รายงานการวิจัย

บทเพลงรองเง็ง : กรณีศึกษา นายเซ็ง อาบู

A Case Study of Rong Ngang Songs of Mr.Seng Arboo.

วิชัย มีศรี

รายงานวิจัยฉบับนี้ได้รับเงินอุดหนุนการวิจัยจากงบประมาณกองทุนวิจัย
มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

พ .ศ. 2557

ชื่องานวิจัย บทเพลงรองเง็ง กรณีศึกษานายเซ็ง อาบู
ผู้วิจัย วิชัย มีศรี
คณะ ศิลปกรรมศาสตร์
ปี 2557

บทคัดย่อ

จากการศึกษาพบว่านายเซ็ง อาบูเป็นศิลปินพื้นบ้านรองเง็งอดีตเคยเป็นสมาชิกในวงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งเด็นดังอัสลีและอีรามาอัสลีโดยมีนายขาเดร์แวเด็งศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) เป็นหัวหน้าคณะ โดยหลังจากนั้นจึงแยกตัวออกมาจากคณะอีรามาอัสลีตลอดระยะเวลากว่า 40 ปี ของการเป็นศิลปินดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง นายเซ็ง อาบู มีผลงานการแสดงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งต่อสาธารณชนทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศมากมาย ทั้งเคยได้รับรางวัลเกียรติคุณพระราชทานซึ่งถือเป็นเกียรติประวัติแก่วงศ์ตระกูลด้านผลงานมีผลงานการบันทึกเสียง การออกแบบและเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงให้กับสถานศึกษาต่างๆ นอกจากนั้นยังเป็นผู้ถ่ายทอดและสืบทอดดนตรีพื้นบ้านรองเง็งให้ศิลปินพื้นบ้านรุ่นใหม่ เช่น วงดนตรีรองเง็งคณะอัสลีมาลาคณะบุหลันตานีรวมไปถึงนักเรียนนักศึกษาในสถาบันการศึกษาต่างๆ

ด้านภูมิปัญญา นายเซ็ง อาบู เป็นศิลปินพื้นบ้านที่สามารถบรรเลงเครื่องดนตรีได้หลายชนิดทั้งเครื่องดนตรีสากลและเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ได้แก่ กีตาร์ แมนโดลิน ไวโอลิน รำมะนา และฆ้องบทเพลงรองเง็งจำนวนมากเกิดจากการจดจำมาจากการหมุนแผ่นเสียง และการฟังบทเพลงประกอบละครของประเทศมาเลเซียที่เคยได้ยินมาตั้งแต่สมัยยังเป็นเด็ก ซึ่งผู้วิจัยได้รวบรวมบทเพลงรองเง็งที่ได้จากนายเซ็งอาบูเป็นจำนวน50เพลง ได้ทำการถอดโน้ต(Transcription)และบันทึกโน้ตเพลง โดยแยกออกเป็น5จังหวะ ดังนี้ บทเพลงในจังหวะโยเก็ต จำนวน 15เพลง บทเพลงในจังหวะอินัง จำนวน 15เพลงบทเพลงในจังหวะรุมบ้า 5 เพลงบทเพลงในจังหวะซัมเป็งจำนวน 10 เพลงและบทเพลงในจังหวะอัสลีจำนวน 5เพลง

ผลการวิเคราะห์บทเพลงรองเง็ง จำนวน 5 เพลง ใน 5 ลีลาจังหวะ พบว่ามีทั้งเพลงเร็วและเพลงช้า โดยเพลงเร็วจะบรรเลงด้วยลีลาจังหวะโยเก็ตจังหวะอินัง และจังหวะรุมบ้า ส่วนเพลงช้าจะบรรเลงด้วยลีลาจังหวะซำเป็ง และจังหวะอัสลี บันไดเสียงส่วนใหญ่ที่ใช้ คือ บันไดเสียงเมเจอร์ (Major) เช่น G major D major และ Amajor บันไดเสียงไมเนอร์(Minor) เช่น G minor เป็นต้น ซึ่งจัดเป็นกลุ่มบันไดเสียงที่สะดวกต่อการบรรเลงของกลุ่มเครื่องดนตรีที่สร้างทำนอง นอกจากนี้ทำนองหลักมีช่วงพิสัยเสียงไม่เกินขั้นคู่ 11 เพอร์เฟค ซึ่งถือเป็นช่วงเสียงที่เหมาะสำหรับการประพันธ์เพลงทั่วไป

Research Title A Case Study ofRongNgang Songs of Mr.SengArboo

Researcher WichaiMesri

Faculty Fine Art Faculty

Year 2014

Abstract

The study found that Mr. Seng Aboo is a RongNgang folk artist. Formerly member of the folk RongNgangDendungAssalee and E Rama Assalee, by Mr.KadayWereDeng - National Artist in Performing Arts (Folk music), who was the head of the band. After that, he disbanded from E Rama Assalee.For more than 40 years of a folk music artist Ronggang, Mr.Seng Abu performed to the public, within Thailand and other countries. He has received conferred award that is honors of his lineage. His work experiences in audio recordings, design and remix music for performances to many schools.

The wisdom of Mr.Seng Abu is a folk artists who can play various of instruments both western and folk instruments, such as guitars, mandolins, violins, rammana (one-sided drum with shallow body), gongs. Also his Ronggeng dance songs are from the memorize of the hand cranked of phonograph disk and the theme songs of Malaysia's drama since he was a child. The researchers collected Ronggeng dance song from the Mr.Seng Abu 50 songs and have made the notation (Transcription) and recorded the music note. Divided into five beats in the rhythm of the song such as Jogetrhythms 15 songs, Inang rhythms 15 songs,Rumbarhythms5 songs, Zimpin rhythms10songs and Aslirhythms 5songs.

The analysis Ronggeng dance songs of 5 songs in the style of rhythmic music that is both fast and slow songs. The fast song which is Joget, Inangand Rumba rhythms the slow songs which is Zapin and Asli rhythms.The scale that mainly used are scale Major (Major) Amajor like G major D major and minor scale (Minor) such as G minor. This is the scale that provides easy

reprise of the main melody instrument acoustically also have a range of up to a couple of Perfect 11, which is the ideal sound for music composition in general.

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยฉบับนี้สำเร็จสมบูรณ์ได้ด้วยความกรุณาเป็นอย่างยิ่งจากนายเซ็ง อาบู ที่เสียสละเวลาให้ข้อมูลเกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้านรองเง็งอย่างดีแก่ผู้วิจัย จึงขอกราบขอบคุณไว้ ณ โอกาสนี้

ขอขอบคุณ คุณอภิชาติ คัญทะชา และอาจารย์ทัศนียา คัญทะชา ที่ให้ความอนุเคราะห์ข้อมูลบางส่วนเกี่ยวกับงานวิจัย และคณะนักดนตรีพื้นบ้านจังหวัดปัตตานีที่ให้ความอนุเคราะห์ข้อมูล

ขอขอบคุณผู้ช่วยศาตราจารย์ประภาส ขวัญประดับ และอาจารย์ อติพล อนุกูล อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา ที่คอยให้ความช่วยเหลือในคำแนะนำเกี่ยวกับการวิเคราะห์บทเพลง

รายงานวิจัยฉบับนี้ได้รับเงินอุดหนุนการวิจัยจากงบประมาณกองทุนวิจัย มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา พ.ศ. 2557 คุณค่าและประโยชน์ที่พึงได้รับจากงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยขอมอบแด่บูรพาจารย์และผู้มีพระคุณทุกท่าน

วิชัย มีศรี
คณะศิลปกรรมศาสตร์
สิงหาคม 2558

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย	ก
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	ข
กิตติกรรมประกาศ	ค
สารบัญ	ง
สารบัญภาพ	ฉ
บทที่ 1 บทนำ	
ความสำคัญและที่มาของปัญหา……	1
วัตถุประสงค์……	3
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ……	3
ขอบเขตการวิจัย……...	3
ข้อตกลงเบื้องต้น……	3
คำนิยามศัพท์เฉพาะ……	3
กรอบแนวคิด……	4
บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	
เอกสารและตำราวิชาการที่เกี่ยวข้อง……	5
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง……	11
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย	
ข้อมูลที่ใช้ในการศึกษา……	18
เครื่องมือที่ใช้สำหรับการวิจัย……...	18
การเก็บรวบรวมข้อมูล……...	18
การเรียบเรียงข้อมูล……	19
การวิเคราะห์ข้อมูล……	20
การนำเสนอข้อมูล……	20
บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล	
ประวัติ ผลงานนายเซ็ง อาบู……...	21
ภูมิปัญญาทางด้านดนตรีรองเง็งของนายเซ็ง อาบู……	33
โน้ตเพลงรองเง็งของนายเซ็ง อาบู……	37
วิเคราะห์บทเพลงรองเง็ง……...	91

บทที่ 5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

ความมุ่งหมาย…… 109
วิธีดำเนินการวิจัย…… 109
สรุปผลการวิจัย…….. 109
อภิปรายผล…… 113
ข้อเสนอแนะ…….. 114
บรรณานุกรม…….. 115
ประวัติผู้วิจัย…….. 118

สารบัญภาพประกอบ

ภาพที่

1. นายเซ็ง อาบู…… 21
2. แสดงดนตรีประกอบการเต้นซัมเป็งให้กับสมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้าจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์และพระสหาย ณ โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร พ.ศ.2532 30
3. แหนบพระราชทานอักษรย่อ “ จภ” ….. 31
4. เข็มพระราชทานอักษรย่อ“สก” ……..…… 31
5. รับเงินรางวัลพระราชทานจากสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยานิวัฒนา…... 32
6. ผู้วิจัยร่วมบรรเลงกับนายเซ็ง อาบู …… 34

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

บทที่1
บทนำ

1.1 ความสำคัญและที่มาของปัญหา

ประเทศไทยตั้งอยู่ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ของแผนที่โลก เป็นประเทศหนึ่งที่ได้ชื่อว่ามีความอุดมสมบูรณ์ของทรัพยากรทางธรรมชาติ ภูมิอากาศที่เอื้อต่อการดำรงชีวิตของผู้คน รวมทั้งภูมิประเทศที่สะดวกในการติดต่อค้าขายกับนานาประเทศ ด้วยลักษณะของภูมิประเทศที่มีอาณาเขตติดต่อกับเพื่อนบ้านถึง 4 ประเทศ ได้แก่ ทิศตะวันออกติดต่อกับประเทศลาว ทิศตะวันออกเฉียงใต้ติดต่อกับประเทศกัมพูชาทิศตะวันตกติดต่อกับประเทศพม่า และทิศใต้ติดต่อกับประเทศมาเลเซีย จึงเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม มีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ทางวัฒนธรรมอันมีเอกลักษณ์ที่แตกต่างกันออกไปตามแต่ละพื้นที่

ภาคใต้ของไทยจัดได้ว่าเป็นภูมิภาคหนึ่งที่มีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นด้วยมีลักษณะทางภูมิศาสตร์เป็นแหลมยื่นลงสู่ทะเล ฝั่งทะเลด้านตะวันออกติดต่อกับอ่าวไทยมหาสมุทรแปซิฟิก และฝั่งทะเลด้านตะวันตกติดต่อกับทะเลอันดามัน มหาสมุทรอินเดียซึ่งเป็นดินแดนที่มีการสั่งสม และผสมผสานทางวัฒนธรรมด้านต่างๆ ไว้อย่างหลายหลากด้วยในอดีตกาลดินแดนแห่งนี้เคยเป็นเมืองท่าติดต่อสัมพันธ์ด้านการค้าทางทะเลกับชนชาติต่าง ๆ เช่น โปรตุเกส ฮอลันดา สเปน จีน อินเดีย เป็นต้น โดยเฉพาะในแหลมมลายูที่ได้กลายมาเป็นเมืองท่าสำคัญ ดังปรากฏหลักฐานต่างๆ นั้นจึงก่อให้เกิดการปฏิสัมพันธ์และถ่ายโยงแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมบางอย่างกันขึ้น วัฒนธรรมจากภายนอกค่อย ๆ ย่างกายเข้าสู่วิถีชีวิตของชาวบ้าน จนเกิดการหลอมรวมเป็นวัฒนธรรมเดียวกันดังปรากฏให้เห็นอยู่ทั่วไปในการดำเนินชีวิตปัจจุบัน โดยเฉพาะชนชาติตะวันตกที่เข้ามาค้าขายถือได้ว่ามีส่วนสำคัญที่ทำให้เกิดวัฒนธรรมการเล่นรองเง็ง ซึ่งมีอิทธิพลในการนำพาวัฒนธรรมของตนเองทั้งรูปแบบการเต้นเท้ารวมถึงเครื่องดนตรีตะวันตก คือ ไวโอลิน เข้ามาจนชาวพื้นเมืองในพื้นที่เกิดความสนใจและพัฒนาผสมผสานเข้ากับเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่มีอยู่ คือ เรบานา ลูกขัด และฆ้อง จนทำให้เกิดการเล่นรองเง็ง ซึ่งจุดนี้เองแสดงให้เห็นถึงการผสมผสานวัฒนธรรมอย่างชัดเจนจากเครื่องดนตรีที่เป็นตัวแทนจากชาติตะวันตก และเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

รองเง็ง หรือ รองแง็ง เป็นศิลปะเต้นรำพื้นเมืองของไทยมุสลิม มีความสวยงามทั้งลีลาการเคลื่อนไหวของเท้า มือ ลำตัว และการแต่งกาย คู่ชายหญิง กล่าวกันว่า การเต้นรองเง็งสมัยโบราณเป็นที่นิยมในบ้านขุนนางหรือเจ้าเมืองใน 4 จังหวัดชายแดนใต้ เช่น ที่รายายะหริ่งหรือพระพิพิธเสนามาตย์ฯ เจ้าเมืองยะหริ่งสมัยก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง (พ.ศ.2439-2449)

มีหญิงสาวซึ่งเป็นข้าทาสบริพารฝึกรองเง็งเพื่อไว้ต้อนรับแขกเหรื่อในงานรื่นเริงหรืองานพิธีต่างๆ เป็นประจำ (สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้. 2542: 6428)

รองเง็งในภาคใต้นิยมแสดงใน 2 บริเวณใหญ่ๆ คือรองเง็งในเขตทะเลด้านตะวันออกของภาคใต้ ได้แก่ จังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส กับรองเง็งในเขตจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันตกของภาคใต้ ได้แก่ จังหวัดภูเก็ต สตูล พังงา และกระบี่ รองเง็งในเขตจังหวัดทะเลด้านตะวันออกของภาคใต้มีลักษณะเป็นนาฏศิลป์ที่มุ่งแสดงความสวยงามของท่าเต้นและท่ารำ ส่วนรองเง็งในเขตจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันตกจะมีลักษณะคล้ายรำวง มีการร้องโต้ตอบและมีการรำเน้นความสนุกสนาน ไม่มีพิธีรีตองที่ซับซ้อน ทำให้รองเง็งทั้งสองบริเวณมีรูปแบบการแสดงที่แตกต่างกัน การแสดงรองเง็งได้รับการพัฒนาสร้างสรรค์ จนได้รับการยอมรับของคนในท้องถิ่นว่าดีงามเหมาะสมกับสภาพแวดล้อมของท้องถิ่น ถือเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมท้องถิ่น การอนุรักษ์และส่งเสริมการแสดงรองเง็งจึงเป็นการส่งเสริมวัฒนธรรมท้องถิ่น ส่งเสริมความเข้าใจกันระหว่างไทยพุทธกับไทยมุสลิม แต่ที่น่าเป็นห่วงก็คือปัจจุบัน คณะรองเง็งที่ทำการแสดงมีจำนวนน้อยมาก ซึ่งเกิดปัจจัยหลายๆ ด้าน อาทิ เหตุการณ์ความมาสงบในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ ศิลปินรองเง็งที่มีอยู่ก็แก่ตัวลง การไม่ได้รับการส่งเสริมจากภาครัฐเท่าที่ควร เยาวชนในพื้นที่ไม่เห็นความสำคัญของวัฒนธรรมแขนงนี้เท่าที่ควร จนปัจจุบันเริ่มหาผู้สืบทอดการเล่นรองเง็งแทบไม่ได้แล้ว ต่อไปบทเพลงรองเง็งต่างๆ อาจจะสูญหายไปพร้อมกับศิลปินเหล่านั้น

นายเซ็ง อาบู ศิลปินรองเง็งอาวุโส แถบจังหวัดชายแดนภาคใต้ เป็นนักแมนโดลิน และหัวหน้าคณะบุหลันตานี จังหวัดปัตตานี ท่านเป็นผู้ที่มีบทบาทในการเผยแพร่ดนตรีรองเง็งทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ ตลอดระยะเวลา 40 ปี ของการเป็นศิลปินดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง ท่านมีผลงานการแสดงมากมาย และหลายครั้งที่ท่านได้มีโอกาสแสดงถวายหน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ และพระบรมวงศานุวงศ์ นอกเหนือจากผลงานทางด้านการแสดงดนตรีแล้ว ท่านยังมีผลงานการเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงให้กับสถานศึกษาหลายแห่งทางภาคใต้ จากประสบการณ์การเป็นศิลปินพื้นบ้านรองเง็งอันยาวนาน ประกอบกับเมื่อในอดีต ท่านเคยถูกจ้างให้หมุนแผ่นเสียง เพลงที่ได้ฟังจากการหมุนแผ่นเสียงในขณะนั้นคือเพลงรองเง็ง ทำให้ท่านจดจำและมีบทเพลงทั้งที่ได้เผยแพร่และยังไม่ได้เผยแพร่เป็นจำนวนมาก ปัจจุบันท่านอายุ 61 ปีแล้ว เป็นที่น่าเสียดายหากบทเพลงเหล่านั้นไม่ได้รับการสืบทอดและบันทึกไว้เป็นระบบโน้ตเพื่อเป็นประโยชน์แก่คนรุ่นต่อไป

จากเหตุผลดังกล่าวผู้วิจัยจึงสนใจศึกษาวิจัยเรื่องบทเพลงรองเง็งกรณีศึกษา นาย เซ็ง อาบู เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา เก็บรวบรวมบทเพลงรองเง็ง โดยบันทึกเป็นระบบโน้ตสากล เพื่ออนุรักษ์ ถ่ายทอด และประยุกต์สร้างสรรค์เพลงในโอกาสต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของนายเซ็ง อาบู

2. รวบรวมและวิเคราะห์บทเพลงรองเง็ง ของนายเซ็ง อาบู

1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของนายเซ็ง อาบู

2. ได้ทราบถึงคุณลักษณะ ทำนอง และจังหวะบทเพลงของนายเซ็ง อาบู เพื่อการสร้างสรรค์งานเพลงในโอกาสต่อไป

3. ได้เก็บรวบรวมบทเพลงรองเง็ง โดยบันทึกเป็นระบบโน้ตสากล เพื่ออนุรักษ์ ถ่ายทอด ประยุกต์ใช้ สร้างสรรค์งานเพลงและเป็นประโยชน์สำหรับการศึกษาดนตรีพื้นบ้านต่อไป

1.4 ขอบเขตการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้มุ่งศึกษาประวัติความเป็นมาและบทเพลงรองเง็งของนายเซ็ง อาบู ที่ได้จดจำและได้รับการถ่ายทอดมาในลีลาจังหวะต่างๆ คือจังหวะซัมเป็ง โยเก็ต รุมบ้า อินังและอัสลี เพื่อนำมาเก็บรวบรวมโดยบันทึกเป็นระบบโน้ตสากล จำนวน 50 เพลง

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

1. บทเพลงที่ใช้ในการศึกษาครั้งนี้ เป็นบทเพลงรองเง็ง ของนายเซ็ง อาบู ที่ได้จดจำและได้รับการถ่ายทอดมา

2. ผู้วิจัยใช้ระบบโน้ตดนตรีตะวันตกในการเก็บรวบรวมบันทึกบทเพลง

1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ

1.รองเง็ง หมายถึง ศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้อย่างหนึ่งของชาวไทยมุสลิม เป็นการเต้นรำคู่ชายหญิงที่ไม่มีการถูกเนื้อต้องตัวกัน โดยมีดนตรีบรรเลงประกอบ

2.ซัมเป็ง หมายถึง ลีลาจังหวะการบรรเลงรองเง็ง มีความเร็วค่อนข้างช้า

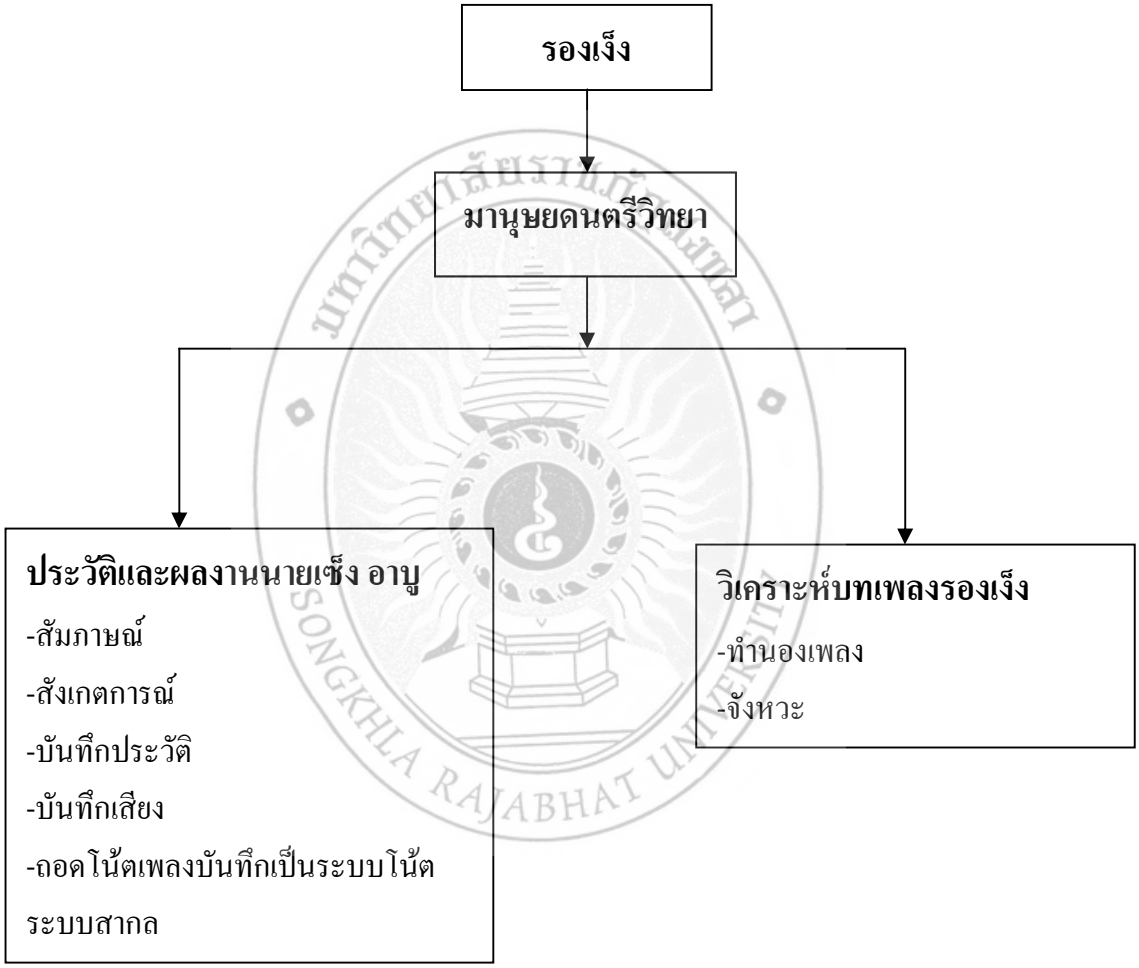
3.โยเก็ต หมายถึง ลีลาจังหวะการบรรเลงรองเง็ง ค่อนข้างมีความเร็วและสนุกสนาน

4.รุมบ้า หมายถึง ลีลาจังหวะการบรรเลงรองเง็ง มีความเร็วปานกลางและมีลีลาการบรรเลงที่ค่อนข้างสนุกสนาน

5.อินัง หมายถึง ลีลาจังหวะการบรรเลงรองเง็ง มีความเร็วค่อนข้างช้า เหมาะสำหรับโชว์ลีลาความอ่อนช้อยของผู้เต้น

6.อัสลี หมายถึง ลีลาจังหวะการบรรเลงรองเง็ง มีความเร็วช้าที่สุดในลีลาจังหวะทั้งหมด เหมาะสำหรับบรรเลงเพื่อบ่งบอกถึงอารมณ์รำพึงรำพัน

1.7 กรอบแนวคิด



บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาวิจัย เรื่อง บทเพลงรองเง็ง กรณีศึกษา นายเซ็ง อาบู ผู้วิจัยทบทวนวรรณกรรมจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องต่างๆ เพื่อใช้เป็นแนวทางการศึกษาค้นคว้า ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

2.1 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1.1 แนวคิดทางมานุษยดนตรีวิทยา

2.1.2 วัฒนธรรมท้องถิ่นภาคใต้

2.1.3 ดนตรีรองเง็ง

2.1.4 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1.1 แนวคิดทางมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology)

1. ประวัติของมานุษยวิทยาดนตรี (Ethnomusicology)

Jaap Kunst (1891-1960) เป็นผู้เริ่มต้นใช้คำว่า Ethnomusicology ในปีค.ศ.1950 แทนคำว่า Comparative Musicology ปรากฏในผลงานชื่อ Musicologica: A Study of the nature of Ethno-Musicology, Its problems, methods, and representative personalities โดยกล่าวถึงการศึกษาทางมานุษยวิทยาดนตรีว่าเป็นแขนงใหม่ของการศึกษาดนตรี เพิ่มเติมจาก กุยโด แอดเลอร์ (Guido Adler -1885) ที่แบ่งการศึกษาดนตรีออกเป็น 2 กลุ่ม คือ

1) Historical musicology

2) Systematical musicology; theoritical, aesthetics, padagogical และ comparative musicology

Ethnomusicology เป็นคำที่ถูกใช้แทน Comparative Musicology โดยระยะแรกเป็นการศึกษาดนตรีที่อยู่นอกเหนือจากวัฒนธรรมของยุโรปและได้พัฒนาต่อเนื่องมายาวนานกว่าร้อยปี กุยโด แอดเลอร์ นักวิชาการดนตรีชาวเวียนนา ออสเตรีย ได้นิยามไว้ว่า" Comparative Musicology has its task the comparison of the musical works – especially the folksong – of the various people of the earth for ethnographical purposes, and the classification of them according to their various forms ปัจจัยสำคัญที่ก่อให้ Comparative Musicology มีพัฒนาการอย่างกว้างขวาง ได้แก่

ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีการบันทึกเสียงที่เกิดขึ้นในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 โดยโทมัสเอดิสัน (Thomas Edison) กับนวัตกรรมโฟโนกราฟ (Phonograph) ที่ถูกนำไปใช้ในการบันทึกเสียงดนตรีในภาคสนามและจากการค้นพบระบบเซนต์ (The cent system) ซึ่งใช้วัดระดับเสียงดนตรี โดยนักฟิสิกส์และนักสัทศาสตร์ที่ชื่อว่า อเล็กแซนเดอร์ เจ เอลลิซ (Alexander J. Ellis) ในปี 1885 โฟโนกราฟและระบบเซนต์ส่งผลดีต่อการทำงานภาคสนามเป็นอย่างมาก ทำให้นักดนตรีวิทยาสามารถที่จะบันทึกเสียงดนตรีในภาคสนามและนำมาคัดลอกและวิเคราะห์ระดับเสียงในห้องแล็บได้สะดวกขึ้น จนสามารถบันทึกต่อลงจานเสียงและนำไปจัดเก็บรวบรวมอย่างเป็นระบบ (Collections) สร้างเป็นแหล่งข้อมูลทางด้านดนตรีที่สำคัญ เช่น Berlin Phonogram Archives ที่มี คาร์ล สตัมฟ (Carl Stumf 1848-1936) และ อิริค เอ็ม ฟอนเฮิร์นบอสเทล (Erich M. Von Hornbostel 1877-1935) เป็นผู้นำ ซึ่งสามารถรวบรวมผลงานภาคสนามของนักชาติพันธุ์วรรณนา (Ethnologist) ชาวเยอรมันไว้เพื่อการศึกษาเป็นจำนวนมาก จากระบบเซนต์และแนวคิดของ Comparative Musicology ได้ปรากฏผลดีเป็นรูปธรรมในงานของอเล็กแซนเดอร์ เจ เอลลิซ ชื่อ “ On the musical scales of various nations ” (1885) ซึ่งอเล็กแซนเดอร์ เจ เอลลิซ ได้ใช้ระบบเซนต์ในการวัดและวิเคราะห์บันไดเสียงของวัฒนธรรมดนตรีที่นอกเหนือวัฒนธรรมตะวันตก ผลงานดังกล่าวเป็นจุดเริ่มต้นที่สำคัญ ช่วยเปิดโลกทัศน์ให้กับนักวิชาการดนตรีคนอื่นๆ ได้ใช้เป็นแนวทางในการศึกษาดนตรีวิทยาเชิงเปรียบเทียบในวัฒนธรรมอื่นต่อมา

แม้ว่า ระบบเซนต์ของอเล็กแซนเดอร์ เจ เอลลิซ และเทคโนโลยีบันทึกเสียงโฟโนกราฟของโทมัส เอดิสันจะทำให้เกิดการศึกษาดนตรีในวัฒนธรรมอื่นมากมาย รวมทั้งก่อให้เกิดพัฒนาการในการศึกษาดนตรีอย่างเป็นรูปธรรมไปทั่วโลก แต่ก็มีนักวิชาการบางกลุ่ม โดยเฉพาะนักมานุษยวิทยาเห็นว่า การศึกษาเปรียบเทียบวัฒนธรรมดนตรีนั้น โดยเฉพาะการเปรียบเทียบตะวันตกกับไม่ใช่ตะวันตก (Western and non-Western) มีความอคติทางชาติพันธุ์อยู่ค่อนข้างมาก เป็นการมองวัฒนธรรมดนตรีในลักษณะที่เป็นคู่ตรงข้ามระหว่างความทันสมัยกับความไม่ทันสมัย ความเจริญกับความด้อยพัฒนา ไม่ใช่เป็นการมองว่าดนตรีเป็นผลผลิตของแต่ละวัฒนธรรมที่มีคุณค่าเท่าเทียมกันอย่างแท้จริง จึงเริ่มมีแนวคิดในการนำแนวคิดและวิธีการทางมานุษยวิทยามาใช้ในการศึกษาดนตรี ซึ่งทำให้การศึกษาดนตรีในระยะต่อมาเน้นการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับวัฒนธรรมมากขึ้น จนกระทั่งได้พัฒนาเป็นวิธีคิดที่เรียกว่า Ethnomusicology ในเวลาต่อมา

อย่างไรก็ตาม Ethnomusicology ในระยะแรกยังคงมีขอบเขตครอบคลุมเฉพาะดนตรีพื้นบ้าน (Folk music in non-Western) ดนตรีตะวันออก (Eastern art music) และดนตรีเปรียบเทียบในวัฒนธรรมมุขปาฐะ (Comparative music in oral tradition) เท่านั้น ต่อมาเมื่อสังคมมีความเปลี่ยนแปลง ความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยี อันเป็นผลจากการปฏิวัติอุตสาหกรรมในยุโรป จึง

ทำให้การศึกษาครอบคลุมไปถึงความคิด พฤติกรรมและปรากฏการณ์ดนตรีในทุกสังคมและวัฒนธรรมของโลกกว้างขวางมากขึ้น

2. แนวคิดทางมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology)

คำว่า Ethnomusicology มีนักวิชาการ นักวิจัย และนักปราชญ์ทางดนตรีหลายคนได้ให้คำนิยาม และขอบเขตของการศึกษาไว้หลากหลายทัศนะด้วยกัน ดังนี้

อลัน เมอร์เรียม (Alan Merriam, 1980: 275) อธิบายความหมายของคำว่า Ethnomusicology คือ การศึกษาดนตรีที่มีอยู่ในวัฒนธรรม ข้อมูลที่ศึกษานั้นเกี่ยวข้องกับพฤติกรรมของมนุษย์ แล้วนำข้อมูลหลักฐานที่ได้มาใช้อธิบายว่า ทำไมมนุษย์ต้องมีดนตรีและต้องใช้ดนตรี ดนตรีที่เก็บรวบรวมได้จะถูกนำไปวิเคราะห์ แต่จะอยู่ในขอบเขตซึ่งเกี่ยวข้องกับพฤติกรรมมนุษย์ในสังคม ส่วน เฮเลน ไมเออร์ส (Helen Myers, 1992: 3) กล่าวว่า Ethnomusicology เป็นการศึกษาดนตรีพื้นเมือง และวัฒนธรรมดนตรี ดนตรีตะวันออก ดนตรีร่วมสมัยในวัฒนธรรมมุขปาฐะ เช่นเดียวกันกับแนวคิดที่จะศึกษาถึงต้นกำเนิดของดนตรี การเปลี่ยนแปลงทางดนตรี การประพันธ์ การด้นสด สัญลักษณ์ทางดนตรี ดนตรีในชนชั้นต่างๆ หน้าที่ของดนตรีในสังคม การเปรียบเทียบระบบทางดนตรี และพื้นฐานของชีววิทยาของดนตรีหรือนาฏศิลป์

หนังสือ The New Grove Dictionary of Music and Musician ให้ความหมายของคำว่า Ethnomusicology ไว้ว่า เป็นวิชาว่าด้วยการศึกษาเกี่ยวกับดนตรีที่มีอยู่ (เครื่องดนตรีต่างๆ และนาฏศิลป์) ในสังคมวัฒนธรรมมุขปาฐะ และดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก หัวใจสำคัญของวิชานี้คือ การศึกษาดนตรีของกลุ่มคนไม่มีเขียน หรือจดบันทึก (หรือดนตรีชนเผ่า) และดนตรีที่ถ่ายทอดด้วยวิธีมุขปาฐะในวัฒนธรรมชั้นสูงของเอเชีย (ในราชสำนัก พระ และคนชั้นสูงในสังคม) รวมถึงดนตรีพื้นเมืองต่างๆ

ดวงใจ อมาตยกุล (2533 : 2 – 3) อธิบายถึงแนวการศึกษาทางมานุษยดนตรีวิทยาว่าต้องใช้หลักของดนตรีและมานุษยวิทยามาสัมพันธ์กัน รวมเป็นมานุษยดนตรีวิทยา โดยต้องยอมรับว่าดนตรีกับการแสดงออกทางดนตรีของแต่ละวัฒนธรรมมีพื้นฐานที่แตกต่างกัน ดนตรีแต่ละชนิดแต่ละชาติมีกระบวนการคิดค้นและมีความสำคัญแตกต่างกันไป หมายความว่า ดนตรีของชาติใดก็ย่อมมีบทบาทและมีความหมายต่อชาตินั้น การศึกษาที่ดี คือ การเก็บข้อมูลภาคสนามด้วยตนเอง เช่น การสัมภาษณ์ บันทึกเทป และการถ่ายรูป เป็นต้น ย่อมทำให้เกิดความเข้าใจดีกว่าการได้ข้อมูลจากแหล่งที่มีผู้เก็บข้อมูลไว้แล้วหรือจากหนังสือ ดังนั้นหนังสือควรเป็นองค์ประกอบในการศึกษาเท่านั้น และดนตรีทุกชนิดสามารถทำ ทรานสคริบชั่นได้ แล้วนำสิ่งที่ได้มาวิเคราะห์ในบรรทัด 5 เส้นแบบตะวันตก สำหรับการวิเคราะห์ทำได้ 2 แบบ คือ ศึกษาโครงสร้างโดยสังเขปของดนตรีชนิด

ต่างๆ กับศึกษาลงลึกในแต่ละวัฒนธรรม บางครั้งลงลึกจนสามารถรวบเป็นทฤษฎีดนตรีของชนชาตินั้นได้

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2544:3) อธิบายว่า คำว่า Ethnomusicology ประกอบด้วยศัพท์ 3 คำ แต่ละคำมีความหมายคือ

Ethno	หมายถึง	ชาติพันธ์, มานุษยวัฒนธรรม
Music	หมายถึง	ดนตรี
Logic	หมายถึง	ศาสตร์

ในการศึกษาด้านมานุษยวิทยา คำว่า Ethno จัดเป็นแขนงย่อยของมานุษยวิทยาวัฒนธรรม (Culture Anthropology) เป็นการศึกษาความเป็นมาของสรรพสิ่งที่เป็นเรื่องราวของมนุษยชาติหรือสรรพสิ่งที่มนุษย์คิดเป็นวัฒนธรรม ดังนั้นวัฒนธรรมที่นักมานุษยวิทยา วัฒนธรรมดำเนินการศึกษาจึงมีตั้งแต่ วัฒนธรรมแบบดั้งเดิม(Primitive Culture) วัฒนธรรมสมัยใหม่ (Modern Culture) สิ่งที่ศึกษามีทั้งวัสดุ เครื่องมือเครื่องใช้ ประดิษฐกรรมที่เป็นประเภทของวัฒนธรรมวัตถุ (Material Culture) ศึกษาสิ่งที่เป็นนามธรรม ความเชื่อ พิธีกรรม ค่านิยม ศึกษาแนวคิดต่าง ๆ หลากหลายของแต่ละวัฒนธรรมหรือสาระวัฒนธรรมที่มิใช่วัตถุ (Non-material culture)

กล่าวโดยสรุป Ethnomusicology เป็นการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีที่เกี่ยวข้องกันกับมนุษย์ทั้งการดำรงชีวิตอยู่ร่วมกันในสังคม กิจกรรมต่างๆที่ทำร่วมกัน ในแง่ที่เกี่ยวข้องทั้งด้านของการประกอบพิธีกรรม และการให้ความบันเทิง

2.1.2 วัฒนธรรมท้องถิ่นภาคใต้

เสาวภา ไพทยวัฒน์ (2538: 49-50) กล่าวเกี่ยวกับวัฒนธรรมท้องถิ่นภาคใต้ไว้ว่า ภาคใต้ประกอบไปด้วยจังหวัด 14 จังหวัด ภูมิภาคแห่งนี้มีเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมแตกต่างไปจากภูมิภาคอื่นๆของประเทศไทย ในภูมิภาคเดียวกัน วัฒนธรรมที่ปรากฏมีความแตกต่างตามสภาพภูมิประเทศ โดยทางชายฝั่งทะเลด้านตะวันออกมีการติดต่อกับประเทศมาเลเซีย อินโดนีเซีย และภาคกลางของประเทศไทย ส่วนทางด้านฝั่งทะเลตะวันตกมีความสัมพันธ์กับคนจีน คนมาเลย์ และคนพื้นเมืองดั้งเดิม เช่น พวกชาวเล นอกจากนี้ในแต่ละเมืองมีประวัติศาสตร์ความเป็นมาอันยาวนาน ดังนั้นภาคใต้จึงเป็นดินแดนที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมแต่ความรู้สึกร่วมกันในความเป็นคนภูมิภาคเดียวกันจึงเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่น

กลุ่มท้องถิ่นสี่จังหวัดภาคใต้ กลุ่มนี้ภาษาราชการได้ใช้คำว่า “คนไทยมุสลิม” ซึ่งเป็นกลุ่มคนไทยนับถือศาสนาอิสลาม อันได้แก่ จังหวัดปัตตานี ยะลา นราธิวาส และสตูล ขนบธรรมเนียมประเพณีของกลุ่มคนกลุ่มนี้คล้ายคลึงกับชาวมาเลเซีย ทั้งนี้เพราะอาณาเขตติดต่อกัน ภาษาที่ใช้พูดกัน

ใช้ภาษายะวี ส่วนการสื่อสารของคนในพื้นที่แห่งนี้ในจังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส หากใช้ภาษาไทยจะใช้ภาษากลางสื่อความหมายยกเว้นจังหวัดสตูล สามารถสื่อความหมายโดยใช้ภาษาถิ่นภาคใต้เช่นเดียวกับจังหวัดอื่นๆ

ภูมิปัญญา

ประเวศ วะสี. (2534:82)ได้กล่าวถึงภูมิปัญญาชาวบ้านหรือภูมิปัญญาท้องถิ่นว่ามีลักษณะที่สำคัญ 3 ประการ คือ

1. มีความจำเพาะของท้องถิ่นภูมิปัญญาท้องถิ่นสะสมขึ้นมาจากประสบการณ์ หรือความจัดเจนจากชีวิตและสังคมในท้องถิ่นหนึ่งๆเพราะฉะนั้นภูมิปัญญาท้องถิ่งจึงมีความสอดคล้องกับเรื่องของท้องถิ่นมากกว่าภูมิปัญญาที่มาจากข้างนอก แต่อาจเอาไปใช้ในท้องภิ่นที่แตกต่างกันไม่ได้ หรือไม่ดี

2. มีความเชื่อมโยงหรือบูรณาการสูง ภูมิปัญญาท้องถิ่นเป็นภูมิปัญญาที่มาจากประสบการณ์จริงจึงมีความเป็นบูรณาการสูง ทั้งในเรื่องของกาย ใจ สังคม และสิ่งแวดล้อม ความคิดเรื่องแม่ธรณี แม่คงคา แม่โพสพ พระภูมิเจ้าที่ รุกขเทวดา เป็นตัวอย่างของการนำเอาธรรมชาติมาเป็นนามธรรมที่สื่อไปถึงส่วนลึกของใจที่เชื่อมโยงไปสู่อัตถประโยชน์ โดยสร้าความสัมพันธ์ที่ถูกต้องให้คนเคารพธรรมชาติ คนเราถ้าเคารพอะไร ย่อมไม่ทำลายสิ่งนั้น

3. มีความเคารพผู้อาวุโส ภูมิปัญญาท้องถิ่นให้ความสำคัญแก่ประสบการณ์ จึงมีความเคารพผู้อาวุโสเพราะผู้อาวุโสมีประสบการณ์มากกว่า

2.1.3 ดนตรีรองเง็ง

ดนตรีรองเง็ง

การเล่นรองเง็งนั้นเข้ามาสู่ภาคใต้ของไทยโดยไม่ปรากฏหลักฐานแน่นอนว่าเข้ามาเมื่อไหร่ แต่ได้มีผู้สันนิษฐานไว้ว่าน่าจะเป็นศิลปวัฒนธรรมตะวันตก โดยเฉพาะชาวโปรตุเกสหรือชาวสเปนได้นำเข้ามาสู่บริเวณชวามลายูก่อน แล้วจึงแพร่หลายไปตามพื้นที่ต่างๆ โดยเกิดในช่วงยุคล่าอาณานิคมของชาติตะวันตกที่ต่างแผ่ขยายอำนาจและแสวงหาผลประโยชน์จากชาติที่อ่อนแอกว่า ซึ่งมาทั้งในรูปแบบของการเข้ายึดปกครองและตั้งสถานีในการค้าขาย จนชาวพื้นเมืองได้รับเอาวัฒนธรรมของชาติตะวันตกเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของตน ซึ่งหลักฐานที่กล่าวถึงรองเง็งของนิยะปาร์ระเด่นอาหมัด กล่าวถึงความเป็นมาของรองเง็ง ตามประวัติของขุนจารุวิเศษศึกษากรว่า

“ รองเง็งมีขึ้นเมื่อพ่อค้าชาวโปรตุเกส ได้เดินทางมาติดต่อทำการค้าในแหลมมาลายู ซึ่งอยู่ในราวๆ พ.ศ.2061 ตรงกับรัชสมัยของสมเด็จรามาธิบดีที่ 2 แห่งกรุงศรีอยุธยา พวกพ่อค้าชาวโปรตุเกสได้นำเอาแบบฉบับการเต้นรำของตนมาแสดงให้ชาวพื้นเมืองได้เห็นกัน คือ เมื่อวัดนัต

ฤกษ์ เช่นปีใหม่พวกเขาก็จัดงานรื่นเริงมีการสร้างสรรค์และเต้นรำกันเป็นคู่ๆ ชาวพื้นเมืองเห็นเข้าก็เกิดความสนใจ จึงพยายามจดจำแบบอย่างและนำไปเต้นบ้าง ในคราวที่มีงานรื่นเริงของตน ก็เลยวิวัฒนาการกลายมาเป็นรองเง็งจนถึงทุกวันนี้ ไม่มีหลักฐานยืนยันแน่นอนว่า จุดเริ่มต้นของรองเง็งนั้นมาจากที่ใด บ้างก็ว่ากำเนิดครั้งแรกที่เมืองมะละกา บ้างก็ว่าที่เมืองตรังกานู และบ้างก็ว่าที่เมืองปัตตานี ทั้งนี้เพราะชาวโปรตุเกสเคยมาตั้งหลักแหล่งค้าขายที่เหล่านี้มาก่อน แต่ที่เราทราบแน่นอนคือ รองเง็งเป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลายในภูมิภาคแถบนี้มาอย่างช้านานแล้ว เคยฟังคำบอกเล่าของผู้เฒ่ารุ่นปู่ เล่าเรื่องสมัยปู่ของท่าน ก็มีเรื่องราวของรองเง็งเกี่ยวข้องอยู่ด้วย เช่น ที่ลิ้มโต๊ะเคี่ยม พ่อค้าจากเมืองจีนแต่งงานกับลูกสาวเจ้าองค์หนึ่งที่ปัตตานีนั้น มีการจัดงานฉลองกัน 3 วัน 3 คืน มีมหรสพต่างๆ แสดงมากมายและมีรองเง็งร่วมแสดงอยู่ด้วย เป็นคณะรองเง็งจากวังเจ้าเมืองตานีสมัยนั้น ซึ่งคงแสดงได้สวยงามมาก จึงเป็นที่เล่าลือกันมาช้านาน"

และสอดคล้องกับหลักฐานอีกชิ้นหนึ่งที่มีการกล่าวถึงรองเง็ง นั้นคือบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่อง *ระยะทางเที่ยวชวากว่าสองเดือน* ขณะพระองค์เสด็จถึงตำบลจิสรูปัง เมืองการุต ทรงเล่าถึงรองเง็ง (ในพระราชนิพนธ์เรียกว่ารองเกง) ดังนี้

" ออกไปเดินข้างนอกต่อไปดูเขาเล่น "รองเกง" กันเป็นหมู่ แรกสองวงทีหลังแยกออกเป็น ๓ วง มีผู้หญิงวงละ ๓ คน มีพิณพาทย์สำรับหนึ่ง คือรนาทราง ๑ ซอคัน ๑ ฆ้องใหญ่ใบ ๑ บ้าง ๒ บ้าง ใบบ้างกลองรูปร่างเหมือนกลองชนะ แต่อ้วนกว่าสักหน่อย มีสองหน้าเล็กๆ อัน ๑ ผู้หญิงร้องรับพิณพาทย์ผู้ชายเข้ารับเป็นคู่ แต่ผลัดเปลี่ยนกันดูท่าทางเป็นหนีไล่กันอย่างอยู่ ผู้หญิงไม่ใคร่จะรำเป็นแต่ร้องมากกว่าแต่ผู้ชายคล้ายๆ ท่าค้างคาวกินผักปุ้ง ที่ตลกรำมีตะเกียงปักอยู่กลางวงควงหนึ่ง รำเวียนไปรอบๆ ตะเกียง พอรัวผู้ชายตรงเข้าจูบผู้หญิง ผู้หญิงก็เฉย ไม่เห็นบิดเบือนปกป้องอันใด เห็นท่าทางมันหยาบอย่างไรอยู่ นึกว่าวงนั้นจะถูกเป็นคนไม่ดี ย้ายไปดูวงอื่น ก็เป็นเช่นนั้นอีก ตกลงเป็นเลิก ไปดูเขาขายของ มาภายหลังจึงทราบว่าธรรมเนียมเขาเล่นกันเช่นนั้น ผู้หญิงใช่แต่เฉพาะเป็นคนเล่นชั้นพวกเดียวคนชาวบ้านตามนั้นใครๆ จะสมัครมาเล่นก็ได้ ผู้ชายก็ไม่ว่าใครนึกอยากรำขึ้นมารำได้หมด เป็นอันได้ความว่ารำเป็นทุกคนทั้งผู้หญิงผู้ชายไปได้ความต่อไปอีก เพราะพวกที่ขับรถบรรทุกของพอรถไปถึงที่โดดลงได้ก็เข้ารำทีเดียว การที่จะรำช้ารำเร็วนั้นดูอยู่ในกำมือของผู้ตีกลอง ถ้ากลองไม่พรืดเมื่อไรก็ยังจูบไม่ได้ ถ้ามันตีไปยังรุ่งก็ต้องรำไปยังรุ่ง เดี๋ยวนี้เจ้ากลองสมัครจะพรืดบ่อยๆ มิใช่เพราะเห็นสนุก ข้างฝ่ายนางผู้หญิงที่ยอมให้จูบ ก็มิใช่จะสมัครให้จูบโดยเต็มใจ ข้างผู้ชายที่เป็นผู้จูบนั้นใช่จะจูบด้วยความชื่นอกชื่นใจอย่างเดียว ไปกดนิ่งอยู่นานๆ ถึงมินิดหนึ่ง ๒ มินิด รวบรวมใจความเป็นเรื่องอัฐอย่างเดียวพอใครจูบแล้วต้องคว้าอัฐให้ ๒ อัฐ เจ้าพิณพาทย์กับนางผู้หญิงก็มีหุ้นส่วนกัน ถ้ามีคนจูบได้มากเท่าใด และเร็วเท่าใดยิ่งดี ข้างฝ่ายเจ้าผู้ชายไหนๆ เสียอัฐจูบให้สะใจ เป็นการที่เขาเฉยไม่อับอายกันในแถบนี้ ธรรมเนียมข้างตะวันออก ซึ่งเป็น

เมืองเจริญมานานแล้ว เช่น ที่เมืองยกมา เมืองโซโลและเมืองสุรบายา เขาห้ามไม่ให้เล่นรองเกงว่าเป็นการอุจาด คงเล่นอยู่แต่ในห้วยเขาที่เป็นเมืองป่าๆ ตามข้างเมืองตะวันออก ก็ถือว่าเป็นการที่น่าอายแต่ไม่เล่นทั่วไป มักเป็นคนจำพวกหนึ่ง ซึ่งบางคนก็เป็นคนดีจริงๆ ไม่ซุกซน แต่จะต้องการเงินถือว่าเป็นการหากินโดยชอบธรรม อีกพวกหนึ่งเป็นคนที่ผัวร้าง สิ้นคิดโดยความน้อยใจ ฤาพลัดผัวเที่ยวตามหาผัวฤาไม่ชอบกับผัวคิดจะหย่า ผัวไม่ยอมหย่า ถ้าไม่เป็นรองเกงแล้ว ถึงจะได้แต่งงานมีหลักฐานก็ยอมขาดจากผัวเมียกันไปตามกฎหมาย โดยจะหวงห้ามไม่ได้ "

การแสดงรองเง็งจึงจัดเป็นวัฒนธรรมที่แสดงถึงการผสมผสานกันของวัฒนธรรมตะวันออกและวัฒนธรรมตะวันตกได้อย่างชัดเจนอีกวัฒนธรรมหนึ่ง โดยมีความเป็นเอกลักษณ์ที่เฉพาะตัว มีรูปแบบในการแสดงและการบรรเลงที่สวยงาม รวมถึงสะท้อนถึงวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนในท้องถิ่นได้อย่างลงตัว

การแสดงรองเง็งนั้นแบ่งได้ออกเป็น 2 กลุ่ม คือ

1. รองเง็งกลุ่มชายฝั่งทะเลตะวันออก ได้แก่ จังหวัดยะลา ปัตตานี และนราธิวาส ซึ่งจะเน้นความสวยงามของท่ารำและดนตรีที่มีความไพเราะ

2. รองเง็งกลุ่มชายฝั่งทะเลตะวันตกได้แก่ จังหวัดภูเก็ต สตูล พังงา กระบี่ และตรัง ซึ่งจะมีลักษณะคล้ายรำวง คือ มีดนตรีประกอบการร้องและเต้น การร้องจะเป็นการ โต้ตอบแก้กลอนกัน ซึ่งที่จังหวัดตรังเรียกการแสดงชนิดนี้ว่าหล้อแหง็งหรือรองเง็งตันหยง

ซึ่งรองเง็งทั้ง 2 กลุ่มต่างก็มีบทบาทต่อสังคมและวัฒนธรรมในภาคใต้ คือสะท้อนให้เห็นถึงการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างชาติ และยังเป็นการสร้างความผูกพันธ์และสัมพันธ์อันดีระหว่างชาวไทยพุทธและชาวไทยมุสลิม

2.1.4 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้างานวิจัยต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับรองเง็ง เพื่อใช้ทบทวนวรรณกรรม และเป็นแนวทางการศึกษา ซึ่งงานวิจัยที่เคยมีผู้ศึกษาค้นคว้ามาก่อน มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

นภดล ทิพยรัตน์ (2554 : บทคัดย่อ) ศึกษาเรื่อง ดนตรีปัตตานี : ลักษณะเฉพาะกับบริบททางวัฒนธรรม มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและบริบทที่เกี่ยวข้องกับดนตรีปัตตานีตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน รวมถึงลักษณะเฉพาะตลอดจนทิศทางและแนวโน้มของดนตรีปัตตานีในอนาคต มีขอบเขตครอบคลุมดนตรีพื้นที่ในจังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจังเชิงคุณภาพ โดยการทบทวนประวัติศาสตร์ด้วยทฤษฎีประวัติศาสตร์ย้อนรอย และนำข้อมูลมาวิเคราะห์กับทฤษฎีการแพร่กระจายและการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรม ด้วยวิธีการศึกษาเอกสาร

การลงพื้นที่สังเกตการณ์ การสัมภาษณ์แหล่งข้อมูลที่เกี่ยวข้องในบริบทต่างๆ รวมถึงการมีส่วนร่วมในปรากฏการณ์ทางสังคมที่เกี่ยวข้องกับดนตรี

การศึกษาพบว่า ปัตตานีเป็นเมืองที่มีความสำคัญในภูมิภาคมาตั้งแต่อดีต ทำให้มีการเข้ามาของวัฒนธรรมที่หลากหลายจากกลุ่มชาติพันธ์ที่เข้ามามีปฏิสัมพันธ์กับปัตตานีในด้านต่างๆ ทั้งการเผยแผ่ศาสนา การค้าขาย การทูต การศึกษาสงครามและการเข้ายึดครอง ในสมัยลังกาสุกะปัตตานีเป็นเมืองที่ได้รับอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู และสาสนาพุทธ และมีพื้นที่ที่เป็นการขยายอิทธิพลความเป็นเมืองมาจากชวา ทำให้ดนตรีปัตตานีในขณะนั้นมีลักษณะเกี่ยวข้องกับอิทธิพลของศาสนาดังกล่าว ทั้งการปรากฏเครื่องดนตรีที่เกี่ยวข้อง เช่น กลองมาลายูที่เป็นกลองพื้นเมืองดั้งเดิมของชาวมาลายู ซอเรบับและปี่ซูแน ที่เป็นเครื่องดนตรีที่รับอิทธิพลมาจากอาหรับ อีกทั้งยังมีการแสดง สิละ วายังกุลิต และมะโย่ง ต่อมาในสมัยราชอาณาจักรมาลายู ปัตตานีได้รับอิทธิพลจากการเผยแผ่ศาสนาอิสลาม ประกอบกับปัตตานีได้กลายเป็นเมืองท่าที่มีความสำคัญ ทำให้เกิดการเข้ามาของวัฒนธรรมต่างชาติทั้งจากตะวันตกและตะวันออก ดนตรีปัตตานีในช่วงนี้จึงมีการผสมผสานดนตรีตะวันตกกับดนตรีตะวันออกเข้าไว้ด้วยกัน เช่น ดนตรีรองเง็ง รวมถึงการนำเอาเครื่องดนตรีตามหลักศาสนาอิสลาม เช่น กลองดุ๊ฟ เข้ามาผสมผสานในดนตรีปัตตานีและเริ่มมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบดนตรีให้สอดคล้องกับหลักการทางศาสนาอิสลามขึ้นเรื่อยๆ ต่อมาแม้ปัตตานีจะมีความสัมพันธ์กับสยามใกล้ชิดกันในฐานะเมืองในปกครอง แต่ดนตรีปัตตานีก็ยังคงรูปแบบดั้งเดิม ขณะเดียวกันศาสนาอิสลามก็เริ่มเข้ามามีบทบาทในสังคมปัตตานีมากขึ้น จึงทำให้ดนตรีปัตตานีต้องปรับตัวให้เหมาะสมกับวิถีชีวิตของศาสนาอิสลามเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน และเริ่มมีดนตรีเพื่อการศาสนา เช่น อานาชีด และมีการพัฒนาการผสมผสานจนเกิดเป็นดนตรีปัตตานีในลักษณะอื่นๆ ทั้งดิเกร์ฮูลู และกรือโต๊ะ เป็นต้น

ลักษณะเฉพาะของดนตรีปัตตานีที่สำคัญ ได้แก่ การเป็นดนตรีที่อยู่ในกรอบของศาสนาอิสลามที่มีความสัมพันธ์กับดนตรีประเทศเพื่อนบ้าน และสามารถปรับเปลี่ยนตัวเองได้ตลอดเวลามาอย่างช้านาน ส่วนแนวโน้มและทิศทางของดนตรีปัตตานีในอนาคตนั้น ดนตรีปัตตานีจะเป็นเครื่องมือที่สำคัญในการสร้างความเข้าใจอันดีระหว่างคนในสังคม และช่วยในการแก้ไขปัญหาความไม่สงบในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้อีกทางหนึ่ง ขณะเดียวกันหากมองอีกมุมหนึ่งดนตรีปัตตานียังคงมีอิทธิพลของความเชื่อและหลักการที่ไม่สอดคล้องวิถีชีวิตในสังคมปัตตานี อันอาจทำให้ดนตรีปัตตานีค่อยๆ ถูกลดบทบาทลงและอาจสูญหายไปได้ในที่สุด ดังนั้นจึงควรมีการสนับสนุน ส่งเสริม และรวบรวมองค์ความรู้ดนตรีปัตตานีที่กำลังสูญหายไปเพื่อการสืบสานวัฒนธรรมท้องถิ่นต่อไป

อติพล อนุกูล (2551:173-176) ศึกษา เรื่องบทเพลงรองเง็งคณะอัสลีมาลา วัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบริบทต่าง ๆ ของรองเง็งในสังคมวัฒนธรรมไทยภาคใต้ และเพื่อวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีในบทเพลงรองเง็งของคณะอัสลีมาลา

จากการศึกษา พบว่า รองเง็ง เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ที่มีประวัติและพัฒนาการมาอย่างช้านาน ซึ่งได้รับความนิยมเล่นกันมาก และแพร่กระจายเข้าสู่บริเวณ 3 จังหวัดชายแดนใต้ ผ่านวังเจ้าเมือง หรือบ้านข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ แล้วเป็นเหตุให้รองเง็งปรับปรุงและพัฒนารูปแบบการแสดงทั้งการเต้น และการบรรเลงเพลงให้สวยงามประณีตมากยิ่งขึ้น เพื่อต้อนรับแขกผู้มาเยือน และเป็นหน้าเป็นตาให้เจ้าของวัง หรือเจ้าของบ้าน กระทั่งต่อมา รองเง็งได้แพร่ลงสู่ชาวบ้านอีกครั้ง ซึ่งอาจเป็นเพราะสถานการณ์บ้านเมืองเปลี่ยนแปลงไป หรือแขกผู้มาเยือนของเจ้าวัง หรือเจ้าของบ้าน ชื่นชอบและน่าสนใจการแสดงนี้ แล้วเกิดนำไปเผยแพร่เล่นให้ชาวบ้านได้เห็นแล้วเล่นตาม ก่อนจะแพร่กระจายลงสู่บริเวณอื่นๆ แล้วปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงให้เข้ากับวิถีชีวิต หรือวัฒนธรรมความเป็นอยู่ของชาวบ้านบริเวณนั้น

จากการวิเคราะห์บทเพลง จำนวน 5 เพลง ใน 5 ลีลาจังหวะ พบว่า มีทั้งเพลงเร็ว และเพลงช้า โดยเพลงเร็วจะบรรเลงด้วยลีลาจังหวะโยเก็ต จังหวะอินัง และจังหวะรุมบ้า ส่วนเพลงช้าจะบรรเลงด้วยลีลาจังหวะซัมเป็ง และจังหวะอัสลี รูปแบบฟอร์มเพลงนั้นไม่แน่นอน มีทั้งทำนองแบบ 2 ท่อน (Binary form) 3 ท่อน (Ternary form) และ 4 ท่อน (Four part form) แต่ละท่อนมีความยาวไม่มากนัก โดยมักสร้างบทนำ และท่อนจบเพลง เป็นส่วนประกอบสำคัญของทำนองหลัก และสร้างความยาวของบทเพลงด้วยการบรรเลงซ้ำไปมา ทำนองเพลงสร้างอยู่บนบันไดเสียงไดอะโทนิค (Diatonic) ทั้งทางเมเจอร์ และไมเนอร์ โดยมักสร้างอยู่ในคีย์ G major และ G minor ซึ่งเป็นคีย์ที่กลุ่มเครื่องดำเนินทำนอง คือ นักไวโอลิน นักแมนโดลิน และนักแอคคอร์เดียน สามารถวางระบบนิ้วในการเล่นได้อย่างสะดวกคล่องตัว นอกจากนี้ ทำนองหลักมีช่วงพิสัยเสียงไม่เกินขั้นคู่ 12 เพอร์เฟค ซึ่งถือว่าเป็นช่วงเสียงที่เหมาะสมสำหรับการประพันธ์เพลงทั่วไป

ลักษณะเด่นของการสร้างทำนองหลัก คือ มักสร้างหน่วยทำนองย่อย (Motive) เป็นหลักขึ้นมาก่อน แล้วขยายทำนองด้วยเทคนิคต่างๆ นอกจากนี้ ยังมีการใช้โน้ตบันไดเสียงเปลี่ยนสำเนียงเพลงไปมาระหว่างทำนองที่เป็น Natural minor สู่ Harmonic minor และการเปลี่ยนบันไดเสียงแบบสำพันธ์ (Related key) ซึ่งมีจำนวนเครื่องหมายกำหนดบันไดเสียง (Key signature) ใกล้เคียงกัน การดำเนินทำนองเคลื่อนทั้งแบบตามขั้น และข้ามขั้น โดยมักนำประโยคที่เล่นแล้วกลับมาเล่นซ้ำ หรือพัฒนาใหม่ อัตราจังหวะที่ใช้ คือ 2/4 และ 4/4 ซึ่งสามารถจัดกลุ่มชีพจรจังหวะ (Pulse) หนัก - เบา ได้แบบ Duple ซึ่งดำเนินด้วย 2 ชีพจรจังหวะ ต่อ 1 ห้องเพลง และเน้นหนักทุกชีพจรจังหวะที่ 1 และแบบ Quadruple ซึ่งดำเนินด้วย 4 ชีพจรจังหวะ ต่อ 1 ห้องเพลง และเน้นหนักทุกชีพจรจังหวะที่

1 และ 3 ส่วนการดำเนินกระสวนนั้นค่อนข้างใช้โน้ตที่หลากหลายด้วยการสร้างอยู่ทั้งบนจังหวะหนัก (Strong beat) และเบา (Weak beat) โดยบางครั้งมีการสร้างจังหวะขัด (Syncopation) หรือจังหวะล้ำ (Anticipation) ให้เกิดลีลากระสวนที่น่าสนใจ ซึ่งลักษณะดังกล่าว มีความไม่ซับซ้อน ฟังหรือบรรเลงได้ง่าย และนิยมใช้ในการประพันธ์เพลงโดยทั่วไป การผสมวงดนตรีนั้น แบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มเครื่องดำเนินทำนอง ได้แก่ ไวโอลิน แมนโดลิน แอคคอร์เดียน และกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ เรบานา ลูกขัด ฆ้อง มาราคัส

จากการวิเคราะห์บทเพลง จำนวน 5 เพลง ลีลาจังหวะส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลมาจากจังหวะการเต้นเพลงพื้นบ้านที่นิยมในมาเลเซีย โดยบางลีลาจังหวะนั้นมาเลเซียได้รับมาจากชาวโปรตุเกส ส่วนลักษณะองค์ประกอบทางดนตรีต่างๆ แสดงให้เห็นว่ามิใช่จะมีแต่ดนตรีคลาสสิคของตะวันตก หรือดนตรีสากลเท่านั้นที่นำองค์ประกอบเหล่านี้มาใช้ในการประพันธ์บทเพลง แต่ก็พบการใช้ในดนตรีบ้านอย่างรองเง็งด้วยเช่นกัน

รายงานการวิจัยของสถาพร ศรีสัจจัง (2529: 126-129) ศึกษาสารัตถะจากบทเพลงรองเง็งตันหยง: กรณีศึกษาจังหวัดตรัง โดยมีวัตถุประสงค์ เพื่อวิเคราะห์สารัตถะจากเพลงรองเง็งตันหยงหรือเพลงหล้อแหง็งที่เล่นในบริเวณจังหวัดตรัง โดยศึกษาประวัติความเป็นมา ขนบนิยม ความเชื่อและองค์ประกอบในการแสดง

การศึกษาพบว่าเพลงรองเง็งตันหยง มีความเป็นมายาวนาน ได้รับการสืบทอดมาจากชนชาวมลายูโบราณและเพิ่งปรับเปลี่ยนคำร้องเป็นคำไทยถิ่นใต้ผสมคำมลายูประมาณ 60 – 80 ปี เฉพาะจังหวัดตรังมีการเล่นชนิดนี้แพร่สะบัดในเขต 3 อำเภอ คือ อำเภอกันตรัง อำเภอสิเกา และอำเภอปะเหลียน เพลงรองเง็งตันหยง ส่วนใหญ่เกิดจากการร้องตอบแก้กลอนในเชิงเพลงปฏิพากย์ในการเล่นรองเง็งตันหยง มีเป้าหมายอยู่ที่ความสนุกสนานรื่นเริงและการบอกรักเกี้ยวพาราสีกันเป็นสำคัญ เพลงส่วนใหญ่จึงมิได้มุ่งเน้นแสดงสารัตถะในเชิงอบรมสั่งสอน แต่สารัตถะที่มีในเพลงเป็นผลได้ทางอ้อมที่หลายครั้งผู้ร้องเองก็มิได้รู้เห็นหรือตั้งใจให้เป็น

ขนบนิยม ความเชื่อและองค์ประกอบในการแสดง พบว่า การละเล่นนี้เริ่มด้วยการจัดตั้งคณะรองเง็งตันหยงขึ้น ในคณะจะประกอบด้วยคนประมาณ 4 - 12 คน แบ่งเป็น 2 ส่วน คือ นักดนตรีและนางรำ ดนตรีที่ใช้มีรำมะนา 2 ลูก ไวโอลิน 1 คัน และอาจมีฆ้องและฉิ่งเข้ามาเพิ่มเติมด้วย รองเง็งตันหยงสามารถจัดแสดงได้ในทุกโอกาส ส่วนใหญ่นิยมเล่นในงานมงคลและนิยมเล่นตอนกลางคืน รองเง็งตันหยง ไม่มีครูหมอหรือครูต้น แต่ก็มีความเชื่อ เรื่อง ไสยศาสตร์หลายอย่าง เช่น เชื่อเรื่องการทำเสน่ห์ยาแฝด การปัดเป่าสถานที่ก่อนรำ เพื่อความเป็นสิริมงคลเพื่อป้องกันคุณไสย์ต่างๆ

ผลการวิเคราะห์สารัตถะของเนื้อเพลงพบว่า เพลงรองเง็งตันหยงมี 2 ประเภทใหญ่ๆ คือ ประเภทที่ไม่มุ่งแสดงสารัตถะและประเภทที่มุ่งแสดงสารัตถะ ประเภทที่ไม่มุ่งแสดงสารัตถะ

จำแนกได้เป็น 2 ชนิด คือ ชนิดที่เสนอหรือตอบโต้เนื้อหาตรง ซึ่งผู้ร้องจะเสนอความคิดของตนในเรื่องต่างๆ ออกไปด้วยถ้อยคำที่ให้ความตรงๆ และคู่รำก็จะโต้ตอบเพื่อแก้เพลงด้วยถ้อยคำที่สื่อความหมายตรงๆเช่นกัน โดยเนื้อหาส่วยใหญ่จะเป็นเรื่องความรัก หรือเกี้ยวพาราสี กับอีกชนิดคือเสนอหรือโต้ตอบอย่างมีความหมายแฝงหรือโดยการเปรียบเทียบ ซึ่งการร้องในแบบหลังผู้ร้องต้องมีความเจนจัดและฝีปากในการร้องสูงกว่าแบบแรก ส่วนประเภทที่มุ่งแสดงสารัตถะมีประเด็นหลักสำคัญๆ 3 ประเด็น คือ สารัตถะที่เกี่ยวข้องกับปัจเจกบุคคล สารัตถะที่เกี่ยวข้องกับสภาพชีวิตและสังคม และสารัตถะที่เกี่ยวข้องกับการประสมประสานทางวัฒนธรรม

ปรีชา กุลตัน และ ดรุณี ชูศรี (2556 : บทคัดย่อ) ศึกษาภูมิปัญญาดนตรีรองเง็งของนายเซ็ง อาบู จากการศึกษา พบว่า นายเซ็ง อาบู เป็นศิลปินพื้นบ้านรองเง็ง อดีตเคยเป็นสมาชิกในวงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งเด่นดังอัสลีและอีรามาอัสลี โดยมีศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) นายขาเดร์ แวเด็ง เป็นหัวหน้าคณะหลังจากนั้นจึงแยกตัวออกมาจากคณะอีรามาอัสลี ตลอดระยะเวลากว่า 40 ปี ของการเป็นศิลปินดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง นายเซ็ง อาบู มีผลงานการแสดงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งต่อสาธารณชนทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศมากมายมีผลงานการออกแบบและเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงให้กับสถานศึกษาต่างๆ นอกจากนั้นยังเป็นผู้ถ่ายทอดและสืบทอดดนตรีพื้นบ้านรองเง็งให้ศิลปินพื้นบ้านรุ่นใหม่ เช่น วงดนตรีรองเง็งคณะอัสลีมาลา,คณะบุหลันตานี รวมไปถึง นักเรียน นักศึกษาในสถาบันการศึกษาต่างๆ

นายเซ็ง อาบู เป็นศิลปินพื้นบ้านที่สามารถบรรเลงเครื่องดนตรีได้หลายชนิดทั้งเครื่องดนตรีสากลและเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ได้แก่ กีตาร์ แมนโดลิน ไวโอลิน รำมะนา และฆ้อง บทเพลงรองเง็งนั้นเป็นบทเพลงที่นายเซ็ง อาบู จดจำมาจากการหมุนแผ่นเสียง , บทเพลงประกอบละครของประเทศมาเลเซียที่เคยได้ยินมาตั้งแต่สมัยยังเป็นเด็ก และเมื่อบทเพลงไหนที่จะนำออกแสดงก็จะนำบทเพลงนั้นมาเรียบเรียงเสียงประสานสร้างสรรค์ผลงาน ผู้วิจัยได้รวบรวมบทเพลงรองเง็งที่ได้จากนายเซ็ง อาบู เป็นจำนวน 18 เพลง ได้ทำการถอดโน้ต (Transcription) และบันทึกโน้ตเพลงเป็นแบบสากล โดยแยกออกเป็น 4 จังหวะ ดังนี้ บทเพลงในจังหวะโยเก็ต จำนวน 5 เพลง, บทเพลงในจังหวะซัมเป็ง จำนวน 5 เพลง บทเพลงในจังหวะอินัง จำนวน 5 เพลงและบทเพลงในจังหวะอัสลี จำนวน 3 เพลง

สุภา วัชรสุขุม (2530: 15 – 16) ได้ทำการศึกษาค้นคว้าเรื่อง รองเง็ง: นาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้ โดยทำการศึกษารองเง็ง 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ คือ จังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส จากการศึกษาพบว่า รองเง็งบริเวณนี้เดิมนิยมเต้นกันเฉพาะในรั้วในวังสมัยก่อนปฏิรูประเบียบบริหารราชการแผ่นดิน ประมาณ พ.ศ. 2439 - 2449 เช่น ในวังของเจ้าพระยาพิพิธเสนามาตยาธิบดีศรีสุรสงคราม (เจ้าเมืองยะหริ่ง) ซึ่งชาวเมืองเรียกว่ารายา (ราชา) ท่านเจ้าเมืองนี้มีบริวารมาก และท่านมีบริวารหญิงส่วนหนึ่งมีหน้าที่เต้นรองเง็ง สำหรับแขกที่มาในงานพิธีหรืองานเลี้ยงต่างๆ ซึ่งใน

วังจัดให้มีขึ้นเป็นประจำ แขกที่ได้รับเชิญเป็นแขกชายและเป็นผู้สูงศักดิ์ทั้งสิ้น เมื่อเสร็จงานเลี้ยงแล้วจะมีการรื่นเริงสนุกสนานโดยการเต้นรองเง็งกับผู้เต้นฝ่ายหญิงที่เจ้าภาพจัดเตรียมไว้ นอกจากนี้ยังศึกษาพบว่า ต่อมารองเง็งบริเวณนี้ได้แพร่หลายออกไปสู่ชาวบ้านโดยใช้เป็นรายการสลับฉากของมะโย่ง ตัวมะโย่งหญิงจะร้องเชิญชวนให้ผู้ชมขึ้นไปร่วมเต้นรองเง็ง ทำให้รองเง็งกลายเป็นกิจกรรมที่สนุกสนานถูกใจชาวบ้านมากถึงกับมีผู้ตั้งคณะรองเง็งขึ้นมาในลักษณะของรำวง คือ เปิดโอกาสให้ผู้ชมขึ้นไปเต้นกับผู้รำรองเง็งแล้วเก็บค่าเต้นด้วย

งานวิจัยของประภาส ขวัญประดับ (2540: บทคัดย่อ) ศึกษาเรื่อง รองเง็ง: ระบำและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ของประเทศไทย งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของรองเง็ง คณะรองเง็งที่มีชื่อเสียงในภาคใต้ และวิเคราะห์บทเพลงรองเง็ง 3 คณะ จำนวน 25 เพลง ผลการวิจัยพบว่า ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีวัตถุประสงค์ในการบรรเลงเพื่อความบันเทิงและเพื่อประกอบพิธีกรรม รองเง็งได้เข้าสู่ดินแดนภาคใต้ของไทยมาช้านานแล้ว โดยอดีตภาคใต้เป็นเส้นทางการค้าขายของชนชาติต่างๆ เช่น อินเดีย อาหรับ โปรตุเกส สเปน และฮอลันดา การติดต่อระหว่างชาติต่างๆ ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม การแสดงรองเง็งก็เป็นผลมาจากการผสมผสานทางด้านวัฒนธรรมของชาติเหล่านี้กับชนท้องถิ่นในภาคใต้ของประเทศไทย เห็นได้ชัดเจนโดยเฉพาะในเครื่องดนตรีประกอบการแสดงมีทั้งเครื่องดนตรีของวัฒนธรรมตะวันตก ได้แก่ ไวโอลิน แมนโดลิน และแอคคอร์เดียน ส่วนเครื่องดนตรีของวัฒนธรรมตะวันออก ได้แก่ รำมะนา และฆ้อง

การแสดงรองเง็งในภาคใต้ของประเทศไทย จะพบบริเวณชายฝั่งทะเลตะวันออก เช่น จังหวัดปัตตานี สงขลา และนราธิวาส และบริเวณชายฝั่งทะเลตะวันตก เช่น จังหวัดสตูล ตรัง กระบี่ เป็นต้น รองเง็งมีบทบาทต่อสังคมและวัฒนธรรมในภาคใต้ คือ บทบาทสะท้อนการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างชนชาติ บทบาททางการส่งเสริมความเข้าใจระหว่างประชาชนและระหว่างประเทศ บทบาทต่อการส่งเสริมการท่องเที่ยวในภาคใต้ บทบาทในการส่งเสริมการศึกษาของรัฐ และบทบาทต่อการสนับสนุนนโยบายของรัฐด้านการส่งเสริมวัฒนธรรมประจำท้องถิ่น ทางด้านการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีรองเง็งพบว่า มีบันไดเสียงแบบไดอาโทนิค ทั้งเมเจอร์ และไมเนอร์ มีการประสานเสียงแบบโมโนโฟนี (Monophony) และโฮโมโฟนี (Homophony) อันเป็นลักษณะเฉพาะของรองเง็ง

สัญญา เผ่าพืชพันธุ์ (2552: 144 -145) ได้ศึกษาดนตรีในวิถีชีวิตชาวอูรักลาโว้ย ตำบลเกาะลันตาใหญ่ อำเภอเกาะลันตา จังหวัดกระบี่ โดยมีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาวงรำมะนา และดนตรีรองแง็งของชาวอูรักลาโว้ย เพื่อศึกษาวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีของชาวอูรักลาโว้ยและเพื่อศึกษาบทบาทหน้าที่ของวงรำมะนา และวงดนตรีรองแง็งของชาวอูรักลาโว้ย

จากการศึกษา พบว่า ดนตรีในวิถีชาวอูรักลาโว้ยในเกาะลันตาแม้จะอยู่บริเวณเกาะแห่งเดียวกัน แต่ดนตรีของแต่ละหมู่บ้านนั้นแตกต่างกันอย่างที่เห็นได้ชัด สำหรับรองแง็งของหมู่บ้านสังกาอู้ อำเภอเกาะลันตา จังหวัดกระบี่ เป็นเอกลักษณะเฉพาะตัว ดนตรีในวงรองแง็งของชาวอูรักลาโว้ย ไม่ว่าจะเป็นชื่อเพลง คำร้อง หรือทำนอง ในบางตอน บางท่อน ยังมีความคล้ายคลึงกับดนตรีรองแง็งแบบฉบับทางจังหวัดปัตตานีอยู่บ้าง เนื่องจากได้รับอิทธิพลจากแพร่กระจาย (Diffusion) ครั้งเมื่อจากการเดินทางของชาวอูรักลาโว้ย จากดินแดนที่เรียกว่า “ ฆูนุงฌีรัย ” เป็นภูเขาเคดาห์ในรัฐไทรบุรี ประเทศมาเลเซีย แต่ก็นำมาเล่นแบบครูพักลักจำไม่ได้เรียนเป็นเรื่องเป็นราว จึงทำให้เนื้อหาของดนตรีเหมือนกันเพียงบางท่อนบางส่วนเท่านั้นส่วนวงรำมะนา ประกอบด้วย คนขับเพลง กลองรำมะนา 8 ใบ กลองทน 1 คู่ ฉาบ และฉิ่งโครงสร้างของทำนองส่วนใหญ่ มีทำนองหลัก และเล่นซ้ำทวน แล้วขับร้องด้วยเนื้อร้องที่แตกต่างกันไป จัดว่าอยู่ในประเภท เพลงร้อยเนื้อทำนองเดียว (Strophic) วงรำมะนาในประเพณีลอยเรือชาวอูรักลาโว้ย เป็นการแสดงออกถึงภาพลักษณ์ของหมู่บ้านสังกาอู้ได้อย่างชัดเจน บ่งบอกถึงประเพณีและวัฒนธรรมของชาวอูรักลาโว้ย ตั้งแต่การไปตัดไม้มาสต่อเรือร่วมกันของชายหนุ่มชาวอูรักลาโว้ย การร่วมกันต่อเรือ “ปาจั๊ก” ซึ่งแสดงให้เห็นความสามัคคีกลมเกลียวของชาวอูรักลาโว้ยด้วยกันเอง การช่วยเหลือของชาวอูรักลาโว้ยเมื่อยามมีงานที่สำคัญของหมู่บ้าน แม้แต่ชาวอูรักลาโว้ยด้วยกันเองยังสามารถสังเกตการณ์เปลี่ยนพฤติกรรมของการเปลี่ยนแปลงของคนในหมู่บ้านว่าได้มีการเปลี่ยนแปลงไปในทิศทางเช่นไร ได้จากงานประเพณีนี้ได้เช่นกันชาว อูรักลาโว้ย จึงเป็นเจ้าของวัฒนธรรมของตนเองโดยตรง และดนตรีเหล่านี้มีความสำคัญต่อพวกเขามาก เนื้อร้องของบทเพลงรองแง็งและเพลงวงรำมะนาแห่งชาวอูรักลาโว้ยสามารถเล่าประวัติ ความเป็นมา และความหมายของชาวอูรักลาโว้ยได้เป็นอย่างดี บางครั้งยังได้รับโอกาสในการเผยแพร่ออกสู่สาธารณชน ได้รับเชิญไปทำการแสดงในตัวเมืองจังหวัดกระบี่และที่อื่นๆ ซึ่งเป็นผลดีต่อการให้เห็นเป็นที่รู้จักกับโลกภายนอกมากขึ้น ซึ่งใช้ดนตรีมาเป็นตัวเชื่อมระหว่างคนในวัฒนธรรมของชาวอูรักลาโว้ยและคนนอกวัฒนธรรมชาวอูรักลาโว้ย

จากงานวิจัยต่างๆที่กล่าวมาข้างต้นสรุปได้ว่า รองเง็งเข้าสู่ดินแดนภาคใต้ของไทยมาช้านานแล้ว เป็นผลมาจากที่ภาคใต้ของไทยเป็นเส้นทางการค้าขายกับชนชาติต่างๆ เช่น อินเดีย อาหรับ โปตุเกส และฮอลันดา ชนชาติเหล่านี้ได้นำวัฒนธรรมด้านดนตรีเข้ามาเผยแพร่แก่ชาวบ้าน สิ่งที่เห็นได้ชัดเจนคือ ไวโอลิน แมนโดลิน และแอคคอเดียน ผสมผสานกับเครื่องดนตรีของทางตะวันออกคือรำมานา และฆ้อง ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ตัวเองมีความชำนาญ ซึ่งทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมเกิดขึ้น และได้ถูกปรุงแต่งพัฒนาจนกลายเป็น รองเง็งในเวลาต่อมา

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัย เรื่องบทเพลงรองเง็ง กรณีศึกษา นาย เซ็ง อาบู เป็นการศึกษาวิจัยในเชิงคุณภาพ โดยการนำเสนอข้อมูลเชิงพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) ในประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

3.1 ข้อมูลที่ใช้ในการศึกษา

ผู้วิจัยกำหนดแหล่งข้อมูลในการศึกษาวิจัย โดยสามารถแบ่งลักษณะของแหล่งข้อมูลได้ดังนี้

- เอกสาร ตำรา สิ่งพิมพ์ และงานวิจัยต่างๆ
- นักวิชาการ และผู้รู้เรื่องรองเง็ง
- ศิลปินที่ได้รับการถ่ายทอดผลงานเพลงจากนายเซ็ง อาบู
- การแสดงสดและข้อมูลการบันทึกเสียง

3.2 เครื่องมือที่ใช้สำหรับการวิจัย

ผู้วิจัยเตรียมอุปกรณ์ และเครื่องมือเพื่อใช้สำหรับการศึกษาวิจัย ดังนี้

- แบบบันทึกข้อมูลนักดนตรี
- สมุดจดบันทึก
- เครื่องบันทึกเสียง
- กล้องถ่ายภาพนิ่ง
- กล้องบันทึกภาพเคลื่อนไหว

3.3 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลภาคสนามด้วยวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยวิธีการสัมภาษณ์ การบันทึกประวัติชีวิตบุคคล การสังเกตแบบมีส่วนร่วม และการบันทึกเสียงโดยมีรายละเอียดดังนี้

3.3.1 การสัมภาษณ์ (Interview)

ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นายเซ็ง อาบู สัมภาษณ์ลูกศิษย์และผู้รู้เรื่องดนตรีรองเง็งตามข้อมูลและรายละเอียดในประเด็นที่ต้องการศึกษา ด้วยการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างคือผู้วิจัยจะสัมภาษณ์ตามประเด็นคำถามที่ได้เตรียมไว้ล่วงหน้า และการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้างคือผู้วิจัยจะปล่อยให้ศิลปินแต่ละคนเล่าเรื่องของตนเองไปตามสบายแต่อยู่ในขอบเขตที่กำหนดไว้

3.3.2 การบันทึกประวัติชีวิตบุคคล (Life History)

การเก็บข้อมูลด้วยวิธีการบันทึกประวัติชีวิตบุคคลนี้ ผู้วิจัยจะทำการบันทึกด้วยการสัมภาษณ์บุคคลในประเด็นต่อไปนี้

3.3.2.1 การสัมภาษณ์ นายเซ็ง อาบู

1. ประวัติส่วนตัวของนายเซ็ง อาบู
2. ประวัติด้านดนตรีของนายเซ็ง อาบู
3. การสัมภาษณ์ลูกศิษย์และผู้รู้เรื่องดนตรีรองเง็ง
4. ประวัติด้านต่างๆของนายเซ็ง อาบู

3.3.2.2 การบันทึกเสียง (Recording)

1. บันทึกเทปเพลงจากนายเซ็ง อาบู
2. บันทึกเทปเพลงจากลูกศิษย์ของนายเซ็ง อาบู

3.4 การเรียบเรียงข้อมูล

3.4.1 เรียบเรียงข้อมูลจากเอกสาร ตำรา และสิ่งพิมพ์

ผู้วิจัยนำข้อมูลจากเอกสาร ตำรา สิ่งพิมพ์ และงานวิจัยต่างๆ มาจัดระบบอยู่ในบทที่ 2 คือ ทบทวนวรรณกรรม และใช้เป็นข้อมูลสำหรับงานวิจัยในบทที่ 4 คือ ประวัติ ผลงานและบทเพลงของ นายเซ็ง อาบู

3.4.2 เรียบเรียงข้อมูลจากการสัมภาษณ์ การสังเกตแบบมีส่วนร่วม และการบันทึกประวัติชีวิตบุคคล

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้มาดังกล่าวมาวิเคราะห์ ประมวลผล และเขียนเป็นรายงานการวิจัยในบทที่ 4 ตามวัตถุประสงค์ คือ ประวัติ ผลงาน และบทเพลงรองเง็งของนายเซ็ง อาบู

3.4.3 เรียบเรียงข้อมูลภาพวีดีโอ และการบันทึกเสียง

ผู้วิจัยนำเพลงที่ได้ทำการถอดโน้ต (Transcription) และบันทึกโน้ตด้วยโปรแกรมดนตรีฟินาเล่ (Finale)

3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล

นำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ การบันทึกเสียงมาจัดระบบให้เป็นระเบียบและวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้ตามหัวข้อต่อไปนี้

3.5.1 ศึกษาประวัติส่วนตัวของนายเซ็ง อาบู

3.5.1.1 ประวัติส่วนตัว

3.5.1.2 ประวัติทางด้านดนตรี

3.5.1.3 ผลงานด้านดนตรี

3.5.1.4 รางวัลเกียรติคุณที่ได้รับ

3.5.2 ศึกษาบทเพลงรองเง็งของนายเซ็ง อาบู

3.5.2.1 รวบรวมและบันทึกโน้ตเพลงรองเง็งของนายเซ็ง อาบู

ผู้วิจัยรวบรวมเพลงทั้งหมด 50 เพลง มาจำแนกลักษณะลีลาจังหวะต่างๆ ออกเป็นกลุ่มๆ ซึ่งสามารถแยกได้ทั้งหมด 5 กลุ่มลีลาจังหวะ ประกอบด้วย ซัมเป็ง โยเก็ต รุมบ้า อินังและอัสลี และบันทึกโน้ตด้วยโปรแกรมดนตรีฟินาเล่ (Finale)

3.5.2.2 วิเคราะห์บทเพลงรองเง็งของนายเซ็ง อาบู

ผู้วิจัยทำการสุ่มเลือกตัวอย่างเพลงกลุ่มจังหวะละ 1 เพลงเพื่อใช้เป็นตัวแทนของกลุ่มจังหวะนั้นๆ จะได้ทั้งหมด 5 เพลงมาทำการวิเคราะห์ทำนองและจังหวะ

3.6 การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยนำเสนอผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ โดยใช้วิธีพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) ดังนี้

3.6.1 วัตถุประสงค์การวิจัยข้อ 1-2 ผู้วิจัยนำเสนอ ในบทที่ 4 คือ ประวัติ ผลงานและบทเพลงรองเง็งของนายเซ็ง อาบู

3.6.2 ผลที่ได้จากการวิจัยผู้วิจัยนำผลที่ได้จากการวิจัยมาสรุปผลการวิจัย และนำเสนอในบทที่ 5 คือ สรุปและอภิปรายผล

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

4.1 ประวัติ และผลงาน ของนายเซ็ง อาบู

4.1.1 ประวัติส่วนตัว

ภาพที่ 1 นายเซ็ง อาบู

นายเซ็ง อาบู เกิดเมื่อวันที่ 1 มกราคม พ.ศ. 2496 อายุ 62 ปี สำเร็จการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 เป็นชาวตำบลยามู อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี เป็นบุตรของนายอาลี อาบูและนางยาตี อาบู มีพี่น้องร่วมบิดามารดาทั้งหมด 7 คน เป็นชาย 5 คน หญิง 2 คน

1. นายดอเลาะ อาบู
2. นายเซ็ง อาบู
3. นายรอมัน อาบู
4. นายมะรอนิง อาบู
5. นางปาตีเมาะ อาบู
6. นายอายิบ อาบู

7. นางอรดา อาบู

ปัจจุบันนายเซ็ง อาบู ประกอบอาชีพรับจ้างซักผ้าและเป็นนักดนตรีพื้นบ้านรับงานบรรเลงดนตรีรองเง็ง โดยได้สมรสกับนางซาปีนะ แวปี้ เป็นชาวตำบลบราโหม อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี เมื่อปี พ.ศ.2525 และมีบุตรด้วยกัน 4 คน ชาย 3 คน หญิง 1 คน โดยมีรายนามดังนี้

1. นางสาวโซเฟีย อาบู
2. นายฮานาฟี อาบู
3. นายซาฟีอี อาบู
4. เด็กชายฮัมบาลี อาบู

4.1.2 ประวัติทางด้านดนตรี

เมื่อปี พ.ศ. 2503 นายเซ็ง อาบู ได้เล่าว่าเมื่ออายุราว 7 ขวบ ได้ไปรับจ้างหมุนเครื่องเล่นแผ่นเสียงให้นายเจ๊ะอารง เป็นประจำ โดยได้รับค่าตอบแทนเป็นท็อปฟี้เพลงละหนึ่งเม็ด เพลงที่ได้ฟังจากการหมุนแผ่นเสียงในขณะนั้นคือเพลงรองเง็ง บรรเลงโดยศิลปินพื้นบ้านมาเลเซีย ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่สำคัญมากเพราะตนได้คลุกคลีอยู่กับบทเพลงรองเง็งทุกวัน จนเกิดประทับใจในท่วงทำนองเพลงพื้นบ้านรองเง็งและซึมซับตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา โดยตอนนั้นมีความตั้งใจว่าสักวันหนึ่งจะต้องเป็นนักดนตรีพื้นบ้านรองเง็งให้ได้ ประจวบเหมาะกับมารดาได้พาไปชมการแสดงดนตรีของ พี รอมลี (P. Romli) ซึ่งเป็นศิลปินชาวมาเลเซียที่มีชื่อเสียงมากในขณะนั้น ได้มาทำการเปิดการแสดง ณ โรงเรียนเบญจมราชูทิศ อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี เมื่อตนได้เห็นการแสดงจริงจากศิลปินพื้นบ้านชาวมาเลเซียในครั้งนั้นก็ยิ่งประทับใจ เป็นแรงผลักดันให้ตนพยายามที่จะต้องฝึกฝนการเล่นดนตรีอย่างจริงจังให้ได้

ต่อมาปี พ.ศ.2510 เมื่ออายุ 14 ปี นายเซ็ง อาบู ก็ออกมารับจ้างทำงานกับนายจ้างชาวจีนในเมืองปัตตานี เพื่อช่วยเหลือครอบครัว ส่วนเวลาว่างหลังเลิกงาน ตนมักจะทุ่มเทให้กับการฝึกซ้อมดนตรีอย่างจริงจัง โดยเครื่องดนตรีชิ้นแรกที่เริ่มฝึกก็คือ กีตาร์ โดยการฝึกกีตาร์เป็นการฝึกด้วยตนเอง อาศัยการฟังเสียงเพลงจากสถานีวิทยุมาเลเซียแล้วบรรเลงตาม จนสามารถบรรเลงกีตาร์ได้ระดับหนึ่ง ก็เริ่มหาประสบการณ์จริงโดยการขอร่วมแสดงกับคณะรำวงที่มาทำการแสดงในวัดและชุมชนโดยไม่รับค่าตอบแทน คณะรำวงที่ตนเคยร่วมงานในสมัยนั้น คือ คณะศรีท่าข้าม อำเภอปานาระและคณะบ้านแป้น อำเภอสายบุรี จังหวัดปัตตานี นายเซ็ง อาบู ร่วมแสดงกับคณะรำวงประมาณ 4-5 ปี ก็หยุดเพราะคิดว่าอยากจะฝึกบรรเลงดนตรีแนวพื้นบ้านรองเง็งดังที่เคยตั้งใจไว้

ต่อมาเมื่อปี พ.ศ.2514 ได้มีโอกาสชมการแสดงของนายขาเดร์ แวเด็ง เมื่อคราวได้รับเชิญมาแสดงในงานแต่งงานซึ่งจัดขึ้นในชุมชน หลังจากที่ได้ฟังแล้วก็จำได้ว่าบทเพลงต่างๆ ที่

นายขาเดร์ แวเด็ง บรรเลงนั้นเป็นเพลงที่เคยฟังเมื่อคราวที่หมุนเครื่องเล่นแผ่นเสียงให้กับนายเจ๊ะ อารง ซึ่งตนเองก็สามารถบรรเลงเพลงเหล่านี้กับกีตาร์ได้เช่นเดียวกัน ต่อมาตนทราบว่านายขาเดร์ แวเด็ง เป็นเพื่อนกับบิดา จึงทำความรู้จักกันจนเกิดความสนิทสนม นายขาเดร์ แวเด็ง จึงชักชวนให้เข้าร่วมวงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งโดยรับหน้าที่ตำแหน่งกีตาร์ ใช้ชื่อคณะว่า **"เด็นดังอัสลี"** แปลว่า "ท่วงทำนองโบราณ" ได้ตระเวนเล่นในพื้นที่ 3 จังหวัดชายเดนภาคใต้ ได้รับค่าตอบแทนครั้งละ 50 บาท คณะเด็นดังอัสลีรับงานแสดงประมาณ 3 ปี ก็เริ่มมีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักแก่บุคคลทั่วไป

ต่อมาปี พ.ศ. 2517 ได้ชมการบรรเลงดนตรีรองเง็งจากประเทศมาเลเซีย ซึ่งวงรองเง็งจากมาเลย์เซียใช้แมนโดลินในการร่วมบรรเลงกับวง นายขาเดร์ แวเด็ง จึงเกิดแนวคิดต้องการให้คณะใช้แมนโดลินบรรเลงบ้างเพื่อจะได้เป็นวงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งที่สมบูรณ์ ตนจึงรับหน้าที่บรรเลงแมนโดลิน กระบวนการฝึกซ้อมก็เป็นการแมนโดลินฝึกด้วยตนเองเช่นกัน เพราะไม่มีผู้มีความรู้ทางด้านการบรรเลงแมนโดลินที่สามารถถ่ายทอดให้ได้ในช่วงเวลานั้น แต่เนื่องจากการมีทักษะจากการบรรเลงกีตาร์จึงสามารถช่วยให้ตนสามารถฝึกบรรเลงแมนโดลินได้ไม่ยากนัก จากนั้นวงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งคณะเด็นดังอัสลีได้เปลี่ยนชื่อคณะเป็น "**อีรามาอัสลี**" แปลว่า การรวบรวมเพลงดั้งเดิม โดยมีนายขาเดร์ แวเด็ง เป็นหัวหน้าคณะ มีรายนามนักดนตรีดังนี้

1. นายขาเดร์ แวเด็ง ตำแหน่ง ไวโอลิน
2. นายเซ็ง อาบู ตำแหน่ง แมนโดลิน
3. นายแวสะมะแอ แวดาโอ๊ะ ตำแหน่ง รำมะนาใหญ่
4. นายมะยูโซ๊ะ เจ๊ะโน ตำแหน่ง รำมะนาเล็ก
5. นายสะมะแอ มามะ ตำแหน่ง มาราคัส
6. นายสะแปอิง ตาเย๊ะ ตำแหน่ง ฆ้อง

ต่อมาปี พ.ศ. 2535 วงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งคณะอีรามาอัสลี ได้รับเกียรติจากศูนย์ศิลปะและวัฒนธรรมแสงอรุณ กรุงเทพมหานคร ให้บันทึกเสียงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งในโครงการดนตรีชาวสยาม (Folk Music of Siam) จำนวน 14 เพลง คือ

1. เพลงลาฆูดูวอ
2. เพลงเลนัง
3. เพลงปูโจ๊ะปีซัง
4. เพลงเมาะอินังชวา (มะอินังชวา)
5. เพลงจินตาซายัง
6. เพลงเมาะอินังลามอ (มะอินังลามา)

7. เพลงอาเนาะดีดี๊

8. เพลงบุหงารำไป

9. เพลงมาสแมเราะห์

10. เพลงสกาปูซีเระ

11. เพลงโยเก็ตรองเง็ง

12. เพลงซำมารีซำ

13. เพลงปูเลากำเปา

14. เพลงแกแนะอูแด

จึงทำให้เพลงพื้นบ้านรองเง็งและศิลปินดนตรีพื้นบ้านรองเง็งเป็นที่รู้จักในสังคมที่กว้างขึ้น เช่น การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย สภาวัฒนธรรมจังหวัดต่าง ๆ สถานศึกษาในภาคใต้ กระทรวงวัฒนธรรม ฯลฯ

ต่อมาปี พ.ศ. 2536 นายขาเดร์ แวเด็ง หัวหน้าคณะได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) ส่งผลให้วงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งคณะอีรามาอัสลีมีชื่อเสียงมากขึ้นอีก มีงานแสดงเยอะมากขึ้น ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2536-2546 กลายเป็นยุคทองของวงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งคณะอีรามาอัสลี เพราะเดินสายแสดงทั้งในจังหวัดปัตตานี ต่างจังหวัดและต่างประเทศ นอกจากได้รับเชิญร่วมแสดงในงานต่าง ๆ แล้ว ลักษณะงานที่รับแสดงในช่วงเวลานั้นมี 5 รูปแบบ ดังนี้

1. บรรเลงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งสำหรับฟัง

2. บรรเลงเพลงพื้นบ้านรองเง็งประกอบการเต้นรองเง็ง

3. ออกแบบและเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงระบำพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างให้กับสถานศึกษาในภาคใต้

4. ออกแบบและเรียบเรียงเพลงประกอบละคร ภาพยนตร์

5. แสดงประกอบมิวสิกวีดีโอเพลงรักกันวันรายอ ในอัลบั้มชุดคู่รักคู่หวาน ของเอกชัย ศรีวิชัย และดาวมยุรี

การออกแบบและเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงให้กับสถานศึกษา ประกอบละครและภาพยนต์ ส่วนใหญ่นายขาเดร์ แวเด็ง จะร่วมคิดร่วมทำกับนายเซ็ง อาบู เพราะศิลปะการเต้นรองเง็งเป็นการเต้นรำที่เกี้ยวพาราสีกันระหว่างชาย - หญิง บทเพลงรองเง็งที่บรรเลงจึงจำเป็นต้องสอดคล้องกับการเต้นเช่นเดียวกัน หากผู้ที่มีความรู้เรื่องเพลงรองเง็งก็จะเป็นที่ทราบว่าเป็นการเกี้ยวพาราสีของชาย-หญิง ก็คือการเกี้ยวพาราสีกันระหว่างไวโอลิน และแมนโดลินนั้นเอง ดังนั้นผู้ที่บรรเลงเครื่องดนตรีทั้ง 2 ชิ้นจะต้องรู้ใจกันอย่างมาก

ต่อมาปี พ.ศ.2550 นายเซ็ง อาบู ขอแยกตัวออกจากวงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งคณะอีรามาอัสลีด้วยเหตุผล 2 ประการ คือ

1. สมาชิกในคณะบางท่านเสียชีวิต บางท่านเลิกเล่นดนตรี ทำให้เหลือสมาชิกเก่าแค่ 2 คน คือ นายขาเดร์ แวเด็ง และตนเองเท่านั้น

2. ด้วยเหตุการณ์ไม่สงบในสามจังหวัดชายแดนใต้ก็เป็นอีกปัจจัยหนึ่ง เพราะหากเกิดเหตุการณ์อะไรขึ้นกับตนซึ่งหากไม่รีบถ่ายทอดให้คนรุ่นใหม่ไม่นานวงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งคงเหลือแต่ชื่อ ดังนั้นนายเซ็ง อาบู จึงขอแยกตัวออกมาเพื่อถ่ายทอดบทเพลงรองเง็งให้กับคนรุ่นใหม่ที่มีใจดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง เพื่อช่วยกันอนุรักษ์และสืบสานเพลงพื้นบ้านรองเง็งให้คงอยู่คู่กับปัตตานีตลอดไป

โดยคนรุ่นใหม่ที่เป็นคนในพื้นที่ที่มาขอรับการถ่ายทอดจากนายเซ็ง อาบู มีไม่มากนัก เพราะปัจจุบันการเต้นรำและบรรเลงดนตรีไม่สามารถทำได้เพราะผิดหลักศาสนาอิสลาม แต่สำหรับนายเซ็ง อาบู นั้นคิดว่าต้องแยกเรื่องความเชื่อทางศาสนาและวัฒนธรรมออกจากกัน เพราะดนตรีพื้นบ้านรองเง็งเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติพันธุ์มลายู หากไม่แยกเรื่องความเชื่อทางศาสนากับวัฒนธรรมออกจากกันมรดกทางวัฒนธรรมก็คงสูญหายไป วิธีการถ่ายทอดให้แก่ผู้ที่สนใจดนตรีพื้นบ้านรองเง็งนั้น นายเซ็ง อาบู ถ่ายทอดให้ที่บ้านพักของตนเองโดยไม่คิดค่าใช้จ่ายและถ่ายทอดให้โดยไม่หวงวิชา

ปัจจุบันนายเซ็ง อาบู เป็นครูผู้ถ่ายทอดเพลงให้กับวงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งคณะอัสลีมาลาและคณะบุหลันตานี ซึ่งเป็นคณะดนตรีรองเง็งของคนรุ่นใหม่ที่มีใจรักดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง พร้อมทั้งร่วมบรรเลงดนตรีด้วยในบางโอกาส โดยไม่เคยเรียกร้องค่าตอบแทนแล้วแต่ลูกศิษย์แต่ละคณะจะตอบแทน ตลอดระยะเวลา 40 ปี ของการเป็นศิลปินดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง นายเซ็ง อาบู ตั้งใจขยันฝึกซ้อมมาโดยตลอด เพื่อการพัฒนาฝีมือการบรรเลงดนตรีพื้นบ้าน จึงส่งผลให้นายเซ็ง อาบู สามารถบรรเลงแมนโดลินได้หวานและไพเราะจนได้รับฉายาว่า “ แมนโดลินมือหนึ่งในแหลมมาลายู ” นายเซ็ง อาบู ยังเคยร่วมเผยแพร่เพลงพื้นบ้านรองเง็งต่อสาธารณชนทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศมาโดยตลอด

ผลงานด้านดนตรี

ตลอดระยะเวลากว่า 40 ปี ของการเป็นศิลปินดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง นายเซ็ง อาบู มีผลงานด้านดนตรีพื้นบ้านรองเง็งต่อสาธารณชนทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศดังนี้

1. ได้รับเกียรติจากสำนักงานคณะวัฒนธรรมแห่งชาติให้ร่วมแสดงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งในงานวัฒนธรรมพื้นบ้านอาเซียน

2. ได้รับเชิญให้ร่วมแสดงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งในการประชุมผู้ว่าการธนาคารโลก ณ บริเวณสวนอัมพร กรุงเทพมหานคร

3. ได้รับเกียรติให้มีการบันทึกดนตรีพื้นบ้านตามโครงการ “ดนตรีชาวสยาม” เมื่อวันที่ 31 มกราคม พ.ศ. 2535 ณ กรุงเทพมหานคร

4. ได้รับเชิญให้ร่วมแสดงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งต้อนรับคณะรัฐมนตรี จากเกาะสุมาตรา ประเทศอินโดนีเซีย เมื่อปี พ.ศ. 2548 ณ โรงแรมซีเอส จังหวัดปัตตานี

5. ได้รับเชิญแสดงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งในงานเทศกาลท่องเที่ยวไทยทุกปี

6. ได้รับเชิญให้ไปแสดง ณ รัฐตรังกานู ประเทศมาเซีย เมื่อวันที่ 18 กรกฎาคม พ.ศ. 2536

7. ได้รับเชิญให้บรรเลงเพลงอิตำมานิส ประกอบละครเรื่องมัสยาออกอากาศทางโทรทัศน์ช่อง 7

8. ได้รับไปแสดง ณ โรงแรมดุสิตธานี เมื่อเดือนเมษายน พ.ศ. 2536

9. รับเชิญให้ทำการบันทึกภาพออกรายการโทรทัศน์ช่อง 11 ณ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี เมื่อวันที่ 28 มกราคม พ.ศ. 2537

10. ได้รับเชิญให้ไปแสดง ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร

11. ร่วมแสดงเพื่อถ่ายทำวีดีทัศน์เพื่อเป็นสื่อการเรียนการสอน ให้กับวิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง ณ วังยะหริ่ง อ.ยะหริ่ง จ.ปัตตานี

12. ร่วมแสดงในงานอนุรักษ์มรดกไทย เพื่อสร้างพิพิธพันธภัณฑ์พระเทพญาณโมลีของมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี ณ โรงแรมเซ็นทรัล ลาดพร้าว กรุงเทพมหานคร พ.ศ. 2539

13. ร่วมแสดงกับข้าราชการ ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา อ.เมือง จ.สงขลา เมื่อปี พ.ศ. 2519

14. ร่วมแสดงกับข้าราชการ ณ มหาวิทยาลัยทักษิณ อ.เมือง จ.สงขลา เมื่อปี พ.ศ. 2520

15. ร่วมแสดงในงานเลี้ยงของบริษัทตรีเพชร (อีซูซุ) สาขากรุงเทพมหานคร ณ โรงแรมมณเฑียร เมื่อปี พ.ศ. 2536 ฯลฯ

16. ร่วมแสดงในงาน เทศกาลท่องเที่ยว ณ รัฐมะละกา ประเทศมาเลเซีย พ.ศ. 2544

17. ได้รับเกียรติจากเทศบาลเมืองปัตตานีและการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย ร่วมแสดงแสงสีเสียงและสื่อผสม เรื่อง มหานุภาพเมืองปัตตานี บุญบารมีเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว พ.ศ. 2545

18. ได้รับเกียรติจากสถาบันกัลยานิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี เข้าร่วมแสดงดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง ในงานมหกรรมวัฒนธรรม ครั้งที่ 11 พ.ศ. 2545

19. ได้รับเกียรติจากสถาบันกัลยานิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี สาธิตและเป็นวิทยากรถ่ายทอดดนตรีพื้นบ้านรองเง็งโครงการอบรมค่ายเยาวชนรักษ์ถิ่น รุ่นที่ 7 พ.ศ. 2545

20. ร่วมแสดงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งในงานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี พ.ศ. 2547

21. ได้รับเกียรติจากมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา เข้าร่วมแสดงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งในงานมหกรรมวัฒนธรรมราชภัฏร่วมใจเฉลิมพระเกียรติ 72 พรรษา มหาราชินี พ.ศ. 2547

22. ได้รับเกียรติจากสถาบันทักษิณ มหาวิทยาลัยทักษิณ เข้าร่วมแสดงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งในงานคืนค่ำวัฒนธรรมในเงาจันทร์ พ.ศ. 2547

23.ได้รับเกียรติจากเทศบาลหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา เข้าร่วมแสดงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งในงานเทศกาลอาหารฮาลาล พ.ศ. 2548

24. ร่วมแสดงในงานไก่ฆอและ จังหวัดปัตตานี พ.ศ. 2549

25. ร่วมแสดงในงานมหกรรมโคมไฟนานาชาติ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา พ.ศ. 2549

26. ร่วมแสดงในงานฮารีรายอ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา พ.ศ. 2549

27. ร่วมแสดงในงานมหกรรมหอศิลปวัฒนธรรมแห่งชาติ จังหวัดสุราษฎร์ธานี พ.ศ. 2550

28. ได้รับเกียรติจากศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร ร่วมแสดงทางวัฒธรรมครั้งที่ 32 การแสดงศิลปะเต้นรำและดนตรีพื้นเมืองมุสลิมจากสี่จังหวัดชายแดนใต้ ณ หอประชุมศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร พ.ศ. 2550

29. ร่วมแสดงในงานประชุมองค์กรบริหารส่วนท้องถิ่นระดับชาติ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา พ.ศ. 2550

30. ร่วมแสดงในงานมหกรรมต้มยำกุ้ง จังหวัดปัตตานี พ.ศ. 2550

31. ร่วมแสดงในงานประจำปีองค์การบริหารส่วนตำบลม่วงงาม จังหวัดสงขลา พ.ศ. 2551

32. ร่วมแสดงในงานสานใจรักษ์งานศิลป์ถิ่นแดนใต้ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา พ.ศ.2552

33. ร่วมแสดงในงานเมาลิดกลาง อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา พ.ศ. 2552

34. ได้รับเกียรติจากเทศบาลเมืองปัตตานีและกระทรวงวัฒนธรรม เข้าร่วมแสดงในงานมหกรรมปัตตานีย้อนยุคสันติสุขสู่แดนใต้ อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี พ.ศ. 2552

35. บรรเลงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งพร้อมทั้งบันทึกวีดีทัศน์ให้กับศูนย์วัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏยะลา เมื่อวันที่ 23 มกราคม พ.ศ. 2553

36. บรรเลงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งประกอบการแสดงชุด อาเนาะดีดิ๊ และซำมารีซำ ในงานพิธีเปิดนิทรรศการภาพ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี ณ

ศูนย์ประชุมนานาชาติ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตหาดใหญ่ เมื่อวันที่ 19 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2553

37. ร่วมบรรเลงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งประกอบการเต้นรองเง็งในงานสมโภชเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี เมื่อวันที่ 24 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2553

38. บรรเลงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งต้อนรับเจ้าหน้าที่การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยจากกรุงเทพมหานคร ณ ประชุมนานาชาติ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตหาดใหญ่ เมื่อวันที่ 1 มีนาคม พ.ศ. 2553

39. ร่วมแสดงในงานถนนคนเดินสงขลาแต่แรก อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา เมื่อวันที่ 6 เมษายน พ.ศ. 2553

40. ร่วมแสดงในงานถนนคนเดินสงขลาแต่แรก อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา เมื่อวันที่ 23 เมษายน พ.ศ. 2553

41. ร่วมแสดงในงานเปิดพื้นที่ศิลปะและวัฒนธรรม ตันหยงบุหงา อุทยานศิลปวัฒนธรรมมาลายู-ปาตานี ณ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี เมื่อวันที่ 25 มิถุนายน พ.ศ. 2553

42. ร่วมแสดงในงานเปิดพื้นที่ศิลปะและวัฒนธรรม ตันหยงบุหงา อุทยานศิลปวัฒนธรรมมาลายู-ปาตานี ณ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี เมื่อวันที่ 26 มิถุนายน พ.ศ. 2553

43. ร่วมแสดงในงานเทศกาลของดีเมืองใต้ (OTOP สัญจร) จัดโดยศูนย์อำนวยการบริหารสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ (ศอบต.) ณ อำเภอเมือง จังหวัดสุราษฎร์ธานี เมื่อวันที่ 29-30 มิถุนายน และ 1 กรกฎาคม พ.ศ. 2553

44. ร่วมแสดงในงานวัฒนธรรมย้อนยุค ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏยะลา เมื่อวันที่ 2 กรกฎาคม พ.ศ. 2553

45. ร่วมแสดงในงานศิลปินแห่งชาติสัญจร(เลี้ยงรับรอง) ณ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี เมื่อวันที่ 5 กรกฎาคม พ.ศ. 2553

46. ร่วมแสดงในงานวัฒนธรรมจัดโดยสถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยานิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี เมื่อวันที่ 5 กรกฎาคม พ.ศ. 2553

47. ร่วมแสดงในโครงการหนึ่งเสียงยุติความรุนแรงต่อผู้หญิง จัดโดยคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี เมื่อวันที่ 6 สิงหาคม พ.ศ. 2553

48. ร่วมแสดงในงานพลังแห่งรักพลังวัฒนธรรม จัดโดยกระทรวงวัฒนธรรม ณ โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 12 สิงหาคม พ.ศ. 2553

49. ร่วมแสดงในงานเทิดพระเกียรติมหาราชินีภาคใต้ ณ อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง เมื่อวันที่ 16 สิงหาคม พ.ศ. 2553

50. ร่วมแสดงในงานเทศกาลของดีเมืองใต้ (otop สัญจร) จัดโดยศูนย์อำนวยการบริหารสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ (ศอบต.) ณ อำเภอเมือง จังหวัดขอนแก่น เมื่อวันที่ 14-16 กันยายน พ.ศ. 2553

51. ร่วมแสดงในงานวัฒนธรรม ณ อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง เมื่อวันที่ 30 พฤศจิกายน พ.ศ. 2553

52. ร่วมแสดงในงานพิธีเปิดนิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัยระดับอุดมศึกษาไทย-เวียดนาม 2010 ณ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี เมื่อวันที่ 11 มกราคม พ.ศ. 2554

ผลงานการแสดงดนตรีรองเง็งหน้าพระที่นั่ง

พ.ศ. 2524-2544 แสดงดนตรีพร้อมทั้งแต่งเพลงแห่เรือถวายหน้าพระที่นั่งในโอกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถเสด็จแปรพระราชฐานยังตำหนักทักษิณราชนิเวศน์ จังหวัดนราธิวาส เป็นระยะเวลา 20 ปี

พ.ศ. 2530 แสดงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งถวายหน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ณ พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน กรุงเทพมหานคร

พ.ศ. 2532 แสดงดนตรีพื้นบ้านประกอบการเต้นซัมเป็งให้กับสมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้าจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ และพระสหาย ณ โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร

พ.ศ. 2536 แสดงดนตรีถวายพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี เนื่องในโอกาสเสด็จพระราชทานรางวัลและชมผลงานการแสดงของผู้ที่ได้รับคัดเลือกให้เป็นศิลปินแห่งชาติ ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร

พ.ศ. 2545 แสดงดนตรีถวายสุลต่านรัฐกลันตัน เมื่อคราวเสด็จ ณ วังยะหริ่ง อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี

พ.ศ. 2547 แสดงดนตรีถวายสุลต่านรัฐกลันตัน ณ อิสตานากลันตัน(พระราชวังกลันตัน) เมืองโกตาบารู รัฐกลันตัน ประเทศมาเลเซีย

พ.ศ. 2547 แสดงดนตรีถวายสุลต่านรัฐเคดาห์ ณ อิสตานากูนิง(พระราชวังเหลือง) เมืองอลอสตาร์ รัฐเคดาห์ ประเทศมาเลเซีย

พ.ศ. 2549 แสดงดนตรีถวายหลานสุลต่าน ประเทศสาธารณะรัฐอาหรับอามิเรต ณ โรงแรมซีเอส อ.เมือง จ.ปัตตานี

พ.ศ.2554 แสดงดนตรีถวายพระเจ้าหลานเธอพระองค์เจ้าพัชรกิติยาภา ในงานเปิดอาคารคณะนิติศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตหาดใหญ่ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

นอกจากผลงานการเผยแพร่ดังกล่าวข้างต้นแล้ว นายเซ็ง อาบู ยังมีผลงานการเผยแพร่อีกจำนวนมากที่ไม่ได้มีการบันทึกไว้ จึงไม่สามารถจดจำได้ทั้งหมดในระยะเวลา 40 ปี ของการเป็นศิลปินดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง

ภาพที่ 2 แสดงดนตรีประกอบการเต้นซัมเป็งให้กับสมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้าจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์และพระสหาย ณ โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร พ.ศ. 2532
(ภาพที่มา : นางทัศนียา คัญทะชา)

จากผลงานการแสดงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งหน้าพระที่นั่งในโอกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ภูมิพลอดุลยเดช และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ เสด็จแปรพระราชฐานยังตำหนักทักษิณราชนิเวศน์ จังหวัดนราธิวาส เป็นระยะเวลา 20 ปี นายเซ็ง อาบู ได้รับพระราชทานของที่ระลึกดังนี้

1. ได้รับพระราชทานแหนบอักษรย่อ “ จภ” จากสมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้าจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ ในโอกาสพระราชพิธีเฉลิมพระชนมพรรษาครบ 5 รอบ ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช พ.ศ. 2530

ภาพที่ 3 แหนบพระราชทานอักษรย่อ “จภ”
(ภาพที่มา : นางทัศนียา คัญทะชา)

2. ได้รับพระราชทานเข็มอักษรย่อ “สก” จากสมเด็จสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ในโอกาสเข้าเฝ้าถวายการแสดงดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง ณ ตำหนักทักษิณราชนิเวศน์ เมื่อปี พ.ศ.2536

ภาพที่ 4 เข็มพระราชทานอักษรย่อ “สก”
(ภาพที่มา : นางทัศนียา คัญทะชา)

3. ได้รับพระราชทานเงินรางวัลจากสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยานิวัฒนา เมื่อปี พ.ศ. 2546 ณ ห้องจะบังติกอ โรงแรมซีเอส จังหวัดปัตตานี

ภาพที่ 5 รับเงินรางวัลพระราชทานจากสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยานิวัฒนา
(ภาพที่มา : นางทัศนียา คัญทะชา)

ผลงานการออกแบบและเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงให้กับสถานศึกษา

พ.ศ. 2522 ร่วมออกแบบและเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงชุด ระบำสไบแพร ให้กับอาจารย์ดรุณี สัจจากุล อาจารย์ประจำภาควิชานาฏศิลป์ วิทยาลัยครูยะลา

พ.ศ. 2524 ร่วมออกแบบและเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงชุด ระบำทักษิณนารี ให้กับนักศึกษาวิชาเอกนาฏศิลป์ รุ่นที่ 4 ระดับปริญญาตรี วิยาลัยครูสงขลา

พ.ศ. 2526 ร่วมออกแบบและเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงชุด ระบำนกเขาเล็ก ให้กับนักศึกษาวิชาเอกนาฏศิลป์ รุ่นที่ 5 ระดับปริญญาตรี วิยาลัยครูสงขลา

พ.ศ. 2526 ร่วมออกแบบและเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงชุด ระบำร่อนทอง ให้กับนักศึกษาวิชาเอกนาฏศิลป์ รุ่นที่ 5 ระดับปริญญาตรี วิยาลัยครูสงขลา

พ.ศ. 2528 ร่วมออกแบบและเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงชุด ระบำมุสลิมสัมพันธ์ ให้กับนักศึกษาวิชาเอกนาฏศิลป์ เพื่อส่งศิลปะนิพนธ์ ระดับปริญญาตรี วิทยาลัยครูสงขลา

พ.ศ. 2529 ร่วมออกแบบและเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงชุด ตารีปายง ให้กับนักศึกษาวิชาเอกนาฏศิลป์ชั้นปีที่ 2 ระดับปริญญาตรี วิทยาลัยครูยะลา

พ.ศ. 2535 ร่วมออกแบบและเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงชุด ระบำซูซูกำเป็ง ให้กับนักศึกษาวิชาเอกนาฏศิลป์ รุ่นที่ 13 ระดับปริญญาตรี วิทยาลัยครูสงขลา

พ.ศ. 2537 ร่วมออกแบบและเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงชุด ตารีปูฆง ให้กับนักศึกษาวิชาเอกนาฏศิลป์ รุ่นที่ 15 ระดับปริญญาตรี วิทยาลัยครูสงขลา

พ.ศ. 2539 ร่วมออกแบบและเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงชุด ระบำรายากะปากอ และให้กับนักศึกษาวิชาเอกนาฏศิลป์ รุ่นที่ 17 ระดับปริญญาตรี สถาบันราชภัฏสงขลา

พ.ศ. 2540 ร่วมออกแบบและเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงชุด ระบำผ้าบาติก ให้กับนักศึกษาวิชาเอกนาฏศิลป์ สถาบันราชภัฏยะลา

พ.ศ. 2542 ร่วมออกแบบและเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงชุด ระบำลังกาสุกะ ให้กับวิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง

พ.ศ. 2544 ร่วมออกแบบและเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงชุด ระบำลังกาสุกะ ให้กับชมรมนาฏศิลป์-ดนตรีไทย มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี

พ.ศ. 2552 ร่วมออกแบบและเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงชุด ตารีลีเล็ง ให้กับ อาจารย์ทัศนียา คัญทะชา และนางสาวดัชนีย์ ทองแกมแก้ว นักศึกษาวิชาเอกศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยทักษิณ

พ.ศ. 2553 ร่วมออกแบบและเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงชุด กริช ตารี วาบูแล ให้กับนักศึกษาสาขาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

ผลงานที่เผยแพร่ทางโทรทัศน์

พ.ศ. 2503 ร่วมเรียบเรียงเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่อง ผีเสื้อและดอกไม้ ของ นิพพาน

พ.ศ. 2542 ร่วมเรียบเรียงเพลงประกอบละครเรื่อง มัสยา ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 7

พ.ศ. 2554 ร่วมเรียบเรียงเพลงประกอบละครเรื่อง แผ่นดินเดียวกัน ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ทีวีไทย (ผลงานด้านดนตรีข้อมูลจากอาจารย์ทัศนียา คัญทะชา)

4.2 ภูมิปัญญาทางด้านดนตรีรองเง็งของนายเซ็ง อาบู

4.2.1 ศึกษาความสามารถทางด้านการเล่นดนตรี

จากการศึกษาพบว่า นายเซ็ง อาบู เป็นศิลปินพื้นบ้านที่สามารถบรรเลงเครื่องดนตรีได้หลายชนิด ได้แก่ กีตาร์ แมนโดลิน ไวโอลิน รำมะนา และฆ้อง ซึ่งล้วนเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงดนตรีพื้นบ้านทั้งสิ้น

ภาพที่ 6 ผู้วิจัยร่วมบรรเลงกับนายเซ็ง อาบู

4.2.2 ศึกษาวิธีการถ่ายทอดดนตรีพื้นบ้านรองเง็งของนายเซ็ง อาบู

จากการศึกษา พบว่า วิธีการถ่ายทอดดนตรีพื้นบ้านรองเง็งของนายเซ็ง อาบู แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ

1. การถ่ายทอดในลักษณะของการได้รับเชิญไปเป็นวิทยากรตามโรงเรียน สถานศึกษา หรือหน่วยงานต่างๆ ที่ได้จัดโครงการเพื่อให้นักเรียน นักศึกษา หรือเยาวชน ได้ทราบถึงประวัติความเป็นมา รูปแบบและทักษะในการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง การถ่ายทอดในลักษณะนี้ความต่อเนื่องขึ้นอยู่กับขอบเขตระยะเวลาในการจัดกิจกรรมของหน่วยงานนั้นๆ ซึ่งนายเซ็ง อาบู ได้กล่าวว่า ***"แบเย็ง (แบเย็ง เป็นชื่อเล่นของนายเซ็ง อาบู) คิดว่าการถ่ายทอดในลักษณะนี้มักไม่ค่อยได้ผลเท่าไหร่ เพราะเวลาค่อนข้างสั้นไม่ต่อเนื่องและผู้เรียนส่วนใหญ่ยังไม่เคยมีพื้นฐานมาก่อน มักจะเพิ่งมาเริ่มหัดใหม่ ซึ่งเป็นเรื่องค่อนข้างยากมาก เพราะการบรรเลงรองเง็งเป็นการบรรเลงที่ค่อนข้างซับซ้อน และการสนับสนุนก็ยังไม่ค่อยต่อเนื่องเป็นไปในลักษณะของการจัดกิจกรรมให้กับเยาวชนได้รู้จักดนตรีรองเง็งมากกว่า เยาวชนส่วนใหญ่ก็ไม่ค่อยเอาจริงเอาจัง"***

2. การถ่ายทอดในลักษณะของขุมปาฐะ คือ ผู้ที่สนใจได้เข้ามาเพื่อขอให้สอนบทเพลงต่างๆ หรือที่เรียกว่า "ต่อเพลง" เป็นการส่วนตัว โดยการถ่ายทอดในลักษณะนี้จะไม่มีรูปแบบตายตัว แล้วแต่ความสะดวกของผู้เรียนและผู้ถ่ายทอดในการนัดแนะเวลา สถานที่ กันเอง โดยผู้เรียนที่เข้ามาเพื่อต่อเพลง มักจะเป็นผู้ที่มีพื้นฐานทักษะการเล่นเครื่องดนตรีแต่ละประเภทมาแล้วในระดับหนึ่ง มีทั้งเครื่องทำนองเช่น ไวโอลิน แมนโดลิน แอคคอร์เดี้ยน และเครื่องจังหวะเช่น รำมะนา ฆ้อง เป็นต้น ซึ่งนายเซ็ง อาบู จะใช้วิธีการบรรเลงให้ดูก่อน แล้วหลังจากนั้นก็ให้ผู้เรียนบรรเลงตาม ถ้าผู้เรียนเป็นกลุ่มเครื่องทำนองนายเซ็ง อาบู ก็จะบรรเลงเครื่องจังหวะกำกับให้ด้วย

แล้วสอดแทรกความรู้ต่างๆ ให้ผู้เรียน ส่วนถ้าเป็นกลุ่มเครื่องจังหวะก็จะบรรเลงทำนองเพื่อให้ผู้เรียนจำนองเพลงไปด้วย พร้อมทั้งสอดแทรกแนะนำเทคนิคลูกเล่นต่างๆ ของกลุ่มเครื่องจังหวะว่าควรบรรเลงอย่างไรกับบทเพลงนั้นๆ โดยเน้นที่จังหวะพื้นฐาน คือ โยเก็ต อินัง รุมบ้า ซัมเป็งและอัสลี ส่วนใหญ่ผู้เรียนมักจะเป็นกลุ่มลูกศิษย์ที่เคยได้รับการต่อเพลงหรือเคยร่วมงานกันในโอกาสต่างๆ มาแล้ว นายเซ็ง อาบู มักจะเป็นผู้ที่ทุ่มเทให้กับผู้เรียน และจะใส่ใจรายละเอียดในการถ่ายทอดบทเพลงต่างๆ ทั้งประวัติ ความหมาย ทำนอง จังหวะ โดยเฉพาะเรื่องทำนองนายเซ็ง อาบู จะใส่ใจเป็นพิเศษ โดยจะพยายามให้ผู้เรียนบรรเลงให้ถูกต้องตามทำนองที่ตนได้จดจำมาให้ได้อย่างถูกต้อง ซึ่งนายเซ็ง อาบู ได้กล่าวไว้ประเด็นหนึ่งที่น่าสนใจมากว่า ***“ แบเย็งคิดว่าหากผู้บรรเลงเข้าใจหรือสามารถบรรเลงได้ทั้งทำนองและจังหวะก็จะยิ่งดี เพราะถ้าหากเข้าใจสองส่วนนี้แล้วจะทำให้การบรรเลงนั้นสมบูรณ์แบบมากยิ่งขึ้น สนุกสนาน เพราะเหมือนแต่ละคนรู้ว่าเครื่องดนตรีแต่ล่ะชิ้นกำลังคุยกันนั้นเอง ส่วนเรื่องความหมาย ประวัติความเป็นมาก็มีความสำคัญเช่นกัน แบเย็งคิดว่าหากเราเข้าใจจะทำให้เราถ่ายทอดอารมณ์ได้ตรงตามความหมายของเพลงนั้นๆ”***

แนวคิดในการเรียบเรียงดนตรีรองเง็ง

จากการศึกษา พบว่า นายเซ็ง อาบู มีแนวคิดในการเรียบเรียงดนตรีรองเง็ง ดังนี้ ในการบรรเลงบทเพลงมักจะมีการสลับการบรรเลงทำนองกัน โดยเครื่องดนตรีที่มักจะบรรเลงทำนองหลักในรอบแรกก็คือ ไวโอลิน ส่วนรอบที่ 2 ก็จะสลับให้แมนโดลินบรรเลงเป็นทำนองแทน ส่วนรอบที่ 3 ก็จะเป็นหน้าที่ของแอคคอร์เดี้ยน หลังจากนั้นก็บรรเลงบทเพลงพร้อมกันทั้งวง แต่บางครั้งก็อาจจะขึ้นอยู่กับลักษณะเพลงหรือโอกาสในการแสดง เพราะฉะนั้นจึงปรับเปลี่ยนได้ตามโอกาสว่าใครควรขึ้นเป็นทำนองหลักในเที่ยวแรก แล้วจะสลับไปเป็นเครื่องมืออื่นต่อๆ ไป แนวคิดในการสลับการบรรเลงทำนองเพลงของเครื่องดนตรีต่างๆ เพื่อสร้างสีสันไม่ให้ผู้ฟังเบื่อกับเสียงเครื่องดนตรีเพียงชนิดเดียว โดยแนวคิดนี้เกิดจากประสบการณ์ที่ได้ฟังดนตรีรองเง็งของประเทศมาเลเซีย

แนวคิด บทบาท หน้าที่ของเครื่องดนตรีในวงดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง มีดังนี้

ไวโอลิน เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เพื่อการบรรเลงทำนองหลักของบทเพลง และสอดแทรกทำนองหลักหรือเสียงประสานขณะที่เครื่องมืออื่นบรรเลงทำนองหลัก เมื่อเปรียบเทียบกับวงสตริงแบบดนตรีสากล ไวโอลิน ก็คือนักร้องนำของวง

แมนโดลิน เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เพื่อการบรรเลงทำนองหลัก พร้อมกันนั้นยังทำหน้าที่ในการเล่นคอร์ด เมื่อเปรียบเทียบกับวงสตริงแบบดนตรีสากล แมนโดลิน ก็คือ กีตาร์คอร์ด

แอ็คคอร์เดียน เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เพื่อเล่นคอร์ด หากแอ็คคอร์เดียน ทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก แมนโดลินต้องทำหน้าที่เล่นคอร์ด ไม่อย่างนั้นบทเพลงจะไม่น่าฟัง เมื่อเปรียบเทียบกับวงสตริงแบบดนตรีสากล แอ็คคอร์เดียน ก็คือ คีย์บอร์ด

รำมะนาใบใหญ่ เป็นตัวยืนพื้นทำหน้าที่กำกับจังหวะ หากเปรียบเสมือนกลองชุดในวงสตริงแบบดนตรีสากล รำมะนาใบใหญ่เปรียบเสมือนกลองใหญ่ ที่ต้องเล่นยืนพื้นตลอดในวง

รำมะนาใบเล็ก ทำหน้าที่เป็นลูกขัด หากเปรียบเสมือนกลองชุดในวงสตริงแบบดนตรีสากล รำมะนาใบเล็กก็เปรียบเสมือนสแนร์

ฆ้อง ทำหน้าที่เปรียบเสมือนเบส ต้องบรรเลงลงจังหวะ 1

4.2.3 บทสัมภาษณ์บุคคลที่เคยร่วมงานกับนายเซ็ง อาบู

จากการสัมภาษณ์บุคคลที่เคยร่วมงานกับนายเซ็ง อาบู แบ่งออกเป็นบุคคล 2 กลุ่ม คือ

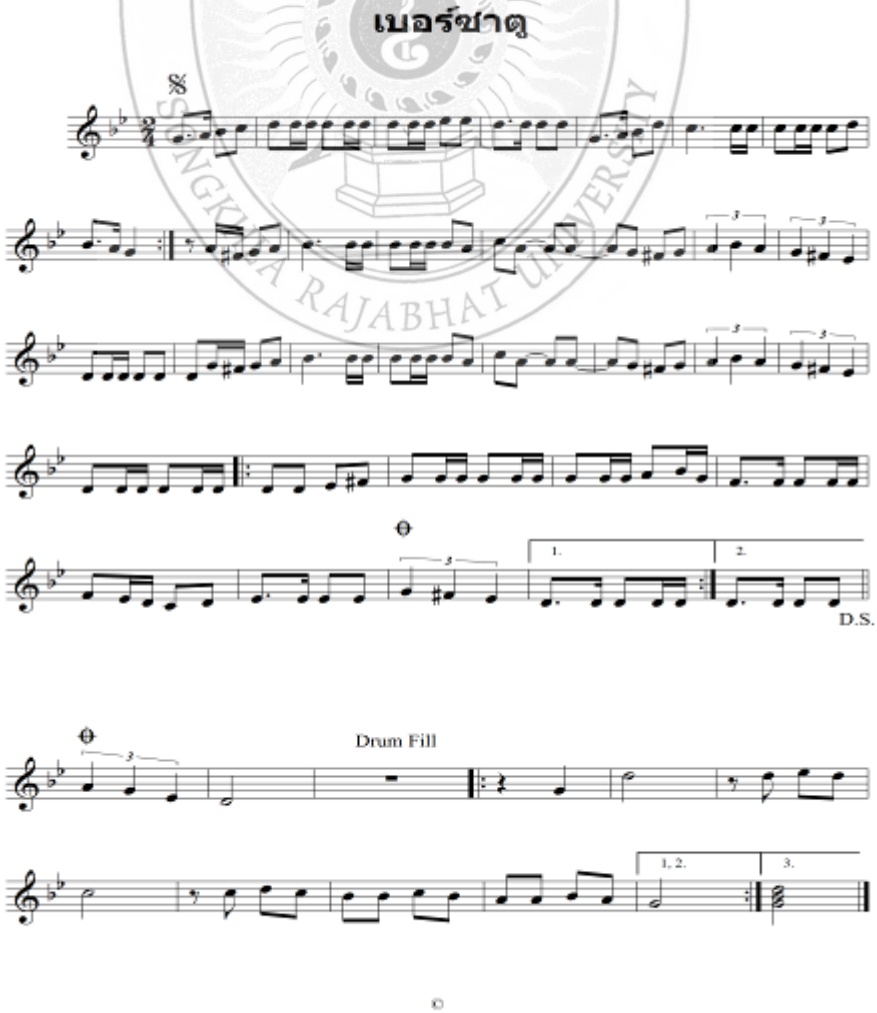
1. กลุ่มนักดนตรี พบว่าส่วนใหญ่เป็นกลุ่มนักดนตรีพื้นบ้านรุ่นใหม่ที่ได้รับการถ่ายทอดบทเพลงรองเง็งจากนายเซ็ง อาบู ซึ่งได้ยกย่องนายเซ็ง อาบู ให้เป็นปราชญ์ผู้รู้ทางด้านดนตรีพื้นบ้านรองเง็งอย่างแท้จริง ด้วยความรู้ ผลงาน และประสบการณ์ที่มีอย่างมากมาย ทำให้นักดนตรีพื้นบ้านรองเง็งรุ่นใหม่ต่างให้ความเคารพนับถือ

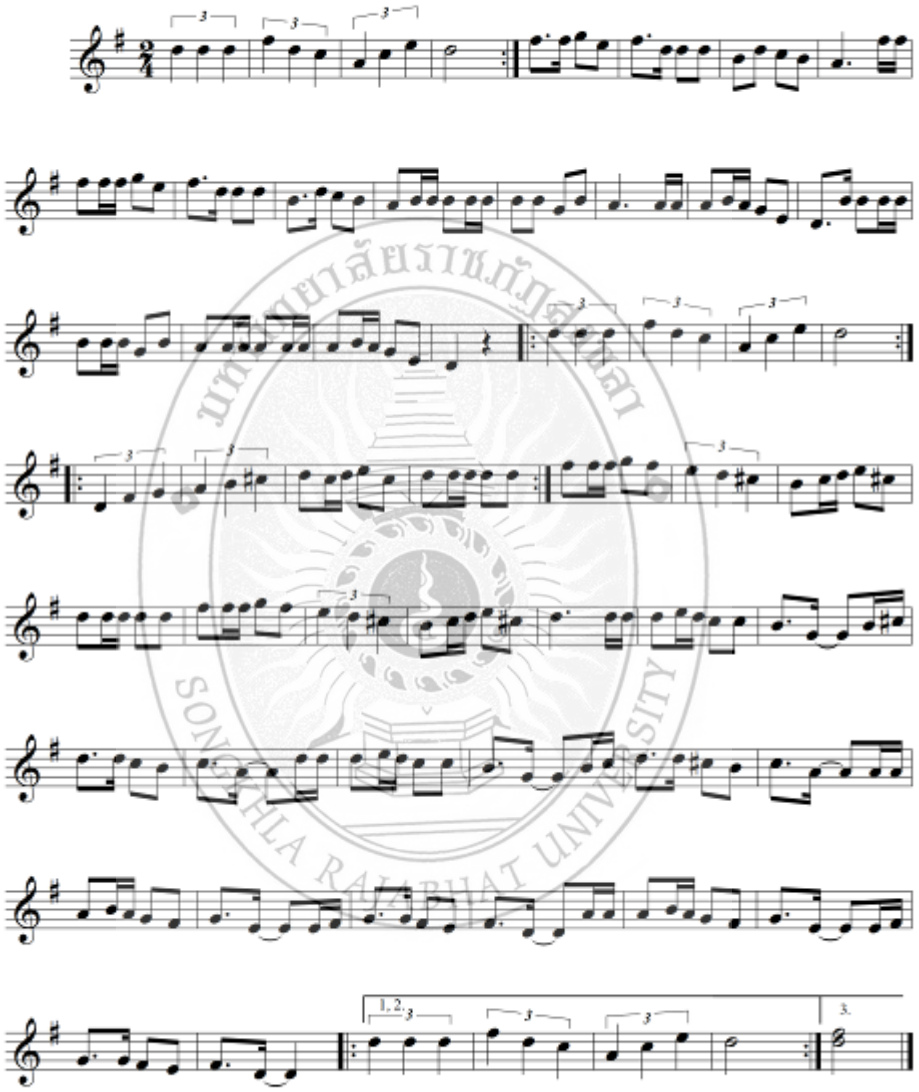
2.กลุ่มนักเต้นรองเง็ง พบว่าส่วนใหญ่ได้ยกย่องให้นายเซ็ง อาบู เป็นผู้รู้ทางด้านดนตรีพื้นบ้านรองเง็งที่มีความสำคัญมากคนหนึ่ง เพราะนอกจากจะเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถทางด้านดนตรีรองเง็งแล้ว ยังเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถทางด้านการเต้นรองเง็ง เพราะศิลปะการแสดงรองเง็งที่สมบูรณ์แบบนั้นต้องประกอบไปด้วยการแสดงดนตรีรองเง็ง การเต้นรำและการขับร้อง เพราะจากการที่ได้เคยร่วมกับนายเซ็ง อาบู ส่วนใหญ่ได้กล่าวไปในทำนองเดียวกันว่านายเซ็ง อาบู มักจะมีข้อแนะนำในการเต้นรองเง็งที่เป็นประโยชน์ให้กับนักเต้นรองเง็งเสมอ อีกทั้งยังเป็นผู้มีส่วนในการร่วมออกแบบท่าเต้นตามโอกาสต่างๆ เนื่องจากนายเซ็ง อาบู เป็นนักดนตรีที่ได้คลุกคลีกอยู่กับการแสดงพื้นบ้านรองเง็งมาตั้งแต่เล็ก ทำให้เห็นรูปแบบดั้งเดิมมาโดยตลอด อีกทั้งประสบการณ์จากการได้เดินทางไปแสดงดนตรีในประเทศเพื่อนบ้าน ก็มีส่วนสำคัญที่จะกล่าวได้ว่านายเซ็ง อาบู เป็นผู้รู้ทางด้านดนตรีพื้นบ้านรองเง็งอย่างแท้จริง

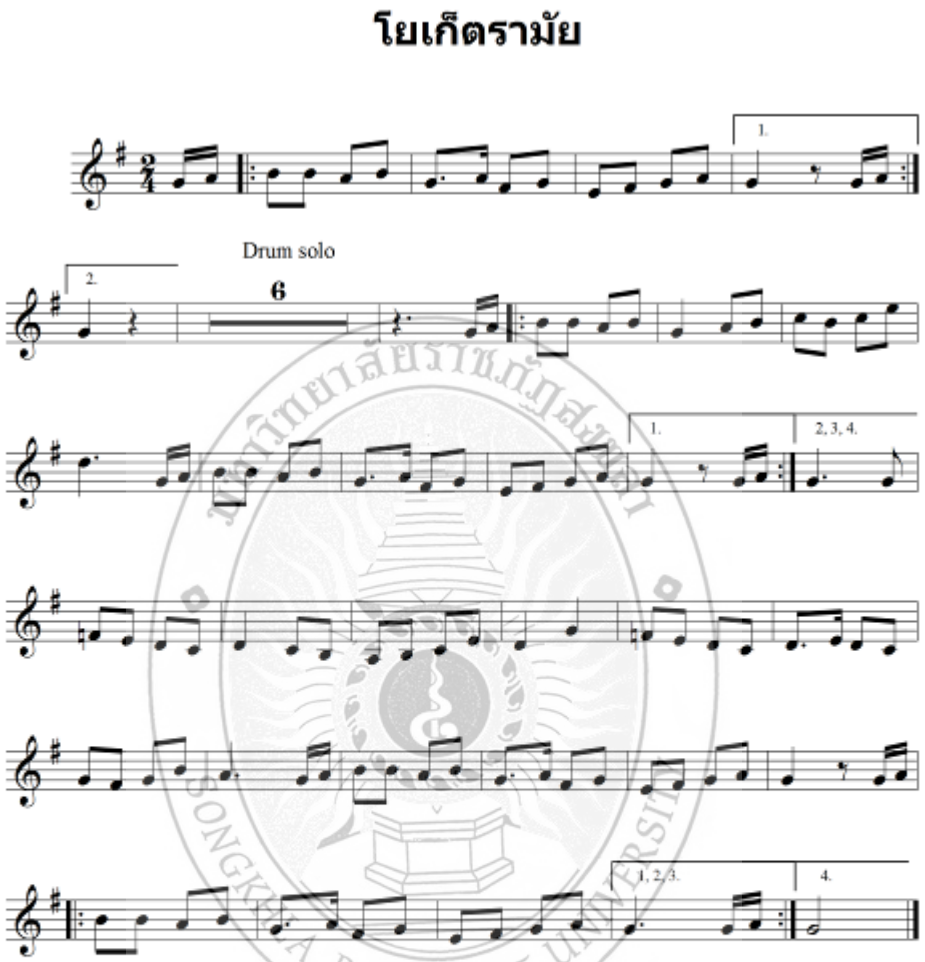
4.3 โน้ตเพลงรองเง็งของนายเซ็ง อาบู

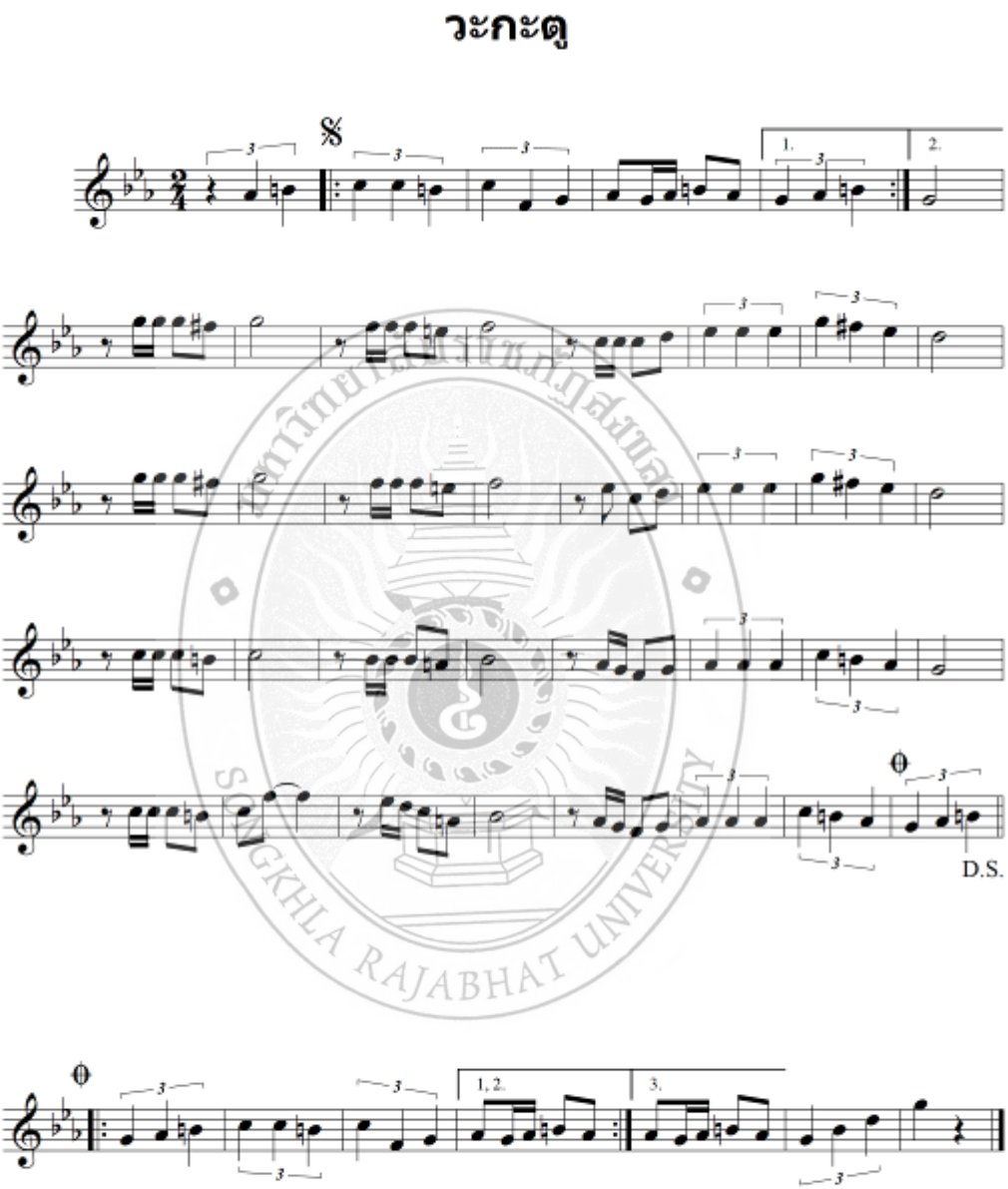
จากการศึกษาพบว่าบทเพลงรองเง็งนั้นเป็นบทเพลงที่นายเซ็ง อาบู จดจำมาจากการหมุนแผ่นเสียง บทเพลงประกอบละครของประเทศมาเลเซียที่เคยได้ยินมาตั้งแต่สมัยยังเป็นเด็ก และเมื่อบทเพลงไหนที่จะนำออกแสดงก็จะนำบทเพลงนั้นมาเรียบเรียงเสียงประสานสร้างสรรค์ผลงาน และได้มีการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะให้ลูกศิษย์ไปบ้างบางส่วนเท่านั้น แต่ยังมีบทเพลงรองเง็ง อีกจำนวนมากที่ยังไม่ได้รับการถ่ายทอดและบันทึกโน้ตไว้ ผู้วิจัยได้รวบรวมบทเพลงรองเง็งที่ได้จากนายเซ็ง อาบู เป็นจำนวน 50 เพลง ได้ทำการถอดโน้ต (Transcription) และบันทึกโน้ตเพลง โดยแยกออกเป็น 5 จังหวะ ดังนี้ บทเพลงในจังหวะโยเก็ต จำนวน 15 เพลง เพลง บทเพลงในจังหวะอินัง จำนวน 15 เพลง บทเพลงในจังหวะรุมบ้า 5 เพลง บทเพลงในจังหวะซัมเป็ง จำนวน 10 และบทเพลงในจังหวะอัสลี จำนวน 5 เพลง

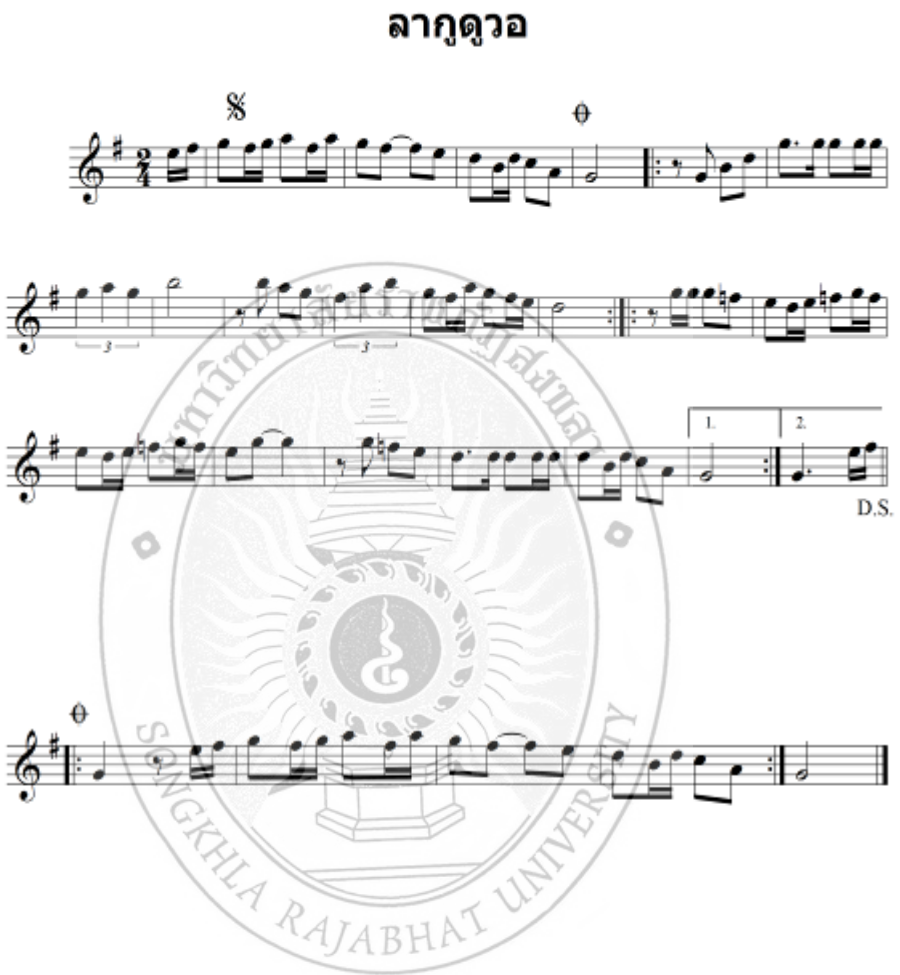
1. **บทเพลงในจังหวะโยเก็ต** โยเก็ตเป็นจังหวะที่ค่อนข้างเร็ว สนุกสนาน

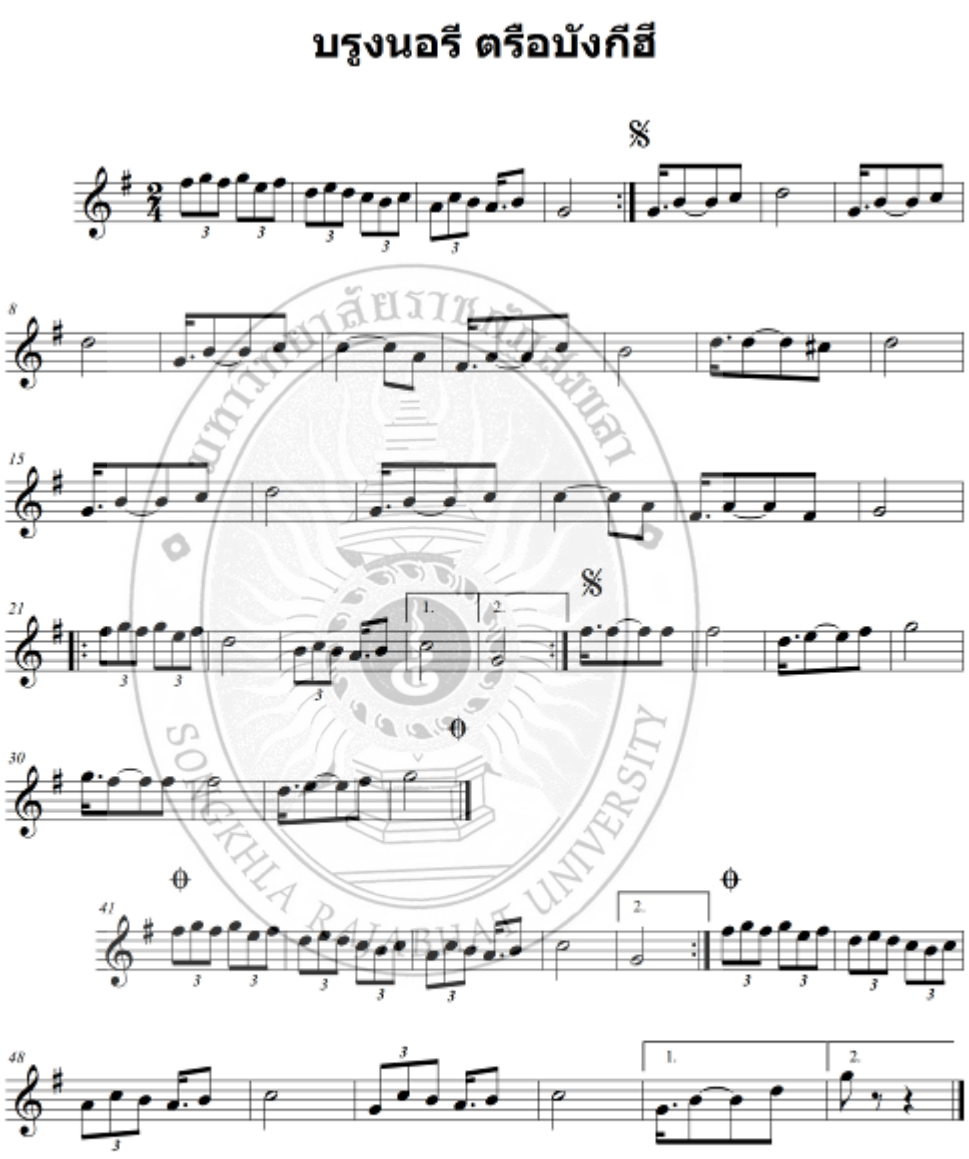
1. โยเก็ตเบอร์ซาตู แปลว่า มารวมเป็นหนึ่ง ใช้บรรเลงประกอบการเต้นรำเพื่อความสนุกสนาน

2. ปีนังมูดา แปลว่า หมากอ่อน ใช้บรรเลงประกอบการเต้นรำเพื่อความสนุกสนาน

ปีนังมูดา

©

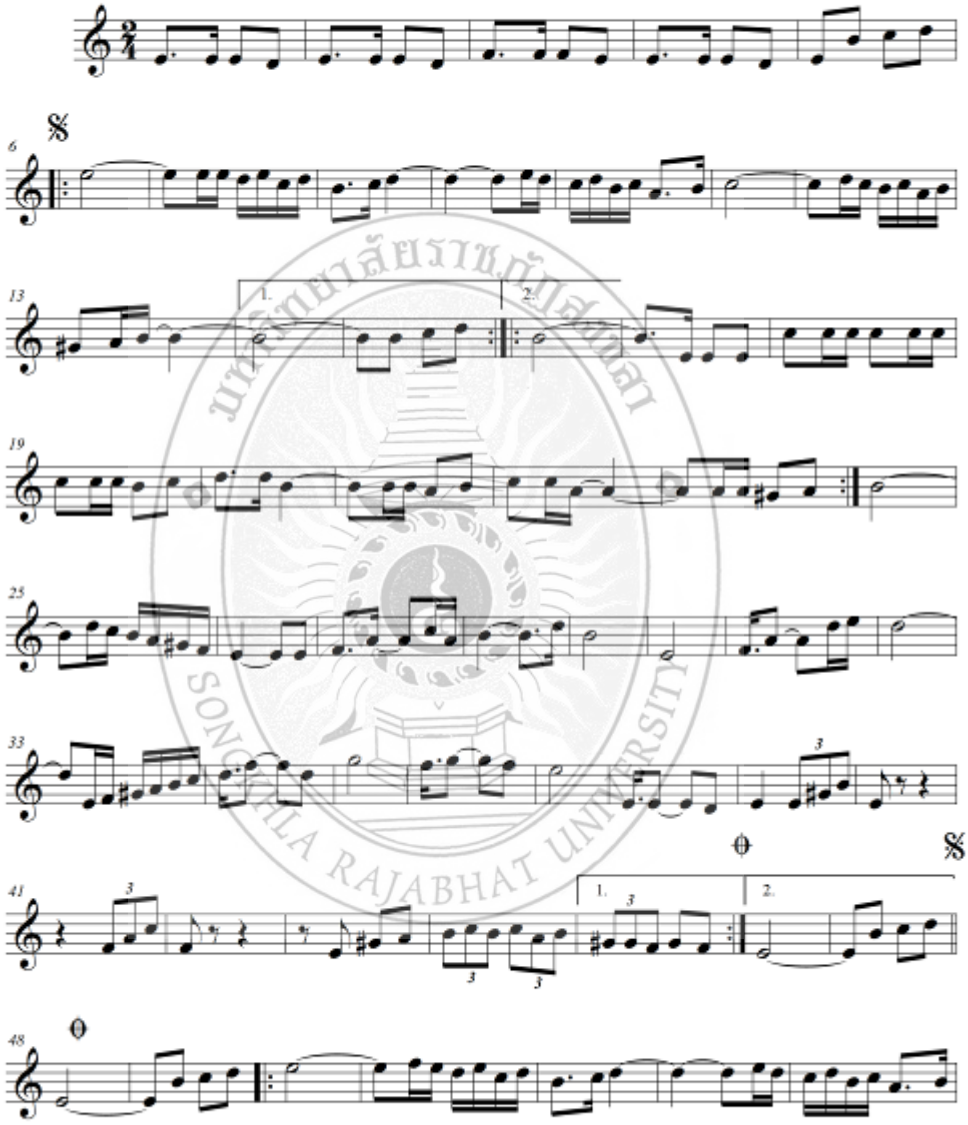
3. โยเก็ตรามัย แปลว่า มารวมตัวกันเยอะๆ รามัยแปลว่ามากๆ

©

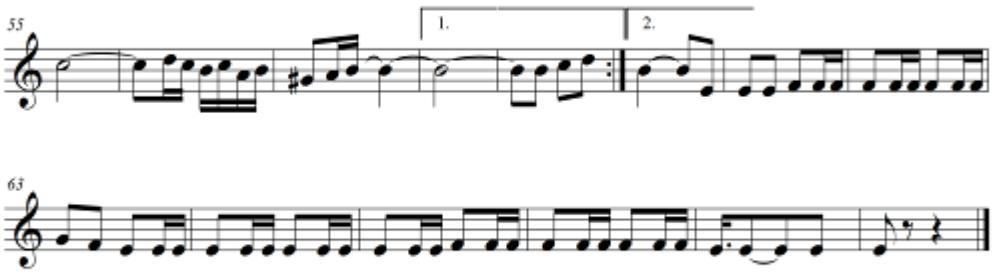
4. วะกะตู แปลว่า ช่วงเวลาพลบค่ำ ใช้บรรเลงหรือประกอบการขับร้อง

©

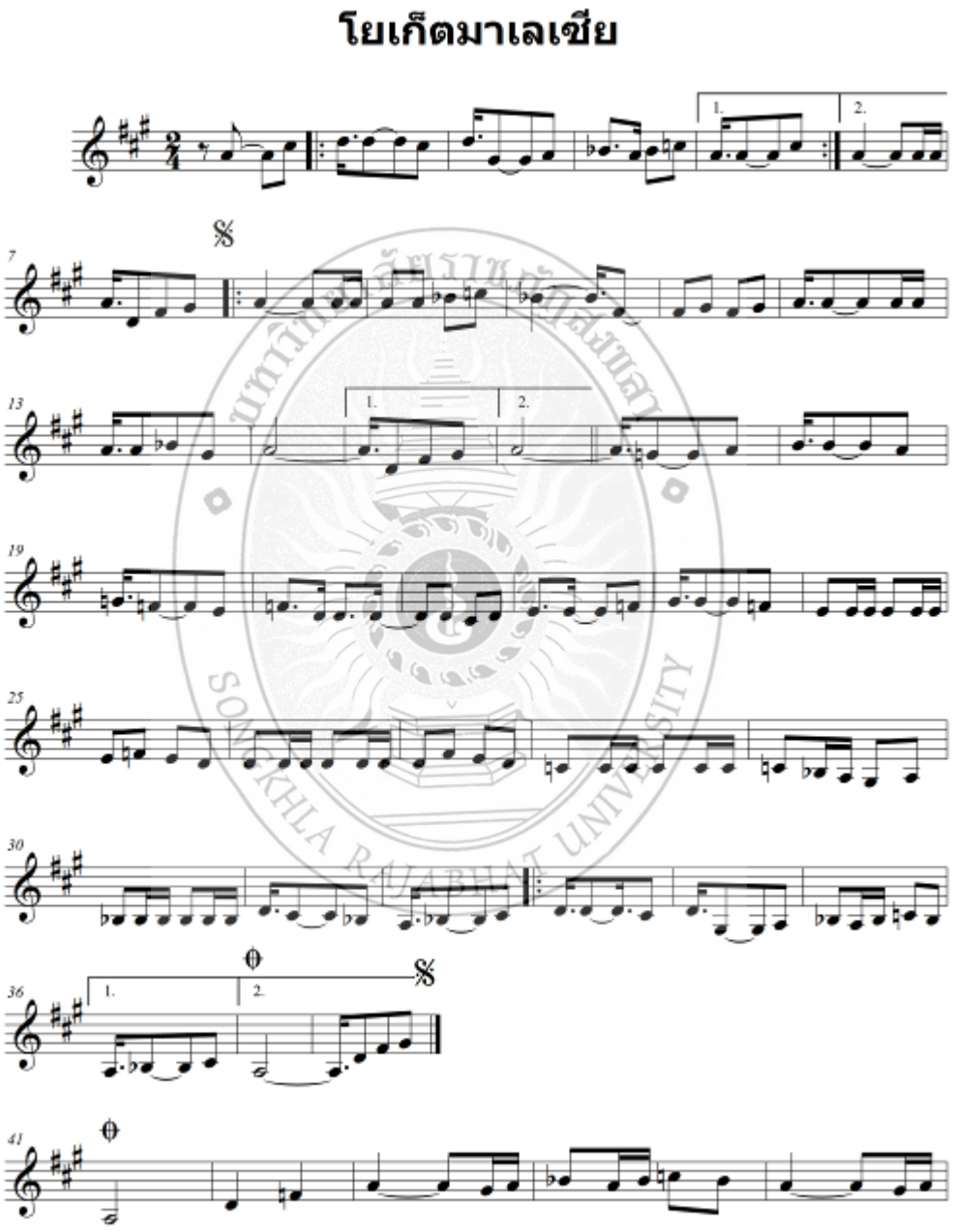
5. ลากูดูวอ มี 2 ความหมาย คือ ความหมายที่ 1 หมายถึงชื่อเรียกของจังหวะ ส่วนความหมายที่ 2 แปลว่า เพลงที่สองหรือเพลงสองจังหวะ

©

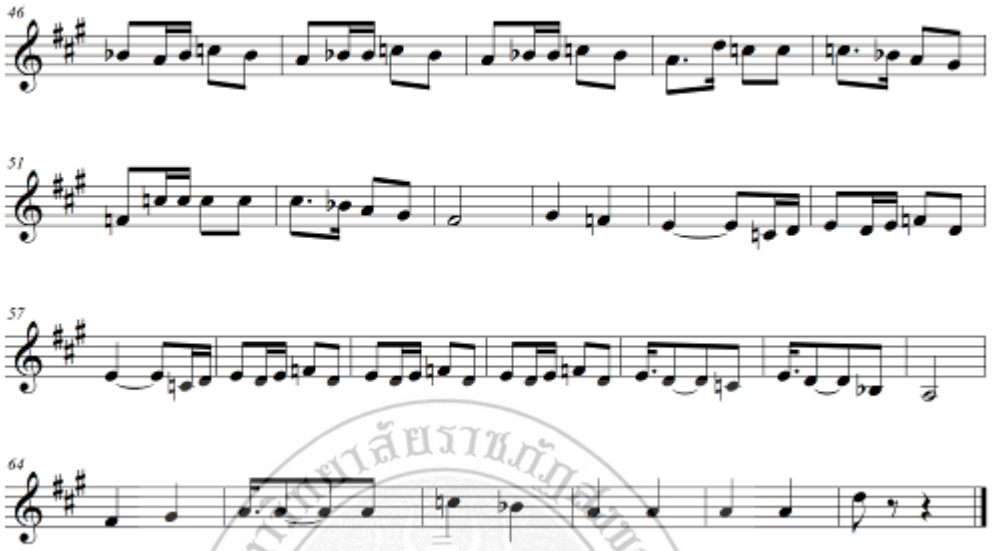
6. บรูงนอรี ตรือบังกีฮี แปลว่า นกแก้วที่บินสูง เป็นลักษณะการขับร้องเปรียบเปรยถึงบางสิ่งบางอย่างที่มีค่าสูง เปรียบดังนกแก้วที่มีความสวยงามแต่มักบินอยู่สูง

©

7. มารีญารัน ซามาซามา แปลว่า เชิญมาร่วมทางด้วยกัน เป็นลักษณะการเปรียบเปรย อาจจะเป็นการเชิญชวนผู้ฟังหรือคู่เกี่ยวพาราสีให้มาเดินร่วมทางไปด้วยกัน

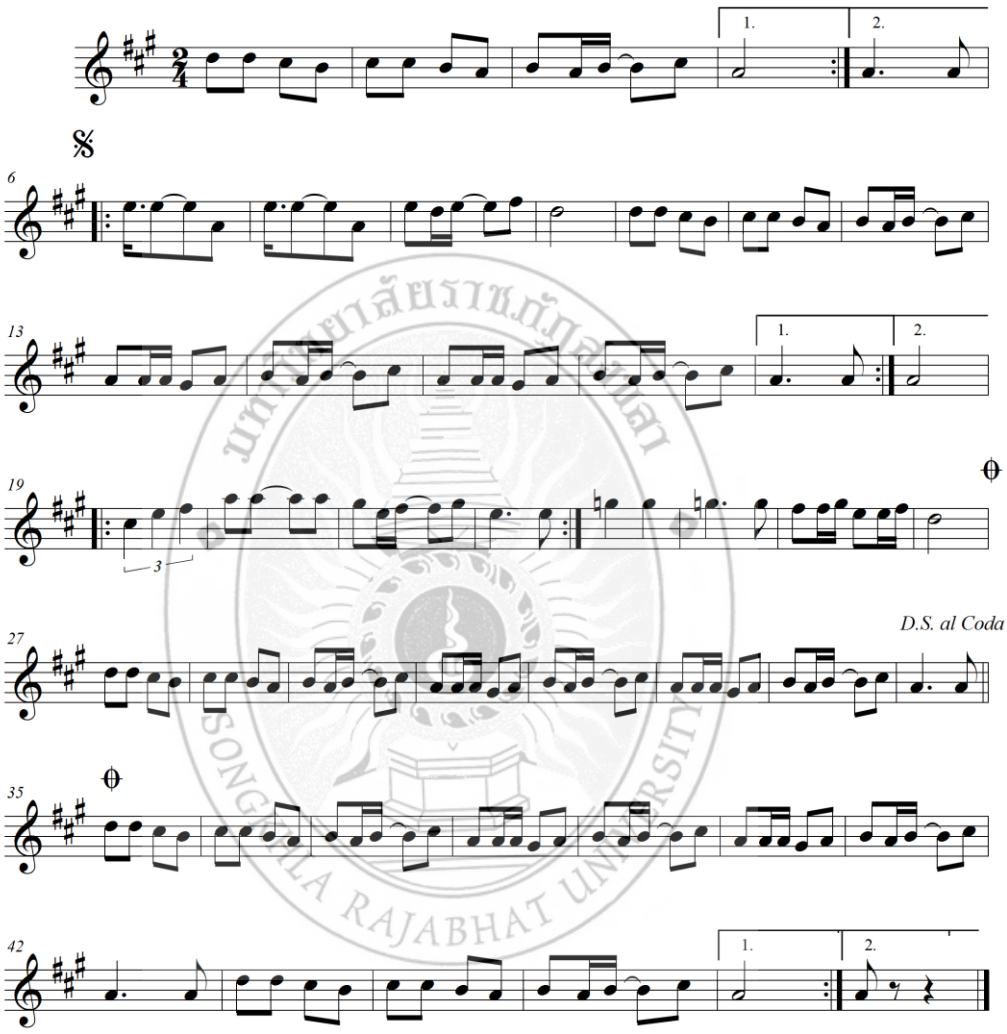
มารีญารันซามาซามา

©

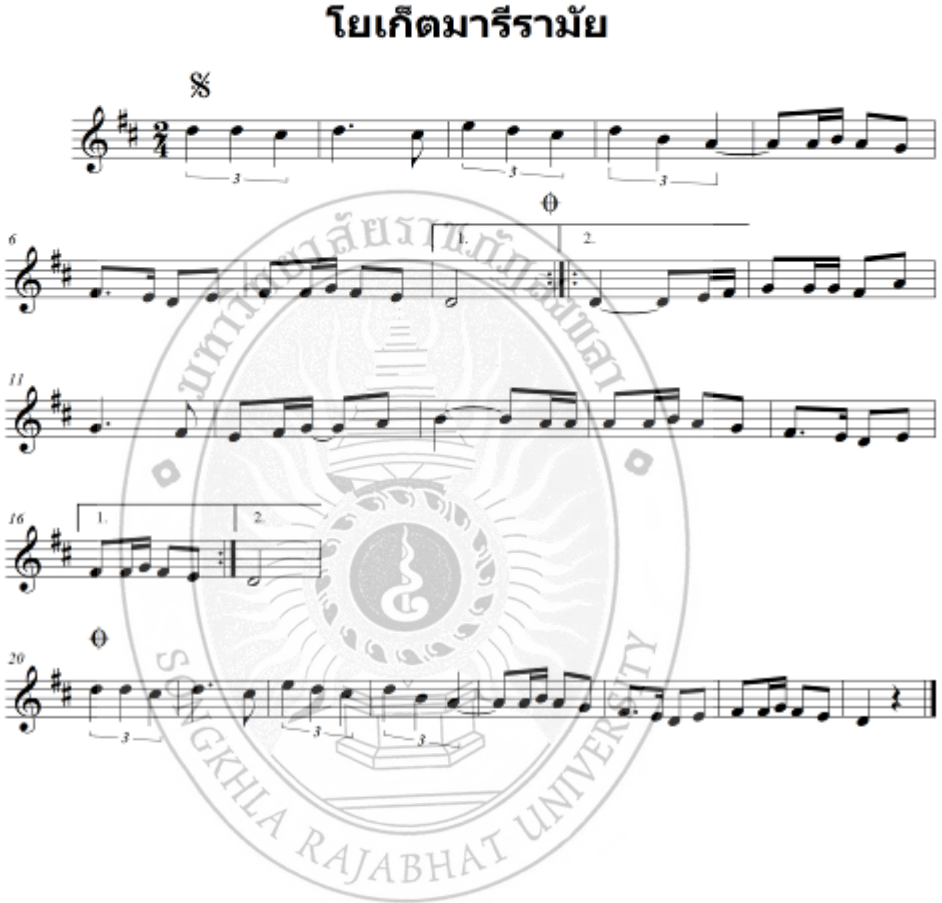
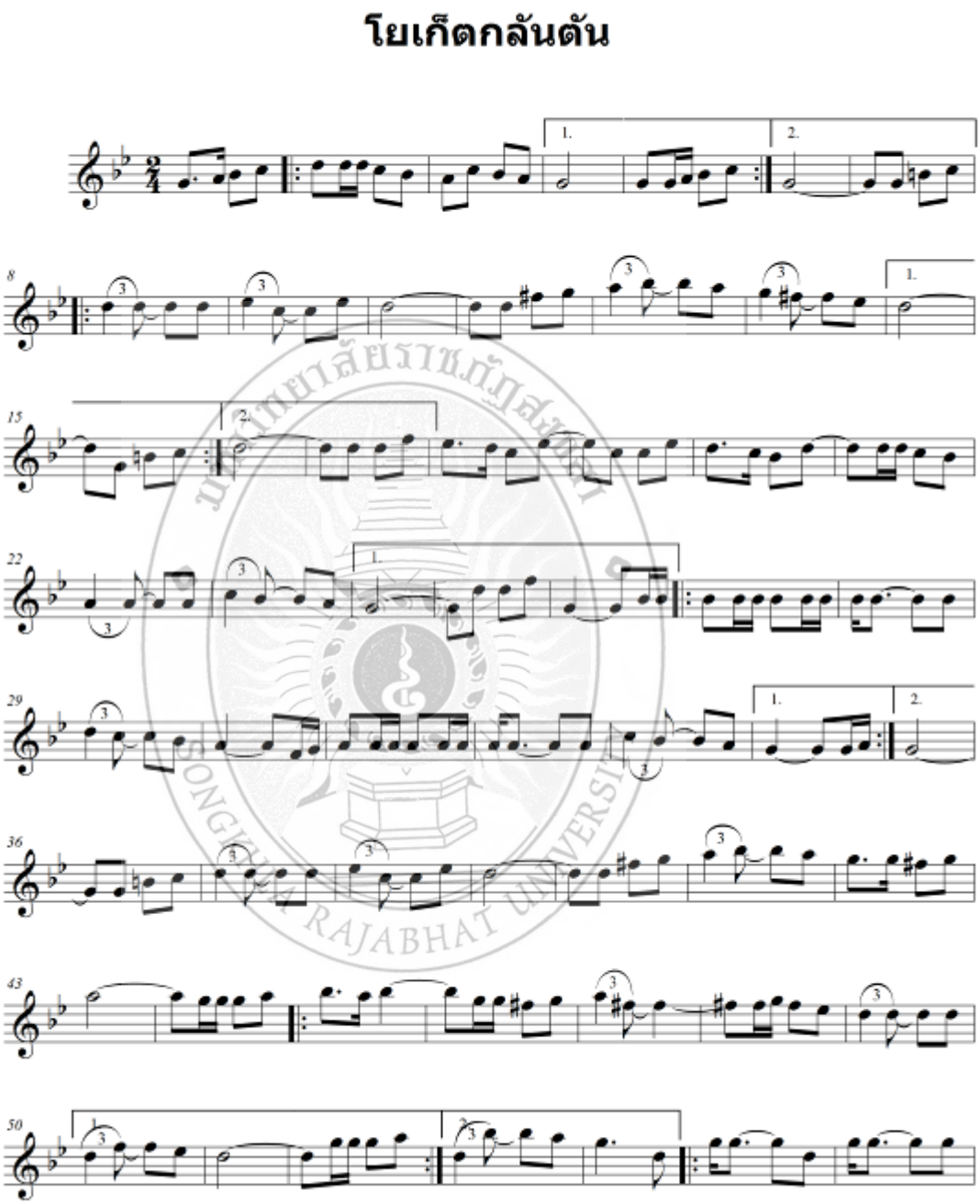
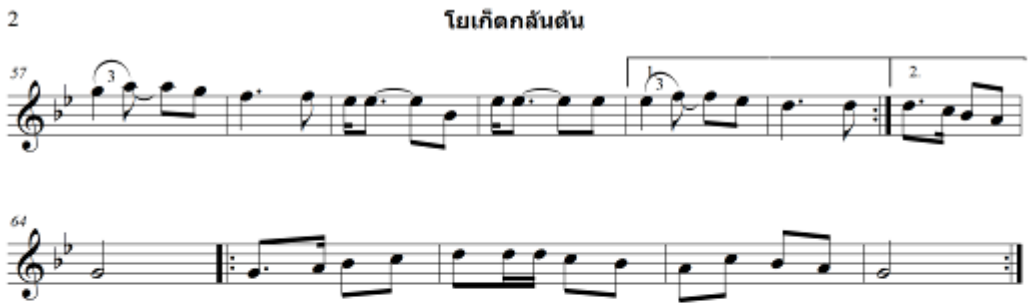
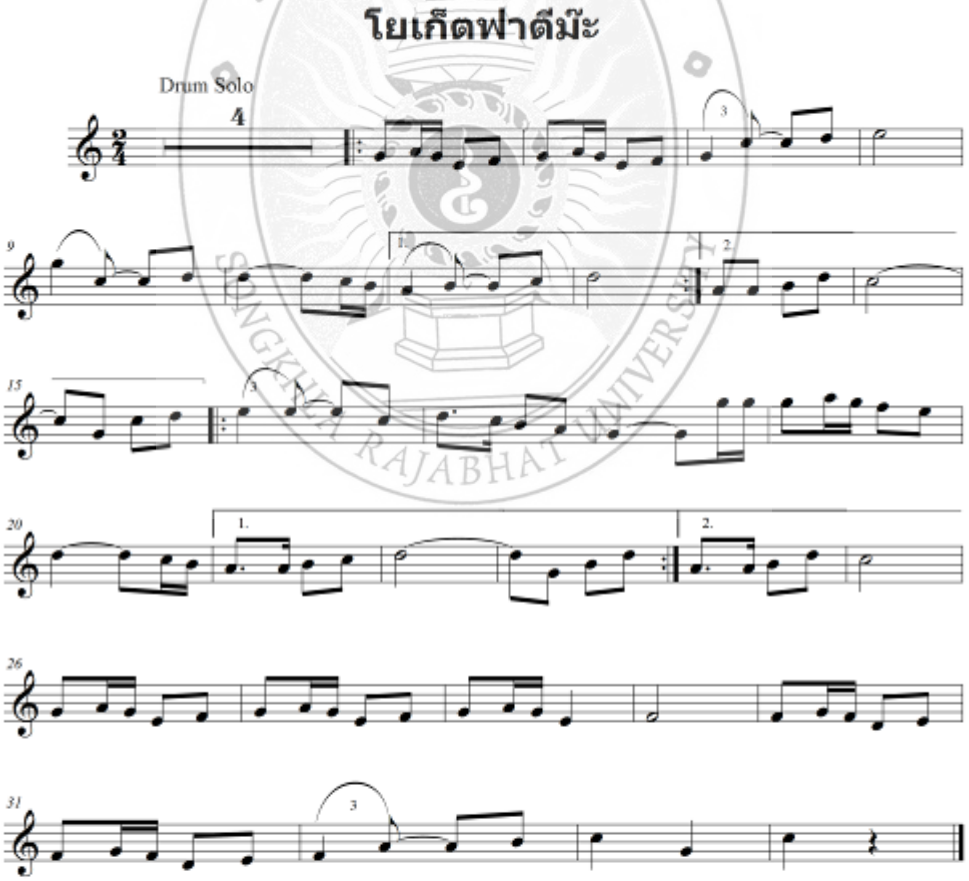
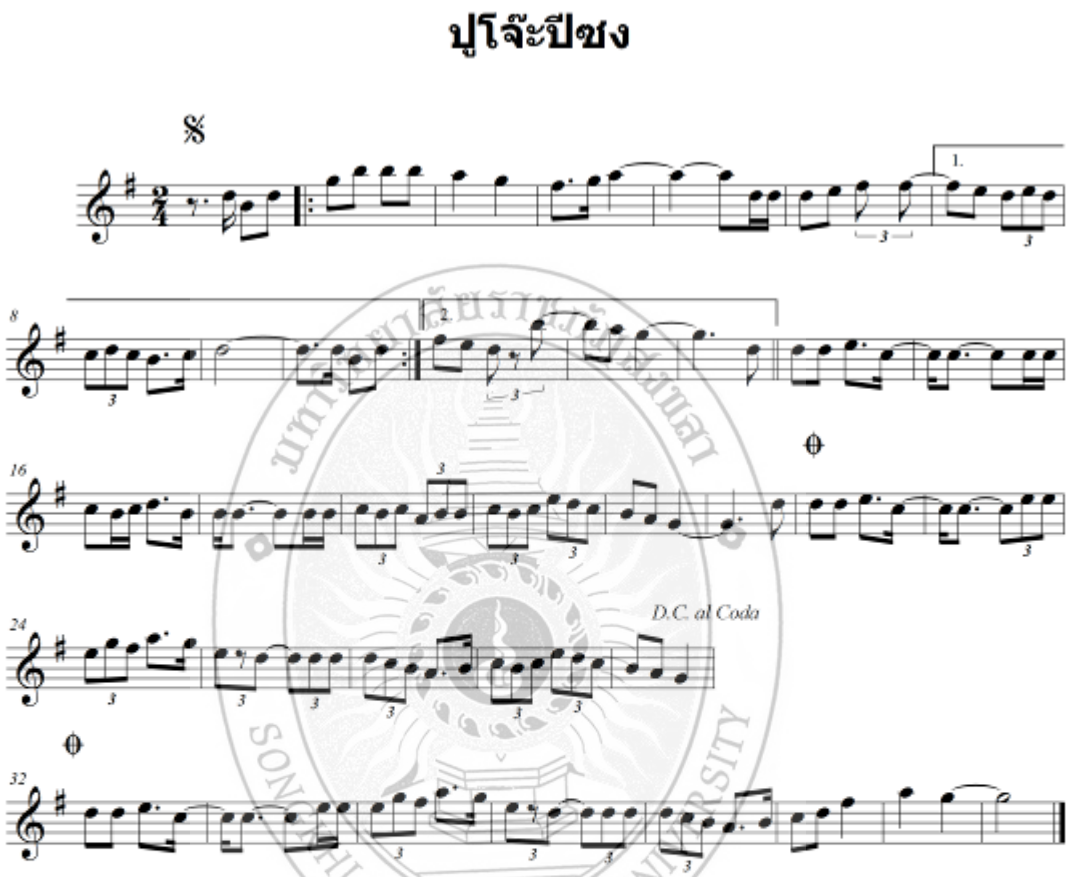
มารีญารันซามาซามา

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

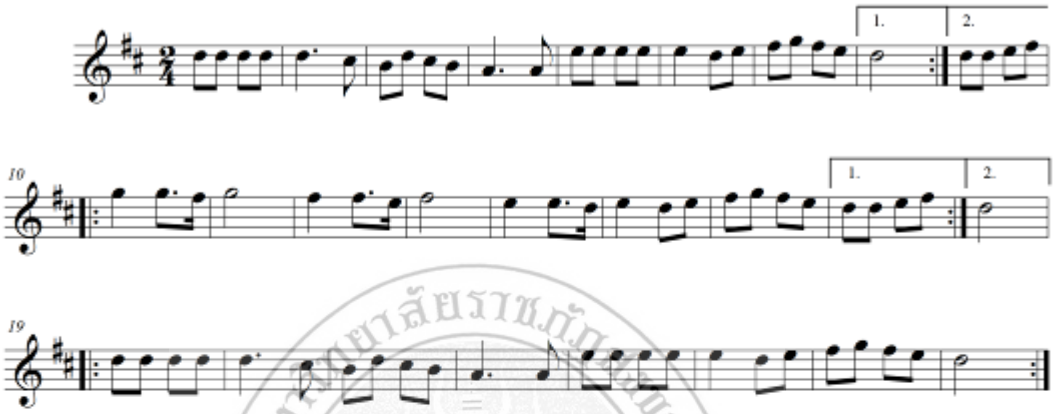
8. โยเก็ตมาเลเซีย เป็นเพลงที่แต่งขึ้นมาโดยมีเนื้อหาเพื่อเชิงสัญลักษณ์ในการก่อตั้งประเทศของประเทศมาเลเซีย

©

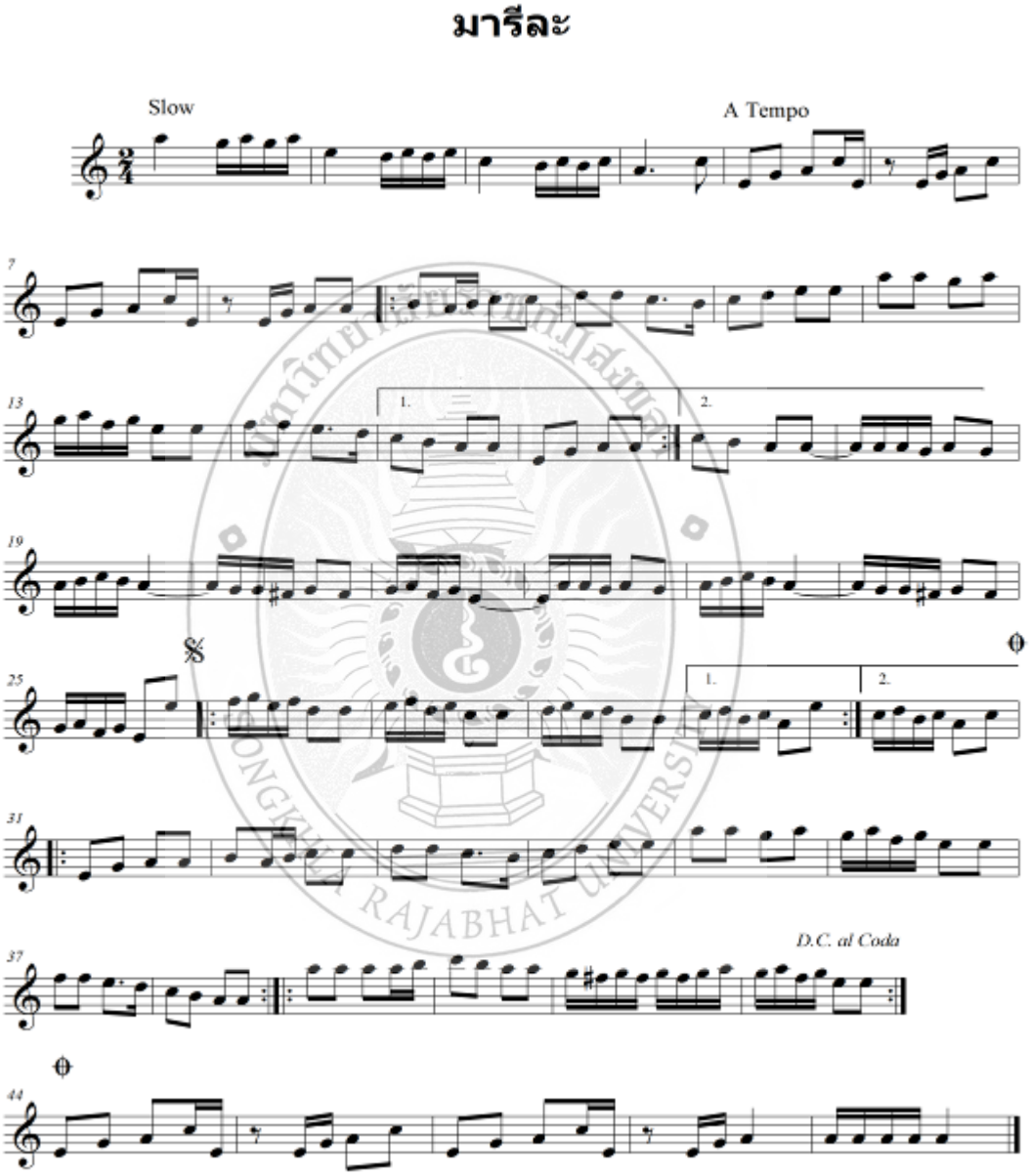
โยเกิดมาเลเซีย

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

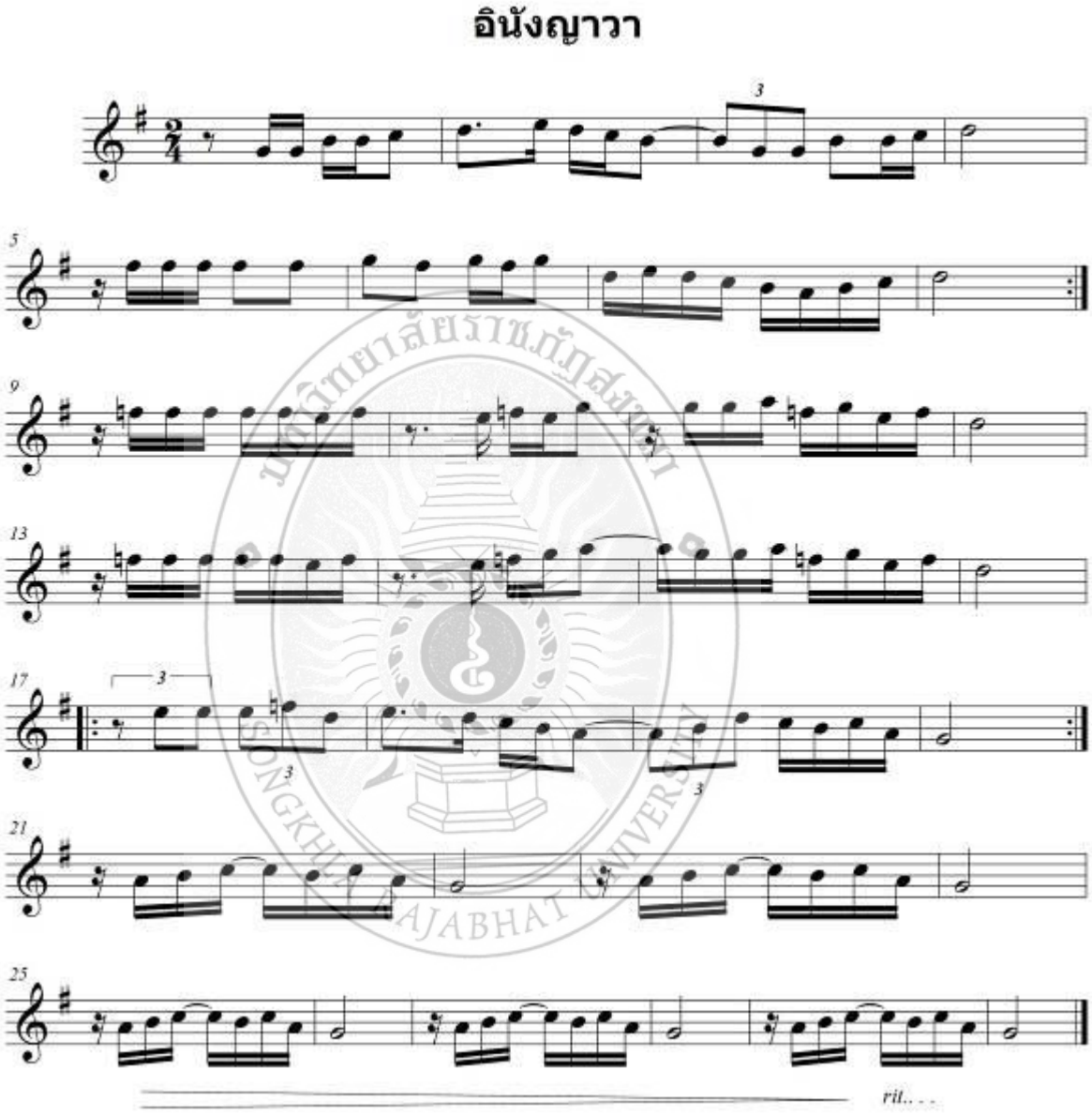
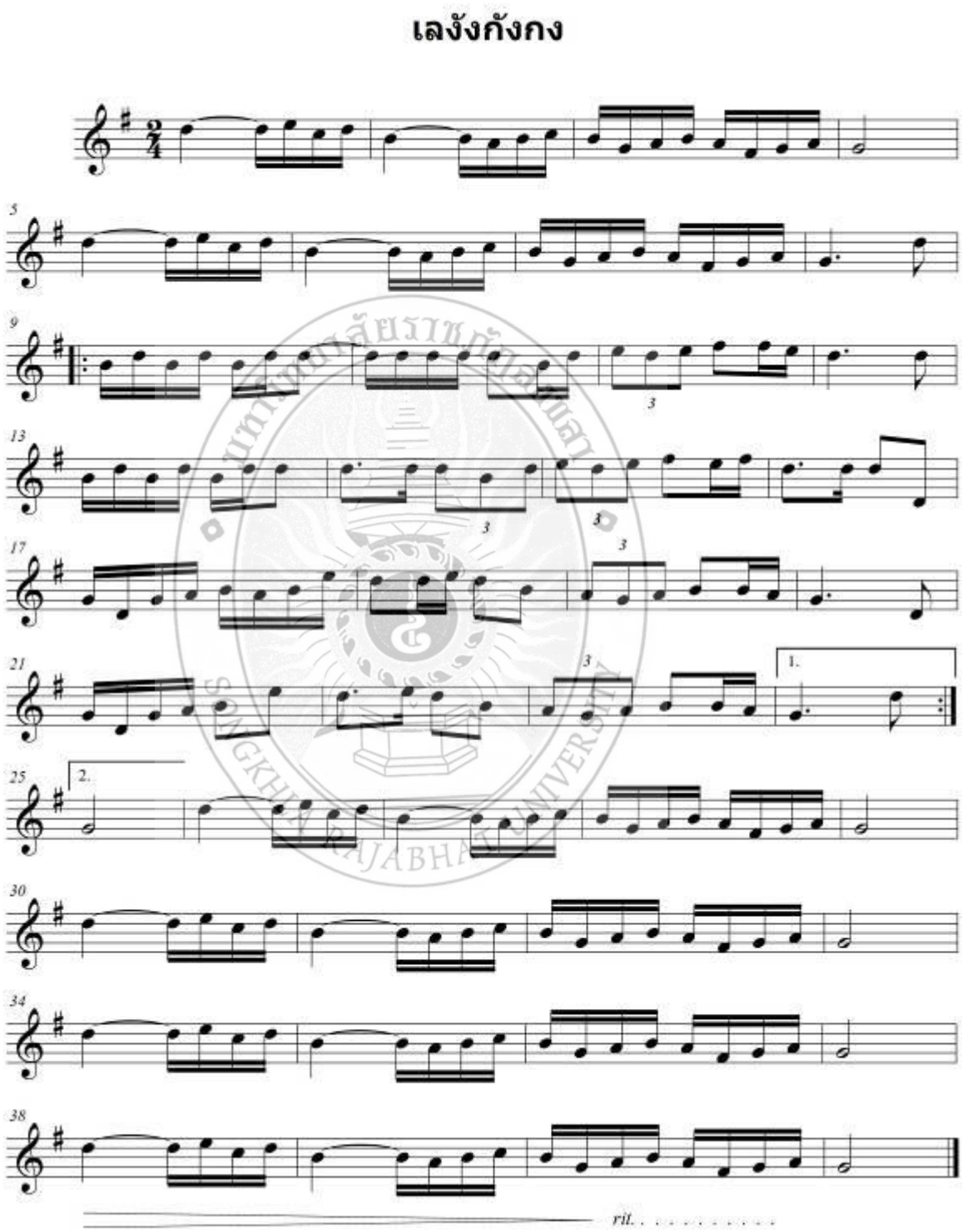
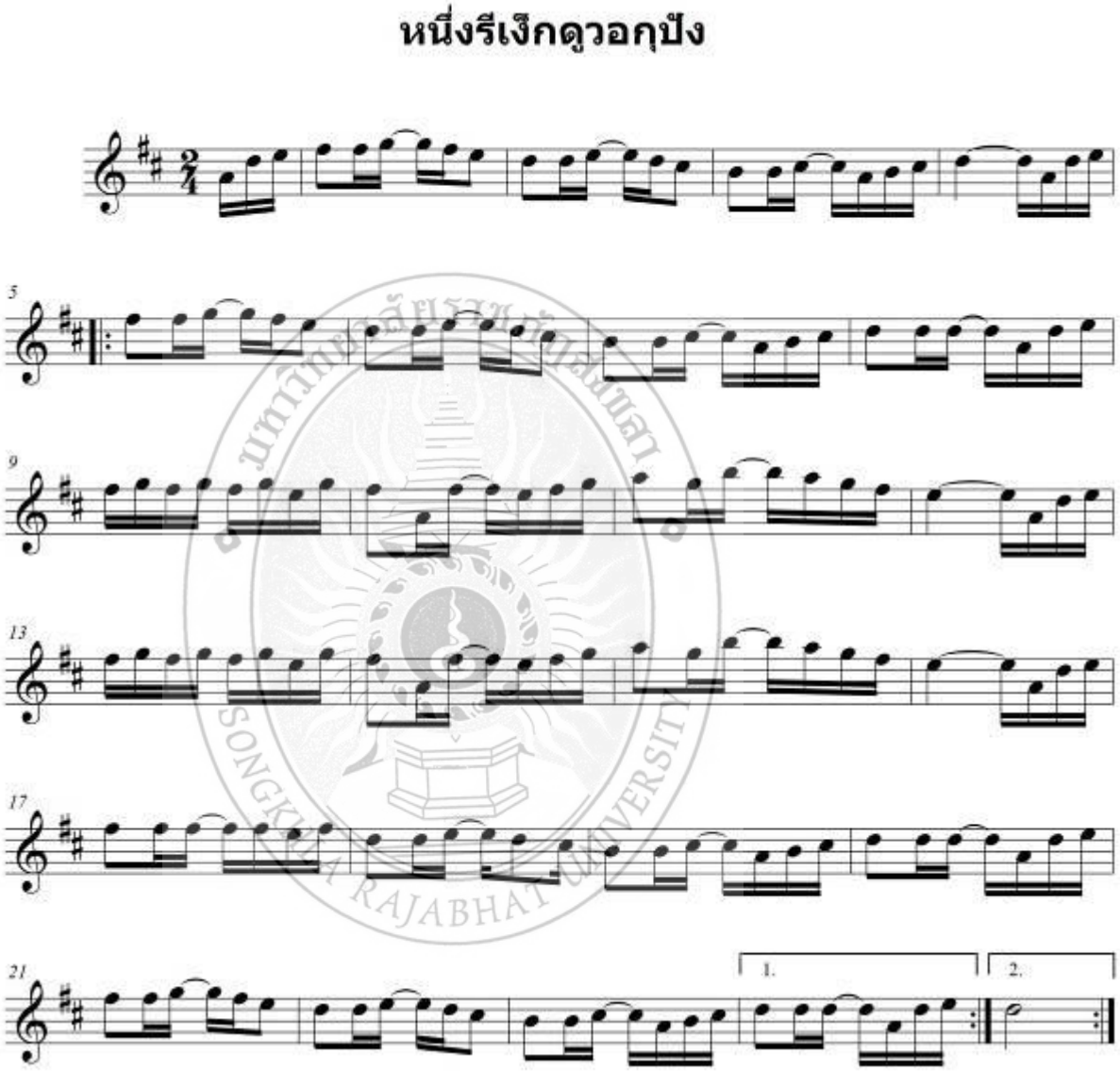
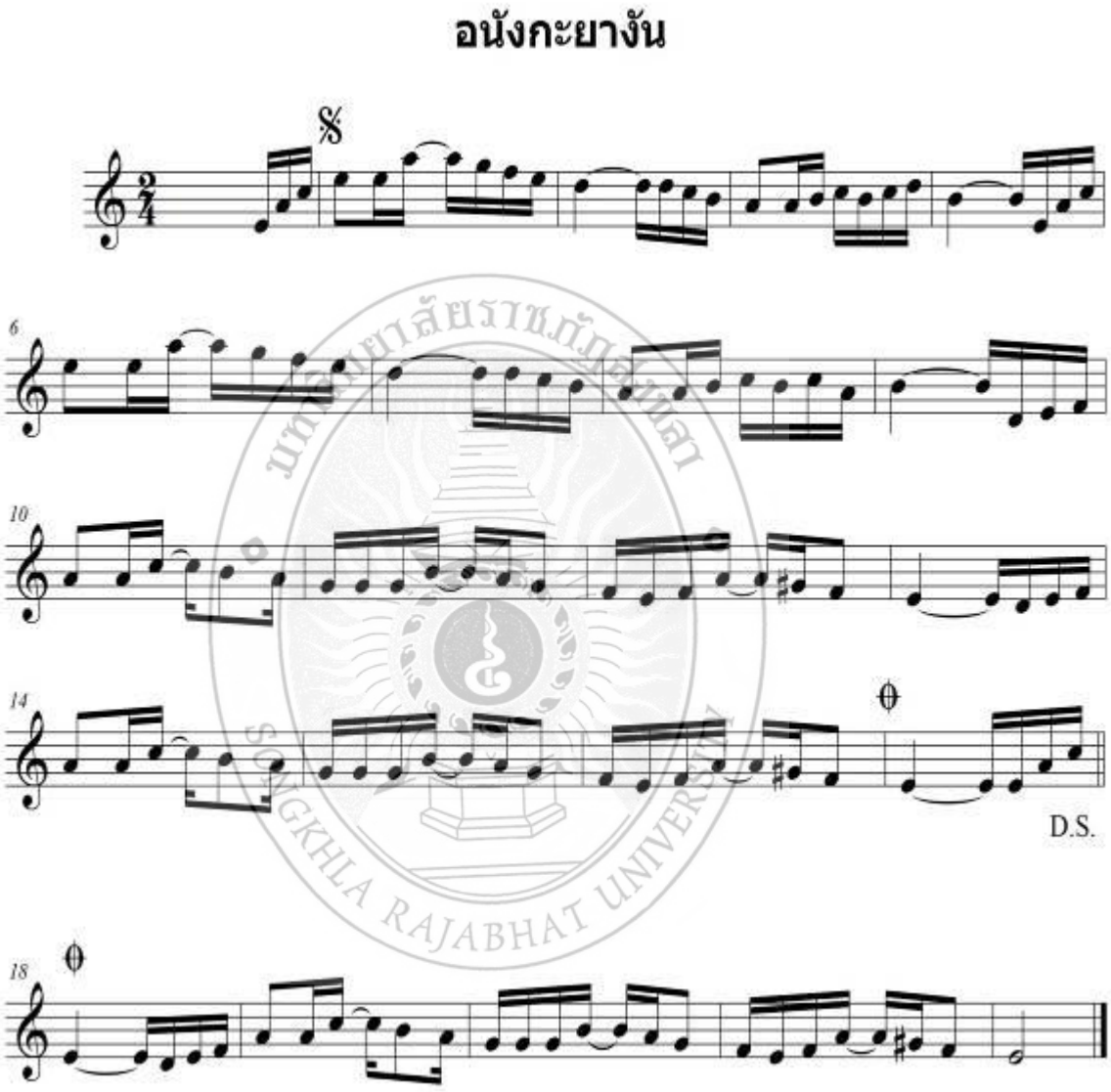
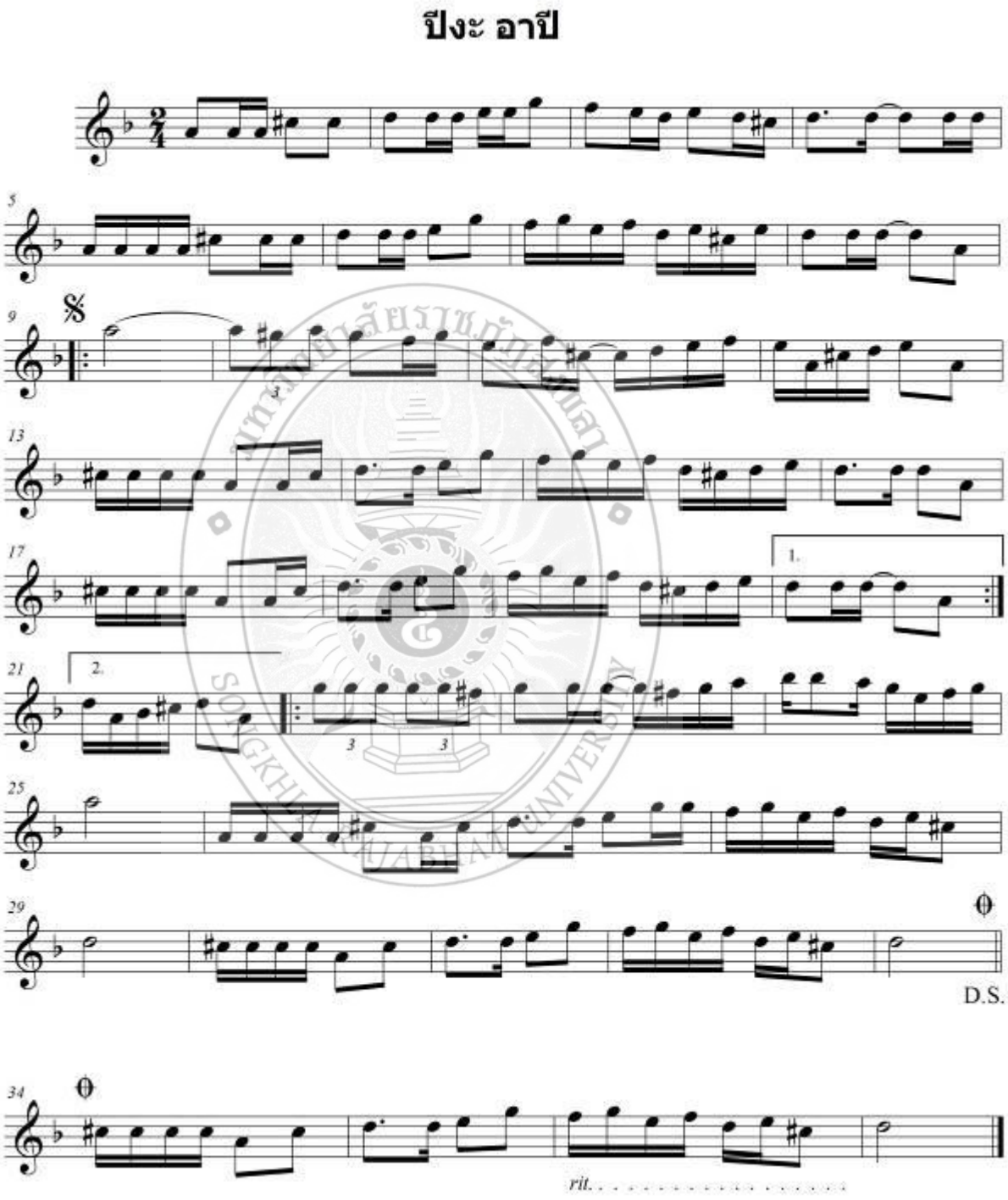
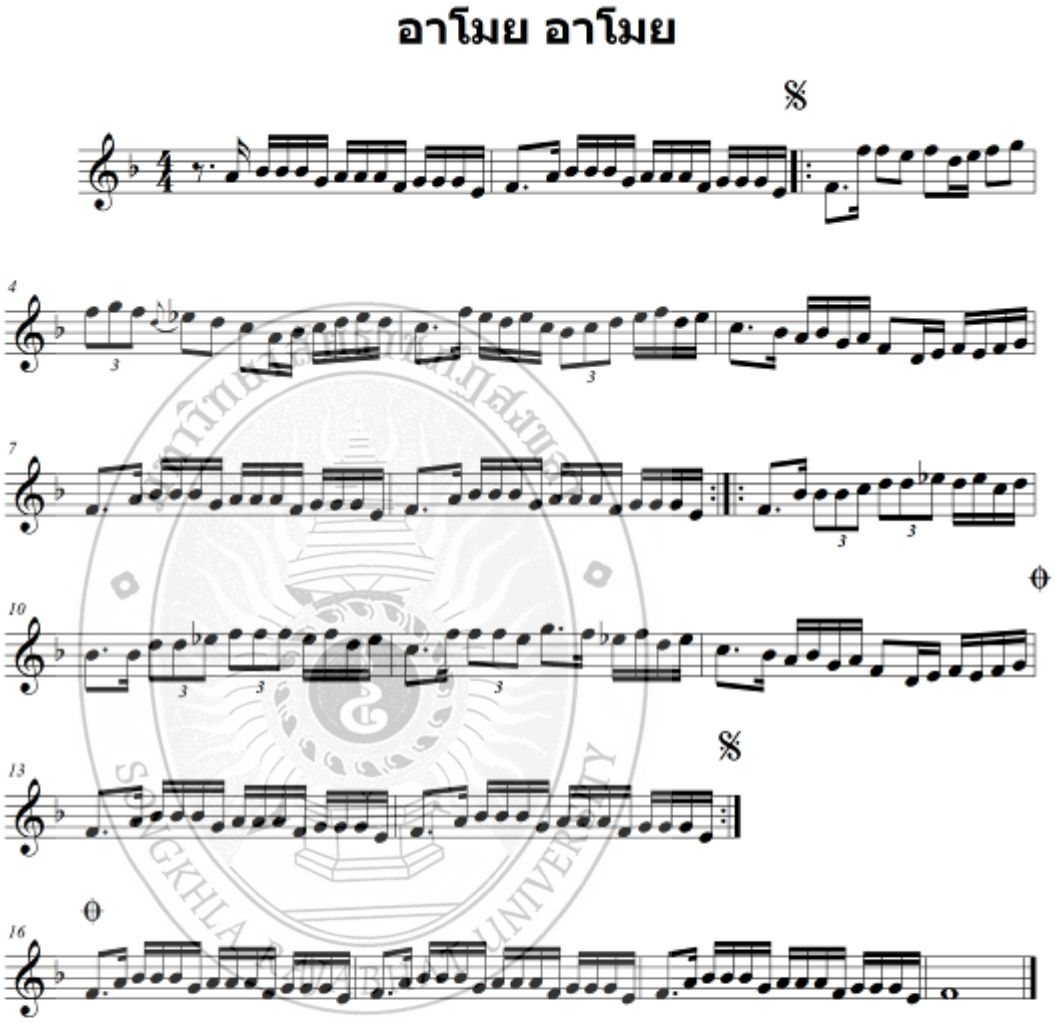
9. มารีซูการียา หมายถึง เชิญมาร่วมสนุก เป็นบทเพลงที่ใช้สำหรับการเต้นรำที่มีความสนุกสนาน

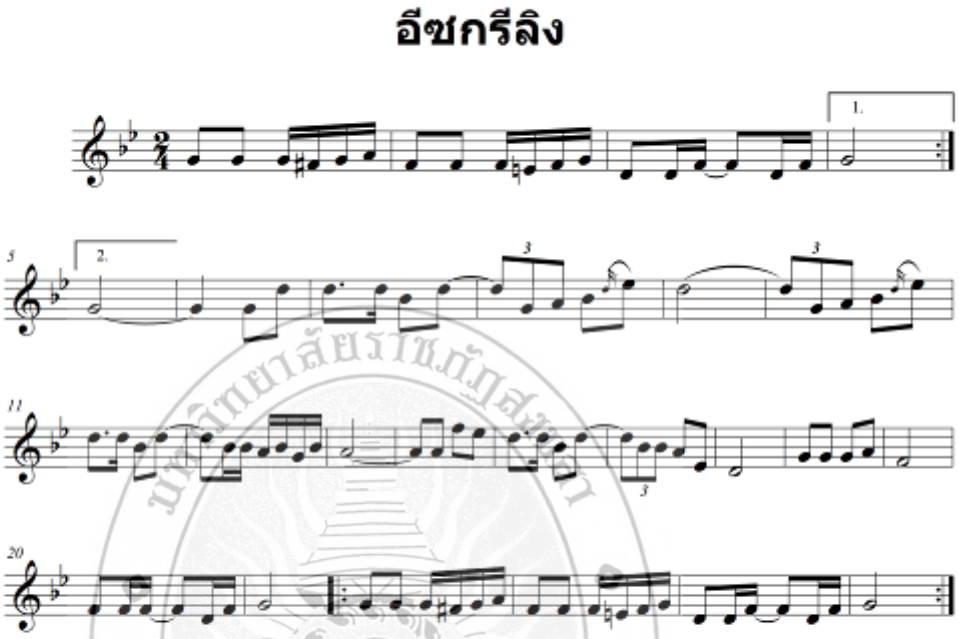
มารีซูการียา

©

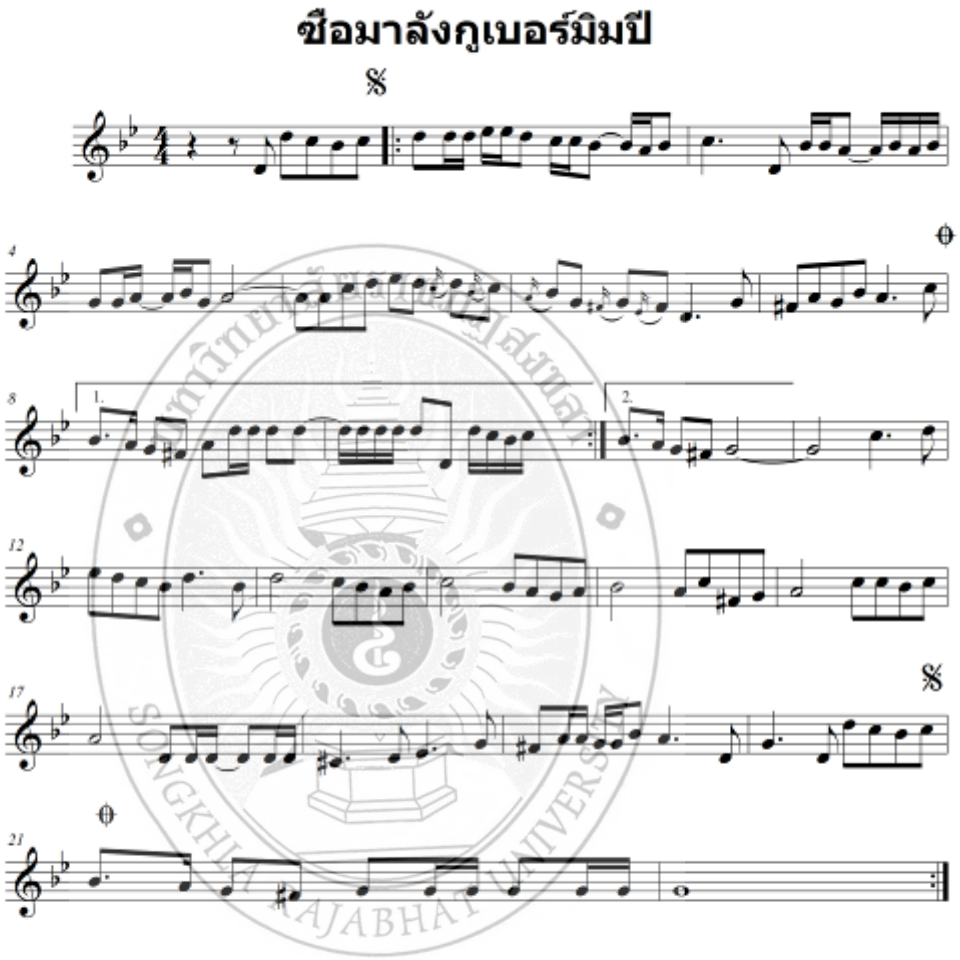
10. โยเก็ตมารีรามัย แปลว่า เชิญมาเต้นกันเป็นหมู่ เป็นบทเพลงที่ใช้สำหรับการเต้นรำที่มีความสนุกสนาน

11. โยเก็ตกลันตัน เป็นบทเพลงที่บรรยายวิถีชีวิตของชาวรัฐกลันตัน

12. โยเก็ตฟาตีมัะ หมายถึง บทเพลงที่เป็นการบรรยายชื่นชมความงามและความประทับใจหญิงสาวชาวมลายูที่มีนามว่า “ ฟาตีมัะ ”

13. ปูโจ๊ะปีซัง แปลว่า ยอดตองต้องลม เป็นลักษณะการพรรณนาการพลิ้วไหวของยอดตองยามเมื่อยามต้องลม

14. ซำมาริซำ แปลว่า ลูกแพะของฉันอยู่ไหน

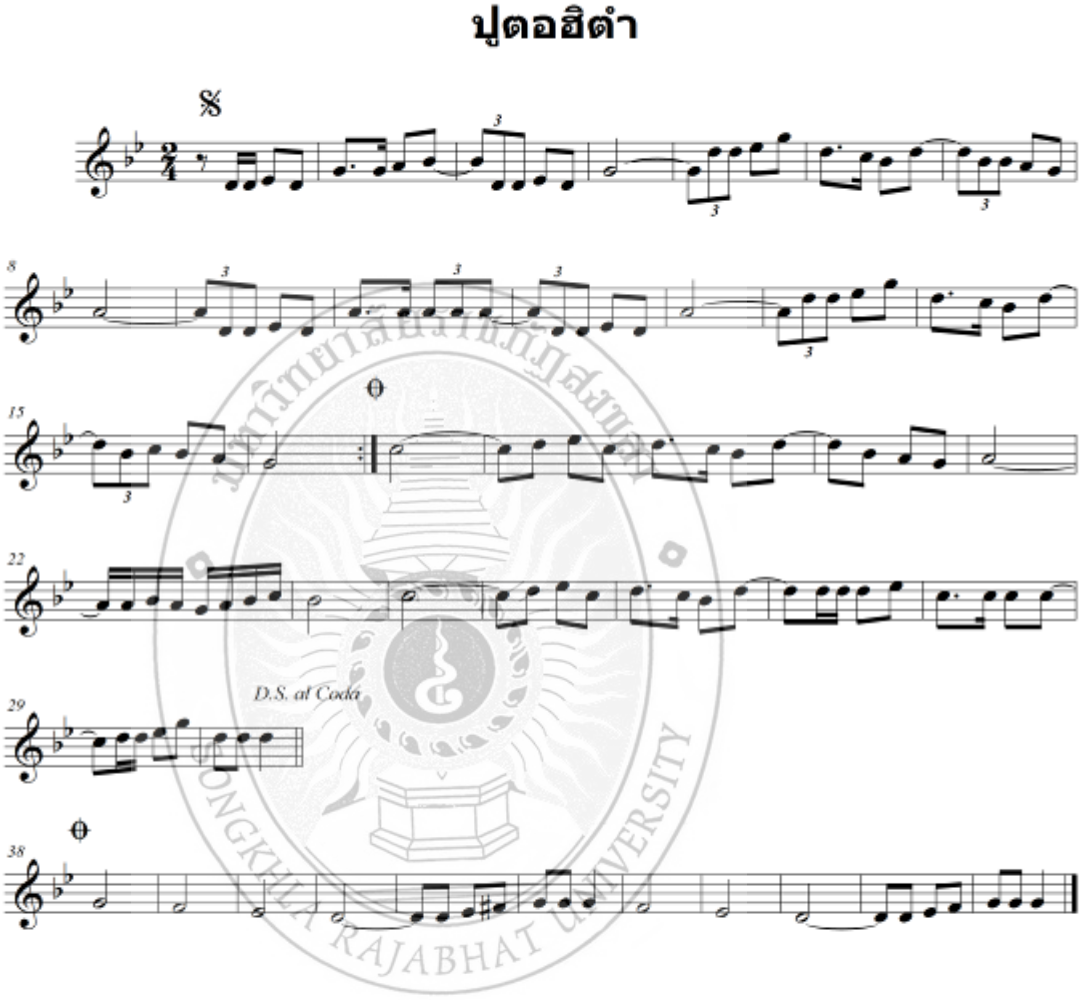
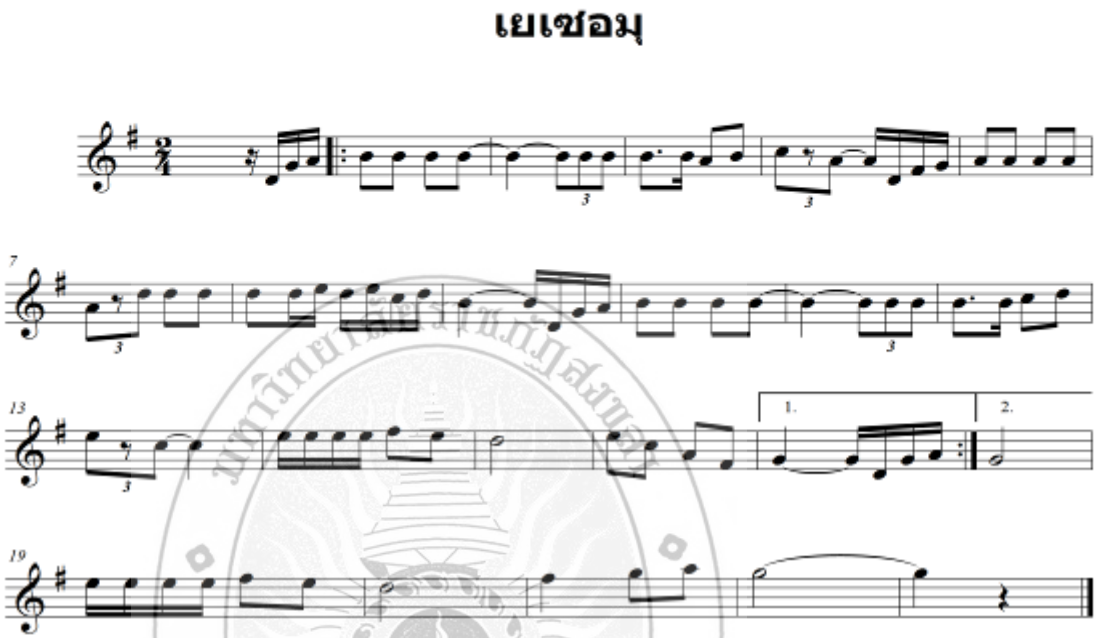
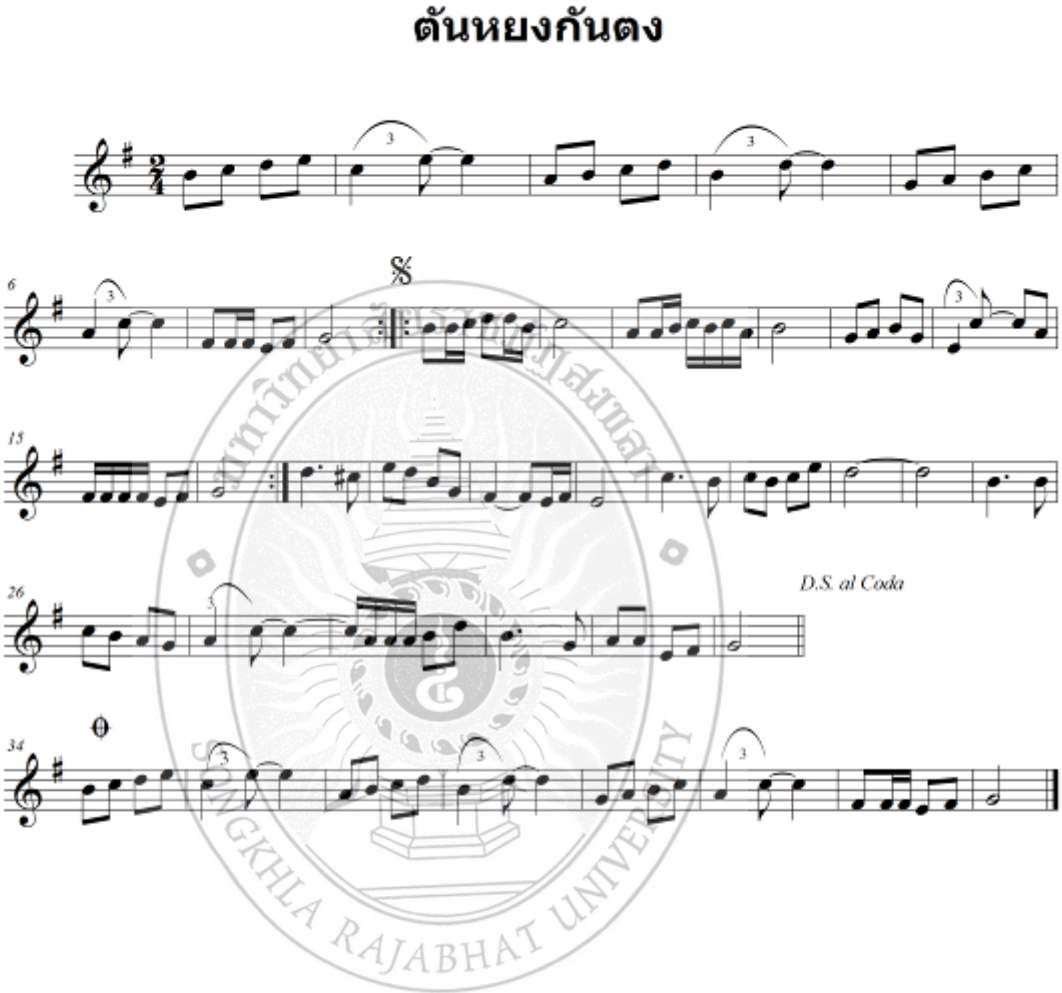
ซำมาริซำ

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

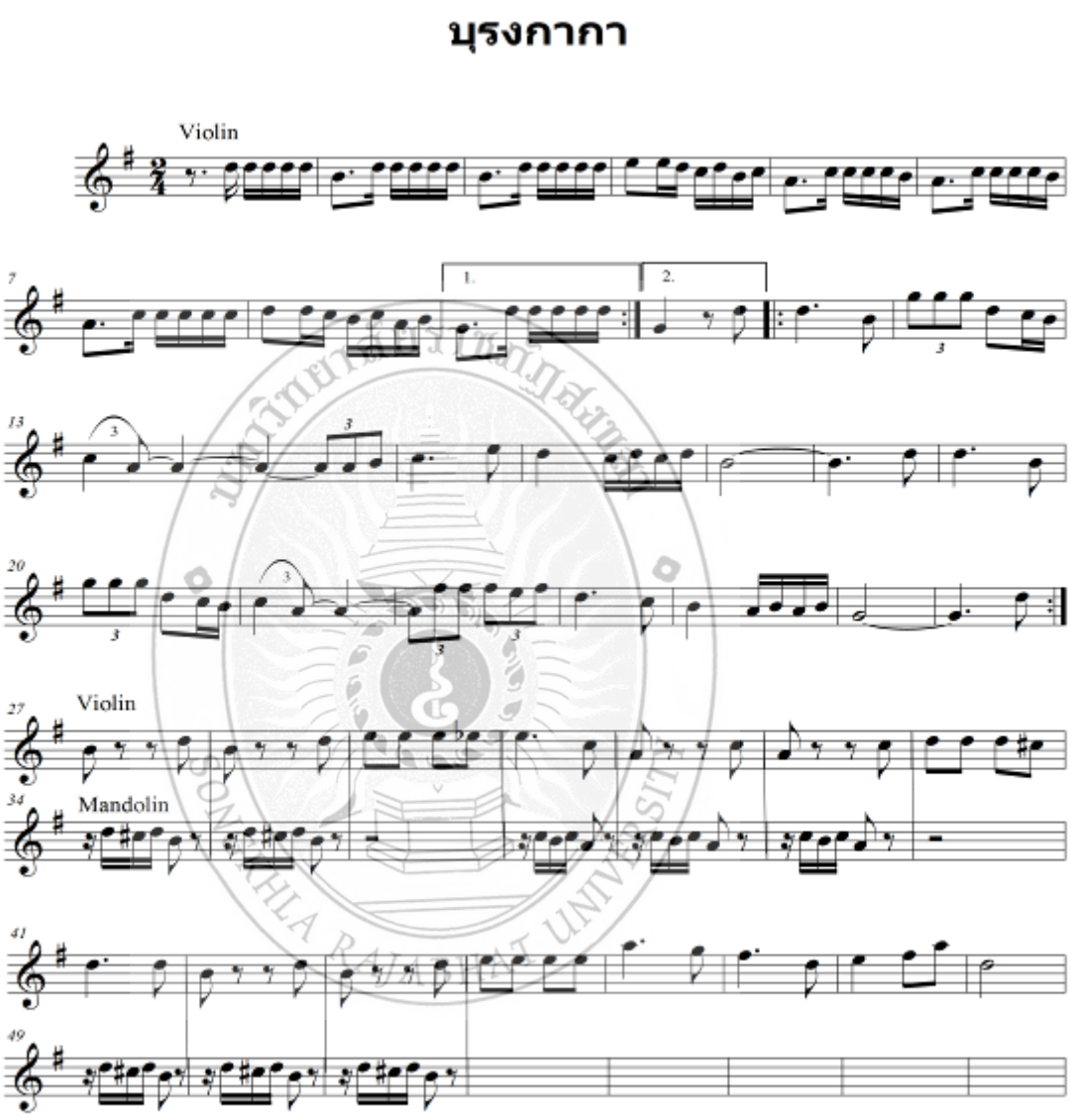
15. มารีละ แปลว่า การเชิญชวนมาร่วมสนุกกัน

2. บทเพลงในจังหวะอินัง เป็นจังหวะค่อนข้างเร็วทั้งเพลง โดยเฉพาะช่วงท้ายผู้ตีจะรุกใช้เร็วขึ้น

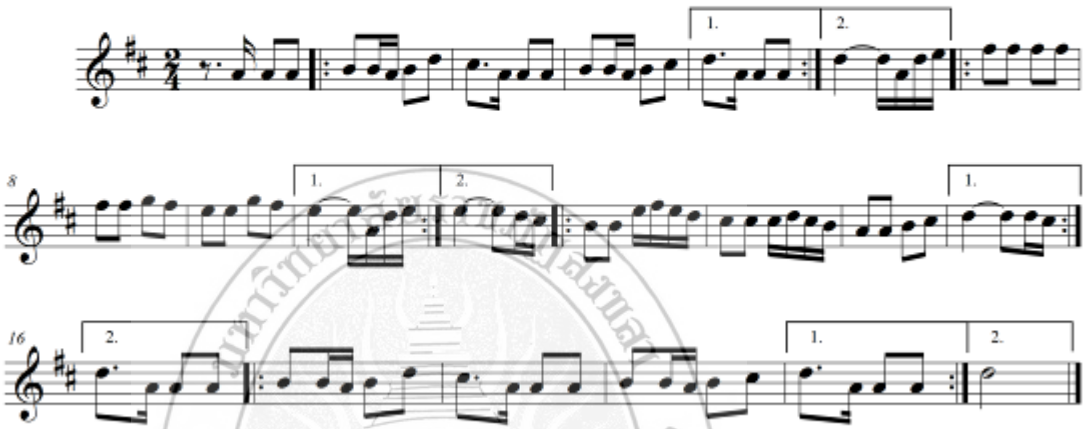
1. อินังญาวา แปลว่า นางสนมชาวชวา

2. เลงังกังกง แปลว่า ผักบุ้งโอนเอน เป็นลักษณะการพรรณนาการโอนเอนของผักบุ้ง

3. หนึ่งรีเง็งดูวอกุปัง แปลว่า สิบบาทยี่สิบห้าสตางค์ เป็นบทเพลงโบราณเกี่ยวกับเงิน ใช้ร้องโต้กลอนกันระหว่างชายหญิง (ปันตุน)

4. อินังกะยางัน แปลว่า นางฟ้าบทสรวงสวรรค์ เป็นบทเพลงเก่าโบราณ ใช้ร้องโต้กลอนกันระหว่างชายหญิง (ปันตุน)

5. ปีงะอาปี แปลว่า ก่อไฟ

6. อาโมย อาโมย เป็นลักษณะของคำอุทานพื้นถิ่น

©

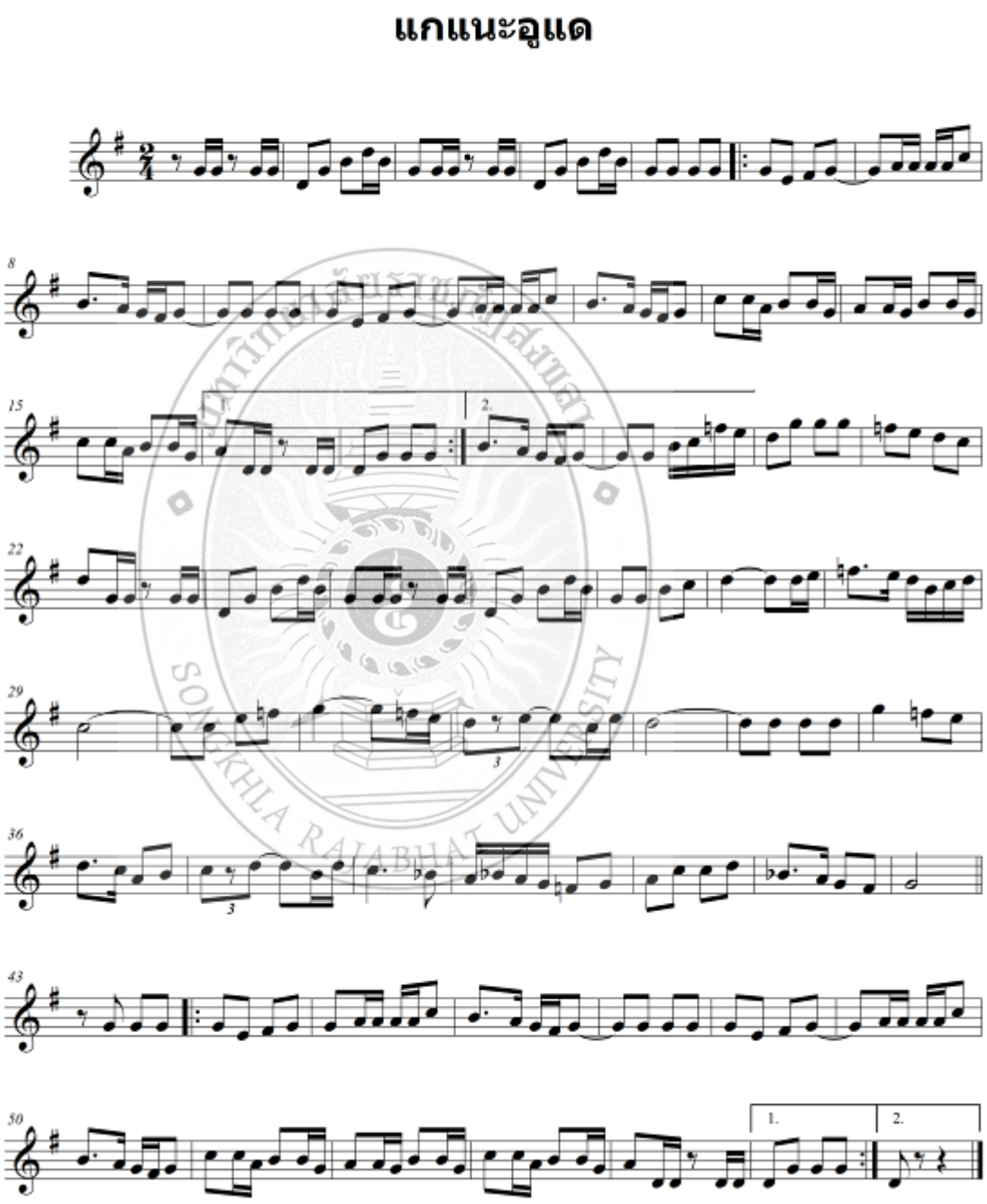
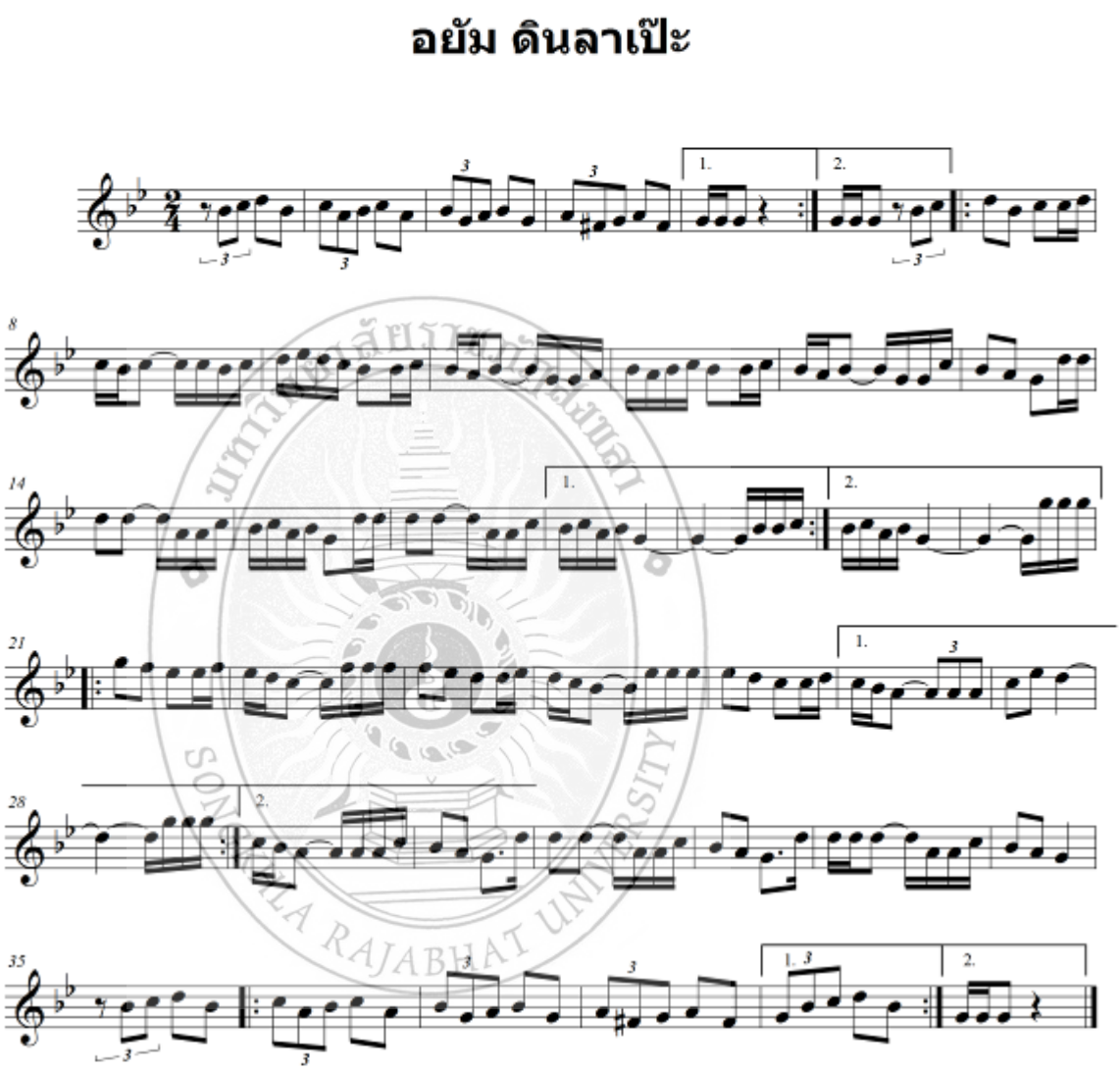
7. อีซกรีลิง เป็นชื่อเฉพาะหมู่บ้านชื่อว่า “หมู่บ้านบ้านอิซกรีลิง”

©

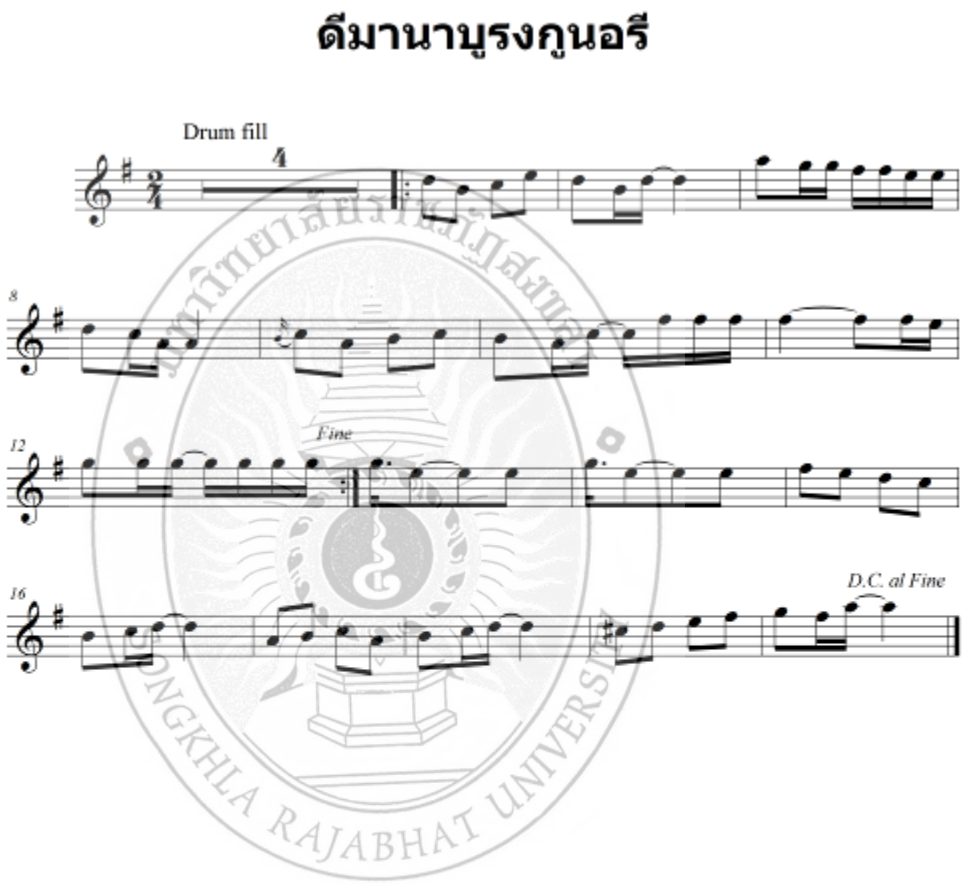
8. ซือมาลังกูเบอร์มิมปี แปลว่า เมื่อคืนฉันฝัน เป็นลักษณะการบรรยายประสบการณ์ในความฝันที่เกิดขึ้น

©

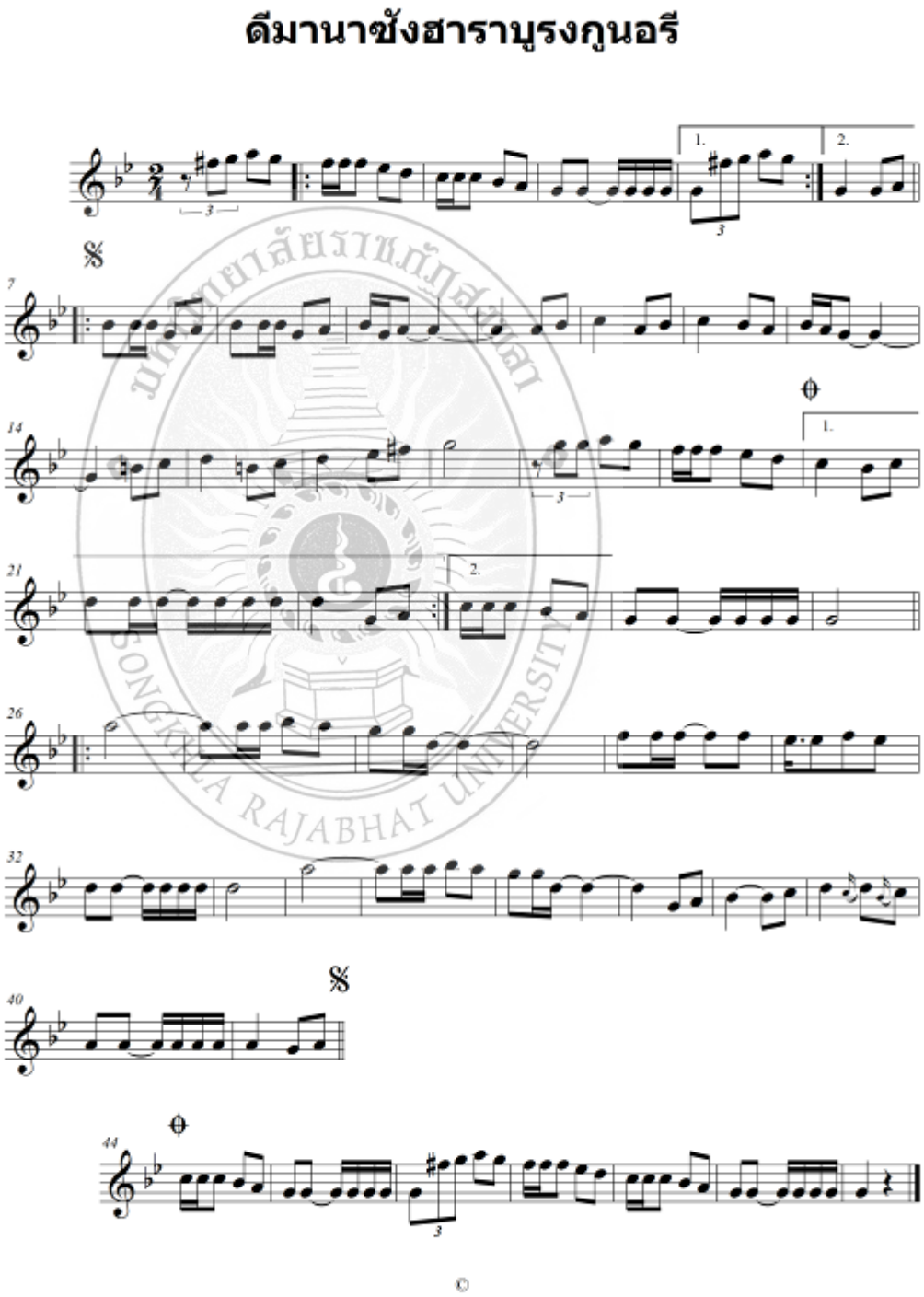
9. ปูตออฮิตำ แปลว่า ม้าดำ

10. เยเซอมุ แปลว่า แมงมุม

11. ตันหยงกันตง แปลว่า แหลมกันตง (ตันหยง แปลว่า แหลม)

สงขลาราชภัฏ SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

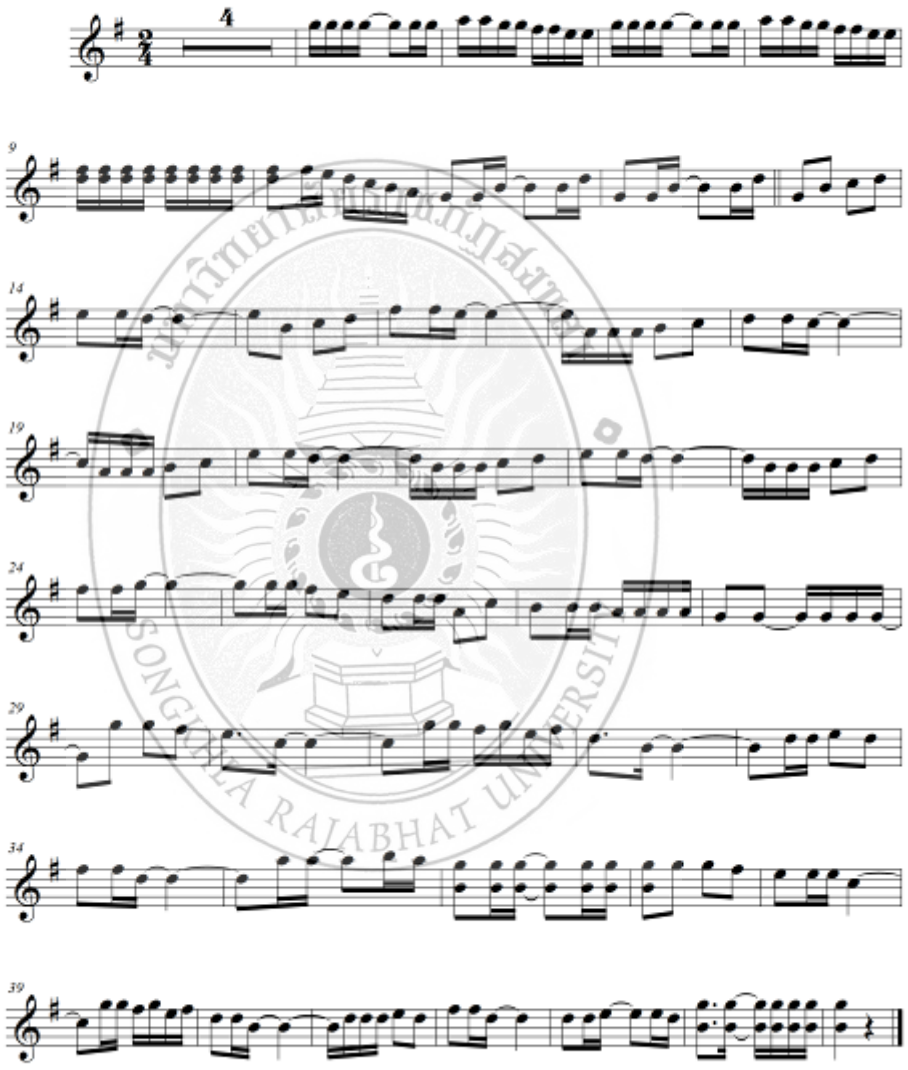
12. บูรงกากา แปลว่า นกกระตั้ว

13. อาเนาะดีดี้ แปลว่า ลูกไก่ตัวเล็กๆ หรืออาจหมายถึงเด็กตัวเล็กก็ได้

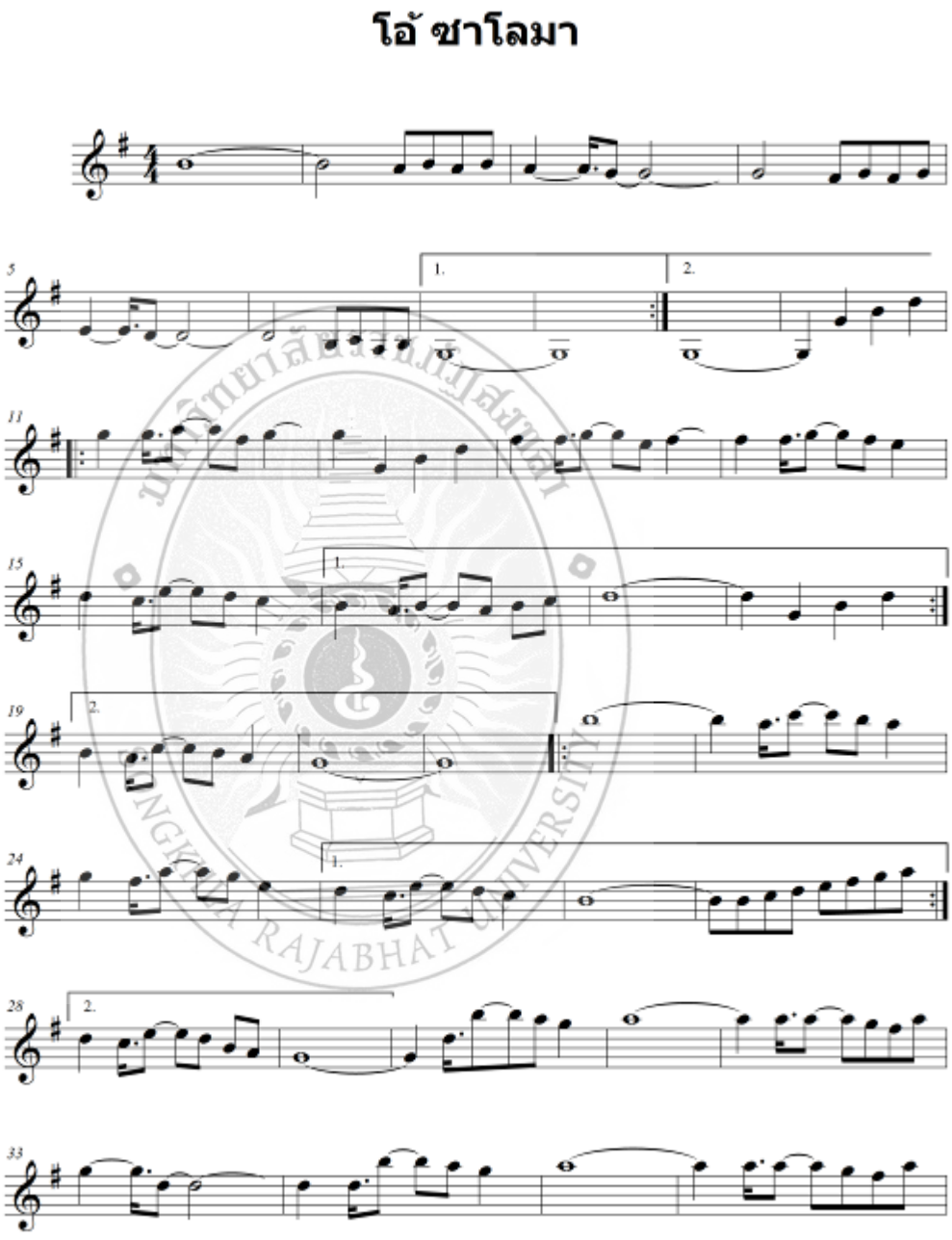
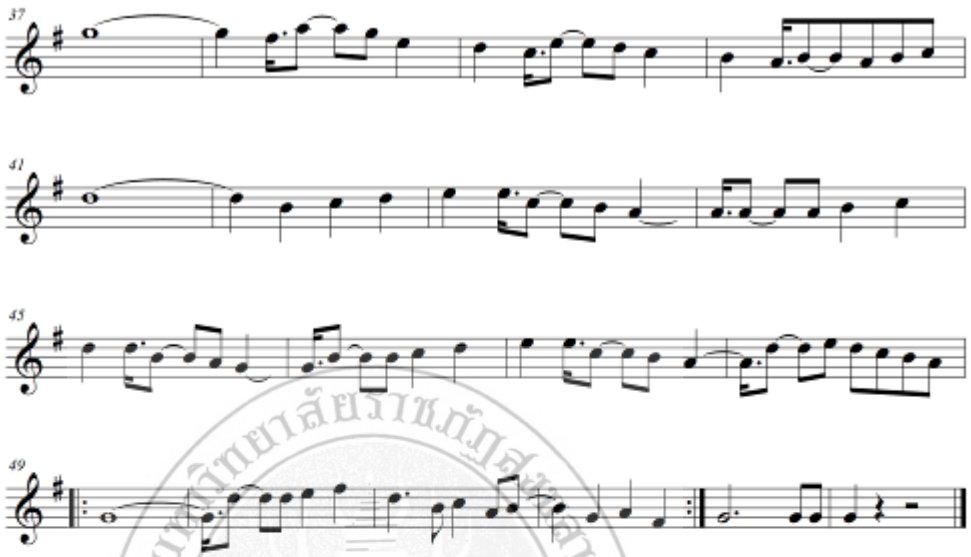
อาเนาะดีดี้

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

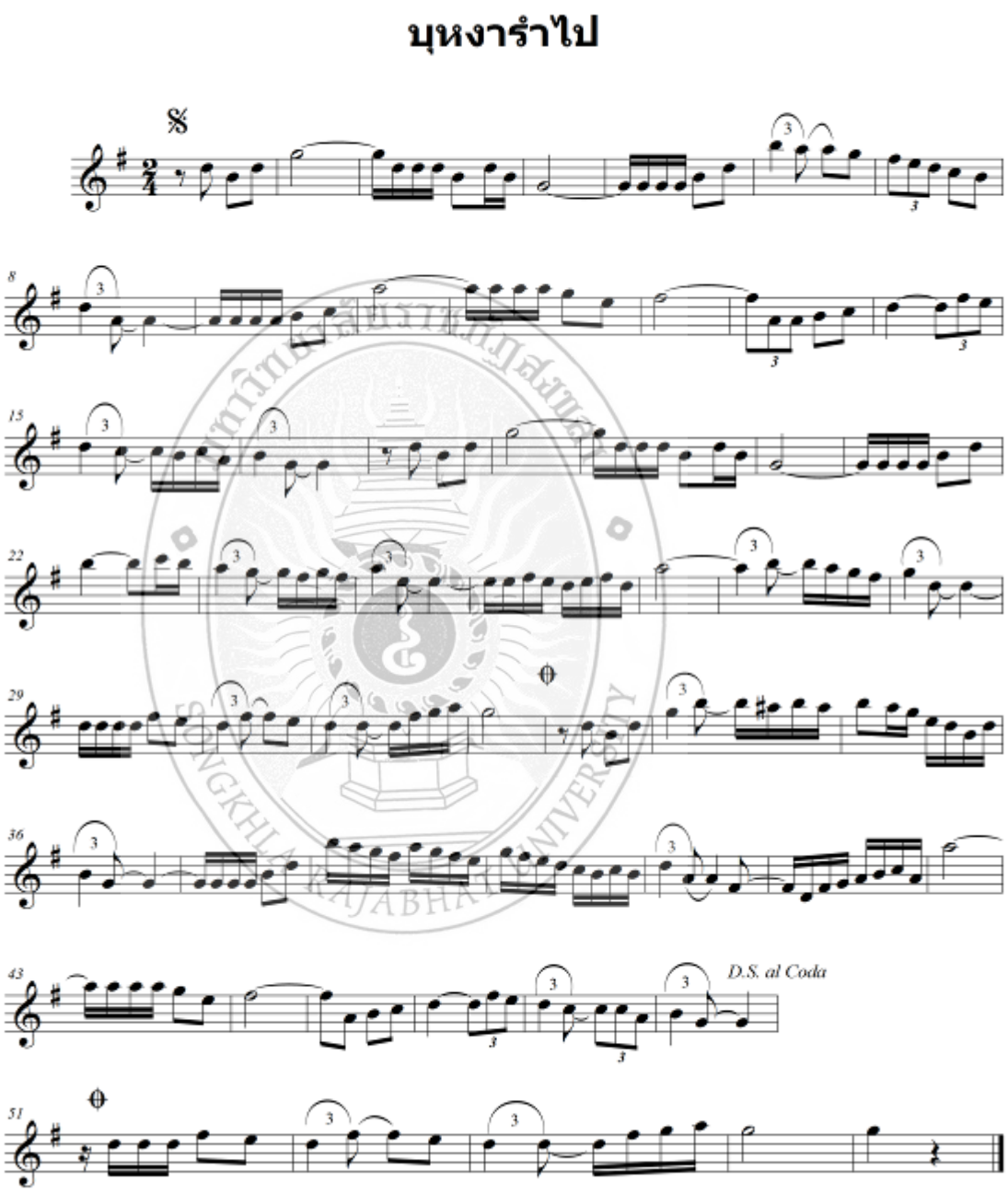
14. แกแนะอูแด แปลว่า กุ้งเต้น เป็นลักษณะการบรรยายท่าทางของกุ้ง

15. อยัมดินลาเป๊ะ แปลว่า ใจสง่างาม

3. **บทเพลงในจังหวะรุมบ้า** เป็นจังหวะเร็วปานกลางที่ให้ความรู้สึกสบายๆ และบางเพลงออกไปทางจังหวะค่อนข้างเร็ว

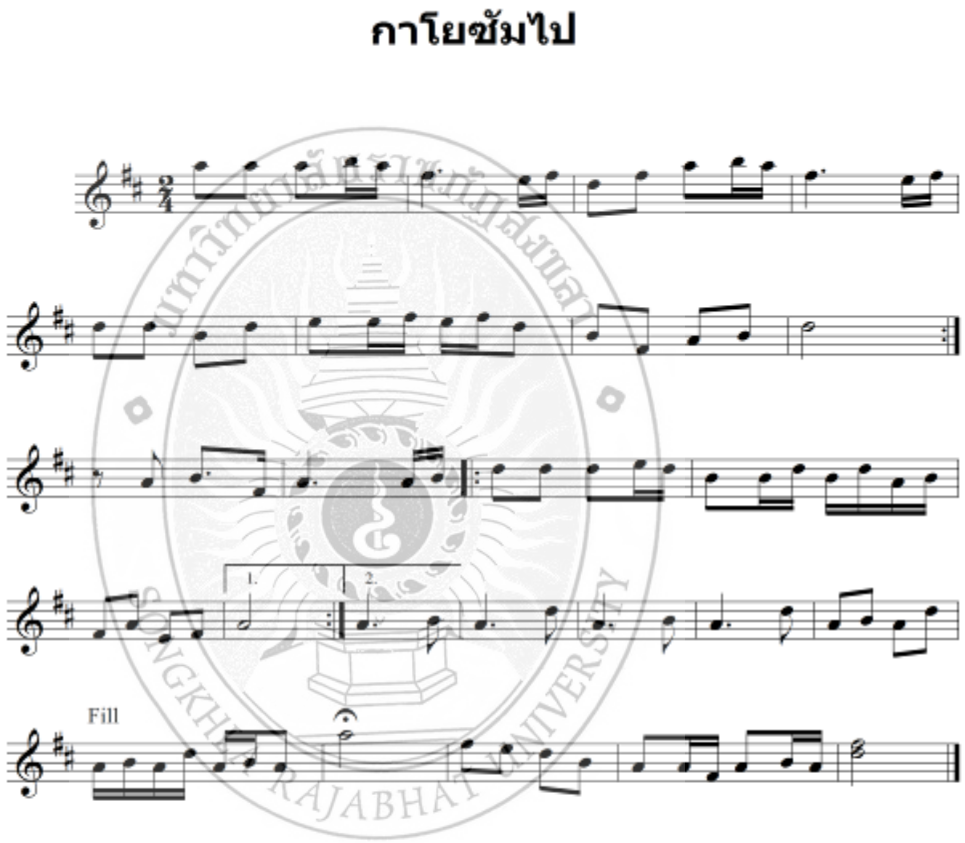
1. ดีมานาบูรงกูนอรี แปลว่า ไหนล่ะนกแก้วของฉัน เป็นลักษณะการเปรียบเปรยถามหาคนรักที่สวยงามเหมือนนกแก้ว

©

2. ดีมานาซังฮาราบูรงกูนอรี แปลว่า นกแก้วฉันหายไปไหน เป็นลักษณะการกล่าวเปรียบเปรยตัดพ้อถึงคนรักที่หายไป

3. ยังมานาซาตู แปลว่า ไหนล่ะที่ว่าจะเป็นหนึ่งเดียว เป็นลักษณะการเปรียบเปรยถามความเป็นหนึ่งเดียวในความรัก หรือถามหาความสามัคคีที่มีต่อกันในหมู่คณะก็ได้

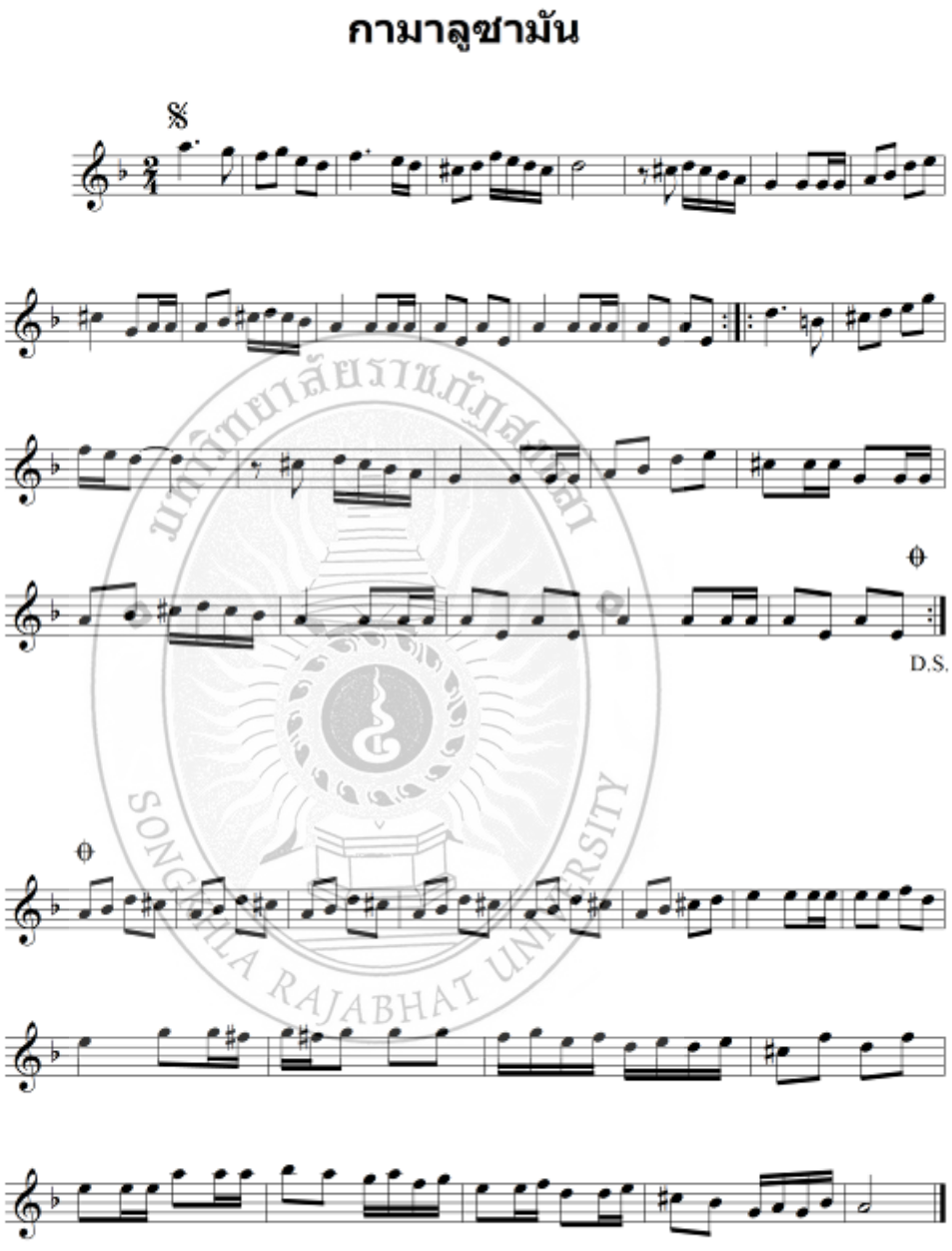
ยังมานาซาตู

©

4. โอ้ซาโลมา แปลว่า หญิงงามนามว่า ซาโลมา

โอ้ ซาโลมา

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

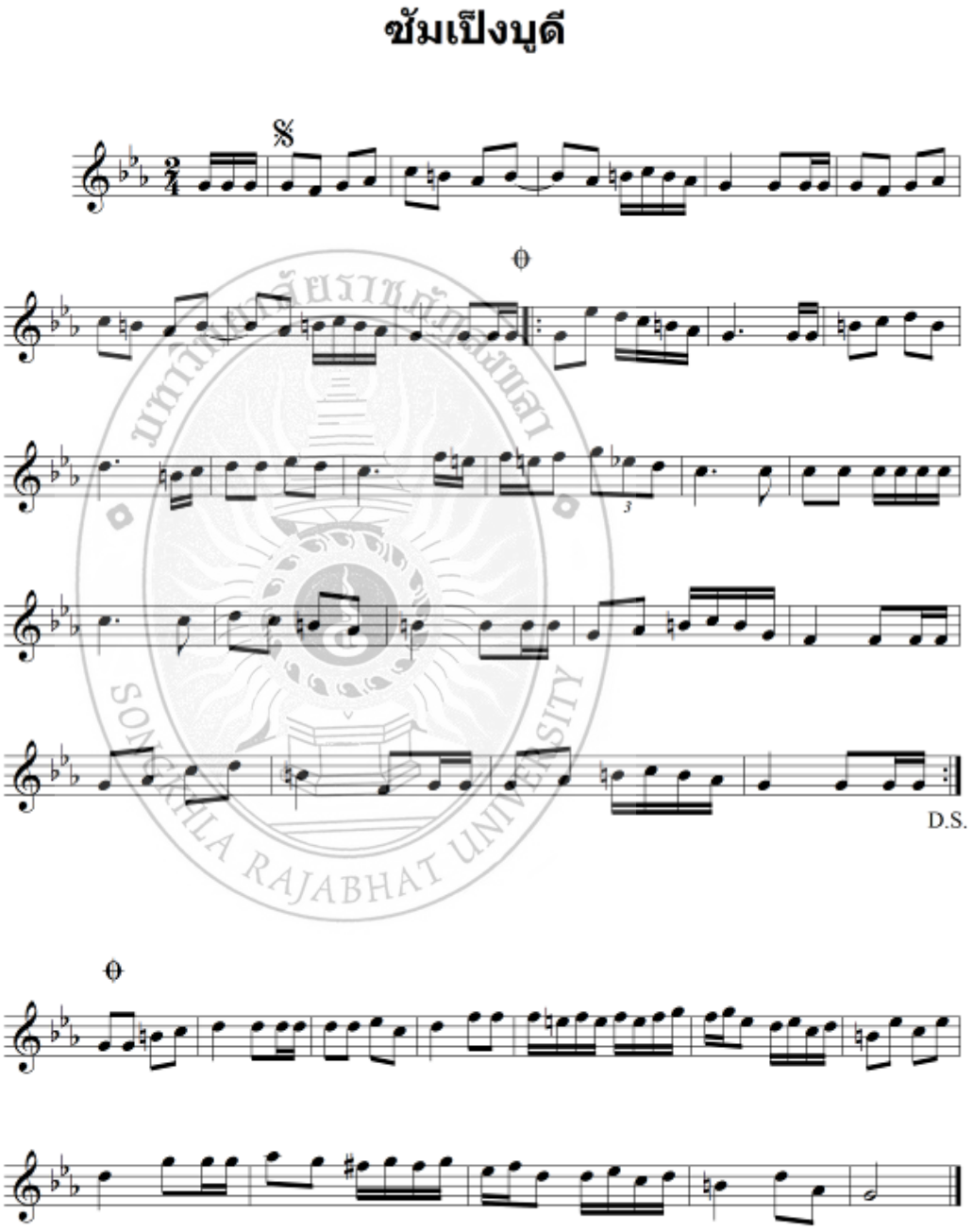
5. บุหงารำไป แปลว่า เครื่องหอมที่ทำจากดอกไม้

4. บทเพลงในจังหวะซัมเป็ง ซัมเป็งเป็นการเหมาะสำหรับโชว์การเต้นรำ

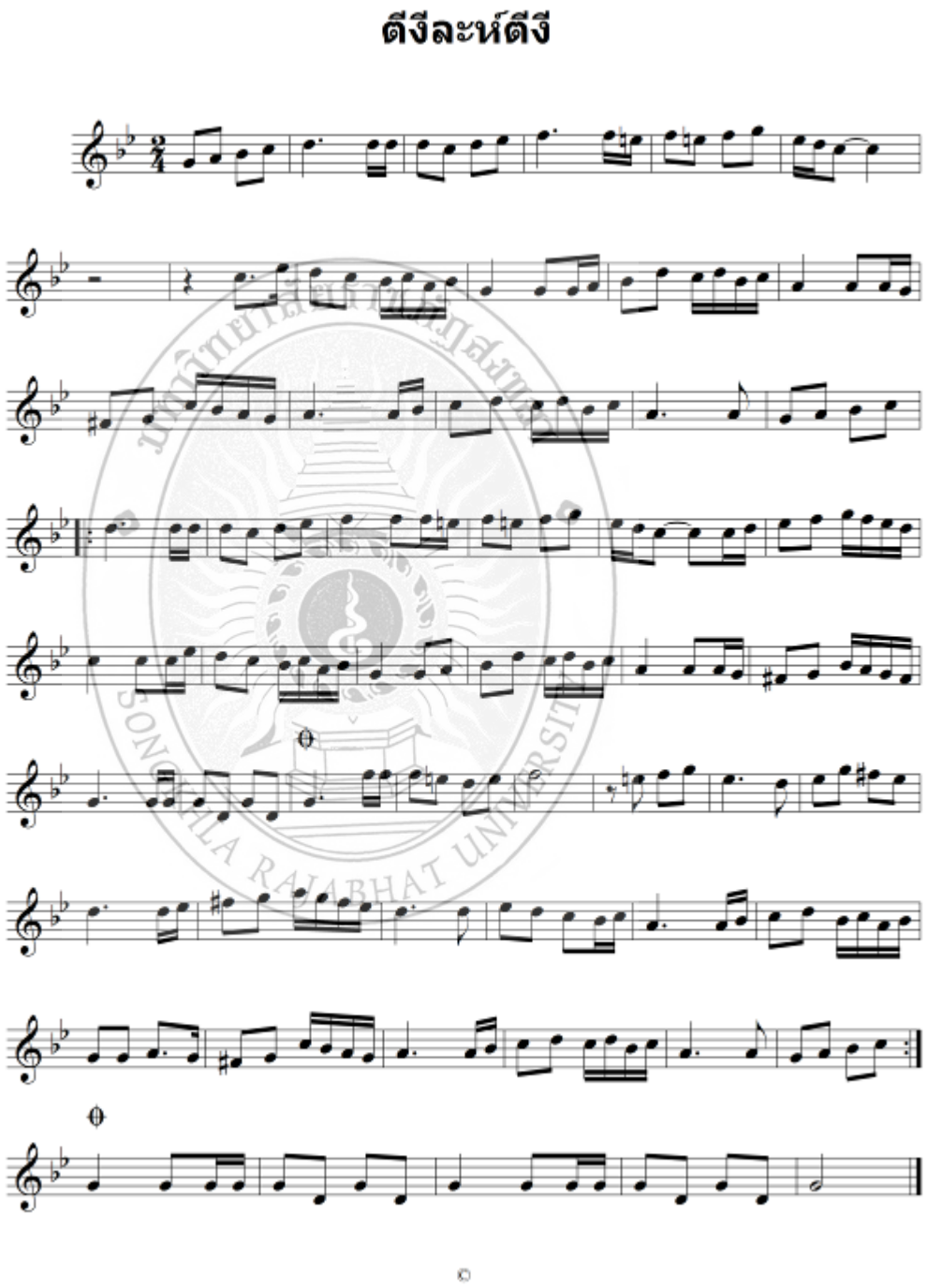
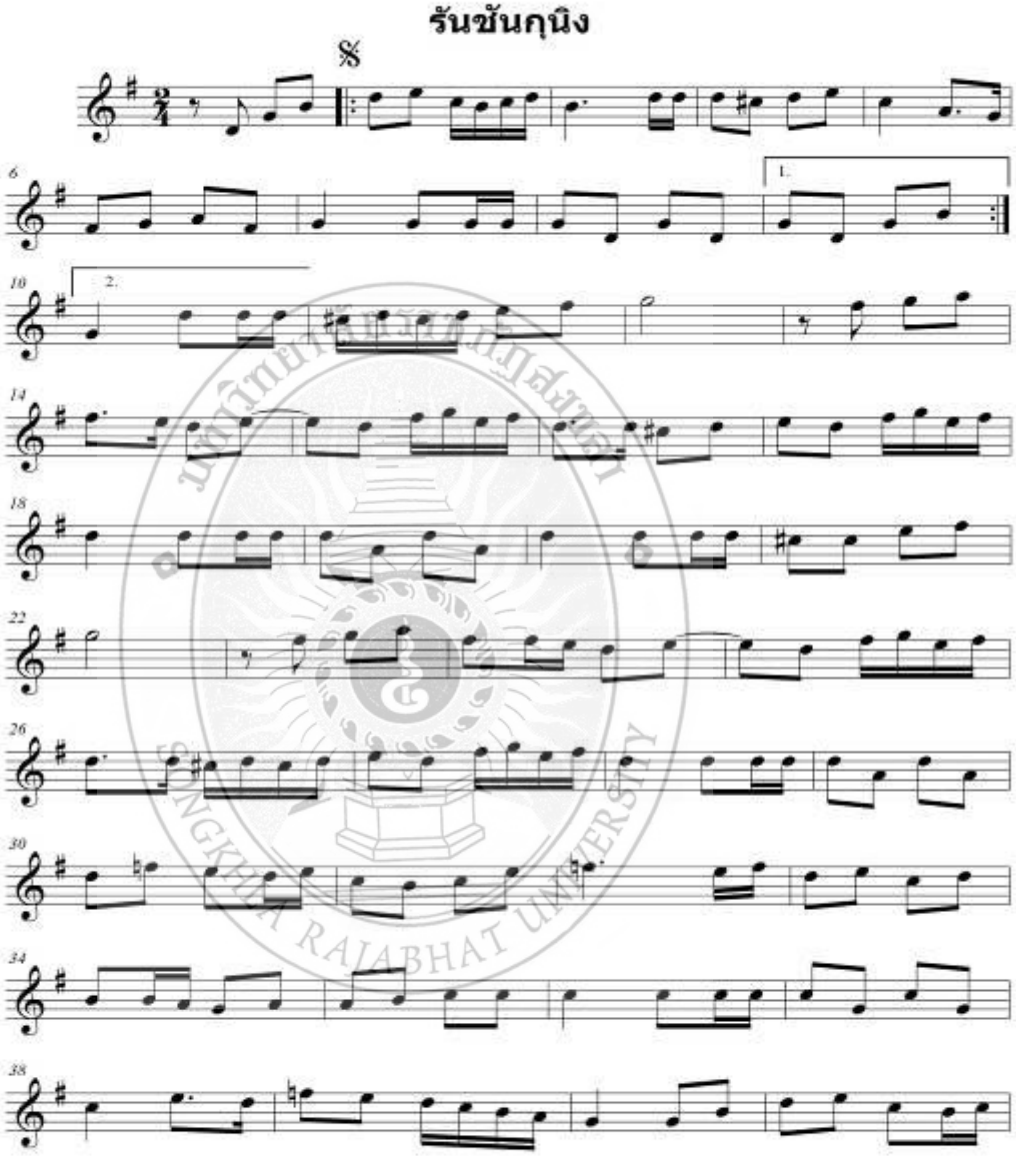
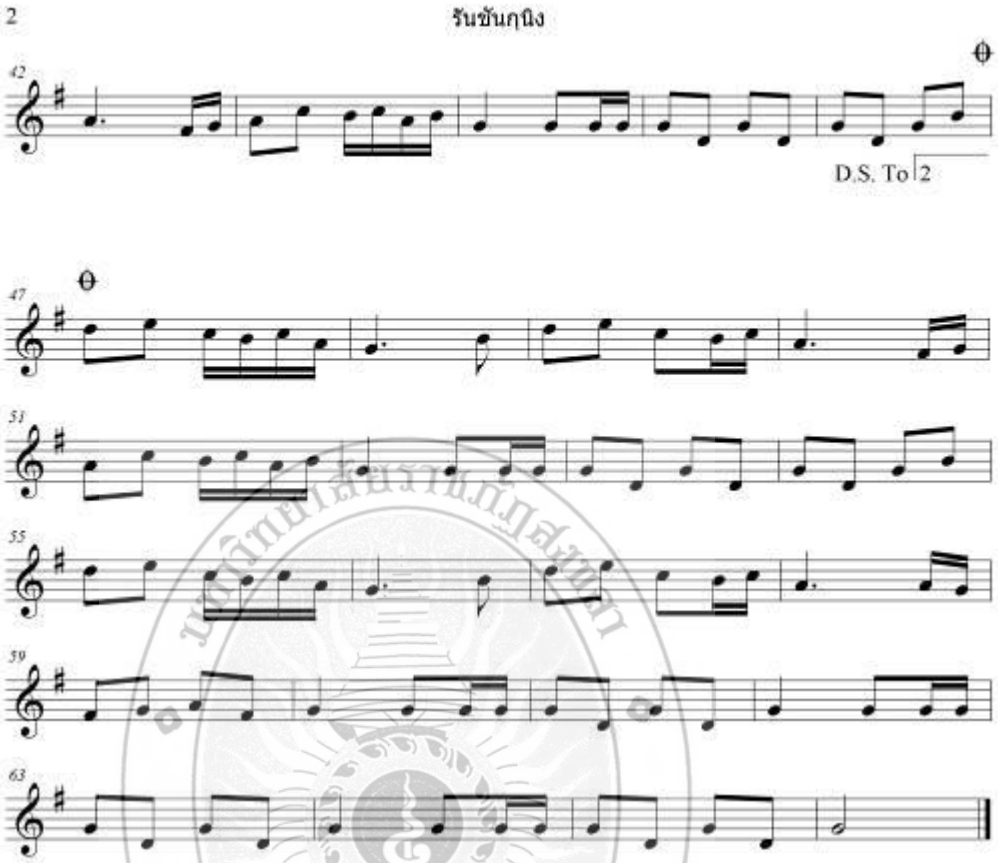
1. กาโยซัมไป หมายถึงการพายเรือซัมไป (ซัมไป เป็นชื่อเฉพาะของเรือเล็กชนิดหนึ่งของชาวมลายู)

©

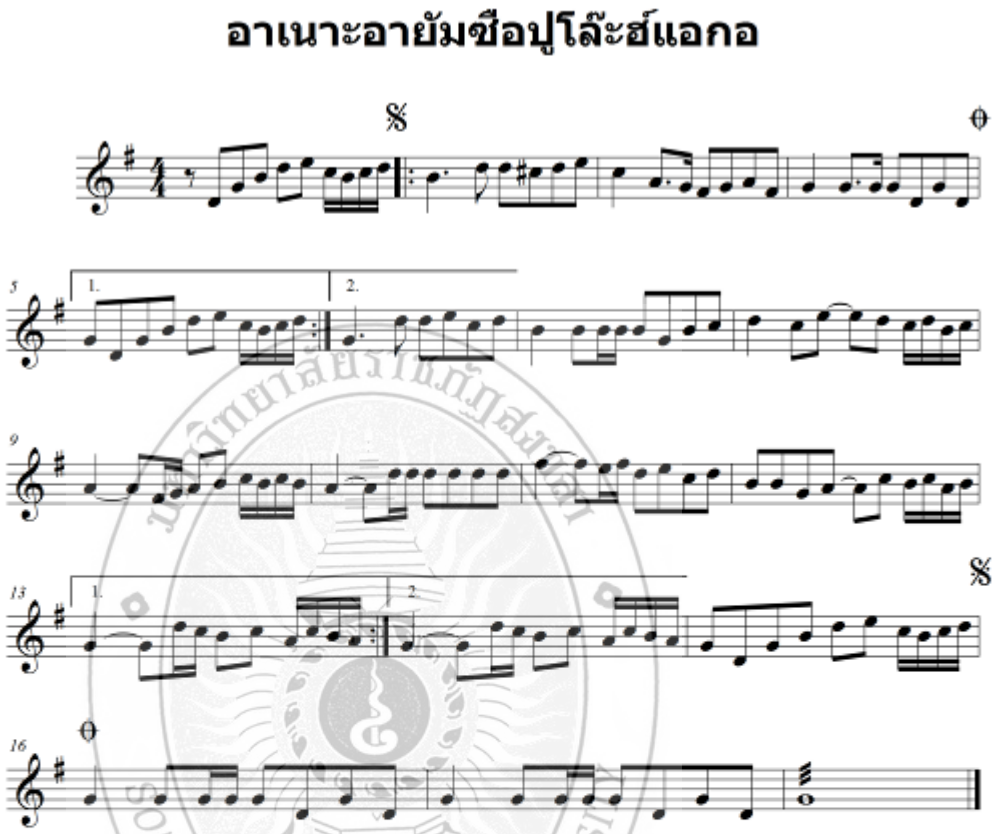
2. กามาลูซามัน แปลว่า สาวงามคนนั้น

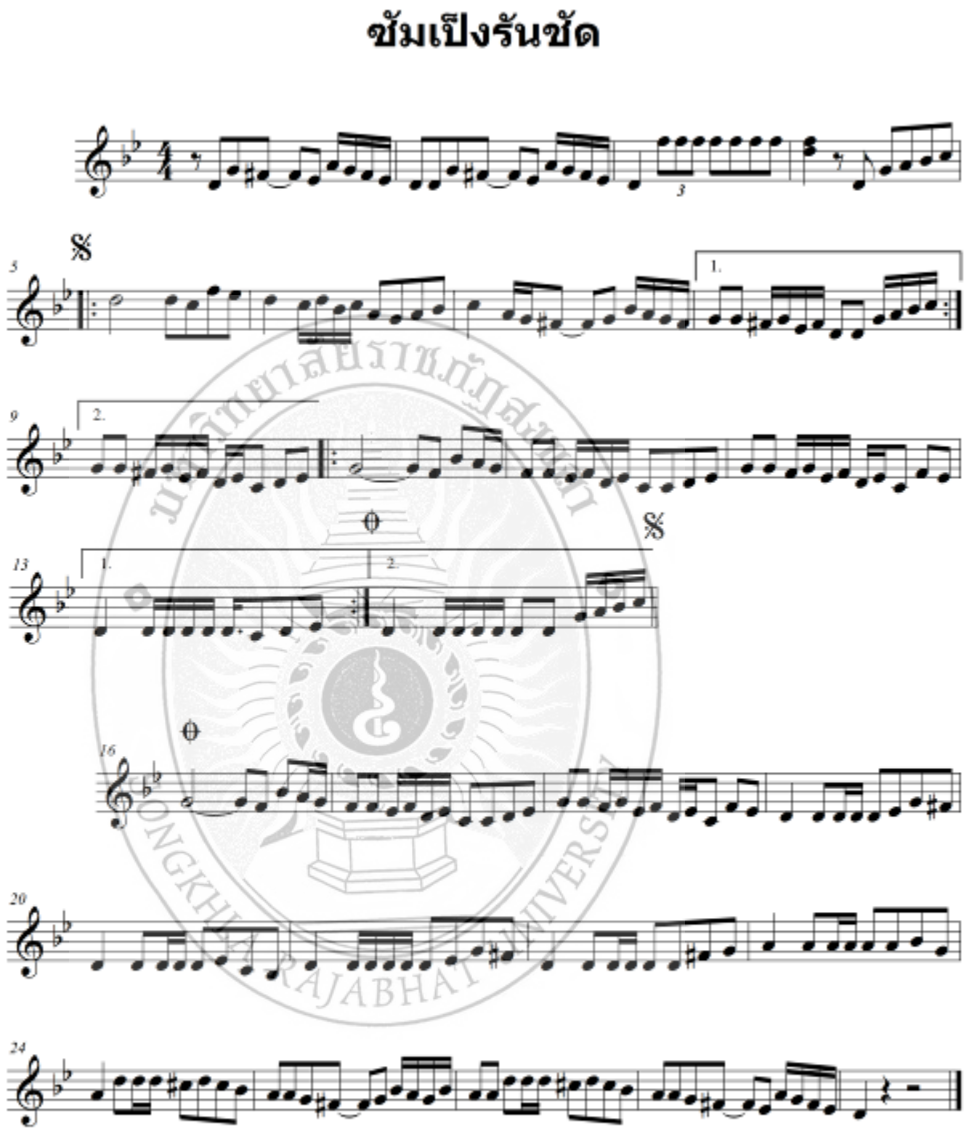


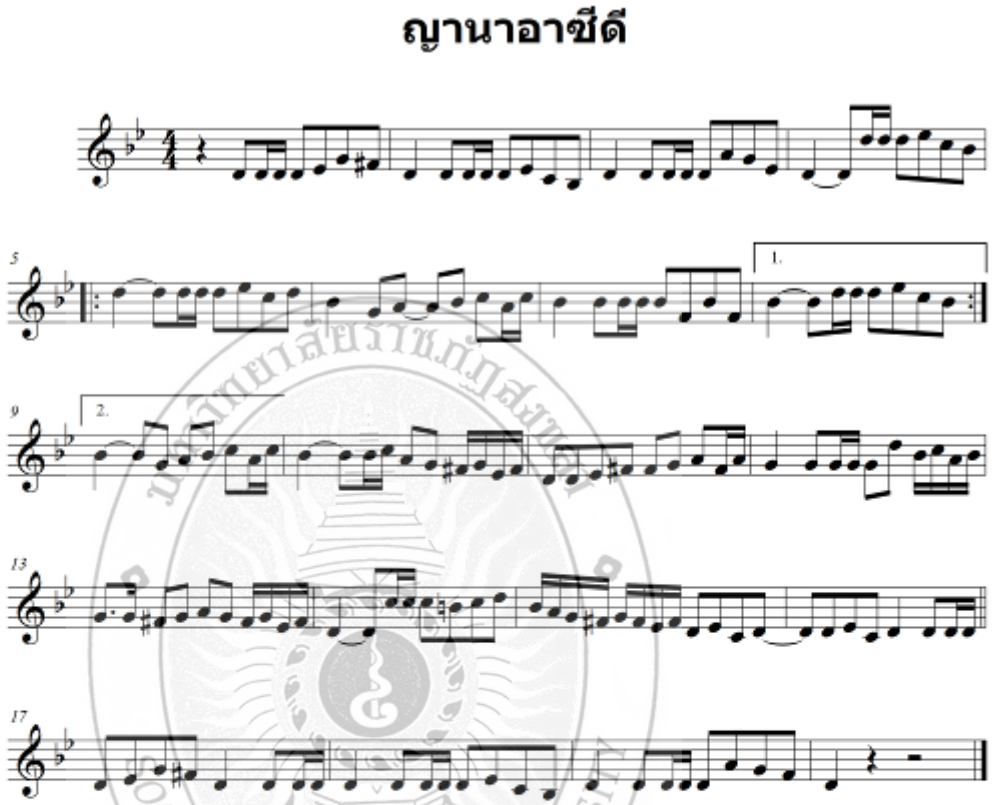
©

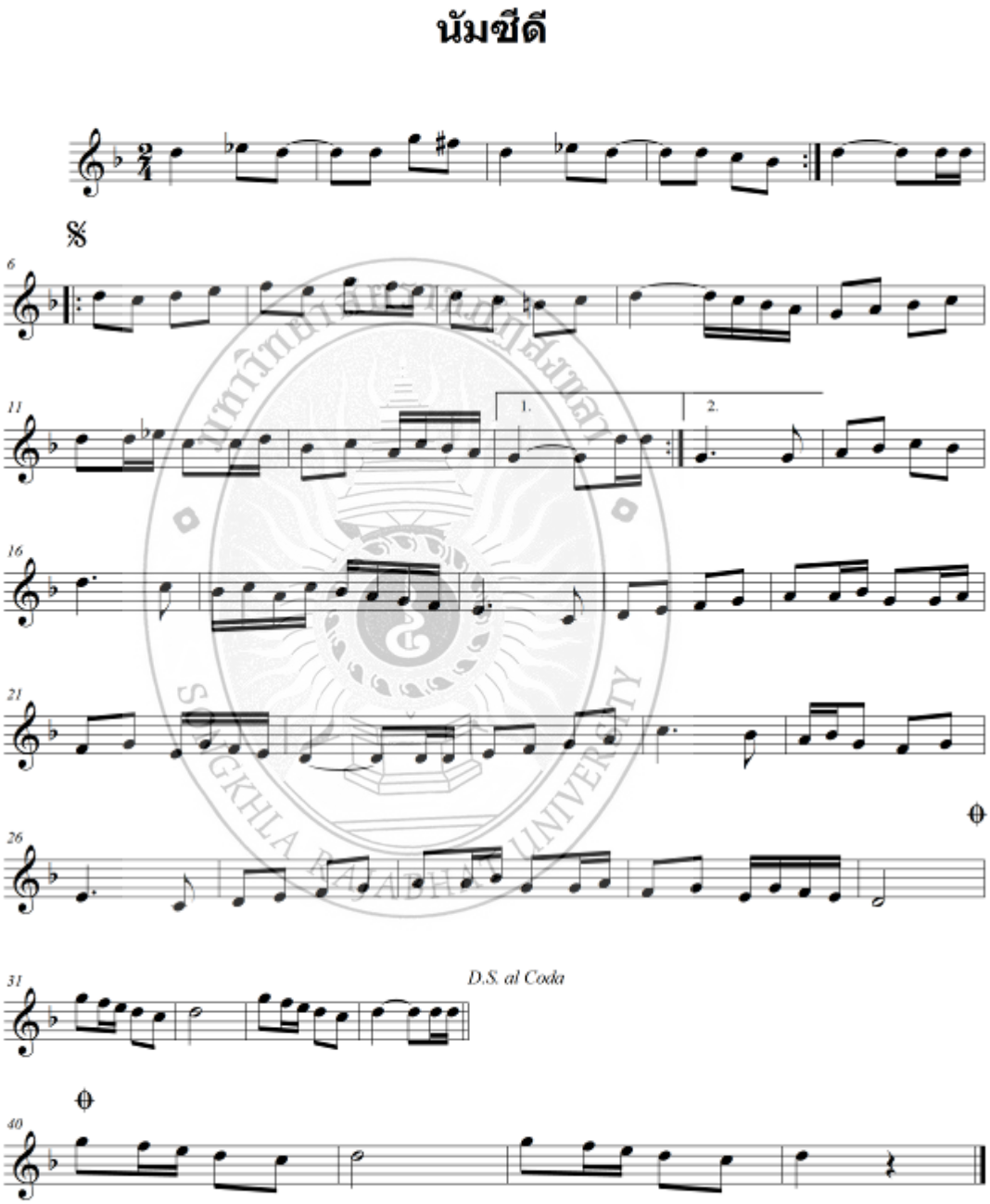
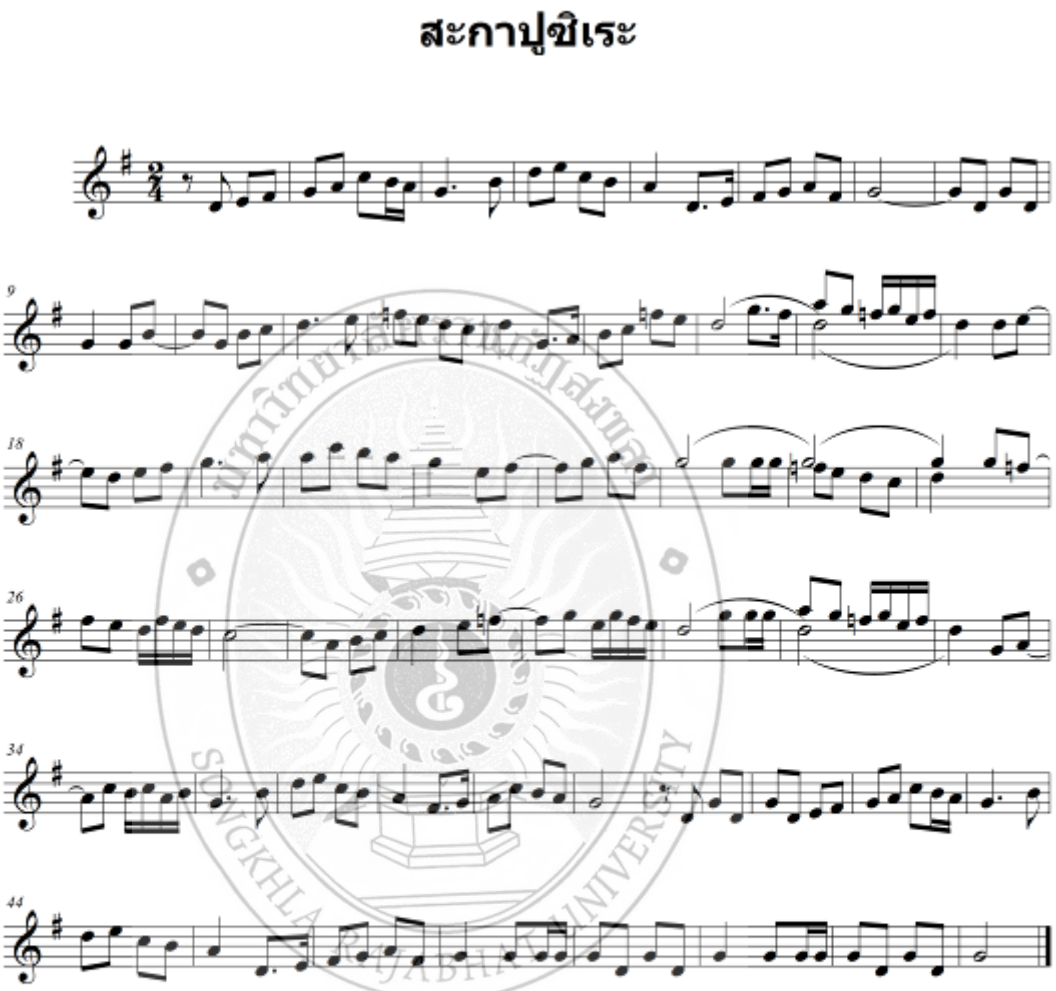
3. ซัมเป็งบูดี แปลว่า มีบุญคุณ เป็นบทเพลงที่ใช้พรรณนาถือความสำคัญของการมีบุญคุณต่อกัน

©

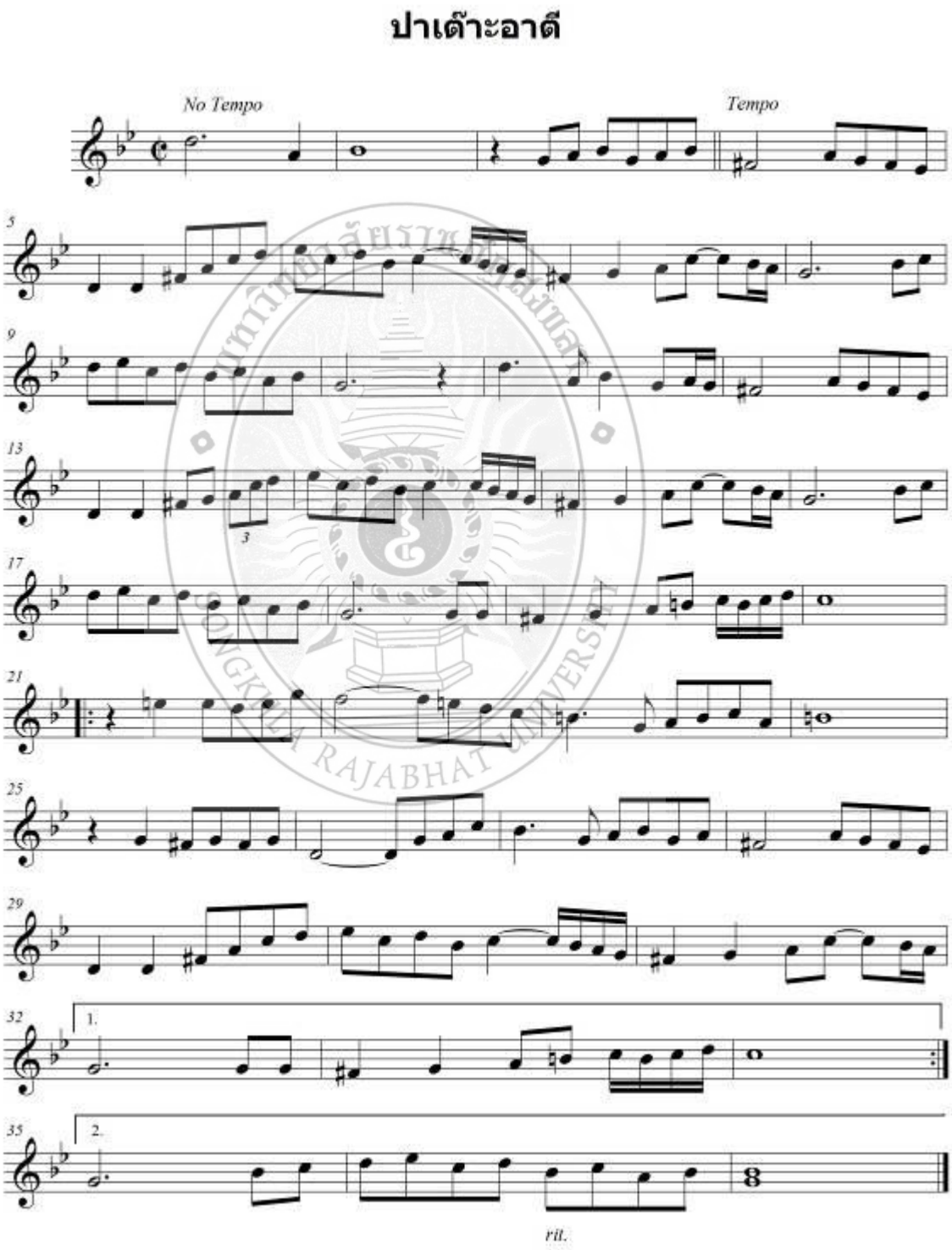
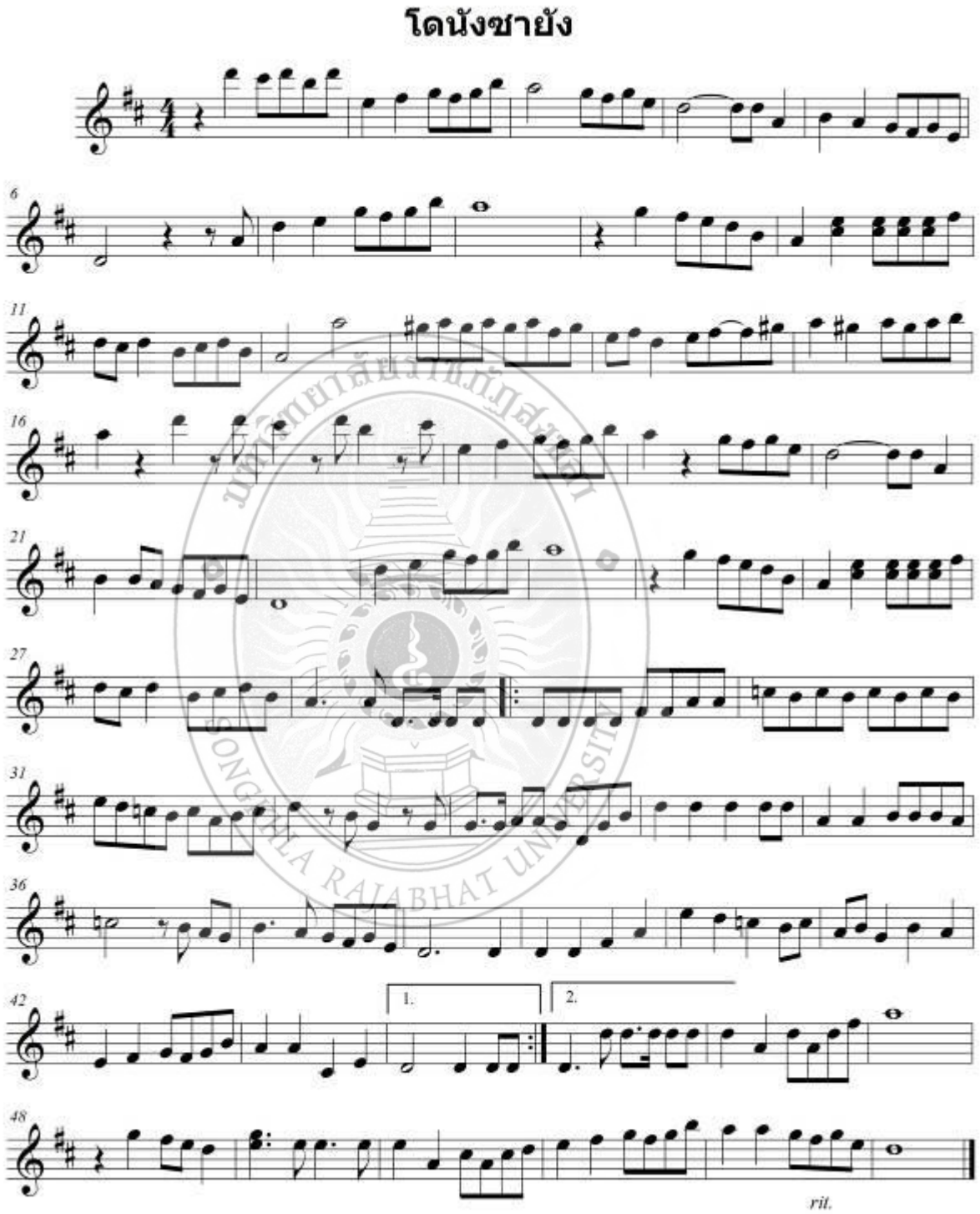
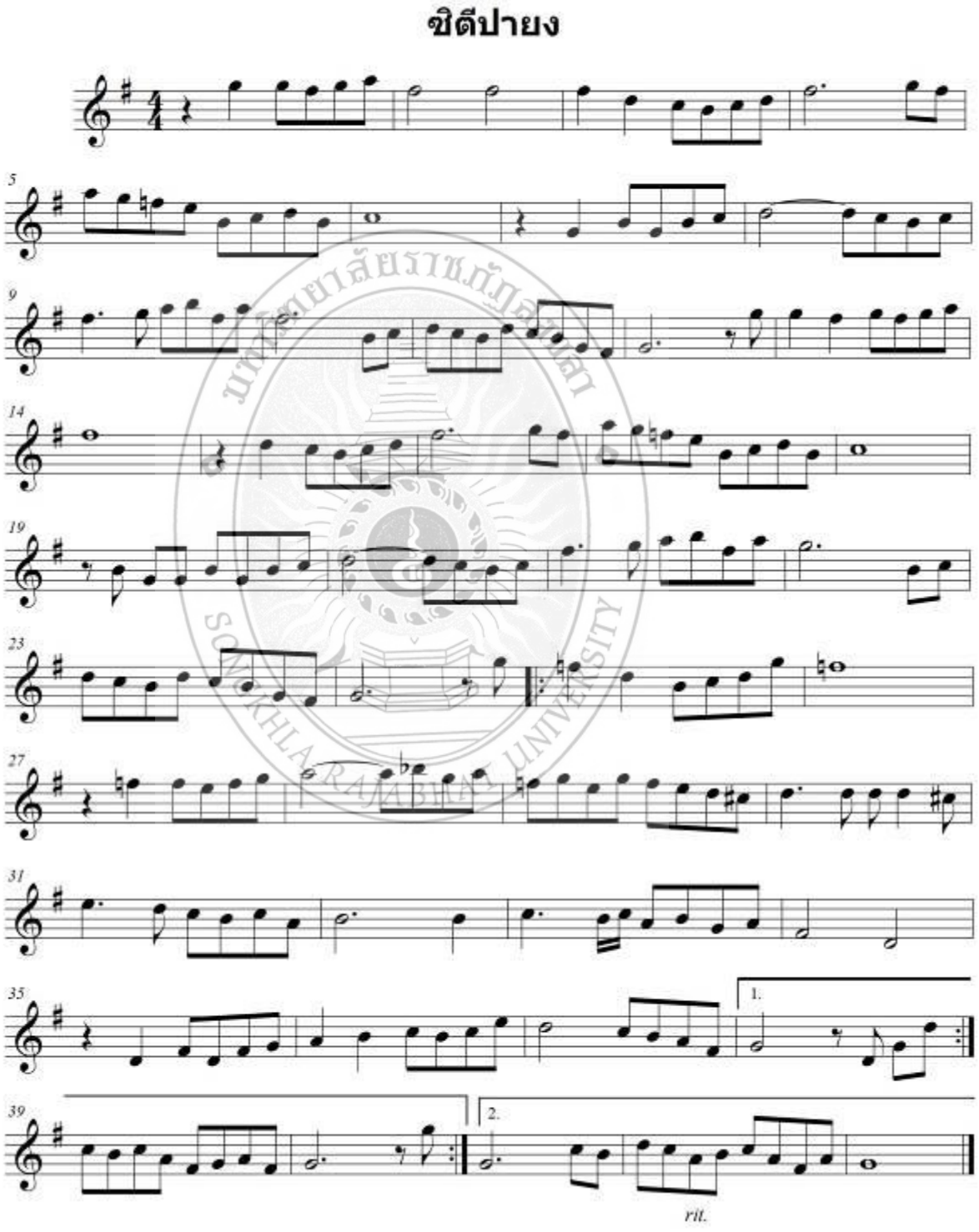
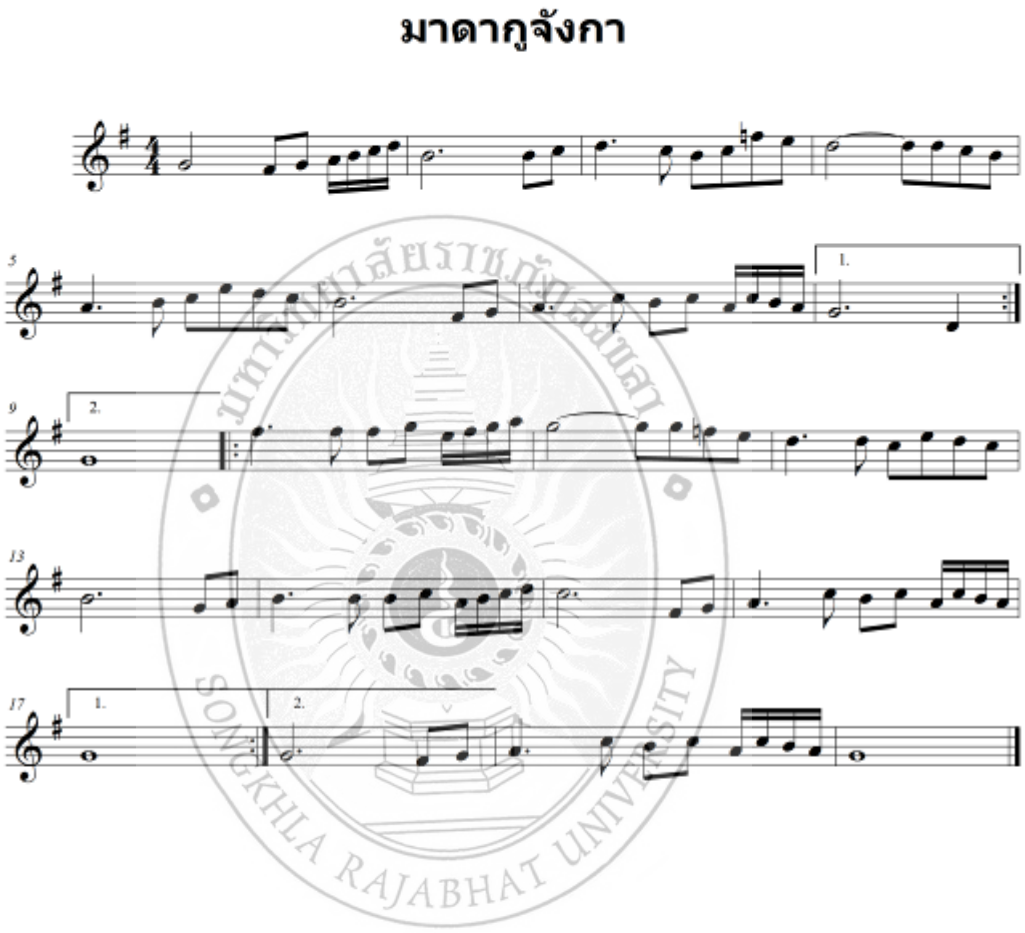
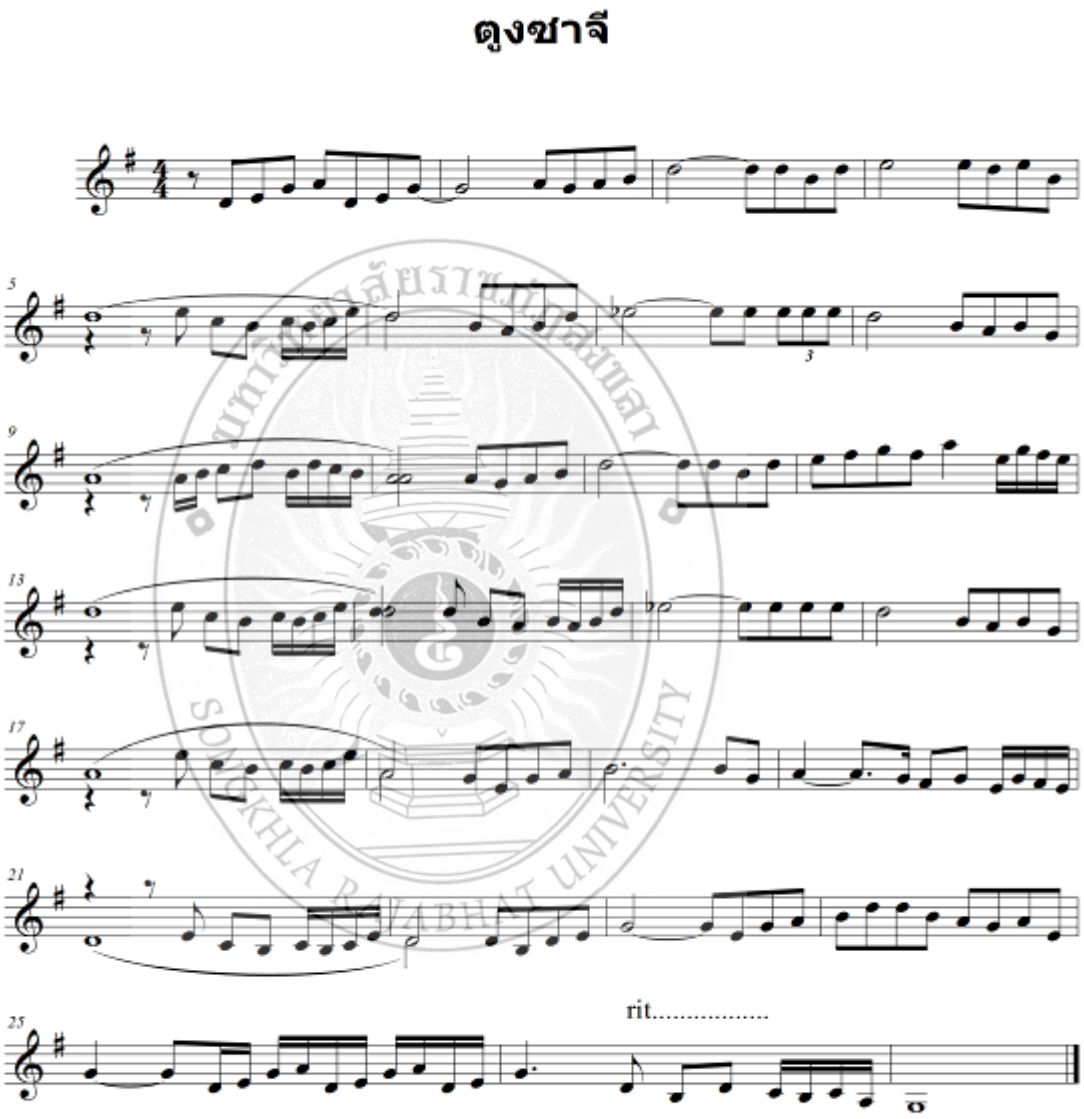
4. ตีงีละห์ตีงี แปลว่า ยิ่งสูง เป็นลักษณะการเปรียบเปรยถึงบางสิ่งบางอย่างที่มีความรู้สึกว่ามีค่ายิ่งสูงขึ้น

5. รันชันกุนิง แปลว่า เรือสีเหลือง กุนิงเป็นชื่อของเรือ

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

6. อาเนาะอายัมซือบูโล๊ะฮ์แอกอ แปลว่า ลูกไก่สิบตัว

©

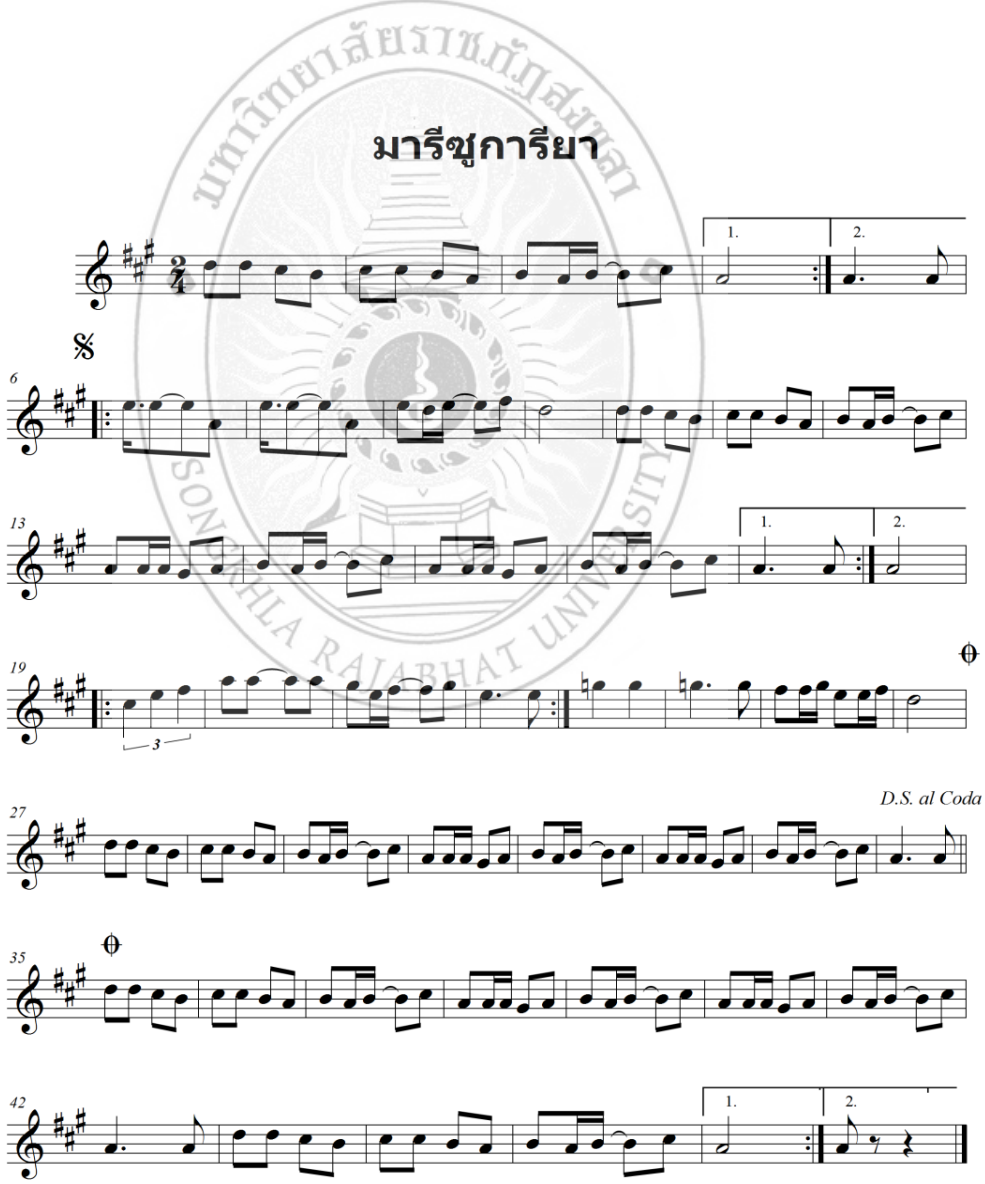
7. ซัมเป็งรันชัด หมายถึง บทเพลงซำเป็งที่มีจังหวะเร็ว

©

8. ญานาอาซีดี เป็นลักษณะการพรรณนาความเหมาะสมของคู่บ่าว-สาว

©

9. นัมซีดี (ไม่มีความหมาย)

10. สะกาปูซิเระ แปลว่า พานบายสีหมากพลูของชาวมลายู

5. บทเพลงในจังหวะอัสลี เป็นจังหวะที่ค่อนข้างช้า และบทเพลงในสไตล์นี้มีความยากในการบรรเลง

1. ปาเต๊ะอาตี แปลว่า อกหัก

2. โดนังซายัง แปลว่า ท่วงทำนองแห่งรัก

3. ซีตีปายง ซีตี แปลว่า หญิงสาวถือร่ม เป็นสัญลักษณ์ความงามของผู้หญิงในอดีต เป็นเพลงโบราณ

4. มาดากูจังกา เป็นบทเพลงที่บรรยายถึงการปลอบโยนน้องสาวของพี่สาวหลังจากที่สูญเสียมารดาไป เป็นเพลงที่มีเนื้อหาเศร้า

5. ตูงซาจี เป็นชื่อของภาชนะสำหรับครอบอาหารของชาวมลายู

4.4 วิเคราะห์บทเพลงรองเง็ง

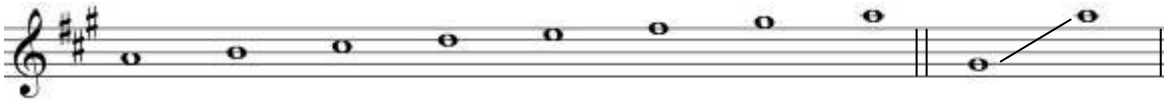
จากการรวบรวมบทเพลงรองเง็งจากนายเซ็ง อาบู จำนวน 50 เพลง ผู้วิจัยได้ทำการนำมาวิเคราะห์ทำนองและจังหวะ โดยได้คัดเลือกบทเพลงมารีซูกาเรียา (จังหวะโยเก็ต) กาโยซัมไป (จังหวะซ่าเป็ง) ตันหยงกันตง (จังหวะอินัง) มาดาจังกา (จังหวะอัสลี) และ กลุ่มจังหวะละ 1 เพลง เพื่อมาทำการวิเคราะห์ได้ผลสรุปดังนี้

1. บทเพลงมารีซูกาเรียา (จังหวะโยเก็ต)

©

1.1 ลักษณะทำนองเพลง

บันไดเสียงหลักที่ใช้ในเพลงนี้ คือ A Major โดยมีพิสัยเสียง (Range) ตั้งแต่ G#4 - A2 ดังนี้

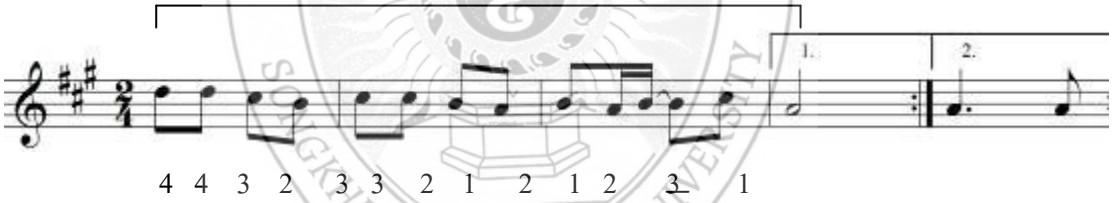
A Major scale Range



เสียงที่ใช้ดำเนินทำนองมี 7 เสียง ซึ่งเป็นโน้ตในบันไดเสียงทั้งหมด ผู้วิจัยวิเคราะห์รายละเอียดต่างๆ ของการดำเนินทำนอง โดยแยกให้เห็นในแต่ละท่อนเพลงดังนี้

บทนำ (Introduction)

ประกอบด้วย 1 ประโยค โดยมีรายละเอียดต่างๆ ดังนี้

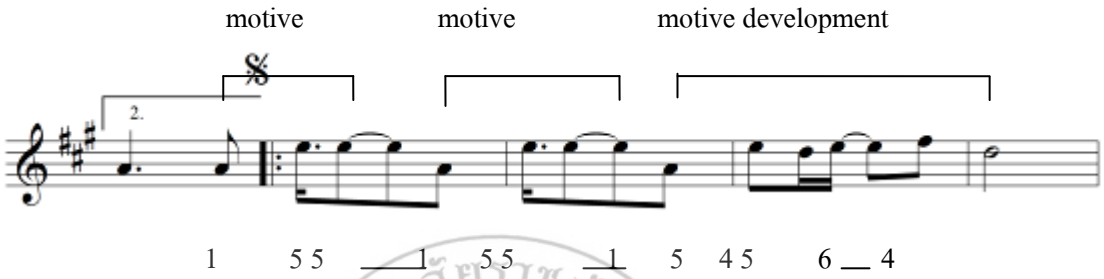
Phrase 1

ท่อนบทนำ (Introduction) ใช้ช่วงเสียงดำเนินทำนองตั้งแต่โน้ต a4 – d5 ซึ่งมีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้น (Skip motion) มีลักษณะเด่นคือ การสร้างประโยคขนาดยาว โดยใช้ลักษณะการซ้ำวนย้อนกลับ 2 รอบ

สรุปบทนำ ใช้ช่วงเสียงดำเนินทำนองไม่เกินขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้นและใช้ลักษณะการซ้ำวนย้อนกลับ 2 รอบ

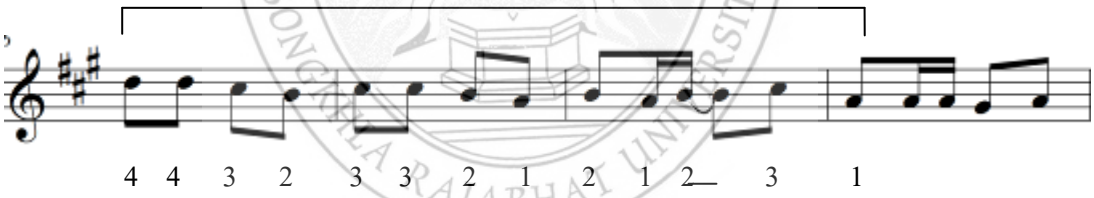
ท่อน A

ประกอบด้วย 3 ประโยค โดยมีรายละเอียดต่างๆ ดังนี้

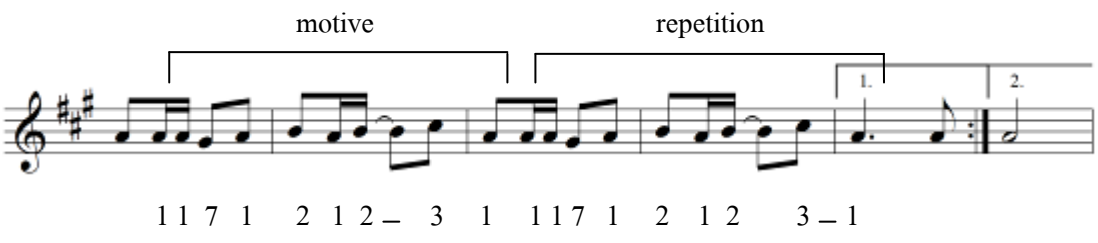
Phrase 1



ประโยคที่ 1 ใช้ช่วงเสียงดำเนินทำนองตั้งแต่โน้ต a4 – f#5 ซึ่งมีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 6 เมเจอร์ ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค มีลักษณะเด่น คือ การสร้างความสอดคล้องของ 2 หน่วยทำนองย่อย (Motive) และมีการพัฒนาหน่วยทำนองย่อยที่ 3 (Motive development) ใช้วิธีการบรรเลงด้วยการตกแต่งกระสวนจังหวะ โดยภาพรวมเป็นการพัฒนาหน่วยทำนองย่อย

Phrase 2

ประโยคที่ 2 ใช้ช่วงเสียงดำเนินทำนองตั้งแต่โน้ต g4 – d5 ซึ่งมีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้น ซึ่งเป็นการนำทำนองในบทนำมาเล่นซ้ำอีกรอบ และได้มีการพัฒนาทำนองใหม่เสริมในประโยคที่ 3 เพื่อสร้างทำนองให้ขยายยาวขึ้น

Phrase 3



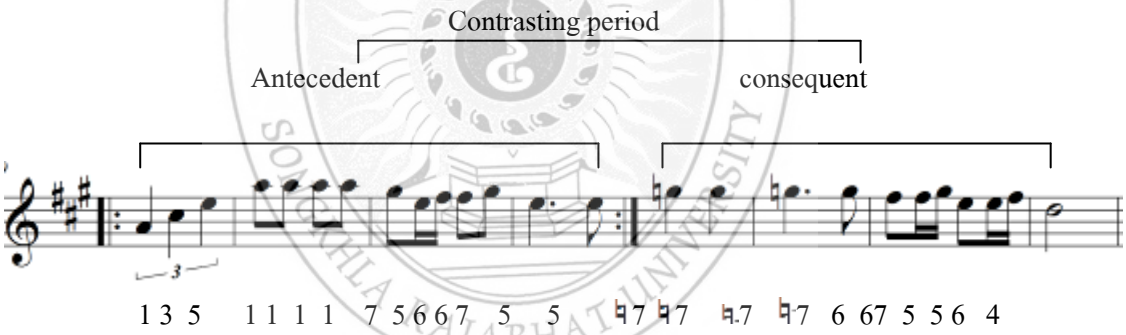
ประโยคที่ 3 ใช้ช่วงเสียงดำเนินทำนองตั้งแต่โน้ต g4 – c5 ซึ่งมีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้น มีลักษณะเด่น คือ การพัฒนาหน่วยทำนองย่อยขึ้นมาสั้นๆ เพื่อขยายประโยคที่ 2 ในลักษณะการเคลื่อนที่แบบอิงกระสวนตามลำดับขั้น ก่อนจะใช้การซ้ำวนทั้งท่อนอีกรอบ

สรุปท่อน A ใช้ช่วงเสียงดำเนินทำนองไม่เกินขั้นคู่ 6 เมเจอร์ ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้น โดยมีลักษณะเด่น คือ การพัฒนาหน่วยทำนองย่อยขึ้นมาและใช้ลักษณะการนำทำนองเดิมกลับมาซ้ำพร้อมทั้งพัฒนาทำนองใหม่เพื่อใช้ในการขยายประโยคให้ยาวขึ้น ก่อนจะใช้การซ้ำวนทั้งท่อนอีกรอบ

ท่อน B

ประกอบด้วย 1 ประโยค โดยมีรายละเอียดต่างๆ ดังนี้

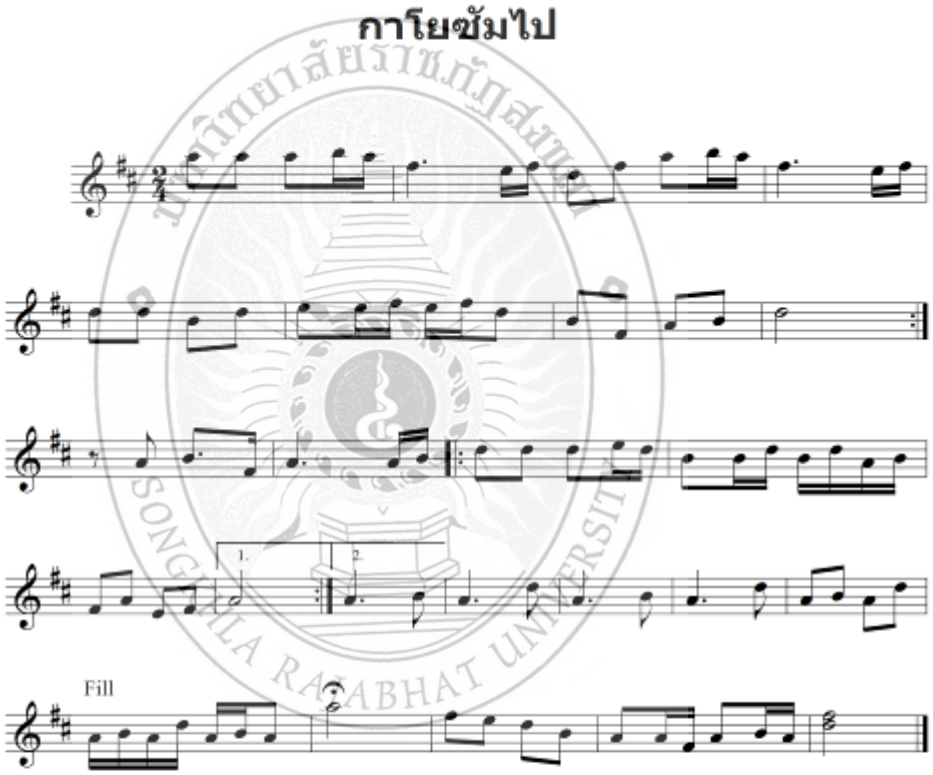
Phrase 1



ประโยคที่ 1 ใช้ช่วงเสียงดำเนินทำนองตั้งแต่โน้ต a4 – a5 ซึ่งมีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้น มีลักษณะเด่น คือ การสร้างประโยคถาม-ตอบ ขนาดใหญ่ (Period) ประโยคถามมีลักษณะเด่นอยู่ที่การนำเทคนิคอาร์เพจจิโอ (Arpeggio) มาใช้ และใช้วิธีการซ้ำวน ส่วนประโยคตอบเป็นลักษณะของการพัฒนาทำนอง โดยใช้วิธีการลดเสียงในลำดับโน้ตที่ 7 ของบันไดเสียงลงครึ่งเสียง คือ G# เปลี่ยนเป็น G♮ ทำให้เกิดสีสันของบทเพลงที่ให้อารมณ์ความรู้สึกทางไมเนอร์ เมื่อพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างทำนอง 2 ประโยคภายในท่อนพบว่าไม่มีความคล้ายคลึงกันจัดเป็นรูปแบบประโยคต่าง (Contrasting period)

สรุปท่อน B ใช้ช่วงดำเนินทำนองไม่เกินขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้น โดยมีลักษณะเด่น คือ การสร้างทำนองประโยคใหญ่ ซึ่งประกอบด้วยประโยคถาม

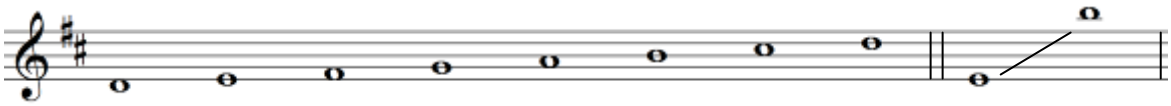
(Antecedent) และประโยคตอบ (Consequent) มีการนำเทคนิคอาร์เพจจิโอและการลดระดับเพื่อสร้างอารมณ์ความแตกต่างกันระหว่าง 2 ทำนอง คือ เมเจอร์ และไมเนอร์ เมื่อพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างทำนอง 2 ประโยคภายในท่อน พบว่าไม่มีความคล้ายคลึงกัน และจัดเป็นรูปแบบประโยคต่าง

2. บทเพลงกาโยซัมไป (จังหวะซัมเป็ง)

©

2.1 ลักษณะทำนองเพลง

บันไดเสียงหลักที่ใช้ในเพลงนี้ คือ D Major โดยมีพิสัยเสียง (Range) ตั้งแต่ E4 - B5 ดังนี้

D Major scale Range

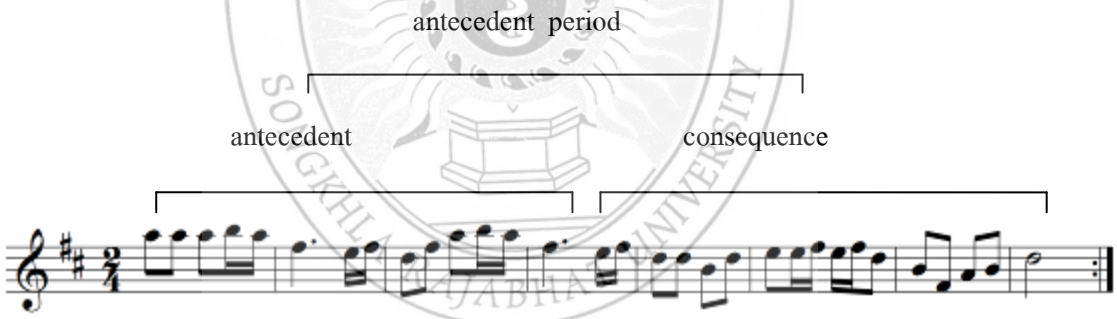


เสียงที่ใช้ดำเนินทำนองมี 7 เสียง ซึ่งเป็นโน้ตในบันไดเสียงทั้งหมด ผู้วิจัยวิเคราะห์รายละเอียดต่างๆ ของการดำเนินทำนอง โดยแยกให้เห็นในแต่ละท่อนเพลงดังนี้

ท่อน A

ประกอบด้วย 1 ประโยค โดยมีรายละเอียดดังนี้

Phrase 1



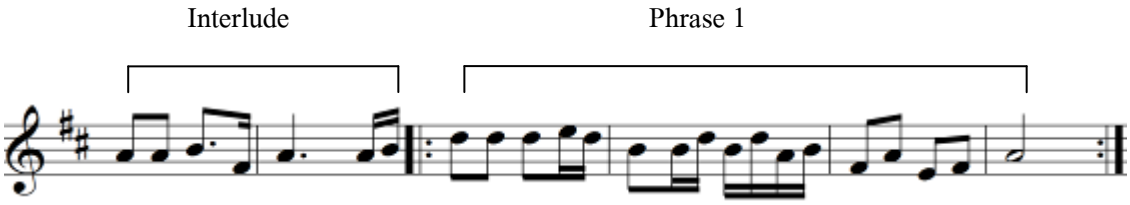
5 5 5 6 5 3 2 3 1 3 5 6 5 3 2 3 11 6 1 2 23 23 1 6 3 5 6 1

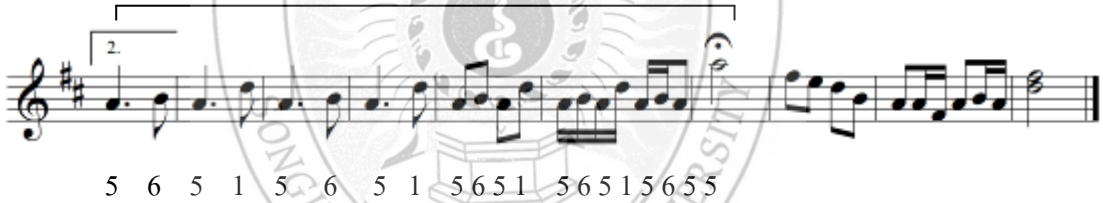
ท่อน A ใช้ช่วงเสียงดำเนินทำนองตั้งแต่โน้ต f#4 – b5 ซึ่งมีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 11 เพอร์เฟค ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้น มีลักษณะเด่น คือ การสร้างหน่วยทำนองย่อยที่ค่อนข้างยาวนำมารวมกันเป็นประโยคใหญ่ ซึ่งประกอบด้วย ประโยคถาม และประโยคตอบ โดยใช้วิธีการพัฒนาทำนองอิงกระสวน และใช้ลักษณะการซ้ำวนย้อนกลับ 2 รอบ

สรุปท่อน A ใช้ช่วงเสียงดำเนินทำนองไม่เกินขั้นคู่ 11 เพอร์เฟค ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้น มีลักษณะเด่น คือ การสร้างหน่วยทำนองย่อยที่ค่อนข้างยาวนำมารวมกันเป็นประโยคใหญ่ โดยใช้วิธีการพัฒนาทำนองอิงกระสวน และใช้ลักษณะการซ้ำวนย้อนกลับ 2 รอบ

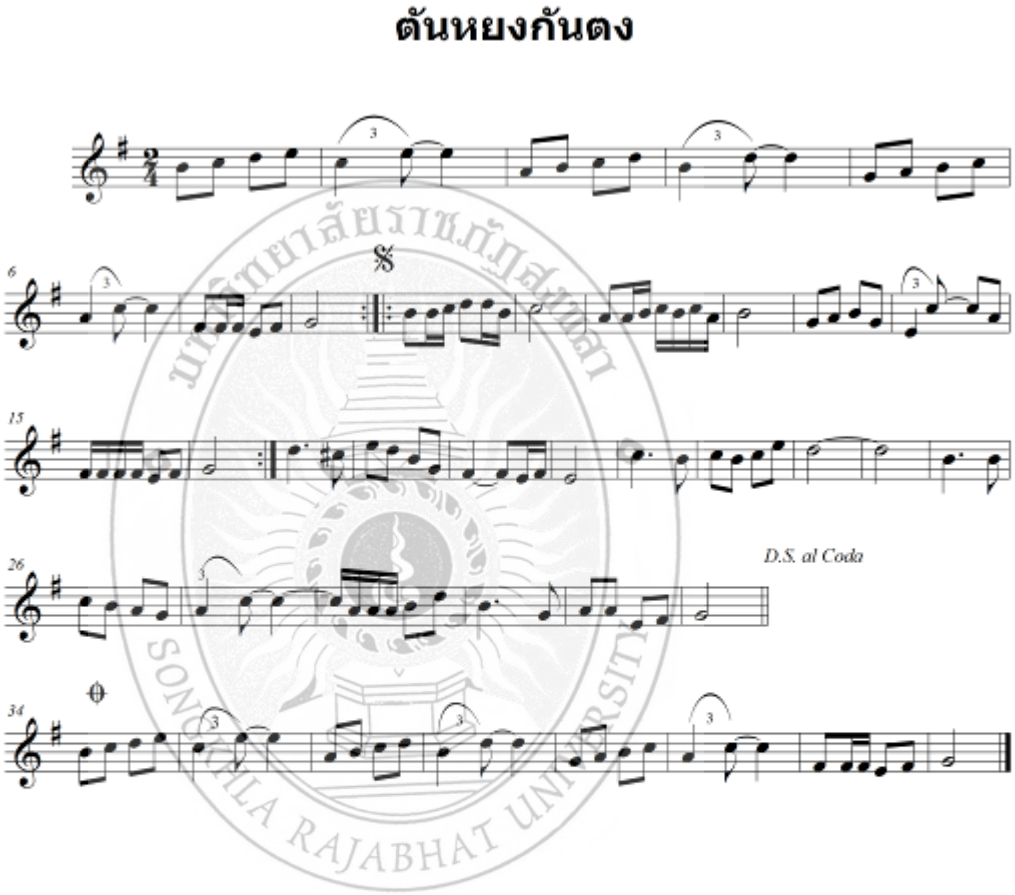
ท่อน B

ประกอบด้วย 2 ประโยค โดยมีรายละเอียดดังนี้

Phrase 1

ประโยคที่ 1 ใช้ช่วงเสียงดำเนินทำนองตั้งแต่โน้ต e4 – e5 ซึ่งมีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้น มีลักษณะเด่น คือ ใช้ลักษณะการซ้ำวนย้อนกลับ 2 รอบ

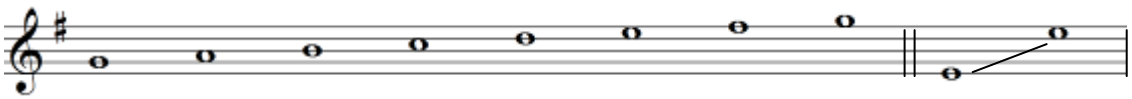
Phrase 2

ประโยคที่ 2 ใช้ช่วงเสียงดำเนินทำนองตั้งแต่โน้ต f#4 – a5 ซึ่งมีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 10 เมเจอร์ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบขั้นคู่ มีลักษณะเด่น คือ ทำนองส่วนใหญ่ใช้เทคนิคการบรรเลงโดยใช้ขั้นคู่ 2 เมเจอร์ และขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค ก่อนจะมีการพัฒนากระสวนเพื่อสร้างความแตกต่าง และเป็นการสร้างสีสันลีลาของบทเพลง

สรุปท่อน B ใช้ช่วงเสียงดำเนินทำนองไม่เกินขั้นคู่ 10 เมเจอร์ ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้น มีลักษณะเด่น คือ การสร้างหน่วยทำนองย่อยที่ค่อนข้างยาวนำมารวมกันเป็นประโยคใหญ่ มีการพัฒนากระสวนและใช้เทคนิคการบรรเลงโดยใช้ขั้นคู่ 2 เมเจอร์ และขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค ในการสร้างสีสันของลีลาของบทเพลง เมื่อพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างทำนอง 2 ประโยคภายในท่อน พบว่าไม่มีความคล้ายคลึงกัน (Contrasting period) และใช้ลักษณะการซ้ำวนย้อนกลับ 2 รอบ

3. ตันหยงกันตง (จังหวะอินัง)

3.1 ลักษณะทำนองเพลง

บันไดเสียงหลักที่ใช้ในเพลงนี้ คือ G Major โดยมีพิสัยเสียง (Range) ตั้งแต่ E4 - E5 ดังนี้

G Major scale Range

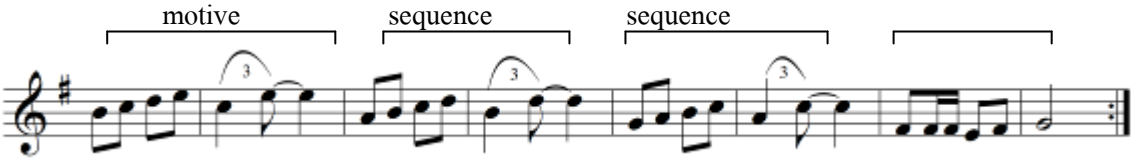


เสียงที่ใช้ดำเนินทำนองมี 7 เสียง ซึ่งเป็นโน้ตในบันไดเสียงทั้งหมด ผู้วิจัยวิเคราะห์รายละเอียดต่างๆ ของการดำเนินทำนอง โดยแยกให้เห็นในแต่ละท่อนเพลงดังนี้

บทนำ (Introduction)

ประกอบด้วย 1 ประโยค โดยมีรายละเอียดดังนี้

Phrase 1

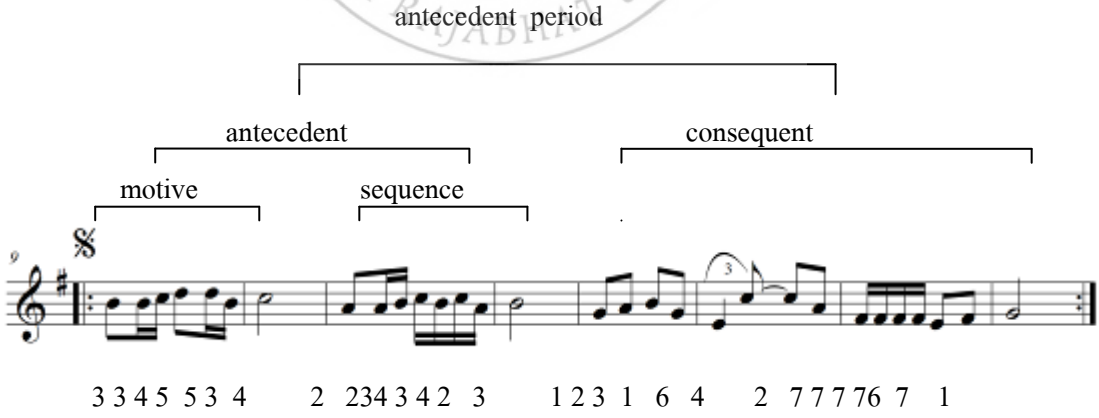


ท่อนบทนำใช้ช่วงเสียงดำเนินทำนองตั้งแต่โน้ต e4 – e5 ซึ่งมีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้น โดยมีลักษณะเด่น คือ การขยายประโยคด้วยซีเควนซ์อิงบันไดเสียงต่ำลงมาจากหน่วยทำนองย่อยที่สร้างขึ้น ก่อนจบประโยคด้วยการพัฒนากระสวนจากแนวซีเควนซ์ (เส้นประวงรี) และใช้ลักษณะการซ้ำวนย้อนกลับ 2 รอบ

ท่อน A

ประกอบด้วย 1 ประโยค โดยมีรายละเอียดดังนี้

Phrase 1



ประโยคที่ 1 ใช้ช่วงเสียงดำเนินทำนองตั้งแต่โน้ต e4 – d5 ซึ่งมีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 7 เมเจอร์ ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้น มีลักษณะเด่น คือ การสร้างทำนองเป็นประโยคถาม-

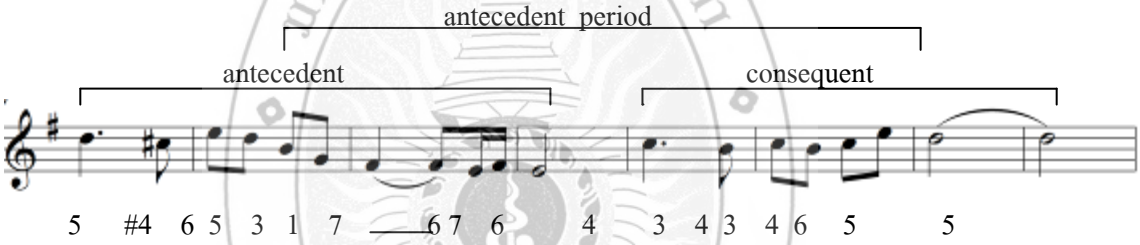
ตอบ (Antecedent period) ลักษณะเด่นของประโยคถาม คือ การสร้างการเคลื่อนที่ของทำนองย่อย โดยใช้เทคนิคซีเควนซ์แบบอิงบันไดเสียงขยายประโยคโดยลดระดับเสียงต่ำลงมา ส่วนประโยคตอบ ลักษณะเด่นอยู่ที่การพัฒนาทำนองย่อยโดยใช้การเคลื่อนที่ของทำนองตามลำดับ

สรุปท่อน A ใช้ช่วงเสียงดำเนินทำนองไม่เกินขั้นคู่ 7 เมเจอร์ ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้น มีลักษณะเด่น คือ การสร้างทำนองเป็นประโยคถาม-ตอบ ใช้การสร้างการเคลื่อนที่ของทำนองย่อยโดยใช้เทคนิคซีเควนซ์แบบอิงบันไดเสียง และใช้ลักษณะการซ้ำวน 2 รอบ

ท่อน B

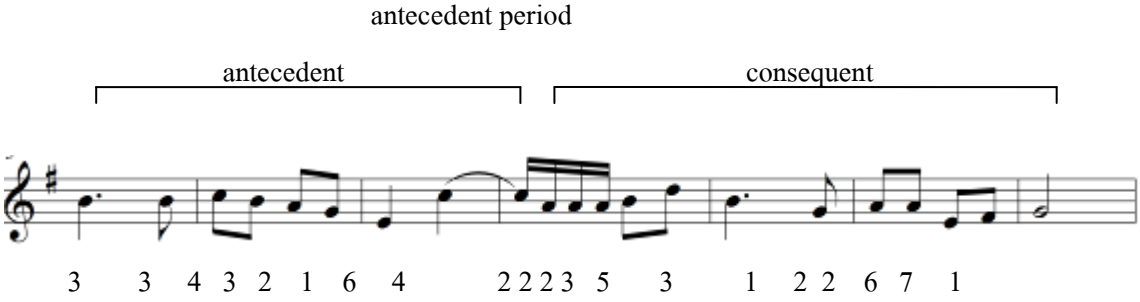
ประกอบด้วย 2 ประโยคใหญ่ โดยมีรายละเอียดดังนี้

Phrase 1



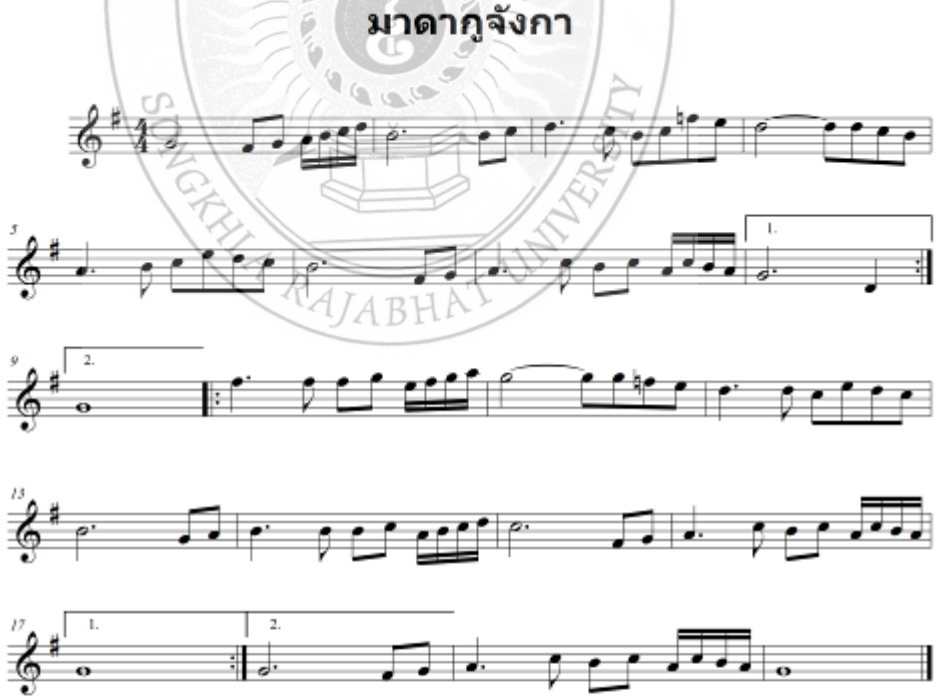
ประโยคที่ 1 ใช้ช่วงเสียงดำเนินทำนองตั้งแต่โน้ต e4 – e5 ซึ่งมีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้น มีลักษณะเด่น คือ การสร้างทำนองเป็นประโยคถาม - ตอบ (Antecedent period) มีลักษณะเด่น คือ อยู่ที่มีการยกตัวโน้ตในลำดับที่ 4 ของบันไดเสียงเดิม คือ C เปลี่ยนมาเป็น C# เพื่อเปลี่ยนจากบันไดเสียงเดิม คือ G major เปลี่ยนเป็น D major ซึ่งถือเป็นการสร้างสีสันในบทเพลง โดยใช้เทคนิคการเปลี่ยนบันไดเสียง และใช้ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองโดยใช้วิธีการพัฒนาแนวทำนองแบบอิงกระสวนจากประโยคข้างหน้า

Phrase 2



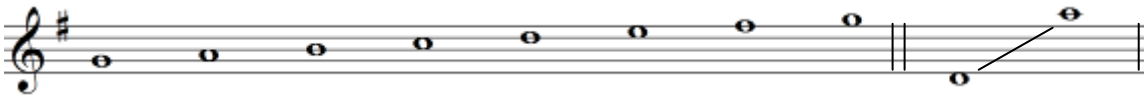
ประโยคที่ 2 ใช้ช่วงเสียงดำเนินทำนองตั้งแต่โน้ต e4 – d5 ซึ่งมีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 7 เมเจอร์ ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้น มีลักษณะเด่น คือ การสร้างทำนองเป็นประโยคถาม - ตอบ (Antecedent period) ประกอบด้วย มีลักษระจุดเด่น คือ การสร้างทำนองโดยอิงกระสวนจากทำนองหลักก่อนหน้านี้ และการพัฒนากระสวนที่ใช้การพัฒนาทำนองเพื่อลงจบในลำดับโน้ตในบันไดเสียงหลัก เพื่อบ่งบอกถึงการจบท่อนเพลง

สรุปท่อน B ใช้ช่วงเสียงดำเนินทำนองไม่เกินขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้น มีลักษณะเด่น คือ การสร้างทำนองเป็นโครงสร้างประโยคถาม-ตอบที่มีความยาวขนาดใหญ่ มีการใช้เทคนิคการเปลี่ยนบันไดเสียงจากเดิม คือ G major เปลี่ยนเป็น D major ทำนองส่วนใหญ่เป็นไปในลักษณะการพัฒนาทำนองแบบอิงกระสวน

4. บทเพลงมาดากูจังกา (จังหวะอัสลี)

4.1 ลักษณะทำนองเพลง

บันไดเสียงหลักที่ใช้ในเพลงนี้ คือ G Major โดยมีพิสัยเสียง (Range) ตั้งแต่ D4 - A5 ดังนี้

G Major scale Range

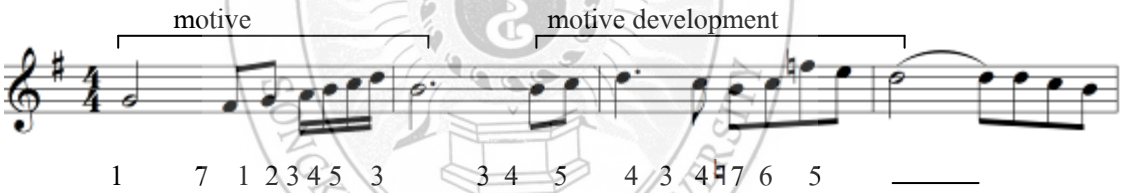


เสียงที่ใช้ดำเนินทำนองมี 7 เสียง ซึ่งเป็นโน้ตในบันไดเสียงทั้งหมด ผู้วิจัยวิเคราะห์รายละเอียดต่างๆ ของการดำเนินทำนอง โดยแยกให้เห็นในแต่ละท่อนเพลงดังนี้

ท่อน A

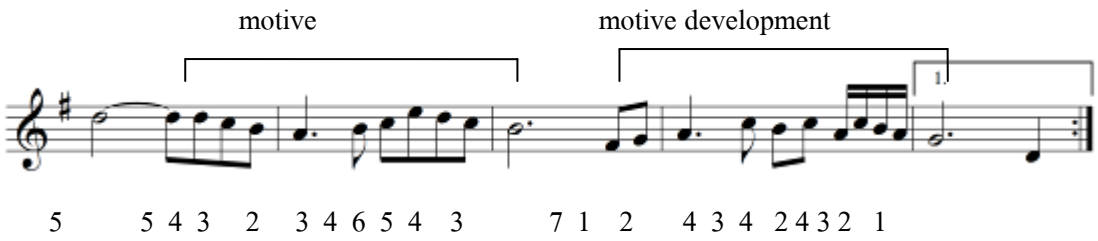
ประกอบด้วย 2 ประโยค โดยมีรายละเอียดดังนี้

Phrase 1



ประโยคที่ 1 ใช้ช่วงเสียงดำเนินทำนองตั้งแต่โน้ต f#4 – f5 ซึ่งมีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้น มีลักษณะเด่น คือ การพัฒนาของหน่วยทำนองย่อย โดยมีการลดระดับเสียงในลำดับที่ 7 ของบันไดเสียง คือ F# เป็น F♮ เพื่อทำให้เกิดทำนองไปในทางไมเนอร์ ซึ่งเป็นเทคนิคการสร้างสีสันด้วยการเปลี่ยนอารมณ์ของบทเพลง

Phrase 2



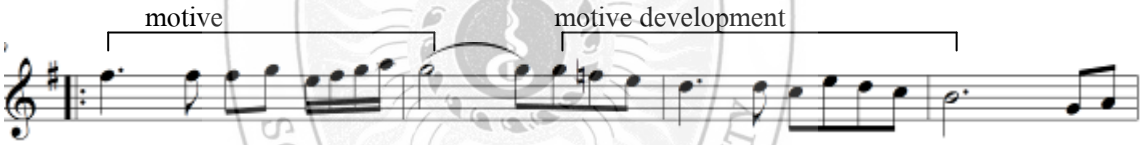
ประโยคที่ 2 ใช้ช่วงเสียงดำเนินทำนองตั้งแต่โน้ต d4 – e5 ซึ่งมีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 9 เมเจอร์ ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้น มีลักษณะเด่น คือ การพัฒนาของหน่วยทำนองย่อย โดยวิธีการพัฒนากระสวน

สรุปท่อน A ใช้ช่วงเสียงดำเนินทำนองไม่เกินขั้นคู่ 9 เมเจอร์ ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้น มีลักษณะเด่น คือ การพัฒนาของหน่วยทำนองย่อย โดยได้มีการลดระดับเสียงในลำดับที่ 7 ของบันไดเสียง คือ F# เป็น F♮ เพื่อทำให้เกิดความรู้สึกทางไมเนอร์ ซึ่งเป็นเทคนิคการสร้างสีสันด้วยการเปลี่ยนอารมณ์ของบทเพลง และมีการพัฒนาของหน่วยทำนองย่อย และใช้ลักษณะการซ้ำวนย้อนกลับ 2 รอบ

ท่อน B

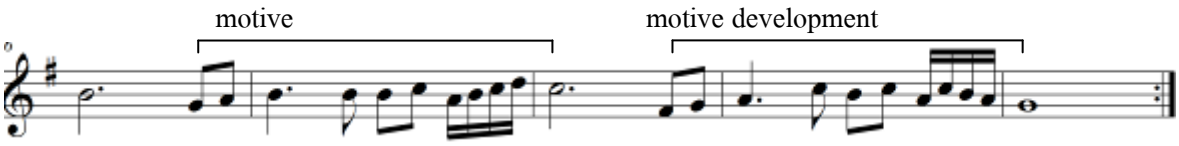
ประกอบด้วย 2 ประโยค โดยมีรายละเอียดดังนี้

Phrase 1



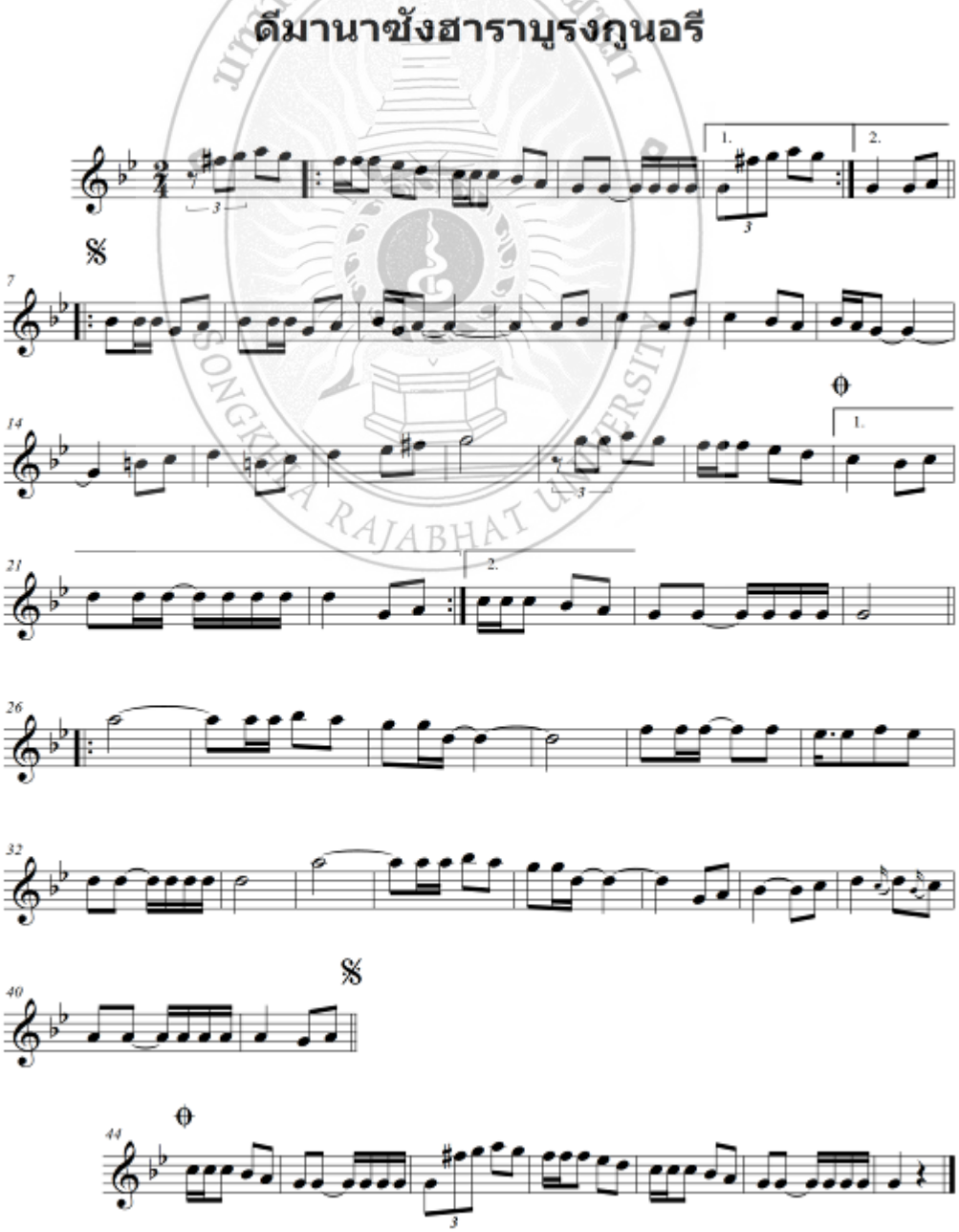
7 7 7 1 6 7 1 2 1 1♮7 6 5 5 4 6 5 4 3

ประโยคที่ 1 ใช้ช่วงเสียงดำเนินทำนองตั้งแต่โน้ต g4 – a5 ซึ่งมีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 9 เมเจอร์ ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้น มีลักษณะเด่น คือ การสร้างทำนองที่มีประโยคค่อนข้างยาว การพัฒนาของหน่วยทำนองย่อย มีการลดระดับเสียงในลำดับที่ 7 ของบันไดเสียง คือ F# เป็น F♮ เพื่อทำให้เกิดความรู้สึกทางไมเนอร์ ส่วนกระสวนทำนองส่วนใหญ่ยังคงใช้วิธีการอิงกระสวนทำนองจากทำนองก่อนหน้านี้

Phrase 2

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

ประโยคที่ 2 ใช้ช่วงเสียงดำเนินทำนองตั้งแต่โน้ต f#4 – d5 ซึ่งมีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 6 เมเจอร์ ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้น มีลักษณะเด่น คือ การพัฒนาของหน่วยทำนองย่อย โดยใช้วิธีการอิงกระสวนจากกลุ่มทำนองหลักข้างหน้า และใช้ลักษณะการซ้ำวนย้อนกลับ 2 รอบ

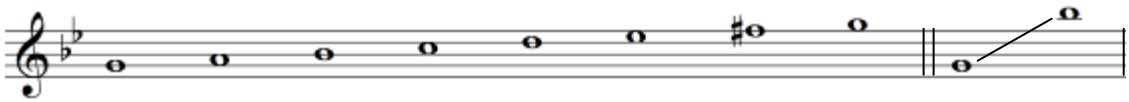
สรุปท่อน B ใช้ช่วงเสียงดำเนินทำนองไม่เกินขั้นคู่ 9 เมเจอร์ ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้น มีลักษณะเด่น คือ การพัฒนาของหน่วยทำนองย่อย โดยได้มีการลดระดับเสียงในลำดับที่ 7 ของบันไดเสียง คือ F# เป็น F♮ เพื่อทำให้เกิดความรู้สึกทางไมเนอร์ ซึ่งเป็นเทคนิคการสร้างสีสันด้วยการเปลี่ยนอารมณ์ของบทเพลง ทั้งมีการพัฒนาของหน่วยทำนองย่อย โดยใช้วิธีการอิงกระสวนจากกลุ่มทำนองหลักข้างหน้า และใช้ลักษณะการซ้ำวนย้อนกลับ 2 รอบ

5. บทเพลงดีมานาซังฮาราบูรงกูนอรี (จังหวะรุมบ้า)

©

5.1 ลักษณะทำนองเพลง

บันไดเสียงหลักที่ใช้ในเพลงนี้ คือ G harmonic minor โดยมีพิสัยเสียง (Range) ตั้งแต่ G4 – Bb5 ดังนี้

G harmonic minor scale Range

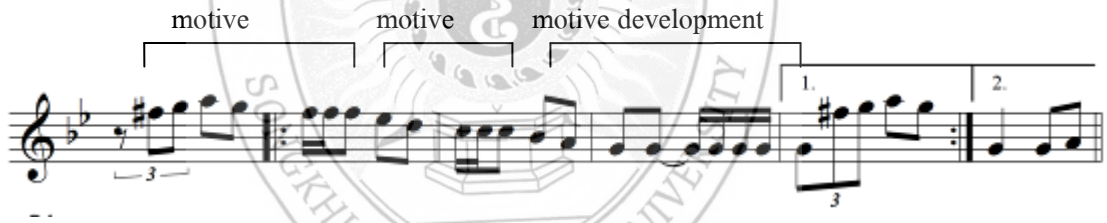


เสียงที่ใช้ดำเนินทำนองมี 7 เสียง ซึ่งเป็นโน้ตในบันไดเสียงทั้งหมด ผู้วิจัยวิเคราะห์รายละเอียดต่างๆ ของการดำเนินทำนอง โดยแยกให้เห็นในแต่ละท่อนเพลงดังนี้

ท่อนบทนำ (Introduction)

ประกอบด้วย 1 ประโยค โดยมีรายละเอียดดังนี้

Phrase 1



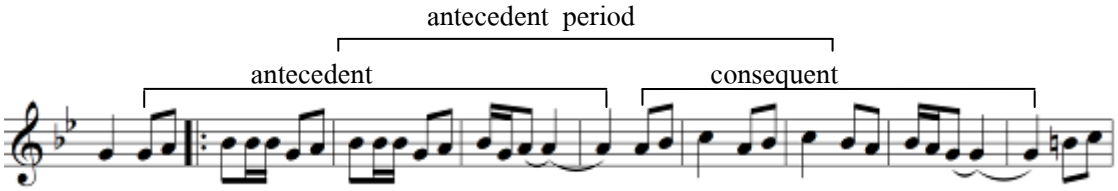
#7 1 2 1 77 7 6 5 44 4 3 2 1 1 1 1 1 #7 1 2 1

ประโยคที่ 1 ใช้ช่วงเสียงดำเนินทำนองตั้งแต่โน้ต g4 – a5 ซึ่งมีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 9 เมเจอร์ ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้น มีลักษณะเด่น คือ การพัฒนาของหน่วยทำนองย่อย โดยได้มีการยกระดับเสียงในลำดับที่ 7 ของบันไดเสียง คือ F เป็น F# ซึ่งเป็นการดัดแปลงโครงสร้างบันไดเสียงเนเชอรัลไมเนอร์เป็นบันไดเสียงฮาร์โมนิกไมเนอร์ และใช้ลักษณะการซ้ำวนย้อนกลับ 2 รอบ

ท่อน A

ประกอบด้วย 2 ประโยค โดยมีรายละเอียดดังนี้

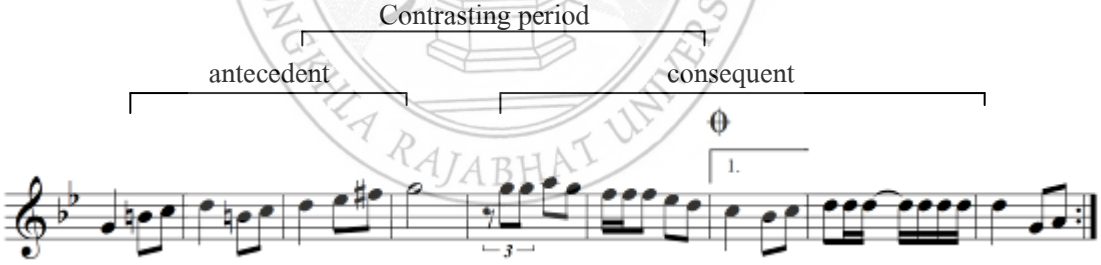
Phrase 1



1 2 3 3 3 1 2 3 33 1 2 31 2____ 2 3 4 2 3 4 3 2 3 2 1____

ประโยคที่ 1 ใช้ช่วงเสียงดำเนินทำนองตั้งแต่โน้ต g4 – c5 ซึ่งมีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้น มีลักษณะเด่น คือ การสร้างหน่วยทำนองย่อยที่ค่อนข้างยาว ได้นำมารวมกันเป็นประโยคใหญ่ ซึ่งประกอบด้วย ประโยคถามใช้การพัฒนาหน่วยทำนองย่อยแบบอิงกระสวน คือ 1 2 3 3 3 –1 2 3 3 3- 1 2 3 1 2 ส่วนประโยคตอบใช้ลักษณะวิธีเดียวกันกับประโยคถาม แต่ต่างกันตรงที่มีการพัฒนาทำนองและกระสวน คือ 2 3 4 – 2 3 4 - 3 2 3 2 1

Phrase 2



♭3 4 5 ♭3 4 5 6 #7 1____ 11 2 1 77 7 6 5 4 3 4 5 55- 555 5

ประโยคที่ 2 ใช้ช่วงเสียงดำเนินทำนองตั้งแต่โน้ต g4 – a5 ซึ่งมีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 9 เมเจอร์ ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้น โดยมีลักษณะเด่น คือ การสร้างหน่วยทำนองย่อยที่ค่อนข้างยาว ได้นำมารวมกันเป็นประโยคใหญ่ ซึ่งประกอบด้วย ประโยคถามได้มีการยกโน้ตในลำดับที่ 3 และลำดับที่ 7 ขึ้นอีกครึ่ง คือ B และ F# ทำให้เกิดเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงเมเจอร์ คือ G major ส่วนประโยคตอบ ได้มีการนำทำนองจากท่อนบทนำกลับมาซ้ำอีกรอบ โดยได้มีการพัฒนาทำนองย่อยในช่วงท้ายตอนจบประโยค เมื่อพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างทำนอง 2 ประโยค

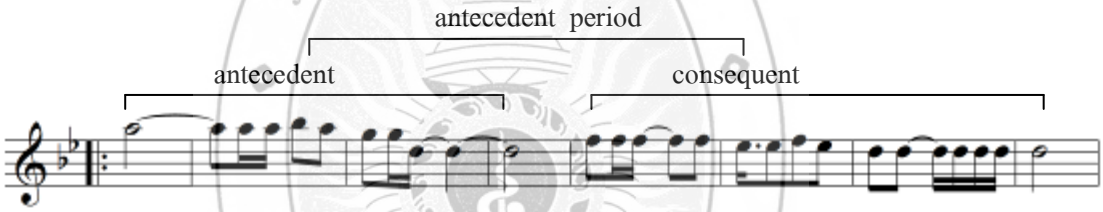
ภายในท่อน พบว่าไม่มีความคล้ายคลึงกัน (Contrasting period) และใช้ลักษณะการซ้ำวนย้อนกลับ 2 รอบ

สรุปท่อน A ใช้ช่วงเสียงดำเนินทำนองไม่เกินขั้นคู่ 9 เมเจอร์ ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้น โดยมีลักษณะเด่น คือ การสร้างหน่วยทำนองย่อยที่ค่อนข้างยาว ได้นำมารวมกันเป็นประโยคใหญ่ ซึ่งประกอบด้วย ประโยคถาม-ตอบ และมีการดัดบันไดเสียงทำให้เกิดเป็นโครงสร้างบันไดเสียงเมเจอร์ คือ G major และใช้ลักษณะการซ้ำวนย้อนกลับ

ท่อน B

ประกอบด้วย 2 ประโยค โดยมีรายละเอียดดังนี้

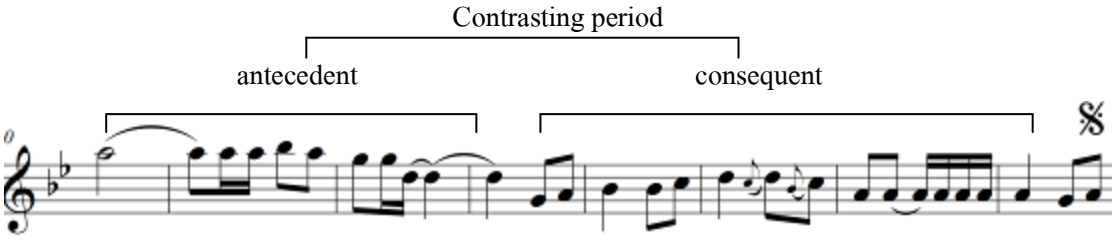
Phrase 1



2_____ 2 2 3 2 1 1 5 7 77_ 7 6 6 7 6 5 5_ 5 5 5 5

ประโยคที่ 1 ใช้ช่วงเสียงดำเนินทำนองตั้งแต่โน้ต d5 – bb5 ซึ่งมีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้น โดยมีลักษณะเด่น คือ การสร้างหน่วยทำนองย่อยที่ค่อนข้างยาว ได้นำมารวมกันเป็นประโยคใหญ่ ซึ่งประกอบด้วย ประโยคถาม-ตอบ มีการพัฒนากระสวนเพื่อสร้างสีสันในบทเพลง

Phrase 2



2 _____ 2 2 3 2 1 1 5 ____ 1 2 3 3 4 5 5 4 2 2_ 222 2

ประโยคที่ 2 ใช้ช่วงเสียงดำเนินทำนองตั้งแต่โน้ต g4 – bb5 ซึ่งมีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 10 เมเจอร์ ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้น โดยมีลักษณะเด่น คือ การสร้างหน่วยทำนองย่อยที่ค่อนข้างยาว ได้นำมารวมกันเป็นประโยคใหญ่ ประกอบด้วย ประโยคถามซึ่งเป็นการนำทำนองเดิมในประโยคถามมาซ้ำอีกรอบ ส่วนประโยคตอบเป็นลักษณะของการพัฒนากระสวนและใช้เทคนิคการใช้โน้ตสะบัด (grace note) เพิ่มสีสันของบทเพลง เมื่อพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างทำนอง 2 ประโยคภายในท่อน พบว่าไม่มีความคล้ายคลึงกัน (Contrasting period)

สรุปท่อน B ใช้ช่วงเสียงดำเนินทำนองไม่เกินขั้นคู่ 10 เมเจอร์ ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้น โดยมีลักษณะเด่น คือ การสร้างหน่วยทำนองย่อยที่ค่อนข้างยาวนำมารวมกันเป็นประโยคใหญ่ ซึ่งประกอบด้วย ประโยคถาม-ตอบ และมีการนำทำนองเดิมในประโยคถามมาซ้ำอีกรอบ พร้อมทั้งใช้เทคนิคการใช้โน้ตสะบัด (grace note) เพิ่มสีสันของบทเพลง

บทที่ 5
สรุปผลการศึกษา อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่องบทเพลงรองเง็ง กรณีศึกษานายเซ็ง อาบู ได้ดำเนินการวิจัยตามลำดับขั้นตอน และสรุปได้ดังนี้

5.1 ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของนายเซ็ง อาบู
2. รวบรวมและวิเคราะห์บทเพลงรองเง็ง ของนายเซ็ง อาบู

5.2 วิธีการดำเนินวิจัย

การวิจัย เรื่อง บทเพลงรองเง็ง กรณีศึกษานายเซ็ง อาบู มีขั้นตอนในการศึกษาวิจัย 5 ขั้นตอน คือ การค้นคว้ารวบรวมข้อมูล การเก็บข้อมูลภาคสนาม การเรียบเรียงข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูล และการนำเสนอผลการวิจัย ในการเก็บข้อมูลได้รวบรวมข้อมูล จากเอกสาร งานวิจัยและสิ่งพิมพ์ต่างๆ นอกจากนี้ยังได้รวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ศิลปิน ลูกศิษย์ รวมไปถึงผู้ที่มีความรู้ทางด้านดนตรีรองเง็งและผู้ที่เกี่ยวข้อง เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ชัดเจนและเป็นประโยชน์ต่อการวิจัยในครั้งนี้

5.3 สรุปผลการวิจัย

การวิจัยเรื่องบทเพลงรองเง็ง กรณีศึกษานายเซ็ง อาบู สรุปผลได้ดังนี้

1. ศึกษาประวัติ และผลงานของนายเซ็ง อาบู

นายเซ็ง อาบู เกิดเมื่อวันที่ 1 มกราคม พ.ศ. 2496 ณ อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี ปัจจุบันอายุ 61 ปี ประกอบอาชีพ รับจ้างซักผ้า และเป็นศิลปินพื้นบ้านรับงานบรรเลงดนตรีรองเง็ง นายเซ็ง อาบู เคยเป็นสมาชิกในการร่วมก่อตั้งวงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งคณะเด็นดังอัสลี จากนั้นได้เปลี่ยนชื่อวงมาเป็นอีรามาอัสลี โดยมีนายขาเดร์ แวเด็ง ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) เป็นหัวหน้าคณะ โดยต่อมาภายในปี พ.ศ.2550 นายเซ็ง อาบู ได้แยกตัวออกมาจากคณะอีรามาอัสลี เพื่อถ่ายทอดและสืบทอดดนตรีพื้นบ้านรองเง็งให้ศิลปินพื้นบ้านรุ่นใหม่ เช่น วงดนตรีรองเง็งคณะบุหลันตานี และคณะอัสลีมาลา ได้รับเชิญไปเป็นวิทยากรด้านดนตรีพื้นบ้านแก่หน่วยงานและสถานศึกษาต่างๆ

ตลอดระยะเวลากว่า 40 ปี ของการเป็นศิลปินดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง นายเซ็ง อาบู มีผลงานการแสดงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งต่อสาธารณชนทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศมากมาย ทั้งเคยได้รับรางวัลเกียรติคุณซึ่งถือเป็นเกียรติประวัติแก่วงศ์ตระกูล เช่น ได้รับพระราชทานเข็มอักษรย่อ “สก” จากสมเด็จสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ ในโอกาสเข้าเฝ้าถวายการแสดงดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง ณ ตำหนักทักษิณราชนิเวศน์ ได้รับพระราชทานแหนบอักษรย่อ “ จภ” จากสมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้าจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ ได้รับโอกาสถวายการแสดงดนตรีแก่สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยานิวัฒนา และยังมีผลงานการบันทึกเสียง การออกแบบและเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงให้กับสถานศึกษาต่างๆ อีกเป็นจำนวนมาก

2. ศึกษาภูมิปัญญาดนตรีรองเง็งของนาย เซ็ง อาบู

2.1 ความสามารถทางด้านดนตรี

นายเซ็ง อาบู เป็นศิลปินพื้นบ้านที่สามารถบรรเลงเครื่องดนตรีได้หลายชนิดทั้งเครื่องดนตรีสากลและเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ได้แก่ กีตาร์ แมนโดลิน ไวโอลิน รำมะนา และฆ้อง ทั้งยังมีความรู้ความเข้าใจทางด้านศิลปะการเต้นรองเง็ง และมีความสามารถในการนำดนตรีพื้นบ้านมาเรียบเรียงสร้างสรรค์ให้มีความน่าสนใจยิ่งขึ้น

2.2 วิธีการถ่ายทอดดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง

วิธีการถ่ายทอดดนตรีพื้นบ้านรองเง็งนั้น นายเซ็ง อาบู จะใช้วิธีการบอกทำนองของแต่ละบทเพลง โดยจะคำนึงถึงพื้นฐานของผู้เรียนแต่ละคน หากผู้เรียนมีทักษะทางการเล่นอยู่ในระดับพื้นฐานหรือระยะเพิ่งเริ่มเล่นก็จะให้ผู้เรียนเล่นบทเพลงที่ง่ายๆ สั้นๆ ไม่มีโครงสร้างซับซ้อนมากนัก แต่หากผู้เรียนคนไหนมีทักษะปฏิบัติในระดับสูงขึ้นแล้วก็จะสอนเพลงที่มีความซับซ้อนและมีเทคนิคที่ยากขึ้นให้ ซึ่งสิ่งที่นายเซ็ง อาบู ให้ความสำคัญเป็นอย่างมากคือการบรรเลงทำนองที่ถูกต้องทุกตัวโน้ต ตรงตามจังหวะ และมักสอดแทรกความรู้ด้านต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งให้ผู้เรียนเสมอ

2.3 แนวคิดในการเรียบเรียงดนตรีรองเง็ง

นายเซ็ง อาบู มีแนวคิดในการเรียบเรียงดนตรีรองเง็งโดยการนำเอาเครื่องดนตรีต่าง ๆภายในวง มาสลับกันทำหน้าที่บรรเลงทำนองเพลง โดยในขณะที่เครื่องดนตรีชิ้นหนึ่งชิ้นใดทำหน้าที่บรรเลงทำนอง เครื่องดนตรีชิ้นอื่นก็ทำหน้าที่บรรเลงทำนองสอดแทรกเพื่อสร้างสีสันไม่ให้ผู้ฟังเบื่อกับเสียงเครื่องดนตรีเพียงชนิดเดียว

2.4 รวบรวมและบันทึกโน้ตเพลงรองเง็งของนายเซ็ง อาบู

การรวบรวมบทเพลงรองเง็งนั้นเป็นบทเพลงที่นายเซ็ง อาบู ได้จดจำมาจากการหมุนแผ่นเสียงที่เคยได้ยินมาตั้งแต่สมัยยังเป็นเด็ก ผู้วิจัยได้รวบรวมบทเพลงรองเง็งที่ได้จากนายเซ็ง อาบู เป็นจำนวน 50 เพลง มาทำการถอดโน้ต (Transcription) และบันทึกโน้ตเพลงเป็นโน้ตสากล โดยแยกออกเป็น 5 จังหวะ ดังนี้ จังหวะโยเก็ต จำนวน 15 เพลง จังหวะซัมเป็ง จำนวน 10 เพลง จังหวะอินัง จำนวน 15 เพลง จังหวะรุมบ้า 5 เพลง และจังหวะอัสลี จำนวน 5 เพลง

2.5 ผลการวิเคราะห์โน้ตเพลง

2.5.1 บทเพลงมารีซูการียา (จังหวะโยเก็ต)

บันไดเสียงหลักที่ใช้ในเพลงนี้ คือ A Major โดยมีพิสัยเสียงดำเนินทำนองไม่เกินขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค

ลักษณะเด่น คือ การสร้างความสอดคล้องของ 2 หน่วยทำนองย่อย มีการพัฒนาหน่วยทำนอง ใช้วิธีการบรรเลงด้วยการตกแต่งกระสวนจังหวะ มีการนำเทคนิคอาร์เปจิโอและการลดระดับเพื่อสร้างอารมณ์ความแตกต่างกันระหว่าง 2 ทำนอง คือ เมเจอร์ และไมเนอร์ เมื่อพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างทำนอง 2 ประโยคภายในท่อน พบว่าไม่มีความคล้ายคลึงกัน และจัดเป็นรูปแบบประโยคต่าง (Contrasting period) และใช้ลักษณะการนำทำนองเดิมกลับมาซ้ำพร้อมทั้งพัฒนาทำนองใหม่เพื่อใช้ในการขยายประโยคให้ยาวขึ้น ก่อนจะใช้การซ้ำวนทั้งท่อนอีกรอบ

2.5.2 บทเพลงกาโยซัมไป (จังหวะซัมเป็ง)

บันไดเสียงหลักที่ใช้ในเพลงนี้ คือ D Major โดยมีพิสัยเสียงดำเนินทำนองไม่เกินขั้นคู่ 11 เพอร์เฟค

ลักษณะเด่น คือ การสร้างหน่วยทำนองย่อยที่ค่อนข้างยาวนำมารวมกันเป็นประโยคใหญ่ โดยใช้วิธีการพัฒนาทำนองอิงกระสวน มีการสร้างหน่วยทำนองย่อยที่ค่อนข้างยาวนำมารวมกันเป็นประโยคใหญ่ มีการพัฒนากระสวนและใช้เทคนิคการบรรเลงโดยใช้ขั้นคู่ 2 เมเจอร์ และขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค ในการสร้างสีสันของลีลาของบทเพลง เมื่อพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างทำนอง 2 ประโยคภายในท่อน พบว่าไม่มีความคล้ายคลึงกันและจัดเป็นรูปแบบประโยคต่าง (Contrasting period) ใช้ลักษณะการซ้ำวนย้อนกลับ 2 รอบ

2.5.3 บทเพลงตันหยงกันตง (จังหวะอินัง)

บันไดเสียงหลักที่ใช้ในเพลงนี้ คือ G Major โดยมีพิสัยเสียงดำเนินทำนองไม่เกินขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค

ลักษณะเด่น คือ การสร้างทำนองเป็นโครงสร้างประโยคถาม-ตอบที่มีความยาวขนาดใหญ่ ซึ่งประกอบด้วย ประโยคถามรอง ประโยคตอบรองในแต่ละประโยคหลัก มีการใช้เทคนิคการเปลี่ยนบันไดเสียงจากเดิม คือ G major เปลี่ยนเป็น D major ทำนองส่วนใหญ่เป็นไปในลักษณะการพัฒนาทำนองแบบอิงกระสวน โดยใช้เทคนิคซีเควนซ์แบบอิงบันไดเสียง

2.5.4 บทเพลงมาดาจังกา (จังหวะอัสลี)

บันไดเสียงหลักที่ใช้ในเพลงนี้ คือ G Major โดยมีพิสัยเสียงดำเนินทำนองไม่เกินขั้นคู่ 9 เมเจอร์

ลักษณะเด่น คือ คือ การพัฒนาของหน่วยทำนองย่อย โดยใช้วิธีการอิงกระสวนจากกลุ่มทำนองหลักข้างหน้า การพัฒนาของหน่วยทำนองย่อยได้มีการลดระดับเสียงในลำดับที่ 7 ของบันไดเสียง คือ F# เป็น F♮ เพื่อทำให้เกิดความรู้สึกทางไมเนอร์ ซึ่งเป็นเทคนิคการสร้างสีสันด้วยการเปลี่ยนอารมณ์ของบทเพลง และมีการพัฒนาของหน่วยทำนองย่อย และใช้ลักษณะการซ้ำวนย้อนกลับ 2 รอบ

2.5.5 บทเพลงดีมานาซังฮาราบูรงกูนอรี (จังหวะรุมบ้า)

บันไดเสียงหลักที่ใช้ในเพลงนี้ คือ G minor โดยมีพิสัยเสียงดำเนินทำนองไม่เกินขั้นคู่ 10 เมเจอร์

ลักษณะเด่น คือ การสร้างหน่วยทำนองย่อยที่ค่อนข้างยาว ได้นำมารวมกันเป็นประโยคใหญ่ ซึ่งประกอบด้วย ประโยคถาม-ตอบ มีการเปลี่ยนบันไดเสียงจากบันไดเสียงหลัก คือ G minor เปลี่ยนเป็น G major มี และมีการนำทำนองเดิมในประโยคถามมาซ้ำอีกรอบ พร้อมทั้งใช้เทคนิคการใช้โน้ตสะบัด (grace note) เพิ่มสีสันของบทเพลง ใช้ลักษณะการซ้ำวนย้อนกลับ

5.4 อภิปรายผล

จากผลการศึกษาการวิจัยข้างต้นสามารถอภิปรายผลดังนี้

รองเง็งเป็นการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ที่สะท้อนการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมทางด้านดนตรีตะวันตกและวัฒนธรรมด้านดนตรีตะวันออกได้อย่างลงตัว ดังปรากฏให้เห็นทั้งชนิดของเครื่องดนตรีที่นำมาใช้ในการผสมวงดนตรีรองเง็งและทำนองของบทเพลงรวมไปถึงท่าทางการเต้นรองเง็ง

นายเซ็ง อาบู เป็นศิลปินพื้นบ้านที่มีความเชี่ยวชาญ และมีบทบาทสำคัญในการถ่ายทอดภูมิปัญญาดนตรีพื้นบ้านรองเง็งให้ศิลปินพื้นบ้านรุ่นใหม่ อย่าง เช่น วงดนตรีรองเง็ง คณะอัสลีมาลา และคณะบุหลันตานี รวมไปถึงนักเรียนนักศึกษาในสถาบันการศึกษาต่างๆ เพื่อต้องการอนุรักษ์ และสืบสาน การแสดงพื้นบ้านรองเง็งซึ่ง เป็นศิลปวัฒนธรรมของชาติไม่ให้สูญหายไป

จากการวิเคราะห์บทเพลงรองเง็ง จำนวน 5 เพลง ใน 5 ลีลาจังหวะ พบว่ามีทั้งเพลงเร็วและเพลงช้า โดยเพลงเร็วจะบรรเลงด้วยลีลาจังหวะโยเก็ต จังหวะอินัง และจังหวะรุมบ้า ส่วนเพลงช้าจะบรรเลงด้วยลีลาจังหวะซำเป็ง และจังหวะอัสลี

บันไดเสียงส่วนใหญ่ที่ใช้ คือ บันไดเสียงเมเจอร์ (Major) เช่น G major D major และ A major บันไดเสียงไมเนอร์ (Minor) เช่น G minor เป็นต้น ซึ่งจัดเป็นกลุ่มบันไดเสียงที่สะดวกต่อการบรรเลงของกลุ่มเครื่องดนตรีที่สร้างทำนอง นอกจากนี้ ทำนองหลักมีช่วงพิสัยเสียงไม่เกินขั้นคู่ 11 เพอร์เฟค ซึ่งถือเป็นช่วงเสียงที่เหมาะสำหรับการประพันธ์เพลงทั่วไป

ลักษณะเด่นของการสร้างทำนองหลัก คือ มักสร้างหน่วยทำนองย่อย (Motive) เป็นทำนองหลักขึ้นมาก่อน จากนั้นขยายทำนองด้วยเทคนิคต่างๆ เช่น การนำหน่วยทำนองย่อยข้างหน้ามาพัฒนาทำนอง ที่เรียกว่า “เทคนิคการพัฒนาทำนอง” (Motive development) การนำกระสวนหน่วยทำนองย่อยข้างหน้ามาใช้หรือที่เรียกว่า “เทคนิคซีเควนท์อิงกระสวน” (Rhythmic sequence) การนำหน่วยทำนองข้างหน้ามาเล่นซ้ำ ที่เรียกว่า เทคนิคการซ้ำทำนอง” (Repetition) และการสร้างประโยคถาม-ตอบ ขึ้นมาในลักษณะที่ไม่คล้ายคลึงกัน ที่เรียกว่า “ลักษณะประโยคต่าง” (Contrsting period) นอกจากนี้ยังมีการปรับเปลี่ยนโน้ตในบันไดเสียงเพื่อเปลี่ยนอารมณ์เพลงไปมาระหว่างเมเจอร์ และไมเนอร์ ซึ่งมักพบบ่อยมากในบทเพลงรองเง็ง การดำเนินทำนองใช้การเคลื่อนที่แบบตามขั้น และข้ามขั้น โดยมักนำประโยคที่เล่นแล้วกลับมาเล่นซ้ำหรือพัฒนาใหม่ ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของอติพล อนุกูล (2551:173-176) ศึกษา เรื่องบทเพลงรองเง็งคณะอัสลีมาลา วัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบริบทต่าง ๆ ของรองเง็งในสังคมวัฒนธรรมไทยภาคใต้ และเพื่อวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีในบทเพลงรองเง็งของคณะอัสลีมาลา

จากการศึกษา พบว่า รองเง็ง เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ที่มีประวัติและพัฒนาการมาอย่างช้านาน ซึ่งได้รับความนิยมเล่นกันมาก และแพร่กระจายเข้าสู่บริเวณ 3 จังหวัดชายแดนใต้ ผ่านวังเจ้าเมือง หรือบ้านข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ แล้วเป็นเหตุให้รองเง็งปรับปรุงและพัฒนารูปแบบการแสดงทั้งการเต้น และการบรรเลงเพลงให้สวยงามประณีตมากยิ่งขึ้น เพื่อต้อนรับแขกผู้มาเยือน และเป็นหน้าเป็นตาให้เจ้าของวัง หรือเจ้าของบ้าน กระทั่งต่อมา รองเง็งได้แพร่ลงสู่ชาวบ้านอีกครั้ง ซึ่งอาจเป็นเพราะสถานการณ์บ้านเมืองเปลี่ยนแปลงไป หรือแขกผู้มาเยือนของเจ้าวัง หรือเจ้าของบ้าน ชื่นชอบและน่าสนใจการแสดงนี้ แล้วเกิดนำไปเผยแพร่เล่นให้ชาวบ้านได้เห็นแล้วเล่นตาม ก่อนจะแพร่กระจายลงสู่บริเวณอื่นๆ แล้วปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงให้เข้ากับวิถีชีวิต หรือวัฒนธรรมความเป็นอยู่ของชาวบ้านบริเวณนั้น

จากการวิเคราะห์บทเพลง จำนวน 5 เพลง ใน 5 ลีลาจังหวะ พบว่า มีทั้งเพลงเร็ว และเพลงช้า โดยเพลงเร็วจะบรรเลงด้วยลีลาจังหวะโยเก็ต จังหวะอินัง และจังหวะรุมบ้า ส่วนเพลงช้าจะบรรเลงด้วยลีลาจังหวะซัมเป็ง และจังหวะอัสลี รูปแบบฟอร์มเพลงนั้นไม่แน่นอน มีทั้งทำนองแบบ 2 ท่อน (Binary form) 3 ท่อน (Ternary form) และ 4 ท่อน (Four part form) แต่ละท่อนมีความยาวไม่มากนัก โดยมักสร้างบทนำ และท่อนจบเพลง เป็นส่วนประกอบสำคัญของทำนองหลัก และสร้างความยาวของบทเพลงด้วยการบรรเลงซ้ำไปมา ทำนองเพลงสร้างอยู่บนบันไดเสียงไดอะโทนิค (Diatonic) ทั้งทางเมเจอร์ และไมเนอร์ โดยมักสร้างอยู่ในคีย์ G major และ G minor ซึ่งเป็นคีย์ที่กลุ่มเครื่องดำเนินทำนอง คือ นักไวโอลิน นักแมนโดลิน และนักแอคคอร์เดียน สามารถวางระบบนิ้วในการเล่นได้อย่างสะดวกคล่องตัว นอกจากนี้ ทำนองหลักมีช่วงพิสัยเสียงไม่เกินขั้นคู่ 12 เพอร์เฟค ซึ่งถือว่าเป็นช่วงเสียงที่เหมาะสมสำหรับการประพันธ์เพลงทั่วไป

ลักษณะเด่นของการสร้างทำนองหลัก คือ มักสร้างหน่วยทำนองย่อย (Motive) เป็นหลักขึ้นมาก่อน แล้วขยายทำนองด้วยเทคนิคต่างๆ นอกจากนี้ ยังมีการใช้โน้ตบันไดเสียงเปลี่ยนสำเนียงเพลงไปมาระหว่างทำนองที่เป็น Natural minor สู่ Harmonic minor และการเปลี่ยนบันไดเสียงแบบสำพันธ์ (Related key) ซึ่งมีจำนวนเครื่องหมายกำหนดบันไดเสียง (Key signature) ใกล้เคียงกัน การดำเนินทำนองเคลื่อนทั้งแบบตามขั้น และข้ามขั้น โดยมักนำประโยคที่เล่นแล้วกลับมาเล่นซ้ำ หรือพัฒนาใหม่ อัตราจังหวะที่ใช้ คือ 2/4 และ 4/4 ซึ่งสามารถจัดกลุ่มชีพจรจังหวะ (Pulse) หนัก - เบา ได้แบบ Duple ซึ่งดำเนินด้วย 2 ชีพจรจังหวะ ต่อ 1 ห้องเพลง และเน้นหนักทุกชีพจรจังหวะที่ 1 และแบบ Quadruple ซึ่งดำเนินด้วย 4 ชีพจรจังหวะ ต่อ 1 ห้องเพลง และเน้นหนักทุกชีพจรจังหวะที่ 1 และ 3 ส่วนการดำเนินกระสวนนั้นค่อนข้างใช้โน้ตที่หลากหลายด้วยการสร้างอยู่ทั้งบนจังหวะหนัก (Strong beat) และเบา (Weak beat) โดยบางครั้งมีการสร้างจังหวะขัด (Syncopation) หรือ

จังหวะล้ำ (Anticipation) ให้เกิดลีลากระสวนที่น่าสนใจ ซึ่งลักษณะดังกล่าว มีความไม่ซับซ้อน ฟังหรือบรรเลงได้ง่าย และนิยมใช้ในการประพันธ์เพลงโดยทั่วไป การผสมวงดนตรีนั้น แบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มเครื่องดำเนินทำนอง ได้แก่ ไวโอลิน แมนโดลิน แอคคอร์เดียน และกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ เรบานา ลูกขัด ฆ้อง มาราคัส

จากการวิเคราะห์บทเพลง จำนวน 5 เพลง ลีลาจังหวะส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลมาจากจังหวะการเต้นเพลงพื้นบ้านที่นิยมในมาเลเซีย โดยบางลีลาจังหวะนั้นมาเลเซียได้รับมาจากชาวโปรตุเกส ส่วนลักษณะองค์ประกอบทางดนตรีต่างๆ แสดงให้เห็นว่ามิใช่จะมีแต่ดนตรีคลาสสิคของตะวันตก หรือดนตรีสากลเท่านั้นที่นำองค์ประกอบเหล่านี้มาใช้ในการประพันธ์บทเพลง แต่ก็พบการใช้ในดนตรีบ้านอย่างรองเง็งด้วยเช่นกัน

5.5 ข้อเสนอแนะ

จากผลการวิจัยเรื่อง บทเพลงรองเง็ง กรณีนายเซ็ง อาบู มีข้อเสนอแนะดังนี้

1. ควรมีการรวบรวมและบันทึกโน้ตบทเพลงรองเง็งอย่างเป็นระบบ
2. ควรศึกษารวบรวมเทคนิคการบรรเลงรองเง็งในส่วนของจังหวะอย่างเป็นระบบ
3. ควรมีการศึกษาบทเพลงรองเง็งอื่นๆ ที่ยังไม่มีในงานวิจัยชิ้นนี้
4. ควรจัดให้ดนตรีรองเง็งเป็นกิจกรรมการเรียนรู้ในสถาบันการศึกษาอย่างเป็นระบบต่อเนื่อง
5. ควรศึกษาปัญหาด้านต่างๆ ทางสังคมที่ส่งผลกระทบต่อดนตรีรองเง็ง
6. ควรนำผลจากการวิจัยชิ้นนี้มาพัฒนาจัดทำสื่อประกอบเสียง เพื่อใช้สำหรับการเผยแพร่ในรูปแบบต่างๆ ต่อไป
7. ควรมีการจัดตั้งหน่วยงานเพื่อเป็นศูนย์กลางในการเก็บรวมรวมข้อมูลดนตรีรองเง็ง เพื่อเผยแพร่ และส่งเสริมกิจกรรมการแสดง

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2544). มานุษยดนตรีวิทยา ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้. นครปฐม : วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

ดวงใจ อมาตยกุล. (2533). ดนตรีตะวันออก. ม.ป.ท.

นภดล ทิพยรัตน์. (2554). ดนตรีปัตตานี : ลักษณะเฉพาะกับบริบททางวัฒนธรรม. วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ดนตรี) . มหาวิทยาลัยมหิดล.

ปรีชา กุลตัน และ ดรุณี ชูศรี . (2556) ศึกษาภูมิปัญญาดนตรีรองเง็งของนายเซ็ง อาบู. มหาวิทยาลัยทักษิณ.

ประพนธ์ เรืองณรงค์.(2554). บุหงาปัตตานี คติชนไทยมุสลิมชายแดนภาคใต้. กรุงเทพมหานคร : บริษัทสถาพรบุ๊คส์ จำกัด.

ประภาส ขวัญประดับ. (2540). รองเง็ง: ระบำและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ของไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย นครปฐม : มหาวิทยาลัยมหิดล.

ประเวศ วะสี.(2530).การสร้างภูมิปัญญาไทยเพื่อการพัฒนา. กรุงเทพมหานคร : ชุมชนพัฒนา.ศูนย์เอกสารเพื่อการพัฒนาชนบท : อัมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ป จำกัด.

สถาพร ศรีสัจจัง. (2529). รายงานการวิจัย เรื่องสารัตถะจากเพลงรองเง็งตันหยง: ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดตรัง. สงขลา : สถาบันทักษิณคดีศึกษา มศว. สงขลา.

สุภา วัชรสุขุม. (2530). รองเง็ง: นาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้. กรุงเทพมหานคร : บริษัทลิฟวิ่ง จำกัด.

เสาวภา ไพทยวัฒน์.(2538). พื้นฐานทางวัฒนธรรมไทย : แนวทางการอนุรักษ์และการพัฒนา. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์การศาสนา

สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์. (2542). สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้. กรุงเทพมหานคร : สยามเพรส แมเนจเม้นต์ จำกัด.

สัญญา เผ่าพืชพันธุ์.(2552).ดนตรีในวิถีชีวิตชาวอูรักลาโว้ย ตำบลเกาะลันตาใหญ่ อำเภอเกาะลันตา จังหวัดกระบี่. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

อติพล อนุกูล. (2550). บทเพลงรองเง็งคณะอัสลีมาลา. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย. นครปฐม : มหาวิทยาลัยมหิดล.

Alan Merriam. (1980). An introduction to research in music. The Catholic University of America Press.

Helen Myers. (1992). Ethnomusicology an Introduction**.** W.W. Norton & Company, Inc., New York.

Sadie , Stanley. (1980). The New Grove Dictionary of Music and Musicians. United States of Macmillan Publishers Limited , London.

ข้อมูลสื่อออนไลน์

ประวัติของมานุษยวิทยาดนตรี (2550) Online เข้าถึงได้จาก http://www.oknation.net/blog/musicstory

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY