บทที่ 1
บทนำ

รองเง็ง เป็นการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ของชาวไทยมุสลิมในภาคใต้ที่ประกอบด้วยการระบำและดนตรี ในส่วนของดนตรีรองเง็งมีลักษณะสำคัญที่แสดงถึงการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมตะวันตกและวัฒนธรรมตะวันออก ทำให้ดนตรีรองเง็งมีเอกลักษณ์และมีบทบาทสำคัญที่แสดงถึงความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมการดนตรีระหว่างกลุ่มชนในภาคใต้

ความสำคัญและที่มาของปัญหา

ภาคใต้ของประเทศไทยเป็นดินแดนที่มีอารยธรรมเก่าแก่ ทั้งนี้เพราะในอดีตภาคใต้เป็นดินแดน ที่ใช้เป็นเส้นทางการค้าขายของชนชาติต่าง ๆ เช่น จีน อินเดีย โปรตุเกส สเปน และฮอลันดา โดยชนชาติเหล่านี้ได้เข้ามาตั้งหลักแหล่งเพื่อทำการค้าตามเมืองท่าต่าง ๆ ความสัมพันธ์ระหว่างชนชาติไทยและชนชาติเหล่านี้จึงทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม

ภาคใต้ของไทยจะมีกลุ่มชนชาติวัฒนธรรมและชาติพันธุ์อยู่รวมกันหลายกลุ่ม แต่กลุ่มชนที่สำคัญมีเพียง 2 กลุ่ม คือ กลุ่มชนที่มีวัฒนธรรมสืบเนื่องในศาสนาพุทธ กับกลุ่มชนที่มีวัฒนธรรมสืบเนื่องในศาสนาอิสลาม ดังนั้นวัฒนธรรมสองกระแสหลักในภาคใต้ ก็คือ วัฒนธรรมพุทธและวัฒนธรรมอิสลาม

วัฒนธรรมอิสลามนั้นได้เข้ามาสู่แหลมมลายู ในคริสตศวรรษที่ 13 โดยครั้งแรกพ่อค้าชาวอาหรับเป็นผู้นำเข้ามาเผยแพร่ตามหมู่เกาะต่าง ๆ ของอินโดนีเซีย ฟิลิปปินส์ และมลายู ต่อมาได้เข้ามาสู่ประเทศไทย บริเวณจังหวัดชายแดนภาคใต้ คือ สงขลา ปัตตานี ยะลา นราธิวาส และสตูล จากนั้นได้กระจายไปยังจังหวัดชายทะเลของภาคใต้ เช่น ตรัง กระบี่ พังงา ภูเก็ต และนครศรีธรรมราช

ทั้งนี้เพราะภาคใต้ของไทย มีอาณาเขตติดต่อกับภาคเหนือของมาเลเซีย ทำให้คนไทยมุสลิมมีการรับและแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมซึ่งกันและกันกับคนมาเลเซียและอินโดนีเซีย โดยเฉพาะวัฒนธรรมด้านการแสดง คือ การแสดงรองเง็ง ซึ่งเป็นการแสดงพื้นบ้านที่มีการผสมผสานด้านวัฒนธรรม

รองเง็งเป็นการแสดงพื้นบ้านที่นิยมเล่นกันตามจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันออกของภาคใต้และแถบจังหวัดชายฝั่งทะเลด้านตะวันตกของภาคใต้ รองเง็ง เป็นการแสดงที่ประกอบด้วยส่วนที่สำคัญ 3 ส่วน คือ การระบำ ดนตรี และ การขับร้อง ในส่วนของดนตรีรองเง็ง (สุกรี เจริญสุข 2536 : 88) อธิบายไว้ว่า

"... ลักษณะการผสมผสานของดนตรีรองเง็ง เป็นการแสดงดนตรีที่หลากหลายต่างวัฒนธรรม มีไวโอลินและแมนโดริน ทำหน้าที่ดำเนินทำนองเป็นตัวแทนวัฒนธรรมฝรั่ง เพลงรองเง็งส่วนหนึ่งมีพื้นฐานของเพลงฝรั่งสมัยเรอเนสซอง (Renasissance 15-17th) โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเดินทางของพ่อค้าชาวสเปน โปรตุเกส และฮอลันดา มาราคัส ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะก็เป็นเครื่องดนตรีของชาวยุโรป รำมะนานี้นิยมแพร่หลายในกลุ่มอาหรับ ส่วนฆ้องเป็นเครื่องดนตรีของภาคพื้นอุษาคเนย์ ..."

จากคำอธิบายดังกล่าวจะเห็นได้ว่าดนตรีรองเง็งเป็นดนตรีพื้นบ้านที่มีความสำคัญทั้งในด้านวัฒนธรรมและความสัมพันธ์ระหว่างชนชาติ เป็นการแสดงที่เป็นเอกลักษณะของชาวไทยมุสลิมในภาคใต้ สมควรอย่างยิ่งที่จะอนุรักษ์สืบสานให้คงอยู่ตลอดไป

ปัจจุบันคณะรองเง็งที่ยังจัดแสดงอยู่ในภาคใต้มีเหลืออยู่น้อยมาก สำหรับนักดนตรีรองเง็งที่มีบทบาทในการอนุรักษ์สืบสานวัฒนธรรมดนตรีรองเง็งที่สำคัญคนหนึ่งคือ นายขาเดย์ แวร์เด็ง

นายขาเดย์ แวร์เด็ง เป็นศิลปินพื้นบ้านที่มีความสามารถบรรเลงไวโอลินได้อย่างไพเราะและมีผลงานด้านดนตรีรองเง็งมากมายจากผลงานและคุณความดีของท่านดังกล่าว ทำให้ท่านได้รับพระราชทาน "ศิลปินแห่งชาติ" สาขาศิลปการแสดง ปี พ.ศ.2536

ผู้วิจัยมีความเห็นว่าผลงานและบทเพลงรองเง็งของนายขาเดย์ แวร์เด็ง มีความสำคัญอย่างยิ่ง ในฐานะที่เป็นมรดกวัฒนธรรมของชาติ จึงสนใจที่จะศึกษาถึงประวัติความเป็นมา ศึกษาวิเคราะห์บทเพลงรองเง็ง รวมทั้งประวัติและผลงานของนายขาเดย์ แวร์เด็ง ศิลปินแห่งชาติ โดยผู้วิจัยหวังว่าผลการศึกษาครั้งนี้จะก่อให้เกิดประโยชน์โดยตรงต่อการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน ทั้งยังก่อให้เกิดการบันทึกหลักฐานและการส่งเสริมดนตรีพื้นบ้าน ในฐานะที่เป็นศิลปวัฒนธรรมของชาติสืบไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้มีจุดประสงค์ ดังนี้

1. เพื่อศึกษาดนตรีพื้นบ้านภาคใต้
2. เพื่อศึกษาประวัติดนตรีรองเง็ง
3. เพื่อวิเคราะห์ดนตรีรองเง็งคณะขาเดย์ แวร์เด็ง

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากการวิจัย

1. ผลการวิจัยทำให้ได้ข้อมูลดนตรีพื้นบ้านภาคใต้
2. ผลการวิจัยทำให้ทราบประวัติความเป็นมาของรองเง็ง
3. ผลการวิจัยจะแสดงถึงองค์ประกอบของดนตรีรองเง็งคณะขาเดย์ แวร์เด็ง

วิธีการศึกษา

1. รูปแบบวิธีวิจัยการศึกษาครั้งนี้เป็นกระบวนการศึกษาวิจัยทางมนุษยวิทยาการดนตรี โดยการศึกษาข้อมูลจากดนตรีรองเง็งคณะขาเดย์ แวร์เด็ง โดยดำเนินการดังต่อไปนี้
2. **ขั้นที่หนึ่ง** นำทำนองของดนตรีรองเง็งของคณะขาเดย์ แวร์เด็ง มาบันทึกโน้ตสากล เพื่อศึกษาองค์ประกอบทางดนตรี
3. **ขั้นที่สอง** ขั้นวิเคราะห์ โดยดำเนินการวิจัยเพื่อศึกษาองค์ประกอบของดนตรีรองเง็งจากองค์ประกอบของดนตรี ในหัวข้อต่อไปนี้
   1. ทำนอง (Melody)
   2. จังหวะ (Rhythm)
   3. เสียงประสาน (Harmony)
   4. พื้นผิว (Texture)
   5. คีตลักษณ์ (Forms)

ขอบเขตการวิจัย

ศึกษาวิจัยดนตรีรองเง็งคณะขาเดย์ แวร์เด็ง อ.ยะหริ่ง จ.ปัตตานี โดยกำหนดบทเพลงที่นำมาวิเคราะห์จำนวน 20 เพลง

นิยามศัพท์

1. ดนตรีรองเง็ง หมายถึง ดนตรีประกอบระบำพื้นบ้านของชาวไทยมุสลิมในภาคใต้ของประเทศไทย
2. รองเง็ง หมายถึง ระบำและดนตรีพื้นบ้านของชาวไทยมุสลิม ในจังหวัดภาคใต้ของประเทศ

3. ระบำ หมายถึง การรำ การฟ้อน หรือการเต้นที่มีแบบท่าและลีลาเข้ากับจังหวะดนตรีหรือเพลงร้อง
4. ลาฬุ หมายถึง ทำนองหรือเพลง

แนวคิดและทฤษฎี และผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. ทฤษฎีทางมนุษยวิทยาที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

ฟราซ โบแอส (Franz Boas) มีแนวคิดเริ่มการแพร่กระจายวัฒนธรรมจากศูนย์กลางของสังคมหนึ่งและขยายกว้างออกไปยังชุมชนอื่นหรือสังคมอื่น วัฒนธรรมที่ขยายออกไปยังชุมชนอื่นอาจเป็นวัฒนธรรมย่อยส่วนใดส่วนหนึ่งในลักษณะขนบธรรมเนียมประเพณีความเชื่อหรือประติมากรรม และสถาปัตยกรรม แนวคิดนี้ได้ขยายขอบเขตไปเป็นการแบ่งสังคมและวัฒนธรรมในโลกตามความคล้ายคลึงของวัฒนธรรม การแพร่กระจายของวัฒนธรรม โบแอสเสนอว่าให้มองวัฒนธรรมที่องค์ประกอบและดูว่าองค์ประกอบใดมีจุดศูนย์กลางอยู่ที่ใด และแพร่กระจายไปครอบคลุมบริเวณใดบ้าง การพิจารณาด้วยแนวคิดนี้อาจใช้ได้กับวัฒนธรรมที่เป็นวัตถุและวัฒนธรรมที่เป็นความเชื่อในการถ่ายทอดวัฒนธรรมในแนวนอน การถ่ายทอดวัฒนธรรมในสังคมเดียวกัน คือ การสืบทอดวัฒนธรรมในแนวตั้งจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง ส่วนการถ่ายทอดวัฒนธรรมจากสังคมหนึ่งไปสู่อีกสังคมหนึ่งเป็นการถ่ายทอดวัฒนธรรมในแนวนอน และเป็นการที่สังคมหนึ่งยอมรับวัฒนธรรมของสังคมอื่น โดยฝ่ายรับวัฒนธรรมใหม่และละทิ้งวัฒนธรรมของตัวบางตัวบางกลุ่ม ทำให้เกิดการผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม (สุพัตรา, สุภาพ 2537:33)

2. แนวคิดที่เกี่ยวกับงานวิจัย

แนวคิดเรื่องการสังสรรค์ระหว่างวัฒนธรรม (Acculturation)

การที่มนุษย์เราได้ติดต่อสัมพันธ์กันย่อมมีการแลกเปลี่ยนกันทางด้านวัฒนธรรมเมื่อสังคมหนึ่งยอมรับวัฒนธรรมจากอีกสังคมหนึ่งเข้ามาผสมผสานกับวัฒนธรรมของตน ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมโดยลักษณะเช่นนี้เรียกว่า การสังสรรค์ระหว่างวัฒนธรรม

การสังสรรค์ระหว่างวัฒนธรรมมีกระบวนการ 2 ทางคือ การที่วัฒนธรรมจากกลุ่มหนึ่งถ่ายทอดกระจายไปสู่กลุ่มอื่น เรียกว่า "การแพร่กระจายทางวัฒนธรรม" (Culture Diffusion) กับการรับเอา เรียกว่า "การยืมวัฒนธรรม" (Culture Borrowing)การสังสรรค์ระหว่างวัฒนธรรมจะเป็นไปได้มาก ถ้าหากสังคมหนึ่งมีวัฒนธรรมที่สูงกว่าและมักแสวงอำนาจทางการปกครองมากกว่า เช่น สังคมที่เป็นฝ่ายรุกรานชนะสังคมอื่น การสังสรรค์ระหว่างวัฒนธรรมย่อมเกิดขึ้นได้ถ้าสังคมมีการติดต่อสัมพันธ์กัน ทั้งนี้เพื่อจะได้เข้าใจและอยู่ร่วมกันได้เพื่อปรับตัวในการอยู่ร่วมกัน (ณรงค์ เส็งประชา, 2532:43)

แนวคิดเรื่องวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2524 : 109) ได้กล่าวถึง ดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ว่ามีเอกลักษณ์ที่เด่นชัด คือ ถือเอาจังหวะเป็นเอก ส่วนทำนองเพลงเป็นเพียงช่วยสอดเสริม เครื่องดนตรีที่เป็นของพื้นบ้านพื้นเมืองจริง ๆ จึงเป็นเครื่องใช้จังหวะแทบทั้งสิ้น การบรรเลงก็มีขึ้นเพื่อประกอบ การเล่นพื้นเมืองเป็นส่วนใหญ่ ที่เป็นการบรรเลงหรือประโคมล้วน ๆ มีแต่กาหลอ ซึ่งประโคมในงานศพและการประโคมโพน ฆ้อง กลองในประเพณีลากพระ ลีลาของดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ มีจังหวะกระชั้นหนักแน่น เฉียบขาด เร้ารุกมากกว่าความอ่อนหวาน เนิบช้า ลีลาเช่นนี้สอดคล้องกับลักษณะนิสัยทั่วไปของชาวใต้ที่บึกบึน หนักแน่น เด็ดขาด และค่อนข้างแข็งกร้าว เครื่องตีที่ใช้ เป็นหลักมีทับกลอง โพน ปืด โหม่ง ฆ้อง ฉิ่ง กรับ และแตระ (คล้าย กรับพวง) เครื่องตีที่รับมาจากมลายูคือ ทน (กลองแขก) รำมะนา ส่วนเครื่องตีที่นิยมกันเฉพาะกลุ่มไทยมุสลิมมีกลองบานอ กรือโต๊ะ (ทั้ง 2 ชนิดนี้เป็นเครื่องตีแข่งขันกัน เพื่อนันทนาการโดยตรง จึงจัดเป็นดนตรีโดยอนุโลม) เครื่องดีด สี ตี เป่า ที่เป็นของพื้นเมืองแท้ ๆ ไม่มีนอกจากดนตรีของพวกซาไก ซึ่งทำขึ้นจากปล้องไม้ไผ่สำหรับดีดที่รับมาจากมลายู คือ รีบับ (Rebab) หรือรือบะ คล้ายซอสามสาย แต่มีเพียง 2 สาย นิยมใช้ในวงดนตรีมะโย่ง วายังยาวอ เป็นต้น นอกจากนี้ก็มีซอที่รับไปจากภาคกลาง ใช้ประกอบดนตรีหนังตะลุงและโนรา

เครื่องเป่ามีแต่ปี่ ซึ่งขนาดใกล้เคียงกับปี่มากที่สุด ใช้ประกอบการเล่นหนังตะลุงและมโนราห์เป็นสำคัญจากคำบอกเล่าว่าสมัยก่อนการเป่าปี่จะเน้นที่จังหวะมากกว่าทำนอง คนเป่าปี่ต้องคอยฟังเสียงทับเสียงกลอง ไม่พบทำนองเพลงปี่ที่เป็นของพื้นเมืองแท้ ๆ ที่มีอยู่ล้วนเป็นเพลงไทยเดิมอย่างภาคกลาง และเป็นเพียงการสอดเสริม การเป่าปี่เป็นทำนองเพลงจึงอาจเกิดขึ้นชั้นหลัง มีอีกชนิดหนึ่งก็คือ ปี่ห้อหรือปี่อ้อ ซึ่งรับมาจากมลายูใช้ประกอบการละเล่นที่รับมาจากมลายู เช่น สิละ กาหลอ เป็นต้น

การเล่นดนตรีของภาคใต้ไม่มีการเล่นเดี่ยวจะต้องเล่นประกอบกันเป็นวงหรือไม่ก็ต้องมีการร้องขับหรือร่ายรำประกอบ เช่น เพลงบอก โนรา หนังตะลุง ลิเกป่า โต๊ะครึม เป็นต้น การสำเริงอารมณ์เฉพาะตนมีแต่การขับบทกลอนหรือผิวปาก การเป่าปี่หรือขลุ่ยเล่นคนเดียวอย่างที่ชาวภาคอื่นเป่านั้น จะพบก็แต่เฉพาะการฝึกซ้อมหรือการทบทวนเท่านั้น จึงนับได้ว่าการดนตรีของภาคใต้เป็นสื่อประสานความสามัคคีของชาวบ้านประเภทหนึ่งเพราะต้องเล่นประสมวง

สงัด ภูเขาทอง (2532 : 115-118) ได้กล่าวถึง ศิลปวัฒนธรรมของชาวไทยภาคใต้ ซึ่งแบ่งออกเป็น 2 ตอน คือ ภาคใต้ตอนบนเป็นกลุ่มชาวไทยที่นับถือศาสนาพุทธกับภาคใต้ตอนล่างเป็นกลุ่มชาวไทยที่นับถือศาสนาอิสลาม ชาวไทยภาคใต้ทั้งสองส่วนจะมีลักษณะด้าน ศิลปวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน ตัวอย่างเช่น ดนตรีภาคใต้ตอนบนซึ่งถือว่าเป็นเอกลักษณ์ทางดนตรีของภาคใต้ ดนตรีทางภาคใต้มีลักษณะเป็นดนตรีพื้นเมืองมาก คือ ทำนอง มีลักษณะเป็น ลำนำ มากกว่าเป็นทำนอง

มีลักษณะคล้ายทำนองสวด ซึ่งมีลักษณะแตกต่างจากดนตรีพื้นเมืองของภาคอื่น ๆ เช่น ภาคเหนือ อีสานเหนือ อีสานใต้ ที่มีลักษณะเป็นทำนองค่อนข้างชัดเจน เสียงดนตรีของเพลงภาคใต้ตอนบนจะมีเสียงของภาษาพูดปนอยู่มาก ยากที่จะบันทึกเสียงตามตัวโน้ตดนตรีให้ตรงกับเสียงดนตรีแท้ ๆ สิ่งสำคัญหรือลักษณะเด่นของเพลงภาคใต้ถ้อยสำนวนที่ร้อยกรอง ออกมาผสม กับรูปแบบทางฉันทลักษณ์ที่แตกต่างกัน ให้สำนวนกลอนของเพลงภาคใต้งดงามมาก คนภาคใต้ จึงจัดได้ว่าเป็นคนเจ้าบทเจ้ากลอน บทเพลงที่กล่าวถึงคือเพลงมโนห์รา เพลงกำพรัด เพลงบอก และเพลงหนังตะลุง หากเปรียบเทียบทำนองเพลงของภาคใต้กับทำนองเพลงของ ชาวไทยมุสลิมก็จะมีความแตกต่างกันมาก เพลงของชาวไทยมุสลิมไม่ว่าจะเป็นเพลงของชาวมลายูหรือชาวชวา ยังมีลักษณะทำนองที่แท้จริง แม้แต่เสียงสวดแขกมีการสวดวันละ 5 เวลา แต่ละเวลาจะมีการตีกลองที่แขวนไว้ตามหอคอยให้ดังเป็นสัญญาณก่อนแล้วจะมีผู้ขึ้นไปป่องปากตะโกนร้อง เป็นทำนองเพลงด้วยเสียงที่เยือกเย็นไพเราะ เป็นการบอกกล่าวให้พี่น้องชาวมุสลิมทำพิธีสวด ทำนองที่ว่านี้ผิดไปจากทำนองเพลงภาคใต้ตอนบนมาก ด้วยเหตุนี้ทำนองเพลงภาคใต้ตอนบนบันทึกเสียงด้วยตัวโน้ตดนตรีไม่ว่าจะเป็นโน้ตไทยหรือโน้ตสากลให้มีเสียงตรงกับเสียงเดิมได้ยาก เพราะนอกจากจะคล้ายกับทำนองสวดแล้วยังมีสำเนียงพูดเป็นภาษาท้องถิ่นปนอยู่

3. ทฤษฎีดนตรีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

ทฤษฎีองค์ประกอบทางดนตรี

องค์ประกอบทางดนตรี ที่สำคัญมีอยู่ 5 ประการ คือ

3.1 จังหวะ (Rhythm) เป็นศิลปะการจัดระเบียบเวลาของเสียง เช่น การเน้นเสียง (accent) องค์ประกอบเหล่านี้มีความสำคัญ เมื่อรวมกันจะทำให้เกิดความหลากหลายของจังหวะ ซึ่งมีผลโดยตรงต่อการรับรู้ต่อผู้ฟัง

ความหมายของจังหวะ

จังหวะ (Beat) ใช้ในความหมายของการเน้นจังหวะและจำนวนจังหวะในห้อง เช่น จังหวะที่ 1 มีน้ำหนักมากกว่าจังหวะที่ 2 เพลงนี้มี 3 จังหวะในแต่ละห้อง และรวมถึงจังหวะเน้น (Accented beat) จังหวะหนัก (Strong beat) และจังหวะเบา (Weak beat)

ลักษณะจังหวะ (Rhythm) ใช้อธิบายสัญลักษณ์ที่บอกความสั้นยาวของตัวโน้ตและตัวหยุด เช่น ลักษณะจังหวะของทำนองนี้ประกอบด้วยโน้ตตัวดำ 2 ตัว โน้ตเขบ็ตสองชั้น 4 ตัว และจบด้วยโน้ตตัวดำ 1 ตัว

อัตราความเร็ว (Tempo) เป็นคำที่คนทั่วไปเรียกว่า จังหวะ เช่น จังหวะช้า จังหวะเร็ว เมื่อกล่าวถึงความช้าความเร็ว จึงใช้คำว่าอัตราความเร็ว เช่น อัตราความเร็วของเพลงช้าปานกลาง

อัตราจังหวะ (Time หรือ Meter) ความหมายของคำนี้ทำให้ผู้บรรเลงสามารถบอกอัตราจังหวะว่าอยู่ในอัตราจังหวะธรรมดา หรืออัตราจังหวะผสมและทำให้สามารถกำหนดชีพจรจังหวะ (pulse) ได้

เครื่องหมายกำหนดจังหวะ (Time signature) ความหมายของคำนี้ คือ เครื่องหมายประจำจังหวะ ที่มีตัวเลข 2 ตัววางซ้อนกันอยู่ตอนต้นของบทเพลง เป็นตัวกำหนดจังหวะซึ่งทำให้ทราบวิธีการนับจังหวะและการเน้นจังหวะ

3.2 ทำนอง (Melody) คือ เสียงขึ้นเสียงลงหลายเสียงที่ปะติปะต่อกันเป็นชุด แต่ละเสียงนอกจากจะมีระดับเสียงสูงต่ำแล้ว ยังมีความสั้นยาวตามลักษณะจังหวะที่อาจแตกต่างกัน ทำนองต้องมีจังหวะเป็นส่วนหนึ่งซึ่งไม่อาจแยกออกจากกันได้ ทั้งระดับเสียงและลักษณะจังหวะจะใช้สัญญลักษณะตัวโน้ตบนบรรทัดห้าเส้นเป็นสื่อ ทำนองอาจจะมีความยาวตั้งแต่ 2-3 ห้อง ไปจนถึง 10 ห้องหรือมากกว่า แต่ทำนองที่ดีต้องมีความหมายและจบในตัวเอง มีเสียงขึ้นลงที่สมดุลและมีเอกลักษณะที่ผู้ฟังประทับใจ การเคลื่อนที่ไป เรียกว่า การดำเนินทำนอง การเคลื่อนของทำนองเกี่ยวข้องกับขั้นคู่ซึ่งบอกระยะห่างระหว่างโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวถัดไป และเป็นตัวแปรสำคัญที่แสดงว่า ทำนองนั้นได้ขยับขึ้นหรือลงเป็นระยะมากน้อยเท่าใด

ทำนองเป็นส่วนประกอบของเพลงที่ทุกชาติทุกภาษาให้ความสำคัญ เนื่องจากท่วงทำนองเป็นเสียงสูง เสียงต่ำ เสียงขึ้น เสียงลง ซึ่งมนุษย์ร้องเลียนได้สามารถสะท้อนอารมณ์ของเพลงได้โดยตรง

การวิเคราะห์ทำนองมีหลักและประเด็นสำคัญ ดังต่อไปนี้

3.2.1 วิเคราะห์ช่วงเสียง (Range) คือ การวิเคราะห์ระยะห่างระหว่างตัวโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดและตัวโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุด

3.2.2 วิเคราะห์ขั้นคู่ (Interval) คือ การวิเคราะห์การดำเนินทำนองว่าเป็นการเคลื่อนจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งอย่างไร มีการขยับมากน้อยเพียงใดโดยการวัดได้จากการนับขั้นคู่ ตัวอย่าง เช่น

การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) เป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งเป็นคู่ 2 ซึ่งหมายรวมถึงการซ้ำโน้ตหรือคู่ 1 เพอร์เฟค

การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) เป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งเป็นคู่ 3 หรือกว้างกว่าคู่ 2 การขยับข้ามขั้นซึ่งเรียกว่า ขั้นคู่กระโดดมักนำหน้าหรือตามหลังด้วยการขยับเพียงขั้นเดียวในทิศทางตรงกันข้ามเพื่อให้เกิดสมดุล

ทิศทางของทำนอง หมายถึง การดำเนินทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวถัดไป มีอยู่ 3 ทิศทาง คือ ทิศทางขึ้นถ้าโน้ตตัวหลังมีระดับเสียงสูงกว่า หรือทิศทางลงถ้าโน้ตตัวหลังมีระดับเสียงต่ำกว่าแต่ถ้าโน้ตย้ำอยู่ที่ระดับเสียงเดิม เรียกว่า ทิศทางคงที่

3.3 เสียงประสาน (Harmony) คือ การนำเสียงมาบรรเลงซ้อนกันหรือพร้อมกัน การประสานเสียงทำให้เกิดความไพเราะและเกิดพลังของเสียงซึ่งเป็งองค์ประกอบที่สำคัญของดนตรีตะวันตก การประสานเสียงของดนตรีจะมีลักษณะดังต่อไปนี้

Polyphony คือ การประสานเสียงที่มีแนวทำนองหลายทำนอง โดยทุกทำนองมีความเด่นเท่า ๆ กัน

Homophony คือ ลักษณะของการประสานเสียงหลายทำนอง โดยมีแนวทำนองเดียวมีความโดดเด่น ส่วนทำนองอื่น ๆ มีหน้าที่สนับสนุนในลักษณะของคอร์ด (Chord)

Heterophony คือ การประสานเสียงที่ทุกแนวเสียงมีความสำคัญเท่า ๆ กัน โดยมีทำนองหลักและจังหวะที่ยืดร่วมกัน

Monophony คือ เพลงที่มีแนวทำนองเดียว เช่น การขับร้องหรือการบรรเลงที่เสียงอยู่ในระดับสูง-ต่ำที่เท่ากัน

Quasi Homophonic คือ การบรรเลงกึ่งประสานเสียง เช่น การบรรเลงไวโอลินสามารถบรรเลงทำนองและมีเสียงประสานบรรเลงพร้อมกัน

3.4 สีสันของเสียง (Tone Color) คือ ลักษณะน้ำเสียงที่แตกต่างกันของเครื่องดนตรี เช่น สีสันของเสียงเครื่องสายแตกต่างต่างกับสีสันของเครื่องลม สีสันของเสียงดนตรีไทยแตกต่างกับสีสันของเสียงดนตรีตะวันตก เมื่อสีสันของเสียงแตกต่างกันย่อมให้อารมณ์ที่แตกต่างกัน สีสันของเสียงย่อมขึ้นอยู่กับประเภทของเครื่องดนตรี เทคนิคการเล่น ผู้เล่น

3.5 คีตลักษณ์ (Form) คือ รูปแบบของบทเพลงซึ่งรวมเอาจังหวะ ทำนอง การประสานเสียง สีสันของเสียง โดยสามารถบอกขนาดหรือโครงสร้างของบทเพลง

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ประภาส ขวัญประดับ (2541 : จ) ได้ศึกษาประวัติความเป็นมาของรองเง็ง คณะรองเง็งที่มีชื่อเสียงในจังหวัดภาคใต้ บทบาทของรองเง็งที่มีต่อสังคมและวัฒนธรรมในจังหวัดภาคใต้ และวิเคราะห์บทเพลงรองเง็งพบว่ารองเง็งได้เข้ามาในดินแดนภาคใต้ของไทย เมื่อประมาณ 200 ปี โดยในอดีตภาคใต้เป็นเส้นทางการค้าขายของชนชาติต่าง ๆ เช่น อินเดีย อาหรับ โปรตุเกส สเปน และฮอลันดา การติดต่อระหว่างชนชาติต่าง ๆ ทำให้เกิดการผสมผสานทางด้านการแสดงรองเง็งก็เป็นผลจากการผสมผสานทางวัฒนธรรมของชนชาติเหล่านี้กับชนท้องถิ่นใน ภาคใต้ของประเทศไทยเห็นได้อย่างชัดเจนโดยเฉพาะในเครื่องดนตรีประกอบการแสดงที่มีการเล่นเครื่องดนตรี วัฒนธรรม

ตะวันตก ได้แก่ ไวโอลิน แมนโดลิน และแอคคอเดี้ยน ส่วนเครื่องดนตรีโดยวัฒนธรรมตะวันออก ได้แก่ รำมะนาและฆ้อง

สถาพร ศรีสัจจัง (2533 : 45) ได้ศึกษาประวัติความเป็นมาของรองเง็ง ซึ่งแพร่หลายอยู่ในเขตพื้นที่ภาคใต้ตอนล่างที่เรียกแตกต่างกันไปแต่ละพื้นท้องถิ่น เช่น รองเง็ง หล้อแหล็ง รองเง็งตันหยงหรือเพลงตันหยง โดยสรุปว่าการละเล่นชนิดนี้มีที่มาจากหมู่เกาะชวา โดยดัดแปลงจากการเต้นรำของชาวโปรตุเกส ต่อมาการละเล่นรองเง็งได้แพร่กระจายเข้าสู่ภาคใต้ตอนล่างของประเทศไทย โดยเข้ามาสองทาง คือ ทางหนึ่งชนชั้นสูง ในเขต 4 จังหวัดชายแดนภาคใต้ คือ ปัตตานี ยะลา นราธิวาส และสตูล เป็น ผู้นำเข้ามาสู่การแสดงอีกทางหนึ่ง คือ ชาวบ้านตามหมู่เกาะในทะเลอันดามัน แถบจังหวัดภูเก็ต พังงา และกระบี่ เป็นผู้รับเข้ามา

เสาวลักษณ์ เสียงประสิทธิ์ (2535 : 13) ได้ศึกษาวัฒนธรรมที่ปรากฏในบทเพลงรองเง็งจังหวัดสตูล ได้ให้ข้อสรุปไว้ว่า การละเล่นรองเง็งในจังหวัดสตูลมีลักษณะการ ผสมผสานระหว่างเพลงพื้นบ้านและการเต้นรำพื้นบ้าน การละเล่นประเพณีที่เรียกชื่อแตกต่างกันออกไป เช่น ในเขตจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันตกส่วนล่างของภาคใต้ ได้แก่ จังหวัดตรัง กระบี่ พังงา และภูเก็ต เรียกว่ารองเง็งตันหยง หรือเพลงตันหยง หรือหล้อแหง็ง ในบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่อง "ระยะทางเที่ยวชวากว่าสองเดือน" ทรงเรียกการละเล่นชนิดนี้ว่า "รองเกง" ผู้วิจัยได้ศึกษาวัฒนธรรมที่ปรากฏในบทเพลงซึ่งมีวัฒนธรรมด้านต่าง ๆ สอดแทรกอยู่ว่าเป็นวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของกลุ่มชนเจ้าของบทเพลงทำให้ทราบแนวความคิด ความรู้ความเชื่อ ที่ส่งผลต่อพฤติกรรมการแสดงออกในรูปแบบของการดำเนินชีวิตหลาย ๆ ด้าน สิ่งเหล่านี้ไม่สามารถหาคำตอบได้ด้วยการซักถามแต่จะแสดงออกในบทเพลง เช่น ความเชื่อในไสยศาสตร์ ความเชื่อเรื่องโชคชะตาและความฝัน

สุภา วัชรสุขุม (2530 : 25 - 27) ได้ศึกษาเรื่องรองเง็ง นาฏศิลป์ภาคใต้ ได้ข้อสรุปว่ารองเง็งเป็นศิลปะการเต้นรำที่นิยมแสดงในจังหวัดชายแดนภาคใต้ บริเวณจังหวัดยะลา ปัตตานี และนราธิวาส การเต้นรองเง็งประกอบด้วยผู้เต้นชาย-หญิง เป็นคู่กัน ส่วนจำนวนคู่ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของสถานที่ แต่ที่นิยมกันไม่ต่ำกว่า 5 คู่ ชาย-หญิงฝ่ายละ 5 คน เข้าแถวแยกกันเป็นแถวตอน ท่าเต้นรำเมื่อดนตรีขึ้นเพลงทุกเพลง ชาย-หญิงจะสลาม (การทักทาย) ลีลาท่าเต้นจะเคลื่อนไหวทั้งมือและเท้า และลำตัวอย่างนิ่มนวล เพลงรองเง็งทั้งหมดแต่ละเพลงประจำไม่ปะปนกัน ผู้เต้นจะต้องจำเพลงให้ได้และฟังเพลงให้ออกว่าเพลงไหนใช้ท่าเต้นอย่างไร จุดเด่นการเต้นได้แก่ การเปลี่ยนจังหวะช้าและเร็ว ของเพลงประกอบการเต้นที่ใช้เครื่องดนตรี คือ ไวโอลิน แมนโดลิน แอคคอเดียน รำมะนาและฆ้อง