



การวิเคราะห์เพลงประจำบ้าน ทางห้องมอญวงใหญ่

มนัส แก้วบุชา

อภินันทนาการ

จาก

มิตรท้าวทศพลี ม.ม๒๓ค

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาดนตรี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

พ.ศ. 2542

ISBN 974-662-501-2

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยมหิดล

กท

ม164ก

2542

Copyright by Mahidol University

311442 ค.๒

วิทยานิพนธ์

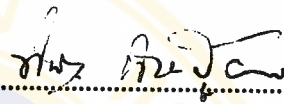
เรื่อง

การวิเคราะห์เพลงประจำบ้าน ทางห้องมอญวงใหญ่



นายมนัส แก้วบุชา

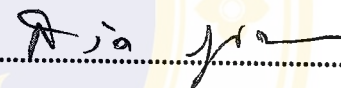
ผู้วิจัย



นายพินิจ ฉายสุวรรณ

ศิลปินแห่งชาติ

ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์



นายสัจด์ ภูเขาทอง

กศ.บ.

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์



รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกัรัชต์

กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์



ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรรย์ยานนท์

ค.บ., M.M.

ประธานคณะกรรมการประจำหลักสูตร

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานตรี

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์



ศาสตราจารย์เลียงชัย ลิ้มล้อมวงศ์ Ph.D.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์

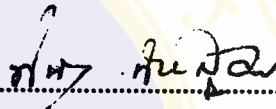
เรื่อง

การวิเคราะห์เพลงประจำบ้าน ทางฆ้องมอญวงใหญ่  
ได้รับการพิจารณาให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร  
ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี  
วันที่ 23 มิถุนายน พ.ศ. 2542



นายมนัส แก้วบุชา

ผู้วิจัย



นายพินิจ ฉายสุวรรณ

ศิลปินแห่งชาติ

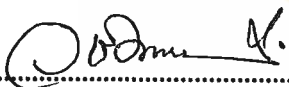
ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์



นายสงค์ ภูเขาทอง

กศ.บ.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์



ผู้ช่วยศาสตราจารย์วีรารักษ์ วรรณดี

อ.บ., อ.ม.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์



ศาสตราจารย์เลียงชัย ลี้มล่อมวงศ์ Ph.D.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล



รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ์

กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์



รองศาสตราจารย์สุกรี เจริญสุข

กศ.บ., M.M.E., D.A. (Music)

ผู้อำนวยการ

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

## กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้สำเร็จลุล่วงไปได้ ด้วยความช่วยเหลืออย่างดียิ่งของอาจารย์พินิจ ฉายสุวรรณ อาจารย์ศักดิ์ ภูเขาทอง รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัษต์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อนรรฆ จรรย์ยานนท์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์วัชรภรณ์ วรรณดี คณาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ที่ได้ให้คำแนะนำและข้อคิดเห็นต่าง ๆ ของการวิจัยมาโดยตลอด จึงขอขอบพระคุณมา ณ ที่นี้

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณครุคนตรีมอญผู้กรุณาให้ข้อมูลและสาริตการตีพิมพ์มอญวงใหญ่ เพลงประจำบ้าน แนะนำรายละเอียดด้านประวัติบุคคล ด้านบริบทของเพลงในแง่มุมของการเปิดเผย ความรู้อย่างมิได้ปิดบังแต่อย่างใด คือ ครูมงคล พงษ์เจริญ ครูชะอุ่ม คนตรีเสนาะ ครูประทวน พินพาทย ครูหวน พินพาทย ครูบุญรอด ทองวิวัฒน์ ครูสมศักดิ์ ไตรวาสน์ ครูสุบิน จันทร์แก้ว ครูใบ เตมียกลิน ครูปรุง วงศ์จ้านง ครูวิเชียร นาวาธิษฐ์ ครูนิยม เจริญบุญ ครูฉวีวรรณ ควรแสง และครูผู้อยู่เบื้องหลัง แนวคิดของผู้วิจัย มีคุณครูพิมพ์ นักระนาด ผู้ล่วงลับแล้ว

นอกจากนี้ผู้วิจัยขอขอบคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์สมศักดิ์ สร้อยระย้า สำหรับคำแนะนำต่าง ๆ ตลอดจนเพื่อนนักศึกษาซึ่งมีน้ำใจช่วยเหลืออย่างสม่ำเสมอ คือ คุณวิบูลย์ ตระกูลสูงัน คุณปิยะภรณ์ สบายแท้ คุณอรวิดี ธนะจันทร์ คุณหลุยส์ ฮอร์เนอร์ คุณเมทินี เตชะวิทยากุล สล่าคำตุน ณ เชียงใหม่ ร้อยตรีหญิงสโรชา สุขสวัสดิ์ ณ อยุธยา และคุณอรุณี แน่นหนา

หากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เกิดประโยชน์และสร้างเสริมภูมิปัญญาแก่ผู้สนใจบ้าง ขอมอบคุณค่านี้แด่คุณครูนิรนามชาวมอญ ผู้นิรมิตเพลงประจำบ้านอันอมตะให้ลูกหลานได้บรรเลงประโคมเป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรมสืบมา

ท้ายนี้ ผู้วิจัยใคร่ขอกราบขอบพระคุณ บิดามารดา ซึ่งสนับสนุนและให้กำลังใจแก่ผู้วิจัยเสมอจนสำเร็จการศึกษา

มนัส แก้วบุชา

4036267 MSMS/M : สาขาวิชา : ดนตรี; ศศ.ม. (ดนตรี)

คำสำคัญ : การวิเคราะห์ / เพลงประจำบ้าน / ทางมอญมอญวงใหญ่

มนัส แก้วบุชา : การวิเคราะห์เพลงประจำบ้าน ทางมอญมอญวงใหญ่ (AN ANALYTICAL STUDY OF MON STYLE IN PLENG PRAJAM BAN, A SONG OF CREMATION CEREMONY, CENTRAL THAILAND) คณะกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ : พินิจ ฉายสุวรรณ, ศิลปินแห่งชาติ, สจ๊วต ภูเขาทอง, กศ.บ., ณรงค์ชัย ปิฎกักรัตน์, กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม., 255 หน้า ISBN 974-662-501-2

การวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาสำนักคนตรึมมอญ ประวัติ และบทบาทของเพลงประจำบ้าน ทางมอญมอญวงใหญ่ โดยวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะด้านดนตรีอันเป็นวิธีการบรรเลงของทางมอญบ้านบาตร ทางมอญบ้านพาทยโกศล ทางมอญปทุมธานี ทางมอญปากก๊าด ผลการวิจัยพบดังนี้

1. สำนักคนตรึมมอญในพื้นที่ศึกษา ยังดำเนินกิจกรรมอยู่ในปัจจุบัน
2. ประวัติ : ความหมายและบทบาทของเพลงประจำบ้าน คือ "เพลงประ โคมศพ-ที่บ้าน" บทบาทสำคัญ คือ ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมเพื่อประพรมเพลิงศพ นักคนตรึมมอญใช้ฝึกหัดฆ้องมอญวงใหญ่เบื้องต้น เพื่อให้รู้วิธีใช้มือฆ้อง "ลูกขวาง"
3. ระดับเสียงฆ้องมอญวงใหญ่ พบว่า บ้านโคกเสียงมอญ มีระยะซิดอยู่ชั้นที่ 2-3 และ 6-7 การเลือกเสียงบรรเลง หรือโหมดเสียงมี 3 เสียง คือ "โหมดกำมะทาน" เสียง A "โหมดดั่งป้อย" เสียง D "โหมดเจ็กมั่ว" เสียง G ส่วนแนวการตั้งเสียงเดิมเปลี่ยนแปลงแล้วทุกสำนักคนตรึม
4. จังหวะหน้าทับตะโพนมอญ มีเปิงมางติซัด เพื่อควบคุมประโยคเพลง โดยที่ 1 รอบหน้าทับเท่ากับ 1 ประโยคเพลง มีความยาวเท่ากับ 16 ห้องเพลง ในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 2/4 สำหรับเสียง "ทึ่ง" ของตะโพนมอญ แสดงว่าหมดประโยคเพลง:หมดรอบหน้าทับ
5. โครงสร้างของเพลง พิจารณาขึ้นคู่ที่สี่ เพื่อเลือกโหมดเสียงและเคลื่อนทำนอง กรณีประพรมเพลิงศพใช้เฉพาะโหมดเสียง D การเรียงท่อนไม่ชัดเจน นิยมบรรเลงย้อนกลับรวม 14 รอบหน้าทับ ในจังหวะโครงสร้างทำนอง และจังหวะเคาะมีเอกลักษณ์ด้วยการขึ้นจังหวะย้อยทำนอง
6. การใช้ "มือฆ้อง" ลูกฆ้องมอญวงใหญ่ช่วงทาบที่ 1 ไม่มีเสียง B เสียง F เรียกว่า "ลูกหลุม" จึงต้องใช้วิธี "ลูกขวาง" เพื่อทดแทนเสียง พบแบบแผนคือ การใช้คู่สี่เสียง F โดยข้ามช่วงทาบ; การใช้เสียงแทนด้วยการผูกวรรคเพลงขึ้นใหม่; การใช้มือขวาตีเสียง B หรือ F มือเดียว; การใช้ "มือฆ้องนะดิงเนง โน่งดิงเนง และถ่องโน่ง"; การใช้คู่สาม คู่สี่ "ลูกขวาง"; การใช้คู่สี่แบบทันที; การใช้เก็บวลีต่างๆ; การใช้คู่เสียงและแบบแผนพิเศษ

4036267 MSMS/M : MAJOR : MUSIC ; M.A. (MUSIC)

KEY WORDS : AN ANALYTICAL STUDY / MON STYLE / PLENG PRAJAM BAN

MANUS KAEWBUCHA : AN ANALYTICAL STUDY OF MON STYLE IN PLENG PRAJAM BAN, A SONG OF CREMATION CEREMONY, CENTRAL THAILAND.

THESIS ADVISORS : PINIT CHAISUWAN, NATIONAL ARTIST. SA-NGAD PUKHAOTHONG, B.Ed., NARONGCHAI PIDOKRAJT, B.Ed., M.Ed., M.A. 255 p. ISBN 974-662-501-2

This thesis is an analytical study of the performance and practice of Mon style Pleng Prajam Ban using Khong Mon Wong Yai. The history of Mon music in four settlements, Ban Bartre Mon Style, Patayakosol Mon Style, Pathumthani Mon Style and Paklad Mon Style, is also studied. The findings are as follow :

1. In all 4 settlements, Mon music has been practiced and played through to the present day.
2. Pleng Prajam Ban has an important role in the funeral ceremony, observation period or "PraKhome", and cremation for people who have died at home. Mon musicians practice by using the basis of Khong Mon Wong Yai in order to understand how to play "Luk Khwang".
3. The Khong Mon Wong Yai pitch and tuning system has close tone interval degree 2-3 and 6-7. There are 3 modes in the selection of melody or mode.
4. The rhythmic pattern of Tapon Mon has also Perng Marng, a type of drum, playing together so as to control the phrase which has 16 bars in 2/4 time signature.
5. The Mon Song musical form uses the melodic motion in 4<sup>th</sup> in order to select the mode, and the cremation ceremony in particular uses only the D mode. The section is not clear, mostly repeated with a total of 14 rhythmic patterns. There is an identical figure which is syncopation.
6. In the method of using "Mue Khong" Khong Mon Wong Yai there is not B tune or F tune in the first octave which is called "Luk Lum". Therefore, "Luk Khwang" is used instead in order to replace the tune. The forms which are found are the method of using the 10<sup>th</sup> interval by skipping the octave, the method of using the substitution by tying the new song part, the method of using only the right hand to play the B tune or F tune, the method of "Mue Khong Na Ting Neng, Nong Ting Neng", and the method of using the third and fourth "Luk Khwang" interval. Moreover, the methods of immediately using the fourth interval, the double time in phrase and special form are also found.

## สารบัญ

หน้า

|                                                             |        |
|-------------------------------------------------------------|--------|
| กิตติกรรมประกาศ .....                                       | ก      |
| บทคัดย่อภาษาไทย .....                                       | ง      |
| บทคัดย่อภาษาอังกฤษ .....                                    | จ      |
| สารบัญ .....                                                | ฉ      |
| สารบัญตาราง .....                                           | ซ      |
| สารบัญแผนภูมิ .....                                         | ณ      |
| สารบัญภาพ .....                                             | ด      |
| สารบัญแผนที่ .....                                          | ต      |
| <br>บทที่ 1 : บทนำ .....                                    | <br>1  |
| 1.1 ความสำคัญและที่มาของหัวข้องานวิจัย .....                | 1      |
| 1.2 วัตถุประสงค์ของการศึกษา .....                           | 3      |
| 1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ .....                         | 3      |
| 1.4 ขอบเขตของการศึกษา .....                                 | 4      |
| 1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น .....                                  | 4      |
| 1.6 นิยามศัพท์เฉพาะของการศึกษา .....                        | 5      |
| <br>บทที่ 2 : การทบทวนวรรณกรรม .....                        | <br>11 |
| 2.1 คนตรึมอญในประเทศไทย .....                               | 11     |
| 2.2 ความสัมพันธ์ระหว่างนักคนตรึมอญ และนักคนตรึมชาวไทย ..... | 14     |
| <br>บทที่ 3 : วิธีดำเนินการวิจัย .....                      | <br>23 |
| 3.1 การเลือกพื้นที่ศึกษา .....                              | 23     |
| 3.2 การรวบรวมข้อมูล .....                                   | 24     |
| 3.3 การศึกษา และวิเคราะห์ข้อมูล .....                       | 27     |

|                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------|-----|
| บทที่ 4 : สำนักดนตรีมอญในพื้นที่ศึกษา .....                    | 29  |
| 4.1 สำนักดนตรีมอญ : บ้านบาตร .....                             | 29  |
| 4.2 สำนักดนตรีมอญ : บ้านพาทยโกศล .....                         | 35  |
| 4.3 สำนักดนตรีมอญ : ปทุมธานี .....                             | 41  |
| 4.4 สำนักดนตรีมอญ : ปากลัด .....                               | 47  |
| บทที่ 5 : เพลงประจำบ้าน .....                                  | 55  |
| 5.1 ความหมายของเพลงประจำบ้าน .....                             | 55  |
| 5.2 บทบาทของเพลงประจำบ้าน .....                                | 59  |
| บทที่ 6 : การวิเคราะห์เพลงประจำบ้าน ทางห้องมอญวงใหญ่ .....     | 78  |
| 6.1 ระดับเสียงห้องมอญวงใหญ่ .....                              | 79  |
| 6.2 จังหวะหน้าทับตะโพนมอญ .....                                | 103 |
| 6.3 โครงสร้างเพลงประจำบ้าน .....                               | 116 |
| 6.4 การใช้ “มือห้อง” ทางห้องมอญวงใหญ่ .....                    | 128 |
| บทที่ 7 : สรุปผลการวิจัย อภิปรายผลการวิจัย และข้อเสนอแนะ ..... | 176 |
| 7.1 สรุปผลการวิจัย .....                                       | 176 |
| 7.2 อภิปรายผลการวิจัย .....                                    | 180 |
| 7.3 ข้อเสนอแนะ .....                                           | 187 |
| บรรณานุกรม .....                                               | 189 |
| ภาคผนวก .....                                                  | 194 |
| ประวัติผู้วิจัย .....                                          | 243 |
| Executive Summary .....                                        | 244 |

## สารบัญตาราง

หน้า

|                                                                                    |     |
|------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| ตารางที่ 5.1 การใช้เพลงประกอบการประชุมเพลิง .....                                  | 73  |
| ตารางที่ 5.2 แสดงเวลา พิธี เพลงมอญ จุดประสงค์ วันสวดอภิธรรม .....                  | 74  |
| ตารางที่ 5.3 แสดงเวลา พิธี เพลงมอญ จุดประสงค์ วันเตรียมประชุมเพลิงศพ .....         | 75  |
| ตารางที่ 6.1 แสดงการเรียงโหมคเสียงเพื่อบรรเลงเพลงประจำบ้าน .....                   | 84  |
| ตารางที่ 6.2 แสดงการประยุกตวิธีการวัดเสียง .....                                   | 90  |
| ตารางที่ 6.3 แนวเสียงของสำนักคนตรีมอญบ้านบาตร .....                                | 94  |
| ตารางที่ 6.4 แนวเสียงของสำนักคนตรีมอญบ้านพาทย์โกสธ .....                           | 94  |
| ตารางที่ 6.5 แนวเสียงของสำนักคนตรีมอญปทุมธานี .....                                | 94  |
| ตารางที่ 6.6 แนวเสียงของสำนักคนตรีมอญปากลัด .....                                  | 94  |
| ตารางที่ 6.7 แสดงผลระยะห่างระหว่างเสียง “แนวเสียงเดิม” ของบ้านบาตร .....           | 95  |
| ตารางที่ 6.8 แสดงผลระยะห่างระหว่างเสียง “แนวเสียงใหม่” ของบ้านบาตร .....           | 96  |
| ตารางที่ 6.9 แสดงผลระยะห่างระหว่างเสียง “แนวเสียงเดิม” ของบ้านพาทย์โกสธ .....      | 97  |
| ตารางที่ 6.10 แสดงผลระยะห่างระหว่างเสียง “แนวเสียงใหม่” ของบ้านพาทย์โกสธ .....     | 98  |
| ตารางที่ 6.11 แสดงผลระยะห่างระหว่างเสียง “แนวเสียงเดิม” ของปทุมธานี .....          | 99  |
| ตารางที่ 6.12 แสดงผลระยะห่างระหว่างเสียง “แนวเสียงใหม่” ของปทุมธานี .....          | 100 |
| ตารางที่ 6.13 แสดงผลระยะห่างระหว่างเสียง “แนวเสียงเดิม” ของปากลัด .....            | 101 |
| ตารางที่ 6.14 แสดงผลระยะห่างระหว่างเสียง “แนวเสียงใหม่” ของปากลัด .....            | 102 |
| ตารางที่ 6.15 แสดงการออกเสียงตะโพนมอญ และเปิงมาง .....                             | 106 |
| ตารางที่ 6.16 แสดงประโยคเพลง ท่อนเพลง ลูกตก<br>ห้องเพลง หน้าทับ เพลงประจำบ้าน..... | 122 |
| ตารางที่ 6.17 แสดงหลักเกณฑ์คนตรีมอญเพื่อพิจารณาวิเคราะห์ .....                     | 133 |
| ตารางที่ 6.18 แสดงแบบแผนการใช้มือห้องบ้านบาตร .....                                | 135 |
| ตารางที่ 6.19 แสดงแบบแผนการใช้มือห้องบ้านพาทย์โกสธ .....                           | 143 |
| ตารางที่ 6.20 แสดงแบบแผนการใช้มือห้องปทุมธานี .....                                | 149 |
| ตารางที่ 6.21 แสดงแบบแผนการใช้มือห้องปากลัด .....                                  | 154 |
| ตารางที่ 6.22 สรุปการการใช้มือห้องสำนักคนตรีมอญ 4 แห่ง .....                       | 154 |

## สารบัญแผนภูมิ

หน้า

|                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| แผนภูมิที่ 5.1 แสดงโหมดเสียง “ขึ้นเพลง” ของเพลงประจำบ้าน .....                                  | 62  |
| แผนภูมิที่ 5.2 แสดงโหมดเสียง “ขึ้นเพลง” ของเพลงประจำวัด .....                                   | 63  |
| แผนภูมิที่ 5.3 แสดงตัวอย่างบรรเลงเพลงประจำบ้าน กรณีเผาทลอก .....                                | 65  |
| แผนภูมิที่ 5.4 แสดงตัวอย่างการบรรเลงเพลงประจำวัด ออกเพลงประกอบการเผาจริง ....                   | 66  |
| แผนภูมิที่ 5.5 แสดงตัวอย่างการใช้เพลงประจำวัด ออกเพลงประกอบการเผาจริง .....                     | 67  |
| แผนภูมิที่ 5.6 แสดงตัวอย่างการใช้เพลงประจำบ้าน ออกเพลงประกอบการเผาจริง .....                    | 68  |
| แผนภูมิที่ 5.7 แสดงตัวอย่างเพลงประจำบ้าน ออกเพลงเพื่อประกอบการเผาจริง .....                     | 69  |
| แผนภูมิที่ 5.8 แสดงประโยค “หัวกุญแจ” ของฆ้องมอญวงใหญ่เพื่อเชื่อมเพลง .....                      | 71  |
| แผนภูมิที่ 5.9 แสดงหน้าทับพิเศษก่อนออกเพลงไฟไหม ในวรรณคดีท่าย .....                             | 71  |
| แผนภูมิที่ 5.10 แสดงทำนองเพลงกำลังออกเพลงไฟไหม ตะโพนมอญต้องขึ้นหน้าทับ .....                    | 71  |
| แผนภูมิที่ 5.11 แสดงการลงจบ ลงช้า งานยังไม่เลิกและลงจบงานเลิกแล้ว .....                         | 72  |
| แผนภูมิที่ 6.1 แสดงการเรียกชื่อลูกฆ้องมอญวงใหญ่ .....                                           | 79  |
| แผนภูมิที่ 6.2 การแสดงระดับเสียงของฆ้องมอญวงใหญ่ด้วยสัญลักษณ์ของโน้ตสากล .....                  | 81  |
| แผนภูมิที่ 6.3 แสดงโหมดเสียง “ประ โคมสี่เสียง” สำนักคนตรีมอญบ้านบาตร .....                      | 82  |
| แผนภูมิที่ 6.4 แสดงโหมดเสียง “ประ โคมสามเสียง” สำนักคนตรีมอญบ้านพาทยโกศล ...                    | 82  |
| แผนภูมิที่ 6.5 แสดงโหมดเสียง “ประ โคมเจ็ดเสียง” สำนักคนตรีมอญปทุมธานี .....                     | 83  |
| แผนภูมิที่ 6.6 แสดงโหมดเสียง “ประ โคมสี่เสียง” สำนักคนตรีมอญปากลัด .....                        | 83  |
| แผนภูมิที่ 6.7 แสดงการเรียง โหมดเสียง ลักษณะขั้นที่สี่<br>เพลงประจำบ้าน เพลงประจำวัด .....      | 85  |
| แผนภูมิที่ 6.8 แสดงการเรียง โหมดเสียง ลักษณะขั้นที่สี่<br>เพลงประจำบ้าน เพลงประจำวัด .....      | 86  |
| แผนภูมิที่ 6.9 แสดงโหมดที่พบในคนตรีมอญ .....                                                    | 87  |
| แผนภูมิที่ 6.10 แสดงบันไดเสียงมอญ ลักษณะระยะชิด และระยะห่าง .....                               | 88  |
| แผนภูมิที่ 6.11 แสดงการเปรียบเทียบ แนวเสียงเดิมกับแนวเสียงใหม่<br>ของสำนักคนตรีมอญ 4 แห่ง ..... | 93  |
| แผนภูมิที่ 6.12 แสดงการตีฉาบใหญ่ เพลงมอญ : การขึ้นจังหวะ .....                                  | 103 |

|                                                                                       |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| แผนภูมิที่ 6.13 แสดงการตีฉาบใหญ่ จีนจังหวะในเพลงประจำบ้าน .....                       | 104 |
| แผนภูมิที่ 6.14 แสดงการตีฉาบใหญ่ ข้อยังหวะในเพลงประจำบ้าน .....                       | 104 |
| แผนภูมิที่ 6.15 แสดงสัญลักษณ์ที่ใช้กับจังหวะหน้าทับตะโพนมอญ เปิงมาง .....             | 105 |
| แผนภูมิที่ 6.16 แสดงการตีตะโพนมอญ เปิงมาง ฉาบใหญ่<br>ตอนที่ 1-4 ในเพลงประจำบ้าน ..... | 110 |
| แผนภูมิที่ 6.17 แสดงการตีตะโพนมอญ เปิงมาง ฉาบใหญ่ ของสำนักดนตรีมอญ 4 แห่ง ...         | 111 |
| แผนภูมิที่ 6.18 แสดงหน้าทับเพลงประจำบ้านแบบเก่า “ปทุมธานี” .....                      | 115 |
| แผนภูมิที่ 6.19 แสดงการเรียงประโยคเพลง “วงกลม” ย้อนกลับต้น .....                      | 118 |
| แผนภูมิที่ 6.20 แสดงโครงสร้างทำนองเพลงที่มีลักษณะเฉพาะ .....                          | 127 |
| แผนภูมิที่ 6.21 แสดงช่วงทบทที่ 1 และช่วงทบทที่ 2 ของห้องมอญวงใหญ่ .....               | 128 |
| แผนภูมิที่ 6.22 แสดงการใช้คู่เสียง กรณีไล่คู่เสียงจากเสียงต่ำ .....                   | 129 |
| แผนภูมิที่ 6.23 แสดงการบันทึกโน้ต มือซ้าย มือขวา .....                                | 130 |
| แผนภูมิที่ 6.24 แสดงการใช้คู่เสียงทดแทน “ลูกหลุม” เสียง B เสียง F โดยใช้ลูกขวาง ....  | 130 |
| แผนภูมิที่ 6.25 แสดงการบันทึกโน้ต “ลูกขวาง” .....                                     | 131 |
| แผนภูมิที่ 6.26 แสดงการบันทึกโน้ต การใช้มือซ้ายมือขวาสลับกันในวรรคเพลง .....          | 131 |
| แผนภูมิที่ 6.27 แสดงตัวอย่างลูกทอน ลูกตกหลุม ลูกขวาง .....                            | 134 |
| แผนภูมิที่ 6.28 แสดงแนววรรคเพลงประกอบการใช้แบบแผนสม่ำเสมอ .....                       | 134 |
| แผนภูมิที่ 6.29 แสดงการใช้ลูกขวางเปรียบเทียบทำนองหลัก .....                           | 136 |
| แผนภูมิที่ 6.30 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 1 บ้านบาตร .....                                | 137 |
| แผนภูมิที่ 6.31 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 2 บ้านบาตร .....                                | 138 |
| แผนภูมิที่ 6.32 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 3 บ้านบาตร .....                                | 139 |
| แผนภูมิที่ 6.33 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 4 บ้านบาตร .....                                | 140 |
| แผนภูมิที่ 6.34 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 4 บ้านบาตร .....                                | 141 |
| แผนภูมิที่ 6.35 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 1 บ้านพาทย์โกสธ .....                           | 144 |
| แผนภูมิที่ 6.36 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 2 บ้านพาทย์โกสธ .....                           | 145 |
| แผนภูมิที่ 6.37 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 3 บ้านพาทย์โกสธ .....                           | 146 |
| แผนภูมิที่ 6.38 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 4 บ้านพาทย์โกสธ .....                           | 147 |
| แผนภูมิที่ 6.39 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 4 บ้านพาทย์โกสธ .....                           | 148 |

|                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------|-----|
| แผนภูมิที่ 6.40 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 1 ปทุมธานี .....                   | 150 |
| แผนภูมิที่ 6.41 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 2 ปทุมธานี .....                   | 151 |
| แผนภูมิที่ 6.42 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 3 ปทุมธานี .....                   | 152 |
| แผนภูมิที่ 6.43 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 4 ปทุมธานี .....                   | 153 |
| แผนภูมิที่ 6.44 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 1 ปากลัด .....                     | 155 |
| แผนภูมิที่ 6.45 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 2 ปากลัด .....                     | 156 |
| แผนภูมิที่ 6.46 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 3 ปากลัด .....                     | 157 |
| แผนภูมิที่ 6.47 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 4 ปากลัด .....                     | 159 |
| แผนภูมิที่ 6.48 แสดงตัวอย่างแบบแผนการใช้มือห้องแบบพิเศษ “โยนเสียง” ..... | 161 |
| แผนภูมิที่ 6.49 แสดงตัวอย่างการโยนเสียง นวดดึงเนง โน้งดึงเนง .....       | 161 |
| แผนภูมิที่ 6.50 แสดงตัวอย่างการโยนเสียง F .....                          | 162 |
| แผนภูมิที่ 6.51 แสดงตัวอย่าง การใช้คู่เสียงพิเศษ .....                   | 162 |
| แผนภูมิที่ 6.52 แสดงตัวอย่าง การใช้มือซ้าย มือขวา แทนเสียง .....         | 163 |
| แผนภูมิที่ 6.53 แสดงตัวอย่าง การใช้มือขวา ๆ .....                        | 163 |
| แผนภูมิที่ 6.54 แสดงตัวอย่าง การใช้มือห้อง นวดดึงเนง โน้งดึงเนง .....    | 164 |
| แผนภูมิที่ 6.55 แสดงตัวอย่าง การใช้รรคเพลงซ้ำ .....                      | 165 |
| แผนภูมิที่ 6.56 แสดงตัวอย่าง การใช้มือห้องที่มีลักษณะเด่น .....          | 166 |
| แผนภูมิที่ 6.57 แสดงตัวอย่าง การออกเพลงไฟฟูม : บ้านบาตร .....            | 167 |
| แผนภูมิที่ 6.58 แสดงตัวอย่าง การออกเพลงพิเศษประจำสำนัก .....             | 167 |
| แผนภูมิที่ 6.59 ตัดท้ายเพลงประจำวัด ออกเพลงไฟฟูม .....                   | 168 |
| แผนภูมิที่ 6.60 เพลงส่งวิญญาณ .....                                      | 169 |
| แผนภูมิที่ 6.61 ท้ายเพลงประจำบ้าน เพื่อออกเพลง .....                     | 170 |

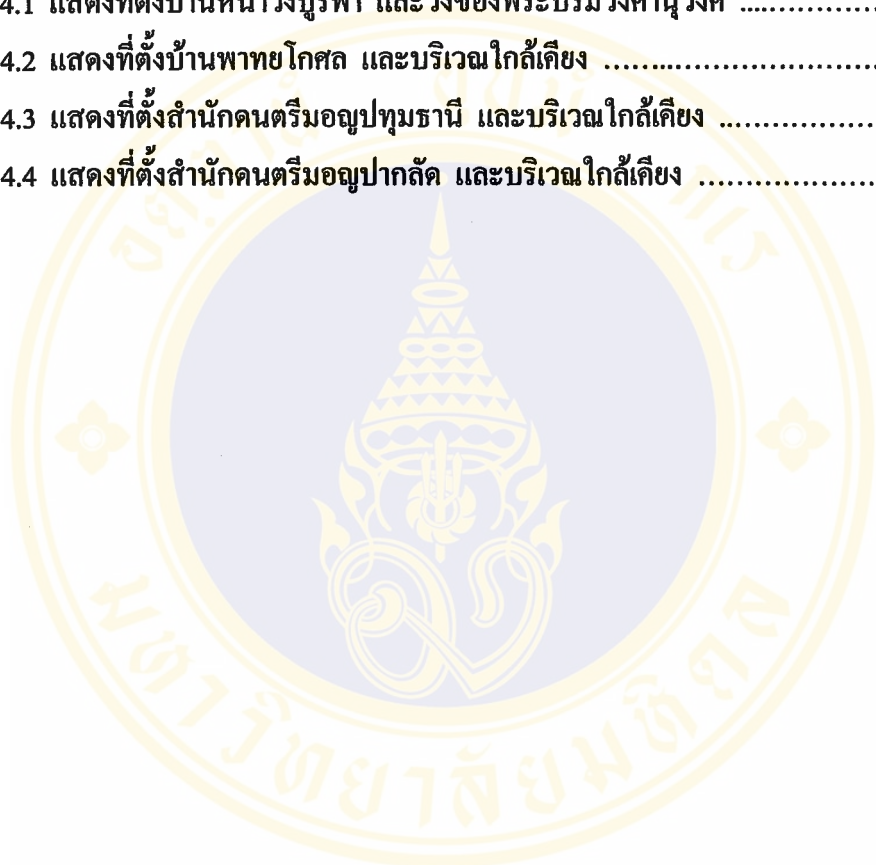
## สารบัญ

|                                                                                                |      |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
|                                                                                                | หน้า |
| รูปที่ 4.1 สัญลักษณ์ประจำสำนักดนตรี “สรทอง” .....                                              | 30   |
| รูปที่ 4.2 สัญลักษณ์ประจำสำนักดนตรี “พาทยโกศล” .....                                           | 36   |
| รูปที่ 4.3 สัญลักษณ์ประจำสำนักดนตรีมอญปทุมธานี .....                                           | 42   |
| รูปที่ 6.1 ภาพห้องมอญวงใหญ่ และซ็อลูกห้องมอญวงใหญ่.....                                        | 80   |
| รูปที่ 6.2 ภาพแสดงระดับเสียงห้องมอญวงใหญ่ และสัญลักษณ์โน้ตสากล .....                           | 81   |
| รูปที่ 6.3 ภาพลายมือหน้าทับตะโพนมอญเพลงประจำบ้าน<br>ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ..... | 107  |
| รูปที่ 6.4 ภาพลายมือหน้าทับตะโพนมอญเพลงประจำวัด<br>ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) .....  | 108  |
| รูปที่ 6.5 ภาพตะโพนมอญ เปิงมาง .....                                                           | 108  |

## สารบัญแผนที่

หน้า

|                                                                        |    |
|------------------------------------------------------------------------|----|
| แผนที่ 2.1 แสดงที่ตั้งสำนักคนตรีมอญ 4 แห่ง และบริเวณใกล้เคียง .....    | 12 |
| แผนที่ 4.1 แสดงที่ตั้งบ้านหน้าวังบูรพา และวังของพระบรมวงศานุวงศ์ ..... | 31 |
| แผนที่ 4.2 แสดงที่ตั้งบ้านพาทยโกศล และบริเวณใกล้เคียง .....            | 37 |
| แผนที่ 4.3 แสดงที่ตั้งสำนักคนตรีมอญปทุมธานี และบริเวณใกล้เคียง .....   | 41 |
| แผนที่ 4.4 แสดงที่ตั้งสำนักคนตรีมอญปากัด และบริเวณใกล้เคียง .....      | 47 |



## บทที่ 1

### บทนำ

#### 1.1 ความสำคัญและที่มาของหัวข้องานวิจัย

มอญ คือ ชนชาติหนึ่งที่มีความเจริญรุ่งเรืองด้านศิลปวัฒนธรรม เคยสร้างสมอารยธรรม อยู่ตามฝั่งตะวันออกของแม่น้ำอิรวดี ที่เมืองสะเทิม ทวันเท ทะละ และหงสาวดี ทั้งยังกระจัด กระจายอยู่ในประเทศไทยอีกหลายจังหวัด (สุจิตลักษณ์ ดิพตุง, 2538: 1-4) มอญเรียกตัวเองว่า มอญ (Mon) ไทยเรียกว่า มอญ ตะเลง รามัญ และทะเล

มอญอพยพเข้ามาอยู่ในไทย สมัยกรุงศรีอยุธยา มีหลักฐานกล่าวถึง เมื่อรัชกาลสมเด็จพระมหาธรรมราชา สมเด็จพระนเรศวร ทรงประกาศอิสรภาพที่เมืองแครง ในปี พ.ศ. 2127 ได้ อาราธนาพระมหาเถรคันฉ่อง พร้อมชักชวน พระยาเกียรติ พระยาราม เข้ามาอยู่ในกรุงศรีอยุธยา และยังมีการอพยพเข้ามาอีกหลายครั้ง พระเจ้าแผ่นดินโปรดฯ ให้ตั้งบ้านเรือนอยู่ที่บ้านหัวแหลม บ้านสามโคก บ้านเกาะเกร็ด บ้านปากกลัด บ้านบางจะเกร็ง บ้านเกาะ

ชุมชนมอญเหล่านี้ ได้นำศิลปวัฒนธรรม จารีตประเพณี เข้ามาเผยแพร่ในไทยหลายประการ โดยเฉพาะที่สำคัญ คือด้านดนตรีและนาฏศิลป์ ล้วนมีอิทธิพลต่อความเชื่อถือ คตินิยมของคนไทย จนกลายเป็นประเพณีไทย เหตุด้วยมิตรภาพความสัมพันธ์ไมตรีไมตรีกันและกัน

ในด้านอิทธิพลดนตรีมอญ มีเอกสารเกี่ยวกับการฉลองพระแก้วมรกต แสดงประวัติ ศาสตร์ดนตรีด้านงานมงคลในพระราชพิธี แสดงบทบาทกับสังคมสยาม ดังหมายรับสั่งงานฉลอง พระแก้วมรกตในรัชสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี กล่าวไว้คือ

"...ในระยะเวลาที่ว่างนั้น ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พิณพาทย์ไทย พิณพาทย์ รามัญ ... ผลัดเปลี่ยนกันสมโภช 2 เดือน กับ 12 วัน ... พระราชทาน เบี้ยเลี้ยงผู้ที่มา เล่นนั้น ... พระยารามัญวงศ์ มโหรีมอญ คนเพลงชาย 2 หญิง 2 พิณพาทย์ 9 ...พิณพาทย์ไทย 5 รามัญ 5..."

อิทธิพลด้านเพลงร้อง คือ มอญร้องไห้ ในงานปลงศพ เนื้อร้องมีภาษามอญโบราณ หรือ ภาษาไทย แทรกอยู่ด้วยกัน ประเพณีการร้องมอญร้องไห้ร่วมกับดนตรีมอญ พิธีประชุมเพลิงศพ สามัญชน และงานพระศพพระบรมวงศานุวงศ์ ในพระบรมมหาราชวัง (วรรณิกา สุภาพิชญ์, 2540: 40) แม้ด้านนาฏศิลป์ เช่นการรำสามภาค รำวงสรวงถวายสักการะ มอญรำ หรือ รำผี ค่อย ๆ คลี่คลาย มาในสังคมไทย

อิทธิพลด้านปีพาทย์มอญ ที่นำมาใช้ประกอบงานพิธีปลงศพ ในศาสนาสมเด็จพระสังฆราช ซึ่งสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงมีถึงสมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ คือ

"...เรื่องที่ใช้ปีพาทย์มอญในงานศพนั้น หม่อมฉันเคยได้ยินสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวง ตรัสเล่าว่า ปีพาทย์มอญทำในงานหลวงครั้งแรกเมื่องานสมเด็จพระเทพศิรินทราบรมราชินี ด้วยทูลกระหม่อมทรงพระราชดำริว่า สมเด็จพระเทพศิรินทราฯ ทรงเป็นเชื้อมอญ ... งานพระศพพระเจ้าลูกเธอในรัชกาลที่ 5 จึงโปรดให้มีปีพาทย์มอญขึ้น ... คนภายนอกอาจจะเฝ้าอย่างงานพระศพหลวง มาเข้าใจว่างานศพต้องมีปีพาทย์มอญ จึงจะเป็นศพผู้ดี..."

จาริตปีพาทย์มอญในงานพระบรมศพ แห่งพระมหากษัตริย์ พระราชินี อันได้ปฏิบัติในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ ซึ่งถือเป็นธรรมเนียม และระเบียบปฏิบัติของข้าราชการในสำนักพระราชวัง หรือกรมศิลปากร

"...มีประโคมแตงสังข์... กลองชนะ... ถ้าจะบรรเลงปีพาทย์ต้องเป็นปีพาทย์มอญ ไม่ใช่ปีพาทย์หลวง (ไทย)... ถ้าไม่มีปีพาทย์มอญก็ต้องบรรเลง..." (สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ, 2528: 73)

นอกจากนี้ ปีพาทย์มอญเข้าไปแทนที่ปีพาทย์นางหงส์ และวงบัวลอย สำหรับงานปลงศพสามัญชน นิยมบรรเลงกันอย่างแพร่หลาย เหตุเพราะหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กับนายชุ่ม คนตรีเจริญ ชาวมอญผู้มีความรู้เรื่องเพลงมอญ (อานันท์ นาคคง, 2539: 60) ได้ถ่ายทอดเพลงมอญ และร่วมกันเรียบเรียงเพลงสำเนียงมอญขึ้น รวมทั้งการนำปีพาทย์ไทยชนิดลงรักปิดทองเข้าไปประสมกับปีพาทย์มอญ ซึ่งเดิมมีเครื่องดนตรีมอญ 5 เครื่อง แล้วนำปีพาทย์มอญที่ประสมวงใหม่นี้ไปประกอบตามวัด เช่น วัดเทพศิรินทราวาส วัดไตรมิตรวิทยาราม เป็นต้น

ปัจจุบันปีพาทย์มอญเกี่ยวข้องกับพิธีปลงศพจนเกิดเป็นธรรมเนียมปฏิบัติ และคตินิยม การบรรเลงเพลงประจำบ้าน เมื่อประธานงานศพนำดอกไม้จันทน์ไปจุดไฟ เพื่อประสมเพลิงศพ และให้ผู้ร่วมงานยืนตรงเคารพศพผู้วายชนม์ พร้อมกันนี้เพลงประจำบ้านเริ่มทำนองเพลงขึ้น พระสงฆ์สวดพระอภิธรรมพิจารณาสังขาร กลายเป็นจารีตสำคัญสำหรับพิธีกรรมที่ยึดถือปฏิบัติทั้งงาน พระราชทานเพลิงศพ จนถึงจุดไฟประสมเพลิงในงานศพของชาวบ้าน

โดยเหตุที่เพลงประจำบ้าน ที่บรรเลงในพิธีปลงศพนี้ มีหลายทางด้วยกัน เพราะมอญ มีภูมิลำเนาและสำนักดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ทางดนตรี ได้แก่ ทางมอญบ้านบาตร ทางมอญบ้าน พาทย์โกสธ ทางมอญปทุมธานีเฉพาะสำนัก "ดนตรีเสนาะ" และทางมอญปากกลัดเฉพาะสำนัก "ศิริพาทย์" เพราะใช้เป็นเพลงที่มีบทบาทสำคัญยิ่งในพิธีกรรมของสังคม

ผู้วิจัยจึงสนใจ และได้กำหนดหัวข้อ “การวิเคราะห์เพลงประจำบ้านทางฆ้องมอญวงใหญ่” ผลจากการศึกษาวิเคราะห์ ผู้วิจัยคาดว่าจะค้นพบลักษณะเด่นด้านทำนองดนตรี (Musical Style) แบบแผนดนตรี (Musical Form) และบทบาทดนตรี (Musical Role) ของเพลงประจำบ้าน ทางฆ้องมอญ วงใหญ่ ประโยชน์ของงานวิจัยจะเกิดแก่การศึกษาค้นคว้าด้านมานุษยดนตรีวิทยา และผู้สนใจทั่วไป

## 1.2 วัตถุประสงค์ของการศึกษา

- 1.2.1 เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของสำนักดนตรีมอญในพื้นที่ศึกษา 4 แห่ง
- 1.2.2 เพื่อศึกษาด้านประวัติ ความหมาย และบทบาทของเพลงประจำบ้าน
- 1.2.3 เพื่อศึกษา และวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะด้านดนตรี ของเพลงประจำบ้าน ทางฆ้องมอญวงใหญ่ ตามประเด็นต่าง ๆ ดังนี้
  - 1.2.3.1 ระดับเสียงฆ้องมอญวงใหญ่
  - 1.2.3.2 จังหวะหน้าทับตะโพนมอญเพลงประจำบ้าน
  - 1.2.3.3 โครงสร้างเพลงประจำบ้าน
  - 1.2.3.4 การใช้ "มือฆ้อง" ฆ้องมอญวงใหญ่

## 1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

- ผลการศึกษาวิเคราะห์คาดว่าจะเกิดประโยชน์ ดังนี้
- 1.3.1 ทำให้ทราบประวัติสำนักดนตรีมอญในบริบท 4 แห่ง
  - 1.3.2 ทำให้ทราบประวัติ บทบาทของเพลงประจำบ้าน
  - 1.3.3 ทำให้ทราบลักษณะเฉพาะด้านดนตรี เพลงประจำบ้าน ทางฆ้องมอญวงใหญ่ของสำนักดนตรีมอญกลุ่มเป้าหมาย คือ

1.3.3.1 ระดับเสียงห้องวงใหญ่ประจำสำนักดนตรีมอญกลุ่มเป้าหมาย อันเกิดจากการวัดเสียง เพื่อทราบแนวการเทียบเสียงประจำสำนักดนตรีมอญ 4 แห่ง

1.3.3.2 "หน้าทับ" แบบแผนการตีตะโพนมอญและเปิงมาง เพื่อควบคุมประโยคเพลง วรรณเพลง และทำนองอื่น ๆ

1.3.3.3 โครงสร้างของเพลงประจำบ้าน ซึ่งได้จากงานบันทึกเสียงภาคสนาม

1.3.3.4 แบบแผนการใช้ "มือฆ้อง" ทางห้องมอญวงใหญ่เรื่องการใช้มือซ้ายมือขวา ลักษณะคู่เสียง และวิธีดำเนินทำนองเพลงที่เกี่ยวข้องกับการใช้ "ลูกขวาง" แทนลูกหลุม

## 1.4 ขอบเขตของการศึกษา

ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตการศึกษา เพลงประจำบ้าน ทางห้องมอญวงใหญ่ พร้อมหน้าทับจากสำนักดนตรีมอญ ที่มีภูมิถิ่นแตกต่างกันในกรุงเทพมหานคร และปริมณฑล ซึ่งได้จากการบันทึกเสียง แล้วถอดเสียงออกเป็นระบบโน้ตดนตรีตะวันตก จากนักดนตรีในงานภาคสนาม คือ

1.4.1 ทายาทหรือศิษย์ นายเงิน คนตรีเสนาะ อำเภอเมือง จังหวัดปทุมธานี

1.4.2 ทายาทหรือศิษย์ นายเอี่ยม สิริพาทย์ อำเภอพระประแดง จังหวัดสมุทรปราการ

1.4.3 ทายาทหรือศิษย์ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กรุงเทพมหานคร

1.4.4 ทายาทหรือศิษย์ จางวางทั่ว พาทยโกศล เขตบางกอกใหญ่ กรุงเทพมหานคร

## 1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

1.5.1 สำนักดนตรีมอญในพื้นที่ศึกษา 4 แห่ง จะนำเสนอเฉพาะส่วนประวัติของสำนักดนตรี มิได้เสนอชีวประวัติของนักดนตรีทั้งหมด

1.5.2 งานศึกษาวิเคราะห์ จะนำเสนอด้วยระบบโน้ตดนตรีตะวันตก ซึ่งถอดเสียงจากการบันทึกงานดนตรีภาคสนาม

1.5.3 การบันทึกโน้ตดนตรีตะวันตก จะนำเสนอเพลงประจำบ้าน ทางห้องมอญวงใหญ่ ซึ่งแสดงวิธีการใช้มือซ้าย มือขวา ลักษณะคู่เสียง จังหวะหน้าทับของตะโพนมอญ และเปิงมาง ในแบบแผนของทำนองหลัก

1.5.4 ผู้วิจัย จะนำเสนอข้อมูล ทำนองเพลงมาเปรียบเทียบรายละเอียด ที่เป็นลักษณะเฉพาะของสำนักดนตรีมอญในภูมิถิ่นต่างกัน โดยใช้หลักการศึกษาค้นคว้าด้านวิชามานุษยดนตรีวิทยาในแบบแผนของชนชาติมอญ และแบบแผนเฉพาะของสำนักดนตรีมอญที่ปฏิบัติสืบมา หวังเชิดชู ยกย่องภูมิปัญญาของชนชาติมอญไว้ มิได้นำทฤษฎีดนตรีไทยไปเปรียบเทียบแต่อย่างใด

## 1.6 นิยามศัพท์เฉพาะของการศึกษา

### 1.6.1 คำศัพท์ทั่วไป

1.6.1.1 ทางฆ้องมอญ : มือฆ้อง หมายถึง วิธีตีฆ้องมอญวงใหญ่เพื่อดำเนินทำนองเพลง โดยแสดงให้เห็นการใช้มือ ลักษณะคู่เสียงต่าง ๆ การใช้มือซ้าย มือขวา ในแต่ละส่วนของเพลง

1.6.1.2 ถ่างมือ : มือถ่าง มือขวาง ลูกขวาง หมายถึง แบบแผนการตีฆ้องมอญวงใหญ่ โดยแยกมือขวาออกจากคู่ปกติ ซึ่งภายในคู่แปดหรือเกินกว่าคู่แปดออกไป เพราะมือซ้ายคู่เสียงตกหลุมไม่มีเสียงให้ตี เป็นคู่ได้

1.6.1.3 ลูกทอน หมายถึง การผูกวรรคเพลงขึ้นใหม่แทนเสียงตกหลุม

1.6.1.4 ลูกโยนมอญ หมายถึง วิธีตีฆ้องมอญในทำนองที่แสดงว่าครบท่อนหรือครบประโยคเพลงในกำกับจังหวะของหน้าทับตะโพนมอญ

1.6.1.5 หลบหลุม : ตกหลุม หมายถึง แบบแผนการใช้มือตีฆ้องมอญวงใหญ่ เป็นคู่เสียงต่าง ๆ เพื่อทดแทนเสียงที่ข้ามไว้ คือ ลูกหลุม เป็นวิธีตีภายในคู่แปด นอกคู่แปดและแบบแผนพิเศษอื่น ๆ

1.6.1.6 หน้าทับตะโพนมอญ หมายถึง การตีตะโพนมอญที่มีเปิงมาง ตีจัดแทรก ตามแบบแผนของจังหวะหน้าทับ ดำเนินไปครบ 1 รอบ เรียกว่า 1 จังหวะหน้าทับ ซึ่งเท่ากับ 16 ห้องเพลง

1.6.1.7 ปลงศพ หมายถึง พิธีทำศพ ซึ่ง "ปลง" ด้วยการใส่ไฟเผาหรือประชุมเพลิงศพ

1.6.1.8 ภูมิลำเนาคนตรีมอญ หมายถึง ชุมชนซึ่งมีวงปี่พาทย์มอญมาแต่เดิมและสืบเชื้อสายมอญมายาวนาน

1.6.1.9 ระดับเสียงฆ้อง หมายถึง การเทียบเสียงฆ้องมอญวงใหญ่ โดยใช้อุปกรณ์ถ่วงให้มีเสียงคู่แปดกลมกลืนกันเพื่อเครื่องดนตรีอื่นเทียบตาม งานศึกษาและวิเคราะห์ครั้งนี้จะใช้เครื่องมือวัดเสียง เพื่อสำรวจการตั้งแนวเสียงประจำสำนักคนตรีมอญที่เคยมีมาแต่เดิมและที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน รวมถึงศึกษาเรื่องการเลือกเสียงบรรเลงหรือโหมดเสียง (Mode) ของบันไดเสียงมอญของเพลงประจำบ้าน

1.6.1.10 สำนักคนตรีมอญ หมายถึง สถาบันซึ่งมีแบบแผนการบรรเลงเป็นลักษณะเฉพาะของเพลงมอญ

### 1.6.2 คำศัพท์และการบันทึกโน้ตเฉพาะงานวิจัย

งานวิจัยนี้ นอกจากใช้คำศัพท์สังคีตไทย การบันทึกโน้ตแบบตะวันตกแล้ว ยังได้นำการประยุกต์ใช้วิธีการบันทึกทางวิชามานุษยดนตรีวิทยาของชนชาติมอญ ซึ่งผู้วิจัยเรียกว่า บันไดเสียงมอญ ส่วนเครื่องหมายตั้งบันไดเสียงผู้วิจัยไม่ได้นำมาใช้ โดยใช้โหมดเสียง (Mode) ในการเปลี่ยนเสียงและเลือกเสียงบรรเลงเพลงประจำบ้านแทน คำศัพท์ และการบันทึกโน้ตเฉพาะงานวิจัย มีดังนี้

## 1.6.2.1 คำศัพท์และการบันทึกโน้ต ที่ใช้กับฆ้องมอญวงใหญ่

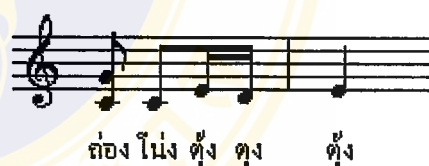
การใช้มือ หมายถึงมือขวาใช้เครื่องหมาย . จุด  
บนตัวโน้ต มือซ้ายไม่ใช่ . จุด บันทึกดังนี้



คู่เจ็ด คู่สาม คู่สิบ หมายถึงการตีพร้อมกัน  
โน้ตตัวล่างมือซ้าย โน้ตตัวบนมือขวา  
บันทึกดังนี้



ถ่องโน้ง หมายถึงการใช้มือสลับกับเสียง  
ถ่อง คือคู่สี่ โน้ง คือมือซ้ายเสียง C ใช้เป็น  
ลูกทอน ผูกเป็นวรรคเพลงว่า ถ่องโน้ง  
ดั่งดุงดั่ง บันทึกดังนี้



นะตึงเนง หมายถึงลูกขวาง ใช้มือฆ้องสลับกัน  
มือขวา นะ ในคู่สิบเอ็ด ตึงเนงในคู่สิบ  
บันทึกดังนี้

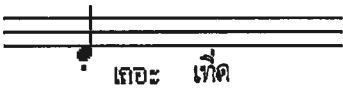


โน้งตึงเนง หมายถึงลูกขวาง ใช้มือฆ้องสลับกัน  
มือขวา โน้ง ในคู่ห้า ตึงเนง ในคู่สิบ บันทึกดังนี้

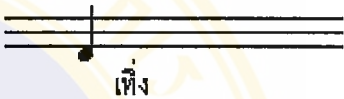


1.6.2.2 คำศัพท์และการบันทึกโน้ต ที่ใช้กับตะโพนมอญ

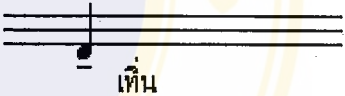
เถอะ หมายถึงเสียงของหน้าเล็ก ตีปิดมือ  
อาจเป็นเสียงเถอะ เทะ บันทึกดังนี้



เท็ง หมายถึงเสียงของหน้าเล็ก ตีเกือบถึงกลาง  
หน้าตะโพนมอญบ้านบาตร บันทึกดังนี้



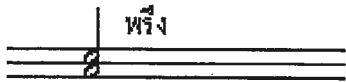
เทิ่น หมายถึงเสียงของหน้าเล็ก ตีเปิดมือ  
อาจเป็นเสียง ทั้ง เฒิ่น เท่ง บันทึกดังนี้



ทึ่ง หมายถึงเสียงของหน้าใหญ่ ตีเปิดมือ  
แสดงว่าหมดรอบหน้าทับหรือหมดประโยคเพลง  
อาจเป็นเสียง ทึ่ง บันทึกดังนี้

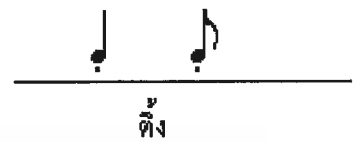


พริ้ง หมายถึงการตีสองหน้าพร้อมกัน โดย  
ประคบบมือทั้งสองเพื่อประคองเสียง บันทึกดังนี้

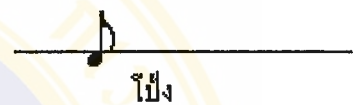


## 1.6.2.3 คำศัพท์และการบันทึกโน้ต ที่ใช้กับเปิงมาง

ตึง หมายถึงเสียงของหน้าเล็ก ใช้สองนิ้ว  
ตีเปิดมือ แสดงการเริ่มนับจังหวะ  
บันทึกดังนี้



โป่ง หมายถึงเสียงของหน้าใหญ่ ตีสี่นิ้วเปิดมือ  
บันทึกดังนี้

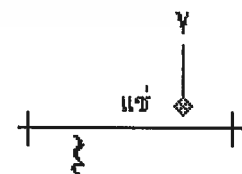


ปะ หรือ จีบ หมายถึงเสียงของหน้าใหญ่  
แสดงการเริ่มนับจังหวะ บันทึกดังนี้



## 1.6.2.4 คำศัพท์และการบันทึกโน้ต ที่ใช้กับฉาบใหญ่

แซ่ หมายถึงเสียงของการตีฉาบใหญ่ ปล่อยมือ  
ให้ฉัตรจนเกิดเสียงครางเท่ากับโน้ต ๑ เพื่อ  
เน้นเสียงในจังหวะที่ 2 ของห้องเพลง  
บันทึกดังนี้



วับ หมายถึงเสียงของการตีฉาบใหญ่ กดมือเพื่อ  
หยุดเสียง เพราะมิใช่จังหวะเน้นเสียงในจังหวะ  
ที่ 1 บันทึกดังนี้

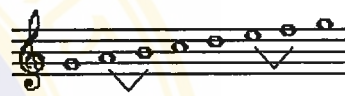


1.6.2.5 โหมดเสียง (Mode) เพลงประจำบ้าน คือการเลือกใช้เสียง เพื่อจัดรูปแบบบันไดเสียงของดนตรีตะวันตกให้สอดคล้องกับบทเพลงและเครื่องดนตรี ผู้วิจัยนำเรียกตามภาษามอญ

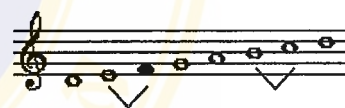
กัมมะทาน หมายถึง โหมดลูกกัมมะทานหรือ โหมด  
ลูกตรง เริ่มต้นที่เสียง A มีระยะชิดในขั้นที่ 2-3 และ  
6-7 บันทึกดังนี้



เจ็กมัว หมายถึง โหมดลูกเจ็กมัว เริ่มต้นที่เสียง G  
บางเสียงอาจพบที่เสียง B<sup>b</sup> ใช้เป็นบางโอกาส  
บันทึกดังนี้



ดั่งป้อย หมายถึง โหมดลูกดั่งป้อยหรือ โหมด  
ประจำลูกขวาง เริ่มต้นที่เสียง D มีระยะชิด  
ในขั้นที่ 2-3 และ 6-7 บันทึกดังนี้



1.6.2.6 คำศัพท์และการบันทึกโน้ต ที่ใช้กับจังหวะและทำนองเพลงมอญ

เก็บวลีถี่ ๆ หมายถึง การใช้มือสลับกันเป็นการแปร  
เก็บทำนองในวรรคเพลงให้เร็วขึ้นบันทึกดังนี้



ขึ้นจังหวะ หมายถึง การกำหนดให้จังหวะที่ 2 ของเพลง  
เป็นจังหวะหนัก เน้นเสียงในดนตรีมอญ บันทึกดังนี้



ประโยคเพลงและรอบหน้าทับตะโพนมอญ หมายถึง  
จำนวนทำนอง 16 ห้องเพลง เท่ากับ 1 ประโยคเพลง  
1 รอบหน้าทับ โน้ตตัวแรกของห้องเพลงที่ 16 คือ  
หมดรอบหน้าทับ และหมดประโยคเพลง แสดงลูกตก  
(Melodic Skeleton) และเสียงหลักสุดท้าย (Main Tone)  
พร้อมกัน แล้วนับห้องถัดไปเป็นห้องเพลงที่ 1 เริ่มรอบหน้าทับต่อไป



วรรคเพลง หมายถึง การดำเนินทำนอง  
1-4 ห้องเพลงมีสัปดาห์ คือ 4 วรรคเพลง  
เท่ากับ 1 ประโยคเพลง เพื่อความเหมาะสม  
ในงานครั้งนี้ กำหนดโน้ตทางขึ้น บันทึกดังนี้



## บทที่ 2

### การทบทวนวรรณกรรม

#### 2.1 คนตรีมอญในประเทศไทย

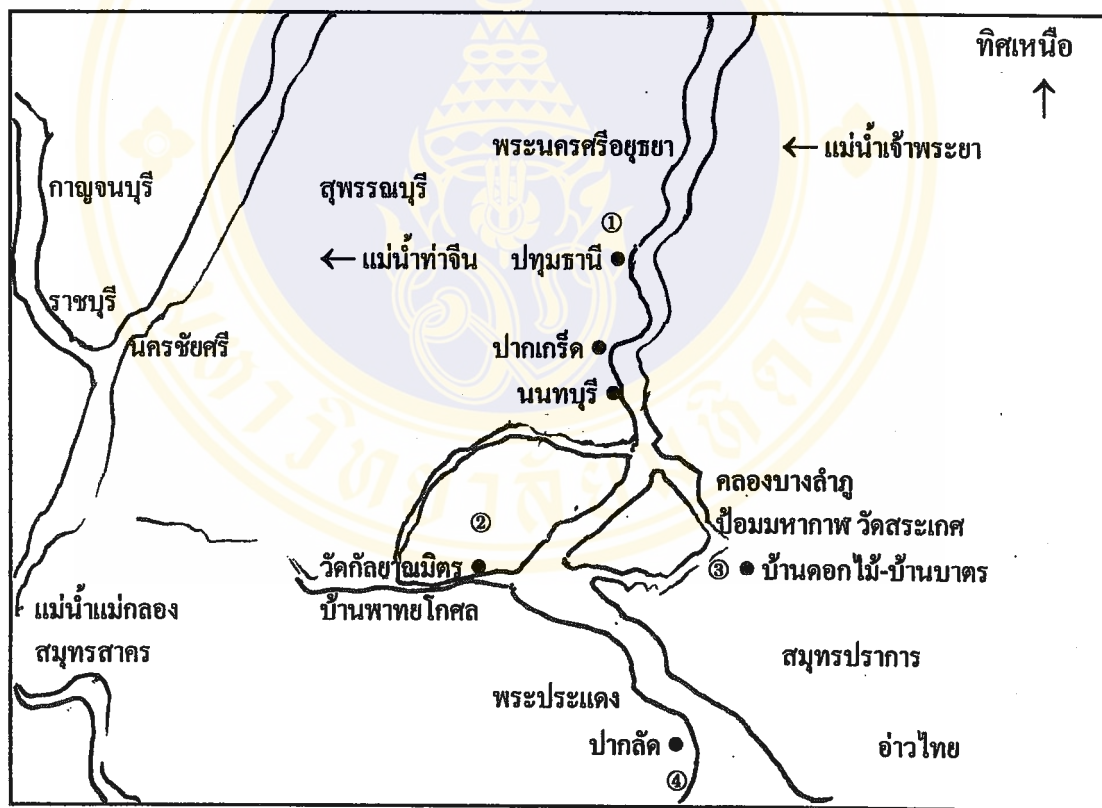
ชุมชนชาวมอญ ซึ่งอพยพเข้ามาอยู่ในประเทศไทยมีอยู่กระจัดกระจายทั่วไป โดยเฉพาะย่านริมฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยาตอนเหนือ และตอนใต้ ตลอดจนริมฝั่งแม่น้ำแม่กลอง ในปี พ.ศ. 2108 รัชสมัยสมเด็จพระนเรศวร ชาวมอญส่วนใหญ่ได้รับพระราชทานที่ดินไม่ห่างจากชานพระนครมากนัก โดยมากอาศัยอยู่ริมแม่น้ำ เช่น บริเวณวัดเสนาสาราม วัดขุนแสนใกล้พระราชวังจันทร์เกษม เหตุเพราะชาวมอญชำนาญในกิจกรรมทางเรือ

ในปี พ.ศ. 2317 สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี โปรดเกล้าฯ ให้ครอบครัวมอญไปอยู่ที่ปากเกร็ด แขวงเมืองนนทบุรี และที่สามโคก แขวงเมืองปทุมธานี ได้ช่วยกันสร้างวัดหงษ์ปทุมาวาส ซึ่งมีสำนักคนตรีมอญ นายเงิน คนตรีเสนาะ ย่านบางปรอก ปทุมธานี

ต่อมา พ.ศ. 2357 พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ได้โปรดฯ ให้สร้างเมืองปากลัด ซึ่งรวมชานเมืองกรุงเทพฯ กับแขวงเมืองสมุทรปราการ ตั้งขึ้นเป็นเมืองใหม่ พร้อมพระราชทานชื่อว่า เมืองนครเขื่อนขันธ์ กับสร้างวัดทรงธรรม แล้วจึงย้ายครอบครัวชาวมอญจากเมืองปทุมธานี มีพระยาแจ้ง หัวหน้าชาวมอญ ที่เข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภาร ในสมัยสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี โปรดฯ ให้ไปปกครองเมืองนครเขื่อนขันธ์ ปัจจุบันเรียกว่า ปากลัด หรือพระประแดง มีสำนักคนตรีมอญของนายหงส์ กาญจนศิลป์ และนายเอี่ยม ศิริพาทย ย่านทรงคนอง ปากลัด สมุทรปราการ

เมืองธนบุรี เส้นทางน้ำระหว่างปากคลองบางกอกน้อย คลองบางระมาด คลองบางหลวง ตรงปากคลองนี้ปัจจุบันคือ วัดกัลยาณมิตร คือ แม่น้ำเจ้าพระยาสายเดิม (สันต์ สุวรรณประทีป, 2539: 43) ชุมชนย่านนี้มีชาวมอญเข้ามาค้าขายอยู่หนาแน่น เพราะเป็นย่านของผู้มีบรรดาศักดิ์ ผู้มีทรัพย์สินค้าจึงขายดี ชาวมอญบางครอบครัวได้อาศัยตั้งหลักแหล่ง บ้านเรือนอยู่เป็นถาวร บริเวณบางไส้ไก่ คลองมอญและใกล้เคียง ได้ร่วมกันสร้างวัดมอญรามัญซึ่งปัจจุบันคือวัดประดิษฐาราม โดยเฉพาะย่านหลังวัดกัลยาณมิตรมีสำนักคนตรีมอญของจางวางทั่ว พาทยโกศล

เมืองพระนคร เส้นทางน้ำระหว่างคลองหลอด คลองโรงไหม คลองบางลำภู ล่วงไปถึงที่ปากคลองตลาดตรงข้ามกับวัดกัลยาณมิตร ลำคลองนี้ใช้สัญจรไปมาระหว่างทิศเหนือ กับทิศใต้ เพื่อออกสู่ม่าน้ำเจ้าพระยาได้ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก โปรดฯ ให้ขุดขึ้นเป็นคลองรอบกรุง มีสถานที่ตั้งพระราชฐาน วัง ตำหนักของพระบรมวงศานุวงศ์อยู่เป็นอันมาก ปัจจุบันมติคณะรัฐมนตรี พ.ศ. 2525 ให้เรียกว่า “คลองคูเมืองเดิม” ลำคลองนี้ชาวมอญใช้พายเรือขึ้นล่องจากปทุมธานีและปากลัดมาค้าขายอยู่เป็นนิจ มีจุดพักค้างคืน ซึ่งปัจจุบันเรียกว่า “สะพานมอญ” บ้านหม้อ บริเวณขนส่ง และพักสินค้าที่สำคัญอีกแห่ง คือ คลองโอ่งอ่าง คลองมหานาค ชาวมอญบางครัวเรือน ได้ตั้งหลักแหล่งอยู่หน้าป้อมมหากาฬ วัดสระเกศ อันเป็นบริเวณที่ลำคลองมาบรรจบกัน มีตำนานคนตรียมอญ “บ้านดอกไม้-บ้านบาตร” ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)



แผนที่ 2.1 แสดงที่ตั้งสำนักคนตรียมอญ 4 แห่ง และบริเวณใกล้เคียง

ชุมชนชาวมอญ ที่ตั้งบ้านเรือนเพื่อการค้าขายสินค้าดังกล่าวแล้วนี้ คือ มอญปทุมธานี มอญปากลัด-บริเวณวัดกัลยาณมิตร บริเวณวัดสระเกศ บ้านดอกไม้ บ้านบาตร ต่อมาสร้างครอบครัวมั่นคงถาวร ประกอบอาชีพซึ่งมีความชำนาญเป็นพิเศษด้านศิลปหัตถกรรม เช่น ปั้นหม้อ ต่อเรือ ทำดอกไม้ไฟ ทำบาตร ทอผ้า บางคนได้รับราชการในกรมกองของวังต่าง ๆ เป็นนักดนตรี

มอญ นักร้อง นักรำมอญ บ้างก็เข้าไปสนิทสนมกับสำนักดนตรีของชาวไทย แต่งงานกับคนไทย ได้ถ่ายทอดความเชื่อ ประเพณี ศิลปวิทยาการดนตรีมอญและนาฏศิลป์มอญผสมกลมกลืนในเวลาภายหลัง ทำให้เกิดวัฒนธรรมปี่พาทย์มอญบรรเลงในงานพระราชพิธีพระบรมศพ จนถึงศพของสามัญชน

ชนชาติมอญมีวัฒนธรรมการดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ อันได้สืบทอดมาจากดินแดนดั้งเดิมในประเทศพม่า เมื่อมาอยู่ในประเทศไทย จึงได้รักษาสืบสอน และนำออกแสดงอยู่เสมอ ดนตรีมอญมีลักษณะเฉพาะที่โดดเด่นด้านทำนอง รูปลักษณ์ของเครื่องดนตรีและวัตถุประสงค์ของการแสดงได้แก่

ทะแยมมอญ มีเครื่องสายมอญบรรเลงประกอบการร้องเพลงโต้ตอบกัน

มอญร้องไห้ มีปี่พาทย์มอญบรรเลงประกอบการร้องพรรณนา

มอญรำ, รำมอญ มีปี่พาทย์มอญบรรเลงประกอบการรำ

การดนตรีมอญนี้ สามารถใช้ร่วมกันได้ทั้งทำนองเพลง การแสดง การรำ พิธีกรรม โอกาสต่าง ๆ ในอดีตจึงพบคำว่า พิณพาทย์รามัญ พิณพาทย์มอญ หรือปี่พาทย์มอญ ปี่พาทย์รามัญ มโหรีมอญ นับแต่สมัยรับสั่งรับพระแก้วมรกตและพระบางจากเวียงจันทน์ในแผ่นดินพระเจ้ากรุงธนบุรี เมื่อ พ.ศ. 2322 แล้ว (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2532: 118)

ผู้วิจัยสนใจคำว่า ปี่พาทย์มอญประโคมศพ จึงได้ตรวจสอบหลักฐานการใช้ปี่พาทย์มอญประโคมศพ ซึ่งอาจมีมาแต่ครั้งก่อนกรุงศรีอยุธยาแล้ว แต่ไม่พบบันทึก จนได้มาพบหลักฐานสำคัญที่กล่าวถึงปี่พาทย์มอญประโคมอย่างชัดเจนในงานพระเมรุมาศพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พ.ศ. 2411 คือ

"... อนึ่ง ให้พันจันทนุมาศ เกณฑ์พิณพาทย์เชลยศักดิ์ไทย 32 สำหรับ มอญ 2 สำหรับ ...เครื่องเล่นดอกไม้ไฟ... แล้วให้เกณฑ์พิณพาทย์มอญไปเตรียม 4 มุมพระเมรุสำหรับ ประโคมเข้าเทียบ..." (กรมศิลปากร, 2528: 187)

ครั้งนี้พบว่า เริ่มมีการใช้ปี่พาทย์มอญประโคม 4 มุมพระเมรุเป็นครั้งแรก แต่ยังไม่มียกย่องว่า ปี่พาทย์มอญของใครบ้างที่ได้รับงานบรรเลงประโคมถวายพระบรมศพ คงจะเป็นพระราชนิยมสืบมาจนถึงปัจจุบัน เพราะเมื่องานพระเมรุมาศพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พ.ศ. 2454 ซึ่งมีปี่พาทย์มอญของนายเจ็น ดนตรีเสนาะ และปี่พาทย์มอญปากเกร็ดเข้าร่วมบรรเลงประโคมถวาย ดังมีเอกสารของศาลากลางเมืองปทุมธานี ลงวันที่ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2456

"... ข้าพเจ้าได้นำพิณพาทย์มอญเครื่องใหญ่ไปประโคมในงาน พระบรมศพที่พระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท และที่มณเฑียรมาศ ท้องสนามหลวง... รวม 4 วัน ... พร้อมได้เรียกใบสำคัญผู้รับเงิน จากนายเงิน เจ้าของพิณพาทย์มายังท่าน..." (หอจดหมายเหตุแห่งชาติ อ้างถึงใน ฌรงศ์ คงปิ่น, 2539: 101)

พระราชนิพนธ์ในงานพระเมรุมาศพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว บังเกิดมีพิณพาทย์มอญประโคม 4 มุมพระเมรุ และรายรอบท้องสนามหลวงขึ้นอีก เมื่อ พ.ศ. 2468 (สันติเทพ ศิลปบรรเลง, 2538: 18) ทำให้พบว่า การประโคมศพด้วยพิณพาทย์มอญมีมานานมาก เพลงที่ใช้บรรเลงประโคมศพ คือ เพลงประจำบ้านตามชนบทประเพณีมอญ และระเบียบวิธีของดนตรีมอญคงมีเค้ามาแต่ครั้งนั้นด้วยแล้ว สอดคล้องกับข้อมูลที่กำลังกล่าวมาข้างต้น

## 2.2 ความสัมพันธ์ระหว่างนักดนตรีชาวมอญ และนักดนตรีชาวไทย

หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กับนายสุม คนตรีเจริญ ชาวมอญและนักดนตรีไทยในอดีตหลายท่านมองเห็นความงดงามของดนตรีมอญ โดยเฉพาะหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ท่านจึงได้ไปสมาคม ศึกษาเพลงมอญอย่างใกล้ชิดกับนายสุม คนตรีเจริญ ซึ่งสำนักดนตรีของท่านทั้งสองอยู่ใกล้กัน และเหตุที่เครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีมอญที่ลืกรักปิศทองมีวิธีการบรรเลงคล้ายอยู่บ้าง คนตรีสองชาตินี้จึงแลกเปลี่ยนเกิดแพร่กระจายกันขึ้น

นายสุม คนตรีเจริญ บรรพบุรุษของท่านนำฟ้องมอญมาแต่เมืองเมาะตะมะ โดยตั้งบ้านเรือนอยู่หมู่บ้านหงสา ริมแม่น้ำเจ้าพระยา บริเวณหน้าศาลากลางจังหวัดปทุมธานีหลังเก่าแก่ ด้านฝั่งตะวันออก ญาติผู้พี่เป็นครูดนตรีมอญคนสำคัญอีกท่านชื่อนายเงิน คนตรีเสนาะ อยู่ริมแม่น้ำ ฝั่งตะวันตก ใกล้วัดหงษ์ปทุมवास สองตระกูลนี้ได้เผยแพร่ดนตรีมอญในอดีตให้ยืนยงอยู่ถึงปัจจุบัน เพราะนายสุม คนตรีเจริญ นายงู น้องชาย พวกเขาย้ายครอบครัวมาอยู่ในย่านมอญบางไส้ไก่ ใกล้วัดมอญรามัญ (วัดประดิษฐาราม) ฝั่งธนบุรี นายมงคล พงษ์เจริญ ท่านเล่าว่า นายสุม คนตรีเจริญ ย้ายไปก่อนท่านเกิด เพราะท่านเกิดเมื่อ พ.ศ. 2463 (มงคล พงษ์เจริญ, สัมภาษณ์) นายสุม คนตรีเจริญ ได้สมัครเป็นทหารเรือกับ นาวาเอกพระยาวิชัยสุนทร (วิม พลกุล) เจ้ากรมพระธรรมนูญ กระทรวงทหารเรือ เพราะเหตุว่ามีความสามารถพิเศษคือเป็นนักดนตรีมอญ ท่านจึงให้เป็นครูสอนดนตรีแก่ทหารเรือ

ในสมัยรัชกาลที่ 5 นักดนตรีหนุ่ม เมื่อถึงเวลาเข้าเกณฑ์ต้องรับราชการทหาร สามารถใช้วิชาพิเศษนี้ ไปถวายตัวเป็น "ข้ามน้ำคนหลวง" ด้วยการไป "เข้าเวร" เวลา 3 เดือน 6 เดือน อยู่ในสังกัด ณ กรมใดกรมหนึ่ง วงใดวงหนึ่ง ที่มีเจ้านายทรงกรม หรือข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ระดับสูง ตำแหน่งเจ้ากรม โดยนักดนตรีนี้ไม่ต้องเป็นทหารเกณฑ์ (พูนพิศ อมาตยกุล, 2541: 48) นายเจ็นดนตรีเสนาะ ในบทต่อไป ท่านใช้ความสามารถพิเศษด้านดนตรีที่วังบางขุนพรหมเช่นกัน

นาวาเอกพระยาวิชัยสุนทร (วิม พลกุล) บ้านท่านอยู่ถนนดินสอเชิงสะพานมหาดไทยอุทิศ มีวงมโหรี จึงชักพานายสุม คนตรีเจริญ มาสอนเพลงมอญให้ลูกหลานและศิษย์ ได้แก่ นายรวม พรหมบุรี ซึ่งเรียนเพลงไทยกับหลวงชาญเชิงระนาด (เงิน ผลารักษ์) อยู่ก่อนหน้านี้นี้ ภายหลัง นาวาเอกพระยาวิชัยสุนทร (วิม พลกุล) สร้างเครื่องเป่าพาทย์มอญและปลูกบ้านให้กับนายสุม คนตรีเจริญ แล้วฝากนายรวม พรหมบุรี มาอยู่ด้วย บ้านนี้เป็นห้องแถวที่ถนนดำรงรักษ์ฝั่งพระนคร ติดกับห้องนายพริ้ง คนตรีรส ทำให้ได้ใกล้ชิดกับนักดนตรีวงหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

นายรวม พรหมบุรี กล่าวกับนายเสถียร ดวงจันทร์ทิพย์ (2528:117) ว่านายสุม คนตรีเจริญ มีภรรยาชื่ออ่วม ใช้ชื่อมอญว่า แจ๊ะ มีบุตรชื่อ สมพงษ์ สมจิตต์ สมหมาย สมใจ และกล่าวเพิ่มเติมว่า

“ครูสุมท่านใจดี รูปร่างอ้วนใหญ่ ผิวดำ ชอบนุ่งโสร่ง วงดนตรีครูสุมนี้แกเอาคนดี ๆ ไปอยู่ด้วย มีครูพุ่ม (ปาปุยะวาทย์) ครูหลวงชาญฯ ตีระนาดเอก คนฆ้องใหญ่ นายเล็กลูกศิษย์คุณครูหลวงประดิษฐฯ... ฆ้องเล็ก นายเกลละ... พี่เทียบก็เป่า ผมตีระนาดเหล็ก... ครูสุมนี้แกต่อเพลงมอญให้มาก แกเป็นคนดี ครูหลวงประดิษฐฯ ก็นับถือแกสมัยนั้นแก (คุณครูสุม คนตรีเจริญ) ไปต่อเพลงมอญให้ครูหลวงประดิษฐฯ แกให้รู้หลักเพลงมอญ ครูหลวงประดิษฐฯ ท่านก็ไปแต่งยี่ดุษายหมดทุกเพลง ครูสุมนะแกยึดไม่เป็นหรอก แต่ว่าแกมีหลักวิชา... เพลงไทยแกไม่เป็น... ลูกชายครูสุม ชื่อ สมพงษ์ สมจิตต์ สมหมาย เป็นนายทหารเรือ...” (นายรวม พรหมบุรี, สัมภาษณ์ อ่างอิงใน เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์, 2528: 117)

นายมงคล พงษ์เจริญ นักดนตรีมอญอาวุโส ปทุมธานี ปัจจุบันอายุ 79 ปี ใน พ.ศ. 2541 ท่านกล่าวถึงนักดนตรีมอญ ที่เข้าไปเป็นศิษย์หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เช่น นายจก ระนาด ศิษย์ครูเล็กคนฆ้องใหญ่วังบ้านบาตร นายเจริญ (จิวต) จึงเพราะ นายกลิ่น คนตรีเจริญ โดยเฉพาะนายสมพงษ์ บุตรนายสุม คนตรีเจริญ เป็นคนฆ้องมอญให้วังบ้านบาตรคู่กับนายเผื่อนนายพิม นักระนาด และนายรวม พรหมบุรี อยู่ตลอดเวลา

เหตุที่หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มีความสนิทสนมกับนายสุม คนตรีเจริญ ท่านทั้งสองได้แลกเปลี่ยนความรู้เรื่องเพลง จนกระทั่งหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ท่านประพันธ์เพลงมอญที่แพร่หลาย คือ เพลงด้อมค่าย เพลงย่ำค้ำมอญทางบ้านบาตร เพลงประจำวัดทางใหม่ เพลงที่ประพันธ์ร่วมกัน คือ เพลงมอญขาดเล้ โดยหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ประพันธ์ทำนอง นายสุม คนตรีเจริญ ประพันธ์คำร้องภาษามอญ สำหรับใช้บรรเลงกับวงปี่พาทย์มอญแทนปี่พาทย์นางหงส์ ในงานศพต่อมา (สันติเทพ ศิลปบรรเลง, 2538: 15-18)

ด้วยหัวหน้าสำนักดนตรีทั้งสองนี้สนิทสนมยกย่องซึ่งกันและกัน เวลาว่างก็ไปช่วยกันลูกศิษย์ในบ้านเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ลูกหลานนายสุมจึงเท่ากับเป็นลูกศิษย์หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ลูกศิษย์ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เท่ากับเป็นลูกศิษย์ของนายสุมในเวลาเดียวกัน

หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ท่านเรียกนายสุมว่า "พี่" ทุกครั้ง ด้วยอาวุโสกว่านั่นเอง เหตุนี้การใช้วงปี่พาทย์มอญในงานศพของสองสำนักจึงแลกเปลี่ยนงานประจำวัด เช่น วัดไตรมิตรวิทยาราม วัดเทพศิรินทราวาส วัดสระเกศวรวิหาร วัดอินทราราม วัดสุนทรธรรมทาน วัดพระพิเรนทร์ เฉพาะที่วัดสามปลื้ม วัดบพิตรพิมุข เป็นวัดที่ทำให้ปี่พาทย์มอญของสำนักดนตรีจางวางศร ศิลปบรรเลง และสำนักดนตรีจางวางทั่ว พาทย์โกศล ได้ประลองเพลงกันขึ้น ดังนี้

"ที่บ้านยกวงปี่พาทย์มอญไปวัดสามปลื้ม เมื่อปี พ.ศ. 2459 เป็นงานประชันกันระหว่างจางวางทั่ว กับวงจางวางศร..." (ขรรยงค์ โปร่งน้ำใจ, 2523: 12)

วัฒนธรรมการใช้ปี่พาทย์มอญงานศพสำหรับชาวบ้าน เริ่มแต่หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ใช้บรรเลงตามวัดต่าง ๆ ขึ้นเป็นท่านแรก โดยทางเพลงที่นำมาบรรเลงเป็นของปทุมธานี ผ่านการถ่ายทอดโดยนายสุม คนตรีเจริญ ส่วนรุ่นลูกศิษย์จึงศึกษากันระหว่างลูกศิษย์ชาวมอญ ปทุมธานี ที่เข้ามาร่วมวงบ้านบาตร เช่น นายเจริญ (จิ๋วต) นึ่งเพราะ นายจง ระนาด นายเล็ก พิณพาทย์ นายจู คนตรีเจริญ นายกลั่น คนตรีเจริญ

สำนักเครื่องดนตรีต้นแบบโดยเฉพาะฆ้องมอญ ได้ยึดถือเป็นตัวอย่างในรูปแบบ รูปทรง สัดส่วน ลงรักปิดทองจากฆ้องมอญแท้ ๆ ของนายสุม คนตรีเจริญ ซึ่งบิดาท่านนำมาเมืองมะตะมะ ด้วยเหตุที่คนมอญรูปร่างใหญ่ แขนยาว ช่วงกว้างของฆ้องวงจึงค่อย ๆ แคบลงให้เหมาะสมกับคนไทยในเวลาต่อมา ส่วนลูกฆ้องที่เป็นโลหะของมอญมีขนาดเล็ก "ทรงหมวกเจ็ก" คือ ฉัตรตันกว่าฆ้องไทย การขุดกระพุ้งร้านฆ้องมอญจึงต้องกว้างขึ้น เพื่อให้ใส่ลูกฆ้องไทยได้ มิได้มีการตี

ลูกห้องให้เล็กตื่นเท่ากับของมอญแท้ ๆ ส่วนศิลปะการแกะสลักห้องมอญ เริ่มขึ้นที่วัดพระพิเรนทร์ โดยมีช่างเฉียบ ช่างเว้ง และช่างสุข เป็นผู้แกะสลักร้านห้องในยุคแรก จากนั้นร้านถนนวานิช ร้าน ข.พานิช และร้านจรรยาศิลป์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ได้เริ่มแกะสลักร้านห้องในเวลาต่อมา แล้วเริ่มคลี่คลายไปถึง การหล่อร้านห้องด้วยไฟเบอร์กลาสของ ช่างมานพ แก้วบุชา

ส่วนการเผยแพร่ดนตรีมอญ โดยเฉพาะด้านทางเพลงของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ท่านเป็นผู้ริเริ่มโดยแท้ การถ่ายทอดที่ท่านสั่งสอนด้วยท่านเองออกไป ต่างจังหวัด เช่น วงปีพาทย์มอญนายปุย แรงเพชร นครปฐม วงปีพาทย์มอญนายทอง แก้วบุชา นครชัยศรี มี นายพิม นักระนาด เป็นผู้ช่วยการถ่ายทอดโดยผ่านศิษย์ของท่าน ได้แก่ วงปีพาทย์มอญนายประถม นักปี สมุทรสงคราม ถ่ายทอดโดยนายใจ พึ่งพาวุฒิ วงปีพาทย์มอญทางลพบุรี โดยนายน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง วงปีพาทย์มอญทางมหาชัย สมุทรสาคร โดยนายเอี่ยม นาครัตน์ เป็นต้น

สำนักดนตรีมอญบ้านฝั่งธนฯ มีภูมิปัญญาใกล้เคียงกับชุมชนชาวมอญบางไส้ไก่ คลองมอญ มีวัดมอญรามัญ หรือวัดประดิษฐารามเป็นศูนย์กลาง สำนักดนตรีของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แจ่ม สุนทรวาทิน) ภรรยาท่านเป็นชาวมอญแท้ ชื่อเรือน ท่านได้ประพันธ์เพลงดรัมมอญกละ มีเนื้อร้องเป็น ภาษามอญ ประกอบอยู่ 9 ท่อน ได้รับความนิยมน้อยแพร่หลายทั้งฝั่งธนบุรี ส่วนสำนักดนตรีของ จางวางทั่ว พาทยโกศล หลังวัดกัลยาณ์ มีเพลงมอญร้องไห้ ที่เนื้อร้องภาษามอญปนไทย ประกอบปี พาทย์มอญในเพลงประจำบ้าน เป็นเอกลักษณ์ประจำทางฝั่งธนฯ (อาพันธ์ นาคคง, 2539: 59) สอง สำนักดนตรีนี้เป็นญาติเกี่ยวดองกันคือ พี่สาว จางวางทั่ว ชื่อนางสาวหนู ได้สมรสกับนายชื่น สุนทรวาทิน น้องชายของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แจ่ม สุนทรวาทิน) ส่วนจางวางทั่ว พาทยโกศล สมรสกับ นางสาวปลั่ง คงศรีวิไล คนระนาดที่ผู้ใกล้ชิดกับชาวมอญนนทบุรี สำนักดนตรีบ้านฝั่งธนฯ มีนักดนตรีสำคัญที่เกี่ยวกับดนตรีมอญ "เพลงมอญร้องไห้" คือ

พระยาเสนาะดุริยางค์ (แจ่ม สุนทรวาทิน) ผู้ประพันธ์เพลง

นายอิน ออกรังवाल ตะโพนมอญ ปี่มอญและขับร้อง

นายอาจ สุนทร ระนาดเอก

นายไว ไม่ทราบนามสกุล ปี่มอญ

นายบรรยงค์ โปร่งน้ำใจ เปิงมาง

การร้องเพลงมอญร้องไห้ ที่สำนักดนตรีบ้านฝั่งธนฯ เป็นการผสมผสานประเพณีร้องไห้ของชาวมอญ ให้กลมกลืนกับปีพาทย์มอญ ซึ่งเดิมที่ชาวมอญร้องไห้นั้นร้องอยู่หน้าเครื่องศพ ไม่เกี่ยวข้องกับปีพาทย์มอญ (ชะอุ่ม ดนตรีเสนาะ, สัมภาษณ์) ปีพาทย์มอญไม่ต้องบรรเลงรับเพลง

อะไรเลย สำหรับเพลงมอญร้องไห้ที่บูรณาการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ คงจะมีมาก่อน พ.ศ. 2437 (ณรงค์ คงปิ่น, 2539: 32) มีรายละเอียด ดังนี้

1. ปี่พาทย์มอญ บรรเลงเพลงประจำบ้านทางเสียงสูง ประมาณ 2 หน้าทับ
2. บรรเลงทำนองรัว เพื่อเชื่อมเสียงส่งให้ปี่มอญ
3. ปี่มอญ บรรเลงขึ้น พระยาเสนาะดุริยางค์ ทำเพลงทะแยมมอญ ของวงเครื่องสายมอญ มาใช้
4. ปี่มอญ เป่าโหยหวน ได้ประมาณ 3 ประโยค ผู้ขับร้องจะสอดร้องเข้ามาพร้อมกับปี่มอญ วิธีการขับร้องเพลงมอญร้องไห้ ประกอบด้วยเสียงร้องให้สะอึกสะอื้น มีเนื้อร้องเป็นภาษามอญ การร้องโหยหวนคลอไปกับเสียงปี่มอญอย่างมีอิสระ
5. วงปี่พาทย์มอญ บรรเลงรับด้วยเพลงประจำบ้าน

การร้องเพลงมอญร้องไห้ ภายหลังนิยมใช้ประกอบในพิธีประชุมเพลิงอย่างแพร่หลาย หม่อมหลวงสุรศักดิ์ สุวตีกุล ผู้ชำนาญดนตรีมอญเล่าอธิบายการร้องเพลงมอญร้องไห้ คือ

"... เมื่อคนปี่มอญขึ้นต้นทำนองทะแยมมอญได้ 2-3 ประโยค คนร้อง ซึ่งส่วนใหญ่เป็นผู้ชาย... ก็จะสอดร้องขึ้นมา เวลาร้องจะใส่อารมณ์ สะอึกสะอื้น เหมือนการร้องไห้จริง มีเสียงโหยหวน แต่ทำนองที่ใช้ร้องไม่รู้ว่าเป็นเพลงอะไร... แรกเริ่มปี่อิน แก่เป็นคนร้อง แก่ดีตะโพนด้วยและร้องไปด้วย แก่ก้มหน้าร้องให้ที่ตะโพน และปี่ไว ซึ่งเป็นคนเป่าปี่มอญคลอร้อง..." (ณรงค์ คงปิ่น, 2539: 29-31)

ดนตรีมอญเข้ามาสู่สำนักดนตรีของจางวางทั่ว พาทยโกศล เพราะเหตุที่นักดนตรีของท่านเป็นชาวมอญแท้หลายท่าน นับแต่นายอิน อ็อกกังวาล ซึ่งเป็นทหารเรือในสมัยรัชกาลที่ 6 ท่านนี้มีหลานสาวชื่อเรือน ซึ่งเป็นลูกของพี่ชายชื่อจัน อ็อกกังวาล ได้สมรสกับพระยาเสนาะดุริยางค์ (แจ่ม สุนทรวาทิน) นอกจากนั้นเพลงดับมอญคละ ซึ่งเป็นเพลงมอญที่มีเนื้อร้องภาษามอญคล้ายเพลงเรื่องมี 9 ท่อน ที่ใช้บรรเลงอยู่ในสำนักนี้นับเป็นดนตรีมอญด้วย

ส่วนนายขรรค์ โปร่งน้ำใจ ผู้แต่งงานกับลูกสาวนายอิน อ็อกกังวาล ที่ชื่อนางสาวสะอาดนั้น นายขรรค์เป็นคนแรกที่มีลีลาตีเปิงมางคอกของมอญได้อย่างพิสดาร จนนักดนตรีรุ่นหลัง ยึดเป็นแบบอย่าง ได้แก่การตีรัวเปิงมาง 7 ลูก อย่างรวดเร็ว ดีด้วยมือข้าง ดีด้วยศอกข้าง ดีแถบโน้น ดีแถบนี้สลับกันสร้างอารมณ์แปลกแก่ผู้ชม

เครื่องดนตรีมอญ คือ ฆ้องมอญเก่า ฆ้องกระแต ปี่มอญ ตะโพนมอญ อันเป็นมรดกของบรรพบุรุษพาทย์โกสลด ถ้วนมีลักษณะพิเศษ คือ ฆ้องมอญเก่านั้นเรียวเล็ก ถวดลายแปลกตา และมีฆ้องกระแตที่ไม่มีหน้าพระและหางเมงป่องลูกฆ้องมีเพียง 11 ลูก สองชนิดนี้คล้ายฆ้องมอญที่ นายเงิน คนตรีเสนาะ นำมาจากเมืองเมะตะมะ ส่วน "ปี่มอญรองออ" ซึ่งต่ำกว่าปี่มอญปกติ นั้นยังมีระดับเสียงแปลกมาก จางวางทั่ว พาทย์โกสลด ท่านสนใจเพลงมอญถึงกับหัดเป่าปี่มอญกับนายไว นายอิน ในสมัยเมื่อท่านยังอยู่ในวัยเด็ก (ฟังพอน แดงสืบพันธุ์, สัมภาษณ์ อ่างใน พูนพิศ อมาตยกุล, 2524: 66-67)

วัฒนธรรมเชิงศิลปกรรมที่เกี่ยวกับดนตรีมอญที่จางวางทั่ว พาทย์โกสลด สร้างไว้ คือ ชุดปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่ ฟังมุกทั้งวง เป็นมรดกของสกุลทั้งดงามสูงค่ายิ่งเพราะ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงออกแบบพิเศษพร้อม ตรา พ.ศ. พาทย์โกสลด เพื่อทรงประทานให้สำนักดนตรีนี้โดยเฉพาะมิหาที่ใดได้อีก จึงแสดงว่าท่านผู้สร้างสรรค์ชั้นชมดนตรีมอญอย่างยิ่ง

โดยเหตุที่สำนักดนตรีบ้านพาทย์โกสลด รับราชการด้านดนตรีในวังบางขุนพรหม ชื่อเสียงด้านเพลงมอญ ปี่พาทย์มอญมีผู้คนยกย่อง และสมัครมาเล่าเรียนกันเป็นจำนวนมาก เช่น นายเฉลิม บัวทั้ง ท่านเล่าไว้เมื่อรับราชการในกระทรวงวัง

"... ก่อนที่จะครบเวลารับราชการทหาร ได้ไปศึกษาเพลงมอญกับวงปี่พาทย์ของคุณครูจางวางทั่ว เป็นเวลา 11 เดือน... เพราะเหตุว่าหาที่เรียนเพลงมอญในวงปี่พาทย์หลวงไม่ได้เพราะเขาหวงกัน..." (เฉลิม บัวทั้ง, 2533: 25)

พ.ศ. 2469 สมเด็จพระปิตุจฉาเจ้าสุทรมาลมารศรี พระอัครราชเทวี ประชวรสิ้นพระชนม์ อัญเชิญพระศพไปประดิษฐานที่พระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท ในพระบรมมหาราชวัง วงปี่พาทย์มอญของสำนักดนตรีคุณครูจางวางทั่ว พาทย์โกสลด ได้เข้าไปทำเพลงถวายอยู่ประโคมทุกเวลาเปลี่ยนยามทุกคืน จนเมื่องานพระเมรุพระศพที่ท้องสนามหลวง วันที่ 17-18 พฤษภาคม พ.ศ. 2471 วงปี่พาทย์มอญได้ร่วมถวายเพลงประโคม 4 มุมพระเมรุ คราวนั้นมีปี่พาทย์มอญอีก 3 คณะ คือคณะของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) คณะนายเงิน คนตรีเสนาะ ปทุมธานี คณะนายสุม คนตรีเจริญ หลานหลวง (มงคล พงษ์เจริญ, สัมภาษณ์)

พ.ศ. 2493 อดีตวงปี่พาทย์วังบางขุนพรหม มีโอกาสได้ถวายเพลงสนองพระกรุณาธิคุณอดีตพระผู้เป็นเจ้าของวัง ด้วยวงปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่ฟังมุก ทำหน้าที่บรรเลงเพลงประโคมพระศพ ถวายสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์พินิต

ณ พระเมรุมาศ ท้องสนามหลวง เมื่อวันที่ 10 เมษายน พ.ศ. 2493 วันนั้น นักดนตรีวงพาทยโกศล มีความรู้สึกเหมือนกันทุกคนว่า นี่คือการที่ได้สนองพระกรุณาธิคุณด้วยหัวใจอย่างแท้จริง

ชาวมอญมีความชำนาญด้านกิจกรรมทางน้ำจึงได้รับพระราชทานที่อยู่บ้านเรือนใกล้แม่น้ำ โดยเฉพาะริมน้ำเจ้าพระยาของจังหวัดปทุมธานี ซึ่งมีฝั่งตะวันตกและฝั่งตะวันออก บริเวณบ้านโคกชะพลูฝั่งตะวันออก มีนักดนตรีมอญคนสำคัญที่อพยพมาแต่เมืองเมาะตะมะชื่อ นายสี บิดานายเงิน คนตรีเสนาะ ซึ่งคำบอกเล่าของประวติศกุลว่าเข้ามาแต่รัชกาลที่ 2 พ.ศ. 2358 โดยได้นำฆ้องมอญในส่วนที่เป็น "หน้าพระ" และ "หางเมงป่อง" มาด้วยกับลูกฆ้อง แต่ "ส่วนกลาง" และ "เท้าฆ้อง" มาสร้างที่บ้านในเมืองไทย ฆ้องมอญวงนี้จึงมี 3 ท่อน ต่อกันได้ (ชะอุ่ม คนตรีเจริญ, สัมภาษณ์) ส่วนสำนักดนตรีมอญสำคัญที่บรรพบุรุษอพยพมาพร้อมกัน คือนายลุ่ม คนตรีเจริญ ภายหลังได้อพยพไปอยู่ย่านสะพานผ่านฟ้า กรุงเทพฯ ซึ่งได้กล่าวไว้ในตอนที่แล้ว

สำนักดนตรีมอญ "บ้านโคกชะพลู" "บ้านบางปรอก" ปทุมธานี ได้ก่อตั้งขึ้นโดยเหตุที่มีเครื่องดนตรีคือฆ้องมอญเพียงวงเดียว ผสมผสานกับวิชาความรู้ติดตัวของท่านนายสี แห่งเมืองเมาะตะมะ คือศิลปวิทยาการดนตรีมอญ อันสร้างสรรค์สั่งสอนบุตรหลาน คิษยานุศิษย์ กระทั่งสร้างวงปี่พาทย์มอญได้สำเร็จจนมีชื่อเสียง ลูกหลานซึ่ง ได้แก่ นายเงิน คนตรีเสนาะ นายเสี่ยม คนตรีเสนาะ นายสงวน คนตรีเสนาะ นายมงคล พงษ์เจริญ นายชะอุ่ม คนตรีเสนาะ

นายเงิน คนตรีเสนาะ ไป "เข้าเวร" เป็น "คนหลวง" โดยใช้ความสามารถพิเศษด้านดนตรีในวังของเจ้านายทรงกรม หรือกรมใดกรมหนึ่งเป็นเวลา 3 เดือน แทนการเกณฑ์เป็นทหารในสมัยรัชกาลที่ 5 (พูนพิศ มาตรฐาน และคณะ, 2541: 77) นายเงิน คนตรีเสนาะ จึงไป "เข้าเวร" เป็นทหารมหาดเล็กคือเป็นทหารเรือในวังบางขุนพรหม (ทองคำ พันนัทธี, 2522: 63) ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ขณะทรงดำรงตำแหน่งเสนาบดี กระทรวงทหารเรือ ประมาณ พ.ศ. 2451 ระหว่างเป็นมหาดเล็กมีความซื่อสัตย์จนได้ชื่อว่า "เงิน-ช้าง โปธิสัตว์" ให้สอดคล้องกับชื่อ "เงิน" ในภาษามอญแปลว่า "ช้าง" นั่นเอง

การประชันวงปี่พาทย์เพลงมอญ 9 วง นั้นเป็นครั้งแรกที่มีการบรรเลงเพลงมอญประชันกัน (ทองคำ พันนัทธี, 2522: 63-68) นายเงิน คนตรีเสนาะ ขออนุญาตเข้าไปตีฆ้องมอญ จนจบเพลง ทูกระหม่อมบริพัตร ทรงโปรดปรานและทรงสนทนาวา

"... นี่แหละแท้เลย ที่บ้านมีไหม..." นายเงิน ตอบว่า มีพะยะค่ะ พระองค์ทรงตรัสเน้นต่อไปว่า แบบนี้นะมีไหม มีสวักว่านี่ แล้วตรัสอีกว่า จะขึ้นไปดูจะได้ไหม..."

พ.ศ. 2454 งานพระเมรุพระบรมศพ สมเด็จพระพุทธเจ้าหลวง "พิณพาทย์มอญเครื่องใหญ่" ของคุณครูเจิ่น คนตรีเสนาะ ได้รับพระมหากรุณาธิคุณให้เข้าไปประโคมทำเพลงถวายคนตรีงานพระบรมศพที่พระที่นั่งดุสิตมหาปราสาทและงานพระเมรุมาศที่ท้องสนามหลวง ตั้งแต่ วันที่ 14-17 มีนาคม พ.ศ. 2454 (กรมศิลปากร, 2528: 240) ดังหลักฐานการจ่ายเงินของศาลากลางจังหวัดปทุมธานี ค่าพิณพาทย์มอญงานพระเมรุพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวง

"...ด้วยตามหนังสือที่ 3/70 ลงวันที่ 1 เดือนนี้ว่า เงินค่าพิณพาทย์ เมื่อครั้งประโคมพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวง รวม 4 วัน เงิน 167 บาท 34 สตางค์ ที่จ่ายไปแล้ว... ข้าพเจ้าได้เรียกใบสำคัญรับเงินจากนายเจิ่น เจ้าของพิณพาทย์ส่งมายังท่าน..." (หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, อ้างถึงในณรงค์ คงปิ่น, 2539: 101)

ด้วยคุณความดีในการรับใช้บ้านเมือง จึงได้รับพระราชทานนามสกุล "คนตรีเสนาะ" เมื่อ พ.ศ. 2455 ในรัชกาลที่ 6 พร้อมลูกวงปีพาทย์มอญซึ่งร่วมบรรเลงคราวนั้น เช่น นายเดิม ช้องเสนาะ นายเพื่อน ทุมเสนาะ นายจืด จิ่งเพราะ

พ.ศ. 2458 ทูนครหม่อมบริพัตร เสด็จดำเนินโดยทางเรือไปที่บ้านนายเจิ่น คนตรีเสนาะ เพื่อทอดพระเนตรห้องมอญเก่า พบว่างามสมจริง พอพระทัยมาก จึงประทับแรม 3 คืน โปรดฯ ให้นำวงปีพาทย์มอญไปบรรเลงถวายทุกคืนที่ศาลาวัดหงษ์ปทุมवास ภายหลังทูนครหม่อมบริพัตร พระเชษฐภคินี ได้เสด็จดำเนินมาเนื่อง ๆ จนแม่เมื่อทางราชการขอให้ นายเจิ่น คนตรีเสนาะ ย้ายครอบครัวไปบางปรอก เลยวัดหงษ์ปทุมवास เพราะจะใช้บริเวณบ้านเพื่อสร้างศาลากลางจังหวัดปทุมธานี เมื่อ พ.ศ. 2460 ทูนครหม่อมบริพัตร โปรดฯ ให้หาที่ดินและบ้านให้ครั้งสุดท้าย พ.ศ. 2475 ทูนครหม่อมบริพัตรเสด็จดำเนินมาดูแลบ้านให้นายเจิ่น คนตรีเสนาะ ไปอยู่ใน "บ้านเจ้าฟ้า" ที่สร้างพระราชทาน แต่ท่านยังไม่ยอมไป ที่สุดท้ายนายเจิ่น คนตรีเสนาะ ก็ไม่ได้พบกับทูนครหม่อมบริพัตร นับแต่นั้นมา นายเจิ่น คนตรีเสนาะ นับเป็นนักดนตรีชาวมอญที่ได้รับพระกรุณาธิคุณอย่างยิ่งผู้หนึ่ง

พ.ศ. 2469 ปีพาทย์มอญนายเจิ่น คนตรีเสนาะ ได้รับพระกรุณาธิคุณให้เข้าไปประโคมทำเพลงถวายพระศพ สมเด็จพระปิตุญาเจ้า สุขุมลมารศรี พระอัครราชเทวี ในรัชกาลที่ 5 ณ วังบางขุนพรหม นายเจิ่น คนตรีเสนาะ ได้รับพระราชทานแหวนทองคำ มีพระนาม บ.ส. ในครั้งนั้น จนกระทั่งงานพระเมรุมาศท้องสนามหลวง พ.ศ. 2471 อีกวาระหนึ่งด้วย นายมงคล พงษ์เจริญ เล่าให้ฟังว่าคราวงานพระเมรุมาศ ครั้งนี้ว่า

"... ไปตังงานนี้ 7 คีน ต้องนุ่งขาวห่มขาว มีเครื่องเปี๊พาย 4 วง อยู่ 4 มุมเมรุ คือวงครุ  
ลุ่ม วงครุหลวงประดิษฐฯ วงครุเจ็น วงครุจางวางทั่ว พอวันเผา ตกเที่ยง กรมพระ  
นครสวรรค์ฯ พารัชกาลที่ 7 มา ท่านไม่เคยเห็นห้อง มหาคเล็กยกเก้าอี้มานั่ง ปู่เดิม  
ตั้งเพลงรับ... ยังมีคนไปงานนี้เหลือ 2 คน..." (มงคล พงษ์เจริญ, สัมภาษณ์)

จากหลักฐานที่เป็นเอกสารอ้างอิง และการสัมภาษณ์บุคคลต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม  
ดนตรีมอญ ผู้วิจัยพบว่า ดนตรีมอญเข้ามามีบทบาทในวัฒนธรรมไทย ตั้งแต่งานพระบรมศพพระบาท  
สมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในปีพุทธศักราช 2411 เป็นต้นมา สืบเนื่องจนถึงปัจจุบัน

จากนั้นดนตรีมอญ จึงเริ่มมีบทบาทมากขึ้นในวัฒนธรรมไทย ชาวไทยเริ่มรับอิทธิพลทาง  
วัฒนธรรมดนตรีมอญ และรูปแบบเพลงมอญ มาใช้ประกอบพิธีศพ ตั้งแต่งานพระบรมศพ จนถึงศพ  
ของสามัญชน

### บทที่ 3

#### วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์เพลงประจำบ้าน ทางห้องมอญวงใหญ่ เป็นการศึกษาวิเคราะห์เชิงคุณภาพ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยทางมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) และทางดนตรีวิทยา (Musicology) ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร (Document Research) ข้อมูลภาคสนาม (Fieldwork) ข้อมูลด้านมุขปาฐะและภูมิปัญญาสั่งสม (Musical Intellectual) โดยดำเนินการตามขั้นตอนดังนี้

#### 3.1 การเลือกพื้นที่ศึกษา

จากการสำรวจรวบรวมข้อมูลพบว่า สำนักดนตรีมอญที่มีประวัติความเป็นมายาวนาน และได้รับการยกย่องว่าแบบแผนของเพลงประจำบ้าน เป็นแบบแผนดั้งเดิมของเพลงมอญ คือ สำนักดนตรีมอญบ้านบาตร สำนักดนตรีมอญบ้านพาทยโกศล สำนักดนตรีมอญปทุมธานี (สำนัก “ดนตรีเสนาะ”) และสำนักดนตรีมอญปากกลัด (สำนัก “ศิริพาทย”) ส่วนสำนักดนตรีมอญอื่น ๆ เป็นนักดนตรีชาวไทยที่สร้างเครื่องมอญขึ้นรับงานบรรเลงทั่วไป ก่อตั้งสำนักดนตรีขึ้นในระยะเวลาไม่นาน ไม่มีเอกสารอ้างอิงอย่างชัดเจน แบบแผนดนตรีอาจเกิดจากการเลียนแบบ ซึ่งมีใช้เป็นแบบแผนดั้งเดิมของชนชาติมอญ

ผู้วิจัยจึงวิธีเลือกพื้นที่แบบเจาะจง (Purposive Sampling) โดยเลือกสำนักดนตรีมอญ 4 แห่ง กำหนดเงื่อนไขของนักดนตรีผู้ให้ข้อมูลสัมภาษณ์ และสาริตว่าต้องเป็นนักดนตรีมอญอาวุโสสืบเชื้อสายมอญ โดยที่เคยศึกษาใกล้ชิดกับครูดนตรีมอญคนสำคัญในอดีต สำนักดนตรีมอญที่เข้าศึกษามีดังนี้

3.1.1 สำนักดนตรีมอญบ้านบาตร คือ สำนักของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) อดีตสำนักนี้อยู่ที่ถนนบริพัตร บริเวณชุมชนท่าบาตรเขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพมหานคร ท่านเป็นผู้ริเริ่มมีวงเป่าพาทย์มอญ รับบรรเลงงานศพตามวัดต่าง ๆ โดยมีนายสุ่ม ดนตรีเจริญ ชาว มอญจากปทุมธานีเป็นผู้ร่วมปรึกษา สำนักดนตรีมอญนี้ก่อตั้งมาตั้งแต่ประมาณ พ.ศ. 2443

3.1.2 สำนักดนตรีมอญบ้านพาทย์โกสธ คือสำนักของจางวางทั่ว พาทย์โกสธ ปัจจุบันตั้งอยู่บ้านเลขที่ 984 บ้านพาทย์โกสธ คือสำนักของจางวางทั่ว พาทย์โกสธ หลังวัดกัลยาณมิตร เขตบางกอกใหญ่ กรุงเทพมหานคร ก่อตั้งสำนักดนตรี และสร้างเครื่องเป่าพาทย์มอญมาตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ บรรพบุรุษคือหมงกัลยาณมิตรดาวาส (ทับ) และมีพระยาเสนาะดุริยางค์ (แหม่ม สุนทรวาทิน) ท่านครูผู้ใหญ่เป็นที่ปรึกษา

3.1.3 สำนักดนตรีมอญปทุมธานี ณ สำนัก “ดนตรีเสนาะ” คือ สำนักของนายเงิน ดนตรีเสนาะ ตั้งอยู่บ้านเลขที่ 13 ตำบลบางปรอก อำเภอเมือง จังหวัดปทุมธานี บรรพบุรุษ คือ นายสี ดนตรีเสนาะ ประวัติสกุลว่านำมอญมาแต่เมืองมะตะมัยรัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์

3.1.4 สำนักดนตรีมอญปากลัด ณ สำนัก “ศิริพาทย์” คือสำนักของนายเอี่ยม ศิริพาทย์ อดีตตั้งบ้านเรือนอยู่ใกล้กับวัดโมกษ์ อำเภอพระประแดง จังหวัดสมุทรปราการ บรรพบุรุษอพยพมาตั้งแต่รัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์

### 3.2 การรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูล จำแนกได้ดังนี้

#### 3.2.1 ข้อมูลด้านเอกสาร

3.2.1.1 เอกสารทางประวัติศาสตร์เช่นจดหมายเหตุ งานค้นคว้าวิจัยเรื่องประวัติดนตรีมอญ ดนตรีและวัฒนธรรมมอญ

3.2.1.2 เอกสารเกี่ยวกับดนตรีมอญที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทย ประวัติบุคคลผู้เริ่มมีดนตรีมอญ และสำนักดนตรีมอญต่าง ๆ

#### 3.2.2 ข้อมูลจากงานศึกษาภาคสนาม

3.2.2.1 การรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ทายาท หรือศิษย์ของสำนักดนตรีมอญ ในเรื่องประวัติสำนัก บรรพบุรุษและผู้เกี่ยวข้อง

3.2.2.2 การรวบรวมข้อมูลจากนักดนตรีมอญอาวุโส ในด้านความหมายด้านบทบาทของเพลงประจำบ้าน และด้านแบบแผนการบรรเลงดนตรีมอญที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง

3.2.2.3 การรวบรวมข้อมูลด้านห้องมอญวงใหญ่ ที่เป็นของเดิม และของใหม่ ในเรื่องระดับเสียง การตั้งแนวเสียงประจำสำนัก การวัดเสียงทั้งที่เป็นแนวเสียงเดิม และแนวเสียงใหม่ การใช้โหมดเสียงบรรเลงเพลงประจำบ้านตลอดจนบันไดเสียงมอญ

3.2.2.4 การรวบรวมแบบแผนของหน้าทับตะโพนมอญ เปิงมาง ที่ใช้ประกอบ เพลงประจำบ้าน ทั้งแบบแผนดั้งเดิมและแบบแผนใหม่

3.2.2.5 การรวบรวมโครงสร้างเพลงประจำบ้าน ซึ่งบันทึกเสียงจากนักดนตรี มอญอาวโส ผู้สืบทอดการบรรเลงห้องมอญวงใหญ่ เพลงประจำบ้านเพื่อนำไปศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างของทำนองเพลง

3.2.2.6 การรวบรวมแบบแผน “มือห้อง” ทางห้องมอญวงใหญ่ การใช้ลูกขวาง ลูกทอน ลูกถ่าง คู่เสียง คำศัพท์ การใช้มือซ้าย มือขวา ซึ่งได้จากการสาธิตโดยนักดนตรีมอญ อาวโส 4 แห่ง

### 3.2.3 ข้อมูลการสัมภาษณ์และสาธิตเพลง

ผู้วิจัยกำหนดคุณสมบัติแก่นักดนตรีมอญ ผู้ให้สัมภาษณ์ และสาธิตเพลง ไว้ดังนี้

- ก. นักดนตรีมอญอายุไม่ต่ำกว่า 60 ปี
- ข. มีประสบการณ์ทางด้านดนตรีไม่น้อยกว่า 30 ปี
- ค. ได้รับการยกย่องว่ามีทักษะในด้านดนตรีมอญ
- ง. สืบเชื้อสายมอญ หรือเคยศึกษาอยู่ในสำนักดนตรีมอญกับครูคนสำคัญ

การรวบรวมข้อมูลภาคสนาม โดยเข้าสัมภาษณ์ และบันทึกเสียงการสาธิตเพลง ประจำบ้านทางห้องมอญวงใหญ่

3.2.3.1 สำนักดนตรีมอญบ้านบาตร โดยนายสุบิน จันทร์แก้ว อายุ 67 ปี ศิษย์ผู้ใกล้ชิดกับหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย มหาวิทยาลัย เกษตรศาสตร์ โดยทำการสัมภาษณ์และบันทึกเสียง เมื่อวันที่ 23 มีนาคม พ.ศ. 2542 ณ บ้านเลข-ที่ 309 ซอยรามคำแหง 39 แขวงวังทองหลาง อำเภอบางกะปิ กรุงเทพมหานคร

3.2.3.2 สำนักดนตรีมอญบ้านพาทยโกศล โดยนายบุญรอด ทองวิวัฒน์ อายุ 70 ปี นายสมศักดิ์ ไตรวาสน์ อายุ 56 ปี ร้อยตรีอุทัย พาทยโกศล อายุ 50 ปี ทายาทและศิษย์ ผู้ใกล้ชิดกับจางวางทั่ว พาทยโกศล ทำการสัมภาษณ์ และบันทึกเสียงเมื่อวันที่ 6, 26 และ 27 มีนาคม พ.ศ 2542 ณ บ้านเลขที่ 894 บ้านพาทยโกศล หลังวัดกัลยาณมิตร เขตบางกอกใหญ่ กรุงเทพมหานคร

3.2.3.3 สำนักคนตรีมอญปทุมธานี ณ สำนัก “คนตรีเสนาะ” โดยนายชะอุม คนตรีเสนาะ อายุ 64 ปี ศิษย์และทายาทของนายจิ้น คนตรีเสนาะ ทำการสัมภาษณ์ และบันทึกเสียงเมื่อวันที่ 12 และ 16 ธันวาคม พ.ศ. 2541 ณ บ้านเลขที่ 13 ตำบลบางปรอก อำเภอเมือง จังหวัดปทุมธานี นอกจากนี้มีนายกління คนตรีเจริญ อายุ 93 ปี นายมงคล พงษ์เจริญ อายุ 79 ปี นายประทวน พิณพาทย์ อายุ 78 ปี และนายหวน พิณพาทย์ อายุ 68 ปี ทำการสัมภาษณ์ และบันทึกเสียงเมื่อวันที่ 28 พฤศจิกายน, 16 ธันวาคม พ.ศ. 2541 และ 28 มีนาคม พ.ศ. 2542 ณ บ้านเลขที่ 10 หมู่ 5 บ้านบางเตือ อำเภอเมือง จังหวัดปทุมธานี

3.3.3.4 สำนักคนตรีมอญปากลัด ณ สำนัก “ศิริพาทย์” โดยนายวิเชียร นาวาดิษฐ์ อายุ 66 ปี นายใบ เตมียกลิน อายุ 94 ปี ศิษย์ผู้ใกล้ชิดกับนายเอี่ยม ศิริพาทย์ นอกจากนี้ยังมีนาย นิยม เจริญบุญ ศิษย์และทายาทนายสังข์ เจริญบุญ ทำการสัมภาษณ์ และบันทึกเสียงเมื่อวันที่ 15, 16 และ 27 มีนาคม พ.ศ. 2542 ณ บ้านเลขที่ 56 หมู่ 3 บ้านตองอู อำเภอพระประแดง จังหวัดสมุทรปราการ

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์นักดนตรีอาวุโส และวิชาการวัฒนธรรมมอญ ดังนี้

- |                            |            |                                      |
|----------------------------|------------|--------------------------------------|
| 1. นายกління คนตรีเจริญ    | อายุ 93 ปี | เมื่อวันที่ 30 ตุลาคม พ.ศ. 2541      |
| 2. นางฉวีวรรณ ควรแสง       | อายุ 65 ปี | เมื่อวันที่ 15-16 มีนาคม พ.ศ. 2542   |
| 3. นายเตื่อน พาทย์กุล      | อายุ 92 ปี | เมื่อวันที่ 2 พฤศจิกายน พ.ศ. 2541    |
| 4. นายทองคำ พันนัทธี       | อายุ 68 ปี | เมื่อวันที่ 16 ธันวาคม พ.ศ. 2541     |
| 5. นายบุญเงิน ช้องเสนาะ    | อายุ 85 ปี | เมื่อวันที่ 20 พฤศจิกายน พ.ศ. 2541   |
| 6. นายประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง | อายุ 86 ปี | เมื่อวันที่ 24 พฤศจิกายน พ.ศ. 2541   |
| 7. นางปรง วงศ์จ้านง        | อายุ 68 ปี | เมื่อวันที่ 16, 27 ธันวาคม พ.ศ. 2541 |
| 8. นายพินิจ ฉายสุวรรณ      | อายุ 68 ปี | เมื่อวันที่ 24 กรกฎาคม พ.ศ. 2541     |
| 9. นายสังัด ภูเขาทอง       | อายุ 66 ปี | เมื่อวันที่ 30 ตุลาคม พ.ศ. 2541      |
| 10. นายอนันต์ สบถุณย์      | อายุ 44 ปี | เมื่อวันที่ 3 มีนาคม พ.ศ. 2542       |

### 3.2.4 การเข้าสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation)

ผู้วิจัยได้รับการศึกษาค้นคว้าจากนายพิม นักระนาด ปัจจุบันผู้วิจัยทำงานด้านศิลปวัฒนธรรม งานพิพิธภัณฑสถานเครื่องดนตรีเก่า พิธีกรรมต่าง ๆ งานวิจัยครั้งนี้จึงเข้าสังเกตแบบมีส่วนร่วมกิจกรรมกับนักดนตรีมอญ โดยมีรายละเอียดดังนี้

3.2.4.1 วันที่ 26 มีนาคม พ.ศ. 2542 เข้าร่วมบรรเลงปี่พาทย์มอญของคณะวิเชียรศิลป์ ณ วัดบางน้ำผึ้งใน อำเภอเมืองจังหวัดสมุทรปราการ

3.2.4.2 วันที่ 27 มีนาคม พ.ศ. 2542 เข้าร่วมงานบรรเลงปี่พาทย์มอญของบ้านพาทย์โกสธ ณ วัดกัลยาณมิตร เขตบางกอกใหญ่ กรุงเทพมหานคร

3.2.4.3 วันที่ 28 มีนาคม พ.ศ. 2542 เข้าร่วมงานบรรเลงปี่พาทย์มอญของนายมงคล พงษ์เจริญ ณ วัดฉาง อำเภอเมือง จังหวัดปทุมธานี

### 3.2.5 การบันทึกข้อมูล (Transcription and Notation)

3.2.5.1 การสัมภาษณ์ บันทึกด้วยเครื่องบันทึกเสียงและจดบันทึกไว้ จึงนำมาถอดเสียงลงในกระดาษ แบ่งแยกสำนักดนตรี นักดนตรี โดยเฉพาะแยกข้อสงสัยที่ไม่ชัดเจน แล้วนำไปสอบถามในคราวต่อไป

3.2.5.2 การบันทึกเสียงจากการสาธิตเพลงประจำบ้าน ทางห้องมอญวงใหญ่ในงานภาคสนาม แล้วนำมาถอดเสียงเป็นระบบโน้ตตะวันตก จัดทำเป็นตารางโน้ตแยกเครื่องดนตรี เช่น ห้องมอญวงใหญ่ ตะโพนมอญ เปิงมาง ไว้เฉพาะสำนักดนตรีมอญ 4 แห่ง ทำการตรวจสอบโดยนักดนตรีผู้ชำนาญอีกครั้ง หากมีข้อสงสัยจึงนำกลับไปตรวจสอบข้อมูลเพิ่มเติมกับผู้ให้ข้อมูล

## 3.3 การศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูล

### 3.3.1 สำนักดนตรีมอญ

ศึกษาสำนักดนตรีมอญในพื้นที่ศึกษา 4 แห่ง (ตามข้อที่ 3.2.3.1-3.2.3.4) ดังนี้

1. ประวัติความเป็นมาของสำนักดนตรี
2. การสืบทอดสำนักดนตรี
3. บริบทที่เกี่ยวกับสังคมไทย

### 3.3.2 เพลงประจำบ้าน

ศึกษาวัฒนธรรมดนตรีมอญที่เกี่ยวข้องกับเพลงประจำบ้าน

1. ความหมายของเพลงประจำบ้าน
2. บทบาทของเพลงประจำบ้าน ในด้านต่าง ๆ
  - ก. เพลงสำหรับการฝึกหัดฆ้องมอญวงใหญ่เบื้องต้น
  - ข. เพลงประกอบพิธีปลงศพ
  - ค. การเผาลอก
  - ง. การเผาจริง
  - จ. ขนบนิยมที่เกี่ยวข้องกับเพลง

### 3.3.3 ลักษณะเฉพาะด้านดนตรี

วิเคราะห์ลักษณะเฉพาะด้านดนตรีมอญ ในด้านต่าง ๆ ดังนี้

- 3.3.3.1 บันไดเสียงมอญและโหมคเสียง
- 3.3.3.2 แนวการเทียบเสียงฆ้องมอญวงใหญ่
  - ก. แนวเสียงเดิม
  - ข. แนวเสียงใหม่
- 3.3.3.3 จังหวะหน้าทับ
  - ก. ตะโพนมอญ
  - ข. เปิงมาง
- 3.3.3.4 โครงสร้างเพลงประจำบ้าน (ได้จากงานบันทึกเสียงภาคสนาม)
  - ก. ทางมอญบ้านบาตร
  - ข. ทางมอญบ้านพาทยโกศล
  - ค. ทางมอญปทุมธานี เฉพาะสำนัก "ดนตรีเสนาะ"
  - ง. ทางมอญปากลัด เฉพาะสำนัก "ศิริพาทย"
- 3.3.3.5 การใช้ "มือฆ้อง" ทางฆ้องมอญวงใหญ่
  - ก. การใช้มือซ้าย มือขวา คู่เสียง
  - ข. การใช้ลูกขวาง มือฉีก มือถ่าง มือหลบหลุม ลูกทอน

### 3.3.4 นำเสนอผลงานวิจัย

สรุปผลงานวิจัย อภิปรายผลการวิจัย และข้อเสนอแนะต่าง ๆ

## บทที่ 4

### สำนักดนตรีมอญในพื้นที่ศึกษา

ชาวมอญตั้งบ้านเรือนอยู่ร่วมกันเป็นชุมชนใหญ่ มีวัฒนธรรมดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง คือ มอญปทุมธานี มอญปากลัด บริเวณวัดกัลยาณมิตร บริเวณวัดสระเกษ บ้านบาตร บ้านดอกไม้ ต่อมาสร้างครอบครัwmั่นคงถาวร มีความชำนาญเป็นพิเศษด้านศิลปหัตถกรรม เช่น ปั่นหม้อ ทำดอกไม้ไฟ ทำบาตร ทอผ้า บางคนรับราชการในกรมกองของวังต่าง ๆ ได้มีโอกาสสนิทสนมกับสำนักดนตรีของชาวไทย แต่งงานกับคนไทย ได้ถ่ายทอดความเชื่อ ประเพณี ศิลปวิทยาการดนตรีมอญ และนาฏศิลป์มอญผสมกลมกลืนกับศิลปวิทยาการดนตรีของไทย ในเวลาภายหลัง

สำนักดนตรีมอญ ที่ผู้วิจัยเข้าไปศึกษารวบรวมบริบท และบันทึกข้อมูลเพลงประจำบ้านทางช่องมอญวงใหญ่ ได้แก่

#### 4.1 สำนักดนตรีมอญ : บ้านบาตร

หัวหน้าสำนักดนตรี คือ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ผู้เป็นเยี่ยมด้านระนาดเอกและการประพันธ์เพลง มีชีวิตอยู่ในระหว่าง พ.ศ. 2424-2497 ภูมิลำเนาเดิมอยู่ที่ จังหวัดสมุทรสงคราม สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าภาณุรังษีสว่างวงศ์ กรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช ทรงประทับใจการตีระนาดเอก จึงโปรดให้เข้ารับราชการเป็นจางวางสร มหาดเล็กข้าหลวงในกรมประจำอยู่วังบูรพาภิรมย์ ตั้งแต่ พ.ศ. 2443 ต่อมาได้เป็นหัวหน้าวงดนตรีวังบูรพาภิรมย์ มีหน้าที่ในปรับวง ฝึกสอนมหาดเล็ก ข้าหลวง เจ้านาย และพระบรมวงศานุวงศ์ (พระพรหมปรีชา, 2498: 6)

#### ความหมายของ "ทางบ้านบาตร"

สมญานามที่นักดนตรีเรียกกันว่า "ทางบ้านบาตร" ผู้วิจัย สรุปได้ดังหัวข้อต่อไปนี้

1. บ้านหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ซึ่งเป็นหัวหน้าสำนักดนตรี ตั้งอยู่บ้านเลขที่ 135 ตำบลบ้านบาตร อันเป็นชื่อตำบลที่ชาวบ้านเป็นช่างทำบาตรพระอยู่อาศัย อยู่ที่ถนนบริพัตร เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย พระนคร ปัจจุบันเป็นซอยหลังที่ทำการประปากรุงเทพฯ สีแยกแม่น้ำศรีถนนบำรุงเมือง กรุงเทพมหานคร

2. "ทางเพลงดนตรี" อันเป็นลักษณะเฉพาะซึ่งประพันธ์ขึ้นหรือปรับปรุง เมื่อพราโยโดยหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นทำนองดนตรีซึ่งนิยมอยู่ส่วนมากในปัจจุบัน มีเอกลักษณ์เฉพาะของสำนักดนตรีที่เรียกว่า "ทางบ้านบาตร"

3. "ทางวังบูรพา" หากอยู่ในยุคตั้งแต่รัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา "ทางบ้านบาตร" นี้สำนักดนตรีเจ้านาย พระบรมวงศานุวงศ์ นิยมเรียกนามวังที่ประทับในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าภาณุรังษีสว่างวงศ์ กรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช ทางวังบูรพาภิรมย์นี้เหมือนกับทางวังบางคอกแหลม ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ายุคลทิฆัมพร กรมหลวงลพบุรีราเมศวร์

4. "บ้านศิลปบรรเลง" อันเป็นบ้านเรือนที่อยู่อาศัยแห่งเดียวกับบ้านบาตร ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และสมาชิก เรียกตามอนุสนธิของนามสกุล "ศิลปบรรเลง" ประทานโดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าภาณุรังษีสว่างวงศ์ กรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2524: 24)

5. "คณะบ้านดอกไม้" ชื่อหนึ่งของสำนักดนตรีบ้านบาตร ซึ่งเคยเรียกมาก่อนตามละแวกชุมชน ทำดอกไม้เพลิง ย่านวัดสระเกศราชวรมหาวิหาร (สุกรีทัศน์, 2498: 70)

6. "ทางฝั่งขะนี้ - ฟากนี้" ของจางวางศร ศิลปบรรเลง คู่กับ "ทางฝั่งขะโน้น - ฟากโน้น" ของจางวางทั่ว พาทยโกศล

7. "ทางฝั่งพระนคร-ทางฝั่งตะวันออก" คือ ฝั่งจังหวัดพระนครของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กับ "ทางฝั่งธนฯ" คือฝั่งจังหวัดธนบุรีของจางวางทั่ว พาทยโกศล

8. โรงละครบ้านบาตรของ "คณะละครผกาวัลลี - นาฏดุริยางค์"

9. วงดนตรีคณะ "สรทอง" ที่มีเครื่องหมายเป็นตราสัญลักษณ์ประจำ สำนักดนตรีเป็นรูปลูกศร คันศร และอักษร ศ. อันสืบมาแต่ชื่อเดิมในราชทินนามของจางวางศร ศิลปบรรเลงมหาดเล็กหุ้มแพร (จีน ศิลปบรรเลง, 2529: 10)



รูปที่ 4.1 สัญลักษณ์ประจำสำนักดนตรี "สรทอง"

สำนักดนตรีมอญบ้านบาตร มีวิวัฒนาการโดยลำดับ สามารถกำหนดและแบ่งยุคสมัยตามเหตุการณ์ สภาพสังคม วิถีดำเนินชีวิตของหัวหน้าสำนัก ทายาท ตลอดจนสมาชิก ซึ่งผู้วิจัยประมวลได้ดังนี้

#### ยุคที่ 1 พ.ศ. 2424 - พ.ศ. 2471 บ้านหน้าวังบูรพาฯ

บ้านนี้อยู่ใกล้บ้านของนายพันโทพระประมวลประมาณผล (พันธุ์ หุราพันธุ์) มีธิดาชื่อ นางสาวโชติ หุราพันธุ์ ซึ่งสมรสกับหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) บุตรีของท่านคือ คุณหญิงจีน ศิลปบรรเลง (2529: 21) เขียนในประวัติของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ว่า

"... ลูกสาวคนโตของพระประมวล ชื่อโชติ เก่งทุกอย่างเลย ภาษาไทย ภาษาขอมท่านก็รู้ งานบ้านทุกอย่าง เพราะคุณแม่ท่านเสียตั้งแต่เล็ก ... อันที่จริงคุณพ่อกับคุณแม่โชตินี้ ท่านรักกันมาก่อนแล้วเพราะบ้าน คุณแม่อยู่หน้าวังบูรพา คุณพ่อก็เดินไปอาบน้ำที่ท่าน้ำทุกวัน ... สมเด็จวังบูรพาท่านประทานสู่ขอคุณแม่ พอแต่งงานก็ได้บ้านอยู่หน้าวังบูรพา สมเด็จฯ ท่านประทานให้ปลูกในที่ของท่าน บ้านเป็นเรือนฝากระดาน 2 หลัง ..."

บ้านหน้าวังบูรพาภิรมย์ ตั้งอยู่นอกกำแพงพระนคร เดิมท่านอยู่ในวังบูรพาภิรมย์ เมื่อสมรสจึงมาอยู่ที่บ้านนี้ (มนตรี ตราโมท, 2524: 47) ปัจจุบันคือมณฑลนมหาไชยฝั่งตะวันออก สมัยนั้นมีคลองโง่งอ้าง ผ่านด้านหน้าบ้าน (เทพชู ทับทอง, 2525: 43-51) เป็นแหล่งชุมชนค้าขายที่สำคัญย่านหนึ่ง ปัจจุบันบ้านหน้าวังบูรพา คือธนาคารไทยทนุ ตรงข้ามกับศูนย์การค้าเมอริคิงส์



แผนที่ 4.1 แสดงที่ตั้งบ้านหน้าวังบูรพาฯ และวังของพระบรมวงศานุวงศ์

เมื่อจางวางสร สมรสแล้วจึงอุปสมบทที่วัดบวรนิเวศ ครั้นลาสิกขาบทได้กลับมารับราชการการดนตรีดั้งเดิมในวังบูรพาภิรมย์ ปรับปรุงวงและประพันธ์เพลงจนมีชื่อเสียง ด้วยมีพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) คุณครูผู้ใหญ่คือ พระพิณบรรเลงราช (แย้ม ประสานศัพท์) พระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน) มาเป็นกำลังสำคัญยิ่งทำให้มีมหาดเล็ก ข้าหลวง เจ้านาย พระบรมวงศานุวงศ์ (ณรงค์ เขียนทองกุล, 2539: 21) เข้าร่วมฝึกซ้อมและร่วมบรรเลงอยู่มากมาย มีปีพาทย์ มโหรี คนร้อง คนละคร นักดนตรี ทั้งที่เป็นศิษย์ของท่านคุณครูผู้ใหญ่ทั้ง 3 ท่าน และศิษย์ของจางวางสร ดังที่พระพรหมปรีชา (กลิ่น จันทร์เรือง, 2498: 6) เขียนไว้ในหนังสืองานพระราชทานเพลิงศพ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ว่า

"...เวลานั้นข้าพเจ้าก็เป็นสานุศิษย์ของเจ้าคุณประสานฯ ร่วมกับเพื่อน ๆ หลายคน มีนายกิจ สารภรณ์ ขุนวิพันธุ์วิทยาธาร (ลำลี) ... ทางขับร้อง หม่อมครูส้มจีน... หลวงสุนทรลิขิต (หยิน) วันใดที่ยังไม่ถึงกำหนดสอน ปีพาทย์ของเจ้าคุณครู พอต่อร้องแล้ว ข้าพเจ้ากับหลวงสุนทรลิขิต ก็แะวังบูรพาฯ เพื่อร้องส่งและเล่นปีพาทย์ในวงของวังบูรพาฯ เสมอมา จึงมีความสนิทสนมรักใคร่กับคุณหลวงประดิษฐฯ มาแต่ครั้งนั้น..." (พระพรหมปรีชา, 2498: 6)

ระหว่างรัชกาลที่ 6 พ.ศ. 2468 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จางวางสร เข้ารับราชการในกรมปีพาทย์และโขนหลวง พระราชทานสัญญาบัตรให้เป็นรองเสวกเอกและพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น หลวงประดิษฐไพเราะ รัับราชการในหน้าที่บรรเลงดนตรี และเป็นครูดนตรีให้สั่งสอน ฝึกหัดต่อเพลงแก่พนักงานดนตรี (พูนพิศ อมาตยกุล, 2529: 135-137) ขณะเดียวกันหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้รับประทานนามสกุลว่า "ศิลปบรรเลง" จากสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าภาณุรังษีสว่างวงศ์ กรมพระยา ภาณุพันธุวงศ์วรเดช

ครั้น พ.ศ. 2469 ในรัชกาลที่ 7 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ก่อตั้งวงมโหรีหลวงสตรี ล้วน แล้วให้หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ดำรงตำแหน่งปลัดกรมปีพาทย์ และโขนหลวง สำนักพระราชวัง เมื่อชีวิตของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) รุ่งเรืองในราชการสูงนี้ วิถีชีวิตภายในวังบูรพาภิรมย์ กลับเงียบงันลงเพราะพระผู้อุปถัมภ์ท่าน คือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าภาณุรังษีสว่างวงศ์ กรมพระยา ภาณุพันธุวงศ์วรเดช เสด็จสิ้นพระชนม์ เมื่อวันที่ 17 มิถุนายน พ.ศ. 2471 พลันเสียงดนตรีในวังบูรพาภิรมย์ ถึงกาลเงียบสงบลง (กรมศิลปากร, 2529: 429)



## ยุคที่ 2 พ.ศ. 2472 - พ.ศ. 2497 บ้านบาตร

หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ย้ายครอบครัวมาจากบ้านหน้าวังบูรพา มาอยู่บ้านบาตร ณ บ้านเลขที่ 135 ตำบลบ้านบาตร ถนนบริพัตร เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย พระนคร บริเวณบ้านนี้เคยเป็น "โรงเรียนเทวี่บำรุง" ซึ่งดำเนินการสอนวิชาสามัญและวิชาการช่างสตรี ด้วย บุตรีหลวงประดิษฐไพเราะ คือ คุณหญิงจีน ศิลปบรรเลง ท่านขอให้อาจารย์ใหญ่โรงเรียนราชินี หม่อมเจ้าพิจิตรจิราภา เทวกุล นำเข้าเฝ้าฯ สมเด็จพระเจ้า รัชกาลที่ 6 เช่น พระองค์เจ้า เยาวภาพงศ์สนธิ พระองค์เจ้าอดิสรุริยาภา พระองค์เจ้าอาทรทิพอาภา ฯลฯ เพื่อขอพระราชทานทรัพย์ องค์กรละ 50 ต่อปี ได้เงินปีละ 500 บาท เพื่อนำมาตั้งโรงเรียนให้เด็กยากจนแถวบ้านบาตรและบริเวณ ใกล้เคียงมาเรียนกัน ประมาณ 20-30 คน (จีน ศิลปบรรเลง, 2529: 15)

เมื่อหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) รับราชการตำแหน่งปลัดกรมปีพาทย์และ โขนหลวง เป็นครูสอนดนตรีในกรมปีพาทย์หลวงด้วย วงบ้านบาตรจึงมีสภาพเป็นวงปีพาทย์เชลยศักดิ์ ปี พาทย์ต่างกรม ปีพาทย์วังหลวง ในคราวเดียวกัน (เฉลิม บัวทอง, 2523: 17) นี่เป็นลักษณะพิเศษคือ ปี พาทย์เชลยศักดิ์ หมายถึงหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ท่านเป็นเจ้าของสำนักดนตรี ไม่ได้ขึ้น กับผู้ใดโดยเฉพาะส่วนปีพาทย์ต่างกรม คือ เป็นปีพาทย์ประจำวังบูรพาของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์ เธอเจ้าฟ้าภาณุรังษีสว่างวงศ์ กรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช และปีพาทย์วังหลวงในพระมหากษัตริย์ เป็นต้น

การต่อเพลงของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) บริเวณเรือนเครื่องหรือ หอเครื่อง ซึ่งเป็นที่พักของศิษย์จำนวนมาก ท่านใช้เป็นที่เก็บเครื่องดนตรี มีลักษณะเป็นเรือนไม้ สองชั้น เครื่องดนตรี เก็บไว้เฉพาะชั้นบน ชั้นล่างเป็นที่อยู่อาศัย เนื่องจากศิษย์ที่ประสงค์มาเรียน มีความแตกต่างกัน ทั้งสติปัญญา ทั้งฝีมือ ทั้งความจำ บ้างมาจากชนบทต่างจังหวัดซึ่งยุคนั้นเรียกว่า "ปีพาทย์ไกลนา" คือ พวกกระนาดลูกทุ่ง ดี "ทางบ้านนอก" การใช้มือซ้ายมือขวาต่างกันออกไป ส่วน พวก "ปีพาทย์ไกลบ้าน" คือ พวกเรียนจากสำนักดี ครูดี ทางระนาดดี (รวม พรหมบุรี, สัมภาษณ์ อ่างใน ทุนกระหม่อมบริพัตร, 2528: 114)

หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ท่านต่อเพลง สั่งสอนศิษย์โดยมีคำที่รู้กัน ในหมู่ศิษย์ว่า "ขึ้นสอนดนตรี" ที่ "เรือนเครื่อง" ยกเว้นวันพระ หยุดต่อเพลงและซ้อมเพลง 1 วัน ถ้า เป็นวันธรรมดา เข้าพอได้เวลาท่านครูก็ถือไม้เท้า "ห้วนกแก้ว" ขึ้นไปชั้นบน ขณะนั้นลูกศิษย์เข้า ประจำเครื่องดนตรีอยู่พร้อมกันแล้ว บ้างอาจซ้อมไล่ซ้อมมาตั้งแต่อย่างรู้ คุณครูขึ้นนั่งบนโต๊ะ มีระนาด เอกอยู่หน้าคุณครูวางหนึ่ง ลูกศิษย์หยุดซ้อมเพลงแล้วกราบท่านพร้อมกัน (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2526: 112) ท่านก็ตี "ลูกฆ้อง" บนรางระนาด ต่อให้ทุกคนพร้อมกัน เป็นวรรคยาว ๆ ศิษย์ก็ตีตาม สลับ กันไปดังนี้ วิธี ต่อเพลงของท่านมีหลายแบบแตกต่างกันที่สติปัญญา

### ยุคที่ 3 พ.ศ. 2498 - พ.ศ. 2524 บ้านบาตร : ผกาวัล

ภายหลังมรณกรรมของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) สำนักดนตรีบ้านบาตร มิได้เจียบเสียงดนตรีแต่อย่างใด ยังมีศิษย์มาเรียนดนตรีอยู่ เพราะศิษย์คุณครูรุ่นใหญ่ สมาชิกและทายาทยังดำเนินกิจกรรมดนตรี เช่น มีปี่พาทย์มอญประจำวัดต่าง ๆ ด้วยเหตุที่หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เคยตระนาบให้ละครคณะบ้านสามเสน ของเจ้าคุณพระประยุรวงศ์ และละครร้อง คณะสำคัญอื่น ๆ จูงใจให้คุณหญิงขึ้น ศิลปบรรเลง และทายาทซึ่งเคยติดตามไปดูละคร ทั้งยังเคยกำกับการแสดงละครจากโรงเรียนนาฏดุริยางค์ เมื่อครั้งสอนอยู่ที่นั่นจนมีความชำนาญดี จึงได้จัดตั้งคณะละครผกาวัลขึ้นที่สำนักดนตรีบ้านบาตรนี้

ชื่อคณะละคร "ผกาวัล" มีที่มาจากการแสดงละครเรื่องผกาวัล ของเสฐียร โกเศศ เพื่อแสดงถวาย สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล และสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอภูมิพลอดุลยเดช ณ โรงละครอนิสิตาการ เมื่อ พ.ศ.2485 จึงนำชื่อเรื่องละครมาเป็นชื่อคณะละครผกาวัล

คณะละครผกาวัล นิยมนำบทละครของต่างประเทศมาปรับปรุง โดยมีนายสด ฐรมะโรหิต เป็นผู้ช่วยเหลือทำบทการแสดงที่โรงละครเฉลิมไทย หรือเฉลิมนครสลับกัน จนได้รับความนิยมอย่างสูง แต่เมื่อมีภาพยนตร์ต่างประเทศเข้ามามีคนไทยสร้างเองบ้าง ละครเวทีจึงซบเซาลง คุณหญิงขึ้น ศิลปบรรเลง ได้ปรับเปลี่ยนการแสดงใหม่ เพื่อให้ชาวต่างประเทศชม คือการแสดงเป็นชุด มีหลายรูปแบบอย่างวิจิตรพิสดาร คณะละครผกาวัล นับได้ว่าเป็นคณะแรกที่จัดการแสดงขึ้นที่บ้านศิลปบรรเลง หรือบ้านบาตร หรือโรงละครบ้านบาตร (บุญยงค์ เกตุคง, 2535: 225) มีทั้งดนตรี ละคร โขน ระบำ สลับกัน จนชาวต่างประเทศพอใจและชื่นชมยิ่ง

### ยุคที่ 4 พ.ศ. 2524 ถึง ปัจจุบัน บ้านบาตร : มุณินิรทหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

เมื่องานฉลองครบรอบร้อยปีเกิดวันที่ 6 สิงหาคม พ.ศ.2524 ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) คุณหญิงขึ้น ศิลปบรรเลง ทายาทและศิษย์ ได้ร่วมกันสบทบทุนเพื่อก่อตั้งมุณินิรทขึ้น โดยมี คุณหญิงขึ้น ศิลปบรรเลง เป็นประธานคนแรก สำหรับเป็นอนุสรณ์และเป็นสถานที่สนับสนุนอนุรักษ์ดนตรีไทย อันเป็นเอกลักษณ์ของชาติ ขึ้น ณ บ้านเลขที่ 47 ถนนเศรษฐศิริ สามเสนใน พญาไท กรุงเทพฯ

ปัจจุบันนี้ นายชนก ศาคริก ผู้เป็นหลานและศิษย์ได้สืบทอดเจตนารมณ์ ค้นคว้า การบันทึกข้อมูลด้วยคอมพิวเตอร์ ตลอดจนผลิตสื่อการเรียนดนตรีด้วยตนเองจนเป็นผลสำเร็จแพร่หลาย มี กิจกรรมการแข่งขัน การบรรเลงดนตรี การสอนดนตรี สำหรับเยาวชน และผู้สนใจทั่วไป

#### 4.2 สำนักดนตรีมอญ : บ้านพาทย์โกสธ

หัวหน้าสำนักดนตรี อันเป็นบรรพบุรุษ คือ หลวงกัลยาณมิตตาวาส (ทับ) ตั้งบ้านเรือนอยู่ตำบลกุฎีจีน ฝั่งธนบุรี ท่านมีชีวิตอยู่ระหว่างรัชกาลที่ 2 ถึง พ.ศ. 2462 ประกอบอาชีพด้านดนตรีและเป็นเจ้ากรม "การปูล" มีหน้าเก็บภาษีปูลแดง ส่งให้เป็นของหลวงมาแต่ก่อนรัชกาลที่ 3 เมื่อ พ.ศ. 2368 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงร่วมทำบุญสร้างวัดกับเจ้าสัวมั่ง ผู้เป็นมิตรคือ พระพิชัยวารี บิดาของเจ้าพระยาบดินทร์ (โต กัลยาณมิตร) ทรงพระราชทานเงินสร้างอุโบสถและพระประธาน แล้วพระราชทานนามวัดว่า "วัดกัลยาณมิตร" นายทับ หรือ เจ้ากรมทับ จึงได้รับหน้าที่เป็นผู้ช่วยดูแลวัดจากท่านเจ้าอาวาส พร้อมกับชักชวนให้มาสร้างบ้านอยู่ในเขตที่ดินหลังวัดกัลยาณมิตร มีญาติพี่น้องในสายสกุลชุตย จากกรุงศรีอยุธยาบ้านเดิมของท่านย้ายมาอยู่ด้วย ต่อมาเจ้าพระยาบดินทร์เดชา (สิงห์ สิงหเสนี) เห็นว่านายทับเป็นคนดี แต่ไม่มีทรัพย์จึงให้ท่านทำงานผูกภาษี "ซุงไม้สัก" และเหตุอนุสนธิที่ท่านนายทับ หรือเจ้ากรมทับ ดูแลวัดกัลยาณมิตร ได้เรียบร้อย จึงได้เป็นที่ราชทินนามว่า "หลวงกัลยาณมิตตาวาส" ในรัชกาลที่ 5 (ไพฑูรย์ กิตติวรณ, 2541: 32-33)

ด้านดนตรี ท่านนายทับเป็นนักดนตรีที่มีความรู้และทักษะดนตรีทุกชนิด เคยทำหน้าที่เป็นหัวหน้าดนตรี บ้านพระยาประภากรวงศ์ (วร บุนนาค) ในรัชกาลที่ 5 ท่านชำนาญดนตรี "ซอสามสาย" นายทับ มีภรรยาชื่อนางแสง (ชุตย) ชำนาญจะเข้และเครื่องสาย เป็นครูสอนเจ้านายฝ่ายในประจำราชสำนักรัชกาลที่ 5 ท่านมีบุตร คนโตชื่อ นางสาวหนู ภายหลังไปสมรสกับนายชื่น บุตรนายซ้อย สุนทรวาทิน บุตรครองเรือนนายท้าว (จางวางท้าว พาทย์โกสธ) ได้สมรสกับ นางสาวปลั่ง บุตรีนายแฉ่ง คงศรีวิไล มีบุตร คือ นายเทวาประสิทธิ์ และนางสาวไพฑูรย์ (คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ)

ลูกหลานหลวงกัลยาณมิตตาวาส (ทับ) เช่น จางวางท้าว พาทย์โกสธ นายเทวาประสิทธิ์ พาทย์โกสธ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ นายอุทัย พาทย์โกสธ ต่อมาได้เป็นหัวหน้าสำนักดนตรีตามลำดับ ได้ช่วยกันสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลง การปรับวง ทางเดี่ยว ทางร้อง เพลงโยธาวาทิต โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงมอญ จนมีเอกลักษณ์อันได้รับสมญานามว่า "ทางบ้านพาทย์โกสธ"

#### ความหมายของ "ทางบ้านพาทย์โกสธ"

ผู้วิจัย สรุปมูลเหตุ และความหมายได้ ดังนี้

1. วงเจ้ากรมทับ วงปี่พาทย์ของหลวงกัลยาณมิตตาวาส ซึ่งมีมาก่อน รัชกาลที่ 5 เคยถวายดนตรีในวังกรมหลวงชุมพรฯ วังกรมหมื่นทิฆาทรฯ วังพระยาประภากรวงศ์

2. บ้านพาทยโกศล อันเป็นนามสกุลประทาน เมื่อ พ.ศ. 2460 จากสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ตั้งอยู่ บ้านเลขที่ 894 ถนนเทศบาลสาย 1 แขวงวัดกัลยาณ์ เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร

3. วงปีพาทยวังบางขุนพรหม ซึ่งนำวงเข้าเป็นวงปีพาทยประจำ วังบางขุนพรหม ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต เมื่อปลายรัชกาลที่ 5 ประมาณ พ.ศ. 2445 บางครั้งเรียกทางเพลงว่า "ทางวังบางขุนพรหม"

4. วงจางวางทั่ว ใช้เรียกขานวงปีพาทย ซึ่งภายหลังเมื่อเปลี่ยนแปลงการปกครอง เมื่อปี พ.ศ. 2475 ในฐานะวงดนตรีเอกชนที่รับงานทั่วไป

5. ทางวัดกัลยาณ์ หรือวงหลังวัดกัลยาณ์ เรียกตามภูมิสำเนาที่ตั้งสำนักดนตรีบ้านหลังวัดกัลยาณมิตร

6. ทางบ้านฝั่งธนฯ ทางฝั่งธนฯของจางวางทั่ว พาทยโกศล ซึ่งนิยมบรรเลงอยู่ที่จังหวัดธนบุรีคู่กับทางฝั่งพระนครของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่อยู่จังหวัดพระนคร

7. ทางฝั่งชะโน้นหรือทางฝั่งตะวันตกของจางวางทั่ว พาทยโกศล คู่กับทางฝั่งชะนี้ของจางวางศร ศิลปบรรเลง ถ้าเป็นทางร้องมักพูดว่า ฟากโน้น หรือ ฟากนี้

8. วงพาทยวรรณ ยุคคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ สืบทอดหัวหน้าสำนักดนตรี นำมาจากนามสกุลพาทยโกศลกับกิตติวรรณ

9. บ้านพิณพาทย ซึ่งชุมชนย่านวัดกัลยาณมิตร

10. วงพาทยโกศล มีอักษรย่อว่า พ.ศ. ตามนามสกุล ใช้เรียกเมื่อ นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล สืบทอดหัวหน้าสำนักดนตรี (วิมาลา ศิริพงษ์, 2534: 58) มีสัญลักษณ์ ดังนี้



รูปที่ 4.2 สัญลักษณ์ประจำสำนักดนตรี "พาทยโกศล"

(สัญลักษณ์ "พาทยโกศล" สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงออกแบบ)

สำนักคนตรีมอญบ้านฝั่งธนฯ มีวิวัฒนาการโดยลำดับ สามารถกำหนดและแบ่งยุคสมัยตามเหตุการณ์ สภาพสังคม วิถีดำเนินชีวิตของหัวหน้าสำนัก ทายาท ตลอดจนสมาชิก ซึ่งผู้วิจัยประมวลได้ดังนี้



แผนที่ 4.2 แสดงที่ตั้งบ้านพาทย์โกสัล และบริเวณใกล้เคียง

#### ยุคที่ 1 พ.ศ. 2424 - พ.ศ. 2481 บ้านฝั่งธนฯ : หลังวัดกัลยาณมิตรสู่วังบางขุนพรหม

ลักษณะสังคม ชุมชนย่านนี้มีหลายเชื้อชาติ อาศัยอยู่ร่วมกัน เช่น แขก จีน มอญ ลาว เพราะเป็นด่านค้าขาย มีเรือจากย่านต่าง ๆ เข้าเทียบท่า แม้กระทั่งเรือสำเภาจากเมืองอื่น ๆ นับแต่ปากคลองบางหลวง ตรงวัดกัลยาณมิตร เรือไปถึงวัดประดิษฐาราม ชาวบ้านมีอาชีพทอผ้า เจ้าสัวเจ้าภาษี ขุนนาง ต่อเรือตั้งอยู่เป็นระยะ (สันต์ สุวรรณประทีป, 2539: 44) มีบ้านพิณพาทย์ของหลวงกัลยาณมิตตาวาส (ทับ) เจ้าภาษีปูน และเจ้าภาษีซุงไม้สัก ปลูกอยู่หลังวัดกัลยาณมิตร ลักษณะเป็นครอบครัวใหญ่ ประกอบด้วยนายทองดี ชูสัตย์ ผู้อาวุโสสูงสุด ซึ่งอพยพมาแต่กรุงศรีอยุธยา (พูนพิศ อมาตยกุล, 2524: 3) เลยออกไปย่านบางไส้ไก่ มีสำนักดนตรีของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ผู้นับเป็นญาติเกี่ยวดองกันระหว่างสองสำนักนี้

จางวางทั่ว พาทย์โกสัล ผู้เป็นบุตรของหลวงกัลยาณมิตตาวาส (ทับ) กับนายแสง สกุลเดิม "ชูสัตย์" มีฐานะเป็นหัวหน้าสำนักคนตรี "บ้านหลังวัดกัลยาณมิตร" ต่อจากท่านบิดา เมื่อวัยเยาว์เรียนดนตรีกับบิดามารดา คือ นายทองดี ชูสัตย์ นายซ้อย สุนทรวาทิน นายรอด นายไว ซึ่งชำนาญปี่มอญ และพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) โดยเหตุนี้ จางวางทั่ว พาทย์โกสัล จึงมีความสามารถด้านฆ้องวง และระนาดเอก

สำนักดนตรีบ้านหลังวัดกัลยาณ์ เริ่มเป็นปึกแผ่นขึ้นเมื่อจางวางทั่ว พาทยโกศล ได้สมรสกับนางสาวปลั่ง คงศรีวิไล คนระนาดทุ้ม บุตรีของนักดนตรีคนสำคัญของย่านคลองอ้อม นนทบุรี คือนายแฉ่ง คงศรีวิไล (พูนพิศ อมาตยกุล, 2524: 5-9) มีบุตรสืบทอดดนตรีท่านสำคัญคือ นายเทวประสิทธิ์ และนางสาวไพฑูรย์ พาทยโกศล ภายหลังนางเจริญ รุ่งเจริญ ครูผู้สอนขับร้อง และเป็นนักร้องเอกของวงบ้านหม้อ เข้ามาร่วมชีวิตด้วยกับจางวางทั่ว ได้ช่วยสั่งสอนวิชาการขับร้องให้แก่นุตรและศิษย์ในสำนักดนตรี จนได้รับการยกย่องว่า "ยอดเยี่ยมในเพลงขับร้อง" ด้วยเวลาไม่นานนัก ระหว่าง พ.ศ. 2445-2450 ชื่อเสียง ความสามารถทางด้านดนตรีของสำนัก บ้านหลังวัดกัลยาณ์ ได้ขจรขยายไปตั้งแต่เมื่อเข้าเฝ้าฯทำงานดนตรีในวังบ้านหม้อ วังคลองเตย จนกระทั่งจางวางทั่ว พาทยโกศล เข้าไปเป็นครูสอนวงปี่พาทย์ต่างกรมของเจ้านายพระบรมวงศานุวงศ์ ซึ่งทรงดนตรีได้ เช่น วงกรมหมื่นทิวยากร ทำเตียน ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่นทิวยากรวงศ์ประวดี และวังกรมหลวงชุมพรฯ นางเลิ้ง ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงชุมพรเขตอุดมศักดิ์ ที่สุดได้รับพระกรุณาให้นำวงปี่พาทย์หลังวัดกัลยาณ์เข้าไปเป็นวงปี่พาทย์วังบางขุนพรหม ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ที่วังนี้ได้รับแต่งตั้งให้เป็นที่ "จางวาง" จากสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้าสุมทิตาพิริตน์ กรมหลวงศรีรัตนโกสินทร์ (เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2526: 70-79) และได้ประทานนามสกุล "พาทยโกศล" อีกด้วย

ขณะเดียวกันชีวิตของจางวางทั่ว พาทยโกศล เมื่อท่านขาดพระผู้อุปถัมภ์ จากวังบางขุนพรหม ท่านยังคงควบคุมสำนักดนตรีซึ่งเรียกกันว่า "วงจางวางทั่ว" อันเป็นวงดนตรีเอกชน โดยเฉพาะได้ตีระนาดเอก ให้ Paul J. Seelig บันทึกเพลงไว้ 150 เพลง เป็นโน้ตสากลไปพิมพ์ด้วยภาษาเยอรมัน ที่เมืองบันดุง ประเทศอินโดนีเซีย เมื่อ พ.ศ. 2475 (Paul J. Seelig, 1932: 2) และช่วยกรมศิลปากรตรวจสอบเพลงไทยโดยบันทึกโน้ตสากลไว้ ตลอดจนการบันทึกแผ่นเสียง ... ลาสังขารไปเมื่อวันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ. 2481 อายุ 75 ปี (เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2526: 50-58)

## ยุคที่ 2 พ.ศ. 2482 - พ.ศ. 2516 วงจางวางทั่ว : วงพาทยโกศล

นายเทวประสิทธิ์ (นก) พาทยโกศล ท่านมีอายุระหว่าง พ.ศ. 2450 - พ.ศ. 2516 หัวหน้าสำนักดนตรี สืบต่อจากท่านบิดา โดยรับงานบรรเลงประกอบมหรสพ งานศพ งานบรรเลงทั่ว ๆ ไป และดูแลวัดกัลยาณ์ด้วย นายเทวประสิทธิ์ พาทยโกศล ท่านมีความชำนาญปี่และซอสามสาย โดยเฉพาะปี่ของพระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ซึ่งจางวางทั่ว พาทยโกศล ต้องใช้ปี่พาทย์เครื่องคู่ไปแลกมาจากนายจุก บ้านขมิ้น มาเพื่อให้บุตรนายเทวประสิทธิ์ พาทยโกศล หัดเป่าปี่ พาไปฝากเรียนปี่กับพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) โดยใช้ปี่เลานี้ฝึกหัดเป่ามาตลอด

"... ในการเรียนเป่าปี่ของข้าพเจ้า ได้ใช้ปี่ท่านพระมาตั้งแต่แรก ตลอดจนเป่าประกวด... ขณะไปเรียนเป่าปี่กับเจ้าคุณครูท่านได้ขอไปตรวจดูและตรวจเสียงด้วยวิธีลองเสียง กล่าวรับรองว่า ปี่เล่มนี้ดีจริง ... ตั้งแต่ต้นเสียงต่ำจนถึงเสียงสูงสุด เสียงได้ระดับเสมอกันตลอดมีสำเนียงเพราะดี แม้ปี่ที่ท่านเป่าประจำก็ดีไม่ถึงปี่ท่านพระ ... จางวางท้าวบุญจริง ๆ ที่ได้ปี่เล่มนี้มาอยู่ในตระกูล..." (วิเชียร กุลตัญญู อ้างถึงใน เทวาทประสิทธิ์ พาทยโกศล, 2517: 99-105)

### ยุคที่ 3 พ.ศ. 2517 - พ.ศ. 2538 บ้านพาทยโกศล : พาทยวรรณ

คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ท่านมีชีวิตอยู่ในระหว่าง พ.ศ. 2454 - พ.ศ. 2538 โดยสืบทอดหัวหน้าสำนักดนตรี ต่อจากพี่ชายคือนายเทวาทประสิทธิ์ พาทยโกศล คุณหญิงไพฑูรย์ได้สมรสกับ นายปลั่ง กิตติวรรณ ้วยเขว้าเรียนดนตรีกับบิดา นางเจริญ พาทยโกศล "นายแม่" และญาติผู้ใหญ่ ดังนี้

"... เมื่อจะเริ่มเรียนดนตรีท่านก็ให้เรียนฆ้องวงก่อนเหมือนเด็กที่หัดดนตรีทั่วไป... คุณครูจางวางท้าวเห็นว่าเป็นผู้หญิง ควรจะเรียนเครื่องสาย จึงให้ครูช่อ สุนทรวาทิน สอนสีซอดัง และซอฮู้ จะเข้ ท่านว่าจับไปจับมาก็ดีได้เอง มีคนบอกให้บ้าง แต่ขลุ่ยหัดเป่าเองเล่น ๆ แล้วก็เลยเป็นเอง จิมนั้นพอดีได้เพราะครูช่อเคยบอกวิธีให้... อยากดีระนาด ดีฆ้อง... จึงไปขอให้ครูอาจ ครูช่อ ครูฉัตร บอกให้... ยกเว้นปี่และซอสามสาย... ทางเพลงที่ "นาย" สอนให้ร้อง เป็นทางเก่าของวังบ้านหม้อ... ครั้งเจ้าจอมมารดาสิลาในรัชกาลที่ 2..." (พูนพิศ อมาตยกุล, 2541: 39-40)

โดยสภาพของบ้านพาทยโกศล มีนักดนตรี และคณาญาติ ซึ่งนับว่าเป็นเลิศจีนอยู่มาก คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ท่านจึงได้ยื่น ได้รับรู้กลวิธี เม็ดพราย ด้านดนตรีจากผู้ครอบงำสั่งสมไว้ ทำให้ท่านสามารถเล่นได้ "รอบวง" ทั้งปี่พาทย์และเครื่องสาย ที่มีความเชี่ยวชาญเป็นเอกคือ จะเข้ และขับร้อง (วิมาลา ศิริพงษ์, 2534: 108-109) โดยเฉพาะการขับร้องมีศิษย์มาเรียนกับนางเจริญ พาทยโกศล คุณหญิงไพฑูรย์ พาทยโกศล ก็หัดตามไปด้วย ฉะนั้นเพลงที่ท่านได้ไว้จึงหลากหลาย ทั้งยังได้ออกติดตามเมื่อจางวางท้าว และ "นายแม่" ไปงานดนตรี ทำให้เกิดการฝึกฝน เรียนรู้ไปพร้อมกัน

**ยุคที่ 4 พ.ศ. 2539 – ปัจจุบัน บ้านพาทย์โกสธ : บุตรครูทเวา : บ้านพาทย์โกสธ**

นายอุทัย พาทย์โกสธ บุตรนายทเวาประสิทธิ์ และนางยุพา พาทย์โกสธ มีชีวิตระหว่าง พ.ศ. 2495 ถึงปัจจุบัน สืบทอดหัวหน้าสำนักคนตรีจากคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ผู้ซึ่งเป็นคุณอา เมื่อเยาว์วัยเรียนคนตรีกับบิดา และเรียนขับร้องอย่างใกล้ชิด จึงนับได้ว่าเป็นทายาทที่มีวิชาความรู้ ตลอดจนทักษะมากผู้หนึ่ง

เมื่อสิ้นบรรพบุรุษแล้ว สำนักคนตรียังคงรักษาวัฒนธรรมคนตรีไว้อย่างมั่นคง วิถีชีวิตไม่แตกต่างจากเมื่อ 60-70 ปีที่ผ่านมา แม้ภาระหน้าที่ดูแลวัดกัลยาณมิตรยังมีอยู่เช่นเดิม บรรดาศิษย์สมัยคุณปู่ คุณพ่อ ยังไปมาหาสู่ หรือพักอาศัยอยู่ที่บ้านนั้น ขณะเดียวกันได้มีศิษย์รุ่นใหม่เข้ามาฝึกหัดเพิ่มเติมมิได้ขาด หัวหน้าสำนักคนตรี คงต้องรับผิดชอบให้ทีมงานคนตรีอย่างต่อเนื่อง เพื่อรายได้ อาหาร ที่อยู่ ส่งเสริมศิษย์อาวุโสที่ความรู้ดีให้ทีมงานประจำ เพื่อเลี้ยงครอบครัว นี่เป็นวัฒนธรรมของสำนักคนตรีอันงดงาม คราวเมื่อถึงวันไหว้ครูประจำปี สถานศิษย์ต่างมากันพร้อมเพรียงอย่างอบอุ่น เคารพยกย่องซึ่งกันและกัน เป็นความผูกพันรั้งกันที่พี่น้องร่วมสายโลหิต

นายสละ จอนแจ้งจันทร์ บ้านเดิมอยู่อำเภอพระประแดง บิดามิ่วงปีพาทย์จึงนำมาฝากกับนายทเวาประสิทธิ์ พาทย์โกสธ ตั้งแต่เมื่ออายุ 15 ปี ปัจจุบันอายุ 59 ปี นายทเวาประสิทธิ์ พาทย์โกสธ ฝากให้เข้าไปสอนที่โรงเรียนสตรีวิทยา โดยมีได้กลับไปบ้านพระประแดงอีกเลย ท่านกล่าวว่า

"... วิชาก็ให้ ข้าวก็ให้ งานก็ให้ แล้วเราจะไปอยู่ที่ไหนอีก..." (วิมาลา ศิริพงษ์, 2534: 98)

หัวหน้าสำนักคนตรี นายอุทัย พาทย์โกสธ ท่านรับราชการทหารบกยศ "ร้อยตรี" เดิมรับราชการในกรมเสมียนตรา สำนักปลัดกระทรวงกลาโหม ต่อมาปี พ.ศ. 2532 ได้โอนย้ายไปปฏิบัติราชการที่โรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้า เขาชะโงก จังหวัดนครนายก ด้วยรับราชการอยู่ต่างจังหวัด เวลาที่จะมาร่วมควบคุมพาทย์โกสธ จึงเป็นช่วงบ่ายวันศุกร์ ถึงวันจันทร์เช้า การรับงานคนตรีไปบรรเลงในที่ต่าง ๆ ส่วนมากจะเป็นเวลาเย็น วันหยุดราชการ ซึ่งเหมาะสมสอดคล้องกับการจัดงานของสังคมในปัจจุบัน

### 4.3 สำนักดนตรีมอญ : ปทุมธานี

พ.ศ. 2202 รัชสมัยแผ่นดิน สมเด็จพระนารายณ์มหาราช ชาวมอญเมืองมะตะมะอพยพมาพึ่งพระบรมโพธิสมภาร และตั้งบ้านเรือนอยู่ที่บ้านสามโคก ปลายเขตแดน กรุงศรีอยุธยา ต่อเมื่อนันทบุรี สามโคกจึงเป็นชุมชนมอญแต่นั้นมา

พ.ศ. 2358 พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เสด็จประพาสเมืองสามโคก งานเทศกาลออกพรรษา ชาวมอญพากัน เฝ้ารับเสด็จพร้อมนำบัวหลวงมาถวาย จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานชื่อเมืองใหม่ว่า เมืองปทุมธานี



แผนที่ 4.3 แสดงที่ตั้งสำนักดนตรีมอญปทุมธานีและบริเวณใกล้เคียง

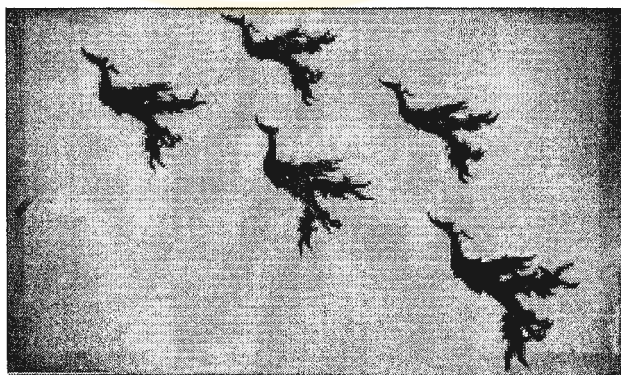
ชาวมอญคนสำคัญด้านดนตรีมอญย่านวัดหงษ์ปทุมवास ตามคำบอกเล่า ว่าบรรพบุรุษของท่านนำฟุ้งมอญ มาแต่เมืองมะตะมะ คือ นายเจิ้น คนตรีเสนาะ แห่งบ้านโคกชะพลู ตำบลบางกะดี ตั้งบ้านเรือนอยู่ริมแม่น้ำเจ้าพระยาฟุ้งตะวันออก บริเวณศาลากลางจังหวัดเก่า รัชกาลที่ 5

ประวัติศาสตร์ท้องถิ่น บ้านโคกชะพลู ตำบลบางกะดี ริมแม่น้ำเจ้าพระยาฟุ้งตะวันออก แล้วย้ายมาฟุ้งตะวันตก บ้านบางปรอก ภูมิปัญญาของสำนักดนตรีมอญที่สำคัญคือ วัด พระชาวมอญ เครื่องครุฑระเบียบประเพณีเกี่ยวกับศาสนา มาก ที่ย่านนี้มีวัดหงษ์ปทุมवास ซึ่งสร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2317

### ความหมาย "ทางมอญปทุมธานี"

ผู้วิจัย สรุปมูลเหตุ และความหมายได้ดังนี้

1. บ้านโคกชะพลู คือวังปี่พาทย์ของนายเงิน คนตรีเสนาะ ซึ่งตั้งอยู่ ณ หมู่บ้านโคกชะพลู ตำบลบางกระดี ตั้งอยู่ริมแม่น้ำเจ้าพระยาฝั่งตะวันออก ก่อน พ.ศ. 2458
2. ปางปรอกล คือวังปี่พาทย์ของนายเงิน คนตรีเสนาะ ซึ่งย้ายมาตั้งอยู่ ณ ตำบลบางปรอก ริมแม่น้ำเจ้าพระยาฝั่งตะวันตก นับแต่ พ.ศ. 2458 เป็นต้นมา
3. วงวัดหงษ์ คือปี่พาทย์มอญ เรียกตามภูมิลำนามมอญ ซึ่งตั้งอยู่ใกล้ วัดหงษ์ปทุมาวาส ย้ายมาเมื่อ พ.ศ. 2460
4. ทางมอญปทุมธานี คือแบบแผนลักษณะเฉพาะของเพลงมอญ การใช้มือฆ้อง หน้าทับตะโพนมอญ ซึ่งนิยมอยู่ในจังหวัดปทุมธานี บางครั้งเรียกว่า ทางมอญปทุมฯ คู่กับทางปากเกร็ด เป็นต้น
5. วงคณะนายเงิน คือปี่พาทย์มอญของคณะนายเงิน คนตรีเสนาะ เป็นหัวหน้าสำนัก ต่อมาเรียกว่า วงนายเสงี่ยม วงนายสงวนผู้บุตร ซึ่งเป็นหัวหน้าสำนักตามลำดับ
6. วงคนตรีเสนาะ คือนามสกุลพระราชทาน ซึ่งถวายงานประโคมดนตรีครั้งสำคัญ ของปี่พาทย์วงนี้ คืองานพระเมรุพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวง ณ พระที่นั่งดุสิต มหาปราสาท และที่พระเมรุมาศท้องสนามหลวง พ.ศ. 2454 และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้า บริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงโปรดปรานและได้ประกอบคุณความดี คือ ถวายงานประโคมดนตรีมอญในงานพระเมรุพระศพสมเด็จพระปิตุจฉาเจ้า สุขุมมาลมารศรี พระอัครราชเทวี เมื่อ พ.ศ. 2469 และ พ.ศ. 2471



รูปที่ 4.3 สัญลักษณ์ประจำสำนักคนตรีมอญปทุมธานี

(สัญลักษณ์ประจำสำนักคนตรีเป็นรูปนิมิตของ "หงส์" ซึ่งชาวมอญเคารพว่าเป็นสัญลักษณ์ของเมืองมอญ)

สำนักดนตรีมอญ "ทางมอญปทุมฯ" บ้านโคกชะพลู ตำบลบางกะดี ตำบลบางปรอก วัดหงษ์ปทุมวาส อำเภอเมือง จังหวัดปทุมธานี นับแต่นายสี อพยพมาแต่เมืองมะตะมะ ถึงนายเงิน คนตรีเสนาะ ตั้งวงปี่พาทย์ สังก่อนบุตรหลาน คือนายเสงี่ยม คนตรีเสนาะ นายสงวน คนตรีเสนาะ ถึงแก่กรรมลง มีหลานสืบทอดทางเพลงและมรดกเครื่องดนตรี คือนายมงคล พงษ์เจริญ นายชะอุ่ม คนตรีเสนาะ ผู้วิจัยได้ประมวลวิวัฒนาการ สภาพสังคม วิถีดำเนินชีวิตของหัวหน้าสำนัก ทายาท สามารถกำหนดยุคสมัยได้ดังนี้

#### ยุคที่ 1 รัชกาลที่ 5 - พ.ศ. 2481 นายเงิน คนตรีเสนาะ : บ้านโคกชะพลู

ชุมชนมอญย่านนี้อยู่มาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ตั้งบ้านเรือนอาศัยริมแม่น้ำเจ้าพระยา ทั้งฝั่งตะวันออก และฝั่งตะวันตก ชาวมอญส่วนมากยึดมั่นในหลักธรรมของ พุทธศาสนา มาแต่ครั้งยังอยู่ในเมืองมะตะมะแล้ว จึงได้ร่วมกันสร้างวัดมอญขึ้นเป็นศูนย์กลางชุมชน โดยตั้งชื่อจาก รูปนิตความเชื่อในสัญลักษณ์ "หงส์หรือชะตะโน" ว่า "วัดหงษ์ปทุมวาส" เมื่อพ.ศ. 2317

บ้านโคกชะพลู ใกล้กับวัดหงษ์ปทุมวาส สำนักดนตรีมอญของนายเงิน คนตรีเสนาะ ในสมัยรัชกาลที่ 5 ผู้เป็นบุตรของนายสี ชาวมอญเมืองมะตะมะ ตั้งบ้านอยู่ริมแม่น้ำฝั่งตะวันออกนายเงิน คนตรีเสนาะ เรียนดนตรีกับบิดาคือ ม้องมอญวงใหญ่ ซึ่งนำมาจากเมืองมอญ เมื่อท่านชำนาญ จึงคิดตั้งวงดนตรีขึ้นเพื่อประกอบกิจกรรมของชาวมอญ ขณะนั้นยังขาดคนเครื่องดนตรี ท่านไปพบ ว่าภายในโบสถ์ของวัดหงษ์ปทุมวาส มีพระภิกษุป็นหน้า รูปกัณฐกคล้ายม้องมอญ ซึ่งพระภิกษุ ป็นด้วยปูนไว้ แต่ยังไม่สำเร็จท่านจึงมาบิณฑบาต ประกอบเข้ากับร้านม้องไม้ได้เรียบร้อย สำเร็จเป็นวง ปี่พาทย์มอญเครื่องคู่ รับงานดนตรี งานประเพณีมอญ-ไทยทั่วไป (มงคล พงษ์เจริญ, สัมภาษณ์)

นายมงคล พงษ์เจริญ อายุ 79 ปี ปัจจุบันเป็นหัวหน้าสำนักดนตรีอาวุโส อยู่ตำบล บางเคื่อ อำเภอเมือง จังหวัดปทุมธานี คุณแม่ท่านเป็นบุตรคนโตของนายเงิน คนตรีเสนาะ ท่านเล่า ว่า "จับมือ" ต่อเพลงย่ำคำกับนายเงิน คนตรีเสนาะ และได้เล่าวิถีชีวิตดนตรีสำนักนี้

"... ม้องมอญที่มาจากเมืองมะตะมะ ลูกม้องใส่กระbungมา ขนาดลูกเล็กจิ๋วเตี้ยบาง คล้าย ๆ เขาทำมาเฉพาะกับร้านม้อง ปลายเรียวยังกับม้องเล็ก เข้าพอดี ผูกกันได้ ถ้าสั่ง ม้องสมัยนี้ ผูกเข้าไม่ได้ คล้าย ๆ ของทำมาจากที่เลย ... แล้วมาได้ม้องมอญ (วงเล็ก) จากโนโบสถ์ พระเข้านั้น ๆ เหมือน ม้องมอญแล้วมาบิณฑบาต สั่งม้องไทยมา เอาลูก ม้องใส่ประกอบ... ครูเงินเป็นคนม้อง เครื่องหนัง เป็นหัวหน้าใหญ่ ต่อเพลงมอญ โดย มากคนปทุม ไปเรียนกับครูเงิน ทั้งนั้นทั้งครูเมื้อะ เครื่องมอญ เพลงมอญไม่ค่อยมี... เขา ใช้แต่เครื่องไทยกลองประ โคมนางหงส์งานศพ..." (มงคล พงษ์เจริญ, สัมภาษณ์)

ชื่อเสียงความสามารถของนายเงิน คนตรีเสนาะ ขจรขยาไปยังเมืองพระนคร ได้รับความไว้วางใจจากทางราชการ เจ้านาย พระบรมวงศานุวงศ์ให้เข้าร่วมในพระราชพิธีสำคัญของชาติ เกียรติยศศักดิ์ศรีนี้ยังความภูมิใจแก่วงศ์ตระกูล ภายหลังเมื่อวงศ์ปีพาทย์มอญของท่านเป็นปีกแผ่น ชีวิตครอบครัวของท่านซึ่งสมรสกับนางสาวเปรี้ยว มีบุตรด้วยกัน 3 คน คือ นางบุปผา (อุ) นายเสงี่ยม และนายสงวน ได้ช่วยกันสืบทอดมรดกเพลงมอญ เครื่องดนตรีมอญ ต่อมาเมื่อสิ้น นายเงิน คนตรีเสนาะ ถึงแก่กรรมเมื่อ พ.ศ. 2481

## ยุคที่ 2 พ.ศ. 2482 - พ.ศ. 2520 นายเสงี่ยม คนตรีเสนาะ : บางปรอก

นายเสงี่ยม คนตรีเสนาะ ท่านมีชีวิตอยู่ระหว่าง พ.ศ. 2440-2520 เป็นหัวหน้าสำนักดนตรีต่อจากบิดา ้วยเขาว์เรียนดนตรีมอญกับบิดามารดา และเรียนเพลงไทยกับนายยา ระนาดเสนาะ บ้านอยู่ฝั่งแม่น้ำตรงข้าม นายยา ระนาดเสนาะ มีเครื่องปีพาทย์ไทย ท่านเป็นเพื่อนรุ่นน้องกว่า นายเงิน คนตรีเสนาะ ทั้งสองสนิทกันมาก ได้แลกเปลี่ยนความรู้เรื่องเพลง แลกเปลี่ยนงานดนตรีซึ่งกันและกัน นายเสงี่ยม คนตรีเสนาะ ได้ช่วยสั่งสอนลูกหลานในสกุล ศิษยานุศิษย์จากภายนอกอยู่เสมอ ขณะเดียวกันท่านได้มรดกวงปีพาทย์มอญไว้ประกอบรับงานดนตรี ผู้ร่วมวงของท่านได้แก่

|            |                |               |
|------------|----------------|---------------|
| นายเงิน    | คนตรีเสนาะ     | อดีตหัวหน้าวง |
| นายเสงี่ยม | คนตรีเสนาะ     | ระนาดเอก      |
| นายสงวน    | คนตรีเสนาะ     | ฆ้องมอญวงเล็ก |
| นายเดิม    | ฆ้องเสนาะ      | ฆ้องมอญวงใหญ่ |
| นายเผื่อน  | ทุ้มเสนาะ      | ระนาดทุ้ม     |
| นายทัน     | วันดี          | ปี่มอญ        |
| นายงาม     | ไม้ทราบนามสกุล | ตะโพนมอญ      |
| นายจืด     | ฉิ่งเพราะ      | ฉิ่ง          |
| นายมงคล    | พงษ์เจริญ      | เครื่องจิ้งหะ |

นายเสงี่ยม คนตรีเสนาะ ได้สมรสกับนางสาวเลียบ มีบุตร 4 คน คือ นางคารา (เลียบชีวิตแล้ว) ได้บุตรชื่อนายธงชัย สืบทอดวิชาดนตรีมอญ) นายสุรินทร์ นางสมศรี (หญิง) นางหมากรุก (หญิง) มีหลานชายคือนายมงคล ซึ่งเป็นลูกของพี่สาวชื่อนางบุปผา (อุ) พงษ์เจริญ เรียนดนตรีอยู่ที่บ้าน ตั้งแต่ นายเงิน คนตรีเสนาะ ยังมีชีวิตอยู่ ได้รับศิษย์จากวงบ้านใหม่ อุดรฯ มาเรียนเพลงมอญด้วยคือ นายจรัส เกิดผล นายสังเวียน เกิดผล ในการสอนนี้ นายชะอุม คนตรีเสนาะ ท่านเล่าเรื่องเหตุที่ นายจรัส และคณะบ้านใหม่มาสมัครเรียนเพลงมอญที่นี่ เพราะเลื่อมใส นายเงิน คนตรีเสนาะ

"... ปู่เงิน ไปเครื่องมอญวัดบางปลากด บางนมโค อยุธา นายสังเวียนมาทำปี่พาทย์  
หนังสือ... นายสังเวียน เดินผ่านหน้าห้อง แล้วตรองกระดานที่พื้นจนสลบไป ปู่  
บอกเครื่องบอกห้อง ทำน้ำมันตมาให้กินแล้วหาย... จึงเลื่อมใสมาต่อเพลงที่นี้ ห้อง  
มอญนี่เอาแบบไปสร้างที่อยุธยาโน่น..." (ชะอุม คนตรีเสนาะ, สัมภาษณ์)

นอกจากนี้ยังมีศิษย์สมัยนายเงิน คนตรีเสนาะ ซึ่งได้ไปสร้างวงปี่พาทย์มอญ รับ  
งานดนตรีในยุคนั้น ได้แก่ วงนายเมืงะ พิณพาทย์ วงนายม่วงและบุตรชื่อนายรอด ท่ามะขาม วงนาย  
อู๊ด เหนือวัดวง นายต่วน ปทุมทางใต้ วงนายพัน สามโคก โดยเฉพาะนายหวน พิณพาทย์หลาน  
นายเมืงะ พิณพาทย์ได้รับการถ่ายทอดเพลงมอญโบราณไว้มาก แม้แนวการตั้งเสียงเครื่องดนตรี  
(Pitch and Tuning) ซึ่งยังคงแนวเสียงของนายเงิน คนตรีเสนาะ ได้อย่างมั่นคง กิจกรรมดนตรีของ  
นายเสืงม คนตรีเสนาะ เจริญออกมามีลูกหลานเกี่ยวพันให้วงปี่พาทย์มอญมีชื่อเสียง จนเมื่อ  
ท่านถึงแก่กรรมลงใน พ.ศ. 2520

ยุคที่ 3 พ.ศ. 2521 - พ.ศ. 2525 นายสงวน คนตรีเสนาะ : วงวัดหงษ์ : วงนายเงิน

ลักษณะสังคม นายสงวน คนตรีเสนาะ ท่านมีชีวิตอยู่ในระหว่าง พ.ศ. 2445 - พ.ศ. 2525  
ผู้เป็นหัวหน้าสำนักดนตรีต่อจากพี่ชาย เมื่อวัยเด็กเรียนดนตรีกับบิดา และพี่ชาย เรียนเพลงไทยกับ  
นายยา ระนาดเสนาะ เรียนเพลงหน้าพาทย์กับนายเจริญ (จิ๋วต) จึงเพราะ โดยนายเจริญ จึงเพราะ  
นี้เรียนเพลงหน้าพาทย์มาจากหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) สำนักดนตรีบ้านบาตร

นายสงวน คนตรีเสนาะ สมรสกับนางสาวสังวาลย์ มีบุตร 4 คน คือ บุตรสาว  
คนโตและคนรองเสียชีวิตแล้วมีนายชะอุม และนางสาวประทุม คนตรีเสนาะ ยังมีชีวิตอยู่ บิดาท่าน  
คือนายสงวน คนตรีเสนาะ ท่านเป็นบุตรคนสุดท้องของนายเงิน คนตรีเสนาะ จึงเรียนเพลงมอญ  
ไว้มาก ตลอดจนได้รับมรดกปี่พาทย์เครื่องใหญ่ไว้ด้วย โดยเฉพาะห้องมอญเก่านั้นถือว่าศักดิ์สิทธิ์  
ดังประสบการณ์ในอดีต

"... ครั้งหนึ่งงานย่าของนายสง่า คมคาย ที่วัดชินฯ พอเรือบรรทุกปี่พาทย์ถึงหน้าวัด  
บางเคื่อ ห้องตกลงในแม่น้ำ... แต่ปล่อยให้จมอยู่ก่อนเพราะรีบไปงาน รุ่งขึ้นบ่ายจึง  
กลับมา ความหาก็ไม่เจอ... มีคนมาช่วยเอาเบ็ดลาก... แล้วร้องบอกให้จูเอ๊ะจู้กลับบ้าน  
(หมายถึง ห้อง) เอามือเคาะตะโพน 3 ที ... เบ็ดก็คล่องห้องได้อย่างน่าอัศจรรย์ ..."  
(ทองคำ พันนัทธิ, 2528: 67)

นายสงวน คนตรีเสนาะ ได้ช่วยสร้างเสริมสำนักดนตรีให้มั่นคง แต่ด้วยเวลาค่อนข้างน้อย ด้วยวัยสังขารร่วงโรยถึงแก่กรรม เมื่อ พ.ศ. 2525 งานศพของท่าน มีเพื่อนนักดนตรีมอญนำวงดนตรีมาช่วยบรรเลงถึง 7 วง แสดงให้เห็นว่าท่านมีผู้นับถือรักใคร่มากมาย

#### ยุคที่ 4 พ.ศ. 2526 – ปัจจุบัน นายชะอุม คนตรีเสนาะ : วงดนตรีเสนาะ

ลักษณะสังคม นายชะอุม คนตรีเสนาะ ท่านมีชีวิตอยู่ในระหว่าง พ.ศ. 2478 ถึงปัจจุบัน เมื่อวัยเยาว์เรียนดนตรีกับบิดาและลุง โดยมีปู่เป็นผู้จับมือต่อเพลงให้ท่านเป็นผู้ชำนาญในการบรรเลงปี่พาทย์มอญประกอบมอญรำและรำผี (ทองคำ พันนัทธิ, สัมภาษณ์)

ท่านเล่าถึงเครื่องดนตรีของปู่ คือนายเงิน คนตรีเสนาะ ที่ยกให้เป็นมรดกแก่บุตรหลาน คือ ปี่พาทย์มอญเครื่องห้ายกให้ป้าบุปผา ปี่พาทย์ไทยเครื่องคู่ยกให้ลุงคือนายเสงี่ยม คนตรีเสนาะ ส่วนปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่ยกให้บิดาคือนายสงวน คนตรีเสนาะ เมื่อท่านอายุ 23 ปี ประมาณ พ.ศ. 2500 ท่านคิดจะเอาเครื่องปี่พาทย์ที่ปู่ยกให้พ่อซึ่งนายเสงี่ยม คนตรีเสนาะ เก็บไว้ พอสิ้นปีนำค่าเช่าเครื่องมาให้โดยเฉพาะห้องเก่าโบราณนั้น นายชะอุม คนตรีเสนาะ เล่าเรื่องเครื่องดนตรีว่า

"... พอขึ้น 1 ค่ำ เดือน 6 ไกลวันสงกรานต์ จุฑรูป จุฑเทียน บอกผีเรือนว่าจะเอาเครื่องกลับ...ไปเรือกัน 2 คน มีคนแจว... ฉันทแบกของฉันมาหมด เครื่องใหญ่เลย..." (ชะอุม คนตรีเจริญ, สัมภาษณ์)

โดยเหตุที่บรรพบุรุษของนายชะอุม คนตรีเสนาะ มีชื่อเสียงมาแต่ในอดีต ความทราบถึงพระกรรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี พระผู้อนุรักษ์มรดกไทย นายชะอุม คนตรีเสนาะ นางสาวประทุม คนตรีเสนาะ จึงได้พระมหากรุณาธิคุณให้เข้าเฝ้า ณ ศาลา ดุสิตดาตย์ สวนจิตรลดา เพื่อรวบรวมประวัติจัดทำหนังสือ เมื่อ พ.ศ. 2526 และ พ.ศ. 2529 แม้เมื่ออยู่ที่บ้านยังมีผู้สนใจศึกษาฆ้องมอญเก่าอยู่เป็นนิจ ทั้งยังได้เคยนำออกแสดงให้ประชาชนได้เข้าชมโดยร่วมมือกับทางจังหวัดปทุมธานี

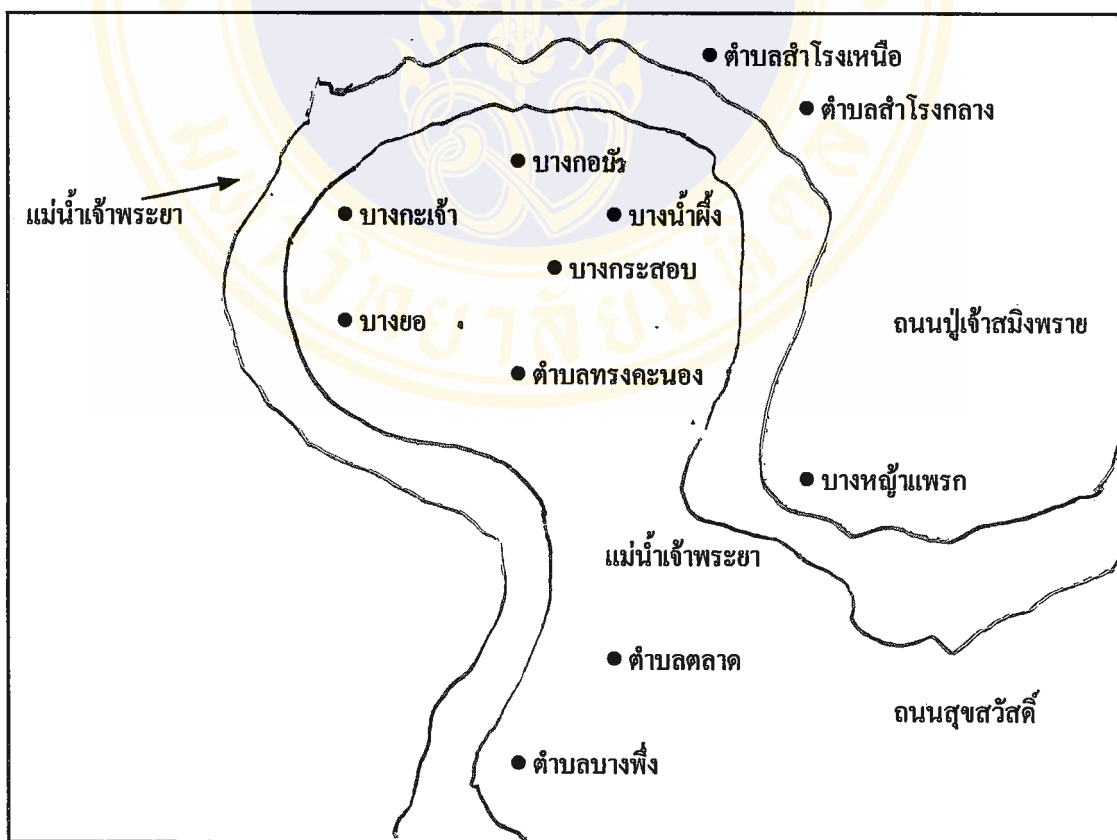
นายมงคล พงษ์เจริญ บ้านบางเคื่อ ปทุมธานี ท่านเป็นหลานตาของนายเงิน คนตรีเสนาะ ท่านเกิดเมื่อ พ.ศ. 2463 ปัจจุบันอายุ 79 ปี มารดาท่านชื่อนางบุปผา ซึ่งเป็นบุตรของนายเงิน คนตรีเสนาะ บิดาชื่อนายชมพู่ ขณะนี้มีวงปี่พาทย์มอญซึ่งบุตรชายคือนายสกล นายสุรพล นายเล็ก พงษ์เจริญ ช่วยงานดนตรี

#### 4.4 สำนักดนตรีมอญ : ปากลัด

เมืองปากลัด เป็นคำเรียกย่านอยู่อาศัยตามลำคลองสำคัญ คือ คลองลัดโพธิ์ ซึ่งจุดในรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวท้ายสระ แห่งกรุงศรีอยุธยา และคลองลัดหลวง จุดเมื่อสมัยรัชกาลที่ 1 โดยสมเด็จพระบรมราชวังบรมมหาสุรสิงหนาท แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ คลองทั้งสองนี้ขุดเพื่อใช้สัญจรไปมาระหว่างปากน้ำกับกรุงเทพฯ โดยไม่ต้องไปอ้อมคู้แม่เจ้าพระยา เพราะเสียเวลาที่ระยะทางไกลกว่าจะถึงปากน้ำ จึงให้เส้นทางคลองลัดที่ขุดขึ้นนี้ จนพากันเรียกว่า "ปากลัด"

ประวัติเมืองพระประแดง คือ เมืองขอมโบราณที่สร้างขึ้นเป็นเมืองหน้าด่านสำคัญทางทะเล ขอมเรียกว่า "ประแดง" เพราะมาจากคำว่า "บาแดง-คนนำข่าวสาร" ซึ่งหมายถึงเมืองพระประแดงเป็นเมืองหน้าด่าน หากมีเหตุการณ์ใด ๆ หน้าที่เมืองนี้จะต้องแจ้งให้เมืองหลวงรู้เหตุการณ์โดยทันที

ส่วนชื่อเมืองนครเขื่อนขันธ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย โปรดฯ ให้สมเด็จพระอนุชาธิราช กรมพระราชวังบรมมหาเสนาณรงค์ เสด็จไปสร้างเมืองที่ปากลัด สร้างเป็นเมืองใหม่ พระราชทานนามว่า "เมืองนครเขื่อนขันธ์"



แผนที่ 4.4 แสดงที่ตั้งสำนักดนตรีมอญปากลัดและบริเวณใกล้เคียง

พ.ศ. 2358 โปรดเกล้าฯ ให้ครัวมอญซึ่งอพยพเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภาร ตั้งหลักแหล่งอยู่ที่เมืองนี้ โดยทรงตั้งสมิงทอมา บุตรเจ้าพระยามหาโยธา (เจ่ง) ต้นสกุล คงคหณี เป็นพระยานครเขื่อนขันธ์ชาวมอญซึ่งมาอยู่ มีชาวมอญเก่า จากนนทบุรี ปทุมธานี และมอญใหม่ซึ่งเข้ามาในรัชกาลที่ 2 การตั้งชุมชนมอญนี้ สมเด็จพระราชวังบวรสถานมงคล ทรงสร้างวัดทรงธรรมวรวิหาร เพื่อเป็นอารามสำหรับศาสนกิจของชาวมอญขึ้นด้วย

สำนักคนตรีมอญปากลัด มีวงปีพาทซ์มอญสำคัญคือ วงวัดทรงธรรม หมู่บ้านตองอู ตำบลทรงคนอง วงวัดพัฒนาปราบปัจฉิมมิตร หมู่บ้านลัดตะนง หมู่บ้านทะมั่ง และวงวัดโมกข์ ตำบลตลาดส่วนการละเล่นประกอบเครื่องสายคือ ทะแยมอญ นิยมแพร่หลายอยู่ย่านตำบลบางกะดี วัฒนธรรมดนตรี นาฏศิลป์มอญปากลัดที่รักษาไว้มั่นคง คือ การรำผี มอญรำ อนุรักษ์วัฒนธรรมมอญไว้สืบมาถึงทุกวันนี้ แต่ประวัติส่วนหนึ่งสูญหายมิได้บันทึกไว้ วงปีพาทซ์มอญบางวงเลิกราไป ข้อมูลเอกสารเครื่องดนตรี จึงพบได้ค่อนข้างยาก ต้องอาศัยข้อมูลบุคคลประกอบสำหรับงานศึกษา สืบเกิดจากการเรียงลำดับอาวุโส การเรียก "พี่...น้อง" ระหว่างนักดนตรีด้วยกัน

กรณีปีพาทซ์มอญปากลัดคงจะอพยพมาพร้อมครัวมอญในรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าตากสิน และสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย หรือเคลื่อนย้ายมาจากนนทบุรี ปทุมธานี คุณครูท่านสำคัญด้านคนตรีมอญ คือ นายสังข์ เจริญบุญ นายหงส์ กาญจนศิลป์ นายเอี่ยม ศิริพาทย นายชื่น หริมพานิช นายใบ เตมียกลิน นายนิคม เจริญบุญ และนายวิเชียร นาวาดิษฐ์

### ความหมายของ "ทางมอญปากลัด"

ผู้วิจัย สรุปสาเหตุได้ดังนี้

1. มอญปากลัด คือชื่อชุมชนมอญ เรียกตามเหตุของคลองลัดโพธิ์ และคลองลัดหลวง ซึ่งเป็นเส้นทางลัดสู่ปากน้ำกับกรุงเทพฯ
2. มอญนครเขื่อนขันธ์ คือเมืองสร้างใหม่ซึ่งได้รับพระราชทานนามจากรัชกาลที่ 2 และโปรดฯ ให้เป็นที่อยู่ของ "ครัวมอญ" เมื่อ พ.ศ. 2357
3. มอญพระประแดง คือชาวมอญที่อยู่ในเขตอำเภอพระประแดง จังหวัดสมุทรปราการ ในปัจจุบัน เรียกชื่อตามเมืองหน้าด่านโบราณของขอม เมื่อ พ.ศ. 2458 รัชกาลที่ 6 โปรดฯ ให้เปลี่ยนชื่อเมืองนครเขื่อนขันธ์เป็นพระประแดง
4. มอญบ้านทะมั่ง บ้านลัดตะนง คือย่านสำนักคนตรีมอญ ได้แก่ นายสังข์ เจริญบุญ ผู้มีปีพาทซ์มอญวงแรกของปากลัด มีบุตรเขยคือ นายชื่น หริมพานิช และหลานคือ นายนิคม เจริญบุญ บางครั้งเรียกว่า "วงวัดพัฒนาปราบ"

5. มอญบ้านตองอู : ทรงคะนอง คือย่านสำนักคนตรึมมอญ ได้แก่ นายหงส์ กาญจนศิลป์ นายเอี่ยม ศิริพาทย และนายวิเชียร นาวาดิษฐ์ เรียกตามตำบล ที่อยู่อาศัย และหมู่บ้านเช่นเดียวกับ ครึ่งอยู่ทางพม่าตอนใต้ ในบางครั้งเรียกว่า "วงวัดทรงธรรม"

สำนักคนตรึมมอญ "ทางปากลัด" บ้านทะมั่ง บ้านตองอู บ้านลัดตะนง ย่านวัดทรงธรรม วัดโมกษ์ วัดพญาปราบปัจจามิตร นับแต่นายสังข์ เจริญบุญ สร้างวงปี่พาทย์มอญ แล้วส่งสอนศิษย์ ด้านเพลงมอญ รำผี มอญรำ สืบทอดกันจนเกิดแพร่หลายสั่งสมอยู่ในสังคมมอญทุกวันนี้ ผู้วิจัยได้สำรวจงานภาคสนาม สัมภาษณ์ ค้นหาข้อมูลมาเพื่อประมวลสภาพสังคม นักคนตรึมมอญ ศิษย์ทายาท ตลอดจนสำนักคนตรึมมอญที่เคยมีและมีอยู่ในปัจจุบัน คงวิถีดำเนินชีวิตอันสามารถประมาณกำหนดยุคสมัยได้ดังนี้ คือ

#### ยุคที่ 1 รัชกาลที่ 5 - พ.ศ. 2478 นายสังข์ เจริญบุญ : บ้านทะมั่ง

ชุมชนมอญย่านนี้ตั้งอยู่ใกล้วัดพญาปราบปัจจามิตร มีหมู่บ้านลัดตะนง บ้านแซ่ บ้านทะมั่ง ขึ้นกับตำบลตลาด อำเภอพระประแดง ชาวมอญได้สร้างวัดพญาปราบปัจจามิตร สำหรับหมู่บ้านเพื่อประกอบศาสนกิจอยู่เป็นนิจ

บ้านทะมั่ง ใกล้กับวัดพญาปราบปัจจามิตร สำนักคนตรึมมอญของนายสังข์ เจริญบุญ ตั้งบ้านเรือนอยู่เลยวัดไป ท่านนับว่ามีวงปี่พาทย์เครื่องมอญวงแรกของปากลัด (นายนิยม เจริญบุญ, สัมภาษณ์) รับงานคนตรึม มอญรำอยู่เสมอ ต่อมาสมรสกับนางสาวสินี ชาวมอญ นายสังข์ เจริญบุญ ท่านเป็นผู้บุกเบิกปี่พาทย์มอญขึ้น ต่อมาบุตรสาวคือนางสาวลมูล สมรสกับนายชื่น หริมพานิช

สำหรับเครื่องปี่พาทย์มอญชุดนี้ เมื่อนายสังข์ เจริญบุญ ถึงแก่กรรมแล้วขายให้นายบุญมา บ้านแซ่ ไม่นานนักจึงขายต่อให้นายนาม วงบางโคล่ ขานนาวา อีกทอดหนึ่ง

นายนิยม เจริญบุญ ผู้เป็นหลานตาของนายสังข์ เจริญบุญ ปัจจุบันอายุ 64 ปี เป็นหัวหน้าสำนักคนตรึม ท่านเล่าว่า

"... ตาผมเป็นนักเลงชนไก่ ขายสินเล่าให้ฟังว่า เมื่อผมเกิดได้ 3 - 4 เดือน ตาก็ตายแล้ว... ไม่รู้ว่าหน้าตาท่านเป็นยังไง รูปก็ไม่มี... ครั้งหนึ่งเมื่อไปงานปี่พาทย์จึงพบว่าเครื่องมอญของตานี้อยู่กับครุฑนาม... เครื่องโทรมมากแล้ว... " (นิยม เจริญบุญ, สัมภาษณ์)

**ยุคที่ 2 พ.ศ. 2479 - พ.ศ. 2485 นายหงส์ กาญจนศิลป์ : บ้านทรงคนอง : วัดทรงธรรม**  
ชุมชนมอญย่านนี้ อยู่ใกล้กับวัดทรงธรรม สร้างเมื่อ พ.ศ. 2358 คู่กับเมืองนครเขื่อนขันธ์ เป็นวัดประจำหมู่บ้าน คือ หมู่บ้านตองอู บ้านอะม่าง บ้านโรงเรือ ซึ่งขึ้นกับตำบลทรงคนอง อำเภอพระประแดง

บ้านตองอูทรงคนอง ใกล้กับวัดทรงธรรม สำนักดนตรีมอญของนายหงส์ กาญจนศิลป์ ตั้งบ้านเรือนอยู่ข้างวัดหรือหลังโรงเรียนอานววิทยปัจจุบันนี้ นายหงส์ กาญจนศิลป์ ท่านเชี่ยวชาญปี่พาทย์มอญ เรื่องการรำผี มอญรำ และเป็นโต้ตั้งคือผู้ประกอบพิธีรำผี ท่านแต่งเพลงมอญรำขึ้นจนเป็นเอกลักษณ์ของทางมอญปากลัด

จากการสัมภาษณ์อาจารย์ฉวีวรรณ ควรแสง อายุ 66 ปี ผู้อำนวยการโรงเรียนอานววิทย และหัวหน้าศูนย์ศิลปวัฒนธรรมมอญ ท่านกล่าวว่า

"... ได้สอบถามญาติของครูหงส์ ซึ่งอยู่หลังโรงเรียนนี้ว่าครูหงส์ นามสกุล กาญจนศิลป์ ปัจจุบันนี้ลูกหลานไม่ได้เล่นปี่พาทย์มอญแล้ว กับอีกคนหนึ่งคือครูเอี่ยม ศิริพาทย์ เป็นโต้ตั้ง ท่านเรียกครูหงส์ว่า พี่..." (ฉวีวรรณ ควรแสง, สัมภาษณ์)

นายวิเชียร นาวาดิษฐ์ อายุ 66 ปี หัวหน้าวงปี่พาทย์มอญ คณะวิเชียรศิลป์ บ้านตองอู ท่านเป็นชาวมอญ ภูภาษามอญ เรียนดนตรีมอญ ท่านเล่าว่า

"... เดิมทางปากลัด มีห้องมอญอยู่ร้านหนึ่งของครูหงส์ แต่ปัจจุบันนี้ไม่หลงเหลือแม่รูปทรง... ครูหงส์เป็นชาวมอญสามารถรำผีได้ เป็นผู้แต่งเพลงประกอบพิธีรำผีขึ้นสำหรับชาวมอญพระประแดง... เป็นต้นกำหนดของพิธี... หากว่าปี่พาทย์ที่อื่นไม่ได้เรียนเพลงกับครูหงส์มาก่อนก็เล่นไม่ได้ อย่างเพลงปะละ เพลงเชิญนี้ จะขึ้นคนละแบบกัน..." (วิเชียร นาวาดิษฐ์, สัมภาษณ์)

### **ยุคที่ 3 พ.ศ. 2486 - พ.ศ. 2509 นายเอี่ยม ศิริพาทย์ : วัดโมกข์**

ชุมชนวัดโมกข์อยู่ใกล้ที่ว่าการอำเภอพระประแดง มีหมู่บ้านเตื่อ บ้านจิงปี ขึ้นกับตำบลตลาด อำเภอพระประแดง วัดโมกข์ สร้างขึ้นเพื่อเป็นวัดประจำหมู่บ้านของชาวมอญ หมู่บ้านวัดโมกข์ มีสำนักดนตรีมอญของนายเอี่ยม ศิริพาทย์ ตั้งบ้านเรือนอยู่ใกล้ ๆ วัดโมกข์ ท่านเชี่ยวชาญหน้าทับตะโพนมอญ เพลงมอญ และเป็นโต้ตั้ง ท่านมีปี่พาทย์มอญเครื่องห้า อยู่ชุดหนึ่ง รับงานดนตรี รำผี อยู่เสมอท่านเป็นศิษย์ของนายหงส์ กาญจนศิลป์ ต่อมาย้ายมาอยู่ย่านทรงคนอง ข้างวัดทรงธรรม

ศิษย์ของนายเอี่ยม ศิริพาทย์ เช่น นายวิเชียร นาวาดิษฐ์ ได้รับการต่อเพลงมอญ และ สืบพิริราพี ท่านกล่าวว่า

"... ผมทันครูเอี่ยม เมื่ออายุ 5 - 6 ขวบ ไปตีเครื่องจังหวะให้ พออายุ 15 - 16 ขวบ ก็หัดเพลงมอญ... ท่านเป็นคนตะโพนมอญเก่งมาก และเป็นไต้ง... ตัวผมเองได้รับการถ่ายทอดเพลงมอญ... โดยเฉพาะขั้นตอนการรำผี... ครูเอี่ยมดูเหมือนจะเป็นศิษย์ครูหงส์ เป็นไต้งต่อจากครูหงส์ ผมเป็นต่อจากครูเอี่ยม... " (วิเชียร นาวาดิษฐ์, สัมภาษณ์)

ในช่วงของชีวิตนายเอี่ยม ศิริพาทย์ ได้ไปบอกหน้าทับตะโพนมอญ เพลงมอญ ที่คณะบ้านบางลำพู นักดนตรีมอญรุ่นใกล้เคียงกันคือนายบุญ อาจลั่นแก้ว ย่านวัดโปรดเกศ ชาวรามัญ อีกท่านหนึ่งเคยไปสอนนายโชติ นายชื่น นายชั้น ดุริยประณีต เมื่อท่านทั้ง 3 เป็นวัยรุ่นอยู่ (พูนพิศ อมาตยกุล, 2525: 391)

นายนิยม เจริญบุญ หัวหน้าสำนักดนตรีมอญ วัดพญาปราบปัจจามิตร หลานตาของนายสังข์ เจริญบุญ ท่านเล่าเกี่ยวกับนายเอี่ยม ศิริพาทย์ ว่า

"... เมื่อครูเอี่ยม มาวัดนี้... ท่านได้หาไม้มาทำเป็นฆ้องมอญ มีศิษย์ตาอีกคนคือ ครูใบ เตมียกลิณ เดียวนี้ยังมีชีวิตอยู่ ครูใบ เป็นคนฆ้อง เป็นช่างไม้ ช่วยกันต่อรางระนาดขึ้นซ่อมเพลงกัน มีหมอลูเอ็ด มาร้องเพลง ตีฆ้อง... พอเย็น ๆ เข้าก็ไปอัดเสียงบ้านหมอลูเอ็ด มีฆ้องมอญ ตะโพน และฉิ่ง...ผมตีฉิ่งให้...ไม่ต้องมีระนาด... เมื่อครูเอี่ยมแก่มา ๆ ... แกกินเบียร์...แล้วล้มลงหน้าโบสถ์...ไปโรงพยาบาล...แล้วก็ตาย...เขาไปเมื่อ 30 ปีที่ผ่านมา" (นิยม เจริญบุญ, สัมภาษณ์)

#### ยุคที่ 4 พ.ศ. 2489 - พ.ศ. 2501 นายชื่น หริมพานิช : บ้านลัดตะนง

ชุมชนบ้านแซ่ บ้านตะนง บ้านทะมั่ง ขึ้นกับตำบลตลาด อำเภอพระประแดง สร้างวัดพญาปราบปัจจามิตร เป็นวัดประจำหมู่บ้านของชาวมอญ

บ้านลัดตะนง มีสำนักดนตรีมอญของนายชื่น หริมพานิช ผู้เป็นบุตรเขยของนายสังข์ เจริญบุญ นายชื่น หริมพานิช ท่านเชี่ยวชาญทั้งเพลงไทย เพลงมอญ และบันทึกโน้ตเพลงไทย เรียบหนังสือฉบับมัธยม 4 กับนายคล้าย พงษ์เวช โรงเรียนวัดทรงธรรม ซึ่งเป็นบิดาของอาจารย์

ฉวีวรรณ ควรแสง ส่วนด้านดนตรีเรียนกับนายจิบ นักดนตรียกย่องว่านายชื่น หริมพานิช มีความสามารถพิเศษด้านจดจำเพลงและบันทึกโน้ตได้ดีผู้หนึ่ง นอกจากนี้ยังมีทักษะด้านระนาดเอกและเครื่องดนตรีมอญทุกชนิด เมื่อสมรสกับนางสาวมุล บุตรีนายสังข์ เจริญบุญ มีบุตรชายถ่ายทอดวิชาดนตรีมอญคือนายนิยม เจริญบุญ นายวินัย หริมพานิช นายสุเชาว์ หริมพานิช นายเสรี หริมพานิช นับว่าเป็นสกุลที่รักษาศิลปวิทยาการดนตรีไว้มั่นคง (นิยม เจริญบุญ, สัมภาษณ์)

วิถีชีวิตนักดนตรีในยุคนี้ เริ่มไปมาหาสู่กับสำนักดนตรีอื่น ๆ ก่อนข้างมาก สังคมเปิดกว้างขึ้น เช่น นายพัฒน์ กังลัด ขวามอญปากลัด ผู้เข้าไปเรียนเพลงหน้าพาทย์กับสำนักดนตรีบ้านบาตร ได้ใกล้ชิดกับนายพิม นักระนาด นายเผือก นักระนาด นายจรรยา ดนตรีเจริญ วัดพระพิเรนทร์ ได้ใกล้ชิดกับนำพานักดนตรีเหล่านี้มาร่วมบรรเลงกับทางปากลัด จึงเท่ากับถ่ายทอดเพลงมอญไปด้วยกรณีนายเชื้อ สิ้นสวัสดิ์ นักปี่มอญทรงคะนอง ซึ่งไปเป็นศิษย์คณะนายหรั่ง พุ่มทองสุก ก็เช่นเดียวกัน

#### ยุคที่ 5 พ.ศ. 2502 ถึงปัจจุบัน นายนิยม เจริญบุญ : วัดพญาปราบปัจจามิตร

ชุมชนวัดพญาปราบปัจจามิตร หัวหน้าสำนักดนตรีมอญ คือ นายนิยม เจริญบุญ อายุ 64 ปี เป็นบุตรนายชื่น หริมพานิช มีวงปี่พาทย์มอญ ซึ่งน้อง ๆ และบุตรร่วมบรรเลงรับงานดนตรี นายนิยม เจริญบุญ ท่านสนิทสนมกับ ม.ล. สุรักษ์ สวัสดิกุล ซึ่งเคยมาเรียนเพลงมอญ กับนายที คนปี่มอญ นายใบ เตมียกลิน ตรอกวัดทรงธรรม นักดนตรีอาวุโส ในอดีต คือนายบุญยัง นายบุญยงค์ เกตุคง ท่านเหล่านี้เคยเข้าร่วมวงอยู่เสมอ ๆ ท่านเล่าเรื่องนามสกุล เจริญบุญ ของท่านกับผู้วิจัยว่ามีสาเหตุ คือ

"... เมื่อเล็ก ๆ ขยายสินนำมาเลี้ยงไว้ เลยเห็นว่าเป็นหลานคนโต จึงอยากให้สืบสกุล "

เจริญบุญ" ตามสกุลของตาสังข์ เจริญบุญ " (นิยม เจริญบุญ, สัมภาษณ์)

สำนักดนตรีมอญของนายนิยม เจริญบุญ รับมรดกเครื่องดนตรีมอญของบิดา และได้สร้างเพิ่มเติม ท่านจับมือต่อเพลงกับบิดา และตลอดจนเครื่องดนตรีทั้งหลาย เมื่อสมรสกับนางสาวเพลิน มีบุตรซึ่งสืบทอดศิลปวิทยาการดนตรี เมื่อมีงานเข้ามา ทั้งน้อง ๆ ลูก ๆ ได้ช่วยกันจนเกิดเป็นปีกแผ่นแก่สำนักดนตรีมอญของนายนิยม เจริญบุญ อย่างน่ายกย่องขึ้นชมยิ่ง

สำนักดนตรีมอญของนายวิเชียร นาวาดิษฐ์ บ้านตองอู ทรงคะนอง ซึ่งเป็นศิษย์ของ นายเอี่ยม ศิริพาทย์ และนายชื่น หริมพานิช ได้สืบทอดเพลงมอญ พิธีกรรมรำผี มอญรำ ท่านสร้างเครื่องปี่พาทย์มอญไว้เมื่อ พ.ศ. 2516 ท่านมีบทบาทสำคัญในการอนุรักษ์เพลงมอญ ภาษามอญไว้มากผู้หนึ่ง เพราะบิดาของท่านคือนายบุญชู นาวาดิษฐ์ ได้ฝึกหัดสั่งสอนบุตรอันได้แก่ นายเขยนาวาดิษฐ์ นายชิต นาวาดิษฐ์ และนายวิเชียร นาวาดิษฐ์ จนช่วยกันสืบสานดนตรีมอญถึงปัจจุบันนี้

จากการสัมภาษณ์อาจารย์ฉวีวรรณ ควรแสง อายุ 66 ปี ผู้อำนวยการโรงเรียนอานวยวิทย์ และหัวหน้าศูนย์ศิลปวัฒนธรรมมอญ พระประแดง ท่านเล่าให้ฟังว่า

"... เคยได้ขึ้นชื่อเสียงครูคนตรึมมอญเก่า ๆ ครูสังข์ ครูหงส์ ครูเอี่ยม ครูบุญ ท่านเหล่านี้เป็นคนมอญทั้งสิ้น และเสียชีวิตลงหมดแล้ว เรื่องราวจึงสูญหายไป แต่โดยเฉพาะครูเอี่ยม ท่านพูดถึงว่า เคยเข้าไปบรรเลงประโคมงานพระเมรุมาศ ท้องสนามหลวง ตั้งอยู่ 4 วง แต่ละมุมเมรุ... แต่งชุดขาวด้วย... ครูเอี่ยมไม่ได้บอกว่า งานเมรุของเจ้านายองค์ใด..." (ฉวีวรรณ ควรแสง, สัมภาษณ์)

หากทบทวนรายชื่อครูคนตรึมมอญ 4 ท่าน ที่กล่าวมานี้ ได้นำปีพาทย์มอญไปประโคมถวายในงานพระเมรุมาศ รัชกาลที่ 5 เมื่อ พ.ศ. 2454 ยังไม่มีหลักฐานด้านปีพาทย์ปากกลัดที่ชัดเจน ซึ่งอาจจะไปร่วมถวายบรรเลงประโคมงานพระเมรุมาศพระบรมศพ ในรัชกาลที่ 6 พ.ศ. 2468 ณ พระเมรุมาศท้องสนามหลวง เพราะครานั้นมีปีพาทย์มอญ 4 มุมพระเมรุ ต่อเรียงรายล้อมรอบ พระเมรุมาศมากมาย (สันติเทพ ศิลปบรรเลง, 2538: 18)

สรุป สำนักคนตรึมมอญในบริบทที่ศึกษา ได้ดังนี้ คือ

สำนักคนตรึมมอญบ้านบาตร ก่อตั้งขึ้นโดยหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ด้วยท่านมีความสามารถด้านระนาดเอก จึงเข้ามารับราชการเป็นมหาดเล็กในวังบูรพาภิรมย์ ได้ปรับวงดนตรีของวังจนมีชื่อเสียง ขณะเดียวกันที่บ้านบาตรรับศิษย์เข้ามาฝึกหัดดนตรีด้วย ภายหลังท่านคุ้นเคยกับนักดนตรีชาวมอญคือ นายสุม คนตรึมเจริญ ซึ่งอพยพมาแต่ปทุมธานี ท่านทั้งสองได้ถ่ายทอดเพลงมอญ ปีพาทย์มอญ ให้แพร่ในสังคมไทย โดยเริ่มบรรเลงปีพาทย์มอญงานศพตามวัดต่าง ๆ เป็นแบบอย่างจนถึงทุกวันนี้ ปัจจุบัน สำนักคนตรึมมอญบ้านบาตร ได้กลายมาเป็นมูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ดำเนินกิจกรรมด้านการเผยแพร่ดนตรี ฝึกหัดดนตรีให้แก่เยาวชน

สำนักคนตรึมบ้านพาทย์โกสธ ก่อตั้งโดยหลวงกัลยาณมิตตาวาส (ทับ) มีบุตรคือ จางวางทั่วพาทย์โกสธ ผู้ซึ่งเข้าไปรับราชการเป็นมหาดเล็กวังบางขุนพรหม มีหน้าที่ปรับวงดนตรีของวังจนมีชื่อเสียง

วงปีพาทย์มอญแล้วราวกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ต่อมาเมื่อครูดนตรีผู้ใหญ่ คือ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) และศิษย์ซึ่งเป็นชาวมอญได้ร่วมกันปรับปรุงเพลงมอญไว้บรรเลงจนเป็นแบบอย่างแก่สำนักคนตรึมอื่น

สำนักคนตรีมอญปทุมธานี นายเงิน คนตรีเสนาะ นับแต่ได้ก่อตั้งสำนักคนตรีมอญขึ้น มีบุตรและหลานสืบทอดวงปีพาทย์มอญไว้ ช่วงที่นายเงิน คนตรีเสนาะ มีชีวิตอยู่ท่านได้เข้าไปรับราชการทหารในวังบางขุนพรหม มีโอกาสได้เข้าไปเฝ้าทูลกระหม่อมวังบางขุนพรหม และทรงโปรดปรานถึงเสด็จมาที่บ้านบางปรอก ปทุมธานี เพื่อทอดพระเนตรห้องมอญ

คณะปีพาทย์มอญนายเงิน คนตรีเสนาะ มีประวัติสำคัญคือ มีโอกาสได้ถวายบรรเลงประกอบงานพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ณ พระเมรุมาศท้องสนามหลวง

สำนักคนตรีมอญปากลัด ทายาทและศิษย์นายเอี่ยม ศิริพาทย์ สำนักคนตรีมอญที่ปากลัดนี้ แต่เดิมนายสังข์ เจริญบุญ บุคเบิกปีพาทย์มอญขึ้น ขณะเดียวกันมีนายหงส์ กาญจนศิลป์ และศิษย์คือนายเอี่ยม ศิริพาทย์ ผู้ชำนาญเรื่องปีพาทย์มอญประกอบการรำผี รำมอญ มีทางเพลงเฉพาะสำนักคนตรีมอญปากลัดบรรเลงอยู่แพร่หลาย

## บทที่ 5

### เพลงประจำบ้าน

#### 5.1 ความหมายของเพลงประจำบ้าน

นายชะอุม คนตรีเสนาะ อายุ 66 ปี นักดนตรีมอญปทุมธานี กล่าวถึงความหมายของเพลงว่า คนมอญเก่า ๆ เมื่อมีคนตายไม่มีธรรมเนียมนำศพคนตายไปไว้วัดหรือไปทำพิธีที่วัด จะทำพิธีมีสวดศพมักยึดประเพณีว่าต้องทำที่บ้านที่ตนเกิด แม้เมื่อจะทำพิธีประชุมเพลิงเผาศพยังไม่นำไปเผาที่วัด คงจัดเชิงตะกอนหรือเมรุกลางหมู่บ้านนั่นเอง คนมอญเชื่อถือว่าดวงวิญญาณและอัฐิจะต้องนำมาประจำอยู่ที่บ้านเกิดของตน จึงมีธรรมเนียมจัดอาหารให้คนตายกินอยู่เสมอ (ชะอุม คนตรีเสนาะ, สัมภาษณ์) เพลงประจำบ้าน จึงใช้ประโคมศพเพื่อให้วิญญาณมาสถิตอยู่ที่บ้านตามคติมอญ

ชื่อของเพลงในภาษามอญ มีความหมายดังนี้

1. จงเปิง หมายถึง ประจำศพ ศพอยู่ที่วัด (มงคล พงษ์เจริญ, สัมภาษณ์)
2. กำมะทาน หมายถึง คนนอนตาย ศพนอนตาย ประจำบ้าน
3. ตังเปราะ ตังป้อย หมายถึง ประจำบ้าน เผาศพ วิญญาณล่อง (ชะอุม คนตรีเสนาะ, สัมภาษณ์)
4. ไป้ตอะฮ้อ, ไป้ตอะฮะ หมายถึง เพลงประจำบ้านออกมอญร้องให้ (วิเชียร นาวาดิษฐ์, สัมภาษณ์)

สอดคล้องกับความเชื่อของชาวมอญปากลัด ซึ่งนายวิเชียร นาวาดิษฐ์ อายุ 66 ปี นักดนตรีมอญปากลัด กล่าวว่า

"... คนมอญ ตายศพสด ๆ ไม่นำไปวัด ทำพิธีต่าง ๆ ที่บ้านนั่นเอง เพลงประจำบ้าน จึงใช้ประโคมศพที่บ้าน มาระยะหลังนี้เริ่มออกวัด ใช้เพลงประจำวัด..." (วิเชียร นาวาดิษฐ์, สัมภาษณ์)

สำหรับนักดนตรีไทย นักดนตรีมอญ และชาวบ้านมีความเข้าใจเรื่องเพลงประจำบ้าน สอดคล้องกัน ดังนี้

"...ใช้เป็นเพลงประกอบได้ตลอดเวลา... บางคนไม่ได้เพลงมอญอื่น ๆ ก็ใช้เพลงประจำนี้... ฟังเมื่อไรก็รู้ว่าบ้านนั้นมีคนตาย มีงานศพสด ๆ เสียง "ทิ้ง" ของตะโพนมอญดังไปไกลมาก เมื่อก่อนกลางคืนไม่มีเสียงรตเสียงเรื่อจอแจดังทุกวันนี้..ยามดึกสงัดจริง ๆ ...บางคนไม่กล้าเดินผ่านวัด... ผ่านบ้านงานศพ เพราะเสียงตะโพนมอญและเสียงปีมอญเพลงประจำ ทั้งวังเวง ทั้งศักดิ์สิทธิ์..." (นิคม เจริญบุญ, สัมภาษณ์)

เมื่อนักดนตรีไทยรับวัฒนธรรมปีพาทย์มอญไว้ การบรรเลงเพลงเพื่อประกอบศพ เพื่ออำคำ และประหมเพลง จึงรับธรรมเนียมเพลงประจำบ้าน เพลงประจำวัด เพลงอำคำ เข้ามาด้วย เพราะเพลงเหล่านี้มีระเบียบวิธีใช้เหมือนกัน (สุบิน จันทรแก้ว, สัมภาษณ์)

นักดนตรีมอญมีวัฒนธรรมการบรรเลงเพลงประกอบศพด้วยเพลงประจำวัด เมื่อมีพิธีศพอยู่บำเพ็ญกุศลที่วัดและเพลงประจำบ้านเมื่อมีพิธีศพบำเพ็ญกุศลที่บ้าน อย่างที่เรียกว่า "ประจำศพ" เป็นเพลงอันดับที่ 2 ต่อจากเพลงเจริญผิด้งได้กล่าวไว้แล้ว นักดนตรีมอญในวงปีพาทย์มอญย่านปทุมธานี ปากัดและที่อื่น ๆ ล้วนมีระเบียบวิธีใช้อย่างเดียวกันมาเป็นเวลานาน (มงคล พงษ์เจริญ, สัมภาษณ์)

ธรรมเนียมอีกอย่างหนึ่งคือ เมื่อเจ้าภาพงานศพ มาหาเจ้าของวงปีพาทย์มอญไปบรรเลงในงานศพ มีคำที่เข้าใจตรงกันคือ "มาหางานไปประกอบศพ" ส่วนมากจะเป็นศพสดเพิ่งตาย แล้วหัวหน้าวง หรือได้ไปพาทย์จึงไปบอกลูกน้องลูกวง บางทีบอกด้วยวาจา หรือบางทีเขียนหนังสือแจ้ง "ไปประกอบศพ พรุ่งนี้เย็น" พอไปถึงบ้านงานศพแล้ว หากเจ้าภาพ หรือญาติพูดขึ้นว่า "ประกอบหน่อย" นักดนตรีทุกคนต่างรู้ดีว่านั่นคือ ต้องบรรเลงเพลงประจำบ้านเพื่อประกอบให้ผู้วายชนม์

วงปีพาทย์มอญนักดนตรีต้องบรรเลงเพลงประจำบ้านนี้เป็นความหมายที่ใช้สื่อสารกันมาแต่ยุคก่อน ชาวบ้านต่างรู้กันว่าบ้านนั้นมีงานพิธีศพ จะได้ไปร่วมการระผู้ตาย เสียงของตะโพนมอญ "เท่ง ทิ้ง ๆ" คือเสียงพิเศษที่เข้าใจได้ว่าเป็นงานอวมงคล นอกจากจะบรรเลงให้ญาติคลายเศร้าโศกแล้ว และเพื่อแจ้งข่าวงานศพแล้วยังบรรเลงประกอบการระวิญญาณมอบให้แก่ผู้วายชนม์ด้วย

### 5.1.1 ความเป็นมา

ผู้วิจัยสนใจคำว่า ปี่พาทย์มอญประโคมศพ จึงได้ตรวจสอบหลักฐานการใช้ปี่พาทย์มอญประโคมศพ ซึ่งอาจมีมาแต่ครั้งก่อนกรุงศรีอยุธยาแล้ว แต่ไม่พบบันทึก จนได้มาพบหลักฐานสำคัญที่กล่าวถึงปี่พาทย์มอญประโคมอย่างชัดเจนในงานพระเมรุมาศพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พ.ศ. 2411 โดยหลักฐานตามจดหมายเหตุ กล่าวไว้ว่า

"...อนึ่ง ให้พันจันทนุมาศ เกณฑ์พิณพาทย์ เชลยศักดิ์ไทย 32 สำหรับ มอญ 2 สำหรับ ... เครื่องเล่นคอกไม้ไฟ ... แล้วให้เกณฑ์พิณพาทย์มอญไปเตรียม 4 มุมพระเมรุ สำหรับประโคมเข้าเที่ยง..." (กรมศิลปากร, 2528: 187)

ครั้งนี้พบว่า เริ่มมีการใช้ปี่พาทย์มอญประโคม 4 มุมพระเมรุเป็นครั้งแรก แต่ยังไม่มีการบันทึกว่า ปี่พาทย์มอญของใครบ้างที่ได้รับงานบรรเลงประโคมถวายพระบรมศพ คงจะเป็นพระราชนิยมสืบมาจนถึงปัจจุบัน เพราะเมื่องานพระเมรุมาศพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พ.ศ. 2454 ซึ่งมีปี่พาทย์มอญของนายเงิน ดนตรีเสนาะ และปี่พาทย์มอญปากเกร็ดเข้าร่วมบรรเลงประโคมถวาย ดังมีเอกสารของศาลากลางเมืองปทุมธานี ลงวันที่ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2456

"... ข้าพเจ้าได้นำพิณพาทย์มอญเครื่องใหญ่ ไปประโคมในงานพระบรมศพที่พระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท และที่มุมพระเมรุมาศ ท้องสนามหลวง... รวม 4 วัน ... พร้อมได้เรียกใบสำคัญผู้รับเงิน จากนายเงิน เจ้าของพิณพาทย์มายังท่าน..." (หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, อ้างถึงในณรงค์ คงปิ่น, 2539: 101)

พระราชนิคมในงานพระเมรุมาศพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว บังเกิดมีปี่พาทย์มอญประโคม 4 มุมพระเมรุ และรายรอบท้องสนามหลวงขึ้นอีก เมื่อ พ.ศ. 2468 (สันติเทพ ศิลปบรรเลง, 2538: 18) ทำให้พบว่า การประโคมศพด้วยปี่พาทย์มอญมีมานานมาก เพลงที่ใช้บรรเลงประโคมศพคือเพลงประจำบ้านตามขนบประเพณีมอญและระเบียบวิธีของคนตรีมอญคงมีเค้ามาแต่ครั้งนั้นด้วยแล้ว สอดคล้องกับข้อมูลที่กำลังกล่าวมาข้างต้น

ผู้วิจัย พยายามสืบค้นหลักฐานเกี่ยวกับประวัติเพลงประจำบ้าน ในรูปเอกสาร และการสำรวจสำนักดนตรีมอญงานภาคสนามหลายแห่ง ขณะนี้ยังไม่พบข้อมูลเอกสารที่สามารถระบุชื่อผู้แต่ง สถานที่ ระยะเวลาที่ชัดเจน จากการพบสนทนากับนักดนตรีไทย นักดนตรีมอญผู้อาวุโสมี

อายุมากกว่า 80 ปีขึ้นไป ล้วนกล่าวว่าไม่ทราบผู้แต่งเป็นใคร และแต่งเมื่อใด โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ครุคนตรีมอญ เช่น นายบุญเงิน น้อยเสนาะ นายกลิ่น คนตรีเจริญ นายใบ เตมียกลิน นายเดือน พาทย์กุล และนายประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง คุณครูทั้งหมดนี้ กล่าวปรารภคล้ายกันว่า คงจะมีมาพร้อมกับวงปี่พาทย์มอญมานานมาแล้ว

ผู้วิจัยจึงพิจารณาที่วงปี่พาทย์มอญ พบข้อมูลอันกล่าวถึงพิณพาทย์รามัญ ปี่พาทย์รามัญ มโหรีมอญ รามัญรำ หรือมอญรำ ในงานพระราชพิธีสมโภชพระแก้วมรกต รัชสมัยสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี พ.ศ. 2322 (ณรงค์ คงปิ่น, 2539: 36-37) และหากจะนับว่านางร้องไห้ คือ มอญร้องไห้ ในทรรคนะหนึ่ง ยังพบข้อมูลในงานพระเมรุมาศสมเด็จพระนารายณ์มหาราช พ.ศ. 2231 ว่ามีนางร้องไห้ ร่วมในขบวนพระมหาพิชัยราชรถ ครั้งกรุงศรีอยุธยา (กรมศิลปากร, 2528: 67) แต่มอญรำ และมอญร้องไห้ ซึ่งนักดนตรีปัจจุบันเข้าใจว่าใช้วงปี่พาทย์มอญบรรเลงประกอบนี้ ยังไม่เพียงพอเพื่อนำมาอธิบายประวัติเพลงประจำบ้านได้ชัดเจน จนแม้ในสารานุกรมเพลงไทย (ณรงค์ชัย ปีกุรักษ์ต์, 2542: 234) อธิบายว่า

"... เพลงประจำบ้าน เพลงมอญใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์มอญประกอบงานศพ โดยเฉพาะกรณีงานศพจัดที่บ้าน..."

เฉลิมศักดิ์ พิฤศศรี (2539: 137) นักมานุษยดนตรีวิทยาซึ่งศึกษาปี่พาทย์มอญ เพลงมอญ กล่าวถึงเพลงมอญโบราณ ไว้ว่า

"... หากพิจารณาตามเงื่อนไขของเวลา เพลงมอญที่บรรเลงในวงปี่พาทย์มอญสามารถแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มแรกเป็นเพลงมอญโบราณ เพลงกลุ่มนี้เกือบทั้งหมดไม่ทราบประวัติความเป็นมา ได้แก่ เพลงเชยผี เพลงประจำวัด เพลงประจำบ้าน... เพลงหลัก ๆ นี้ใช้ประกอบพิธีศพ... กลุ่มที่สองเป็นเพลงแต่งขึ้นใหม่ ตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เพลงกลุ่มนี้ทราบประวัติความเป็นมาแน่ชัด เช่น เพลงพม่านิมิตร เพลงสวดมอญ... เพลงกลุ่มนี้ไม่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม..."

## 5.2 บทบาทของเพลงประจำบ้าน

ลักษณะของเพลงประจำบ้าน นักดนตรีมอญขยายความว่า คือ เพลงมอญประเภท ประโคมศพ กรณีที่ตั้งบำเพ็ญกุศลที่บ้าน ใช้ปี่พาทย์มอญบรรเลงเพื่อประโคมศพได้ตลอดเวลาในช่วง ไม่มีพิธีกรรมสำคัญ (มงคล พงษ์เจริญ, สัมภาษณ์) การนำเพลงนี้มาประโคมศพในช่วงที่มีการสวด พระอภิธรรมแต่ละคืน ๆ สามารถเปรียบเทียบได้กับการบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์ ของวงปี่พาทย์ นางหงส์ (เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี, 2539: 138)

เมื่อนักดนตรีเข้าใจตรงกันว่า "ประโคมศพ" ควรจะต้องบรรเลงเพลงประจำบ้านและ เพลงเรื่องนางหงส์เพื่อประโคมศพดังกล่าวแล้ว คำว่าประโคมศพ นี้จึงรวมไปถึงหน้าที่ของวงดนตรี อีกด้วย ในสมัยโบราณถ้าเป็นพระราชพิธีแห่งพระมหากษัตริย์ การประโคมยามถวายพระบรมศพ ภายหลังพระราชพิธีสวดพระอภิธรรมล่วงแล้ว ใ้ช่วงบวกลอยประโคมยามเป็นระยะ คือ ยามหนึ่ง เวลา 21.00 น. ยามสอง เวลา 24.00 น. ยามสาม เวลา 3.00 น. และย่ำรุ่ง เวลา 6.00 น. (บุญเสริม ภู่อาลี, 2525: 94) ในพระราชพิธีพระบรมศพ มิได้มีหมายกำหนดการใ้วงปี่พาทย์ไทยบรรเลงประโคมยาม แต่กลับมีหมายรับสั่งจากสำนักพระราชวัง ใ้ปี่พาทย์มอญประโคม และใ้ถือปฏิบัติคือ

"... การประโคมยาม ซึ่งสังข์ แตร จะต้องประโคมตลอดทุกยามก็ดี ก็ต้องใช้ปี่ พาทย์มอญ ถ้าไม่มีปี่พาทย์มอญก็ไม่ต้องบรรเลง..." (สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ ของชาติ, 2528: 78)

ดังได้กล่าวถึงลักษณะเพลงและความหมายของเพลงประจำบ้าน ผู้วิจัยได้สำรวจข้อมูล ทางดนตรีในงานภาคสนาม ที่สำนักดนตรีมอญบ้านบาตร บ้านพาทย์โกสอ ปทุมธานี และปากลัด พบรายละเอียดเกี่ยวกับเพลงประจำบ้าน สามารถนำมาประมวลได้ดังนี้

### 5.2.1 บทบาทด้านดนตรีวิทยาเพื่อเรียนรู้แบบแผน มีความสำคัญแก่นักดนตรี ดังนี้

#### 5.2.1.1 เพลงประจำบ้านใช้ฝึกหัด

กรณี "จับมือ" เพื่อเรียนเพลงมอญเป็นเพลงแรกของวงปี่พาทย์มอญ โดยครูผู้ใหญ่ จับมือใ้ตีเพลงประจำบ้านที่มอญวงใหญ่ ผู้เรียนเป็น "คนเครื่อง" คือ ระนาด ฉิ่ง โดย เฉพาะคนฆ้องมอญวงใหญ่ที่เป็นผู้นำวงปี่พาทย์มอญ มีหน้าที่ขึ้นเพลง ออกเพลงต่าง ๆ ต้องเรียน ฝึกหัดเพลงนี้ เพราะเป็นเพลงหลักของเพลงมอญ ได้เรียนรู้การใช้มือฆ้องคู่หูก คู่สาม คู่สี่ คู่เจ็ด

คู่พิเศษ ลูกอ้าง เป็นต้น ผู้วิจัยสำรวจสอบถามนักดนตรีมอญ สำนักดนตรีมอญปทุมธานี เช่น นาย มงคล พงษ์เจริญ อายุ 79 ปี หลานนายเงิน คนตรีเสนาะ กล่าวว่า

"... ต่อเพลงแล้วจับมือเพลงแรกคือ เพลงประจำบ้าน... ลูกตั้งป้อม มีมือลูกขวางมาก...

รู้วิธีหลบลูกหลุม... แล้วก็ต่อเพลงย่ำคำด้วยพร้อมกัน ตาผมคือ ตาเงิน จับมือให้..."

(มงคล พงษ์เจริญ, สัมภาษณ์)

สำนักดนตรีบ้านบาตร นายสุบิน จันทร์แก้ว พูดถึงการเรียนเพลงประจำบ้าน กับ หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ไว้ว่า

"... เรียนเพลงมอญต่อมือกับคุณครู...ต่อย่ำคำ...มีมอมอญเฉพาะเลย เพลงมอญไว้ไป

หากินได้...ลูกพิมพ์ เป็นคนนำ..." (สุบิน จันทร์แก้ว, สัมภาษณ์)

สำนักดนตรีบ้านพาทยโกศล นายสมศักดิ์ ไตรวาสน์ ท่านจับมือเพลงประจำบ้านกับ นายเทวประสิทธิ์ พาทยโกศล และส่วนนายบุญรอด ทองวิวัฒน์ ท่านเรียนเพลงนี้กับจางวางทั่ว พาทยโกศล และร้อยเอกนพ ศรีเพชรดี

สอดคล้องกับนายชะอุ่ม คนตรีเสนาะ นายประทวน พิณพาทย์ และนายหวน พิณพาทย์ หลานนายเมื้อะ พิณพาทย์ ท่านกล่าวเช่นเดียวกันว่าจับมือเพลงประจำบ้านก่อน เพราะเพลงชุดนี้ นอกจากทำให้รู้วิธีตีลูกมอญแท้ ๆ เพื่อหลบหลุมหรือ "ลูกออกแตก" แล้ว ยังใช้เป็นเพลงหากิน คือ นำไปประกอบศพในวงปีพาทยมอญ เพื่อรับงานบรรเลงทำให้นักดนตรีมีรายได้อีกด้วย

ส่วนสำนักดนตรีมอญปากกลัด นายวิเชียร นาวาดิษฐ์ ท่านเรียนเพลงแรก คือ เพลงอะละจีง ต่อมาเห็นว่าเพลงประจำบ้านดียากจึงต้องจับมือต่อเพิ่มเติมกับนายเอี่ยม ศรีพาทย์ ท่านสอนให้

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2539: 137) กล่าวถึงการฝึกหัดเพลงมอญ คือ นักดนตรีปีพาทยไทย เรียนเพลงโหมโรงเย็น, เพลงช้า, เพลงเรื่อง, เพลงพระตันเข้า ได้แล้วจึงเริ่มฝึกหัดเพลงประกอบศพ ตีวงปีพาทยมอญ เรียนเพลงประจำบ้าน, เพลงประจำวัด เพราะหลักการใช้มือฆ้องมอญอยู่ในเพลง เหล่านี้ เมื่อเข้าใจมือมอญแล้วจึงสามารถนำเพลงประจำบ้านไปบรรเลงเปลี่ยนเสียงต่าง ๆ ได้มากมาย

เพลงประจำบ้านกับการฝึกหัดตะโพนมอญ หน้าทับเพลงมอญมีหน้าทับเฉพาะเพลงทั้งสิ้น เช่น เพลงย่ำเที่ยงหรือร่ำมอญ เพลงประจำบ้าน เพลงประจำวัด โดยเฉพาะตะโพนมอญเปิงมาง มีความสำคัญกับท่าร่ำมอญ "ปัวหะเป็น" อย่างยิ่ง ผู้หัดตะโพนมอญต้องฝึกหัดการคุมเสียงตะโพนด้วยมือให้เกิดเสียงต่าง ๆ ให้ไพเราะชัดเจน โดยมีเสียงเปิงมางดีขัดแทรก เท่ากับเป็นผู้ควบคุมประโยคเพลงมิให้ขาดมิให้เกิน ทำให้ตรวจสอบทำนองเพลงได้ด้วย เพลงมอญเช่นเพลงประจำบ้าน ถือว่าเป็น "เพลงใหญ่" คือ มีรอบจังหวะหน้าทับ 1 รอบ รวม 32 จังหวะ (สุเอ็ด คชเสนี, 2527: 62) คนตะโพนมอญและคนเปิงมางจึงต้องรู้วิธีร่วมกัน คนทั้ง 2 นี้มีสมาธิสูงมิให้จิตใจออกแวกไปตามทำนองเพลงที่เรียบเรื่อยอาจหลงจังหวะได้ง่าย เมื่อจิตใจนิ่งดีแล้วจะชักนำไปสู่การเรียนรู้หน้าทับอื่น ๆ เช่น เพลงย่ำค่ำ เพลงย่ำเที่ยง เพลงปะละใหญ่

เพลงประจำบ้านกับการฝึกหัดปี่มอญ ปี่พาทย์มอญมีปี่มอญเป็นหัวใจของเพลง เพราะเสียงปี่มอญให้บรรยากาศที่โศกสลดและเสียงปี่ล่องลอยไปไกล ผู้หัดเป่าปี่มอญควรได้เรียนเป็น "คนเครื่อง" อย่างน้อยห่องมอญมาก่อน เพราะจะได้รู้ทำนองเพลงดีเพียงพอเมื่อมาหัดปี่มอญต้องเรียนเพลงประจำบ้าน เพลงประจำวัด เพราะเพลงนี้เท่ากับเป็นการฝึกหัดการใช้นิ้วปี่มอญสลับไปสลับมา เพื่อเป่าเปลี่ยนเสียงเปลี่ยนลมได้หลาย ๆ เสียง (หวน พิณพาทย์, สัมภาษณ์) เช่น เพลงประจำบ้านเป่าเสียง D เป่าเสียง G เป่าเสียง A หรือเพลงประจำวัดเป่าเสียง G เป่าเสียง F เป่าเสียง C เป่าเสียง B เป่าเสียง A เช่นเดียวกับเมื่อนักดนตรีไทยหัดเป่าปี่ใน ต้องฝึกหัดเพลงเต่ากินผักนึ่ง เพื่อเปลี่ยนจากทางในไปทางนอก หัดเป่าเพลงเหาะจากทางในไปทางนอกไปทางกลาง ทั้งนี้เพื่อรู้หลักการใช้นิ้ว ใช้ลม ใช้ลิ้น ได้ถนัดเข้าใจจนชำนาญดีขึ้น (อนันต์ สบฤกษ์, สัมภาษณ์)

เพลงประจำบ้านกับการตีระนาดเอก ระนาดทุ้ม ห้องวงเล็ก ด้วยเพลงประจำบ้านเป็นเพลงมีทำนองกววนย้อนกลับไปมา ซึ่งทำนองหลายตอนคล้ายกัน ทั้งที่เขวแรกที่ยาวหลังให้จดจำและทำความเข้าใจ รวมจำนวนหน้าทับทั้งเพลงเท่ากับ 14 รอบหน้าทับโดยไม่รวมทำนองกลับต้น คนหัดระนาดเอกโดยปกติในวงปี่พาทย์มอญ ต้องยกให้คนห่องมอญวงใหญ่สำคัญเป็นที่ 1 คนระนาดเอกเป็นผู้ตาม ตัวทำนองเพลงนี้มีสำนวนเพลงให้คนระนาดเอกได้ฝึกหัดการคิด "กลอนระนาด" คือแปรทำนองห่องขึ้นมาเพื่อเรียนรู้ระบบจังหวะ ระบบทำนองเพลง เพราะจังหวะเพลงช้า ๆ คนตีระนาดยังข้อไม่แข็งแรงก็สามารถฝึกปฏิบัติได้ เท่ากับเป็นการเตรียมตัวเพื่อคิดทางระนาดเอก ระนาดทุ้มทางห่องมอญวงเล็กในเบื้องต้นได้อย่างดี

### 5.2.1.2 การใช้เพลงประจำบ้าน

เพลงประจำบ้าน ใช้ในโอกาสต่าง ๆ มีรายละเอียดดังนี้

#### ก. เพลงประกอบศพ

เพลงประกอบศพ มีด้วยกันอยู่ 2 เพลง คือ

เพลงประจำบ้าน ใช้ประกอบศพกรณีทำพิธีศพสวดพระอภิธรรมที่บ้าน วงปี่พาทย์มอญใช้บรรเลงประกอบได้ตลอดเวลาและในช่วงซึ่งขณะนั้นไม่มีพิธีกรรมใด เพลงประกอบศพนี้ใช้ตะโพนมอญมีหน้าที่จื๊นนำสัญญาณให้แก่เครื่องดนตรีอื่น ๆ เพลงประจำบ้านสามารถบรรเลงได้อย่างน้อย 3 เสียง (มกคล พงษ์เจริญ, สัมภาษณ์) คือเปลี่ยนเสียงจื๊นเพลงหรือเลือกโหมดเสียงได้ 3 เสียง

โหมดที่ 1 จื๊นเสียง A

โหมดที่ 2 จื๊นเสียง D

โหมดที่ 3 จื๊นเสียง G

แผนภูมิที่ 5.1 แสดงโหมดเสียง "จื๊นเพลง" ของเพลงประจำบ้าน

โหมดเสียง (Mode) นี้ สามารถบรรเลงกลับต้น หรือ ออกเพลง "เขวก" เพลงมอญโบราณต่าง ๆ เช่น พระฉันทมอญ เพลงชุดย่ำคำหรือเพลงไทยสำเนียงมอญได้ โหมดเสียงที่ 2 จื๊นเสียง D มีการใช้ในกรณีพิเศษ คือ

เพลงประจำบ้าน ใช้ในกรณีเป็นเพลงย่ำรุ่งของวันใหม่ บรรเลงถึงช่วงวรรคท้ายของเพลงประจำบ้านแล้วบรรเลงต่อด้วยท้ายเพลงย่ำคำ

เพลงประจำบ้าน ใช้ในกรณีประชุมเพลิงศพ บรรเลงถึงช่วงวรรคท้ายของเพลงแล้วบรรเลงต่อด้วยเพลงไฟชุมหรือเพลงมอญร้องไห้และเพลงอื่น ๆ ซึ่งขึ้นกับทางเพลงของสำนักดนตรีมอญกำหนดไว้ บางสำนักดนตรีใช้กรณีเผาลอก บางสำนักดนตรีใช้กรณีเผาจริง



เพลงประจำวัด ใช้ประโคมศพกรณีทำพิธีศพสวดพระอภิธรรมที่วัด วงปี่พาทย์มอญใช้บรรเลงประโคมในช่วงที่ไม่มีพิธีกรรม ทำนองเพลงคล้ายกับเพลงประจำบ้าน แตกต่างเพียงวรรคแรกตอนขึ้นเพลง และหน้าทับตะโพนมอญเท่านั้น เพลงนี้สามารถบรรเลงได้ 5 โหมด คือเปลี่ยนเสียงขึ้นเพลงได้ 5 เสียง (หวน พิณพาทย์, สัมภาษณ์)

|           |                       |  |
|-----------|-----------------------|--|
| โหมดที่ 1 | ขึ้นเสียง G           |  |
| โหมดที่ 2 | ขึ้นเสียง C           |  |
| โหมดที่ 3 | ขึ้นเสียง F           |  |
| โหมดที่ 4 | ขึ้นเสียง B           |  |
| โหมดที่ 5 | ขึ้นเสียง A (ทางใหม่) |  |

แผนภูมิที่ 5.2 แสดงโหมดเสียง "ขึ้นเพลง" ของเพลงประจำวัด

สำหรับเพลงประจำวัด บางสำนักดนตรีใช้บรรเลงประหมเพลง กรณิเฆจริง โดยช่วงวรรคท้ายของเพลงบรรเลงออกเพลงไพ่ม เพลงประหมเพลงเพื่อส่งวิญญาณ เพลงปะลองเปิงสะเมา หรือเพลงอื่น ๆ ซึ่งเป็นทางเพลงประจำสำนักดนตรี (เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี, 2539: 139)

## ข. เพลงประกอบโยมยาม

เพลงประกอบโยมยาม ประกอบด้วยเพลงทั้งหมด 3 ชุด คือ

เพลงย่าเข้า ใช้บรรเลงประกอบโยมยาม ย่ายามหรือติยามเพื่อประกาศว่าขณะนี้ 6 โมงเช้า ขึ้นเพลงด้วยการตีโหม่งขึ้นแล้วร่วมอวยหรือ "ขอ" มี 3 ตอน เป็นสัญญาณเพื่อขึ้นนำเครื่องดนตรีอื่น ๆ เพลงชุดนี้มีหลายเพลง หลายจังหวะ มีใช้ที่สำนักดนตรีมอญปากลัด (วิเชียร นาวาดิษฐ์, สัมภาษณ์)

เพลงย่าเที่ยง ใช้บรรเลงประกอบโยมยาม ย่ายามหรือติยามเพื่อประกาศว่าขณะนี้ 12 นาฬิกา หรือเที่ยงวัน ขึ้นเพลงด้วยการตีโหม่งแล้วร่วมอวยหรือ "ขอ" มี 3 ตอน เป็นสัญญาณเพื่อขึ้นนำ เครื่องดนตรีอื่น ๆ เพลงชุดนี้มีหลายเพลง แต่ละเพลงมีทำนอง จังหวะ ลีลาแตกต่างกัน สามารถนำไปใช้ประกอบร่วมอวยได้

เพลงย่าค่ำ ใช้บรรเลงประกอบโยมยาม ย่ายามหรือติยามเพื่อประกาศว่าขณะนี้ 6 โมงเย็น เริ่มจะพลบค่ำ ขึ้นเพลงด้วยการตีโหม่งแล้วร่วมอวยหรือ "ขอ" มี 3 ตอน เป็นสัญญาณเพื่อขึ้นนำ เครื่องดนตรีอื่น ๆ เพลงชุดนี้สนุกสนาน มีหลายจังหวะ หลายลีลา ได้รับความนิยมมากชุดหนึ่ง

5.2.2 บทบาทด้านพิธีปลงศพเพื่อประกอบพิธีกรรม พบว่า เพลงประจำบ้านมีบทบาทในพิธีปลงศพ ดังนี้

### 5.2.2.1 การเผาลอก

การเผาลอก หมายถึง พิธีประชุมเพลิงศพ เมื่อประธานในพิธีนำ ดอกไม้จันทน์ไปวางที่กองฟอน ณ เชิงตะกอนใต้โลงศพ โดยมีได้จุดไฟให้ศพไหม้ในขณะนั้น ผู้ร่วมพิธีศพจึงนำดอกไม้จันทน์วางเคารพศพตาม การเผาลอกนี้เป็นพิธีประชุมเพลิงศพในเวลาเย็นที่วงปี่พาทย์มอญต้องบรรเลงเพลงประจำบ้าน โดยมีระเบียบวิธีปฏิบัติดังนี้

1. ตะโพนมอญขึ้นนำ พร้อมกับเมื่อประธานในพิธีประชุมเพลิงวางดอกไม้จันทน์ลงบนกองฟอน ในกรุงเทพมหานครอาจมีสัญญาณกริ่งให้ทราบ

2. เครื่องดนตรีทั้งหมดขึ้นรับตะโพนมอญ บรรเลงด้วย "ลูกดังป้อย" คือ ขึ้นด้วยเสียง D บรรเลงซ้ำ ๆ ไปจนจบแล้วย้อนกลับต้น ขณะที่ผู้ร่วมพิธีเข้าร่วมประชุมเพลิงยังไม่หมดจึงออกเพลงมอญ เช่น เพลงก๊อตทุมเมื้อยะ หรือเพลงไทยสำเนียงมอญ พิจารณาที่มีทำนองโศก ความหมายไปในทางอวมงคล ได้แก่ เพลงพญาโศก พญาตริก พญาครวญ เป็นต้น แล้วลงจบตามวิธีของเพลงประจำบ้าน คือ ลงซ้ำที่เสียง D อันเป็นเสียงที่ขึ้นต้นเพลงบางสำนักดนตรีอาจออกเพลงมอญร้องให้

การขึ้นเพลง

ตะโพนมอญขึ้นนำ

เครื่องดนตรีมอญรับเพลง

การลงจบเพลง

ตะโพนมอญ

เครื่องดนตรีมอญ

### แผนภูมิที่ 5.3 แสดงตัวอย่างการบรรเลงเพลงประจำบ้าน กรณีเผ่าหลอก

หากเป็นพิธีจุดไฟหลวงพระราชทานเพลิงแก่ผู้สมควรได้รับพระราชทานตามข้อปฏิบัติเกี่ยวกับราชสำนัก มีกองทหารเกียรติยศ วงปี่พาทย์มอญต้องให้ทหารเป่าแตรนอนสำหรับจุดไฟหลวงก่อน เพราะวงปี่พาทย์มอญได้มีบาทบาทใน พระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพมาแต่เดิม ได้แก่ แตร สังข์ ปี่ กลองชนะ วงบัวลอย แตรวง และปี่พาทย์มอญเท่านั้น ในการถวายพระเพลิงปี่พาทย์ไทย ไม่ต้องถวายบรรเลงประโคมใด ๆ (สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์, 2528: 78)

#### 5.2.2.2 การเผาจริง

การเผาจริง หมายถึง พิธีประชุมเพลิงศพ ประธานพิธี ญาติ มิตร นาคดอกไม้จันทน์ จุดไฟไปเผาให้ศพลุกไหม้ โดยมากสมัยก่อนการเผาจริงจะทำพิธีเผาหลังจากเผาลอกไปแล้วสักระยะหนึ่ง มิให้ผู้มาร่วมงานเห็นภาพศพหรือได้รับกลิ่นศพ ต่างจังหวัดอาจเผาจริงที่ เจริญตะกอนโดยไม่มีพิธีเผาลอก ปัจจุบันนี้การเผาจริงกระทำในเวลาประมาณ 22.00 น. เพื่อหลีกเลี่ยงเรื่องกลิ่นควันหากเผาจริงในเวลาเย็น (สุบิน จันทร์แก้ว, สัมภาษณ์) การเผาจริงนี้วงปี่พาทย์มอญแต่ละสำนักมีระเบียบวิธีแตกต่างกัน คือ

สำนักดนตรีมอญบ้านบาตร ใช้เพลงประจำวัดประกอบการเผาจริง โดยใช้มาแต่ดั้งเดิม สมัยหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นายสุบิน จันทร์แก้ว อธิบายว่า เพลงประจำวัดขึ้นด้วยเสียง G บรรเลงเร็วแล้วตัดลงเพื่อออกเพลงไฟห่ม มีเพลงพิเศษประจำสำนักดนตรีบ้านบาตร ซึ่งประโยคแรกของเพลงนี้เปลี่ยนเสียงไปเข้าหาเพลงประจำบ้าน เสียง D ตั้งแต่ต้นเพลงไฟห่ม

การขึ้นเพลง

ตะโพนมอญขึ้นนำ

เครื่องดนตรีมอญรับเพลง

การออกเพลงทางพิเศษสำนัก

ตะโพนมอญ

เครื่องดนตรีมอญ

การลงจบเพลง

ตะโพนมอญ

เครื่องดนตรีมอญ

แผนภูมิที่ 5.4 แสดงตัวอย่างเพลงประจำวัด ออกเพลงเพื่อประกอบการเผาจริง

สำนักดนตรีมอญบ้านพาทย์โกสธ ใช้เพลงประจำวัดประกอบการเผาจริง ผู้วิจัยพบว่า สำนักดนตรีมอญบ้านพาทย์โกสธ บรรเลงเพลงประจำวัดขึ้นด้วยเสียง G ตัดลงด้วยจังหวะค่อนข้างเร็ว เพลงที่บรรเลงต่อท้าย คือ “เพลงไฟห่ม” ซึ่งเรียกว่า “เพลงไฟโซม” จบแล้วเปลี่ยนเสียงเพลงท้าย ย่ำคำ ไปหาเสียงของเพลงประจำบ้านในเสียง D

การขึ้นเพลง

ตะโพนมอญขึ้นนำ

เครื่องดนตรีมอญรับเพลง

การออกเพลงไฟโซม

ตะโพนมอญ

เครื่องดนตรีมอญ

การลงจบเพลง

ตะโพนมอญ

เครื่องดนตรีมอญ

แผนภูมิที่ 5.5 แสดงตัวอย่างการใช้เพลงประจำวัด ออกเพลงประกอบการเผาจริง

สำนักดนตรีมอญปทุมธานี ใช้เพลงประจำบ้านทั้งการเฝ้าหลอกและเฝ้าจริง โดยมีวิธีบรรเลงเพลงประจำบ้าน เรียงตามลำดับดังนี้

1. ตะโพนมอญขึ้นนำ พร้อมกับประธานพิธีประชุมเพลิง ญาติ มิตร หรือพระภิกษุ นำดอกไม้จันทน์จุดไฟไปวางเคารพศพผู้วายชนม์

2. เครื่องดนตรีรับพร้อมกัน เพลงประจำบ้าน "ลูกตั้งป้อย" คือ ขึ้นต้นด้วยเสียง D บรรเลงกลับย้อนต้นหรือออกเพลงมอญต่าง ๆ จนผู้ร่วมพิธีเฝ้าจริงหมดแล้ว ยังไม่ลงจบ

3. ออกเพลงส่งวิญญาณ คือ เพลงไฟไหม หรือประชุมเพลิง เพลงตั้งป้อย เพลงกำมะทาน ออกเพลงปะลองเปิงชะเมา (มงคล พงษ์เจริญ, สัมภาษณ์) หมายถึง เพลงประจำบ้าน เสียงลูกตั้งป้อย เพื่อเฝ้าศพ ออกเพลงส่งวิญญาณ ต่อด้วยเพลงเช่นเหล้ามอญหรือเพลงคล่องช้าง ซึ่งมีเที่ยวทางเปลี่ยนของมอญเดิม ยังไม่ลงจบ

4. ลงจบด้วยเพลงท้ายย่ำคำ "เพลงจิ้งป้าต" คือ การวางเพลงลง ซึ่งหมายถึง พิธีศพจบลง (คู่กับเพลงยักจิ้งป้าต คือ ยกเพลงขึ้นซึ่งบรรเลงไปเมื่อเริ่มงาน) นักดนตรีเก็บเครื่องกลับบ้านได้เมื่อบรรเลงเพลงนี้จบ

การขึ้นเพลง

ตะโพนมอญขึ้นนำ

เครื่องดนตรีมอญรับเพลง

การออกเพลงไฟไหม (ทางมอญเดิม)

ตะโพนมอญ

เครื่องดนตรีมอญ

การลงจบเพลง

ตะโพนมอญ

เครื่องดนตรีมอญ

แผนภูมิที่ 5.6 แสดงตัวอย่างเพลงประจำบ้าน ออกเพลงประกอบการเฝ้าจริง

สำนักดนตรีมอญปากัด เดิมใช้เพลงประจำบ้าน นายวิเชียร นาวาดิษฐ์ นักดนตรีมอญ กล่าวไว้ว่า ภายหลังเมื่อมาทำพิธีศพที่วัด จึงใช้เพลงประจำวัดเพื่อประกอบการเผาจริง สำนักดนตรีมอญปากัดมีการออกเพลงต่อท้ายประจำบ้านที่มีลักษณะพิเศษ คือ ไม่ใช่เพลงไพเราะ แต่จะใช้เพลงกราวรามอญ แล้วออกเพลงกราวจ๊ะจ๊ะเป็น ซึ่งหมายถึง เลิกงาน เก็บเครื่อง

The image displays three musical staves, each representing a different section of a Mon music performance. Each staff consists of two parts: a vocal line (top) and a piano accompaniment line (bottom).

- Section 1: การขึ้นเพลง (Song Introduction)**
  - Vocal line: ตะโพนมอญขึ้นนำ (Mon Drum Introduction)
  - Piano line: เครื่องดนตรีมอญรับเพลง (Mon Instrument Accompaniment)
- Section 2: การออกเพลงกราวรามอญ (Song Introduction of Ram Mon)**
  - Vocal line: ตะโพนมอญ (Mon Drum)
  - Piano line: เครื่องดนตรีมอญ (Mon Instrument)
- Section 3: การลงจบเพลง (Song Conclusion)**
  - Vocal line: ตะโพนมอญ (Mon Drum)
  - Piano line: เครื่องดนตรีมอญ (Mon Instrument)

แผนภูมิที่ 5.7 แสดงตัวอย่างการใช้เพลงประจำบ้าน ออกเพลงประกอบการเผาจริง

### 5.2.3 ขนบนิยมนที่เกี่ยวกับเพลง

เพลงประจำบ้าน มีขนบนิยมนที่เกี่ยวกับเพลง ผู้วิจัยได้รวบรวมมาจากงานสำรวจดนตรีภาคสนาม ซึ่งคุณครูดนตรีมอญสำนักต่าง ๆ กรุณาถ่ายทอดไว้ จึงขอนำมาเผยแพร่ดังนี้

5.2.3.1 ขนบนิยมนักดนตรีฟังรู้ หมายถึง ระเบียบวิธีซึ่งมีมาแต่โบราณ คุณครูในอดีตเคยปฏิบัติ ควรที่จะรักษาสืบไว้ ได้แก่

1. เพลงประจำบ้าน ควรบรรเลงด้วยจังหวะช้า เพราะเท่ากับประโคมให้ผู้วายนมด้วยความเคารพ หมั่นประโคมย้ายยาม ย่ำรุ่ง เครื่องดนตรีสำคัญคือ ตะโพนมอญ และกลองทัด ถือว่าขาดมิได้ เงินก่านล ผ้าขาว ผ้าแดง ควรมีทุกครั้ง (ประทวน พิณพาทย์, สัมภาษณ์)

2. การบรรเลงเผาจริง ควรบรรเลงกลับต้น ออกเพลงไปจนเห็นเพลิงที่เผาศพไหมมอดลง ผู้ร่วมพิธีกลับหมดแล้ว เท่ากับส่งเสียวิญญาณให้ไปดี จึงค่อยลงจบเพลง หรือกรณีก่อนจะเลื่อนโลงศพมาเผาจริง ควรบรรเลงเพลงยกศพไปด้วย (สมศักดิ์ ไตรวาสน์, สัมภาษณ์)

3. การบรรเลงเผาลอก กรณีงานพระบรมศพ ต้องยึดปฏิบัติตามหมายกำหนดการพระราชพิธี ถ้าหากมีเครื่องดนตรีจากสำนักพระราชวัง วงดุริยางค์ กองทหารเกียรติยศ ควรจัดลำดับที่เหมาะสมคือ (บุญรอด ทองวิวัฒน์, สัมภาษณ์)

- ทหารเป่าแตรนอน      ปี่พาทย์มอญรอก่อน
- วงปี่ กลองชนะ      ปี่พาทย์มอญรอก่อน
- วงบัลลอย      ปี่พาทย์มอญรอก่อน
- วงดุริยางค์      ปี่พาทย์มอญรอก่อน
- วงปี่พาทย์มอญ      ปี่พาทย์นางหงส์รอก่อน หรือบรรเลงพร้อมกัน

การบรรเลงเผาจริง ด้วยเพลงประจำบ้าน คนระนาดบรรเลงกลอนระนาดให้ทอดไปกับฆ้องไม่ควรเก็บชัย ควรให้เกียรติคนฆ้องมอญวงใหญ่ในการออกเพลงต่าง ๆ นี่เป็นขนบนิยมนของปี่พาทย์มอญ หากคนฆ้องมอญจะออกเพลงใดต้องบรรเลงไปจนหมดหน้าทับ ควรบรรเลงเตือนให้คนในวงรู้คือเตือนด้วยการบรรเลง "หัวกุกญแจ" ก่อนจะไปสู่เพลงอื่น หัวกุกญแจมีทำนองดังนี้ (มงคล พงษ์เจริญ, สัมภาษณ์)

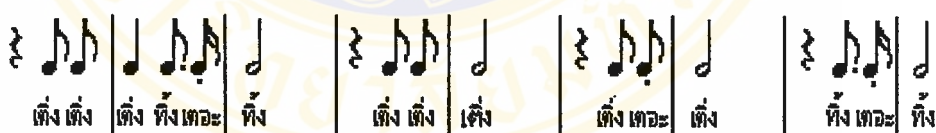


แผนภูมิที่ 5.8 แสดงประโยค “หัวกุกเงา” ของห้องมอญวงใหญ่เพื่อเชื่อมเพลง

ตะโพนมอญ คนตีไมค์ควรตี “พริง-พรีด” สองมือ หรือ “ป๊ะ” ในเพลงประจำบ้าน เพราะเป็นเพลงเคารพศพ ควรตีจังหวะลอยให้ใจคนได้ยิน ให้ใจรู้เมื่อได้ยินเสียง โดยเฉพาะเสียง “ทึง” ในจังหวะสำคัญของประโยคเพลง มีเอกลักษณ์แบบลอยจังหวะให้อิสระแก่คนตีตะโพนมอญ ไม่ต้องตรงจังหวะเคาะเสมอไป จะทำให้เพลงสง่าขึ้น สิ่งที่ละเลยไปแล้วคือ เพลงประจำบ้าน วรรณคดีท้ายก่อนออกเพลงไฟชุมคนตะโพนจะต้องตีหน้าทับพิเศษ ได้แก่ (หวน พินพาทย์, สัมภาษณ์)

หน้าทับพิเศษก่อนออกเพลงไฟชุมในวรรณคดีท้ายห้องเพลงที่ 213 ของเพลงประจำบ้าน

ห้องเพลงที่ 213



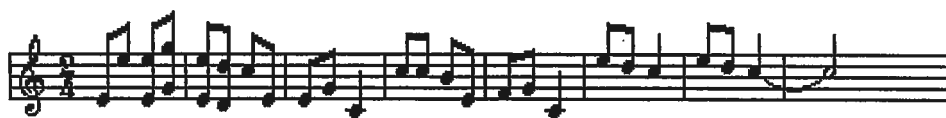
แผนภูมิที่ 5.9 แสดงหน้าทับพิเศษก่อนออกเพลงไฟชุมในวรรณคดีท้าย

เมื่อทำนองเพลงกำลังออกเพลงไฟชุม ตะโพนมอญต้องขึ้นหน้าทับ “ทึง” รอไว้ก่อน มิฉะนั้นจะक्रमจังหวะเพลงได้

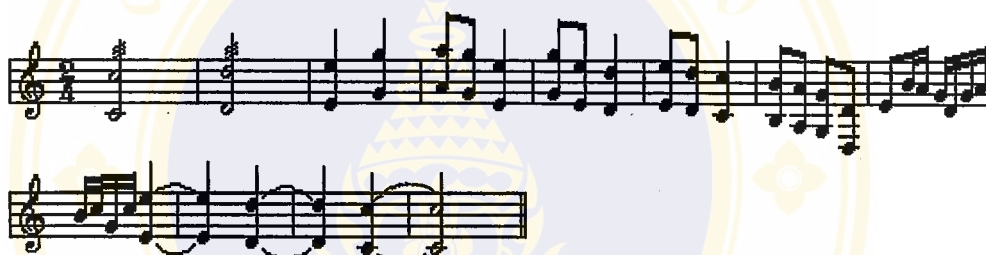


แผนภูมิที่ 5.10 แสดงทำนองเพลงกำลังออกเพลงไฟชุม ตะโพนมอญต้องขึ้นหน้าทับ

## - ลงจบช้า งานยังไม่เลิก



## - ลงจบเมื่อเลิกงานแล้วต้องบรรเลงเพลงจึงป้าต



แผนภูมิที่ 5.11 แสดงการลงจบ ลงช้า งานยังไม่เลิก และลงจบเร็ว งานเลิกแล้ว

การป้องกันสิ่งอัปมงคลเสนียดจัญไรติดกลับไปกับเครื่องดนตรีเมื่อเลิกงาน ภายหลังบรรเลงเพลงประจำบ้านจบลงแล้ว โบราณเจ้าภาพจะนำน้ำผสมขมิ้นใส่ขันสาครขึ้นไปบนหลังคา แล้วรองน้ำที่ไหลลงมาเพื่อประพรมให้เครื่องดนตรีนั้นดนตรี ป้องกันเสนียดติดกลับไปบ้าน นี่เป็นความเชื่อที่มีมาแต่เดิมที่ควรรักษาไว้คู่กับปีพาทย์มอญ (ประทวน พิณพาทย์, สัมภาษณ์)

นอกจากนี้นักดนตรีพึงรู้เกี่ยวกับการบรรเลงเพลงช่วงระยะเวลาต่าง ๆ ในพิธีศพ ผู้วิจัยได้สำรวจข้อมูลงานภาคสนาม กรณีงานศพที่บำเพ็ญกุศลสวดพระอภิธรรมอยู่ที่บ้าน เพื่อให้สอดคล้องกับเพลงประจำบ้าน พบว่ามีลักษณะการใช้เพลงในพิธีกรรม คือ

เริ่มแต่เจ้าภาพมาหาปีพาทย์มอญไปประ โคมศพที่บ้าน ต้องสอบถามเรื่องวัน เวลาอาบน้ำศพ ปีพาทย์จะต้องไปประ โคมให้ทันพิธีในบ่ายวันแรกของงาน และพิธีแห่ศพจากบ้านไปเมรุ ต้องมี ปีพาทย์ประ โคมแห่มิฉะนั้นจะเข้าใจว่าเป็นศพตายโหง

ตารางที่ 5.1 การใช้เพลงประกอบการประหมเพลง

| สำนักดนตรีมอญ | เพลงลอก                        |                                | เพลงจริง                       |                                                                                       |
|---------------|--------------------------------|--------------------------------|--------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|
|               | เพลง                           | วิธีบรรเลง                     | เพลง                           | วิธีบรรเลง                                                                            |
| บ้านบาตร      | เพลงประจำบ้าน<br>(โหมดเสียง D) | ออกเพลง<br>ทำนองโสก<br>ลงจบซ้ำ | เพลงประจำวัด<br>(โหมดเสียง G)  | ออกเพลง<br>ไฟหุบ<br>ทางบ้านบาตร<br>ตัดเข้าโหมด<br>เสียง D<br>เพลงท้ายย่ำคำ            |
| บ้านพาทย์โกศล | เพลงประจำบ้าน<br>(โหมดเสียง D) | ออกเพลง<br>ทำนองโสก<br>ลงจบซ้ำ | เพลงประจำวัด<br>(โหมดเสียง G)  | ออกเพลง<br>ไฟโซม<br>ตัดเข้าโหมด<br>เสียง D ไม่ลง<br>จบแบบเร็ว<br>ต่อเพลงท้าย<br>ย่ำคำ |
| ปทุมธานี      | เพลงประจำบ้าน<br>(โหมดเสียง D) | ออกเพลงมอญ<br>ลงจบซ้ำ          | เพลงประจำบ้าน<br>(โหมดเสียง D) | ออกเพลงส่ง<br>วิญญูณเพลง<br>ปะลองบึงอะมา<br>-ทางมอญเดิม<br>ออกเพลง<br>จิ้งป้าต        |
| ปากลัด        | เพลงประจำบ้าน<br>(โหมดเสียง D) | ออกเพลงมอญ<br>ลงจบซ้ำ          | เพลงประจำบ้าน<br>(โหมดเสียง D) | ออกเพลง<br>กราจิ้งหะเป็น<br>เพลงกราวรำ-<br>มอญ"จิ้งหะเป็น"                            |

ตารางที่ 5.2 แสดงเวลา พิธี เพลงมอญ จุดประสงค์ วันสวดพระอภิธรรม

วันสวดพระอภิธรรมศพ

| เวลา                             | พิธี                                                                                                                  | เพลงมอญ                       | ชื่อไทย                  | จุดประสงค์                                                                        |
|----------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------|--------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
| 15.00 น.<br>16.00 น.             | อาบนํ้าศพ<br>นํ้าศพขึ้นใส่โลง                                                                                         | เพลงก๊อตทุมเม็ยะ<br>เพลงอะซอน | เพลงมอญใหญ่<br>เพลงแห่ศพ | เพลงรำลึกถึงคุณพระธรรม<br>เพลงประกอบการเคลื่อนศพ,<br>เพลงเดิน                     |
| 18.00 น.<br>19.00 น.<br>20.00 น. | ตั้งศพเข้าประจำที่ศพ<br>ตั้งอาหารให้ผู้ตาย<br>พระภิกษุมาสวด<br>อภิธรรม<br>จุดธูปเทียนบูชาธรรม<br>พระสวด<br>พระอภิธรรม | เพลงปะละ                      | เพลงเชิญผี               | เชิญวิญญาณ คารวะผี<br>ด้วยดนตรี เคารพเจ้าที่<br>เพื่อบอกเจ้าที่เจ้าทาง<br>บวงสรวง |
|                                  |                                                                                                                       | เพลงบอระทาน                   | ท้ายเพลงเชิญผี           | ประ โคมศพ, ประกาศข่าว<br>งานศพ                                                    |
|                                  |                                                                                                                       | เพลงกํามะทาน                  | เพลงประจำบ้าน            | ประ โคมยาม, ย้ายยาม,<br>เวลาพลบค่ำ                                                |
|                                  |                                                                                                                       | เพลงชักกองป้าต                | เพลงย่ำค่ำ               | เพลงเดินรับพระ<br>อัญเชิญพระพุทธร,พระธรรม,<br>พระสงฆ์                             |
|                                  |                                                                                                                       | เพลงชอปป้าต                   | เพลงเร็ว                 | บรรเลงรับพระสลับ<br>สวดพระอภิธรรม                                                 |
| 24.00 น.                         |                                                                                                                       | เพลงอะละจ้าง                  | เพลงจุดเทียน             | เพลงรับพระสลับ<br>สวดพระอภิธรรม                                                   |
|                                  |                                                                                                                       | เพลงอะโรงอะชำ                 | เพลงมอญเล็ก              | เพลงรับพระสลับ<br>สวดพระอภิธรรม                                                   |
|                                  |                                                                                                                       | เพลงทะแยปะแล                  | เพลงมอญ                  | เพลงรับพระสลับ<br>สวดพระอภิธรรม                                                   |
|                                  |                                                                                                                       | เพลงยังชาน                    | เพลงมอญ                  | เพลงรับพระสลับ<br>สวดพระอภิธรรม                                                   |
|                                  |                                                                                                                       | เพลงทะยะมางมาง                | เพลงมอญ                  | เพลงรับพระสลับ<br>สวดพระอภิธรรม                                                   |
| 24.00 น.                         |                                                                                                                       | เพลงเชิญต่างไม้               | เพลงเร็วส่งพระ           | รับพระสวดจบสุดท้าย<br>ส่งพระกลับวัด                                               |
|                                  |                                                                                                                       | เพลงกํามะทาน<br>เพลงทวาย      | เพลงประจำบ้าน            | ประ โคมยามประ โคมศพ<br>สิ้นสุดงานสวดพระอภิธรรม<br>นอน                             |



5.2.3.2 ขนบนิยมนักร้องร่วมพิธีศพพึงรู้ เมื่อไปงานพิธีศพอันเป็นมรรยาทอย่างหนึ่ง โดยเฉพาะเมื่อประธานในพิธีวางดอกไม้จันทน์เพื่อประพรมเพลิงศพ ซึ่งขณะนั้นปีพาทย์มอญบรรเลง เพลงประจำบ้าน ควรปฏิบัติ ดังนี้

1. ยืนตรงเคารพศพสงบนิ่ง
2. ขณะนั้นพระภิกษุท่านสวดหน้าไฟด้วยพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ "กุสละลา รัมมา.." และ "เหตุปัจโย" ท่านควรพนมมือไหว้ เพราะพระสังกัณิบทนี้เป็นบทพิจารณาสังขารเตือนใจ (พระครูอรุณธรรมรังษี, ม.ป.พ.: 196-198)
3. หากท่านเป็นญาติหรือเจ้าภาพ ควรนำข้าวช้อนน้ำตาลไปไว้ที่หัวนอนศพด้วย
4. ชาวมอญปากกลัด ท่านให้ฆราวาสขึ้นเผาศพก่อนพระภิกษุ เพราะไฟดอกไม้จันทน์จะไม่ไปฆ่าสัตว์ แมลง จะบาปแก่พระสงฆ์ได้ (สุรินทร์ ทับรอด, 2541: 88)
5. ชาวมอญปทุมธานี ท่านให้พระภิกษุขึ้นเผาเป็นประธานก่อน เชื้อมาแบบนี้ (ชะอุม ดนตรีเสนาะ, สัมภาษณ์)
6. ชาวไทยเมื่อไปเผาศพผู้ใดมาแล้วจะต้องล้างหน้าล้างตา มิให้ภาพศพนั้นติดตากลับบ้าน
7. ชาวมอญปากกลัด มีธรรมเนียมเตรียมไฟไปเผาศพผู้ตายที่มีอายุน้อยกว่า ยกเว้นศพพระสงฆ์ ใช้ธูปเทียน เผาศพได้ (สุรินทร์ ทับรอด, 2541: 89)

### สรุป บริบทของเพลงประจำบ้าน

เพลงประจำบ้าน เป็นเพลงซึ่งใช้ประกอบงานศพ ซึ่งจัดที่บ้าน นอกจากนี้ยังเป็นเพลงประกอบขำยาม และนักดนตรีมอญยึดถือเป็นเพลงแรก ซึ่งครูสอนให้เพื่อฝึกใช้มือ "ลูกขวาง"

สำหรับการบรรเลงสำคัญในพิธีปลงศพ มีการใช้แตกต่างกัน คือ

สำนักดนตรีมอญบ้านบาตร ใช้บรรเลงกรณีเผาหลอก

สำนักดนตรีมอญบ้านพาทยโกศล ใช้บรรเลงกรณีเผาหลอก

สำนักดนตรีมอญปทุมธานี สำนัก "ดนตรีเสนาะ" ใช้บรรเลงกรณีเผาหลอกและเผาจริง

สำนักดนตรีมอญปากกลัด สำนัก "ศิริพาทย" ใช้บรรเลงกรณีเผาหลอกและเผาจริง

โหมคเสียงที่ใช้บรรเลง ได้แก่ โหมคเสียงลูกกำมะทาน เสียง A โหมคเสียงลูกตั้งป้อย เสียง D โหมคเสียงลูกเจ๊กมั่ว เสียง G กรณีการประชุมเพลงพิณฯ ให้เฉพาะโหมคเสียงลูกตั้งป้อย เสียง D

ขนบนิยมเกี่ยวกับการประชุมเพลงพิณฯ คือ พระสวดพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เมื่อประธาน จุดเพลิงวางดอกไม้จันทร์ ผู้ร่วมงานยืนเคารพผู้วายชนม์ และปีพาทย์บรรเลงเพลงประจำบ้าน

จากขนบนิยมเกี่ยวกับเพลงประจำบ้านอันนักดนตรีพึงรู้และผู้ร่วมพิธีปลงศพพึงรู้ ซึ่งมีมากมายหลายอย่าง บางอย่างก็สูญหายไปก่อนผู้วิจัยจะได้รวบรวมไว้ สิ่งที่น่าสนใจนี้เป็นเพียงเล็กน้อย หวังจะให้สืบสานอยู่คู่กับวงปีพาทย์มอญ วิถีชีวิตของสังคม อันเป็นประเพณีที่ดงามสืบไป

## บทที่ 6

### การวิเคราะห์เพลงประจำบ้าน ทางห้องมอญวงใหญ่

ผู้วิจัยดำเนินการสำรวจข้อมูลดนตรีในงานภาคสนาม โดยบันทึกเสียงเพลงประจำบ้านของห้องมอญวงใหญ่ จากนักดนตรีมอญอาวุโส ซึ่งเคยเป็นศิษย์และทายาทของหัวหน้าสำนักดนตรีมอญ 4 แห่ง คือ

1. เพลงมอญบ้านบาตร โดยนายสุบิน จันท์แก้ว
2. เพลงมอญบ้านพาทย์โกศล โดยนายบุญรอด ทองวิวัฒน์ และนายสมศักดิ์ ไตรวาสน์
3. เพลงมอญปทุมธานี สำนัก "ดนตรีเสนาะ" โดยนายมงคล พงษ์เจริญ และนายหวน พิณพาทย์
4. เพลงมอญปากลัด สำนัก "ศิริพาทย์" โดยนายวิเชียร นาวาดิษฐ์ และนายใบ เตมียกถิน

นอกจากนี้ยังค้นคว้าเอกสาร และสัมภาษณ์นักดนตรีมอญเกี่ยวกับบริบทของเพลง พิธีกรรม ประวัติสำนักดนตรี นักดนตรี บันทึกแนวตั้งเสียงประจำสำนักดนตรี ตลอดจนจังหวะหน้าทับตะโพนมอญ เปิงมางของสำนักดนตรีมาศึกษา โดยจำแนกจัดทำข้อมูล ดังนี้

1. โครงสร้างของทำนองเพลง (Musical Form) ได้จากการบันทึกเสียง แล้วนำถอดทำนองเพลงออกเป็นระบบโน้ตตะวันตก นำเสนอตารางทำนองเพลง ซึ่งประกอบด้วยแนวดนตรีดังนี้

- 1.1 แนวห้องมอญวงใหญ่ เพื่อศึกษาโครงสร้างเพลง และแบบแผนการใช้ "มือห้อง"
- 1.2 แนวตะโพนมอญ เพื่อศึกษาการควบคุมท่อนเพลง และจังหวะสำคัญทางรูปแบบดนตรี
- 1.3 แนวเปิงมาง เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ของหน้าทับ กับประโยคเพลง

ทำนองเพลงที่บันทึกนี้มี 4 แบบแผนดนตรี พร้อมนี้จึงศึกษาสารัตถะทางดนตรีมอญเชิงมานุษยดนตรีวิทยาด้านชนชาติมอญ บริบทของเพลงที่สัมพันธ์กับพิธีกรรม เสียงดนตรี ประวัติสำนักดนตรีมอญด้วย

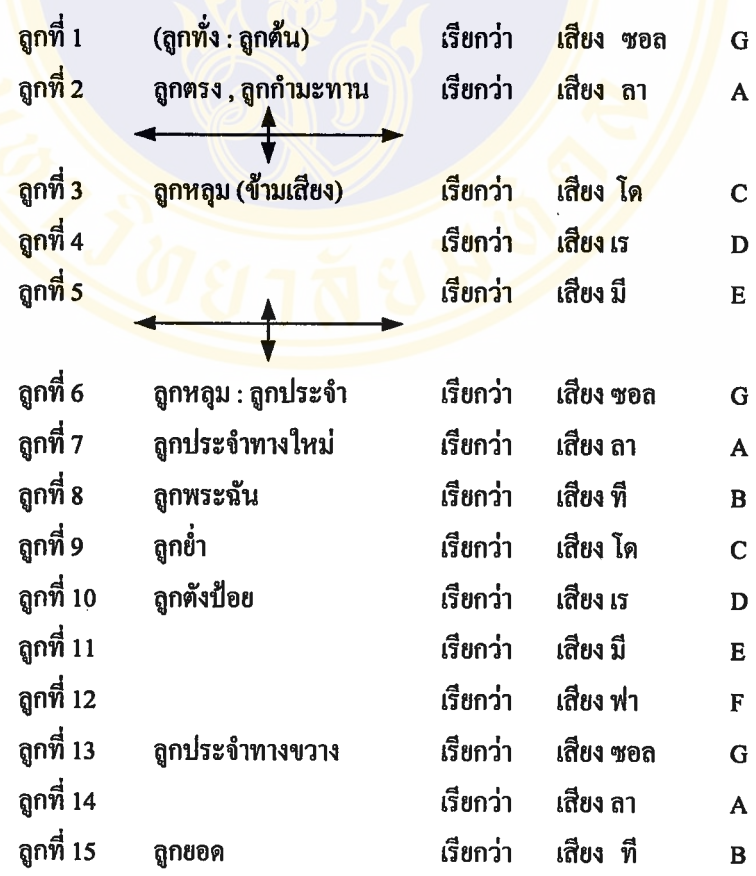
ส่วนทำนองเพลงด้านโครงสร้างจังหวะ และรายละเอียดสารถีระของดนตรีวิทยา ที่ได้จากการบันทึกเสียงมาเป็นแนวทำนองหลัก (Primary Melodic) อันเป็นแบบแผน พื้นฐานที่ยังมิได้ตกแต่งทำนองเพลง จึงกำหนดขอบเขตศึกษาวิเคราะห์เพลงประจำบ้านทางห้องมอญวงใหญ่ ดังนี้

6.1 ระดับเสียงห้องมอญวงใหญ่

ศึกษาระบบเสียง ชื่อประจำลูกห้องมอญ แนวตั้งเสียงประจำสำนัก บ้านโคเสียงและ โหมคเสียง (Mode)

6.1.1 การเรียกชื่อลูกห้องมอญวงใหญ่

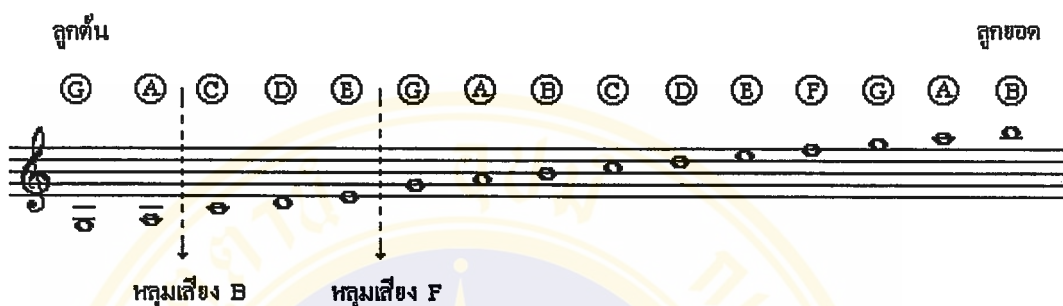
ห้องมอญวงใหญ่ ประกอบด้วยลูกห้องจำนวน 15 ลูก เรียงเสียงโดยเสียงต่ำสุดอยู่ทางด้านซ้ายมือ เรียกว่า "ลูกต้น หรือลูกท่ง" ส่วนเสียงสูงอยู่ทางขวามือ เรียกว่า "ลูกยอด" แต่ระบบการเรียงเสียงจากต่ำ มีลักษณะพิเศษคือการข้ามเสียง B และเสียง F ในช่วงเสียงแรก ซึ่งเรียกว่า "ลูกหลุม" (Gap) การเรียกชื่อลูกห้องมอญตามแบบดั้งเดิมนี้ อนุโลมเรียกชื่อตามทฤษฎีดนตรีตะวันตกมาใช้นำเสนอการศึกษา โดยกำหนดให้ "ลูกต้น" ซ้ายมือเรียก G เรียงไล่ถึงเสียงสูง ขวามือ "ลูกยอด" ดังนี้



แผนภูมิที่ 6.1 แสดงการเรียกชื่อลูกห้องมอญวงใหญ่



ชื่อลูกฆ้องมอญวงใหญ่ทั้ง 15 ลูก สังกัดว่าลูกต้นลูกที่ 2 ไปลูกที่ 3 ข้ามเสียงที่ B และลูกที่ 5 ไปลูกที่ 6 ข้ามเสียงฟา F เมื่อนำมาบันทึกด้วยสัญลักษณ์โน้ตสากล ลูกฆ้องมอญนี้โอนโลมบันทึกดังนี้



แผนภูมิที่ 6.2 การแสดงระดับเสียงของฆ้องมอญวงใหญ่ด้วยสัญลักษณ์ของโน้ตสากล

หมายเหตุ การนับลูกฆ้องมอญ ลูกที่ 1 ที่สำนัก "ดนตรีเสนาะ" นายชะอุม ดนตรีเสนาะ เรียกลูกยอดว่า ลูกที่ 1

### 6.1.2 บันไดเสียง "มอญ" (Mon Scale)

วงปี่พาทย์มอญ มิได้มีชื่อเรียกระดับเสียงหรือ "ทาง" สำหรับบรรเลงอย่างดนตรีไทย เช่นทางเพียงออ ทางใน ฯลฯ เพราะปี่พาทย์มอญมีข้อจำกัดในเรื่องเครื่องดนตรี ซึ่งไม่สามารถบรรเลงได้ทุกเสียง เครื่องดนตรีมอญที่เป็นข้อจำกัด อันก่อให้เกิดข้อกำหนดระดับเสียงเพื่อบรรเลงเพลงต่าง ๆ เพราะปี่มอญกับฆ้องมอญวงใหญ่มีพิสัยเสียง (Range) เท่ากัน

6.1.2.1 ฆ้องมอญวงใหญ่ เพราะมีลูกหลุม (Gap) ทำให้การใช้มือซ้ายมือขวาไม่สะดวกสำหรับบรรเลงได้ทุกเสียง วงปี่พาทย์มอญจึงมีธรรมเนียมให้ฆ้องมอญวงใหญ่เป็นผู้นำขึ้นเพลง ออกเพลงเพราะเข้าใจข้อจำกัดนี้ จนเกิดแบบแผนการบรรเลงขึ้น (Performance Practice)

6.1.2.2 ปี่มอญ วงปี่พาทย์มอญมีเครื่องเป่าเพียงชนิดเดียวเป็นข้อจำกัด ฉะนั้นระดับเสียง หรือโหมด (Mode) จึงต้องคำนึงถึงการเป่า การปิด-เปิดนิ้วของปี่มอญเป็นหลัก โดยพิจารณาร่วมกับฆ้องมอญวงใหญ่ (หวน พิณพาทย์, สัมภาษณ์) วงปี่พาทย์มอญ จึงไม่ได้มีชื่อเรียกระดับเสียง หรือ "ทาง" อย่างดนตรีไทยที่เรียกชื่อ "ทาง" ตามชื่อของเครื่องเป่ามากำหนดเรียกชื่อ "ทาง"

จากงานศึกษาภาคสนามสำนักดนตรี 4 แห่ง จึงพบข้อมูลการกำหนดเสียงบรรเลงเพลงประจำอันเป็นบริบทของงานวิจัยครั้งนี้ คือ เพลงประจำบ้าน เพลงประจำวัด เพราะ 2 เพลงนี้ คือ เพลงใหญ่สำคัญของมอญ ในที่นี้ผู้วิจัยใคร่ขอเรียกการกำหนดเสียง หรือเสียงสำหรับขึ้นเพลง-ออกเพลง ว่าโหมด (Mode) ตามวิธีของคนตรีในระบบที่มีใช้ดนตรีตะวันตก (Non-Western Music) เพราะเห็นว่าเหมาะสมกว่าการนำทฤษฎีดนตรีไทยไปกำหนดเรียกคนตรีมอญ (อนรรฆ จรรย์ยานนท์, สัมภาษณ์) ปกติการเรียกเสียงเหล่านี้ใช้ภาษามอญเป็นส่วนใหญ่ซึ่งจะได้กล่าวต่อไป

ก. สำนักดนตรีมอญบ้านบาตร มีวิธีบรรเลงเพลงประจำศพ เรียกว่า "ประโคมสี่เสียง" (สุบิน จันทร์แก้ว, สัมภาษณ์) ได้แก่

โหมดที่ 1 ขึ้นเสียง D                      โหมดที่ 2 ขึ้นเสียง A

เพลงประจำบ้าน

โหมดที่ 1 ขึ้นเสียง G                      โหมดที่ 2 ขึ้นเสียง A

เพลงประจำวัด

เพลงประจำวัดทางใหม่ เฉพาะสำนัก

แผนภูมิที่ 6.3 แสดงโหมดเสียง "ประโคมสี่เสียง" สำนักดนตรีมอญบ้านบาตร

ข. สำนักดนตรีมอญบ้านพาทยโกศล มีวิธีบรรเลงเพลงประจำศพ เรียกว่า "ประโคมสามเสียง" (บุญรอด ทองวิวัฒน์ และ สมศักดิ์ ไตรวาสน์, สัมภาษณ์) ได้แก่

โหมดที่ 1 ขึ้นเสียง D                      โหมดที่ 2 ขึ้นเสียง A

เพลงประจำบ้าน

โหมดที่ 1 ขึ้นเสียง G

เพลงประจำวัด

แผนภูมิที่ 6.4 แสดงโหมดเสียง "ประโคมสามเสียง" สำนักดนตรีมอญบ้านพาทยโกศล

ค. สำนักดนตรีมอญปทุมธานี มีวิธีบรรเลงเพลงประจำศพ เรียกว่า "ประโคมเจ็ดเสียง" (มงคล พงษ์เจริญ และ หวน พิณพาทย์, สัมภาษณ์) ได้แก่

เพลงประจำบ้าน

โหมดที่ 1 ขึ้นเสียง D      โหมดที่ 2 ขึ้นเสียง A      โหมดที่ 3 ขึ้นเสียง G

เพลงประจำวัด

โหมดที่ 1 ขึ้นเสียง G      โหมดที่ 2 ขึ้นเสียง C

เพลงประจำวัด

โหมดที่ 3 ขึ้นเสียง F      โหมดที่ 4 ขึ้นเสียง B

แผนภูมิที่ 6.5 แสดงโหมดเสียง "ประโคมเจ็ดเสียง" สำนักดนตรีมอญปทุมธานี

ง. สำนักดนตรีมอญปากัด มีวิธีบรรเลงเพลงประจำศพ เรียกว่า "ประโคมสี่เสียง" (วิเชียร นาวาดิษฐ์, สัมภาษณ์) ได้แก่

เพลงประจำบ้าน

โหมดที่ 1 ขึ้นเสียง D      โหมดที่ 2 ขึ้นเสียง A

เพลงประจำวัด

โหมดที่ 1 ขึ้นเสียง G      โหมดที่ 2 ขึ้นเสียง C

แผนภูมิที่ 6.6 แสดงโหมดเสียง "ประโคมสี่เสียง" สำนักดนตรีมอญปากัด

ผลจากการเรียงเสียง หรือโหมด (Mode) เพื่อบรรเลงเพลงประจำบ้าน และเพลงประจำวัด ของสำนักคนตรีมอญ 4 แห่ง สรุปได้ดังนี้

ตารางที่ 6.1 แสดงการเรียงโหมดเสียงเพื่อบรรเลงเพลงประจำบ้าน

|               | ปทุมธานี |   |   |   | ปากลัด  |   | บ้านบาตร |   | บ้านพาทย์โกสศ |   |
|---------------|----------|---|---|---|---------|---|----------|---|---------------|---|
|               | A        | D | G |   | A       | D | A        | D | A             | D |
| เพลงประจำบ้าน |          |   |   |   |         |   |          |   |               |   |
| เพลงประจำวัด  | G        | C | F | B | G       | C | G        | - | G             | - |
| ทางเพลงพิเศษ  |          |   |   |   |         |   |          | A |               |   |
| รวมเสียง      | 7 เสียง  |   |   |   | 4 เสียง |   | 4 เสียง  |   | 3 เสียง       |   |

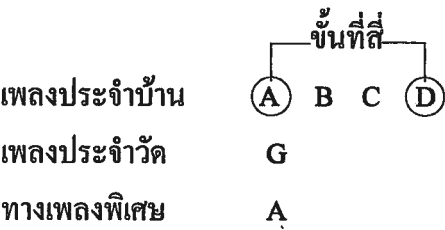
หมายเหตุ : การเรียงเสียงบรรเลงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงทุกสำนักคนตรีมอญ

เมื่อนำข้อมูลที่ได้มาพิจารณาเรียงลำดับเสียงโหมด เพื่อหาทฤษฎีคนตรีมอญ มารองรับสมมติฐาน และเหตุผลในการกำหนดเสียงบรรเลงดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยพิจารณา ได้จากภูมิปัญญา (Intellectual) ภาวภาพักัด (Range) ของนักคนตรีมอญในอดีต (Musical Role) มีเหตุผลสนับสนุนได้แก่ การเทียบสายชั้นคู่สี่ การเลือกเสียงบรรเลง เช่นเพลงประจำบ้านจากโหมดเสียง A ที่เรียกว่า "ลูกตรง" เคลื่อนไปบรรเลงโหมดเสียง D ห่างกันเป็นขั้นที่สี่ เป็นต้น นอกจากนี้มีข้อพิจารณาเพิ่มเติม ดังต่อไปนี้

1. ห้องมอญวงใหญ่ "ป้าตโมน" ใช้มือฆ้อง "หลบหลุม" ได้สะดวก
2. ปี่มอญ "เปโม่น" เป่าได้สะดวก แม้เสียงพิเศษประเภท "นิ้วควง"
3. ซอมอญ "โก๋รี" ตั้งสายคู่สี่ เข้ากับขลุ่ย "กะโล๊ด" (ขโลมใจ กลั่นรอด, 2541: 182)
4. คนร้อง เหมาะสมกับเสียงร้อง
5. ขลุ่ยมอญ "กะโล๊ด" เป่าได้สะดวก แม้เสียงพิเศษประเภท "นิ้วควง"

ผู้วิจัยพบเหตุผลสำคัญ ในการเรียงเสียงโหมด ซึ่งทุกสำนักคนตรีมอญใช้บรรเลงเพลงประจำบ้าน และเพลงประจำวัด คือ กำหนดขั้นที่สี่ทุกครั้ง เช่น

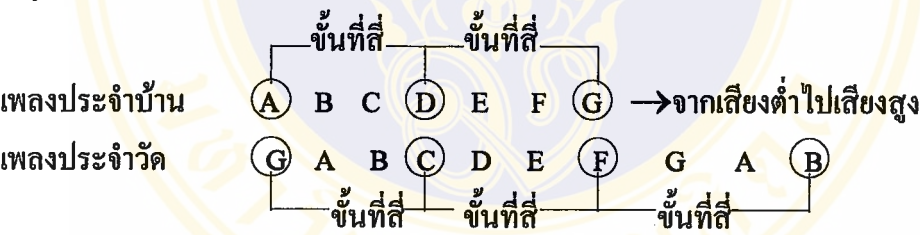
บ้านบาตร



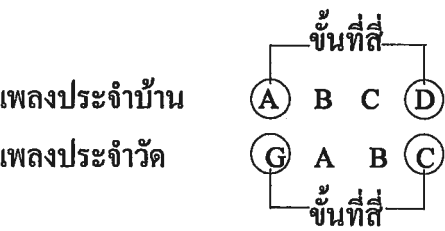
บ้านพาทยโกศล



ปทุมธานี

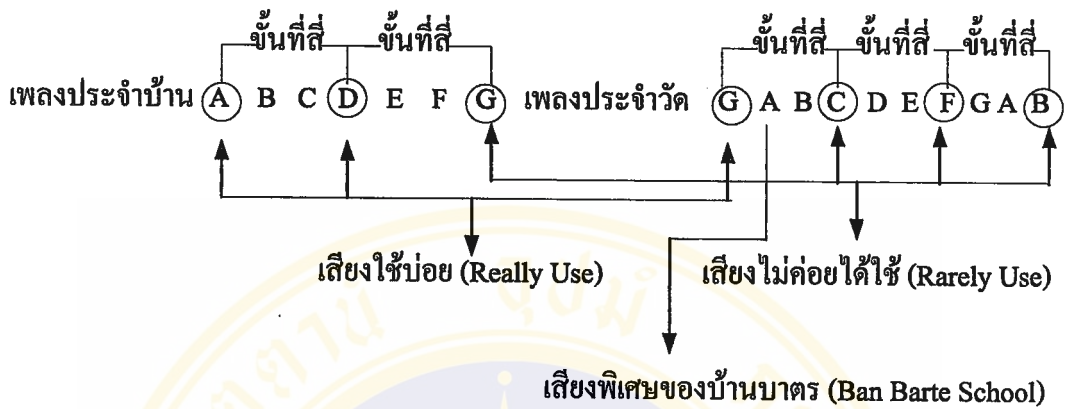


ปากลัด



แผนภูมิที่ 6.7 แสดงการเรียงโหมดเสียง ลักษณะชั้นที่สี่ เพลงประจำบ้าน และเพลงประจำวัด

### สรุปการเรียงโหมดเสียงชั้นที่สี่ เพลงประจำบ้าน และเพลงประจำวัด ของสำนักดนตรีทั้ง 4 แห่ง



แผนภูมิที่ 6.8 แสดงการเรียงโหมดเสียงชั้นที่สี่ เพลงประจำบ้าน เพลงประจำวัด  
ของสำนักดนตรีทั้ง 4 แห่ง

การเลือกเสียงบรรเลงหรือโหมดเสียงต่าง ๆ นี้ ครูดนตรีมอญกล่าวว่า คนปี่มอญ เป่าสะดวก คนห้องมอญวงใหญ่ดีสะดวกด้วย แต่บางเสียงอาจมิได้สำเนียงมอญ และเพลงขาดความไพเราะ เพราะปี่มอญเป่าไม่ถนัดนัก (พินิจ ฉายสุวรรณ, สัมภาษณ์)

#### 6.1.3 การเรียกชื่อประจำเสียง (Mode)

**เพลงประจำบ้าน** เสียง A เรียกลูกตรง, ลูกล่าง, ลูกกำมะทาน

เสียง D เรียกลูกขวาง, ลูกตั้งป้อย, ลูกบน

เสียง G เรียกลูกขวาง, ลูกเจ๊กมั่ว

(มงคล พงษ์เจริญ และกลุ่มดนตรีเสนาะ, สัมภาษณ์)

**เพลงประจำวัด** เสียง G เรียกลูกต้น, ลูกประจำ, ลูกทั้ง, ลูกจงเปิง

เสียง C เรียกลูกขำ, ลูกบน (วิเชียร นาวาดิษฐ์, สัมภาษณ์)

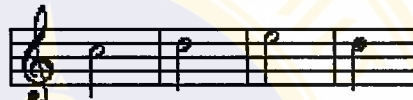
เสียง F เรียกลูกประจำ

เสียง B เรียกลูกประจำ

เสียง A เรียกลูกประจำทางใหม่ (สุบิน จันทร์แก้ว, สัมภาษณ์)

### 6.1.3.1 โหมด (Mode) ที่ค้นพบในดนตรีมอญ

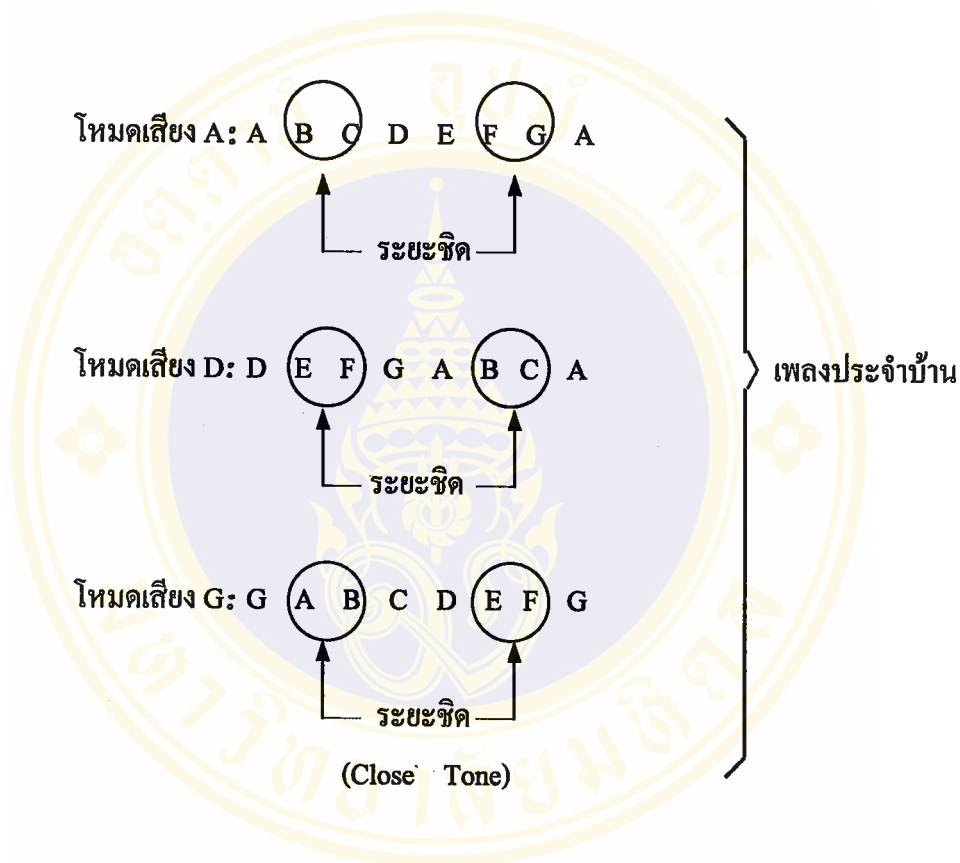
เหตุที่สามารถนำมาสรุปหาโหมดได้ดังนี้ เพราะเพลงประจำบ้านและเพลงประจำวัด มีการเปลี่ยนเสียง Mode ได้มากที่สุดจากข้อมูลผลการศึกษาภาคสนาม สำนักดนตรีมอญสำคัญ และ พิจารณาจากการกำหนดแบบแผนของเพลงทั้ง 2 นั้นมีความสำคัญต่อวัฒนธรรมขนบนิยมพิธีกรรมของ มอญมาแต่เดิมจนปัจจุบันคือใช้เป็นเพลงประพรมเพลิงศพ จึงพบโหมดของดนตรีมอญ ดังนี้

|                                          |                                                                                      |               |
|------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|---------------|
| โหมดที่ 1 เรียกว่า "โหมดลูกคั่น"         |    | เพลงประจำวัด  |
| โหมดที่ 2 เรียกว่า "โหมดลูกย่ำ"          |    | เพลงประจำวัด  |
| โหมดที่ 3 เรียกว่า "โหมดลูกตรง"          |   | เพลงประจำบ้าน |
| โหมดที่ 4 เรียกว่า "โหมดลูกต้งป้อย"      |  | เพลงประจำบ้าน |
| โหมดที่ 5 เรียกว่า "โหมดลูกประจำ"        |  | เพลงประจำวัด  |
| โหมดที่ 6 เรียกว่า "โหมดลูกประจำ"        |  | เพลงประจำวัด  |
| โหมดที่ 7 เรียกว่า "โหมดลูกขวาง"         |  | เพลงประจำบ้าน |
| โหมดที่ 8 เรียกว่า "โหมดลูกประจำทางใหม่" |  | เพลงประจำวัด  |

แผนภูมิที่ 6.9 แสดงโหมดที่พบในดนตรีมอญ

### 6.1.3.2 คนตรีมอญ "เพลงประจำบ้าน" กับดนตรีสากล (Mon Scale and Western Music)

เมื่อนำเพลงประจำบ้านในโหมด 3 โหมด คือโหมดเสียง A โหมดเสียง D โหมดเสียง G ไปบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสากล คือ เปียโน พบขึ้นคู่เสียงของคนตรีมอญ (Mon Interval and Pitch) ซึ่งไม่ต้องแปลงเสียงเป็นครึ่งเสียง (Accidental Note) ส่วนโหมดเสียง G พบ B<sup>♭</sup> บ้าง



จึงอนุมานในขณะนี้ได้ว่า บันไดเสียงมอญ (Mon Scale) มีลักษณะพิเศษ มีขึ้นครึ่งเสียงหรือระยะซิด (Close Tone) และเต็มเสียง (Tone) ดังนี้



แผนภูมิที่ 6.10 แสดงบันไดเสียงมอญ ลักษณะระยะซิด และระยะห่าง

เพลงประจำบ้านมีระยะขึ้นครึ่งเสียงหรือระยะซิดในขั้นที่ 2 - 3 และขั้นที่ 6 - 7 นับได้ว่าระดับเสียงดนตรีมอญเป็นบันไดเสียงโบราณ (The ancient Mon Scale) มีเอกลักษณ์เฉพาะชนชาติด้วย เพราะสอดคล้องกับ โหมคเสียง Dorian , Aeolian ฯลฯ

#### 6.1.4 การตั้งแนวเสียงประจำสำนักดนตรีมอญของห้องมอญวงใหญ่

ผู้วิจัยดำเนินการสำรวจข้อมูลเรื่องการตั้งแนวเสียงประจำสำนักดนตรี โดยพิจารณาสาระสำคัญ ดังต่อไปนี้

1. การมีลูกฆ้องตกหลุม (Gapped)
2. การตั้งแนวเสียงประจำสำนักดนตรีที่มีมาแต่เดิม (Original Tuning)
3. การตั้งแนวเสียงประจำสำนักดนตรีขึ้นมาใหม่ (Ingredient and Assimilate Tuning)

##### 6.1.4.1 การมีลูกฆ้องตกหลุม (Gapped)

สำนักดนตรีมอญในพื้นที่ที่ศึกษาส่วนมากมีระยะเวลา ก่อตั้งมากกว่า 100 ปีขึ้นไป เมื่อเข้าไปสำรวจข้อมูล ต่างได้รับการยืนยันว่ามี "หลุม" มาพร้อมกับเครื่องดนตรีแล้ว โดยเฉพาะลูกฆ้องมอญโบราณที่ขุดพบ โดยนายเที่ยง ปู่เพราะ วัดโคก ตำบลบางปรอก จังหวัดปทุมธานี มีลักษณะเก่าแก่มากจนเสียงแปร่งเพราะสนิมเขียวจับ โดยเหตุที่เป็นลูกฆ้องสำริด จึงมีผุกร่อน (หวน พินพาทย, สัมภาษณ์) ลูกฆ้องมอญชุดนั้นก็ยังมี "หลุม" อยู่ด้วยพร้อมเมื่อขุดพบได้

สำนักดนตรีมอญบ้านบาตร พบลูกฆ้องมอญโบราณมรดกของนายสุบิน จันทร์แก้ว มี "หลุม" มาแต่เดิม

สำนักดนตรีมอญบ้านพาทยโกศล มีลูกฆ้องมอญโบราณหลายวง มรดกของสกุลพาทยโกศล มีวงพาทยมอญมาแต่กรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งทุกวงมี "หลุม" ทั้งสิ้น

สำนักดนตรีมอญปทุมธานี พบลูกฆ้องมอญโบราณมีอายุเกิน 100 ปี คือฆ้องของนายเงิน ดนตรีเสนาะ 2 วง ของนายมียะ พินพาทย และของนายยา ระนาดเสนาะ ทั้งหมดนี้เป็นลูกฆ้องสำริด ลักษณะ "ฉัตรเจ็ก" คือ ฉัตรตั้ง คล้ายฆ้องพม่า ลูกฆ้องเล็ก ปุ่มกระหม่อมฆ้องปาน สีสุก ปลายคล้ายทอง รอบฉัตรมีเม็ดสนิมจับ แต่คุณสมบัติเสียงเย็นยิ่ง ผู้วิจัยพบว่ามี "หลุม" อยู่ก่อนแล้ว กับลักษณะลูกฆ้องเป็นลูกฆ้องมอญวงเดียวกัน มิได้นำฆ้องวงอื่นมาต่อลูกตั้ง หรือลูกยอดที่นิยมนำฆ้องเล็กมาใส่เดิมอีก 4 ลูก เพื่อดัดแปลงฆ้องไทยเป็นฆ้องมอญ

สำนักคนตรีมอญปากลัด พบลูกห้องมอญโบราณและลูกห้องซึ่งดีโดยแม่ทองคำบางลำพู มี "หลุม" มาแต่เดิมเป็นมรดกของนาวิเชียร นาวาดิษฐ์

ขณะนี้สามารถอนุมานได้ว่าการที่ลูกห้องมี "หลุม" นี่คงเป็นการตั้งแนวเสียงโบราณของคนตรีมอญ รวมเวลามาแล้วอย่างน้อยเกิน 150 ปี หากมีข้อสงสัยสิ่งใดอาจนำลูกห้องไปพิสูจน์ด้วยการทดสอบคาร์บอน 14 ทางโบราณคดีเพื่อติดตามว่า "ลูกหลุม" และเนื้อโลหะสัมพันธกันเพียงใด

6.1.4.2 การตั้งแนวเสียงประจำสำนักคนตรีที่มีมาแต่เดิม (Original Tuning)

เมื่อการวัดเสียงเครื่องดนตรีโดยวิธีของอเล็กซานเดอร์ เจ. เอลลิส (Alexander J. Ellis) ตารางเซนต์ 1200 กับการวัดเสียงด้วยเครื่องมืออิเล็กทรอนิกส์ ซึ่งปรากฏผลลักษณะเป็นหน่วยเฮิร์ตซ์ เช่น F<sup>#</sup>+50 อาจพบปัญหาบางประการ เช่น

ก. เสียงของห้องมอญวงใหญ่ไม่สามารถวัดใน Octave ซึ่งมีเสียงขั้นที่ 1-8 ได้ เพราะห้องมอญมีหลายช่วงทาบ ช่วงทาบแรกไม่มีเสียง B และเสียง F มีความจำเป็นจะต้องวัดเสียงทั้ง 15 ลูกห้อง จึงต้องหาวิธีการใหม่ให้เหมาะสม

ข. เสียงที่วัดเป็นหน่วยของเฮิร์ตซ์ เช่น F<sup>#</sup>+50 อาจไม่ใช่เสียงของห้องมอญเสียง F เพราะเสียงห้องมอญโบราณต่ำมาก กรณีเช่นนี้เคยพบมาแล้วในการตั้งแนวเสียงของกรมประชาสัมพันธ์ เมื่อนำไปสำรวจตรวจสอบกับแนวเสียงไทยเดิมจะแตกต่างกัน 1 เสียง

ผู้วิจัยศึกษาจึงนำวิธีการประยุกต์วิธีการวัดเสียงของอเล็กซานเดอร์ เจ. เอลลิส มาใช้วัดเสียงห้องมอญ อนุโลมเสียงแรกเป็น G Major

ตารางที่ 6.2 แสดงการประยุกต์วิธีการวัดเสียง

| เดิม                                                                                                                                                                                         | ใหม่                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>ปัญหา</b></p> <p>- ความยาวของสาย Mono-Chord คือ 68.00 เซนติเมตรนำไปเทียบค่าจากตาราง 1200 เซนต์</p> <p>ได้เสียง 1 Octave คือ 1-8 เสียง ใช้วัดเสียงเทียบคนตรีสากลทั่วไป คือ C. Major</p> | <p><b>เหตุผล</b></p> <p>- ใช้วิธีวัดเสียง 2 ช่วงทาบครึ่ง</p> <p>เริ่มวัดเสียงในช่วงทาบที่ 1 โดยเริ่มที่เสียง G ในแนวเสียงของบ้านพาทยโกศลเป็นหลัก เพราะเสียงต่ำมาก โดยวัดเสียงสำนักคนตรีอื่น ตามไปด้วย Mono-Chord วัดเสียงได้แล้ว เริ่มเสียง G ในช่วงทาบที่ 1 บนต่อไป</p> |

### 6.1.4.3 การตั้งแนวเสียงประจำสำนักดนตรีจีนใหม่ (Ingredient Assimilate Tuning)

#### สำนักดนตรีมอญบ้านบาตร

ปัจจุบันสำนักดนตรีมอญบ้านบาตร โดยเฉพาะเครื่องดนตรีเก่าที่เป็นมรดกอยู่ที่บ้าน ดร. กุศลธร ศิลปบรรเลง และที่มูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ปรับปรุงเสียงใหม่แล้วเพราะของเดิมต่ำประมาณ "ครึ่งลูก" คือ ครึ่งเสียง (สุบิน จันทร์แก้ว, สัมภาษณ์) ส่วนแนวเสียงเดิมของสำนักดนตรีมอญบ้านบาตรคือแนวของวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร เหตุผลการเปลี่ยนเสียง คือ

ก. เครื่องดนตรีอยู่หลายแห่ง เหตุสำคัญคือเมื่อการฉลอง 100 ปีเกิด ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มีมหาสุริยางค์ไทยซึ่งต้องใช้เครื่องดนตรีเป็นร้อย ๆ เครื่องมาจากต่างสำนักกัน การเทียบเครื่องจึงต้องปรับปรุง

ข. เสียงเครื่องดนตรีหลัก คือ ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก ที่ใช้เทียบเสียงมีน้อย

การวัดเสียงแนวเสียงเดิมครั้งนี้ใช้ฆ้องมอญวงใหญ่และระนาดทุ้มเหล็ก ซึ่งนายพิมพ์ นักระนาด ได้มาจากสำนักดนตรีบ้านบาตร ปัจจุบันเป็นมรดกของสกุล "แก้ววูชา" นครชัยศรี จังหวัดนครปฐม วัดเสียงเมื่อวันที่ 16 มกราคม พ.ศ. 2542 ส่วนแนวเสียงใหม่วัดเสียงจากฆ้องมอญวงใหญ่ของนายสุบิน จันทร์แก้ว เมื่อวันที่ 16 มีนาคม พ.ศ. 2542 (ดูรายละเอียดตามแผนภูมิที่ 6.11 หน้า 93)

#### สำนักดนตรีมอญบ้านพาทยโกศล

ปัจจุบันสำนักดนตรีมอญบ้านพาทยโกศล ตั้งแนวเสียงวงปี่พาทย์มอญใหม่แล้ว เพราะเดิมนั้นวงปี่พาทย์มอญ ตั้งเสียงต่ำกว่าวงปี่พาทย์ไทย แยกกันไว้เฉพาะวงเครื่องไทย เครื่องมอญ จากกัน โดยเครื่องมอญกว่าต่ำเกือบ 1 เสียง (สมศักดิ์ ไตรวาสน์, สัมภาษณ์)

เมื่อนำ ปี่พาทย์มอญมาบรรเลงเพลงไทย เดิมใช้ปี่มอญ รองออ ซึ่งต่ำกว่า ปี่มอญปกติ 1 เสียง เลาปี่จะยาว ปิดนิ้วยาก มิฉะนั้นใช้ปี่กลางเป่าแทน หากคนเป่ายากอีก ตอนหลังใช้ปี่มอญเป่าลดเสียงลง ไม่ไพเราะจึงต้องเปลี่ยนแนวเสียงใหม่

ด้วยแนวเสียงเดิมของสำนักดนตรีบ้านพาทยโกศล ยังมีอยู่มากจึงวัดเสียงได้สมบูรณ์ เมื่อวันที่ 6 มีนาคม พ.ศ. 2542 (ดูรายละเอียดตามแผนภูมิที่ 6.11 หน้า 93)

### สำนักดนตรีมอญปทุมธานี

เหตุผลในการเปลี่ยนแปลงแนวการตั้งเสียงดนตรี ที่มีมาแต่เดิมเพราะว่า  
(มงคล พงษ์เจริญ, สัมภาษณ์)

ได้รับมรดกห้องไทยมาจากตา คือ นายเงิน คนตรีเสนาะ เพียง 1 วง เมื่อมาซื้อ  
เครื่องดนตรีมอญใหม่ทั้งวง จึงต้องเปลี่ยนแนวเดิมเป็นแนวเสียงใหม่ เพราะเดิมเครื่องไทย กับ  
เครื่องมอญตั้งเสียงไม่เท่ากัน

เพราะห้องมอญวงใหญ่ ที่ได้มา "เสียงตาย" เมื่อจะต้องใส่ตะกั่วถ่วงเสียงเพิ่มให้  
ต่ำอีก แม้เพียงเล็กน้อย ห้องจะ "อับ" ทันทีเพราะห้องเนือบางมาก

ห้องมอญวงใหญ่อีก 1 วง อยู่ที่นายชะอุม คนตรีเสนาะ ได้เปลี่ยนเสียงแล้วเช่น  
กัน เพราะห้องไม่ได้ใช้ตีเสียงอับจึงต้องทดเสียงขึ้น

แนวเสียงเดิมของนายเงิน คนตรีเสนาะ ได้มาจากห้องมอญวงใหญ่โบราณของ  
นายเมืงะ พิณพาทย์ ปัจจุบันเป็นมรดกของนายหวน พิณพาทย์ วัดเสียงเมื่อวันที่ 28 มีนาคม  
พ.ศ. 2542

แนวเสียงใหม่ วัดจากห้องมอญวงใหญ่ของนายมงคล พงษ์เจริญ วัดเสียงเมื่อ  
วันที่ 16 ธันวาคม พ.ศ. 2542 (ดูรายละเอียดตามแผนภูมิที่ 6.11 หน้า 93)

### สำนักดนตรีมอญปากัด

เหตุผลการเปลี่ยนแปลงแนวการตั้งเสียงดนตรีที่มีมาแต่เดิม เพราะ ว่า (นายวิเชียร  
นาวาดิษฐ์, สัมภาษณ์)

ไม่มีห้องมอญวงใหญ่ของนายเอี่ยม ศิริพาทย์ ได้เพียงปี่มอญเป็นมรดกเพียงเลา  
เดียว เมื่อได้ซื้อเครื่องวงปี่พาทย์มอญมาทั้งวงเขาเทียบเสียงมาแล้ว โดยเฉพาะลูกระนาดเอกเหล็กเคย  
ตะไบเทียบเสียงกับปี่มอญเก่าแต่เสียงไม่นิ่ง จึงใช้เสียงที่มีมากับเครื่องคือแนวสำนักดนตรีของกรม  
ศิลปากร (ดูรายละเอียดตามแผนภูมิที่ 6.11 หน้า 93)



| บันไดเสียงไดอาโทน    |     |     |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |    |
|----------------------|-----|-----|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|----|
| 33 (x 100) ระบบเซนต์ |     |     |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |    |
| G                    | A   | B   | C    | D    | E    | F    | G    | A    | B    | C    | D    | E    | F    | G    | A  |
| 0                    | 1   | 2   | 3    | 4    | 5    | 6    | 7    | 8    | 9    | 10   | 11   | 12   | 13   | 14   | 15 |
| 1                    | 2   | 3   | 4    | 5    | 6    | 7    | 8    | 9    | 10   | 11   | 12   | 13   | 14   | 15   |    |
|                      |     |     |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |    |
| 0                    | 167 | 569 | 691  | 861  | 1150 | 1364 | 1548 | 1813 | 2023 | 2202 | 2319 | 2523 | 2653 | 2848 |    |
|                      |     |     |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |    |
| 0                    | 224 | 527 | 729  | 909  | 1235 | 1443 | 1599 | 1739 | 1985 | 2133 | 2315 | 2483 | 2643 | 2777 |    |
|                      |     |     |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |    |
| 1                    | 2   | 3   | 4    | 5    | 6    | 7    | 8    | 9    | 10   | 11   | 12   | 13   | 14   | 15   |    |
|                      |     |     |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |    |
| 0                    | 79  | 589 | 814  | 856  | 1175 | 1306 | 1476 | 1639 | 1862 | 2137 | 2273 | 2360 | 2583 | 2712 |    |
|                      |     |     |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |    |
| 0                    | 193 | 535 | 647  | 926  | 1275 | 1461 | 1593 | 1781 | 2018 | 2261 | 2419 | 2545 | 2746 | 2899 |    |
|                      |     |     |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |    |
| 1                    | 2   | 3   | 4    | 5    | 6    | 7    | 8    | 9    | 10   | 11   | 12   | 13   | 14   | 15   |    |
|                      |     |     |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |    |
| 0                    | 155 | 545 | 688  | 857  | 1168 | 1431 | 1592 | 1734 | 2013 | 2196 | 2346 | 2531 | 2631 | 2827 |    |
|                      |     |     |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |    |
| 0                    | 179 | 537 | 694  | 885  | 1253 | 1428 | 1529 | 1753 | 2009 | 2163 | 2420 | 2507 | 2648 | 2801 |    |
|                      |     |     |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |    |
| 1                    | 2   | 3   | 4    | 5    | 6    | 7    | 8    | 9    | 10   | 11   | 12   | 13   | 14   | 15   |    |
|                      |     |     |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |    |
| 0                    | 287 | 674 | 1026 | 1147 | 1426 | 1506 | 1740 | 2188 | 2472 | 2637 | 2739 | 2962 | 3131 | 3290 |    |
|                      |     |     |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |    |
| 0                    | 190 | 528 | 704  | 920  | 1323 | 1415 | 1561 | 1806 | 2018 | 2208 | 2312 | 2528 | 2680 | 2817 |    |
|                      |     |     |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |    |

แผนภูมิที่ 6.11 แสดงการเปรียบเทียบ แนวเสียงเดิม กับแนวเสียงใหม่ ของสำนักดนตรีมอญ 4 แห่ง

6.1.4.4 การวัดเสียงของแนวตั้งเสียงประจำสำนักดนตรีมอญ 4 แห่ง  
จากการวิจัยครั้งนี้ ปรากฏผลข้อมูลเบื้องต้นแนวการตั้งเสียง ของแนวเดิม  
เปรียบเทียบกับแนวใหม่ แสดงผลตามตารางที่ 6.3-6.6

ตารางที่ 6.3 แนวเสียงของสำนักดนตรีมอญบ้านบาตร

| ลูกต้น                        |         | G    | A    | C    | D    | E    | G    | A    | B    | C    | D    | E    | F    | G    | A    | B    |
|-------------------------------|---------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| เสียงที่วัดได้<br>(Monochord) | แนวเดิม | 65.3 | 59.3 | 47   | 43.8 | 39.7 | 33.6 | 29.7 | 26.7 | 22.9 | 20.3 | 18.3 | 17.1 | 15.2 | 14.1 | 12.6 |
|                               | แนวใหม่ | 61.7 | 54.2 | 45.5 | 40.5 | 36.5 | 30.2 | 26.8 | 24.5 | 22.6 | 19.6 | 18   | 16.2 | 14.7 | 13.4 | 12.4 |

ตารางที่ 6.4 แนวเสียงของสำนักดนตรีมอญบ้านพาทย์โกส

| ลูกต้น                        |         | G    | A    | C    | D    | E    | G    | A    | B    | C    | D    | E    | F    | G    | A    | B    |
|-------------------------------|---------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| เสียงที่วัดได้<br>(Monochord) | แนวเดิม | 68   | 65   | 48.4 | 42.5 | 41.5 | 34.5 | 32   | 29   | 26.4 | 23.2 | 19.8 | 18.3 | 17.4 | 15.3 | 14.2 |
|                               | แนวใหม่ | 63.5 | 56.8 | 46.6 | 43.7 | 37.2 | 30.4 | 27.3 | 25.3 | 22.7 | 19.8 | 17.2 | 15.7 | 14.6 | 13   | 11.9 |

ตารางที่ 6.5 แนวเสียงของสำนักดนตรีมอญปทุมธานี

| ลูกต้น                        |         | G  | A    | C    | D    | E  | G    | A    | B    | C    | D    | E    | F    | G    | A  | B    |
|-------------------------------|---------|----|------|------|------|----|------|------|------|------|------|------|------|------|----|------|
| เสียงที่วัดได้<br>(Monochord) | แนวเดิม | 64 | 58.5 | 46.7 | 43   | 39 | 32.6 | 28   | 25.5 | 23.5 | 20   | 18   | 16.5 | 15   | 14 | 12.5 |
|                               | แนวใหม่ | 60 | 54.1 | 44   | 40.2 | 36 | 29.1 | 26.3 | 24.8 | 21.8 | 18.8 | 17.2 | 15.4 | 14.1 | 13 | 11.9 |

ตารางที่ 6.6 แนวเสียงของสำนักดนตรีมอญปากลัด

| ลูกต้น                        |         | G    | A    | C    | D    | E    | G    | A    | B    | C    | D    | E    | F    | G    | A    | B    |
|-------------------------------|---------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| เสียงที่วัดได้<br>(Monochord) | แนวเดิม | 64.2 | 54.4 | 43.5 | 35.5 | 33.1 | 28.2 | 26.9 | 23.5 | 19   | 15.4 | 14   | 13.2 | 11.6 | 10.5 | 9.6  |
|                               | แนวใหม่ | 61.6 | 55.2 | 45.4 | 41   | 36.2 | 30.2 | 27.2 | 25   | 21.7 | 19.2 | 17.2 | 16.2 | 14.3 | 13.1 | 12.1 |

6.1.4.5 แสดงระยะห่างของแนวเสียง

การวัดระยะห่างของเสียงร้องมอญวงใหญ่ ทั้งแนวเสียงเดิม และแนวเสียงใหม่  
ของสำนักดนตรีทั้ง 4 แห่ง ปรากฏผลดังตารางที่ 6.7-6.14

ตารางที่ 6.7 แสดงผลระยะห่างระหว่างเสียง "แนวเสียงเดิม" ของบ้านนาคร

| ลูกฆ้องที่ | ชื่อลูกฆ้อง | ความยาวสายโมโนคอร์ด<br>(เซนติเมตร) | ค่าจากตาราง<br>เซนต์ | ระยะที่ได้ของ<br>แต่ละเสียง | ระยะห่างระหว่างเสียง<br>ของแต่ละชั้น |
|------------|-------------|------------------------------------|----------------------|-----------------------------|--------------------------------------|
| 1          | G           | 65.3                               | 1129                 | 0                           | 0                                    |
| 2          | A           | 59.3                               | 962                  | 167                         | 167                                  |
| 3          | C           | 47                                 | 560                  | 569                         | 402                                  |
| 4          | D           | 43.8                               | 438                  | 691                         | 122                                  |
| 5          | E           | 39.7                               | 268                  | 861                         | 170                                  |
| 6          | G           | 33.6                               | -21                  | 1150                        | 289                                  |
| 7          | A           | 29.7                               | -235                 | 1364                        | 214                                  |
| 8          | B           | 26.7                               | -419                 | 1548                        | 184                                  |
| 9          | C           | 22.9                               | -684                 | 1813                        | 265                                  |
| 10         | D           | 20.3                               | -894                 | 2023                        | 210                                  |
| 11         | E           | 18.3                               | -1073                | 2202                        | 179                                  |
| 12         | F           | 17.1                               | -1190                | 2319                        | 117                                  |
| 13         | G           | 15.2                               | -1394                | 2523                        | 204                                  |
| 14         | A           | 14.1                               | -1524                | 2653                        | 130                                  |
| 15         | B           | 12.6                               | -1719                | 2848                        | 195                                  |

ตารางที่ 6.8 แสดงผลระยะห่างระหว่างเสียง "แนวเสียงใหม่" ของบ้านบาตร

| ลูกน้องที่ | ชื่อลูกน้อง | ความยาวสายโมโนคอร์ด<br>(เซนติเมตร) | ค่าจากตาราง<br>เซนต์ | ระยะที่ได้ของ<br>แต่ละเสียง | ระยะห่างระหว่างเสียง<br>ของแต่ละชั้น |
|------------|-------------|------------------------------------|----------------------|-----------------------------|--------------------------------------|
| 1          | G           | 61.7                               | 1031                 | 0                           | 0                                    |
| 2          | A           | 54.2                               | 807                  | 224                         | 224                                  |
| 3          | C           | 45.5                               | 504                  | 527                         | 303                                  |
| 4          | D           | 40.5                               | 302                  | 729                         | 202                                  |
| 5          | E           | 36.5                               | 122                  | 909                         | 180                                  |
| 6          | G           | 30.2                               | -204                 | 1235                        | 326                                  |
| 7          | A           | 26.8                               | -412                 | 1443                        | 208                                  |
| 8          | B           | 24.5                               | -568                 | 1599                        | 156                                  |
| 9          | C           | 22.6                               | -708                 | 1739                        | 140                                  |
| 10         | D           | 19.6                               | -954                 | 1985                        | 246                                  |
| 11         | E           | 18                                 | -1102                | 2113                        | 148                                  |
| 12         | F           | 16.2                               | -1284                | 2315                        | 182                                  |
| 13         | G           | 14.7                               | -1452                | 2483                        | 168                                  |
| 14         | A           | 13.4                               | -1612                | 2643                        | 160                                  |
| 15         | B           | 12.4                               | -1746                | 2777                        | 134                                  |

ตารางที่ 6.9 แสดงผลระยะห่างระหว่างเสียง "แนวเสียงเดิม" ของบ้านพาทย์โกสธ

| ลูกฆ้องที่ | ชื่อลูกฆ้อง | ความยาวสายโมโนคอร์ด<br>(เซนติเมตร) | ค่าจากตาราง<br>เซนต์ | ระยะที่ได้ของ<br>แต่ละเสียง | ระยะห่างระหว่างเสียง<br>ของแต่ละชั้น |
|------------|-------------|------------------------------------|----------------------|-----------------------------|--------------------------------------|
| 1          | G           | 68                                 | 1200                 | 0                           | 0                                    |
| 2          | A           | 65                                 | 1121                 | 79                          | 79                                   |
| 3          | C           | 48.4                               | 611                  | 589                         | 510                                  |
| 4          | D           | 42.5                               | 386                  | 814                         | 225                                  |
| 5          | E           | 41.5                               | 344                  | 856                         | 42                                   |
| 6          | G           | 34.5                               | 25                   | 1175                        | 319                                  |
| 7          | A           | 32                                 | -106                 | 1306                        | 131                                  |
| 8          | B           | 29                                 | -276                 | 1476                        | 170                                  |
| 9          | C           | 26.4                               | -439                 | 1639                        | 163                                  |
| 10         | D           | 23.2                               | -662                 | 1862                        | 223                                  |
| 11         | E           | 19.8                               | -937                 | 2137                        | 275                                  |
| 12         | F           | 18.3                               | -1073                | 2273                        | 136                                  |
| 13         | G           | 17.4                               | -1160                | 2360                        | 87                                   |
| 14         | A           | 15.3                               | -1383                | 2583                        | 223                                  |
| 15         | B           | 14.2                               | -1512                | 2712                        | 129                                  |

ตารางที่ 6.10 แสดงผลระยะห่างระหว่างเสียง "แนวเสียงใหม่" ของบ้านพาทยโกศล

| ลูกฆ้องที่ | ชื่อลูกฆ้อง | ความยาวสายโมโนคอร์ด<br>(เซนติเมตร) | ค่าจากตาราง<br>เซนต์ | ระยะที่ได้ของ<br>แต่ละเสียง | ระยะห่างระหว่างเสียง<br>ของแต่ละชั้น |
|------------|-------------|------------------------------------|----------------------|-----------------------------|--------------------------------------|
| 1          | G           | 63.5                               | 1081                 | 0                           | 0                                    |
| 2          | A           | 56.8                               | 888                  | 193                         | 193                                  |
| 3          | C           | 46.6                               | 546                  | 535                         | 342                                  |
| 4          | D           | 43.7                               | 434                  | 647                         | 112                                  |
| 5          | E           | 37.2                               | 155                  | 926                         | 279                                  |
| 6          | G           | 30.4                               | -194                 | 1275                        | 349                                  |
| 7          | A           | 27.3                               | -380                 | 1461                        | 186                                  |
| 8          | B           | 25.3                               | -512                 | 1593                        | 132                                  |
| 9          | C           | 22.7                               | -700                 | 1781                        | 188                                  |
| 10         | D           | 19.8                               | -937                 | 2018                        | 237                                  |
| 11         | E           | 17.2                               | -1180                | 2261                        | 243                                  |
| 12         | F           | 15.7                               | -1338                | 2419                        | 158                                  |
| 13         | G           | 14.6                               | -1464                | 2545                        | 126                                  |
| 14         | A           | 13                                 | -1665                | 2746                        | 201                                  |
| 15         | B           | 11.9                               | -1818                | 2899                        | 153                                  |

ตารางที่ 6.11 แสดงผลระยะห่างระหว่างเสียง "แนวเสียงเดิม" ของปทุมธานี

| ลูกฆ้องที่ | ชื่อลูกฆ้อง | ความยาวสายโมโนคอร์ด<br>(เซนติเมตร) | ค่าจากตาราง<br>เซนต์ | ระยะที่ได้ของ<br>แต่ละเสียง | ระยะห่างระหว่างเสียง<br>ของแต่ละชั้น |
|------------|-------------|------------------------------------|----------------------|-----------------------------|--------------------------------------|
| 1          | G           | 64                                 | 1094                 | 0                           | 0                                    |
| 2          | A           | 58.5                               | 939                  | 155                         | 155                                  |
| 3          | C           | 46.7                               | 549                  | 545                         | 390                                  |
| 4          | D           | 43                                 | 406                  | 688                         | 143                                  |
| 5          | E           | 39                                 | 237                  | 857                         | 169                                  |
| 6          | G           | 32.6                               | -74                  | 1168                        | 311                                  |
| 7          | A           | 28                                 | -337                 | 1431                        | 263                                  |
| 8          | B           | 25.5                               | -498                 | 1592                        | 161                                  |
| 9          | C           | 23.5                               | -640                 | 1734                        | 142                                  |
| 10         | D           | 20                                 | -919                 | 2013                        | 279                                  |
| 11         | E           | 18                                 | -1102                | 2196                        | 183                                  |
| 12         | F           | 16.5                               | -1252                | 2346                        | 150                                  |
| 13         | G           | 15                                 | -1437                | 2531                        | 185                                  |
| 14         | A           | 14                                 | -1537                | 2631                        | 100                                  |
| 15         | B           | 12.5                               | -1733                | 2827                        | 196                                  |

ตารางที่ 6.12 แสดงผลระยะห่างระหว่างเสียง "แนวเสียงใหม่" ของปทุมธานี

| ลูกฆ้องที่ | ชื่อลูกฆ้อง | ความยาวสายโมโนคอร์ด<br>(เซนติเมตร) | ค่าจากตาราง<br>เซนต์ | ระยะที่ได้ของ<br>แต่ละเสียง | ระยะห่างระหว่างเสียง<br>ของแต่ละชั้น |
|------------|-------------|------------------------------------|----------------------|-----------------------------|--------------------------------------|
| 1          | G           | 60                                 | 983                  | 0                           | 0                                    |
| 2          | A           | 54.1                               | 804                  | 179                         | 179                                  |
| 3          | C           | 44                                 | 446                  | 537                         | 358                                  |
| 4          | D           | 40.2                               | 289                  | 694                         | 157                                  |
| 5          | E           | 36                                 | 98                   | 885                         | 191                                  |
| 6          | G           | 29.1                               | -270                 | 1253                        | 368                                  |
| 7          | A           | 26.3                               | -445                 | 1428                        | 175                                  |
| 8          | B           | 24.8                               | -546                 | 1529                        | 101                                  |
| 9          | C           | 21.8                               | -770                 | 1753                        | 224                                  |
| 10         | D           | 18.8                               | -1026                | 2009                        | 256                                  |
| 11         | E           | 17.2                               | -1180                | 2163                        | 154                                  |
| 12         | F           | 15.4                               | -1437                | 2420                        | 257                                  |
| 13         | G           | 14.1                               | -1524                | 2507                        | 87                                   |
| 14         | A           | 13                                 | -1665                | 2648                        | 141                                  |
| 15         | B           | 11.9                               | -1818                | 2801                        | 153                                  |

ตารางที่ 6.13 แสดงผลระยะห่างระหว่างเสียง "แนวเสียงเดิม" ของปากลัด

| ลูกฆ้องที่ | ชื่อลูกฆ้อง | ความยาวสายโมโนคอร์ด<br>(เซนติเมตร) | ค่าจากตาราง<br>เซนต์ | ระยะที่ได้ของ<br>แต่ละเสียง | ระยะห่างระหว่างเสียง<br>ของแต่ละชั้น |
|------------|-------------|------------------------------------|----------------------|-----------------------------|--------------------------------------|
| 1          | G           | 64.2                               | 1100                 | 0                           | 0                                    |
| 2          | A           | 54.4                               | 813                  | 287                         | 287                                  |
| 3          | C           | 43.5                               | 426                  | 674                         | 387                                  |
| 4          | D           | 35.5                               | 74                   | 1026                        | 352                                  |
| 5          | E           | 33.1                               | -47                  | 1147                        | 121                                  |
| 6          | G           | 28.2                               | -326                 | 1426                        | 279                                  |
| 7          | A           | 26.9                               | -406                 | 1506                        | 80                                   |
| 8          | B           | 23.5                               | -640                 | 1740                        | 234                                  |
| 9          | C           | 19                                 | -1088                | 2188                        | 448                                  |
| 10         | D           | 15.4                               | -1372                | 2472                        | 284                                  |
| 11         | E           | 14                                 | -1537                | 2637                        | 165                                  |
| 12         | F           | 13.2                               | -1639                | 2739                        | 102                                  |
| 13         | G           | 11.6                               | -1862                | 2962                        | 223                                  |
| 14         | A           | 10.5                               | -2031                | 3131                        | 169                                  |
| 15         | B           | 9.6                                | -2190                | 3290                        | 159                                  |

ตารางที่ 6.14 แสดงผลระยะห่างระหว่างเสียง "แนวเสียงใหม่" ของปากลัด

| ลูกน้องที่ | ชื่อลูกน้อง | ความยาวสายโมโนคอร์ด<br>(เซนติเมตร) | ค่าจากตาราง<br>เซนต์ | ระยะที่ได้ของ<br>แต่ละเสียง | ระยะห่างระหว่างเสียง<br>ของแต่ละชั้น |
|------------|-------------|------------------------------------|----------------------|-----------------------------|--------------------------------------|
| 1          | G           | 61.6                               | 1028                 | 0                           | 0                                    |
| 2          | A           | 55.2                               | 838                  | 190                         | 190                                  |
| 3          | C           | 45.4                               | 500                  | 528                         | 338                                  |
| 4          | D           | 41                                 | 324                  | 704                         | 176                                  |
| 5          | E           | 36.2                               | 108                  | 920                         | 216                                  |
| 6          | G           | 30.2                               | -204                 | 1232                        | 312                                  |
| 7          | A           | 27.2                               | -387                 | 1415                        | 183                                  |
| 8          | B           | 25                                 | -533                 | 1561                        | 146                                  |
| 9          | C           | 21.7                               | -778                 | 1806                        | 245                                  |
| 10         | D           | 19.2                               | -990                 | 2018                        | 212                                  |
| 11         | E           | 17.2                               | -1180                | 2208                        | 190                                  |
| 12         | F           | 16.2                               | -1284                | 2312                        | 104                                  |
| 13         | G           | 14.3                               | -1500                | 2528                        | 216                                  |
| 14         | A           | 13.1                               | -1652                | 2680                        | 152                                  |
| 15         | B           | 12.1                               | -1789                | 2817                        | 137                                  |

## 6.2 จังหวะหน้าทับตะโพนมอญ

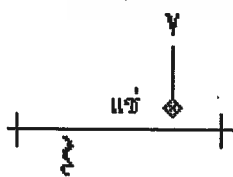
ลักษณะพิเศษของคนตรีมอญ คือ เรื่องจังหวะ (Mon Rhythmic Pattern) แบ่งออกได้ดังนี้

1. จังหวะทั่วไป มีฉาบใหญ่เป็นหลัก
2. จังหวะหน้าทับ มีตะโพนมอญ และเปิงมางเป็นหลัก

**6.2.1 จังหวะทั่วไป** ได้แก่ จังหวะของฉาบใหญ่ คนตรีมอญเดิมไม่มีฉิ่งตีประกอบ ใช้แต่ฉาบใหญ่ ควบคุมประโยคเพลง ผู้วิจัยสังเกตว่าฉาบใหญ่ให้เสียงยาวเหมาะสมกับปี่มอญและตะโพนมอญ ซึ่งเชื่อมเสียงและประโยคเพลงได้ดี เอกลักษณะของคนตรีมอญ คือการใช้ทำนองขึ้นจังหวะ และ ย้อยจังหวะ (Syncopation) โดยมีฉาบใหญ่และตะโพนมอญคุมจังหวะ เช่น เพลงไทยสำเนียงมอญ และเพลงของชาวล้านนา เป็นต้น

### 6.2.1.1 เพลงมอญ : การขึ้นจังหวะ

จังหวะการตีของฉาบใหญ่ แสดงให้เห็นชัดเจนว่า มีประโยคเพลงอันเป็นเสียงสำคัญ เจตนาให้ตกอยู่ในจังหวะเบาซึ่งเป็นจังหวะที่ 2 ของแต่ละห้องเพลง เรียกว่า ขึ้นจังหวะเพลงทั่วไป ไม่ใช่จังหวะแบบนี้ (อมร แม่นเมืองแมน, 2524:19) เพราะส่วนจังหวะที่ 1 เดิมเป็นจังหวะหนัก กลับกลายเป็นจังหวะเบาสลับที่กัน จึงเป็นการเน้นเสียง (Accent) เน้นทำนองไปในตัว การตีฉาบใหญ่ลักษณะนี้ กำหนดไว้ดังต่อไปนี้



ตีเปิดมือให้เกิดเสียงยาว "แซ่..." ในจังหวะเบา คือ จังหวะที่ 2 ของห้องเพลง



ตีปิดมือให้เกิดเสียงสั้น "วับ" ในจังหวะหนัก คือ จังหวะที่ 1 ของห้องเพลง

## ตัวอย่างจังหวะขึ้นจังหวะ

ฉาบใหญ่

ห้องมอญวงใหญ่

จังหวะปกติ      หนัก    เบา      หนัก    เบา      หนัก

จังหวะขึ้น            หนัก            เบา            หนัก            เบา

แผนภูมิที่ 6.13 การตีฉาบใหญ่ ขึ้นจังหวะในเพลงประจำบ้าน

## 6.2.1.2 เพลงมอญ : การย้ายจังหวะ : ย้อยทำนอง

การย้ายจังหวะส่วนมากจะดำเนินไปควบคู่กับการย้อยทำนอง หมายถึง เสียงสุดท้าย ซึ่งเป็นเสียงสำคัญ มักจะจบลงที่จังหวะ "ยก" พอดิ (Up-Beat) อาจพิจารณาได้อีกอย่างว่า เสียงสำคัญตกอยู่หลังจังหวะหนัก ส่วนมากมักเป็นโน้ตตัวที่ 2 ของแต่ละห้องเพลง เช่น

## ตัวอย่างทำนองเพลง "ย้อยจังหวะ หรือย้อยทำนอง" เพลงประจำบ้าน"

ฉาบใหญ่

ห้องมอญวงใหญ่

จังหวะปกติ      ตก                    ตก                    ตก                    ตก

การย้อยจังหวะ            ยก                    ยก                    ยก                    ยก

แผนภูมิที่ 6.14 แสดงการตีฉาบใหญ่ ย้อยจังหวะในเพลงประจำบ้าน

## 6.2.2 จังหวะหน้าทับตะโพนมอญ และเปิงมาง

จังหวะหน้าทับในที่นี้หมายถึง ตะโพนมอญ และเปิงมาง โดยเฉพาะตะโพนมอญ มีหน้าที่ควบคุมสัดส่วนของทำนองเพลง ขณะเดียวกันก็ควบคุมจังหวะด้วย ทำนองเพลงเมื่อหมดประโยค หมดวรรค หมดท่อน จะต้องพอดีกับหน้าทับตะโพนมอญเสียงสุดท้าย (Main Tone) อนุমানได้ว่าเป็นสื่อส่งเสียง "สัมผัส" ของรูปแบบดนตรีมอญ (Mon Musical Form) ส่วนหน่วยย่อยของทำนองคือในวรรคเพลง (Phrase and Segment) มีเปิงมางควบคุม

### 6.2.2.1 เสียงตะโพนมอญ และเปิงมาง สื่อความหมายได้

นักดนตรีมอญรุ่นเก่า นักรำมอญรุ่นเก่าเรียกตะโพนมอญว่า "พะเป็นโม่น" คุณครูเหล่านี้ มีวิธีสั่งสอนศิษย์ด้วยการออกเสียง "ตะโพนมอญ" ให้แก่ศิษย์ในสำนักดนตรีมอญ มีเสียงและความหมายแตกต่างกัน คำเหล่านี้อาจสูญหายไปในช่วงเวลาไม่นานนัก ผู้วิจัยจึงรวบรวมไว้ และนำมาบันทึกเป็นสัญลักษณ์ ดังนี้



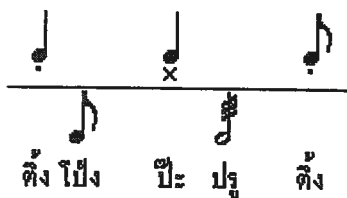
หมายถึง เสียง "เท็ง" วรรคเพลงมาถึงเสียงสำคัญ



หมายถึง เสียง "เทอะ" หรือ "เท็ด" ถึงวรรคเพลง  
จนจะหมดให้ "ระวัง"



หมายถึง เสียง "ทิ้ง" หมดประโยคเพลงแล้ว



หมายถึง เสียงของเปิงมางตีขัด ควบคุมจังหวะย่อย  
เช่น ดั่ง คือ "เริ่มนับ" ปู คือ "หมด"

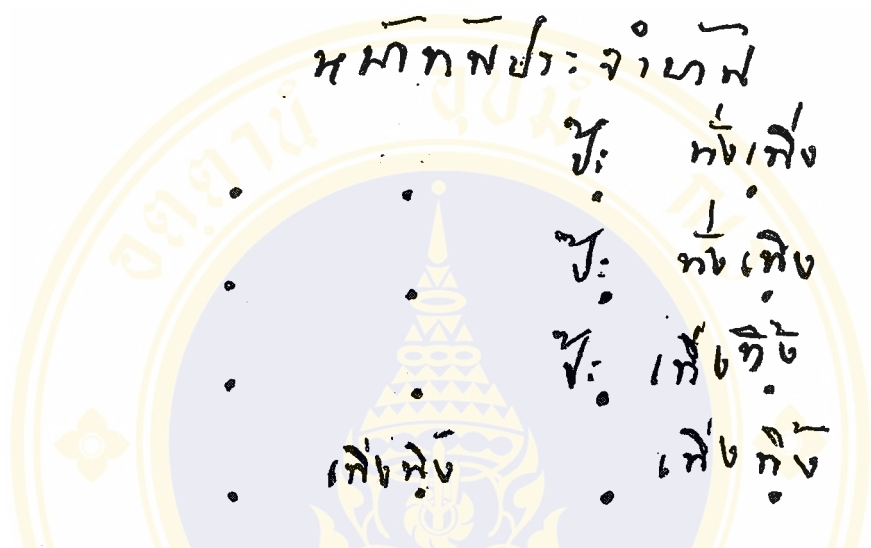
แผนภูมิที่ 6.15 แสดงสัญลักษณ์ที่ใช้กับจังหวะหน้าทับตะโพนมอญ เปิงมาง

ตารางที่ 6.15 แสดงการออกเสียงตะโพนมอญ และเปิงมาง

เพลงประจำบ้าน

|                                                                                                      | ตะ โพนมอญ                                                                                                                  |                                                         | เปิงมาง                                                    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------|
|                                                                                                      | หน้าเล็ก                                                                                                                   | หน้าใหญ่                                                |                                                            |
|                                                                                                      | มือขวา                                                                                                                     | มือซ้าย                                                 |                                                            |
|                                                                                                      |                                                                                                                            |                                                         |                                                            |
| <u>สำนักคนตรีมอญบ้านนาตร</u><br>หลวงประดิษฐไพเราะ<br>(ศร ศิลปบรรเลง)<br><br>นายสุบิน จันทรแก้ว       | ทั้ง เท่ง<br>เท็ด เท่ง<br><br>เท่ง<br>อะ เท่ง<br>เอค เท่ง                                                                  | <br><br><br>ทั้ง<br><br>ทั้ง<br>ทั้ง                    | เปิด เป้ง<br><br>ป๊ะ<br><br><br>โปง ปรู<br>เปิด เป้ง       |
| <u>สำนักคนตรีมอญบ้านพาทย์โกส</u><br>นายบุญรอด ทองวิวัฒน์                                             | <br><br>เทค เท่ง<br><br>เท่อง                                                                                              | ทั้ง<br><br>ทั้ง                                        | ปง โปง<br><br>ป๊ะ                                          |
| <u>สำนักคนตรีมอญปทุมธานี</u><br>นายมงคล พงษ์เจริญ<br><br>นายระอุ่ม คนตรีเสนาะ<br><br>นายหวน พิณพาทย์ | เต็ง เถิด เต็ง<br><br>เต้น ทั้ง<br>เดอะ เต็ง<br><br>เต้น เถิด ทั้ง<br>เดอะ เต้น เดอะ<br>เทิด เต็ด เต่ง<br>เต็ง เถิด เต่งตะ | ทั้ง<br><br>ทั้ง<br>คิง<br>ทั้ง<br>ทั้ง<br>อึ้ง<br>อึ้ง | โป้ง โปด<br><br>ปด<br>ป๊ะ ปรู<br><br>คั้ง โป้ง<br>จ๊ับ จ๊ะ |
| <u>สำนักคนตรีมอญปากลัด</u><br>นายใบ เตมียกลิม<br><br>นายวีริช นาวาดิษฐ์                              | ทะ เท่ง<br><br>เดอะ เต่ง อะ                                                                                                | ทั้ง<br><br>ตะอึ้ง                                      | เป้ง ปง<br><br>เป้ง ดั่ง                                   |
| <u>สำนักมอญรำปากเกร็ด</u><br>นางปรุ่ง วงศ์จำนง                                                       | คะ เต็ง เต้น                                                                                                               | ทิน ทิน                                                 | เปริง                                                      |

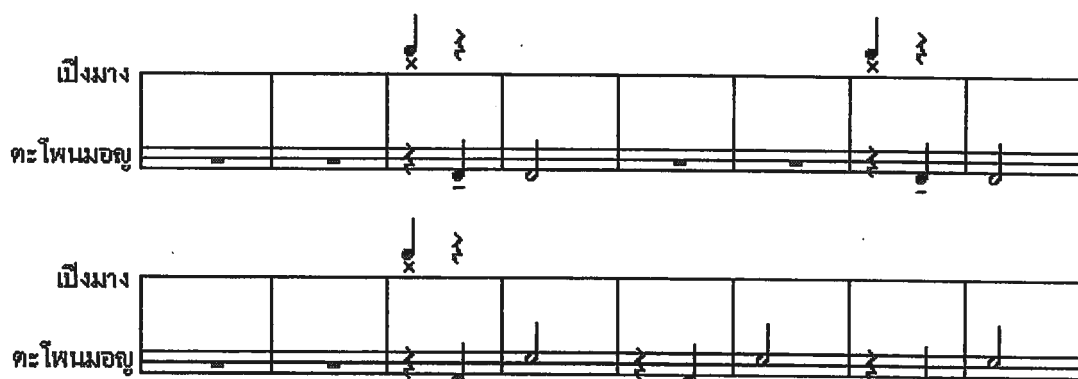
ขณะเดียวกัน ผู้วิจัยพบหลักฐานซึ่งเป็นหน้าทับตะโพนมอญเพลงประจำบ้าน และเพลงประจำวัดเขียนด้วยลายมือของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ซึ่งท่านเขียนไว้ มีเวลาไม่ต่ำกว่า 50 ปีมาแล้ว เอกสารข้อมูลนี้มีคุณค่าและมีประโยชน์มหาศาลแก่งานวิจัยครั้งนี้ จึงนำมาเสนอไว้ (นอกจากนี้ยังได้บันทึกโน้ตตะโพนมอญควบคู่ไว้กับเพลงประจำบ้านทางบ้านบาตรอีกด้วย)



รูปที่ 6.2 ภาพลายมือหน้าทับตะโพนมอญเพลงประจำบ้าน ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)  
ที่มา : จากหนังสืออนุสรณ์คำนิ่งในวาระฉลองรอบร้อยปีเกิด  
หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) พ.ศ. 2524

จากนั้นผู้วิจัย นำจังหวะหน้าทับตะโพนมอญเพลงประจำบ้าน ซึ่งเขียนด้วยลายมือของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มาทำการบันทึกด้วยระเบียบวิธีทางมานุษยดนตรีวิทยา ได้ดังนี้

#### หน้าทับตะโพนมอญ เพลงประจำบ้าน



( ประจำวัด )

เปิดเสียง    เหล็ดเทิง  
 เปิดเสียง    เหล็ดเทิง  
 เปิดเสียง    เก่ง หัซ  
 เปิดเสียง    เก่งๆ หัซ

รูปที่ 6.3 ภาพลายมือหน้าทับตะโพนมอญเพลงประจำวัด ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

ที่มา : จากหนังสืออนุสรณ์คำนิ่งในวาระฉลองรอบร้อยปีเกิด

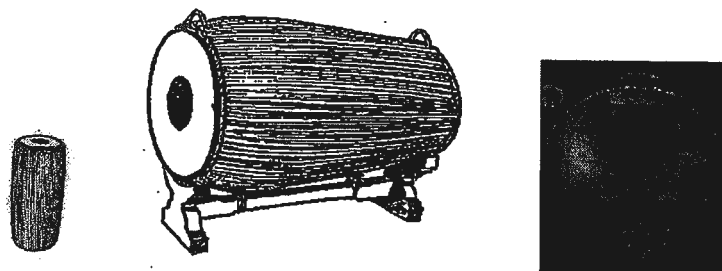
หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) พ.ศ. 2524

จากนั้นผู้วิจัย นำจังหวะหน้าทับตะโพนมอญเพลงประจำวัด ซึ่งเขียนด้วยลายมือของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มาทำการบันทึกด้วยระเบียบวิธีทางมานุษยดนตรีวิทยา ได้ดังนี้

หน้าทับตะโพนมอญ เพลงประจำวัด

เปิงมาง

ตะโพนมอญ



รูปที่ 6.4 ภาพตะโพนมอญ และเปิงมาง

**6.2.2.2 การตีตะโพนมอญคู่กับเปิงมาง เพลงประจำบ้าน** มีเสียงและความหมาย เพื่อควบคุมประโยคเพลงใน 1 รอบหน้าทับรวม 32 จังหวะเคาะ พบเสียงสำคัญของตะโพนมอญอยู่ 3 เสียง คือ เทะ เท่ง ที่ สลับกับการตีเปิงมาง "จัด-ลือ" เสียงดัง โป่ง เพื่อนับจังหวะรวม 4 ตอน ตอนละ 8 จังหวะ ไม่รวมส่วนขึ้นเพลง มีรายละเอียดดังนี้

ก. ส่วนขึ้นเพลง ตะโพนมอญขึ้นนำ สลับหน้าเล็ก ขวามือ เสียง เท่ง หน้าใหญ่ ซ้ายมือเสียง ที่ รวม 14 จังหวะเคาะ

**ข. ส่วนหน้าทับและทำนองเพลง 1 รอบหน้าทับ**

ตอนที่ 1 เปิงมาง ตีจัดเพื่อแจ้งเตือนว่า จะเริ่มตัวเพลงและเริ่มนับจังหวะแล้ว ตอนนี้มี 8 จังหวะเคาะ ใช้โน้ต  "เต็ง" เพื่อเตือน ในส่วนจังหวะย่อยใช้โน้ต  เสียง "เปิง" เพื่อแสดงความสม่ำเสมอ

ตอนที่ 2 เปิงมาง ตีจัดกับตะโพนมอญ หน้าเล็ก ขวามือ มีเสียง เทะ เท่ง เปิงมางตีนับจังหวะก่อน 6 จังหวะเคาะ ตะโพนมอญตี "เทะ" หมายความว่าเตรียมจะหมดประโยคแล้วใช้จังหวะโน้ต  ซึ่งแสดงว่าไม่เร่งรีบ รวมจังหวะ 8 จังหวะ

ตอนที่ 3 เปิงมาง ตีจัดกับตะโพนมอญ เปิงมางตีจัดเริ่มนับจังหวะใหม่ 6 จังหวะเคาะ ตะโพนมอญหน้าเล็ก "เทะ" หมายความว่า จะหมดประโยค

ให้ระวัง "เท่ง" หมายความว่า เตรียมเข้าจังหวะรองสุดท้าย

หน้าใหญ่ "ที่้ง" หมายความว่า หมดจังหวะสำคัญแล้ว แสดงว่ายังไม่หมดหน้าทับไม่เร่งรีบรวม 8 จังหวะ

ตอนที่ 4 เปิงมาง รัว "ปรู" 2 จังหวะ ตะโพนมอญ หน้าเล็ก เทะ หมายความว่า ระวัง จะหมดประโยคข้างหน้า เท่ง หมายความว่า จังหวะสุดท้ายจะมาถึง หน้าใหญ่ ที่้ง หมายความว่า หมดจังหวะสำคัญครั้งที่ 2 ใช้โน้ต  แสดงว่า ไม่เร่งรีบรวม 4 จังหวะ

## ค. จังหวะหมกรอบหน้าทับ

ตะโพนมอญหน้าเล็ก “เท่ง” หมายความว่า วรคสุดท้ายเริ่มแล้ว “ทิ้ง” หมายความว่า หมัดจังหวะสำคัญและหมดเสียงสุดท้ายของประโยคเพลง เสียงนี้เป็นเสียง “ส่งสัมผัส” (Main Tone) ในประโยคต่อไป

## ส่วนขึ้นเพลง

จาบใหญ่

เปิงมาง

ตะโพนมอญ

ส่วนหน้าทับ 1 รอบ (เพลงประจำบ้าน หน้าทับตะโพนมอญตีวนย้อนกลับตันไปจนจบเพลงเที่ยวแรกรวม 14 รอบหน้าทับ)

จาบใหญ่

เปิงมาง

ตะโพนมอญ

ตอนที่ 1

ตอนที่ 2

ตอนที่ 3

ตอนที่ 4 (หมกรอบหน้าทับ)

แผนภูมิที่ 6.16 แสดงการตีตะโพนมอญ เปิงมาง จาบใหญ่ ตอนที่ 1-4 ในเพลงประจำบ้าน

เนื่องด้วยสำนักดนตรีมอญ 4 แห่ง ในงานสำรวจข้อมูลดนตรีครั้งนี้ พบว่า แต่ละสำนักดนตรีมีวิธีตีตะโพนมอญ เปิงมาง ฉาบใหญ่ แตกต่างกัน ในรายละเอียดปลีกย่อย ในส่วนหลักที่แสดงว่า หมดตอน หมดวรรค หมดประโยคเพลง โดยเฉพาะการใช้เสียง "ทิ้ง" ลงตอนสำคัญซึ่งหมดรอบหน้าทับนั้นตรงกัน ข้อมแสดงให้เห็นถึง สัดส่วนของท่อนเพลง และตัวเพลงประจำบ้าน เท่ากันทุกสำนักดนตรีมอญ

ส่วนขึ้นเพลง (ฉาบใหญ่ : ตีรูปแบบเดียวกันทุกสำนัก)

บ้านมาต [ เปิงมาง, ตะโพนมอญ ]

บ้านหาทอโกศล [ เปิงมาง, ตะโพนมอญ ]

ปทุมธานี [ เปิงมาง, ตะโพนมอญ ]

ปากลัด [ เปิงมาง, ตะโพนมอญ ]

ตอนที่ 1 (ฉาบใหญ่ : ตีรูปแบบเดียวกันทุกสำนัก)

บ้านมาต [ เปิงมาง, ตะโพนมอญ ]

บ้านหาทอโกศล [ เปิงมาง, ตะโพนมอญ ]

ปทุมธานี [ เปิงมาง, ตะโพนมอญ ]

ปากลัด [ เปิงมาง, ตะโพนมอญ ]

แผนภูมิที่ 6.17 แสดงการตีตะโพนมอญ เปิงมาง ฉาบใหญ่ ของสำนักดนตรีมอญ 4 แห่ง

### ตอนที่ 2

(ฉาบใหญ่ : ตีรูปแบบเดียวกันทุกสำนัก)

บ้านนาพร

เปิงมาง

ตะโพนมอญ

บ้านนาทอโกศล

เปิงมาง

ตะโพนมอญ

ปทุมธานี

เปิงมาง

ตะโพนมอญ

ปากลัด

เปิงมาง

ตะโพนมอญ

### ตอนที่ 3

(ฉาบใหญ่ : ตีรูปแบบเดียวกันทุกสำนัก)

บ้านนาพร

เปิงมาง

ตะโพนมอญ

บ้านนาทอโกศล

เปิงมาง

ตะโพนมอญ

ปทุมธานี

เปิงมาง

ตะโพนมอญ

ปากลัด

เปิงมาง

ตะโพนมอญ

**ตอนที่ 4**

(ฉาบใหญ่ : ตีรูปแบบเดียวกันทุกสำเนียง)

แผนภูมิที่ 6.17 (ต่อ) แสดงการตีตะโพนมอญ เปิงมาง ฉาบใหญ่ ของสำนักดนตรีมอญ 4 แห่ง

### 6.2.2.3 หน้าทับเพลงประจำบ้านตะโพนมอญและเปิงมางแบบเก่า "ปทุมธานี"

งานภาคสนามครั้งนี้ ผู้วิจัยพบว่า หน้าทับเพลงประจำบ้าน ทางมอญปทุมธานี มีรายละเอียดครบถ้วนบันทึกไว้ในงานวิจัยดนตรีวิทยาอย่างยิ่ง เพื่อประโยชน์แก่นุชนรุ่นหลังสำหรับใช้ศึกษาถึงภูมิปัญญาของนักดนตรีมอญในอดีต เหตุเพราะอาจจะมีเค้าของหน้าทับเพลงประจำบ้านแบบโบราณได้ในขณะนี้ นายหวน พิณพาทย์ บุตรนายเที๊ยะ พิณพาทย์ หลานนายเมื้อะ พิณพาทย์ และหลานเขย นายยา ระนาดเสนาะ แห่งบ้านวัดฉาง จังหวัดปทุมธานี กรุณาถ่ายทอดแก่ผู้วิจัย เมื่อวันที่ 18 มีนาคม พ.ศ. 2542 ด้วยเกรงว่าสูญหายไปกับกาลเวลา จึงนำมาเสนอไว้ ดังนี้

การขึ้นเพลง มีลักษณะพิเศษ คือ

1. ตะโพนมอญขึ้นนำเฉพาะ หมดเสียงแล้ววงดนตรีจึงรับพร้อมกัน
2. ส่วนขึ้นนำในท้องที่ 3 - ท้องที่ 8 เริ่มเข้าเนื้อหน้าทับพิเศษ

เปิงมาง

ตะโพนมอญ

## การใช้หน้าทับ มีลักษณะพิเศษ คือ

1. ตะโพนมอญ ไม่มีเสียงปะ และ พริง
2. เปิงมาง มีวิธีตีขัดจังหวะ มีเสียง ตึง สลับ โป่ง แบบดั้งเดิม

เปิงมาง

ตะโพนมอญ

ตอนที่ 1

ตอนที่ 2

ตอนที่ 3

ตอนที่ 4 (หมดรอบหน้าทับ)

## การเตรียมออกเพลงต่อจากเพลงประจำบ้าน มีลักษณะพิเศษคือ

เมื่อตะโพนมอญตีหน้าทับรอบสุดท้าย ก่อนออกเพลงไฟหุม เพลงส่งวิญญาณ เพลงปะลองเปิงชะเมา ในรอบหน้าทับที่ 14 หรือเทียบหลังรอบที่ 28 มีหน้าทับพิเศษแบบเก่า

ห้องเพลงที่ 213

เปิงมาง

ตะโพนมอญ

## การเตรียมออกเพลงไฟหุม มีลักษณะพิเศษ คือ

ต้องรอเครื่อง รอรระนาดให้เข้ามาก่อน มิฉะนั้นจะक्रमจังหวะ

ห้องเพลงที่ 221

เปิงมาง

ตะโพนมอญ

ห้องมอญวงใหญ่

เพลงไฟไหม้ เพลงประลองเปิงฮะมา มีลักษณะพิเศษ คือ  
ไม่มีเสียง "พริ้ง" ใช้เพียงหน้าทับ "เตอะ" และ "ทึง"

เปิงมาง

ตะโพนมอญ

ฆ้องมอญวงใหญ่

การลงจบ มีลักษณะพิเศษ คือ  
ทำนองเพลง "ลงจบ" ทางฆ้องมอญวงใหญ่แบบเก่า ดังนี้

เปิงมาง

ตะโพนมอญ

ฆ้องมอญวงใหญ่

เพลงจิ้งป้าต หมายถึง การอำลาวงเพลง เลิกงานคู่กับเพลงยักจิงป้าตใน  
ชุดย่ำค่ำ

เปิงมาง

ตะโพนมอญ

ฆ้องมอญวงใหญ่

แผนภูมิที่ 6.18 แสดงหน้าทับเพลงประจำบ้านแบบเก่า "ปทุมธานี"

### 6.3 โครงสร้างเพลงประจำบ้าน (Musical Form)

ด้วยเพลงประจำบ้าน นักดนตรีมอญเรียกเพลงประเภทนี้ว่า "เพลงใหญ่" คือ ทำนองเพลงประโยคหนึ่ง มีความยาวของหน้าทับตะโพนมอญ 1 รอบ รวม 32 จังหวะ (สุเอ็ด คชเสนี, 2527: 60-62) จังหวะที่นำมานับนี้ เรียกว่า "จังหวะเคาะ" (Beat) ฉะนั้นรอบหนึ่งของหน้าทับเพลงประจำบ้าน จึงเท่ากับการบันทึกโน้ตสากล 16 ห้อง (16 Bars) ในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ (Time Signatures) เท่ากับ 2/4 ด้านเครื่องหมายตั้งบันไดเสียง (Key Signatures) ไม่ได้ใช้ เพราะเพลงนี้เป็นบันไดเสียงมอญ (Mon Scale) ผู้วิจัยประยุกต์ใช้ทฤษฎีของมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) ในด้านการเลือกใช้เสียงโหมค อันเป็นระเบียบวิธีของดนตรีมอญ (David Morton, 1976: 116)

การศึกษาและวิเคราะห์เพลงประจำบ้าน ได้จากการนำข้อมูล ทำนองเพลงที่บันทึกไว้ ด้วยทำนองพื้นฐาน (Primary Melodic) ของห้องมอญวงใหญ่ดังนี้

โครงสร้างของดนตรี (Musical Form) ศึกษาวิเคราะห์ด้านรูปแบบดนตรี ได้แก่

1. ระดับเสียงหลัก (Main Structural Pitch)
2. การเรียงท่อน (Section)
3. ประโยคเพลง (Phrase) และลูกตก (Melodic Skeleton)
4. ลักษณะเฉพาะของเพลง (Specific and Characteristic)

#### 6.3.1 ระดับเสียงหลัก (Main Structural Pitch)

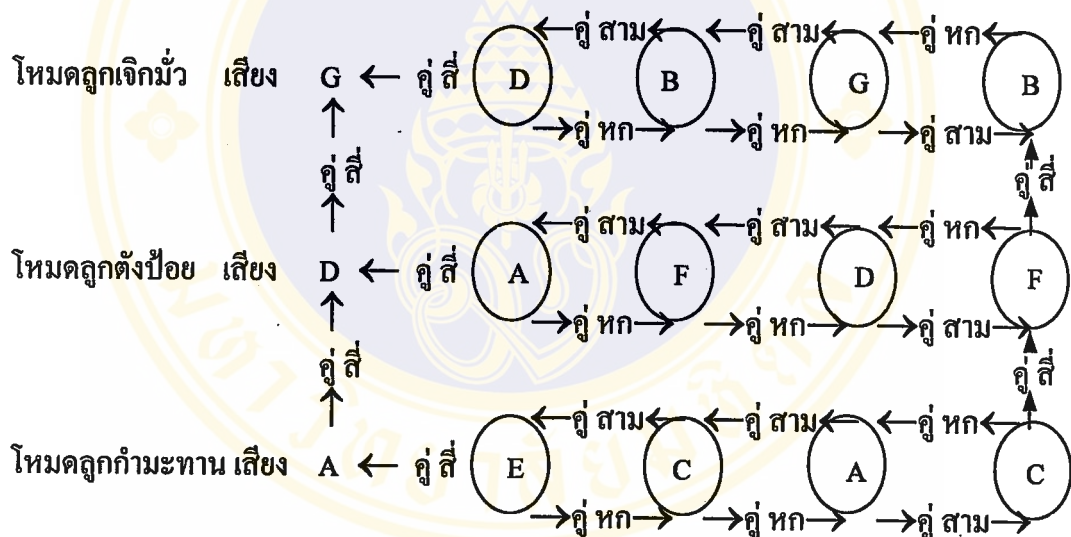
ในเพลงประจำบ้าน เริ่มตั้งแต่การกำหนดระเบียบวิธีเลือกเสียง (Mode) เพื่อใช้เป็นเพลงประกอบศพ ตลอดจนบรรเลงประกอบการประชุมเพลิงศพ โดยจัดวางเสียงไว้พิเศษกว่าเพลงอื่นเพื่อให้เหมาะสมกับพิธีกรรม คือ

1. ใช้โหมคเสียง D ผู้วิจัยนำเรียกว่า "โหมคลูกดั่งป้อย" หรือ "โหมคประจำบ้านลูกขวาง"
2. ห้องมอญวงใหญ่ ค่อนข้างตียากเพราะ "ลูกหลุม" ต้องใช้ทักษะมาก สมควรที่เป็นเพลงเคารพ
3. เหมาะสมกับเพลงร้องกรณีออกเพลงมอญร้องไห้ เสียงร้องกลมกลืนกับปี่มอญ
4. ใช้วิธีนำทำนองเสียง D "โยนเสียง" แสดงเสียงสำคัญของเพลง
5. ผู้ร่วมพิธีศพ มีความรู้สึกลัวว่า "สังวรณ" เพราะเป็นเสียงพิเศษสูงและต่ำของปี่มอญ เสียงนี้มีพลัง

กล่าวไว้แล้วในบทที่ผ่านมา เรื่องการใช้โหมด เพื่อเลือกเปลี่ยนเสียงสลับไปมา 3 โหมดของเพลงประจำบ้าน ให้เหมาะสมกับข้อจำกัดของปี่มอญ และฆ้องมอญวงใหญ่ โดยวิธีการใช้คู่สีในการกำหนดโหมด (Mode) จากกรณีคู่สีนี้ จึงนำมาวิเคราะห์ทางเดินของเสียงเพื่อสร้างทำนองหรือเคลื่อนทำนอง (Melodic Motion) ไปประกอบภายใน 1 ประโยค (Phrase) จึงเกิดคู่อื่น ๆ ตามมา เช่น คู่สาม คู่หก คู่เหล่านี้เป็นส่วนประดับทำนองได้ดีขึ้น เช่น

ตัวอย่าง : การใช้คู่สี คู่สาม คู่หก ในโหมดทั้ง 3 โหมด

### เพลงประจำบ้าน ประโยคที่ 2



### 6.3.2 การเรียงท่อน (Section)

เพลงประจำบ้านมีลักษณะพิเศษ คือ นอกจากเป็นเพลงประ โคมศพ เพลงพิธีปลงศพ ประชุมเพลิง แล้วยังเป็นเพลงที่ผู้ประพันธ์เจตนาให้มีลักษณะไม่ซ้ำกับเพลงมอญอื่น โดยเฉพาะเรื่องโครงสร้างของทำนองเพลง ซึ่งมีได้แต่ขยาบ หรือแต่งตัดทำนองอย่างเพลงเถา ที่มีหลักเกณฑ์เปรียบเทียบสัดส่วนให้ แต่ทำนองเพลงกลับซ่อนเงื่อนวทวนยากที่จะคาดเดาหาทางเดินทำนองได้ หากมิได้เรียนเพลงประจำวัดมาก่อน

ผู้วิจัยพิจารณาได้ 2 กรณี สำหรับการเรียงท่อนเพลงนี้ ดังต่อไปนี้

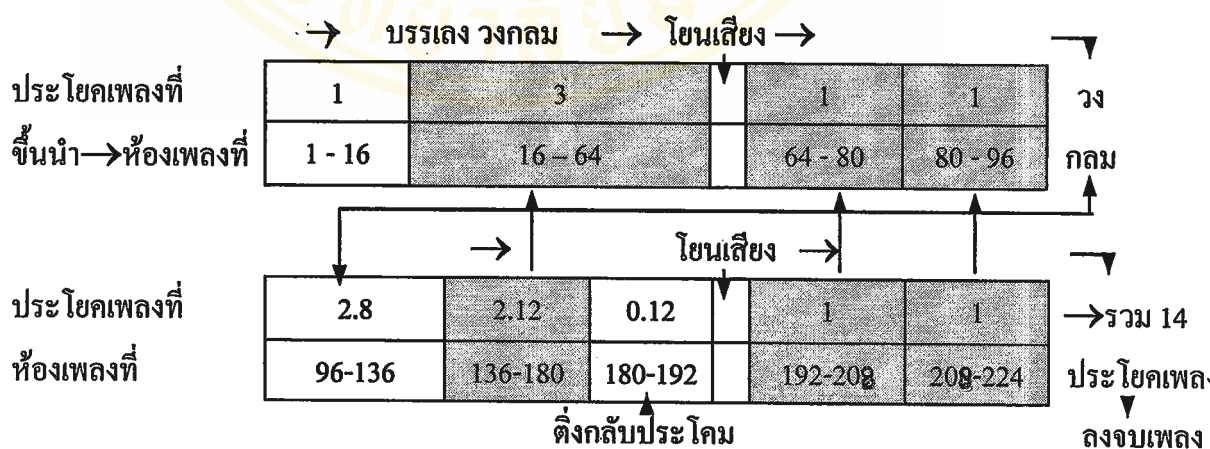
กรณีที่ 1: เพลงประจำบ้าน เป็นเพลงประเภท "วงกลม" คือ บรรเลงย้อนกลับต้นได้เสมอ การกลับต้นนี้มีประโยชน์เพลงให้ย้อนกลับได้ในตอนท้ายของประโยคนำขึ้นเพลง ถูกตัดออกไปแล้ว เหตุผลที่คิดว่าเป็น "เพลงวงกลม" มีดังนี้

1. เพลงประกอบศพ เจตนาให้มีเสียงโครงสร้างทำนองพิเศษ
2. เพลงประชุมเพลิงศพ เจตนาให้เป็นเพลงเคารพ หากมีผู้มาร่วมงานจำนวนมากไปร่วมวางดอกไม้จันทน์ประชุมเพลิงศพ สามารถบรรเลง "วงกลม" กลับต้นได้ตลอด
3. ทำนองเพลง ไม่มีการซ้ำหรือซ้ำให้สังเกตการหมดท่อน
4. เพลงมีหน้าทับมาก ผิดแล้วคร่อมทำนองได้ง่าย

ฉะนั้นการบรรเลงแบบวงกลมหรือย้อนกลับบ้าน จึงไม่มีการเรียงท่อน แต่มีการเรียงประโยคเพลง ผู้วิจัยพบวิธีการหาประโยคเพลงโดยสำรวจจาก 1 รอบหน้าทับตะโพนมอญ เพลงประจำบ้าน แบบวงกลม : ย้อนกลับต้น รวม 14 ประโยคเพลง เท่ากับ 14 รอบหน้าทับ

**ประเด็นสำคัญ** ผู้วิจัยพบสาเหตุการจัดเรียงท่อนเพลงไม่ได้ เพราะบางประโยคเพลงเกิดการ "ขวางหน้าทับ" เมื่อวรรคเพลงท้ายประโยค แสดงว่า "จบแล้ว" แต่หน้าทับตะโพนมอญ "ยังไม่จบ" จึงเกิดกรณี "ดิ่งกลับประโยค" ต้องบรรเลงวงกลมย้อนกลับ จึงจะลงตัวกับหน้าทับ

ส่วนประโยคเพลงที่ซ้ำกันชัดเจน ผู้วิจัยจัดรองพื้น สีทึบไว้ในตัวอย่างห้องเพลงนั้น ๆ โปรดสังเกตตัวอย่างประกอบ ซึ่งเพลงประจำบ้านมีห้องเพลงรวม 224 ห้องเพลง ดังนี้



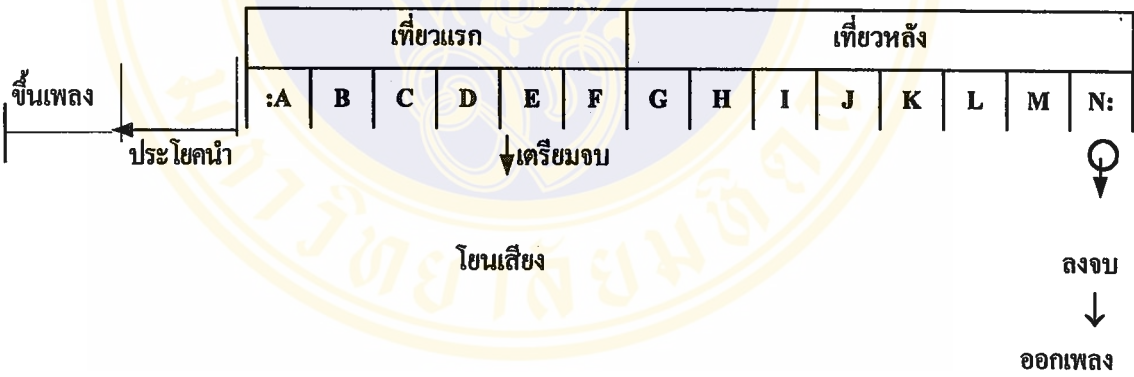
แผนภูมิที่ 6.19 แสดงการเรียงประโยคเพลง "วงกลม" ย้อนกลับ

จากแผนภูมิ 6.19 วงกลม-ย้อนกลับ คือ ห้องเพลงที่ซ้ำกัน เช่น ห้องเพลงที่ 16-64 ซ้ำกับห้องเพลงที่ 136-180 ห้องเพลงที่ 64-96 ซ้ำกับห้องเพลงที่ 192-224

กรณีที่ 2 : เพลงประจำบ้าน พิจารณาแบบ เที้ยวแรก และเที้ยวหลัง

- 1. เที้ยวแรก มี 6 ประโยคเพลง ไม่รวมประโยคขึ้นเพลงนำส่วน A-F
- 2. เที้ยวหลัง มี 8 ประโยคเพลง ส่วน G-N

การเรียงท่อนเช่นนี้ พบว่า เพลง 2 ท่อน มีจำนวนประโยคเพลงและสัดส่วนไม่เท่ากัน โดยพิจารณาว่าทำนองของประโยคเพลงมีวิธี "โยนเสียง" อันแสดงว่าเตรียมจบท่อน : จวนหมดหน้าทับ นอกจากนี้ ยังมีนัยอื่น ที่นักดนตรีมอญเข้าใจกันคือว่า (ประทวน พิณพาทย์, สัมภาษณ์) เพลงมอญนิยม "โยนเสียง" เพื่อเตรียม "ลงจบ" "ออกเพลง" หรือเติมทำนองให้ครบหน้าทับที่เป็นรูปแบบวรรคเพลง (Motif) มอญ



ตัวอย่าง : การบรรเลงเรียงท่อนแบบเที้ยวแรก และเที้ยวหลัง

หมายเหตุ : นอกจากนี้ยังมีระเบียบทำนองเพลงที่มีรายละเอียดต้องทำความเข้าใจในตอนต่อไปอีก

### 6.3.3 ประโยคเพลง และลูกตก (Phrase and Melodic Skeleton)

ประโยคเพลง มีหลักการทางดนตรีมอญคือพิจารณาจากหน้าทับตะโพนมอญ เพลงมอญมีหน้าทับ ดังนี้

1. เพลงใหญ่ มี 32 จังหวะเคาะ หรือ 16 ห้องเพลง ในจังหวะ 2/4
2. เพลงเล็ก มี 16 จังหวะเคาะ หรือ 8 ห้องเพลง ในจังหวะ 2/4
3. เพลงย่อย มี 8 จังหวะเคาะ หรือ 4 ห้องเพลง ในจังหวะ 2/4
4. เพลงเร็ว มี 4 จังหวะเคาะ หรือ 2 ห้องเพลง ในจังหวะ 2/4
5. เพลงพิเศษ ขึ้นกับทำนองเพลงซึ่งตะโพนมอญต้องไปด้วยกัน

เพลงประจำบ้าน จัดอยู่ประเภทเพลงใหญ่ เพลงประกอบ และเพลงพิธีกรรม การกำหนดหน้าทับ มีหลักการที่ผู้วิจัยสำรวจพบดังนี้

1. ตะโพนมอญใช้เสียง "ทิ้ง" หน้าใหญ่เป็นสัญญาณ
2. เปิงมาง รว "ปรู" ย้ำเตือนนักดนตรี
3. นักดนตรีมอญใช้วรรคเพลง (Phrase) "โยนเสียง" แสดงว่าหมดประโยคเพลง
4. มักมีเสียงลูกตก (Melodic Skeleton) หน้าห้องเพลงจังหวะที่ 1 เสมอ
5. ฉาบใหญ่ตีลงจังหวะ "วับ"

ฉาบใหญ่

เปิงมาง

ตะโพนมอญ

มอญวงใหญ่

"ปรู"

"วับ"

"ทิ้ง"

ลูกตก

โยนเสียง

หมดรอบหน้าทับ

หมดประโยคเพลง

ตัวอย่าง : แสดงประโยคเพลงและลูกตก

จากการศึกษาหน้าทับตะโพนมอญของสำนักดนตรีมอญ มีวิธีการแบ่งหน้าทับออกเป็น 4 ตอน แต่ละตอนมีสัดส่วนจังหวะไม่เท่ากัน ทั้งนี้ภายใน 16 ห้องเพลง มีสัดส่วนเคาะจังหวะ ดังนี้

|               |         |   |   |     |
|---------------|---------|---|---|-----|
| ปทุมธานี      | : 2 : 6 | 4 | 2 | 2 : |
| ปากลัด        | : 8     | 4 | 2 | 2 : |
| บ้านบาตร      | : 4     | 4 | 4 | 4 : |
| บ้านพาทย์โกสธ | : 8     | 4 | 2 | 2 : |

ตัวอย่าง : ประโยคเพลง : ลูกตก : หน้าทับ

ประโยคที่ 1 หน้าทับรอบที่ 1

ตะโพนมอญ

ห้องมอญวงใหญ่

ประโยคเพลงที่ 1

15

16

ลูกตก

ตารางที่ 6.16 แสดงประโยคเพลง ท่อนเพลง ลูกตก ห้องเพลง หน้าทับ ตลอดเพลงประจำบ้าน  
โหมคเสียงลูกตั้งป้อย : ประจำลูกขวาง เสียง D

| บ้านบาตร                  |   |   |   |   | บ้านพาทยโกศล |   |   |   |             |
|---------------------------|---|---|---|---|--------------|---|---|---|-------------|
| จังหวะเคาะ                |   |   |   |   | จังหวะเคาะ   |   |   |   |             |
| ท่อน                      | 4 | 4 | 4 | 4 | 8            | 4 | 2 | 2 | ห้องเพลงที่ |
| A 1                       | F | F | D | A | F            | D | E | A | 16          |
| B 2                       | A | F | D | F | F            | D | G | F | 32          |
| C 3                       | A | F | D | G | F            | D | C | G | 48          |
| D 4                       | F | F | F | D | C            | F | A | D | 64          |
| E 5                       | A | A | A | D | A            | A | F | D | 80          |
| F 6                       | D | D | A | D | D            | A | F | D | 96          |
| G 7                       | G | D | G | D | D            | G | F | D | 112         |
| H 8                       | D | A | A | F | A            | A | G | F | 128         |
| I 9                       | F | A | A | F | A            | A | G | F | 144         |
| J 10                      | D | F | A | F | F            | A | G | F | 160         |
| K 11                      | D | G | F | A | G            | F | D | A | 176         |
| L 12                      | C | C | F | D | A            | F | A | D | 192         |
| M 13                      | A | A | A | D | A            | A | F | D | 208         |
| N 14                      | D | D | A | F | D            | A | F | F | 224         |
| → ประโยคเพลง : รอบหน้าทับ |   |   |   |   | ↑ → ลูกตก    |   |   |   |             |

ตารางที่ 6.16 (ต่อ) แสดงประโยคเพลง ท่อนเพลง ลูกตก ห้องเพลง หน้าทับตลอดเพลงประจำบ้าน  
โหมคเสียงลูกตั้งป้อย : ประจำลูกขวาง เสียง D

| ปทุมธานี   |   |   |   |   | ปากลัด     |   |   |   |   |             |
|------------|---|---|---|---|------------|---|---|---|---|-------------|
| จังหวะเคาะ |   |   |   |   | จังหวะเคาะ |   |   |   |   |             |
| ท่อน       | 2 | 6 | 4 | 2 | 2          | 8 | 4 | 2 | 2 | ห้องเพลงที่ |
| A 1        | F | F | D | E | A          | F | D | E | A | 16          |
| B 2        | C | F | D | G | F          | F | D | G | F | 32          |
| C 3        | F | F | D | C | G          | F | D | C | G | 48          |
| D 4        | E | C | F | A | D          | C | F | A | D | 64          |
| E 5        | D | A | A | F | D          | A | A | F | D | 80          |
| F 6        | D | D | A | F | D          | D | A | F | D | 96          |
| G 7        | G | D | G | F | D          | D | G | F | D | 112         |
| H 8        | D | A | A | G | F          | A | A | G | F | 128         |
| I 9        | F | A | A | G | F          | A | A | G | F | 144         |
| J 10       | A | F | A | G | F          | F | A | G | F | 160         |
| K 11       | A | G | F | D | A          | G | F | D | A | 176         |
| L 12       | G | A | F | A | D          | E | F | A | D | 192         |
| M 13       | D | A | A | F | D          | A | A | F | D | 208         |
| N 14       | D | D | A | F | F          | D | A | F | D | 224         |

→ ประโยคเพลง : รอบหน้าทับ

↑

↑

→ ลูกตก

จากตารางที่ 6.16 : แสดงสัดส่วนการแบ่งวรรคเพลงใน 1 รอบหน้าทับ เท่ากับ 1 ประโยคเพลง

ส่วนการขึ้นเพลง พบว่าเหมือนกันทุกสำนักดนตรีมอญ มีจำนวน 8 ห้องเพลง เสียงสำคัญ คือ D A A D เสียงสุดท้าย คือ F ตารางข้างต้นนี้ ศึกษารายละเอียดในโน้ตเพลงประจำบ้าน (ปรากฏอยู่ในภาคผนวก)

### 6.3.4 ลักษณะเฉพาะของเพลง (Specific and Characteristic)

ผู้วิจัย พิจารณาว่า ผู้ประพันธ์เพลงนี้ วางเสียงสำคัญอะไรไว้ในแนวคิด (Theme) สำหรับผูกประโยคเพลงเพื่อเป็นต้นแบบ (Motif) แล้วแปรแตกแขนงทำนองออกไป (Variation) โดยเก็บซ่อนปิดบังทำนองไม่ให้เห็นว่าของเดิมคืออะไร และของใหม่เป็นอะไร กระทั่งพบว่า ประโยคเพลง ซึ่งคุณครูดนตรีมอญวใหญ่ได้กล่าว ผู้วิจัยคิดได้ดังนี้

1. แนวเสียงสำคัญเพื่อผูกประโยคเพลง
2. การเพิ่มเติมวรรคเพลงให้ครบจังหวะหน้าทับ
3. รูปแบบการสร้างทำนองมิให้ซ้ำ หลีกทำนองเดิม

#### 6.3.4.1 แนวเสียงสำคัญเพื่อผูกประโยคเพลง

การเคลื่อนเสียงไปหาเสียงหลักภายในวรรคเพลง หลาย ๆ วรรค เพื่อรวมเป็นประโยคเพลง หากยังไม่ครบรอบหน้าทับท่านเพิ่ม โยนเสียงมอญ จึงครบรอบหน้าทับลงตัวพอดี เช่น

ตัวอย่าง : วรรคเพลงในห้องเพลงที่ 96-104 จำนวน 8 ห้องเพลง บรรเลงซ้ำ 2 ครั้ง เพิ่ม โยนเสียง 2 ห้องเพลง ครบ 1 ประโยคเพลง และเท่ากับ 1 รอบหน้าทับ ฉะนั้นจึงได้แก่ห้องเพลงที่ 96 - 111

ห้องเพลงที่ 96 - 104 บรรเลง 2 ครั้ง



โยนเสียง

ผลที่ได้รับจากวิธีการบรรเลงซ้ำ 2 ครั้ง แล้วเพิ่มโยนเสียงจนครบ 1 ประโยค เพลง 1 รอบหน้าทับ จึงเป็นดังนี้

### ห้องเพลงที่ 96 - 111



กรณีทำนองเพลงไม่ครบประโยคเพลง หรือไม่ครบหน้าทับ คุณครูคนตรีมอญ ท่านใช้วิธี ดังนี้

1. โยนเสียงไว้หน้าวรรคเพลง
2. โยนเสียงไว้หลังวรรคเพลง
3. ใส่วรรคเพลงที่ขาดไว้ตรงกลางโดยซ้ำ 2 ครั้ง

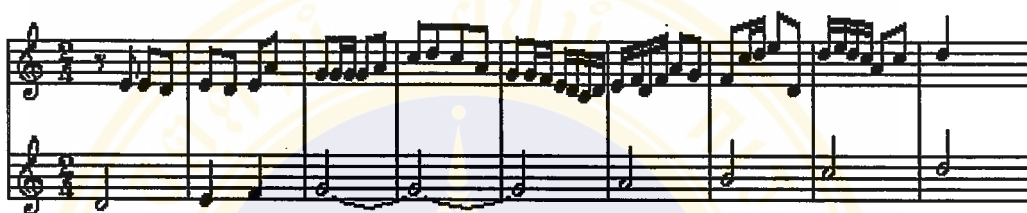
ตัวอย่าง : ใส่โยนเสียงไว้หน้าวรรคเพลงและหลังวรรคเพลง ดังตัวอย่างห้องเพลงที่ 66 - 70 บรรเลงซ้ำ 2 ครั้ง เช่น ห้องเพลงที่ 66 - 78 ดังนี้

### ห้องเพลงที่ 66 – 70



จากการถอดโน้ตระดับประดา (Ornament and Melodic Cell) ออกจากวรรคเพลงที่ยกตัวอย่างมา พบพิศวงว่าแท้จริงแล้วต้นแบบ (Motif) ของเพลงนี้มีเสียงหลัก (Melodic Skeleton) ที่มีการเรียงเสียงอยู่เบื้องหลังอย่างธรรมดา ดังนี้เอง

### ห้องที่ 96 - 111



### ห้องที่ 66 - 78

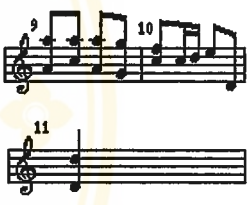
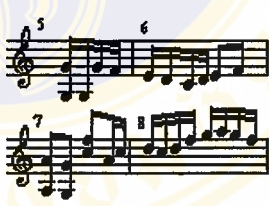


เคล็ดลับพิเศษของเพลงประจำบ้าน อันเกิดจากกรณีการบรรเลง "คร่อมหน้าทับ" มักมีเหตุหลงลืม หรือมีค้อยเข้าใจเบื้องหลังของเพลงนี้ ซึ่งนักดนตรีมอญเรียกว่า "แขวกโนนเคาะกำมะทาน" (มงคล พงษ์เจริญ, สัมภาษณ์) แปลว่า "กลับริบระโคม" (บุญรอด ทองวิวัฒน์, สัมภาษณ์) บางครั้งเรียกว่า "ดั่งประจำบ้าน" (สุบิน จันทรแก้ว, สัมภาษณ์)

ประโยคเพลงดังกล่าวนี้ คือ ห้องเพลงที่ 180 ต้องบรรเลงซ้ำห้องเพลงที่ 168 ถึงห้องเพลงที่ 180 แล้วเพิ่ม "โยนเสียง" จึงจะครบประโยคเพลง และรอบหน้าทับพอดี ถ้าไม่ย้อนกลับห้องเพลงดังกล่าว หน้าทับตะโพนมอญจะ "คร่อม" รวนไปตลอดเพลง

รูปแบบการสร้างทำนองมิให้ซ้ำนี้ ผู้วิจัยพบว่า ผู้ประพันธ์สร้างรูปแบบการประคับพรวรรคเพลง โดยมีแกนต้นแบบ (Motif) อยู่แล้ว สร้างวรรคเพลงขึ้นใหม่คล้ายกับว่าทับซ้ำของเดิม แต่มิให้เห็นชัดเจน (Performance Practice) ซึ่งเป็นงานสร้างสรรค์ ของคุณครูคนตรีมอญได้แก่

1. การเคลื่อนเสียงเข้าหา (Approach note)
2. โครงสร้างวรรคเพลง (Structural Pitch)
3. การเคลื่อนออกไป (Tail)

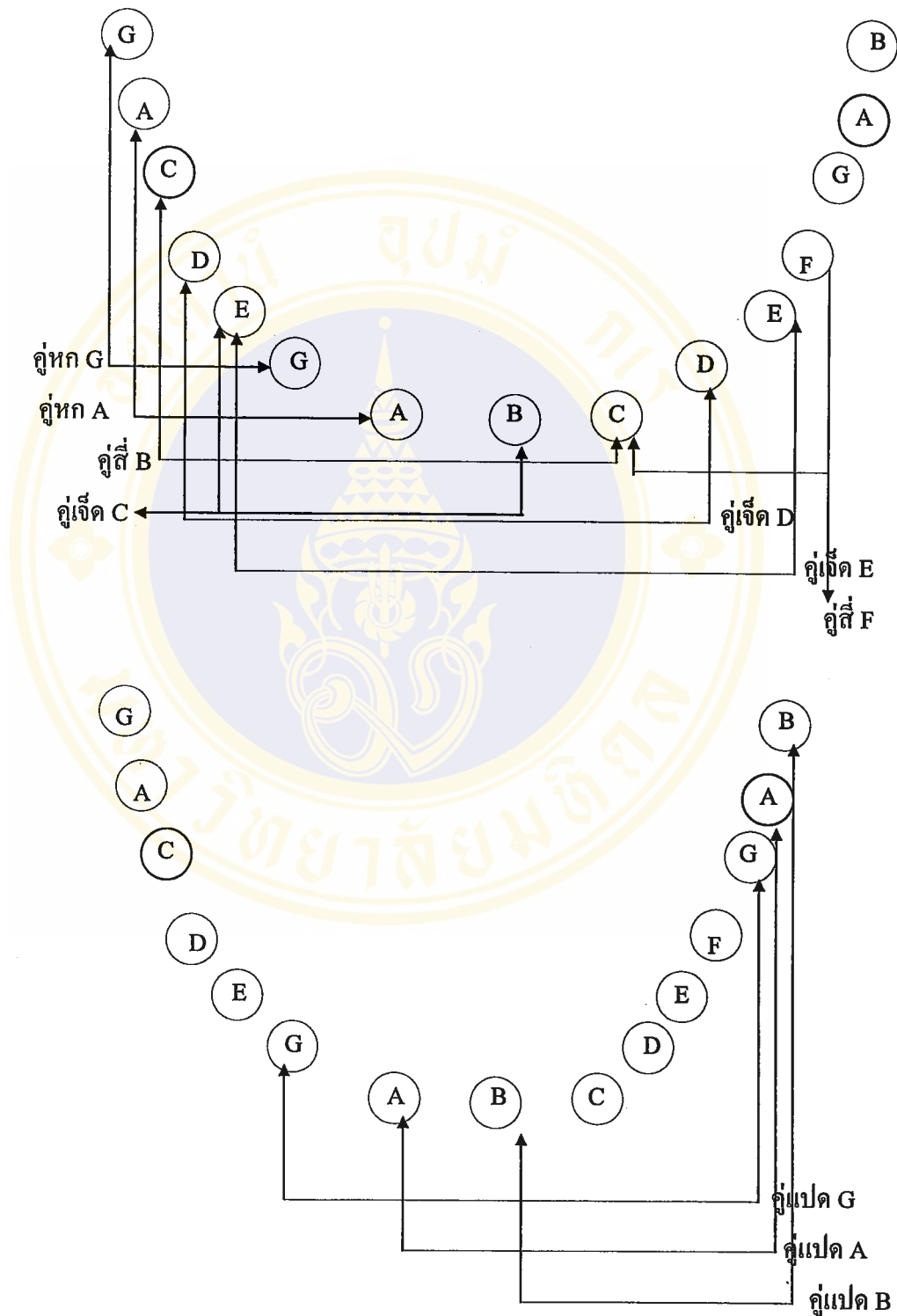
|                   |                                                                                     |                                                                                     |                                                                                       |
|-------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| ต้นแบบ<br>(Motif) |   |   |   |
| รูปแบบใหม่        |  |  |  |
|                   | การเชื่อมวรรคเพลง “เข้า”<br>(Approach)                                              | วรรคเพลงสำคัญ<br>(Structural Pitch)                                                 | การส่งวรรคเพลง “ออก”<br>(Tail)                                                        |

แผนภูมิที่ 6.20 แสดงโครงสร้างทำนองเพลงที่มีลักษณะเฉพาะ

#### 6.4 การใช้ "มือน้อง" นื่องมอววงใหญ่ (Performance Practice)

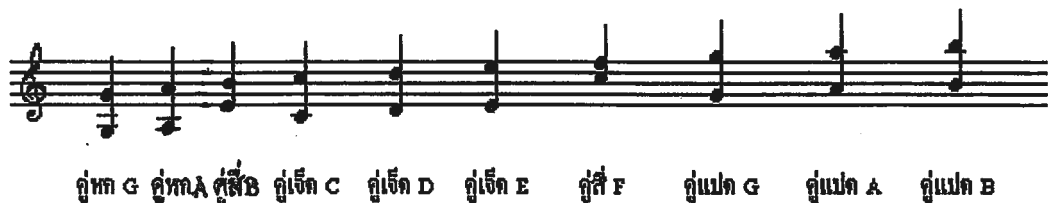
"ลูกต้น" เสียงต่ำ

"ลูกยอด" เสียงสูง



แผนภูมิที่ 6.22 แสดงการใช้คู่เสียง กรณีไล่คู่เสียงจากเสียงต่ำ

จากผังลูกมอญวงใหญ่ พบว่าในช่วงทบทที่ 1 คู่เสียง B และคู่เสียง F ไม่มี จึงเกิด แบบแผนการสร้างเสียงหรือวรรคเพลงขึ้นในสำนักคนตรีมอญ ซึ่งจะกล่าวต่อไป



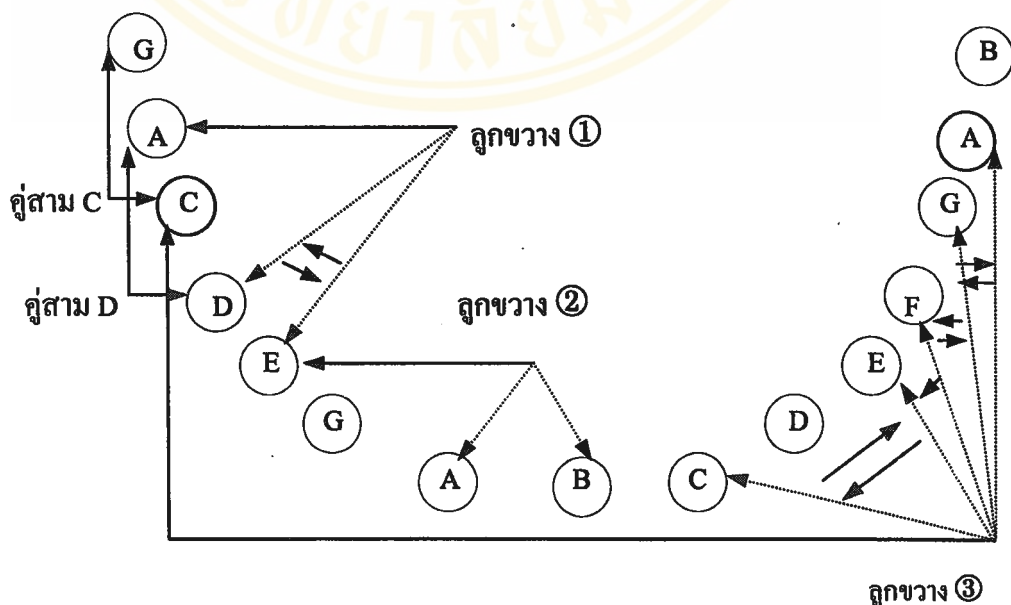
แผนภูมิที่ 6.23 แสดงการบันทึกโน้ต มือซ้าย มือขวา

การเรียกคู่เสียงข้างต้น นักคนตรีมอญเรียกตามจำนวนลูกมอญที่ตีคู่ในมือซ้ายมือขวา ปรากฏให้เห็นว่ามีจำนวนลูกมอญเท่าใด เช่น คู่หก G "ลูกต้น" เสียงต่ำมีลูกมอญห่างกัน 6 ลูก ในความรู้สึกของนักคนตรีไทยหรือนักคนตรีอื่น คิดว่าเป็นคู่แปด G เพราะในใจรู้ว่าไม่มีเสียง F และเสียง B แอบแฝงอยู่ แม้จะไม่ปรากฏให้เห็น แต่แท้จริงแล้วนักคนตรีมอญไม่นับรวมเสียง B เสียง F "ลูกหลุม" ที่เจตนาข้ามเสียงไว้ในลูกมอญวงใหญ่ ท่านรู้ในใจว่าไม่มีมาแต่โบราณจึงเรียกว่า คู่หก และยังมีคู่อื่น ๆ ที่ตกหลุมก็เช่นเดียวกัน (ประทวน พิณพาทย์, สัมภาษณ์)

ส่วนการใช้เสียงทดแทน "ลูกหลุม" ในเสียง B และเสียง F โดยการใช้ "ลูกขวาง" คือ การใช้เสียงภายในคู่สี่ หรือมากกว่าคู่สี่ขึ้นไป มีวิธีผูกวรรคเพลงให้มือซ้ายอยู่กับที่เสียงเดียว ขณะที่มือขวาเคลื่อนเสียงไปมาในหลุมเสียงที่สัมพันธ์กับทำนองเพลง เช่น

"ลูกต้น" เสียงต่ำ

"ลูกยอด" เสียงสูง



แผนภูมิที่ 6.24 แสดงการใช้คู่เสียงทดแทน "ลูกหลุม" เสียง B เสียง F โดยใช้ลูกขวาง

## 6.4.1.2 “ลูกขวาง” มีวิธีปฏิบัติดังนี้

ก. ลูกขวาง ① มือซ้ายอยู่ที่เสียง A ตำแหน่งเดียว ส่วนมือขวาย้ายไปเสียง D (คู่สาม) เสียง E (คู่สี่) สลับไปมา เพื่อทดแทนเสียง B ที่มือซ้ายตกหลุม

ข. ลูกขวาง ② มือซ้ายอยู่ที่เสียง E ตำแหน่งเดียว ส่วนมือขวาย้ายไปเสียง A (คู่สาม) เสียง B (คู่สี่) สลับไปมา เพื่อทดแทนเสียง F ที่มือซ้ายตกหลุม

ค. ลูกขวาง ③ มือซ้ายอยู่ที่เสียง C ตำแหน่งเดียว ส่วนมือขวาย้ายข้ามไป ช่วงทาบที่ 2 ในเสียง F (คู่สิบ) สลับไปมาที่เสียง F เสียง G (คู่สิบเอ็ด) เสียง A (คู่สิบสอง) หรือ ลงกลับที่เสียง E (คู่เก้า) เสียง C (คู่เจ็ด) เพื่อทดแทนเสียง F ที่ตกหลุม เป็นการผูกวรรคที่ค่อนข้างยาว

คู่สาม C คู่สาม D ลูกขวาง ① คู่สาม คู่สี่ เพื่อทดแทนเสียง B ที่มือซ้าย ลูกขวาง ② คู่สาม คู่สี่ เพื่อทดแทนเสียง F ที่มือซ้าย ลูกขวาง ③ คู่สิบ คู่สิบเอ็ด คู่เก้า คู่เจ็ด คู่สิบ เพื่อทดแทนเสียง F นิยมปฏิบัติติดต่อกัน

แผนภูมิที่ 6.25 แสดงการบันทึกโน้ต “ลูกขวาง”

6.4.1.3 การใช้มือซ้าย มือขวา นักดนตรีมอญมีแบบแผนการใช้มือ คือ มือซ้ายใช้มากกว่า มือขวา มือซ้ายเป็นเสียงในจังหวะหนัก และเป็นเสียงหลักของสำเนียงมอญ จาริตนยัมว่าเป็นเสียงหมดประโยคเพลง สอดคล้องกับเสียง “ทิ้ง” ของตะโพนมอญ จึงกำหนดจุด • บนตัวโน้ตแสดง “มือฆ้อง” สำหรับมือขวา หากตีพร้อมกันไม่ได้บันทึกไว้

จังหวะ หนักมือซ้าย จังหวะ หนักมือซ้าย

แผนภูมิที่ 6.26 แสดงการบันทึกโน้ต การใช้มือซ้ายมือขวาสลับกันในวรรคเพลง

#### 6.4.2 การใช้ "มือฆ้อง" เพื่อทดแทน "ลูกหลุม"

การใช้ "มือฆ้อง" เพื่อทดแทน "ลูกหลุม" ในเพลงประจำบ้านของ 4 สำนักดนตรีมอญ ผู้วิจัยพิจารณาแบบแผนเฉพาะการใช้วรรณเพลง "ลูกหลุม" ที่เสียง B และเสียง F ซึ่งนักดนตรีมอญ อาวุโส ได้รับการถ่ายทอดมาจากหัวหน้าสำนักดนตรีมอญในอดีต เพื่อนำมาศึกษาว่ามีแบบแผน การใช้ "ลูกขวาง" หรือมีแบบแผนอื่นใดในการใช้ "มือฆ้อง" แทนเสียง "ตกหลุม" โดยมีวิธีการคัดเลือกมาศึกษาวิเคราะห์ ดังนี้

1. การใช้เสียง "ลูกขวาง"
2. การใช้วรรณเพลง "ลูกทอน" ทดแทน
3. การใช้ประโยคเพลงที่เป็นเอกลักษณ์ของสำนักดนตรีมอญ

การใช้เสียง "ลูกขวาง" แทนลูก "ตกหลุม" ผู้วิจัย พบว่า ลูกขวางเป็นการแก้ปัญหาในการหลบหลุม เสียง B และเสียง F เพราะการหลบหลุมบางครั้งอาจทำให้ทำนองขาดความกลมกลืน เช่นต้องย้ายคู่เสียงจากเสียงต่ำ ขึ้นเสียงสูงทันทีทันใด กรณีลูกขวางจึงเกิดเป็นลีลา ท่วงทำนองใหม่ที่เป็นลักษณะเฉพาะของปีพาทย์มอญ (เฉลิมศักดิ์ พิฤศรี, 2541: 1-16)

อนึ่งคำว่า "ลูกขวาง" เรียกได้หลายคำ เช่น นายสุบิน จันท์แก้ว เรียกว่า "ลูกถ่าง" "ลูกหลบหลุม" "ลูกฉีก" นายหวน พิณพาทย์ เรียกว่า "ลูกออกแตก" "มือบน" "มือขวาง" "ลูกตั้งป้อย ประจำลูกขวาง" แม้จะมีหลายคำแต่วิธีการปฏิบัติคล้ายกัน

ตัวอย่าง : การย้ายคู่เสียงจากเสียงต่ำไปเสียงสูงคู่สี่ F แบบทันทีทันใด ทำให้ไม่เหมาะสม จึงเกิด "ลูกขวาง" ขึ้นแทน





ส่วนหลักเกณฑ์คนตรีมอญ ผู้วิจัยประยุกต์ใช้ขึ้นเพื่อสำรวจเพลงประจำบ้าน โหมคลูก  
ตั้งป้อย หรือโหมคประจำบ้าน ลูกขวาง ซึ่งได้จากการสั่งสอน สังเกต แนะนำ ของครูผู้ใหญ่ในอดีต  
ซึ่งเป็นครูเพลงมอญของผู้วิจัยคือ นายพิม นักระนาด ประกอบการเข้าสำรวจข้อมูลจากสำนัก  
คนตรีมอญ 4 แห่ง ครูผู้ใหญ่ได้กรุณาแนะนำถ่ายทอดวิธีการ เคล็ดลับสำคัญตลอดจนการศึกษาจาก  
เอกสารเพิ่มเติม ผู้วิจัยรวบรวมนำมาผสมผสานแล้วกำหนดหลักเกณฑ์คนตรีมอญ หัวข้อ ลูกขวาง  
ลูกทอน ดังนี้

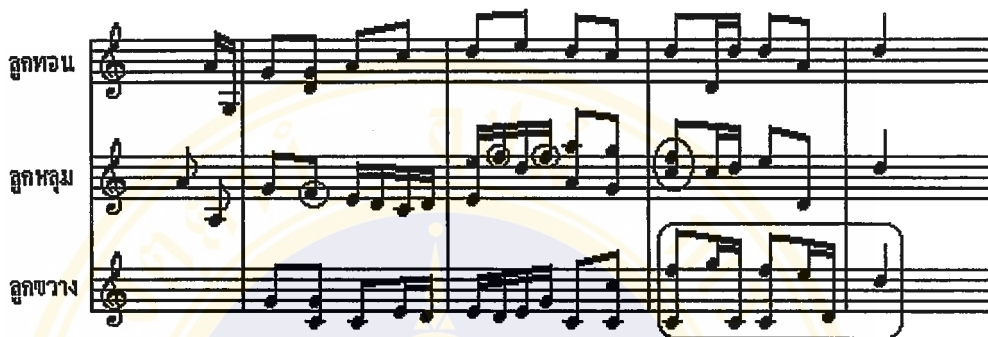
## ตารางที่ 6.17 แสดงหลักเกณฑ์คนตรีมอญเพื่อพิจารณาวิเคราะห์

### หลักเกณฑ์คนตรีมอญ "ลูกขวาง"

| หลักเกณฑ์คนตรีมอญ : สำหรับพิจารณา, วิเคราะห์ "ลูกขวาง"                                                                                                                 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| - ศึกษาวรรคเพลงสำคัญที่มีเสียง "ตกหลุม" และใช้บรรเลงมาก คือเสียง B และ เสียง F                                                                                         |
| - ต้องมีจังหวะวรรคเพลงเท่ากัน เสียงสุดท้าย "ลูกตก" ต้องตรงกันข้ามช่วงทาบเสียงได้                                                                                       |
| - วรรคเพลง ลูกขวาง ลูกทอน ที่นำใช้ต้องเป็นแบบแผนของเพลงมอญ เช่น ขึ้นจังหวะ ข้อยังหะ<br>มีการใช้มือในแบบแผนมอญและวรรคเพลงอยู่ในโหมคเสียงของมอญ เช่น คู่สี่ คู่สาม คู่หก |
| - ไม่ใช่คู่สี่ ข้ามเสียงจากเสียงต่ำไปเสียงสูงอย่างทันที แต่ควรต้องมีวรรคเพลงนำส่งเข้าก่อน                                                                              |
| - ทำยวรรคเพลงที่นำมาทดแทนมีเสียงสืบเนื่องสอดคล้องกับวรรคเพลงต่อไป เช่น เสียงของ<br>"ลูกโยนเสียง"                                                                       |
| - ลูกขวาง ลูกทอน ที่ไม่ควรตรงกับจังหวะ "ทิ้ง" หรือเสียงสำคัญของตะโพนมอญ                                                                                                |
| - ไม่นิยมเสียง B สูงสุด                                                                                                                                                |
| - ไม่ใช่วรรคเพลงแบบสำเนียงไทย หรือเก็บวลีใด ๆ อย่างข้องมอญวงเล็ก                                                                                                       |
| - ไม่ขัดแย้งกับแบบแผน "ลูกขวาง" ซึ่งกล่าวไว้แล้วในหน้าที่ 138                                                                                                          |
| - ใช้เสียง F น้อย โดยมีการใช้เสียงทดแทนสอดคล้องกัน                                                                                                                     |

จากตารางหลักเกณฑ์เพลงมอญข้างต้น มีสาระของ "ลูกขวาง" กับ "ลูกทอน" ดำเนินไป  
ด้วยกัน จึงต้องศึกษาลูกทอนที่สัมพันธ์กับลูกขวาง คือ

ลูกทอน หมายถึง การผูกวรรคเพลงขึ้นมาใหม่เพื่อหลีกเลี่ยงเสียงที่ลูกหลุมผ่านมาถึง (มงคล พงษ์เจริญ, สัมภาษณ์) วรรคเพลงใหม่นี้ บางครั้งไม่เหลือร่องรอยวรรคเพลงลูกหลุมเดิมให้เห็นเค้าเพราะมีการเชื่อมเสียง ขัดกลาทำนอง ตลอดจนเสียงลูกตกสุดท้าย ส่วนจังหวะและทำนองหลักยังคงเดิม



แผนภูมิที่ 6.27 แสดงตัวอย่างลูกทอน ลูกตกหลุม ลูกขวาง

วรรคเพลงซึ่งปรากฏลูกขวาง ลูกทอน ในเพลงประจำบ้านของสำนักคนตรีมอญ 4 แห่ง มีแบบแผนสรุปได้ คือ

1. การเชื่อมวรรคเพลง "เข้า" ก่อนถึง "ลูกขวาง-ลูกทอน" (Approach Note)
2. การใช้ลูกขวาง-ลูกทอน (Structural Pitch)
3. การส่งวรรคเพลง "ออก" ไปสู่เสียงสุดท้าย (Tail)



แผนภูมิที่ 6.28 แสดงแนววรรคเพลงประกอบการใช้แบบแผนสม่ำเสมอ

จากแบบแผนดังกล่าว พบการใช้ลูกขวาง ลูกทอน ตลอดทั้งเพลง การศึกษาวิเคราะห์ให้ห้องเพลงที่ 1 ถึงห้องเพลงที่ 136 นอกจากนั้นรูปแบบการบรรเลงซ้ำ ไม่แตกต่าง จึงมิได้นำมาได้ ทั้งนี้สามารถจัดกลุ่มวรรคเพลงที่มีแบบแผนอย่างเดียวกัน โดยศึกษาแบบแผนการใช้ลูกขวาง ลูกทอน ของสำนักคนตรีมอญบ้านบาตรเป็นหลัก เพราะสำรวจพบว่า

1. การใช้แบบแผนลูกขวางมีการนำมาใช้ซ้ำ ๆ โดยไม่มีการเปลี่ยนแปลง
2. แม้การบรรเลงลูกขวางเพื่ออำนวยใช้ดัดแปลงลูกขวาง แต่นายสุบิน จันทร์แก้ว กล่าวว่านี่เป็น "มือต่อ" จากหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มิสมควรเปลี่ยนแปลง จึงนับว่าเป็น "แบบแผนดั้งเดิม"
3. ส่วนสำนักดนตรีอื่น จัดเป็น "แบบแผนอิสระ" เพราะเมื่อมีการบรรเลงซ้ำ ครูผู้สาธิตบรรเลงแตกต่างจากเดิม ไม่สามารถจัดกลุ่มวรรคเพลงได้ชัดเจน

ฉะนั้น เมื่อนำวรรคเพลง ประโยคเพลง และหน้าทับตะโพนมอญมาสำรวจ สามารถจำแนกได้ ดังนี้

#### 6.4.2.1 การสำรวจโดยรวม ได้แก่

การบรรเลงแบบกลับต้น จากห้องเพลงที่ 1 - 224 มีลูกขวาง 23 วรรคเพลง

การบรรเลงแบบเที่ยวเดียว จากห้องเพลงที่ 1 - 136 มีลูกขวาง 12 วรรคเพลง

6.4.2.2 การสำรวจจำแนกความเหมือน และความแตกต่างโดยอาศัยจังหวะเคาะ ทำนองหลักเสียงสุดท้าย และรูปแบบการใช้ "มือฆ้อง" สรุปได้ดังนี้

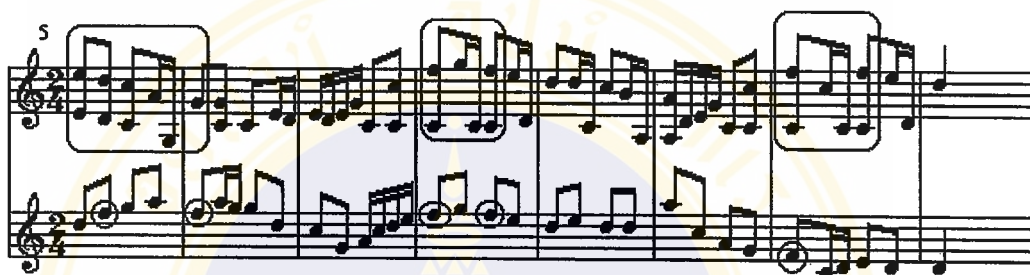
#### ตารางที่ 6.18 แสดงแบบแผนการใช้มือฆ้อง บ้านบาตร

| แบบแผน "ลูกขวาง"                | จำนวน<br>จังหวะเคาะ | ห้องเพลงที่ | ประโยคเพลงที่ | เสียง<br>สุดท้าย |
|---------------------------------|---------------------|-------------|---------------|------------------|
| <u>แบบแผนที่ 1</u>              | 13                  | 5-12        | 1             | เสียง D          |
| การเชื่อมวรรคเพลง "เข้า" การใช้ | 13                  | 22-28       | 2             | เสียง D          |
| "ลูกขวาง" การส่งวรรคเพลง "ออก"  | 13                  | 38-44       | 3             | เสียง D          |
| เหมือนกัน                       | 13                  | 48-54       | 4             | เสียง D          |
|                                 |                     | 58-64       | 4             | เสียง D          |
| <u>แบบแผนที่ 2</u>              |                     |             |               |                  |
| การเชื่อมวรรคเพลง "เข้า" การใช้ | 9                   | 68-72       | 5             | เสียง A          |
| "ลูกขวาง" เหมือนกัน การส่ง      | 7                   | 73-76       | 5             | เสียง A          |
| วรรคเพลง "ออก" แตกต่างกัน       |                     |             |               |                  |
| <u>แบบแผนที่ 3</u>              | 7                   | 93-96       | 6             | เสียง D          |
| การใช้ "ลูกขวาง" และการส่ง      | 9                   | 100-104     | 7             | เสียง D          |
| วรรคเพลง "ออก" เหมือนกัน        | 9                   | 108-112     | 7             | เสียง D          |
| <u>แบบแผนที่ 4</u>              |                     |             |               |                  |
| การเชื่อมวรรคเพลง "เข้า" การใช้ | 13                  | 30-36       | 2-3           | เสียง A          |
| "ลูกขวาง" และการส่งวรรคเพลง     | 21                  | 127-136     | 9-10          | เสียง A          |
| "ออก" เป็นแบบแผนพิเศษ           |                     |             |               |                  |

### ทางมอญบ้านบาตร

ตัวอย่าง : แบบแผนที่ 1 การใช้ลูกขวางเปรียบเทียบกับทำนองหลัก คือวรรคเพลงที่มีเสียงตกหลุม สาริตลูกขวาง โดยนายสุบิน จันทรแก้ว แห่งสำนักดนตรีมอญบ้านบาตร

ห้องเพลงที่ 5 - 12 การใช้ "ลูกขวาง"



ทำนองหลักวรรคเพลงมีเสียงตกหลุม

แผนภูมิที่ 6.29 แสดงการใช้ลูกขวางเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ผู้วิจัย พบว่า การใช้ "ลูกขวาง" ห้องเพลงที่ 5-12 คล้ายกับห้องเพลงที่ 22-28 : 38-44 : 58-64 มีแบบแผน คือ

#### อุปสรรค

1. ทำนองหลัก คือ วรรคเพลงอยู่ในช่วงทบที่ 1 ที่เสียงต่ำเพราะลูกห้องมอญวงใหญ่ไม่มีเสียง B เสียง F จึงบรรเลงยาก
2. ต้องใช้เสียง F รวม 5 ครั้ง ดังในวงกลมของทำนองหลัก

#### แก้ไข

ครั้งที่ 1 เชื่อมวรรคเพลง "เข้า" เสียงต่ำด้วยลูกทอน เพื่อหลีกเลี่ยงเสียง F ด้วย "มือห้องมอญ - นะดิงเนง"



ลาซอล ซอล

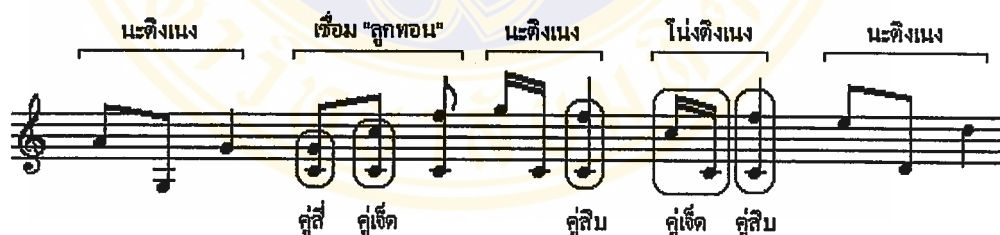
สำหรับข้ามเสียง F ห้องเพลงที่ 5

ครั้งที่ 2 สร้างลูกทอนแบบแผนมอญคู่สี่ ห้องเพลงที่ 6 เพื่อใช้ลูกขวาง ลักษณะนำที่คู่เจ็ดเสียง C ต่อไปให้มือซ้ายอยู่ตำแหน่งเดียวที่เสียง C ช่วงทบทที่ 1 ขณะที่มือขวาอยู่เสียง F บนช่วงทบทที่ 2 ในคู่สิบ  ลูกขวางนี้เป็นการแทนเสียง F ในช่วงทบทที่ 1 ล่าง ในห้องเพลงที่ 8

ครั้งที่ 3 สืบเนื่องจากคู่สิบในครั้งที่ 2 แล้วใช้ "มือห้องมอญ-นะตึงเนง" ด้วย มือขวาที่เสียง G บน มือซ้ายเสียง C ล่าง ตำแหน่งเดียวมือขวาไปเสียง F บน เป็นคู่สิบ  แทนเสียง F ในช่วงทบทที่ 1 ล่างในห้องเพลงที่ 8

ครั้งที่ 4 - 5 เหมือนกับครั้งที่ 3 คือ เสียง C คู่เจ็ด มือซ้ายอยู่ตำแหน่งเดียว มือขวาเลื่อนไปคู่สิบ  ใช้ "มือห้องมอญ-โน้งตึงเนง"  เปลี่ยนมือขวาเป็นเสียง C แล้วลงคู่สิบพร้อมกันในห้องเพลงที่ 11 จึงส่งวรรคเพลง "ออก" เสียง D "นะตึงเนง" โดยมือซ้าย ย้ายมาลงคู่เจ็ด เสียง D ในห้องเพลงที่ 12

ตัวอย่าง : ประกอบการแก้ไขวรรคเพลง ครั้งที่ 1 - ครั้งที่ 5 ในวงกลมตามลำดับ



แผนภูมิที่ 6.30 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 1 บ้านบาตร

ข้อสังเกต จากศึกษาวรรคเพลงการใช้มือห้อง คือ

1. ก่อนจะใช้คู่สิบ ลูกขวาง  ต้องเชื่อมวรรคเพลงด้วยคู่เจ็ดเสียง C ก่อน
2. การใช้มือห้อง "นะตึงเนง" เคลื่อนไปได้หลายเสียง เช่น

แทนเสียงผ่าน มี ฟา ซอล  
 แทนเสียง มี ฟา ซอล  
 ลาซอล ซอล



แทนเสียง ซอล ฟา ฟา

ส่วนมือฆ้อง "โน้ตติงเนง มา นะติงเนง" ใช้เพื่อมิให้ซ้ำจำเจ เพราะจะส่ง  
วรรคเพลงออกเสียงสุดท้าย ต้องเลื่อนมือซ้ายจากเสียง C มารับเสียง D พร้อมกัน



### 3. การใช้มือฆ้อง

"ท่องโน้ต" การใช้มือฆ้องประเภท "ลูกทอน"



แทนเสียง "ซอล ฟา มี ฟา มี"

โดยใช้ "โด" และ "เร" แทน "ฟา" ได้

ตัวอย่าง : แบบแผนที่ 2 การใช้ลูกขวางเปรียบเทียบกับทำนองหลักในวรรคเพลงที่มี



ผู้วิจัย พบว่าการใช้ลูกขวาง ห้องเพลงที่ 68-71 คล้ายกับห้องเพลงที่ 73-76 มีแบบแผน คือ

### อุปสรรค

1. ทำนองหลัก คือ วรรคเพลงอยู่ในช่วงทาบที่ 1 ลูกฆ้องมอญวงใหญ่ไม่มีเสียง B และเสียง F
2. ต้องใช้เสียง F รวม 2 ครั้ง ดังในวงกลมที่ทำนองหลัก

### แก้ไข

ครั้งที่ 1-2 เชื่อมวรรคเพลงลูกทอนคู่เจ็ด เสียง C มือซ้าย อยู่ตำแหน่งเดียว เสียง C แล้วมือขวาไปลูกขวาง คู่สิบเสียง F บน ใช้มือฆ้องมอญ "โน้ดิ่งเนง" โดยมีขอขวาสลับมาเสียง C ย้ายไปคู่สิบ เสียง F แล้วส่งวรรคเพลง "ออก" นะดิ่งเนง ที่เสียง A ในเสียงสุดท้าย

ตัวอย่าง : แบบแผนที่ 3 การใช้ลูกขวางเปรียบเทียบกับทำนองหลักในวรรคเพลงที่มีเสียงตกหลุม

การใช้ลูกขวาง

ทำนองหลัก  
วรรคเพลงมีเสียงตกหลุม

แผนภูมิที่ 6.32 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 3 บ้านบาตร

ผู้วิจัย พบว่า การใช้ลูกขวาง ห้องเพลงที่ 93-95 คล้ายกับห้องเพลงที่ 100-104 : 108-112 มีแบบแผน คือ

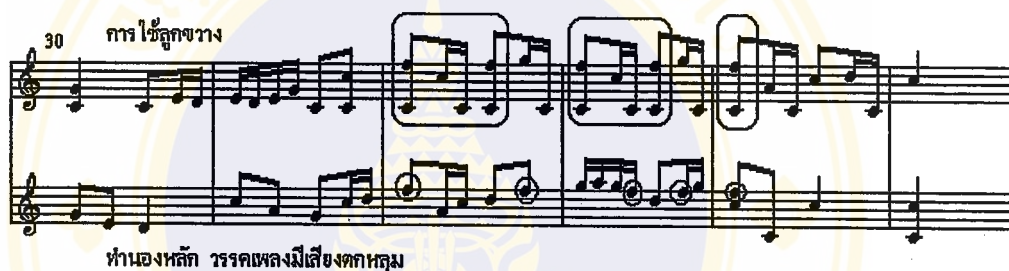
### อุปสรรค

1. ทำนองหลัก คือ วรรคเพลงอยู่ในช่วงทาบที่ 1 ลูกฆ้องมอญวงใหญ่ไม่มีเสียง B และเสียง F
2. ต้องใช้เสียง F รวม 2 ครั้ง ดังในวงกลมที่ทำนองหลัก

**แก้ไข**

ครั้งที่ 1-2 เชื่อมวรรคเพลงลูกทอนคู่เจ็ด เสียง C มือซ้ายอยู่ตำแหน่งเดียว เสียง C แล้วมือขวาใช้มือซ้อง "โน้ดิงเนง" โดยสลับมือขวามาเสียง C ย้ายไปคู่สิบ เสียง F แล้วส่งวรรคเพลง "ออก" นะดิงเนง ที่เสียง D ในเสียงสุดท้าย

ตัวอย่าง : แบบแผนที่ 4 การใช้ลูกขวางเปรียบเทียบกับทำนองหลัก คือ วรรคเพลงที่มีเสียงตกหลุม



แผนภูมิที่ 6.33 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 4 บ้านบาตร

ผู้วิจัย พบว่าการใช้ลูกขวาง มีแบบแผนคือ

**อุปสรรค**

1. ทำนองหลัก คือ วรรคเพลงอยู่ในช่วงทาบที่ 1 ฝั่งมอญวงใหญ่ไม่มีเสียง B และเสียง F
2. ต้องใช้เสียง F รวม 5 ครั้ง ดังในวงกลมที่ทำนองหลัก

**แก้ไข**

เชื่อมวรรคเพลงด้วยคู่เจ็ด C

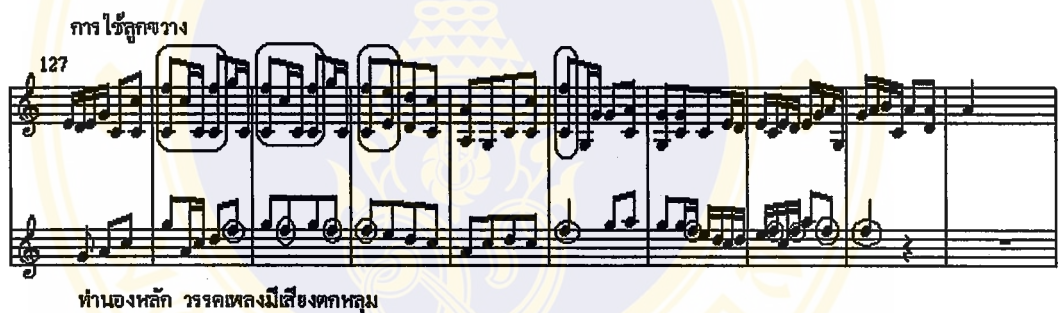
- ครั้งที่ 1 - มือซ้ายอยู่ที่เสียง C ตำแหน่งเดียวที่มือขวาย้ายไปคู่สิบเสียง F
- ครั้งที่ 2 - ใช้ "มือซ้องมอญ โน้ดิงเนง" โดยมือขวามาที่เสียง C สลับไปคู่สิบเสียง F
- ครั้งที่ 3 - ใช้ "มือซ้องมอญ นะดิงเนง" โดยมือขวาไปที่เสียง G สลับไปคู่สิบเสียง F

ครั้งที่ 4 - ใช้ "มือฆ้องมอญ โน้ดิงเนง" โดยมีขวามาที่เสียง C สลับไป  
คู่สิบเสียง F

ครั้งที่ 5 - ใช้ "มือฆ้องมอญ นะดิงเนง" โดยมีขวาไปที่เสียง G สลับไป  
คู่สิบเสียง F

ส่งวรรณเพลง "ออก" ไปที่เสียง A

ตัวอย่าง : แบบแผนที่ 4 การใช้ลูกขวางเปรียบเทียบกับทำนองหลัก คือ วรรณเพลงที่มี  
เสียงตกหลุม



แผนภูมิที่ 6.34 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 4 บ้านบาตร

ผู้วิจัย พบว่าการใช้ลูกขวาง มีแบบแผนคือ

#### อุปสรรค

1. ทำนองหลัก คือ วรรณเพลงอยู่ในช่วงทาบที่ 1 ฆ้องมอญวงใหญ่ไม่มีเสียง B  
เสียง F
2. ต้องใช้เสียง F รวม 10 ครั้ง ดังในวงกลมที่ทำนองหลัก

## แก้ไข

## เชื่อมวรรคเพลง "เข้า" คู่เจ็ดเสียง C

- ครั้งที่ 1 - มือซ้ายอยู่ตำแหน่งเดิเสียง C มือขวาย้ายไปคู่สิบ เสียง F  
 ครั้งที่ 2 - ใช้ "มือห้องมอญ โน้ตดังเนง" มือขวามาเสียง C สลับไปคู่สิบ เสียง F  
 ครั้งที่ 3 - ใช้ "มือห้องมอญ นะดังเนง" มือขวาไปเสียง G สลับมาคู่สิบ เสียง F  
 ครั้งที่ 4 - ใช้ "มือห้องมอญ โน้ตดังเนง" มือขวามาเสียง C สลับไปคู่สิบ เสียง F  
 ครั้งที่ 5 - ใช้ "มือห้องมอญ นะดังเนง" มือขวาไปเสียง G สลับมาคู่สิบ เสียง F  
 ครั้งที่ 6 - เชื่อมวรรคเพลงคู่เจ็ดเสียง C ไปคู่สิบ เสียง F

ครั้งที่ 7 -



แทนเสียง F

ครั้งที่ 8-9 -

ใช้เสียงที่แทนกันได้ คือ เสียง C แทนเสียง F เช่น



โด มิ โด มิ

แทน



ฟา มิ ฟา มิ

ครั้งที่ 10 -

ใช้เสียงที่แทนกันได้ คือ เสียง A แทนเสียง F เช่น



ลา ลา เร ลา

แทน



ฟา ซอล ลา

ตารางที่ 6.19 แสดงแบบแผนการใช้มือน้อง บ้านพาทย์โกสธ

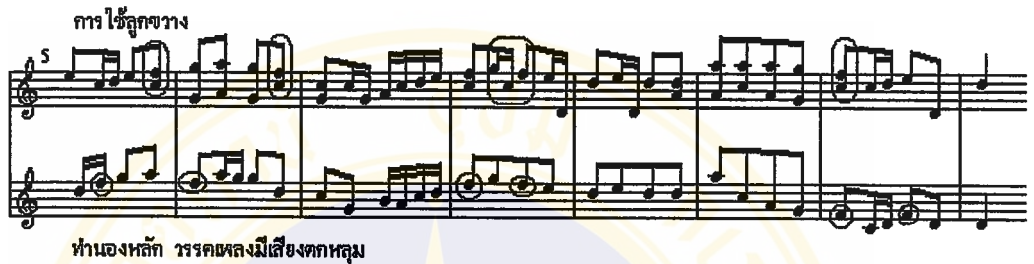
| แบบแผน "ลูกขวาง"                                                                           | จำนวน<br>จังหวะเคาะ | ห้องเพลงที่ | ประ โยคเพลงที่ | เสียง<br>สุดท้าย |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|-------------|----------------|------------------|
| <u>แบบแผนที่ 1</u>                                                                         | 13                  | 5-12        | 1              | เสียง D          |
| การเชื่อมวรรคเพลง "เข้า" การใช้<br>"ลูกขวาง"การส่งวรรคเพลง "ออก"<br>เหมือนกัน              | 13                  | 22-28       | 2              | เสียง D          |
|                                                                                            | 13                  | 38-44       | 3              | เสียง D          |
|                                                                                            | 13                  | 48-54       | 4              | เสียง D          |
|                                                                                            |                     | 58-64       | 4              | เสียง D          |
| <u>แบบแผนที่ 2</u>                                                                         |                     |             |                |                  |
| การเชื่อมวรรคเพลง "เข้า" การใช้<br>"ลูกขวาง" เหมือนกัน การส่ง<br>วรรคเพลง "ออก" แตกต่างกัน | 9                   | 68-72       | 5              | เสียง A          |
|                                                                                            | 7                   | 73-76       | 5              | เสียง A          |
| <u>แบบแผนที่ 3</u>                                                                         | 7                   | 93-96       | 6              | เสียง D          |
| การใช้ "ลูกขวาง" และการส่ง<br>วรรคเพลง "ออก" เหมือนกัน                                     | 9                   | 100-104     | 7              | เสียง D          |
|                                                                                            | 9                   | 108-112     | 7              | เสียง D          |
| <u>แบบแผนที่ 4</u>                                                                         |                     |             |                |                  |
| การเชื่อมวรรคเพลง "เข้า" การใช้<br>"ลูกขวาง" และการส่งวรรคเพลง<br>"ออก" เป็นแบบแผนพิเศษ    | 13                  | 30-36       | 2-3            | เสียง A          |
|                                                                                            | 21                  | 127-136     | 9-10           | เสียง A          |

ทางมอญบ้านพาทย์โกสธ

สำนักดนตรีมอญบ้านพาทย์โกสธ สาธิตการใช้ "มือน้อง" เพลงประจำบ้าน โดยนายบุญรอด  
ทองวิวัฒน์ และนายสมศักดิ์ ไตรวาสน์

ผู้วิจัย พบการใช้ลูกขวางลูกทอน มีแบบแผนคือ

ตัวอย่าง : แบบแผนที่ 1 การใช้ลูกขวางเปรียบเทียบกับทำนองหลัก คือ วรรณเพลงที่มีเสียงตกหลุม



แผนภูมิที่ 6.35 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 1 บ้านพาทยโกศล

การใช้ลูกขวางลูกทอน ห้องเพลงที่ 5-12 คล้ายกับห้องเพลงที่ 22-28 : 38-44 : 48-54 : 58-64

### อุปสรรค

1. ทำนองหลัก คือวรรณเพลงอยู่ในช่วงทบทที่ 1 เพราะฝั่งมอญวงใหญ่ไม่มีเสียง B เสียง F
2. ต้องใช้เสียง F รวม 6 ครั้ง ดังในวงกลมที่มีอยู่ในทำนองหลัก

### แก้ไข

ลักษณะการใช้ "มือฆ้อง" ใช้คู่สี่ เสียง F และเก็บวลีใด ๆ เชื่อมวรรณเพลงคล้ายฝั่งมอญวงเล็กไปเสียงสุดท้าย เสียง D

- ครั้งที่ 1 - ใช้คู่สี่ เสียง F ช่วงทบทที่ 2 ในห้องเพลงที่ 5 แทนเสียง F ของช่วงที่ 1
- ครั้งที่ 2 - ใช้คู่สี่ เสียง F ช่วงทบทที่ 2 ในห้องเพลงที่ 8 แทนเสียง F ของช่วงทบทที่ 1
- ครั้งที่ 3 - ใช้ "มือฆ้อง นะตึงเนง-คู่สี่" มือซ้ายเสียง D มือขวาเสียง G คู่สี่ เสียง F แทนเสียง F
- ครั้งที่ 4 - ใช้คู่สี่ เสียง F ช่วงทบทที่ 1 ในห้องเพลงที่ 11 แทนเสียง F ของช่วงทบทที่ 1

## ข้อสังเกต

ใช้ลักษณะคู่สี่ เสียง F และเก็บวลี ๆ



ตัวอย่าง : แบบแผนที่ 2 การใช้ลูกขวางเปรียบเทียบกับทำนองหลักในวรรคเพลงที่มีเสียงตกหลุม



แผนภูมิที่ 6.36 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 2 บ้านพาทยโกศล

การใช้ลูกขวางลูกทอน ในห้องเพลงที่ 68 - 71 คล้ายกับห้องเพลงที่ 73 - 75

## อุปสรรค

1. ทำนองหลัก คือ วรรคเพลงอยู่ในช่วงทบที่ 1 เพราะฆ้องมอญวงใหญ่ไม่มีเสียง B และเสียง F

2. ต้องใช้เสียง F รวม 2 ครั้ง ดังในวงกลมที่มีอยู่ในทำนองหลัก

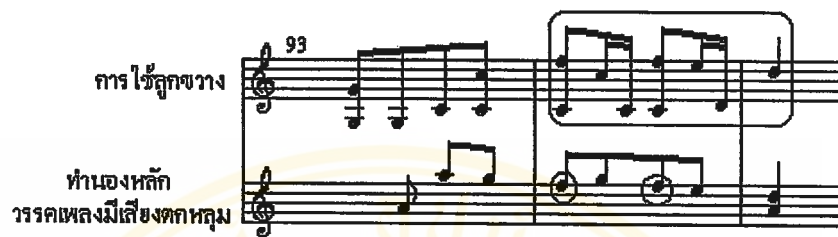
## แก้ไข

- ครั้งที่ 1 - เชื่อมวรรคเพลงด้วยลูกทอน คู่เจ็ด เสียง C มือซ้ายอยู่ตำแหน่งเดียว มือขวาย้ายไปหาคู่สิบ เสียง F
- ครั้งที่ 2 - ใช้ "มือฆ้องมอญ นะตึงเนง" มือขวาไปที่เสียง G สลับกลับมาคู่สิบ เสียง F ส่งวรรคเพลง "ออก" หาเสียงสุดท้าย เสียง A

## ข้อสังเกต

วิธีการใช้มือลูกขวางลูกทอนคล้ายกับสำนักดนตรีมอญบ้านบาตร

ตัวอย่าง : แบบแผนที่ 3 การใช้ลูกขวางเปรียบเทียบกับทำนองหลัก คือ วรรณเพลงที่มีเสียงตกหลุม



แผนภูมิที่ 6.37 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 3 บ้านพาทยโกศล

การใช้ลูกขวางลูกทอนในห้องเพลงที่ 93-96 คล้ายกับห้องเพลงที่ 100-104 : 108-112

#### อุปสรรค

1. ทำนองหลัก คือวรรณเพลงอยู่ในช่วงทบที่ 1 เพราะฝั่งมอญวงใหญ่ไม่มีเสียง B และเสียง F
2. ต้องใช้เสียง F รวม 2 ครั้ง ดังในวงกลมที่มีอยู่ในทำนองหลัก

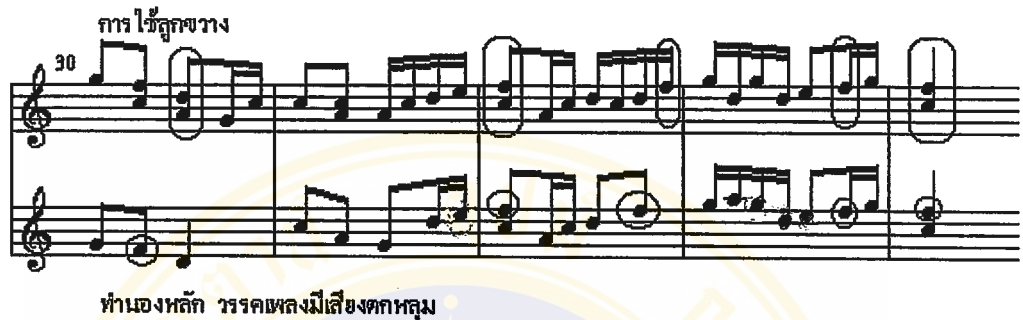
#### แก้ไข

- ครั้งที่ 1 - เชื่อมวรรณเพลง "เข้า" ด้วยคู่เจ็ด เสียง C มือซ้ายตำแหน่งเดียว มือ ขว้าย้ายไปคู่สิบ เสียง F
- ครั้งที่ 2 - ใช้ "มือฝั่งมอญ นะดิงเนง" โดยมือขว้าย้ายไปเสียง G กลับมาคู่สิบ เสียง F ส่งวรรณเพลง "ออก" เสียงสุดท้าย เสียง D

#### ข้อสังเกต

ใช้ลูกขวาง คล้ายกับสำนักคนตรีมอญบ้านบาตร

ตัวอย่าง : แบบแผนที่ 4 การใช้ลูกขวางเปรียบเทียบกับทำนองหลัก คือ วรรณเพลงที่มีเสียงตกหลุม



แผนภูมิที่ 6.38 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 4 บ้านพาทยโกศล

#### อุปสรรค

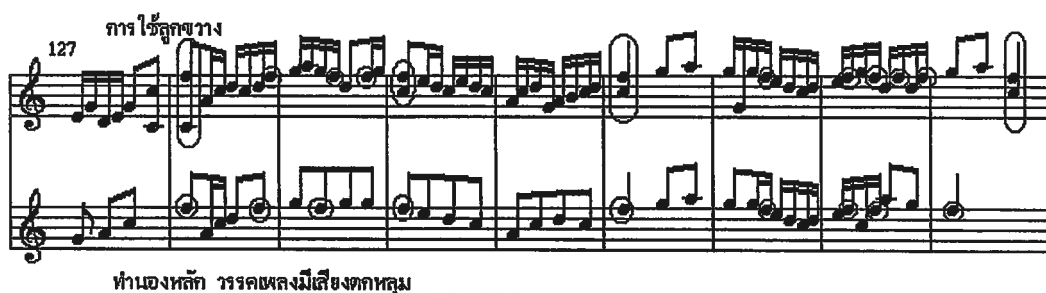
1. ทำนองหลัก คือ วรรณเพลงอยู่ในช่วงทาบที่ 1 เพราะห้องมอญวงใหญ่ไม่มีเสียง B เสียง F
2. ต้องใช้เสียง F รวม 5 ครั้ง ดังในวงกลมที่มีอยู่ในทำนองหลัก

#### แก้ไข

- ครั้งที่ 1-2 - เชื่อมวรรณเพลง "เข้า" ด้วยการใช้คู่สี่ เสียง F ช่วงทาบที่ 2 แล้วเก็บวลีถี่ ๆ ไปหาคู่เสียง F อีกครั้ง
- ครั้งที่ 3-4 - วรรณเพลงอยู่ช่วงทาบที่ 2 เสียง F จึงใช้มือเดียวคือ มือขวา 2 ครั้ง
- ครั้งที่ 5 - ใช้คู่สี่ เสียง F แล้วส่งวรรณเพลง "ออก" ไปหาเสียงสุดท้าย เสียง A

#### ข้อสังเกต

ลักษณะการใช้มือเป็นคู่สี่ เสียง F และการเก็บวลีถี่ ๆ อย่างห้องมอญวงเล็กในช่วงทาบที่ 2 ตลอดเวลา



### แผนภูมิที่ 6.39 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 4 บ้านพาทยโกศล

#### อุปสรรค

1. ทำนองหลัก คือวรรคเพลงอยู่ในช่วงทบที่ 1 เพราะฝั่งมอญวงใหญ่ไม่มีเสียง B และเสียง F
2. ต้องใช้เสียง F รวม 9 ครั้ง ดังในวงกลมที่มีอยู่ในทำนองหลัก

#### แก้ไข

- ครั้งที่ 1-5 - ใช้การเชื่อมวรรคเพลง "เข้า" ด้วยวิธีเก็บวลีดี ๆ อย่างฝั่งมอญวงเล็กอยู่ช่วงทบที่ 2 ในห้องเพลงที่ 128 - 131
- ครั้งที่ 6 - ใช้คู่สี่ เสียง F ช่วงทบที่ 2 ในห้องเพลงที่ 132
- ครั้งที่ 7-10 - ใช้วิธีเก็บวลีดี ๆ ในช่วงทบที่ 2 ในห้องเพลงที่ 133-134
- ครั้งที่ 11- ใช้คู่สี่ เสียง F ช่วงทบที่ 2 แล้วส่งวรรคเพลง "ออก" เสียงสุดท้ายเสียง A

#### ข้อสังเกต

ลักษณะการใช้วิธีเก็บวลีดี ๆ และคู่สี่ เสียง F ในวรรคเพลงทั้งหมด

ตารางที่ 6.20 แสดงแบบแผนการใช้มือห้อง ปทุมธานี

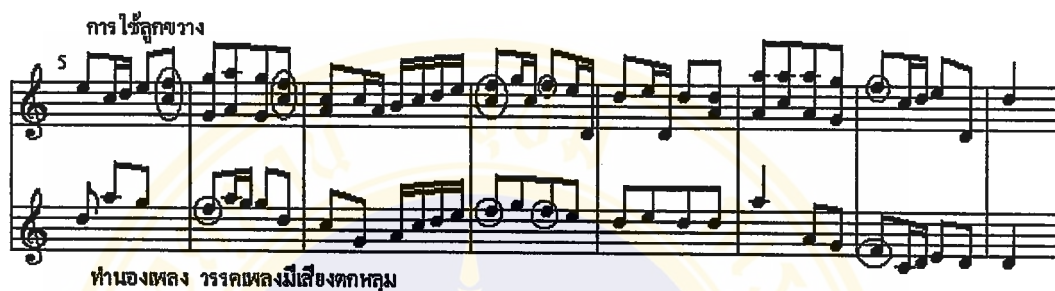
| แบบแผน "ลูกขวาง"                | จำนวน<br>จังหวะเคาะ | ห้องเพลงที่ | ประ โยคเพลงที่ | เสียง<br>สุดท้าย |
|---------------------------------|---------------------|-------------|----------------|------------------|
| <u>แบบแผนที่ 1</u>              | 13                  | 5-12        | 1              | เสียง D          |
| การเชื่อมวรรคเพลง "เข้า" การใช้ | 13                  | 22-28       | 2              | เสียง D          |
| "ลูกขวาง"การส่งวรรคเพลง "ออก"   | 13                  | 38-44       | 3              | เสียง D          |
| เหมือนกัน                       | 13                  | 48-54       | 4              | เสียง D          |
|                                 |                     | 58-64       | 4              | เสียง D          |
| <u>แบบแผนที่ 2</u>              |                     |             |                |                  |
| การเชื่อมวรรคเพลง "เข้า" การใช้ | 9                   | 68-72       | 5              | เสียง A          |
| "ลูกขวาง" เหมือนกัน การส่ง      | 7                   | 73-76       | 5              | เสียง A          |
| วรรคเพลง "ออก" แตกต่างกัน       |                     |             |                |                  |
| <u>แบบแผนที่ 3</u>              | 7                   | 93-96       | 6              | เสียง D          |
| การใช้ "ลูกขวาง" และการส่ง      | 9                   | 100-104     | 7              | เสียง D          |
| วรรคเพลง "ออก" เหมือนกัน        | 9                   | 108-112     | 7              | เสียง D          |
| <u>แบบแผนที่ 4</u>              |                     |             |                |                  |
| การเชื่อมวรรคเพลง "เข้า" การใช้ | 13                  | 30-36       | 2-3            | เสียง A          |
| "ลูกขวาง" และการส่งวรรคเพลง     | 21                  | 127-136     | 9-10           | เสียง A          |
| "ออก" เป็นแบบแผนพิเศษ           |                     |             |                |                  |

ทางมอญปทุมธานี

สำนักดนตรีมอญปทุมธานี สาธิตการใช้ "มือห้อง" เพลงประจำบ้าน โดยนายมงคล พงษ์เจริญ และครูหวน พิณพาทย

ผู้วิจัย พบการใช้ลูกขวาง ลูกทอน มีแบบแผนคือ

ตัวอย่าง : แบบแผนที่ 1 การใช้ลูกขวางเปรียบเทียบกับทำนองหลัก คือ วรรณเพลงที่มีเสียงตกหลุม



แผนภูมิที่ 6.40 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 1 ปทุมธานี

การใช้ ลูกขวางลูกทอน ในห้องเพลงที่ 5-12 คล้ายกับห้องเพลงที่ 22-28 : 38-44 : 48-54 : 58-64

#### อุปสรรค

1. ทำนองหลัก คือวรรณเพลงอยู่ในช่วงทบทที่ 1 เพราะห้องมอญวงใหญ่ไม่มีเสียง B และเสียง F
2. ต้องใช้เสียง F รวม 4 ครั้ง ดังในวงกลมที่มีอยู่ในทำนองหลัก

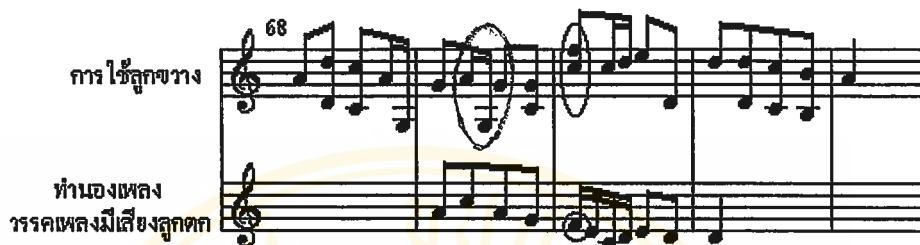
#### แก้ไข

- ครั้งที่ 1-4 ใช้การเชื่อมวรรณเพลง "เข้า ด้วยคู่สี่ เสียง F ในช่วงทบทที่ 2 สลับกับการใช้ "มือห้องมอญ นะตึงเนง" ในคู่สี่ เสียง F

#### ข้อสังเกต

ลักษณะการใช้มือห้อง เป็นคู่สี่ แทนลูกขวาง

ตัวอย่าง : แบบแผนที่ 2 การใช้ลูกขวางเปรียบเทียบทำนองหลัก คือ วรรคเพลงที่มีเสียงตกหลุม



แผนภูมิที่ 6.41 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 2 ปทุมธานี

การใช้ลูกขวางในห้วงเพลงที่ 68-72 คล้ายกับห้วงเพลงที่ 73-76

### อุปสรรค

1. ทำนองหลัก คือ วรรคเพลงอยู่ในช่วงทบที่ 1 ซ้องมอญวงใหญ่ไม่มีเสียง B และเสียง F
2. ต้องใช้เสียง F รวม 1 ครั้ง ดังในวงกลมที่มีอยู่ในทำนองหลัก

### แก้ไข

ครั้งที่ 1 - เชื่อมวรรคเพลง "เข้า" ด้วย "มือซ้องมอญ นะตึงเนง" ไปหาคู่สี่ ช่วงทบที่ 2 ในห้วงเพลงที่ 70 แล้วส่งวรรคเพลง "ออก" เสียง A

### ข้อสังเกต

ใช้ลูกทอน มหาเสียงกลาง พบการใช้วิธี "โยนเสียง" แทนเสียง F ด้วยเสียง E



แทน



ตัวอย่าง : แบบแผนที่ 3 การใช้ลูกขวางเปรียบเทียบกับทำนองหลัก คือ วรรคเพลงที่มีเสียงตกหลุม



แผนภูมิที่ 6.42 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 3 ปทุมธานี

การใช้ลูกขวางลูกทอน ห้องเพลงที่ 93-96 คล้ายกับห้องเพลงที่ 100-104 : 108-112

#### อุปสรรค

1. ทำนองหลัก คือ วรรคเพลงอยู่ในช่วงทบทที่ 1 ห้องมอญวงใหญ่ไม่มีเสียง B และเสียง F
2. ต้องใช้เสียง F รวม 1 ครั้ง ดังในวงกลมที่มีอยู่ในทำนองหลัก

#### แก้ไข

ครั้งที่ 1 - ใช้ลูกทอน "มือห้องมอญ นะตึงเนง" ไปหาคู่สี่ เสียง F ช่วงทบทที่ 2

#### ข้อสังเกต

ใช้ลูกทอน และการ "โยนเสียง" เพื่อให้เสียง E แทนเสียง F เหมือนในแบบแผนที่ 2 ซึ่งกล่าวไว้แล้ว

ตัวอย่าง : แบบแผนที่ 4 การใช้ลูกขวางเปรียบเทียบทำนองหลัก คือ วรรณเพลงที่มีเสียงตกหลุม



แผนภูมิที่ 6.43 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 4 ปทุมธานี

#### อุปสรรค

1. ทำนองหลัก คือวรรณเพลงมีเสียงในช่วงทบทที่ 1 ซ้องมอญวงใหญ่ไม่มีเสียง B และเสียง F
2. ต้องใช้เสียง F รวม 5 ครั้ง ดังในวงกลมที่มีอยู่ในทำนองหลัก

#### แก้ไข

- ครั้งที่ 1 - เชื่อมวรรณเพลง "เข้า" ด้วยคู่สี่ เสียง F ช่วงทบทที่ 2 ในห้องเพลง ที่ 32
- ครั้งที่ 2-4 - ใช้วิธีเก็บวลีดี ๆ อย่างซ้องมอญวงเล็กในช่วงทบทที่ 2
- ครั้งที่ 5 - ใช้คู่สี่ เสียง F เพื่อส่งวรรณเพลง "ออก" มาที่เสียง A

#### ข้อสังเกต

ลักษณะการใช้มือด้วยการเก็บวลีดี ๆ ส่วนเสียงหลักใช้คู่สี่ เสียง F ช่วงทบทที่ 2

ตารางที่ 6.21 แสดงแบบแผนการใช้มือห้อง ปากลัด

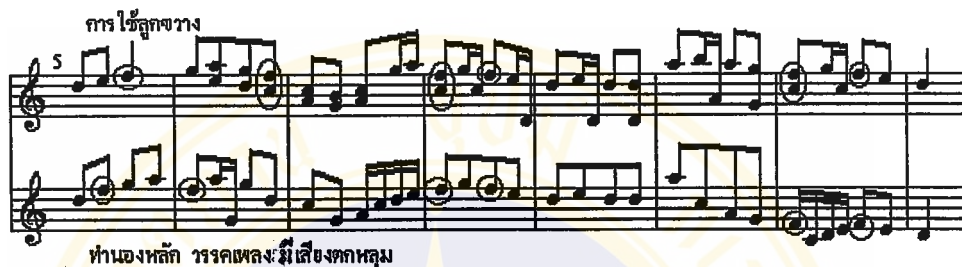
| แบบแผน "ลูกขวาง"                | จำนวน<br>จังหวะเกาะ | ห้องเพลงที่ | ประ โยคเพลงที่ | เสียง<br>สุดท้าย |
|---------------------------------|---------------------|-------------|----------------|------------------|
| <u>แบบแผนที่ 1</u>              | 13                  | 5-12        | 1              | เสียง D          |
| การเชื่อมวรรคเพลง "เข้า" การใช้ | 13                  | 22-28       | 2              | เสียง D          |
| "ลูกขวาง"การส่งวรรคเพลง "ออก"   | 13                  | 38-44       | 3              | เสียง D          |
| เหมือนกัน                       | 13                  | 48-54       | 4              | เสียง D          |
|                                 |                     | 58-64       | 4              | เสียง D          |
| <u>แบบแผนที่ 2</u>              |                     |             |                |                  |
| การเชื่อมวรรคเพลง "เข้า" การใช้ | 9                   | 68-72       | 5              | เสียง A          |
| "ลูกขวาง" เหมือนกัน การส่ง      | 7                   | 73-76       | 5              | เสียง A          |
| วรรคเพลง "ออก" แตกต่างกัน       |                     |             |                |                  |
| <u>แบบแผนที่ 3</u>              | 7                   | 93-96       | 6              | เสียง D          |
| การใช้ "ลูกขวาง" และการส่ง      | 9                   | 100-104     | 7              | เสียง D          |
| วรรคเพลง "ออก" เหมือนกัน        | 9                   | 108-112     | 7              | เสียง D          |
| <u>แบบแผนที่ 4</u>              |                     |             |                |                  |
| การเชื่อมวรรคเพลง "เข้า" การใช้ | 13                  | 30-36       | 2-3            | เสียง A          |
| "ลูกขวาง" และการส่งวรรคเพลง     | 21                  | 127-136     | 9-10           | เสียง A          |
| "ออก" เป็นแบบแผนพิเศษ           |                     |             |                |                  |

ทางมอญปากลัด

สำนักดนตรีมอญบ้านปากลัด สาริตการใช้ "มือห้อง" เพลงประจำบ้าน โดยนายวิเชียร นาวาวิชฐ์ และนายใบ เตมียกลิณ

## ผู้วิจัย พบการใช้ลูกขวางลูกทอน มีแบบแผนคือ

ตัวอย่าง : แบบแผนที่ 1 การใช้ลูกขวางเปรียบเทียบทำนองหลัก คือ วรรณเพลงที่มีเสียงตกหลุม



แผนภูมิที่ 6.44 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 1 ปากัด

การใช้ลูกขวางลูกทอน ห้องเพลงที่ 5-12 คล้ายกับห้องเพลงที่ 22-28 : 38-44 : 48-54 : 58-64

### อุปสรรค

1. ทำนองหลัก คือ วรรณเพลงมีเสียงอยู่ในช่วงทบที่ 1 เพราะฆ้องมอญวงใหญ่ ไม่มีเสียง B เสียง F
2. ต้องใช้เสียง F รวม 6 ครั้ง ดังในวงกลมที่มีอยู่ในทำนองหลัก

### แก้ไข

ลักษณะการใช้ "มือฆ้อง" ใช้คู่สี่ เสียง F และเก็บวลีถี่ ๆ เชื่อมวรรณเพลง คล้ายฆ้องมอญวงเล็กไปเสียงสุดท้ายเสียง D

- ครั้งที่ 1 - เชื่อมวรรณเพลง "เข้า" ด้วยการใช้นิ้วขวา มือเดียวผ่านเสียง F ในช่วงทบที่ 2
- ครั้งที่ 2-3 - ใช้คู่สี่ เสียง F ช่วงทบที่ 2 เป็นคู่สี่ตลอด
- ครั้งที่ 4 - ใช้ "มือฆ้องมอญ นะดิงเนง" ด้วยการใช้นิ้วขวาเสียง F ผ่านมา



ลงที่เสียง D

ฟา เร ตรี

ครั้งที่ 5 - ใช้คู่เสียง F ช่วงทาบที่ 2

ครั้งที่ 6 - ใช้ "มือน้องมอญ นะตึงเนง" ด้วยการใช้นิ้วขวาง เสียง F มือเดียวเหมือนครั้งที่ 4

### ข้อสังเกต

ลักษณะการใช้ "มือน้อง" กรณีต้องใช้เสียง F มีวิธีใช้เฉพาะมือขวาผ่านเสียง แล้วจึงใช้ "มือน้องมอญ นะตึงเนง" เช่น



ตัวอย่าง : แบบแผนที่ 2 การใช้ลูกขวางเปรียบเทียบกับทำนองหลัก คือ วรรณเพลงที่มีเสียงตกหลุม



แผนภูมิที่ 6.45 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 2 ปากัด

การใช้ลูกขวางลูกทอน ในห้องเพลงที่ 68-72 คล้ายกับห้องเพลงที่ 73-76

### อุปสรรค

1. ทำนองหลัก คือ วรรณเพลงมีเสียงอยู่ในช่วงทาบที่ 1 เพราะฝั่งมอญวงใหญ่ ไม่มีเสียง B และเสียง F
2. ต้องใช้เสียง F รวม 2 ครั้ง ดังในวงกลมที่มีอยู่ในทำนองหลัก

### แก้ไข

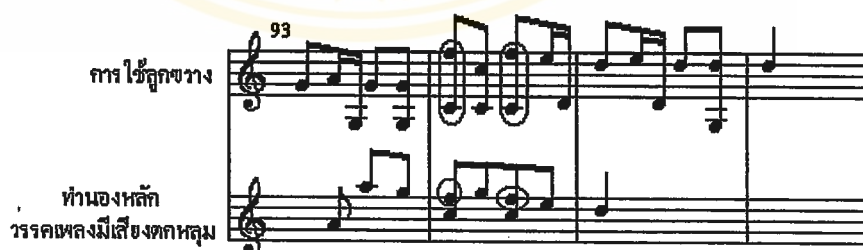
- ครั้งที่ 1 - เชื่อมวรรคเพลง "เข้า" ด้วยการใช้คู่เจ็ด เสียง C ไปที่คู่สิบ เสียง F ช่วงทบทที่ 2
- ครั้งที่ 2 - ใช้คู่เจ็ด เสียง C ข้ามไปคู่สิบ เสียง F แล้วส่งวรรคเพลง "ออก" เสียง A

### ข้อสังเกต

ลักษณะการใช้คู่เจ็ด เสียง C และคู่สิบ เสียง F รู้สึกถึงความชัดเจนดี แตกต่างจาก  
ท่านนักดนตรีคนอื่น



ตัวอย่าง : แบบแผนที่ 3 การใช้ลูกขวางเปรียบเทียบกับทำนองหลัก คือ วรรคเพลงที่มี  
เสียงตกหลุม



แผนภูมิที่ 6.46 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 3 ปากลัด

การใช้ลูกขวางลูกทอน ในห้องเพลงที่ 93-96 คล้ายกับห้องเพลงที่ 100-104 : 108-112

### อุปสรรค

1. ทำนองหลัก คือ วรรคเพลงมีเสียงอยู่ในช่วงทาบที่ 1 ห้องมอญวงใหญ่ไม่มีเสียง B และเสียง F
2. ต้องใช้เสียง F รวม 2 ครั้ง ดังวงกลมที่มีอยู่ในทำนองหลัก

### แก้ไข

- ครั้งที่ 1 - เชื่อมวรรคเพลง "เข้า" ด้วยคู่หกเสียง C ช่วงทาบที่ 1 แล้วข้ามไปคู่สิบ เสียง F ช่วงทาบที่ 2
- ครั้งที่ 2 - ใช้ "มือห้องมอญ โน้ตดิงเนง" โดยมีขวามาที่เสียง C จึงย้ายกลับไปคู่สิบ เสียง F แล้วส่งวรรคเพลง "ออก" เสียง D

### ข้อสังเกต

ลักษณะการใช้ลูกขวาง จากคู่หกเสียง G ไปคู่สิบ เสียง F เป็นวิธี เช่น



ตัวอย่าง : แบบแผนที่ 4 การใช้ลูกขวางเปรียบเทียบทำนองหลัก คือ วรรณเพลงที่มีเสียงตกหลุม



แผนภูมิที่ 6.47 แสดงตัวอย่างแบบแผนที่ 4 ปากัด

การใช้ลูกขวางลูกทอน ในห้องเพลงที่ 30-35

#### อุปสรรค

1. ทำนองหลัก คือ วรรณเพลงมีเสียงอยู่ในช่วงทาบที่ 1 น้อยมอญวงใหญ่ไม่มีเสียง B และเสียง F
2. ต้องใช้เสียง F รวม 2 ครั้ง ดังในวงกลมที่มีอยู่ในทำนองหลัก

#### แก้ไข

- ครั้งที่ 1 - เชื่อมวรรณเพลง "เข้า" ด้วยลูก "ถ่องโน้ง" ในห้องเพลงที่ 1 ไปช่วงทาบที่ 2 ที่คู่สิบ "กรอ"
- ครั้งที่ 2-4 - ใช้วิธีสร้าง "ลูกทอน" ใหม่ที่เป็นรูปแบบพิเศษด้วยการใช้อย่างวรรณเพลง ในเพลงมอญในชุดย่าคำ
- ครั้งที่ 5 - ใช้คู่สี่เสียง C แทนเสียง F ตกหลุม

ตารางที่ 6.22 สรุปการใช้มือห้องสำนักคนตรีมอญ 4 แห่ง

| รูปแบบ      | แบบแผนที่ 1 |   |   |   |   | แบบแผนที่ 2 |   |   |   |   | แบบแผนที่ 3 |   |   |   |   | แบบแผนที่ 4 |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    | การใช้มือ      |
|-------------|-------------|---|---|---|---|-------------|---|---|---|---|-------------|---|---|---|---|-------------|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----------------|
| ครั้งที่    | 1           | 2 | 3 | 4 | 5 | 1           | 2 | 3 | 4 | 5 | 1           | 2 | 3 | 4 | 5 | 1           | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |                |
| บ้านบาตร    | /           | / | / | / | / | /           | / |   |   |   | /           | / |   |   |   | /           | / | / | / | / | / | / | / | / | /  | /  | ลูกขวาง        |
|             |             |   |   |   |   |             |   |   |   |   |             |   |   |   |   |             |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    | คู่สี่ เสียงบน |
|             |             |   |   |   |   |             |   |   |   |   |             |   |   |   |   |             |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    | เก็บวลีดี ๆ    |
|             |             |   |   |   |   |             |   |   |   |   |             |   |   |   |   |             |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    | คู่-เสียงพิเศษ |
| บ้านพาทอโกส | /           | / |   |   |   | /           | / |   |   | / | /           |   |   |   |   |             | / | / |   | / |   |   |   |   |    |    | ลูกขวาง        |
|             |             |   | / | / |   |             |   |   |   |   |             |   |   |   |   |             |   | / | / |   | / |   |   |   |    |    | คู่สี่ เสียงบน |
|             |             |   | / | / |   |             |   |   |   |   |             |   |   |   |   |             |   |   | / | / |   |   |   |   |    |    | เก็บวลีดี ๆ    |
|             |             |   |   |   |   |             |   |   |   |   |             |   |   |   |   |             |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    | คู่-เสียงพิเศษ |
| ปทุมธานี    | /           | / | / | / |   | /           |   |   |   |   | /           |   |   |   |   |             | / |   |   |   |   |   |   |   |    |    | ลูกขวาง        |
|             |             | / | / | / |   | /           |   |   |   |   |             |   |   |   |   |             |   | / |   |   |   |   |   |   |    |    | คู่สี่ เสียงบน |
|             |             | / | / | / |   | /           |   |   |   |   |             |   |   |   |   |             |   | / |   |   |   |   |   |   |    |    | เก็บวลีดี ๆ    |
|             |             |   |   |   |   |             |   |   |   |   |             |   |   |   |   |             |   |   | / |   |   |   |   |   |    |    | คู่-เสียงพิเศษ |
| ปากลัด      | /           |   |   |   | / | /           |   |   |   | / | /           |   |   |   |   |             |   |   |   |   | / | / |   |   |    |    | ลูกขวาง        |
|             |             |   |   |   | / | /           |   |   |   | / | /           |   |   |   |   |             |   |   |   |   | / | / |   |   |    |    | คู่สี่ เสียงบน |
|             |             |   |   |   | / | /           |   |   |   | / | /           |   |   |   |   |             |   |   |   |   | / | / |   |   |    |    | เก็บวลีดี ๆ    |
|             |             | / | / | / |   |             |   |   |   |   |             |   |   |   |   |             |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    | คู่-เสียงพิเศษ |

แบบแผนการใช้ "มือห้อง" รูปแบบพิเศษ (Specific and Characteristic in Performance Practice)

ด้วยสำนักคนตรีมอญในบริบทที่ศึกษา ก่อตั้งมาเป็นเวลานาน ครูคนตรีมอญผู้สืบทอดเพลงประจำบ้านทางห้องมอญวงใหญ่ คือครูอาวุโสผู้ที่มีประสบการณ์สั่งสมและภูมิปัญญาสูง เมื่อนำโน้ตซึ่งบันทึกไว้มาสำรวจรูปแบบการใช้ "มือห้อง" พบลักษณะพิเศษ คือ

การ "โยนเสียง" เสียง D เพื่อเชื่อมระหว่างประโยคเพลง แม้ทำนองหลักคือวรรณเพลงเหมือนกันแต่รูปแบบการใช้ "มือห้อง" เป็นแบบแผนเฉพาะของสำนักคนตรีมอญ เช่น

# การ "โยนเสียง" เสียง D เพื่อส่งท้ายหมดประโยคเพลง

ห้องเพลงที่ 64-65      ห้องเพลงที่ 78-80

บ้านนาตร

บ้านนาทอโกศล

ปทุมธานี

ปากลัด

แผนภูมิที่ 6.48 แสดงตัวอย่างแบบแผนการใช้มือห้องแบบพิเศษ "โยนเสียง"

ห้องเพลงที่ 26-28      ห้องเพลงที่ 32-34

บ้านนาตร

ห้องเพลงที่ 94-96

บ้านนาทอโกศล

ปทุมธานี

ปากลัด

แผนภูมิที่ 6.49 แสดงตัวอย่าง การโยนเสียง "นะดิงเนง , โน่งดิงเนง"

การ "โยนเสียง" เสียง F เพื่อเริ่มเข้าสู่ "ตัวเพลง" ประโยคแรก

1

บ้านมาต

บ้านพาทยโกศล

ปทุมธานี

ปากลัด

แผนภูมิที่ 6.50 แสดงตัวอย่าง การ โยนเสียง F

การใช้คู่เสียงพิเศษ

1. คู่สอง ปรางค์แบบแผนเพียง 2 ตำนกคนตรีมอญ คือ บ้านพาทยโกศล และปากลัด

ห้องเพลงที่ 81-82 เสียง E และเสียง D คู่กันปรากฏหลายครั้ง

81

บ้านพาทยโกศล

ห้องเพลงที่ 2-3 เสียง C และเสียง B คู่กันปรากฏเพียงครั้งเดียว

2

ปากลัด

2. คู่สิบ คู่เก้า ที่มีเสียง F ได้แก่ คู่สิบ เสียง D คู่เก้า เสียง C

41

บ้านพาทยโกศล

คู่เก้า

80

คู่สิบ

95

ปากลัด

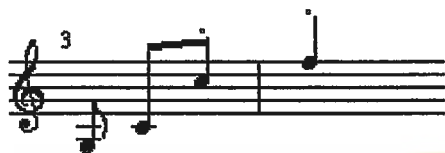
คู่สิบ

แผนภูมิที่ 6.51 แสดงตัวอย่าง การใช้คู่เสียงพิเศษ

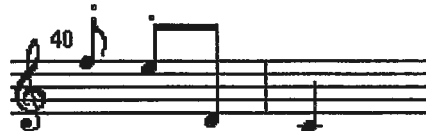


การใช้มือซ้าย มือขวา เพื่อแทนเสียง F โดยเชื่อมเสียงต่ำขึ้นเสียงสูงไปคู่สิบ

บ้านบาตร



ปากลัด



แผนภูมิที่ 6.52 แสดงตัวอย่าง การใช้มือซ้าย มือขวา แทนเสียง

การใช้ "มือจาว ๆ" คือ ลักษณะใช้มือซ้าย มือขวา คู่เสียง โดยมีเสียงห่าง ๆ ไม่ได้ตกแต่งวรรคเพลง ด้วยเจตนาให้เกิดเมื่อดพราย นับว่าเป็นแบบแผนดั้งเดิม

ห้องเพลงที่ 16 - 19

บ้านบาตร



ห้องเพลงที่ 41 - 42

บ้านพาทย์โกศกล



ห้องเพลงที่ 18 - 20

ปทุมธานี



ห้องเพลงที่ 40 - 42

ปากลัด



แผนภูมิที่ 6.53 แสดงตัวอย่าง การใช้มือจาว ๆ

### การใช้ "มือน้องมอญ นะติงเนง และโน่งติงเนง"

1. การใช้มือซ้ายมือขวาไม่ลงคู่พร้อมกัน เพื่อคัดเสียงของลูกตกในลักษณะขึ้นจังหวะ

ห้องเพลงที่ 67-75

นะ ติง เนง                      โน่ง ติง เนง

บ้านบาตร

บ้านพาทย์โกศ

ปทุมธานี

ปากลัด

2. การใช้ "มือน้องมอญ นะติงเนง โน่งติงเนง และลูกทอน ถ่องโน่ง" เพื่อแทนเสียง F และเสียงอื่นๆ เช่น

ใช้ D แทน A                      ใช้ F เฉพาะมือขวา

ใช้ E แทน F                      ใช้ E แทน C

ใช้ D แทน F                      ใช้โซโนแทน F

3. ห้องเพลงที่ 4 ใช้ลูก"ถ่องโน่ง"ลูกทอน คู่สิบ ลูกขวาง

4

การใช้วรรณเพลงซ้ำ โดยสร้างวรรณเพลงใหม่ เฉพาะสำนึก คือ "ตั้งประจำบ้าน-แขวงโนนเคาะ  
กำมะทาน หรือ กลับประโคน" เพื่อแสดงเอกลักษณ์ ได้แก่

### ห้องเพลงที่ 179-185

179

บ้านนาตร

บ้านนาทอโกศล

ปทุมธานี

ปากลัด

### ห้องเพลงที่ 186-193 การใช้ลูก ถ้องโน้ง ลูกทอน ลูกขวาง

186

บ้านนาตร

บ้านนาทอโกศล

ปทุมธานี

ปากลัด

แผนภูมิที่ 6.55 แสดงตัวอย่าง การใช้วรรณเพลงซ้ำ

การใช้ "มืองมอญ" ที่มีลักษณะเด่น ผู้วิจัยสำรวจพบมีรูปแบบคือ

1. แบบแผนการใช้มือเฉพาะเสียง 7 เสียง ในช่วงทบที่ 1 ลักษณะหลบเสียงตกหลุม

บ้านบาตร 80

บ้านพาทยโกศล

ปทุมธานี

ปากลัด

2. แบบแผนพิเศษ

ห้องเพลงที่ 126-130

บ้านบาตร

ห้องเพลงที่ 17-19

บ้านพาทยโกศล

ห้องเพลงที่ 45-47

ปทุมธานี

ห้องเพลงที่ 30-33

ปากลัด

แผนภูมิที่ 6.56 แสดงตัวอย่าง การใช้มืองที่มีลักษณะเด่น

## การออกเพลงไฟซุม กรณีเผาจริงซึ่งมีแบบแผนการออกเพลงแตกต่างกัน

1. สำนักดนตรีมอญบ้านบาตร เพลงไฟซุมต่อจากเพลงประจำวัด สำหรับการเผาจริงมีแบบแผนดังนี้

- ตัดท้ายเพลงประจำวัดออกไป 3 ห้องเพลง ก่อนหมดประโยคเพลง และรอบหน้าทับ หลังเปลี่ยนเสียงเปลี่ยนโหมดเข้าหาเสียง D เพลงประจำบ้าน (ห้องที่ 221 จำนวน 10 ห้อง)



แผนภูมิที่ 6.57 แสดงตัวอย่าง การออกเพลงไฟซุม : บ้านบาตร

- ออกเพลงพิเศษประจำสำนัก เรียกว่า "เพลงไฟซุมเพลิงทางบ้านบาตร" มี 4 ท่อน ท่อนละ 8 ห้องเพลง (บรรเลงซ้ำ 2 ครั้ง) เชื่อมท่อนเพลงด้วยการโยนเสียงที่เสียง C และ โยนเสียงที่เสียง D



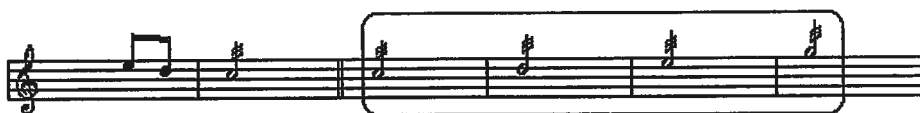
แผนภูมิที่ 6.58 แสดงตัวอย่าง การออกเพลงพิเศษประจำสำนัก

- ออกเพลง "เพลงประชุมเพลิง-ทางทั่วไป" มี 2 ท่อน ท่อนละ 4 ห้องเพลง เชื่อมท่อนเพลงด้วยการ โยนเสียงที่เสียง C และ โยนเสียงที่เสียง D

ตัวอย่าง : เพลงประชุมเพลิง-ทางทั่วไป ลงจบเพลง ลักษณะ แบบมอญ ลงเร็ว



ตัวอย่าง : ลงจบเร็ว ต่อท้ายด้วย "เพลงท้ายย่ำคำ" เลิกงาน



2. สำนักดนตรีมอญบ้านพาทยโกศล เพลงไฟซุม หรือเพลงไฟโซม (สมศักดิ์ ไตรวาสน์, สัมภาษณ์) โดยบรรเลงต่อจากเพลงประจำวัด มีแบบแผนดังนี้

- ตัดท้ายเพลงประจำวัดออกไป 3 ห้องเพลง ก่อนหมดประโยคเพลงและรอบหน้าทับ

ห้องเพลงที่ 221 (เพลงไฟโซม จำนวน 24 ห้องเพลง)



แผนภูมิที่ 6.59 ตัดท้ายเพลงประจำวัด ออกเพลงไฟซุม

- ออกเพลงประชุมเพลิง-ทางทั่วไป โดยเปลี่ยนเสียงเปลี่ยนโหมด เข้าหาเสียงเพลงประจำบ้าน

ตัวอย่าง : เพลงประชุมเพลิง เปลี่ยนเสียงเปลี่ยนโหมดเข้าหาเพลงประจำบ้าน

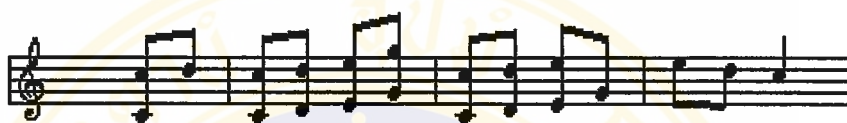


- ลงจบโดยไม่ลงเร็วแบบมอญ รักษาจังหวะเดิมไว้แล้วเข้าสวมเพลงท้ายย่ำคำ เลิกงาน



3. สำนักดนตรีมอญปทุมธานี บรรเลงเพลงไฟฟุ้ง เพลง"ปะลองเปิงชะเมา" เพื่อส่ง  
วิญญาณ โดยบรรเลงต่อจากเพลงประจำบ้าน มีแบบแผนดังนี้

- ตัดท้ายเพลงประจำบ้านออก 3 ห้องเพลง ก่อนหมดประโยคเพลง และรอบ  
หน้าทับ เพื่อออกเพลงส่งวิญญาณ (สำนักดนตรีมอญปทุมธานี เรียกแทนเพลงไฟฟุ้ง)



แผนภูมิที่ 6.60 เพลงส่งวิญญาณ จำนวน 16 ห้องเพลง

- ออกเพลงปะลองเปิงชะเมา หรือเพลงวิญญาณล่อง นายชะอุ่ม คนตรีเสนาะ  
เรียกเพลงมอญคล้องช้าง (สำนักดนตรีมอญอื่นเรียกเพลงประทุมเพลิง)

ตัวอย่าง : เพลงปะลองเปิงชะเมา มีการ โชนเสียง D เชื่อมระหว่างท่อน



- เพลงปะลองเปิงชะเมา มีทางเปลี่ยนเฉพาะสำนักดนตรีมอญปทุมธานี

ตัวอย่าง : เพลงปะลองเปิงชะเมา ทางเปลี่ยน



- ลงจบ โดยลงเร็วแบบมอญ

ตัวอย่าง : ลงจบเร็ว



- ต่อเพลงจิ้งป้าตจบเพลงเลิกลาน

ตัวอย่าง : เพลงจิ้งป้าต



4. สำนักดนตรีมอญปากลัด บรรเลงเพลงประจำบ้าน ออกเพลงกราวรามอญทางเฉพาะของมอญปากลัด มีแบบแผน ดังนี้

- ทำเพลงประจำบ้าน บรรเลงหมดประโยคเพลงโดยไม่ตัดวรรคเพลงออก

ห้องเพลงที่ 224 ออกเพลงกราวจั้งหะเป็น



แผนภูมิที่ 6.61 ทำเพลงประจำบ้านเพื่อออกเพลง

- เพลงกราจังหะเป็น หรือเพลงกราวรามอญ (วิเชียร นาวาดิษฐ์, สัมภาษณ์)

ตัวอย่าง : เพลงกราจังหะเป็น มี 2 ท่อน ท่อนละ 8 ห้องเพลง



- ลงจบ โดยลงเร็วแบบมอญ

ตัวอย่าง : ลงจบเร็ว



- ต่อเพลง "จังหะเป็น" จบเพลงเลิกงาน

ตัวอย่าง : เพลง "จังหะเป็น"



เมื่อนำวรรณคดีเพลงทั้งหมดนี้มาวิเคราะห์ พบการใช้ "มือฆ้อง" คือ

1. การใช้ "ลูกขวาง" จากช่วงทบทที่ 1 มือฆ้องข้ามไปช่วงทบทที่ 2 ส่วนมากจะใช้ คู่เสียง F ส่วนมือซ้ายอยู่ตำแหน่งเดียวกับที่เสียง C ช่วงทบทที่ 1
2. การใช้เสียงแทนกันได้ เกิดขึ้นจากการผูกวรรณคดีเพลงขึ้นใหม่มิให้ผ่านเสียง B เสียง F เสียงแทนที่พบ คือ

|            |                       |
|------------|-----------------------|
| เสียง E    | แทนเสียง F            |
| เสียง D    | แทนเสียง F และเสียง A |
| คู่เสียง C | แทนเสียง F            |

3. ผ่านเสียงเฉพาะมือฆ้องที่มีเสียง F
4. การใช้คู่สาม คู่สี่ ลักษณะมือซ้ายอยู่ตำแหน่งเดียวกับ มือซ้ายเสียง C (ช่วงทบทที่ 1) มือฆ้องข้ามไปเสียง G เสียง A ได้ เพื่อแทนเสียง F ตกหลุมที่มือซ้าย
5. การใช้วิธี โชนเสียง "มือฆ้อง นะดังเนง ถ่องโน่ง
6. การใช้คู่สี่ ช่วงทบทที่ 2 ลักษณะทันทีทันใด ขณะที่บรรเลงอยู่ช่วงทบทที่ 1
7. การใช้วิธีเก็บวลีถี่ ๆ ในช่วงทบทที่ 2 นิยมใช้แทนเสียง F ช่วงทบทที่ 1
8. การใช้คู่พิเศษ เช่น คู่สิบ ที่มีมือซ้ายอยู่เสียง G มือฆ้องอยู่เสียง D เพื่อหลบหลุมเสียง B และเสียง F พร้อมกัน บางทีเรียกว่า ลูกถ่วง หรือใช้ลูกทอน-คู่เสียงที่มีลักษณะเฉพาะของนักดนตรีที่ชำนาญของสำนักดนตรีมอญ

การวิเคราะห์เพลงประจำบ้าน สาริตการใช้ "มือฆ้อง" โดยครุคนตรีมอญอาวุโส จากสำนักดนตรีมอญสำคัญ 4 แห่ง พบแบบแผนการใช้ลูกขวาง ลูกทวน บางสำนักดนตรีมอญใช้คู่สี่ คู่สิบ คู่เจ็ด หรือใช้วิธีเก็บวลีถี่ ๆ ตลอดจนการใช้เสียงบางเสียงทดแทนเสียง F ได้ นี่เป็นภูมิปัญญาสั่งสมที่ท่านรอบรู้ไว้ในเสียง B และเสียง F ซึ่งไม่มีปรากฏที่ลูกฆ้องมอญวงใหญ่ ในช่วงทบทที่ 1 มีสิ่งซ่อนเร้นของเสียงถูกสร้างขึ้นใหม่ได้ เสียงของมือซ้ายเสียง C อยู่ตำแหน่งเดียวกับ ขณะที่มือฆ้องข้ามไปเสียงอื่น ๆ สลับกันอุปมานเหมือนเสียง "คราง-Drone" ของแคนเป็นอย่างยิ่ง นี่เป็นสิ่งที่ผู้วิจัยพยายามค้นหา และนำมาเสนอให้ปรากฏ แม้จะไม่ได้รวบรวมภูมิรู้ทั้งหมดที่บรรพชนสร้างไว้ก็ตามที เพราะบางเสียงบางวรรณคดีเพลงยังมองไม่เห็นอย่างคุณครูท่านคิดทั้งหมด

## สรุป ลักษณะเฉพาะของเพลงประจำบ้าน ทางห้องมอญวงใหญ่

จากการนำโครงสร้างของเพลงประจำบ้าน ซึ่งได้จากงานบันทึกเสียงภาคสนามมาวิเคราะห์ ปรากฏผล ดังต่อไปนี้

### ระดับเสียงห้องมอญวงใหญ่

1. สำนักดนตรีมอญ 4 แห่ง มีลูกฆ้องจำนวน 15 ลูก และมีเสียงตกหลุมในช่วงทปที่ 1 ที่เสียง B และเสียง F
2. การเลือกเสียงบรรเลงเพลงประจำบ้าน ผู้วิจัยเรียกว่า โหมดเสียง (Mode) แตกต่างกัน คือ สำนักดนตรีมอญบ้านบาตร เลือกเสียงบรรเลงเพลงประจำบ้านได้ 2 โหมดเสียง สำนักดนตรีมอญบ้านพาทยโกศล เลือกเสียงบรรเลงได้ 2 โหมดเสียง สำนักดนตรีมอญปทุมธานี "ดนตรีเสนาะ" เลือกเสียงบรรเลงเพลงได้ 3 โหมดเสียง สำนักดนตรีมอญปากลัด "ศิริพาทย" เลือกเสียงบรรเลงได้ 2 โหมดเสียง ทุกสำนักดนตรีมอญ กำหนดการเคลื่อนทำนอง (Melodic Motion) และการเลือกโหมดเสียงแบบแผนเดียวกัน คือ เลือกบรรเลงในลักษณะขึ้นที่สี่
3. ผู้วิจัยกำหนดเรียกการเลือกเสียงบรรเลง โดยอ้างอิงการเรียกลูกฆ้องมอญของนักดนตรีมอญเป็นพื้นฐาน คือ เพลงประจำบ้าน เสียง A เรียกว่า โหมดเสียงลูกกำมะทานหรือลูกตรง เสียง D เรียกว่า โหมดเสียงลูกตั้งป้อย หรือประจำลูกขวาง และเสียง G เรียกว่า โหมดเสียงลูกเจ๊กมั่ว หรือประจำบ้านลูกขวางลูกบน
4. ผู้วิจัยนำเพลงประจำบ้าน ไปบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสากล พบว่าบันไดเสียงมอญ มีระยะซิดอยู่ในขั้นที่ 2-3 และ 6-7
5. แนวการตั้งเสียงประจำสำนักดนตรีมอญ 4 แห่ง ปรากฏค่าเปลี่ยนแปลงแล้วทุกสำนักดนตรี โดยมีรายละเอียดดังนี้
  - 5.1 แนวเสียงเดิมสำนักดนตรีบ้านพาทยโกศล มีแนวต่ำที่สุดเรียงตามลำดับ คือ สำนักดนตรีมอญบ้านบาตร สำนักดนตรีมอญปทุมธานี "ดนตรีเสนาะ" และสำนักดนตรีมอญปากลัด "ศิริพาทย"
  - 5.2 แนวเสียงใหม่ ซึ่งปรับปรุงขึ้นเพื่อความเหมาะสม ยังคงมีแนวเสียงต่ำ ตามลำดับ ดังเดิมข้างต้น
6. รูปแบบดนตรีมอญ ที่มีเอกลักษณ์พิเศษ คือ การขึ้นจังหวะโดยเน้นจังหวะหนักให้อยู่ในจังหวะเคาะที่ 2 ของห้องเพลง โดยมีฉาบใหญ่กำกับ นอกนี้ทุกระลอกเพลงมีเอกลักษณ์ด้านการข้อยทำนองด้วย

7. จังหวะหน้าทับตะโพนมอญ เพลงประจำบ้าน 1 ประโยคเพลง เท่ากับ 1 รอบหน้าทับ มีความยาวนานนับได้จำนวน 16 ห้องเพลง ในเครื่องหมายกำกับจังหวะ 2/4

8. โครงสร้างเพลงประจำบ้าน จัดเรียงประโยคเพลง โดยใช้จังหวะเคาะควบคุม 1 ประโยคเพลง ในเครื่องหมายกำกับ 2/4 หรือ 1 รอบหน้าทับตะโพนมอญ มีจำนวน 16 ห้องเพลง หรือ 32 จังหวะเคาะ บรรเลงย้อนกลับตลอดเพลงรวมเท่ากับ 14 รอบหน้าทับตะโพนมอญ หรือ 224 ห้องเพลง การเรียงท่อนไม่ชัดเจน จึงนิยมนับบรรเลงย้อนกลับ และมีขนบนิยมนอื่น ๆ ดังนี้

8.1 การใช้โหมคเสียงเพื่อเคลื่อนวรรคเพลง ใช้ขั้นที่สี่เพื่อเลือกเสียง เหมือนกันทุกสำนักดนตรี

8.2 การบรรเลงเพลงประจำบ้าน นิยมนับบรรเลงย้อนกลับต้น แล้วออกเพลง ทำนองโศกสำเนียงมอญ

8.3 การใช้ลูกตก (Melodic Skeleton) สำหรับโหมคเสียงลูกดั่งป้อย มีเสียงหลัก คือ ใช้เสียง A เพื่อส่งทำนอง ใช้เสียง F เป็นเสียงอันค้ำรอง ส่วนเสียงสำคัญอันค้ำสุดท้าย (Main Tone) ใช้เสียง D แล้วโยนเสียง (Primary Tone) ที่เสียง D จำนวน 4 ห้องเพลง

8.4 โครงสร้างที่สำคัญใน 1 ประโยคเพลง คือ การส่งวรรคเพลง "เข้า" (Approach Note) จำนวน 8 จังหวะเคาะ วรรคเพลงสำคัญ (Structural Pitch) จำนวน 16 จังหวะเคาะ การส่งวรรคเพลง "ออก" จำนวน 8 จังหวะเคาะ

8.5 การใช้ "มือฆ้อง" มีแบบแผน

9. การใช้ "ลูกขวาง" จากช่วงทาบที่ 1 มือขวาข้ามไปช่วงทาบที่ 2 ส่วนมากจะใช้ คู่เสียง F ส่วนมือซ้ายอยู่ตำแหน่งเดียวที่เสียง C ช่วงทาบที่ 1

10. การใช้เสียงแทนกันได้ เกิดขึ้นจากการผูกวรรคเพลงขึ้นใหม่มิให้ผ่านเสียง B เสียง F เสียงแทนที่พบ คือ

|            |                       |
|------------|-----------------------|
| เสียง E    | แทนเสียง F            |
| เสียง D    | แทนเสียง F และเสียง A |
| คู่เสียง C | แทนเสียง F            |

11. ผ่านเสียงเฉพาะมือขวาที่มีเสียง F

12. การใช้คู่สาม คู่สี่ ลักษณะมือซ้ายอยู่ตำแหน่งเดียวเช่น มือซ้ายเสียง C (ช่วงทาบที่ 1) มือขวาย้ายไปเสียง G เสียง A ได้ เพื่อแทนเสียง F ตกหลุมที่มือซ้าย

13. การใช้วิธีโยนเสียง "มือฆ้อง" นะดิงเนง ถ่องโน้ง

14. การใช้คู่สี่ ช่วงทบทที่ 2 ลักษณะทันทันใด ขณะที่บรรเลงอยู่ช่วงทบทที่ 1
15. การใช้วิธีเก็บวลี ๆ ในช่วงทบทที่ 2 นิยมใช้แทนเสียง F ช่วงทบทที่ 1
16. การใช้คู่พิเศษ เช่น คู่สิบ ที่มีมือซ้ายอยู่เสียง G มือขวาอยู่เสียง D เพื่อหลบ ลูกหลุมเสียง B และเสียง F พร้อมกัน บางที่เรียกว่า ลูกถ่วง หรือใช้ลูกทอน-คู่เสียงที่มีลักษณะเฉพาะของนักดนตรีที่ชำนาญของสำนักดนตรีมอญ

สำนักดนตรีมอญบ้านบาตร กรณีเผาหลอกใช้เพลงประจำบ้าน หากกรณีเผาจริงใช้เพลงประจำวัดออกเพลงไฟไหม้ทางบ้านบาตร ออกเสียงเข้าโหมคเสียงลูกตั้งป้อย ต่อด้วยทำเพลง ย่ำคำ

สำนักดนตรีมอญบ้านพาทยโกศล กรณีเผาหลอกใช้เพลงประจำบ้าน กรณีเผาจริงใช้เพลงประจำวัดออกเพลงไฟไหม้ ออกเข้าหาเสียงโหมคลูกตั้งป้อย และต่อด้วยเพลงทำย่ำคำ

สำนักดนตรีมอญปทุมธานี "ดนตรีเสนาะ" กรณีเผาหลอกใช้เพลงประจำบ้าน กรณีเผาจริงใช้เพลงประจำบ้านออกเพลงไฟไหม้ เพลงส่งวิญญาณ เพลงปะลองเบ็งชะเมา ทางมอญเก่าต่อด้วยเพลงจิ้งปัด

สำนักดนตรีมอญปากกลัด "ศิริพาทย" กรณีเผาหลอกใช้เพลงประจำบ้าน กรณีเผาจริงใช้เพลงประจำบ้าน ออกเพลงกราจี้จ๊ะเป็น : เพลงกราวรามมอญต่อด้วยเพลงจ๊ะเป็น

## บทที่ 7

### สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์เพลงประจำบ้าน ทางห้องมอญวงใหญ่ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติสำนักคนตรึมมอญในพื้นที่ศึกษารวม 4 แห่ง นอกจากนี้ยังศึกษาความหมาย บทบาทของบทเพลง ลักษณะเฉพาะด้านคนตรึมมอญ ได้แก่ ระดับเสียงห้องมอญวงใหญ่ หน้าทับตะโพนมอญ โครงสร้างของบทเพลง ตลอดจนการใช้ "มือห้อง" เพลงประจำบ้าน ทางห้องมอญวงใหญ่

ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาตามวัตถุประสงค์ ในลักษณะสัมภาษณ์ บันทึกข้อมูลในงานภาคสนาม สามารถสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

#### 7.1 สรุปผลการวิจัย

##### 7.1.1 สำนักคนตรึมมอญในพื้นที่ที่ศึกษา

7.1.1.1 สำนักคนตรึมมอญบ้านบาตร ก่อตั้งขึ้นโดยหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ด้วยท่านมีความสามารถด้านระนาดเอก จึงเข้ารับราชการเป็นมหาดเล็กในวังบูรพาภิรมย์ ได้ปรับวงดนตรีของวังจนมีชื่อเสียง ขณะเดียวกันที่บ้านบาตรรับศิษย์เข้ามาฝึกหัดดนตรีด้วย ภายหลังท่านคุ้นเคยกับนักดนตรีชาวมอญคือ นายลุ่ม คนตรึมเจริญ ซึ่งอพยพมาแต่ปทุมธานี ท่านทั้งสองได้ถ่ายทอดเพลงมอญ ปี่พาทย์มอญให้แพร่หลายในสังคมไทย โดยเริ่มบรรเลง ปี่พาทย์มอญงานศพตามวัดต่างๆ ปัจจุบันสำนักคนตรึมมอญบ้านบาตร ได้กลายกลายเป็นมูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ดำเนินกิจกรรมด้านการเผยแพร่ดนตรี ฝึกหัดดนตรีให้แก่ชุมชน

7.1.1.2 สำนักคนตรึมบ้านพาทยโกศล ก่อตั้งโดยหลวงกัลยาณมิตตาวาส (ทับ) มีบุตรคือ จางวางทั่ว พาทยโกศล ผู้ซึ่งเข้าไปรับราชการเป็นมหาดเล็กวังบางขุนพรหม มีหน้าที่ปรับวงดนตรีของวังจนมีชื่อเสียง วงปี่พาทย์มอญของสำนักนี้เริ่มมีมาราวกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ต่อมามีครูดนตรีผู้ใหญ่คือ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) และศิษย์ซึ่งเป็นชาวมอญ เช่น นายอิน อ็อกกังวาล ได้ร่วมกันปรับปรุงเพลงมอญไว้บรรเลงจนเป็นแบบอย่างแก่สำนักดนตรีอื่น

**7.1.1.3 สำนักดนตรีมอญปทุมธานี** นายเงิน คนตรีเสนาะ นับแต่ได้ก่อตั้งสำนักดนตรีมอญขึ้น มีบุตรและหลานสืบทอดวงปีพาทย์มอญไว้ ช่วงที่นายเงิน คนตรีเสนาะ มีชีวิตอยู่ท่านได้เข้าไปรับราชการทหารในวังบางขุนพรหม มีโอกาสได้เข้าไปเฝ้าทูลกระหม่อมวังบางขุนพรหม และทรงโปรดปรานถึงเสด็จมาที่บ้านบางปรอก ปทุมธานี เพื่อทอดพระเนตรมอญ

ขณะปีพาทย์มอญนายเงิน คนตรีเสนาะ มีประวัติสำคัญคือ มีโอกาสได้ถวายบรรเลงประกอบงานพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ณ พระเมรุมาศท้องสนามหลวง เมื่อ พ.ศ. 2454

**7.1.1.4 สำนักดนตรีมอญปากกลัด** นักดนตรีมอญที่ปากกลัดนี้ แต่เดิมนายสังข์ เจริญบุญ บุกเบิกปีพาทย์มอญขึ้น ขณะเดียวกันมีนายหงส์ กาญจนศิลป์ และศิษย์คือนายเอี่ยม ศิริพาทย ผู้ชำนาญเรื่องปีพาทย์มอญประกอบการรำผี รำมอญ มีทางเพลงเฉพาะสำนักดนตรีมอญปากกลัด บรรเลงอยู่แพร่หลาย

## 7.1.2 ความหมายและบทบาทของเพลงประจำบ้าน

เพลงประจำบ้าน เป็นเพลงใช้ประกอบงานศพ ซึ่งจัดที่บ้าน นอกจากนี้ยังเป็นเพลงประกอบย่ำยาม และนักดนตรีมอญยึดถือเป็นเพลงแรก ซึ่งครูสอนให้เพื่อฝึกใช้มือ "ลูกขวาง"

สำหรับการบรรเลงสำคัญในพิธีปลงศพ มีการใช้แตกต่างกัน คือ

สำนักดนตรีมอญบ้านบาตร ใช้บรรเลงกรณีเผาลอก

สำนักดนตรีมอญบ้านพาทยโกศล ใช้บรรเลงกรณีเผาลอก

สำนักดนตรีมอญปทุมธานี สำนัก "คนตรีเสนาะ" ใช้บรรเลงกรณีเผาลอกและเผาจริง

สำนักดนตรีมอญปากกลัด สำนัก "ศิริพาทย" ใช้บรรเลงกรณีเผาลอกและเผาจริง

โหมคเสียงที่ใช้บรรเลง ได้แก่ โหมคเสียงลูกกำมะทาน เสียง A โหมคเสียงลูกตั้งป้อย เสียง D โหมคเสียงลูกเจ๊กมั่ว เสียง G กรณีการประชุมเพลิงศพ ใช้เฉพาะโหมคเสียงลูกตั้งป้อย เสียง D

ขนบนิยมเกี่ยวกับการประชุมเพลิงศพ คือ พระสวดพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เมื่อประธานจุดเพลิงวางดอกไม้จันทร์ ผู้ร่วมงานยืนเคารพผู้วายชนม์ และปีพาทย์บรรเลงเพลงประจำบ้าน

### 7.1.3 เพลงประจำบ้าน ทางห้องมอญวงใหญ่

จากการนำโครงสร้างของเพลงประจำบ้าน ซึ่งได้จากงานบันทึกเสียงภาคสนาม มาวิเคราะห์ปรากฏผล ดังนี้

#### 7.1.3.1. ระดับเสียงห้องมอญวงใหญ่

1. สำนักดนตรีมอญ 4 แห่ง มีลูกมอญจำนวน 15 ลูก และมีเสียงตกหลุมในช่วงทบที่ 1 ที่เสียง B และเสียง F

2. การเลือกเสียงบรรเลงเพลงประจำบ้าน ผู้ศึกษาเรียกว่า โหมดเสียง (Mode) แตกต่างกัน คือ สำนักดนตรีมอญบ้านบาตร เลือกเสียงบรรเลงเพลงประจำบ้านได้ 2 โหมดเสียง สำนักดนตรีมอญบ้านพาทยโกศล เลือกเสียงบรรเลงได้ 2 โหมดเสียง สำนักดนตรีมอญปทุมธานี "ดนตรีเสนาะ" เลือกเสียงบรรเลงเพลงได้ 3 โหมดเสียง สำนักดนตรีมอญปากกลัด "ศิริพาทย" เลือกเสียงบรรเลงได้ 2 โหมดเสียง ทุกสำนักดนตรีมอญ กำหนดการเคลื่อนทำนอง (Melodic Motion) และการเลือกโหมดเสียงแบบแผนเดียวกัน คือ เลือกบรรเลงในลักษณะขึ้นที่สี่

3. ผู้วิจัยนำเพลงประจำบ้านไปบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสากล พบว่าบันไดเสียงมอญมีระยะซิดอยู่ในขั้นที่ 2-3 และ 6-7

4. แนวการตั้งเสียงประจำสำนักดนตรีมอญ 4 แห่ง ปรากฏค่าเปลี่ยนแปลงแล้วทุกสำนักดนตรี โดยมีรายละเอียดดังนี้

ก. แนวเสียงเดิม สำนักดนตรีบ้านพาทยโกศล มีแนวต่ำที่สุดเรียงตามลำดับ คือ สำนักดนตรีมอญบ้านบาตร สำนักดนตรีมอญปทุมธานี "ดนตรีเสนาะ" และสำนักดนตรีมอญปากกลัด "ศิริพาทย"

ข. แนวเสียงใหม่ ซึ่งปรับปรุงขึ้นเพื่อความเหมาะสม ยังคงมีแนวเสียงต่ำตามลำดับ ดังเดิมข้างต้น

7.1.3.2 จังหวะหน้าทับตะโพนมอญ เพลงประจำบ้าน 1 ประโยคเพลง เท่ากับ 1 รอบหน้าทับ มีความยาวนานได้จำนวน 16 ห้องเพลง ในเครื่องหมายกำกับจังหวะ 2/4

7.1.3.3 โครงสร้างเพลงประจำบ้าน จัดเรียงประโยคเพลง โดยใช้จังหวะเคาะควบคุม 1 ประโยคเพลง หรือ 1 รอบหน้าทับตะโพนมอญ มีจำนวน 16 ห้องเพลง หรือ 32 จังหวะเคาะ ในเครื่องหมายกำกับ 2/4 บรรเลงย้อนกลับตลอดเพลงรวมเท่ากับ 14 รอบหน้าทับตะโพนมอญ หรือ 224 ห้องเพลง การเรียงท่อนไม่ชัดเจน จึงนิยมบรรเลงย้อนกลับ และมีขนบนิยมอื่น ๆ ดังนี้

1. การใช้โหมคเสียง เพื่อเคลื่อนวรรคเพลง ใช้ขั้นที่สี่ เพื่อเลือกเสียง เหมือนกันทุกสำนักดนตรี
2. การบรรเลงเพลงประจำบ้าน นิยมบรรเลงย้อนกลับต้น แล้วออกเพลง ทำนองโศกสำเนียงมอญ
3. การใช้ลูกตก (Melodic Skeleton) สำหรับโหมคเสียงลูกตั้งป้อยมีเสียงหลักคือ ใช้เสียง A เพื่อส่งทำนอง ใช้เสียง F เป็นเสียงอันค้ำรอง ส่วนเสียงสำคัญอันค้ำสุดท้าย (Main Tone) ใช้เสียง D แล้วโยนเสียง (Primary Tone) ที่เสียง D จำนวน 4 ห้องเพลง
4. โครงสร้างที่สำคัญใน 1 ประโยคเพลง คือ การส่งวรรคเพลง "เข้า" (Approach Note) จำนวน 8 จังหวะเคาะ วรรคเพลงสำคัญ (Structural Pitch) จำนวน 16 จังหวะเคาะ การส่งวรรคเพลง "ออก" จำนวน 8 จังหวะเคาะ
5. รูปแบบดนตรีมอญ ที่มีเอกลักษณ์พิเศษ คือ การขึ้นจังหวะโดยเน้นจังหวะหนักให้อยู่ในจังหวะเคาะที่ 2 ของห้องเพลง โดยมีฉาบใหญ่กำกับ นอกนี้ทุกวรรคเพลงมีเอกลักษณ์ด้านการข้อยทำนองด้วย

#### 7.1.3.4 แบบแผนการใช้ "มือฆ้อง"

1. การใช้ "ลูกขวาง" จากช่วงทบทที่ 1 มือขวาข้ามไปช่วงทบทที่ 2 ส่วนมากจะใช้ คู่ลิบ เสียง F ส่วนมือซ้ายอยู่ตำแหน่งเดียวที่เสียง C ช่วงทบทที่ 1
2. การใช้เสียงแทนกันได้ เกิดขึ้นจากการผูกวรรคเพลงขึ้นใหม่มิให้ผ่านเสียง B เสียง F เสียงแทนที่พบ คือ
 

|            |                       |
|------------|-----------------------|
| เสียง E    | แทนเสียง F            |
| เสียง D    | แทนเสียง F และเสียง A |
| คู่เสียง C | แทนเสียง F            |
3. ผ่านเสียงเฉพาะมือขวาที่มีเสียง B และเสียง F
4. การใช้คู่สาม คู่สี่ ลักษณะมือซ้ายอยู่ตำแหน่งเดียวเช่น มือซ้ายเสียง C (ช่วงทบทที่ 1) มือขวาข้ามไปเสียง G เสียง A ได้ เพื่อแทนเสียง F ตกหลุมที่มือซ้าย
5. การใช้วิธี โยนเสียง "มือฆ้อง" นะดิงเนง โน่งดิงเนง ถ่องโน่ง
6. การใช้คู่สี่ ช่วงทบทที่ 2 ลักษณะทันทีทันใด ขณะที่บรรเลงอยู่ช่วงทบทที่ 1
7. การใช้วิธีเก็บวลีดี ๆ ในช่วงทบทที่ 2 นิยมใช้แทนเสียง F ช่วงทบทที่ 1

8. การใช้คู่พิเศษ เช่น คู่สิบ ที่มีมือซ้ายอยู่เสียง G มือขวาอยู่เสียง D เพื่อหลบ ลูกหลุมเสียง B และเสียง F พร้อมกัน บางทีเรียกว่า ลูกถ่าง หรือใช้ลูกทอน-คู่เสียงที่มีลักษณะเฉพาะของนักดนตรีที่ชำนาญของสำนักดนตรีมอญ

## 7.2 อภิปรายผลการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง "การวิเคราะห์เพลงประจำบ้าน ทางห้องมอญวงใหญ่" เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ มีการเก็บข้อมูล สํารวจสำนักดนตรีมอญ นักดนตรีมอญผู้อาวุโส เพื่อสาริตและบันทึกเสียงบทเพลง แล้วนำมาถอดทำนองเป็นโน้ตสากลเพื่อศึกษาวิเคราะห์แบบแผนดนตรีมอญ โดยเฉพาะบริบทของเพลง การศึกษาวิเคราะห์ปรากฏอยู่ในบทที่ 5 บทที่ 6 ตามลำดับ การอภิปรายมีสาระที่นำมาพิจารณา คือ

7.2.1 สำนักดนตรีมอญในพื้นที่ศึกษา ได้แก่ สำนักดนตรีมอญบ้านบาตร อดีตเคยเป็น สำนักที่ริเริ่มแบบแผนปีพาทย์บรรเลงงานศพตามวัดต่าง ๆ มีนายสุม ดนตรีเสนาะ ชาวมอญจาก ปทุมธานีเป็นผู้ร่วมปรึกษาเรื่องการบรรเลง การใช้เพลงในพิธีศพ นอกจากนี้ยังมีนายเจริญ จิวต ชาวมอญเข้าร่วมบรรเลงปีพาทย์มอญ ขณะเดียวกันก็นำเพลงไทยเช่น เพลงหน้าพาทย์ไปเผยแพร่ ที่ปทุมธานี สำนักดนตรีมอญบ้านบาตรนี้เป็นแบบอย่างของวงปีพาทย์มอญ และแบบแผนเพลงมอญ ที่บรรเลงอยู่ในปัจจุบัน ส่วนสำนักดนตรีมอญพาทยโกศล มีแบบแผนของเพลงประจำบ้าน ออกเพลง มอญร้องไห้ ซึ่งพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) นายอิน อ็อกกังวาล นายอาจ สุนทร นายไว ปี่มอญ ร่วมกันกำหนดแบบแผน นอกจากนี้มีเพลงดับมอญกละ ซึ่งได้รับความนิยมจนเป็น แบบอย่างในปัจจุบัน ด้านเพลงมอญรำ รำผีในแบบแผนดั้งเดิมของสำนักดนตรีมอญปทุมธานี สำนัก ดนตรีมอญปากกลัด ล้วนมีแบบแผนเฉพาะซึ่งเป็นพิธีกรรมของมอญ นักดนตรีไทยส่วนมากจึงต้อง ฝึกหัดเป็นกรณีพิเศษเท่านั้น

### 7.2.2 ความหมายและบทบาทของเพลงประจำบ้าน

ผู้ศึกษาเข้าไปร่วมกิจกรรมปีพาทย์มอญในงานศพกับสำนักดนตรีมอญ คือสำนักดนตรีมอญ ปทุมธานี ที่วัดฉาง จังหวัดปทุมธานี สำนักดนตรีมอญปากกลัด ที่วัดบางน้ำผึ้งใน จังหวัดสมุทรปราการ สำนักดนตรีมอญบ้านพาทยโกศล ที่วัดกัลยาณมิตร เขตบางกอกใหญ่ กรุงเทพฯ การเข้าร่วมกิจกรรม นี้เพื่อสำรวจข้อมูลเรื่องความหมายและบทบาทของเพลงประจำบ้าน เพื่อพิจารณาถึงข้อมูลที่มีเป็นไปตาม ความจริงเพียงใดบ้าง ผู้ศึกษาพบการใช้เพลงดังนี้

สำนักดนตรีมอญบ้านพาทย์โกศบรรเลงเพลงประจำบ้านตามแบบแผนคือ บรรเลงเมื่อ พระสวดพระอภิธรรมจบสวดท้ายแล้ว เวลาประมาณ 22.00 น. มิได้บรรเลงประ โคมย่ำยาม 24.00 น. ตามแบบโบราณ ส่วนเพลงย่ำรุ่ง คือประ โคมย่ำยามเวลา 6.00 น. ไม่ได้บรรเลง เพราะนักดนตรี กลับบ้านไปตั้งแต่เมื่อคืนก่อน การบรรเลงเพลงประจำบ้านประกอบประธมเพลิงศพเผาลอก (มีเสียง ออดดั่งเตียน) ใช้โหมคเสียงลูกตั้งป้อย เสียง D โดยก่อนบรรเลงงานศพวันนั้นมียังโยชวาจิดด้วย ปี่พาทย์มอญรอให้ยังโยชวาจิดจบแล้ว จึงขึ้นเพลงบรรเลงวนออกเพลงหลายเพลงจนผู้ร่วมงานบางตา จึงลงจบ แบบลงช้า เมื่อเผาจริงเคลื่อนศพเข้าไปที่เตา บรรเลงเพลงยกศพสั้น ๆ พอญาตินำดอกไม้จันทน์จุด เพลิงขึ้น จึงบรรเลงเพลงประจำวัด ก่อนข้างเร็ว แล้วออกเพลงไพฑูริย ลงจบเพลงท้ายย่ำค่ำ แบบไม่ ได้ถอนจังหวะช้าลง สังเกตว่าผู้ร่วมงานยืนเคารพเมื่อเพลงดังขึ้น ไม่พบพระภิกษุ สวดพระอภิธรรม 7 คัมภีร์

สำนักดนตรีมอญปทุมธานี บรรเลงเพลงประจำบ้านเป็นไปตามข้อมูลคือ บรรเลงเมื่อ พระสวดพระอภิธรรมจบ งานวันนั้นมีดอกไม้เพลิงด้วย เมื่อเข้าภาพจุดดอกไม้เพลิง บรรเลงเพลง ประจำบ้านออกเพลงแล้วลงจบแบบลงช้า เวลา 24.00 น. บรรเลงประ โคมย่ำยาม เวลา 6.00 น. บรรเลงประ โคมย่ำยามหรือเพลงย่ำรุ่ง เมื่อถึงเวลาประธมเพลิงศพ เผาลอกบรรเลงเพลงประจำบ้าน โหมคลูกตั้งป้อย ออกเพลงจนกระทั่งผู้ร่วมงานหมด จึงลงจบ พบว่าเมื่อประธมเพลิง พระภิกษุนำ ดอกไม้จันทน์ไปวางที่กองฟอนก่อนฃราวาส แล้วท่านกลับมาอาสนสวดนำพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เวลาประมาณ 23.00 น. จึงเผาจริง โดยบรรเลงเพลงประจำบ้าน โหมคลูกตั้งป้อย ออกเพลงไพฑูริย ส่งวิญญาณ เพลงปะลองเปิงสะมา วิญญาณล่องออกทางเปลี่ยนของสำนัก จบท้ายด้วยเพลงจิ้งปาด เข้าภาพนำน้ำผสมขมิ้นสดขึ้นบนหลังคาแล้วรองมาพรมเครื่องดนตรี ก่อนกลับบ้าน

หากพิจารณาจากงานเข้าร่วมกิจกรรม ปี่พาทย์มอญ ทั้ง 2 แห่ง แล้วทำให้มองเห็นความ แตกต่างการใช้เพลงประจำบ้าน ซึ่งมีได้เป็นไปตามข้อมูลที่ทราบ หรือสอดคล้องกับงานค้นคว้า เรื่องปี่พาทย์มอญ กรณีการใช้เพลงในพิธีกรรม (เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี, 2539: 140-141) ผู้ศึกษาพบ สารเป็นสาเหตุ คือ

1. ความจำเป็นเรื่องสถานที่ เพราะนักดนตรีบ้านพาทย์โกศมิได้นอนค้างที่วัด เหมือนยุคก่อน การบรรเลงประ โคมย่ำยาม และเพลงย่ำรุ่งจึงละเลยไป
2. ส่วนปทุมธานี ด้วยเป็นชาวมอญผู้เคร่งครัดพิธีกรรม และเคร่งครัดแบบแผน ทางดนตรีมอญ จึงทำให้พบว่าการใช้เพลงประจำบ้านเป็นไปตามหน้าที่และแบบแผนดั้งเดิม แม้กระทั่ง ภิกษุสงฆ์ เช่น การสวดพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ การใช้น้ำผสมขมิ้นกันเสนียดจัญไรติดเครื่องดนตรี คาดว่าขนบนิยมนี้อาจจะมีสืบสานไปอีกนาน

การศึกษาริบทและบทบาทของบทเพลงในงานวิจัยครั้งนี้ ปัจจุบันการใช้เพลง บรรเลงไม่เป็นไปตามแบบแผนดั้งเดิม นักดนตรีมอญสมควรจะได้รับการศึกษาแบบแผนดนตรีมอญ นับแต่การบรรเลงด้วยลักษณะที่เหมาะสม คือ

1. ควรบรรเลงช้า ๆ คนระนาดเอกไม่ควรขี้ สะบัด โดยเดินกลอนระนาดทอดไปกับห้องมอญวงใหญ่
2. ให้คนห้องมอญวงใหญ่ เป็นผู้นำออกเพลงด้วยหัวกุ่มเจ นำจบเพลงตาม แบบแผนของปี่พาทย์มอญ
3. คนตะโพนมอญ ไม่ควรตีเสียง ปี่ เสียง ฟัง ฟัด โดยตีหน้าใหญ่ เสียง "ทิ้ง" ให้ย้อยจังหวะ ทำให้เพลงไพเราะสง่างาม
4. การบรรเลงในพิธีประพาศเพลิง กรณีเผาจริง เผาหลอก ควรรักษาแบบแผนการออกเพลงไพเราะ ตามแบบแผนของปี่พาทย์มอญ โดยเฉพาะเรื่องการให้โหมคเสียง

### 7.2.3 ระดับเสียงห้องมอญวงใหญ่

ประการแรก พิจารณาพบเรื่องบันไดเสียงมอญ (Mon Scale) มีระยะชิด (Close Tone) ในขั้นที่ 2-3 และ 6-7 การตั้งแนวเสียงประจำสำนักดนตรีมอญ ผู้ศึกษามีความเห็นเป็นส่วนตัวว่า รู้สึกเสียใจที่ทุกสำนักดนตรีมอญเปลี่ยนแปลงแนวเสียงไปจากเดิมหมดแล้ว โดยเฉพาะสำนักดนตรีมอญบ้านพาทย์โกสธ ซึ่งเดิมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยได้สำรวจแนวตั้งเสียงว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีแนวต่ำสุดของวงการดนตรี (บุญช่วย โสวัตร, 2538: 62) คือ เสียงโด อยู่ที่ 500.00 ต่อรอบต่อวินาที เหตุเพราะโบราณตั้งเสียงเครื่องมอญต่ำกว่าเครื่องไทยนี้เอง ส่วนสำนักดนตรีมอญบ้านบาตร เป็นเช่นเดียวกันทราบจากครูสุบิน จันทร์แก้ว ว่าแนวเสียงหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) คือเครื่องดนตรีของวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร และสกุล "แก้วบุชา" นครชัยศรี จังหวัดนครปฐม คือเสียงโด อยู่ที่ 508.00 ต่อรอบต่อวินาที

สำนักดนตรีมอญปทุมธานี แนวเสียงเดิมคือห้องมอญวงใหญ่โบราณ มรดกของนายขารณาดเสนาะ ปัจจุบันนายหวน พินพาทย์ เก็บรักษาไว้อย่างทะนุถนอม

สำหรับสาระสำคัญอีกอย่างคือ ลูกห้องมอญวงใหญ่ "ตกหลุม" ในเสียง B และเสียง F นับแต่หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) รับแบบแผนมาจาก ฆานุ่ม ดนตรีเจริญ จนปี่พาทย์มอญแพร่หลายอยู่ในทุกวันนี้ แต่ปัจจุบันวงปี่พาทย์มอญบางวงได้นำห้องไทยมาผูกแทนห้องมอญ โดยอ้างว่า "ตียาก" แม้เมื่อบรรเลงแล้วจะสำเนียงได้ว่าเพลงมอญนั้นเป็น "ของเทียม" ทันทิ (หวน พินพาทย์, สัมภาษณ์) การตัด "ลูกหลุม" ของห้องมอญวงใหญ่ออกไปนี้เหมือนกับการตัด "ลูกทั้ง" ของระนาดเอก เสียงถูกรองทวนลูกที่ 2 ลูกที่ 3 (เสียงอนุโลม มี-ฟา หรือเสียง E-F) ออกไปเมื่อประมาณ 40 กว่าปีมาแล้ว มีสาเหตุอ้างว่า "ตียาก" เช่นเดียวกัน หากเป็นเช่นนั้นมีการสอนแบบแผน

การตี "ลูกทั้ง ตกหลุม" กันไว้ให้มาก โดยเฉพาะเพลงกราวใน ปัจจุบันนี้ถูกระนาดเสียงนั้นคงจะยังอยู่ระหว่างการดนตรีไทย

การสำรวจแนวตั้งเสียงของสำนักดนตรีมอญที่เปลี่ยนแปลงไปนี้ เสนอแนะให้หัวหน้าสำนักดนตรีมอญ คนเทียบเสียงเครื่อง พิเคราะห์ไต่ตรองเรื่องขอบเขตของอุโฆษวิทยาและขีดความสามารถของเครื่องดนตรี เมื่อตั้งเสียงสูงขึ้นแล้วทำให้เสียง "อับ" หรือไม่ แม้เครื่อง "สูง" คนร้องปี่มอญเสียงจะเกินพิภพของผู้รับฟังมากกว่าเดซิเบลที่หูมนุษย์ฟังไพอาระและผ่อนคลายด้วย

หากเป็นไปได้ ควรตั้งแนวเสียงแยกเครื่องมอญให้ต่ำกว่าเครื่องไทย อย่างที่เคยมีมาแต่เดิมนักอนุรักษ์ นักมานุษยดนตรีวิทยามองแง่มุมสุนทรียศาสตร์ของเสียงต่ำว่า เป็นเสียงดนตรีเอเชีย-อาคเนย์

#### 7.2.4 จังหวะหน้าทับตะโพนมอญและเปิงมางเพลงประจำบ้าน

ตะโพนมอญมีความสำคัญกับเพลงมอญอย่างยิ่ง เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงให้ความรู้สึกได้ดีมาก ทั้งยังสื่อสารอารมณ์ได้หลายอย่าง ได้พบรูปภาพเก่าแสดงตำแหน่งการตั้งตะโพนมอญ ถูกเคลื่อนย้ายจากเดิม เช่น รูปภาพในหนังสือดุริยางค์สถานศิลป์ (กรมศิลปากร, 2535: 89) พบว่า ตะโพนมอญนั่งหันหน้าออกนอกวงปี่พาทย์ทางด้านขวาของฆ้องมอญวงใหญ่ หน้าใหญ่คือเสียง "ทิ้ง" วางขวางวงปี่พาทย์มอญไว้ เสียง "ทิ้ง" เข้าหูคนฆ้องมอญวงใหญ่จากข้างหลังพอดี เจตนาจะให้เสียง "ทิ้ง" อันเป็นที่เข้าใจกันคือว่า เพลงหมดประโยคหรือหมดรอบหน้าทับแล้ว คนฆ้องมอญวงใหญ่จะได้ระวังจะออกเพลงหรือทำประการใดต่อไป

สำหรับการแบ่งสัดส่วนใน 1 รอบหน้าทับ สำนักดนตรีมอญปทุมธานี แบ่งเป็น 2 : 6 : 4 : 2 : 2 พบว่าสอดคล้องกับลูกตก (Melodic Skeleton) ของวรรณเพลง เช่น  $2 : 6 : 4 : 2 : 2$  ซึ่งเป็น  $D : A : A : F : D$  ซึ่งไปตามลักษณะการไหลวรรณเพลงที่มีเสียงสำคัญ เพื่อเชื่อมวรรณเพลง "เข้า" เสียง D โครงสร้างสำคัญของประโยคเพลงมีเสียง A เสียงส่งวรรณเพลง "ออก" ในเสียงสำคัญอันดับรองเสียง F และเสียงสำคัญยิ่ง ก็คือเสียง D ดังตัวอย่างนี้อยู่ในประโยคเพลงที่ 5 เป็นต้น

คนตะโพนมอญ ไม่ควรตีเสียง ปี่ะ เสียง พริง, พรีด ดีหน้าใหญ่ เสียง "ทิ้ง" ให้ย่อยจังหวะ ทำให้เพลงไพเราะสง่างาม

การบรรเลงในพิธีประชุมเพลิง กรณีเผาจริง เผาหลอก ควรรักษาแบบแผนการออกเพลงไพเราะ ตามแบบแผนของปี่พาทย์มอญ โดยเฉพาะเรื่องการให้โหมคเสียง

### 7.2.5 โครงสร้างของเพลง

ผู้ศึกษามีทรรศนะส่วนตัวอภิปรายได้ว่า ประทับใจโครงสร้างของเพลงมอญเพราะวรรคเพลงแต่ละวรรคอุปมาคล้ายกับการร้อยพวงมาลัย กล่าวคือมีขนาดพวงมาลัยกำหนดอยู่ในวงกลม 3 นิ้วจะนำดอกไม้สีใด ๆ มาร้อยให้ยาวเท่าใดก็ได้ เพลงมอญก็เป็นอย่างนี้คือสามารถนำวรรคเพลง สีลาอย่างใดก็ได้มาบรรเลงติดต่อกันได้เรื่อย ๆ ตามกำหนดของหน้าทับ เพียงแต่จับเสียงหลักในโหมคเสียงได้แม้ข้ามโหมคเสียงยังสามารถนำได้ด้วย เพลงมอญเป็นรูปแบบของเพลงปฏิญาณ โดยแท้จริง

เพลงประจำบ้าน ที่นำมาศึกษานี้จึงกำหนดการจัดเรียงท่อนได้ไม่ชัดเจน เพราะเพลงมอญไม่นิยมบรรเลงซ้ำ แต่ด้วยจังหวะหน้าทับเพลงนี้มีระยะยาวมากคือ 32 จังหวะเคาะ การไหลวรรคเพลงจึงจับเสียงหลักได้ยาก เมื่อผู้ศึกษาคิดถอดโน้ตระดับประคําออกในห้วงเพลงที่ 66-68 และห้วงเพลงที่ 96-111 จึงพบพิศวงว่า นี่คือการเรียงเสียงอย่างง่าย ๆ ที่ซ่อนไว้

สำหรับสัดส่วนของลูกตก สำนักดนตรีมอญบ้านบาตร แบ่ง 4 : 4 : 4 : 4 ต่อหนึ่งรอบหน้าทับ ทำให้มองเห็นโครงสร้างของเพลงประจำบ้านชัดเจนขึ้นมาก เมื่อทำทฤษฎีของมานุษยดนตรีวิทยา Ethnomusicology (Helen Myers, 1992: 30) มาประยุกต์ประกอบในเรื่องของการเชื่อมวรรคเพลง (Approach Note) ที่จริงแล้วผู้เขียนหนังสือกล่าวว่า เป็นการเคลื่อนเข้าหา ส่วนการส่งวรรคเพลง "ออก" กล่าวว่า คือ หางวรรคเพลง แต่อนุโลมมาใช้กับเพลงประจำบ้าน ทำให้อ่านประโยคเพลงง่ายขึ้นคือ

การเชื่อมวรรคเพลง "เข้า" นิยม 8 จังหวะเคาะ

โครงสร้างของวรรคเพลงสำคัญ นิยม 16 จังหวะเคาะ

การส่งวรรคเพลง "ออก" นิยม 8 จังหวะเคาะ

ทั้งหมดนี้คือ 1 ประโยคเพลง หรือ 1 รอบหน้าทับ ของเพลงประจำบ้าน

ระดับเสียงหลัก (Main Structural Pitch) หมายถึงการเลือกเสียงให้เหมาะสมกับแบบแผนของเพลงมอญและพิธีปลงศพ โดยเฉพาะในโหมคลูกตั้งป้อย หรือโหมคประจำบ้านลูกขวาง ฆ้องมอญวงใหญ่ดียาก แต่ปี่มอญเป่าสบายให้พลังเสียงออกดี โหมคเสียงนี้กำหนดไว้กับพิธีประพรมเพลิงศพด้วย นอกจากนี้ยังพบว่า

- การเลือกเสียงเลือกโหมคใช้ระยะห่างเป็นขั้นคู่สี่
- ส่วนการไหลทำนองส่งวรรคเพลงดำเนินไปลักษณะขึ้นคู่หก และขึ้นคู่สาม
- การเรียกระดับเสียงหลักในงานศึกษาวิเคราะห์ครั้งนี้ ผู้ศึกษาเรียกดังนี้

เสียง G เรียกโหมคลูกเจี๊ยมั่ว ตามสายเอกของซอหมอลอย "โก๋รี"

เสียง D เรียกโหมคลูกตั้งป้อย ตรงตามเสียงฆ้องมอญวงใหญ่ ลูกที่หก

เสียง A เรียกโหมคลูกกำมะทาน ตรงตามเสียงฆ้องมอญวงใหญ่ ลูกที่สิบสี่

(การเรียกลำดับเสียงลูกฆ้องมอญวงใหญ่นักดนตรีมอญ คือนายชะอุ่ม คนตรีเสนาะ เรียงจากลูกยอดลงมาโดยยึดเสียงลูกตั้งป้อยว่าลูกที่หก)

การเรียงท่อน (Section) ของเพลงนี้ พบว่าไม่มีการเรียงว่า "ท่อน" อย่างเพลงไทย เพราะเพลงนี้เจตนามีลักษณะพิเศษไม่ย้อนกลับ แม้ย้อนกลับก็มีวรรคเพลง ประโยคเพลงไม่เหมือนเดิม มีส่วนที่ต้องบรรเลงซ้ำเพิ่มเติมหลายตอน สรุปโดยรวม คือ

- 1 ประโยคเพลง หรือ 1 รอบหน้าทับ อาจเรียกได้ว่า "ท่อน"
- ควรบรรเลงย้อนกลับต้นตามแบบแผนเดิม รวม 14 รอบหน้าทับ
- สังเกตพบว่า หากหมดท่อนหมดประโยคสำคัญมีการโยนเสียงที่เสียง D

ประโยคเพลงและลูกตก (Phrase and Melodic Skeleton) ตลอดทั้งเพลงมีประโยคเพลงที่มีลูกตกในเสียงสำคัญ คือ

- เสียงส่งตัวเพลง ใช้เสียง A
- เสียงสำคัญอันดับรอง ใช้เสียง F
- เสียงสุดท้าย หรือแสดงหมดประโยคเพลง และรอบหน้าทับใช้เสียง A และ

เสียง D

ลักษณะเฉพาะของเพลง (Special Aspect) พบว่าผู้ประพันธ์วางประโยคเพลงต้นแบบ (Motif) แล้วแปรทำนองใหม่มาทับซ้ำ ในเสียงลูกตกและเสียงสุดท้ายย้ายไปแต่ประโยคเพลงเท่าเดิม ทำให้สามารถจับกลุ่มทำนองและกลุ่มวรรคเพลงได้

#### 7.2.6. การใช้ "มือฆ้อง" ทางฆ้องมอญวงใหญ่

ผู้ศึกษานิยมแบบแผนมือฆ้องมอญวงใหญ่ "ลูกถ่าง" หลบเสียง B และเสียง F ของช่วงทาบที่ 1 ของสำนักคนตรีมอญบ้านบาตร คือ จัดกลุ่มทำนองในแต่ละวรรคเพลงได้ชัด ด้วยเพราะหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) วัดตามสัดส่วนหน้าทับ ตะโพนมอญ 4 : 4 : 4 : 4 ต่อ 1 รอบการผูกมือ "ลูกถ่าง-ลูกขวาง" จึงเป็นชุด ๆ ใช้บรรเลงเข้าแบบแผนเป็นลำดับกัน (Pattern) ได้ดี สำนักคนตรีมอญปทุมธานี มีแบบแผนการใช้ "ลูกขวาง" อย่างแท้จริง คาดเคาเสียงลูกตกได้ยากคือ "ขวาง" ทั้งจังหวะ "ขวาง" ทั้งทำนอง แบบแผน การใช้ "มือฆ้อง" หลบเสียง "ลูกหลุม" คือ

แบบแผนที่ 1 การใช้คู่สิบ เสียง F โดยมีมือซ้ายอยู่ตำแหน่งเดียวกับเสียง C ในช่วงทบทที่ 1 ส่วนมือขวาข้ามช่วงทบทไปที่เสียง F ช่วงทบทที่ 2 วิธีการนี้เรียกว่า "ลูกขวาง" เสียงที่ได้ยินจากลูกขวางคล้ายกับเสียงครางของแคน โดยเฉพาะเสียง C ของมือซ้าย

การที่ไปกลางไม่มีเสียง B และเสียง F แล้วดีเลียนเสียงของแคน โดยให้คนเลียบดีอินจังหวะคล้ายเสียงครางนี้ คล้ายกับวิธีการของห้องมอญวงใหญ่ มือซ้ายคู่สิบ เสียง F ดีสลับมือซ้าย มือขวาบ้าง ดีพร้อมกันบ้าง เพื่อทดแทนเสียง F ในช่วงทบทที่ 1 นั้นเอง

แบบแผนที่ 2 การใช้เสียงแทน คือ หากวรรคเพลงจะต้องไปหาเสียง F ที่เสียงสูง แก้ไขโดยใช้วรรคเพลงแทนด้วย สนวนวรรคเพลงให้ลงเสียงลงต่ำ ทำนองใหม่ นี่สอดคล้องกับงานค้นคว้าของเฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ซึ่งค้นคว้าเรื่อง "มือขวาง" ของห้องมอญวงใหญ่

แบบแผนที่ 3 ใช้การข้ามเสียงจากช่วงทบทที่ 1 ขึ้นไปคู่สี่ ช่วงทบทที่ 2 อย่าง ทันทีทันใด นี่เป็นการแก้ไขวิธีหนึ่งของห้องมอญวงใหญ่ ด้านความไพเราะแล้วหากปฏิบัติบ่อย ๆ จะทำให้ขาดความสง่างาม ทั้ง ๆ ที่เป็นวิธีการของห้องมอญวงใหญ่อย่างแท้จริง

แบบแผนที่ 4 ใช้การเก็บวลี ๆ พบในงานปีพาทย์มอญภาคสนามค่อนข้างมาก จัดเป็นการแก้ไขคล้ายวิธีการของห้องมอญวงเล็ก หากเป็นวงปีพาทย์มอญเครื่องคู่ มีห้องมอญวงเล็กด้วย การเก็บวลี ๆ อาจซ้ำกับเสียงและวิธีของห้องมอญวงเล็ก เพราะเสียงห้องมอญวงใหญ่ มีเสียงถูกขยอสูงถึงเสียง B ส่วนมากการเก็บวลี ๆ ดำเนินอยู่ในระหว่างลูกเสียงสูงเช่นเดียวกัน เกิดความซ้ำซ้อนด้านแนววรรคเพลง และหน้าที่ของเครื่องดนตรี

แบบแผนการใช้ "มือฆ้อง" ของห้องมอญวงใหญ่นี้ ค่อนข้างไม่เป็นแบบแผนลงตัวแน่นอน ผู้ศึกษาพบว่า สำนักดนตรีมอญบ้านบาตร เรียงลำดับการใช้ "มือฆ้อง" จัดกลุ่มไว้ชัดเจนเพราะเป็น "แบบแผนดั้งเดิม" แตกต่างจากสำนักดนตรีมอญปทุมธานี สำนักดนตรีมอญบ้านพาทย์โกสธและสำนักดนตรีมอญปากลัด เพราะเมื่อถึงวรรคเพลงหรือประโยคเพลงที่ต้องบรรเลงซ้ำรูปแบบจะถูกดัดแปลงอยู่เสมอ ผู้ศึกษาเรียกแบบแผนนี้ว่า "แบบแผนอิสระ"

สิ่งสำคัญคือ คนห้องมอญวงใหญ่ต้องแม่นเพลง เพราะคนตรีมอญยกย่องให้เป็นผู้นำตั้งเพลง ออกเพลง ควรได้ต่อมือฆ้องกับครูโดยตรง มิใช่วิธีจำดังที่เคยได้ยิน "มือจำ" ไม่มีคุณค่าก็ว่าไม่มีครุมาก่อน การตีจาว ๆ ด้วยเสียงซัด ๆ และมือซ้ายเพลงมอญใช้มาก ในเสียงสำคัญ เช่น ลูกโยน ให้ลงน้ำหนักมือมากกว่ามือขวาในลักษณะ "มือโปรง" นี่คือ สุนทรียศาสตร์ของคนตรีมอญโดยแท้จริง

## 7.3 ข้อเสนอแนะ

### 7.3.1 เกี่ยวกับการศึกษาวิจัย

ข้อเสนอแนะเพื่อให้สอดคล้องกับงานวิจัยฉบับนี้ ได้แก่

7.3.1.1 เพลงมอญที่เกี่ยวข้องกับงานศึกษาวิจัยครั้งนี้ คือเพลงประจำบ้าน ทาง 7 ลูก ซึ่งบรรเลงเฉพาะในช่วงทบที่ 1 ที่มีเสียง "ตกหลุม" มีการดำเนินทำนองในลักษณะ "ลูกทอน" ผู้วิจัยพบที่สำนักดนตรีมอญพาทยโกศล และสำนักดนตรีมอญปากลัด

7.3.1.2 ควรมีการศึกษาเพลงมอญ แล้วนำมาบันทึกข้อมูลเก็บรวบรวมไว้ เพราะขณะนี้เพลงมอญแบบแผนดั้งเดิมเริ่มสำรวจไม่พบแล้ว

7.3.1.3 เพลงมอญโบราณ เช่น เพลงก๊อตทุมเม็ยะ เพลงก๊อตทุมเป็ริง ผู้สนใจดนตรีมอญสมควรเตรียมงานศึกษาวิจัยโดยด่วน เพราะขณะนี้มียุคดนตรีมอญบรรเลงได้จำนวนน้อยมาก

7.3.1.4 งานศึกษาวิจัยฉบับนี้มีได้รวมเรื่องเครื่องดนตรีมอญโบราณ ควรมีผู้สนใจรวบรวมรูปลักษณ์ทางกายภาพทางศิลปะ ลวดลาย หรือโครงสร้างทางอุโฆษวิทยา ที่มีกระสวนด้านกำรเสียงอย่างโบราณไว้

7.3.1.5 เพลงมอญที่บรรเลงคู่กับงานวิจัยครั้งนี้ คือ เพลงประจำวัด เพลงมอญที่ใช้บรรเลงออกเพลงแบบดั้งเดิม คือ เพลงพระฉันทมอญ 12 เพลง และเพลงมอญโบราณอื่น ๆ สมควรมีผู้ศึกษาวิจัยสะสมไว้ด้วย เป็นศิลปะวิทยาการดนตรีมอญ โดยเฉพาะเพลงประจำวัดทางเปลี่ยนของสำนักดนตรีมอญบ้านพาทยโกศล และเพลงประจำวัดทางใหม่ของสำนักดนตรีมอญบ้านบาตร เป็นต้น

7.3.1.6 ด้านหน้าทับตะโพนมอญ ในแบบแผนโบราณ เช่นเพลงย่ำเทียง เพลงรำผี และหน้าทับตะโพนอื่น ๆ ที่เป็นหน้าทับเฉพาะเพลง สำรวจพบว่ามีดนตรีมอญบรรเลงได้น้อยมาก

7.3.1.7 ด้านประวัติบุคคล ศัพท์สังคีตรามัญ สารานุกรมเพลง เครื่องดนตรีโบราณ แบบแผนดนตรีเชิงมุขปาฐะ สมควรจัดคณะกรรมการจัดทำไว้

7.3.1.8 ด้านปี่มอญ แบบแผนการเป่า การใช้นิ้วควง ที่เกี่ยวข้องกับเพลงประจำบ้าน โหมดเสียงลูกดังป้อย

7.3.1.9 บริบทที่ผู้วิจัยสมควรจะได้ศึกษาเพิ่มเติม คือสำรวจสำนักดนตรีมอญในแบบแผนดั้งเดิมซึ่งยังมีผู้ใดกล่าวถึง เช่น สำนักดนตรีมอญ วัดม่วง อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี หรือสำนักดนตรีมอญอื่น ๆ ซึ่งมีประวัติความเป็นมายาวนาน

### 7.3.2 เกี่ยวกับการอนุรักษ์และส่งเสริมดนตรีมอญ

การอนุรักษ์และส่งเสริมดนตรีมอญ มีหลายวิธี เช่น

7.3.2.1 ด้านวิชาการดนตรี ควรจัดให้มีการสัมมนานักดนตรีมอญอาวุโส บันทึกรวบรวมแบบแผนไว้ เพื่อช่วยกันส่งเสริมดนตรีมอญ อาจอยู่ในรูปวารสาร นิตยเพลง

7.3.2.2 ด้านนักดนตรี ควรมีการส่งสอนสะสมเพลงมอญ อาจทำได้ในรูปการเรียนแบบทั้งวงพร้อม ๆ กัน เพื่ออนุรักษ์แบบแผนด้าน "มือน้องมอญ" หน้าทับตะโพนมอญ เพลงร้องมอญ และรายละเอียดอื่น ๆ เพื่อให้การบรรเลงเกิดความสมบูรณ์ทุกด้านอย่างถูกต้อง

7.3.2.3 ด้านครูดนตรีมอญอาวุโส ควรเผยแพร่วิทยากร เพลงและแบบแผนอย่างมิได้ปิดบังแก่ชุมชนผู้สนใจ เพราะเป็นแนวทางหนึ่งซึ่งรักษาแบบแผนโบราณไว้ได้สืบไป

7.3.2.4 ด้านหน่วยงานรัฐ องค์กร นักศึกษา สถาตำบล สมควรจัดงานวันดนตรีมอญ เพื่อส่งเสริมกิจกรรมประเพณี

7.3.2.5 เรื่องการตั้งแนวเสียงประจำสำนักดนตรีที่เป็นแนวเสียงเดิม เครื่องดนตรีโบราณ ควรอนุรักษ์ไว้อย่างยิ่ง

7.3.2.6 ด้านผู้ฟัง ผู้จัดงานที่มีพิธีกรรมศพต่าง ๆ ควรเปิดโอกาสให้ดนตรีมอญได้บรรเลงประกอบพิธีกรรมอย่างสมบูรณ์ เปิดโอกาสเรื่องสถานที่เวลาอย่างอิสระ



## บรรณานุกรม

- กลั่น ดนตรีเจริญ. 30 ตุลาคม พ.ศ. 2541. นักดนตรีมอญ. สัมภาษณ์.
- กชกร ตราโมท. 22 มีนาคม พ.ศ. 2542. อาจารย์สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. สัมภาษณ์.
- กรมศิลปากร. (2524). จางวางทั่ว พาทยโกศล. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร.
- \_\_\_\_\_. (2528). งานพระเมรุมาศ สมัยกรุงรัตนโกสินทร์. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์การพิมพ์.
- \_\_\_\_\_. (2535). ดุริยางค์พยานศิลป์. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พรินต์ติ้งกรุฟ.
- เจียน สุขสายชล. (2525). เมื่อปู่ให้สัมภาษณ์หลาน. กรุงเทพมหานคร: ม.ป.ท.
- เจริญชัย ชนไฟโรจน์. (2526). ชีวิตและผลงานของคีตกวีเอกของไทย. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- ฉวีวรรณ ควรแสง. 15, 26 มีนาคม พ.ศ. 2542. นักวิชาการวัฒนธรรมมอญ. สัมภาษณ์.
- เฉลิม บัวทอง. (2523). ไหว้ครู. ใน ที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 19. (25-26). กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.
- เฉลิมศักดิ์ พิฤศศรี. (2539). วัฒนธรรมปีพาทย์มอญของไทย. ใน ที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 27. (140-162). ชลบุรี: มหาวิทยาลัยบูรพา.
- \_\_\_\_\_. (2541). ปีพาทย์มอญในประเทศไทย. วิเคราะห์กรณีมือฆ้องในฆ้องมอญวงใหญ่ การประชุมวิชาการดนตรี ครั้งที่ 3. (1-16). นครปฐม: มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ชะอุ่ม ดนตรีเสนาะ. 12, 16 ธันวาคม พ.ศ. 2541. นักดนตรีมอญ. สัมภาษณ์.
- ชโลมใจ กลั่นรอด. (2541). ทะแยมมอญ: วัฒนธรรมการดนตรีของชาวมอญชุมชนบางกระดี่. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ขึ้น ศิลปบรรเลง. (2529). ที่ระลึก 80 ปี ดร. คุณหญิงขึ้น ศิลปบรรเลง. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์พิมพ์เนศ.
- ณรงค์ เจียนทองกุล. (2539). มานุษยวิทยาการดนตรี: กรณีศึกษานานบางลำภู. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ณรงค์ชัย ปิฎกัธต์. (2542). สารานุกรมเพลงไทย. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.
- ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น. (2539). การศึกษาวรรณคดีของปีพาทย์มอญ. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต, ภาควิชาดุริยางคศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- เดือน พาทยกุล. 2 พฤศจิกายน พ.ศ. 2541. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์.

เทพชู ทับทอง. (2525). กรุงเทพฯ ในอดีต. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์บรรณกิจ.  
ทองคำ พันนัทธี. (2528). ปี่พาทย์มอญวงแรกในประเทศไทย. ใน วัฒนธรรมไทย, 63-68.

\_\_\_\_\_. 16 ธันวาคม พ.ศ. 2542. นักวิชาการวัฒนธรรมมอญ. สัมภาษณ์.

นิยม เจริญบุญ. 15, 18, 26 มีนาคม พ.ศ. 2542. นักดนตรีมอญ. สัมภาษณ์.

บุญเงิน ช้องเสนาะ. 20 พฤศจิกายน พ.ศ. 2541. นักดนตรีมอญ. สัมภาษณ์.

บุญช่วย โสวัตร. (2538). มาตรฐานเสียงดนตรีไทย. ใน ภาษาและวัฒนธรรม, 14 (1), 55-63.

บุญยงค์ เกตุคง. (2524). พระเดช พระคุณท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ. ใน อนุสรณ์คำนึงในวาระ  
ฉลองรอบร้อยปีเกิด. (92-93). กรุงเทพมหานคร: บัณฑิตวิทยาลัย.

บุญรอด ทองวิวัฒน์. 26, 27 มีนาคม พ.ศ. 2542. นักดนตรีผู้สืบทอดเพลงดนตรี. สัมภาษณ์.

บุญเสริม ภู่อาลี. (2525). บัณฑิต. ใน งานพระราชทานเพลิงศพ นายเทียบ คงลายทอง. (94-95)  
กรุงเทพมหานคร: ม.ป.ท.

ใบ เตมียกถิน. 15 มีนาคม พ.ศ. 2542. นักดนตรีมอญผู้สืบทอดเพลงดนตรี. สัมภาษณ์.

ประจวบ ชูวงษ์. 18 มีนาคม พ.ศ. 2542. นักดนตรีมอญ. สัมภาษณ์.

ประทวน พิณพาทย์. 28 มีนาคม พ.ศ. 2542. นักดนตรีมอญ. สัมภาษณ์.

ประโลม พิณพาทย์. 28 มีนาคม พ.ศ. 2542. นักร้องมอญ. สัมภาษณ์.

ประสิทธิ์ ถาวร. (2524). ครูผู้เสมือนพ่อ. ใน อนุสรณ์คำนึงในวาระฉลองรอบร้อยปีเกิด. (61-67).  
กรุงเทพมหานคร: บัณฑิตวิทยาลัย.

ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง. 24 พฤศจิกายน พ.ศ. 2541. นักดนตรีทาสกุลศิลปบรรเลง. สัมภาษณ์.

ปรุ่ง วงศ์จันทน์. 16, 27 ธันวาคม พ.ศ. 2541, 22 มีนาคม พ.ศ. 2542. นักร้องมอญ. สัมภาษณ์.

พระพรหมปรีชา. (2498). คำของพระพรหม. ใน งานพระราชทานเพลิงศพ หลวงประดิษฐไพเราะ  
(ศร ศิลปบรรเลง). (40-41). กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัย.

พระมหาช่วง อุเจริญ. 22 มีนาคม พ.ศ. 2542. นักภาษามอญ. สัมภาษณ์.

พินิจ ฉายสุวรรณ. 24 กรกฎาคม พ.ศ. 2541. ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย มหาวิทยาลัยมหิดล. สัมภาษณ์.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2523). จ.ส.อ. ขรรค์ โปร่งน้ำใจ. อนุสรณ์งานฌาปนกิจศพ, (12-13)

กรุงเทพมหานคร: ม.ป.ท.

\_\_\_\_\_. (2524). สยามสังคีต. ศิลปวัฒนธรรม ฉบับพิเศษ. (23-25). กรุงเทพมหานคร:  
สำนักพิมพ์เจ้าพระยา.

\_\_\_\_\_. (2524). 100 ปี นักดนตรีไทย จางวางทั่ว พาทยโกศล. ศิลปวัฒนธรรม, 12. (12), 64-81.

\_\_\_\_\_. (2529). ดนตรีวิจิตร. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์สยามสมัย.

พูนพิศ อมาตยกุล และคนอื่น ๆ. (2541). คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ. ใน อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ. (39-40). กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง.

พูนพิศ อมาตยกุล และคนอื่น ๆ. (2525). นามานุกรมนักดนตรี. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มงคล พงษ์เจริญ. 28 พฤศจิกายน พ.ศ. 2541, 16 ธันวาคม พ.ศ. 2541, 28 มีนาคม พ.ศ. 2542.

นักดนตรีมอญผู้สืบทอดเพลงดนตรี. สัมภาษณ์.

มนตรี ตราโมท. (2524). หลวงประดิษฐไพเราะกับข้าพเจ้า. ในอนุสรณ์คำนิ่งในวาระฉลองรอบร้อยปีเกิด. (45-48). กรุงเทพมหานคร: บัณฑิตวิทยาลัย.

เลื่อน สุนทรวาทิน. 22 มีนาคม พ.ศ. 2542. นักร้อง. สัมภาษณ์.

วัฒนา บุรกลีกร. 22 มีนาคม พ.ศ. 2542. ข้าราชการบำนาญ. นักภาษามอญ. สัมภาษณ์.

วรรณิกา สุภาพิชญ์. (2540). รำลึกพิธีบวงสรวงดวงพระวิญญาณ ขนบธรรมเนียมมอญ

โบราณ น้อมเกล้าฯ อุทิศถวาย "สมเด็จพระเจ้า". ใน สกุลไทย, 43 (2245). 10-13.

วิเชียร กุลตันท์. (ม.ป.ป.). เมื่อประเทศสยามส่งคณะดนตรีไปพาทย์ไปแสดงที่ประเทศอังกฤษในรัชสมัยพระนางวิกตอเรีย. ใน ศิลปวัฒนธรรม, 72-88.

วิเชียร นาวาวิชญ์. 15, 26, 27 มีนาคม พ.ศ. 2542. นักดนตรีมอญผู้สืบทอดเพลงดนตรี. สัมภาษณ์.

วิบูลย์ ตระกูลสุน. (2542). ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์อุยกูร์ : กรณีศึกษาจังหวัดสุพรรณบุรี และจังหวัดอุทัยธานี. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชานิติ  
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

วิมาลา ศิริพงษ์. (2534). การสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีไทยในสังคมไทยปัจจุบัน: ศึกษากรณี

สกุลพาทย์โกสุมและสกุลศิลปบรรเลง. วิทยานิพนธ์สังคมวิทยาและมานุษยวิทยา

มหาบัณฑิต, สาขาวิชามานุษยวิทยา คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัย  
ธรรมศาสตร์.

สังัด ภูเขทอง. (2540). ชุดหา ถ้า...เพลงไทย. นครปฐม: มหาวิทยาลัยมหิดล.

\_\_\_\_\_. 30 ตุลาคม พ.ศ. 2541. ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัย  
มหิดล. สัมภาษณ์.

สันต์ สุวรรณประทีป. (2539). ทิ้งกระจาดวัดกัลยาณมิตร. ใน ศิลปวัฒนธรรม, 27(3). 40-50.

สันติเทพ ศิลปบรรเลง. (2538). ประวัติเพลงย่ำคำ. วัฒนธรรมไทย, 10-18.

สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ, สำนักงานเลขาธิการนายกรัฐมนตรี. (2528). รวมเรื่องและ  
ข้อปฏิบัติเกี่ยวกับราชสำนัก. กรุงเทพมหานคร: วิกตอรีเพาเวอร์พอยท์.

สุจิตต์ วงษ์เทศ และทรงวิทย์ ดลประสิทธิ์. (2525). หลวงประดิษฐไพเราะ (2424-2524)

100 ปี นักดนตรีเอก กรุงรัตนโกสินทร์. ใน ศิลปวัฒนธรรม, 2(10), 16-59.



สุจริตลักษณ์ ดีผดุง และคนอื่น ๆ. (2538). มอญ. สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท  
มหาวิทยาลัยมหิดล: โรงพิมพ์สหธรรมิก.

สุบิน จันทร์แก้ว. 23 มีนาคม พ.ศ. 2542. ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.  
นักดนตรีผู้สืบทอดเพลงดนตรี. สัมภาษณ์.

สุรินทร์ ทับรอด. (2541). พิธีรำผีเสื้อในงานศพของชาวมอญพระประแดง. วิทยานิพนธ์  
ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย  
มหาวิทยาลัยมหิดล.

สุเอ็ด กษเสนี. (2527). วัฒนธรรมประเพณีมอญ. เมืองโบราณ, 70 (3), 50-65.

เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์. (2528). ระนาดน้ำผึ้ง ครุรวม พรหมบุรี. ศิลปวัฒนธรรม, 6(10), 100-127.

\_\_\_\_\_. (2535). ครุญขันธ์ เกตุคง. ศิลปินแห่งชาติ : ระนาดไข่มุกกลั่นบนจานหยก.

ศิลปวัฒนธรรม ฉบับพิเศษ, กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้ง.

สมศักดิ์ ไตรวสาน. 6, 26, 27 มีนาคม พ.ศ. 2542. นักดนตรีมอญผู้สืบทอดเพลงดนตรี. สัมภาษณ์.

หวน พิณพาทย์. 28 มีนาคม พ.ศ. 2542. นักดนตรีมอญผู้สืบทอดเพลงดนตรี. สัมภาษณ์.

อนรรฆ จรรย์ยานนท์. 15 มีนาคม พ.ศ. 2542. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์, สัมภาษณ์.

อนันต์ สบฤกษ์. 3 มีนาคม พ.ศ. 2542. อาจารย์สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท  
มหาวิทยาลัยมหิดล. สัมภาษณ์.

อมร แม่นเมืองแมน. (2524). เบสกีตาร์. กรุงเทพมหานคร: แม่นเมืองแมนการพิมพ์.

อานันท์ นาคคง. (2539). คีตกกรรมหลังความตาย. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย: โรงพิมพ์ห้องภาพ  
สุวรรณ.

อุดม อรุณรัตน์. (2526). ดุริยางคดนตรีจากพระพุทธศาสนา. นครปฐม: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2526). 48 ปีของข้าพเจ้าและบทความบางเรื่อง. กรุงเทพมหานคร: เจริญวิทย์  
การพิมพ์.

อุทัย พาทยโกศล. 6 มีนาคม พ.ศ. 2542. นักดนตรี. สัมภาษณ์.

Emmert, Richard., & Minegishi, Yuki. Musical Voices of Asia. Japan: Heibonsha.

Fumio, Koizumi., Yoshihiko, Tokumaru., & Osamu, Yamagushi. (1976). Asian Musics in  
an Asian Perspective. Japan: Heibonsha.

Morton, David. (1976). The Traditional Music of Thailand. University of California Press, Ltd.  
London, England.

Myer, Helen. (1992). The Norton / Grove Handbook in Music Ethnomusicology An Introduction.  
New York: W.W. Norton & Company.

Seelig, Paul J. (1932). Siamese Music. Bandoeng, N.O.J. Java.



เพลงประจำบ้าน  
ทางห้องมอญวงใหญ่

♩ = 45

ทางมอญปทุมธานี

ห้องมอญวงใหญ่

เป็งมาง

ตะโพนมอญ

ทางมอญบ้านพาทย์โกสธ

ห้องมอญวงใหญ่

เป็งมาง

ตะโพนมอญ

ทางมอญบ้านบาตร

ห้องมอญวงใหญ่

เป็งมาง

ตะโพนมอญ

ทางมอญปากลัด

ห้องมอญวงใหญ่

เป็งมาง

ตะโพนมอญ

1

The musical score is presented in four systems. Each system contains three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff, and a bottom staff with a bass clef. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed in groups. The first system begins with a measure number '1'. The second, third, and fourth systems each begin with a measure number '4'. The background of the page features a large, faint watermark of the Mahidol University emblem.

9

The musical score is written on four systems of staves. Each system consists of a treble clef staff, a bass clef staff, and a grand staff (treble and bass clef). The music is in 4/4 time. The first system starts with a treble clef staff containing a melody of eighth and sixteenth notes, and a bass clef staff with a simple accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a more complex melody with many beamed sixteenth notes in the treble staff, and a bass staff with a simple accompaniment. The fourth system continues the complex melody and accompaniment. The score is marked with a '9' at the beginning of the first system.

17

The musical score is written for a single melodic line, likely for a flute or violin, using a treble clef. The time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each consisting of a treble staff and a bass staff. The melody is highly rhythmic, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second system has a treble clef and a key signature of one flat. The third system has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth system has a treble clef and a key signature of one flat. The score is numbered 17 in the top left corner. A large, faint watermark of Mahidol University is visible in the background of the score.

25

The musical score is presented on four systems of staves. Each system includes a treble clef staff at the top, a middle staff, and a bass clef staff at the bottom. The notation is primarily in eighth and sixteenth notes, with many beamed groups indicating a fast tempo. The first system begins with a measure number of 25. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a double bar line and a repeat sign, suggesting a section repeat. The fourth system concludes the page with a final cadence. A large, faint watermark of the Mahidol University seal is centered in the background of the page.

33

The musical score is written for a single melodic line, likely for a flute or violin, using a treble clef. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 2/4. The score is divided into four systems, each consisting of a treble staff and a bass staff. The music is characterized by a steady eighth-note pulse, with occasional sixteenth-note runs and rests. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second system continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The third system shows a continuation of the eighth-note motif. The fourth system concludes the piece with a final eighth-note figure. A large, faint watermark of Mahidol University is visible in the background of the score.

41

The musical score is written on four systems of staves. Each system consists of a treble clef staff, a bass clef staff, and a grand staff (treble and bass clef). The music is in 4/4 time. The first system (measures 41-44) features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second system (measures 45-48) continues the melody and bass line. The third system (measures 49-52) features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. The fourth system (measures 53-56) continues the melody and bass line. The score is written in a standard musical notation style with notes, rests, and bar lines.

49

The musical score is written for a single melodic line, likely a flute or violin, in 4/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The melody is highly technical, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second system continues the melody with similar rhythmic patterns. The third system shows a change in the bass staff, with a double bar line and a repeat sign. The fourth system concludes the piece with a final cadence. A large, faint watermark of Mahidol University is visible in the background of the score.

57

The musical score is written on four systems of staves. Each system consists of a treble clef staff, a bass clef staff, and a grand staff (treble and bass clef). The music is in 4/4 time and features a complex melody with many sixteenth and thirty-second notes. The background features a large, faint watermark of the Mahidol University seal.

65

The image displays a musical score for four systems. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. A large, faint watermark of Mahidol University is visible in the background.

73

The musical score on page 73 consists of four systems of staves. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The first system starts with a treble clef staff containing a series of eighth and sixteenth notes, followed by a bass clef staff with a similar rhythmic pattern. The second system continues the melody in the treble clef staff, with the bass clef staff providing a harmonic accompaniment. The third system features a more complex rhythmic pattern in the treble clef staff, with the bass clef staff following. The fourth system concludes the page with a final melodic phrase in the treble clef staff and a corresponding bass line. A large, semi-transparent watermark of the Mahidol University logo is centered in the background of the page.

81

The musical score on page 81 consists of four systems of music. Each system is written on a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The melody is primarily in the treble clef, while the bass clef provides harmonic support with chords and single notes. A large, faint watermark of Mahidol University is visible in the background of the page. The final measure of the fourth system features a fermata over the treble staff, indicating a pause or a long note.

89

The musical score on page 89 consists of four systems of staves. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The first system begins with a treble clef staff containing a series of eighth and sixteenth notes, followed by a bass clef staff with a few notes. The second system continues the melody in the treble clef staff, with the bass clef staff providing a harmonic accompaniment. The third system features a more complex treble clef staff with many beamed notes, while the bass clef staff has a few notes. The fourth system concludes the page with a treble clef staff and a bass clef staff. A large, faint watermark of the Mahidol University logo is visible in the background of the page.

97

The musical score is presented in four systems, each consisting of a treble staff and a bass staff. The first system begins with a treble staff containing a melodic line with a '5' above it, and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The fourth system continues the melody and accompaniment. The score is written in a standard musical notation style with a watermark of Mahidol University in the background.

105

The musical score on page 105 consists of four systems, each with a treble staff and a bass staff. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. A large, semi-transparent watermark of the Mahidol University seal is centered over the page, behind the musical staves.

113

The image displays a musical score for page 113, consisting of four systems of music. Each system is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. A large, faint watermark of Mahidol University is centered over the middle two systems. Each system concludes with a double bar line. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, and rests, indicating a complex rhythmic structure.

121

The musical score on page 121 consists of four systems, each with a treble staff and a bass staff. The first system begins with a treble staff containing a series of eighth and sixteenth notes, followed by a bass staff with a few notes. The second system continues the melodic line in the treble staff, with the bass staff providing a simple harmonic accompaniment. The third system features a more complex treble staff with many beamed notes, while the bass staff has a few notes. The fourth system concludes the page with a treble staff of beamed notes and a bass staff with a few notes. A large, faint watermark of the Mahidol University seal is visible in the background of the page.

129

137

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody in the treble staff is highly rhythmic, featuring many triplets and sixteenth notes. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. A large, faint watermark of Mahidol University is visible in the background of the score.

145

Copyright by Mahidol University

153

The musical score consists of four systems, each with a piano (P) staff and a cello (C) staff. The piano part is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The cello part is written in bass clef. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. A large, faint watermark of the Mahidol University seal is visible in the background of the page.

161

The musical score is presented in four systems. Each system contains three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a grand staff (treble and bass clef). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. The first system is marked with a large '161'. The score is set against a background featuring a large, faint watermark of Mahidol University.

169

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. A large, faint watermark of Mahidol University is visible in the background of the score.

แซกโนนเคาะกำมะทาน

177



ดิ่งกลับประโคม



ดิ่งบ้านบาตร



แกว



185

โซโนเสียง

-5-

โซโนเสียง

โซโนเสียง

โซโนเสียง

193

The musical score is presented in four systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a style that suggests a traditional Thai or Southeast Asian melody. The first system starts with a treble clef staff and a bass clef staff. The second system has a treble clef staff and a bass clef staff. The third system has a treble clef staff and a bass clef staff. The fourth system has a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a style that suggests a traditional Thai or Southeast Asian melody. The score is on page 220 of a supplement.

201

The musical score on page 201 consists of four systems of staves. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a single melodic line across these staves. The notation includes various note values, rests, and bar lines. A large, semi-transparent watermark of the Mahidol University seal is visible in the background of the page.

209

The musical score is presented in four systems. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a complex, fast-paced melody, often featuring triplets and sixteenth notes. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with various note values and rests. A large, faint watermark of Mahidol University is visible in the background of the score.

ตัดออกเพลงประกอบการเผาจริง

217

ตัดออกเพลงประกอบการเผาจริง

ตัดออกเพลงประกอบการเผาจริง

ตัดออกเพลงประกอบการเผาจริง

ตัดออกเพลงประกอบการเผาจริง

ตัดออกเพลงประกอบการเผาจริง

$\text{♩} = 85$

เพลงส่งวิญญาณ ไฟโซม

1

$\text{♩} = 90$  เพลงไฟโซม ประชุมเพลง

1

$\text{♩} = 90$  เพลงไฟโซม

1

$\text{♩} = 90$  เพลงกรัจจังพะเป็น

1

9



9



เพลงไฟไหม้ทางเฉพาะ บ้านบาตร

9



9



17



This system contains two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody of eighth and sixteenth notes with various ornaments. The lower staff is in bass clef and contains a simple accompaniment of dotted half notes.

17



This system contains two staves. The upper staff continues the melody from the previous system. The lower staff continues the accompaniment.

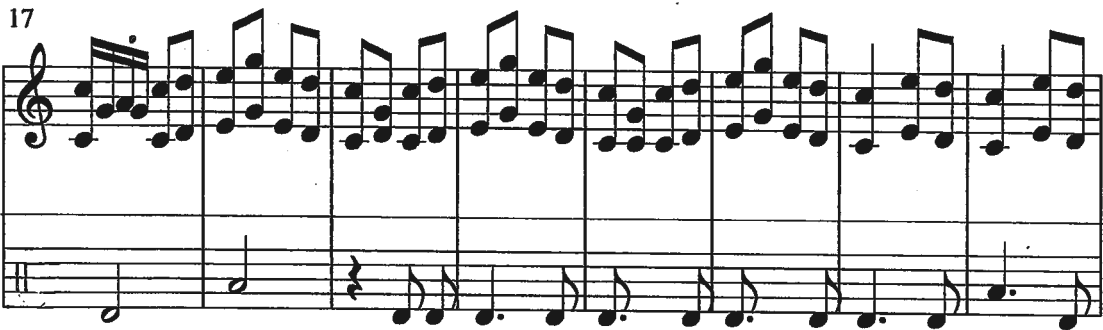
17

โชนเสียง



This system contains two staves. The upper staff has a melodic line with the Thai text "โชนเสียง" (Chon Siang) written above it. The lower staff continues the accompaniment.

17



This system contains two staves. The upper staff continues the melody. The lower staff continues the accompaniment.

25

System 1, measures 25-32. Treble clef, key of C major. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various ornaments. The bass line has dotted half notes and quarter notes.

25

System 2, measures 33-40. Treble clef, key of C major. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line has dotted half notes and quarter notes.

25

System 3, measures 41-48. Treble clef, key of C major. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line has dotted half notes and quarter notes.

25

เพลง: "จันทระเป็น"

*rit.*

System 4, measures 49-56. Treble clef, key of C major. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line has dotted half notes and quarter notes. A "rit." marking is present below the bass line.

33



First system of musical notation, measures 33-40. The treble staff contains eighth-note patterns with grace notes. The bass staff contains dotted quarter notes with eighth rests.

33



Second system of musical notation, measures 33-40. The treble staff contains eighth-note patterns with grace notes. The bass staff contains dotted quarter notes with eighth rests.

33



Third system of musical notation, measures 33-40. The treble staff contains eighth-note patterns with grace notes. The bass staff contains dotted quarter notes with eighth rests.

33



Fourth system of musical notation, measures 33-40. The treble staff contains eighth-note patterns with grace notes, ending with a double bar line. The bass staff contains dotted quarter notes with eighth rests.

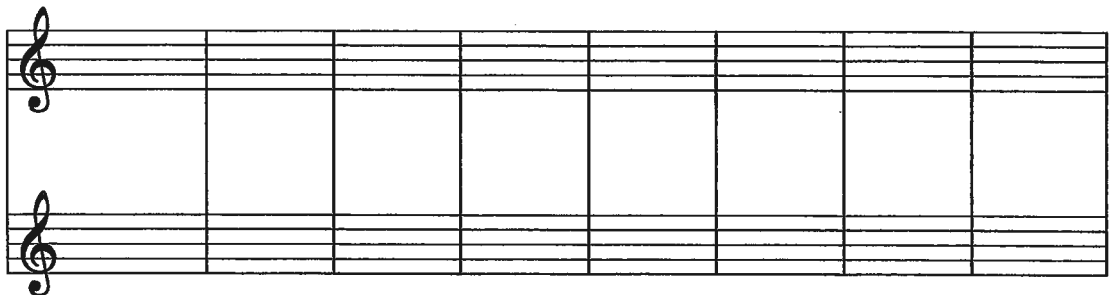
ทางเปลี่ยนเพลงประลองเบ็งสะเมา

41

41

เพลงไฟห่มทางบ้านบาตร

41



57

System 1, measures 57-64. Treble staff: measures 57-60 contain eighth-note patterns with slurs and ties; measures 61-64 contain sixteenth-note patterns with slurs. Bass staff: measures 57-64 contain dotted half notes with eighth rests.

57

System 2, measures 57-64. Treble staff: measures 57-60 contain eighth-note patterns with slurs and ties; measures 61-64 contain sixteenth-note patterns with slurs. Bass staff: measures 57-64 contain dotted half notes with eighth rests.

57

System 3, measures 57-64. Treble staff: measures 57-60 contain eighth-note patterns with slurs and ties; measures 61-64 contain sixteenth-note patterns with slurs. Bass staff: measures 57-64 contain dotted half notes with eighth rests.

System 4: Empty musical staves for measures 57-64.

65

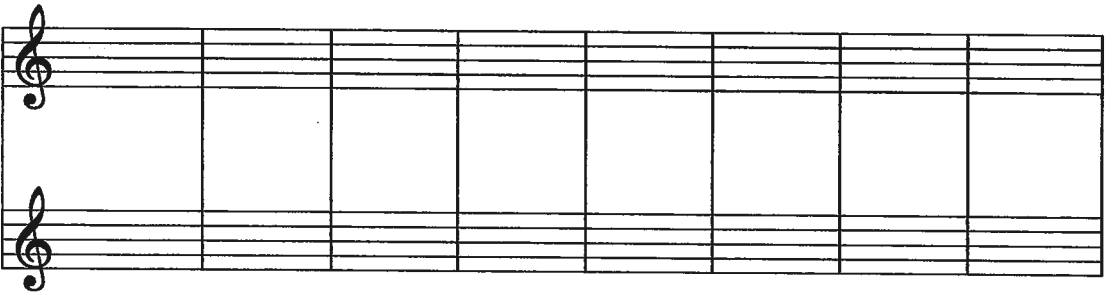


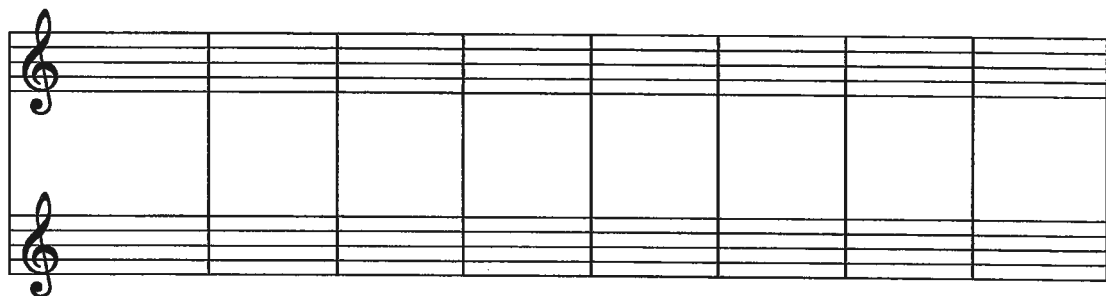
65

เพลงท้ายคำ



65





81

เพลงจิ้งป๋าด

*rit*

81

81

89

Musical notation for measures 89-94. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measures 89-92 contain a melody in the treble staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the bass staff with quarter and eighth notes. Measures 93-94 contain a melody in the treble staff with half notes and a bass line in the bass staff with quarter notes. A double bar line is at the end of measure 94.

Two empty musical staves, one with a treble clef and one with a bass clef, each divided into eight measures.

89

Musical notation for measures 89-94. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measures 89-92 contain a melody in the treble staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the bass staff with quarter and eighth notes. Measures 93-94 contain a melody in the treble staff with half notes and a bass line in the bass staff with quarter notes. A double bar line is at the end of measure 94.

Two empty musical staves, one with a treble clef and one with a bass clef, each divided into eight measures.

## ศัพท์สังคีตรามัญ

คำภาษามอญเหล่านี้บันทึกจากภาษาพูดของชาวมอญ ที่ใช้สื่อสารกัน อาจไม่ตรงตามหลักไวยากรณ์มอญ ผู้วิจัยบันทึกคำเหล่านี้จากนักดนตรีมอญอาวุโส ที่ปทุมธานี และปากลัด

1. กะโล๊ต หมายถึง กลุ่มมอญเสียงต่ำกว่ากลุ่มเพียงออ 3 เสียง
2. กำมะทาน หมายถึง เพลงประจำบ้าน (ศพอนตาย) บรรเลงในโหมคเสียง A
3. ก๊อต ทุมเมียะ หมายถึง เพลงใหญ่ใช้บรรเลงขณะอาบน้ำศพ ออกเพลงต่อจากเพลงพระณัน ที่สำคัญคือออกเพลงต่อจากเพลงประจำบ้าน ก๊อต แปลว่า เพลง ทุมมะ (ทุมเมียะ) แปลว่า ธรรมชาติ มอญปากลัด เรียกว่า เพลงหะ เก๊ะ โทม เมียะ เพลงชุดนี้ประกอบด้วยเพลงก๊อต ตุมเปรียง เพลงปอนหะกะ (สะเกาะฮุมเมียะ, สะเกาะตุมเปรียง)
4. แกวก หมายถึง การออกเพลงจากเพลงหนึ่งไปสู่เพลงหนึ่ง มักพูดว่า แกวกโนนเคาะ หรือ แกวกโนนเคาะกำมะทานออกเพลง (กลับเพลง) ประจำบ้าน
5. กราจีจ๊ะพะเป็น หมายถึง ออกเพลงสุดท้าย (ปากลัด) กราวรามอญ
6. โกร้ หมายถึง ขอสามสายมอญ วางสีกับพื้น รูปร่างคล้ายขอเชลโล
7. ขะเด หมายถึง ฉิ่ง
8. จยาม หมายถึง จะเข้มอญ มีสามสาย
9. จีงป๊าด หมายถึง วางเพลง เลิกงานกลับบ้าน คู่กับเพลงยกเพลงขึ้น คือ เพลงยกจิงป๊าด (เพลง ต่อท้ายย่ำคำ) ปากลัด เรียก เพลงขากจางหะเป็น
10. จงเป็ง, จงเป็น หมายถึง ประจำอยู่ที่วัด เพลงประจำวัด
11. โจบาคัด หมายถึง 12 เพลง (โจ = 10, บา = 2 , คัด = ทำ) เพลงย่ำเทียง ใช้บรรเลงประกอบมอญรำได้
12. เจินทางใหม่ หมายถึง เพลงเงินต่างไม้ เป็นเพลงนำก่อนเพลงย่ำเทียงหรือมอญรำเงิน แปลว่า ช้าง เพลงเร็ว บางแห่งเรียกเพลงอะละจ้าง (ปากลัด) หรือ เพลงขอป๊าด ชื่อเดิมสมัยกรุงศรีอยุธยา คือ เพลงเชิญต่างไม้
13. ฉ่า หมายถึง บรรเลงเพลงเร็ว บางครั้งบรรเลงให้รำผี "เจ้าเด่น" เรียกว่า ออกฉ่า
14. ขอ หมายถึง การให้โหม่งขึ้นนำเพลง เป็งมางรับ ตะโพนมอญ สวมเข้า เครื่องดนตรีมอญรับพร้อมกัน เรียกว่า "รวมมอญ" นำอยู่ในชุดเพลงย่ำเทียง เพลงย่ำคำ
15. ขอป๊าด หมายถึง ระนาดรวรับ ป๊าด คือ ระนาดฆ้อง ขอ คือ ร้ว แต่กลับนำไปเรียกชื่อเพลงเร็ว ที่ฆ้องมอญวงใหญ่ขึ้นต่อจากเพลงรว "ขอ หรือ ขอ"

16. โต้ด หมายถึง เล็ก เช่น เพลงเชญโต้ด คือเพลงเชญเล็ก บางทีเรียกว่าเพลงเชญโต้ด
17. ค้างคอก ค้างคอง หมายถึง แม่น้ำทองแม่น้ำเงิน ใช้บรรเลงแทนเพลงประโคมศพ เพลงประจำบ้าน
18. ตังป้อย หมายถึง เพลงประจำบ้าน ผู้วิจัยเรียกโหมดลูกตังป้อย จากห้องมอญลูกที่ 6
19. เต๊ะ หมายถึง ครูผู้อาวุโส ปู่เจ๊ะ หมายถึง ครูเทวดา (ฝ่ายดี) เช่น ครูที่ห้องมอญ หรือตะโพนมอญ
20. โต้ง หมายถึง ผู้นำพิธีรำผี ผู้อำนวยกรรำผี เช่น ครูหงส์ ครูเอี่ยม เป็นโต้ง (ปากลัด)
21. นก หมายถึง ห้องมอญวงใหญ่ มักพูดว่า "ป้าตโมญนก"
22. เน หรือ เน หมายถึง ปี่มอญ (ล้านนา เรียก เน) เสียงหลัก คือ เสียง A และเสียง G
23. บอระทาน หมายถึง เพลงเพื่อขอขมา ไหว้เจ้าที่เจ้าทาง มี 2 ตอน (อยู่ในเพลงเชญผี) เช่น ต้นบอระทาน ต้นบา บางครั้งเรียก กระทาน เพลงเช่นเหล่า บรรเลงเพลงนี้เป็นเพลงที่ 1 กรณีศพอยู่บนเมรุ แล้วต่อด้วยเพลงประจำบ้าน หรือเพลงประจำวัด
24. ปะลองเปิงฮะเมา หมายถึง เพลงส่งวิญญาณ วิญญาณล่อง บรรเลงต่อเพลงประจำบ้าน กรณีเผาจริงเพลงไฟโซม (ปทุมธานี)
25. ปะละ หมายถึง เพลงเชญผี เช่น เพลงปะละใหญ่ เพลงเชญใหญ่
26. ป้าต หมายถึง วงพาทย์ วงปี่พาทย์
27. ป้าตโมน หมายถึง ห้องมอญวงใหญ่ , ป้าตโมนนก หรือ ป้าตโต้ด , ป้าตโต้ด ห้องมอญวงเล็ก
28. เปโมน หมายถึง ปี่มอญ
29. เปิงมาง หมายถึง กลองเปิงมาง , เป็ดตัง ก็เรียก
30. เปแปล หมายถึง เพลงหะเย เปแปล , พญาเปแปล ครูสุ่ม คนตรีเจริญ และทางครูบุญอาจกลั่นแก้ว ปากลัด
31. ยักจงป้าต หมายถึง ยกเพลงขึ้น บรรเลงต่อท้ายเพลงย่ำเที่ยง ย่ำค่ำ ย่ำรุ่ง
32. ยั้งซาน หมายถึง เพลงเกร็ด เพลงเล็ก หน้าทับตะโพนมอญ แบบเพลงประจำวัด
33. หะยะมางมาง หมายถึง เพลงเล็ก หน้าทับเพลงประจำวัด (ปากลัด)
34. อะโรงอะชำ หมายถึง เพลงเล็ก หน้าทับเพลงประจำวัด (ปากลัด)

## ประวัติย่อนักดนตรีมอญ

### นายชะอุม คนตรีเสนาะ

ปัจจุบันอายุ 64 ปี เกิดเมื่อวันอาทิตย์ที่ 25 พฤศจิกายน พ.ศ. 2478 ที่ตำบลบางปรอก อำเภอเมือง จังหวัดปทุมธานี เป็นบุตรนายสงวน และนางสังวาลย์ คนตรีเสนาะ ปัจจุบันอาศัยอยู่ บ้านเลขที่ 13 ตำบลบางปรอก ซ้ำงวัดหงษ์ปทุมมาวาส อำเภอเมือง จังหวัดปทุมธานี ครูผู้สอนเพลงมอญ คือ นายเงิน คนตรีเสนาะ ส่วนครูผู้สอนเพลงไทย คือ นายเสงี่ยม คนตรีเสนาะ

นายชะอุม คนตรีเสนาะ เป็นหลานปู่คือ นายเงิน คนตรีเสนาะ เรียนเพลงมอญ กับ นายเงิน คนตรีเสนาะ โดยจับมือให้ นายชะอุม คนตรีเสนาะ ได้รับมรดก ซ้องมอญวงใหญ่โบราณ ซึ่งนายสี บิดา นายเงิน นำมาจากเมือง เมาะตะมะ และซ้องมอญอีกวงหนึ่ง พระภิกษุในหน้าพระกนิษฐด้วยขุน ลวดลายโบราณ ลักษณะลูกซ้องขนาดเล็ก ปัจจุบันยังรักษาไว้อย่างทะนุถนอม ท่านไม่มีบุตรสืบทอดคนตรีไว้เลย โดยเฉพาะเพลงมอญเก่า ชุดก๊อดทุมเมียะ ส่วนเครื่องดนตรีของลุงคือนายเสงี่ยม คนตรีเสนาะ ปัจจุบันอยู่กับนายชัยยะ คนตรีเสนาะ ทำงานอยู่ สวนสามพราน อำเภอสามพราน จังหวัดนครปฐม

### นายนิยม เจริญบุญ

ปัจจุบันอายุ 64 ปี เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2478 ที่หมู่บ้านทะมั่ง ตำบลตลาด อำเภอพระประแดง จังหวัดสมุทรปราการ เป็นบุตรนายชื่น และนางละมุล หริมพานิช ปัจจุบันอาศัยอยู่บ้านเลขที่ 416 ซ้ำงวัดพญาปราบปัจจามิตร บ้านลัดตะนง ตำบลตลาด อำเภอพระประแดง จังหวัดสมุทรปราการ เรียนดนตรีกับบิดา

นายนิยม (ขอนแก่น) เจริญบุญ ท่านเป็นหลานตาของนายสังข์ เจริญบุญ ผู้มีป้าพาทย์มอญวงแรกของปากลัด ขยายสินท่านนำมาเลี้ยงไว้ตั้งแต่เล็ก ๆ จึงให้สืบทอด "เจริญบุญ" จากคุณตา ท่านมีความสามารถด้านปี่ และเครื่องดนตรีอื่น ๆ นอกจากนั้นยังเป่าทรัมเป็ตได้ เคยรับราชการกองดุริยางค์ทหารเรือ ได้รับมรดกเครื่องดนตรีจากนายชื่น หริมพานิช มีน้อง ๆ คือ นายวินัย หริมพานิช นายสุเชาว์ หริมพานิช นายเสรี หริมพานิช และบุตรคือ นายประยูร หริมพานิช นายชรรยงค์ นายพลสิทธิ์ เจริญบุญ หน่วยงานบรรเลงดนตรี

**นายบุญรอด ทองวิวัฒน์**

ปัจจุบันอายุ 70 ปี เกิดเมื่อวันเสาร์ที่ 7 กรกฎาคม พ.ศ. 2472 ที่บ้านแปดริ้ว จังหวัดฉะเชิงเทรา เป็นบุตรนายภู และนางใจ ทองวิวัฒน์ ปัจจุบันอาศัยอยู่บ้านเลขที่ 894 บ้านพาทยโกศล หลังวัดกัลยาณมิตร เขตบางกอกใหญ่กรุงเทพมหานคร ครูผู้สอนดนตรี คือ จางวางท้าวพาทย-โกศล นายเทวประสิทธิ์ พาทยโกศล นายพังพอน แดงสืบพันธุ์ นายขรรยง โปร่งน้ำใจ และ ร้อยเอกนพ ศรีเพชรดี

นายบุญรอด ทองวิวัฒน์ ท่านมีศักดิ์เป็นน้องของนางยุพา พาทยโกศล ซึ่งเป็นภริยานายเทวประสิทธิ์ มาจากแปดริ้ว ตั้งแต่อายุ 10 ขวบ ท่านชำนาญเครื่องหนัง และเครื่องดนตรีรอบวง มีประสบการณ์ดนตรีมากมาย โดยร่วมบรรเลงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ณ วัดสวนจิตรลดา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ตลอดจนวังบ้านหม้อ วังปลายเนิน บุตรชายท่านมีความสามารถด้านดนตรี คือนายณรงค์ ทองวิวัฒน์ ท่านกล่าวผู้ศึกษาว่า ที่จริงแล้วท่านเกิดตั้งแต่ พ.ศ. 2468 ดัดจริตเรื่องแจ้งเกิด และการเกณฑ์ทหารคราวนั้น

**นายประทวน พิณพาทย์**

ปัจจุบันอายุ 78 ปี เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2464 ที่ตำบลสามโคก อำเภอมือง จังหวัดปทุมธานี เป็นบุตรนายเที๊ยะ และนางแอ้ว พิณพาทย์ ปัจจุบันอาศัยอยู่บ้านเลขที่ 148 ตำบลบางเดื่อ อำเภอมือง จังหวัดปทุมธานี ครูผู้สอนเพลงมอญ คือ นายเที๊ยะ พิณพาทย์ และนายเมื๊ยะ พิณพาทย์ ส่วนครูผู้สอนเพลงไทย นายเป้า เผ่าประเสริฐ และนายชา ระนาดเสนาะ

นายประทวน พิณพาทย์ เป็นหลานของครูดนตรีมอญสำคัญ คือ นายเมื๊ยะ นายหนู พิณพาทย์ ส่วนพี่ชายท่านคือ นายทองหยิบ พิณพาทย์ เป็นมือฆ้องมอญ นายทองรุน พิณพาทย์ และมีน้องชายคือ นายรำจวน พิณพาทย์ และนายหวน พิณพาทย์

นายประทวน พิณพาทย์ ท่านชำนาญการเป่าปี่ เคยมาอยู่ร่วมบรรเลงดนตรีกับนายผาด ลำเนาครุฑ บ้านหน้าอำเภอนครชัยศรี จังหวัดนครปฐม นักดนตรีรุ่นนั้นมีนายสมาน ทองสุโชติ นายจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ รุ่นอาวุโสกว่าเป็นครูเครื่องหนัง นายหย่อน วาทิน ญาติกับพระพาทยบรรเลงมรณ (พิม วาทิน) ต่อมาเลิกเล่นปี่พาทย์ไประยะหนึ่ง เพราะสุขภาพร่างกายไม่แข็งแรง ระยะหลังนี้ได้กลับร่วมบรรเลงกับนายมงคล พงษ์เจริญ เผยแพร่ความรู้ด้านดนตรีแก่เยาวชน

**นายมงคล พงษ์เจริญ**

ปัจจุบันอายุ 79 ปี เกิดเมื่อวันที่ 18 เมษายน พ.ศ. 2463 ที่บ้านบางเคื่อ อำเภอมือง จังหวัดปทุมธานี เป็นบุตรนายชมพู่ และนางบุผา (อุ) พงษ์เจริญ ปัจจุบันอาศัยอยู่บ้านเลขที่ 10 หมู่ 5 ตำบลบางเคื่อ อำเภอมือง จังหวัดปทุมธานี ครูผู้สอนเพลงมอญ คือ ครูเงิน ดนตรีเสนาะ ส่วนครูผู้สอนเพลงไทย คือ นายเสงี่ยม ดนตรีเสนาะ

นายมงคล พงษ์เจริญ นักดนตรีมอญอาวุโส ท่านเป็นหลานตาของนายเงิน ดนตรีเสนาะ มีทักษะประสบการณ์ ข้องมอญวงใหญ่และเครื่องดนตรีรอบวง ได้รับเครื่องดนตรีมรดก จากคุณตา คือข้องวงใหญ่ไทย เครื่องไทยเครื่องห้า เคยเข้าร่วมประโคมถวายพระบรมศพ สมเด็จพระปิตุลา เจ้าสุชุมลามาตรศรี พระอัครราชเทวี ณ งานพระเมรุมาศท้องสนามหลวง พ.ศ. 2471 และเคยตีข้องมอญ วงใหญ่ ให้นายเผือก นักระนาด มาบ้าง ปัจจุบันบุตรชายคือ นายสกล นายสุรพล นายเล็ก รับงาน บรรเลงดนตรีปี่พาทย์มอญ

**นายวิเชียร นาวาดิษฐ์**

ปัจจุบันอายุ 66 ปี เกิดเมื่อวันที่ 4 มกราคม พ.ศ. 2476 ที่บ้านตำบลตลาด อำเภพระ-ประแดง จังหวัดสมุทรปราการ เป็นบุตรนายบุญชู และนางทองอยู่ นาวาดิษฐ์ ปัจจุบันอาศัยอยู่ บ้านเลขที่ 56 หมู่ 3 บ้านดองอู ตำบลทรงคะนอง อำเภอมือง จังหวัดสมุทรปราการ ครูผู้สอน เพลงมอญ คือ นายเอี่ยม ศิริพาทย์ ส่วนครูผู้สอนเพลงไทย นายเพื่อน เกษตรชน และนายชื่น หริมพานิช

นายวิเชียร นาวาดิษฐ์ มีพี่น้องคือ นายเชย นายเชิด นาวาดิษฐ์ ส่วนท่านเป็นนักดนตรีมอญ ผู้ชำนาญเครื่องเป่า หัดเรียนดนตรีมาแต่ พ.ศ. 2505 และมาได้เครื่องมอญของช่างเว้ง วัดพระพิเรนทร์ เมื่อ พ.ศ. 2516 ท่านได้รับเป็น "โด่ง" ผู้ทำพิธีรำผีจากนายเอี่ยม ศิริพาทย์ มีบุตรสืบทอดวิชาดนตรี คือ นางสาวรัชดา นางสาวขวัญหทัย และนายประวิทย์ นาวาดิษฐ์

**นายสมศักดิ์ ไตรวาสน์**

ปัจจุบันอายุ 56 ปี เกิดเมื่อวันที่ 26 กรกฎาคม พ.ศ. 2487 ที่ตำบลบ้านโพธิ์ อำเภอสนา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เป็นบุตรนายประเสริฐ และนางชลอ ไตรวาสน์ ปัจจุบันอาศัยอยู่บ้านเลขที่ 894 บ้านพาทยโกศล หลังวัดกัลยาณมิตร เขตบางกอกใหญ่ กรุงเทพมหานคร ครูผู้สอนดนตรี คือ นายเทวประสิทธิ์ พาทยโกศล นายอุ้น สุทธิรัตน์ นายพริ้ง คนตรีรส ร้อยเอกนพ ศรีเพชรดี และนายพังพอน แดงสีบพันธุ์

นายสมศักดิ์ ไตรวาสน์ เคยหัดเป่าพาทย์ กับตา คือ นายอุ้น สุทธิรัตน์ คนระนาดเอก ผู้เคยประชันกับนายทรัพย์ เซ็นพานิช มาแล้ว บิดานายสมศักดิ์ ไตรวาสน์ มีชื่อเรื่องเป่าใน เครื่องสาย และ เป่ากลาริเนต เคยหัดดนตรีมาตั้งแต่เล็ก ครั้นเมื่อลาบวชสึกออกมาลิ้มเพลงหมด เพราะมาทำงานหน่วยมาเลเรีย มีผู้ชักนำให้มาอยู่ที่บ้านพาทยโกศล ว่่างานเป่าพาทย์ทุกคืน ตั้งแต่อายุได้ 20 ปีกว่า สมรสกับหลานสาวกับนางยุพา พาทยโกศล ชื่อสุดารัตน์ มีบุตรคือนายทวารัตน์ ไตรวาสน์ รับงานบรรเลงดนตรีเสมอ

**นายสุบิน จันท์แก้ว**

ปัจจุบันอายุ 67 ปี เกิดเมื่อวันที่ 6 ธันวาคม พ.ศ. 2475 ที่จังหวัดสิงห์บุรี เป็นบุตรนายใบ และนางน้ำเชื่อม จันท์แก้ว ปัจจุบันอาศัยอยู่บ้านเลขที่ 309 ซอยรามคำแหง 39 ตำบลวังทองหลาง อำเภอบางกะปิ กรุงเทพมหานคร ครูผู้สอนเพลงไทย คือนายเต็ม ทองโต โดยที่หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นครูผู้สอนทั้ง เพลงมอญ และเพลงไทย

นายสุบิน จันท์แก้ว ท่านเป็นศิษย์คนสำคัญยิ่ง ด้านฆ้องมอญวงใหญ่ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) โดยเข้ามาอยู่ในสำนักดนตรีบ้านบาตรเมื่ออายุเพียง 13 ปี ท่านเชี่ยวชาญเรื่องการตั้งเสียงเครื่องดนตรี ตลอดจนรู้สูตรวิธีทำตะกั่วถ่วงเสียงอย่างดี บุตรของท่านทุกคนมีความชำนาญดนตรี ได้แก่ นางสาวอมรรัตน์ นางสาวชลิดา นางสาวกัญญาภัทร นายรัชชัย จันท์แก้ว

**นายहन พินพาทย์**

ปัจจุบันอายุ 69 ปี เกิดเมื่อเดือนเมษายน พ.ศ. 2474 ที่ตำบลสามโคก อำเภอเมือง จังหวัดปทุมธานี เป็นบุตรนายนายเทียะ และนางแอ้ว พินพาทย์ ปัจจุบันอาศัยอยู่บ้านเลขที่ 73 ตำบลบางปรอก อำเภอเมือง จังหวัดปทุมธานี ครูครูผู้สอนเพลงไทย คือ นายเป้า เผ่าประเสริฐ และนายเฉลิม บัวทั้ง ส่วนครูผู้สอนเพลงมอญ คือ นายเมื้อะ พินพาทย์ ซึ่งเป็นอา

นายहन พินพาทย์ ท่านมีความสามารถรอบด้าน เครื่องเป่า เครื่องหนัง และเป็ คลาริเน็ต เคยรับราชการทหารหน่วยปืนใหญ่ต่อสู้อากาศยาน โดยเฉพาะระนาด ทางกลอนมอญแท้ ผู้ศึกษามีโอกาสได้ฟังมาแล้ว ตลอดจนหน้าทับตะโพนมอญ ท่านบอกอธิบายอย่างมิได้ปิดบัง รู้ ลึกถึงว่าท่านแม่นยำทุกหน้าทับ เคยได้รับการถ่ายทอดจากนายถิร ปี่เพราะ ส่วนภรรยาท่าน คือนาง ประโลม พินพาทย์ หลานสาวของนายชา ระนาดเสนาะ ผู้ชำนาญการร้องยิ่ง โดยเฉพาะเพลงย่ำคำ มีทางร้องประกอบด้วย บุตรคือนายสมพร พินพาทย์ มีระนาดเอกประชันวงเสียดชีวิตแล้วท่านได้รับ มรดกเครื่องดนตรีของนายชา ระนาดเสนาะ โดยผ่านภรรยาคือ นางประโลม พินพาทย์ ผู้เป็นหลาน สาว ส่วนเครื่องดนตรีบางส่วนอยู่ที่นายผล ระนาดเสนาะ ที่อ้อมใหญ่ กระทุ่มแบน จังหวัด สมุทรสาคร

## ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ

นายมนัส แก้วนุชา

วัน เดือน ปีเกิด

5 สิงหาคม พ.ศ. 2490

สถานที่เกิด

จังหวัดนครปฐม ประเทศไทย

ประวัติการศึกษา

ศิลปบัณฑิต (ดุริยางคศาสตร์)

สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล

ปีการศึกษา พ.ศ. 2521 - 2522

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรี)

สาขาวิชาดนตรี แผนกวิชาดนตรีวิทยา

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ปีการศึกษา พ.ศ. 2540-2541

ตำแหน่งและสถานที่ทำงานปัจจุบัน

หมวดวิชาศิลปศึกษา

ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม “ราชินีบูรณะ”

โรงเรียนราชินีบูรณะ นครปฐม

ตำแหน่ง : อาจารย์ 3

## **Executive Summary**

### **An Analytical Study of Mon Style in Pleng Prajam Ban, A Song of Cremation, Central Thailand.**

#### **A Summary of Abstract**

This thesis is an analytical study of the performance and practice of Mon style Pleng Prajam Ban using Khong Mon Wong Yai. The history of Mon music in four settlements, Ban Bartre Mon Style, Patayakosol Mon Style, Pathumthani Mon Style and Paklad Mon Style, is also studied. The findings are as follow :

1. In all 4 settlements, Mon music has been practiced and played through to the present day.
2. Pleng Prajam Ban has an important role in the funeral ceremony, observation period or "PraKhome", and cremation for people who have died at home. Mon musicians practice by using the basis of Khong Mon Wong Yai in order to understand how to play "Luk Khwang".
3. The Khong Mon Wong Yai pitch and tuning system has close tone interval degree 2-3 and 6-7. There are 3 modes in the selection of melody or mode.
4. The rhythmic pattern of Tapon Mon has also Perng Marng, a type of drum, playing together so as to control the phrase which has 16 bars in 2/4 time signature.
5. The Mon Song musical form uses the melodic motion in 4<sup>th</sup> in order to select the mode, and the cremation ceremony in particular uses only the D mode. The section is not clear, mostly repeated with a total of 14 rhythmic patterns. There is an identical figure which is syncopation.
6. In the method of using "Mue Khong" Khong Mon Wong Yai there is not B tune or F tune in the first octave which is called "Luk Lum". Therefore, "Luk Khwang" is used instead in order to replace the tune. The forms which are found are the method of using the 10<sup>th</sup> interval by skipping the octave, the method of using the substitution by tying the new song part, the method of using only the right hand to play the B tune or F tune, the method of "Mue Khong Na Ting Neng, Nong Ting Neng", and the method of using the third and fourth "Luk Khwang" interval. Moreover, the methods of immediately using the fourth interval, the double time in phrase and special form are also found.

## Introduction

Mon is a group of people that is rich in culture. Their civilization had been on the east side of Irawadee river in Saterm, Twantae, Talae, and Hongswadee and expanded in Thailand in many provinces. Thai people call them Mon, Taleng, Ramun, Tayae. When Somdej Pranaresuan had declared independence from Burma in 2127 B.E. Mon has evacuated to Thailand and settled their communities at Ban Hualam, Ban Samkhok, Ban Kor Kred, Ban Paklad, Ban Bangjagreg, Ban Kor, etc. and after that they evacuated so many time.

These Mon communities have influenced to Thai classic music, dance, belief and they start from Thai court that adopted Mon's music into their culture. Thai court use Mon's music in cremation and so Thai people have followed.

In present, Pi-pat Mon is a customary and tradition in Thai cremation. The song that uses in cremation process is Pleng Prajam Ban. There are four important musical settlement, Mon Ban Batre, Ban Patayakosol, Mon Pathumthani, Dontri Sano musical settlement, Mon Paklad or Siripart musical settlement. Each of these musical settlement play Pleng Prajam Ban in each style (called Tang in Thai). In this research, researcher wish to find some significant in musical style, musical form and musical role of Pleng Prajam Ban which is played by Khong Mon Wong Yai

### Objects:

1. To study Mon-Music Settlement in 4 context
2. To study the history of the meaning and the musical role of Pleng Prajam Ban
3. To study and analyze the musical feature which is the main performance practice of Pleng Prajam Ban in Khong Mon Wong Yai the Following issue:
  - 3.1 pitch and tuning of Khong Mon Wong Yai
  - 3.2 rhythmic pattern Tapon Mon
  - 3.3 the structure of Pleng Prajam Ban
  - 3.4. how to use "Mue Khong" in Khong Mon Wong Yai

## Materials and Methods

The method of studying and qualified analysis is to use the method of Ethnomusicology and Musicology, document research, fieldwork, and musical intellectual by the following process:

The study and analysis of the information

1. Study Mon-Music Settlement in 4 contexts
2. Study the history and the role of Pleng Prajam Ban
  - 2.1 the history of the meaning of the song
  - 2.2 the role of Pleng Prajam Ban
    - the funeral of cremation
    - the unreal cremation
    - the real cremation
3. Study and analyze the musical feature
  - 3.1 pitch and tuning, the musical comparing method of Khong Mon Wong Yai
  - 3.2 rhythmic pattern of Pleng Prajam Ban
    - Tapon Mon
    - Perng Marng
  - 3.3 the structure of Pleng Prajam Ban which acquired from field record
    - in Mon Ban Batre
    - in Mon Ban Patayakosol
    - in Mon Pathumthani "Dontri Sano" settlement
    - in Mon Paklad "Siripart" settlement
4. How to use "Mue Khong" in Khong Mon Wong Yai
  - 4.1 how to use left hand, right hand interval
  - 4.2 how to use Luk Kwang, Mue Cheek, Mue Thang, Mue Lob Lum,

Luk Thon

## Scopes

The researcher appoints the frame of the study Pleng Prajam Ban in Khong Mon Wong Yai with rhythmic pattern Tapon Mon from Mon musical settlement which has the following different habitat:

1. Heir or the student of Mr. Juen Dontriso, Amphur Muang, Pathumthani Province.
2. Heir or the student of Mr. Yiam Siripart, Amphur Phra Pra Daeng, Samutprakarn Province.
3. Heir or the student of Luang Pradit Pairo (Sorn Silapabanlang) Bangkok.
4. Heir or the student of Jang Wang Thua Patayakosol, Bangkok Yai District, Bangkok
5. Explore Mon musical settlement by appointing the qualification of the musician who is not lower than 60 years of age in order to interview the demonstration.

## Results and Discussion

The study and analysis of Pleng Prajam Ban of Khong Mon Wong Yai is able to explain and conclude the discovery as follow:

### 1. History of Mon Music Settlement in 4 contexts

#### 1.1 Mon Musical Settlement : Ban Batre

Muang Phra Nakorn, the water route between Klong Lord, Klong Rong Home, Klong Bang Lamphu through Pak Klong Talard opposite to Kalayanamitr Temple has been used from travelling between the north and the south in order to go out to Chao Phra Ya River. King Rama The First had assigned to make the canals around the city. There were place for the King Palace, a lot of palaces for the Royal family. Mon people had used these canals for boat way from Pathumthani and Paklad for trade. Some Mon people had settled in front of Maha Karn Fort, Sa Ket Temple, which is the place where the canals meet. There was Mon musical settlement "Ban Dok Mai-Ban Batre" of Luang Pradit Pairo (Sorn Silpabanleng), who was an expert in Ranad Ek and composing. He was in the period of 2424-2497 B.E. As his Royal Highness the Prince Phanurangsisawangwong was very impressed in Ranad Ek playing, the Prince, then assigned him to work as Jang Wang Sorn, a royal palace in Burapapirom Palace since 2443 B.E. until he became the deputy director of Pi Pat and Kon Luang Ban Batre Mon musical settlement order.

There are 4 periods of Ban Batre as followed:

The first period 2424-2471 B.E. Ban Na Wang Burapa starting since Luang Pradit Pairo (Sorn Silpabanleng) had a family working as government officers in Wang Burapapirom until His Royal Highness Prince Phanurangsisawangwong passed away.

The second period 2472-2497 B.E. Ban Batre starting when Luang Pradit Pairo moved to Ban Batre, Boripat Road until he passed away.

The third period 2498-2524 B.E. Ban Batre-Phaka Walee starting Khun Ying Chin Silpabanleng was the chief of Ban Batre musical settlement and established the play group "Phaka Walee Nartaduriyang"

The fourth period 2525 B.E. present starting since the establishment of Luang Pradit Pairo Foundation (Sorn Silpabanleng) Settasiri Road until now.

## **1.2 Mon Musical Settlement : Ban Patayakosol**

Mon community located between Pak Klong Bangkok Noi, Klong Bangramard, Klong Bang Luang which is now Kalayanamitr Temple. Some Mon families are living in Bang Sai Kai, Klong Mon and nearby areas. They work together in constructing Mon Raman Temple which is Pradit Tharam Temple now. Mon musical settlement of Jang Wang Thua Patayakosol is located behind Kalayanamitr Temple.

There are four periods of Ban Pattayakosol as followed:

The first period 2424-2481 B.E. starting from Jang Wang Thua was born until he became to be an instructor in Wong Pi-Pat, Wang Bang Khun Phrom and was ended when Jang Wang Thua passed away.

The second period 2482-2516 B.E. starting from Mr. Thevaprasit Pattayakosol, the son, became to be the chief of the musical settlement and ended when he died.

The third period 2517-2538 B.E. starting from Khun Ying Paithoon Kittivan, the daughter, was the chief of the musical settlement until she died.

The fourth period 2539 B.E.-present starting from Mr.Uthai Pattayakosol has become the chief of the musical settlement.

## **1.3 Mon Musical Settlement Pathumthani**

### **Mr.Juen Dontrisan : Ban Khok Chaplu**

In 2202 B.E. the reign of King Narai, Mon people in Motama had moved to Ban Samkhok. The important Mon musical settlement is in Hong Pathumawad Temple which had been built in 2317 B.E. in the reign of King Thonburi on the east side of Chao Phraya River in Ban Khok Chaplu area. There was an important musician; Mr.See, the father of Mr.Juen Dontrisan. According to the history of the family, it was told that Mr.See had moved to the area since the period of King Rama II in 2358 B.E. Mr.See brought Na Phra and Harn Maeng Pong which are the parts of Khong Mon from Motama, Burma. The musical settlement which had come together was Mr.Sum Dontricharoen. Later, he had moved to Phan Fah Bridge area, Bangkok. He is familiar to Ban Batre Mon musical settlement.

There are 4 following periods of Ban Khok Chaplu:

First - the reign of King Rama V -2481 B.E. starting when Mr.Juen Dontrisan was the chief of the musical settlement until he died.

Second - 2482-2520 B.E. starting when Mr.Sangiam Dontrisan was the chief of the musical settlement until he died.

Third - 2521-2525 B.E. starting when Mr. Sa-nguan Dontrisan, the brother, was the chief of the musical settlement until he died.

fourth-2526 B.E.-present starting when Mr.Cha-um Dontrisan, the son of Mr.Sa-nguan, is the chief of the musical settlement until now.

#### **1.4 Mon Musical Settlement : Mon Paklad Style**

Paklad city contains with two canals; Kong Ladpho was made in the reign of King Thai Sra of Krung Sri Ayudhya and Klong Lad Luang was made in the reign of King Rama I by Somdej Krom Phra Rachawang Baworn Maha Surasinghanard of Krung Ratanakosin. These two canals was made for travelling between Pak Nam and Bangkok without going further to Chao Phraya River which is called "Paklad".

In 2358 B.E. King Rama II had assigned Mon families which moved to settle in this city and some Mon people; New Mon from Nonthaburi, Pathumthani and Old Mon who lived in the reign of King Rama II. For the settlement of Mon communities, Somdej Krom Phra Rachawang Baworn Satharmongkhon had built Srong Tham Worawiharn Temple to be the building for religious events of Mon people. This Paklad Mon musical settlement has some important Pi-Pat group which are Song Tham temple group Tong U Village Tambol Srong Khanong, Phaya Prap Pajamitr Temple group Lattanong village Thamang village and Mokh Temple group Tambol Talard. Ta Yae Mon which is the game playing with the instrument is popular in Tambol Bang Kradee. Considering in ethnomusicology, the case of Pi Pat Mon Paklad should move together with Mon family in the year of King Taksin and in the reign of King Rama I or moved from Nonthaburi, Pathumthani. The important teachers in Mon music are Mr.Sang Charoenbun, Mr.Hong Kanchanasin, Mr.Iam Siripart, Mr.Chuen Rimphanit, Mr.Bai Temeeyakalin, Mr.Niyom Charoenbun, Mr.Wichian Nawadit.

There are 5 following periods:

1. The reign of King Rama V - 2478 B.E. starting when Mr.Sang Charoenbun was the chief of the musical settlement until he died.

2. 2479-2485 B.E. starting when Mr.Hong Kanchanasin was the chief of musical settlement until he died.

3. 2486-2509 B.E. starting when Mr.Iam Siripart was the chief of the musical settlement until he died.

4. 2489-2500 B.E. starting when Mr. Chuen Rimphanit was the chief of the musical settlement.

5. 2502 B.E.-present starting when Mr.Niyom Charoenbun, the son of Mr. Chuen Rimphanit, is the chief of the musical settlement.

## 2. Musical Role of Pleng Prajam Ban

### 2.1 Meaning and Function of Music

Pleng Prajam Ban is call cremation song by Mon. The cremation set up at the house of the dead. Pi Pat Mon plays the second song and play when there is no procession. Others function of Pleng Prajam Ban are

1. to tell the time ; play at midnight after monks pray, play at six in the morning which call dawn song, play at twelve in the afternoon.
2. play when setting a fire ; for Mon Pathumthani and Mon Paklad musical settlement use to play in real cremation and unreal cremation, for Mon Ban Batre and Mon Patayakosol musical settlement use to play in unreal cremation and use Pleng Prajam Wat for real cremation.
3. When music is playing every one in the cremation process will stand up to give honor to the dead.
4. Monk traditional procession is to pray Pra Apithum seven scriptures which warning about Sankara.

It is a tradition in practice Mon's music that everyone must use this song for a first lesson especially in practicing of Khong Mon Wong Yai to use "Luk Lop Loom" and "Luk Kwang"

## 3. Pitch and Tuning of Khong Mon Wong Yai

One of the purpose of this research is to study tuning system, interval, tuning, mode, Mon's scale.

Khong Mon Wong Yai has 15 tunes. The order of tune has 2 Octaves. The first octave don't have B and F note, these call "Luk Loom" (Gap) "Luk Kwang". The order of pitch are as follow, lower voices in the left.

### 3.1 The Tuning of Each Musical Settlement

In the study of tuning of each musical settlement found that the original tuning are lower than ingredient assimilate.

### 3.2 The Detail of Choosing Mode to Use in Pleng Prajam Ban

Mon Ban Batre uses A and D mode in Pleng Prajam Ban.  
 Mon Ban Patayakosol uses A and D mode.  
 Mon Pathumthani uses A, D and G mode.  
 Mon Paklad uses A and D mode.

Researcher use to call the choosing of tune that “Mode” which Mon people call differently as follow

1. Kammathan mode use A mode.
2. Tunpoi Mode use D mode.
3. Jerk Mua Mode use G mode.

### 3.3 Mon Scale

When we play Pleng Prajam Ban with keyboard, researcher found that there is no accidental in the song.

We can surmise from this result that, Mon scale has a special character; The tone and close tone like the ancient Mon’s scale.

### 4. Rhythmic Pattern of Tapon Mon.

In playing Pleng Prajam Ban, Tapon Mon and Perng Marng are the instrument that conduct the length of each part. Tapon will give the sound “Teunge” for the sign of phrase ending and ending of Na Tub round which is coincide with “Luk Tok” in melodic skeleton. By the way, Perng Marng play improvise against Tapon Mon which is use to conduct sub rhythmic pattern. In the four of Mon musical settlement, they indicate the ratio in one cycle of Na Tub Tapon Mon in Pleng Prajam Ban differently as follow.

|                              |                   |                   |
|------------------------------|-------------------|-------------------|
| Mon Ban Batre’s ratio        | 4 : 4 : 4 : 4     | total 16 measures |
| Mon Ban Pattayakosol’s ratio | 8 : 4 : 2 : 2     | total 16 measures |
| Mon Pathumthani’s ratio      | 2 : 6 : 4 : 2 : 2 | total 16 measures |
| Mon Paklad’s ratio           | 8 : 4 : 2 : 2     | total 16 measures |

The dividing of ratio in Pleng Prajam Ban and dividing of measure use time signature 2/4.

The specific pattern of Pleng Prajam ban can divide into 4 parts. Researching in four Mon’s musical settlement found that, each musical settlement has their own method in playing Tapon Mon, Perng Marng, Charp Yai differently in sub detail. The use of sound sign “teung” for ending of section, of part, of phrase are the same in four musical settlement. This imply the equal of ratio in Pleng Prajam Ban of all four Mon’s musical settlement.

## 5. Musical Form of Pleng Prajam Ban

Mon musician call Pleng Prajam Ban that “Pleng Yai”. The phrase’s length equal to one cycle of Na Tub Tapon Mon which are 32 beats. Then one cycle of Na Tub Tapon Mon is equal to 16 bars in time signature 2/4 of the west notation. There is no key signature because this song use Mon scale. In the case of mode choosing in Mon’s method, researcher used to adapt the theory of Ethnomusicology that is the melody was record in primary melodic of Khong Mon Wong Yai as follow.

### 5.1 Main Structural Pitch.

The indication of choosing mode to use in cremation and use while setting fire has special mode order than others song as follow.

1. In using D mode, key person call it “Luk Tunpoi Mode” or “Mode Prajam Luk Kwang”
2. Khong Mon Wong Yai is a difficult instrument to play because of “Luk Lum” which is use much skill . Then it suppose to be a respect song by using “Yon Seing” in D mode to show main mode of song.

### 5.2 Mode

In selecting the mode, they use the fourth interval such as Kammathan mode (A tune) to Luk Tunpoi mode (D tune) and Luk Jek Mua (G tune) working in the fourth interval form.

### 5.3 Melodic Motion

For melodic motion, they use the sixth interval and the third interval in “ascending” and use “descending” in the sixth and third interval.

### 5.4 Section

Pleng Prajam Ban has a special feature which is it is not only Overture Cremation Song, Pleng Phithee Plong Sop, Set Fire but also the song which the composer intended to have distinctive feature, especially the structure of the melody.

There are 2 cases in playing the section:

The first case - Pleng Prajam Ban is the “circle” song, which is it can be always reverse played. Therefore, there is not any section in playing in the circle style or reversing style. However, there is phrase. The researcher found the method of finding the phrase by exploring from the first round of Na Thap Tapon Mon and

circled Pleng Prajam Ban : reverse to the beginning. The total is 14 phrases which equals to 14 rounds of cycle. Some phrases have “Khwang Na Thap”. That is when the final phrase shows that “it is ended”, but the Tapon Mon cycle has not been ended yet, then “Ting Klap Pra Khome” happens.

The second case - Pleng Prajam Ban is considered in the first time and the final time.

1. The first time has 6 phrases, excluding introducing ascending phrase A-F.
2. The second time has 8 phrases G-N.

This kind of section is founded that the 2 sections, song has the number of phrase and measurement unequally. By considering that there is the method of “Yon Seing” in the melody of the phrase. This shows that it prepares to end the section : it is almost to end the cycle. However, if we count the rhythm from the beginning, we found that the first time and the last time have the measurement equally which is 8:8 phrase.

### 5.5 Phrase and Melodic Skeleton

In the whole song, there is “Luk Tok” in the following main tune:

1. the introducing mode uses A tune.
2. the second main mode uses F tune.
3. the last tune or the tune showing the end of the phrase and the cycle use A and D tunes.

### 5.6 Special Aspect

We found that after the composer had formed the original phrase, he then convert to new melody. The “Luk Tok” tune and the last tune have been moved and each phrase has the same phrase. This make us be able to group the melody and the song part to see the melodic contour by the following process:

- 8 beats is mostly used in the connection of the song part in approach note.
- 16 beats is mostly used in the main structural pitch.
- 8 beats is mostly used in the “tail” song part playing.

#### 5.6.1 Specific and Character of the Song

This song has a special feature since the basic of the melody which uses the song part.

### 5.6.2 Syncopation

In the whole song, the main tune intends to be in the second beat of each measure by using the tune of “Charp Yai” to conduct.

### 5.6.3 Delay of Melody : Delay of Rhythm

The delay of rhythm is mostly going along with the delay of melody. This means the last tune which is the main note and almost end at the up beat.

## 6. “MueKhong” Performance Practice in Khong Mon Wong Yai

### 6.1 Name the Luk Khong Mon Wong Yai

Khong Mon Wong Yai is consisted of 15 Luk Khong. Ordering the lowest tune in the left side call “Luk Ton or Luk Thang”. The highest tune in the right hand call “Luk Yord”. However, in ordering the tune from the lowest has a distinctive feature which is the skip of the B tune and F tune in the first cycle which is called “Luk Lum” (Gap). The second cycle has got everything. The reason that there are these 2 skipped tune makes the different nomination of the interval in Luk Khong such as the third interval, the fourth interval, the seventh interval. The sixth interval G tune, the sixth interval A tune, the seventh interval D tune, the seventh interval E tune, the fourth interval F tune, the eight interval G tune, the eight interval A tune, the eight interval B tune.

About the above nomination of the interval, the Mon musicians call them according to the number of Luk Khong which is playing in the left and right hand. It shows that how many Luk Khong there are. For example, the sixth interval G “Luk Ton” the low tune has 6 Luk Khong apart. Although in the feeling of the Thai musicians mostly think that it is the eighth interval G, as they know that the tune are E and F, but because the Mon musicians do not count the B and F tunes which are intending skipped in the Luk Khong Mon Wong Yai.

Using the substitution of “Luk Lum” tune in B and f tunes by using “Luk Khwang” is the method of using the tune in the fourth interval or over the fourth interval. There is a method of tying the song part by keeping only one tune in the left hand while the left hand move in the related tune with the melody.

How to use the substitution “Luk Lum” B and F tune by using “Luk Khwang”.

The methods of playing “Luk Khwang” are as followed:

1. Luk Khwang 1, the left hand stays at A tune one position and the right hand moves to D tune (the third interval), E tune (the fourth interval) switch to replace the B tune at the left hand.

2. Luk Khwang 2, the left hand stays at E tune one position and the right hand moves to A tune (the third interval) B tune ( the fourth interval) switch to replace the F tune in the left hand.



3. Luk Khwang 3, the left hand stays at C tune one position and the right hand skips to the second cycle in F tune (the tenth interval) alternately at the E tune and G tune (the tenth interval) the A tune (the twelfth interval) or descending back to E tune (the ninth interval) C tune (the seventh interval) in order to replace the F tune so as to tie the part which is rather long.

## 7. The finding From the Research

1. The method of “Luk Khwang” from the first cycle left hand skipped to the second cycle mostly uses the tenth interval F tune, the left hand stay at one position C tune in the first cycle.

2. The method of substitution happens after the tying of the new song part not to skip B tune F tune. These are the substitute tune :

E tune replaces F tune

D tune replaces F and A tune

C tune the fourth interval replaces F tune

3. The method of skipping tune only the right hand which has B tune and F tune by playing only one hand in the first cycle.

4. The method of “Yon Seing” “ Mue Khong Na Ting Neng,Nong Ting Neng and Luk Thon Tong Nong”

5. The method of the third interval, the fourth interval. The left hand stays at only one position such as left hand C tune (the first cycle), the right hand is able to move to G tune A tune in order to replace F tune at the left hand.

6. The method of the fourth interval the second cycle has immediate style while playing in the first cycle.

7. The method of keeping the small phrases in the second cycle mostly replace F tune the first cycle.

8. The method of special interval such as the tenth interval at the left hand stays at G tune, the right hand stays at D tune in order to stay away from Luk Lum B tune and F tune in the same time. Sometime this is called “Luk Thang” or the form of expert or especially in music settlement which have been using until now.