descending) ในเพลงอันตวงกรู จะพบท่วงทำนองที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ ในห้องเพลงที่ 4, 18-19, 21, 25 และห้องเพลงที่ 27 โดยในห้องเพลงที่ 4 พบว่า ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองจะเริ่มต่ำลงเรื่อย ๆ ในโน้ตตัวที่ 1-2 ในตำแหน่งของเสียง B A และในโน้ตตัวที่ 3-4 ของตำแหน่งเสียง B G ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 18-19 พบว่า ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองจะเริ่มต่ำลง ในโน้ตตัวที่ 2-3 ในตำแหน่งของเสียง E B C และโน้ตตัวที่ 5-6 ในตำแหน่งเสียง D A ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 21 พบว่า ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองจะเริ่มต่ำลงเรื่อย ๆ ในโน้ตตัวที่ 3-4 ในตำแหน่งของเสียง B A ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 25 พบว่า ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองจะเริ่มต่ำลงเรื่อย ๆ ในโน้ตตัวที่ 2-3 ในตำแหน่งของเสียง C A ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 27 พบว่า ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองจะเริ่มต่ำลงเรื่อย ๆ ในโน้ตตัวที่ 1-2 ในตำแหน่งของเสียง C A ดังนี้



4.4 <u>ทิศทางการดำเนินทำนอง</u> บทเพลงอันตวงกรู มีทิศทางในการดำเนินทำนองโดยแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำของบทเพลงและส่วนของทำนองเพลง สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

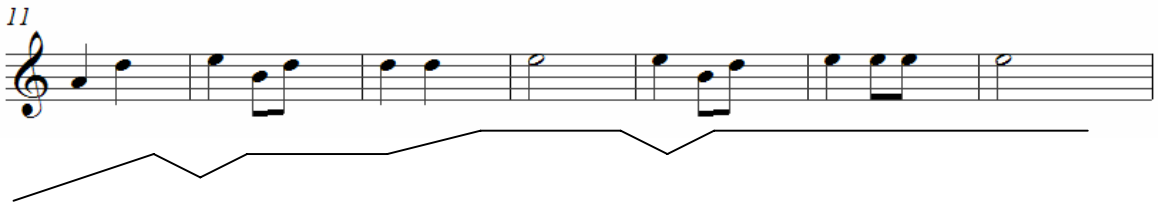
4.4.1 <u>ท่อนนำ</u> ห้องเพลงที่ 1-10



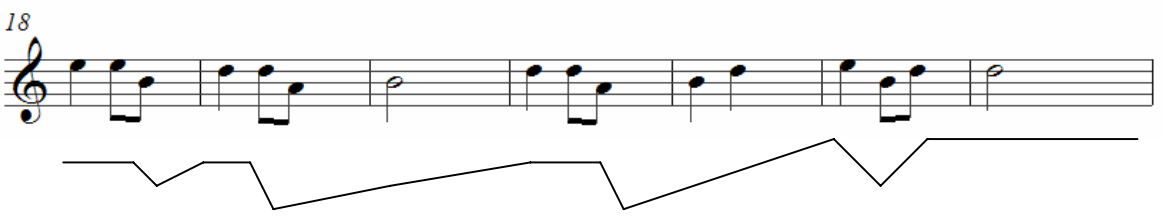
เพลงอันตวงกรู มีทิศทางการเคลื่อนที่ในท่อนนำของเพลงโดยส่วนมากจะพบว่ามีการเคลื่อนที่แบบซ้ำกันและเคลื่อนที่ขึ้นลงอย่างเป็นลำดับขั้น การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงที่พบในแบบซ้ำกันนั้น จะพบในตำแหน่งของเสียง A ในห้องเพลงที่ 1 ตำแหน่งเสียง E ในห้องเพลงที่ 2 และตำแหน่งเสียง D ในห้องเพลงที่ 7 การเคลื่อนที่ทิศทางขึ้นจะพบในห้องเพลงที่ 2-3 ของตำแหน่งเสียง E G A B ในห้องเพลงที่ 5-6 เป็นการเคลื่อนที่ขึ้นแบบก้าวกระโดดของตำแหน่งเสียง A D และในห้องเพลงที่ 8-9 เป็นการเคลื่อนที่ขึ้นของตำแหน่งเสียง G A B D สำหรับการเคลื่อนที่ลงของตัวโน้ตเพลงนั้นพบไม่บ่อยนักโดยจะพบในห้องเพลงที่ 3 ของตำแหน่งเสียง B A ห้องเพลงที่ 4 ในตำแหน่งเสียง B G และการเคลื่อนที่ลงแบบก้าวกระโดดในห้องเพลงที่ 10 ของตำแหน่งเสียง E G

4.4.2 <u>ท่อนทำนองเพลง</u> ห้องเพลงที่ 11-29

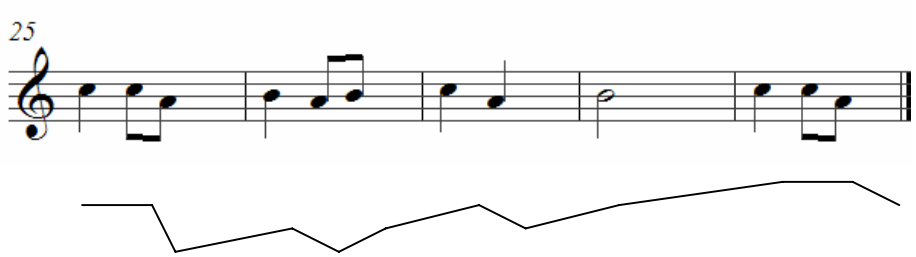
ท่อนเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 11-17



ท่อนเพลงที่ 2 ห้องเพลงที่ 18-24



ท่อนเพลงที่ 3 ห้องเพลงที่ 25-29

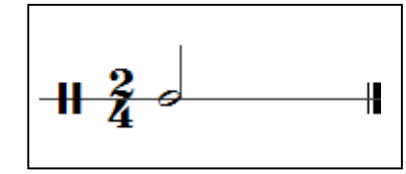
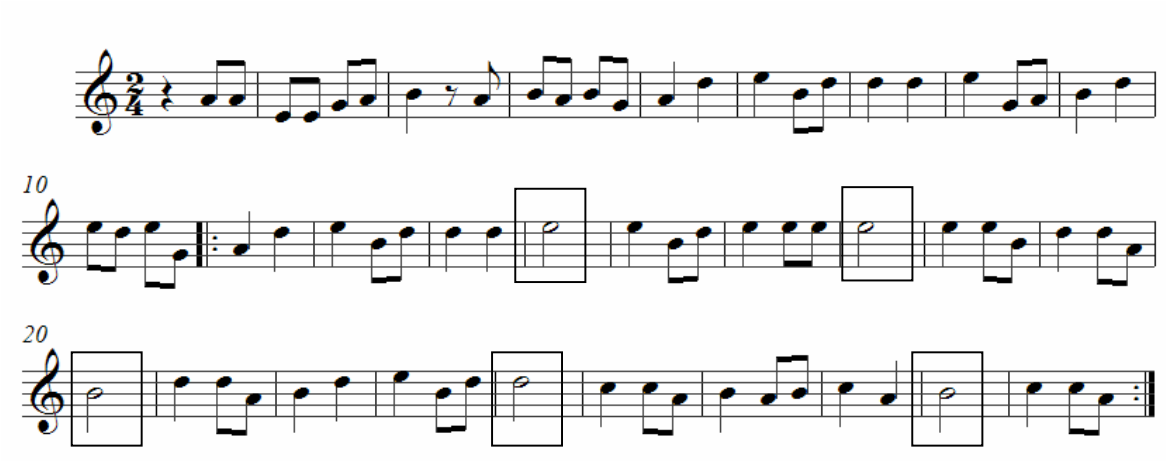


จากโน้ตเพลงในท่อนทำนองของเพลงอันตวงกรู ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงในท่อนเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 11-17 พบว่า การเคลื่อนที่ของโน้ตเพลงจะมีการซ้ำกันเป็นส่วนใหญ่ โดยห้องเพลงที่ 2-3 ในตำแหน่งเสียง D ห้องเพลงที่ 14-15 ในตำแหน่งเสียง E และห้องเพลงที่ 16-17 ในตำแหน่งเสียง E ท่อนเพลงที่ 2 ห้องเพลงที่ 18-24 มีการการเคลื่อนที่ลงและขึ้นสลับกันในตำแหน่งเสียง E B D ของห้องเพลงที่ 18-19 และห้องเพลงที่ 21-23 การเคลื่อนที่ขึ้นลงของโน้ตในตำแหน่งเสียง B D E B D การซ้ำกันของโน้ตเพลงมีบ้างโดยเกิดขึ้นที่ห้องเพลงที่ 18 ในตำแหน่งเสียง E ห้องเพลงที่ 19 ในตำแหน่งเสียง D ห้องเพลงที่ 21 ในตำแหน่งเสียง D และห้องเพลงที่ 23-24 ในตำแหน่งเสียง D ทำนองเพลงในท่อนเพลงที่ 3 ห้องเพลงที่ 25-29 จะมีทิศทางการเคลื่อนที่ที่ซ้ำกันที่ห้องเพลงที่ 25 และห้องเพลงที่ 29 ในตำแหน่งเสียง C ทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นจะพบที่ห้องเพลงที่ 26-27 ในตำแหน่งเสียง A B C และห้องเพลงที่ 27-28 ในตำแหน่งเสียง A B ทิศทางการเคลื่อนที่ลงนั้นจะพบที่ห้องเพลงที่ 25 ในตำแหน่งเสียง C A ห้องเพลงที่ 26 ในตำแหน่งเสียง B A ห้องเพลงที่ 27 ในตำแหน่งเสียง C A และห้องเพลงที่ 29 ในตำแหน่งเสียง C A ทำนองเพลงเมื่อจบท่อนเพลงที่ 3 การดำเนินทำนองจะยังคงมีอยู่ต่อไป โดยการซ้ำแนวทำนองเดิมตั้งแต่ประโยคเพลงที่ 1 อีกสองรอบ

5. <u>การกระสวนจังหวะ</u> (Rhythmic pattern)

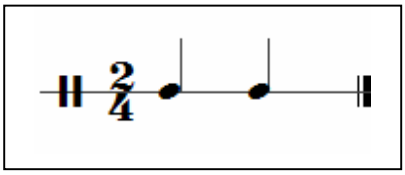
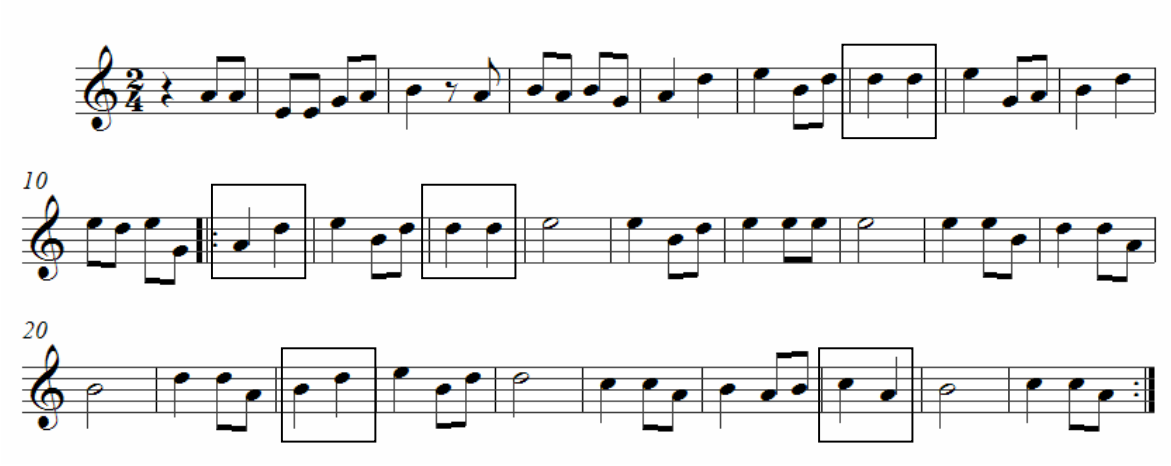
การกระสวนจังหวะของเพลงอันตวงกรู มีลักษณะเรียบง่ายธรรมดา โดยส่วนมากเป็นการกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน การกระสวนจังหวะของเพลงอันตวงกรูมีทั้งหมด 5 รูปแบบ ดังนี้

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1

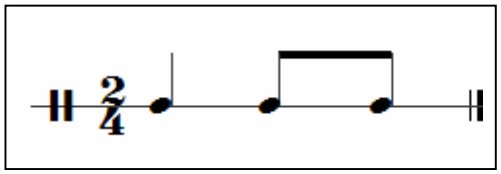
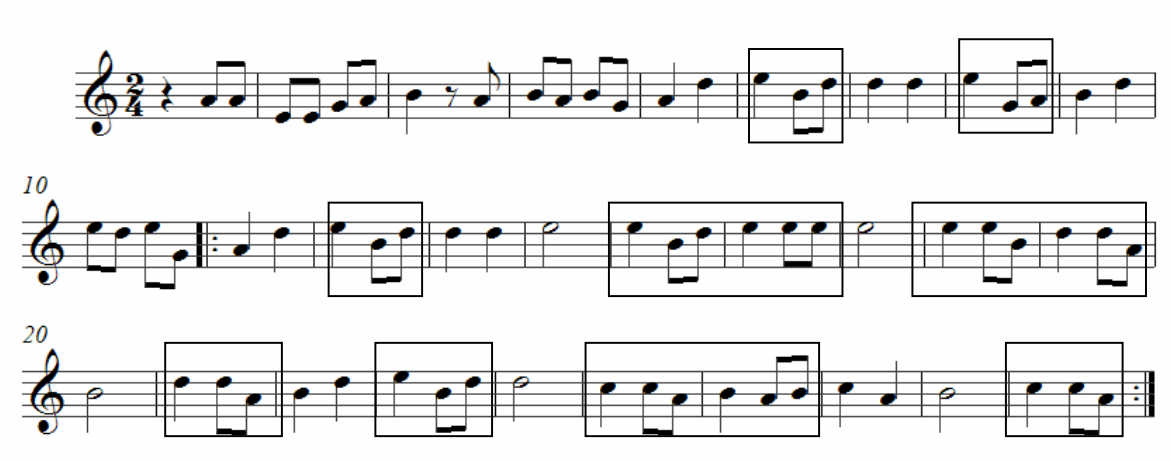


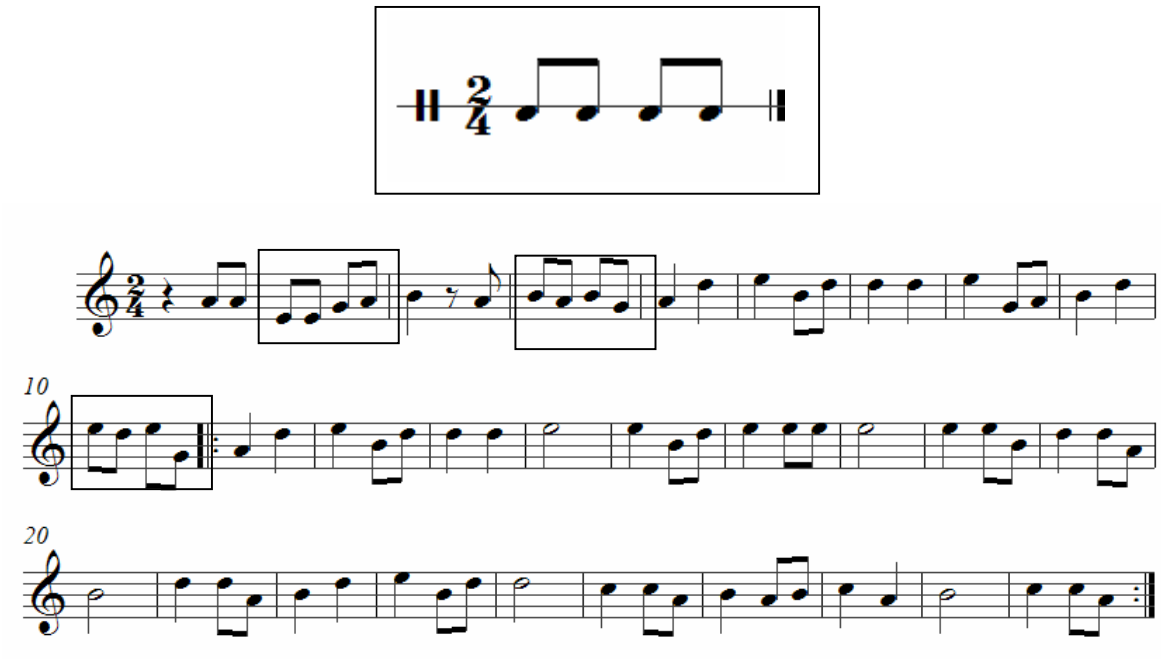
จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 1 มีทั้งหมด จำนวน 5 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 14, 17, 20, 24, 28

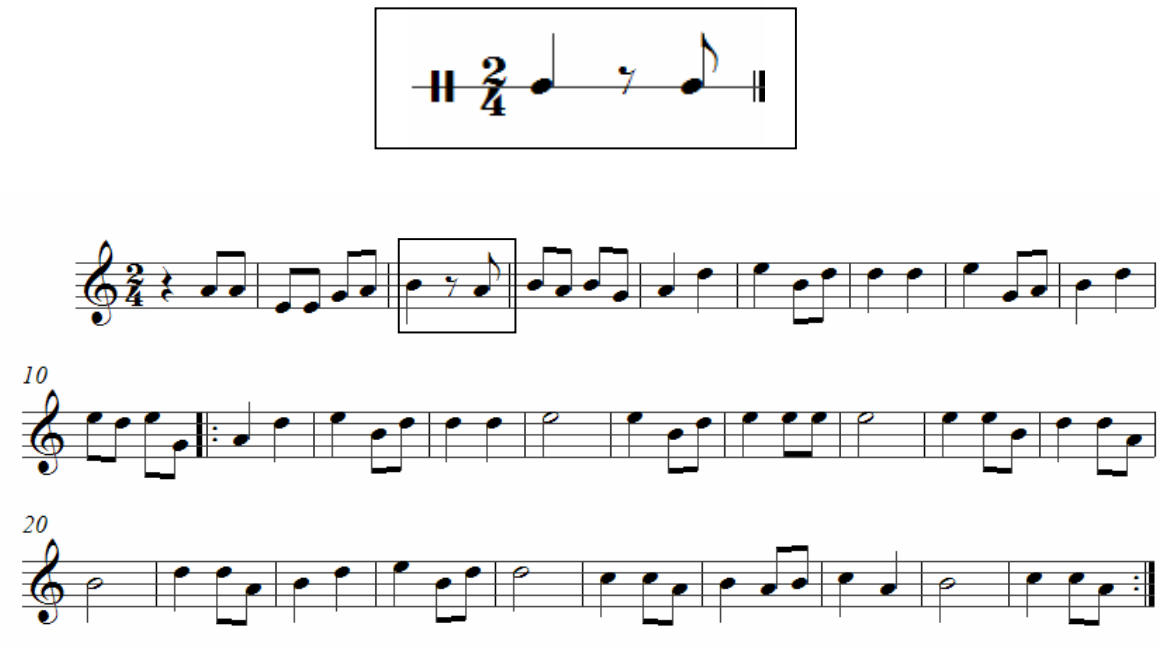
การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2



จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 2 มีทั้งหมด จำนวน 5 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 7, 11, 13, 23, 27

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 3 มีทั้งหมด จำนวน 12 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 6, 8, 12, 15-16, 18-19, 21, 23, 25-26, 29

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 4 มีทั้งหมด จำนวน 3 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 2, 4, 10

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 5 มีทั้งหมด จำนวน 1 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 3

สรุป

เพลงอันตวงกรู มีลักษณะของสื่อสร้างเสียงที่เป็นเสียงร้อง (Voice) ที่เกิดจากเสียงของมนุษย์ (Human Voice) ประกอบกับการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี (Instruments) โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ในการดำเนินทำนอง ได้แก่ ตรัวอู้ ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง

จากการวิเคราะห์เพลงอันตวงกรูพบว่า มีทำนองหลังทั้งหมด 29 ห้องเพลง แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำในห้องที่ 1-10 ท่อนทำนองเพลงในห้องเพลงที่ 11-29 มีทั้งสิ้น 3 ท่อนเพลง ท่อนเพลงที่ 1 ในห้องเพลงที่ 11-17 ท่อนเพลงที่ 2 ในห้องเพลงที่ 18-24 และท่อนเพลงที่ 3 ในห้องเพลงที่ 25-29

ลักษณะรูปแบบโครงสร้างของบทเพลงเป็นแบบ Iterative คือ เป็นบทเพลงที่มีทำนองสั้น ๆ และบรรเลงซ้ำ ๆ กัน โดยพื้นผิวของบทเพลงเป็นแบบทำนองหลากหลาย (Heterophony) โดยมีเครื่องดนตรีตรัวอู้ 1 คันบรรเลงทำนองประกอบการร้อง เครื่องดนตรีประกอบจังหวะได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง

ช่วงเสียง (Range) คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดจนถึงสูงสุดของบทเพลง โดยเพลงอันตวงกรู จะมีเสียงต่ำสุด คือ เสียง มี (E_1) และเสียงสูงสุด คือ เสียง มี (E_2)

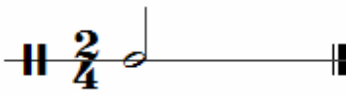
กลุ่มเสียง (Mode) ที่ใช้ในเพลงอันตวงกรู พบว่าจะใช้กลุ่มเสียงทั้งหมด 6 เสียง ได้แก่ A B C D E G

รูปลักษณ์ของท่วงทำนองมีทั้งหมด 5 รูปแบบ ได้แก่ ท่วงทำนองที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกัน (Conjunct) ในห้องเพลงที่ 1-2, 15-16 และห้องเพลงที่ 25-26 ท่วงทำนองที่มีลักษณะขึ้น ๆ ลง ๆ (Undulating) ในห้องเพลงที่ 3-4 ท่วงทำนองที่มีลักษณะไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ (Terraced) ในห้องเพลงที่ 1, 2, 7, 13, 16-17 ท่วงทำนองที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ (Ascending) ในห้องเพลงที่ 2-3, 5-6, 11-12, 15-16, และห้องเพลงที่ 21-22 ท่วงทำนองที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ (Descending) ในห้องเพลงที่ 4, 18-19, 21, 25 และห้องเพลงที่ 27

ทิศทางการเคลื่อนที่ในท่อนนำของเพลง ในห้องเพลงที่ 1-10 โดยส่วนมากจะพบว่ามีการเคลื่อนที่แบบซ้ำกันและเคลื่อนที่ขึ้นลงอย่างเป็นลำดับขั้น การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงที่พบในแบบซ้ำกันนั้น จะพบในห้องเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 2 และห้องเพลงที่ 7 การเคลื่อนที่ทิศทางขึ้นจะพบใน

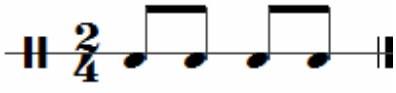
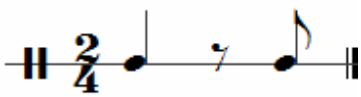
ห้องเพลงที่ 2-3 ห้องเพลงที่ 5-6 เป็นการเคลื่อนที่ขึ้นแบบก้าวกระโดดและในห้องเพลงที่ 8-9 เป็นการเคลื่อนที่ขึ้นสำหรับการเคลื่อนที่ลงของตัวโน้ตเพลงนั้นพบไม่บ่อยนัก โดยจะพบในห้องเพลงที่ 3 และห้องเพลงที่ 4 และการเคลื่อนที่ลงแบบก้าวกระโดดในห้องเพลงที่ 10 สำหรับในท่อนทำนองเพลงตั้งแต่ห้องเพลงที่ 11-29 พบว่าทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงในท่อนเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 11-17 การเคลื่อนที่ของโน้ตเพลงจะมีการซ้ำกันเป็นส่วนใหญ่ ในห้องเพลงที่ 2-3 ห้องเพลงที่ 14-15 และห้องเพลงที่ 16-17 ท่อนเพลงที่ 2 ห้องเพลงที่ 18-24 มีการการเคลื่อนที่ลงและขึ้นสลับกันในห้องเพลงที่ 18-19 และห้องเพลงที่ 21-23 มีทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นลงของโน้ต การซ้ำกันของโน้ตเพลงมีบ้างโดยเกิดขึ้นที่ห้องเพลงที่ 18 ห้องเพลงที่ 19 ห้องเพลงที่ 21 และห้องเพลงที่ 23-24 ในท่อนเพลงที่ 3 ห้องเพลงที่ 25-29 จะมีทิศทางการเคลื่อนที่ที่ซ้ำกันที่ห้องเพลงที่ 25 และห้องเพลงที่ 29 ทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นจะพบที่ห้องเพลงที่ 26-27 และห้องเพลงที่ 27-28 ทิศทางการเคลื่อนที่ลงนั้นจะพบที่ห้องเพลงที่ 25 ในห้องเพลงที่ 26 ห้องเพลงที่ 27 และห้องเพลงที่ 29

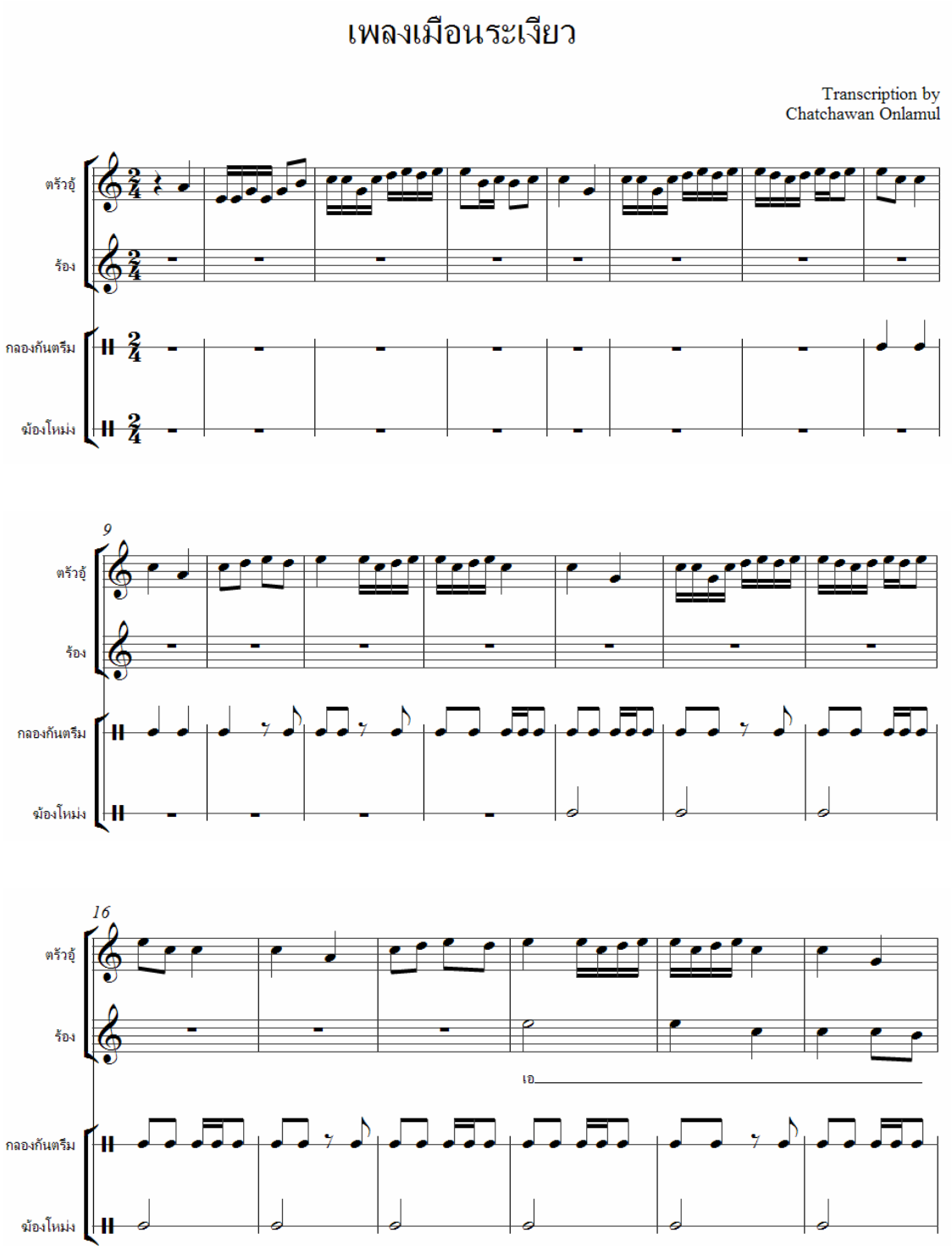
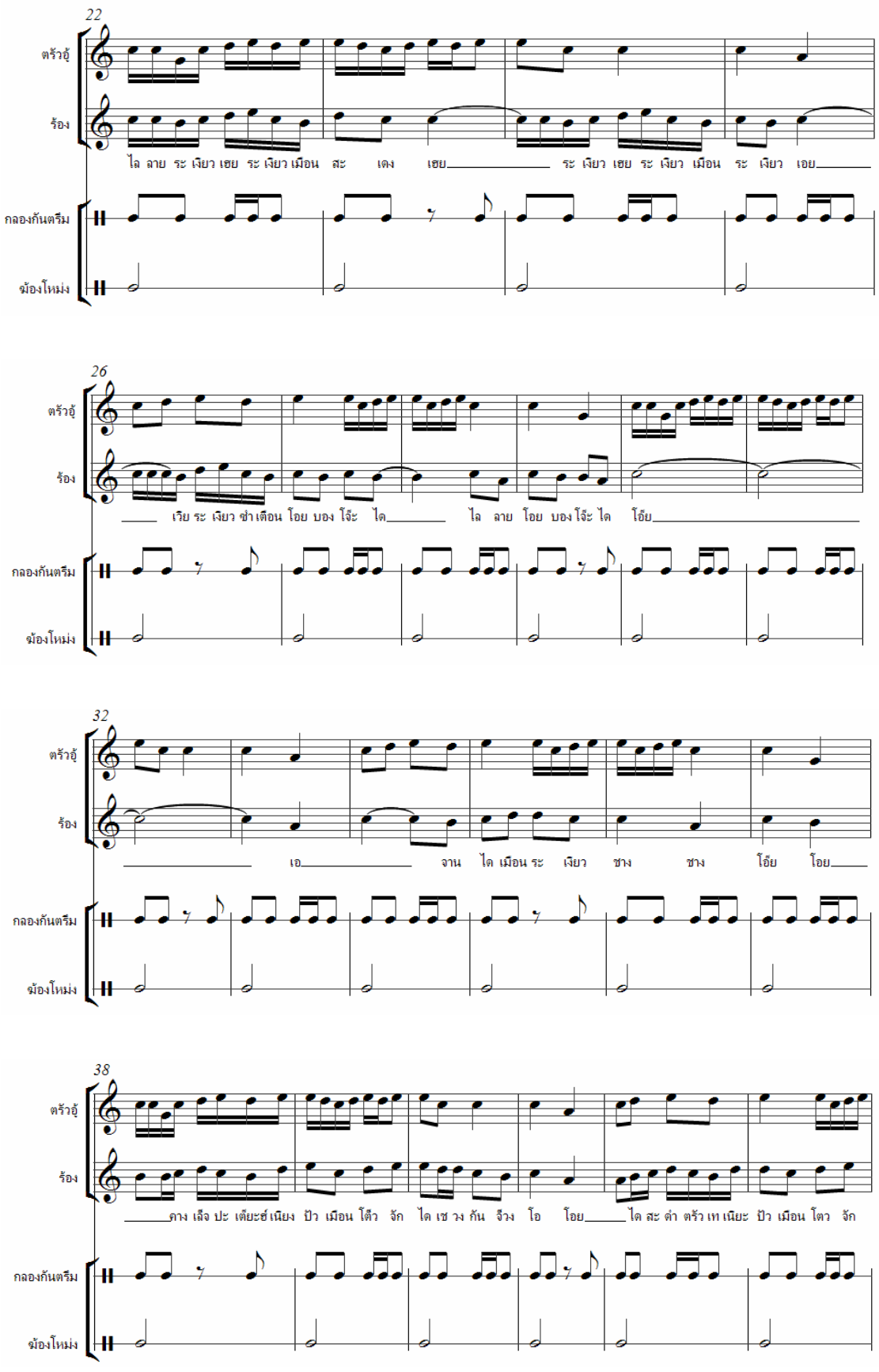
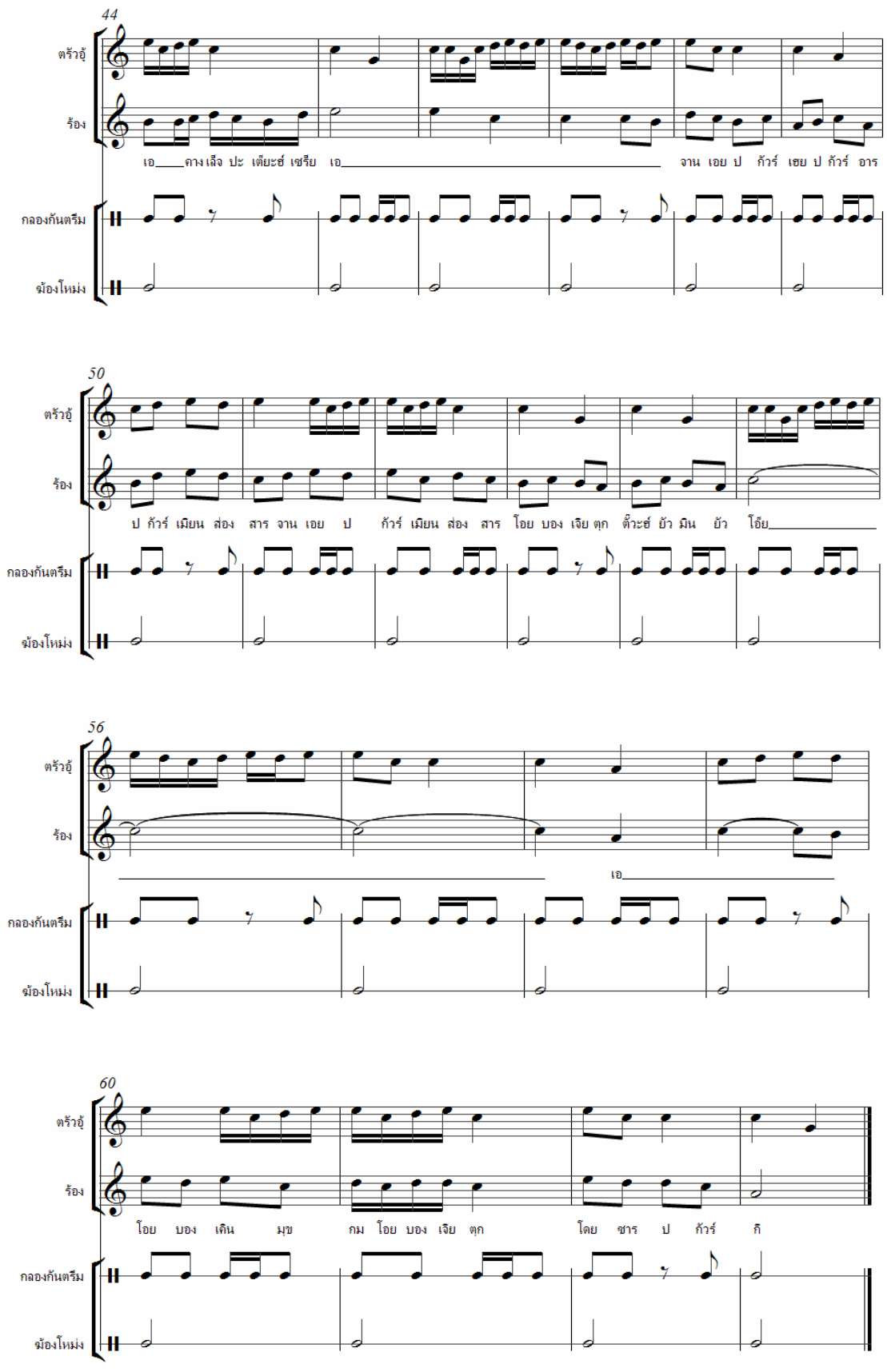
การกระสวนจังหวะ บทเพลงอันตวงกรู มีการกระสวนจังหวะแบบเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นการกระสวนจังหวะแบบซ้ำกัน มีทั้งหมด 5 รูปแบบ

รูปแบบที่ 1 

รูปแบบที่ 2

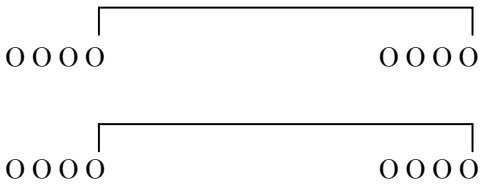
รูปแบบที่ 3

รูปแบบที่ 4

รูปแบบที่ 5 

เพลงที่ 4

เพลงเมือนระเงียว
Transcription by
Chatchawan Onlamul
ตรัวอู้
ร้อง
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
9
ตรัวอู้
ร้อง
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
16
ตรัวอู้
ร้อง
เอ
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง

22
ตรัวอู้
ร้อง
ไล ลาย ระ เงียว เฮย ระ เงียว เมือน สะ เดง เฮย ระ เงียว เฮย ระ เงียว เมือน ระ เงียว เอย
กลองกันตรึม
ฉ้องโหม่ง
26
ตรัวอู้
ร้อง
เงีย ระ เงียว ซ่ำเตือน โอย บอง โจ๊ะ ได ไล ลาย โอย บอง โจ๊ะ ได โอ๊ย
กลองกันตรึม
ฉ้องโหม่ง
32
ตรัวอู้
ร้อง
เอ จาน ได เมือน ระ เงียว ชาง ชาง โอ๊ย โอย
กลองกันตรึม
ฉ้องโหม่ง
38
ตรัวอู้
ร้อง
คาง เล็จ ปะ เต๊ยะซ์ เนียง ป๊ว เมือน โต๊ว จัก ได เช วง กัน จ๊วง โอ โอย ได สะ ต๋ำ ตรัว เท เนียะ ป๊ว เมือน โตว จัก
กลองกันตรึม
ฉ้องโหม่ง

44
ตรัวอู้
ร้อง
เอ ดาง เฉิง ปะ เต๊ียะฮ์ เซรี๊ย เอ จาน เฮย ป ก๊าร์ เฮย ป ก๊าร์ อาร
กลองกันตรึม
ฉ่องโหม่ง
50
ตรัวอู้
ร้อง
ป ก๊าร์ เมียน ส่อง สาร จาน เฮย ป ก๊าร์ เมียน ส่อง สาร โอย บอง เจีย ตุก ต๊ะฮ์ ยัว มิน ยัว โอ๊ย
กลองกันตรึม
ฉ่องโหม่ง
56
ตรัวอู้
ร้อง
เอ
กลองกันตรึม
ฉ่องโหม่ง
60
ตรัวอู้
ร้อง
โอย บอง เดิน มุข กม โอย บอง เจีย ตุก โดย ชาร ป ก๊าร์ กิ
กลองกันตรึม
ฉ่องโหม่ง

เพลงเมือนระเงียว หมายถึง เพลงไก่ขัน ใช้บรรเลงตอนเที่ยงคืน หลังจากคณะนักดนตรีได้ทำพิธีจำเริญบารมีครูดนตรีเสร็จ เนื้อหาของบทเพลงเป็นการขันของไก่เพื่อปลุกให้เจ้าของไก่ไปบ้านหญิงคนรัก เปรียบฟ้ายังมีคู่ถ้าอย่างไรอย่าให้มีทุกข์เพราะน้องไปเป็นแฟนคนอื่น โครงสร้างทางฉันทลักษณ์และเนื้อร้องของบทเพลง จะแบ่งออกเป็น 3 ท่อน ดังนี้

<u>เนื้อร้อง ท่อนที่ 1</u>

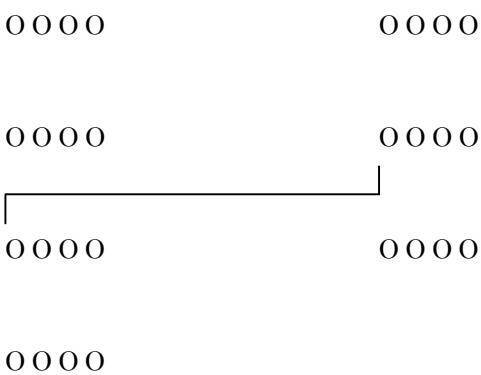


ระเงียวเฮยระเงียวเมือน เวียระเงียวซำเตือน
โอยบองโจ๊ะไค โอยบองโจ๊ะไค

<u>คำแปล</u>

ไก่เอยไก่ขัน มันขันเหมือนกับเตือน
ปลุกพี่ลงมือ ปลุกพี่ลงมือ

<u>เนื้อร้อง ท่อนที่ 2</u>

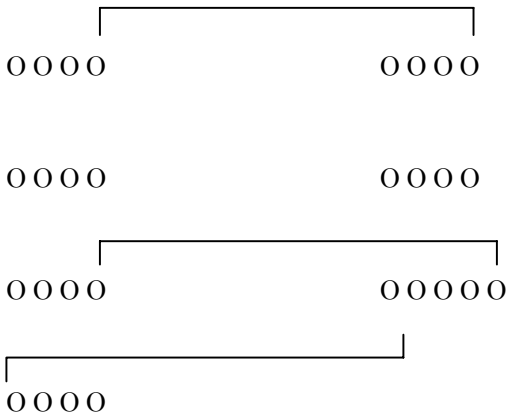


เมือนระเงียวชางชาง คางเล็จปะเตียะฮ์เนียง
ป๊วเมือนโต๊วจัก ไดเชวงกันจ๊วง
ไดสฺดำตรัวเทฺนียะ ป๊วเมือนโตวจัก
คางเล็จเปฺตียะเซฺร็ย

<u>คำแปล</u>

ไก่ขันเจื้อยแจ้ว ด้านตะวันตกบ้านน้อง
พี่อุ้มไก่ไป มือซ้ายถือบ่วง
มือขวาถือบ่วง อุ้มไก่ไป
ตะวันตกบ้านน้องสาว

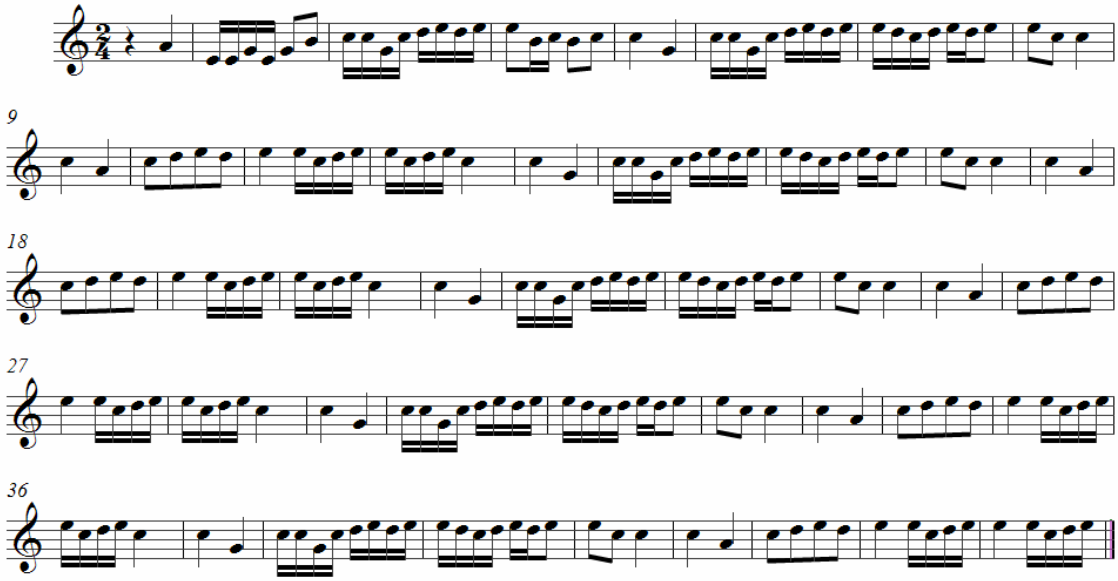
<u>เนื้อร้อง ท่อนที่ 3</u>



ปฺกัวร์เฮยปฺกัวร์อาร ปฺกัวร์เมียนส็องสาร
โอยบองเจียตุก ตัวะฮ์ยัวมินยัว
โอยบองเคินมุข กมโอยบองเจียตุก
โดยซารปฺกัวร์กี

<u>คำแปล</u>

ฟ้าเอยฟ้าร้อง ฟ้าร้องมีคู่
ให้พี่มีทุกข์ ชอบหรือไม่ชอบ
ให้พี่มีทุกข์ อย่าให้พี่มีทุกข์
เพราะน้องเป็นแฟนของคนอื่น

เพลงเมือนระเงียว ที่นำมาวิเคราะห์จะวิเคราะห์เฉพาะทำนองหลักของบทเพลง มีจำนวน 44 ห้องเพลง ดังนี้

1. <u>สื่อสร้างเสียง</u> (Medium)

เพลงเมือนระเงียว มีลักษณะของบทเพลงเป็นบทเพลงร้อง โดยเน้นเสียงร้อง (Voice) ที่เกิดจากเสียงของมนุษย์ (Human Voice) ประกอบกับการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี (Instruments) โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ในการดำเนินทำนอง ได้แก่ ตรัวอู้ ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง

2. <u>รูปแบบ</u> (Form)

รูปแบบโครงสร้างของเพลงเมือนระเงียว เป็นโครงสร้างของบทเพลงที่มีทำนองสั้น ๆ บรรเลงซ้ำ ๆ กัน เป็นแบบ Iterative Form ประกอบด้วยทำนองเพลง 44 ห้องเพลง สามารถแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำของบทเพลงในห้องที่ 1-7 และท่อนทำนองเพลงจะเป็นห้องเพลงที่ 8-44 มีลักษณะโครงสร้างของบทเพลง ดังนี้

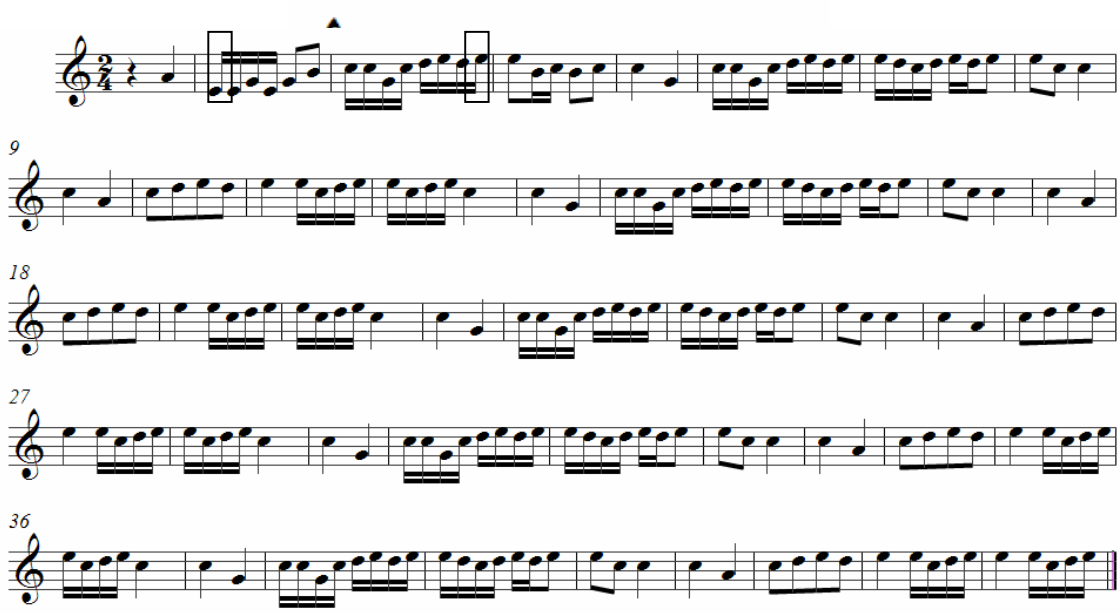
ท่อนนำ	ท่อนเพลงที่ 1	ท่อนเพลงที่ 2	ท่อนเพลงที่ 3	ท่อนเพลงที่ 4
A	A	A	A	A

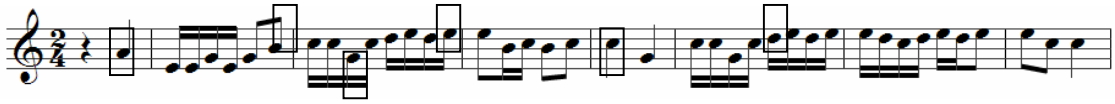
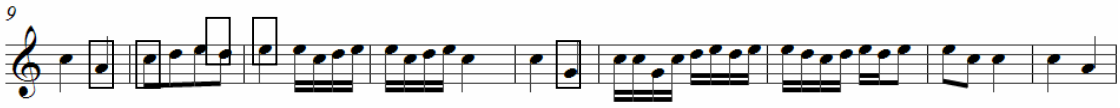
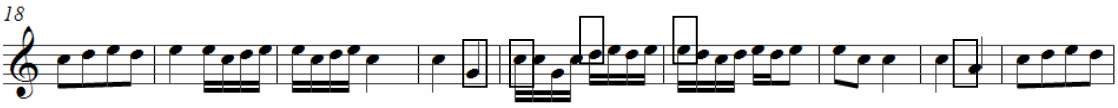
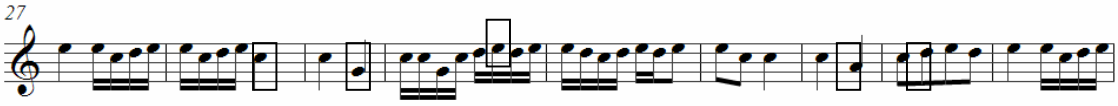
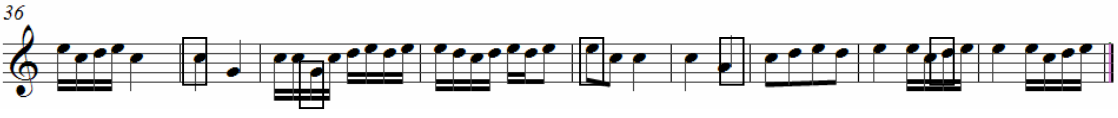
รูปแบบ	ท่อน A	โน้ตห้องที่ 1-7	ท่อนนำของบทเพลง
	ท่อน A	โน้ตห้องที่ 8-16	ท่อนทำนองเพลงที่ 1
	ท่อน A	โน้ตห้องที่ 17-24	ท่อนทำนองเพลงที่ 2
	ท่อน A	โน้ตห้องที่ 25-32	ท่อนทำนองเพลงที่ 3
	ท่อน A	โน้ตห้องที่ 33-44	ท่อนทำนองเพลงที่ 4

3. ผิวพรรณ (Texture)

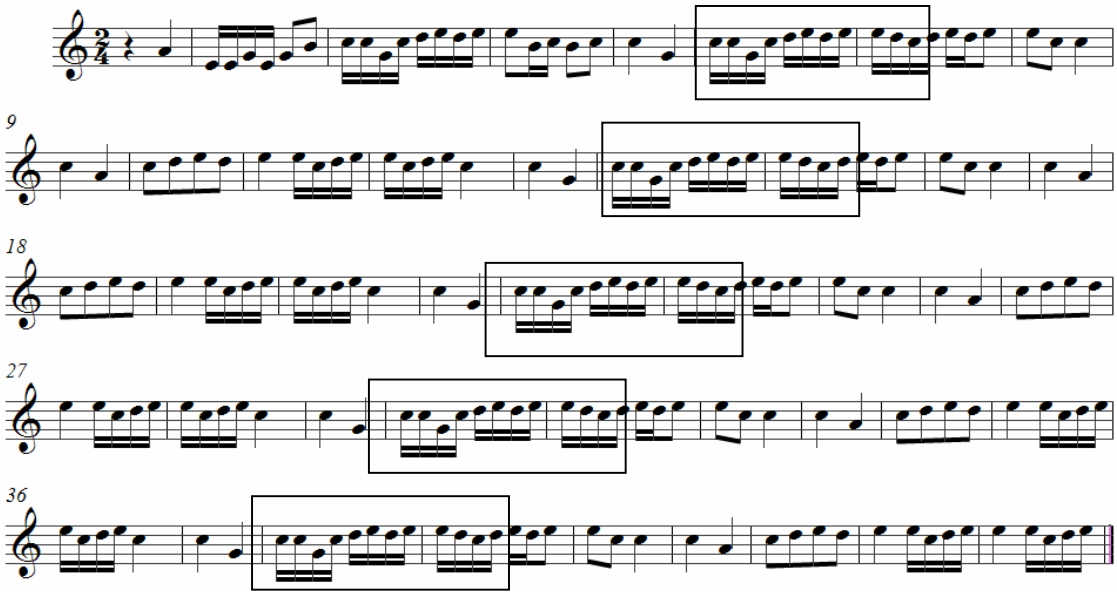
เพลงเมือนระเงียว มีลักษณะเป็นบทเพลงทำนองหลากหลาย แบบ Heterophony บรรเลงทำนองโดยเครื่องดนตรีตรัวอู้ 1 คัน และมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง

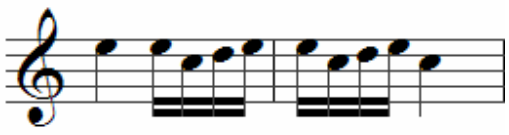
4. ท่วงทำนอง (Melody)

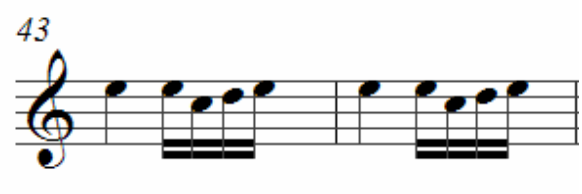
4.1 ช่วงเสียง (Range) คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดจนถึงสูงสุดของบทเพลงโดยเพลงเมือนระเงียว จะมีเสียงต่ำสุด คือ เสียง มี (E_1) และเสียงสูงสุด คือ เสียง มี (E_2) ดังนี้

4.2 กลุ่มเสียง (Mode) คือ มาตราเสียงเฉพาะที่ใช้ ในเพลงเมือนระเงียว จะใช้กลุ่มสียงต่าง ๆ ดังนี้

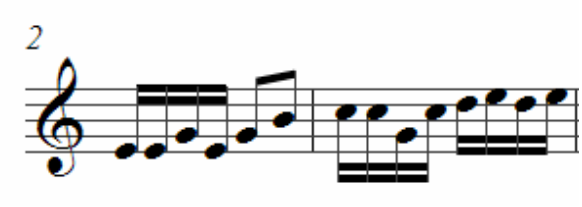
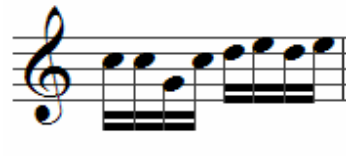
ห้องเพลงที่ 1-8 จะใช้กลุ่มเสียง A B C D E G ดังนี้

ห้องเพลงที่ 9-17 จะใช้กลุ่มเสียง A C D E G ดังนี้

ห้องเพลงที่ 18-26 จะใช้กลุ่มเสียง A C D E G ดังนี้

ห้องเพลงที่ 27-35 จะใช้กลุ่มเสียง A C D E G ดังนี้

ห้องเพลงที่ 36-44 จะใช้กลุ่มเสียง A C D E G ดังนี้

จากโน้ตเพลงเมือนระเงียว จะพบว่ากลุ่มเสียงที่ใช้ในบทเพลงนี้จะใช้กลุ่มเสียง 6 เสียง ได้แก่ A B C D E G

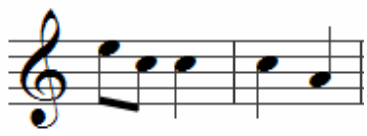
4.3 <u>รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง</u> (Melodic contour) คือ ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง จากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงเมือนระเงียว พบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงอยู่ 5 รูปแบบ ดังนี้

4.3.1 <u>ท่วงทำนองที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกัน</u> (Conjunct) ในเพลงเมือนระเงียว จะพบท่วงทำนองที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกันในห้องเพลงที่ 6-7, 14-15, 22-23, 30-31 และห้องเพลงที่ 38-39 ดังนี้

4.3.2 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะขึ้น ๆ ลง ๆ</u> (Undulating) ในเพลงเมือนระเงียว จะพบท่วงทำนองที่ดำเนินทำนองในลักษณะขึ้น ๆ ลง ๆ ในห้องเพลงที่ 11-12, 19-20, 27-28 และห้องเพลงที่ 35-36

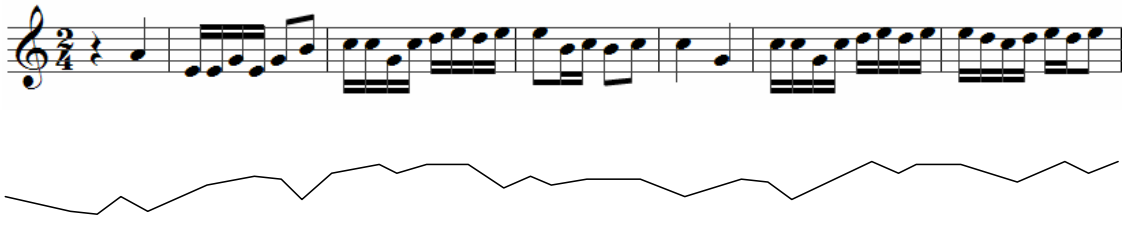
จากโน้ตเพลงในห้องที่ 11-12, 19-20, 27-28 และห้องเพลงที่ 35-36 จะมีรูปแบบการเคลื่อนที่ขึ้น ๆ ลง ๆ ของตัวโน้ตที่เหมือนกัน โดยเกิดขึ้นที่โน้ตตัวที่ 2-10 ในตำแหน่งเสียง E C D E C D E C โดยมีการสลับขึ้นและลง ดังนี้

4.3.3 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ</u> (Terraced) ในเพลงเมือนระเงียว จะพบท่วงทำนองที่มีลักษณะไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ ในห้องเพลงที่ 43-44

จากโน้ตเพลงในห้องที่ 43-44 จะมีรูปแบบการเคลื่อนที่ไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ ของตัวโน้ตที่เหมือนกัน โดยเกิดขึ้นที่ตัวโน้ตตัวที่ 1-10 ในตำแหน่งเสียง E C D E ดังนี้

4.3.4 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ</u> (Ascending) ในเพลงเมือนระเงียว จะพบท่วงทำนองที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ ในห้องเพลงที่ 2-3 ดังนี้

จากโน้ตเพลงในห้องที่ 2-3 จะมีรูปแบบการเคลื่อนที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ ของตัวโน้ตโดยเกิดขึ้นที่ตัวโน้ตตัวที่ 4-7 ในตำแหน่งเสียง E G B C และโน้ตตัวที่ 9-12 ในตำแหน่งเสียง G C D E ดังนี้

จากโน้ตเพลงในห้องที่ 6, 14, 22, 30, 38 จะมีรูปแบบการเคลื่อนที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ ของตัวโน้ตที่เหมือนกัน โดยเกิดขึ้นที่ตัวโน้ตตัวที่ 3-6 ในตำแหน่งเสียง G C D E ดังนี้

4.3.5 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ</u> (Descending) ในเพลงเมือนระเงียว จะพบท่วงทำนองที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ ในห้องเพลงที่ 8-9, 16-17, 24-25, 32-33 และห้องเพลงที่ 40-41 ดังนี้

จากโน้ตเพลงในห้องที่ 8-9, 16-17, 24-25, 32-33 และห้องเพลงที่ 40-41 จะมีรูปแบบการเคลื่อนที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ ของตัวโน้ตที่เหมือนกัน โดยเกิดขึ้นที่ตัวโน้ตตัวที่ 1-2 ในตำแหน่งเสียง E C และโน้ตตัวที่ 4-5 ในตำแหน่งเสียง C A ดังนี้

4.4 <u>ทิศทางการดำเนินทำนอง</u> บทเพลงเมือนระเงียว มีทิศทางในการดำเนินทำนองโดยแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำของบทเพลงและส่วนของทำนองเพลง สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

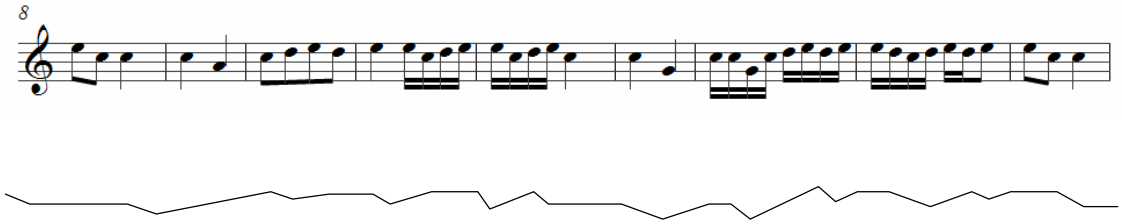
4.4.1 <u>ท่อนนำ</u> ห้องเพลงที่ 1-7



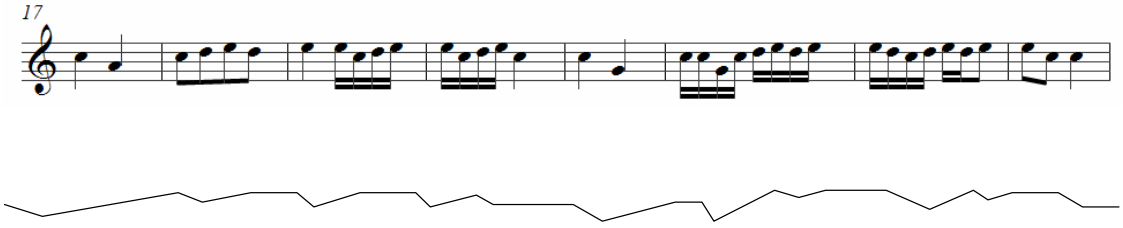
เพลงเมือนระเงียว มีทิศทางการเคลื่อนที่ในท่อนนำของเพลง โดยส่วนมากจะมีการเคลื่อนที่แบบขึ้นและลงสลับกัน ทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นที่เห็นได้ชัดจะพบในห้องเพลงที่ 2-3 ของตำแหน่งเสียง E G B C ห้องเพลงที่ 3 และ 6 ในตำแหน่งเสียงที่เหมือนกันคือเสียง G C D E

4.4.2 <u>ท่อนทำนองเพลง</u> ห้องเพลงที่ 8-44

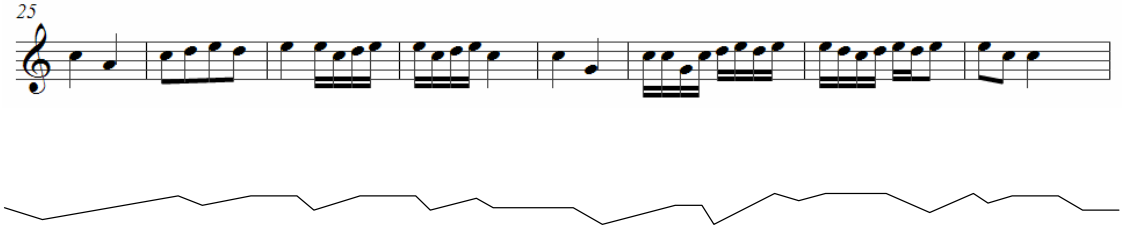
ท่อนเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 8-16

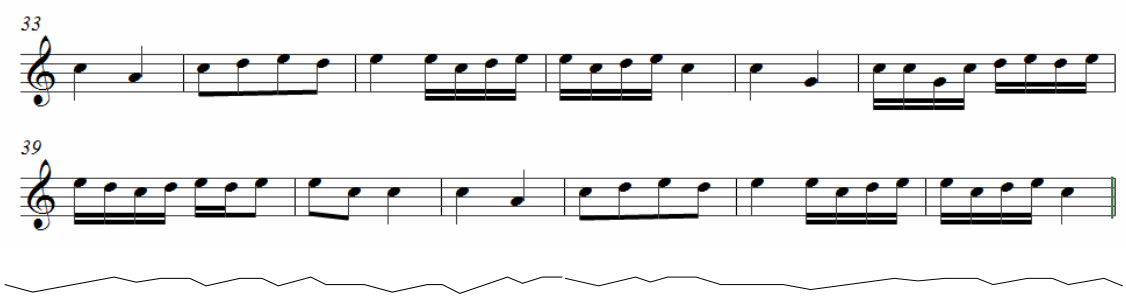


ท่อนเพลงที่ 2 ห้องเพลงที่ 17-24



ท่อนเพลงที่ 3 ห้องเพลงที่ 25-32

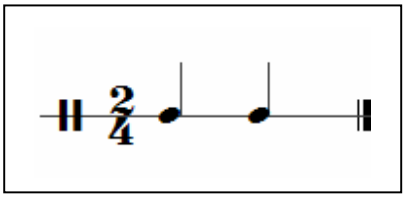
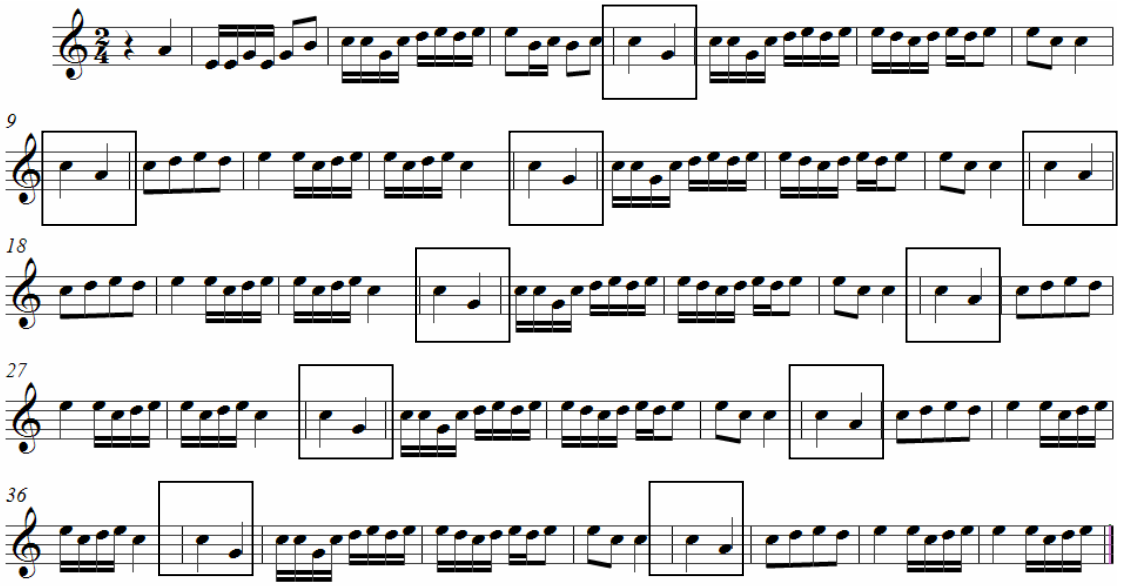


ท่อนเพลงที่ 4 ห้องเพลงที่ 33-44

จากโน้ตเพลงในท่อนทำนอง ของเพลงเมือนระเงียว ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงในท่อนเพลงที่ 1 จะมีทิศทางขึ้นลงสลับกันและมีทิศทางการเคลื่อนที่คงที่สม่ำเสมอกันบาง โดยทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นจะพบในห้องเพลงที่ 11-12 ของตำแหน่งเสียง C D E ในท่อนเพลงที่ 2-3 มีลักษณะของตัวโน้ตที่เหมือนกัน จะพบว่าจะมีทิศทางขึ้นลงสลับกันและทิศทางการเคลื่อนที่คงที่สม่ำเสมอกัน โดยทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นจะพบในห้องเพลงที่ 17-18, 25-26 ของตำแหน่งเสียง A C D E และทิศทางการเคลื่อนที่คงที่สม่ำเสมอจะพบในห้องเพลงที่ 19-20, 27-28 ของตำแหน่งเสียงที่เหมือนกันคือเสียง E C D E ทิศทางการเคลื่อนที่ของท่อนเพลงที่ 4 แนวการเคลื่อนที่ขึ้นของตัวโน้ตจะพบในห้องเพลงที่ 33-34, 41-42 ของตำแหน่งเสียงที่เหมือนกันคือเสียง A C D E ทิศทางการเคลื่อนที่ลงของโน้ตเพลงจะพบในห้องเพลงที่ 40-41 ของตำแหน่งเสียง E C A และทิศทงการเคลื่อนที่ของตัวโน้ตที่คงที่สม่ำเสมอกันจะพบในห้องเพลงที่ 35-36, 43-44 ของตำแหน่งเสียงที่เหมือนกันคือเสียง E C D E

5. <u>การกระสวนจังหวะ</u> (Rhythmic pattern)

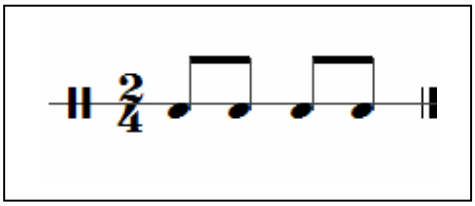
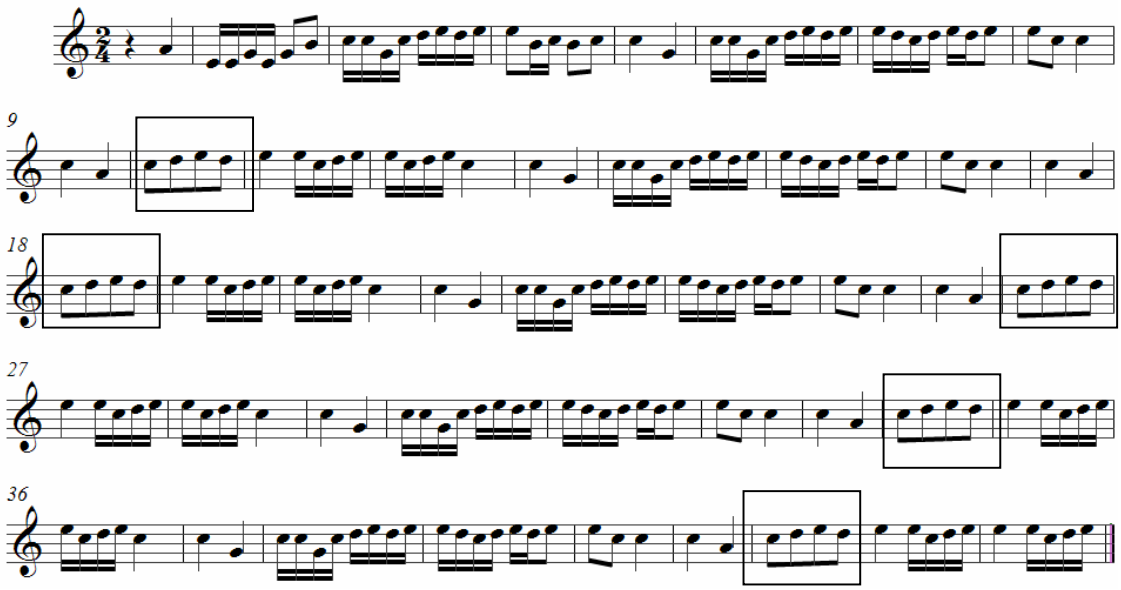
การกระสวนจังหวะของเพลงเมือนระเงียว มีลักษณะเรียบง่ายธรรมดา โดยส่วนมากเป็นการกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน การกระสวนจังหวะของเพลงมีทั้งหมด 8 รูปแบบ ดังนี้

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1



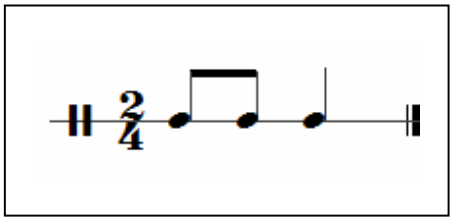
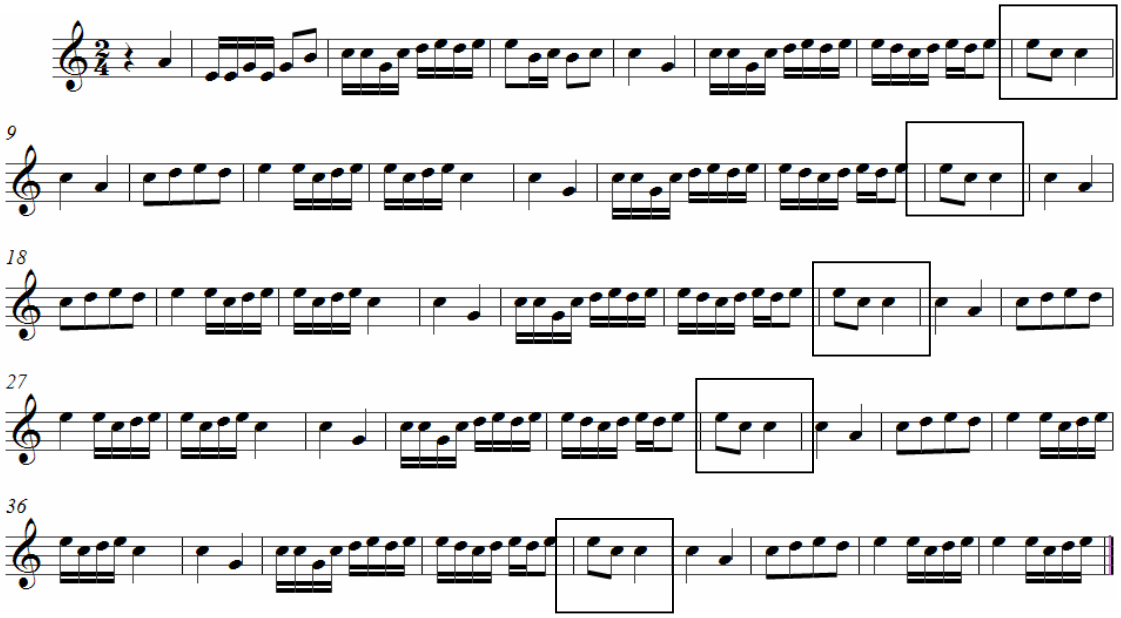
จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 1 มีทั้งหมด จำนวน 10 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33, 37, 41

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2



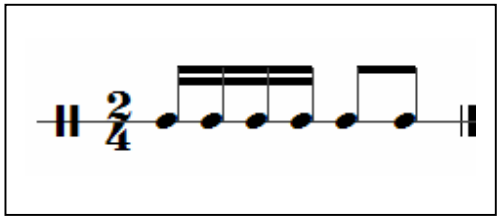
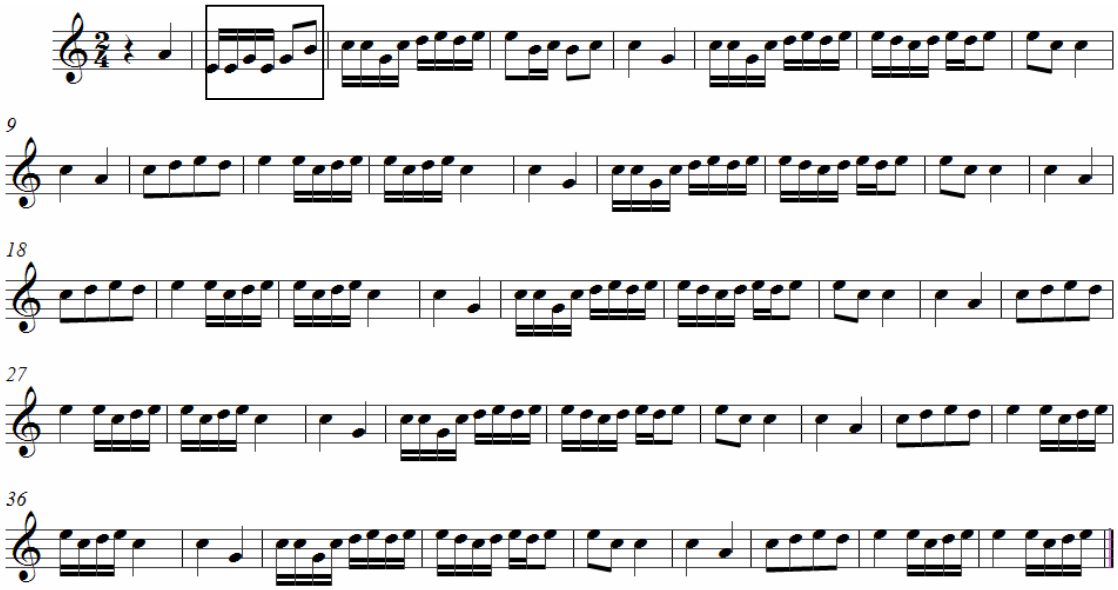
จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 2 มีทั้งหมด จำนวน 5 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 10, 18, 26, 34, 42

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3



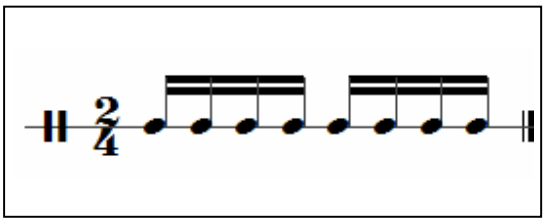
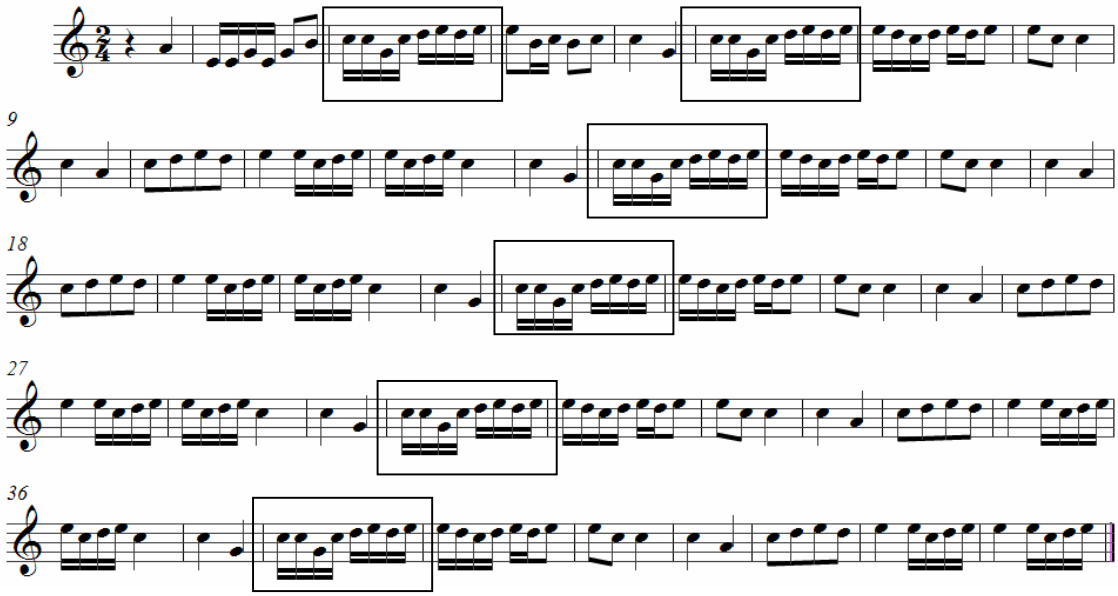
จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 3 มีทั้งหมด จำนวน 5 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 8, 16, 24, 32, 40

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

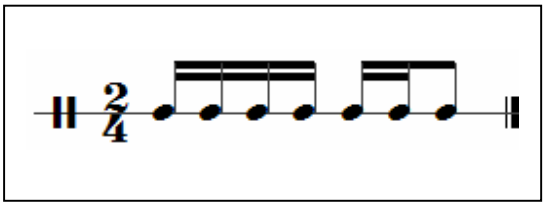
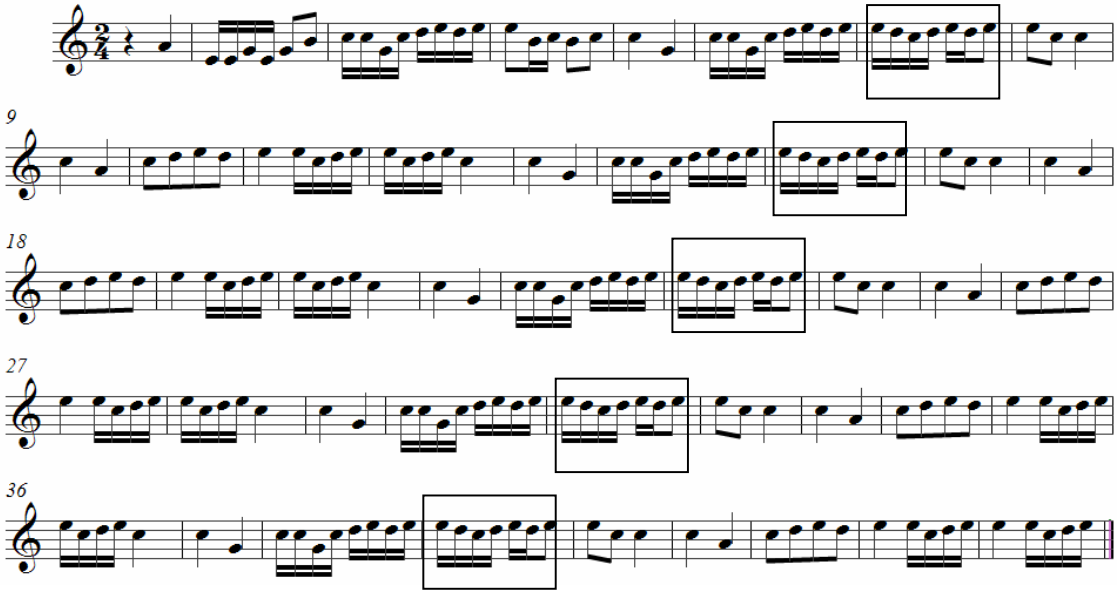


จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 4 มีทั้งหมด จำนวน 1 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 2

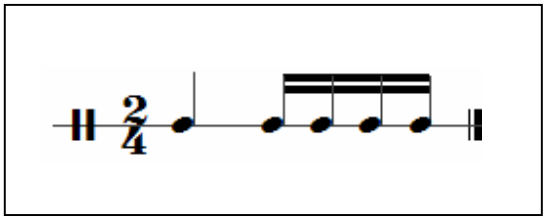
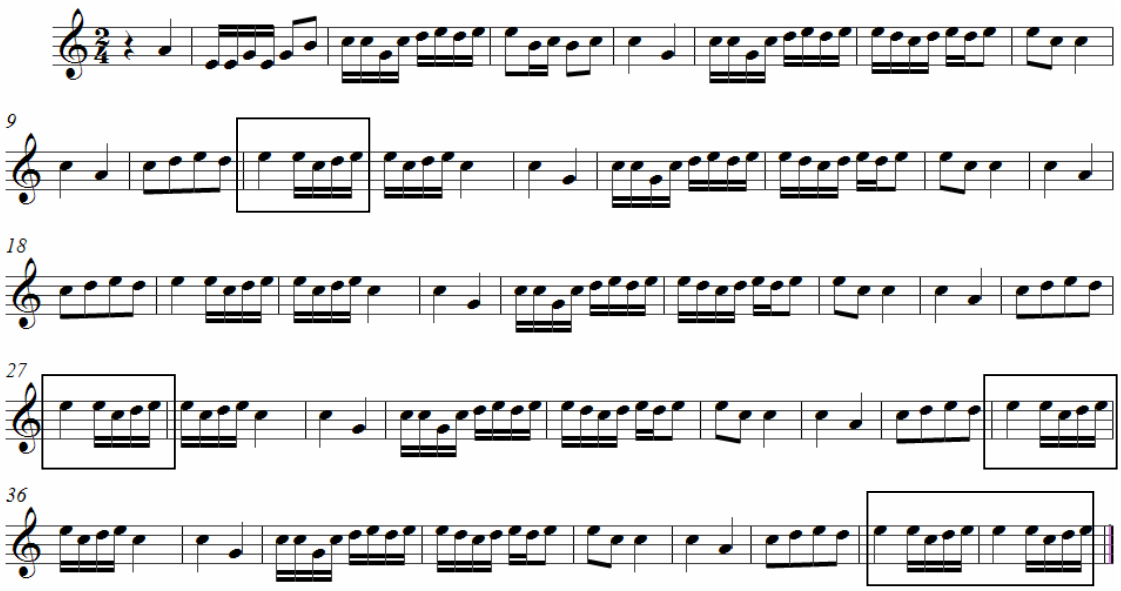
การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5



จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 5 มีทั้งหมด จำนวน 6 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 3, 6, 14, 22, 30, 38

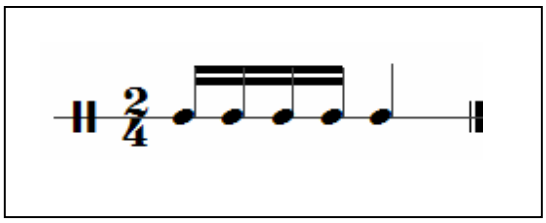
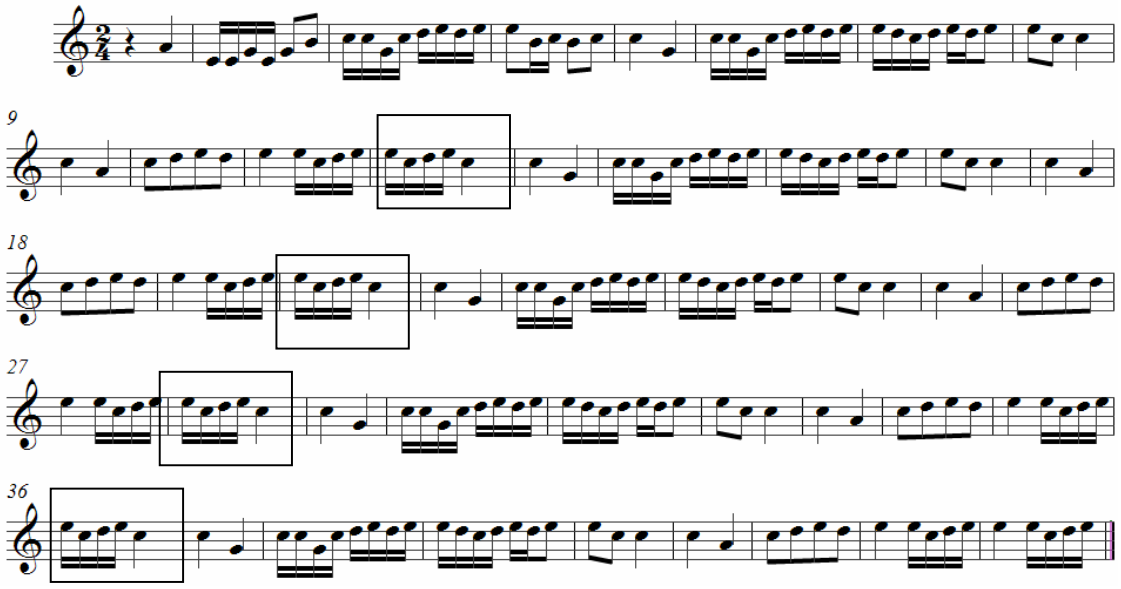
การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 6 มีทั้งหมด จำนวน 5 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 7, 15, 23, 31, 39

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7



จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 7 มีทั้งหมด จำนวน 5 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 11, 27, 35, 43-44

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8



จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 8 มีทั้งหมด จำนวน 4 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 12, 20, 28, 36

<u>สรุป</u>

เพลงเมือนระเงียว มีลักษณะของสื่อสร้างเสียงที่เป็นเสียงร้อง (Voice) ที่เกิดจากเสียงของมนุษย์ (Human Voice) ประกอบกับการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี (Instruments) โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ในการดำเนินทำนอง ได้แก่ ตรัวอู้ ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง

จากการวิเคราะห์เพลงเมือนระเงียว พบว่า มีทำนองหลังทั้งหมด 44 ห้องเพลง แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำในห้องที่ 1-7 ท่อนทำนองเพลงในห้องเพลงที่ 8-44 โดยท่อนเพลงที่ 1 ในห้องเพลงที่ 8-16 ท่อนเพลงที่ 2 ในห้องเพลงที่ 17-24 ท่อนเพลงที่ 3 ในห้องเพลงที่ 25-35 และในท่อนเพลงที่ 4 ในห้องเพลงที่ 36-44

ลักษณะรูปแบบโครงสร้างของบทเพลงเป็นแบบ Iterative คือ เป็นบทเพลงที่มีทำนองสั้น ๆ และบรรเลงซ้ำ ๆ กัน โดยพื้นผิวของบทเพลงเป็นแบบทำนองหลากหลาย (Heterophony) โดยมีเครื่องดนตรีตรัวอู้ 1 คัน บรรเลงทำนองประกอบการร้อง เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง

ช่วงเสียง (Range) คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดจนถึงสูงสุดของบทเพลง โดยเพลงเมือนระเงียว จะมีเสียงต่ำสุด คือ เสียง มี (E_1) และเสียงสูงสุด คือ เสียง มี (E_2)

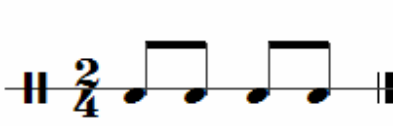
กลุ่มเสียง (Mode) ที่ใช้ในเพลงเมือนระเงียว พบว่าจะใช้กลุ่มเสียงทั้งหมด 6 เสียง ได้แก่ A B C D E G

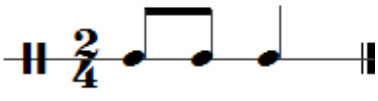
รูปลักษณ์ของท่วงทำนองมีทั้งหมด 5 รูปแบบ ได้แก่ ท่วงทำนองที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกัน (Conjunct) ในห้องเพลงที่ 6-7, 14-15, 22-23, 30-31 และห้องเพลงที่ 38-39 ท่วงทำนองที่มีลักษณะขึ้น ๆ ลง ๆ (Undulating) ในห้องเพลงที่ 11-12, 19-20, 27-28 และห้องเพลงที่ 35-36 ท่วงทำนองที่มีลักษณะไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ (Terraced) ในห้องเพลงที่ 43-44 ท่วงทำนองที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ (Ascending) ในห้องที่ 2-3, 6, 14, 22, 30, 38 และท่วงทำนองที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ (Descending) ในห้องเพลงที่ 8-9, 16-17, 24-25, 32-33 และห้องเพลงที่ 40-41

ทิศทางการเคลื่อนที่ในท่อนนำของเพลงเมือนระเงียว โดยส่วนมากจะมีการเคลื่อนที่แบบขึ้นและลงสลับกัน ทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นที่เห็นได้ชัดจะพบในห้องเพลงที่ 2-3 และห้องเพลงที่ 3, 6 ในตำแหน่งเสียงที่เหมือนกัน และจากโน้ตเพลงในท่อนทำนอง ของเพลงเมือนระเงียว ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงในท่อนเพลงที่ 1 จะมีทิศทางขึ้นลงสลับกันและมีทิศทางการเคลื่อนที่คงที่สม่ำเสมอกันบาง โดยทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นจะพบในห้องเพลงที่ 11-12 ในท่อนเพลงที่ 2-3 มีลักษณะของตัวโน้ตที่เหมือนกัน จะพบว่าจะมีทิศทางขึ้นลงสลับกันและทิศทางการเคลื่อนที่คงที่สม่ำเสมอกัน โดยทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นจะพบในห้องเพลงที่ 17-18, 25-26 และทิศทางการเคลื่อนที่คงที่สม่ำเสมอจะพบในห้องเพลงที่ 19-20, 27-28 ของตำแหน่งเสียงที่เหมือนกัน ทิศทางการเคลื่อนที่ของท่อนเพลงที่ 4 แนวการเคลื่อนที่ขึ้นของตัวโน้ตจะพบในห้องเพลงที่ 33-34, 41-42 ของตำแหน่งเสียงที่เหมือนกัน ทิศทางการเคลื่อนที่ลงของโน้ตเพลงจะพบในห้องเพลงที่ 40-41 และทิศทางการเคลื่อนที่ของตัวโน้ตที่คงที่สม่ำเสมอกันจะพบในห้องเพลงที่ 35-36, 43-44 ของตำแหน่งเสียงที่เหมือนกัน

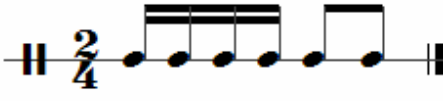
การกระสวนจังหวะ บทเพลงเมือนระเงียว มีการกระสวนจังหวะแบบเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นการกระสวนจังหวะแบบซ้ำกัน มีทั้งหมด 8 รูปแบบ ดังนี้

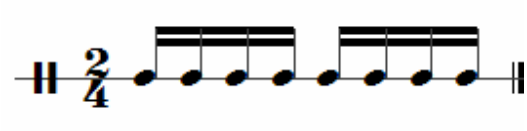
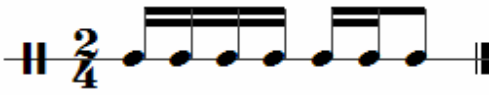
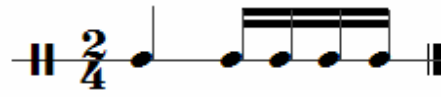
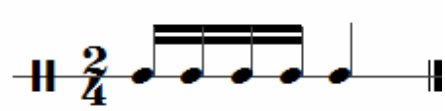
รูปแบบที่ 1

รูปแบบที่ 2

รูปแบบที่ 3



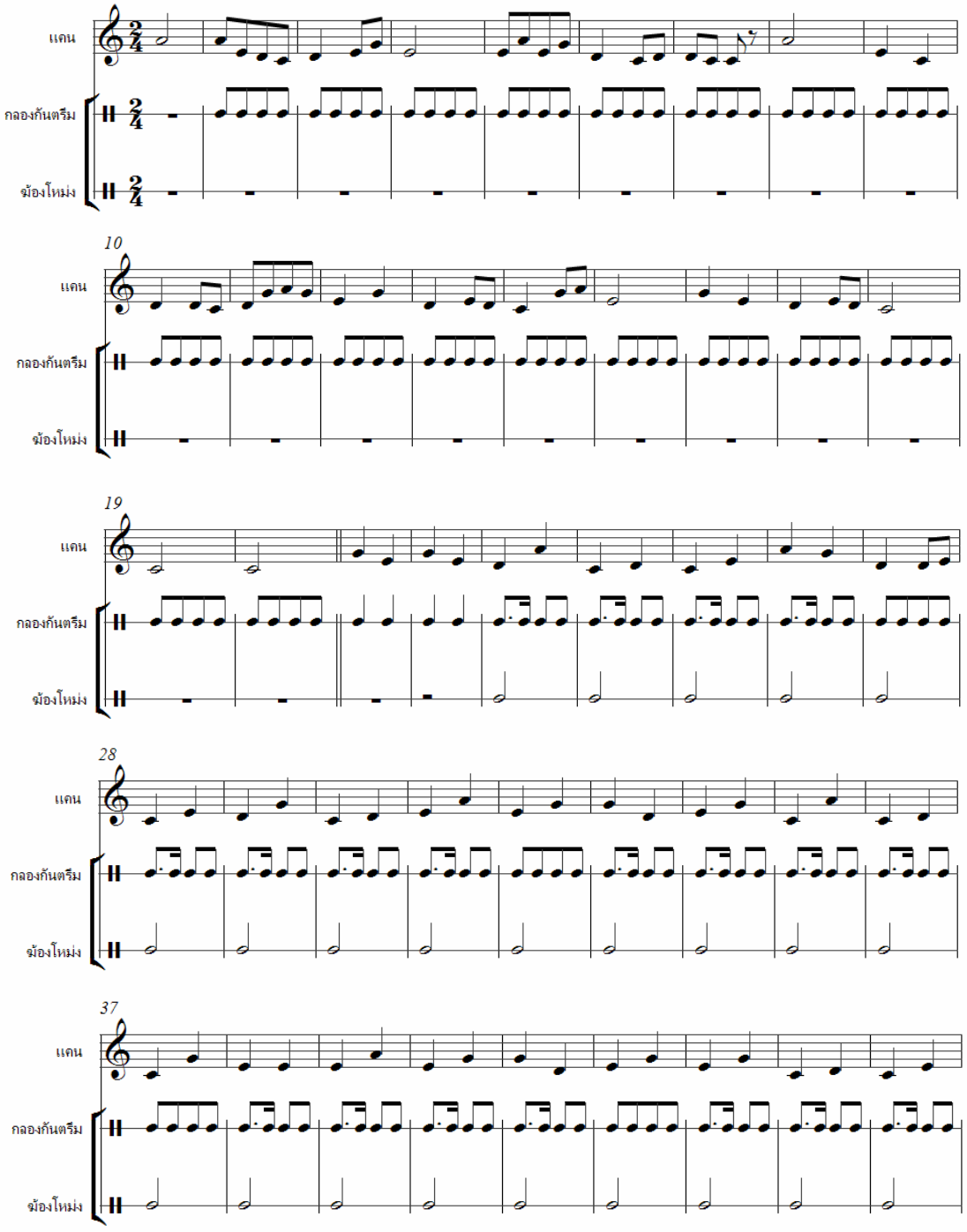
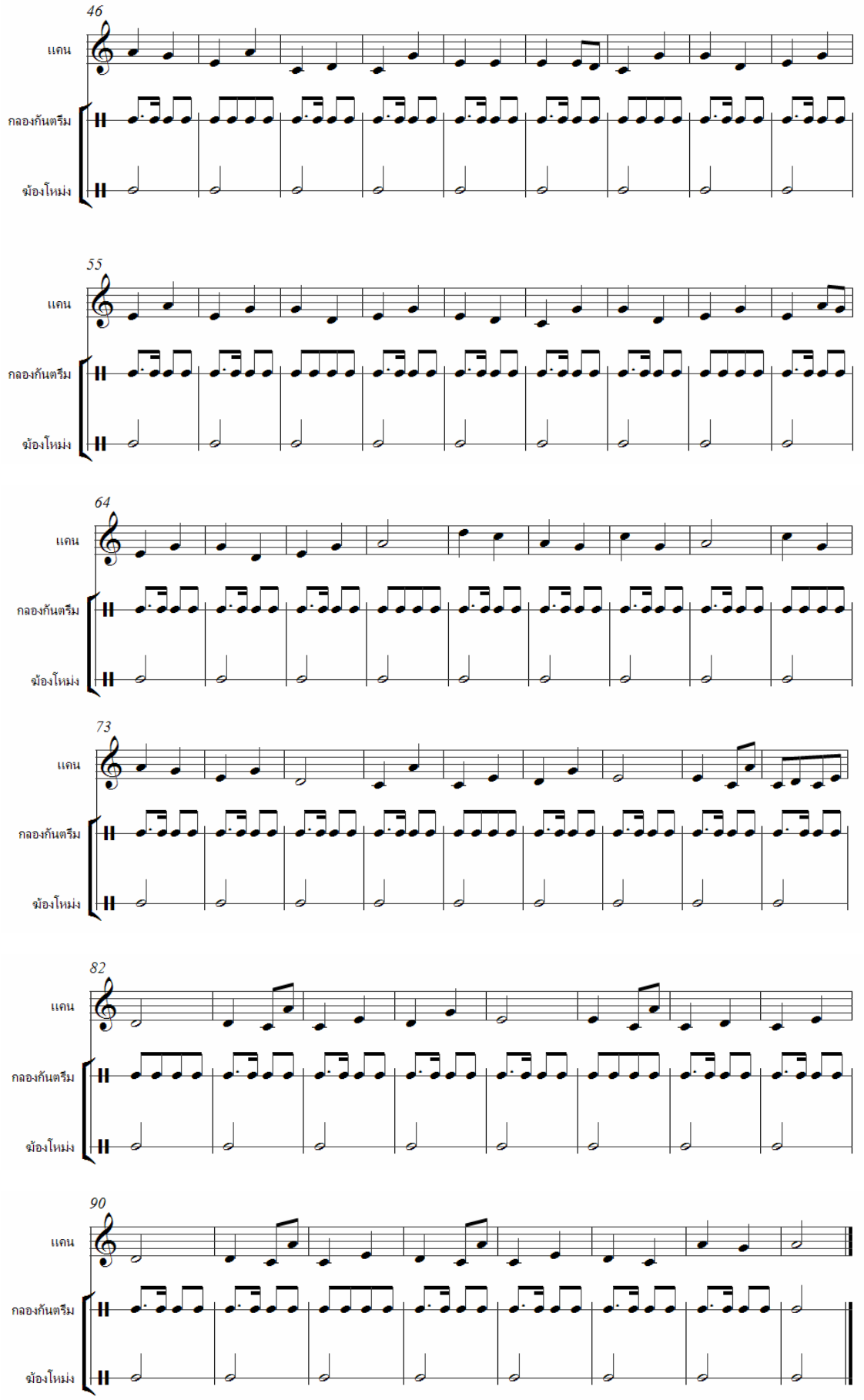
รูปแบบที่ 4

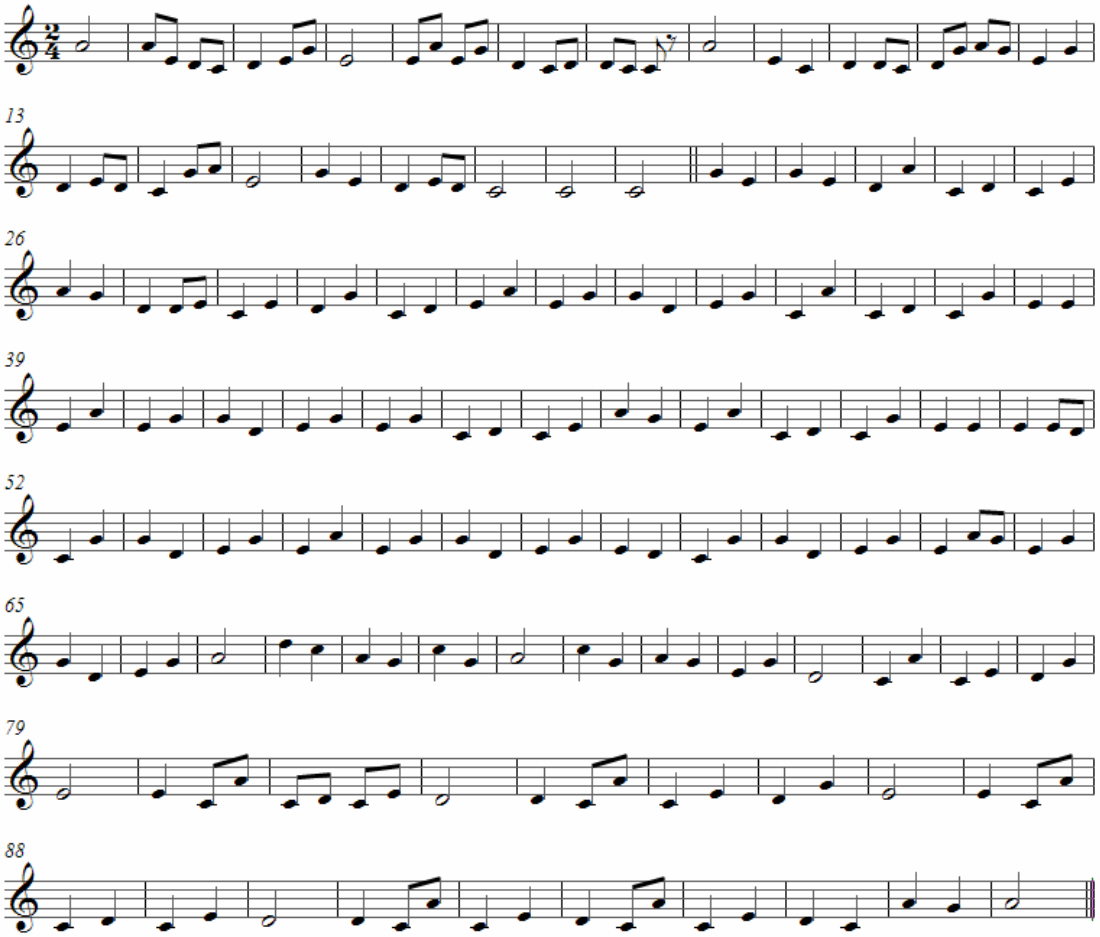


รูปแบบที่ 5

รูปแบบที่ 6

รูปแบบที่ 7

รูปแบบที่ 8 

เพลงที่ 5

เพลงบองบ็อด

Transcription by
Chatchawan Onlamul

46
แคน
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
55
แคน
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
64
แคน
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
73
แคน
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
82
แคน
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
90
แคน
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง

เพลงบองบ็อด เป็นเพลงบรรเลงไม่มีเนื้อร้อง ประกอบการร่ายรำของบองบ็อด บรรเลงด้วยแคน เพลงบองบ็อด ที่นำมาวิเคราะห์ มีจำนวน 97 ห้องเพลง ดังนี้

1. <u>สื่อสร้างเสียง</u> (Medium)

เพลงบองบ็อด มีลักษณะของสื่อสร้างเสียงที่เป็นเสียงของเครื่องดนตรี (Instruments) โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ในการดำเนินทำนอง ได้แก่ แคน ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง

2. <u>รูปแบบ</u> (Form)

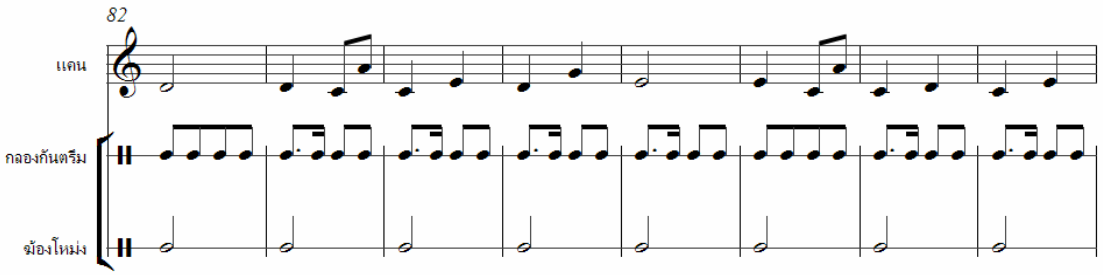
รูปแบบโครงสร้างของ เพลงบองบ็อด เป็นรูปแบบโครงสร้างของบทเพลงที่มีทำนองสั้น ๆ บรรเลงซ้ำ ๆ กัน เป็นแบบ Iterative Form ประกอบด้วยทำนองเพลงทั้งหมด 97 ห้องเพลง สามารถแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำของบทเพลงในห้องที่ 1-20 และท่อนทำนองของบทเพลงจะเป็นห้องเพลงที่ 21-97 โดยมีลักษณะโครงสร้างของบทเพลง ดังนี้

ท่อนนำ	ท่อนเพลงที่ 1	ท่อนเพลงที่ 2	ท่อนเพลงที่ 3	ท่อนเพลงที่ 4
A	A	A	A	A

รูปแบบ ท่อน A โน้ตห้องที่ 1-20 ท่อนนำของบทเพลง
ท่อน A โน้ตห้องที่ 21-35 ท่อนทำนองเพลงที่ 1
ท่อน A โน้ตห้องที่ 36-60 ท่อนทำนองเพลงที่ 2
ท่อน A โน้ตห้องที่ 61-74 ท่อนทำนองเพลงที่ 3
ท่อน A โน้ตห้องที่ 75-97 ท่อนทำนองเพลงที่ 4

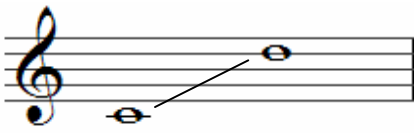
3. <u>ผิวพรรณ</u> (Texture)

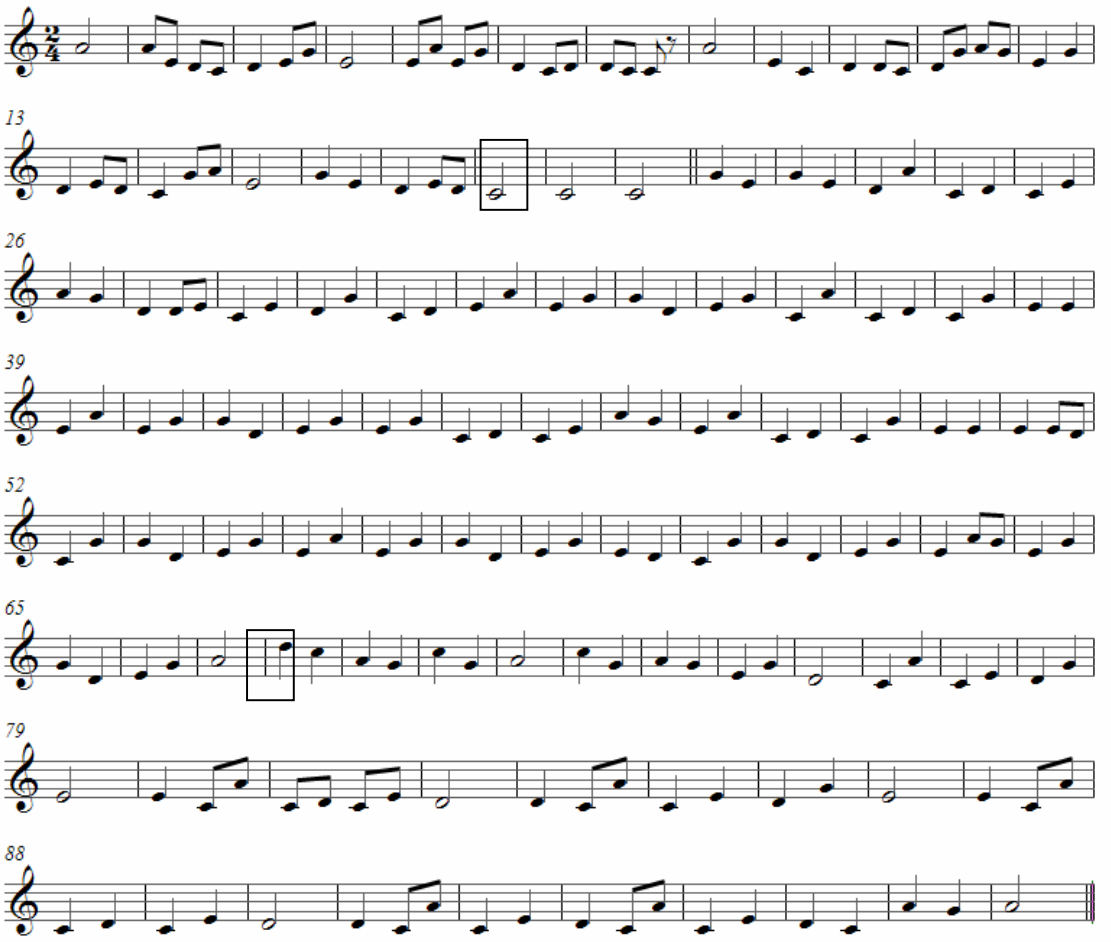
เพลงบองบ็อด มีลักษณะเป็นบทเพลงทำนองหลากหลาย (Heterophony) บรรเลงทำนองโดยเครื่องดนตรีแคน และมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง ถึงแม้ว่าจะบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีชนิดเดียว แต่ลักษณะของเสียงแคนที่ออกมามีทั้งเสียงหลักและเสียงทำนองที่หลายหลาย ดังนั้น จึงพิจารณาได้ว่าบทเพลงนี้มีลักษณะการดำเนินทำนองที่หลากหลาย ดังนี้



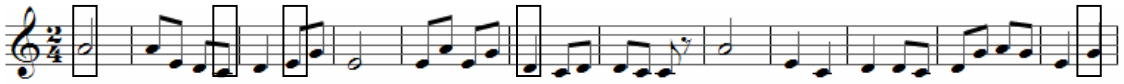
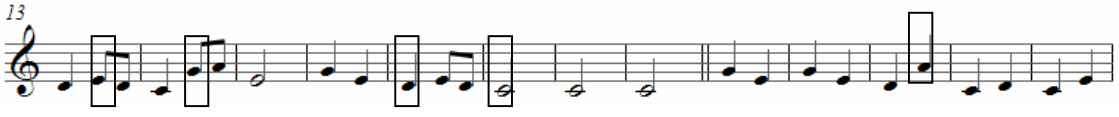
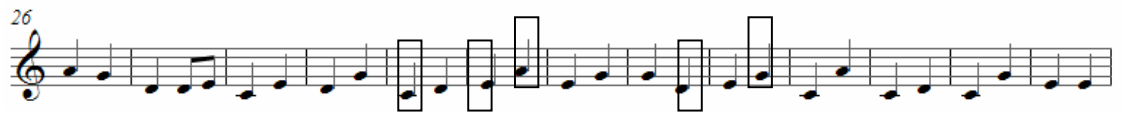
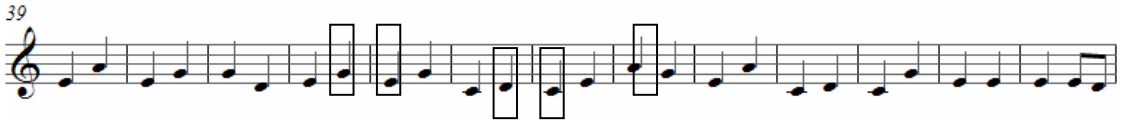
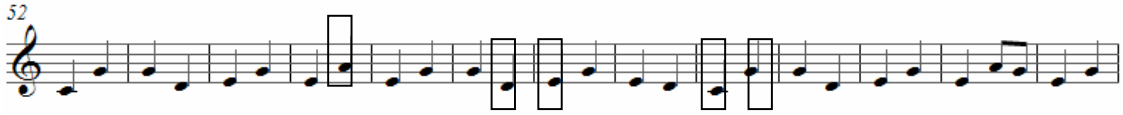
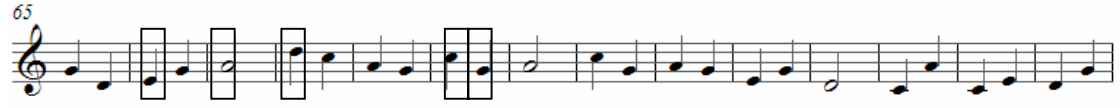
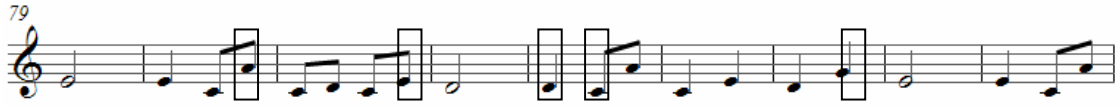
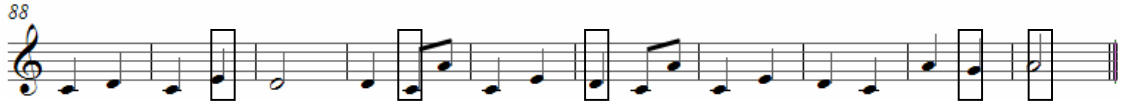
4. <u>ท่วงทำนอง</u> (Melody)

4.1 <u>ช่วงเสียง</u> (Range) คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดจนถึงสูงสุดของบทเพลง โดยเพลงบองบ็อด จะมีเสียงต่ำสุด คือ เสียง โด (C_1) และเสียงสูงสุด คือ เสียง เร (D_2) ดังนี้

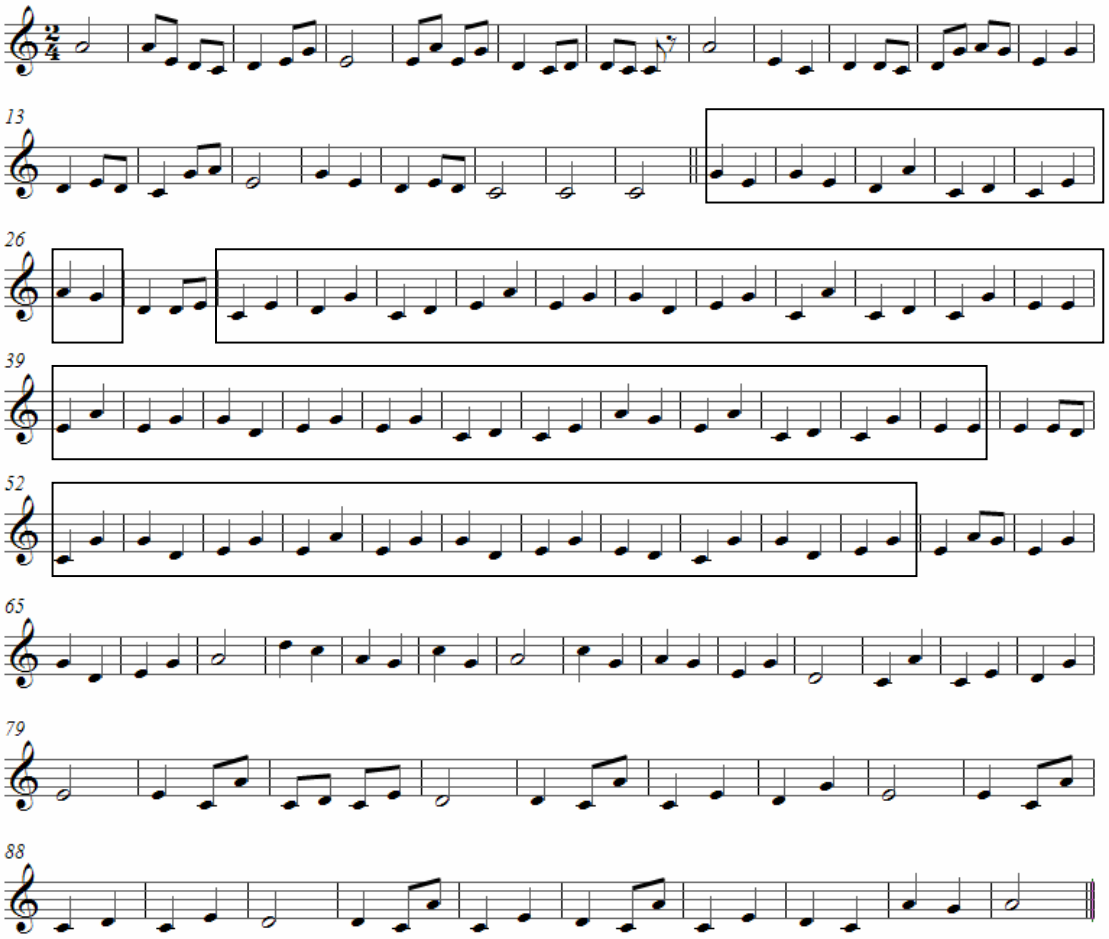


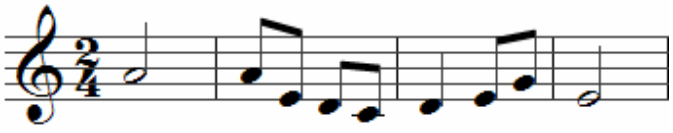
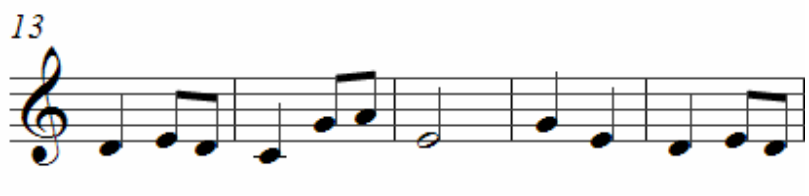
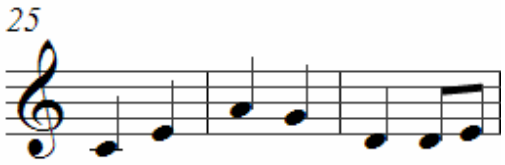
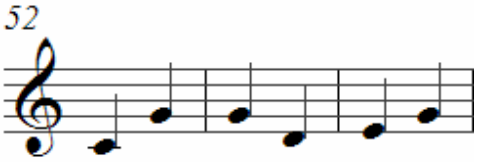


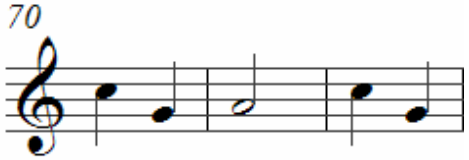
4.2 <u>กลุ่มเสียง</u> (Mode) คือ มาตราเสียงเฉพาะที่ใช้ ในบทเพลงบองบ็อด จะใช้กลุ่มเสียงต่าง ๆ ดังนี้

ห้องเพลงที่ 1-12 จะใช้กลุ่มเสียง A C D E G ดังนี้

ห้องเพลงที่ 13-25 จะใช้กลุ่มเสียง A C D E G ดังนี้

ห้องเพลงที่ 13-38 จะใช้กลุ่มเสียง A C D E G ดังนี้

ห้องเพลงที่ 39-51 จะใช้กลุ่มเสียง A C D E G ดังนี้

ห้องเพลงที่ 52-64 จะใช้กลุ่มเสียง A C D E G ดังนี้

ห้องเพลงที่ 65-78 จะใช้กลุ่มเสียง A C D E G ดังนี้

ห้องเพลงที่ 79-87 จะใช้กลุ่มเสียง A C D E G ดังนี้

ห้องเพลงที่ 88-97 จะใช้กลุ่มเสียง A C D E G ดังนี้

จากโน้ตเพลงบองบ็อด จะพบว่ากลุ่มเสียงที่ใช้ในบทเพลงนี้จะใช้กลุ่มเสียง 5 เสียง ได้แก่ A C D E G

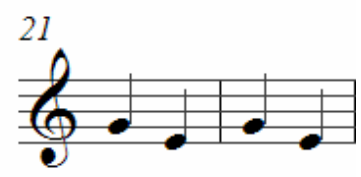
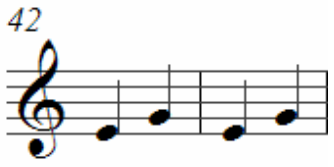
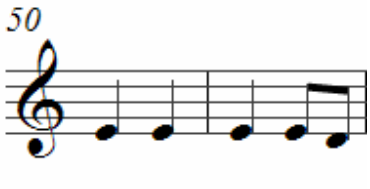
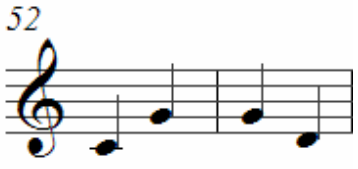
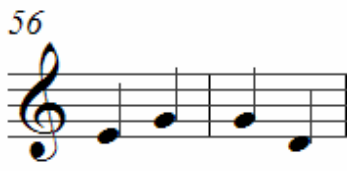
4.3 <u>รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง</u> (Melodic contour) คือ ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง จากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงบองบ็อด พบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงอยู่ 5 รูปแบบ ดังนี้

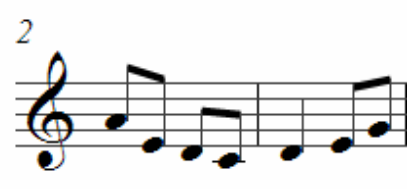
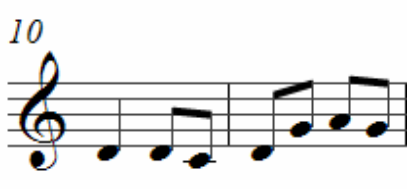
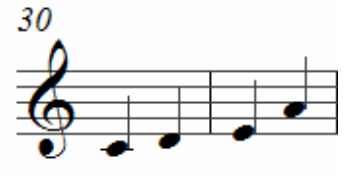
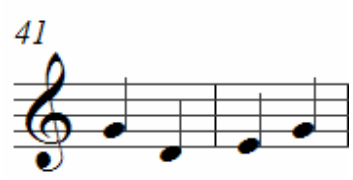
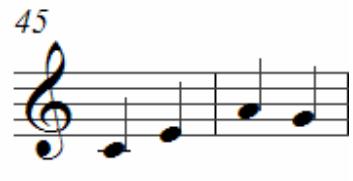
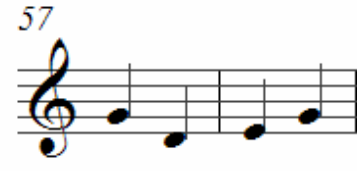
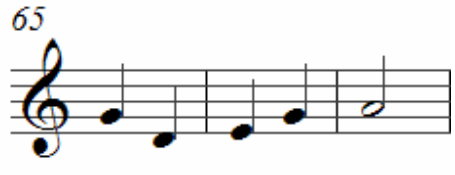
4.3.1 <u>ท่วงทำนองที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกัน</u> (Conjunct) ในเพลงบองบ็อด จะพบท่วงทำนองที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกันในห้องเพลงที่ 21-26, 20-50 และห้องเพลงที่ 52-62 ดังนี้

4.3.2 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะขึ้น ๆ ลง ๆ</u> (Undulating) ในเพลงฉวายเปรียะฮ์อาตึดเปรียะฮ์จันทร์ จะพบท่วงทำนองที่ดำเนินทำนองในลักษณะขึ้น ๆ ลง ๆ ห้องเพลงที่ 1-4, 13-17, 25-27, 52-54 และในห้องเพลงที่ 70-72

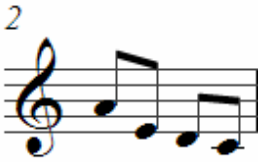
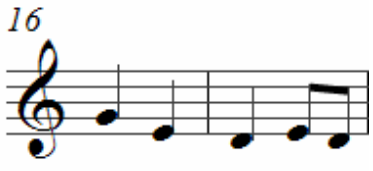
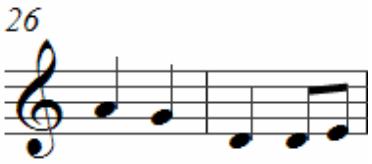
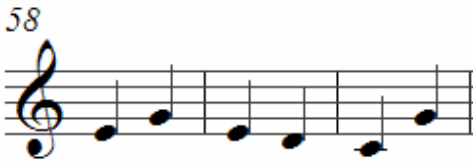
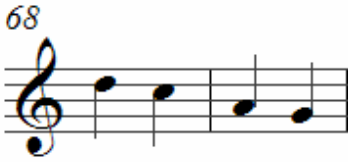
จากโน้ตเพลงในห้องที่ 1-4 การเคลื่อนที่ขึ้น ๆ ลง ๆ เกิดขึ้นที่โน้ตตัวที่ 2-9 ในตำแหน่งเสียง A E D C D E G E โดยมีการสลับขึ้นและลงอย่างสม่ำเสมอ ดังนี้

จากโน้ตเพลงในห้องที่ 13-17 การเคลื่อนที่ขึ้น ๆ ลง ๆ เกิดขึ้นที่โน้ตตัวที่ 1-12 ในตำแหน่งเสียง D E D C G A E G E D E D โดยมีการสลับขึ้นและลงอย่างสม่ำเสมอในตำแหน่งเสียง ดังนี้

จากโน้ตเพลงในห้องที่ 25-27 การเคลื่อนที่ขึ้น ๆ ลง ๆ เกิดขึ้นที่โน้ตตัวที่ 1-7 ในตำแหน่งเสียง C E A G D E โดยมีการสลับขึ้นและลงอย่างต่อเนื่อง ดังนี้

จากโน้ตเพลงในห้องที่ 52-54 การเคลื่อนที่ขึ้น ๆ ลง ๆ เกิดขึ้นที่โน้ตตัวที่ 1-6 ในตำแหน่งเสียง C G D E G โดยมีการสลับขึ้นและลงอย่างต่อเนื่อง ดังนี้

จากโน้ตเพลงในห้องที่ 70-72 การเคลื่อนที่ขึ้น ๆ ลง ๆ เกิดขึ้นที่โน้ตตัวที่ 1-5 ในตำแหน่งเสียง C G A C G โดยมีการสลับขึ้นและลงอย่างต่อเนื่อง ดังนี้

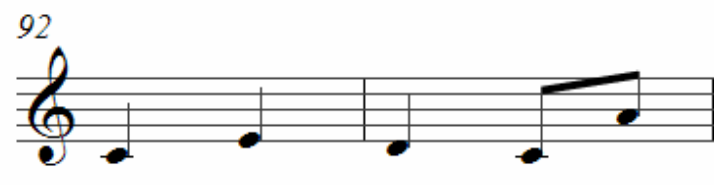


4.3.3 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ</u> (Terraced) ในเพลงบองบ็อด จะพบท่วงทำนองที่มีลักษณะไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ ในห้องเพลงที่ 21-22, 42-43, 50-51, 52-53 และห้องเพลงที่ 56-57 ดังนี้

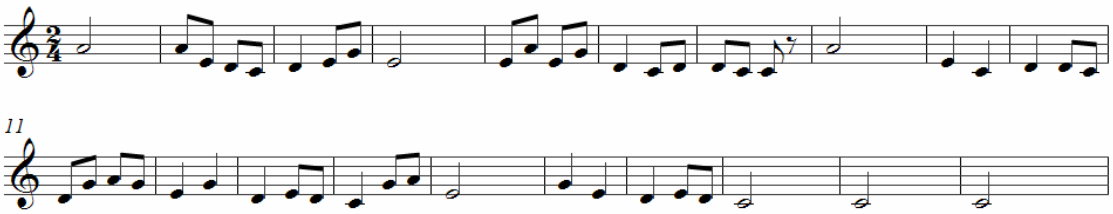
จากโน้ตเพลงในห้องที่ 21-22 ไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ เกิดขึ้นที่โน้ตตัวที่ 1-4 ในตำแหน่งเสียง G E โดยมีการสลับขึ้นและลงอย่างต่อเนื่อง ดังนี้

จากโน้ตเพลงในห้องที่ 42-43 ไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ เกิดขึ้นที่โน้ตตัวที่ 1-4 ในตำแหน่งเสียง E G โดยมีการสลับขึ้นและลงอย่างต่อเนื่อง ดังนี้

จากโน้ตเพลงในห้องที่ 50-51 ไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ เกิดขึ้นที่โน้ตตัวที่ 1-4 ในตำแหน่งเสียง E โดยมีการสลับขึ้นและลงอย่างต่อเนื่อง ดังนี้

จากโน้ตเพลงในห้องที่ 52-53 ไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ เกิดขึ้นที่โน้ตตัวที่ 2-3 ในตำแหน่งเสียง G โดยมีการสลับขึ้นและลงอย่างต่อเนื่อง ดังนี้

จากโน้ตเพลงในห้องที่ 56-57 ไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ เกิดขึ้นที่โน้ตตัวที่ 2-3 ในตำแหน่งเสียง G โดยมีการสลับขึ้นและลงอย่างต่อเนื่อง ดังนี้

4.3.4 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ</u> (Ascending) ในเพลงบองบ็อดจะพบท่วงทำนองที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ ในห้องเพลงที่ 2-3, 10-11, 30-31, 41-42, 45-46, 57-58 และห้องเพลงที่ 65-67 ดังนี้

จากโน้ตเพลงในห้องที่ 2-3 โน้ตที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ เกิดขึ้นที่โน้ตตัวที่ 4-7 ในตำแหน่งเสียง C D E G มีทิศทางในการเคลื่อนที่ขึ้น ดังนี้

จากโน้ตเพลงในห้องที่ 10-11 โน้ตที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ เกิดขึ้นที่โน้ตตัวที่ 3-6 ในตำแหน่งเสียง C D G A มีทิศทางในการเคลื่อนที่ขึ้น ดังนี้

จากโน้ตเพลงในห้องที่ 30-31 โน้ตที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ เกิดขึ้นที่โน้ตตัวที่ 1-4 ในตำแหน่งเสียง C D E A มีทิศทางในการเคลื่อนที่ขึ้น ดังนี้

จากโน้ตเพลงในห้องที่ 41-42 โน้ตที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ เกิดขึ้นที่โน้ตตัวที่ 2-4 ในตำแหน่งเสียง D E G มีทิศทางในการเคลื่อนที่ขึ้น ดังนี้

จากโน้ตเพลงในห้องที่ 45-46 โน้ตที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ เกิดขึ้นที่โน้ตตัวที่ 1-3 ในตำแหน่งเสียง C E A มีทิศทางในการเคลื่อนที่ขึ้น ดังนี้

จากโน้ตเพลงในห้องที่ 57-58 โน้ตที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ เกิดขึ้นที่โน้ตตัวที่ 2-3 ในตำแหน่งเสียง D E A มีทิศทางในการเคลื่อนที่ขึ้น ดังนี้

จากโน้ตเพลงในห้องที่ 65-67 โน้ตที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ เกิดขึ้นที่โน้ตตัวที่ 2-5 ในตำแหน่งเสียง D E G A มีทิศทางในการเคลื่อนที่ขึ้น ดังนี้

4.3.5 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ</u> (Descending) ในเพลงบองบ็อด จะพบท่วงทำนองที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ ในห้องเพลงที่ 2, 16-17, 26-27, 58-60, 68-69 และห้องเพลงที่ 92-93 ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 2 พบว่า ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองจะเริ่มต่ำลงเรื่อย ๆ ในโน้ตตัวที่ 1-4 ในตำแหน่งของเสียง A E D C ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 16-17 พบว่า ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองจะเริ่มต่ำลงเรื่อย ๆ ในโน้ตตัวที่ 1-3 ในตำแหน่งของเสียง G E D ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 26-27 พบว่า ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองจะเริ่มต่ำลงเรื่อย ๆ ในโน้ตตัวที่ 1-3 ในตำแหน่งของเสียง A G D ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 58-60 พบว่า ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองจะเริ่มต่ำลงเรื่อย ๆ ในโน้ตตัวที่ 2-5 ในตำแหน่งของเสียง G E D C ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 68-69 พบว่า ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองจะเริ่มต่ำลงเรื่อย ๆ ในโน้ตตัวที่ 1-4 ในตำแหน่งของเสียง D C A G ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 92-93 พบว่า ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองจะเริ่มต่ำลงเรื่อย ๆ ในโน้ตตัวที่ 2-4 ในตำแหน่งของเสียง E D C ดังนี้

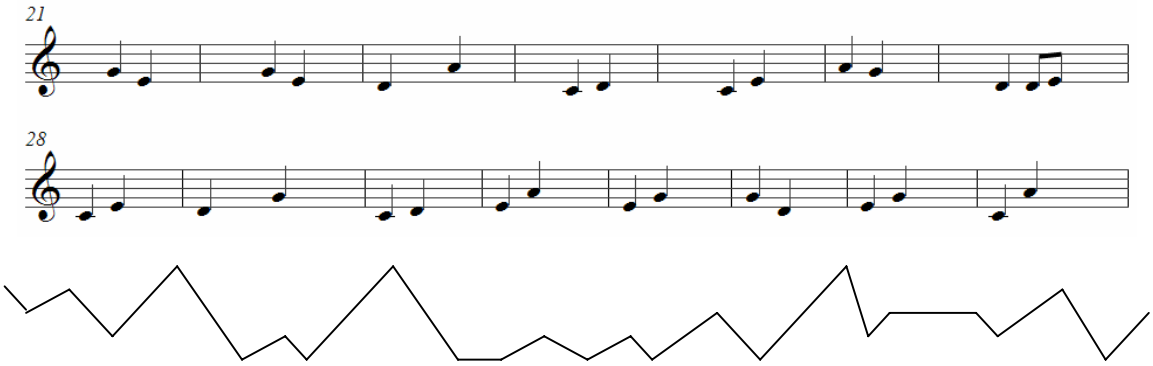


4.4 <u>ทิศทางการดำเนินทำนอง</u> บทเพลงบองบ็อด มีทิศทางในการดำเนินทำนองโดยแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำของบทเพลง และส่วนของทำนองเพลง สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

4.4.1 <u>ท่อนนำ</u> ห้องเพลงที่ 1-20

เพลงบองบ็อด มีทิศทางการเคลื่อนที่ในท่อนนำของเพลงโดยส่วนมากจะพบว่ามีการเคลื่อนที่แบบขึ้น ๆ ลง ๆ มีการเคลื่อนที่คงที่สม่ำเสมอ การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงที่พบในแบบคงที่สม่ำเสมอกัน จะพบในตำแหน่งของเสียง A ของห้องเพลงที่ 1-2,7 ตำแหน่งเสียง E ในห้องเพลงที่ 4,14 และตำแหน่งเสียง C ในห้องเพลงที่ 18-20 ทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นจะสามารถพบได้ทั่วไปในห้องเพลงที่ 2-3 ของตำแหน่งเสียง C D E G ห้องเพลงที่ 11 ในตำแหน่งเสียง D G A และห้องเพลงที่ 14 ในตำแหน่งเสียง C G A ทิศทางการเคลื่อนที่ลงจะพบในห้องเพลงที่ 11-12 ของตำแหน่งเสียง A G E ห้องเพลงที่ 13-14 ในตำแหน่งเสียง E D C ห้องเพลงที่ 16-17 ในตำแหน่งเสียง G E D และห้องเพลงที่ 17-18 ในตำแหน่งเสียง E D C

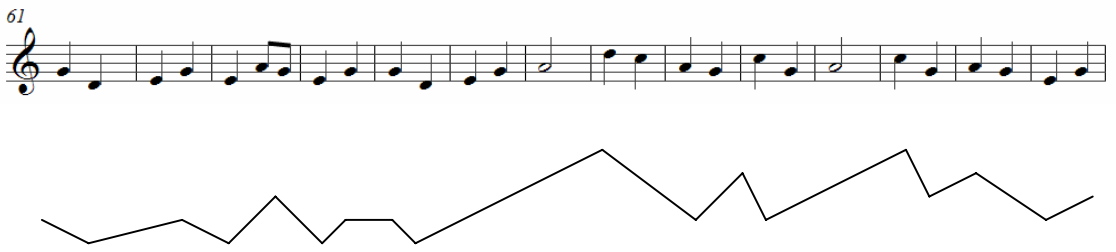
4.4.2 <u>ท่อนทำนองเพลง</u> ห้องเพลงที่ 21-74

ท่อนเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 21-35



ท่อนเพลงที่ 2 ห้องเพลงที่ 36-60

ท่อนเพลงที่ 3 ห้องเพลงที่ 61-74



ท่อนเพลงที่ 4 ห้องเพลงที่ 75-97

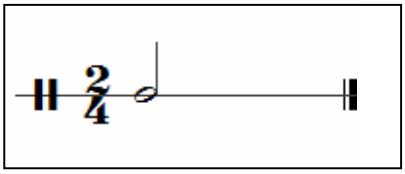
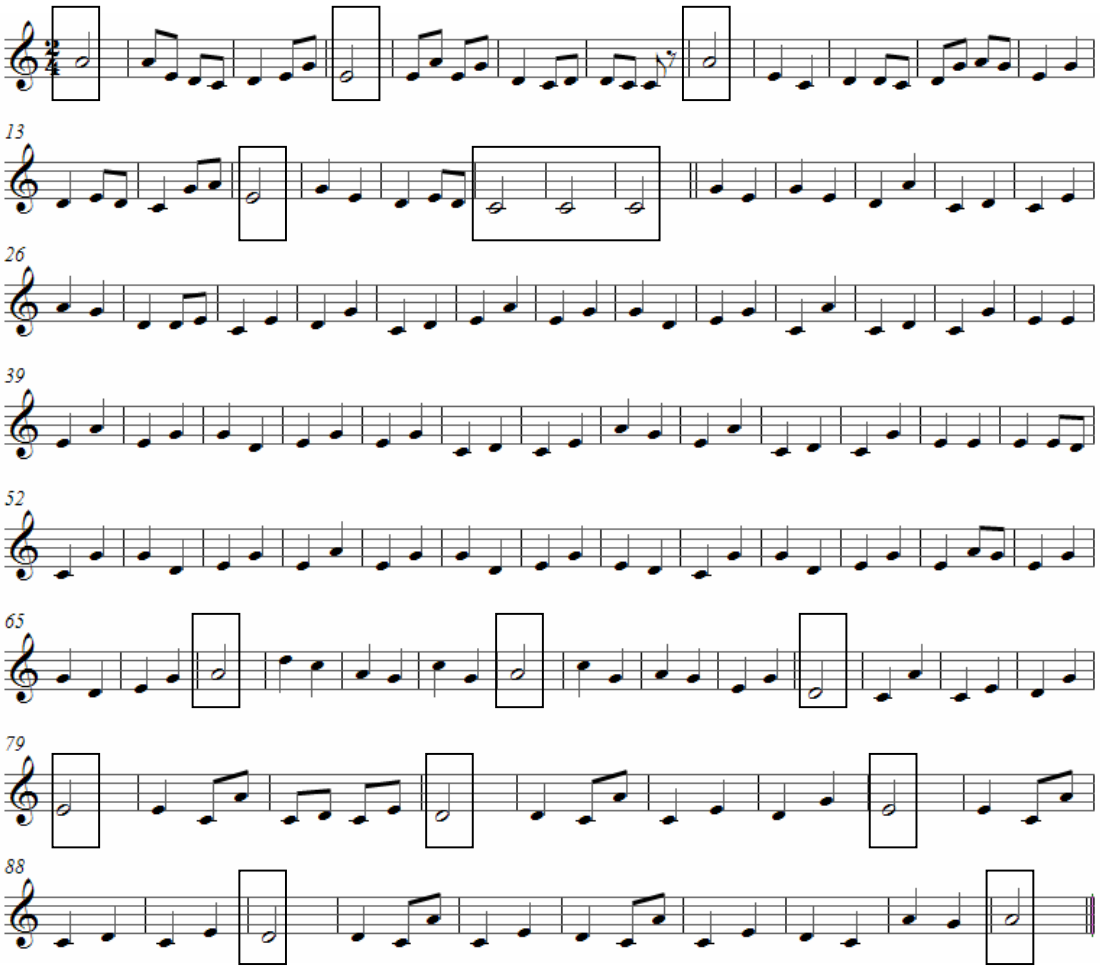
จากโน้ตเพลงในท่อนทำนอง ของเพลงบองบ็อด ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงในท่อนเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 21-35 พบว่าการเคลื่อนที่ส่วนใหญ่จะเป็นทิศทางขึ้นลงสลับแนวการเคลื่อนที่คงที่สม่ำเสมอบ้าง แนวทางการเคลื่อนที่ลงพบในห้องเพลงที่ 26-27 ของตำแหน่งเสียง A G D ห้องเพลงที่ 28-29 ในตำแหน่งเสียง E D ห้องเพลงที่ 31-32 ในตำแหน่งเสียง A E และห้องเพลงที่ 34-35 ในตำแหน่งเสียง G A ทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นจะพบในห้องเพลงที่ 25-26 ของตำแหน่งเสียง C E A ห้องเพลงที่ 30-31 ในตำแหน่งเสียง C D E A และห้องเพลงที่ 33-34 ในตำแหน่งเสียง D E G นอกจากนั้นยังพบทิศทางการเคลื่อนที่แบบคงที่สม่ำเสมอในห้องเพลงที่ 21-22 ในตำแหน่งเสียง G E ทำนองเพลงในท่อนเพลงที่ 2 ห้องเพลงที่ 36-60 พบว่ามีทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองเพลง จะมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงสลับกัน โดยแนวการเคลื่อนที่ขึ้นจะพบได้ในห้องเพลงที่ 45-46 ในตำแหน่งเสียง C E A ในห้องเพลงที่ 53-54 และห้องเพลงที่ 57-58 ทิศทางในตำแหน่งเสียงที่เหมือนกันคือเสียง D E G แนวทิศทางการเคลื่อนที่ลงของท่อนเพลงที่ 2 จะพบได้ในห้องเพลงที่ 46-47 ของตำแหน่งเสียง A G E ห้องเพลงที่ 51-52 ในตำแหน่งเสียง E

D C และห้องเพลงที่ 58-60 ในตำแหน่งเสียง G E D C ทิศทางการเคลื่อนที่สม่ำเสมอพบในห้องเพลงที่ 38-39 และห้องเพลงที่ 50-51 ในตำแหน่งเสียงที่เหมือนกันคือเสียง E ในท่อนเพลงที่ 3 ทิศทางการเคลื่อนที่จะมีทั้งขึ้นลง โดยทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นจะพบในห้องเพลงที่ 65-68 ของตำแหน่งเสียง D E G A D ห้องเพลงที่ ทิศทางการเคลื่อนที่ลงจะพบในห้องเพลงที่ 63-64 ของตำแหน่งเสียง A G E ห้องเพลงที่ 67-68 ในตำแหน่งเสียง D C A G และห้องเพลงที่ 73-74 ในตำแหน่งเสียง A G E ท่อนเพลงที่ 4 ของบทเพลงบองบ็อด พบว่า พบว่าทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นลงสลับกัน โดยทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นจะพบในห้องเพลงที่ 76,80,83,87,91,93 และห้องเพลงที่ 95-96 จะมีตำแหน่งเสียงในทิศทางที่ขึ้นที่เหมือนกันคือเสียง C A ทิศทางการเคลื่อนที่ลงจะพบในห้องเพลงที่ 76-77, 80-81, 83-84, 87-88, 91-92 และห้องเพลงที่ 93-94 จะพบตำแหน่งเสียงลงที่เหมือนกันคือเสียง A C นอกจากนั้นยังพบทิศทางการเคลื่อนที่แบบคงที่สม่ำเสมอในห้องเพลงที่ 79-80 ของตำแหน่งเสียง E ห้องเพลงที่ 82-83, 90-91 ในตำแหน่งเสียงที่เหมือนกันคือเสียง D

5. <u>การกระสวนจังหวะ</u> (Rhythmic pattern)

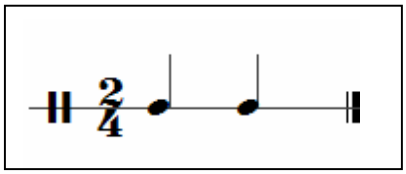
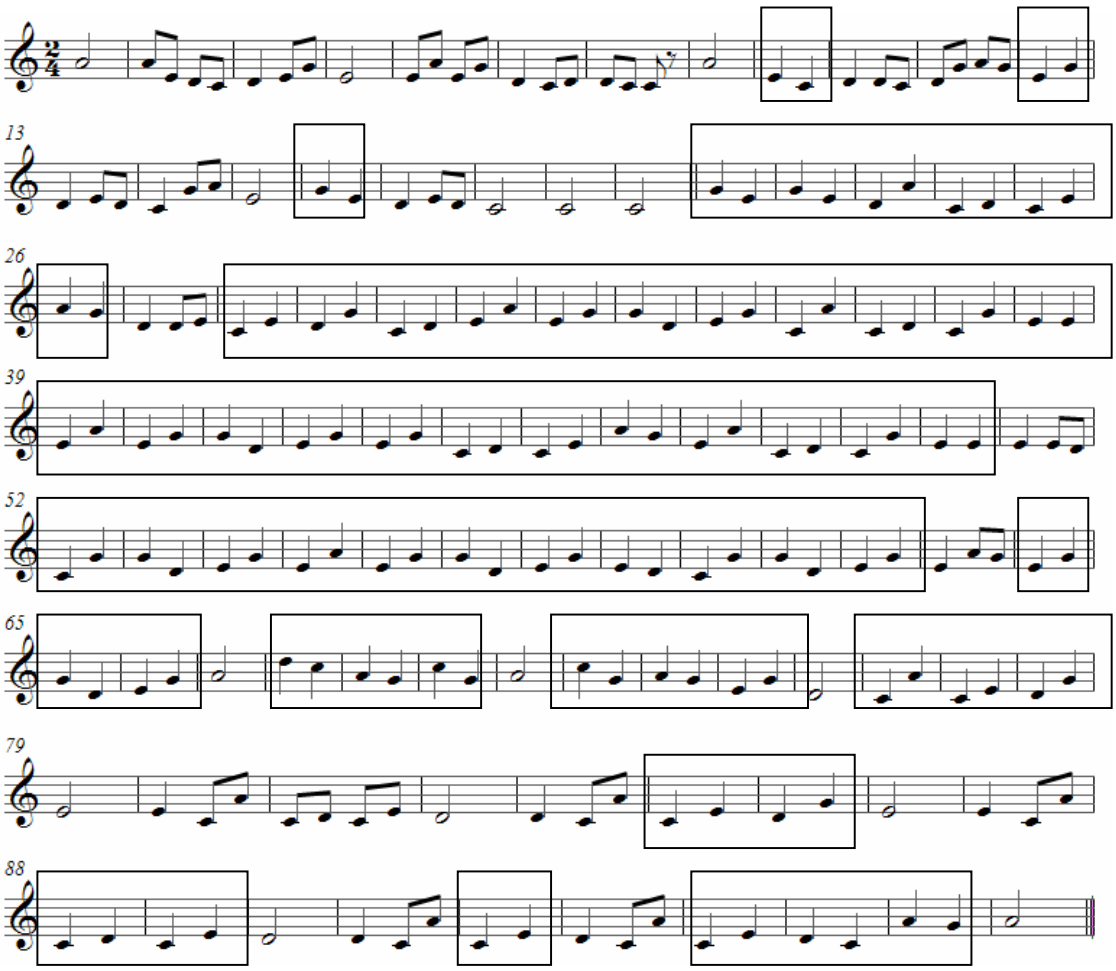
การกระสวนจังหวะของเพลงบองบ็อด มีลักษณะเรียบง่ายธรรมดา โดยส่วนมากเป็นการกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน การกระสวนจังหวะของเพลงมีทั้งหมด 5 รูปแบบ ดังนี้

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1



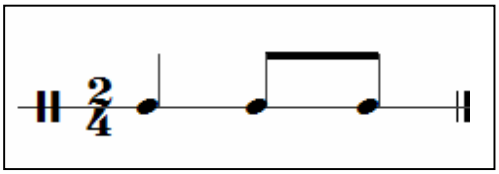
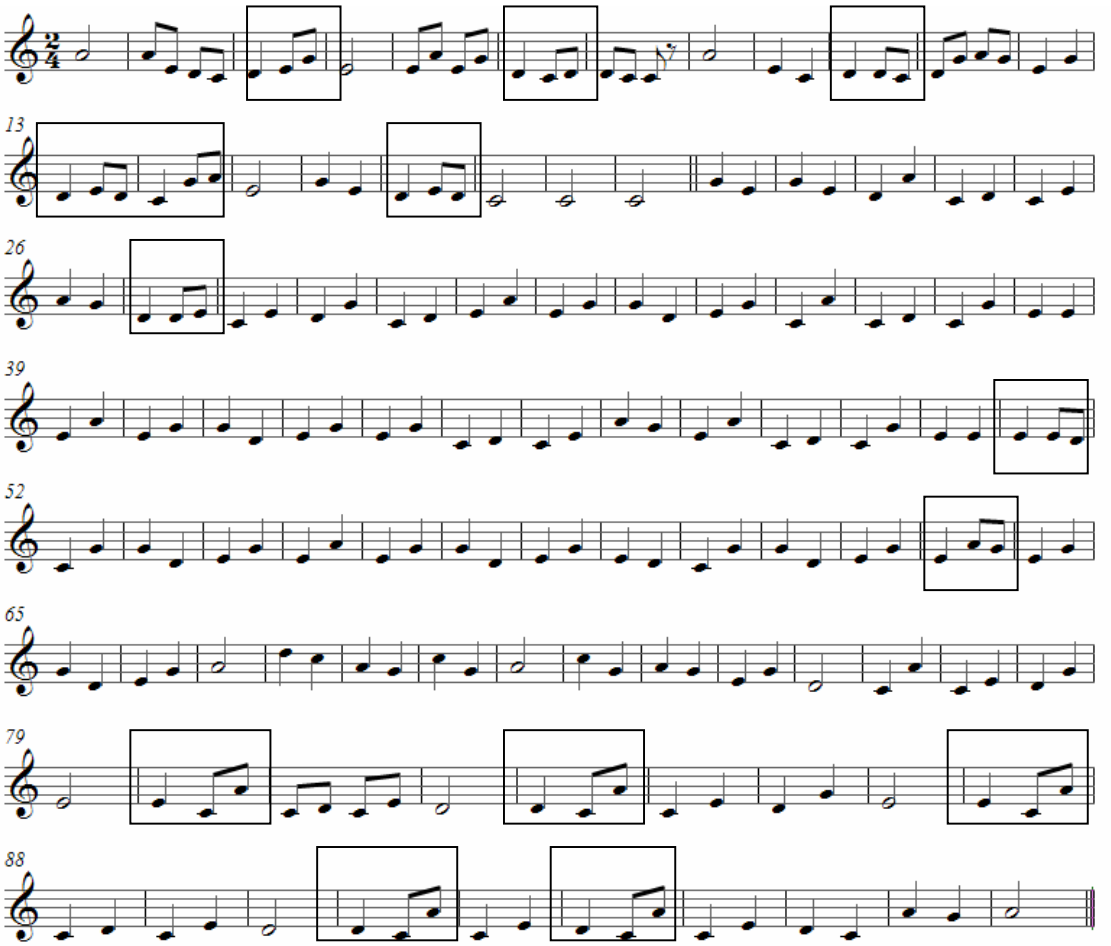
จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 1 มีทั้งหมด จำนวน 15 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 1, 4, 8, 15, 18-20, 67, 71, 75, 79, 82, 86, 90, 97

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2

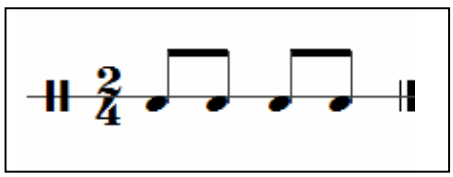
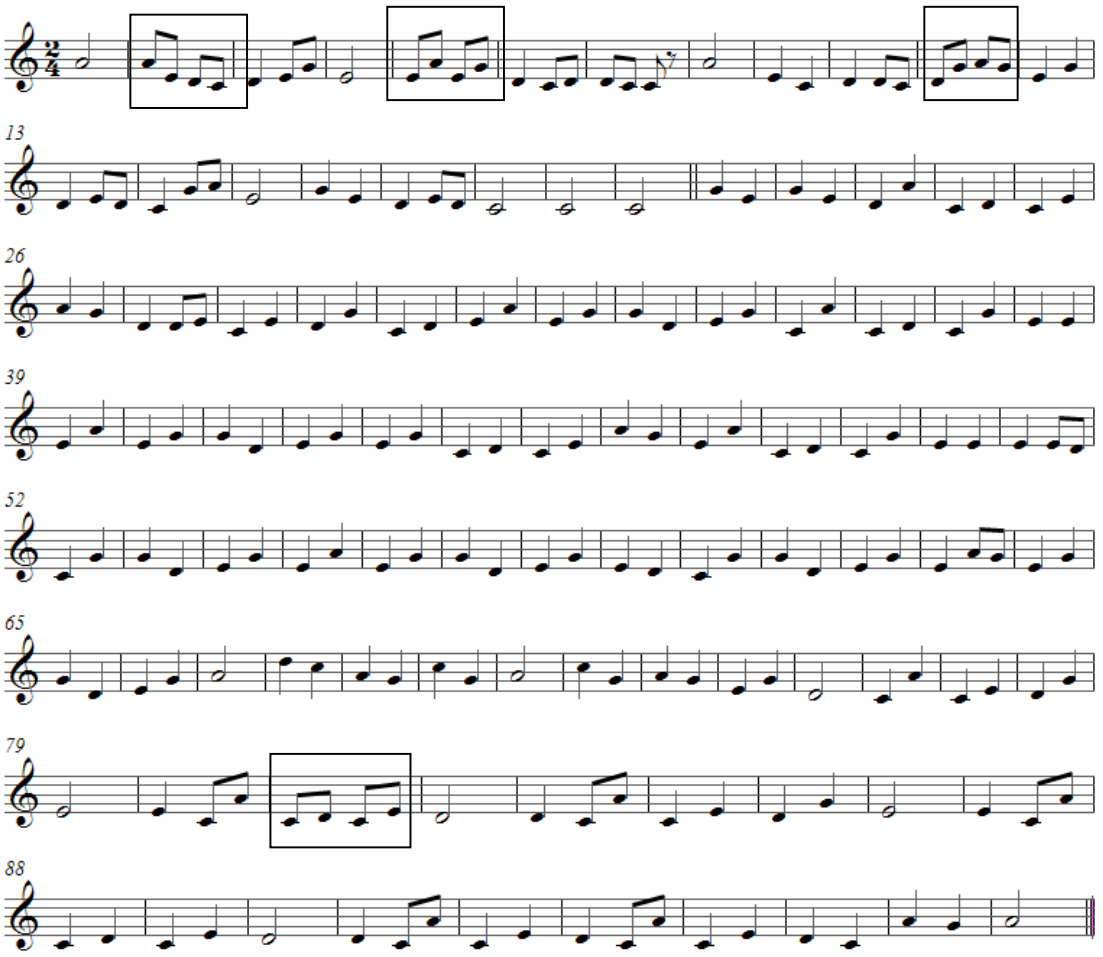


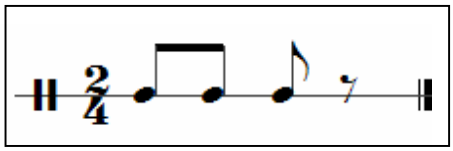
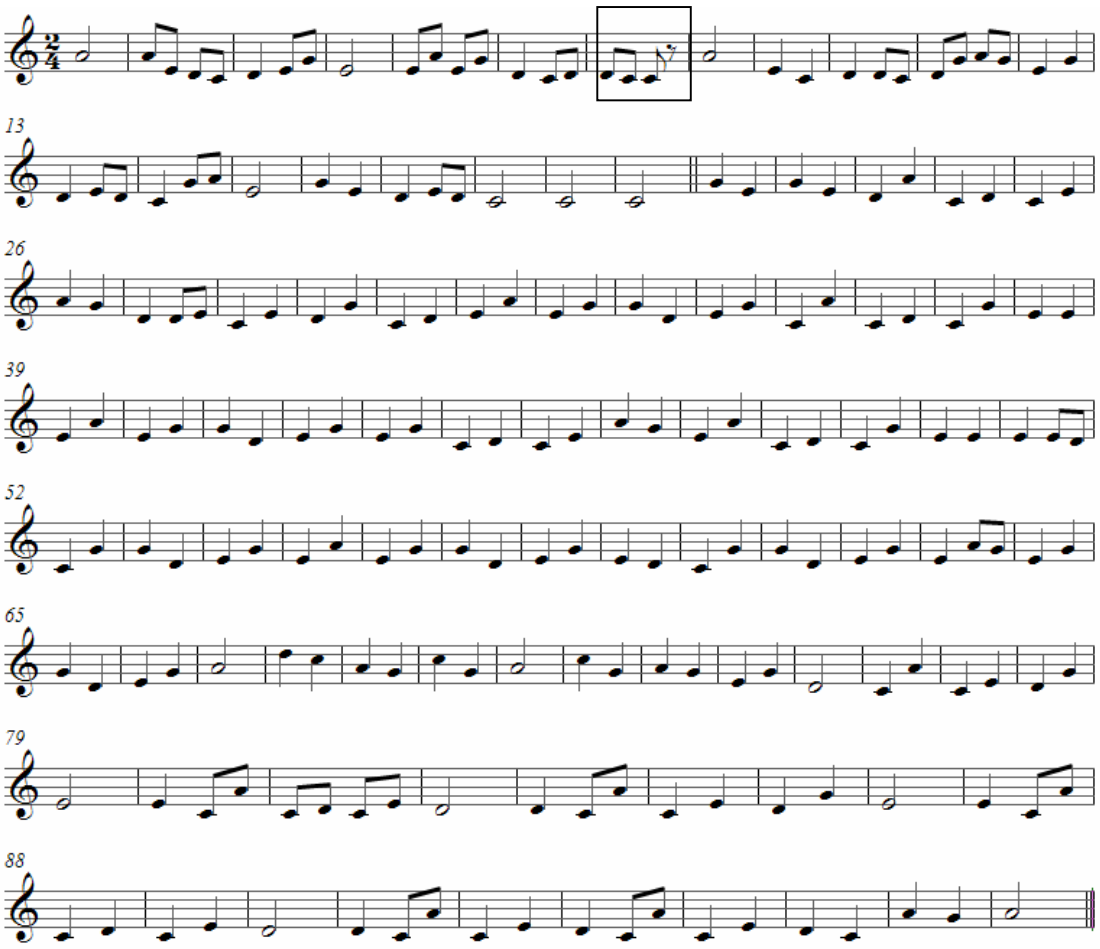
จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 2 มีทั้งหมด จำนวน 63 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 9, 12, 15, 21-26, 28-50, 52-62, 64-66, 68-70,72-74, 76-78, 84-85, 88-89, 92, 94-96

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3



จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 3 มีทั้งหมด จำนวน 14 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 3, 6, 10, 13-14, 17, 27, 51, 63, 80, 83, 87, 91, 93

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 4 มีทั้งหมด จำนวน 4 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 2, 5, 11, 81

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 5 มีทั้งหมด จำนวน 1 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 7

<u>สรุป</u>

เพลงบองบ็อด มีลักษณะของสื่อสร้างเสียงที่เป็นเสียงของเครื่องดนตรี (Instruments) โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ในการดำเนินทำนอง ได้แก่ แคน ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง

จากการวิเคราะห์เพลงบองบ็อด พบว่า มีทำนองหลังทั้งหมด 97 ห้องเพลง แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำในห้องที่ 1-20 ท่อนทำนองเพลงในห้องเพลงที่ 21-97 มีทั้งสิ้น 4 ท่อนเพลง ประกอบด้วยท่อนเพลงที่ 1 ในห้องเพลงที่ 21-35 ท่อนเพลงที่ 2 ในห้องเพลงที่ 36-60 ท่อนเพลงที่ 3 ในห้องเพลงที่ 61-74 และท่อนเพลงที่ 4 ในห้องเพลงที่ 75-97

ลักษณะรูปแบบโครงสร้างของบทเพลงเป็นแบบ Iterative คือ เป็นบทเพลงที่มีทำนองสั้น ๆ และบรรเลงซ้ำ ๆ กัน โดยพื้นผิวของบทเพลงเป็นแบบทำนองหลากหลาย (Heterophony) โดยมีเครื่องดนตรีคือ แคน ในการบรรเลงทำนองเพลงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะได้แก่ กลองกันตรึม และฆ้องโหม่ง

ช่วงเสียง (Range) คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดจนถึงสูงสุดของบทเพลง โดยเพลงบองบ็อด จะมีเสียงต่ำสุด คือ เสียง โด (C_1) และเสียงสูงสุด คือ เสียง เร (D_2)

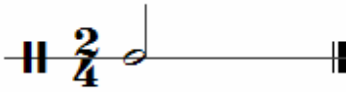
กลุ่มเสียง (Mode) ที่ใช้ในเพลงบองบ็อด พบว่าจะใช้กลุ่มเสียงทั้งหมด 5 เสียง ได้แก่ A C D E G

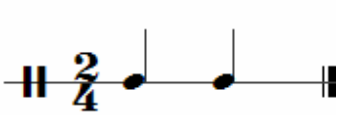
รูปลักษณ์ของท่วงทำนองมีทั้งหมด 5 รูปแบบ ได้แก่ ท่วงทำนองที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกัน (Conjunct) ในห้องเพลงที่ 21-26, 20-50 และห้องเพลงที่ 52-62 ท่วงทำนองที่มีลักษณะขึ้น ๆ ลง ๆ (Undulating) ในห้องเพลงที่ 1-4, 13-17, 25-27, 52-54 และในห้องเพลงที่ 70-72 ท่วงทำนองที่มีลักษณะไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ (Terraced) ในห้องเพลงที่ 21-22, 42-43, 50-51,52-53 และห้องเพลงที่ 56-57 ท่วงทำนองที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ (Ascending) ในห้องเพลงที่ 2-3, 10-11, 30-31, 41-42, 45-46, 57-58 และห้องเพลงที่ 65-67 และท่วงทำนองที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ (Descending) ในห้องเพลงที่ 2, 16-17, 26-27, 58-60, 68-69 และห้องเพลงที่ 92-93

ทิศทางการเคลื่อนของเพลงบองบ็อด มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงในท่อนเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 21-35 พบว่าการเคลื่อนที่ส่วนใหญ่จะเป็นทิศทางขึ้นลงสลับแนวการเคลื่อนที่คงที่สม่ำเสมอบ้าง แนวทางการเคลื่อนที่ลงพบในห้องเพลงที่ 26-27, 28-29 , 31-32 และห้องเพลงที่ 34-35 ทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นจะพบในห้องเพลงที่ 25-26 , 30-31 และห้องเพลงที่ 33-34 นอกจากนั้นยังพบทิศทางการเคลื่อนที่แบบคงที่สม่ำเสมอ ในห้องเพลงที่ 21-22 ทำนองเพลงในท่อนเพลงที่ 2 ห้องเพลงที่ 36-60 พบว่ามีทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองเพลง จะมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงสลับกัน โดยแนวการเคลื่อนที่ขึ้นจะพบได้ในห้องเพลงที่ 45-46, 53-54 และห้องเพลงที่ 57-58 แนวทิศทางการเคลื่อนที่ลงของท่อนเพลงที่ 2 จะพบได้ในห้องเพลงที่ 46-47, 51-52 และห้องเพลงที่ 58-60 ทิศทางการเคลื่อนที่สม่ำเสมอพบในห้องเพลงที่ 38-39 และห้องเพลงที่ 50-51 ในท่อนเพลงที่ 3 ทิศทางการเคลื่อนที่จะมีทั้งขึ้นลง โดยทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นจะพบในห้องเพลงที่ 65-68 ทิศทางการเคลื่อนที่ลงจะพบในห้องเพลงที่ 63-64, 67-68 และห้องเพลงที่ 73-74 ในท่อนเพลงที่ 4 ของบทเพลงบองบ็อด พบว่า พบว่าทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นลงสลับกัน โดยทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นจะพบในห้องเพลงที่ 76,80,83,87,91,93 และห้องเพลงที่ 95-96 จะมีตำแหน่งเสียงในทิศทางที่ขึ้นที่เหมือนกัน

ทิศทางการเคลื่อนที่ลงจะพบในห้องเพลงที่ 76-77, 80-81, 83-84, 87-88, 91-92 และห้องเพลงที่ 93-94 จะพบตำแหน่งเสียงลงที่เหมือนกัน นอกจากนั้นยังพบทิศทางการเคลื่อนที่แบบคงที่สม่ำเสมอในห้องเพลงที่ 79-80, 82-83, 90-91

การกระสวนจังหวะ บทเพลงบองบ็อด มีการกระสวนจังหวะแบบเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นการกระสวนจังหวะแบบซ้ำกัน มีทั้งหมด 5 รูปแบบ

รูปแบบที่ 1 

รูปแบบที่ 2 

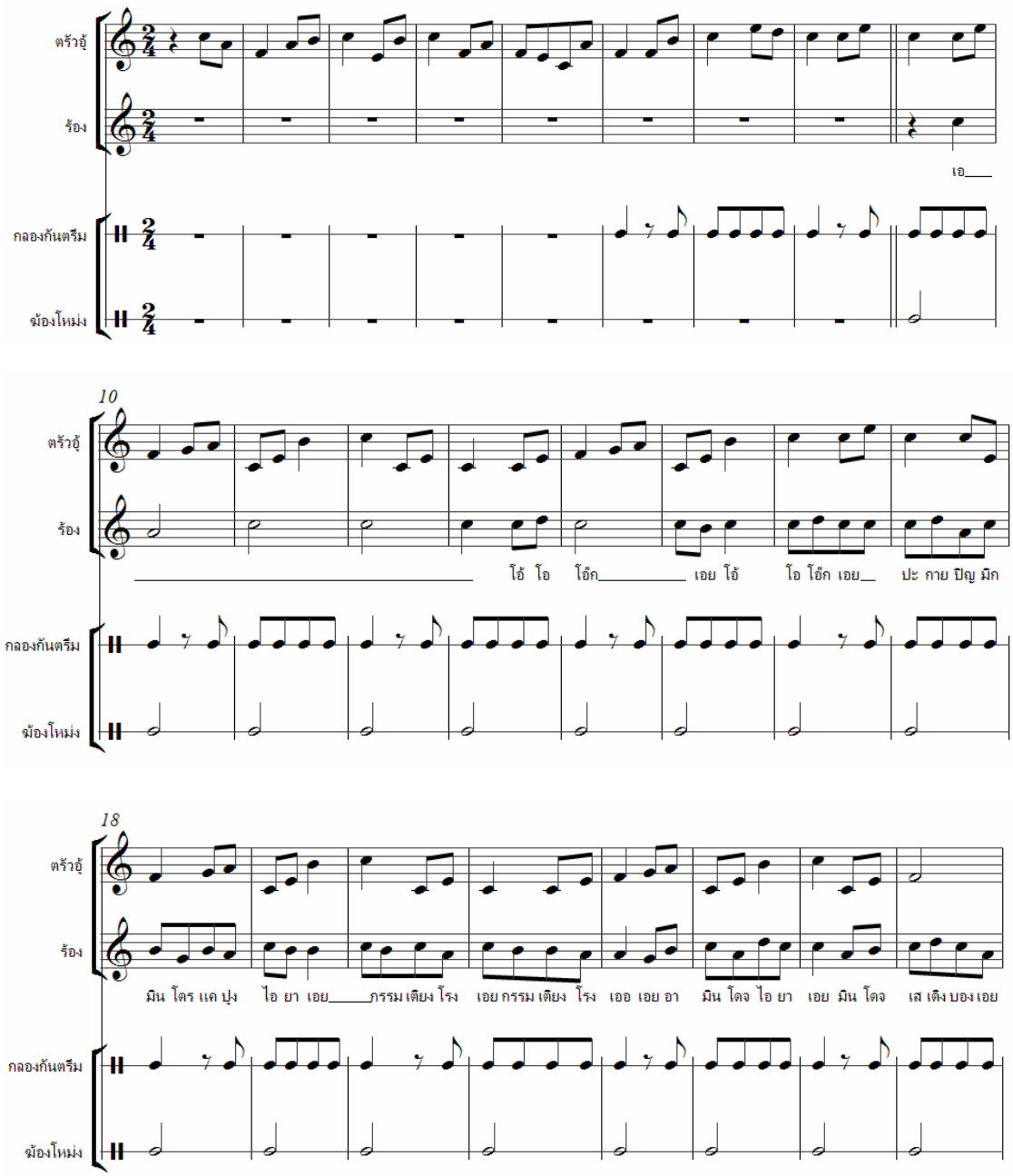
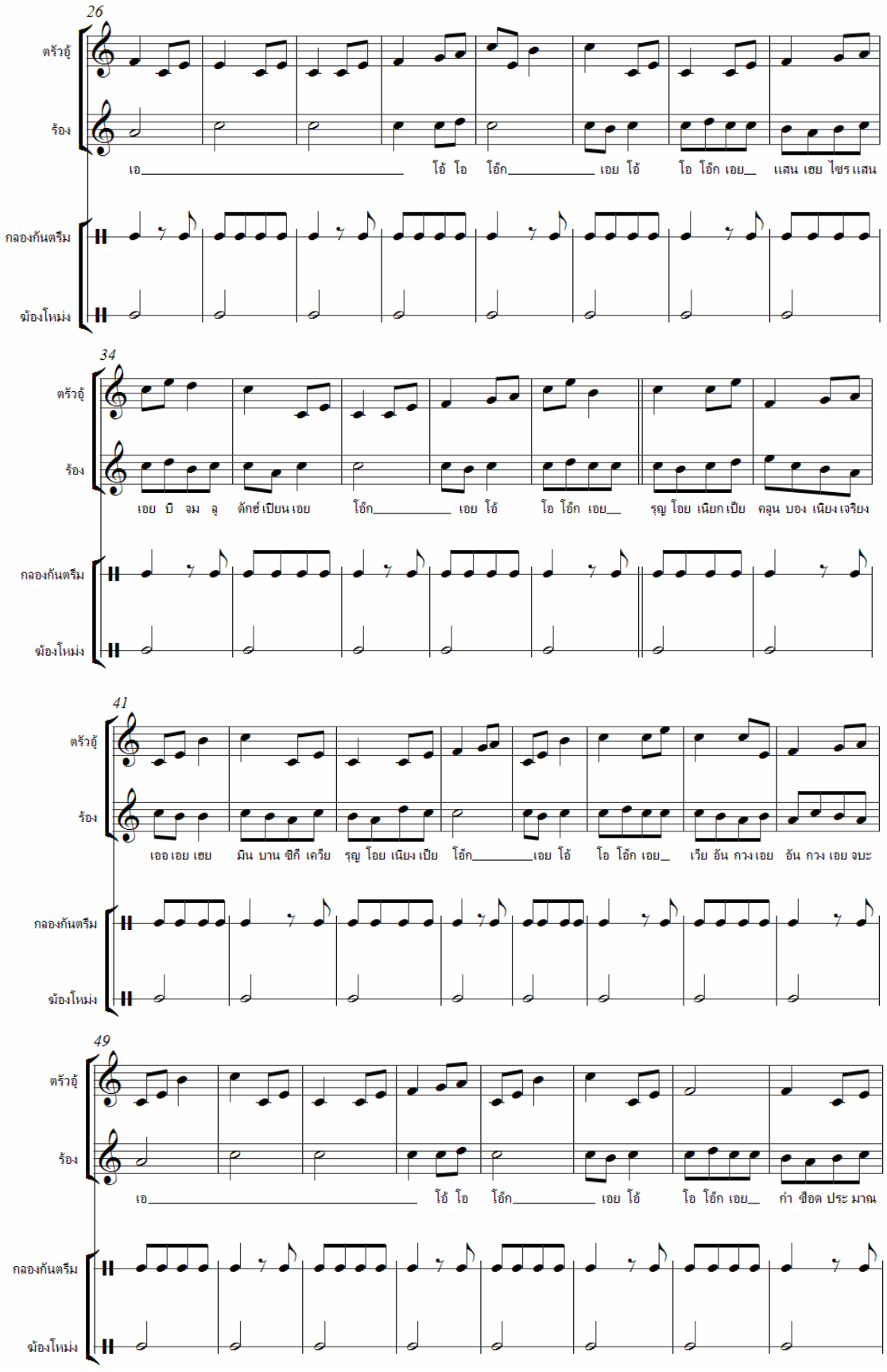
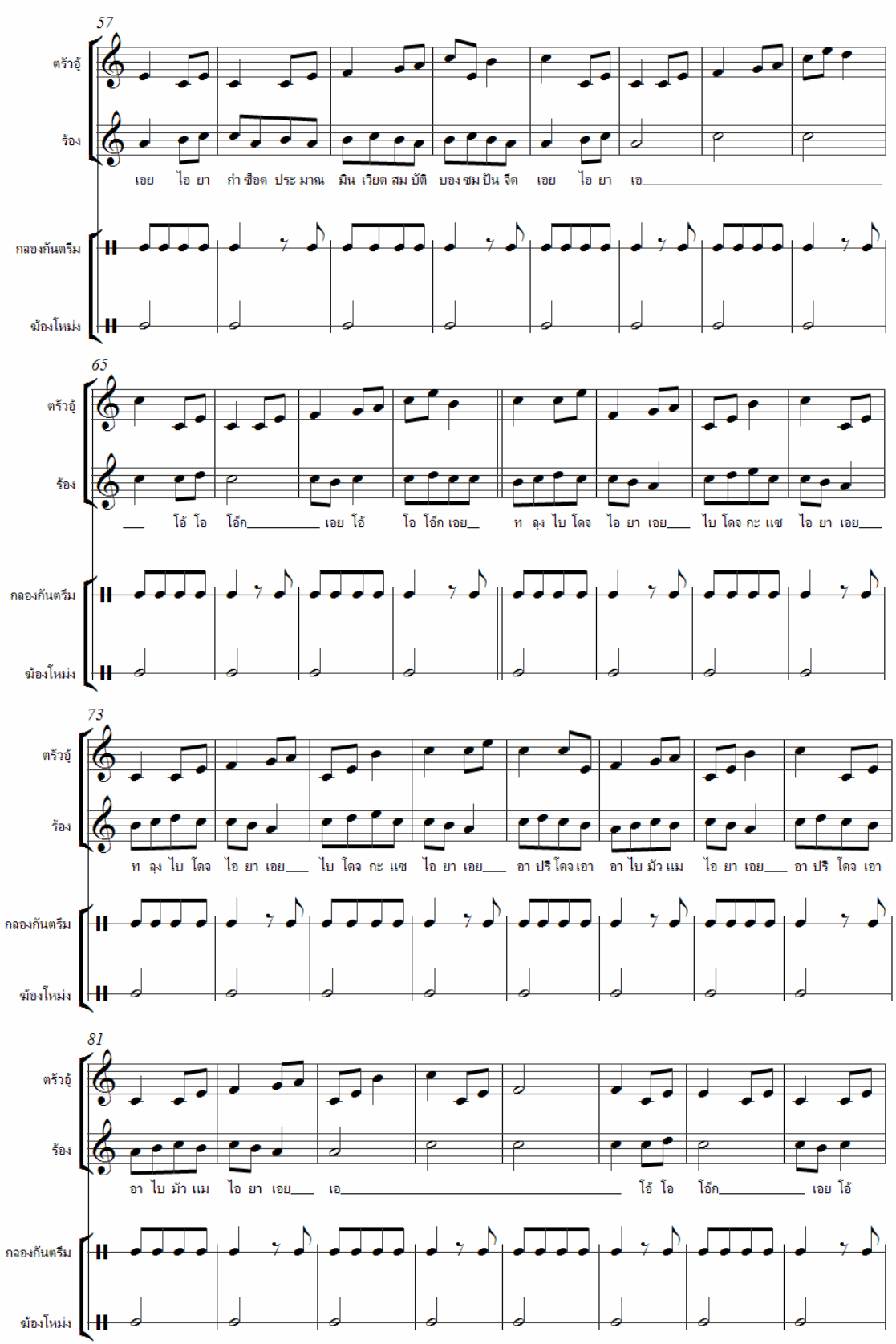
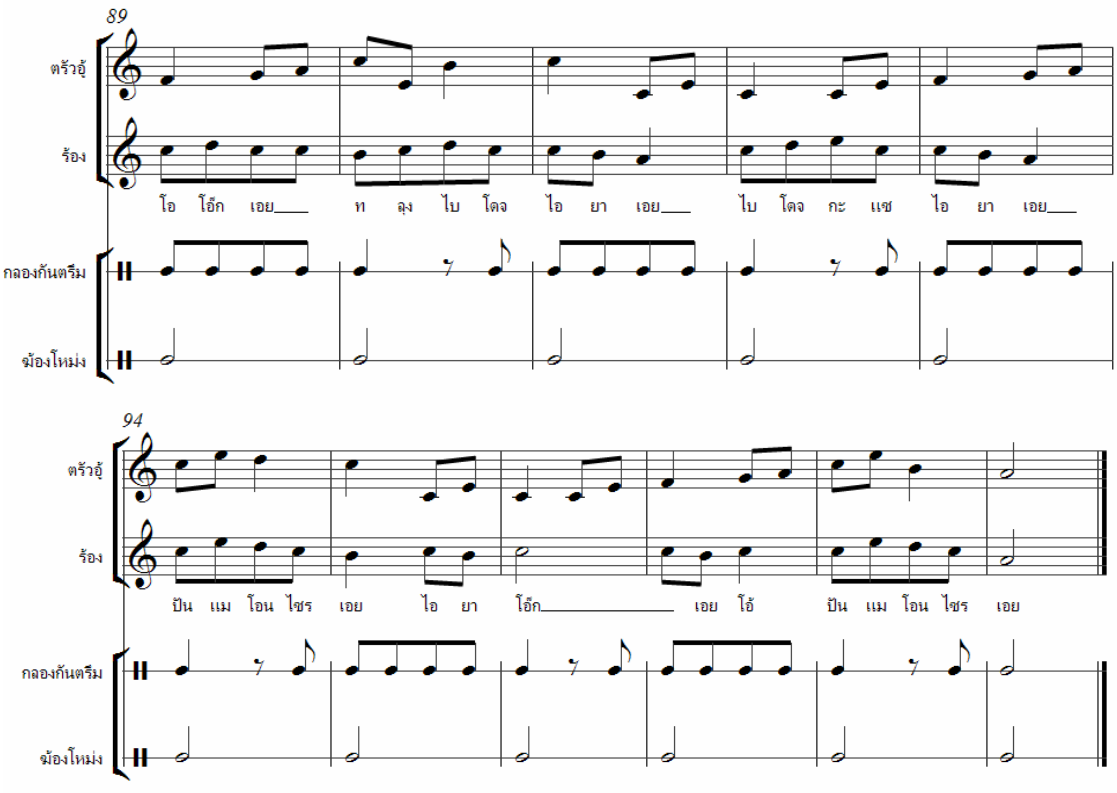
รูปแบบที่ 3

รูปแบบที่ 4

รูปแบบที่ 5

เพลงที่ 6

เพลงโอ๊ก

Transcription by
Chatchawan Onlamul

26
ตรัวอู้
ร้อง
เอ โอ้ โอ โอ๊ก เอย โอ้ โอ โอ๊ก เอย แสน เฮย ไชร แสน
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
34
ตรัวอู้
ร้อง
เอย บิ จม ลุ ดักษ์เปียน เอย โอ๊ก เอย โอ้ โอ โอ๊ก เอย รุญ โอย เนียก เปีย คลุน บอง เนียง เจรียง
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
41
ตรัวอู้
ร้อง
เออ เอย เฮย มิน บาน ซิกี เครีย รุญ โอย เนียง เปีย โอ๊ก เอย โอ้ โอ โอ๊ก เอย เวีย อัน กวง เอย อัน กวง เอย จบ
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
49
ตรัวอู้
ร้อง
เอ โอ้ โอ โอ๊ก เอย โอ้ โอ โอ๊ก เอย กำ ซือด ประ มาณ
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง

57
ตรัวอู้
ร้อง
เอย ไอ ยา กำ ซือด ประ มาณ มิน เวียด สม บัติ บอง ชม ปืน จีด เอย ไอ ยา เอ
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
65
ตรัวอู้
ร้อง
โอ้ โอ โอ๊ก เอย โอ้ โอ โอ๊ก เอย ท ฉุง ไบ โดจ ไอ ยา เอย ไบ โดจ กะ แซ ไอ ยา เอย
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
73
ตรัวอู้
ร้อง
ท ฉุง ไบ โดจ ไอ ยา เอย ไบ โดจ กะ แซ ไอ ยา เอย อา ปริ โดจ เอา อา ไบ มัว แม ไอ ยา เอย อา ปริ โดจ เอา
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
81
ตรัวอู้
ร้อง
อา ไบ มัว แม ไอ ยา เอย เอ โอ้ โอ โอ๊ก เอย โอ้
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง

เพลงโอ๊ก เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงในการเข้าทรง และใช้บรรเลงขณะที่มีการร่ายรำ เนื้อหาของบทเพลงเป็นการกล่าวชื่นชมหญิงคนรัก ว่าทั้งคนในหมู่บ้านก็ไม่มีใครสวยเทียมเท่าได้ ในชีวิตทั้งชีวิตนี้อยากได้เพียงแต่น้องเท่านั้นที่เป็นที่รัก ขอให้รักของสองเราเป็นดังเชือกที่ผูกพันกันอย่างเหนียวแน่น โครงสร้างทางฉันทลักษณ์และเนื้อร้องของบทเพลง จะแบ่งออกเป็น 3 ท่อน ดังนี้

<u>เนื้อร้อง ท่อนที่ 1</u>

O O O O O O O O

O O O O O O O O

ปฺกายปีญมีก มินโดจแคปูง

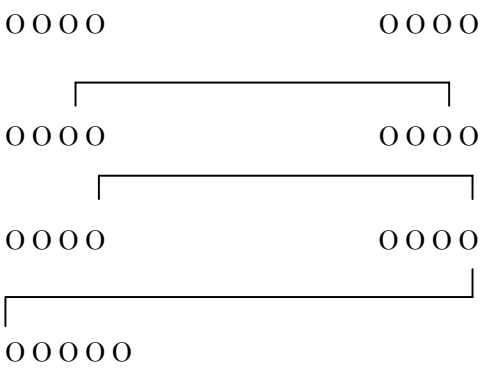
กฺรมมเตียงโรง มินโดจเสฺดิงบอง

<u>คำแปล</u>

ดาวเต็มท้องฟ้า ไม่เท่าดวงเดือน

สาวเต็มหมู่บ้าน ไม่เหมือนน้องของพี่

<u>เนื้อร้อง ท่อนที่ 2</u>

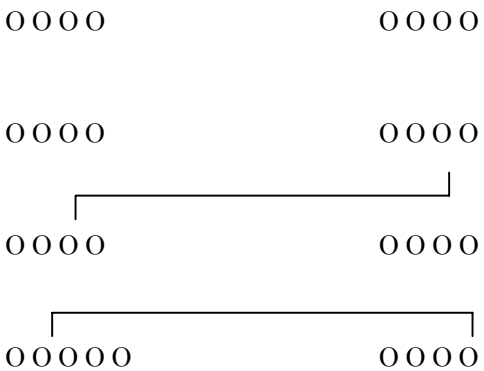


แสนเฮยไซรแสน บีจมฺลูดักฮ์เปียน
รุญโอยเนียกเปีย คลูนบองเนียกเจรียง
มินบานซีก็เคฺว็ย รุญโอยเนียกเปีย
เว็ยอันกวงโอยจฺบะฮ์

<u>คำแปล</u>

เสนเอยน้องเสน จีบพลูใส่พาน
ยกให้คนเป่าปี่ ตัวพี่นักร้อง
ไม่ได้กินก็ดี ยกให้คนเป่าปี่
ให้เป่าสำเนียงไพเราะ

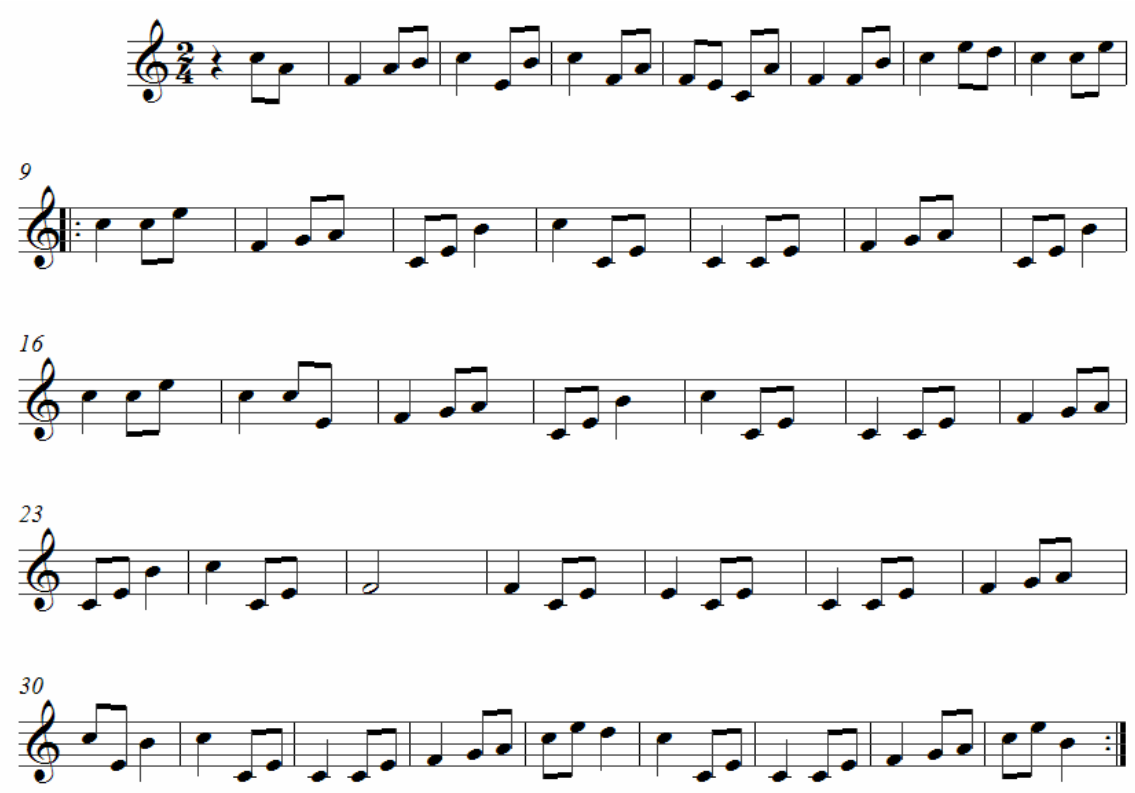
<u>เนื้อร้อง ท่อนที่ 3</u>



กำซ็อดประมาณ มินเวียดสมบัติ
บองซมปันจึด ทฺลุงไบโดจกะแซ
อาปีร์โดจเอา อาร์ไบมัวแม
ทฺลุงไบโดจกะแซ ปันแมโอนไซร

<u>คำแปล</u>

ทุกข์ยากขนาดไหน พี่ไม่หมายสมบัติ
พี่ขอเพียงดวงจิต สามฟั่นเกลียวเหมือนเชือก
สองเส้นเหมือนพ่อ สามเส้นมาแม่
สามฟั่นเกลียวเหมือนเชือก เหมือนแม่น้องสาว

เพลงโอ๊ก ที่นำมาวิเคราะห์จะวิเคราะห์เฉพาะทำนองหลักของบทเพลง มีจำนวน 38 ห้องเพลง ดังนี้

1. <u>สื่อสร้างเสียง</u> (Medium)

เพลงโอ๊ก มีลักษณะของบทเพลงเป็นบทเพลงร้อง โดยเน้นเสียงร้อง (Voice) ที่เกิดจากเสียงของมนุษย์ (Human Voice) ประกอบกับการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี (Instruments) โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ในการดำเนินทำนอง ได้แก่ ตรัวอู้ ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง

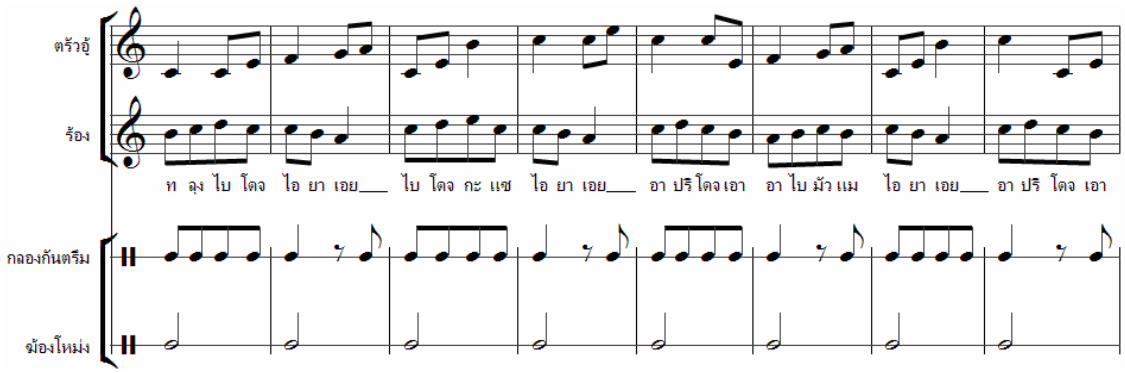
2. <u>รูปแบบ</u> (Form)

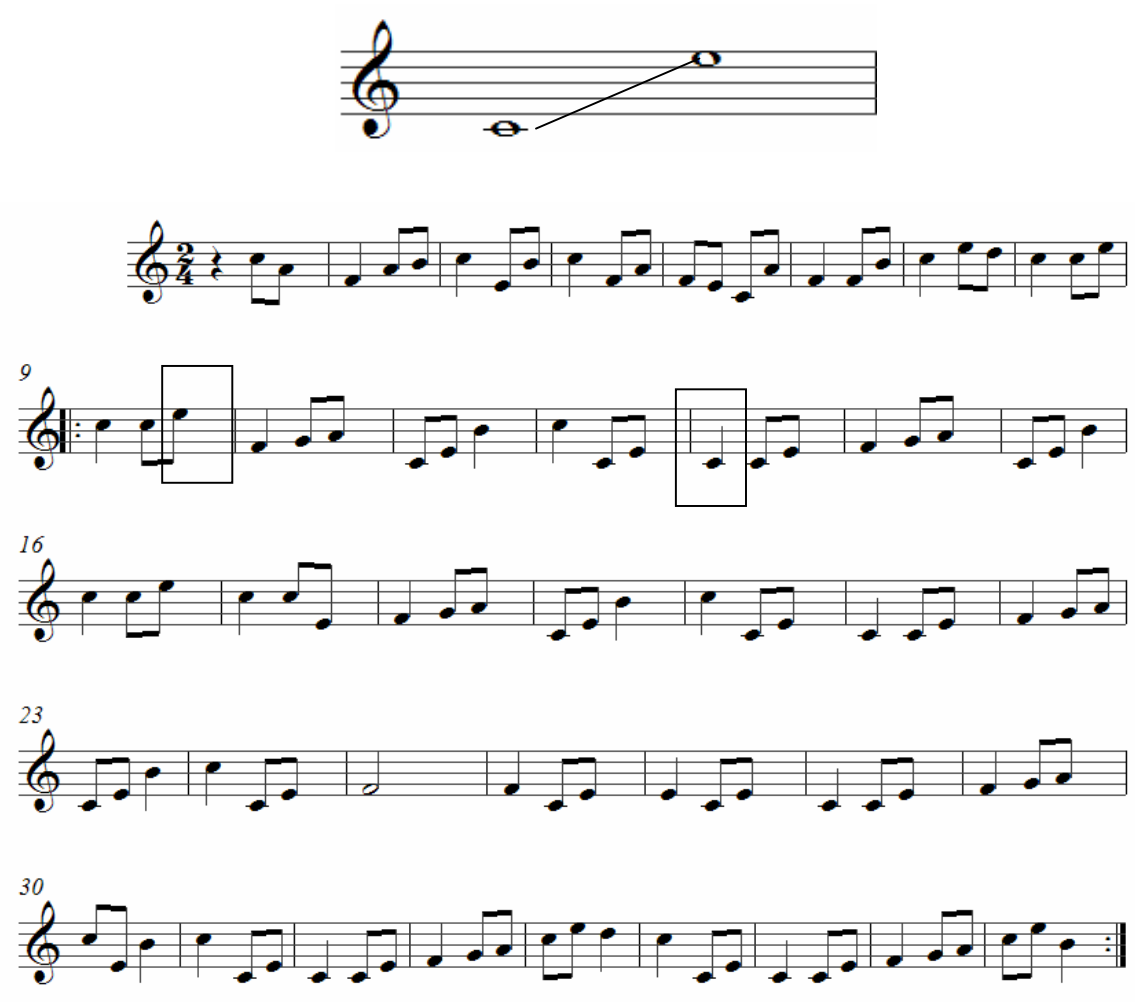
รูปแบบโครงสร้างของ เพลงโอ๊ก เป็นโครงสร้างของบทเพลงที่มีทำนองสั้น ๆ บรรเลงซ้ำ ๆ กัน เป็นแบบ Iterative Form ประกอบด้วยทำนองหลักทั้งหมด 38 ห้องเพลง สามารถแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำของบทเพลงในห้องที่ 1-8 ท่อนทำนองของบทเพลงจะเป็นห้องเพลงที่ 9-38 จากนั้นการดำเนินทำนองก็จะมีการย้อนในส่วนทำนองหลักอีก 3 เที่ยว ในห้องที่ 9-38 มีลักษณะโครงสร้างของบทเพลง ดังนี้

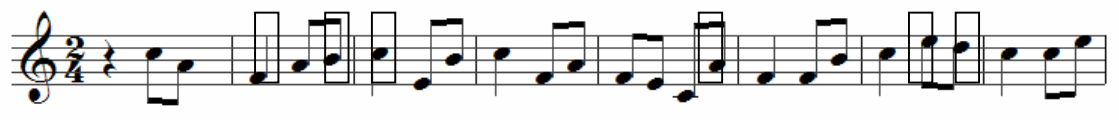
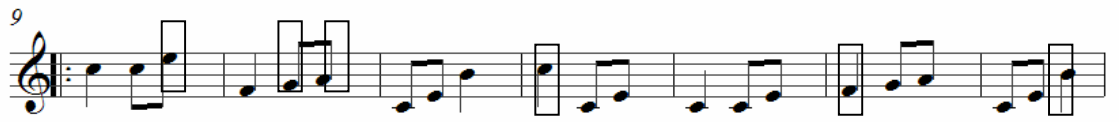
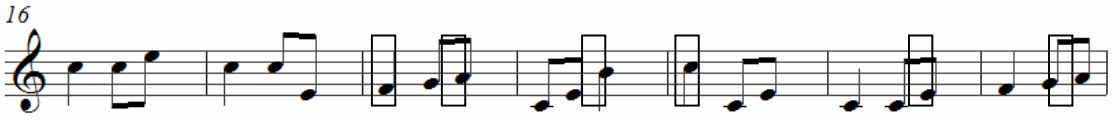
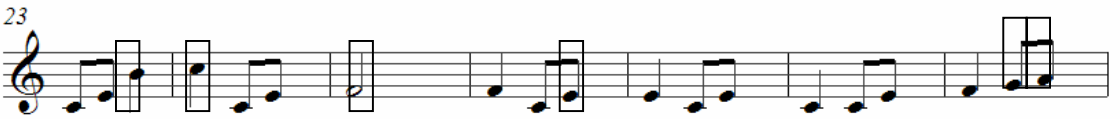
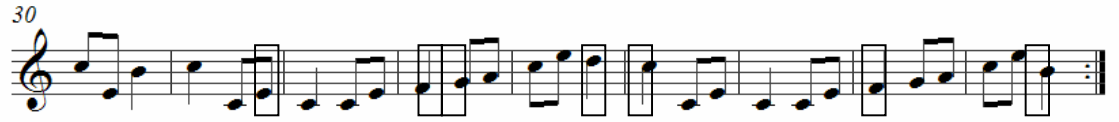
ท่อนนำ	ท่อนเพลงที่ 1	ท่อนเพลงที่ 2	ท่อนเพลงที่ 3	ท่อนเพลงที่ 4
A	A	A	A	A

รูปแบบ ท่อน A โน้ตห้องที่ 1-8 ท่อนนำของบทเพลง
ท่อน A โน้ตห้องที่ 9-15 ท่อนทำนองเพลงที่ 1
ท่อน A โน้ตห้องที่ 16-25 ท่อนทำนองเพลงที่ 2
ท่อน A โน้ตห้องที่ 26-34 ท่อนทำนองเพลงที่ 3
ท่อน A โน้ตห้องที่ 35-38 ท่อนทำนองเพลงที่ 4

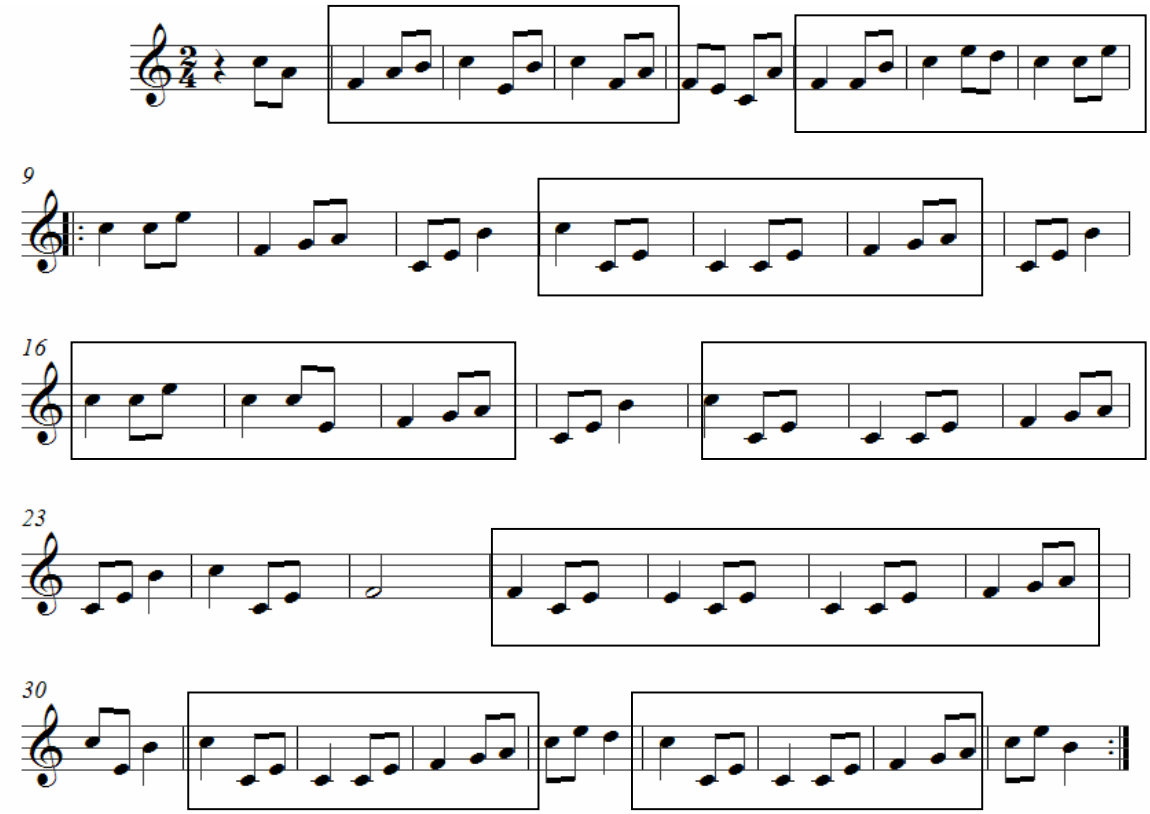
3. <u>ผิวพรรณ</u> (Texture)

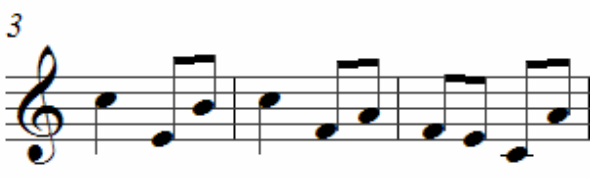
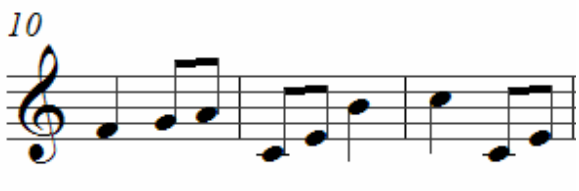
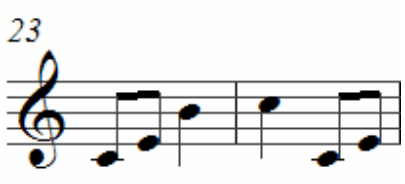
เพลงโอ๊ก มีลักษณะเป็นบทเพลงทำนองหลากหลาย (Heterophony) บรรเลงทำนองโดยเครื่องดนตรีตรัวอู้ 1 คันและมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง ดังนี้

4. <u>ท่วงทำนอง</u> (Melody)

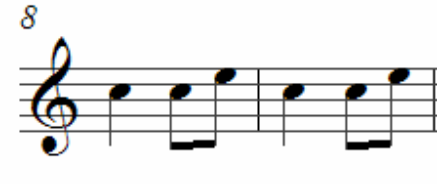
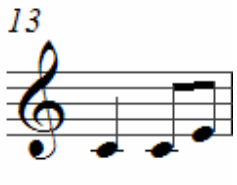
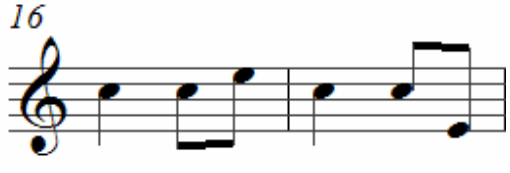
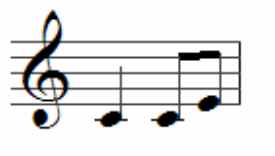
4.1 <u>ช่วงเสียง</u> (Range) คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดจนถึงสูงสุดของบทเพลง โดยเพลงโอ๊ก จะมีเสียงต่ำสุด คือ เสียง โด (C_1) และเสียงสูงสุด คือ เสียง มี (E_2) ดังนี้

4.2 <u>กลุ่มเสียง</u> (Mode) คือ มาตราเสียงเฉพาะที่ใช้ ในเพลงโอ๊ก จะใช้กลุ่มเสียงต่าง ๆ ดังนี้

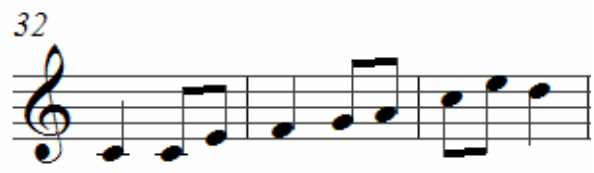
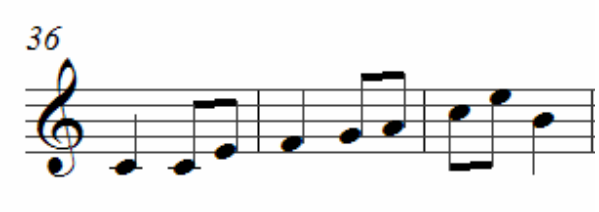
ห้องเพลงที่ 1-8 จะใช้กลุ่มเสียง A B C D E F ดังนี้

ห้องเพลงที่ 9-15 จะใช้กลุ่มเสียง A B C E F G ดังนี้

ห้องเพลงที่ 9-15 จะใช้กลุ่มเสียง A B C E F G ดังนี้

ห้องเพลงที่ 23-29 จะใช้กลุ่มเสียง A B C E F G ดังนี้

ห้องเพลงที่ 30-38 จะใช้กลุ่มเสียง A B C D E F G ดังนี้

จากโน้ตเพลงโอ๊ก จะพบว่ากลุ่มเสียงที่ใช้ในบทเพลงนี้จะใช้กลุ่มเสียง 7 เสียง ได้แก่ A B C D E F G

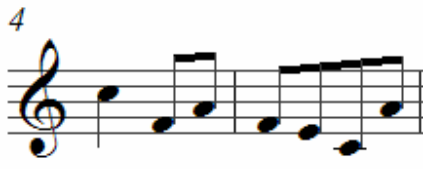
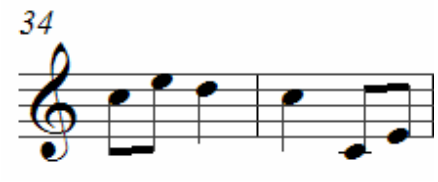
4.3 <u>รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง</u> (Melodic contour) คือ ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง จากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงโอ๊ก พบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงอยู่ 5 รูปแบบ ดังนี้

4.3.1 <u>ท่วงทำนองที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกัน</u> (Conjunct) ในเพลงโอ๊ก จะพบท่วงทำนองที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกันในห้องเพลงที่ 2-4, 6-8, 12-14, 16-18, 19-22, 26-29, 31,33 และห้องเพลงที่ 35-37 ดังนี้

4.3.2 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะขึ้น ๆ ลง ๆ</u> (Undulating) ในเพลงโอ๊ก จะพบท่วงทำนองที่ดำเนินทำนองในลักษณะขึ้น ๆ ลง ๆ หลายแห่ง เช่น ห้องเพลงที่ 3-5, 10-12 และในห้องเพลงที่ 23-24

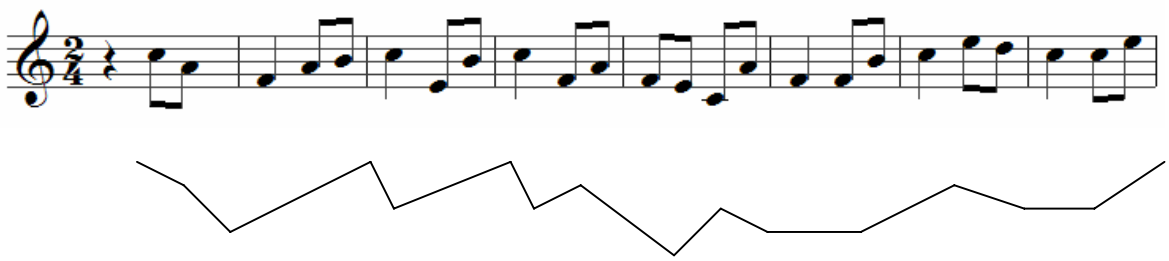
จากโน้ตเพลงในห้องที่ 3-5 การเคลื่อนที่ขึ้น ๆ ลง ๆ เกิดขึ้นที่โน้ตตัวที่ 1-10 ในตำแหน่งเสียง C E B C F A F E C A โดยมีการสลับขึ้นและลง ดังนี้

จากโน้ตเพลงในห้องที่ 10-12 การเคลื่อนที่ขึ้น ๆ ลง ๆ เกิดขึ้นที่โน้ตตัวที่ 1-9 ในตำแหน่งเสียง F G A C E B C C E โดยมีการสลับขึ้นและลง ดังนี้

จากโน้ตเพลงในห้องที่ 23-24 การเคลื่อนที่ขึ้น ๆ ลง ๆ เกิดขึ้นที่โน้ตตัวที่ 1-6 ในตำแหน่งเสียง C E B C C E โดยมีการสลับขึ้นและลง ดังนี้

4.3.3 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ</u> (Terraced) ในเพลงโอ๊กจะพบท่วงทำนองที่มีลักษณะไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ ในห้องเพลงที่ 8-9, 13, 16-17, 21 28, 32 และห้องเพลงที่ 36 โดยจะซ้ำกันของโน้ตในตำแหน่งเสียง C ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 8-9 ของโน้ตตัวที่ 1-2,4-5 ที่ตำแหน่งเสียง C มีทิศทางในการเคลื่อนที่ซ้ำกัน ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 13 ของโน้ตตัวที่ 1-2 ที่ตำแหน่งเสียง C มีทิศทางในการเคลื่อนที่ซ้ำกัน ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 16-17 ของโน้ตตัวที่ 1-2, 4-5 ที่ตำแหน่งเสียง C มีทิศทางในการเคลื่อนที่ซ้ำกัน ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 21, 28, 36 ของโน้ตตัวที่ 1-2 ที่ตำแหน่งเสียง C มีทิศทางในการเคลื่อนที่ซ้ำกัน ดังนี้

4.3.4 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ</u> (Ascending)) ในเพลงโอ๊ก จะพบท่วงทำนองที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ ในห้องเพลงที่ 32-34 และห้องเพลงที่ 36-38 ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 32-34 ของโน้ตตัวที่ 2-8 ที่ตำแหน่งเสียง C E F G A C E มีทิศทางในการเคลื่อนที่ขึ้น ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 36-38 ของโน้ตตัวที่ 2-8 ที่ตำแหน่งเสียง C E F G A C E มีทิศทางในการเคลื่อนที่ขึ้น ดังนี้

4.3.5 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ</u> (Descending) ในเพลงโอ๊กจะพบท่วงทำนองที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ ในห้องเพลงที่ 4-5 และห้องเพลงที่ 34-35 ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 4-5 พบว่า ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองจะเริ่มต่ำลงในโน้ตตัวที่ 3-6 ในตำแหน่งของเสียง A F E C ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 34-35 พบว่า ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองจะเริ่มต่ำลงในโน้ตตัวที่ 2-5 ในตำแหน่งของเสียง E D C C ดังนี้

4.4 <u>ทิศทางการดำเนินทำนอง</u> บทเพลงโอ๊ก มีทิศทางในการดำเนินทำนองโดยแบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือ ท่อนนำของบทเพลง ส่วนของทำนองเพลงและท่อนสรุป สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

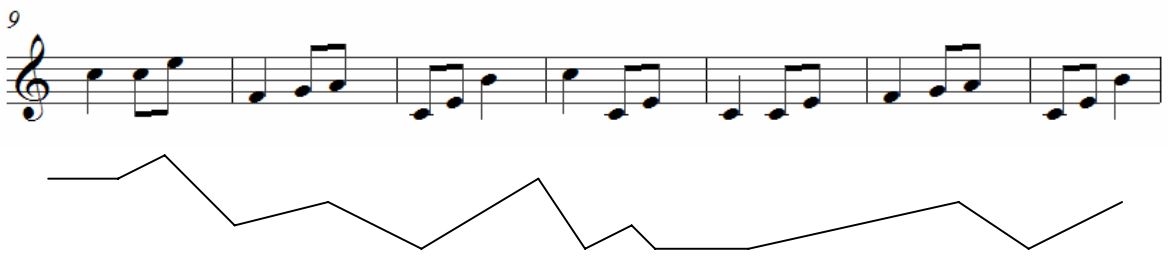
4.4.1 <u>ท่อนนำ</u> ห้องเพลงที่ 1-8



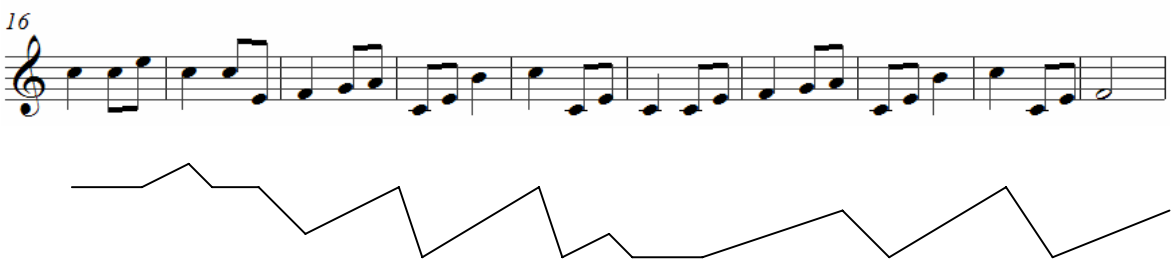
เพลงโอ๊ก มีทิศทางการเคลื่อนที่ในท่อนนำของเพลง โดยส่วนมากจะพบว่ามีการเคลื่อนที่แบบขึ้น ๆ ลง ๆ มีการเคลื่อนที่คงที่ซ้ำบ้างเล็กน้อย การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงที่พบในแบบซ้ำกันนั้น จะพบในตำแหน่งของเสียง F ในห้องเพลงที่ 6 และห้องเพลงที่ 8 ในตำแหน่งเสียง C การเคลื่อนที่ขึ้นจะสามารพบได้ทั่วไปตั้งแต่ห้องเพลงที่ 2-3 ในตำแหน่งเสียง F A B C และห้องเพลงที่ 6-7 ในตำแหน่งเสียง F B C E ทิศทางการเคลื่อนที่ลงจะพบได้อีกที่ห้องเพลงที่ 4-5 ในตำแหน่งเสียง A F E C และห้องเพลงที่ 7-8 ในตำแหน่งเสียง E B C

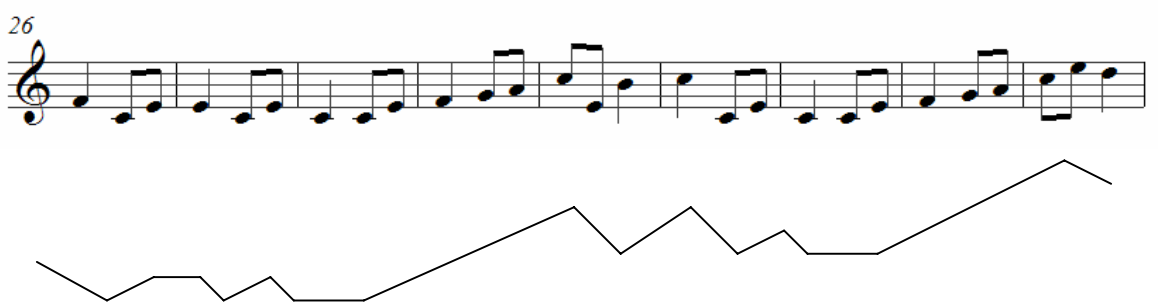
4.4.2 <u>ท่อนทำนองเพลง</u> ห้องเพลงที่ 9-34

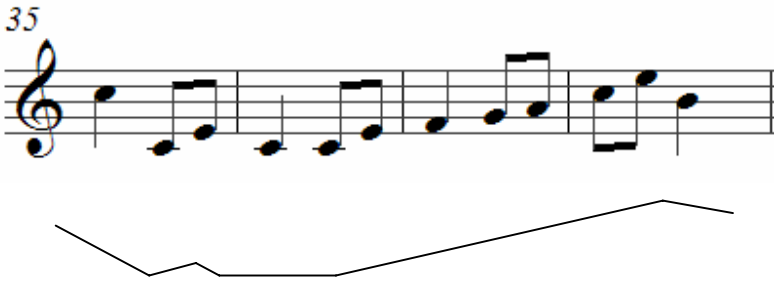
ท่อนเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 9-15



ท่อนเพลงที่ 2 ห้องเพลงที่ 16-25



ท่อนเพลงที่ 3 ห้องเพลงที่ 26-34

ท่อนเพลงที่ 4 ห้องเพลงที่ 35-38

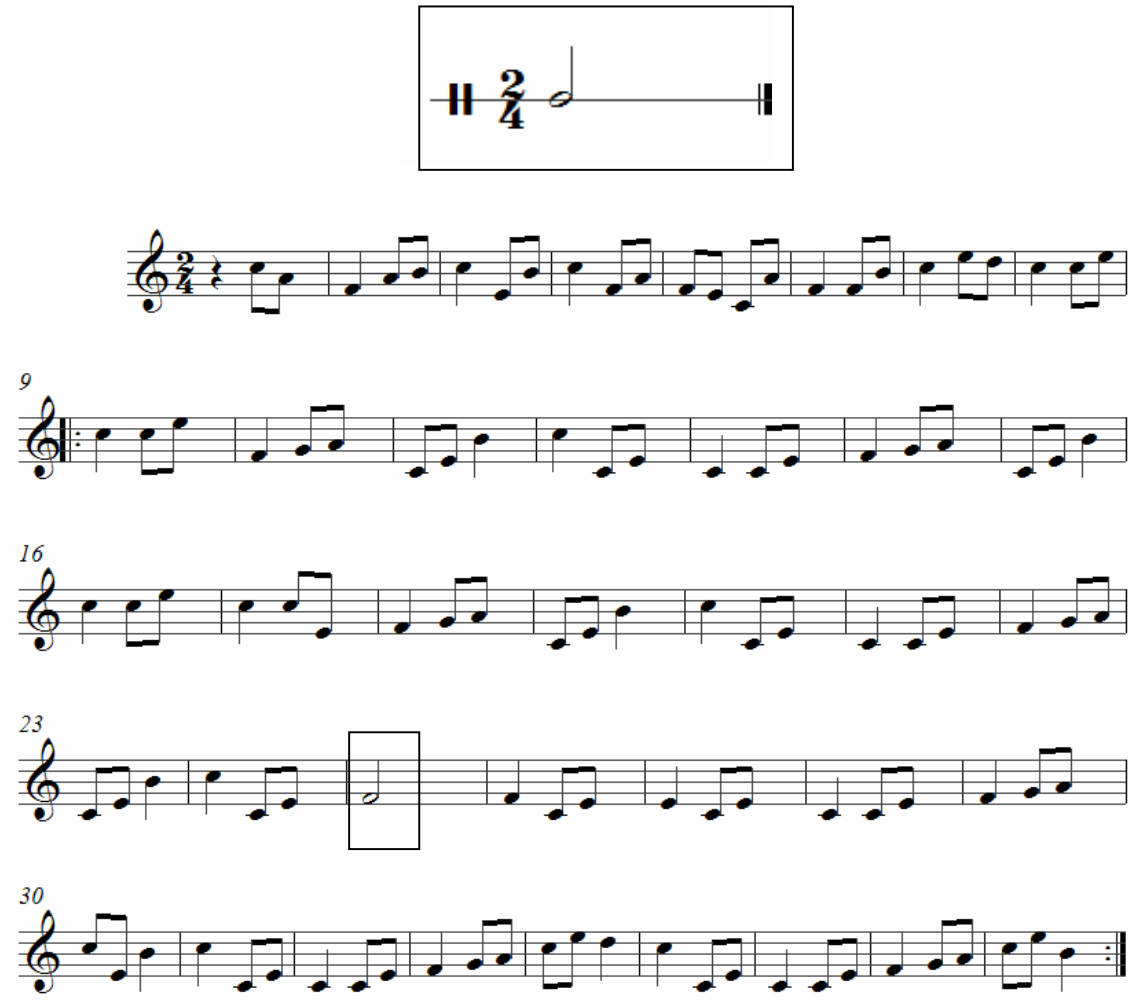


จากโน้ตเพลงในท่อนทำนอง ของเพลงโอ๊ก ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงในท่อนเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 9-15 พบว่าการเคลื่อนที่ส่วนใหญ่จะเป็นทิศทางขึ้นสลับแนวการเคลื่อนที่ลง แนวทางการเคลื่อนที่ขึ้นพบในห้องเพลงที่ 13-14 ตำแหน่งเสียง C E F G A นอกจากนั้นยังพบทิศทางการเคลื่อนที่ลง ในห้องเพลงที่ 9-10 ตำแหน่งเสียง E F ห้องเพลงที่ 10-11, 14-15 ในตำแหน่งเสียง A C ห้องเพลงที่ 12-13 ในตำแหน่งเสียง E C ท่อนเพลงที่ 2 ห้องเพลงที่ 21-22 ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองเพลง จะมีการเคลื่อนที่ขึ้นของตำแหน่งเสียง C E F G A ทิศทางการเคลื่อนที่ลงของท่อนเพลงที่ 2 นั้น จะพบได้ในห้องเพลงที่ 16-17 ด้วย

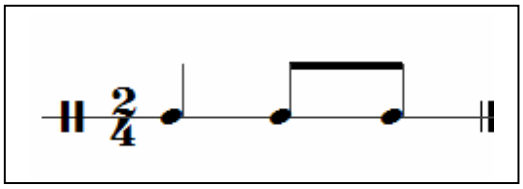
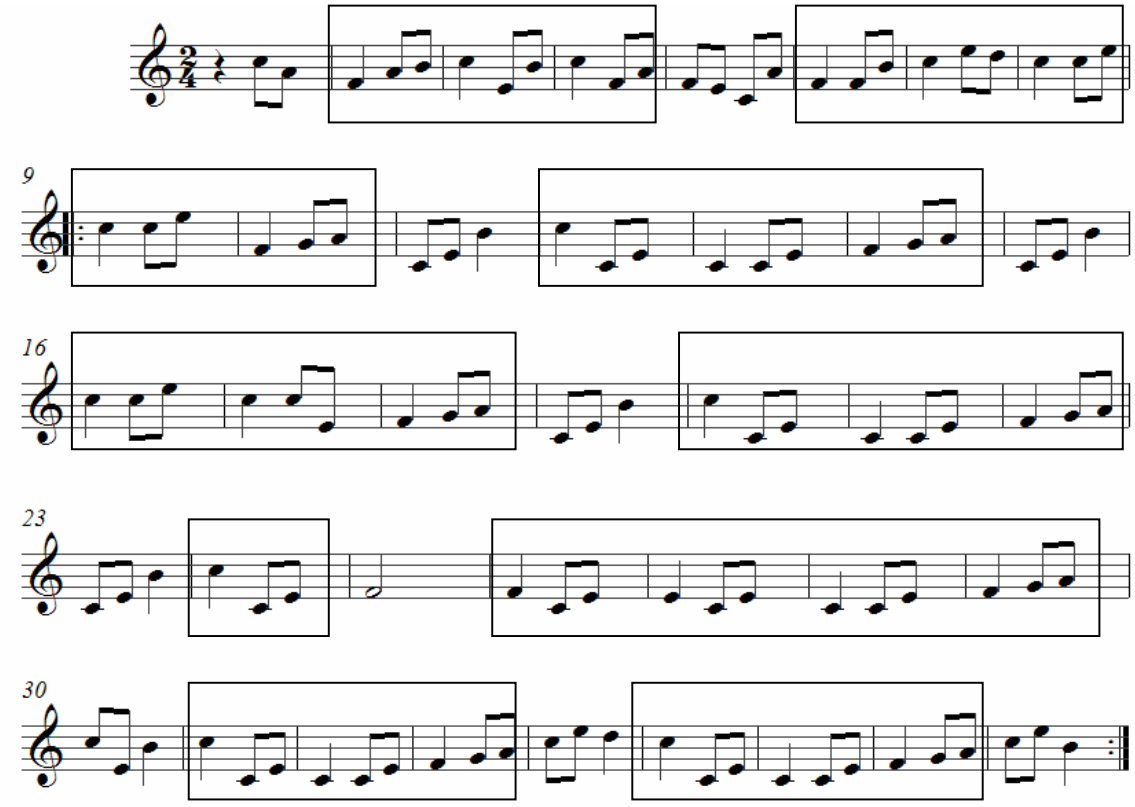
ตำแหน่งเสียง E C ห้องเพลงที่ 18-19, 20 ในตำแหน่งเสียง A C ท่อนเพลงที่ 3 ทิศทางการเคลื่อนที่จะมีทั้งขึ้นในห้องเพลงที่ 32-34 ที่ตำแหน่งเสียง C E F G A C E ทิศทางการเคลื่อนที่คงที่สม่ำเสมอในห้องเพลงที่ 28 กับตำแหน่งเสียง C และจากโน้ตเพลงในท่อนเพลงที่ 4 ของบทเพลงโอ๊ก พบว่า มีการเคลื่อนที่ลงอย่างข้ามกระโดดและเคลื่อนที่ขึ้นอย่างเป็นลำดับขั้น การเคลื่อนที่ลงแบบก้าวกระโดดพบในห้องเพลงที่ 35 ของตำแหน่งของเสียง C และห้องเพลงที่ 38 ในตำแหน่งเสียง E B และทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นของโน้ตเพลงของห้องเพลงที่ 36-38 ในตำแหน่งเสียง C E F G A C E เมื่อจบท่อนเพลงที่ 4 การดำเนินทำนองจะยังคงมีอยู่ต่อไป โดยการซ้ำแนวทำนองเดิมตั้งแต่ห้องเพลงที่ 9-38 อีกสองรอบ

5. <u>การกระสวนจังหวะ</u> (Rhythmic pattern)

การกระสวนจังหวะของเพลงโอ๊ก มีลักษณะเรียบง่ายธรรมดา โดยส่วนมากเป็นการกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน การกระสวนจังหวะของเพลงมีทั้งหมด 4 รูปแบบ ดังนี้

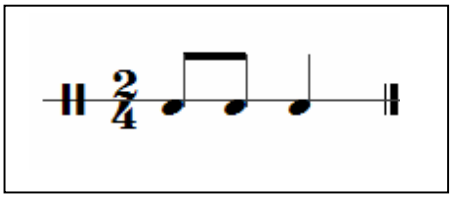
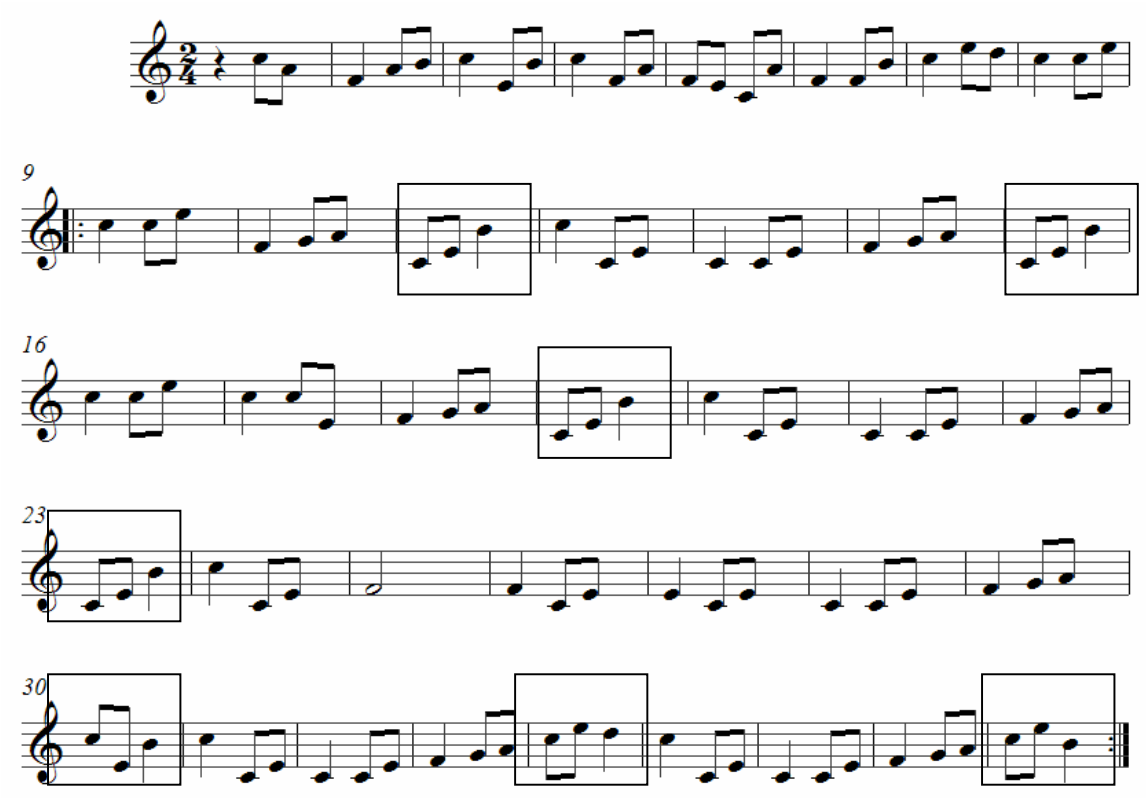
การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 1 มีทั้งหมด จำนวน 1 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 25

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2

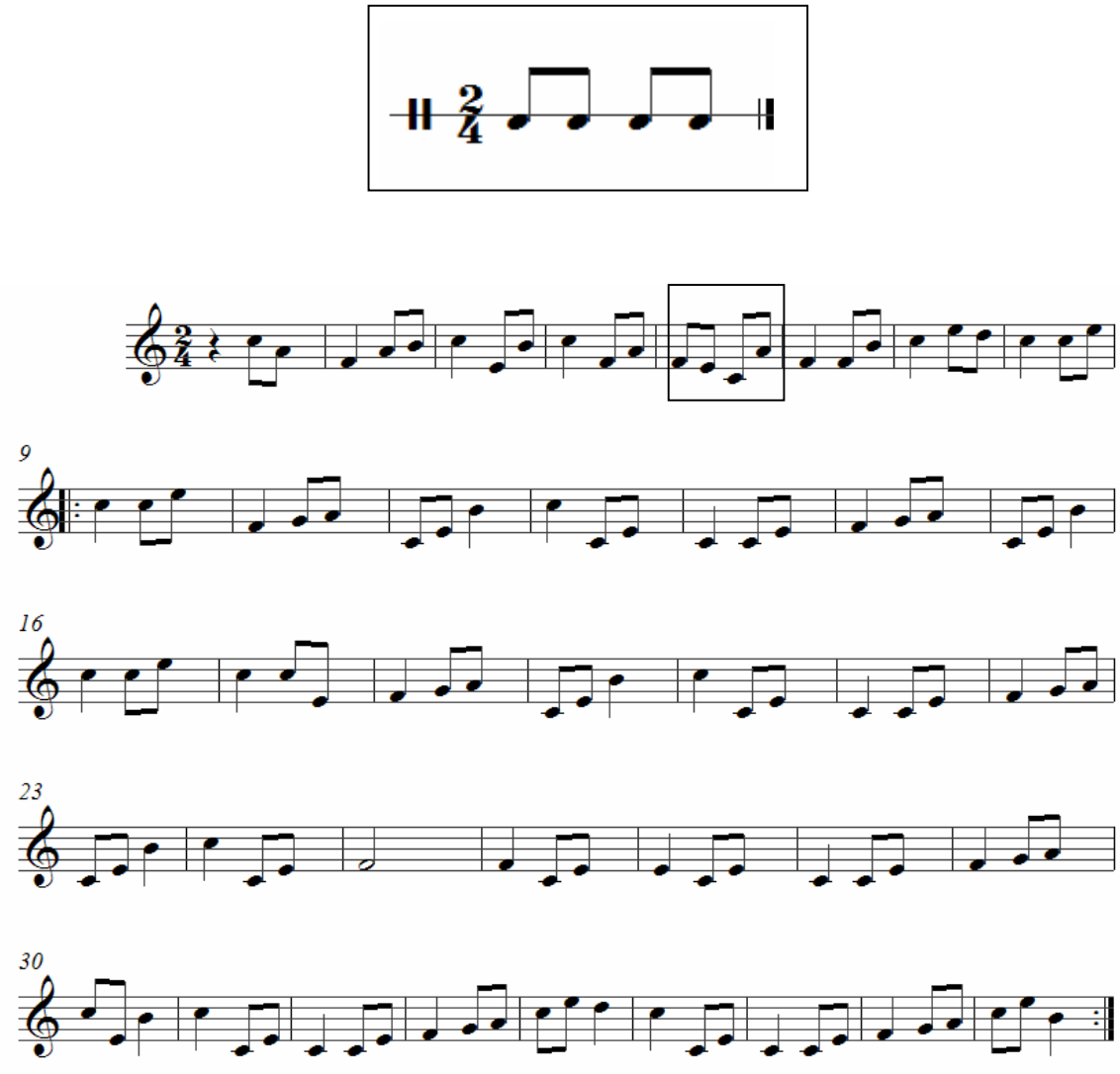


จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 2 มีทั้งหมด จำนวน 28 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 2-4, 6-10, 12-14, 16-18, 20-22, 24, 26-29, 31-32, 35-37

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3



จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 3 มีทั้งหมด จำนวน 7 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 11, 15, 19, 23, 30, 34, 38

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 4 มีทั้งหมด จำนวน 1 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 5

<u>สรุป</u>

เพลงโอ๊ก มีลักษณะของสื่อสร้างเสียงที่เป็นเสียงร้อง (Voice) ที่เกิดจากเสียงของมนุษย์ (Human Voice) ประกอบกับการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี (Instruments) โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ในการดำเนินทำนอง ได้แก่ ตรัวอู้ ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง

จากการวิเคราะห์เพลงโอ๊ก พบว่า มีทำนองหลังทั้งหมด 38 ห้องเพลง แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำในห้องที่ 1-8 ท่อนทำนองเพลงในห้องเพลงที่ 9-38 มีทั้งสิ้น 4 ท่อนเพลง ท่อนเพลงที่ 1 ในห้องเพลงที่ 9-15 ท่อนเพลงที่ 2 ในห้องเพลงที่ 16-25 ท่อนเพลงที่ 3 ในห้องเพลงที่ 26-34 และท่อนเพลงที่ 4 ในห้องเพลงที่ 35-38

ลักษณะรูปแบบโครงสร้างของบทเพลงเป็นแบบ Iterative คือ เป็นบทเพลงที่มีทำนองสั้น ๆ และบรรเลงซ้ำ ๆ กัน โดยพื้นผิวของบทเพลงเป็นแบบทำนองหลากหลาย (Heterophony) โดยมีเครื่องดนตรีตรัวอู้ 1 คันบรรเลงทำนองประกอบการร้อง เครื่องดนตรีประกอบจังหวะได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง

ช่วงเสียง (Range) คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดจนถึงสูงสุดของบทเพลง โดยเพลงโอ๊ก จะมีเสียงต่ำสุด คือ เสียง โด (C_1) และเสียงสูงสุด คือ เสียง มี (E_2)

กลุ่มเสียง (Mode) ที่ใช้ในเพลงโอ๊ก พบว่าจะใช้กลุ่มเสียงทั้งหมด 7 เสียง ได้แก่
A B C D E F G

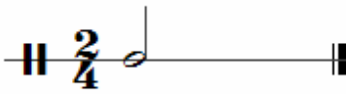
รูปลักษณ์ของท่วงทำนองมีทั้งหมด 5 รูปแบบ ได้แก่ ท่วงทำนองที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกัน (Conjunct) พบในห้องเพลงที่ 2-4, 6-8, 12-14, 16-18, 19-22, 26-29, 31,33 และห้องเพลงที่ 35-37 ท่วงทำนองที่มีลักษณะขึ้น ๆ ลง ๆ (Undulating) พบในห้องเพลงที่ 3-5, 10-12 และในห้องเพลงที่ 23-24 ท่วงทำนองที่มีลักษณะไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ (Terraced) พบในห้องเพลงที่ 8-9, 13, 16-17, 21 28, 32และห้องเพลงที่ 36 ท่วงทำนองที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ (Ascending) พบในห้องเพลงที่ 32-34 และห้องเพลงที่ 36-38 ท่วงทำนองที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ (Descending) พบในห้องเพลงที่ 4-5 และห้องเพลงที่ 34-35

ทิศทางการเคลื่อนของเพลงโอ๊ก เพลงโอ๊ก มีทิศทางการเคลื่อนที่ในท่อนนำของเพลงโดยส่วนมากจะพบว่ามีการเคลื่อนที่แบบขึ้น ๆ ลง ๆ มีการเคลื่อนที่คงที่ซ้ำบ้างเล็กน้อย การเคลื่อนที่ของ

ทำนองเพลงที่พบในแบบซ้ำกันนั้น ในห้องเพลงที่ 6 และห้องเพลงที่ 8 การเคลื่อนที่ขึ้นจะสามารพบได้ทั่วไปตั้งแต่ห้องเพลงที่ 2-3 และห้องเพลงที่ 6-7 ทิศทางการเคลื่อนที่ลงจะพบได้อีกที่ห้องเพลงที่ 4-5 และห้องเพลงที่ 7-8 จากโน้ตเพลงในท่อนทำนอง ของเพลงโอ๊ก ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง ในท่อนเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 9-15 พบว่าการเคลื่อนที่ส่วนใหญ่จะเป็นทิศทางขึ้นสลับแนวการเคลื่อนที่ลง แนวทางการเคลื่อนที่ขึ้นพบในห้องเพลงที่ 13-14 นอกจากนั้นยังพบทิศทางการเคลื่อนที่ลง ในห้องเพลงที่ 9-10 ห้องเพลงที่ 10-11, 12-13, 14-15 ท่อนเพลงที่ 2 ห้องเพลงที่ 21-22 ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองเพลง จะมีการเคลื่อนที่ขึ้น ทิศทางการเคลื่อนที่ลงท่อนเพลงที่ 2 นั้น จะพบได้ในห้องเพลงที่ 16-17, 18-19, 20 ในท่อนเพลงที่ 3 ทิศทางการเคลื่อนที่จะมีทั้งขึ้นในห้องเพลงที่ 32-34 และทิศทางการเคลื่อนที่คงที่สม่ำเสมอในห้องเพลงที่ 28 ในท่อนเพลงที่ 4 ของบทเพลงโอ๊ก พบว่า มีการเคลื่อนที่ลงอย่างข้ามกระโดดและเคลื่อนที่ขึ้นอย่างเป็นลำดับขั้น การเคลื่อนที่ลงแบบก้าวกระโดดพบในห้องเพลงที่ 35 และห้องเพลงที่ 38 ทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นของโน้ตเพลงของห้องเพลงที่ 36-38

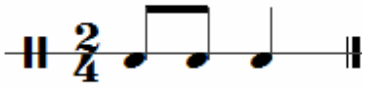
การกระสวนจังหวะ บทเพลงโอ๊ก มีการกระสวนจังหวะแบบเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นการกระสวนจังหวะแบบซ้ำกัน มีทั้งหมด 4 รูปแบบ ดังนี้

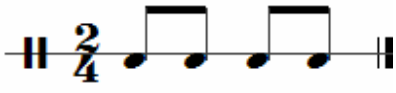
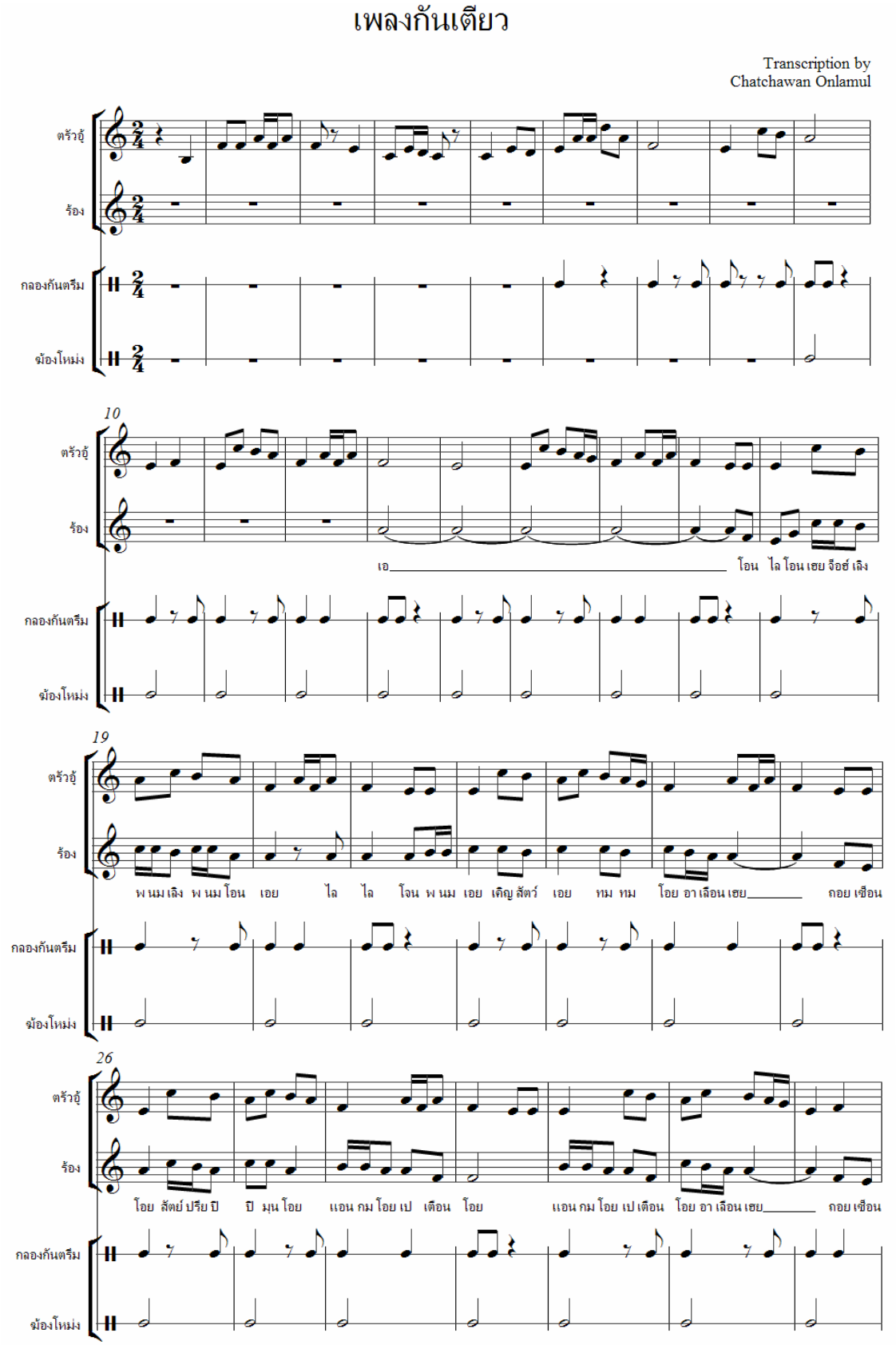
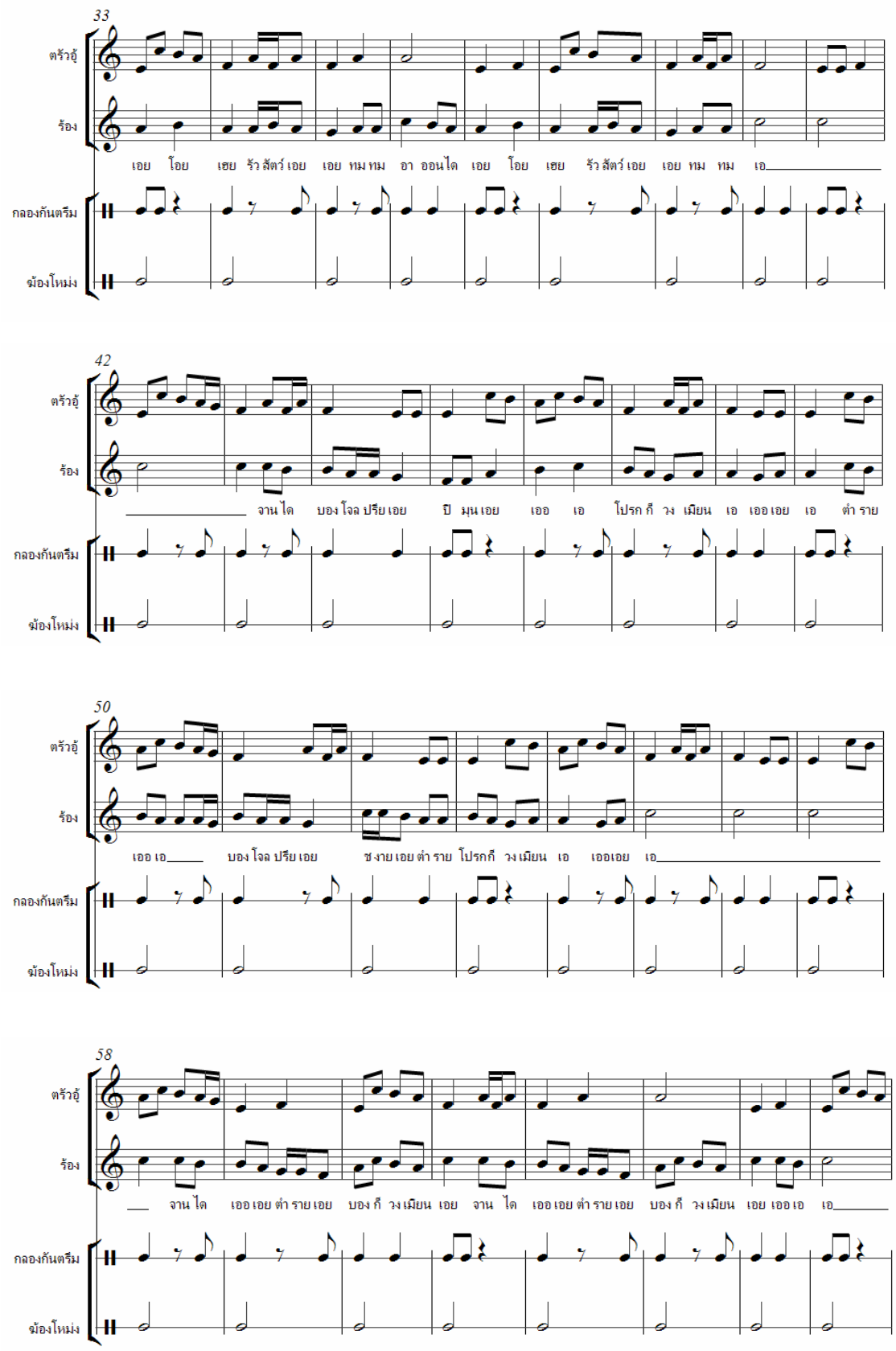
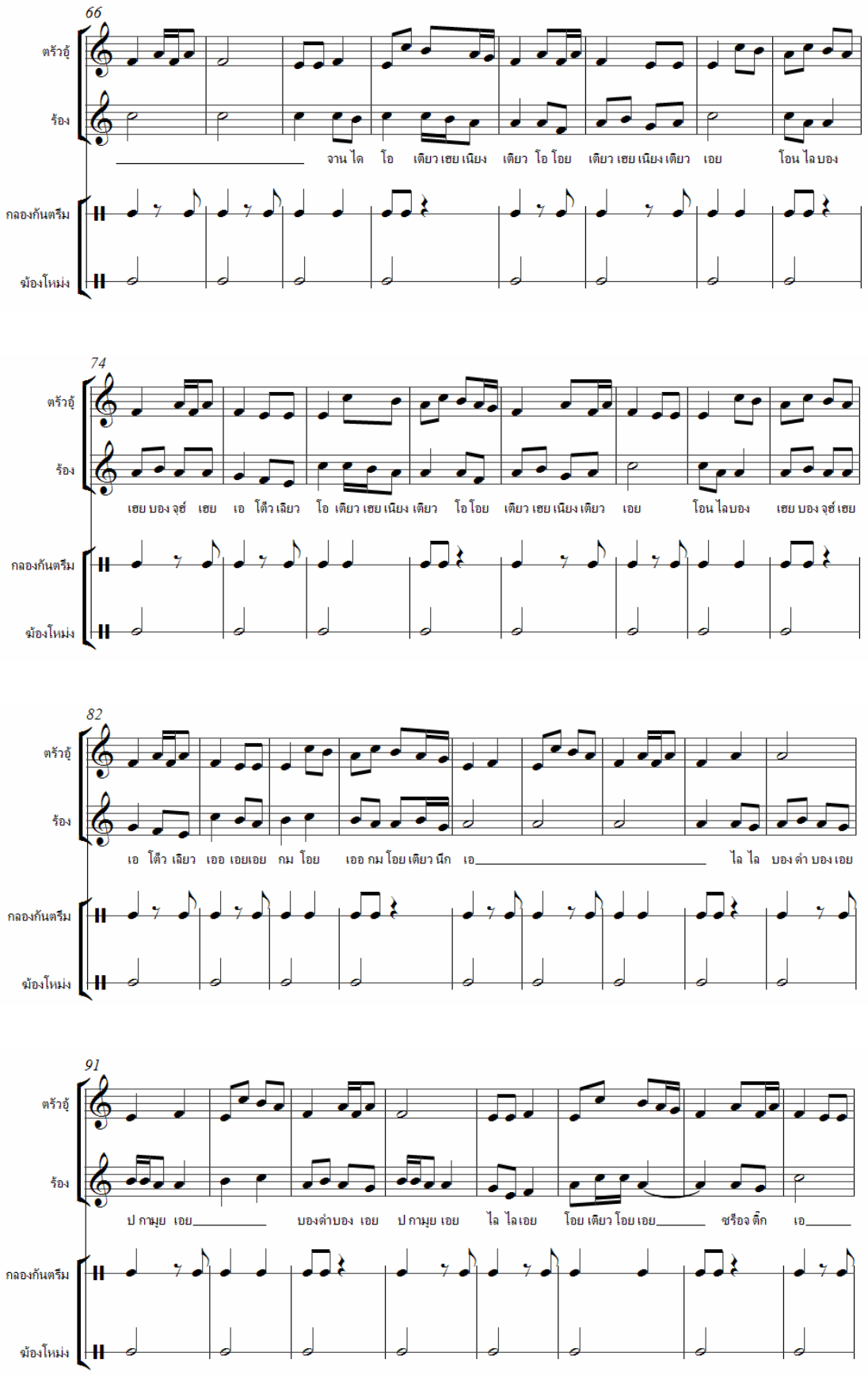
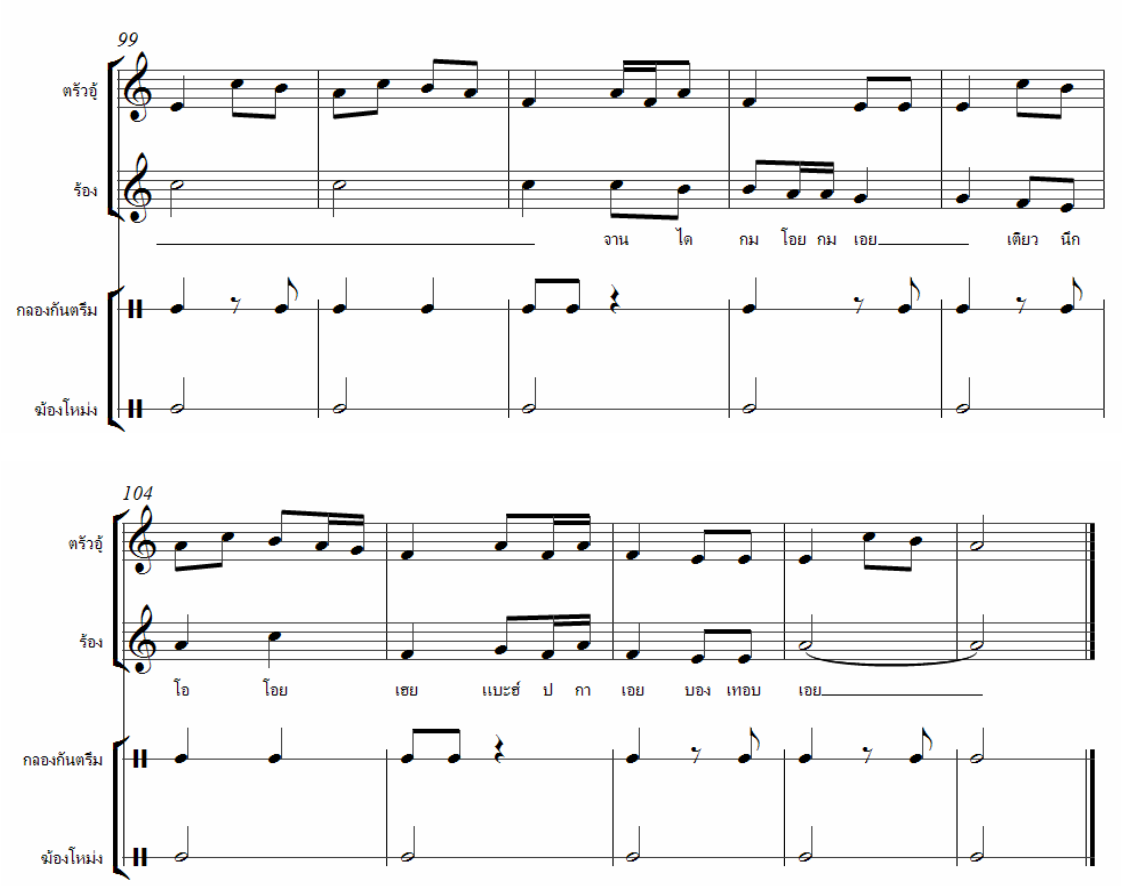
รูปแบบที่ 1



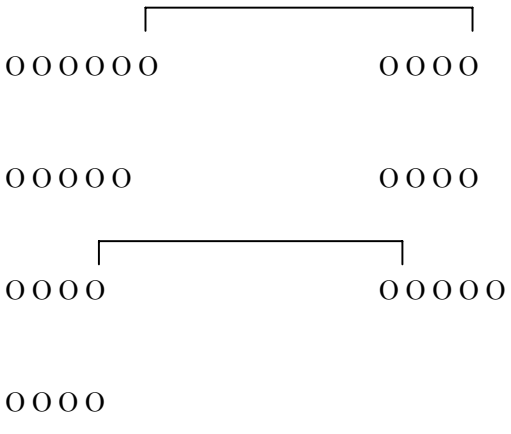
รูปแบบที่ 2

รูปแบบที่ 3



รูปแบบที่ 4

เพลงที่ 7

เพลงกันเตียว
Transcription by
Chatchawan Onlamul
ตรัวอู้
ร้อง
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
10
เอ
โอน ไล โอน เฮย จ๊อย เลิง
19
พ นม เลิง พ นม โอน เอย ไล ไล โจน พ นม เอย เคิญ สัตว์ เอย ทม ทม โอย อา เฉือน เฮย ถอย เซือน
26
โอย สัตย์ ปรีย ปี ปี มุน โอย แอน กม โอย เป เตือน โอย แอน กม โอย เป เตือน โอย อา เฉือน เฮย ถอย เซือน

33
ตรัวอู้
ร้อง
เอย โอย เฮย รัว สัตว์ เอย เอย ทม ทม อา ออนไล เอย โอย เฮย รัว สัตว์ เอย เอย ทม ทม เอ
กลองกันตรึม
ฉ้องโหม่ง
42
ตรัวอู้
ร้อง
จาน ได บอง โจล ปรีย เอย ปี มุน เอย เออ เอ โปรก กี วง เมียน เอ เออ เอย เอ ตำ ราย
กลองกันตรึม
ฉ้องโหม่ง
50
ตรัวอู้
ร้อง
เออ เอ บอง โจล ปรีย เอย ช งาย เอย ตำ ราย โปรก กี วง เมียน เอ เออ เอย เอ
กลองกันตรึม
ฉ้องโหม่ง
58
ตรัวอู้
ร้อง
จาน ได เออ เอย ตำ ราย เอย บอง กี วง เมียน เอย จาน ได เออ เอย ตำ ราย เอย บอง กี วง เมียน เอย เออ เอ เอ
กลองกันตรึม
ฉ้องโหม่ง

66
ตรัวอู้
ร้อง
จาน ได โอ เตียว เฮย เนียง เตียว โอ โอย เตียว เฮย เนียง เตียว เอย โอน ไล บอง
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
74
ตรัวอู้
ร้อง
เฮย บอง จุฮ์ เฮย เอ โต๊ว เลียว โอ เตียว เฮย เนียง เตียว โอ โอย เตียว เฮย เนียง เตียว เอย โอน ไล บอง เฮย บอง จุฮ์ เฮย
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
82
ตรัวอู้
ร้อง
เอ โต๊ว เลียว เออ เอยเอย กม โอย เออ กม โอย เตียว นึก เอ ไล ไล บอง ต่า บอง เอย
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
91
ตรัวอู้
ร้อง
ป กามุย เอย บองต่าบอง เอย ป กามุย เอย ไล ไล เอย โอย เตียว โอย เอย ชรือจ ติ๊ก เอ
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง

เพลงกันเตียว เป็นเพลงบรรเลงในการเล่นปะกำ โดยการเล่นปะกำเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมมม็วด เป็นการบูชาเครื่องมือในการล่าสัตว์ เช่น เชือกปะกำสำหรับคล้องช้าง เรือที่ใช้สำหรับการหาสัตว์น้ำ และเครื่องมือล่าสัตว์ไม่ว่าจะเป็นดาบหรือมีด เนื้อหาของเพลงกันเตียว จะกล่าวถึงการขึ้นเขาเข้าป่าไปออกล่าสัตว์ใหญ่ คือ ช้างนั่นเอง ในการออกล่าสัตว์ก็คิดถึงสาวผู้เป็นที่รักนั่นก็คือ นางเตียว โครงสร้างทางฉันทลักษณ์และเนื้อร้องของบทเพลง จะแบ่งออกเป็น 3 ท่อน ดังนี้

<u>เนื้อร้อง ท่อนที่ 1</u>

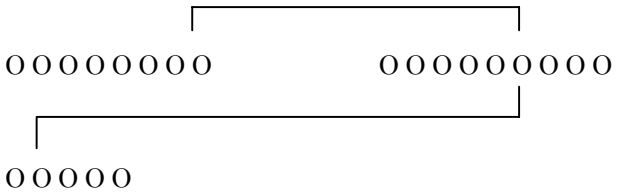


โอนเฮย จ็อฮ์พนมเลิงพนม เคิญสัตว์ทมทม
อาเลือนเฮยถอยเซ็อน สัตว์ปรึยปีมุน
แองกมเปเตือน อาเลือนเฮยถอยเซิน
รัวสัตว์ทมทม

<u>คำแปล</u>

น้องเอยขึ้นเขาลงเขา เห็นสัตว์น้อยใหญ่
เพื่อนเอยถอยก่อน สัตว์ป่าแต่ก่อน
เพื่อนเอยอย่าร้อน เพื่อนเอยถอยก่อน
คอยหาสัตว์ใหญ่ใหญ่

<u>เนื้อร้อง ท่อนที่ 2</u>

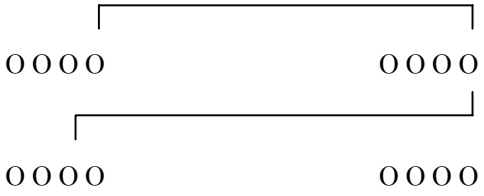


บองโจลปรึยโปรกก็วงเมียนตำราย บองโจลปรึยชงายตำเร็ยบองก็วงเมียน ตำรายบองก็วงเมียน

<u>คำแปล</u>

พี่เข้าป่าคงมีร่องรอยไว้ พี่เข้าป่าไกลร่องรอยพี่คงมี ร่องรอยคงมี

<u>เนื้อร้อง ท่อนที่ 3</u>



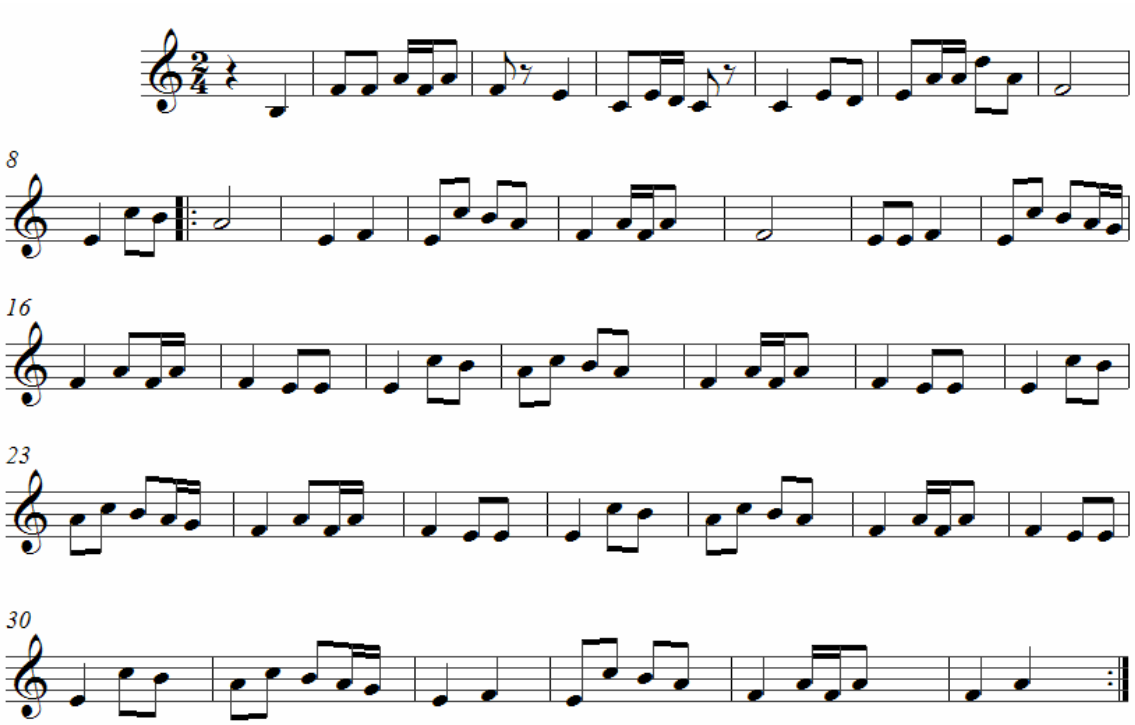
O O O O O O O O

O O O O

เตียวเฮยเนียงเตียว บองจุฮ์โต็วเลียว
กมโอยเตียวนึก บองดำปกามูย
โอยเตียวซร็อจตึ๊ก กมโอยเตียวนึก
แบะฮ์ปกาบองเทอบ

<u>คำแปล</u>

เตียวเอยน้องเตียว พี่ลงไปเมืองลาว
อย่าให้เตียวกังวล พี่ปลูกดอกไม้ไว้ต้นหนึ่ง
ให้น้องรดน้ำ อย่าให้เตียวกังวล
คอยเด็ดดอมดอกไม้

เพลงกันเตียว ที่นำมาวิเคราะห์จะวิเคราะห์เฉพาะทำนองหลักของบทเพลง มีจำนวน 35 ห้องเพลง

1. <u>สื่อสร้างเสียง</u> (Medium)

เพลงกันเตียว มีลักษณะของบทเพลงเป็นบทเพลงร้อง โดยเน้นเสียงร้อง (Voice) ที่เกิดจากเสียงของมนุษย์ (Human Voice) ประกอบกับการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี (Instruments) โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ในการดำเนินทำนอง ได้แก่ ตรัวอู้ ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง

2. <u>รูปแบบ</u> (Form)

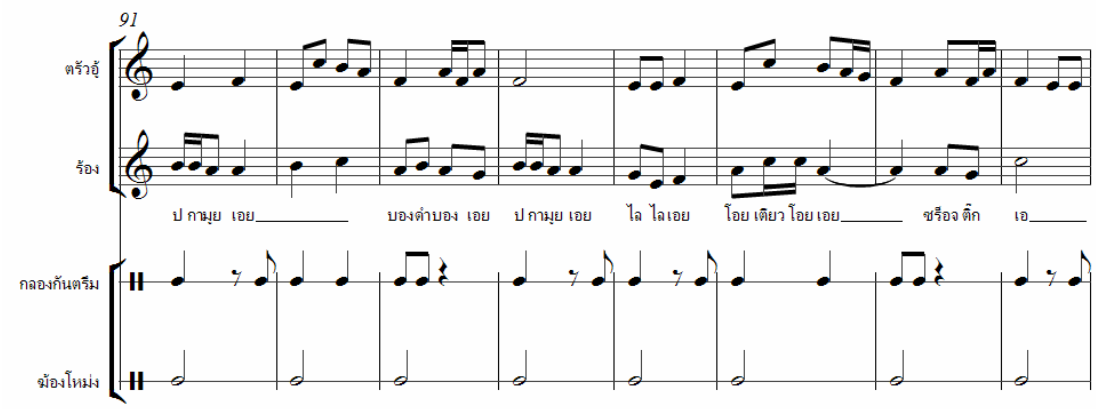
รูปแบบโครงสร้างของเพลงกันเตียว เป็นรูปแบบโครงสร้างของบทเพลงที่มีทำนองสั้น ๆ ทำนองเดียวบรรเลงซ้ำ ๆ กัน เป็นแบบ Iterative Form ประกอบด้วยทำนองหลักทั้งหมด 35 ห้องเพลง สามารถแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำของบทเพลงในห้องที่ 1-8 และท่อนทำนองของบทเพลงจะเป็นห้องเพลงที่ 9-35 จากนั้นการดำเนินทำนองก็จะมีการย้อนในส่วนทำนองหลักอีก 3 เที่ยว ในห้องที่ 9-35 มีลักษณะโครงสร้างของบทเพลง ดังนี้

ท่อนนำ	ท่อนเพลงที่ 1	ท่อนเพลงที่ 2	ท่อนเพลงที่ 3	ท่อนเพลงที่ 4
A	A	A	A	A

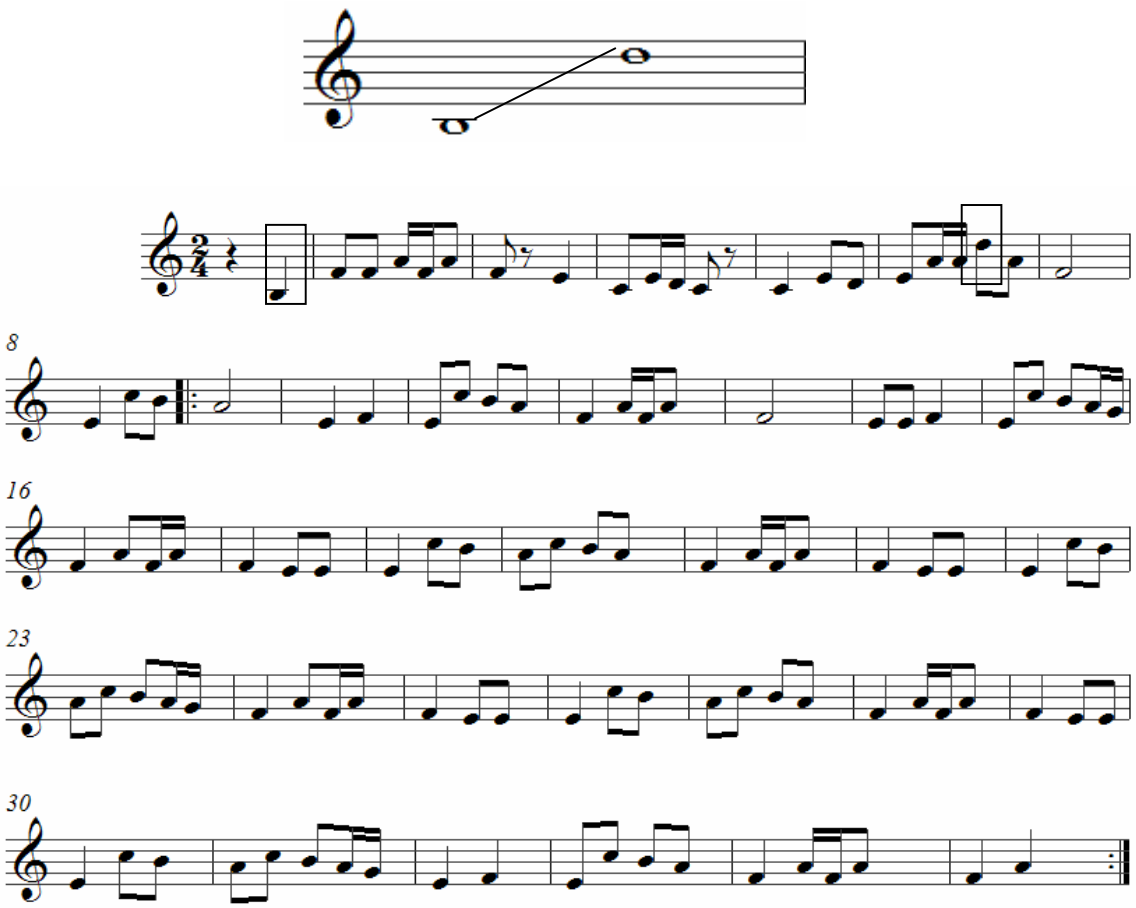
รูปแบบ ท่อน A โน้ตห้องที่ 1-8 ท่อนนำของบทเพลง
ท่อน A โน้ตห้องที่ 9-16 ท่อนทำนองเพลงที่ 1
ท่อน A โน้ตห้องที่ 17-24 ท่อนทำนองเพลงที่ 2
ท่อน A โน้ตห้องที่ 25-31 ท่อนทำนองเพลงที่ 3
ท่อน A โน้ตห้องที่ 32-35 ท่อนทำนองเพลงที่ 4

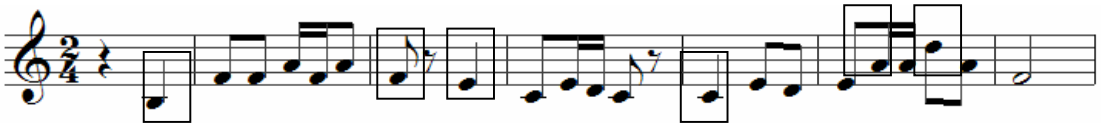
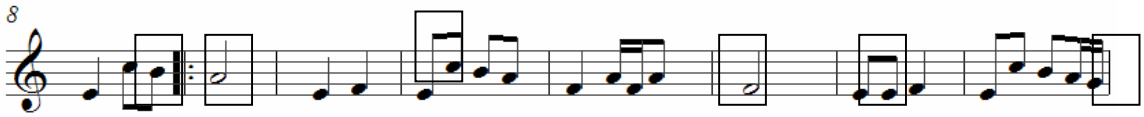
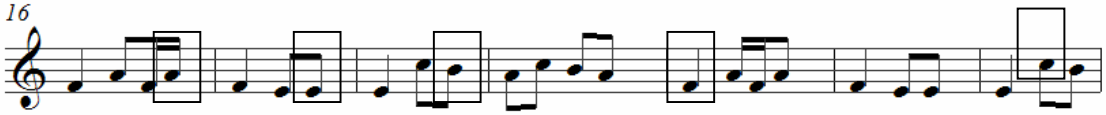
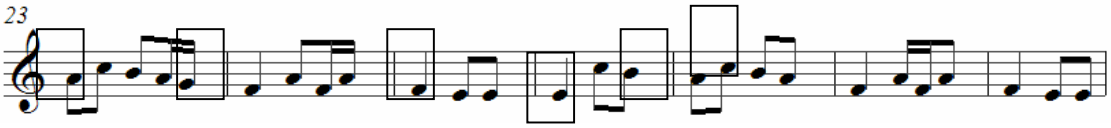
3. <u>ผิวพรรณ</u> (Texture)

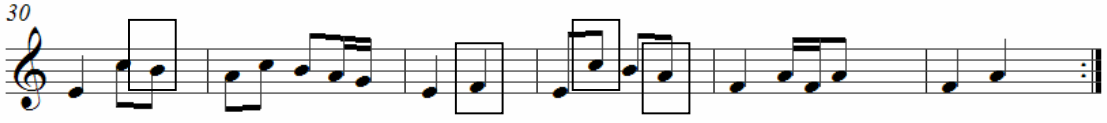
เพลงกันเตียว มีลักษณะเป็นบทเพลงทำนองหลากหลาย (Heterophony) บรรเลงทำนองโดยเครื่องดนตรีตรัวอู้ 1 คันและมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง



4. <u>ท่วงทำนอง</u> (Melody)

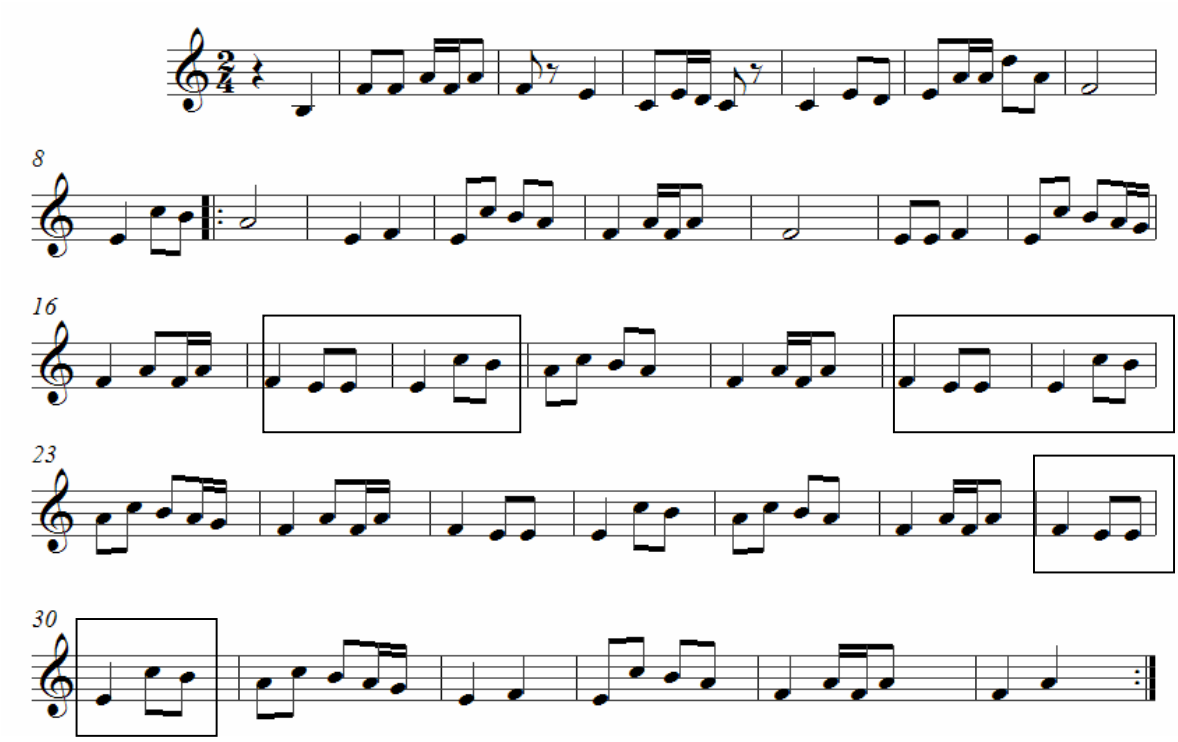
4.1 <u>ช่วงเสียง</u> (Range) คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดจนถึงสูงสุดของบทเพลง โดยเพลงกันเตียว จะมีเสียงต่ำสุด คือ เสียง ที (B_1) และเสียงสูงสุด คือ เสียง เร (D_2) ดังนี้

4.2 <u>กลุ่มเสียง</u> (Mode) คือ มาตราเสียงเฉพาะที่ใช้ ในเพลงกันเตียว จะใช้กลุ่มเสียงต่าง ๆ ดังนี้

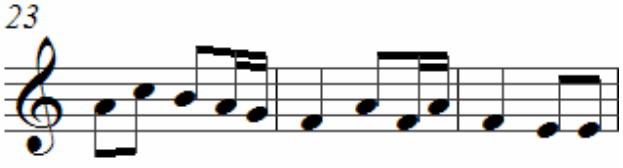
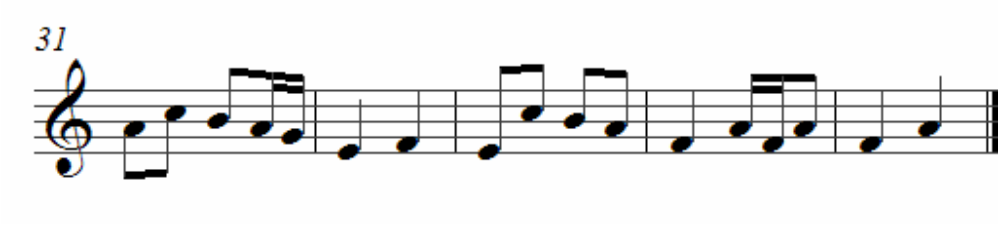
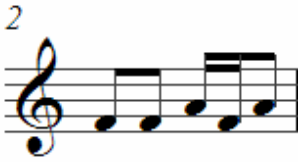
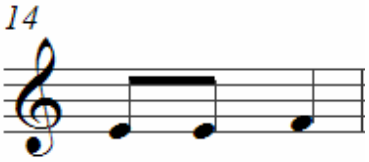
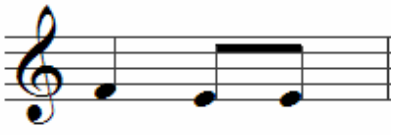
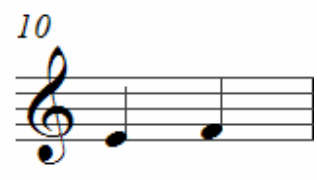
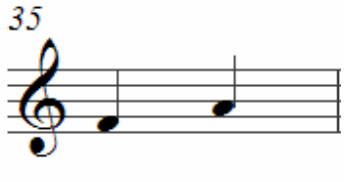
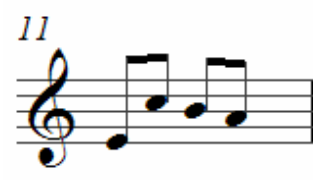
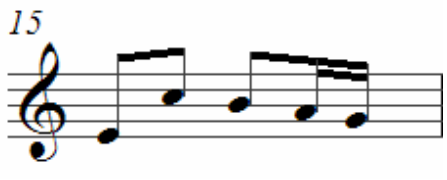
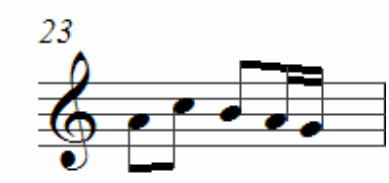
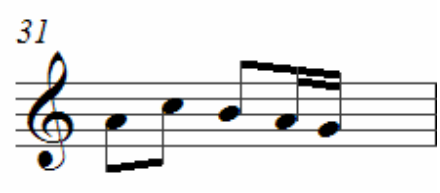
ห้องเพลงที่ 1-7 จะใช้กลุ่มเสียง A B C D E F ดังนี้

ห้องเพลงที่ 8-15 จะใช้กลุ่มเสียง A B C E F G ดังนี้

ห้องเพลงที่ 16-22 จะใช้กลุ่มเสียง A B C E F ดังนี้

ห้องเพลงที่ 23-29 จะใช้กลุ่มเสียง A B C E F ดังนี้

ห้องเพลงที่ 30-35 จะใช้กลุ่มเสียง A B C E F ดังนี้



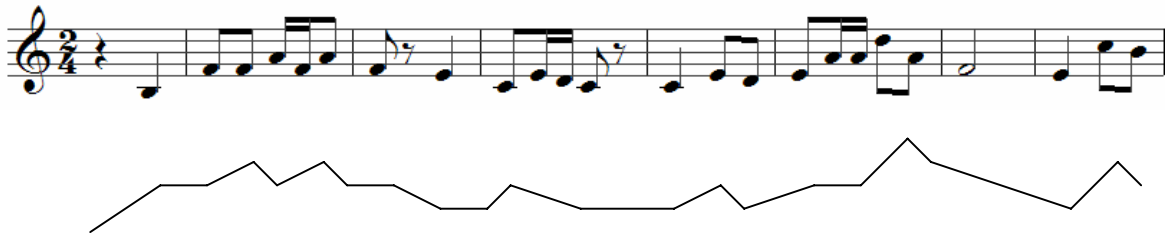
จากโน้ตเพลงกันเตียว จะพบว่ากลุ่มเสียงที่ใช้ในบทเพลงจะใช้กลุ่มเสียง 7 เสียง ได้แก่ A B C D E F G

4.3 <u>รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง</u> (Melodic contour) คือ ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง จากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงกันเตียว พบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงอยู่ 5 รูปแบบ ดังนี้

4.3.1 <u>ท่วงทำนองที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกัน</u> (Conjunct) ในเพลงกันเตียว จะพบท่วงทำนองที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกันในห้องเพลงที่ 17-18, 21-22 และห้องเพลงที่ 29-30 ดังนี้

4.3.2 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะขึ้น ๆ ลง ๆ</u> (Undulating) ในเพลงกันเตียว จะพบท่วงทำนองที่ดำเนินทำนองในลักษณะขึ้น ๆ ลง ๆ ห้องเพลงที่ 23-25 และในห้องเพลงที่ 31-35

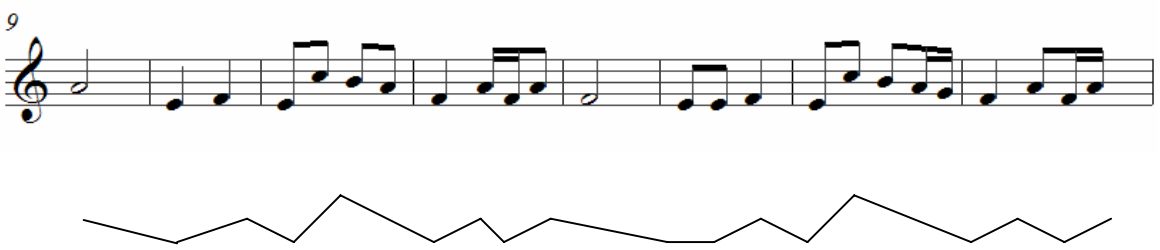
จากโน้ตเพลงในห้องที่ 23-25 การเคลื่อนที่ขึ้นของตัวโน้ตจะเกิดขึ้นในห้องเพลงที่ 23 ของโน้ตตัวที่ 1-2 ในตำแหน่งเสียง A C ที่ห้องเพลงที่ 24 ของโน้ตตัวที่ 1-2 ในตำแหน่งเสียง F A การเคลื่อนที่ลงของตัวโน้ตจะเกิดขึ้นในห้องเพลงที่ 23 ของโน้ตตัวที่ 2-5 ในตำแหน่งเสียง C B A G ที่ห้องเพลงที่ 24 ของโน้ตตัวที่ 2-3 ในตำแหน่งเสียง A F และในห้องเพลงที่ 25 ของโน้ตตัวที่ 1-2 ในตำแหน่งเสียง F E ดังนี้

จากโน้ตเพลงในห้องที่ 31-35 จะพบว่าในห้องเพลงที่ 31 จะมีทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นในโน้ตตัวที่ 1-2 ในตำแหน่งเสียง A C ห้องเพลงที่ 32 จะมีทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นในโน้ตตัวที่ 1-2 ในตำแหน่งเสียง E F ห้องเพลงที่ 33 จะมีทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นในโน้ตตัวที่ 1-2 ในตำแหน่งเสียง E A ห้องเพลงที่ 34 จะมีทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นในโน้ตตัวที่ 1-2 ในตำแหน่งเสียง F A และโน้ตตัวที่ 3-4 ในตำแหน่งเสียง F A ห้องเพลงที่ 35 จะมีทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นในโน้ตตัวที่ 1-2 ในตำแหน่งเสียง F A และทิศทางการเคลื่อนที่ลงจะพบในห้องเพลงที่ 31 ของโน้ตตัวที่ 2-5 ในตำแหน่งเสียง C B A G และห้องเพลงที่ 33 ของโน้ตตัวที่ 2-4 ในตำแหน่งเสียง C B A ดังนี้

4.3.3 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ</u> (Terraced) ในเพลงกันเตียว จะพบท่วงทำนองที่มีลักษณะไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ ในห้องเพลงที่ 2, 14, 17, 21, 25 และห้องเพลงที่ 29 โดยในห้องเพลงที่ 2 จะซ้ำกันของโน้ตตัวที่ 1-2 ในตำแหน่งเสียง F ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 14 จะเป็นการซ้ำกันของโน้ตตัวที่ 1-2 เป็นการซ้ำกันในตำแหน่งเสียง E ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 17, 21, 25, 29 จะเป็นการซ้ำกันของโน้ตตัวที่ 2-3 เป็นการซ้ำกันในตำแหน่งเสียง E ดังนี้

4.3.4 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ</u> (Ascending)) ในเพลงกันเตียว จะพบท่วงทำนองที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ ในห้องเพลงที่ 10 ของโน้ตตัวที่ 1-2 ที่ตำแหน่งเสียง E A มีทิศทางในการเคลื่อนที่ขึ้น ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 35 ของโน้ตตัวที่ 1-2 ที่ตำแหน่งเสียง F A มีทิศทางในการเคลื่อนที่ขึ้น ดังนี้

4.3.5 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ</u> (Descending) ในเพลงกันเตียว จะพบท่วงทำนองที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ ในห้องเพลงที่ 11, 15, 23 และห้องเพลงที่ 31 โดยในห้องเพลงที่ 11 พบว่า ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองจะเริ่มต่ำลงเรื่อย ๆ ในโน้ตตัวที่ 2-4 ในตำแหน่งของเสียง C B A ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 15 พบว่า ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองจะเริ่มต่ำลงเรื่อย ๆ ในโน้ตตัวที่ 2-5 ในตำแหน่งของเสียง C B A G ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 23 พบว่า ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองจะเริ่มต่ำลงเรื่อย ๆ ในโน้ตตัวที่ 2-5 ในตำแหน่งของเสียง C B A G ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 31 พบว่า ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองจะเริ่มต่ำลงเรื่อย ๆ ในโน้ตตัวที่ 2-5 ในตำแหน่งของเสียง C B A G ดังนี้

4.4 <u>ทิศทางการดำเนินทำนอง</u> บทเพลงกันเตียว มีทิศทางในการดำเนินทำนองโดยแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำของบทเพลง และส่วนของทำนองเพลงสามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

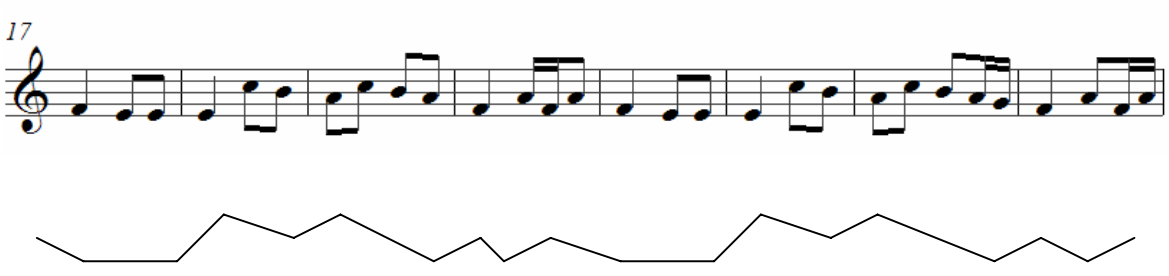
4.4.1 <u>ท่อนนำ</u> ห้องเพลงที่ 1-8



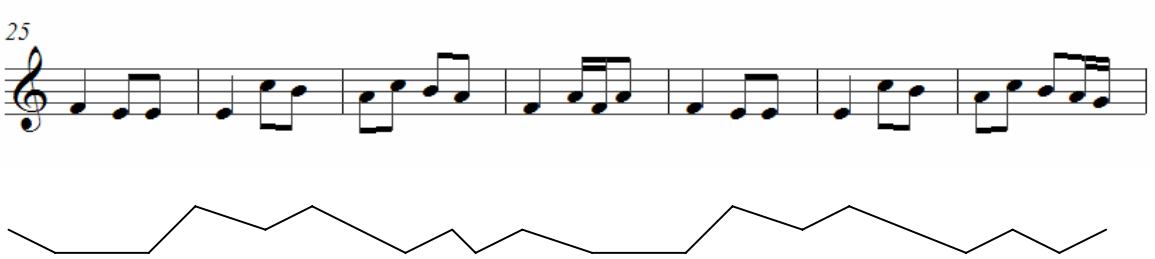
เพลงกันเตียว มีทิศทางการเคลื่อนที่ในท่อนนำของเพลงโดยส่วนมากจะพบว่ามีการเคลื่อนที่แบบขึ้น ๆ ลง ๆ มีการเคลื่อนที่คงที่ซ้ำบ้างเล็กน้อย การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงที่พบในแบบซ้ำกันนั้น จะพบในตำแหน่งของเสียง F ในห้องเพลงที่ 2 และตำแหน่งเสียง A ในห้องเพลงที่ 6 การเคลื่อนที่ในทิศทางขึ้นจะพบในห้องเพลงที่ 1-2 ในตำแหน่งเสียง B F A และในห้องเพลงที่ 5-6 ในตำแหน่งเสียง D E A D ส่วนการข้ามขั้นของเสียงจะเกิดขึ้นในห้องเพลงที่ 6 ในตำแหน่งเสียง D A และในห้องเพลงที่ 8 ในตำแหน่งเสียง E C การเคลื่อนที่ของแนวทำนองในทิศทางลง พบในห้องเพลงที่ 3-4 ในตำแหน่งเสียง E C D C

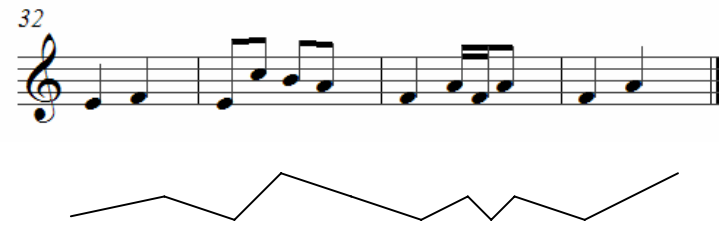
4.4.2 <u>ท่อนทำนองเพลง</u> ห้องเพลงที่ 9-31

ท่อนเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 9-16

ท่อนเพลงที่ 2 ห้องเพลงที่ 17-24



ท่อนเพลงที่ 3 ห้องเพลงที่ 25-31

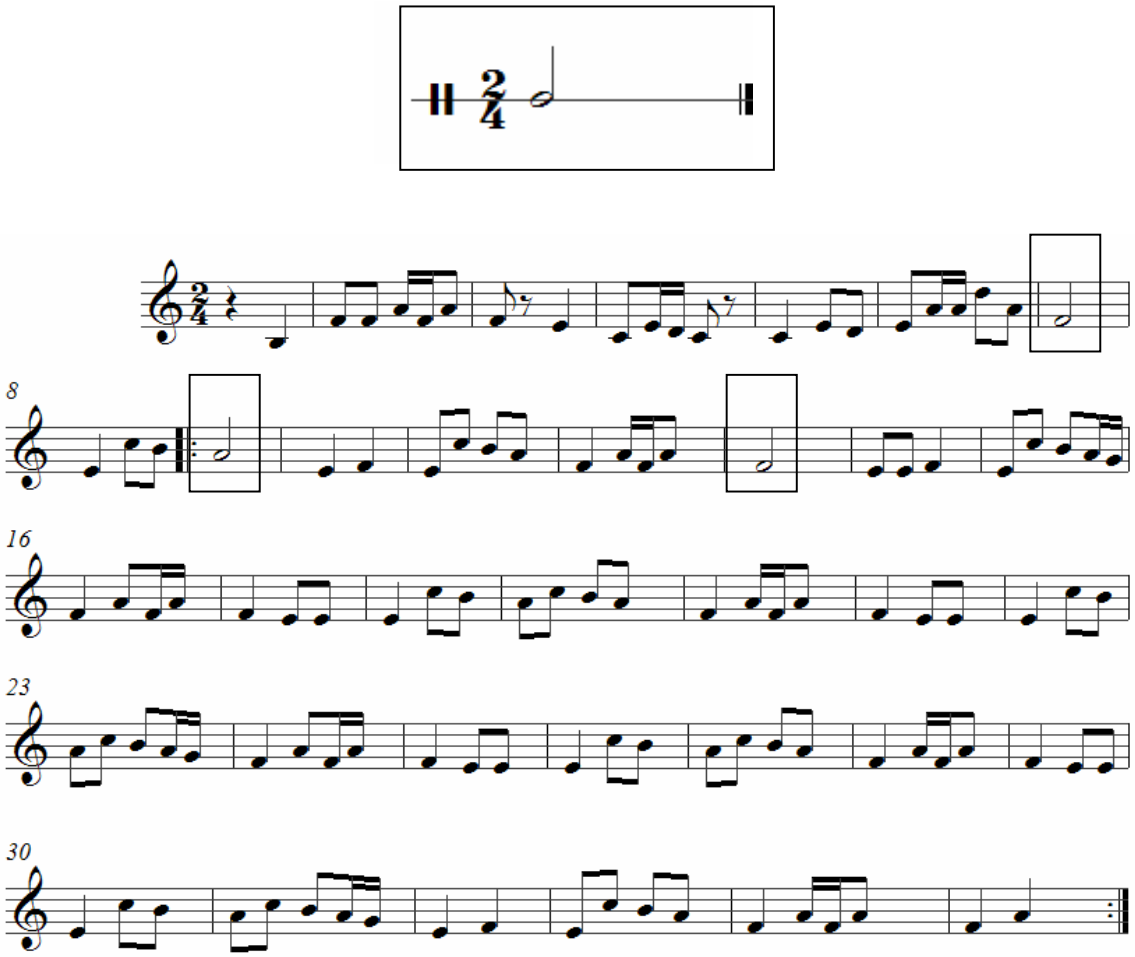


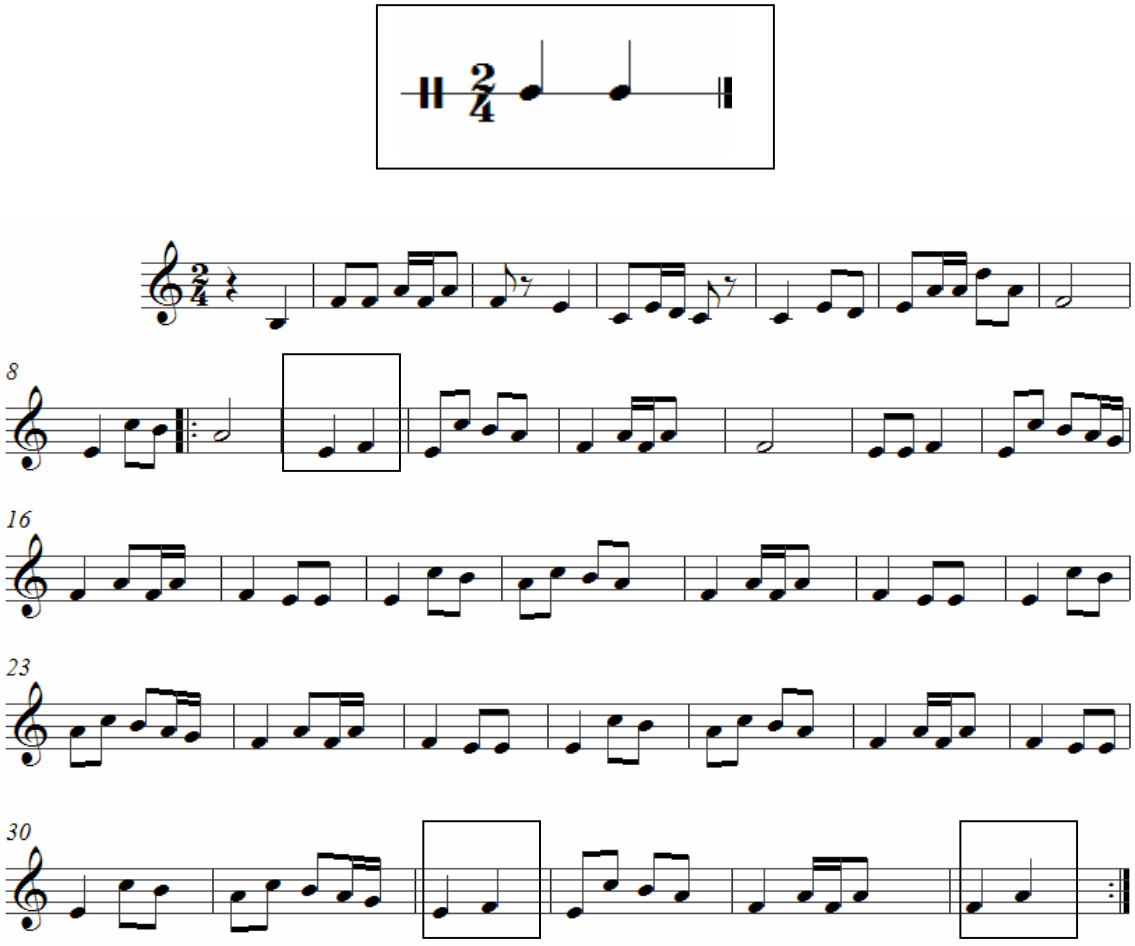
ท่อนเพลงที่ 4 ห้องเพลงที่ 32-35

จากโน้ตเพลงในท่อนทำนองของเพลงกันเตียว ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงท่อนเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 9-16 พบว่า การเคลื่อนที่ของโน้ตเพลงจะมีการซ้ำในตำแหน่งเสียง E ของห้องเพลงที่ 14 และเคลื่อนที่ลงในตำแหน่งเสียง C B A F ของห้องเพลงที่ 11-12 จะมีการสลับกับการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้นของโน้ตในตำแหน่งเสียง F A F A ของห้องเพลงที่ 12-13 และห้องเพลงที่ 16 ในตำแหน่งเสียง F A F A ในท่อนเพลงที่ 2 ห้องเพลงที่ 17-24 มีการซ้ำในตำแหน่งเสียง E ของห้องเพลงที่ 17, 21 การเคลื่อนที่ลงอย่างเป็นลำดับขั้นในตำแหน่งเสียง C B A F ของห้องเพลงที่ 19-20 และห้องเพลงที่ 23-24 การเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้นของโน้ตในตำแหน่งเสียง F A F A ของห้องเพลงที่ 20-21 และห้องเพลงที่ 23-24 ในตำแหน่งเสียง A C B A G F A F A ทำนองเพลงในท่อนเพลงที่ 3 ห้องเพลงที่ 25-31 จะมีทิศทางการเคลื่อนที่เหมือนท่อนเพลงที่ 2

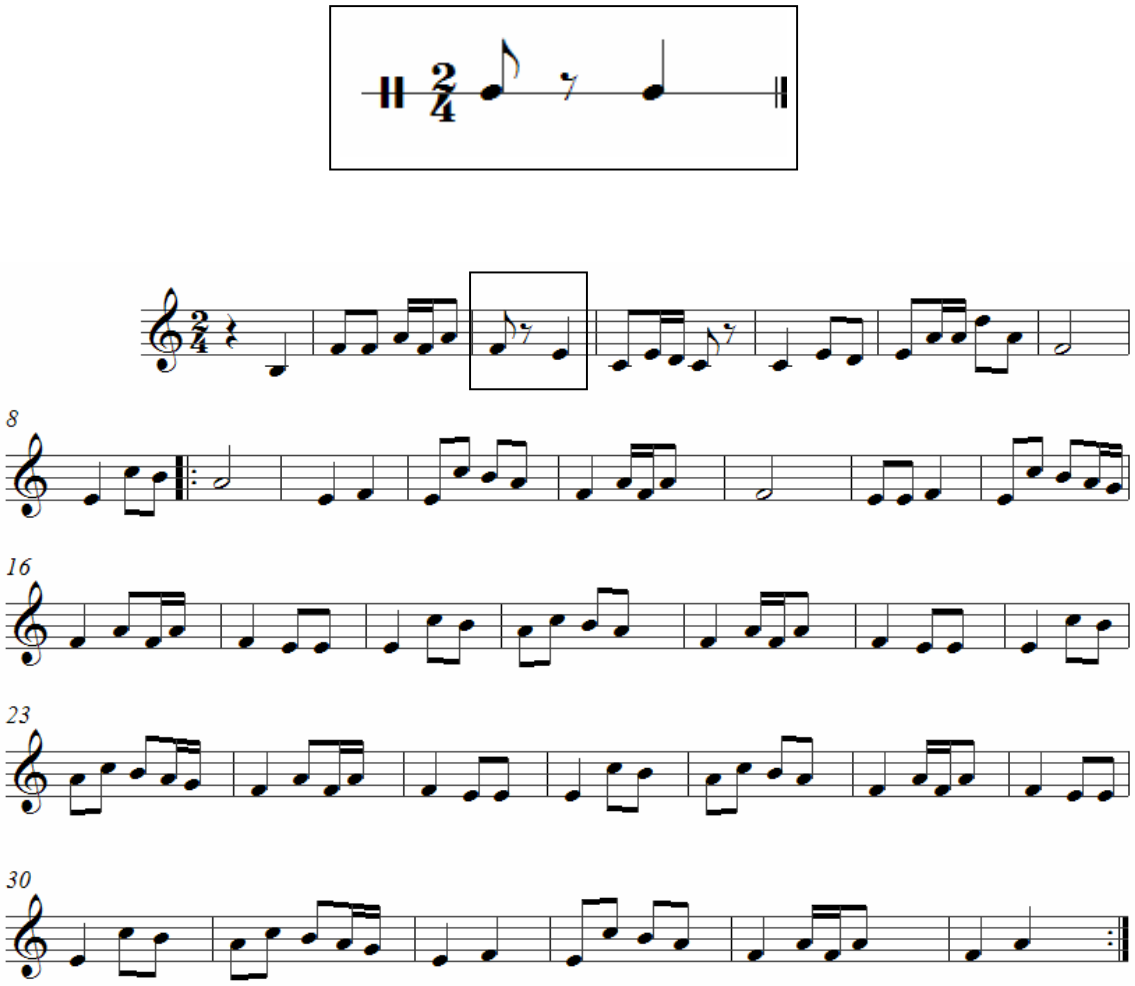
ท่อนเพลงที่ 4 ห้องเพลงที่ 32-35 พบว่า มีการเคลื่อนที่ขึ้นอย่างเป็นลำดับขึ้นในตำแหน่งของเสียง E F ของห้องเพลงที่ 32 การก้าวกระโดดข้ามขั้นจะเกิดขึ้นที่ตำแหน่งของเสียง E C ในห้องเพลงที่ 33 จากนั้นทิศทางการเคลื่อนที่จะลงเป็นลำดับขั้นของห้องเพลงที่ 2 ในตำแหน่งเสียง C B A จากนั้นในห้องเพลงที่ 34 จะมีการเคลื่อนที่ขึ้นและลงสลับกันที่ตำแหน่งของเสียง F A F A และห้องเพลงที่ 35 จะมีทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นในตำแหน่งของเสียง F A เมื่อจบท่อนเพลงที่ 4 การดำเนินทำนองจะยังคงมีอยู่ต่อไป โดยการซ้ำแนวท่อนทำนองเดิมตั้งแต่ท่อนเพลงที่ 1 อีกสามรอบ

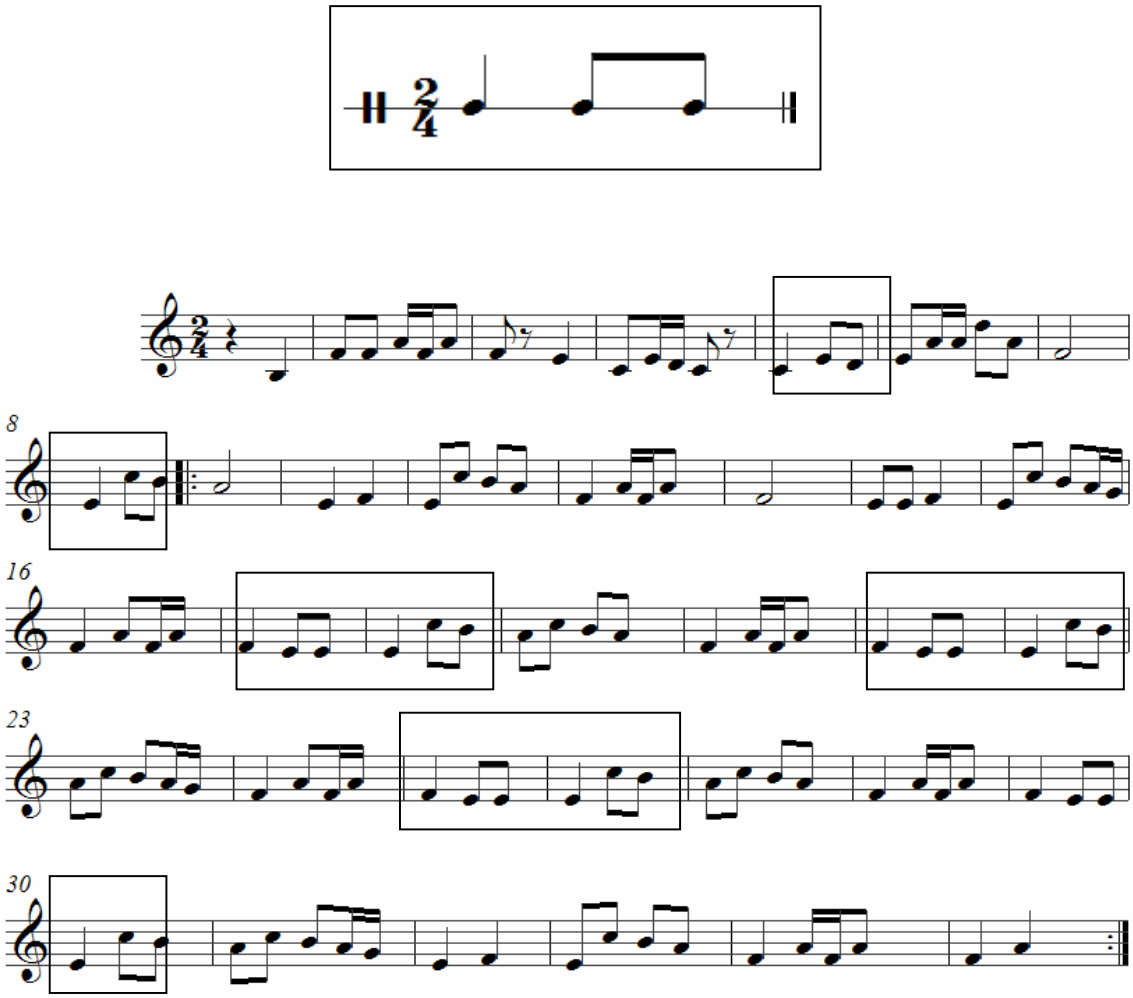
5. <u>การกระสวนจังหวะ</u> (Rhythmic pattern)

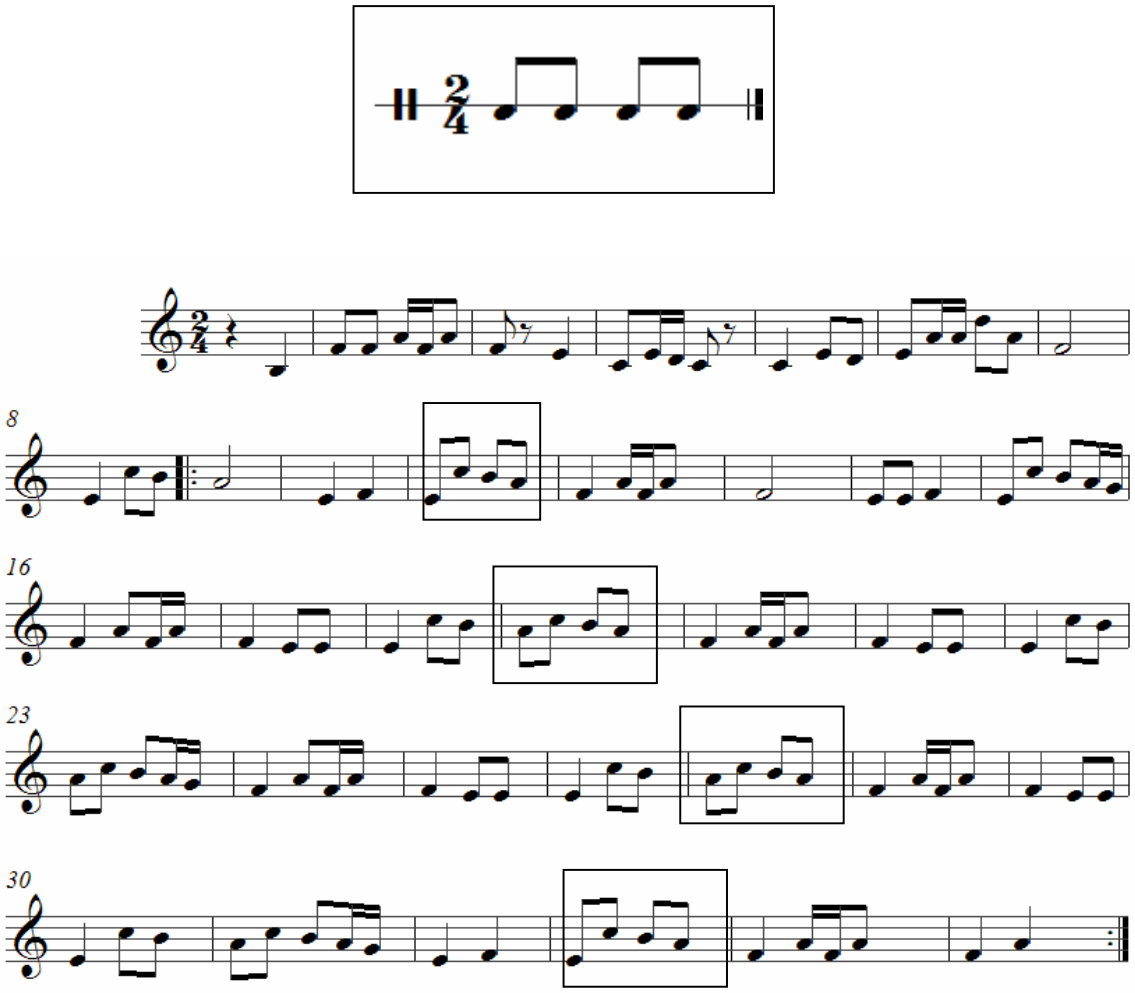
การกระสวนจังหวะของเพลงกันเตียว มีลักษณะเรียบง่ายธรรมดา โดยส่วนมากเป็นการกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน การกระสวนจังหวะของเพลงกันเตียวมีทั้งหมด 11 รูปแบบ ดังนี้

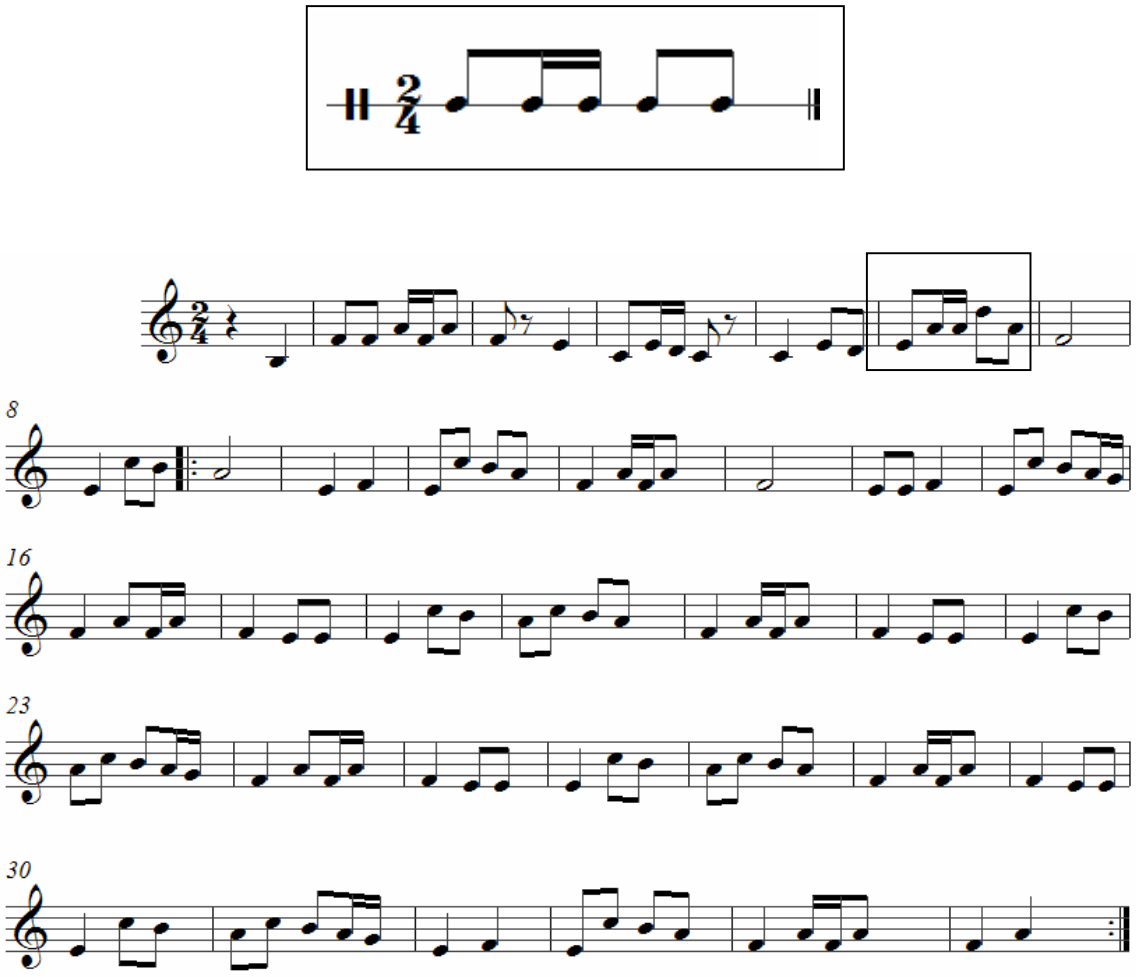
การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 1 มีทั้งหมด จำนวน 3 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 7, 9, 13

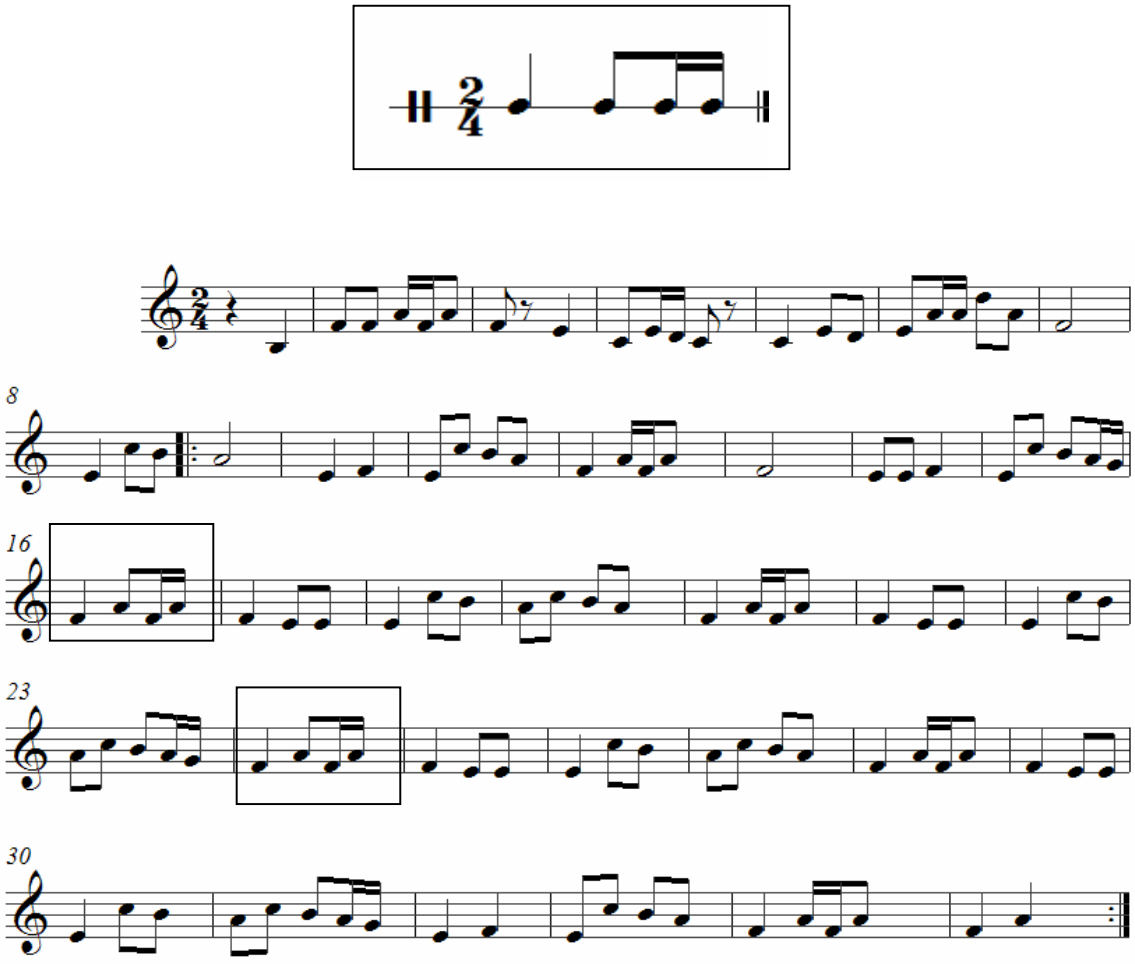
การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 2 มีทั้งหมด จำนวน 3 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 10, 32, 35

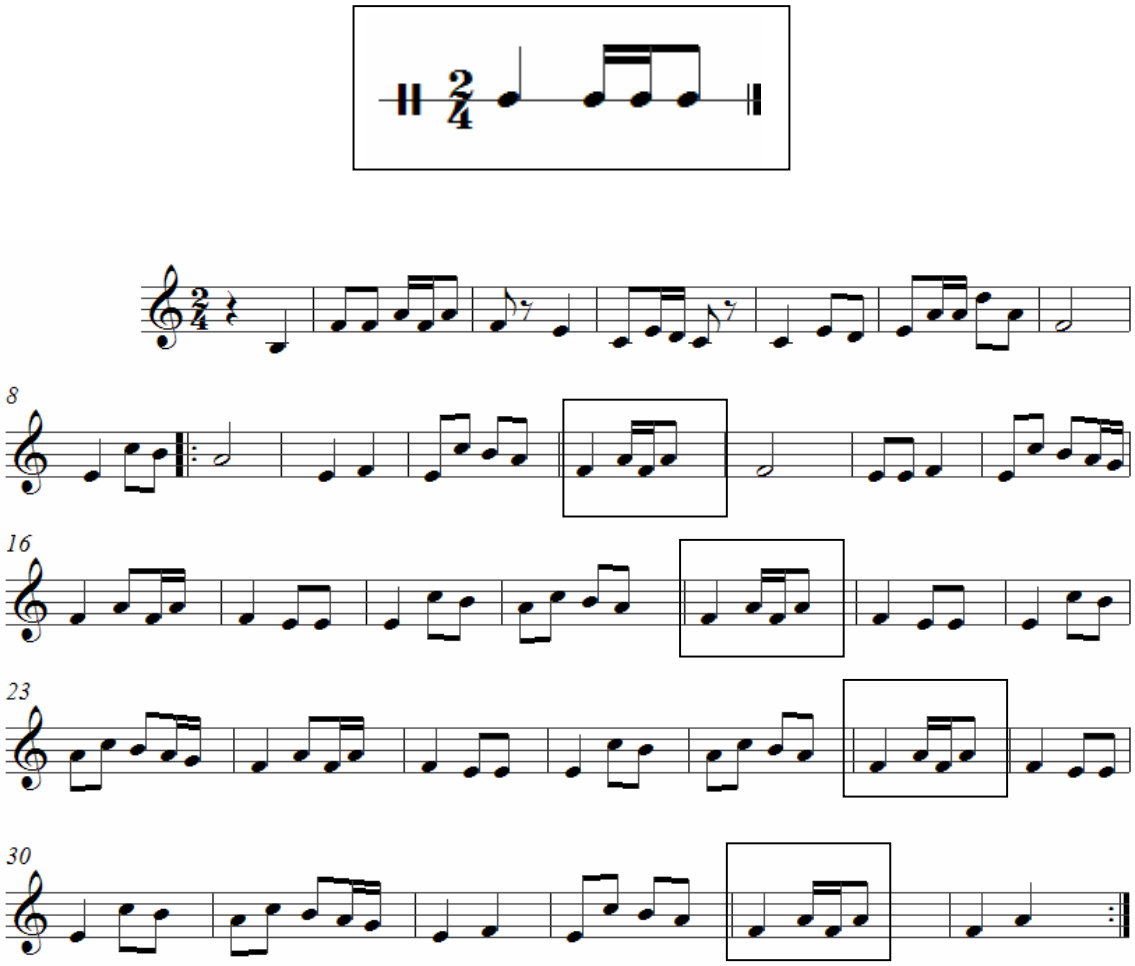
การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 3 มีทั้งหมด จำนวน 1 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 3

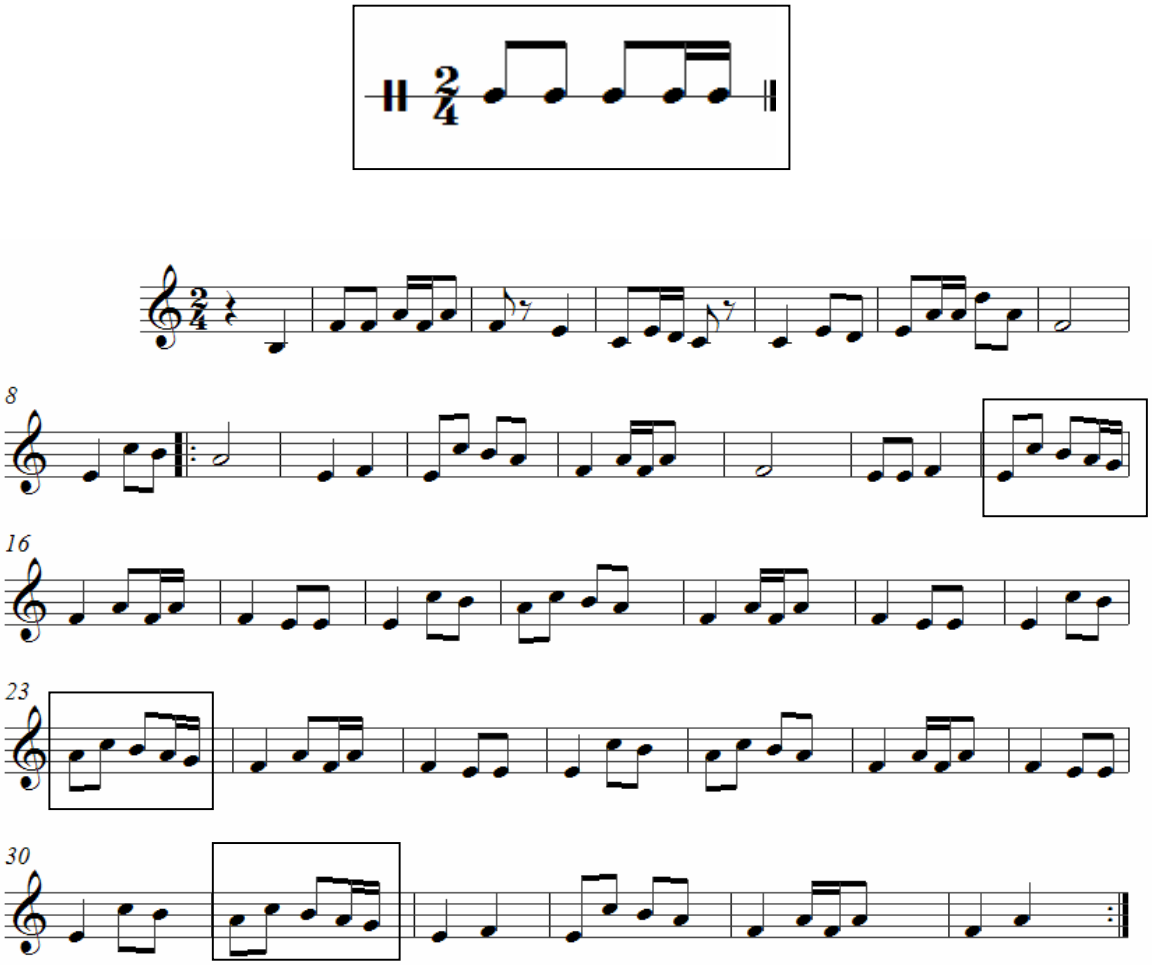
การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 4 มีทั้งหมด จำนวน 9 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 5, 8, 17-18, 21-22, 25-26, 30

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 5 มีทั้งหมด จำนวน 4 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 11, 19, 27, 33

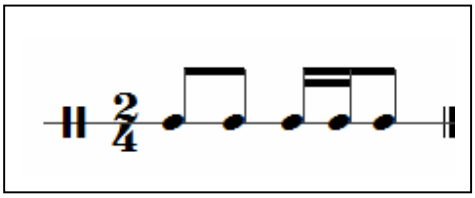
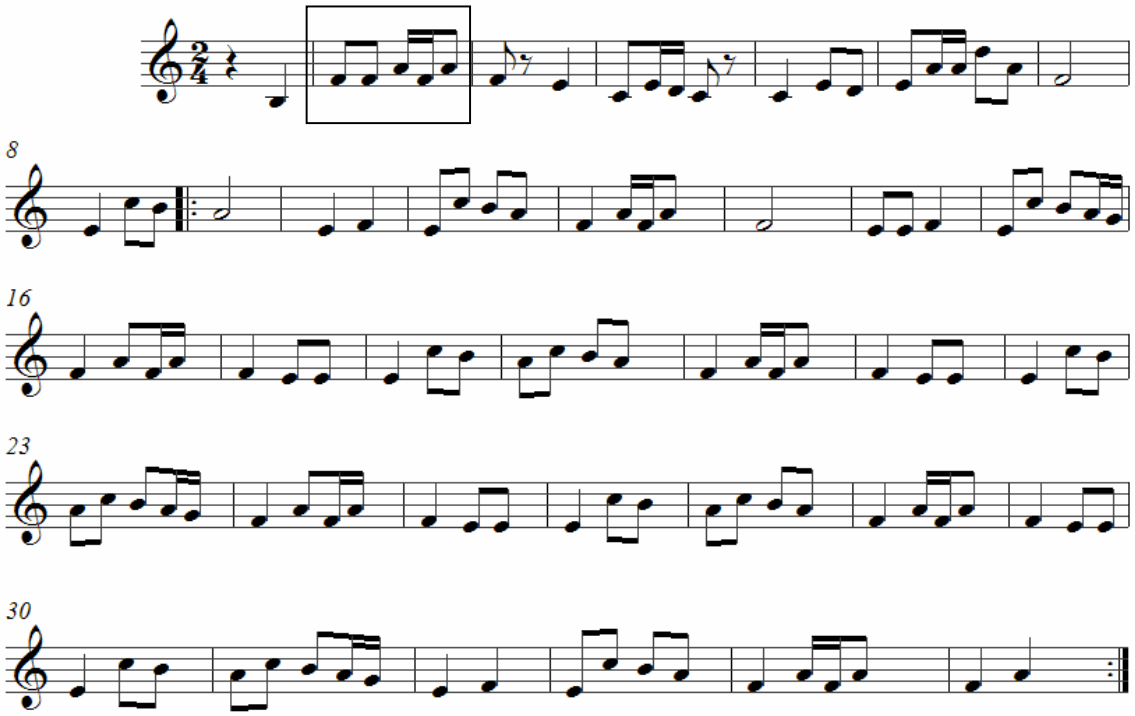
การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 6 มีทั้งหมด จำนวน 1 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 6

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 7 มีทั้งหมด จำนวน 2 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 16, 24

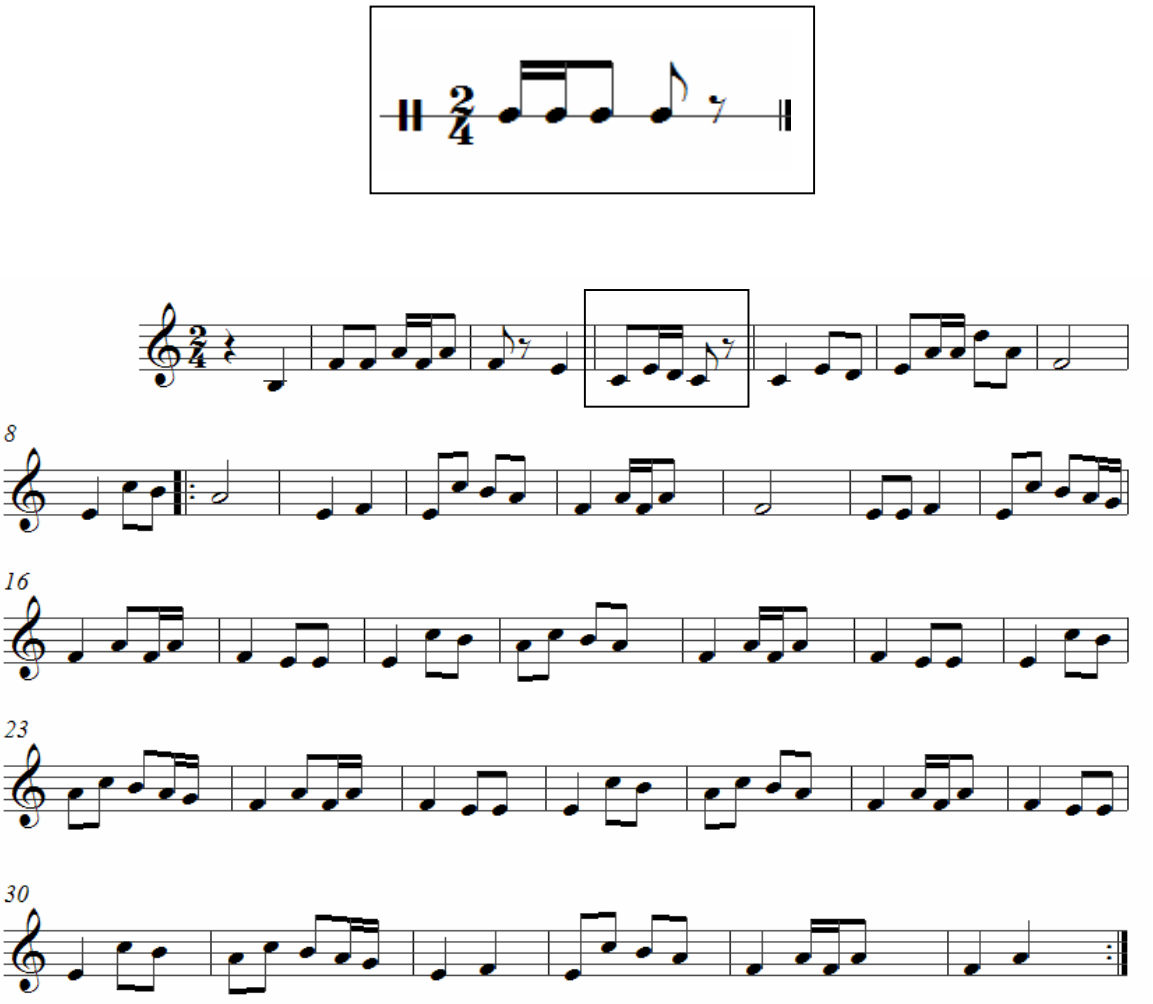
การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 8 มีทั้งหมด จำนวน 4 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 12, 20, 28, 34

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 9 มีทั้งหมด จำนวน 3 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 15, 23, 31

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10



จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 10 มีทั้งหมด จำนวน 1 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 2

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 11 มีทั้งหมด จำนวน 1 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 4

สรุป

เพลงกันเตียว มีลักษณะสื่อสร้างเสียงที่เป็นเสียงร้อง (Voice) ที่เกิดจากเสียงของมนุษย์ (Human Voice) ประกอบกับการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี (Instruments) โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ในการดำเนินทำนอง ได้แก่ ตรัวอู้ ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง

จากการวิเคราะห์เพลงกันเตียวพบว่า มีทำนองหลังทั้งหมด 35 ห้องเพลง แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำในห้องที่ 1-8 ท่อนทำนองเพลงในห้องเพลงที่ 9-31 มีทั้งสิ้น 4 ท่อนเพลง ท่อนเพลงที่ 1 ในห้องเพลงที่ 9-16 ท่อนเพลงที่ 2 ในห้องเพลงที่ 17-24 ท่อนเพลงที่ 3 ในห้องเพลงที่ 25-31 และท่อนเพลงที่ 4 ในห้องเพลงที่ 32-35

ลักษณะรูปแบบโครงสร้างของบทเพลงเป็นแบบ Iterative คือ เป็นบทเพลงที่มีทำนองสั้น ๆ และบรรเลงซ้ำ ๆ กัน โดยพื้นผิวของบทเพลงเป็นแบบทำนองหลากหลาย (Heterophony) โดยมีเครื่องดนตรีตรัวอู้ 1 คันบรรเลงทำนองประกอบการร้อง เครื่องดนตรีประกอบจังหวะได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง

ช่วงเสียง (Range) คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดจนถึงสูงสุดของบทเพลง โดยเพลงกันเตียว จะมีเสียงต่ำสุด คือ เสียง ที (B_1) และเสียงสูงสุด คือ เสียง เร (D_2)

กลุ่มเสียง (Mode) ที่ใช้ในเพลงกันเตียว พบว่าจะใช้กลุ่มเสียงทั้งหมด 7 เสียง ได้แก่ A B C D E F G

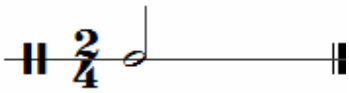
รูปลักษณ์ของท่วงทำนองมีทั้งหมด 5 รูปแบบ ได้แก่ ท่วงทำนองที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกัน (Conjunct) ในห้องเพลงที่ 17-18, 21-22 และห้องเพลงที่ 29-30 ท่วงทำนองที่มีลักษณะขึ้น ๆ ลง ๆ (Undulating) ในห้องเพลงที่ 23-25 และในห้องเพลงที่ 31-35 ท่วงทำนองที่มีลักษณะไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ (Terraced) ในห้องเพลงที่ 2, 14, 17, 21, 25 และห้องเพลงที่ 29 ท่วงทำนองที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ (Ascending) ในห้องเพลงที่ 10 และห้องเพลงที่ 35 และท่วงทำนองที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ (Descending) ในห้องเพลงที่ 11, 15, 23 และห้องเพลงที่ 31

ทิศทางการเคลื่อนที่ของบทเพลงในท่อนนำ ในห้องเพลงที่ 1-8 มีทิศทางการเคลื่อนที่ในท่อนนำของเพลงโดยส่วนมากจะพบว่า มีการเคลื่อนที่แบบขึ้น ๆ ลง ๆ มีการเคลื่อนที่คงที่ซ้ำบ้างเล็กน้อย การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงที่พบในแบบซ้ำกันนั้น จะพบในห้องเพลงที่ 2 และในห้อง

เพลงที่ 6 การเคลื่อนที่ในทิศทางขึ้นจะพบในห้องเพลงที่ 1-2 และในห้องเพลงที่ 5-6 ส่วนการข้ามขั้นของเสียงจะเกิดขึ้นในห้องเพลงที่ 6 และในห้องเพลงที่ 8 การเคลื่อนที่ของแนวทำนองในทิศทางลง พบในห้องเพลงที่ 3-4 ท่อนทำนองของเพลงกันเตียวในห้องเพลงที่ 9-31 พบว่าทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงท่อนเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 9-16 การเคลื่อนที่ของโน้ตเพลงจะมีการซ้ำในห้องเพลงที่ 14 และเคลื่อนที่ลงในห้องเพลงที่ 11-12 จะมีการสลับกับการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้นของโน้ตในห้องเพลงที่ 12-13 และห้องเพลงที่ 16 ท่อนเพลงที่ 2 ห้องเพลงที่ 17-24 มีการซ้ำกันของเสียงในห้องเพลงที่ 17, 21 การเคลื่อนที่ลงอย่างเป็นลำดับขั้นในห้องเพลงที่ 19-20 และห้องเพลงที่ 23-24 การเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้นของโน้ตในห้องเพลงที่ 20-21 และห้องเพลงที่ 23-24 ส่วนทำนองเพลงในท่อนเพลงที่ 3 ห้องเพลงที่ 25-31 จะมีทิศทางการเคลื่อนที่เหมือนประโยคเพลงที่ 2 และท่อนสรุป จากโน้ตเพลงในท่อนเพลงที่ 4 มีการเคลื่อนที่ขึ้นอย่างเป็นลำดับขั้นในห้องเพลงที่ 32 การก้าวกระโดดข้ามขั้นจะเกิดขึ้นในห้องเพลงที่ 33 จากนั้นทิศทางการเคลื่อนที่จะลงเป็นลำดับขั้นในห้องเพลงที่ 2 จากนั้นในห้องเพลงที่ 34 จะมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงสลับกัน และจะเคลื่อนที่ขึ้นอีกครั้งหนึ่งในห้องเพลงที่ 35

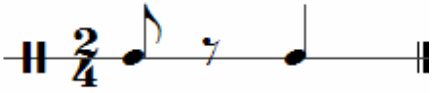
การกระสวนจังหวะ บทเพลงกันเตียว มีการกระสวนจังหวะแบบเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นการกระสวนจังหวะแบบซ้ำกัน มีทั้งหมด 11 รูปแบบ

รูปแบบที่ 1

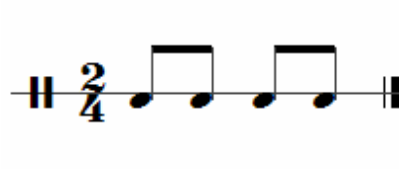
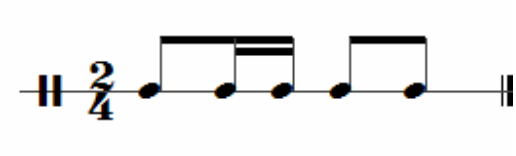


รูปแบบที่ 2

รูปแบบที่ 3

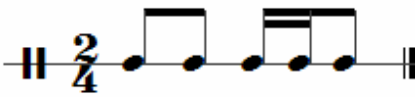
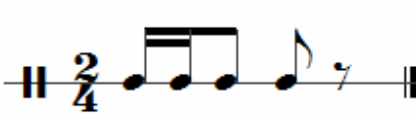


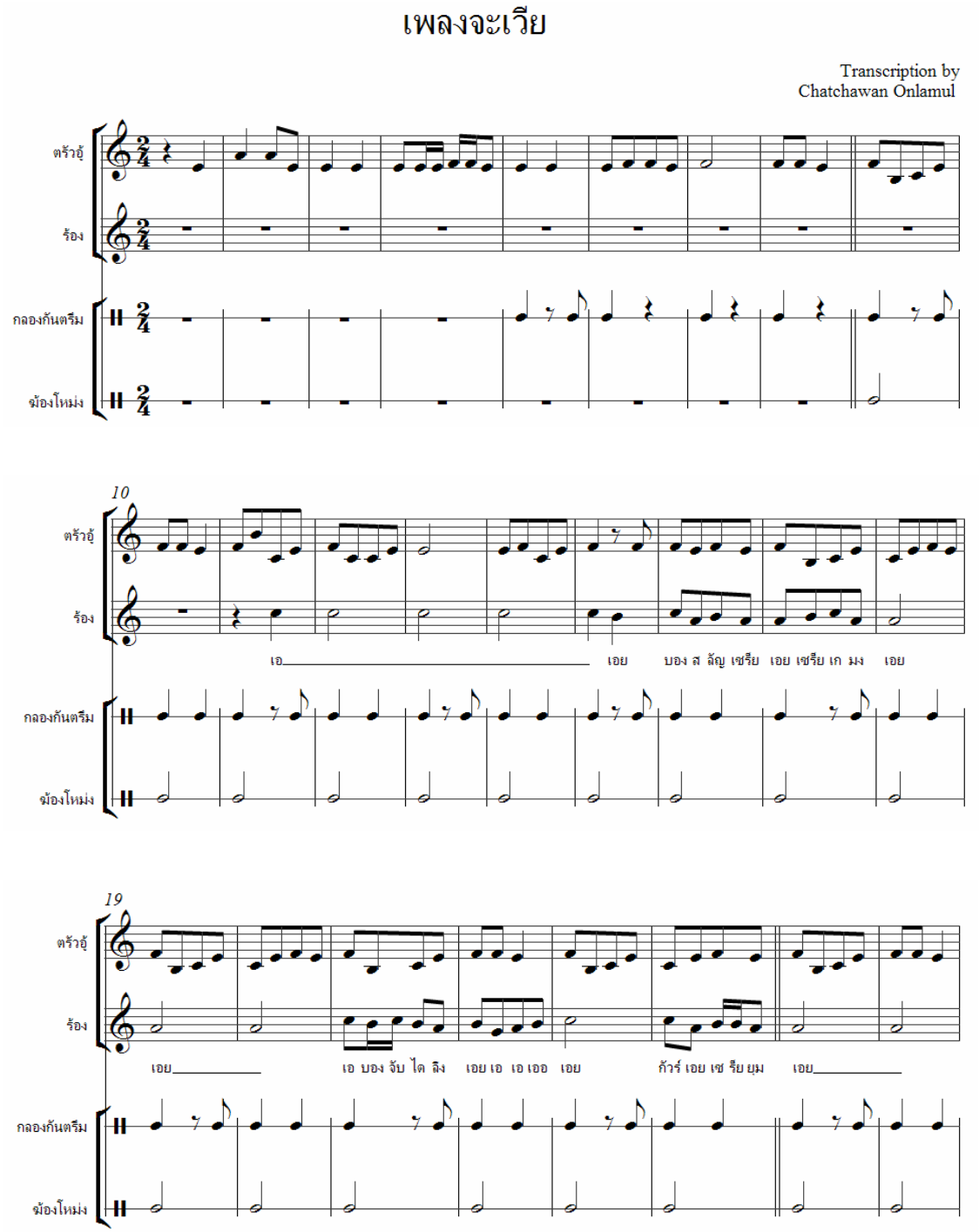
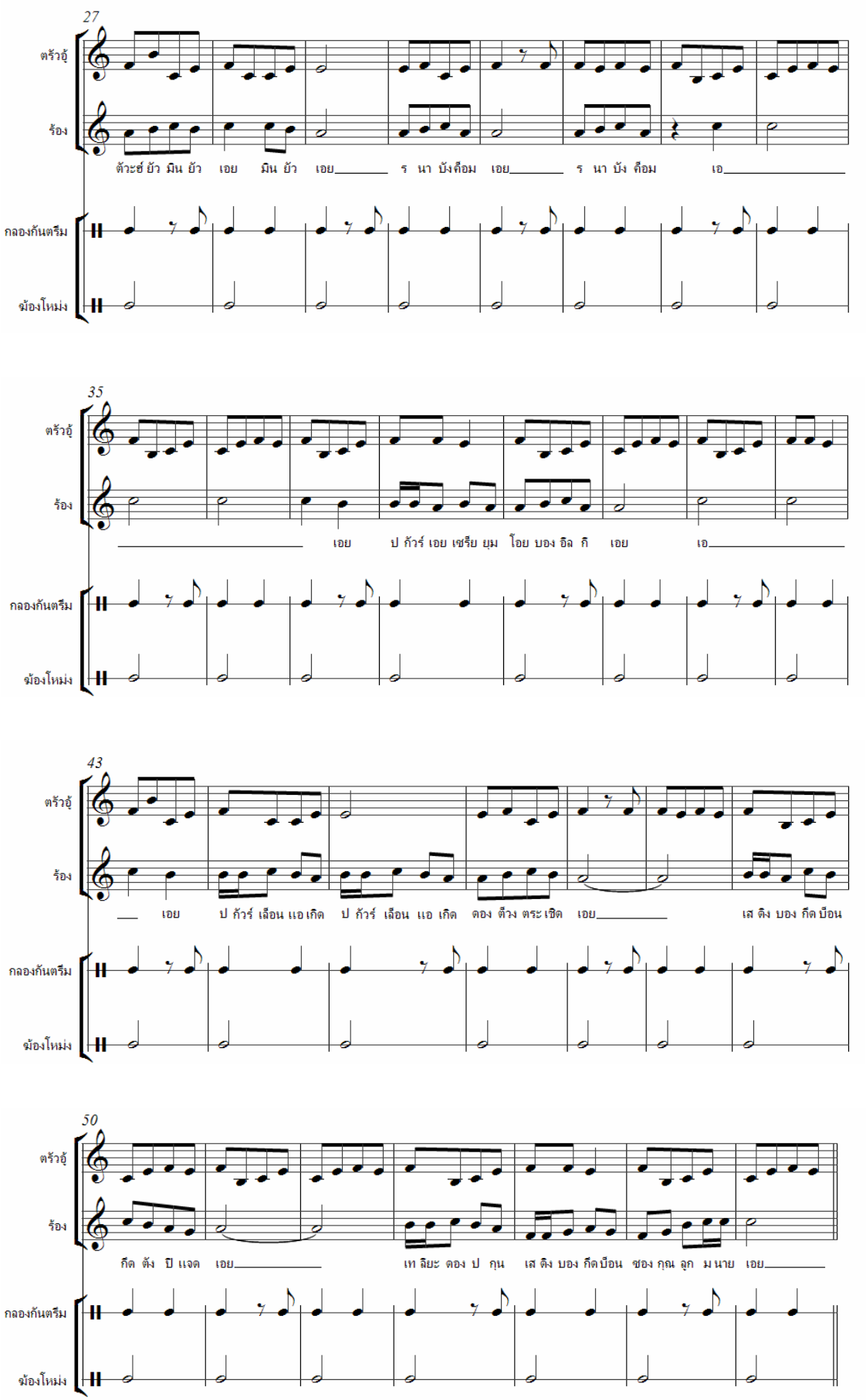
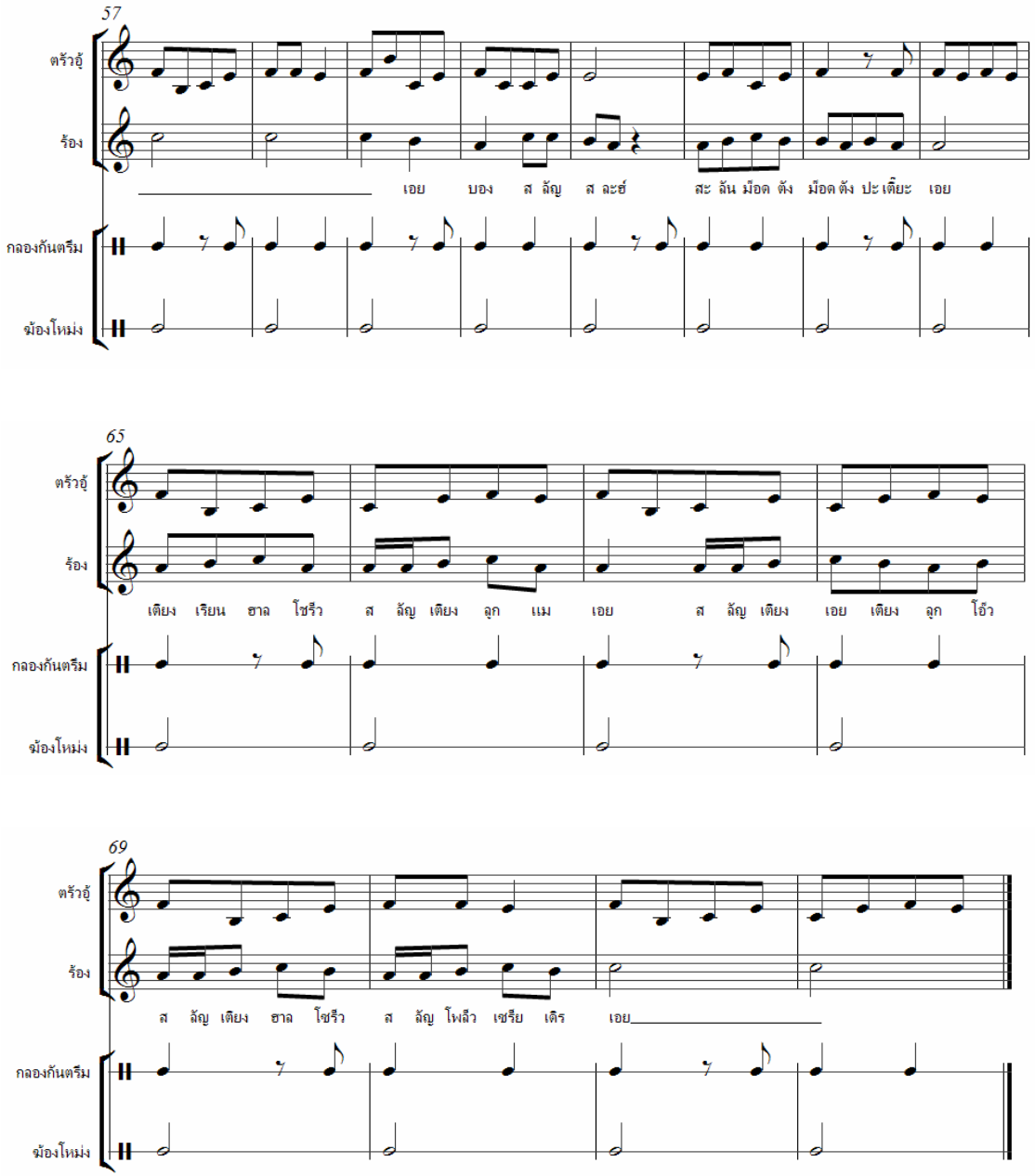
รูปแบบที่ 4

รูปแบบที่ 5

รูปแบบที่ 6

รูปแบบที่ 7

รูปแบบที่ 8

รูปแบบที่ 9

รูปแบบที่ 10

รูปแบบที่ 11 

<u>เพลงที่ 8</u>

เพลงจะเวีย
Transcription by
Chatchawan Onlamul
ตรัวอู้
ร้อง
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
10
เอ เอย บอง ส ลัญ เซรีย เอย เซรีย เก มง เอย
19
เอย เอ บอง จับ ได ลิง เอย เอ เอ เออ เอย ก้วร์ เอย เซ รีย ยุม เอย

27
ตรัวอู้
ร้อง
ต้าะฮ์ ย้า มิน ย้า เอย มิน ย้า เอย ร นา บังคือม เอย ร นา บัง คือม เอ
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
35
ตรัวอู้
ร้อง
เอย ป ก้าร์ เอย เซรีย ยุม โอย บอง อิล กิ เอย เอ
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
43
ตรัวอู้
ร้อง
เอย ป ก้าร์ เลือน แอ เกิด ป ก้าร์ เลือน แอ เกิด ตอง ตึวง ตระ เชิด เอย เส ดิง บอง กีด บ๊อน
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
50
ตรัวอู้
ร้อง
กีด ตัง ปี แจด เอย เท จียะ ตอง ป กุน เส ดิง บอง กีดบ๊อน ชอง กุณ ลูก ม นาย เอย
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง

เพลงจะเวีย เป็นเพลงบรรเลงที่ใช้สำหรับการเข้าทรงมม๋วด โดยจะบรรเลงในตอนเช้าของวันใหม่ก่อนใกล้จบพิธีกรรม เนื้อหาของบทเพลงเป็นการแสดงความรักกันของหนุ่มสาว ฝ่ายหญิงมีความคิดถึงคิดถึงเทศกาลงานบุญที่บ้านอยากกลับไปทำบุญร่วมกับบุพการี โครงสร้างทางฉันทลักษณ์และเนื้อร้องของบทเพลง จะแบ่งออกเป็น 3 ท่อน ดังนี้

<u>เนื้อร้อง ท่อนที่ 1</u>

O O O O O O O O

O O O O O O O O

O O O O

บองสลัญเซร์ียเกมง บองจับไดลึง
กัวรเอยเซร์ียยุม ตัวะฮ์ยัวมินยัว
รฺนาบังค็อม กัวรเอยเซร์ียยุม
โอยบองอีลกี

<u>คำแปล</u>

พี่รักสาวน้อย พี่จับมือเล่น
ทำไมน้องร้องไห้ จะชอบหรือไม่ชอบ
ใครที่ไหนบังคับ ทำไมน้องร้องไห้
ให้พี่อายเขา

<u>เนื้อร้อง ท่อนที่ 2</u>

O O O O O O O O

O O O O O O O O

O O O O O O O O

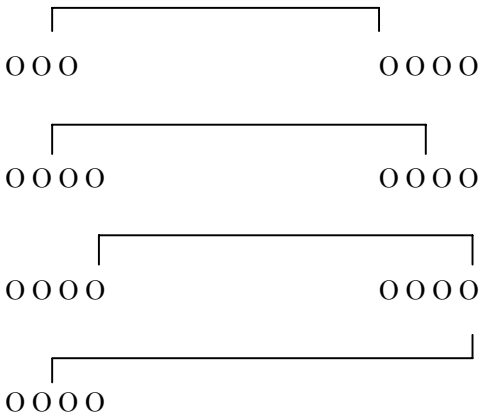
O O O O

ปกัวรเล็อนแอเกิด ดองต็วงตระเชิด
เสดิงบองกึดบ็อน กึดตังปีแจด
เทลียะดอลปกุน เสดิงบองกึดบ็อน
ซองกุณลูกมนาย

<u>คำแปล</u>

ฟ้าร้องทางทิศตะวันออก เสาธงตระง่าน
น้องคิดงานบุญ คิดตั้งแต่เดือนห้า
จนถึงปีหน้าเดือนสี่ น้องพี่คิดงานบุญ
สนองคุณมารดา

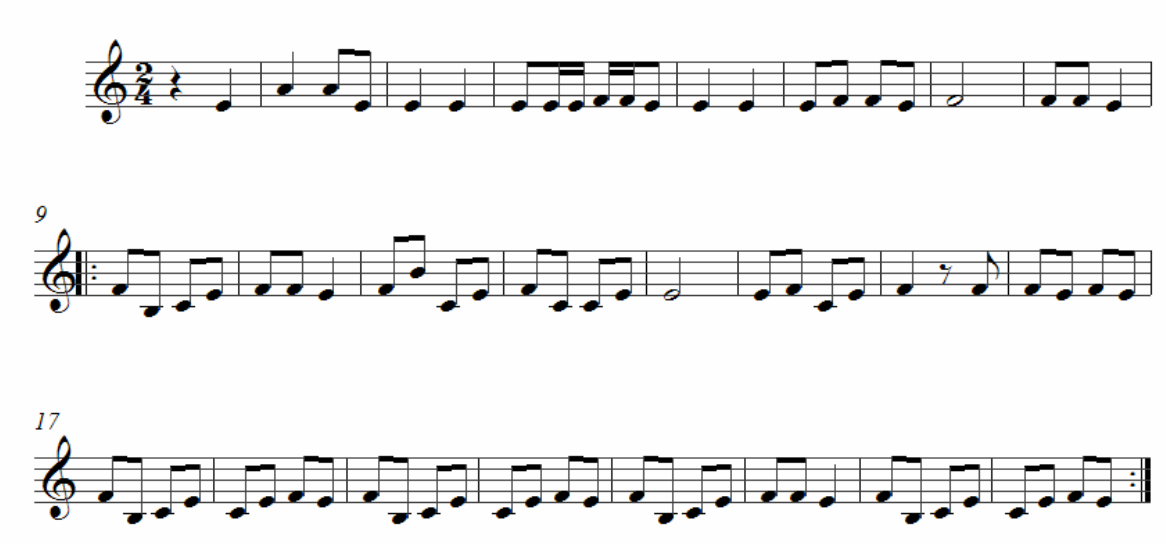
<u>เนื้อร้อง ท่อนที่ 3</u>



บองสุลัญสละฮ์ สะลันม๊อดตังปะเต๊ะ
เตียงเรียนฮาลโซร์ว สลัญเตียงลูกแม
สุลัญเตียงลูกโอ๊ว สุลัญเรียนฮาลโซร์ว
สุลัญโพล็วเซร์ยเดิร

<u>คำแปล</u>

พี่รักน้องจริง ๆ รักยิ่งทั้งบ้าน
รักทั้งเรือนชาญ รักทั้งคุณแม่
รักทั้งคุณพ่อ รักหมดหนอทั้งทางที่นางเดิน
รักหมดหนอทั้งทางที่นางเดิน

เพลงจะเวีย ที่นำมาวิเคราะห์จะวิเคราะห์เฉพาะทำนองหลักของบทเพลง มีจำนวน 24 ห้องเพลง ดังนี้

1. <u>สื่อสร้างเสียง</u> (Medium)

เพลงจะเวีย มีลักษณะของบทเพลงเป็นบทเพลงร้อง โดยเน้นเสียงร้อง (Voice) ที่เกิดจากเสียงของมนุษย์ (Human Voice) ประกอบกับการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี (Instruments) โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ในการดำเนินทำนอง ได้แก่ ตรัวอู้ ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึม และฆ้องโหม่ง

2. <u>รูปแบบ</u> (Form)

รูปแบบโครงสร้างของเพลงจะเวีย เป็นรูปแบบโครงสร้างของบทเพลงที่มีทำนองสั้น ๆ บรรเลงซ้ำ ๆ กัน เป็นแบบ Iterative Form ประกอบด้วยทำนองหลักทั้งหมด 24 ห้องเพลง สามารถแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำของบทเพลงในห้องที่ 1-8 และท่อนทำนองเพลงจะเป็นห้องเพลงที่ 9-24 จากนั้นการดำเนินทำนองก็จะมีการย้อนในส่วนทำนองหลักอีก 3 เที่ยว ในห้องที่ 9-24 มีลักษณะโครงสร้างของบทเพลง ดังนี้

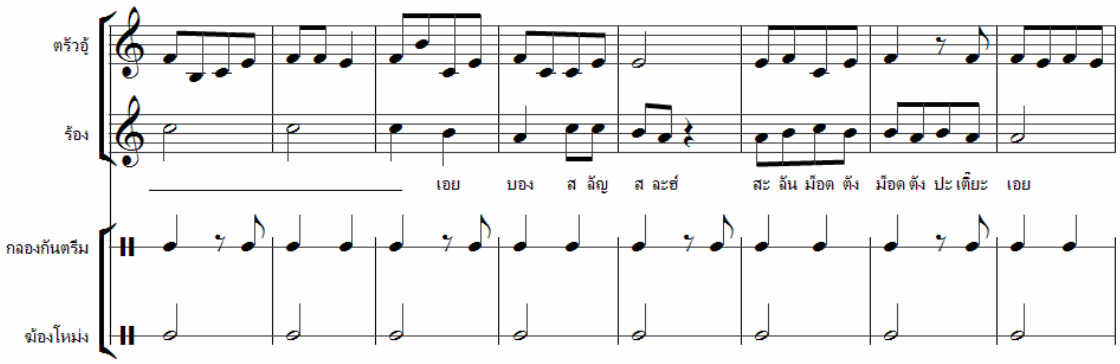
ท่อนนำ	ท่อนเพลงที่ 1	ท่อนเพลงที่ 2

A	A	A

รูปแบบ ท่อน A โน้ตห้องที่ 1-8 ท่อนนำของบทเพลง
ท่อน A โน้ตห้องที่ 9-15 ท่อนทำนองเพลงที่ 1
ท่อน A โน้ตห้องที่ 16-24 ท่อนทำนองเพลงที่ 2

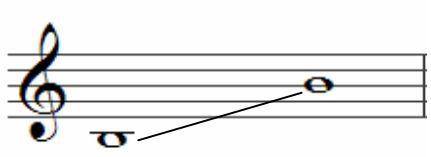
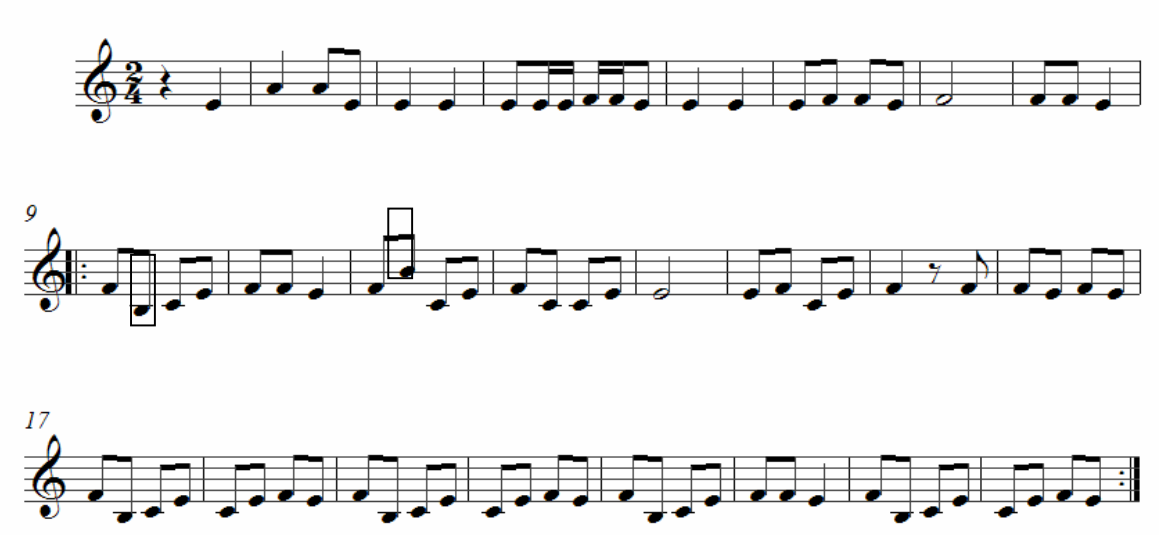
3. <u>ผิวพรรณ</u> (Texture)

เพลงจะเวีย มีลักษณะเป็นบทเพลงทำนองหลากหลาย (Heterophony) บรรเลงทำนองโดยเครื่องดนตรีตรัวอู้ 1 คันและมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง ดังนี้

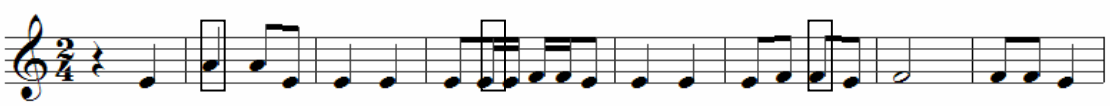
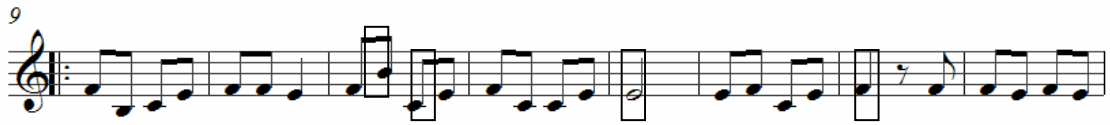
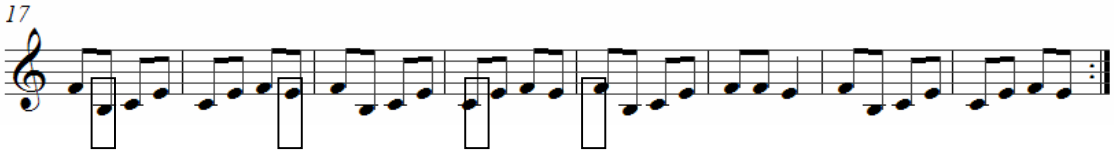


4. <u>ท่วงทำนอง</u> (Melody)

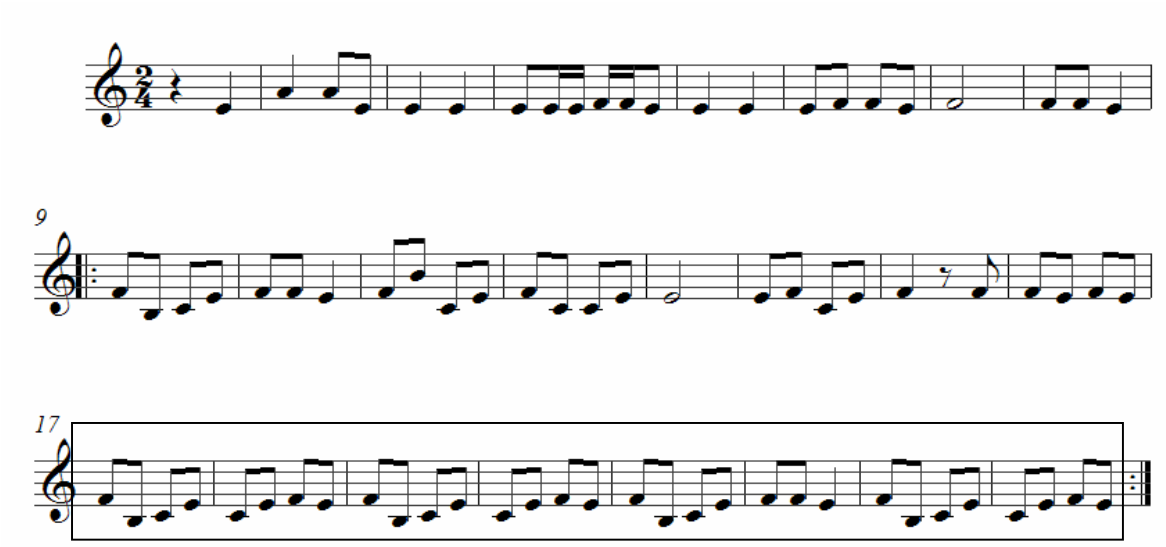
4.1 <u>ช่วงเสียง</u> (Range) คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดจนถึงสูงสุดของบทเพลง โดยเพลงจะเวีย จะมีเสียงต่ำสุด คือ เสียง ที (B_1) และเสียงสูงสุด คือ เสียง ที (B_2)

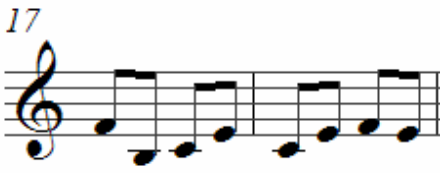
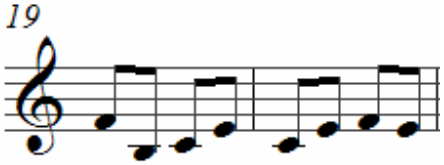
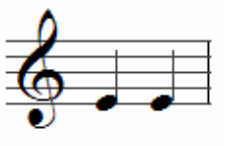
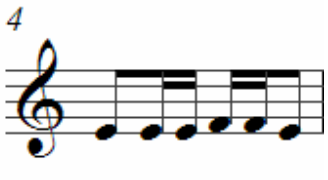
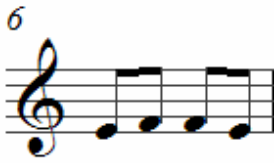
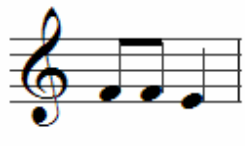
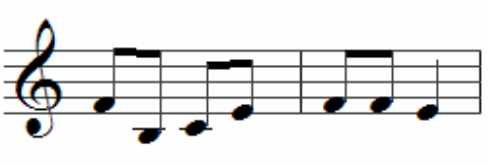
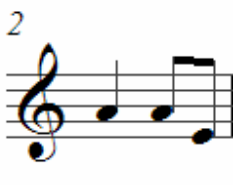
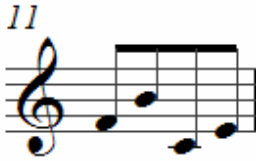
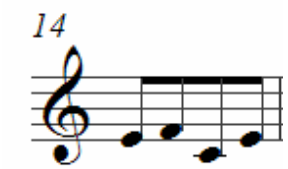
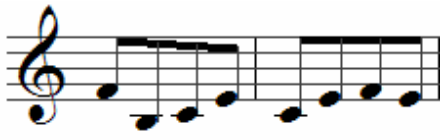


4.2 <u>กลุ่มเสียง</u> (Mode) คือ มาตราเสียงเฉพาะที่ใช้ ในบทเพลงจะเวีย จะใช้กลุ่มเสียงต่าง ๆ ดังนี้

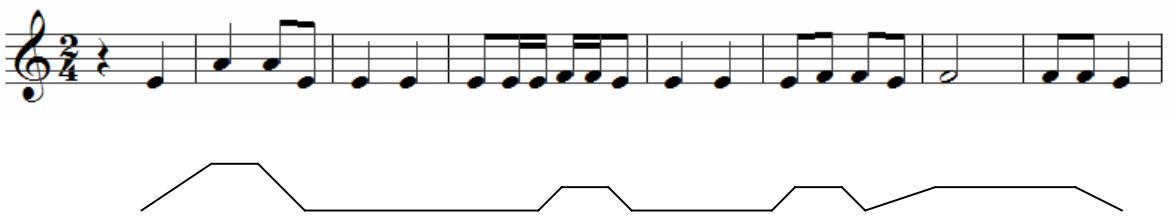
ห้องเพลงที่ 1-8 จะใช้กลุ่มเสียง A E F ดังนี้

ห้องเพลงที่ 9-16 จะใช้กลุ่มเสียง B C E F ดังนี้

ห้องเพลงที่ 17-24 จะใช้กลุ่มเสียง B C E F ดังนี้

จากโน้ตเพลงจะเวีย จะพบว่ากลุ่มเสียงที่ใช้ในบทเพลงจะใช้กลุ่มเสียง 5 เสียง ได้แก่ A B C E F

4.3 <u>รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง</u> (Melodic contour) คือ ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง จากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงจะเวีย พบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงอยู่ 5 รูปแบบ ดังนี้

4.3.1 <u>ท่วงทำนองที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกัน</u> (Conjunct) ในเพลงจะเวีย จะพบท่วงทำนองที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกันในห้องเพลงที่ 17-24 ดังนี้

4.3.2 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะขึ้น ๆ ลง ๆ</u> (Undulating) ในเพลงจะเวีย จะพบท่วงทำนองที่ดำเนินทำนองในลักษณะขึ้น ๆ ลง ๆ ในห้องเพลงที่ 17-18, 19-20 และห้องเพลงที่ 23-24

จากโน้ตเพลงในห้องที่ 17-18 การเคลื่อนขึ้นลงของตัวโน้ตจะเริ่มขึ้นกับโน้ตตัวที่ 1-4 ในตำแหน่งเสียง F B C E ห้องเพลงที่ 18 ของโน้ตตัวที่ 1-4 ในตำแหน่งเสียง C E F E ดังนี้

จากโน้ตเพลงในห้องที่ 19-20 การเคลื่อนขึ้นลงของตัวโน้ตจะเริ่มในห้องเพลงที่ 19 กับโน้ตตัวที่ 1-4 ในตำแหน่งเสียง F B C E และห้องเพลงที่ 20 ของโน้ตตัวที่ 1-4 ในตำแหน่งเสียง C E F E ดังนี้

4.3.3 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ</u> (Terraced) ในเพลงจะเวีย จะพบท่วงทำนองที่มีลักษณะไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ ในห้องเพลงที่ 3, 4, 5, 6, 8 และห้องเพลงที่ 10 โดยในห้องเพลงที่ 3, 5 จะซ้ำกันของโน้ตตัวที่ 1-2 ในตำแหน่งเสียง E ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 4 จะเป็นการซ้ำกันของโน้ตตัวที่ 1-3 เป็นการซ้ำกันในตำแหน่งเสียง E และโน้ตตัวที่ 4-5 ในตำแหน่งเสียง F ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 6 จะเป็นการซ้ำกันของโน้ตตัวที่ 2-3 เป็นการซ้ำกันในตำแหน่งเสียง F ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 8, 10 จะเป็นการซ้ำกันของโน้ตตัวที่ 1-2 เป็นการซ้ำกันในตำแหน่งเสียง F ดังนี้

4.3.4 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ</u> (Ascending)) ในเพลงจะเวีย จะพบท่วงทำนองที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ ในห้องเพลงที่ 9-10 และห้องเพลงที่ 21-11 โดยห้องเพลงที่ 9-10 มีทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตตัวที่ 2-5 ในตำแหน่งเสียง B C E F ดังนี้

4.3.5 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ</u> (Descending) ในเพลงจะเวียจะพบท่วงทำนองที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ ในห้องเพลงที่ 2, 6, 11, 14, 17-18 และห้องเพลงที่ 19-20 โดยในห้องเพลงที่ 2 พบว่า ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองจะเริ่มต่ำลงเรื่อย ๆ ในโน้ตตัวที่ 2-3 ในตำแหน่งของเสียง A E ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 11 พบว่า ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองจะเริ่มต่ำลงแบบก้าวกระโดด ในโน้ตตัวที่ 2-3 ในตำแหน่งของเสียง B C ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 14 พบว่า ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองจะเริ่มต่ำลงในโน้ตตัวที่ 2-3 ในตำแหน่งของเสียง F C ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 17-18, 19-20 พบว่า ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองจะเริ่มต่ำลงเรื่อย ๆ ในโน้ตตัวที่ 4-5 ในตำแหน่งของเสียง E C และในโน้ตตัวที่ 7-8 ของตำแหน่งเสียง F E ดังนี้

4.4 <u>ทิศทางการดำเนินทำนอง</u> บทเพลงจะเวีย มีทิศทางในการดำเนินทำนองโดยแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำของบทเพลง และท่อนทำนอง สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

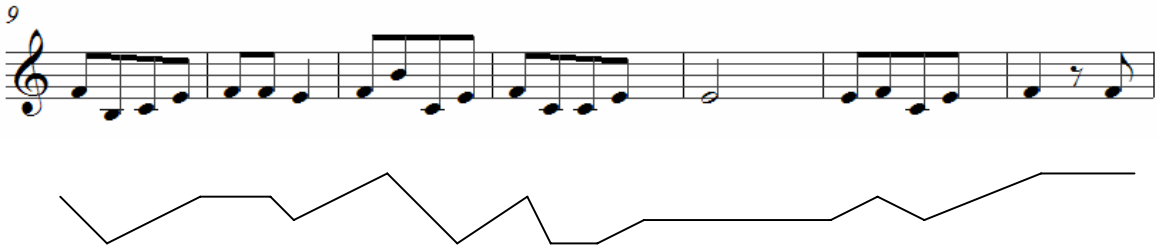
4.4.1 <u>ท่อนนำ</u> ห้องเพลงที่ 1-8

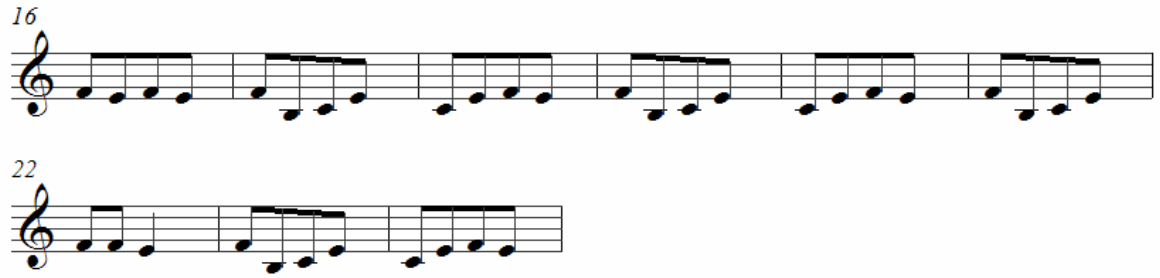
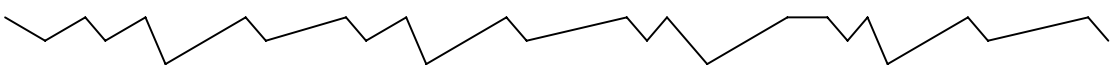


เพลงจะเวีย มีทิศทางการเคลื่อนที่ในท่อนนำของเพลงโดยส่วนมากจะพบว่ามีการเคลื่อนที่ซ้ำกันของตัวโน้ตและมีทิศทางขึ้น ๆ ลง ๆ บ้างเล็กน้อย การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงที่พบในแบบซ้ำกันนั้น จะพบในตำแหน่งของเสียง A ในห้องเพลงที่ 2 และตำแหน่งเสียง E ในห้องเพลงที่ 2-5 การเคลื่อนที่ในทิศทางขึ้นจะพบในห้องเพลงที่ 1-2 ในตำแหน่งเสียง E C และห้องเพลงที่ 6 ในตำแหน่งเสียง E F ส่วนการเคลื่อนที่ของแนวทำนองในทิศทางลง พบในห้องเพลงที่ 2 ในตำแหน่งเสียง A E ห้องเพลงที่ 4,6,8 ในตำแหน่งเสียง F E

4.4.2 <u>ท่อนทำนองเพลง</u> ห้องเพลงที่ 9-24

ท่อนเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 9-15

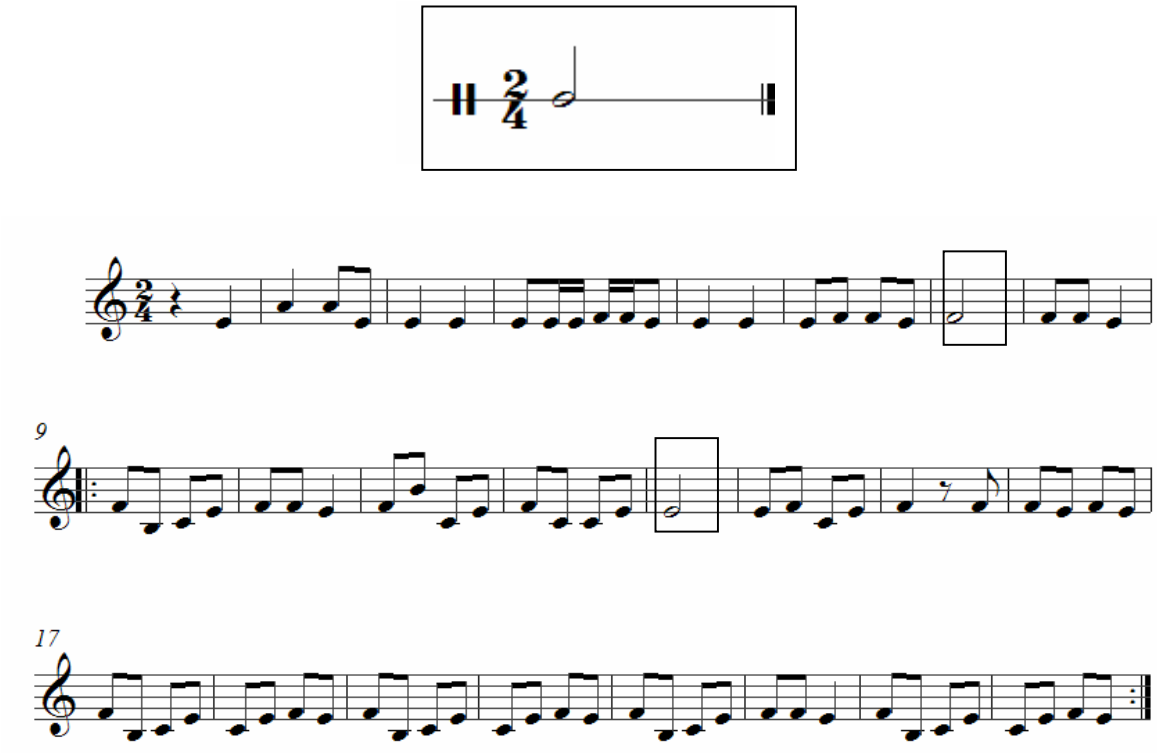


ท่อนเพลงที่ 2 ห้องเพลงที่ 16-24



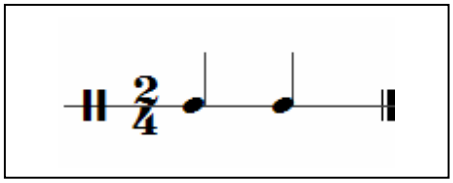
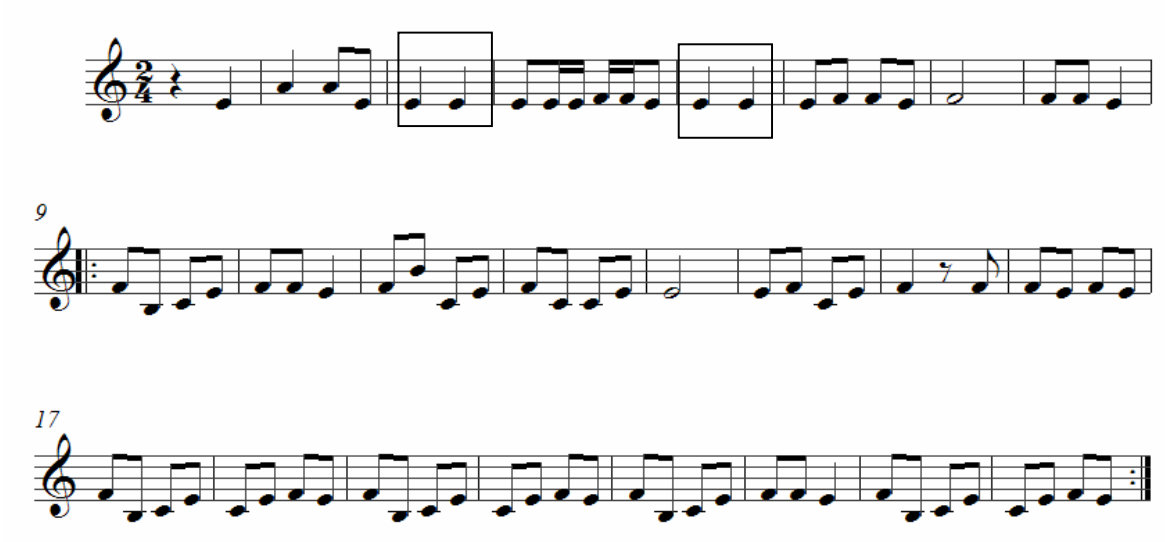
จากโน้ตเพลงในท่อนทำนองของเพลงจะเวีย ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงในท่อนเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 9-15 พบว่า การเคลื่อนที่ของโน้ตเพลงจะมีการซ้ำในตำแหน่งเสียง F ของห้องเพลงที่ 10 ห้องเพลงที่ 12-13 ในตำแหน่งเสียง C E และห้องเพลงที่ 15 ในตำแหน่งเสียง Eทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นในตำแหน่งเสียง B C E F ของห้องเพลงที่ 9-10 ในห้องเพลงที่ 11-12 ที่ตำแหน่งเสียง C E F และจะมีการสลับกับการเคลื่อนที่ลงในตำแหน่งเสียง F B ของห้องเพลงที่ 9 ห้องเพลงที่ 10 ในตำแหน่งเสียง F E ห้องเพลงที่ 11 ในตำแหน่งเสียง B C และห้องเพลงที่ 12 ในตำแหน่งเสียง F C และท่อนเพลงที่ 2 มีทิศทางการขึ้นลงของโน้ตเพลงเป็นส่วนใหญ่สลับกัน เมื่อจบท่อนเพลงที่ 2 การดำเนินทำนองจะยังคงมีอยู่ต่อไป โดยการซ้ำแนวท่อนทำนองเดิมตั้งแต่ท่อนเพลงที่ 1 อีกสามรอบ

5. <u>การกระสวนจังหวะ</u> (Rhythmic pattern)

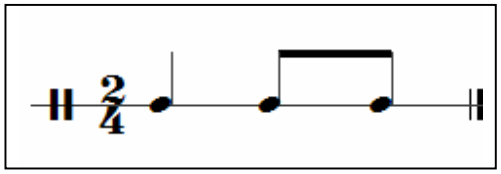
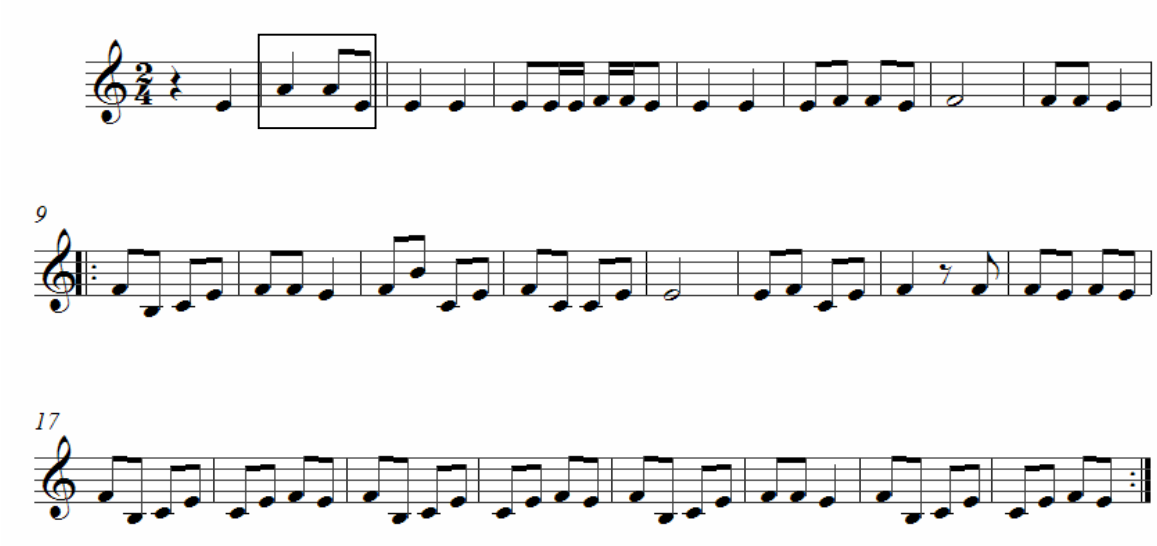
การกระสวนจังหวะของเพลงจะเวีย มีลักษณะเรียบง่ายธรรมดา โดยส่วนมากเป็นการกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน การกระสวนจังหวะของเพลงจะเวียมีทั้งหมด 6 รูปแบบ ดังนี้

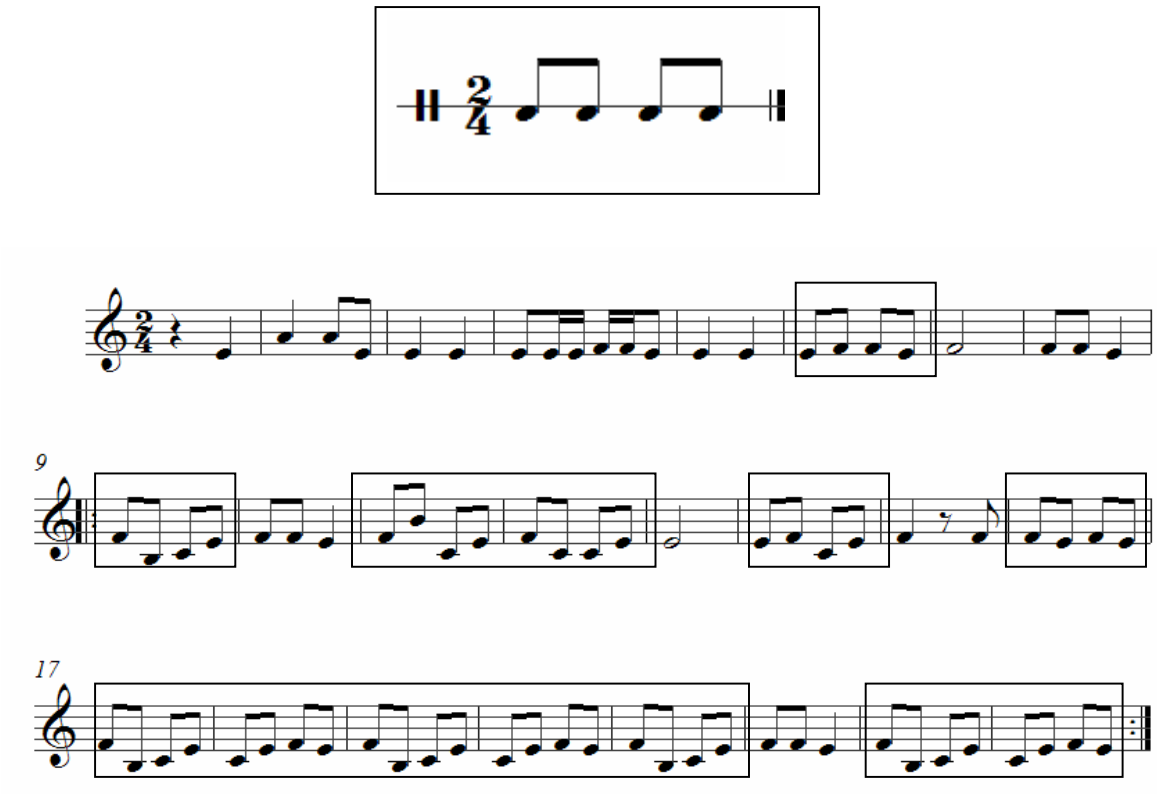
การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 1 มีทั้งหมด จำนวน 2 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 7, 13

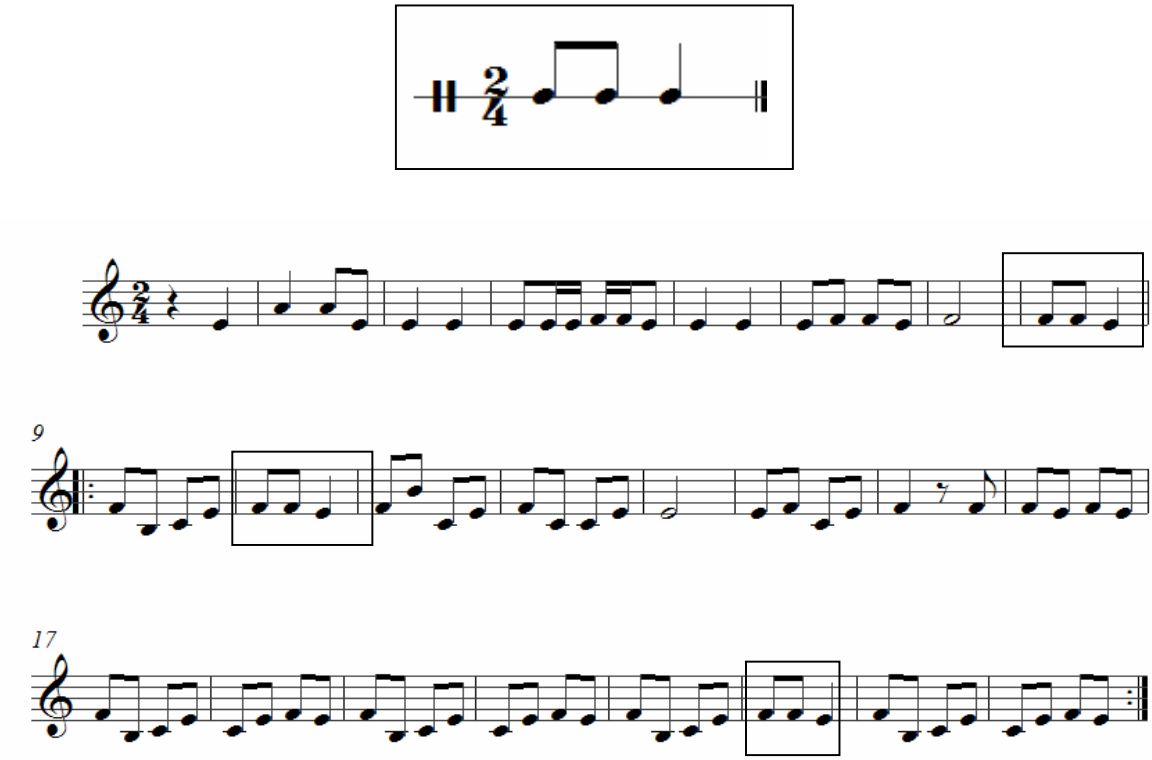
การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2



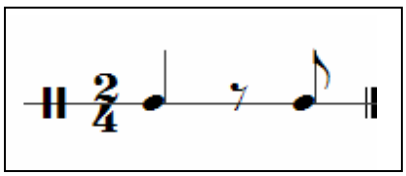
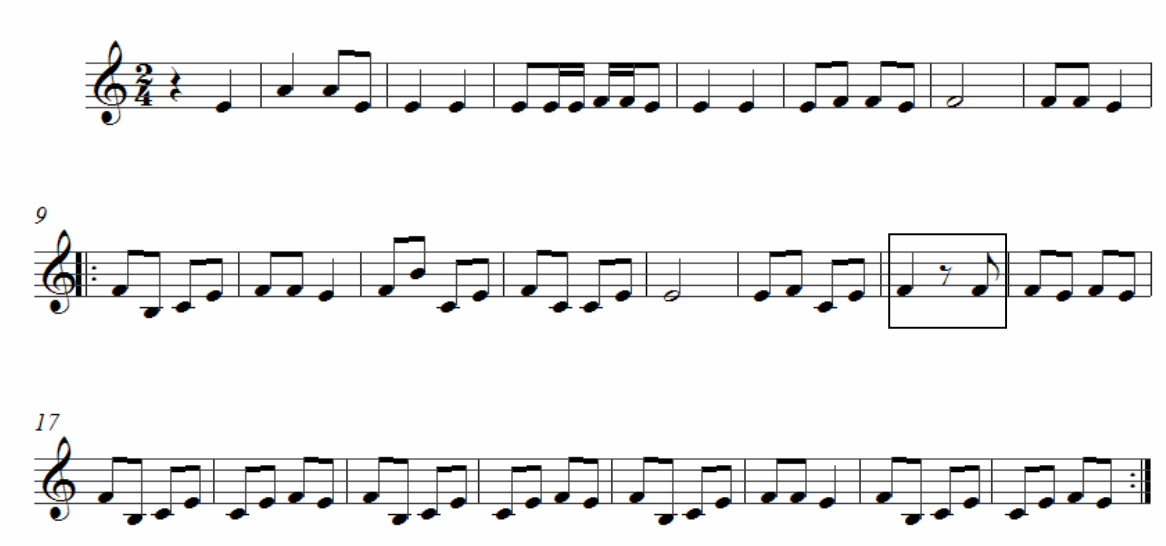
จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 2 มีทั้งหมด จำนวน 2 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 3, 5

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 3 มีทั้งหมด จำนวน 1 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 2

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 4 มีทั้งหมด จำนวน 13 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 6, 9, 11-12, 14, 16-21, 23-24

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 5 มีทั้งหมด จำนวน 3 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 8, 10, 22

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6



จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 6 มีทั้งหมด จำนวน 1 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 15

<u>สรุป</u>

เพลงจะเวีย มีลักษณะของสื่อสร้างเสียงที่เป็นเสียงร้อง (Voice) ที่เกิดจากเสียงของมนุษย์ (Human Voice) ประกอบกับการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี (Instruments) โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ในการดำเนินทำนอง ได้แก่ ตรัวอู้ ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง

จากการวิเคราะห์เพลงจะเวียพบว่า มีทำนองหลังทั้งหมด 24 ห้องเพลง แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำในห้องที่ 1-8 ท่อนทำนองเพลงในห้องเพลงที่ 9-24 มีทั้งสิ้น 2 ท่อนเพลง ท่อนเพลงที่ 1 ในห้องเพลงที่ 9-15 และท่อนเพลงที่ 2 ในห้องเพลงที่ 16-24

ลักษณะรูปแบบโครงสร้างของบทเพลงเป็นแบบ Iterative คือ เป็นบทเพลงที่มีทำนองสั้น ๆ และบรรเลงซ้ำ ๆ กัน โดยพื้นผิวของบทเพลงเป็นแบบหลายทำนอง (Heterophony) โดยมีเครื่องดนตรีตรัวอู้ 1 คันบรรเลงทำนองประกอบการร้อง เครื่องดนตรีประกอบจังหวะได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง

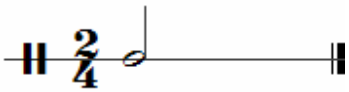
ช่วงเสียง (Range) คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดจนถึงสูงสุดของบทเพลง โดยเพลงจะเวีย จะมีเสียงต่ำสุด คือ เสียง ที (B_1) และเสียงสูงสุด คือ เสียง ที (B_2)

กลุ่มเสียง (Mode) ที่ใช้ในเพลงจะเวีย พบว่าจะใช้กลุ่มเสียงทั้งหมด 5 เสียง ได้แก่ A B C E F

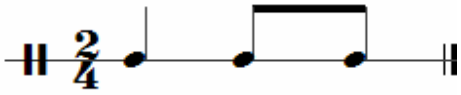
รูปลักษณ์ของท่วงทำนองมีทั้งหมด 5 รูปแบบ ได้แก่ ท่วงทำนองที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกัน (Conjunct) ในห้องเพลงที่ 17-24 ท่วงทำนองที่มีลักษณะขึ้น ๆ ลง ๆ (Undulating) ในห้องเพลงที่ 17-18, 19-20 และห้องเพลงที่ 23-24 ท่วงทำนองที่มีลักษณะไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ (Terraced) ในห้องเพลงที่ 3, 4, 5, 6, 8 และห้องเพลงที่ 10 ท่วงทำนองที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ (Ascending) ในห้องเพลงที่ 9-10 และห้องเพลงที่ 21-11 และท่วงทำนองที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ (Descending) ในห้องเพลงที่ 2, 6, 11, 14, 17-18 และห้องเพลงที่ 19-20

ทิศทางการเคลื่อนที่ในท่อนนำของเพลงโดยส่วนมากจะพบว่า มีการเคลื่อนที่ซ้ำกันของตัวโน้ตและมีทิศทางขึ้น ๆ ลง ๆ บ้างเล็กน้อย การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงที่พบในแบบซ้ำกันนั้น จะพบในห้องเพลงที่ 2 และห้องเพลงที่ 2-5 การเคลื่อนที่ในทิศทางขึ้นจะพบในห้องเพลงที่ 1-2 และห้องเพลงที่ 6 ส่วนการเคลื่อนที่ของแนวทำนองในทิศทางลงพบในห้องเพลงที่ 2, 4, 6, และห้องเพลงที่ 8 ส่วนท่อนทำนองของเพลงจะเวียในห้องเพลงที่ 9-24 พบว่าทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงท่อนเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 9-15 พบว่าการเคลื่อนที่ของโน้ตเพลงจะมีการซ้ำกันของห้องเพลงที่ 10 ห้องเพลงที่ 12-13 และห้องเพลงที่ 15 ทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นพบในห้องเพลงที่ 9-10 ห้องเพลงที่ 11-12 และจะมีการสลับกับการเคลื่อนที่ลงในห้องเพลงที่ 9-12 ท่อนเพลงที่ 2 มีทิศทางการขึ้นลงของโน้ตเพลงเป็นส่วนใหญ่สลับกัน

การกระสวนจังหวะ บทเพลงจะเวีย มีการกระสวนจังหวะแบบเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นการกระสวนจังหวะแบบซ้ำกัน มีทั้งหมด 6 รูปแบบ

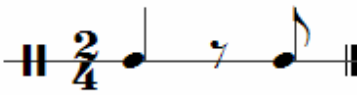
รูปแบบที่ 1 

รูปแบบที่ 2

รูปแบบที่ 3 

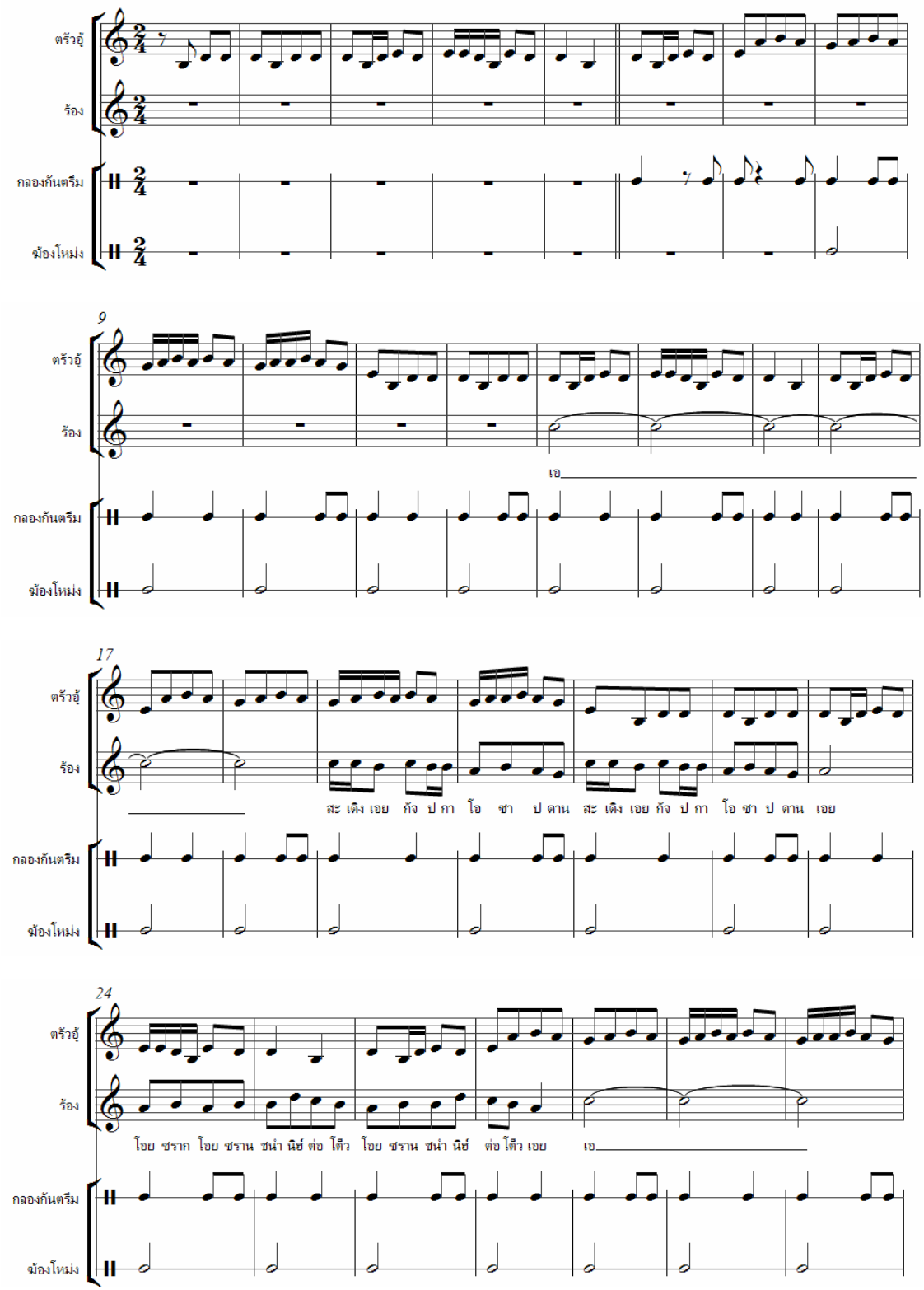
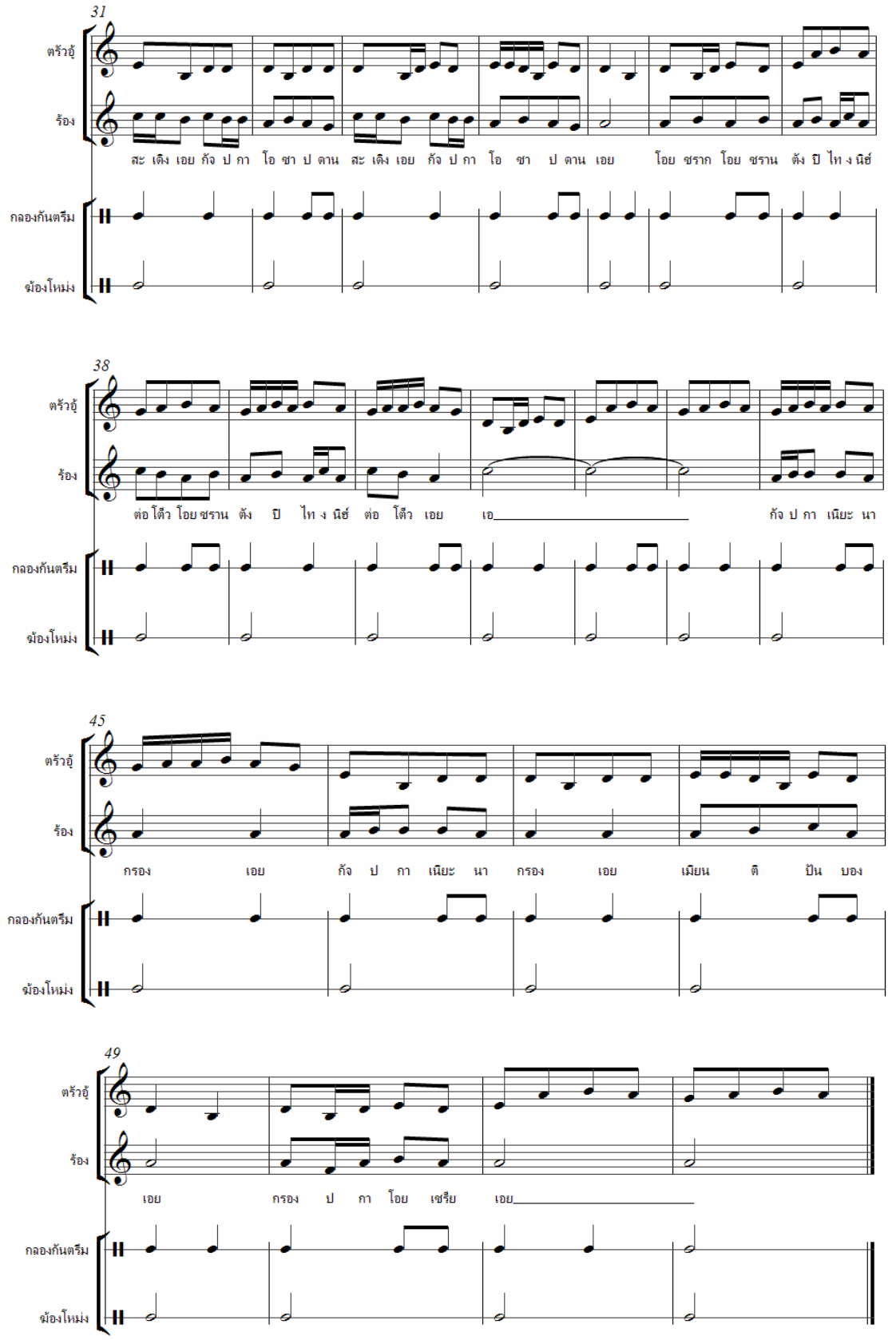
รูปแบบที่ 4

รูปแบบที่ 5

รูปแบบที่ 6 

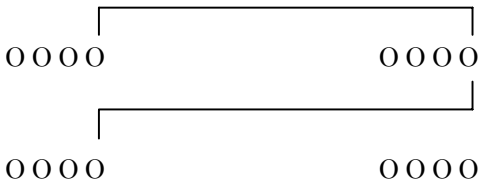
เพลงที่ 9

เพลงกัจปฺกา

Transcription by
Chatchawan Onlamul

31
ตรัวอู้
ร้อง
สะ เดิง เอย กัจ ป กา โอ ชา ป ดาน สะ เดิง เอย กัจ ป กา โอ ชา ป ดาน เอย โอย ชราก โอย ชราน ตัง ปี ไท ง นิย์
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
38
ตรัวอู้
ร้อง
ต่อ โต็ว โอย ชราน ตัง ปี ไท ง นิย์ ต่อ โต็ว เอย เอ กัจ ป กา เนียะ นา
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
45
ตรัวอู้
ร้อง
กรอง เอย กัจ ป กา เนียะ นา กรอง เอย เมียน ติ ปัน บอง
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
49
ตรัวอู้
ร้อง
เอย กรอง ป กา โอย เซรีย เอย
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง

เพลงกัจปฺกา หมายถึง เพลงเก็บดอกไม้ ใช้บรรเลงเพื่อให้มม็วดเก็บดอกไม้และรื้อหลังคาปะรำพิธีที่มุ่งด้วยใบมะพร้าว เป็นการบอกกล่าวว่าพิธีกรรมนี้ใกล้จะสิ้นสุดลง เสมือนหนึ่งการเก็บดอกไม้เป็นการเก็บโรคภัยไข้เจ็บที่มาเยือนทิ้งคว้างให้หมดไป เนื้อหาของบทเพลงเป็นการเก็บดอกไม้และรื้อผ้าปะดานเก็บทิ้ง ให้โรคภัยต่าง ๆ หายไปตลอดทั้งปี โครงสร้างทางฉันทลักษณ์และเนื้อร้องของบทเพลง จะแบ่งออกเป็น 3 ท่อน ดังนี้

<u>เนื้อร้อง ท่อนที่ 1</u>

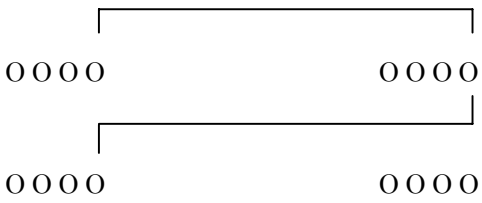


กัจปฺกาซาปฺดาน กัจปฺกาซาปฺดาน
โอยซรากโอยซราน ชฺนำนิฮ์ต่อโต็ว

<u>คำแปล</u>

เก็บดอกไม้รื้อผ้าปะดาน เก็บดอกไม้รื้อผ้าปะดาน
ให้หายไข้หายป่วย ตั้งแต่ปีนี้ตลอดไป

<u>เนื้อร้อง ท่อนที่ 2</u>



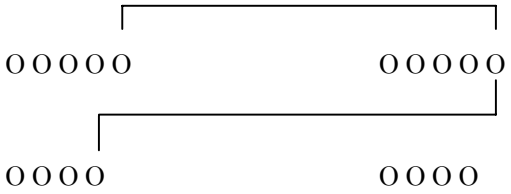
กัจปฺกาซาปฺดาน กัจปฺกาซาปฺดาน
โอยซฺรากโอยซฺราน ตังปีไทฺงนิฮ์ตอโต็ว

<u>คำแปล</u>

เก็บดอกไม้รื้อผ้าปะดาน เก็บดอกไม้รื้อปะดาน

ให้หายไข้หายป่วย ตั้งแต่วันนี้ตลอดไป

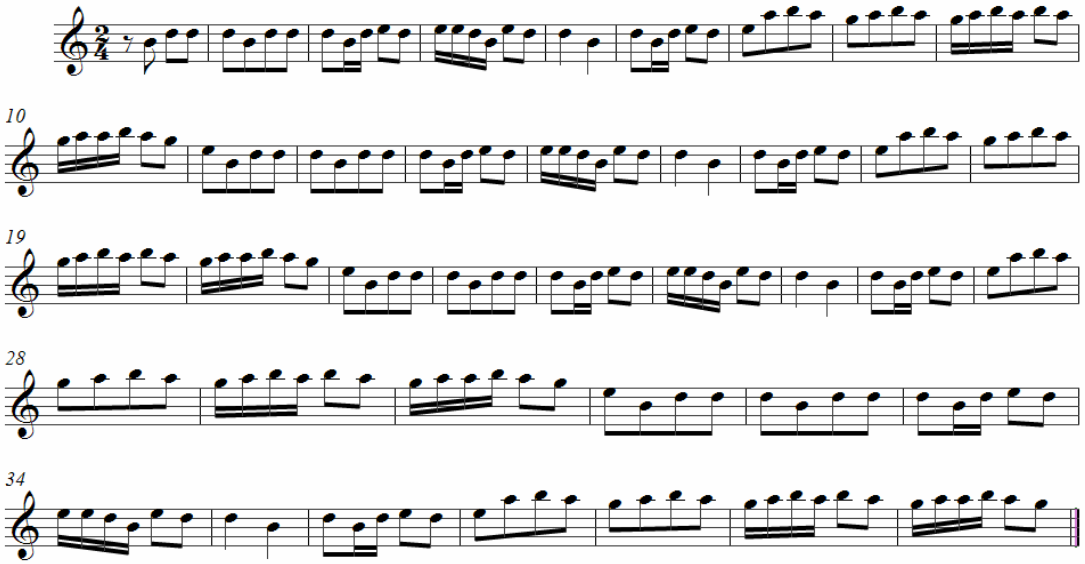
<u>เนื้อร้อง ท่อนที่ 3</u>



กัจปุกาเนียะนากรอง กัจปุกาเนียะนากรอง
เมียนตีปันบอง กรองปุกาโอยเซุร์ย

<u>คำแปล</u>

เก็บดองไม้ใครจะร้อย เก็บดองไม้ใครจะร้อย
มีแต่พี่เอง ร้อยให้น้องใส่

เพลงกัจปุกา ที่นำมาวิเคราะห์จะวิเคราะห์เฉพาะทำนองหลักของบทเพลง มีจำนวน 40 ห้องเพลง ดังนี้

1. <u>สื่อสร้างเสียง</u> (Medium)

เพลงกัจปุกา มีลักษณะของบทเพลงเป็นบทเพลงร้อง โดยเน้นเสียงร้อง (Voice) ที่เกิดจากเสียงของมนุษย์ (Human Voice) ประกอบกับการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี (Instruments) โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ในการดำเนินทำนอง ได้แก่ ตรัวอู้ ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง

2. <u>รูปแบบ</u> (Form)

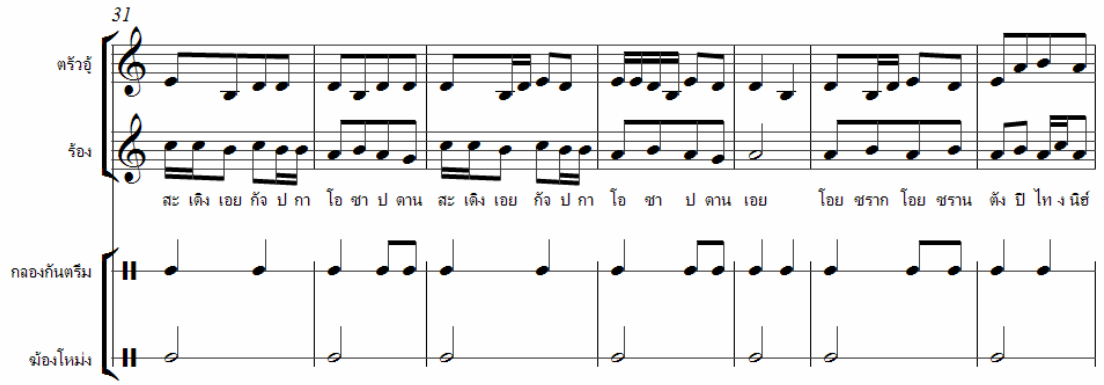
โครงสร้างของ เพลงกัจปุกา เป็นโครงสร้างของบทเพลงที่มีทำนองสั้น ๆ ทำนองเดียวและจะบรรเลงซ้ำ ๆ กัน เป็นแบบ Iterative Form ประกอบด้วยทำนองเพลง 40 ห้องเพลง สามารถแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำของบทเพลงในห้องที่ 1-5 และท่อนทำนองเพลงจะเป็นห้องเพลงที่ 5-40 มีลักษณะโครงสร้างของบทเพลง ดังนี้

ท่อนนำ	ท่อนเพลงที่ 1	ท่อนเพลงที่ 2	ท่อนเพลงที่ 3	ท่อนเพลงที่ 4
A	A	A	A	A

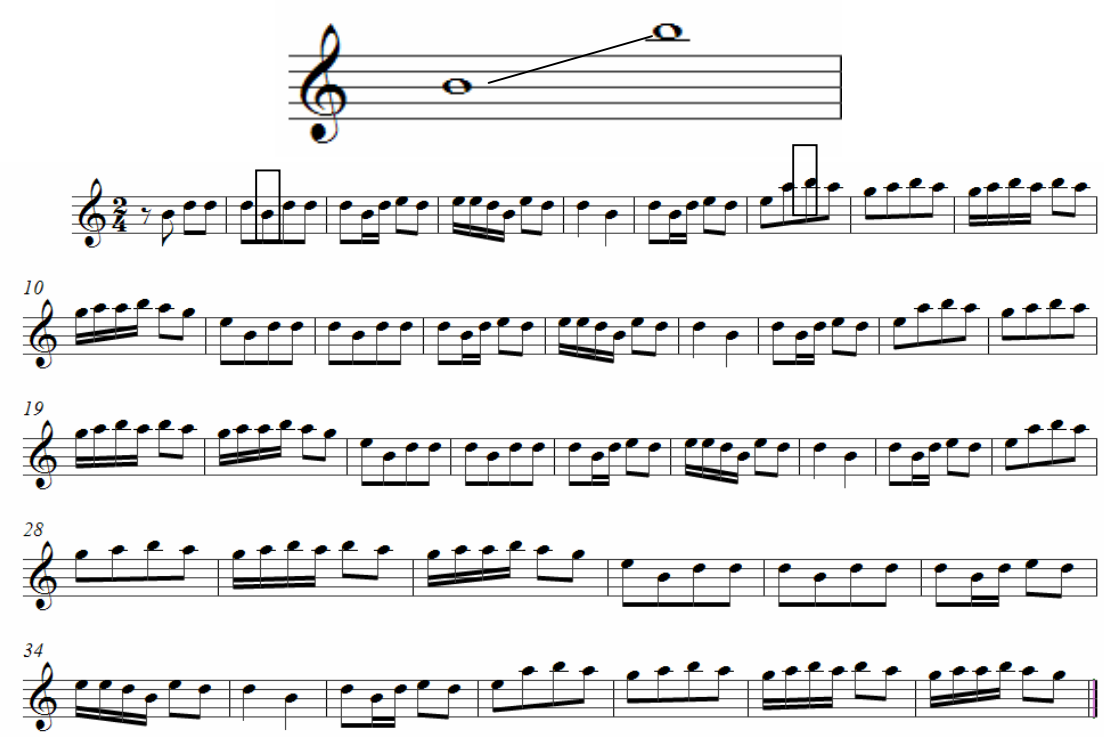
รูปแบบ ท่อน A โน้ตห้องที่ 1-5 ท่อนนำของบทเพลง
ท่อน A โน้ตห้องที่ 6-15 ท่อนทำนองเพลงที่ 1
ท่อน A โน้ตห้องที่ 16-25 ท่อนทำนองเพลงที่ 2
ท่อน A โน้ตห้องที่ 26-35 ท่อนทำนองเพลงที่ 3
ท่อน A โน้ตห้องที่ 36-40 ท่อนทำนองเพลงที่ 4

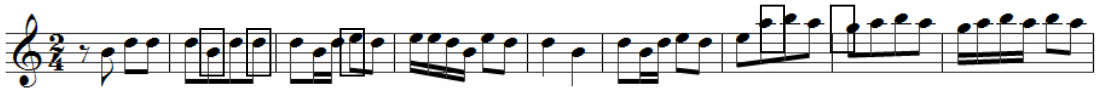
2. <u>ผิวพรรณ</u> (Texture)

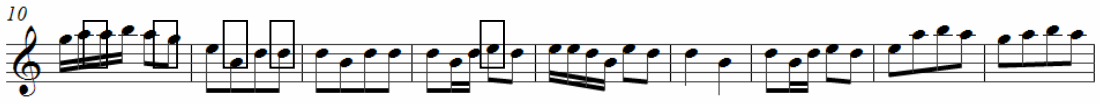
เพลงกัจปุกา มีลักษณะเป็นบทเพลงทำนองหลากหลาย (Heterophony) บรรเลงทำนองโดยเครื่องดนตรีตรัวอู้ 1 คัน และมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง ดังนี้

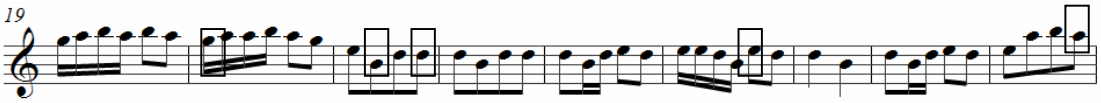
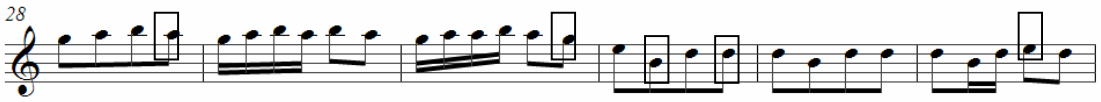
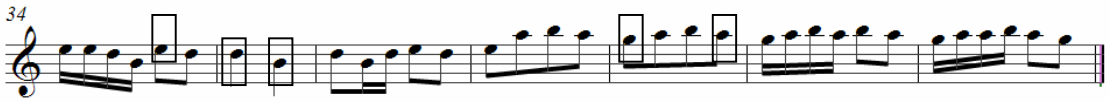


4. <u>ท่วงทำนอง</u> (Melody)

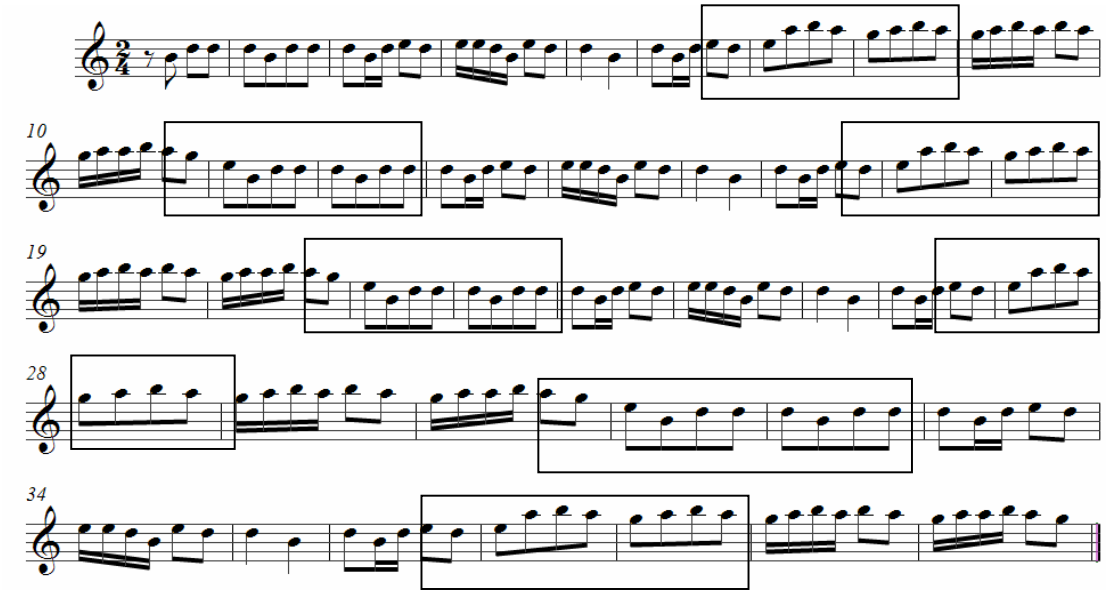
4.1 <u>ช่วงเสียง</u> (Range) คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดจนถึงสูงสุดของบทเพลง โดยเพลงกัจปุกา จะมีเสียงต่ำสุด คือ เสียง ที (B_2) และเสียงสูงสุด คือ เสียง ที (B_3) ดังนี้

4.2 <u>กลุ่มเสียง</u> (Mode) คือ มาตราเสียงเฉพาะที่ใช้ในเพลงกัจปุกา จะใช้กลุ่มเสียงต่าง ๆ ดังนี้

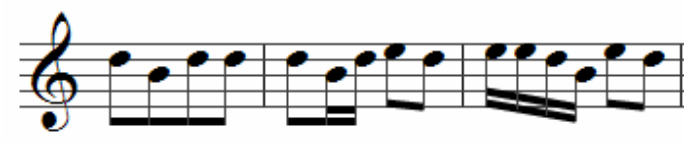
ห้องเพลงที่ 1-9 จะใช้กลุ่มเสียง A B D E G ดังนี้

ห้องเพลงที่ 10-18 จะใช้กลุ่มเสียง A B D E G ดังนี้

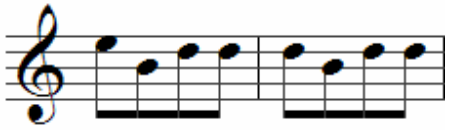


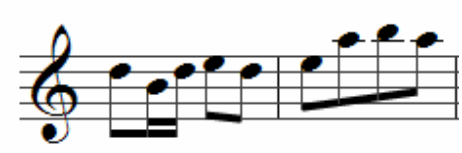
ห้องเพลงที่ 19-27 จะใช้กลุ่มเสียง A B D E G ดังนี้

ห้องเพลงที่ 28-33 จะใช้กลุ่มเสียง A B D E G ดังนี้

ห้องเพลงที่ 34-40 จะใช้กลุ่มเสียง A B D E G ดังนี้

จากโน้ตเพลงกัจปุกา จะพบว่ากลุ่มเสียงที่ใช้ในบทเพลงนี้จะใช้กลุ่มเสียง 5 เสียง ได้แก่ A B D E G

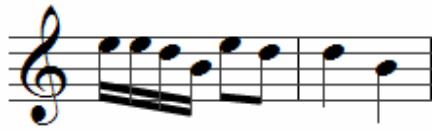
4.3 <u>รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง</u> (Melodic contour) คือ ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง จากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงกัจปุกา พบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงอยู่ 5 รูปแบบ ดังนี้

4.3.1 <u>ท่วงทำนองที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกัน</u> (Conjunct) ในเพลงกัจปุกา จะพบท่วงทำนองที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกันในห้องเพลงที่ 6-8, 10-12, 16-18, 20-22, 26-28, 30-32 และห้องเพลงที่ 36-38 ดังนี้

4.3.2 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะขึ้น ๆ ลง ๆ</u> (Undulating) ในเพลงกัจปฺกา จะพบท่วงทำนองที่ดำเนินทำนองในลักษณะขึ้น ๆ ลง ๆ ในห้องเพลงที่ 2-4, 12-14, 22-24 และห้องเพลงที่ 32-34

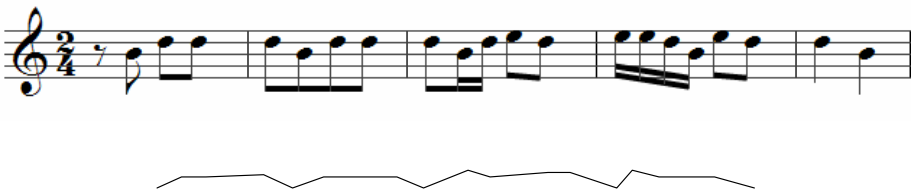
จากโน้ตเพลงในห้องที่ 2-4, 12-14, 22-24, 32-34 จะมีรูปแบบการเคลื่อนที่ขึ้น ๆ ลง ๆ ของตัวโน้ตที่เหมือนกัน โดยเกิดขึ้นที่โน้ตตัวที่ 1-15 ในตำแหน่งเสียง D B D B D E D E D B E D โดยมีการสลับขึ้นและลง ดังนี้

4.3.3 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ</u> (Terraced) ในเพลงกัจปฺกา จะพบท่วงทำนองที่มีลักษณะไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ ในห้องเพลงที่ 11-12, 21-22, และห้องเพลงที่ 31-32

จากโน้ตเพลงในห้องที่ 11-12, 21-22, 31-32 จะมีรูปแบบการเคลื่อนที่ไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ ของตัวโน้ตที่เหมือนกัน โดยเกิดขึ้นที่ตัวโน้ตตัวที่ 1-8 ในตำแหน่งเสียง E B D D D B D D ดังนี้

4.3.4 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ</u> (Ascending) ในเพลงกัจปุกา จะพบท่วงทำนองที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ ในห้องเพลงที่ 6-7, 16-17, 26-27, 36-37 ดังนี้

จากโน้ตเพลงในห้องที่ 11-12, 21-22, 31-32 จะมีรูปแบบการเคลื่อนที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ ของตัวโน้ตที่เหมือนกัน โดยเกิดขึ้นที่ตัวโน้ตตัวที่ 2-8 ในตำแหน่งเสียง B D E D E A B ดังนี้

4.3.5 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ</u> (Descending) ในเพลงกัจปุกา จะพบท่วงทำนองที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ ในห้องเพลงที่ 14-15, 24-25, 34-35 ดังนี้

จากโน้ตเพลงในห้องที่ 14-15, 24-25, 34-35 จะมีรูปแบบการเคลื่อนที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ ของตัวโน้ตที่เหมือนกัน โดยเกิดขึ้นที่ตัวโน้ตตัวที่ 2-8 ในตำแหน่งเสียง E D B E D D B ดังนี้

4.4 <u>ทิศทางการดำเนินทำนอง</u> บทเพลงกัจปุกา มีทิศทางในการดำเนินทำนองโดยแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำของบทเพลงและส่วนของทำนองเพลง สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

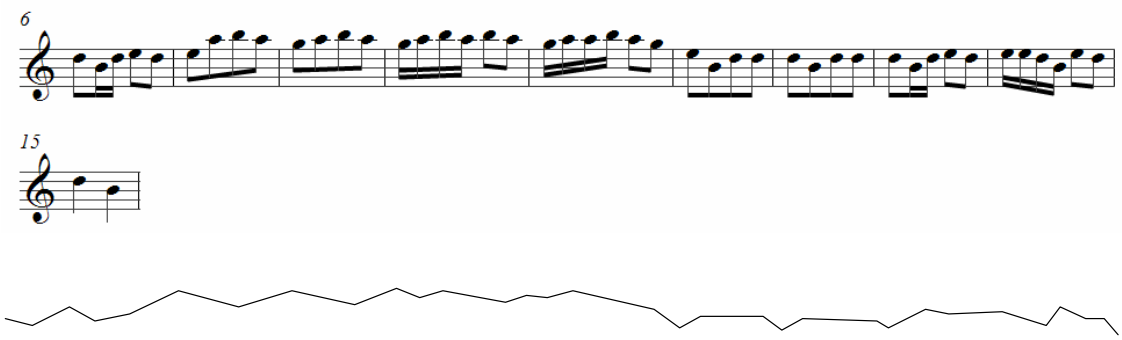
4.4.1 <u>ท่อนนำ</u> ห้องเพลงที่ 1-5



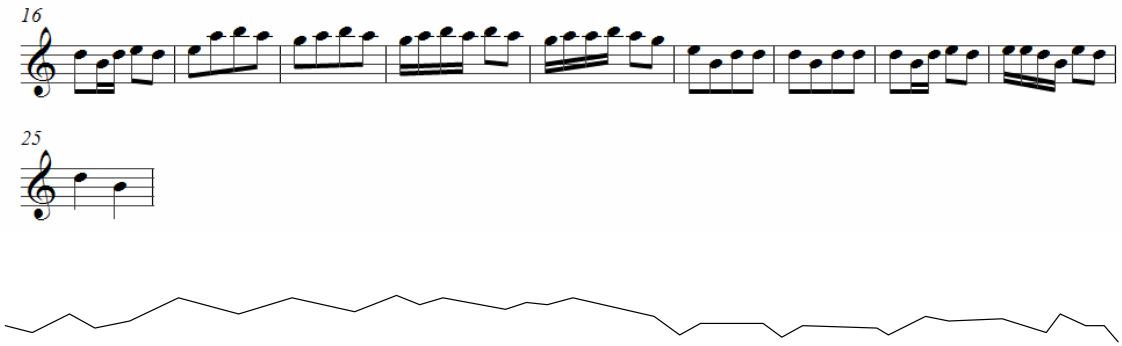
เพลงกัจปุกา มีทิศทางการเคลื่อนที่ในท่อนนำของเพลง โดยจะมีการเคลื่อนที่แบบขึ้นลงสลับกันและมีการเคลื่อนที่คงสม่ำเสมอกัน การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงที่พบในแบบคงที่เสม่ำเสมอกัน จะพบในตำแหน่งของเสียง D ในห้องเพลงที่ 1-2 และห้องเพลงที่ 3-4 ในตำแหน่งเสียง E การเคลื่อนที่ขึ้นจะพบในห้องเพลงที่ 3 ที่ตำแหน่งเสียง B D E และทิศทางการเคลื่อนที่ลงจะพบได้อีกที่ห้องเพลงที่ 4-5 ในตำแหน่งเสียง E D B

4.4.2 <u>ท่อนทำนองเพลง</u> ห้องเพลงที่ 6-40

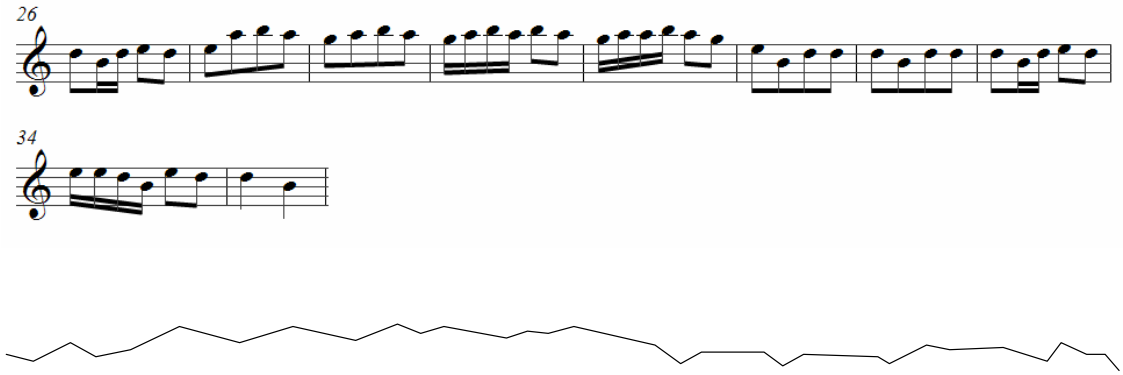
ท่อนเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 6-15



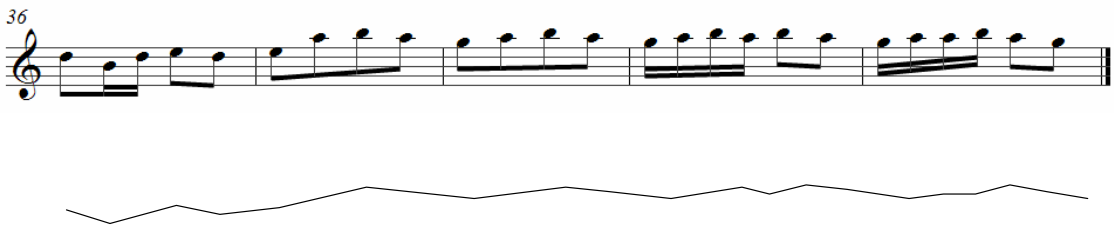
ท่อนเพลงที่ 2 ห้องเพลงที่ 16-25



ท่อนเพลงที่ 3 ห้องเพลงที่ 26-35



ท่อนเพลงที่ 4 ห้องเพลงที่ 36-40

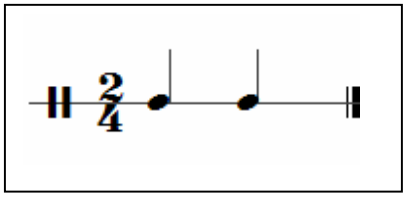
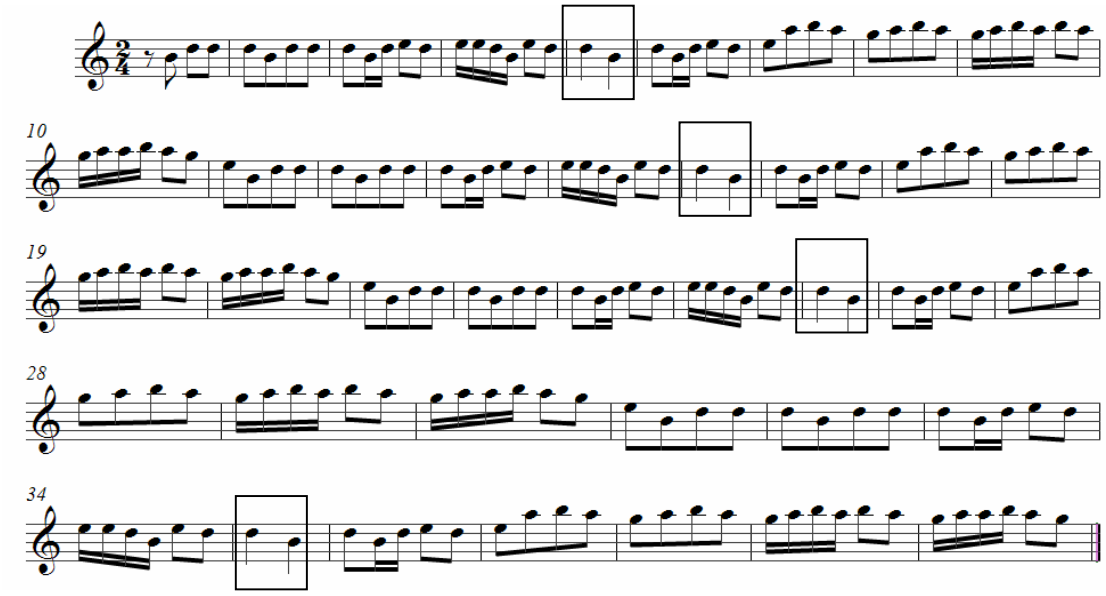


จากโน้ตเพลงในท่อนทำนอง ของเพลงกัจปุกา ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงในท่อนเพลงที่ 1-3 มีลักษณะที่เหมือนกัน โดยพบว่าส่วนใหญ่จะมีทิศทางขึ้นลงสลับกันและมีทิศทางการเคลื่อนที่คงที่สม่ำเสมอกันบ้าง ดังนี้ ทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นจะพบในห้องเพลงที่ 6-7 16-17, 26-27, 36-37 ของตำแหน่งเสียงที่เหมือนกันคือเสียง B D E D E A B ทิศทางการเคลื่อนที่ลงจะพบในห้องเพลงที่ 10-11, 20-21, 30-31 ของตำแหน่งเสียงที่เหมือนกันคือเสียง B A G E D และทิศทางการเคลื่อนที่คงที่สม่ำเสมอกันในห้องเพลงที่ 11-12, 21-22, 31-32 ในตำแหน่งเสียงที่เหมือนกันคือเสียง D ส่วนในท่อนเพลงที่ 4 จะมีทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นลงสลับกัน โดยทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นจะพบในห้องเพลงที่ 36-37 ของตำแหน่งเสียง B D E และ D E A B และทิศทางการเคลื่อนที่ลงจะพบในห้องเพลงที่ 40 ของตำแหน่งเสียง B A G

5. <u>การกระสวนจังหวะ</u> (Rhythmic pattern)

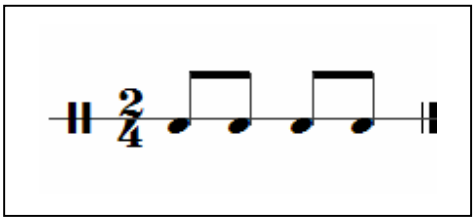
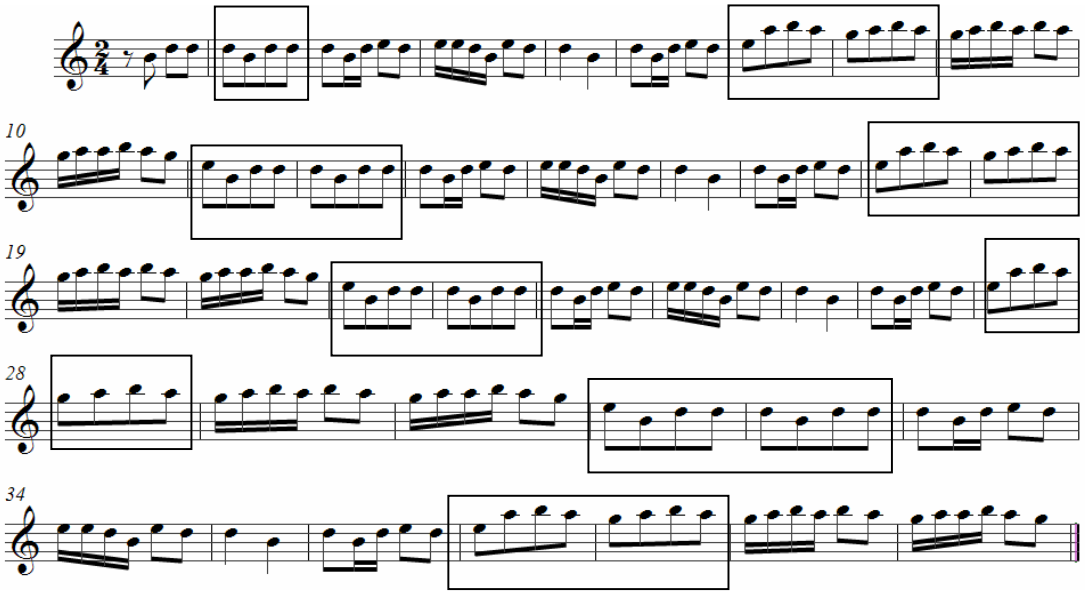
การกระสวนจังหวะของเพลงกัจปุกา มีลักษณะเรียบง่ายธรรมดา โดยส่วนมากเป็นการกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน การกระสวนจังหวะของเพลงมีทั้งหมด 4 รูปแบบ ดังนี้

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1



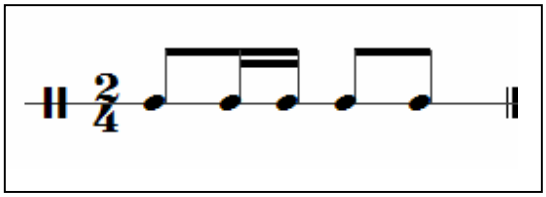
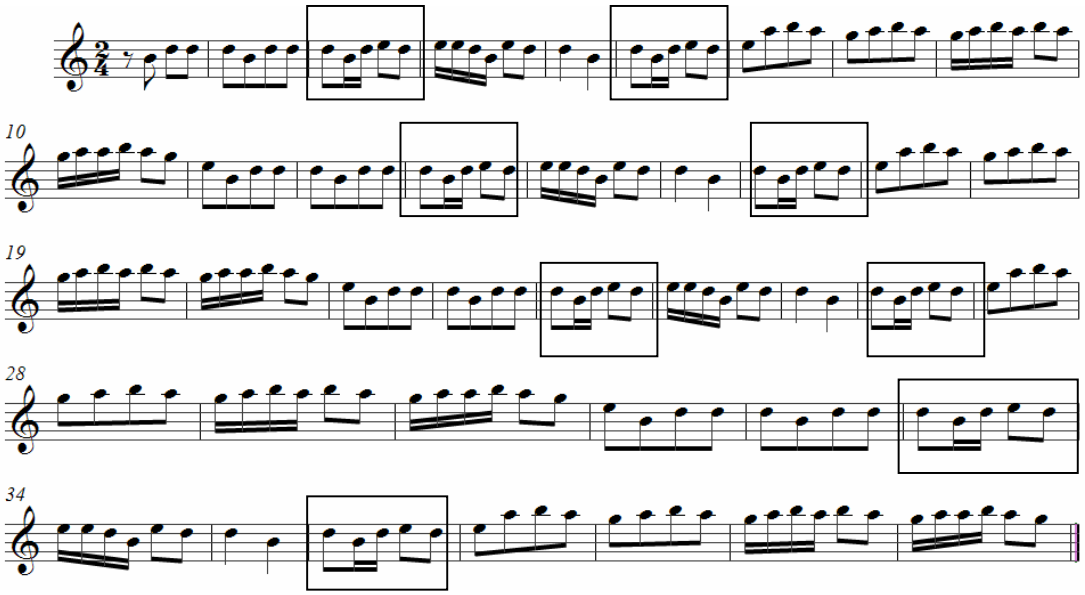
จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 1 มีทั้งหมด จำนวน 4 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 5, 15, 25, 35

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2



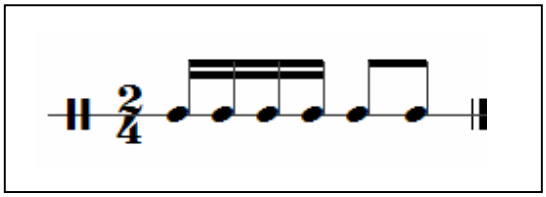
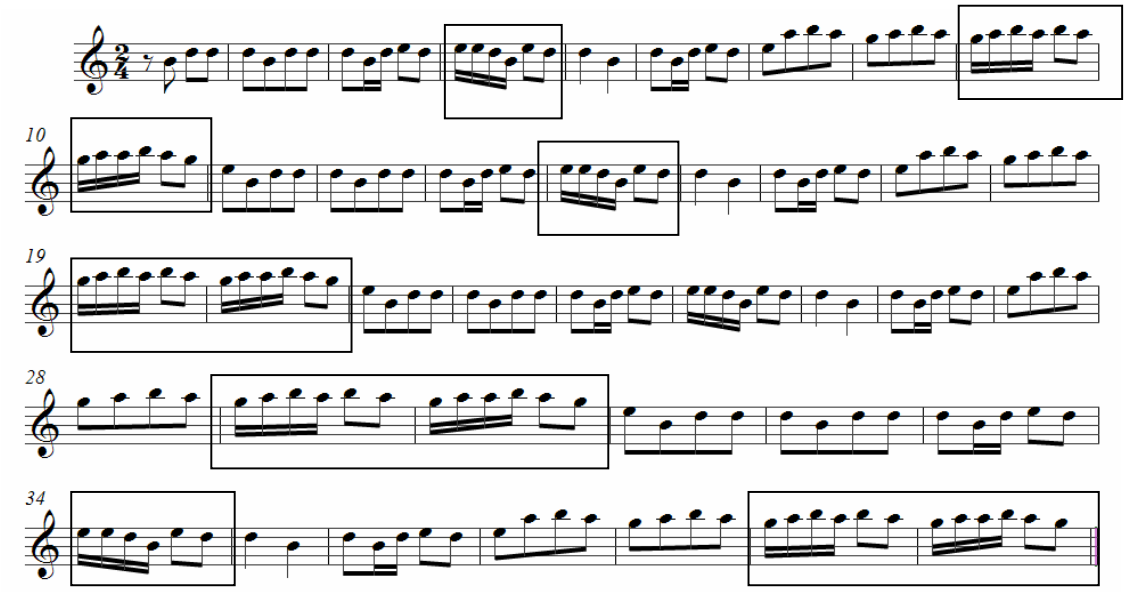
จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 2 มีทั้งหมด จำนวน 15 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 2, 7-8, 17-18, 21-22, 27-28, 31-32, 37-38

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3



จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 3 มีทั้งหมด จำนวน 8 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 3, 6, 13, 16, 23, 26, 33, 36

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4



จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 4 มีทั้งหมด จำนวน 12 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 4, 9-10, 14, 19-20, 24, 29-30, 34, 39-40

<u>สรุป</u>

เพลงกัจปกา มีลักษณะของสื่อสร้างเสียงที่เป็นเสียงร้อง (Voice) ที่เกิดจากเสียงของมนุษย์ (Human Voice) ประกอบกับการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี (Instruments) โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ในการดำเนินทำนอง ได้แก่ ตรัวอู้ ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง

จากการวิเคราะห์เพลงกัจปกา พบว่า มีทำนองหลังทั้งหมด 40 ห้องเพลง แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำในห้องที่ 1-5 ท่อนทำนองเพลงในห้องเพลงที่ 6-40 โดยท่อนเพลงที่ 1 ในห้องเพลงที่ 6-15 ท่อนเพลงที่ 2 ในห้องเพลงที่ 16-25 ท่อนเพลงที่ 3 ในห้องเพลงที่ 26-35 และในท่อนเพลงที่ 4 ในห้องเพลงที่ 36-40

ลักษณะรูปแบบโครงสร้างของบทเพลงเป็นแบบ Iterative คือ เป็นบทเพลงที่มีทำนองสั้น ๆ และบรรเลงซ้ำ ๆ กัน โดยพื้นผิวของบทเพลงเป็นแบบทำนองหลากหลาย (Heterophony) โดยมีเครื่องดนตรีตรัวอู้ 1 คัน บรรเลงทำนองประกอบการร้อง เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง

ช่วงเสียง (Range) คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดจนถึงสูงสุดของบทเพลง โดย

เพลงกัจปฺกา จะมีเสียงต่ำสุด คือ เสียง ที (B_2) และเสียงสูงสุด คือ เสียง ที (B_3)

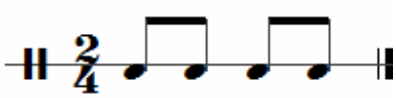
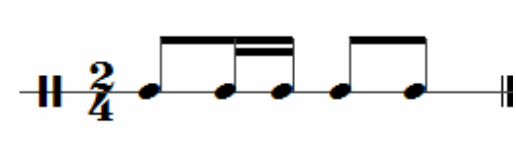
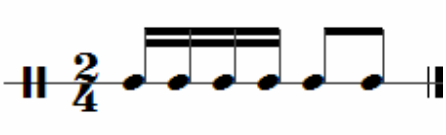
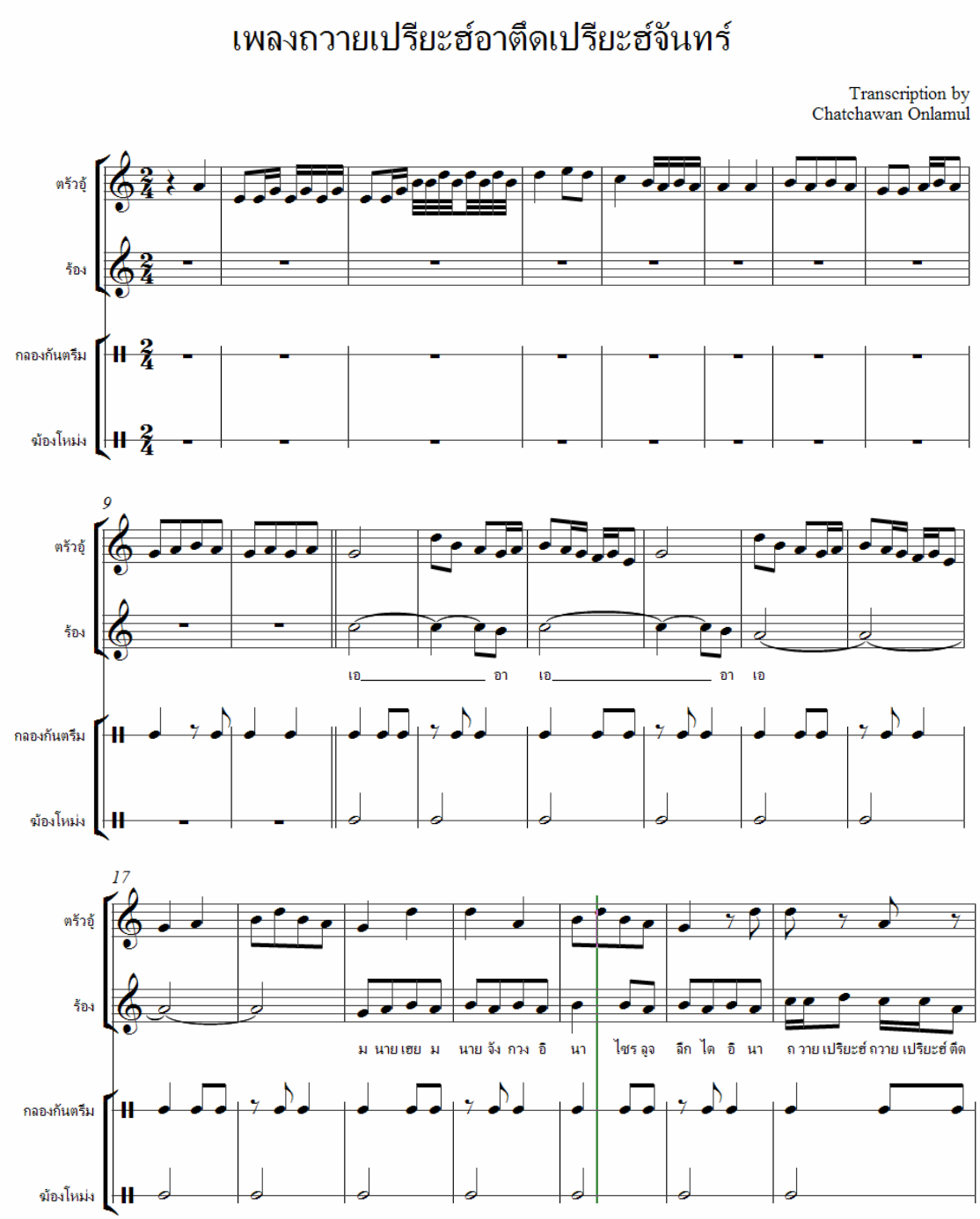
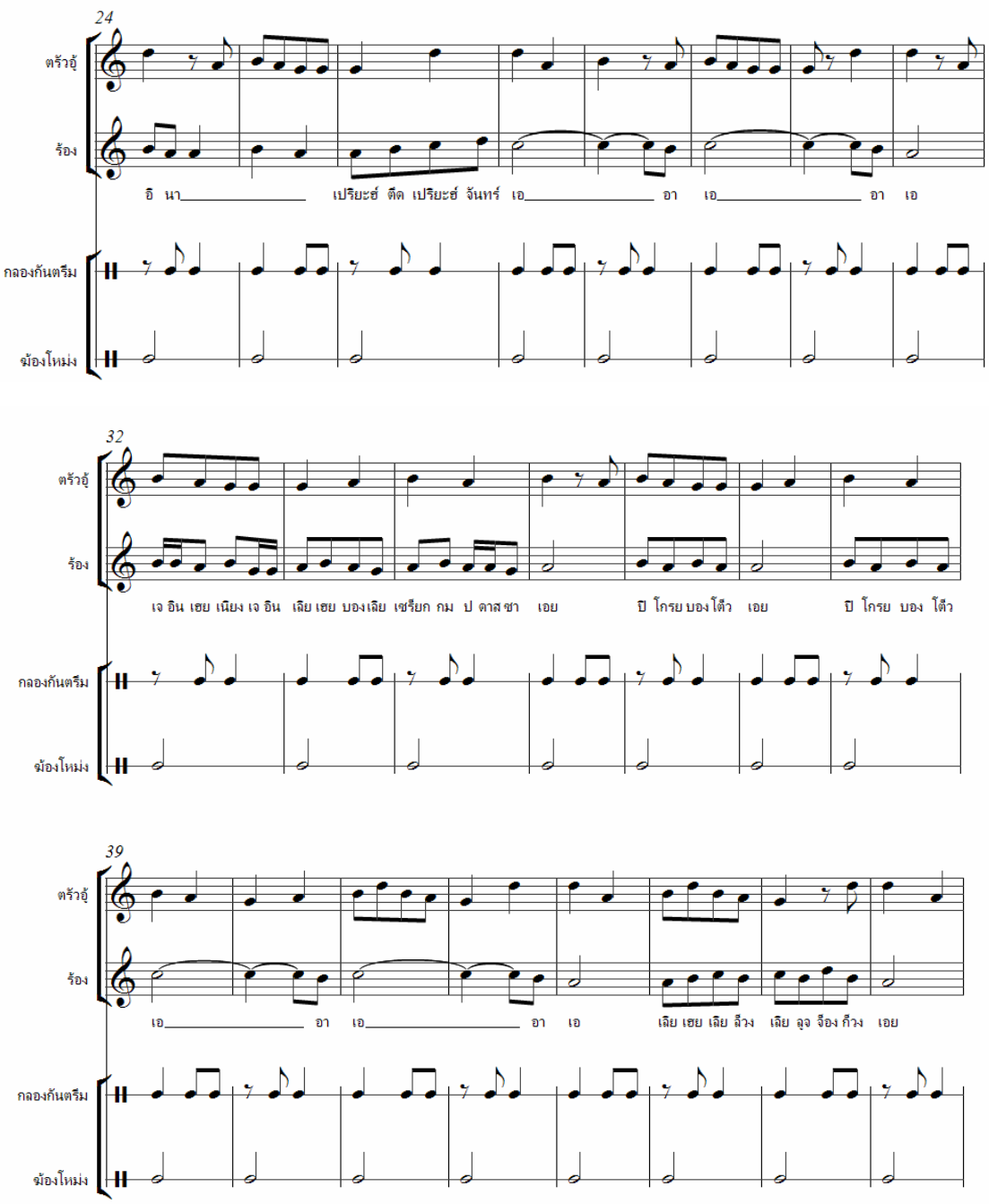
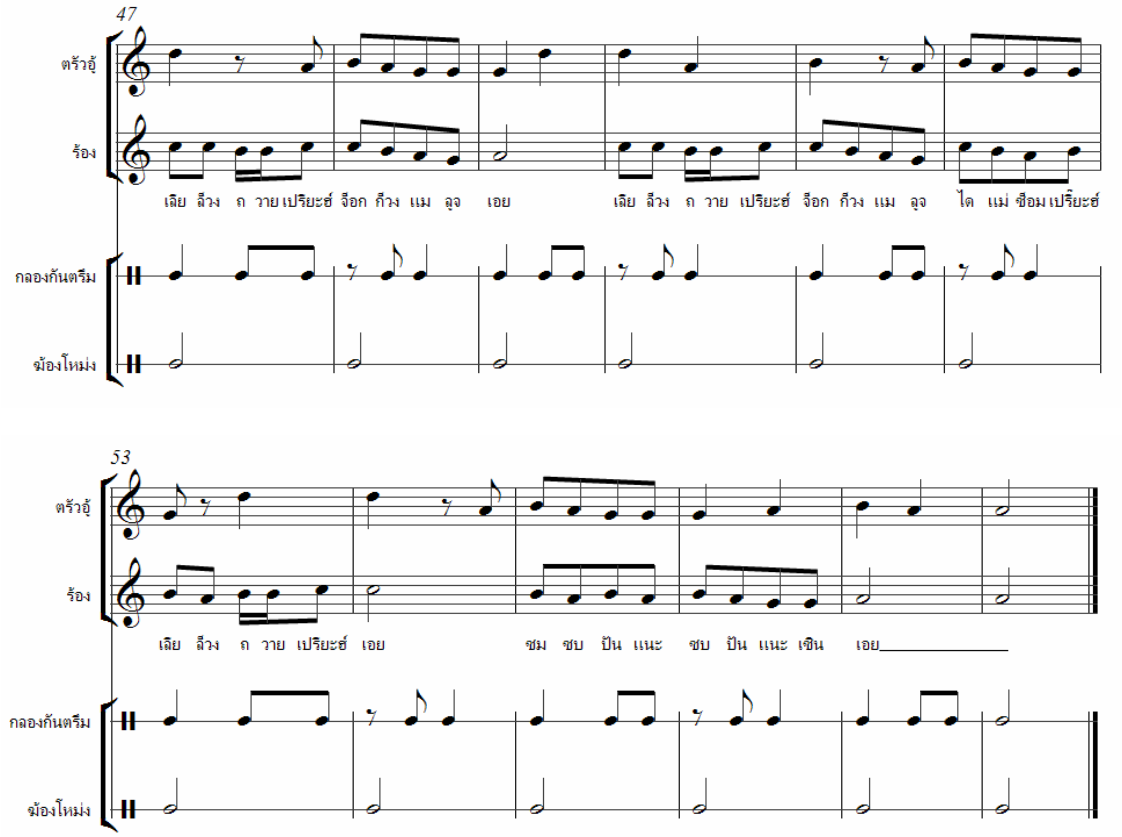
กลุ่มเสียง (Mode) ที่ใช้ในเพลงกัจปฺกา พบว่าจะใช้กลุ่มเสียงทั้งหมด 5 เสียง ได้แก่ A B D E G

รูปลักษณ์ของท่วงทำนองมีทั้งหมด 5 รูปแบบ ได้แก่ ท่วงทำนองที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกัน (Conjunct) ในห้องเพลงที่ 6-8, 10-12, 16-18, 20-22, 26-28, 30-32 และห้องเพลงที่ 36-38 ท่วงทำนองที่มีลักษณะขึ้น ๆ ลง ๆ (Undulating) ในห้องเพลงที่ 2-4, 12-14, 22-24 และห้องเพลงที่ 32-34 ท่วงทำนองที่มีลักษณะไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ (Terraced) ในห้องเพลงที่ 11-12, 21-22, และห้องเพลงที่ 31-32 ท่วงทำนองที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ (Ascending) ในห้องเพลงที่ 6-7, 16-17, 26-27 และห้องเพลงที่ 36-37 ท่วงทำนองที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ (Descending) ในห้องเพลงที่ 14-15, 24-25 และห้องเพลงที่ 34-35

ทิศทางการเคลื่อนที่ในท่อนนำของเพลงกัจปฺกา จะมีการเคลื่อนที่แบบขึ้นลงสลับกันและมีการเคลื่อนที่คงสม่ำเสมอกัน การเคลื่อนที่ในแบบคงที่เสม่ำเสมอกัน จะพบในห้องเพลงที่ 1-2 และห้องเพลงที่ 3-4 การเคลื่อนที่ขึ้นจะพบในห้องเพลงที่ 3 และทิศทางการเคลื่อนที่ลงจะพบได้อีกที่ห้องเพลงที่ 4-5 จากโน้ตเพลงในท่อนทำนอง ของเพลงกัจปฺกา ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงในท่อนเพลงที่ 1-3 มีลักษณะที่เหมือนกัน โดยพบว่าส่วนใหญ่จะมีทิศทางขึ้นลงสลับกัน และมีทิศทางการเคลื่อนที่คงที่สม่ำเสมอกันบ้าง ดังนี้ ทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นจะพบในห้องเพลงที่ 6-7 16-17, 26-27, 36-37 ทิศทางการเคลื่อนที่ลงจะพบในห้องเพลงที่ 10-11, 20-21, 30-31 และทิศทางการเคลื่อนที่คงที่สม่ำเสมอกันในห้องเพลงที่ 11-12, 21-22, 31-32 ส่วนในท่อนเพลงที่ 4 จะมีทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นลงสลับกัน โดยทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นจะพบในห้องเพลงที่ 36-37 และทิศทางการเคลื่อนที่ลงจะพบในห้องเพลงที่ 40

การกระสวนจังหวะ บทเพลงกัจปฺกา มีการกระสวนจังหวะแบบเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นการกระสวนจังหวะแบบซ้ำกัน มีทั้งหมด 4 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบที่ 1

รูปแบบที่ 2

รูปแบบที่ 3

รูปแบบที่ 4

เพลงที่ 10

เพลงถวายเปรียะฮ์อาตีดเปรียะฮ์จันทร์
Transcription by
Chatchawan Onlamul
ตรัวอู้
ร้อง
กลองกันตรึม
ฆ้องโหม่ง
9
เอ อา เอ อา เอ
17
ม นาย เฮย ม นาย จัง กวง อิ นา ไซร ลุจ ฉึก ได อิ นา ถ วาย เปรียะฮ์ ถวาย เปรียะฮ์ ตีด

24
ตรัวอู้
ร้อง
อิ นา เปรียะฮ์ ตีด เปรียะฮ์ จันทร์ เอ อา เอ อา เอ
กลองกันตรึม
ฉ่องโหม่ง
32
ตรัวอู้
ร้อง
เจ อิน เฮย เนียง เจ อิน เลีย เฮย บองเลีย เซรียก กม ป ดาส ชา เอย ปี โกรย บองโต๊ว เอย ปี โกรย บอง โต๊ว
กลองกันตรึม
ฉ่องโหม่ง
39
ตรัวอู้
ร้อง
เอ อา เอ อา เอ เลีย เฮย เลีย ฉิ่วง เลีย จุจ จ็อง กิ่วง เอย
กลองกันตรึม
ฉ่องโหม่ง

เพลงถวายเปรียะฮ์อาตึดเปรียะฮ์จันทร์ หมายถึง ไหว้พระอาทิตย์พระจันทร์ เพลงนี้จะบรรเลงในเวลาเช้าวันใหม่ ซึ่งจะบรรเลงเป็นเพลงสุดท้ายของพิธีกรรม เนื้อหาของบทเพลงเป็นการบอกลา ยกมือไหว้วันทาต่อมม็วดที่มาร่วมพิธี และอีกไม่ช้าก็จะได้กลับมาร่วมในพิธีกรรมนี้อีกครั้ง โครงสร้างทางฉันทลักษณ์และเนื้อร้องของบทเพลง จะแบ่งออกเป็น 3 ท่อน ดังนี้

<u>เนื้อร้อง ท่อนที่ 1</u>

O O O O O O O O O O

O O O O O O O O O O

มุนายเฮยมุนาย จังกวงอีนาไซรลูจ

ลีกไดอีนาถวายเปรียะห์ ถวายเปรียะฮ์ตึดเปรียะฮ์จันทร์

<u>คำแปล</u>

แม่เอยแม่ ไหนแม่ต้องคุกเข่า

ไหนแม่จะต้องยกมือวันทา ไหว้พระอาทิตย์พระจันทร์

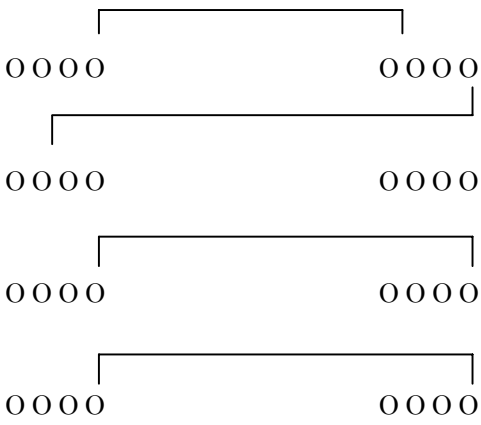
<u>เนื้อร้อง ท่อนที่ 2</u>

เจฺอินเฮยเนียงเจฺอิน เลียเฮยบองเลีย
เซฺร์ยกมปฺดาสฺซา ปีโกฺรยบองโต็ว

<u>คำแปล</u>

แม่เนื้อทองเอย ลาแล้วพี่ลา
น้องจงอย่าด่า เมื่อหลังพี่กลับไป

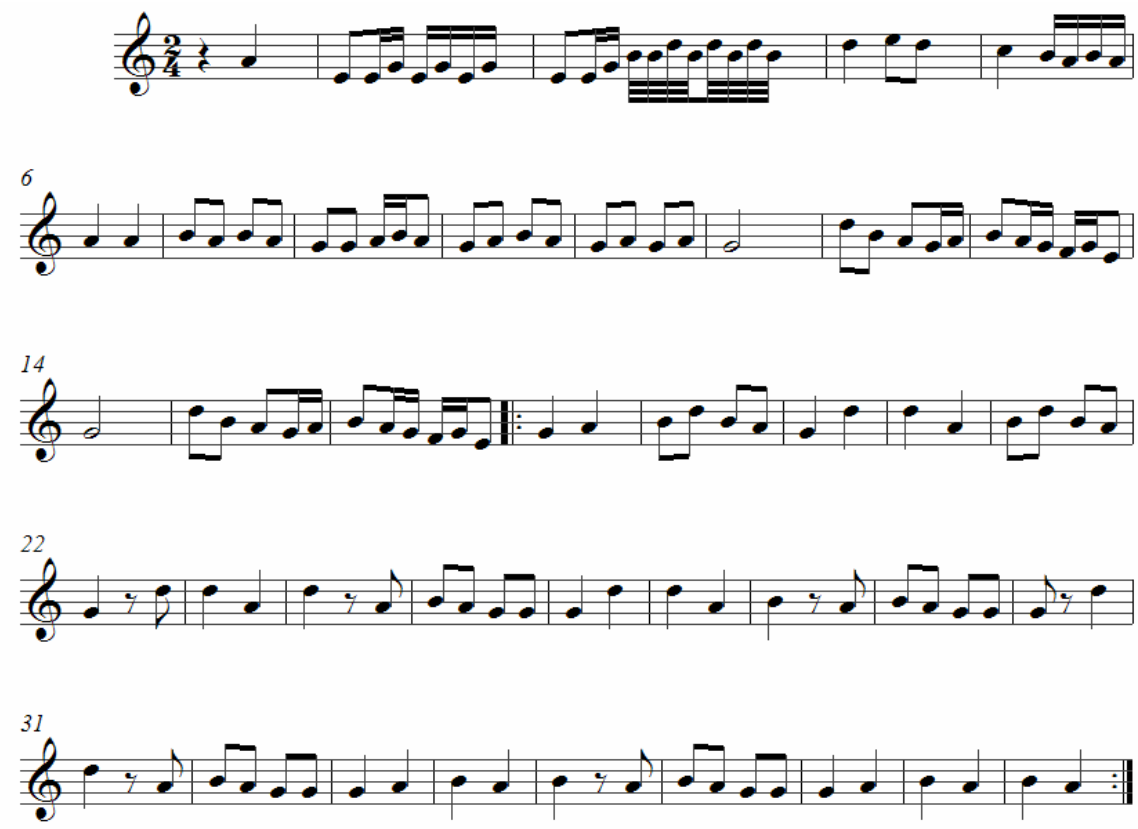
<u>เนื้อร้อง ท่อนที่ 3</u>



เลียเฮยเลียล็วง เลียลูจจ็องก็วง
เลียล็วงถวายเปรียะฮ์ จ็องก็วงแมลูจ
ไดแม่ซ็อมเปรียะฮ์ เลียลวงถวายเปรียะฮ์
ซมชบปันแนะเซิน

<u>คำแปล</u>

ลาเอยลาแล้ว	คุกเข่าอำลา
ลาทั้งถวายพระ	แม่นั่งคุกเข่า
แม่ยกมือไหว้	ไหว้ลาทั้งพระ
ขอยุติเพียงเท่านี้ก่อน	

เพลงถวายเปรียะฮ์อาตึดเปรียะฮ์จันทร์ ที่นำมาวิเคราะห์จะวิเคราะห์เฉพาะทำนองหลักของบทเพลง มีจำนวน 39 ห้องเพลง

1. <u>สื่อสร้างเสียง</u> (Medium)

เพลงถวายเปรียะฮ์อาตึดเปรียะฮ์จันทร์ มีลักษณะของบทเพลงเป็นบทเพลงร้อง โดยเน้นเสียงร้อง (Voice) ที่เกิดจากเสียงของมนุษย์ (Human Voice) ประกอบกับการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี (Instruments) โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ในการดำเนินทำนอง ได้แก่ ตรัวอู้ ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง

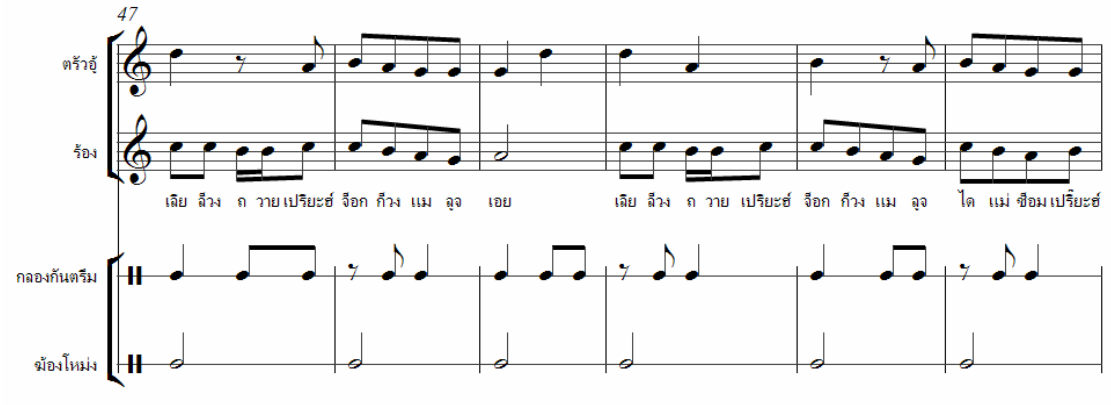
2. <u>รูปแบบ</u> (Form)

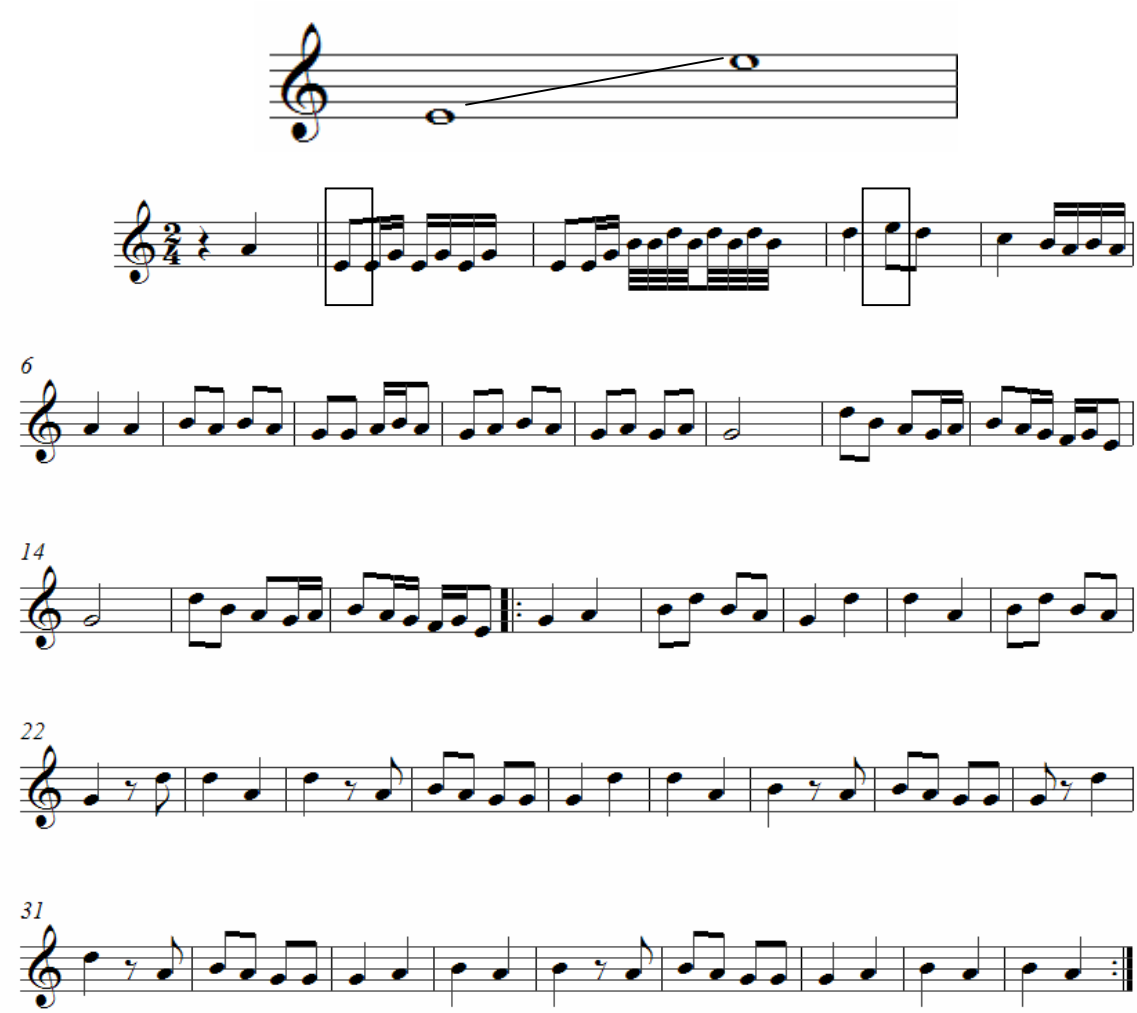
รูปแบบโครงสร้างของ เพลงถวายเปรียะฮ์อาตึดเปรียะฮ์จันทร์ เป็นบทเพลงที่มีทำนองสั้น ๆ บรรเลงซ้ำ ๆ กัน เป็นแบบ Iterative Form ประกอบด้วยทำนองหลักทั้งหมด 39 ห้องเพลง สามารถแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำของบทเพลงในห้องที่ 1-10 ท่อนทำนองของบทเพลงจะเป็นห้องเพลงที่ 11-39 จากนั้นการดำเนินทำนองก็จะมีการย้อนในส่วนทำนองหลักอีก 3 เที่ยว ในห้องที่ 11-35 มีลักษณะโครงสร้างของบทเพลง ดังนี้

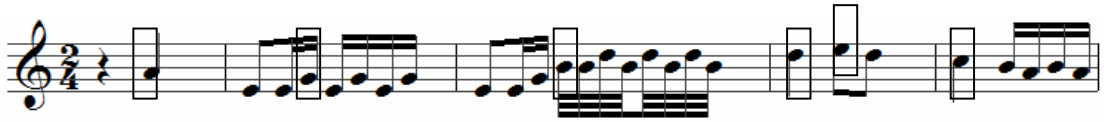
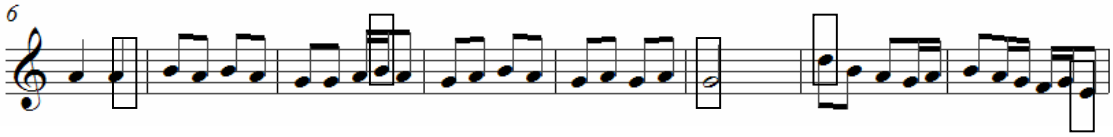
ท่อนนำ	ท่อนเพลงที่ 1	ท่อนเพลงที่ 2	ท่อนเพลงที่ 3	ท่อนเพลงที่ 4
A	A	A	A	A

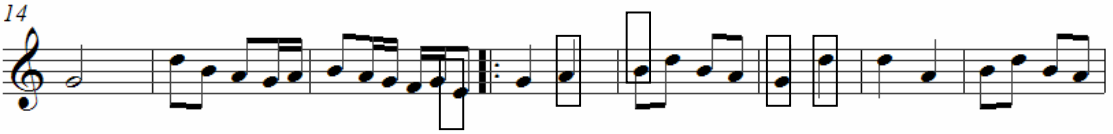
รูปแบบ ท่อน A โน้ตห้องที่ 1-10 ท่อนนำของบทเพลง
ท่อน A โน้ตห้องที่ 11-16 ท่อนทำนองเพลงที่ 1
ท่อน A โน้ตห้องที่ 17-24 ท่อนทำนองเพลงที่ 2
ท่อน A โน้ตห้องที่ 25-35 ท่อนทำนองเพลงที่ 3
ท่อน A โน้ตห้องที่ 36-39 ท่อนทำนองเพลงที่ 4

3. <u>ผิวพรรณ</u> (Texture)

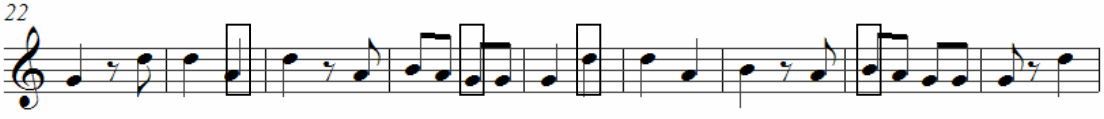
เพลงถวายเปรียะฮ์อาตึดเปรียะฮ์จันทร์ มีลักษณะเป็นบทเพลงทำนองหลากหลาย (Heterophony) บรรเลงทำนองโดยเครื่องดนตรีตัวอู้ 1 คัน และมีเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง ดังนี้

4. <u>ท่วงทำนอง</u> (Melody)

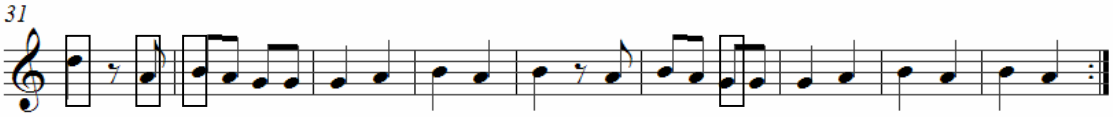
4.1 <u>ช่วงเสียง</u> (Range) คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดจนถึงสูงสุดของบทเพลง โดยเพลงถวายเปรียะฮ์อาตึดเปรียะฮ์จันทร์ จะมีเสียงต่ำสุด คือ เสียง มี (E_1) และเสียงสูงสุด คือ เสียง มี (E_2) ดังนี้

4.2 <u>กลุ่มเสียง</u> (Mode) คือ มาตราเสียงเฉพาะที่ใช้ ในเพลงถวายเปรียะฮ์อาตึด เปรียะฮ์จันทร์ ใช้กลุ่มเสียงต่าง ๆ ดังนี้

ห้องเพลงที่ 1-5 จะใช้กลุ่มเสียง A B C D E G ดังนี้

ห้องเพลงที่ 6-13 จะใช้กลุ่มเสียง A B D E G ดังนี้

ห้องเพลงที่ 14-21 จะใช้กลุ่มเสียง A B D E G ดังนี้

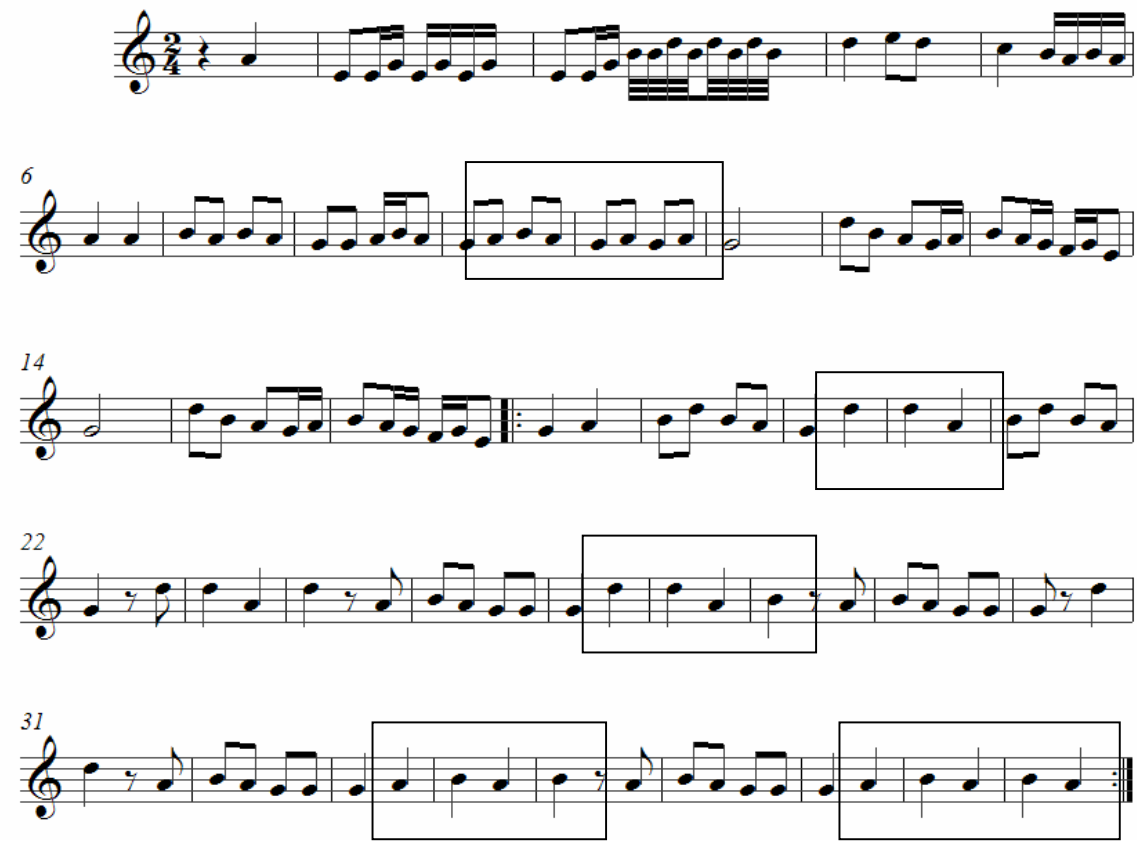


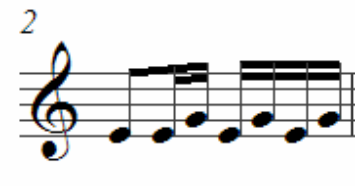
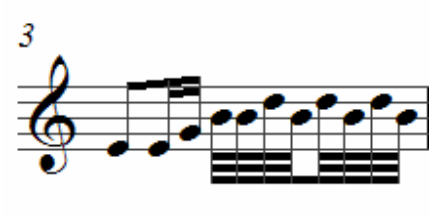
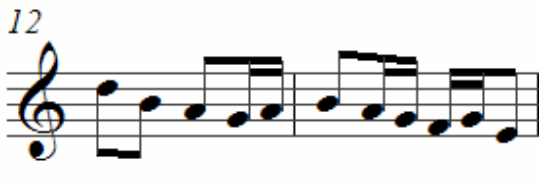
ห้องเพลงที่ 22-30 จะใช้กลุ่มเสียง A B D G ดังนี้

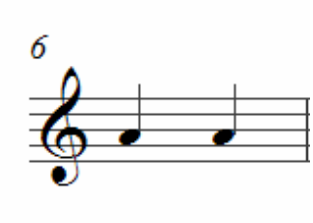
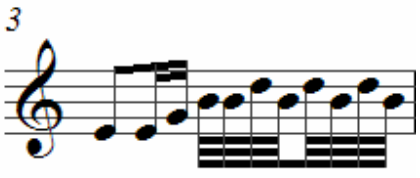
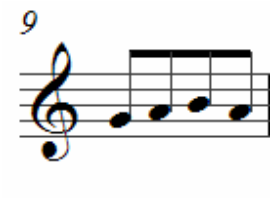
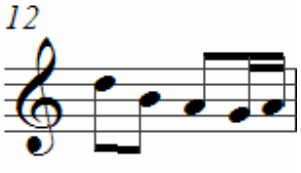
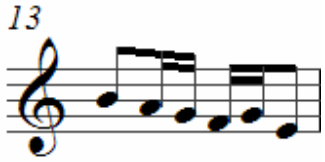
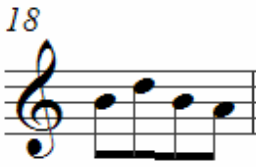
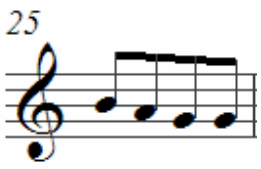


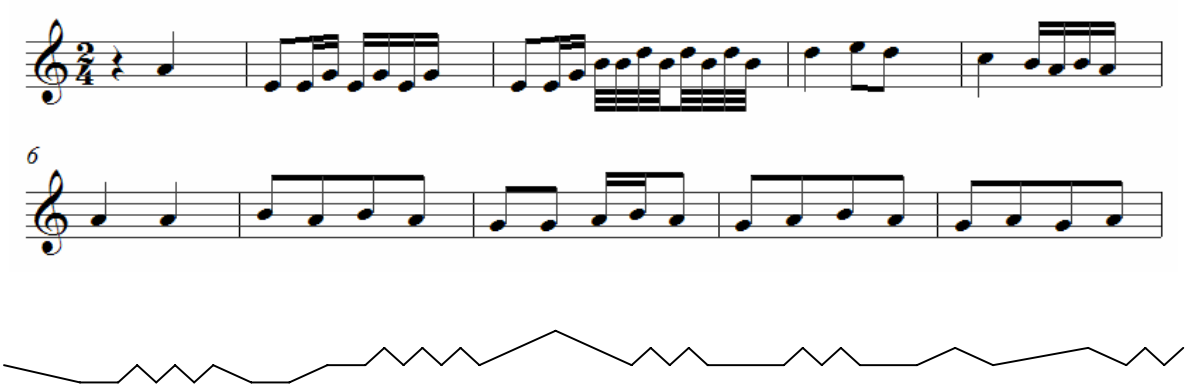
ห้องเพลงที่ 31-39 จะใช้กลุ่มเสียง A B D G ดังนี้

จากโน้ตเพลงถวายเปรียะฮ์อาตึดเปรียะฮ์จันทร์ จะพบวากลุ่มเสียงที่ใช้ในบทเพลงจะใช้กลุ่มเสียง 6 เสียง ได้แก่ A B C D E G

4.3 <u>รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง</u> (Melodic contour) คือ ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง จากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงถวายเปรียะฮ์อาตึดเปรียะฮ์จันทร์ พบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงอยู่ 5 รูปแบบ ดังนี้

4.3.1 <u>ท่วงทำนองที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกัน</u> (Conjunct) ในเพลงถวายเปรียะฮ์อาตึดเปรียะฮ์จันทร์ จะพบท่วงทำนองที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกันในห้องเพลงที่ 9-10, 19-20, 26-28, 33-35 และห้องเพลงที่ 37-39 ดังนี้

4.3.2 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะขึ้น ๆ ลง ๆ</u> (Undulating) ในเพลงถวายเปรียะฮ์อาตึดเปรียะฮ์จันทร์ จะพบท่วงทำนองที่ดำเนินทำนองในลักษณะขึ้น ๆ ลง ๆ ห้องเพลงที่ 2, 3 และในห้องเพลงที่ 12-13

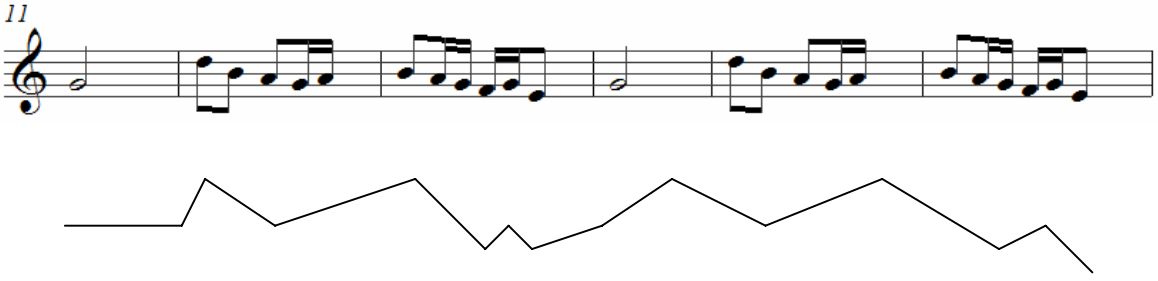
จากโน้ตเพลงในห้องที่ 2 การเคลื่อนที่ขึ้น ๆ ลง ๆ เกิดขึ้นที่โน้ตตัวที่ 2-7 ในตำแหน่งเสียง A G โดยมีการสลับขึ้นและลงอย่างสม่ำเสมอ ดังนี้

จากโน้ตเพลงในห้องที่ 3 การเคลื่อนที่ขึ้น ๆ ลง ๆ เกิดขึ้นที่โน้ตตัวที่ 2-11 ในตำแหน่งเสียง E G B โดยมีการสลับขึ้นและลงอย่างสม่ำเสมอในตำแหน่งเสียง D B ดังนี้

จากโน้ตเพลงในห้องที่ 12-13 การเคลื่อนที่ขึ้น ๆ ลง ๆ เกิดขึ้นที่โน้ตตัวที่ 1-11 ในตำแหน่งเสียง D B A G และ B A G F G E โดยมีการสลับขึ้นและลงอย่างต่อเนื่อง ดังนี้

4.3.3 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ</u> (Terraced)

ในเพลงถวายเปรียะฮ์อาตึดเปรียะฮ์จันทร์ จะพบท่วงทำนองที่มีลักษณะไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ ในห้องเพลงที่ 6 โดยจะซ้ำกันของโน้ตตัวที่ 1-2 ในตำแหน่งเสียง A ดังนี้

4.3.4 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ</u> (Ascending)) ในเพลงถวายเปรียะฮ์อาตึดเปรียะฮ์จันทร์ จะพบท่วงทำนองที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ ในห้องเพลงที่ 3 และห้องเพลงที่ 9 โดยในห้องเพลงที่ 3 จะปรากฏในโน้ตตัวที่ 2-5 ของตำแหน่งเสียง E G B D มีทิศทางในการเคลื่อนที่ขึ้น ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 9 ของโน้ตตัวที่ 1-3 ที่ตำแหน่งเสียง G A B มีทิศทางในการเคลื่อนที่ขึ้น ดังนี้

4.3.5 <u>ท่วงทำนองที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ</u> (Descending) ในเพลงถวายเปรียะฮ์อาตึดเปรียะฮ์จันทร์ จะพบท่วงทำนองที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ ในห้องเพลงที่ 12, 13, 18 และห้องเพลงที่ 25 โดยในห้องเพลงที่ 12 พบว่า ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองจะเริ่มต่ำลงเรื่อย ๆ ในโน้ตตัวที่ 1-4 ในตำแหน่งของเสียง D B A G ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 13 พบว่า ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองจะเริ่มต่ำลงเรื่อย ๆ ในโน้ตตัวที่ 1-4 ในตำแหน่งของเสียง B A G F ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 18 พบว่า ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองจะเริ่มต่ำลงเรื่อย ๆ ในโน้ตตัวที่ 2-4 ในตำแหน่งของเสียง D B A ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 25 พบว่า ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองจะเริ่มต่ำลงเรื่อย ๆ ในโน้ตตัวที่ 1-3 ในตำแหน่งของเสียง B A G ดังนี้

4.4 <u>ทิศทางการดำเนินทำนอง</u> บทเพลงถวายเปรียะฮ์อาตีดเปรียะฮ์จันทร์ มีทิศทางในการดำเนินทำนองโดยแบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือ ท่อนนำของบทเพลง ส่วนของทำนองเพลง และท่อนสรุป สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

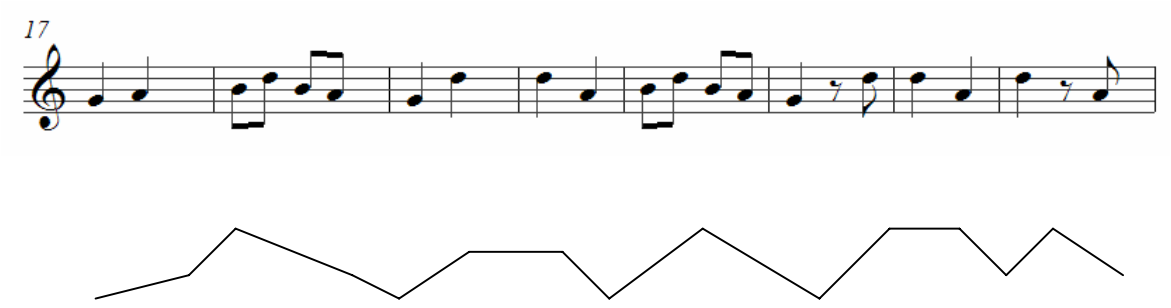
4.4.1 <u>ท่อนนำ</u> ห้องเพลงที่ 1-10

เพลงถวายเปรียะฮ์อาตีดเปรียะฮ์จันทร์ มีทิศทางการเคลื่อนที่ในท่อนนำของเพลงโดยส่วนมากจะพบว่ามีการเคลื่อนที่แบบขึ้น ๆ ลง ๆ มีการเคลื่อนที่คงที่ซ้ำบ้างเล็กน้อย การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงที่พบในแบบซ้ำกันนั้น จะพบในตำแหน่งของเสียง A ในห้องเพลงที่ 6 การเคลื่อนที่ขึ้นลงจะสามารพบได้ทั่วไปตั้งแต่ห้องเพลงที่ 1-10 เช่น ในห้องเพลง 2 จะพบการขึ้นลงของโน้ตเพลงในตำแหน่งเสียง E G สลับกันในแบบคงที่ ทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นของแนวทำนองเพลงจะพบที่ห้องเพลงที่ 3 ในตำแหน่งเสียง E G B D และเคลื่อนที่ลงด้วยเสียง D B สลับกันในแบบคงที่ การเคลื่อนที่ขึ้นลงในแบบคงที่ยังสามารถจะพบได้อีกในห้องเพลงที่ 7,9,10 ของตำแหน่งเสียง G A

4.4.2 <u>ท่อนทำนองเพลง</u> ห้องเพลงที่ 11-39

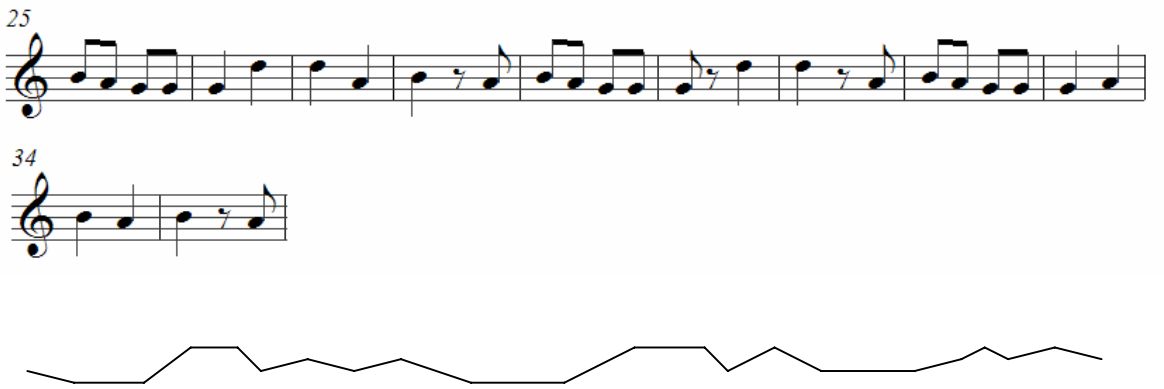
ท่อนเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 11-16



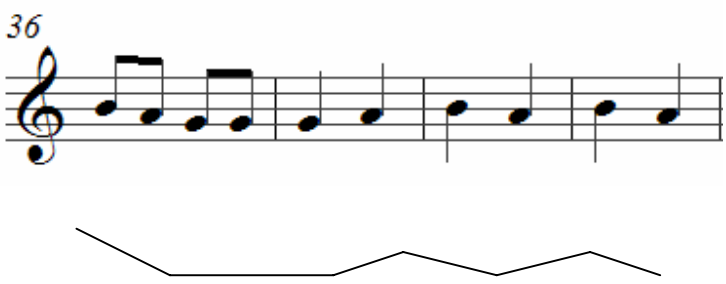
ท่อนเพลงที่ 2 ห้องเพลงที่ 17-24



ท่อนเพลงที่ 3 ห้องเพลงที่ 25-35



ท่อนเพลงที่ 4 ห้องเพลงที่ 36-39



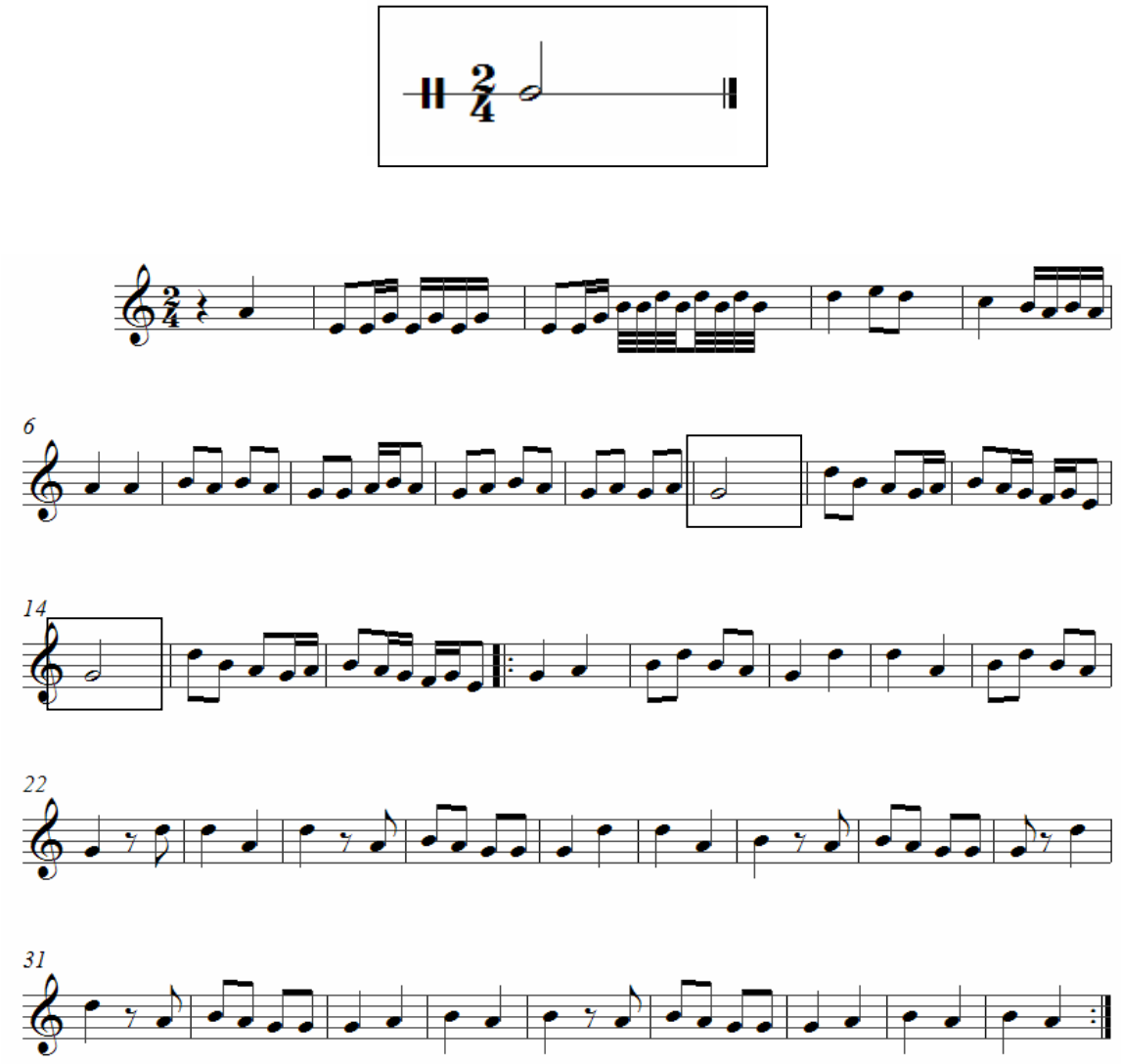
จากโน้ตเพลงในท่อนทำนอง ของเพลงถวายเปรียะฮ์อาตึดเปรียะฮ์จันทร์ ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงในท่อนเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 11-16 พบว่าการเคลื่อนที่ส่วนใหญ่จะเป็นทิศทางลงสลับแนวการเคลื่อนที่บ้าง แนวทางการเคลื่อนที่ลงพบในห้องเพลงที่ 12, 15 โดยมีตำแหน่งเสียงลงเหมือนกันคือเสียง D B A G และห้องเพลงที่ 13, 16 โดยมีทิศทางของตำแหน่ง

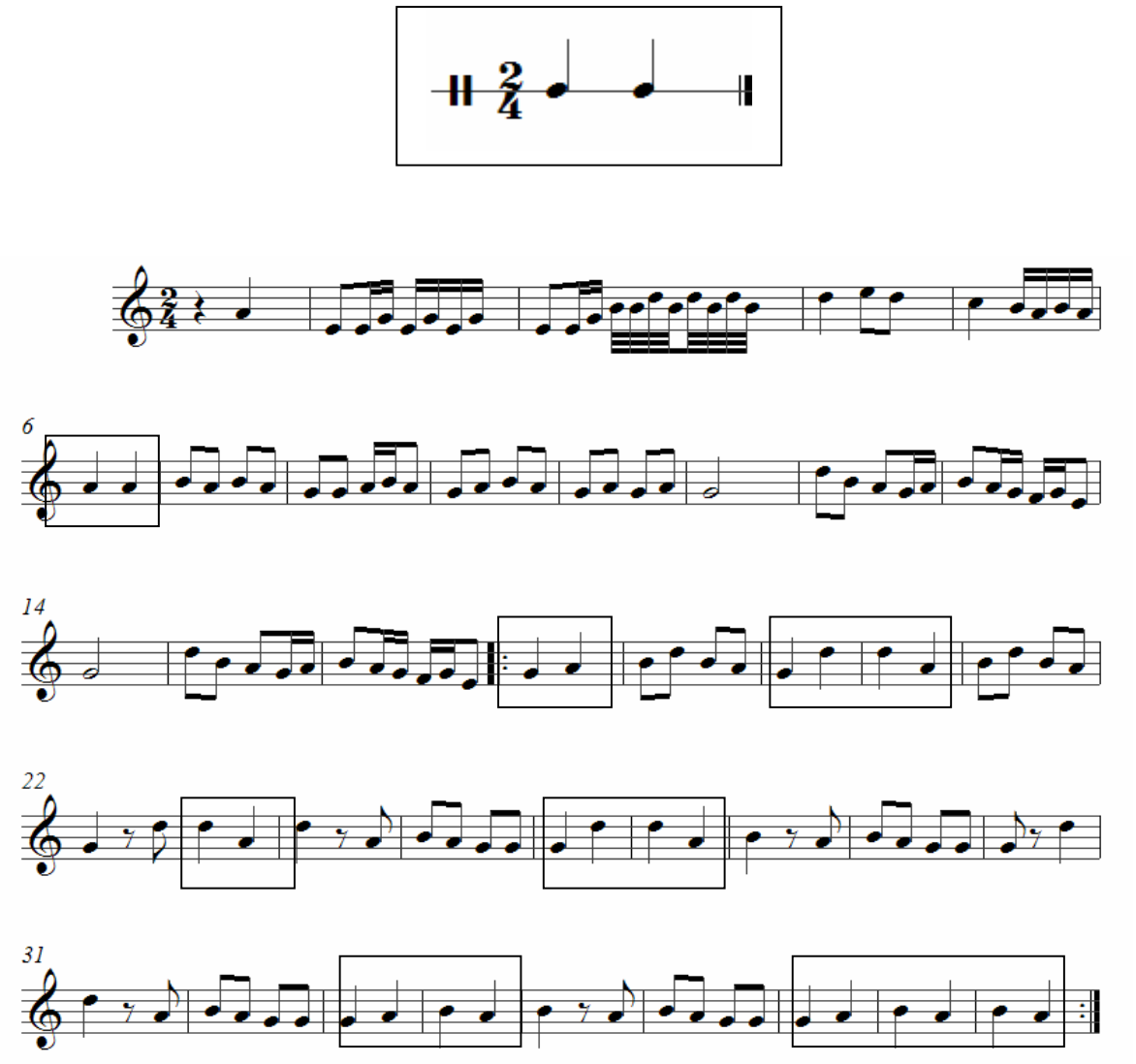
เสียงเหมือนกันคือเสียง B A G F นอกจากนั้นยังพบทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นแบบก้าวกระโดด ในห้องเพลงที่ 11-12, 14-15 โดยตำแหน่งเสียงที่เหมือนกันคือเสียง G D ในท่อนเพลงที่ 2 ห้องเพลงที่ 17-24 ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองเพลง จะมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงสลับกันทั้งตามลำดับขั้นและก้าวกระโดด แนวการเคลื่อนที่ขึ้นจะพบได้ในห้องเพลงที่ 17-18 ของตำแหน่งเสียง G A B D และห้องเพลงที่ 20-21 ของตำแหน่งเสียง A B D ทิศทางการเคลื่อนที่ลงของประโยคเพลงที่ 2 นั้น จะพบได้ในห้องเพลงที่ 18-19, 21-22 ด้วยตำแหน่งเสียงที่เหมือนกันคือเสียง D B A ทิศทางการเคลื่อนที่สม่ำเสมอพบในห้องเพลงที่ 19-20, 22-23 ของตำแหน่งเสียงที่เหมือนกันคือเสียง D และในในท่อนเพลงที่ 3

ทิศทางการเคลื่อนที่จะมีทั้งขึ้นลงและการเคลื่อนที่สม่ำเสมอสลับกันไป โดยการซ้ำกันของโน้ตเพลงจะมีในห้องเพลงที่ 25-26, 29-30, 32-33 ที่ตำแหน่งเสียง G นอกจากนั้นยังมีการซ้ำกันของตัวโน้ตเสียง D ในห้องเพลงที่26-27, 30-31 สำหรับทิศทางการเคลื่อนที่ลงจะเกิดขึ้นในห้องเพลงที่ 25, 29, 32 ของตำแหน่งเสียง B A G และทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นจะพบในห้องเพลงที่ 26, 30 ของตำแหน่งเสียง G D และห้องเพลงที่ 33 ในตำแหน่งเสียง G A และจากโน้ตเพลงในท่อนเพลงที่ 4 มีการเคลื่อนที่ลงอย่างเป็นลำดับขั้นในตำแหน่งของเสียง B A G ของห้องเพลงที่ 36 และห้องเพลงที่ 38, 39 ของตำแหน่งเสียง B A ทิศทางการเคลื่อนที่สม่ำเสมอพบการซ้ำกันของโน้ตตำแหน่งเสียง G ในห้องเพลงที่ 36-37 และทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นจะพบในตำแหน่งเสียง G A ในห้องเพลงที่ 37 เมื่อจบท่อนเพลงที่ 4 การดำเนินทำนองจะยังคงมีอยู่ต่อไป โดยการซ้ำแนวทำนองเดิมตั้งแต่ห้องเพลงที่ 16-39 อีกสามรอบ

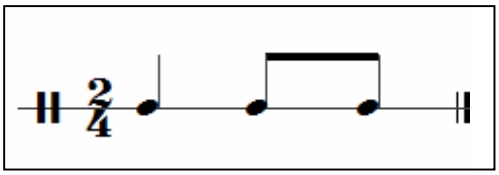
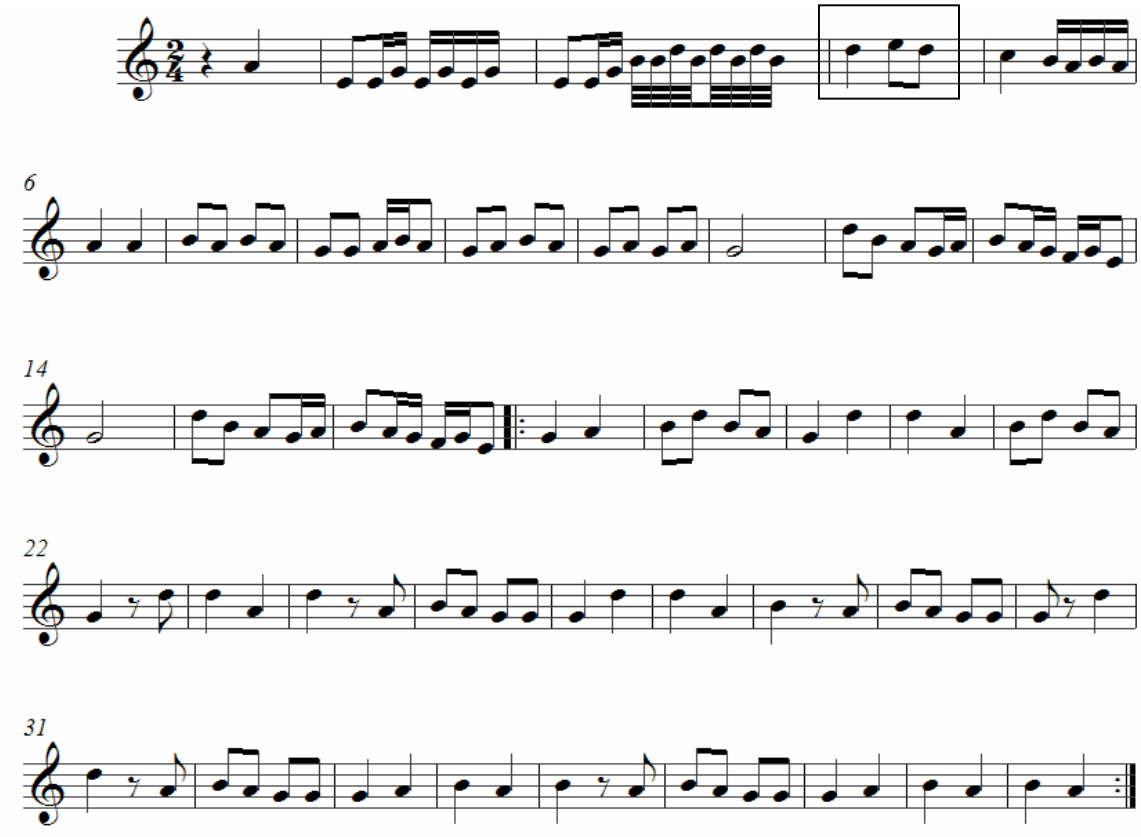
5. <u>การกระสวนจังหวะ</u> (Rhythmic pattern)

การกระสวนจังหวะของเพลงถวายเปรียะฮ์อาตึดเปรียะฮ์จันทร์ มีลักษณะเรียบง่ายธรรมดา โดยส่วนมากเป็นการกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน การกระสวนจังหวะของเพลงมีทั้งหมด 11 รูปแบบ ดังนี้

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 1

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 1 มีทั้งหมด จำนวน 2 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 11, 14

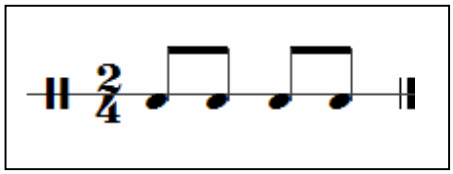
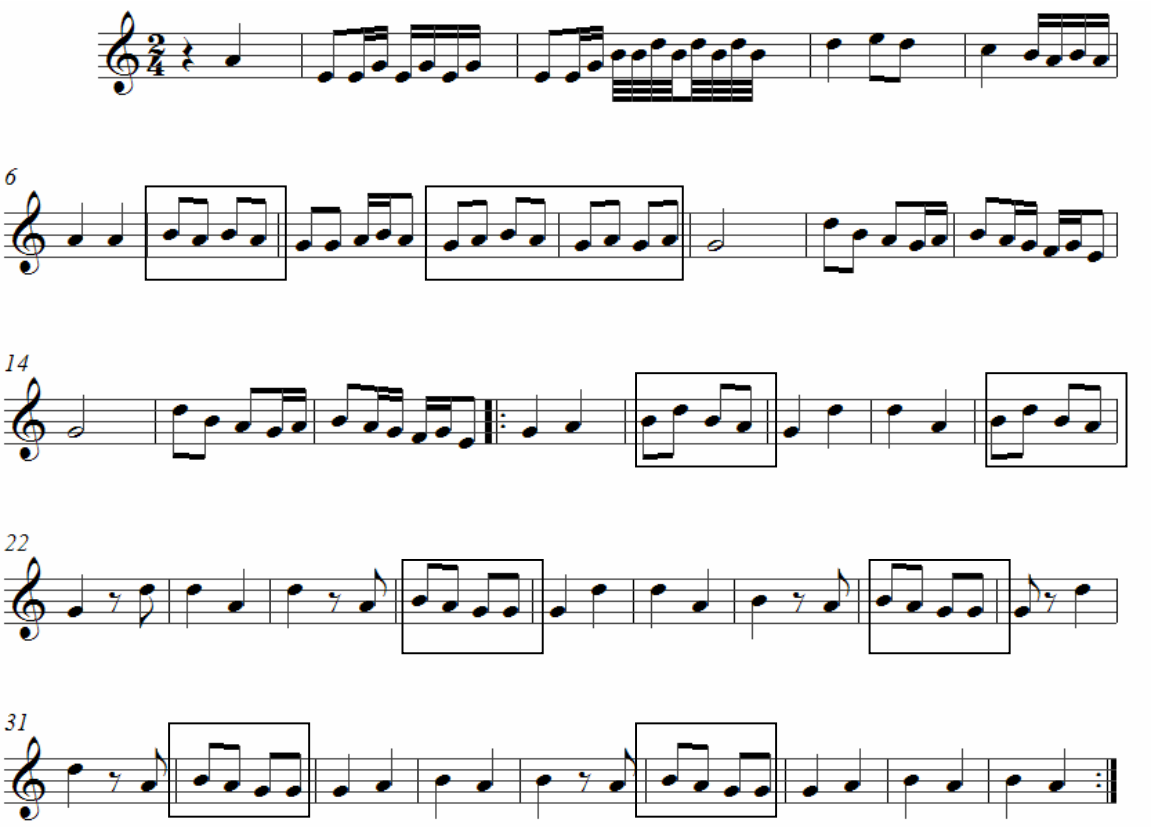
การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 2

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 2 มีทั้งหมด จำนวน 12 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 6, 17, 19-20, 23, 26-27, 33-34, 37-39

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3



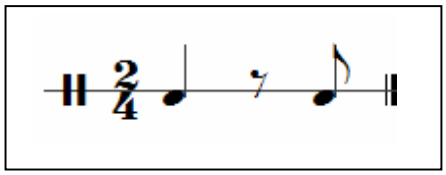
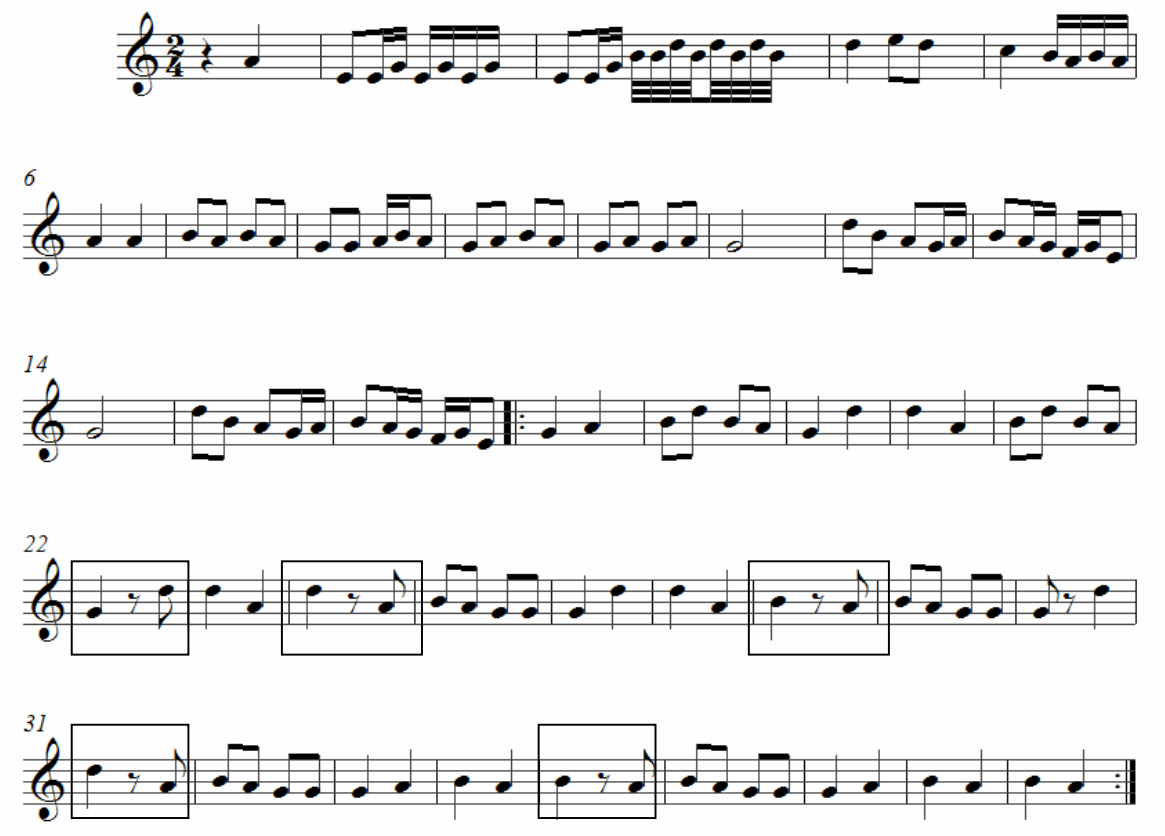
จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 3 มีทั้งหมด จำนวน 1 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 4

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 4

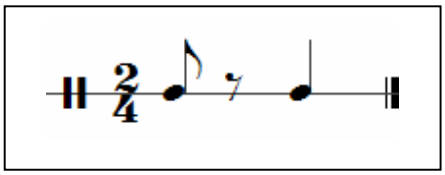
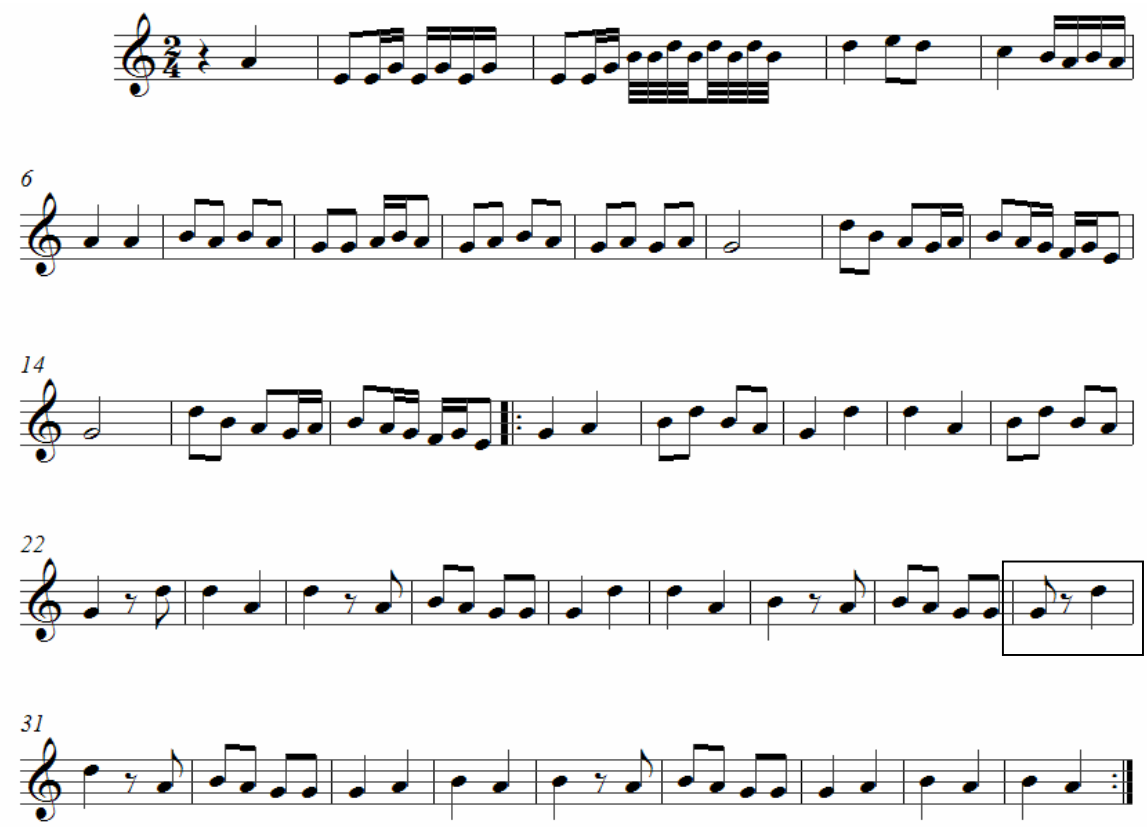


จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 4 มีทั้งหมด จำนวน 9 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 7, 9-10, 18, 20, 25, 29, 32, 36

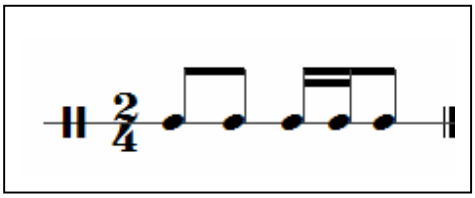
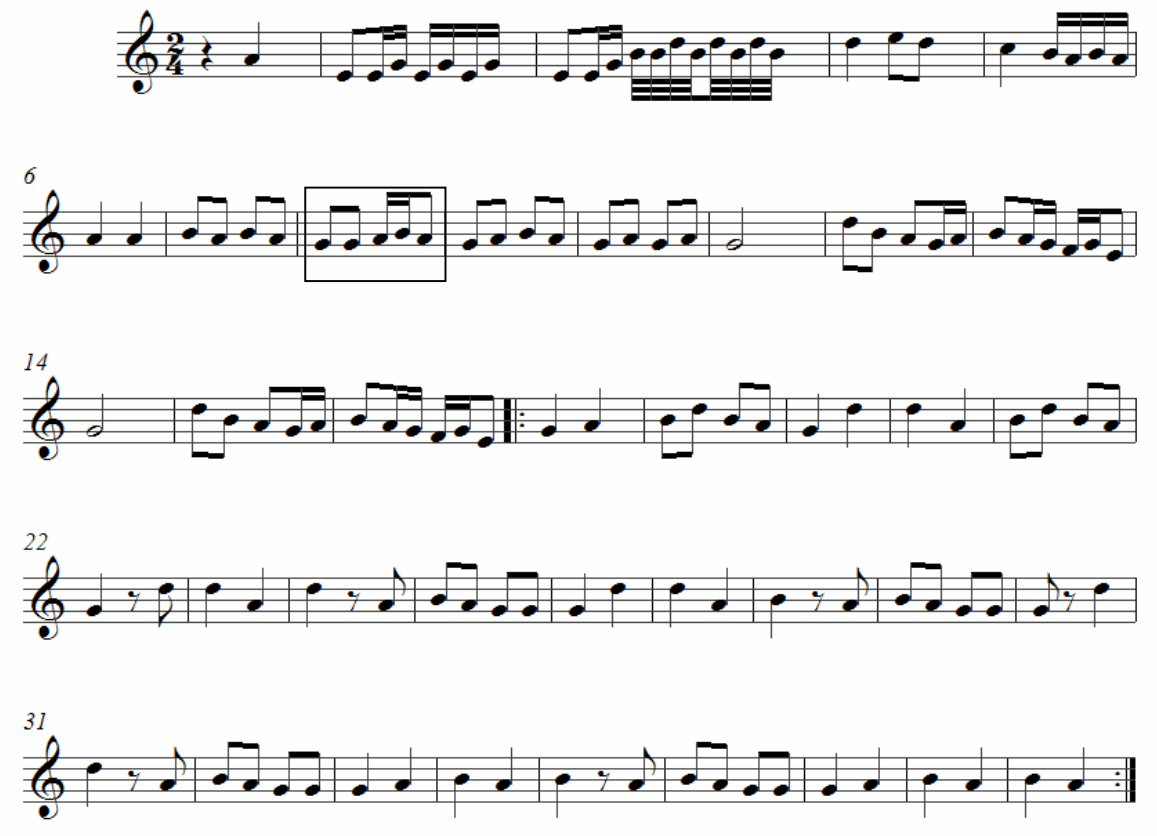
การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 5



จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 5 มีทั้งหมด จำนวน 5 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 22, 23, 27, 31, 35

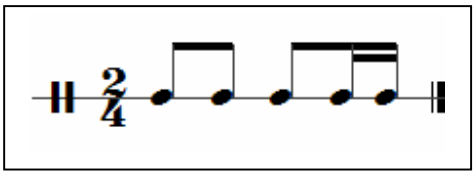
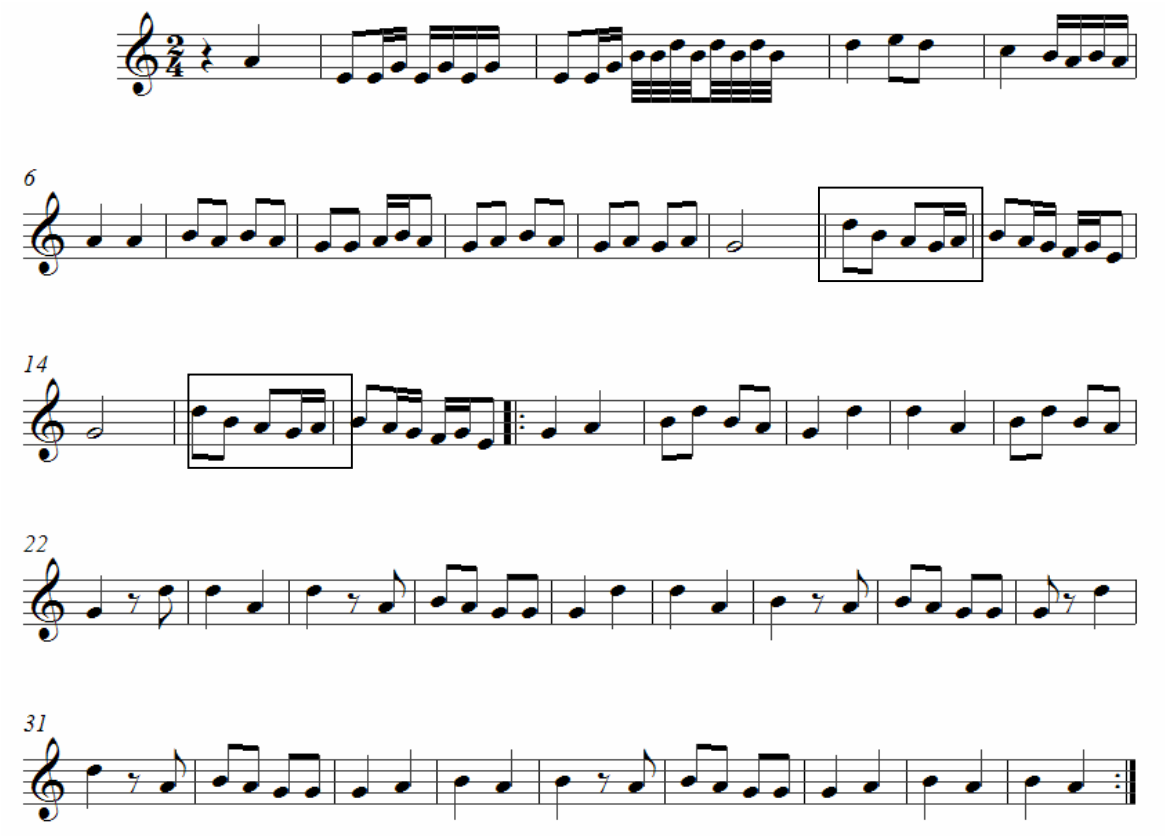
การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 6

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 6 มีทั้งหมด จำนวน 1 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 30

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 7

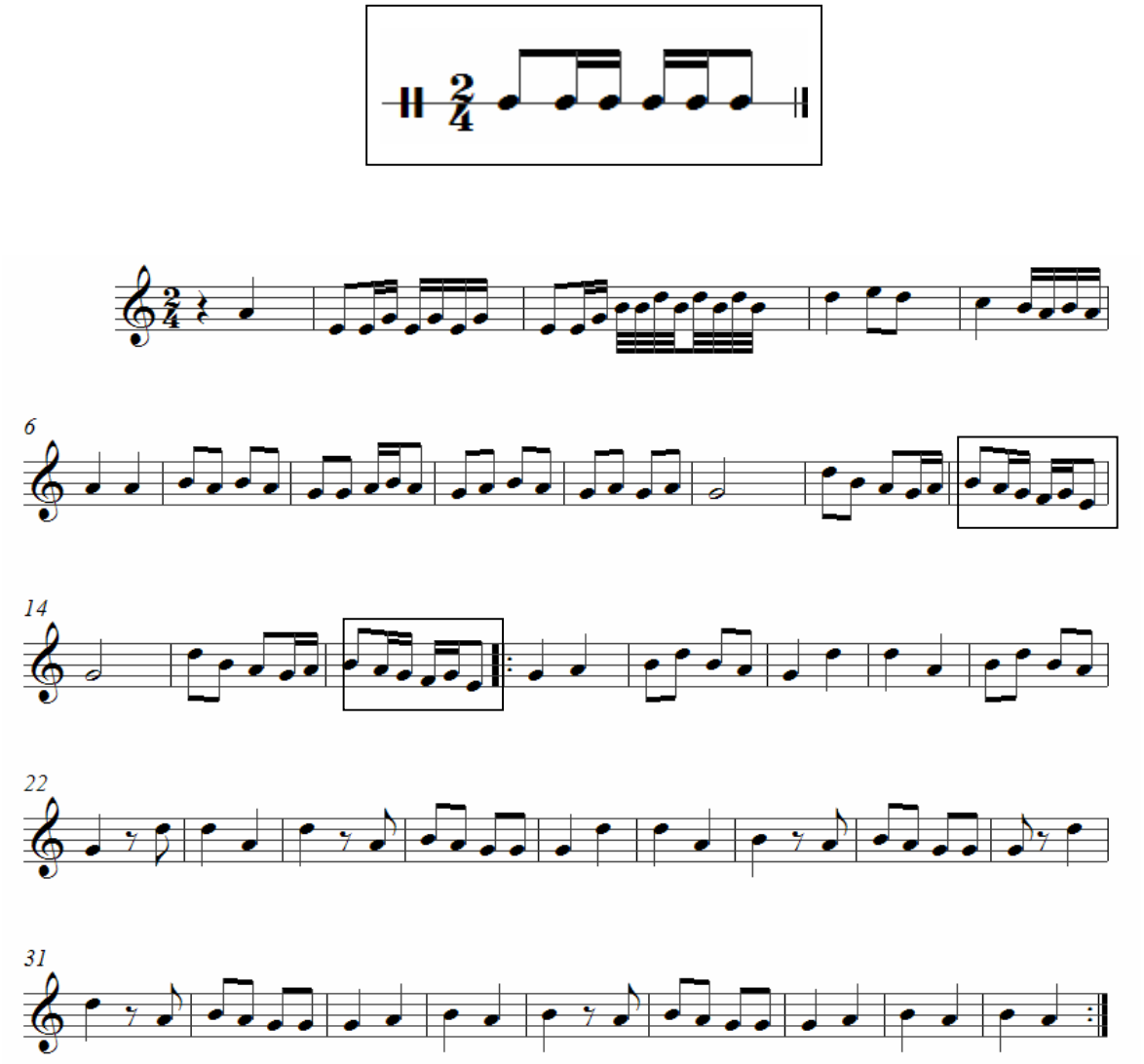


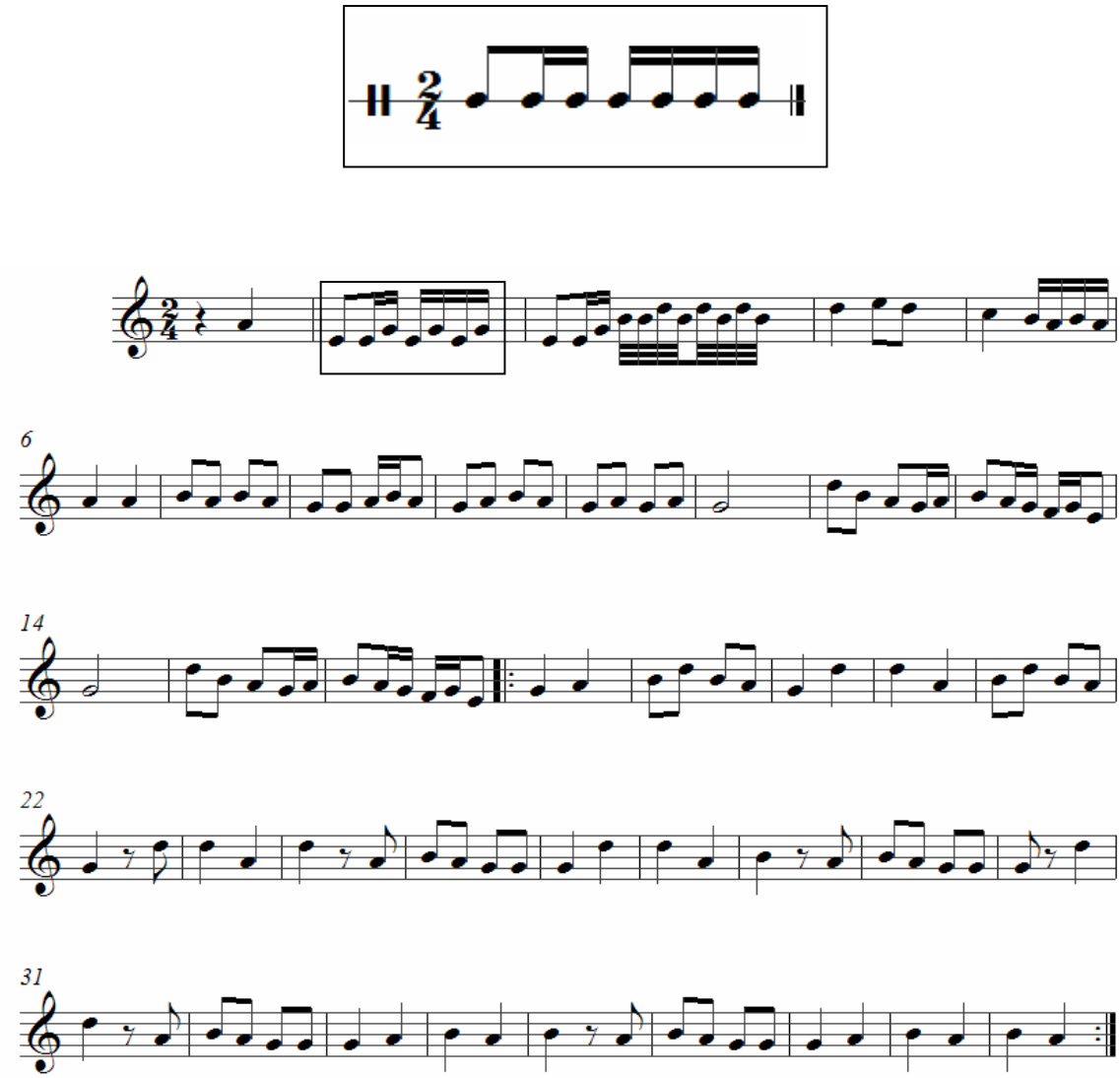
จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 7 มีทั้งหมด จำนวน 1 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 2

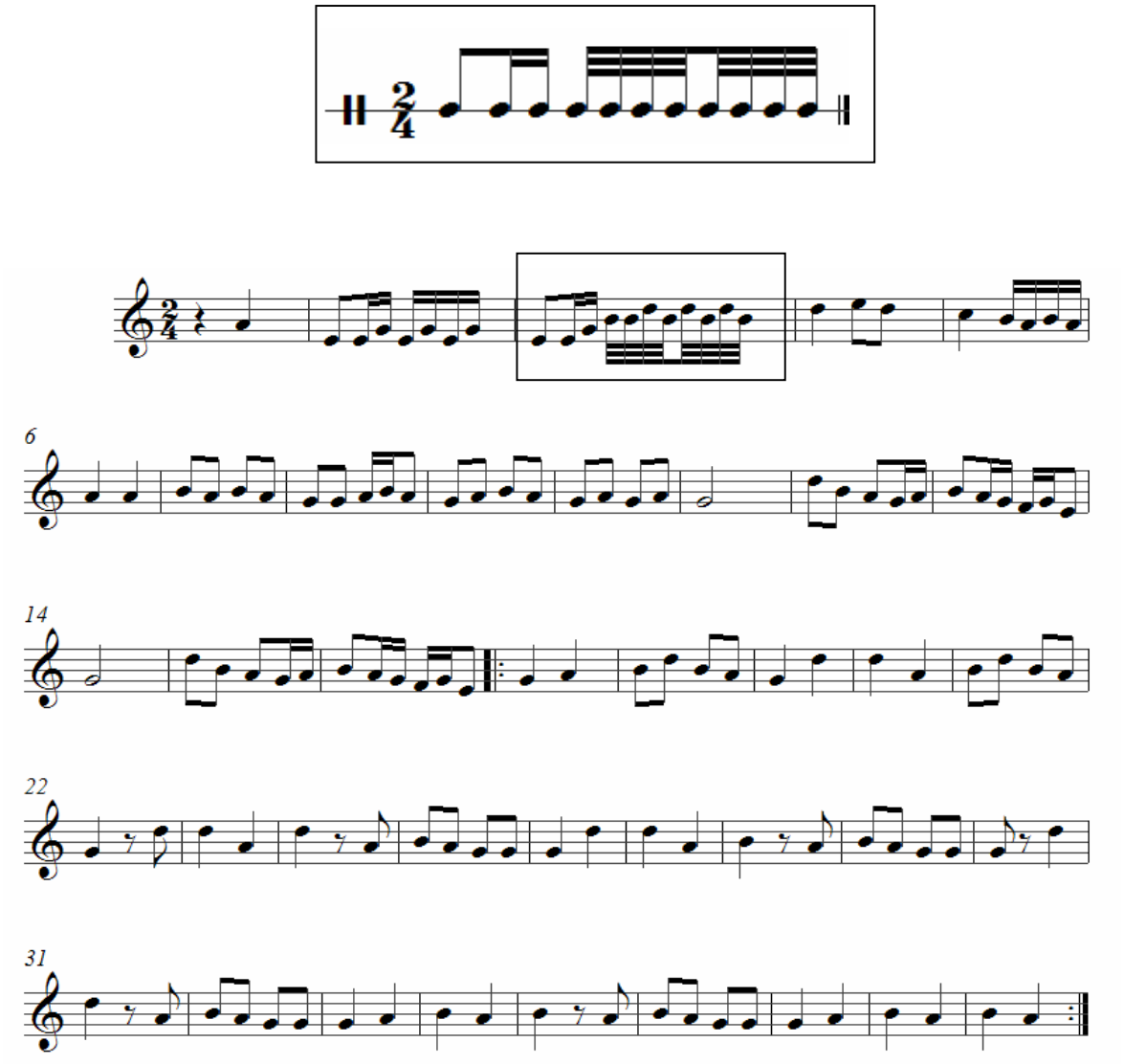
การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 8



จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 8 มีทั้งหมด จำนวน 2 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 12, 15

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 9

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 9 มีทั้งหมด จำนวน 2 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 13, 16

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 10

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 10 มีทั้งหมด จำนวน 1 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 2

การกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 11

จากโน้ตเพลง จะเห็นได้ว่าการกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 11 มีทั้งหมด จำนวน 1 ครั้ง ดังที่ปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องเพลงที่ 3

สรุป

เพลงถวายเปรียะฮ์อาตึดเปรียะฮ์จันทร์ มีสื่อสร้างเสียงที่เป็นเสียงร้อง (Voice) ที่เกิดจากเสียงของมนุษย์ (Human Voice) ประกอบกับการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี (Instruments) โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ในการดำเนินทำนอง ได้แก่ ตรัวอู้ ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง

จากการวิเคราะห์เพลงถวายเปรียะฮ์อาตึดเปรียะฮ์จันทร์ พบว่า มีทำนองหลังทั้งหมด 39 ห้องเพลง แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำในห้องที่ 1-10 ท่อนทำนองเพลงในห้องเพลงที่ 11-39 มีทั้งสิ้น 4 ท่อนเพลง โดยท่อนเพลงที่ 1 ในห้องเพลงที่ 11-16 ท่อนเพลงที่ 2 ในห้องเพลงที่ 17-24 ท่อนเพลงที่ 3 ในห้องเพลงที่ 25-35 และท่อนเพลงที่ 4 ในห้องเพลงที่ 36-39

ลักษณะรูปแบบโครงสร้างของบทเพลงเป็นแบบ Iterative คือ เป็นบทเพลงที่มีทำนองสั้น ๆ บรรเลงซ้ำ ๆ กัน โดยพื้นผิวของบทเพลงเป็นแบบทำนองหลากหลาย (Heterophony) โดยมีเครื่องดนตรีตรัวอู้ 1 คันบรรเลงทำนองประกอบการร้อง เครื่องดนตรีประกอบจังหวะได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง

ช่วงเสียง (Range) คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดจนถึงสูงสุดของบทเพลง โดยเพลงถวายเปรียะฮ์อาตึดเปรียะฮ์จันทร์ จะมีเสียงต่ำสุด คือ เสียง มี (E_1) และเสียงสูงสุด คือ เสียง มี (E_2)

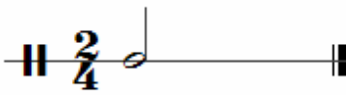
กลุ่มเสียง (Mode) ที่ใช้ในเพลงถวายเปรียะฮ์อาตึดเปรียะฮ์จันทร์ พบว่าจะใช้กลุ่มเสียงทั้งหมด 6 เสียง ได้แก่ A B C D E G

รูปลักษณ์ของท่วงทำนองมีทั้งหมด 5 รูปแบบ ได้แก่ ท่วงทำนองที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกัน (Conjunct) ในห้องเพลงที่ 9-10, 19-20, 26-28, 33-35 และห้องเพลงที่ 37-39 ท่วงทำนองที่มีลักษณะขึ้น ๆ ลง ๆ (Undulating) ในห้องเพลงที่ 2, 3 และในห้องเพลงที่ 12-13 ท่วงทำนองที่มีลักษณะไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ (Terraced) ในห้องเพลงที่ 6 ท่วงทำนองที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ (Ascending) ในห้องเพลงที่ 3 และห้องเพลงที่ 9 และท่วงทำนองที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ (Descending) ในห้องเพลงที่ 12, 13, 18 และห้องเพลงที่ 25

ทิศทางการเคลื่อนของเพลงถวายเปรียะฮ์อาตึดเปรียะฮ์จันทร์ ในท่อนนำของเพลงโดยส่วนมากจะพบว่ามีการเคลื่อนที่แบบขึ้น ๆ ลง ๆ มีการเคลื่อนที่คงที่ซ้ำบ้างเล็กน้อย การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงที่พบในแบบซ้ำกันนั้น ในห้องเพลงที่ 6 การเคลื่อนที่ขึ้นลงจะสามารพบได้ทั่วไปตั้งแต่ห้องเพลง

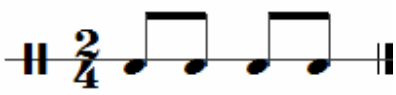
ที่ 1-10 สลับกันกับในแบบคงที่ ทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นของแนวทำนองเพลง จะพบที่ห้องเพลงที่ 3 การเคลื่อนที่ขึ้นลงในแบบคงที่ยังสามารถจะพบได้อีกในห้องเพลงที่ 7, 9, 10 ทิศทางการเคลื่อนที่ของท่อนทำนองเพลงในท่อนเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 11-16 พบว่าการเคลื่อนที่ส่วนใหญ่จะเป็นทิศทางลงสลับแนวการเคลื่อนที่บ้าง แนวทางการเคลื่อนที่ลงพบในห้องเพลงที่ 12, 15 และห้องเพลงที่ 13, 16 จะมีการซ้ำกันของเสียง นอกจากนั้นยังพบทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นแบบก้าวกระโดด ในห้องเพลงที่ 11-12, 14-15 ในท่อนเพลงที่ 2 ห้องเพลงที่ 17-24 ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองเพลง จะมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงสลับกันทั้งตามลำดับขั้นและก้าวกระโดด แนวการเคลื่อนที่ขึ้นจะพบได้ในห้องเพลงที่ 17-18 และห้องเพลงที่ 20-21 ทิศทางการเคลื่อนที่ลงจะพบได้ในห้องเพลงที่ 18-19, 21-22 ทิศทางการเคลื่อนที่สม่ำเสมอพบในห้องเพลงที่ 19-20, 22-23 ในท่อนเพลงที่ 3 ทิศทางการเคลื่อนที่จะมีทั้งขึ้นลงและการเคลื่อนที่สม่ำเสมอสลับกันไป โดยการซ้ำกันของโน้ตเพลงจะมีในห้องเพลงที่ 25-26, 29-30, 32-33 และในห้องเพลงที่ 26-27, 30-31 สำหรับทิศทางการเคลื่อนที่ลงจะเกิดขึ้นในห้องเพลงที่ 25, 29, 32 ทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นจะพบในห้องเพลงที่ 26, 30, 33 และในท่อนเพลง 4 มีการเคลื่อนที่ลงอย่างเป็นลำดับขั้นในห้องเพลงที่ 36, 38, 39 ทิศทางการเคลื่อนที่สม่ำเสมอพบการซ้ำกันในห้องเพลงที่ 36-37 และทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นจะพบในห้องเพลงที่ 37

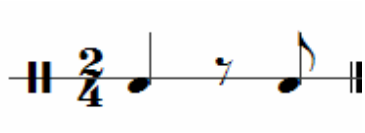
การกระสวนจังหวะ บทเพลงถวายเปรียะฮ์อาตึดเปรียะฮ์จันทร์ มีการกระสวนจังหวะแบบเรียบง่าย โดยส่วนมากจะเป็นการกระสวนจังหวะแบบซ้ำกัน มีทั้งหมด 11 รูปแบบ

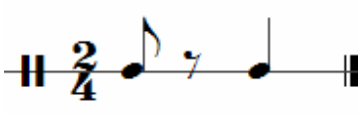
รูปแบบที่ 1 

รูปแบบที่ 2

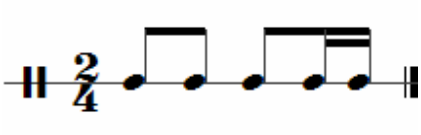
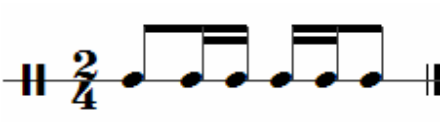
รูปแบบที่ 3

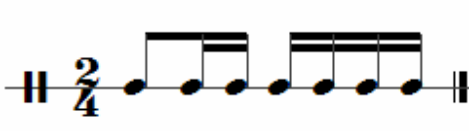
รูปแบบที่ 4 

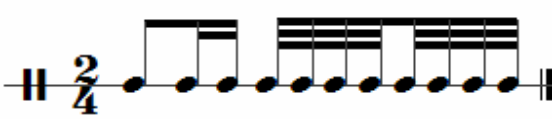
รูปแบบที่ 5 

รูปแบบที่ 6 

รูปแบบที่ 7

รูปแบบที่ 8

รูปแบบที่ 9 

รูปแบบที่ 10 

รูปแบบที่ 11

การอภิปรายผล

จากการศึกษาวิจัยเรื่อง ดนตรีในพิธีกรรมม็วดของหมู่บ้านวัฒนธรรม บ้านทุ่งใหญ่ อำเภอกันทรลักษณ์ จังหวัดศรีสะเกษ ผู้วิจัยสามารถอภิปรายผลการวิจัย ดังนี้

1. พิธีกรรมม็วดของหมู่บ้านวัฒนธรรมบ้านทุ่งใหญ่ อำเภอกันทรลักษ์ จังหวัดศรีสะเกษ เป็นพิธีกรรมที่มีการถ่ายทอดสืบเนื่องกันมาตั้งแต่บรรพบุรุษจนมาถึงปัจจุบัน วิวัฒนาการของพิธีกรรมได้มีการเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลาและยุคสมัย ในสมัยอดีตเครื่องเซ่นสังเวยและเครื่องบูชาจะมีการรองด้วยถาดที่ทำด้วยก้านกล้วยหรือใบตอง แต่ในปัจจุบันเพื่อความสะดวกในการประกอบพิธีกรรมได้ใช้ถาดที่ทำจากพลาสติคแทนเพราะสะดวกและจัดหาได้ง่าย เครื่องเซ่นสังเวยบางชนิดก็มีลำดับขั้นของการพัฒนาที่เปลี่ยนไปเช่นกัน ได้แก่ น้ำส้มที่ประกอบพิธีกรรม แต่เดิมชาวบ้านจะใช้น้ำส้มที่คั้นสด ๆ จากธรรมชาติ แต่ปัจจุบันชาวบ้านได้เปลี่ยนจากน้ำส้มคั้นไปใช้น้ำส้มจากน้ำอัดลมแทน ดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรมม็วดก็เช่นเดียว มีการพัฒนาการในด้านของการใช้เครื่องขยายเสียงแทนการบรรเลงด้วยดนตรีสด เพื่อขยายเสียงดนตรีให้ออกไปได้ไกล ๆ เพราะในสมัยครั้งอดีตชุมชนไม่ได้มีการขยายตัวออกไปมากนัก ดังนั้น ชาวบ้านจึงสามารถได้ยินเสียงดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรมนี้ได้ครั้งเมื่อได้ยินเสียงของดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรม ชาวบ้านก็จะมารวมกลุ่มกันที่บ้านของเจ้าภาพที่จัดพิธีกรรม แต่ในปัจจุบันชุมชนได้ขยายตัวออกไป จึงจำเป็นต้องใช้เครื่องขยายเสียงดนตรี เพื่อให้เสียงดนตรีได้ขยายออกไปได้ไกล เป็นสัญญาณบอกให้คนในท้องถิ่นทราบและได้มาร่วมประกอบพิธีกรรมนี้ร่วมกัน

2. ปัจจุบันความเชื่อในเรื่องการประกอบพิธีกรรมการรักษาโรคด้วยพิธีกรรมม็วด ยังคงมีอยู่เฉพาะกลุ่มผู้สูงอายุเท่านั้น คนรุ่นหนุ่มสาวต่างมีความเชื่อในพิธีกรรมนี้กันน้อยลง หากแต่ยังเพียงคนหนุ่มสาวบางคนเท่านั้นที่ยังมีความเชื่อในพิธีกรรมนี้ ทั้งนี้เพราะคุณย่าคุณยายหรือเครือญาติที่ยังคงเป็นร่างทรงม็วด กลุ่มคนหนุ่มสาวที่ยังมีความเชื่อดังกล่าวด้วยเหตุเพราะได้เห็นการประกอบพิธีกรรมตั้งแต่ยังเด็ก อีกทั้งยังติดตามคุณย่าหรือคุณยายที่เป็นร่างทรงม็วด เพื่อไปร่วมพิธีกรรม เมื่อเติบโตขึ้นความเชื่อดังกล่าวก็ยังคงอยู่ หากแต่ไม่มีคนหนุ่มสาวคนใดที่อยากจะสืบทอดความเป็นร่างทรงม็วด เนื่องจากความกลัวในเรื่องไสยศาสตร์กลัวของจะเข้าตัว เกรงที่จะไม่สามารถรักษากฎหรือข้อห้ามบางอย่างไว้ได้

3. การประกอบพิธีกรรมม็วด มีจุดประสงค์ของพิธีกรรมเพื่อการพยาบาลรักษาผู้ป่วยตามความเชื่อของชาวไทยเชื้อสายเขมรที่อาศัยอยู่ในหมู่บ้านวัฒนธรรมบ้านทุ่งใหญ่ การประกอบพิธีกรรมจะมีร่างทรงที่เรียกว่าม็วด โดยม็วดเป็นสื่อกลางระหว่างผีบรรพบุรุษ เมื่อม็วดเข้าทรงจะมีการร่ายรำประกอบเสียงดนตรี ทั้งที่เป็นการบรรเลงเฉพาะดนตรีและบรรเลงดนตรีประกอบบทร้อง

การรักษาพยาบาลด้วยพิธีกรรมม็วดนี้ เป็นการรักษาพยาบาลในลำดับขั้นที่สองรองจากการรักษาพยาบาลด้วยแพทย์แผนปัจจุบัน ขณะที่ผู้ป่วยเข้ารับการรักษาด้วยแพทย์แผนปัจจุบันกลุ่มเครือญาติของผู้ป่วยได้มีการบนต่อม็วด ว่าถ้าหายจากอาการเจ็บป่วยเมื่อใดจะได้จัดพิธีกรรมม็วดให้ครั้งเมื่อหายป่วยชาวบ้านก็ประกอบพิธีกรรมม็วดขึ้น ดังนั้น การรักษาพยาบาลด้วยแพทย์แผนปัจจุบันเป็นการรักษาพยาบาลทางด้านร่างกาย แต่การประกอบพิธีกรรมม็วดเป็นการรักษาพยาบาลทางด้านจิตใจ เพราะร่างกายที่แข็งแรงย่อมอยู่ในสภาวะจิตที่ที่เข้มแข็ง โดยการใช้เสียงดนตรีช่วยลดความกังวล ลดความกลัว ลดความตึงเครียด และลดความคิดที่ไม่สบายใจลงได้ หรือที่เรียกว่าดนตรีบำบัด หน้าที่ของดนตรีในพิธีกรรมม็วดเพื่อบรรเลงให้ม็วดได้ร่ายรำประกอบจังหวะและเสียงเพลง ถือเป็นการการออกกำลังกายมีลักษณะเป็นการกายภาพบำบัดผู้ป่วย เพราะถ้าหากได้รับการรักษาด้วยการรับประทานยาแต่เพียงอย่างเดียว ในขณะที่ร่างกายยังไม่ได้รับฟื้นตัวด้วยการออกกำลัง ก็ส่งผลให้อาการเจ็บป่วยทุเลาลงได้ช้ากว่าปรกติ ดังเช่นที่โรงพยาบาลกลาง กรุงเทพมหานคร มีการบรรเลงดนตรีไทยทุกวันศุกร์โดยเจ้าหน้าที่แพทย์และพยาบาลของโรงพยาบาล ตั้งแต่เวลา 07.30-08.30 น. เพื่อให้ผู้ป่วยที่เข้ามารับการรักษาได้รับฟังเสียงดนตรีเพื่อการผ่อนคลาย มีผลต่อสภาวะทางด้านจิตใจของผู้ป่วยที่เข้ารับการรักษาที่โรงพยาบาล โดยช่วยปรับสภาพจิตใจให้สมดุล มีมุมมองในเชิงบวก ช่วยผ่อนคลายลดความตึงเครียดภายหลังการเข้ารับการผ่าตัด และกระตุ้นเสริมสร้างพัฒนาทักษะการเรียนรู้ การสร้างสมาธิ รวมถึงกระตุ้นประสาทการรับรู้ในขณะที่เข้ารับการรักษาด้วยวิธีกายภาพบำบัด

4. เมื่อม็วดได้มาเข้าทรง ชาวบ้านและลูกหลานจะผูกข้อมือรับม็วด เพื่อเป็นการต้อนรับผีบรรพบุรุษ ในขณะเดียวกันม็วดเองก็ผูกข้อมือรับการต้อนรับจากลูกหลานเช่นเดียวกัน การผูกข้อมือรับกันของดวงวิญญาณของผีบรรพบุรุษกับลูกหลานพบได้ไม่บ่อยนัก โดยเป็นสัญลักษณ์ในทางด้านสุขภาพจิต ถือว่าเป็นการได้พบปะพูดคุยกันระหว่างบรรพบุรุษกับลูกหลานเป็นการเชื่อมความสัมพันธ์อันดีของกลุ่มเครือญาติ ดังเช่นที่ประเทศเนปาล มีหมู่บ้านแห่งหนึ่งเมื่อครบรอบหนึ่งปีจะมีการเปิดถนนให้เด็ก ๆ ทุกคนได้เดินออกมานอกถนนเพื่อมารับนมจากชาวบ้าน โดยชาวบ้านต่างนำนมและขนมมาป้อนให้เด็ก ๆ เป็นความเชื่อที่ว่าเด็กเปรียบเสมือนตัวแทนแห่งสัญลักษณ์ของผู้ใหญ่หรือดวงวิญญาณของปู่ย่าตายายที่ล่วงลับไปแล้ว โดยดวงวิญญาณดังกล่าวจะผ่านมาทางสายเลือดของเด็ก ๆ ฉะนั้น การป้อนขนมและนมให้แก่เด็ก ดวงวิญญาณบรรพบุรุษจะได้รับอาหารดังกล่าวด้วย

จากรายละเอียดการอภิปรายผลการวิจัย ที่ผู้วิจัยได้กล่าวมาเบื้องต้นจะพบว่า เมื่อพิจารณาในมุมมองของลักษณะทางวัฒนธรรมแล้ว พิธีกรรมม็วดเป็นพิธีกรรมที่เป็นไปตามลักษณะต่าง ๆ ของวัฒนธรรมที่ผู้วิจัยได้ระบุไว้ในบทการตรวจเอกสาร กล่าวคือพิธีกรรมม็วดเป็นวิถีชีวิตส่วนหนึ่งของชาวไทยเชื้อสายเขมรที่อาศัยอยู่หมู่บ้านวัฒนธรรมบ้านทุ่งใหญ่ โดยเป็นมรดกทางสังคมที่ได้รับการถ่ายทอดจากบรรพบุรุษ จากรุ่นหนึ่งสู่อีกรุ่นหนึ่งต่อเนื่องมาตามลำดับ ด้วยการสั่งสอนโดยการเรียนรู้จากครอบครัว กลุ่มเครือญาติ และจากครูบาอาจารย์ของกลุ่มทางสังคมดังกล่าว

อย่างไรก็ตามผลการวิจัยได้พบว่า ความเชื่อในเรื่องพิธีกรรมม็วดได้ลดน้อยลงไปกว่าเดิม มีเพียงเฉพาะกลุ่มผู้สูงอายุเท่านั้น ที่ยังคงมีความเชื่อเกี่ยวกับพิธีกรรมดังกล่าวนี้ ซึ่งเป็นไปตามลักษณะของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมของมนุษย์ คนหนุ่มสาวรุ่นใหม่ไม่สนใจที่จะเรียนรู้ขั้นตอน องค์ประกอบตลอดจนการปฏิบัติในพิธีกรรมม็วดอีกทั้งไม่เห็นคุณค่าของพิธีกรรมที่บรรพบุรุษได้ยึดถือปฏิบัติสืบทอดกันมา แต่ในขณะเดียวกันคนหนุ่มสาวรุ่นใหม่ดังกล่าวต่างแสวงหาความสนใจสิ่งใหม่ ๆ ที่ทันสมัยเข้ามาทดแทน เช่น บทเพลงสตริงสมัยใหม่ วัตถุนิยมแห่งโลกตะวันตก

ดังนั้น พิธีกรรมม็วดของหมู่บ้านวัฒนธรรมบ้านทุ่งใหญ่ จึงจำเป็นที่จะต้องได้รับการอนุรักษ์และสนับสนุนส่งเสริมจากหน่วยงานของภาครัฐรวมถึงประชาชนทั่วไป โดยเฉพาะคนในท้องถิ่นต้องดูแลรักษาและหวงแหนพิธีกรรมอันทรงคุณค่านี้ โดยพยายามให้พิธีกรรมได้คงอยู่ในสภาพเดิมให้มากที่สุด เพื่อเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น โดยอาจกำหนดเป็นนโยบายทางด้านการศึกษาสนับสนุนให้หน่วยงานของท้องถิ่น สอนให้นักเรียนได้เข้าใจและเรียนรู้ในพิธีกรรมตั้งแต่ระดับประถมศึกษาต่อเนื่องจนถึงขั้นมัธยมศึกษา หรือองค์กรบริหารส่วนจังหวัดโดยสนับสนุนร่วมกับหน่วยงานกลางของรัฐ เพื่อให้พิธีกรรมม็วดได้คงอยู่เคียงคู่กับสังคมของชาวไทยเชื้อสายเขมรที่อาศัยอยู่ในประเทศไทยสืบไป

บทที่ 6

สรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ

สรุปผลการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่อง ดนตรีในพิธีกรรมมม็วดของหมู่บ้านวัฒนธรรม บ้านทุ่งใหญ่ อำเภอกันทรลักษ์ จังหวัดศรีสะเกษ ใช้วิธีการศึกษาเชิงคุณภาพโดยเน้นการศึกษาภาคสนามเป็นสำคัญ การศึกษาจะศึกษาเรื่องของพิธีกรรมมม็วดและดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมมม็วด โดยนำข้อมูลที่ได้มาทำการวิเคราะห์ตามหลักการทางมานุษยดุริยางควิทยา และรายงานผลการศึกษาด้วยวิธีพรรณนาวิเคราะห์ ผลการศึกษาวิจัยสรุปได้ ดังนี้

พิธีกรรมมม็วด จัดทำขึ้นด้วยจุดประสงค์เพื่อพยาบาลรักษาผู้ป่วย ตามความเชื่อของชาวไทยเชื้อสายเขมร การประกอบพิธีกรรมจะกระทำอย่างเป็นลำดับขั้นตอน โดยมีครูมม็วดเป็นผู้คอยดูแลและควบคุมการดำเนินพิธีกรรมตั้งแต่เริ่มต้นจนสิ้นสุดพิธีกรรม องค์ประกอบของพิธีกรรม ได้แก่ ผู้ประกอบพิธีกรรมและเครื่องประกอบพิธีกรรม ต้องมีการจัดเตรียมให้ถูกต้องและครบถ้วนเหมือนที่เคยปฏิบัติกันมาตั้งแต่ครั้งอดีต ระยะเวลาการประกอบพิธีกรรมกระทำได้ 2 ช่วงเวลา คือ เมื่อมีผู้ป่วยเกิดอาการเจ็บป่วยหนักเพื่อเป็นความหวังสุดท้ายจึงได้บนต่อมม็วดเพื่อช่วยให้หายป่วย โดยสามารถจัดพิธีขึ้นได้ตามวันเวลาที่ทางเจ้าภาพกำหนด อีกช่วงหนึ่งที่นิยมกันคือช่วงเดือน 3 หรือเดือนกุมภาพันธ์ เพราะถือว่าเป็นช่วงที่ดอกทองกวาวบานสะพรั่ง สีของดอกทองกวาวเป็นสีที่มม็วดชอบ ดังนั้น เมื่อจัดพิธีกรรมขึ้นมม็วดจะมาเข้าทรงได้ง่ายขึ้น อีกทั้งช่วงนี้เป็นระยะหลังฤดูการเก็บเกี่ยวทำให้ชาวบ้านมีเวลาว่างและมีระบบเศรษฐกิจที่ดีขึ้น ทำให้สามารถจัดพิธีกรรมขึ้นได้อย่างสมบูรณ์ บทบาทของพิธีกรรมมม็วด ได้แก่ บทบาทด้านการรักษาพยาบาลเพื่อรักษาผู้ป่วย บทบาททางด้านการศึกษาประวัติศาสตร์ โดยมีเนื้อหาการดำเนินชีวิตของคนในอดีตปรากฏอยู่ในเนื้อร้องของบทเพลง และบทบาททางด้านการรวมกลุ่มของคนในท้องถิ่น เป็นการช่วยเหลือกันของคนในท้องถิ่นเพื่อให้การจัดทำพิธีกรรมมม็วดได้สำเร็จตามวัตถุประสงค์ที่ได้ตั้งไว้

ลำดับขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมสามารถสรุปได้ ดังนี้

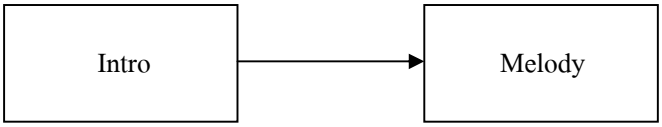
<u>ภาพที่ 42</u> ขั้นตอนประกอบพิธีกรรมมม็วด

ดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรมมม็วดดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมมม็วด ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ได้แก่ ตรัวอู้ 1 คัน ปี่ปุ๊ก 1 เลา แคน 1 ดวง กลองกันตรึม 3 ใบ และฆ้องโหม่ง 1 ลูก โดยบรรเลงเครื่องดนตรีประกอบการร้อง เนื้อหาของบทเพลงจะมีลักษณะเกี้ยวพาราสีกันระหว่างหนุ่มสาว และเข้าป่าล่าสัตว์ทำมาหาเลี้ยงชีพของชาวเขมร บทเพลงที่ใช้ประกอบในพิธีกรรมแบ่งได้ 3 กลุ่ม คือ กลุ่มที่หนึ่งเป็นบทเพลงที่ใช้ในการบูชาครู ได้แก่ เพลงโพล็วทม เพลงพัดเจือย เพลงอันตวงกรู เพลงเมือนระเงียว กลุ่มที่สองเป็นบทเพลงที่ใช้ในการเข้าทรงและร่ายรำของมม็วด ได้แก่ เพลงบองบ็อด เพลงโอ๊ก เพลงกันเตียว เพลงจะเวีย และกลุ่มที่สามเป็นเพลงลา ได้แก่ เพลงกัจปฺกา เพลงถวายเปรียะฮ์อาตึดเปรียะฮ์จันทร์

การวิเคราะห์บทเพลงที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ เป็นการวิเคราะห์ทำนองหลักของบทเพลง ที่ใช้ในพิธีกรรม จำนวน 10 เพลง ดังนี้

1. สื่อสร้างเสียง (Medium) ในเพลงพิธีกรรมมม็วดที่ศึกษา มีสื่อสร้างเสียงที่เป็นเสียงร้อง (Voice) ที่เกิดจากเสียงของมนุษย์ (Human Voice) ประกอบกับการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี (Instruments) โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ในการดำเนินทำนอง ได้แก่ ปี่ปุ๊ก, ตรัวอู้และแคน ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง

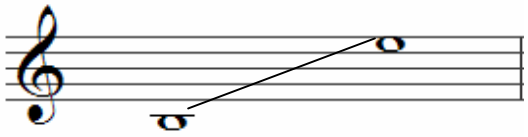
2. รูปแบบ (From) บทเพลงทั้ง 10 บทเพลง มีลักษณะเป็นบทเพลงสั้น ๆ บรรเลงซ้ำ ๆ กัน แบบ Iterative Form รูปแบบโครงสร้างของบทเพลงจะแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำและทำนองเพลง ดังนี้



3. ผิวพรรณ (Texture) บทเพลงที่ทำการวิเคราะห์ ทั้ง 10 บทเพลง จะมีแนวทำนองที่หลากหลาย แบบ Heterophony บรรเลงโดยเครื่องดนตรี คือ ตรัวอู้ ปี่ปุ๊ก และแคน มีเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ กลองกันตรึมและฆ้องโหม่ง

4. ท่วงทำนอง (Melody)

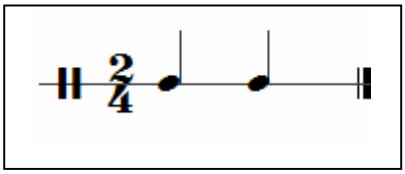
4.1 ช่วงเสียง (Range) คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดจนถึงสูงสุด จากการวิเคราะห์ทั้ง 10 เพลงพบว่า เสียงต่ำสุดคือเสียง ที (B_1) เสียงสูงสุดคือเสียง มี (E_2)



4.2 กลุ่มเสียง (Mode) คือ มาตราเสียงเฉพาะที่ใช้ในบทเพลง จากการวิเคราะห์ทั้ง 10 เพลง พบว่ามีการใช้กลุ่มเสียง 5-7 กลุ่มเสียง ดังนี้ กลุ่มเสียง 5 กลุ่ม ได้แก่ เสียง A B C E F กลุ่มเสียง 6 กลุ่ม ได้แก่ เสียง A B C D E G และกลุ่มเสียง 7 กลุ่ม ได้แก่ เสียง C D E F G A B

4.3 รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง (Melodic contour) คือ ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง จากการวิเคราะห์ทั้ง 10 เพลง จะพบการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงอยู่ 5 รูปแบบ ดังนี้ โดยส่วนใหญ่จะพบท่วงทำนองที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกัน (Conjunct) ส่วนท่วงทำนองที่มีลักษณะขึ้น ๆ ลง ๆ (Undulating) ท่วงทำนองที่มีลักษณะไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ (Terraced) ท่วงทำนองที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อย ๆ (Ascending) และท่วงทำนองที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อย ๆ (Descending) พบบ้างเล็กน้อย

5. การกระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern) จากการวิเคราะห์ทั้ง 10 เพลง จะพบว่าการกระสวนจังหวะเป็นแบบเรียบง่ายและซ้ำกัน โดยรูปแบบการกระสวนจังหวะที่พบบ่อยที่สุด คือ



<u>ตารางที่ 4</u> สรุปผลการวิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมมม็วด

เพลง	สื่อสร้างเสียง	รูปแบบ	ผิวพรรณ	ช่วงเสียง	กลุ่มเสียง	รูปลักษณ์ของทำนอง	กระสวนจังหวะ
โพลึ่วทม	เสียงร้อง,ปี่ปุ๊ก	Iterative	Heterophony	$E_1 – E_2$	A C D E F G	5 รูปแบบ	12 รูปแบบ
พัดเจือย	เสียงร้อง,ตรัวอู้	Iterative	Heterophony	$E_1 – E_2$	A B D E G	5 รูปแบบ	12 รูปแบบ
อันตวงกรู	เสียงร้อง,ตรัวอู้	Iterative	Heterophony	$E_1 – E_2$	A B C D E G	5 รูปแบบ	5 รูปแบบ
เมือนระเงียว	เสียงร้อง,ตรัวอู้	Iterative	Heterophony	$E_1 – E_2$	A B C D E G	5 รูปแบบ	8 รูปแบบ
บองบ็อด	แคน	Iterative	Heterophony	$C_1 – D_2$	A C D E G	5 รูปแบบ	5 รูปแบบ
โอ๊ก	เสียงร้อง,ตรัวอู้	Iterative	Heterophony	$C_1 – E_2$	A B C D E F G	5 รูปแบบ	4 รูปแบบ
กันเตียว	เสียงร้อง,ตรัวอู้	Iterative	Heterophony	$B_1 – D_2$	A B C D E F G	5 รูปแบบ	11 รูปแบบ
จะเวีย	เสียงร้อง,ตรัวอู้	Iterative	Heterophony	$B_1 – B_2$	A B C E F	5 รูปแบบ	6 รูปแบบ
กัจปฺกา	เสียงร้อง,ตรัวอู้	Iterative	Heterophony	$B_2 – B_3$	A B D E G	5 รูปแบบ	4 รูปแบบ
ถวายเปรียะฮ์อาดึดเปรียะฮจันทร์	เสียงร้อง,ตรัวอู้	Iterative	Heterophony	$E_1 – E_2$	A B C D E G	5 รูปแบบ	11 รูปแบบ

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัยเรื่อง ดนตรีในพิธีกรรมม็วดของหมู่บ้านวัฒนธรรมบ้านทุ่งใหญ่ อำเภอกันทรลักษ์ จังหวัดศรีสะเกษ เป็นการศึกษาเชิงคุณภาพในเรื่องของดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมม็วดของกลุ่มชาติพันธุ์ชาวไทยเชื้อสายเขมร ดังนั้น ผู้วิจัยควรต้องมีความรู้ความเข้าใจในเรื่องของภาษาดนตรี และลักษณะความเป็นอยู่ของกลุ่มที่จะศึกษา ทั้งนี้เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการเข้าไปอยู่ร่วมภายในกลุ่มของท้องถิ่นที่ศึกษา ทำให้สามารถสร้างความคุ้นเคยและได้ข้อมูลที่สมบูรณ์ ในการวิจัยครั้งต่อไปควรมีการศึกษาเปรียบเทียบดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรม ที่มีจุดมุ่งหมายในแนวเดียวกันของแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ อันจะนำผลที่ได้ไปเป็นข้อมูลขั้นพื้นฐานเพื่อการศึกษาเปรียบเทียบวัฒนธรรมทางด้านดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ รวมทั้งควรศึกษาแบบเจาะลึกทางด้านมานุษยวิทยา เกี่ยวกับความเชื่อด้านพฤติกรรมของกลุ่มคนเหล่านี้ เพื่อเป็นหลักฐานที่มีคุณค่าสำหรับอนุชนคนรุ่นหลังต่อไป

เอกสารและสิ่งอ้างอิง

โฆสิต ดีสม. 2544. **พัฒนาการของกันตรึมบ้านดงมัน ตำบลคอโค อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์.** วิทยานิพนธ์ปริญญาโท, มหาสารคาม.

จารุวรรณ ธรรมวัตร. 2540. **คติชาวบ้านอีสาน.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: อักษรวัฒนา.

จันทร์ ผิวเหลือง. 2548. **สัมภาษณ์,** 17 มกราคม 2548.

ฉลาดชาย รมิตานนท์. 2533. **ความเชื่อและพิธีกรรมชาวเขาในประเทศไทย.** กรุงเทพมหานคร: ชวนพิมพ์.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. 2539. การศึกษาดนตรีไทยทางเลือกแห่งนิยามดนตรีวิทยาหรือมนุษยสังคีตวิทยา. **คำดนตรี** (1): 18-22.

ชาติชาย ฉายมงคล. 2543. **การปรับเปลี่ยนพิธีกรรมการฟ้อนผีหมอของชาวโส้ อำเภอดงหลวง จังหวัดมุกดาหาร.** รายงานศึกษาค้นคว้าอิสระระดับปริญญาโท, มหาสารคาม.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. 2544. **สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์.** พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เฌอมาลย์ ราชภัณฑารักษ์. 2548. ความหมายของวัฒนธรรม. ในพวงเพชร สุรัตนกวีกุล และ เฌอมาลย์ ราชภัณฑารักษ์. (บรรณาธิการ). **มนุษย์กับสังคม.** พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, หน้า 51-64.

ดนัย ไชยโยธา. 2538. **ลัทธิ ศาสนา และระบบความเชื่อกับประเพณีนิยมในท้องถิ่น.** กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

นิตินันท์ พันทวี. 2544. **การศึกษาพิธีกรรมท้องถิ่นในฐานะทุนวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนาชุมชน กรณีศึกษาพิธีกรรมบายศรีสู่ขวัญอีสาน.** วิทยานิพนธ์ปริญญาเอก, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปพาณี ฐิติวัฒนา. 2548. การขัดเกลาทางสังคม. ในพวงเพชร สุรัตนกวีกุล และ เฌอมาลย์ ราชภัณฑารักษ์. (บรรณาธิการ). **มนุษย์กับสังคม.** พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, หน้า 83-104**.**

_____. 2523. **สังคมวิทยา.** กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช.

ปัญญา รุ่งเรือง. 2546. **หลักวิชามานุษยดุริยางควิทยา.** เอกสารประกอบการสอนรายวิชาพื้นฐานวิชาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา. (อัดสำเนา)

รัศมี เอื้ออารีย์ไพศาล. 2546. **ดนตรีพิธีกงเต็งจีนแคะกรณีศึกษาโรงเจคิ้นชูอำ.** วิทยานิพนธ์ปริญญาโท, มหาวิทยาลัยมหิดล.

เลิศ ศรีรักษา. 2548. **สัมภาษณ์,** 11 ตุลาคม 2548.

วิจิตรา ขอนยาง. 2532. **ประเพณีและพฤติกรรมในวรรณกรรมอีสานโบราณ.** มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ศิริรักษ์ จรัณยานนท์. 2542. **ความเชื่อผีปู่ตาของชาวบ้านหนองตื่น ตำบลเขวา อำเภอเมือง จังหวัดมหาสารคาม**. วิทยานิพนธ์ปริญญาโท, มหาสารคาม.

สมหมาย ชินนาค. 2538. **ผีปะกำคติความเชื่อเรื่องผีบรรพบุรุษของชาวไทย-กวย (ส่วย) เลี้ยงช้าง จังหวัดสุรินทร์.** วิทยานิพนธ์ปริญญาโท, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สายสวาท สารศาสตร์. 2548. **สัมภาษณ์,** 17 มกราคม 2548.

สมิทธ์ สระอุบล. 2534. **มนุษย์วิทยาเบื้องต้น**. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

สงัด ภูเขาทอง. 2533. **การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย.** กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์.

สุรัตน์ จงดา. 2541. **ฟ้อนผีฟ้านางเทียม การฟ้อนรำในพิธีกรรมและความเชื่อของชาวอีสาน.** วิทยานิพนธ์ปริญญาโท, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุกรี เจริญสุข. 2530. ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์. **ถนนดนตรี** (12): 38-41.

สุด เขียวหอม. 2548. **สัมภาษณ์,** 3 ตุลาคม 2548.

อภิศักดิ์ โสมอินทร์. 2509. **โลกทัศน์อีสาน.** พิมพ์ครั้งที่ 2. มหาสารคาม: อภิชาตการพิมพ์.

อุดม เชยกีวงศ์. 2545. **ประเพณี พิธีกรรมท้องถิ่นไทย.** กรุงเทพมหานคร: เอมี เทรดดิ้ง.

อัจฉรา ภาณุรัตน์. 2544. **จอมสุรินทร์.** สุรินทร์: ราชภัฏสุรินทร์.

Anak Charanyananda. 1989. **Srei Khmauu and Phling Principal song in Rwam Mamuad, a Curing Ritual,in Surin,Thailand.** Ouezon City: U.P College of Music Diliman.

Anthony, Seeger. 1992. **Ethnomusicology & Introduction.** New York: WW. Norton & Company.

Bruno, Nettl. 1964. **Theory & Method in Ethnomusicology.** Illinois: Glencoe.

Merriam, Alan P. 1964. **The Anthropology of Music.** New York: Library of Congress.

Stanley, Sadie. 1980. **The New Grove Dictionary of Music and Musician**. 18 vols. Hong Kong: Macmillan Publishers Limited.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

ประวัตินักดนตรีในพิธีกรรมมม็วด

<u>ภาพผนวกที่ 1</u> นายสุด เขียวหอม

ชื่อ	นายสุด เขียวหอม (หัวหน้าวงดนตรี)
เกิดเมื่อ	พ.ศ. 2480 อายุ 69
บ้านเลขที่	95/1 หมู่ 14 บ้านโคกใต้พัฒนา ต.ทุ่งใหญ่ อ.กันทรลักษ์ จ.ศรีสะเกษ
ภรรยา	นางคูณ เขียวหอม
เกิดเมื่อ	พ.ศ. 2481 อายุ 68
บิดา	นายสุข เขียวหอม
มารดา	นางแนม เขียวหอม
สถานภาพ	แต่งงาน
บุตร	7 คน
นับถือศาสนา	พุทธ
อาชีพ	ทำนา ทำไร่ข้าวโพด
เครื่องดนตรี	ตรัวอู้ ปี่ปุ๊ก

ประสบการณ์ทางด้านดนตรี เริ่มเล่นดนตรีตั้งแต่ปี 2517 สาเหตุของการเริ่มสนใจในการฝึกฝนดนตรีในพิธีกรรมม็วดเนื่องจากว่า แต่ก่อนเมื่อมีพิธีกรรมม็วดขึ้นครั้งใด วงดนตรีที่ใช้ประกอบในพิธีก็จะมีเฉพาะอยู่ต่างหมู่บ้าน คือ บ้านร่อง บางครั้งเมื่อจะจัดพิธีกรรมม็วดแต่วงดนตรีไม่ว่างทำให้ไม่สามารถจัดพิธีกรรมนี้ได้ จึงได้มีแนวความคิดว่าในหมู่บ้านน่าจะมีวงดนตรีนี้ขึ้นบ้างเผื่อว่าจะได้ไม่ต้องไปอาศัยวงดนตรีจากหมู่บ้านอื่นและสะดวกในการเรียกใช้วงดนตรีเพื่อประกอบพิธีกรรมม็วด โดยได้ฝึกกับนายเข็ด ซึ่งเป็นชาวเขมรที่บ้านร่อง ฝึกฝนอยู่นานจึงสามารถจดจำบท

เพลงที่ใช้ในพิธีกรรมนี้ได้ วิธีการฝึกฝนนั้นก็ได้จากการเชิญนายเข็ด มาสอนให้ที่บ้านโคก โดยใช้วิธีการเริ่มแรกโดยการเชิญมาร่วมวงสนทนาชวนกันทานข้าวดื่มสุราเพื่อสร้างมิตรภาพ จากนั้นก็ให้เล่นดนตรีให้ดู จากนั้นก็ค่อย ๆ จดจำสอบถามวิธีการเล่นบ้างและได้ปฏิบัติอย่างนี้เรื่อยมา จนเกิดความชำนาญในการบรรเลงในที่สุด นอกจากนั้นยังมีกลุ่มเพื่อนฝูงที่สนใจมาร่วมฝึกเพลงกับนายเข็ดด้วยหลายคน เครื่องดนตรีที่ได้ศึกษากับนายเข็ด คือ ปี่ปุ๊กและตรัวอู้ โดยในพิธีกรรมมม็วดที่จัดขึ้นแต่ละครั้งก็จะมีเครื่องดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรม ได้แก่ ปี่ปุ๊ก ตรัวอู้ แคน ฆ้องโหม่งและกลองกันตรึม แต่ก่อนไม่มีแคนเข้ามาประกอบเพิ่งเข้ามามีในช่วง 20 ปีที่ผ่านมานี้ เครื่องดนตรีที่ใช้เล่นกันตั้งแต่สมัยแต่ก่อนจะมีเฉพาะปี่ปุ๊กและตรัวอู้เท่านั้น

<u>ภาพผนวกที่ 2</u> นายเลิศ ศรีรักษา

ชื่อ	นายเลิศ ศรีรักษา
เกิดเมื่อ	พ.ศ. 2493 อายุ 58 ปี
บ้านเลขที่	135/1 หมู่ 14 บ้านโคกใต้พัฒนา ต.ทุ่งใหญ่ อ.กันทรลักษ์ จ.ศรีสะเกษ
ภรรยา	นางฤทธิ์ ศรีรักษา
เกิดเมื่อ	พ.ศ. 2488 อายุ 61 ปี
บิดา	นายโบง ศรีรักษา
มารดา	นางเสียง ศรีรักษา
สถานภาพ	แต่งงาน
บุตร	ไม่มีบุตร
นับถือศาสนา	พุทธ
อาชีพ	ทำนา ทำไร่ข้าวโพด
เครื่องดนตรี	กลองกันตรึมและร้องเพลง

ประสบการณ์ทางด้านดนตรี เริ่มสนใจดนตรีตั้งแต่ 15 ปีที่แล้ว คือ ช่วงประมาณอายุ 40 ปี โดยได้ไปฝึกกับนายเข็ด ที่บ้านร่องเช่นเดียวกับนายสุด เขียวหอม สาเหตุของการสนใจดนตรีในพิธีกรรมม็วดเนื่องจาก ในช่วงที่มีพิธีกรรมม็วด ได้เห็นนักดนตรีเล่นดนตรีอย่างสนุกสนานจึงอยากเล่นบ้าง โดยเฉพาะเวลาได้ยินเสียงกลองที่ใช้สำหรับการบรรเลงในพิธีกรรมเป็นเหมือนเสน่ห์ที่น่าสนใจจึงอยากไปฝึกฝน โดยแต่ก่อนนักดนตรีดั้งเดิมของหมู่บ้านตั้งแต่ พ.ศ. 2517 จะมีเพียง นายสุด นายบิน นายพร และนายบน เท่านั้น

<u>ภาพผนวกที่ 3</u> นายจำรัส โพธิสาร

ชื่อ	นายจำรัส โพธิสาร
เกิดเมื่อ	พ.ศ. 2492 อายุ 57 ปี
บ้านเลขที่	293 หมู่ 1 บ้านโคกใต้พัฒนา ต.ทุ่งใหญ่ อ.กันทรลักษ์ จ.ศรีสะเกษ
ภรรยา	นางริน โพธิสาร
เกิดเมื่อ	พ.ศ. 2494 อายุ 55 ปี
บิดา	นายสุด โพธิสาร
มารดา	นางอร โพธิสาร
สถานภาพ	แต่งงาน
บุตร	4 คน
นับถือศาสนา	พุทธ
อาชีพ	ทำนา ทำไร่ข้าวโพด
เครื่องดนตรี	แคน กลองกันตรึมและร้องเพลง

ประสบการณ์ทางด้านดนตรี เริ่มหัดเป่าแคนตอนอายุ 35 ปี โดยได้ไปฝึกกับนายผัน บ้านโคกใต้พัฒนาแห่งนี้ ที่ไปฝึกเป่าแคนเพราะชอบในเสียงของดนตรี สำหรับบทร้องนั้นได้ฝึกกับนายเข็ด เพราะว่านายสุดได้ชวนนายเข็ดมาที่บ้าน เลยไปร่วมฝึกด้วยกัน

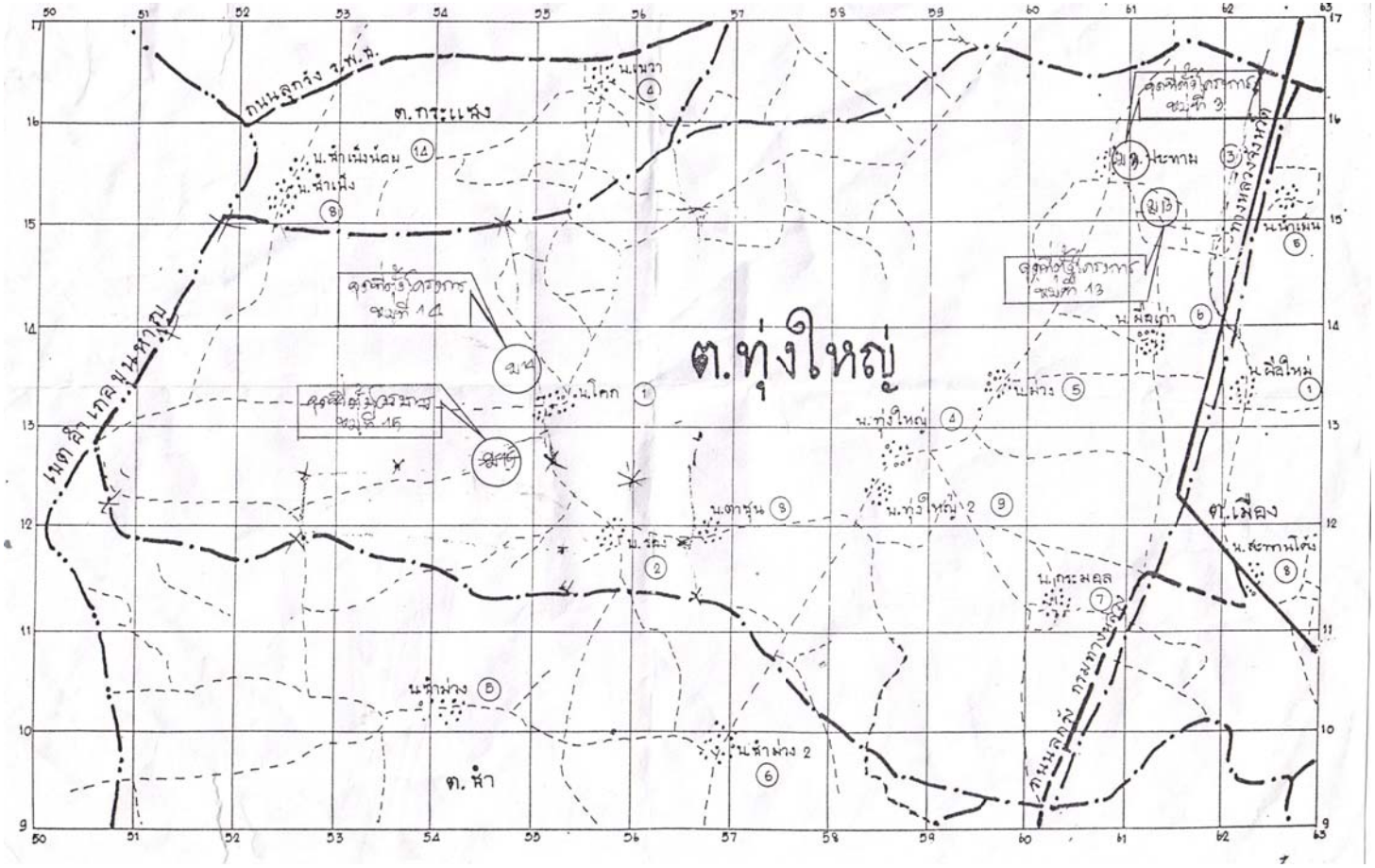
<u>ภาพผนวกที่ 4</u> นายเพณ กายชาติ

ชื่อ นายเพณ กายชาติ
เกิดเมื่อ พ.ศ. 2490 อายุ 59 ปี
บ้านเลขที่ 58 หมู่ 14 บ้านโคกใต้พัฒนา ต.ทุ่งใหญ่ อ.กันทรลักษ์ จ.ศรีสะเกษ
ภรรยา นางซุน กายชาติ
เกิดเมื่อ พ.ศ. 2493 อายุ 54 ปี
สถานภาพ แต่งงาน
บุตร 8 คน
นับถือศาสนา พุทธ
เครื่องดนตรี กลองกันตรึมและร้องเพลง

ประสบการณ์ทางด้านดนตรี การฝึกร้องเพลงเกิดจากการไปร่วมในพิธีตามคณะนักดนตรีไปแล้วก็จดจำเรื่อยมา โดยไม่ได้เรียนกับใครอย่างจริงจัง อาศัยจดจำจากการติดตามคณะดนตรีที่ไปตามพิธีกรรมม็วด

ภาคผนวก ข

แผนที่ตำบลทุ่งใหญ่



<u>ภาพผนวกที่ 5</u> แผนที่ตำบลทุ่งใหญ่

ที่มา: อบต. ทุ่งใหญ่ (2548)

ภาคผนวก ค

แบบสัมภาษณ์

แบบสัมภาษณ์คณะนักดนตรี

วันที่.....เดือน.....พ.ศ. .....

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

อาชีพหลัก.....อาชีพรอง.....

ที่อยู่.....ถนน.....ตำบล.....อำเภอเมือง จังหวัดศรีสะเกษ

บิดา……

มารดา……

สถานภาพ……...

บุตร……

นับถือศาสนา……..

เครื่องดนตรีที่บรรเลง.....

เริ่มฝึกเล่นตั้งแต่เมื่อไร.....

ผู้ให้การถ่ายทอด…….....

วิธีการบรรเลง.....

วิธีการตั้งเสียง.....

การดำเนินจังหวะกลอง……

วิธีการทำเครื่องดนตรี.....

……...

……

……...

ความสำคัญของเพลงในพิธีกรรม……...

……...

……

……...

ความเชื่อเกี่ยวกับพิธีกรรม……

……...

……

……...

ลำดับและความสำคัญในแต่ละบทเพลงในพิธีกรรม…….

……...

……

……...

แบบสัมภาษณ์ผู้ร่วมประกอบพิธีกรรม

วันที่.....เดือน.....พ.ศ. .....

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

อาชีพหลัก.....อาชีพรอง.....

ที่อยู่.....ถนน.....ตำบล.....อำเภอเมือง จังหวัดศรีสะเกษ

บิดา……

มารดา…….

สถานภาพ……...

บุตร……

นับถือศาสนา…….

ความเป็นมาของพิธีกรรม……

……...

……

……

ความเชื่อเกี่ยวกับพิธีกรรม……

……...

……

……

การเปลี่ยนแปลงตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน……...

……...

……

……

เครื่องประกอบพิธีกรรม……

……...

……

……...

ขั้นตอนประกอบพิธี……

……...

……

……

……

ประวัติการศึกษาและการทำงาน

ชื่อ-นามสกุล	นายชัชวาลย์ อ่อนละมุล
วัน เดือน ปีที่เกิด	วันที่ 13 มีนาคม พ.ศ. 2521
สถานที่เกิด	อำเภอตระการพืชผล จังหวัดอุบลราชธานี
ที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 431 ถนนบูรพาใน ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี
ประวัติการศึกษา	
	พ.ศ. 2544 ศิลปกรรมศาสตร์บัณฑิต (ดุริยางคศิลป์) มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ทุนการศึกษาที่ได้รับ	
	พ.ศ. 2549 ทุนส่งเสริมวิทยานิพนธ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
	พ.ศ. 2547 ทุน UDC ในโครงการพัฒนาอาจารย์สาขาขาดแคลน ทบวงมหาวิทยาลัย
	พ.ศ. 2546 กองทุนพัฒนาบุคลากร มหาวิทยาลัยมหาสารคาม