บทที่ 4

วัฒนธรรมดนตรีของปี่พาทย์มอญ

คำว่า "วัฒนธรรมดนตรี" ในการดำเนินการวิจัยครั้งนี้ มีความหมายแต่เฉพาะเรื่องขององค์ประกอบทางดนตรีเท่านั้น เพราะฉะนั้น คำว่า "วัฒนธรรมดนตรีของปี่พาทย์มอญ"ในการดำเนินการวิจัยครั้งนี้ จึงมีขอบเขตในการศึกษาเฉพาะเรื่องของคุณภาวะเชิงเสียง (SONIC QUALITY) และบริบททางดนตรี (MUSICAL CONTEXT) ของปี่พาทย์มอญ ดังมีรายละเอียดที่ได้ทำการศึกษาและวิจัยดังต่อไปนี้

1. เครื่องดนตรี
2. การประสมวง
3. การประพันธ์
4. บทเพลง
5. ระเบียบวิธีการบรรเลง
6. บทบาทและหน้าที่ของแต่ละเครื่องดนตรี
7. ระดับเสียง
8. ความสัมพันธ์ทางด้านวัฒนธรรมดนตรี ระหว่างปี่พาทย์มอญกับปี่พาทย์ของไทย
    8.1 การเลียนสำเนียงเพลง (เพลงไทยสำเนียงมอญ)
    8.2 ระเบียบวิธีการบรรเลง
9. บทบาทของปี่พาทย์มอญที่มีต่อสังคมไทย

การศึกษาเฉพาะเรื่องของคุณภาวะเชิงเสียง (SONIC QUALITY) และบริบททางดนตรี (MUSICAL CONTEXT) ของปี่พาทย์มอญนั้น ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการดำเนินการวิจัยแต่เฉพาะวิชาการด้านต่างๆ อันเป็นองค์ประกอบทางวัฒนธรรมดนตรี (ดังมีรายละเอียดข้างต้น)ของปี่พาทย์มอญที่นิยมบรรเลงกันในปัจจุบันนี้ ซึ่งถือว่าวงปี่พาทย์มอญนั้นเป็นวงปี่พาทย์ประเภทหนึ่งของดุริยางคศิลป์ไทย

1. เครื่องดนตรี

วงปี่พาทย์มอญ ถือเป็นวงปี่พาทย์รูปแบบหนึ่งของดุริยางคศิลป์ไทย ที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภท "เครื่องเป่า" และ "เครื่องตี" เป็นสำคัญ เป็นไปตามหลักการประสมวง "ปี่พาทย์" ของวิชาการดุริยางคศิลป์ไทย

เป็นที่น่าสังเกตประการหนึ่งคือบรรดาประเทศต่าง ๆ ที่มีอาณาบริเวณใกล้เคียงกับประเทศไทยนั้น ล้วนแต่มีเครื่องบรรเลงและเครื่องดนตรีที่มีลักษณะคล้ายคลึงกันมาก โดยเฉพาะเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์นั้น กล่าวได้ว่ามีลักษณะใกล้เคียงกันมากที่สุด เช่น ปี่พาทย์ของไทย พม่า มอญ เขมรและชวา เป็นต้น ลักษณะของเครื่องดนตรีที่เรียกว่าเครื่องปี่พาทย์นั้น ถ้าเราพิจารณาตามลักษณะภูมิประเทศและภูมิอากาศแล้ว จะพบว่าบรรดาประเทศต่าง ๆ ที่อยู่ในภูมิภาคแถบนี้มีสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติที่ใกล้เคียงกัน มีทรัพยากรทางธรรมชาติที่คล้ายคลึงกัน เพราะฉะนั้น การสร้างเครื่องดนตรีโดยการนำเอาวัสดุต่าง ๆ ตามธรรมชาติมาสร้างขึ้นนั้นย่อมมีโอกาสเหมือนกัน เช่น ภูมิภาคแถบนี้ อุดมสมบูรณ์ไปด้วยพฤกษาชาติ วัสดุที่นำมาสร้างเครื่องดนตรีส่วนใหญ่ ก็จะได้มาจากธรรมชาติของพื้นที่ ๆ นั้น เป็นต้น ทำให้เครื่องดนตรีต่าง ๆ ของประเทศเหล่านี้ มีลักษณะคล้ายคลึงกัน และอีกเหตุผลประการหนึ่งก็คือเป็นเรื่องปกติธรรมดาของมนุษย์ที่อาศัยใกล้เคียงกัน ก็อาจจะมีการเลียนแบบอย่างซึ่งกันและกันก็เป็นได้ แต่อย่างไรก็ตาม ก็เลียนแบบหรือเอาอย่างกันนั้น มิได้หมายความว่าจะลอกเลียนแบบกันทั้งหมด เช่น รูปร่างลักษณะ สัดส่วน เสียง หรือวิธีปฏิบัติ เป็นต้น ถ้าทำการวิเคราะห์แล้วจะพบว่าแต่ละประเทศล้วนแต่มีเครื่องดนตรีและวิธีปฏิบัติ เป็นลักษณะเฉพาะของตนเอง เพราะฉะนั้นอาจกล่าวได้ว่า การเอาอย่างหรือเลียนแบบกันนี้ ก็จะหมายถึงแต่เพียงเลียนความคิดในขั้นต้นของการสร้างเครื่องดนตรีต่าง ๆ เท่านั้น ส่วนรูปร่างลักษณะ เสียง วิธีการปฏิบัติหรือการบรรเลงแต่ละชาติก็ย่อมจะต้องมีลักษณะเฉพาะของตน เป็นไปตามบริบททางสังคมของประเทศชาตินั้น ๆ เครื่องดนตรีนั้นถือเป็นมรดกสำคัญทางวัฒนธรรมดนตรีที่จะเป็นเครื่องแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ประจำชาติได้เป็นอย่างดี

สำหรับเครื่องดนตรีและวงปี่พาทย์มอญ ที่ได้มีการสร้างสรรค์สืบทอดและมีวิวัฒนาการจากอดีตจนถึงปัจจุบัน จนปรากฏให้เห็นเป็นรูปแบบของ "วงปี่พาทย์มอญ" ซึ่งถือว่าเป็นวงปี่พาทย์รูปแบบหนึ่งของสังคมดนตรีไทย จะเห็นได้ว่าประเภทของเครื่องดนตรีนั้น มีลักษณะเหมือนกัน คือวงปี่พาทย์มอญประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าและเครื่องตี เช่น

เดียวกับวงปี่พาทย์ของไทย แต่รูปร่างลักษณะแตกต่างกันไป ดังบทความที่อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้เขียนอธิบายว่า

> เครื่องปี่พาทย์มอญละม้ายคล้ายกับของไทยอย่างที่สุด ของไทยมีปี่ ของมอญก็มี แต่รูปร่างไม่เหมือนกัน ของไทยมีระนาด มอญก็มี ไทยมีฆ้องวง มอญก็มี แต่รูปวงต่างกัน ไทยมีตะโพน มอญก็มี ไทยมีกลองทัด แต่มอญมีเปิงมางคอก ไทยมีฉิ่งฉาบโหม่ง มอญก็มี จึงเห็นได้ว่ามอญกับไทยนี้ ช่างมีจิตใจในทางศิลปใกล้เคียงกันที่สุดและเมื่อปี่พาทย์ของไทยได้วิวัฒนาการขึ้นตามลำดับ ปี่พาทย์ของมอญซึ่งอยู่ในเมืองไทย ก็เพิ่มเติมปรับปรุงขึ้น โดยอนุโลมตามแบบของไทยตลอดมาทุกระยะ[1]

จากบทความข้างต้น ได้เปรียบเทียบให้เห็นถึงประเภทของเครื่องดนตรี ตลอดทั้งรูปร่างลักษณะของเครื่องปี่พาทย์มอญและไทย ซึ่งจะพบว่าเครื่องดนตรีทั้งมอญและไทยนั้น เมื่อนำมาประสมวงกันแล้ว จะเกิดเป็นวงปี่พาทย์รูปแบบหนึ่งเรียกว่า "เครื่องห้า" สำหรับวงปี่พาทย์ของไทยนั้น มีการประสมวงในรูปแบบปี่พาทย์เครื่องห้า มากระทั่งสมัยรัชกาลที่ 2แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ มาถึงสมัยรัชกาลที่ 3 และ 4 ก็ได้มีวิวัฒนาการในการเพิ่มเครื่องดนตรีจนกลายเป็นปี่พาทย์ "เครื่องคู่" และ "เครื่องใหญ่" ตามลำดับ ฉะนั้นเครื่องปี่พาทย์ของมอญที่ได้เข้ามาในเมืองไทยยุคต้น ๆ ซึ่งยังคงนิยมบรรเลงอยู่ในหมู่ของชาวมอญ โดยมีประจำอยู่ตามตำบลต่าง ๆ ที่เป็นที่อยู่อาศัยของชาวมอญ โดยที่ยุคนั้นยังไม่เป็นที่แพร่หลายในหมู่คนไทย ก็คงมีการประสมวงในลักษณะเช่นเดียวกับปี่พาทย์ของไทย คือเป็นวงปี่พาทย์มอญเครื่องห้า โดยประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังต่อไปนี้

1. ระนาดเอก
2. ฆ้องมอญวงใหญ่
3. ปี่มอญ
4. ตะโพนมอญ

---

[1] มนตรี ตราโมท, "ปี่พาทย์ไทย ปี่พาทย์มอญ ปี่พาทย์ชวา," ใน ที่ระลึกในงานฌาปนกิจศพ นายชั้น ดุริยประณีต (กรุงเทพมหานคร :ม.ป.ท., 2497), หน้า 16.

5. เปิงมาง

6. เครื่องกำกับจังหวะ ประกอบด้วย ฉิ่ง ฉาบ โหม่ง[2]

ฆ้องมอญวงใหญ่

ฆ้องมอญ ถือเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทสำคัญในวงปี่พาทย์มอญ เป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเด่นเป็นเอกลักษ์ของวงปี่พาทย์มอญ รูปร่างลักษณะของฆ้องมอญนั้น จะมีลักษณะต่างไปจากฆ้องวงของไทย กล่าวคือฆ้องมอญเป็นฆ้องวงตั้งโค้งขึ้นไปทั้งสองข้าง ไม่วางวงฆ้องราบไปกับพื้นเหมือนฆ้องวงของไทย ร้านฆ้องมอญ[3] ปะดิษฐ์ตกแต่งกันอย่างสวยงาม เช่น แกะสลักเป็นลวดลาย ลงรักปิดทอง รวมทั้งประดับด้วยกระจกสี เป็นต้น ทางหัวโค้งด้านซ้ายของผู้บเลง แกะสลักไว้เป็นรูปตัวกินนร เรียกว่า หน้าพระ ส่วนทางหัวโค้งด้านขวาของผู้บรรเลงแกะสลักทำเป็นพู่ปลายหางของกินนร ตอนกลางโค้งแกะเป็นลายกระหนกใบเทศ ปิดทอง ประดับกระจัง มีเท้ารองตรงกลางโค้งอย่างเท้ารางระนาดเอก (ในสมัยปัจจุบัน มีการวิวัฒนาการในการสร้างฆ้องมอญ ให้มีความสวยงามและวิจิตรพิสดารมากขึ้น)

สำหรับฆ้องมอญวงใหญ่นั้น มีลูกฆ้องทั้งหมด 15 ลูก เอกลักษณ์ที่สำคัญของฆ้องมอญวงใหญ่ก็คือ การกำหนดให้ลูกฆ้องมอญวงใหญ่มี "หลุม"[4] ในช่วงระดับเสียงต่ำ หากเขียนเป็นโน้ตแทนเสียงของลูกฆ้องมอญ จากลูกทั่ง (ลูกต้น) ถึง ลูกยอด (เสียงสูงสุด) ปรากฏดังนี้

ลูกที่ 1 เสียง ซอล

ลูกที่ 2 เสียง ลา

ลูกที่ 3 เสียง โด

---

[2] เรื่องเดียวกัน, หน้า 16.

[3] คำว่า "ร้าน" หมายถึงหุ่นของฆ้องมอญ ที่เป็นไม้ นำมาขุดและแกะสลักลวดลายแล้วประกอบต่อกัน จนเป็นรูปลักษณะฆ้องมอญ ในบางครั้งก็ใช้เรียกแทนลักษณะนามของฆ้องมอญได้ เช่น ฆ้องมอญ 2 ร้าน (หมายถึง 2 วงนั่นเอง)

[4] หลุม (GAP) หมายถึงเสียงของลูกฆ้องที่หายไปในกรณีของฆ้องมอญวงใหญ่จะมีหลุมอยู่ 2 แห่ง คือในช่วงระดับเสียงต่ำคือเสียงทีและฟา เพราะฉะนั้น เมื่อปฏิบัติฆ้องวงใหญ่ ลูกที่ 1 และลูกที่ 6 พร้อมกัน เสียงที่ออกมาจะกลายเป็นคู่แปด เพราะมีหลุมเสียง 2 เสียงใน OCTAVE นี้

ลูกที่ 4 เสียง เร
ลูกที่ 5 เสียง มี
ลูกที่ 6 เสียง ซอล
ลูกที่ 7 เสียง ลา
ลูกที่ 8 เสียง ที
ลูกที่ 9 เสียง โด
ลูกที่ 10 เสียง เร
ลูกที่ 11 เสียง มี
ลูกที่ 12 เสียง ฟา
ลูกที่ 13 เสียง ซอล
ลูกที่ 14 เสียง ลา
ลูกที่ 15 เสียง ที

จากโน้ตที่ใช้เทนเสียงของฆ้องมอญวงใหญ่นั้น จะพบว่าลูกฆ้องมอญในช่วงคู่แปดล่างนั้น มีทั้งเสียงเรียงกันตามลำดับและข้ามเสียง (มีการข้ามเสียงระหว่างลูกที่ 2 ถึง 3 และลูกที่ 5 ถึง 6) ส่วนในช่วงคู่แปดบน (OCTAVE ต่อไป) พบว่ามีเสียงเรียงลำดับกันไปจนถึงเสียงสุดท้าย สามารถเขียนแผนภูมิได้ดังนี้

ลำดับลูกฆ้อง	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
เสียง	ซ	ล	X	ด	ร	ม	X	ซ	ล	ท	ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท

OCTAVE 1 OCTAVE 2

แผนภูมิดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าใน ลูกที่ 1 OVTAVE ที่ 1 มีหลุมเสียงอยู่ 2 แห่งคือเสียง ที และเสียง ฟา ในส่วน OCTAVE ที่ 2 ไม่ปรากฏหลุมเสียง เนื่องจากเสียงเรียงกันขึ้นไปตามลำดับ ฉะนั้น ในการบรรเลงฆ้องมอญวงใหญ่นั้น การใช้มือหรือมือฆ้องนั้น จะมีลักษณะเฉพาะตัว กล่าวคือการใช้มือฆ้องนั้น จะเป็นเอกลักษณ์สำคัญของการบรรเลงฆ้องมอญวงใหญ่ ซึ่งต่างจากการบรรเลงฆ้องวงของไทย ซึ่งมีเสียงเรียงลำดับกันตั้งแต่ลูกทั่งไปจนกระทั่งลูกยอดทั้ง 16 เสียง

แผนภูมิเปรียบเทียบระบบเสียงของฆ้องวง (ไทย) กับฆ้องมอญ

บรรทัดที่ 1 แทนระบบเสียงของฆ้องมอญ

บรรทัดที่ 2 แทนระบบเสียงของฆ้องวง (ไทย) โดยอนุโลมใช้บันไดเสียงเพียงออล่าง เพราะฉะนั้น การใช้โน้ตแทนเสียงของฆ้องวง (ไทย) เสียงซอล จะอยู่ที่ตำแหน่งที่ลูกที่ 3

ลำดับลูกฆ้อง	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
ระบบเสียงฆ้องมอญ	ซ	ล	ด	ร	ม	ซ	ล	ท	ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	-
ระบบเสียงฆ้องไทย (ใช้บันไดเสียงเพียงออล่าง)	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ด	ร	ม	ฟ

จากแผนภูมิข้างต้น จะพบว่า ฆ้องวงของไทยและฆ้องมอญ มีข้อแตกต่างกันดังนี้

1. จำนวนลูกฆ้องไม่เท่ากัน ฆ้องวง (ไทย) มีทั้งหมด 16 ลูก ส่วนฆ้องมอญ มีเพียง 15 ลูก แต่เมื่อเปรียบเทียบความกว้างของช่วงเสียงทั้งหมด ตั้งแต่ลูกทั่ง (ลูกต้น) ไปจนถึงลูกยอด (เสียงสูงสุด)ปรากฏว่าความกว้างของช่วงเสียงของฆ้องมอญกว้างกว่าฆ้องวงของไทย กล่าวคือ

ฆ้องมอญ ความกว้างของช่วงเสียงทั้งหมด 17 เสียง

ฆ้องวงของไทย ความกว้างของช่วงเสียงทั้งหมด 16 เสียง

2. ระบบการจัดเรียงลำดับเสียงต่างกัน ฆ้องวงของไทยจัดระบบเสียงเรียงลำดับขึ้นไปทีละเสียง ส่วนฆ้องมอญนั้น ใน OCTAVE ล่าง มีหลุมเสียงหรือกระโดดข้ามเสียง 2 แห่ง ส่วน OCTAVE บน จัดระบบเสียงเรียงลำดับเหมือนฆ้องวงของไทย

จากความแตกต่างในเรื่องระบบการเรียงลำดับเสียงนี้เอง เมื่อนำเพลงที่บรรเลงในบันไดเสียงเพียงออบน (อนุโลมใช้บันไดเสียงตามลักษณะของวงปี่พาทย์เป็นหลัก) ซึ่งมีกลุ่มปัญจมูล PENTA-CENTRIC) หรือกลุ่มของ 5 เสียง โดยใช้สัญลักษณ์ดังนี้

ด ร ม x ซ ล

ระบบเสียงของฆ้องมอญ มีหลุมจริง (GAP)

ระบบเสียงของฆ้องวงไทย มีหลุมสมมุติ (เสียงฟาและเสียงที)

ตามความคิดเห็นของผู้วิจัย มีความเห็นว่าน่าจะเป็นไปได้ที่ฆ้องมอญและฆ้องวงของไทยตั้งแต่สมัยโบราณ มีหลักการ (PRIINCIPLE) ในการจัดระบบเสียงและการบรรเลงที่ใกล้เคียงกัน มีการเอาอย่างกันหรือมีส่วนร่วมในวัฒนธรรมประเพณีเหมือนกัน (SHARE TRADITION) แต่ในสมัยต่อมา ดนตรีไทยได้มีการพัฒนาก้าวหน้าจนพ้นลักษณะดนตรีที่อยู่ในรูปของคู่แปดที่มีหลุม (GAPPED SCALE)[5] มีการเพิ่มเติมใช้เสียงที่มีหลุมจนครบ ทำให้ใช้ทำนองตรงนั้นเพิ่มเติมขึ้นมา ทำให้เกิดความคล่องตัวขึ้น ส่วนของฆ้องมอญนั้น ก็คงจะรักษาซึ่งลักษณะเฉพาะตนซึ่งเป็นของเก่าแก่ดั้งเดิมไว้ ด้วยเหตุนี้เอง จึงทำให้ระบบเสียงในเรื่องของการจัดเรียงลำดับเสียงมีความแตกต่างกัน ซึ่งเป็นผลทำให้ลักษณะของการใช้มือหรือมือฆ้องของฆ้องมอญและฆ้องวงของไทยมีลักษณะต่างกันไปด้วย (แต่เดิมนั้น ลูกฆ้องมอญทางเสียงบนหรือ OCTAVE บน ก็มีหลุมเสียงเหมือนกับ OCTAVE ล่าง แต่โบราณาจารย์ไทยได้เติมเสียงจนครบเป็นระบบ FULL SCALE ทั้งนี้เนื่องจาก OCTAVE บนนั้น ใช้ในการบรรเลงมากกว่า OCTAVE ล่าง เพราะฉะนั้น เมื่อ OCTAVE ล่าง มีหลุมเสียง จึงทำให้ลักษณะของการใช้มือมีลักษณะเฉพาะ)

ปี่มอญ

ปี่มอญ เป็นเครื่องดนตรีประเภท "เครื่องเป่า" ที่ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์มอญ ลักษณะของปี่มอญ ประกอบด้วย 2 ส่วนคือ ส่วนท่อนเลาปี่ ทำด้วยไม้จริง เช่นไม้ชิงชัน ไม้สัก เป็นต้น กลึงกลมเรียว ความยาวตลอดเลาปี่ ประมาณ 50 เซ็นติเมตร ตอนใกล้หัวเลาปี่ ระยะสัก 6 เซ็นติเมตร กลึงเป็นลูกแก้วคั่น ด้านบนเจาะรูเรียงนิ้ว 7 กับมีรูนิ้วค้ำอีก 1 รูด้วย อีกส่วนหนึ่ง เรียกว่า "ลำโพง" ยาวประมาณ 23 เซ็นติเมตร ทำด้วยทองเหลืองหรือโลหะอย่างอื่น และทำเป็นลูกแก้วคั่นกลางเหมือนกัน ช่องลำโพงกว้าง 10 เซ็นติเมตร ถ้ารวมทั้งใบบานที่กางออกไปซึ่งมีรัศมีกว้างราว 6 เซ็นติเมตรโดยรอบด้วย วัดเส้นผ่าศูนย์กลางก็ราว 22 เซ็นติเมตร ตามปกติเลาปี่กับลำโพงที่สอดสวมเข้าไปด้วยกันนั้นหลวม หลุดออกจากกันโดยง่าย จึงต้องมีเชือกเส้นหนึ่งผูกลำโพงท่อนบนโยงมาผูกไว้กับตัวเลาปี่ตอนบนเหนือลูกแก้ว ผูกเดียนเป็นทักษินาวัฏ (เวียนขวา) ด้วยวิธีผูกเชือกที่เรียกว่า "เงื่อนสันปลาช่อน" เนื่องจากปี่มอญมีขนาดยาวกว่าปี่ใน (บรรเลงในวงปี่พาทย์) เพราะฉะนั้นกำพวดของปี่มอญก็จะต้องมีความยาวตามส่วนสัดของปี่มอญ

---

[5] บุญช่วย โสวัตร, "ดนตรีไทยปริทรรศน์," **ศิลปกรรม 2** (มิถุนายน 2530) : 70.

ด้วย คือยาวประมาณ 8-9 เซ็นติเมตร นอกจากนั้นยังมีแผ่นกระบังลมสำหรับกันริมฝีปากของผู้เป่าด้วย (เช่นเดียวกับปี่ไฉนและปี่ชวา)

ปี่มอญ เมื่อจัดให้เข้าหมวดหมู่ตามลักษณะและวิธีการเป่าแล้ว จะจัดอยู่ในประเภทเครื่องเป่า (ปี่) ที่มีลักษณะการใช้นิ้วเรียงลำดับ เมื่อไล่เรียงเสียงขึ้นและลง เช่นเดียวกับปี่ชวาและปี่ไฉน (อีกประเภทหนึ่งจะมีลักษณะการรใช้นิ้วไม่เรียงลำดับ เมื่อไล่เสียงทั้งขึ้นและลงอันได้แก่ ปี่ใน ปี่กลาง ปี่นอกต่ำและปี่นอก) จากการศึกษาในเรื่องลักษณะการใช้นิ้วเปิด-ปิด ในการไล่เรียงเสียงขึ้นลงนั้น จำนวนรูของปี่มีอิทธิพลสำคัญ ซึ่งสามาถแบ่งออกเป็น 2 ระบบคือ

1. ระบบ 7 รู และมีรูนิ้วค้ำ 1 รู ได้แก่ ปี่มอญ ปี่ชวา ปี่ไฉน ปี่ที่ใช้ระบบการเจาะรูลักษณะนี้ จะมีลักษณะการใช้นิ้วปิด-เปิดเรียงตามลำดับ เมื่อไล่เสียงขึ้นและลง

2. ระบบ 6 รู ไม่มีรูนิ้วค้ำ ได้แก่ ปี่ใน ปี่กลาง ปี่นอก ปี่ที่ใช้ระบบการใช้นิ้วที่ไม่เรียงตามลำดับ การใช้นิ้วปิด-เปิด เมื่อไล่เรียงเสียงขึ้นและลงนั้น จะมีลักษณะการใช้นิ้วไม่เรียงตามลำดับ

ลักษณะสำคัญอีกประการหนึ่งก็คือปี่มอญนั้น ใช้ส่วน "ลำโพง" ขยายเสียงเลาปี่ลำโพงนั้น มีส่วนช่วยให้เสียงที่ออกจากเลาปี่นั้น มีความกังวาลมากขึ้น ด้วยเหตุนี้เองที่ทำให้เสียงของปี่มอญมีความทุ้ม นุ่มนวล ให้อารมณ์ที่โศกเศร้าอาลัยอาวรณ์ และสิ่งนี้เอง ซึ่งคงจะเป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้ปี่พาทย์มอญได้รับการนิยมบรรเลงอย่างแพร่หลายในหมู่นักดนตรีและผู้ฟัง แต่เฉพาะงานอวมงคลเท่านั้น ถือเป็นค่านิยมและความเชื่ออย่างหนึ่งในสังคมไทยปัจจุบัน

สำหรับระดับเสียง (SCALE)ของปี่พาทย์มอญนั้น ใช้ระดับเสียงเดียงกันกับขลุ่ยเพียงออ (ระบบการใช้นิ้วปิด-เปิดเพื่อไล่เรียงเสียงนั้น เป็นลักษณะการใช้นิ้วเรียงตามลำดับเหมือนกัน) ระดับเสียงและการปิด-เปิดนิ้วของปี่มอญและขลุ่ยเพียงออก เหมือนกันทุกประการ หมายถึงปิด-เปิดนิ้วเหมือนกัน เวลาเป่าก็จะเกิดเป็นเสียงเดียวกัน เช่น เมื่อปิดนิ้วทั้งหมด 7 รูและรูนิ้วค้ำอีก 1 รู เหมือนกันทั้ง 2 ชนิด เมื่อเป่าแล้วเสียงจะเป็นเสียง "โด"เหมือนกัน ลักษณะเดียวกัน การปิด-เปิดนิ้วอื่น ๆ ซึ่งเหมือนกัน ก็จะได้เสียงตรงกันทุกเสียง เป็นต้น แต่ปี่มอญมีลักษณะพิเศษมากกว่าคือ ความกว้างของช่วงเสียงมีความกว้างกว่าขลุ่ยเพียงออ ดังจะได้แสดงเปรียบเทียบดังนี้

ปี่มอญ	ซ฻	ล฻	ท฻	ด฻	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ด̇	ร̇	ม̇	ฟ̇	ซ̇
ขลุ่ยเพียงออ				ด฻	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ด̇	ร̇	ม̇	ฟ̇	ซ̇

ช่วงเสียงตั้งแต่ ซฺ - ทฺ เรียกว่า เสียงต้อ (ขลุ่ยเพียงออไม่สามารถปฏิบัติได้เหมือนกับปี่มอญ เนื่องมาจากปี่มอญ เป็นเครื่องเป่าประเภทใช้ลิ้นปี่ สามาถบังคับลิ้นและลมที่ใช้ทำให้เป่าเสียงต่ำลงมาได้อีก) เสียงต้อถือเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของปี่มอญ

ช่วงเสียงตั้งแต่ ด - ท เรียกว่า เสียงกลาง (หมายถึงเสียงที่อยู่ตรงกลาง ไม่สูงไม่ต่ำ เป็นเสียงที่ใช้มากในการดำเนินทำนอง)

ช่วงเสียงตั้งแต่ ดฺ - ซฺ เรียกว่า เสียงแหบ (เป็นเสียงที่มีระดับสูงขึ้นไปจนถึงสูงที่สุด)

ด้วยสาเหตุที่ระบบการใช้นิ้วและระดับเสียงของปี่มอญและขลุ่ยเพียงออมีลักษณะเช่นเดียวกัน ฉะนั้นในการบรรเลงปี่มอญ จึงบรรเลงในระดับเสียงเพียงออ(ทางเพียงออ) ซึ่งเป็นระดับเสียงที่ใช้สำหรับวงปี่พาทย์มอญ ที่มีปี่มอญเป็นเครื่องดนตรีประกอบ

ตะโพนมอญ

ตะโพนมอญ เป็นเครื่องดนตรี "เครื่องตีประเภทเครื่องหนัง" ซึ่งมีบทบาทและหน้าที่สำคัญในวงปี่พาทย์มอญ กล่าวคือ เป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ควบคุมจังหวะหน้าทับ

ตะโพนมอญ มีลักษณะคล้ายคลึงกับตะโพนไทย แต่มีขนาดใหญ่กว่า ตัวตะโพนนั้นทำด้วยไม้สักหรือไม้ขนุน (อาจจะเป็นต้นไม้ชนิดอื่นก็ได้ ที่มีลำต้นใหญ่ พอที่จะนำมาทำได้) นำมาขุดแต่งให้เป็นโพรงภายใน เรียกว่า "หุ่น" ขึ้นหนัง 2 หน้า ดึงด้วยสายหนังโยงเร่งเสียงที่เรียกว่า "หนังเรียด" หน้าตะโพนด้านหนึ่งมีขนาดใหญ่ วัดเส้นผ่าศูนย์กลางได้ประมาณ 42 เซ็นติเมตร อีกหน้าหนึ่งเล็กกว่า วัดเส้นผ่าศูนย์กลางได้มาณ 35 เซ็นติเมตร หุ่นตะโพนยาวประมาณ 70 เซ็นติเมตร ตรงรอบขอบหนังขึ้นหน้าถักด้วยหนังตีเกลียวเส้นเล็ก ๆ เรียกว่า "ไส้ละมาน"แล้วจึงเอาหนังเรียงร้อยในช่องของไส้ละมานทั้ง 2 หน้า โยงเรียงไปโดยรอบจนไม่เห็นตัว หุ่นตะโพนมอญที่เป็นไม้ บริเวณใกล้ ๆ ขอบตะโพนมอญทั้ง 2 ข้าง ทำเป็นหูหิ้วสำหรับยกเคลื่อนที่ เวลาใช้บรรเลงนั้น จะต้องติดข้าวสุกซึ่งบดผสมขี้เถ้า เพื่อเป็นการถ่วงเสียงทั้ง 2 หน้า

สำหรับวิธีการบรรเลงนั้น ตามขนบนิยมแต่โบราณ หน้าตะโพนหน้าเล็ก จะอยู่ทางขวามือของผู้บรรเลง ส่วนหน้าใหญ่จะอยู่ด้านซ้าย ผู้บรรเลงจะใช้มือทั้งสองข้างตีลงไปที่หน้า

ตะโพนมอญทั้ง 2 ข้าง เพื่อให้เกิดเป็นเสียงตามต้องการ ส่วนชื่อเรียกหน้าตะโพนมอญทั้ง 2 หน้านั้น มิได้มีการ กำหนดแน่นอนเหมือนอย่างตะโพนไทย (ตะโพนไทยหน้าเล็กจะอยู่ทางซ้ายมือของผู้บรรเลง เรียกว่า "หน้ามัด" หน้าใหญ่จะอยู่ทางขวามือ เรียกว่า "หน้าเท่ง") การเรียกชื่อของหน้าตะโพนมอญทั้งสองข้าง คงจะกำหนดขึ้นตามเสียงที่เกิดขึ้นจากการปฏิบัติ ซึ่งเป็นที่หมายรู้และเข้าใจกันในหมู่นักดนตรีทั่วไปกล่าวคือ

หน้าตะโพนมอญด้านเล็ก - เรียกว่า หน้าเท่ง

หน้าตะโพนมอญด้านใหญ่ เรียกว่า หน้าทึง[6] (อาจออกเสียงเป็นเสียงทึ้งก็ได้)

เปิงมางคอก

เปิงมางคอก เป็นเครื่องดนตรี "เครื่องตีประเภทเครื่องหนัง" อีกประเภทหนึ่ง ซึ่งมีบทบาทและหน้าที่สำคัญในวงปี่พาทย์มอญ ทำหน้าที่ควบคุมจังหวะหน้าทับ ควบคู่กับตะโพนมอญ (มีลักษณะคล้ายกับตะโพน-กลองทัด ในวงปี่พาทย์ของไทย)

เปิงมางคอกที่นิยมใช้บรรเลงกันอยู่ในวงปี่พาทย์มอญ ตามที่ปฏิบัติกันอยู่ในปัจจุบันนี้ มีจำนวนเปิงมาง 7 ลูก ซึ่งมีขนาดลดหลั่นกันลงไป

ในหนังสือเรื่องเครื่องดนตรีไทย ซึ่งเรียบเรียงโดยนายชนิด อยู่โพธิ์ ได้อธิบายถึง เครื่องดนตรี "เปิงมาง"ไว้ว่า

> เปิงมาง ว่าเป็นคำมอญ เรียกเครื่องหนังชนิดหนึ่ง ซึ่งแต่เดิมคงเป็นเครื่องดนตรีของมอญ รูปร่างยาวเหมือนกระบอก แต่ป่องกลางนิดหน่อย หุ่นกลองทำด้วยไม้จริง ขึ้นหนังทั้งสองหน้า ใช้สายโยงเร่งเสียงทำด้วยหนังเรียดร้อยจากหนัง "ไส้ละมาน" เรียงกันถี่ ๆ จนไม่เห็นไม้หุ่นกลอง และบางทีก็ทำหนังรัดอกเช่นเดียวกับตะโพน หน้าทั้ง 2 ด้านมีขนาดเกือบเท่ากัน นักดนตรีไทยได้นำเอาเปิงมางมาใช้และสร้างขึ้นมีขนาดหนึ่งกว้างประมาณ 17 ซ.ม. ต้องติดข้าวสุกบดผสมขี้เถ้า ทำตัวกลองรูปยาวกว่าที่ใช้ในวงปี่พาทย์มอญคือยาวประมาณ 54 ซ.ม. มีห่วงหนังผูกโยงสำหรับคล้องคอ ใช้เดินตีก็ได้ เช่น ใช้ตีนำกลองชนะในขบวนเสด็จพยุหยาตรา หรือ

---

[6] สัมภาษณ์ม.ล.สุรักษ์ สวัสดิกุล, ข้าราชการสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร, 7 มกราคม 2540.

ตีประโคมประจำพระบรมศพ พระศพ และศพเจ้านาย คนตีเป็งมางนำกลองชนะนี้ เรียกว่า "จ่ากลอง" คู่กับคนเป่าปี่ ซึ่งเรียกว่า "จ่าปี่" แล้วภายหลังนำมาใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์สำหรับตีขัดกับตะโพน[7]

จากคำอธิบายข้างต้น ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่า เป็งมางนั้น เป็นเครื่องดนตรีของมอญ ทั้งนี้เนื่องมาจากภาษาหรือชื่อที่ใช้เรียกเป็นคำที่ออกไปในทางภาษามอญ และสิ่งที่สำคัญประการหนึ่งก็คือ วงปี่พาทย์ของมอญแต่ดั้งเดิมนั้น จะใช้เป็งมางเพียงลูกเดียวหรือใช้ในลักษณะเป็งมางคอกอย่างปัจจุบันนี้เป็นเรื่องที่น่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง จากการศึกษาและวิเคราะห์ของผู้วิจัยพบประเด็นที่สำคัญก็คือ

วงปี่พาทย์มอญแต่เดิมนั้น ใช้เป็งมางเพียงลูกเดียว โดยทำหน้าที่ตีสอดประสานไปกับตะโพนมอญ ต่อมาในภายหลังโบราณาจารย์ทางดนตรีไทย ได้พัฒนาและปรับปรุงเพิ่มเติมขึ้นเป็น 7 ลูก 7 เสียง ให้ครบตามระดับเสียงของดนตรีไทย โดยสร้างเป็นคอกสำหรับแขวนเป็งมาง โดยแขวนเรียงลำดับไว้เป็นราวล้อมตัวคนตี เรียกกันว่า "เป็งมางคอก" โดยมีหลักฐานที่สำคัญดังปรากฏในหนังสือสังคีตนิยม 1 (ศ 021) ของกรมวิชาการ ซึ่งคณะกรรมการที่จัดทำหนังสือนี้เป็นบุคคลที่มีความรู้ความสามารถทางดนตรีไทยหลายท่าน เช่น อาจารย์มนตรี ตราโมท ศาสตราจารย์ดร. อุทิศ นาคสวัสดิ์ เป็นต้น หนังสือดังกล่าว อธิบายเรื่องปี่พาทย์มอญว่า "วงปี่พาทย์มอญนี้ เดิมมีแต่ฆ้องวงใหญ่ ปี่มอญ ตะโพนมอญ เป็งมางลูกเดียว ฉิ่งและฉาบเท่านั้น"[8] และจากหนังสือการดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย อธิบายเรื่องปี่พาทย์มอญว่า

ลักษณะของวงปี่พาทย์มอญดั้งเดิมเป็นเช่นไรนั้น หากสังเกตจากภาพที่ปรากฏในหนังสือ THE MON BULLETIN (เป็นวารสารที่พิมพ์เป็นตัวมอญ) จะเห็นเครื่องดนตรีที่นำมาประสมวงกันประกอบด้วย จะเข้ 1 ระนาด 1

---

[7] ธนิต อยู่โพธิ์, หนังสือเครื่องดนตรีไทย (กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์พิฆเณศ, 2530), หน้า 52-53.

[8] กรมวิชาการ, สังคีตนิยม 1 ศ 021 (กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2524), หน้า 36.

ฆ้องมอญ 1 ตะโพนตั้ง 1 กลองเล็ก ๆ คล้าย 2 หน้า 1 และฉาบอีก 1 วงประเภทนี้กระมังที่มอญเรียกว่า วงปาด[9]

ในหนังสือทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ของศาสตราจารย์ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้อธิบายถึงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญว่า "ใช้เปิงมาง 7 ลูกเทียบให้มีเสียงสูงต่ำตามลำดับ ผูกร้อยเข้ากับคอกเปิงมาง เรียกกันว่า เปิงมางคอก ... เปิงมางคอกนี้ แต่เดิมคงไม่มี ได้เคยถามพวกมอญดูแล้ว เขาบอกว่ามีแต่เปิงมางลูกเดียว"[10]

จากหลักฐานที่ได้แสดงข้างต้น ย่อมเป็นเครื่องยืนยันได้ว่า ปี่พาทย์มอญดั้งเดิมนั้น คงจะมีเปิงมางเพียงลูกเดียว ใช้ตีประกอบจังหวะหน้าทับควบคู่ไปกับตะโพนมอญ ผู้วิจัยมีความเห็นว่า เปิงมางคอกที่มี 7 ลูก ซึ่งมีขนาดลดหลั่นกันลงไป โดยติดข้าวสุกบดผสมขี้เถ้า ปิดหน้ากลองแต่ละลูก เทียบเสียงสูง-ต่ำตามที่ต้องการ โดยแขวนเรียงลำดับไว้เป็นราวล้อมตัวคนตีนั้น เกิดจากการปรับปรุงของโบราณาจารย์ทางดนตรีไทย และคงเกิดขึ้นในสมัยต้นรัตนโกสินทร์นี้เอง เนื่องจากในสมัยดังกล่าว การดนตรีไทยได้มีการวิวัฒนาการอย่างมาก เช่น เกิดเป็นวงปี่พาทย์เครื่องคู่และเครื่องใหญ่ เป็นต้น ซึ่งในสมัยดังกล่าวนี้ ปี่พาทย์มอญก็ได้มีการวิวัฒนาการตามอย่างไทยเหมือนกัน คือเพิ่มขึ้นเป็นปี่พาทย์มอญเครื่องคู่และเครื่องใหญ่ตามลำดับ ในการเพิ่มเติมเครื่องดนตรีเข้าไปในวงปี่พาทย์มอญนี้เอง ที่ทำให้เกิดการพัฒนาปรับปรุงเปิงมางที่แต่เดิมมีเพียงลูกเดียว เพิ่มขึ้นเป็น 7 ลูก เทียบเสียงสูงต่ำเรียงลำดับแล้วแขวนกับคอก เป็นวงล้อมตัวผู้บรรเลงซึ่งเรียกว่า เปิงมางคอก ซึ่งระเบียบวิธีการบรรเลงก็ยังคงยึดรูปแบบเดิม คือตีประกอบจังหวะหน้าทับควบคู่ไปกับตะโพนมอญ[11] รวมทั้งการสอดแทรกเทคนิควิธีบรรเลงต่าง ๆ เข้า

---

[9] สงัด ภูเขาทอง, การดนตรีไทยและการเข้าสู่ดนตรีไทย (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2532), หน้า 252.

[10] อุทิศ นาคสวัสดิ์, ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 1 (กรุงเทพมหานคร : เทพนิมิตรการพิมพ์, 2522), หน้า 179.

[11] แต่เดิมมีเพียงลูกเดียว เมื่อเพิ่มเป็น 7 ลูก ทำให้วิธีการบรรเลงนั้นแตกต่างไปจากเดิม คือแทนที่จะตีเพียงลูกเดียว ซ้ำอยู่อย่างเดิม ก็มีการเปลี่ยนลูกตีสลับกันไป พร้อมทั้งสอดแทรกวิธีบรรเลงให้ความวิจิตรพิสดารมากขึ้น มีลีลาการบรรเลงสนุกสนานคึกคักกว่าเครื่องหนังชนิดอื่น

ไปเพื่อให้เกิดความเหมาะสมกับทำนองเพลงด้วย จึงกล่าวได้ว่าในวงปี่พาทย์มอญ มีเครื่องประกอบจังหวะหน้าทับควบคู่กัน 2 ชนิดคือ ตะโพนมอญ และเปิงมางคอก

ระนาดเอก

ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีชนิดหนึ่ง ซึ่งเห็นได้ว่ามีวิวัฒนาการมาเป็นเวลานานพอสมควร สังเกตได้ว่าประเทศในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นั้น ล้วนแต่มีเครื่องดนตรีประเภท ระนาดเอก แทบทั้งสิ้น เช่น พม่า มอญ ไทย เขมร เป็นต้น ซึ่งวัสดุที่นำมาสร้างนั้น ก็มาจากไม้ ซึ่งเป็นทรัพยากรทางธรรมชาติ อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่ารูปร่างลักษณะทางกายภาพของระนาดเอก จะมีลักษณะคล้ายคลึงหรือใกล้เคียงกันก็ตาม แต่เรื่องของวิธีปฏิบัติหรือระเบียบวิธีบรรเลงของแต่ละชาติย่อมจะต้องมีความแตกต่างกันไป ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับบริบททางดนตรีของสังคมหรือชาตินั้น ๆ

วงปี่พาทย์มอญแต่เดิมนั้น จะมีระนาดเอกประสมวงอยู่ด้วยหรือไม่นั้น ไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัด แต่เท่าที่ปี่พาทย์มอญได้เข้ามาแพร่หลายในเมืองไทย ปรากฏว่าการประสมวงนั้นมีระนาดเอกร่วมอยู่ด้วย ดังอาจารย์มนตรี ตราโมท ได้อธิบายไว้ว่า

> ปี่พาทย์มอญที่มีอยู่ในเมืองไทย ประจำตำบลต่าง ๆ อันเป็นถิ่นที่อยู่ของชาวรามัญนั้น หลายอย่างที่ได้เพิ่มเติมวิวัฒนาการขึ้นตามแบบของปี่พาทย์ไทย ในสมัยกรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรีและสมัยรัชกาลที่ 1-2แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ วงปี่พาทย์มอญก็คงอยู่เพียงเทียบได้กับวงปี่พาทย์เครื่องห้าของไทยเท่านั้นคือ1. ปี่มอญ ... 2. ระนาด ... 3. ฆ้องวง ... 4. ตะโพนมอญ ... 5. เปิงมางคอก[12]

จากหลักฐานข้างต้นนี้ พบว่าปี่พาทย์มอญที่เข้ามาเมืองไทยในยุคต้น ๆ นั้นมีการประสมวงเป็นรูปแบบปี่พาทย์มอญเครื่องห้า ซึ่งแบบแผนในการประสมวงนั้น อาจจะมีการเลียนแบบหรือตามอย่างซึ่งกันและกันก็เป็นได้ กล่าวคือมอญอาจจะตามอย่างไทยก็เป็นได้ ทั้งนี้เนื่องจากเมื่อปี่พาทย์ของไทยมีวิวัฒนาการในการเพิ่มเครื่องดนตรีเข้าไป จนกลายเป็นเครื่องคู่ ในสมัย

---

[12] มนตรี ตราโมท, ปี่พาทย์ไทย ปี่พาทย์มอญ ปี่พาทย์ชวา, หน้า 21.

รัชกาลที่ 3 และเครื่องใหญ่ในสมัยรัชกาลที่ 4 ปี่พาทย์มอญก็มีการเพิ่มเติมปรับปรุงขึ้น โดยเพิ่มเครื่องดนตรีเข้าไป เช่นเดียวกับปี่พาทย์ของไทย ตามลำดับ สิ่งนี้ย่อมแสดงให้เห็นว่าปี่พาทย์มอญนั้น ใช้แบบแผนในการประสมวงโดยอนุโลมตามแบบอย่างของปี่พาทย์ไทยตลอดมา

สำหรับเรื่องราวความเป็นมาเกี่ยวกับระนาดเอกนั้น แม้ว่าในสมัยปัจจุบันนี้ ยังหาข้อสรุปที่ชัดเจนไม่ได้ว่า ระนาดเอกนั้นมีความเป็นมาอย่างไร เนื่องจากมีผู้รู้บางท่านกล่าวไว้ว่าในสมัยสุโขทัยถึงสมัยอยุธยาตอนกลางนั้น วงปี่พาทย์ของไทยมิได้มีระนาดเอกประสมวงทั้งนี้ได้มีการอ้างเหตุผลเป็นประเด็นที่สำคัญดังนี้

1. ไม่ค้นพบคำว่า "ระนาด"จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ในสมัยสุโขทัย จึงสรุปว่าในสมัยสุโขทัยไม่มีระนาด

2. ในสมัยอยุธยาตอนกลาง ได้มีทูตชาวฝรั่งเศสชื่อ ลาลูแบร์ ได้เข้ามาติดต่อกับไทยในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ลาลูแบร์ได้บันทึกสิ่งต่าง ๆ ที่ได้พบเห็นโดยละเอียดรวมทั้งในเรื่องดนตรีด้วย แต่บันทึกดังกล่าวก็ไม่ปรากฏหลักฐานเกี่ยวกับระนาดเลย จึงเข้าใจว่าสมัยนั้นวงปี่พาทย์ก็ยังคงไม่มีระนาดประจำวงอยู่ด้วย

3. ปี่พาทย์เครื่องห้าสมัยอยุธยาตอนปลายนั้น มีระนาดเข้ามาประสมวงด้วย ซึ่งเข้าใจว่าได้แบบแผนมาจากมอญ เพราะในสมัยอยุธยาช่วงนั้น มีชาวมอญอพยพเข้ามามาก

ประเด็นที่กล่าวมานี้ ผู้วิจัยได้รวบรวมและนำเสนอตามข้อมูลด้านเอกสาร ตำราต่าง ๆ ซึ่งถือว่าเป็นหลักฐานที่สำคัญทางประวัติศาสตร์ของดนตรีไทย ซึ่งผู้วิจัยไม่สามารถที่จะทำการสืบค้นในรายละเอียดในลึกซึ้งลงไปได้ว่า ระนาดเอกนั้น มีประวัติและความเป็นอย่างแน่ชัดได้

ตามความคิดเห็นของผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่าระนาดนั้น น่าจะเป็นเครื่องดนตรีของไทย เพราะศึกษาจากวิวัฒนาการของเครื่องดนตรี จะพบว่าระนาดนั้นทำด้วยไม้ซึ่งเป็นวัสดุธรรมชาติไทยเราน่าจะประดิษฐ์คิดค้นขึ้นเอง ส่วนชาติอื่น ๆ ที่เป็นเพื่อนบ้านของไทย จะคิดประดิษฐ์ระนาดขึ้น ก็มิใช่เรื่องแปลกแต่อย่างใด เนื่องจากประเทศในแถบภูมิภาคนี้ มีลักษณะทางภูมิประเทศ-ภูมิอากาศที่ใกล้เคียงกัน มีทรัพยากรธรรมชาติเหมือนกัน ฉะนั้นอาจมีการประดิษฐ์เครื่องดนตรีที่มีรูปลักษณะคล้ายคลึงกันก็เป็นได้

แต่เมื่อทำการศึกษาและวิเคราะห์ระเบียบวิธีการบรรเลงระนาดของไทย จะพบว่ามีการพัฒนาจนถึงจุดสูงสุด และมีความจำเริญเหนือชาติอื่นใด ซึ่งเป็นเครื่องยืนยันได้ว่าระนาดเป็นเครื่องดนตรีที่ไทยเราคิดประดิษฐ์ขึ้นอย่างแน่นอน แต่ที่หลักฐานในสมัยสุโขทัยถึงสมัยอยุธยาไม่ปรากฏว่ามีระนาดเอกประสมวงอยู่นั้น เข้าใจว่าระเบียบวิธีการบรรเลงของระนาดในสมัยนั้น

ยังพัฒนาไม่ถึงความสมบูรณ์ เป็นที่ทราบกันดีว่า ปี่พาทย์ในสมัยก่อน จะใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมเป็นส่วนใหญ่ ฉะนั้น เพื่อความศักดิ์สิทธิ์ของพิธีนั้น ๆ ถึงแม้จะมีระนาดอยู่ก็ตาม ก็ไม่นำมาประสมวง ซึ่งจะทำให้การบรรเลงนั้นลดความศักดิ์สิทธิ์ลงไป (ระนาดเอกมีการพัฒนาวิธีการบรรเลงจนถึงจุดสูงสุดและมีความสมบูรณ์ในตัวเองในสมัยรัตนโกสินทร์นี้เอง เพราะฉะนั้นวิธีการบรรเลงระนาดในสมัยก่อน ก็คงมีลักษณะใกล้เคียงกับการบรรเลงฆ้องวง)

อีกประการหนึ่งจะพบว่า คนไทยนั้นมีนิสัยซื่อสัตย์ เครื่องดนตรีประเภทใดรับเอามาจากชาติอื่นใด ก็จะตั้งชื่อและเรียกชื่อเครื่องดนตรีนั้น ๆ ให้เป็นที่หมายรู้ว่ารับมาจากชาติใดเป็นสำคัญ เช่นกลองแขก กลองมลายู ปี่ชวา เป็นต้น เครื่องดนตรีที่รับมาจากมอญ ก็มีลักษณะเดียวกัน ไทยก็จะเรียกชื่อเครื่องดนตรีนั้น ๆ เพื่อให้ทราบว่าได้ว่ารับมาจากมอญ อันได้แก่ ฆ้องมอญ ปี่มอญ ตะโพนมอญ และเปิงมาง (เป็นคำภาษามอญ)

สำหรับระนาดนั้น แต่เดิมของมอญจะมีมาด้วยหรือไม่นั้น ไม่ปรากฏหลักฐานแน่นอน แม้ว่ามอญจะมีระนาดเข้ามาด้วย แต่เมื่อมีการประสมวงปี่พาทย์มอญแล้ว ระเบียบวิธีการบรรเลงระนาดก็คงใช้ตามแบบแผนและหลักวิธีการบรรเลงตามอย่างปี่พาทย์ของไทย (มีผู้บางท่านกล่าวว่า ครูดนตรีไทย เป็นคนนำเอาระนาดใส่เพิ่มเข้าไปในวงปี่พาทย์มอญ โดยใช้ระเบียบวิธีบรรเลงของไทย สิ่งนี้ก็เป็นข้อมูลที่ผู้วิจัยได้รับมาอีกด้านหนึ่ง แต่ก็ไม่สามารถสรุปได้ว่าข้อเท็จจริงนั้นเป็นอย่างไร)

ที่กล่าวมาข้างต้น เป็นเรื่องราวความเป็นมาของระนาด ในลำดับต่อไปจะกล่าวถึงพัฒนาการของรางระนาดต่อไป

ระนาดเอกนั้น เป็นเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง ซึ่งทำหน้าที่เป็นผู้นำวง หน้าที่ระนาดเอกในวงปี่พาทย์มอญก็มีลักษณะคล้ายคลึงกับวงปี่พาทย์ประเภทอื่นๆ ลักษณะทางกายภาพของระนาดเอก ประกอบด้วย 2 ส่วนคือ ส่วนที่เรียกว่า "ผืนระนาด" ใช้เรียกลูกระนาดที่ร้อยเชือกเข้าไว้เป็นผืนเดียวกัน สมัยโบราณนั้นผืนระนาดทำด้วยไม้ไผ่ ต่อมาได้มีการพัฒนาโดยมีผู้นำเอาไม้แก่น เช่นไม้ชิงชัน ไม้มหาด เป็นต้น มาเหลาและประดิษฐ์เป็นผืนระนาด อีกส่วนหนึ่งเรียกว่า "รางระนาด" ใช้ไม้มาต่อทำเป็นรางเพื่ออุ้มเสียง มีลักษณะคล้ายลำเรือ ทางหัวและท้ายจะมีลักษณะโค้งขึ้น มีไม้ปิดหัวและท้ายของราง เรียกแผ่นไม้ดังกล่าวว่า "โขน" เรียกรวมทั้งรางระนาดและผืนระนาดรวมกัน เป็นลักษณะนามว่า "ราง"

ในสมัยปัจจุบัน ได้มีผู้คิดดัดแปลงรูปร่างลักษณะของรางระนาดที่เป็นของเดิม (รางระนาดที่ใช้ในวงปี่พาทย์ทั่วไป)ให้มีลักษณะคล้ายกับฆ้องมอญ คือลักษณะของโขนทั้งสองข้าง

ตั้งโค้งขึ้นไปข้างบน แต่ไม่สูงเท่ากับฆ้องมอญ แกะสลักลวดลายให้มีลักษณะเช่นเดียวกับฆ้องมอญ (สร้างเหมือนกันทั้ง 4 รางคือ รางระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก) ซึ่งในสมัยใหม่นี้ รูปร่างลักษณะของรางดังกล่าวเป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลาย หัวหน้าคณะปี่พาทย์มอญ จะสร้างรางในลักษณะดังกล่าว เป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลาย หัวหน้าคณะปี่พาทย์มอญจะสร้างรางในลักษณะดังกล่าวเกือบทุกคณะ ทั้งนี้ก็เพื่อการประกอบอาชีพด้านปี่พาทย์เป็นสำคัญ เข้าใจว่าเหตุผลในการสร้างรางระนาดดังกล่าวขึ้นมา เพราะทำให้วงปี่พาทย์มอญมีภาพลักษณ์ที่สวยงามขึ้น รวมทั้งทำให้รางระนาดที่ดัดแปลงขึ้นใหม่ มีลักษณะใกล้เคียงและกลมกลืนกับฆ้องมอญ

โหม่ง 3 ลูก

โหม่ง 3 ลูก เป็นเครื่องดนตรีประเภทกำกับจังหวะประเภทหนึ่ง ที่ปรากฏอยู่ในการประสมวงปี่พาทย์มอญ ซึ่งนิยมใช้โหม่ง 3 ลูก ซึ่งมีทั้งขนาดเล็ก ขนาดกลางและขนาดใหญ่ แขวนไว้ในซุ้มไม้ ซึ่งมีการแกะสลัก ปิดทองล่องชาดอย่างงดงาม เรียกว่า "กระจังโหม่ง"

ความเป็นมาของโหม่ง 3 ใบนั้น ไม่ปรากฏหลักฐานชัดเจนว่าเข้าไปประสมวงในวงปี่พาทย์มอญตั้งแต่เมื่อใด แต่จากการศึกษาด้านเอกสาร หนังสือและจากการรสัมภาษณ์ พบประเด็นสำคัญดังนี้

1. อาจารย์มนตรี ตราโมท อธิบายไว้ว่า "เครื่องประกอบจังหวะ คือฉิ่ง ฉาบ และโหม่งเหมือนของไทย แต่โหม่งนั้นในภายหลังฝ่ายรามัญได้เพิ่มขึ้นเป็น 3 ลูก มีเสียงสูงต่ำ 3 เสียงคล้ายฆ้องระเบิ่งของไทย"

2. อาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร อธิบายว่า "ตามหลักฐานของสำนักหลวงประดิษฐฯ ท่านเคยแต่งเพลงถวายเจ้าแก้วนวรัตน์ ที่เชียงใหม่ ท่านไปรดปรานมาก ได้ประทานโหม่งมาให้ 3 ลูก หลวงประดิษฐฯก็ได้นำใส่เข้าไปในปี่พาทย์มอญ เพิ่มเติมเข้าไป"

ประเด็นที่กล่าวมาทั้ง 2 ข้อนั้น เป็นเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ที่ผู้วิจัยได้สืบค้นมาได้ แต่ผู้วิจัยมีความเห็นว่ายิ่งไม่สามารถสรุปชี้ชัดลงไปได้ จึงได้แต่เพียงนำข้อมูลนี้ มาเสนอให้เป็นที่ทราบกัน ซึ่งอาจจะมีผู้รู้เกี่ยวกับเรื่องนี้ จะได้ข้อสรุปที่แน่ชัดต่อไป

อย่างไรก็ตาม ก็ต้องถือว่าโหม่ง 3 ลูกนั้น เป็นเครื่องดนตรีที่แสดงถึงเอกลักษณ์และจุดเด่นของวงปี่พาทย์มอญได้เป็นอย่างดี

ส่วนเครื่องดนตรีอื่น ๆ นั้น อันประกอบด้วยเครื่องดำเนินทำนองที่ได้เพิ่มเติมในภายหลัง นั้นกล่าวคือ ระนาดทุ้ม และฆ้องมอญวงเล็ก ซึ่งปรากฏว่าเป็นเครื่องดนตรีที่คิดสร้างขึ้นในรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทรร์ ก็สร้างเลียนแบบ ระนาดทุ้มและฆ้องวงเล็ก ในวงปี่พาทย์ของไทย ถึงแม้ว่าฆ้องมอญวงเล็กจะสร้างให้มีรูปลักษณะเหมือนฆ้องมอญวงใหญ่ก็ตาม แต่การปฏิบัติก็คงยึดหลักการบรรเลงของฆ้องวงเล็ก ส่วนระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็กในวงปี่พาทย์มอญ ก็คงสร้างเลียนแบบหรือตามอย่างวงปี่พาทย์ของไทย สำหรับเครื่องกำกับจังหวะต่าง ๆ อันได้แก่ ฉิ่ง กรับ ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ ก็มีวิธีการปฏิบัติคล้ายคลึงกัน (จะกล่าวไว้ในเรื่องบทบาทและหน้าที่ของเครื่องดนตรี)

2. การประสมวง

การประสมวงหมายถึง การนำเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ ทั้งที่เป็นเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองและประเภทกำกับจังหวะหน้าทับมาบรเลงร่วมกันอย่างมีหลักเกณฑ์โดยคำนึงถึงหลักความเหมาะสม เพื่อให้เครื่องดนตรีทุกชนิดได้ทำหน้าที่ของตนอย่างสมบูรณ์โดยที่ไม่ก้าวก่ายซึ่งกันและกัน ตลอดจนคำนึงถึงผลอันจะเกิดจากการบรรเลงร่วมกันด้วย ซึ่งได้แก่ความเป็นระเบียบเรียบร้อยและเสียงที่ดำเนินร่วมกันไปอย่างสนิทสนมกลมกลืนเป็นสำคัญ ด้วยเหตุนี้โบราณาจารย์ทางดนตรีท่านจึงพิถีพิถันในเรื่องการประสมวงเป็นอย่างยิ่ง โดยพยายามปรับปรุงเปลี่ยนแปลงมาโดยลำดับ ทั้งนี้ก็เพื่อให้เหมาะสมกับกาลเทศะ ตลอดจนสภาพแวดล้อมและบริบททางสังคม

สำหรับการประสมวงปี่พาทย์นั้น หมายถึงการนำเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองที่มีเครื่องเป่าและเครื่องตี เป็นหลักในการประสมวง นอกจากนั้นก็ยังมีเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับและเครื่องประกอบจังหวะเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบด้วย

ลักษณะของการประสมวงปี่พาทย์มอญแต่เดิมนั้น จะมีลักษณะอย่างไรไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัด แต่เมื่อเข้ามาบรรเลงอยู่ในวงดุริยางคศิลป์ไทย โบราณาจารย์ก็ได้กำหนดรูปแบบการประสมวงไว้มีลักษณะเช่นเดียวกับวงปี่พาทย์ของไทยนั่นเอง การประสมวงปี่พาทย์มอญ ซึ่งโบราณาจารย์ได้กำหนดไว้แบ่งออกเป็น 3 ลักษณะคือ

1. ปี่พาทย์มอญเครื่องห้า
2. ปี่พาทย์มอญเครื่องคู่ (เพิ่มระนาดทุ้มและฆ้องมอญวงเล็ก เข้าไปในวงปี่พาทย์เครื่องห้า)

3. ปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่ (เพิ่มระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็ก เข้าไปในวงปี่พาทย์เครื่องคู่)

สำหรับหลักการตั้งเครื่องดนตรีนั้น ตำแหน่งการตั้งเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ เท่าที่โบราณาจารย์ได้วางรูปแบบและปฏิบัติสืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน ผู้วิจัยมีความเห็นว่า ตำแหน่งของการวางเครื่องดนตรีในการประสมวงนั้น เน้นในแง่ความสวยงามและความสำคัญเป็นหลักคือ เครื่องดนตรีใดที่เป็นหลักหรือผู้นำของวงหรือเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทสำคัญ ก็มักจะจัดวางอยู่ทางด้านขวามือของการประสมวง ส่วนเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญรองมา ก็มักจะจัดวางไว้ทางด้านซ้ายของวงดนตรี ส่วนเครื่องประกอบจังหวะนั้น ก็จัดวางตามตำแหน่งที่เห็นว่าเหมาะสม ทั้งนี้คงคำนึงถึงความเป็นระเบียบเรียบร้อย ความสวยงาม ตลอดจนเอื้อประโยชน์ต่อระบบการบรรเลงในวงดนตรีด้วย

วงปี่พาทย์มอญเครื่องห้า

ประกอบด้วย

1. ฆ้องมอญวงใหญ่ 1 วง (นักดนตรีนิยมเรียกว่า "ร้าน")
2. ระนาดเอก 1 ราง
3. ปี่มอญ 1 เลา
4. ตะโพนมอญ 1 ลูก
5. เปิงมางคอก 1 ชุด (นักดนตรีนิยมเรียกว่า "คอก")
6. เครื่องประกอบจังหวะ เช่น ฉาบใหญ่ เป็นต้น (สำหรับเครื่องประกอบจังหวะได้แก่ ฉิ่ง กรับ ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ และโหม่งนั้น ไม่มีการกำหนดแบบแผนตายตัวว่าวงดนตรีใดจะต้องมีเครื่องประกอบจังหวะใดบ้าง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของขนาดวงดนตรีและการบรรเลงเป็นสำคัญ)

การจัดวงปี่พาทย์มอญเครื่องห้า

ตะโพนมอญ ระนาดเอก ฉาบใหญ่
ปี่มอญ เปิงมางคอก
ฆ้องวงใหญ่

สำหรับเครื่องประกอบจังหวะที่สำคัญในวงปี่พาทย์มอญก็คือฉาบใหญ่ ซึ่งวิธีการปฏิบัติฉาบใหญ่ในวงปี่พาทย์มอญนั้นมีเอกลักษณ์สำคัญคือ ลักษณะของการดำเนินทำนองจังหวะแทนที่จะลงจังหวะหนักที่จังหวะตก แต่กลับไปลงจังหวะที่จังหวะยกแทน คล้ายกับจะใช้ตีแทนฉิ่งได้ กล่าวคือ ฉาบใหญ่ จะย้ำหรือเน้นเสียงหนักตรงเสียงฉิ่ง และจะเบาเสียงลงตรงที่เสียงฉับ สิ่งนี้เป็นลักษณะเฉพาะของการปฏิบัติฉาบใหญ่ในวงปี่พาทย์มอญ

ตัวอย่างเปรียบเทียบระหว่างฉิ่งกับฉาบใหญ่

↑ = เครื่องหมายแทนจังหวะยก

↓ = เครื่องหมายแทนจังหวะตก

* = เครื่องหมายเน้นเสียงหนัก

↑	↓	↑	↓	
---ฉิ่ง	---ฉับ*	---ฉิ่ง	---ฉับ*	แทนการปฏิบัติของฉิ่ง
---แช่*	---วับ	---แช่*	---วับ	แทนการปฏิบัติของฉาบใหญ่

วงปี่พาทย์มอญเครื่องคู่

ประกอบด้วย

1. ฆ้องวงใหญ่	1	วง	
2. ระนาดเอก	1	ราง	
3. ระนาดทุ้ม	1	ราง	เพิ่มเติมเข้าไปตามแบบแผนการประสมวงปี่พาทย์ของไทย
4 ฆ้องมอญวงเล็ก	1	วง	
5. ปี่มอญ	1	เลา	
6. ตะโพนมอญ	1	ลูก	
7. เปิงมางคอก	1	ชุด	

8. เครื่องประกอบจังหวะ (ที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งก็คือ โหม่ง 3 ใบ)

การจัดวงปี่พาทย์เครื่องคู่

กรับ ฉิ่ง ฉาบใหญ่
ตะโพนมอญ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม
ปี่มอญ
โหม่ง 3 ใบ ฆ้องมอญวงใหญ่ ฆ้องมอญวงเล็ก เปิงมางคอก

วงปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่

วงปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่ มีการเพิ่มเติมเครื่องดนตรีเข้าไปในเครื่องคู่ อีก 2 ชนิด ก็คือ ระนาดเอกเหล็ก และระนาดทุ้มเหล็ก (เป็นการเพิ่มเติมโดยอนุโลมตามแบบแผนการประสมวงปี่พาทย์ของไทย

การจัดวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

กรับ ฉิ่ง ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก
ตะโพนมอญ
ระนาดเอกเหล็ก ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดทุ้มเหล็ก
ปี่มอญ
โหม่ง 3 ใบ ฆ้องมอญวงใหญ่ ฆ้องมอญวงเล็กเปิงมางคอก

เป็นที่น่าสังเกตประการหนึ่งว่า การประสมวงและแบบแผนการจัดตำแหน่งของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญนั้น กำหนดแบบแผนให้ฆ้องมอญนั้นอยู่ด้านหน้าของวงดนตรี ในขณะที่วงปี่พาทย์ของไทยประเภทต่าง ๆ เช่น ปี่พาทย์พิธี ปี่พาทย์เสภา ปี่พาทย์นางหงส์ เป็นต้น กำหนดแบบแผนให้ฆ้องวงนั้น จัดตำแหน่งอยู่ทางด้านหลังของวงดนตรี ลักษณะการจัดตำแหน่งของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญลักษณะนี้ ไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่า ใครเป็นผู้คิดค้นหรือกำหนดแบบแผนการจัดวงเช่นนี้ ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่า เหตุผลในการจัดตำแหน่งของเครื่องดนตรีลักษณะเช่นนี้ น่าจะมีเหตุผลมาจาก

1. เพื่อความสวยงาม เนื่องจากเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญ ไม่ว่าจะเป็นฆ้องมอญ เปิงมางคอก หรือกระจังโหม่งนั้น ล้วนแต่มีความงดงามวิจิตรตระการเป็นอย่างมาก เครื่องดนตรีที่กล่าวถึง มีการแกะสลักลวดลาย ปิดทอง ตกแต่งประดับประดาด้วยกระจกสี ทำให้มีการกำหนดแบบแผนการจัดวงให้ฆ้องมอญนั้นอยู่ด้านหน้าของวง เป็นการนำเสนอผลงานทางศิลปะทั้งโสตศิลป์และทัศนศิลป์ ไปในเวลาเดียวกัน

2. เพื่อให้เป็นลักษณะเฉพาะอย่างหนึ่ง ซึ่งแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของปี่พาทย์มอญ เนื่องมาจากเป็นวงปี่พาทย์ประเภทเดียว ที่มีการจัดตำแหน่งฆ้องมอญให้อยู่ด้านหน้าของวง อย่างไรก็ตาม ยังคงรักษาหลักการและแบบแผนของการประสมวงและจัดตำแหน่งเครื่องดนตรีตามแบบของไทยไว้กล่าวคือ ระนาดเอก กับฆ้องวงนั้น เพียงแต่สับเปลี่ยนตำแหน่งการจัดวงเท่านั้น คือวงปี่พาทย์ของไทยนั้น ฆ้องวงใหญ่จะอยู่ตำแหน่งด้านหลังของระนาดเอก (เนื่องจากฆ้องวงใหญ่เป็นหลักของวง ส่วนระนาดเอกเป็นผู้นำวง) ในทางตรงกันข้าม วงปี่พาทย์มอญก็กำหนดแบบแผนการจัดตำแหน่งของฆ้องมอญ ให้อยู่ในตำแหน่งด้านหน้าของระนาดเอก ถึงอย่างไรก็ตาม หน้าที่ของเครื่องดนตรีทั้งสอง ก็ยังคงปฏิบัติหน้าที่ตามเดิม

3. เนื่องมาจากฆ้องมอญ ถือเป็นตัวแทนทางวัฒนธรรมดนตรีมอญที่เด่นชัด จึงจัดตำแหน่งในการประสมวงให้อยู่ทางด้านหน้าและในการขึ้นเพลงนั้น ฆ้องมอญก็มีบทบาทหน้าที่ในการขึ้นต้นประโยคของเพลง จากการสัมภาษณ์อาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร ท่านอธิบายว่า "การที่ตั้งฆ้องมอญอยู่หน้าวงและให้ฆ้องมอญตั้งเพลงนั้น เนื่องมาจากของมอญแต่เดิมเป็นมาอย่างนั้น อาจมาจากเหตุที่ว่าฆ้องมอญนั้น เป็นประธานของวง[13] เพราะฉะนั้น จึงกำหนดแบบแผนการจัดวงปี่พาทย์มอญ โดยจัดตำแหน่งให้ฆ้องมอญอยู่ด้านหน้าของวง

อย่างไรก็ตาม การจัดตำแหน่งของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญ จะมีเหตุผลหรือความเป็นมา ดังกล่าวมาแล้วข้อใดข้อหนึ่งหรือด้วยเหตุผลทั้ง 3 ข้อก็ตาม วงปี่พาทย์มอญที่ปรากฏให้เห็นในปัจจุบันนี้ ก็มีลักษณะการประสมวงและจัดตำแหน่งของเครื่องดนตรีดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยมีความเห็นว่า เป็นเอกลักษณ์และจุดเด่นอย่างหนึ่งของวงปี่พาทย์มอญที่แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาของโบราณาจารย์ทางดนตรี ที่ได้สร้างสรรค์และพัฒนาจนกลายเป็นวงปี่พาทย์แบบหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญในสังคมไทย นอกจากจะสร้างสรรค์คุณภาพเสียงดนตรีแล้ว (Sonic Quality) วงปี่พาทย์มอญ ยังสร้างภาพของความยิ่งใหญ่ วิจิตรพิสดารในรูปลักษะของเครื่องดนตรีด้วย

---

[13] สัมภาษณ์ประสิทธิ์ ถาวร, ศิลปินแห่งชาติ, 6 มกราคม 2540.

ด้วยสาเหตุที่มีการกำหนดแบบแผนให้ฆ้องมอญ โหม่ง และเปิงมางคอกอยู่ตำแหน่งด้านหน้าของวงนี่เอง จึงทำให้เป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญของวงปี่พาทย์มอญ วงดนตรีประเภทนี้ ปรากฏขึ้นในสถานที่ใดก็ตาม ผู้ที่ได้พบเห็นก็จะทราบได้ว่าวงดนตรีดังกล่าวคือวงปี่พาทย์มอญ ทั้งนี้เนื่องมาจากเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีนั่นเอง ดังที่ Mr.Denis Segaller ชาวต่างประเทศ ได้เขียนบรรยายไว้ในบทความเรื่อง After someone dies ว่า "The first evening at the Orang Grove Temple began with solemn music played on classical Mon drums and gongs.[14] จะเห็นได้ว่าเมื่อ Denis ได้มีโอกาสเดินทางไปร่วมพิธีกรรรมในงานศพ Denis ได้พบเห็นวงดนตรีวงหนึ่งซึ่งบรรเลงด้วยทำนองเคร่งขรึม โศกสลด (solemn musie) และเครื่องดนตรีที่ Denis กล่าวถึงก็คือ กลองมอญ ซึ่งอาจจะหมายถึงตะโพนมอญ และเปิงมางคอก และอีกชิ้นหนึ่งก็คือ ฆ้องมอญ เพราะฉะนั้นวงดนตรีที่ Denis ได้พบเห็นก็คือวงปี่พาทย์มอญนั่นเอง สิ่งนี้ย่อมแสดงให้เห็นว่าเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญ มีลักษณะเฉพาะตน ถือว่าเป็นจุดเด่นที่สำคัญของปี่พาทย์มอญ

ต่อมาได้มีการพัฒนาและปรับปรุงตำแหน่งของเครื่องดนตรีประเภทหนึ่ง ก็คือ ตะโพนมอญ ซึ่งพบว่าในสมัยปัจจุบัน ตำแหน่งของตะโพนมอญ ได้ย้ายจากด้านขวาของวงมาอยู่ทางด้านซ้าย อยู่ข้างหลังเปิงมางคอก จากการวิเคราะห์การเปลี่ยนแปลงตำแหน่งที่ตั้งของตะโพนมอญนั้น จะพบว่าเกิดขึ้นจากนักดนตรีที่บรรเลงในวงปี่พาทย์มอญพัฒนาและปรับปรุงขึ้นใหม่ น่าจะมีเหตุผลดังนี้

1. อิทธิพลในเครื่องของเสียงตะโพนมอญ เนื่องจากเสียงทางด้านขวาของตะโพนมอญ ซึ่งมีเสียง "เท่ง" นั้น ถือเป็นเสียงสำคัญต่อการบรรเลงเพลงมอญ เมื่อย้ายตำแหน่งตะโพนมอญมาตั้งทางด้านซ้ายของวง เวลาที่นักดนตรีบรรเลงนั้น ทำให้นักดนตรีทุกคนได้ยินเสียง "เท่ง" ของตะโพนมอญได้ชัดเจนขึ้น

2. เนื่องจากตะโพนมอญและเปิงมางคอก ทำหน้าที่ในการกำกับจังหวะหน้าทับคู่กัน เพราะฉะนั้นเมื่อย้ายตำแหน่งของตะโพนมอญมาอยู่ด้านหลังเปิงมางคอก จะช่วยเสริมการบรรเลงให้สอดประสานกันมากขึ้น ส่งผลให้การบรรเลงมีความสมบูรณ์มากขึ้น

ถึงอย่างไรก็ตามในปัจจุบันนี้ก็ยังคงปรากฏให้เห็นถึงการประสมวงของปี่พาทย์มอญ ที่จัดตำแหน่งตะโพนมอญ อยู่ทั้งด้านขวาและด้านซ้ายของวง ทั้งนี้แล้วแต่ความนิยมของนักดนตรี

---

[14] Denis Segaller, "After someone dies," in **Thai Way**, (Bangkok: Allied Printers,1993), p.43.

แต่ละคณะเป็นสำคัญ ซึ่งเรื่องของตำแหน่งที่ตั้งของตะโพนมอญ ถึงจะมีการกำหนดแบบแผนมาจากอดีต แต่ก็คงไม่เห็นหลักเกณฑ์ตายตัว ไม่ได้จำเพาะเจาะจงว่าตำแหน่งใดถูกหรือผิดแบบแผนแต่อย่างใด เนื่องจากการปรับปรุงนั้นมีจุดประสงค์เพื่อช่วยส่งเสริมให้การบรรเลงมีความสมบูรณ์ขึ้น

นอกจากวงปี่พาทย์มอญเครื่องห้า เครื่องคู่ และเครื่องใหญ่ ที่โบราณาจารย์ได้พัฒนาและปรับปรุงจนเกิดเป็นวงปี่พาทย์มอญรูปแบบหนึ่ง ซึ่งถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมดนตรีไทยแล้ว เมื่อถึงยุคสมัยที่ปี่พาทย์มอญ กำลังได้รับความนิยมบรรเลงกันอย่างแพร่หลาย ทั้งนักดนตรีและกลุ่มผู้ฟังในสังคมไทย ซึ่งเป็นที่นิยมบรรเลงในงานอวมงคล (งานศพทั่วๆ ไป) ทำให้มีผู้ปรับปรุงการประสมวงปี่พาทย์มอญรูปแบบพิเศษขึ้น คือมีการเพิ่มจำนวนฆ้องมอญให้มีจำนวนมากขึ้น โดยเพิ่มจำนวนฆ้องมอญตั้งแต่ 3 วงขึ้นไป จนมีศัพท์เฉพาะในหมู่นักดนตรีหรือเจ้าภาพที่เป็นเจ้าของงาน เรียกลักษณะนามของฆ้องมอญว่า "โค้ง" คำว่าโค้ง หมายถึงจำนวนฆ้องมอญ เช่น เพิ่มฆ้องมอญเข้าไป 4 วง ก็เรียกว่า ปี่พาทย์มอญ 4 โค้ง เป็นต้น นอกจากการเพิ่มจำนวนฆ้องมอญแล้ว ในบางครั้งก็เพิ่มตะโพนมอญและเปิงมางคอกเข้าไปอีกชุดหนึ่ง ทำให้วงปี่พาทย์มอญนั้น มีตะโพนมอญ 2 ลูก และเปิงมางคอก 2 คอก โดยตั้งตำแหน่งทางด้านซ้ายและด้านขวาของปี่พาทย์มอญ และบัญญัติศัพท์เรียกเป็นที่หมายรู้กันว่า "เปิงมางคอกหัว - ท้าย" นอกจากนั้น ยังมีการตกแต่งประดับประดาเครื่องดนตรีในวงด้วยไฟแสง - สี รวมทั้งประดับด้วย "หางนกยูง" ปักไว้ตามเครื่องดนตรีต่างๆ ในวง จึงสามารถกล่าวได้ว่าวงปี่พาทย์มอญนั้น เป็นวงปี่พาทย์ประเภทเดียวที่มีการประสมวงโดยการเพิ่มเติมเครื่องดนตรีเข้าไป จนกลายเป็นวงดนตรีที่มีความยิ่งใหญ่ อลังการวงหนึ่ง

ดังได้กล่าวข้างต้นแล้วว่า ความเชื่อและค่านิยมของคนไทยได้ถูกปลูกฝังสืบต่อกันมาจนกลายเป็นข้อกำหนดทางสังคมว่า วงปี่พาทย์มอญนั้นใช้บรรเลงได้แต่เฉพาะงานศพเท่านั้น ในบรรดาประเพณีที่เกี่ยวกับชีวิตนั้น พิธีกรรมเกี่ยวกับการตายหรือเรียกกันอย่างทั่วไปว่า พิธีศพนับเป็นประเพณีที่ส่งผลกระทบต่อความรู้สึกนึกคิด และชีวิตความเป็นอยู่ของมนุษย์มากที่สุดพิธีหนึ่ง เนื่องจากเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการสูญเสียทั้งในฐานะของการเป็นสมาชิกในครอบครัว ชุมชนและสังคมในวงกว้าง ทุกสังคมก็ล้วนแต่มีพิธีกรรมเกี่ยวกับกาตายทั้งสิ้น แต่ก็มีความแตกต่างหลายหลายตามความแตกต่างของค่านิยม ความเชื่อ ตลอดจนบริบททางสังคมของสังคมนั้น

พิธีกรรมเกี่ยวกับการตายหรือพิธีศพของสังคมไทย มักจะจัดงานอย่างใหญ่โต มีการทำบุญเลี้ยงพระ สวดพระอภิธรรม ตลอดจนขั้นตอนต่างๆ ตามพิธีกรรมของงาน ทั้งนี้ก็เพื่อเป็นการ

อุทิศส่วนบุญกุศลให้กับผู้ตาย รวมทั้งเป็นการระลึกถึงคุณงามความดีและแสดงความกตัญญูกตเวทีต่อผู้ตายด้วย ฉะนั้นจะพบว่าพิธีศพของคนไทย เจ้าภาพหรือบรรดาลูกหลาน จะช่วยกันประกอบพิธีที่ค่อนข้างใหญ่โตกว่าพิธีกรรมอื่น ๆ เช่น มีการสวดอภิธรรมศพหลายคืน วันประชุมเพลิงก็จัดพิธีกรรมตามขั้นตอนทางศาสนาอย่างครบถ้วน มีมหรสพสมโภชในงาน เป็นต้น มหรสพอย่างหนึ่งที่มักจะพบเห็นในพิธีศพหรืองานศพของคนไทยก็คือปี่พาทย์มอญ เมื่อเวลามีงานศพ เจ้าภาพมักจะจ้างคณะปี่พาทย์มอญไปประโคมในงานศพแทบทุกงาน ด้วยเหตุนี้ จึงทำให้คณะปี่พาทย์เกือบทุกคณะ จะสร้างเครื่องปี่พาทย์ได้ประจำคณะของตน เพื่อที่จะทำหน้าบริการหรือตอบสนองความต้องการของสมาชิกในสังคม เพราะฉะนั้นการใช้ปี่พาทย์มอญประโคมในงานศพ จึงกลายเป็นประเพณีและใช้ได้กับคนทุกระดับชั้น ซึ่งส่งผลให้ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย ทำให้วงปี่พาทย์มอญเป็นเครื่องหมายประดับเกียรติของผู้ตาย รวมทั้งเป็นเครื่องแสดงฐานะของเจ้าภาพของงานนั้น ๆ ด้วย สิ่งที่สามารถแสดงให้เห็นถึงฐานะของเจ้าภาพหรือความยิ่งใหญ่ของงานอย่างหนึ่งก็คือ วงปี่พาทย์มอญที่มีการประสมวงในรูปแบบพิเศษนั่นเอง หากเจ้าภาพต้องการให้ลักษณะของงานมีความยิ่งใหญ่ ก็จะจ้างหาวงปี่พาทย์มอญโดยการเพิ่มเติมฆ้องมอญเข้าไปอีกจำนวนหลายวง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการตกลงกันระหว่างเจ้าภาพกับหัวหน้าคณะปี่พาทย์ บางงานมีปี่พาทย์ประโคมศพ โดยใช้ฆ้องมอญประมาณ 10 โค้งก็มี ยิ่งจำนวนฆ้องมอญมีจำนวนมากเท่าใด ย่อมเป็นเครื่องแสดงความยิ่งใหญ่ของงานนั้น ๆ เพิ่มมากขึ้น จึงสามารถกล่าวได้ว่าในปัจจุบันวงปี่พาทย์มอญที่มีรูปแบบการประสมวงพิเศษนี้ กำลังเป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลายในสังคมไทย นอกจากจะบรรเลงประโคมในงานศพตามประเพณีนิยมแล้ว ยังเป็นเครื่องหมายประดับเกียรติของผู้ตาย รวมทั้งเป็นเครื่องแสดงฐานะของงานนั้นด้วย

3. การประพันธ์

รูปแบบการประพันธ์ "เพลงมอญ" เท่าที่ปรากฏในอดีตจนถึงปัจจุบันนี้ คงยึดหลักการประพันธ์เพลงด้วยการประดิษฐ์ทำนองเพลงขึ้นเป็นทางฆ้องวงใหญ่ก่อน (มือฆ้อง) โดยถือว่าเป็นทำนองหลักในการบรรเลงเป็นวง นักดนตรีที่บรรเลงเครื่องมือชิ้นอื่น ๆ จะต้องนำทำนองหลักนี้ไปประดิษฐ์สร้างสรรค์เป็นทางดำเนินทำนองให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรีที่บรรเลง ตามหลักวิชาที่ได้รับการศึกษา ถ่ายทอดและไปเป็นตามแบบแผนของทฤษฎีดุริยางค์

สำหรับรูปแบบของเพลงมอญ ที่ได้มีการประพันธ์ไว้มีหลายรูปแบบ สามารถจำแนกเป็นรูปแบบได้ดังนี้

1. ลักษณะเพลงมอญประเภทดำเนินทำนอง

เพลงในลักษณะนี้ ผู้แต่งเพลงหรือประพันธ์เพลง จะคิดประดิษฐ์ทำนองเพลงที่เป็นทางฆ้องขึ้นก่อน (มือฆ้องหรือทำนองหลัก) จากนั้นเมื่อถึงการบรรเลงรวมวง ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ในวง ก็จะนำทำนองหลักนี้ไปประดิษฐ์เป็นทางดำเนินทำนองให้เหมาะสมและมีลักษณะเฉพาะตน จากปรากฏการณ์ที่ผ่านมา วงปี่พาทย์มอญนี้ ใช้หลักการดำเนินทำนองในการบรรเลงเช่นเดียวกับปี่พาทย์ของไทย สิ่งนี้ย่อมเป็นเครื่องแสดงถึงการผสมผสานทางด้านวัฒนธรรมดนตรีซึ่งกันและกัน ถึงแม้ว่าเพลงมอญแท้ในอดีตกาล จะได้รับการประดิษฐ์สร้างสรรค์จากคีตกวีของมอญก็ตาม เมื่อพิจารณาที่บทเพลงมอญ จะพบว่า ลักษณะของทำนองฆ้องจะมีลักษณะที่ใกล้เคียงกับของไทย จะแตกต่างกันก็ที่เรื่องของการใช้มือ และสำนวนเพลง ซึ่งต่างชาติต่างภาษา ย่อมต้องมีเพลงที่เป็นสำเนียงภาษาของตน เหมือนที่โบราณกล่าวว่าสำเนียงบอกภาษา ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับบริบททางวัฒนธรรมดนตรีของแต่ละชาติเป็นสำคัญ

อย่างไรก็ตาม เมื่อมีการประสมวงปี่พาทย์มอญและบรรเลงรวมวงแล้ว ก็คงยึดรูปแบบการบรรเลงอย่างปี่พาทย์ของไทยคือ ฆ้องมอญ ก็จะดำเนินทำนองหลักหรือทำนองฆ้องของตน เครื่องดนตรีชิ้นอื่นๆ ก็จะนำทำนองฆ้องมอญนี้ ไปประดิษฐ์เป็นทางดำเนินเฉพาะตน

เพลงมอญที่จัดอยู่ในลักษณะนี้ ได้แก่ เพลงเร็วมอญทั่วไป ซึ่งอยู่ในอัตราชั้นเดียว ส่วนในเพลงสองชั้นนั้นก็ปรากฏอยู่ในเพลงประจำวัด ประจำบ้าน เพลงเชิญ เพลงชุดย่ำค่ำ และย่ำเที่ยง เป็นต้น

2. ลักษณะเพลงมอญประเภทบังคับทาง

เพลงมอญในลักษณะนี้ มีลักษณะใกล้เคียงกับเพลงบังคับทางหรือเพลงทางกรอของไทย ซึ่งจากการศึกษาจะพบว่าเพลงมอญในลักษณะนี้ จะเกิดขึ้นมาในระยะหลัง ซึ่งเข้าใจว่าเป็นผลงานสร้างสรรค์ของโบราณาจารย์ด้านดนตรีไทย ซึ่งเข้าใจว่าคงเริ่มต้นขึ้นราวสมัยรัชกาลที่ 6 ซึ่งเป็นยุคสมัยของหลวงประดิษฐไพเราะ กล่าวกันว่าหลังจากที่หลวงประดิษฐไพเราะได้ศึกษาและ

รับการถ่ายทอดเพลงมอญจากครูสุ่ม ดนตรีเจริญแล้ว ท่านก็ได้ประดิษฐ์เพลงและเรียบเรียงเพลงสำเนียงมอญขึ้นมากมากหลายเพลง ซึ่งเพลงเหล่านี้เป็นที่นิยมนำไปบรรเลงในหมู่นักดนตรีไทยรุ่นหลัง ๆ สืบต่อกันมา (จากนั้นครูดนตรีท่านอื่นๆ ก็ปรับปรุงเพลงมอญขึ้นตาม)

เพลงในลักษณะดังกล่าวก็คือ เพลงมอญในอัตราสองชั้นทั่วไป ซึ่งใช้บรรเลงเพื่อความบันเทิงด้านการฟัง เพลงลักษณะนี้ ทำนองจะห่างออกไปจากเพลงลักษณะดำเนินทำนองใช้เสียงยาว ให้อารมณ์ที่นุ่มนวล โศกเศร้า เมื่อพิจารณาทำนองเพลงมอญในลักษณะนี้ จะพบว่าเหมาะสมที่จะใช้กับงานศพ เนื่องจากสร้างอารมณ์ให้กลมกลืนเข้ากับบรรยากาศของงาน

ตัวอย่างเพลงในลักษณะนี้ เช่น เพลงแน เพลงพญาแปแล เพลงยาดเล้ เป็นต้น

3. ลักษณะของเพลงมอญประเภทลูกล้อลูกขัด

ลักษณะของเพลงประเภทลูกล้อลูกขัด ไม่ค่อยจะปรากฏในเพลงมอญ ทั้งนี้เนื่องมาจาก ลักษณะของการบรรเลงปี่พาทย์มอญและเพลงมอญ ไม่เหมาะสมกับเพลงในลักษณะลูกล้อลูกขัด เพลงลูกล้อลูกขัด จะพบในเพลงไทย ประเภท "ทยอย" ซึ่งเป็นกลุ่มเพลงเสภา ที่ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์เสภา เป็นที่ทราบกันดีว่าการบรรเลงปี่พาทย์มอญและปี่พาทย์เสภานั้นแตกต่างกันมาก ทั้งในเรื่องการใช้ความเร็วและระเบียบวิธีบรรเลง กล่าวคือ

ปี่พาทย์เสภา ใช้ความเร็วในการบรรเลงสูง

ปี่พาทย์มอญ ใช้ความเร็วในการบรรเลงช้า

เพราะฉะนั้น ลักษณะของเพลงประเภทลูกล้อลูกขัด จึงไม่ค่อยปรากฏในเพลงมอญทั่วไป

อย่างไรก็ตาม ระเบียบวิธีการบรรเลงของปี่พาทย์มอญ มีวิวัฒนาการขึ้นมาก ระบบการบรรเลงนั้น คงยึดหลักและวิธีบรรเลงในวงปี่พาทย์ไทยเป็นอย่างไร ระบบการบรรเลงในวงปี่พาทย์มอญก็คงยึดรูปแบบนั้น ทั้งนี้เนื่องมาจากในปัจจุบันนี้ผู้บรรเลงทั้งปี่พาทย์ไทยและปี่พาทย์มอญ เป็นนักดนตรีกลุ่มเดียวกันที่ได้รับการถ่ายทอดทั้งเพลงมอญ และเพลงไทย จึงเกิดการผสมผสานกันทางวัฒนธรรมดนตรีได้ ประการสำคัญ ก็คือค่านิยมของคนไทยนั้นเทิดทูนเสรีภาพมาก ส่งผลให้การบรรเลงดนตรีมีลักษณะ Improvise สูง ฉะนั้นในการบรรเลงจึงมิได้กำหนดตายตัวว่าเพลงแต่ละลักษณะนั้นจะต้องบรรเลงด้วยระบบใด ทำให้การบรรเลงของแต่ละคณะ

มีความหลากหลายต่างกันไป ตามแต่สติปัญญา ความรู้ความสามารถไหวพริบปฏิภาณของผู้บรรเลง แต่ทั้งนี้ก็ยังคงยึดหลักและวิธีบรรเลงตามแบบแผนของดนตรีไทยเป็นสำคัญ

4. บทเพลง

ลักษณะของเพลงมอญ ที่ถือว่าเป็นเพลงมอญแต่ดั้งเดิม ซึ่งโบราณาจารย์ด้านดนตรีมอญได้ประดิษฐ์ขึ้นนั้น ปรากฏว่ามีแต่เพียงเพลงในอัตราสองชั้นและเพลงเร็ว (อัตราชั้นเดียว) เท่านั้น เพลงสองชั้นและเพลงมอญนี้ ถือเป็นรูปลักษณ์ที่สำคัญของเพลงมอญ[15] จากการสัมภาษณ์ ม.ล. สุรักษ์ สวัสดิกุล ท่านอธิบายว่า

> เพลงมอญ ซึ่งถือว่าเป็นเพลงมอญแท้แต่โบราณนั้น เป็นเพลงในอัตราสองชั้นและเพลงเร็วในอัตราชั้นเดียว ที่ไม่เรียกว่า เพลงชั้นเดียวก็เพราะว่า เพลงมอญนั้นไม่มีการย่อหรือขยายทำนองเพลงเหมือนเพลงไทย เพลงไทยนั้นจะเป็นเพลงเพลงเดียวกัน มีการย่อหรือขยายอัตราลดหลั่นกันไปตามลำดับ เป็นลักษณะของเพลงเถา ส่วนเพลงมอญนั้นลักษณะแตกต่างกัน กล่าวคือเพลงมอญนั้น อัตราสองชั้นและเพลงเร็วนั้นส่วนใหญ่จะเป็นคนละเพลงกัน เพลงเร็วส่วนใหญ่จะอยู่ในกระบวนการรำผี เมื่อบรรเลงเพลงในอัตราสองชั้นแล้ว ก็มักจะบรรเลงต่อด้วยเพลงเร็ว อัตราชั้นเดียวที่อยู่ในกระบวนการรำผี บางครั้งบรรเลงเพลงมอญสองชั้น 2-3 เพลง จะใช้เพลงแดียวกัน แล้วแต่จะหยิบยืมมาได้ ลักษณะของเพลงมอญจึงแตกต่างไปจากเพลงเถาของไทย ส่วนเพลงที่ใช้ประโคมในงานศพซึ่งใช้บรรเลงประโคมในช่วงเวลาต่างๆ และขั้นตอนที่เกี่ยวกับพิธีกรรมนั้น ของมอญก็มีมาแต่เดิม เช่น เพลงประจำวัด เพลงประจำบ้าน เพลงเชิญ เพลงยกศพ เป็นต้น[16]

---

[15] สัมภาษณ์สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, ผู้อำนวยการส่วนการแสดง สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร, 11 มีนาคม 2539.

[16] สัมภาษณ์ม.ล.สุรักษ์ สวัสดิกุล, ข้าราชการสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร, 16 สิงหาคม 2539.

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร ท่านอธิบายเกี่ยวกับเรื่องของเพลงมอญ ว่า

> ปัจจุบันนี้จะต้องแยกกันให้ออกว่า เพลงไหนเป็นเพลงมอญแท้หรือมอญเก่า ซึ่งจะต้องรักษาไว้ ส่วนอีกกลุ่มหนึ่งเป็นเพลงที่แต่งขึ้นใหม่ โดยเลียนสำเนียงมอญ ซึ่งมาจากภูมิปัญญาของผู้รู้ เพลงเหล่านี้เกิดขึ้นตั้งแต่สมัยของหลวงประดิษฐไพเราะเป็นต้นมา เพลงมอญแท้นั้นฟังยากเปรียบเหมือนเพลงเรื่องหรือฉิ่งพระฉันของไทย ที่สำคัญเพลงมอญแท้นั้นเราเรียกชื่อเพลงไม่ถูก ไม่รู้ว่าชื่อเพลงอะไร เพราะไม่รู้จักภาษามอญ อย่างเช่นเพลงที่บรรรเลงต่อจากประจำวัด เราอาจจะเรียกว่า มอญ 1 หรือ มอญ 2 เพลงประเภทนี้ใช้ได้ในทุก ๆ โอกาส ใช้บรรเลงประโคมต่อจากประจำวัดก็ได้ ใช้เวลาพระฉันก็ได้ หรือใช้เวลาประชุมเพลิงก็ได้[17]

จากบทสัมภาษณ์เบื้องต้น สามารถสรุปประเด็นสำคัญเกี่ยวกับเพลงมอญที่มีมาแต่โบราณ ดังนี้

1. เพลงที่ใช้สำหรับการประโคม ซึ่งเป็นเพลงกลุ่มใหญ่ สามารถแบ่งออกได้ดังนี้ เพลงที่ใช้ประโคมในช่วงเวลาต่างๆ ตามขั้นตอนของพิธีการเกี่ยวกับงานศพ เช่น เพลงประจำวัด เพลงประจำบ้าน เพลงยกศพ ตลอดจนเพลงมอญที่อยู่ในกลุ่มที่ใช้บรรเลงต่อจากเพลงประจำวัดและเพลงประจำบ้าน เป็นต้น และยังมีเพลงที่ใช้ประโคมที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมทางศาสนา เช่น เพลงเร็วมอญ เพลงพระฉันมอญ เป็นต้น เพลงในกลุ่มนี้ จัดได้ว่าเป็นเพลงมอญของเก่าหรือมอญโบราณ เพลงในกลุ่มนี้เกือบทั้งหมด ไม่สามารถสืบค้นประวัติความเป็นมาได้อย่างแน่ชัด

2. เพลงที่ใช้บรรเลงทั่วไป เพื่อความบันเทิงด้านการฟัง ซึ่งใช้บรรเลงในช่วงเวลาต่าง ๆ ที่ไม่เกี่ยวข้องกับขั้นตอนของพิธีกรรม อันได้แก่ เพลงสองชั้น และเพลงเร็วมอญ เพลงในกลุ่มนี้มีทั้งที่จัดว่าเป็นเพลงมอญโบราณ และเพลงที่ได้ปรับปรุงหรือเรียบเรียงขึ้นใหม่ เพลงที่จัดเป็นเพลงโบราณก็ไม่สามารถสืบค้นประวัติความเป็นมาได้แน่ชัด นอกจากเพลงเร็วมอญพบว่าส่วนใหญ่เป็นเพลงที่นำมาจากเพลงที่ใช้ในกระบวนรำผีมอญ

3. เป็นเรื่องของข้อจำกัดทางด้านภาษา ทำให้นักดนตรีในชั้นหลัง ไม่ทราบชื่อเพลงมอญของเดิม เนื่องจากเพลงมอญแต่โบราณนั้น เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติมอญชื่อเพลง

---

[17] สัมภาษณ์ประสิทธิ์ ถาวร, ศิลปินแห่งชาติ, 16 สิงหาคม 2539.

ต่างๆ ก็คงจะเป็นภาษามอญ การตั้งชื่อเพลงนั้น คนมอญก็คงจะตั้งชื่อโดยให้มีความหมายเกี่ยวข้องกับเพลงนั้น ๆ เช่น เพลงมอญที่คนไทยเราเรียกกันว่า "มอญรำ" นั้น ภาษามอญ เรียว่า "ปัวถะเปิ้น" (ซึ่งแปลตามศัพท์ภาษามอญว่า การรำตามจังหวะตะโพน) เป็นต้น เมื่อไม่มีความรู้เรื่องของภาษามอญ ไม่ว่าจะเป็นการอ่านหรือออกเสียงภาษามอญก็แล้วแต่ จึงทำให้นักดนตรีไทยไม่ทราบว่าเพลงมอญทั่วไป เป็นที่เข้าใจกันในกลุ่มนักดนตรี สำหรับชื่อที่นักดนตรีใช้เรียกเพลงมอญโบราณ อาจจะมาจากกาลเทศะที่เพลงมอญเข้าไปมีส่วนเกี่ยวข้องกับการบรรเลง เช่น เพลงประจำวัด (ใช้ที่วัด) เพลงประจำบ้าน เพลงยกศพ เพลงเร็วจุดเทียน เพลงพระฉันมอญ เป็นต้น ส่วนเพลงที่อยู่ในกลุ่มเดียวกัน ลักษณะเพลงและโอกาสที่ใช้ในการบรรเลงเหมือนกัน ก็ตั้งชื่อเรียกตามลำดับเพลงที่โบราณได้เรียบเรียงไว้ เช่น เพลง 1, เพลง 2 ..... หรือ มอญ 1, มอญ 2 ... เป็นต้น

ในสมัยปัจจุบันนี้ จะพบว่าเพลงมอญ นั้น ได้มีความคลี่คลายและเปลี่ยนแปลงไปจากของเดิมมาก ทั้งนี้ก็เนื่องมาจากเพลงมอญและเพลงไทยได้มีลักษณะใกล้เคียงกันมาก อีกทั้งวงปี่พาทย์มอญได้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของสังคมดนตรีไทย ซึ่งนักดนตรีที่บรรเลงก็เป็นกลุ่มเดียวกัน ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมดนตรีระหว่างกันและกัน ทำให้มีผู้คิดปรับปรุงและเรียบเรียงเพลงมอญขึ้นใหม่ ซึ่งพบความคลี่คลาย ดังนี้

1. เพลงมอญของโบราณนั้น แต่เดิมนั้น เป็นเพลงในอัตราสองชั้นและเพลงเร็วเมื่อนักดนตรีไทยนิยมบรรเลงปี่พาทย์มอญมากขึ้น จึงมีผู้ปรับปรุงและเรียบเรียงเพลงมอญขึ้นใหม่ โดยยึดหลักการประพันธ์เพลงไทย ตัวอย่างเช่น ตัดเพลงมอญในอัตราสองชั้นลงเป็นอัตราชั้นเดียว และใช้บรรเลงแทนเพลงเร็วมอญแต่เดิม หรือมีการปรับปรุงเพลงมอญให้มีลักษณะคล้ายเป็น "เพลงเถา" มีอัตราลดหลั่นกันทั้ง 3 อัตรา

2. เนื่องจากเพลงมอญที่ใช้บรรเลงต่อจากเพลงประจำวัดหรือประจำบ้านนั้น บรรเลงและฟังยาก เป็นเพราะทำนองของฆ้องมอญ ไม่เอื้ออำนวยต่อการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ภายหลังจึงได้มีผู้คิดปรับปรุงนำเพลงไทยสำเนียงมอญ เช่น นารายณ์แปลงรูป มอญรำดาบ สุดสงวน นางครวญ หกบท เป็นต้น นำไปบรรเลงต่อจากเพลงประจำวัดหรือประจำบ้าน แทนเพลงมอญเก่าที่ใช้บรรเลงมาแต่เดิม ด้วยเหตุนี้เองที่ทำให้เพลงมอญของเก่า ไม่มีการศึกษาและถ่ายทอดให้กับชนรุ่นหลัง ทำให้เพลงมอญของเก่าเหล่านี้แทบจะสูญหายไปจากความทรงจำของนักดนตรีไทย ซึ่งเหตุผลคงมาจากความนิยมเพลงมอญที่ได้ปรับปรุงขึ้นใหม่ ทำให้เพลงมอญของเก่าไม่ได้รับความนิยมในการนำมาบรรเลงเท่าที่ควร ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่า

สิ่งนี้ที่จะเป็นสิ่งทำให้เพลงมอญของเก่า ซึ่งเป็นมรดกทางวัฒนธรรมดนตรีของมอญ เสื่อมสลายไปในที่สุดถ้ายังไม่มีการศึกษาและสืบทอดจากชนรุ่นหลัง

ถ้าหากจะทำการแบ่งเพลงมอญ ตามหมวดหมู่ของเพลง สามารถจำแนกได้ดังนี้

1. เพลงมอญที่มีหน้าทับตะโพนมอญควบคุมจังหวะหน้าทับโดยเฉพาะ

ลักษณะเพลงในหมวดหมู่นี้ คล้ายคลึงกับเพลงไทยซึ่งมีจังหวะหน้าทับควมคุมหน้าทับตะโพนมอญนอกจากจะทำหน้าที่ประกอบจังหวะประจำกับทำนองเพลงโดยเฉพาะแล้ว หน้าที่อันสำคัญอีกประการหนึ่งคือก็คือ เป็นเครื่องบอกส่วนสัดและประโยคของเพลงที่มีหน้าทับตะโพนมอญควบคุม ผู้บรรเลงจะต้องยึดถือเป็นสิ่งสำคัญ จะบรรเลงเพลงไม่ตรงหน้าทับตะโพนมอญ ก็ถือว่าเพลงนั้นผิด ซึ่งอาจจะเกิดจากบรรเลงขาดหรือเกิน

สำหรับเพลงมอญที่มีหน้าทับตะโพนมอญควบคุมโดยเฉพาะ ได้แก่ เพลงประจำวัดประจำบ้าน เพลงย่ำค่ำ เพลงย่ำเที่ยง (มอญรำ) เป็นต้น สำหรับเพลงย่ำค่ำและย่ำเที่ยงนั้นจัดเป็นเพลงชุด มีลักษณะคล้ายเพลงเรื่องของไทย เพลงย่ำเที่ยง (มอญรำ) จะมีหน้าทับโดยเฉพาะทุกเพลง ส่วนเพลงย่ำค่ำก็มีหน้าทับโดยเฉพาะเพลงเหมือนกัน สำหรับหน้าทับตะโพนมอญของเพลงประจำบ้านและประจำวัด (เปรียบเทียบได้กับสัดส่วนความยาวของหน้าทับปรบไก่และสองไม้) เพราะฉะนั้นผู้บรรเลงจะต้องมีความรู้ความสามารถในการที่จะบรรเลงเพลงที่ต่อจากประจำวัดและประจำบ้าน เนื่องจากหน้าทับของตะโพนมอญทั้ง 2 เพลงไม่เท่ากัน ผู้บรรเลงจำเป็นต้องพิจารณาคัดเลือกเพลงให้ได้สัดส่วน (วรรคประโยค) ให้พอดีกับจังหวะหน้าทับโดยเฉพาะเพลงประจำบ้านนั้น ผู้บรรเลงจะต้องมีความรอบรู้ในเรื่องของหน้าทับและเพลงที่ใช้บรรเลงต่อไปเป็นอย่างดี

2. เพลงมอญที่ใช้หน้าทับตะโพนมอญลักษณะพิเศษ เช่น เพลงเชิญ เพลงยกศพ รวมทั้งเพลงมอญที่ได้รับการปรับปรุงขึ้นในสมัยหลัง ที่มีทำนองเพลงรุกเร้าสนุกสนานเช่น กระต่ายเต้น สองกุมาร มะลิวัลย์ เป็นต้น

3. เพลงมอญที่ใช้หน้าทับตะโพนมอญที่นักดนตรีเรียกว่า "หน้าทับมอญ" ได้แก่เพลงมอญที่ใช้บรรเลงในช่วงเวลาต่าง ๆ ที่ไม่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม เป็นการบรรเลงเพื่อการฟังโดยเฉพาะ ซึ่งอยู่ในอัตราจังหวะสองชั้น

หน้าทับมอญ

- - - - - - - ป๊ะ - เท่ง - เท่ง - เท่ง - เท่ง

4. เพลงมอญที่อยู่ในอัตราชั้นเดียว ที่เรียกว่า เพลงเร็วมอญ วิธีบรรเลงตะโพนมอญในเพลงเร็วนี้ ไม่กำหนดตายตัว ทั้งนี้ยึดหลักบรรเลงให้มีความสอดคล้องและกลมกลืนกับทำนองเพลงมากที่สุด (คล้ายกับการบรรเลงตะโพนไทยในเพลงเร็วเหมือนกัน)

ในส่วนเรื่องราวของเพลงมอญนั้น สามารถสรุปได้ว่า ลักษณะของเพลงมอญดั้งเดิมนั้นปรากฏว่าเป็นเพลงในลักษณะอัตราสองชั้นและเพลงเร็ว (อัตราชั้นเดียว) ถึงแม้ว่าจะนำมาบรรเลงติดต่อกัน ก็อาจจะเป็นคนละเพลงกัน หมายถึงว่าทั้งเพลงสองชั้นและเพลงเร็วนั้น ไม่ได้มีการย่อหรือขยายซึ่งกันและกันเลย เพลงเร็วของมอญส่วนใหญ่จะปรากฏอยู่ในเพลงที่ใช้ในกระบวนรำผี เมื่อมีการนำเพลงมอญมาบรรเลงเป็นเอกเทศ หลักจากบรรเลงเพลงมอญสองชั้นแล้ว จะมักจะหยิบยืมทำนองเพลงเร็วมอญที่ใช้ในกระบวนรำผีมาบรรเลงต่อได้ จะใช้เพลงใดมาบรรเลงไม่ได้มีแบบแผนตายตัว ขึ้นอยู่กับความนิยมและการเรียบเรียงของผู้บรรเลงเป็นสำคัญ ลักษณะเช่นนี้ก็ปรากฏในเพลงเรื่องนางหงส์เหมือนกัน กล่าวคือเมื่อบรรเลงเพลงใหญ่หรือเพลง 3 ชั้นจบ และออกเพลงเร็ว เพลงเร็วที่จะนำมาใช้นั้นก็แล้วแต่ความนิยมหรือการเรียบเรียงของนักดนตรีในวงนั้น) ทั้งนี้ก็ยังคงรักษาไว้ซึ่งความสอดคล้องกลมกลืนระหว่างทำนองเพลงสองชั้นและเพลงเร็วมอญด้วย

เมื่อถึงสมัยที่ปี่พาทย์มอญเข้ามาแพร่หลายในหมู่นักดนตรีไทย จนเป็นที่นิยมบรรเลงกันโดยทั่วไป ก็ได้มีผู้คิดปรับปรุงและเรียบเรียงเพลงสำเนียงมอญขึ้นใหม่มากมายหลายเพลง โดยเรียบเรียงเพลงให้มีท่วงทำนองนุ่มนวลโศกเศร้าเหมือนของเก่า จากนั้นก็ปรับปรุงให้มีทำนองสนุกสนาน รุกเร้า มีการประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยวสำหรับเครื่องดนตรีต่างๆ เข้าไป รวมทั้งมีวิวัฒนาการปรับปรุงเพลงสำเนียงมอญ จนกลายเป็น “เพลงมอญเถา” สิ่งต่างๆ เหล่านี้ แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการและการผสมผสานทางวัฒนธรรมดนตรีของมอญกับไทยได้เป็นอย่างดี อย่างไรก็ตาม ต้องถือว่าเพลงมอญที่ได้ปรากฏตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบันนี้เป็นมรดกที่สำคัญทางวัฒนธรรม อันแสดงถึงภูมิปัญญาของโบราณาจารย์ด้านดนตรีไทย

5. ระเบียบวิธีการบรรเลง

ถึงแม้ว่าปรากฏการณ์ที่ผ่านมาในสมัยโบราณนั้น ปี่พาทย์มอญจะใช้บรรเลงได้ในโอกาสทั่วไป ทั้งโอกาสที่เป็นมงคลและอวมงคลก็ตาม แต่ในสมัยปัจจุบันนี้ ค่านิยมและความเชื่อของสังคมไทยได้กำหนดโอกาสที่ใช้ในการบรรเลงสำหรับปี่พาทย์มอญ คือบรรเลงเฉพาะงานอวมงคลหรืองานศพเท่านั้น ฉะนั้นการดำเนินการศึกษาเรื่องระเบียบวิธีการบรรเลงของปี่พาทย์

มอญในครั้งนี้ จึงศึกษาเฉพาะกรณีของระเบียบวิธีการบรรเลง รวมทั้งเพลงที่ปี่พาทย์มอญใช้บรรเลงในงานศพเท่านั้น

ระเบียบวิธีการบรรเลงของปี่พาทย์มอญ สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ส่วนคือ

5.1 ระเบียบวิธีการบรรเลงในวง

5.2 ระเบียบวิธีการบรรเลงในงาน

5.1 ระเบียบวิธีการบรรเลงในวง

5.1.1 แนวในการบรรเลง

คำว่า "แนว" หมายถึง ขนาดหรือกำลังความช้าเร็วของการดำเนินจังหวะที่พูดกันว่า แนวดี ก็คือในขณะบรรเลงหรือขับร้อง ได้รักษาขนาดหรือกำลังความช้าเร็วของจังหวะไว้โดยเรียบร้อยสม่ำเสมอและเหมาะสมกับทำนองเพลงนั้นๆ เพลงใด ตรงไหน ควรช้าเร็วเพียงใด ก็ปฏิบัติอย่างนั้น[18] เพราะฉะนั้นแนวในการบรรเลงในที่นี้ จึงหมายถึงการใช้ความเร็วในการบรรเลงของปี่พาทย์มอญนั่นเอง

รูปแบบของการใช้ความเร็วในการบรรเลงตามระเบียบวิธีการบรรเลงของดนตรีไทยนั้นเป็นไปตามลักษณะของวงดนตรี ซึ่งการใช้ความเร็วในการบรรเลงจะแตกต่างกันตามกาลเทศะหรือโอกาสที่ใช้ในการบรรเลง ซึ่งจะเน้นที่บทบาทของวงดนตรีนั้นๆ ว่าใช้ในโอกาสเช่นไร เช่น การบรรเลงของวงปี่พาทย์พิธี ซึ่งใช้ประกอบพิธีกรรมหรือพิธีการต่างๆ นั้น ย่อมจะมีรูปแบบของการใช้ความเร็วในการบรรเลงต่างไปจากวงปี่พาทย์เสภา หรือวงปี่พาทย์นางหงส์ ซึ่งมีบทบาทและจุดประสงค์ของการบรรเลงที่ต่างกัน เป็นต้น การใช้แนวหรือความช้า - เร็ว ของการบรรเลง โดยแบ่งตามลักษณะของวงดนตรี สามารถแบ่งได้เป็น 3 กลุ่ม ดังนี้

กลุ่มความเร็วสูง ได้แก่ วงปี่พาทย์นางหงส์ วงปี่พาทย์เสภา วงเครื่องสายปี่ชวา

กลุ่มความเร็วปานกลาง ได้แก่ วงปี่พาทย์พิธี วงเครื่องสาย วงมโหรี

กลุ่มความเร็วน้อย ได้แก่ วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ วงปี่พาทย์ไม้นวม วงขับไม้[19]

---

[18] มนตรี ตราโมท, ศัพท์สังคีต (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์การศาสนา, 2531), หน้า 16.

[19] บุญช่วย โสวัตร, "ดนตรีไทยปริทรรศน์," **ศิลปกรรม 2** (มิถุนายน 2530) : 73.

สำหรับ การใช้แนวหรือความเร็วในกาบรรเลงของวงปี่พาทย์มอญนั้น จัดได้ว่าอยู่ในกลุ่มความเร็วน้อย การบรรเลงปี่พาทย์มอญนั้น แนวในการบรรเลงค่อนข้างช้า (ตามประเพณีนิยมแต่โบราณ ใช้แนวในการบรรเลงช้า เนิบนาบ ทั้งนี้เพื่อให้สอดคล้องกลมกลืนกับทำนองเพลงที่มีความนุ่มนวล ไม่นิยมใช้แนวในการบรรเลงเร็วเหมือนปี่พาทย์ประเภทอื่น ๆ

จากการสัมภาษณ์ อ.ประสิทธิ์ ถาวร ท่านได้อธิบายถึงการใช้แนวในการบรรเลงปี่พาทย์มอญว่า

> สำหรับรูปแบบการบรรเลงเพลงมอญนั้น ครูบาอาจารย์จะกำชับให้ลูกศิษย์บรรเลงตามแนวของเพลงและวงปี่พาทย์มอญ โดยไม่ให้บรรเลงเร็วจนเกินไป คือไม่ให้เร็วถึงการบรรเลงปี่พาทย์ไม้แข็ง อย่างเช่น สำนักหลวงประดิษฐฯ จะกำหนดคนระนาดที่จะบรรเลงปี่พาทย์มอญ เนื่องจากมีคนระนาดหลายคน โดยจะให้ครูรวม (ราชบุรี) เป็นผู้บรรเลง โดยจะไม่ให้ครูเผือดบรรเลง เพราะว่าครูเผือดตีระนาดไหวกลัวจะบรรเลงเร็ว แต่ถ้าเป็นเพลงย่ำไทยหรือเพลงรับร้อง จะให้ครูเผือดเป็นผู้บรรเลง[20]

ตามความคิดเห็นของผู้วิจัย มีความเห็นว่า การที่ได้มีการกำหนดเป็นประเพณีนิยมว่าการบรรเลงปี่พาทย์มอญหรือเพลงมอญนั้น ให้ใช้แนวหรือความเร็วในการบรรเลงค่อนข้างช้า ไม่นิยมใช้แนวในการบรรเลงสูงเหมือนวงปี่พาทย์ไม้แข็ง น่าจะมีสาเหตุมาจาก

1. ลักษณะท่วงทำนองของเพลงมอญ ให้อารมณ์ที่นุ่มนวล เชิงโศกเศร้า โหยหวน ลักษณะของสำนวนเพลงใช้เสียงยาว (มีลักษณะคล้ายคลึงกับเพลงประเภทบังคับทางหรือเพลงทางกรอ) ฉะนั้น แนวที่ใช้ในการบรรเลงก็ควรจะค่อนข้างช้า เพื่อให้สอดคล้องกลมกลืนกับลักษณะของท่วงทำนองเพลง ซึ่งจะส่งผลให้อารมณ์เพลงมีความสมบูรณ์มากขึ้น

2. ลักษณะของทำนองหลักหรือมือฆ้องมอญ เนื่องจากเอกลักษณ์ที่สำคัญอย่างหนึ่งของเพลงมอญนั้น อยู่ที่มือฆ้องมอญ ทั้งนี้เพราะว่าระบบเสียงของฆ้องมอญนั้นมีหลุมเสียง (ดังได้กล่าวไว้ข้างต้น) ทำให้ลักษณะของการผูกสำนวนเพลงหรือลักษณะการใช้มือฆ้องมอญ มีจุดเด่นเป็นลักษณะเฉพาะตน ซึ่งพบว่าลักษณะการใช้มือนั้น ในแต่ละวรรคแต่ละประโยคใช้เสียงห่าง

---

[20] สัมภาษณ์ประสิทธิ์ ถาวร, ศิลปินแห่งชาติ, 6 มกราคม 2540.

มากกว่าฆ้องไทย ลักษณะของทำนองหลักก็ต่างกัน (ซึ่งทำให้มีการแบ่งกลุ่มมือฆ้องว่า "มือฆ้องมอญ" กับ "มือฆ้องไทย") ฉะนั้น การใช้แนวในการบรรเลงช้านั้น จะส่งผลทำให้ลักษณะท่วงทำนองหลักหรือมือฆ้องมอญ มีความโดดเด่น เพราะมีความกลมกลืนสอดคล้องกับแนวที่ใช้ในการบรรเลง

3. ลักษณะของเสียงที่เกิดจากเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญ เช่น ตะโพนมอญ ปี่มอญ เป็นต้น มีลักษณะเสียงยาวและมีกังวานเสียง โดยเฉพาะปี่มอญนั้น มีกังวานเสียงยาว ให้อารมณ์ที่โศกสลด โหยหวน วังเวง สิ่งนี้ถือเป็นเครื่องแสดงถึงศักยภาพและเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรี การใช้แนวในการบรรเลงช้า จะทำให้เครื่องดนตรีเหล่านี้แสดงศักยภาพของตนได้อย่างเต็มขีดความสามารถ ซึ่งจะส่งผลให้การบรรเลงมีความสมบูรณ์ตลอดทั้งให้อารมณ์และความรู้สึกกลมกลืนไปกับท่วงทำนองของเพลงมอญ ในทางตรงกันข้าม ถ้าใช้แนวการบรรเลงสูง เครื่องดนตรีที่มีกังวานเสียงยาว เมื่อบรรเลงแล้วจะเกิดเสียงรบกวนกัน ทำให้ฟังแล้วไม่รู้เรื่อง ทำให้การบรรเลงนั้นขาดความสมบูรณ์ ทั้งยังส่งผลให้สูญเสียอารมณ์และความรู้สึกของท่วงทำนองเพลงด้วย

เพราะฉะนั้น สามารถสรุปได้ว่า แนวที่ใช้ในการบรรเลงปี่พาทย์มอญนั้น จะใช้แนวหรือขนาดของการดำเนินจังหวะที่ช้าอยู่ในกลุ่มใช้ความเร็วน้อย ทั้งนี้เพื่อความกลมกลืนและสอดคล้องกับลักษณะของท่วงทำนองเพลงมอญและเครื่องดนตรีในวงเป็นสำคัญ

5.1.2 การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรี

เป็นที่ทราบกันดีแล้วว่าดนตรีไทยนั้นยึดหลักการประพันธ์เพลงด้วยการประดิษฐ์ทำนองเพลงขึ้นเป็นฆ้องวงใหญ่ก่อน ซึ่งถือว่าเป็นทำนองหลักในการบรรเลงรวมวง และในการบรรเลงนั้นนักดนตรีทุกๆ เครื่องมือนั้นจะต้องนำทำนองหลักนี้ไปประดิษฐ์เป็นทำนองหรือสร้างวิธีดำเนินทำนองโดยเฉพาะเครื่องดนตรีของตน เรียกว่า "การแปรทำนอง" ซึ่งจะต้องเป็นไปตามหลักและทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทย เพลงมอญก็มีลักษณะคล้ายคลึงกัน ระเบียบวิธีการบรรเลงก็ใช้หลักและวิธีการเดียวกัน คือ

5.1.2.1 กลุ่มเพลงประเภทดำเนินทำนอง ทุกๆ เครื่องดนตรีจะต้องประดิษฐ์ทำนองหรือมีวิธีดำเนินทำนองเฉพาะตน โดยแปรทำนองมาจาก "ทำนองหลัก" เพลงในกลุ่มนี้ยกตัวอย่างเช่น เพลงประจำวัด เพลงประจำบ้าน เพลงเร็วมอญทั่ว ๆ ไป เป็นต้น

5.1.2.2 กลุ่มเพลงประเภทบังคับทางทุกๆ เครื่องดนตรีจะบรรเลงตามท่วงทำนองที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ทำนองเพลงไว้ โดยจะใช้ความคิด ภูมิปัญญาในการแปรทำนองอย่าง

เพลงประเภทดำเนินทำนองมิได้ ตัวอย่างเพลงในกลุ่มนี้ เช่น เพลงมอญประเภทสองชั้น ที่ผู้ประพันธ์ได้บังคับทางไว้ เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าเพลงในกลุ่มดำเนินทำนองจะให้อิสระแก่ผู้บรรเลงในการสร้างสรรค์หรือแปรทำนอง ตามความรู้ ความสามารถ และภูมิปัญญาของผู้บรรเลงก็ตาม การแปรทำนองของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญ หรือวิธีดำเนินทำนองของเพลงมอญนั้น มุ่งที่จะรักษาทำนองหลักหรือมือฆ้องมอญไว้เป็นเอกลักษณ์อันสำคัญ การแปรทำนองของแต่ละเครื่องดนตรีนั้นยังคงยึดหลักวิธีการดำเนินทำนองให้มีความใกล้เคียงกับมือฆ้องมอญมากที่สุด ทั้งนี้เพื่อเป็นการรักษาเอกลักษณ์สำคัญของฆ้องมอญ ซึ่งถือว่าเป็นเครื่องดนตรีหลักของวงปี่พาทย์มอญไว้

จากการสัมภาษณ์อาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร ท่านอธิบายถึงวิธีดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญว่า

> อย่างเช่นระนาดเอกนั้น การดำเนินทำนองจะต้องเกี่ยวก้อยเกาะติดไปกับทำนองของฆ้องมอญ มิฉะนั้นจะไม่ส่งท่วงทำนองของเพลงมอญให้ชัดเจนทำให้ไม่ไพเราะ การสะบัด-ขยี้ ในเพลงมอญที่ไม่ถูกกาละเทศะ นอกจากไม่ไพเราะแล้วยังสูญเสียท่วงทำนองของเพลงมอญด้วย[21]

ฉะนั้น จึงสามารถสรุปได้ว่าวิธีการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญ (เครื่องดำเนินทำนองนอกเหนือจากฆ้องมอญวงใหญ่) ใช้หลักและวิธีบรรเลงเช่นเดียวกับวงปี่พาทย์ไม้แข็ง ซึ่งจะต้องดำเนินทำนองให้ใกล้เคียงกับทำนองฆ้องมอญมากที่สุด ในวรรคตอนประโยค หรือท่วงทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของมือฆ้องมอญ

ตัวอย่างการดำเนินทำนองของระนาดเอก ในวงปี่พาทย์มอญ

1. บรรทัดบน แทนทำนองของฆ้องมอญ
2. บรรทัดล่าง แทนการดำเนินทำนองของระนาดเอก

---

[21] สัมภาษณ์ประสิทธิ์ ถาวร, ศิลปินแห่งชาติ, 6 มกราคม 2540.

ตัวอย่างที่ 1

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

ซ ม ซ ซ	ซ ล ซ ซ	ซ ล ซ ซ	ม ซ ม ม	ซ ล ซ ซ	ร ม ร ร	ซ ล ซ ซ	ด ร ด ด

ตัวอย่างที่ 2

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

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

ตัวอย่างที่ 3

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

ซ ล ซ ซ	ฟ ม ร ร	ซ ล ซ ซ	ฟ ม ร ร	ซ ล ซ ซ	ฟ ม ร ร	ซ ร ม ร	ซ ฟ ม ร

ตัวอย่างที่ 4

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

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

5.1.3 การขึ้นต้นเพลง

ในการบรรเลงดนตรีไทยนั้น ได้มีการกำหนดบทบาทและหน้าที่ในการบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละประเภทในการบรรเลงรวมวง ทั้งนี้ความพร้อมเพรียงในการบรรเลง เช่น วงปี่พาทย์ กำหนดให้ปี่เป็นประธานของวง ระนาดเอกเป็นผู้นำวง ฆ้องทำหน้าที่เป็นหลักของวง

เป็นต้น สำหรับการขึ้นต้นเพลงนั้น ตามประเพณีนิยมแล้ว เป็นหน้าที่ของประธานหรือผู้นำวง ตัวอย่างเช่น วงปี่พาทย์ไม้แข็ง นิยมใช้ปี่ในหรือระนาดเอก วงเครื่องสายนิยมใช้ซอด้วง วงมโหรีนิยมใช้ซอสามสาย เป็นต้น

ส่วนการขึ้นต้นเพลงของวงปี่พาทย์มอญนั้น ที่ถือว่าเป็นประเพณีนิยมแต่โบราณนั้น ปรากฏเป็นรูปแบบดังนี้

1. ขึ้นต้นด้วยเครื่องดนตรีกำกับจังหวะหน้าทับ คือ "ตะโพนมอญ" จะเป็นเพลงที่ใช้ประโคมประกอบพิธีกรรม ได้แก่ เพลงประจำวัด เพลงประจำบ้าน

2. ขึ้นต้นทำนองเพลงด้วย "ฆ้องมอญวงใหญ่" ส่วนใหญ่จะเป็นเพลงมอญ สองชั้นและเพลงเร็วมอญ

การให้ฆ้องมอญวงใหญ่ เป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ขึ้นต้นเพลงนั้น ก็ถือเป็นเอกลักษณ์ประการหนึ่งของปี่พาทย์มอญ ซึ่งในเรื่องนี้อาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร ได้อธิบายไว้ว่า

> การให้ฆ้องมอญตั้งเพลงนั้น คงเนื่องจากของมอญเป็นมาอย่างนั้น ซึ่งฆ้องมอญนั้นเป็นประธาน วิเคราะห์ตามที่ได้เห็นได้ฟังจากพม่า ซึ่งคนมอญบรรเลงก็พบว่าฆ้องมอญเป็นทั้งประธานและเป็นผู้นำวงด้วย ก็ติดมาจนถึงของไทย เวลาตั้งเพลงจึงทำให้ฆ้องมอญขึ้นต้นก่อน สำนักหลวงประดิษฐฯ ท่านบอกว่า การที่ฆ้องขึ้นก่อน เพราะคนตีฆ้องเขาเป็นครู เป็นผู้ใหญ่จึงขึ้นก่อน อันนี้พูดตามคำของท่าน แต่ถ้าวิเคราะห์ จะพบว่า ของมอญจริง ๆ ฆ้องมอญเป็นประธาน จึงทำให้ฆ้องมอญเป็นคนตั้งเพลง หรืออาจจะเห็นว่าถ้าใช้ระนาดเอกขึ้นก่อน จะไปซ้ำกับเพลงไทย[22]

จะเห็นได้ว่า วิธีการบรรเลงปี่พาทย์มอญนั้น ในกรณีของการขึ้นต้นทำนองเพลง จะเป็นบทบาทหน้าที่ของผู้บรรเลงฆ้องมอญวงใหญ่ ซึ่งถือว่าเป็นประเพณีนิยมและเป็นลักษณะเฉพาะอย่างหนึ่งทางวัฒนธรรมดนตรีของปี่พาทย์มอญ

5.1.4 การลงจบเพลง

การลงจบเพลงของปี่พาทย์มอญแต่โบราณณนั้น ปรากฏเป็นรูปแบบดังต่อไปนี้

1. - มรด -มรด -มรด -มรด (ปฏิบัติให้กระชั้นขึ้นเรื่อยลงจบด้วยเสียงสุดท้ายในที่นี้คือ เสียงโด)

---

[22] สัมภาษณ์ประสิทธิ์ ถาวร, ศิลปินแห่งชาติ, 6 มกราคม 2540.

ทำนองลงจบดังกล่าวข้างต้น จะปรากฏในการลงจบเพลงเร็วมอญทั่วไป

2. เป็นทำนองลงจบของเพลงประจำวัดและเพลงประจำบ้าน

ทำนองลงจบเพลงประจำวัด ----ร---ม---ซ---ล

ทำนองลงจบเพลงประจำบ้าน ----ซ---ล---ด---ร

3. เป็นทำนองลงจบลักษณะพิเศษเฉพาะเพลง ตัวอย่างเช่น

-ร-ม -ล-ซ --ซซ ฟมรด --มซ รมดร -ดลด -ร-ฟ[23]

ในสมัยหลัง เมื่อได้มีการปรับปรุงและเรียบเรียงเพลงมอญขึ้นใหม่ และได้นำมาบรรเลงจนเป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลาย ระเบียบวิธีการบรรเลงต่างๆก็อนุโลมตามแบบแผนของปี่พาทย์ไทย ก็ปรากฏทำนองลงจบซึ่งมีลักษณะ "ทอดลงจบ" คล้ายกับการลงจบเพลงไทย ก็คือการผ่อนจังหวะให้ช้าลง โดยมากใช้กับการบรรเลงก่อนที่จะจบท่อนหรือจบเพลง การทอดลงจบของการบรรเลงปี่พาทย์มอญ ในสมัยหลังปรากฏรูปแบบดังนี้

1. ใช้ทำนองลงจบ ตามแบบของเพลงประจำวัดหรือประจำบ้าน คือ

---ร---ม---ซ---ล หรือ---ซ---ล---ด---ร

2. เป็นทำนองลงจบลักษณะพิเศษเฉพาะเพลง

3. ทอดลงจบ โดยอนุโลมตามแบบการลงจบเพลงไทยคือ

-ซ-ล -ซ-ม ---ร ---ด

4. การลงจบเพลงตามแบบโบราณนั้น คือ -มรด -มรด -มรด -มรด ก็ยังปรากฏให้เห็นอยู่บ้าง เช่น ในการลงจบเพลงซอป่าต ก่อนที่จะบรรเลงต่อด้วยเพลงมอญรำ หรือเพลงชุดย่ำเที่ยง เป็นต้น

5.2 ระเบียบวิธีการบรรเลงในงาน

ระเบียบวิธีการบรรเลงปี่พาทย์มอญในงานอวมงคลหรือพิธีศพนั้น โดยทั่วไป จะแบ่งช่วงเวลาออกเป็น 2 ช่วงคือ

1. ช่วงที่ 1 วันตั้งศพบำเพ็ญกุศลและสวดพระอภิธรรม

2. ช่วงที่ 2 วันประชุมเพลิงหรือฌาปนกิจศพ

---

[23] สัมภาษณ์ม.ล.สุรักษ์ สวัสดิกุล, ข้าราชการสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร, 7 มกราคม 2540.

ช่วงที่ 1 วันตั้งศพบำเพ็ญกุศลและสวดพระอภิธรรม

การประกอบพิธีในงานศพ ตามที่ปรากฏมาถึงปัจจุบันนี้ มักกระทำใน 2 ลักษณะคือ

1. เป็นการประกอบพิธีบำเพ็ญกุศลที่วัด
2. เป็นการประกอบพิธีบำเพ็ญกุศลที่บ้าน

แต่อย่างไรก็ตาม ไม่ว่าจะเป็นการบำเพ็ญกุศล ณ สถานที่ใด ปี่พาทย์มอญ ได้มีการกำหนดระเบียบวิธีบรรเลงตามประเพณีนิยมแต่โบราณดังนี้

1. **เพลงเชิญ** (นักดนตรีเรียกกันโดยทั่วไปว่า เพลงเชิญ) เป็นบทเพลงที่ใช้บรรเลงเป็นลำดับแรก ในกรณีที่มีการตั้งศพบำเพ็ญกุศลอยู่แล้ว ปี่พาทย์มอญก็จะบรรเลงเพลงเชิญเป็นเพลงแรก (กรณีเช่นนี้ มักจะเป็นงานที่นักดนตรีเรียกว่า "ศพสด" หมายถึงผู้ตายเพิ่งเสียชีวิต แล้วมีการบำเพ็ญกุศล และได้จัดให้มีปี่พาทย์มอญบรรเลงเพื่อประโคมในงานดังกล่าวด้วย) ส่วนกรณีที่วงปี่พาทย์มอญไปถึงงานก่อนที่จะมีการตั้งศพบำเพ็ญกุศล (กรณีนี้มักเป็นงานที่เรียกว่า "ศพแห้ง" หมายถึง ศพที่ทางเจ้าภาพ ลูกหลานได้เก็บบรรจุไว้ อาจจะเป็น 100 วัน หรือ 1 ปี หรือจะเป็นเวลานานเท่าใด ก็แล้วแต่ความประสงค์ของเจ้าภาพ จากนั้นก็กำหนดวันที่จะทำการประชุมเพลิง ซึ่งจะต้องมีการเคลื่อนศพเพื่อบำเพ็ญกุศล มาทำพิธีสวดพระอภิธรรมก่อน) วงปี่พาทย์มอญ ไม่ต้องบรรเลงเพลงใด ๆ ทั้งสิ้น จนกว่าจะถึงเวลาที่เคลื่อนศพมาสู่ศาลาบำเพ็ญกุศล ช่วงเวลาที่มีการเคลื่อนศพนี้เอง ปี่พาทย์มอญจะบรรเลงเพลงมอญเพลงหนึ่ง ซึ่งตั้งชื่อเรียกเป็นที่เข้าใจร่วมกันว่า "เพลงยกศพ" จากนั้นเมื่อตั้งศพ ศาลาบำเพ็ญกุศลแล้ว จะบรรเลงเพลงเชิญในลำดับต่อไป

เพลงเชิญนี้ น่าจะมีวัตถุประสงค์ในการบรรเลงดังนี้

1. เพื่อเป็นการแสดงความเคารพและเป็นการเชื้อเชิญผีในฐานะที่เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ตามคติความเชื่อของชาวมอญ (คนมอญมีการนับถือผี ตามที่กล่าวไว้ในบทที่ 2)
2. เป็นการบอกเล่าและแสดงความเคารพต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั่วไป
3. เป็นการแสดงความเคารพและให้เกียรติกับผู้ตาย

2. เพลงประจำวัดและเพลงประจำบ้าน

เพลงประจำวัดหรือที่นักดนตรีเรียกกันทั่วไปว่า "เพลงประจำ" เป็นเพลงที่ใช้สำหรับประโคมในช่วงที่ไม่มีพิธีกรรมใด ๆ (ตั้งศพบำเพ็ญกุศลที่วัด ประโคมด้วยเพลงประจำวัด ถ้าบำเพ็ญกุศลศพที่บ้าน จะประโคมด้วยเพลงประจำบ้าน) เปรียบเทียบได้กับการบรรเลงเพลงนางหงส์ ซึ่งเป็นการประโคมของปี่พาทย์นางหงส์

3. เพลงสองชั้น-เพลงเร็ว

ตามประเพณีนิยมแต่โบราณนั้น เพลงที่ใช้สำหรับการประโคมก็คือเพลงประจำวัดและเพลงประจำบ้าน ซึ่งมักจะบรรเลงต่อด้วยเพลงมอญสองชั้นโบราณที่อยู่ในกลุ่มเพลงที่ใช้บรรเลงต่อจากเพลงประจำวัด โดยจะใช้เพลงประจำวัดประโคมในช่วงเวลาที่ไม่มีพิธีกรรม ต่อมาหลังจากมีการปรับปรุงและเรียบเรียงเพลงมอญขึ้นใหม่ ซึ่งนักดนตรีเรียกเพลงในกลุ่มนี้ว่า "เพลงมอญ" ซึ่งจะประกอบด้วย 2 อัตราจังหวะอันได้แก่ เพลงสองชั้นและเพลงเร็วในอัตราชั้นเดียว จึงเกิดความนิยมในการนำเพลงในกลุ่มนี้ไปบรรเลงประโคมสลับกับเพลงประจำวัดและประจำบ้าน ทั้งนี้เพื่อไม่ให้เกิดความเบื่อหน่ายในการบรรเลง เพราะไม่ต้องประโคมแต่เพลงประจำวัดหรือประจำบ้านเท่านั้น จนกระทั่งในสมัยต่อมาได้รับความนิยมในการบรรเลงมากขึ้น ทำให้เพลงประจำวัด (หือประจำบ้าน) เป็นเพลงที่ใช้สำหรับประโคมในการเริ่มต้นบรรเลงเท่านั้น การประโคมในช่วงเวลาอื่น ๆ นั้น นิยมบรรเลงเพลงมอญสองชั้นและเพลงเร็วกันอย่างแพร่หลาย

นอกจากนั้น เพลงมอญ (สองชั้นและเพลงเร็ว) ยังนิยมใช้บรรเลงสลับในช่วงที่พระสงฆ์หยุดสวดพระอภิธรรมในแต่ละจบด้วย

4. เพลงย่ำค่ำ

เพลงย่ำค่ำนี้มีลักษณะคล้ายเพลงเรื่องของไทย ใช้บรรเลงในช่วงเวลาพลบค่ำ จึงเรียกว่า "ย่ำค่ำ" นิยมบรรเลงก่อนที่พิธีสวดพระอภิธรรมจะเริ่มต้นขึ้น

5. เพลงประจำบ้าน

ดังที่ได้กล่าวแล้วว่า เพลงประจำวัดและเพลงประจำบ้านนั้น เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประโคมเป็นสำคัญ เพลงประจำวัดใช้บรรเลงประโคมในกรณีที่มีการบำเพ็ญกุศลศพที่วัด ถ้าการบำเพ็ญกุศลศพจัดขึ้นที่บ้าน จะใช้เพลงประจำบ้านเป็นเพลงประโคม

ถ้าพิจารณาจากโครงสร้างของทำนองเพลงแล้ว จะพบว่าเพลงประจำวัดและเพลงประจำบ้านนั้นก็คือเพลงเดียวกัน แต่สาเหตุที่ทำให้ทั้ง 2 เพลงนี้แตกต่างกันก็คือ

1. บันไดเสียง (SCALE)

ทั้งเพลงประจำวัดและเพลงประจำบ้านนั้น เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงในบันไดเสียงต่างกัน กล่าวคือ

บันไดเสียงของเพลงประจำวัด ด ร ม X ซ ล X

บันไดเสียงของเพลงประจำบ้าน ฟ ซ ล X ด ร X

2. หน้าทับตะโพนมอญ

เพลงประจำบ้านมีความยาวของหน้าทับตะโพนมอญ เป็นสองเท่าของเพลงประจำวัด (นักดนตรีจะเรียกกันว่า "หน้าทับประจำบ้าน" และ "หน้าทับประจำวัด"

3. เนื่องจากฆ้องมอญวงใหญ่ มีหลุมเสียง ทำให้เพลงเดียวกัน เมื่อบรรเลงคนละบันไดเสียง ลักษณะของมือฆ้องมอญจึงเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมมาก เหมือนกับเป็นคนละเพลงเลยทีเดียว กรณีของเพลงประจำวัดและประจำบ้าน ก็มีลักษณะเช่นเดียวกัน

ในกรณีที่ตั้งศพบำเพ็ญกุศลที่วัดนั้น เพลงประจำบ้านจะใช้บรรเลงในช่วงระยะเวลา ดังนี้

5.1 เป็นเพลงที่ใช้ประโคมเพลงสุดท้ายของการบำเพ็ญกุศลศพที่วัด ถือเป็นการสิ้นสุดการบรรเลงในช่วงกลางคืน

5.2 เป็นเพลงที่ใช้ประโคมในช่วงประชุมเพลิงศพ

ช่วงที่ 2 วันประชุมเพลิงหรือฌาปนกิจศพ

1. เพลงย่ำรุ่ง

นักดนตรีนิยมเรียกกันว่า "เพลงย่ำรุ่ง" เนื่องจากเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงเป็นเพลงแรกในช่วงเช้าตรู่ของวันที่ 2 (วันประชุมเพลิงหรือฌาปนกิจศพ) ทำนองเพลงย่ำรุ่งก็คือทำนองเพลง "ประจำ"นั่นเอง เมื่อประโคมด้วยเพลงประจำวัดหรือประจำบ้านแล้ว (จะใช้เพลงใดประโคมขึ้นอยู่กับสถานที่ว่าเป็นที่วัดหรือบ้าน) เมื่อจบเพลงประจำก็บรรเลงต่อด้วยส่วนสุดท้ายของเพลงย่ำค่ำติดต่อกันไปเป็นเพลงเดียวกัน

2. เพลงประโคม

ในช่วงเวลาที่ไม่มีพิธีการใด ๆ ส่วนใหญ่จะใช้เพลงมอญ (สองชั้นและเพลงเร็ว) เป็นเพลงประโคม

3. เพลงพระฉันมอญ

ใช้บรรเลงในช่วงที่พระภิกษุสงฆ์ฉันภัตตาหารเช้าและเพล เพลงพระฉันมอญนี้ก็คือเพลงกลุ่มเดียวกันกับเพลงที่ใช้บรรเลงต่อจากเพลงประจำวัดหรือประจำบ้าน ซึ่งโบราณาจารย์ได้นำเพลงต่าง ๆ เหล่านั้น นำมาเรียบเรียงและบรรเลงติดต่อกัน[24] (มีลักษณะคล้ายกับเพลงเรื่องฉิ่งพระฉันของไทย) สำหรับวงปี่พาทย์มอญใช้บรรเลงในช่วงเวลาที่พระฉันภัตตาหาร

---

[24] สัมภาษณ์ม.ล.สุรักษ์ สวัสดิกุล, ข้าราชการสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร, 7 มกราคม 2540.

4. เพลงเร็วมอญ

แบ่งออกเป็น 2 ประเภท

4.1 ช่วงเวลาที่พระขึ้นหรือลงมายังศาลาบำเพ็ญกุศล ก็จะใช้เพลงมอญทั่ว ๆ ไป เป็นเพลงบรรเลงรับ-ส่งพระสงฆ์

4.2 ในขณะที่จุดธูปเทียน ก่อนที่จะมีการสวดพระอภิธรรมหรือก่อนที่จะมีการแสดงพระธรรมเทศนา จะใช้เพลงมอญ ที่นักดนตรีเรียกว่า "เพลงเร็วจุดเทียน" บรรเลงในช่วงเวลาดังกล่าว

5. เพลงย่ำเที่ยง

เพลงย่ำเที่ยงก็คือเพลง "มอญรำ"นั่นเอง โดยนำมาบรรเลงอิสระไม่ต้องมีผู้แสดงมอญรำประกอบ นิยมบรรเลงช่วงเวลาหลังจากที่ถวายภัตตาหารเพลแก่ภิกษุสงฆ์และเลี้ยงอาหารกลางวันผู้ที่มาร่วมงานเป็นที่เสร็จสิ้นเรียบร้อยแล้ว ระยะเวลาตั้งแต่ 12-30 น. โดยประมาณ จึงเรียกว่า "ย่ำเที่ยง" ถือเป็นการบรรเลงประโคมในช่วงเวลาก่อนที่จะมีการแสดงพระธรรมเทศนาในช่วงลำดับต่อไป

6. เพลงยกศพ

ใช้บรรเลงในช่วงเวลาที่มีการเคลื่อนศพจากสถานที่หนึ่งไปยังสถานที่หนึ่ง เช่นจากที่บรรจุศพมาสู่ศาลาบำเพ็ญกุศลหรือเคลื่อนจากศาลาบำเพ็ญกุศลไปยังฌาปนสถานหรือเมรุ เพื่อที่จะประกอบพิธีประชุมเพลิง

ลักษณะของเพลงยกศพนี้ เป็นเพลงที่มีหลายท่อน แต่ละท่อนนั้นมีขนาดสั้น (เพลงนี้อยู่ในอัตราจังหวะ 2 ชั้น ถ้าเปรียบเทียบกับเพลงอัตราสองชั้นหน้าทับปรบไก่ จะพบว่าเพลงยกศพแต่ละท่อนมีความยาว 2 จังหวะ) แต่ละท่อนแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ส่วนหน้าทำนองจะเปลี่ยนแปลงตลอด ส่วนหลังนั้น ทำนองเพลงจะเหมือนกันทุกท่อน สามารถเขียนสังคีตลักษณ์ (FORM) ได้ดังนี้

ก ข / คช / งข / จข / . . .

7. เพลงที่ใช้ในการประชุมเพลิง

การประชุมเพลิงนั้นแบ่งออกเป็น 2 ช่วงคือ

7.1 ที่เรียกกันว่า "เผาหลอก" หมายถึงช่วงที่แขกผู้ร่วมพิธีขึ้นวางดอกไม้จันทน์ เพื่อเป็นการเคารพและไว้อาลัยแก่ผู้ถึงแก่กรรม ช่วงเวลานี้ ปี่พาทย์มอญจะบรรเลงเพลงประจำบ้าน (ถ้าใช้ระยะเวลาบรรเลงนาน ก็จะออกเพลงในกลุ่มที่ใช้บรรเลงต่อเพลงประจำจนกว่าจะเสร็จสิ้นขั้นตอนของพิธีในช่วงนี้)

7.2 ช่วงเวลาประชุมเพลิงจริงหรือที่เรียกว่า "เผาจริง" จะใช้เพลงบรรเลงที่นักดนตรีเรียกกันว่า "เพลงประชุมเพลิง"

ที่กล่าวมาข้างต้น เป็นระเบียบวิธีการบรรเลง รวมทั้งเพลงมอญ[25] ที่ใช้เป็นหลักสำคัญของการบรรเลงปี่พาทย์มอญ เพื่อประกอบพิธีในงานศพ อย่างไรก็ตามในปัจจุบันนี้ ได้มีการพัฒนาและปรับปรุงการบรรเลงปี่พาทย์มอญ ด้วยการผสมผสานกับระเบียบวิธีการบรรเลงของปี่พาทย์ไทย เช่น นำเพลงประเภทเสภาหรือเพลงนางหงส์ มาบรรเลงในวงปี่พาทย์มอญด้วย ซึ่งดูเหมือนจะได้รับความนิยมกันอย่างแพร่หลาย ทั้งนี้คงมาจากสาเหตุที่นักดนตรี เนื่องจากนักดนตรีที่บรรเลงปี่พาทย์ไทยและปี่พาทย์มอญ ล้วนเป็นบุคคลกลุ่มเดียวกัน จึงได้มีการหยิบยืมเพลงในกลุ่มอื่น ๆ มาบรรเลงในวงปี่พาทย์มอญ แต่อย่างไรก็ตาม ในช่วงที่เป็นพิธีกรรมหรือขั้นตอนที่สำคัญของงาน ก็ยังคงยึดหลักและระเบียบบวิธีบรรเลงดังที่กล่าวไว้ข้างต้นเหมือนกัน สามารถสรุปได้ว่าวงปี่พาทย์มอญนั้น มีการกำหนดขั้นตอนต่าง ๆ ของการบรรเลงเช่นเดียวกับวงดนตรีประเภทอื่น ๆ ซึ่งขึ้นอยู่กับรูปแบบของเพลงและโอกาสที่ใช้เป็นหลักสำคัญ

6. บทบาทและหน้าที่ของแต่ละเครื่องดนตรี

6.1 ปี่มอญ

ปี่มอญเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ดำเนินทำนองชิ้นหนึ่งในวงปี่พาทย์มอญ วิธีการดำเนินทำนองโดยส่วนใหญ่แล้ว ปี่มอญ จะเป่าโดยดำเนินทำนองต่างๆ โหยหวนเป็นเสียงยาว ทำหน้าที่เชื่อมโยงเสียงเครื่องดนตรีในวง ให้เกิดความสนิทสนมกลมกลืนกัน

---

[25] จากการศึกษาพบว่าเพลงมอญของโบราณนั้น มีชื่อเพลงเกือบทุกเพลง การตั้งชื่อเพลงก็มีความหมายสอดคล้องกับเพลง อย่างเช่น เพลงชาตยาต ซึ่งแปลว่าต่อผ้า หมายถึง ขบวนแห่ในการเคลื่อนศพ ซึ่งมีผู้เข้าร่วมเดินเรียงรายต่อกันคล้ายการเอาผ้ามาต่อ ๆ กัน เป็นต้น เนื่องจากชื่อเพลงเป็นคำภาษามอญไม่เป็นการสะดวกในการออกเสียง อีกทั้งไม่ทราบความหมายของคำภาษามอญ ฉะนั้น นักดนตรีไทยจึงเรียกชื่อเพลงมอญ ตามโอกาสที่ใช้บรรเลง เพื่อเป็นที่หมายรู้หรือเข้าใจร่วมกัน ตัวอย่างเช่น เพลงชาตยาต นักดนตรีไทยก็ตั้งชื่อเรียกกันว่ายกศพบ้าง ชักศพบ้าง แล้วแต่จะเป็นที่เข้าใจในกลุ่มนักดนตรีของตน

บทบาทและหน้าที่ของปี่มอญค่อนข้างจะแตกต่างจากปี่ใน เนื่องจากปี่ในจะเป่าโหยหวนเป็นเสียงยาวแล้ว ในบางครั้งก็จะเป่าโดยดำเนินทำนองถี่คล้ายระนาดเอก ซึ่งปี่ในจะทำหน้าที่ช่วยนำวงด้วย แต่ปี่มอญนั้นไม่นิยมเป่าเก็บทำนองถี่เหมือนปี่ใน ทั้งนี้เนื่องมาจากปี่มอญมีกังวานเสียงยาว เหมาะสำหับเป่าทำนองห่างๆ โดยใช้เสียงยาวในการดำเนินทำนอง ซึ่งเสียงของปี่มอญจะให้อารมณ์นุ่มนวล เชิงโศกเศร้า สิ่งนี้ถือว่าเป็น Charactor ที่สำคัญของปี่มอญ

ถ้าจะเปรียบเทียบศักยภาพของปี่มอญ กับปี่ในนั้นจะพบว่ามีความแตกต่างกัน ปี่ในนั้นมีชีดความสามารถในการเป่าเลียนเสียงร้องได้ดี สามารถเป่าเลียนเสียงร้องได้ใกล้เคียงมากกว่าปี่มอญ แต่ถ้าเป็นการเป่าคลอไปกับเสียงร้องที่มีเสียงยาว ปี่มอญสามารถทำได้ดี มีความกลมกลืนมากกว่า อย่างเช่น มอญร้องไห้ เป็นต้น สิ่งนี้แสดงให้เห็นถึงจุดเด่นของเครื่องดนตรีที่มีความแตกต่างกัน

เนื่องจากเสียงของปี่มอญให้อารมณ์และความรู้สึกออกไปทางโศกเศร้า วังเวง ซึ่งเป็นความรู้สึกในเชิงลบ ฉะนั้นความเชื่อและค่านิยมของคนไทย จึงสร้างกรอบให้ปี่มอญเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นตัวแทนของงานอวมงคล

6.2 ฆ้องมอญวงใหญ่

เป็นเครื่องดนตรีที่ถือว่าเป็นเอกลักษณ์ของปี่พาทย์มอญ นอกจากจะทำหน้าที่เป็นหลักของวง โดยดำเนินทำนองหลักของเพลงมอญแล้ว ยังทำหน้าที่เป็นประธานของวงปี่พาทย์มอญด้วย สังเกตจากบทบาทและหน้าที่ในการขึ้นต้นเพลงของฆ้องมอญวงใหญ่

ระบบการใช้มือของฆ้องมอญ มีลักษณะต่างจากฆ้องไทยบ้าง โดยเฉพาะในเรื่องของระบบการแบ่งมือซ้าย - ขวา นั้นจะต่างกัน จากการสัมภาษณ์ อาจารย์น้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง ท่านอธิบายว่า "เคยนั่งฟังครูผู้ใหญ่คุยกัน ซึ่งมีครูสมพงษ์ ลูกครูสุ่ม นั่งคุยอยู่ด้วย พอสรุปความได้ว่า มือฆ้องมอญนั้นใช้มือขวามากกว่ามือซ้าย ระบบการแบ่งมือก็ต่างจากฆ้องไทย[26]"

ตัวอย่างแสดงการเปรียบเทียบระบบการแบ่งมือ

1 = มือฆ้องไทย

2 = มือฆ้องมอญ

---

[26] สัมภาษณ์น้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง,ผู้ชำนาญการด้านดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี, 30 มกราคม 2540.

ตัวอย่างที่ 1 การปฏิบัติ 3 เสียงเรียงจากสูงมาต่ำ

1. หลักการแบ่งมือฆ้องไทย เมื่อปฏิบัติ 3 เสียงเรียงจากสูงมาต่ำ ใช้มือขวา 1 เสียง มือซ้าย 2 เสียง

- ม
ร ด

- ม ร
ด

ตัวอย่างที่ 2

1.

- ท	ร ท	- ล	ท ล
ล ท	ล ซ	ซ ล	ซ ม

2.

- ท ท	ร ท	- ล ล	ท ล
ล	ล ซ	ซ	ซ ม

ตัวอย่างที่ 3

1.

- ร - ร	- ท	- - ซ	- ล ท
ท	ล ซ	ร	ซ

2.

- ร - ม	- ท ล	- - ซ	- ล ท
ท	ซ	ร	ซ

ตัวอย่างแสดงลักษณะการใช้มือของฆ้องมอญ

ตัวอย่างที่ 1.

- - ซ	- ล ท	- ร -	ร ม ฟ ซ
ร	ซ	ล ท	

ตัวอย่างที่ 2.

- ล ซ	ฟ ม ร	- ล ซ	ฟ ม ร
ซ	ร	ซ	ร

ตัวอย่างที่ 3.

- ค - ซ	ร ค ท
ซ	ล

ตัวอย่างที่ 4.

- ซ -	- ม ร	ซ ม ซ	- ค - ฟ
ค ค	ร	ร	ค ค

ตัวอย่างที่ 5.

- ม ซ	- ล ซ	- ล ซ	- ซ -	- ล ซ	- ซ -	- ล ซ	- ซ -
ซ	ซ	ซ	ม ม	ซ	ร ร	ซ	ค ค

ตัวอย่างแสดงการเปรียบเทียบทำนองหลักและลักษณะการใช้มือ

1 = มือฆ้องไทย

2 = มือฆ้องมอญ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตัวอย่างที่ 1. ทำนองโยน

1.

- -	- ล - ล	- ล - ล	- ล	- -	- ล - ล	- ล - ล	- ล
ท ล		ร	ท ล	ท ล		ร	ท ล

2.

- - ล ท	- ล -	ล ล ท	- - ล	- - ล ท	- ล -	ล ล ท	- - ล
	ร	ร	ล		ร	ร	ล

ตัวอย่างที่ 2

1.

- ล -	ซ ซ -	ด ด -	ร ร - ฟ
ม ร	ด	ร	ม

2.

- ล ซ	- ซ - ร	ด - ม	ร - ม
ซ	ร	ด	ร

ตัวอย่างที่ 3.

1.

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

2.

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

ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่าลักษณะของมือฆ้องมอญที่มีทำนองหลักและลักษณะของการใช้มือดังที่ปรากฏนั้น มีสาเหตุมาจาก

1. การบังคับทำนอง ให้มีสำเนียงหรือสำนวนเพลงเป็นเพลงมอญ

2. ระบบการจัดเรียงเสียงของลูกฆ้องมอญในลักษณะที่มีหลุมเสียง[27]

ถึงอย่างไรก็ตาม ลักษณะของมือฆ้องมอญ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการแบ่งมือ หรือลักษณะของการใช้มือ ตลอดจนสำนวนเพลงมอญนั้นจะปรากฏอยู่ที่การดำเนินทำนองของฆ้องมอญวงใหญ่ สามารถสรุปได้ว่า "เสน่ห์ของเพลงมอญ ปรากฏอยู่ในลีลาการดำเนินทำนองของฆ้องมอญวงใหญ่"

6.3 ตะโพนมอญ

เป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ควบคุมจังหวะหน้าทับในวงปี่พาทย์มอญ

6.4 เปิงมางคอก

เป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ควบคุมจังหวะหน้าทับ ควบคู่กับตะโพนมอญ

ตะโพนมอญและเปิงมางคอก นับเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทและหน้าที่สำคัญในวงปี่พาทย์มอญ นอกจากจะทำหน้าที่ควบคุมจังหวะหน้าทับแล้ว ยังเป็นเครื่องวัดสัดส่วนหรือประโยคของเพลง ซึ่งเพลงในกลุ่มนี้จะเป็นเพลงที่มีหน้าทับตะโพนมอญควบคุมจังหวะหน้าทับโดยเฉพาะ เช่น หน้าทับประจำวัด หน้าทับประจำบ้าน หน้าทับเพลงมอญรำ (ย่ำเที่ยง) หน้าทับย่ำค่ำ เป็นต้น ผู้บรรเลงจะต้องยึดจังหวะหน้าทับตะโพนมอญไว้เป็นสิ่งสำคัญ ถ้าผู้บรรเลงตะโพนมอญ บรรเลงหน้าทับขาดหรือเกินก็จะทำให้ครอบหรือขัดกับทำนองเพลง เช่นเดียวกัน ถ้าผู้บรรเลงเครื่องดำเนินทำนองบรรเลงไม่ตรงกับหน้าทับตะโพนมอญ ก็ถือว่าบรรเลงผิด ซึ่งอาจเกิดจากการบรรเลงขาดหรือเกิน

ส่วนเพลงที่อยู่ในกลุ่มเพลงมอญสองชั้นและเพลงเร็วนั้น หน้าทับตะโพนมิได้กำหนดแน่นอนตายตัวเหมือนกับเพลงในกลุ่มที่ได้กล่าวข้างต้น วิธีการบรรเลงตะโพนมอญและเปิงมางคอกคงยึดหลักการบรรเลงให้มีการสอดประสาน มีความสอดคล้องและกลมกลืนซึ่งกันและกัน

---

[27] สาเหตุที่ฆ้องมอญมีหลุมเสียงนี่เอง จึงทำให้สำนวนเพลงของเพลงมอญมีลักษณะเหน่อต่างไปจากสำนวนเพลงไทย ตัวอย่างเช่น -ร-ด -ท-ล ซฟซล -ท-ด เนื่องจากเสียงฟานั้น ที่ฆ้องมอญไม่มี เพราะเป็นตำแหน่งที่เป็นหลุมเสียง ฉะนั้นเวลาปฏิบัติทำนองนี้ในฆ้องมอญจึงกลายเป็น -ร-ด -ท-ล ซมซล -ท-ด ซึ่งปรากฏลักษณะเช่นนี้ในหลาย ๆ ประโยค ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ทำนองของฆ้องมอญวงใหญ่มีลักษณะเฉพาะตน

รวมทั้งสอดคล้องกับทำนองเพลงให้มากที่สุด หน้าทับที่ใช้กับเพลงมอญทั่วไปนี้ สามารถเขียนสัญลักษณ์แทนได้ดังนี้

- - - - - - - ป๊ะ - เท่ง - เท่ง - เท่ง - เท่ง

หน้าทับนี้อยู่ในอัตราสองชั้น นักดนตรีนิยมเรียกกันว่า "หน้าทับมอญ"

- - - - - เท่ง - เท่ง - - - - - เท่ง - เท่ง (อัตราชั้นเดียว)

อย่างไรก็ตาม การบรรเลงตะโพนมอญและเปิงมางคอกในเพลงประเภทสองชั้นและเพลงเร็วนี้ มุ่งที่ความสอดคล้องกลมกลืนกับทำนองเพลงเป็นสำคัญ นอกจากนั้นวิธีบรรเลงเปิงมางคอกยังได้วิวัฒนาการรมาเป็นลำดับ จนในปัจจุบันนี้เปิงมางคอกถือเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญของวงปี่พาทย์มอญ มีการสอดแทรกเทคนิควิธีบรรเลงให้มีความวิจิตรพิสดารมากขึ้น เช่น การรัวเปิงมางคอก การแสดงความสามารถในการใช้ปฏิภาณไหวพริบ ความคล่องแคล่วในการบรรเลง เป็นต้น จะเห็นได้ว่าเปิงมางคอกนั้น มีลีลาการบรรเลงสนุกสนาน ให้อารมณ์สนุกสนานมากกว่าเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังชนิดอื่น ๆ

ตัวอย่าง หน้าทับตะโพนมอญ - เปิงมางคอก แสดงการบรรเลงหน้าทับร่วมกัน

1. = หน้าทับเปิงมางคอก
2. = หน้าทับตะโพนมอญ

1. เปิงมางคอก - - - - - - - โป่ง -โป๊ง-โป๊ง - - - - - - - - (รัว) - - - - - - - - - -
2. ตะโพนมอญ - - - - - - - - - - - - - - - - -เท่ง-เท่ง - - - - -เท่ง-เท่ง -เท่ง-ทึง -เท่ง-ทึง
1. เปิงมางคอก - - - - -ป๊ะ-พรู - - -พรู -พรู -โป๊ง - - - - -ป๊ะ-พรู - - -พรู -พรู-โป๊ง
2. ตะโพนมอญ - - - - -ป๊ะ-เถะ - - -เถ๊ะ -เท่ง-ทึง - - - - -ป๊ะ-เถะ - - -เถ๊ะ -เท่ง-ทึง

6.5. ระนาดเอก

บทบาทและหน้าที่ของระนาดเอกในวงปี่พาทย์มอญมีลักษณะเช่นเดียวกันกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์ คือเป็นผู้นำวง ดำเนินทำนอง "เก็บ" หรือแปรทำนองจากทำนองหลัก เป็นทำนอง

เฉพาะของระนาดเอก แต่วิธีดำเนินทำนองในวงปี่พาทย์มอญ มีลักษณะสำคัญประการหนึ่งคือ จะต้องประดิษฐ์หรือแปรทำนองให้มีทำนองใกล้เคียงกับทำนองหลักของฆ้องมอญมากที่สุด

6.6 ระนาดทุ้ม ฆ้องวงเล็ก ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก

เครื่องดนตรีทั้ง 4 ชนิดนี้ เป็นเครื่องดนตรีที่ได้เพิ่มเติมเข้าไปในวงปี่พาทย์มอญในสมัยหลังต่อมา กล่าวคือ

เพิ่มระนาดทุ้ม และฆ้องวงเล็ก พัฒนาเป็นวงปี่พาทย์เครื่องคู่

เพิ่มระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็กพัฒนาเป็นวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

การเพิ่มเติมเครื่องดนตรีเข้าไปในวงปี่พาทย์มอญ จนมีการพัฒนารูปแบบวงดนตรีเป็น "เครื่องคู่" และ "เครื่องใหญ่" นั้น อนุโลมตามแบบแผนและหลักการประสมวงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ของไทย เพราะฉะนั้นบทบาทและหน้าที่ในการบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดคงยึดหลักและวิธีการบรรเลงตามแบบแผนของไทย แต่อย่างไรก็ตามวิธีดำเนินทำนองหรือการแปรทำนองนั้นก็คงยึดหลักเกณฑ์เช่นเดียวกับระนาดเอกคือ การดำเนินทำนองนั้นจะต้องมีลักษณะใกล้เคียงกับทำนองหลักของฆ้องมอญให้มากที่สุด ทั้งนี้เพื่อเป็นการรักษาเอกลักษณ์ของเพลงมอญ

6.7 โหม่ง 3 ลูก

จัดเป็นเครื่องดนตรีประเภทกำกับจังหวะประเภทหนึ่ง นิยมใช้โหม่ง 3 ลูก โดยให้มีเสียงสูง - ต่ำ เรียงกัน 3 เสียง ปรากฏเป็นเสียงดังนี้

ลูกที่ 1 เสียงโม้ง

ลูกที่ 2 เสียงมง

ลูกที่ 3 เสียงโหม่ง (เสียงหมุ่ย หรือเสียงหุ่ย)

ในการบรรเลงกำกับจังหวะในเพลงมอญ จะทำหน้าที่ควบคุมจังหวะใหญ่ ซึ่งจะบรรเลงพร้อมกับเสียงฉับ ซึ่งเป็นจังหวะใหญ่หรือจังหวะหลักของฉิ่ง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

เพลงมอญ อัตราสองชั้น

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

---- ---โม้ง ---มง ---โหม่ง ---- ---โม้ง ---มง ---โหม่ง

หรือ

- - - - - - -โม้ง - - - - - - -โหม่ง - - - - - - -โม้ง - - - มง - - -โหม่ง

เพลงเร็วอัตราชั้นเดียว

- ฉิ่ง - ฉับ - ฉิ่ง - ฉับ - ฉิ่ง - ฉับ - ฉิ่ง - ฉับ - ฉิ่ง - ฉับ - ฉิ่ง - ฉับ - ฉิ่ง - ฉับ - ฉิ่ง - ฉับ
- - - โม้ง - - - โม้ง - - - โม้ง - มง-โหม่ง - - - โม้ง - - - โม้ง - - - โม้ง - มง-โหม่ง

แนวทางการบรรเลงโหม่ง 3 ลูก ที่กล่าวไว้ข้างต้น เป็นเพียงตัวอย่างของการบรรเลงเท่านั้น เวลาบรรเลงรวมวงจริงๆ แล้ว ขึ้นอยู่กับสติปัญญาและการพิจารณาเลือกใช้วิธีบรรเลงของผู้บรรเลง ซึ่งจะคำนึงถึงความสอดคล้องและกลมกลืนกับทำนองเพลงเป็นสำคัญ (เนื่องจากเสียงโหม่งมีกังวานเสียงยาว ฉะนั้นเวลาบรรเลงประกอบจังหวะไปกับทำนองเพลงนั้น ไม่ควรบรรเลงถี่มาก ควรจะบรรเลงห่อนข้างห่างพอสมควร เพื่อไม่ให้เสียงของโหม่งไปรบกวนทำนองเพลง)

อย่างไรก็ตาม เสียงหลักของโหม่ง 3 ลูกนั้นจะอยู่ที่ลูกที่ 3 ซึ่งมีเสียง "โหม่ง" เสียงนี้ถือว่าเสียงหลัก ตามหลักการบรรเลง เสียงนี้จะเป็นเสียงลงจังหวะใหญ่ ซึ่งตรงกับเสียงสุดท้ายของประโยคเพลง

6.8 ฉาบใหญ่

ฉาบใหญ่ ถือเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งในวงปี่พาทย์มอญ ซึ่งมีบทบาทและหน้าที่ในการบรเลงต่างไปจากการบรรเลงในวงปี่พาทย์ประเภทต่างๆ กล่าวคือ ในวงปี่พาทย์อื่น ๆ ฉาบใหญ่จะดำเนินจังหวะลงจังหวะใหญ่หรือจังหวะหนัก ดังนี้

- - -ฉิ่ง - - -ฉับ - - -ฉิ่ง - - -ฉับ
- - - - - - -แช่ - - - - - - -แช่ (แทนเสียงของฉาบใหญ่)

ส่วนในวงปี่พาทย์มอญนั้น ลักษณะของการดำเนินจังหวะจะแตกต่างกัน คือจะไม่เน้นหรือบรรเลงลงที่จังหวะหนัก แต่กลับไปลงที่จังหวะย่อยแทน (จังหวะยก) หมายความว่าเสียงหนักของฉาบใหญ่ จะบรรเลงพร้อมสียงฉิ่ง ส่วนตรงเสียงฉับนั้นจะเป็นเสียงเบา ดังตัวอย่างต่อไปนี้

- - -ฉิ่ง - - -ฉับ - - -ฉิ่ง - - -ฉับ
- - -แช่ - - -วับ - - -แช่ - - -วับ (เน้นที่จังหวะย่อยหรือจังหวะยก)

วิธีการปฏิบัติฉาบใหญ่ ให้เกิด "เสียงแช่" และ "เสียงวับ"

"เสียงแช่" ให้บรรเลงเปิดมือ

"เสียงวับ" หลังจากบรรเลงเปิดมือเป็นเสียงแช่แล้ว เผยอฉาบข้างหนึ่งขึ้นแล้วกดลงอีกครั้งหนึ่งในลักษณะประคบมือ จะเกิดเป็นเสียงวับ

การปฏิบัติฉาบใหญ่ในลักษณะนี้ พบว่าสามารถปฏิบัติหน้าที่แทนฉิ่งได้ คือสามารถบรรเลงกำกับจังหวะทั้งจังหวะย่อยและจังหวะใหญ่ (น่าที่จะสรุปได้ว่าฉาบใหญ่ เป็นเครื่องประกอบจังหวะของปี่พาทย์มอญมาแต่โบราณ การใช้ฉิ่งเข้ามาประกอบในวงปี่พาทย์มอญคงจะเพิ่มเติมขึ้นทีหลัง โดยอนุโลมตามแบบแผนการบรรเลงดนตรีไทย) การบรรเลงฉาบใหญ่ในลักษณะนี้จะปรากฏแต่เฉพาะกลุ่มเพลงมอญเท่านั้น ซึ่งถือเป็นลักษณะเฉพาะของการบรรเลงฉาบใหญ่ รวมทั้งเป็นเอกลักษณ์ของการบรรเลงปี่พาทย์มอญด้วย

6.9 ฉิ่ง กรับ ฉาบเล็ก

เครื่องประกอบจังหวะเหล่านี้ ยึดหลักและวิธีบรรเลงเหมือนกับการบรรเลงในวงดนตรีอื่นๆ ซึ่งต่างก็มีบทบาทและหน้าที่คล้ายคลึงกัน ทั้งนี้คำนึงถึงความสอดคล้องกลมกลืนกับทำนองเพลงเป็นสำคัญ

7. ระดับเสียง

ระดับเสียงหรือบันไดเสียง (Scale) ในที่นี้หมายถึง การกำหนดทางหรือระดับเสียงของปี่พาทย์มอญ ซึ่งในการดำเนินการศึกษาและวิเคราะห์ครั้งนี้ ได้กำหนดบันไดเสียงตามลักษณะของวงปี่พาทย์ไม้นวมเป็นหลัก ทั้งนี้เนื่องมาจากวงปี่พาทย์ไม้นวมและวงปี่พาทย์มอญ ใช้บันไดเสียง (Scale) เดียวกัน โดยใช้บันไดเสียงที่เรียกว่า "กลุ่มเสียงปัญจมูล" เป็นหลัก (เป็นบันไดเสียงที่ใช้เสียงหลักอยู่ที่เสียง 5 เสียง โดยไม่ห้ามการใช้เสียงใน Degree ที่ 4 และ 7)

จากการศึกษา พบการใช้บันไดเสียง สำหรับการบรรเลงเพลงมอญ ในวงปี่พาทย์มอญ ดังนี้

1. บันไดเสียง ซ ล ท x ร ม x = ทางเพียงออล่าง
2. บันไดเสียง ด ร ม x ซ ล x = ทางเพียงออบน
3. บันไดเสียง ฟ ซ ล x ด ร x = ทางชวา

จะเห็นได้ว่าบันไดเสียงทั้ง 3 นี้ มีความสัมพันธ์กัน คือจะมีเสียงสูงกว่ากัน 3 เสียง (คู่ 4) ซึ่งพบว่า ทางเพียงออบน สูงกว่าทางเพียงออล่าง 3 เสียง และทางชวา ก็สูงกว่าทางเพียงออบน 3 เสียง (เสียงที่เป็น Tonic ของบันไดเสียงห่างกันเป็นคู่ 4) ในทางดนตรีไทยนั้น จะพบว่าบันไดเสียงที่ห่างกันเป็นคู่ 4 อย่างเช่น บันไดเสียงเพียงออล่างกับบันไดเสียงเพียงออบน หรือเพียงออบนกับชวา ถือว่าเป็นบันไดเสียงที่เป็นคู่สัมพันธ์กัน ทุกครั้งที่มีการเปลี่ยนบันไดเสียงในเพลง เช่น จากบันไดเสียงเพียงออล่างไปสู่เพียงออบน เป็นต้น ทำนองเพลงนั้นก็ยังคงมีความกลมกลืน สามารถดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง ไม่ทำให้เกิดความรู้สึกว่ามีการเปลี่ยนบันไดเสียงในทำนองเพลงเกิดขึ้นเลย ยกตัวอย่างเช่น

7.1 เพลงประจำวัด ทำนองเพลงนั้นอยู่ในบันไดเสียง

ซ ล ท x ร ม x และ ด ร ม x ซ ล x

7.2 เพลงประจำบ้าน ทำนองเพลงนั้นอยู่ในบันไดเสียง

ด ร ม x ซ ล x และ ฟ ซ ล x ด ร x

ส่วนเพลงมอญทั่วไปนั้น เพลง ๆ หนึ่งสามารถบรรเลงได้ 2 บันไดเสียง เช่น เพลงมอญอ้อยอิ่ง บรรเลงได้ทั้งบันไดเสียงเพียงออบน (ด ร ม x ซ ล x) และบันไดเสียงชวา (ฟ ซ ล x ด ร x) ทั้งนี้เพราะว่าบันไดเสียงทั้ง 2 ข้างต้นเป็นบันไดเสียงที่เป็นคู่สัมพันธ์กัน เป็นหลักอันสำคัญ เพลงๆ เดียวกัน ถ้าบรรเลงคนละบันไดเสียง จะทำให้เกิดความรู้สึกและอารมณ์ต่างกัน โดยเฉพาะการบรรเลงฆ้องมอญวงใหญ่ ซึ่งมีหลุมเสียง ถ้าเปลี่ยนบันไดเสียงบรรเลง จะทำให้ลักษณะโครงสร้างของทำนองและลักษณะของมือฆ้องมอญเปลี่ยนแปลงไปด้วย (ต่างจากฆ้องวงของไทย ซึ่งไม่มีระบบหลุมเสียง แม้จะมีการเปลี่ยนบันไดเสียงในการบรรเลง เช่น เพลงเหาะ เพลงกลม เป็นต้น ลักษณะโครงสร้างของทำนองและลักษณะของมือฆ้องก็ยังคงลักษณะเดิมไว้ได้)

อย่างไรก็ตาม สามารถสรุปได้ว่าบันไดเสียง (Scale) ที่ปรากฏอยู่ในการบรรเลงของวงปี่พาทย์มอญ ก็คือ

1. บันไดเสียงเพียงออล่าง
2. บันเสียงเสียงเพียงออบน
3. บันไดเสียงชวา

ซึ่งจะพบว่าทั้ง 3 บันไดเสียงเอื้อประโยชน์กับเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญในการบรรเลงโดยเฉพาะ ฆ้องมอญวงใหญ่และปี่มอญ สามารถบรรเลงเพลงต่างๆ ที่อยู่ในบันไดเสียงดังกล่าวได้อย่างถนัดและสะดวกที่สุด (สามารถปฏิบัติได้อย่างชำนาญ ไม่เกิดการขัดมือหรือขัดนิ้ว) กล่าวได้ว่าบันไดเสียงดังกล่าวเป็นบันไดเสียงหลักของวงปี่พาทย์มอญ มีความเหมาะสมกับศักยภาพของเครื่องดนตรีในวงมากที่สุด

8. ความสัมพันธ์ทางด้านวัฒนธรรมดนตรีระหว่างปี่พาทย์มอญกับปี่พาทย์ไทย

8.1 การเลียนสำเนียงเพลง (เพลงไทยสำเนียงมอญ)

วัฒนธรรมดนตรีของปี่พาทย์มอญ เรื่องเพลงนั้น (เพลงมอญ) นับว่าได้เข้ามามีอิทธิพลต่อการบรรเลงและการประพันธ์เพลงไทยเป็นอย่างมาก คงเนื่องจากเพลงมอญของเก่านั้นมีทำนองที่ไพเราะนุ่มนวล ซึ่งถือว่าเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของเพลงมอญ

บทเพลงของไทยนั้น มีเพลงจำนวนไม่น้อยที่ได้มีการประพันธ์ทำนองให้มีสำเนียงภาษาใกล้เคียงกับเพลงมอญ โดยที่บางวรรคบางตอนได้นำเอาสำเนียงภาษามอญมาสอดแทรกไว้เล็ก ๆ น้อยๆ โดยมีจุดประสงค์ที่ต้องการจะเลียนสำเนียงเพลง (คำว่า "สำเนียง" หมายถึงกระแสของทำนองเพลงที่ได้ประดิษฐ์ขึ้น กระทำให้บังเกิดความรู้สึกและทราบได้ว่าเป็นเพลงจำพวกใด ชนิดใดและภาษาใด[28] คำพังเพยที่ว่า "สำเนียงบอกภาษา" ในทางดนตรีนั้นคงจะหมายถึงเมื่อได้ยินได้ฟังกระแสของทำนองเพลงดนตรี ก็สามารถทำให้ทราบได้ว่าทำนองเพลงนั้นเป็นของชาติใด ภาษาใด) การประพันธ์เพลงด้วยการเลียนสำเนียงภาษามอญ ซึ่งจะนิยมเรียกเพลงเหล่านั้นว่าเพลงไทยสำเนียงมอญ ย่อมเป็นสิ่งที่แสดงได้ว่าโบราณาจารย์ด้านดนตรีไทย คงจะต้องมีความ

---

[28]มนตรี ตราโมท, ศัพท์สังคีต (กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์การศาสนา, 2531), หน้า 33.

ประทับใจบทเพลงของมอญ จึงได้มีการคิดประดิษฐ์หรือประพันธ์เพลงให้มีสำเนียงภาษาไปทางมอญ ผู้วิจัยมีความเห็นว่า ลักษณะเด่นประการหนึ่งของเพลงมอญก็คือ ความนุ่มนวล ไพเราะ ลักษณะนี้เองซึ่งสร้างความประทับใจให้กับโบราณจารย์ทางดนตรีไทย จนเกิดแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงขึ้น เมื่อประดิษฐ์ทำนองเพลงใหม่ขึ้น จะด้วยวิธีเลียนสำเนียงหรือนำเอาสำเนียงภาษามอญมาสอดแทรกไว้เป็นบางวรรคบางตอน ก็มักจะตั้งชื่อเพลงนั้นเพื่อเป็นการบอกภาษาไว้ด้วย เพื่อที่จะนำทางให้ทราบไว้ด้วยว่าเป็นเพลงสำเนียงมอญ เช่น มอญแปลง มอญเล็ก เป็นต้น ในกรณีที่ไม่ได้ตั้งชื่อที่ประกอบด้วยคำว่า "มอญ" ผู้ประพันธ์ก็จะใช้ท่วงทำนองเป็นการบอกสำเนียงภาษาไว้ด้วย ตัวอย่างเช่น สุดสงวน นางครวญ นารายณ์แปลงรูป เป็นต้น

เพลงไทยสำเนียงมอญ ย่อมเป็นเครื่องยืนยันได้ว่าบทเพลงของมอญ ได้เข้ามามีอิทธิพลต่อการประพันธ์เพลงไทย ตลอดจนเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ทางด้านวัฒนธรรมดนตรีระหว่างปี่พาทย์มอญกับปี่พาทย์ไทย กล่าวคือ เพลงไทยสำเนียงมอญใช้หลักวิธีการประพันธ์เพลงตามหลักและแบบแผนของไทย และท่วงทำนองเพลที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่มีการเลียนสำเนียงภาษามอญ สิ่งนี้ย่อมแสดงให้เห็นถึงกาผสมผสานกันทางวัฒนธรรมดนตรีของทั้ง 2 ชาติ

นอกจากสำเนียงภาษามอญ จะปรากฏอยู่ในกลุ่มเพลงประเภท "เพลงไทยสำเนียงมอญ" แล้ว สำเนียงภาษามอญ ยังปรากฏอยู่ในเพลงประเภท "เพลงเดี่ยว" ด้วย โดยเฉพาะเพลงเดี่ยวในรูปของ "เพลงแขกมอญ" นิยมเรียบเรียงสำนวนเพลงให้มีสำเนียงภาษามอญ (ยังมีเพลงเดี่ยวอื่นๆ ที่มีการเรียบเรียงสำนวนเพลงให้มีสำเนียงมอญ เช่น สารถี ต่อยรูป เป็นต้น สะท้อนถึงความรู้สึกของนักดนตรีที่มีความรู้สึกว่าสำเนียงมอญมีความไพเราะ จึงนิยมสอดแทรกเข้าไปในเพลงเดี่ยว[29])

ส่วนทางขับร้อง ก็ปรากฏว่ามีการเลียนสำเนียงภาษามอญด้วยเหมือนกัน ตัวอย่างเช่น เพลงแขกมอญ เป็นต้น มีการปรับปรุงขึ้นเป็นสำเนียงมอญ รวมทั้งสอดแทรกคำภาษามอญเข้าไปด้วย ซึ่งได้รับความนิยมกันอย่างแพร่หลายจนกระทั่งปัจจุบันนี้

ที่กล่าวมาข้างต้น แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ทางด้านวัฒนธรรมดนตรีระหว่างปี่พาทย์มอญกับปี่พาทย์ของไทยได้เป็นอย่างดี

---

[29] สัมภาษณ์ปี๊บ คงลายทอง, ข้าราชการสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร, 20 ธันวาคม 2539.

8.2 ระเบียบวิธีการบรรเลง

ระเบียบวิธีการบรเลงปี่พาทย์มอญ คงอนุโลมตามหลักและวิธีการบรรเลงดนตรีไทย แต่ที่สำคัญประการหนึ่งก็คือผู้บรรเลงส่วนใหญ่จะเป็นนักดนตรีกลุ่มเดียวกันที่บรรเลงทั้งวงปี่พาทย์ไทยและวงปี่พาทย์มอญ ฉะนั้นจึงได้มีการนำรูปแบบของเพลงไทยประเภทต่างๆ เข้าไปบรรเลงในวงปี่พาทย์มอญ มีลักษณะเป็นการหยิบยืมกลุ่มเพลงในวงปี่พาทย์ประเภทต่างๆ ไปประยุกต์ใช้ในการบรรเลง ตัวอย่างเช่น

1. กลุ่มเพลงนางหงส์
2. กลุ่มเพลงเสภา
3. กลุ่มเพลงเดี่ยว

กลุ่มเพลงนางหงส์ ใช้บรรเลงประโคมทั่วไปสลับกับเพลงมอญ

กลุ่มเพลงเสภา ใช้บรรเลงรับร้องในช่วงถวายภัตตาหารแด่พระภิกษุสงฆ์ และบรรเลงประโคมสลับกันไป

กลุ่มเพลงเดี่ยว ใช้บรรเลงอวดฝีมือแสดงความสามารถของนักดนตรี

ที่กล่าวมาข้างต้น แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ทางด้านวัฒนธรรมดนตรีของทั้ง 2 ชาติ (แต่การนำเพลงไทยไปบรรเลงในปี่พาทย์มอญ ผู้วิจัยมีความเห็นว่าระเบียบวิธีบรรเลงของฆ้องมอญวงใหญ่ เมื่อบรรเลงเพลงไทย มือฆ้องหรือโครงสร้างของมือฆ้องจะผิดไป เพราะว่าฆ้องมอญระบบเสียงไม่เรียงเหมือนฆ้องไทย ระบบเสียงของฆ้องมอญมี "หลุมเสียง" เมื่อนำเพลงไทยมาบรรเลง ลักษณะการใช้มือฆ้องมอญ (มือฆ้องมอญ) เกือบจะไม่ปรากฏให้เห็นเลยแต่ถ้าบรรเลงเพลงมอญแล้วจะไม่มีอุปสรรคหรือปัญหาในการบรรเลง เนื่องจากเพลงมอญนั้นประดิษฐ์ขึ้นเพื่อให้ฆ้องมอญเป็นผู้บรรเลง เพื่อแสดงลักษณะเฉพาะของฆ้องมอญวงใหญ่ อันเป็นเอกลักษณ์ของวงปี่พาทย์มอญ แต่ถึงอย่างไรก็ตาม การนำเอาเพลงไทยกลุ่มนางหงส์และกลุ่มเสภา ไปใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์มอญดูเหมือนจะได้รับความนิยมกันอย่างแพร่หลายโดยทั่วไป

ส่วนการบรรเลงเดี่ยว เพื่อเป็นการอวดฝีมือหรือแสดงความสามารถของนักดนตรีนั้น ตามวัฒนธรรมดนตรีของมอญแต่โบราณนั้นไม่ปรากฏ เนื่องจากปี่พาทย์มอญมีบทบาทหน้าที่เพียงแต่การประโคมเท่านั้น แต่ในสมัยต่อมาได้มีผู้ประดิษฐ์คิดค้นและปรับปรุงให้วงปี่พาทย์มอญมีการบรรเลงเดี่ยวขึ้น เข้าใจว่าผู้ที่คิดปรับปรุงนั้นคือหลวงประดิษฐไพเราะ จากการสัมภาษณ์อาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร ท่านอธิบายว่า

หลวงประดิษฐฯ เป็นผู้ปรับปรุงให้ปี่พาทย์มอญมีการบรรเลงเพลงเดี่ยวขึ้น เป็นการเพิ่มเติมให้ทันสมัย พื้นฐานแท้ๆ ของมอญไม่มีการเดี่ยว ที่ปรับปรุงขึ้นก็คือย่ำค่ำให้มีการเดี่ยวด้วย ใช้แสดงความพร้อม อวดความสามารถ ความรู้ ชั้นเชิง ครบกระบวนการ[30]

เรื่องปี่พาทย์มอญของเดิมไม่มีการบรรเลงเดี่ยวนั้น อาจารย์เตือน พาทยกุล เล่าให้ฟังว่า

ประมาณปี พ.ศ. 2471 มีงานสำคัญงานหนึ่งที่จังหวัดเพชรบุรี คืองานศพพระ งานนี้เป็นงานใหญ่ ได้หาปี่พาทย์มอญจากกรุงเทพฯไปประโคม สมัยนั้นที่จังหวัดเพชรบุรียังไม่มีเครื่องมอญ มีแต่เครื่องไทย ก็ปรากฏว่าเครื่องไทยของที่บ้าน (อาจารย์เตือน) ประชันกับเครื่องมอญของหลวงประดิษฐ์ฯ เครื่องมอญสมัยนั้นไม่มีการเดี่ยว บรรเลงประโคมอย่างเดียว 3 คืน ส่วนเครื่องไทยนั้น คืนหลังเดี่ยวกราวในกันรอบวง เครื่องมอญก็เพียงแต่ประโคมเท่านั้น[31]

ที่กล่าวมาข้างต้นควรสรุปได้ว่า ปี่พาทย์มอญของโบราณนั้น มีบทบาทหน้าที่ในการประโคมเท่านั้น ไม่มีการบรรเลงเดี่ยว ต่อมาได้มีผู้คิดปรับปรุงให้มีการบรรเลงเดี่ยวขึ้น โดยยึดหลักและวิธีการบรรเลงตามแบบแผนของการบรรเลงดนตรีไทย ในชั้นหลังได้มีการปรับปรุงและพัฒนาการเพิ่มการบรรรรเลงเดี่ยวเข้าไปอีก จนกลายเป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลาย มีการนำเพลงเดี่ยวต่างๆ ของไทย ไปปรับปรุงและเรียบเรียงขึ้นใหม่เพื่อให้เครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญ (โดยเฉพาะฆ้องมอญวงใหญ่และปี่มอญ) ได้มีโอกาสที่จะบรรเลงเพลงเดี่ยวเหมือนกับเครื่องดนตรีไทยในวงปี่พาทย์ จนในที่สุดก็เกิดความนิยมในการประชันวงปี่พาทย์มอญขึ้น สิ่งเหล่านี้ย่อมแสดงถึงวิวัฒนาการในเรื่องระเบียบและวิธีการบรรเลงได้เป็นอย่างดี

---

[30] สัมภาษณ์ประสิทธิ์ ถาวรร, ศิลปินแห่งชาติ, 6 มกราคม 2540.

[31] สัมภาษณ์เตือน พาทยกุล, ศิลปินแห่งชาติ, 8 มกราคม 2540.

9. บทบาทของวงปี่พาทย์มอญที่มีต่อสังคมไทย

วงปี่พาทย์มอญของเดิมที่ถือว่าเป็นมรดกทางวัฒนธรรมดนตรีของมอญนั้น สามารถใช้บรรเลงได้ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล เท่าที่ปรากฏหลักฐานในสมัยโบราณนั้น พบว่าในงานมงคลนั้นได้มีปี่พาทย์มอญร่วมบรรเลงสมโภชด้วย ตัวอย่างเช่น ในคราวที่สมโภชพระแก้วมรกต สมัยกรุงธนบุรี เป็นต้น ส่วนงานอวมงคลก็ปรากฏหลักฐานเช่นเดียวกัน อย่างเช่นงานถวายพระเพลิงพระศพสมเด็จพระเทพสิรินทราบรมราชินี ในรัชกาลที่ 4 และงานถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 เป็นต้น นอกจากนั้นยังปรากฏหลักฐานถึงการแสดง "มอญรำ " ซึ่งเป็นมหสพสมโภชในพระราชพิธีต่างๆ ของไทย สิ่งเหล่านี้เป็นเครื่องแสดงให้เห็นว่าปี่พาทย์มอญนั้น เป็นวงดนตรีรูปแบบหนึ่งซึ่งมีบทบาทสำคัญต่อสังคมไทยมาแต่สมัยโบราณแล้ว

หากจะแบ่งระยะเวลาที่ปี่พาทย์มอญ ซึ่งไทยได้รับสืบทอดมาจากวัฒนธรรมดนตรีของมอญโดยตรง เข้ามาแพร่หลายในประเทศไทยและมีบทบาทสำคัญต่อสังคมไทยนั้น แบ่งได้เป็น 3 ระยะดังนี้คือ

ระยะที่ 1 อาจเป็นช่วงเวลาตั้งแต่สมัยอยุธยา (สมัยที่ชาวมอญอพยพเข้ามาสู่ประเทศไทย) สมัยกรุงธนบุรีและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ประมาณรัชกาลที่ 1 - 3 ระยะดังกล่าวนี้ปี่พาทย์มอญยังคงแพร่หลายอยู่แต่เฉพาะหมู่คนมอญ อาจจะเป็นวงปี่พาทย์มอญที่มีอยู่ประจำตำบลหมู่บ้านที่มีครอบครัวมอญอาศัยอยู่ ช่วงระยะดังกล่าวนี้ เมื่อราชสำนักของไทยมีพระราชพิธีใด ๆ ที่สำคัญ ก็จะมีการจัดเกณฑ์วงดนตรีต่างๆ เข้าร่วมบรรเลงสมโภชในงานดังกล่าว ดังปรากฏตามหมายรับสั่งคราวฉลองพระแก้วมรกตในสมัยกรุงธนบุรี

ระยะที่ 2 ถือว่าเป็นช่วงเวลาที่สำคัญ เนื่องจากปี่พาทย์มอญได้เริ่มเข้ามามีบทบาทในพิธีหลวง ซึ่งเป็นพระราชพิธีถวายพระเพลิง ซึ่งปรากฏหลักฐานชัดเจนในคราวที่จัดงานถวายพระเพลิงพระศพสมเด็จพระเทพสิรินทราบรมราชินี ในรัชกาลที่ 4 นับว่าเป็นหลักฐานที่แสดงว่าปี่พาทย์มอญได้เข้ามามีบทบาทในพิธีหลวง ซึ่งเป็นงานอวมงคลเป็นครั้งแรก และจากเหตุการณ์ในครั้งนี้เอง ที่ทำให้กลายเป็นประเพณีนิยมว่าถ้าเป็นงานพระศพหลวงแล้ว ต้องมีปี่พาทย์มอญร่วมประโคมด้วยอีกอย่างหนึ่ง ทำให้ประชาชนทั่วไปอาจจะเอาอย่างงานพระศพหลวง เมื่อมีงานศพก็มักจะจัดหาปี่พาทย์มอญมาร่วมประโคมในงานศพด้วย ทำให้สมัยต่อมาเกิดเป็นประเพณีนิยมที่ว่างานศพจะต้องมีปี่พาทย์มอญบรรเลงประโคมด้วยเสมอ จนในที่สุดก็เกิดเป็นค่านิยมและความเชื่อของสังคมไทยว่า ปี่พาทย์มอญนั้นใช้บรรเลงได้แต่เฉพาะงานศพเท่านั้น ตราบจนทุกวัน

นี้ได้ปรากฏให้เห็นเป็นประเพณีนิยมว่า ปี่พาทย์มอญนั้นใช้เป็นเครื่องประโคมในงานศพโดยเฉพาะซึ่งถือว่ามีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับวิถีแห่งการดำเนินชีวิตของคนในสังคมไทยประการหนึ่งด้วย

ระยะที่ 3 ในราวปลายสมัยรัชกาลที่ 6 เป็นต้นมา วงปี่พาทย์มอญเริ่มเป็นที่นิยมในการประโคมศพโดยทั่วไป มีการปรับปรุงและเรียบเรียงเพลงสำเนียงมอญขึ้น โดยมีต้นแบบมาจากเพลงมอญแท้ ๆ (กล่าวกันว่าหลวงประดิษฐไพเราะ เป็นผู้เริ่มต้นเป็นคนแรก) มาเป็นเพลงมอญที่ใช้สำหรับประโคมในงานศพ ซึ่งปรากฏว่าเป็นที่นิยมทั้งผู้บรรเลงและหมู่ผู้ฟังโดยทั่วไป ปี่พาทย์มอญจึงเริ่มเป็นที่นิยมบรรเลงกันอย่างแพร่หลาย และถือเป็นเครื่องประโคมสำหรับงานศพตั้งแต่นั้นมา

ฉะนั้นในปัจจุบันนี้ จะพบว่าบทบาทของปี่พาทย์มอญมีการเปลี่ยนแปลงไป เนื่องจากในสมัยโบราณนั้น ปี่พาทย์มอญใช้บรรเลงได้ทั้งโอกาสที่เป็นมงคลและอวมงคล เป็นการตอบสนองความต้องการของคนในสังคมในสมัยนั้น ต่อมาเมื่อมีการนำเอาปี่พาทย์มอญมาบรรเลงในงานพระบรมศพซึ่งเป็นงานอวมงคล จึงกลายเป็นประเพณีสืบต่อกันมาว่า ปี่พาทย์มอญจะใช้ในงานที่เกี่ยวกับความตายหรืองานศพ ซึ่งเป็นเครื่องหมายของงานอวมงคลเท่านั้น

สรุปการดำเนินการศึกษาเรื่องวัฒนธรรมดนตรีของปี่พาทย์มอญนั้น ทำให้ได้ทราบถึงวิชาการด้านต่างๆ อันเป็นองค์ประกอบทางวัฒนธรรมดนตรี ซึ่งเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับคุณภาวะเชิงเสียง (Sonic Quality) และบริบททางดนตรี (Musical Context) องค์ประกอบทางวัฒนธรรมดนตรีเหล่านี้ได้มีการวิวัฒนาการมาโดยลำดับ จนเป็นผลสำเร็จในรูปแบบของปี่พาทย์มอญ ซึ่งจัดได้ว่าเป็นรูปแบบหนึ่งของวงปี่พาทย์ที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของสังคมดนตรีไทย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย