



การวิเคราะห์เพลงมอญคณะ : กรณีศึกษาสำนักพระยาเสนาะดุริยางค์ (แหม่ม สุนทรวาทิน)



พูนสุข กุหลาบวงษ์

อภินันท์นาคาร์

จาก

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาดนตรี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

พ.ศ. 2545

ISBN 974-04-1451-6

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยมหิดล

Copyright by Mahidol University

๒พ
พ 863 ก
2545
น. 2

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

การวิเคราะห์เพลงมอญคณะ: กรณีศึกษาสำนักพระยาเสนาะดุริยางค์ (เข้ม สุนทรวาทิน)



นายพูนสุข กุหลาบวงษ์

ผู้วิจัย



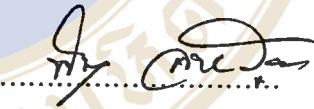
นายสังัด ภูเขาทอง กศ.บ.

ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์



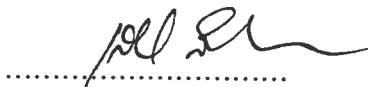
ศาสตราจารย์เกียรติคุณอุดม อรุณรัตน์ กศ.บ.

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์



นายพินิจ ฉายสุวรรณ ศิลปินแห่งชาติ

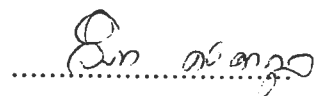
กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์



ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ลิ้มล้อมวงศ์ Ph.D.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย



นางวิภา คงาคกุล B.A.,M.Mus.,Ed.D.

(Music Education)

ประธานกรรมการประจำหลักสูตร

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

การวิเคราะห์เพลงมอญคณะ: กรณีศึกษาสำนักพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทีน)

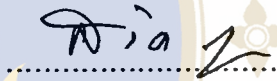
ได้รับการพิจารณาอนุมัติให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

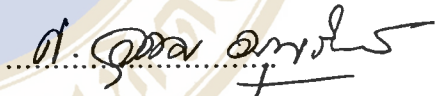
วันที่ 17 เมษายน พ.ศ. 2545



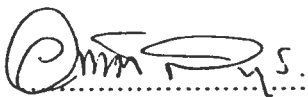
นายพูนสุข กุหลาบวงศ์
ผู้วิจัย



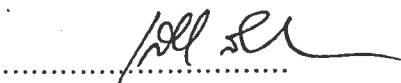
นายสงัด กุเขาทอง กศ.บ.
ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์



ศาสตราจารย์เกียรติคุณอุดม อรุณรัตน์ กศ.บ.
กรรมการสอบวิทยานิพนธ์



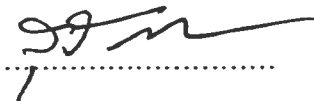
นาย อนันต์ สบถุญ์ กศ.ม.
กรรมการสอบวิทยานิพนธ์



ศาสตราจารย์เลียงชัย ลิมล่อมวงศ์ Ph.D.
คณบดี
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล



นายพินิจ ฉายสุวรรณ ศิลปินแห่งชาติ
กรรมการสอบวิทยานิพนธ์



รองศาสตราจารย์ ดร. สุกรี เจริญสุข กศ.บ.,
M.M.E., D.A. (Music)
ผู้อำนวยการวิทยาลัยดุริยางคศิลป์
มหาวิทยาลัยมหิดล

กิตติกรรมประกาศ

ในการศึกษาวิจัยเรื่องการวิเคราะห์ทางร้องเพลงมอญคณะของสำนักพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ผู้วิจัยขอขอบพระคุณบุคคลที่ช่วยให้งานวิจัยครั้งนี้สมบูรณ์ได้ คือ คณะกรรมการผู้ควบคุมวิทยานิพนธ์ อาจารย์สัจด์ ภูเขาทอง ศาสตราจารย์เกียรติคุณอุดม อรุณรัตน์ อาจารย์พินิจ ฉายสุวรรณ

ขอณัฏการกราบขอบพระคุณ พระมหาช่วง โชติปาโล ที่ให้ความอนุเคราะห์อธิบายคำศัพท์ภาษามอญที่พบในเนื้อเพลง ขอขอบคุณ ครูเลื่อน สุนทรวาทิน บุตรีของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ที่ให้ข้อมูลเกี่ยวข้องกับเนื้อเพลง ทำนอง ความหมายของเพลงมอญคณะ ซึ่งได้สืบทอดเพลงนี้โดยตรงจากพระยาเสนาะดุริยางค์ผู้เป็นบิดา

ขอขอบคุณอาจารย์สัจด์ ภูเขาทอง ศาสตราจารย์เกียรติคุณอุดม อรุณรัตน์ อาจารย์พินิจ ฉายสุวรรณ อาจารย์เดชนันท์ คงอิม อาจารย์สุภารัตน์ ชาญเลขา อาจารย์โดม สว่างอารมย์ และคณาจารย์โปรแกรมวิชาดนตรี สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา อาจารย์ปิ๊บ คงลายทอง อาจารย์อนันต์ สบฤกษ์ อาจารย์อภิชาติ ภูระหงส์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรมจิต แม้นมาลัย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ถาวร สิกขโกศล ท่านเหล่านี้เป็นแหล่งข้อมูลที่สำคัญทั้งทางด้านการบรรเลงวงดนตรีทางขับร้อง รวมถึงนักศึกษาเอกดนตรีไทยสถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ที่ช่วยบรรเลงเพลงมอญคณะด้วยวงปี่พาทย์มอญทางของพระยาเสนาะดุริยางค์

ขอขอบคุณรองศาสตราจารย์ดร. สุกรี เจริญสุข อาจารย์ถาวร สิกขโกศล รองศาสตราจารย์ ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรรย์ยานนท์ ที่กรุณาให้คำแนะนำ แก้ไขวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ให้สำเร็จสมบูรณ์ไปได้

ขอขอบคุณเภสัชกรหญิงอริยา และเด็กหญิงสะวันนา กุหลาบวงษ์

ขอขอบคุณนายสรายุทธ์ อัมโร นางสาวเลิศลักษณ์ วงศ์สวรรค์ นางสาวจันทร์นภา ภิรมย์รักษ์ นางสาวอุษา นภาพรรณ และนายศิริวัฒน์ ฉัตรเมธี

พูนสุข กุหลาบวงษ์

4036266 MSMS/M : สาขาวิชา : ดนตรี ; ศศ.ม. (ดนตรี)

คำนำ : การวิเคราะห์ / เพลงมอญกละ / ทางร้อง / พระยาเสนาะดุริยางค์

พูนสุข กุหลาบวงษ์ : การวิเคราะห์เพลงมอญกละ : กรณีศึกษาสำนักพระยาเสนาะดุริยางค์
(แหม่ม สุนทรวาทิน) (A MUSICAL ANALYSIS ON MON KLA OF PRAYA SANOH SCHOOL)

คณะกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ : สัจด์ ภูเขาทอง กศ.บ., อุดม อรุณรัตน์ กศ.บ.Dip.in
Ethnomusicology, พินิจ ฉายสุวรรณ ศิลปินแห่งชาติ 215 หน้า ISBN 974-04-1451-6

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิเคราะห์เพลงมอญกละทางของพระยาเสนาะดุริยางค์
(แหม่ม สุนทรวาทิน)

พระยาเสนาะดุริยางค์ (แหม่ม สุนทรวาทิน) เป็นนักดนตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 5 - 7 มีความเชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยทุกสาขา คือ ปี่พาทย์ ขับร้อง ขับเสภา เรียบเรียงเพลงประกอบละครและความเป็นครูดนตรีไทย คนสำคัญของราชสำนักแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ท่านเป็นผู้คิดค้นพัฒนาวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี วิธีการขับร้อง วิธีการขับเสภา วิธีการปรับเรียบเรียงเพลงไทยจากรูปแบบเดิม จนวิจิตรบรรจงใช้เป็นแบบฉบับการศึกษาดนตรีไทยจนถึงปัจจุบัน

เพลงมอญกละ เป็นผลงานของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แหม่ม สุนทรวาทิน) เรียบเรียงขึ้นจากเพลงมอญเก่าจำนวน 8 เพลง นานกว่า 80 ปีมาแล้ว เพื่อใช้บรรเลงประจำสำนักของท่าน เป็นที่นิยมบรรเลงกันทุกโอกาส สามารถใช้บรรเลงได้กับวงดนตรีทุกประเภท ผลการวิเคราะห์เพลงมอญกละ พบว่า เพลงมอญกละเป็นเพลงประเภทดับเพลงขับร้องแบบร้องรับ-ร้องส่ง มีเนื้อเพลงภาษามอญเป็นหลัก เนื้อร้องของเพลงมอญกละเป็นลักษณะของการเกี่ยวพาราศีของหนุ่มสาว มีดนตรีบรรเลงตลอดทั้ง 8 เพลง ด้านคำร้อง ภาษา ผู้แต่งใช้ถ้อยคำ สำนวนภาษาต่างชาติได้อย่างลึกซึ้งแต่เพลงร้องมักจะพบปัญหาความคลาดเคลื่อนทางเสียงสำเนียงส่งผลให้เพลงมอญกละมีความผิดเพี้ยนจากเดิมไปมาก ในด้านการใช้เสียงและวิธีการร้อง เพลงมอญกละบทนี้ใช้เทคนิคการหลบเสียงและโหนเสียงได้ในเนื้อเดียวกันตามความสามารถหรือคุณภาพเสียงของนักร้องแต่ละคนโดยที่เพลงไม่เสียอรรถรส ส่วนของท่านองทางเครื่องก็มีความวิจิตรงดงามโดยทำทางไว้ให้นักดนตรีได้แปรทำนองได้อย่างอิสระตามความสามารถเพื่อไม่ให้เกิดความจำเจของผู้ฟัง และเนื่องจากเพลงสำเนียงมอญกับสำเนียงพม่ามีความใกล้เคียงกัน ผู้แต่งจึงใช้หน้าทับและอัตราจังหวะจึง เป็นเครื่องบ่งบอกให้เห็นความแตกต่างของสำเนียงเพลงมอญและสำเนียงพม่าในเพลงที่ 3 โดยเปลี่ยนจากอัตราจังหวะสองชั้น เป็นชั้นเดียว บันไดเสียงที่พบในเพลงมอญกละ คือ บันไดเสียง C และ บันไดเสียง F Major

4036266 MSMS/M : MAJOR : MUSIC ; M.A. (MUSIC)

KEYWORD : ANALYSIS / MON KLA / VOCAL / PRAYA SANOH

POONSUG KULARBWONG : A MUSICAL ANALYSIS ON MON KLA OF PRAYA SANOH SCHOOL) THESIS ADVISOR : SA-NGAD POOKHAOTHONG B. Ed., UDOM AROONRAT B.ED.,Dip.in Ethnomusicology, PINIT CHAISUWAN, NATIONAL ARTIST 215 p. ISBN 974-04-1451-6

This thesis aims to analyse Pleng Mon Kla of Praya Sanoh Duriyang (Cham Sunthornvatin) School.

Praya Sanoh Duriyang was a virtuous musician who lived in the Rattanakosin period under the reign of King Rama V to VII and was a great Thai classical music teacher in the Royal Institute. He was skillful in all fields of Thai classical music which include: Pee Phat, singing, Sepa, and arranging music for plays. He invented and developed many techniques and also rearranged Thai classical music so as to be more elaborate. His arrangement have been accepted and used as the pattern of Thai classical music study. Pleng Mon Kla was the arrangement of Praya Sanoh Duriyang (Cham Sunthornvatin), arranged from eight old Mon songs 80 years ago. It can be played by all kinds of instruments, and for all occasions.

Following analysis, it was found that Pleng Mon Kla is a kind of song called Tub Pleng for vocal music. Its lyrics are well-suited to Mon language and the vocal melody is accompanied by instruments out through the piece. Moreover, it uses specific vocal technique. The instrumental part can be improvised. As Mon and Burmese songs are not much different in melodic style, therefore, the composer used Na Thub (a rhythmic pattern) and the beat of Ching to indicate the difference of Mon and Burmese style in the 3rd song by changing the tempo from Song Chan to Chan Deaw tempo which is faster. C and F Major scales were found in Pleng Mon Kla.

สารบัญ

หน้า

กิตติกรรมประกาศ	ค
บทคัดย่อภาษาไทย	ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	จ
สารบัญภาพ	ฉ
บทที่ 1 บทนำ	1
ความสำคัญและที่มาของหัวข้องานวิจัย	1
วัตถุประสงค์ของการวิจัย	2
ประโยชน์ที่ได้รับ	2
ขอบเขตในงานวิจัย	3
ข้อตกลงเบื้องต้น	3
นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในงานวิจัย	4
บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรม	6
บริบททางสังคม นักร้อง นักดนตรี สมัยรัตนโกสินทร์	6
1. เหตุการณ์ดนตรีในกรุงรัตนโกสินทร์	9
2. ราชทินนามนักร้องนักดนตรีสมัยรัตนโกสินทร์	14
ลักษณะของเพลงไทย	20
1. เพลงบรรเลง	20
2. เพลงขับร้อง	23
วิธีการขับร้องทั่วไป	23
1. การขับร้องอิสระ	23
2. การขับร้องประกอบดนตรี	23
3. การขับร้องประกอบการแสดง	24

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
บทที่ 3 วิธีการดำเนินการวิจัย	26
การเก็บข้อมูล	26
ขั้นตอนการวิเคราะห์	28
สรุปผลการศึกษาวิจัย และการเสนอผลวิจัย	28
บทที่ 4 ประวัติ ผลงานทางดนตรี และขับร้องของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)	30
ประวัติส่วนตัว ครอบครัว	30
ประวัติการศึกษา	39
ประวัติการทำงาน ผลงานทางดนตรีและการขับร้อง	40
บทที่ 5 ความเป็นมาของเพลงมอญกละ	69
บริบทของชนชาติมอญ และวัฒนธรรมมอญในประเทศไทย	69
อิทธิพลภาษาที่ใช้ในเพลงมอญกละ	81
พัฒนาการของเพลงมอญกละ	86
บทที่ 6 วิเคราะห์ทางร้องทำนองเพลงมอญกละ	88
ประวัติครูเลื่อน สุนทรวาทินบุตรพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)	
ผู้ให้ข้อมูลเพลงดัดมอญกละสำนักพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)	88
วิเคราะห์ทางร้องทำนองเพลงมอญกละ	95
1. คำร้อง	95
2. วิธีการใช้เสียงร้อง	105
3. ท่วงทำนอง	122
4. หน้าทับ	143

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
บทที่ 7 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ	148
สรุปผลการวิจัย	148
อภิปรายผลการวิจัย	156
ข้อเสนอแนะ	156
บรรณานุกรม	157
ภาคผนวก ก โน้ตเพลงมอญกละ (วงปี่พาทย์มอญเครื่องห้า)	162
ประวัติผู้วิจัย	209
Executive Summary	210

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 ภาพถ่ายเสวกตรีพระยาเสนาะดุริยางค์ (แหม่ม สุนทรวาทิน)	29
ภาพที่ 2 ภาพถ่ายเต็มตัวเสวกตรีพระยาเสนาะดุริยางค์ (แหม่ม สุนทรวาทิน)	31
ภาพที่ 3 ปกหน้าหนังสืองานพระราชทานเพลิงศพพระยาเสนาะดุริยางค์ (แหม่ม สุนทรวาทิน)	32
ภาพที่ 4 ปกครองหนังสืองานพระราชทานเพลิงศพพระยาเสนาะดุริยางค์ (แหม่ม สุนทรวาทิน)	33
ภาพที่ 5 เอดิสันกับกระบอกเสียงของเขาซึ่งประดิษฐ์ขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2420	61
ภาพที่ 6 กระบอกเสียงของเอดิสัน	61
ภาพที่ 7 นาย ต. เง็กชวน (ยืน) กับนายทองคำ มนูญปลาดชาติไทย	62
ภาพที่ 8 เครื่องเล่นจานเสียงที่ร้าน ต. เง็กชวน	63
ภาพที่ 9 แผ่นเสียงที่พระยาเสนาะดุริยางค์ (แหม่ม สุนทรวาทิน) ได้ทำการบันทึกไว้	64
ภาพที่ 10 เพลงชาติมอญ	73
ภาพที่ 11 ม้องวงมอญด้านหน้า	77
ภาพที่ 12 ระนาดมอญ	77
ภาพที่ 13 ตะโพนมอญ	78
ภาพที่ 14 เปิงมางคอกด้านหน้า	78
ภาพที่ 15 เปิงมางคอกด้านใน	79
ภาพที่ 16 เปิงมางคอกขณะบรรเลงวงปี่พาทย์มอญ	79
ภาพที่ 17 ภาพคณะผู้บรรเลงดนตรีไทย	90
ภาพที่ 18 ภาพคณะผู้บรรเลงวงมโหรีเครื่องใหญ่	90
ภาพที่ 19 โล่พระราชทานจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ	91
ภาพที่ 20 ครูเลื่อน สุนทรวาทินควบคุมการซ้อมเพลงตับมอญคณะ	92
ภาพที่ 21 ครูเลื่อน สุนทรวาทินกำลังให้สัมภาษณ์	92
ภาพที่ 22 ครูเลื่อน สุนทรวาทินขณะกำลังแสดงขับร้องเพลงตับมอญคณะ	93
ภาพที่ 23 ครูเลื่อน สุนทรวาทินขณะกำลังสอนขับร้องแก่ลูกศิษย์	93

บทที่ 1

บทนำ

ความสำคัญและที่มาของหัวข้องานวิจัย

เพลงไทยเป็นสมบัติของชาติไทยทางเสียง เป็นความงามทางสุนทรียศาสตร์ที่ได้รับตกแต่งอย่างวิจิตรบรรจงจากภูมิปัญญาของบรมครูทางดนตรีไทย เพื่อให้ผู้ฟังได้รับเสียงเพลงที่ไพเราะอยู่กับชนชาติไทยมาช้านาน บทประพันธ์เหล่านี้มีพัฒนาการขึ้นเป็นลำดับจากเพลงพื้นบ้านทั้งเพลงขับร้อง เพลงบรรเลง มีบทเพลงอยู่หลายประเภท เช่น เพลงเดี่ยว เพลงรวมวงสำหรับเครื่องสาย มโหรี ปี่พาทย์ แต่ละประเภทของเพลงที่บรรเลงด้วยวงดนตรีต่างชนิดจะให้ความไพเราะตามลักษณะของวงดนตรีต่างกันไป บทเพลงเหล่านี้ถูกประพันธ์ขึ้นใหม่อยู่ทุกสมัย รวมถึงการนำเอาสำเนียงเพลงของประเทศเพื่อนบ้านมาเรียบเรียงขึ้นใหม่ให้เป็นเพลงไทย ได้แก่ ลาว มอญ พม่า ฝรั่งเศส จีน ญวน แขก ญี่ปุ่น ตะลุง เขมร ชาว ฯลฯ นักประพันธ์เพลงแต่ละท่านมีความสามารถเชี่ยวชาญต่างแนวกันไป เช่น พระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) เชี่ยวชาญการเป่าปี่ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เชี่ยวชาญทางกรอ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) คีลปินเอกของราชสำนักไทยสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ถึง 3 รัชกาล คือ รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญเป่า ระนาดเอก การขับร้อง การเรียบเรียงเพลงละคร ผลงานการเรียบเรียงเพลงของท่านได้รับความนิยมมากเพลงหนึ่งเป็นเพลงสำเนียงมอญ ชื่อ ดับมอญคละ หรือ มอญคละ โดยท่านรวบรวมเพลงเล็ก ๆ สำเนียงมอญที่นิยมเล่นในสมัยนั้นมาเรียงต่อกันจำนวน 8 เพลง หลายเพลงเป็นเพลงเก่าสมัยกรุงศรีอยุธยา ภายหลังคีตกวีท่านอื่นก็ได้เรียบเรียงเพลงดับมอญคละขึ้นเช่นกันโดยเปลี่ยนเนื้อร้องและเพิ่มจำนวนมากกว่า 8 เพลง แต่ที่ได้รับความนิยมฟังมากที่สุด คือ ฉบับของ พระยาเสนาะดุริยางค์ ซึ่งครูเลื่อน สุนทรวาทินบุตรของพระยาเสนาะดุริยางค์ กล่าวถึงเพลงมอญคละว่า “เพลงมอญคละเป็นเพลงที่ครูพ่อเรียบเรียงขึ้นมาจากเพลงมอญต่าง ๆ เข้าด้วยกัน 8 เพลงเท่านั้น คนอื่นเขาเอาไปทำเพิ่มอีกก็มี คำร้องที่เป็นภาษามอญนั้น ประโยคไหน คำไหน จะมีการแบ่งลีลาการขับร้องระหว่างผู้ชายกับผู้หญิงนั้น จะต้องแยกหนทางให้เหมาะสมกับเพศ ซึ่งทำให้ลีลาการขับร้องนั้นมีจุดเด่นชัดเหมาะสมกับความเป็นจริง”

“เพลงด้น” เรียกด้นมอญคณะ เพลงต่าง ๆ ซึ่งรวมอยู่ในเพลงด้นนี้เป็นเพลงที่มีทำนองและสำเนียงเป็นมอญแท้ ๆ นอกจากนี้ยังมีเพลงมอญปนไทย (นักดนตรีแต่งใหม่) คณะละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ญ เพ็งกุล) ได้นำมาร้องประกอบการแสดงละครเวลาชกทัพมอญก่อนผู้อื่น ต่อมาได้มีวงปี่พาทย์หลายวงได้รวบรวม และเรียบเรียงทำนองใหม่ให้เข้าชุดเป็นเพลงด้น สำหรับร้องเป็นเพลงลูกบท ลำดับเพลงจะผิดแผกแตกต่างกันไป อย่างไรก็ตาม ด้นมอญคณะที่นิยมนำมาขับร้องมากที่สุด คือ เพลงด้นมอญคณะ ซึ่ง พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เป็นผู้เรียบเรียงขึ้น (ณรงค์ชัย ปิฎกธำรง, 2528: 201-202)

ทางร้องสำหรับเพลงมอญคณะนี้ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ได้ประพันธ์ทางร้องขึ้นใหม่ใช้วิธีการขับร้องแบบใหม่ที่ท่านคิดขึ้น เช่น การเอื้อน การไหลเสียง แสดงออกถึงอารมณ์ให้เข้ากับเนื้อร้องของเพลง พระยาเสนาะดุริยางค์ ได้ถ่ายทอดวิชาการขับร้องนี้แก่ครูเลื่อน สุนทรวาทิน ซึ่งเป็นบุตรคนที่ 2 ของท่าน ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยได้เห็นความสำคัญที่จะทำวิทยานิพนธ์ เพื่อศึกษาเทคนิคการร้อง และค้นหลักฐาน ที่ได้รับการยกย่อง ในวงการดนตรีไทยว่าเป็นวิธีการร้องที่ปราณีต วิจิตรงดงามนี้ให้ทราบถึงองค์ประกอบโดยทั่วไปของบทเพลงมอญคณะ แบบฉบับของสำนักพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เพื่อเป็นประโยชน์และแนวทางสำหรับผู้สนใจได้ศึกษาต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดวัตถุประสงค์ดังต่อไปนี้

1. เพื่อศึกษาประวัติและผลงานดนตรีของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)
2. เพื่อศึกษาวิเคราะห์เพลงมอญคณะ

ประโยชน์ที่ได้รับ

1. ทราบประวัติ ผลงานของ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)
2. ทราบถึงเทคนิค วิธีการขับร้อง โครงสร้างของทำนองทางร้องเพลงมอญคณะ
3. ทราบถึงพัฒนาการของเพลงไทยที่มีสำเนียงมอญ
4. ผลการวิจัย เป็นประโยชน์ต่อวิชาการดนตรีไทยต่อไป

ขอบเขตในการวิจัย

ในงานวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของงานวิจัย ดังต่อไปนี้

1. ศึกษาวิเคราะห์เฉพาะทางร้องเพลงมอญคณะของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) โดยศึกษาทำนอง เนื้อร้องจากนางเลือน สุนทรวาทิน ผู้เป็นทายาทและเป็นผู้สืบทอดรักษาทางร้องนี้ไว้ตามแบบฉบับเดิมเท่านั้น

2. บันทึกแนวของดนตรีเป็นโน้ตสากลเพื่อประกอบการวิจัยเท่านั้น

ข้อตกลงเบื้องต้น

ในงานวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดข้อตกลงเบื้องต้น ดังนี้

1. ผู้วิจัยบันทึกเป็นโน้ตสากล (Staff Notation) โดยการบันทึกจากการร้องและวงปี่พาทย์เครื่องห้า

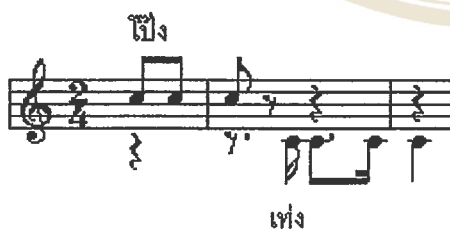
2. ผู้วิจัยกำหนดเรียกนางเลือน สุนทรวาทินว่า ครูเลือน

3. ผู้วิจัยใช้ดนตรีปี่พาทย์มอญเครื่องห้า โดยวงปี่พาทย์มอญของภาควิชาดนตรี สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ทางเพลงของ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ซึ่งควบคุมการบรรเลงโดย ครูเลือน สุนทรวาทิน

4. ผู้วิจัย กำหนดโน้ตแทนเสียง “โป้ง” ของเปิงมาง

เสียง “เท่ง” ของตะโพนมอญ

เสียง “เพลิ่ง” ของตะโพนมอญ ดังนี้



5. ผู้วิจัยกำหนดให้ใช้เครื่องหมาย _____ แทนช่วงขับร้องในแผนภูมิโครงสร้างบทวิเคราะห์ ทำนอง

นิยามศัพท์เฉพาะของการวิจัย

ในการวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดความหมายของคำศัพท์ต่าง ๆ ไว้ดังต่อไปนี้

1. กดเสียง หมายถึง การไม่ถอดเสียงยาวในคำที่เป็นเสียงสั้น
2. ครั้นเสียง หมายถึง การสร้างเสียงคล้ายการพรมนิ้วขอโดยใช้กล้ามเนื้อคอ
3. คีตศิลป์ หมายถึง การร้องอย่างมีศิลปะ
4. ทาง หมายถึง
 1. แนวทำนองเพลงของผู้ประพันธ์แต่ละท่อน
 2. บอกระดับเสียงของวงดนตรี
 3. วิธีดำเนินทำนองเฉพาะแต่ละเครื่องดนตรี
5. ร้องฉีกคำ หมายถึง การร้องไม่แยกเนื้อเพลงที่มีความหมายเดียวกันจนเสียความหมาย
6. เนื้อคำ หมายถึง ร้องเพลงโดยความหมายของคำร้องยังไม่จบประโยค
7. ช้อยจังหวะ หมายถึง เทคนิคการร้องไม่ให้เสียงทื่อ
8. ร้องรับ หมายถึง การร้องรับต่อจากวงดนตรี
9. ร้องส่ง หมายถึง การร้องทอดเสียงส่งให้วงดนตรี
10. ร้องใกล้เคียง หมายถึง เสียงร้องที่มีระดับเสียงใกล้เคียงม้องวงใหญ่ ทำให้ร้องง่าย
11. ร้องอัดเนื้อ หมายถึง ร้องคำติดกันจนเนื้อเพลงมีค่านั่นเกินไป
12. เลื่อน หมายถึง เสียงร้องที่เลื่อนไหล
13. ลงทรวง หมายถึง การกลืนเสียงให้อยู่บริเวณหน้าอกเป็นลีลาเฉพาะของเพลงมอญ
14. เสียงกลม หมายถึง เสียงร้องที่ไม่ตะโกนแผดเสียง
15. เสียงพ่อน หมายถึง เสียงตะโกนที่ปลายเสียง
16. เสียงโล่งลอย หมายถึง การปล่อยเสียงให้ไต่กังวาน
17. เสียงลอย หมายถึง การร้องที่จิตใจไม่ลงจังหวะเพื่อใช้กับวรรณกรรมเพลงที่คร่ำครวญ
18. อือ หมายถึง เสียงจะต้องออกมาครึ่งปากครึ่งจมูก
19. เออ หมายถึง กระแสเสียงจะต้องผ่านลำคอออกมาทางปากโดยตรง
20. เอ่อ หมายถึง ให้เอื้อนเสียงหลังคำร้องที่เป็นคำตาย
21. เอ๊ย หมายถึง เสียงต้องผ่านออกมาทางจมูก

- | | | |
|------------|---------|--|
| 22. เอื้อน | หมายถึง | การทอดเสียงร้องให้มีความต่อเนื่อง |
| 23. เฮอ | หมายถึง | การเปล่งเสียงให้เบาเป็นการพักซ่อนเสียงเพื่อหายใจ |



บทที่ 2

การทบทวนวรรณกรรม

บริบททางสังคม นักร้อง นักดนตรีสมัยรัตนโกสินทร์

การดนตรีไทยในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ถือได้ว่าการพัฒนาสมบูรณ์สูงสุดทุกด้าน เช่น การประพันธ์เพลง หลักการขับร้อง หลักการบรรเลงในแต่ละเครื่องมือ โดยได้รับพื้นฐานมาจากดนตรีสมัยกรุงศรีอยุธยาโดยได้ผ่านระบบการกลั่นกรอง องค์ความรู้จนถึงระดับคลาสสิก หรือดนตรีราชสำนัก ด้วยเหตุนี้ทำให้ดนตรีไทยเป็นส่วนหนึ่งของสมบัติอันล้ำค่าของชาติ เป็นที่ยอมรับจากนานาชาติอารยธรรมประเทศ

ดนตรีไทย มีการพัฒนาไปตามกาลเวลา จากรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่งอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เพราะคนในแต่ละยุคหรือแต่ละสังคม ต่างเรียนรู้ และมีแนวคิดที่เกิดจากสภาพแวดล้อม วัฒนธรรม จารีต ประเพณี ที่แตกต่างกันไปตามกาลเวลาจึงมีผลทำให้ดนตรีมีความแตกต่างกันไปในทุกสมัยทุกสังคม (ศรีศักร วัลวิโภคม, 2535: 2)

มีความเจริญด้านศิลปะตามลำดับถึง 4 ยุค คือ ยุคทวารวดี ศรีวิชัย ลพบุรี เชียงแสน และตลอดระยะเวลาแห่งยุคทั้ง 4 นั้น ดินแดนแถบนี้มีชนชาติ ขอม มอญ ละว้า ต่างผลัดกันเข้ามาเป็นใหญ่ในดินแดนแถบนี้ แต่ชนชาติทั้งหลายนั้นล้วนมีวัฒนธรรมเป็นของตนเองซึ่งมีอิทธิพลต่อการดนตรีไทยสมัยสุโขทัย (ปัญญา รุ่งเรือง, 2533: 5)

สังคมไทยในอดีตยึดติดกับพิธีกรรม ความเชื่อ คนตรึเข้ามามีบทบาทในส่วนนี้มาก เพื่อเพิ่มความศักดิ์สิทธิ์ แก่พิธีกรรมทั้งปวงแบ่งเป็น 2 ลักษณะดังนี้

1. พิธีกรรมของชาวบ้าน หรือสามัญชนเป็นพิธีกรรมที่จัดขึ้นแบบเรียบง่ายไม่ซับซ้อน ไม่สิ้นเปลืองค่าใช้จ่าย จัดพิธีในโอกาสที่เหมาะสมเป็นการช่วยเหลือกันตามวิถีชาวบ้าน เช่น การทำบุญขึ้นบ้านใหม่ การทำบุญเลี้ยงพระ การทำบุญครบรอบวันเกิด พิธีโกนจุก พิธีมงคลสมรส พิธีทำบุญต่อดวงชะตา พิธีเรียกขวัญข้าว พิธีบายศรีสู่ขวัญ พิธีศพ ฯลฯ
2. พิธีกรรมหลวง หรือพิธีกรรมของราชสำนัก เรียกว่า พระราชพิธี ราชพิธี เป็นพิธีกรรมที่แสดงถึงความยิ่งใหญ่มีบารมีของเจ้าพิธี มีความหรูหรา สิ้นเปลืองมากกว่าพิธีสามัญชน เพราะเป็นเครื่อง

แสดงออกถึงระดับฐานะทางสังคม พระราชพิธีในราชสำนักกรุงรัตนโกสินทร์ มีประวัติปฏิบัติกันตามระบอบโบราณ ราชประเพณีสืบเนื่องมาจากสมัยกรุงศรีอยุธยาแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ

2.1 พระราชพิธีที่จัดขึ้นเป็นประจำทุกปี

2.1.1 พระราชพิธีไล่เรือ

2.1.2 พระราชพิธีขึ้นปีใหม่

2.1.3 พระราชพิธีเลี้ยงขนมเบื่อง

2.1.4 พระราชพิธีสังเวยพระป้า

2.1.5 พระราชพิธีบูชาภิเษก

2.1.6 พระราชพิธีตรียัมปวาย

2.1.7 พระราชพิธีมาฆบูชา

2.1.8 พระราชพิธีพระสยามเทวาริราช

2.1.9 พระราชพิธีศรีสังจาปานกาล

2.1.10 พระราชพิธีเทศน์สวนาน

2.1.11 พระราชพิธีทอดเชือกตามเชือก

2.1.12 พระราชพิธีตรุษสงกรานต์

2.1.13 พระราชพิธีพื้รณศาสตร์

2.1.14 พระราชพิธีพระราชกุศลทักษิณานุประทาน

2.1.15 พระราชพิธีฉัตรมงคล

2.1.16 พระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ

2.1.17 พระราชพิธีวิสาขบูชา

2.1.18 พระราชพิธีคล้ายวันถวายพระเพลิงพระพุทธเจ้า

2.1.19 พระราชพิธีพระบรมอัฐิสมเด็จพระมหิตลาธิเบศ อดุลยเดชวิกรม พระบรมราชชนก

2.1.20 พระราชพิธีอุปสมบทนาคนหลวง

2.1.21 พระราชพิธีพระราชกุศลถวายผ้าจ่านาพรรษา

2.1.22 พระราชพิธีอาสาฬหบูชา

2.1.23 พระราชพิธีถวายผ้าพระกฐิน

- 2.1.24 พระราชพิธีตักบาตรน้ำผึ้ง
- 2.1.25 พระราชพิธีจองเปรียง
- 2.1.26 พระราชพิธีกะติเกยา
- 2.1.27 พระราชพิธีฉลองไตรปี
- 2.1.28 พระราชพิธีกาลนุกาล
- 2.1.29 พระราชพิธีเปลื้องเครื่องทรงพระพุทธรูปมหามณีรัตน์ปฏิมากร
- 2.2 พระราชพิธีที่จัดขึ้นเป็นโอกาสพิเศษ
 - 2.2.1 พระราชพิธีจักรพรรดิราชาธิราช
 - 2.2.2 พระราชพิธีอาพาธพินาศ
 - 2.2.3 พระราชพิธีประสูติ
 - 2.2.4 สมโภชเดือนและขึ้นพระอู่
 - 2.2.5 พระราชพิธีโสกันต์
 - 2.2.6 พระราชพิธีทรงผนวช
 - 2.2.7 พระราชพิธีราชาภิเษก
 - 2.2.8 พระราชพิธีราชาภิเษกสมรส
 - 2.2.9 พระราชพิธีขึ้นพระเมรุ

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงยกเลิกปฏิบัติบางพระราชพิธีในรัชสมัยของพระองค์เพื่อความเหมาะสมกับสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนไป เช่น พระราชพิธีไล่เรือ พระราชพิธีเลี้ยงขนมเปื้อง พระราชพิธีตักบาตรน้ำผึ้ง ฯลฯ

ต่อมาเมื่อพิธีกรรมต่าง ๆ ได้คลายลงจากสังคมไทย คนตรีจึงมีหน้าที่บรรเลงเพื่อการฟัง และการใช้งานในรูปแบบอื่นเกิดขึ้นมาแทน เช่น การบรรเลงประกอบการขับร้อง ประกอบละคร ประกอบนาฏศิลป์ ฯลฯ แต่คนตรีก็ยังไม่ทิ้งการบรรเลงเพลงในพิธีกรรมออกไป เพลงเหล่านี้ยังคงเข้ามามีบทบาทในการแสดงอยู่มาก เช่น เพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ

ดนตรีไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ได้รับการอุปถัมภ์จากองค์พระมหากษัตริย์ และเชื้อพระวงศ์เป็นอย่างดี จะเห็นได้จากช่วงสมัยรัชกาลที่ 1 ถึงสมัยรัชกาลที่ 6 ศิลปิน นักดนตรีไทยได้คิดค้นเพลงขึ้นใหม่เป็นจำนวนมาก มีความพิถีพิถันในรายละเอียดของบทเพลงที่ประพันธ์มีการสร้างเครื่องดนตรีขึ้นใหม่ การประสมวงดนตรีหลากหลายรูปแบบเพื่อนำเสนอผลงานต่อสาธารณชน ฐานะความเป็นอยู่ของ

นักดนตรีมีคุณภาพชีวิตที่ดีขึ้นท่อมทေးความรู้ ความสามารถให้กับงานดนตรีอย่างจริงจัง ทำให้ขีดความสามารถทางดนตรีรุุดหน้าทั้งทางทฤษฎีและปฏิบัติ เกิดการแข่งขันในเชิงวิชาการ ตำแหน่งหน้าที่การงาน เพื่อฐานะทางสังคมที่ดีกว่า ผู้คนสนใจฟังดนตรีบริสุทธีมากขึ้นวิพากษ์วิจารณ์งานดนตรีได้อย่างลึกซึ้ง ทำให้เกิดวงดนตรีระดับอาชีพขึ้นเป็นจำนวนมาก เจ้านายแต่ละพระองค์ทรงชูปเลียง ใฝ่หา นักดนตรีที่มีฝีมือดีมีสังกัดประจำวงของตน เป็นผลให้เกิดสำนักดนตรีเพื่อเปิดสอนลูกศิษย์ และรับงานแสดงขึ้นหลายแห่ง

เหตุการณ์ดนตรีในกรุงรัตนโกสินทร์ แบ่งได้ 3 ยุค ดังนี้

1. ยุคฟื้นฟู (รัชกาลที่ 1-3)

เป็นยุคต่อเนื่องจากกรุงศรีอยุธยา และกรุงธนบุรีเป็นยุคการศึกษาสงครามยังเกิดขึ้นทุกโอกาส เป็นยุคที่ศิลปดนตรีเริ่มรวบรวมองค์ความรู้ หาจุดยืนขึ้นใหม่ ควบคู่กับการสร้างความมั่นคงของชาติทั้งทางด้านการเมือง การปกครอง การทหาร ศาสนา เศรษฐกิจ

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ทรงปฏิบัติพระราชกรณียกิจด้านดนตรีไทย ให้ยึดถือปฏิบัติตามแบบแผนตามแบบฉบับ กรุงศรีอยุธยาตอนปลาย เป็นวงปี่พาทย์เครื่องห้า คือ ปี่ ใน ระนาดเอก ฉ่องวงใหญ่ ตะโพน กลองทัด 1 ลูก มีฉิ่งเป็นตัวกำกับจังหวะ ส่วนนมโหรีเป็นนมโหรีเครื่องหก คือ ซอสามสาย กระจับปี่ โทน รำมะนา ขลุ่ยเพียงออ และฉิ่ง ต่อมาภายหลังได้สร้างกลองทัดเพิ่มอีก 1 ลูก ทำให้วงปี่พาทย์เครื่องห้ามีกลองทัดเป็น 2 ลูก มีระดับเสียงสูงต่ำต่างกัน แนวบรรเลงใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียงเหมือนในปัจจุบัน

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เป็นยุคที่สงครามสงบ ทำให้มีโอกาสได้ท่อมเทพพัฒนาศิลปะ วัฒนธรรม ดนตรี ศาสนา อย่างเต็มที่ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงเป็นศิลปินบรรเลงซอสามสายได้อย่างดีเยี่ยม ทรงพระราชนิพนธ์เพลงบุหลันลอยเลื่อน หรือบุหลันเลื่อนลอย ฟ้า หรือ เพลงทรงพระสุบินอันไพเราะ ในสมัยพระองค์มีวงดนตรีเพิ่มขึ้น คือ วงปี่พาทย์เสภา ใช้บรรเลงประกอบการขับเสภาโดยใช้กลองสองหน้าตีประกอบการขับร้อง

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นยุคที่ประเทศไทยมีการติดต่อสัมพันธ์กับต่างชาติ ทำให้วัฒนธรรมของต่างชาติเข้ามามีบทบาทในสังคมไทยอยู่มาก โดยเฉพาะตะวันตก การดนตรีไทยมีความมั่นคง ประดิษฐ์ระนาดท่อมขึ้นมากู้กับระนาดเอกทำให้ได้เสียงท่อมต่ำ ประดิษฐ์ฉ่องวงเล็กคู่กับฉ่องวงใหญ่ให้เสียงที่สูงกังวาน นำเอาปี่นอกมากู้กับปี่ใน ทำให้วงปี่พาทย์ขยายขึ้นเป็นปี่พาทย์เครื่องคู่ คุณภาพเสียงวงดนตรีมีความสมบูรณ์มากขึ้น

ในสมัยนี้ มีบรมครูคีตกวีคนสำคัญ คือ ครูมีแขก ครูแก้ว ครูพัก ครูทองอินทร์ ครูทั้ง สุนทร วาทิน ครูซ้อย สุนทรวาทิน

2. ยุครุ่งเรือง (รัชกาลที่ 4-6)

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ท่านเป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญ พระปรีชาสามารถในศาสตร์และศิลป์ทุกแขนง ทั้งด้านวิทยาศาสตร์ ดาราศาสตร์ ศิลปะ ดนตรี ทรงมีสายพระเนตรกว้างไกล พระองค์ทรงติดต่อสัมพันธ์กับอารยประเทศทางตะวันตก รับแนวคิด ตรรกศาสตร์ เทคโนโลยีอันทันสมัยเข้ามายังประเทศไทย การดนตรีก็เช่นเดียวกัน ดนตรีราชสำนักไทยพัฒนาขึ้น มีค่านิยมการฟังดนตรี นักดนตรีแต่งเพลงเพื่อการฟังมากขึ้นการดนตรีไทยมีความพร้อมทั้งบทเพลง คีตกวี รูปแบบของวงดนตรีที่ถูกพัฒนามาตั้งแต่ยุคฟื้นฟู ประเทศชาติมีความสงบ มีความเปลี่ยนแปลงทางดนตรีดังนี้

1. มีการสร้างระนาดเอกเหล็ก และระนาดทุ้มเหล็กขึ้น บางทีทำจากทองเหลือง จึงเรียกว่า ระนาดทอง วางไว้ข้างระนาดเอก ระนาดทุ้มไม้ ทั้งสองข้าง จึงเรียกวงปีพาทย์ชนิดนี้ว่าวงปีพาทย์เครื่องใหญ่
2. รวมวงบัวลอยเข้ากับวงปีพาทย์ บรรเลงเพลงนางหงส์ใช้ในงานศพ เรียกว่าปีพาทย์นี้ว่าวงปีพาทย์นางหงส์
3. วงปีพาทย์มอญ มาบรรเลงในงานศพ
4. โหมโรงเสภาเปลี่ยนจากสองชั้นเป็นสามชั้น
5. เกิดเพลงเถาขึ้นเป็นครั้งแรก คือ เพลงทยอยในของครูเพ็ง
6. เกิดวงมโหรี และวงเครื่องสาย พัฒนาเป็นวงเครื่องสายปี่ชวา
7. นิยมขับร้องแบบ ร้องรับ ร้องส่ง
8. มีละครผู้หญิงตามวังเจ้านาย
9. มีวงดนตรีปีพาทย์ เครื่องสายมโหรีตามวัง ตามบ้าน และสำนักดนตรี เป็นจำนวนมาก

การแสดงมหรสพในสมัยรัชกาลที่ 4 ต้องเสียภาษีการแสดง ดังนี้

เล่ม10

ราชกิจจานุเบกษา

73

แบบหมาย ก,
พิกัดเงินค่าอาชญาบัตร เล่นมหรสพ ตามมาตรา 5

รายการ	เล่นแต่กลางวัน วันหนึ่ง		เล่นแต่กลางคืน คืนหนึ่ง		เล่นทั้งกลางวัน และกลางคืน วันหนึ่งคืนหนึ่ง	
	บาท	สตางค์	บาท	สตางค์	บาท	สตางค์
โขนเจรจา	4	-	4	-	6	-
ละครไทยเรื่องรามเกียรติ์	20	-	20	-	20	-
“ ” อิเหนา	16	-	16	-	16	-
“ ” อนิรุช	12	-	12	-	12	-
“ ” เบ็ดเตล็ด	6	-	6	-	6	-
ละครไทยเล่นหมาเรื่องเบ็ดเตล็ด มีตัวละคร ต่ำกว่า 10 คน	1	-	1	-	1	50
ละครชาตรี ละครแขก	-	50	-	50	-	75
จ๊ว	4	-	4	-	6	-
ละครชาตรีชนิดต่าง ๆ	4	-	4	-	6	-
หุ่นไทย	1	-	1	-	1	50
หุ่นจีน	1	-	1	-	1	50
หุ่นต่าง ๆ	1	-	1	-	1	50
หนังไทย	-	-	-	50	-	-
หนังตลก หนังแขก	-	-	-	50	-	-
หนังจีน	-	50	-	50	-	75
หนังชาติต่าง ๆ	-	-	-	50	-	-
เพลง	1	-	1	-	1	50
สั๊กกะวา	1	-	1	-	1	50
เสภา	-	50	-	50	-	-
ยี่เก	2	-	2	-	5	-

กลองยาว	-	50	-	-	-	-
ลาวแพน	-	25	-	25	-	-
มอญ แล ทวยรำ	-	25	-	25	-	-
พิณพาทย์ ถาม มโหรี กลองแขกสำหรับใหญ่	1	-	1	-	1	-
“ ” สำหรับเล็ก	-	50	-	50	-	75
คฤหัยฐ สวดศพจำเริญ	8	-	8	-	12	-

ราชกิจจานุเบกษา 7 เมษายน ร.ศ.112 หรือ พ.ศ.2436

เพลง และมหรสพอื่น ๆ ที่เล่นหากินต้องเสียภาษีด้วย(เริ่มเก็บในสมัย ร.4) พิกัดสมัย ร.5
(การใช้ภาษาลอง ไว้ตามแบบฉบับเดิม พ.ศ. 2436)

วงปีพาทย์เครื่องใหญ่เป็นที่นิยมมากของเจ้านาย มีจำนวน 13 วง ดังนี้ วงของพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว วงของกรมหลวงวชิรญาณเทเวศร์ วงของกรมหลวงสรรพสิทธิปรีชา วงของกรมหลวงวงศาธิราชสนิท วงของสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยาพิชัยญาติ วงของกรมหมื่นมเหศวรศิววิลาส วงของหม่อมเจ้าประเสริฐศักดิ์ วงของสมเด็จพระเจ้ายาพิชัยญาติ วงของเจ้าพระยาบรมราช วงของพระยามนตรีสุริวงศ์ วงของพระยาเสนาภูเบศร์ วงของพระยาสุรินทรราชเสนี และวงของเจ้าหมื่นสรรเพชรภักดี

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 เป็นจุดหักเหทางสังคมไทยมาก สาเหตุมาจากเจ้านายสมัยนี้นิยมเดินทางไปศึกษาต่างประเทศกันมาก ได้ไปพบเห็นวัฒนธรรมตะวันตก จึงนำมาปรับปรุงเปลี่ยนแปลงสังคมของเมืองไทย ทางด้านการดนตรีเริ่มมีทิศทางชัดเจนมากขึ้น มีการทดลองปรับแต่งแนวบรรเลงของวงดนตรีไทยทุกประเภท จัดผสมวงดนตรีใหม่ เพื่อให้เหมาะสมแก่การใช้งาน โดยได้รับแนวคิดมาจากดนตรีราชสำนักตะวันตก สังคมให้ความสำคัญแก่กันแต่งเพลง ครูดนตรี นักดนตรี นักร้อง มากขึ้น

เจ้านายเชื้อพระวงศ์หลายพระองค์มีส่วนช่วยทำนุบำรุงการดนตรีไทยให้มีความทันสมัยมากขึ้น ได้แก่ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ได้ร่วมกันสร้างวงดนตรีขึ้นใหม่ คือ วงปีพาทย์ดึกดำบรรพ์ การปรับปรุงครั้งนี้ได้แนวคิดจากการแสดงโอเปร่าของชาวตะวันตก โดยการนำเอาเครื่องดนตรีเสียงสูงแหลมออก นำเครื่องดนตรีที่มีเสียงทุ้มต่ำเข้ามาแทนที่ เพิ่มฆ้องหุ่ย 7 ลูก เพื่อช่วยให้เสียงนุ่มนวล

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์บทละคร และบทร้องเพลงไทยไว้เป็นจำนวนมาก เช่น บทละครเรื่องเงาะป่า บทมโหรีชุดเสด็จพระราชดำเนินยุโรป ทรงนำ

ดนตรีปี่พาทย์ไปแสดง ณ กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ และได้มีการบันทึกแผ่นเสียงไว้หลายชุด โดยนักดนตรีชั้นนำของยุคนั้น

คีตกวีคนสำคัญอันเป็นแบบฉบับของดนตรีไทยยุคใหม่มีหลายท่านที่ตั้งสำนักดนตรีเพื่อสอนลูกศิษย์ เช่น เจ้ากรมทับ (หลวงกัลยาณมิตาวาส) แห่งสำนักพาทย์โกสัล ขุนเสนาะดุริยางค์ (ขุนเณร) พระประดิษฐไพเราะ (ตาต) หลวงเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) แห่งสำนักเสนาะดุริยางค์ ขุนประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) แห่งสำนักประสานศัพท์ เป็นต้น

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ท่านทรงเป็นนักปราชญ์ เป็นกวี เป็นศิลปิน เป็นนักรัฐศาสตร์ ศิลปทั้งปวงเจริญถึงที่สุดในยุคนี้ ถึงแม้วัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาเป็นจำนวนมาก แต่ประชาชนชาวไทยสมัยนั้นก็ยังคงชื่นชอบความเป็นวัฒนธรรมไทยไม่เสื่อมคลาย เหตุการณ์ทางดนตรีไทยมีดังต่อไปนี้

1. การละครในสมัยนี้เจริญมาก พระองค์ท่านทรงพระราชนิพนธ์บทขับร้อง บทละคร พุด ละครรำ บทเสภา เพลงปลุกใจ เป็นต้น
2. ทรงตั้งกรมมหรสพขึ้น มีส่วนราชการสังกัดอยู่ 6 กรม คือ กรมบัญชาการ กรมช่างมหาดเล็ก กรมพิณพาทย์หลวง กรมโขน โรงเรียนทหารกระบี่หลวง และกรมเครื่องสายฝรั่งหลวง
3. มีวงเครื่องสายสากล (orchestra) ขึ้นเป็นครั้งแรกของชาติไทย โดยมีขุนเจนรณรัฐ (ปิติ วาทยากร) เป็นผู้ฝึกสอนและอำนวยเพลง ภายหลังได้เลื่อนตำแหน่งเป็นพระเจนดุริยางค์ ในปี พ.ศ.2465
4. ประยุกต์เครื่องดนตรีต่างชาติเข้าร่วมบรรเลงกับวงดนตรีไทย เช่น เปียโน ไวโอลิน จิม ออร์แกน เป็นต้น

ในช่วงรัชสมัย รัชกาลที่ 5 รัชกาลที่ 6 นี้ ได้ทรงพระราชทานบรรดาศักดิ์แก่นักร้อง นักดนตรี 59 ตำแหน่ง เป็นตำแหน่ง “พระยา” 2 ตำแหน่ง ตำแหน่ง “พระ” 6 ตำแหน่ง ตำแหน่ง “หลวง” 16 ตำแหน่ง ตำแหน่ง “ขุน” 13 ตำแหน่ง และตำแหน่ง “หมื่น” อีก 20 ตำแหน่ง ซึ่งบรรดาศักดิ์เหล่านี้เป็นเครื่องแสดงถึงฐานะของสามัญชนที่เข้ารับราชการในราชสำนัก ปฏิบัติหน้าที่และมีผลงานเป็นที่ยอมรับ ราชทินนามเรียกคล้องจองกันตามลำดับบรรดาศักดิ์ ซึ่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นก่อน เพื่อไว้พระราชทานให้ผู้ที่มีความสามารถเป็นเลิศในแต่ละเครื่องดนตรีดังนี้

ราชทินนามศิลปินดนตรี

ประสานดุริยศัพท์	ประดับดุริยกิจ	ประดิษฐไพเราะ
เสนาะดุริยางค์	สำอางดนตรี	ศรีวาทิต
สิทธิว่าทิน	พินบรณเลงราช	พาทยบรณเลงมย์
ประสมสังคีต	ประณีตวรศัพท์	คนธรรพวาที
ดนตรีบรรเลง	เพลงไพเราะ	เพราะสำเนียง
เสียงเสนาะกรรม	สรรเพลงสรว	พวงสำเนียงร้อย
สร้อยสำเนียงสนธิ์	วิมลวงเว	บรณเลงเลิศเลอ
บำเรอจิตจริง	บำรุงจิตเจริญ	เพลีนเพลงประเสริฐ
เพลิตเพลงประชัน	สนั่นบรณเลงกิจ	สนิทยบรณเลงการ
สมานเสียงประจักษ์	สมัคเสียงประจิต	วาทิตสรศิลป์
วาทิตสรเสียง	สำเนียงชั้นเชิง	สำเร็จชวนชม
ภิรมย์ร่าใจ	พิไรรมยา	วิณาประจันต์
วินินประณีต	สังคีตศัพท์เสนาะ	สังเคราะห์ศัพท์สะอาง
ดุริยางค์เจนจังหวะ	ดุริยะเจนใจ	ประไพเพลงประสม
ประคมเพลงประสาน	ชาญเชิงระนาด	ฉลาดซ้องวง
บรรจงทูนเลิศ	บรรเจิดปีเสนาะ	ไพเราะเสียงขอ
กลอขลุ่ยคล่อง	ว่องจะเข้รับ	ขับคำหวาน
ดนตรีการเจนจิต	ดนตรีกิจปรีชา	นารทประสานศัพท์
คนธรรพประสิทธิ์สาร	เจนดุริยางค์	จัดดุริยางค์
ถนัดดุริยางค์	ถนอมดุริยางค์	

นักดนตรีที่มีชื่อเสียงมากที่สุดในสมัยรัชกาลที่ 6 ได้แก่ พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จางวางท้าว พาทยโกศล และพระยาภูมิเสวิน

3. ยุคเสื่อมคลาย (รัชกาลที่ 7-8)

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดดนตรีไทยมากขึ้น แต่สภาพทางเศรษฐกิจและการเมืองไม่เอื้ออำนวยกับการดนตรีไทย สังคมมีความสับสนเปลี่ยนแปลงการปกครอง (พ.ศ.2475) พระองค์ท่านทรงสละราชสมบัติ เสด็จประพาสยังประเทศอังกฤษ ทำให้การดนตรีไทยขาดบทบาทลง นักดนตรีไม่มีผู้อุปถัมภ์ ต่างแยกย้ายกันไปตั้งสำนักดนตรีของตนเอง รวมเหตุการณ์การเปลี่ยนแปลงได้ดังนี้

1. รัชกาลที่ 7 ทรงพระราชนิพนธ์เพลง 3 เพลง คือ เพลงราตรีประดับดาว เถา เพลงเขมรละออองค์ เถา และเพลงโหมโรงคลื่นกระทบฝั่ง สามชั้น
2. พระองค์ทรงเป็นนักดนตรีไทยฝีมือเยี่ยมด้านซออู้ ซอด้วง บรรเลงร่วมกับสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระบรมราชินี และพระบรมวงศานุวงศ์ เช่น สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต กรมหมื่นอนุพงษ์จักรพรรดิ กรมหมื่นอนุวัตรจตุรนต์ เป็นต้น
3. มีศิลปิน นักร้อง นักดนตรีมีชื่อเสียงสืบเนื่องมาจากรัชกาลที่ 6 ได้แก่ สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ สมเด็จพระเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต พระยาเสนาสุริยวงศ์ (แช่ม สุนทรวาทิน) หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นต้น
4. เปลี่ยนแปลงการปกครอง เมื่อ พ.ศ.2475 การดนตรีไทยลดบทบาทจากสังคมไทย นักดนตรีไร้ผู้อุปถัมภ์
5. การดนตรีเข้าสู่ระบบราชการ
6. พระเจนดุริยางค์แต่งเพลงชาติไทย เมื่อวันที่ 4 กรกฎาคม 2475

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล ทรงครองราชย์ในระยะเวลาไม่นาน พอที่จะฟื้นฟูเศรษฐกิจ การเมือง การปกครอง ศิลปะ วัฒนธรรม ดนตรีไทยจึงยังไม่ฟื้นตัวให้คืนสู่ความรุ่งเรืองได้ในรัชสมัยนี้ แต่ก็พอจะเกิดความเปลี่ยนแปลงได้ดังนี้

1. ก่อตั้งโรงเรียนนาฏศิลป์ (พ.ศ.2477) เพื่อเปิดโอกาสให้นักเรียนทั่วไปที่สนใจทางด้านดนตรี นาฏศิลป์ไทยเข้าศึกษา เป็นการเข้าศึกษาในระบบโดยมีรัฐบาลเป็นผู้ควบคุมดูแล
2. นโยบายพัฒนาประเทศให้มีวัฒนธรรมเจริญเท่าทันวัฒนธรรมตะวันตก มีการปรับปรุงคุณภาพเครื่องดนตรี ระบบเสียง การจัดรูปแบบวงดนตรีตามแบบตะวันตก นักดนตรี ศิลปิน อยู่ในระบบราชการ

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช ทรงเป็นอัครศิลปินทั้งทาง ด้านดนตรีไทย และดนตรีสากล จนเป็นที่ยอมรับจากนานาชาติ ทำให้วงการดนตรีในประเทศไทย เริ่มฟื้นตัวขึ้นมาอีกครั้ง ทั้งทางด้านดนตรีไทย และดนตรีสากล มีเหตุการณ์ดังนี้

1. ทรงโปรดเกล้าฯ ให้พระเจนดุริยางค์แต่งตำราทฤษฎีดนตรีสากลขึ้นในปี พ.ศ.2504 เพื่อให้ประชาชน นักเรียน นักศึกษา ทั่วใช้ศึกษา
2. พระราชทานราชทรัพย์ส่วนพระองค์ให้กรมศิลปากรจัดพิมพ์โน้ตเพลงไทยเป็นแบบ โน้ตสากลขึ้นเป็นครั้งแรก เพื่อดนตรีไทยเข้าสู่ระบบสากล
3. พระราชทานพระราชดำริให้คณะวิศวกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ศึกษา ค้นคว้าเรื่องความถี่เสียงของเครื่องดนตรีไทย เพื่อให้มีมาตรฐานเดียวกัน
4. ทรงให้มีศิลปินแห่งชาติ สาขาดนตรีไทยขึ้น เมื่อปี พ.ศ. 2528
5. ประเทศไทยมีการเรียนการสอนดนตรีในระดับปริญญาตรี ปริญญาโท ขึ้นใน สถาบันอุดมศึกษา

จะเห็นได้ว่าการดนตรีไทยในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์มีพัฒนาการขึ้นตามลำดับถึง 3 ยุคด้วยกัน ความรุ่งเรืองของดนตรีไทยจะมีความสัมพันธ์กับสภาวะการเมือง การปกครอง เศรษฐกิจ เป็นสำคัญ หากองค์ประกอบเหล่านี้พร้อมสมบูรณ์ นักดนตรี ครูดนตรี ก็มีโอกาสร้างสร้างสรรคงานที่โดดเด่น เป็น สมบัติของชาติ ทั้งด้านการประพันธ์ เทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรี การขับร้อง การละคร จนถึงยุค ปัจจุบัน

ในยุคที่การเมือง เศรษฐกิจของชาติ อยู่ในภาวะตกต่ำ มีผลทำให้การดนตรีซบเซาลงไปด้วย ดังในยุคที่ 3 ของกรุงรัตนโกสินทร์ คือ ปลายรัชกาลที่ 6 รัชกาลที่ 7 และรัชกาลที่ 8 นักดนตรีในราชสำนักทุกคนล้วนได้รับผลโดยตรง นักดนตรีต่างแยกย้ายหาทางออกโดยการตั้งสำนักดนตรีของตนเอง เพื่อฝึกฝนลูกศิษย์ เพื่อรับงานแสดงทั่วไป หนึ่งในสำนักดนตรีชั้นนำเหล่านี้มีสำนักพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) รวมอยู่ด้วย สำนักดนตรีนี้ถือเป็นสำนักเก่าแก่สำนักหนึ่งย้อนหลังไปถึง สมัยรัชกาลที่ 3 ตั้งแต่สมัยครูทั้ง สุนทรวาทิน ครูดนตรีนักดนตรีที่มีฝีมือเป็นเลิศในยุคนั้น บิดาของครู ช้อย สุนทรวาทิน ครูดนตรีนักดนตรีที่จกษุพิการเนื่องจากไข้ทรพิษ ท่านเป็นครูที่สอนลูกศิษย์ให้เป็น นักดนตรีมีฝีมือสูงมากท่านหนึ่งของประเทศไทย หนึ่งในลูกศิษย์ของท่าน คือ ครูแช่ม สุนทรวาทิน บุตรชายของท่านเอง ซึ่งต่อมาครูแช่ม สุนทรวาทิน ได้รับบรรดาศักดิ์เป็น พระยาเสนาะดุริยางค์ เป็น นักดนตรี นักร้อง ครูดนตรี นักวิชาการดนตรี คนสำคัญของราชสำนักถึง 3 รัชกาล หลังจากผล

กระทบจากการเมือง เศรษฐกิจตกต่ำในสมัยรัชกาลที่ 7 พระยาเสนาะดุริยางค์ (แจ่ม สุนทรวาที) ได้ออกมาตั้งสำนักดนตรีส่วนตัว ซึ่งสำนักของท่านผลิตศิษย์ทั้งสายปี่พาทย์ เครื่องสาย การขับร้อง เป็นที่ยอมรับในสังคมจนถึงปัจจุบัน

ขอบข่ายของ “สำนัก” ชาติไทยเป็นชาติที่มีองค์ความรู้ทางศิลปวิทยาการมานับพันปี การถ่ายทอดความรู้จากบรรพบุรุษสู่ลูกหลาน จากครูสู่ศิษย์มีกระบวนการทางการศึกษาในรูปแบบ ดังนี้

1. จากบ้าน เป็นความรู้ที่บรรพบุรุษถ่ายทอดยังคนรุ่นหลัง ด้วยวิธีมุขปาฐะเรียนรู้จากพฤติกรรมประจำวัน ความรู้ี้จะมีความแตกต่างกันไปตามสายสกุล ครอบครั้ว ท้องถิ่น มุ่งเน้นการดำรงชีวิตเอาตัวรอดจากปัญหาอุปสรรค

2. จากวัด ความรู้ส่วนนี้เป็นความรู้ด้านจริยธรรม ศีลธรรม ปรัชญา ภาษาศาสตร์ ตรรกศาสตร์ หลักการดำเนินชีวิต ถ่ายทอดโดยพระภิกษุ

3. จากวัง ความรู้ส่วนนี้มักจะเน้นในเนื้อหาความเป็นอยู่ที่มีแบบแผน คือ การเมือง การปกครอง กฎหมาย ขนบธรรมเนียม ประเพณี ศิลปะ วัฒนธรรม

4. จากโรงเรียน ความรู้ที่อยู่ในระบบถูกกำหนดให้เป็นหลักสูตรเป็นความรู้ที่เปิดกว้างในทุกสาขาวิชา ผู้เรียน ได้รับความรู้ด้วยกระบวนการที่ผ่านการทดลองมาแล้วอย่างดีส่วนมากจะเน้นเนื้อหาในทางทฤษฎี

5. สำนัก เป็นแหล่งการศึกษาที่สำคัญของคนไทยมาช้านานมีความหมายรวมถึงสถานศึกษาแลกเปลี่ยนความรู้ การจัดการองค์ประกอบของการเรียนรู้ทั้งหมด มุ่งเน้นความสามารถที่เป็นเลิศเฉพาะด้าน เช่น สำนักดาบพุทธไชยสวรรค์ สำนักดัดศิลา สำนักดนตรี เป็นต้น

ผู้บริหารสถานศึกษาหรือผู้มีอำนาจหน้าที่สั่งการ เป็นที่เคารพยกย่อง น่าเชื่อถือ ในสถานศึกษาใดก็ตาม จะถูกยก ให้เป็น หัวหน้าสำนัก หรือ เจ้าสำนักทันที พระยาเสนาะดุริยางค์ (แจ่ม สุนทรวาที) ก็เช่นกัน ท่านเป็นที่รัก เคารพ มีความสามารถทางดุริยางค์ศิลป์เป็นที่ประจักษ์แก่ศิษย์และคนทั่วไป

สำนักพระยาเสนาะดุริยางค์ (แจ่ม สุนทรวาที) แบ่งเป็น 2 สมัย ดังนี้

1. สมัยพระยาเสนาะดุริยางค์ (แจ่ม สุนทรวาที) รับราชการอยู่ในราชสำนัก รัชกาลที่ 5-7 ท่านมีหน้าที่ควบคุมดูแล ฝึกสอนนักร้องนักดนตรีในวัง เป็นนักดนตรีบรรเลงในงานพระราชพิธีต่าง ๆ แล้ว พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดให้เป็นครูสอนดนตรี ขับร้องถวายพระราชวงส์ฝ่ายใน และเจ้าจอมในพระบรมมหาราชวังเป็นประจำ อีกภาระกิจหนึ่ง พระบาทสมเด็จพระ

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวยังโปรดเกล้าให้ตั้งวงมโหรีหญิงวังหลวงขึ้น แต่งตั้งให้พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เป็นผู้ฝึกสอน ดนตรีและการขับร้อง ท่านได้รวบรวมเรียบเรียงบทประพันธ์ที่บรมครูท่านอื่นแต่งไว้ มาปรับปรุงวิธีการบรรเลงใหม่ให้มีความไพเราะยิ่งขึ้นตามแบบแผนวิธีการของท่าน และถ่ายทอดวิธีการบรรเลงนี้ให้แก่ศิษย์วงมโหรีหญิง วงปี่พาทย์ในราชสำนัก แนวทางดนตรีที่ท่านควบคุมฝึกสอนจึงมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ทั้งเรื่องทางเพลง วิธีการบรรเลง ความปราณีตไพเราะ ถือได้ว่าเป็นแบบแผนของสำนักพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) จนตราប់ทั่วทุกวันนี้

2. สมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว มีการเปลี่ยนแปลงการปกครอง จากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชเป็นระบอบประชาธิปไตย สถานการณ์ของนักดนตรีไทย วงดนตรีไทยในราชสำนักขาดผู้อุปถัมภ์ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) จึงออกมาเปิดสำนักสอนดนตรีแก่ศิษย์ที่บ้าน ครั้งแรกใช้สถานที่ภายในวังสวนกุหลาบ ต่อมาทางราชการต้องการที่วังสวนกุหลาบเป็นสถานที่ราชการ สำนักดนตรีพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) จึงต้องย้ายมาอยู่ตรงข้ามโรงเรียนราชวินิต แห่งสุดท้ายย้ายมาอยู่บ้านเลขที่ 1561 ฟังธนบุรี ข้างวัดมอญ ตรงข้ามโรงเรียนบ้านสมเด็จพระเจ้าพระยา ปัจจุบันบ้านหลังนี้เป็นสมบัติของครูเลื่อน สุนทรวาทิน บุตรีของท่าน ณ บ้านฟังธนนี้ท่านได้ตั้งคณะดนตรีปี่พาทย์และวงเครื่องสายขึ้น ใช้ชื่อ เสนาะดุริยางค์ เพื่อรับบรรเลงงานทั่วไป นอกจากนี้พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ยังได้รับเชิญเป็นครูสอนปี่พาทย์และขับร้อง ที่คณะปี่พาทย์ 2 ตระกูล คือ ตระกูล ดุริยประณีต และตระกูล ดุริยพันธุ์ อีกด้วย ทำให้ทางเพลง เทคนิควิธีการดนตรีของท่านมีอิทธิพลต่อคณะดนตรีของทั้ง 2 ตระกูลจนถึงปัจจุบัน

จากเหตุ 2 ประการดังกล่าว ทำให้สำนักพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) มีลูกศิษย์อยู่ในวงการดนตรีไทยแขนงต่าง ๆ เป็นจำนวนมาก บางท่านมีความเชี่ยวชาญทุกแขนง ช่วยให่วงการดนตรีไทยมีบุคลากรที่มีคุณภาพ ทั้งด้านครูดนตรี นักดนตรี นักวิชาการ นักร้อง พอจะแบ่งตามความเป็นเลิศได้ดังนี้

สายปี่พาทย์

ครูเทียบ คงลายทอง	(2445-2524)	ปี่ใน
ครูพริ้ง ดนตรีรส	(2444-2524)	ระนาดเอก
ครูสอน วงฝ่อ	(2445-2518)	ฝ่อวง
ครูมิ ทรัพย์เย็น	(2444-2515)	เครื่องหนัง
ครูผิว ใบไม้	(2442-2488)	เครื่องหนัง

ครูทรัพย์ นุตสถิตย์	(2441-2517)	ขลุ่ย, พ้องวง
ครูอรุณ กอนกุล	(2444-2521)	พ้องวง ระนาดทุ้ม
ครูโชติ คุริยประณีต	(2452-2516)	ปี่ใน
ครูชื่น คุริยประณีต	(2454-2507)	ระนาดเอก
ครูชั้น คุริยประณีต	(2457-2496)	พ้องวง, ระนาด, เครื่องหนัง
ครูแสง โสกา	(ไม่ทราบวันปีเกิด และปีที่ถึงแก่กรรม)	ระนาดทุ้ม
ครูเพิ่ม พินโย	(ไม่ทราบวันปีเกิด และปีที่ถึงแก่กรรม)	ระนาดเอก
ครูทองใบ ขวัญดี	(ไม่ทราบวันปีเกิด และปีที่ถึงแก่กรรม)	ระนาดเอก
ครูเกลละ สมสุข	(ไม่ทราบวันปีเกิด และปีที่ถึงแก่กรรม)	พ้องวงเล็ก
สายนักร้อง		
ครูท้วม ประสิทธิกุล	(2439-2539)	
ครูหน่วง คุริยพันธุ์	(2454-ไม่ทราบปีที่ถึงแก่กรรม)	
ครูเหนี่ยว คุริยพันธุ์	(2459-2498)	
ครูเชื้อ นักร้อง	(2438-2507)	
ครูเข้มซ้อย คุริยประณีต	(2462-2526)	
ครูสุดา คุริยประณีต (เขียววิจิตร)	(2459-ปัจจุบัน)	
ครูชม หรือเขียว คุริยประณีต (รุ่งเรือง)	(2464-ปัจจุบัน)	
ครูทัศนีย์ คุริยประณีต (พิณพาทย์)	(2468-2500)	
ครูสุดจิตต์ คุริยประณีต	(2476-ปัจจุบัน)	
ครูเลื่อน สุนทรวาทิน	(2452-ปัจจุบัน)	
ครูเจริญใจ สุนทรวาทิน	(2458-ปัจจุบัน)	
สายเครื่องสาย		
ครูทองสุข(กงศักดิ์) คำศิริ	(2442-2510)	ซอด้วง ซออู้
ครูเลื่อน สุนทรวาทิน	(2452-ปัจจุบัน)	ขลุ่ยเพียงออ

ครูเจริญใจ สุนทรวาทิน

(2458-ปัจจุบัน)

ขอสามสาย

นอกเหนือจากนี้ยังมีศิษย์ที่เป็นเชื้อพระวงศ์ ข้าราชการในราชสำนักที่พระยาเสนาะดุริยางค์เข้าไปสอนเป็นวงปี่พาทย์และวงมโหรีอีกหลายท่าน ซึ่งท่านเหล่านั้นมีหน้าที่ตำแหน่งประจำที่ไม่เกี่ยวกับดนตรี ถือเป็นเพียงนักดนตรีสมัครเล่น จึงไม่สามารถหาประวัติได้

ลักษณะของเพลงไทย

เพลงไทย หรือเพลงไทยเดิม เป็นเพลงที่มีพัฒนาการมาจากเพลงพื้นเมือง (Folk Song) หรือดนตรีพื้นเมือง (Traditional Music) เช่น เพลงฉ่อย เพลงเรือ เพลงเกี่ยวข้าว รำตัด เหม่เรือ เป็นต้น จนได้มาตรฐานทั้งทางด้านทฤษฎี เทคนิคการบรรเลง วิธีการประสมวง วิธีการปรับวง วิธีการขับร้อง วิธีการถ่ายทอด การเลือกใช้คำในภาษาสำหรับขับร้อง การสร้างเครื่องดนตรีด้วยวัสดุที่ดีมีการค้นคว้า ตกแต่ง สลัก ประดับลวดลายที่วิจิตรบรรจง สมบูรณ์สูงสุด (Classic) แบ่งได้ 2 ประเภท ดังนี้

ประเภทเพลงบรรเลง คือ เพลงที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีล้วนทั้งเพลง ไม่จำกัดความสั้นยาวของเพลง จะบรรเลงด้วยวงดนตรีประเภทใดก็ได้ รวมถึงเพลงเดี่ยวของทุกเครื่องดนตรี แบ่งเพลงบรรเลงได้ดังนี้

1. เพลงโหมโรง เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงก่อนการแสดงเริ่มงาน หรือเป็นเพลงแรกของงาน มีเหตุผลของการบรรเลง คือ

- เพื่อเป็นการประกาศให้ชาวบ้านหรือผู้ฟังอื่นทราบว่ามีการงาน
- เพื่ออันเชิญเทพยดา ครูบาอาจารย์ และสิ่งศักดิ์สิทธิ์
- เพื่อระลึกถึงบุญคุณครูอาจารย์ ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชา

เพลงโหมโรงนั้นสามารถแบ่งออกได้หลายชนิดขึ้นอยู่กับลักษณะของงาน ลักษณะของมหรสพที่แสดง และลักษณะของการบรรเลงเป็นสำคัญ ด้วยชนิดของเพลงโหมโรงที่แบ่งได้ คือ

1.1 โหมโรงปี่พาทย์ คือ เพลงโหมโรงที่บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ประเภทต่าง ๆ ที่ใช้บรรเลงมาแต่สมัยโบราณ มี 3 ลักษณะ คือ

1.1.1 โหมโรงเย็น ใช้บรรเลงในโอกาสที่มีงานพิธีสงฆ์เพื่อสวดมนต์เย็นก่อนที่พระสงฆ์จะทำพิธีสวดมนต์เย็น ดนตรีจะต้องบรรเลงโหมโรงก่อน เพลงในชุดโหมโรงเย็นจะประกอบ

ด้วยเพลงหลายเพลง นำมาบรรเลงติดต่อกัน ซึ่งส่วนใหญ่ นำมาจากเพลงหน้าพาทย์ เช่น เพลงสาธุการ เพลงจระ รัสสามลา เข้าม่าน ปฐม ลาเสมอ รัสลาเดี่ยว เชิด กลม ชำนาญ กราวใน ลา เป็นต้น

1.1.2 โหมโรงเช้า ใช้บรรเลงในงานทำบุญเลี้ยงพระ วิธีการบรรเลงเช่นเดียวกับ โหมโรงเย็น คือ บรรเลงก่อนเริ่มพิธีสงฆ์ เพลงที่ใช้สำหรับโหมโรงเช้ามีลักษณะเดียวกับโหมโรงเย็น คือ เริ่มต้นด้วยเพลงสาธุการ เหาะ รัสลาเดี่ยว กลม ชำนาญ

1.1.3 โหมโรงกลางวัน ใช้ในโอกาสจัดพิธีไหว้ครู ดนตรี นาฏศิลป์ ซึ่งถ้าครูผู้ทำพิธีเรียกให้บรรเลงจึงบรรเลง นอกจากนี้เพลงชุดนี้ยังใช้สำหรับบรรเลงโหมโรงละครที่เปิดแสดง ตอนกลางวัน เพลงชุดโหมโรงกลางวันมีดังนี้ กราวใน เสมอข้ามสมุทร เชิด 2 ชั้น และชั้นเดี่ยว ชุบ ลา กระทบกัน ตะคุกรุกกลัน ปลุกดันไม้ ชายเรือ โคมเวียน แผละ เชิดฉาน ลา

1.2 เพลงโหมโรงโขน ละคร ใช้บรรเลงในโอกาสที่มีการแสดงโขนละคร หรือ มหรสพอื่น เช่น หนังใหญ่ ลิเก เป็นต้น บรรเลงได้ทุกเวลาที่มีการแสดง ใช้เพลงชุดโหมโรงเย็น โหมโรงกลางวัน โหมโรงเช้า โดยเปลี่ยนเพลงบ้างก็ได้ มีธรรมเนียมว่าก่อนตัวละครออกต้องบรรเลงเพลงวาเป็นอันดับแรก ส่วนเพลงในชุดโหมโรงโขนละคร คือ เพลงกราวใน เสมอข้ามสมุทร รัสสามลา เชิด ชุบ ลา กระทบกัน ตะคุกรุกกลัน ปลุกดันไม้-รัส ใช้เรือ-รัส เหาะ-รัส ไล่-รัส และจบด้วยเพลงวา

1.3 โหมโรงเสภา การขับเสภาเป็นการละเล่นพื้นเมืองของไทยที่ได้รับความนิยมมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา นิยมเล่นกันตอนกลางคืน เพลงโหมโรงที่ใช้จึงเหมือนกับเพลงโหมโรงโขนละคร แต่ได้ตัดทอนจำนวนเพลงลงเพื่อให้สั้นเหมาะสมแก่การขับเสภา

1.4 เพลงโหมโรงมโหรีและเครื่องสาย นิยมบรรเลงเพื่อการขับกล่อมในงานมงคล ปัจจุบันนิยมบรรเลงแบบโหมโรงเสภา คือ ใช้เพลงบรรเลงเพียงหนึ่งเพลงแล้วนำประโยคท้ายของเพลง วามาลง

1.5 เพลงโหมโรงพิเศษ คือเพลงโหมโรงที่ใช้บรรเลงเป็นการเฉพาะสถาบัน คณะ สำนักดนตรี

1.6 เพลงโหมโรงเฉพาะประเภทของวงดนตรี คือ เพลงที่เหมาะสมสำหรับน้ำเสียงของเครื่องดนตรีชนิดใดชนิดหนึ่ง เช่น เพลงโหมโรงบุเช้นซ้อก ใช้บรรเลงกับวงอังกะลุงโดยใช้อัฒรา จังหวะสองชั้น เพลงโหมโรงลมหวนสามชั้น ใช้บรรเลงเฉพาะวงเครื่องสายปี่ชวา เป็นต้น

1.7 เพลงโหมโรงที่นำมาจากเพลงขับร้องธรรมดา เช่น เพลงโหมโรงเทพพนม เป็นต้น

2 เพลงหน้าพาทย์ เป็นเพลงบรรเลงที่ใช้ประกอบพิธีของ เทวดา มนุษย์ ยักษ์ สัตว์ วัตถุ หรือธรรมชาติ ทั้งพิธีที่มีตัวตนและพิธีที่สมมุติ เพลงหน้าพาทย์จะใช้งานพิธีกรรม เช่น งานไหว้ครู งานแสดงโขน ละคร โดยแบ่งระดับชั้นของเพลงหน้าพาทย์ได้ดังนี้

2.1 เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ได้แก่ องค์พระพิราพ ตระนอน ตระนิมิต ตระบรรทม ไพโร ตระบรรทมสินธุ์ ตระพระประคนธรรพ เสมอเถร เสมอมาร เสมอสามลา รั้วสามลา กุ๊กพาทย์ สาธุการ โคมเวียน ชำนาญ บาทสกุณี เป็นต้น

2.2 เพลงหน้าพาทย์ปกติ คือ หน้าพาทย์ที่ใช้กับการแสดงทั่วไป เช่น เพลงช้า เชิด เสมอ รั้ว เหาะ ปฐุม โอด เป็นต้น

3. เพลงเรื่อง เป็นเพลงบรรเลงที่มีมาแต่โบราณ ใช้บรรเลงเฉพาะวงปี่พาทย์เท่านั้น คือการนำเอาเพลงต่าง ๆ ที่มีลักษณะโครงสร้างทางฉันทลักษณ์ของเพลง เช่น ทำนอง ลูกตก สำเนียง ลีลา หน้าทับ อัตราจังหวะของเพลง ที่มีความคล้ายคลึงกัน มาบรรเลงต่อกันเป็นชุด ใช้บรรเลงต่อจาก เพลงโหมโรง เพื่อบรรเลงพระสงฆ์เข้ามาในงานพิธี ตัวอย่างเพลงเรื่อง เช่น เพลงเรื่องถึงพระจันทร์ เพลงเรื่องเต่ากินผักบุ้ง เพลงเรื่องสร้อยสน เพลงเรื่องทำขวัญ เป็นต้น

4. เพลงหางเครื่อง เรียกอีกอย่างว่า เพลงท้ายเครื่อง เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงต่อจากเพลงขนาดใหญ่ เช่น เพลงเถา ลักษณะของเพลงหางเครื่องนั้นจัดบรรเลงเป็นชุดติดต่อกันหลาย ๆ เพลง กำหนดว่าในชุดนั้นต้องเป็นเพลงสำเนียงเดียวกันกับเพลงใหญ่ที่บรรเลงนำมาทุกเพลง

5. เพลงออกภาษา เป็นเพลงลักษณะคล้ายเพลงหางเครื่อง ใช้บรรเลงต่อจากเพลงใหญ่ หรืออาจจะบรรเลงโดยลำพังก็ได้ มีมาแต่โบราณ ลักษณะของเพลงแตกต่างกับเพลงหางเครื่อง คือ มีการกำหนดแบบแผนการบรรเลงออกภาษา 4 ภาษา ตามลำดับดังนี้ก่อน คือ จีน เขมร ตะลุง และพม่า ต่อจากนั้นจึงเลือกภาษาอื่นต่อไปตามความเหมาะสม คือ ลาว มอญ ฝรั่งเศส ญวน ไทย เขมร ขวา ญี่ปุ่น เป็นต้น

6. เพลงภาษา คือเพลงไทยที่แต่งเลียนสำเนียงเพลงต่างชาติ โดยนำชื่อของชาตินั้นมาเป็นชื่อเพลง เช่น ลาวคำหอม มอญดูดาว เขมรไทรโยค เขมรต๋อยหม้อ ฝรั่งเศสทำ เป็นต้น เหตุผลของการประพันธ์เพลงภาษานี้มีหลายสาเหตุ เช่น เพื่อเลียนแบบสำเนียงเพลงของชาติต่าง ๆ ที่อยู่ใกล้เคียงประเทศไทย ประชาชนที่อยู่ในประเทศไทยมีหลายเชื้อชาติ ภาษา จึงทำให้สำเนียงเพลงต่างกันออกไป หรือแต่งขึ้นเพื่อการขับร้อง บรรเลง ประกอบการฟ้อนรำ การแสดงละครที่มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับชนชาติต่าง ๆ

7. เพลงเดี่ยว เป็นเพลงบรรเลงโดยมีทำนองเพลงเป็นหลัก บรรเลงเพียงเครื่องเดียว เพื่อเป็นการแสดงฝีมือของนักดนตรีในเครื่องดนตรีต่าง ๆ เช่น ระนาดเอก ปี่ใน ขลุ่ย จะเข้ ซอด้วง เป็นต้น

เพลงขับร้อง เพลงขับร้องของดนตรีไทย หมายถึง การขับร้องโดยที่มีวงดนตรีไทยประเภทต่าง ๆ บรรเลงคลอ หรือบรรเลงสลับไปด้วย จะไม่มีการขับร้องล้วน ๆ หรือการขับร้องแบบประสานเสียงเหมือนการขับร้องของดนตรีตะวันตก แบ่งเพลงสำหรับขับร้องไทยได้ดังนี้

1. การขับร้องอิสระ หมายถึง การขับร้องเพลงทั่ว ๆ ไป ผู้ขับร้องสามารถกำหนดระดับเสียงได้ตามถนัด ตามความสามารถ ไม่ต้องกังวลวงดนตรี แต่จะต้องระวังจังหวะและทำนองให้แม่นยำ การขับร้องประเภทนี้เช่นการขับร้องเพลงในชั้นเรียน การร้องเดี่ยว เป็นต้น

2. การขับร้องประกอบดนตรี หมายถึง การร้องส่งเข้ากับวงดนตรี ปี่พาทย์ เครื่องสาย มโหรี นักร้องจะต้องยึดเสียงของวงดนตรีเป็นหลัก เสียงและจังหวะต้องเข้ากับวงดนตรี แบ่งได้ดังนี้

2.1 การร้องรับ ร้องส่ง คือการร้องต่อจากวงดนตรี หรือร้องนำวงดนตรี สลับกันไปจนจบเพลง เสียงของนักร้องกับดนตรีต้องได้ระดับเสียงเท่ากันจึงจะสมบูรณ์

2.2 การร้องสอดดนตรี คือการร้องที่มีดนตรีสอดเข้ามาแทรกในบางช่วงของเพลง เช่น เพลงสาริกา เพลงละว้า เป็นต้น

2.3 การร้องพร้อมดนตรี การร้องแบบนี้จะร้องไปพร้อมกับดนตรี แบ่งได้ 4 แบบดังนี้

2.3.1 ร้องคลอ คือ ผู้ขับร้องและดนตรีจะดำเนินทำนองอย่างเดียวกัน แต่ความสำคัญจะอยู่ที่นักร้อง

2.3.2 ร้องเคล้า คือ การขับร้องกับการบรรเลงดนตรีนั้นจะดำเนินไปคนละทางกัน แต่เป็นเพลงเดียวกัน นักร้องจะร้องแบบทางร้อง ดนตรีจะบรรเลงไปตามทางของดนตรี แต่พอหมดจังหวะหน้าทับแต่ละจังหวะต้องมาจบพร้อมกันทุกวรรคของเพลง

2.3.3 ร้องล้าลอง คือ การขับร้องเพลงไปพร้อมกับการบรรเลงดนตรีแบบหนึ่งเป็นการอิสระทั้ง 2 ฝ่าย คนละเพลงกัน เพียงแต่นักร้องและดนตรีต้องอยู่ในระดับเสียงเดียวกัน

2.3.4 ร้องประสาน เป็นการขับร้องและบรรเลงพร้อมกันเพลงเดียวกันแต่คนละทาง เช่น การร้องเพลงเวสสุกรรมในละครศึกคำรบสี่เรื่อง สังข์ศิลป์ชัย เป็นต้น

2.4 การร้องประกอบการรำ ประกอบการแสดงละคร การร้องและการเน้นคำ ประพันธ์คำร้องรูปแบบนี้จะต้องมีความเชี่ยวชาญมากเพื่อให้ได้เนื้อหาของเพลงให้มีความสัมพันธ์กับท่ารำ ท่าทาง อารมณ์ กริยาอาการต่าง ๆ ของละคร เช่น ดีใจ เสียใจ โศกเศร้า ตื่นเต้น หวาดกลัว เป็นต้น การเลือกใช้น้ำเสียงจะต้องเข้าถึงอารมณ์ อีกทั้งนักร้องจะต้องคอยฟังวงดนตรีประกอบกันไป

การขับร้องไทยแบ่งประเภทได้ดังนี้

1

1. เพลงสองชั้น ถือว่าเป็นเพลงหลักของการขับร้อง เพราะว่ามีลีลาจังหวะเป็นอัตราปานกลางเหมาะสำหรับผู้ฝึกหัดขับร้องระยะแรก เพราะจะจำทำนองได้ง่ายและไม่ยาวมากเกินไป และเพลงในอัตราจังหวะสองชั้นนี้นิยมนำมาแต่งขยายเป็นเพลงอัตราจังหวะสามชั้น และชั้นเดียว ตัวอย่างเพลงขับร้องสองชั้น เช่น เพลงแขกบรเทศ ลาวเจริญศรี เขมรปากท่อ เวสสุกรรม เป็นต้น

2. เพลงสามชั้น เป็นเพลงอัตราจังหวะช้าที่สุด ก็จะขยายออกจากเพลงสองชั้นหนึ่งเท่า เวลานำมาขับร้องมักจะช้ามากเกินไปจนผู้ฟังหมดความสนใจ มีการเอื้อนเสียงมาก ทำให้ลีลาของเพลงร้องยาก ไม่เหมาะสำหรับผู้ฟังและนักร้องสมัครเล่น ตัวอย่างเพลงสามชั้น เช่น เพลงนกขมิ้น เพลงราตรีประดับดาว เพลงออกทะเล เป็นต้น

3. เพลงชั้นเดียว เป็นเพลงที่มีความเร็วเนื่องจากตัดทอนจากเพลงอัตราสองชั้นลงครึ่งหนึ่ง ทำให้เพลงสั้นลง จังหวะจะกระชั้น ฟังแล้วเร้าใจ สนุกสนาน ไม่มีการเอื้อน หรือมีน้อยกว่าอัตราจังหวะอื่น นิยมร้องโดยใช้ลูกคอ เช่น เพลงรำวง เพลงพื้นเมือง เป็นต้น

4. เพลงเถา เพลงเถาเป็นเพลงขับร้องประเภทหนึ่ง มีเทคนิค วิธีการขับร้องยากมาก เพราะผู้ร้องต้องร้องได้ดีทุกอารมณ์ ทุกอัตราจังหวะ เนื่องจากเพลงเถาเป็นการรวมเอาเพลงอัตราจังหวะสามชั้น สองชั้น ชั้นเดียวมาบรรเลง ขับร้องต่อกัน นักร้องและวงดนตรีต้องซ้อมด้วยกันเป็นอย่างดี การบรรเลงจึงจะไพเราะ เช่น เพลงโสมส่องแสงเถา ต้องร้องจากโสมส่องแสงสามชั้น โสมส่องแสงสองชั้น จบลงที่โสมส่องแสงชั้นเดียว ส่วนเพลงเถาอื่นที่นิยมนำมาร้องบรรเลงกัน เช่น เพลงแสนคำนึงเถา เพลงเขมรพวงเถา เป็นต้น

5. เพลงดับ เพลงที่มีชื่อเป็นความหมายเฉพาะ หมายถึง การนำเอาเพลงขับร้องสั้น ๆ มาขับร้องบรรเลงต่อเนื่องกันเป็นชุด แบ่งได้เป็น 2 ชนิด คือ

5.1 ตั๊บเพลง หมายถึง เพลงตั๊บที่นำเอาเพลงที่มีลีลา สำเนียง จังหวะ ที่คล้ายกัน มาบรรเลงขับร้องต่อเนื่องกัน โดยเน้นที่ตัวทำนองเพลง เนื้อเรื่องของคำร้องอาจจะต่างกันได้ เช่น เพลงตั๊บลมพัดชายเขา เพลงตั๊บตันเพลงฉิ่ง เป็นต้น

5.2 ตั๊บเรื่อง หมายถึง เพลงที่นำมาร้องบรรเลงต่อเนื่องกันจะต้องมีเนื้อหาของคำร้องเป็นเรื่องราวต่อเนื่องเกี่ยวพันกัน ฟังแล้วได้ใจความ ส่วนทำนองของเพลงจะแตกต่างกันก็ได้ ขึ้นอยู่กับการต่อกันของเนื้อเพลงเป็นสำคัญ เช่น ตั๊บเรื่องพระลอ ตั๊บวิเวาะห์พระสมุทร ตั๊บนางลอย เป็นต้น

ข้อสังเกต เพลงตั๊บจะมีอัตราจังหวะสองชั้นเป็นส่วนใหญ่ มีอัตราจังหวะชั้นเดียวอยู่บ้าง 6. เพลงใหญ่ เป็นลักษณะของเพลงทยอย หน้าทับสองไม้ เป็นเพลงขับร้องที่ใช้ฉวฉวีการร้องที่วิจิตรพิสดาร ส่วนใหญ่มีอัตราจังหวะสามชั้น มีวิธีการประพันธ์ทั้งการร้องและวงดนตรีที่ยากกว่าเพลงทั่ว ๆ ไป ใช้ในงานประชันวงดนตรี เพลงที่นิยมบรรเลงขับร้อง เช่น เพลงแขกโอด เพลงแขกลพบุรี เพลงทยอยนอก เพลงทยอยใน เพลงทยอยเขมร เป็นต้น

7. เพลงเกร็ด หรือเพลงเบ็ดเตล็ด หมายถึง เพลงที่นำมาแยกออกบรรเลงเป็นเพลงเดี่ยว ใช้ขับร้องและบรรเลงในระยะเวลาสั้น ๆ ตามโอกาสอันควร เช่น บรรเลงสลับรายการแสดงมหรสพ บรรเลงคั่นเวลา เป็นต้น เพลงที่นิยมนำมาขับร้องและบรรเลง เช่น เพลงนุหั่นลอยเลื่อน เพลงจำปาทองเทศ เป็นต้น

8. เพลงส่งท้าย หรือเพลงลา เป็นเพลงที่ใช้ขับร้องบรรเลง เป็นเพลงสุดท้ายของการแสดง เป็นเพลงลักษณะอัตราสองชั้น สามชั้น ความหมายของเนื้อเพลงจะเกี่ยวกับการอำลาท่านผู้ชมที่มาร่วมงาน อวยชัยให้พรแก่เจ้าภาพ ตัวอย่างเพลงลา เช่น เพลงออกทะเล เพลงเต่ากินผักนึ่ง เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง เพลงลาวดำเนินทราย เป็นต้น

บทที่ 3

วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยเพลงมอญคณะ: กรณีศึกษาสำนักพระยาเสนาะดุริยางค์ (แจ่ม สุนทรวาทิน) เป็นการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพด้วยวิธีการทางมนุษยวิทยาดนตรี (Ethnomusicology) มีขั้นตอนในการวิจัย 3 ขั้นตอน คือ การเก็บข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูล และการสรุปผลการศึกษาวิจัยและการเสนอผลการวิจัย ซึ่งผู้วิจัยดำเนินการดังนี้

การเก็บข้อมูล

ข้อมูลในงานวิจัยนี้ ได้จากข้อมูลทางเอกสารต่าง ๆ และข้อมูลภาคสนาม ประกอบด้วย ข้อมูลที่เป็นบริบทของเพลงมอญคณะ เนื้อหาของเพลงมอญคณะ ความหมายของคำร้องเพลงมอญคณะ ทำนองของเพลงมอญคณะ ตามขั้นตอนต่อไปนี้

1. การรวบรวมข้อมูลเอกสาร หนังสือ ตำรา สิ่งพิมพ์ งานวิจัยที่เกี่ยวข้องโดยการศึกษาบริบทของดนตรีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ เช่น ประวัติศาสตร์ ประวัตินักดนตรี วงดนตรี การละคร เพลง ตำนักดนตรี สังคม เศรษฐกิจ ทฤษฎีดนตรีไทย

2. จากการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

2.1 ญาติในสกุลสุนทรวาทิน

ครูเลื่อน สุนทรวาทิน อาจารย์พิเศษขับร้องไทยภาควิชาดนตรีสถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

เก็บข้อมูลเกี่ยวกับ ชีวิตการเรียนขับร้องและดนตรี สมัยพระยาเสนาะดุริยางค์ (แจ่ม สุนทรวาทิน) ยังมีชีวิตอยู่ว่าท่านมีวิธีการสอนอย่างไร ด้านการขับร้อง การใช้ภาษา การให้ความหมายในบทร้อง ทั้งภาษาไทยและภาษามอญในเพลงมอญคณะ

2.2 นักร้องในสายพระยาเสนาะดุริยางค์ (แจ่ม สุนทรวาทิน)

นายถาวร สิกขโกศล อาจารย์ประจำภาควิชาภาษาจีน คณะศิลปศาสตรมหาวิทาลัยธรรมศาสตร์

เก็บข้อมูลเกี่ยวกับเทคนิควิธีการขับร้องเพลงมอญคณะและบริบททั่วไปที่เกี่ยวข้องกับประวัติ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แจ่ม สุนทรวาทิน)

นางสาวสุภารัตน์ ชาญเลขา อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรี สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

เก็บข้อมูลเกี่ยวกับวิธีการใช้เสียงร้อง ท่วงทำนองของเพลงมอญคณะ การฝึกขับร้องเพลงไทย

นายอภิชาติ ภูระหงส์ อาจารย์ประจำคณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เก็บข้อมูลเกี่ยวกับ จุดเด่นของเพลงทั้ง 8 เพลง ในดรัมมอญคณะ ของสำนัก พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) สายของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน

2.3 นักดนตรีสายพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

นายปิ๊ป คงลายทอง ศิลปินกรมศิลปากร

เก็บข้อมูลเกี่ยวกับปี เพื่อศึกษาวิธีการเป่าปี เช่นการใช้ลม ใช้นิ้ว ให้เกิดความไพเราะได้อารมณ์ ตามคุณสมบัติของปี เพื่อหาความสัมพันธ์ระหว่างเทคนิคการสร้างสำเนียงปี กับสำเนียงเสียงร้อง ที่พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เป็นผู้เชี่ยวชาญมากทั้งการเป่าปีและการขับร้อง

นายเดชน์ คงอ้อม อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรี สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

เก็บข้อมูลเกี่ยวกับการบรรเลงวงปีพาทยมอญเครื่องห้า การวิเคราะห์หน้าทับและทางเครื่อง

นายธนชิต แม้นมาลัย อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรี สถาบันราชภัฏเชียงใหม่ เก็บข้อมูลเกี่ยวกับการบันทึกโน้ตเพลงไทย การเขียนโน้ตสากล การวิเคราะห์ทางเพลงมอญคณะ

นายอนันต์ สบฤกษ์ อาจารย์ประจำสถาบันวิจัยภาษา และวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล

เก็บข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะเพลง การบันทึกโน้ต การถอดทำนองเพลงมอญคณะ จากแถบบันทึกเสียง เทคนิควิธีการบรรเลง ของวงปีพาทยมอญ

2.4 นักวิชาการดนตรีไทย

นายจิรัส อัจฉรงค์ อาจารย์พิเศษมหาวิทยาลัยมหิดล

เก็บข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับแนวความคิดทางทฤษฎีและปฏิบัติเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับเพลงมอญคณะ และพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เพื่อรวบรวมไว้เป็นข้อมูลในการศึกษาวิจัยทางร้องเพลงมอญคณะ

นายพินิจ ฉายสุวรรณ ศิลปินแห่งชาติ อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

เก็บข้อมูลเกี่ยวกับการบรรเลงของวงปี่พาทย์มอญ

นายสัจด์ ภูเขาทอง ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

เก็บข้อมูลเกี่ยวกับภาษาที่ใช้ในเพลงมอญกละ

ศาสตราจารย์เกียรติคุณอุดม อรุณรัตน์ ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

เก็บข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิด ปรัชญาบริบทเกี่ยวกับเพลงไทย

ขั้นตอนการวิเคราะห์

ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ดังนี้

1. ทำการบันทึกทางร้อง และดนตรีปี่พาทย์มอญเพลงมอญกละ จากครูเลื่อน สุนทร วาทิน ด้วยวิธีการบันทึกโดยวงปี่พาทย์มอญเครื่องห้า ทางของ พระยาเสนาะดุริยางค์
2. ถอดเทปทางร้อง และดนตรีปี่พาทย์มอญเครื่องห้าเพลงมอญกละทั้งคำร้องและทำนอง และบันทึกเป็น นोटสากล (Transcription) โดยการแยกโน้ตของดนตรีและคำร้องคนละบรรทัดกัน
3. ทำการวิเคราะห์เพลงมอญกละจาก โน้ตที่บันทึกไว้ตามวิธีการดังต่อไปนี้
 - วิเคราะห์ คำร้อง ความหมาย วิเคราะห์แนว ภาษาศาสตร์ ลีลาของภาษาที่ใช้ในเพลง
 - วิเคราะห์ เทคนิคการใช้เสียงร้อง ฐานเสียง รูปแบบเฉพาะของมอญกละ
 - วิเคราะห์ท่วงทำนอง (Melodic Style) แยกสัดส่วนโน้ตในรูปแบบต่าง ๆ ของเพลงโดยหาองค์ประกอบของทำนองแล้วจัดวลี วรรค ตอน ประโยค ท่อนของเพลง
 - วิเคราะห์ จังหวะหน้าทับ

สรุปผลการศึกษาวิจัย และการเสนอผลวิจัย

ผู้วิจัยแบ่งการเสนอผลวิจัยออกเป็น 7 บท คือ บทที่ 1 บทนำ, บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรม, บทที่ 3 วิธีการดำเนินการวิจัย, บทที่ 4 ประวัติ ผลงานทางดนตรี และขับร้องของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน), บทที่ 5 ความเป็นมาของเพลงมอญกละ, บทที่ 6 วิเคราะห์ทางร้องทำนองเพลงมอญกละ, บทที่ 7 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ



ภาพถ่ายเสวกตรี พระยาแสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

บทที่ 4

ประวัติ ผลงานทางดนตรีและขับร้องของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) สืบเชื้อสายมาจากตระกูลนักดนตรีเอกต้นยุคกรุงรัตนโกสินทร์ ที่สร้างผลงานทางดนตรีไว้อย่างมากมาย เริ่มจาก ครูทั้ง สุนทรวาทิน ท่านเป็นนักดนตรีครูดนตรีของราชสำนัก สมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ผู้ประพันธ์เพลงมหาชัย เพลงเรื่องทำขวัญ เป็นครูดนตรีที่สอนลูกศิษย์จนมีชื่อเสียงเป็นจำนวนมาก อีกท่านหนึ่งคือ ครูช้อย สุนทรวาทิน บุตรชายของครูทั้ง บรมครูดนตรีไทย ที่สร้างผลงานทางดนตรีอันล้ำค่าให้แก่ชาติไทยเป็นจำนวนมาก ถึงแม้ท่านจะนัยตาทิการทั้ง 2 ข้าง เนื่องจากท่านได้รับเชื้อไข้ทรพิษตอนอายุได้ 5 ขวบ ผลงานที่ครูช้อยแต่งไว้ เช่น เพลงแขกลพบุรี เพลงโหมโรงครอบจักรวาล โหมโรงมะลิเลื้อย ม้าย่อง ออกทะเล แจกโอด ปักคั้ง เขมรปี่แก้ว เขมรโพธิ์สัตว์ เทพธัญจวน พราหมณ์เข้าโบสถ์ เป็นต้น ล้วนแต่เป็นเพลงใหญ่ทั้งสิ้น ลูกศิษย์ของครูช้อยภายหลังได้บรรดาศักดิ์เป็นถึงพระยา 2 ท่าน คือ พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) กับ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ซึ่งเป็นบุตรของท่านเอง ภายหลังพระยาทั้ง 2 ท่าน มีสำนักดนตรีของตนเองสอนลูกศิษย์ในสาขาดนตรีสาขาต่าง ๆ เป็นจำนวนมาก

ประวัติส่วนตัว และครอบครัว

พระยาเสนาะดุริยางค์ มีนามเดิมว่า แช่ม สุนทรวาทิน เป็นบุตรคนแรกของ ครูช้อย กับ นางไผ่ สุนทรวาทิน เกิดเมื่อเดือนสิงหาคม พ.ศ.2409 ตรงกับเดือน 9 ปีชวด ณ บ้านสวนมะลิ ตำบลวัดเทพศิรินทร์ จังหวัดพระนคร มีน้องอีก 3 คน คือ ครูชื่น ครูชม และครูผิว สุนทรวาทิน

พระยาเสนาะดุริยางค์ท่านมีบุตร ธิดา รวมทั้งสิ้น 7 คน ดังนี้

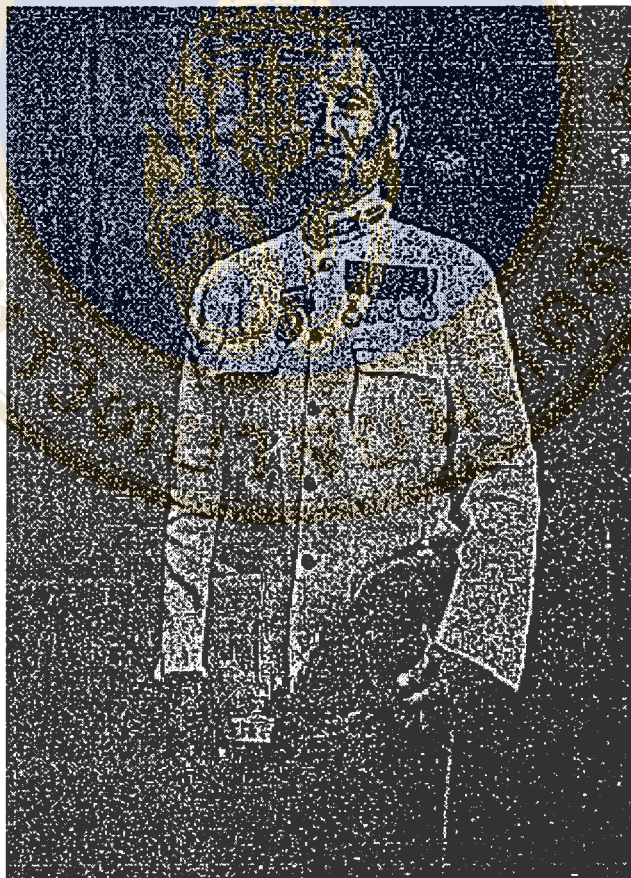
บุตร ธิดา ที่เกิดกับนางทรัพย์ (ก่อนได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์) 2 คน คือ

1. นางข้า สุนทรวาทิน (2439-2495) ชอ จะเข้
2. นายเชื่อง สุนทรวาทิน (2443-ไม่ทราบปีที่ถึงแก่กรรม)

บุตร ธิดา ที่เกิดกับคุณหญิงเสนาะดุริยางค์ (เรือน) 5 คน คือ

1. นางเรียบ สุนทรวาทิน (บุญรัตน์พันธุ์) (2446-ปัจจุบัน)
2. เป็นชาย (เสียชีวิตเมื่อยังเยาว์)
3. นางเลื่อน สุนทรวาทิน (2452-ปัจจุบัน) ปู่ใน ขลุ่ย ขับร้อง
4. นายเชื้อ สุนทรวาทิน (2454-2483) ขลุ่ย ระนาด
5. นางเจริญใจ สุนทรวาทิน (2458-ปัจจุบัน) ขับร้อง ซอสามสาย

พระยาเสนาะดุริยางค์ถึงแก่อนิจกรรมด้วยโรคมะเร็ง เมื่อวันที่ 31 มกราคม 2492 ณ บ้านเลขที่ 1561 หน้าโรงเรียนบ้านสมเด็จพระเจ้าพระยา (สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา) ธนบุรี สิริอายุได้ 83 ปี



ภาพที่ 2 ภาพถ่ายเต็มตัว เสวกตรีพระยาเสนาะดุริยางค์ (แหม่ม สุนทรวาทิน)

จากหนังสืองานพระราชทานเพลิงศพ พระยาเสนาะดุริยางค์ ณ สุสานวัดพระพิเรนทร์ วันที่ 20 มีนาคม พ.ศ.2492 ซึ่งภาพถ่ายนี้เป็นการถ่ายภาพครั้งเดียวของท่าน ด้วยเหตุว่าท่านไม่ยอมถ่ายภาพใด ๆ เลย เพราะกลัวอายุจะสั้น ตามความเชื่อของคนสมัยนั้น ครูเรียบ สุนทรวาทิน บุตรคนแรกของท่านได้เพียรพยายามขอร้องให้ท่านถ่ายภาพไว้เป็นที่ระลึกอยู่หลายครั้ง จนวันหนึ่งครูเรียบเห็นท่านแต่งชุดราชนครินทร์ท่อนดั่งในภาพ เพื่อเข้าเฝ้าพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 จึงจ้างรถลากมาดักกรหน้าบ้าน พอท่านเดินออกมาก็เชิญขึ้นรถลากไปยังร้านถ่ายรูปของชาวญี่ปุ่น ชื่อร้าน "ไวอาโซ" ตั้งอยู่ท่าโรงยา (ปัจจุบันคือซอยปากคลองตลาดฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยา) เมื่อได้รูปมาท่านก็สั่งอัดภาพนี้เพิ่มเขียนข้อความหลังภาพมอบแด่ลูกศิษย์ไว้เป็นที่ระลึก เช่น ครูเทียบ คงลายทอง ครูมิ ทรัพย์เย็น ครูสอน วงษ์มิ่ง เป็นต้น

คำไว้อาลัยที่บรรดาศิษย์ได้เขียนและประพันธ์เพื่อแสดงความไว้อาลัยถึงเจ้าคุณครูในงานพระราชทานเพลิงศพ มีดังนี้



ภาพที่ 3 ปกหน้าหนังสืองานพระราชทานเพลิงศพ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)



ภาพที่ 4 ปกรองหนังสืองานพระราชทานเพลิงศพ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

ศิษยานุศิษย์กำสรด

ไว้อาลัยแต่เจ้าคุณครู เสวกตรี พระยาเสนาะดุริยางค์ อดีตอาจารย์แห่งกรมมหรสพ ผู้
ประสิทธิ์ประสาทวิชาดุริยางคดนตรีแก่มวลศิษย์ ตลอดอายุ 83 ปี

แถลงเมื่ออาจารย์ชะยัง
เพียรพรำรำอนุสาสน์
สมภูมิดุริยางค์ปราชญ์
สืบเกียรติยศอยู่ชั่ว

ยืนอาตม์ อยู่ฤา
ทั่วหน้า
เป็นเอก
ชั่วฟ้าดินสลาย

Copyright by Mahidol University

แถลงปางอาจารย์ชะลื่น
พองศิษย์จิตต์ระกำระคน
ขาดครูประคองจน
มีดมิคอวิชาเข้า

สุณชนม์ ชีพเอย
โสรกเสร่า
ธากาศ
ครอบสิ้นทุกสถาน

แถลงปางศิษย์เฟ่งพร้อม
ร่วมกุศลฌาปนกิจ
ต่างมุ่งอธิฐานจิตต์
จูงสถิตย์ทิพย์วิมานยัง

ใจคิด กันนา
ต่อตั้ง
จรดแค่ ครูเฮ
อยู่ด้าวแดนสรวง

แถลงปางศิษย์นิกน้อม
เพื่ออนุสรอาจารย์
ปางใดเกิดชนมาน
จูงประสพเกียรติคู่

ในการ กุศลเอย
เอกผู้
ในภพ อิกนอ
ก่องด้วยกุศลสนอง

ด้วยอาลัยในพระคุณของอาจารย์อย่างสุดซึ่ง
คงศักดิ์ คำศิริ

ประพันธ์ในนามศิษยานุศิษย์ทั้งหมด

20 มีนาคม 2492

คำอุทิศ

ในงานพระราชทานเพลิงศพคุณพ่อ บรรดา ลูก ๆ ของท่านมีความปรารถนาที่จะจัดพิมพ์หนังสือรำลึกแก่ผู้มีไมตรีจิตมาชุมนุมเพลิงศพท่านตามประเพณีนิยม โดยใครจะเลือกสรรจัดเรื่องอันเกี่ยวข้องกับวิชาชีพของคุณพ่อรวมพิมพ์ไว้ในหนังสือนั้นด้วย ในกระบวนวิชาชีพของคุณพ่อ คือดุริยางคศิลป์นั้นเป็นที่ประจักษ์ว่าคุณพ่อมีความสันทัดจัดเจนเป็นที่สุดของท่านในทางฝ่ายขับร้องและดุริยางคศิลป์ ซึ่งทั้งสองอย่างนี้แม้เมื่อท่านวายชนม์แล้ว ก็ยังทิ้งให้เป็นมรดกตกทอดอยู่ที่ลูก ๆ และบรรดาศิษย์อีกมากมาย แต่กำหนดงานพระราชทานเพลิงศพออกจะกระชั้น การจัดเรื่องความรู้ในศิลปการขับร้องและดุริยางคศิลป์อันตรงกับความเป็นเอกของคุณพ่อ จึงไม่ทันการณ์ เพราะจะต้องค้นคว้าและรวบรวม ซึ่งใช้เวลาไม่น้อย ทั้งหาได้มีการบันทึกไว้เป็นส่วนสัດโดยเฉพาะไม่ โดยเหตุนี้จึงจำต้องเปลี่ยน

แปลงความตั้งใจเดิมมาเลือกเรื่องสำหรับพิมพ์เป็นอย่างอื่น แต่ก็พยายามให้ใกล้เคียงกับวิชาชีพของคุณพ่อดังกล่าวมาแล้วมากที่สุด

อนึ่ง ตลอดระยะเวลาที่คุณพ่อล้มเจ็บหนักจนถึงวาระสุดท้าย ผู้ที่รักใคร่นับถือตลอดทั้งศิษยานุศิษย์ได้แสดงไมตรีไปเยียนด้วยความเป็นห่วง และเอาเป็นธุระช่วยเหลือเป็นอย่างดีเมื่อวาระชนม์ลง ทั้งนี้โดยมิได้คำนึงว่าต่างก็มีฐานะอาชีพเพียงเพื่อจะเลี้ยงตัวและครอบครัวไปวันหนึ่ง ๆ ตามวิถีของ “ศิลปินแบบไทยคึกคักบรรพ์” อันมีแต่จะร่วงโรยเสื่อมสูญไปทุกขณะนั้นแต่ประการใด บรรดาลูก ๆ ของคุณพ่อจึงขอจารึกบุญคุณของท่านเหล่านี้ไว้เป็นอย่างสูง ที่แสดงไมตรีจิตต์ต่อคุณพ่อผู้ล่วงลับไปแล้ว และโดยเฉพาะคุณคงศักดิ์ คำศิริ หัวหน้าแผนกบันเทิง กรมโฆษณาการ ผู้เป็นศิษย์อาวุโสของคุณพ่อ ได้เป็นหัวแรงสำคัญคนหนึ่ง ร่วมกับบรรดาศิษย์ทั้งหลายในการเตรียมจัดงานพระราชทานเพลิงศพครั้งนี้ให้สำเร็จไปด้วยดี ตั้งแต่ต้นจนปลาย

ลูก ๆ ของตั้งปณิธานว่า การสนองพระคุณแต่คุณพ่อซึ่งทุกท่านได้มีส่วนร่วมในประการต่าง ๆ ดังกล่าวแล้ว รวมทั้งการพิมพ์หนังสือรำลึก และตลอดถึงการมาร่วมชุมนุมเพลิงในวันนี้ หากเป็นสิ่งที่จะคลวิญาณคุณพ่อผู้วายชีพด้วยประการใดได้แล้ว ก็ขอให้คุณพ่อได้อนุโมทนารับส่วนกุศลกรรมทั้งนี้ไว้ด้วยเทอญ

บุตร และ ธิดา

20 มีนาคม 2492

เสนาะดุริยางค์

เสียงดนตรีที่ก้องซ้องประสาน
เสียงดนตรีเคยชุ่มชื่นพื้นใจฟู
ยินเสียงปี่โหม่หวลชวนวังเวง
เมื่อสิ้นครุเรารู้สึกก็สิ้นทาง
มีครุใหม่ไหนจะได้ดังครุเก่า
เฝ้าสั่งสอนให้ชำนาญการวิชา
หนทางดีมีเท่าไรไม่ปกปิด
หวังให้ศิษย์เท่าที่มีดีทั่วกัน
มิเบื่อหน่ายจวบจนกายชราร่วง

อีกร้องรับขับขานน่าว่หวานหู
แก่เราผู้ศิษย์เสนาะดุริยางค์
กลับเป็นเพลงชวนให้เราเศร้าหมองหมาง
ไม่เหมือนอย่างเขาที่มีครุบา
ท่านรักเราเปรียบด้วยบุตรสุดที่หา
ไม่เลือกหน้าท่านเธอเสมอกัน
หมั่นค้นคิดประสิทธิ์ให้ไม่เฉยฉันท
รู้เชิงชั้นมาตรฐานการวิชา
โรคภัยต่างรุมล้อมล้อมแน่นหนา

มีแต่ทรงกับทรุดสุดเหวี่ยง
สามสิบเอ็ดมกราสกเกล้าสอง
ว่าคุณครูล่องลับดับชีพวาย
โธ่เอ๊ย! มฤตยูผู้เรืองเดช
ข้าสิ้นครูเหมือนสิ้นพ่อก่ออบรม
ไอ้ออกเอ๋ย เอ๋ยออกไอ้ โธ่อนาถ
สิ่งที่แท้ มีแก่ เกิด เจ็บ ตาย
มฤตยูผู้กำดวงชีวิต
ถึงเวลาแล้วไม่มีใครหนีพ้น
ได้ธรรมะหักห้ามข่มความเศร้า
จึงรวมศิษย์ที่ได้รับสรรพวิชา
จัดตั้งศพบำเพ็ญกุศลท่าน
ณ วัดพระพิเรนทร์บำเพ็ญบุญ
กุศลใดที่ท่านร่วรวมกุศล
ขอวิญญานคุณครูผู้ไปดี

ล่องสืบสองนาฬิกาผีเสื้อปลาย
ศิษย์ทั้งผองรู้ข่าวเศร้าใจหาย
เหลือแต่กายวิญญานสู่พิมานพรหม
สิ้นสมเพชแก่งข้าเสียสาสม
ความระทมอยู่กับบุตรสุดเลื่อมคลาย
มนุษย์ชาติ ชาตินมนุษย์ นี่สุดหมาย
ถึงแสนเกลียดก็定要กลับสู่ตน
มิให้สิทธิ์แก่ใคร ได้ทั่วทุกหน
ทิ้งตัวตนวิญญานพราจากกายา
คิดแทนคุณที่ผ่านเฝ้าให้ศึกษา
พร้อมท่านผู้กรุณาอุปการคุณ
งามตระการท่านพระครูเชิดชูหนุน
บรรเจิดคุณประจักษ์ตาเวลานี้
จึงเกิดผลสนองท่านทุกวิถี
สู่ถึงที่ทิพย์สถาน วิมาน เทอญ

คงศักดิ์ คำศิริ

20 มีนาคม 2492

แต่เจ้าคุณครู

ข้าพเจ้าแห่งคณะ “ดุริยประณีต”

อีก “สังคีตรัตนกร” กล่าวกลอนสรรค์

“ศิลปดุริยางค์” ต่างร่วมกัน

อภิวันทน์วรคุณเจ้าคุณครู

ได้เคยสั่งสอนช่วยอวยวิชา

แก่ผองข้ามาแต่ครั้งยังเยาว์อยู่

ประสาทผลการดนตรีมีความรู้

ติดนุอยู่เช่นเป็นอาภรณ์

เจ้าคุณครูล่องลับชีพดับขันธ

พระคุณนั้นตรึงใจไม่มีหย่อน

ประจักษ์ดีดัดมั่นนิรันดร์

ดั่งอักษรสลักแน่นแผ่นศิลา

ขออุทิศส่วนกุศลผลบุญ

แต่เจ้าคุณเสนาะผู้ครูของข้า

สถิตไหนจงเกษมเปรมวิญญา

ด้วยผลานิสงส์ ศิษย์อุทิศ เทอญ.

จากศิษย์

โชติ ศุริยประณีต

ชื่น ศุริยประณีต

ชั้น ศุริยประณีต

แผนภูมิตระกูล สุนทรวาทิน

รุ่นที่ 1

ครูทั้ง สุนทรวาทิน

รุ่นที่ 2

ครูช้อย + นางไผ่ สุนทรวาทิน

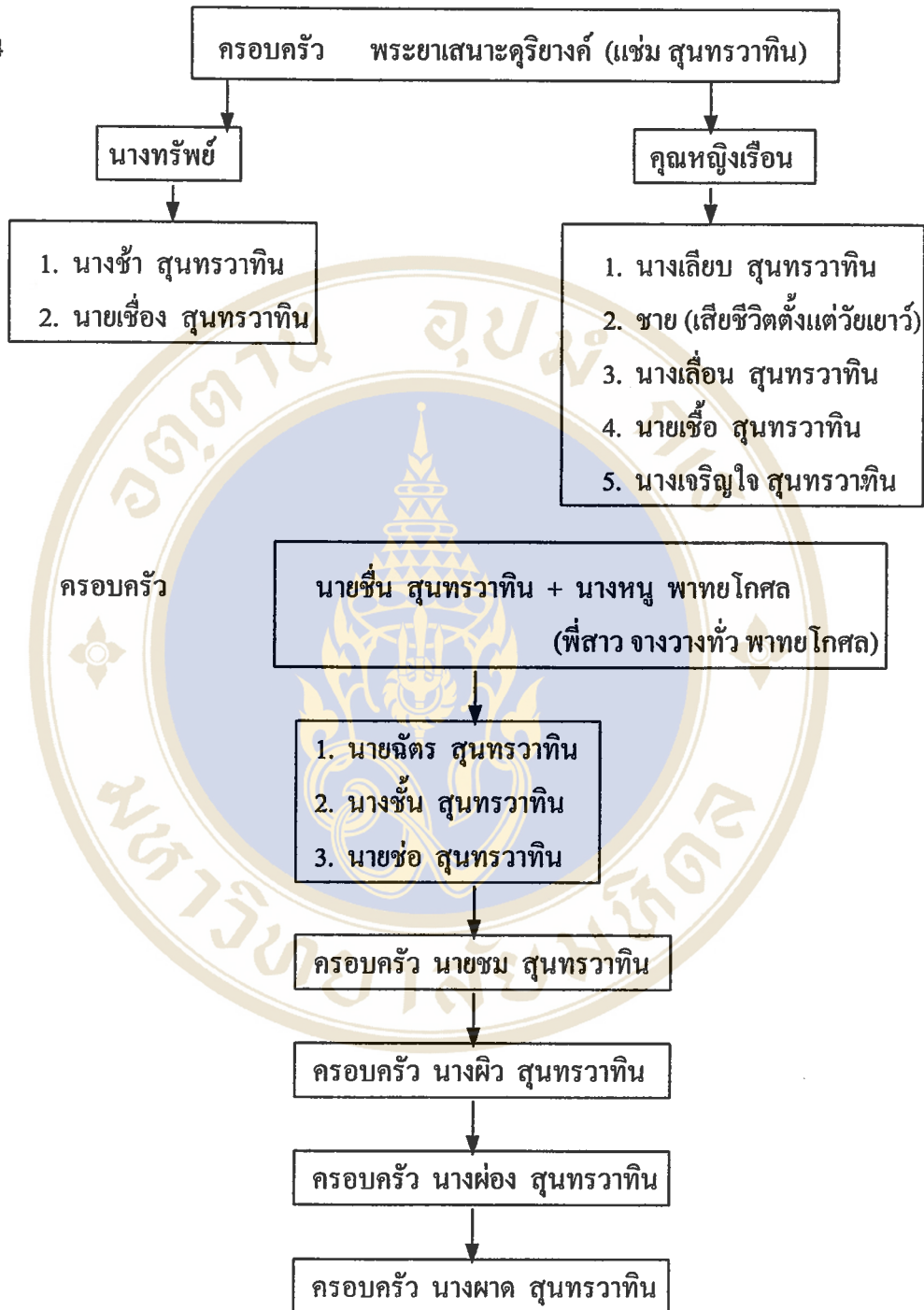
มีบุตร ธิดา 6 คน

รุ่นที่ 3

1. นายแหม่ม สุนทรวาทิน (พระยาเสนาะดุริยางค์)
2. นายชื่น สุนทรวาทิน
3. นายชม สุนทรวาทิน
4. นางผิว สุนทรวาทิน
5. นางผ่อง สุนทรวาทิน
6. นางผาด สุนทรวาทิน

ผู้ชายใช้ชื่ออักษร ข เหมือนพ่อ ส่วนผู้หญิงใช้ชื่ออักษร ผ เหมือนแม่ ข้างต้น

รุ่นที่ 4



4 ครอบครัวหลังไม่มีผู้ใดเล่นดนตรีไทย

ประวัติการศึกษา

การศึกษาคณตรีของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ถือเป็นการศึกษานอกระบบ โรงเรียนที่ได้ผลดีมาก กล่าวคือ ท่านเรียนวิชาดนตรี และวิชาการขับร้องจากครูช้อย สุนทรวาทิน ผู้เป็นบิดา และเป็นศิลปินเอกในต้นสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งการศึกษารูปแบบนี้ปัจจุบันได้รับความนิยมจากผู้ปกครองทั่วโลก Home School หรือเป็นการเรียนดนตรีแบบ Virtuoso School ของชาวตะวันตก เป็นการเรียนเพื่อมุ่งสู่ความเป็นเลิศในด้านวิชาสามัญในระบบโรงเรียน ท่านเรียนที่โรงเรียนใกล้บ้าน คือ โรงเรียนประถมวัดเทพศิรินทร์ เมื่อนายแช่มมีพื้นฐานทางดนตรีปี่พาทย์ การขับร้อง พอใช้การได้ ครูช้อยจึงนำท่านไปฝากฝึกงานกับคณะละครในวังของเจ้าพระยาเทเวศน์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว. หลาน ภูษธร) ผู้ให้กำเนิดละครดึกดำบรรพ์ เพื่อฝึกฝนวิชาขับร้องและด้านการบรรเลงจากสถานการณ์จริงให้มีความเชี่ยวชาญยิ่งขึ้น ต่อมาภายหลังท่านได้มีโอกาสศึกษาเพิ่มเติมกับครูที่เชี่ยวชาญเฉพาะสาขาอีกหลายท่าน คือ

1. ศึกษาการเดี่ยวปี่ในและเดี่ยวระนาดเอกจากบิดาคือครูช้อย สุนทรวาทิน ที่บ้านพักในบริเวณวัดน้อยทองอยู่ ใกล้สะพานพระปิ่นเกล้า ซึ่งสมภารแสงท่านสร้างให้ครูช้อยอาศัย หลังจากบ้านเดิมที่ตำบลสวนมะลิไฟไหม้ เพื่อให้ครูช้อยเปิดสอนปี่พาทย์แก่ลูกศิษย์วัด ซึ่งมีนายแปลก ประสานศัพท์ รวมอยู่ด้วย
2. ศึกษาการขับเสภาหลวงจากพระเสนาะดุริยางค์ (ขุนเณร) ท่านเป็นครูเสภาที่มีความสามารถมากในยุคนั้น
3. เรียนปี่พาทย์สำหรับประกอบละคร โขน จากพระประดิษฐไพเราะ (ตาด) ซึ่งการบรรเลงปี่พาทย์ประกอบละครนี้ต่างจากการบรรเลงปี่พาทย์ไม้แข็งหรือทางเครื่องมาก เช่น ต้องเข้าใจภาษาท่าทาง อารมณ์ของตัวละคร ต้องศึกษาบทแสดง การใช้คุณภาพเสียงของวงดนตรี เป็นต้น
4. เรียนการขับร้องเพิ่มเติมกับหลวงเสนาะดุริยางค์ (ทองดี) ซึ่งเป็นการร้องแบบราชสำนัก

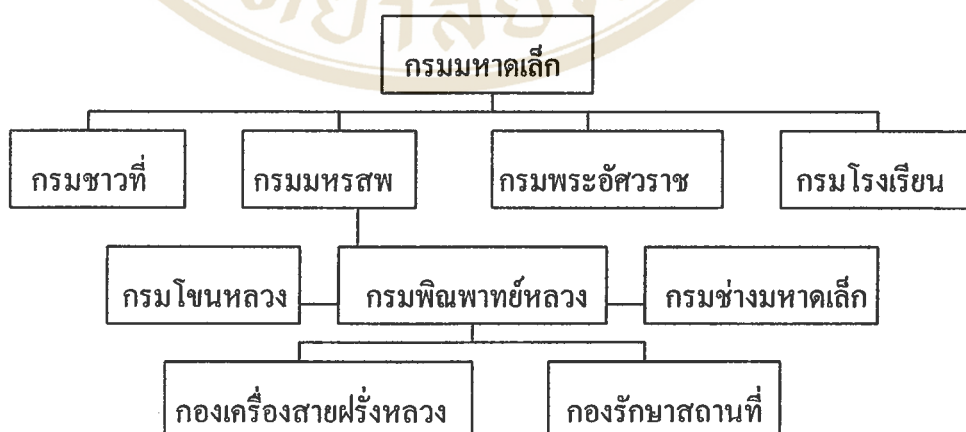
หลังจากได้ศึกษาองค์ความรู้จากบรมครูที่สุดยอดของแต่ละสาขาแล้ว พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ท่านได้ฝึกฝนจนแตกฉานทั้งทางทฤษฎีและปฏิบัติ ต่อมาภายหลังท่านได้พัฒนาขยายขีดความสามารถของการร้อง การบรรเลง การละคร ทั้งแบบเก่าและแบบใหม่ การขับเสภา ให้มีความปราณีต วิจิตรพิศดารมากขึ้น จนกลายเป็นต้นฉบับของดนตรีในยุคต่อมา

ประวัติการทำงาน

นายแช่ม สุนทรวาทิน เริ่มทำงานครั้งแรกเมื่ออายุได้เพียง 10 ปี (พ.ศ.2418) โดยครูซ้อย ผู้เป็นบิดานำไปฝากเพื่อฝึกงานกับคณะละครในวังของเจ้าพระยาเทเวศน์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ผู้ให้กำเนิดละครดีกคำบรรพ์ ที่คณะละครแห่งนี้ในช่วงชีวิตที่สำคัญของนายแช่มเป็นอย่างมาก เพราะได้นำความรู้ความสามารถและพรสวรรค์ที่สั่งสมมาจากบิดามาปฏิบัติงานจริง ท่านได้ทดลองดัดแปลงประยุกต์ บทเพลงร้องและเพลงบรรเลง มาเรียบเรียงใหม่เพื่อใช้ในการงานละคร กอปรกับเจ้าพระยาเทเวศน์ ท่านเป็นเจ้านายที่มีความคิดริเริ่มทางดนตรีก้าวหน้ามาก ดังเช่นการดัดแปลงละครในธรรมดาให้เป็นละครดีกคำบรรพ์ ซึ่งท่านได้แรงบันดาลใจจากการได้ชมโอเปร่าของชาติตะวันตกด้วย สถานการณ์เหมาะสมเช่นนี้ทำให้นายแช่มได้รับอิทธิพลแนวคิดและมีโอกาสแสดงความคิดสร้างสรรค์อย่างเต็มสติปัญญา ทั้งการขับร้องและดนตรี เป็นเหตุให้ท่านกลายเป็นผู้เชี่ยวชาญในการเรียบเรียงเพลงบรรเลง ขับร้องประกอบละคร การใช้ถ้อยคำ ภาษา เทคนิคการถ่ายทอดอารมณ์ในการร้องเพลง การเลือกใช้คุณสมบัติของเครื่องดนตรีให้เหมาะสมกับอารมณ์เพลง ทั้งวงปี่พาทย์และเครื่องสาย

เข้ารับราชการครั้งแรกเมื่ออายุได้ 13 ปี (พ.ศ.2422) ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ตำแหน่งพนักงานปี่พาทย์ ของกองปี่พาทย์ กรมโขนหลวงได้รับเบี้ยหวัดปีละ 12 บาท

แผนผังกรมกองของราชการ



ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์ตามลำดับดังนี้

1. เมื่อวันที่ 10 ตุลาคม พ.ศ.2446 ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น “ขุนเสนาะดุริยางค์” ดำรงตำแหน่งเจ้ากรมพิณพาทย์หลวง มีหน้าที่ควบคุมดูแลการฝึกซ้อม จัดการแสดง ออกงานหลวง งานพิธี งานมหรสพของราชสำนัก และมีหน้าที่เป็นนักดนตรีในวงปีพาทย์ด้วย

จากหลักฐานในราชกิจจานุเบกษา ราชทินนาม “เสนาะดุริยางค์” นี้ มีขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยก่อนหน้านั้นเคยมีนักดนตรีได้รับพระราชทานมาแล้ว 2 ท่าน คือ ขุนเสนาะดุริยางค์ (ขุนเณร) กับ หลวงเสนาะดุริยางค์ (ทองดี) และขุนเสนาะดุริยางค์ (แหม่ม สุนทรวาทิน) หลังจากนั้นไม่มีใครได้รับบรรดาศักดิ์ “เสนาะดุริยางค์” อีกเลย

งานที่ถือเป็นเกียรติแก่ขุนเสนาะดุริยางค์เป็นที่สุด คือ การได้รับความไว้วางพระทัยจากพระพุทธเจ้าหลวง ทรงแต่งตั้งให้เป็นคณะที่ปรึกษาบรรจเพลงสำหรับประกอบละครเรื่อง “เงาะป่า” ที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์ขึ้น ครั้งที่พระองค์ทรงประจักษ์ด้วยพระโรคมะเลเรีย ฌ ห้องโป่ง พระที่นั่งวิมานเมฆ พระราชวังดุสิต ระหว่างวันที่ 26 มกราคม ถึงวันที่ 2 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2448 โดยมีพระอัครชายาเธอ พระองค์เจ้าสายสวลีภิรมย์ ซึ่งทรงรับหน้าที่ถวายพระราชอุปฐากและนำสมุดฉีกที่พระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 ทรงพระราชนิพนธ์เงาะป่าในแต่ละตอนนำมาให้ขุนเสนาะดุริยางค์ใส่เพลง มีอยู่ตอนหนึ่งพระองค์ทรงหาข้อสรุปในการบรรจเพลงให้เกิดความสมบูรณ์ไม่ได้ กอปรกับขณะนั้นพระองค์เริ่มมีพระพลานามัยดีขึ้นแล้ว จึงทรงพระราชดำเนิรนำบทพระราชนิพนธ์ตอนนั้นมาที่วงปีพาทย์ขณะทำการซ้อมเพลงกันอยู่ ทรงยื่นบทพระราชนิพนธ์ให้แก่ขุนเสนาะดุริยางค์ดู แล้วทรงถามว่า ท่อนนี้จะใส่เพลงอะไรดี

ขุนเสนาะดุริยางค์รับมาพิจารณาแล้วตอบทันทีว่า “ใช้เพลงเช่นเกล้าพะย่ะค่ะ” แล้วฮัมเพลงถวาย พระองค์ท่านทรงพอพระทัยมาก ทรงแกะเอานาฬิกา จ.ป.ร. ประจำพระองค์ พระราชทานให้เป็นรางวัลแก่ขุนเสนาะดุริยางค์ทันที ปัจจุบันนาฬิกาเรือนนี้เป็นสมบัติตกทอดแก่ครูเลื่อน สุนทรวาทินเมื่อทรงหายจากอาการประชวร ทรงโปรดเลื่อนบรรดาศักดิ์แก่ขุนเสนาะดุริยางค์

2. วันที่ 18 มกราคม พ.ศ.2451 ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น “หลวงเสนาะดุริยางค์” ดำรงตำแหน่งเจ้ากรมพิณพาทย์หลวง นอกจากงานประจำควบคุมฝึกสอนและการบรรเลงในงานพระราชพิธีต่าง ๆ แล้วยังโปรดเกล้าให้เป็นครูสอนดนตรีถวายพระราชวงศ์ฝ่ายใน และเจ้าจอมในพระบรมมหาราชวังเป็นประจำ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดให้ตั้งวงมโหรีหึงหลวงขึ้นเป็นวงแรก อยู่ในความอนุเคราะห์ของพระวิมาดาเธอ กรมพระสุทธาสินีนาฏ เพื่อบรรเลงถวายใน

โอกาสต่าง ๆ หลวงเสนาะดุริยางค์ได้รับพระมหากรุณาธิคุณ พระราชทานรางวัลพิเศษหลายครั้ง เช่น คุณเสื้อพระปรมาภิไธยย่อ จปร. เป็นต้น

3. วันที่ 28 ธันวาคม พ.ศ.2461 รัชสมัยสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น “พระเสนาะดุริยางค์” รับราชการในกรมมหรสพหลวง สร้างผลงานทางดนตรี ขับร้อง เสกา และการละครเป็นจำนวนมาก ดังนี้

ได้รับมอบหมายให้ควบคุมวงปี่พาทย์ของเจ้าพระยาธรรมานุสิธินาธิบดิน (ม.ร.ว.ป๋วย มาลากุล) เสนาบดีกระทรวงวัง ซึ่งมีนักดนตรีส่วนใหญ่เป็นทหารวัง วงปี่พาทย์วงนี้นับได้ว่าเป็นวงที่รวบรวมนักดนตรีไทยฝีมือดีหลายคน ซึ่งต่อมาได้เป็นครูดนตรีคนสำคัญของประเทศ เช่น ครูเทียบ คงลายทอง ครูพริ้ง คนตรีรส ครูสอน วงม้อง ครูมิ ทรัพย์เย็น ครูแสวง โสกา ครูผิว ใบไม้ ครูทรัพย์ นุตสถิตย์ ครูอรุณ กองกุล ครูเชื้อ นักร้อง และครูทองสุข (คงศักดิ์) คำศิริ ซึ่งนักดนตรีเหล่านี้แต่เดิมไม่มีนามสกุล เจ้าพระยาธรรมานุสิธินาธิบดิน ดำเนินการขอพระราชทานนามสกุลจากพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ให้ ซึ่งนับเป็นพระมหากรุณาธิคุณแก่นักดนตรีทุกคน

ครูเลื่อนเล่าให้ฟังว่า “เมื่อฉันอายุได้ 13 ปี ติดตามคุณพ่อไปเล่นดนตรีที่วังบางขุนพรหม มีวงดนตรีปี่พาทย์ประชันกัน 3 วง คือ วงของวังบางขุนพรหม มีจางวางทั่ว พาทย์โกศล เป็นผู้ควบคุม วงที่ 2 เป็นวงวังบูรพา มีจางวางสร ศิลปบรรเลง เป็นผู้ควบคุม และวงเจ้าพระยาธรรมานุสิธินาธิบดิน ซึ่งคุณพ่อเป็นผู้ควบคุม ประกวดกันจนฟ้าสว่างเลย” ครูเลื่อนเล่าต่อว่า “พออายุได้ 16 ปี ก็เข้าไปอยู่ไปซ้อมดนตรีซ้อมละครกันที่วังพญาไท ตอนนั้นก็กลายเป็นโรงพยาบาลพระมงกุฎเกล้าอนุสาวรีย์ชัยฯ รัชกาลที่ 6 มาประทับอยู่ที่นี่ เป็นโรงละคร มีหน้าที่ร้องสลับกับน้องสาวฉัน (อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน) ตอนนั้นซ้อมละครเรื่อง อิเหนา ตอนบุษบาชมศาล บางวันก็ย้ายไปซ้อมที่โรงละครสวนจิตรฯ บางคืนซ้อมดีมาก ฉันก็นั่งเอาแขนพาดกับเก้าอี้พระเจ้าอยู่หัวนั้นหลับบ้าง ตื่นบ้าง ถึงเวลาเราร้องก็นั่งร้อง ท่านก็รับสั่งว่า ลูกใครนี่ เสด็จพระนางเจ้าสุวัทนาฯ กราบทูลว่า ลูกคนดีน้อง ซึ่งหมายถึงคุณพ่อ เวลานั้นทำหน้าที่ดีน้อง พระองค์ท่านรับสั่งว่า “อย่าเรียกเขาอย่างนั้นเขากำลังจะได้เป็นพระยาอีกไม่กี่วันนี้แล้ว” ต่อจากนั้นไม่นานคุณพ่อก็ได้เลื่อนเป็นพระยา”

4. วันที่ 19 สิงหาคม พ.ศ.2468 ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์ชั้นสูงสุด คือ “พระยาเสนาะดุริยางค์” มีหน้าที่ควบคุมฝึกซ้อมวงมโหรีหึงที่บรรเลงโดยข้าราชการบริพารหึง เพื่อซ้อมเพลงปลาทอง 3 ชั้น ที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นไว้ใช้บรรเลงเมื่อสมเด็จพระ

นางเจ้ารำไพพรรณีมีพระประสูติกาลพระราชโอรส แต่มีพระประสูติกาลเป็นพระราชธิดา คือ เจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดาฯ จึงไม่ได้บรรเลงเพลงนี้ หลังจากนั้นอีกไม่นานพระองค์ท่านทรงประชวร และเสด็จสวรรคต ในสมัยรัชกาลที่ 6 นี้ ท่านได้รับพระราชทานเหรียญดุษฎีมาลาเชิดศิลปวิทยา นับเป็นนักดนตรีเพียงคนเดียวที่ได้รับพระราชทานเหรียญนี้

เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จสวรรคต พระยาเสนาะดุริยางค์เสียใจมาก ประกอบกับพบสังขรณ์ของการเป็นนักดนตรีที่ผ่านมาในชีวิต ตั้งใจจะบวชถวายเป็นพระราชกุศลตลอดชีวิต ทำให้ให้นักดนตรีและลูกศิษย์เกิดความระส่ำระสายหมดที่พึ่งต่างแยกย้ายกันไปอยู่ตามที่ต่าง ๆ แต่ด้วยนักดนตรีมีฝีมือกันทุกคนจึงได้รับความอนุเคราะห์จากท่านเจ้าพระยาวรวงศ์ ซึ่งเป็นหัวหน้าคณะดนตรีและละคร (ปัจจุบันคือบ้านพระอาทิตย์) รับนักดนตรีและศิษย์สำนักพระยาเสนาะดุริยางค์ไว้อุปการะทุกคน ให้เงินเดือนเดือนละ 12 บาท

พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 ขึ้นครองราชย์ พระองค์ท่านยังทรงให้มีมโหรีหลวงหญิงเช่นเดิม และให้จัดตั้งกรมมหรสพหลวงขึ้นที่ทำวังหลวง แต่ยังหาครูผู้ฝึกสอนและควบคุมวง และถ่ายทอดวิชาความรู้ในการบรรเลงไม่ได้ พวกเสนาบดีได้กราบบังคมทูลว่ามีแต่พระยาเสนาะดุริยางค์เพียงคนเดียวเท่านั้นที่จะทำหน้าที่นี้ได้ เพราะมีความรู้ ความสามารถ และมีศรัทธาเหมาะสมที่จะมาเป็นเจ้ากรมพิณพาทย์หลวง แต่ขณะนี้พระยาเสนาะดุริยางค์ยังบวชอยู่ไม่ขอสึกตลอดชีวิต

พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดเกล้าฯ ให้มีหนังสือราชการไปถึงพระยาเสนาะดุริยางค์ ขอให้สึกและกลับเข้ารับราชการตามเดิม พระยาเสนาะดุริยางค์มีอาจะจัดพระราชประสงค์ได้ จึงลาสิกขาบทเข้ารับราชการเป็นเจ้ากรมพิณพาทย์หลวง นักดนตรีศิษย์ของท่านทุกคนที่แยกย้ายกันไป เมื่อทราบข่าวก็ตามท่านกลับเข้ารับราชการประจำกรมพิณพาทย์หลวงตามเดิม พระยาเสนาะดุริยางค์ยังได้สนองพระกรุณาธิคุณฝึกซ้อมวงมโหรีวงนี้ที่ตำหนักพระวิมาดาเธอ กรมพระสุทธาสินีนาฏในวังสุพรรณาลัย บรรเลงถวายทุกคืนวันพุธ เหตุการณ์ช่วงนี้ครูเลื่อนเล่าว่า “วงมโหรีหญิงวงนี้มี 12 คนชั้นเป่าขลุ่ย วันแรกที่เข้าถวายตัวที่สวนอัมพรได้รับเหรียญทอง ร.พ. เป็นชื่อย่อของสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี เวลาออกงานจะมีชุดให้ 2 สี คือ สีเขียวแทนวันพุธ เป็นวันพระราชสมภพของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และสีชมพู แทนวันอังคาร เป็นวันพระราชสมภพราชินี แต่หากเล่นงานอื่นๆ จะใส่เสื้อขาว นุ่งผ้าสีเขียว”

ในปี พ.ศ.2473 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 7 ทรงมีพระราชประสงค์ให้นำดับเงาะป่ามาบรรเลงอีกครั้งหนึ่ง พระยาเสนาะดุริยางค์มีหน้าที่เรียบเรียงเพลงขึ้นใหม่ เพราะของเดิมที่ท่าน

เคยทำไว้ครั้งสมัยรัชกาลที่ 5 นั้นเป็นการบรรเลงประกอบละคร แต่คราวนี้พระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 7 มีพระประสงค์จะฟังเฉพาะดนตรีระหว่างเสวยอาหารค่ำ ประมาณคราวละ 2 ชั่วโมง ทุกคืนวันพุธ จนกว่าจะจบครบทั้งเรื่อง

ปลายรัชกาลที่ 7 มีการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ.2475 พระเจ้าอยู่หัวทรงสละราชสมบัติ เสด็จไปประเทศอังกฤษ วงมโหรีหลวงที่ควบคุมโดยพระยาเสนาะดุริยางค์มีโอกาสแสดงโขนตอน พระคเณศรเสียดา หน้าพระที่นั่งเป็นครั้งสุดท้าย

นักดนตรีถูกลดบทบาทลงเพราะสภาวะเศรษฐกิจ การเมือง การปกครองไม่มั่นคง พระยาเสนาะดุริยางค์นอกจากรับราชการอยู่กรมศิลปากร และเปิดสำนักสอนดนตรีที่บ้านแล้ว ท่านยังไปสอนดนตรีพิเศษที่สำนักดนตรีบ้านดุริยะประณีต (บ้านบางลำภู) และบ้านดุริยพันธุ์อีกด้วย

ปี พ.ศ.2477 รัฐบาลได้แต่งตั้งคณะทำงานขึ้นชุดหนึ่งเพื่อพิจารณาคัดเลือกเพลงชาติไทยทั้งเนื้อและทำนองขึ้นมาใหม่ โดยมีพระยาเสนาะดุริยางค์ร่วมอยู่ด้วย

ปี พ.ศ.2479-2481 กรมศิลปากรมีโครงการจัดรวบรวมเรียบเรียงเพลงไทยเพื่อบันทึกเป็นโน้ตสากลเพื่อการเก็บรักษาและความเป็นมาตรฐาน จำนวน 380 ชุด โดยแยกเขียนเป็นแนวทางของแต่ละเครื่องดนตรี (OPEN SCORE) ได้ 1000 เพลง พระยาเสนาะดุริยางค์ได้รับแต่งตั้งให้เป็นประธานในการตรวจมือของทุกเครื่องดนตรี เมื่อทำสำเร็จเรียบร้อยได้เก็บไว้ในตู้ไม้ของกรมศิลปากร ได้รับการเปิดเมื่อวันที่ 21 เมษายน พ.ศ.2524 นับเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ของดนตรีไทยที่สมบูรณ์มากขึ้น

พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เป็นผู้เชี่ยวชาญดนตรีทุกแขนงตามที่ได้ประจักษ์แก่วงการดนตรีไทย ทำให้ท่านมีผลงานในบทบาทต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1. บทบาทนักดนตรี

พระยาเสนาะดุริยางค์เป็นอัจฉริยะบุคคลทางดนตรี แตกฉาน ทั้งทางปี่พาทย์ เครื่องสาย มโหรี ขับร้อง เสด็จ การเรียบเรียงทางเพลง การจัดเพลงใส่การแสดงละคร ท่านมีความเป็นเลิศในฝีมือ เครื่องดนตรีแต่ละชนิดดังนี้

1.1 ระนาดเอก ท่านได้เรียนระนาดเอกจากครูซ้อย สุนทรวาทิน บิดาของท่าน ฝึกฝนจนเป็นนักระนาดเอกฝีมือดีคนหนึ่งแห่งยุค นำเสี่ยงการตีระนาดของท่านเจ็ดจำ คมชัด ดีไหวจัดได้เสียงถูกต้องแม่นยำไพเราะทุกเสียง ตีระนาดไม่ทั่วผืน แต่งกลอนไม่จน ซึ่งเป็นเรื่องที่ต้องอาศัยไหวพริบเป็นอย่างมาก ดีได้เรียบร้อยสะอาด ฟังสนุก เวลาไปแสดงที่ใดคนจะตั้งใจเพื่อจะไปชมฝีมือ หาก

เป็นการประชันปีพาทย์ นักดนตรีสมัยนั้นจะให้การยกย่องไม่กล้าจะประชันด้วยถ้าไม่จำเป็น ท่านทำทางระนาดไว้เป็นจำนวนมาก เช่น เพลงพม่าห้าท่อน เพลงเชิดจีน เพลงเดี่ยวกระเวก เป็นต้น

เรื่องเทคนิคการตีระนาดของท่านต่างจากนักกระนาดคนอื่นในยุคเดียวกัน คือ ท่านตีประคบมือ โดยเทคนิคนี้ท่านได้เรียนมาจากครูซ้อย เหตุผลที่สนับสนุนให้เชื่อว่าครูซ้อยคิดประดิษฐ์เทคนิคประคบมือคือ “สมัยที่ครูบุญยงค์ เกตุคง เรียนระนาดและฆ้องกับครูหรั่ง พุ่มทองสุข ไม่มีการประคบมือ แต่เมื่อมาเรียนกับครูเพชร จรรย์นาฏ ซึ่งเป็นลูกศิษย์คนเล็กของครูซ้อยจึงเรียนแบบตีประคบมือ” (ถาวร สิทธิโกศล, สัมภาษณ์)

ฝีมือการตีระนาดของท่านได้ชื่อว่าเป็นหนึ่งมาตลอด ตั้งแต่ครั้งยังไม่ได้รับบรรดาศักดิ์ จนถึงปี พ.ศ.2444 ท่านได้รู้ประลองระนาดคนสำคัญเกิดขึ้น คือ จางวางสร ศิลปบรรเลง มีอายุอ่อนกว่าท่าน 15 ปี เป็นนักกระนาดหน้าใหม่ของวงการที่มีสมเด็จฯ เจ้าฟ้าภาณุรังษีสว่างวงศ์ กรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช แห่งวังบูรพาภิรมย์ ทรงหวังจะให้วงปีพาทย์และนักดนตรีในสังกัดของพระองค์เป็นหนึ่งในขณะดนตรีท้าวพระราชอาณาจักร ท่านพยายามจัดคู่นักดนตรีขึ้นนำมาประชันกันหน้าพระที่นั่งหลายครั้ง หากนักดนตรีในสังกัดของพระองค์สู้ไม่ได้ก็ต้องจัดประชันกันใหม่เป็นการแก้มือ และแล้วการประชันการเคียวระนาดเอกระหว่างขุนเสนาะดุริยางค์ กับ จางวางสร ศิลปบรรเลง ก็ได้เกิดขึ้นอีกครั้งหนึ่งท่ามกลางสายตาจากท่านผู้ชมรวมทั้งบรรดาลูกศิษย์ของทั้ง 2 ท่าน เพลงแรกเริ่มขึ้น เพลงที่สองตามมา ผลัดกันเคียว เร่งความเร็วขึ้นตามลำดับ เพลงแล้วเพลงเล่า ความเจิดจ้ากังวาล คมชัดจากระนาด ขุนเสนาะดุริยางค์ กับเสียงระนาดพริ้วไหว ว่องไว อ่อนหวาน หลากลีลาจากระนาด จางวางสร ศิลปบรรเลง ล้วนระทึกตื่นตาตื่นใจต่อท่านผู้ชมจนนั่งกันไม่ติด ด้วยระยะเวลาอันยาวนานและเพลงที่ประชันเป็นเพลงต้องใช้เทคนิคและกำลังมากด้วยวัยเกือบ 40 ปี ทำให้ขุนเสนาะดุริยางค์ต้องถอนลดความเร็วลงเพื่อจบ ธรรมเนียมของการประชันถือว่ายอมแพ้ สมเด็จฯ วังบูรพาพอพระทัยมากที่นักดนตรีของพระองค์ชนะในการประชัน

หากวิเคราะห์ถึงการประชันในครั้งนั้น พบว่า ขุนเสนาะดุริยางค์ใช้ไม้ระนาดหัวหนัก พันหนามากทำให้กินแรงเวลาตีระนาด ไม่สามารถใช้ข้อมือดีได้ ต้องใช้หัวไหล่ตีเร็วได้มีพลังดี แต่หากใช้เวลานานจะเกิดอาการล้า หดแรง

ขุนเสนาะดุริยางค์จึงเกิดความเบื่อหน่ายเอือมระอาที่การประชันหาคนเก่งไม่มีวันจบสิ้น จึงกราบทูลลาสมเด็จฯ วังบูรพา ขอให้เลิกการประชัน นับแต่นั้นมาท่านไม่รับประชันระนาดอีกเลย

1.2 ปี่ใน เป็นเครื่องดนตรีอีกชิ้นหนึ่งที่ท่านมีความเชี่ยวชาญมากจนนักปี่ทั้งหลายใช้อ้างอิงถือเป็นแบบฉบับ ท่านเรียนปี่กับครูซ้อยผู้เป็นบิดาตั้งแต่ตอนเป็นเด็ก จิตความสามารถในการ

บรรเลงเปียของท่านมีเทคนิคไม่เหมือนใคร ท่านสามารถเป่าได้ถึง 24 เสียง ในขณะที่นักเป่าสมัยนั้นเป่าได้ 21 เสียง เพราะท่านได้คิดการใช้นิ้วแทนและการตัดแต่งลิ้นเป่าไว้ใช้เอง ท่านเลือกใช้ลิ้นเป่าให้เหมาะสมกับเพลงโดยท่านจะดูจากระดับเสียงของเพลง หากเสียงสูงท่านจะแต่งลิ้นเป่าต่างจากเสียงกลาง เสียงต่ำ ในคราวหนึ่งท่านได้รับคำสั่งให้เป่าเป่าประชันกับนักเป่าเป่าผู้หนึ่งเพื่อค้นหาความเป็นหนึ่ง วันนั้นท่านประชันด้วยเพลงแขกมอญสามชั้น เป็นเพลง 3 ท่อน แต่ละท่อนให้อารมณ์ต่างกัน ท่านตัดลิ้นเป่าติดตัวไป 3 อัน สำหรับเป่าเสียง สูง กลาง ต่ำ ท่านเป่ารับการขับร้องจึงให้ความรู้สึกละไพเราะงดงามมากเป็นพิเศษ ท่านจึงชนะการประชันในวันนั้น

ลักษณะคุณภาพเสียงเป่าของท่านจะพรูวไหว เวลาเป่าในวงจะไต่กนก ฉีกลอยเด่นออกมาต่างจากคนอื่นที่เป่าเป่าเพื่ออุ้มวง จังหวะ อารมณ์เพลงดีมาก เช่น ตอนที่ท่านแสดงการเดี่ยวเป่าเพลงเชิดนอก และเดี่ยวกราวใน ขณะที่ท่านมีบรรดาศักดิ์เป็นขุนเสนาะดุริยางค์นั้นมีทางเป่าที่นุ่มนวล ไม่มีใครเทียบได้ ครูเทียบ คงลายทอง เคยกล่าวว่า

“การจะเป่าเร็วเป่าไหวเท่าเจ้าคุณครูนั้นพอทำได้ แต่จะเป่าให้ชัดและได้อารมณ์ทุกเสียงนั้นทำไม่เหมือน” (ถาวร สิกขโกศล, สัมภาษณ์)

1.3 เครื่องสาย ไม่ปรากฏหลักฐานว่าท่านเรียนเครื่องสายจากครูท่านใด มีเรื่องเล่าว่าวันหนึ่งขณะที่วงเครื่องสายหลวงกำลังซ้อมกันอยู่นั้น ท่านเดินผ่านนึกสนุกเห็นจะเข้าขาดคนอยู่ ท่านจึงเข้าไปนั่งเล่น โดยใช้นิ้วเปล่าดีด เสียงที่ออกมาดังสดใสดังวานชัดเจน ทำให้นักดนตรีทั้งวงก้มลงกราบด้วยความทึ่งในฝีมือท่าน (ถาวร สิกขโกศล, สัมภาษณ์)

2. บทบาทนักร้อง

ความเป็นเลิศอีกด้านหนึ่งของท่าน ที่วงการดนตรีต้องยกให้ว่าเป็นสุดยอดองค์ความรู้แห่งศตวรรษ ท่านเรียนขับร้องพื้นฐานจากครูช้อย และเรียนต่อขั้นสูงขึ้นกับหลวงเสนาะดุริยางค์ (ทองดี) เนื่องจากท่านเป็นนักเป่าที่มีฝีมือเยี่ยม ท่านจึงนำวิธีการสร้างอารมณ์เพลงมาประยุกต์ใช้กับการขับร้อง ท่านสร้างสรรค์ผลงานทั้งทางทฤษฎีและทางปฏิบัติขับร้องขึ้นใหม่ทั้งหมด ในเรื่องคุณภาพเสียง ความหมายของเพลง อารมณ์เพลง เทคนิควิธีการสร้างเสียง องค์ประกอบอื่นในบทเพลง เช่น การทำทาง การเลือกใช้เสียงเครื่องดนตรีให้เกิดความเหมาะสมในบทเพลง

หลักการขับร้องที่ดีแบบโบราณ มีองค์ประกอบ 3 ประการ คือ

1. เสียงดังชัดเจนเกือบตะโกน เพราะไม่มีเครื่องขยายเสียง และต้องร้องแข่งกับวงดนตรีที่มีเสียงดังอย่างวงปี่พาทย์ ซึ่งส่วนใหญ่สถานที่แสดงมักจะเป็นที่โล่งกลางแจ้ง หรืองานที่มีเสียงจากกิจกรรมอื่นรบกวน
2. เสียงสูงแหลมเล็ก ฟังได้ชัดเจนดี จะไม่ถูกวงดนตรีกลบเสียงและเป็นการช่วยให้วงดนตรีได้ยินเสียงร้องชัดเจนอีกด้วย สะดวกในการรับส่งเพลง
3. เน้นการเล่นลูกคอ ลีลา ฟังดูพริ้ว คล้ายการแหล่หรือร้องแบบเพลงพื้นเมือง

พระยาเสนาะดุริยางค์ ท่านมีความคิดว่า ความสมบูรณ์ของการร้องเพลงน่าจะมีอะไรมากกว่านั้น ท่านจึงคิดวิธีขึ้นใหม่แล้วทดลองร้องเองปรับปรุงแก้ไขข้อบกพร่องอยู่เสมอ จนเห็นว่าเหมาะสมแล้ว จึงนำมาสอนลูกศิษย์และลูก ๆ ของท่าน คือ ครูเลื่อน ครูเจริญใจ สุนทรวาทิน ครูหน่วง ครูเหนี่ยว ดุริยพันธุ์ ครูสุตจิตต์ ครูทัศนีย์ ครูชม ครูเข้มชัย ครูสุต ดุริยประณีต เป็นต้น

ลักษณะการร้องแบบใหม่นี้ พูนพิศ อมาตยกุล (2529: 128) ได้บรรยายถึงผลงานดนตรีของพระยาเสนาะดุริยางค์ไว้ดังนี้ “...ท่านเป็นคนแรกที่ปรับปรุงการขับร้องของสยามประเทศให้ระบือกระไม้นุ่มนวลจะแจ้ง มีชีวิตจิตใจ และไพเราะ ต้องให้ผู้ฟังโดยทั่วไป สมเป็นศิลปะการดนตรีชั้นสูงต่างจากการขับร้องที่มีมาแต่เดิม...”

องค์ความรู้การขับร้องตามแบบฉบับของพระยาเสนาะดุริยางค์ที่ท่านวางเป็นทฤษฎีไว้มีดังนี้

1. ผู้ที่จะเป็นนักร้องที่ดีจะต้องมีลักษณะดังนี้
มีทุนเสียงเดิมดี สร้างพื้นฐานดีมั่นคง พัฒนาการดี หาจุดเด่นของตนเอง
2. ศึกษาทำความเข้าใจเนื้อหาของบทเพลงที่จะร้อง
3. ขับร้องให้เข้ากับลีลา อารมณ์ ของบทเพลงหรือบทละคร
4. ปัญหาของนักร้องที่มีเสียงต่ำทำให้เสียงร้องถูกวงดนตรีกลบหรือร้องแล้วไม่มีจุดเด่น ท่านแก้ปัญหาโดยทำให้เสียงหลบต่ำห่างเครื่อง คนเสียงต่ำจะร้องได้เพราะมาก เป็นการเปิดโอกาสให้นักร้องสมัครเล่นก็ร้องได้ แต่อาจจะร้องยากกว่า ร้องแบบใกล้ชิดเครื่อง
5. ไม่ให้ร้องฉีกคำทำให้ความหมายของเนื้อเพลงเสียไป เช่น เจ้าวัน-เออ-ทอง ให้ร้องเป็นเจ้า-เออ-วันทอง เป็นต้น
6. ไม่ให้ร้องอัดเนื้อ คือ ไม่นำคำหลาย ๆ คำมาติดต่อกันมากเกินไป
7. ไม่ให้ค้างเนื้อ หรือกลอนค้าง ให้เพลงขาดความหมาย

8. เพลงรักต้องร้องให้นุ่มนวล ระเบิดระไม
9. ลีลาของเพลงสำเนียงมอญ ใช้เสียง ลงทรวง คล้ายการกลืนเสียง เพื่อไม่ให้เสียงมีด
10. การนำเสียง ครั้น หรือการทำเสียงสะอึก ๆ ในคอมาใช้ แต่ต้องฝึกให้คล่องและเรียบสนิท จะเพราะมาก
11. สร้างเสียงกระทบ คือ การใช้คอกับลิ้นสร้างเสียงกริกเบา ๆ จะเป็นการเพิ่มเสน่ห์ให้กับบทเพลง
12. เสียงโล่งลอย ปล่อยปลายเสียงให้ไต่กังวาล
13. เสียงผ่อน คล้ายการโยงเสียง ไม่ร้องตะโกนจนเสียงแตกแหบพร่า
14. มีเสียงดัง เบา ลัดจังหวะ ยืดจังหวะ
15. ทางร้องของผู้ชายต้องหนักแน่นแข็งแรงกว่าทางร้องของผู้หญิง ต้องนุ่มนวล ถึงแม้จะเป็นเพลงเดี่ยวเนื้อเดียวกันก็ตาม ต้องต่อเป็นพิเศษให้ต่างกัน
16. หลักฐานเสียงต้องมาจากกระบังลม ใช้เสียงทั่วทรวง คอ แต่จะใช้เสียงนาสิก หรือเสียงขึ้นจมูกแต่เพียงเล็กน้อย
17. ใส่อารมณ์และเทคนิคพองาม ไม่หวิวหวางจนล้น
18. อักษร วรรณตอน อักษรควบกล้ำ ต้องถูกต้องตามหลักภาษาไทย เช่นคำว่า เรือโคลง ไม่ใช่ เลือโคลง
19. การแบ่งลมหายใจต้องฝึกและวางแผนการหายใจไว้ล่วงหน้า
20. การซ้อมต้องซ้อมซ้ำ ซัด ทีละสั้น ๆ ตรงไหนยากซับซ้อนให้ฝึกเฉพาะจุดซ้ำหลายครั้งจนแม่นยำ แล้วจึงนำมาร้องต่อกัน
21. การนำอักษร อ ง ฮ มาใช้ในการเอื้อน มี เออ เอย เงอ เงย เอิง อือ อื้อ สลับกันใช้ ไม่ใช่จนเฝือ ใช้เฮอ หางเสียงของท้ายประโยคเพลงเพื่อแอบหายใจ จะช่วยซ่อนรอยต่อของเพลง
22. เอื้อน ใช้เอื้อนหลังคำร้องที่เป็นคำตาย หรือวรรณยุกต์ เช่น รัก นอก トラบ ล่อง เป็นต้น
23. ต้องคุมพลังเสียงทั้งดัง เบา สูง ต่ำ ให้มีคุณภาพไม่เพี้ยนตลอดจนจบเพลง
24. ไม่ให้เสียงเลื่อนไหลหาเสียงจะทำให้มีปัญหาากกลับคืนเสียงที่ถูกต้องไม่ได้
25. คำเสียงสั้นต้องกดเสียงไม่ทอดยาวจนผิดความหมาย เช่น คำว่าเซยซิด ไม่ร้องเป็น เซยซิด

26. คำที่เป็นวรรณยุกต์เอก เช่น อยู่ ไม่มีการหลบเสียง อยู่-อู่ เป็นอันขาด หรือคำว่า ยาก ไม่ร้องเป็น หยาก

27. คำที่เป็นวรรณยุกต์จัตวา เช่น ฉันท ให้ใช้ตัว ฮ กล้าทำให้เสียงหนักมีพลังกว่าร้องกว่า ฉันท ธรรมดา

28. เรื่องจังหวะในการร้องเพื่อให้เรื่องที่ร้องน่าสนใจ ควรมีการัดจังหวะ หรือหย่อน จังหวะบ้างในบางตอน ดูตามความเหมาะสม

กฎการขับร้องทางพระยาเสนาะดุริยางค์ เท่าที่ผู้วิจัยค้นคว้ามาได้มี 28 ข้อ เข้าใจว่ายังมีอีก เป็นจำนวนมาก แต่ยังไม่มีความเป็นตำราไว้ เพราะบางอย่างยากที่อธิบายได้ด้วยตัวหนังสือ ต้อง ศึกษาการขับร้องอย่างจริงจังจึงเข้าใจสุนทรียอย่างลึกซึ้งของแต่ละบทเพลง

มีอยู่คราวหนึ่ง พระยาเสนาะดุริยางค์ (แหม่ม สุนทรวาทิน) ได้ร้องบทละครเงาะป่า ถวาย พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ตอนที่เอนาตามหล้าหับแล้วถูกลอบทำร้าย สับสนไม่รู้จะทำอะไรต่อไป บทประพันธ์ที่กล่าวถึงเอนากำลังเสียใจที่หญิงที่ตนรักหายไปโดยไม่รู้ชะตากรรม ผสม ความโกรธแค้นที่มีคนแอบทำร้าย สามอารมณ์อยู่ในคน ๆ เดียวกัน คือ เสียใจ โกรธ และสับสน มี เนื้อเพลงดังนี้

โอ้วอนิจจาเจ้าดวงจิต	รักดังชีวิตของพี่	} เสรี
อยู่หลัดหลัดหรือมาพลัดไปดังนี้	สุดที่จะทนทนแล้ว	
แค้นใจไพร่มันปองร้าย	มาดหมายชิงช่วงเอาดวงแก้ว	} โกรธ
คือใครยังไม่รู้เฝ้า	มาอดแค้นแล้วแค้นจะดูดี	
หรือเจ้าตระหนกตกใจ	เล่นไปในป่าปะเสื่อหมี่	} สับสน
ฟาดฟัดกัดอินทรี	ก็คงมีซากร่างให้เห็นรอย	
เข้ามาหายไปไม่ได้เค้า	สุดที่จะเดาติดค่อย	
ครวญครำน้ำตาหยาดย่อย	สลบผ้อยม่อไปไม่สมประดี	

บทพระราชนิพนธ์บทนี้ใช้เพลงไอ้ป่นอก

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพอพระทัยมาก เพราะพระยาเสนาะดุริยางค์ (แหม่ม สุนทรวาทิน) ร้องได้เข้าถึงอารมณ์มาก เสรีเป็นเสรี โกรธเป็นโกรธ

อีกบทหนึ่งเป็นตอนที่บรรดาชาวเงาะป่า คือไม้ไผ่ กับคนนั่ง ช่วยกันปิ้ง นก หนู ปู ปลา พระ องค์ท่านทรงเป็นกังวลเรื่องการบรรจเพลงในท่อนนี้ หาเพลงที่เหมาะสมไม่ได้ พระองค์ท่านจึงเสด็จมา

ด้วยพระองค์เอง ยังห้องซ้อมดนตรีเป็นเวลาเดียวกับพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) กำลังควบคุมการซ้อมอยู่ พระองค์ทรงยื่นบทพระราชนิพนธ์ให้พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) แล้วตรัสว่า “ตรงนี้ใส่เพลงอะไรดี” พระยาเสนาะดุริยางค์รับมาพิจารณาแล้วทูลว่า “เพลงเช่นเหล่าพะย่ะค่ะ” แล้วท่านก็ขับร้องทำนองเข้ากับบทพระราชนิพนธ์ทันที ทรงพอพระทัยมาก ก่อนเสด็จกลับทรงพระราชทานนาฬิกา จปร. แก่พระยาเสนาะดุริยางค์หนึ่งเรือน

บทพระราชนิพนธ์ท่อนนั้นมีเนื้อเพลงดังนี้

1

เลเลเอเลลา	เลเลเอเลลา
ฮาในฮาชีวา	เลเลเอเลลา
เลเลเอเลลา	เลเลเอเลลา
ฮังวิชเบแบมฮา	เลเลเอเลลา
เลเลเอเลลา	เลเลเอเลลา
ตากบลอกเกียนนา	เลเลเอเลลา
เลเลเอเลลา	เลเลเอเลลา
ฮอเจ็ดกาเกียดบ้ำ	เลเลเอเลลา
เลเลเอเลลา	เลเลเอเลลา
กาเบอะกอเฮ็ดต้า	เลเลเอเลลา
เลเลเอเลลา	เลเลเอเลลา
ปะเขอะเจาะโนรา	เลเลเอเลลา
เลเลเอเลลา	เลเลเอเลลา
เหอะเขอะวา	เลเลเอเลลา

ใช้ทำนองเพลงเช่นเหล่า

3. บทบาทผู้พัฒนาการขับเสภา

เสภาเป็นการละเล่นเก่าแก่มามีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ดังปรากฏหลักฐานในบันทึกของลา ลูแบร์ สมัยพระนารายณ์ว่า “นางที่ใช้ไม้สองชิ้นสั้น ๆ เรียกว่ากรับ (CRAB) ขยับให้กระทบกันไปพร้อม ๆ กับการขับร้องเพลง ผู้ที่ร้องเพลงนั้นเรียกว่า ช่างขับ (TCHANG-CAB) เขาหามาเล่นในวันสุกดิบ (ก่อนวันแต่งงานหนึ่งวัน) ในบทละครเรื่องมโนราห์และสังข์ทองครั้งกรุงเก่าก็มีข้อความพาดพิงถึงเสภา

ว่า “แต่ก่อนเคยฟังเสภา ฟังเสียงสัตว์ป่าร้องระเบง” (มโนราห์) และรับส่งต่อกันเป็นหลั่นมาเสกามโหรี มีไป” (สังข์ทอง)

เสภาเกิดจากพิธีอันเป็นมงคลต่าง ๆ เช่น โกนจุก ขึ้นบ้านใหม่ เป็นต้น สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยภาคคีตะ ดุริยางค์ฉบับราชบัณฑิตสถานอธิบายเรื่องการขับเสภาไว้อย่างกระชับว่า

“การขับเสภา : การขับลำน่าประเภทหนึ่ง มีมาแต่โบราณ แต่เดิมนั้นว่ามาจากการเล่านิทาน ต่อมาได้มีการปรับปรุงทำนองและจังหวะมาเป็นลำดับ รวมทั้งมีการใช้กรับซึ่งทำด้วยไม้เนื้อแข็งมาช่วยให้เกิดเสียงประกอบการขับ ผู้ขับจะถือกรับไว้ทั้งสองมือ มือละคู่ ขยับกรับให้สอดคล้องเข้ากับการขับ การขยับกรับจะต้องพอเหมาะพอดีกับบทที่ใช้ขับตามลักษณะทำนองที่เรียกเป็นไม้ต่าง ๆ เช่น ไม้กรอ ไม้หนึ่ง ไม้สอง และไม้รับ หรือไม้สาม”

ในสมัยโบราณการขับเสภาไม่มีดนตรีประกอบ เริ่มมีการนำปี่พาทย์มาบรรเลงประกอบการขับเสภาในรัชกาลที่ 2 วิธีการเล่นเสภาได้ปรับปรุงแบบแผน คือ เมื่อปี่พาทย์โหมโรงแล้ว ผู้ขับจะไหว้ครูจบแล้วก็ขับดำเนินเรื่อง เมื่อเล่าเรื่องไปพอสมควรแล้วก็หยุดส่งลำ คือผู้ขับจะส่งเพลงสองชั้นหรือสามชั้น เช่น เพลงพม่าห้าท่อน พอจบเพลงก็ขับเล่าเรื่องต่อไป และหยุดส่งเพลงเป็นช่วง ๆ จนกว่าจะเลิก จึงร้องส่งแบบที่เรียกกันว่า “ลำลา” หรือเพลงลา เช่น เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง เพลงเต่ากินผักนึ่ง เป็นต้น

ในสมัยรัชกาลที่ 4 เสภาและปี่พาทย์เสภารุ่งเรืองมาก วงปี่พาทย์ขยายตัวออกไปเป็นเครื่องใหญ่ นิยมใช้เพลงสามชั้นเพื่ออวดความสามารถของนักร้อง และบรรเลงได้มากกว่าเพลงสองชั้น

เครื่องดนตรีสำคัญในการขับเสภา คือ “กรับ” การใช้มือบังคับให้กรับกระทบกันในเรื่องสังข์ทอง เรียกว่า “ตีกรับ” ดังปรากฏในบทกลอนว่า “เจ้าเงาะตีกรับขับเสภา รจนาน่าฝ้ายสบายใจ” แต่ความจริงวิธีการทำให้กรับดังนั้นคือการใช้มือกระดิกนิ้วดันกรับให้กระทบกันเป็นเสียง จึงนิยมเรียกกันว่า “ขยับกรับ”

ลักษณะวิธีการขยับกรับเสภา

การกรอกรับหรือขยับกรับ คือ การทำให้ไม้กระทบกันเป็นเสียงต่าง ๆ ตามจังหวะหน้าทับบรมครูที่เป็นผู้เชี่ยวชาญในยุคตน โกสินทร์ท่านหนึ่ง คือ หมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคมาลัย) จำแนกตามลักษณะวิธีการขยับกรับเป็นไม้ต่าง ๆ ดังนี้

1. ไม้ไหว้ครู คือ ไม้ที่ใช้ตีประกอบการไหว้ครู 2 ลักษณะ คือ

1.1 ไม้ใช้ตีเลียนแบบหน้าทับปรบไก่อสามชั้น และทำนองที่ขับ ซึ่งต่างจากการขับเสภา

ทั่วไป

1.2 ติดตามลักษณะหน้าทับพิเศษ เฉพาะไหว้ครูเสภา แต่ครูเสภาบางท่านใช้หน้าทับ
ปรบไ้ 2 ชั้น

2. ไ้ม้กรอ คือ การกรอกระทบให้เกิดเสียงต่อเนื่อง

3. ไ้ม้สัด คือ การกรอกระทบ สอดรับกันเป็นช่วง ๆ แบ่งได้ 2 ประเภท คือ

3.1 ไ้ม้สัดสั้น เป็นการกรอกระทบสอดรับกับการขับเป็นจังหวะสั้น

3.2 ไ้ม้สัดยาว เป็นการกรอกระทบสอดรับกับการขับเป็นจังหวะยาว

4. ไ้ม้รบ คือการกรอกระทบให้เป็นจังหวะเท่า ๆ กัน โดยการสอดรับกับการขับ มีลักษณะ
การกรอต่าง ๆ กันเป็น 5 ไ้ม้ ดังนี้

4.1 พิชาดไฟรี

4.2 ตีประจันหน้า

4.3 ทำยั่วรบ

4.4 สยบไ้ม้กรอด

4.5 ถอดไ้ม้เดิน

ซึ่งข้อ 4.5 นี้เป็นการขยับรับที่พระยาเสนาะดุริยางค์เป็นผู้ประดิษฐ์ขึ้น และต่อให้กับครูคง
ศักดิ์ คำศิริ

5. ไ้ม้ประกอบการขับร้อง ใช้ติดตามจังหวะหน้าทับเพลง

ลักษณะการขับเสภา

ลักษณะการขับเสภาจะมีการเอื้อนเป็นลำนาก่อนการขับในลักษณะต่าง ๆ กันไปตามทำนอง
เสภา แล้วจึงขับเนื้อ

การสืบทอดกรับเสภา

ในช่วงรัตนโกสินทร์ตอนต้น การขับเสภาได้รับความนิยมอย่างมาก มีครูเสภาที่มีความ
สามารถหลายท่าน ได้แก่ ครูแจ้ง หลวงพิศณุเสณี (ทองอยู่) พระแสนทองฟ้า (ป่อง) ครูอินอู ครูเมือง
จำแผ่นผยองยิ่ง เป็นต้น

ในยุคต่อมาสมัยรัชกาลที่ 6 ปรากฏหลักฐานพบว่ามียุคครูเสภาที่สำคัญอยู่ 3 ท่าน คือ

1. หลวงเสียงเสนาะกรรม (พัน มุกตวาทย์)

2. หมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคมาลัย)

3. พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้มีบทบาทในการพัฒนาการขับเสภาเป็นอย่างมาก ทางขับเสภาของท่านแพร่หลายมากในปัจจุบัน ถึงแม้ว่าท่านเป็นคนรุ่นก่อน หมิ่นขับคำหวานเป็นรุ่นเดียวกับหลวงกล่อมโกศลศัพท์ แต่ทางขับเสภาของท่านดูพัฒนาประณีตมากกว่าท่านอื่น ไม่มีอิทธิพลของเพลงแหล่อยู่เลย ศิษย์เอกของท่านคือครูเหนียว ดุริยพันธุ์ นอกจากเป็นนักร้องเสียงดีแล้ว ถิ่นการขับเสภาและขับกรับของท่านยังเป็นเลิศ

เนื่องจากพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ท่านมีพื้นฐานทางการขับร้องดีอยู่แล้ว ท่านจึงสามารถทำได้ดีทั้งด้านการขับเสภาและการขับกรับ ท่านขับกรับได้ละเอียด กรอกรับได้ไต่กังวาน ท่านยังได้พัฒนากระบวนการวิธีขับกรับให้มีชั้นเชิงแบบขลุ่ย เช่น การตีลากจังหวะ ถิควิ การขับพิเศษไว้ด้วยการขับเริ่มเรื่องด้วยไม้ปรบไกวสองชั้น อ่อนช้อยแต่ไม่ซ้ำ หันใจผู้ฟัง

ด้านทำนองเสภาของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ท่านทำทางขับเสภาได้ไพเราะยิ่ง การขับถ้อยคำไม่บังคับจังหวะตายตัว ไม่มีกลองช่วย ทำนองจึงอิสระ จังหวะและระดับเสียงต้องแม่นยำ ต้องใช้ความสามารถมาก ท่านแต่งทำนองเสภา เรื่อง ขุนช้าง ขุนแผน ไว้เตรียมจะต่อให้กับครูเหนียว แต่ครูเหนียวถึงแก่กรรมเสียก่อน ท่านจึงต่อให้กับลูกสาวท่านทั้งสอง คือ ครูเลื่อน และครูเจริญใจ แทน

สมัยต้นรัชกาลที่ 7 เริ่มมีผู้หญิงขับเสภากันมากขึ้น โดยยึดต้นแบบจากครูเลื่อน และครูเจริญใจ ทำให้เกิดปัญหาเรื่องระดับเสียง เพราะธรรมชาติของผู้หญิงขับ “ทางนอก” ไม่สะดวก พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ซึ่งเชี่ยวชาญทั้งปี่พาทย์ ขับและร้องได้ สอนให้ผู้หญิงขับ “ทางใน” ซึ่งท่านเรียกว่า “เสียงคู่เสภา” ส่วนผู้ชายก็ขับทางนอก แม้จะเป็นคนละเสียงกัน แต่ก็เสียงคู่กัน ขับต่อกันได้ไม่ขัด และเมื่อจะร้องส่งผู้หญิงขับเสียงคู่เสภา (เสียงใน) มาจนจบแล้วก็ตั้งเสียงร้องให้ตรงกับเสียงของเพลง ครูเลื่อนเล่าว่า “เคยขับเสภาตอนขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้าง ถึงพาวันทองไปนอนในป่า คู่กับคุณพ่อ (พระยาเสนาะฯ) ถวายรัชกาลที่ 7 โดยไม่มีเพลงส่งก็ขับเสียงในคู่กับเสียงนอกต่อเนื่องกันได้สนิทสนมดี”

หากพิจารณาตามแนวทางนี้ พระยาเสนาะดุริยางค์เคยใช้ระดับเสียงในการขับเสภาทั้งทางนอก (เสียงเสภา) และทางใน (เสียงคู่ของเสภา) ไม่จำเป็นต้องขับทางนอกเสมอไป ไม่เช่นนั้นผู้หญิงและผู้ชายเสียงต่ำจะขับไม่ได้ จึงเป็นความสามารถของท่านที่ทำให้วิชาการการขับเสภาของไทยพัฒนามาจนถึงปัจจุบันนี้

บทขับเสภาไหว้ครูที่ใช้ขับก่อนเริ่มการแสดง

ไหว้พระพุทธรูปพระธรรมล้ำโลกา	สิบนิ้วจะประนมเหนือเศา
คงคาขมนามาเป็นเกณฑ์	พระสงฆ์ทรงศีลว่าโดยจง
ดินน้ำลมไฟอันมั่นคง	พระสุเมรุหลักโลกสูงระหง
ไหว้คุณบิดาและมารดร	จึงดำรงได้รอดมาเป็นกาย
บังคมราชจักรีวงศ์วงศ์นารายณ์	ครูพักอักษรสืบทั้งหลาย
ไหว้ครูปี่พาทย์ขับร้องเสภาดี	พระฤาษยณวมินทร์ปิ่นประชา
พระพุทธรูปเสภา เลิศกวีศรีเสภา	ครูกวีเสนาะเพราะนักหนา
ครุมีแขกครูช้อยชาญบรรเลง	รจนาทบขับจับจิตงาม
พระยาเสนาะดุริยางค์เลื่องลือนาม	แต่งเพลงไพเราะดีศรีสยาม
ระนาดร้องพ้องปี่ลั่นดินนั้ก	ยอดแห่งความละเอียดละเมียดละไม
ครุหมั่นขับคำหวานหวานจับใจ	พร้อมพรักทั้งเสภาจะหาไหน
ข้าผู้รักเสภาประจกจิต	อนึ่งไหว้ครูอื่นอีกมากมี
จงร้องขับได้จับใจไพเราะดี	ฝึกศิษย์สืบสายเสภานี้
	สมดังที่มุ่งหวังตั้งใจเทอญ

สาธุการ

ปรับปรุงบทขับ โดยผู้ช่วยศาสตราจารย์ ถาวร สิกขโกศล

เสภาเบ็ดเตล็ด

คือเสภาที่พระยาเสนาะดุริยางค์ประพันธ์ไว้เพื่อให้เด็กหรือผู้หัดขับเสภาใช้ฝึกเป็นเบื้องต้น เรียกว่า เสภา ก.ไก่ ข.ไข่ เป็นผลงานสร้างสรรค์ทางดนตรีที่สำคัญมาก โดยประยุกต์จากหนังสือแบบเรียนการอ่านหนังสือของครูย้วน ทนนิเทศ ฉบับพิมพ์เมื่อ พ.ศ.2472 แพร่หลายแล้ว กลอน ก.ไก่ ข.ไข่ ที่นักเรียนท่องกันจนจำได้แล้วมาฝึกหัด โดยท่านทำลงฝึกกับครูเถื่อนเป็นคนแรก แนวทางที่วางไว้อย่างเหมาะสม ทั้งด้านทำนองขับและลีลาในการใช้เสียง การขับขึ้นเสียงสูง ลงต่ำ ทอดเสียง มีชั้นเชิงน่าฟัง แต่ไม่ยากเกินความสามารถของเด็กและผู้เริ่มหัดเสภา มีดังนี้

ก.เอ๋ย ก.ไก่

ข.ไข่มาหา

ข.ชวนน้องชาย

ค.ควายเข้ามา

ค.คนโสกา

เดินหน้า ฆ.ระฆัง

ง.งูใจหาญ	จ.จานจริงจัง	ฉ.ฉิ่งตีดัง
ระวัง ช.ช้าง	ช.โช่เดินเซ่อ	ฉ.ฉอริมทาง
ญ.หญิงเอบาง	เคียงข้าง ญ.ชญา	ญ.ปลูกโวหาร
ฐ.ฐานถามหา	ท.มณโฑโสภา	เรียกหา ฒ.ผู้เฒ่า
ณ.ณรเล็ก ๆ	ค.เด็กขี้เซา	สอพลอ ต.เต่า
พวกเรา ถ.ลุง	ท.ทหารยิ่งยง	ธ.ธนกกระทง
น.หนูคู่ง	ม่านมุ้ง บ.โบไม้	ป.ปลาจีหึ่ง
ผ.ผึ่งร้องไห้	ฝ.ฝาชอบใจ	ชกให้ พ.พาน
ฟ.พื้นหน้าเศร้า	ภ.สำเภากล้าหาญ	ม.ม้าตาลาน
รำคาญ ข.ขกัณ	ร.เรื้อรัง	ล.ลิงจับหลัก
ว.แหวนแสนรัก	ไม้ทัก ศ.ศาลา	ข.ขยี้มีเนื้อ
ส.สือรับมา	ห.หีบใส่ผ้า	ไม่เห็นหน้า พ.จุฬามณี
อ.อ่างดูถูก	ฮ.นกฮูกหน้าผี	

หลังจากหนังสือแบบเรียน ก.ไก่ เล่มนี้ออกมาใช้อยู่หลายปีก็มีผู้พิมพ์คำกลอน ก.ไก่ ฉบับใหม่มาใช้แทนอีกหลายสำนวน ในที่สุดแบบฉบับของครูชวนจึงตกยุคไป

เสภาลาว เสภามอญ ทางพระยาเสนาะดุริยางค์

ในเรื่องขุนช้าง ขุนแผน มีตัวละครต่างชาติต่างภาษาอยู่ด้วย คือ ลาว มอญ และจีน จึงได้มีทำนองขับแสดงสำเนียงภาษาอยู่ด้วย พระยาเสนาะดุริยางค์ได้แต่งทางขับเสภาลาว และเสภามอญตอนนางเมี้ยนางไหมทะเลาะกันไว้ดังนี้

มอญ

นางเม้อยู่ในครัวมัวหุงกิน

แล้วร้องว่าชะเฮ้ยเฮะนางไหม

อย่าเพ่อจ้วงให้มันเงินเกินหน้าตา

ลาว

นางไหมได้ยินนางเมี้ยว

ออกเจ็บถือว่าข้าดำใคร

พอเป่าไฟก็ได้ยินเสียงนางไหม

เจ้าดำใครผินมาข้างเรือนข้า

ครั้นไม่ว่าบ้างเลยจะเคยใจ

ข้าดำแม่เจ้าหัวเรือใหญ่

ข้าออกซื้อเจ้าเมื่อไรนางเมี้ยวมอญ

4. บทบาทของนักเรียบเรียง

จากปรัชญาของพระยาเสนาะดุริยางค์ที่ว่า “เรียนรู้รักษาของเก่าให้หมั่นสืบก่อนเกิด จึงค่อยแต่งของใหม่” ทำให้ตลอดชีวิตการเป็นนักดนตรี ครูดนตรีของท่านจึงแต่งเพลงน้อยมากเมื่อเทียบกับครูดนตรีท่านอื่น ผลงานส่วนใหญ่ของท่านจึงอยู่ที่การเรียบเรียงเพลงทั้งทางเครื่อง และทางขับร้อง เพื่อให้มีความปราณีตเข้าถึงอารมณ์เพลงตามแบบฉบับของท่าน

ถึงแม้ท่านเป็นผู้ที่มีความสามารถเป็นเลิศแตกฉานในดนตรีไทยทุกแขนงก็ตาม อาจารย์มนตรี ตราโมท กล่าวถึงท่านไว้ว่า “ที่จริงคนชั้นนี้แล้ว ถ้าจะแต่งเพลงก็แต่งได้ แต่เป็นเพราะเหตุใดไม่ทราบไม่เห็นแต่งไว้ เท่าที่เห็นแต่งก็มีเอาสมัยหลัง ๆ เช่น รัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งเป็นเพราะจำเป็นต้องแต่ง ด้วยมีการประชันวงที่วังบางขุนพรหม มีกติกาให้แต่งเพลงพม่าห้าท่อน ทุก ๆ วง นอกจากนั้นก็ยังมีเพลงโ้ลาวอีกเพลงหนึ่ง” (เสภา เสนาะคำหวาน, 2542: 130)

เพลงโ้ลาวที่อาจารย์มนตรี ตราโมท กล่าวถึง เป็นเพลงที่พระยาเสนาะดุริยางค์ท่านแต่งสำหรับวงเครื่องสาย นอกจากนี้ยังมีเพลง ลาวคำหอม ท่านก็แต่งไว้ เนื้อร้องเป็นสำเนียงลาว เพลงเชิดจีน ซึ่งประพันธ์โดยพระประดิษฐไพเราะ (ศรบุณย์) เป็นเพลงสามชั้น ต่อมาเมื่อผู้ทำทางขึ้นใหม่ คือทางบางคอแหลม ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ท่านขยายต่อจากทางเก่า ทางที่ 3 เป็นทางของพระยาเสนาะดุริยางค์ ท่านทำขึ้นใหม่เพื่อเป็นการประกาศให้คนในวงการดนตรีรู้ว่าท่านก็สามารถทำได้ และทำได้ดี สาเหตุที่ท่านเลือกทำทางเพลง เชิดจีน เพราะเป็นเพลงยากคนอื่นไม่กล้าทำ คุณสมบัติเพลงเชิดจีนทางของท่าน คือ เสียงระนาดเจ็ดห้า คมชัด บีได้กนกโดดเด่นไม่อู้อืวง ส่วนทางระนาดทุ้มท่านให้เกิดดิครุ่ม บาญะวาทย์ เป็นผู้ทำทาง เพราะท่านยอมรับฝีมือครุ่ม ซึ่งเป็นนักระนาดทุ้มในวง

เรียบเรียงเพลงแขกมอญ (เถา) ในสมัยโบราณนักดนตรีปี่พาทย์เรียกเพลงประเภทสองไม้ และเพลงเร็วที่บรรเลงต่อจากเพลงช้าว่า “แขก” ทั้งสิ้น เนื่องจากการตีหน้าทับคล้ายการตีกลองของแขก เพลงแขกมอญจึงไม่ใช่เพลงแขก แต่เป็นเพลงสำเนียงมอญที่เพราะมาก เมื่อเพลงเถาได้รับความนิยมมีผู้ทำเพลงนี้ให้เป็นชั้นเดียวหลายท่าน แต่พระยาเสนาะดุริยางค์ท่านทำเป็นเพลงเถา โดยแต่งเนื้อร้องเป็นภาษามอญไว้ที่ท่อนที่หนึ่ง และสองไว้ และปรับปรุงทางร้องแขกมอญสามชั้นบท “ครานั้นจึงโฉมเจ้าวันทอง” ให้มีความอ่อนหวานเยือกเย็นไพเราะยิ่งขึ้น ทางร้องชั้นเดียวของท่านก็กระชับคมคาย ให้อารมณ์เศร้าระคนตระหนกตกใจกับบทร้องอย่างยิ่ง และสร้อยท้ายสามชั้นท่อนสอง ท่านได้นำเพลงมอญเนื้อเพลงว่า “เตะเออ อวาว เหยียะโกย ฮามราว อวาว หุซันเออ” เข้ามาแทน

ต่อมาท่านยังได้ทำทางร้องทางพิเศษไว้อีกทั้งสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว สามชั้นใช้ทางร้องจากเรื่องอิเหนาที่ขึ้นต้นว่า “พระทรงลักษณ์งามพักตร์ผ่องเพียงดวงบุหลัน” ซึ่งเหมือนกับทำนอง “ครานั้นจึงโฉมเจ้าวันทอง” แต่มีชั้นเชิงดีกว่า เช่น ลูกเอื้อนขึ้นต้นท่อนสองต่างออกไป ไม่ตรงกับทางเครื่อง อ่อนหวานไพเราะกว่า แต่มีความสง่างาม คล้ายทางสัทวา

สองชั้นทางพิเศษ คือทางเปลี่ยนท่อนหนึ่ง และท่อนสอง ส่วนท่อนที่สามเข้าใจว่าท่านแต่งขึ้นภายหลัง

ชั้นเดียวทางพิเศษ มีบทร้องเป็นสัทวา ดังนี้

1

1. ฝ่ายว่ามอญใหม่ใกล้สว่าง จะจากนางสั่งความตามวิสัย
2. เป็นภาษาเมาะตะมะคะไทย ออระนายตะเอยกาวเคยรัก
3. รักเจ้าช่อดอกจิว ช่างเลลิบลิวสูงลอย

“เพลงแจกมอญสามชั้นทางเก่าต้องร้องเสียงสูงจึงจะไพเราะ คนเสียงกลางร้องได้ไม่ดี คนเสียงต่ำร้องแทบไม่ได้เลย คุณพ่อเลยคิดทำใหม่เพื่อให้คนทั่วไปร้องได้ ไม่ใช่แต่สูงยืนพื้น” (ครูเลื่อน สุนทรวาทิน, สัมภาษณ์)

เพลงพม่าห้าท่อน ท่านเรียบเรียงขึ้นเมื่อ พ.ศ.2466 ในการประชันปีพาทย์ที่วังบางขุนพรหม ตอน โยนท่อนหนึ่งแทรกสำเนียงพม่าและมอญไว้ เหตุที่ไม่ได้สำเนียงภาษาอื่นคงเป็นเพราะท่านเห็นว่าไม่เข้ากันกับเนื้อเพลงหรือทำนองหลักสำเนียงพม่าเป็นทางบรรเลงที่ไม่โดดเด่นแต่ละเอียดไพเราะ จุดเด่นคือท่านทำทางร้องและทางบรรเลงไม่เหมือนกัน ฟังแล้วเกิดจุดเด่นสะดุดหู อดความแม่นยำเสียงของนักร้อง และผู้บรรเลง

เพลงสร้อยสนตัด เพลงจากบทละครเรื่องเงาะป่า อันเป็นบทพระราชนิพนธ์ที่มีชื่อเสียง ซึ่งละครเรื่องนี้พระยาเสนาะดุริยางค์มีหน้าที่ในการบรรจเพลงทุกตอน นับเป็นความสามารถที่โดดเด่นมากแขนงหนึ่งของท่าน เป็นเพลงที่บรรเลงประกอบตอนนางลำหับแต่งตัวจะไปชมป่า ดังนี้

เมื่อนั้น

นวลนางลำหับพิสมัย

ครั้นรุ่งรางแสงอโณทัย

ทราวม้วยแต่งตัวไม่มัวมอม

สวมมะกล่ำกำไลสายสร้อย

ตุ้มหูพวงห้อยดอกไม้หอม

หวีไม้ไผ่บรรจงเป็นวงค้อม

ถ้วนลายข้อมเหน็บประดับรับมวย

การเรียบเรียงเพลงของท่านใช้ความรู้ความชำนาญในการทำทางบรรเลงหรือทางเครื่อง ทางร้องแล้วยังต้องใช้ความสามารถในทางนาฏศิลป์เป็นอย่างมาก เห็นได้จากการเรียบเรียงเพลงละครทุกเรื่องทุกตอนมักได้รับความนิยม อ้างอิงถึงในแวดวงวิชาการดุริยางค์ศิลป์ไทย นาฏศิลป์ไทยตลอดมา

ถึงแม้ท่านจะเป็นนักเรียบเรียงแต่ท่านจะมีกฎเกณฑ์การปฏิบัติอย่างเคร่งครัดดังนี้

1. หากเพลงของเดิมที่คนอื่นทำไว้ดีแล้วท่านจะไม่ทำต่อหรือดัดแปลงเป็นอันขาด
2. เพลงสัทวาของเดิมแต่โบราณท่านห้ามลูกศิษย์ร้องเนื้อขาดหรือเกินเด็ดขาด ต้องร้องให้ครบและถูกต้องตามแบบแผนเดิม
3. เพลงทางร้องหากครูเพลงท่านใดทำไว้ดีแล้วท่านจะร้องตามนั้น
4. ท่านจะทำเพลงใหม่เฉพาะแนวที่ยังไม่ค่อยดี เช่น เพลงเขมรเลียบพระนคร ของเดิมทำทางร้องไว้ดีแล้วท่านไม่ทำเพิ่มหรือดัดแปลง แต่ทางเครื่องท่านทำใหม่ทั้งหมด
5. ท่านจะบอกลูกศิษย์เสมอว่า เพลงที่ท่านเรียบเรียงใหม่เป็นของใคร ครูท่านใดเป็นผู้แต่ง

5. บทบาทความเป็นครู

เป็นความสำเร็จอันงดงามอย่างหนึ่งในชีวิตของพระยาเสนาะดุริยางค์ที่ท่านประสบผลสำเร็จในความเป็นครูระดับชาติ สอนบรรดาลูกศิษย์ให้มีความเป็นเลิศในแต่ละแขนงต่างกันไป ศิษย์หลายคนเชี่ยวชาญดนตรีหลายแขนง และเป็นคนกลุ่มสำคัญในการพัฒนาดนตรีของไทย

เนื่องจากท่านเป็นสุดยอดศิลปินถึง 3 รัชกาล ย่อมมีผู้มาสมัครเป็นลูกศิษย์เป็นจำนวนมาก ท่านจึงเป็นครูของศิษย์หลากหลายสถานภาพ คือ ครูของเจ้านายในราชสำนัก ครูของข้าราชการ ครูของลูก ครูของศิษย์ทั่วไป การสอนศิษย์เหล่านี้ท่านทุ่มเทการสอนอย่างเต็มความสามารถ ให้ความเสมอภาคแก่ศิษย์ทุกคน

ความเป็นครูของท่านสั่งสมเตรียมความพร้อมมาตั้งแต่สมัยที่ท่านเป็นผู้เรียน อันเนื่องมาจากครูดนตรีคนแรก คือบิดาของท่าน ครูซ้อย สุนทรวาทิน ผู้ซึ่งเอาใจใส่ดูแลท่านและลูกศิษย์คนอื่น ๆ อย่างเสมอภาคยุติธรรม ท่านไม่ได้ถูกขกข่องจากบิดามากเกินกว่าศิษย์คนอื่น เช่น พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) การจัดหน้าที่ ครูซ้อยท่านจัดตามลำดับอายุและมีมือ พระยาประสานดุริยศัพท์เป็นรุ่นพี่ จึงได้รับมอบหมายงานสำคัญมากกว่า แต่ก็ไม่ได้ลบลบบาทศิษย์คนอื่น ๆ ให้เกิดปมด้อยแต่อย่างใด ท่านวางแผนจัดการเปิดตัวศิษย์ของท่านในโอกาสสำคัญต่อเจ้านายและสาธารณะชนอยู่

เสมอ ตลอดจนฝากตัวลูกศิษย์ไปทำงานกับคณะดนตรีของเจ้านายเพื่อเป็นการให้โอกาสที่ดีในชีวิตกับศิษย์ทุกคน

ภาพความเป็นครูและระบบการจัดการเรียนการสอนแบบนี้ ครูพระยาเสนาะดุริยางค์ท่านได้ทำเป็นแบบอย่าง และปฏิบัติต่อศิษย์เช่นเดียวกันกับลูกของท่าน โดยท่านดูที่ความสามารถเฉพาะตัวของศิษย์แต่ละคนเพื่อพัฒนาได้อย่างมีคุณภาพที่สุด ฉะนั้นศิษย์ของท่านจึงมีความโดดเด่นเฉพาะทางกันไป

ลักษณะเด่นในความเป็นครูของพระยาเสนาะดุริยางค์

1. ด้านความสามารถในการสอน ท่านเป็นศิลปินที่มีฝีมือทางดนตรีทุกแขนง ทำให้ท่านมีขอบเขตจิตความสามารถในการสอนศิษย์ได้ทั้งแนวกว้างและแนวลึก นำความสามารถที่ท่านมีอยู่มาสร้างสรรค์และถ่ายทอดให้กับศิษย์อย่างตรงเป้าหมายการศึกษาอย่างแท้จริง ท่านสามารถวิเคราะห์แนวทางดนตรีของศิษย์แต่ละคนได้เพียงครั้งแรกที่พบ กรณีของครูเหินว ดุริยพันธ์ เช่นกัน ท่านเห็นแนวการร้องเพลงของครูเหินวตั้งแต่อายุ 10 ขวบ ท่านจึงสนับสนุนและสอนร้องให้อย่างเต็มที่ จนกลายเป็นนักร้องคนสำคัญของไทยในเวลาต่อมา

2. ด้านคุณธรรม จริยธรรม ท่านระมัดระวังอย่างที่สุดโดยเฉพาะการสอนทางร้องแก่ศิษย์ศิษย์คนใดยังไม่ได้แต่งงานทั้งชายและหญิง ท่านไม่สอนให้ร้องเพลงที่เป็นสื่อต่อแหลมทางเพศ เช่น เพลงสุดสงวน เพลงเขมรโพธิสัตว์ เนื่องจากเนื้อร้องของทั้ง 2 เพลง เป็นเรื่องเกี่ยวกับขู้สาว ท่านมีเหตุผลว่าเมื่อสอนก็ไม่เข้าใจอย่างลึกซึ้ง ดีความเพลงไม่ได้ สอนอย่างละเอียดก็ไม่ได้ ทำไปก็ไม่ได้ดี ไม่มีความเหมาะสม แต่ท่านจะเลี่ยงไปสอนเนื้อร้องที่เป็นเรื่องราวของเทวดา นางฟ้า เป็นต้น

ท่านทำหน้าที่เป็นครูสอนวงมโหรีหญิงหลายสมัย ซึ่งผู้เล่นวงมโหรีล้วนแต่เป็นสตรีในราชสำนัก เวลาท่านสอนท่านจะระมัดระวังมากทั้งกาย วาจา ใจ ไม่จี้เครื่องครัดในการบรรเลงจนเกินเหตุแต่ก็สอนเต็มความสามารถ จนเป็นวงที่บรรเลงได้ดีมากวงหนึ่งของยุค

3. ความคิดสร้างสรรค์ ท่านเป็นครูที่มีความคิดสร้างสรรค์มาก ท่านหาวิธีใหม่ ๆ มาสอนศิษย์อยู่เสมอ ทั้งทางด้านเทคนิค การบรรเลงเครื่องมือเดี่ยวต่าง ๆ รวมไปถึงการทำทางเพลง เช่น การคิดนิ้วปี่ในเพิ่มจากเดิมที่เคยเล่นกัน 21 เสียง เป็น 24 เสียง สอนให้แก่ครูเทียบ คงลายทอง หรือการปรับปรุงทางเพลงเก่าให้เป็นแบบของท่าน เป็นต้น

4. การยอมรับในความสามารถของศิษย์ เพลงใดถ้าท่านเห็นว่าลูกศิษย์ทำได้ดีว่าท่านให้โอกาสทันที เช่น การทำทางเพลงเชิดจีน ท่านให้ครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ เป็นผู้ทำทาง ให้ครูแสวง โสภ เป็นผู้บรรเลง ท่านจะชื่นชมอยู่เสมอว่าเป็นทางที่ดีมาก การบรรเลงก็มีฝีมือ

5. ครูของศิษย์ทั้งทางตรงและทางอ้อม มีอยู่ครั้งหนึ่งลูกศิษย์ในสำนักของท่านแอบไปปรับงานพิเศษไว้โดยไม่บอกกับท่าน และเจ้าภาพงานก็มาติดต่อให้ท่านนำวงไปเล่นงานนี้เช่นกัน กลายเป็นการประชันกันโดยบังเอิญระหว่างครูกับศิษย์ ลูกศิษย์ได้คลานเข้ามากราบขออภัย ท่านก็ไม่ได้ตำหนิอะไรแต่ยังสอนลูกศิษย์ว่า “เธอรับงานเขามาแล้ว ถือว่าเธอรับค่าจ้างเขามา เธอต้องเล่นเต็มที่นะไม่ต้องกลัวครู” (ครูเลื่อน สุนทรวาทิน, สัมภาษณ์)

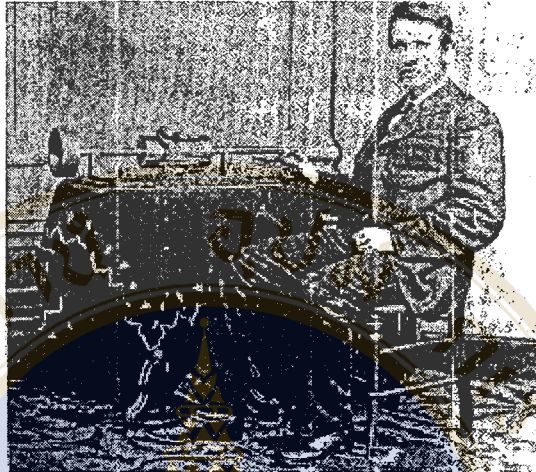
6. เป็นที่พึงของลูกศิษย์ ท่านจะบอกกับลูกศิษย์ในวงเสมอว่าถ้าไม่จำเป็นไม่ต้องไปปรับงานนอกตอนกลางคืนเพราะจะเสียเวลาพักผ่อน ถ้าขัดสนเงินทองมาขอท่านได้ทุกเวลา นับเป็นความเมตตาอย่างสูงที่ท่านมีต่อศิษย์

7. ประยุกต์วิธีการสอนตามสถานการณ์ เมื่อลูกศิษย์ของท่านมีความเชี่ยวชาญจนถึงระดับหนึ่งแล้ว ท่านจะสอนได้ทุกสถานที่ ทุกเวลา ไม่ว่าจะเดินทางเท้า ในเรือ หรือการเดินรอบสนามหลวง ท่านใช้วิธีการนี้ต่อเพลงให้ลูกศิษย์เสมอโดยไม่ต้องใช้เครื่องดนตรี ครั้งหนึ่งท่านต่อเพลงปี่ให้กับครูเทียบ คงลายทอง โดยการเดินรอบสนามหลวงและท่องทำนองเพลงกันไป กระดิกนิ้วไปจนจบเพลง ครูเลื่อนเล่าว่า “เวลากลับจากงานดึก ๆ นั่งในเรือคุณพ่อจะทวนเพลงร้องให้ทุกคืนจนจำเพลงได้ขึ้นใจดีแล้วก็เปลี่ยนเพลงใหม่ ทำอยู่อย่างนี้”

วิธีการสอนระบายนลมสำหรับขลุ่ยและปี่ ท่านจะหากระป๋องขวดหรือกะลาตามแต่จะหาได้ใส่น้ำแล้วเค็ดก้านปักนึ่งทำเป็นหลอดให้ศิษย์ใช้ฝึกเป่าระบายนลม สามารถฝึกได้ทุกที่

6. บทบาทศิลปินอัดแผ่นเสียง

หลังจากนักวิทยาศาสตร์ชาวอเมริกันชื่อ โรมัส อัลวา เอดิสัน ได้คิดประดิษฐ์เครื่องบันทึกเสียงของเขาได้ในปี พ.ศ.2420 เราเรียกว่า กระบอกเสียง เอดิสันใช้เวลาพัฒนาอุปกรณ์กระบอกเสียงเสร็จสมบูรณ์ในปี พ.ศ.2427 โดยเปลี่ยนรูปร่างจากกระบอกเสียงให้เป็นแผ่นเสียงกลมแบนดังในปัจจุบัน แต่ก็ยังเป็นแผ่นเสียงที่มีขีดจำกัดในเรื่องเวลาการเก็บเสียงได้น้อยเกินไป อีกทั้งคุณภาพเสียงไม่ค่อยสมบูรณ์ นักวิทยาศาสตร์ชาวเยอรมันอีกคนหนึ่ง คือ เอมีล เบอร์ลิเนอร์ ได้ประดิษฐ์แผ่นเสียงที่มีความสมบูรณ์แบบที่ใช้กันในปัจจุบัน



ภาพที่ 5 เอ็ดิสันกับกระบอกเสียงของเขาซึ่งประดิษฐ์ขึ้นเมื่อ พ.ศ.2420 ประดิษฐ์กรรมชิ้นนี้ทำให้บทเพลง
และคำพูดที่สำคัญได้รับการบันทึกเก็บไว้ได้



ภาพที่ 6 กระบอกเสียงของเอ็ดิสัน ซึ่งต่อมามีขายเข้ามาถึงเมืองไทย และเพลงพื้นเมืองก็ได้ถูกอัด-ลบ
ด้วยเครื่องชนิดนี้ด้วย

เครื่องเล่นแผ่นเสียงเข้ามาเมืองไทยประมาณ พ.ศ.2437-2440 ซึ่งตรงกับสมัยรัชกาลที่ 5 เริ่มอัดแผ่นเสียงเพลงไทยครั้งแรกด้วยเพลงพื้นเมือง เช่น เพลงน้อย เพลงอีแซว เพลงรำวง และเพลงไทยประเภทปี่พาทย์ เครื่องสาย เป็นต้น สถานที่อัดเสียง คือ วังบ้านหม้อ ของเจ้าพระยาเทเวศน์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) โดยมีช่างฝรั่งมาควบคุมการอัดเสียง

นับเป็นสิ่งประดิษฐ์ที่คนไทยนิยมกันมาก เริ่มมีผู้ซื้อเครื่องอัดเสียงและเครื่องเล่นแผ่นเสียงเข้ามาหลายราย ทั้งรูปแบบซื้อมาเล่นเสริมรสนิยม หรือซื้อมาเพื่อการทำธุรกิจ บุคคลสำคัญในธุรกิจเครื่องเล่นแผ่นเสียงคนหนึ่ง คือ นาย ต. เจ็กชวน หรือ เตีย เจ็กชวน เป็นผู้ริเริ่มตั้งบริษัทอัดแผ่นเสียงขึ้นเป็นคนแรก โดยใช้ตรากระต่ายเป็นสัญลักษณ์ เพราะนาย ต. เกิดปีกระต่าย ทำให้เพลงไทยเราเป็นที่แพร่หลายนิยมฟังกันทั่วไป ศิลปินผู้มีฝีมือ วงดนตรีที่มีฝีมือได้ทำการบันทึกเก็บเสียงเอาไว้ ทำให้ประวัติการดนตรีไทยตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ไม่ขาดตอน ใช้เป็นหลักฐานอ้างอิงในการสืบค้นได้



ภาพที่ 7 นาย ต. เจ็กชวน (ยืน) ผู้บันทึกและจำหน่ายเพลงพื้นเมือง ถ่ายกับนายทองคำ มนูญปลาดชาติไทย

ผู้ออกไปเผยแพร่โชคในต่างประเทศ 20 กว่าปี ภาพถ่าย พ.ศ.2468



ภาพที่ 8 เครื่องเล่นจานเสียงที่ร้าน ต. เจ็กชวน ซึ่งเป็นร้านที่ทำการบันทึกเสียง และจำหน่ายเพลงพื้นเมืองด้วย

นักดนตรีไทยสมัยนั้นนิยมเข้าห้องบันทึกเสียงกันมาก พระยาเสนาะดุริยางค์ก็เช่นเดียวกัน ท่านอัดเสียงร้องและเล่นเครื่องดนตรีไว้เป็นจำนวนมาก เช่น เดี่ยวปี่ใน เดี่ยวระนาด ขับร้อง ขับเสภา เป็นต้น

ท่านเป็นผู้ควบคุมวงพิณพาทย์สมัยท่านมีบรรดาศักดิ์เป็นขุนเสนาะดุริยางค์ไว้หลายชุด คือ “ตับพระลอกตั้ง” “เพลงปี่สุหิณ จากตับจุล่ง” อีกชุดหนึ่งเป็นการบรรเลงด้วยวงเครื่องสาย คือชุด “พระอภัยแก่ทัพ” เพลงที่กล่าวมานี้ท่านมีชื่อเป็นผู้ควบคุมวงเป็นครั้งแรก ก่อนหน้านั้นท่านได้แต่เป็นนักดนตรีอัดแผ่นภายใต้ความควบคุมของท่านอื่น

“นักดนตรีไทยคนแรกที่ได้อัดเสียง เพลงเดี่ยว เครื่องดนตรีไทยลงบนกระบอกเสียงและจานเสียง ท่านผู้นี้คือ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)” (พูนพิศ อมาตยกุล, 2540: 103)

ท่านบันทึกกระบอกเสียงครั้งแรกกับบริษัทฝรั่งที่วังบ้านหม้อ “ครูเฉลิม บัวทั้ง” เล่าว่าเมื่อท่านอายุได้ 5 ขวบ (พ.ศ. 2458) นั้น วันหนึ่งขณะลงเรือจ้างจากบางลำภูแจวไปตามแม่น้ำเจ้าพระยาจะกลับบ้านที่ตำบลสวนใหญ่ จังหวัดนนทบุรี พอเรือผ่านวัดเขมาภิรตาราม กำลังมีงานวัดก็ได้ยินเสียงเดี่ยวระนาดเอกเพลงการเวกดังจากวัดมาถึงเรือ จึงจอดเรือแล้วตามบิดา (ชื่อครูปั้น บัวทั้ง) ขึ้นไปดู ด้วย

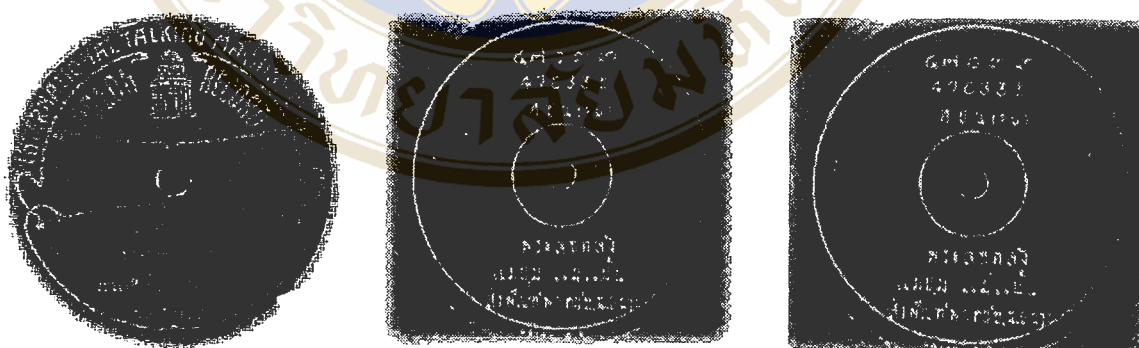
นี้กว่ามีปีพาทย์ประชันวง แต่ปรากฏว่าเป็นการเล่นกระบอกลีซิง เพลงการเวกฝีมือระนาดเอกของขุนเสนาะดุริยางค์ ครูเฉลิมเล่าว่าติดใจฝีมือระนาดเอกครั้งนั้นตั้งแต่ยังไม่ได้เห็นตัวคนตี” (พูนพิศ อมาตยกุล, 2540: 103-104)

เพลงเดี่ยวการเวกนี้ต่อมาท่านอัดแผ่นเสียงอีกครั้งหนึ่งแต่ไม่สมบูรณ์ ในช่วงปี พ.ศ. 2446 ถึงเดือนมกราคม พ.ศ.2451 ท่านบันทึกแผ่นเสียงไว้มากที่สุด

เดิวยี่เพลง เซ็ดนอก บันทึกเสียงโดยบริษัทโอเดียนตราดิกและซ้างกู จัดจำหน่ายโดยบริษัท อัมบุรูกสยาม จำกัด เนื่องจากแผ่นเสียงมีความเร็วรอบ 78 ต่อนาที แผ่นละ 3 นาที เพลงเดิวยี่ของท่านทุกเพลงจะไม่มีการตัดเพลงให้สั้นลงแต่ท่านจะใช้วิธีเป่าให้เร็วขึ้นเพื่อให้เพลงจบพอดีกับแผ่นเสียง หรือไม่เช่นนั้น หากบันทึกเสียงวงดนตรีทั้งวง จะใช้อัดแผ่นละตอน บางเพลงมีมากกว่า 15 ตอน

เดิวยี่เพลงกราวโน บันทึกเสียงโดยบริษัทโอเดียนตราดิก ท่านเดิวยี่เพลงนี้ได้คมชัดไพเราะจัดทุกโน้ต จังหวะแม่นยำดีมาก ๆ แผ่นเสียงอยู่ในสภาพสมบูรณ์มาก

เมื่อกิจการค้าขายแผ่นเสียงได้รับความนิยมมากขึ้น ชาวต่างประเทศเริ่มเข้ามาลงทุนทำห้องอัดเสียงมากขึ้น ใช้ตราสินค้าแตกต่างกันไปจากแต่เดิมมีเพียงตรากระต่ายของนายเตี้ย เจ๊กชวน (ต. เจ๊กชวน) เพิ่มมาเป็น ตรารอหัน (Angle Record) ตราดิก (Odeon) ตราดอกคำโพง (แตง) ตราสุนัข ตราเศรณี ตราวังบางขุนพรหม ตรานารีศรีสุมิตร ตราระฆังทอง ตราดิกซ้างกู เป็นต้น



ภาพที่ 9 แผ่นเสียงที่พระยาเสนาะดุริยางค์ได้ทำการบันทึกไว้

แผ่นเสียงที่พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) อัดไว้แต่แรกเป็นตราดิก ต่อมาอัดซ้ำอีกครั้งหนึ่งกับห้างแผ่นเสียงพาโลโฟน เข้าใจว่าต้องการให้เสียงมีคุณภาพดีขึ้นกว่าเดิม ครูเลื่อน สุนทรวาทิน เล่าให้ฟังว่า “การอัดเสียงครั้งหลัง ๆ นี้อดง่ายมาก มีเงิน มีความพร้อมทางฝีมือก็เดินเข้าไปอัดได้เลย

เคยไปอัดกับท่านหลายครั้ง เช่น เพลงพระอภัยง้างทัพ อัดที่ห้องอัดแถวสะพานผ่านฟ้า ตอนนี้เป็นกรมโยธาไปแล้ว ขาดฝีมือมาก”

แสดงให้เห็นถึงความรุ่งเรืองของการอัดแผ่นเสียง และรสนิยมการฟัง การเล่นเครื่องเสียงของคนสมัยนั้น กรรมวิธีการอัดแผ่นก็คงสะดวกรวดเร็วมีระบบที่ทันสมัยกว่าแต่ก่อน เพราะใช้กระแสไฟฟ้าเป็นพลังงานซึ่งแต่ก่อนใช้การหมุนด้วยมือ

หนังสือพิมพ์เมื่อปี พ.ศ.2479 ได้ลงโฆษณาขายแผ่นเสียงลดราคา มีตั้งแต่แผ่นละ 1.50 บาท 1.25 บาท .75 บาท ค่าสุดขายเพียงแผ่นละ 50 สตางค์ เป็นแผ่นเสียงของห้าง ออดโต เมเวส ของเยอรมัน เรียงลำดับเพลง จำนวน 211 รายการ มีเพลงที่ควบคุมโดย ชุนเสนาะดุริยางค์ (แหม่ม สุนทรวาทิน) ดังนี้

ราคาแผ่นละ 1 บาท

1. ลิเกเรื่องหมื่นหาญ (กับมอญร้องไห้ นายอ่อนเทศน์) นายป่วน นายเพิ่ม แม่เชย พินพาทย์ ชุนเสนาะ 10 แผ่นจบราคาแผ่นละ .75 สตางค์
2. เพลงแขกไท่ หลวงกล่อมโกศล พินพาทย์ชุนเสนาะ 1 แผ่นจบ
3. เพลงดอกไม้ไท่ หลวงเพราะสำเนียง พินพาทย์ชุนเสนาะ 1 แผ่นจบ
4. เพลงไอ้ลาว หลวงกล่อมโกศล พินพาทย์ชุนเสนาะ 1 แผ่นจบ
5. เพลงสร้อยเพลง หลวงเพราะสำเนียง พินพาทย์ชุนเสนาะ 1 แผ่นจบ
6. เพลงสิงห์โตญวน หลวงเพราะสำเนียง พินพาทย์ชุนเสนาะ 1 แผ่นจบ
7. เพลงต่อขลุ่ย (เพลงแขกมอญ ปี่เดี่ยว ชุนเสนาะ) หม่อมส้มจีน พินพาทย์ชุนประสาร ดุริยะศักดิ์ 2 แผ่นจบราคาแผ่นละ .50 สตางค์
8. เพลงหุ่่ม แม่ตลับ เครื่องสายชุนเสนาะ 1 แผ่นจบ
9. เพลงดวงพระธาตุ แม่ตลับ เครื่องสายชุนเสนาะ 1 แผ่นจบ
10. เพลงสารถี (เพลงเวสสุกรรม หม่อมเจริญ พินพาทย์ดึกดำบรรพ์) หม่อมเจริญร้อง ปี่

นายชื่น ระนาดชุนเสนาะ 2 แผ่นจบ

รายชื่อเพลงทั้งหมดนี้มีจำหน่ายส่งและปลีกที่ห้าง ด. แจ็กชวน ปากตรอกโรงหนังบางลำภู ประตูใหม่ พระนคร (ถนนดนตรี: 2531, 36-49)

แผ่นเสียงเพลงไทยเหล่านี้ในปัจจุบันพอจะหาซื้อไว้ศึกษาได้ที่ห้างแผ่นเสียงย่านเว้งนาคร เขมร หรือยืมฟังได้ที่ห้องสมุดดนตรีของมหาวิทยาลัยมหิดล ศาลายา ราคาแพงมาก เพราะแต่ละแผ่นมีอายุเกิน 60 ปี สภาพส่วนใหญ่ถ้าไม่แช่น้ำจะพอฟังได้ บางแผ่นหากเก็บรักษาดีก็จะฟังได้ตามปกติ

ปี พ.ศ.2473 ก่อนที่ดนตรีไทยจะเสื่อมถอยลงในสมัยรัชกาลที่ 7 ด้วยเหตุการณ์เมืองเศรษฐกิจ นักดนตรีเริ่มไม่มีบทบาททางสังคมเหมือนยุคก่อนหน้านั้น ผลงานของพระยาเสนาะดุริยางค์ คือ การควบคุมฝึกสอนวงมโหรีหลวง หรือวงมโหรีข้าหลวง มีหน้าที่บรรเลงประจำในงานส่วนพระองค์ พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 หรืองานของพระบรมวงศานุวงศ์ ที่พระราชทานไปช่วย ตลอดจนการบรรเลงออกอากาศทางวิทยุกระจายเสียงด้วย ห้องส่งอยู่ที่วังพญาไท โดยออกอากาศเดือนละ 2 ครั้ง

ส่งกระจายเสียงออกอากาศได้เพียง 2 ปี มีเหตุการณ์ไม่สงบขึ้นในประเทศ มีการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี 2475 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 เสด็จพระราชดำเนินไปประเทศอังกฤษ พร้อมด้วยสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี และทรงสละราชสมบัติเมื่อวันที่ 2 มีนาคม พ.ศ.2477 วงมโหรีข้าหลวงได้รับผลกระทบเป็นอย่างมาก เดือนสิงหาคม พ.ศ.2478 รัฐบาลได้ทำการโอนข้าราชการจากกระทรวงวังบางหน่วยงานขึ้นกับกรมศิลปากร กรมมหรสพก็ถูกโอนมาสังกัดด้วย การดนตรีมีระบบการศึกษาในโรงเรียนขึ้นจนถึงปัจจุบัน

แผนภูมิสรุปประวัติการทำงานของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

- | | |
|-------------------------|--|
| เกิดปีขาล พ.ศ.2409-2417 | - เรียนวิชาสามัญ โรงเรียนประถมใกล้บ้าน ตำบลสวนมะลิ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา |
| พ.ศ.2418 (อายุ 10 ปี) | - เรียนดนตรี ขับร้องกับครูช้อย สุนทรวาทิน ผู้เป็นบิดา ครูช้อยนำไปฝากฝึกงานในวงปี่พาทย์ในคณะละครของเจ้าพระยาเทเวศน์วงศ์วิวัฒน์ |
| พ.ศ.2422 (อายุ 14 ปี) | เข้ารับราชการในกรมโขนหลวง ตำแหน่งนักดนตรี |
| พ.ศ.2437 | ท่านได้เดี่ยวปีเดียวระนาด บันทึกเสียงลงในกระบอกเสียง และแผ่นเสียงครั้ง แผ่นเสียงกลับทาง เป็นคนแรกของไทย โดยบริษัทฝรั่ง สถานที่วังบ้านหม้อ ของเจ้าพระยาเทเวศน์วงศ์วิวัฒน์ |
| 10 ตุลาคม พ.ศ.2446 | หลวงเสนาะดุริยางค์ (ทองดี ทองฟรุฟ) เจ้ากรมปี่พาทย์หลวง ถึงแก่อนิจกรรม จึงได้รับแต่งตั้งบรรดาศักดิ์เป็นขุนเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) |
| พ.ศ.2448 | ได้รับแต่งตั้งให้เป็นผู้เรียบเรียงเพลงใส่ละครเรื่องเงาะป่า |

- 18 มกราคม พ.ศ.2451
- เลื่อนบรรดาศักดิ์ จากขุนเสนาะดุริยางค์ เป็นหลวงเสนาะดุริยางค์ (แหม่ม สุนทรวาทิน)
 - ดำรงตำแหน่งเจ้ากรมพิณพาทย์หลวง
 - ควบคุมการซ้อมละครเรื่องเงาะป่า
 - เป็นคนไทยคนแรก ที่ได้รับพระราชทานเหรียญดุษฎีมาลาเข็มศิลปวิทยา
- พ.ศ.2453
- ได้รับพระราชทานนาฬิกา จปร. เป็นรางวัล
- พ.ศ.2453
- พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จสวรรคต
 - ครูเลื่อน สุนทรวาทิน อายุ 7 เดือน
- 28 ธันวาคม พ.ศ.2461
- พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จขึ้นครองราชย์ได้ 9 ปี
 - เลื่อน บรรดาศักดิ์ จากหลวงเสนาะดุริยางค์ เป็น พระเสนาะดุริยางค์ (แหม่ม สุนทรวาทิน)
- พ.ศ.2466
- เป็นผู้ปรับปรุงบทเพลงบางบทของละครเรื่องเงาะป่า
 - แต่งเพลงร้องประกอบเสภาสามชั้น รวมถึงการทำทางเพลงพม่าห้าท่อน ใช้ในงานประชันปีพาทย์ที่วังบางขุนพรหม
- 19 สิงหาคม พ.ศ.2468
- เลื่อนบรรดาศักดิ์จากพระเสนาะดุริยางค์ เป็นพระยาเสนาะดุริยางค์ (แหม่ม สุนทรวาทิน)
- พ.ศ.2473
- ได้รับตำแหน่งเจ้ากรมพิณพาทย์หลวง
 - พระยาเสนาะดุริยางค์ ควบคุมวงมโหรีหลวง (มโหรีข้าหลวง) ออกรายการวิทยุ
 - คิดวิธีขับร้อง และการขับเสภาใหม่ สอนครูเลื่อน ครูเจริญใจ สุนทรวาทิน และครูเหนี่ยว ดุริยะพันธุ์
 - เหตุที่ท่านหันไปศึกษาทางร้องเพราะเกิดความเบื่อหน่ายในการประชันวงปีพาทย์
- พ.ศ.2475
- เปลี่ยนแปลงการปกครอง
- พ.ศ.2476
- วังปญาไท ที่เคยใช้ซ้อมละคร ถูกยกให้เป็นโรงพยาบาลพระมงกุฎ
- พ.ศ.2477
- ได้รับแต่งตั้งเป็นคณะกรรมการแต่งเพลงชาติไทย
- พ.ศ.2479-2481
- ท่านเป็น 1 ใน 10 คน ของคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิในการ

บันทึกเพลงไทย ให้เป็นโน้ตสากล ทุกวันเสาร์ ได้ 380 ชุด รวม
1000 เพลง

ท่านได้เป็นประธานในการตรวจมือฆ้องและทางเครื่องดนตรีอื่น
- เป็นครูพิเศษไปสอนดนตรีที่บ้านดนตรีดุริยประณีต (บ้านบาง
ลำภู) และบ้านดุริยพันธุ์

31 มกราคม พ.ศ.2492

ท่านถึงแก่อนิจกรรมด้วยโรคมะเร็ง ณ บ้านเลขที่ 1561 หน้าโรง
เรียนบ้านสมเด็จพระเจ้าพระยา จังหวัดธนบุรี สิริอายุได้ 83 ปี



บทที่ 5

ความเป็นมาของเพลงมอญคณะ

บริบทของชนชาติและวัฒนธรรมมอญในประเทศไทย

ชนชาติมอญ (Mon) หรือรามัญ เป็นชนชาติเก่าแก่ชาติหนึ่งในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ (อุษาคเนย์) เคยเจริญรุ่งเรืองทางวัฒนธรรม ศาสนา ศิลปะ ดนตรี การค้า มากที่สุดชาติหนึ่ง เป็นเผ่าพันธุ์ที่รักสงบ เป็นสาเหตุให้ถูกชนชาติอื่นรุกรานอยู่เสมอ จนต้องอพยพพลอยร่นเข้ามาตั้งรกรากอยู่ในแผ่นดินไทยหลายระลอก นับตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี จนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์หลายครั้ง ได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากพระมหากษัตริย์ไทยทุกพระองค์ให้ชนชาติมอญอพยพเหล่านั้นตั้งถิ่นฐานบ้านเรือนอยู่ตามแหล่งต่าง ๆ รวมถึงเขตปริมณฑล เช่น เมืองชัยนาท อุทัยธานี ปากเกร็ด สามโคก ลำพูน ปากดัด บ้านโป่ง ชุมชนวัดมอญตรงข้ามสถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา นครเขื่อนขันธ์ หรือปัจจุบันคืออำเภอพระประแดง จังหวัดสมุทรปราการ “โดยทั่วไปมักเรียกชาวมอญที่อพยพเข้ามาในสมัยอยุธยาและธนบุรีว่ามอญเก่า ส่วนที่อพยพเข้ามาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ เรียกว่า มอญใหม่” (สุกรี เจริญสุข, 2538: 109)

“มอญ หรือ ระมัน รามัญ ตะเลง และเปกวน (ซึ่งหมายถึงเมืองพะโค หรือหงสาวดี) เป็นชนชาติเผ่าพันธุ์หนึ่งจัดอยู่ในกลุ่มออสโตรเอเชียติก ภาษามอญมีความเกี่ยวข้องกับภาษาเขมร และภาษาท้องถิ่นของเวียดนาม ซึ่งอยู่ในเครืออะนับไมต์ และมีความสัมพันธ์ห่าง ๆ กับภาษาอินโดนีเซีย” (เทียมจิตร พ่วงสมจิตร, 2541: 26)

อาณาจักรมอญอยู่ทางตอนใต้ก่อนไปทางตะวันออกของแม่น้ำอิรวดี บริเวณลุ่มน้ำสาละวิน และแม่น้ำสะโตง ทางใต้มีอาณาเขตติดเมืองทะวาย มีศูนย์กลางศาสนา วัฒนธรรม อยู่ลุ่มน้ำเจ้าพระยา ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 11 นครหลวงแห่งแรกคือนครปฐม พบจารึกภาษามอญเก่าแก่ที่สุดประมาณ พ.ศ.1143 บันทึกว่ามอญเป็นชนชาติที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ในพม่า ตั้งแต่ก่อนพุทธศตวรรษที่ 12

มอญกับพม่าทำสงครามกันตลอดเวลา ผลัดกันแพ้ชนะหลายครั้ง แต่ส่วนใหญ่่มอญมักเป็นฝ่ายปราชัยถูกพม่าเข้าครอบครอง มอญได้แอบรวบรวมกำลังกันต่อสู้ชาติจนได้รับชัยชนะภายหลังก็มีแต่ด้วยกำลังที่น้อยกว่าและด้วยนิสัยรักสงบ มอญจึงถูกกวาดล้างชนิดฆ่าล้างเผ่าพันธุ์ในปี พ.ศ. 2300

ในสมัยพระเจ้าอลองพญากษัตริย์เมืองพม่า คนมอญที่เหลือได้หนีอพยพเข้ามายังประเทศไทย และได้
นำวัฒนธรรมอันแข็งแกร่งของมอญเข้ามาเผยแพร่ในเมืองไทยด้วย ไม่ว่าจะเป็นศิลปะ ดนตรี
การละเล่น ภาษา อาหาร ระบบการดำรงชีวิต พิธีกรรม ความเชื่อ ประติมากรรม วรรณกรรม จน
เกือบจะแยกกันไม่ออกถึงความเป็นมาระหว่างวัฒนธรรมไทยและมอญ เห็นได้จากปัจจุบันยังมีคำศัพท์
ไทยที่ใช้ยังมีคำว่ามอญรวมอยู่ด้วย เช่น อิฐมอญ สะพานมอญ กลองมอญ วัดมอญ มอญซ่อนผ้า
 เป็นต้น

การอพยพเข้ามายังประเทศไทยของชนชาติมอญ

ครั้งที่ 1 ปี พ.ศ.2108

กลุ่มผู้อพยพ

สาเหตุที่อพยพ

แหล่งพำนักในประเทศไทย

รัชสมัยสมเด็จพระมหาธรรมราชาธิราช

พระยาเกียรติ พระยาราม พระมหาเถรคันฉ่อง และ

ครอบครัวชาวมอญหลายหมื่นคน

ตามคำชักชวนของสมเด็จพระนเรศวรมหาราช

บ้านใหม่มะขามหย่อง บางลี่ บางขาม ปากน้ำ ป่าฝ้าย

ครั้งที่ 2 ปี พ.ศ.2136

กลุ่มผู้อพยพ

สาเหตุที่อพยพ

แหล่งพำนักในประเทศไทย

รัชสมัยสมเด็จพระนเรศวรมหาราช

พลเมืองชนชาติมอญ

ชาวมอญถูกพม่ารุกราน

ไม่ปรากฏหลักฐาน

ครั้งที่ 3 ปี พ.ศ.2138

กลุ่มผู้อพยพ

สาเหตุที่อพยพ

แหล่งพำนักในประเทศไทย

รัชสมัยสมเด็จพระนเรศวรมหาราช

ครอบครัวชาวมอญหัวเมืองหงสาวดี

สมเด็จพระนเรศวรทรงกวาดต้อนชาวมอญมาเมืองไทย

ไม่ปรากฏหลักฐาน

ครั้งที่ 4 ปี พ.ศ.2184

กลุ่มผู้อพยพ

สาเหตุที่อพยพ

รัชสมัยพระเจ้าปราสาททอง

สมเด็จพระเจ้าเมืองมะตะมะ และชาวมอญกว่า 20,000 คน

หนีการรุกรานจากพม่า

แหล่งพำนักในประเทศไทย	เมืองนครนายก ริมป่าฝ้าย ปากน้ำประสบ
ครั้งที่ 5 ปี พ.ศ.2203	รัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช
กลุ่มผู้อพยพ	สมิงเปื้อ และเพื่อน สมิงรามัญ อีก 11 คน ชาวมอญ
สาเหตุที่อพยพ	ประมาณ 10,000 คน
แหล่งพำนักในประเทศไทย	ขอพึ่งพระบรมโพธิสมภาร
ครั้งที่ 6 ปี พ.ศ.2250	ดาบดไทร โขก
กลุ่มผู้อพยพ	รัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช
สาเหตุที่อพยพ	ครอบครัวชาวเมืองเมาะตะมะ และหงสาวดี
แหล่งพำนักในประเทศไทย	พระยาโกษาธิบดี (เหล็ก) ไปตีอังวะ ขากลับกวาดต้อน
ครั้งที่ 7 ปี พ.ศ.2287	ชาวมอญกลับมาด้วย
กลุ่มผู้อพยพ	นครนายก กาญจนบุรี ราชบุรี
สาเหตุที่อพยพ	สมเด็จพระบรมโกศ
แหล่งพำนักในประเทศไทย	มังนราจันชู เจ้าเมืองเมาะตะมะ และชาวมอญ 300 คน
ครั้งที่ 8 ปี พ.ศ.2303	ขอพึ่งพระบรมโพธิสมภาร
กลุ่มผู้อพยพ	ริมวัดมณเฑียร
สาเหตุที่อพยพ	สมเด็จพระที่นั่งสุริยาศน์อมรินทร์ (พระเจ้าเอกาทศรถ)
แหล่งพำนักในประเทศไทย	ชาวมอญเมืองเมาะตะมะ
ครั้งที่ 9 ปี พ.ศ.2317	ขอพึ่งพระบรมโพธิสมภาร
กลุ่มผู้อพยพ	เมืองกาญจนบุรี
สาเหตุที่อพยพ	รัชสมัยสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช
แหล่งพำนักในประเทศไทย	พระยาแจ้ง พระยาอู่ ตละเก็บ ตละเกลียง และชาว
	มอญ 3,000 คน
	ขอพึ่งพระบรมโพธิสมภาร
	แขวงเมืองนนทบุรี ตั้งแต่ปากเกร็ดจนถึงสามโคก

ครั้งที่ 10 ปี พ.ศ.2358
 กลุ่มผู้อพยพ
 สาเหตุที่อพยพ
 แหล่งพำนักในประเทศไทย

รัชสมัยสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย
 สมิงสอคา และชาวมอญประมาณ 30,000 คน
 ขอพึ่งพระบรมโพธิสมภาร
 แขวงเมืองปทุมธานี นนทบุรี และเมืองนครเขื่อนขันธ์

ครั้งที่ 11 ไม่ปรากฏปี พ.ศ.
 กลุ่มผู้อพยพ
 สาเหตุที่อพยพ
 แหล่งพำนักในประเทศไทย

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว
 พระมหาโยธารามัญ และครอบครัวชาวมอญ 3,000 คน
 ขอพึ่งพระบรมโพธิสมภาร
 พระมหาโยธารามัญ อยู่ริมฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยา นอก
 กำแพงพระนคร หน้าที่วัดชนะสงคราม (วัดทองนพ) ส่วน
 ครอบครัวชาวมอญอยู่เมืองนครเขื่อนขันธ์

ที่มา : สรุปจากหนังสือเรื่อง “มอญที่เกี่ยวกับไทย” ของกรมศิลปากร ซึ่งพิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพ คุณหญิง ชุตินา สุริยสัจย์ ณ เมรุวัดเทพศิรินทร์ทราวาส 23 มกราคม พ.ศ.2512

หลังการสูญเสียแผ่นดินและเอกราชให้กับชาติพม่า เมื่อปี พ.ศ.2300 ในสมัยพระยาทะละ กษัตริย์มอญผู้รับเอาพระราชธิดาของพระเจ้าอลองพญามาเป็นมเหสี ความเจ็บแค้นเป็นความทรงจำที่ปวดร้าวของชาวมอญจนถึงบัดนี้ คนมอญสัญชาติไทยกลุ่มหนึ่ง นำโดยนายพิสิทธิ์ ปลัดสิงห์ ได้ตั้งขบวนการมอญกู้ชาติขึ้น มีสมาชิกชาวมอญทั่วโลกเป็นสมาชิกเพื่อต่อสู้เรียกร้องขอความเป็นธรรมต่อชาวโลก โดยเข้าร่วมกิจกรรม การประชุมทุกครั้งเพื่อองค์การสหประชาชาติจัดขึ้น เป้าหมายหลักคือขอคืนดินแดนที่เคยเป็นประเทศมอญจากพม่า

ถึงแม้ในปัจจุบันยังเรียกร้องประเทศมอญคืนจากพม่าไม่ได้ แต่การเข้าร่วมประชุมกับองค์การสหประชาชาติทุกครั้ง กลุ่มแกนนำชาวมอญเหล่านี้ได้นำธงชาติมอญ ซึ่งมีพื้นสีแดง มีรูปหงส์สีเหลืองบินตรงไปทางซ้ายของผืนธง หมายถึง นกหงส์เป็นสัญลักษณ์ของชาวมอญพลัดถิ่น กำลังบินกลับไปยังประเทศของตน และมีเพลงชาติมอญเพื่อใช้ร้องในการทำกิจกรรมทุกครั้ง มีเนื้อและทำนองดังนี้

เพลงชาติมอญ

RIAN NI GERM RIA JIA WEANG JA RAI JU JIA FEA LEH FOL FA

RIA TO KOH GERM FA LAR KA MAI FOL FA

p DUA *mf* TOO SOM JA ROD TAIHMIANG MUA FLAIHBAH RONG SA

ff WAK OD SOM RAING CHAI FA DUE RAIHMON NYA

ภาพที่ 10 เพลงชาติมอญ

วิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนชาตินมอญในประเทศไทยในปัจจุบัน

1. ศาสนา ชาวมอญเป็นชนชาติที่นับถือศาสนาพุทธอย่างเคร่งครัด มีพิธีกรรมทางศาสนา คล้ายคนไทย คือ มีพิธีทำบุญวันเกิด โกนจุก บวชนาค แต่งงาน เสาศพ ประเพณี 12 เดือน ตรุษ สงกรานต์ สรงน้ำพระ สารท ตักบาตรน้ำผึ้ง ตักบาตรดอกไม้ บุญกลางบ้าน ลอยกระทง ขึ้นปีใหม่

2. อาหาร ชาวมอญมีอาหารหลายอย่างแตกต่างจากคนไทย มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ทั้งวิธีการปรุง เครื่องปรุง กรรมวิธี รสชาติอาหาร จะปรุงจากสัตว์น้ำ ผักตามฤดูกาล เช่น ลูกมะตาด กระเจี๊ยบฝัก กระเจี๊ยบแดง เป็นต้น แต่มีอาหารมอญหลายชนิดที่คนไทยนิยมรับประทานด้วยเช่นกัน โดยไม่ทราบว่าเดิมเป็นอาหารของคนมอญ เช่น ขนมนจีน ข้าวแช่ น้ำยา น้ำพริก กาละแม ข้าวเหนียวแดง ข้าวเหนียวหวาน หรือหะลอมซาย กระยาสารท หรือกวางยาสารท ข้าวเม่าทอด ข้าวเหนียวน้ำกะทิถั่วดำ ข้าวเหนียววาแดง หรือหะเปียง นอกจากนี้ยังมีอาหารที่ใช้ในพิธีกรรม คือ

2.1 ประเภทอาหารคาว ได้แก่ ไก่ต้ม ไข่ต้ม เต้าต้ม หัวหมู ปลาอย่าง

2.2 ประเภทอาหารหวาน ได้แก่ ขนมนต้มแดง ขนมนต้มขาว ข้าวเหนียวแดงงา ขนมนสอดไส้ ขนมนกล้วย ขนมนแป้งทอด ขนมนจันอับ

3. ภาษา ชาวมอญในประเทศไทยในปัจจุบันมักจะพูดและใช้ภาษามอญเพื่อการสื่อสารกันอยู่ หากคนอายุ 40 ปีขึ้นไปก็ยังสามารถอ่านเขียนภาษามอญได้ ปัจจุบันยังมีชุมชนมอญหลายแห่งเปิดสอนภาษามอญให้กับคนมอญรุ่นหลังและผู้สนใจเข้าศึกษาได้ เช่น ชุมชนชาวมอญวัดบางกระดี เขตบางขุนเทียน พระมหาช่วง โชติปาโล วัดอาวุธวิกสิตาราม เขตบางพลัด เป็นต้น

4. ประเพณีของชาวมอญ เป็นวัฒนธรรมที่ชาวมอญที่ใช้เล่นในเทศกาลต่าง ๆ เช่น วงโกรจ ยาม ทะแยมอญ สะบ้า รำมอญ แปกโฟนดาจ (การร่อนน้ำดำหัวผู้ใหญ่ในวันสงกรานต์) โยนลูกช่วง วังเปรี้ยวอ้อมหลัก

5. ความเชื่อ ชาวมอญศรัทธาและกลัวสิ่งที่เหนือธรรมชาติ เพื่อให้เกิดความมั่นใจ เสริมกำลังใจ ในความปลอดภัยของตนเอง ชุมชน ครอบครัว ชาวมอญจะต้องทำพิธี เช่น สังเวณี ซึ่งชาวมอญยังแบ่งระดับของผีไว้ 2 ระดับ คือ

5.1 ผีดี คือผู้ให้คุณ มีหน้าที่ปกป้องรักษาครอบครัว ชุมชน คลับันดาลให้มีความสุข โชค ลาภ คือผีฟ้า ภูติผี ผีเถื่อน ผีปู่ ผีตา ผีบ้านผีเรือน ผีบรรพบุรุษ

5.2 ผีแห่งความชั่วร้าย คือผีที่จะคอยมารังควาญคนในชุมชนให้เกิดภัยพิบัติ เกิดโรคภัยไข้เจ็บ เกิดอุบัติเหตุ เกิดความหายนะต่าง ๆ คือ ผีห่า ผีป่า ผีนรก ผีตางโง่ หากเกิดเหตุการณ์น่ากลัวหรือลางร้าย เกิดสิ่งอัปมงคลขึ้น แสดงว่ามีสมาชิกชุมชนคนใดคนหนึ่งทำการใด ๆ ผิดผี ให้ผีโกรธ ต้องทำพิธีขอขมา คือ การรำผี โดยมีความเชื่อว่าถ้ารำเสร็จถูกต้องตามขั้นตอนในพิธีแล้ว ผีจะหายโกรธ

6. วัฒนธรรมการสร้างที่อยู่อาศัย ชาวมอญนิยมตั้งรกรากสร้างบ้านเรือนอยู่ริมน้ำ ตัวเรือนยกใต้ถุนสูง มีระเบียง มีบันไดนอกบ้าน ให้ความสำคัญกับเสาเอก (ปาโหนก) เสาโท และเสาพระ

7. วัฒนธรรมการแต่งกาย หญิงชาวมอญที่สูงอายุมักเกล้าผมเป็นมวย นุ่งผ้าถุง ใส่เสื้อคอกระเช้าหลวม ๆ หรือแบบรัดทรงติดกระดุมหน้า ส่วนผู้ชายนุ่งโสร่ง หรือกางเกงขาก๊วย ใส่เสื้อคอกลม มีผ้าคาดไหล่ เด็กเล็กจะไว้จุก แกละ โก๊ะ และเปีย

8. อาชีพ ชาวมอญจะประกอบอาชีพเพื่อใช้ค้าขายแลกเปลี่ยนจากงานฝีมือที่ถนัด คือ อาชีพช่างปั้นดินเผาฝีมือดีมาก เช่น ที่เกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี อาชีพเย็บใบจากมุงหลังคาขาย ตัดฟืน ทำนา ทำการประมง

9. วัฒนธรรมดนตรีของชนชาติมอญหรือรามัญ ได้เข้ามามีบทบาทในประเทศไทย ได้ร่วมกิจกรรมทั้งในราชสำนัก และระดับสามัญชนหลายครั้ง เช่น หมายรับสั่งในงานฉลองพระแก้วมรกต ในจดหมายเหตุ ความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี และพระราชวิจารณ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (2526: 155) แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของคนตรีมอญกับชาวสยามว่า ...ใน

ระยะที่ว่างนั้น ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พิณพาทย์รามัญ และมโหรีไทย มโหรีแขก ฝรั่งเศส มโหรีจีน ญวน เขมร ผลัดเปลี่ยนกันสมโภช 2 เดือน กับ 12 วัน พระราชทานเบี้ยเลี้ยงผู้ที่มาเล่นนั้น หมั้นราชารามโหรีไทย ชาว 2 หญิง 4 พระยาธิเบศรบดี มโหรีแขก 2 มโหรีจีน 6 พระยารามัญวงศ์ มโหรีมอญ คนเพลงชาย 2 หญิง 4 พิณพาทย์ 9 หลวงพิพิธวาที มโหรีเขมร ชาย 4 หญิง 3 หมั้นเสนาะภูบาล พิณพาทย์ไทย 5 รามัญ 5 ลาว 15...

จากจดหมายรับสั่งนี้จะเห็นว่ามโหรีดนตรีของชนชาติมอญอยู่ 2 วง คือ วงพิณพาทย์รามัญ กับวงมโหรีมอญ ซึ่งทั้ง 2 วงนี้เป็นวงดนตรีคนละประเภทกัน

วงดนตรีมอญ นิยมบรรเลงกันในประเทศไทย มี 2 ประเภท คือ

1. วงปีพาทย์รามัญ หรือปีพาทย์มอญ วงปีพาทย์รามัญ หรือปีพาทย์มอญนั้น คนไทยจะคุ้นเคยมากกว่าเพราะเข้ามามีบทบาทในชีวิตประจำวันของคนไทยจนกลายเป็นส่วนหนึ่งของดนตรีไทย อีกประเภทหนึ่ง เป็นวงที่พัฒนาอย่างต่อเนื่องทั้งรูปร่างของเครื่องดนตรี การผสมวงดนตรี บทเพลง ปัจจุบันนักดนตรีไทยคณะต่าง ๆ นอกจากจะมีวงปีพาทย์ไทยไว้รับงานแล้ว ยังต้องมีวงปีพาทย์มอญไว้บริการอีกวงหนึ่ง งานที่นิยมว่าจ้างวงปีพาทย์มอญไปบรรเลง คือ งานศพ แต่เดิมวงปีพาทย์มอญจะใช้บรรเลงในงานทั่วไปทั้งงานมงคลและงานอวมงคล เช่น งานโกนจุก งานบวชนาค งานแต่งงาน งานทำบุญขึ้นบ้านใหม่ งานทำบุญเลี้ยงพระ งานประโคมศพ บรรเลงประกอบการแสดงฟ้อนรำหน้าศพ เป็นต้น แต่ด้วยบุคคลิก น้ำเสียง ติลา อารมณ์ค่อนข้างเศร้าของเครื่องดนตรีมอญแต่ละชนิด กอปรกับการบรรเลงเพลงมอญปีพาทย์มอญฟังแล้วให้ความรู้สึกเศร้าสร้อยมาก จึงเป็นผลให้ปีพาทย์มอญเป็นที่นิยมบรรเลงเพียงงานศพเท่านั้น

อีกสาเหตุหนึ่งค้นได้จากศาสนสมเด็จเล่มที่ 18(2505)ที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาธำรงราชานุภาพ ได้ทรงกล่าวว่า “ปีพาทย์มอญทำในงานหลวงครั้งแรกเมื่องานพระศพสมเด็จพระเทพศิรินทราบรมราชินี ทรงเป็นเชื้อมอญ คงเป็นเพราะเหตุนี้งานพระศพพระเจ้าลูกเธอในรัชกาลที่ 5 จึงได้โปรดให้มีปีพาทย์มอญเพิ่มขึ้น โดยเป็นของสมเด็จพระเทพศิรินทราบรมราชินี คนภายนอกอาจจะเอาจานพระศพหลวงไปเพิ่มหรือไปหาเฉพาะปีพาทย์มอญมาทำในงานศพโดยไม่รู้เหตุเดิม แล้วทำตามกันต่อมาจนเลยเข้าใจว่างานศพต้องมีวงปีพาทย์มอญจึงเป็นศพผู้ดี อันที่จริงปีพาทย์มอญ มอญเขาใช้ทำงานมงคลและงานศพ”

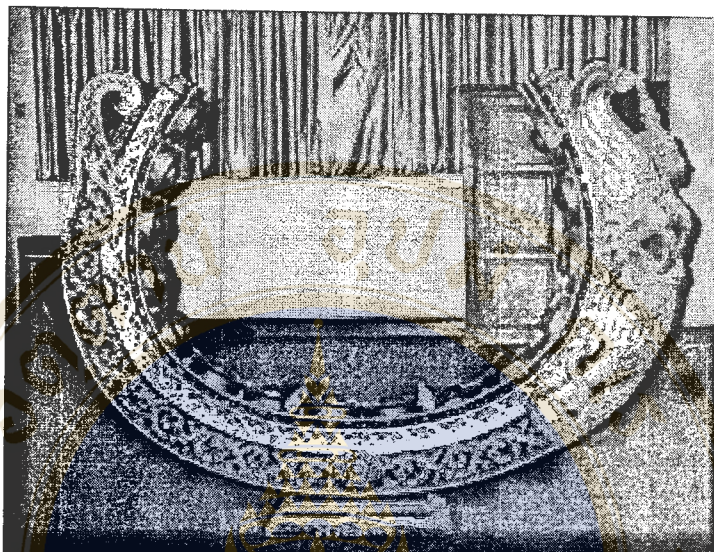
เกี่ยวกับเรื่องนี้ ปัญญา รุ่งเรือง ให้ความเห็นว่า “ปีพาทย์มอญเป็นเครื่องปีพาทย์ที่ได้มาจากชาวรามัญโดยตรง มีแพร่หลายในราชวาระกาลที่ 3 แพร่หลายอยู่เฉพาะในพวกมอญ ครั้นถึงสมัยรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดฯ ให้มีปีพาทย์มอญในงานพระเมรุ สมเด็จพระเทพศิ

รินทราบบรมราชินี ส่วนปีพาทย์มอญแพร่หลายไปทั่วนั้นเพราะท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นผู้ริเริ่มใช้ปีพาทย์มอญประกอบศพทั่ว ๆ ไปเพิ่มเติมจากปีพาทย์นางหงส์ (การเผยแพร่นี้ปีพาทย์มอญนี้เกิดในสมัยรัชกาลที่ 6) นอกจากนั้นท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ ยังได้ศึกษาเพลงมอญจากครูสุ่ม เจริญดนตรี ไว้หลายเพลง และใช้บรรเลงปีพาทย์มอญ ทำให้การบรรเลงปีพาทย์มอญ เพลงมอญ นิยมกันทั่วไปอย่างกว้างขวาง” (2517: 79)

1 เครื่องดนตรีในวงปีพาทย์มอญ

1.1 เน หรือ เป หรือ ปี่มอญ มีลักษณะเป็น 2 ท่อน เหมือนปี่ชวา แต่มีขนาดใหญ่และยาวกว่า คือมีท่อนเลาที่ทำด้วยไม้เนื้อแข็งกลึงกลมเรียว ยาวประมาณ 50 เซนติเมตร ด้านบนเจาะรูเรียงนิ้ว 7 รู รูนิ้วค้ำ 1 รู ท่อนล่างเป็นลำโพง ยาวประมาณ 23 เซนติเมตร ทำด้วยทองเหลือง หรือโลหะอื่น ช่องลำโพงกว้าง 10 เซนติเมตร วดรอบศูนย์กลางยาว 22 เซนติเมตร กำพวดของปี่มอญ ยาวประมาณ 8-9 เซนติเมตร มีขนาดใหญ่กว่าปี่ชวา มีแผ่นกระบังลมอยู่ระหว่างริมฝีปากผู้เป่ากับเลาปี่ เหมือนปี่โฉมและปี่ชวา ใช้บรรเลงในวงปีพาทย์มอญ ให้คุณสมบัติของเสียงที่ต่ำ เสริ้ว มีหน้าที่เลื่อนไหลมีความยืดหยุ่นเสียงในการบรรเลง

1.2 ปี่าด หรือฆ้องวงมอญ ลักษณะเป็นวงตั้งโค้งขึ้นไปทั้ง 2 ข้าง ไม่วางราบเหมือนฆ้องไทย ร้านฆ้องมอญจะประดิษฐ์ตกแต่งแกะสลักอย่างสวยงาม เช่น แกะสลักเป็นลวดลายปิดทองประดับกระจก วงฆ้องมอญด้านซ้ายแกะเป็นรูปตัวกนิกร เรียกว่า หน้าพระ ส่วนด้านขวาแกะเป็นรูปพู่ปลายหางของกนิกร ตอนกลางแกะเป็นกนกใบเทศปิดทองประดับกระจกมีเท้ารอง ตรงกลางโค้งอย่างระนาบเอก และแกะรูปกนิกรตัวเล็กหน้าอัดไว้ตรงขวาของกนิกรตัวใหญ่ ทางซ้ายมือรูปหนึ่ง ทางขวามือรูปหนึ่ง



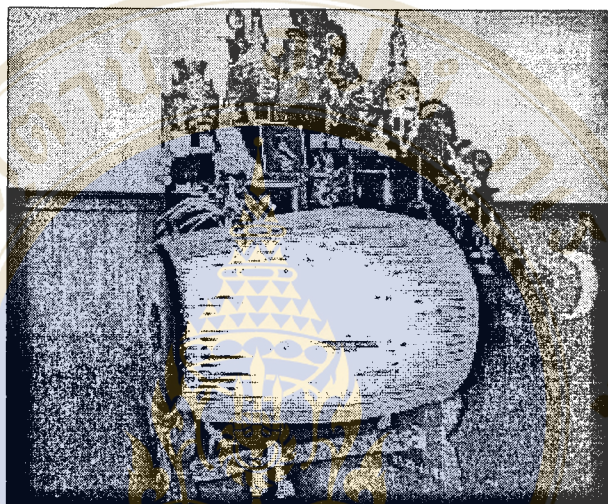
ภาพที่ 11 ฆ้องวงมอญด้านหน้า

1.3 ระนาดเอก ระนาดทุ้มมอญ มีรูปร่างลักษณะหน้าที่บรรเลงนำวง คล้ายกับ ระนาดของไทย (นำเข้ามาร่วมบรรเลงในวงปีฟ้าทอฆ้องภายหลัง)



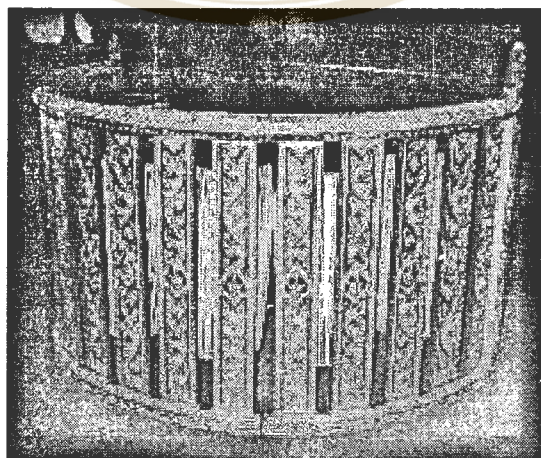
ภาพที่ 12 ระนาดมอญ

1.4 ตะแป เป็น สะแป หรือเถแป คือ ตะโพนมอญ ลักษณะเป็นกลองสองหน้า ไม่เท่ากัน คล้ายตะโพนไทย แต่มีขนาดใหญ่กว่ามาก วางอยู่บนฐานใช้ตีด้วยมือ หน้าหนึ่งมีเสียงสูง อีก หน้าหนึ่งมีเสียงต่ำ คุณสมบัติของเสียง ดังทุ้มลึก นุ่มนวล มีพลัง ใช้เป็นจังหวะและทำหน้าที่คล้ายเสียง เบสให้กับวงปี่พาทย์มอญ



ภาพที่ 13 ตะโพนมอญ

1.5 เปิงม้ง หรือเปิงมางคอก เป็นกลองสองหน้าใบเล็ก ๆ จำนวน 7 ใบ 7 ขนาด แขนวเรียงอยู่ในคอกแกะสลักลวดลายสวยงาม ครึ่งวงกลม ล้อมรอบตัวคนตี มีเสียงสูงต่ำลดหลั่นกันไป คุณสมบัติของเสียง ดีเป็นทำนองได้ให้ความรู้สึกตื่นเต้น เร้าใจ เพิ่มสีสันให้กับบทเพลงมอญ



ภาพที่ 14 เปิงมางคอกด้านหน้า



ภาพที่ 15 เปิงมางคอกด้านใน



ภาพที่ 16 เปิงมอญคอกขณะบรรเลงวงปี่พาทย์มอญ

1.6 หะเด คะเด หรือฉิ่ง เป็นเครื่องกำกับจังหวะหลักคล้ายวงปี่พาทย์ไทย

การผสมวงดนตรีปี่พาทย์มอญ เหมือนกับวงปี่พาทย์ไม้แข็งของไทยทุกประการ คือ วงปี่พาทย์มอญเครื่องห้า วงปี่พาทย์มอญเครื่องคู่ และวงปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่ เพียงแต่เปลี่ยนจากเครื่องดนตรีไทยบางชนิดเป็นเครื่องดนตรีมอญ คือ ใช้ปี่มอญแทนปี่ใน ใช้ตะโพนมอญแทนตะโพนไทย ใช้ฉิ่งวงมอญแทนฆ้องวงไทย ใช้เปิงมางคอกแทนกลองทัด ตามแผนภูมิแบ่งตามขนาดของวงดังนี้

1. วงปี่พาทย์มอญเครื่องห้า

- 1.1 ปี่มอญ 1 เล้า
- 1.2 ระนาดเอก 1 รวง
- 1.3 ซ้องวงใหญ่มอญ 1 โถ่ง
- 1.4 เปิงมางคอก 1 ชุด
- 1.5 ตะโพนมอญ 1 ลูก
- 1.6 ฉิ่ง 1 คู่

2. วงปี่พาทย์มอญเครื่องคู่

- 2.1 ปี่มอญ 1 เล้า
- 2.2 ระนาดเอก 1 รวง
- 2.3 ระนาดทุ้ม 1 รวง
- 2.4 ซ้องวงใหญ่มอญ 1 โถ่ง
- 2.5 ซ้องวงเล็กมอญ 1 โถ่ง
- 2.6 เปิงมางคอก 1 ชุด
- 2.7 ตะโพนมอญ 1 ลูก
- 2.8 ฉิ่ง 1 คู่

3. วงปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่

- 3.1 ปี่มอญ 1 เล้า
- 3.2 ระนาดเอก 1 รวง
- 3.3 ระนาดทุ้ม 1 รวง
- 3.4 ระนาดเอกเหล็ก 1 รวง
- 3.5 ระนาดทุ้มเหล็ก 1 รวง
- 3.6 ซ้องวงใหญ่มอญ 1 โถ่ง
- 3.7 ซ้องวงเล็กมอญ 1 โถ่ง
- 3.8 เปิงมางคอก 1 ชุด
- 3.9 ตะโพนมอญ 1 ลูก
- 3.10 ฉิ่ง 1 คู่

2. วงมโหรีมอญ วงมโหรีมอญเป็นวงดนตรีที่ไม่ค่อยได้รับความนิยมจากคนไทยเหมือนวงปี่พาทย์มอญ แต่ยังคงมีเล่นกันในหมู่ชาวมอญทั่วไปในเทศกาลของชาวมอญ เช่น พิธีทำบุญขึ้นบ้านใหม่ พิธีโกนจุก วันสงกรานต์ เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีวงดนตรีของชาวมอญซึ่งคล้ายกับวงมโหรีมอญเรียกว่า ทะแยมอญ ถือเป็นการละเล่นพื้นบ้าน มักใช้ร้องเป็นภาษามอญเพื่อกล่อมเด็ก ชาวมอญเรียกว่า “บัวแขวก”

เครื่องดนตรีในวงมโหรีมอญ

2.1 จยาม หรือจะเข้มอญ จยามในภาษามอญ แปลว่า จระเข้ มีรูปร่างคล้ายจะเข้ของไทย สันนิษฐานว่าเล่นกันมาตั้งแต่กรุงศรีอยุธยาตอนต้น แผ่นดินของสมเด็จพระไตรโลกนาถ เพราะสมัยนี้ไทยมีการติดต่อสัมพันธ์กับชนชาติมอญมากกว่าสมัยอื่น ๆ วิธีการบรรเลงใช้ไม้ดีดคล้ายจะเข้ไทย

2.2 โกร คือ ซอมอญ เป็นซอที่มีรูปร่างคล้ายไวโอลิน แต่มีเพียง 3 สาย ลำตัวทำจากไม้โมก ไม้แค คันชักทำจากไม้ชิงชันหรือประดู่ ใช้หางม้าเป็นด้นสี วิธีการบรรเลงจะตั้งโกรคล้ายซอสามสายของไทย คันชักสามารถนำออกจากตัวซอได้ เทคนิคการบรรเลงคือการพรมนิ้ว การลักคันชัก การสีสายคู่ การควบเสียง

2.3 อะโลด คือ ขลุ่ยมอญ ทำจากไม้ไผ่คล้ายขลุ่ยไทย

วิธีการบรรเลง ลักษณะการบรรเลงและการเกิดเสียง คุณภาพเสียงคล้ายขลุ่ยเพียงออของไทย แต่มีระดับเสียงต่ำกว่า 3 เสียง เทคนิคการบรรเลง มีน้อยกว่าขลุ่ยไทย คือ มีการพรมนิ้ว การโหนเสียงเป็นเทคนิคการลากเสียงจากต่ำไปสูง หรือจากสูงไปต่ำ ทำให้เสียงเพลงมีความอ่อนหวาน

2.4 ปุงดั่ง คือ เปิงมาง เป็นกลองสองหน้าแต่ใช้ตีเพียงหน้าใหญ่หน้าเดียว โดยตั้งกลองไว้กับพื้น

2.5 ทะเค ทะเค คือ ฉิ่ง ซึ่งบรรเลงกับวงดนตรีทุกวงเหมือนฉิ่งไทย

อิทธิพลภาษาที่ใช้ในเพลงมอญคณะ

หลังจากถูกพม่าเข้ายึดครองประเทศมอญ ชาวมอญได้อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในประเทศไทยตามประวัติจากข้อ 4.1 แล้วนั้น ปัจจุบันทางราชการไทยถือว่าชาวมอญเหล่านั้นเป็นคนไทยเชื้อสายมอญ ใช้ชีวิตทำมาหากินร่วมกับคนไทยอย่างสันติ ไม่เคยมีปัญหาใด ๆ มีแต่ความรักความสามัคคี ใช้ทรัพยากรและวัฒนธรรมร่วมกันอย่างมีความสุขสงบตลอดมา

ดนตรีเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งที่คนไทยได้ซึมซับรับมาจากชาวไทยเชื้อสายมอญ นอกจากวงดนตรีปี่พาทย์มอญ และวงดนตรีมโหรีมอญแล้ว ยังมีบทเพลงมอญอันไพเราะทั้งการใช้ภาษาร้องวรรณกรรมในการประพันธ์ ทำนอง จังหวะ ทำนอง การแสดงเป็นจำนวนมาก ในบรรดาเพลงไทยที่แต่งขึ้นเลียนสำเนียงเพลงต่างชาติมีจำนวนมาก เช่น สำเนียงจีน แขก ญวน ลาว เขมร พม่า ฝรั่งเศส และมอญ เป็นต้น ในจำนวนเพลงเหล่านี้เพลงสำเนียงมอญมีจำนวนมากและมีประวัติเก่าแก่ที่สุด พบได้จากหลายเพลงเป็นเพลงมอญเก่าจากสมัยกรุงศรีอยุธยา แบ่งเป็นหมวดหมู่ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

1. เพลงมอญแท้ เช่น

ชื่อเพลง

ข้อมูลเกี่ยวกับเพลงโดยสังเขป

กระโปรงทอง

เป็นเพลงมอญโบราณ

ช่อลูกหว้า

เพลงมอญโบราณ

เชิญเจ้า

เพลงมอญแท้ สำเนียงมอญทำนองเก่า ภาษามอญเรียกว่า “หละ” ชาวรามัญใช้บรรเลงในงานมงคล

ตะลุมเต๋

เพลงมอญแท้

นกขมิ้นมอญ

เพลงมอญแท้ เป็นต้น

2. เพลงเก่าสมัยอยุธยา และเพลงเรื่อง เช่น

ชื่อเพลง

ข้อมูลเกี่ยวกับเพลงโดยสังเขป

กระต่ายขมิ้นจันทร์

เพลงสำเนียงมอญทำนองเก่าสมัยอยุธยา อยู่ในชุดเพลงมอญนอกเรื่อง

แขกมอญ

ทำนองเก่าสมัยอยุธยา มีทำนองไพเราะ นิยมนำไปบรรเลงออกเพลงประจำวัด ของวงปี่พาทย์มอญ มีทั้งเพลงที่เป็นอัตราจังหวะสองชั้น เพลงเถา เพลงดับ เพลงทางเปลี่ยน

แขกมอญบางช้าง

เพลงอัตราจังหวะสองชั้นทำนองเก่าสมัยอยุธยา ต่อมา

ได้มีการแต่งขยายเป็นเพลงเถา
 แยกมอญแปลง
 เป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว จัดเป็นเพลง
 ประเภทสองไม้ อยู่ในเพลงซ้ำเรื่องมอญแปลง
 คำไวยรา
 เพลงสำเนียงมอญ ทำนองเก่าสมัยอยุธยา อยู่ในชุด
 เพลงมอญนอกเรื่อง เป็นต้น

3. เพลงตับ เช่น

ชื่อเพลง

ข้อมูลเกี่ยวกับเพลงโดยสังเขป

ตับมอญกละ

เพลงตับ สำเนียงมอญ เรียบเรียงนำเพลง มอญมาขับ
 ร้อง บรรเลงติดต่อกัน

ตับมอญร้องให้

นายทิม ปี่เพราะ แต่งบทร้องและบรรเลงเพลงสำเนียงมอญ
 เป็นเพลงตับประกอบด้วยเพลงอัตราจังหวะสองชั้น 3
 เพลง คือ สมิงทอง ขึ้นพลับพลา และจำปานารี
 เป็นต้น

สมิงทอง

4. เพลงเถา เพลงโหมโรง เช่น

ชื่อเพลง

ข้อมูลเกี่ยวกับเพลงโดยสังเขป

แยกมอญทางหลัก

เพลงโหมโรงเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “แยกมอญทางออถ่าง”

แยกมอญบางขุนพรหม

เพลงเถา สมเด็จพระบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุม
 พันธุ์ฯ ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นจากเพลงมอญเก่า อัตรา
 จังหวะสองชั้น ชื่อเพลงมอญตัดแต่ง

กลุ่มมอญรำดาบ

เพลงเถา ซึ่งได้จากการนำทางเปลี่ยนของเพลงมอญรำ
 ดาบ อัตราจังหวะสองชั้น เฉพาะท่อนที่ 3-4 มาแต่ง

เคียงมอญรำดาบ

เพลงเถา นายเฉลิม บัวทั้ง แต่งจากเพลงมอญรำดาบ
 สองชั้น ทำนองเก่า

จำปานารี

เพลงเถา ดัดแปลงจากเพลงจำปานารีสองชั้น ทำนอง

เก่า อยู่ในเพลงเรื่องแขกมอญ เป็นต้น

5. เพลงหน้าพาทย์ เช่น

ชื่อเพลง

ข้อมูลเกี่ยวกับเพลงโดยสังเขป

กราวรามอญ

เพลงหน้าพาทย์ประเภทกราวสำหรับใช้บรรเลง

ประกอบกริยาเข้ยดากกลาง

เชิดมอญ

เพลงหน้าพาทย์ สำหรับประกอบกริยาเดินทาง การต่อสู้การยกทัพของตัวละครตามสัญญา คือ สัญชาติมอญ ในละครเรื่องราชาธิราช เป็นต้น

เรีวมอญ

เพลงหน้าพาทย์ประกอบกริยาไปมาของตัวละครมอญ

โลมมอญ

เพลงหน้าพาทย์สำหรับประกอบกริยาเกี่ยวพาราสีของตัวละครที่มีสัญชาติมอญ

เสมอมอญ

เพลงหน้าพาทย์สำหรับประกอบกริยาไปมาในระยะใกล้ของตัวละครที่มีสัญชาติมอญ เป็นต้น

6. เพลงไทยแต่งเป็นสำเนียงมอญ เช่น

ชื่อเพลง

ข้อมูลเกี่ยวกับเพลงโดยสังเขป

จุดเทียน

เพลงสำเนียงมอญ ใช้บรรเลงในปี่พาทย์มอญ

เชื้อ

เพลงอัตราจังหวะสองชั้น หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) แต่งทั้งทางร้องและทำนองดนตรี เพื่อใช้ประกอบละครเรื่อง มะกะโท

ด้อมค่าย

เพลงชุด มีอัตราจังหวะสองชั้น สำเนียงมอญ

ดาวกระจาย

เพลงอัตราจังหวะสองชั้น สำเนียงมอญ ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์มอญ

ดาวทอง

เพลงอัตราจังหวะสองชั้น สำเนียงมอญ เป็นต้น

การรวบรวมแยกหมวดหมู่ของเพลงมอญเหล่านี้เป็นเรื่องยากมาก เพราะบางเพลงไม่สามารถเจาะจงได้ว่าอยู่ในประเภทใด บางเพลงเป็นเพลงเก่า ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา บางเพลงเป็นเพลงมอญแท้ บางเพลงเป็นเพลงใหม่ที่ถูกขยายจากเพลงเก่า โดยครุดนตรีไทยให้เป็นเพลงเถา เป็นต้น

เกี่ยวกับชื่อของเพลงมอญนั้น มีอยู่เป็นจำนวนมากที่ไม่มีคำว่ามอญอยู่ในชื่อเพลง อาจนำหน้าชื่อด้วยคำว่า แยก สมิง โอด เชิด ทบอบ กราว หรือเป็นชื่อไทย เช่น เชิญเจ้า ขว้างดาบ โยนดาบ กระต่ายข่มจันทร์ จูตเทียน เป็นต้น

สิ่งที่บ่งบอกถึงความเป็นเพลงมอญจะต้องมีลักษณะเฉพาะ เช่น บันไดเสียง โครงสร้างของเพลง อารมณ์เพลง ทำนองเพลง หน้าทับ วงดนตรี เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง ภาษา วิธีการขับร้อง เป็นต้น

เพลงมอญที่น่าสนใจ น่าศึกษาถึงองค์ประกอบต่าง ๆ ของเพลงอย่างละเอียดอีกเพลงหนึ่งคือ เพลงมอญกละ หรือชื่อเดิม คือ เพลงมอญกละ เป็นเพลงที่มีความไพเราะจนบรรดาศรีอยุธยาหลายท่านนิยมนำเอามาเรียบเรียงขึ้นใหม่เป็นทางเฉพาะของแต่ละสำนัก โดยเฉพาะทางเพลงที่เรียบเรียงโดยพระยาเสนาะดุริยางค์ (แจ่ม สุนทรวาทิน) ได้รับการยอมรับมากที่สุด เพลงมอญกละนี้เป็นการรวบรวมเพลงมอญเล็ก ๆ มาบรรเลงเรียงต่อกันเป็นเพลงต่อเนื่องกันไป เป็นประเภทเพลงดับ จึงเรียกว่า ดับมอญกละ ต่อมาเรียกเพี้ยนจากเดิมจึงกลายเป็นมอญกละ ดังเช่นปัจจุบันเกี่ยวกับเรื่องชื่อเพลงนี้มีผู้ให้ข้อสังเกตไว้หลายท่าน อาจารย์สังัด ภูเขทอง เขียนไว้ว่า “คล้ายกับเพลงเรื่องที่ประกอบด้วยทำนองเล็ก ๆ มากมายถึง 9 เพลง ส่วนแต่เป็นเพลงสำเนียงมอญทั้งสิ้น ในด้านภาษาซึ่งเป็นคำร้อง เป็นเพลงที่มีความวิจิตรในภาษามากที่สุด เนื่องจากไม่เข้าใจความหมายในภาษาและวิธีการออกเสียง มีหน้าซ้ำบางตอนยังแทรกภาษาอื่นนอกเหนือไปจากภาษาไทยด้วย ยิ่งเพิ่มความยากมากขึ้น ภาษาอื่นที่แทรกเข้าไปเข้าใจว่าเป็นภาษาพม่า” (2537: 45-58)

ครูเลื่อน สุนทรวาทิน ซึ่งเป็นบุตรสาวของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แจ่ม สุนทรวาทิน) ผู้เรียบเรียงเพลงดับมอญกละ กล่าวไว้เมื่อครั้งเป็นวิทยากรในการอภิปรายทางวิชาการเรื่องเพลงดับมอญกละ ซึ่งจัดโดยสถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เมื่อวันที่ 18 มีนาคม พ.ศ.2541 ณ ห้องสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 ได้กล่าวถึงชื่อเพลงนี้ว่า “แต่เดิมทีเดียว คุณพ่อเรียกดับมอญกละ เพราะคุณพ่อเข้าใจว่าของที่ปนกันแล้วเราเรียกกันอย่างภาษากลาง ๆ เข้าใจกันว่าละกัน ในคำร้องสมัยนี้ กละเป็นคำที่ถูก เพราะมีทั้งภาษาไทย มอญ พม่า ดิฉันรู้แค่นี้เท่านั้น พอมาตอนหลังดิฉันเพิ่งมารู้ว่ามีภาษาบาลีที่ที่พระอาจารย์มหาช่วงบอก เพราะฉะนั้นถ้าเรียกว่า มอญกละ จะไม่มีความหมายอะไรเลย ถ้าเรียกว่า มอญกละ ตามที่คุณพ่อเรียกไว้น่าจะถูกต้องกว่า”

อย่างไรก็ตามมูลที่นำเสนอมาเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ทราบถึงที่มา เหตุผลของชื่อเพลง ไม่ว่าจะเรียกเพลงมอญกละ หรือเพลงมอญกละ อย่างที่นิยมเรียกกันในปัจจุบัน แท้จริงคือเพลงเพลงเดียวกัน แต่ในงานวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยจะใช้ชื่อ มอญกละ เพื่อให้เป็นมาตรฐานสากลของทำเนียบชื่อเพลงไทย

จากการศึกษาคำศัพท์ คำร้อง คำแปล การออกเสียง ของภาษามอญ เพลงมอญกละ ของสำนักพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) จากครูเลื่อน สุนทรวาทิน และพระอาจารย์มหาช่วง โชติปาโล พบว่าเพลงมอญกละบทนี้มี 6 ภาษา คือ มอญ ไทย พม่า บาลี ลาว และ เขมร โดยเนื้อหาของเพลงเป็นลักษณะเจรจาโต้ตอบกันระหว่างชายกับหญิง ที่เป็นคนเพิ่งเริ่มเกี่ยวพาราสีกัน มีทั้งบทสั่งสอน เตือนสติ แสดงความเป็นห่วงเอื้ออาทรต่อกัน ร่ำลาเพื่อจะเดินทาง คำพูดประชดประชัน การใช้คำพูดเปรียบเปรย

คำร้องส่วนใหญ่เป็นภาษามอญ ซึ่งเป็นภาษามอญในประเทศไทย อาจจะมีการคลาดเคลื่อนอยู่บ้าง เนื่องจากไม่ใช่ภาษาที่ใช้ในการสื่อสารในชีวิตประจำวัน ศัพท์บางคำเขียนเป็นภาษาไทย ยากมาก การร้องก็ต่อกันแบบมุขปาฐะ อาจจะมีการเพี้ยนทางสำเนียง การใช้ฐานเสียง การเน้นเสียง เปิดเสียง ปิดเสียง กดเสียง เป็นต้น เกี่ยวกับเรื่องนี้อาจารย์ถาวร สิกขโกศล ให้ข้อสังเกตว่า “เมื่อร้องต่อกันไปจะคลาดเคลื่อนในทำนองบ้างเล็กน้อย แต่ที่คลาดเคลื่อนมากคือคำร้อง เนื่องจากเนื้อร้องส่วนมากเป็นภาษามอญ แต่เนื้อที่ครูเลื่อนร้องมาจากในบ้าน คงมีความคลาดเคลื่อนน้อยที่สุด เพราะครูเลื่อนพูดและใช้ภาษามอญได้ เนื่องจากมีมารดาเป็นมอญแท้ ๆ ถึงจะเป็นมอญในเมืองไทยก็ตาม”

พัฒนาการของเพลงมอญกละ สำนักพระยาเสนาะดุริยางค์

เพลงมอญกละเป็นเพลงที่ครูดนตรี คณะดนตรี นิยมนำเอาเพลงมอญเล็ก ๆ อัตราจังหวะ 2 ชั้น มาบรรเลงต่อกัน ใช้บรรเลงเพื่อการฟังให้เกิดความไพเราะในโอกาสต่าง ๆ เพลงที่นำมาบรรเลงต่อกันนั้นมีจำนวนเพลงไม่แน่นอน การลำดับเพลง การทำทางเพลง การใส่เนื้อร้อง การใช้วงดนตรี ขึ้นอยู่กับแต่ละสำนัก ในสมัยก่อนจึงเรียกเพลงดับมอญกละ แต่ในปัจจุบันนิยมเรียกกันว่า ดับมอญกละ

ดับมอญกละสำนักพระยาเสนาะดุริยางค์ ถูกเรียบเรียงขึ้นมากกว่า 80 ปีมาแล้ว โดยพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) สมัยที่ท่านมีบรรดาศักดิ์เป็นพระยาเสนาะดุริยางค์ อยู่ในช่วงรัชสมัยรัชกาลที่ 6 ประมาณ พ.ศ.2461-2466 แรกบันดาลใจที่ท่านทำเพลงมอญกละบทนี้คือ สมัยท่านมีความรักชอบพอกับสาวมอญ ขณะตามเกี่ยวท่านก็ได้หัดพูดและศึกษาภาษามอญไปด้วย ในที่สุดท่านก็ได้แต่งงานกับสาวมอญคนนั้น ต่อมาได้รับแต่งตั้งเป็นคุณหญิงเรือน สุนทรวาทิน คุณแม่ของครูเลื่อน และอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน

เมื่อท่านเข้ามาอยู่ในครอบครัวคนมอญ ท่านจึงเกิดแนวความคิดทำเพลงดับมอญคณะขึ้น เพื่อใช้บรรเลงประจำสำนักของท่าน เมื่อมีปัญหาเรื่องคำศัพท์ใดในภาษามอญท่านก็ถามคุณหญิงเรือน และพ่อตา แม่ยาย ซึ่งใช้ภาษามอญกันเป็นปกติอยู่แล้ว จึงได้เนื้อเพลงเป็นภาษามอญเป็นหลัก มีสร้อย เพลงเป็นภาษาพม่า บาลี และไทย ปนอยู่บ้าง ใส่ทำนองเพลงมอญที่มีความไพเราะ อัตราจังหวะ 2 ชั้น ที่ลงตัวกับเนื้อเพลงเข้าไป รวมทั้งสิ้น 8 เพลง ด้วยความที่ท่านมีความเชี่ยวชาญทางเครื่องและทางขับ ร้องอยู่ จึงทำให้ทางเพลง มอญคณะของท่านเกิดความประณีตงดงามกว่าทางใด ๆ ในยุคนั้น เป็นทาง เพลงที่ทุกวงต้องการจะนำไปบรรเลง เกี่ยวกับเรื่องนี้ครูเลื่อนให้ข้อมูลว่า “เริ่มร้องเพลงนี้ครั้งแรกตั้งแต่ เป็นเด็กยังไม่ได้เข้าโรงเรียนก็ร้องได้แล้ว แต่ที่มาร้องออกงานนี้ก็โตขึ้นมาหน่อย พอที่จะไปไหนมา ไหนได้ ได้ไปร้องกับเขาได้ถูกต้อง แต่ยังไม่ถึงกับเป็นสาว”

“พระยาเสนาะดุริยางค์เป็นผู้เรียบเรียงจากเพลงเดิมที่มีอยู่แล้ว ท่านเพียงเอามาเรียบเรียงต่อ ให้เป็นดับ ถ้าคุณครูเลื่อนร้องมาหลังอายุสิบขวบต้องเรียบเรียงมากกว่า 70 ปีแล้ว เพราะคุณครูเลื่อนเกิด เมื่อปี 2452 ขณะนี้อายุ 94 ปี (พ.ศ.2545) เพราะฉะนั้นเมื่อครูยังไม่ถึงสิบขวบก็ต้อง 80 ปีมาแล้ว เป็นอย่าง น้อย พระยาเสนาะดุริยางค์เกิดเมื่อปี 2409 ถ้ายังมีชีวิตอยู่ถึงขณะนี้ต้องมีอายุมากกว่า 134 ปี เพราะฉะนั้น สรุปได้ว่าอย่างน้อยดับมอญคณะมีมาแล้วไม่น้อยกว่า 80 ปี แสดงว่าท่านเรียบเรียงตั้งแต่อยู่บ้านเก่าที่ยังมี วงปี่พาทย์อยู่ที่บ้าน” (ถาวร สิกขโกศล, สัมภาษณ์)

ความสัมพันธ์เพลงมอญคณะ สำนักพระยาเสนาะดุริยางค์ กับสำนักจางวางทั่ว พาทย์โกศล ทั้ง 2 สำนักนี้มีความเกี่ยวข้องใกล้ชิดกันมาก เนื่องจากน้องชายของพระยาเสนาะดุริยางค์ คือ ครูชื่น สุนทรวาทีน แต่งงานกับนางหนู พาทย์โกศล พี่สาวแท้ ๆ ของครูจางวางทั่ว พาทย์โกศล ครูชื่นมีลูก 3 คน คือ ครูฉัตร ครูชั้น และครูช่อ สุนทรวาทีน ทำให้คนในสกุล สุนทรวาทีน ทั้ง 3 คน ได้เรียนดนตรี ทางสำนักพาทย์โกศลไปโดยปริยาย ยังผลให้ 2 สำนักไปมาหาสู่กันเป็นประจำ ภายหลังจึงมีการแลก ทางเพลงกันเล่น ดับมอญคณะเป็นอีกบทเพลงหนึ่งที่ทางของพระยาเสนาะดุริยางค์เข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของสำนักครูจางวางทั่ว พาทย์โกศล หรือวงบ้านพาทย์

ต่อมาทางสำนักครูจางวางทั่วได้ปรับปรุงเพลงดับมอญคณะขึ้นใหม่ เป็นแบบฉบับของตนเอง โดยมีนายอิน อ็อกกังวาน นักร้องเชื้อสายมอญที่มีชื่อเสียงมากคนหนึ่งได้ให้ความช่วยเหลือแต่ง เนื้อเพลงภาษามอญให้ โดยท่อนที่แต่งขึ้นมาใหม่ใส่แทรกไปหลังเพลงที่ 3 ของทางสำนักเสนาะดุริยางค์ จึงทำให้เพลงดับมอญคณะทางของครูจางวางทั่วมีทั้งสิ้น 9 เพลง ท่อนที่แต่งใหม่มีเนื้อเพลงดังนี้

“มู่ปะกาเรามู่ ปะกาชาว ฮ้อยดาว กาวอา ฮ้อยตอยรานปรก ประดอโก๊ะ กะชกชกนาย มู่แกะระนาย มู่แกะระนาย บ่ายตะเอย แหวกจู้ชก กะชกนาย”

บทที่ 6

วิเคราะห์ทางร้องทำนองเพลงมอญคณะ

**ประวัติครูเลื่อน สุนทรวาทินบุตริพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ผู้ให้ข้อมูล
เพลงดัมมอญคณะสำนักพระยาเสนาะดุริยางค์**

ครูเลื่อน สุนทรวาทิน เป็นบุตริคนที่ 2 ของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) และคุณหญิงเสนาะดุริยางค์ (เรือน) เกิดเมื่อวันที่ 13 เมษายน พ.ศ. 2453 เรียนจบวิชาสามัญระดับมัธยมจากโรงเรียนศึกษานารี เรียนวิชาดนตรีจากพระยาเสนาะดุริยางค์ผู้เป็นบิดา จึงนอกจากจะขับร้องไพเราะสมเป็นบุตริของเอกทักกะในดุริยางค์ศิลป์แล้ว ยังมีความสามารถในการบรรเลงเครื่องสาย โดยเฉพาะซออู้และขลุ่ยได้เป็นอย่างดีเป็นพิเศษ อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เล่าว่า นายทเวาประสิทธิ์ พาทยโกศล บุตรชายฝีมือเยี่ยมของจางวางทั่ว พาทยโกศล ครูปีพาทย์วังวังบางขุนพรหม ชอบการขับร้องเพลงขอมทรงเครื่องของครูเลื่อนยิ่งนัก เมื่อครั้งมีการอัดแผ่นเสียงของราชบัณฑิตยสภา ในปี พ.ศ. 2474 ท่านก็เป็นผู้ที่ได้รับการคัดเลือกให้ทำหน้าที่ร้องส่งด้วย (นามานุกรมศิลปินเพลงไทย, 2532)

ครูเลื่อน สุนทรวาทิน เป็นศิลปินและเป็นคนดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงอยู่ในกลุ่มชนกลุ่มหนึ่งเท่านั้น แม้ว่าความสามารถและการสร้างคุณประโยชน์ต่อสังคมของครูเลื่อนจะไม่มีขยหายจากปรมาจารย์ทางดนตรีท่านอื่น ๆ อีกหลายท่าน แต่เรื่องโอกาสและจังหวะช่วงชีวิตของครูเลื่อนไม่เอื้ออำนวยให้ครูได้มีโอกาสมาสร้างผลงานให้เป็นที่ปรากฏแก่บุคคลชั้นสูง ครูใช้ชีวิตอยู่ตามชนบท จึงมีโอกาสช่วยฟื้นฟู และอนุรักษ์วัฒนธรรมไทยแก่บุคคลที่อยู่ในสถาบันชั้นปานกลาง จึงทำให้ชื่อเสียงของครูไม่จรรยาดังครุท่านอื่น ๆ แต่ถึงกระนั้นหลักฐานบางอย่างที่ยังพอมีหลงเหลืออยู่บ้างก็ยังพอปรากฏให้เห็นว่าในอดีตที่ผ่านมาแล้ว ครูเลื่อน ก็มีชื่อเสียงอยู่ในวงการของนักดนตรีและผู้ขับร้องไม่มีขยหายไปกว่าใครเลย ดังในหนังสือบทแผ่นเสียงของราชบัณฑิตยสภา ชุดที่ 1 ซึ่งพิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ ม.จ.หญิง พัฒนาบุ ดิศกุล เมื่อวันที่ 10 เมษายน พ.ศ. 2517 ได้ตีพิมพ์หนังสือเกี่ยวกับกรจัดทำแผ่นเสียงของราชบัณฑิตยสภาโดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ องค์สถานายกราชบัณฑิตยสภาครั้งนั้น ได้มีปรากฏรายนามผู้บรรเลงดนตรีไทย รายนามผู้บรรเลงดนตรีฝรั่ง และบทขับร้องทั้งหมด รวมทั้งภาพของนักดนตรีและผู้ขับ

ร้องครูลีโอน เป็นผู้หนึ่งที่มีรายนามปรากฏอยู่รวมทั้งภาพถ่ายของคณะนักดนตรีนักร้องทั้งหมดดังต่อไปนี้

รายนามผู้บรรเลงดนตรีไทย

1. พระเพลงไพเราะ (โสม สุวาทิต)	ระนาดเอก ปี่พาทย์ 2
2. หลวงสร้อยสร้อยสำเนียงสนธิ (เพิ่ม วัฒนวาทีน)	ฆ้องใหญ่ ปี่พาทย์ 4
3. นายบุญธรรม ตราโมท	ระนาด ปี่พาทย์ 1
4. หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น คุรยชีวิน)	ซอด้วง (พิเศษ)
5. นายปลั่ง วรรณขจร	ซอด้วง
6. นายจ่าง แสงดาวเด่น	จะเข้
7. หมั่นตันตริการเจนจิตร (สาย สะศิพลิน)	ขลุ่ย ปี่พาทย์ 5 ปี่ชวา
8. นายปลั่ง วรรณขจร	ซออู้ ปี่พาทย์ 3
9. พระพาทย์บรรเลงมรณ (พิมพ์ วาทีน)	ตะโพน สองหน้า โทน รำมะนา
10. นายจิตร เพิ่มกุศล	กลอง รำมะนา
11. หลวงบำรุงจิตรเจริญ (รูป สาตนวิสัย)	ฉิ่ง
12. ชุนสำเนียงชั้นเชิง (มลโกมลรัตนะ)	ระฆังภาค (นาฬิกา)
13. นายเชื้อ อัมพพลิน	มโหระทึก ระฆังโม่ง (นาฬิกา)
14. นายจะอ้อน เนตตะสูตร	พิณ
15. ชุนสังคีตศัพทเสนา (ปลื้ม วิณิน)	แตรฝรั่ง
16. นายผาด เอี่ยมสะอาด	แตรฝรั่ง
17. นายโพ ทศนุด	แตรงอน
18. นายแย้ม ทองชมภู	สังข์
19. นางรณการพินิจ (ทองอยู่ ปุณญ)	ร้องส่ง
20. นางท้วม ประสิทธิกุล	ร้องส่ง
21. นางลิ้นจี่ จารุจรม	ร้องส่ง
22. นางเลือน ผลาสินธุ์	ร้องส่ง
23. นายเชื้อ นักร้อง	ร้องส่ง
24. นายเลือน จันทรมาน	ร้องส่ง , เกรจา
25. ชุนบำเรอจิตรจรุง (ห่อ คุปตะวาทีน)	ร้องส่ง
26. จมื่นมานิตยัณเรศร์ (เฉลิม เสวตนันท์)	พากย์ , เกรจา

27. นายทรัพย์ วิเศษประภา

ผู้ช่วยเหลือ



ภาพที่ 17 ภาพคณะผู้บรรเลงดนตรีไทย

และในหนังสือ อันเพลงไทยไซ้จะไว้ในคุณค่า พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพนายถนอม นาควัชระ เมื่อวันที่ 3 ตุลาคม พ.ศ. 2503 หนังสือเล่มนี้นอกจากจะกล่าวถึงประวัติของผู้เสียชีวิตแล้ว ยังได้พิมพ์เรื่องศิลปของการดนตรีและละคอนของนางมหาเทพกษัตริย์สมุทเนื่อหาดอนหนึ่งกล่าวถึงมโหรีเครื่องใหญ่ มีคำบรรยายและมีภาพประกอบ ในภาพประกอบนั้นหญิงสาวผู้หนึ่งที่ทำหน้าที่เป็นคนเป่าขลุ่ย คือ นางสาวเลื่อน สุนทรวาทินนั่นเอง ดังภาพ



ภาพที่ 18 ภาพคณะผู้บรรเลงวงมโหรีเครื่องใหญ่

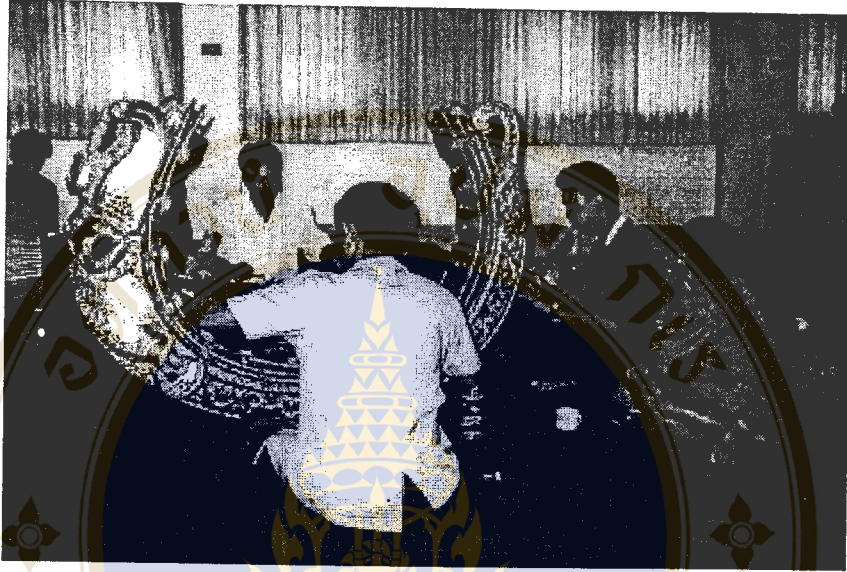
นอกจากนี้ครูยังได้รับเชิญให้เป็นวิทยากรพิเศษบรรยายสรุป เรื่องของวงปี่พาทย์ดีดคำ บรรพ์แก่คณาจารย์และนิสิตจากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยมีการบันทึก เทปเพลงตัวอย่างจากครูเลื่อนไว้หลายเพลง ในครั้งนั้นทางคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัยได้จัดการแสดงดนตรีปี่พาทย์ โดยทูลเชิญสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรม ราชกุมารีเสด็จเป็นองค์ประธาน ครูเลื่อนเป็นผู้หนึ่งที่ได้ร่วมขับร้องในวงครุอาวโสและทูลเชิญ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงตีระนาดเอก ซึ่งน้อยคนนักจะได้มีโอกาส เช่นนี้ ทั้งหมดนับเป็นความสามารถที่มีอยู่ในตัวครูและเป็นผลงานที่ครูสั่งมาตลอดชีวิตของการเป็น ศิลปิน



ภาพที่ 19 โล่พระราชทานจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ

เมื่อวันที่ 18 มีนาคม พ.ศ. 2541 สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ได้จัด อภิปรายทางวิชาการเรื่องเพลงตับมอญกละ ณ ห้องสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาล

ที่ 9 ทางสถาบันได้เชิญครูเลื่อน เป็นวิทยากรบรรยาย และขับร้องเพลงดัมมอญคละ บรรเลงประกอบโดยวงปี่พาทย์มอญเครื่องห้า จากภาควิชาดนตรีสถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา



ภาพที่ 20 ครูเลื่อน สุนทรวาทิน ควบคุมการซ้อมเพลงดัมมอญคละ (10 มีนาคม 2541)



ภาพที่ 21 ครูเลื่อน สุนทรวาทิน กำลังให้สัมภาษณ์ (10 มีนาคม 2541)



ภาพที่ 22 ครูเลื่อน สุนทรวาทิน ขณะกำลังแสดงขับร้องเพลงตับมอญกละ
ที่ห้องสมุดดนตรี (18 มีนาคม 2541)



ภาพที่ 23 ครูเลื่อน สุนทรวาทิน ขณะกำลังสอนขับร้องแก่ลูกศิษย์
(15 มกราคม 2545 อายุ 94 ปี)

รายนามนักดนตรีปี่พาทย์มอญเครื่องห้าสถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

- | | |
|----------------------------|-------------------------|
| 1. อาจารย์เคนห์ คงอิม | ระนาดเอก |
| 2. อาจารย์สุรินทร์ สงค์ทอง | ฆ้องวงใหญ่ |
| 3. อาจารย์รังสรรค์ บัวทอง | เปิงมางคอก |
| 4. นายณรงค์ศักดิ์ ตรีเพชร | ปี่มอญ |
| 5. นายพิศณุ วงศ์กำภู | จิ่ง |
| 6. นายสุรนาถ จระระ | ฉาบ |
| 7. นายไพเราะ ชอบสะอาด | ตะโพนมอญ |
| 8. ครูเลื่อน สุนทรวาทิน | ผู้ควบคุมวง และ ขับร้อง |

ปัจจุบันครูเลื่อน สุนทรวาทิน อายุ 94 ปี (2545) แต่สุขภาพร่างกายของท่านแข็งแรงมาก ไม่เคยป่วยเป็นโรคใด ๆ เลยยังคงเดินจ่ายตลาดที่ตลาดพรานนกและเขาวราชเป็นประจำมีความจำดีมากสามารถร้องเพลงได้โดยไม่ลืมเนื้อเพลงตลอดจนเล่าเหตุการณ์ต่าง ๆ ในอดีตได้อย่างแม่นยำ กระทั่งปี พ.ศ. ซึ่งคนในยุคก่อนทั้งที่เกี่ยวข้องกับดนตรีและไม่เกี่ยวข้อง เสียงของท่านยังคงมีพลังดังชัดเจน อักขระถูกต้อง โสตประสาทดีเยี่ยม ท่านร้องรับร้องส่งกับวงปี่พาทย์หรือเครื่องสายไม่มีความเพี้ยนให้ได้ยิน ยังคงเดินทางไปสอนขับร้องและเครื่องสายที่ภาควิชาดนตรี ราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา เป็นปกติ

ปัจจุบันท่านอาศัยอยู่บ้านเลขที่ 1561 ซอยวัดมอญ ตรงข้ามสถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา เขตธนบุรี หลังที่เคยเป็นสำนักดนตรีเสนาะดุริยางค์ ของ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) บิดาของท่าน

วิเคราะห์ทางร้องทำนองเพลงมอญกละ

ผู้วิจัยนำทำนองเพลงมอญกละที่ได้จากการขับร้องจากครูเลื่อน สุนทรวาทิน มาวิเคราะห์ในประเด็นที่สำคัญ ๆ ดังนี้

1. วิเคราะห์ คำร้อง ความหมาย วิเคราะห์แนว ภาษาศาสตร์ ถิ่นของภาษาที่ใช้ในเพลง
2. วิเคราะห์ เทคนิคการใช้เสียงร้อง ฐานเสียง รูปแบบเฉพาะของมอญกละ
3. วิเคราะห์ท่วงทำนอง (Melodic Style) แยกสัดส่วนโน้ตในรูปแบบต่าง ๆ ของเพลง โดยหาองค์ประกอบของทำนองแล้วจัดวลี วรรค ตอน ประโยค ท่อนของเพลง
4. วิเคราะห์จังหวะหน้าทับ

1. คำร้อง เพลงดับมอญกละของสำนักพระยาเสนาะดุริยางค์ จากการถ่ายทอดของครูเลื่อน สุนทรวาทิน ฉบับนี้ชำระสำเนียงการออกเสียงคำศัพท์ ที่มีความหมายในภาษามอญโดยพระมหาช่วง โชติปาโล วัดอาวุธวิกสิตาราม เขตบางพลัด กรุงเทพมหานคร ซึ่งแต่เดิมมีครูดนตรีหลายท่านได้ทำการเรียบเรียงดับมอญกละนี้ไว้เช่นกัน มีเนื้อเพลงและจำนวนเพลงต่างกันไป เมื่อร้องแล้วไม่สามารถเข้าใจความหมายทางภาษาได้แม้แต่ชาวมอญเองก็ฟังไม่เข้าใจ อีกทั้งมีภาษาอื่นเข้าไปแทรกอยู่เป็นจำนวนมาก เช่น ภาษาไทย ภาษาบาลี ภาษาพม่า เป็นต้น กรอปกกับภาษามอญเป็นภาษาตระกูล อะนัมไมต์ ที่มีความสัมพันธ์กับภาษาอื่นในเอเชียด้วยกัน เช่น เขมร อินโดนีเซีย ภาษาท้องถิ่นของเวียดนาม เป็นต้น ทำให้การออกเสียงภาษามอญมีความยุ่งยาก ออกเสียงต่างกันเพียงเล็กน้อยจะให้ความหมายต่างกันไป บางคำต้องรวมคำด้วยความรวดเร็ว คำที่นำหน้าไม่มีความสำคัญแต่ขาดไม่ได้ เช่น คำว่า อะเว คำว่า อะ ซึ่งเป็นคำแรกออกเสียงเบามากแต่ขาดไม่ได้ ออกเสียง เว คำเดียวไม่มีความหมาย หากพูดให้ถูกต้องว่า อะเว จะแปลว่า พี่ชาย เป็นต้น เพลงดับมอญกละของพระยาเสนาะดุริยางค์ มีจำนวนเพลงทั้งสิ้น 8 เพลง มีเนื้อร้อง คำอ่าน คำแปล และความหมายที่เป็นสำนวนได้ใจความดังตารางต่อไปนี้

คำร้อง	คำศัพท์	ความหมาย	คำแปลเป็นภาษาไทย	ถอดเป็นสำนวนเหตุการณ์
เพลงที่ 1				
อะเวอัวขันนาระ	อะเว อัว ขัน นาระ	พี่ชาย ฉัน รัก เธอ	พี่ชายฉันรักเธอละ	ฝ่ายหญิงบอกกับฝ่ายชายหลังจากคบหากันนานพอสมควรเป็นคำกล่าวแสดงความรักความอาทรต่อกันมากกว่าการบอกรัก
* โก๊ะเหล่า เลบ่าย *	โก๊ะเหล่า เลบ่าย	นั่นแหละ เธอ	นั่นแหละเธอ	บอกเพื่อนสาวให้ดูตัวฝ่ายชายเป็นการแนะนำ
เอวา สุขเล สุขเล	-	-	คำสร้อยภาษาพม่า	เสียงสนับสนุนจากลูกคู่
เกิดมัว เนมฮา	เกิดมัว เนมฮา	เอาอีกคน อีกหรือ	เอาอีกคนหรือ	เป็นการสัพยอกของฝ่ายหญิงเป็นการตัดพ้อจนแต่พองามมากกว่าที่จะปฏิเสธ
ร้าววานเนาะอัวเฮอะ เกิด	ร้าววานเนาะ อัว เฮอะ เกิด	บางนี่ ฉัน ไม่ เอา	พวกหมู่บ้านนี้ฉันไม่เอา	
* โก๊ะเหล่า เลบ่าย *	โก๊ะเหล่า เลบ่าย	นั่นแหละ เธอ	นั่นแหละเธอ	คำพูดสนับสนุนประโยคก่อนหน้านี้
อะเว ตอนอา ปากเกร็ด	อะเว ตอน อา	พี่ชาย ขึ้น ไป	พี่ชายจะขึ้นไปปากเกร็ด	ฝ่ายชายบอกฝ่ายหญิงว่ากำลังจะเดินทางไปเมืองปากเกร็ด
เจียะเกิด โปวปลอน	เจียะ เกิด โปว ปลอน	เขา เอา เรา ไว้อีก	เขาเอาเราไว้อีก	ฝ่ายชายเป็นฝ่ายจ้อจนฝ่ายหญิงรู้สึกลึกว่าตนเองมีค่าจึงรำพึงรำพันขึ้นมา อาจพูดกับเพื่อน
เพลงที่ 2				
วัน วัน กรัง กรัง	วัน กรัง	เล่น หัวเราะ	เล่น เล่น หัวเราะ หัวเราะ	ฝ่ายชายสอนการวางตัวแก่ฝ่ายหญิง ว่าการทำอะไรเล่น ๆ หรือเล่นไปหัวเราะไปนั้นไม่เหมาะสมกับกุลสตรี เป็นเรื่องน่าอายไม่ควรทำ

คำร้อง	คำศัพท์	ความหมาย	คำแปลเป็นภาษาไทย	ถอดเป็นสำนวนเหตุการณ์
มัวกวัดอา บากวัดเกลิง	มัว กวัด อา บา กวัด เกลิง	หนึ่ง เดิน ไป สอง เดิน มา	คนหนึ่งเดินไปสองคน เดินมา	คนหนึ่งหรือสองคนในที่นี้ไม่ได้เป็นจำนวนนับ แต่หมายถึงผู้คนที่เดินไปมาขวักไขว่ไม่รู้จักว่าใครเป็นใครเป็นความสับสนทางสังคม
ปะน่าน แปะและกอ แตม	ปะน่าน แปะและ กอ แตม	นั่น คนร้าย ให้ รู้	หัวหน้าโจร คนร้ายให้รู้	ในกลุ่มคนเหล่านั้นอาจจะมีใครเป็นผู้ร้ายก็ได้ให้ระมัดระวังตัวด้วย เวลาคบใครให้ดูให้ดี
เกลี๊าะจ้อด เกียเวียะ เนีย ปะเวิด	เกลี๊าะ จ้อด เกียเวียะเนีย ปะ เวิด	เข้า, ตั้ง ใจ ภาวนา อย่า ลืม	เข้าใจ ภาวนา อย่าลืม	เมื่อเข้าใจที่บอกนี้แล้วทำให้ขึ้นใจ ระลึกละอู่เสมออย่าลืม
เกลี๊าะจ้อด ก้อดเปียะ โตน	เกลี๊าะ จ้อด ก้อด เปียะโตน	เข้า, ตั้ง ใจ เรียน สอน	ตั้งใจ ศึกษาเล่าเรียน	ขอให้ตั้งใจเรียน ตั้งใจฟังคนอื่นสอน
อินะะปลอน เปียะโตน จ้อด	อินะะปลอน เปียะโตน จ้อด	นี้แหละ สอน ใจ	นี่อีกสอนใจ	นี่คือข้อเตือนใจที่จะฝากไว้
กาเล มอมมอ มาตุเจ เมตุจอง	กาเล มอมมอ มาตุเจ เมตุจอง จอง (กอง)	- แม่ แม่ ห่อ , ประสาท ทองคำ	คำสร้อยภาษาพม่า ภาษาบาลี ภาษาบาลี ภาษาพม่า , กะเหรี่ยง , ชาวเขา	สันนิษฐานว่าเป็นคำอุปมาอุป มัยต่อจากสร้อยว่า แม่เนื้อทอง คล้ายคำว่า แม่เนื้อเย็น , แม่เนื้อ อุ่น เป็นคำยกย่องฝ่ายหญิงอย่าง ทะนุถนอม
น้องข้านี้เอย	-	-	น้องข้านี้เอย	น้องที่อาจจะไม่ใช่ญาติเป็นคน รักที่อาชุนน้อยกว่า
ตะละกุน โกลนกาบา โก๊ะ	ตะละกุน โกลนกา บาโก๊ะ	ท่าน ทำงาน สองอย่าง	ท่านทำงานสองอย่าง นั้น	จับปลาสองมือไม่ควรทำ

คำร้อง	คำศัพท์	ความหมาย	คำแปลเป็นภาษาไทย	ถอดเป็นสำนวนเหตุการณ์
โกนจาวเมตฺขาว	โกนจาว เมตฺขาว (มาตุโ)	ลูกหลาน พ่อ	ลูกหลานพ่อ	2 วรรคสุดท้ายของเพลงที่ 2 นี้ สันนิษฐานว่าเรื่องราวตัดตอน มาถึงฝ่ายชายฝ่ายหญิงแต่งงาน อยู่ด้วยกันจนมีลูก 2 คน
เพลงที่ 3	-	-	คำสร้อยภาษาพม่า	-
ตะละมา ข้าชา ยาโล	-	-	-	1
เละ	-	-	-	-
ชวขมะชวขมอ กะจอง	-	-	คำสร้อยภาษาพม่า	-
เถาชา	-	-	-	-
กะจองเถาชา	-	-	คำสร้อยภาษาพม่า	-
ฉั้นโตขาบีด ขาเลเล	-	-	คำสร้อยภาษาพม่า	-
เลเลเลเล ขามองเล	-	-	คำสร้อยภาษาพม่า	-
เฮอะญาด กอมฮา	เฮอะญาด กอมฮา	ไม่เห็น หรือ	ไม่เห็นบ้างหรือ	-
ขามองเล เชาลา	-	-	คำสร้อยภาษาพม่า	-
ขามองเล เอย ยอมอง	-	-	คำสร้อยภาษาพม่า	-
เล	-	-	-	-
เพลงที่ 4	-	-	-	-
ใครจะปูใครจะปิด	-	-	ใครจะปูใครจะปิด	เป็นการแสดงออกถึงความเป็น ห่วงกลัวไม่มีใครจะ คอยดูแลคนรัก
ใครจะพัดให้น้องนอน	-	-	ใครจะพัดให้น้องนอน	-
กาอา เคิงโมน	กาอา เคิง โมน	พี่ ไป เมือง มอญ	พี่จะไปเมืองมอญ	ฝ่ายชายกำลังจะไปเมืองมอญ คือ ปากเกร็ด
เจียะโก๊ะ เกอะโกลน	เจียะโก๊ะ	ใคร	ใครจะเลี้ยงดูแม่	ใครจะอยู่ดูแลแม่หรือยายที่แก่ แล้ว
เปียะเจียะมิ	เกอะโกลน เปียะเจียะ มิ	จะได้ เลี้ยง , ดูแล แม่ , ยาย	-	-

คำร้อง	คำศัพท์	ความหมาย	คำแปลเป็นภาษาไทย	ถอดเป็นสำนวนเหตุการณ์
เพลงที่ 5 รักเจ้าพุ่มเรียงเอย	พุ่มเรียง	ดอกไม้	รักเจ้า (ช่อ)พุ่มเรียงเอย	บทราฟึงแสดงความรักความเป็นห่วงผู้หญิงที่น่าถนอมเหมือนดอกไม้
หอมเพียงบ่พิศ	บ่พิศ	ไม่ดู, ไม่เห็น	หอมโดยไม่ต้องเห็นตัว	หอมขนาดไม่ทันเห็นตัวก็ยังหอม(หอมผ่าน ๆ)
หอมดอกอื่นไม่ชื่นจิต	-	-	หอมดอกอื่นไม่ชื่นจิต	หอมดอกไม้ชนิดใดก็ไม่หอมชื่นใจเท่า
หอมดอกสลิดของเรียมเอย	สลิด เรียม	ดอกไม้หอม ที่	หอมดอกสลิดของเรียมเอย	หอมดอกสลิดในที่นี้หมายถึงสิ่งแทนกลิ่นสาวสาวของหญิงที่ตนรักเพราะดอกสลิดเป็นไม้เลื้อยที่มีดอกหอมเย็นชื่นใจมากจึงถูกนำมาเป็นมาตรวัดความหอม ส่วนคำว่าเรียม เป็นคำมาจากภาษาเขมร แปลว่าพี่ชายแต่คนไทยนำมาใช้จนกลายเป็นชื่อผู้หญิงชื่อเรียม เช่น ขวัญเรียม หมายถึง พี่ขวัญ นางเรียม ฉะนั้น ความหมายของประโยค “หอมดอกสลิดของของเรียมเอย” คือ “หอมกลิ่นคนรักของพี่เอย”
เพลงที่ 6 *เรียมเอยเม็งเลิง กะเซิง สาตี*	เรียม	พี่	คำสร้อยไทยผสมภาษาพม่า	คำสร้อยภาษาพม่า
แซละรี ม้องชั่ว มะยี่ หวัน	-	-	คำสร้อยไทยผสมภาษาพม่า	คำสร้อยภาษาพม่า
กะมันยี่ปอง เม็งเลิง สี กงจา	-	-	คำสร้อยไทยผสมภาษาพม่า	คำสร้อยภาษาพม่า
ยี่ลุ่นกะรุนยี่กอก	-	-	คำสร้อยไทยผสมภาษาพม่า	คำสร้อยภาษาพม่า
กะรุนยี่กอกเอย	เอย	เป็นคำไทย ใช้ลงท้าย	คำสร้อยไทยผสมภาษาพม่า	คำสร้อยภาษาพม่า

คำร้อง	คำศัพท์	ความหมาย	คำแปลเป็นภาษาไทย	ถอดเป็นสำนวนเหตุการณ์
เพลงที่ 7				
เพลินเอมิเพลิน	-	-	เพลินเอมิเพลิน	สันนิษฐานว่าเป็นคำสร้อยภาษาไทย
ปรัมว่า มีอันกงจา	-	-	คำสร้อยภาษาพม่า	สันนิษฐานว่าเป็นคำสร้อยภาษาไทย
กระแน กระชะว	-	-	คำสร้อยภาษาพม่า	สันนิษฐานว่าเป็นคำสร้อยภาษาไทย
กาแค มิกาชว	-	-	คำสร้อยภาษาพม่า	สันนิษฐานว่าเป็นคำสร้อยภาษาไทย
รูปร่าง กายมะยี่ห้วน	-	-	คำสร้อยภาษาพม่า	สันนิษฐานว่าเป็นคำสร้อยภาษาไทย
กะมันยี่ปอง	-	-	คำสร้อยภาษาพม่า	สันนิษฐานว่าเป็นคำสร้อยภาษาไทย
เป็นป้อระเข กงจระเข	-	-	คำสร้อยภาษาพม่า	สันนิษฐานว่าเป็นคำสร้อยภาษาไทย
มีอา เกอการ ระมิเตะห์	มิ อา เกอการ ระมิเตะห์	แม่ ไป กับพี่ แม่ของเขา	แม่ไปกับพี่แม่ของเขา	ไม่สามารถเข้าใจความหมายได้ มากกว่านี้
เพลงที่ 8				
เงินจามเอย เงินจามวา	-	-	เป็นคำสร้อยภาษาพม่า	ไม่สามารถแปลได้
ชวยยาละ ขาปรู	-	-	เป็นคำสร้อยภาษาพม่า	ไม่สามารถแปลได้
ควาพลุกาบัว เบ็ดสะยา	-	-	เป็นคำสร้อยภาษาพม่า	ไม่สามารถแปลได้
ตอโก				
ชวยเล็ดเลินแม	-	-	เป็นคำสร้อยภาษาพม่า	ไม่สามารถแปลได้

เนื้อร้อง เพลงเล็ก ๆ ทั้ง 8 เพลง ของดรัมมอญคณะนี้ เนื้อหาที่พอจะสรุปความหมายได้มากที่สุดจะอยู่ในเพลงที่ 1 เพลงที่ 2 เพลงที่ 4 เพลงที่ 5 เพราะเป็นภาษามอญแท้ มีความหมายที่เข้าใจได้ทั้งคำ วลี วรรค ประโยค ซึ่งประโยคเหล่านี้ชาวมอญทั่วไปเข้าใจได้เป็นอย่างดี ส่วนเพลงที่ 3 เพลงที่ 6 เพลงที่ 7 เพลงที่ 8 นั้น ส่วนใหญ่เป็นภาษาไทยผสมภาษาพม่าหรือเป็นภาษาพม่าล้วน

เนื้อหาของเพลงที่ 1 เป็นการสนทนากันของชายกับหญิง ลักษณะเกี่ยวพันงอแงอดอวักกันตามภาษาคนรักฝ่ายชายบอกกล่าวเพื่อไปทำธุระที่ปากเกร็ด อีกความหมายหนึ่งคือ เมืองมอญ

เนื้อหาของเพลงที่ 2 เป็นบทที่ฝ่ายชายขอบรมสั่งสอนหญิงคนรักให้มีความประพฤติ การปฏิบัติตนให้ดีโดยยกตัวอย่างการกระทำที่ไม่สุภาพน่าอาย เช่น ไม่พูดเล่น หัวเราะเสียงดัง เดิน ไปลุยกันไป ให้ระวังในการคบคนแปลกหน้า ตั้งใจเรียนรู้สิ่งดีอยู่เสมอ

เนื้อหาเพลงที่ 3 ส่วนใหญ่จะเป็นภาษาพม่าไม่สามารถหาความหมายได้แต่มีมอญอยู่ 1 บรรทัด คือ “เฮอะญัต กอมฮา” หมายถึง “ไม่เห็นหรือหรือ” เพียงเท่านั้น

เนื้อหาเพลงที่ 4 เป็นภาษาไทยเป็นบทของฝ่ายชายแสดงความเป็นกังวลห่วงในความ เป็นอยู่ของฝ่ายหญิงและครอบครัว คือ แม่กลัวจะไม่มีใครเอาใจใส่ดูแลเรื่องความเป็นอยู่ต่าง ๆ

เนื้อหาเพลงที่ 5 เป็นบทที่แสดงออกถึงความรักที่โรแมนติคใช้คำร้องเปรียบเทียบความ รักกับหน่วยวัดต่าง ๆ ที่เป็นรูปธรรม เช่น เปรียบความรักกับไม้หอม คือ ช่อพุ่มเรียง และ ดอกสลิด น่าทูลนอมอย่างดีที่สุด

เนื้อหาเพลงที่ 6 เป็นภาษาพม่าไม่สามารถหาความหมายได้ ขึ้นต้นเป็นภาษาไทย ว่า เรียมเอ๋ยซึ่งคำว่า เรียม เป็นภาษาเขมรแปลว่าพี่ชาย และจบด้วยคำว่า เอ๋ย เพื่อปิดประโยคเพลงตาม ลักษณะการร้องเพลงไทย

เนื้อหาเพลงที่ 7 เป็นภาษาไทยที่ไม่เป็นประโยคหรือมีความหมายเป็นเพียงคำสร้อย คือ เพลินเอ๋ยมิเพลิน นอกนั้นเป็นภาษาพม่าไม่สามารถหาความหมายได้ จนถึงบรรทัดสุดท้าย เป็นภาษา มอญ “มื่อเกอการ ระมิเตะหะ” หมายถึง “แม่ไปกับพี่ แม่ของเขา”

เนื้อหาเพลงที่ 8 เป็นภาษาพม่า ไม่สามารถให้ความหมายได้

จะเห็นได้ว่าจากเนื้อร้องของเพลงดั่งมอญกะหรือมอญกะนี้เป็นบทประพันธ์แบบ วรรณกรรมคือ ประกอบไปด้วย คำ วลี บรรทัด และประโยคเพลง หลายภาษารวมเข้าด้วยกัน คือ พม่า ไทย บาลี เขมร ลาว โดยมีภาษามอญเป็นหลัก แบ่งโครงสร้างของคำร้องได้ดังนี้

1. คำ ในภาษามอญแต่ละคำจะเป็นคำโดดคล้ายภาษาไทยมีความหมายในตัวของแต่ละคำ

เช่น

อัว	แปลว่า	ฉัน
ชั้น	แปลว่า	รัก
นาย	แปลว่า	เธอ
เฮอะ	แปลว่า	ไม่
เกิด	แปลว่า	เอา
อา	แปลว่า	ไป เป็นต้น

คำศัพท์ภาษามอญในปัจจุบันเริ่มใช้กันตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 21 จนถึงปัจจุบันประมาณ 400 ปีเศษ คำประพันธ์ที่แต่งขึ้นเป็นเรื่องราวหลายเรื่องได้ถูกแต่งขึ้น เมื่อ 200 ปีมาแล้ว คำแต่ละคำถูกสร้างจาก พยัญชนะมอญ 35 ตัว สระมอญ 12 ตัว และมีตัวเลขมอญ ดังนี้

พยัญชนะมอญมี 35 ตัว

ก	ข	ค	ด	เ
อ	ฮ	จ	ฉ	ช
ฎ	ฏ	ฎ	บ	ป
ธ	ถ	ด	ด	ร
ล	ฬ	ฬ	ม	น
ย	ร	ร	ร	ร
ร	ร	ร	ร	ร

ภาพที่ 24 พยัญชนะมอญ

สระมอญมี 12 ตัว

อ	อ	อ	อ	อ	อ
อ	อ	อ	อ	อ	อ

ภาพที่ 25 สระมอญ

ตัวเลขมอญ

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
ᨁ	ᨂ	ᨃ	ᨄ	ᨅ	ᨆ	ᨇ	ᨈ	ᨉ	ᨊ
ม้	บ่า	จิลช	ปณ	แมฬฉ	คยราว	ทจโรร	แมษจ่า	นตจจิก	โจวฉะ

ภาพที่ 26 ตัวเลขมอญ

2. วลี คือการนำคำแต่ละคำมาต่อกันได้ความหมายสมบูรณ์มากกว่าคำ เช่น คำว่า อะเว เป็นการผสมกันระหว่าง คำว่า อะ ที่แปลว่า พี่ กับคำว่า เว แปลว่า ชาย รวมกันเป็น อะเว แปลว่า พี่ชาย หากออกเสียงหายไปคำหนึ่งความหมายจะไม่สมบูรณ์หรือไม่มีความหมายอะไร

3. วรรค คือ การนำวลีมารวมเป็นกลุ่ม จะเกิดเป็นกลุ่มภาษาที่มีความหมายมากขึ้นเกือบจะสมบูรณ์ที่สุด เช่น โกะเฮล่า เลบ่าย มีความหมายว่า นั่นแหละเธอ จะเห็นว่ามี คำ คือ โกะเฮล่า เล บ่าย วลี คือ โกะเฮล่า เลบ่าย จัดเป็นวรรค คือ โกะเฮล่าเลบ่าย เป็นต้น

4. ประโยค เป็นส่วนที่สมบูรณ์ที่สุด ทำให้การสื่อสารเข้าใจทั้งภาษาพูด และ ภาษาเขียน ประกอบด้วย คำ วลี วรรค มาผสมกันเป็นหนึ่งประโยค จะสั้นหรือยาวก็ได้เช่น ร้าวกวน เนาะอ้วเฮอะเก็ด แปลว่า คนหมู่บ้านนี้ฉันไม่เอา เป็นต้น

เนื่องจากบทร้องนี้เป็นวรรณกรรมฉะนั้นการสร้างประโยคเพลง คำร้องจึงต้องอาศัยการจินตนาการ สร้างความรู้สึกเพื่อให้ได้เนื้อหาสาระให้สอดคล้องกับเหตุการณ์ของบทประพันธ์ได้ ไม่นั้นจะรู้สึกถึงการกระโดดของเนื้อหาจนจับใจความของเพลงไม่ได้ซึ่งจะพบได้ในเนื้อร้องเพลงภาษาทั่วไป หลายเพลงที่คำร้องไม่สามารถเข้าใจความหมายได้เลยทั้งเพลง

ความคลาดเคลื่อนทางคำร้องเพลงดับมอญคณะนี้มีวงดนตรีและนักร้องแต่ละคณะจะร้องเนื้อต่างกันไป หากใช้หลักภาษามอญมาพิสูจน์แล้วจะพบความผิดเพี้ยนไปเป็นอย่างมาก จนไม่สามารถเข้าใจความหมายได้เลยดังตัวอย่างตารางเปรียบเทียบที่ส่งด ภูเขาทอง ได้รวบรวมเนื้อร้องของครูดนตรีท่านอื่นไว้ดังนี้

แบบในหนังสือประวัติ นักดนตรีไทย เจริญชัย ชลไพโรจน์ ว่าอ้วนชานนายละ โกเหล้าเลบ้าย เอว่าสุขเลขอเล เก็ดมัวละแนมฮา ว่ากรานเนาะอ้วนเกิด โกเหล้าเลบ้าย อันวาตอนอาปากเกร็ด เขียเกร็ดโปยปรอน วานวานกรางกราง มัวกวัดเอา มากวัดเกริง น่านเพ ละกอดแถม เคราะห์จอดเพียวาเน ประหวัด เคราะห์จอดกอดตะโพน เนาโชนพะโตนจอด ตะละมัดชำชาชะไล่ไ้ ชวขมะชวขมอองกะจอง เขี้ยวลา ชานไ้ยาปัด ยะเลเล... อุยัคกอมหา ขามองเกวเขาตาข้า มองเกว เอี้ยวขามอง เกว ไ้โครจะปู้ไ้โครจะปัด ไ้โครจะฟัดไ้ให้น้องนอน กาว่าอาเค็งมอญ	แบบในหนังสือรวม รวมเพลงไทย มนตรี ตราโมท และ วิเชียร กุศลทัศน์ ว่าอ้วนชานนายเล้า กุหลาธิบาย ว่าสุขเลขอเล เก็ดมัวแนมฮา ว่าขวัญนอฮูเพ็ด กุหลาธิบาย ว่าสุขเลขอเล มิเกโปยปอน เวินเวินเกลิงเกลิง มัวกวัดเอา บากวัดเกลิง น่านเพลิยะกอดแถม กะเจาะเปลิยะชะมา ปาเว็ด เกลาะจอดกอดพะตอน เหนาะกลนพะโตนจอด ตะละมาชำชำบะโย เถ๊ะ ชวขมะชวขมออง กะจองเล้ายาย ชัน ไ้โครจะปา ยะเหล่เล... ฮูยากามา ตะละขามองเกว เขี้ยวลา ข้ามองเกว ขามองเกว ไ้โครจะปู้ไ้โครจะปัด ไ้โครจะลาดไ้ให้น้องนอน กลาวอาเค็งมอญ
---	---

เย็บะ โขยเกอะ โคน	โกล กลอน กะเจียะ
ยะเจียะมิ	เมียะ
รักเจ้าช่อพุ่มเรียงเอย	รักเจ้าช่อพุ่มเรียงเอย
หอมเพียงบพิตร หอม	หอมเพียงชีวิต หอม
ดอกอื่นไม่ขึ้นจิต	ดอกอื่นไม่ขึ้นจิต
เหมือนดอกสถิตของ	เหมือน ดอกสถิตของ
เรียมเอย	เรียมเอย
เมิงเริงกะเชิงสารี	เออเอย เมินเลิง
แหละริมองชั่ว มะหิ	กล่างเจิงสาลี แซ่ง
ห้วน กะมันยี่ปอง เมิง	กุติ มองชั่ว มะหิ
เริงติงจา ยี่สุนกะรุน	ห้วนกะมันยี่ปอ เมิน
ยี่กอ กะรุนยี่กอ	เลิงติงจา ยี่สุน กะรุนยี่กอ
เพลินเอยมิเพลินพราหม	เป็นเอี่ยมิเปีรปราวาท
วา มีอัน กงจา มีอันไ้	ยากะละแหนะ ปราหม
กาละนะ กาละชั่ว	
กาเดมิงชั่วรูปร่าง	กะละชั่ว กะละมีกา
เยกงจา เยมิอา	เป็นป้อ ละขอกงจา
กาอาเดิงเน	ละเยมิอ้าเกาตา มิเด
เงินจามเอยเงินจามอา	เงินจามเอยเงินจาม
ชวยยาและยะปฐ ยา	วา ช้วยยะเล็ดยะพลู
ปลุกกะมัวเขิดชะยา	กวาพลูชะมัวเขิด
กะโก ชวยเลินเลินเน	ชะยาตอโก ชวยเลิน
	เล็ดแม่

2. วิธีการใช้เสียงร้อง พระยาเสนาะดุริยางค์ ท่านเรียบเรียงตำมอญคุณะนี้ไว้มากกว่า 80 ปีแล้ว สมัยที่ท่านมีบรรดาศักดิ์เป็น พระเสนาะดุริยางค์ เพราะ ครูเลื่อน ร่วมร้องกับวงปี่พาทย์ ตอนอายุเพียง 13 ปี ซึ่งก่อนหน้านั้นครูฝึก้องตั้งแต่ก่อนเข้าโรงเรียน ปัจจุบัน ครูเลื่อน อายุ 94 ปี (2545) ฉะนั้น เทคนิคและวิธีการร้องของพระยาเสนาะดุริยางค์ที่สอนครูเลื่อนในยุคแรกจึงเป็นวิธีการร้องแบบเดิมคือนั่งเสียงดังฟังชัดเจนน เพื่อความเหมาะสมกับวงปี่พาทย์ ต่อมาในสมัยหลังจากที่พระยาเสนาะดุริยางค์ วางมือจากการประชันปี่พาทย์แล้วท่านจึงทุ่มเทการคิดประดิษฐ์วิธีการร้องในแบบ

ฉบับใหม่มีลูกเอื้อน การทอดเสียง ปล่อยเสียงลอย เสียงลงทรวง ดังเช่นปัจจุบัน ซึ่งภายหลังท่านได้ถ่ายทอดวิธีการนี้แก่ครูเถื่อน และ ครูเจริญใจ จึงเป็นโอกาสดีที่ทำให้ครูเถื่อนสามารถร้องเพลงดับมอญกละนี้ได้ทั้งแบบเก่าและแบบใหม่

วิเคราะห์การใช้เสียงร้อง และวิธีการร้อง เพื่อความสะดวกในการวิเคราะห์จะใช้โน้ตสากลเฉพาะแนวร้องของแต่ละประโยคเพลง โดยเขียนเนื้อร้องไว้ด้านบน แบ่งเป็นเพลงที่ 1 ถึงเพลงที่ 8 ดังนี้

2.1 เพลงที่ 1



ตัวอย่างที่ 1 เริ่มร้องจากห้องที่ 5 ถึง ห้องที่ 8

อะเวา

เป็นวลีเดียวกันใช้เสียงเดียวกัน ร้องชัดเจนแต่ไม่แยกคำเพราะจะทำให้เสีย ความหมาย

อ้าว

จะแยก เป็นจุดเด่นของประโยค

ชัน

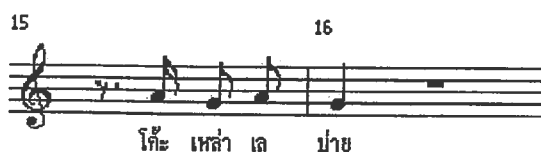
หลังคำว่า ชัน ต้องมีเสียง อือ เบา ๆ เพื่อให้เพลงนุ่มนวลเป็นชั้นอื้อ

นาย

ใช้เสียงอ่าเบาเพื่อความต่อเนื่องลดความแข็งของเสียง นายอ่า

ระ

ใช้เสียงปล่อยลอยลากยาว 5 จังหวะโดยไม่ให้เสียงเพี้ยนต่ำลงมา



ตัวอย่างที่ 2 ห้องที่ 15 ถึง ห้องที่ 16

โก๊ะ	ใช้เสียงสั้น ทุ่ม ไม่เช่นนั้นความหมายจะผิดไป
เหล่า	ใช้เสียง ขาวราบเรียบ
เล	ใช้เสียง สั้น
บ้าย	ทอดเสียงยาว



ตัวอย่างที่ 3 ห้องที่ 19 ถึง ห้องที่ 20

ซ้ำเสียงเสียง ห้องที่ 15 – 16 แต่ ใช้เสียงสูงขึ้น 1 ช่วงเสียง
ห้องที่ 21 ถึง ห้องที่ 25

เอา วา สุย	ร้องแยกเป็นคำ
เล	ร้องโดยใช้ตัวเชื่อมเป็น เล เอ้ เอ เอ้
ขอ เล	ตัวเล ลากเสียงปล่อยลอย 5 จังหวะครึ่ง



ตัวอย่างที่ 4 ห้องที่ 25 ถึง ห้องที่ 27

เกิด มัว

ใช้คำว่า อัว ต่อคำว่า มัว เพื่อให้เสียงเลื่อนไหล
เป็น มัวอัว

แนม ฮา

ให้จบเสียงที่ ฮ่าฮ่าฮ่า เพราะ หลีกเลี่ยงการลงด้วย
คำว่า ห่า การร้องเสียงต้องนุ่มนวลไม่รีบร้อนจน
ฟังแล้วไม่มั่นคง



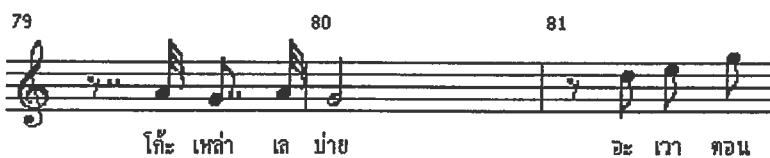
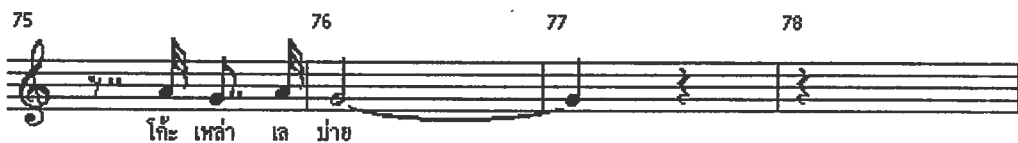
ตัวอย่างที่ 5 ห้องที่ 65 ถึง ห้องที่ 68

รัว กาน เนาะ

เอื่อน คำว่า เฮอะ ตามหลังเพื่อลดความสั้นห้วน
ของเสียงเนาะ เป็น เนาะเฮอะ

อัว เฮอะ เกิด

คำว่า เกิด ใช้เสียงปล่อยลอยไม่เช่นนั้นเสียงจะสั้น



ตัวอย่างที่ 6 ห้องที่ 75 ถึง และ 79 ถึง 81

จะเหมือนกับห้องที่ 15 ถึง ห้องที่ 16

82 83 84 85 86 87 88

อา ปาก เกร็ด เงียะ

เกิด โปว ปลอน

ตัวอย่างที่ 7 ห้องที่ 82 ถึง ห้องที่ 88

อะ เวา	การร้องเหมือนห้องที่ 5 – 6 ตอน อา ปาก อือ ใช้เสียง
ตอน อา ปาก	อือ เป็นตัวเชื่อม
เกร็ด	ใช้เสียงอือเป็นตัวเชื่อมหลังคำว่าปาก เป็น ปากอือ
เงียะ	ใช้เสียงปล่อยเลื่อนลอย 5 จังหวะ
เกิด	คำนี้ ออกเสียงขากมากมีตัว จ ตัว ข ตัว อะ อยู่ในคำเดียว
	เหมือนคำที่เคยร้องผ่านมาแล้วในห้องที่ 67 – 68 แต่ตัวนี้
	ใช้ เกิดเออ เป็นตัว ส่งท้ายเสียง
โปว	เดิมคำว่า โอว ทำเสียงเป็น โปวโอว
ปลอน	เป็นเสียงยาวท้ายประโยคใช้เสียงเลื่อนปล่อยลอย

2.2 เพลงที่ 2

93 94 95 96 97 98 99 100

วัน วัน วัน วัน กรัง กรัง ม้า กวัด

กวัด อา บา กวัด เกริง ปะ นาน แปะ แลสะ กอ แตม เจข

ตัวอย่างที่ 8 ห้องที่ 93-95 และ 96-100

วัน วัน

ออกเสียงคำว่า วันอื้อ วันอื้อ โดยใช้เทคนิคเสียงลง
ทรวง

กรั้ง กรั้ง

คำว่า กรั้ง ครั้งแรก เอื้อน 2 ระดับเสียงต่อเนื่อง
ส่วน กรั้ง คำหลังออก เสียงเบา ให้เกิดความแตกต่าง
ระหว่างคำซ้ำ กรั้ง กรั้ง ร้องเป็น กรั้งอื้ออื้อ
กรั้ง

มั่ว

ออกเสียงอื้อต่อเนื่องจากคำหลัก เป็นมั่วอื้อ

กวัด อา บา กวัดเกริง

คำควบกล้ำ กวัด หรือ เกริง ต้องฝึกออกเสียงหลาย
ครั้งจึงจะถูกต้อง ตามสำเนียงมอญ ส่วนเสียงยาว
ของคำว่า อา อยู่ในช่วงที่ต้องร้อง ตรงโน้ตเสียง
สั้น ต้องระวังไม่ร้องเป็น อะ

ปะ น่าน

คำว่า ปะ จะอยู่ในจังหวะโน้ตยาวทั้งที่ปะเป็น
เสียงสั้น แต่คำว่า น่าน เป็นเสียงยาว จะอยู่ใน
จังหวะโน้ตที่สั้น

แปะแล้ว

2 คำนี้ต้องร้องให้เกือบจะเป็นเสียงเดียวกันความ
สำคัญอยู่ที่ แล้ว หาก ออกเสียงไม่ระวังจะกลายเป็น
เสียง และ หรือ แลละ

กอ

กอ เป็นเสียงยาว อยู่ในจังหวะเหมาะสมการร้องไม่
มีปัญหา

แต้ม

คำนี้ต้องออกเสียง 2 ระดับภายใน 1 จังหวะ เป็น
แต้มแอม

เอ่ย

คำนี้มีเสียง 3 ระดับ การร้องต้องออกเสียงเป็น เอ้ย
เอ่ย เอ่ย ต่อเนื่องกัน ภายใน 1 จังหวะ

103 104 105 106

เกลี๊าะ จ๊อด เกีย เวียะ เนีย ป๊ะ เว็ด เกลี๊าะ จ๊อด เกีย เวียะ เนีย ป๊ะ เว็ด

107 108 109 110

เกลี๊าะ จ๊อด ก๊อด เปียะ โตน ธิ เนาะ ปลอน เปียะ โตน จ๊อด

ตัวอย่างที่ 9 ห้องที่ 103-110

เกลี๊าะ

จ๊อด

เกียเวียะ

เนีย

ป๊ะเว็ด

เกลี๊าะจ๊อด

ก๊อด พะ

โตน

อินะ

เป็นคำควบกล้ำใช้เสียงที่เปล่งอย่างกังวาน

ต้องใช้เสียงที่ร้องออกมาให้ได้ยินเสียง ตัว จอ กับ
ตัว ขอ รวมกัน เป็น จยอด

เป็นคำเสียงยาวทั้ง 2 คำแต่อยู่ตรงกับจังหวะโน้ตที่สั้น
คำนี้เสียงยาวแต่มีโน้ต 2 ระดับเสียงจึงต้องมีการ
เอื้อนเสียง เนียเออ จะไม่ใช่ เอีย เป็นเสียงเอื้อน

เวลาร้องคำว่า ป๊ะ ให้เน้นเสียงสั้น ส่วนคำว่า เว็ด
ให้ออกเสียง เป็น เว็ด เสียงจะไม่สั้น และไม่ยาว
เป็น เหว็ด

ห้องเพลงที่ 106 – 107 ร้องซ้ำเหมือนเดิมทั้งคำร้อง
เพลง ทำนอง

คำว่า เกลี๊าะ ยังใช้วิธีการร้องเช่นที่ผ่านมา แต่ คำ
ว่า จ๊อด จะร้องกดเสียง ให้สั้นและหนักกว่าเดิม แต่
ทั้ง 2 คำในห้องเพลงที่ 108 นี้ จะมีคำจังหวะยาว 1
จังหวะ

2 คำนี้ไม่มีปัญหาใช้วิธีการร้องธรรมดา

คำนี้ใช้เสียงโปรงลอย เป็นตัวเชื่อมผ่านไปยังคำ
ร้องต่อไปซึ่งเป็นเสียงสูง

เป็นคำติดกันแต่ต้องร้องชัดทั้ง 2 คำ และร้องสั้น

ปลอน เปียะ

คำว่า ปลอน เป็นเสียงควบกล้ำและมีเสียงสูง คำว่า เปียะ เป็นคำเสียงสั้น อยู่ตรงกับจังหวะสั้นพอดิจึง ร้องไม่ยาก หากระดับเสียงถึง

โตน จ๊อด

คำว่า โตน ร้องธรรมดา คำว่า จ๊อด เปลี่ยนเป็นร้อง แบบที่ 3 คือร้องปล่อยเสียงธรรมดา



ตัวอย่างที่ 10 ห้องที่ 141 ถึง ห้องที่ 146

กา เล มอ มอ

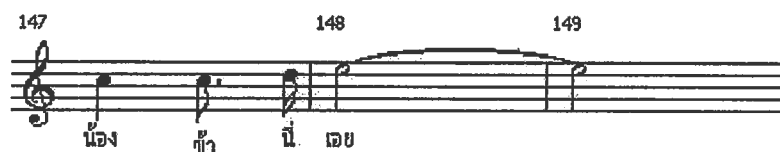
ร้องเสียงยาวยาว ๆ ใช้เสียงจากคอ โน้ตตัวสุดท้าย คำว่า มอ ระวังเสียงเพี้ยนต่ำ

มาตุ เจ

ร้องเป็น หมา ทุ เจเอ้ ใช้เสียงนาสิกในคำว่า เอ้

เม ทุ จอ

ร้องเสียงลากยาวและสร้างคลื่นเสียงตรงคำว่าจอ



ตัวอย่างที่ 11 ห้องที่ 47 ถึง ห้องที่ 150

นอ ข่า นี เอย

ออกเสียงเป็น นอ ข่า นี เอยเอย เสียงปิดท้ายเอย

จบด้วยเอย

181 182 183 184

เร เออะ ญ่าท กอม ขา ชัน ไค ขา ปัด อะ เล เล เล

185 186 187 188

เล เล เล เล เล เล เล เล หุง ขัด กอม ขา

189 190 191 192

ขา มอง เล เดย ขา มอง เล เอีย

193 194 195 196

ขา มอง เล ขา มอง เล เขา ลา

197 198 199 200

ขา มอง เล เดย ขา มอง เล

ตัวอย่างที่ 13 ห้องที่ 165 ถึง ห้องที่ 200

ห้องเพลงที่ 165-172 และ 173-177 ร้องซ้ำเนื้อซ้ำทำนองกัน

ตะ ละ บา ซ่า ซา อะ โล ละ
ชวย

มะ ชวย มอง กะ จอง เล้า ยา

ยา เล

ร้องเป็นคำตามระดับเสียงโน้ตสำเนียงพม่า

ร้องโดยเปิดปลายเสียงเป็น ชวยอื้อ เพื่อไม่ให้ออกเสียงว่าชวย

คำว่าชวย กับ มอง ให้ออกเสียง ชวยเบาแล้วร้องให้มีความสำคัญกับคำว่ามอง มากกว่า เป็น ชวยมอง ยาคำสุดท้าย ออกเสียงเรียบตรงๆ

เป็นเสียงคำร้องยาวทั้ง 2 คำ แต่คำว่ายา ถูกกำหนดให้เล่นเป็นเสียงสั้น ครึ่งจังหวะใช้วิธีร้องว่า ยา เล

ห้องเพลงที่ 117-182 และ 183-188 ร้องซ้ำเนื้อซ้ำทำนองกัน

ชัน ไค

ร้องเสียงสูงเต็มเสียงให้เสียงพุ่งออกไป แต่ไม่

ตะ โคนเพื่อเปลี่ยนความรู้สึกให้เกิดจุดเด่นของเพลง

ขา ปัด

คำว่าขาให้ร้องเป็น ยาอา โดยเอื้อนเสียงอาเบา ๆ
ในระดับเสียงที่สูงขึ้น และปิดด้วยคำว่า ปัด สั้น ๆ
โดยออกเสียงเป็นปัด

ยะ เล เล เล / เล เล เล เล เล เล /
เล เล เล เร

เป็นการร้องสร้อยเพลง ยะ เล เล เล
คำสุดท้ายใช้ตัว ร แทนตัว ล เพื่อเตรียมส่งเข้า
วรรคต่อไป

เฮอะ

ออกเสียง ฮอ สั้น จะออกเสียงเป็น เฮอะ

ญาติ กอม

ออกเสียงยาว แยกคำ

ฮา

ออกเสียงเป็น ฮา ฮ้า ฮา ฮ่า อย่างราบเรียบต่อเนื่อง
ระว่างจะออกมาเป็นคำว่า ห่า

ห้องเพลงที่ 189-194

ขา มอง

2 คำนี้เป็นจังหวะครึ่งร้องเสียงสั้น ต่ำ

เล

ออกเสียงเป็น เลเอ มีเอเป็นตัวเอื้อนต่อท้ายเบา ๆ

เอย

ลากเสียงยาวแล้วเอื้อนเออเบา

ขา มองเล

คำว่า ขา ออกเสียงโดยใช้ลูกคอในการเปลี่ยน
ระดับเสียง แล้วต่อด้วยคำว่ามอง อย่างรวดเร็ว
เป็น ขาอาอาอาอมอง

เอ้ย ขา มอง เล

เป็นการร้องซ้ำคำกับวรรคก่อนหน้า แต่ร้องระดับ
เสียงที่สูงกว่า เพื่อไม่ให้ซ้ำ ตัวเล วรรคนี้น้องยาว

2 จังหวะ

ห้องเพลงที่ 195-200 เนื้อร้องซ้ำกับห้องที่ 189-194

2.4 เพลงที่ 4

225 226 227 228

ใคร จะ ปู ใคร จะ ปิด ใคร จะ พัด ให้ น้อง นอน

229 1. 230 2. 231 232

ใคร จะ กาว อา เติง โมน เฝียะ โกะ เกอะ

233 234

โกทน เปียะ เจียะ มิ

ตัวอย่างที่ 14 ห้องที่ 225 ถึง ห้องที่ 234

ใครจะปู	ออกเสียงเป็น ใจะปู่อู
ใครจะปิด	ออกเสียง ใครจะปิดอื้อ
ใครจำพัด	ใครออกเสียงยาว จะร้องสั้น พัด เสียงราบเรียบ
ให้น้องนอน	ให้น้องอื้อนอน
กาว	ออกเสียงทึ่มนุ่มนวล ก่าว
อา	ออกเสียงรวบ อาอ้า ติดกัน
เติง โมน	ออกเสียง เติงอื้อ โมน
เฝียะ	คำนี้ออกเสียงโดยใช้ตัว ง และ ตัว ย ควบกล้ำ
	กัน แล้วปิดคำด้วยเสียง ขย
โกะ เกอะ	ออกเสียงสั้น หนักแน่น ใช้ลมเปล่งเสียง ก่อนข้าง
	เน้นคำ
โกทน	คำควบกล้ำ ตัว -กล- ออกเสียงยาวเรียบ หางเสียง
	ปล่อยโล่งลอย
เปียะ เจียะ	ออกเสียงคำว่า เปียะ สั้นเน้นคำ เจียะ เสียงยาว
	ปลายเสียงเปิดลอย

มิ

คำนี้ร้องเข้ามาก่อนจังหวะจริงแต่ชัดเจนเพราะเป็น
ตัวจบเพลง แต่จะเอื่อน มิวี่ ไม่ออกเสียงเป็นคำ
ว่า หมี่

2.5 เพลงที่ 5

255 รัก เจ้า 256 ช่อ พุ่ม เรียง 257 เอย 258 หอม เพียง บ่ พิศ

259 หอม ทอก ชื่น 260 ไม่ ชื่น จิต 261 เหมือน ทอก สะ หลีก ของ เรียม 262

263 1. เอย รัก เจ้า 264 2. เอย

ตัวอย่างที่ 15 ห้องที่ 255 ถึง ห้องที่ 264

ห้องเพลงที่ 255-264 ร้อง 2 เที้ยว

รักเจ้า	ออกเสียงชัดเจนเพราะเป็นการขึ้นเพลงใหม่
ช่อ	ออกเสียงเป็น ช่ออื้อ
พุ่ม	ออกเสียงเป็น พุ่มมะ
เรียง	ออกเสียงเป็น เรียงอื้ออื้อ ต่อเนื่องราบเรียบ
เอย	ร้องลากเสียงยาวปล่อยเสียงลอย
หอม	ออกเสียงขึ้นนาสิกเล็กน้อย เป็น หอมอื้อ โอ
	ออกเสียงคำว่า หอม ทอดยาวเน้นเสียงเล็กน้อย
เพียง	ลากเสียงยาว อ่อนหวาน นุ่มนวล ออกเสียงตัว พ
	ให้ชัดเจน
บ่	ร้องคำว่า บ่ แล่วเบาแต่ยาวมีน้ำหนักระคายใน
	ลักษณะค่อย ๆ ดังขึ้น
พิศ	เน้นคำว่า พิศ สั้นเพื่อปิดประโยค

หอม	คำนี้เป็นเสียงชัด กระตุก
ดอก อื่น	ออกเสียงเป็น ดอกอ้อ เพื่อทอดเสียงส่งไปว่าคำว่า
	อื่น เป็น ดอกอ้อ อื่น
ไม่ขึ้น จิต	ออกเสียงร้อง จาว ๆ ไป
เหมือน	คำว่า เหมือน ออกเสียงเป็น เหมือนอ้อ ขึ้นนาสิก
ดอก	ทอดเสียงยาวไปร้องลอย
สะลิด	ออกเสียง เน้นรวบติดกันว่า สะลิด
ของ	ออกเสียง ของอ้อ ขึ้นนาสิก
เรียบ	เอื้อนเสียงต่อเนื่อง เป็น เรียบเอื้อนเอื้อน
เอย	ทอดเสียงยาว

2.6 เพลงที่ 6



ตัวอย่างที่ 16 ห้องที่ 285 ถึง ห้องที่ 290

ห้องเพลงที่ 285-290 ร้อง 2 เที้ยว

เรียบ เอย เมิง	ใช้เสียงร้องยาวในแต่ละคำ
เลิง	ใช้ตัวเอื้อน ในคำนี้ ร้องเป็น เลิงเออเออ
กะ เซิง	ร้องอย่างชัดเจน แยกคำ
สา	ขึ้นเสียงสูง หางเสียงใช้เสียงนาสิก สาอ้า ให้
	ความสำคัญกับคำว่า สา
ลี	เสียงปล่อยลอยลากยาว คุสระดับเสียงให้คงที่



ตัวอย่างที่ 17 ห้องที่ 291 ถึง ห้องที่ 298

แช ละ

รี มีอง

ชัว มะ

ยี่ หวัน กะ มัน ยี่

ปอง

เมิง เฌิง ลี กง

จา

คำ 2 คำนี้ ร้องแยกคำ ร้องคำว่า แช ยาว ค่อย ๆ

ดั่งขึ้น คำว่า ละ ร้องเสียงสั้น

ร้องเป็นคำ จาว ๆ แยกกัน

คำว่า ชัว ลากเสียงยาว 1 จังหวะแล้วเลื่อนไหล
เสียงไปคำว่า มะ อย่างนุ่มนวล คำว่า มะ ร้อง
เสียงสั้น

ร้องเป็นคำชัดเจนระวังระดับเสียงเพี้ยนเพราะเสียง
กระโดดห่างกัน

ลากเสียงยาวไปร้องลอย คุ่มคุณภาพเสียงไม่ให้
เพี้ยนต่ำ

ร้องเต็มเสียงเพราะขึ้นเสียงสูง ให้เสียงพุ่งออกไป

ใช้เสียงปล่อยลอย ยาว คุ่มคุณภาพเสียงไม่ให้
เพี้ยนต่ำหรือแหบแห้ง



ตัวอย่างที่ 18 ห้องที่ 299 ถึง ห้องที่ 304

ห้องเพลงที่ 299-304 เป็นการเล่นคำสรว้อย ซ้ำกัน 3 เที้ยว

ยี่สุน์ กระรุน ยี่กอ เอย

ร้องแบบมีอารมณ์สนุกสนานเล่น ๆ ทอดเปิดเสียง
สุดท้ายคำว่า กอ ให้สดใส ก่อน จบประโยคเพลง
ด้วย คำว่า เอย

2.7 เพลงที่ 7

336 เฟลิน เอย มิ เฟลิน 337 338 339 ปราม ว่า มิ

340 อัน กง จา กา ระ แนน กา ระ ชั่ว กา เต

341 342 343 344 มิ กา ชั่ว รูป ร้าง กา เอ มะ ชี

345 346 347 348 ห้วน กะ เร ชี ปอง เ็น ป้อ ระ

349 350 351 352 เอ กง จา ระ เอ มิ อา กาว

353 354 355 356 ละ มิ 357

ตัวอย่างที่ 19 ห้องที่ 336 ถึง ห้องที่ 357

เฟลิน เอย มิ เฟลิน

ปราม

ว่า

มิ อัน

กง

เปิดประโยคเพลงเต็มเสียง ชัดเจน

คำว่า ปราม ออกเสียงควบกล้ำให้ชัดเจน แยกจาก
คำต่อไป

เล่นระดับเสียง 3 ระดับ เป็น ว่าอาอ่า

คำว่า มิ ร้องเสียงต่ำ คำว่า อัน ร้องเปิดเสียง

ออกเสียงร้องเป็น 2 ระดับ คือ กงอ้อ

จา กระ เน กระ ชั่ว กา แด มิ กา ชั่ว ร้องเสียงดังชัดเจนเป็นคำ ๆ

รูป ออกเสียง 2 ระดับ เป็น รู ูป

ร่าง ออกเสียงเป็น หร่างขา

กาเย มะหี หวัน กระเรยี่ ร้องเสียงดังชัดเจนเป็นคำ ๆ

ปอง ปล่อยเสียงโล่งลอย

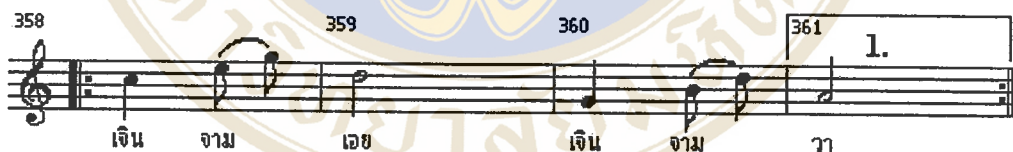
เป็น ป่อ คำว่า เป็น ออกเสียงเต็ม คำว่า ป่อ ใช้ 3 ระดับคือ
ป่ออ่ออ

ระเย กง จา ระเย ใช้เสียงสูงเต็มเสียง ไม่เช่นนั้นจะเกิดความเพี้ยน

มิ อ่า คำว่า มิ เป็นคำ อยุคประโดยคให้ประโยคเพลงมี
จุดเด่น คำว่า อ่า ร้องเสียง 3 ระดับเป็น อ้าอ่าอ่า
ต่อเนื่องกัน อย่างราบเรียบ

กาเวละ มิ แด เป็นวรรณคดีท้ายของเพลงที่ 7 ร้องเต็มเสียง คำสุดท้ายคือ แด ต้องรักษาคุณภาพเสียงให้คงที่

2.8 เพลงที่ 8



ตัวอย่างที่ 20 ห้องที่ 358 ถึง ห้องที่ 361

เจิน ร้องเต็มเสียง ให้เกิดจุดเด่นในการขึ้นเพลงใหม่

จาม ใช้เสียง นาสิก กับหางเสียง เป็น จามอ้อม

เอะ (วา) ใช้เสียงเต็มยาว 2 จังหวะ



ตัวอย่างที่ ห้องที่ 362 ถึง ห้องที่ 370

ชาย ะ ระ / ชาย ะ ระ ะ ร้องเสียงสั้นเป็นคำ ๆ แต่เต็มเสียง
 ปู เสียงยาวปล่อยเสียงลอย
 ควา พลุ คา บัว วรรคนี้ของเพลงร้องเต็มเสียง จาว ๆ
 เข็ด สะ ขา ต่อ โก ชาย เล็ด เลิน เป็นวรรคเสียงสูง การหายใจต้องให้พอดี ไม่เช่นนั้นเสียงจะเพี้ยน และร้องได้ไม่เต็มเสียง
 แม ทอดเสียงยาวมีพลัง เป็นเสียงจบของเพลงสุดท้ายของดัมมอญกละ

3. ท่วงทำนอง (Melodic Style) การวิเคราะห์ทำนองทางร้อง อาศัยทำนองจากแนวฆ้องวงใหญ่ประกอบการวิเคราะห์ โดยยึดการวิเคราะห์ทางร้องเป็นสำคัญทางฆ้องเป็นเพียงแนวสัมผัสที่เกี่ยวข้อกันเพื่อสะดวกในการศึกษาวิเคราะห์ ผู้วิจัยจะแบ่งเป็นส่วน ๆ และแยกเป็นเพลง จากเพลงที่ 1 ถึง เพลงที่ 8 ซึ่งมีโน้ตเพลงเต็มประกอบไปด้วยโน้ตทางร้อง เนื้อร้อง ทางฆ้องวงใหญ่หน้าทับ และจังหวะฉิ่ง ทั้ง 8 เพลงดังนี้

3.1 ระดับเสียง (Range) ที่ใช้ในทางร้อง เพลงดัมมอญกละ ต่ำสุด สูงสุด ในสกอรีเพลง มีขอบเขตดังนี้



ตัวอย่างที่ 21

3.2 ระดับเสียงที่พบในทางร้องต่ำสุดและสูงสุดของแต่ละเพลงมี ดังนี้

เพลงที่ 1 เพลงที่ 2 เพลงที่ 3 เพลงที่ 4



เพลงที่ 5 เพลงที่ 6 เพลงที่ 7 เพลงที่ 8



The image shows a sequence of eight musical notations, each consisting of a single note on a five-line staff. The notes are arranged in two rows of four. The first row contains notes on the first, second, third, and fourth lines. The second row contains notes on the first, second, third, and fourth lines. The notes are connected by lines, suggesting a sequence or a melody. The background is a light blue gradient with a faint watermark of a Thai temple.

ตัวอย่างที่ 22

3.3 จำนวนห้องเพลงที่ขับร้องทั้งดัดมีจำนวน 373 ห้องเพลง โดยแบ่งเป็น

เพลงที่ 1	92	ห้องเพลง
เพลงที่ 2	72	ห้องเพลง
เพลงที่ 3	61	ห้องเพลง
เพลงที่ 4	29	ห้องเพลง
เพลงที่ 5	30	ห้องเพลง
เพลงที่ 6	50	ห้องเพลง
เพลงที่ 7	22	ห้องเพลง
เพลงที่ 8	22	ห้องเพลง

3.4 ลักษณะโน้ต (PATTERN) ที่พบในเพลง เพื่อให้ทำนองเคลื่อนที่ในรูปแบบสั้นยาว มีดังนี้

The musical notation consists of five staves. The first staff has a single eighth note. The second staff has two eighth notes. The third staff has a quarter note followed by an eighth rest. The fourth staff has two eighth notes. The fifth staff has four eighth notes connected by a slur. A large, faint "Copyright" watermark is visible across the bottom half of the page.



3.5 แผนภูมิโครงสร้างทางฉันทลักษณ์ ของเพลงดับมอญคณะ โดยแยกเป็น
เพลงจากเพลงที่ 1 ถึง เพลงที่ 8 ดังนี้

ข้อมูลเพลงที่ 1

- 1.1 อยู่ในบันไดเสียง C Major
- 1.2 เป็นเพลงสำเนียงมอญ และใช้ภาษามอญ
- 1.3 มีจำนวนทั้งสิ้น 93 ห้องเพลง เริ่มจากห้องเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 93
- 1.4 ขับร้องจำนวน 32 ห้องเพลง
- 1.5 ขับร้องในห้องเพลงดังนี้
 - ห้องเพลงที่ 5 ถึงห้องเพลงที่ 9
 - ห้องเพลงที่ 15 ถึงห้องเพลงที่ 16
 - ห้องเพลงที่ 19 ถึงห้องเพลงที่ 27
 - ห้องเพลงที่ 65 ถึงห้องเพลงที่ 69
 - ห้องเพลงที่ 75 ถึงห้องเพลงที่ 89

1.6 มีวิธีการบรรเลงและขับร้องดังนี้

1.6.1 วงดนตรีบรรเลงนำเพียงแรกจากห้องเพลงที่ 1 ถึง ห้องเพลงที่ 33 ขึ้นกับมาบรรเลงในห้องเพลงที่ 2

1.6.2 เริ่มขับร้องในห้องเพลงที่ 5 และต่อไปตามข้อที่ 1.5 โดยมี แนวบรรเลงของวงดนตรีบรรเลงคลอไปจนถึงห้องเพลงที่ 49 แล้ว ขึ้นมาบรรเลงซ้ำที่ ห้องเพลงที่ 45 ไปตลอดจนจบเพลงในห้องที่ 93

The diagram illustrates a musical score structure with 93 measures. The measures are organized into 8 staves, each containing 12 measures. The first staff (measures 1-12) includes a key signature change to one sharp (F#) at measure 5. The second staff (measures 13-24) includes a key signature change to one flat (Bb) at measure 18. The third staff (measures 25-36) includes a key signature change to one sharp (F#) at measure 30. The fourth staff (measures 37-48) includes a key signature change to one flat (Bb) at measure 42. The fifth staff (measures 49-60) includes a key signature change to one sharp (F#) at measure 54. The sixth staff (measures 61-72) includes a key signature change to one flat (Bb) at measure 66. The seventh staff (measures 73-84) includes a key signature change to one sharp (F#) at measure 78. The eighth staff (measures 85-93) includes a key signature change to one flat (Bb) at measure 89. The score is divided into two main sections: measures 1-49 and measures 45-93. The first section (measures 1-49) is marked with a double bar line at measure 49. The second section (measures 45-93) is marked with a double bar line at measure 93. The score is written in 2/4 time and includes a key signature of one sharp (F#).

ตัวอย่างที่ 23

ข้อมูลเพลงที่ 2

2.1 อยู่ในบันไดเสียง C Major

2.2 เป็นเพลงสำเนียงมอญและใช้ภาษามอญ

2.3 มีจำนวนทั้งสิ้น 71 ห้องเพลง เริ่มจากห้องเพลงที่ 94 ถึงห้องเพลงที่ 164

2.4 ขับร้องจำนวน 33 ห้องเพลง

2.5 ขับร้องในห้องเพลงดังนี้

ห้องเพลงที่ 94 ถึง ห้องเพลงที่ 95

ห้องเพลงที่ 97 ถึง ห้องเพลงที่ 101

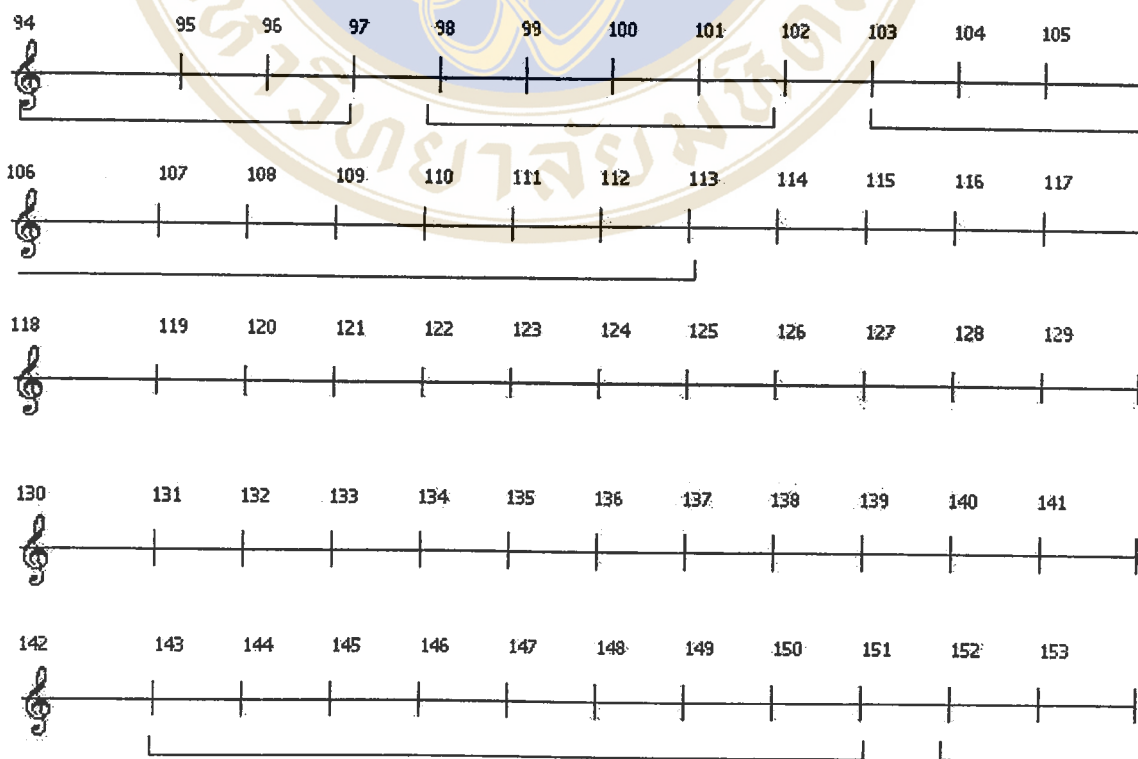
ห้องเพลงที่ 103 ถึง ห้องเพลงที่ 111

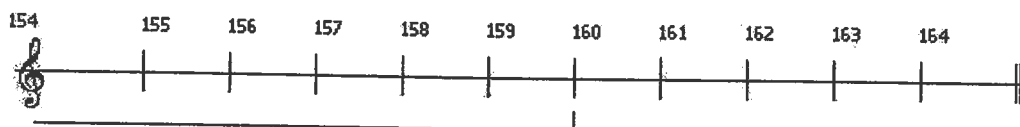
ห้องเพลงที่ 142 ถึง ห้องเพลงที่ 149

ห้องเพลงที่ 151 ถึง ห้องเพลงที่ 159

2.6 มีวิธีการบรรเลงและขับร้องดังนี้

2.6.1 ขับร้องรับต่อจากเพลงที่ 1 ในห้องเพลงที่ 94 และต่อไปตามข้อ 2.4 โดยมี แนวบรรเลงของวงดนตรีบรรเลงคลอไปจนจบเพลงที่ห้องเพลง 164

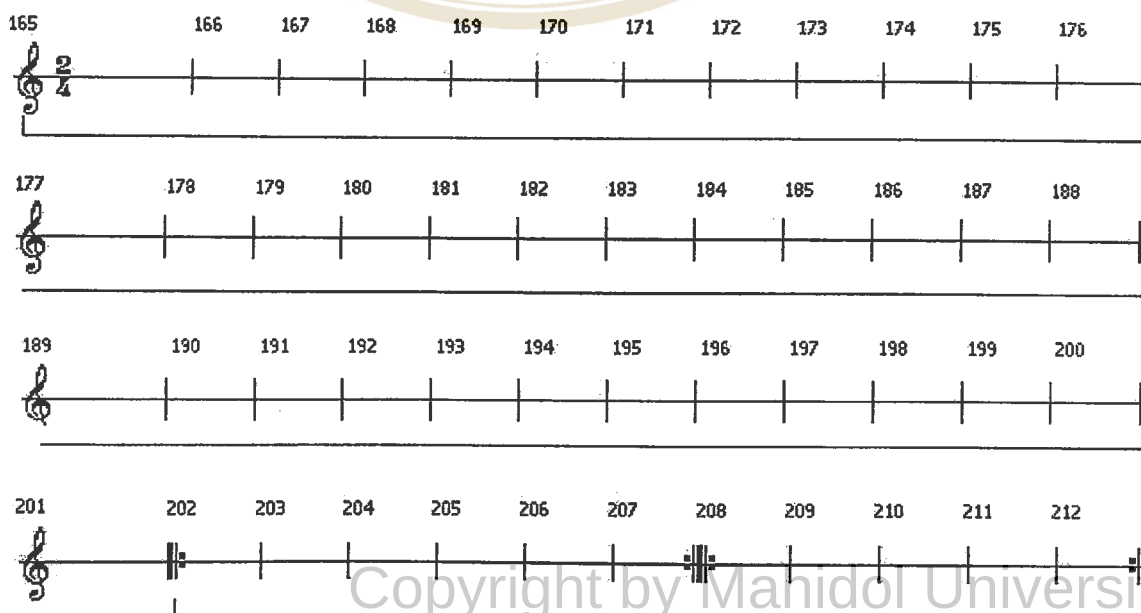


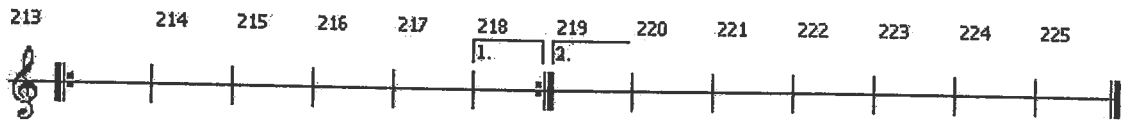


ตัวอย่างที่ 24

ข้อมูลเพลงที่ 3

- 3.1 อยู่ในบันไดเสียง F Major
- 3.2 เป็นเพลงสำเนียงพม่า เนื้อร้อง เป็นภาษาพม่า
- 3.3 เป็นเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว
- 3.4 ใช้หน้าทับพม่า
- 3.5 มีจำนวนทั้งสิ้น 61 ห้องเพลง เริ่มจากห้องเพลงที่ 165 ถึงห้องเพลงที่ 225
- 3.6 ขับริ้องจำนวน 36 ห้องเพลง
- 3.7 ขับริ้องในห้องเพลงดังนี้ ห้องเพลงที่ 165 จนถึงห้องเพลงที่ 200
- 3.8 มีวิธีการบรรเลงและขับริ้องดังนี้
 - 3.8.1 ขับริ้องต่อจากห้องเพลงที่ 2 ในห้องเพลงที่ 165 ถึงห้องเพลงที่ 200 เท่านั้น
 - 3.8.2 มีดนตรีบรรเลงตลอดจนจบเพลงในห้องเพลงที่ 225

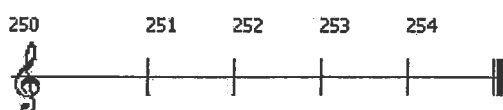
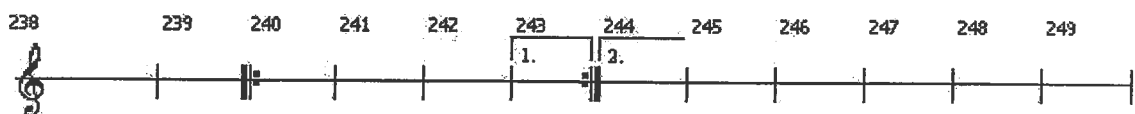
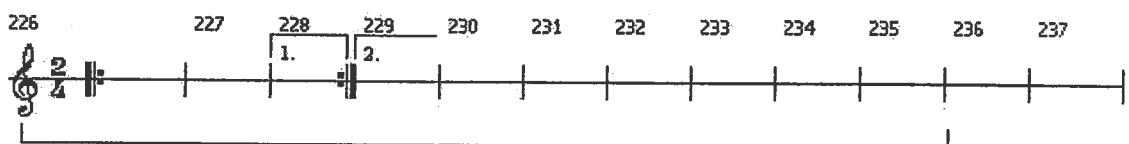




ตัวอย่างที่ 25

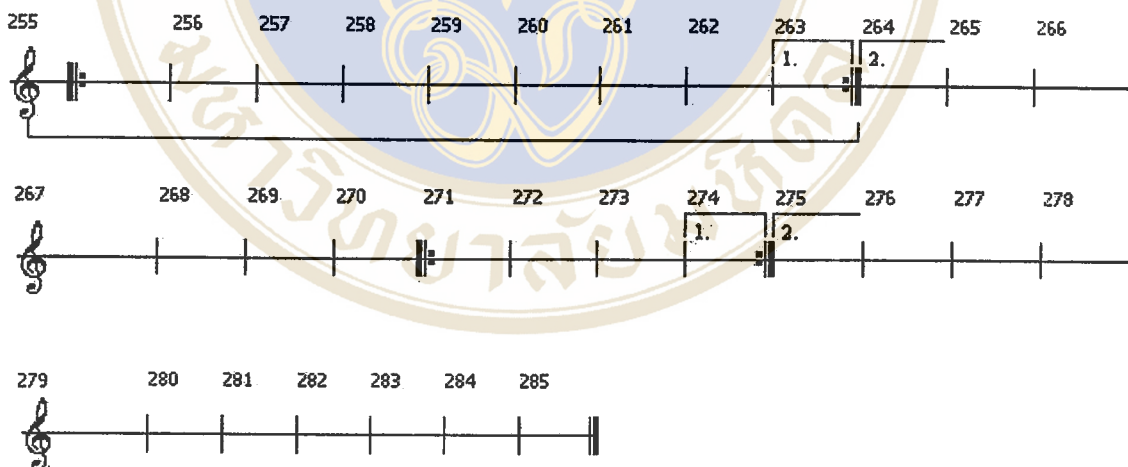
ข้อมูลเพลงที่ 4

- 4.1 อยู่ในบันไดเสียง C Major
- 4.2 เป็นเพลงสำเนียงมอญ เนื้อร้องเป็นภาษาไทยผสมภาษามอญ
- 4.3 เป็นเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้น
- 4.4 ใช้หน้าทับมอญ
- 4.5 มีจำนวนทั้งสิ้น 29 ห้องเพลง เริ่มจากห้องเพลงที่ 226 ถึงห้องเพลงที่ 254
- 4.6 ขับริ้องจำนวน 8 ห้องเพลง
- 4.7 ขับริ้องในห้องเพลงดังนี้ ห้องเพลงที่ 226 ถึงห้องเพลงที่ 233 โดยห้องเพลงที่ 226 ถึงห้องเพลงที่ 229 ขับริ้อง 2 เที้ยว
- 4.8 วิธีการบรรเลงและขับริ้อง
 - 4.8.1 ขับริ้องห้องเพลงที่ 226 ถึงห้องเพลงที่ 229 (2 เที้ยว)
 - 4.8.2 ขับริ้องต่อไปจนถึงห้องเพลงที่ 233
 - 4.8.3 คนตรีบรรเลงไปจนจบเพลงห้องที่ 254



ข้อมูลเพลงที่ 5

- 5.1 อยู่ในบันไดเสียง C Major
- 5.2 เป็นเพลงสำเนียง มอญ เนื้อร้อง ภาษาไทย
- 5.3 เป็นเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้น
- 5.4 ใช้หน้าทับ มอญ
- 5.5 มีจำนวนทั้งสิ้น 30 ห้องเพลง
- 5.6 ขับริ่องจำนวน 8 ห้องเพลง
- 5.7 ขับริ่องในห้องเพลงดังนี้ ห้องเพลงที่ 256 ถึงห้องเพลง 264 (ร้อง 2 เที้ยว)
- 5.8 มีวิธีการบรรเลงและขับริ่องดังนี้
 - 5.8.1 ขับริ่องรับจากดนตรี เพลงที่ 4 ในห้องเพลงที่ 256 ไปจนถึงห้องเพลงที่ 264 (ร้อง 2 เที้ยว)
 - 5.8.2 ดนตรีบรรเลงคลอจนจบเพลงห้องเพลงที่ 285



ตัวอย่างที่ 27

ข้อมูลเพลงที่ 6

- 6.1 อยู่ในบันไดเสียง C Major
- 6.2 เป็นเพลงสำเนียงมอญ เนื้อร้อง ภาษาพม่า
- 6.3 เป็นเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้น
- 6.4 ใช้หน้าทับ มอญ
- 6.5 มีจำนวนทั้งสิ้น 50 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 286 ถึง ห้องเพลงที่ 303

6.6 ขับร้องจำนวน 18 ห้องเพลง

6.7 ขับร้องในห้องเพลงดังนี้ จากห้องเพลงที่ 286 ถึงห้องเพลงที่ 303

6.8 มีวิธีการบรรเลงและขับร้องดังนี้

6.8.1 เริ่มร้องโดยมีคนตรีบรรเลงกลอนในห้องเพลงที่ 286 ถึงห้องเพลงที่ 289 (2 เที้ยว) ร้องต่อไปจนถึงห้องเพลงที่ 303

6.8.2 คนตรีบรรเลงต่อจนจบเพลงที่ห้องเพลงที่ 335

286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297

298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310

311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322

323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335

ตัวอย่างที่ 28

ข้อมูลเพลงที่ 7

7.1 อยู่ในบันไดเสียง C Major

7.2 เป็นเพลงสำเนียงมอญ ภาษาไทย ผสมภาษามอญและภาษาพม่า

7.3 เป็นเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้น

7.4 ใช้หน้าทับมอญ

7.5 มีจำนวนทั้งสิ้น 22 ห้องเพลง

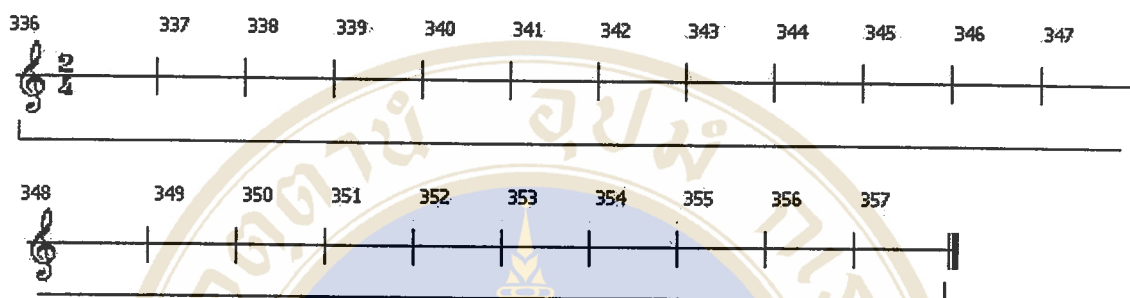
7.6 ขับร้องจำนวน 22 ห้องเพลง

7.7 ขับร้องในห้องเพลงดังนี้ ห้องเพลงที่ 336 ถึงห้องเพลงที่ 357

7.8 มีวิธีการบรรเลงและขับร้องดังนี้

7.8.1 บรรเลงและขับร้องคลอตั้งแต่ห้องที่ 336 จนจบ ถึงห้องเพลงที่ 357

7.8.2 ร้องเพลงบรรเลงต่อเนื่องไปถึงเพลงที่ 8



ตัวอย่างที่ 29

ข้อมูลเพลงที่ 8

8.1 อยู่ในบันไดเสียง C Major

8.2 เป็นเพลงลำเนียงมอญ เป็นภาษาพม่า

8.3 เป็นเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้น

8.4 ใช้หน้าทับมอญ

8.5 มีจำนวนทั้งสิ้น 22 ห้องเพลง จากห้องเพลงที่ 358 ถึงห้องเพลงที่ 379

8.6 ขับร้องจำนวน 13 ห้องเพลง

8.7 ขับร้องในห้องเพลงที่ 358 ถึงห้องเพลงที่ 361 (2 เที้ยว)

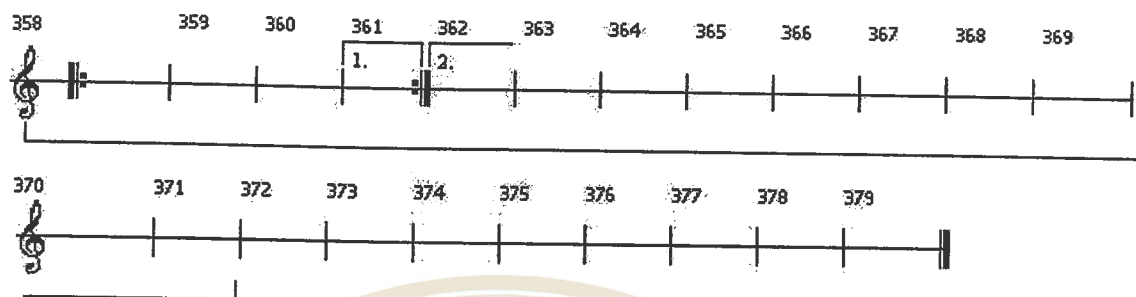
8.8 มีวิธีการบรรเลง และขับร้องดังนี้

8.8.1 เริ่มขับร้องที่ห้องเพลงที่ 358 ถึงห้องเพลงที่ 361

(2 เที้ยว)

8.8.2 ร้องคลอไปห้องเพลงที่ 370

8.8.3 ดนตรีบรรเลงคลอตั้งแต่ห้องเพลงที่ 358 จนจบที่ห้องเพลงที่ 379



ตัวอย่างที่ 30

3.6 ทำนองทางร้องเพลงดัมมอญกละตั้งแต่เพลงที่ 1 ถึงเพลงที่ 8 โดย
แยกวิเคราะห์ทีละเพลง มีทางร้องเป็นทำนองหลักในการวิเคราะห์ดังนี้

เพลงที่ 1

ทางร้อง แปรทำนองจากทำนองหลักด้วยวิธีการเปลี่ยนกระสวนจังหวะเพื่อ
สะดวกในการบรรจุกำร้อง แต่ยังคงใช้ระดับเสียงเดียวกัน



ตัวอย่างที่ 31 ห้องเพลงที่ 5-9

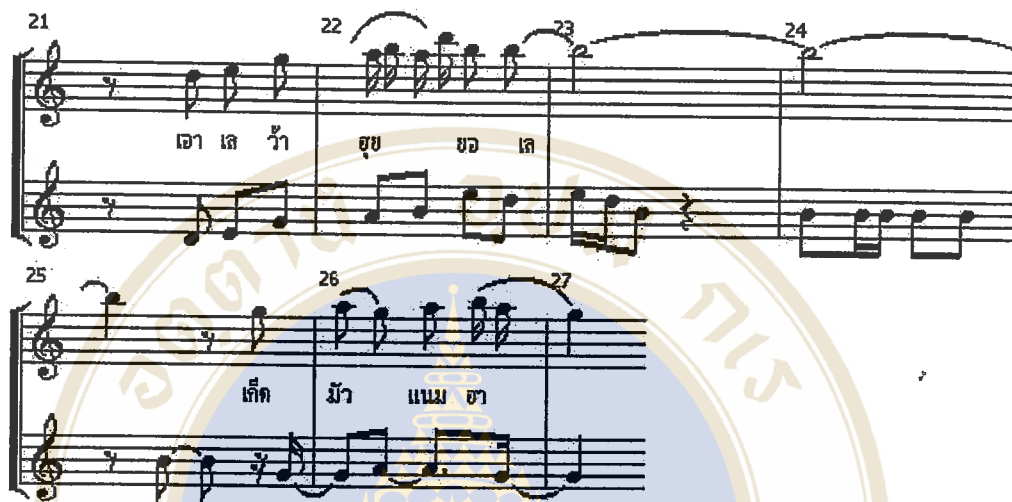
ซ้ำทั้งเนื้อร้องและทำนอง แต่ใช้วิธีการเปลี่ยนระดับเสียงทางร้องให้สูงขึ้น
เป็นคู่ 8 จากทางร้องเพื่อไม่ให้เกิดการซ้ำ



ตัวอย่างที่ 32 ห้องเพลงที่ 15-16 และ ห้องเพลงที่ 19-20



ใช้ระดับเสียงทางร้องสูงเป็นคู่ 8 ห้องที่ 22-27 ใช้วิธีการแปรทำนองจากทำนองหลัก



ตัวอย่างที่ 33 ห้องเพลงที่ 21-27

แนวร้องดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลัก



ตัวอย่างที่ 34 ห้องเพลงที่ 65-68

ซ้ำทั้งเนื้อร้องและทำนองในระดับเสียงเดียวกับทำนองหลัก



ตัวอย่างที่ 35 ห้องเพลงที่ 75-76 และ ห้องเพลงที่ 79-80

ใช้วิธีร้องห่างเครื่องสูงชั้นคู่ 8 ในห้องเพลงที่ 82-84 ทางน้องและทำนองหลักแยกออกจากกัน แต่จบประโยคเพลงที่เสียงเดียวกัน คู่ 8 ห้องเพลงที่ 86-8 ทางร้องสูงกว่าทำนองหลัก คู่ 8 ในเสียงเดียวกัน

81 อะ เวา ตอน 82 จา ปาก เกร็ด 83 84

85 86 เฝยอะ เต็ก โปว 87 ปลอน 88

ตัวอย่างที่ 36 ห้องเพลงที่ 81-88

เพลงที่ 2

ทางร้องและทำนองหลักดำเนินทำนองเหมือนกัน แต่ใช้วิธีการเปลี่ยนกระสวนจังหวะเพื่อสะดวกในการบรรจुर้อง

93 94 วัน วัน ครั้ง ครั้ง 95 96 มีว กวัก

97 กวัก จา บา กวัก 98 เกร็ง ปะ นาน 99 แปะ และ กอ 100 แต่ม เอย

ตัวอย่างที่ 37 ห้องเพลงที่ 93-100

ทำนองทางร้องและทำนองหลักเหมือนกัน ห้องเพลงที่ 105-106 ซ้ำกับ
ห้อง 103-104 ทั้งเนื้อร้องและทำนอง

103 104 105 106

เกี๊ยะ จ๊อก เกีย เวียะ เปีย ป๊ะ เวก

ตัวอย่างที่ 38 ห้องเพลงที่ 103-104 และห้องเพลงที่ 105-106

ห้องเพลงที่ 107-109 ทางร้องดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลัก แต่ในห้อง
เพลงที่ 110 แนวร้องจะร้องสูงขึ้นเป็น คู่ 8 จากทำนองหลัก

107 108 109 110

เกี๊ยะ จ๊อก ก๊อก เปียะ โทน อี เนาะ ปลอน เปียะ โทน จ๊อก

ตัวอย่างที่ 39 ห้องเพลงที่ 107-110

ทางร้องและทำนองหลัก ดำเนินทำนองและกระสวนจังหวะเหมือนกัน

141 142 143 144

ก้า เล ม้อง ม้อง มา ทุ

145 146 147 148

เฉ เม ทุ จอง น้อย ฟ้า นี เอย

149 150 151 152

ทะ ละ กุน โกลน จา บา ไ้ะ

153 154 155 156

กะ ละ กุณ โกลน จา มา โทะ โคน จาว แม ทุ

157 158 159

ชา ะ ะ โทะ หั

ตัวอย่างที่ 40 ห้องเพลงที่ 141-159

เพลงที่ 3 ในเพลงที่ 3 นี้อยู่ในบันไดเสียง F
ทางร้องและทำนองหลักเป็นเสียงเดียวกัน

165 166 167 168

กะ ละ มา ชา ชา ะ โทะ ละ ชาย ะ ชาย มอง กะ จอง เล้า

169 170 171 172 173

ชา กะ จอง เล้า ชา ชา เล กะ ละ ชา มา ชา ะ โทะ ละ ชาย ะ ชาย

174 175 176

มอง กะ จอง เล้า ชา กะ เล้า จอง ชา ชา เล

ตัวอย่างที่ 41 ห้องเพลงที่ 165-176

ทางร้องสูงขึ้นจากทำนองหลักคู่ 8 มีการแปรทำนองในห้องเพลงที่ 177 179, 182, 183, 185, 188 เพื่อเอื้อนเสียง

ตัวอย่างที่ 42 ห้องเพลงที่ 177-188

ทางร้องจะหลบลงต่ำกว่าทำนองหลัก คู่ 8 ในห้องเพลงที่ 189-190 กลับมาเป็นเสียงระดับเดียวกันในจังหวะที่ 2 ของห้องเพลงที่ 190 ห้องเพลงที่ 191 ทางร้องจะแปลทำนองโดยคงเสียงที่ไว้

ตัวอย่างที่ 43 ห้องเพลงที่ 189-191

ทางร้องขึ้นสูงกว่าทำนองหลักคู่ 8 นำมาซ้ำคำร้องและทำนองอีกครั้งในห้องเพลงที่ 198-199

192 193 194

เล เอ๋ย ยา มอง เล

195 196 197 198 199

ยา มอง เล ยา ลา ยา มอง เล เอ๋ย ยา มอง

ตัวอย่างที่ 44 ห้องเพลงที่ 192-194 และห้องเพลงที่ 195-199

เป็นการกลับมาอีกครั้งของทำนองจากห้องเพลงที่ 189-191 แต่จะร้องสูงขึ้นมาเท่ากับเสียงทำนองหลัก ซ้ำทั้งคำร้อง ทำนอง กระสวนจังหวะ

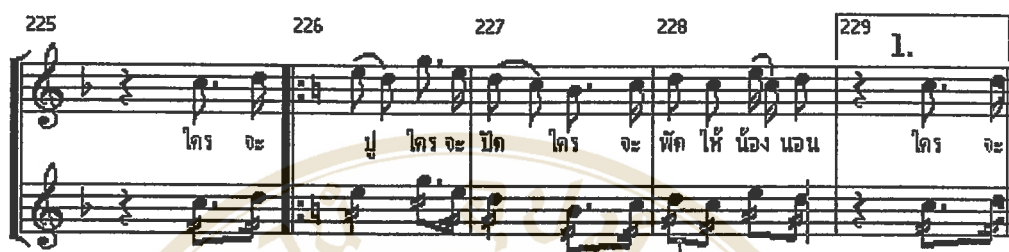
195 196 197

ยา มอง เล ยา ลา ยา มอง

ตัวอย่างที่ 45 ห้องเพลงที่ 195-197

เพลงที่ 4 กลับมา อยู่ในบ้านใดเสียง C

ทางร้องและทำนองหลัก ดำเนินทำนองเหมือนกัน



ตัวอย่างที่ 46 ห้องเพลงที่ 225-229

ทางร้องและทำนองหลัก ใช้เสียงเดียวกัน แต่การดำเนินกระสวนจังหวะต่างกัน ห้องเพลงที่ 230-231 ทำนองหลักจะเล่นจังหวะยก ทางร้องแปรทำนองแต่คงเสียงหลักไว้จนถึง ห้องเพลงที่ 234



ตัวอย่างที่ 47 ห้องเพลงที่ 230-234

เพลงที่ 5 อยู่ในบ้านใดเสียง C

ห้องเพลงที่ 256 ทางร้องจะแปรทำนอง จากทำนองหลักใช้เสียง เร เป็นตัวผ่าน ในการเอื้อนเสียง

ห้องเพลงที่ 257-258 ทางร้องและทำนองหลักยังคงเสียง เร ไว้ ใช้วิธีการเปลี่ยนกระสวนจังหวะ และขึ้นเป็นคู่ 8

ห้องเพลงที่ 259 ทางร้องใช้กระสวนจังหวะพื้นจังหวะ ตรงคำว่า หอม

ห้องเพลงที่ 260-264 ทางร้องและทำนองหลัก ดำเนินทำนองไปด้วย

255 256 257 258 259

รัก เจ้า ช่อ พุ่ม เรียง เออ หอม เพียง ปิ พิศ หอม ดอก

260 261 262 263 1. 264 2.

อื่น ไม่สิ้น จิต เหมือน ดอก สะ หลิด ของ เรียม เออ รัก เจ้า เออ

ตัวอย่างที่ 48 ห้องเพลงที่ 255-264

เพลงที่ 6 อยู่ในบันไดเสียง C

ห้องเพลงที่ 285-287 ทางร้องและทำนองหลักดำเนินทำนองเหมือนกัน

ห้องเพลงที่ 288 ทางร้องและทำนองหลัก สลับกระสวนจังหวะกันแต่คง

เสียงตกไว้คือเสียง ที กับ เสียง มี

285 286 287 288 289 1. 290 2.

เรียม เออ เมิง เลิง ทะ เติง ส่า สี เรียม

ตัวอย่างที่ 49 ห้องเพลงที่ 285-290

ทางร้อง และทำนองหลักดำเนินทำนองเหมือนกัน

291 292 293 294

แซ ทะ ี ม้อง ขัว มะ ชี หวัน ทะ มั่น ชี ปอง

295 296 297 298

เมิง เลิง สี กง จา สี

299 300 301 302

สุน กะ ชี รุน กอ ชี สุน กะ รุน ชี กอ กะ รุน ชี

303 304

กอ เดช

ตัวอย่างที่ 50 ห้องเพลงที่ 291-304

เพลงที่ 7 อยู่ในบันไดเสียง C

ห้องเพลงที่ 336-338 ทางร้องจะแปรทำนองโดยคงเสียงหลักไว้เหมือนทางร้อง

ห้องเพลงที่ 339 ทางร้องจะแปรทำนองเพื่อเป็นการเอื้อน

ห้องเพลงที่ 340-349 ทางร้องและทำนองหลักดำเนินทำนองไปด้วยกันทั้งระดับเสียงและกระสวนจังหวะ

ห้องเพลงที่ 350-351 ทางร้องกับทำนองหลักเล่นคนละกระสวนจังหวะแต่คงเสียงหลักไว้

ห้องเพลงที่ 352-357 ทางร้องและทำนองหลักดำเนินทำนองเหมือนกัน

336 337 338 339

เพลิน เอ๋ มิ เพลิน ปราบ ว่า มิ

340 341 342 343

อัน กง จา กา ระ แนน กา ระ ช้า กา แด

344 345 346 347

มิ กา ช้า รูป ร่าง กา เข มะ ชี

348 349 350 351 352

หวัน ทะ เร ชี ป่อง เป็น ปือ ระ เข กง

353 354 355 356 357

จา ระ เข มิ อ่า ทาว ละ มิ

ตัวอย่างที่ 51 ห้องเพลงที่ 336-357

เพลงที่ 8 อยู่ในบันไดเสียง C
ทางร้องและทำนองหลักดำเนินทำนองเหมือนกัน

358 359 360 361 1. 362 2.

เงิน จาม เอย เงิน จาม ทา 1. 2. ทา ชาย ชะ

363 364 365 366

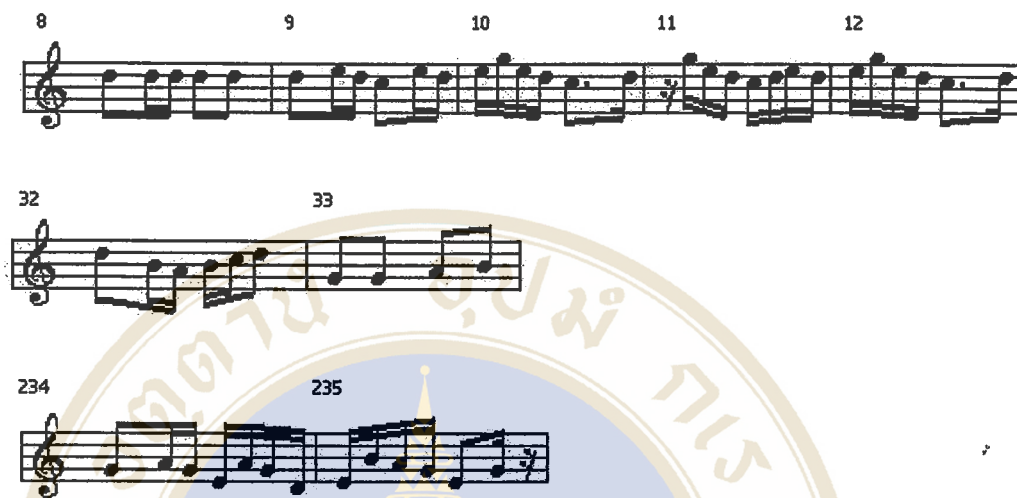
ระ ชาย ชะ ระ ชะ ปูร คาว พลุ ต้า บัว เข็ด สะ

367 368 369 370

ยา ต่อ โท ชาย เล็ด เลิน แม

ตัวอย่างที่ 52 ห้องเพลงที่ 358-370

ทำนองหลักของวงที่พบอยู่เสมอ ในการบรรเลง รับ ส่ง ทางร้องเพลงมอญคณะมีดังนี้



ตัวอย่างที่ 53

4. หน้าทับ เพลงดับมอญคณะ ทั้ง 8 เพลง ใช้อัตราจังหวะ และ หน้าทับ ดังนี้

4.1 เพลงที่ 1 ใช้หน้าทับมอญ อัตราจังหวะถึงสองชั้น ใน 1 หน้าทับ ถือเป็น 1 วรรคของเพลง 2 วรรคมี 1 ประโยคมีจึงเป็นตัวกำกับจังหวะหลัก เสียงฉับตีจังหวะที่ 1 ของห้องเพลง ดังตัวอย่างโดยมีทางช่องเป็นทำนองหลัก



ตัวอย่างที่ 54

4.2 เพลงที่ 2 ใช้หน้าทับมอญอัตราจังหวะสองชั้น ดังตัวอย่าง

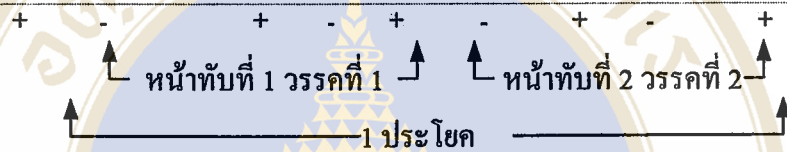
ตัวอย่างที่ 55

4.3 เพลงที่ 3 ใช้หน้าทับพม่า อัตราจังหวะฉิ่งชั้นเดียว

ตัวอย่างที่ 56

4.4 เพลงที่ 4 ใช้หน้าทับมอญ และอัตราจังหวะถึง 2 ชั้น ดังนี้

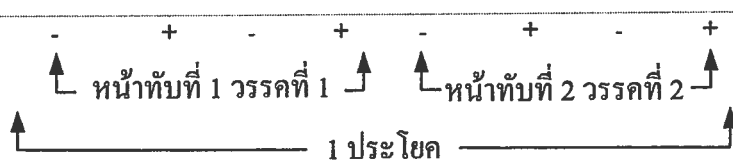
225 226 227 228 229 1.



ตัวอย่างที่ 57

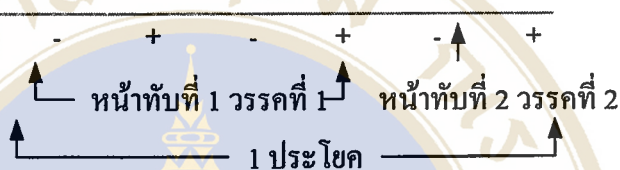
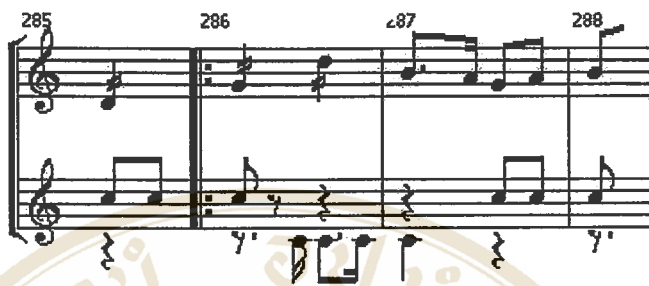
4.5 เพลงที่ 5 ใช้หน้าทับมอญ และอัตราจังหวะถึง 2 ชั้น ดังนี้

255 256 257 258 259



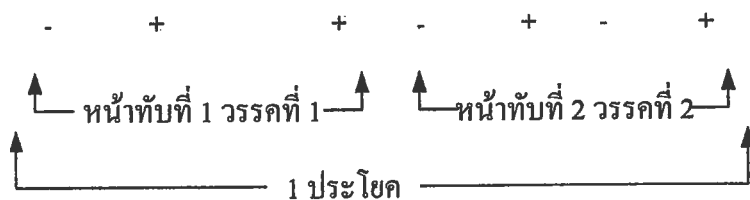
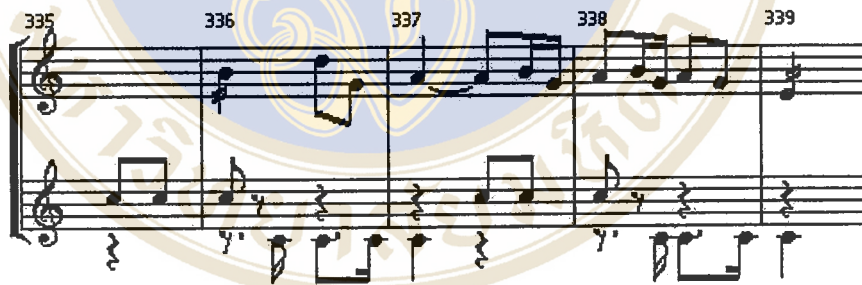
ตัวอย่างที่ 58

4.6 เพลงที่ 6 ใช้หน้าทับมอญ และอัตราจังหวะฉิ่ง 2 ชั้น ดังนี้



ตัวอย่างที่ 59

4.7 เพลงที่ 7 ใช้หน้าทับมอญ และอัตราจังหวะฉิ่ง 2 ชั้น ดังนี้



ตัวอย่างที่ 60

4.8 เพลงที่ 8 ใช้หน้าทับมอญ และอัตราจังหวะถึง 2 ชั้น ดังนี้

The image displays a musical score for Song 8, spanning measures 357 to 361. The notation is written on a grand staff with two staves. Below the staff, there are annotations in Thai. A bracket labeled '1 ประโยค' (1 phrase) spans from measure 357 to 361. Below this, the text 'ตัวอย่างที่ 61' (Example 61) is present. The score is divided into two sections by a double bar line between measures 358 and 359. The first section, measures 357-358, is labeled 'หน้าทับที่ 1 วรรคที่ 1' (Measure 1, Phrase 1). The second section, measures 359-361, is labeled 'หน้าทับที่ 2 วรรคที่ 2' (Measure 2, Phrase 2). Above the staff, there are signs: '-' above measure 357, '+' above measure 358, '-' above measure 359, '+' above measure 360, and '-' above measure 361. The background features a large, faint circular seal of Mahidol University.

บทที่ 7

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์เพลงมอญกละ: กรณีศึกษาสำนักพระยาเสนาะดุริยางค์ (แหม่ม สุนทรวาทิน) เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากเอกสาร และสัมภาษณ์ศิลปิน และนักวิชาการที่เกี่ยวข้อง นำมาใช้ในการดำเนินงานวิจัย ซึ่งผู้วิจัยสามารถสรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ งานวิจัยดังหัวข้อต่อไปนี้

สรุปผลการวิจัย

1. ประวัติ ผลงานทางดนตรีและขับร้องของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แหม่ม สุนทรวาทิน)

พระยาเสนาะดุริยางค์ (แหม่ม สุนทรวาทิน) สืบเชื้อสายมาจากตระกูลนักดนตรีเอกต้นยุคกรุงรัตนโกสินทร์ ที่สร้างผลงานทางดนตรีไว้อย่างมากมาย เริ่มจาก ครูทั้ง สุนทรวาทิน อีกท่านหนึ่งคือ ครูช้อย สุนทรวาทิน บุตรชายของครูทั้ง บรมครูดนตรีไทย

1.1 ประวัติครอบครัว และการศึกษา

พระยาเสนาะดุริยางค์ มีนามเดิมว่า แหม่ม สุนทรวาทิน เป็นบุตรคนแรกของ ครูช้อย กับนางไผ่ สุนทรวาทิน เกิดเมื่อเดือนสิงหาคม พ.ศ.2409 ตรงกับเดือน 9 ปีชวด ณ บ้านสวนมะลิ ตำบลวัดเทพศิรินทร์ จังหวัดพระนคร มีน้องอีก 3 คน คือ ครูชื่น ครูชม และครูผิว สุนทรวาทิน พระยาเสนาะดุริยางค์ท่านมีบุตร ธิดา รวมทั้งสิ้น 7 คน เป็น บุตร ธิดา ที่เกิดกับนางทรัพย์ 2 คน และบุตร ธิดา ที่เกิดกับคุณหญิงเสนาะดุริยางค์ (เรือน) 5 คน รวมทั้งครูเลื่อน สุนทรวาทิน ท่านเรียนวิชาดนตรี และวิชาการขับร้องจากครูช้อย สุนทรวาทิน ผู้เป็นบิดา และเป็นศิลปินเอกในต้นสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ท่านเรียนที่โรงเรียนไกล่บ้าน คือ โรงเรียนประถมวัดเทพศิรินทร์ เมื่อนายแหม่มมีพื้นฐานทางดนตรีที่พาหย์ การขับร้อง พอใช้การได้ ครูช้อยจึงนำท่านไปฝากฝึกงานกับคณะละครในวังของเจ้าพระยาเทเวศน์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน ภูษร) เพื่อฝึกฝนวิชาขับร้องและด้านการบรรเลงจากสถานการณ์จริงให้มีความเชี่ยวชาญยิ่งขึ้น ต่อมาภายหลังท่านได้มีโอกาสศึกษาเพิ่มเติมกับครูที่เชี่ยวชาญเฉพาะสาขาอีกหลายท่าน เช่น ศึกษาการเดี่ยวปี่ในและเดี่ยวระนาดเอกจากบิดาคือครูช้อย สุนทรวาทิน ศึกษาการขับเสภาหลวง

จากพระเสนาะดุริยางค์ (ขุนเณร) ซึ่งท่านเป็นครูเสนาที่มีความสามารถมากในยุคนั้น เรียนปี่พาทย์สำหรับประกอบละคร โขน จากพระประดิษฐไพเราะ (ดาต) และเรียนการขับร้องเพิ่มเติมกับหลวงเสนาะดุริยางค์ (ทองดี) ซึ่งเป็นการร้องแบบราชสำนัก หลังจากได้ศึกษาองค์ความรู้จากบรมครูที่ยศของแต่ละสาขาแล้ว

พระยาเสนาะดุริยางค์ (แหม่ม สุนทรวาทิน) ถึงแก่อนิจกรรมด้วยโรคมะเร็ง เมื่อวันที่ 31 มกราคม 2492 ณ บ้านเลขที่ 1561 หน้าโรงเรียนบ้านสมเด็จพระเจ้าพระยา (สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา) ธนบุรี รวมสิริอายุได้ 83 ปี

1.2 ประวัติการทำงาน และผลงาน

นายแหม่ม สุนทรวาทิน เริ่มทำงานครั้งแรกเมื่ออายุได้เพียง 10 ปี (พ.ศ. 2418) โดยครูซ้อย ผู้เป็นบิดานำไปฝากเพื่อฝึกงานกับคณะละครในวังของเจ้าพระยาเทเวศน์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ท่านได้ทดลองคัดแปลง ประยุกต์ บทเพลงร้องและเพลงบรรเลง มาเรียบเรียงใหม่เพื่อใช้ในการงานละคร จนเข้ารับราชการครั้งแรกเมื่ออายุได้ 13 ปี (พ.ศ.2422) ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ตำแหน่งพนักงานปี่พาทย์ ของกองปี่พาทย์ กรมโขนหลวงได้รับเบี้ยหวัดปีละ 12 บาท โดยได้รับบรรดาศักดิ์เป็นขุนเสนาะดุริยางค์ งานที่ถือเป็นเกียรติแก่ท่านเป็นที่สุด คือ การได้รับความไว้วางพระทัยจากพระพุทธรเจ้าหลวง ทรงแต่งตั้งให้เป็นคณะที่ปรึกษาบรรจเพลงสำหรับประกอบละครเรื่อง “เงาะป่า” ที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์ขึ้น ต่อมาได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น “หลวงเสนาะดุริยางค์”, “พระเสนาะดุริยางค์” และในวันที่ 19 สิงหาคม พ.ศ.2468 ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์ชั้นสูงสุด คือ “พระยาเสนาะดุริยางค์” มีหน้าที่ควบคุมฝึกซ้อมวงมโหรีหรือวงที่บรรเลงโดยข้าราชการหญิง เพื่อซ้อมเพลงปลาทอง 3 ชั้น ที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นไว้ใช้บรรเลงเมื่อสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณีมีพระประสูติกาลพระราชโอรส ในสมัยรัชกาลที่ 6 นี้ ท่านได้รับพระราชทานเหรียญดุษฎีมาลาเข็มศิลปวิทยา นับเป็นนักดนตรีเพียงคนเดียวที่ได้รับพระราชทานเหรียญนี้

เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จสวรรคต พระยาเสนาะดุริยางค์ (แหม่ม สุนทรวาทิน) เสียใจมาก จึงตั้งใจจะบวชถวายเป็นพระราชกุศลตลอดชีวิต ครั้นเมื่อพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 ขึ้นครองราชย์ พระองค์ท่านยังทรงให้มีมโหรีหลวงหญิงเช่นเดิม และให้จัดตั้งกรมมหรสพหลวงขึ้นที่ท้ายวังหลวง แต่ยังหาครูผู้ฝึกสอนและควบคุมวง และถ่ายทอดวิชาความรู้ในการบรรเลงไม่ได้ พวกเสนาบดีได้กราบบังคมทูลว่ามีแต่พระยาเสนาะดุริยางค์ (แหม่ม สุนทรวาทิน) เพียงคนเดียวเท่านั้นที่จะทำหน้าที่นี้ได้ดี เพราะมีความรู้ ความสามารถ และมีศสูง เหมาะสมที่จะมา

เป็นเจ้ากรมพิณพาทย์หลวง พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) จึงลาสิกขาบทเข้ารับราชการเป็นเจ้ากรมพิณพาทย์หลวง และยังได้สนองพระกรุณาธิคุณฝึกซ้อมวงมโหรีวงนี้ที่ดำเนินักพระวิมาดาเธอ กรมพระสุทธาสินีนาฏ ในวังสนั่นทาลัย บรรเลงถวายทุกคืนวันพุธ ปลายรัชกาลที่ 7 มีการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ.2475 พระเจ้าอยู่หัวทรงสละราชสมบัติ เสด็จไปประเทศอังกฤษ วงมโหรีหลวงที่ควบคุมโดยพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) มีโอกาสแสดงโขน ตอน พระคเณศร์เสียวา หน้าพระที่นั่งเป็นครั้งสุดท้าย นอกจากนี้ท่านยังได้รับเกียรติคณะกรรมการพิจารณาคัดเลือกเพลงชาติไทยทั้งเนื้อและทำนองขึ้นมาใหม่ และได้รับแต่งตั้งให้เป็นประธานในการตรวจมือของทุกเครื่องดนตรี ในการรวบรวมเรียบเรียงเพลงไทยเพื่อบันทึกเป็นโน้ตสากลเพื่อการเก็บรักษาและความเป็นมาตรฐาน ของกรมศิลปากร

พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เป็นผู้เชี่ยวชาญดนตรีทุกแขนงตามที่ได้ประจักษ์แก่วงการดนตรีไทย ทำให้ท่านมีผลงานในบทบาทต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

- บทบาทนักดนตรี

พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เป็นอัจฉริยะบุคคลทางดนตรี แทกฉาน ทั้งทางปี่พาทย์ เครื่องสาย มโหรี ขับร้อง เสภา การเรียบเรียงทางเพลง การจัดเพลงใส่การแสดงละคร ท่านมีความเป็นเลิศในฝีมือ เครื่องดนตรีแต่ละ คือ ระนาดเอก ซึ่งฝีมือการตีระนาดของท่านได้ชื่อว่าเป็นหนึ่งมาตลอด ปี่ในก็ เป็นเครื่องดนตรีอีกชิ้นหนึ่งที่ท่านมีความเชี่ยวชาญมากจนนักปี่ทั้งหลายใช้อ้างอิงถือเป็นแบบฉบับ ท่านเรียนปี่กับครูซ้อยผู้เป็นบิดาตั้งแต่ตอนเป็นเด็ก ลักษณะคุณภาพเสียงปี่ของท่านจะพรืดไหว และเครื่องสาย ไม่ปรากฏหลักฐานว่าท่านเรียนเครื่องสายจากครูท่านใด

- บทบาทนักร้อง

ความเป็นเลิศอีกด้านหนึ่งของท่าน ที่วงการดนตรีต้องยกให้ว่าเป็นสุดยอดองค์ความรู้แห่งศตวรรษ ท่านเรียนขับร้องพื้นฐานจากครูซ้อย และเรียนต่อชั้นสูงขึ้นกับหลวงเสนาะดุริยางค์ (ทองดี) เนื่องจากท่านเป็นนักปี่ที่มีฝีมือเยี่ยม ท่านจึงนำวิธีการสร้างอารมณ์เพลงมาประยุกต์ใช้กับการขับร้อง ท่านสร้างสรรค์ผลงานทั้งทางทฤษฎีและทางปฏิบัติขับร้องขึ้นใหม่ทั้งหมด ในเรื่องคุณภาพเสียง ความหมายของเพลง อารมณ์เพลง เทคนิควิธีการสร้างเสียง องค์ประกอบอื่นในบทเพลง เช่น การทำทาง การเลือกใช้เสียงเครื่องดนตรีให้เกิดความเหมาะสมในบทเพลง

- บทบาทผู้พัฒนาการขับเสภา

พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้มีบทบาทในการพัฒนาการขับเสภาเป็นอย่างมาก ทางขับเสภาของท่านแพร่หลายมากในปัจจุบัน ถึงแม้ว่าท่านเป็นคนรุ่น

ก่อน หมิ่นขับคำหวานเป็นรุ่นเดียวกับหลวงกล่อมโกศลศัพท์ แต่ทางขับเสภาของท่านจะพัฒนา ประณีตมากกว่าท่านอื่น ไม่มีอิทธิพลของเพลงแหล่อยู่เลย ศิษย์เอกของท่านคือครูเหนียว ดุริยพันธุ์ นอกจากจะเป็นนักร้องเสียงดีแล้ว ลีลาการขับเสภาและขยับกรับของท่านยังเป็นเลิศ นอกจากท่านขับ กรับได้ละเอียด กรอกรับได้ไต่กังวานแล้ว ท่านยังได้พัฒนาระบบการวิธีขยับกรับให้มีชั้นเชิงแบบยอด ขึ้น เช่น การตีลากจังหวะ คีตวิธีการขับพิเศษไว้ด้วยการขับเริ่มเรื่องด้วยไม้ปรบไกวสองชั้น อ่อนช้อยแต่ไม่ซ้ำ ทันใจผู้ฟัง ในสมัยต้นรัชกาลที่ 7 เริ่มมีผู้หึงขับเสภากันมากขึ้น โดยยึดต้นแบบจากครูเลื่อน และครูเจริญใจ ทำให้เกิดปัญหาเรื่องระดับเสียง เพราะธรรมชาติของผู้หึงขับ “ทางนอก” ไม่สะดวก พระยาเสนาะดุริยางค์ ซึ่งเชี่ยวชาญทั้งปี่พาทย์ ขับและร้องได้ สอนให้ผู้หึงขับ “ทางใน” ซึ่งท่านเรียกว่า “เสียงคู่เสภา” ส่วนผู้ชายก็ขับทางนอก แม้จะเป็นคนละเสียงกัน แต่ก็ยังเป็นเสียงคู่กัน ขยับต่อกันได้ไม่ขัด และเมื่อจะร้องส่งผู้หึงขับเสียงคู่เสภา (เสียงใน) มาจนจบแล้วก็ตั้งเสียงร้องให้ตรงกับเสียงของเพลง หากพิจารณาตามแนวทางนี้ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เคยใช้ระดับเสียงในการขับเสภา ทั้งทางนอก (เสียงเสภา) และทางใน (เสียงคู่ของเสภา) ไม่จำเป็นต้องขับทางนอกเสมอไป ไม่เช่นนั้นผู้ หึงและผู้ทยเสียงต่ำจะขับไม่ได้ จึงเป็นความสามารถของท่านที่ทำให้วิชาการการขับเสภาของไทย พัฒนามาจนถึงปัจจุบันนี้

- บทบาทของนักเรียบเรียง

เพลงโ้ลาวที่อาจารย์มนตรี ตราโมท กล่าวถึง เป็นเพลงที่พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ท่านแต่งสำหรับวงเครื่องสาย นอกจากนั้นยังมีเพลงเชิดจีน ซึ่งประพันธ์โดยพระประดิษฐ์ไพเราะ (ครูมีแขก) เป็นเพลงสามชั้น ซึ่งทางของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) สาเหตุที่ท่านเลือกทำทางเพลง เชิดจีน เพราะเป็นเพลงยากคนอื่นไม่กล้าทำ คุณสมบัติเพลงเชิดจีนทางของท่าน คือ เสียงระนาดเจ็ดห้า คมชัด ปี่ไต่กกนกโดดเด่นไม่อู่มวง และท่านยังได้เรียบเรียงเพลงแขกมอญ (เถา) โดยแต่งเนื้อร้องเป็นภาษามอญไว้ที่ท่อนที่หนึ่ง และสองไว้ และปรับปรุงทางร้องแขกมอญสามชั้นบท ให้มีความอ่อนหวานเยือกเย็นไพเราะยิ่งขึ้น ต่อมาท่านยังได้ทำทางร้องทางพิเศษไว้อีกทั้งสามชั้น สอง ชั้น และชั้น นอกจากนี้ยังมีเพลงเพลงพม่าห้าท่อน และเพลงสร้อยสนตัด เพลงจากบทละครเรื่อง เงาะป่า การเรียบเรียงเพลงของท่านจะใช้ความรู้ความชำนาญในการทำทางบรรเลงหรือทางเครื่องทางร้องแล้วยังต้องใช้ความสามารถในทางนาฏศิลป์เป็นอย่างมาก จะเห็นได้จากการเรียบเรียงเพลงละครทุกเรื่องทุกตอนมักจะได้รับความนิยม อ้างอิงถึงในแวดวงวิชาการดุริยางค์ศิลป์ไทย นาฏศิลป์ไทย ตลอดมา

- บทบาทความเป็นครู

ท่านมีลูกศิษย์เป็นจำนวนมาก เช่น ครูของเจ้านายในราชสำนัก ครูของข้าราชการ ครูของลูก ครูของศิษย์ทั่วไป การสอนศิษย์เหล่านี้ท่านทุ่มเทการสอนอย่างเต็มความสามารถ ให้ความเสมอภาคแก่ศิษย์ทุกคน ท่านวางแผนจัดการเปิดตัวศิษย์ของท่านในโอกาสสำคัญต่อเจ้านายและสาธารณชนอยู่เสมอ ตลอดจนฝากตัวลูกศิษย์ไปทำงานกับคณะดนตรีของเจ้านายเพื่อเป็นการให้โอกาสที่ดีในชีวิตกับศิษย์ทุกคน ภาพความเป็นครูและระบบการจัดการเรียนการสอนแบบนี้ ครูพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ท่านได้ทำเป็นแบบอย่าง และปฏิบัติต่อศิษย์เช่นเดียวกันกับลูกของท่าน โดยท่านดูที่ความสามารถเฉพาะตัวของศิษย์แต่ละคนเพื่อพัฒนาได้อย่างมีคุณภาพที่สุด ฉะนั้นศิษย์ของท่านจึงมีความโดดเด่นเฉพาะทางกันไป ท่านจึงมีลักษณะเด่นในความเป็นครูด้านต่าง ๆ เช่น ความสามารถในการสอน คุณธรรมและจริยธรรม ความคิดสร้างสรรค์ การยอมรับในความสามารถของศิษย์ เป็นที่พึ่งของลูกศิษย์ และประยุกต์วิธีการสอนตามสถานการณ์

- บทบาทศิลปินอัดแผ่นเสียง

“นักดนตรีไทยคนแรกที่ได้อัดเสียง เพลงเดี่ยว เครื่องดนตรีไทยลงบนกระบอกเสียง และจานเสียง ท่านผู้นี้คือ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)” (พูนพิศ อมาตยกุล, 2540: 103) ท่านบันทึกกระบอกเสียงครั้งแรกกับบริษัทฝรั่งเศสที่วังบ้านหม้อ เป็นการเดี่ยวระนาดเอกเพลงการเวก เดี่ยวปีเพลง เชิดนอก บันทึกเสียงโดยบริษัทโอเดียนตราดิกและซ้างกู๋ จัดจำหน่ายโดยบริษัท ฮัมบรูกสยาม จำกัด, เดี่ยวปีเพลงกราวใน บันทึกเสียงโดยบริษัทโอเดียนตราดิก แผ่นเสียงที่พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) อัดไว้แต่แรกเป็นตราดิก ต่อมาอัดซ้ำอีกครั้งหนึ่งกับห้างแผ่นเสียงพาลิโพน เข้าใจว่าต้องการให้เสียงมีคุณภาพดีขึ้นกว่าเดิม

2. วิเคราะห์เพลงมอญกะทางร้องจาก; ครูเลื่อน สุนทรวาทิน

2.1 ประวัติครูเลื่อน สุนทรวาทิน

ครูเลื่อน สุนทรวาทิน เป็นบุตรคนที่ 2 ของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) และคุณหญิงเสนาะดุริยางค์ (เรือน) เกิดเมื่อวันที่ 13 เมษายน พ.ศ. 2453 เรียนจบวิชาสามัญระดับมัธยมจากโรงเรียนศึกษานารี เรียนวิชาดนตรีจากพระยาเสนาะดุริยางค์ผู้เป็นบิดา จึงนอกจากจะขับร้องไพเราะสมเป็นบุตรของเอกทักกะในดุริยางค์ศิลป์แล้ว ยังมีความสามารถในการบรรเลงเครื่องสาย โดยเฉพาะซออู้และขลุ่ยได้เป็นอย่างดีเป็นพิเศษ อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เล่าว่า นายเทวประสิทธิ์ พาทยโกศล บุตรชายฝีมือเยี่ยมของจางวางทั่ว พาทยโกศล ครูปี่พาทย์วังวังบางขุนพรหมชอบการขับร้องเพลงขอม

ทรงเครื่องของครูเลื่อนยิ่งนัก เมื่อครั้งมีการอัดแผ่นเสียงของราชบัณฑิตยสภา ในปี พ.ศ. 2474 ท่านก็เป็นผู้ที่ได้รับการคัดเลือกให้ทำหน้าที่ร้องส่งด้วย (นามานุกรมศิลปเพลงไทย, 2532) ในการจัดทำแผ่นเสียงของราชบัณฑิตยสภาโดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาคำรงราชานุภาพ องค์สภานายกราชบัณฑิตยสถานนั้น มีรายนามผู้บรรเลงดนตรีฝรั่ง และบทขับร้องทั้งหมด รวมทั้งภาพของนักดนตรีและผู้ขับร้องครูเลื่อน เป็นผู้หนึ่งที่มีรายนามปรากฏอยู่รวมทั้งภาพถ่ายของคณะนักดนตรีนั้นกรือ อีกทั้งในหนังสืออันเพลงไทยไช้จะไว้ในคุณค่า ได้ตีพิมพ์เรื่องศิลปของการดนตรีและละคอนของนางมหาเทพกษัตริย์สมุห เนื้อหาตอนหนึ่งกล่าวถึงมโหรีเครื่องใหญ่ มีคำบรรยายและมีภาพประกอบ ในภาพประกอบนั้นหญิงสาวผู้หนึ่งที่ทำหน้าที่เป็นคนเป่าขลุ่ย คือ นางสาวเลื่อน สุนทรวาทีน นอกจากนี้ครูยังได้รับเชิญให้เป็นวิทยากรพิเศษบรรยายสรุป เรื่องของวงปีพาทย์ดีค้ำบรรพ์แก่คณาจารย์และนิสิตจากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยมีการบันทึกเทปเพลงตัวอย่างจากครูเลื่อนไว้หลายเพลง ในครั้งนั้นทางคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยได้จัดการแสดงดนตรีปีพาทย์โดยทูลเชิญสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีเสด็จเป็นองค์ประธาน ครูเลื่อนเป็นผู้หนึ่งที่เข้าร่วมขับร้องในวงครุอาวโธและทูลเชิญสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงตีระนาดเอก

เมื่อวันที่ 18 มีนาคม พ.ศ. 2541 สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ได้จัดอภิปรายทางวิชาการเรื่องเพลงตับมอญกละ ณ ห้องสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 ทางสถาบันได้เชิญครูเลื่อน เป็นวิทยากรบรรยาย และขับร้องเพลงตับมอญกละ บรรเลงประกอบโดยวงปีพาทย์มอญเครื่องห้า จากภาควิชาดนตรีสถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยาอีกด้วย ปัจจุบันครูเลื่อน สุนทรวาทีน อายุ 94 ปี (2545) แต่สุขภาพร่างกายของท่านยังคงแข็งแรง ไม่เคยป่วยเป็นโรคใด ๆ ยังคงเดินขยับตลาดที่ตลาดพรานนกและเขาวราชเป็นประจำมีความจำดีมากสามารถร้องเพลงได้โดยไม่ลืมเนื้อเพลงตลอดจนเล่าเหตุการณ์ต่าง ๆ ในอดีตได้อย่างแม่นยำกระทั่งปี พ.ศ. ชื่อคนในยุคก่อนทั้งที่เกี่ยวข้องกับดนตรีและไม่เกี่ยวข้อง เสียงของท่านยังคงมีพลังดังชัดเจน อักษรถูกต้อง โสตประสาทดีเยี่ยม ท่านร้องรับร้องส่งกับวงปีพาทย์หรือเครื่องสายไม่มีความเพี้ยนให้ได้ยิน ยังคงเดินทางไปสอนขับร้องและเครื่องสายที่ภาควิชาดนตรี สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา เป็นปกติ ที่อยู่ปัจจุบันของท่าน คือ บ้านเลขที่ 1561 ซอยวัดมอญ ตรงข้ามสถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา เขตธนบุรี หลังจากที่เคยเป็นสำนักดนตรีเสนาะดุริยางค์ ของ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แหม่ม สุนทรวาทีน) บิดาของท่าน

2.2 ความเป็นมาเพลงมอญกละ

เพลงมอญกละ หรือมอญกละ ซึ่งอาจารย์มนตรี ตราโมท สันนิษฐานว่า เจ้าของปีพาทย์ต่าง ๆ ได้รวบรวมเรียบเรียงและเพิ่มเติมเพลงชุดนี้เข้าเป็นฉบับสำหรับขับร้องเป็นเพลงลูกบท เรียกว่า “มอญกละ” เป็นการรวบรวมเพลงมอญเล็ก ๆ มาบรรเลงเรียงต่อกละเคล้ากันไป เป็นประเภทเพลงตับ และต่างวงก็ต่างคิดเรียงลำดับเพลงกันไปคนละอย่างแตกต่างกัน บางท่านจึงแผลง เรียกว่า มอญกละ” จึงเรียกว่า ตับมอญกละ ครูเลื่อน สุนทรวาทิน กล่าวว่า “แต่เดิมทีเดียว คุณพ่อเรียกตับมอญกละ เพราะคุณพ่อเข้าใจว่าของที่ปนกันแล้วเราเรียกกันอย่างภาษากลาง ๆ เข้าใจกันว่ากละกัน ในคำร้องสมัยนี้ กละเป็นคำที่ถูก เพราะมีทั้งภาษาไทย ภาษามอญ ภาษาพม่า และภาษาบาลี เพราะฉะนั้นถ้าเรียกว่า มอญกละ จะไม่มีความหมายอะไรเลย ถ้าเรียกว่า มอญกละ ตามที่คุณพ่อเรียกไว้น่าจะถูกต้องกว่า” อย่างไรก็ตามมูลที่นำเสนอานี้เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ทราบถึงที่มา เหตุผลของชื่อเพลง ไม่ว่าจะเรียก เพลงมอญกละ หรือเพลงมอญกละ อย่างที่นิยมเรียกกันในปัจจุบัน แท้จริงคือเพลงเพลงเดียวกัน

จากการศึกษาคำศัพท์ คำร้อง คำแปล การออกเสียง ของภาษามอญ เพลงมอญกละ ของสำนักพระยาเสนาะดุริยางค์ (แจ่ม สุนทรวาทิน) โดยเนื้อหาของเพลงเป็นลักษณะเจรจาโต้ตอบกัน ระหว่างชายกับหญิง ที่เป็นคนเพิ่งเริ่มเกี่ยวพาราสักัน มีทั้งบทสั่งสอน เตือนสติ แสดงความเป็นห่วง เอื้ออาทรต่อกัน รำลาเพื่อจะเดินทาง คำพูดประชดประชัน การใช้คำพูดเปรียบเปรย

เพลงมอญกละเป็นเพลงเป็นเพลงที่มีความไพเราะจนบรมครูดนตรีไทยหลายท่านนิยมนำเอาเพลงมอญเล็ก ๆ อัตราจังหวะ 2 ชั้น มาบรรเลงต่อกัน ใช้บรรเลงเพื่อการฟังให้เกิดความไพเราะในโอกาสต่าง ๆ เพลงที่นำมาบรรเลงต่อกันนั้นมีจำนวนเพลงไม่แน่นอน เป็นทางเฉพาะของแต่ละสำนัก โดยเฉพาะทางเพลงที่เรียบเรียงโดยพระยาเสนาะดุริยางค์ (แจ่ม สุนทรวาทิน) ได้รับการยอมรับมากที่สุด ตับมอญกละสำนักพระยาเสนาะดุริยางค์ (แจ่ม สุนทรวาทิน) ถูกเรียบเรียงขึ้นมากกว่า 80 ปีมาแล้ว โดยพระยาเสนาะดุริยางค์ (แจ่ม สุนทรวาทิน) เพื่อใช้บรรเลงประจำสำนักของท่าน โดยมีเนื้อเพลง ภาษามอญเป็นหลัก มีสรว้อยเพลงเป็นภาษาพม่า บาลี และไทย ปนอยู่บ้าง ใส่ทำนองเพลงมอญที่มีความไพเราะ อัตราจังหวะ 2 ชั้น ที่ลงตัวกับเนื้อเพลงเข้าไป รวมทั้งสิ้น 8 เพลง

2.3 วิเคราะห์เพลงมอญกละ

จากการศึกษาวิเคราะห์ ทำนอง ท่วงทำนอง เพลงมอญกละทั้งฉบับจำนวน 8 เพลง ได้ผลการวิเคราะห์ดังนี้

1. ด้านคำร้อง ภาษา พระยาเสนาะดุริยางค์ (แจ่ม สุนทรวาทิน) เป็นผู้เลือกใช้ถ้อยคำสำนวนภาษาต่างชาติได้อย่างลึกซึ้งแต่เพลงร้องมักจะพบปัญหาความคลาดเคลื่อนทางเสียงสำเนียงและ

ด้วยระยะเวลาการตีความภาษาของผู้ร้องในปัจจุบันส่งผลให้เพลงมอญกละมีความผิดเพี้ยนจากเดิมไปมาก ไม่สามารถสื่อความหมายอย่างสมบูรณ์ได้ จนกลายเป็นเอกลักษณ์ของเพลงไทยสำเนียงต่างชาติไป

2. ด้านการใช้เสียงและวิธีการร้องของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ท่านคิดวิธีการขับร้องขึ้นใหม่สำหรับเพลงขับร้องทุกประเภท เพลงมอญกละบทนี้ใช้เทคนิคการหลบเสียงและโหนเสียงได้ในเนื้อเดียวกันตามความสามารถหรือคุณภาพเสียงของนักร้องแต่ละคน โดยที่เพลงไม่เสียอรรถรสบางช่วงของเพลงท่านจงใจให้นักร้องแสดงความสามารถของพลังเสียง ท่านเลือกใช้วิธีผ่อนหนักผ่อนเบาในบทเพลงได้อย่างเหมาะสมเจาะกลมกลืน เหมาะสำหรับผู้สนใจศิลปะการขับร้องทุกคน ดังตัวอย่าง



จากตัวอย่างนี้ เป็นการอวดคุณภาพของเสียงที่ขึ้นสูง แต่สามารถร้องหลบต่ำลงเป็นคู่แปดได้อย่างแนบเนียน

3. ด้านทำนอง พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ท่านเรียบเรียงทางร้องไว้ให้สอดคล้องกับแนวของดนตรี ทั้งแบบใกล้ชิดเครื่องเพื่อให้ง่าย สำหรับนักร้องสมัครเล่น แต่เมื่อนักร้องอาชีพมาร้องก็สามารถร้องทางที่ยากขึ้นได้ ทำนองทางเครื่องก็มีความวิจิตรงดงามทำทางไว้ให้นักดนตรีได้แปรทำนองได้อย่างอิสระตามความสามารถเพื่อไม่ให้เกิดความจำเจของผู้ฟังท่านได้นำเพลงสำเนียงและภาษาพม่ามาคั่นไว้ในเพลงที่ 3 เพื่อให้เกิดความสนุกของผู้ฟังและผู้ขับร้องบรรเลง

ด้านหน้าทับและอัตราจังหวะฉิ่ง เนื่องจากเพลงสำเนียงมอญกับสำเนียงพม่ามีความใกล้เคียงกันมากทั้งโครงสร้างทางฉิ่งทลัษณ์และทำนอง ท่านจึงใช้หน้าทับพม่ามาใช้ในเพลงที่ 3 เปลี่ยนจากอัตราจังหวะ 2 ชั้นเป็น 3 ชั้นเดียว เพื่อให้เกิดความแตกต่างในบทเพลง

นับเป็นความสามารถในการเรียบเรียงเพลงมอญบทนี้ของท่านเป็นอย่างมาก ทำให้เพลงนี้เป็นที่รู้จักของคนทั่วไปจนถึงปัจจุบัน

อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษาวิจัยผลงานเพลงมอญกละทางของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) มีสิ่งที่น่าสนใจอยู่ 3 ส่วนคือ

1. ประวัติของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) พบว่าท่านเป็นผู้ที่มีความสามารถทางดนตรีเป็นเลิศในทุกด้านทั้งทางเครื่อง และการขับร้องท่านเป็นผู้นำยุคของดนตรีไทยสมัยใหม่ ผู้ความเป็นโรแมนติก พัฒนาเทคนิคการบรรเลงในแต่ละเครื่องดนตรีจนเป็นตำราเรียนในยุคปัจจุบัน
2. จากการวิจัยเพลงมอญกละ พบว่าเพลงมอญกละถูกเรียบเรียงจากเพลงมอญเก่า 8 เพลง เนื่องจากครูสมัยโบราณมักไม่บอกลูกศิษย์ว่าเพลงชื่อเพลงอะไร ศิษย์ก็ไม่กล้าถามเพลงถือว่าเป็นการไม่สมควรทำให้ไม่มีใครรู้จักชื่อเพลงเป็นที่น่าสนใจโดยประวัติศาสตร์ส่วนนี้สูญหายไป ทำให้วงการดนตรีไทยขาดหลักฐานที่จะศึกษาในระดับสูงขึ้น
3. บริบททางสังคมที่มาเกี่ยวข้องกับดนตรีไทยมีอิทธิพลต่อความเจริญของดนตรีมาก เช่น การเมือง การปกครอง เศรษฐกิจ ยามใดที่เสถียรภาพทางสังคมมั่นคงดนตรีก็จะรุ่งเรือง ยามประเทศชาติอยู่ในสภาวะตกต่ำการดนตรีเกือบจะไม่มีมีความหมายอะไรนักดนตรีจึงเป็นคนที่มุ่งจะหางานทำไม่ใช้คนสร้างงาน

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัยเรื่องเพลงมอญกละผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะเพิ่มเติม ดังนี้

1. เนื่องจากเพลงมอญกละ เป็นเพลงที่มีอายุที่เก่าแก่พอสมควร จึงทำให้ความรู้ของเพลงมอญกละจางหายไปบ้างจากสังคม เมื่อเทียบกับสมัยก่อน จึงควรมีการบันทึกผลงานเพลงมอญกละไว้เป็นหลักฐานอ้างอิง ก่อนที่จะมีการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย
2. จากงานวิจัยชิ้นนี้ ผู้ที่สนใจงานเพลงภาษา ควรที่จะมีการศึกษางานเพลงต่างภาษาในทิศทางเดียวกันทำให้เกิดการเปรียบเทียบถึงบทเพลงภาษาในสำนวนอื่นๆ



บรรณานุกรม

- กรมศิลปากร. (1512). มอญที่เกี่ยวกับไทย. กรุงเทพมหานคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ ในงานพระราชทานเพลิงศพ คุณหญิงชุติมา สุริยสัตย์ จ.จ.ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส วันที่ 23 มกราคม พุทธศักราช 1512)
- _____. (2541). แม่ไม้เพลงกลอง. พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายมนัส ขาวปลื้ม ณ เมรุวัดประยูรวงศาวาสวรวิหาร. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์พิมพ์เนส พรินติ้ง เซนเตอร์ จำกัด.
- _____. (1516). ประวัติบทร้องเพลงไทยบางบท เล่ม 1. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภา.
- _____. (2520). พงสาวดารมอญ พม่า ถัดจากประชุมพงสาวดารภาคที่ 1. กรุงเทพมหานคร: บริษัทประชาชนจำกัด (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ อำมาตย์ตรี หลวงบริรักษ์จรยาราชภรณ์ (มณฑล คชเสนี) ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม วันจันทร์ที่ 26 ธันวาคม พุทธศักราช 2520)
- คณพล จันทน์หอม. (2539). การขับร้องเพลงไทย. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์โอเดียนสโตร์.
- เจริญใจ สุนทรวาทิน. (2532). ข้าพเจ้าภูมิใจที่เกิดเป็นนักดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้ว.
- ชโลมใจ กลั่นรอด. (2541). ทะแยมอญ: วัฒนธรรมการดนตรีของชาวมอญชุมชนวัดบางกระดี. วิทยานิพนธ์ ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตสาขาวัฒนธรรมศึกษา สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัย.
- ณรงค์ เขียนทองกุล. (2539). มานุษยวิทยาการดนตรี: กรณีศึกษาห้างบางลำภู. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล
- ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น. (2539). การศึกษาวัฒนธรรมการดนตรีของวงปี่พาทย์มอญ. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, ภาควิชาดุริยางคศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ดำรงราชานุภาพ , กรมพระยา. (2499). ตำนานเครื่องมโหรีปี่พาทย์. พระนคร: โรงพิมพ์ไทยเกษม.
- โดม สว่างอารมณ์. (2540). ศึกษาชื่อประวัติวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงทางจางวางทั่ว พาทย์โกสธ. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, วิชาเอกมานุษยดุริยางค์ วิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.
- ถาวร สิกขโกศล. 6 ตุลาคม 2544. ผู้เชี่ยวชาญทางร้องสายพระยาเสนาะดุริยางค์. สัมภาษณ์.
- ถาวร สิกขโกศล. (2543). เสภาเสนาะคำหวาน. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

- ธนิต อยู่โพธิ์. (2510). เครื่องดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิพร.
- นิกร จันทรศร. (2540). เดี่ยวกราวในทางฆ้องวงใหญ่ ครุสอนฆ้องวงใหญ่. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, วิชาเอกมนุษยดุริยางควิทยา
- บุญช่วย โสวัตร. (2538). การวิเคราะห์เนื้อทำนองหลักของเพลงแขกมอญบางขุนพรหม. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวัฒนธรรมศึกษา สถาบันวิจัยภาษา และวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ปัญญา รุ่งเรือง. (2517). ประวัติการดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช จำกัด.
- ป๊อบ คงลายทอง. 11 พฤษภาคม 2544. ผู้เชี่ยวชาญปี่สายพระยาเสนาะดุริยางค์. สัมภาษณ์.
- พูนพิศ อมาตยกุล. (2540). ลำนํ้าแห่งสยาม. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์นิตยสาร Hi-Fi STEREO มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร.
- มานพ วิสุทธิแพทย์. (2533). ดนตรีไทยวิเคราะห์. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.
- รณชิต แม้นมาลัย. 10 ตุลาคม 2544. ผู้เชี่ยวชาญขลุ่ย. สัมภาษณ์.
- โรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้า. (2542). ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 31. นครนายก: บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด.
- ศรีพิไล ทองพรม. (2538). การศึกษารายการดนตรีไทยทางวิทยุกระจายเสียง. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวัฒนธรรมศึกษา. บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ศรีศักร วัลลิโภดม. (2535). ดนตรีและนาฏศิลป์กับเศรษฐกิจ และสังคมชาวสยาม. หน้า 1-30. ธนาคารกรุงเทพ ฯ จำกัด.
- สังัด ภูเขาทอง. (2537). งานด้านการอนุรักษ์เพลงดับมอญกละ เพลงขาดเล้และเพลงพระอาทิตย์ชิงดวง. เอกสารประกอบการพิจารณาเพื่อขออนุมัติปริญญาครุศาสตรบัณฑิตกิตติมศักดิ์ ของนางเลื่อน สุนทรวาทีน.
- สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. (2541). รายงานการสัมมนา “เพลงไทยสำเนียงมอญ”. กรุงเทพมหานคร: บริษัท ส่องสยาม จำกัด.
- สมพงษ์ กาญจนผลิน. (2540). ทักษะการขับร้องเพลงไทย เพลงร่ำวง และเพลงประกอบการฟ้อนรำ. กรุงเทพมหานคร: ดันอ้อ แกรมมี่ จำกัด.
- สุกรี เจริญสุข. (2538). ดนตรีชาวสยาม. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ Dr. Sax.
- สุดารัตน์ ชาญเลขา. 8 พฤศจิกายน 2544. ผู้เชี่ยวชาญเพลงร้องไทย. สัมภาษณ์.
- อนันต์ สบฤกษ์. 12 พฤศจิกายน 2544. ผู้เชี่ยวชาญปี่สายพระยาเสนาะดุริยางค์. สัมภาษณ์.

อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ เสวกตรี พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน).

กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์หว่าเชียง

อนุก นาวิกมูล. (2527). เพลงนอกศตวรรษ. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์.

อภิชาติ พุระหงส์. 1 ตุลาคม 2544. ผู้เชี่ยวชาญเพลงร้องสายพระยาเสนาะดุริยางค์. สัมภาษณ์.

อานันท์ นาคคง. (2538). ปีพาทย์มอญและเพลงมอญ ที่มาที่ไปและลมหายใจเอือกสุดท้ายของนัก

ดนตรีไทยธรรมดา. วารสารเพลงดนตรี. 2(1) 55-68

อานันท์ นาคคง และอัญญาธร สาคริก. (2544) หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มหาดุริยิก

กลุ่มเจ้าพระยาแห่งอยุธยา. สำนักพิมพ์ มติชน กรุงเทพมหานคร.





เพลงตับมอญคณะ ปี่พาทย์มอญเครื่องห้า

2 3 4

ร้อง

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะฉิ่ง

5 ร้องเที่ยวที่ 2 6 7 8

อะ เวา อัว ชัน นาย ระ

รับเที่ยวแรก

รับเที่ยวแรก

Copyright by Mahidol University



9 10 11 12

ร้อง

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะจึง

13 14 15 16

โก๊ะ เหล่า เล บ่าข

Copyright by Mahidol University

17 18 19 20

ร้อง

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ม้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะถึง

โก๊ะ เหล่า เล บ่าย

21 22 23 24

เอา วา สุข เล ขอ เล

Copyright by Mahidol University

25 26 27 28

ร้อง

เกิด มัว แนม ฮา

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะถึง

29 30 31 32

Copyright by Mahidol University

33 34 35 36

ร้อง

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

โฆมมอญ

จังหวะฉิ่ง

37 38 39 40

Copyright by Mahidol University

41 42 43 44

ร้อง

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ม้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จิ้งหะฉิ่ง

45 46 47 48

Copyright by Mahidol University

49 50 51 52

ร้อง

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะฉิ่ง

53 54 55 56

Copyright by Mahidol University

57 58 59 60

ร้อง

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะถึง

61 62 63 64

Copyright by Mahidol University

65 66 67 68

ร้อง ร้ว กวาน เนาะ อ้ว เซอะ เกิด

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะฉิ่ง + - + - + - + -

69 70 71 72

Copyright by Mahidol University

73 74 75 76 77

ร้อง - - - - - โกะ เหล่า เล บ่าย

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะฉิ่ง + - + - + - + -

78 79 80 81

โกะ เหล่า เล บ่าย อะ เวา ตอน

Copyright by Mahidol University

82 83 84 85

ร้อง

อา ปาก เกร็ด เงื้อม

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ม้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะนี้

Copyright by Mahidol University

90 91 92 93

ร้อง

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ห้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะดี

วัน

เพลงที่ 2

94 95 96 97

วัน กรัง กรัง มัว กวด อา บา กวด

98 99 100 101

ร้อง
เกริง ปะ น่าน เปะละละ กอ แตม เอย

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะฉิ่ง + - + - + - + -

102 103 104 105

เกล้าะ จ้อด เกีย เวียะ เนีย ปะ เวิด เกล้าะ จ้อด เกีย เวียะ

Copyright by Mahidol University

106 107 108 109

ร้อง เนียบ ปี่ะ เว็ด เกล๊ะ จ๊อด ก๊อด เปียะ โตน อี เนาะ

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะฉิ่ง + - + - + - + -

110 111 112 113

ปลอน เปียะ โตน จ๊อด

Copyright by Mahidol University

114 115 116 117

ร้อง

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะฉิ่ง

118 119 120 121

Copyright by Mahidol University

122 123 124 125

ร้อง

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะดี

126 127 128 129

Copyright by Mahidol University

130 131 132 133

ร้อง

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปียโน/ตะโพนมอญ

จังหวะลิง + - + - + - + -

134 135 136 137

Copyright by Mahidol University

138 139 140 141

ร้อง

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะถึง

142 143 144 145

เล มอง มอง มา ดู เล เม ดู

Copyright by Mahidol University

146 147 148 149

ร้อง จอง นื่อง ข้า นี้ เอย

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะฉิ่ง + - + - + - + -

150 151 152 153

ตะ ละ กุน โกลกน จา บา โกะะ ตะ ละ กุน โกลกน

154 155 156 157

ร้อง จา บา ไ้ะ โคน จาว แม ตุ ชาว

เป๋มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะฉิ่ง + - + - + - + -

158 159 160 161

บะ ระ เตะ

Copyright by Mahidol University

เพลงที่ 3

162 163 164 165

ร้อง

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะดัง

ตะ ละ บา ซ้ำ

166 167 168 169

ชา ชะ โถ และ

ชวย มะ ชวย มอง กะ จอง เล้า

ชา กะ จอง เล้า

170 171 172 173

ร้อง ขา ขา เล ตะ ตะ บา ช้า ขา ขะ โล เละ ซวย มะ ซวย

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะฉิ่ง + - + - + - + - + - + - + -

174 175 176 177

มอง กะ จอง เล้า ขา กะ จอง เล้า ขา ขา เล ชัน ไค ขา

178 179 180 181

ร้อง ปัด ชะ เล เล เล เล เล เล เล เล เร เซอะ ญาต กอม

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะฉิ่ง + - + - + - + - + - + - + -

182 183 184 185

ฮา ชัน ไค ยา ปัด ชะ เล เล เล เล เล เล เล เล

186 187 188 189

ร้อง
เล เล เล เล เล หุง ชัด กอม ซา
ชา มอง

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะฉิ่ง
+ - + - + - + - + - + - + -

190 191 192 193

เล
เขา ลา
ลา มอง เล เอ๋ย
ชา มอง

+ - + - + - + - + - + - + -

194 195 196 197

ร้อง เล ยา มอง เล ยา ลา ยา มอง

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะถึง + - + - + - + - + - + - + -

198 199 200 201

เล เอย ยา มอง เล

Copyright by Mahidol University

202 203 204 205

ร้อง

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ห้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะฉิ่ง

206 207 208 209

210 211 212 213

ร้อง

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะฉิ่ง

+ - + - + - + - + - + - + -

214 215 216 217

Copyright by Mahidol University

218 219 220 221

ร้อง

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะถึง

+ - + - + - + - + -

เพลงที่ 4

222 223 224 225

ใคร จะ

+ - + - + - + -

226 227 228 229 1.

ร้อง ปุ ใคร จะ ปัด ใคร จะ พัด ให้ น้อง นอน ใคร จะ

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะฉิ่ง + - + - + - + -

230 2. 231 232 233

กา ว อ า เติง โมน เจริยะ ไก่ เอะ โกลน เป็ยะ เจ็ยะ มิ

Copyright by Mahidol University

ร้อง

เป๋มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะฉิ่ง

234

235

236

237

238

239

240

241

Copyright by Mahidol University

ร้อง

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะฉิ่ง

242

243

244 1.

245 2.

246

247

248

249

Copyright by Mahidol University

250 251 252 253

ร้อง

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะฉิ่ง

+ - + - + - + -

เพลงที่ 5

254 255 256 257

รัก เข้า ช่อ พุ่ม เรียง เอย หอม

+ - + - + - + -

258 259 260 261

ร้อง
เพียง บ่ พิศ หอม ดอก อื่น ไม่ ชื่น จิต เหมือน ดอก สะ

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะนี้

+ - + - + - + -

262 263 1. 264 2. 265

หลิด ของ เรียม เอย รัก เจ้า เอย

+ - + - + - + -

266 267 268 269

ร้อง

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะฉิ่ง

+ - + - + - + -

270 1. 271 2. 272 273

Copyright by Mahidol University

274 1. 275 2. 276 277

ร้อง

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

ปี่ม้าง/ตะโพนมอญ

จังหวะฉิ่ง

278 279 280 281

Copyright by Mahidol University

282 283 284 285

ร้อง

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะฉิ่ง

เริ่ม

เพลงที่ 6

286 287 288 289 1.

เอย เมิง เถิง กะ เซิง ส่า ลี เริ่ม

290 2. 291 292 293

ร้อง
ลิ แชะ ละ รี ม็อง ชัว มะ ยี่ หวัน กะ มัน ยี่

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะถึง + - + - + - + -

294 295 296 297 298

ปอง เมิง เลิง ลี กง จา

299

+ - + - + - + -

299 300 301 302 303

ร้อง
ส่น กะ รุน ชี กอ ชี ส่น กะ รุน ชี กอ กะ รุน ชี กอ

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ห้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะฉิ่ง + - + - + - + -

304 305 306 307

เออ

Copyright by Mahidol University

308 309 310 311

ร้อง

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะถึง

312 313 314 1. 315 2.

316 317 318 319

ร้อง

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

ปี่มวง/ตะโพนมอญ

จิ้งหะว้าง

320 321 322 323

Copyright by Mahidol University

324 325 326 327

ร้อง

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะหนึ่ง

328 329 330 331

Copyright by Mahidol University

332 333 334 335

ร้อง

ปี่มอญ

ระนาดเอก

น้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะหนึ่ง

+ - + - + - + -

เพลงที่ 7

336 337 338 339

เพลิน เอ็ม มิ เพลิน ปราณ ว่า มิ

+ - + - + - + -

340 341 342 343

ร้อง
อัน กง จา กา ระ แน กา ระ ชั่ว กา แด

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ข้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะหนึ่ง + - + - + - + -

344 345 346 347

มิ กา ชั่ว รุป ร้าง กา เข มะ ชี

Copyright by Mahidol University

348 349 350 351

ร้อง หวัน กระ เร ชี ปอง เป็น ป้อ ระ

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

ปี่มอญ/ตะโพนมอญ

จิ้งหว่าน + - + - + - + -

352 353 354 355

เข กง จา ระ เฒ มี อา กาว

Copyright by Mahidol University

เพลงที่ 8

356 357 358 359

ร้อง ละ มิ แด เจิน จาม เอย

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะฉิ่ง + - + - + - + -

360 361 1. 362 2. 363

เจิน จาม วา วา ซวย ยะ ระ ซวย ยะ ระ ยะ

Copyright by Mahidol University

364 365 366 367

ร้อง
ปฐ ภา พุ คา บัว เขต สะ ยา ต่อ

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ฆ้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะฉิ่ง + - + - + - + -

368 369 370 371

โก ขว เล็ด เลิน แเม

Copyright by Mahidol University

372 373 374 375

ร้อง

ปี่มอญ

ระนาดเอก

ห้องมอญวงใหญ่

เปิงมาง/ตะโพนมอญ

จังหวะฉิ่ง

376 377 378 379

Copyright by Mahidol University

ประวัติผู้วิจัย

| | |
|--------------------------------|--|
| ชื่อ | นายพูนสุข กุหลาบวงษ์ |
| วัน เดือน ปีเกิด | 22 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2506 |
| สถานที่เกิด | จังหวัดสิงห์บุรี ประเทศไทย |
| ประวัติการศึกษา | ครุศาสตรบัณฑิต
วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา, พ.ศ. 2526 - 2529
ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรีวิทยา)
มหาวิทยาลัยมหิดล พ.ศ. 2540 - 2545 |
| ตำแหน่งและสถานที่ทำงานปัจจุบัน | โปรแกรมวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
จังหวัดกรุงเทพมหานคร
ตำแหน่ง : อาจารย์ประจำ |

A musical analysis on Mon Kla of Praya Sanoh Duriyang (Cham Soontornvatin) School

Introduction

Thai songs or Pleng Thai are Thai's national heritage in form of sound. They are aesthetic beauty which have been well decorated by the intellect of Thai classical music teachers in order to impress the audience by these long time beautiful songs. These compositions have been gradually developed from folk tune both lyrics and instrumental. There are many kind of songs such as Pleng Deaw, Mahoree, Pee Phat played by different kinds of instrument which will give different tone. In every period of Thai Kingdom, new compositions have been released. Many different melodic style of neighbouring countries, like Laos, Burma, Western countries, China, India, Japanese, Khmer, etc., have been taken and rearranged to be Thai songs.

Each composer had different skill such as Pra Pradit Pairoh (Mee Duriyangkool) were an expert in playing Klui; Luang Pradit Pairoh (Sorn Shilapabanleng) were an expert in playing kro technique; Praya Sanoh Duriyang (Cham Sunthornvatin) were a virtuoso for Klui, Ranad Ek, singing and arranging music for the play.

Praya Sanoh Duriyang, former mane Cham Sunthornvatin, was a great artist who lived in Rattanakosin period under the reign of King Rama V, King Rama VI, and King Rama VII. One of his famous arranged pieces was the song in style of Mon (a tribe in South East Asia region) called Pleng Tub Mon Kla. He arranged it by collected eight popular songs of Mon in that time. Some of them were the old songs from Ayutthaya period.

Many others composers also rearranged Pleng Tab Mon Kla later by changing lyrics and adding more songs. His daughter, Luen Sunthornvatin, mentioned about Pleng Tab Mon Kla that "Pleng Tab Mon Kla was the song that my father arranged by using only eight Mon songs. There were many composer who did by using more than eight. According to the division of singing style between male and female singers in Mon lyrics which were separated to suite the gender made distinctive vocal style which is more suitable and realistic.

Although Pleng Tub Mon Kla contains many original Mon songs, Thai songs were added in some versions which composed by the musicians. Performing artists of Chao Praya Mahintarasaktumrong (Pen Pengkul) was the first group who used Pleng Tub Mon Kla to accompany the play in the scene of Mon Army's invasion. Although there have been many versions of Pleng Tub Mon Kla, the most famous and played has been Praya Sanoh Duriyang's version. He invented new vocal style for Pleng Mon Kla, such as technique for expressing emotion to get along well with the lyrics. He taught his second daughter, Luen Sunthornvatin, this technique.

Because of his specific and very beautiful vocal style, the researcher realized the importance to survey this distinctive style and rhymes in order to present a useful guide for those who interested.

Objective

1. To study biography of Praya Sanoh Duriyang (Cham Sunthornvatin) and his compositions and performance.
2. To analyse Pleng Mon Kla.

Scopes

1. Study only Pleng Mon Kla's singing style in version of Praya Sanoh Duriyang (Cham Sunthornvatin) by studying both melody and lyrics from Miss Luen Sunthornvatin, his daughter, who reserves the original version.
2. Write the melody in notation only for research purpose.

Results

1. Biography, compositions and performance of Praya Sanoh Duriyang (Cham Sunthornvatin)

1.1 Biography

Praya Sanoh Duriyang, former name Cham Sunthornvatin, was born in one of the great artist family in the early Rattanakosin period in August, 1866. He was the first-born son of Choi and Pai Sunthornvatin and had three younger siblings ; Cheun, Chom, and Pew. He married twice and had two children with Sub and five children with Khunying Sanoh Duriyang (former name Reun).

He began his music and singing lesson with his father, Choi Sunthornvatin who was a great artist of that time. When he acquired the basic skill in playing Pee Phat and singing, his father took him to work as an apprentice in the play group under the patronage of Chao Praya Thevesvongvivat (former name M.R. Lan Kunchorn) in order to learn singing and performing by on-the-job training. Later on, he studied more with many teachers such as, studied Pee and Ranad Ek with his father, Sepa Luang with Pra Sano Duriyang (former name Kun Nuan), Pee Phat for accompanying Khon with Pra Pradit Pairon (former name Tad Tatanant), and royal style singing with Luang Sanoh Duriyang (former name Thong Dee). He passed away of cancer at the age of 83 on January 31th, 1949.

1.2 Work and composition

He began to work when he was only 10 years old as an apprentice in the play group under the patronage of Chao Praya Thevesvongvivat (M.R. Lan Kunchorn). He adapted and rearranged songs for the play. He began to work as a government official at the age of 13 in the reign of King Rama V in the position of Pee Phat player, Khon Luang Department and received a nonhereditary title as Khun Sanoh Duriyang. The most honourable job he considered was being the composing councillor, composed songs for the King's play – Ngoh Pa. After that, he received a nonhereditary title again as Luang Sanoh Duriyang and later as Pra Sano Duriyang.

On August 19th, 1945, he received the highest title as Praya Sanoh Duriyang. He conducted Wong Mahoree for female which performed Pleng Pla Thong

Sam Chan, the composition of King Rama VI, celebrating the prince's birthday. He was only one musician in his time who received Dusadee Mala Khem ShilapaWittaya Medal from the King.

When King Rama VI passed away, he was very sad and intended to go into priesthood for all the rest of his life. According to King's Rama VII allowance to reserve Wong Mahoree for female but there was no skillful teacher who could teach and conduct, he was then selected to do this job. Everyone concerned agreed that he was the only one who suited the position. Consequently, he had to return to secular life and served the King as Chao Krom Pee Phat Luang (head of Pee Phat Department) and conducted Wong Mahoree to perform for the King every Wednesday evening.

In 1932, the Revolution made King Rama VII to abdicate the throne and flew to England. Wong Mahoree Luang,¹ under the conduction of Praya Sanoh Duriyang, performed their last concert at the king's palace. Later on he was selected to be one of the Thai National Anthem Committee which had to select and rewrite the national anthem. Moreover, he was selected to be the chairman of Fine Arts Department, checking and collecting Thai songs and write them in notation.

- As a musician

He was a virtuous musician in instrument playing, vocalising, harmonizing, arranging songs for the play. He was also excellent in Ranad Ek and Pee which most of Pee players have followed his techniques.

- As a singer

His virtuoso has been highly acclaimed as the supreme knowledge of the century. He studied singing basic from his father and studied in advance level with Luang Sanoh Duriyang (former name Thong Dee). He applied technique to express emotion from Pee to singing. He also created many works both theoretical and practical involved with tone quality, meaning of songs, song emotion, sound production techniques, using the suitable instrument for the song, ect.

- As a supporter of Sepa's development

He was a very important person to the development of Sepa. His style of Sepa is still very famous nowadays. His style seems to be well- developed without any influence from Pleng Lae. One of his talented student was Neaw Duriyaphand who was not only good at Sepa but also excellent Krab player.

- As an arranger

Cheard Chean, composed by Pra Pradit Pairon (Kru Mee Kak) was every difficult song which had rarely been arranged. Its difficulty was the reason for Praya Sanoh Duriyang to arrange it. The characteristic of his version was the brilliance and clarity of Ranad and distinction of Pee.

He also arranged Pleng Kak (Tao) by composing the lyrics in Mon language for the 1st and 2nd movement. Furthermore, he rearranged singing style of Kak Mon Sam Chan Bot to be more delicate and sweet. Pleng Pama Ha Ton and Pleng Soi Son Tat were also his arrangement.

In his arrangement instrumental and performing arts skill in advance level were used and have been widely conceded and referred to in both Thai classical music and dance fields of study.

- As a teacher

He had a lot of students who became teachers of Royal family and relatives, government officials, their own children and others. He devoted himself to

teaching career so much. He always treated his student equally and planned their first debut in special occasions of Royal family as well as in public. He would try to find the specific talent or skill of each student and helped them to develop for the best they could depending on their own character and skill. As a result, each of his student were good at different instruments, skill, and techniques.

It could be mentioned that he was a great teacher who taught not only music but also moral and creativity. He was open-minded to his student, applied teaching method suitable for each one and always helped them.

- As a recorded artist

“The first Thai artist who recorded Thai classical music in solo pieces was Praya Sanoh Duriyang (Cham Sunthornvatin)” (Poonpis Amattayakul, 1997:103)

He made the first record with a western company at Wong Ban Mo, in Pleng Karaweg for solo Ranad and Pleng Cheard Nok for solo Pee, recorded by Odean Company. Later on, Pleng Krow Nai for solo Pee which once recorded by Odean Company was re-recorded by Palaphone Record to get better sound.

2. Analysis of Pleng Mon Kla's vocal style from Luen Sunthornvatin, primary source

2.1 Biography of Luen Sunthornvatin

Leun Sunthornvatin is the second daughter of Praya Sanoh Duriyang and Khunying Sanoh Duriyang (former name Ruen). She was born on April 13th, 1910. She studied general subjects in secondary level at Suksanaree School and studied music with her father. She is virtuous in singing, string instrument (especially Saw Au) and Klui

Chareonchai Sunthornvatin recalled that Thevaprasit Pattayakosol, a talented son of Changwang Tauw Pattayakosol; Pee Phat teacher at Wang Ban Khun Phrom, admired Luen's singing in Pleng Khom Song Kreung. She was also selected to sing this song in a recording of the Royal Institute in 1931. There was the name list of all the musicians both western and Thai including their photography. The book titled “Pleng Thai Chai Cha Rai Nai Khunka” contains the art of music and performing art of Nang Maha Thep Kasat Samuha, describes about Wong Mahoree Kreung Yai with illustration. Luen Sunthornvatin was one of the girls in the illustration.

Chulalongkorn University once invited her to be a guest lecturer in the topic of Wong Pee Phat Dukdumban for teachers and students from Fine and Applied Arts Faculty. The faculty also recorded many songs she sang in the lecture hours. In the mean time, the faculty presented Pee Phat concert and invited to the concert. Leun was one of the respective teachers invited.

On March 18th, 1998, Thai Study Institute, Thammasart University held up a discussion in Pleng Mon Kla at King Rama IX Music Library. She was invited to be a lecturer and to perform Pleng Mon Kla, accompanied by Pee Phat Mon Kreung Ha, played by students from Music Department of Rajabhat Institute Bansomdejchaopraya.

She is now 94 years old in very good health. She usually goes to shopping at Phrannok and China Town market. She has good memory about the events and persons in the past with the year they concerned. She still can sing from memory with powerful voice and perfect ears. She teaches at Music Department, Rajabhat Institute Bansomdejchaopraya. Her address is 1561 Soi Wat Mon opposite the

Institute, Thonburi district, the same place that was once the Sanoh Duriyang School of Praya Sanoh Duriyang, her father.

2.2 History of Pleng Mon Kla

Montree Tramote assumed that many owners of Wong Pee Phat gathered and added many songs to be Tub called Mon Kla. It contains little Mon songs conjoined or mixed as Pleng Tub. Each Wong Pee Phat may put these little songs in different order, as the result, it was called Mon Kla which means mixed Mon.

Luen Sunthornvatin recalled that “ My father called Tub Mon Kla because he had understood as we call mixed thing as kla. Actually, Kla is the correct word because this Tub Mon Kla has lyrics in Thai, Mon, Burmese and Bali language. If we call Mon Gla like some people do, it will have no meaning at all. On the other hand, if we call Mon Kla like my father did, it would have exact meaning.”

2.3 Analysis of Pleng Mon Kla

1. Lyrics and language :

Praya Sanoh Duriyang chose foreign words and idioms so well. However, the problem is the intonation has been distorted.

In addition, Pleng Mon Kla has been distorted from the original version because of times to times interpretation of the singers.

2. The use of tone and vocal techniques of Praya Sanoh Duriyang :

He invented new technique for every kind of song. In case of Pleng Mon Kla, technique for bending the tone has been used depends on ability and voice quality of each singer which would not destroy the emotion of the song.

In some phrases, he intended to use the special technique to show the power of singer's voice. He chose the techniques and balanced them neatly, so it became flexible enough for everyone who interested in studying the piece.

3. The melody :

He arranged the vocal melody both in easy and difficult version for both amateur and professional singers. The instrumental part allows the musicians to improvise for the reason that the audience will not be bored.

Moreover, he added Burmese language lyrics in the 3rd song to be more enjoyable for the performers and the audience.

Discussion

There are three interesting part from the research :

1. Biography of Praya Sanoh Duriyang

The research found that he was a great artist with virtuous skill not only in instrument playing but also in singing. He was a leader who led Thai classical music into modern and also developed techniques for each instrument which have become the pattern of Thai classical music study.

2. The research found that Pleng Mon Kla is a kind of song called Tub Pleng. The vocal melody is accompanied by the instrument through out the piece.

It contains eight Mon songs. However, according to old style of teaching, most teachers would not tell their students the name of songs and the students would not ask because they thought it would be unappropriated, we have lost this part of history and the evidence for use in advance level of study.



3. Social context such as politics and economics has involved with Thai classical music and has influenced on its development . When there was stability in the country , there was a glorious future for musicians. On the contrary , when the country was in crisis , music had no meaning at all and many musicians became the person who look for jobs not build jobs.

Recommendation

1. Plen mon kla is an ancient song , its information has gradually disappeared. It would be better to record it before it will be changed.
2. According to this research , anyone who is interested in language songs should study in other languages in the same way to make them comparable to others.

