วิเคราะห์ลักษณะของเพลงมอญเกาะเกร็ดในวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์

นางสาวสุจินต์ ศรีนรเศรษฐ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2558
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

AN ANALYSIS OF MUSICAL IDENTITY OF THE PIPHAT MON REPERTOIRE IN KHO KRET IS LAND OF PIPHATMON OF YAM-SILPA TROUPE

Miss Sujin Srinoraset

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts Program in Thai Music
Department of Music
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2015
Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	วิเคราะห์ลักษณะของเพลงมอญเกาะเกร็ดในวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์
โดย	นางสาวสุจินต์ ศรีนรเศรษฐ์
สาขาวิชา	ดุริยางค์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

.....กรรมการ
(อาจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สุจินต์ ศรีนรเศรษฐ์ : วิเคราะห์ลักษณะของเพลงมอญเกาะเกร็ดในวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ (AN ANALYSIS OF MUSICAL IDENTITY OF THE PIPHAT MON REPERTOIRE IN KHO KRET ISLAND OF PIPHATMON OF YAM-SILPA TROUPE) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: รศ. ดร.ขำคม พรประสิทธิ์, หน้า.

งานวิทยานิพนธ์นี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมาและสถานภาพบทบาทของวงดนตรี ปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ และศึกษาลักษณะของบทเพลงในวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ ที่เป็นเอกลักษณ์ของตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ

ผลการวิจัยพบว่า ครูแหยม รนขาว ได้รับการสืบทอดทางเพลงมอญดั้งเดิม มาจากครูจำปา ซึ่งเป็นครูปี่พาทย์ดั้งเดิมของเกาะเกร็ด เมื่อครูจำปาเสียชีวิต ครูแหยมจึงตั้งวงชื่อ วงแหยมศิลป์ โดยรับเครื่องดนตรีของวงครูจำปามาทั้งชุด ต่อมาครูสมจิตต์ รนขาว ซึ่งเป็นบุตรชายก็ได้รับช่วงสืบต่อ วงปี่พาทย์มาจากครูแหยม เมื่อครูสมจิตต์เสียชีวิต นางทองทรัพย์ รนขาว (ปัจจุบันถึงแก่กรรม) ผู้เป็นภรรยาและลูกๆ เป็นผู้รับผิดชอบดูแลวงต่อมา และยังคงยึดแบบแผนการบรรเลงแบบมอญเก่าเคร่งครัด วงดนตรีแหยมศิลป์ จึงมีชื่อเสียงโด่งดังในเกาะเกร็ดเป็นที่รู้จักยอมรับนับถือในฝีมือและความเป็นของแท้ในการบรรเลงเพลงมอญที่สมบูรณ์แบบ ได้รับการว่าจ้างให้ไปบรรเลงในงานต่างๆ ของทางวัดและทางราชการ

ลักษณะของบทเพลงในวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ เพลงประจำวัด เพลงประจำบ้าน เพลงเชิญ 2 ชั้น และเพลงพญาลิงขาวที่ผู้วิจัยเลือกศึกษา พบว่า สังคีตลักษณ์ของเพลงประจำวัดมีลักษณะการบรรเลงไม่ซ้ำทำนองเดิมซึ่งมีความแตกต่างกับคณะอื่นที่จะบรรเลงซ้ำในประโยคที่ 9 ส่วนเพลงประจำบ้าน เพลงเชิญ 2 ชั้นและเพลงพญาลิงขาวมีลักษณะสังคีตลักษณ์เหมือนเพลงมอญที่บรรเลงทั่วไป ด้านบันไดเสียงของเพลงทั้ง 4 เพลงใช้ 3 บันไดเสียง คือ บันไดเสียงเพียงออล่าง บันไดเสียงเพียงออบน และบันไดเสียงชวา โดยบันไดเสียงเพียงออบนเป็นบันไดเสียงหลักของทั้ง 4 เพลง การใช้ขั้นคู่เสียง มีการบรรเลงโดยใช้ขั้นคู่ 2 ถึงขั้นคู่ 11 โดยทั้ง 4 เพลงมีการทำเสียงคู่ 5 (คู่เสนาะ) ด้วยการใช้มือคู่ 4 การตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยมือคู่ 6 และคู่ 7 โดยพบเป็นจำนวนมากที่สุด และมีการทำเสียงคู่ 3 ซึ่งเป็นคู่เสนาะด้วยการใช้มือคู่ 2 มีการใช้มือขั้นคู่ 9 ขั้นคู่ 10 และขั้นคู่ 11 ในลักษณะมือถ่างด้วย กลวิธีการบรรเลง พบการตีคู่ประสาน การตีสลับมือตามแบบฉบับฆ้องมอญ การตีสะบัดขึ้น สะบัดลง การสะเดาะ มีการแบ่งมือในการบรรเลง 16 รูปแบบ ลักษณะการดำเนินทำนอง พบทำนองที่ปรุงแต่งมาจากลูกเท่าแต่ยังคงรูปแบบการยืนเสียง และพบว่าทั้ง 4 เพลง มีรูปแบบการดำเนินทำนองส่วนต้นวรรคท้า ส่วนท้ายวรรครับและลักษณะลูกตกจำนวน 15 รูปแบบ

ภาควิชา ดุริยางคศิลป์ ลายมือชื่อนิสิต .....

สาขาวิชา ดุริยางค์ไทย ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

ปีการศึกษา 2558

5486741335 : MAJOR THAI MUSIC
KEYWORDS: YAM-SILPA / PIPHAT MON

SUJIN SRINORASET: AN ANALYSIS OF MUSICAL IDENTITY OF THE PIPHAT MON REPERTOIRE IN KHO KRET ISLAND OF PIPHATMON OF YAM-SILPA TROUPE. ADVISOR: ASSOC. PROF. KUMKOM PORNPRASIT, Ph.D., pp.

This thesis aims to study the history and status of Yam-silpa Piphat Mon troupe and the identity of the Troupe's repertoires which is unique to the Piphat Mon music of Koh Kret Island in Nonthaburi Province. Qualitative research methodology was used.

The research found that Khru Yam Ronkhao received his training in the traditional Mon mode from Khru Champa, a master in traditional Pipat music of Koh Kret Island. After the passing of Khru Champa, Khru Yam inherited his entire set of musical instruments and set up his own troupe under the name of Yam-silp. The troupe was subsequently inherited by his son, Khru Somjit. After Khru Somjit's death, his wife, Thongsup Ronkhao (now deceased), and children have been in charge of the troupe. With strict adherence the traditional Mon style of music, Yam-silpa Troupe has gained wide recognition in Koh Kret for its outstanding musical expertise and authentic style of Mon music. It has been frequently commissioned to play in temple and government functions.

The researcher chose to study four specific repertoires of the Yam-silpa Troupe: *Pracham Wat, Pracham Baan, Chern Sawng Chan*, and *Phya Ling Khao*. For *Pracham Wat* repertoire, it was found that Yam-silpa Troupe has a unique form of playing with no repetitive patterns for the entire repertoire while other troupes usually have a repetition of the 9th sentence. *Pracham Baan, Chern Song Chan*, and *Phya Ling Khao* repertoires share similar musical forms to ordinary Mon repertoires. Three scales -- *Phiang Aw Bon, Phiang Aw Lang*, and *Chawa* -- are found in all four repertoires, with *Piang Aw Bon* being the principal scale. Varying degrees of intervals, from the 2nd to the 11th, are used. In the four repertoires under this study, the 5th and 4th dissonant intervals (*Koo Sanoh*) and the 8th and 6th harmony intervals are executed with the hands kept together. The 7th interval was found to be the most executed interval in these repertoires. The 3rd and 2nd intervals, also dissonant intervals, are executed with the hands kept together while the 9th, 10th and 11th intervals are executed with the hands in separate positions. The playing techniques include simultaneous striking with both hands, the Mon style alternate hand striking, *Sabat Khuen* (upward slide), *Sabat Long* (downward slide), and *Sadoh* striking. 16 styles of hand movement were identified. The melodies of these repertoires are the adapted versions of *Look Thao* technique with the traditional form of emphasizing certain melodic pitches retained. The opening melodies of the first half of a phrase are imitated by the second half. A total of 15 *Look Tok* playing styles was also found.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Department: Music
Field of Study: Thai Music
Academic Year: 2015

Student's Signature .....
Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยฉบับนี้ได้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี ด้วยความอนุเคราะห์และความช่วยเหลือเมตตาจากหลายท่านที่ได้เอื้อเฟื้อข้อมูลในการทำวิจัย ขอขอบพระคุณ ร.ต.ท. ทนง ธรรมิกานนท์ สมาชิกในวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ ที่ถ่ายทอดบทเพลงให้แก่ผู้วิจัยในการดำเนินการค้นคว้าวิจัย ข้อมูลเรื่องราวความเป็นมาปี่พาทย์มอญของเกาะเกร็ด เรื่องเล่ารายละเอียดต่างๆ ของวงปี่พาทย์มอญ คณะแหยมศิลป์ ขอบพระคุณครูเชาวลิต รนขาว รวมถึงสมาชิกของวงทุกท่านที่เอื้อเฟื้อข้อมูลต่างๆ ของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์

ขอขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร. ขำคม พรประสิทธิ์ ที่ให้คำปรึกษาในการจัดทำงานวิจัยฉบับนี้ให้มีความสมบูรณ์และเสร็จสิ้นไปได้ด้วยดี

ขอขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ พิชิต ชัยเสรี รองศาสตราจารย์ ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน รองศาสตราจารย์ ดร. บุษกร บิณฑสันต์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ รองศาสตราจารย์ ดร. ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ อาจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ ที่ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ในการศึกษาต่อในระดับปริญญาโท สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และเป็นคณะกรรมการสอบงานวิจัยจนกระทั่งได้ดำเนินการผ่านไปได้ด้วยดี

ขอขอบคุณคุณครูวีระ ฉ่ำตุ่ย ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการช่างและการช่างฝีมือ พ.ศ. 2535 ครูดนตรีคนแรกของผู้วิจัย ที่ประสิทธิ์ประสาทวิชาดนตรีไทยให้แก่ผู้วิจัยได้เล่นและมีความรักในศิลปวิชาดนตรีไทย เป็นสิ่งที่ผู้วิจัยสามารถนำไปประกอบวิชาชีพ เป็นข้าราชการครูสอนวิชาดนตรีไทยให้แก่เยาวชนที่สนใจศึกษา และได้เผยแพร่ศิลปการแสดงดนตรีไทยให้เป็นที่รู้จัก แก่ชาวต่างชาติ

ขอขอบคุณครอบครัวที่คอยสนับสนุน และให้กำลังใจในการจัดทำงานวิจัย ขอบคุณพี่น้อง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา รวมถึงทุกท่านที่ไม่ได้เอ่ยนาม หากไม่ได้รับความช่วยเหลือจากบุคคลดังกล่าว งานวิจัยฉบับนี้คงไม่สามารถดำเนินการจนสำเร็จลุล่วงได้ จึงขอกราบขอบพระคุณและขอบคุณทุกท่านมายังโอกาสนี้ด้วย

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ
กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ
สารบัญ ..... ช
สารบัญภาพ ..... ฌ
สารบัญตาราง ..... ญ
บทที่ 1 บทนำ 1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 4
1.3 ขอบเขตของการวิจัย 5
1.4 วิธีดำเนินการวิจัย 6
1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 7
1.6 นิยามศัพท์ 7
บทที่ 2 บริบทที่เกี่ยวข้อง 9
2.1 ประวัติความเป็นมาของชาวมอญเกาะเกร็ด 9
2.2 สภาพสังคมวัฒนธรรม และประเพณีของชาวมอญเกาะเกร็ด 12
2.3 ประวัติความเป็นมาของปี่พาทย์มอญ 16
2.4 ลักษณะของวงปี่พาทย์มอญ 18
บทที่ 3 ประวัติความเป็นมาปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ 24
3.1 ประวัติความเป็นมาของปี่พาทย์มอญปากเกร็ด 24
3.2. ประวัติความเป็นมาและสมาชิกในวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ 27
บทที่ 4 บทวิเคราะห์ลักษณะของเพลงมอญเกาะเกร็ดในวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ 46

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หน้า

4.1. สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต 46
4.3. รายละเอียดการวิเคราะห์ 52
4.3.1. เพลงประจำวัด.....53
4.3.2. เพลงประจำบ้าน 113
4.3.3. เพลง เชิญ 2 ชั้น 155
4.3.4. เพลงพญาลิงขาว..... 162
บทที่ 5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ 170
5.1 ความเป็นมาและสถานภาพบทบาทของวงดนตรีปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ 170
5.2 ลักษณะของบทเพลงในวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ 171
รายการอ้างอิง 179
ภาคผนวก..... 181
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 184

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพ

ภาพที่ 2. 1 เส้นทางการเดินเรือจากปากอ่าวถึงกรุงศรีอยุธยา 10
ภาพที่ 2. 2 แผนที่รอบเกาะเกร็ด 11
ภาพที่ 3. 1 ครูแหยม รนขาว และ ครูสมจิตต์ รนขาว 28
ภาพที่ 3. 2 นางทองทรัพย์ รนขาว 29
ภาพที่ 3. 3 นายบุญยิ่ง เต๊ะอ้วน 30
ภาพที่ 3. 4 ร.ต.ท. ทนง ธรรมิกานนท์ 31
ภาพที่ 3. 5 นายสมชาย รนขาว 32
ภาพที่ 3. 6 นายโกษา เกรียงไกร 33
ภาพที่ 3. 7 นายสมพร รนขาว 34
ภาพที่ 3. 8 นายเชาวลิต รนขาว 35
ภาพที่ 3. 9 นายวิทยา อริยะเมตตา 37
ภาพที่ 3. 10 นายสิทธิพร รนขาว 39
ภาพที่ 3. 11 นายศุภกิจ อรรถบุตร 40
ภาพที่ 3. 12 นายภิชากร เจียกไจ 41
ภาพที่ 3. 13 นายอดิเทพ รนขาว 42
ภาพที่ 3. 14 บริเวณบ้านของปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ 44
ภาพที่ 3. 15 เครื่องดนตรีปี่พาทย์มอญของคณะแหยมศิลป์ 44
ภาพที่ 4. 1 แผนผังตำแหน่งเสียงฆ้องมอญวงใหญ่ 47
ภาพที่ 4. 2 แผนผังตำแหน่งการใช้คู่เสียง “ลูกขวาง” ทดแทน “เสียงหลุม” เสียง ฑ และ ฟ...48

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญตาราง

ตารางที่ 1 แสดงจำนวนเครื่องดนตรีของคณะแหยมศิลป์.....43

ตารางที่ 2 บทเพลงของปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ในพิธีกรรมวันสวดพระอภิธรรมศพ..... 182

ตารางที่ 3 บทเพลงของปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ในพิธีกรรมวันฌาปนกิจศพ..... 183

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

มอญ เป็นชนชาติที่มีความเจริญรุ่งเรืองทางศิลปวัฒนธรรมมากที่สุดชาติหนึ่ง ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีอารยธรรมและภาษาเป็นของตนเองมาแต่โบราณ อาณาจักรมอญตั้งอยู่บริเวณตะวันออกของแม่น้ำอิระวดี ซึ่งปัจจุบันอยู่ในเขตพม่าตอนล่าง (Lower Burma) ในช่วงเวลา 700 ปี ของอาณาจักรมอญ มักจะมีความไม่สงบเกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา ทั้งจากการรุกรานปราบปรามของพม่าและจากการแก่งแย่งอำนาจภายในเป็นสาเหตุให้อาณาจักรมอญต้องล่มสลายลง ชนชาติมอญในปัจจุบันจึงมีสภาพเป็นเพียงกลุ่มชาติพันธุ์กลุ่มหนึ่งในบริเวณเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ชาวมอญส่วนใหญ่ยังคงอยู่ในบริเวณพม่าตอนล่าง อีกส่วนหนึ่งเข้ามาตั้งรกรากอยู่ในบริเวณภาคกลางของประเทศไทย (สุจริตลักษณ์ ดีผดุง, พรทิพย์ อุสุภรัตน์, และประภาศรี ดำสอาด, 2542: 26–32)

หลักฐานทางประวัติศาสตร์ โดยเฉพาะในพระราชพงศาวดารระบุไว้ชัดเจนว่า ในการอพยพของมอญอย่างน้อย 2 ครั้ง ที่พระเจ้าแผ่นดินโปรดฯ พระราชทานที่ทำกินให้แก่ชาวมอญที่ปากเกร็ดครั้งแรก ในการอพยพราว พ.ศ. 2316 มีเจ้าพระยามหาโยธา (เจ่ง) เป็นหัวหน้า สมัยกรุงธนบุรี ครั้งนั้นพระเจ้าตากสินทรงโปรดฯ ให้ไปตั้งบ้านเรือนอยู่ที่ปากเกร็ด ดังความในพงศาวดารฉบับพระราชหัตถเลขาว่า

> ฝ่ายพวกรามัญที่หนีพม่ามานั้น พระยาเจ่ง ตละเสี้ยม ตละเกล็บ กับพระยากลางเมือง ซึ่งหนีเข้ามาครั้งกรุงเก่า พม่าตีกรุงได้นำตัวกลับไป และสมิงรามัญนายไพร่ทั้งปวงพาครัวเข้ามาทุกด่านทุกทาง ให้ข้าหลวงไปรับมาถึงพระนครพร้อมกัน แล้วทรงพระกรุณาให้ตั้งบ้านเรือนอยู่แขวงเมืองนนท์บ้าง เมืองสามโคกบ้าง โปรดให้หลวงบำเรอศักดิ์ครั้งกรุงเก่าเป็นเชื้อรามัญให้เป็นพระยารามัญวงศ์ เรียกว่า จักรีมอญ ควบคุมกองมอญใหม่ทั้งสิ้น และโปรดเกล้าฯ พระราชทานตราภูมิคุ้มห้ามสรรพากรขนอนตลาดทั้งปวง ให้ค้าขายทำมาหากินเป็นสุข แล้วให้เกณฑ์พระยารามัญวงศ์คุมกองมอญ ยกหนุนออกไปต่อรบพม่าอีกทัพหนึ่ง (พิศาล บุญผูก, 2553 : 44)

ครั้งที่ 2 ในราว พ.ศ. 2357 รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 พระเจ้าปะดุงของพม่า ได้เกณฑ์ผู้คนจำนวนมาก โดยเฉพาะไพร่พลมอญเพื่อก่อสร้างเจดีย์มินกุนขนาดใหญ่ ชาวมอญได้รับความเดือดร้อนจึงก่อกบฏขึ้น และอพยพมายังประเทศไทย ครั้งนั้นทรงโปรดฯ ให้ตั้งบ้านเรือนที่สามโคก ปากเกร็ด และพระประแดง ชาวมอญที่อพยพมาทั้ง 2 ครั้งนี้เองที่สืบทอดเป็นต้นตระกูลของชาวไทยเชื้อสายมอญปากเกร็ดในปัจจุบัน

ปากเกร็ด ปัจจุบันเป็นอำเภอหนึ่งในจังหวัดนนทบุรี เมื่อปี พ.ศ.2427 มีฐานะเป็นแขวงเรียกว่า แขวงตลาดขวัญ และได้รับการจัดตั้งขึ้นเป็นอำเภอในปีเดียวกัน มีนายอำเภอคนแรกเป็นชาวมอญชื่อพระรามัญนนทเขตต์คดี (เนียม นนทนาคร) ซึ่งในอำเภออื่นๆ ของจังหวัดนนทบุรีก็มีชาวมอญอาศัยอยู่ประปราย ได้แก่ อำเภอเมือง บางกรวย บางบัวทอง บางใหญ่และไทรน้อย แต่ในเขตอำเภอปากเกร็ดได้ชื่อว่าเป็นชุมชนมอญมาแต่โบราณ และอาศัยอยู่อย่างหนาแน่น แทบจะเต็ม

พื้นที่ของทั้ง 12 ตำบล ได้แก่ ตำบลปากเกร็ด บางตลาด บางพูด บ้านใหม่ คลองเกลือ บางพลับ คลองพระอุดม บางตะไนย์ เกาะเกร็ด อ้อมเกร็ด ท่าอิฐ และตำบลคลองข่อย ยกเว้นตำบลท่าอิฐ ที่มีชาวอิสลามอาศัยอยู่เป็นส่วนมาก (พิศาล บุญผูก, 2550: 37)

ชาวมอญที่อำเภอปากเกร็ด ปัจจุบันเป็นชุมชนชาวไทยเชื้อสายมอญที่เข้มแข็งแห่งหนึ่ง ผู้คนได้รักษาขนบธรรมเนียมประเพณีมอญเอาไว้ได้อย่างดี วัฒนธรรมมอญมีความหลากหลายและมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวแพร่หลายเป็นที่ยอมรับในสังคมไทย เช่น เครื่องปั้นดินเผา การแต่งกาย อาหาร ดนตรี ดังนั้นประเพณีของชาวมอญเกาะเกร็ดจึงมีหลากหลายและแตกต่างไปจากประเพณีไทย เช่น ประเพณีสงกรานต์ จะมีการทำบุญกลางบ้าน มีการแห่ข้าวแช่ แห่น้ำหวาน แห่หางหงส์ มีการรำเจ้า มีการเล่นสะบ้ามอญและทะแยมอญ เป็นต้น นอกจากประเพณีสงกรานต์แล้ว ยังมีประเพณีอื่นๆ อีก เช่น ประเพณีการจุดลูกหนู ประเพณีตักบาตรทางน้ำ ประเพณีตักบาตรดอกไม้ ประเพณีการตักบาตรน้ำผึ้ง ประเพณีรำมอญ ประเพณีการเล่นเพลงเจ้าขาวและประเพณีการละเล่นเพลงระบำบ้านไกล เป็นต้น ประเพณีมอญบางส่วนกลมกลืนไปกับวิถีชีวิตของไทยอย่างแยกไม่ออก เช่น สงกรานต์ ปล่อยนก ปล่อยปลา ตักบาตรพระร้อย ล้างเท้าพระ ค้ำโพธิ์ เป็นต้น

ในส่วนของวัฒนธรรมทางด้านดนตรีปี่พาทย์มอญของเกาะเกร็ดนั้น ไม่มีหลักฐานเป็นลายลักษณ์อักษรว่าผู้ใดเป็นผู้บุกเบิกหรือเผยแพร่ในเกาะเกร็ด มีเพียงแต่คำบอกเล่าปากต่อปากเท่านั้นเกี่ยวกับปี่พาทย์มอญในเกาะเกร็ด เดิมทีเดียววงปี่พาทย์มอญเกาะเกร็ดมีหลายวงด้วยกัน เช่น วงครูจำปา วงพญาพิชัยบุรินทร์ ซึ่งเป็นวงดั้งเดิมของเกาะเกร็ด เมื่อวงพญาพิชัยบุรินทร์ไม่มีใครสืบทอดต่อ จึงมอบเครื่องปี่พาทย์มอญให้กับวงต้นตระกูลของ นายแหยม รนขาว (วงแหยมศิลป์) ส่วนหนึ่ง และอีกส่วนหนึ่งมอบให้ทางกรุงเทพมหานคร ซึ่งไม่ทราบข้อมูลแน่ชัดว่าเป็นที่ใด ต่อมาจึงเกิดวงปี่พาทย์มอญขึ้นใหม่คือ วงครูบุญทิว ศิลปดุริยางค์ วงนายแปลก คงปิ่น และวงแหยมศิลป์ เมื่อครูบุญทิวเสียชีวิตไม่มีผู้สืบทอดจึงเลิกวงไป ส่วนวงนายแปลก คงปิ่น มีอาจารย์ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น เป็นผู้สืบทอดต่อจากบิดา

ปัจจุบันวงปี่พาทย์มอญในตำบลเกาะเกร็ดมีเหลืออยู่ 3 วงคือ วงแหยมศิลป์ (สมจิตต์ศิลป์) มีนางทองทรัพย์ รนขาว เป็นผู้ดูแลวง วง บ.ก. สูงสุด และวงของอาจารย์ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น ซึ่งปัจจุบันเป็นรองผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ได้ย้ายวงไปอยู่ที่จังหวัดลพบุรี ส่วนวง บ.ก. สูงสุด ไม่มีสมาชิกประจำในวง เมื่อมีงานได้ว่าจ้างผู้เล่นมาจากกรุงเทพมหานคร และทางปทุมธานี ดังนั้นวงแหยมศิลป์ (สมจิตต์ศิลป์) จึงเป็นวงปี่พาทย์มอญวงเดียวของเกาะเกร็ดที่มีการสืบทอดมาอย่างยาวนาน ครูแหยม รนขาว ได้รับการสืบทอดทางเพลงมอญแท้ๆ มาจากครูจำปา ซึ่งเป็นครูปี่พาทย์ดั้งเดิมของเกาะเกร็ด และเป็นครูปี่พาทย์ที่มีลูกศิษย์ลูกหามากมาย ครูแหยมเป็นลูกศิษย์ มาตั้งแต่เด็ก เมื่อครูจำปาเสียชีวิต ครูแหยมจึงตั้งวงชื่อ วงแหยมศิลป์ โดยรับเครื่องดนตรีของ วงครูจำปามาทั้งชุด และบรรเลงแต่เพลงมอญแท้ๆ ไม่เล่นเพลงไทยเลย เป็นทางเพลงมอญปากเกร็ดยึดการบรรเลงแบบมอญเก่าอย่างเคร่งครัด ทำให้ทางเพลงของวงแหยมศิลป์ ของตำบลเกาะเกร็ดแตกต่างจากปี่พาทย์มอญปทุมธานีและพระประแดง ถึงแม้ว่าครูแหยมจะเสียชีวิตไปแล้ว แต่ก็ได้รับการสืบทอดโดย ครูสมจิตต์ รนขาว (เสียชีวิต พ.ศ. 2540) ซึ่งเป็นบุตรชายของครูแหยม แต่เมื่อครูสมจิตต์ รนขาวเสียชีวิตลง นางทองทรัพย์ รนขาว ผู้เป็นภรรยาและลูกๆ ก็เป็นผู้รับผิดชอบดูแลวงมาถึงปัจจุบัน

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษาบทเพลงของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ ตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี ด้วยพิจารณาเห็นความสำคัญว่า วงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ เป็นวงดนตรีที่มีบทบาทสำคัญในการบรรเลงเพื่อประกอบพิธีกรรมแทบทุกประเภทของชาวบ้านในเกาะเกร็ด ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล ซึ่งแสดงให้เห็นถึงบทบาทที่มีความสัมพันธ์แนบแน่นกับวิถีชีวิตของชาวบ้านในท้องถิ่นนี้ประกอบกับในปัจจุบัน วงปี่พาทย์มอญที่ได้ทำการศึกษาค้นคว้า หรือที่ได้รับการบันทึก ยังมีอยู่จำนวนน้อย ด้วยเหตุผลนี้ ผู้ศึกษาเล็งเห็นความสำคัญของดนตรีและคุณค่าของวัฒนธรรมประเพณี บทเพลงดั้งเดิมที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของชาวมอญเกาะเกร็ด จึงได้ทำการศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับวงปี่พาทย์มอญวงแหยมศิลป์ เพื่อเป็นการอนุรักษ์วงปี่พาทย์มอญของตำบลเกาะเกร็ดที่ยังคงเหลือไว้ ทั้งยังเป็นแนวทางในการอนุรักษ์วัฒนธรรมประเพณีและดนตรีมอญในที่อื่นๆ ต่อไป

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

พงษ์ศิริ ศิลปบรรเลง (2540) วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางค-วิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ทำการศึกษาเกี่ยวกับเพลงรำมอญของเกาะเกร็ด จังหวัดนนทบุรี ผลการศึกษาพบว่า เพลงที่ใช้ในพิธีรำมอญของชาวมอญเกาะเกร็ด จังหวัดนนทบุรี มีทั้งหมด 12 เพลง โดยจะนิยมเล่นในงานศพของชาวมอญทั่วไป ในส่วนของการวิเคราะห์เพลงประกอบการรำมอญนั้น ผลการศึกษาพบว่ารูปแบบจังหวะของเพลงรำมอญส่วนมากจะมีรูปแบบจังหวะ - X - X / - X - X ซึ่งถือว่ารูปแบบดังกล่าวเป็นพื้นฐานของเพลงจะปรากฏใน 2 ห้องแรกของวรรคเพลงหรือ 2 ห้องสุดท้ายของวรรคเพลง เพลงประกอบการรำมอญนั้นมีลักษณะการดำเนินทำนองแบบห่างๆ และการกระโดดข้ามเสียง บันไดเสียงของเพลงรำมอญจะเป็นบันไดเสียง โด และบันไดเสียง ซอล เป็นส่วนใหญ่

พุทธะ ณ บางช้าง (2542) วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางค-วิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ทำการศึกษาเกี่ยวกับการวิเคราะห์เพลงมอญในพิธีศพ โดยเลือกศึกษาวงดนตรีเจริญ จังหวัดปทุมธานี จำนวน 4 เพลง คือ เพลงประจำวัด เพลงประจำบ้าน เพลงเชิญผี และเพลงยกศพ ผลการศึกษาพบว่า เพลงมอญที่ใช้ในพิธีศพของวงดนตรีเจริญ ทั้ง 4 เพลง คือ นั้นได้รับการถ่ายทอดมาจากครูสุ่ม ดนตรีเจริญอย่างครบถ้วน ทำนองเพลงและการบรรเลงจะแบ่งเป็นท่อน แต่ละท่อนจะมีลูกตกตามวรรคเพลง บางเพลงจะมีสร้อยประจำบทเพลง โดยทั้ง 4 เพลงมีสำเนียงที่ใช้สำเนียงมอญ โครงสร้างของเพลงทั้ง 4 เพลงมีลักษณะที่แตกต่างกันของแต่ละเพลง

มนัส แก้วบูชา (2542) วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล ทำการศึกษาเกี่ยวกับการวิเคราะห์เพลงประจำบ้านทางฆ้องมอญวงใหญ่ โดยทำการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะด้านดนตรีอันเป็นวิธีการบรรเลงของทางมอญบ้านบาตร ทางมอญบ้านพาทยโกศล ทางมอญปทุมธานี ทางมอญปากลัด โดยใช้วิธีการสัมภาษณ์บันทึกเสียงแล้วนำมาถอดเป็นโน้ตสากลเพื่อทำการวิเคราะห์ ซึ่งการศึกษาทางเพลงจากบ้านต่างๆ นั้นได้เลือกศึกษาสำนักดนตรีที่ยังคงดำเนินกิจกรรมอยู่ในปัจจุบัน โดยทางมอญบ้านบาตร เลือกศึกษาจากสำนักของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ทางมอญบ้านพาทยโกศลเลือกศึกษาจากสำนักของจางวางทั่ว

พาทยโกศล ทางมอญปทุมธานี เลือกศึกษาจากสำนักดนตรีเสนาะของนายเจิ้น ดนตรีเสนาะ และทางมอญปากลัด เลือกศึกษาสำนักดนตรีศิริพาทย์ ของนายเอี่ยม ศิริพาทย์ ผลการศึกษาพบว่า เพลงประจำบ้าน เป็นเพลงมอญที่ใช้ในการประโคมศพ และเป็นเพลงที่นักดนตรีปี่พาทย์มอญเลือกใช้เป็นเพลงเบื้องต้นในการฝึกหัดฆ้องมอญวงใหญ่ เพื่อเป็นพื้นฐานในการตีฆ้อง การใช้มือฆ้องที่เรียกว่า “ลูกขวาง” มีบันไดเสียงทั้งหมด 3 เสียง คือ เร ซอล ลา จังหวะหน้าทับ โครงสร้างของเพลง การใช้มือฆ้องตีคู่เสียงของแต่ละสำนักทั้ง 4 มีความใกล้เคียงและคล้ายกัน

ปราโมทย์ ด่านประดิษฐ์ (2543) วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล ทำการศึกษาลักษณะเฉพาะของเพลงประจำในวงปี่พาทย์มอญ โดยทำการศึกษาทำนองเพลงประจำต่างๆ คือ ประจำวัด ประจำบ้าน ประจำทางใหม่ ประจำสำออย ประจำยาม ประจำศพ ผลการศึกษาพบว่า ความสำคัญและความเป็นมาของเพลงประจำนั้น เป็นเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมหลักในงานศพ มีลักษณะสำคัญคล้ายกับเพลงโหมโรงของวงปี่พาทย์ไทย และเป็นเพลงที่ครูใช้ในการจับมือและเริ่มฝึกหัดฆ้องมอญวงใหญ่

โสพส พึ่งทัศน์ (2553) และ ผศ.ดร.ศรัณย์ นักรบ วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา) สาขาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ทำการศึกษาเกี่ยวกับดนตรีประกอบการแสดงรำมอญ ซึ่งวงดนตรีที่นิยมนำมาบรรเลงประกอบการแสดงรำมอญคือ วงปี่พาทย์มอญ ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาวงดนตรีปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ ผลการศึกษาพบว่า เพลงมอญรำ ไม่ทราบนามผู้แต่ง เพลงมีความหมายสอดคล้องกับท่ารำ บทเพลงส่วนมากมีท่อนเดียวและแนวทำนองเดียว อยู่ในกลุ่มเสียง 4 กลุ่ม คือ โด เร มี ซอล ลา, โด เร มี ซอล ลา ที, โด เร มี ฟา ซอล ลา และ เร มี ฟา ซอล ลา ที มีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้นและข้ามขั้น การประดับทำนองประกอบด้วยการรัวเสียง การบรรเลงสะบัด การซ้ำทำนอง 2 ลักษณะ คือ การซ้ำทำนองที่มีความต่อเนื่องกันกับการซ้ำทำนองในประโยคเพลงเดิมที่ไม่ต่อเนื่องกัน บทเพลงปรากฏลักษณะจังหวะของทำนองอยู่ 58 รูปแบบ ซึ่งเป็นการบรรเลงทำนองทั้งในจังหวะตกและจังหวะยก ไม่พบการเปลี่ยนอัตราจังหวะ มีความช้าเร็วของจังหวะในระดับช้าปานกลาง

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.2.1 ศึกษาความเป็นมาและสถานภาพบทบาทของวงดนตรีปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ ในตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี

1.2.2 ศึกษาลักษณะของบทเพลงในวงปี่พาทย์มอญ คณะแหยมศิลป์ ที่เป็นเอกลักษณ์ของตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

1.3.1 การศึกษาบริบทของปี่พาทย์มอญตำบลเกาะเกร็ด

ในการดำเนินการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจะได้ทำการศึกษาเฉพาะบริบทต่างๆที่เกี่ยวข้องของปี่พาทย์มอญในตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรีเท่านั้น โดยมีขอบเขตในการศึกษาดังนี้

1.3.1.1 ประวัติความเป็นมาของชาวมอญเกาะเกร็ด

1.3.1.2 สภาพสังคม วัฒนธรรม และประเพณีต่างๆของชาวมอญในตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี

1.3.1.3 ประวัติความเป็นมาของปี่พาทย์มอญ และวงปี่พาทย์มอญแต่ละวงในตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี

1.3.1.4 องค์ประกอบของวงปี่พาทย์มอญ โดยจะทำการศึกษาดังนี้

1.3.1.4.1 รูปแบบการจัดวงปี่พาทย์มอญ

1.3.1.4.2 เครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญ

1.3.1.4.3 การประสมวงของปี่พาทย์มอญ

1.3.1.4.4 ทำนองเพลงมอญ

1.3.2 การศึกษาประวัติความเป็นมาของปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์

ในการดำเนินการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ จะทำการศึกษารายละเอียดดังนี้

1.3.2.1 ประวัติความเป็นมา การสืบทอดวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์

1.3.2.2 ประวัติชีวิตของผู้ดูแลวงดนตรีคณะแหยมศิลป์และสมาชิกในวง

1.3.2.2.1 ชีวิตครอบครัว

1.3.2.2.2 ประวัติการศึกษาสายสามัญ

1.3.2.2.3 ประวัติการศึกษาด้านดนตรี

1.3.2.2.4 ผลงานด้านดนตรี รางวัลเกียรติยศ

1.3.2.3 การสืบทอดบทเพลงประกอบพิธีกรรม ประเพณีต่างๆ ของปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ เอกลักษณ์ของเพลงมอญในเกาะเกร็ด

1.3.3 การศึกษาลักษณะของบทเพลงปี่พาทย์มอญเกาะเกร็ด

ผู้วิจัยจะดำเนินการศึกษาลักษณะของบทเพลงปี่พาทย์มอญเกาะเกร็ด ที่ได้รับการสืบทอดต่อกันมาของปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ โดยทำการเลือกเพลงประกอบพิธีกรรมงานศพ 4 เพลง ประกอบด้วย เพลงประจำวัด เพลงประจำบ้าน เพลงเชิญ 2 ชั้น และเพลงพญาลิงขาว

โดยจะทำการบันทึกโน้ตเป็นมือฆ้องมอญวงใหญ่ รายละเอียดในการวิเคราะห์บทเพลงเพื่อหาลักษณะเฉพาะของเพลงนั้น จะดำเนินการศึกษาเฉพาะหัวข้อต่อไปนี้

1.3.3.1 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต

1.3.3.1.1 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต

1.3.3.1.2 สัญลักษณ์แทนกลวิธีพิเศษ

1.3.3.1.3 ทำนองเพลง

1.3.3.2 รายละเอียดในการวิเคราะห์

1.3.3.2.1 สังคีตลักษณ์

1.3.3.2.2 บันไดเสียง

1.3.3.2.3 ช่วงเสียง

1.3.3.2.4 กลวิธีการบรรเลงฆ้องมอญวงใหญ่และการดำเนินทำนอง

ผู้วิจัยจะทำการศึกษาค้นคว้า ดำเนินการวิเคราะห์เพื่อแสดงให้เห็นถึงลักษณะของเพลงที่เป็นเอกลักษณ์ของเพลงปี่พาทย์มอญเกาะเกร็ดในรูปแบบลักษณะเฉพาะที่เป็นมือฆ้องเฉพาะทำนองเพลงและลักษณะการดำเนินทำนองเพลง

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพโดยกำหนดขึ้นสำหรับการดำเนินการวิจัย

1.4.1 การศึกษาบริบทของปี่พาทย์มอญตำบลเกาะเกร็ด

ผู้วิจัยจะได้ทำการศึกษาค้นคว้า รวบรวมข้อมูลจากแหล่งต่างๆ ดังต่อไปนี้

1.4.1.1 ศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ งานวิจัย ที่เกี่ยวข้อง วารสาร จากแหล่งข้อมูลตามสถาบันต่างๆ เช่น สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดดนตรี สำนักหอสมุดแห่งชาติ หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยมหิดล เป็นต้น

1.4.1.2 ศึกษาและรวบรวมข้อมูลภาคสนาม จากการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับวงปี่พาทย์มอญวงต่างๆ ในเกาะเกร็ด และผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความรู้และประสบการณ์ด้านปี่พาทย์มอญในตำบลเกาะเกร็ด

1.4.1.3 วิเคราะห์ข้อมูล

1.4.2 การศึกษาประวัติความเป็นมาของปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์

การดำเนินการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ ผู้วิจัยจะทำการรวบรวมข้อมูลภาคสนามในเรื่องรายละเอียดต่างๆ เกี่ยวกับวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ โดยการสัมภาษณ์นางทองทรัพย์ รนขาว ผู้ดูแลวงปี่พาทย์คณะแหยมศิลป์

และสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับวงปี่พาทย์คณะแหยมศิลป์ แล้วนำมาวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อแสดงให้เห็นรายละเอียดด้านต่างๆ โดยเฉพาะการสืบทอดทางเพลง

1.4.3 การศึกษาลักษณะของบทเพลงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์

ผู้วิจัยจะดำเนินการศึกษา วิเคราะห์หาลักษณะของบทเพลงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ โดยดำเนินการดังนี้

1.4.3.1 ดำเนินการศึกษา ค้นคว้า ข้อมูลของเพลงที่ผู้วิจัยจะทำการศึกษาทั้ง 4 เพลง คือ เพลงประจำวัด ประจำบ้าน เพลงเชิญ 2 ชั้น และเพลงพญาลิงขาว จากเอกสารต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง

1.4.3.2 ดำเนินการศึกษาค้นคว้า รวบรวมข้อมูลภาคสนาม จากการสัมภาษณ์และการสังเกตอย่างมีส่วนร่วมในการบรรเลง

1.4.3.3 ดำเนินการศึกษาทางทักษะและวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้รับ ตามรายละเอียดที่ได้กำหนดไว้ในขอบเขตของการวิจัย

1.4.3.4 สรุปข้อมูลที่ได้รับ แสดงให้เห็นถึงลักษณะของเพลงปี่พาทย์มอญตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.5.1 ทราบความเป็นมาและสถานภาพบทบาทของวงดนตรีปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ในตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี

1.5.2 ทราบลักษณะของบทเพลงในวงปี่พาทย์มอญ คณะแหยมศิลป์ ที่เป็นเอกลักษณ์ของตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.6 นิยามศัพท์

1.6.1 กลวิธี หมายถึง ลักษณะการตีฆ้องมอญวงใหญ่ การใช้มือ การตีโดยใช้กลวิธีพิเศษหรือมือเฉพาะในการตีประโยคเพลง

1.6.2 การดำเนินทำนอง หมายถึง ลักษณะทำนองของโน้ตเพลง ที่เขียนด้วยสัญลักษณ์ตามข้อกำหนดในการบันทึกโน้ต

1.6.3 เพลงทางเกาะเกร็ด หมายถึง ลักษณะเฉพาะของเพลง ที่บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์มอญในตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดปทุมธานี

1.6.4 มือฆ้อง หมายถึง ลักษณะการใช้มือในการตีเพลงของฆ้องมอญวงใหญ่

1.6.5 ลูกแทน หมายถึง การตีคู่เสียงทดแทนเสียงหลุมของมือฆ้องมอญวงใหญ่ในกรณีที่ต้องการเสียงประธานนั้นๆ

1.6.6 หลุม หมายถึง เสียงของลูกฆ้องมอญวงใหญ่ที่หายไป โดยฆ้องมอญวงใหญ่จะมีหลุมอยู่ 2 ตำแหน่ง คือ ในช่วงระดับเสียงต่ำ คือเสียง ที และ ฟา

1.6.7 แหยมศิลป์ หมายถึง วงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ ซึ่งปัจจุบันได้ใช้ชื่อว่า สมจิตต์ศิลป์ เป็นวงดนตรีที่ผู้วิจัยทำการศึกษาวิเคราะห์รายละเอียดต่างๆ ในการทำวิจัย ซึ่งคำว่า “แหยม” คือชื่อผู้ก่อตั้งวงดนตรีวงนี้

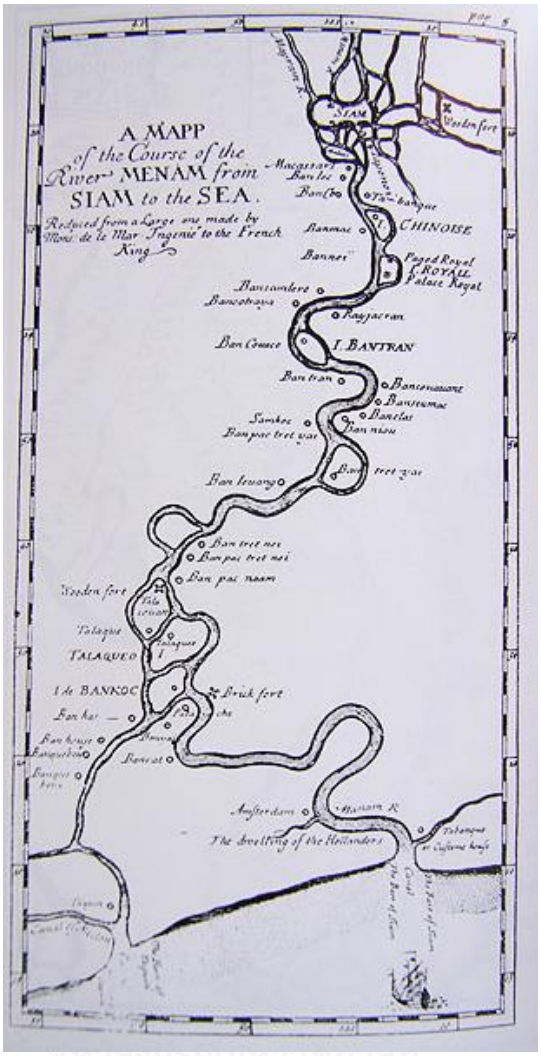
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
บริบทที่เกี่ยวข้อง

2.1 ประวัติความเป็นมาของชาวมอญเกาะเกร็ด

เกาะเกร็ด เป็นตำบลหนึ่งใน 12 ตำบลของอำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี แต่เดิมเกาะเกร็ดไม่ได้เรียกว่าเกาะเกร็ด เรียกว่าบ้านเตร็จน้อยและบ้านปากเตร็จน้อย ซึ่งคำว่า “เกร็ด” หรือ “เตร็จ” นั้นหมายถึงลำน้ำเล็กที่เป็นทางลัดเชื่อมลำน้ำใหญ่สายเดียวกันทั้งสองข้าง ต่อมาเมื่อ พ.ศ. 2427 ปากเกร็ดได้รับการยกฐานะเป็นอำเภอ จึงได้เปลี่ยนมาเรียก “เกาะเกร็ด” จนถึงปัจจุบัน เกาะเกร็ดมีลักษณะเป็นเกาะขนาดใหญ่ตั้งอยู่กลางแม่น้ำเจ้าพระยา เป็นที่ราบลุ่มน้ำท่วม บริเวณกลางเกาะเป็นที่ราบลุ่มลาดต่ำไปทางริมแม่น้ำ ในฤดูน้ำหลาก น้ำจะท่วมบริเวณพื้นที่แถบนี้เป็นประจำ แต่เดิมพื้นที่แห่งนี้ยังมิได้มีลักษณะเป็นเกาะกลางแม่น้ำ ตามหลักฐานในแผนที่ของชาวต่างชาติที่เดินทางมาติดต่อค้าขายกับประเทศไทยในสมัยพระเจ้าท้ายสระ เกาะเกร็ดมีลักษณะเป็นแผ่นดินยื่นโค้งเป็นรูปเกือกม้า แต่พระเจ้าท้ายสระทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พระธนบุรีเป็นผู้ควบคุมขุดคลองบริเวณคลองเกร็ดน้อย ให้เป็นทางลัดเป็นเส้นทางตรงทำให้ย่นระยะเวลาในการเดินทางโดยเรือระหว่างกรุงศรีอยุธยากับปากน้ำหรือปากทะเลสู่อ่าวไทยได้สะดวกขึ้น นอกจากนี้ ที่ปากคลองลัดเกร็ดด้านตะวันออกของเกาะเกร็ดยังเป็นที่ตั้งด่านปากเกร็ด ซึ่งเป็นด่านขนอนสำหรับเก็บภาษี ทำให้ชุมชนบริเวณเกาะเกร็ดขยายตัวเป็นชุมชนใหญ่และเป็นจุดแลกเปลี่ยนสินค้าที่สำคัญ (พิศาล บุญผูก, 2553: 36-37)

ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น บริเวณบ้านปากเกร็ดที่เป็นด่านขนอนอยู่นั้น แต่เดิมเรียกกันว่า “บ้านศาลากุน” ซึ่งปัจจุบันอยู่ระหว่างวัดศาลากุลและวัดชุมพูราย ซึ่งได้มีเรื่องราวกล่าวต่อกันมาว่า เจ้าพระยารัตนาธิเบศร์ (กุน) สมุหนายกในสมัยพระเจ้าตากสินมหาราช เป็นผู้สร้างศาลาเพื่อพักเรือสินค้าที่ท่านทำการค้ากับชาวจีน และให้เรือสินค้าจอดรอขนถ่ายสินค้าที่ด่านขนอน ศาลานี้เป็นศาลาที่ตั้งอยู่บริเวณชายแม่น้ำ เป็นจุดเด่นของผู้ที่ผ่านไปผ่านมา ชาวบ้านจึงนิยมเรียกศาลานี้ว่า “ศาลาจีนกุน” หรือ “ศาลาเจ้าคุณกุน” ระยะต่อมาเกิดการตั้งบ้านเรือนขึ้น จึงเรียกชุมชนนั้นว่าบ้านศาลากุน (กุล) ต่อมาศาลากุนนั้นได้ถวายเป็นสมบัติของวัดที่อยู่ใกล้ๆ ซึ่งเป็นช่วงเวลาเดียวกับการเลิกด่านปากเกร็ด เรือขนถ่ายสินค้าจึงไม่ต้องจอดรอที่ด่านปากเกร็ดอีก เพราะศูนย์กลางการค้าทางเรือได้ขยายมาอยู่บริเวณกรุงเทพมหานคร และปากน้ำแทน (พิศาล บุญผูก, 2553: 45)



ภาพที่ 2. 1 เส้นทางการเดินเรือจากปากอ่าวถึงกรุงศรีอยุธยา
ที่มา : http://www.lek-prapai.org/watch.php?id=480

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวและพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดในการเสด็จพระราชดำเนินแปรพระราชฐานไปประทับที่พระราชวังบางปะอินอยู่เสมอ เรือพระที่นั่งที่ทรงประทับต้องผ่านคลองลัดเกร็ด ในช่วงเวลานั้นคลองลัดเกร็ดมีขนาดกว้างกว่าเดิมเนื่องจากกระแสน้ำได้กัดเซาะตลิ่งพังมากขึ้น ทำให้บริเวณศาลากุนนั้นมีลักษณะเป็นเกาะดูชัดเจนขึ้น จึงมีการนำชื่อของชุมชนที่เรียกมารวมกับลักษณะทางภูมิศาสตร์ที่มีสภาพเป็นเกาะจึงเรียกเป็นเกาะศาลากุล ตามชื่อหมู่บ้าน คือ บ้านศาลากุล เกาะศาลากุล จึงเรียกกันแพร่หลายเป็นชื่อของเกาะเกร็ดชื่อแรก (พิศาล บุญผูก, 2537: 45)

ในสมัยจอมพล ป. พิบูลย์สงคราม มีแนวคิดที่จะสร้างที่ประชุมคณะรัฐมนตรีที่บริเวณเกาะเกร็ด ได้ทำการสร้างเขื่อนขึ้นบริเวณบ้านปากด่านและเตรียมที่จะสร้างอาคารในบริเวณนั้น และมีโครงการที่จะเปลี่ยนชื่อเกาะเป็น “เกาะสำราญ” แต่เกิดการเปลี่ยนแปลงทางการเมือง จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ขึ้นเป็นนายกรัฐมนตรี โครงการดังกล่าวจึงต้องถูกยกเลิกไป อาคารที่เตรียม

สร้างเป็นที่ประชุมได้ใช้เป็นสถานที่ฝึกอาชีพบ้านเกาะเกร็ดตระการของกรมประชาสงเคราะห์ชุมชน ดั้งเดิมบนเกาะเกร็ดมีดังนี้

บ้านลัดเกร็ด อยู่บริเวณคลองลัดเกร็ด ระหว่างวัดปรมัยยิกาวาสและวัดฉิมพลี บ้านลัดเกร็ดนี้แบ่งออกเป็นบ้านบนและบ้านล่าง บ้านลัดเกร็ดคนมอญเรียกว่า “กวานปากเกร็ด” และแบ่งเป็นกวานฮาโม (บ้านล่าง) และ กวานฮะตาว (บ้านบน)

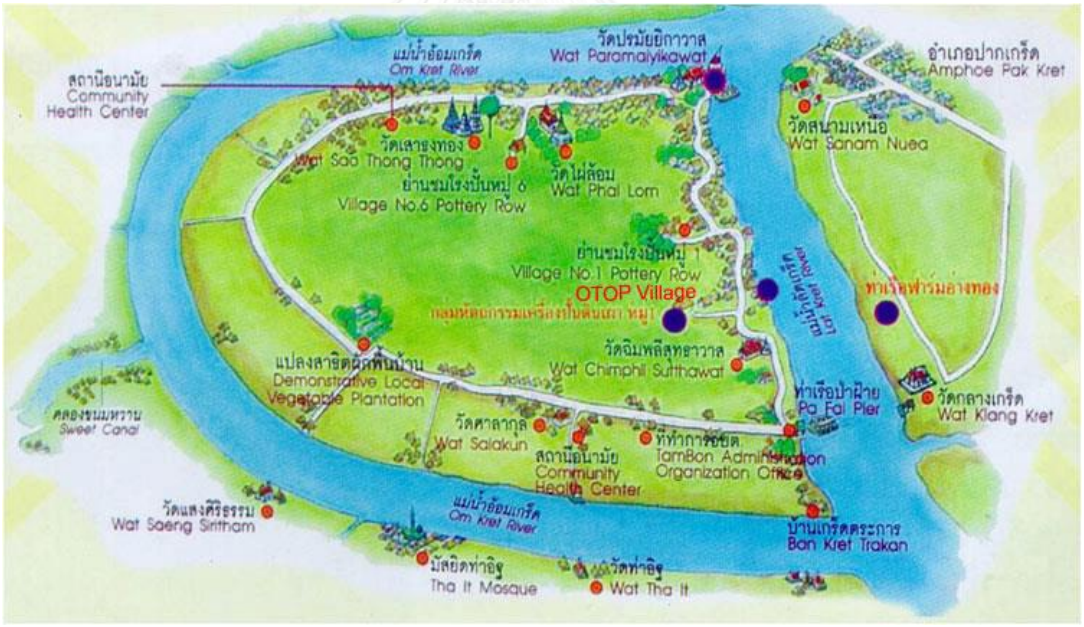
บ้านศาลากุลใน หรือบ้านชมพูราย อยู่ถัดจากบ้านปากด่านอ้อมไปทางตะวันตกของเกาะ บริเวณวัดศาลากุล

บ้านคลองสระน้ำอ้อย อยู่ถัดจากบ้านศาลากุลในและอยู่ทางทิศตะวันตกของเกาะ

บ้านท่าน้ำ อยู่ระหว่างวัดจันทร (ร้าง) กับบ้านคลองสระน้ำอ้อย ทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือของเกาะ

บ้านอ้อม อยู่ถัดจากบ้านท่าน้ำมาทางวัดเสาธงทองและวัดไผ่ล้อม แบ่งเป็นบ้านบนและบ้านล่าง โดยมีวัดเสาธงทองเป็นเขตแบ่งคนมอญเรียกว่า กวานอาล๊าต และกวานโต้

บ้านโอ่งอ่าง อยู่บริเวณวัดปริมัยยิกาวาสไปทางตะวันตกถึงวัดไผ่ล้อม เรียกบ้านโอ่งอ่างคนมอญจะเรียกกวานอาม่าน ซึ่งหมายถึง หมู่บ้านช่างปั้น (พิศาล บุญผูก, 2553: 46)



ภาพที่ 2. 2 แผนที่รอบเกาะเกร็ด

ที่มา : http://www.daweca.com/koh-kret/

ประชากรที่ตั้งถิ่นฐานที่เกาะเกร็ดจึงมีหลากหลายเชื้อชาติ ทั้งเชื้อชาติไทย จีน เชื้อชาติมอญ และพวกที่นับถือศาสนาอิสลาม ซึ่งเชื้อชาติมอญในเกาะเกร็ดมีประชากรอยู่ร้อยละ 43 ของประชากรทั้งหมดตั้งบ้านเรือนอยู่ในหมู่ที่ 1 หมู่ที่ 6 และหมู่ที่ 7 เป็นส่วนส่วนใหญ่ (อลิสา รามโกมุท, 2542: 148 – 152)

ชาวมอญเกาะเกร็ด ส่วนใหญ่เป็นกลุ่มชาวมอญที่อพยพมาจากเมืองเมาะตะมะ และเมืองหงสาวดีของอาณาจักรมอญในประเทศพม่า โดยระยะแรกมาตั้งถิ่นฐานอยู่บริเวณปากเกร็ดก่อน ต่อมาส่วนหนึ่งจึงย้ายไปตั้งถิ่นฐานอยู่บนเกาะเกร็ด ซึ่งชาวมอญจากเมืองเมาะตะมะที่อพยพเข้ามาในประเทศไทยนั้น มีหลักฐานการอพยพครั้งใหญ่ 2 ครั้ง คือ ในสมัยพระเจ้าตากสินมหาราช และสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ในครั้งแรกสมัยพระเจ้าตากสินมหาราชนั้น หลังจากทรงกอบกู้เอกราชของไทยจากการตกเป็นเมืองขึ้นของพม่าแล้ว ทรงโปรดเกล้าให้รับครอบครัวมอญที่มีพระยาเจ่ง พระยากลางเมือง ตละเกล็บ ตละเสี้ยม เป็นหัวหน้า ให้ตั้งบ้านเรือนอยู่ที่แขวงนนทบุรี ตั้งแต่ปากเกร็ดจนถึงสามโคก จังหวัดปทุมธานี ส่วนการอพยพครั้งที่สองนั้น เกิดจากการที่ครอบครัวมอญที่เมืองเมาะตะมะถูกพม่ากดขี่ข่มเหงได้รับความเดือดร้อน จึงคิดจะอพยพเข้ามาในประเทศไทยโดยมีสมิงสอดเบาเป็นหัวหน้า ในการอพยพครั้งนี้ได้อพยพเข้ามาทางเมืองตาก เมืองอุทัยธานี และทางด่านเจดีย์สามองค์ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งบ้านเรือนอยู่แขวงเมืองนนท์ เมืองสามโคก (อำเภอเมืองปทุมธานี) และนครเขื่อนขันธ์ (อำเภอพระประแดง) ที่ได้สร้างขึ้นใหม่ (อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ ศาสตราจารย์เกียรติคุณนายแพทย์สุเอ็ด คชเสนี, 2551 : 150-151)

ชาวมอญเกาะเกร็ดที่อพยพมาส่วนใหญ่จะอาศัยอยู่ที่บ้านลัดเกร็ด (หมู่ 1) ซึ่งตั้งอยู่ระหว่างวัดปรมัยยิกาวาสและวัดฉิมพลี บ้านลัดเกร็ดนี้ แบ่งออกเป็นบ้านบนและบ้านล่าง บ้านบนชาวมอญเกาะเกร็ดจะเรียกกันว่า “กวานฮะตาว” ตั้งอยู่ทางทิศเหนือของหมู่บ้าน ส่วนบ้านล่างเรียกว่า “กวานฮาโม” ตั้งอยู่ทางทิศใต้ของหมู่บ้าน ส่วนเขตที่แบ่งระหว่างเขตบ้านบนและบ้านล่างคือท่าน้ำที่ใช้ขนส่งเครื่องปั้นดินเผา ลักษณะบ้านเรือนของชาวมอญเกาะเกร็ดจะอยู่เรียงรายริมแม่น้ำเจ้าพระยาจากทิศเหนือสู่ทิศใต้ กล่าวคือ การสร้างบ้านเรือนที่ขนานกับแม่น้ำโดยหันหน้าเรือนไปทางเหนือ เพราะถือว่าในสมัยโบราณชาวมอญอพยพจากถิ่นฐานทางเหนือ และบ้านเรือนที่ปลูกอยู่ติดกันส่วนใหญ่เป็นพี่น้องกัน ส่วนลูกหลานที่แต่งงานแล้วจะแยกบ้านไปปลูกอยู่ใกล้กับบ้านพ่อแม่ (อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์สุเอ็ด คชเสนี, 2551 : 152)

2.2 สภาพสังคมวัฒนธรรม และประเพณีของชาวมอญเกาะเกร็ด

เมื่อชาวมอญได้อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในประเทศไทย เป็นปกติที่เมื่อมีการย้ายถิ่นฐานเข้าไปอยู่ ณ ที่แห่งใด ก็ย่อมจะเอาศิลปวัฒนธรรมที่เป็นของตนเองติดตัวตามไปด้วย และเมื่อได้ตั้งถิ่นฐานมั่นคงแล้ว ศิลปวัฒนธรรมนั้นๆ ก็จะถูกนำมารับใช้สมาชิกในสังคม ทั้งประโยชน์ในด้านการดำรงชีวิตประจำวันและด้านความบันเทิงทางจิตใจ ชาวมอญที่อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในเกาะเกร็ด ก็เช่นกัน ก็ย่อมจะมีศิลปวัฒนธรรมของตนเองติดตามเข้าด้วย วัฒนธรรมต่างๆ เหล่านั้น นอกจากจะทำหน้าที่บริการสมาชิกในสังคมของตนแล้ว ยังมีการเผยแพร่หรือการสร้างสรรค์ทางวัฒนธรรม กับสังคมใกล้เคียง นั่นก็คือสังคมของชาวไทยนั่นเอง อาจจะมีการแลกเปลี่ยนหรือยืมในส่วนที่มีความโดดเด่นหรือมีลักษณะใกล้เคียงกัน มาผสมผสานให้เหมาะสมกับศิลปวัฒนธรรมของตน (ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น, 2539: 69 – 70)

ในส่วนของขนบธรรมเนียมประเพณีของมอญนั้น มอญถือว่าเป็นชาติหนึ่งที่เคร่งครัดในขนบธรรมเนียมประเพณีของตนเองมากอีกชาติหนึ่ง ซึ่งแสดงให้เห็นจนถึงปัจจุบันนี้ ถึงแม้ว่าชนชาติ

มอญได้สูญเสียเอกราชให้กับพม่ามาเป็นเวลานับหลายร้อยปีแล้ว แต่มอญก็ยังรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีและวัฒนธรรมด้านต่างๆ ของตนไว้ตลอดมา ซึ่งขนบธรรมเนียมประเพณีต่างๆนี้เป็นเครื่องแสดงให้เห็นถึงความเป็นเชื้อชาติได้อย่างดียิ่ง จึงได้มีคำกล่าวที่ว่า “มอญไร้แผ่นดินแต่ไม่สิ้นชาติ” (ทองคำ พันนัทธี, 2537: 27)

ทางด้านวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี ชาวมอญมีประเพณีและความเชื่อต่างๆ ที่สำคัญมากมายนับตั้งแต่แรกเกิดจนถึงเสียชีวิต ซึ่งบางประเพณีก็มีลักษณะคล้ายคลึงกับของชาวไทย จะแตกต่างกันเพียงรายละเอียดของแต่ละประเพณี ประเพณีที่มีความเกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา เช่น ประเพณีสงกรานต์ ประเพณีทำบุญออกพรรษา ประเพณีตักบาตรน้ำผึ้ง ถือเป็นประเพณีที่จะต้องปฏิบัติเป็นประจำทุกปี นอกจากนี้ยังมีประเพณีอื่นๆ ตลอดจนศิลปวัฒนธรรมของมอญอีกมากมายที่แสดงถึงเอกลักษณ์ประจำชาติมอญของตน อาทิ แห่หางหงส์ การละเล่นสะบ้ามอญ รำเจ้า การปล่อยปลาในประเพณีสงกรานต์ ประเพณีงานศพ ทะแยมอญ การแต่งกาย ทรงผม ภาษา เป็นต้น ถึงแม้ว่าชาวมอญจะมาอยู่ในประเทศไทยเป็นเวลานานหลายร้อยปีแล้ว แต่สิ่งต่างๆ เหล่านี้ก็ยังคงปรากฏให้เห็นในสังคมของชาวมอญในปัจจุบัน ซึ่งก็แสดงให้เห็นถึงความเข้มแข็งทางศิลปวัฒนธรรมประเพณีของมอญได้เป็นอย่างดี ถึงแม้ว่าบางประเพณีและบางวัฒนธรรมของมอญในสังคมคนมอญปัจจุบันจะผสมผสานเอาวัฒนธรรมของคนไทยเข้าไปรวมอยู่ในวัฒนธรรมประเพณี ของตนบางส่วน แต่ก็มิได้ถูกกลืนเลือนหายไปจากสังคมชาวมอญ ยังคงปรากฏให้เห็นถึงวัฒนธรรมดั้งเดิมของตนปะปนให้เห็นอยู่ในปัจจุบัน

วัฒนธรรมและประเพณีของชาวมอญเกาะเกร็ดได้จัดแบ่งออกเป็น 12 เดือน ดังนี้ (สิทธิพร โสภิน, 2554: 5)

เดือนเมษายน มีการแห่เปิงซังกราน (ข้าวแช่) ไปทำบุญตามวัดต่างๆ ปล่อยนก ปล่อยปลา สรงน้ำพระ คารวะผู้ใหญ่และแห่นางสงกรานต์ เป็นต้น

เดือนพฤษภาคม ชาวมอญนิยมไปทำบุญและรดน้ำต้นโพธิ์ ปลูกต้นโพธิ์ตามวัด เพื่อเป็นเครื่องเตือนจิตระลึกถึงองค์สงเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าเสด็จดับขันธ์ปรินิพพาน คือถวายน้ำสรงที่โคนต้นโพธิ์แทนถวายน้ำสรงพระบรมศพองค์สมเด็จสัมมาสัมพุทธเจ้า และจะมีการแต่งกายของสาวมอญ

เดือนมิถุนายน ชาวมอญนิยมบวชลูกหลานเพื่อเป็นการสืบต่ออายุของพระพุทธศาสนา ศึกษาเล่าเรียนพระธรรมเพื่อทำจิตใจให้ผ่องใส

เดือนกรกฎาคม ชาวมอญหล่อเทียนพรรษาและแห่เทียนพรรษาเพื่อไปถวายตามวัดต่างๆ ที่ตนนับถือและถวายผ้าอาบน้ำฝน

เดือนสิงหาคม ชาวมอญนิยมทำบุญตั้งมูลนิธิเพื่อเก็บดอกผลบำรุงศาสนาให้เจริญถาวรต่อไป

เดือนกันยายน ชาวมอญนิยมทำบุญตักบาตรน้ำผึ้งตามวัดที่มีพระสงฆ์มอญและหมู่บ้านชาวมอญทั่วๆไป นิยมตักบาตรน้ำผึ้งกันทุกๆปี

เดือนตุลาคม ชาวมอญทำบุญออกพรรษาด้วยการตักบาตรเทโวและตักบาตรดอกไม้

เดือนพฤศจิกายน ชาวมอญมีการทำบุญทอดกฐินและผ้าป่า

เดือนธันวาคม ชาวมอญทำบุญด้วยผลิตผลของเกษตรกรรมใหม่ เช่น ข้าวใหม่ (ตำข้าวเม่า) ผลไม้ซึ่งออกผลใหม่ๆ นำมาถวายพระ

เดือนมกราคม ชาวมอญทำบุญด้วยกาลทาน 5 ประการ คือ

ประการที่ 1 ทำบุญพระอาคันตุกะมาพักแรมตามวัดของตน เพื่อเป็นการปฏิสันถารต้อนรับพระสงฆ์

ประการที่ 2 ทำบุญกับพระภิกษุซึ่งเดินทางไกลหรือออกธุดงค์ เพื่อปฏิบัติสมณธรรม

ประการที่ 3 ทำบุญกับพระภิกษุสงฆ์อาพาธ ซึ่งถือว่าได้บุญล้ำเลิศ ประเสริฐนัก

ประการที่ 4 ทำบุญให้ทานแก่บุคคลซึ่งประสบทุพภิกขภัย คือ ข้าวยาวหมากแพง และสงเคราะห์ประชาชนที่ประสบเคราะห์กรรมหนัก เช่น อัคคีภัย วาตภัย เป็นต้น

ประการที่ 5 ทำบุญด้วยผลผลิตเกษตรกรรมใหม่ เช่น ข้าวใหม่ ผลไม้ใหม่

เดือนกุมภาพันธ์ ชาวมอญทำบุญด้วยฟืน เพื่อให้พระภิกษุสงฆ์ผิงไฟ และถวายผ้าห่ม กันหนาว ตลอดจนถวายข้าวยาคู เป็นต้น

เดือนมีนาคม ชาวมอญพร้อมใจนมัสการสักการะพระเจดีย์เลียะเกิง ตลอดจนจัดงานสมโภชพระเจดีย์เลียะเกิงที่เมืองย่างกุ้ง

จะเห็นได้ว่า ประเพณีต่างๆ ทั้ง 12 เดือนของชาวมอญเกาะเกร็ดนั้น มีความเกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาทั้งสิ้น ทำให้เกาะเกร็ดกลายเป็นแหล่งท่องเที่ยวที่ขึ้นชื่อ มีศิลปวัฒนธรรมประเพณีโบราณที่มีการสืบทอดและปฏิบัติต่อกันมาอย่างเคร่งครัด

รูปแบบวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีของชนชาติมอญ ที่ยังคงมีปรากฏให้เห็นอยู่ในทุกวันนี้ โดยผ่านการสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่น และเกิดการสร้างสรรค์ ผสมผสานวัฒนธรรมของทั้ง 2 ชาติ อันได้แก่ชนชาติมอญ และไทย จนเกิดเป็นผลงานในรูปของวัฒนธรรมดนตรีมอญ ได้แก่ ทะแยมอญ มอญร้องไห้ มอญรำ หรือรำมอญ และปี่พาทย์มอญ (ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น, 2539: 18)

ทะแยมอญ เป็นการเล่นที่เก่าแก่ โดยพบว่ามีมาในช่วงต้นรัตนโกสินทร์ ในภาษามอญจะเรียกการเล่นชนิดนี้ว่า “ถะเย้ะ” มีลักษณะคล้ายกับการละเล่นเพลงฉ่อย ลำตัด หรือเพลงพวงมาลัยของไทย ที่มีทั้งการร้องและการรำประกอบ ซึ่งเนื้อหาหรือคำร้องขึ้นอยู่กับโอกาสในการแสดงเล่นทั้งที่เป็นงานมงคลและอวมงคล เช่น งานทำบุญ งานฉลองอายุ งานแต่งงาน งานศพ ตลอดจนเทศกาลต่างๆ เป็นต้น ลักษณะการเล่นทะแยมอญนั้นจะมีชายและหญิงมาร้องโต้ตอบกันเป็นทำนองเกี้ยวพาราสี การร้องและการรำจะมีวงดนตรีเครื่องสายมอญบรรเลงประกอบ มีหน้าที่บรรเลงคลอเสียงของผู้ขับร้อง เนื่องจากวงเครื่องสายมอญนี้มีเสียงเบา เหมาะสำหรับคลอไปกับเสียงร้อง ซึ่งจะไม่กลบเสียงร้อง ทำให้ผู้ฟังสามารถฟังได้ชัดเจน สามารถจับใจความของเรื่องราวทั้งหมดได้ ในการบรรเลงนั้น ทำนองเพลงที่ใช้บ่อยที่สุดจะมี 2 ทำนอง คือ เพลงของฝ่ายชายเรียกว่า “เจิ้ก-มั่ว” เป็นเพลงที่ฝ่ายชายร้องขึ้นก่อน แล้วฝ่ายหญิงเป็นฝ่ายร้องแก้หรือร้องโต้ตอบ ให้เป็นเรื่องราวเดียวกัน อีกทำนองหนึ่งคือทำนองเพลงของฝ่ายหญิงจะเรียกว่า “โป๊ต-เซ่” เป็นเพลงที่ ฝ่ายหญิงร้องนำขึ้นก่อน แล้วฝ่ายชายร้องแก้หรือร้องโต้ตอบฝ่ายหญิง (ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น, 2539: 54 - 55)

มอญร้องไห้ เป็นประเพณีที่ชาวมอญยึดถือปฏิบัติต่อผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว ในการตั้งศพสวดพระอภิธรรมและการฌาปนกิจศพ โดยผู้ประกอบอาชีพมอญร้องไห้จะนั่งร้องไห้คร่ำครวญถึงผู้ตาย หรือบางครั้งผู้ที่มาร่วมงาน เมื่อเข้ามาเคารพศพก็ร้องไห้รำพึงรำพันเองก็มี ผู้ที่ร้องไห้จะพรรณนาถึงคุณงามความดีของผู้ตาย หรือบางครั้งก็ร้องถึงเรื่องราวของพุทธประวัติ เช่น เมื่อได้พรรณนาถึงผู้ตายด้วยความอาลัยแล้ว ก็ยกเอาเหตุการณ์ในครั้งพุทธกาล ซึ่งกล่าวถึงความโศกเศร้าเสียใจของ

พระอานนท์ต่อการเสด็จปรินิพพานของพระพุทธเจ้า เป็นต้น นอกจากมอญร้องไห้จะเป็นการแสดงความอาลัยเพื่อเป็นเกียรติแก่ผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว ยังเป็นเครื่องเตือนสติผู้ที่ยังมีชีวิตอยู่ ให้ยึดมั่นประพฤติปฏิบัติอยู่ในสิ่งที่ดีงามอีกด้วย ต่อมาภายหลังพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ได้ประดิษฐ์การร้องไห้ในประเพณีมอญมาเป็นทำนองเพลงที่เรียกว่า เพลงมอญร้องไห้ ขั้นตอนในการบรรเลงมอญร้องไห้ คือ เริ่มด้วยการบรรเลงเพลงประจำบ้านโดยวงปี่พาทย์มอญ ต่อด้วยทำนองเพลงรัว เมื่อจบ ปี่มอญก็จะขึ้นเพลงซึ่งเป็นคนละเพลงกับเพลงประจำบ้าน ซึ่งอาจเรียกว่าเพลงมอญร้องไห้ โดยปี่มอญจะบรรเลงเพียงเครื่องเดียวประกอบเครื่องกำกับจังหวะ เมื่อปี่มอญบรรเลงไปประมาณ 2-3 ประโยค ผู้ขับร้องก็จะร้องสอดเข้ามาพร้อมกับปี่มอญ จะประกอบไปด้วยเสียงร้องไห้สะอึกสะอื้น ทำนองร้องโหยหวนเป็นภาษามอญ สุดท้ายเป็นการบรรเลงรับด้วยวงปี่พาทย์-มอญ ซึ่งจะบรรเลงเพลงประจำบ้านอีกครั้ง (ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น, 2539: 27 - 29)

มอญรำ หรือ รำมอญ เป็นประเพณีซึ่งส่วนหนึ่งนำมาจากกระบวนการรำผีของชาวมอญ เป็นประเพณีที่ใช้แสดงได้ทุกโอกาส ไม่ว่าจะเป็นงานมงคลหรืองานอวมงคล เช่น งานฉลองกฐิน ฉลองศาลา นอกจากนั้นยังนิยมรำถวายสักการะพระศพเจ้านาย ศพผู้สูงอายุ พระภิกษุสงฆ์ซึ่งเป็นที่เคารพนับถือ ในปัจจุบันคนไทยส่วนใหญ่เข้าใจว่ามอญรำใช้แสดงได้แต่เฉพาะงานอวมงคลหรืองานศพเท่านั้น เนื่องมาจากค่านิยมและความรู้สึกของคนไทย มีค่านิยมและความเชื่อในเรื่องของความเป็นมงคลและอวมงคลต่างกันอย่างชัดเจน ซึ่งสะท้อนออกมาในรูปแบบของพิธีกรรมขนบธรรมเนียมและประเพณีในการปฏิบัติ วงดนตรีที่ใช้บรรเลงคือวงปี่พาทย์มอญ เพลงที่ใช้บรรเลงนั้น คือ เพลงมอญรำ ซึ่งมีลักษณะเป็นเพลงชุดคล้ายกับเพลงเรื่องของวงปี่พาทย์ไทย เพลงที่อยู่ในชุดมอญรำนั้น แต่ละเพลงจะมีจังหวะหน้าทับกำกับโดยเฉพาะ โดยเพลงมอญรำของเดิมนั้นมีทั้งหมด 10 เพลง การตั้งชื่อเพลงส่วนใหญ่มาจากท่ารำซึ่งจะเป็นชื่อภาษามอญ แต่ละเพลงจะมีท่ารำเฉพาะของแต่ละเพลง ในปัจจุบันแต่ละท้องที่จะมีเพลงมอญรำเฉพาะเป็นลักษณะของท้องถิ่นของตน เช่น เพลงรำมอญปากลัด มี 10 เพลง เพลงมอญรำปากเกร็ด มี 12 เพลง เพลงมอญรำปทุมธานี มี 13 เพลง เป็นต้น ในปัจจุบัน การแสดงมอญรำ หรือรำมอญนั้น ไม่ค่อยเป็นที่นิยมในการแสดง เนื่องจากสังคมได้รับเอาศิลปวัฒนธรรมของตะวันตกเข้ามามีบทบาทสำคัญในชาวมอญมากขึ้น ประกอบกับค่าครองชีพในปัจจุบันมีอัตราสูงขึ้น งานมงคลต่างๆ จึงลดน้อยลงไปด้วย จะเหลือมีแสดงแต่เฉพาะในงานศพพระและผู้สูงอายุเท่านั้น ซึ่งในสมัยก่อนคนมอญถือว่าการไปช่วยรำมอญในงานศพจะได้บุญกุศลมาก อีกทั้งในปัจจุบันไม่มีการสืบทอดการแสดงรำมอญอย่างกว้างขวาง ทำให้การแสดงมอญรำนั้น จะพบอยู่เพียงในกลุ่มของชาวมอญเท่านั้น ถึงอย่างไรก็ตาม เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงรำมอญ หรือเพลงมอญรำนั้น ก็ยังเป็นที่นิยมบรรเลงกันอยู่ในทุกวันนี้ โดยได้ดัดแปลงนำมาบบรรเลงเป็นเพลงมอญชุด “ย่ำเที่ยง” ในวงปี่พาทย์มอญ โดยใช้ประโคมในช่วงเวลาเที่ยงหลังจากที่ได้ถวายภัตตาหารเพลแก่พระภิกษุเรียบร้อยแล้ว (ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น, 2539 : 41-43)

ปี่พาทย์มอญ เป็นวัฒนธรรมทางดนตรีรูปแบบหนึ่ง ที่แสดงให้เห็นการผสมผสานทางด้านวัฒนธรรมดนตรีระหว่างมอญและไทย ซึ่งได้มีการสร้างสรรค์และพัฒนาปรับปรุงให้ดียิ่งขึ้นใช้สืบทอดต่อๆ กันมาจนปรากฏเป็นที่รู้จักกันทั่วไป แต่ไม่มีหลักฐานที่แน่ชัดพิสูจน์ได้ว่าปี่พาทย์มอญเข้ามาในประเทศไทยเมื่อใด แต่สามารถสรุปได้ว่าเข้ามาพร้อมกับชาวมอญที่อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในประเทศไทยในช่วงสมัยกรุงศรีอยุธยา หลังจากนี้ปรากฏหลักฐานในสมัยธนบุรีและกรุงรัตนโกสินทร์

ปี่พาทย์มอญเริ่มเข้ามามีบทบาทในพิธีหลวงครั้งแรกเมื่องานพระเมรุสมเด็จพระเทพสิรินทราบรมราชินี จนกลายเป็นประเพณีที่นิยมว่างานพระศพหลวงต้องมีปี่พาทย์มอญ คนไทยปัจจุบันจึงยึดถือกันว่า ปี่พาทย์มอญใช้บรรเลงได้แต่งานศพเท่านั้น เป็นแบบอย่างที่สืบทอดต่อกันมา

2.3 ประวัติความเป็นมาของปี่พาทย์มอญ

ชนชาติมอญ หรือที่เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “รามัญ” เป็นชนชาติที่มีวัฒนธรรมที่เก่าแก่ที่สุดชาติหนึ่งในบรรดาประเทศแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ที่ยังคงมีความเข้มแข็งทางด้านวัฒนธรรมปรากฏอยู่จนถึงปัจจุบัน เช่น การแต่งกาย ภาษาพูด ภาษาเขียน ดนตรี ศิลปะการแสดงและประเพณีต่างๆ ซึ่งสิ่งเหล่านี้แสดงให้เห็นความเจริญรุ่งเรืองของชนชาติมอญในอดีตได้เป็นอย่างดี ถึงแม้ว่าในปัจจุบันนี้ ชนชาติมอญจะไม่มีประเทศหรือดินแดนเป็นของตนเอง แต่วัฒนธรรมต่างๆ เหล่านี้ยังคงปรากฏสืบทอดกันมาอย่างต่อเนื่องและปรากฏให้เห็นได้ในท้องถิ่นต่างๆ ของประเทศไทยที่ชนชาติมอญอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานบ้านเรือนอยู่ ถึงแม้ว่าบางประเพณีบางอย่างจะมีการผสมผสานวัฒนธรรมของไทยเข้าไปผสมอยู่บ้าง แต่ก็ยังคงเหลือลักษณะเฉพาะและลักษณะสำคัญของวัฒนธรรมดั้งเดิมของชนชาติมอญไว้ให้เห็นอยู่ในทุกวันนี้ (สุภรณ์ โอเจริญ, 2541 : 22)

ปี่พาทย์มอญ ที่ปรากฏพบในประเทศไทยในปัจจุบัน ไม่มีหลักฐานทางลายลักษณ์อักษรหรือหลักฐานทางโบราณคดีที่เป็นเครื่องพิสูจน์ได้อย่างแน่ชัดว่าเครื่องดนตรีมอญหรือบทเพลงของชนชาติมอญที่ปรากฏอยู่ในทุกวันนี้ เข้าสู่ประเทศไทยในสมัยใด อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้อธิบายความเป็นมาไว้ว่า

> *วงปี่พาทย์ที่มีเข้าใจว่าเพิ่งมีขึ้นในเมืองไทยนี้ เข้าใจว่าเพิ่งมีขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานีนี้ เพราะในสมัยสุโขทัยมอญก็ไม่ค่อยได้เกี่ยวข้องกับไทยนัก การที่มอญจะนำวงปี่พาทย์หรือเครื่องบันเทิงใดๆ เข้ามาได้ ก็จะต้องเป็นสมัยที่พากันเข้ามามากๆ เป็นครอบครัว พิจารณาตามพงศาวดารก็เห็นมีอยู่ไม่กี่คราว เช่น สมัยสมเด็จพระนเรศวรมหาราช ทรงกวาดต้อนครอบครัวมอญอันมี พระยาราม พระยาเกียรติ เป็นหัวหน้าคุมเข้ามา . . . ส่วนวงปี่พาทย์ของมอญก็คงจะมีมาแล้ว แต่สมัยกรุงศรีอยุธยา* (มนตรี ตราโมท อ้างถึงใน ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น, 2539: 63)

จากความคิดเห็นของอาจารย์มนตรี ตราโมท ข้างต้น เป็นข้อสันนิษฐานได้ว่า ปี่พาทย์มอญได้เข้ามาในประเทศไทยพร้อมกับการอพยพเข้ามาของชนชาติมอญนั่นเอง อย่างไรก็ตามในสมัยก่อนเขตแดนของแต่ละประเทศไม่ใช่เรื่องสำคัญ ผู้คนอาศัยไปมาหาสู่กันโดยไม่มีแบ่งเขตแดน การทำสงครามสามารถกวาดต้อนผู้คนพลเมืองไปได้ขึ้นอยู่กับผู้นำ ฝ่ายใดมีกำลังมากกว่าฝ่ายนั้นก็จะได้เป็นผู้นำ ไม่สามารถที่จะยืนยันได้ว่าไทยแต่ก่อนไม่มีคนมอญอาศัยอยู่ หรือไม่สามารถบอกได้ว่ามอญที่อพยพเท่านั้นที่เป็นชนชาติมอญ ตามหลักฐานต่างๆ ที่มีปรากฏอยู่พบว่า มีวัฒนธรรมประเพณีมอญอยู่ในไทยมาก่อนและพบว่า ชาติมอญนั้นมีความสัมพันธ์กับไทยมาตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัย

ในสมัยสุโขทัย ชาติมอญมีความสัมพันธ์อันดีกับอาณาจักรสุโขทัย เนื่องจากเป็นดินแดนที่ตั้งอยู่ในแถบภูมิภาคเดียวกันและมีอาณาเขตติดต่อกัน จากการศึกษาหลักฐานเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของชนชาติมอญกับไทยในสมัยสุโขทัย พบว่า ตามหลักฐานจากพระราชพงศาวดารราชาธิราช ได้กล่าวถึงมะกะโท ลูกพ่อค้ามอญได้เดินทางเข้ารับราชการในกรุงสุโขทัย ซึ่งตรงกับสมัย พ่อขุนรามคำแหง โดยได้เข้ามาเป็นผู้เลี้ยงช้างในราชสำนัก ในขณะที่รับหน้าที่นั้นมะกะโทได้ทำ ความดีความชอบ จนกระทั่งได้รับแต่งตั้งในตำแหน่งขุนวัง ซึ่งมีความใกล้ชิดกับพวกราชสำนัก ในพระราชวังมาก ต่อมามะกะโทได้เกิดความรักใคร่ชอบพอกับพระราชธิดาของพ่อขุนรามคำแหง จนในที่สุดได้พากันหลบหนีออกจากกรุงสุโขทัย ออกไปตั้งตัวเป็นใหญ่ขึ้นในเมืองมอญ แล้วจึงกลับมาสวามิภักดิ์ต่อพ่อขุนรามคำแหง โดยการส่งส่วยเครื่องราชบรรณาการ ในที่สุดได้รับตำแหน่งเป็นประมุขของชนชาติมอญในอาณาจักรมอญ ซึ่งบุญบารมีของพ่อขุนรามคำแหงได้แผ่ไพศาลไปถึงอาณาจักรมอญ มะกะโทจึงได้ขอพระราชทานฐานันดรศักดิ์และขอนามพระราชทานจาก พ่อขุนรามคำแหง ซึ่งพ่อขุนรามคำแหงได้พระราชทานนามให้มีฐานันดรศักดิ์ชั้นเจ้านายว่า เจ้าฟ้ารั่ว แต่ชาวมอญเรียกพระนามว่า พระเจ้าวาเรรุ (ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น, 2539: 39)

จากหลักฐานเรื่องเกี่ยวกับเจ้าฟ้ารั่วนั้น แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์อันดีระหว่างไทยและมอญในช่วงสมัยกรุงสุโขทัยเป็นราชธานี ไม่ว่าจะเป็นความสัมพันธ์ในเรื่องการเมืองการปกครอง การแลกเปลี่ยนค้าขายกัน ส่วนทางด้านการแลกเปลี่ยนทางศิลปวัฒนธรรมนั้นอาจจะยังไม่ค่อยมีมากนัก อาจจะเนื่องมาจากมอญยังคงมีความเป็นปึกแผ่น มีเอกราชเป็นของตนเอง จะมีการรุกรานทำสงครามกับพม่าบ้างก็ตาม แต่ก็ต้องสูญเสียเอกราชให้กับพม่าในช่วงสมัยกรุงศรีอยุธยาของไทย

ในสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี พบหลักฐานว่าชนชาติมอญได้เริ่มอพยพเข้ามาสู่ดินแดนประเทศไทย เนื่องจากถูกพม่ารุกรานและยึดครองแผ่นดินของชนชาติมอญ (ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น, 2539 : 66) ได้กล่าวถึงการอพยพของชนชาติมอญครั้งสำคัญๆ ในสมัยกรุงศรีอยุธยาไว้ ได้แก่ในสมัยสมเด็จพระไชยราชาธิราช สมัยสมเด็จพระมหาธรรมราชา สมัยสมเด็จพระนเรศวรมหาราช สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช และสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ซึ่งนอกจากการอพยพในครั้งสำคัญๆ ดังกล่าวแล้ว สันนิษฐานว่าอาจจะมีการอพยพครั้งย่อยๆ เข้ามาตลอดเวลานอกเหนือจากการอพยพครั้งดังกล่าว ในการอพยพช่วงแผ่นดินกรุงศรีอยุธยานี้เป็นข้อสันนิษฐานได้ว่า ปี่พาทย์มอญหรือศิลปวัฒนธรรมต่างๆ ของชาวมอญ เริ่มเข้ามาในช่วงสมัยนี้ เนื่องจากเป็นปกติของมนุษย์ที่เมื่อมีการย้ายถิ่นฐานไปที่ใด ย่อมที่จะไม่ลืมนำเอาประเพณีวัฒนธรรมต่างๆ ของตนติดตัวเข้ามาด้วย

การอพยพของชนชาติมอญเข้ามาสู่ดินแดนประเทศไทยนั้น ยังคงมีมาอย่างต่อเนื่องจากสมัยอยุธยาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งในการอพยพแต่ละครั้งจะมีจำนวนชาวมอญเข้ามาพร้อมกับการอพยพจำนวนมาก ครอบครัวมอญที่อพยพเข้ามาพึงพระโพธิสมภารของพระมหากษัตริย์ของไทยก็ได้รับพระมหากรุณาธิคุณให้ตั้งบ้านเรือนอยู่ในสถานที่ต่างๆ ในแถบชานเมืองหรือแม้แต่ในเมืองหลวงเอก อีกทั้งยังทรงโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งตำแหน่งและยศศักดิ์ต่างๆ ให้กับหัวหน้าชาวมอญที่สำคัญๆ ที่รับราชการ ซึ่งนับว่าเป็นกำลังสำคัญของแผ่นดินไทยด้วย

ชนชาติมอญที่อพยพเข้ามาอาศัยอยู่ในประเทศไทย เป็นชนชาติที่เคยมีดินแดนประเทศเป็นของตนเอง มีภาษา วัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณีที่สืบทอดต่อกันมาอย่างยาวนาน เมื่ออพยพเข้ามาในประเทศไทย ก็ย่อมนำศิลปวัฒนธรรม ประเพณีต่างๆ ของตนติดตัวมาด้วย

โดยเฉพาะช่วงกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีชาวมอญอพยพเข้ามาอยู่ในไทยเป็นจำนวนมาก ในแถบจังหวัดปทุมธานี คนไทยจึงได้รับเอาวัฒนธรรมทางดนตรีของมอญไว้ในสมัยนั้น วงดนตรีปี่พาทย์มอญ เกิดจากการผสมผสานระหว่างวงปี่พาทย์ของไทยกับดนตรีของชาวมอญ หรือ “วงป๊าต” ซึ่งเครื่องดนตรีบางเครื่องมีลักษณะคล้ายคลึงกับวงปี่พาทย์ของไทย (อานันท์ นาคคง, 2539 : 56)

ในระยะต่อมาภายหลัง หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้คิดปรับปรุงวงปี่พาทย์มอญซึ่งแต่เดิมมีแต่ฆ้องวงใหญ่ ปี่มอญ ตะโพนมอญ เปิงมางลูกเดียว ฉิ่ง ฉาบ โดยนำมาผสมเข้ากับเครื่องดนตรีของไทย เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงเล็ก และได้จัดให้มีระเบียบในการผสมวงแบบปี่พาทย์ของไทย เมื่อนำเครื่องดนตรีเหล่านี้บรรเลงประสมเข้ากันแล้วจะได้เป็นวงปี่พาทย์ขึ้นใหม่อีกลักษณะหนึ่งที่มีลักษณะแตกต่างไปจากปี่พาทย์ที่เล่นกันเป็นพื้นฐานอยู่แล้วทั้งด้านรูปแบบการจัดวางเครื่องดนตรีและน้ำเสียงที่ได้ยิน (อานันท์ นาคคง และอัษฎาวุธ สาคริก, 2547: 60)

อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้อธิบายลักษณะของปี่พาทย์มอญที่ปรากฏในแผ่นดินไทย ซึ่งท่านได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีและการประสมวงไว้ด้วยว่า

> *วงปี่พาทย์มอญนี้ เป็นเครื่องดนตรีประจำชาติรามัญอย่างหนึ่ง วงปี่พาทย์มอญที่แท้นั้น มีเครื่องบรรเลงเทียบได้กับเครื่องห้าของไทยเท่านั้น คือ*
>
> *1. ปี่มอญ รูปร่างคล้ายชวาแต่ใหญ่กว่า และมีลำโพงทำด้วยทองเหลือง*
>
> *2. ระนาดเอก รูปเหมือนของไทย*
>
> *3. ฆ้องวง ลักษณะของวงโค้งขึ้นทั้ง 2 ข้าง ตัวร้านฆ้องแกะสลักลวดลาย ปิดทอง ประดับกระจกงดงาม ทางด้านซ้ายของคนตีมักแกะเป็นรูปกินนรจับนาค เรียกว่า หน้าพระ*
>
> *4. ตะโพนมอญ รูปร่างคล้ายตะโพนไทย แต่ใหญ่กว่า*
>
> *5. เปิงมางคอก มีหลายลูก โดยมากมี 7 ลูก เทียบเสียงสูงต่ำเรียงลำดับแขวนกับคอกเป็นวงล้อมตัวผู้ตี*
>
> *และมีเครื่องประกอบจังหวะคือ ฉิ่ง ฉาบ โหม่ง เหมือนของไทย สมัยหลังๆ นี้ โหม่งมักจะเพิ่มเป็น 3 ลูก มีเสียงสูงต่ำเป็น 3 เสียง วงปี่พาทย์ของมอญแต่เดิมมีอยู่เท่านี้ แม้เวลานี้เมืองมอญในประเทศพม่า วงปี่พาทย์ของมอญก็มีเครื่องบรรเลงอยู่เพียงเท่านี้ ไม่เปลี่ยนแปลง* (มนตรี ตราโมท, 2525: 15)

2.4 ลักษณะของวงปี่พาทย์มอญ

ในส่วนของลักษณะของวงปี่พาทย์มอญ อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้อธิบายเกี่ยวกับเครื่องดนตรีต่างๆที่ผสมอยู่ในวงปี่พาทย์มอญของไทยเมื่อเปรียบเทียบกับของชาวมอญไว้ดังนี้

> *รูปแบบการจัดวงปี่พาทย์มอญนั้น เครื่องดนตรีของปี่พาทย์มอญละม้ายคล้ายกับของไทยอย่างที่สุด ของไทยมีปี่ ของมอญก็มีแต่รูปร่างไม่เหมือนกัน ของไทยมีระนาด มอญก็มี ไทยมีฆ้องวง มอญก็มี แต่รูปวงต่างกัน ไทยมีตะโพน*

> *มอญก็มี ไทยมีกลองทัด แต่มอญมีเปิงมางคอก ไทยมีฉิ่งฉาบโหม่ง มอญก็มี จึงเห็นได้ว่ามอญกับไทยนี้ ช่างมีศิลปะใกล้เคียงกันที่สุดและเมื่อปี่พาทย์ของไทยได้วิวัฒนาการขึ้นตามลำดับ ปี่พาทย์ของมอญซึ่งอยู่ในเมืองไทย ก็เพิ่มเติมปรับปรุงขึ้น โดยอนุโลมตามแบบของไทยตลอดมาทุกระยะ* (มนตรี ตราโมท, 2525: 16)

เครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญนั้น ประกอบด้วยเครื่องดนตรีต่างๆ ดังต่อไปนี้

1. ฆ้องมอญวงใหญ่ (ป๊าดโมน) ฆ้องมอญวงใหญ่ทำหน้าที่เป็นผู้บรรเลงทำนองหลักของเพลงมอญ เพื่อให้เครื่องดนตรีอื่นๆ บรรเลงทำนองแปลไปตามลักษณะการบรรเลงของตัวเอง มีจำนวนลูกทั้งหมด 15 ลูก ระดับเสียงของฆ้องมอญวงใหญ่มีการกำหนด “หลุม” เป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญของฆ้องมอญวงใหญ่ซึ่งถ้าเทียบเสียงของลูกฆ้องจะมีเสียงจากส่วนหัวสุดถึงท้ายสุดดังนี้ ซอล ลา โด เร มี ซอล ลา ที โด เร มี ฟา ซอล ลา ที

2. ฆ้องมอญวงเล็ก (ป๊าดโต๊ด) ลักษณะต่างๆ ของฆ้องมอญวงเล็กจะเหมือนกับฆ้องมอญวงใหญ่ทุกประการ เพราะเวลาที่แกะสลักฆ้องมอญจะต้องแกะสลักฆ้องมอญวงใหญ่และวงเล็กเป็นคู่กัน ดังนั้นลวดลายต่างๆ จึงเหมือนกันทุกประการเป็นคู่ๆ ไป ส่วนที่แตกต่างกันของฆ้องมอญวงใหญ่และฆ้องมอญวงเล็กคือ ขนาดของลูกฆ้องและจำนวนของลูกฆ้อง คือ ฆ้องมอญวงเล็กจะมีจำนวนลูกทั้งหมด 18 ลูก ขนาดของลูกฆ้องเล็กกว่า เสียงของฆ้องมอญวงเล็กจะเล็กและแหลมกว่าฆ้องมอญวงใหญ่ การบรรเลงจะบรรเลงในลักษณะที่เรียกว่าเก็บ (เก็บคือการตีทำนองถี่ๆ เดินทำนองไปเรื่อยๆ แต่ลงจังหวะพอดีกับฆ้องวงใหญ่) การเทียบเสียงของฆ้องมอญวงเล็กตั้งแต่หัวฆ้องมาจะได้เสียงดังนี้ ฟา ซอล ลา ที โด เร มี ฟา ซอล ลา ที โด เร มี ฟา ซอล ลา ที

3. ปี่มอญ (เปโมน) ปี่มอญเป็นเครื่องเป่าชนิดหนึ่ง มีลักษณะเป็นปี่ 2 ท่อน ท่อนบนทำด้วยไม้ ส่วนหัวใช้เป็นที่ผูกติดกับกำพวดและลิ้นปี่ ท่อนล่างเรียกว่าลำโพงทำด้วยโลหะมีลักษณะเป็นปลายบานคล้ายดอกผักบุ้ง เป็นตัวขยายเสียงทำให้เสียงทุ้มหรือเสียงแหลม แล้วแต่ขนาดของลำโพงว่าลำโพงจะบานมากน้อยเพียงใด ทั้งสองส่วนสามารถแยกออกจากกันได้ เวลาบรรเลงจะมีเชือกผูกโยงถึงกัน ส่วนท่อนบนที่เรียกว่าตัวปี่นั้น มีรูเจาะสำหรับใช้ไล่เสียงให้เกิดเสียงต่างๆได้ รูที่ใช้ไล่นิ้วมือมีทั้งหมด 7 รู ปากลำโพงกว้างประมาณ 7 เซนติเมตร น้ำเสียงของปี่มอญจะทุ้มต่ำ กังวาน

4. ระนาดเอก ระนาดเอกเป็นเครื่องมือดนตรีอยู่ในวงดนตรีไทย แต่จะจัดเป็นชุดให้ลวดลายของรางระนาดเข้ากับฆ้องมอญวงใหญ่และฆ้องมอญวงเล็ก มีการปิดทองตามลวดลายให้สวยงามมีจำนวนลูกทั้งหมด 21-22 ลูก มีฐานตั้งตรงกลาง รางระนาดทำหน้าที่เป็นผู้นำของวง ใต้ท้องระนาดจะมีตะกั่วติดอยู่ใต้ผืนทั้ง 2 ข้างเพื่อให้เสียงของระนาดแตกต่างกัน

5. ระนาดทุ้ม ระนาดทุ้มเป็นเครื่องดนตรีที่สร้างขึ้นเพื่อคู่กับระนาดเอก เสียงจะทุ้มกว่า แตกต่างระนาดเอกคือ มีเท้า 4 เท้า ลูกระนาดหนาและกว้างกว่า ผืนระนาดนิยมทำด้วยไม้ไผ่ มีจำนวนลูกทั้งหมด 17 ลูก ไม้ที่ใช้ตีจะทำด้วยผ้าขนาดใหญ่กว่าระนาดเอก ทั้งระนาดเอกและระนาดทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีของไทย ซึ่งนายเจิ้น ได้นำมาประสมกับฆ้องมอญที่นำมาจากเมืองเมาะตะมะ ซึ่งในเมืองมอญจริงๆ มีลักษณะอย่างไรไม่มีผู้ใดกล่าวไว้อย่างแท้จริง

6. เปิงมางคอก (เปิงมอญ) เปิงมางคอกเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังสองหน้าแต่ใช้บรรเลงหน้าเดียว ลูกของเปิงมางจะแขวนติดอยู่กับคอกที่ทำด้วยไม้ มีลักษณะเป็นครึ่งวงกลม

ภายนอกแกะสลักลวดลายให้สวยงามเข้ากับชุดฆ้องวงเล็กและฆ้องวงใหญ่ เปิงมาง 1 คอกมี 7 ลูก 7 เสียง บริเวณที่ใช้มือตีจะติดด้วยขี้กลอง (ขี้กลองทำด้วยข้าวสุกบดละเอียดผสมกับขี้เถ้า) เพื่อเป็นการถ่วงเสียงให้ได้เสียงตามต้องการ สำหรับลูกเปิงมางแต่ละลูกจะทำด้วยไม้เนื้อแข็งตรงกลางกลวง หัวและท้ายปิดด้วยหนังลูกวัว ขึงด้วยหวายทั้งสองข้าง เพื่อให้หนังตึงมีลักษณะคล้ายกลองสองหน้า แต่ขนาดสั้นกว่า และขนาดไล่เลี่ยกันตามลำดับ เปิงมางจะใช้บรรเลงควบคู่ไปกับตะโพนมอญทุกครั้ง มี 3 ส่วนเหมือนฆ้องมอญ แยกออกจากกันได้ เวลาบรรเลงจึงจะนำมาผูกติดกัน

7. ตะโพนมอญ (ฮะเปินโมน) ตะโพนมอญเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนัง มีหน้าที่บรรเลงหน้าทับมอญในวงปี่พาทย์มอญ ใช้บรรเลง 2 หน้า หน้าใหญ่เรียกหน้าเทิ้ง หน้าเล็กเรียกหน้าทิ้ง ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง ขึงหน้าทั้งสองหน้าแล้วดึงด้วยหวาย ใบขนาดใหญ่กว่าตะโพนไทย เสียงจึงทุ้มกว่าและใหญ่กว่า ด้านล่างมีขาสำหรับรองรับตัวตะโพน 2 ขา ใช้บรรเลงคู่กับเปิงมาง เป็นจังหวะหน้าทับของเพลงมอญ

8. ฆ้องราว (โหม่ง) มีลักษณะคล้ายลูกฆ้อง แต่ขนาดใหญ่กว่า มี 3 ใบ แขวนติดอยู่กับที่แขวนเรียกว่า กระจังโหม่ง มี 3 ขนาด คือขนาดใหญ่ ขนาดกลางและขนาดเล็ก ใช้เป็นเครื่องประกอบจังหวะในวงปี่พาทย์มอญ มีไม้สำหรับตี ไม้พันไว้ด้วยผ้าเพื่อให้เสียงนุ่มและกังวาน

9. ฉิ่ง (คะเด) มีลักษณะเป็นฝา 2 ฝา ทำด้วยโลหะ ใช้บรรเลงประกอบจังหวะในวงปี่พาทย์มอญเช่นเดียวกับดนตรีอื่นๆ

10. ฉาบใหญ่ (ชานโนด) มีลักษณะคล้ายฉิ่ง แต่แบนและใหญ่กว่า เสียงดังกว่าฉิ่งใช้บรรเลงประกอบจังหวะเพื่อเป็นการกระชับจังหวะยิ่งขึ้น

11. ฉาบเล็ก (ชานโนด) มีลักษณะเหมือนฉาบใหญ่แต่เล็กกว่า ใช้บรรเลงประกอบจังหวะหลอกล่อ ไปกับฉิ่งและฉาบใหญ่ เสียงเล็กและแหลมกว่าฉาบใหญ่ ทำด้วยโลหะเช่นเดียวกับฉาบใหญ่

จะเห็นได้ว่าลักษณะต่างๆของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญนั้น มีเครื่องดนตรีหลายชนิดที่เหมือนกับวงปี่พาทย์ไทย ทั้งนี้เนื่องมาจากเมื่อสมัยครั้งที่มอญเข้ามาเมืองไทยใหม่ๆ นั้นเอาแต่ ฆ้องมอญมาเท่านั้น ดังนั้นจึงได้นำเครื่องดนตรีไทยบางชิ้นเข้าผสมให้ครบวงแล้วลดระดับเสียงของเครื่องลงไป 1 เสียง เพื่อให้เสียงทุ้มเข้ากับสำเนียงเพลงมอญและฆ้องมอญที่นำเข้ามาด้วย (พงษ์สิริ ศิลปบรรเลง, 2540 : 22-30)

ในบรรดาเครื่องดนตรีหลายอย่างในวงปี่พาทย์มอญนั้น เครื่องดนตรีที่นักดนตรีปี่พาทย์มอญให้ความสำคัญและให้ความเคารพ เป็นสัญลักษณ์ของครูอาจารย์นั่นคือ ฆ้องมอญ และตะโพนมอญ ซึ่งนักดนตรีมอญเชื่อว่าเครื่องดนตรีทั้ง 2 ชนิดนี้มีความศักดิ์สิทธิ์และเป็นสัญลักษณ์ของครูอาจารย์ ต้องแสดงความเคารพบูชา ชาวมอญจะเรียกว่า อาปา ต้องบูชาด้วยผ้าขาวที่หน้าพระของฆ้องมอญ และใช้ผ้าขาวติดที่ตะโพนมอญเพื่อเป็นการบูชาครูอาจารย์ตามความเชื่อ ซึ่งจะถือว่าฆ้องมอญวงใหญ่เป็นประธานหรือที่เรียกว่า อาปาโน้ก ดังนั้นการบรรเลงปี่พาทย์มอญส่วนใหญ่เกือบทุกเพลง ฆ้องมอญวงใหญ่จะทำหน้าที่บรรเลงขึ้นเพลง เมื่อวงปี่พาทย์มอญมีการว่าจ้างไปบรรเลงในงานพิธี เจ้าภาพงานหรือผู้ที่บอกให้นำวงปี่พาทย์มอญไปบรรเลงในงาน จะต้องนำดอกไม้หมากพลูไปบอกกล่าวเชิญอาปาโน้ก ก่อนด้วย (วีระ พันธุ์เสือ, 2558 : 47)

การประสมวงดนตรี คือการนำเอาเครื่องดนตรีประเภทต่างๆ ทั้งที่เป็นเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองและประเภทกำกับจังหวะหน้าทับมาบรรเลงร่วมกันอย่างมีหลักเกณฑ์ โดยคำนึงถึงความเหมาะสม เพื่อให้เครื่องดนตรีทุกชนิดได้ทำหน้าที่ของตนอย่างสมบูรณ์โดยที่ไม่ก้าวก่ายซึ่งกันและกัน ตลอดจนคำนึงถึงผลอันจะเกิดจากการบรรเลงร่วมกันด้วย ซึ่งได้แก่ความเป็นระเบียบเรียบร้อยและเสียงที่ดำเนินร่วมกันไปอย่างสนิทสนมกลมกลืนเป็นสำคัญ ด้วยเหตุนี้โบราณาจารย์ทางดนตรีท่านจึงพิถีพิถันในเรื่องการประสมวงเป็นอย่างยิ่ง โดยพยายามปรับปรุงเปลี่ยนแปลงมาโดยลำดับ ทั้งนี้ก็เพื่อให้เหมาะสมกับกาลเทศะ ตลอดจนสภาพแวดล้อมและบริบททางสังคม (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2545 : 76)

ลักษณะการประสมวงของปี่พาทย์มอญแต่เดิมนั้น จะมีลักษณะอย่างไรไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัด แต่เมื่อเข้ามาบรรเลงในวงดุริยางคศิลป์ไทย โบราณาจารย์ก็ได้กำหนดรูปแบบการประสมวงไว้มีลักษณะเช่นเดียวกับวงปี่พาทย์ของไทยนั่นเอง การประสมวงปี่พาทย์มอญ ซึ่งโบราณาจารย์ได้กำหนดไว้แบ่งออกเป็น 3 ลักษณะคือ

1. วงปี่พาทย์มอญเครื่องห้า ประกอบด้วย ระนาดเอก ฆ้องมอญ ตะโพนมอญ เปิงมางคอก และ เครื่องกำกับจังหวะ ได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ โหม่ง

2. วงปี่พาทย์มอญเครื่องคู่ มีลักษณะเดียวกับวงปี่พาทย์มอญเครื่องห้า แต่เพิ่มระนาดทุ้ม และ ฆ้องมอญวงเล็ก

3. วงปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่ มีลักษณะเดียวกับวงปี่พาทย์มอญเครื่องคู่ แต่เพิ่มระนาดเอก-เหล็ก และ ระนาดทุ้มเหล็ก อย่างไรก็ตามวงปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่นับได้ว่าเป็นรูปแบบที่ได้รับความนิยมอย่างสูงสุด

นอกจากปี่พาทย์มอญ เครื่องห้า เครื่องคู่ และเครื่องใหญ่ ที่โบราณาจารย์ได้พัฒนาและปรับปรุงจนเกิดเป็นวงปี่พาทย์มอญรูปแบบหนึ่ง ซึ่งถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมดนตรีไทยแล้ว เมื่อถึงยุคสมัยที่ปี่พาทย์มอญ กำลังได้รับความนิยมบรรเลงกันอย่างแพร่หลาย ทั้งนักดนตรีและกลุ่มผู้ฟังในสังคมไทย ซึ่งเป็นที่นิยมบรรเลงในงานอวมงคล ทำให้มีผู้ปรับปรุงการประสมวงปี่พาทย์มอญรูปแบบพิเศษขึ้น คือมีการเพิ่มจำนวนฆ้องมอญให้มีจำนวนมากขึ้น โดยเพิ่มจำนวนฆ้องมอญตั้งแต่ 3 วงขึ้นไป จนมีศัพท์เฉพาะในหมู่นักดนตรีหรือเจ้าภาพที่เป็นเจ้าของงาน เรียกลักษณะนามของฆ้องมอญว่า “โค้ง” คำว่าโค้ง หมายถึง จำนวนฆ้องมอญ นอกจากนั้นยังมีการตกแต่งประดับประดาเครื่องดนตรีในวงด้วยไฟแสง สี รวมทั้งประดับด้วย “หางนกยูง” ปักไว้ตามเครื่องดนตรีต่างๆ ในวง จึงสามารถกล่าวได้ว่า วงปี่พาทย์มอญนั้น เป็นวงปี่พาทย์ประเภทเดียวที่มีการประสมวงโดยการเพิ่มเติมเครื่องดนตรีเข้าไปจนกลายเป็นวงดนตรีที่มีความยิ่งใหญ่วงหนึ่ง (ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น, 2539: 158)

สำหรับรูปแบบของเพลงมอญ ที่ได้มีการประพันธ์ไว้มีหลายรูปแบบ สามารถจำแนกเป็นรูปแบบได้ดังนี้ (ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น, 2539: 160)

1. ลักษณะเพลงมอญประเภทดำเนินทำนองเพลงในลักษณะนี้ผู้แต่งหรือผู้ประพันธ์เพลงจะคิดประดิษฐ์ทำนองเพลงที่เป็นทางฆ้องขึ้นก่อน จากนั้นเมื่อถึงการบรรเลงรวมวง ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีชิ้นอื่นๆ ในวงก็จะนำทำนองหลักนี้ไปประดิษฐ์เป็นทางดำเนินทำนองให้เหมาะสมและมีลักษณะเฉพาะตน เมื่อพิจารณาที่บทเพลงมอญ จะพบว่า ลักษณะของทำนองฆ้องจะมีลักษณะที่

ใกล้เคียงกับของไทย จะแตกต่างกันก็ที่เรื่องของการใช้มือและสำนวนเพลง ซึ่งต่างชาติต่างภาษาย่อมต้องมีเพลงที่เป็นสำเนียงภาษาของตน

เพลงมอญที่จัดอยู่ในลักษณะนี้ได้แก่ เพลงเร็วมอญทั่วไป ซึ่งอยู่ในอัตราจังหวะชั้นเดียว ส่วนในเพลงสองชั้นนั้นก็ปรากฏอยู่ในเพลงประจำวัด ประจำบ้าน เพลงเชิญ เพลงชุดย่ำค่ำ และย่ำเที่ยง เป็นต้น

2. เพลงลักษณะบังคับทาง เพลงมอญในลักษณะนี้ มีลักษณะใกล้เคียงกับเพลงบังคับทาง หรือเพลงทางกรอของไทย ซึ่งจากการศึกษาจะพบว่าเพลงมอญในลักษณะนี้ จะเกิดขึ้นมาระยะหลังเข้าใจว่าคงเริ่มต้นขึ้นราวสมัยรัชกาลที่ 6 ซึ่งเป็นยุคสมัยของหลวงประดิษฐไพเราะ กล่าวกันว่าหลังจากที่หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้ศึกษาและรับการถ่ายทอดเพลงมอญมาจากครูสุ่ม ดนตรีเจริญแล้ว ท่านก็ได้ประดิษฐ์เพลงและเรียบเรียงเพลงสำเนียงมอญขึ้นมากมายหลายเพลง

เพลงในลักษณะดังกล่าวก็คือ เพลงมอญในอัตราจังหวะสองชั้น ซึ่งใช้บรรเลงเพื่อความบันเทิงด้านการฟัง เพลงลักษณะนี้ทำนองจะห่างออกไปจากลักษณะดำเนินทำนองใช้เสียงยาวให้อารมณ์ที่นุ่มนวล โศกเศร้า เมื่อพิจารณาทำนองเพลงมอญในลักษณะนี้ จะพบว่าเหมาะสมที่จะใช้กับงานศพ ตัวอย่างเพลงในลักษณะนี้เช่น เพลงแน เพลงพญาแปแล เพลงยาดเล้ เป็นต้น

3. ลักษณะของเพลงมอญประเภทลูกล้อลูกขัด ไม่คอยปรากฏในเพลงมอญทั้งนี้เนื่องมาจากลักษณะของการบรรเลงปี่พาทย์มอญและเพลงมอญ ไม่เหมาะสมกับเพลงในลักษณะใช้ลูกล้อลูกขัด

ในสมัยปัจจุบันนี้จะพบว่าเพลงมอญนั้น ได้มีความคลี่คลายและเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมมาก ทั้งนี้ก็เนื่องมาจากเพลงมอญและเพลงไทยได้มีลักษณะใกล้เคียงกันมาก อีกทั้งวงปี่พาทย์มอญได้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของสังคมดนตรีไทย ซึ่งนักดนตรีที่บรรเลงก็เป็นกลุ่มเดียวกัน ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมดนตรีระหว่างกัน ทำให้มีผู้คิดปรับปรุงและเรียบเรียงเพลงมอญขึ้นใหม่ ซึ่งพบความคลี่คลายดังนี้

1. เพลงมอญของโบราณนั้น แต่เดิมนั้น เป็นเพลงในอัตราจังหวะสองชั้นและเพลงเร็วเมื่อนักดนตรีไทยนิยมบรรเลงปี่พาทย์มอญมากขึ้น จึงมีผู้ปรับปรุงและเรียบเรียงเพลงมอญขึ้นใหม่ โดยยึดหลักการประพันธ์เพลงไทย ตัวอย่างเช่น ตัดเพลงมอญในอัตราจังหวะสองชั้นลงเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียว และใช้บรรเลงแทนเพลงเร็วมอญแต่เดิม

2. เนื่องจากเพลงมอญที่ใช้บรรเลงต่อจากเพลงประจำวัดหรือประจำบ้านนั้น บรรเลงและฟังยาก เป็นเพราะทำนองของฆ้องมอญ ไม่เอื้ออำนวยต่อการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชิ้นอื่นๆ ภายหลังจึงได้มีผู้คิดปรับปรุงนำเพลงไทยสำเนียงมอญ เช่น นารายณ์แปลงรูป มอญรำดาบ สุดสงวน นางครวญ หกบท เป็นต้น นำไปบรรเลงต่อจากเพลงประจำวัดหรือประจำบ้าน แทนเพลงมอญเก่าที่ใช้บรรเลงมาแต่เดิม ด้วยเหตุนี้เองที่ทำให้เพลงมอญของเก่า ไม่มีการศึกษาและถ่ายทอดให้กับชนรุ่นหลัง ทำให้เพลงมอญของเก่าเหล่านี้แทบจะสูญหายไปจากความทรงจำของ นักดนตรีไทย (ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น, 2539: 165)

ถ้าจะทำการแบ่งเพลงมอญ ตามหมวดหมู่ของเพลง สามารถจำแนกดังนี้

1. เพลงมอญที่มีหน้าทับตะโพนมอญควบคุมจังหวะหน้าทับโดยเฉพาะ ได้แก่ เพลงประจำวัด เพลงประจำบ้าน เพลงย่ำค่ำ เพลงย่ำเที่ยง (มอญรำ)

2. เพลงมอญที่ใช้หน้าทับตะโพนมอญลักษณะพิเศษ เช่น เพลงเชิญ เพลงยกศพ รวมทั้งเพลงมอญที่ได้รับการปรับปรุงขึ้นในสมัยหลัง ที่มีทำนองเพลงรุกเร้าสนุกสนาน เช่น เพลงกระต่ายเต้น เพลงสองกุมาร เพลงมะลิวัลย์ เป็นต้น

3. เพลงมอญที่ใช้หน้าทับตะโพนมอญที่นักดนตรีเรียกว่า “หน้าทับมอญ” ได้แก่เพลงมอญที่ใช้บรรเลงในช่วงเวลาต่างๆ ที่ไม่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม เป็นการบรรเลงเพื่อการฟังโดยเฉพาะ ซึ่งอยู่ในอัตราจังหวะสองชั้น

หน้าทับมอญ

- - - - - เปิง - ถะ - - - เปิง - เปิง - เปิง

4. เพลงมอญที่อยู่ในอัตราจังหวะชั้นเดียว ที่เรียกว่า เพลงเร็วมอญ วิธีบรรเลงตะโพนมอญในเพลงเร็วนี้ ไม่กำหนดตายตัว จะบรรเลงให้มีความสอดคล้องและกลมกลืนกับทำนองเพลงมากที่สุด

ในส่วนของรูปแบบการจัดวงปี่พาทย์มอญและเพลงมอญนั้น สามารถสรุปได้ว่า วงปี่พาทย์มอญนั้นจะมีลักษณะเครื่องดนตรีและรูปแบบการจัดวงคล้ายคลึงกับวงปี่พาทย์ของไทย เป็นผลมาจากการที่ชาวมอญต้องอพยพเข้ามาอาจไม่ได้นำอะไรติดตัวมามากมาย เมื่อเข้ามาตั้งถิ่นฐานในประเทศไทย ก็ได้นำเอาวัฒนธรรมทั้ง 2 ชาติผสมผสานเข้าด้วยกันอย่างลงตัว ส่วนลักษณะของเพลงมอญดั้งเดิมนั้น พบว่าเป็นเพลงในลักษณะอัตราสองชั้นและเพลงเร็ว อัตราชั้นเดียว ถึงแม้ว่าจะมีการนำเอาเพลงมาบรรเลงติดต่อกัน ก็อาจจะเป็นคนละเพลงกัน คือทั้งเพลงสองชั้นและเพลงเร็วนั้น ไม่ได้มีการย่อขยายหรือตัดทอนเหมือนเพลงเถาของไทย เพลงเร็วของมอญส่วนใหญ่พบอยู่ในเพลงที่ใช้ในวัฒนธรรมการรำผี ซึ่งเป็นประเพณีวัฒนธรรมดั้งเดิมของชาวมอญที่ยึดถือปฏิบัติกันมาอย่างเคร่งครัด เมื่อมีการนำเพลงมอญแยกออกมาบรรเลง หลังจากบรรเลงเพลงมอญสองชั้นแล้วก็มักจะนำทำนองเพลงเร็วมอญที่ใช้ในการรำผีมาบรรเลงต่อได้ ขึ้นอยู่กับความนิยมและการเรียบเรียงของผู้บรรเลงเป็นสำคัญ เพลงเร็วที่จะนำมาใช้นั้นก็แล้วแต่ความนิยมหรือการเรียบเรียงของนักดนตรีในวงนั้น ไม่มีข้อกำหนดตายตัว แต่จะคงรูปแบบการบรรเลงเพลงมอญไว้ คือ บรรเลงเพลงสองชั้นและต่อด้วยเพลงเร็วมอญ

บทที่ 3
ประวัติความเป็นมาปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์

3.1 ประวัติความเป็นมาของปี่พาทย์มอญปากเกร็ด

อำเภอปากเกร็ดในปัจจุบันนี้ เป็นอำเภอหนึ่งของจังหวัดนนทบุรี สำหรับประวัติความเป็นมาของกลุ่มชนที่อาศัยอยู่ในจังหวัดนนทบุรีนั้น ประกอบด้วยกลุ่มชนที่สืบเชื้อสายมาจากหลายเชื้อชาติ มีทั้งไทย จีน แขกและมอญ สำหรับกลุ่มชนเชื้อชาติไทยนั้นเป็นกลุ่มชนส่วนใหญ่ที่สุดของจังหวัด แต่ถิ่นฐานเดิมอยู่ที่ใดหรือมาจากสถานที่ใดไม่มีหลักฐานปรากฏแน่ชัด รองลงไปก็เป็นเชื้อสายจีน แขกและมอญ ซึ่งก็ไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่าได้อพยพเข้ามาอยู่ในจังหวัดนนทบุรีในสมัยใด สันนิษฐานว่าคงจะเข้ามาอยู่ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี (สำนักงานจังหวัดนนทบุรี, 2526 : 16)

ตามหลักฐานต่างๆทางประวัติศาสตร์นั้น แสดงให้เห็นว่าชาวมอญที่อาศัยอยู่ที่จังหวัดนนทบุรีนั้น เป็นกลุ่มที่อพยพเข้ามาในสมัยกรุงธนบุรี ซึ่งอพยพแยกย้ายกันเข้ามาหลายทาง คือทั้งทางเมืองตากและทางด่านเจดีย์ 3 องค์ ในครั้งนั้นสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ข้าหลวงออกไปรับครอบครัวมอญที่อพยพมาและโปรดให้ตั้งบ้านเรือนอยู่ที่ปากเกร็ด แขวงเมืองนนทบุรี และที่สามโคก แขวงเมืองปทุมธานี และอีกครั้งหนึ่งเป็นกลุ่มที่อพยพเข้ามาในสมัยรัชกาลที่ 2 ซึ่งอพยพเข้ามาจำนวนมากและมาด้วยกันหลายทางคือ เมืองตาก เมืองอุทัยธานีและทางด่านพระเจดีย์ 3 องค์ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย โปรดให้กรมพระราชวังบวรสถานมงคลเสด็จขึ้นไปคอยรับครอบครัวมอญที่เมืองนนทบุรี ครอบครัวมอญที่อพยพเข้ามาครั้งนี้ได้รับการโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งบ้านเรือนอยู่ที่แขวงเมืองปทุมธานีบ้าง เมืองนนทบุรีบ้าง และเมืองนครเขื่อนขันธ์บ้าง (ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น, 2539 : 103)

จากหลักฐานข้างต้นแสดงให้เห็นว่าชาวมอญที่อาศัยอยู่ในจังหวัดนนทบุรีนั้น เป็นชาวมอญกลุ่มที่อพยพเข้ามาในประเทศไทยในสมัยกรุงธนบุรีและสมัยรัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งในการอพยพทั้ง 2 ครั้งนี้ถือว่าเป็นครั้งที่อพยพเข้ามาเป็นจำนวนมาก และพบว่ามักจะอาศัยอยู่บริเวณริมฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยา ซึ่งเป็นอาณาเขตที่ติดต่อกับจังหวัดปทุมธานี

พื้นที่ของจังหวัดนนทบุรี ที่มีกลุ่มชนมอญอาศัยอยู่หนาแน่นที่สุด ได้แก่พื้นที่ของอำเภอปากเกร็ด ดังปรากฏหลักฐานในหนังสืออักขรานุกรม ภูมิศาสตร์ไทยดังนี้

> *ในจังหวัดนี้ (หมายถึงจังหวัดนนทบุรี) มีชาวไทยที่สืบเชื้อสายมาจากมอญอยู่มาก แถวอำเภอปากเกร็ด ตั้งแต่ปากคลองบางตลาด ฝั่งเหนือลำแม่น้ำเจ้าพระยาด้านตะวันออกและตะวันตก ตำบลอ้อมเกร็ด เหนือคลองบางภูมิขึ้นไป รวมทั้งเกาะเกร็ดด้วย มีชาวไทยที่สืบเชื้อสายมาจากมอญ ซึ่งอพยพเข้ามาพึ่งบรมโพธิสมภารในสมัยกรุงธนบุรี เมื่อพ.ศ. 2317 คราวหนึ่ง กับเมื่อ พ.ศ. 2358 ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2 อีกคราวหนึ่ง เรียกว่า มอญใหม่ โปรดให้แบ่งครอบครัวไปอยู่เมืองปทุมธานีบ้าง เมืองนนทบุรีบ้าง และเมืองนครเขื่อนขันธ์*
> (สำนักงานจังหวัดนนทบุรี, 2526 : 17)

สำหรับประวัติความเป็นมาของอำเภอปากเกร็ดนั้น หนังสือสถิติข้อมูลการศึกษาการศาสนาและการวัฒนธรรมอำเภอปากเกร็ด ได้กล่าวไว้ในหัวข้อประวัติความเป็นมาดังนี้

ในสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี สมเด็จพระพุทธเจ้าเสือ พระองค์ได้เสด็จทางชลมารคเลียบลำน้ำเจ้าพระยาผ่านมาถึงปากอ่าว (ปัจจุบันเป็นที่ตั้งวัดปรมัย- ยิกาวาส ตำบลเกาะเกร็ด) ทรงพิจารณาเห็นว่าลำน้ำเจ้าพระยา บริเวณวัดปากอ่าวไปจนท้ายด่าน (ปัจจุบันเป็นที่ตั้งกรมชลประทาน อำเภอปากเกร็ด) สภาพทางน้ำคดเคี้ยวและอ้อมโค้งมาก จึงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ขุดคลองลัดเกร็ดระยะทางตั้งแต่ปากอ่า ไปจรดท้ายด่านตามคันคูส่งน้ำเดิม เพื่อประสงค์จะย่นระยะทางและอำนวยความสะดวกในการสัญจรไปมาทางน้ำให้รวดเร็วยิ่งขึ้น (การที่ขุดคลอง ลัดเกร็ด เริ่มต้นที่วัดปากอ่าว เข้าใจว่าเดิมนั้น แม่น้ำเจ้าพระยาตอนนี้คงจะถูกน้ำเซาะตลิ่งพังเป็นอ่าวลึกเข้าไปริมฝั่ง) คำว่า “ปาก” จึงสันนิษฐานว่า คงจะเนื่องมาจากชื่อ วัดปากอ่าว และ คำว่า “เกร็ด” ตามความหมายในพจนานุกรมราชบัณฑิตยสถาน ฉบับ พ.ศ. 2493 หมายถึง ห้วงน้ำแคบ ต่อจากห้วงน้ำใหญ่ทั้งสองข้าง ฉะนั้น คำว่า ปากเกร็ดน่าจะหมายถึงบริเวณผืนแผ่นดินที่เป็นปากอ่าวมีอาณาเขตติดต่อกับแม่น้ำใหญ่ (คือแม่น้ำเจ้าพระยานั่นเอง)

และจากการขุดลอกคลองลัดเกร็ดนี้เอง ในสมัยต่อมากระแสน้ำ ได้เปลี่ยนทิศทางทำให้คลองขยายกว้างขึ้น เพราะถูกความแรงของกระแสน้ำเซาะตลิ่งพังจนกลายแม่น้ำ ทำให้พื้นดินตรงกลางมีสภาพเป็นเกาะ ซึ่งหลังจากตั้งอำเภอปากเกร็ดแล้ว บริเวณเกาะนี้ ได้ยกฐานะเป็นตำบล เรียกว่า “ตำบลเกาะเกร็ด” จึงทำให้เกาะนี้มีชื่อว่าเกาะเกร็ด ตามชื่อของตำบลด้วย ชื่อเกาะเกร็ดนี้ยังปรากฏจนกระทั่งปัจจุบันนี้ (สำนักงานศึกษาธิการอำเภอปากเกร็ด, 2538 : 57)

จากข้อมูลข้างต้น แสดงให้เห็นว่าอำเภอปากเกร็ดนี้ มีปรากฏขึ้นตั้งแต่สมัยอยุธยาเป็นราชธานีแล้ว ซึ่งต่อมาในกรุงธนบุรีและรัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ก็ได้เป็นที่อยู่อาศัยของครอบครัวมอญที่ได้รับการโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งครอบครัวในพื้นที่ดังกล่าว ดังหลักฐานข้างต้นที่กล่าวว่าจังหวัดนนทบุรีนั้น มีชาวไทยที่สืบเชื้อสายมาจากมอญอยู่มาก แถวอำเภอปากเกร็ด นอกจากนั้นในนิราศภูเขาทอง ของสุนทรภู่ (พิศาล บุญผูก, 2550 : 35) ก็ได้กล่าวถึงชุมชนมอญที่บริเวณปากเกร็ดไว้ด้วยว่า

“ถึงเกร็ดย่านบ้านมอญแต่ก่อนเก่า ผู้หญิงเกล้ามวยงามตามภาษา”

จึงเป็นเครื่องแสดงให้เห็นว่า เมื่อสุนทรภู่เดินทางมาถึงสถานที่ดังกล่าว ซึ่งสุนทรภู่เรียกว่า “เกร็ด” คงจะต้องพบกับชาวมอญที่อาศัยอยู่เป็นจำนวนมาก อาจเป็นชุมชนใหญ่จนสุนทรภู่ใช้คำประพันธ์ว่า “ย่านบ้านมอญ” ส่วนคำว่า “เกร็ด” นั้น สุนทรภู่น่าจะกล่าวถึงบริเวณที่เป็นเกาะเกร็ดนั่นเอง เพราะจากการศึกษาจะพบว่าบริเวณตำบลเกาะเกร็ดนั้น มีชาวมอญอาศัยอยู่หนาแน่นมากกว่าตำบลอื่นๆ ในอำเภอปากเกร็ด พื้นที่ของเกาะเกร็ดก็มีแม่น้ำเจ้าพระยาล้อมรอบ ครอบครัวมอญส่วนใหญ่ จะอาศัยอยู่บริเวณริมน้ำ เป็นชุมชนใหญ่และที่สำคัญอีกประการหนึ่งก็คือบริเวณพื้นที่ของเกาะเกร็ดนั้น มีโบราณสถาน โบราณวัตถุ ซึ่งจัดเป็นสมบัติอันล้ำค่า และเป็นเครื่อง แสดง

ของความเป็นมอญ เช่น วัดปรมัยยิกาวาส (เดิมชื่อวัดปากอ่าว) มีพระเจดีย์องค์ใหญ่จำลองแบบพระธาตุเจดีย์มุเตา เมืองหงสาวดีของมอญ ซึ่งคนมอญเคารพนับถือมาก นอกจากนั้น วัดปรมัยยิกาวาสยังเป็นที่รักษาสมบัติอันมีค่าทางศาสนา เป็นต้นว่าหนังสือมอญโบราณพระไตรปิฎกภาษามอญที่ได้รับพระราชทานจากรัชกาลที่ 5 ซึ่งมีเพียงชุดเดียวในประเทศไทย เป็นต้น ในสมัยปัจจุบันคนมอญเกาะเกร็ดยังคงรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีของตนไว้เป็นอย่างดี เช่น วันสงกรานต์ การทำบุญวันออกพรรษา การทำบุญกลางบ้าน เป็นต้น นอกจากนี้เกาะเกร็ดยังเป็นที่ตั้งของ ศูนย์วัฒนธรรมพื้นบ้านมอญ ของจังหวัดนนทบุรีอีกด้วย (พิศาล บุญผูก, 2550: 36)

อำเภอปากเกร็ด นับเป็นอำเภอหนึ่งของจังหวัดนนทบุรี ที่มีชาวมอญอาศัยอยู่หนาแน่นที่สุดทั้งพื้นที่ด้านฝั่งตะวันออกและฝั่งตะวันตกของแม่น้ำเจ้าพระยา รวมทั้งบริเวณพื้นที่ของตำบล เกาะเกร็ด นอกจากชาวมอญในอำเภอปากเกร็ด ยังคงรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีของตนไว้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะพื้นที่ของตำบลเกาะเกร็ด (พื้นที่หมู่ที่ 1, 6 และ 7) อาทิเช่น การตั้งโรงทาน การแห่ข้าวแช่วันสงกรานต์ วันออกพรรษา การเล่นสะบ้ามอญ มอญรำ เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีวัฒนธรรมดนตรีที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งก็คือปี่พาทย์มอญ (ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น, 2539: 106)

ไม่ปรากฏหลักฐานที่แน่ชัดว่าปี่พาทย์มอญที่อำเภอปากเกร็ดนี้ เริ่มต้นหรือมีผู้บุกเบิกสมัยใด แต่ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่าคงจะมีตั้งแต่สมัยที่ชาวมอญได้อพยพเข้ามาอยู่พื้นที่ตรงนี้แล้ว คือราวสมัยกรุงธนบุรีถึงสมัยรัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เนื่องจากเป็นเรื่องปกติธรรมดาของมนุษย์เมื่ออพยพเข้าไปอยู่ ณ ที่แห่งใด ก็ย่อมที่จะนำศิลปวัฒนธรรมของตนเองติดตัวเข้าไปด้วย เมื่อตั้งถิ่นฐานอย่างมั่นคงแล้ว ศิลปวัฒนธรรมนั้นๆ ก็จะถูกนำมารับใช้สมาชิกสังคม ทั้งประโยชน์ด้านการดำรงชีพประจำวันและด้านความบันเทิงทางจิตใจ ชาวมอญที่อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในอำเภอปากเกร็ดก็ย่อมจะมีศิลปวัฒนธรรมของตนเองติดเข้ามาด้วย ศิลปวัฒนธรรมอย่างหนึ่งก็คือ ปี่พาทย์มอญ ถึงแม้ว่าปี่พาทย์มอญของปากเกร็ดจะไม่มีตำนานหรือคำบอกเล่าเหมือนกับปี่พาทย์มอญของจังหวัดปทุมธานีก็ตาม ผู้วิจัยก็มีความคิดเห็นว่า ปี่พาทย์มอญของปากเกร็ดนี้มีการรวมกลุ่มกันในหมู่นักดนตรีมอญ รวมทั้งการมีสังสรรค์ทางวัฒนธรรมในหมู่นักดนตรีไทยที่อาศัยอยู่ในบริเวณนั้นมาเป็นเวลานานแล้ว อย่างน้อยที่สุดคงจะราวสมัยรัชกาลที่ 5 ปี่พาทย์มอญปากเกร็ดก็คงจะมีชื่อเสียงในแถบพื้นที่จังหวัดนนทบุรีและพื้นที่ใกล้เคียงรวมทั้งเขตพระนครด้วย เนื่องจากปรากฏหลักฐานว่าปี่พาทย์มอญจากปากเกร็ดก็ได้ไปร่วมประโคมในงานพระบรมศพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เช่นเดียวกับปี่พาทย์มอญจังหวัดปทุมธานี จากหลักฐานนี้เอง ทำให้ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่าในจังหวัดนนทบุรี ปี่พาทย์มอญที่มีชื่อเสียงและอายุเก่าแก่ที่สุดน่าจะเป็นวง ปี่พาทย์มอญที่ปากเกร็ดนี้เอง

แต่ที่สำคัญประการหนึ่งก็คือ ไม่ปรากฏหลักฐานถึงตัวบุคคลที่เป็นครูดนตรีมอญหรือบุคคลที่เผยแพร่ปี่พาทย์มอญในอำเภอปากเกร็ด พบแต่เพียงชื่อของบุคคลท่านหนึ่ง ซึ่งมีความสำคัญต่อปี่พาทย์มอญในปากเกร็ดก็คือ พระยาพิชัยบุรินทร์ ซึ่งผู้ให้ข้อมูลทั้งหมดก็ไม่มีใครที่ให้รายละเอียดเกี่ยวกับประวัติส่วนตัวของท่านได้เลย นอกจากจะทราบเพียงแต่ว่า “พระยาพิชัย” เป็นผู้รวบรวมนักดนตรีในย่านปากเกร็ด ตั้งวงดนตรีขึ้นวงหนึ่ง รายชื่อครูดนตรีแห่งเกาะเกร็ดที่สำคัญๆที่เคยอยู่บ้านหรือสำนักดนตรีของพระยาพิชัยคือ

1. ครูแหยม รนขาว
2. ครูบุญทิว ศิลปดุริยางค์
3. ครูเยื้อน ธรรมิกานนท์ (บิดาของร.ต.ท.ทนง ธรรมิกานนท์)

ปัจจุบัน ปี่พาทย์มอญในตำบลเกาะเกร็ดนั้น พบว่ามีอยู่ด้วยกัน 3 วง คือ วงแหยมศิลป์ (สมจิตต์ศิลป์) มีนางทองทรัพย์ รนขาวและลูกๆ เป็นผู้ดูแลวง วง บ.ก. สูงสุด และวงของอาจารย์ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น ซึ่งปัจจุบันเป็นรองผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ได้ย้ายวงไปอยู่ที่จังหวัดลพบุรี ส่วนวง บ.ก. สูงสุด ไม่มีสมาชิกประจำในวง เมื่อมีงานจะว่าจ้างผู้เล่นมาจากกรุงเทพมหานครและทางปทุมธานี จึงเหลือปี่พาทย์มอญคณะของครูแหยม รนขาว เพียงวงเดียวที่มีสมาชิกในวงปี่พาทย์มอญเป็นคนเกาะเกร็ด และได้รับการสืบทอดเพลงมาจากครูเพลงของเกาะเกร็ดโดยแท้

3.2. ประวัติความเป็นมาและสมาชิกในวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์

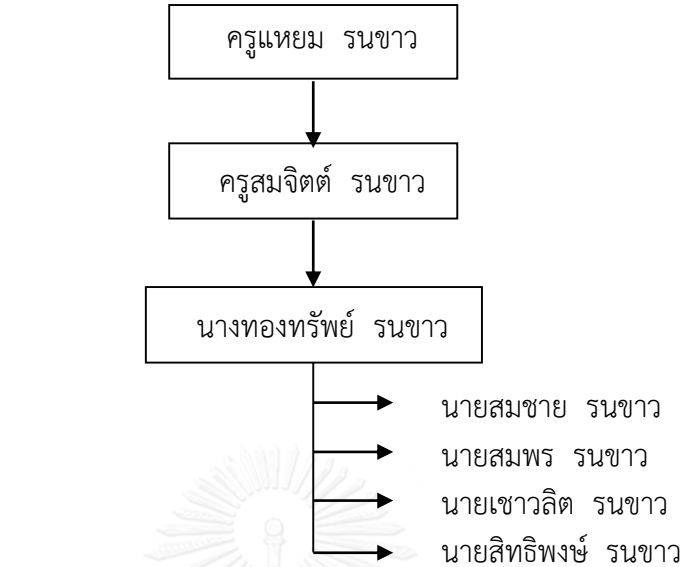
ช่วงเริ่มต้นวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ ผู้เริ่มก่อตั้งคือ ครูแหยม รนขาว ครูแหยม รนขาว เป็นลูกศิษย์ของครูจำปาซึ่งเป็นคนมอญเกาะเกร็ด เป็นครูปี่พาทย์มอญดั้งเดิม ครูแหยม รนขาว ได้ฝากตัวเป็นศิษย์ของครูจำปาตั้งแต่ยังเด็ก ขยันหมั่นเพียรเรียนรู้ ฝึกปรือจนฝีมือแก่กล้าเล่นดนตรีเชี่ยวชาญทุกอย่าง ครูจำปาก็ถ่ายทอดให้เต็มที่ ต่อมาเมื่อครูจำปาเสียชีวิต วงดนตรีของครูจำปาก็ต้องเลิกไปเพราะไม่มีลูกหลานที่เป็นทายาทโดยตรงสืบทอด และมุ่งเอาดีทางดนตรี ครูแหยม รนขาวจึงต้องเริ่มตั้งวงของตนเอง ชื่อ วงแหยมศิลป์ ได้รับเครื่องดนตรีจากครูจำปามาทั้งชุด ในช่วงที่ครูแหยม รนขาว เป็นหัวหน้าวงนั้นจะบรรเลงเพลงมอญล้วนๆ (ไม่เล่นเพลงไทยเลย) และยึดแบบแผนการบรรเลงแบบมอญเก่าเคร่งครัด

วงดนตรีของครูแหยม รนขาว มีชื่อเสียงโด่งดังเป็นที่รู้จักยอมรับนับถือในฝีมือและความเป็นของแท้ในการบรรเลงเพลงมอญที่สมบูรณ์แบบ อีกทั้งเป็นทางเพลงมอญปากเกร็ด ซึ่งมีลักษณะมือเฉพาะ ต่างจากทางปทุมธานีและทางปากลัด พระประแดง เป็นวงดั้งเดิมที่อยู่คู่กับเกาะเกร็ด มาเป็นระยะเวลาราว 120 ปี

ช่วงสืบทอด เมื่อครูแหยม รนขาว เสียชีวิตลง ครูสมจิตต์ รนขาว ลูกชายก็รับหน้าที่เป็นหัวหน้าวงสืบต่อมาและรักษาทางเพลงความรู้ไว้ได้เป็นอย่างดี เป็นที่ยอมรับทั่วไป ในงานพิธีของทางราชการก็จะติดต่อ วงแหยมศิลป์ไปเล่นเสมอ

ช่วงปัจจุบัน เมื่อครูสมจิตต์ รนขาว (พ.ศ. 2469 – พ.ศ. 2540) เสียชีวิต นางทองทรัพย์ รนขาว (ปัจจุบันถึงแก่กรรม) ผู้เป็นภรรยา และลูกๆ เป็นผู้รับผิดชอบดูแลวงสืบมา

แผนผังที่ 1 การสืบทอดปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์



ภาพที่ 3. 1 ครูแหยม รนขาว และ ครูสมจิตต์ รนขาว

ผู้รับผิดชอบดูแลปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์

ภาพที่ 3. 2 นางทองทรัพย์ รนขาว

นางทองทรัพย์ รนขาว เป็นบุตรของนายชม พิมพ์มานนณ์ (ถึงแก่กรรม) กับนางบู่ พิมพ์มานนณ์ (ถึงแก่กรรม) เกิดวันพฤหัสบดีที่ 1 เมษายน พ.ศ. 2474 ปัจจุบันถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 6 พฤศจิกายน พ.ศ. 2556 มีพี่น้องร่วมบิดา มารดา คือ

1. นางสุดใจ พิมพ์มานนณ์
2. นางรัศมี เชื้อเต็ง
3. สิบเอกทวี พิมพ์มานนณ์
4. นางทองทรัพย์ รนขาว
5. นางทองสุข พิมพ์มานนณ์

นางทองทรัพย์ รนขาว สมรสกับ นายสมจิตต์ รนขาว มีบุตรด้วยกัน 6 คน คือ

1. นางอรทัย ช่างคิด
2. นายสมชาย รนขาว
3. นายวิเชียร รนขาว
4. นายสมพร รนขาว
5. นายเชาวลิต รนขาว
6. นายสิทธิพงษ์ รนขาว

ประวัติการศึกษา

ระดับประถมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนปรมัยยิกาวาส

ประวัติการศึกษาดนตรี

ไม่สามารถเล่นดนตรีได้

สมาชิกในวงแหยมศิลป์

ภาพที่ 3. 3 นายบุญยิ่ง เต๊ะอ้วน

1. นายบุญยิ่ง เต๊ะอ้วน เป็นบุตรของนายเย็น เต๊ะอ้วน (ถึงแก่กรรม) กับ นางจำรัจ เต๊ะอ้วน เกิดวันเสาร์ที่ 7 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2480 ปัจจุบันอายุ 78 ปี พี่น้องร่วมบิดา มารดา คือ

1. นางเผื้อม ขาวผ่อง
2. นายบุญยิ่ง เต๊ะอ้วน
3. นางพะเยาว์ เต๊ะอ้วน
4. นางบุญยืน ดวงสุวรรณ

อาชีพปัจจุบัน รับจ้างเล่นดนตรี ที่อยู่ปัจจุบันคือ 14 หมู่ 6 ซอยวัดกู้ ถนนสุขาประชา-สรร 2 ตำบลบางพูด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี สมรสกับนางกัญญา โรหิตาจล มีบุตรด้วยกัน 6 คนคือ

1. นางยุพิน (ไม่ทราบนามสกุล)
2. จ.อ.ยงยุทธ เต๊ะอ้วน
3. จ.ท.ชัยยศ เต๊ะอ้วน
4. นายชัยชะนะ เต๊ะอ้วน
5. นางรัติยา (ไม่ทราบนามสกุล)

ประวัติการศึกษาดนตรี

เรียนดนตรีจากคุณพ่อเย็น เต๊ะอ้วน ต่อเพลงหน้าพาทย์จากคุณพ่อ และคุณครูสกล แก้วเพ็ญกาศ สามารถเล่นเครื่องดนตรีได้ทุกเครื่อง ยกเว้น ปี่

ประสบการณ์ในการเล่นดนตรี

นายบุญยิ่ง เต๊ะอ้วน เป็นคนระนาดที่สถานีวิทยุ ส.ทร. อีกทั้งยังเป็นคนฆ้องวงเล็กโรงงานสุราบางยี่ขัน และเป็นคน ฆ้องวงใหญ่วงครูสกล แก้วเพ็ญกาศ

ภาพที่ 3. 4 ร.ต.ท. ทนง ธรรมิกานนท์

2. ร.ต.ท.ทนง ธรรมิกานนท์ เป็นบุตรของนายเยื้อน ธรรมิกานนท์ (ถึงแก่กรรม) กับนางลำเจียก ธรรมิกานนท์ (ถึงแก่กรรม) เกิดวันอาทิตย์ ที่ 31 มกราคม พ.ศ. 2486 ปัจจุบันอายุ 72 ปี สมรสกับ นางพิไลวรรณ ธรรมิกานนท์ มีบุตรหญิงด้วยกัน 3 คนคือ

1. นางอรพา หลงสวาท
2. นางฐิรฐกานต์ ธรรมิกานนท์
3. นางนพมณี ธรรมิกานนท์

อาชีพปัจจุบัน รับจ้างบรรเลงดนตรีทั่วไปและอ่านโองการพิธีไหว้ครูดนตรีไทยให้กับสถาบันการศึกษาและตามบ้านดนตรีไทย ที่อยู่ปัจจุบันคือ 16 หมู่ 7 ตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปาก-เกร็ด จังหวัดนนทบุรี

ประวัติการศึกษา

ระดับมัธยมศึกษาตอนต้น โรงเรียนวัดปรมัยยิกาวาส

ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย โรงเรียนปากเกร็ด

ประวัติการศึกษาดนตรี

ร.ต.ท.ทนง ธรรมิกานนท์ เรียนดนตรีจากคุณครูบุญทิว ศิลปดุริยางค์ และได้เรียนเพลงหน้าพาทย์จากคุณครูพิณ เพียรพงษ์ คุณครูจงกล เพียรพงษ์ คุณครูวิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์ ได้รับประสิทธิ์ประสาทให้จับมือต่อเด็กจากคุณครูผล ผลวารินทร์ และรับมอบอ่านโองการจากคุณครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ สามารถเล่นเครื่องดนตรีได้เกือบทุกเครื่องมือ ยกเว้นเครื่องหนัง เครื่องดนตรีที่ถนัดที่สุดคือ ปี่ และ ฆ้อง

ประสบการณ์ในการเล่นดนตรี

ร.ต.ท.ทนง ธรรมิกานนท์ เริ่มเล่นดนตรีตั้งแต่อายุ 10 ปี จนกระทั่งอายุ 18 ปี ได้เข้ารับราชการตำรวจที่กองดุริยางค์ตำรวจและเป็นผู้ควบคุมวงปี่พาทย์กองดุริยางค์ตำรวจ ระหว่างที่รับราชการตำรวจ ก็จะบรรเลงดนตรีตามสถาบันเกือบทุกสถาบัน เล่นดนตรีกับ 3 เหล่าทัพในเวลานอกราชการ และเกษียณอายุ ก็ยังเล่นทั่วๆ ไปกับนักดนตรี 3 เหล่าทัพ

ภาพที่ 3. 5 นายสมชาย รนขาว

3. นายสมชาย รนขาว เป็นบุตรของคุณพ่อสมจิตต์ รนขาว (ถึงแก่กรรม) กับ คุณแม่ทองทรัพย์ รนขาว (ถึงแก่กรรม) เกิดวันพฤหัสบดี ที่ 3 มกราคม พ.ศ. 2499 ปัจจุบันอายุ 59 ปี เกิดที่โรงพยาบาลชลประทาน มีพี่น้องร่วมบิดา มารดา 6 คน คือ

1. นางอรทัย ช่างคิด
2. นายสมชาย รนขาว
3. นายวิเชียร รนขาว
4. นายสมพร รนขาว
5. นายเชาวลิต รนขาว
6. นายสิทธิพงษ์ รนขาว

นายสมชาย รนขาว สมรสกับนางพริมล รนขาว มีบุตรหญิงด้วยกัน 2 คนคือ นางสาววิไลวรรณ รนขาวและ เด็กหญิงกรรณิการ์ รนขาว ปัจจุบันรับราชการอยู่ที่สถาบันบำราศนราดูร ที่อยู่ปัจจุบันคือ 1/4 หมู่ 7 ตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี

ประวัติการศึกษา

ระดับประถมศึกษา โรงเรียนวัดปรมัยยิกาวาส

ระดับมัธยมศึกษาตอนต้นและตอนปลาย โรงเรียนปากเกร็ด

ประวัติการศึกษาดนตรี

นายสมชาย รนขาว เริ่มเรียนดนตรีตั้งแต่อายุ 8 ปี กับคุณพ่อสมจิตร รนขาว สามารถเล่นเครื่องดนตรีได้ทุกชนิด เครื่องดนตรีที่ถนัดที่สุดคือ ฆ้องวงใหญ่

ประสบการณ์ในการเล่นดนตรี

1. นำเครื่องดนตรีปี่พาทย์มอญไปบรรเลงในงานพระบรมศพของสมเด็จย่า

2. บรรเลงปี่พาทย์มอญงานศพของศาสตราจารย์นายแพทย์สุเอ็ด คชเสนีย์ นายกสมาคมรามัญ

3. ร่วมบรรเลงงานของทางจังหวัดและอำเภอ

ภาพที่ 3. 6 นายโกษา เกรียงไกร

4. นายโกษา เกรียงไกร เป็นบุตรของนายเฉลิม เกรียงไกร กับนางสอิ้ง เกรียงไกร เกิดวันพุธที่ 8 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2501 ปัจจุบันอายุ 57 ปี อาชีพปัจจุบัน รับจ้างเล่นดนตรี มีพี่น้องร่วมบิดา มารดา 6 คน คือ

1. นายสุพจน์ เกรียงไกร
2. นายภัก เกรียงไกร
3. นางสาวสุวรรณา เกรียงไกร
4. นางบุพผา ธรรมเจริญ
5. นางสุชาดา เกรียงไกร
6. นายโกษา เกรียงไกร

ที่อยู่ปัจจุบันคือ 25 หมู่ 6 ตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี

ประวัติการศึกษา

ระดับประถมศึกษา โรงเรียนวัดเสาธงทอง

ระดับมัธยมศึกษาตอนต้น โรงเรียนพร้อมพรรณวิทยา

ประวัติการศึกษาดนตรี

นายโกษา เกรียงไกร เริ่มเรียนดนตรีกับคุณพ่อสมจิตร รนขาว มีความสามารถในการเล่นเครื่องดนตรี เปิงมางคอก ฉิ่ง และฉาบ

Chulalongkorn University

ภาพที่ 3. 7 นายสมพร รนขาว

5. นายสมพร รนขาว เป็นบุตรของคุณพ่อสมจิตต์ รนขาว (ถึงแก่กรรม) กับ คุณแม่ทองทรัพย์ รนขาว (ถึงแก่กรรม) เกิดวันอาทิตย์ ที่ 26 สิงหาคม พ.ศ.2505 ปัจจุบันอายุ 53 ปี เกิดที่โรงพยาบาลวชิรพยาบาล มีพี่น้องร่วมบิดา มารดา คือ

1. นางอรทัย ช่างคิด
2. นายสมชาย รนขาว
3. นายวิเชียร รนขาว
4. นายสมพร รนขาว
5. นายเชาวลิต รนขาว
6. นายสิทธิพงษ์ รนขาว

นายสมพร รนขาว สมรสกับ นางบุญช่วย เม่นสาย มีบุตรชายด้วยกัน 2 คนคือ นายอติเทพ รนขาว และ นายไตรภพ รนขาว อาชีพปัจจุบันรับราชการอยู่ที่โรงเรียนสวนกุหลาบวิทยาลัย ที่อยู่ปัจจุบันคือ 1/4 หมู่ 7 ตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี

ประวัติการศึกษา

ระดับประถมศึกษา โรงเรียนวัดปรมัยยิกาวาส

ระดับมัธยมศึกษาตอนต้น โรงเรียนปากเกร็ด

ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย โรงเรียนปากเกร็ด

ระดับปริญญาตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม

ประวัติการศึกษาดนตรี

เริ่มศึกษาทางด้านดนตรีตั้งแต่อายุ 7 ขวบ ศึกษาด้านเพลงมอญกับคุณพ่อสมจิตต์ และคุณตาทรัพย์ แล้วศึกษาเพลงไทยไปด้วย เครื่องดนตรีที่สามารถเล่นได้คือ ระนาด ฆ้อง จะเข้ ซอด้วง ซออู้ ขิม ขลุ่ย เครื่องดนตรีที่ถนัดที่สุดคือ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี

ภาพที่ 3. 8 นายเชาวลิต รนขาว

6. นายเชาวลิต รนขาว เป็นบุตรของคุณพ่อสมจิตต์ รนขาว (ถึงแก่กรรม) กับ คุณแม่ทองทรัพย์ รนขาว (ถึงแก่กรรม) เกิดวันอังคาร ที่ 7 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2510 ปัจจุบันอายุ 48 ปี มีพี่น้องร่วมบิดา มารดา คือ

1. นางอรทัย ช่างคิด
2. นายสมชาย รนขาว
3. นายวิเชียร รนขาว
4. นายสมพร รนขาว
5. นายเชาวลิต รนขาว
6. นายสิทธิพงษ์ รนขาว

นายเชาวลิต รนขาว สมรสกับ นางสุพิศ รนขาว มีบุตรด้วยกัน 2 คนคือ เด็กหญิง ชุติกาญจน์ รนขาว และ เด็กชายปณิชิ รนขาว อาชีพปัจจุบัน รับราชการตำแหน่งรองผู้อำนวยการโรงเรียนศึกษาสงเคราะห์บางกรวย จังหวัดนนทบุรี

ประวัติการศึกษา

ระดับประถมศึกษา โรงเรียนวัดปรมัยยิกาวาส

ระดับมัธยมศึกษาตอนต้น โรงเรียนปากเกร็ด

ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย โรงเรียนปากเกร็ด

ระดับปริญญาตรี คณะศิลปกรรมศาสตร์ วิชาเอกดุริยางค์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติการศึกษาดนตรี

1. เริ่มศึกษาดนตรีที่บ้านกับคุณพ่อสมจิตต์ รนขาว ตั้งแต่อายุ 8 ปี

2. จบการศึกษาปริญญาตรี วิชาเอกดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ เครื่องดนตรีฆ้องวง-ใหญ่ เรียนดนตรีกับคุณครูหลายท่าน ได้แก่

- ครูบุญช่วย โสวัตร
- ครูเชื้อ ดนตรีรส
- ครูมนตรี ตราโมท
- ครูบุษกร บิณฑสันต์ (สำโรงทอง)

- ครูเจริญใจ สุนทรวาทิน

เครื่องดนตรีที่สามารถเล่นได้คือ เครื่องดนตรีประเภทตี เช่นระนาด ฆ้องวงใหญ่ เครื่องดนตรีที่ถนัดที่สุดคือ ฆ้องวงใหญ่

ประสบการณ์ในการเล่นดนตรี

- นักดนตรีประจำของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์
- นักดนตรีในชมรมดนตรีไทยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- นักดนตรีในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ของศูนย์ส่งเสริมวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- นักดนตรีของสภาวัฒนธรรมของมหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบูรณ์
- เดินทางไปเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยที่ประเทศมาเลเซีย
- ครูสอนดนตรีไทย ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2535
    - โรงเรียนพิบูลประชาสรรค์
    - โรงเรียนศึกษาสงเคราะห์เพชรบูรณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 3. 9 นายวิทยา อริยะเมตตา

7. นายวิทยา อริยะเมตตา เป็นบุตรของนายปรีชา อริยะเมตตา กับนางจำรูญ อริยะเมตตา (ถึงแก่กรรม) เกิดวันเสาร์ที่ 15 พฤศจิกายน พ.ศ. 2512 ปัจจุบันอายุ 45 ปี เกิดที่โรงพยาบาลวชิรพยาบาล มีพี่น้องร่วมบิดา มารดา คือ

1. นายถาวร อริยะเมตตา
2. นางพรพนา อริยะเมตตา
3. นายปัญญา อริยะเมตตา
4. นายวิทยา อริยะเมตตา

อาชีพปัจจุบันรับราชการ อยู่ที่ โรงเรียนไทยรัฐวิทยา 95 ที่อยู่ปัจจุบันคือ 1/1 หมู่ 7 ตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี

ประวัติการศึกษา

ระดับอนุบาล โรงเรียนวิริยะพิทยา
ระดับประถมศึกษา โรงเรียนวัดปรมัยยิกาวาส
ระดับมัธยมศึกษาตอนต้น โรงเรียนปากเกร็ด
ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย โรงเรียนปากเกร็ด
ระดับปริญญาตรี คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
คณะรัฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง

ประวัติการศึกษาดนตรี

พ.ศ. 2519 ศึกษาดนตรีกับคุณพ่อสมจิตต์ รนขาว
พ.ศ. 2531 ศึกษาดนตรีที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยศึกษากับ

- ครูบุญช่วย โสวัตร
- ครูนัฐพงศ์ โสวัตร
- ครูปื๊บ คงลายทอง
- ครูเชื้อ ดนตรีรส
- ครูบุษกร บิณฑสันต์ (สำโรงทอง)
- ครูมนตรี ตราโมท

- ครูพิชิต ชัยเสรี
- อาจารย์บรูซ แกสตัน

เครื่องดนตรีที่ถนัดที่สุดคือฆ้องวงเล็ก และระนาดทุ้ม

ประสบการณ์ในการเล่นดนตรี

นายวิทยา อริยะเมตตา ได้เข้าร่วมบรรเลงดนตรีวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ถวายสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ตลอดระยะเวลา 4 ปี ที่ศึกษาอยู่ที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 3. 10 นายสิทธิพร รนขาว

8. นายสิทธิพงษ์ รนขาว เป็นบุตรของคุณพ่อสมจิตต์ รนขาว (ถึงแก่กรรม) กับคุณแม่ทองทรัพย์ รนขาว เกิดวันอาทิตย์ที่ 4 พฤษภาคม พ.ศ. 2512 ปัจจุบันอายุ 46 ปี เกิดที่โรงพยาบาลวชิรพยาบาล มีพี่น้องร่วมบิดา มารดา คือ

1. นางอรทัย ช่างคิด
2. นายสมชาย รนขาว
3. นายวิเชียร รนขาว
4. นายสมพร รนขาว
5. นายเชาวลิต รนขาว
6. นายสิทธิพงษ์ รนขาว

อาชีพปัจจุบันเป็นครูสอนปี่พาทย์ และทำงานศิลปะทั่วไป ที่อยู่ปัจจุบันคือ 1/4 หมู่ 7 ตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี

ประวัติการศึกษา

ระดับอนุบาล โรงเรียนวิริยะพิทยา
ระดับประถมศึกษา โรงเรียนวัดปรมัยยิกาวาส
ระดับมัธยมศึกษาตอนต้น โรงเรียนโพธิ์นิมิตวิทยาคม
ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย ไทยวิจิตรศิลป (ปวช.)
ระดับปริญญาตรี สถาบันเทคโนโลยีเพาะช่าง

ประวัติการศึกษาดนตรี

นายสิทธิพงษ์ รนขาว เริ่มเรียนดนตรีตั้งแต่ชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 กับคุณพ่อสมจิตต์ ปู่ อาพี่ สามารถเล่นเครื่องดนตรีได้ทุกเครื่อง ยกเว้นปี่ เครื่องดนตรีที่ถนัดที่สุดคือ เครื่องหนัง โดยเฉพาะตะโพน

ประสบการณ์ในการเล่นดนตรี

1. บรรเลงปี่พาทย์ในงานพระบรมศพของสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี
2. บรรเลงงานพระบรมศพของสมเด็จย่า
3. บรรเลงงานของสมเด็จพระสังฆราช วัดบวรนิเวศวรวิหาร

ภาพที่ 3. 11 นายศุภกิจ อรรถบุตร

9. นายศุภกิจ อรรถบุตร เป็นบุตรของนายชนิด อรรถบุตร กับ นางทองทับ อรรถบุตร เกิดวันพฤหัสบดี ที่ 22 เมษายน พ.ศ. 2514 ปัจจุบันอายุ 44 ปี เกิดที่จังหวัดอ่างทอง อาชีพปัจจุบัน รับราชการที่สำนักงานปรมาณูเพื่อสันติ ที่อยู่ปัจจุบันคือ 187/63 หมู่ 7 ซอยแจ้งวัฒนะ 20 ถนนแจ้งวัฒนะ ตำบลบางตลาด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี

ประวัติการศึกษา

ระดับอนุบาล โรงเรียนอนุบาลเซนต์จอห์น
ระดับประถมศึกษา โรงเรียนเซนต์จอห์น
ระดับมัธยมศึกษาตอนต้น โรงเรียนสวนกุหลาบวิทยาลัยนนทบุรี
ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย โรงเรียนสวนกุหลาบวิทยาลัยนนทบุรี
ระดับปริญญาตรี คณะวิทยาศาสตร์ สาขาวิชาเคมี มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์
ระดับปริญญาโท คณะวิศวกรรมศาสตร์ สาขาวิชานิวเคลียร์เทคโนโลยี
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ระดับปริญญาเอก คณะวิศวกรรมศาสตร์ สาขาวิศวกรรมนิวเคลียร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติการศึกษาดนตรี

ศึกษาวิชาดนตรีไทยและสากลเบื้องต้นกับอาจารย์ที่โรงเรียนสวนกุหลาบวิทยาลัยนนทบุรี จับมือฆ้องวงใหญ่ขั้นต้น (สาธุการ) และตระโหมโรง ที่โรงเรียนสวนกุหลาบวิทยาลัยนนทบุรี จับมือฆ้องวงใหญ่ขั้นที่ 3 (กระบองกัน) กับอาจารย์สำเริง ปานเพิ้ง ร.ต.ท.ทนง ธรรมิกานนท์ จับมือฆ้องวงใหญ่ขั้นที่ 4 (บาทสกุณี) และขั้นสูงสุด (องค์พระพิราพเต็มองค์) กับ ร.ต.ท.ทนง ธรรมิกานนท์ มีความสามารถด้านเครื่องดนตรีวงปี่พาทย์ และ ขับร้องเพลงไทย เครื่องที่ถนัดที่สุด คือ ปี่และขลุ่ย

ประสบการณ์ในการเล่นดนตรี

นักดนตรีวงปี่พาทย์วงครูแหยมศิลป์

ภาพที่ 3. 12 นายภิชากร เจียกไจ

10. นายภิชากร เจียกไจ เป็นบุตรของนายสายัญ เจียกไจ กับนางนงเยาว์ เจียกไจ เกิดวันศุกร์ที่ 28 กรกฎาคม พ.ศ. 2521 ปัจจุบันอายุ 37 ปี มีพี่น้องร่วมบิดา มารดา คือ

1. นางสาวสันทนา เจียกไจ
2. นายภิชากร เจียกไจ

อาชีพปัจจุบันประกอบอาชีพค้าขาย ที่อยู่ปัจจุบันคือ บ้านเลขที่ 9 หมู่ 7 ตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี

ประวัติการศึกษา

ระดับอนุบาล โรงเรียนวิริยะพิทยา

ระดับประถมศึกษา โรงเรียนชลประทานวิทยา

ระดับมัธยมศึกษาตอนต้น โรงเรียนปากเกร็ด

ประวัติการศึกษาดนตรี

นายภิชากร เจียกไจ เริ่มเรียนดนตรีตั้งแต่อายุ 13 ปี สามารถเล่นเครื่องดนตรีได้ทุกชนิด เครื่องดนตรีที่ถนัดที่สุดคือ ตะโพนมอญ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 3. 13 นายอดิเทพ รนขาว

11. นายอดิเทพ รนขาว เป็นบุตรของนายสมพร รนขาว กับนางบุญช่วย รนขาว เกิดวันอาทิตย์ ที่ 14 พฤศจิกายน พ.ศ. 2536 ปัจจุบันอายุ 21 ปี ที่อยู่ปัจจุบันคือ 1/4 หมู่ 7 ตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี มีพี่น้องร่วมบิดา มารดา คือ

1. นายอดิเทพ รนขาว
2. นายไตรภพ รนขาว

ประวัติการศึกษา

ระดับอนุบาล โรงเรียนวัดปรมัยยิกาวาส

ระดับประถมศึกษา โรงเรียนวัดปรมัยยิกาวาส

ระดับมัธยมศึกษาตอนต้น โรงเรียนสวนกุหลาบวิทยาลัยนนทบุรี

ประวัติการศึกษาดนตรี

นายอดิเทพ รนขาว เริ่มเรียนดนตรีกับบิดา (นายสมพร รนขาว) มีความสามารถในการเล่นเครื่องดนตรี ฆ้องมอญวงใหญ่ ฆ้องไทยวงใหญ่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายชื่อนักดนตรีและหน้าที่ในวง

1. นายบุญยิ่ง เต๊ะอ้วน	ระนาดทุ้ม
2. ร.ต.ท.ทนง ธรรมิกานนท์	ปี่มอญ
3. นายสมชาย รนขาว	ฉิ่ง
4. นายโกษา เกรียงไกร	ฆ้องโหม่ง 3 ใบ
5. นายสมพร รนขาว	ฆ้องมอญวงใหญ่
6. นายเชาวลิต รนขาว	เปิงมางคอก
7. นายวิทยา อริยะเมตตา	ฆ้องมอญวงเล็ก
8. นายสิทธิพร รนขาว	ตะโพนมอญ
9. นายศุภกิจ อรรถบุตร	ระนาดเอก
10. นายภิชากร เจียกไจ	ฉาบใหญ่
11. นายอดิเทพ รนขาว	กรับ

ลักษณะการว่าจ้างงานของคณะแหยมศิลป์

วงปี่พาทย์มอญเครื่องคู่ (สองเวลา)	11,000 บาท
วงปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่ (สองเวลา)	12,000 บาท

รายได้ของผู้บรรเลง

ผู้ใหญ่ (สองเวลา)	700 บาท
เด็ก (สองเวลา)	300 บาท

วัดที่ไปบรรเลง

วัดที่ไปประจำ คือวัดบางพูดใน วัดบ่อ วัดสนามพลี วัดปรมัยยิกาวาส และวัดอื่นๆทั่วไปใน อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี

จำนวนเครื่องดนตรีของคณะแหยมศิลป์

ตารางที่ 1 แสดงจำนวนเครื่องดนตรีของคณะแหยมศิลป์

เครื่องดนตรี	จำนวน
ฆ้องมอญวงใหญ่	3 โค้ง
ฆ้องมอญวงเล็ก	3 โค้ง
ฆ้องวงใหญ่ไทย	1 วง
ฆ้องวงเล็กไทย	1 วง
ระนาดเอก	2 ราง
ระนาดทุ้ม	2 ราง
ปี่มอญ	2 เลา

ตะโพน	2 ใบ
เปิงมางคอก	2 วง
กลองแขก	3 คู่

ภาพที่ 3. 14 บริเวณบ้านของปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์

ภาพที่ 3. 15 เครื่องดนตรีปี่พาทย์มอญของคณะแหยมศิลป์

ผู้วิจัยได้ศึกษา รวบรวมประวัติความเป็นมาของปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ พบว่า ปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ เป็นวงปี่พาทย์มอญวงเดียวในเกาะเกร็ดที่มีการสืบทอดต่อกันมาอย่างยาวนานกว่า 120 ปี โดยมีสมาชิกในวงปี่พาทย์เป็นคนเกาะเกร็ดหรือคนที่อาศัยอยู่ในอำเภอปากเกร็ด ซึ่งได้รับการถ่ายทอดเพลงมาจากครูเพลงของเกาะเกร็ดโดยแท้ วงปี่พาทย์เริ่มก่อตั้งคณะโดย ครูแหยม รนขาว ในช่วงที่ครูแหยม รนขาว เป็นหัวหน้าวงนั้น จะบรรเลงเพลงมอญล้วนๆ (ไม่เล่นเพลงไทยเลย) และยึดแบบแผนการบรรเลงแบบมอญเก่าอย่างเคร่งครัด หลังจากที่ครูแหยม รนขาว เสียชีวิต นายสมจิตต์ รนขาวผู้เป็นบุตรก็ได้รับหน้าที่ดูแลวงต่อมา ปัจจุบันผู้ที่ดูแลรับผิดชอบปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ คือ นางทองทรัพย์ รนขาวและลูกๆ มีจำนวนสมาชิกประจำทั้งหมด

11 คน ส่วนใหญ่เป็นลูกหลานในครอบครัว และสมาชิกที่มีพื้นเพเป็นคนในตำบลเกาะเกร็ด นักดนตรีในวงปี่พาทย์มอญส่วนใหญ่ไม่ได้เล่นเป็นอาชีพ นอกจากสมาชิกที่เกษียณอายุราชการแล้วถึงเล่นเป็นอาชีพ ลักษณะการว่าจ้างงานของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ ส่วนใหญ่จะได้รับการว่าจ้างไปบรรเลงในงานพิธีศพ โดยวัดที่ได้รับการว่าจ้างไปบรรเลงประจำ จะเป็นวัดทั่วไปในอำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี อาทิ วัดบางพูดใน วัดบ่อ วัดปรมัยยิกาวาส วัดสนามพลี เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
บทวิเคราะห์ลักษณะของเพลงมอญเกาะเกร็ดในวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์

การดำเนินการวิเคราะห์ลักษณะของเพลงมอญเกาะเกร็ดในวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเพลงมอญที่ใช้ประกอบพิธีในงานอวมงคลของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ ทางฆ้องมอญวงใหญ่ จำนวน 4 เพลง ประกอบด้วยเพลงประจำวัด ประจำบ้าน เพลงเชิญ 2 ชั้น และเพลงพญาลิงขาว โดยผู้วิจัยได้คัดเลือกเพลงโดยพิจารณาจากความสำคัญของบทเพลงที่มีบทบาทสำคัญในพิธีงานอวมงคล และเพลงดั้งเดิมที่มีการสืบทอดต่อกันมาของวง อีกทั้งยังเป็นเพลงที่มีลักษณะพิเศษที่มีลักษณะการบรรเลงเพลงแตกต่างจากวงปี่พาทย์คณะอื่นทั่วไปซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของเพลงประจำวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ โดยผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดบทเพลงจาก ร.ต.ท. ทนง ธรรมิกานนท์ ซึ่งท่านเป็นสมาชิกในวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ ที่ได้รับการถ่ายทอดบทเพลงมาจากครูแหยม รนขาว ครูบุญทิว ศิลปดุริยางค์ และครูเยื้อน ธรรมิกานนท์ ซึ่งครูทั้ง 3 ท่านนี้ เป็นครูปี่พาทย์มอญดั้งเดิมของเกาะเกร็ด อีกทั้งท่านยังมีความสามารถทางด้านการอ่านโองการไหว้ครู โดยได้รับการรับมอบมาจากครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พ.ศ. 2536 โดยผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อการศึกษาตามหัวข้อดังนี้

1. สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต
2. ลักษณะของจังหวะฉิ่งและหน้าทับกลอง
3. รายละเอียดการวิเคราะห์
   - 3.1 สังคีตลักษณ์
   - 3.2 บันไดเสียง
   - 3.3 ช่วงเสียง
   - 3.4 กลวิธีและการดำเนินทำนอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1. สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต

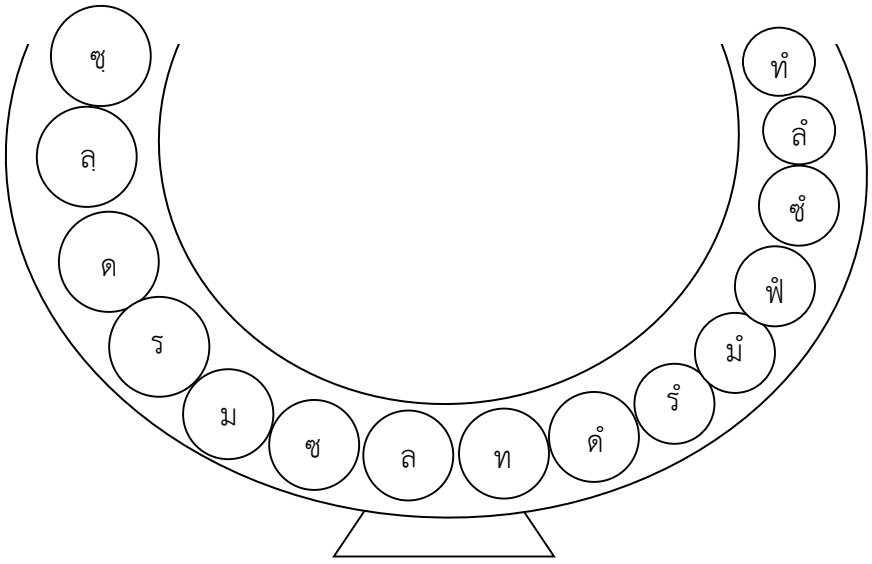
การวิเคราะห์เพลงมอญเกาะเกร็ดในวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ จะใช้ระบบการบันทึกโน้ตแบบไทย คือ ด ร ม ฟ ซ ล ท และมีสัญลักษณ์ต่างๆ ที่ใช้แสดงเพื่อสื่อความหมายให้เกิดความเข้าใจดังต่อไปนี้

4.1.1 การบันทึกโน้ต จะใช้ตารางโน้ต 2 เส้นต่อหนึ่งบรรทัด โดยบรรทัดบนใช้แทนการตีฆ้องมอญวงใหญ่ด้วยมือขวา บรรทัดล่างใช้แทนการตีฆ้องมอญวงใหญ่ด้วยมือซ้าย

มือขวา								
มือซ้าย								

4.1.2 สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องมอญวงใหญ่ ข้าพเจ้ากำหนดสัญลักษณ์แทนเสียงของลูกฆ้องวงใหญ่แต่ละลูกเรียงจากลูกที่มีเสียงต่ำสุดอยู่ทางด้านซ้ายมือ ไปหาลูกที่มีเสียงสูงสุดทางด้านขวามือ โดยกำหนดเป็นตัวอักษรแทนเสียงดังนี้

ลูกที่ 1	เสียง	ซอล	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องมอญวงใหญ่นี้เป็น	ซฺ
ลูกที่ 2	เสียง	ลา	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องมอญวงใหญ่นี้เป็น	ลฺ
ลูกที่ 3	เสียง	โด	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องมอญวงใหญ่นี้เป็น	ด
ลูกที่ 4	เสียง	เร	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องมอญวงใหญ่นี้เป็น	ร
ลูกที่ 5	เสียง	มี	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องมอญวงใหญ่นี้เป็น	ม
ลูกที่ 6	เสียง	ซอล	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องมอญวงใหญ่นี้เป็น	ซ
ลูกที่ 7	เสียง	ลา	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องมอญวงใหญ่นี้เป็น	ล
ลูกที่ 8	เสียง	ที	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องมอญวงใหญ่นี้เป็น	ท
ลูกที่ 9	เสียง	โด	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องมอญวงใหญ่นี้เป็น	ดำ
ลูกที่ 10	เสียง	เร	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องมอญวงใหญ่นี้เป็น	รำ
ลูกที่ 11	เสียง	มี	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องมอญวงใหญ่นี้เป็น	มำ
ลูกที่ 12	เสียง	ฟา	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องมอญวงใหญ่นี้เป็น	ฟ
ลูกที่ 13	เสียง	ซอล	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องมอญวงใหญ่นี้เป็น	ซำ
ลูกที่ 14	เสียง	ลา	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องมอญวงใหญ่นี้เป็น	ลำ
ลูกที่ 15	เสียง	ที	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องมอญวงใหญ่นี้เป็น	ทำ



ภาพที่ 4. 1 แผนผังตำแหน่งเสียงฆ้องมอญวงใหญ่

จากโน้ตที่ใช้แทนเสียงฆ้องมอญวงใหญ่นั้น จะพบว่ามีลูกฆ้องมอญช่วงเสียงต่ำนั้น มีการข้ามเสียงระหว่างลูกที่ 2 ถึงลูกที่ 3 และลูกที่ 5 ถึงลูกที่ 6 นั่นคือ เสียง ลฺ แล้วข้ามไปเสียง ด และเสียง ม ข้ามไปเสียง ซ ซึ่งเสียงของลูกฆ้องมอญวงใหญ่ที่หายไป คือเสียง ทฺ และ ฟ นั้น จะเรียกว่า

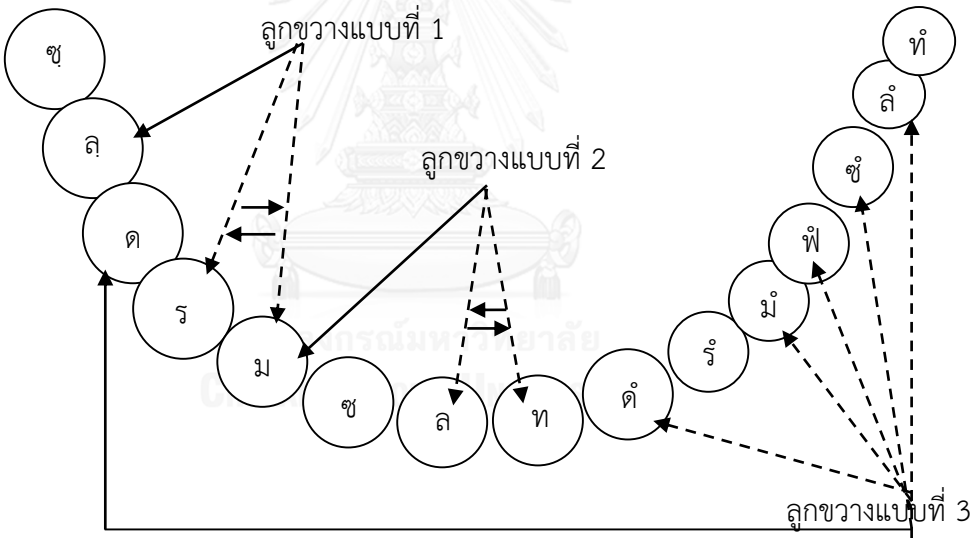
เสียง “หลุม” เมื่อเวลาปฏิบัติการตีคู่เสียงประสาน จะมีลักษณะการตีที่เรียกว่า “ลูกขวาง” คือ การตีคู่เสียงทดแทน “เสียงหลุม” ของมือฆ้องมอญวงใหญ่

มนัส แก้วบูชา (2542 : 131) ได้กล่าวถึงลักษณะการตี “ลูกขวาง” ของมือฆ้องมอญวงใหญ่ 3 ลักษณะ ดังนี้

ลูกขวางลักษณะที่ 1 มือซ้ายอยู่ที่ลูกฆ้องลูกที่ 2 (เสียง ล̣) ตำแหน่งเดียว ส่วนมือขวาย้ายไปตีคู่สาม ลูกฆ้องลูกที่ 4 (เสียง ร) หรือ คู่สี่ ลูกฆ้องลูกที่ 5 (เสียง ม) สลับไปมา เพื่อทดแทนเสียง “ท” ที่มือซ้ายตกหลุม

ลูกขวางลักษณะที่ 2 มือซ้ายอยู่ที่ลูกฆ้องลูกที่ 5 (เสียง ม) ตำแหน่งเดียว ส่วนมือขวาย้ายไปตีคู่สาม ลูกฆ้องลูกที่ 7 (เสียง ล) หรือคู่สี่ ลูกฆ้องลูกที่ 8 (เสียง ท) สลับไปมาเพื่อทดแทนเสียง “ฟ” ที่มือซ้ายตกหลุม

ลูกขวางลักษณะที่ 3 มือซ้ายอยู่ที่ลูกฆ้องลูกที่ 3 (เสียง ด) ตำแหน่งเดียว ส่วนมือขวาย้ายข้ามไปตีคู่สิบ ลูกฆ้องลูกที่ 12 (เสียง ฟ̣) คู่สิบเอ็ด ลูกฆ้องลูกที่ 13 (เสียง ซ̣) คู่สิบสอง ลูกฆ้องลูกที่ 14 (เสียง ล̣) หรือตีสลับลงตำแหน่งคู่เก้า ลูกฆ้องลูกที่ 11 (เสียง ม̣) คู่เจ็ด ลูกฆ้องลูกที่ 9 (เสียง ด̣) เพื่อทดแทนเสียง “ฟ” ที่ตกหลุม



ภาพที่ 4. 2 แผนผังตำแหน่งการใช้คู่เสียง “ลูกขวาง” ทดแทน “เสียงหลุม” เสียง ท̣ และ ฟ̣

ที่มา : มนัส แก้วบูชา (2542 : 130)

4.1.3 สัญลักษณ์แทนกลุ่มเสียงหรือกลุ่มปัญจมูล (Penta - Centric) ผู้วิจัยได้กำหนดการหาระดับเสียงของเพลง โดยนำผลจากการวิเคราะห์ระดับเสียงที่ได้มาทำการจัดเข้ากลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta - Centric) ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์ของกลุ่มเสียงปัญจมูลดังนี้

กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 1	ฟ̣ ซ̣ ล̣ x ด ร x	เป็นระดับเสียงชวา
กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 2	ซ̣ ล̣ ท̣ x ร ม x	เป็นระดับเสียงเพียงออล่าง
กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 3	ล̣ ท̣ ด x ม ฟ̣ x	เป็นระดับเสียงใน

กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 4	ท ด ร x ฟ ซ x	เป็นระดับเสียงกลาง
กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 5	ด ร ม x ซ ล x	เป็นระดับเสียงเพียงออบน
กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 6	ร ม ฟ x ล ท x	เป็นระดับเสียงนอก
กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 7	ม ฟ ซ x ท ด x	เป็นระดับเสียงกลางแหบ

4.1.4 กำหนดลักษณะของประโยคและวรรคเพลงในการวิเคราะห์ เพลง 1 ประโยค มี 2 วรรค 1 วรรค มี 4 ห้องเพลง

- ร - -	- - ล ท	ด - ด ม	- ร - ด	- - ล ท	- ท - ล	- ล ซ -	ล ซ - ล
- ร - ซ	- ซ - -	- ซ - ม	- ร - ด	- ซ - -	- - ล -	ล - - ม	- ด - ร

วรรคท้า วรรครับ

ประโยค

4.1.5 สัญลักษณ์แทนกระสวนทำนอง

กระสวนทำนอง คือ ลักษณะโครงสร้างของทำนองเพลงอย่างหนึ่ง โดยยึดเอาลักษณะของท่วงทำนองเป็นสำคัญและไม่ได้คำนึงถึงเสียงของตัวโน้ตนั้นๆ วิธีการหากระสวนทำนองของเพลงสามารถทำได้โดยการสมมติสัญลักษณ์แทนตัวโน้ต คือ X (พยัญชนะภาษาอังกฤษตัวพิมพ์ใหญ่) แทนค่าตัวโน้ตในทำนองเพลงจากลักษณะโน้ตเพลงทางฆ้อง 2 บรรทัด ทำการเขียนกระสวนทำนองออกมาในลักษณะโน้ตทางฆ้องบรรทัดเดียว ดังนี้

ตัวอย่างทำนองเพลง

- ร - -	- - ล ท	ด - ด ม	- ร - ด	- - ล ท	- ท - ล	- ล ซ -	ล ซ - ล
- ร - ซ	- ซ - -	- ซ - ม	- ร - ด	- ซ - -	- - ล -	ล - - ม	- ด - ร

การเขียนสัญลักษณ์แทนกระสวนทำนอง ดังนี้

- X - X	- X X X	X X X X	**- X - X**	- X X X	- X X X	X X X X	X X - X

วลีที่ 1 วลีที่ 2 วลีที่ 3 วลีที่ 4

รูปแบบของกระสวนทำนองที่ได้จะนำมาหารูปแบบโดยแบ่งแต่ละรูปแบบทีละ 2 ห้องโน้ต โดยใช้เรียกแทนว่า วลี ใน 1 วรรคเพลง จะมี 2 วลี และใช้สัญลัษณ์ A, B, C, ... (ตัวอักษรพิมพ์ใหญ่ในภาษาอังกฤษ) แทนลักษณะของรูปแบบกระสวนทำนอง คือ

แบบ A	- X - X	- X X X	= 1
แบบ B	X X X X	- X - X	= 1
แบบ C	- X X X	- X X X	= 1
แบบ D	X X X X	X X - X	= 1

1.6 สัญลักษณ์ที่ใช้แทนทำนองต่างๆ ในเพลง

หมายถึง การสะบัดลง

หมายถึง การสะบัดขึ้น

4.2. ลักษณะจังหวะฉิ่งและหน้าทับกลอง

รูปแบบจังหวะของเพลงมอญทั้ง 4 เพลงที่ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของเพลงมอญทางฆ้องวงใหญ่ที่ได้รับการถ่ายทอดจาก ร.ต.ท. ทนง ธรรมิกานนท์ สมาชิกของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ ได้แก่ เพลงประจำวัด เพลงประจำบ้าน เพลงเชิญ 2 ชั้น และเพลงพญาลิงขาว สามารถแบ่งออกเป็นจังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ ดังนี้

4.2.1. จังหวะฉิ่ง

รูปแบบจังหวะฉิ่ง อยู่ในอัตราจังหวะสองชั้น ดังนี้

- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

4.2.2. จังหวะหน้าทับ

จังหวะหน้าทับในเพลงทั้ง 4 เพลงที่ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์นั้น ผู้วิจัยใช้สัญลักษณ์แทนเสียงของเปิงมางและตะโพนมอญดังนี้ คือ ป = โป๊ง , ท = เท่ง, ถ = ถะ, ธ = ทึง, พ = พริ่ง (การตีตะโพนมอญทั้ง 2 ข้างให้ดังเท่ากัน)

4.2.2.1 เพลงประจำวัด หน้าทับเปิงมางและตะโพนมอญของเพลงประจำวัดนั้น มีทั้งหมด 12 จังหวะหน้าทับ โดยมีรายละเอียดดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

<u>ช่วงขึ้นเพลง</u>

ตะโพนมอญขึ้นต้นเพลง

- ท - ธ

เปิงมางรัวทั้งประโยคเพลง จำนวน 2 ประโยค			
- - - ท	- - - ท	- ท - ธ	- ท - ธ

<u>ช่วงเนื้อเพลง</u> (1 จังหวะหน้าทับ)

- - - -	- - - ป	- ป - ป	- ป - ป	- - - ป	- ป - -	- - - ท	- - - ท
- - - -	- - - ป	- ป - ป	- ป - ป	- - - ท	- - - ท	- ท - ธ	- ท - ธ
- - - -	- - - ถ	- - - ถ	- ท - ธ	- - - ท	- - - ท	- ท - ธ	- ท - ธ

4.2.2.2 เพลงประจำบ้าน หน้าทับเปิงมางและตะโพนมอญของเพลงประจำบ้านนั้น มีทั้งหมด 6 จังหวะหน้าทับ โดยมีรายละเอียดดังนี้

<u>ช่วงขึ้นเพลง</u>

ตะโพนมอญขึ้นต้นเพลง	- ท - ธ

เปิงมางรัว 6 ห้องเพลง	- - - ท	- - - ท

- ท - ธ	- ท - ธ

<u>ช่วงเนื้อเพลง</u> (1 จังหวะหน้าทับ)

- - - -	- - - ป	- ป - ป	- พ - ป	- - - -	- - - ป	- ป - ป	- ป - ป
- - - -	- - - ป	- ป - ป	- ป - ป	- - - ป	- ป - -	- - - ท	- - - ธ
- - - -	- - - ป	- ป - ป	- ป - ป	- - - ท	- - - ท	- ท - ธ	- ท - ธ
- - - -	- - - ถ	- - - ถ	- ท - ธ	- - - ท	- - - ท	- ท - ธ	- ท - ธ

4.2.2.3 เพลงเชิญ 2 ชั้น หน้าทับเปิงมางและตะโพนมอญของ เพลงเชิญ 2 ชั้นนั้น ในการบรรเลงเพลง จะบรรเลงเพลง 2 รอบ ในแต่ละรอบมีจำนวนหน้าทับทั้งหมด 17 จังหวะหน้าทับ โดยมีรายละเอียดดังนี้

- - - -	- - - ป	- ป - ป	- ท - ท	- ป - ป	- ท - ท	- ท - ธ	- ท - ธ

4.2.2.4 เพลงพญาลิงขาว หน้าทับเปิงมางและตะโพนมอญของเพลงพญาลิงขาวจะใช้หน้าทับเพลงมอญปกติทั่วไปในการตีประกอบเพลง โดยมีรายละเอียดดังนี้

หน้าทับ จังหวะ 2 ชั้น

- - - -	- - - ป	- ป - ป	- ท - ท	- ป - ป	- ท - ท	- ท - ธ	- ท - ธ

หน้าทับ จังหวะชั้นเดียว

- - - ป	- ท - ท	- - - ป	- ท - ท

4.3. รายละเอียดการวิเคราะห์

4.3.1 สังคีตลักษณ์

เพลงมอญที่ผู้วิจัยเลือกนำมาศึกษานั้น เป็นเพลงที่ไม่มีการแบ่งเป็นท่อนอย่างชัดเจน ใช้นับจังหวะตามอัตราจังหวะหน้าทับตะโพนมอญ ในบางเพลงมีการใช้ทำนองที่ซ้ำกันในบางประโยคเพลง โดยเฉพาะประโยคจบท่อนของเพลง และวรรคสุดท้ายของเพลง การซ้ำกันภายใน ท่อนเพลง ภายในช่วงเพลง แต่ในเพลงบางเพลงก็เพียงแต่ดัดแปลงมือฆ้องเล็กน้อยแต่เสียงลูกตกและลักษณะทำนองเพลงยังคงเหมือนกัน เพื่อความเข้าใจในรูปแบบและสังคีตลักษณ์ของเพลงมอญที่ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์ทั้ง 4 เพลง จึงขอกำหนดสัญลักษณ์ต่างๆ ในรูปแบบหรือสังคีตลักษณ์ ดังนี้

1. ตัวอักษร ก ข ค แทนสัญลักษณ์ของท่วงทำนองหลักเพลงมอญ

2. ตัวอักษรที่ใส่เครื่องหมาย ’ เป็นสัญลักษณ์แทนทำนองที่ซ้ำกันในเพลงมอญแต่ละเพลง เช่น ก’ หมายความว่า มีการนำทำนอง ก จากทำนองเพลงก่อนหน้า มาใช้ในเพลงมอญในทำนองอื่นๆ ภายในเพลงนั้นอีกเหมือนกัน โดยทำนองยังคงลักษณะเดิม

ซึ่งรูปแบบหรือสังคีตลักษณ์ ของเพลงมอญทั้ง 4 เพลงที่พบมีดังนี้

เพลงประจำวัด มีรูปแบบสังคีตลักษณ์ คือ ก

เพลงประจำบ้าน มีรูปแบบสังคีตลักษณ์ คือ ก

เพลงเชิญ 2 ชั้น มีรูปแบบสังคีตลักษณ์ คือ ก ก’

เพลงพญาลิงขาว มีรูปแบบสังคีตลักษณ์ คือ ก ก ข ข ก ข

ll: ค ค ง ง จ จ :ll ฉ ฉ ช

ในส่วนของบันไดเสียง การใช้ขั้นคู่เสียง และ กลวิธีและการดำเนินทำนอง ผู้วิจัยทำการแยกวิเคราะห์ในประโยคเพลงของแต่ละเพลงทั้ง 4 เพลง ซึ่งมีดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3.1. เพลงประจำวัด

ช่วงขึ้นเพลง

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล
- - - -	- - - ซฺ	- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -ลฺ

- - - -	- - - ซ	- - - -ซ	- - - รำ	- - - -	- - - มำ	- รำ - ดำ	- ท - ล
- - - -	- - - ซฺ	- - - ซฺ	- - - ร	- - - -	- - - ม	- ร - ซ	- - ล -

- ซ - ดำ	- รำ - มำ	- รำ - ดำ	- ท - ล
- ด - ด	- ร - ม	- ร - ด	- - ลฺ -

ช่วงเนื้อเพลง

- - - ล	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - ล ท	- มำ รำ -	รำ - รำ รำ
- - - ร	- - - ลฺ	- - - ร	- - - ซฺ	- ร - -	- ซ - ม	- - -ท	- ล - ซ

- - ซ -	- - ซ ล	ท - รำ -	ท ล - -	ซ ล ซ -	ซ - ซ ดำ	- ซ - ดำ	- รำ - มำ
- ร - ม	ร ม - -	- ล - ซ	- - ซ ม	- - - ม	- ร - ด	- ด - ด	- ร - ม

- - - -	- มำ - มำ	- รำ - มำ	- ซำ - ลำ	- ทำ - ลำ	- ซำ - มำ	- ลำ ซำ มำ	- รำ - ดำ
- - - ม	- - - -	- ร - ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ล ซ ม	- ร - ด

- ซ - ดำ	- รำ - มำ	- ซำ - มำ	- รำ - ดำ	ซ ล - ซ	- ซ - ดำ	- ซ - ดำ	- รำ - มำ
- ด - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- - ซฺ -	- ด - ด	- ด - ด	- ร - ม

- - - -	ซ ล ซ -	- ซ - -	ซ ล - -	- ท - -	- รำ - -	- ล - -	ท ล - -
- - ร ม	- - - ม	- ร - ม	- - ซ ม	- - ล ล	- - ซ ซ	- - ซ ล	- - ซ ม

- ท - -	- ร - -	- ล - -	ท ล - -	ซ ล ซ -	ซ - ซ ดำ	- ซ - ดำ	- รำ - มำ
- - ล ล	- - ซ ซ	- - ซ ล	- - ซ ม	- - - ม	- ร - ด	- ด - ด	- ร - ม

- มำ รำ -	- รำ - ซำ	- ลำ - ซำ	- มำ - รำ	- มำ รำ -	- รำ - ซำ	- ลำ - ซำ	- มำ - รำ
- - - ร	- ล - ซ	- - ซ -	- - ร ล	- - - ร	- ล - ซ	- - ซ -	- - ร ล

- รำ - -	- - ล ท	ดำ - ดำ มำ	- รำ - ดำ	- - ล ท	- ท - ล	- ล ซ -	ล ซ - ล
- ร - ซ	- ซ - -	- ซ - ม	- ร - ด	- ซ - -	- - ลฺ -	ลฺ - - ม	- ด - ร

- ท ล -	ล ล - ท	- ดำ - รำ	- มำ - รำ	- มำ - รำ	- รำ - ซำ	- ลำ - ซำ	ฟำ มำ - รำ
- - - ลฺ	- ร - ม	- ซ - ร	- ม - ร	- ม ร -	- ล - ซ	- - ซ -	- - ร -

- รำ ดำ ท	ล - ล ท	ดำ - ดำ มำ	- รำ - ดำ	- - ล ท	- ท - ล	- ล ซ -	ล ซ - ล
ร - - -	- ซ - -	- ซ - ม	- ร - ด	ซ - -	- - ลฺ -	ลฺ - - ม	- ด - ร

- - - -	ซ ล - -	ซ ล - รำ	ดำ ท - ล	- มำ - รำ	- - ดำ ดำ	- - ล ท	ล ท - ล
- - - ร	- - ซ ร	- - ร -	- - ร -	- ม - ร	- ด - ซ	ซ - -	- - ลฺ -

- ล - รำ	- มำ - รำ	- รำ ดำ -	- ล - -	ดำ รำ ดำ -	- ดำ - รำ	- มำ - ดำ	- รำ - มำ
- ร - ร	- ม - ร	- - - ซ	- ซ - ท	- - - ซ	- - - ร	- ม - ด	- ร - ม

- ทำ - ลำ	- ซำ - ทำ	- - ลำ ซำ	- ลำ - ซำ	- รำ - มำ	- ซำ - ลำ	- ทำ ลำ ซำ	- ฟำ - มำ
- ท - ล	- ซ - ท	- - ล ซ	- ล - ซ	- ล - ท	- ซ - ล	- ท ล ซ	- - ม ท

- มำ รำ -	รำ รำ - ซำ	- ลำ - ซำ	- มำ - รำ	- รำ - -	- - ล ท	ดำ - ดำ มำ	- รำ - ดำ
- - - ร	- ล - ซ	- ล - ซ	- - ร ล	- ร - ซ	- ซ - -	- ซ - ม	- ร - ด

- ดำ - -	ดำ รำ - -	มำ รำ ดำ -	ดำ รำ - ดำ	- ท ล -	ท ล - -	ซ ล - -	ซ ล ท ดำ
- ซ - ล	- - ซ ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - ซ ม	- - ร ม	- - - ด

- ดำ - รำ	- มำ - รำ	- รำ ดำ ท	- - ล ท	ดำ รำ ดำ -	- ดำ - รำ	- มำ - ดำ	- รำ - มำ
- ด - ร	- ม - ร	ร - - -	ล ซ - -	- - -ซ	- - - ร	- ม - ด	- ร - ม

- - - ดำ	- - มำ มำ	ซำ - มำ -	รำ มำ - ซำ	- - ซ ม	- - ซ ล	ท - ร -	ท ล - -
- - - ม	- ม - -	- ซ - ดำ	- - ซ -	- ม - -	ร ม - -	- ล - ซ	- - ซ ม

ซ - ม -	ร ม - ซ	- - ซ ล	ซ - ซ -	- รำ - -	- - ล ท	ดำ - ดำ มำ	- รำ - ดำ
- ร - ด	- - ซฺ -	- ม - -	- ม - ร	- ร - ซ	- ซ - -	- ซ - ม	- ร - ด

- รำ - ดำ	- ท - ล	- ท - ล	- ล - มำ	- ซำ - มำ	- รำ - ดำ	- - ล ท	- ท - ล
- - ด -	- - ลฺ -	- - ลฺ -	- ม - ม	- ซ - ม	- ร - ด	ซ - -	- - ลฺ -

- ล - รำ	- มำ - รำ	- มำ - ซำ	- มำ - รำ	- - - มำ	- รำ ดำ ซ	- ซ - -	ซ ล ท ดำ
- ร - ร	- ม - ร	- ม - ซ	- ม - ร	- ม - -	- ร ด ด	- ด - ม	- - - ด

- รำ - ดำ	- ดำ - ดำ	รำ ดำ - -	ดำ รำ - ดำ	- ล - ซ	- ซ - ซ	- ล - -	ท ล - -
- ซฺ - -	- ซ - -	- - ล ซ	- - - ซ	- - ซฺ -	- ด - ซฺ	- - ซ ล	- - ซ ม

ซ - ม -	ร ม - ซ	ล - ซ ล	ซ - ซ -	- รำ - รำ	- - ล ท	ดำ - ดำ มำ	- รำ - ดำ
- ร - ด	ด - ซฺ -	- ม ม - -	- ม - ร	- ร - ซ	-ซ ซ - -	- ซ - ม	- ร - ด

- รำ - ดำ	- ท - ล	- ท - ล	- ล - มำ	- ซำ - มำ	- รำ - ดำ	- - ล ท	- ท - ล
- - ด -	- - ลฺ -	- - ลฺ -	- ม - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- ซ - -	- - ลฺ -

- ล - ร	- ม - ร	- ท - ร	- ม - ซ	- - ล ท	- ล - ซ	- ล - ซ	- ม - ร
- ร - ร	- ม - ร	- ม - ร	- ม - ซ	- - ล ท	- ล - ซ	- ล - ซ	- ม - ร

- ดำ - มำ	รำ - - -	- - - ซ	- - ล ท	ดำ รำ ดำ -	- ดำ - มำ	- ลำ ซำ มำ	- รำ - ดำ
- ล - -	- ดำ ท ล	- ร - -	- ซ - -	- - - ซ	- - - ม	- ล ซ ม	- ร - ด

- ล ซ -	- ซ - มำ	- รำ - ดำ	- ท - ล	- มำ - รำ	- รำ – ซำ	- ลำ - ซำ	- ฟ - มำ
- - - ร	- - - ม	- ร - ด	- ม - ร	- - ร -	- ล - ซ	- - ซ -	- - ม -

- มำ รำ -	- รำ - ซำ	- ลำ - ซำ	- มำ - รำ	- รำ ดำ ท	ล - ล ท	ดำ - ดำ มำ	- รำ - ดำ
- - - ร	- ล - ซ	- ล - ซ	- ม - ร	ร - - -	- ซ - -	- ซ – ม	- ร - ด

- รำ - ดำ	- ท - ล	- ท - ล	- ล - มำ	- ซำ - มำ	- รำ - ดำ	- - ล ท	- ท - ล
- - ด -	- - ลฺ -	- - ลฺ -	- ม - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- ซ - -	- - ลฺ -

- ล - -	ซ ล - -	ซ ล - รำ	ดำ ท - ล	- - - รำ	ดำ ท - ล	- ล - ซ	- ซ - -
- ลฺ - ร	- - ลฺ ร	- - ร -	- - ลฺ ร	- ร - -	- - ลฺ -	- - ซฺ -	- ม - ม

ล ซ - ซ	- ซ - -	ล ซ - ซ	- ซ - ดำ	- - ล ท	- - ล ล	- ล - ซ	- ซ - -
- - ซฺ -	- ร - ร	- - ซฺ -	- ด - ด	- ซ - -	- ลฺ - ร	- - ซฺ -	- ม - ม

ล ซ - ซ	- ซ - -	ล ซ - ซ	- ซ - ดำ	- - ล ท	- - ล ล	- ดำ - รำ	- - มำ มำ
- - ซฺ -	- ร - ร	- - ซฺ -	- ด - ด	- ซ - -	- ลฺ - ร	- ด - ร	- ม - -

- ล̗ - ซ̗	- ม̗ - ร̗	- ซ̗ - ม̗	- ร̗ - ด̗	- - ล ท	- - - ล	- ล - ม̗	- ร̗ - ล
- ล - ซ	- ม - ร	- ซ - ม	- ร - ด	- ซ - -	- ล̣ - -	- ร - ม	- ร - ล̣

- - - -	ซ ล - -	ซ ล - ร̗	ด̗ ท - ล	- ม̗ - ร̗	- - ด̗ ด̗	- - ล ท	ล ท - ล
- - - ร	- - ล̣ ร	- - ร -	- - - ร	- ม - ร	- ด - ซ	ซ - -	- ล ล̣ -

- ม̗ - ร̗	- - ด̗ ด̗	- - ล ท	- - ล ล	- ม̗ - ร̗	- ด̗ - ม̗	- ร̗ - ด̗	- ท - ล
- ม - ร	- ด - ซ	ซ - -	- ล̣ - ร	- ม - ร	- ด - ม	- ร - ด	- ม - ร

- ม̗ ร̗ -	ร̗ - ร̗ -	- - - ซ	- - ล ท	ล - ล ท	- ด̗ - ร̗	- ม̗ - ด̗	- ร̗ - ม̗
- - - ท	- ล - ซ	- ร - -	- ซ - -	- ซ - -	- ด - ร	- ม - ด	- ร - ม

- - - -	- - - ร̗	- ด̗ - ซ	- ล - ด̗	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล
- - - -	- - - ร	- ด - ด	- ร - ด	- - - ล̣	- - - ล̣	- - - ซ̣	- - - ล̣

ประโยคที่ 1 ช่วงขึ้นต้นเพลง

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล
- - - -	- - - ซ̣	- - - -	- - - ล̣	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล̣

บันไดเสียง

ประโยคที่ 1 ทำนองขึ้นต้นเพลงของเพลงประจำวัด เป็นบันไดเสียงเพียงออล่าง ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของเพลงประจำวัด กลุ่มเสียงปัญจมูลที่พบประกอบด้วยเสียง ซ ล ท X ร ม X ไม่ปรากฏพบการใช้เสียงนอกบันไดเสียงในประโยคนี้

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 1 นี้ พบลักษณะการบรรเลงโดยใช้มือขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 6 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์ที่ 4 แนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ที และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง มี เป็นการประสานเสียงคู่ 5 (คู่เสนาะ) แต่ตีลูกฆ้องมอญวงใหญ่ใช้มือ คู่ 4 ในลักษณะมือขวาง เพื่อทดแทนเสียงหลุมโน้ตตัว ฟา ของเสียง ที ในมือซ้าย

การใช้มือคู่ 6

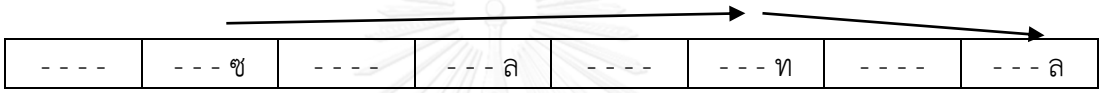
ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 6 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง ซอล

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 4 และ ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 6 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง ลา

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลง จะเริ่มจากการตีคู่ 8 จากลูกทวน เสียง tonic ของบันไดเสียง ไล่ขึ้นมาจากเสียง ซอล จนถึงเสียง ที เมื่อถึงเสียง ที มีลักษณะการตีมือขวางคู่ 5 ซึ่งเป็นการตีทดแทนเสียงหลุมระหว่างลูกฆ้องลูกที่ 2 และลูกที่ 3 เสียง ที จากนั้นตีเสียงคู่ 8 ไล่ลงไปหาเสียง ลา อีกครั้ง

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 1 พบว่ามีลักษณะการดำเนินทำนองจากขึ้นแล้วมีทิศทางเคลื่อนลง ดังนี้



- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบเพียง 1 รูปแบบเท่านั้น คือ รูปแบบ Q

- - - -	- - - X	- - - -	- - - X	- - - -	- - - X	- - - -	- - - X
Q		Q		Q		Q	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะการดำเนินทำนองที่สม่ำเสมอเหมือนกันทั้งวรรคท้าและวรรครับ เนื่องจากเป็นประโยคช่วงขึ้นเพลงจึงยังไม่มีลักษณะทำนองที่เก็บหรือไม่เว้นจังหวะ และเพื่อเป็นการเตรียมความพร้อมในการบรรเลงเพลง

ประโยคที่ 2 ช่วงขึ้นต้นเพลง

- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - รำ	- - - -	- - - มำ	- รำ - ดำ	- ท - ล
- - - -	- - - ซ	- - - ด	- - - ร	- - - -	- - - ม	- ร - ซ	- - ล -

บันไดเสียง

ประโยคที่ 2 ยังคงเป็นส่วนของการขึ้นต้นเพลง บันไดเสียงที่พบในวรรคท้านี้เป็นบันไดเสียงเพียงออล่าง ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของเพลงประจำวัด กลุ่มเสียงปัญจมูลที่พบประกอบด้วยเสียง ซ ล ท X ร ม X ต่อเนื่องมาจากประโยคที่ 1 ในประโยคนี้ปรากฏพบการใช้โน้ตนอกบันไดเสียง เสียง โด ในทำนองห้องที่ 7 และห้องที่ 4 ทำหน้าที่เป็นโน้ตเสริม เชื่อมเสียงโน้ตในห้องเพลงให้มีความกลมกลืนต่อเนื่องกัน

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 2 นี้ พบลักษณะการบรรเลงโดยใช้มือขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 6 และขั้นคู่ 7 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 4 ปรากฏแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ซอล และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง โด เป็นการประสานเสียงคู่ 5 (คู่เสนาะ) แต่ตีลูกฆ้องมอญวงใหญ่ห่างกัน 4 ลูกลักษณะมือขวาง เพื่อทดแทนเสียงหลุมระหว่างลูกฆ้องลูกที่ 5 และลูกที่ 6

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 4 ปรากฏแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง โด และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง ซอล

การใช้มือคู่ 6

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 6 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง ซอล

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 4 และทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่เสียงที่ได้เป็นเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร

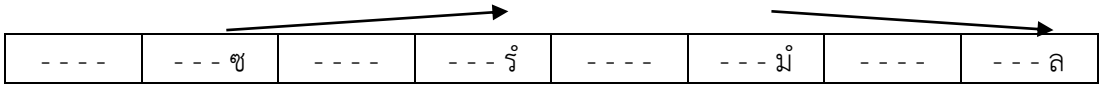
ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการดำเนินทำนองของประโยคที่ 2 วรรคท้ายยังคงเป็นลักษณะการดำเนินทำนองต่อเนื่องเหมือนกันมาจากประโยคที่ 1 มีการใช้มือตีเสียงคู่ 8 เสียงซอลแล้วเลื่อนมือซ้ายมาตีลูกฆ้องคู่ 4 ของเสียงซอลโดยที่มือขวายังคงอยู่ในตำแหน่งเดิม ต่อด้วยการย้ายมือขวาไปตีเสียงคู่ 8 ของเสียง เร ซึ่งในวรรคนี้ลักษณะการบรรเลงจะเป็นการเอื้อต่อกันในการเปลี่ยนตำแหน่งการตีลูกฆ้อง

ในส่วนของวรรครับ ลักษณะการดำเนินทำนองแบบดิ่งลง โดยตำแหน่งมือขวาจะตีไล่เสียงลงจากเสียง มี ถึงเสียง ลา ในการจบวรรคจะเป็นลักษณะการตีแยกมือตีเสียงคู่ 8

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 2 พบว่า มีลักษณะการดำเนินทำนองวิถีขึ้นแล้วลง ดังนี้



ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองเพลงในประโยคนี้ พบจำนวน 2 รูปแบบใหม่ คือ รูปแบบ C และรูปแบบ D

- - - -	- - - X	- - - X	- - - X	- - - -	- - - X	- X - X	- X X X
Q		A		Q		D	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะการดำเนินทำนองในส่วนต้นของวรรคท้าและวรรครับมีลักษณะเหมือนกัน ส่วนในช่วงปลายของวรรคทั้งวรรคท้าและวรรครับ มีลักษณะการดำเนินทำนองที่เริ่มถี่ขึ้น เนื่องจากเป็นท่อนที่ใกล้จะเริ่มเข้าสู่เนื้อเพลง

ประโยคที่ 3 ช่วงขึ้นต้นเพลง

- ซ - ด̣	- ร̣ - ม̣	- ร̣ - ด̣	- ท - ล
- ด - ด	- ร - ม	- ร - ด	- - ล̣ -

บันไดเสียง

ประโยคที่ 3 นี้จะพบเพียงวรรคท้าวรรคเดียวเท่านั้น เนื่องจากผู้วิจัยกำหนดแบ่งในส่วนของการขึ้นต้นเพลงและการเข้าสู่เนื้อเพลง บันไดเสียงที่พบในวรรคท้านี้เป็นบันไดเสียงเพียงออล่าง กลุ่มเสียงปัญจมูลที่พบประกอบด้วยเสียง ซ ล ท X ร ม X ต่อเนื่องมาจากประโยคก่อนหน้า ในประโยคนี้ปรากฏพบการใช้เสียงนอกบันไดเสียง เสียง โด ในทำนองห้องที่ 1 และห้องที่ 3 เป็นโน้ตเสริม ทำหน้าที่เชื่อมเสียงโน้ตในห้องเพลงให้มีความกลมกลืนต่อเนื่องกัน

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 3 นี้ พบลักษณะการบรรเลงโดยใช้มือขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 7 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 2 ปรากฏแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ซอล และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง โด เป็นการประสานเสียงคู่ 5 (คู่เสนาะ) ทดแทนเสียงหลุมระหว่างลูกฆ้องลูกที่ 5 และลูกที่ 6

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 4 และทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่เสียงที่ได้เป็นเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด

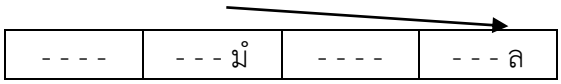
ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 2 และทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่เสียงที่ได้เป็นเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการดำเนินทำนองของประโยคที่ 3 ซึ่งปรากฏเฉพาะวรรคท้าเท่านั้น เนื่องจากเป็นช่วงขึ้นต้นเพลง ลักษณะการดำเนินทำนองเริ่มด้วยการตีคู่ประสานคู่ 4 แล้วแยกมือออกตีตำแหน่งเสียงประสานคู่ 8 แล้วจบวรรคเพลงด้วยการตีแยกมือ ขวา – ซ้าย – ขวา เป็นเสียงโน้ตคู่ 8

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 3 พบว่า มีลักษณะการดำเนินทำนองวิถีลงดังนี้



- - - -	- - - มำ	- - - -	- - - ล

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 2 รูปแบบใหม่ คือ รูปแบบ F และรูปแบบ D

- X - X	- X - X	- X - X	- X X X
F		D	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะการดำเนินทำนองในลักษณะการเว้นระยะห่างของจังหวะสม่ำเสมอตลอดทั้งวรรค จะมีเฉพาะห้องสุดท้ายของวรรคที่จะมีลักษณะถี่ขึ้น

ประโยคที่ 4 ช่วงเนื้อเพลง

- - - ล	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - ล ท	- มำ รำ -	รำ - รำ รำ
- - - ร	- - - ลฺ	- - - ร	- - - ซฺ	- ร - -	- ซ - ม	- - -ท	- ล - ซ

บันไดเสียง

ประโยคที่ 4 เป็นช่วงเนื้อเพลงของเพลงประจำวัด บันไดเสียงที่ปรากฏอยู่ในประโยคนี้ยังคงเป็นบันไดเสียงเพียงออล่าง บันไดเสียงหลักของเพลงประจำวัด กลุ่มเสียงปัญจมูลที่พบประกอบด้วยเสียง ซ ล ท X ร ม X ไม่ปรากฏพบการใช้เสียงนอกบันไดเสียงในประโยคนี้

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคนี้ พบลักษณะการบรรเลงโดยใช้มือขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 5 และขั้นคู่ 6 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 4 และ ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 4 ปรากฏแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ลา และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง เร เป็นการประสานเสียงคู่ 5 (คู่เสนาะ) แต่ตีลูกฆ้องมอญวงใหญ่โดยใช้มือคู่ 4 ในลักษณะมือขวาง เพื่อทดแทนเสียงหลุมโน้ตตัว ฟา ของเสียง ที ในมือซ้าย

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์ที่ 4 แนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ที และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง มี เป็นการประสานเสียงในลักษณะมือขวาง เพื่อทดแทนเสียงหลุมขั้นคู่ 4 (เสียง ฟา) ของเสียง ที ในมือซ้าย

การใช้มือคู่ 5

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์ที่ 5 แนวทำนองอยู่มือซ้าย เสียง ซอล แนวประสานอยู่มือขวา เสียง เร เป็นการประสานโดยตีมือคู่ 5 (คู่เสนาะ) ต่อเนื่องจากลักษณะของทำนองเพลงที่มีลักษณะการตีแบบสลับฟันปลา มือซ้ายจะยืนเสียงอยู่ที่เสียง เร

การใช้มือคู่ 6

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 6 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง ลา

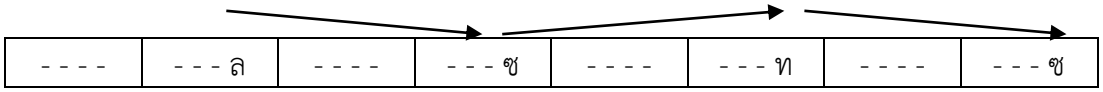
ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 6 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง ซอล

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลง ในวรรคท้าจะเริ่มจากการตีเสียงประสานขั้นคู่ 4 เสียง ลา แล้วย้ายไปตีคู่ 8 เสียง ลา ซึ่งลักษณะการตีของวลีนี้ มือขวาจะยืนเสียงอยู่ที่เดิม จะเปลี่ยนตำแหน่งการตีเฉพาะมือซ้ายเท่านั้น ในวลีต่อมามีลักษณะการตีเช่นเดียวกันกับวลีแรก เพียงแต่เปลี่ยนเสียงประสานคู่ 8 ในห้องที่ 4 จากเสียง ลา เป็นเสียง ซอล ซึ่งเมื่อถึงวรรครับห้องเพลงถัดมา มือขวาก็จะยังคงอยู่ที่เสียง ซอล ลูกเดิม

วรรครับ ย้ายมือซ้ายจากคู่ 4 มีการตีลูกฆ้องคู่ 4 สลับซ้าย – ขวา เสียง เร และ ซอล ต่อด้วยการตีสลับมือ ซ้าย – ขวา ในห้องที่ 6 พยางค์ที่ 2 แล้วลงพร้อมกันทั้ง 2 มือในพยางค์ที่ 4 เป็นการตีเสียงประสานคู่ 5 ของเสียง ที กับเสียง มี ซึ่งเป็นคู่ประสานเสียงมือขวาง ต่อจากนั้น ในวลีที่ 4 ของประโยคนี้ จะเป็นการตีสลับมือที่มีการตียืนเสียง เร ในตำแหน่งมือขวา ส่วนมือซ้ายจะตีไล่เสียงจาก ที ลา และลงจบด้วยเสียง ซอล ขั้นคู่ 5 ซึ่งมีเสียง เร เป็นแนวประสาน เป็นลักษณะการตีที่เป็นมือเฉพาะของเพลงมอญ

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 4 พบว่ามีลักษณะการดำเนินทำนองวิถีลงขึ้น แล้วลง ซึ่งคล้ายกับการสลับฟันปลา ดังนี้



ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 3 รูปแบบ คือ รูปแบบ A รูปแบบ D และรูปแบบ B

- - - X	- - - X	- - - X	- - - X	- X - X	- X X X	- X X X	X X X X
A		A		D		C	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะการดำเนินทำนองที่สม่ำเสมอเท่ากันในวรรคท้า เนื่องจากเป็นวรรคขึ้นต้นของช่วงเนื้อเพลง ส่วนในวรรครับ มีรูปแบบการดำเนินทำนองรูปแบบใหม่เกิดขึ้น มีการตีที่ถี่ขึ้น จึงทำให้ประโยคแรกช่วงเนื้อเพลง เกิดความน่าสนใจและน่าติดตาม

ประโยคที่ 5

- - ซ -	- - ซ ล	ท - รำ -	ท ล - -	ซ ล ซ -	ซ - ซ ดำ	- ซ - ดำ	- รำ - มำ
- ร - ม	ร ม - -	- ล - ซ	- - ซ ม	- - - ม	- ร - ด	- ด - ด	- ร - ม

บันไดเสียง

ประโยคที่ 5 พบบันไดเสียงที่ปรากฏอยู่ในประโยคนี้ยังคงเป็นบันไดเสียงเพียงออล่าง กลุ่มเสียงปัญจมูลที่พบประกอบด้วยเสียง ซ ล ท X ร ม X ปรากฏพบการใช้เสียงนอกบันไดเสียงในประโยคนี้ในห้องที่ 6 และห้องที่ 7 เสียง โด ซึ่งโน้ตเสริมในห้องเพลงทั้ง 2 ห้องนั้น เป็นโน้ตเสริมเพื่อเตรียมเปลี่ยนบันไดเสียงในประโยคต่อไป

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 5 นี้ พบลักษณะการบรรเลงโดยใช้มือขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 7 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์ที่ 2 แนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ซอล และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง โด เป็นการประสานเสียงในลักษณะมือขวาง เพื่อเป็นการตีในลักษณะมือขวาง ตีลูกฆ้อง 4 ลูก ทดแทนลูกฆ้องเสียงหลุมเสียง ฟา ที่หายไป

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 4 และทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด

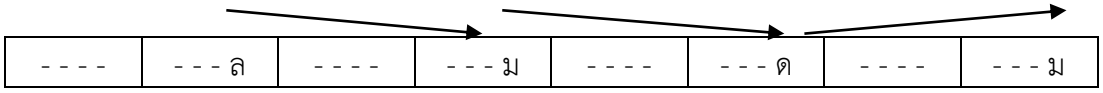
ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลง ในวรรคท้าจะเริ่มมีการตีเก็บสลับมือมากขึ้น เนื่องจากเป็นประโยคที่เริ่มมีการดำเนินทำนองเพลงต่อจากช่วงขึ้นต้นเพลง วรรครับพบลักษณะการดำเนินทำนองเก็บถี่ๆ ตีสลับมือ ลักษณะทำนองมีลักษณะเฉพาะของมือมอญ คือ มีการใช้มือขวาตียืนเสียงที่เสียงเดิม ส่วนมือซ้าย จะตีสลับเสียงเรียงเสียงลดหลั่นกันลงมา ต่อด้วยการตีลงจบพยางค์สุดท้ายในลักษณะการตีพร้อมกันทั้ง 2 มือเสียงประสานขั้นคู่

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 5 พบว่ามีลักษณะการดำเนินทำนองวิถีลงแล้วเปลี่ยนเป็นวิถีขึ้น เพื่อเป็นการส่งทำนองให้กับประโยคต่อไป ดังนี้



- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ม

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 3 รูปแบบ คือ รูปแบบ C รูปแบบ E และรูปแบบ F

- X X X	X X X X	X X X X	X X X X	X X X X	X X X X	- X - X	- X - X
C		E		E		F	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะการดำเนินทำนองแบบเก็บตั้งแต่ต้นประโยค ส่วนท้ายประโยคมีลักษณะทำนองที่มีจังหวะสม่ำเสมอกัน ให้ความรู้สึกคลี่คลายลง พบลักษณะการดำเนินทำนองแบบใหม่ที่ยังไม่ปรากฏพบในวรรคก่อนหน้า คือ รูปแบบ E และรูปแบบ F

ประโยคที่ 6

- - - -	- ม̣ - ม̣	- ร̣ - ม̣	- ซ̣ - ล̣	- ท̣ - ล̣	- ซ̣ - ม̣	- ล̣ ซ̣ ม̣	- ร̣ - ด̣
- - - ม	- - - -	- ร - ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ล ซ ม	- ร - ด

บันไดเสียง

ประโยคที่ 6 พบบันไดเสียงที่ปรากฏอยู่ในประโยคนี้เป็นบันไดเสียงเพียงออบน ซึ่งเป็นการเปลี่ยนบันไดเสียงจากประโยคก่อนหน้าที่อยู่ในบันไดเสียงเพียงออล่าง กลุ่มเสียงปัญจมูลที่พบประกอบด้วยเสียง ด ร ม X ซ ล X ปรากฏพบการใช้โน้ตนอกบันไดเสียงในห้องที่ 5 พยางค์ที่ 2 เสียง ที ซึ่งเป็นโน้ตเสริม ทำหน้าที่เพื่อให้เสียงมีความต่อเนื่อง อีกทั้งเป็นลักษณะการตีลูกฆ้องมอญคู่ 8 ซึ่งเสียง ที เป็นลูกฆ้องมอญลูกยอดเสียงสุดท้าย

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 6 นี้ พบลักษณะการบรรเลงโดยใช้ขั้นคู่ 7 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 2 และทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 4 , ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 4 และทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 2 , ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 2 และทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 3 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียง ซอล

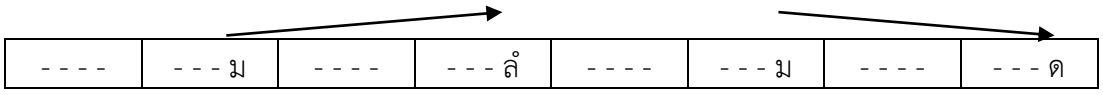
ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 4 , ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 4 และทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียง ลา

ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียง ที

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลง ในวรรคท้ามีลักษณะการบรรเลงโดยการตีด้วยจังหวะที่สม่ำเสมอโดยการตีเสียงคู่ 8 ในพยางค์ที่ 2 และ 4 ของแต่ละห้องเพลง บรรเลงเสียง มี ซึ่งเป็นเสียงต่อเนื่องมาจากห้องสุดท้ายของประโยคที่ 4 ส่วนวรรครับ เป็นการตีเสียงคู่ 8 รับเสียงต่อเนื่องจากวรรคท้า แต่มีลักษณะทำนองไล่เสียงลงไปยังเสียงในลำดับ Tonic ของบันไดเสียง

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 6 พบว่ามีลักษณะการดำเนินทำนองวิถีลงแล้วเปลี่ยนเป็นวิถีขึ้น เพื่อเป็นการส่งทำนองให้กับประโยคต่อไป ดังนี้



ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 3 รูปแบบ คือ

- - - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X X X	- X - X
B		F		F		G	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะการดำเนินทำนองที่มีจังหวะสม่ำเสมอ รูปแบบของทำนองมีลักษณะเหมือนกันกับวลีในประโยคก่อนหน้า แต่มีรูปแบบ G ซึ่งเป็นรูปแบบใหม่ที่ยังไม่ปรากฏพบมาแต่อย่างใด ส่วนรูปแบบ F จะเป็นรูปแบบที่พบมากที่สุดในบทเพลง

ประโยคที่ 7

- ซ - ดำ	- รำ - มำ	- ซำ - มำ	- รำ - ดำ	ซ ล - ซ	- ซ - ดำ	- ซ - ดำ	- รำ - มำ
- ด - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- - ซ့ -	- ด - ด	- ด - ด	- ร - ม

บันไดเสียง

ประโยคที่ 7 พบบันไดเสียงที่ปรากฏอยู่ในประโยคนี้ยังคงเป็นบันไดเสียงเพียงออบนต่อเนื่องมาจากประโยคที่ 6 กลุ่มเสียงปัญจมูลที่พบประกอบด้วยเสียง ด ร ม X ซ ล X ไม่ปรากฏพบการใช้โน้ตนอกบันไดเสียงในประโยค ในห้องสุดท้ายเป็นการใช้โน้ต เร กับ มี เพื่อเป็นสะพานเชื่อมเสียงในประโยคต่อไปให้มีความกลมกลืนในการที่จะเปลี่ยนบันไดเสียง

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 7 นี้ พบลักษณะการบรรเลงโดยใช้มือขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 7 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 1 ห้องที่ 6 และห้องที่ 7 ในพยางค์ที่ 2 ของแต่ละห้อง เป็นการประสานโดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ซอล และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง โด เป็นการประสานเสียงคู่ 5 (คู่เสนาะ) ในลักษณะมือขวาง ตีลูกฆ้อง 4 ลูก ทดแทนลูกฆ้องเสียงหลุมเสียง ฟา ที่หายไป

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 4 , ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 4 ,ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 4 และทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 2, ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 2 และทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 4 , ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 4 และทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียง ซอล

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลง ในประโยคนี้มีการบรรเลงโดยใช้ตีเสียงประสานคู่ 5 (คู่เสนาะ) เสียงซอลในห้องที่ 1 พยางค์ที่ 2 แต่ระยะการตีลูกฆ้องจะตีเพียง 4 ลูก เนื่องจากเป็นการประสานหลบเสียงหลุม ต่อด้วยการตีเสียงคู่ 8 เสียง โด ในพยางค์ต่อมา โดยที่มือซ้ายจะยังคงอยู่ในตำแหน่งเดิม มือขวาแยกไปตีเสียงคู่ 8 จากนั้นจะเป็นลักษณะการตีคู่ 8 จนจบวรรคท้า ส่วนวรรครับเริ่มต้นวรรคด้วย

ลักษณะการใช้มือฆ้องมือมอญ คือ ในห้องแรก มีการใช้มือขวา - ขวา - ซ้าย - ขวา ต่อด้วยการตีพร้อมกันทั้ง 2 มือ ในพยางค์ที่ 2 และพยางค์ที่ 4 ของห้องเพลง ซึ่งในวลีนี้ คือ

ซ ล - ซ	- ซ - ดำ
- - ซ့ -	- ด - ด

จากนั้นมีลักษณะการตีในจังหวะที่ห่างกันสม่ำเสมอ ซึ่งเป็นลักษณะการตีที่พบมากที่สุดในเพลง

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 7 พบว่ามีลักษณะการดำเนินทำนองวิถีลงแล้วเปลี่ยนเป็นวิถีขึ้น เพื่อเป็นการส่งทำนองให้กับประโยคต่อไป ดังนี้

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ม

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบเพียง 2 รูปแบบ คือ

- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	X X X X	- X - X	- X - X	- X - X
F		F		H		F	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะการดำเนินทำนองที่มีจังหวะสม่ำเสมอมีการแทรกทำนองเก็บในวรรครับ เพื่อตัดกับทำนองที่ยาวสม่ำเสมอ และเพื่อเป็นการเชื่อมประโยคต่อไปที่มีลักษณะทำนองเก็บสลับทำนองห่างสม่ำเสมอ

ประโยคที่ 8

- - - -	ซ ล ซ -	- ซ - -	ซ ล - -	- ท - -	- ร - -	- ล - -	ท ล - -
- - ร ม	- - - ม	- ร - ม	- - ซ ม	- - ล ล	- - ซ ซ	- - ซ ล	- - ซ ม

บันไดเสียง

ประโยคที่ 8 พบบันไดเสียงที่ปรากฏอยู่ในประโยคนี้เป็นบันไดเสียงเพียงออล่าง ซึ่งเป็นการเปลี่ยนบันไดเสียงจากประโยคก่อนหน้าที่อยู่ในบันไดเสียงเพียงออบน กลุ่มเสียงปัญจมูลที่พบประกอบด้วยเสียง ซ ล ท X ร ม X ไม่ปรากฏพบการใช้โน้ตนอกบันไดเสียงในประโยคนี้

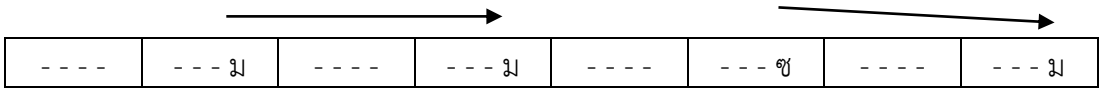
การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 8 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 3 เพียงตำแหน่งเดียว คือ ห้องที่ 3 พยางค์ที่ 2 เป็นการประสานโดยแนวทำนองอยู่มือซ้าย เสียง เร และแนวประสานอยู่มือขวา เสียง ซอล เป็นการประสานเสียงคู่ 4 (คู่กึ่งกระด้าง) แต่ลักษณะการตีฆ้องมอญวงใหญ่ในเสียงนี้ จะเป็นการตีลูกฆ้องคู่ 3 ซึ่งมีลูกฆ้องเสียงหลุมที่หายไป คือ ลูกฆ้องเสียง ฟา

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลง ในวรรคท้ามีลักษณะการบรรเลงโดยการตีแบ่งมือข้างละ 2 พยางค์ ลักษณะคล้ายทำนองลูกเท่าในเพลงไทย แต่มีการตีเว้นจังหวะในห้องที่ 3 โดยตีคู่ประสานขั้นคู่ 4 ส่วนในวรรครับมีลักษณะการตีย้ำเสียงโดยใช้มือขวา-ซ้าย-ซ้าย ซึ่งเป็นลักษณะการใช้มือฆ้องของฆ้องมอญวงใหญ่

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 7 พบว่ามีลักษณะการดำเนินทำนองวิถีคงที่ ดังนี้



- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ม

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 3 รูปแบบ คือ

- - X X	X X X X	- X - X	X X X X	- X X X	- X X X	- X X X	X X X X
I		J		K		K	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะการดำเนินทำนองที่ถี่ เกิดรูปแบบการดำเนินทำนองแบบใหม่ขึ้นในประโยค เริ่มต้นด้วยการเว้นจังหวะ 2 พยางค์ก่อนที่จะเริ่มต้นบรรเลงในพยางค์ที่ 3 คล้ายกับการรุกจังหวะ ซึ่งโดยทั่วไป ลักษณะทำนองของเพลงจะเริ่มต้นในพยางค์ที่ 2 หรือพยางค์ที่ 4 ทำให้ประโยคนี้มีความน่าสนใจ และเป็นประโยคที่สามารถเพิ่มความเร็วของอัตราจังหวะให้เร็วมากขึ้นกว่าเดิม อีกทั้งยังพบลักษณะของลูกตกในประโยค ที่มีลักษณะการยืนเสียง มีคล้ายการแปลงทำนองมาจากลูกเท่าของเพลงไทย

ประโยคที่ 9

- ท - -	- รำ - -	- ล - -	ท ล - -	ซ ล ซ -	ซ - ซ ดำ	- ซ - ดำ	- รำ - มำ
- - ล ล	- - ซ ซ	- - ซ ล	- - ซ ม	- - - ม	- ร - ด	- ด - ด	- ร - ม

บันไดเสียง

ประโยคที่ 9 พบบันไดเสียงที่ปรากฏอยู่ในประโยคนี้ 2 บันไดเสียง คือ โน้ตเพลง 4 ห้องเพลงแรกเป็นบันไดเสียงเพียงออล่าง และโน้ตเพลง 4 ห้องหลังเป็นบันไดเสียงเพียงออบน กลุ่มเสียงปัญจมูลที่พบประกอบด้วยเสียง ซ ล ท X ร ม X และกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 8 นี้ พบการใช้ขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 7 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 7 ในพยางค์ที่ 2 เป็นการประสานโดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ซอล และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง โด เป็นการประสานเสียงคู่ 5 ในลักษณะมือขวาง เพื่อเป็นการตีในลักษณะลูกฆ้อง 4 ลูก ทดแทนลูกฆ้องเสียงหลุมเสียง ฟา ที่หายไป

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 4 และทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด

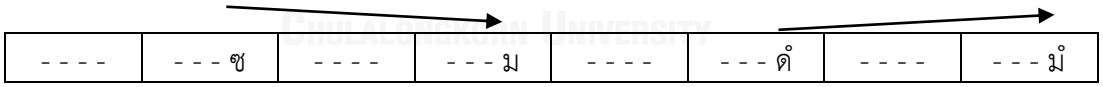
ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลง ในวรรคท้ามีลักษณะการตีเหมือนกันกับวรรครับในประโยคที่ 7 ส่วนวรรครับของประโยคที่ 8 นี้ มีลักษณะการตีเหมือนกันกับวรรครับของประโยคที่ 4 ซึ่งมีลักษณะเป็นมือเฉพาะของทางฆ้องมอญวงใหญ่

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 8 พบว่ามีลักษณะการดำเนินทำนองวิถีลงแล้วขึ้น ดังนี้



ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 4 รูปแบบ คือ

- X X X	- X X X	- X X X	X X X X	X X X X	X X X X	- X - X	- X - X
K		C		E		F	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะเหมือนกันกับประโยคที่ 7 ในวรรครับ ต่อด้วยการตีในลักษณะถี่ติดๆ กัน และห่างสม่ำเสมอใน 2 ห้องสุดท้าย ซึ่งมีลักษณะทำนองเป็นมือเฉพาะของฆ้องมอญวงใหญ่ ทำนองลักษณะเช่นนี้จะพบได้อีกในหลายๆ ประโยคเพลงต่อไป อีกทั้งยังพบลักษณะลูกตกในประโยคเพลงมีลักษณะเป็นเสียงคู่ 8 (เสียง มี) ส่งผลให้ทำนองในประโยคีความกลมกลืนกัน

ประโยคที่ 10

- มำ รำ -	- รำ - ซำ	- ลำ - ซำ	- มำ - รำ	- มำ รำ -	- รำ - ซำ	- ลำ - ซำ	- มำ - รำ
- - - ร	- ล - ซ	- - ซ -	- - ร ล	- - - ร	- ล - ซ	- - ซ -	- - ร ล

บันไดเสียง

ประโยคที่ 10 พบบันไดเสียงที่ปรากฏอยู่ในประโยคนี้เป็นได้ทั้งบันไดเสียงเพียงออล่าง และบันไดเสียงเพียงออบน เนื่องจากไม่พบเสียงโน้ตนอกบันไดเสียงของทั้ง 2 บันไดเสียง หากจะวิเคราะห์ให้ประโยคนี้เป็นบันไดเสียงเพียงออบน ก็เนื่องมาจากความต่อเนื่องจากประโยคที่ 9 ก่อนหน้าที่พบว่าเป็นบันไดเสียงเพียงออล่างและมีโน้ตนอกบันไดเสียง คือ เสียง โด ซึ่งเป็นโน้ต Tonic ของบันไดเสียงเพียงออบน เป็นโน้ตเสริมแทรกอยู่ในวรรครับ ซึ่งเป็นการเชื่อมบันไดเสียงให้เสียงมีความ กลมกลืน แต่หากจะวิเคราะห์ให้ประโยคนี้เป็นบันไดเสียงเพียงออล่าง ก็เนื่องมาจากความต่อเนื่องจากประโยคก่อนหน้าเช่นกัน ซึ่งเป็นบันไดเสียงเพียงออล่าง และในประโยคต่อไปก็เป็นบันไดเสียงเพียงออล่างเช่นเดียวกัน

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 10 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 2 ในพยางค์ที่ 2 ทำนองห้องที่ 4 พยางค์ที่ 4 และทำนองห้องที่ 8 พยางค์ที่ 4 เป็นการประสานโดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง เร และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง ลา

ทำนองห้องที่ 6 ในพยางค์ที่ 2 และทำนองห้องที่ 8 พยางค์ที่ 4 เป็นการประสานโดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง เร และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง ลา

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 4 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียง ซอล

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 4 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียง ซอล

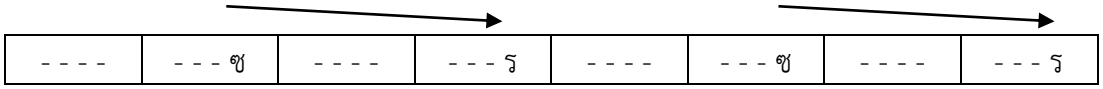
กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลง ในวรรคท้ามีลักษณะการตีมือฆ้องคล้ายกับการสะบัดแบบเฉี่ยว คือ การใช้มือ ขวา - ขวา - ซ้าย แล้วตามด้วยการตีมือประสานคู่ 4 พร้อมกันทั้ง 2 มือในพยางค์ที่ 2 ต่อด้วยการตีมือคู่ประสานคู่ 8 ในพยางค์ที่ 4 ในห้องที่ 3 มีลักษณะการใช้มือ ขวา - ซ้าย - ขวา ตีโน้ต 3 พยางค์ ซึ่งเป็นมือเฉพาะของฆ้องมอญที่แตกต่างจากการตีฆ้องไทย และลงจบวรรคท้าด้วยการใช้มือเช่นเดียวกันกับห้องที่ 3 หากแต่เปลี่ยนพยางค์สุดท้ายเป็นลักษณะการตีลงมือคู่ประสานคู่ 4

ส่วนวรรครับ มีลักษณะการบรรเลงเหมือนกันกับวรรคท้าทั้งวรรค เนื่องจากประโยคนี้เป็นการบรรเลงซ้ำทั้ง 2 วรรค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 10 พบว่ามีลักษณะการดำเนินทำนองวิถีลง ดังนี้



- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ร

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 3 รูปแบบ คือ

- X X X	- X - X	- X X X	- X X X	- X X X	- X - X	- X X X	- X X X
G		K		G		K	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะจังหวะห่าง 3 พยางค์เป็นหลัก โดยในประโยคให้ความรู้สึกเหมือนการท้ามาแล้วรับตอบ ประลองเชิงกัน กล่าวคือ จะเหมือนกันทั้งวรรคท้าและวรรครับ

ประโยคที่ 11

- รำ - -	- - ล ท	ดำ - ดำ มำ	- รำ - ดำ	- ล ท	- ท - ล	- ล ซ -	ล ซ - ล
- ร - ซ	- ซ - -	- ซ - ม	- ร - ด	ซ - -	- - ลฺ -	ลฺ - - ม	- ด - ร

บันไดเสียง

ประโยคที่ 11 พบบันไดเสียงที่ปรากฏอยู่ในประโยคนี้เป็นบันไดเสียงเพียงออล่าง ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท X ร ม X ปรากฏการใช้โน้ตนอกบันไดเสียงในห้องที่ 3 พยางค์ที่ 1 และ 3 ของห้อง และในห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 4 ซึ่งโน้ตนอกบันไดเสียงนี้ทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อมเสียงในห้องเพลงให้มีความต่อเนื่อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 10 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 7 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 8 ในพยางค์ที่ 2 โดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ซอล และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง โด

ทำนองห้องที่ 8 ในพยางค์ที่ 4 เป็นการประสานโดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ลา และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง เร

โดยทั้ง 2 ตำแหน่งที่พบในประโยคนี้ เป็นการประสานเสียงคู่ 5 (คู่เสนาะ) ในลักษณะมือขวาง เพื่อเป็นการตีในลักษณะลูกฆ้อง 4 ลูก ทดแทนลูกฆ้องเสียงหลุมเสียง ฟา ที่หายไป

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 2 และทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 4 และทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลง ในวรรคท้ามีลักษณะการตีมือฆ้องในลักษณะสำนวนการลงจบประโยค มีการใช้การตีคู่ประสานคู่ 8 ในการขึ้นต้นประโยค ในวรรคท้าจะสามารถพบลักษณะการดำเนินทำนองเช่นนี้ในประโยคต่อไปที่เป็นประโยคลงจบของแต่ละตอน

ส่วนวรรครับ มีลักษณะการบรรเลงในสำนวนคล้ายการลงจบท่อนเพลง เป็นจุดสังเกตในการจำเพลงของนักดนตรีว่าเป็นการจบตอน เตรียมที่จะขึ้นตอนใหม่ในประโยคต่อไป โดยในวรรครับจะมีลักษณะการบรรเลงโดยใช้เทคนิคการตีสะบัดขึ้น 3 เสียง เรียงตามบันไดเสียง ต่อด้วยการตี แยกมือ ขวา - ซ้าย - ขวา แล้วตีสลับ ซ้าย - ขวา ก่อนจะลงจบวรรคด้วยการใช้เสียงคู่ประสาน ซึ่งในการตีมือในลักษณะนี้เป็นรูปแบบเฉพาะของมือฆ้องมอญ

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 11 พบว่ามีลักษณะการดำเนินทำนองวิถีขึ้นแล้วคงที่ ดังนี้

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 4 รูปแบบ คือ

- X - X	- X X X	X X X X	- X - X	- X X X	- X X X	X X X X	X X - X
D		H		K		L	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ ปรากฏรูปแบบทำนองรูปแบบ L ขึ้นมาใหม่ ซึ่งจากประโยคที่ผ่านมา ยังไม่พบรูปแบบการดำเนินทำนองรูปแบบนี้ ในประโยคมีลักษณะการใช้จังหวะห่างแล้วถี่ ลงจบวรรคด้วยจังหวะห่างภายในวรรค ซึ่งทั้ง 2 วรรค มีลักษณะการดำเนินทำนองที่คล้ายกัน โดยจากการวิเคราะห์การดำเนินทำนองแล้ว จะพบว่า ในห้องเพลงที่เป็นห้องเลขคี่ จะมีลักษณะการดำเนินทำนองที่ถี่ และในห้องเพลงที่เป็นห้องเลขคู่ จะมีลักษณะการดำเนินทำนองที่ห่าง มีการเว้นจังหวะในบางพยางค์ในห้องเพลง อีกทั้งในการดำเนินทำนองของประโยคนี้ มีลักษณะการย้ำเสียงลูกตกเดียวกันในห้องเพลงที่ 6 และห้องเพลงที่ 8 ทำให้ทำนองเพลงในประโยคนี้มีลักษณะทำนองปิด เมื่อพิจารณาประโยคนี้แล้วพบว่าเป็นลักษณะทำนองคล้ายการลงจบท่อนเพลง แล้วประโยคต่อไปจะ

เป็นการขึ้นท่อนเพลงใหม่ ซึ่งสามารถพบทำนองลักษณะนี้ในประโยคเพลงอีกต่อๆ ไป เหมือนเป็นจุดสังเกตในการจดจำเพลงของนักดนตรีในการบรรเลง

ประโยคที่ 12

- ท ล -	ล ล - ท	- ด ̣ - ร ̣	- ม ̣ - ร ̣	- ม ̣ - ร ̣	- ร ̣ - ซ ̣	- ล ̣ - ซ ̣	ฟ ม ̣ - ร ̣
- - - ล ̣	- ร - ม	- ซ - ร	- ม - ร	- ม ร -	- ล - ซ	- - ซ -	- - ร -

บันไดเสียง

ประโยคที่ 12 พบบันไดเสียงที่ปรากฏอยู่ในประโยคนี้เป็นบันไดเสียงเพียงออล่าง ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท X ร ม X ปรากฏการใช้โน้ตนอกบันไดเสียงในห้องที่ 3 พยางค์ที่ 2 และในห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 1 ซึ่งโน้ตนอกบันไดเสียงนี้ทำหน้าที่เชื่อมเสียงในห้องเพลงให้มีความต่อเนื่อง

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยค นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 7 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 2 ในพยางค์ที่ 2 โดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ลา และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง เร และทำนองห้องที่ 2 พยางค์ที่ 4 พบแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ที และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง มี เป็นการประสานเสียงคู่ 5 (คู่เสนาะ) ในลักษณะมือขวาง เพื่อเป็นการตีในลักษณะลูกฆ้อง 4 ลูก ทดแทนลูกฆ้องเสียงหลุมเสียง ฟา ที่ไม่ปรากฏ

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์ที่ 2 เป็นการประสานโดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง โด แนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง ซอล

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์ที่ 2 เป็นการประสานโดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง เร แนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง ลา

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 4 และทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 2 และทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี

การใช้มือคู่ 8

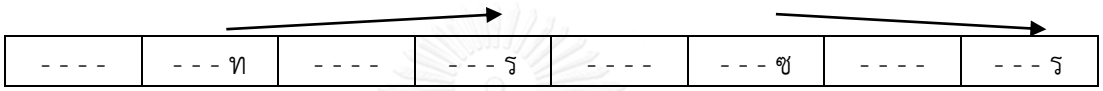
ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 4 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียง ซอล

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลง ในวรรคท้ามีลักษณะการตีมือฆ้องตีเสียงโน้ตไล่ลง 3 พยางค์ โดยใช้มือขวา - ขวา - ซ้าย ซึ่งเป็นลักษณะมือเฉพาะของฆ้องมอญ ต่อด้วยการตีจังหวะต่อเนื่องจากห้องที่ 1 ลักษณะการตีตีต่อเนื่องจากจังหวะสุดท้าย โดยเว้นพยางค์ที่ 3 ไว้ ตีในลักษณะจังหวะห่างต่อเนื่องสม่ำเสมอ ไล่ขึ้นไปหาเสียงที่สูงขึ้น

ส่วนวรรครับ มีลักษณะการบรรเลงที่ใช้มือเฉพาะของฆ้องมอญ ลักษณะดำเนินทำนองมีการใช้มือ ขวา - ซ้าย - ขวา ใน 2 ห้องเพลงสุดท้ายของวรรค แต่มีการตีเสียง ฟา เพิ่มเติมจังหวะให้เต็ม จึงมีลักษณะคล้ายกับการทำให้จังหวะรุกเร็วขึ้น

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 12 พบว่ามีลักษณะการดำเนินทำนองวิถีขึ้นแล้วลง ดังนี้



ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 4 รูปแบบ คือ

- X X X	X X - X	- X - X	- X - X	- X X X	- X - X	- X X X	X X X X
M		F		G		C	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ เป็นการดำเนินทำนองที่มีจังหวะเต็มในวลีแรกและวลีสุดท้าย ทำให้มีลักษณะทำนองคล้ายกับการรุกจังหวะ ทำให้ประโยคต่อไปสามารถเพิ่มความเร็วของจังหวะได้ รวมทั้งในประโยคนี้มีลักษณะการดำเนินทำนองรูปแบบไม่เกิดขึ้น คือ รูปแบบ M อีกทั้งในการดำเนินทำนองของประโยคนี้ พบลักษณะการยืนเสียงของลูกตกท้ายวรรคเสียง เร ซึ่งคล้ายกับลักษณะทำนองลูกเท่าในเพลง ซึ่งทำนองในประโยคนี้อาจเป็นการแปลงทำนองมาจากลูกเท่า

ประโยคที่ 13

- รำ ดำ ท	ล - ล ท	ดำ - ดำ มำ	- รำ - ดำ	- - ล ท	- ท - ล	- ล ซ -	ล ซ - ล
ร - - -	- ซ - -	- ซ - ม	- ร - ด	- ซ - -	- - ลฺ -	ลฺ - - ม	- ด - ร

บันไดเสียง

ประโยคที่ 13 พบบันไดเสียงที่ปรากฏอยู่ในประโยคนี้เป็นบันไดเสียงเพียงออล่าง ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท X ร ม X ปรากฏการใช้โน้ตนอกบันไดเสียงในห้องที่ 1 พยางค์ที่ 3 ห้องที่ 3 พยางค์ที่ 1 และ 3 และห้องที่ 4 พยางค์ที่ 4 ซึ่งโน้ตนอกบันไดเสียงนี้ทำหน้าที่เชื่อมเสียงในห้องเพลงให้มีความต่อเนื่อง

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 13 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 7 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 8 ในพยางค์ที่ 2 โดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ซอล และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง โด

ทำนองห้องที่ 8 ในพยางค์ที่ 4 เป็นการประสานโดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ลา และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง เร

ทั้ง 2 ตำแหน่งข้างต้น เป็นลักษณะการประสานเสียงคู่ 5 (คู่เสนาะ) ในลักษณะมือขวาง เพื่อเป็นการตีในลักษณะลูกฆ้อง 4 ลูก ทดแทนลูกฆ้องเสียงหลุมเสียง ฟา ที่หายไป

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี

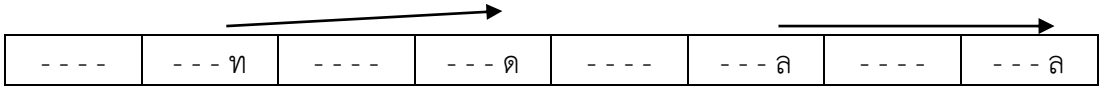
ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงและการดำเนินทำนองในประโยคนี้ พบว่ามีความเหมือนกันกับประโยคที่ 11 จะต่างกันเพียงวลีแรกเท่านั้น โดยในวลีที่ 1 ของประโยคที่ 13 มีลักษณะการตีทำนองเก็บเต็มทุกพยางค์

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 13 พบว่ามีลักษณะการดำเนินทำนองวิถีขึ้นแล้วคงที่ ดังนี้



ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 4 รูปแบบ คือ

X X X X	X X X X	X X X X	- X - X	- X X X	- X X X	X X X X	X X - X
E		H		K		L	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ ปรากฏรูปแบบทำนองเหมือนกันกับประโยคที่ 10 จะแตกต่างกันเพียงวลีที่ 1 ที่มีลักษณะการดำเนินทำนองถี่ ไม่เว้นจังหวะ รวมถึงลักษณะการดำเนินทำนองที่พบลักษณะการย้ำเสียงลูกตกเป็นเสียงเดียวกันในห้องที่ 6 และห้องที่ 8 เสียง ลา ซึ่งทำให้ทำนองในประโยคนี้เป็นลักษณะทำนองปิดเช่นเดียวกันกับในประโยคที่ 11

ประโยคที่ 14

- - - -	ซ ล - -	ซ ล - รำ	ดำ ท - ล	- มำ - รำ	- - ดำ ดำ	- - ล ท	ล ท - ล
- - - ร	- - ซ ร	- - ร -	- - ร -	- ม - ร	- ด - ซ	ซ - -	- - ลฺ -

บันไดเสียง

ประโยคที่ 14 พบบันไดเสียงที่ปรากฏอยู่ในประโยคนี้เป็นบันไดเสียงเพียงออบน ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X ปรากฏการใช้โน้ตนอกบันไดเสียงในห้องที่ 4 พยางค์ที่ 1 ห้องที่ 7 พยางค์ที่ 4 และห้องที่ 8 พยางค์ที่ 2 ซึ่งโน้ตนอกบันไดเสียงนี้ทำหน้าที่เชื่อมเสียงโน้ตในห้องเพลงให้มีความต่อเนื่องกลมกลืน

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 14 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 7 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 6 ในพยางค์ที่ 4 โดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง โด และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง ซอล เป็นการประสานเสียงคู่ 5 (คู่เสนาะ) ในลักษณะมือขวาง ตีในลักษณะลูกฆ้อง 4 ลูก ทดแทนลูกฆ้องเสียงหลุมเสียง ฟา ที่ไม่ปรากฏ

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี

ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด

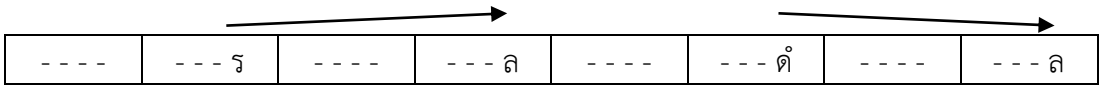
Chulalongkorn University

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงและการดำเนินทำนองในประโยคนี้ พบว่าในวรรคท้า มีการตีในจังหวะตกของห้องโดยใช้มือซ้าย ต่อด้วยการตีสลับมือซ้าย – ซ้าย – ขวา – ขวา ห้องที่ 3 มีการตีแยกมือลักษณะคู่ 8 แล้วใช้มือขวาดำเนินทำนอง ในห้องสุดท้ายของวรรคท้า มีลักษณะการตีโดยใช้การตีสลับมือคู่ 5 แต่ตีลูกฆ้องคู่ 4 มือซ้ายเสียง เร มือขวาเสียง ลา ลักษณะการตีเพื่อเลี่ยงเสียงลูกทวนของฆ้องเสียง ลา ในลักษณะเสียงคู่ 8

วรรครับ มีการใช้มือตีคู่ 8 พร้อมกันทั้ง 2 มือในจังหวะที่ 2 และ 4 ของห้อง ต่อด้วยการตีสลับมือซ้าย – ขวา คู่ 8 เสียง โด และการตีเสียงประสานคู่ 5 แต่ลักษณะมือฆ้องคู่ 4 มือขวาจะอยู่ที่เสียง โด มือซ้ายย้ายมาตีเสียง ซอล ในห้องที่ 8 มีลักษณะการตีสะบัดขึ้น แล้วตีซ้ำ 2 เสียงสุดท้ายของการตีสะบัด ตามด้วยการตีแยกมือคู่ 8 ลูกทวนเสียง ลา

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 14 พบว่ามีลักษณะการดำเนินทำนองวิถีขึ้นแล้วลง ดังนี้



- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ดำ	- - - -	- - - ล

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 4 รูปแบบ คือ

- - - X	X X X X	X X X X	X X X X	- X - X	- X X X	- X X X	X X X X
N		E		D		C	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ ในวรรคท้ายพบรูปแบบใหม่ของเพลง มีลักษณะการหยุดรอจังหวะตกในห้องที่ 1 ต่อด้วยการบรรเลงเก็บทุกจังหวะในห้องถัดมาของวรรค แล้วต่อด้วยลักษณะ D และ C ซึ่งเป็นลักษณะที่จะพบประกอบในประโยคเดียวกันอยู่เสมอ หรือในประโยคที่อยู่ติดกัน อีกทั้งในการดำเนินทำนองของเพลงในประโยคนี้ พบลักษณะการย้ำเสียงลูกตกในลักษณะดิ่งลงในเพลงอีกด้วย

ประโยคที่ 15

- ล - รำ	- มำ - รำ	- รำ ดำ -	- ล - -	ดำ รำ ดำ -	- ดำ - รำ	- มำ - ดำ	- รำ - มำ
- ร - ร	- ม - ร	- - - ซ	- ซ - ท	- - - ซ	- - - ร	- ม - ด	- ร - ม

บันไดเสียง

ประโยคที่ 15 พบบันไดเสียงที่ปรากฏอยู่ในประโยคนี้เป็นบันไดเสียงเพียงออบน ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X ปรากฏการใช้โน้ตนอกบันไดเสียงในห้องที่ 4 พยางค์ที่ 4 เสียง ที ทำหน้าที่เชื่อมเสียง ซอล ลา ที โด เร ให้มีความต่อเนื่อง

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้มือขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 14 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 2 ขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 7 ดังนี้

การใช้มือคู่ 2

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์ที่ 2 พบการประสานคู่ 2 (คู่กระด้าง) เสียง ลา และ ซอล โดยในการตีลูกฆ้องจะตีมือขวา เสียง ลา ก่อนแล้วตามด้วยมือซ้ายเสียง ซอล ต่อกันทันที

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 1 ในพยางค์ที่ 2 โดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ลา และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง เร เป็นการประสานเสียงในลักษณะมือขวาง ประสานเสียงคู่ 5 (คู่เสนาะ) เพื่อเป็นการตีในลักษณะลูกฆ้อง 4 ลูก ทดแทนลูกฆ้องเสียงหลุมเสียง ฟา ที่ไม่ปรากฏ

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 4, ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 4, ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 4 และทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 2, ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 2 และทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า ในวรรคท้า มีการตีในจังหวะสม่ำเสมอ โดยใน 2 ห้องแรกของวรรค มีการตีมือลูกฆ้องคู่ 4 แล้วแยกมือออกตีเสียงคู่ 8 ในห้องที่ 4 ของวรรคการตีเสียงที่ใกล้กันด้วยความเร็ว จนเกือบจะเป็นคู่ประสาน ให้อยู่ภายในจังหวะพยางค์ที่ 2 ไม่เกินไปในพยางค์ที่ 3

วรรครับ มีการดำเนินทำนองโดยใช้มือขวา ตีโน้ต 3 พยางค์ในโน้ตเพลงที่ติดต่อกัน ตามด้วยการตีมือคู่ 8 ลงจังหวะที่ 2 และ 4 ของแต่ละห้องในวรรครับนี้

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 15 พบว่ามีลักษณะการดำเนินทำนองวิถีลงแล้วขึ้น ดังนี้

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 4 รูปแบบ คือ

- X - X	- X - X	- X X X	- X - X	X X X X	- X - X	- X - X	- X - X
F		G		H		F	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ พบรูปแบบ F และ G ซึ่งเป็นรูปแบบที่พบคู่กันเสมอส่วนใหญ่ในบทเพลง มีลักษณะการดำเนินทำนองที่มีจังหวะห่างสม่ำเสมอกันทั้งประโยค จะมีจังหวะเก็บบ้างในบางห้องของประโยค ทำให้ในประโยคต่อไปจะมีลักษณะการดำเนินทำนองสม่ำเสมอเช่นนี้ในวรรคท้า และลักษณะที่พบในประโยคนี้ พบลักษณะการขึ้นต้นและลงจบประโยคโดยมีลักษณะรูปแบบทำนองเดียวกัน

ประโยคที่ 16

- ทำ - ลำ	- ซ่ำ - ทำ	- - ลำ ซ่ำ	- ลำ - ซ่ำ	- ร่ำ - มำ	- ซ่ำ - ลำ	- ทำ ลำ ซ่ำ	- ฟ้ - มำ
- ท - ล	- ซ - ท	- - ล ซ	- ล - ซ	- ล - ท	- ซ - ล	- ท ล ซ	- - ม ท

บันไดเสียง

ประโยคที่ 16 มีการเปลี่ยนบันไดเสียงทันทีจากประโยคก่อนหน้า พบบันไดเสียงที่ปรากฏอยู่ในประโยคนี้เป็นบันไดเสียงเพียงออล่าง ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท X ร ม X ปรากฏการใช้โน้ตนอกบันไดเสียงในห้องที่ 8 พยางค์ที่ 2 เสียง ฟา ทำหน้าที่เชื่อมเสียง ซอล ฟา มี ให้มีความต่อเนื่องกลมกลืน

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 16 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 5 พยางค์ที่ 2 แนวทำนองอยู่มือขวาเสียง เร แนวประสานอยู่มือซ้ายเสียง ลา และในพยางค์ที่ 4 แนวทำนองอยู่มือซ้ายเสียง มี แนวประสานอยู่มือขวา เสียง ที

การใช้มือคู่ 8

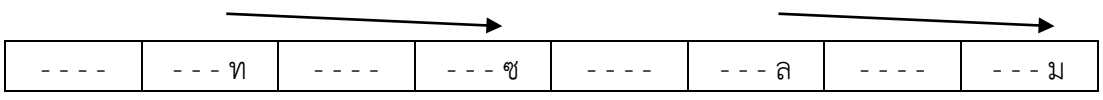
ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียง ที และ ลา
ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียง ซอล และ ที
ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 3 และ 4 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียง ลา และ ซอล
ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียง ลา และ ซอล
ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียง ซอล และ ลา
ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 2, 3 และ 4 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียง ที ลา และ ซอล

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า ในวรรคท้า มีการตีในลักษณะมือคู่ 8 ตลอดทั้งวรรคในจังหวะที่สม่ำเสมอ มีเพียงในห้องที่ 3 ของวรรค ที่มีลักษณะการตีเก็บจังหวะติดกันในพยางค์ที่ 3 และ 4

วรรครับ มีการใช้มือตีคู่ประสานคู่ 4 ด้านเสียงสูงในห้องที่ 1 ของวรรครับ แล้วแยกมือออกตีคู่ 8 มีการตีสลับมือขวา – ซ้าย แล้วลงพร้อมทั้ง 2 มือในคู่ประสานคู่ 4

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 15 พบว่ามีลักษณะการดำเนินทำนองวิถีลง ดังนี้



- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ม

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 3 รูปแบบ คือ

- X - X	- X - X	- - X X	- X - X	- X - X	- X - X	- X X X	- X X X
F		O		F		G	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ พบรูปแบบ O ที่มีลักษณะเน้นจังหวะ และเป็นลักษณะแบบใหม่ที่พบ ทั้งวรรคท้าและวรรครับมีการดำเนินทำนองส่วนใหญ่ห่างกันสม่ำเสมอ ซึ่งเป็นประโยคที่มีลักษณะเป็นประโยคขึ้นต้นท่อนเพลงหรืออยู่ในช่วงต้นท่อน ส่วนการดำเนินทำนองในวรรครับ มีลักษณะทำนองที่ถี่ขึ้น เพื่อเป็นการส่งต่อให้ทำนองในประโยคต่อไปเป็นลักษณะการดำเนินทำนองแบบเก็บหรือมีความถี่ของจังหวะมากขึ้น และพบการใช้มือคู่ 8 ดำเนินทำนองทั้งประโยค ประกอบการตีแยกมือเสียงคู่ 8 ในส่วนท้ายของวรรครับ

ประโยคที่ 17

- มำ รำ -	รำ รำ - ซำ	- ลำ - ซำ	- มำ - รำ	- รำ - -	- - ล ท	ดำ - ดำ มำ	- รำ - ดำ
- - - ร	- ล - ซ	- ล - ซ	- - ร ล	- ร - ซ	- ซ - -	- ซ - ม	- ร - ด

บันไดเสียง

ประโยคที่ 17 ประโยคนี้เป็นบันไดเสียงเพียงออล่าง ซึ่งเป็นบันไดเสียงเดียวกันกับประโยคก่อนหน้า ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท X ร ม X ปรากฏการใช้โน้ตนอกบันไดเสียง เสียง โด ในห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 1 และ 2 และในห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 4 ซึ่งเป็นโน้ตนอกบันไดเสียงที่ทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อมบันไดเสียง เตรียมเปลี่ยนบันไดเสียงในประโยคต่อไป

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 17 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 7 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์ที่ 2 และห้องที่ 4 พยางค์ที่ 4 ซึ่งพบแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง เร แนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง ลา

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 2 และทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 4 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียง ซอล

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียง ลา และ ซอล

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า ในวรรคท้า มีการตีในลักษณะมือขวา – ขวา – ซ้าย คล้ายการตีลูกสะบัดของฆ้องวงใหญ่ในลักษณะการสะบัดแบบเฉี่ยว ในวรรคนี้มีลักษณะการบรรเลงเหมือนกันกับวรรคท้าและวรรครับของประโยคที่ 9 แต่เพิ่มจังหวะย้ำในจังหวะแรกของห้องที่ 2 เสียง เร

วรรครับ มีวิธีในการบรรเลงเหมือนกันกับวรรคท้าของประโยคที่ 11

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 17 พบว่ามีลักษณะการดำเนินทำนองวิถีลงแล้วย้อนขึ้น ดังนี้

- - - -	- - - ซ๎	- - - -	- - - ร๎	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ด๎

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 3 รูปแบบ คือ

- X X X	X X - X	- X - X	- X X X	- X - X	- X X X	X X X X	- X - X
M		D		D		H	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะทำนองที่มีความถี่ของจังหวะมากขึ้น อาจเนื่องจากเป็นประโยคที่ใกล้จบท่อนของเพลง ในวลีแรก มีการดำเนินทำนองแบบ M คล้ายการลักจังหวะ และเป็นลักษณะที่พบในวลีแรกของประโยคเพลงเสมอ ส่วนในลักษณะแบบ D และ H จะพบว่าประกอบอยู่ได้ทั้งกลางประโยคและท้ายประโยค อีกทั้งยังพบลักษณะการดำเนินทำนองในส่วนต้นประโยคมีลักษณะการสะบัดลง แล้วลงจบส่วนท้ายประโยคในลักษณะการตีเสียงประสานคู่ 8

ประโยคที่ 18

- ด๎ - -	ด๎ ร๎ - -	ม๎ ร๎ ด๎ -	ด๎ ร๎ - ด๎	- ท ล -	ท ล - -	ซ ล - -	ซ ล ท ด๎
- ซ - ล	- - ซ ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - ซ ม	- - ร ม	- - - ด

บันไดเสียง

ประโยคที่ 18 ประโยคนี้เป็นบันไดเสียงเพียงออบน ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X ปรากฏการใช้โน้ตนอกบันไดเสียง เสียง ที ในห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 2 ห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 1 และในห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 3 ซึ่งเป็นโน้ตนอกบันไดเสียงที่ทำหน้าที่เชื่อมเสียงในห้องเพลงให้มีความกลมกลืน เรียงเสียงกัน

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 18 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 7 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์ที่ 2 และห้องที่ 4 พยางค์ที่ 4 ซึ่งพบแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง โด แนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง ซอล

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า ในวรรคท้า มีการตีในลักษณะสลับมือ สลับเสียงช่วงกลางวงฆ้องมอญวงใหญ่ ทำนองคล้ายทำนองลูกเท่าของเพลงไทย ขึ้นต้นวรรคด้วยเสียงในลำดับ Tonic ของบันไดเสียง และลงจบวรรคห้องที่ 4 ด้วยเสียง Tonic ด้วยเช่นกัน

วรรครับ มีวิธีในการบรรเลงโดยใช้มือสลับ ขวา – ขวา ซ้าย – ซ้าย ไล่ลงจากเสียง ที ซึ่งเป็นโน้ตนอกบันไดเสียงของประโยค ซึ่งทำหน้าที่เชื่อมเสียงโน้ตภายในวรรคให้มีความกลมกลืนกัน และลงจบวรรคด้วยโดยตีแยกมือคู่ 8 เสียง Tonic ในบันไดเสียงเช่นกัน ลักษณะของทำนองในประโยคนี้จึงเป็นประโยคจบท่อนที่สมบูรณ์

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 18 พบว่ามีลักษณะการดำเนินทำนองวิถีขึ้น ดังนี้

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ดำ	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ดำ

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 4 รูปแบบ คือ

- X - X	X X X X	X X X X	X X - X	- X X X	X X X X	X X X X	X X X X
J		L		C		E	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะทำนองเก็บเกือบทั้งประโยค จะมีเพียงช่วงกลางประโยคที่มีการเว้นจังหวะเท่านั้น จากทำนองของประโยคนี้ที่พบว่าเป็นประโยคจบท่อนที่มีความสมบูรณ์ แต่เนื่องจากทำนองวรรครับมีลักษณะถี่ ไม่เว้นจังหวะ ทำให้ทราบว่า จบท่อนนี้จะมีประโยคต่อไป จะยังไม่ใช่การลงจบท่อนเพลงสุดท้าย และพบลักษณะการดำเนินทำนองที่มีลักษณะการยืนเสียงลูกตก คล้ายลักษณะทำนองลูกเท่าในเพลงไทย ซึ่งอาจเป็นการแปลงทำนองมาจากลูกเท่า

ประโยคที่ 19

- ดำ - รำ	- มำ - รำ	- รำ ดำ ท	- - ล ท	ดำ รำ ดำ -	- ดำ - รำ	- มำ - ดำ	- รำ - มำ
- ด - ร	- ม - ร	ร - - -	ล ซ - -	- - -ซ	- - - ร	- ม - ด	- ร - ม

บันไดเสียง

ประโยคที่ 19 ประโยคนี้เป็นบันไดเสียงเพียงออบน ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X ปรากฏการใช้โน้ตนอกบันไดเสียง เสียง ที ในห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 4 และในห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 4 ซึ่งเป็นโน้ตนอกบันไดเสียงที่ทำหน้าที่เชื่อมเสียงในห้องเพลงให้เรียงเสียงมีความกลมกลืนกัน

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 19 นี้ พบเพียงการใช้มือขั้นคู่ 7 ดังนี้

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 2 และทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 4, ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 4, ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 4 และทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร

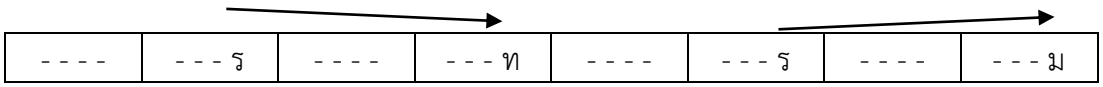
ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 2, ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 2 และทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า ในวรรคท้า มีการตีในลักษณะเสียงคู่ 8 แล้วแยกตีสลับมือในทำนองที่เรียงเสียงกัน แต่จะไม่สลับมือในลักษณะ ขวา – ขวา ซ้าย – ซ้าย เหมือนการตีฆ้องวงใหญ่ เป็นการใช้มือขวาซ้ำตีโน้ตทั้ง 4 ตัวเรียงลงมาตามลำดับจากเสียง เร (สูง) แล้วเปลี่ยนมาใช้มือซ้ายตีโน้ตเพียง 1 เสียง คือเสียง ซอล ซึ่งเป็นเสียงของลูกฆ้องที่อยู่ในตำแหน่งกลาง ค่อนไปทางด้านซ้ายมือของฆ้องมอญวงใหญ่ จากนั้นใช้มือขวาตีไล่เสียงขึ้น 4 ตัวโน้ตเช่นเดิมไปยังวรรครับ

วรรครับ มีวิธีในการบรรเลงโดยใช้มือต่อเนื่องเรียงเสียงมาจากวรรคท้า ตามด้วยลักษณะการตีเสียงคู่ 8 พร้อมกันทั้งสองมือจนจบวรรค

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 19 พบว่ามีลักษณะการดำเนินทำนองเหมือนกันกับประโยคที่ 15 โดยมีวิถีลงแล้วขึ้น ดังนี้



- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ม

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 3 รูปแบบ คือ

- X - X	- X - X	X X X X	X X X X	X X X X	- X - X	- X - X	- X - X
F		E		H		F	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะทำนองเหมือนกันกับประโยคที่ 15 จะต่างกันเพียงแค่ลักษณะทำนองในวลีที่ 2 ซึ่งในประโยคที่ 15 จะมีการเว้นจังหวะพยางค์ที่ 1 ไว้ทั้ง 2 ห้อง แต่ในประโยคที่ 18 จะมีลักษณะทำนองเต็มทุกจังหวะ และยังพบลักษณะรูปแบบส่วนต้นวรรคท้าและส่วนท้ายของวรรครับ เป็นลักษณะการดำเนินทำนองโดยการตีเสียงประสานคู่ 8 ทำให้ทำนองเพลงในประโยคนี้มีสัดส่วนที่ลงตัว

ประโยคที่ 20

- - - ด̣	- - ม̣ ม̣	ซ̣ - ม̣ -	ร̣ ม̣ - ซ̣	- - ซ ม	- - ซ ล	ท - ร -	ท ล - -
- - - ม	- ม - -	- ซ - ด̣	- - ซ -	- ม - -	ร ม - -	- ล - ซ	- - ซ ม

บันไดเสียง

ประโยคที่ 20 ประโยคนี้เป็นบันไดเสียงเพียงออบน ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X ปรากฏการใช้โน้ตนอกบันไดเสียง เสียง ที ในห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 1 และใน ห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 1 ซึ่งเป็นโน้ตนอกบันไดเสียงที่ทำหน้าที่เป็นโน้ตเสริมเพื่อเชื่อมเสียงในประโยคให้มีความกลมกลืนกัน

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 20 นี้ พบเพียงการใช้มือขั้นคู่ 4 เพียงตำแหน่งเดียว คือ ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 4 ขั้นคู่ 4 ด้วยเสียง โด ซึ่งแนวทำนองอยู่มือขวาเสียง โด แนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง มี

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

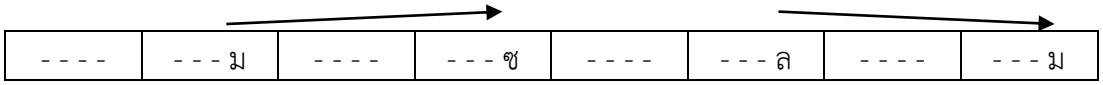
กลวิธีในการบรรเลงพบว่า ในวรรคท้า มีการตีคู่ประสานคู่ 4 ในจังหวะตกของห้อง แล้วแยกมือตีสลับมือในลักษณะคู่ 8 เสียง มี ตามด้วยการตีสลับมือลูกฆ้องเสียงสูง ในลักษณะการตีโน้ตที่ขัดกัน คือ

ซ̣ - ม̣ -	ร̣ ม̣ - ซ̣
- ซ - ด̣	- - ซ -

มีลักษณะเริ่มด้วยการตีคู่ 8 สลับมือเสียง ซอล (สูง) ด้วยมือขวาก่อน แล้วจึงตามด้วยมือซ้ายเสียง ซอล (กลาง) คู่ 8 ซึ่งโดยปกติแล้วจะตีโดยการลงมือซ้าย เสียง ซอล (กลาง) ก่อน แล้วต่อด้วยเสียง ซอล (สูง)

วรรครับ มีวิธีในการบรรเลงโดยใช้มือตีสลับข้างละ 2 ตัวโน้ตในวลีที่ 1 ของวรรค ส่วนวลีที่ 2 ของวรรคจะเป็นลักษณะการตีสลับมือ ขวา ซ้าย ขวา ซ้าย จบวรรคด้วยลักษณะขวา ขวา ซ้าย ซ้าย เป็นลักษณะการตีเพื่อจะส่งต่อทำนองในประโยคต่อไป

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 20 พบว่ามีวิถีขึ้นแล้วลง ดังนี้



- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ม

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 3 รูปแบบ คือ

- - - X	- X X X	X X X X	X X X X	- X X X	X X X X	X X X X	X X X X
P		E		C		E	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ เริ่มมีลักษณะการดำเนินทำนองแบบเก็บมากขึ้นกว่าทุกประโยคที่ผ่านมา แสดงให้เห็นว่าเป็นลักษณะทำนองที่ปรากฏอยู่ในช่วงกลางท่อนเพลง เป็นส่วนของเนื้อเพลงประจำท่อน โดยที่วรรคท้า จะยังคงมีลักษณะที่เว้นจังหวะอยู่บ้าง เป็นลักษณะที่ต่อเนื่องมาจากประโยคก่อนหน้า ส่วนวรรครับจะเริ่มเก็บเต็มทุกจังหวะ ส่งผลให้ในวรรคต่อไปจะเป็นลักษณะทำนองแบบเก็บเช่นกัน

ประโยคที่ 21

ซ - ม -	ร ม - ซ	- - ซ ล	ซ - ซ -	- ร̣ - -	- - ล ท	ด̣ - ด̣ ม̣	- ร̣ - ด̣
- ร - ด	- - ซ̣ -	- ม - -	- ม - ร	- ร - ซ	- ซ - -	- ซ - ม	- ร - ด

บันไดเสียง

ประโยคที่ 21 ประโยคนี้เป็นบันไดเสียงเพียงออบน ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X ปรากฏการใช้โน้ตนอกบันไดเสียงเพียงตำแหน่งเดียว คือ ในห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 4 เสียง ที ซึ่งเป็นโน้ตนอกบันไดเสียงที่ทำหน้าที่เชื่อมเสียงในห้องเพลงให้เรียงเสียง มีความกลมกลืนต่อเนื่องกัน

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 21 นี้ พบเพียงการใช้มือขั้นคู่ 7 ดังนี้

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 2 และทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า ในวรรคท้า มีการใช้มือฆ้องวงใหญ่ในลักษณะการตีสลับมือซ้าย – ขวา เรียงเสียงต่อกัน แล้วแยกมือไปตีสลับมือในตำแหน่งคู่ 8 ต่อด้วยการเว้นจังหวะ 1 พยางค์เพื่อเตรียมขึ้นวลีจบวรรค โดยมีวิธีการบรรเลงโดยการเริ่มวลีด้วยมือขวา จากนั้นตีควบโน้ต 3 ตัวด้วยมือซ้ายเพียงมือเดียว แล้วตีสลับมือซ้าย – ขวา ตามปกติ ในลักษณะที่หากเป็นการบรรเลงด้วยฆ้องวงใหญ่ จะแบ่งเป็น ขวา 2 ซ้าย 2

วรรครับ มีวิธีในการบรรเลงเหมือนกันกับวรรครับ ของประโยคที่ 17

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 21 พบว่ามีวิถีลงแล้วขึ้น ดังนี้

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ด

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 4 รูปแบบ คือ

X X X X	X X X X	- X X X	X X X X	- X - X	- X X X	X X X X	- X - X
E		C		D		H	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะทำนองเก็บถี่ เป็นผลมาจากวรรครับของประโยคก่อนหน้าที่มีลักษณะทำนองเก็บ ส่วนในวรรครับนั้น ลักษณะทำนองเริ่มคลี่คลาย มีการเว้นจังหวะในแต่ละวลี เพื่อเป็นการทำให้เป็นวรรคส่งต่อในการลงจบท่อนเพลง

ประโยคที่ 22

- ร̣ - ด̣	- ท - ล	- ท - ล	- ล - ม̣	- ซ̣ - ม̣	- ร̣ - ด̣	- - ล ท	- ท - ล
- - ด -	- - ล̣ -	- - ล̣ -	- ม - ม	- ซ - ม	- ร - ด	ซ - -	- - ล̣ -

บันไดเสียง

ประโยคที่ 22 ประโยคนี้เป็นบันไดเสียงเพียงออบน ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X ปรากฏการใช้โน้ตนอกบันไดเสียง เสียง ที ในห้องที่ 2 และห้องที่ 3 ในตำแหน่งพยางค์เดียวกัน คือ พยางค์เสียงที่ 2 ส่วนตำแหน่งสุดท้ายที่พบโน้ตนอกบันไดเสียง คือ วลีสุดท้ายของวรรค ในห้องที่ 7 พบโน้ตนอกบันไดเสียงพยางค์ที่ 4 และห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 ซึ่งโน้ตที่พบเป็นโน้ตนอกบันไดเสียงที่ทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อมเสียงในห้องเพลงให้เรียงเสียง มีความกลมกลืนต่อเนื่องกัน

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 22 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 3 ขั้นคู่ 7 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 3

ทำนองห้องที่ 4 ในพยางค์ที่ 2 โดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ลา และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง มี เป็นการประสานเสียงคู่ 4 ในลักษณะมือขวาง เพื่อเป็นการตีในลักษณะลูกฆ้อง 3 ลูก แทนเสียงลูกฆ้องเสียงหลุมเสียง ฟา ที่หายไป

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 4 และทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร และ โด

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 2 ขั้นคู่ 8 ซอล

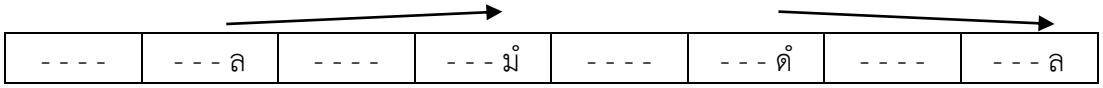
กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า ในวรรคท้า มีการตีในลักษณะการใช้มือขวา – ซ้าย – ขวา คู่ 8 เรียงเสียงกันลงมาจาก เร โด ที ลา จบวรรคด้วยการย้ายมือซ้ายจากเสียง ลา (ต่ำ) มาตีคู่ประสานคู่ 4 ของเสียง ลา (กลาง) ในลักษณะตีลูกฆ้องคู่ 3 เนื่องจากเป็นลักษณะการตีลูกขวางของฆ้องมอญวงใหญ่ ต่อด้วยการแยกมือขวาไปตีคู่ 8 เสียง มี ซึ่งผู้บรรเลงต้องใช้ความแม่นยำในการตีลูกฆ้องมอญวงใหญ่ให้ถูกลูก

วรรครับ มีวิธีในการบรรเลงโดยการตีคู่ 8 ในวลีที่ 1 ของวรรครับ ต่อด้วยการตีสะบัดขึ้นเรียงเสียง ซอล ลา ที แล้วย้ำมือขวาเสียง ที มือซ้ายแยกไปตีคู่ 8 เสียง ลา

นอกจากนี้ยังพบว่า ในส่วนต้นวรรคท้าและส่วนท้ายของวรรครับ มีลักษณะการบรรเลงโดยการตีแยกมือ ขวา – ซ้าย – ขวา เหมือนกันอีกด้วย

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 22 พบว่ามีวิถีขึ้นแล้วลง ดังนี้



ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 3 รูปแบบ คือ

- X X X	- X X X	- X X X	- X - X	- X - X	- X - X	- X X X	- X X X
K		G		F		K	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะทำนองคลี่คลายออกจากวรรครับในประโยคก่อนหน้า เป็นลักษณะการดำเนินทำนองห่างกันสม่ำเสมอ เนื่องจากเป็นประโยคคล้ายการจบท่อนเพลง จึงไม่นิยมทำนองแบบจังหวะเต็มทุกพยางค์ อีกทั้งยังพบลักษณะการดำเนินทำนองในส่วนต้นวรรคท้าและส่วนท้ายของวรรครับ มีรูปแบบเหมือนกัน คือ รูปแบบ K

ประโยคที่ 23

- ล - รำ	- มำ - รำ	- มำ - ซำ	- มำ - รำ	- - - มำ	- รำ ดำ ซ	- ซ - -	ซ ล ท ดำ
- ร - ร	- ม - ร	- ม - ซ	- ม - ร	- ม - -	- ร ด ด	- ด - ม	- - - ด

บันไดเสียง

ประโยคที่ 23 ประโยคนี้เป็นบันไดเสียงเพียงออบน ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X ปรากฏการใช้โน้ตนอกบันไดเสียงเพียงตำแหน่งเดียว คือ ในห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 3 เสียงที ซึ่งโน้ตที่พบเป็นโน้ตเสริม ทำหน้าที่เชื่อมเสียงในห้องเพลงให้เรียงเสียง มีความกลมกลืนต่อเนื่องกัน

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 22 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 7 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 1 ในพยางค์ที่ 2 โดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ลา และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง เร เป็นการประสานเสียงในลักษณะมือขวาง โดยลักษณะเสียงประสานคู่ 5 แต่ลักษณะการตีลูกฆ้องมอญวงใหญ่จะตีลูกห่างกันเพียง 4 ลูก โดยข้ามเสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงหลุม และเป็นการประสานเพื่อส่งต่อโน้ตในพยางค์ต่อไปของห้องเดียวกันนี้ ที่เป็นลักษณะคู่ 7 เสียง เร

ทำนองห้องที่ 6 ในพยางค์ที่ 4 และห้องที่ 7 พยางค์ที่ 2 ซึ่งเป็นโน้ตเสียงเดียวกัน พบแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ซอล และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง โด เป็นการประสานเสียงในลักษณะมือขวางเช่นเดียวกันกับทำนองที่ผ่านมา โดยลักษณะเสียงประสานคู่ 5 (คู่เสนาะ) แต่ลักษณะการตีลูกฆ้องมอญวงใหญ่จะตีลูกห่างกันเพียง 4 ลูก โดยข้ามเสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงหลุม

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี และ เร

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี และ เร

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 2 และ 3 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร และ โด

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 4 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียง ซอล

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า ในวรรคท้า มีการตีในลักษณะการตีมือประสานเสียงมือขวาง คือ ลักษณะเสียงประสานคู่ 5 แต่ลักษณะการตีลูกฆ้องมอญวงใหญ่จะตีลูกห่างกันเพียง 4 ลูก โดยข้ามเสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงหลุม เป็นมือประสานเพื่อส่งต่อโน้ตในพยางค์ต่อไปของห้องเดียวกัน โดยแยกมือเป็นลักษณะคู่ 8 เสียง เร และต่อด้วยการตีในลักษณะมือคู่ 8 จนจบวรรค

วรรครับ มีวิธีในการบรรเลงโดยการตีคู่ 8 สลับมือ ซ้าย ขวา ต่อด้วยการตีคู่ 8 พร้อมกันทั้ง 2 มือแล้วลดมือมาตีคู่ประสานเสียงคู่ 5 แต่ลักษณะการตีจะตีลูกฆ้องห่างกัน 4 ลูก จากนั้นใช้มือขวาดำเนินทำนองเรียงเสียงทั้งห้องในห้องสุดท้ายของวรรค ลงจบด้วยคู่ 8 เสียง โด

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 23 พบว่ามีวิถีคงที่แล้วค่อยๆ ขึ้น ดังนี้

- - - -	- - - รำ	- - - -	- - - รำ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ดำ

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 3 รูปแบบ คือ

- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X X X	- X - X	X X X X
F		F		D		J	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะรูปแบบทำนองแบบเดิม เหมือนที่ปรากฏมาในบางประโยค ซึ่งลักษณะการดำเนินทำนองของประโยคนี้ มีลักษณะทำนองที่ห่างเท่าๆ กันสม่ำเสมอ ดำเนินมาจนถึงวรรครับ ซึ่งมีลักษณะเริ่มที่จะถี่ขึ้น และไม่เว้นจังหวะเลยทุกพยางค์เสียงในห้องสุดท้าย

ประโยคที่ 24

- รำ - ดำ	- ดำ - ดำ	รำ ดำ - -	ดำ รำ - ดำ	- ล - ซ	- ซ - ซ	- ล - -	ท ล - -
- ซ - -	- ซ - -	- - ล ซ	- - - ซ	- - ซฺ -	- ด - ซฺ	- - ซ ล	- - ซ ม

บันไดเสียง

ประโยคที่ 24 ประโยคนี้เป็นบันไดเสียงเพียงออบน ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X ปรากฏการใช้โน้ตนอกบันไดเสียงเพียงตำแหน่งเดียว คือ ในห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 1 เสียง ที ซึ่งโน้ตที่พบเป็นโน้ตเสริม ทำหน้าที่เชื่อมเสียงในห้องเพลงให้เรียงเสียง มีความกลมกลืนต่อเนื่องกัน

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 23 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 5 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 2 ในพยางค์ที่ 2 โดยแนวทำนองอยู่มือซ้าย เสียง ซอล และแนวประสานอยู่มือขวา เสียง โด

ทำนองห้องที่ 4 ในพยางค์ที่ 4 โดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง โด และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง ซอล

ทำนองห้องที่ 6 ในพยางค์ที่ 2 แนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ซอล และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง โด

การใช้มือคู่ 5

ทำนองห้องที่ 1 ในพยางค์ที่ 2 โดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง เร และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง ซอล

การใช้มือคู่ 8

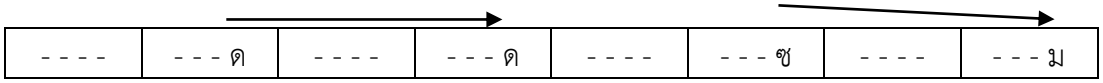
ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 4 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียง ซอล

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า ในวรรคท้า มีการตีในลักษณะการตีมือถ่างออก คือ การตีคนละช่วงเสียง ในวรรคนี้ จะมีการตีโดยใช้มือขวาอยู่ที่เสียง เร (สูง) ส่วนมือซ้ายจะไปตีเสียง ซอล (ต่ำ) ซึ่งเป็นตำแหน่งลูกทวนของฆ้องมอญวงใหญ่ แล้วลดมือขวาลงมาตีเสียง โด จากนั้นในโน้ตห้องถัดมาจะใช้มือขวาตีอยู่ที่เสียง โด ตำแหน่งเดิม พร้อมกับการใช้มือขวาตีเสียง ซอล เป็นคู่ประสานคู่ 4 จากนั้นบรรเลงโดยการตีลักษณะ ขวา 2 ซ้าย 2 จบวรรคด้วยการตีคู่ประสานคู่ 4 เสียงโด

วรรครับ มีวิธีในการบรรเลงโดยการตีคู่ 8 สลับมือ ซ้าย ขวา ต่อด้วยการตีคู่ 4 แล้วแยกออกตีคู่ 8 ซึ่งเป็นลักษณะการใช้มือเฉพาะของฆ้องมอญ ต่อด้วยลักษณะการตีซ้าย ซ้าย ขวา ขวา

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 24 พบว่ามีวิถีคงที่แล้วค่อยๆลง ดังนี้



ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 4 รูปแบบ คือ

- X - X	- X - X	X X X X	X X - X	- X X X	- X - X	- X X X	X X X X
F		L		G		C	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ เริ่มต้นวรรคท้าด้วยลักษณะทำนองที่ห่างสม่ำเสมอ ต่อด้วยลักษณะทำนองเก็บ ซึ่งทำให้รู้สึกว่าในวรรครับจะต้องเป็นทำนองในลักษณะเก็บเช่นกัน ในวรรครับลักษณะทำนองจะเริ่มจากการเว้นจังหวะพยางค์ที่ 1 แล้วต่อด้วยจังหวะเต็ม ในห้องสุดท้ายของวรรคมีลักษณะทำนองเก็บถี่ขึ้น ส่งผลให้ในประโยคต่อไปมีลักษณะทำนองแบบเก็บ ถี่ทุกจังหวะเช่นกัน

ประโยคที่ 25

ซ - ม -	ร ม - ซ	ล - ซ ล	ซ - ซ -	- ร̣ - ร̣	- - ล ท	ด̣ - ด̣ ม̣	- ร̣ - ด̣
- ร - ด	ด - ซ̣ -	- ม ม - -	- ม - ร	- ร - ซ	-ซ ซ - -	- ซ - ม	- ร - ด

บันไดเสียง

ประโยคที่ 25 ประโยคนี้เป็นบันไดเสียงเพียงออบน ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X ปรากฏการใช้โน้ตนอกบันไดเสียงเพียงตำแหน่งเดียว คือ ในห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 4 เสียง ที ซึ่งโน้ตที่พบเป็นโน้ตเสริม ทำหน้าที่เชื่อมเสียงในห้องเพลงให้เรียงเสียง มีความกลมกลืนต่อเนื่องกัน

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 25 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 5 และขั้นคู่ 7 ดังนี้

การใช้มือคู่ 5

ทำนองห้องที่ 5 ในพยางค์ที่ 4 โดยแนวทำนองอยู่มือซ้าย เสียง ซอล และแนวประสานอยู่มือขวา เสียง เร

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร และ โด

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า ในวรรคท้า มีการตีสลับมือขวา – ซ้าย – ขวา – ซ้าย ต่อด้วยการตีสะบัดขึ้นเรียงเสียง โด เร มี แล้วแยกมือออกตีคู่ 7 สลับมือซ้าย – ขวา ในวลีที่ 2 ของวรรคท้า มีการตีโดยการตีสลับมือแล้วสะบัดขึ้น ตามด้วยการตีสลับมืออีกครั้ง

วรรครับ มีวิธีในการบรรเลงโดยการตีคู่ 7 แล้วยกมือซ้ายมาตีลูกฆ้องคู่ 5 โดยที่ตำแหน่งมือขวายังอยู่ที่เดิม ตามด้วยการตีสะบัดขึ้นแล้วตีสลับมือ ลงจบวรรคด้วยการตีคู่ 8 พร้อมกันทั้ง 2 มือ

ลักษณะการบรรเลงในประโยคนี้ มีรูปแบบการบรรเลงที่ขึ้นต้นประโยคด้วยลักษณะการตีแยกมือสลับขวา – ซ้าย แล้วลงจบประโยคด้วยลักษณะการใช้มือตีเสียงประสานคู่ 8

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 25 พบว่ามีวิถีลงแล้วขึ้น ซึ่งเป็นลักษณะทำนองเหมือนกันกับประโยคที่ 21 ดังนี้

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ด

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 3 รูปแบบ คือ

X X X X	X X X X	X X X X	X X X X	- X - X	- X X X	X X X X	- X - X
E		E		D		H	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะเหมือนกันกับประโยคที่ 20 ต่างกันเพียงในวลีที่ 2 ของวรรคท้า ในบรรทัดที่ 20 จะมีการเว้นจังหวะพยางค์ที่ 1 แต่ในประโยคนี้ มีการดำเนินทำนองแบบเต็ม ไม่เว้นจังหวะ ซึ่งเป็นลักษณะต่อเนื่องมาจากวรรครับของประโยคที่ 23 ที่มีลักษณะเก็บถี่ไม่เว้นจังหวะ และในวรรครับมีลักษณะการเว้นจังหวะที่ห่างออก ซึ่งเป็นการเอื้อให้ประโยคต่อไปซึ่งเป็นประโยคลงจบของท่อน

ประโยคที่ 26

- ร̣ - ด̣	- ท - ล	- ท - ล	- ล - ม̣	- ซ̣ - ม̣	- ร̣ - ด̣	- - ล ท	- ท - ล
- - ด -	- - ล̤ -	- - ล̤ -	- ม - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- ซ - -	- - ล̤ -

ประโยคนี้มีลักษณะเหมือนกันกับประโยคที่ 22

ประโยคที่ 27

- ล - ร์	- ม์ - ร์	- ท - ร์	- ม์ - ซ์	- - ล์ ท์	- ล์ - ซ์	- ล์ - ซ์	- ม์ - ร์
- ร - ร	- ม - ร	- ม - ร	- ม - ซ	- - ล ท	- ล - ซ	- ล - ซ	- ม - ร

บันไดเสียง

ประโยคที่ 27 ประโยคนี้เป็นบันไดเสียงเพียงออบน ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X พบการใช้โน้ตนอกบันไดเสียงในประโยค ทำหน้าที่เชื่อมเสียงโน้ตในห้องให้มีความต่อเนื่องกลมกลืนกัน

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 27 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 7 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 1 ในพยางค์ที่ 2 โดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ลา และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง เร เป็นการประสานเสียงในลักษณะลูกขวาง ซึ่งทดแทนเสียง ฟา ที่เป็นเสียงหลุม จึงมีลักษณะการตีลูกฆ้องคู่ 4 แต่ประสานเสียงคู่ 5 (คู่เสนาะ)

ทำนองห้องที่ 3 ในพยางค์ที่ 2 โดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ที และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง มี เป็นการประสานเสียงในลักษณะลูกขวาง ซึ่งทดแทนเสียง ฟา ที่เป็นเสียงหลุม จึงมีลักษณะการตีลูกฆ้องคู่ 4 แต่ประสานเสียงคู่ 5 (คู่เสนาะ)

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี และ เร

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี และ เร

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 4 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียง ซอล

ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 3 และ 4 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียง ลา และ ที

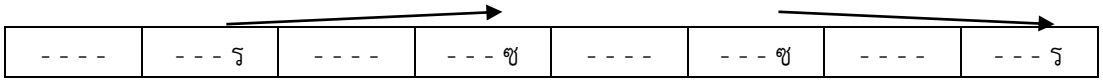
ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียง ลา และ ซอล

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียง ลา และ ซอล

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า ทั้งวรรคท้าและวรรครับนั้น มีลักษณะการใช้มือตีลูกฆ้องเป็นคู่ประสานเสียงคู่ 5 แต่ตีลูกฆ้องมอญวงใหญ่ในลักษณะลูกฆ้องคู่ 4 สลับกับการตีคู่ 8 จนจบประโยค

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 27 พบว่ามีวิถีขึ้นแล้วลง ดังนี้



- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ร

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 2 รูปแบบ คือ

- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- - X X	- X - X	- X - X	- X - X
F		F		O		F	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ซึ่งเป็นประโยคขึ้นต้นท่อน มีลักษณะทำนองที่เว้นจังหวะห่างกันสม่ำเสมอ ทำให้รู้สึกผ่อนคลาย และเป็นการเตรียมตัวเพื่อจะบรรเลงในส่วนของเนื้อเพลงในท่อน ลักษณะของทำนองในวลีที่ 3 ของประโยค เป็นลักษณะการตีเก็บจังหวะใน 2 พยางค์สุดท้ายของห้อง ซึ่งเป็นลักษณะที่พบเพียง 2 แห่งในเพลงนี้ อีกทั้งพบลักษณะรูปแบบทำนองในส่วนขึ้นต้นวรรคท้าและรูปแบบทำนองส่วนท้ายวรรครับมีรูปแบบที่เหมือนกันอีกด้วย

ประโยคที่ 28

- ด ำ - ม ำ	ร ำ - - -	- - - ซ	- - ล ท	ด ำ ร ำ ด ำ -	- ด ำ - ม ำ	- ล ำ ซ ำ ม ำ	- ร ำ - ด ำ
- ซ - -	- ด ำ ท ล	- ร - -	- ซ - -	- - - ซ	- - - ม	- ล ซ ม	- ร - ด

บันไดเสียง

ประโยคที่ 28 ประโยคนี้เป็นบันไดเสียงเพียงออบน ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X พบการใช้โน้ตนอกบันไดเสียงในประโยค เป็นโน้ตเสริม ทำหน้าที่เชื่อมเสียงภายในประโยคให้มีความต่อเนื่อง กลมกลืน

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 28 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 7 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 1 ในพยางค์ที่ 2 โดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง โด และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง ซอล

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร และ โด

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 2 3 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียง ลา และ ซอล

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า ในวรรคท้า เริ่มด้วยลักษณะการตีในจังหวะตกที่ 2 และ 4 ตามด้วยการตีซ้ำกัน 3 ครั้งในมือซ้าย ต่อด้วยลักษณะการตีเว้นจังหวะ ตีในจังหวะตกที่ 2 และ 4 อีกเช่นเดิม ส่วนในวรรครับ มีการตีสลับมือเก็บทุกจังหวะ แล้วแยกตีมือคู่ 8 ลงจบวรรค

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 28 พบว่ามีวิถีขึ้นแล้วลง ดังนี้

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - มำ	- - - -	- - - ดำ

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 4 รูปแบบ คือ

- X - X	X X X X	- X - X	- X X X	X X X X	- X - X	- X X X	- X - X
J		D		H		G	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ เนื่องจากเป็นประโยคที่อยู่ในตอนต้นของท่อนเพลง จึงมีลักษณะที่เว้นจังหวะบ้าง ซึ่งเป็นการเว้นที่ลงจังหวะพยางค์คู่ จะไม่มีลักษณะการลักจังหวะทั้งประโยค ลักษณะของทำนองมีลักษณะดำเนินไปเรื่อยๆ ส่งผลให้ในประโยคต่อไปจะยังคงมีลักษณะเช่นนี้เหมือนกันหรืออาจจะมีการเก็บจังหวะมาก

ประโยคที่ 29

- ล ซ -	- ซ - มำ	- รำ - ดำ	- ท - ล	- มำ - รำ	- รำ – ซำ	- ลำ - ซำ	- ฟ - มำ
- - - ร	- - - ม	- ร - ด	- ม - ร	- - ร -	- ล - ซ	- - ซ -	- - ม -

บันไดเสียง

ประโยคที่ 29 ประโยคนี้เป็นบันไดเสียงเพียงออบน ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X พบการใช้โน้ตนอกบันไดเสียงในประโยค เป็นโน้ตเสริม ทำหน้าที่เชื่อมเสียงภายในประโยคให้มีความต่อเนื่อง กลมกลืน

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 29 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 7 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 4 ในพยางค์ที่ 2 โดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ที และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง ลา ใช้มือคู่ประสานเสียงลักษณะเสียงประสานคู่ 5 (คู่เสนาะ) เป็นการประสานเสียงทดแทนเสียงหลุม เสียง ฟา จึงมีลักษณะการใช้มือตีลูกฆ้องมือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 4 ในพยางค์ที่ 4 โดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ลา และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง เร ใช้มือคู่ประสานเสียงลักษณะเสียงประสานคู่ 5 (คู่เสนาะ) เป็นการประสานเสียงทดแทนเสียงหลุม เสียง ฟา เช่นเดียวกันกับพยางค์ด้านหน้า

ทำนองห้องที่ 6 ในพยางค์ที่ 2 โดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง เร และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง ลา

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร และ โด

การใช้มือคู่ 8

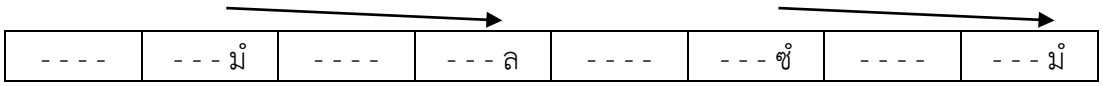
ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 4 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียง ซอล

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า ในวรรคท้า เริ่มด้วยลักษณะการตีในจังหวะตกที่ 2 และ 4 ตามด้วยการตีซ้ำกัน 3 ครั้งในมือซ้าย ต่อด้วยลักษณะการตีเว้นจังหวะ ตีในจังหวะตกที่ 2 และ 4 อีกเช่นเดิม ส่วนในวรรครับ มีการตีสลับมือเก็บทุกจังหวะ แล้วแยกตีมือคู่ 8 ลงจบวรรค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 29 พบว่ามีวิถีลง ดังนี้



- - - -	- - - มำ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซำ	- - - -	- - - มำ

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 4 รูปแบบ คือ

- X - X	X X X X	- X - X	- X X X	X X X X	- X - X	- X X X	- X - X
J		D		H		G	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ เนื่องจากเป็นประโยคที่อยู่ในตอนต้นของท่อนเพลง จึงมีลักษณะที่เว้นจังหวะบ้าง ซึ่งเป็นการเว้นที่ลงจังหวะพยางค์คู่ จะไม่มีลักษณะการลักจังหวะทั้งประโยค ลักษณะของทำนองมีลักษณะดำเนินไปเรื่อยๆ ส่งผลให้ในประโยคต่อไปจะยังคงมีลักษณะเช่นนี้เหมือนกันหรืออาจจะมีการเก็บจังหวะมาก

ประโยคที่ 30

- มำ รำ-	- รำ - ซำ	- ลำ - ซำ	- มำ - รำ	- รำ ดำ ท	ล - ล ท	ดำ - ดำ มำ	- รำ - ดำ
- - - ร	- ล - ซ	- ล - ซ	- ม - ร	ร - - -	- ซ - -	- ซ – ม	- ร - ด

บันไดเสียง

ประโยคที่ 30 ประโยคนี้เป็นบันไดเสียงเพียงออบน ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X พบการใช้โน้ตนอกบันไดเสียงในประโยค เป็นโน้ตจรที่ทำหน้าที่เชื่อมเสียงภายในประโยคให้มีความต่อเนื่อง กลมกลืน โดยพบในห้องที่ 5 พยางค์ที่ 4 และห้องที่ 6 พยางค์ที่ 4

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 30 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 7 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 2 ในพยางค์ที่ 2 โดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง เร และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง ลา

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี และ เร

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร และ โด

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 4 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียง ซอล

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียง ลา และ ซอล

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า ในวรรคท้า มีลักษณะการตีในห้องเพลงแรกด้วยการตีสะบัดลง 3 เสียง ต่อด้วยการตีคู่ประสานคู่ 4 โดยมือขวาจะตีเสียง เร ยืนอยู่ตำแหน่งเดิม จากนั้นแยกมือออกตีคู่ประสานคู่ 8 ในจังหวะตกสม่ำเสมอจนจบวรรคท้า

ส่วนวรรครับ มีลักษณะเหมือนกันกับวรรคท้าในประโยคที่ 13

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 30 พบว่ามีวิถีลงแล้วขึ้น ดังนี้

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ด

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 4 รูปแบบ คือ

- X X X	- X - X	- X - X	- X - X	X X X X	X X X X	X X X X	- X - X
G		F		E		H	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ ในวรรคท้า มีลักษณะทำนองที่เริ่มคลี่คลายในวรรค มีการเว้นจังหวะที่สม่ำเสมอจนจบวรรค ตามด้วยการเร่งทำนองโดยการเก็บทุกจังหวะต่อเนื่องจนจบวรรค ในห้องสุดท้ายของวรรคมีการเว้นจังหวะทำให้ผ่อนคลายลง เพื่อให้ประโยคต่อไปมีลักษณะที่ไม่เก็บทุกจังหวะ และพบว่าในส่วนต้นของวรรคท้ามีลักษณะการดำเนินทำนองแบบสะบัดลงแล้วลงจบในส่วนท้ายของวรรครับด้วยลักษณะการตีเสียงประสานคู่ 8

ประโยคที่ 31

- รำ - ดำ	- ท - ล	- ท - ล	- ล - มำ	- ซำ - มำ	- รำ - ดำ	- - ล ท	- ท - ล
- - ด -	- - ลฺ -	- - ลฺ -	- ม - ม	- ซ - ม	- ร - ด	ซ - -	- - ลฺ -

ประโยคนี้มีลักษณะเหมือนกันกับประโยคที่ 22 และประโยคที่ 26

ประโยคที่ 32

- ล - -	ซ ล - -	ซ ล - ร์	ด์ ท - ล	- - - ร์	ด์ ท - ล	- ล - ซ	- ซ - -
- ล̣ - ร	- - ล̣ ร	- - ร -	- - ล̣ ร	- ร - -	- - ล̣ -	- - ซ̣ -	- ม - ม

บันไดเสียง

ประโยคที่ 32 ประโยคนี้เป็นบันไดเสียงเพียงออล่าง ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท X ร ม X พบการใช้โน้ตนอกบันไดเสียงในประโยค เป็นโน้ตเสริมทำหน้าที่เชื่อมเสียงภายในประโยคให้มีความต่อเนื่องกลมกลืนกัน

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 32 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 2 ขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 6 ดังนี้

การใช้มือคู่ 2

ทำนองห้องที่ 8 ในพยางค์ที่ 2 โดยแนวทำนองอยู่มือซ้าย เสียง มี และแนวประสานอยู่มือขวาเสียง ซอล ใช้มือคู่ประสานเสียงลักษณะเสียงประสานคู่ 3 เป็นการประสานเสียงเพื่อทดแทนเสียงหลุม เสียง ฟา แต่มีลักษณะการใช้มือตีลูกฆ้องมือคู่ 2

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 4 ในพยางค์ที่ 4 โดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ลา และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง เร ใช้มือคู่ประสานเสียงลักษณะเสียงประสานคู่ 5 (คู่เสนาะ) เป็นการประสานเสียงเพื่อทดแทนเสียงหลุม เสียง ฟา จึงมีลักษณะการใช้มือตีลูกฆ้องมือคู่ 4

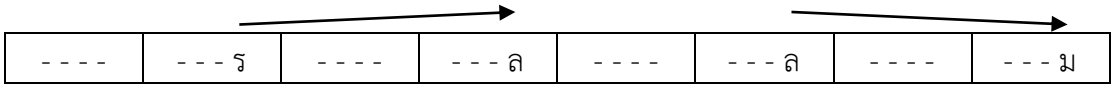
การใช้มือคู่ 6

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 6 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง ลา เนื่องจากมีลูกฆ้องที่เป็นลูกหลุมอยู่ 2 เสียงด้วยกันในตำแหน่งนี้ คือ ระหว่างลูกฆ้องเสียง ล̣ กับเสียง ด และเสียง ม กับเสียง ซ

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า ในวรรคท้า มีลักษณะการตีสลับไปมาในลูกฆ้องที่มีระดับเสียงต่างกันคนละกลุ่มเสียง มีลักษณะการบรรเลงโดยใช้มือข้างละ 2 พยางค์ ตีต่อเนื่องไม่เว้นจังหวะสลับเสียง กลาง และเสียงต่ำ ส่วนในวรรครับ มีลักษณะการขึ้นต้นวรรคในลักษณะการพักมือจากวรรคท้า ตีในจังหวะตกที่ 2 และ 4 สลับมือ ซ้าย – ขวา ในลักษณะคู่ 8 ต่อด้วยการตีลักษณะ ขวา – ซ้าย – ขวา ในลักษณะคู่ 8 แล้วตีคู่ประสานมือคู่ 2

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 32 พบว่ามีวิถีขึ้นแล้วลง ดังนี้



ส่วนรูปแบบการดำเนินทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 3 รูปแบบ คือ

- X - X	X X X X	X X X X	X X X X	- X - X	X X X X	- X X X	- X - X
J		E		J		G	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ ในวรรคท้า มีลักษณะทำนองที่เก็บต่อเนื่องตลอดทั้งวรรค ทำให้เกิดความรู้สึกเร่งขึ้น แล้วเริ่มผ่อนคลายในวรรครับ ที่มีลักษณะทำนองเว้นจังหวะ และมีจังหวะที่สม่ำเสมอเหมือนกันในตอนท้ายวรรค

ประโยคที่ 33

ล ซ - ซ	- ซ - -	ล ซ - ซ	- ซ - ดำ	- - ล ท	- - ล ล	- ล - ซ	- ซ - -
- - ซฺ -	- ร - ร	- - ซฺ -	- ด - ด	- ซ - -	- ลฺ - ร	- - ซฺ -	- ม - ม

บันไดเสียง

ประโยคที่ 33 ประโยคนี้เป็นบันไดเสียงเพียงออล่าง ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท X ร ม X พบการใช้โน้ตนอกบันไดเสียงในประโยค เป็นโน้ตจรที่ทำหน้าที่เชื่อมเสียงในลักษณะลูกตกเรียงเสียงข้ามห้องเพลง คือ จากเสียงลูกตกในประโยคก่อนหน้า ห้องสุดท้าย ที่มี ลูกตกเสียง มี ตามด้วยลูกตกในห้องที่ 2 เสียง เร และตามด้วยลูกตกเสียง โด ในห้องที่ 4 ของประโยค

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 33 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 2 ขั้นคู่ 3 ขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 7 ดังนี้

การใช้มือคู่ 2

ทำนองห้องที่ 8 ในพยางค์ที่ 2 โดยแนวทำนองอยู่มือซ้าย เสียง มี และแนวประสานอยู่มือขวาเสียง ซอล ใช้มือคู่ประสานเสียงลักษณะเสียงประสานคู่ 3 (คู่เสนาะ) เป็นการประสานเสียงเพื่อทดแทนเสียงหลุม เสียง ฟา แต่มีลักษณะการใช้มือตีลูกฆ้องมือคู่ 2

การใช้มือคู่ 3

ทำนองห้องที่ 2 ในพยางค์ที่ 2 โดยแนวทำนองอยู่มือซ้าย เสียง เร และแนวประสานอยู่มือขวา เสียง ซอล ใช้มือคู่ประสานเสียงลักษณะเสียงประสานคู่ 4 เป็นการประสานเสียงเพื่อทดแทนเสียงหลุม เสียง ฟา จึงมีลักษณะการใช้มือตีลูกฆ้องมือคู่ 3

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 4 ในพยางค์ที่ 2 โดยแนวทำนองอยู่มือซ้าย เสียง โด และแนวประสานอยู่มือขวา เสียง ซอล ใช้มือคู่ประสานเสียงลักษณะเสียงประสานคู่ 5 (คู่เสนาะ) เป็นการประสานเสียงเพื่อทดแทนเสียงหลุม เสียง ฟา จึงมีลักษณะการใช้มือตีลูกฆ้องมือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์ที่ 4 โดยพบแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ลา และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง เร โดยใช้มือคู่ประสานเสียงลักษณะเสียงประสานคู่ 5 ประสานเสียงเพื่อทดแทนเสียงหลุม เสียง ฟา จึงมีลักษณะการใช้มือตีลูกฆ้องมือคู่ 4

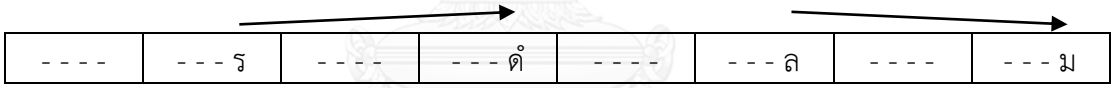
การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า ในวรรคท้า มีลักษณะการตีสลับมือขวา-ซ้าย-ขวา โดยตีโน้ตคนละช่วงเสียง ไล่ลดระดับเสียงลงไปในการตีลูกเสียงประสานต่อจากวรรคก่อนหน้าที่ตีลูกประสานคู่ 2 ในวรรคนี้จะไล่ลงจากคู่ 2 เป็นคู่ 3 และจบด้วยคู่ 4 ส่วนวรรครับนั้น มีลักษณะการดำเนินทำนองเป็นคล้ายการเริ่มต้นวรรคเพลง ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับวรรครับในประโยคที่ 32

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 33 พบว่ามีวิถีขึ้นแล้วลง ดังนี้



ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 3 รูปแบบ คือ

X X X X	- X - X	X X X X	- X - X	- X X X	- X X X	- X X X	- X - X
H		H		K		G	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ ในวรรคท้า มีลักษณะทำนองที่เก็บสลับทำนองเว้นจังหวะอย่างสม่ำเสมอ ส่วนวรรคท้ามีลักษณะทำนองที่เว้นจังหวะพยางค์แรกเพียงพยางค์เดียวของแต่ละห้องเพลง ทำให้โดยรวมทั้งประโยคนี้มีลักษณะการดำเนินที่ค่อนข้างสม่ำเสมอเป็นระเบียบ

ประโยคที่ 34

ล ซ - ซ	- ซ - -	ล ซ - ซ	- ซ - ดำ	- - ล ท	- - ล ล	- ดำ - รำ	- - มำ มำ
- - ซุ -	- ร - ร	- - ซุ -	- ด - ด	- ซ - -	- ลุ - ร	- ด - ร	- ม - -

บันไดเสียง

ประโยคที่ 34 ประโยคนี้เป็นบันไดเสียงเพียงออล่าง เช่นเดียวกันกับประโยคก่อนหน้า เนื่องจากทั้งประโยคที่ 33 และประโยคที่ 34 มีลักษณะโน้ตเพลงเหมือนกัน จะต่างกันเพียงวลีสุดท้ายเท่านั้น และพบโน้ตนอกบันไดเสียงปรากฏอยู่ในห้องเพลงที่ 7 พยางค์ที่ 2 เสียง โด ซึ่งเป็นโน้ตเสริมทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อมบันไดเสียงในประโยคต่อไปให้มีความกลมกลืน

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 34 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 3 ขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 7 ดังนี้

การใช้มือคู่ 3

ทำนองห้องที่ 2 ในพยางค์ที่ 2 โดยแนวทำนองอยู่มือซ้าย เสียง เร และแนวประสานอยู่มือขวา เสียง ซอล ใช้มือคู่ประสานเสียงลักษณะเสียงประสานคู่ 4 เป็นการประสานเสียงเพื่อทดแทนเสียงหลุม เสียง ฟา จึงมีลักษณะการใช้มือตีลูกฆ้องมือคู่ 3

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 4 ในพยางค์ที่ 2 โดยแนวทำนองอยู่มือซ้าย เสียง โด และแนวประสานอยู่มือขวา เสียง ซอล ใช้มือคู่ประสานเสียงลักษณะเสียงประสานคู่ 5 (คู่เสนาะ) เป็นการประสานเสียงเพื่อทดแทนเสียงหลุม เสียง ฟา จึงมีลักษณะการใช้มือตีลูกฆ้องมือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์ที่ 4 โดยพบแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ลา และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง เร โดยใช้มือคู่ประสานเสียงลักษณะเสียงประสานคู่ 5 (คู่เสนาะ) ประสานเสียงเพื่อทดแทนเสียงหลุม เสียง ฟา จึงมีลักษณะการใช้มือตีลูกฆ้องมือคู่ 4

การใช้มือคู่ 7

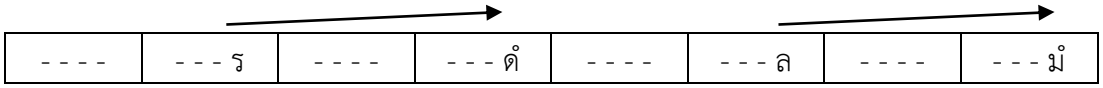
ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด และ เร

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า มีกลวิธีการบรรเลงเหมือนกันกับประโยคที่ 33 จะแตกต่างกันในช่วงวลีสุดท้ายของประโยคที่มีลักษณะการดำเนินทำนองโดยการตีคู่ 7 แล้วลงจบประโยคด้วยการตีสลับมือในลักษณะการไล่เสียงขึ้นจากเสียง โด เร และ มี

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 34 พบว่ามีวิถีขึ้น ดังนี้



- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ดำ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - มำ

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 3 รูปแบบ คือ

X X X X	- X - X	X X X X	- X - X	- X X X	- X X X	- X - X	- X X X
H		H		K		D	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะการดำเนินทำนองเหมือนกันกับประโยคที่ 32 แต่จะแตกต่างกันตรงวลีสุดท้ายของประโยค ที่มีลักษณะทำนองส่งให้ในประโยคต่อไปมีลักษณะทำนองที่จะต้องดำเนินต่อ และทำนองจะมีลักษณะเว้นจังหวะ ไม่เก็บทุกจังหวะ อีกทั้งยังพบลักษณะการดำเนินทำนองในส่วนท้ายประโยคแบบสำนวนเพลงไทยอีกด้วย

ประโยคที่ 35

- ลำ - ซำ	- มำ - รำ	- ซำ - มำ	- รำ - ดำ	- - ล ท	- - - ล	- ล - มำ	- รำ - ล
- ล - ซ	- ม - ร	- ซ - ม	- ร - ด	- ซ - -	- ลฺ - -	- ร - ม	- ร - ลฺ

บันไดเสียง

ประโยคที่ 35 ประโยคนี้เป็นบันไดเสียงเพียงออบน ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X พบการใช้โน้ตนอกบันไดเสียงในประโยค เป็นโน้ตเสริมที่ทำหน้าที่เชื่อมเสียงโน้ตภายในประโยคให้มีความต่อเนื่อง กลมกลืน โดยพบในห้องที่ 5 พยางค์ที่ 4 เสียง ที

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 35 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 6 ขั้นคู่ 7 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์ที่ 4 โดยพบแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ลา และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง เร โดยใช้มือคู่ประสานเสียงลักษณะเสียงประสานคู่ 5 (คู่เสนาะ) ประสานเสียงเพื่อทดแทนเสียงหลุม เสียง ฟา จึงมีลักษณะการใช้มือตีลูกฆ้องมือคู่ 4

การใช้มือคู่ 6

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียง เร และ ลา

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี และ เร

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร และ โด

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร

การใช้มือคู่ 8

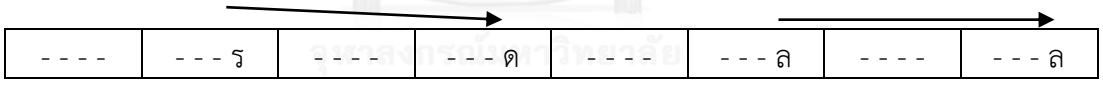
ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียง ลา และ ซอล

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียง ซอล

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า ทั้งประโยคมีลักษณะการบรรเลงโดยการตีคู่ประสานคู่ 8 เกือบทั้งประโยค จะมีเฉพาะในช่วงวรรครับของประโยค ที่จะมีกลวิธีในการบรรเลงโดยการตีสลับมือซ้าย – ขวา – ขวา แล้วแยกออกตีสลับมือ ซ้าย – ขวา ในตำแหน่งคู่ 8 เท่านั้น อีกทั้งยังพบลักษณะการดำเนินทำนองส่วนต้นวรรคท้าด้วยลักษณะการใช้เสียงประสานคู่ 8 และลงจบท้ายวรรครับด้วยการใช้เสียงประสานคู่ 8 เช่นเดียวกัน

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 35 พบว่ามีวิถีลงและคงที่ ดังนี้



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 2 รูปแบบ คือ

- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X X X	- X - X	- X - X	- X - X
F		F		G		F	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะการดำเนินทำนองที่สม่ำเสมอเท่ากันทั้งประโยค โดยจะมีเพียงแค่วลีที่ 3 ของประโยคที่มีลักษณะทำนองเก็บ 3 จังหวะ แต่ก็ยังต่อด้วยลักษณะทำนองห่างกันสม่ำเสมอ เนื่องมาจากประโยคนี้เป็นประโยคลงจบท่อนเพลงของเพลงประจำวัด และในส่วนต้นประโยคและท้ายประโยค มีรูปแบบการดำเนินทำนองแบบ F เหมือนกัน นอกจากนี้ยังพบว่าประโยคที่ 35 นี้มีลักษณะสำนวนปิด โดยพบการจบประโยคด้วยการย้ำเสียงลูกตกเดียวกันในห้องเพลงที่ 6 และห้องเพลงที่ 8 เสียง ลา

ประโยคที่ 36

- - - -	ซ ล - -	ซ ล - ร์	ด์ ท - ล	- ม์ - ร์	- - ด์ ด์	- ล ท	ล ท - ล
- - - ร	- - ล ร	- - ร -	- - - ร	- ม - ร	- ด - ซ	- ซ - -	- ล ล -

ประโยคนี้มีลักษณะเหมือนกันกับประโยคที่ 14 ของเพลง

ประโยคที่ 37

- ม์ - ร์	- - ด์ ด์	- ล ท	- - ล ล	- ม์ - ร์	- ด์ - ม์	- ร์ - ด์	- ท - ล
- ม - ร	- ด - ซ	- ซ - -	- ล - ร	- ม - ร	- ด - ม	- ร - ด	- ม - ร

บันไดเสียง

ประโยคที่ 37 ประโยคนี้เป็นบันไดเสียงเพียงออบน ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X พบการใช้โน้ตนอกบันไดเสียงในประโยค เป็นโน้ตเสริมที่ทำหน้าที่เชื่อมเสียงโน้ตภายในประโยคให้มีความต่อเนื่อง กลมกลืน และเป็นสะพานเชื่อมเสียงเพื่อเปลี่ยนบันไดเสียงในประโยคต่อไป โดยพบในห้องที่ 3 พยางค์ที่ 4 และห้องที่ 8 พยางค์ที่ 2 เสียง ที

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 37 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 7 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์ที่ 4 ขั้นคู่ 4 ด้วยเสียง โด

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์ที่ 4 และห้องที่ 8 พยางค์ที่ 4 โดยพบแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ลา และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง เร โดยใช้มือคู่ประสานเสียงลักษณะเสียงประสานคู่ 5 ประสานเสียงเพื่อทดแทนเสียงหลุม เสียง ฟา จึงมีลักษณะการใช้มือตีลูกฆ้องมือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์ที่ 2 โดยพบแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ที และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง มี โดยใช้มือคู่ประสานเสียงลักษณะเสียงประสานคู่ 5 (คู่เสนาะ) ประสานเสียงเพื่อทดแทนเสียงหลุม เสียง ฟา จึงมีลักษณะการใช้มือตีลูกฆ้องมือคู่ 4

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8ด้วยเสียง มี และ เร

ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8ด้วยเสียง มี และ เร

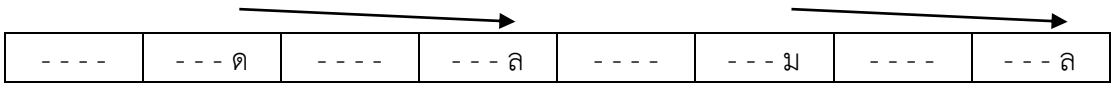
ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8ด้วยเสียง โด และ มี

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8ด้วยเสียง เร และ โด

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า มีลักษณะการบรรเลงโดยการตีคู่ประสานคู่ 8 สลับกับการตีสลับมือคู่ประสาน มีการใช้มือลักษณะการตีโน้ต 3 พยางค์โดยใช้ลักษณะการแบ่งมือตีซ้าย – ขวา – พร้อม 2 มือเป็นคู่ประสาน ซึ่งเป็นลักษณะที่พบในการบรรเลงฆ้องมอญวงใหญ่ ซึ่งต่างจากการตีโน้ต 3 พยางค์ของฆ้องวงใหญ่ไทย ซึ่งจะมีการแบ่งมือโดยใช้มือ ซ้าย – ขวา – ขวา

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 37 พบว่ามีวิถีลง ดังนี้



ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 3 รูปแบบ คือ

- X - X	- X X X	- X X X	- X X X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X
D		K		F		F	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะการดำเนินทำนองที่สม่ำเสมอเท่ากัน ไม่พบการดำเนินทำนองที่มีลักษณะลักจังหวะหรือขัดจังหวะ เนื่องจากเป็นประโยคที่ใกล้จะจบเพลง เป็นการเตรียมให้จังหวะค่อยๆ ถอนช้าลงในช่วงจบเพลง และพบลักษณะการดำเนินทำนองที่มีรูปแบบการยืนเสียงคล้ายลักษณะลูกเท่าในเพลงไทย ซึ่งอาจเป็นการแปลงทำนองมาจากลูกเท่า

ประโยคที่ 38

- ม ำ -	ร ำ - ร ำ -	- - - ซ	- - ล ท	ล - ล ท	- ด ำ - ร ำ	- ม ำ - ด ำ	- ร ำ - ม ำ
- - - ท	- ล - ซ	- ร - -	- ซ - -	- ซ - -	- ด - ร	- ม - ด	- ร - ม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บันไดเสียง

ประโยคที่ 38 ประโยคนี้เป็นบันไดเสียงเพียงออล่างและบันไดเสียงเพียงออบน ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท X ร ม X และกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X ไม่พบโน้ตนอกบันไดเสียงในประโยค โดยในประโยคนี้มีลักษณะการเปลี่ยนบันไดเสียงแบบฉับพลันในตำแหน่งห้องเพลงที่ 6 ถึงห้องเพลงที่ 8

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 38 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 7 เพียงลักษณะมือเดียว ดังนี้

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด และ เร

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี และ โด

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร และ มี

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า มีลักษณะการบรรเลงโดยการตีย้ำเสียงเดิมมือขวา สลับกับการตีไล่เสียงลงโดยใช้มือซ้าย คือ

- มำ รำ -	รำ - รำ -
- - - ท	- ล - ซ

ลักษณะนี้เป็นการตีสำเนียงเฉพาะของฆ้องมอญวงใหญ่ ต่อด้วยลักษณะการตีเก็บช่วงกลางประโยค และจบประโยคด้วยการตีคู่ 8 ที่ห่างกันสม่ำเสมอ

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 38 พบว่ามีวิถีขึ้น ดังนี้

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ม

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 4 รูปแบบ คือ

- X X X	X X X X	- X - X	- X X X	X X X X	- X - X	- X - X	- X - X
C		D		H		F	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะการดำเนินทำนองลักษณะเก็บจังหวะในวรรคท้า ให้ความรู้สึกเหมือนเร่งจังหวะขึ้นอีกนิดหนึ่ง ต่อด้วยลักษณะทำนองสม่ำเสมอในวรรครับเพื่อเหมือนเป็นการถอนจังหวะเพื่อลงเตรียมลงจบเพลง ให้อารมณ์จังหวะขัดกันภายในวรรค เป็นสัญญาณให้จังหวะได้ทราบว่าเพลงเตรียมจะลงจบแล้ว

ประโยคที่ 39

- - - -	- - - รำ	- ดำ - ซ	- ล - ดำ	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล
- - - -	- - - ร	- ด - ด	- ร - ด	- - - ลฺ	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ

บันไดเสียง

ประโยคที่ 39 ประโยคนี้เป็นบันไดเสียงเพียงออบน ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X ไม่ปรากฏพบโน้ตนอกบันไดเสียงรวมอยู่ในประโยคนี้ จบเพลงด้วยเสียงในลำดับที่ 6 (Dominant) ของบันไดเสียง

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 38 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 3 ขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 6 และ ขั้นคู่ 7 ดังนี้

การใช้มือคู่ 3

ทำนองห้องที่ 5 พยางค์ที่ 4 ขั้นคู่ 3 ด้วยเสียง เร โดยพบแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง เร และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง ลา ซึ่งเป็นลักษณะเสียงประสานคู่ 4 แต่ใช้มือขวางคู่ 3 เนื่องจากมีเสียงหลุม เสียงหลุมเสียง ที

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์ที่ 4 พบแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ซอล และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง โด โดยใช้มือคู่ประสานเสียงลักษณะเสียงประสานคู่ 5 (คู่เสนาะ) ประสานเสียงเพื่อทดแทนเสียงหลุม เสียง ฟา จึงมีลักษณะการใช้มือขวางตีลูกฆ้องมือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์ที่ 2 พบแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ลา และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง เร โดยใช้มือคู่ประสานเสียงลักษณะเสียงประสานคู่ 5 (คู่เสนาะ) ประสานเสียงเพื่อทดแทนเสียงหลุม เสียง ฟา จึงมีลักษณะการใช้มือขวางตีลูกฆ้องมือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์ที่ 4 โดยพบแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง มี และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง ลา โดยใช้มือคู่ประสานเสียงลักษณะเสียงประสานคู่ 5 (คู่เสนาะ) ประสานเสียงเพื่อทดแทนเสียงหลุม เสียง ฟา จึงมีลักษณะการใช้มือขวางตีลูกฆ้องมือคู่ 4

การใช้มือคู่ 6

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 6 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง ซอล

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 6 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง ลา

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด

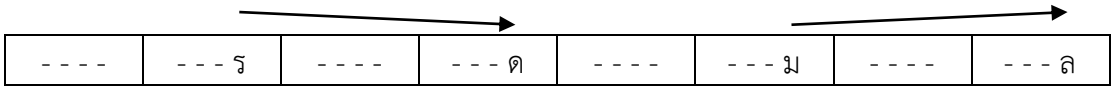
ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า มีลักษณะการบรรเลงโดยการใช้มือตีขั้นคู่ประสานเสียงคู่ 8 สลับคู่ประสานในอัตราจังหวะที่สม่ำเสมอ มีการเปลี่ยนช่วงเสียงจากเสียงสูง มาตีข้างเสียงต่ำในวรรครับ ตีกรอไล่เสียงไปจนจบเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 38 พบว่ามีวิถีลงแล้วขึ้น ดังนี้



ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 3 รูปแบบ คือ

- - - -	- - - X	- X - X	- X - X	- - - X	- - - X	- - - X	- - - X
Q		F		A		A	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะการดำเนินทำนองลักษณะห่าง สม่ำเสมอ คลี่คลาย เนื่องจากเป็นประโยคจบเพลง

ผลการวิเคราะห์เพลงประจำวัด

จากการวิเคราะห์เพลงประจำวัดทางฆ้องมอญวงใหญ่ ได้รับการถ่ายทอดจาก ร.ต.ท. ทนง ธรรมิกานนท์ สมาชิกของวง ปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ พบการใช้บันไดเสียง การใช้ขั้นคู่เสียง กลวิธีและการดำเนินทำนองในลักษณะต่างๆ ดังนี้

บันไดเสียง

เพลงประจำวัดทางฆ้องมอญวงใหญ่ ของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ ใช้บันไดเสียงทั้งหมด 2 บันไดเสียง คือ บันไดเสียงเพียงออล่าง และเพียงออบน พบบันไดเสียงเพียงออบนมากกว่าบันไดเสียงเพียงออล่าง โดยพบจำนวน 22 ประโยคเพลง ซึ่งในเพลงประจำวัดนี้ มีการเปลี่ยนบันไดเสียงทั้งหมด 9 ครั้งในเพลง ในการเปลี่ยนบันไดเสียงแต่ละครั้ง จะพบโน้ตนอกบันได-เสียง ทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อมเสียงของบันไดเสียงทั้ง 2 ประโยคให้มีความกลมกลืนกัน และในการเปลี่ยนบันไดเสียงทั้ง 9 ครั้งนั้น มีลักษณะการเปลี่ยนบันไดเสียงแบบฉับพลันในประโยคที่ 37 ซึ่งเปลี่ยนจากบันไดเสียงเพียงออบนเป็นบันไดเสียงเพียงออล่าง โดยเริ่มเปลี่ยนบันไดเสียงในห้องเพลงที่ 6 จนจบประโยค อีกทั้งในการเปลี่ยนบันไดเสียงแต่ละครั้งที่ผ่านมาจะมีโน้ตนอกบันไดเสียงทำหน้าที่เป็นโน้ตเสริม เชื่อมเสียงในการเปลี่ยนบันไดเสียงให้มีความกลมกลืนกัน แต่ในการเปลี่ยนบันไดเสียงประโยคที่ 37 นี้ไม่พบว่ามีโน้ตนอกบันไดเสียงอยู่ในประโยคนี้

การใช้ขั้นคู่เสียง

กลวิธีการบรรเลงเพลงประจำวัดทางฆ้องมอญวงใหญ่ ของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ พบกลวิธีการบรรเลงลักษณะต่างๆ ดังนี้

1. การใช้มือคู่ 2 พบว่าเป็นการใช้มือคู่ประสานเสียงลักษณะเสียงประสานคู่ 3 (คู่เสนาะ) โดยประสานเสียงเพื่อทดแทนเสียงหลุมที่อยู่ระหว่างลูกฆ้องลูกที่ 5 และลูกฆ้องลูกที่ 6 เสียง ฟา แต่มีลักษณะการใช้มือตีลูกฆ้องมือคู่ 2 เช่น

- - - -	ซ ล ซ -	- ซ - ซ	ซ ล - -	- ท - -	- ร ำ - -	- ล - -	ท ล - -
- - ร ม	- - - ม	- ร - ม	- - ซ ม	- - ล ล	- - ซ ซ	- - ซ ล	- - ซ ม

ในประโยคที่ 8 ห้องที่ 3 พยางค์ที่ 4 นี้ มีการใช้มือคู่ 2 ตีเสียง มี และ ซอล เป็นการตีประสานเสียงลักษณะมือขวางเพื่อทดแทนเสียงหลุม เสียง ฟา ที่หายไป

2. การใช้มือคู่ 3 พบว่าเป็นการประสานโดย ตีเสียงประสานคู่ 4 (คู่กึ่งกระด้าง) ในลักษณะมือขวาง เป็นการตีในลักษณะตีลูกฆ้อง 3 ลูก แทนเสียงลูกฆ้องเสียงหลุมเสียง ฟา และเสียง ที ที่หายไป เช่น

- ร ำ - ด ำ	- ท - ล	- ท - ล	- ล - ม ำ	- ซ ำ - ม ำ	- ร ำ - ด ำ	- - ล ท	- ท - ล
- - ด -	- - ล ฺ -	- - ล ฺ -	- ม - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- ซ - -	- - ล ฺ -

ในประโยคที่ 22 ห้องที่ 4 พยางค์ที่ 2 นี้ มีการใช้มือคู่ 3 ตีลูกฆ้องเสียง ลา และ มี ซึ่งเสียงที่ได้เป็นเสียงประสานคู่ 4 แต่เป็นการตีประสานเสียงลักษณะมือขวางเพื่อทดแทนเสียงหลุม เสียง ฟา ที่หายไป

3. การใช้มือคู่ 4 พบการประสานโดยการใช้มือคู่ 4 ในหลายลักษณะ ทั้งแบบลักษณะปกติ คือ การตีลูกฆ้องที่ห่างกัน 4 ลูก และตำแหน่งเสียงห่างกัน 4 เสียง ลักษณะเสียงประสานคู่ 5 (คู่เสนาะ) แต่ตีลูกฆ้องมอญวงใหญ่โดยใช้มือตีลูกฆ้องคู่ 4 ในลักษณะมือขวาง เพื่อทดแทนเสียงหลุมลักษณะการประสานเสียงคู่ 5 (คู่เสนาะ) เพื่อเป็นจุดสังเกตให้ผู้บรรเลงแยกมือไปตี ขั้นคู่ 8 ในพยางค์เสียงต่อไป หรือ เพื่อเอื้อในการใช้มือฆ้องบรรเลงในวรรคต่อไป แต่ส่วนใหญ่ในเพลงประจำวัดนี้จะพบลักษณะการใช้มือคู่ 4 ประสานในลักษณะเสียงประสานคู่ 5 (คู่เสนาะ) แต่ตีลูกฆ้องคู่ 4 ซึ่งเป็นลักษณะมือขวางเป็นส่วนใหญ่ เช่น

- ซ - ด ำ	- ร ำ - ม ำ	- ซ ำ - ม ำ	- ร ำ - ด ำ	ซ ล - ซ	- ซ - ด ำ	- ซ - ด ำ	- ร ำ - ม ำ
- ด - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- - ซ ฺ -	- ด - ด	- ด - ด	- ร - ม

ในประโยคที่ 7 นี้ มีการใช้มือคู่ 4 ตีลูกฆ้องเสียง ซอล และ โด ซึ่งเสียงที่ได้เป็นเสียงประสานคู่ 5 (คู่เสนาะ) แต่เป็นการตีประสานเสียงลักษณะมือขวางเพื่อทดแทนเสียงหลุม เสียง ฟา ที่หายไป อีกทั้งเป็นการเอื้อและเป็นจุดสังเกตให้ผู้บรรเลงแยกมือไปตีคู่ 8 ในพยางค์ต่อไป โดยที่มือซ้ายจะอยู่ในตำแหน่งเดิม จะย้ายเฉพาะตำแหน่งมือขวาเท่านั้น

4. การใช้มือคู่ 5 เป็นการประสานโดยตีมือคู่ 5 แบบปกติ คือ การตีลูกฆ้องที่ห่างกัน 5 ลูก และตำแหน่งเสียงห่างกัน 5 เสียง โดยลักษณะที่พบนี้จะเป็นลักษณะการใช้มือที่ต่อเนื่องมาจากการใช้มือของพยางค์ก่อนหน้า และเอื้อในการใช้มือในพยางค์ต่อไป เช่น

- ม ำ - ร ำ	- - ด ำ ด	- - ล ท	- - ล ล	- ม ำ - ร ำ	- ด ำ - ม ำ	- ร ำ - ด ำ	- ท - ล
- ม - ร	- ด - ซ	- ซ - -	- ล ฺ - ร	- ม - ร	- ด - ม	- ร - ด	- ม - ร

ในประโยคที่ 37 นี้ มีการใช้มือคู่ 5 ตีลูกฆ้องเสียง โด และ ซอล ซึ่งเสียงที่ได้เป็นเสียงประสานคู่ 5 โดยเป็นผลจากการใช้มือของพยางค์ก่อนหน้า ซึ่งมีการตีเสียงคู่ 8 เสียง โด แล้วเปลี่ยนมาตีคู่ 5 ในพยางค์ที่ 4 โดยมือขวายังคงอยู่ในตำแหน่งเสียง โด เหมือนเดิม แต่เปลี่ยนตำแหน่งมือซ้าย จากที่น่าจะตีตำแหน่งเสียง โด คู่ 8 มาตีเสียง ซอล คู่ 5 แทน เพื่อเป็นการเอื้อให้พยางค์ต่อไปตีได้ง่ายขึ้น ซึ่งเป็นการตีสะบัดขึ้นเรียงเสียง ซอล ลา ที

5. การใช้มือคู่ 6 เป็นการประสานโดยการตีมือคู่ 6 ในลักษณะการตีลูกฆ้องเสียงหลุม ซึ่งพบอยู่จำนวน 2 ตำแหน่ง คือ ระหว่างลูกฆ้องลูกที่ 2 เสียง ลา (ต่ำ) กับ ลูกฆ้องลูกที่ 3 เสียง โด และระหว่างลูกฆ้องลูกที่ 5 เสียง มี กับ ลูกฆ้องลูกที่ 6 เสียง ซอล โดยส่วนใหญ่จะพบลักษณะการใช้มือประสานขั้นคู่ 6 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 เสียง ซอล (ต่ำ) และ ลา (ต่ำ) เพียง 2 เสียงเท่านั้น ลักษณะการใช้มือคู่ 6 เช่น ในประโยคที่ 39 ซึ่งเป็นประโยคลงจบเพลง

- - - -	- - - รٜ	- ดٜ - ซ	- ล - ดٜ	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล
- - - -	- - - ร	- ด - ด	- ร - ด	- - - ลฺ	- - - ลฺ	- - - ซ	- - - ล

6. การใช้มือคู่ 7 เป็นลักษณะการใช้มือประสานตีลูกฆ้องซึ่งอยู่ตำแหน่งห่างกัน 7 ลูก แต่เสียงประสานที่เป็นเสียงประสานคู่ 8 ซึ่งเป็นการใช้มือตีประสานคู่ 7 เพื่อหลบเสียงหลุมตำแหน่งที่ 2 ของฆ้องมอญวงใหญ่ คือ ตำแหน่งระหว่างลูกฆ้องลูกที่ 5 เสียง มี กับลูกฆ้องลูกที่ 6 เสียง ซอล โดยเสียงที่ได้จากการใช้มือคู่ 7 นี้เป็นลักษณะเสียงประสานคู่ 8 เสียงที่ได้จากการประสานมือลักษณะนี้พบอยู่ 3 เสียง คือ เสียง โด (ลูกที่ 3 กับลูกที่ 9), เร (ลูกที่ 4 กับลูกที่ 10) และ มี (ลูกที่ 5 กับลูกที่ 11) การใช้มือคู่ 7 ที่พบในเพลง เช่น ในประโยคที่ 19

- ดٜ - รٜ	- มٜ - รٜ	- รٜ ดٜ ท	- - ล ท	ดٜ รٜ ดٜ -	- ดٜ - รٜ	- มٜ - ดٜ	- รٜ - มٜ
- ด - ร	- ม - ร	ร - - -	ล ซ - -	- - -ซ	- - - ร	- ม - ด	- ร - ม

7. การใช้มือคู่ 8 เป็นลักษณะการใช้มือประสานตีลูกฆ้องซึ่งอยู่ตำแหน่งห่างกัน 8 ลูก ปกติเสียงที่ได้ก็เป็นเสียงประสานคู่ 8 ซึ่งการประสานโดยใช้มือคู่ 8 นี้ พบเสียงที่ได้จำนวน 3 เสียง คือ ซอล (ลูกที่ 6 กับลูกที่ 13), ลา (ลูกที่ 7 กับลูกที่ 14) และ ที (ลูกที่ 8 กับลูกที่ 15)

จากการใช้ขั้นคู่เสียงในเพลงประจำวัดทั้ง 7 ลักษณะที่ปรากฏในบทเพลงนั้นพบว่า ลักษณะการตีเสียงประสานคู่ 8 โดยใช้มือขั้นคู่ 7 มีจำนวนมากที่สุดในเพลงนี้ รองลงมาเป็นลักษณะการตีมือคู่ 8 ซึ่งทั้ง 2 ลักษณะนี้เป็นลักษณะการใช้เสียงประสานคู่ 8 ดังนั้นในเพลงประจำวัดจึงมีลักษณะทำนองเพลงที่ผู้บรรเลงต้องอาศัยความแม่นยำในการบรรเลงเพลง จึงเป็นเพลงที่นิยมใช้ฝึกหัดฆ้องมอญวงใหญ่เป็นเพลงแรก อีกทั้งยังพบลักษณะการตีเสียงประสานคู่ 5 (คู่เสนาะ) ด้วยการใช้มือขั้นคู่ 4 ซึ่งพบมากเป็นลำดับที่ 3 ต่อจากการใช้มือคู่ 8 และพบการทำเสียงคู่ 3 ซึ่งเป็นคู่เสนาะโดยการใช้มือคู่ 2 อีกด้วย

กลวิธีการบรรเลง

กลวิธีการบรรเลงเพลงประจำวัดทางฆ้องมอญวงใหญ่ ของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ พบกลวิธีการบรรเลงลักษณะต่างๆ จำนวน 2 แบบ ดังนี้

1. การตีสะบัดขึ้น พบจำนวน 12 ตำแหน่งในเพลงประจำวัด โดยพบในประโยคที่ 11, ประโยคที่ 13, ประโยคที่ 14, ประโยคที่ 20, ประโยคที่ 22, ประโยคที่ 25 พบ 3 ครั้ง, ประโยคที่ 26, ประโยคที่ 31, ประโยคที่ 36 และประโยคที่ 38 ซึ่งในประโยคที่ 20 การตีสะบัดขึ้นที่พบในประโยคเป็นการตีสะบัดถ่างมือซ้ำเสียงเดียว คือเสียง มี แต่ตีคนละระดับเสียง โดยเสียง มี เสียงแรก ตีในระดับเสียงปกติ และเสียง มี อีก 2 เสียงถัดมา ตีในระดับเสียงสูง

2. การตีสะบัดลง พบจำนวน 4 ตำแหน่งในเพลง โดยพบในประโยคที่ 10 พบ 2 ครั้ง, ประโยคที่ 17, ประโยคที่ 30 ซึ่งลักษณะการตีสะบัดลงในเพลงประจำวัดนี้ พบว่าเป็นการตีสะบัดลงเพียงแค่เสียงเดียว คือเสียง มี เร เร ลักษณะการตีคล้ายสะบัดแบบเฉี่ยว ซึ่งเป็นการตีมือขวา 2 ครั้ง จบด้วยมือซ้าย ลักษณะการตีสะบัดแบบถ่างมือ โดยใช้มือขวาตีเสียง มี ต่อด้วยเสียง เร ในระดับเสียงสูง และลงจบด้วยการตีเสียง เร ในระดับเสียงปกติด้วยมือซ้าย

จากกลวิธีในการบรรเลงเพลงประจำวัดนั้น ลักษณะการตีสะบัดลงที่พบ พบว่าจะปรากฏอยู่ส่วนต้นของวรรค ในห้องเพลงแรกของวรรคเท่านั้น เป็นการสะบัดด้วยการตีเสียงคู่ 8 เสียง เร เพียงรูปแบบเดียว ส่วนการตีสะบัดขึ้นนั้น มักจะพบว่าเมื่อมีการสะบัดขึ้น 3 เสียง จะมีลักษณะการดำเนินทำนองด้วยการตีลูกฆ้องย้ำเสียงสุดท้ายของการสะบัด หรือการตีย้ำเสียงแรกก่อนมีการสะบัดขึ้นเสมอ

ลักษณะการดำเนินทำนอง

รูปแบบกระสวนทำนองของเพลงประจำวัดนี้ พบรูปแบบทำนองจำนวน 17 รูปแบบ ดังนี้

แบบ A	- - - X	- - - X	= 5
แบบ B	- - - X	- X – X	= 1
แบบ C	- X X X	X X X X	= 12
แบบ D	- X - X	- X X X	= 15
แบบ E	X X X X	X X X X	= 15
แบบ F	- X - X	- X - X	= 31
แบบ G	- X X X	- X - X	= 17
แบบ H	X X X X	- X - X	= 15
แบบ I	- - X X	X X X X	= 1
แบบ J	- X - X	X X X X	= 6
แบบ K	- X X X	- X X X	= 16
แบบ L	X X X X	X X - X	= 5
แบบ M	- X X X	X X - X	= 2

แบบ N	- - - X	X X X X	= 2
แบบ O	- - X X	- X - X	= 2
แบบ P	- - - X	- X X X	= 1
แบบ Q	- - - -	- - - X	= 7

จากรูปแบบกระสวนทำนองเพลงประจำวัดข้างต้นนั้น พบว่า เพลงประจำวัดทางฆ้องมอญวงใหญ่ ของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ มีจำนวนรูปแบบกระสวนทำนองเพลงจำนวน 17 รูปแบบ แสดงให้เห็นว่า เพลงรูปแบบกระสวนทำนองที่หลากหลาย โดยเฉพาะรูปแบบ F ซึ่งพบมากที่สุดในเพลง ซึ่งรูปแบบ F นี้มีลักษณะกระสวนทำนองที่มีระยะห่างจังหวะของแต่ละพยางค์สม่ำเสมอเท่ากัน อีกทั้งยังพบว่า เมื่อปรากฏรูปแบบ F ในประโยคเพลง วรรคเพลงต่อไปจะตามด้วยรูปแบบ G หรือ หากพบรูปแบบ G ก็จะตามด้วยรูปแบบ F เป็นส่วนใหญ่ เช่น

ประโยคที่ 26

- รำ – ดำ	- ท – ล	- ท – ล	- ล – มำ	- ซำ – มำ	- รำ – ดำ	- ล ท	- ท – ล
- - ด -	- - ลฺ -	- - ลฺ -	- ม – ม	- ซ – ม	- ร – ด	ซ - -	- - ลฺ -
		G →		F →			

ประโยคที่ 29

- ล ซ -	- ซ - มำ	- รำ - ดำ	- ท - ล	- มำ - รำ	- รำ – ซำ	- ลำ - ซำ	- ฟ - มำ
- - - ร	- - - ม	- ร - ด	- ม - ร	- - ร -	- ล - ซ	- - ซ -	- - ม -
G →		F →		G →			

ดังนั้นลักษณะการดำเนินทำนองของเพลงประจำวัดซึ่งพบรูปแบบ F มากที่สุดในเพลง คือมีลักษณะการตีเว้นจังหวะสม่ำเสมอ พบว่าส่วนใหญ่บรรเลงโดยการตีเสียงประสานคู่ 8 หรือการใช้มือตีขั้นคู่ 4 จะไม่พบลักษณะการดำเนินทำนองรูปแบบ F โดยใช้มือตีคู่ประสานคู่อื่นๆ ส่วนรูปแบบ B รูปแบบ I และรูปแบบ P พบว่าปรากฏอยู่ในทำนองเพลงประจำวัดเพียงรูปแบบละ 1 ตำแหน่งเท่านั้น โดยทั้ง 3 รูปแบบนี้จะปรากฏอยู่ในส่วนต้นของวรรคท้าเท่านั้น คือ วลีที่ 1 ของประโยคเพลงที่ 6 ประโยคเพลงที่ 8 และประโยคเพลงที่ 20 ตามลำดับ

4.3.2. เพลงประจำบ้าน

ช่วงขึ้นต้นเพลง

- - - รำ	- - - ดำ	- - - ล	- - - ซ	- ล - ดำ	- - - รำ	- ฟำ - รำ	- ดำ - ลำ
- - - ร	- - - ด	- - - ร	- - - ด	- ร - ด	- - - ร	- ดำ - ล	- ซ - ล

- - - ซำ	- - - ฟำ
- - - ซ	- - - ดำ

ช่วงเนื้อเพลง รับพร้อมกัน

- - - ฟำ	- ฟำ ฟำ -	มำ มำ - -	ฟำ ซำ - ฟำ	- มำ - รำ	- ดำ - ล	- ดำ - รำ	- ดำ - ฟำ
- - - ดำ	- - - ฟำ	- มำ รำ มำ	- - รำ ดำ	- ม - ร	- ด - ร	- ด - ร	- ด - ด

มำ - มำ มำ	- รำ - มำ	- ฟำ - ซำ	- ลำ - ซำ	- ลำ ซำ ฟำ	- รำ - ดำ	- รำ - ดำ	- ดำ - ฟำ
- ม - -	- ร - ม	- ด - ซ	- ล - ซ	- ล ซ ด	- ล - ซ	- - ด -	- ซ - ด

- ซำ - ฟำ	- มำ - รำ	- มำ รำ -	รำ รำ - ลำ	- ลำ - ลำ	- ซำ - ฟำ	- ดำ - มำ	- ซำ - รำ
- ร - ด	- ท - ล	- - - ร	- ล - ล	- ดำ – ล	- ซ - ด	- ด - ด	- - ร -

- ดำ - ซำ	- ลำ - ซำ	- ซำ - -	- ม - ม	- ซ - -	- ล - -	ซ ซ - ล	- ดำ - รำ
- ด - ซ	- ล - ซ	- ร - ร	- - ร -	- ร - ร	- - ซฺ ซ	- ร - ร	- ด - ร

- มำ - รำ	- ดำ - มำ	- - รำ ดำ	- รำ - ดำ	- ซ - ดำ	- มำ - รำ	- รำ - ดำ	- ท - ล
- ม - ร	- ด - ม	- - ร ด	- ร - ด	- ด - ด	- - ร ล	- - ด ซ	- - ลฺ ร

ซ ล - ซ	- ซ - ดำ	- ซ - รำ	ดำ ล - ซ	- ซ - -	- ม - ม	- ม - ม	- ดำ - ฟำ
- - ซฺ -	- ด - ด	- ด - -	- - ซฺ -	- ด - ด	- - ร -	ด - ร -	- ด - ด

- ดำ - ฟำ	- มำ - รำ	- มำ - รำ	- รำ - ลำ	- ลำ - ลำ	- ซำ - ฟำ	- ดำ - ฟำ	- ลำ - รำ
- ด - ด	- - ร ร	- -ร -	- ล - ล	- ด - ล	- ซ - ด	- ด - ด	- - ร -

- ดำ - ซำ	- ลำ - ซำ	- ลำ - ลำ	- ลำ - ซำ	- ซำ - -	- ม - -	ซ - ม ซ	- ซ - -
- ด - ซ	- ล - ซ	- ล - ด	- ล - ซ	- ด - ด	- - ร ม	- ร - -	- ด - ด

ซ ม - ซ	ซ ซ - -	ซ ม - -	ร ม - -	ม - ด ร	- - ร ด	ม ร - -	ม ร - -
- - ร -	- ด - ด	- - ร ด	- ร - ร	- ลฺ - -	ด ลฺ - ซ	- - ด ร	- - ด ลฺ

ซ ม - -	ซ ม - -	ม - ม -	- - ด -	ซ ซ - -	- ซ - -	ล - ซ ล	- ดำ - ฟำ
- - ร ม	- - ร ด	- ลฺ - ร	ด ลฺ - ซฺ	- ซฺ - ด	- - ร ม	- ร - -	- ด - ด

- ดำ - ฟำ	- มำ - รำ	- มำ - รำ	- รำ - ลำ	- ลำ - ลำ	- ซำ - ฟำ	- ดำ - ฟำ	- ลำ - รำ
- ด - ฟ	- - ร ล	- - ร -	- ล - ล	- ด - ล	- ซ - ด	- ด - ด	- - ร -

- ดำ - ซำ	- ลำ - ซำ	- ซ - -	ซ ล ท ดำ	- ลั ซำ มำ	- รำ - ดำ	- ซ - ดำ	- ล - ซ
- ด - ซ	- ล - ซ	- ด - ม	- - - ด	- ล ซ ม	- ร - ด	- ด - ด	- - ซฺ -

- ซ - -	- ม - -	- - - ด	- ซ - -	- ซ - -	- ท - -	- ดำ - รำ	- ดำ - ฟำ
- ด - ด	- - ร ร	- ซฺ - -	- - ร ม	- ด - ด	- - - ล	- ด - ร	- ด - ด

- ดำ - ฟำ	- ซำ - ลำ	- ซำ - ฟำ	- มำ - รำ	- ล - ซ	- ซ - ดำ	- รำ - ดำ	- ท - ล
- ซ - ด	- ซ - ล	- ซ - ด	- ท - ล	- - ซฺ -	- ด - ด	- - ด ด	- - ลฺ ร

- ล - ซ	- ซ - ดำ	- มำ รำ ดำ	- ล - ซ	- ซ - -	- ม - -	ซ - ม ซ	- ดำ - ฟำ
- - ซฺ -	- ด - ด	- ม ร ด	- - ซฺ -	- ด - ด	- - ร ม	- ร - -	- ด - ด

- ดำ - ฟำ	- มำ - รำ	- มำ - รำ	- รำ - ลำ	- ลำ - ลำ	- ซำ - ฟำ	- ดำ - ฟำ	- ลำ - รำ
- ด - ด	- - ร ร	- - ร -	- ล - ล	- ด - ล	- ซ - ด	- ด - ด	- - ร -

- รำ - -	รำ มำ - -	รำ มำ - ซำ	ฟำ มำ - รำ	- ซ - ล	- ดำ - รำ	- ดำ - ซ	- - ล ล
- ร - ซ	- - รำ ซ	- - ซ -	- - ร ซ	- ซฺ - ลฺ	- ด - ร	- ด - ซฺ	- ลฺ - ร

- รำ - ดำ	- ล - ซ	- ดำ - รำ	- ดำ - ฟำ	- ดำ - ฟำ	- รำ - ดำ	- ดำ - ซ	- - ล ล
- ร - ด	- ร - ด	- ด - ร	- ด - ด	- ด - ด	- - ด -	- ด - ซฺ	- ลฺ - ร

- รำ - ดำ	- ล - ซ-	- ดำ - รำ	- ดำ - ฟำ	- ดำ - ฟำ	- รำ - ดำ	- - ลำ ลำ	- ซำ - ลำ
- ร - ด	- ร - ด	- ด - ร	- ด - ด	- ด - ด	- - ด -	- ล - -	- ซ - ล

- ลำ - รำ	- ลำ - ซำ	- ฟำ - ดำ	- รำ - ฟำ	- ดำ - ฟำ	- ลำ - รำ	- รำ - ลำ	- ซำ - รำ
- ล - ล	- ล - ซ	- ดำ - ซ	- ล - ด	- ด - ด	- - ร -	- ร - ล	- ซ - ร

- - - -	ร ม - ซ	- ม - -	ร ม - -	- ซ ล ซ	- ซ - -	ซ ม - -	ร ม - -
- - - ด	- - ร -	ด - ร ด	- ร - ร	ซฺ - - ซฺ	- ด - ด	- - ร ด	- ร - ร

- ซ ล ซ	- ซ - -	ซ ม - -	ร ม - -	ท ท ล -	- ซ - ลท	- ดำ - รำ	- มำ - รำ
ซฺ - - ซฺ	- ด - ด	- - ร ด	- ร - ร	- - - ซ	ร - ซ -	- ซ - ร	- ม - ร

- ล ซ -	ซ - ซ -	- - - ด	- - ร ม	- - - ด	- ล - -	- ล - รำ	- ดำ - ล
- - - ม	- ร - ด	- ซฺ - -	- ด ด -	- ซฺ - -	- - - ซ	- ร - ร	- ด - ร

- รำ - ดำ	- ล - ซ	- ดำ - รำ	- ดำ - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ดำ	- - - รำ
- ร - ด	- ร - ด	- ด - ร	- ด - ด	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ด	- - - ร

ประโยคที่ 1 ช่วงขึ้นเพลง

- - - รำ	- - - ดำ	- - - ล	- - - ซ	- ล - ดำ	- - - รำ	- ฟ - รำ	- ดำ - ลำ
- - - ร	- - - ด	- - - ร	- - - ด	- ร - ด	- - - ร	- ด - ล	- ซ - ล

บันไดเสียง

ประโยคที่ 1 ประโยคนี้เป็นบันไดเสียงชวา ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟ ซ ล X ด ร X ไม่พบการใช้โน้ตนอกบันไดเสียงในประโยค ทำให้การขึ้นต้นเพลง เป็นการขึ้นต้นที่สมบูรณ์ บ่งบอกถึงเสียงในบันไดเสียงได้อย่างชัดเจน

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 1 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 7 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 3 ในพยางค์ที่ 4 และ ทำนองห้องที่ 5 พยางค์ที่ 2 โดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ลา และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง เร ใช้มือคู่ประสานเสียงลักษณะเสียงประสานคู่ 5 เป็นการประสานเสียงเพื่อทดแทนเสียงหลุม เสียง ฟา จึงมีลักษณะการใช้มือตีลูกฆ้องมือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์ที่ 4 โดยพบแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ซอล และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง โด โดยใช้มือคู่ประสานเสียงลักษณะเสียงประสานคู่ 5 (คู่เสนาะ) ประสานเสียงเพื่อทดแทนเสียงหลุม เสียง ฟา

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์ที่ 2 โดยพบแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ฟา (สูง) และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง โด (สูง) โดยใช้มือคู่ประสานเสียงลักษณะเสียงประสานคู่ 4 ปกติ

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์ที่ 4 โดยพบแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง เร (สูง) และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง ลา (สูง) โดยใช้มือคู่ประสานเสียงลักษณะเสียงประสานคู่ 4 ปกติ

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์ที่ 2 โดยพบแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง โด (สูง) และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง ซอล โดยใช้มือคู่ประสานเสียงลักษณะเสียงประสานคู่ 4 ปกติ

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 4 และทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 4 และทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด

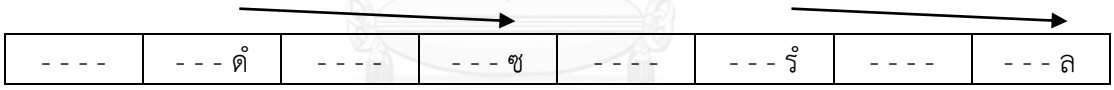
การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 4 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียง ลา

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า วรรคท้า มีลักษณะการตีโดยใช้มือประสานคู่ 7 และ 4 โดยเริ่มจากการใช้มือตีคู่ประสานคู่ 7 ในวลีที่ 1 แล้วลดมือมาตีคู่ประสานคู่ 4 ในวลีที่ 2 ลักษณะการตีจากเสียงสูงมาหาเสียงกลาง ส่วนในวรรครับก็เช่นเดียวกัน จะคงยังมีลักษณะการใช้มือตีคู่ประสานคู่ 7 และคู่ประสานคู่ 4 ต่อเนื่องมาจากวรรคท้า จะยังไม่พบลักษณะการบรรเลง การใช้มือแบบอื่นเนื่องจากเป็นประโยคช่วงขึ้นต้นเพลง

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 1 พบว่ามีวิถีลง ดังนี้



ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 3 รูปแบบ คือ

- - - X	- - - X	- - - X	- - - X	- X - X	- - - X	- X - X	- X - X
A		A		T		F	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ ในวรรคท้า มีลักษณะทำนองที่ห่างกันสม่ำเสมอในจังหวะตกของห้องเพลง เนื่องจากเป็นประโยคที่ขึ้นต้นเพลง ลักษณะโน้ตเพลงจะเริ่มจากเสียงสูงแล้วไล่ลงมาหาเสียงกลาง โดยเริ่มจากเสียง เร (สูง) โด ลา ซอล ส่วนวรรครับ เริ่มมีการไล่เสียงขึ้นกลับไปหาเสียงเริ่มต้นอีกครั้ง แต่ก็วกกลับตีเสียงจากสูงไล่ลงมาหาเสียงกลางอีกครั้ง

ประโยคที่ 2

- - - ซ๋	- - - ฟ๋
- - - ซ	- - - ด๋

ลักษณะวลีเพลงมีความต่อเนื่องมาจากประโยคที่ 1 ซึ่งเป็นประโยคขึ้นต้นเพลง ลักษณะบันไดเสียงยังคงเป็นบันไดเสียงชวา ที่ไม่ปรากฏพบโน้ตนอกบันไดเสียง มีลักษณะการใช้มือขึ้นคู่ 8 และขั้นคู่ 4 ในการบรรเลง โดยลักษณะเสียงมีลักษณะไล่ลงจากสูงมาหาเสียงที่อยู่ตำแหน่งต่ำกว่าต่อเนื่องมาจากประโยคที่ 1

ประโยคที่ 3 ช่วงเนื้อเพลง

- - - ฟ	- ฟ ฟ -	ม๋ ม๋ - -	ฟ ซ๋ - ฟ	- ม๋ - ร๋	- ด๋ - ล	- ด๋ - ร๋	- ด๋ - ฟ
- - - ด๋	- - - ฟ	- ม๋ ร๋ ม๋	- - ร๋ ด๋	- ม - ร	- ด - ร	- ด - ร	- ด - ด

บันไดเสียง

ประโยคที่ 3 ประโยคนี้เป็นประโยคช่วงเนื้อเพลง โดยที่ทั้งวงมีการรับพร้อมกัน หลังจากที่ฆ้องมอญวงใหญ่ขึ้นเพลงในประโยคที่ 1 และ 2 ประโยคที่ 3 นี้ ยังคงเป็นบันไดเสียงชวาต่อเนื่องมาจากประโยคขึ้นต้นเพลง ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟ ซ ล X ด ร X โดยพบการใช้โน้ตนอกบันไดเสียงในห้องที่ 3 และห้องที่ 5 เสียง มี ซึ่งเป็นโน้ตนอกบันไดเสียงที่ทำหน้าที่เชื่อมเสียงในประโยคให้มีความกลมกลืนกันมากขึ้น

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 3 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 7 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 4, ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 4 และทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 4 โดยพบแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ฟา (สูง) และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง โด (สูง) โดยใช้มือคู่ประสานเสียงลักษณะเสียงประสานคู่ 4 ปกติ

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 4 พบแนวทำนองอยู่มือขวาเสียง ลา และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง เร เป็นการประสานเสียงลักษณะเสียงประสานคู่ 5 (คู่เสนาะ) เป็นการประสานเสียงเพื่อทดแทนเสียงหลุม เสียง ฟา จึงมีลักษณะการใช้มือตีลูกฆ้องมือคู่ 4

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 2 และ พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี และ เร ตามลำดับ

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 2 และทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 2 และ พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด และ เร ตามลำดับ

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า วรรคท้า มีลักษณะการตีเริ่มการตีมือคู่ประสาน ซึ่งเป็นคู่ประสานต่อเนื่องมาจากทำนองก่อนหน้า ตีย้ำอีก 1 ครั้ง แล้วต่อด้วยลักษณะการตีสะบัดคล้ายการสะเดาะเสียง ฟา และ มี ทำให้ในการขึ้นต้นในส่วนของเนื้อเพลงนี้มีลักษณะการเน้นย้ำ หนักแน่น และเด็ดขาด ส่วนวรรครับ มีการใช้คู่ประสานคู่ 7 ในการดำเนินทำนอง โดยตีไล่ลงจากเสียงสูงแล้วตีย้อนขึ้นกลับไปหาเสียงประสานเสียงเดียวกันกับต้นประโยค

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 3 พบว่ามีวิถีคงที่แล้วไล่ขึ้นสูง ดังนี้

- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ฟ

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 3 รูปแบบ คือ

- - - X	- X X X	X X X X	X X X X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X
P		E		F		F	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ ในวรรคท้า มีลักษณะทำนองที่ลงตกท้ายห้องในตอนขึ้น ต่อด้วยทำนองเว้นห่าง 1 พยางค์แล้วมีลักษณะเก็บทุกพยางค์ในห้อง ทำให้ในวรรคนี้ ทำนองเพลงมีการดำเนินไปอย่างต่อเนื่องต่อจากการขึ้นต้นเพลง ส่วนในวรรครับ ลักษณะทำนองเริ่มคลี่คลายลง มีการเว้นจังหวะห่างกันสม่ำเสมอจนจบวรรค อีกทั้งยังพบลักษณะการดำเนินทำนองในส่วนต้นวรรคท้าด้วยการใช้มือคู่ 4 แล้วลงจบวรรครับด้วยการใช้มือคู่ 4 ด้วยเช่นเดียวกัน

ประโยคที่ 4

มˍ - มˍ มˍ	- รˍ - มˍ	- ฟˍ - ซˍ	- ลˍ - ซˍ	- ลˍ ซˍ ฟˍ	- รˍ - ดˍ	- รˍ - ดˍ	- ดˍ - ฟˍ
- ม - -	- ร - ม	- ด - ซ	- ล - ซ	- ล ซ ด	- ล - ซ	- - ด -	- ซ - ด

บันไดเสียง

ประโยคที่ 4 เป็นบันไดเสียงชวาต่อเนื่องมาจากประโยคก่อนหน้า ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟ ซ ล X ด ร X โดยพบการใช้โน้ตนอกบันไดเสียงในห้องที่ 1 และห้องที่ 2 เสียง มี ซึ่งเป็นโน้ตนอกบันไดเสียงที่ทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อมเสียงในประโยคให้มีความกลมกลืนกัน

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 4 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 7 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 2, ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 4 และทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 4 โดยพบแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ฟา (สูง) และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง โด (สูง) โดยใช้มือคู่ประสานเสียงลักษณะเสียงประสานคู่ 4 ปกติ และเป็นการประสานเพื่อทดแทนเสียงหลุมเสียง ฟา คู่ 8

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 2 พบแนวทำนองอยู่มือขวาเสียง เร และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง ลา เป็นการประสานเสียงคู่ 4 ปกติ

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 4 และทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 พบแนวทำนองอยู่มือขวาเสียง โด และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง ซอล เป็นการประสานเสียงมือคู่ 4 ปกติ

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 2 และ พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร และ มี ตามลำดับ

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 4, ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 2 และ พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานคู่ 8 ด้วยเสียง ซอล ลา ซอล ตามลำดับ

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า วรรคท้า มีลักษณะการแยกมือตีเสียงคู่ 8 โดลักษณะตีไล่ขึ้นไปหาเสียงที่สูงขึ้น ต่อด้วยการลดมือไปตีคู่ประสานคู่ 4 เสียง ฟา เป็นการใช้มือเพื่อหลบเสียงหลุมเสียง ฟา ในตำแหน่งมือซ้าย แล้วแยกมือออกตีมือคู่ 8 จนจบวรรค ส่วนในวรรครับนั้น มีลักษณะการใช้มือตีคู่ประสานคู่ 8 ต่อเนื่องจากวรรคท้า แล้วชิดมือตีคู่ประสานคู่ 4 เสียง ฟา และตีมือคู่ประสานคู่ 4 ไปจนถึงวลีสุดท้ายของวรรค มีการตีสลับมือขวา – ซ้าย – ขวา เสีย เร โด โด แล้วย้อนกลับมาใช้มือคู่ 4 ต่อในห้องเพลงสุดท้ายของวรรค ซึ่งลักษณะการใช้มือในส่วนนี้ เป็นการใช้มือที่เป็นลักษณะเพลงมอญ หากเป็นมือของฆ้องไทย จะมีลักษณะการใช้มือที่ตีคู่ 4 ย้ำเสียงเดิมอีกครั้ง

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 4 พบว่ามีวิถีขึ้น ดังนี้

- - - -	- - - มำ	- - - -	- - - ซำ	- - - -	- - - ดำ	- - - -	- - - ฟำ

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 3 รูปแบบ คือ

X X X X	- X - X	- X - X	- X - X	- X X X	- X - X	- X X X	- X - X
H		F		G		G	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะการเก็บและเว้นจังหวะห่างในบางช่วง และมีลักษณะทำนองซ้ำกันในวรรครับ ส่วนรูปแบบ F ยังคงเป็นรูปแบบที่พบอยู่ในวรรคเพลงของทุกประโยคที่ผ่านมาของเพลงนี้

ประโยคที่ 5

- ซ๋ - ฟ๋	- ม๋ - ร๋	- ม๋ ร๋ -	ร๋ ร๋ - ล๋	- ล๋ - ล๋	- ซ๋ - ฟ๋	- ด๋ - ม๋	- ซ๋ - ร๋
- ร - ด	- ท - ล	- - - ร	- ล - ล	- ด๋ – ล	- ซ - ด	- ด - ด	- - ร -

บันไดเสียง

ประโยคที่ 5 เป็นบันไดเสียงชวาต่อเนื่องมาจากประโยคก่อนหน้า ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟ ซ ล X ด ร X โดยพบการใช้โน้ตนอกบันไดเสียงเสียง มี ในห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 2 ห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 2 และห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 4 ซึ่งเป็นโน้ตนอกบันไดเสียงที่ทำหน้าที่เสริมมาเพื่อเชื่อมเสียงในประโยคให้มีความกลมกลืนกัน และยังทำหน้าที่เปลี่ยนเสียงในบันไดเสียงของประโยคต่อไป

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 5 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 7 ขั้นคู่ 8และขั้นคู่ 9 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4, ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 เป็นการใช้มือคู่ประสานเสียงลักษณะเสียงประสานคู่ 4 ไล่เสียงลดจากเสียงสูงเสียง ซอล ฟา มี และ เร

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 2 พบแนวทำนองอยู่มือขวาเสียง เร และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง ลา

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 4 พบแนวทำนองอยู่มือขวาเสียง ฟา และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง โด

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด โดยใช้มือขวางเพื่อหลบลูกหลุมเสียง ฟา

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 4, ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานคู่ 8 ด้วยเสียง ลา

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานคู่ 8 ด้วยเสียง ซอล

การใช้มือคู่ 9

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานคู่ 9 ลักษณะการตีจะตีในลักษณะถ่างมือ โดยแนวทำนองอยู่ที่มือขวา เสียง มี แนวประสานอยู่มือซ้ายเสียง โด

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า วรรคท้า มีลักษณะการตีคู่ 4 ไล่เสียงลงจากเสียง ซอล สูง ไปยังเสียง ฟา มี และ เร จากนั้นตีใช้มือขวาตี 3 พยางค์เสียงด้วยมือ ขวา – ขวา – ซ้าย เสียง มี เร เร โดยที่เสียง เร พยางค์สุดท้ายอยู่ในช่วงเสียงระดับเสียงกลาง แล้วลดมือซ้ายไปตีคู่ 4 อีก 1 ครั้ง ตามด้วยแยกมือออกตีคู่ 8 เสียง ลา ในพยางค์สุดท้ายของวรรคท้า

วรรครับ พบว่ามีลักษณะการใช้มือที่นักดนตรีเรียกว่า “มือถ่าง” หรือการถ่างมือ คือ มีลักษณะการตีคู่ประสานคู่ 9 ข้ามช่วงเสียงกัน โดยที่มือซ้ายจะอยู่ที่เดิมจากพยางค์เสียงก่อนหน้า คือ เสียง โด แล้วถ่างมือขวาออกตีเสียง มี พบการบรรเลงในลักษณะดังกล่าวปรากฏอยู่ในห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 4

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 5 พบว่ามีวิถีขึ้นแล้วลง ดังนี้

- - - -	- - - รำ	- - - -	- - - ลำ	- - - -	- - - ฟ้	- - - -	- - - รำ

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 3 รูปแบบ คือ

- X - X	- X - X	- X X X	X X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X X X
F		M		F		D	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะการเว้นระยะห่างของจังหวะเท่าๆ กัน จะมีลักษณะเก็บบ้างในช่วงลักษณะ M ซึ่งลักษณะ M นี้พบว่า ในเพลงประจำบ้านมีเพียงตำแหน่งเดียว ก็คือในประโยคที่ 5 นี้เท่านั้น ส่วนลักษณะ F ก็ยังคงพบประกอบอยู่ในหลายๆ ประโยคที่ผ่านมา และพบลักษณะการดำเนินทำนองโดยการขึ้นต้นวรรคท้าด้วยการใช้มือคู่ 4 แล้วลงจบวรรครับด้วยลักษณะการตีแยกมือ ขวา – ซ้าย – ขวา

ประโยคที่ 6

- ดำ - ซ้ำ	- ลำ - ซ้ำ	- ซ้ำ - -	- ม - ม	- ซ - -	- ล - -	ซ ซ - ล	- ดำ - รำ
- ด - ซ	- ล - ซ	- ร - ร	- - ร -	- ร - ร	- - ซฺ ซฺ	- ร - ร	- ด - ร

บันไดเสียง

ประโยคที่ 6 เป็นบันไดเสียงเพียงออบน ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X ไม่พบโน้ตนอกบันไดเสียงปรากฏอยู่ในประโยค เป็นการเปลี่ยนบันไดเสียงจากบันไดเสียงชวาในประโยคก่อนหน้า ซึ่งมีโน้ตเสริมเสียง มี เป็นสะพานเชื่อมเสียงในการเปลี่ยนบันไดเสียง

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 6 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 3 ขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 7 ขั้นคู่ 8 และขั้นคู่ 10 ดังนี้

การใช้มือคู่ 3

ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 2 โดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ซอล แนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง เร เป็นการประสานในลักษณะเสียงประสานคู่ 4 เพื่อทดแทนเสียงหลุมเสียง ฟา

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 4 โดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ลา แนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง เร เป็นการประสานในลักษณะมือประสานคู่ 4 แต่เสียงประสานเป็นเสียงประสานคู่ 5 (คู่เสนาะ) เพื่อทดแทนเสียงหลุมเสียง ฟา

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 2 และทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด โดยใช้มือขวางเพื่อหลบลูกหลุมเสียง ฟา

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร โดยใช้มือขวางเพื่อหลบลูกหลุมเสียง ฟา

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 4, ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 เป็นการใช้มือประสานคู่ 8 ด้วยเสียง ซอล ลา ซอล ตามลำดับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้มือคู่ 10

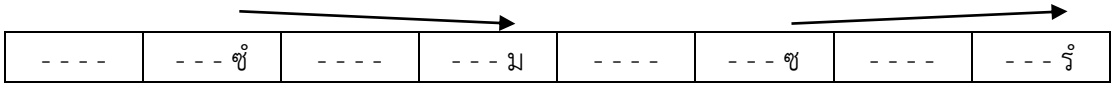
ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานคู่ 10 ลักษณะการตีจะตีในลักษณะถ่างมือ โดยแนวทำนองอยู่ที่มือขวา เสียง ซอล แนวประสานอยู่มือซ้ายเสียง เร เพื่อเป็นการเอื้อในการตีเสียงในพยางค์ต่อไปซึ่งเป็นเสียง เร โดยใช้มือซ้ายตี ส่วนมือขวาก็อยู่เสียง ซอล เหมือนเดิม

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า ในวรรคท้า มีลักษณะการตีเสียงประสานคู่ 8 ในช่วงเสียงสูง มีลักษณะการตีถ่างมือคู่ 10 ในลักษณะที่มือขวาอยู่เสียงเดิมด้านเสียง ซอล สูง ต่อเนื่องมาจากห้องเพลงก่อนหน้า ส่วนมือซ้ายย้ายไปตีคู่ 10 เสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่จะดำเนินต่อในพยางค์ต่อไป

วรรครับ พบว่ามีลักษณะการใช้มือตีย้ำ (- ล ซ ซ) โดยปกติแล้ว การตีโน้ตในลักษณะนี้ฆ้องมอญจะใช้มือ ขวา – ซ้าย – ขวา แต่ในประโยคนี้มีลักษณะการใช้มือ ขวา – ซ้าย – ซ้าย แล้วเสียงซอลนั้นก็เป็นลูกฆ้องเดียวกันอีก ซึ่งถ้าโดยทั่วไปแล้ว เสียงซอลในลักษณะโน้ตเช่นนี้ จะเป็นการตีคนละระดับเสียงกัน

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 6 พบว่ามีวิถีลงแล้วขึ้นสูง ดังนี้



ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 3 รูปแบบ คือ

- X - X	- X - X	- X - X	- X X X	- X - X	- X X X	X X - X	- X - X
F		D		D		R	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะการเว้นระยะห่างของจังหวะเท่าๆ กัน จะมีลักษณะเก็บบ้างในช่วงตรงกลางของประโยค เพื่อให้ทำนองดูกระชับขึ้น พบลักษณะทำนองลักษณะ R ซึ่งเป็นลักษณะที่พบเพียงตำแหน่งเดียวของเพลงนี้ และเป็นลักษณะที่ไม่ปรากฏพบในเพลงประจำวัดที่ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ไปก่อนหน้า อีกทั้งยังพบลักษณะการดำเนินทำนองในส่วนต้นประโยคด้วยการขึ้นต้นวรรท้าในลักษณะเสียงประสานคู่ 8 และลงจบส่วนท้ายวรรครับด้วยเสียงประสานคู่ 8 เช่นเดียวกัน

ประโยคที่ 7

- ม์ - ร์	- ด์ - ม์	- - ร์ ด์	- ร์ - ด์	- ซ - ด์	- ม์ - ร์	- ร์ - ด์	- ท - ล
- ม - ร	- ด - ม	- - ร ด	- ร - ด	- ด - ด	- - ร ล	- - ด ซ	- - ล฻ ร

บันไดเสียง

ประโยคที่ 7 เป็นบันไดเสียงเพียงออบน ต่อเนื่องมาจากประโยคก่อนหน้า ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X พบโน้ตนอกบันไดเสียงปรากฏอยู่ซึ่งเป็นโน้ตเสริมเสียง ที ทำหน้าที่เป็นตัวเชื่อมเสียงในประโยคให้มีความกลมกลืน ในลักษณะการไล่เสียงลง เร โด ที ลา

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 7 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 7 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

เป็นการประสานในลักษณะมือประสานคู่ 4 แต่เสียงประสานเป็นเสียงประสานคู่ 5 เพื่อทดแทนเสียงหลุมเสียง ฟา ที่ไม่ปรากฏ โดยในประโยคนี้พบการใช้มือขั้นคู่ 4 ดังนี้

ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 2 ขั้นคู่ 4 ด้วยเสียง ซอล
ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 4 ขั้นคู่ 4 ด้วยเสียง เร
ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 4 ขั้นคู่ 4 ด้วยเสียง โด
ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 4 ขั้นคู่ 4 ด้วยเสียง ลา

การใช้มือคู่ 7

เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 โดยใช้มือขวางเพื่อหลบลูกหลุมเสียง ฟา ซึ่งในประโยคนี้พบลักษณะการใช้มือขั้นคู่ 7 ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 ขั้นคู่ 7 ด้วยเสียง มี และ เร

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 ขั้นคู่ 7 ด้วยเสียง โด และ มี

ทำนองห้องที่ 3 และ 4 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 ขั้นคู่ 7 ด้วยเสียง เร และ โด

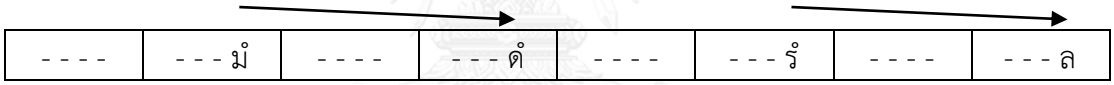
ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 4 ขั้นคู่ 7 ด้วยเสียง โด

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า ในวรรคท้า มีลักษณะการตีเสียงประสานคู่ 8 ในช่วงเสียงสูงตลอดทั้งวรรค เมื่อดำเนินมาถึงวรรครับมีการตีมีลักษณะการตีในรูปแบบ ขวา – ซ้าย – พร้อม ทั้ง 3 ห้องเพลง แต่ลักษณะการตีลูกฆ้องนั้น เป็นลักษณะการตีข้ามช่วงเสียง สูง กลาง สูง

- มˌ - รˌ	- รˌ - ดˌ	- ท - ล
- - ร ล	- - ด ซ	- - ลฺ ร

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 7 พบว่ามีวิถีลง ดังนี้



ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 3 รูปแบบ คือ

- X - X	- X - X	- - X X	- X - X	- X - X	- X X X	- X X X	- X X X
F		O		D		K	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะการเว้นระยะห่างของจังหวะเท่าๆ กัน ซึ่งเป็นลักษณะที่พบได้เกือบทุกประโยคในเพลง และการดำเนินทำนองที่เว้นจังหวะแรกของวรรคคล้ายจังหวะรุก ทำให้ในวรรคต่อไปอาจจะมีลักษณะทำนองที่เก็บ อีกทั้งในประโยคนี้ มีการใช้ลักษณะทำนองรูปแบบ O ซึ่งเป็นรูปแบบที่พบอยู่ในประโยคที่ 7 เพียงประโยคเดียว และวลีเดียวเท่านั้น อีกทั้งยังพบลักษณะการดำเนินทำนองด้วยการขึ้นต้นวรรคท้าด้วยการใช้เสียงคู่ประสานคู่ 8 แล้วลงจบท้ายวรรครับด้วยการตีแยกมือเป็นเสียงโน้ตคู่ 8 และจบด้วยคู่ประสานคู่ 4

ประโยคที่ 8

ซ ล - ซ	- ซ - ด๋	- ซ - ร๋	ด๋ ล - ซ	- ซ - -	- ม - ม	- ม - ม	- ด๋ - ฟ๋
- - ซ๋ -	- ด - ด	- ด - -	- - ซ๋ -	- ด - ด	- - ร -	ด - ร -	- ด - ด

บันไดเสียง

ประโยคที่ 8 เป็นบันไดเสียงเพียงออบน ต่อเนื่องมาจากประโยคก่อนหน้า ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X พบโน้ตนอกบันไดเสียงปรากฏอยู่ซึ่งเป็นโน้ตจรเสียง ฟา ในห้องเพลงที่ 8 ทำหน้าที่เป็นตัวเชื่อมเสียงระหว่างวรรคในประโยคต่อไป

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 8 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 7 และขั้นคู่ 10ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

เป็นการประสานในลักษณะมือประสานคู่ 4 แต่เสียงประสานเป็นเสียงประสานคู่ 5 เพื่อทดแทนเสียงหลุมเสียง ฟา ที่หายไป โดยในประโยคนี้พบการใช้มือขั้นคู่ 4 ในทำนองห้องที่ 2 ทำนองห้องที่ 3 และทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 2 ของแต่ละห้องเพลง ขั้นคู่ 4 ด้วยเสียง ซอล

การใช้มือคู่ 7

เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 โดยใช้มือขวางเพื่อหลบลูกหลุมเสียง ฟา ซึ่งประโยคนี้พบลักษณะการใช้มือขั้นคู่ 7 ในทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 2 ขั้นคู่ 7 ด้วยเสียง โด

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 ขั้นคู่ 7 ด้วยเสียง โด และ มี
ทำนองห้องที่ 3 และ 4 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4 ขั้นคู่ 7 ด้วยเสียง เร และ โด
ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 4 ขั้นคู่ 7 ด้วยเสียง โด

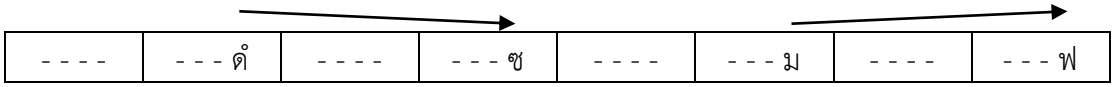
การใช้มือคู่ 10

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานคู่ 10 ลักษณะการตีจะตีในลักษณะถ่างมือ โดยแนวทำนองอยู่ที่มือขวา เสียง ฟา แนวประสานอยู่มือซ้ายเสียง โด เป็นการตีหลบลูกหลุมเสียง ฟา ในลักษณะการตีจะบรรเลงคู่ประสานเสียงคู่ 8 และเพื่อเป็นการเอื้อในการตีเสียงในประโยคต่อไปต่อไปซึ่งเป็นลักษณะการตีในย้ำเสียงเดียวกันในห้องเพลงนี้

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า ในวรรคท้า มีลักษณะการตีเก็บสลับการใช้มือคู่ประสานถ่างและชิดสลับกันทั้งวรรค ซึ่งจะต้องใช้ความแม่นยำในการบรรเลง แต่ในบทเพลงมีการให้มือซ้ายตีย้ำอยู่ที่เสียงเดิม เพื่อเป็นจุดสังเกตในการเหวี่ยงมือไปตีลูกฆ้องของมือขวา ส่วนในวรรครับ มีลักษณะการตีสลับมือซ้าย ขวา เป็นการให้ทำนองนองกระชับ ช่วยเร่งจังหวะให้เร็วขึ้นกว่าเดิม

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 8 พบว่ามีวิถีลงแล้วขึ้น ดังนี้



ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 3 รูปแบบ คือ

X X X X	- X - X	- X - X	X X X X	- X - X	- X X X	X X X X	- X - X
H		J		D		H	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะเก็บแล้วเว้น เว้นแล้วเก็บในวรรคท้า และเว้นจังหวะแล้วเก็บ ต่อด้วยเก็บแล้วเว้นในวรรครับ สลับไปมา ทำให้ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคที่ 8 มีลักษณะรุกแล้วผ่อนคลายแล้วเริ่มรุกใหม่ เกิดลักษณะทำนองที่จะส่งผลให้ในประโยคต่อไปอาจมีลักษณะที่คลี่คลายหรือจังหวะเก็บตลอดวรรคก็ได้โดยมีลักษณะ H เป็นลักษณะที่พบในส่วนต้นประโยคและส่วนท้ายประโยค

ประโยคที่ 9

- ดำ - ฟำ	- มำ - รำ	- มำ - รำ	- รำ - ลำ	- ลำ - ลำ	- ซำ - ฟำ	- ดำ - ฟำ	- ลำ - รำ
- ด - ด	- - ร -	- -ร -	- ล - ล	- ด - ล	- ซ - ด	- ด - ด	- - ร -

บันไดเสียง

ประโยคที่ 9 เป็นบันไดเสียงเพียงออบนต่อเนื่องมาจากประโยคก่อนหน้านี้ ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X โดยพบการใช้โน้ตนอกบันไดเสียงเสียง ฟา ในห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 4, ห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 4 และห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 4 ซึ่งเป็นโน้ตนอกบันไดเสียงที่ทำหน้าที่เชื่อมเสียงในประโยคให้มีความกลมกลืนกัน

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 9 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 6 ขั้นคู่ 7 ขั้นคู่ 8 และขั้นคู่ 10 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ในประโยคที่ 9 พบการใช้มือประสานคู่ 4 เพียง 1 ตำแหน่ง คือ ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 2 พบแนวทำนองอยู่มือขวาเสียง เร และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง ลา

การใช้มือคู่ 6

ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 6 โดยแนวทำนองอยู่มือซ้ายเสียง โด และแนวประสานอยู่มือขวา เสียง ลา

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด โดยใช้มือขวางเพื่อหลบลูกหลุมเสียง ฟา

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 4, ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานคู่ 8 ด้วยเสียง ลา

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานคู่ 8 ด้วยเสียง ซอล

การใช้มือคู่ 10

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 4, ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 4 และทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานคู่ 10 ลักษณะการตีจะตีในลักษณะมือถ่าง โดยแนวทำนองอยู่ที่มือขวา เสียง ฟา สูง แนวประสานอยู่มือซ้ายเสียง โด เป็นการตีหลบลูกหลุมเสียง ฟา ในลักษณะการตีไล่เสียง ฟา มี เร

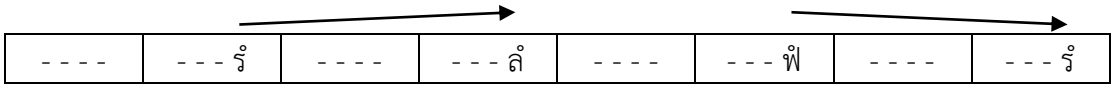
กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า วรรคท้า มีลักษณะการตีมือถ่าง โดยที่พยางค์เสียงก่อนหน้าเป็นเสียงคู่ 8 เสียงโด แล้วย้ายมือซ้ายไปตีเสียงฟา ในลักษณะที่มือซ้ายตียืนเสียงอยู่ที่เสียงโด แล้วตีไล่เสียงสลับมือ ขวา – ซ้าย – ขวา

วรรครับ พบว่ามีลักษณะการใช้มือถ่างในการบรรเลง 2 ตำแหน่ง โดยปรากฏอยู่ในห้องที่ 6 และห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 4 ทั้ง 2 ห้องเพลง ซึ่งในวรรครับของประโยคที่ 9 นี้มีลักษณะการตีที่ต้องใช้ความแม่นยำในการตีลูกฆ้องมอญวงใหญ่เนื่องจากเป็นการตีโดยใช้มือตีเป็นคู่ 8 และคู่ 10 แต่ก็มีการเอื้อให้การตีง่ายขึ้นโดยการตีมือถ่างข้างซ้ายอยู่ที่เสียงโด แล้วใช้มือขวาตีเปลี่ยนตำแหน่งเสียงต่างๆในเพลง

Chulalongkorn University

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 9 พบว่ามีวิถีขึ้นแล้วลง ดังนี้



ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 3 รูปแบบ คือ

- X - X	- X X X	- X X X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X X X
D		G		F		D	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะการเว้นระยะห่างของจังหวะเท่าๆ กัน จะมีลักษณะเก็บบ้างในในห้องหลังของลักษณะ D และห้องแรกของลักษณะ G อีกทั้งในประโยคนี้มีลักษณะ D และ F ซึ่งเป็นรูปแบบทำนองที่พบมากที่สุดในเพลงนี้ นอกจากนี้พบว่าลักษณะการดำเนินทำนองในส่วนต้นประโยคและท้ายประโยค เป็นรูปแบบ D เช่นเดียวกัน

ประโยคที่ 10

- ดำ - ซ้ำ	- ลำ - ช้ำ	- ลำ - ลำ	- ลำ - ซ้ำ	- ซ้ำ - -	- ม - -	ซ - ม ซ	- ซ - -
- ด - ซ	- ล - ซ	- ล - ด	- ล - ซ	- ด - ด	- - ร ม	- ร - -	- ด - ด

บันไดเสียง

ประโยคที่ 10 เป็นบันไดเสียงเพียงออบนต่อเนื่องมาจากประโยคก่อนหน้านี้ ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X ไม่ปรากฏพบโน้ตนอกบันไดเสียงในประโยคนี้

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 10 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 6 ขั้นคู่ 7 ขั้นคู่ 8 และ ขั้นคู่ 11 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 พบแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ซอล และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง โด เป็นการประสานเสียงในลักษณะมือขวางเช่นเดียวกันกับทำนองที่ผ่านมา โดยลักษณะเสียงประสานคู่ 5 (คู่เสนาะ) แต่ลักษณะการตีลูกฆ้องมอญวงใหญ่จะตีลูกห่างกันเพียง 4 ลูก โดยข้ามเสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงหลุม

การใช้มือคู่ 6

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 6 โดยแนวทำนองอยู่มือซ้ายเสียง โด และแนวประสานอยู่มือขวา เสียง ลา

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 4, ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 4 และ ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานคู่ 8 ด้วยเสียง ซอล

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 2, ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 2 และ ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานคู่ 8 ด้วยเสียง ลา

การใช้มือคู่ 11

ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานคู่ 11 ลักษณะการตีจะตีในลักษณะถ่างมือ โดยแนวทำนองอยู่ที่มือขวา เสียง ซอล แนวประสานอยู่มือซ้ายเสียง โด เพื่อเป็นการเอื้อในการตีเสียงในพยางค์ต่อไปซึ่งเป็นเสียง โด โดยใช้มือซ้ายตีซ้ำอยู่ที่ลูกฆ้องลูกเดิม ส่วนมือขวาก็อยู่เสียง ซอล จากพยางค์ก่อนหน้า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า วรรคท้า มีลักษณะการตีคู่ประสานเสียงคู่ 8 แต่ตีลูกฆ้องเป็นลักษณะคู่ 7 เนื่องจากมีการหลบลูกหลุมเสียง ฟา ตลอดทั้งวรรคท้า มีลักษณะการตีไล่เสียงขึ้นไปหาเสียงสูง ให้อารมณ์รุกเร่งจังหวะขึ้นจากเดิม ส่วนในวรรครับมีการตีโดยตีสลับมือขวา – ซ้าย – ซ้าย ตามลักษณะการตีมือฆ้องมอญ ต่อด้วยการใช้มือตีประสานคู่ 4 แต่ลักษณะเสียงคู่ 5(คู่เสนาะ) ในช่วงจบประโยค

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 10 พบว่ามีวิถีคงที่แล้วลงต่ำ ดังนี้

- - - -	- - - ซ๋	- - - -	- - - ซ๋	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ด

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 3 รูปแบบ คือ

- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X X X	X X X X	- X - X
F		F		D		H	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะการตีเว้นจังหวะอย่างสม่ำเสมอตลอดจนเกือบทั้งประโยค แต่จะพบการตีเก็บในวรรครับ คือ ลักษณะ D และ H ซึ่งส่งผลให้ประโยคนี้มีลักษณะรุกเร่งจังหวะขึ้น อีกทั้งยังเป็นการส่งต่อให้ในประโยคต่อไปอาจจะมีลักษณะการตีเก็บด้วยเช่นกัน

ประโยคที่ 11

ซ ม - ซ	ซ ซ - -	ซ ม - -	ร ม - -	ม - ด ร	- - ร ด	ม ร - -	ม ร - -
- - ร -	- ด - ด	- - ร ด	- ร - ร	- ล๎ - -	ด ล๎ - ซ๎	- - ด ร	- - ด ล๎

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บันไดเสียง

ประโยคที่ 11 เป็นบันไดเสียงเพียงออบนต่อเนื่องมาจากประโยคก่อนหน้า ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X ไม่ปรากฏพบโน้ตนอกบันไดเสียงในประโยคนี้

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 11 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 2 ขั้นคู่ 3 และ ขั้นคู่ 4 ดังนี้

การใช้มือคู่ 2

ทำนองห้องที่ 4 ในพยางค์ที่ 2 โดยแนวทำนองอยู่มือซ้าย เสียง มี และแนวประสานอยู่มือขวาเสียง เร

การใช้มือคู่ 3

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 4 โดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง โด แนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง ซอล เป็นการประสานในลักษณะเสียงประสานคู่ 4 เพื่อทดแทนเสียงหลุม เสียง ที

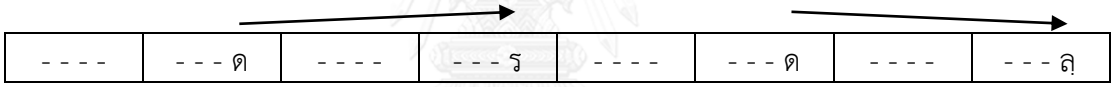
การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 2 พบแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ซอล และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง โด เป็นการประสานเสียงในลักษณะมือขวางเช่นเดียวกันกับทำนองที่ผ่านมา โดยลักษณะเสียงประสานคู่ 5 แต่ลักษณะการตีลูกฆ้องมอญวงใหญ่จะตีลูกห่างกันเพียง 4 ลูก โดยข้ามเสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงหลุม

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า วรรคท้า มีลักษณะการตีสลับมือเกือบทั้งวรรคต่อเนื่องมาจากประโยคก่อนหน้า พบการตีมือคู่ประสานเพียง 2 ตำแหน่งในห้องเพลงที่ 2 และ 4 และมีลักษณะการตีทั้ง 2 วลีในวรรคที่เหมือนกัน ส่วนในวรรครับ มีกลวิธีในการบรรเลงโดยการตีสลับมือตามหลักการใช้มือฆ้องมอญวงใหญ่ พบว่ามีการใช้มือประสานตีเพียงตำแหน่งเดียวคือในวลีที่ 3

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 11 พบว่ามีวิถีขึ้นแล้วลง ดังนี้



ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบเพียง 2 รูปแบบ คือ

X X X X	X X - X	X X X X	X X - X	X X X X	X X X X	X X X X	X X X X
L		L		E		E	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะทำนองถี่ มีการเว้นจังหวะเพียง 2 พยางค์ในประโยค ทำนองที่ถี่ไม่เว้นจังหวะของประโยคนี้ ต่อเนื่องมาจากวรรครับในประโยคก่อนหน้า ทำให้ในการบรรเลงมีลักษณะเร่งจังหวะขึ้นจากเดิม อีกทั้งลักษณะของทำนองในประโยคนี้ พบเพียง 2 ลักษณะ คือ ลักษณะ L และลักษณะ E ซึ่งเป็นลักษณะที่พบไม่มากในเพลงนี้ โดยจะพบลักษณะ L นี้อีกครั้งในประโยคท้ายเพลง ทำให้ช่วงท้ายเพลงมีการดำเนินทำนองที่เร่งจังหวะขึ้นเพื่อที่จะลงจบเพลงตามลักษณะการบรรเลงเพลงมอญ

ประโยคที่ 12

ซ ม - -	ซ ม - -	ม - ม -	- - ด -	ซ ซ - -	- ซ - -	ล - ซ ล	- ดำ - ฟ
- - ร ม	- - ร ด	- ล - ร	ด ล - ซ	- ซ - ด	- - ร ม	- ร - -	- ด - ด

บันไดเสียง

ประโยคที่ 12 เป็นบันไดเสียงเพียงออบนต่อเนื่องมาจากประโยคก่อนหน้า ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X ปรากฏพบโน้ตนอกบันไดเสียงในห้องที่ 8 พยางค์เสียงสุดท้ายเป็นโน้ตจรที่ทำหน้าที่เชื่อมเสียงระหว่างประโยคให้มีความกลมกลืน

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 12 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 6 ขั้นคู่ 7 และ ขั้นคู่ 10 ดังนี้

การใช้มือคู่ 6

ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการตีเสียงประสานคู่ 8 เสียงซอล แต่เนื่องจากการตีเสียงประสานนี้ เป็นการตีประสานเสียงที่ข้ามเสียงหลุมทั้ง 2 ตำแหน่ง ดังนั้นจึงตีลูกฆ้องห่างกันเพียง 6 ลูกเท่านั้น

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด

การใช้มือคู่ 10

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานคู่ 10 ลักษณะการตีจะตีในลักษณะถ่างมือ โดยแนวทำนองอยู่ที่มือขวา เสียง ฟา แนวประสานอยู่มือซ้ายเสียง โด จากลักษณะการตีคู่ประสานเสียง โด ในพยางค์ก่อนหน้า และเพื่อเป็นการเอื้อในการตีเสียงในประโยคต่อไปที่มีการตีซ้ำเหมือนกันกับห้องเพลงที่ 8 ของประโยคนี้

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า วรรคท้า มีลักษณะการตีสลับมือไม่เว้นจังหวะตลอดทั้งวรรค เป็นผลมาจากวรรคก่อนหน้าที่มีลักษณะการบรรเลงในลักษณะนี้เช่นเดียวกัน ส่วนในวรรครับมีกลวิธีในการบรรเลงในลักษณะเริ่มเว้นจังหวะลงบ้าง มีการตีสลับมือผสมการตีคู่ประสาน โดยมีการตียืนเสียงเดิมมือซ้าย เสียงโด ไว้ แล้วเปลี่ยนมือขวาจากการตีเสียงคู่ประสานเสียง โด เลื่อนไปตีมือถ่างเสียงฟา เป็นกลวิธีในการบรรเลงเพื่อให้ผู้บรรเลงได้มีจุดสังเกตในการบรรเลง

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 12 พบว่ามีวิถีลงแล้วขึ้น ดังนี้

- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ฟ

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 3 รูปแบบ คือ

X X X X	X X X X	X X X X	X X X X	X X - X	- X X X	X X X X	- X - X
E		E		S		H	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะทำนองถี่ไม่เว้นจังหวะต่อเนื่องมาจากวรรครับในประโยคที่ 11 ซึ่งมีลักษณะการดำเนินทำนองที่เร่งขึ้นและเริ่มผ่อนคลายเมื่อดำเนินทำนองมาถึงวรรครับ ในวรรครับนี้พบลักษณะการดำเนินทำนองแบบ S ซึ่งเป็นลักษณะที่พบในเพลงประจำบ้านนี้เพียงตำแหน่งเดียว และยังไม่ปรากฏพบในบทเพลงก่อนหน้า เป็นทำนองที่มีลักษณะเว้นจังหวะ 1 พยางค์ในห้องเพลง ทำให้มีลักษณะทำนองเหมือนกับการถอนจังหวะเล็กน้อย ส่งผลให้วลีต่อไปเป็นทำนองที่มีลักษณะคลี่คลายลงเช่นกัน

ประโยคที่ 13

- ด̣ - ฟ̣	- ม̣ - ร̣	- ม̣ - ร̣	- ร̣ - ล̣	- ล̣ - ล̣	- ซ̣ - ฟ̣	- ด̣ - ฟ̣	- ล̣ - ร̣
- ด - ด	- - ร ร	- - ร -	- ล - ล	- ด̣ - ล	- ซ - ด	- ด - ด	- - ร -

มีลักษณะเหมือนกันกับประโยคที่ 9 ของเพลง

ประโยคที่ 14

- ด̣ - ซ̣	- ล̣ - ซ̣	- ซ - -	ซ ล ท ด̣	- ล̣ ซ̣ ม̣	- ร̣ - ด̣	- ซ - ด̣	- ล - ซ
- ด - ซ	- ล - ซ	- ด - ม	- - - ด	- ล ซ ม	- ร - ด	- ด - ด	- - ซ̣ -

บันไดเสียง

ประโยคที่ 14 เป็นบันไดเสียงเพียงออบนต่อเนื่องมาจากประโยคก่อนหน้า ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X ไม่ปรากฏพบโน้ตนอกบันไดเสียงในประโยค

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 14 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 7 และ ขั้นคู่ 8ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 3 ในพยางค์ที่ 2 และทำนองห้องที่ 7 พยางค์ที่ 2 โดยมีแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ซอล และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง โด เป็นการประสานเสียงในลักษณะมือขวาง ลักษณะเสียงประสานคู่ 5 (คู่เสนาะ) แต่ลักษณะการตีลูกฆ้องมอญวงใหญ่จะตีลูกห่างกันเพียง 4 ลูก โดยข้ามเสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงหลุม

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 2, ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 4 และทำนองห้องที่ 6 กับ 7 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร

การใช้มือคู่ 8

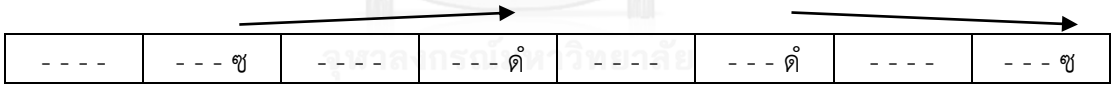
ทำนองห้องที่ 1 และห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 4 และทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 3 เป็นการใช้มือประสานคู่ 8 ด้วยเสียง ซอล

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 2 และทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานคู่ 8 ด้วยเสียง ลา

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า วรรคท้า มีลักษณะการตีมือคู่ประสานเว้นจังหวะอย่างสม่ำเสมอ แต่พบการตีโดยไม่เว้นจังหวะในห้องสุดท้ายของวรรคท้า เป็นการบรรเลงในลักษณะตีไล่ขึ้นไปหาเสียงสูง เพื่อไม่ให้จังหวะหย่อนลง เนื่องจากเป็นประโยคที่อยู่ช่วงกลางบทเพลง ส่วนวรรครับ มีลักษณะการบรรเลงโดยใช้มือประสานคู่ 8 และคู่ 7 เช่นเดียวกันกับวรรคท้า มีการเปลี่ยนมาตีคู่ประสานคู่ 4 ในห้องเพลงที่ 7 แล้วย้ายมือไปตีคู่ 7 ก่อนจะจบวรรคด้วยการตีสลับมือ เพื่อส่งให้ประโยคต่อไปอาจมีลักษณะการบรรเลงเช่นเดียวกันนี้ หรือในลักษณะการตีเว้นจังหวะแล้วสลับมือ

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 14 พบว่ามีวิถีขึ้นแล้วลง ดังนี้



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 4 รูปแบบ คือ

- X - X	- X - X	- X - X	X X X X	- X X X	- X - X	- X - X	- X X X
F		J		G		D	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะทำนองเว้นห่างสม่ำเสมอ จะมีเพียงห้องเพลงสุดท้ายของวรรคที่มีลักษณะตีเก็บไม่เว้นจังหวะ ทำให้ในประโยคนี้มีลักษณะการดำเนินทำนองที่สม่ำเสมอ ไม่มีการเร่งจังหวะขึ้นหรือผ่อนจังหวะลง ประโยคที่ 14 นี้ พบลักษณะ J ซึ่งเป็นลักษณะทำนองที่พบเพียง 2 ตำแหน่งในเพลง และพบว่าจะปรากฏอยู่ในวรรคท้าของเพลงเท่านั้น

ประโยคที่ 15

- ซ - -	- ม - -	- - - ด	- ซ - -	- ซ - -	- ท - -	- ดำ - รำ	- ดำ - ฟ้
- ด - ด	- - ร ร	- ซ - -	- - ร ม	- ด - ด	- - - ล	- ด - ร	- ด - ด

บันไดเสียง

ประโยคที่ 15 เป็นบันไดเสียงเพียงออบนต่อเนื่องมาจากประโยคก่อนหน้า ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X ปรากฏพบโน้ตนอกบันไดเสียงในห้องที่ 8 พยางค์เสียงสุดท้ายเป็นโน้ตจรที่ทำหน้าที่จรมาเพื่อทำให้ทำนองเพลงมีความกลมกลืนในการเปลี่ยนบันไดเสียงของประโยคต่อไป

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 15 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 7 และ ขั้นคู่ 10 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 1 ในพยางค์ที่ 2 พบแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ซอล และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง โด เป็นการประสานเสียงในลักษณะเสียงประสานคู่ 5 (คู่เสนาะ) แต่ตีลูกฆ้องมอญวงใหญ่ห่างกันเพียง 4 ลูก โดยข้ามเสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงหลุม

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4, ห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด เร โด ตามลำดับ

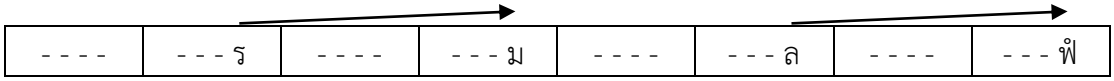
การใช้มือคู่ 10

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานคู่ 10 ลักษณะการตีจะตีในลักษณะถ่างมือ โดยแนวทำนองอยู่ที่มือขวา เสียง ฟา แนวประสานอยู่มือซ้ายเสียง โด จากลักษณะการตีคู่ประสานเสียง โด ในพยางค์ก่อนหน้า และเพื่อเป็นการเอื้อในการตีเสียงในประโยคต่อไปที่มีการตีซ้ำเหมือนกันกับห้องเพลงที่ 8 ของประโยคนี้

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า วรรคท้า พบว่ามีลักษณะการตีสลับมือโดยใช้มือเดียวตีซ้ำโน้ต 3 พยางค์ เช่น โน้ต มี เร เร ใช้มือ ขวา ซ้าย ซ้าย ซึ่งส่วนใหญ่ที่ผ่านมาจะเป็นการใช้มือ ขวา ซ้าย ขวา มีการตีคู่ประสานโน้ตในห้องเพลงห้องแรกของทั้ง 2 วรรค ในวรรครับมีการตีมือคู่ประสานคู่ 7 ในห้องเพลงที่ 7 และ 8 ของวรรคในลักษณะทำนองเว้นจังหวะอย่างสม่ำเสมอ มีการตีถ่างมือในพยางค์สุดท้ายโดยตีคู่ประสานคู่ 10 มือซ้ายจะอยู่ที่ลูกฆ้องลูกเดิมแต่ถ่างมือไปตีเสียง ฟา ซึ่งเป็นโน้ตนอกบันไดเสียงของประโยค เชื่อมโน้ตประโยคถัดไปให้มีความกลมกลืนกัน

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 15 พบว่ามีวิถีขึ้น ดังนี้



ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 2 รูปแบบ คือ

- X - X	- X X X	- X - X	- X X X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X
D		D		F		F	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะทำนองเว้นห่างสม่ำเสมอ และมีรูปแบบที่ซ้ำกันภายในวรรค ในวรรคท้าจะพบรูปแบบ D ซึ่งมีลักษณะ ตีเว้นจังหวะ 2 จังหวะ และตี 3 จังหวะ ส่วนในวรรครับ พบรูปแบบ F ซึ่งเป็นลักษณะการตีเว้นจังหวะห่างสม่ำเสมอกันทั้งวรรค ซึ่งรูปแบบการดำเนินทำนองทั้ง D และ F เป็นรูปแบบที่พบมากที่สุดในเพลงนี้

ประโยคที่ 16

- ดำ - ฟ	- ซำ - ลำ	- ซำ - ฟ	- มำ - รำ	- ล - ซ	- ซ - ดำ	- รำ - ดำ	- ท - ล
- ด - ด	- ซ - ล	- ซ - ดำ	- ท - ล	- - ซ -	- ด - ด	- - ด ด	- - ลฺ ร

บันไดเสียง

ประโยคที่ 16 เป็นบันไดเสียงชวา ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟ ซ ล X ด ร X เป็นการเปลี่ยนบันไดเสียงครั้งที่ 2 ของเพลง ในวรรคท้า ทำนองห้องที่ 4 พยางค์ที่ 2 มีโน้ตเสริมเสียง มีทำหน้าที่เปลี่ยนบันไดเสียง ลักษณะเหมือนเปลี่ยนบันไดเสียงภายในประโยค และในวรรครับ ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 มีโน้ตเสียง ที เป็นโน้ตจรเข้ามาทำหน้าที่เชื่อมเสียงภายในวรรคเพลงให้มีความกลมกลืนกัน

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 16 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 7 ขั้นคู่ 8 และขั้นคู่ 10 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 3 ในพยางค์ที่ 4 โดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ฟา และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง โด

ทำนองห้องที่ 4 ในพยางค์ที่ 2 โดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง มี และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง ที

ทำนองห้องที่ 6 ในพยางค์ที่ 2 แนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ซอล และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง โด เป็นการประสานเสียงในลักษณะมือขวาง โดยลักษณะเสียงประสานคู่ 5 (คู่เสนาะ) แต่ลักษณะการตีลูกฆ้องมอญวงใหญ่จะตีลูกห่างกันเพียง 4 ลูก โดยข้ามเสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงหลุม

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 2, ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 4 และห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4, ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานคู่ 8 ด้วยเสียง ซอล ลา ซอล ตามลำดับ

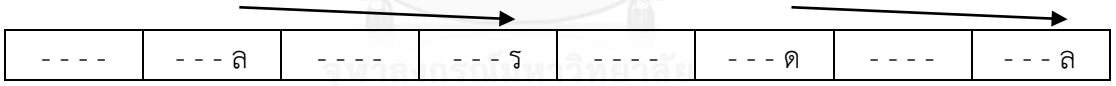
การใช้มือคู่ 10

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานคู่ 10 ลักษณะการตีจะตีในลักษณะถ่างมือ โดยแนวทำนองอยู่ที่มือขวา เสียง ฟา แนวประสานอยู่มือซ้ายเสียง โด จากลักษณะการตีคู่ประสานเสียง โด ในพยางค์ก่อนหน้า ใช้มือประสานมือซ้ายอยู่ตำแหน่งเดิม

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า วรรคท้า มีลักษณะการตีคู่ประสานมือถ่างในห้องเพลงห้องที่ 1 ของวรรค จากนั้นบรรเลงโดยการตีคู่ประสานคู่ 8 ไล่ขึ้นเสียง โด – ฟา – ซอล – ลา และย้ายมือมาตีคู่ประสานคู่ 4 ไล่เสียงลงจากเสียงซอล – ฟา – มี – เร ส่วนในวรรครับ ใช้การตีสลับมือขวา ซ้าย ขวา แล้วต่อด้วยคู่ประสานคู่ 4 และ 7 ลงจบวรรคด้วยการตีสลับขวา ซ้าย คู่, ขวา ซ้าย คู่ ซึ่งเป็นลักษณะการใช้มือของการบรรเลงเพลงมอญที่พบอยู่ในหลายๆ เพลง

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 16 พบว่ามีวิถีลง ดังนี้



Chulalongkorn University

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 3 รูปแบบ คือ

- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X X X	- X - X	- X X X	- X X X
F		F		G		K	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคที่ 16 นี้ มีลักษณะทำนองแบบ F ซึ่งเป็นลักษณะที่เว้นจังหวะอย่างสม่ำเสมอตลอดทั้งวรรคท้า ทำให้มีจังหวะที่คงที่สม่ำเสมอ ไม่รุกเร่งหรือพุ่งขึ้น ส่วนในวรรครับมีลักษณะทำนองถี่ขึ้นโดยเว้นจังหวะ 1 พยางค์สม่ำเสมอ เป็นทำนองที่ส่งต่อให้ประโยคต่อไปอาจมีลักษณะที่เป็นได้ทั้งจังหวะห่างสม่ำเสมอและจังหวะถี่ อีกทั้งยังพบลักษณะการดำเนินทำนองในส่วนต้นวรรคท้าด้วยการตีเสียงประสานคู่ 8 ประกอบการตีแยกมือเป็นเสียงโน้ตคู่ 8 ในส่วนลงจบช่วงท้ายวรรครับและตีเสียงประสานคู่ 4

ประโยคที่ 17

- ล - ซ	- ซ - ด	- ม ร ด	- ล - ซ	- ซ - -	- ม - -	ซ - ม ซ	- ด - ฟ
- - ซ -	- ด - ด	- ม ร ด	- - ซ -	- ด - ด	- - ร ม	- ร - -	- ด - ด

บันไดเสียง

ประโยคที่ 17 มีการเปลี่ยนบันไดเสียงจากบันไดเสียงชวา เป็นบันไดเสียงเพียงออบน ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X พบโน้ตจรปรากฏอยู่ในห้องเพลงที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 เสียง ฟา เข้ามาทำหน้าที่เชื่อมเสียงให้ในประโยคถัดไปได้มีความกลมกลืนกัน

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 17 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 7 และขั้นคู่ 10 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 2 ในพยางค์ที่ 2 และทำนองห้องที่ 5 พยางค์ที่ 2 พบแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ซอล และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง โด เป็นการประสานเสียงในลักษณะมือขวาง โดยลักษณะเสียงประสานคู่ 5 (คู่เสนาะ) แต่ลักษณะการตีลูกฆ้องมอญวงใหญ่จะตีลูกห่างกันเพียง 4 ลูก โดยข้ามเสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงหลุม

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 4 และทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 2, 3, 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง มี เร โด ตามลำดับ

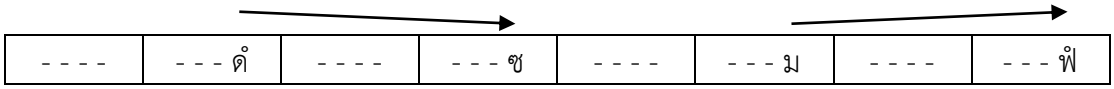
การใช้มือคู่ 10

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานคู่ 10 ลักษณะการตีจะตีในลักษณะถ่างมือ โดยแนวทำนองอยู่ที่มือขวา เสียง ฟา แนวประสานอยู่มือซ้ายเสียง โด จากลักษณะการตีคู่ประสานเสียง โด ในพยางค์ก่อนหน้า ใช้มือประสานมือซ้ายอยู่ตำแหน่งเดิม

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า วรรคท้า มีลักษณะการตีสลับมือขวา – ซ้าย – ขวา ต่อด้วยการตีคู่ประสานคู่ 4 โดยที่มือขวาอยู่ในตำแหน่งเดิม ต่อด้วยการตีมือคู่ประสานคู่ 7 ไล่ลงจากเสียงสูง การใช้มือในวรรคนี้มีลักษณะการเปลี่ยนจากช่วงเสียงต่ำแล้วไปเสียงสูง มีการใช้มือตีคู่ประสานคู่ 4 เป็นจุดสังเกตในการย้ายมือให้สามารถตีได้ถูกตำแหน่ง ส่วนในวรรครับมีลักษณะกลวิธีในการบรรเลงโดยใช้การตีสลับมือตามด้วยการตีคู่ประสานในช่วงจบประโยค

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 17 พบว่ามีวิถีลงแล้วเปลี่ยนเป็นวิถีขึ้น ดังนี้



- - - -	- - - ดำ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ฟ

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 4 รูปแบบ คือ

- X X X	- X - X	- X X X	- X X X	- X - X	- X X X	X X X X	- X - X
G		K		D		H	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคที่ 17 นี้ มีลักษณะทำนองที่เว้นจังหวะ 1 จังหวะ และ 2 จังหวะ ทำให้มีลักษณะเหมือนรุกล้ำแล้วหยุดผ่อนคลายสลับไปมาทั้งประโยค การดำเนินทำนองในประโยคนี้จึงมีลักษณะรุกเร้าไปมาสนุกสนานและมีความหลากหลาย ซึ่งลักษณะของทำนองบางลักษณะในประโยคนี้ พบเพียงไม่กี่ตำแหน่งในเพลงประจำบ้านนี้

ประโยคที่ 18

- ดำ - ฟ	- มำ - รำ	- มำ - รำ	- รำ - ลำ	- ลำ - ลำ	- ซำ - ฟ	- ดำ - ฟ	- ลำ - รำ
- ด - ด	- - ร ร	- - ร -	- ล - ล	- ดำ - ล	- ซ - ด	- ด - ด	- - ร -

ประโยคที่ 18 เหมือนกันกับประโยคที่ 9 และ ประโยคที่ 13

ประโยคที่ 19

- รำ - -	รำ มำ - -	รำ มำ - ซำ	ฟำ มำ - รำ	- ซ - ล	- ดำ - รำ	- ดำ - ซ	- - ล ล
- ร - ซ	- - รำ ซ	- - ซ -	- - ร ซ	- ซ - ล	- ด - ร	- ด - ซ	- ล - ร

บันไดเสียง

ประโยคที่ 19 เป็นบันไดเสียงเพียงออบนต่อเนื่องมาจากประโยคก่อนหน้า ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X พบโน้ตนอกบันไดเสียงปรากฏอยู่ในห้องเพลงที่ 4 พยางค์เสียงที่ 1 เสียง ฟา เข้ามาทำหน้าที่เชื่อมเสียงภายในวรรคให้มีความกลมกลืนกันในลักษณะไล่เสียงลงจากเสียง ซอล ถึง เสียง เร

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 19 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 5 ขั้นคู่ 6 และขั้นคู่ 7 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 1 ในพยางค์ที่ 2 โดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ลา และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง เร เป็นการประสานเสียงในลักษณะมือขวาง โดยลักษณะเสียงประสานคู่ 5 (คู่เสนาะ) แต่ลักษณะการตีลูกฆ้องมอญวงใหญ่จะตีลูกห่างกันเพียง 4 ลูก โดยข้ามเสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงหลุม และเป็นการประสานเพื่อส่งต่อโน้ตในพยางค์ต่อไปของประโยคที่ 20 ที่เป็นลักษณะคู่ 7 เสียง เร

การใช้มือคู่ 5

ทำนองห้องที่ 4 ในพยางค์ที่ 4 โดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง เร และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง ซอล

การใช้มือคู่ 6

ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 2 และ 4, ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ เสียง ซอล ลา ซอล ตามลำดับ เป็นการประสานข้ามเสียงหลุม 2 เสียง คือ เสียง ที (ต่ำ) และ เสียง ฟา

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 2 และ ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 2 และ ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงพบว่า วรรคท้า มีลักษณะการตีสลับมือตามหลักการบรรเลงฆ้องวง-ใหญ่ตลอดทั้งวรรค จะมีแต่เฉพาะพยางค์ขึ้นต้นวรรคและลงจบวรรคเท่านั้นที่จะเป็นลักษณะการตีมือประสาน เป็นการบรรเลงในลักษณะลูกเท่าที่ยืนเสียงซอล ในวรรคท้า มีการใช้มือตีคู่ประสานตีตลอดทั้งวรรคซึ่งเป็นการตีต่อเนื่องมาจากวรรคท้า มีการตีคู่ประสานจากลูกฆ้องเสียงสูงแล้วย้ายไปเสียงต่ำลูกทวน ซึ่งต้องใช้ความแม่นยำในการตี

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 19 พบว่ามีวิถีลงแล้วเปลี่ยนเป็นวิถีขึ้นแล้วลง ดังนี้

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ล

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 4 รูปแบบ คือ

- X - X	X X X X	X X X X	X X X X	- X - X	- X - X	- X - X	- X X X
J		E		F		D	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคที่ 19 นี้ ในวรรคท้ามีลักษณะทำนองที่ถี่ไม่เว้นจังหวะ ทำให้เกิดความรู้สึกรุกเร่งจังหวะเพิ่มขึ้นจากเดิมแล้วต่อด้วยความผ่อนคลายในวรรครับ ซึ่งมีลักษณะทำนองเว้นจังหวะห่างเท่าๆ กัน พบว่ามีลักษณะทำนองแบบ J ซึ่งเป็นทำนองที่พบในเพลงนี้เพียง 2 ตำแหน่ง คือ ในประโยคที่ 14 วลีที่ 2 อีกทั้งลักษณะการดำเนินทำนองในส่วนต้นของวรรคท้ามีการใช้เสียงประสานคู่ 8 แล้วลงจบส่วนท้ายของวรรรับด้วยการตีแยกมือเสียงคู่ 8 และจบด้วยคู่ 4

ประโยคที่ 20

- รำ - ดำ	- ล - ซ	- ดำ - รำ	- ดำ - ฟ	- ดำ - ฟ	- รำ - ดำ	- ดำ - ซ	- - ล ล
- ร - ด	- ร - ด	- ด - ร	- ด - ด	- ด - ด	- - ด -	- ด - ซ	- ล - ร

บันไดเสียง

ประโยคที่ 20 มีการใช้บันไดเสียงเพียงออบนต่อเนื่องมาจากประโยคก่อนหน้า ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X พบโน้ตเสริมปรากฏอยู่ในประโยคนี้เพื่อทำหน้าที่เชื่อมเสียงในประโยคเพลงให้มีความกลมกลืนกัน โดยโน้ตจรที่พบคือโน้ตเสียง ฟา ปรากฏอยู่ในห้องเพลงที่ 4 และ 5

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 20 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 6 ขั้นคู่ 7 และขั้นคู่ 10 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 2 ในพยางค์ที่ 2 และ ทำนองห้องที่ 8 พยางค์ที่ 4 โดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ลา และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง เร

ทำนองห้องที่ 2 ในพยางค์ที่ 4 แนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ซอล และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง โด

ทั้ง 3 ตำแหน่งเป็นการประสานเสียงในลักษณะมือขวาง โดยลักษณะเสียงประสานคู่ 5 (คู่เสนาะ) แต่ลักษณะการตีลูกฆ้องมอญวงใหญ่จะตีลูกห่างกันเพียง 4 ลูก โดยข้ามเสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงหลุม

การใช้มือคู่ 6

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ เสียง ซอล เป็นการประสานข้ามเสียงหลุม 2 เสียง คือ เสียง ที (ต่ำ) และ เสียง ฟา

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 2 และ ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 4, ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 2 ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 2, ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 2 และทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 1 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด

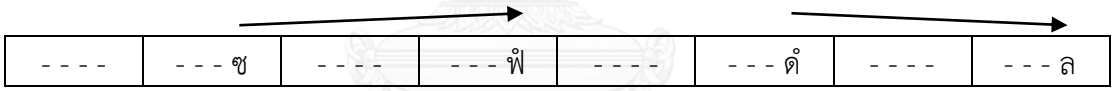
การใช้มือคู่ 10

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 4 และทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานคู่ 10 ลักษณะการตีถ่างมือ โดยแนวทำนองอยู่ที่มือขวา เสียง ฟา แนวประสานอยู่มือซ้ายเสียง โด จากลักษณะการตีคู่ประสานเสียง โด ในพยางค์ก่อนหน้า ใช้มือประสานมือซ้ายอยู่ตำแหน่งเดิม

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงของประโยคที่ 20 พบว่า วรรคท้า มีลักษณะการตีฆ้องมอญวงใหญ่ในลักษณะการใช้มือตีขั้นคู่เสียงเว้นจังหวะสม่ำเสมอตลอดทั้งวรรค โดยมีการตีขั้นคู่ 7 แล้วย่อมือมาตีขั้นคู่ 4 ต่อด้วยการถ่างมือออกตีคู่ประสานคู่ 7 เช่นเดิม มีการใช้มือถ่างคู่ 10 ในพยางค์สุดท้ายของวรรค ส่วนวรรครับ ในห้องแรกของวรรคมีการตีซ้ำโน้ตเดียวกันกับห้องเพลงสุดท้ายของวรรคท้า ลักษณะการตีในวรรครับ ทั้ง 2 วลีมีลักษณะการตีที่เหมือนกัน

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 20 พบว่ามีวิถีลงแล้วเปลี่ยนเป็นวิถีขึ้นแล้วลง ดังนี้



ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบเพียง 2 รูปแบบ คือ

- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X X X	- X - X	- X X X
F		F		D		D	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะทำนองเว้นห่างสม่ำเสมอ และมีรูปแบบที่ซ้ำกันภายในวรรค ในวรรคท้าจะพบรูปแบบ F ซึ่งมีลักษณะ ตีเว้นจังหวะ 2 จังหวะ และตี 3 จังหวะ ส่วนในวรรครับ พบรูปแบบ D ซึ่งเป็นลักษณะการตีเว้นจังหวะห่างสม่ำเสมอกันทั้งวรรค ซึ่งรูปแบบการดำเนินทำนองทั้ง D และ F เป็นรูปแบบที่พบมากที่สุดในเพลงนี้ อีกทั้งลักษณะการดำเนินทำนองในส่วนต้นของวรรคท้ามีการใช้เสียงประสานคู่ 8 แล้วลงจบส่วนท้ายของวรรรับด้วยการตีแยกมือเสียงคู่ 8 และจบด้วยคู่ 4 เช่นเดียวกันกับประโยคที่ 19

ประโยคที่ 21

- รำ - ดำ	- ล - ซ-	- ดำ - รำ	- ดำ - ฟ้	- ดำ - ฟ้	- รำ - ดำ	- - ลำ ลำ	- ซ่ำ - ลำ
- ร - ด	- ร - ด	- ด - ร	- ด - ด	- ด - ด	- - ด -	- ล - -	- ซ - ล

บันไดเสียง

ประโยคที่ 21 มีการใช้บันไดเสียงเพียงออบนเช่นเดียวกับประโยคก่อนหน้า ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X พบโน้ตนอกบันไดเสียงปรากฏอยู่ในประโยคนี้เพื่อทำหน้าที่เชื่อมเสียงในประโยคเพลงให้มีความกลมกลืนกัน โดยโน้ตที่พบคือโน้ตเสียง ฟา ปรากฏอยู่ในห้องเพลงที่ 4 และ 5

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 21 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 7 ขั้นคู่ 8 และขั้นคู่ 10 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 2 ในพยางค์ที่ 2 พบแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ลา และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง เร

ทำนองห้องที่ 2 ในพยางค์ที่ 4 แนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ซอล และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง โด

ทั้ง 2 ตำแหน่งเป็นการประสานเสียงในลักษณะมือขวาง โดยลักษณะเสียงประสานคู่ 5 แต่ลักษณะการตีลูกฆ้องมอญวงใหญ่จะตีลูกห่างกันเพียง 4 ลูก โดยข้ามเสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงหลุม

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 2 และ ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 4, ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 2 ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 2, ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 และพยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานคู่ 8 ด้วยเสียง ซอล ลา ตามลำดับ

การใช้มือคู่ 10

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 4 และทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานคู่ 10 ลักษณะการตีถ่างมือ โดยแนวทำนองอยู่ที่มือขวา เสียง ฟา แนวประสานอยู่มือ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ซ้ายเสียง โด จากลักษณะการตีคู่ประสานเสียง โด ในพยางค์ก่อนหน้า ใช้มือประสานมือซ้ายอยู่ตำแหน่งเดิม

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงของประโยคที่ 21 พบว่า ทั้งประโยคมีลักษณะการดำเนินทำนองเช่นเดียวกันกับประโยคที่ 20 แต่จะแตกต่างกันเพียง 2 วลีสุดท้ายของประโยคเท่านั้น

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 21 พบว่ามีวิถีลงแล้วเปลี่ยนเป็นวิถีขึ้นดังนี้

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ล

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 3 รูปแบบ คือ

- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X X X	- X X X	- X - X
F		F		D		G	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะทำนองเว้นห่างสม่ำเสมอ และมีรูปแบบที่ซ้ำกันภายในวรรค ในวรรคท้ายจะพบรูปแบบ F ซึ่งมีลักษณะ ตีเว้นจังหวะ 2 จังหวะ ให้ความรู้สึกคงที่สม่ำเสมอไม่เร่งหรือรุกจังหวะ เนื่องจากเป็นประโยคที่ใกล้จะจบเพลง ส่วนในวรรครับ พบรูปแบบ D และรูปแบบ G ซึ่งเป็นลักษณะการตีเว้นจังหวะห่างสม่ำเสมอสลับกับการเว้นจังหวะ 1 พยางค์ ซึ่งรูปแบบการดำเนินทำนองทั้ง D และ G จะสลับตำแหน่งกันเท่านั้น อีกทั้งยังพบลักษณะการดำเนินทำนองส่วนต้นของวรรคท้ายและในส่วนท้ายของวรรครับ มีลักษณะการตีเสียงประสานคู่ 8 เช่นเดียวกัน

ประโยคที่ 22

- ลำ - รำ	- ลำ - ซำ	- ฟำ - ดำ	- รำ - ฟำ	- ดำ - ฟำ	- ลำ - รำ	- รำ - ลำ	- ซำ - รำ
- ล - ล	- ล - ซ	- ดำ - ซ	- ล - ด	- ด - ด	- - ร -	- ร - ล	- ซ - ร

บันไดเสียง

ประโยคที่ 22 มีการใช้บันไดเสียงเพียงออบนเช่นเดียวกับประโยคก่อนหน้า ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X พบโน้ตเสริมเสียง ฟา ปรากฏอยู่ในห้องเพลงที่ 3 ห้องเพลงที่ 4 และ 5 ของประโยคนี้เพื่อทำหน้าที่เชื่อมเสียงในประโยคเพลงให้มีความกลมกลืนกัน มิใช่เพื่อทำหน้าที่เปลี่ยนบันไดเสียง

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 22 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 7 ขั้นคู่ 8 และขั้นคู่ 10 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 1 ในพยางค์ที่ 2 และทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 4 โดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง เร และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง ลา

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 2 พบแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ฟา และแนวประสานอยู่มือซ้ายเสียง โด

ทำนองห้องที่ 3 ในพยางค์ที่ 4 โดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง โด และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง ซอล

การใช้มือคู่ 7

ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 2 และ ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 2, ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 2 และห้องเพลงที่ 7 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานคู่ 8 ด้วยเสียง ลา

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 4 และห้องเพลงที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานคู่ 8 ด้วยเสียง ซอล

การใช้มือคู่ 10

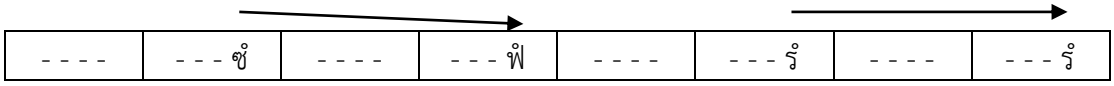
ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 4 และทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานคู่ 10 ลักษณะการตีถ่างมือ โดยแนวทำนองอยู่ที่มือขวา เสียง ฟา แนวประสานอยู่มือซ้ายเสียง โด จากลักษณะการตีคู่ประสานเสียง โด ในพยางค์ก่อนหน้า ใช้มือประสานมือซ้ายอยู่ตำแหน่งเดิม

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงของประโยคที่ 22 พบว่า วรรคท้า มีลักษณะการบรรเลงโดยการตีมือคู่ประสานเท่านั้น การตีคู่ประสานในวรรคนี้เป็นการตีคู่ประสานเสียงทางด้านเสียงสูง ทำให้มีการสลับการตีคู่ 8 กับคู่ 4 มีการตีเสียงคู่ประสานเสียง ฟา โดยใช้มือประสานคู่ 4 และคู่ 10 เนื่องจากลักษณะการใช้มือประสานเสียงของโน้ตพยางค์ต่อไปและพยางค์ก่อนหน้า เพื่อเอื้อต่อการใช้มือในห้องเพลงต่อๆ ไป ส่วนในวรรครับ ส่วนใหญ่ก็ยังคงมีลักษณะการใช้มือคู่ประสานเช่นกัน จะมีอยู่เพียงห้องเพลงที่ 6 เท่านั้นที่มีลักษณะการตีสลับมือขวา – ซ้าย – ขวา โดยเว้นจังหวะพยางค์แรก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 22 พบว่ามีวิถีลงแล้วเปลี่ยนเป็นวิถีลงคงที่ ดังนี้



- - - -	- - - ซ๋	- - - -	- - - ฟ๋	- - - -	- - - ร๋	- - - -	- - - ร๋

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบเพียง 2 รูปแบบ คือ

- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- X X X	- X - X	- X - X
F		F		D		F	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ ยังคงมีลักษณะทำนองเว้นห่างสม่ำเสมอเช่นเดียวกันกับประโยคก่อนหน้า โดยมีรูปแบบ F ซึ่งเป็นรูปแบบที่พบมากที่สุดในเพลง มีลักษณะการเว้นจังหวะห่างกันสม่ำเสมอ อาจจะเพื่อเอื้อให้ลักษณะการบรรเลงเพลงเนื่องจากเป็นประโยคที่ใกล้จะจบเพลง แนวทำนองมีการพุ่งเร็วมาก่อนหน้านี้ เมื่อถึงช่วงประโยคนี้จึงให้มีการพักมือโดยตีเว้นจังหวะ และเตรียมที่จะตีทำนองเก็บในประโยคต่อไป อีกทั้งยังพบลักษณะการดำเนินทำนองส่วนต้นของวรรคท้าและในส่วนท้ายของวรรครับ มีลักษณะการตีเสียงประสานคู่ 8 เช่นเดียวกัน

ประโยคที่ 23

- - - -	ร ม - ซ	- ม - -	ร ม - -	- ซ ล ซ	- ซ - -	ซ ม - -	ร ม - -
- - - ด	- - ร -	ด - ร ด	- ร - ร	ซ๋ - - ซ๋	- ด - ด	- - ร ด	- ร - ร

บันไดเสียง

ประโยคที่ 23 ยังคงใช้บันไดเสียงเพียงออบนเช่นเดียวกับประโยคก่อนหน้า ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X ไม่ปรากฏพบโน้ตนอกบันไดเสียงในประโยค

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 23 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 2 ขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 6 ดังนี้

การใช้มือคู่ 2

ทำนองห้องที่ 4 ในพยางค์ที่ 2, ทำนองห้องที่ 8 ในพยางค์ที่ 2 โดยแนวทำนองอยู่มือซ้าย เสียง มี และแนวประสานอยู่มือขวาเสียง ซอล ใช้มือคู่ประสานเสียงลักษณะเสียงประสานคู่ 3 เป็นการประสานเสียงเพื่อทดแทนเสียงหลุม เสียง ฟา แต่มีลักษณะการใช้มือตีลูกฆ้องมือคู่ 2

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 6 ในพยางค์ที่ 2 โดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ซอล และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง โด

การใช้มือคู่ 6

ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 6 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง ซอล เนื่องจากมีลูกฆ้องที่เป็นลูกหลุมอยู่ 2 เสียงด้วยกันในตำแหน่งนี้ คือ ระหว่างลูกฆ้องเสียง ลฺ กับเสียง ด และเสียง ม กับเสียง ซ

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงของประโยคที่ 23 พบว่า วรรคท้า มีลักษณะการบรรเลงโดยการตีเก็บทุกพยางค์ไม่เว้นจังหวะ มีการตีสลับมือซ้าย ขวา ตามลักษณะการบรรเลงฆ้องมอญปกติ ไม่มีความซับซ้อน มีการตีเบรกจังหวะด้วยการตีเสียงคู่ประสานต่อด้วยการเว้นจังหวะ 1 พยางค์เสียง ส่วนในวรรครับนั้น ในการบรรเลงช่วงต้นวรรคจะต้องใช้ความแม่นยำในการตีของมือซ้าย โดยเมื่อจบพยางค์เสียงสุดท้ายในวรคท้า ซึ่งเป็นการตีลูกฆ้องเสียง เร ต่อจากนั้นจะต้องย้ายมือขึ้นไปตีเสียงซอล (ต่ำ) ในพยางค์แรกของวรรครับเลย ในวรรครับนี้จะมีลักษณะการตีมือคู่ประสานสลับการตีสลับมือ โดยจะมีเว้นจังหวะในช่วงปลายวรรค

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 23 พบว่ามีวิถีลงแล้วเปลี่ยนเป็นวิถีลง แล้วขึ้น ดังนี้

ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 3 รูปแบบ คือ

- - - X	X X X X	X X X X	X X - X	X X X X	- X - X	X X X X	X X - X
N		L		H		L	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะทำนองลงจังหวะตกของห้องเพลงแรกต่อด้วยทำนองถี่ไม่เว้นจังหวะไปจนเกือบทั้งประโยคเพลง คล้ายกับการส่งสัญญาณให้ทราบเกี่ยวกับการใกล้จบเพลง อีกทั้งในวรรครับ พบลักษณะ N ซึ่งเป็นรูปแบบของทำนองที่พบเพียงตำแหน่งเดียวในเพลง มีลักษณะการดำเนินทำนองคล้ายการรุกเร้าเร่งจังหวะ มีลักษณะเน้นทำนอง คือ ลักษณะการตีทำนองถี่ทุกพยางค์แล้วต่อด้วยการตีเว้นจังหวะในพยางค์ที่ 3 ส่งผลให้ในประโยคถัดไปจะมีลักษณะทำนองคล้ายกันกับวรรครับนี้ อีกทั้งลักษณะการดำเนินทำนองในส่วนท้ายของวรรคท้าและวรรครับมีรูปแบบการยืนเสียงคล้ายลูกเท่าในเพลงไทย ซึ่งทำนองในประโยคนี้อาจเป็นการแปลงทำนองมาจากลูกเท่า

ประโยคที่ 24

- ซ ล ซ	- ซ - -	ซ ม - -	ร ม - -	ท ท ล -	- ซ - ลท	- ด ̣ - ร ̣	- ม ̣ - ร ̣
ซ ̣ - - ซ ̣	- ด - ด	- - ร ด	- ร - ร	- - - ซ	ร - ซ -	- ซ - ร	- ม - ร

บันไดเสียง

ประโยคที่ 24 ยังคงใช้บันไดเสียงเพียงออบนเช่นเดียวกับประโยคก่อนหน้า ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X พบการใช้โน้ตนอกบันไดเสียงที่ทำหน้าที่เชื่อมเสียงภายในวลีให้มีความกลมกลืนกัน คือ ในวลีที่ 3 เสียง ที

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 24 นี้ พบการใช้มือขั้นคู่ 2 ขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 6 และขั้นคู่ 7 ดังนี้

การใช้มือคู่ 2

ทำนองห้องที่ 4 ในพยางค์ที่ 2 พบแนวทำนองอยู่มือซ้าย เสียง มี และแนวประสานอยู่มือขวาเสียง เร

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 2 ในพยางค์ที่ 2 โดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ซอล และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง โด

ทำนองห้องที่ 7 ในพยางค์ที่ 2 โดยแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง โด และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง ซอล

การใช้มือคู่ 6

ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 6 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง ซอล เนื่องจากมีลูกฆ้องที่เป็นลูกหลุมอยู่ 2 เสียงด้วยกันในตำแหน่งนี้ คือ เสียง ที และเสียง ฟา

การใช้มือคู่ 7

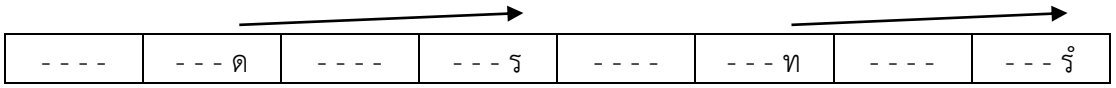
ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 4 และ ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 และ 7 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร มี เร ตามลำดับ

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงของประโยคที่ 24 พบว่า วรรคท้ามีลักษณะการบรรเลงเหมือนกันกับวรรครับของประโยคที่ 23 ก่อนหน้า ส่วนวรรครับมีกลวิธีการบรรเลงโดยการตีสะบัดลงเรียงเสียง ที ลา ซอล ในห้องแรกของวรรค ต่อด้วยการตีสลับมือ 2 เสียงแล้วสะบัดขึ้นเรียงเสียง ซอล ลา ที ซึ่งโน้ต

เสียง ที เป็นโน้ตจรนอกบันไดเสียงทำหน้าที่เชื่อมเสียงให้มีความสมบูรณ์กลมกลืน ต่อด้วยวลีจบวรรค เป็นการบรรเลงโดยการใช้มือตีในลักษณะขั้นคู่เสียงเว้นจังหวะสม่ำเสมอ

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 24 พบว่ามีวิถีลงแล้วเปลี่ยนเป็นวิถีขึ้น ดังนี้



ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 4 รูปแบบ คือ

X X X X	- X - X	X X X X	X X - X	X X X X	X X X X	- X - X	- X - X
H		L		E		F	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ เนื่องจากเป็นประโยคที่ใกล้จะจบเพลง จึงมีลักษณะความถี่ของทำนองค่อนข้างถี่ ไม่ค่อยมีเว้นจังหวะว่างมากนัก จะมีแต่เฉพาะวลีสุดท้ายของประโยคที่มีลักษณะเว้นจังหวะห่างสม่ำเสมอทำให้รู้สึกผ่อนคลายและค่อยๆ คลี่คลายลง อีกทั้งลักษณะลูกตกส่วนท้ายของวรรคท้าและวรรครับของทำนองในประโยคนี้ มีลักษณะการตีเสียงคู่ 8 ส่งผลให้ทำนองในประโยคมีความกลมกลืนกัน

ประโยคที่ 25

- ล ซ -	ซ - ซ -	- - - ด	- - ร ม	- - - ด	- ล - -	- ล - รำ	- ดำ - ล
- - - ม	- ร - ด	- ซ - -	- ด ด -	- ซ - -	- - - ซ	- ร - ร	- ด - ร

บันไดเสียง

ประโยคที่ 25 เป็นบันไดเสียงเพียงออบนเช่นเดียวกับประโยคก่อนหน้า ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X ไม่ปรากฏโน้ตนอกบันไดเสียงในวรรค

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 25 นี้ พบการใช้มือ ขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 7 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 7 ในพยางค์ที่ 2 และทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 4 พบแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ลา และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง เร โดยลักษณะเสียงประสานเป็นเสียงคู่ 5 แต่ลักษณะการตีลูกฆ้องมอญวงใหญ่จะตีลูกห่างกันเพียง 4 ลูก ซึ่งข้ามเสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงหลุม

การใช้มือคู่ 7

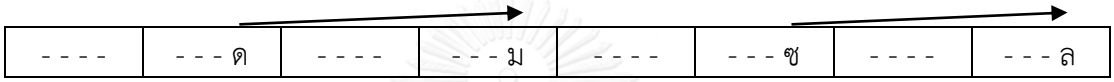
ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 4 และ ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร และ โด ตามลำดับ

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงของประโยคที่ 25 พบว่า มีลักษณะวิธีการบรรเลงโดยการใช้มือฆ้องที่เป็นลักษณะเฉพาะของฆ้องมอญวงใหญ่คือ การตีโน้ต -ลซม ซรซด ในวลีแรกของวรรค ซึ่งหากเป็นการตีเพลงไทย จะตีโน้ต -ลซม ซมรด ต่อด้วยการเอื้อมมือตีลูกทวนสลับมือในพยางค์ที่ 2 และ 4 แล้วตีสะบัดขึ้นเรียงเสียง โด เร มี ซึ่งเป็นการสะบัดครั้งที่ 4 ที่พบในเพลงนี้

วรรครับ มีลักษณะการบรรเลงโดยการใช้มือเพียงมือเดียวตีโน้ตในพยางค์ที่ 2 และ 4 ของห้องเพลงทั้งวลีที่ 3 ส่วนวลีสุดท้ายของประโยคมีลักษณะการบรรเลงโดยใช้มือตีคู่ประสานคู่ 4 และคู่ 7 ทั้งวรรครับนี้จะเป็นการตีลักษณะเว้นจังหวะสม่ำเสมอเพื่อส่งให้ประโยคต่อไปซึ่งเป็นประโยคจบเพลง ได้ค่อยๆคลี่คลายลง และลงจบเพลง

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 25 พบว่ามีวิถีลงแล้วเปลี่ยนเป็นวิถีขึ้น ดังนี้



ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 3 รูปแบบ คือ

- X X X	X X X X	- X - X	- X X X	- X - X	- X - X	- X - X	- X - X
C		D		F		F	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ เป็นลักษณะค่อยๆ ผ่อนคลายลง เนื่องจากเป็นประโยคก่อนจะลงจบเพลง ช่วงวรรคท้า มีลักษณะทำนองถี่ สลับด้วยการเว้นจังหวะ จาก 2 ไป 1 จะไม่เว้นขาดหายโดยทันทีทันใด แล้วค่อยๆ เว้นระยะห่างคงที่ในวรรครับ ซึ่งเป็นวรรคที่จะต้องส่งต่อให้การลงจบเพลงในประโยคต่อไป

ประโยคที่ 26

- ร̣ - ด̣	- ล - ซ	- ด̣ - ร̣	- ด̣ - ฟ̣	- - - ซ	- - - ล	- - - ด̣	- - - ร̣
- ร - ด	- ร - ด	- ด - ร	- ด - ด	- - - ซ̣	- - - ล̣	- - - ด	- - - ร

บันไดเสียง

ประโยคที่ 26 เป็นบันไดเสียงเพียงออบนเช่นเดียวกับประโยคก่อนหน้า ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X ปรากฏโน้ตนอกบันไดเสียงในห้องเพลงที่ 4 พยางค์เสียงที่ 4 เสียง ฟา ซึ่งเป็นโน้ตเสริมทำหน้าเชื่อมเสียงในประโยคให้มีความกลมกลืนจากเสียง โด ไปหาเสียง ซอล

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงที่ปรากฏในประโยคที่ 25 นี้ พบการใช้มือ ขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 6 ขั้นคู่ 7 และขั้นคู่ 10 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 2 ในพยางค์ที่ 2 พบแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ลา และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง เร

ทำนองห้องที่ 2 ในพยางค์ที่ 4 พบแนวทำนองอยู่มือขวา เสียง ซอล และแนวประสานอยู่มือซ้าย เสียง โด

โดยการใช้มือคู่ 4 ทั้ง 2 ตำแหน่งข้างต้น เป็นลักษณะเสียงประสานคู่ 5 (คู่เสนาะ) แต่ลักษณะการตีลูกฆ้องมอญวงใหญ่จะตีลูกห่างกันเพียง 4 ลูก ซึ่งข้ามเสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงหลุม

การใช้มือคู่ 6

ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 4 และทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 6 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง ซอล และ ลา เนื่องจากมีลูกฆ้องที่เป็นลูกหลุมอยู่ 2 เสียงด้วยกันในตำแหน่งนี้ คือ ระหว่างลูกฆ้องเสียง ล̣ กับเสียง ด และเสียง ม กับเสียง ซ

การใช้มือคู่ 7

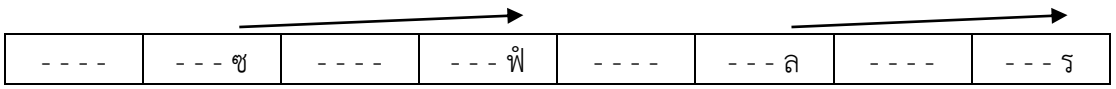
ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 2, ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 4 และ ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง เร

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 4, ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 2, ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 2 และ ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานขั้นคู่ 7 แต่ตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยเสียง โด

กลวิธีและการดำเนินทำนอง

กลวิธีในการบรรเลงของประโยคที่ 26 พบว่า มีลักษณะวิธีการบรรเลงโดยการใช้มือตีคู่ประสานทั้งประโยค โดยเริ่มตีมือคู่ 7 จากเสียง เร และ โด สูง ต่อด้วยลดมือมาตีคู่ 4 เสียงลา และซอล แล้วย้อนกลับไปตีคู่ 7 อีกจนจบวรรคท้า ในวรครับ มีการใช้มือคู่ประสานคู่ 6 ตีลูกทวนของฆ้องมอญวงใหญ่ ไล่เสียงขึ้นจากเสียง ซอล ลา โด เร ในวรรคนี้เป็นวรรคลงจบเพลง ดังนั้นการตีในวรรคนี้จะใช้การกรอยาวแล้วค่อยๆช้าลงจนจบวรรค

เมื่อพิจารณาจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 26 พบว่ามีวิถีขึ้น ดังนี้



ส่วนรูปแบบกระสวนทำนองในประโยคนี้ พบจำนวน 3 รูปแบบ คือ

- X - X	- X - X	- X - X	- X - X	- - - X	- - - X	- - - X	- - - X
F		F		A		A	

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ เป็นลักษณะค่อยๆ ผ่อนคลายลง เนื่องจากเป็นประโยคลงจบเพลง ช่วงวรรคท้า เว้นระยะห่างคงที่เพื่อเตรียมส่งให้วรรครับได้ลงจบเพลง ในวรรครับ มีลักษณะทำนองเพลงเพียงห้องละ 1 พยางค์เสียงเท่านั้น เนื่องจากเป็นวรรคลงจบทอดเสียงยาว

ผลการวิเคราะห์เพลงประจำบ้าน

จากการวิเคราะห์เพลงประจำบ้านทางฆ้องมอญวงใหญ่ ได้รับการถ่ายทอดจาก ร.ต.ท. ทนง ธรรมิกานนท์ สมาชิกของวง ปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ พบการใช้บันไดเสียง การใช้ขั้นคู่เสียง กลวิธีและการดำเนินทำนองในลักษณะต่างๆ ดังนี้

บันไดเสียง

เพลงประจำบ้านทางฆ้องมอญวงใหญ่ ของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ ใช้บันไดเสียงทั้งหมด 2 บันไดเสียง คือ บันไดเสียงชวา ฟ ซ ล X ด ร X และเพียงออบน ด ร ม X ซ ล X พบบันไดเสียงเพียงออบนมากกว่าบันไดเสียงชวา โดยพบจำนวน 20 ประโยคเพลง ซึ่งในเพลง ประจำบ้านนี้ มีการเปลี่ยนบันไดเสียงเพียง 3 ครั้งในเพลง ซึ่งมีจำนวนน้อยกว่าเพลงประจำวัดที่มีการเปลี่ยนบันไดเสียงทั้งหมด 9 ครั้งในเพลง ในการเปลี่ยนบันไดเสียงในนี้มีโน้ตเสริมทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อมเสียงระหว่างประโยค ดังนั้นในการบรรเลงจึงทำให้ไม่รู้สึกขัดหรือการเปลี่ยนบันไดเสียงโดยฉับพลัน อีกทั้งในเพลงประจำบ้านนี้พบว่า ประโยคที่ 16 ซึ่งเป็นประโยคที่มีการเปลี่ยน บันไดเสียง มีลักษณะการใช้บันไดเสียงที่เป็นไปได้ทั้งบันไดเสียงชวา และบันไดเสียงเพียงออบน ซึ่งหากวิเคราะห์จากภายในประโยคจะพบว่า หากประโยคนี้เป็นบันไดเสียงเพียงออบน ภายในประโยคก็จะพบโน้ตเสียง ฟา เป็นโน้ตเสริมที่ปรากฏในห้องเพลงที่ 1 และห้องเพลงที่ 3 แต่หากวิเคราะห์ให้ประโยคนี้เป็นบันไดเสียงชวา จะพบว่ามีโน้ตเสริมปรากฏอยู่ในห้องเพลงที่ 4 และ ห้องเพลงที่ 8 ซึ่งครอบคลุมประโยคมากกว่า ผู้วิจัยจึงสรุปให้ประโยคที่ 16 นี้เป็นบันไดเสียงชวา

Chulalongkorn University

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้มือขั้นคู่เสียงของเพลงประจำบ้านทางฆ้องมอญวงใหญ่ ของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ วิธีการบรรเลงขั้นคู่ลักษณะต่างๆ เหมือนกันกับเพลงประจำวัด แต่จะพบว่ามีการใช้มือขั้นคู่ 8 ขั้นคู่ 9 ขั้นคู่ 10 และขั้นคู่ 11 เพิ่มขึ้นจากเพลงประจำวัด ซึ่งขั้นคู่ดังกล่าวมีลักษณะการบรรเลงที่เรียกว่า มือถ่าง และจะบรรเลงในเสียงสูงเป็นส่วนใหญ่ โดยลักษณะที่พบเพิ่มเติมจากเพลงประจำวัด มีดังนี้

1. การใช้มือคู่ 8 พบว่าเป็นการใช้มือคู่ประสานเสียงคู่ 8 โดยจะพบการใช้มือตีลูกฆ้องทางด้านเสียงสูงลูกยอดของฆ้องมอญวงใหญ่ เสียง ซอล และเสียง ลา เท่านั้น เนื่องจากเป็นเสียงที่ไม่ปรากฏพบเสียงหลุม ตัวอย่างเช่น

- ด - ซ	- ล - ซ	- ล - ด	- ล - ซ	- ด - ด	- - ร ม	- ร - -	- ด - ด
- ด - ซ	- ล - ซ	- ล - ด	- ล - ซ	- ด - ด	- - ร ม	ซ - ม ซ	- ซ - -

ในประโยคที่ 10 วรรคท้า พบว่า มีการใช้มือคู่ประสานคู่ 8 จำนวน 6 ตำแหน่งในประโยคเพลง ซึ่งทั้ง 6 ตำแหน่งที่พบ เป็นการตีลูกฆ้องเสียงลูกยอดทั้ง 2 เสียง คือเสียง ซอล และเสียง ลา โดยเป็นตำแหน่งการใช้มือที่ไม่มีลูกหลุมอยู่ด้วย

2. การใช้มือคู่ 9 พบว่า เป็นการใช้มือลักษณะมือถ่างข้ามช่วงเสียง สำหรับเพลงประจำบ้านนี้ พบการใช้มือคู่ 9 เป็นผลจากการตีโน้ตก่อนหน้าและเอื้อในการตีโน้ตในห้องเพลงต่อไป การใช้มือคู่ 9 พบเพียงตำแหน่งเดียวในเพลงประจำบ้านดังนี้

- ซ๎ - ฟ	- ม๎ - ร๎	- ม๎ ร๎ -	ร๎ ร๎ - ล๎	- ล๎ - ล๎	- ซ๎ - ฟ	- ด๎ - ม	- ซ๎ - ร๎
- ร - ด	- ท - ล	- - - ร	- ล - ล	- ด๎ – ล	- ซ - ด	- ด - ด	- - ร -

ในประโยคที่ 5 ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 4 เป็นการใช้มือประสานคู่ 9 ลักษณะการตีจะตีในลักษณะถ่างมือ โดยแนวทำนองอยู่ที่มือขวา เสียง มี แนวประสานอยู่มือซ้ายเสียง โด เป็นผลมาจากการตีโน้ตก่อนหน้า ซึ่งเป็นคู่ประสานเสียง โด แล้วย้ายมือเพียงแค่มือขวาไปตีเสียง มี เท่านั้น มือซ้ายยังคงตีอยู่เสียง โด ตำแหน่งเดิม

3. การใช้มือคู่ 10 เป็นการประสานโดยการตีลูกฆ้องตำแหน่งห่างกัน 10 ลูก ลักษณะเสียงที่ได้เป็นเสียงคู่ 4 ลักษณะการประสานมือคู่ 10 นี้เป็นการเอื้อให้ตีโน้ตต่อไปได้อย่างแม่นยำ ตัวอย่างเช่น

- ด๎ - ฟ	- ม๎ - ร๎	- ม๎ - ร๎	- ร๎ - ล๎	- ล๎ - ล๎	- ซ๎ - ฟ	- ด๎ - ฟ	- ล๎ - ร๎
- ด - ด	- - ร ร	- -ร -	- ล - ล	- ด - ล	- ซ - ด	- ด - ด	- - ร -

จากตัวอย่างการใช้มือคู่ 10 ของประโยคที่ 9 การใช้มือคู่ประสานคู่ 10 ในตำแหน่งแรกเป็นการใช้มือที่เอื้อมาจากการใช้มือขวาตีโน้ตต่อจากพยางค์เสียงก่อนหน้าเสียง ซอล ตีไล่เสียงลงมาเสียง ฟา พยางค์ต่อไปเป็นการตีคู่ประสานเสียง โด มือซ้ายจึงตียืนเสียงอยู่ที่เดิมแล้วเลื่อนเพียงมือขวาไปตีเสียง ฟา ซึ่งเป็นการตีมือคู่ประสานคู่ 10

4. การใช้มือคู่ 11 เป็นลักษณะการใช้มือถ่าง ตีประสานลูกฆ้องซึ่งอยู่ตำแหน่งห่างกัน 11 ลูก แต่เสียงประสานที่เป็นเสียงประสานคู่ 5 เป็นการประสาน เพื่อหลบเสียงหลุมตำแหน่งที่ 2 ของฆ้องมอญวงใหญ่ คือ ตำแหน่งระหว่างลูกฆ้องลูกที่ 5 เสียง มี กับลูกฆ้องลูกที่ 6 เสียง ซอล โดยเสียงที่ได้จากการใช้มือคู่ 11 ลักษณะนี้พบเพียง 1 เสียง คือ เสียง ซอล (ลูกที่ 3 กับลูกที่ 13) ในประโยคที่ 10 ดังนี้

- ด๎ - ซ๎	- ล๎ - ซ๎	- ล๎ - ล๎	- ล๎ - ซ๎	- ซ๎ - -	- ม - -	ซ - ม ซ	- ซ - -
- ด - ซ	- ล - ซ	- ล - ด๎	- ล - ซ	- ด - ด	- - ร ม	- ร - -	- ด - ด

ประโยคที่ 10 ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 2 เป็นการใช้มือประสานคู่ 11 ลักษณะการตีจะตีในลักษณะถ่างมือ โดยแนวทำนองอยู่ที่มือขวา เสียง ซอล แนวประสานอยู่มือซ้ายเสียง โด เพื่อเป็นการเอื้อในการตีเสียงในพยางค์ต่อไปซึ่งเป็นเสียง โด โดยใช้มือซ้ายตีซ้ำอยู่ที่ลูกฆ้องลูกเดิม ส่วนมือขวาก็อยู่เสียง ซอล จากพยางค์ก่อนหน้า

จากลักษณะการใช้ขั้นคู่เสียงของเพลงประจำบ้านนั้นพบว่า ลักษณะมือขั้นคู่เสียงที่พบมากที่สุดยังคงเป็นการใช้มือตีขั้นคู่ 7 แต่ลักษณะเสียงที่ได้เป็นเสียงคู่ 8 และการตีขั้นคู่ 8 เป็นลำดับรองลงมา เช่นเดียวกันกับเพลงประจำวัด การใช้มือขั้นคู่ 4 แต่ลักษณะเสียงเป็นเสียงคู่ 5 (คู่เสนาะ) พบจำนวน 32 แห่งในเพลง และพบว่ามีการใช้มือถ่าง ขั้นคู่ 10 เป็นจำนวนมากในเพลงนี้ ซึ่งพบว่าจะปรากฏอยู่ในประโยคที่เป็นบันไดเสียงชวา

กลวิธีการบรรเลง

กลวิธีการบรรเลงเพลงประจำบ้านทางฆ้องมอญวงใหญ่ ของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ พบกลวิธีการบรรเลงลักษณะต่างๆ ดังนี้

1. การตีสะบัดขึ้น พบจำนวน 2 แห่งในเพลงประจำบ้าน โดยพบในประโยคที่ 24 และประโยคที่ 25 ลักษณะการสะบัดขึ้นที่พบเป็นการสะบัดเสียงที่ตีย้ำจากพยางค์ก่อนหน้า เหมือนกันกับการบรรเลงฆ้องไทย เช่น

- ซ ล ซ	- ซ - -	ซ ม - -	ร ม - -	ท ท ล -	- ซ - ลท	- ด̣ - ร̣	- ม̣ - ร̣
ซ̣ - - ซ̣	- ด - ด	- - ร ด	- ร - ร	- - - ซ	ร - ซ -	- ซ - ร	- ม - ร

หรือ

- ล ซ -	ซ - ซ -	- - - ด	- - ร ม	- - - ด	- ล - -	- ล - ร̣	- ด̣ - ล
- - - ม	- ร - ด	- ซ̣ - -	- ด ด -	- ซ̣ - -	- - - ซ	- ร - ร	- ด - ร

2. การตีสะบัดลง พบเพียง 1 แห่งในเพลง โดยพบในประโยคที่ 24 เป็นการตีสะบัดในลักษณะตีย้ำเสียงเสียงเดียวกับพยางค์ก่อนหน้า เช่นเดียวกันกับการตีสะบัดขึ้น มีการใช้มือขวาตีย้ำเสียงเดิม แล้วสะบัดลงโดยใช้มือ ขวา – ขวา – ซ้าย ลักษณะคล้ายกับการตีสะบัดแบบเฉี่ยวในการบรรเลงฆ้องไทย เช่น

- ซ ล ซ	- ซ - -	ซ ม - -	ร ม - -	ท ท ล -	- ซ - ลท	- ด̣ - ร̣	- ม̣ - ร̣
ซ̣ - - ซ̣	- ด - ด	- - ร ด	- ร - ร	- - - ซ	ร - ซ -	- ซ - ร	- ม - ร

3. การตีสะเดาะ เป็นการใช้มือขวาตีตำแหน่งลูกฆ้องเสียงเดียว 2 ครั้ง ต่อด้วยมีซ้ายตำแหน่งลูกฆ้องเสียงเดียวกันอีก 1 ครั้ง ตีติดต่อกัน 3 ครั้งภายใน 2 พยางค์ ลักษณะการตีสะเดาะนี้ปรากฏพบเพียงตำแหน่งเดียวในเพลง พบในประโยคขึ้นเพลง ซึ่งเป็นการตีสะเดาะเสียง มีในประโยคที่ 3 ห้องเพลงที่ 3 พยางค์เสียงแรก

ลักษณะการดำเนินทำนอง

รูปแบบกระสวนทำนองของเพลงประจำบ้านนี้ พบรูปแบบกระสวนทำนองจำนวน 17 รูปแบบ ดังนี้

แบบ A	- - - X	- - - X	= 5
แบบ C	- X X X	X X X X	= 1
แบบ D	- X - X	- X X X	= 22
แบบ E	X X X X	X X X X	= 7
แบบ F	- X - X	- X - X	= 32
แบบ G	- X X X	- X - X	= 9
แบบ H	X X X X	- X - X	= 8
แบบ J	- X - X	X X X X	= 2
แบบ K	- X X X	- X X X	= 3
แบบ L	X X X X	X X - X	= 5
แบบ M	- X X X	X X - X	= 1
แบบ N	- - - X	X X X X	= 1
แบบ O	- - X X	- X - X	= 1
แบบ P	- - - X	- X X X	= 1
แบบ R	X X – X	- X – X	= 1
แบบ S	X X – X	- X X X	= 1
แบบ T	- X - X	- - - X	= 1

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากรูปแบบกระสวนทำนองเพลงประจำบ้านข้างต้นนั้น พบว่า เพลงประจำบ้านทางฆ้องมอญวงใหญ่ ของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ มีจำนวนรูปแบบกระสวนทำนองเพลงจำนวน 17 รูปแบบ มีลักษณะกระสวนทำนองที่ไม่เหมือนกับเพลงประจำวัดก่อนหน้าจำนวน 3 รูปแบบ ได้แก่ รูปแบบ R รูปแบบ S และรูปแบบ T รูปแบบการดำเนินทำนอง F เป็นรูปแบบที่พบมากที่สุดในเพลง ซึ่งเป็นรูปแบบที่มีการเว้นจังหวะห่างกันสม่ำเสมอ ในบางรูปแบบยังพบว่าปรากฏอยู่ในบทเพลงเพียงแค่ 1 วลีเท่านั้น แสดงให้เห็นว่า เพลงประจำบ้านนี้เป็นเพลงรูปแบบกระสวนทำนองที่หลากหลาย และไม่สลับซับซ้อน มีความสม่ำเสมอของทำนองเพลง

4.3.3. เพลง เชิญ 2 ชั้น

- - - -	- - - -	- - - รำ	- มำ - รำ	- รำ ดำ -	- ดำ - ฟำ	- ดำ - ฟำ	รำ มำ - รำ
- - - -	- - - -	- - - ร	- ม - ร	- - - ด	- ด - ด	- ด - ด	- - ร ล

- - - -	มำ - มำ มำ	- ลำ - ซำ	- รำ - ดำ	- มำ - รำ	- รำ - -	- - ล ท	- ล - รำ
- - - -	- ม - -	- ล - ซ	- - ด ซ	- - ร ล	- ร - ร	- ซ - -	- ร -ร

- - - ท	- - - รำ	- มำ รำ -	รำ - รำ -	- - ทำ ทำ	- ลำ - ซำ	- ลำ - ซำ	รำ มำ - รำ
- - - -ม	- - - ร	- - - ท	- ล - ซ	- ท - -	- ล - ซ	- ล - ซ	- - ร -

- - - -	- ดำ - ดำ	- - ล ท	ล ท - ล	- - - รำ	ดำ ท - ล	- - - ซ	- - ล ท
- - - ด	- - - ซ	- ซ - -	- - ลฺ ร	- - ร -	- - ลฺ -	- ร - -	- ซ - -

- ดำ - รำ	มำ รำ - -	- - ล ท	- ดำ - รำ	- มำ - -	รำ ดำ - ซ	- ซ - -	ซ ล ท ดำ
- ซ - -	- - ดำ ท	ล ซ - -	- ด - ร	- ม - -	ร ด - ด	- ด - ม	- - - ด

- รำ มำ -	มำ มำ - ซ	- - - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ดำ - รำ	- มำ - รำ	มำ - มำ มำ
- - - ม	- ม - ร	- ร - -	- ซ - -	- ร - ม	- ด - ร	- ม - ร	- ม - -

- ลำ - ซำ	- มำ - รำ	- ซำ - มำ	- รำ - ดำ	- - ล ท	- - ล ล	- ล ซ -	ล ซ - ล
- ล - ซ	- ม - ร	- ซ - ม	- ร - ด	- ซ - -	- ลฺ - ร	ลฺ - - ม	- - - ลฺ

- - - รำ	- มำ - รำ	- รำ ดำ ท	ล - ล ท	ดำ รำ ดำ -	- ดำ - มำ	- ลำ ซำ มำ	- รำ - ดำ
- - -ร	- ม - -	ร - - -	- ซ - -	- - - ซ	- - - ม	- ล ซ ม	- ร - ด

- - - -	- ดำ - ดำ	- - ล ท	ล ท - ล	- - - รำ	ดำ ท - ล	ท ล ซ -	- ซ - ล
- ซฺ - ด	- - - ด	- ซ - -	- - ลฺ -	- - ร -	- - ลฺ -	- - - ม	- ด - ร

มำ - มำ มำ	- ซำ - รำ	- ท - รำ	- มำ - ซำ	- - รำ มำ	- ซำ - ลำ	- ลำ ลำ ซำ	- มำ - รำ
- ม - -	- ซ - ร	- ม - ร	- ม - ซ	- ดำ - -	- ซ - ล	- ท ล ซ	- - ร -

- ลำ - ซำ	- มำ - รำ	- ซำ - มำ	- รำ - ดำ	- - ล ท	ล ท - ล	- - - ซ	- ซ - -
- ล - ซ	- ม - ร	- ซ - ม	- ร - ด	- ซ - -	- - ลฺ -	- ซฺ - -	- ม - ม

ล ซ - ซ	- ซ - -	ล ซ - ซ	- ซ - ดำ	- - ล ท	- ล - ล	- ดำ - รำ	มำ - มำ มำ
- - ม -	- ร - ร	- - ม -	- ด - ด	ซ - -	ลฺ - - ร	- ด - ร	- ม - ม

- ลำ - ซำ	- มำ - รำ	- ซำ - มำ	- รำ - ดำ	- - ล ท	- ล - ล	- ล - มำ	- รำ - ล
- ล - ซ	- ม - ร	- ซ - ม	- ร - ด	ซ - -	ลฺ - - ร	- ร - ม	- ร - ลฺ

- ล - -	ล ท - ร	ล ท - รำ	ดำ ท - ล	- มำ - รำ	- ดำ - ดำ	- - ล ท	ล ท - ล
- ลฺ - ร	- - ลฺ -	- - ร -	- - ลฺ ร	- ม - ร	ด - - ซ	ซ - -	- - ลฺ ร

- มำ - รำ	- ดำ - ดำ	- - ล ท	ล ท - ล	- มำ - รำ	- ดำ - มำ	- รำ - ดำ	- ท - ล
- ม - ร	ด - - ซ	ซ - -	- - ลฺ ร	- ม - ร	- ด - ม	- ร - ด	- ม - ร

- มำ รำ -	รำ - รำ -	- - - ซ	- - ล ท	ล - ล ท	- ดำ - รำ	- มำ - รำ	- - มำ มำ
- - - ท	- ล - ซ	- ร - -	- ซ - -	- ซ - -	- ด - ร	- ม - ร	ม - -

- ลำ - ซำ	- มำ - รำ	- ลำ ซำ มำ	- รำ - ดำ	- - ล ท	- - - ล	- ล - มำ	- รำ - ล
- ล - ซ	- ม - ร	- ล ซ ม	- ร - ด	ซ - -	- ลฺ - -	- ร - ม	- ร – ลฺ

<u>รอบ 2</u>

- - - ล	- - - ล	- ล - รำ	- มำ - รำ	- รำ ดำ -	ดำ ดำ - ฟ	ดำ ดำ - ฟ	- มำ - รำ
- - - ร	- - - ลฺ	- ร - ร	- ม - ร	- - - ด	- ด - ด	- ด - ด	- - ร -

- - - รำ	- - - มำ	- ลำ - ซำ	- มำ - รำ	- รำ - -	รำ รำ - ซำ	- - ล ท	- ซ - รำ
- - - ล	- - - ม	- ล - ซ	- - ร ซ	- ร - ร	- - - ร	ซ - -	- ร - ร

- - - ท	- - - รำ	- มำ รำ -	รำ - รำ -	- - ทำ ทำ	- ลำ - ซำ	- ลำ - ซำ	รำ มำ - รำ
- - - -ม	- - - ร	- - - ท	- ล - ซ	- ท - -	- ล - ซ	- ล - ซ	- - ร -

- - - -	- ดำ - ดำ	- - ล ท	ล ท - ล	- - - รำ	ดำ ท - ล	- - - ซ	- - ล ท
- - - ด	- - - ซ	ซ - -	- - ลฺ ร	- - ร -	- - ลฺ -	- ร - -	- ซ - -

- ดำ - รำ	มำ รำ - -	- - ล ท	- ดำ - รำ	- มำ - -	รำ ดำ - ซ	- ซ - -	ซ ล ท ดำ
- ซ - -	- - ด ท	ล ซ - -	- ด - ร	- ม - -	ร ด - ด	- ด - ม	- - - ด

- รำ มำ -	มำ มำ - ซ	- - - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ดำ - รำ	- มำ - รำ	มำ - มำ มำ
- - - ม	- ม - ร	- ร - -	- ซ - -	- ร - ม	- ด - ร	- ม - ร	- ม - -

- ลำ - ซำ	- มำ - รำ	- ซำ - มำ	- รำ - ดำ	- - ล ท	- - ล ล	- ล ซ -	ล ซ - ล
- ล - ซ	- ม - ร	- ซ - ม	- ร - ด	ซ - -	- ล̣ - ร	ล̣ - - ม	- - - ล̣

- - - รำ	- มำ - รำ	- รำ ดำ ท	ล - ล ท	ดำ รำ ดำ -	- ดำ - มำ	- ลำ ซำ มำ	- รำ - ดำ
- - -ร	- ม - -	ร - - -	- ซ - -	- - - ซ	- - - ม	- ล ซ ม	- ร - ด

- - - -	- ดำ - ดำ	- - ล ท	ล ท - ล	- - - รำ	ดำ ท - ล	ท ล ซ -	- ซ - ล
- ซ̣ - ด	- - - ด	- ซ - -	- - ล̣ -	- - ร -	- - ล̣ -	- - - ม	- ด - ร

มำ - มำ มำ	- ซำ - รำ	- ท - รำ	- มำ - ซำ	- - รำ มำ	- ซำ - ลำ	- ทำ ลำ ซำ	- มำ - รำ
- ม - -	- ซ - ร	- ม - ร	- ม - ซ	ดำ - -	- ซ - ล	- ท ล ซ	- - ร -

- ลำ - ซำ	- มำ - รำ	- ซำ - มำ	- รำ - ดำ	- - ล ท	ล ท - ล	- - - ซ	- ซ - -
- ล - ซ	- ม - ร	- ซ - ม	- ร - ด	ซ - -	- - ล̣ -	- ซ̣ - -	- ม - ม

ล ซ - ซ	- ซ - -	ล ซ - ซ	- ซ - ดำ	- - ล ท	- ล - ล	- ดำ - รำ	มำ - มำ มำ
- - ม -	- ร - ร	- - ม -	- ด - ด	- ซ - -	ล̣ - - ร	- ด - ร	- ม - ม

- ลำ - ซำ	- มำ - รำ	- ซำ - มำ	- รำ - ดำ	- - ล ท	- ล - ล	- ล - มำ	- รำ - ล
- ล - ซ	- ม - ร	- ซ - ม	- ร - ด	ซ - -	ล̣ - - ร	- ร - ม	- ร - ล̣

- ล - -	ล ท - ร	ล ท - รำ	ดำ ท - ล	- ม - รำ	- ดำ - ดำ	- - ล ท	ล ท - ล
- ล̣ - ร	- - ล̣ -	- - ร -	- - ล̣ ร	- - - ร	ด - - ซ	ซ - -	- - ล̣ ร

- มำ - รำ	- ดำ - ดำ	- - ล ท	ล ท - ล	- มำ - รำ	- ดำ - มำ	- รำ - ดำ	- ท - ล
- ม - ร	ด - - ซ	ซ - -	- - ล̣ ร	- ม - ร	- ด - ม	- ร - ด	- ม - ร

- มำ รำ -	รำ - รำ -	- - - ซ	- - ล ท	ล - ล ท	- ดำ - รำ	- มำ - รำ	- - มำ มำ
- - - ท	- ล - ซ	- ร - -	- ซ - -	- ซ - -	- ด - ร	- ม - ร	ม - -

- ลำ - ซำ	- มำ - รำ	- ลำ ซำ มำ	- รำ - ดำ	- - ล ท	- - - ล	- ล - มำ	- รำ - ล
- ล - ซ	- ม - ร	- ล ซ ม	- ร - ด	ซ - -	- ล̣ - -	- ร - ม	- ร – ล̣

ผลการวิเคราะห์เพลงเชิญ 2 ชั้น

จากการวิเคราะห์เพลงเชิญ 2 ชั้นทางฆ้องมอญวงใหญ่ ได้รับการถ่ายทอดจาก ร.ต.ท. ทนง ธรรมิกานนท์ สมาชิกของวง ปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ โดยใช้วิธีการจับประเด็น (Selective approach) พบการใช้บันไดเสียง การใช้ขั้นคู่เสียง กลวิธีและการดำเนินทำนองในลักษณะต่างๆ ดังนี้

บันไดเสียง

เพลงเชิญ 2 ชั้นทางฆ้องมอญวงใหญ่ ของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ ใช้บันไดเสียงทั้งหมด 2 บันไดเสียง คือ บันไดเสียงชวา ฟ ซ ล X ด ร X บันไดเสียงเพียงออล่าง ซ ล ท X ร ม X และเพียงออบน ด ร ม X ซ ล X พบบันไดเสียงเพียงออบนมากกว่าบันไดเสียงเพียงออล่างและบันไดเสียงชวา โดยการบรรเลง 1 รอบ พบการใช้บันไดเสียงเพียงออบนจำนวน 10 ประโยคเพลง บันไดเสียงเพียงออล่าง 6 ประโยคเพลง และบันไดเสียงชวา พบว่าเป็นบันไดเสียงที่ใช้ในประโยคขึ้นต้นเพลงเพียงประโยคเดียวเท่านั้น ซึ่งในเพลงเชิญ 2 ชั้นนี้ มีการเปลี่ยนบันไดเสียงทั้งหมด 8 ครั้งในเพลง ในการเปลี่ยนบันไดเสียงในเพลงทั้ง 9 ครั้งนี้ จะมีโน้ตนอกบันไดเสียง ทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อมเสียง เมื่อมีการเปลี่ยนบันไดเสียงจึงมีความกลมกลืน ในประโยคขึ้นต้นเพลงซึ่งมีบันไดเสียงชวาต่อด้วยบันไดเสียงเพียงออบน รู้สึกได้ชัดเจนว่ามีการเปลี่ยนบันไดเสียง แต่หลังจากนั้น เมื่อมีการเปลี่ยนบันไดเสียงจะมีความกลมกลืนกันมากขึ้นเนื่องจากคุณสมบัติของบันไดเสียงเพียงออล่างและบันไดเสียงเพียงออบนที่มีลักษณะเป็นบันไดเสียงคู่สัมพันธ์กัน อีกทั้งในช่วงขึ้นต้นเพลงเชิญ 2 ชั้นนี้ พบว่า มีการเปลี่ยนบันไดเสียงถึง 3 ครั้ง โดยการเปลี่ยนบันไดเสียงครั้งที่ 1 จากประโยคที่ 1 ไปประโยคที่ 2 ครั้งที่ 2 จากประโยคที่ 2 ไปยังประโยคที่ 3 และครั้งที่ 3 จากประโยคที่ 4 ไปประโยคที่ 5 ทำให้ในช่วงขึ้นต้นเพลงเชิญ 2 ชั้นนั้นมีความหลากหลาย แต่การเปลี่ยนบันไดเสียงในแต่ละครั้งก็มีโน้ตเสริมมาทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อมเสียงเพื่อเปลี่ยนบันไดเสียง ทำให้เมื่อบรรเลงจะไม่รู้สึกถึงว่าประกอบด้วยบันไดเสียงต่างกันถึง 3 บันไดเสียง

การใช้ขั้นคู่เสียง

กลวิธีการบรรเลงเพลงเชิญ 2 ชั้นทางฆ้องมอญวงใหญ่ ของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ พบกลวิธีการบรรเลงโดยการใช้มือตีขั้นคู่เสียงต่างๆ เช่นเดียวกันกับเพลงประจำวัดและประจำบ้านที่ผ่านมา แต่ในเพลงเชิญ 2 ชั้นพบว่า ส่วนใหญ่มีการใช้มือตีขึ้นคู่ 7 แต่ลักษณะเสียงคู่ 8 (เสียง มี เรโด) และขั้นคู่ 8 (เสียง ที ลา ซอล) ในการบรรเลงเพลง โดยพบปรากฏอยู่ในประโยคเพลงทุกประโยคเพลง แสดงให้เห็นว่าในเพลงเชิญ 2 ชั้นนั้น เป็นเพลงที่บรรเลงได้ง่ายกว่าเพลงประจำวัดและเพลงประจำบ้าน แต่ต้องอาศัยความแม่นยำในการบรรเลง การใช้มือตีคู่ 7 และ คู่ 8 อีกทั้งลักษณะของเพลงจะมีความเรียบง่าย ไม่มีการใช้มือที่สลับซับซ้อน ไม่พบการใช้มือคู่ 5 และ คู่ 6 เหมือนเช่นที่พบในเพลงประจำวัดและประจำบ้าน ซึ่งทั้ง 2 เพลงที่ผ่านมาจะพบการใช้มือตีขั้นคู่ 2 ถึง ขั้นคู่ 11 ที่มีความหลากหลายในการบรรเลงเพลง อาจเป็นเพราะทั้ง 2 เพลงเป็นเพลงพื้นฐานที่เมื่อเริ่มฝึกหัดฆ้องมอญวงใหญ่ ครูบาอาจารย์ท่านจะใช้เป็นเพลงแรกในการต่อเพลงมอญ ดังนั้นการใช้มือ ขั้น

คู่ในลักษณะที่มีความหลายหลายจะช่วยให้ผู้เรียนมีความคล่องในการตีฆ้องมอญวงใหญ่ ส่วนในการต่อเพลงอื่นๆ นั้น ก็จะพิจารณาจากการใช้บรรเลงในงานพิธีต่างๆ โดยเฉพาะในงานศพ ที่นิยมใช้ปี่พาทย์มอญบรรเลงประกอบพิธีจนเสร็จสิ้นพิธี

กลวิธีการบรรเลง

กลวิธีการบรรเลงเพลงเชิญ 2 ชั้นทางฆ้องมอญวงใหญ่ ของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ พบกลวิธีการบรรเลงลักษณะต่างๆ ดังนี้

1. การตีสะบัดขึ้น ในการบรรเลงเพลง 1 รอบ พบจำนวน 13 แห่ง โดยการตีสะบัดขึ้นนี้มีลักษณะการตีไล่เสียงขึ้น 3 เสียงต่อเนื่อง คือเสียง ซ ล ท และ ด ร ม โดยลักษณะการตีสะบัดไล่เสียงดังกล่าวข้างต้นพบในประโยคเพลงต่างๆ ดังนี้

1.1 การตีสะบัดขึ้นไล่เสียง ซ ล ท พบจำนวน 10 แห่งในประโยคที่ 2, ประโยคที่ 4, ประโยคที่ 7, ประโยคที่ 9, ประโยคที่ 11 ถึง ประโยคที่ 15, ประโยคที่ 17 ซึ่งส่วนใหญ่เป็นประโยคที่อยู่ในบันไดเสียงเพียงออบน ซึ่งจะมีโน้ตจรเสียง ที ทำหน้าที่เชื่อมเสียงในประโยคและเป็นสะพานเชื่อมเสียงในการเปลี่ยนบันไดเสียงของประโยคถัดไปให้มีความกลมกลืน เรียงเสียงกัน

1.2 การตีสะบัดขึ้นไล่เสียง ด ร ม พบเพียง 1 แห่ง ในประโยคที่ 10 เท่านั้น

1.3 การตีสะบัดขึ้นยืนเสียงเดียว เป็นการตีสะบัดถ่างมือซ้ำเสียงเดียว คือเสียง มี แต่ตีคนละระดับเสียง โดยเสียง มี เสียงแรก ตีในระดับเสียงปกติ และเสียง มี อีก 2 เสียงถัดมาตีในระดับเสียงสูง ดังที่ปรากฏในเพลงประโยคที่ 16

- มˍ รˍ -	รˍ - รˍ -	- - - ซ	- - ล ท	ล - ล ท	- ดˍ - รˍ	- มˍ - รˍ	- - มˍ มˍ
- - - ท	- ล - ซ	- ร - -	- ซ - -	- ซ - -	- ด - ร	- ม - ร	- ม - -

1.4 การตีสะบัดขึ้น 2 เสียง ลักษณะการตีคล้ายกันกับการตีสะบัดขึ้นยืนเสียงเดียวในข้อ 1.3 แต่โน้ตตัวแรกจะเป็นเสียง เร ใช้มือขวาตีลักษณะกวาดขึ้น 2 เสียงติดกันในระดับเสียงสูงเสียง เร และ มี แล้วต่อด้วยตีเสียง มี มือซ้ายเสียงปกติ ตามลักษณะของโน้ตในประโยคที่ 6 ของเพลงดังนี้

- รˍ มˍ -	มˍ มˍ - ซ	- - - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ดˍ - รˍ	- มˍ - รˍ	มˍ - มˍ มˍ
- - - ม	- ม - ร	- ร - -	- ซ - -	- ร - ม	- ด - ร	- ม - ร	- ม - -

2. การตีสะบัดลง พบเพียง 1 แห่งในเพลง โดยพบในประโยคที่ 1 ซึ่งลักษณะการตีสะบัดลงในเพลงนี้ พบว่าเป็นการตีสะบัดลงเพียงแค่เสียงเดียว คือเสียง ร ด ด ลักษณะการตีคล้ายสะบัดลงแบบเฉี่ยว ซึ่งเป็นการตีมือขวา 2 ครั้ง จบด้วยมือซ้าย ในประโยคนี้มีลักษณะการตีสะบัดแบบถ่างมือ โดยใช้มือขวาตีเสียง เร ต่อด้วยเสียง โด ในระดับเสียงสูง และลงจบด้วยการตีเสียง โด ในระดับเสียงปกติด้วยมือซ้าย ซึ่งลักษณะการใช้มือฆ้องตีสะบัดลงในการบรรเลงฆ้องมอญจะแตกต่างจากการบรรเลงฆ้องไทย ซึ่งในการตีสะบัดลงของฆ้องไทย จะใช้มือในลักษณะ ขวา – ซ้าย – ซ้าย

ในส่วนของกลวิธีการบรรเลงเพลงเชิญ 2 ชั้นนั้น พบลักษณะการตีสะบัดขึ้นลักษณะต่างๆ และสะบัดลง ซึ่งทั้ง 2 ลักษณะนี้มักจะปรากฏอยู่ในตำแหน่งห้องเพลงที่เป็นเลขคี่ของประโยคเพลง เช่น ห้องเพลงที่ 3 ห้องเพลงที่ 5 จะมีเพียงลักษณะการตีสะบัดขึ้นยืนเสียงเดียวในประโยคที่ 16 เท่านั้น ที่ปรากฏอยู่ในห้องเพลงสุดท้ายของประโยค อีกทั้งการสะบัดขึ้นแบบยืนเสียงเดียว สะบัดขึ้น 2 เสียง และการสะบัดลง พบว่า เป็นการสะบัดโดยใช้เสียงโน้ตคู่ 8

ลักษณะการดำเนินทำนอง

รูปแบบกระสวนทำนอง 1 รอบของเพลงเชิญ 2 ชั้นนี้ พบรูปแบบกระสวนทำนองจำนวน 18 รูปแบบ ดังนี้

แบบ A	- - - X	- - - X	= 1
แบบ B	- - - X	- X – X	= 3
แบบ C	- X X X	X X X X	= 7
แบบ D	- X - X	- X X X	= 5
แบบ E	X X X X	X X X X	= 2
แบบ F	- X - X	- X - X	= 15
แบบ G	- X X X	- X - X	= 8
แบบ H	X X X X	- X - X	= 7
แบบ I	- - X X	X X X X	= 2
แบบ J	- X - X	X X X X	= 7
แบบ K	- X X X	- X X X	= 2
แบบ L	X X X X	X X - X	= 1
แบบ M	- X X X	X X - X	= 3
แบบ S	X X - X	- X X X	= 1
แบบ U	- - - -	- - - -	= 1
แบบ V	- - - -	X X X X	= 1
แบบ W	- X - -	X X - X	= 1
แบบ X	- X - X	X X - X	= 2

จากรูปแบบกระสวนทำนองเพลงเชิญ 2 ชั้นข้างต้น พบว่าเพลงเชิญ 2 ชั้นทางฆ้องมอญวงใหญ่ของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ มีจำนวนรูปแบบกระสวนทำนองเพลงจำนวน 18 รูปแบบ ซึ่งมากกว่าเพลงประจำวัดและประจำบ้าน แสดงให้เห็นว่า เพลงเชิญ 2 ชั้นนี้มีรูปแบบกระสวนทำนองที่หลากหลาย โดยเฉพาะรูปแบบ F ซึ่งยังคงพบมากที่สุดในเพลงเหมือนกันกับเพลงก่อนหน้า ซึ่งแต่ละรูปแบบไม่พบว่ามีความสัมพันธ์กันแน่นอนเหมือนกับเพลงอื่น เช่นในเพลงประจำวัด เมื่อพบรูปแบบ F แล้วจะตามด้วยรูปแบบ G เสมอ อีกทั้งในเพลงเชิญ 2 ชั้นนี้ ปรากฏลักษณะรูปแบบกระสวนทำนองแบบใหม่ที่ยังไม่พบในเพลงประจำวัดและเพลงประจำบ้าน ซึ่งเป็นกระสวนทำนอง

ลักษณะลากทำนองยาวไม่มีพยางค์เสียงใดๆ (รูปแบบ U) และลักษณะจังหวะยก (รูปแบบ W และรูปแบบ X) บวกกับเพลงนี้มีรูปแบบ F เป็นส่วนใหญ่ จึงทำให้เพลงมีลักษณะทำนองยาว เรียบสม่ำเสมอ สอดคล้องกับหน้าที่ของเพลงนี้ ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้เชิญผี เชิญดวงวิญญาณ เพื่อเป็นการแสดงความเคารพและเป็นการเชื้อเชิญผีในฐานะที่เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ตามคติความเชื่อของชาวมอญ ซึ่งในปัจจุบันจะใช้บรรเลงในช่วงการนำผู้ตายใส่ในโลงศพแล้วนำขึ้นตั้งบนฐานเพื่อประกอบพิธีกรรมทางศาสนาต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3.4. เพลงพญาลิงขาว

ท่อนที่ 1 ช่วง ก

- - - ล	- - - ดำ	- - - ล	- - - ซ	- - - รม	- ซ - ล	- ซ - ดำ	- รำ - มำ
- - - ลฺ	- - - ด	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - ด -	- ซฺ – ลฺ	- ด - ด	- ร - ม

- ลำ - ลำ	- - - ซำ	- - - มำ	- - - รำ	- รำ ดำ ท	- - ล ท	ดำ - ดำ มำ	- รำ - ดำ
- ล – ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ร	ร - - -	ล ซ - -	- ซ - ม	- ร - ด

- - - ล	- - - ดำ	- - - ล	- - - ซ	- - - รม	- ซ - ล	- ซ - ดำ	- รำ - มำ
- - - ลฺ	- - - ด	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - ด -	- ซฺ – ลฺ	- ด - ด	- ร - ม

- ลำ - ลำ	- - - ซำ	- - - มำ	- - - รำ	- รำ ดำ ท	- - ล ท	ดำ - ดำ มำ	- รำ - ดำ
- ล – ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ร	ร - - -	ล ซ - -	- ซ - ม	- ร - ด

- - - -	- ดำ - มำ	- รำ - ดำ	- ท - ล	- ซ - -	ซ ล - -	ท ล - -	ซ ล - ซ
- ซฺ - ด	- - - -	- ร - ด	- - ลฺ ร	- ด - ม	- - ร ม	- - ซ ม	- - - ด

- ซ - -	ซ ล - -	ท ล - -	ซ ล - ซ
- ด - ม	- - ร ม	- - ซ ม	- - - ด

ช่วง ข

- รำ - รำ	มำ ร - -	ดำ รำ - -	ดำ รำ มำ ฟำ	- รำ - -	ดำ ดำ - -	ฟ ฟ - -	ซ ซ - ลำ
- - ดำ -	- - ดำ ล	- - ซ ล	- - - -	- ล - ซ	- - - ดำ	- - - ซ	- - - ล

- ล - -	ดำ ล - -	ดำ ล - -	ดำ รำ - ดำ	- รำ - รำ	มำ ร - -	ดำ รำ - -	ดำ รำ มำ ฟำ
- - ซ ล	- - ซ ล	- - ซ ล	- - - ซ	- - ดำ -	- - ดำ ล	- - ซ ล	- - - -

- รำ - -	ดำ ดำ - -	ฟ ฟ - -	ซ ซ - ลำ	- ล - -	ดำ ล - -	ดำ ล - -	ดำ รำ - ดำ
- ล - ซ	- - - ดำ	- - - ซ	- - - ล	- - ซ ล	- - ซ ล	- - ซ ล	- - - ซ

- - - -	- ดำ - รำ	- ดำ - ท	- ล - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- ซ - -	- ซ - ซ
- ซฺ - ด	- - - ร	- ด - ม	- - ซ -	- - - ด	- ซฺ - -	- ด - ซฺ	- - - ด

- ซ - -	ซ ล - -	ท ล - -	ซ ล - ซ
- ด - ม	- - ร ม	- - ซ ม	- - - ด

ท่อน 2 ช่วง ค

- - - -	- ล ◌ำ - ซ ◌ำ	- ม ◌ำ - ม ◌ำ	- - - ล ◌ำ	- ซ ◌ำ - ร ◌ำ	- ร ◌ำ - -	ด ◌ำ ร ◌ำ - ด ◌ำ	- - - -
- - - -	- ล - ซ	- - ร ◌ำ -	- - - ล	- ซ - ร	- - ด ◌ำ ล	- - - ซ	- ซ - ล

- - ม ◌ำ ร ◌ำ -	- ด - -	- ล ◌ำ - ซ ◌ำ	- ม ◌ำ - ม ◌ำ	- - - ล ◌ำ	- ซ ◌ำ - ร ◌ำ	- ร ◌ำ - -	ด ◌ำ ร ◌ำ - ด ◌ำ
- - - ด ◌ำ	- ซ - -	- ล - ซ	- - ร ◌ำ -	- - - ล	- ซ - ร	- - ด ◌ำ ล	- - - ซ

- ด ◌ำ - -	- - ซ ล	- ร ◌ำ - ด ◌ำ	- ล - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- ซ - -	- ซ - ซ
- - - ม	- ม - -	- ร - ด	- - ซ ◌ุ ด	- - - ด	- ซ ◌ุ - -	- ด - ซ ◌ุ	- - - ด

เที่ยวแรก

- ซ - -	ซ ล - -	ท ล - -	ซ ล - ซ
- ด - ม	- - ร ม	- - ซ ม	- - - ด

เที่ยวที่ 2

- ซ - -	ซ ล - -	ท ล - -	ซ ล ท ด ◌ำ
- ด - ม	- - ร ม	- - ซ ม	- - - -

ช่วง ง

- ด ◌ำ - ด ◌ำ	ร ◌ำ ด ◌ำ - ด ◌ำ	ร ◌ำ ด ◌ำ - ด ◌ำ	ร ◌ำ ด ◌ำ - -	- ล - ล	ท ล - ล	ท ล - ล	ท ด ◌ำ ร ◌ำ -
- - ท -	- - ท -	- - ท -	- - ท ล	- - ซ -	- - ซ -	- - ซ -	- - - ด ◌ำ

- ด ◌ำ ร ◌ำ -	- ล ท ด ◌ำ	- ด ◌ำ ร ◌ำ -	- ล ท ด ◌ำ	- - ร ◌ำ ด ◌ำ -	- ด ◌ำ - ฟ ◌ำ	- - - -	- ด ◌ำ - ด ◌ำ
ท - - ซ	- - - -	ท - - ซ	- - - -	- - - ด	- ซ - ด	- - - ด	- - - ด

- ด ◌ำ - ล	- - ด ◌ำ ด ◌ำ	- ร ◌ำ ด ◌ำ ด ◌ำ	- ด ◌ำ - ฟ ◌ำ	- ม ◌ำ ร ◌ำ -	- ล ◌ำ ซ ◌ำ -	- - - ฟ ◌ำ	- - ซ ◌ำ ล ◌ำ
- ด - ร	- ด - -	- - - ล	- ซ - ด	- - - ด ◌ำ	- - - ฟ ◌ำ	- ด ◌ำ - -	- ฟ ◌ำ - -

- ล ◌ำ - ล ◌ำ	- ซ ◌ำ - -	ฟ ◌ำ ฟ ◌ำ - -	ม ◌ำ ม ◌ำ - ร ◌ำ	- - ซ ◌ำ ซ ◌ำ	- ล ◌ำ - ซ ◌ำ	- ฟ ◌ำ - ซ ◌ำ	- - ร ม
- ด ◌ำ - ล	- ซ - ด ◌ำ	- - - ท	- - - ล	- ซ - -	- ล - ซ	- ด ◌ำ - ร ◌ำ	- ด - -

- ฟ ◌ำ - -	- ล ◌ำ - ซ ◌ำ	- ซ ◌ำ - -	ฟ ◌ำ ซ ◌ำ - ฟ ◌ำ	- - - -	- ด ◌ำ - ด ◌ำ	- - - -	ด ◌ำ ร ◌ำ - ฟ ◌ำ
- - - ด ◌ำ	- - - -	ฟ ◌ำ - ร ◌ำ ม ◌ำ	- - - ด	- - - ด	- - - ซ	- ท - -	ท - - -

- - ล ◌ำ ล ◌ำ	- ซ ◌ำ - ฟ ◌ำ	- ซ ◌ำ - ฟ ◌ำ	- ร ◌ำ - ด ◌ำ	- ด ◌ำ - ด ◌ำ	ร ◌ำ ด ◌ำ - ด ◌ำ	ร ◌ำ ด ◌ำ - ด ◌ำ	ร ◌ำ ด ◌ำ - -
- ล - -	- ซ - ด	- - ด -	- - ด -	- - ท -	- - ท -	- - ท -	- - ท ล

- ล - ล	ท ล - ล	ท ล - ล	ท ดำ รำ -	- ดำ รำ -	- ล ท ดำ	- ดำ รำ -	- ล ท ดำ
- - ซ -	- - ซ -	- - ซ -	- - - ดำ	ท - - ซ	- - - -	ท - - ซ	- - - -

- - รำดำ -	- ดำ - รำ	- ดำ - ท	- ล - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- ซ - -	- ซ - ซ
- - - ด	- - - ร	- ด - ม	- ร - ด	- - - ด	- ซ - -	- ด - ซ	- - - ด

เที่ยวแรก

- ซ - -	ซ ล - -	ท ล - -	ซ ล ท ดำ
- ด - ม	- - ร ม	- - ซ ม	- - - ด

เที่ยวที่ 2

- ซ - -	ซ ล - -	ท ล - -	ซ ล - ซ
- ด - ม	- - ร ม	- - ซ ม	- - - ด

ช่วง จ

- รำ - รำ	มำ ร - -	ดำ รำ - -	ดำ รำ มำ ฟำ	- รำ - -	ดำ ดำ - -	ฟ ฟ - -	ซ ซ - ลำ
- - ดำ -	- - ดำ ล	- - ซ ล	- - - -	- ล - ซ	- - - ดำ	- - - ซ	- - - ล

- ล - -	ดำ ล - -	ดำ ล - -	ดำ รำ - ดำ	- - - -	- ดำ - รำ	- ดำ - ท	- ล - ซ
- - ซ ล	- - ซ ล	- - ซ ล	- - - ซ	- - - ด	- - - ร	- ด - ม	- - ซ -

- - - ซ	- - - ซ	- ซ - -	- ซ - ซ	- ซ - -	ซ ล - -	ท ล - -	ซ ล - ซ
- - - ด	- ซ - -	- ด - ซ	- - - ด	- ด - ม	- - ร ม	- - ซ ม	- - - ด

ช่วง ฉ

- - รำ รำ	- ซ - รำ	- ฟ - รำ	- ดำ - ท	- - รำ รำ	- ดำ - รำ	- ฟ - รำ	- ดำ - ท
- ร - -	- ร - ร	- ร - ร	- ด - ม	- ร - -	- ด - ร	- ร - ร	- ด - ม

- - ฟ ฟ	- - รำ รำ	- - ดำ ดำ	- - ท ท	- - ฟ ฟ	- - รำ รำ	- - ดำ ดำ	- - ท ท
- ดำ - -	- ร - -	- ด - -	- ม - -	- ดำ - -	- ร - -	- ด - -	- ม - -

- รำ - ดำ	- ท - ล	ซ - ซ ล	- ท - ดำ	- - - -	- ดำ - รำ	- ดำ - ท	- ล - ซ
- ร – ด	- ม - ร	- ม - -	- ม - ด	- ซ - ด	- - - ร	- ด – ม	- - ซ -

- ซ - -	ซ ล - -	ท ล - -	ซ ล - ซ
- ด - ม	- - ร ม	- - ซ ม	- - - ด

เพลงเร็ว ท่อน 1 ช่วง ช

- - - -	- ล - ซ	- - - -	- ล - ซ	- ล ซ -	ซ ล - ซ	- ล ซ -	ซ ล - ซ
- - - -	- ล̣ - ซ̣	- - - -	- ล̣ - ซ̣	- - - ม	- ล̣ - ด	- - - ม	- ล̣ - ด

- - ร̊ ร̊	- ซ - ร̊	- ด̊ ท -	- ท - -	- ร̊ - ด̊	- ท - ล	ซ - ซ ล	- - - ซ
- ร - -	- ร - ร	- - - ซ	- ม - -	- ล - ซ	- ม - ร	- ม - -	- ซ̣ - ด

- - ร̊ ร̊	- ซ - ร̊	- ด̊ ท -	- ท - -	- ร̊ - ด̊	- ท - ล	ซ - ซ ล	- - - ซ
- ร - -	- ร - ร	- - - ซ	- ม - -	- ล - ซ	- ม - ร	- ม - -	- ซ̣ - ด

- - - ซ̊	- - ฟ̊ ซ̊	- - - -	ฟ̊ ซ̊ - -	- - - ซ̊	- - ฟ̊ ซ̊	- - - -	ฟ̊ ซ̊ - -
- ซ - -	ร̊ ม̊ - ร̊	- - ร ม	- ร̊ - -	- ซ - -	ร̊ ม̊ - ร̊	- - ร ม	- ร̊ - -

- ล̊ - ซ̊	- ฟ̊ - ม̊	- - ร̊ ม̊	- - - ร̊	- - - ซ̊	- - ฟ̊ ซ̊	- - - -	ฟ̊ ซ̊ - -
- ม̊ - ร̊	- ด̊ - -	ร̊ ด̊ - -	- ร - ร	- ซ - -	ร̊ ม̊ - ร̊	- - ร ม	- ร̊ - -

- - - ซ̊	- - ฟ̊ ซ̊	- - - -	ฟ̊ ซ̊ - -	- ล̊ - ซ̊	- ฟ̊ - ม̊	- - ร̊ ม̊	- - - ร̊
- ซ - -	ร̊ ม̊ - ร̊	- - ร ม	- ร̊ - -	- ม̊ - ร̊	- ด̊ - -	ร̊ ด̊ - -	- ร - ร

ท่อน 2

- ร̊ - ม̊	- ล̊ - ซ̊	- - - -	- ล̊ - ซ̊	- ล̊ ซ̊ -	ซ̊ - ซ̊ -	ม̊ ร̊ - -	ด̊ ร̊ - ด̊
- ล - ท	- ล - ซ	- - - -	- ล - ซ	- - - ม̊	- ร̊ - ด̊	- - ด̊ ล	- - - ซ

- ร̊ - ม̊	- ล̊ - ซ̊	- - - -	- ล̊ - ซ̊	- ล̊ ซ̊ -	ซ̊ - ซ̊ -	ม̊ ร̊ - -	ด̊ ร̊ - ด̊
- ล - ท	- ล - ซ	- - - -	- ล - ซ	- - - ม̊	- ร̊ - ด̊	- - ด̊ ล	- - - ซ

- - ท -	- - ท -	- - ท -	ท - - ด̊	- - - ร̊	ด̊ - - ด̊	ร̊ ด̊ - -	- ด̊ - -
- - - ล	- - - ล	- - - ล	- ล ซ -	- - ล -	- ล – ซ	- - ซ ล	- ซ - -

- - ท -	- - ท -	- - ท -	ท - - ด̊	- - - ร̊	ด̊ - - ด̊	ร̊ ด̊ - -	- ด̊ - -
- - - ล	- - - ล	- - - ล	- ล ซ -	- - ล -	- ล – ซ	- - ซ ล	- ซ - -

- ร̊ ด̊ -	- ด̊ - ร̊	- ด̊ - -	- - ซ ล	- - - ด̊	ท ล - -	- ล ซ -	- ซ - -
- - - ล	- - - -	- - - ล	ซ ม - -	- - ซ -	- - ม ซ	- - - ซ̣	- ด - -

ลงจบเพลง

- ฟ - ซ๋	- ฟ - ซ๋	- - ม๋ ร๋	- ม๋ - ร๋	- ฟ๋ - ซ๋	- ฟ๋ - ซ๋	- - ม๋ ร๋	- ม๋ - ร๋
- ด๋ - ร๋	- ด๋ - ร๋	- ด๋ - ล	- - ด๋ ล	- ด๋ - ร๋	- ด๋ - ร๋	- ด๋ - ล	- - ด๋ ล

- - - ฟ	- - - ซ๋	- - ซ๋ ล๋	- - - ซ๋
- - - ด๋	- - - ร๋	- ฟ - -	- ซ - ซ

ผลการวิเคราะห์เพลงพญาลิงขาว

จากการวิเคราะห์เพลงพญาลิงขาวทางฆ้องมอญวงใหญ่ ได้รับการถ่ายทอดจาก ร.ต.ท. ทนง ธรรมิกานนท์ สมาชิกของวง ปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ โดยการวิเคราะห์แบบการจับประเด็น (Selective Approach) พบการใช้บันไดเสียง การใช้ขั้นคู่เสียง กลวิธีและการดำเนินทำนองในลักษณะต่างๆ ดังนี้

บันไดเสียง

เพลงพญาลิงขาวทางฆ้องมอญวงใหญ่ ของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ ใช้บันไดเสียงทั้งหมด 2 บันไดเสียง คือ เพียงออบน ด ร ม X ซ ล X และบันไดเสียงชวา ฟ ซ ล X ด ร X โดยพบว่า ส่วนใหญ่เป็นบันไดเสียงเพียงออบน จะมีเพียงเพลงช่วงเดียวที่เปลี่ยนไปใช้บันไดเสียงชวา ในการใช้บันไดเสียงเพียงออบนนั้น พบว่ามีโน้ตนอกบันไดเสียงประกอบอยู่จนเกือบทุกประโยคในเพลง ซึ่งโน้ตนอกบันไดเสียงนี้ทำหน้าที่เป็นโน้ตเสริมเพื่อเป็นสะพานเชื่อมเสียงในประโยคให้มีความกลมกลืน เชื่อมโน้ตให้มีความต่อเนื่องของเสียง อีกทั้งยังเป็นการเพิ่มสีสันให้แก่ทำนองเพลงในประโยคนั้นๆ ตัวอย่างเช่น ในประโยคที่ 17 ช่วง ง

- ด๋ - ด๋	ร๋ ด๋ - ด๋	ร๋ ด๋ - ด๋	ร๋ ด๋ - -	- ล - ล	ท ล - ล	ท ล - ล	ท ด๋ ร๋ -
- - ท -	- - ท -	- - ท -	- - ท ล	- - ซ -	- - ซ -	- - ซ -	- - - ด๋

จะเห็นได้ว่า เป็นบันไดเสียงเพียงออบน แต่มีโน้ตนอกบันไดเสียง เสียง ที ปรากฏอยู่ในเกือบทุกห้องเพลง โน้ตนอกบันไดเสียงที่ปรากฏในประโยคนี้ มิได้ทำหน้าที่เชื่อมเสียงเพื่อเปลี่ยนบันไดเสียง แต่เป็นการเชื่อมเสียงของโน้ตในประโยคที่มีลักษณะเป็นโน้ตเรียงเสียงกัน เร โด ที ลา และ ซอล ลา ที โด

การใช้ขั้นคู่เสียง

กลวิธีการบรรเลงเพลงพญาลิงขาวทางฆ้องมอญวงใหญ่ ของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ พบกลวิธีการบรรเลงโดยการใช้มือตีขั้นคู่เสียงต่างๆ เช่นเดียวกันกับเพลงที่ผ่านมา โดยพบการใช้มือตีขั้นคู่ 3 ขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 6 ขั้นคู่ 7 ขั้นคู่ 8 และขั้นคู่ 10 แต่ลักษณะการใช้ขั้นคู่เสียงจะมีไม่มากเท่ากับ 3 เพลงที่ผ่านมา เนื่องจากลักษณะการดำเนินทำนองเพลงมีการตีแยกมือเป็นส่วนใหญ่ โดยการใช้ขั้นคู่ในเพลงพญาลิงขาว พบว่ามีการใช้ลักษณะการตีคู่ประสานคู่ 4 มากที่สุด รองลงมา

เป็นการตีคู่ประสานคู่ 4 แต่ลักษณะเสียงประสานที่ได้เป็นเสียงประสานคู่ 5 (คู่เสนาะ) จากลักษณะคู่ประสานทั้ง 2 ที่พบว่าปรากฏในบทเพลงมากที่สุดนั้น ส่วนใหญ่จะปรากฏอยู่ในพยางค์สุดท้ายของวรรคเพลงในประโยค

กลวิธีการบรรเลง

กลวิธีการบรรเลงเพลงพญาลิงขาวทางฆ้องมอญวงใหญ่ ของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ มีลักษณะการบรรเลงที่มีการใช้มือตีสลับกัน ขวา ขวา ซ้าย ซ้าย การตีสลับมือไล่เสียงในบางประโยคพบลักษณะการตีสลับมือทั้งประโยคโดยที่ไม่มีการใช้มือตีคู่ประสาน หรือพบว่ามีการตีคู่ประสานเฉพาะพยางค์สุดท้ายของวรรค ดังนี้

ประโยคที่ 8

- ล - -	ด ล - -	ด ล - -	ด ร - ด	- ร - ร	ม ร - -	ด ร - -	ด ร ม ฟ
- - ซ ล	- - ซ ล	- - ซ ล	- - - ซ	- - ด -	- - ด ล	- - ซ ล	- - - -

ประโยคที่ 23

- ล - ล	ท ล - ล	ท ล - ล	ท ด ร -	- ด ร -	- ล ท ด	- ด ร -	- ล ท ด
- - ซ -	- - ซ -	- - ซ -	- - - ด	ท - - ซ	- - - -	ท - - ซ	- - - -

ประโยคที่ 23 นี้ มีลักษณะการบรรเลงโดยการตีสลับมือ โดยไม่มีการใช้มือคู่ประสานใดๆ ในประโยค ซึ่งในเพลงที่ผ่านมา จะพบลักษณะการใช้มือตีขั้นคู่ปรากฏอยู่ในประโยคทุกประโยค ส่วนประโยคที่ 8 เป็นลักษณะการบรรเลงโดยการตีสลับมือทั้งประโยค แต่จะมีเพียงการตีมือคู่ประสานเฉพาะพยางค์สุดท้ายของวรรคเท่านั้น

กลวิธีการบรรเลง

กลวิธีการบรรเลงเพลงพญาลิงขาวทางฆ้องมอญวงใหญ่ ของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ พบกลวิธีการบรรเลงลักษณะต่างๆ ดังนี้

1. การตีสะบัดขึ้น พบจำนวน 4 ตำแหน่ง โดยการตีสะบัดขึ้นนี้ มีลักษณะการตีไล่เสียงขึ้น 3 เสียงต่อเนื่อง คือ เสียง ด ร ม เสียง ฟ ซ ล และเสียง ท ด ร โดยพบลักษณะการตีสะบัดในประโยคที่ 1, ประโยคที่ 3, ประโยคที่ 19 และประโยคที่ 21

2. การตีสะบัดลง พบจำนวน 5 ตำแหน่งในเพลง โดยพบลักษณะการตีสะบัดลงแบบเรียงเสียง 3 เสียง และลักษณะการตีสะบัดลงที่มีการตีคล้ายสะบัดลงแบบเฉี่ยว ซึ่งเป็นการตีมือขวา 2 ครั้ง จบด้วยมือซ้าย ลักษณะการตีสะบัดแบบถ่างมือ โดยใช้มือขวาตีเสียง เร ต่อด้วยเสียง โด ในระดับเสียงสูง และลงจบด้วยการตีเสียง โด ในระดับเสียงปกติด้วยมือซ้าย ซึ่งลักษณะการใช้มือฆ้องตีสะบัดลงในการบรรเลงฆ้องมอญจะแตกต่างจากการบรรเลงฆ้องไทย ซึ่งในการตีสะบัดลงของฆ้องไทย จะใช้มือในลักษณะ ขวา – ซ้าย – ซ้าย

ลักษณะการดำเนินทำนอง

รูปแบบทำนองของเพลงพญาลิงขาวนี้ ในส่วนท้ายเพลงของแต่ละช่วงเพลง จะมีลักษณะทำนองเดียวกันทุกช่วงเพลง คือ ลักษณะลูกเท่าเพลง เพื่อเป็นการส่งต่อในช่วงเพลงต่อๆ ไป ดังนี้

- - - ซ	- - - ซ	- ซ - -	- ซ - ซ	- ซ - -	ซ ล - -	ท ล - -	ซ ล - ซ
- - - ด	- ซฺ - -	- ด - ซฺ	- - - ด	- ด - ม	- - ร ม	- - ซ ม	- - - ด

และ

- - - ซ	- - - ซ	- ซ - -	- ซ - ซ	- ซ - -	ซ ล - -	ท ล - -	ซ ล ท ดำ
- - - ด	- ซฺ - -	- ด - ซฺ	- - - ด	- ด - ม	- - ร ม	- - ซ ม	- - - ด

รูปแบบกระสวนทำนองของเพลงพญาลิงขาวนี้ พบรูปแบบกระสวนทำนองจำนวน 25 รูปแบบ ซึ่งมีมากกว่า 3 เพลงที่ผ่านมา ดังนี้

แบบ A	- - - X	- - - X	= 7
แบบ B	- - - X	- X – X	= 8
แบบ C	- X X X	X X X X	= 11
แบบ D	- X - X	- X X X	= 11
แบบ E	X X X X	X X X X	= 11
แบบ F	- X - X	- X - X	= 23
แบบ G	- X X X	- X - X	= 13
แบบ H	X X X X	- X - X	= 7
แบบ I	- - X X	X X X X	= 2
แบบ J	- X - X	X X X X	= 12
แบบ K	- X X X	- X X X	= 8
แบบ L	X X X X	X X - X	= 11
แบบ M	- X X X	X X - X	= 3
แบบ X	- X - X	X X - X	= 3
แบบ Y	X X - X	X X - X	= 3
แบบ Z	- - - -	- X - X	= 5
แบบ A’	- X X X	- - - X	= 1
แบบ B’	- X X X	- X - -	= 4
แบบ C’	X X X X	- X X X	= 4
แบบ D’	- - X X	X X - -	= 4
แบบ E’	- - X X	- - X X	= 1
แบบ F’	- - X X	X X - X	= 1

แบบ G’	X X X X	- X - -	= 1

จากรูปแบบกระสวนทำนองเพลงพญาลิงขาวข้างต้น พบว่า เพลงพญาลิงขาวทางฆ้องมอญวงใหญ่ ของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ มีจำนวนรูปแบบของกระสวนทำนองเพลงจำนวน 25 รูปแบบ ซึ่งมากกว่าเพลงก่อนหน้าทั้ง 3 เพลง แสดงให้เห็นว่า เพลงพญาลิงขาวนี้มีรูปแบบกระสวนทำนองที่หลากหลาย แต่ละรูปแบบไม่มีความสัมพันธ์กันดังเช่นในเพลงก่อนหน้า ซึ่งรูปแบบบางรูปแบบจะมีความสัมพันธ์กัน เช่น เมื่อพบรูปแบบ F ก็จะตามด้วยรูปแบบ G หรือพบรูปแบบ G แล้วจะตามด้วยรูปแบบ F เป็นต้น

ลักษณะรูปแบบที่ยังไม่ปรากฏพบอยู่ในเพลงทั้ง 3 เพลงก่อนหน้า คือรูปแบบตั้งแต่ Y จนถึง G’ ซึ่งลักษณะรูปแบบดังกล่าว มีลักษณะการลักจังหวะ หรือจังหวะยกเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งเมื่อประกอบอยู่ในบทเพลง ทำให้เพลงมีลักษณะทำนองสนุกสนาน รุกเร้า จังหวะจะมีความเร็วเพิ่มขึ้น ซึ่งเป็นลักษณะสอดคล้องกับชื่อเพลงพญาลิงขาว เป็นลักษณะอากับกิริยาของลิง ที่มีลักษณะซุกซน ไม่หยุดนิ่ง กระโดดโลดเล่นไปมา ลักษณะทำนองจึงมีการลักจังหวะ จังหวะยก เป็นส่วนใหญ่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
บทสรุปและข้อเสนอแนะ

5.1 ความเป็นมาและสถานภาพบทบาทของวงดนตรีปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์

วัฒนธรรมทางด้านดนตรีปี่พาทย์มอญของเกาะเกร็ดนั้น ไม่มีหลักฐานเป็นลายลักษณ์อักษรว่าผู้ใดเป็นผู้บุกเบิกหรือเผยแพร่ในเกาะเกร็ด มีเพียงแต่คำบอกเล่าปากต่อปากเท่านั้นเกี่ยวกับปี่พาทย์มอญในเกาะเกร็ด ไม่ปรากฏหลักฐานถึงตัวบุคคลที่เป็นครูดนตรีมอญหรือบุคคลที่เผยแพร่ปี่พาทย์มอญในอำเภอปากเกร็ด พบแต่เพียงชื่อของ พระยาพิชัยบุรินทร์ ซึ่งมีความสำคัญต่อปี่พาทย์มอญในปากเกร็ด ผู้ให้ข้อมูลทั้งหมดก็ไม่มีใครที่ให้รายละเอียดเกี่ยวกับประวัติส่วนตัวของท่านได้เลย นอกจากจะทราบเพียงแต่ว่า “พระยาพิชัย” เป็นผู้รวบรวมนักดนตรีในย่านปากเกร็ด ตั้งวงดนตรีขึ้นวงหนึ่ง ซึ่งปรากฏชื่อครูแหยม รนขาว ว่าเคยอยู่บ้านหรือสำนักดนตรีของพระยาพิชัยมาก่อน

ทางด้านวงปี่พาทย์มอญของเกาะเกร็ด แต่เดิมวงปี่พาทย์มอญเกาะเกร็ดมีหลายคณะด้วยกัน เช่น วงครูจำปา วงพญาพิชัยบุรินทร์ ซึ่งเป็นวงดั้งเดิมของเกาะเกร็ด เมื่อวงพญาพิชัยบุรินทร์ไม่มีใครสืบทอดต่อ จึงมอบเครื่องปี่พาทย์มอญให้กับวงแหยมศิลป์ส่วนหนึ่ง และอีกส่วนหนึ่งมอบให้ทางกรุงเทพมหานคร ซึ่งไม่ทราบข้อมูลแน่ชัดว่าเป็นที่ใด ต่อมาเกิดวงปี่พาทย์มอญคณะใหม่ขึ้นมาแต่หลายวงก็ไม่มีผู้สืบทอดจึงต้องยุบวงไปหรือย้ายวงไปอยู่ที่อื่น

ปัจจุบันวงปี่พาทย์มอญในตำบลเกาะเกร็ดมีเหลืออยู่ 3 คณะคือ วงแหยมศิลป์ (สมจิตต์ศิลป์) วง บ.ก. สูงสุด และวงของอาจารย์ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น เป็นที่ทราบกันดีของชาวเกาะเกร็ดว่า วงแหยมศิลป์ (สมจิตต์ศิลป์) เป็นวงเดียวที่ยังคงรักษามือมอญแท้ของครูจำปาไว้เป็นอย่างดี ซึ่งครูจำปาเป็นครูปี่พาทย์ดั้งเดิมของเกาะเกร็ด นักดนตรีในวงก็เป็นลูกหลานของครูแหยมหรือเป็นผู้ที่อาศัยอยู่ในเกาะเกร็ด ส่วนวงอื่นๆ นั้นมีความคลี่คลายไปด้วยเหตุปัจจัยต่างๆ

การสืบทอดของวง ช่วงเริ่มต้นวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ ผู้เริ่มก่อตั้งคือ ครูแหยม รนขาว ซึ่งได้รับการถ่ายทอดทางเพลงมาจากครูจำปา ต่อมาเมื่อครูจำปาเสียชีวิต วงดนตรีของครูจำปาก็ต้องเลิกไปเพราะไม่มีผู้สืบทอด ครูแหยม รนขาวจึงต้องเริ่มตั้งวงของตนเอง ชื่อ วงแหยมศิลป์ ซึ่งรักษาทางเพลงและแบบแผนในการบรรเลงแบบมอญอย่างเคร่งครัดจนมีชื่อเสียงโด่งดังเป็นที่รู้จักยอมรับของชาวเกาะเกร็ดในฝีมือและความเป็นของแท้ในการบรรเลงเพลงมอญที่ สมบูรณ์แบบ ซึ่งมีลักษณะมือที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะแตกต่างจากปี่พาทย์มอญที่อื่น เมื่อครูแหยมเสียชีวิตลง ครูสมจิตต์ รนขาวลูกชายครูแหยมก็รับหน้าที่เป็นหัวหน้าวงต่อจากครูแหยม ปัจจุบันนี้มีนางทองทรัพย์ รนขาว (ปัจจุบันถึงแก่กรรม) และลูกๆ เป็นผู้ดูแลวง ซึ่งยังคงรักษาขนบธรรมเนียมการบรรเลงเพลงมอญแบบดั้งเดิมไว้เป็นอย่างดี

วงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ ได้รับการว่าจ้างให้ไปบรรเลงตามวัดต่างๆ ในจังหวัดนนทบุรี แต่วัดที่ไปประจำ คือวัดบางพูดใน วัดบ่อ วัดสนามพลี วัดปรมัยยิกาวาส อีกทั้งทางวงยังได้รับเชิญให้ทำการแสดงศิลปวัฒนธรรมปี่พาทย์มอญในงาน OTOP ของเกาะเกร็ด เพื่อแสดง

ปี่พาทย์มอญ การรำมอญ การแสดงรำชุดต่างๆ ให้แก่นักท่องเที่ยวที่เดินทางไปเที่ยวยังเกาะเกร็ด ได้ชมเป็นประจำทุกปีอีกด้วย ซึ่งได้รับความสนใจจากนักท่องเที่ยวเป็นจำนวนมาก

5.2 ลักษณะของบทเพลงในวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์

จากการวิเคราะห์ลักษณะของบทเพลงในวงปี่พาทย์มอญ คณะแหยมศิลป์ทั้ง 4 บทเพลง คือ เพลงประจำวัด เพลงประจำบ้าน เพลงเชิญ 2 ชั้น เพลงพญาลิงขาว สามารถสรุปผลการวิเคราะห์ในประเด็นต่างๆ ดังนี้

5.2.1 สังคีตลักษณ์

จากการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของเพลงมอญที่ใช้บรรเลงในงานศพ ของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ พบว่า ลักษณะสังคีตลักษณ์ของเพลงประจำบ้าน เพลงเชิญ 2 ชั้น และเพลงพญาลิงขาว มีลักษณะสังคีตลักษณ์เหมือนกันกับเพลงมอญที่บรรเลงทั่วไป คือ การบรรเลงโดยไม่ซ้ำกับทำนองเดิมและการบรรเลงซ้ำทำนองเดิม ตามหลักการบรรเลงเพลงมอญทั่วไป แต่ลักษณะสังคีตลักษณ์ของเพลงประจำวัดของคณะแหยมศิลป์ ที่มีความแตกต่างจากทั่วไปคือ ปี่พาทย์มอญคณะอื่นจะบรรเลงซ้ำทำนองเดิมตั้งแต่ประโยคที่ 9 เป็นต้นไปจนจบเพลง แต่สำหรับปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ จะบรรเลงไม่ซ้ำทำนองเดิม จะบรรเลงยาวรอบเดียวจนจบเพลง ซึ่งเป็นที่รู้กันของสมาชิกภายในวง โดยหากสมาชิกไปบรรเลงร่วมกับวงปี่พาทย์มอญวงอื่นๆ จะบรรเลงซ้ำทำนองเหมือนกับการบรรเลงของวงนั้นๆ แต่หากสมาชิกกลับมาบรรเลงในวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ ก็จะบรรเลงตามแบบฉบับเพลงของวง

ส่วนลักษณะสังคีตลักษณ์ของเพลงพญาลิงขาวนั้น มีสังคีตลักษณ์ที่ชัดเจนในการบรรเลงซ้ำทำนองเดิม แต่การบรรเลงซ้ำจะไม่ตายตัวว่าซ้ำช่วงเพลงนั้นๆ 2 รอบ หรือย้อนกลับเหมือนเดิม เช่นในช่วงต้นเพลง จะมีการบรรเลง ก ก ข ข ก ข และเมื่อบรรเลงมาช่วงกลางเพลง จะมีลักษณะการซ้ำทำนองที่แน่นอนโดยบรรเลงทำนอง ค ค ง ง จ จ แล้วบรรเลงซ้ำทำนองทั้งชุดจากช่วง ค อีกครั้ง จึงจะบรรเลงเพลงทำนองต่อๆ ไปจนจบเพลง อีกทั้งยังมีลักษณะของทำนองที่บรรเลงซ้ำกันตอนท้ายของแต่ละช่วงเพลง

5.2.2 บันไดเสียง

ผลการวิเคราะห์บันไดเสียงในเพลงของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ทั้ง 4 เพลง ได้แก่ เพลงประจำวัด เพลงประจำบ้าน เพลงเชิญ 2 ชั้น และเพลงพญาลิงขาว สรุปได้ว่า มีการใช้บันไดเสียงจำนวน 3 บันไดเสียง คือ บันไดเสียงเพียงออล่าง (ซ ล ท X ร ม X) บันไดเสียงเพียงออบน (ด ร ม X ซ ล X) และบันไดเสียงชวา (ฟ ซ ล X ด ร X) โดยที่บันไดเสียงเพียงออบนเป็นบันไดเสียงหลักของเพลงมอญทั้ง 4 เพลง เนื่องจากเสียง ฟา และเสียง ที ที่เป็นเสียงหลุมในฆ้องมอญวงใหญ่ ไม่ใช่เสียงหลักของบันไดเสียงนี้ จึงทำให้สามารถบรรเลงฆ้องมอญวงใหญ่ได้สะดวกที่สุด ส่วนบันไดเสียงเพียงออล่าง และบันไดเสียงชวานั้น เป็นบันไดเสียงรอง ปรากฏพบอยู่ในเพลงบางเพลงเท่านั้น ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้บทเพลงมีสีสันมากยิ่งขึ้น ในการเปลี่ยนบันไดเสียงแต่ละครั้งในเพลง มีการใช้โน้ตนอกบันไดเสียงเข้ามาจรอยู่ในวรรคเพลง ทำหน้าที่เชื่อมบันไดเสียงระหว่างประโยคให้มีความกลมกลืน แนบเนียน ไม่รู้สึกขัดหู จะไม่มีการเปลี่ยนบันไดเสียงแบบเฉียบพลัน

โดยไม่มีโน้ตนอกบันไดเสียงมาเป็นตัวเชื่อม นอกจากโน้ตนอกบันไดเสียงจะทำหน้าที่เชื่อมเสียงในการเปลี่ยนบันไดเสียงให้กลมกลืนกันแล้ว ยังทำหน้าที่เชื่อมเสียงโน้ตระหว่างวรรคเพลงหรือวลีเพลงให้มีความต่อเนื่องกลมกลืนกันอีกด้วย ซึ่งพบในลักษณะการเรียงเสียงของโน้ตเพลง

5.2.3 การใช้ขั้นคู่เสียง

ผลการวิเคราะห์การใช้ขั้นคู่เสียงในเพลงของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ทั้ง 4 เพลง ได้แก่ เพลงประจำวัด เพลงประจำบ้าน เพลงเชิญ 2 ชั้น และเพลงพญาลิงขาว สรุปได้ว่า มีการใช้ลักษณะการบรรเลงขั้นคู่ 2 ถึง ขั้นคู่ 11 โดยลักษณะการประสานนั้น เป็นการประสานเพื่อทดแทนเสียงหลุมของฆ้องมอญวงใหญ่ที่มีตำแหน่งอยู่ระหว่างลูกฆ้องลูกที่ 2 กับลูกฆ้องลูกที่ 3 ตำแหน่งระหว่างลูกฆ้องลูกที่ 5 กับลูกฆ้องลูกที่ 6 ส่วนอีกลักษณะเป็นการประสานเพื่อเอื้อต่อการใช้มือตีพยางค์เสียงต่อไป และเพื่อเป็นจุดสังเกตให้ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้อย่างแม่นยำและถูกต้อง ซึ่งลักษณะการใช้มือขั้นคู่ต่างๆ ของเพลงมอญทั้ง 4 เพลง พบว่า มีการทำเสียงประสานคู่ 5 (คู่เสนาะ) ด้วยการใช้มือตีคู่ 4 การตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยการใช้มือตีคู่ 6 และคู่ 7 ซึ่งทั้ง 2 ลักษณะนี้พบเป็นจำนวนมากในเพลง พบการทำเสียงประสานคู่ 3 ซึ่งเป็นคู่เสนาะด้วยการใช้มือตีคู่ 2 การใช้มือขั้นคู่ 9 ขั้นคู่ 10 และขั้นคู่ 11 มีลักษณะการตีประสานมือถ่าง โดยจะเป็นลักษณะการเอื้อให้การตีในพยางค์เสียงต่อไปให้ง่ายขึ้น เช่น ลักษณะการมือซ้ายตีตำแหน่งลูกฆ้องลูกเดิม จะเปลี่ยนตำแหน่งเฉพาะมือขวาเท่านั้น อีกทั้งยังพบว่าเพลงมอญคณะแหยมศิลป์นี้ เน้นการใช้คู่เสียงที่เป็นคู่เสนาะ ได้แก่ คู่ 3 และคู่ 5 มาดำเนินทำนองเป็นส่วนใหญ่

5.2.4 กลวิธีการบรรเลง

ผลการวิเคราะห์กลวิธีการบรรเลงในเพลงของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ทั้ง 4 เพลง ได้แก่ เพลงประจำวัด เพลงประจำบ้าน เพลงเชิญ 2 ชั้น และเพลงพญาลิงขาว สรุปได้ว่า การบรรเลงเพลงมีทั้งการตีคู่ประสาน การตีสลับมือตามแบบฉบับทางฆ้องมอญวงใหญ่ อีกทั้งยังมีการใช้กลวิธีพิเศษในการบรรเลง เช่น การตีสะบัดขึ้น การตีสะบัดลง การตีสะเดาะ โดยลักษณะการตีสะบัดขึ้นที่เป็นมือเฉพาะของฆ้องมอญวงใหญ่นั้น จะมีลักษณะตีสะบัด 2 เสียง โดยใช้มือขวาตีกวาดขึ้น 2 เสียงติดกัน ต่อด้วยการตีลงพยาค์เสียงสุดท้ายด้วยมือซ้ายในลักษณะเสียงคู่ 8 เช่น

- ร ม -	ม ม - ซ	- - - ซ	- - ล ท
- - - ม	- ม - ร	- ร - -	- ซ - -

5.2.5 ลักษณะการดำเนินทำนอง

ผลการวิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนองในเพลงของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ทั้ง 4 เพลง ได้แก่ เพลงประจำวัด เพลงประจำบ้าน เพลงเชิญ 2 ชั้น และเพลงพญา ลิงขาว สรุปได้ว่ามีรูปแบบส่วนต้นวรรคท้า ส่วนท้ายของวรรครับ และลักษณะลูกตกจำนวน 15 รูปแบบ ดังนี้

5.2.5.1 ลักษณะการใช้มือตีเสียงประสานคู่ 8 ดำเนินทำนองในวรรคท้าประกอบการตีแยกมือเป็นเสียงโน้ตคู่ 8 แล้วลงจบส่วนท้ายวรรครับด้วยการตีเสียงประสานคู่ 4 ดังตัวอย่าง

- มˌ - รˌ	- ดˌ - มˌ	- - รˌ ดˌ	- รˌ - ดˌ	- ซ - ดˌ	- มˌ - รˌ	- รˌ - ดˌ	- ท - ล
- ม - ร	- ด - ม	- - ร ด	- ร - ด	- ด - ด	- - ร ล	- - ด ซ	- - ลฺ ร

5.2.5.2 ลักษณะส่วนต้นของวรรคท้า มีการดำเนินทำนองด้วยการตีเสียงประสานคู่ 8 และจบด้วยเสียงประสานคู่ 8 ในส่วนท้ายของวรรครับ ดังตัวอย่าง

- รˌ - ดˌ	- ล - ซ	- ดˌ - รˌ	- ดˌ - ฟˌ	- - - ซ	- - - ล	- - - ดˌ	- - - รˌ
- ร - ด	- ร - ด	- ด - ร	- ด - ด	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ด	- - - ร

- ดˌ - ซˌ	- ลˌ - ซˌ	- ซˌ - -	- ม - ม	- ซ - -	- ล - -	ซ ซ - ล	- ดˌ - รˌ
- ด - ซ	- ล - ซ	- ร - ร	- - ร -	- ร - ร	- - ซฺ ซ	- ร - ร	- ด - ร

5.2.5.3 ลักษณะการขึ้นต้นวรรคท้าด้วยการตีเสียงประสานคู่ 8 และลงท้ายวรรครับด้วยการตีแยกมือ ขวา – ซ้าย – ขวา ดังตัวอย่าง

- ดˌ - ฟˌ	- มˌ - รˌ	- มˌ - รˌ	- รˌ - ลˌ	- ลˌ - ลˌ	- ซˌ - ฟˌ	- ดˌ - ฟˌ	- ลˌ - รˌ
- ด - ด	- - ร -	- -ร -	- ล - ล	- ด - ล	- ซ - ด	- ด - ด	- - ร -

5.2.5.4 ลักษณะส่วนต้นของวรรคท้าและส่วนท้ายของวรรครับ มีการดำเนินทำนองด้วยการตีเสียงประสานคู่ 8 ทำให้ทำนองเพลงมีสัดส่วนที่ลงตัว ดังตัวอย่าง

- ดˌ - รˌ	- มˌ - รˌ	- รˌ ดˌ ท	- - ล ท	ดˌ รˌ ดˌ -	- ดˌ - รˌ	- มˌ - ดˌ	- รˌ - มˌ
- ด - ร	- ม - ร	ร - - -	ล ซ - -	- - -ซ	- - - ร	- ม - ด	- ร - ม

5.2.5.5 ลักษณะการดำเนินทำนองโดยการขึ้นต้นวรรคท้าด้วยการใช้มือคู่ 4 แล้วลงจบวรรครับด้วยการใช้มือคู่ 4 เช่นเดียวกัน ดังตัวอย่าง

- - - ฟˌ	- ฟˌ ฟˌ -	มˌ มˌ - -	ฟˌ ซˌ - ฟˌ	- มˌ - รˌ	- ดˌ - ล	- ดˌ - รˌ	- ดˌ - ฟˌ
- - - ดˌ	- - - ฟˌ	- มˌ รˌ มˌ	- - รˌ ดˌ	- ม - ร	- ด - ร	- ด - ร	- ด - ด

5.2.5.6 ลักษณะการดำเนินทำนองโดยการขึ้นต้นวรรคท้าด้วยการใช้มือคู่ 4 แล้วลงจบท้ายวรรครับด้วยการตีแยกมือ ขวา – ซ้าย – ขวา ดังตัวอย่าง

- ซ̣ - ฟ̣	- ม̣ - ร̣	- ม̣ ร̣ -	ร̣ ร̣ - ล̣	- ล̣ - ล̣	- ซ̣ - ฟ̣	- ด̣ - ม̣	- ซ̣ - ร̣
- ร - ด	- ท - ล	- - - ร	- ล - ล	- ด̣ – ล	- ซ - ด	- ด - ด	- - ร -

5.2.5.7 ลักษณะการบรรเลงในส่วนของการขึ้นต้นประโยคด้วยการตีแยกมือ ขวา – ซ้าย – ขวา และลงจบประโยคด้วยการตีแยกมือ ขวา – ซ้าย – ขวา เช่นเดียวกัน ดังตัวอย่าง

- ร̣ - ด̣	- ท - ล	- ท - ล	- ล - ม̣	- ซ̣ - ม̣	- ร̣ - ด̣	- - ล ท	- ท - ล
- - ด -	- - ล̣ -	- - ล̣ -	- ม - ม	- ซ - ม	- ร - ด	ซ - -	- - ล̣ -

5.2.5.8 พบรูปแบบของทำนองเพลงในส่วนต้นประโยคและท้ายประโยคมีรูปแบบเดียวกัน ดังตัวอย่าง

- ร̣ - ด̣	- ท - ล	- ท - ล	- ล - ม̣	- ซ̣ - ม̣	- ร̣ - ด̣	- - ล ท	- ท - ล
- - ด -	- - ล̣ -	- - ล̣ -	- ม - ม	- ซ - ม	- ร - ด	ซ - -	- - ล̣ -
- X X X	- X X X	- X X X	- X - X	- X - X	- X - X	- X X X	- X X X
K		G		F		K	

5.2.5.9 ลักษณะการดำเนินทำนองในส่วนต้นวรรคท้า มีลักษณะการตีแยกมือแล้วลงจบท้ายวรรครับด้วยการตีเสียงประสานคู่ 8 ดังตัวอย่าง

ซ - ม -	ร ม - ซ	ล - - ซ ล	ซ - ซ -	- ร̣ - ร̣	- - ล ท	ด̣ - ด̣ ม̣	- ร̣ - ด̣
- ร - ด	ด - - ซ̣	- ม ม - -	- ม - ร	- ร - ซ	-ซ ซ - -	- ซ - ม	- ร - ด

5.2.5.10 ลักษณะการดำเนินทำนองขึ้นต้นประโยคด้วยการตีสะบัดลง แล้วจบประโยคด้วยการตีเสียงประสานคู่ 8 ดังตัวอย่าง

- ม̣ ร̣ -	- ร̣ - ซ̣	- ล̣ - ซ̣	- ม̣ - ร̣	- ร̣ ด̣ ท	ล - ล ท	ด̣ - ด̣ ม̣	- ร̣ - ด̣
- - - ร	- ล - ซ	- ล - ซ	- ม - ร	ร - - -	- ซ - -	- ซ – ม	- ร – ด

5.2.5.11 มีลักษณะลูกตกส่วนท้ายวรรคท้าและวรรครับ เป็นลักษณะการตีเสียงคู่ 8 ส่งผลให้ทำนองในประโยคมีความกลมกลืนกัน ดังตัวอย่าง

- ท - -	- ร - -	- ล - -	ท ล - -	ซ ล ซ -	ซ - ซ ด̣	- ซ - ด̣	- ร̣ - ม̣
- - ล ล	- - ซ ซ	- - ซ ล	- - ซ ม	- - - ม	- ร - ด	- ด - ด	- ร - ม

5.2.5.12 ลักษณะการดำเนินทำนอง มีรูปแบบการยืนเสียงคล้ายลูกเท่าในเพลงไทย อาจเป็นการแปลงทำนองมาจากลูกเท่า ดังตัวอย่าง

- - - -	ซ ล ซ -	- ซ - ร	ซ ล - -	- ท - -	- ร̣ - -	- ล - -	ท ล - -
- - ร ม	- - - ม	- ร - ม	- - ซ (ม)	- - ล ล	- - ซ ซ	- - ซ ล	- - ซ (ม)

5.2.5.13 ลักษณะการย้ำเสียงลูกตกในลักษณะดิ่งลง ดังตัวอย่าง

- - - -	ซ ล - -	ซ ล - ร̣	ด̣ ท - (ล)	- ม̣ - (ร̣)	- - ด̣ (ด̣)	- - ล (ท)	ล ท - (ล)
- - - ร	- - ล̣ ร	- - ร -	- - - ร	- ม - ร	- ด - ซ	ซ - -	- ล ล̣ -

5.2.5.14 พบลักษณะสำนวนปิด โดยมีการจบประโยคด้วยการย้ำเสียงลูกตกเดียวกันในห้องเพลงที่ 6 และห้องเพลงที่ 8 ดังตัวอย่าง

- ร̣ ด̣ ท	ล - ล ท	ด̣ - ด̣ ม̣	- ร̣ - ด̣	- - ล ท	- ท - (ล)	- ล ซ -	ล ซ - (ล)
ร - - -	- ซ - -	- ซ - ม	- ร - ด	ซ - -	- - ล̣ -	ล̣ - - ม	- ด - ร

5.2.5.15 การดำเนินทำนองในส่วนท้ายประโยคแบบสำนวนเพลงไทย โดยพบในประโยคที่ 35 ของเพลงประจำวัด คือ

ล ซ - ซ	- ซ - -	ล ซ - ซ	- ซ - ด̣	- - ล ท	- - ล ล	- ด̣ - ร̣	- - ม̣ ม̣
- - ซ̣ -	- ร - ร	- - ซ̣ -	- ด - ด	- ซ - -	- ล̣ - ร	- ด - ร	- ม - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนทำนองของทั้ง 4 เพลง มีทั้งหมดจำนวน 33 รูปแบบ ดังนี้

แบบ A	- - - X	- - - X
แบบ B	- - - X	- X – X
แบบ C	- X X X	X X X X
แบบ D	- X - X	- X X X
แบบ E	X X X X	X X X X
แบบ F	- X - X	- X - X
แบบ G	- X X X	- X - X
แบบ H	X X X X	- X - X
แบบ I	- - X X	X X X X
แบบ J	- X - X	X X X X
แบบ K	- X X X	- X X X
แบบ L	X X X X	X X - X

แบบ M	- X X X	X X - X
แบบ N	- - - X	X X X X
แบบ O	- - X X	- X - X
แบบ P	- - - X	- X X X
แบบ Q	- - - -	- - - X
แบบ R	X X – X	- X – X
แบบ S	X X – X	- X X X
แบบ T	- X - X	- - - X
แบบ U	- - - -	- - - -
แบบ V	- - - -	X X X X
แบบ W	- X - -	X X - X
แบบ X	- X - X	X X - X
แบบ Y	X X - X	X X - X
แบบ Z	- - - -	- X - X
แบบ A’	- X X X	- - - X
แบบ B’	- X X X	- X - -
แบบ C’	X X X X	- X X X
แบบ D’	- - X X	X X - -
แบบ E’	- - X X	- - X X
แบบ F’	- - X X	X X - X
แบบ G’	X X X X	- X - -

โดยทั้ง 4 เพลงพบรูปแบบ F มากที่สุดในเพลง ซึ่งเป็นลักษณะที่มีความถี่สม่ำเสมอ มีการเว้นจังหวะที่คงที่ ซึ่งสรุปได้ว่า รูปแบบดังกล่าวเป็นรูปแบบหลักของเพลงมอญ รูปแบบที่พบรองลงมาจากรูปแบบ F คือ รูปแบบ G ซึ่งในเพลงประจำวัดนั้น รูปแบบทั้ง 2 นี้มีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกัน คือ เมื่อปรากฏรูปแบบ F ในประโยคเพลง วรรคเพลงต่อไปจะตามด้วยจังหวะ G หรือหากพบรูปแบบ G ก็จะตามด้วยรูปแบบ F ส่วนเพลงประจำบ้าน เพลงเชิญ 2 ชั้น และเพลง พญาลิงขาวนั้น พบรูปแบบทั้ง 2 ในเพลงมากที่สุดเช่นกัน แต่ไม่มีความเกี่ยวเนื่องกันชัดเจนเหมือนเพลงประจำวัด อีกทั้งรูปแบบต่างๆที่ปรากฏในเพลง ยังมีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกับชื่อเพลงและบทบาทหน้าที่ของเพลงอีกด้วย เช่น ในเพลงเชิญ 2 ชั้น รูปแบบที่พบมากที่สุดคือรูปแบบ F ซึ่งมีลักษณะเว้นระยะห่างของจังหวะสม่ำเสมอ ทำนองห่างๆ ไม่มีรูปแบบที่มีลักษณะลักจังหวะ หรือจังหวะยก เนื่องจากเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงเพื่อเป็นการแสดงความเคารพและเป็นการเชื้อเชิญผี ในฐานะที่เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามคติความเชื่อของชาวมอญ ส่วนในเพลงพญาลิงขาวนั้น มีรูปแบบที่พบมีลักษณะลักจังหวะหรือจังหวะยก ซึ่งก็เกี่ยวเนื่องกับชื่อเพลงที่ผู้ประพันธ์เรียงร้อยทำนองให้คล้ายกับลักษณะอากับกิริยาของลิงนั่นเอง

ส่วนลักษณะการแบ่งมือในการดำเนินทำนองของเพลงมอญทั้ง 4 เพลง มีลักษณะการแบ่งมือในการบรรเลงเพลง มีทั้งหมด 16 มือ โดยพบว่าลักษณะการแบ่งมือทั้งหมดในเพลง หากมีการใช้มือซ้ำกันทั้งลักษณะการตีแยกมือ 3 พยางค์และ 4 พยางค์ เช่น ขวา – ซ้าย – ซ้าย หรือ ขวา – ขวา – ขวา – ซ้าย มือที่ตีซ้ำนั้นจะตีโน้ตที่อยู่ติดกัน เรียงเสียงกัน หรือ ซ้ำกัน เช่น

ขวา – ซ้าย – ซ้าย	- - - ด	- ซ - -
	- ซ - -	- - ร ม

ขวา – ขวา – ขวา – ซ้าย	ดำ รำ ดำ -	- ดำ - มำ
	- - - ซ	- - - ม

ส่วนการตีแยกมืออีกลักษณะหนึ่ง คือ การตีสลับ ขวา – ซ้าย – พร้อม หรือ ซ้าย – ขวา – พร้อม พบว่า ลักษณะการใช้มือที่ตีลงพร้อมกัน จะเป็นการตีคู่ 4 จะไม่มีการใช้มือตีคู่ 8 อีกทั้งยังพบว่า หากเป็นการใช้มือ ซ้าย – ขวา – พร้อม จะเป็นการตีโน้ตลักษณะไล่เสียงขึ้นและซ้ำเสียงเดิม และหากเป็นการใช้มือ ขวา – ซ้าย – พร้อม จะเป็นการตีโน้ตลักษณะการไล่เสียงลง เช่น

ซ้าย – ขวา – พร้อม	- มำ - รำ	- - ดำ ดำ
	- ม - ร	- ด - ซ

ขวา – ซ้าย – พร้อม	- รำ - ดำ	- ท - ล
	- - ด ซ	- - ลฺ ร

จะเห็นได้ว่า บทเพลงในวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ มีการสืบทอดมาจากรุ่นหนึ่งสู่รุ่นหนึ่ง ทั้งที่เป็นลูกหลานสายเลือดโดยตรง หรือลูกศิษย์ที่มาฝากตัวขอเรียนวิชา ครูก็จะให้ความรักความเมตตาปฏิบัติต่อศิษย์ ถ่ายทอดวิชาความรู้ให้โดยไม่ปิดบัง ซึ่งในช่วงที่ครูแหยม รนขาว เป็นหัวหน้าวงนั้น จะบรรเลงเพลงมอญล้วนๆ (ไม่เล่นเพลงไทยเลย) และยึดแบบแผนการบรรเลงแบบมอญเก่าเคร่งครัด วงดนตรีของครูแหยม รนขาวจึงโด่งดังเป็นที่รู้จักยอมรับนับถือของชาวตำบลเกาะเกร็ด ในเรื่องฝีมือและความเป็นของแท้ในการบรรเลงเพลงมอญที่สมบูรณ์แบบ อีกทั้งเป็นทางเพลงมอญปากเกร็ด ซึ่งมีลักษณะทางเพลง ต่างจากทางปทุมธานี ทางปากลัด เห็นได้จากสังคีตลักษณ์ของเพลงเช่นในเพลงประจำวัด ซึ่งทางเพลงทั่วไปจะมีการย้อนกลับซ้ำอีกครั้ง แต่ทางเพลงของเกาะเกร็ดจะบรรเลงโดยไม่ย้อนกลับ เป็นอันรู้กันของสมาชิกในวง ซึ่งหากสมาชิกในวงไปบรรเลงร่วมกับวงอื่นก็จะบรรเลงตามแบบทางของเพลงประจำวัดทั่วไป แต่เมื่อมาบรรเลงร่วมกันในวง ก็จะบรรเลงตามแบบของเพลงปี่พาทย์มอญเกาะเกร็ด ที่ยังคงรักษาความเป็นแบบฉบับมือมอญแท้จากที่ได้สืบทอดและรักษาไว้ได้เป็นอย่างดี ให้ชนรุ่นหลังได้ศึกษา เป็นมรดกแก่ลูกหลานสืบต่อไป

ข้อเสนอแนะ

ในปัจจุบัน ผู้ที่สนใจศึกษาศิลปวัฒนธรรมไทยด้านดนตรีปี่พาทย์มอญลดน้อยลง อันเนื่องมาจากอิทธิพลของชาติตะวันตก ปี่พาทย์มอญหรือแม้กระทั่งดนตรีต่างๆ ที่ปรากฏอยู่ในวัฒนธรรมไทยหรือประเพณีไทย ค่อยๆ สูญหายหรือที่เป็นแบบฉบับดั้งเดิมก็จะถูกดัดแปลงสอดแทรกความเป็นสมัยใหม่ไปตามกาลเวลา ที่โบราณเป็นแบบแผนดั้งเดิมโดยแท้ก็จะไม่ได้รับความนิยม และค่อยๆ เลือนหายไปจากวิถีที่เคยปฏิบัติ ดังนั้นผู้วิจัยจึงเห็นว่าควรจะทำการศึกษา รวบรวมเพลงต่างๆ ของปี่พาทย์มอญ ไม่เฉพาะเพลงที่ใช้ประกอบในพิธีอวมงคลเท่านั้น แต่ยังมีเพลงต่างๆ ที่ใช้ประกอบพิธี ประเพณีของชาวมอญ ที่ยังคงปฏิบัติกันอยู่ในบางพื้นที่ ได้ทำการบันทึกไว้ให้เป็นหลักฐานมรดกทางวัฒนธรรม เป็นลายลักษณ์อักษรในการศึกษาทางวิชาการ เพื่อให้ชนรุ่นหลังได้ศึกษาหรือเป็นหลักฐานแสดงให้เห็นถึงความเจริญ ความงดงามทางด้านปี่พาทย์มอญของชาวมอญที่เป็นชนกลุ่มเล็กๆ ที่ยังคงรักษาศิลปะ ประเพณีของตนไว้เป็นอย่างดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายการอ้างอิง

โกษา เกรียงไกร. นักดนตรี. สัมภาษณ์, 8 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2556.

เชาวลิต รนขาว. นักดนตรี. สัมภาษณ์, 5 เมษายน พ.ศ. 2556.

ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น. การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีปี่พาทย์มอญ. ปริญญานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตร มหาบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

ทนง ธรรมิกานนท์. ร้อยตำรวจโท. สัมภาษณ์, 12 กันยายน พ.ศ. 2555.

ทองคำ พันนัทธี. มอญไร้แผ่นดิน แต่ไม่สิ้นชาติ. วารสารวัฒนธรรมไทย 3 (มกราคม 2537) : 27.

ทองทรัพย์ รนขาว. ผู้ดูแลวง. สัมภาษณ์, 5 ตุลาคม พ.ศ. 2555.

บุญยิ่ง เต๊ะอ้วน. นักดนตรี. สัมภาษณ์, 5 ตุลาคม พ.ศ. 2555.

พงษ์ศิริ ศิลปะบรรเลง. การศึกษาเพลงรำมอญเกาะเกร็ด. ปริญญานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตร มหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2549.

พิศาล บุญผูก. ภูมินามอำเภอปากเกร็ด.นนทบุรี :สำนักบรรณสารสารสนเทศ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2550.

พิศาล บุญผูก. ท้องถิ่นปากเกร็ด. ปากเกร็ด. นนทบุรี : สำนักบรรณสารสารสนเทศ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2553.

ภิชากร เจียกไจ. นักดนตรี. สัมภาษณ์, 5 เมษายน พ.ศ. 2556.

มนตรี ตราโมท. ปี่พาทย์มอญในเมืองไทย. ใน ศิลปวัฒนธรรมไทย เล่ม 7 นาฏดุริยางคศิลป์ไทย กรุงรัตนโกสินทร์. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์ยูไนเต็ด โปรดักชั่น, 2525.

มนัส แก้วบูชา. วิเคราะห์เพลงประจำบ้าน ทางฆ้องวงใหญ่. วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี มาวิทยาลัยมหิดล, 2542.

วิทยา อริยะเมตตา. นักดนตรี. สัมภาษณ์, 5 เมษายน พ.ศ. 2556.

วีระ พันธุ์เสือ. ปี่พาทย์มอญ. กรุงเทพมหานคร : ศรีเสน่ห์การพิมพ์, 2558.

ศุภกิจ อรรถบุตร. นักดนตรี. สัมภาษณ์, 16 มิถุนายน พ.ศ. 2556.

สงบศึก ธรรมวิหาร. ดุริยางค์ไทย. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

สมชาย รนขาว. นักดนตรี. สัมภาษณ์, 8 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2556.

สมพร รนขาว. นักดนตรี. สัมภาษณ์, 8 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2556.

สิทธิพร รนขาว. นักดนตรี. สัมภาษณ์, 5 เมษายน พ.ศ. 2556

สิทธิพร โสภิณ. การศึกษาดนตรีประกอบพิธีรำเจ้าชาวมอญเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี. ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต สาขามนุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2554.

สุจริตลักษณ์ ดีผดุง และคณะ. สารานุกรมกลุ่มชาติพันธุ์ : มอญ. นครปฐม : สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล, 2542.

สุภรณ์ โอเจริญ. มอญในเมืองไทย. มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2541.

สำนักงานจังหวัดนนทบุรี. ประวัติมหาดไทยส่วนภูมิภาคจังหวัดนนทบุรี. นนทบุรี : โรงพิมพ์สถานสงเคราะห์หญิงบ้านปากเกร็ด, 2526.

สำนักงานศึกษาธิการอำเภอปากเกร็ด. สถิติข้อมูลการศึกษา การศาสนาและการวัฒนธรรม. เอกสารเผยแพร่อำเภอปากเกร็ด พ.ศ. 2538.

อดิเทพ รนขาว. นักดนตรี. สัมภาษณ์, 8 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2556.

อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์สุเอ็ด คชเสนี. กรุงเทพมหานคร : บริษัท เท็คโปรโมชั่นแอนด์แอ็ดเวอร์ไทซิ่ง จำกัด, 2551.

อลิสา รามโกมุท. เกาะเกร็ด : วิถีชีวิตชุมชนมอญริมน้ำเจ้าพระยา. กรุงเทพมหานคร : กรมศิลปากร, 2542.

อานันท์ นาคคง. หนังสือที่ระลึกในงานไหว้ครูอนตรีไทย ประจำปีการศึกษา 2539 ภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ฉบับ คีตกรรมหลังความตาย : 56.

อานันท์ นาคคง และอัษฎาวุธ สาคริก. (สุจิตต์ วงษ์เทศ บรรณาธิการ). หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปะบรรเลง) มหาดุริยากวีลุ่มเจ้าพระยาแห่งอุษาคเนย์. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์มติชน, 2547.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 2 บทเพลงของปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ในพิธีกรรมวันสวดพระอภิธรรมศพ

เวลา	เพลงที่ใช้ในพิธีกรรม
16.00 น. – 18.30 น.	ปี่พาทย์เริ่มบรรเลงเพลงเชิญ ต่อจากนั้นก็บรรเลงที่ใช้ในการประโคม เช่น เพลงดาวกระจาย, เพลงกระต้ายเต้น, เพลงสองกุมาร เพลงพญาลิงขาว เพลงพญาแปแล
18.30 น. – 19.30 น.	ก่อนพระมา ปี่พาทย์บรรเลงเพลงย่ำค่ำ ประกอบด้วยเพลงน้ำทอง เพลงประจำวัด ออกเพลงเร็ว
19.30 น. – 19.40 น.	พระลง ปี่พาทย์บรรเลงเพลงเร็วรับพระ จากนั้นประธานมาจุดธูปเทียน ปี่พาทย์บรรเลงเพลงจุดธูปเทียน
19.40 น. – 20.40 น.	พระสวดจบแรกเสร็จ ปี่พาทย์บรรเลงเพลง พระยาสมุทร หลังจากนั้นมีการแสดงรำมอญ 12 ท่า ซึ่งประกอบด้วยเพลง 1. ขึ้นนำด้วยเพลงโหมโรงชื่อว่า เพลงชอป้าต 2. เพลงปล๊ะห์ตัว หรือ เพลงยากจ้างหะเปิ้น 3. เพลงกะบ๊ะซาน 4. เพลงคอมทอ 5. เพลงขะวัวตัว 6. เพลงขะวัวขะนอม 7. ไม่ทราบชื่อเพลง 8. เพลงมอญกระ 9. เพลงอะยาน หรือ เพลงช้าติยาต 10. เพลงหะว่าย 11. เพลงป๊ากเมียะ 12. เพลงนกขมิ้น
20.50 น.	พระสวดเสร็จจบที่ 2 ปี่พาทย์บรรเลงเพลงมอญอ้อยอิ่ง
21.00 น.	พระสวดเสร็จจบที่ 3 ปี่พาทย์บรรเลงเพลงกบเต้น
21.10 น.	รำม่านมงคล รำฟ้อนม่าน รำทะแยมอญ
21.20 น.	พระสวดเสร็จจบที่ 4 ปี่พาทย์บรรเลงเพลงเร็วของฟ้อนม่าน คือ การส่งพระ หลังจากนั้นจะบรรเลงเพลงประจำบ้าน

ตารางที่ 3 บทเพลงของปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ในพิธีกรรมวันฌาปนกิจศพ

เวลา	เพลงที่ใช้ในพิธีกรรม
08.00 น. – 09.00 น.	ปี่พาทย์บรรเลงเพลงย่ำรุ่ง เช่น ประจำวัด ออกเพลงเร็ว
09.00 น. - 10.30 น.	พี่พาทย์บรรเลงเพลงพม่ากลาง เพลงพม่าใหญ่
10.30 น.	พระลง ปี่พาทย์บรรเลงกระหย่อน (ภาษามอญ)
11.00 น. – 12.00 น.	พระฉันท์เพล ปี่พาทย์บรรเลงเพลงพระฉันมอญ ประกอบด้วย เพลงขึ้นพลับพลา, เพลงน้ำทอง, เพลงงูเขียวหางไหม้, เพลงฉิ่ง เพลงเก๊ะทูเมี๊ยะ, เพลงเพลงเฉาะกะลา
12.00 น.	พระกลับ ปี่พาทย์บรรเลงเพลงเร็วดาวกระจาย
12.30 น. – 13.30 น.	ปี่พาทย์บรรเลงเพลงย่ำเที่ยง ประกอบด้วยเพลงเร็วออก 12 ภาษา (เพลงรำมอญ), ออกเพลงเร็วพม่าเล็ก เพลงสุดท้ายคือ ท่อนที่ 3 ของเพลงพม่าเล็ก
13.30 น. – 14.30 น.	ปี่พาทย์บรรเลงเพลงมอญสำออย, เพลงมอญอ้อยอิ่ง
14.30 น.	พระลงเทศน์ ปี่พาทย์บรรเลงเพลงเร็วกระต่ายเต้น ประธานจุดธูปเทียน ปี่พาทย์บรรเลงเพลงจุดธูปเทียน
15.00 น.	พระกลับ ปี่พาทย์บรรเลงเพลงเร็วกระต่ายเต้น
15.30 น. – 16.30 น.	เคลื่อนศพไปที่เมรุ ปี่พาทย์บรรเลงเพลงยกศพ หลักจากนั้น บรรเลงเพลงมอญที่มีความโศกเศร้า
16.30 น.	พระลงมาทอดผ้า ไม่มีการบรรเลงจนเผา ถึงเวลาเผาปี่พาทย์ บรรเลงเพลงประจำบ้าน จนกว่าแขกที่มาร่วมงานวาง ดอกไม้จันทน์เสร็จเรียบร้อยแล้ว (เผาหลอก)
17.20 น.	ทำการเผาจริง ปี่พาทย์บรรเลงเพลงประจำวัดออกเพลงเร็วของ เพลงย่ำค่ำ หลังจากนั้นเล่นเพลงรัวมอญ

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นางสาวสุจินต์ ศรีนรเศรษฐ์ เกิดวันพฤหัสที่ 16 สิงหาคม พ.ศ. 2527 สำเร็จการศึกษาระดับมัธนมศึกษาตอนต้น - ปลายที่โรงเรียนนวมินทราชินูทิศ เตรียมอุดมศึกษาพัฒนาการ สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาดุริยางคศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา ปีการศึกษา 2548 และเข้าศึกษาต่อในหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อปีการศึกษา 2554 ปัจจุบันรับราชการตำแหน่ง ครู ค.ศ. 1 โรงเรียนเทศบาลป้อมแผลงไฟฟ้า จังหวัดสมุทรปราการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University