



ลักษณะเฉพาะของเพลงประจำในวงปีพาทย์มอญ



วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

พ.ศ. 2543

ISBN 974-664-304-5

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยมหิดล

กพ

ป/451ด

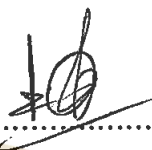
2543

Copyright by Mahidol University

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

ลักษณะเฉพาะของเพลงประจำในวงปีฟ้าพญ่มอญ



นายปราโมทย์ ด้านประดิษฐ์
ผู้วิจัย

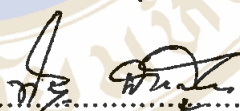


รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์
กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์



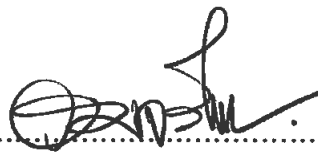
นายสงัด ภูเขาทอง
กศ.บ. (ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย)
กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์



นายพินิจ ฉายสุวรรณ
ศิลปินแห่งชาติ
กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์



ศาสตราจารย์เลียงชัย ถิ่นล้อมวงศ์ Ph.D.
คณบดี
บัณฑิตวิทยาลัย



ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรรย์ยานนท์
ค.บ., M.M.
ประธานคณะกรรมการประจำหลักสูตร
ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี
วิทยาลัยภูมิพลสังคีต

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

ลักษณะเฉพาะของเพลงประจำในวงปีพาทย์มอญ

ได้รับการพิจารณาให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

วันที่ 29 พฤษภาคม พ.ศ. 2543

นายปราโมทย์ ด้านประดิษฐ์

ผู้วิจัย

รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปีกุรักษ์ต์

กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

นายสงค์ ภูเขาทอง

กศ.บ. (ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย)

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

นายสมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์

กศ.บ. (เกียรตินิยม), M.A., D.Phil.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

นายพินิจ ฉายสุวรรณ

ศิลปินแห่งชาติ

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

ศาสตราจารย์เลียงชัย ลิ้มล้อมวงศ์ Ph.D.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

รองศาสตราจารย์สุกรี เจริญสุข

กศ.บ., M.M.E., D.A. (Music)

ผู้อำนวยการ

วิทยาลัยภูมิพลสังคีต มหาวิทยาลัยมหิดล

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ได้รวบรวมเพลงประจำต่างๆ อันเป็นเพลงมอญหลักในการประโคมในงานศพ โดยเลือกศึกษาลักษณะพื้นฐานที่เหมือนกันมาอธิบายเป็นกรอบในการวิเคราะห์เพลงประจำ โดยเลือกทางเพลงต่างๆ 6 ทาง

ผลงานวิจัยฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยกรุณาจากท่านอาจารย์สังกัด ภูเขาทอง อาจารย์พินิจ ฉายสุวรรณ ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ ที่ได้มอบแนวคิด เทคนิคต่างๆ รวมทั้งดูแลเพิ่มเติมคุณภาพของวิทยานิพนธ์นี้ ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรรย์ยานนท์ อาจารย์ ดร.สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์ และอาจารย์สนอง คลังพระศรี ที่ได้ช่วยตรวจสอบและเพิ่มเติมในส่วนที่ยังขาดหายไป อีกทั้งสำนึกในความความเอื้ออาทรของนักดนตรีปี่พาทย์มอญตั้งรายนามในอนุคลานุกรม ที่ได้มอบข้อมูลอย่างมิได้ปิดบัง โดยเฉพาะอย่างยิ่งบัณฑิตวิทยาลัยและวิทยาลัยภูมิพลสังคีต ที่ได้มอบโอกาสและสร้างนักวิจัยรุ่นใหม่ให้ได้มีโอกาสแสดงความคิดเห็นด้วยความภูมิใจผู้วิจัยจึงต้องเรียบกราบขอบพระคุณไว้เป็นปฐม

ขอขอบคุณเพื่อนๆ กลุ่มมหานครอะเมทซิ่ง ที่ร่วมเป็นกำลังใจและซาบซึ้งในความกรุณาของคุณณฐ สิงคเสถิตที่ช่วยดูแลภาษาดนตรีให้ไพเราะ และประทับใจความห่วงใยของคุณสันต์ชาย อิมโอยฐ์ คุณศรีจันทร์ น้อยสอาด คุณเอกราช แพร่ม่วง และคุณวิทยา วรรณมิตร และขอระลึกถึงคุณสุรสิทธิ์ รุ่งชัชวงศ์ พี่ผู้ห่วงใยแต่ขาดโอกาสหวนคืน อีกทั้งต้องขอบคุณเจ้าหน้าที่สำนักงานบัณฑิตวิทยาลัยและวิทยาลัยภูมิพลสังคีตที่ได้กรุณาให้ความสะดวกด้วยดี อีกทั้งไม่ลืมเพื่อนคณาจารย์ ภาควิชาดนตรีและสถาบันราชภัฏสุรินทร์ ที่ได้ช่วยดูแลงานแทนและมอบโอกาสดีๆ นี้ให้ ผู้วิจัยจักขอจดจำด้วยความขอบคุณไว้มิรู้ลืม

ความสำเร็จในครั้งนี้ขอขอบแต่ครอบครัวที่น่ารักอย่าง “ด่านประคิษฐ์” พระคุณของบิดามารดาที่หวังให้ลูกมีความรู้ติดตัว เพื่อช่วยเหลือและอนุรักษ์วัฒนธรรมของไทย ท้ายสุดขอระลึกถึง “ครูดนตรี” ไทย-มอญ ทุกท่านที่ประสิทธิประสาทวิชาทางดนตรี ให้แก่ศิษย์ซึ่งจะขอทำประโยชน์และสืบทอดดนตรีของไทยให้ดำรงคงอยู่เป็นเอกลักษณ์ของไทยสืบไป

ปราโมทย์ ด่านประคิษฐ์

4136030 MSMS/M : สาขาวิชา : ดนตรี : ศศ.ม. (ดนตรี)

คำสำคัญ : เพลงประจำ / ลักษณะเฉพาะ / แบบฉบับ / วงปีพาทย์มอญ

ปราโมทย์ ค่านประดิษฐ์: ลักษณะเฉพาะของเพลงประจำ ในวงปีพาทย์มอญ (SPECIFIC CHARACTERISTIC OF PHLENG PRACHAM IN PI PAT MON) คณะกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ : รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปีกุรักษ์ ศศ.ม., สจัด ภูเขาทอง กศ.บ. (ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย), พินิจ ฉายสุวรรณ (ศิลปินแห่งชาติ). 141 หน้า. ISBN 974-664-304-5

วิทยานิพนธ์เรื่องนี้มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาความหมาย ความสำคัญและความเป็นมาของ เพลงประจำ วิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของเพลงประจำในวงปีพาทย์มอญ และบันทึกทำนองเพลงประจำ โดยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ ทำการวิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีมานุษยดนตรีวิทยาในประเด็นที่พบ ร่วมกัน คือ บันไดเสียง, รูปแบบ, ทำนองบ่งชี้การหดรัดเพลงและทำนองการขึ้นและลงจบเพลง ทำ การเปรียบเทียบแล้วสรุปเป็นองค์รวม มีระยะเวลาระหว่างเดือนมกราคม 2542 ถึง มีนาคม 2543

ผลของการวิจัยพบว่า

- 1) เพลงประจำหมายถึง เพลงมอญที่ใช้ประ โคมเป็นหลักในงานศพ โดยวงปีพาทย์มอญ กำกับ ด้วยหน้าทับประจำ เพื่อเป็นสัญญาณบอกว่าที่นี่มีงานศพ
- 2) ความเป็นมาของเพลงประจำ จำแนกได้เป็น 2 ลักษณะคือ (1) ทำนองดั้งเดิมได้แก่ ประจำ วัดและประจำบ้าน ไม่ทราบที่มาแน่ชัดนักดนตรีถือเป็นเพลงมอญเก่าที่สำคัญ (2) เป็นเพลงที่ประพันธ์ ขึ้นใหม่ เพื่อหลีกเลี่ยงความเบื่อหน่าย และต้องการคิดทางบรรเลง
- 3) ความสำคัญของเพลงประจำ คล้ายกับเพลงโหมโรงของปีพาทย์มอญ และเป็นเพลงครูใน การจับมือตีฆ้องมอญวงใหญ่ โดยเริ่มจากประจำวัดหรือประจำบ้าน ทั้งสองเพลงมีโอกาสนในการประ โคม ต่างกันคือ ประโคมที่บ้านใช้ประจำบ้าน ประโคมที่วัดใช้ประจำวัดและยังแทรกอยู่ในชุดย่ำคำ เฉพาะ เพลงประจำบ้านใช้ประ โคมขณะประทุมเพลงและเลิกประโคมในเวลากลางคืน ปัจจุบันได้นำเพลงประจำ บ้านมาใช้สำหรับขับร้องเพลงมอญร้องไห้
- 4) ทำนองเพลงประจำ รูปแบบโครงสร้างแบ่งออกเป็น 4 ตอน ใช้บันไดเสียง 3 แบบ แบ่งเป็น 6 เสียง 2 แบบ และ 7 เสียงหนึ่งแบบ ทำนองบ่งชี้การหดรัดมีความแตกต่างกัน ทิศทางการเคลื่อนที่ ของทำนองสัมพันธ์กับเสียงลูกตก ทำนองขึ้นเพลงมีลีลาซ้ำๆ แตกต่างกัน แต่ทำนองการลงจบบรรดสุดท้ายมีลักษณะเดียวกัน คือ “-ม-ร -ลขม -ร-ด —ร —ม —ซ —ล ”

4136030 MSMS/M : MAJOR : MUSIC : M.A. (MUSIC)

KEY WORDS : PHLENG PRACHAM / SPECIFIC CHARACTERISTIC / STYLE /
PI PAT MON ENSEMBLE

PRAMOTE DANPRADIT: SPECIFIC CHARACTERISTIC OF PHLENG PRACHAM IN PI PAT MON.

THESIS ADVISORS: NARONGCHAI PIDOKRAJIT, B.Ed, M.Ed, M.A. SA-NGAD PUKHAOTHONG, B.Ed.
(THAI MUSIC EXPERT). PINITCHAI SUWAN, (ANATIONAL ART LAUREATE). 141p. ISBN 974-664-304-5

This thesis aims to investigate the purpose, significance and background of Phleng Pracham, an analysis being conducted through qualitative approach. Musicological methodology was employed in collecting data and categorizing music characteristics from mutual configuration according to form, mode, melodic section ending, melodic introductions and melodic finals. A conclusion was reached through the inductive method. The process took from January 2542 to March 2543. The research revealed that:

1. Phleng Pracham refers to the meaning of the music, namely, Mon's song which is mainly performed by Pi Pat Mon ensembles conducted by Pracham drum pattern. Its main purpose is to proclaim a cremation ritual.

2. Phleng Pracham is categorized into 2 types: (1) The two significant original repertoires, Pracham Wat and Pracham Ban, are ambiguous in their derivations. (2) The new compositions by latter musicians, showing their own particular melodic lines, performance practices and improvisations.

3. Phleng Pracham, as an overture, and is employed as a master repertoire in initiating new students. Both original songs are performed on particular occasions, at cremation rituals, (Pracham Wat) at temples and (Pracham Ban), at home. Pracham Ban is specifically performed in the course of cremation ceremony. Both are meddled within Yam Kam suite, ending the performance at night. Moreover, in latter-day, Pracham Ban is functionally performed as an accompaniment to a vocal, Mon Rong Hai, song.

4. The song form is categorized into 4 sections. Three types of modes are employed, two Hexatonic and one Heptatonic. The song begins with slow rhythmic melodic line. Melodic distinction differentiates sentence endings, and melodic directions follow principal tunes. Final melody renders identical tune as follows: "E-D -AGE -D-C --D / -E --G --A".

สารบัญ

	หน้า
กิตติกรรมประกาศ.....	ค
บทคัดย่อภาษาไทย.....	ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....	จ
สารบัญ	ฉ
สารบัญตาราง	ช
บทที่ 1 บทนำ	
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา	1
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย	3
1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	3
1.4 ขอบเขตของการวิจัย	3
1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น	4
1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ	5
1.7 แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	7
บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรม	
2.1 ความเป็นมาของชนชาติมอญและพหิศัพ	14
2.2 การประ โคมปีพาทย์มอญในพหิศัพ	18
2.3 เพลงมอญและเพลงประจำ	25
2.4 แนวการวิเคราะห์ดนตรีไทย	29
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย	
3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล	33
3.1.1 การค้นคว้าวรรณกรรม	33
3.1.2 ข้อมูลบุคคล	33
3.1.3 กลุ่มตัวอย่างเพลงประจำ	33

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

3.2 การเก็บข้อมูลภาคสนาม	34
3.3 การจัดกระทำข้อมูล	35
3.4 การวิเคราะห์ข้อมูล	36
3.4.1 ประเด็นในการวิเคราะห์	36
3.4.2 วิธีการวิเคราะห์ข้อมูล	37
3.5 การนำเสนอข้อมูล	39
บทที่ 4 เพลงประจำ	
4.1 ความหมายของเพลงประจำ	40
4.2 ความสำคัญของเพลงประจำ	41
4.3 ความเป็นมาของเพลงประจำ	43
บทที่ 5 วิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของเพลงประจำ	
5.1 วิเคราะห์เพลงประจำวัด	49
5.2 วิเคราะห์เพลงประจำบ้าน	53
5.3 วิเคราะห์เพลงประจำทางใหม่	57
5.4 วิเคราะห์เพลงประจำลำออย	61
5.5 วิเคราะห์เพลงประจำยาม	67
5.6 วิเคราะห์เพลงประจำศพ	71
5.7 เปรียบเทียบเพลงประจำ	76
บทที่ 6 สรุปผล อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ	
6.1 สรุปผลการวิจัย	83
6.2 อภิปรายผล	85
6.3 ข้อเสนอแนะ	90
บรรณานุกรม	91
นุคณานุกรม	97
ภาคผนวก	98
ประวัติผู้วิจัย	132
Executive Summary	133

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 แจกแจงเสียงลูกตกเพลงประจำวัด ทำนองจากนายวิเชียร นาวาดิษฐ์.....	49
ตารางที่ 2 แจกแจงเสียงลูกตกเพลงประจำบ้าน ทำนองจากนายกิตติพงษ์ มีป้อม.....	53
ตารางที่ 3 แจกแจงเสียงตกเพลงประจำทางใหม่ ทำนองจากนายสุชิน กล้ายมุง.....	57
ตารางที่ 4 แจกแจงเสียงตก เพลงประจำลำออย ทำนองจากนายมงคล พงษ์เจริญ.....	61
ตารางที่ 5 แจกแจงเสียงลูกตก เพลงประจำยาม ทำนองจากนายพินิจ ฉายสุวรรณ.....	67
ตารางที่ 6 แจกแจงเสียงลูกตก เพลงประจำศพ ทำนองจากนายกาหลง พึ่งทองคำ.....	71



บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ลูกหลานบรรพบุรุษชาวมอญในปัจจุบันได้ผสาน ประเพณีและวัฒนธรรมกับชาวไทย จนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน แต่ยังมีสิ่งเอกลักษณ์บอกให้รู้ที่มว่าเป็นของชนชาวมอญ ด้วยการบันทึกในคัมภีร์ การบอกเล่าสู่กันฟัง ความศรัทธาและความเชื่อได้หยั่งรากลึกในใจของชาวมอญ โดยเฉพาะอย่างยิ่งพิธี “ศพ” ประเพณีการตายซึ่งถือว่าสำคัญมีความซับซ้อนเกี่ยวข้องกับความเชื่อและศาสนา มีความเชื่อในเรื่องผีมาก สิ่งที่ยังมองเห็นได้ชัดจากข้อห้ามต่างๆ ในพิธีการแห่งความตายที่ได้แฝงไว้ด้วยคติธรรมซึ่งสามารถอธิบายความได้ ดังนั้นประเพณีความตายนอกจากเป็นเรื่องของศาสนาแล้วยังเป็นการนำพาให้ดวงวิญญาณของผู้วายชนไปสู่สุคติภพ

ชาวไทยรับอิทธิพลจากประเพณีและวัฒนธรรมของชนชาวมอญ มาควบคู่กับการเข้ามาของชาวมอญ จนกระทั่งได้รับวัฒนธรรมเป็นของไทยแต่ยังคงเชื่อไว้เป็นอนุสรณ์คือ ดนตรีปี่พาทย์มอญ สมภพ ภิรมย์ (2522: 73) กล่าวถึงดนตรีปี่พาทย์มอญไว้ว่า

...ศิลปดนตรีนั้น ไทยได้รับอิทธิพลจากมอญมามาก เช่น ไทยเรารับปี่พาทย์มอญและรับได้รับดี ทั้งรักษาไว้จนปัจจุบัน และให้เกียรติ เรียกว่า ปี่พาทย์มอญนิยมบรรเลงในงานศพ จนมีคำพูดว่า “แทงตี” ซึ่งหมายความว่า ตาย ด้วยเวลา ที่ตีตะโพน กลองมีเสียงฟังออกมาได้ว่าแทงตี และเวลาได้ยินเสียง เช่นนี้ในงานศพก็ฟังดูโหยหวนวังเวง ยิ่งทำให้สมกับการกล่าวถึงมากยิ่งขึ้น...

เดิมวงดนตรีประกอบในพิธีศพของชาวนั้นมิได้ใช้วงปี่พาทย์มอญ หากแต่ใช้วงดนตรีปี่พาทย์ไทยธรรมดาหรือที่ชาวบ้านเรียกว่า เครื่องไทยหรือวงปี่พาทย์นางหงส์ ซึ่งเป็นวงที่สะดวกสามารถบรรเลงในทุกๆ งาน เพียงแต่ปรับปรุงการเลือกเพลงและเลือกใช้เครื่องดนตรีให้เหมาะสมเท่านั้น ต่อมาเมื่อวงปี่พาทย์อย่างมอญได้รับความนิยม จึงเกิดการผสมผสานวงปี่พาทย์เครื่องไทยและปี่พาทย์เครื่องมอญขึ้น เรียกตามลักษณะเครื่องดนตรีอย่างเดิม ด้วยความโดดเด่นสวยงามในลักษณะรูปลักษณ์ของเครื่องดนตรีที่ตั้งขึ้น มีการแกะสลักกลึงรักปิดทองเครื่องดนตรี ยิ่งทำให้ชาวบ้านมองเครื่องวงปี่พาทย์มอญงามสง่าขึ้น โดยยังคงเอกลักษณ์เครื่องมอญของเดิมได้แก่ ตะโพนมอญ เปิงมาง ปี่มอญ โหม่งและฆ้องมอญ การผสมผสานที่เกิดขึ้นโดยนำวงปี่พาทย์ไทย (นางหงส์) ผสมเข้าไปมีรูปแบบการจัดวงและการบรรเลงอย่างไทยผสมมอญดังที่เป็นอยู่

เสียง “เท่งเท่ง” ยังคงเป็นคำที่ชาวบ้านเข้าใจอันหมายถึง ความตายทั้งที่เป็นคำที่เกิดจากการตีตะโพนมอญขึ้นเพลง “ประจำ” ซึ่งเป็นเพลงประกอบสำหรับวงปี่พาทย์มอญ เพลงประจำ เป็นชื่อเรียกโดยรวมรู้กันในหมู่นักดนตรีว่าหมายถึงเพลง ประจำวัด ประจำบ้านหรือประจำอื่น ๆ ที่เรียกเพลงประจำนี้คงเพราะว่าบรรเลงอยู่เป็นประจำ นอกจากนักดนตรีจะใช้เพลงประจำบรรเลงประกอบพิธีกรรมแล้วระหว่างรอก็ยังนำเพลงประจำมาบรรเลงด้วย

เพลงประจำ โดยเฉพาะเพลงประจำวัดและประจำบ้านเป็นเพลงมอญประกอบศพควบคู่กันมา เมื่อนำมาบรรเลงบ่อยครั้งทำให้เกิดการสร้างเพลงประจำทางต่างๆ ขึ้น เพื่อไม่ให้เกิดความเบื่อหน่ายระหว่างบรรเลง บทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ยังคงเอกลักษณ์และมีเจตนาในการบรรเลงดั้งเดิม ปัจจุบันครุฑนตรีที่บ้านมีเครื่องปี่พาทย์มอญมักใช้เพลงประจำ เป็นเพลงเริ่มสำหรับการเรียนของมอญ ด้วยเพลงประจำมีมือฆ้องที่เป็นลักษณะของสำเนียงของมอญ จึงเป็นการปลูกฝังเรื่องการใช้และแจ่มมือฆ้องจึงเป็นการซึมซับสำเนียงเพลงมอญได้เป็นอย่างดี

จากการสังเกตและมีส่วนร่วมประ โคมวงปี่พาทย์มอญพบว่า นักดนตรีใช้เพลงประจำเป็นเพลงหลักของการประ โคมในพิธีศพ ทั้งยังใช้เสียงตะโพนเป็นสัญญาณในการขึ้นเพลงซึ่งเป็นลักษณะที่ต่างจากเพลงมอญโดยทั่วไป อีกทั้งยังมีทางเพลงอื่นๆ นอกเหนือจากประจำวัดและประจำบ้าน ผู้วิจัยจึงสนใจศึกษาถึงสาเหตุการเกิดเพลงประจำทางต่างๆ เพิ่มขึ้น ทั้งที่มีเพลงเดิมใช้ประกอบพิธีกรรมแล้ว

อนึ่งสิริรัชชาญ พิกจำรูญ (2538: 70) ได้บรรยายในตอนท้ายของการบรรยายในการสัมมนา เรื่อง ความสำคัญและปัญหาของวิชาการทฤษฎีดุริยางค์ไทย โดยกล่าวว่า วิธีการเรียนของไทยโบราณสืบทอดกันมานานแล้ว แต่ไม่ได้มีการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร นักดนตรีและนักวิชาการจะคิดทำอะไรต่อไป เมื่อครูอาจารย์คนใดไทยได้พยายามเริ่มศึกษาโดยร่างเป็นลายลักษณ์อักษรไว้เมื่อมีลายลักษณ์ออกมาย่อมมีการวิพากษ์วิจารณ์และการยอมรับ อันก่อให้เกิดเป็นทฤษฎีใช้กันต่อไป

ดังนั้นการศึกษา “เพลงประจำ” ทางต่างๆ ทั้งของเดิมและที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ เพื่อสร้างความเข้าใจในรูปแบบของเพลงประจำอันเป็นรูปลักษณะหนึ่งของเพลงมอญ สามารถนำมาอธิบายเพื่อความรู้ความเข้าใจต่อเพลงมอญ โดยเกิดแนวคิดในการศึกษาบทเพลงในรูปแบบเดียวกันแล้วนำมาหาข้อสรุปร่วมกัน เมื่อพิจารณาเห็นถึงความสำคัญประโยชน์ของการศึกษาดังนี้ ผู้วิจัยจึงเลือกที่จะศึกษาความหมาย ความสำคัญ และความเป็นมาตลอดจนวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของเพลงประจำ อันจะเป็นแนวทางในการอธิบายเพลงประจำและเป็นตัวอย่างในการศึกษาเพลงของไทยในอีกรูปแบบหนึ่ง จึงเป็นการสมควรอย่างยิ่งที่จะได้ทำการศึกษาเพลงประจำซึ่งประ โคมโดยวงปี่พาทย์มอญเพื่อให้เป็นแบบฉบับและเพื่อบันทึกทำนองเพลงไว้ดังต่อไปนี้

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

- 1.2.1 เพื่อศึกษาความหมาย ความสำคัญ และความเป็นมาของเพลงประจำ
- 1.2.2 เพื่อวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของเพลงประจำ ในวงปีพาทย์มอญ
- 1.2.3 เพื่อบันทึกทำนองเพลงประจำต่างๆ เป็นโน้ตสากล

1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

- 1.3.1 ได้ทราบความหมาย ความสำคัญ และที่มาของเพลงประจำ
- 1.3.2 ได้ทราบแบบฉบับทางดนตรีอันเป็นลักษณะของเพลงประจำในวงปีพาทย์มอญ
- 1.3.3 เพื่อเป็นการขยายแนวคิดในการศึกษาดนตรีของไทย ให้มากยิ่งขึ้น
- 1.3.4 เพื่อเป็นข้อมูลทางวิชาการในการศึกษาดนตรีของไทยต่อไป

1.4 ขอบเขตของการวิจัย

จากการค้นคว้าข้อมูลเบื้องต้นผู้วิจัยมีวิธีการกำหนดขอบเขตการวิจัยดังนี้

- 1.4.1 ศึกษาข้อมูลนักดนตรีต่างๆ โดยการสืบสอบนักดนตรีซึ่งได้รับการยอมรับ ในเขตจังหวัดภาคกลาง ซึ่งเป็นท้องถิ่นที่นิยมและมีศิลปินปีพาทย์มอญเป็นจำนวนมาก
- 1.4.2 คัดเลือกนักดนตรีจากความสามารถ โดยเฉพาะได้ทำนองเพลงประจำต่างจากทางอื่นๆ มีวุฒิและประสบการณ์ทางดนตรีไม่ต่ำกว่า 30 ปี

หลังการสืบค้นข้อมูลและปรึกษาผู้เชี่ยวชาญ การวิจัยครั้งนี้ได้เจาะจงเลือกเพลงประจำในอัตราสองชั้น โดยเลือกทางเพลงเป็นตัวอย่างในการศึกษาจำนวน 6 เพลง ตามลำดับดังนี้

ทำนองเพลง	ชื่อนักดนตรี	จังหวัด
1. ประจำวัด	นายวิเชียร นาวาศิษฐ์	สมุทรปราการ
2. ประจำบ้าน	นายกิตติพงษ์ มีป้อม	นนทบุรี
3. ประจำทางใหม่	นายสุจิน คล้ายมูข	พระนครศรีอยุธยา
4. ประจำลำออย	นายมงคล พงษ์เจริญ	ปทุมธานี
5. ประจำยาม	นายพินิจ ฉายสุวรรณ	กรุงเทพมหานคร
6. ประจำศพ	นายกาหลง พึ่งทองคำ	นนทบุรี

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

ทำนองเพลงประจำที่นำมาศึกษานี้ เป็นบทเพลงบรรเลงซึ่งกำกับด้วยหน้าทับประจำ (ประจำบ้านหรือประจำวัด) โดยเลือกเฉพาะตัวเพลงหลักไม่รวมเพลงออกต่อท้าย ส่วนด้านการใช้มือฆ้องแม้เป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญประการหนึ่งแต่ได้มีผู้ศึกษาไว้ก่อนแล้วจึงมิได้เน้นแต่อย่างใด

การนำเสนอข้อมูลทำนองเพลงต่างๆ เป็นไปเพื่อการศึกษาด้านดนตรีวิทยา โดยผู้วิจัยเลือกบันทึกเนื้อทำนองจากฆ้องมอญวงใหญ่ ใช้การบันทึกโน้ตไทย 8 ห้องเพลง ต่อหนึ่งบรรทัดในระดับเสียงเพียงออ ใช้อักษร “ ค-ร-ม-ฟ-ช-ล-ท ” อนุโลมระดับเสียงที่ศึกษาเทียบเคียงเท่าระดับเสียงสากล โดยผู้วิจัยได้บันทึกเป็นโน้ตสากลในอัตราจังหวะ ๕

ทั้งนี้หากเป็นการอธิบายเรื่องทิศทางทำนองเพลงจะใช้โน้ตสากลมาประกอบการอธิบายรูปแบบทิศทางของทำนอง และใช้ตัวอักษรภาษาอังกฤษในการกำหนดสัดส่วนเพลงและได้เสนอไว้ในส่วนภาคผนวกเพื่อการศึกษาเผยแพร่ต่อไป

1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ

จังหวะหน้าทับ หรือจังหวะ หมายถึง กระบวนการบรรเลง ตะโพนมอญและเบิ่งมางคอกหนึ่งหน้าทับหรือหนึ่งจังหวะหมายถึง การบรรเลงครบหนึ่งรอบหน้าทับ โดยหน้าทับประจำบ้าน ซึ่งมีความยาวเป็นสองเท่าของหน้าทับประจำวัด(มีความยาว 4 วรรค) การวิจัยครั้งนี้จะใช้น้ำทับเป็นเครื่องมือในการจัดแบ่งวรรคตอนและจุดของเสียงตกย่อยและท้ายหน้าทับ

ฆ้องมอญ หมายถึง ฆ้องมอญวงใหญ่ ร้านฆ้องตั้งขึ้น มีลูกฆ้อง 15 ลูก และกำหนดให้ลูกฆ้องมอญเสียงต่ำลูกแรกถึงลูกสุดท้ายมีระดับเสียง

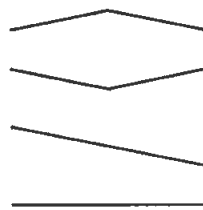
“ซอลต่ำ - ลาต่ำ - โด - เร - มี - ซอล- ลา- ที- โดสูง - เรสูง - มีสูง - ฟาสูง - ซอลสูง- ลาสูง- ทีสูง” กำหนดให้ใช้สัญลักษณ์ดังนี้ “ ช - ล - ค - ร - ม - ช - ล - ท - ค - ร - มี - ฟ - ช - ล - ท ”



บันไดเสียง (Mode) หมายถึง กลุ่มระบบเสียงสำคัญในแต่ละท่อนหรือประโยคของเพลง ประโคม หมายถึง เพลงบรรเลงในงานพิธี ในที่นี้หมายถึงงานศพ

ทิศทางของทำนอง หมายถึง ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองต่างๆ อันสามารถบ่งบอกได้ถึงรูปร่างในลักษณะต่างๆ เช่น

- 1) ทำนองเป็นแบบขึ้นแล้วลง(arch)
- 2) ทำนองแบบลงแล้วขึ้น(inverted arch)
- 3) ทำนองที่เคลื่อนระดับเสียงลง(descending)
- 4) ทำนองที่เคลื่อนที่อยู่บริเวณศูนย์กลาง(axis)



ทำนองบ่งชี้การหมดวรรคเพลง(Melodic Section Ending) หมายถึง แนวทำนองที่บรรเลงพร้อมกับการหมดจังหวะหน้าทับซึ่งกำกับเพลงนั้น โดยตรงกับประโยคหลังของหน้าทับ รูปแบบ(form) หมายถึง ช่วงความยาวของทำนอง ซึ่งแบ่งออกเป็นหน่วยย่อยต่างๆ สำหรับการศึกษารูปแบบนี้ใช้รูปแบบตารางเสียงตกเป็นหลักในการศึกษา กำหนดให้หน่วยต่างๆ แบ่งเป็น 4 ระดับ เริ่มจากหน่วยย่อยที่สุดดังนี้

- 1) วรรค(section) มีความยาว สี่ห้องโน้ตดนตรีไทย
- 2) ประโยค(phrase) มีความยาวสองวรรคหรือแปดห้องโน้ตดนตรีไทย
- 3) ท่อน หมายถึง ประโยคหลายประโยครวมกัน
- 4) ตอน หมายถึง ท่อนหลายๆ ท่อนรวมกัน ในแต่ละตอนอาจเป็นเพียงท่อนเดียว

หรือมีหลายท่อนก็ได้ เช่นเดียวกับ ประโยคและวรรค โดยมีสัดส่วนโครงสร้างตามแผนผังดังนี้

		ตอน								
ท่อน	ประโยค 1									
	วรรคแรก			*	วรรคหลัง				*	
	1	2	2	4	5	6	7	8	ห้องเพลงโน้ตไทย	
	ประโยค 2									
	วรรคแรก			*	วรรคหลัง				*	
	1	2	3	4	5	6	7	8	ห้องเพลงโน้ตไทย	

(*) ตำแหน่งเสียงลูกตก

ลักษณะเฉพาะของเพลง หมายถึง ลักษณะอันเป็นพื้นฐานของเพลง ซึ่งโดดเด่นในด้านต่างๆ ในการวิจัยครั้งนี้วิเคราะห์ลักษณะเฉพาะอันเป็นลักษณะซึ่งเหมือนหรือคล้ายคลึงเช่น บันไดเสียง รูปแบบของเพลง ทำนองเพลงและลักษณะอื่นๆ อันเป็นแบบเฉพาะของเพลง

วงปีพาทย์มอญ หมายถึง วงดนตรีไทยที่ได้รับอิทธิพลจากชาวมอญ ใช้บรรเลงในพิธีศพบของเจ้านายและประชาชนทั่วไป ประกอบด้วยเครื่องดนตรีหลักๆ ตามลักษณะการจัดวงเครื่องคู่ ประกอบด้วย ระนาดเอก, ระนาดทุ้ม, มโหรีมอญวงใหญ่, มโหรีมอญวงเล็ก, โหม่ง 3 ใบ, เปิงมางคอก, ปี่มอญ, ตะโพนมอญ และเครื่องกำกับจังหวะอาทิ ฉิ่ง, ฉาบและกรับ

เสียงลูกตก หรือ ลูกตก หมายถึง เสียงหลักสุดท้ายเมื่อจบหนึ่งรอบหน้าทับ (The standard cadential formula) การศึกษาครั้งนี้กำหนดให้ศึกษาเสียงลูกตกย่อย ที่ตรงกับเสียงเครื่องกำกับจังหวะฉิ่ง โดยให้ตรงกับเสียงลงจังหวะ “ฉับ” ในอัตราจังหวะสองชั้น หรือตรงกับเสียงโน้ตจังหวะแรก ในการบันทึกโน้ตสากลในอัตราจังหวะ $\frac{2}{4}$ ดังผังตัวอย่าง

ห้องเพลงที่	1	2	3	4	5	6	7	8
จุดเสียงตก				*				*

1.7 แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาลักษณะเฉพาะร่วมของเพลงประจำต่างๆ ในวงปีพาทย์มอญครั้งนี้ ผู้วิจัยดำเนินการศึกษาแนววิธีและทฤษฎีต่างๆ เป็นแนวคิดและกรอบการวิจัย เพื่อเป็นประโยชน์ในการวางแผนและกำหนดแนวทางการวิจัยดังแนวคิดทฤษฎีต่อไปนี้

มนตรี ตราโมท (2538: 43-46) กล่าวใน ดุริยสาส์น ของ นายมนตรี ตราโมท จดหมายเหตุความถึงวิชาการลงในวารสารกะดิงทอง ฉบับวันที่ 16 เมษายน 2497 กล่าวถึงการบรรเลงดนตรีไทยว่า

... ถ้าเราขมวดการแสดงโดยตัวละครหรือตัวหุ่นออกเสีย พิจารณาแต่ด้านดนตรีที่ประกอบ ก็จะแลเห็นได้ว่า การบรรเลงประกอบการละเล่นเหล่านั้น ล้วนแต่มีวิธีการแตกต่างกันทั้งสิ้น แม้จะบรรเลงด้วยเพลงเดียวกัน แต่จังหวะของเพลงก็ดี วิธีการดำเนินทำนองก็ดี หาได้เหมือนกันไม่ นี่เป็นเพลงไทยด้วยกันเครื่องดนตรีไทยด้วยกันแท้ๆ เพียงแต่แยกออกไปประกอบการละเล่นคนละอย่างเท่านั้นก็ยังแตกต่างกันได้แล้ว นับประสาอะไรกับจะเอาเพลงอย่างนี้ไปบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีอย่างนั้น หรือเปลี่ยนวิธีการเป็นอย่างโน้น จะไม่ทำให้บังเกิดชีวิตจิตใจของเพลงผิดแปลกไปได้

อันชีวิตหรือการแสดงอารมณ์ของเพลงไทยนั้น จะพิจารณาแต่เพียงชื่อเพลงหาได้ไม่ เพราะการตั้งชื่อของเพลงไทย บางทีก็ตั้งชื่อตามอารมณ์ซึ่งทำนองเพลงได้แสดงออก บางทีก็เพื่อเป็นอนุสรณ์ในสิ่งใดสิ่งหนึ่งของผู้แต่งและบางทีแม้จะตั้งตามอารมณ์ที่แสดงออกก็จริง แต่ก็ใช้ชื่อซึ่งเป็นข้อให้ขบคิดชวนไว้ก็มี

เพราะฉะนั้น ถ้าหลานต้องการจะรู้ถึงความหมายที่แท้จริงของเพลงแล้ว จะต้องพินิจพิเคราะห์ ทำนองและสำเนียงของเพลงนั้นให้ถี่ถ้วนแน่แท้ลงไป ส่วนชื่อเพลงกลางที่ก็นำมาช่วยเป็นเครื่องประกอบได้บ้าง...

และกล่าวในฉบับวันที่ 15 กรกฎาคม 2497 เรื่องการประพันธ์เพลงตามแบบแผนของไทยนั้น ผู้ประพันธ์ต้องตั้งจุดหมายไว้ก่อนว่าจะแต่งเพลงไปในรูปแบบใด คำว่าแต่งจะต้องใช้ความคิดต้องใช้ความคิด สติปัญญา ประกอบด้วยความรู้ ประดิษฐ์เรียบเรียงและถูกต้องตามหลักเกณฑ์ สิ่งสำคัญของการแต่งเพลงไทยก็คือ

1. จะต้องรู้ว่าเพลงที่ต้องการจะแต่งนั้นมีกี่จังหวะ(หมายถึงจังหวะหน้าทับ)
2. เสียงสุดท้าย ที่ตกปลายจังหวะนั้น เป็นเสียงอะไรบ้าง และ
3. ทำนองตอนนั้นๆ ดำเนินอย่างไร มีสำเนียงอย่างไร

คุณ อันตระกูล (สัมภาษณ์) ได้อธิบายแนวคิดในการอธิบายลักษณะอันเป็นปัจจัยหรือ แนวที่จะบอกได้ถึงแบบฉบับ(Style)ของเพลง แต่ละแบบนั้นขึ้นกับ ความหมายและที่มาของคำ(คำที่จะเรียกชื่อดนตรีนั้นๆ) เจตนาของบทเพลง ระดับของผู้ฟัง โอกาสและการควบคุมการบรรเลงของวงดนตรี โดยอธิบายเสริมว่า เมื่อผู้ประพันธ์มีเจตนาหรือมีแนวคิดที่จะประพันธ์บทเพลงให้เป็นไปในทิศทางใด ก็จะเลือกปัจจัยอันเป็นองค์ประกอบเพื่อการสร้างบทประพันธ์นั้นๆ โดยคำนึงผู้ฟัง ความสามารถและเจตนาของผู้ประพันธ์เป็นสำคัญ

ทั้งมนตรี ตราโมทและคุณ อันตระกูล ได้ให้แนวคิดการศึกษาอธิบายลักษณะของเพลง ซึ่งคุณ อันตระกูลได้ให้แนวคิดกว้างๆ ในการอธิบายการศึกษาเพลงทั่วไป ส่วนมนตรี ตราโมท ได้ให้แนวคิดในการประพันธ์ลึกไปทางเพลงไทย ซึ่งเมื่อนำมาเปรียบเทียบกันก็จักได้ประเด็นในการศึกษาในประเด็นเดียวกันคือ ชื่อเพลง ความหมายและที่มา เจตนาของบทเพลง ผู้ฟัง อารมณ์ โอกาส และการควบคุมการบรรเลงของวงดนตรีและเครื่องดนตรี และตัวบทเพลงไทยซึ่งต้องเข้าใจถึง ความยาวที่พอเหมาะหรือรู้ว่าเพลงมีกี่จังหวะหน้าทับ ใช้เสียงตกใดบ้างและมีทำนองตอนนั้นๆ อย่างไร ต้องการให้มีสำเนียงอย่างไร ซึ่งทั้งหมดนี้ใช้เป็นกรอบในการประพันธ์เพลงโดยมีความสอดคล้องกับ แนวคิดของนักวิชาการไทยและต่างชาติที่ได้ศึกษาดนตรีนอกยุโรปและเพลงไทยดังเช่น

อลัน พี เมอร์ริแอม (Alan P. Merriam, 1964 อ้างถึงใน ปัญญา รุ่งเรือง, 2541: 120) ได้กล่าวไว้ใน The study of Ethnomusicology ได้ให้แนวคิดใน การศึกษาเรื่องราวทางดนตรีของมนุษย์ เราจำเป็นต้องมีความรู้เรื่อง “ดนตรี” เสียก่อนแล้วจึงจะเข้าใจด้านความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับวัฒนธรรม ทั้งนี้เป็นเพราะว่าดนตรีเป็นผลผลิตที่มีลักษณะเฉพาะ เป็นผลงานของมนุษย์ ที่มีความเป็นเอกภาพ(Unique) ซึ่งสามารถจะดำรงอยู่ได้ต่อเมื่อมีการใช้ร่วมกันระหว่าง ผู้คนในสังคม ไม่ใช่อยู่โดดเดี่ยวเฉพาะตัวดนตรีเอง ดังนั้นจึงต้องมีการศึกษาวิเคราะห์กันในสามประเด็นคือ

1. ความคิดรวบยอดทางดนตรี
2. พฤติกรรมของผู้คนในสังคมที่เกี่ยวข้องกันดนตรี
3. ตัวดนตรี

ประเด็นในการวิเคราะห์ทั้งสามถือเป็นกรอบใหญ่ ในการศึกษาและอธิบายเพลง โดยที่ แกรธ อเลน (Allen M. Garrett , 1958: 12-15) ได้อธิบายการศึกษา Style และ Idea โดยย่อไว้ดังนี้

แกรธ กล่าวถึง แนวคิดของนักประพันธ์ (Musical idea) ว่ามีแนวคิดอย่างไรก่อนสร้างผลงาน ผู้บรรเลงอาจจะคิดหรือตีความออกไปอีกอย่างหนึ่งซึ่งมีมุมมองต่างกัน ทั้งนี้ขึ้นกับแนวความคิดกันเกิดจากประสบการณ์ที่นำมาใช้ และปัจจัยที่เลือกขึ้นมาตีความความคิด นอกจากนี้แกรธ ยังได้กล่าวถึง Musical Style เป็นสูตรหรือรูปแบบพิเศษของแนวคิดทางดนตรี ที่ขึ้นจากแนวคิดและการ

เลือกสรรของผู้ประพันธ์ การทำความเข้าใจต้องศึกษา Form, Melody, Harmony, Texture และ Timbre อันจะนำมาซึ่งความเข้าใจในแนวคิด นอกจากนี้ยังต้องศึกษาริบทอื่นที่ประกอบขึ้นเป็นรูปแบบพิเศษของผู้ประพันธ์ โดยกำหนดเวลาและสถานที่อย่างชัดเจน เพื่อเลือกกลุ่มบทเพลงในการวิเคราะห์ถึงลักษณะเฉพาะ โดยการแยกแยะความเหมือนและความแตกต่างของบทเพลง

นอกจากนี้ประเด็นในการศึกษาต่างๆ ยังได้รับการตอบสนองจากงานการศึกษาของ อรวรรณ บรรจงศิลป์ (2540: 50-51) ซึ่งได้สัมภาษณ์ Dr. Jose Maceda เรื่องการศึกษาเพลงบันไดเสียงและเสียงสำคัญในดนตรีไทยดังนี้

โยเซ มาเซดา (Jose Maceda, 2538 อ้างถึงใน อรวรรณ บรรจงศิลป์, 2540: 12) ได้ให้แนวคิดในการวิเคราะห์ดนตรีไม่ว่าชาติใดก็ตาม ก่อนอื่นต้องศึกษากันไคเสียง โดยวิเคราะห์จากทำนองเพลงเป็นจำนวนมาก เพราะบันไดเสียงมีความสำคัญในการทำให้ได้มาซึ่ง Tonality (ความสัมพันธ์ระหว่างเสียงสำคัญในบทเพลงหรือเสียงถูกตกในเพลงไทย), Tonal center และกลุ่มเสียงที่ใช้ อันจะช่วยให้เข้าใจลักษณะและรูปแบบของเพลง (Style) สามารถนำมาจัดกลุ่มเพลงในสำเนียงต่างๆ ได้ นอกจากนี้มาเซดา ได้ให้แนวคิดวิธีการวิเคราะห์ดนตรีไทยโดยเห็นว่า เสียงถูกตกหน้าทับเพลง เป็นเสียงสำคัญที่สุดในการแสดงโครงร่างใหญ่ๆ ของแนวทำนองเพราะทำให้รู้ทิศทาง การดำเนินการทำนองไปอย่างไร เสียงสำคัญรองลงมาคือ เสียงถูกตกย่อยของเพลง ที่ตรงกับเสียงหลักซึ่งเป็นจังหวะหน้าทับ เสียงนี้เปรียบเสมือนโครงร่างในรายละเอียด ช่วยให้เห็นรูปร่างลักษณะของทำนองเพลงชัดเจนขึ้น และจากประสบการณ์การวิจัยของท่านพบว่า โน้ตจบ (Ending Tone) มีความสำคัญมากถือได้ว่าเป็นเสียงหลักของเพลง เป็นตำแหน่งที่ 1 ของบันไดเสียง

นอกจากส่วนที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาเพลงไทยแล้ว ยังมีผู้อธิบายถึงลักษณะเฉพาะอันเป็นแบบฉบับทางดนตรีโดยทั่วไปที่เกี่ยวข้องอีก ดังเช่น ลีออน สไตน์และแมนเทิล ฮูด ดังนี้

ลีออน สไตน์ (Leon Stein, 1962: 6) กล่าวเป็นแนวคิดในการศึกษาโครงสร้างและแบบฉบับ (Structure and Style) ทางดนตรีว่า ดนตรีทุกอย่างมีการกำหนดขอบเขตตามแบบที่เป็นสากล เช่นเดียวกับโครงสร้างหรือรูปแบบของบทประพันธ์ ใช้เป็นพื้นฐานในการวางกรอบการประพันธ์ทำให้ดนตรีสามารถสื่อสารกันได้ เป็นหน้าที่ของรูปแบบโดยกำหนดปัจจัยต่างๆ ให้ความเข้าใจและการเข้าถึงอย่างเป็นระเบียบ ประกอบด้วยปัจจัยต่างๆ ในเรื่องของ melody, harmony, counterpoint, rhythm, meter, tempo, dynamics และ color ซึ่งแบบฉบับ (Style) ทางดนตรีนี้ สามารถให้คำจำกัดความได้โดยศึกษาจากลักษณะเฉพาะของรูปแบบของผลงาน ของนักประพันธ์ ในแต่ละยุคสมัย

แมนเทิล ฮูด (Mantle Hood, 1971: 284-285, 300-309) ได้กล่าวไว้ใน The Ethnomusicologist บทที่ 6 Quest for the Norms of Style ในบทนี้ได้กล่าวถึง Musical Style ว่าถ้าผู้ศึกษามีความเข้าใจในเรื่องภูมิหลังทางดนตรีที่ศึกษา มีความเข้าใจในความเป็นมาและเจตนาของบทเพลง โดยฮูดได้นำเสนอแนวการวิเคราะห์สำหรับดนตรีนอกยุโรป ให้ศึกษาโครงสร้างทางดนตรีโดยการวิเคราะห์จากเส้นการเคลื่อนของ G-S (The General and Specific) หรือแนวทางที่เส้นสองเส้นพาไป โดยสามารถแสดงรายละเอียดอันเป็นลักษณะเฉพาะของดนตรี(Particular) ที่ศึกษาได้ตามผังโครงสร้างบรรทัดฐานของดนตรี(The Norms of Musical Style) โดยมีประเด็นโดยรวมดังนี้

ผังทางซ้ายกล่าวถึงความสอดคล้องของดนตรี(Musical Consensus) กับสังคมและวัฒนธรรม(Cultural and Social Consensus) ประกอบด้วย การปฏิบัติฝึกซ้อมดนตรี, กระบวนการประพันธ์ ทั้งนี้มีแนวคิดอยู่บนแนวคิดที่ว่าดนตรีจะเกิดขึ้นมักได้รับการเรียกร้องตามความต้องการและความเป็นอยู่ทางสังคมและวัฒนธรรม

สำหรับผังบรรทัดฐานของดนตรีมีโครงสร้างแบ่งออกเป็นเส้น 2 เส้น เส้นแนวนอน(จากซ้ายไปขวา)เริ่มจากบริบท คือ ประเพณี(The Tradition), ยุคสมัย(Style Periods), ลักษณะโดยรวม(Genres), บทเพลง(The Piece) และนักดนตรี(The Performer) ส่วนตามแนวดิ่งมีความสัมพันธ์กับสังคมและประเพณี โดยเริ่มจากด้านบนลงล่างแบ่งประเด็นในการศึกษาดนตรี ออกเป็นกลุ่มต่างๆ คือ

กลุ่มที่ 1 แบ่งออกเป็น การตั้งเสียง(Tuning System), บันไดเสียง(Scale) และกลุ่มบันไดเสียง(Mode)

กลุ่มที่ 2 เป็นการเรียบเรียงเครื่องดนตรีให้เหมาะกับการบรรเลง (Orchestration)

กลุ่มที่ 3 เป็นโครงสร้างของบทเพลง(Formatives) แบ่งเป็น รูปแบบ(Form), ภาษา/บทสวด(Text), ถิ่นจังหวะ(Rhythmic), ทำนอง(Melodic), การประสานเสียง(Harmonic) และความหนัก(Dynamic Character)

กลุ่มที่ 4 เป็นการควบคุมการบรรเลงและการใช้ไหวพริบในการบรรเลง(Compositional And Improvisation Devices)

กลุ่มที่ 5 คือ นักการประพันธ์(The Composer)

นอกจากนี้ ฮูด(1971: 320-337) ยังกล่าวไว้ในบทที่ 7 Scientific Methods and the Laboratory โดยให้แนวในการวิเคราะห์ไว้ดังนี้ 1.การตั้งเสียง(Tuning System) 2.บันไดเสียง(Scale) 3.กลุ่มบันไดเสียง(Mode) 4.วงดนตรี(Ensemble) 5.โครงสร้างบทเพลง(Formatives) กล่าวถึง ทฤษฎีบันไดเสียง(Theoretical Scale) ประกอบด้วยเสียงหลักในทำนองที่จัดเรียงลำดับ เรียกว่า Scale และมีเสียงจริง ใช้ในการบรรเลงและขับร้อง ประโยชน์ของการศึกษา Scale ทำให้สามารถอธิบายได้ถึงลักษณะอันเป็นแบบฉบับของเพลง(Style)และการจัดลักษณะบรรทัดฐานของดนตรี(Norm of Style)

จากแนวคิดในการศึกษาดนตรีของท่านต่างๆ ทำให้สามารถสรุปได้ว่า การศึกษาแนวคิดทางดนตรีนั้น สามารถศึกษาได้จากตัวดนตรี อันเกิดจากความคิดของผู้ประพันธ์ที่ทำให้เกิดดนตรีอย่างนั้นขึ้นมา โดยมีบริบทของผู้ฟังเข้าไปมีส่วนเกี่ยวข้องโดยผู้ประพันธ์ก็ต้องมีแนวคิดว่าจะให้ผู้ฟังรับทราบอะไรและอย่างไร มากน้อยเพียงใด แล้วจึงลงมือสร้างสรรค์ผลงานขึ้น ทั้งนี้หากผู้ประพันธ์มิได้กล่าวไว้เป็นลายลักษณ์อักษร การศึกษาตัวดนตรีนั้นๆ ยังกระทำได้โดยการวิเคราะห์แยกส่วนบทเพลงออกมาตามแนวทางของ นักการศึกษาดนตรีอย่าง มนตรี ตราโมท, ดนุ สันตะภูณ, มีริยม, มาเชด้า, สไตน์, ฮูดและแนวการศึกษาของ อรพรรณ บรรจงศิลป์ ทำให้ผู้วิจัยเลือกประเด็นในการวิเคราะห์เพื่อหาแบบฉบับของเพลงประจำ จากทางห้องมอญวงใหญ่ ในวงปีพาทย์มอญดังนี้

- 1). บันไดเสียง(Mode or The stressed points)
- 2). รูปแบบ(Form)
- 3). ทำนองการหมดวรรคเพลง(Melodic Section Ending)
- 4). ทำนองการขึ้นและลงจบเพลง(Melodic Introduction and Melodic Final)

อนึ่งผู้วิจัยได้เจาะจงศึกษาบทเพลงซึ่งใช้บรรเลงด้วยวงปีพาทย์มอญ ซึ่งใช้บรรเลงเฉพาะในพิธีศพเท่านั้น ดังนั้นประเด็นเรื่อง โอกาสการบรรเลง เรื่องเสียง วงดนตรีและเครื่องดนตรี ซึ่งมีผู้อธิบายอยู่โดยทั่วไปแล้วจึงเว้นไป ดังกำหนดเพื่อความเข้าใจไว้ในข้อตกลงเบื้องต้นและนิยามศัพท์เฉพาะแล้วนั้น ส่วนประเด็นผู้ประพันธ์นั้นเนื่องจากมิได้มีการบันทึกถึงเจตนาไว้ อีกทั้งผู้ประพันธ์ส่วนใหญ่ก็ได้เสียชีวิตลงไปแล้ว จึงทำได้เพียงการสืบสอบเบื้องต้นจากผู้ที่เกี่ยวข้อง ส่วนด้านการควบคุมการบรรเลงนั้น บทบาทเป็นของผู้ปรับวงหรือผู้ประพันธ์ในทางแนวความคิด ส่วนการบรรเลงจริงจะขึ้นอยู่กับนักดนตรีโดยเฉพาะคนระนาดเอกและคนเครื่องหนัง ซึ่งเป็นระเบียบประเพณีเป็นซึ่งทราบและศึกษาอธิบายกันโดยทั่วไปอยู่แล้ว

นอกจากศึกษาตัวดนตรีและบริบทดังที่กล่าวมา ผู้วิจัยยังคำนึงถึงศึกษา ด้านสุนทรียของผู้ฟังโดยทั่วไปและนักดนตรีเอง คิดเห็นหรือมีความรู้สึกต่อดนตรีนั้นอย่างไร ดังมีคำกล่าวดังนี้

พระยาอนุমানราชชน (2533: 9) อธิบายถึงสุนทรียภาพโดยอธิบายจากคัมภีร์อุปนิษัทของศาสนาพราหมณ์ว่า

...โลกและสิ่งทั้งหลาย ล้วนออกจาก พรหม พรหมนั่นคือ สิ่งที่เราไม่รู้และไม่รู้ ผู้ใดจะเข้าถึงพรหมได้ในทางวาจา ทางใจ หรือทางตา ไม่ได้ทั้งนั้น จะเข้าถึงพรหมได้ก็แต่ผู้ซึ่งเปล่งวาจาว่า “นั่นเช่นนั้น นั่นเช่นนั้น” การทำความเข้าใจสิ่งใดสิ่งหนึ่งแล้วรู้สึกว่ามีอะไรอย่างหลายอย่างที่เข้าใจและไม่เข้าใจ เมื่อดูภาพศิลป์ ฟังดนตรี หรืออ่านวรรณคดี อาจบอกได้ตามความรู้สึกว่างามหรือไม่ งาม ไพเราะหรือไม่ เรื่องความรู้สึกนี้ คนอื่นก็มีเช่นเดียวกัน แต่อาจไม่ตรงกันกับความรู้สึก ทั้งนี้ก็ขึ้นกับ

รสนิยมว่างามหรือว่าเพราะ การคิดค้นเพื่อหาเรื่องราวอะไรเป็นปัจจัยทำให้มนุษย์รู้สึกว่างามว่าเพราะ แล้วกำหนดเป็นคุณค่า(Value) ขึ้นไว้เรื่องของปรัชญาในสาขา สุนทรียศาสตร์(Aesthetics) การจำแนก โดยเหตุผลถึงดีชั่วหรือดีงามนั้นกระทำได้ยาก ใครเห็นอย่างใดก็เห็นไปอย่างในแง่ของตนอย่างนั้น จะเห็นลงรอยเดียวกันไม่ได้เพราะเป็นเรื่องนามธรรม นอกเสียจากจะวางกำหนดเป็นมาตรฐานขึ้นไว้ เพื่อยุติข้อโต้เถียง...

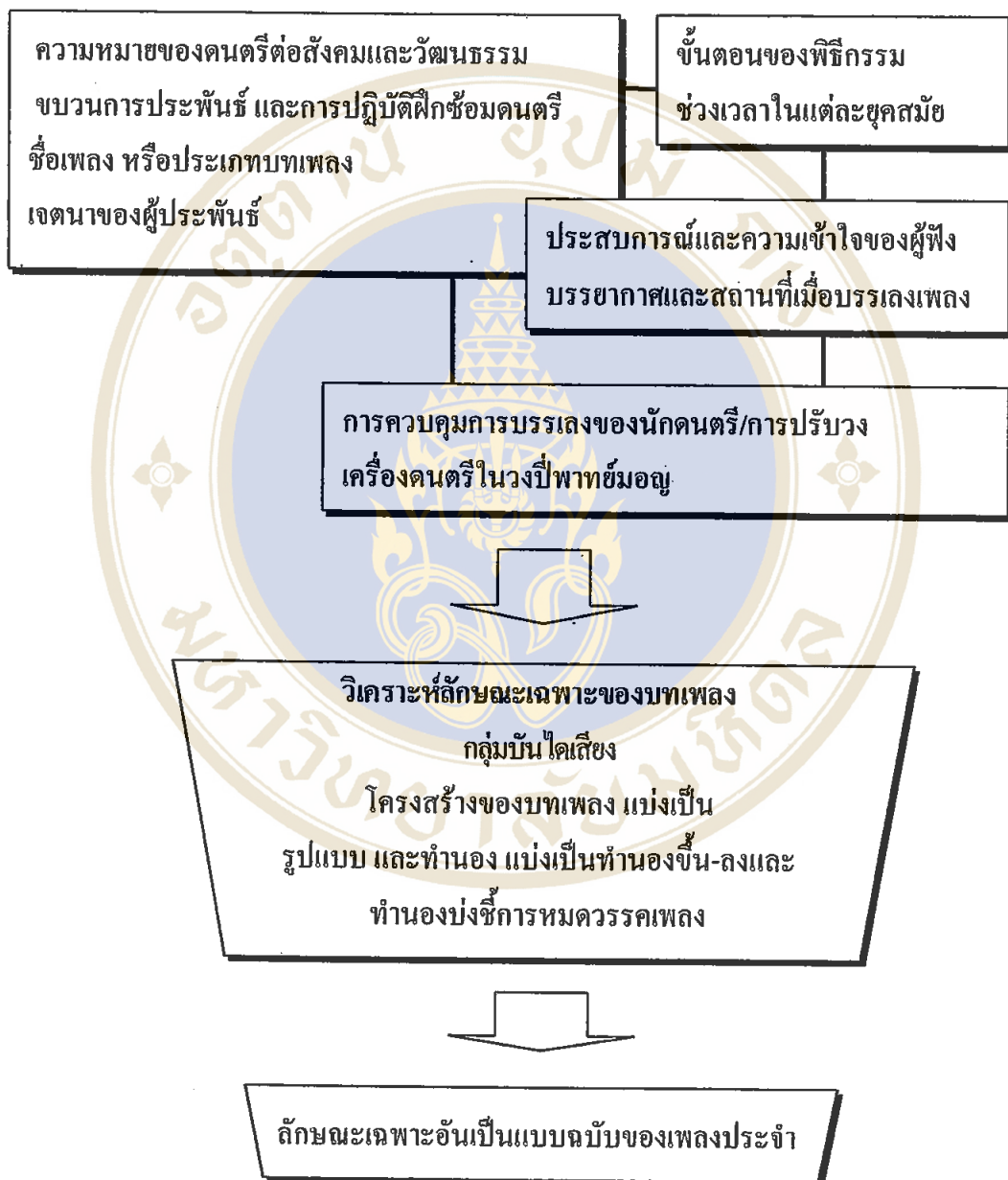
นอกจากนี้ท่านยังได้กล่าวเสริมในเรื่องการร้องรำทำเพลง (2533: 27) ว่า

...ร้องรำทำเพลง ก็ขึ้นอยู่กับทั้งสามอย่าง ร้องก็เป็นแต่ไม่ใช่ขับร้อง รำและทำเพลงก็เป็น ท่านฟังขับร้อง ฟังเสียงดนตรี บางทีก็ไพเราะจับใจ ดูการรำรำ บางทีก็เห็นงามด้อยช้อยเร้าใจ เพราะร้องรำทำเพลงอย่างนั้นๆ เข้ากันได้เหมาะเจาะกับความรู้สึกรู้สึกของท่านและท่านก็กล่าวขำว่า “เสียงดนตรีที่ไพเราะ ไม่ใช่อยู่ที่โน้ตบนกระดาษ ไม่ใช่อยู่ที่เครื่องดนตรี ไม่ใช่อยู่ที่นิ้วคนเล่น แต่ว่าอยู่ในหัวใจของคนเล่นและคนฟังต่างรู้สึกซาบซึ้งด้วยกัน”...

ดังนั้นเพื่อความเข้าใจบทเพลงมากขึ้น นอกจากวิเคราะห์ลักษณะของบทเพลงแล้ว ยังได้ใช้ความสัมพันธ์และความเข้าใจส่วนตัวของผู้วิจัยซึ่งอยู่ร่วมในวัฒนธรรม ทำการสังเกตอาการปฏิกิริยา สอบถามผู้ฟังและผู้เกี่ยวข้องทั่วไปเมื่อ ได้ฟังเพลงประจำ ถึงความรู้สึกและความเข้าใจในการ ประเมินของปีพาทย์มอญเพิ่มเติมจากวิเคราะห์

จากวรรณกรรมดังกล่าวข้างต้น ได้เสนอแนวคิดและประเด็นการวิเคราะห์ดนตรีเพื่อให้ได้เข้าใจถึงแบบฉบับของดนตรีเหล่านั้น ผู้วิจัยได้ประมวลแนวคิดประเด็นต่างๆ เพื่อเป็นกรอบการ ศึกษาวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของเพลงประจำในวงปีพาทย์มอญ โดยเลือกประเด็นการที่เกี่ยวข้อง เป็นฐานในการคิดและศึกษาอธิบายประกอบการวิเคราะห์โครงสร้างเพลง จึงนำมาเรียบเรียงเพื่อ อธิบายในส่วนที่เป็นบริบทที่เกี่ยวข้องได้แก่ ชื่อเพลง ที่มา ความหมายและความสำคัญทั้งโดยคำ จำกัดความและโดยนัย สะท้อนให้เห็นเจตนาของผู้ประพันธ์ ส่วนด้านผู้ฟังมีความรู้สึกความเข้าใจ อย่างไรต่อ วงปีพาทย์มอญ บรรยายภาพและสถานที่ โดยท่วงทีลีลาจะถูกควบคุมจากผู้นำวงอย่าง ระนาดเอก ตะโพนมอญ-เปิงมางคอกและกลุ่มหางเครื่องในวง โดยโอกาสการบรรเลงจะดำเนินตาม พิธีกรรมเป็นผู้กำหนดขึ้นตอน และที่สำคัญด้านทำนองเพลงผู้วิจัยทำการวิเคราะห์โครงสร้างและ ทำนองของบทเพลงโดยเลือกศึกษาเนื้อทำนองหลักจากห้องมอญวงใหญ่ ซึ่งเป็นหัวใจของเพลงและ การบรรเลง โดยทำนองจากห้องจะไม่นิยมแปรทำนองจากเดิม ดังนั้นบทบาทการแปรทำนองจึงควร ใช้กับการศึกษาเครื่องดนตรีอื่น จึงเลือกศึกษาลักษณะร่วมโครงสร้างเพลงจากห้องมอญในประเด็น บันไดเสียง รูปแบบของเพลง ทำนองบ่งชี้การหมวดรรคเพลงและทำนองการขึ้นและลงจบเพลง โดย สามารถจัดเป็นผังกรอบแนวคิดได้ดังนี้

แผนผังกรอบแนวคิดในการศึกษา
เพลงประจำในวงปีพาทย์มอญ



บทที่ 2

การทบทวนวรรณกรรม

การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสาร ตำราและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจัดเป็นประเด็น เพื่อเป็นทบทวนความรู้และศึกษาแนวทางที่มีการศึกษาไว้แล้ว โดยแบ่งเป็นความเป็นมาของชนชาติมอญและพืศพ การประ โคมดนตรีในพืศพโดยเฉพาะวงปี่พาทย์มอญ เพลงมอญและเพลงประจำ และแนวการวิเคราะห์ดนตรีไทยในลักษณะต่างๆ ดังต่อไปนี้

2.1 ความเป็นมาของชนชาติมอญและพืศพ

สุภรณ์ โอเจริญ (2541: 6) ได้วิจัยเรื่อง มอญในประเทศไทย:วิเคราะห์ฐานะและบทบาทในสังคมไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนกลางถึงสมัยรัตนโกสินตอนต้น โดยนำเสนอถึงเรื่องราวของชาวมอญในด้านประวัติศาสตร์ วิเคราะห์การอพยพเข้ามาเมืองไทย สภาพความเป็นอยู่ของชาวมอญในประเทศไทย ในฐานะชาวมอญในสังคมไทย ที่มีหน้าที่รับราชการในกรมกองต่างๆ ตลอดจนวิเคราะห์บทบาทและความสำคัญของชาวมอญ ด้านเศรษฐกิจ การเมือง ผสมกลมกลืนเข้ากับสังคมไทย จนเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทย โดยศึกษาจากหมู่บ้านบ้านมอญ ตำบลทรงคนอง พระประแดง บ้านม่วงบ้านโป่งราชบุรี และคลองควาย ในสามโคก ปทุมธานี

นอกจากนี้ในรายงานหน้า 81 ได้กล่าวถึงภาษาและวรรณกรรมมอญมี 3 ประเภทได้แก่

- 1) ประเภทหนังสือถึงกา เป็นหนังสือร้อยกรองคล้ายกับร้อย ใช้สำหรับอ่านให้แก่ผู้มาช่วยงานศพฟัง เพื่อจะได้ไม่่ง่วงนอนและอยู่เป็นเพื่อนศพ เนื่องจากมอญไม่มีประเพณีสวดพระอภิธรรมขณะตั้งศพไว้ที่บ้าน
- 2) ประเภทเพลง ลักษณะคล้ายเพลงสามโคก แต่งขึ้นเพื่อใช้ร้องประกอบการละเล่นของมอญที่เรียกว่า “ทะเลมอญ” เป็นการร้องโต้ตอบกัน โดยใช้ฉันทลักษณ์พิเศษและมีกรรมะ สุภาษิตเตือนใจ
- 3) ประเภทร้อยแก้ว ส่วนมากเป็นหนังสือคัมภีร์สำหรับพระเทศน์ เรื่องประวัติศาสตร์พงสาวดาร เรื่องธรรมหรือคติสอนใจ...

ในระหว่างหน้า 89-91 ยังกล่าวถึงพืศพซึ่งต่างจากไทย เช่น ถ้าเป็นการตายดี หรือตายด้วยด้วยชราที่ทำศพตามปกติของไทย แต่ถ้าตายด้วยโรคหรืออุบัติเหตุ จะไม่มีการเผาศพแต่ต้องนำไปฝังโดยเร็วโดยไม่มีการประกอบพิธีกรรมใดๆ ด้วยเกรงว่าผีร้ายจะลอยขึ้นมาในอากาศในเวลาเผาศพการทำศพมอญถือว่าเป็นงานใหญ่งานหนึ่งแสดงถึงฐานะของผู้ตายหรือบุตรหลาน นอกจากนี้ในพืศ

ศพยังต้องการร้องให้น้ำสพเรียกว่า “มอญร้องไห้” และมีการแสดงน้ำสพได้แก่ การร่ำมอญและการเล่นทะแยมอญ

สุจริตลักษณ์ ดีผดุงและคนอื่นๆ (2538: 2-29) ได้ทำการวิจัยเรื่อง บทบาทด้านสังคม วัฒนธรรม ความเป็นมาและความเปลี่ยนแปลงในรอบ 200 ปี ของกรุงรัตนโกสินทร์ ได้รวบรวมเรื่องราวชาวมอญและชาวไทยเชื้อสายมอญ ที่เกี่ยวข้องกับกรุงรัตนโกสินทร์ในรอบ 200 ปี แบ่งเป็น ประวัติการอพยพ ความเป็นมาของชาวมอญ บทบาท ประเพณี พิธีกรรม ศาสนา สังคมและความเชื่อ ดนตรีและบทเพลง ชาวมอญหรือชาวไทยเชื้อสายรามัญ หรือที่พม่าเรียกว่าตะเลง ชาวไทยเรียกว่า มอญหรือ ตะเลง เป็นชนกลุ่มใหญ่กลุ่มหนึ่งที่ได้เคลื่อนย้ายจากดินแดนรอบอ่าวมะตะมะ ทางตอนใต้ของพม่า เข้าสู่ประเทศสยามดังมีการบันทึกครั้งแรกในราวปี พ.ศ.2127 คือ หลังจากที่สมเด็จพระนเรศวรมหาราช ทรงประกาศอิสรภาพ ณ เมืองแครง ด้านก่อนหน้านี้อาจมีการอพยพบ้างแต่ไม่พบหลักฐานการไปมาติดต่อกันระหว่างชาวมอญในสยามกับมอญในพม่า นอกจากนี้ยังพบการโยกย้ายติดตามมา โดยพบการอพยพครั้งสำคัญรวม 11 ครั้งดังสรุปไว้ดังนี้

ครั้งที่	ปีพ.ศ.	รัชสมัย	มูลเหตุการเข้ามา
1.	2108	สมัยสมเด็จพระมหาธรรมราชา	ตามคำชักชวนของพระนเรศวร
2.	2136	สมัยสมเด็จพระนเรศวรมหาราช (พ.ศ.2133-2148)	ได้รับการกัญชีจากพม่า
3.	2138		พระนเรศวรทรงกวาดต้อนเข้ามา
4.	2184	พระเจ้าปราสาททอง	หนีพม่ามาขอพึ่งพระบรมโพธิสมภาร
5.	2203	สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (พ.ศ.2199-2231)	หนีพม่ามาขอพึ่งพระบรมโพธิสมภาร
6.	2205		พระยาโกษาธิบดี(เหล็ก)ไปตีอังวะ ขากลับกวาดต้อนมา
7.	2287	สมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ	หนีพม่ามาขอพึ่งพระบรมโพธิสมภาร
8.	2303	สมเด็จพระที่นั่งสุริยาศน์อมรินทร์	หนีพม่ามาขอพึ่งพระบรมโพธิสมภาร
9.	2317	สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช	หนีพม่ามาขอพึ่งพระบรมโพธิสมภาร
10.	2358	พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย	หนีพม่ามาขอพึ่งพระบรมโพธิสมภาร
11.	2367	พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว	หนีพม่ามาขอพึ่งพระบรมโพธิสมภาร

ชาวมอญที่อพยพมาได้ตั้งถิ่นฐานเป็นรับใช้ราชสำนัก โดยมีถิ่นฐานอยู่โดยรอบพระนคร มีหน้าที่รับผิดชอบในตำแหน่งต่างๆ ที่หนักหรือเคอะกระท่อน เช่น ดูแลช้าง ดูแลเรือ เป็นต้น เมื่อชาวมอญกลุ่มหนึ่งได้เข้ามาในดินแดนสยาม ย่อมมีการไปมาติดต่อชักชวนเพื่อชาวมอญในพม่าให้เข้ามาอยู่ด้วยกันหรือมีการติดต่อค้าขายกันระหว่างกลุ่ม ทำให้วัฒนธรรมชาวมอญมีการรับถ่ายทอดและแพร่ขยายวัฒนธรรมออกไปยังกลุ่มชนใกล้เคียง

นอกจากนี้ในหน้า 108-111 ยังได้กล่าวถึงเครื่องพิณพาทย์มอญ(ปี่พาทย์มอญ) ในตอนต้นกรุงรัตนโกสินทร์จนกระทั่งถึงรัชกาลที่ 5 มีเพียง 5 ชิ้นเท่านั้นคือ ปี่มอญ กระจับปี่มอญ ตะโพนมอญและเบิ่งมอญ ส่วนบทเพลงแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภทคือ ประเภทที่ครูคนไทยประดิษฐ์ขึ้นเป็นสำเนียงมอญปน เช่น มอญดูดาว มอญโยนดาบ มอญบางจะเกร็ง ฯลฯ อีกประเภทหนึ่งเป็นเพลงมอญแท้ทั้งหมด มี 19 เพลง สามารถจัดกลุ่มได้ 3 กลุ่ม คือ

กลุ่มที่ 1 เป็นเพลงประจำ แบ่งออกเป็น 4 เพลง คือ เพลงประจำบ้านทางตรงและทางกลาง (นิยมประโคมในงานศพที่บ้าน) เพลงประจำวัดทางตรงและทางกลาง

กลุ่มที่ 2 เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงต่อจากเพลงประจำมีจังหวะลงตัว คือ เพลง เป๊าะม้งพลู, จักมัวเสยะปาด, หะเก๊ะโหมเมยะ, ค้าดทอ, ค้าดซอน, หะโกเกรียง, เจ็นทางไหม้, ไม่ปรากฏชื่อทางไทยเรียกว่าเพลงฉิ่ง, ไม่ปรากฏชื่อมีลีลาคล้ายเพลงหะเก๊ะโหมเมยะ, ผอกแซไรต์, ดีโต้ดเก๊ะปี, ซ้อกกะลา

กลุ่มที่ 3 เป็นเพลงไม่มีจังหวะบังคับแน่นอนมี 3 เพลงคือ ช่างชาน, หะแยปะแลและอะโรงอะชา ปัจจุบันวงปี่พาทย์มอญในประเทศไทยนิยมเล่นเพลงเหล่านี้ในงานศพ โดยเฉพาะ 4 เพลงแรกหรือเพลงประจำ ถ้าปี่พาทย์มอญวงใดเล่นไม่ได้ก็ถือว่าเล่นเพลงมอญไม่เป็น

หม่อมเจ้าหญิงพูนพิศมัย ดิศกุล (2518: 120-121) ทรงกล่าวถึงประเพณีพิธีไทย เรื่องการจัดงานศพของชาวไทยทั่วไปที่เสียชีวิตตามปกติ เมื่อมีผู้เสียชีวิตเกิดขึ้นญาติมิตร ต้องเตรียมตกลงวันเวลาที่จะสวดบำเพ็ญกุศลและกำหนดวันฉัตรมงคล มีสิ่งที่จะต้องเตรียมในการเผาศพดังนี้

1. ขออนุญาตและตกลงกับทางวัด
2. ตกลงกับเจ้าพนักงานสัปหระหรือผู้เผาศพ เรื่องวันเวลา ตกแต่งเชิงตะกอน ราคาค่าใช้จ่าย
3. ออกใบแจ้งความกำหนดเวลา(บัตรเชิญ)
4. จัดสถานที่ หอรับแขก
5. จัดเตรียมเครื่องรับประทาน อาหารว่าง อาหารหลัก
6. เตรียมเครื่องกั้นเขต 3 ชุด ถวายวันปิดศพ วันเทศน์ที่เมรุ และวันทำบุญอุทิศ
7. ผ้าบังสุกุลและจุลปัจจัย ฯ
8. สำนักราชทานสำหรับพระสงฆ์ และแขกที่มาร่วมงาน
9. ดอกไม้ธูปเทียน
10. จัดการเรื่องศพ เคลื่อนศพ (การทูลหม้อ 3 ใบ)
11. จัดพิณพาทย์ประโคมเวลาทำบุญและเผา

ประยูทธ สิทธิพันธ์ (2524: 303-310) กล่าวในพระราชประเพณีและประเพณีชาวบ้าน ถึงการปลงศพว่า การเผาศพได้วิวัฒนาการสืบมาโดยได้รับอิทธิพลจากอินเดีย ธรรมเนียมไทยว่าการเผาศพคนอนาถากระทำง่าย ๆ โดยเผาบนกองฟืน หรือบนฐานเผา หรือที่เรียกว่า เฌงตะกอน ถ้ามีหลังคาแบนเรียกว่า โรงทึม หากเป็นหลังคาขอดเรียกว่า เมรุ

เรื่องการทำศพซึ่งเรียบเรียงโดย พระราชานุกุล (อ่วม) (2524: 543-558) ในเล่มเดียวกัน กล่าวถึงประเพณีทำศพ โดยลำดับขั้นตอนพอกกล่าวสรุปดังนี้ เมื่อมีผู้ป่วยใกล้สิ้นใจ ญาติจะจัดดอกไม้ธูปเทียนใส่มือแล้วบอกใกล้ๆ ให้ระลึกถึงคุณ พระรัตนไตร ท่องพระอรหัง ๆ ๆ ให้ญาติผู้ใกล้จะสิ้นใจได้อินหรือนำพระพุทธรูปมาตั้งใกล้ๆ หากวัดไม่ไกลก็จะนิมนต์พระสงฆ์มา เมื่อผู้ป่วยหมดลมหายใจแล้ว ถือว่าจิตยังหลงว้างๆ ญาติต้องเจี๊ยกที่สุดเพราะเกรงดวงจิตจะไม่แน่วแน่และจุดเทียนตามไว้เป็นอันถือว่ามรณกรรมแล้ว ต่อจากนี้จะมีพิธีอาบน้ำศพโดยนิยมจัดพิธีอาบน้ำศพในเวลาเย็น การสิ้นชีวิตนี้หากเป็นการสิ้นชีวิตที่ไม่บริสุทธิ์ เช่น ผูกคอตาย อุบัติเหตุ เป็นต้น เรียกว่า ตายโหง ศพเช่นนี้ไม่นิยมอาบน้ำศพด้วยสภาพศพอาจไม่งามนัก แต่ถ้าเจี๊ยกป่วยเสียชีวิตตามปกติจะมีพิธีอาบน้ำศพ และแต่งตัวสวมเสื้อผ้าชุดขาวภายใน ก่อนวางบนเตียงให้ผู้อื่นรดน้ำที่มือศพเป็นการขอขมา เมื่อเสร็จพิธีแล้วนำหามากพลู หรือเงินใส่ปากศพตามความเชื่อเดิมปัจจุบันอาจไม่นิยมแล้ว จากนั้นสัปเหร่อจะมัดตราสังแล้วนำศพลงโลง

หลังนำศพลงโลงแล้วจะหั่นศีรษะของศพไปทางทิศตะวันตกเสมอ หากตั้งไม่ได้อนุโลมหันไปทางทิศใต้ รอบๆ โลงมักมีเครื่องประกอบ เช่น ดอกไม้ ชุดธูปเทียนบูชา บันไดขึ้นโลง เป็นต้น โต๊ะหมู่พระพุทธรูปและพระอภิธรรม โดยตั้งโลงศพทางซ้ายมือของพระสงฆ์เสมอ ระหว่างการตั้งศพจะนิมนต์พระสงฆ์มาสวดพระอภิธรรมนิมนต์ 4 รูป (หรือ 8 รูป) สวดจนถึงวันเผาและนิมนต์พระที่สวดมาฉันภัตตาหารเช้าทุกวันเว้นวันพระหรือวันสำคัญพิเศษเช่น วันเฉลิมพระชนมพรรษา เป็นต้น ทุกวันนี้เจ้าภาพมีงานประจำที่ต้องทำทุกวัน การฉันเช้าอาจลดลงเหลือวันสุดท้ายวันเดียว

เมื่อถึงกำหนดวันเผา หากศพตั้งที่บ้านต้องเคลื่อนศพไปยังเมรุ ในการเคลื่อนศพนี้บางแห่งนิมนต์พระมาเดินนำศพ ญาติพี่น้องเดินนำหน้าและตามศพเรียกว่า ชักศพ โดยกำหนดให้ถือกระดาษรูป รูปภาพผู้ตายและอื่นตามลำดับญาติ บางท้องถิ่นมีข้อปฏิบัติต่างกัน อาทิ ห้ามแบกศพลอดซุ้มบ้าน การชักฟากสามซัดห่มสามใบ นำศพออกทางประตูบ้านที่นำกิ่งไม้ปักหลอกศพ การชดข้าวสาร กระดาษเงินทอง เป็นต้น และเมื่อศพถึงเมรุจะเวียนรอบเมรุทวนเข็มนาฬิกาสามรอบ แล้วจึงนำศพขึ้นตั้งบนเชิงตะกอน

ก่อนเผาหลอกเจ้าภาพจะเวียนเชิญแขกสำคัญ แขกผู้ใหญ่ขึ้นทอดผ้าและนิมนต์พระมาชักผ้าบังสุกุล ตามจำนวนที่เจ้าภาพต้องการ เสร็จและให้แขกทั่วไปขึ้นวางดอกไม้จันทน์เรียกว่าเผาหลอก จากนั้นจึงเปิดโลงตัดเชือกที่มัดตราสัง นำน้ำมะพร้าวล้างหน้าศพแล้วจึงประพรมเพลิงพร้อม

กับนิมิตพระสงฆ์สวดเป็นอันเสร็จพิธีเฉพาะ รอนรุ่งเช้าจึงมาเก็บอัฐิและนำอาหารขาวของมาถวายสามหาบมาทำบุญ(ทำบุญคลุมบาตร) เป็นเสร็จพิธี

จากเอกสารความเป็นมาและความสัมพันธ์ระหว่างชาวมอญกับชาวไทย มีมาตั้งแต่หรือก่อนสมัยอยุธยาและมีการติดต่อเนื่องกันโดยตลอด จึงเป็นธรรมดาที่จะมีการแลกเปลี่ยนและถ่ายทอดวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน เมื่อยุคสมัยล่วงเลยไปจึงได้กลมกลืนและการสร้างความเป็นตัวของตัวเองขึ้น ศิลปะวัฒนธรรมมอญอย่างไทยจึงได้ผสานกันได้อย่างลงตัว

ส่วนพิธีศพนั้นชาวมอญมีพิธีที่ละเอียดอ่อนมากกว่าชาวไทย แต่ก็แสดงให้เห็นถึงความมีระเบียบที่ยังคงไว้ซึ่งวัฒนธรรมของกลุ่มชนอย่างสูงเช่นกัน หากแต่ในปัจจุบันต่างตัดพิธีที่ซับซ้อนลงไว้เฉพาะพิธีสำคัญจะมีรายละเอียดสมบูรณ์ก็แต่งงานของบุคคลสำคัญเท่านั้น

2.2 การประโคนปีพาทย์มอญในพิธีศพ

ในเรื่องการประโคนศพนี้เป็นคำที่เรียกกันมาในหมู่คนดนตรีและชาวบ้านทั่วไป มีความเป็นมาและบทเพลงประกอบการบรรเลง ทั้งวงมโหรี วงบ่วงลอย ปีพาทย์นางหงส์และปีพาทย์มอญจากเอกสาร ตำราและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องดังต่อไปนี้

สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (2521: 233) ทรงบันทึกความรู้ต่างๆ ประทานพระยาอนุমানราชชนไว้ในเล่มที่ 1 เรื่องการทำเพลง การประโคนว่า

...คำว่าทำเพลงในที่นี้ หมายถึงเครื่องมือที่ทำให้เป็นเพลง มีฆ้อง กลอง เปนต้น เครื่องเหล่านั้นเข้าใจว่าเกิดขึ้นแต่การตีเกราะเคาะไม้ ในการไล่สัตว์เพื่อทำให้ตกใจ แล้วจึงคิดต่อแก้ไขให้เครื่องมือเหล่านั้นดังกึกก้องเพื่อทำให้สัตว์ตกใจ แล้วจึงคิดแก้ไขให้เครื่องมือเหล่านั้นดังกึกก้องยิ่งขึ้น เพื่อตีให้เป็นสง่าเพื่อให้เกรงขาม และเพื่อเป็นสัญญาณ เพื่อเรียก การตีเครื่องเหล่านั้นให้ดัง เรียกกันว่า ประโคน อยู่จนทุกวันนี้ ไม่เกี่ยวกับการร้องรำเลย...

และประทานต่อไว้ในเล่มเดียวกัน (2521: 240) ว่า

...ปีพาทย์นั้น เห็นได้ว่าเปนของสำหรับทำประโคนให้ครึกครื้น พวกปีพาทย์ ได้วานให้เป็นทำสวดมนต์เย็นจนเข้าเป็นพื้น แล้วก็ประโคนฤกษ์ตามงานที่มีสวดมนต์เย็นเช่นนั้น...

ก็ ตาซารด์ (2539: 47-48) ในปี พ.ศ.2228 พระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ได้ส่งคณะราชทูตมาเฝ้ามาเด็จพระนารายณ์มหาราช พร้อมกับบาทหลวง ก็ ตาซารด์ พระในคริสตศาสนานิกายโรมันคาทอลิกเมื่อท่านบาทหลวงเดินทางกลับไปได้บันทึกเรื่องราวที่พบเห็นจัดพิมพ์เมื่อ พ.ศ.2229 เอกสารฉบับ

นี้เป็นงานแปลโดยสันต์ ท.โกมลบุตร ซึ่งเป็นท่านเดียวกับที่แปลบันทึกของเดอ ลาบูแบร์ โดยเนื้อความตอนหนึ่งกล่าวถึง งานฉลองราชาภิเษกของพระเจ้ากรุงอังกฤษและงานฉลองราชาภิเษกของสมเด็จพระเจ้ากรุงโปรตุเกส ซึ่งจัดขึ้นที่โบสถ์ฝรั่งเศส ภายในงานฉลองมีการแสดงให้ชมและมีมโหรีของชาวต่างชาติมาร่วมแสดงด้วย

...เสียงดนตรีกับเสียงร้องเพลงจะเรียกว่าไพเราะนั้นยาก แต่โดยเหตุที่เป็นของใหม่ อาการที่แตกต่างกันออกไปทำให้ผลิตเพลินเจริญใจ ไม่ก่อให้เกิดความรำคาญ เมื่อได้ยินได้ฟังเป็นครั้งแรกแต่ประการใด พวกสยาม มลายู มอญและลาว ต่างพลัดกันแสดงมโหรีฝ่ายละรอบ ต่างพยายามจะให้เด่นเหนือผู้อื่นอยู่ เครื่องดนตรีของเขามีที่คล้ายคลึงกับของเรายู่หลายชิ้น แต่ดูๆ จะไม่ค่อยสมประกอบนัก มีอยู่ชนิดหนึ่งที่เรเห็นว่าแปลกมาก คือ มีฆ้องสักสิบสองลูกแขวนอยู่ ใช้ไม้อันเล็กๆ ตีเบาๆ ให้เสียงไพเราะพอใช้ทีเดียว...

สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (2521: 303) ทรงบันทึกความรู้ต่างๆ ประทานพระขานนุমানราชชน ไว้ในเล่มที่ 3 เรื่องการใช้ภาษามอญในเรื่องเครื่องดนตรีว่า

...ในพจนานุกรมภาษามอญ-ไทย มีคำว่า ป้ำด แปลว่า ระนาด(จะบันทึกภาษาอังกฤษของหมอฮัลลิดเด ว่าเครื่องดนตรี) ป้ำน โคนจอก ว่ากลองวง (จะบันทึกภาษาอังกฤษของหมอฮัลลิดเดว่า ฆ้องวง เห็นจะไม่ถูกเพราะกลอง มอญว่า พอม) ป้ำดเกีย ว่าระนาดแก้ว ป้ำดตลา ว่าระนาดนางหง ป้ำดมะสอนสาด ว่าระนาด 5 อย่าง (ในฉบับของหมอฮัลลิดเดว่า มีกลองหน้าเดียว กลองสองหน้า กลองหนึ่งทั้งตัว ไม่ทราบเกล้าฯ ว่ากลองชนิดอะไร เครื่องเป่าและเครื่องตี) ป้ำดเวิง ว่าระนาดวง ป้ำดลาด ว่าระนาดทองเหลือง ตามคำแปลเหล่านี้ คำป้ำดในภาษามอญ น่าจะหมายถึงเครื่องดนตรีทั่วไป...

และประทานต่อไว้ในเล่มที่ 3 เช่นเดียวกัน (2521: 312) ว่า

...ป้ำด ในภาษามอญที่สอบได้มาแน่ใจว่าเป็นคำเดียวกับ ปิตยา พาทย วาทย นั้นเองสิ่งใดที่ออกเสียงได้ ก็เป้น พาทย ได้ทั้งนั้น ขอให้ท่านเข้าใจไว้อีกอย่างหนึ่ง ว่าภาษามอญนอกกับมอญในนี้ ไม่เหมือนกันพวกมอญที่เขาไปเมืองมอญมา เขาว่าพูดเกือบไม่เข้าใจกัน ตามที่ว่านั้นก็เข้าใจได้ เพราะภาษาย่อมเดินเลื่อนไปเสมอ พวกมอญนอกกับมอญในนี้ใกล้เคียง คำจึงผิดกัน ตามพจนานุกรมของหมอฮัลลิดเด ที่ว่ากลองหน้าเดียว กลองสองหน้า กลองหนึ่งทั้งตัว เครื่องเป่า เครื่องตีนั้น เป้น ปัจจตุรีย ข้างอินเดียทีเดียว กลองหนึ่งหน้าเดียวเรียก อาตต กลองหนึ่งสองหน้าเรียกวิตต กลองหนึ่งทั้งตัวเรียก อาตตวิตต เครื่องเป่าเรียก สุสิริ เครื่องตีมีด้นว่าฉิงฉาบเรียก ฉน กลองหนึ่งทั้งตัวฉันไม่เข้าใจเหมือนกัน เคยนึกคลุมเออว่าเป็นพวกตะโพนสองหน้าหรือเปิงมางอะไรพวกนั้น...

นอกจากนี้ยังกล่าวถึงการประโคมศพของวงบัวลอยไว้ในเล่มที่ 3 (2521: 320) ว่า

...ครั้งโบราณการประโคมศพ ตามปกติใช้กลองมลายู 2 คู่ ปี 1 และฆ้องเหม่ง เรียกกันเป็นสามัญว่า กลองสี่ปีหนึ่ง ประโคมเป็นเพลง บัวลอย เป็นระยะทุกยามตลอดรุ่ง เดี่ยวนี้เล่นเพียง 2 ยาม ไปประโคมอีกครั้งเมื่อรุ่ง ระหว่างประโคม ถ้ามีผู้ออกฟังเพลงอื่นๆ ก็เล่นให้ได้ ... เพลงเหล่านี้ใช้เป็นเพลงประโคมทั่วไป จะแซกเพลงอื่นในระหว่างเมื่อเวลาพระสวดจบเป็นคราวไปก็ได้ เพลงทุบมะพร้าว แร้งกระพือปีกกาจับปากโลง ชักฟันสามคั่น ไฟชุม เพลงเหล่านี้ใช้ประโคมเวลาเผา แต่เวลาจุดไฟใช้เพลงบัวลอย การจะแซกเพลงอื่นก็ได้ ห้ามแต่เพลงมงคล...โดยมากใช้เพลงถึงชั้นเดียวหรือเพลงถึงพระพัน ถ้าฉันทะเล่เล่นเพลง กระบอก ซึ่งเป็นประเภทเพลงเรื่อง ...

กรมหลวงนรินทรเทวี (2526: 155) เป็นบันทึกความทรงจำ หมายรับสั่ง และพระราชวิจารณ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว แต่ครั้งปลายสมัยกรุงศรีอยุธยาถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ได้พบหมายรับสั่ง ในสมัยสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีในพระราชพิธีฉลองพระแก้วมรกต กล่าวถึงวงดนตรีของชนต่างต่างที่ได้เข้ามามีความสัมพันธ์กับสยาม เข้าไปร่วมบรรเลงสมโภชพระแก้วมรกตว่า

...เคยให้พิณพาทย์ไทยพิณพาทย์รามัญ และมโหรีไทย มโหรีแขก ฝรั่งเศส มโหรีจีน ฉวนชุมพร พลัดเปลี่ยนกันสมโภช 2 เดือนกับ 12 วัน...พระขรรค์มณีนารถ มโหรีมอญ คนเพลง ชาย 2 หญิง 4 พิณพาทย์ 9 ...

สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (2505: 223-224) ทรงกล่าวไว้ในสาส์นสมเด็จพระที่นั่ง 18 ว่า ในงานศพหม่อมเชงซ้าย บุณนาค ที่วัดอนงคาราม เมื่อเข้าไปในศาลาก็พบวงปี่พาทย์มอญตั้งอยู่ โดยกล่าวว่า

...นึกถามตนเองว่าทำไมต้องประโคมด้วยปี่พาทย์มอญ เพราะแต่ก่อนใช้กลองมลายูหลายใบ เรียกกันว่า “นางหงส์” ดูเป็นชื่อเครื่องประโคมแต่เห็นจะไม่ใช่ ที่จะเป็นชื่อเพลงที่ประโคม ต่อมาเปลี่ยนเป็นกลองมลายูแต่สองใบ เรียกกันว่า “กลองคู่” นึกได้ว่าเปลี่ยนไปตามที่เล่นคอนเสิร์ทกัน แต่ที่เปลี่ยนเป็นปี่พาทย์มอญนั้นนึกไม่ออก ไม่ว่าที่ไหน สุดแต่เป็นงานศพแล้วก็ใช้ปี่พาทย์มอญกันทั้งนั้น คิดดูก็ไม่เห็นหลักฐานอะไร นอกจากเป็น “แฟชั่น” เท่านั้นเอง...

สมเด็จพระเจ้ากรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2505: 236-237) ทรงกล่าวตอบสมเด็จพระกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ถึงที่มาของวงปี่พาทย์มอญไว้ในสาส์นสมเด็จพระ เล่มที่ 18ว่า

...เรื่องที่ชอบใช้ปี่พาทย์มอญในงานศพนั้น หม่อมฉันเคยได้ยินสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงตรัสเล่า ว่าปี่พาทย์มอญทำในงานหลวงครั้งแรกเมื่องานศพ สมเด็จพระเทพสิรินทราบรมราชินี ด้วยทูลกระหม่อมทรงพระดำริว่า สมเด็จพระสิรินทราฯ ทรงเป็นเชื้อมอญ แต่จะเป็นทางไหนหม่อมฉันไม่ทราบ เคยได้ยินแต่ชื่อพระญาติคนหนึ่งเรียกว่า “ท้าวทรงกันดาล ทรงมอญ” ว่าเพราะเป็นมอญ พระองค์ท่านคงจะทรงทราบดีกว่า คงเป็นเพราะเหตุนี้งานพระศพพระเจ้าลูกเธอในรัชกาลที่ 5 จึงโปรดให้มีปี่พาทย์มอญเพิ่มขึ้น โดยเป็นเชื้อสายของสมเด็จพระเทพสิรินทราฯ คนภายนอกอาจจะเอาอย่างงาน พระศพหลวงไปเพิ่มหรือไปหา เฉพาะปี่พาทย์มอญมาทำในงานศพโดยไม่รู้เหตุเดิม แล้วทำตามกันต่อมาจนเลยเข้าใจว่างานศพต้องมีปี่พาทย์มอญจึงจะเป็นศพผู้ดี...

ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น (2540: 6-10, 80-194) ทำการวิจัยเรื่อง ประวัติความเป็นมาของปี่พาทย์มอญและดนตรีอื่นๆ ของชาวมอญที่เกี่ยวข้องกับปี่พาทย์มอญ โดยตั้งประเด็นการวิจัยศึกษาประวัติความเป็นมาของวงปี่พาทย์มอญ ตลอดจนวัฒนธรรมดนตรีมอญ รูปแบบต่างๆ ที่มีความเกี่ยวข้อง โดยศึกษาวิชาการด้านต่างๆ อันเป็นองค์ประกอบทางด้านวัฒนธรรมดนตรี ของปี่พาทย์มอญ

พบว่าวัฒนธรรมดนตรีมอญมีความเกี่ยวข้องกับปี่พาทย์มอญ ในแง่ของการผสมผสานวัฒนธรรมบางสิ่งบางอย่างที่เอื้อประโยชน์ต่อกัน และนำมาบูรณาการจนเกิดเป็นรูปแบบในการนำเสนอร่วมกัน โดยศึกษาประเด็นเครื่องดนตรี การประสมวง การประพันธ์ บทเพลง ระเบียบวิธีการบรรเลง ระดับเสียง บทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรี โดยอธิบายว่า ปี่พาทย์มอญเป็นรูปแบบหนึ่งแสดงให้เห็นถึงการผสมผสานทางด้านวัฒนธรรมดนตรีระหว่างมอญและไทย ซึ่งได้มีการสร้างสรรค์และพัฒนาจากอดีตมาจนถึงปัจจุบันโดยลำดับ คนไทยรับเอาวัฒนธรรมทางดนตรีของชาวมอญไว้ แล้วพัฒนาปรับปรุงให้ดียิ่งขึ้นใช้สืบทอดกันต่อมา ปรากฏเป็นที่รู้จักคือ “ปี่พาทย์มอญ” แต่ไม่มีหลักฐานที่แน่ชัดพิสูจน์ว่าปี่พาทย์มอญเข้ามาในประเทศไทยเมื่อใด ได้แต่สรุปว่าเข้ามาพร้อมกับชาวมอญในราวสมัยกรุงศรีอยุธยา หลังจากนั้นปรากฏหลักฐานในสมัยกรุงธนบุรี กล่าวถึงในพระราชพิธีสมโภชพระแก้วมรกต ว่ามีพิณพาทย์รามัญร่วมบรรเลงอยู่ด้วย นอกจากนี้ผู้วิจัยได้อ้างคำกล่าวของหลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) เกี่ยวกับปี่พาทย์มอญไว้ 3 ระยะคือ สมัยรัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ มีแพร่หลายเฉพาะในหมู่ชาวมอญ ต่อมาระยะที่ 2 ราวรัชกาลที่ 4 ปี่พาทย์มอญเริ่มเข้ามามีบทบาทในพิธีหลวงครั้งแรกเมื่อครั้งงานพระเมรุสมเด็จพระเทพสิรินทราบรมราชินี จนกลายเป็นประเพณีนิยมว่างานพระศพหลวงต้องมี ปี่พาทย์มอญบรรเลง และในระยะที่ 3 ราวปลายรัชกาลที่ 6 หลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) เป็นผู้ริเริ่มใช้วงปี่พาทย์มอญประโคมในงานศพของคนทั่ว ๆ ไป

ส่วนด้านรูปแบบต่างๆ ที่มีความเกี่ยวข้อง โดยศึกษาวิชาการด้านต่างๆ อันเป็นองค์ประกอบทางด้านวัฒนธรรมดนตรีของปีพาทย์มอญ พบว่าวัฒนธรรมดนตรีมอญ 3 รูปแบบ คือ มอญร้องไห้ มอญรำ และทะเลมอญ มีความเกี่ยวข้องกับปีพาทย์มอญ ในแง่ของการผสมผสานวัฒนธรรมบางสิ่งบางอย่างที่เอื้อประโยชน์ต่อกัน และนำมาบูรณาการจนเกิดเป็นรูปแบบในการนำเสนอร่วมกัน โดยศึกษาประเด็นเครื่องดนตรีการประสมวงปรากฏเครื่องดนตรีในวงปีพาทย์มอญคือ โหม่ง ปี่ ข้อง ตะโพนและเปิงมาง ด้านการประพันธ์บทเพลงมอญนั้นครูดนตรีไทยได้เลียนแบบสำเนียงและประพันธ์ขึ้นใช้เองมาโดยลำดับ ด้านระเบียบวิธีการบรรเลง ปีพาทย์ของมอญบรรเลงด้วยลีลาที่แต่เดิมบรรเลงได้ทั้งงานมงคลและอวมงคลแต่มาในปัจจุบันบรรเลงเฉพาะงานอวมงคลเท่านั้น

รีส ฟลอรา (Reis Flora อ้างถึงใน, เกลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2541: 13) นักมานุษยวิทยาการดนตรีชาวออสเตรเลีย ได้เดินทางไปเก็บข้อมูลภาคสนามด้านดนตรี มอญที่ชุมชนชาวมอญในกรุงย่างกุ้ง ประเทศเมียนมาร์เมื่อเดือน กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2529 พบงานเฉลิมฉลองวันชาติของชาวมอญ ชาวมอญได้นำดนตรี นาฏศิลป์มาแสดง ในวงดนตรีดังกล่าวประกอบด้วยเครื่องดนตรีหลัก ได้แก่ ข้องมอญ ระนาด จะเข้ เปิงมางชุด ตะโพน และปี่ นอกนั้นก็ยังมี เครื่องอื่น เช่น ฉาบและกรับ เป็นหลักฐานให้เข้าใจได้ว่า พิณพาทย์มอญ นำประกอบด้วย เครื่องตี เป่าและดีด ดังปรากฏในเอกสารมอญว่ามีเครื่องดนตรี 6 ชนิด ได้แก่ ระนาด ข้องวง ปี่ จะเข้ ตะโพน และเครื่องประกอบจังหวะ

ชโลมใจ กลั่นรอด (2541: 241-243) ได้วิจัยวัฒนธรรมของชุมชนบางกระดี่ ในเรื่องประวัติชาวมอญบางกระดี่ ดนตรีโกรงยาม (ชอมอญ จะเข้ ขลุ่ย กลองและฉิ่ง) รูปแบบของการละเล่น ร้องรำทะเลมอญ เป็นแบบการร้องโต้ตอบโวัหระทั้งแบบเก่าและปัจจุบันผลัดกันร้องรำ การสืบทอดและการประยุกต์ให้เป็นสมัยใหม่ ตลอดจนบทบาทในการให้ความบันเทิงแก่ชุมชน การสอดแทรก การอบรมสั่งสอนศีลธรรมจรรยา การเกี่ยวพาราตี การพัฒนาทะเลมอญนั้นยังไม่มีแนวทางที่ชัดเจน ไม่เป็นรูปธรรม อาจมีการสูญสิ้นไป

จากเอกสารที่นำเสนอปีพาทย์มอญได้รับการปรับปรุงมาเป็นลำดับ การพัฒนาปีพาทย์มอญ คงต้องกล่าวถึงบุคคล 2 ท่านที่มีบทบาทสำคัญ สร้างปีพาทย์มอญให้เป็นที่รู้จักและเป็นที่ยอมรับ ทั้งที่แรกที่ได้ยืมเห็นว่าปีพาทย์มอญเป็นของต่างชาติไม่ใช่ของไทยจึงไม่ได้ให้ความสนใจ กระทั่งมาในสมัยของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ครูดนตรีไทยผู้เป็นต้นแบบในการพัฒนาการดนตรีไทยในหลายเรื่อง ท่านได้ศึกษาเพลงมอญกับ ครูสุม่ ดนตรีเจริญ ชาวมอญที่เข้ามาในราชวังกาลที่ 5-6 พร้อมกับข้องมอญและฝีมือทางดนตรี ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะได้รับการถ่ายทอดเพลง

มอญจากครูสู่มานี้ ด้วยบ้านอยู่ไม่ห่างไกลกันมากและได้พัฒนาเพลงมอญที่ท่านประพันธ์ขึ้นเอง เปิดรับงานประโคมศพตามวัดต่างๆ ในกรุงเทพฯ (อานันท์ นาคคง, 2539: 59-60)

การพัฒนาปี่พาทย์มอญเป็นการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง ความเชื่อว่าไม่มีรูปแบบที่แน่นอน ขึ้นกับความเหมาะสม ไม่มีข้อห้ามข้อบังคับที่เคร่งครัดอย่างดนตรีไทย ทำให้ปี่พาทย์มอญ พัฒนาเครื่องดนตรี การจัดวง บทเพลงออกไปอย่างกว้างขวาง ดังเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญหรือที่มอญเรียกว่า วงป๊าด นั้น เดิมมีเพียง 5 ชิ้น

ปี่มอญ (เน)

ตะโพนมอญ (สะเป็น)

เปิงมางคอก (มงมาง หรือ พาดเหวี่ยงของพม่า)

ฆ้องมอญ

ระนาดเอก (ป๊าด)

ในส่วนฆ้องมอญนี้ ยังมีฆ้องของ ครูเจิ่น ดนตรีเสนาะ กล่าวกันว่าแบ่งเป็น 3 ท่อน แยกข้ามมาจากเกาะตะมะ เสียงฆ้องเป็นที่โปรดปรานของขุนกระหม่อมบริพัตรฯ มาก ทรงเสด็จไปปากเกร็ดเพื่อฟังเพลงที่บ้านครูเจิ่นนี้อยู่เนื่อง (อานันท์ นาคคง, 2539: 60)

สุรินทร์ ทับรอด (2541: 110) ได้กล่าวอธิบายเพิ่มเติมเครื่องดนตรีของมอญ อีกชนิดหนึ่งเรียกว่า “หะลับ” เป็นเครื่องเคาะให้จังหวะทำด้วยไม้ไผ่ยาวประมาณ 1 เมตร มีความเชื่อเรื่องผีสิงในหะลับใช้ตีประกอบการรำผี ซึ่งในการบรรเลงแต่ก่อนไม่ใช่ระนาดเอก ใช้บรรเลงในพิธีรำผีมอญ ซึ่งเป็นการรำเป็นการแสดงโดยใช้ทำรำสั้นๆ เน้นการเคลื่อนไหวตามจังหวะจากตะโพน

ในปัจจุบันได้เพิ่มเครื่องดนตรีจากวงปี่พาทย์ไทยเข้าไปแต่ยังคงใช้รูปแบบมอญดังมีเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่ ประกอบด้วย

โหม่ง (มอญ) 3 ใบ ขนาดไม่เท่ากัน

ปี่มอญ 1 เล้า

ตะโพนมอญ

เปิงมางคอก

ฆ้องมอญวงใหญ่ (มักมีมากกว่า 1 แล้วแต่ความต้องการของเจ้าภาพ)

ฆ้องมอญวงเล็ก (มักมีมากกว่า 1 แต่จะน้อยกว่าฆ้องมอญวงใหญ่)

ระนาดเอก

ระนาดทุ้ม (อาจมีมากกว่า 1)

ระนาดเอกเหล็ก

ระนาดทุ้มเหล็ก

ฉาบเล็ก

ฉาบใหญ่

ถึง

กรับ (อาจมีมากกว่า 1)

(นอกจากวงดนตรีแล้ว ยังพบว่ามีเครื่องประดับอย่างเช่น หางนกยูง ไฟส่องและไฟราว เป็นต้น)

แผนผังการจัดวงปีพาทย์มอญเครื่องใหญ่

ด้านผู้ชม

เปิงมางคอก	ซ้องมอญวงเล็ก	ปี่มอญ	ซ้องมอญวงใหญ่		โหม่ง 3 ใบ
ระนาดทุ้มเหล็ก	ระนาดทุ้ม	ถึง	ระนาดเอก	ระนาดเอกเหล็ก	ตะโพนมอญ
ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก กรับ(ตำแหน่งไม่แน่นอน)					

แผนผังการจัดวงปีพาทย์มอญเครื่องพิเศษ

ด้านผู้ชม

เปิงมาง คอก	ซ้องมอญวงเล็ก (จำนวนน้อยกว่าซ้องวงใหญ่)		ซ้อง ใหญ่	โหม่ง 3 ใบ	ปี่มอญ	ซ้องมอญวงใหญ่ (จำนวนตามต้องการ)		เปิงมาง คอก
ตะโพน มอญ	ระนาดทุ้ม เหล็ก	ฉาบ/ กรับ	ระนาดทุ้ม	ถึง/ปี	ระนาด เอก	ระนาดเอก เหล็ก	ฉาบ/ กรับ	ตะโพน มอญ

การจัดวงปีพาทย์ขึ้นอยู่กับสถานที่และความสวยงามเหมาะสม เครื่องดนตรีทั้งแถวหน้าและแถวหลังสามารถเพิ่มลดได้ตามกำลังคนและความประสงค์ของเจ้าภาพ การจัดวงเมื่อตั้งศพอยู่กลางศาลา พระสงฆ์จะอยู่ด้านซ้าย วงปีพาทย์ก็ควรอยู่ตรงข้ามพระสงฆ์ ถ้าหากไม่มีที่ก็นำไปไว้ด้านนอกก็ได้ ทั้งนี้สุดแล้วแต่สถานที่ แต่ต้องอยู่ไม่ห่างเกินไปเพราะจะมองไม่เห็นขั้นตอนพิธีกรรมที่เกิดขึ้น ในปัจจุบันวงปีพาทย์หลายวงมีการประดับหางนกยูง แสงไฟสี ไฟราวและมีที่ตั้งวงมาเอง ทั้งเป็นเก้าอี้ตั้งเฉพาะเครื่องดนตรีและเป็นเวทีลอยต่างระดับ พบเห็นได้ในต่างจังหวัดทั่วไป เช่น สมุทรสาคร นครปฐม สุพรรณบุรี ฯลฯ เพื่อให้มีความสูงเท่ากับแขกที่นั่งเก้าอี้ ทำให้การจัดวงดูเป็นระเบียบสง่าสวยงาม หรือบางวัดได้จัดเตรียมไว้เฉพาะก็มี (กฤษฎา ด้านประดิษฐ์, สัมภาษณ์)

จากเอกสารที่นำเสนอมาข้างต้น พบว่าปีพาทย์มอญมีคู่มากับสังคมไทยตั้งแต่อยุธยาจนถึงปัจจุบัน แม้เดิมทีวงปีพาทย์มอญจะบรรเลงกันเฉพาะในหมู่ของชาวไทยรามัญ ทั้งในโอกาสมงคลและอวมงคลทั่วไป มิได้จำกัดเฉพาะพิธีศพเช่นในปัจจุบัน แต่กาลเวลาอันยาวนานได้ทำให้การปรับเปลี่ยนผสมผสานเป็นรูปแบบที่มีเอกลักษณ์ใหม่เฉพาะตัว นักดนตรีไทยได้รับการถ่ายทอดแล้วปรุงแต่งให้เข้ากับสังคมดนตรีอย่างไทย รับใช้สังคมโดยประโคนในพิธีศพทั้งสามัญชนจนถึงศพผู้ดี ดังนั้นไม่ว่าจะเป็นการพัฒนาในด้านเครื่องดนตรี การประสมวงและบทเพลงที่ปฏิบัติสืบทอดกันมา ก็ล้วนแต่เป็นภูมิปัญญาของคีตาจารย์ในเมืองไทยทั้งสิ้น

การนำเสนอของนักวิชาการหลายท่าน ได้แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์และความนิยมในสังคมไทยและระเบียบการบรรเลงปีพาทย์มอญ นอกจากจะรู้เรื่องปีพาทย์มอญในปฐมแล้ว ถึงที่คู่กับปีพาทย์มอญ คือ เพลงมอญและเพลงประจำวงจะนำเสนอเพื่อความเข้าใจดังนี้

2.3 เพลงมอญและเพลงประจำ

ท่ามกลางสังคมไทย-มอญ ความผูกพันก่อให้เกิดประเพณี วัฒนธรรม บทเพลงมอญและเพลงไทยสำเนียงมอญ โดยชาวมอญและเพลงมอญจากชาวไทย ดังเอกสาร ตำราและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องดังนำเสนอต่อไปนี้

เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี (2539: 131-141) ได้อธิบายถึง วัฒนธรรมปีพาทย์มอญของไทย ในหนังสือที่ระลึก คนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 27 โดยกล่าวถึง ภูมิหลังทางความเป็นมาและวัฒนธรรมของชาวมอญที่อพยพมาแต่ในอดีต การเข้ามาของปีพาทย์มอญทั้งในสายของ ครุฑม คณตรีเจริญ ครูเงิน คณตรีเสนาะ และการนำเข้ามาโดยการแยกชิ้นส่วนของต้นตระกูลคณตรีเจริญ กล่าวถึงเอกลักษณ์ของระบบเสียงฆ้องมอญวงใหญ่ การจัดวง ลีลา สีสันของการบรรเลงที่สามารถถ่ายทอดความรู้สึกชื่น สนุกสนานและความโศกเศร้าจากน้ำเสียงที่ทุ้มต่ำ การขึ้นเพลงโดยให้ฆ้องมอญขึ้นนำในเพลงทั่วไป ส่วนเพลงประโคม ตะโพนจะเป็นผู้ขึ้นเป็นสัญญาณก่อน กรณิเพลงยาวปีพาทย์จะให้โหม่งเป็นผู้ขึ้นนำการร่วมมอญ นอกจากนี้ยังได้กล่าวถึงมือฆ้องในการบรรเลงที่ต้องให้หลบหลุมเสียง การฝึกหัดปีพาทย์มอญ

เพลงมอญต่างๆ โดยเฉพาะเพลงประจำวัด ใช้สำหรับประโคมทั่วไปในช่วงที่ไม่มีพิธีกรรม ขณะที่มีการตั้งศพบำเพ็ญกุศลที่วัด และเพลงประจำบ้าน เป็นเพลงที่มีทำนองเหมือนกับเพลงประจำวัด แตกต่างเฉพาะส่วนขึ้นต้นของทำนองเพลงเท่านั้น ใช้บรรเลงประโคมในกรณีที่บำเพ็ญกุศลที่บ้าน หากใช้ที่วัดในกรณีสิ้นสุดการบรรเลงในเวลากลางคืน และเมื่อประกอบพิธีประชุมเพลิง ส่วนเพลงขำรุ่ง(หรือประจำขำรุ่ง) ก็คือเพลงประจำวัดหรือประจำบ้าน หากแต่นำมาบรรเลงในตอนเช้ามีดของวันใหม่ โดยออกเพลงตรงส่วนสุดท้ายของเพลงขำค่ำมาบรรเลงต่อกันและตอนท้ายนำเสนอบทเพลงประกอบในขั้นตอนต่างๆ ของพิธีศพ

พูนพิศ อมาตยกุล (2540: 117) ได้กล่าวใน คนตรีวิจิตร “ภูมิหลังของคนตรีไทย” ในงานของพูนพิศ อมาตยกุล ถึงเรื่องเสียงและได้ยกตัวอย่างเสียงของวงปีพาทย์มอญไว้ว่า

... เครื่องดนตรีของแต่ละชาติต่างก็มีเสียงเฉพาะอันเป็นเอกลักษณ์ประจำชาตินั้น เช่น เครื่องดนตรีไทย ก็มีเสียงเฉพาะต่างจากเสียงเครื่องดนตรีของฝรั่ง หรือแม้แต่ของแขกอย่างชัดเจน เมื่อใดบรรเลงก็จะรู้ได้ทันทีว่าเป็นของชาตินั้น เช่น เมื่อวงปีพาทย์มอญบรรเลงเสียงกลองเปิงมาง เสียงตะโพนมอญและเสียงปี่มอญ ตลอดจนฆ้องมอญ ก็แสดงเอกลักษณ์อันเป็น Tone Color อย่างมอญมาจนจับได้ในทันทีที่ได้ยินนั้น ข้อนี้เองที่แสดงให้เห็นชัดเจนว่าคนตรินั้นสามารถสื่อได้เช่นเดียวกับภาษาพูดทุกประการ...

ไพโรจน์ บุญผูก (2538: 163-164) กล่าวใน ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 26 ถึงเพลงมอญ และเพลงไทยสำเนียงมอญต่างๆ ที่ได้รับอิทธิพลมาจากอารยธรรมดนตรีมอญที่ฝังรกรากอยู่ในสังคมไทย โดยยกตัวอย่างบทร้องเพลงแขกมอญ จากเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนและ บทร้องเพลงมอญขาดเล่ ซึ่งเป็นเพลงเก่าแก่ ทั้งสองเพลงมีบทร้องที่แทรกสำเนียงมอญอยู่ด้วย แต่นักดนตรีไทยมิได้ทราบหรือสนใจในความหมายแต่อย่างใด ด้วยเพียงเข้าใจและจดจำในสำเนียงและระดับเสียง ทำนองเพลงขับร้องตามๆ กันมาเท่านั้น

กนก คล้ายมวบ (2541: 138-141) ได้ทำการวิจัยเรื่อง การสืบทอดปีพาทย์ในอำเภอบางบาล จังหวัดพระนครศรีอยุธยา กล่าวถึงการถ่ายทอดดนตรีไทยโดยใช้ความทรงจำ จากครูไปสู่ศิษย์ ในลักษณะตัวต่อตัว นิยมรับลูกศิษย์ในวันพฤหัสบดีด้วยการจับมือต่อเพลง ครูส่วนใหญ่ยังจับแบบเดิมด้วยมือวงใหญ่โดยใช้เพลงสาธุการและจับมือแบบใหม่ด้วยมือวงใหญ่ โดยใช้เพลงประจำวัด แต่ทั้งนี้เนื้อหาในการเรียนหลังจากจับมือด้วยมือวงใหญ่แล้วต่อเพลงไปได้เล็กน้อย ก็ต้องมาต่อเพลงประจำวัดเพื่อเตรียมตัวออกไปบรรเลงในงานศพเช่นกัน แม้การต่อเพลงแบบเดิมทำให้เด็กแตกฉานกว่าแต่ก็ไม่ทันแก่การใช้งาน

อานันท์ นาคคง (2539: 56-64) กล่าวในกิจกรรมหลังความตาย ถึงประเพณีและบทเพลงดนตรีต่างๆ ในพิธีศพโดยเฉพาะกล่าวถึงวงปีพาทย์มอญและเพลงมอญ ถึงที่มาของวงปีพาทย์มอญ ครูสู่มน ดนตรีเจริญ ครูเจี้ยน ดนตรีเสนาและกลุ่มนักดนตรีปีพาทย์มอญ กลุ่มชนชาวมอญ ประเพณีวัฒนธรรม การผสมวงปีพาทย์มอญในปัจจุบัน การรับงานตลอดงานรวบรวมชื่อเพลงมอญไว้ เป็นหมวดหมู่ตามลำดับอักษร การจัดกลุ่มเพลงมอญที่ใช้ในบทบาทหน้าที่หลัก 4 ด้านคือ สำหรับประกอบศพ ซึ่งเป็นกลุ่มใหญ่ที่สุด สำหรับบรรเลงและขับร้องเพื่อความบันเทิง สำหรับบรรเลงและขับร้องเพื่อการแสดงนาฏศิลป์และใช้บรรเลงประกอบการรำมอญ

มนัส ขาวปลื้ม (2541: 67) ได้บันทึกโน้ตและวิธีการตีกลองประเภทต่างๆ ไว้พร้อมทำนอง โดยเฉพาะหน้าทับตะโพนมอญและเปิงมางคอกสำหรับเพลงประจำนี้ มีด้วยกันสองหน้าทับคือ หน้าทับประจำวัดและหน้าทับประจำบ้าน พร้อมโน้ตทำนอง

สำหรับโน้ตหน้าทับที่นำมาเป็นเครื่องมือในการวัดจังหวะหน้าทับนี้ มีความชัดเจนเป็นหลักที่น่าเชื่อถือ หากแต่ในรายละเอียดของการบรรเลงอาจมีที่ต่างไปบ้างเป็นปกติของการสร้างสรรค์ศิลปะ ผู้วิจัยจึงได้นำมาเสนอเพื่อให้เห็นโครงสร้างหน้าทับเพื่อเป็นกรอบในการวัดความยาวและเสียงตกดังต่อไปนี้

หน้าทับเพลงประจำวัด

ห้องเพลง	1	2	3	4	5	6	7	8
ทำนอง บทนำ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -ซ	- - - -ล	- - - -ท	- - - -ล	- - - -ซ
เปิง-ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- ทิ้ง - -	- - - ทิ้ง	- - - ทิ้ง	- - - ทิ้ง	- - - ทิ้ง
ทำนอง	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- ซ - ล	- ซ - ค	- ร - ม	- ร - ค	- ท - ล
เปิง-ตะโพน	- - - ทิ้ง	- - - ทิ้ง	- - - ทิ้ง	- ทิ้ง - ทิ้ง	- - - -	- เท่ง-เท่ง	- - เท่งทิ้ง	- - เท่งพลัด
เนื้อหาหน้าทับ								
เนื้อทำนอง	- - - ล	- ล - ล	- ซ - ม	- ร - ซ	- ร - ซ	- ล - ท	- ร - ท	- ล - ซ
เปิง-ตะโพน	- - - -	- - - โป้ง	- โป้ง-โป้ง	- โป้ง-โป้ง	- - - เท่ง	- - - เท่ง	- - - -	- - - -
ทำนอง	- ม ร ม	ร ม ซ ล	- ท ร ล	ท ล ซ ม	- ล ซ ม	ซ ม ร ค	ค ค - ร	ร ร - ม
เปิง-ตะโพน	- - - เท่ง	- - - เท่ง	- - - เท่ง	- เท่ง-ทิ้ง	- - - -	- - - -	- เท่ง-ทิ้ง	- เท่ง-ทิ้ง

หน้าทับเพลงประจำบ้าน

ทำนอง บทนำ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - ค	- - - ล
เปิง-ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ทิ้ง	- - - ทิ้ง	- - - ทิ้ง
ทำนอง	- - - -	- ซ - ล	- - - ค	- - - ร	- ฟ - ร	- ค - ล	- - - ซ	- - - ฟ
เปิง-ตะโพน	- - - -	- ทิ้ง - ทิ้ง	- - - ทิ้ง	- - - ทิ้ง	- - - ทิ้ง	- - - ทิ้ง	- - - ทิ้ง	- - - ทิ้ง
เนื้อหาหน้าทับ								
เนื้อทำนอง	- - - -	- - - -	- ม ร ม	ฟ ซ - ฟ	- ม - ร	- ค - ล	ค ร ซ ล	ค ร ม ฟ
เปิง-ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ปะ	- - - -	- - - โป้ง	- โป้ง-โป้ง	- โป้ง-โป้ง
ทำนอง	- ม ม ม	- ร - ม	- ฟ - ค	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ค	- ค - ล	ค ร ม ฟ
เปิง-ตะโพน	- - - -	- - - โป้ง	- โป้ง-โป้ง	- โป้ง-โป้ง	- - โป้ง โป้ง	- โป้ง- -	- โป้ง-โป้ง	- เท่ง-เท่ง
ทำนอง	- ซ ฟ ฟ	- ม ร ร	- ค - ฟ	- ซ - ล	- ค - ล	- ซ - ฟ	- ค ร ม	- ร ร ร
เปิง-ตะโพน	- - - -	- - - โป้ง	- โป้ง-โป้ง	- โป้ง-โป้ง	- - โป้ง โป้ง	- โป้ง- -	- เท่ง-เท่ง	- - - ทิ้ง
ทำนอง	- - - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ค	- ม ร ม	ฟ ซ ฟ ค	- ฟ - ซ	- ล - ร	- ค - ล
เปิง-ตะโพน	(รวโป้ง)-	- - - -	- เท่ง-เท่ง	- - - ทิ้ง	- - - -	- เท่ง-เท่ง	- - - -	- เท่ง-ทิ้ง

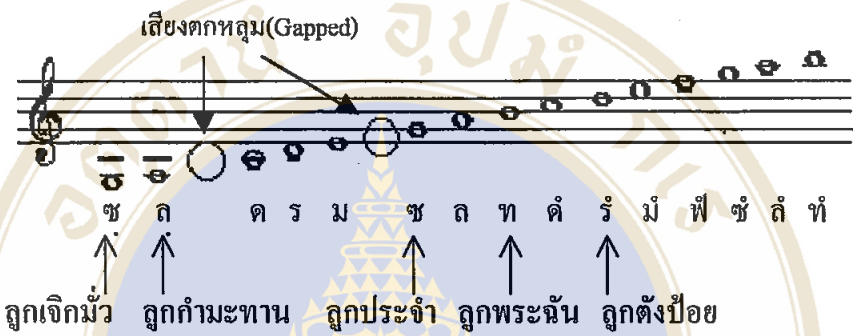
หมายเหตุ เสียง “โป้ง” แทนเสียงเปิงมาง และเสียง “เท่ง, ทิ้ง” แทนเสียง ตะโพน

การประโคมจะใช้ตะโพนมอญและเปิงมางคอก เป็นเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับประจำ
 ทั้งนี้เนื้อหน้าทับอาจมีความต่างกันบ้างในรายละเอียด แต่โดยเนื้อหลักของหน้าทับแล้วสอดคล้องกัน
 เป็นส่วนใหญ่เมื่อศึกษาหน้าทับทั้งสอง พบว่าหน้าทับประจำบ้านนั้นมาความยาวมากกว่าหน้าทับ
 ประจำวัดอยู่หนึ่งเท่า ส่วนการขึ้นเพลงอัตราความซ้ำเร็วจะไม่กำหนดตายตัวและยังไม่เริ่มเข้าเนื้อหน้า
 ทับ เมื่อหมดช่วงขึ้นเพลงแล้วจึงเริ่มตั้งจังหวะและเข้าเนื้อหน้าทับต่อไป

มนัส แก้วบุชา (2542: 23-24) ทำการวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์เพลงประจำบ้าน ทางฆ้องมอญวงใหญ่ โดยศึกษาประวัติความหมายและบทบาทของเพลงประจำบ้าน จากข้อมูล 4 แห่งคือ ทางบ้านพาทยโกศล ทางบ้านบาตร ทางบ้านปทุมธานีและทางบ้านปากลัด แล้วก็นำมือน้องมาเปรียบเทียบกัน โดยผลการวิจัยมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องดังนี้

ระบบเสียงฆ้องมอญวงใหญ่ (หน้า 79)

ฆ้องมอญ มีลูกฆ้องด้วยกัน 15 ลูก แต่ระบบการจัดเรียงเสียงตามระบบเสียงดังนี้



ระดับเสียงที่วัดได้ในระบบเซนต์ หน้า 94 ยกตัวอย่างที่สำนักดนตรีปทุมธานี ซึ่งมีระดับเสียงสูงกว่าค่าเดิมเล็กน้อยดังนี้

ระดับเสียงลูกต้น	ช	ล	ค	ร	ม	ช	ล	ท	ค	ี	ร	ม	ี	ี	ี
เสียงที่วัดได้	แนวเดิม	64	58.5	46.	43	39	32.6	28	25.5	23.5	20	18	16.5	15	14
Monochord	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

อุดม อรุณรัตน์ (2542: 48) ได้กล่าวถึงสารัตถะของท่านองเพลงที่สำคัญอันดับแรกคือระดับเสียง ไม่ว่าจะเป็นชาติใดภาษาใดย่อมมีสิ่งที่บอกถึงเอกลักษณ์ของตัวเอง โดยยกตัวอย่างเปรียบเทียบเรื่องสำเนียงมอญ ดนตรีของมอญที่เรียกว่ามโหรีมอญ สมัยโบราณก็มี ขลุ่ยมอญที่เรียกว่า “กะไ้ด” ขลุ่ยนี้โบราณเรียกว่า “ขลุ่ยเพียงออมอญ” หรือ “ขลุ่ยรองออ” ทั้งนี้เสียงจะต่ำกว่าขลุ่ยเพียงออหากเทียบกับโน้ตสากลแล้วจะต่ำกว่าหนึ่งเสียง คือ ถ้าต่ำสุดของขลุ่ยเพียงออเป็นเสียง “โด” ขลุ่ยรองออจะเป็นเสียง “ที” โดยนายภาวาส บุญนาค เล่าให้ผู้เขียน(นายอุดม อรุณรัตน์)ฟังว่าระดับขลุ่ยรองออไม่น่ากลัวเหมือนขลุ่ยเพียงออ เสียงดนตรีจึงฟังกระหึ่มและนุ่มนวล ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของเพลงสำเนียงมอญ

จากเอกสารที่ได้ดังกล่าวจะเห็นได้ว่าเพลงมอญและเพลงประจำ เป็นเพลงที่สำคัญมีผู้สนใจศึกษาและมีความเกี่ยวข้องกับปีพาทย์มอญและประเพณีในสังคม ระดับเพลงที่ต่ำของเครื่องดนตรีมอญ ถือว่าเรียบๆ จึงทำให้เพลงมอญเข้าได้กับสังคมไทย หากแต่ปัจจุบันมีผู้สนใจเรียนรู้น้อยลง บทบาทหลักไปอยู่ที่เพลงสำหรับประ โคมศพ และประกอบการรำของมอญเท่านั้น

2.4. แนวการวิเคราะห์ดนตรีไทย

การวิเคราะห์บทเพลงไทย ยังมีได้มีรูปแบบทฤษฎีที่กำหนดเป็นแบบฉบับแน่นอน ดังนั้นการวิเคราะห์จึงจำเป็นต้องศึกษาแนวคิดการวิเคราะห์ต่างๆ ทำการศึกษาและเลือกประเด็นสำคัญที่เกี่ยวข้อง ปรับเป็นประเด็นเพื่อการวิเคราะห์ลักษณะร่วมของเพลงประจำ ดังเอกสารต่อไปนี้

เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี (2541: 2,46-47) ได้ทำการวิจัยเรื่อง ปี่พาทย์มอญในประเทศไทย: วิเคราะห์เครื่องมือฆ้องในฆ้องมอญวงใหญ่ โดยทำการศึกษาเอกลักษณ์เฉพาะของปี่พาทย์มอญในสาระของดนตรี ทำการวิเคราะห์สาเหตุและวิธีการแก้ปัญหาฆ้องในฆ้องมอญวงใหญ่ และเปรียบเทียบวิธีการใช้มือฆ้องระหว่างฆ้องวงใหญ่ (ไทย) และฆ้องมอญวงใหญ่ โดยใช้ตัวอย่างเพลงประจำวัด ประจำบ้าน เป็นต้น ทำการเก็บข้อมูลเพลงจากนักดนตรีเชื้อสายมอญ โดยวิเคราะห์การแก้ปัญหาหุลุมเสียงฟาและเสียงที โดยวิเคราะห์การใช้มือฆ้องเพื่อแก้ปัญหา หุลุมเสียงฟา โดยใช้คู่ประสานอื่นมากกว่าคู่แปด (เสียงฟา) สร้างทำนองทดแทนและการใช้คู่สี่แทน ส่วนการแก้ปัญหาเสียงที ใช้ทำนองบังคับ สร้างทำนองเชื่อมเสียง เพื่อหลบเสียงหุลุมและเป็นการพลิกปัญหาอุปสรรคให้เป็นเอกลักษณ์ของการบรรเลงฆ้องมอญวงใหญ่

เดวิด มอร์ตัน (David Morton: 1976 อ้างถึงใน อรรพรรณ บรรจงศิลป์, 2540: 10) ทำการวิจัยเกี่ยวกับดนตรีไทยพบว่า ดนตรีไทยแม้จะมี 7 ระดับเสียง แต่ไม่เคยใช้ครบทั้ง 7 ระดับเสียง ในแต่ละท่อนของเพลงที่ใช้โดยทั่วไปคือ 5 เสียง แสดงให้เห็น ว่าเพลงไทยใช้บันไดเสียงที่มีใช้แบบมีระยะห่างระหว่างเสียงเท่ากัน ส่วนในเพลงสำเนียงมอญ มักปรากฏว่ามีการใช้บันไดเสียงแบบ 6 เสียง ที่เรียกว่า เฮกซะโทนิค สเกล (Hexatonic scale) ซึ่งเป็นแบบที่มีระยะห่างไม่เท่ากัน การเรียงลำดับของเสียงอาจเป็นแบบ 1 2 3 4 5 6 หรือ 1 2 3 5 6 7 หรือ 5 6 7 1 2 3 ส่วนในเพนตะโทนิค สเกล (Pentatonic scale) เสียงที่ 1 2 3 มักเรียงต่อเนื่องกัน ข้ามไป 5 6 ในบันไดเสียงเฮกซะโทนิค เสียงที่ 6 จะเป็นเสียงที่ไม่สำคัญมากนัก ดังนั้นจึงมีเพียง 5 เสียงหลัก จากการลำดับเสียงที่ได้ออกมาพิจารณาจากเสียงที่ตรงกับเสียง จัป ซึ่งถือว่าเป็นสำคัญ เรียกว่า “ลูกตก”

ณรงค์ชัย ปิฎกธรรต (2534: บทคัดย่อ) ทำการวิจัยเรื่อง วิเคราะห์ทางฆ้องเพลงสาธุการ โดยการรวบรวมทางฆ้องเพลงสาธุการจำนวน 30 ทาง แล้วเลือกศึกษาเพียง 10 ทาง ศึกษาบทบาท ความสำคัญและทำการวิเคราะห์ รูปแบบ ทำนองทางฆ้องนำไปสู่การวิเคราะห์เปรียบเทียบ ความสัมพันธ์ระหว่างหน้าทับกับทำนองและการเปรียบเทียบสำนวนจากการใช้มือฆ้อง โดยการวิเคราะห์ ราชทาง ประโยคเพลง จำแนกความเหมือน ความต่างและความสัมพันธ์กัน

ผลการวิจัยพบว่า เพลงสาธุการเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ใช้เป็นเพลงฝึกหัดฆ้องวงใหญ่เป็นเพลงแรก ท่วงทำนองอิสระอำนวยให้นักดนตรีพัฒนาทำนองและการใช้มือฆ้อง ทำให้ปัจจุบันมีทางเพลงอยู่หลายทาง มีหน้าทับเฉพาะเท่าเพลงบรรเลงโดยตะโพนไทย โครงสร้างเพลงมีลักษณะรูปแบบ ABAC โดยส่วน C มีชื่อเฉพาะว่า สาธุการเทียวน้อยหรือพระเจ้าเปิดโลก

พจิิต ชัยเสรี (2529: 2) บรรยายการวิเคราะห์ดนตรีไทยโดยใช้แนวคิดทางพุทธปรัชญา สุนทรียศาสตร์และทฤษฎีดนตรีตะวันตก กล่าวถึงหลักการวิเคราะห์ว่า ต้องแยกแยะข้อดี-ข้อด้อย อธิบายด้วยภูมิปัญญาไทย โดยปราศจากอคติ และเสนอวิธีการวิเคราะห์ที่ในประเด็น ทางเพลง (Scale), ช่วงเสียงและขั้นคู่เสียง, ลักษณะการลงจบ, วิเคราะห์รูปแบบ ลีลาและทำนอง (Form & Style), วิเคราะห์กระสวยจังหวะ ในประเด็นจังหวะถึงและหน้าทับ

พุทธะ ณ บางช้าง (2542: บทคัดย่อ) ทำการวิจัยเรื่องการวิเคราะห์เพลงมอญในพิธีศพ โดยเลือกเพลงประจำวัด ประจำบ้าน เชิญผีและยกศพ จากทางของ พ.อ.อ. วีระ ดนตรีเจริญ หลานครุสุม ดนตรีเจริญ ครูปี่พาทย์มอญคนสำคัญ โดยกำหนดประเด็นการวิเคราะห์ การแบ่งทำนอง, บันไดเสียง, วรรคเพลงและลูกตก, รูปแบบทำนอง และรูปแบบจังหวะ

ผลการศึกษาพบว่า ทำนองเพลงมอญแบ่งออกเป็น ประโยคเพลงและท่อนเพลงในส่วนที่ใหญ่ขึ้น ด้านบันไดเสียงของเพลงทั้ง 4 เพลงมีความแตกต่างกัน เพลงประจำวัดใช้บันไดเสียง ฟา, โด และซอล เป็นหลัก เพลงประจำบ้านใช้บันไดเสียง ฟา และโด เป็นหลัก เพลงเชิญผี ใช้บันไดเสียง โด และฟา เป็นหลัก และเพลงยกศพ ใช้บันไดเสียง โด และที เป็นหลัก วรรคเพลงและลูกตก เปลี่ยนตามบันไดเสียงของบทเพลง มีรูปแบบทำนองโดยใช้เสียงหลัก 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา และมีเสียง ฟา และที เป็นเสียงรอง เพื่อบ่งบอกสำเนียงมอญ และด้านรูปแบบของเพลงในทำนองขึ้นและจบแตกต่างจากเพลงไทย คือมีลูกกระโดดเพื่อหลบหลุมเสียง

มนัส แก้วบุชา (2542: บทคัดย่อ) ได้ทำการวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์เพลงประจำบ้าน ทางฆ้องมอญวงใหญ่ โดยศึกษาจากสำนักดนตรี 4 แห่ง โดยทำการวิเคราะห์ ด้านบันไดเสียงฆ้องมอญวงใหญ่และโหมดเสียง แนวการเทียบเสียงฆ้องมอญวงใหญ่เปรียบเทียบกับแนวเดิมและแนวในปัจจุบัน วิเคราะห์จังหวะหน้าทับ ตะโพนและเปิงมาง ศึกษาโครงสร้างเพลงประจำบ้านทั้ง 4 สำนักและวิเคราะห์การใช้มือฆ้องมอญวงใหญ่ในแบบต่างๆ

มานพ วิสุทธิแพทย (Manop Wisuttipt, 1987: 35-45) ได้ทำการวิจัยเรื่อง An Analysis of Ranad-EK Renditions of Pleng Chaa Soi Son โดยอธิบายถึงโครงสร้างเสียงตกในเพลงสร้อยสน ซึ่งเป็นจุดสำคัญในวงการดนตรีไทย ในรายงานวิจัยครั้งนี้จึงได้ วิเคราะห์การแปรทางระนาดเอก จากทำนองหลัก(ผ่องวงใหญ่)เพลงช้าสร้อยสน โดยอธิบายทำนองประดับต่อทำนองหลักและความเชื่อมต่อของเสียงตก จากทางระนาดเอกของครูดนตรี 9 ท่าน

มานพ วิสุทธิแพทย (2533) ได้เสนอแนวการวิเคราะห์ ในหนังสือการวิเคราะห์ดนตรีไทย โดยศึกษาทำนองหลัก ในประเด็น บันไดเสียง, ลูกตก, รูปแบบของทำนองและจังหวะ เพลงทาง พื้นและทางบังคับ, การวิเคราะห์แนวเสียงประสานของมือฆ้อง, วิเคราะห์การแปรทำนอง และ วิเคราะห์จังหวะ ประกอบด้วยจังหวะสามัญ จังหวะลิงและจังหวะหน้าทับ

สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์ (Somsak Ketukaenchan, 1984) ทำการวิจัยเรื่อง KHAEK MON THAO ทำการศึกษาเพลงเถาที่บรรเลงในวงปี่พาทย์ โดยเลือกเพลงแขกมอญเถา โดยอธิบายประเด็น การวิเคราะห์ในบทที่ 3 ไว้ 4 ประเด็นคือ 1) แบบฉบับเพลงมอญ (Mon Style) โดยกล่าวเรื่อง กลุ่มเสียงสำคัญ (mode) ในเพลงแขกมอญเถาประกอบด้วย F G A B^b C D โดยเสียง E เป็นเสียงผ่าน 2) ทางร้อง 3) เครื่องดนตรี และ 4) พื้นผิว

อุดม อรุณรัตน์ (2542: 48-50) ได้กล่าวว่า การศึกษาให้ถึงแก่นที่สำคัญอันดับแรกคือ ระดับเสียงอันเป็นสิ่งบ่งชี้เอกลักษณ์ของตัวเอง โดยยกตัวอย่างลักษณะเพลงสำเนียงมอญมีหลักเกณฑ์หลายแบบอย่าง แต่มีเกณฑ์ในการศึกษาของ นาวาอากาศเอกพิเศษแย้ม ประพัฒน์ทอง ซึ่งท่านได้ให้หลักเกณฑ์ในการพิจารณา วิม้งสา ได้แก่ เกณฑ์ พิจารณา เกณฑ์ทดสอบจำแนกได้ 3 อย่าง คือ

1) ตุลนา ความเหมาะสมเป็นการเป็นการเริ่มหาเกณฑ์ โดยพิจารณาระบบเสียงระหว่าง ดนตรีไทย-มอญ

2) รุจนา ความพึงพอใจหรือความเป็นไปได้ เพื่อความสนุกสนานตามเกณฑ์ที่ยอมรับอยู่ในใจที่ทุกคนยอมรับประจำอยู่ทุกวัน เมื่อได้ยินได้ฟังไม่ว่าจะเป็นวิธีการ จังหวะในการบรรเลงและความพึงเพราะยอมรับเป็นตัวจุดอารมณ์ให้เกิดความเบิกบาน

3) ขมาปนา การยอมรับไว้ได้ เป็นการศึกษาทำนองหลักที่สามารถปรับเข้าหากันได้ ในเรื่องกระสวนจังหวะทำนองเมื่อดพรายของทำนอง ที่แตกออกไป เพื่อให้เกิดความไพเราะ หรือเป็นยอมรับได้ในเรื่องการแปรทำนอง นั่นเอง

อุมาภรณ์ กล้าหาญ (2542: บทคัดย่อ) ได้ทำการวิจัยเรื่อง เพลงไอ้: เพลงประกอบโฆษณาละคร โดยศึกษาบทบาทและความสัมพันธ์ของเพลงไอ้ที่มีต่อการแสดงโฆษณาละคร และวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงไอ้ โดยการศึกษาจากเพลงไอ้ต่างๆ 10 เพลงและวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีโดยกำหนดประเด็นในเรื่อง รูปลักษณะของเพลง, จังหวะ โดยวิเคราะห์จังหวะฉิ่งและหน้าทับ, ทางร้อง วิเคราะห์ระดับเสียง ลูกตกและการดำเนินทำนอง, และทางบรรเลงโดยวิเคราะห์ระดับเสียง ลูกตกและการดำเนินทำนอง

อรรณ บรจศิลป์ (2540: บทคัดย่อ) ได้ทำการวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์โครงสร้างของทำนองเพลงภาษาในดนตรีไทย จากตัวอย่างเพลงอัตรา 2 ชั้น จำนวน 6 สำเนียง ภาษาละ 20 เพลง โดยใช้แนวการวิเคราะห์ 4 ประเด็นได้แก่ บันไดเสียง เสียงจบของเพลง รูปแบบการลงจบของเพลง และการดำเนินของเสียงลูกตกหน้าทับ

ผลการวิจัยพบว่า เพลงสำเนียงจีนและลาว ใช้บันไดเสียงแบบ 5 เสียง เพลงสำเนียงมอญพม่า เขมร แยก ใช้บันไดเสียงแบบ 5 เสียงและ 6 เสียง โดยมีเสียงช่วยบางเพลง ในเรื่องเสียงจบของเพลงแต่ละภาษาสามารถใช้ได้หลายเสียง แต่จะเลือกใช้เสียงมากเพียง 1 เสียง เรื่องรูปแบบการลงจบของเพลงแต่ละภาษา ไม่พบว่ามีรูปแบบใดแสดงลักษณะเฉพาะของการลงจบอย่างเด่นชัด ส่วนเรื่องการดำเนินของเสียงลูกตกหน้าทับ แต่ละภาษามีกฎเกณฑ์ที่เป็นเฉพาะของตนเอง

ดังแนวคิดและแนวทางการวิเคราะห์ดนตรี อันเป็นต้นแบบที่ได้ดำเนินการมานั้น ผลงานวิจัยมือเกี่ยวกับฆ้องมอญของ เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี, มนัส แก้วบุชา และพุทธะ ณ บางช้าง นั้นได้นำร่องศึกษาเพลงมอญไว้ในลักษณะหนึ่ง ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดของ อุดม อรุณรัตน์, พิชิต ชัยเสรี, มานพ วิสุทธิแพทย์ และเดวิด มอร์ดัน ซึ่งส่งผลให้เกิดงานวิจัยการวิเคราะห์โครงสร้างของทำนองเพลงภาษา โดยอรรณ บรจศิลป์ นั้นสามารถนำแบบบางส่วนมาเป็นแนวทางในการวิจัย ผนวกกับแนวทางของอุมาภรณ์ กล้าหาญที่รวบรวมและศึกษาเพลงไอ้ต่างๆ ทำให้การศึกษาแบบฉบับโดยการวิเคราะห์เพลงมีแนวทาง แม้ประเด็นจะต่างกันแต่สามารถนำมาเชื่อมโยงถึงกันได้ ทั้งนี้ผลงานที่กล่าวมาก็มิได้มีผลงานใดที่ชี้ชัดถึงแบบฉบับอันเป็นลักษณะเฉพาะของเพลงประจำ

จากการทบทวนวรรณกรรมอันเป็นสาระที่เกี่ยวข้อง ทั้งด้านประวัติความเป็นมาของชาวมอญ หลักการศึกษาทั้งทางทฤษฎีดนตรีไทยและกรอบการศึกษาของชาวต่างชาติ ทำให้ได้ค้นพบรายละเอียดต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับพิธีศพและปีพาทย์มอญ เพลงมอญ และความหมาย ความสัมพันธ์ของเพลงประจำ ตลอดแนวคิดในและแนวทางในการวิเคราะห์เพลง เพื่อศึกษาแบบฉบับ



บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง ลักษณะเฉพาะของเพลงประจำในวงปี่พาทย์มอญ โดยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ ทำการรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีการมานุษยดนตรีวิทยา ในการแนะนำของศิลปินและผู้ทรงคุณวุฒิจึงได้ทำการรวบรวมข้อมูล ศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนการออกเก็บและตรวจสอบข้อมูลภาคสนาม แล้วนำข้อมูลมาวิเคราะห์ สรุปและนำเสนอผลการวิจัย ดังมีขั้นตอนดังนี้

3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลเบื้องต้นจากเอกสาร ข้อมูลบุคคล ข้อมูลภาคสนามและบทเพลง

3.1.1 การค้นคว้าวรรณกรรม

ผู้วิจัยที่ทำการศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้อง จากแหล่งเอกสารต่างๆ ในหัวข้อและประเด็นที่สัมพันธ์เป็นการกำหนดกรอบแนวคิดในเรื่องที่สนใจก่อน แล้วจึงเลือกศึกษาในทางลึกในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมา ประเพณีและวัฒนธรรมของชาวมอญ ปี่พาทย์ในพิธีศพ เพลงมอญและเพลงประจำ ระบบบันไดเสียง แนวคิดการวิเคราะห์เพลงไทย ผู้วิจัยทำการศึกษาค้นคว้าเอกสารต่างๆ ภายในสำนักหอสมุดของสถาบันการศึกษาต่างๆ

3.1.2 ข้อมูลบุคคล

เมื่อผู้วิจัยตรวจสอบเอกสารและการสอบถามผู้เชี่ยวชาญในขั้นต้น ทำให้สามารถกำหนดบุคคลข้อมูลขั้นต้น ซึ่งสามารถเป็นผู้เชื่อมต่อข้อมูลไปยังผู้รู้ต่างๆ ติดตามนักดนตรีที่สามารถบรรเลงบทเพลงนั้นได้ นัดหมายและทำการสอบถามถึงสัมภาษณ์ การบรรเลงโดยบันทึกลีขึงประกอบ หลังการถอดเทปบันทึกลีขึงแล้ว นำข้อความหรือเพลงที่ได้ไปร่วมบรรเลง ให้บุคคลข้อมูลตรวจสอบอีกครั้งหนึ่ง โดยทำการสัมภาษณ์กลุ่มข้อมูลบุคคลดังนี้

- 1) กลุ่มนักวิชาการดนตรี ให้คำแนะนำปรึกษา
- 2) กลุ่มนักดนตรีปี่พาทย์มอญ ให้ข้อมูลดนตรีเพลงประจำต่างๆ

3.1.3 กลุ่มตัวอย่างเพลงประจำ

จากการค้นคว้าข้อมูลเบื้องต้นผู้วิจัยมีวิธีการได้มาซึ่งกลุ่มตัวอย่างการวิจัยดังนี้

- 1) ศึกษาข้อมูลนักดนตรีต่างๆ โดยการสืบสอบศิลปินซึ่งได้รับการยอมรับ ในเขตจังหวัดภาคกลาง ซึ่งเป็นท้องถิ่นที่นิยมและมีนักดนตรีปี่พาทย์มอญเป็นจำนวนมาก

2) คัดเลือกนักดนตรีจากความสามารถ โดยเฉพาะได้ทำนองเพลงประจำซึ่งต่างจากทางอื่นๆ โดยมีวุฒิและประสบการณ์ทางดนตรีไม่ต่ำกว่า 30 ปี

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามและจากคำแนะนำนักดนตรีและผู้ทรงคุณวุฒิ การวิจัยครั้งนี้ได้เจาะจงเลือกทางเพลงในอัตราสองชั้น ได้แก่ ประจำวัด, ประจำบ้าน, ประจำทางใหม่, ประจำลำออย, ประจำยาม และประจำศพ เป็นตัวอย่างศึกษาจำนวน 6 เพลงตามลำดับดังนี้

ทำนองเพลง	ชื่อนักดนตรี	จังหวัด
1. ประจำวัด	นายวิเชียร นาวาดิษฐ์	สมุทรปราการ
2. ประจำบ้าน	นายกิตติพงษ์ มีป้อม	นนทบุรี
3. ประจำทางใหม่	นายสุชิน คล้ายมูข	พระนครศรีอยุธยา
4. ประจำลำออย	นายมงคล พงษ์เจริญ	ปทุมธานี
5. ประจำยาม	นายพินิจ ฉายสุวรรณ	กรุงเทพมหานคร
6. ประจำศพ	นายกาหลง พึ่งทองคำ	นนทบุรี

3.2 การเก็บข้อมูลภาคสนาม

ผู้วิจัยได้ทำการเก็บข้อมูลโดยการสอบถามถึงสัมภาษณ์และการสัมภาษณ์ไม่จำเป็นต้องเรียงคำถาม เพียงแต่ให้อยู่ในประเด็นที่ต้องการ ประกอบแบบเก็บข้อมูลประวัติและผลงานส่วนบุคคลเบื้องต้นและบันทึกทำนองเพลงประจำต่างๆ ทั้งที่ได้เหมือนและต่างกัน ทำการถอดเทปและบันทึกโน้ต ผู้วิจัยกลับไปบรรเลงเพื่อตรวจสอบโน้ตเพลงอีกครั้งหนึ่ง

ผู้วิจัยได้ใช้อุปกรณ์ที่ใช้ในการเก็บข้อมูลภาคสนามดังต่อไปนี้

- 1) แบบคำถามประวัติและผลงานเบื้องต้น เป็นคำถามโดยร่างให้อยู่ในประเด็น
- 2) เครื่องบันทึกเสียงขนาดเล็ก Aiwa Stereo Recording JX639 และเครื่องบันทึกเสียง Mini Disc Sharp 722 ด้วยระบบ Mono สำหรับการสัมภาษณ์เพื่อความต่อเนื่องและด้วยระบบ Stereo สำหรับบันทึกการบรรเลงเครื่องดนตรีเพื่อความชัดเจน

- 3) สมุดบันทึก, สมุดโน้ตเพลงไทยแบบ 8 ห้องเพลง

3.3 การจัดกระทำข้อมูล

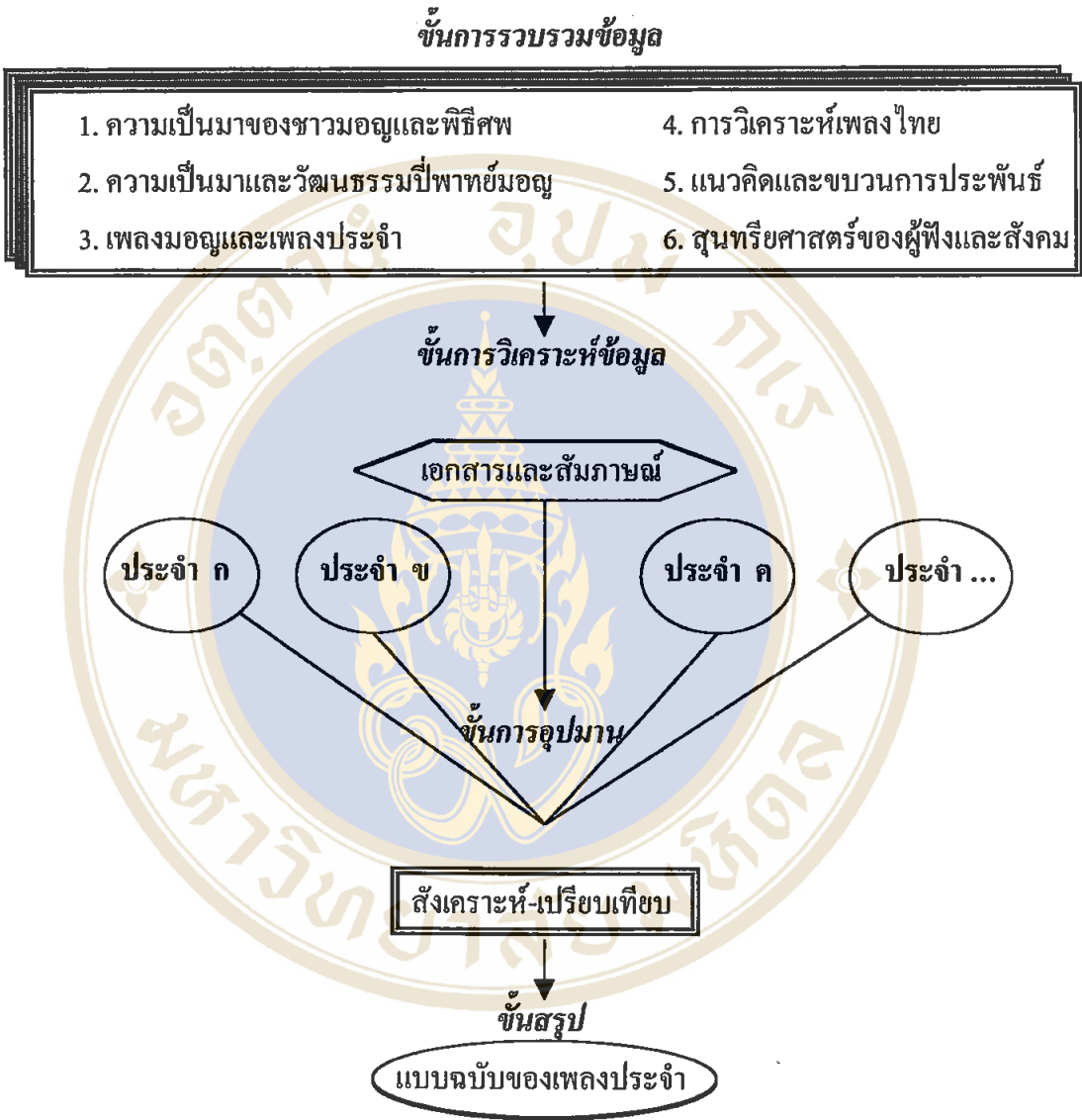
หลังจากรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยทำการบันทึกโน้ตสากลตามลำดับ ทำการตรวจสอบเปรียบเทียบข้อมูล โดยใช้กฎเกณฑ์การวิเคราะห์ดนตรีนอกทวีปยุโรปเป็นกรอบในการศึกษา ผนวกกับคำแนะนำจากนักวิชาการตลอดจนนักดนตรีผู้ให้ข้อมูล ทำการตั้งประเด็นในการวิเคราะห์ตามหลักดนตรีไทย

ประเด็นการศึกษาเรื่อง ความหมาย ความสำคัญและความเป็นมาของเพลงประจำ วิธีการอธิบายผู้วิจัย ได้กำหนดกรอบการอธิบายในประเด็น ความหมายของคำ ความหมายของเพลง เจตนาของบทเพลง ระดับของผู้ฟัง โอกาสและการควบคุมการบรรเลงของวงดนตรี โดยการสัมภาษณ์และการสังเกตอย่างมีส่วนร่วมระหว่างการบรรเลงและเป็นผู้ร่วมในพิธีศพ ทำการพูดคุยถึงสัมภาษณ์ผู้ร่วมในพิธีศพ ถึงทัศนคติและความเข้าใจเกี่ยวกับวงปี่พาทย์มอญหรือปี่พาทย์ไทย ในเบื้องต้นและสำหรับบางคนในเบื้องต้นถึงการบรรเลงในวงปี่พาทย์มอญและเพลงประจำ โดยผู้วิจัยร่วมในพิธีกรรมจึงมิได้สัมผัสโดยตรงและโดยมิได้เจาะจงบุคคล และมีได้ระบุวันเวลาที่แน่นอน

ต่อจากนั้นจัดลำดับแยกแยะรายละเอียดเป็นประเด็นๆ ทำการวิเคราะห์ข้อมูล พิจารณาและศึกษาประเด็นการศึกษาเพื่ออธิบายให้ถึงลักษณะของ เพลงประจำโดยรวมและลักษณะเฉพาะ และตั้งประเด็นที่เกี่ยวข้องเพื่อการอภิปรายผลต่อไป

โดยสรุปแนวการดำเนินงาน ผู้วิจัยได้ข้อมูลเพลงสำหรับวงปี่พาทย์มอญ โดยเลือกศึกษาเพลงที่มีชื่อขึ้นต้นด้วย “ประจำ” ในการบรรเลงวงปี่พาทย์มอญ ซึ่งใช้หน้าทับประจำกำกับบทเพลง เช่น หน้าทับประจำวัด ประจำบ้านหรือหน้าทับประจำอื่นๆ (ถ้ามี) ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาบริบทโดยวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) และติดตามข้อมูลอย่างต่อเนื่องโดยมีส่วนร่วมในพิธีกรรมอย่างเป็นธรรมชาติ ทำการรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีการมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) เพื่อจับประเด็นสำคัญแยกเป็นส่วนๆ และหาลักษณะเฉพาะโดยพื้นฐานที่โดดเด่นร่วมกัน โดยวิธีการอุปมาน (Inductive) แล้วสรุปเป็นองค์รวมดังผังกรอบขั้นตอนการวิจัยดังต่อไปนี้

แผนผังกรอบขั้นตอนการดำเนินการวิจัย



3.4 การวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษาลักษณะเฉพาะของเพลงประจำ อันเป็นลักษณะพิเศษที่ผู้ศึกษาจะต้องนำทราบ โดยการนำเพลงนั้นๆ มาวิเคราะห์ให้เห็นรายละเอียดที่อยู่ในเพลง ด้วยแนวทางและวิธีการดังนี้

3.4.1 ประเด็นในการวิเคราะห์ (Analysis Topic)

ผู้วิจัยจึงได้ประมวลแนวการวิเคราะห์จากเอกสาร คำนำแนะนำจากนักวิชาการและศิลปิน โดยศึกษาทฤษฎีดนตรีไทย ทฤษฎีดนตรีตะวันตกเป็นแบบ แล้วจึงประมวลแนวคิดและตั้งประเด็นการ วิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของเพลง โดยคัดเลือกประเด็นในการวิเคราะห์ที่เกี่ยวข้องดังนี้

- 1) บันไดเสียง (Mode or The stressed points)
- 2) รูปแบบ (Form)
- 3) ทำนองบ่งชี้การหมดวรรคเพลง (Melodic Section Ending)
- 4) ทำนองการขึ้นและลงจบเพลง (Melodic Introduction and Melodic Final)

3.4.2 วิธีการวิเคราะห์(Analysis)

การจัดทำตารางแจกแจงเสียงลูกตก

ผู้วิจัยเริ่มด้วยการทำการแจกแจงเสียงลูกตกที่ตรงกับ “เสียงนับ” ของการบรรเลงถึงในอัตราสองชั้น ซึ่งจะได้เสียงลูกตกย่อยและลูกตกหลักออกมาเป็นตารางแจกแจงเสียงตก โดยจะตรงกับเสียงโน้ตสากลตัวแรกของห้องเพลง หากตรงกับตัวหยุดก็อาจใช้เสียงโน้ตก่อนตัวหยุดนั้น หากบันทึกโน้ตไทยบันทึกละ 8 ห้องเพลง เสียงลูกจะตรงกับเสียงสุดท้ายของห้องที่ 2, 4, 6 และ 8 ในแต่ละบรรทัด หรือแบ่งตำแหน่งเสียงตกตามหน้าทับประจำวัดออกได้เป็น 8 ตำแหน่ง ดังตัวอย่างการเลือกเสียงตกลงในตารางแจกแจงเสียงลูกตก ทำนองขึ้นของเพลงประจำวัดนายวิเชียร นาวาดิษฐ์



หมายเลขบรรทัด	กำกับรูปแบบ	เสียงตก	อธิบาย
1	Intro	ซ ท ซ	โน้ตห้องแรกไม่มี ด้วยทำนอง
2		ม ล ม ล	ไม่พอดีกับหน้าทับ
3	A	ล ซ ท ซ	
4		ล ม ก ม	เริ่มเข้าจังหวะหน้าทับ

ทำนองบ่งชี้การหมดวรรคเพลง

จากนั้นนำเสียงลูกตกมาแจกแจงในตารางแบ่งเป็น 4 โน้ตต่อหนึ่งแถว อ่านจากซ้ายไปขวา และอ่านลงตามเลขบรรทัด และใช้หน้าทับที่บรรเลงกำกับเพลง เป็นเครื่องมือตรวจสอบความสัมพันธ์ ความสั้น-ยาวของโครงสร้างเพลง ตลอดจนความถูกต้องครบถ้วนตามกระบวนการประพันธ์ การนับจำนวนรอบหน้าทับ กำหนดให้นับตามโน้ตปกติไม่ยื้อน โดยเลือกใช้โน้ตหน้าทับที่ นายมนัส ขาวปลื้ม (ศิลปิน กรมศิลปากร ,2541: 67) บันทึกไว้เป็นเครื่องมือตรวจสอบ ด้วยเป็นหน้าทับหลักเนื้อหา ซึ่งได้รับการตรวจสอบและเผยแพร่แล้วอีกทั้งมีการบันทึกหน้าทับขึ้นและลงอย่างชัดเจน ประเด็นในการวิเคราะห์อื่นๆ มีวิธีการและเหตุผลการวิเคราะห์ดังนี้

1) บันไดเสียง

มีวิธีการวิเคราะห์โดย ทำการนับจำนวนความถี่ของเสียงตกที่ปรากฏในตารางแจกแจงเสียงตก แล้วนำมาจัดเรียงลำดับจากน้อยจัดเป็นบันไดเสียงที่ใช้ และนำเสนอบนบันทึก 5 เส้น หากพบว่าเสียงใดใช้น้อยกว่าเสียงอื่นจะวงเล็บไว้รอบโน้ตนั้น

เหตุผลที่ศึกษาเพราะ เป็นกลุ่มบันไดเสียงหลักที่ใช้ในงานองเพลง มีความสำคัญในการแสดงความสัมพันธ์ของเสียงหลักหรือเสียงลูกตก เพราะเป็นเสียงสำคัญที่นักดนตรียึดไว้เป็นหลักในการแปรทำนอง มีความสัมพันธ์ต่อการเปลี่ยนบันไดเสียง การเปรียบเทียบรูปแบบโครงสร้างทำนอง ซึ่งการวิเคราะห์บันไดเสียง จะทำให้สามารถอธิบายลักษณะอันเป็นแบบฉบับทางดนตรีได้

(อรรถพร บรรจงศิลป์, 2540: 51-52)

2) รูปแบบ

เพลงประจำเป็นเพลงที่บรรเลงต่อเนื่องกันโดยตลอด ไม่มีการแบ่งวรรคตอนอย่างเพลงทั่วไป แต่เพื่อความชัดเจนในการวิเคราะห์อธิบาย จึงได้กำหนดวรรคตอนและเรียกส่วนต่างๆ ขึ้นใหม่

ผู้วิจัยทำการแบ่งรูปแบบจากตารางแจกแจงเสียงตก เป็นวรรค ประโยค ท่อนและตอน โดยคำนึงถึงการหดรอบหน้าทับและคำแนะนำของนักดนตรี ทั้งจากการประพันธ์ การแบ่งวรรคตอนระหว่างการเรียนและคำบอกเล่า โดยเลือกรูปแบบของเสียงตกคล้ายคลึงหรือเหมือนกัน แบ่งแยกเป็นท่อน เป็นตอน ในตารางโดยใช้อักษรภาษาอังกฤษตัวพิมพ์ใหญ่เป็นตัวกำกับท่อนต่างๆ

เหตุผลที่ศึกษารูปแบบของเพลง เพื่อช่วยให้เห็น โครงสร้างอันเป็นสัดส่วนที่แท้จริงของเพลง สามารถนำไปสู่ความเข้าใจอันเป็นกรอบของเพลง ตามความคิดเห็นของนักวิชาการทุกท่าน

3) ทำนองบ่งชี้การหดรอบเพลง

ผู้วิจัยศึกษาทำนองที่บรรเลงพร้อมกับวรรคสุดท้ายของหน้าทับ ซึ่งพบว่าใช้ซ้ำกันมาก โดยนำเสนอทำนอง 2 วรรคติดต่อกัน (1 phrase or 5 Bars) โดยอธิบายลักษณะของเค้าโครงของเนื้อทำนอง

เหตุผลที่ศึกษาทำนองการหดรอบเพลง ช่วยให้เห็นความสัมพันธ์ของลักษณะทำนองที่มีเสียงลูกตกเดียวกันต่อหน้าทับเมื่อหดรอบเพลง ลักษณะทิศทางการเคลื่อนที่ของเค้าโครงเนื้อทำนอง โดยทำนองเสียงลูกตกเมื่อหดรอบหน้าทับมีความหมายต่อการแต่งเพลง และช่วยเป็นกรอบให้ผู้ประพันธ์ และผู้บรรเลงดำเนินทำนองตาม (อรรถพร บรรจงศิลป์, 2540: 51-52)

4) ทำนองการขึ้นและลงจบเพลง

วิเคราะห์ทำนองขึ้นและลงจบเพลง ในจังหวะหน้าทับแรกของการขึ้นเพลงและจังหวะสุดท้ายของเพลง (2 phrase or 9 Bars) โดยทำการอธิบายถึง ลักษณะทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง

เหตุผลที่ศึกษาทำนองการขึ้นและลงเพลง เพื่อช่วยให้เห็นถึงลักษณะที่โดดเด่น อันเป็นเจตนาของผู้ประพันธ์ ซึ่งเพลงประจำมีลักษณะที่ต่างไปจากเพลงโดยทั่วไป

ลักษณะทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง แสดงโดยนำเสนอเนื้อทำนองเป็นโน้ตสากล ตำแหน่งทำนองและลากเส้นแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองให้เห็นภาพเค้าโครงโดยรวม ตัวอย่าง การศึกษาลักษณะทิศทางการเค้าโครงของเนื้อทำนอง การหาควรรค

3.5 การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยกำหนดการนำเสนอข้อมูลตามวัตถุประสงค์และเนื้อหาออกเป็น 6 บท โดยนำเสนอข้อมูลดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

กล่าวถึงความเป็นมาและความสำคัญของเรื่อง วัตถุประสงค์ ขอบเขตการศึกษา ข้อตกลงประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ และแนวคิดในการศึกษา

บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรม

กล่าวถึงเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องลำดับตามเนื้อหาและแนวการวิเคราะห์ที่ผ่านมา

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย

อธิบายขั้นตอน แนวทาง วิธีการศึกษา และเหตุผลในการวิเคราะห์

บทที่ 4 เพลงประจำ

อธิบายความหมาย ความสำคัญ และความเป็นมาของเพลงประจำ โดยประมวลทั้งจากการศึกษาเอกสารและการสัมภาษณ์

บทที่ 5 วิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของเพลงประจำ

ทำการวิเคราะห์เพลงประจำทีละเพลงตามประเด็น แล้วเปรียบเทียบผลการศึกษา ลักษณะเฉพาะของเพลง โดยเลือกลักษณะร่วมที่คล้ายคลึงกันระหว่างเพลงออกมา

บทที่ 6 สรุปผล อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

สรุปผลการศึกษา อภิปรายผลการศึกษาตามประเด็นที่ได้ทำการศึกษา และเสริมประเด็นที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนเสนอแนะเพิ่มเติมเพื่อการค้นคว้าวิจัยต่อไป

บทที่ 4

เพลงประจำ

การวิจัยเพลงประจำฉบับนี้ ผู้วิจัยได้ลำดับประเด็นศึกษาเรื่อง ความหมาย ความสำคัญ และความเป็นมาของเพลง จากเอกสารและการสัมภาษณ์ตลอดจนการเข้าไปสัมผัสในวิถีของเพลงประจำเองตาม และได้ศึกษาประวัติของเพลงที่นำมาศึกษาตามกลุ่มเพลงประจำของเดิมสองเพลงคือ เพลงประจำวัด และประจำบ้าน กับกลุ่มเพลงประจำที่ประพันธ์ขึ้นในระยะต่อมา ได้แก่ ประจำทางใหม่(แสงทอง) ประจำลำออย ประจำยาม และประจำศพ ดังต่อไปนี้

4.1 ความหมายของเพลงประจำ

จากการสอบถามนักดนตรีในเรื่องความหมายของเพลง หลายท่านได้ให้ความหมายไปในทำนองเดียวกันและนำเสนอต่อไปนี้

นายมงคล พงษ์เจริญ (สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึง เพลงประจำว่า เป็นเพลงหลักประกอบศพ ไม่จำเป็นต้องบรรเลงเพลงอื่น เมื่อเล่นจบแล้วหยุดแล้วก็สามารถเริ่มเล่นใหม่ได้อีก

นายวิเชียร นาวาศิษฐ์ (สัมภาษณ์) กล่าวถึงเพลงประจำว่า เป็นเพลงมอญเก่าแก่ ใช้ประกอบในงานศพได้บ่อยครั้ง เมื่อบรรเลงบ่อยๆ นักดนตรีก็เปลี่ยนทางหรือย้ายบันไดเสียงไปบ้าง

นายสุชิน คล้ายมุข (สัมภาษณ์) กล่าวถึง เพลงประจำว่า เป็นเพลงที่ใช้ประกอบบ่อยๆ ในงานศพมีหลายเพลงด้วยกันเช่น ประจำวัด ประจำบ้าน ประจำทางใหม่ เป็นต้น

นายพินิจ ฉายสุวรรณ (สัมภาษณ์) ได้กล่าวเปรียบเทียบกับเพลงไทยตอนหนึ่งว่า คล้ายๆกับเป็นประกอบอย่างนางหงส์ หรือเป็นเพลงโหมโรงของปีพาทย์มอญแต่เขาไม่เรียกกัน

จากการสัมภาษณ์นักดนตรีท่านต่างๆ ได้ให้ความหมาย “เพลงประจำ” โดยได้คำตอบทำนองเดียวกันคือ เพลงมอญใช้ประกอบในงานศพ และใช้ประกอบบ่อยจนเป็นเพลงหลักสำหรับวงปีพาทย์มอญ ถ้าเปรียบกับเพลงไทยเพื่อความเข้าใจโดยหน้าที่แล้ว เพลงประจำควรเทียบได้กับเพลงโหมโรงและเพลงนางหงส์

ด้านจุดมุ่งหมายหรือเจตนาของเพลงนั้น เป็นสัญญาณบอกว่าที่มีงานศพ เมื่อบ้านใกล้เรือนเคียงได้ยินเสียงฆ้องเสียงตะโพนที่ดังยาวไกล เป็นที่รู้กันว่ามีผู้เสียชีวิตและจัดพิธีสวดพระอภิธรรม ด้วยลีลาทำนองที่บรรเลงอย่างเรียบร้อยค่อยเป็นค่อยไป คล้ายจะเพื่อผ่อนคลายผู้ฟัง เพิ่มบรรยากาศให้เป็นงานไม่เจ็บแค้นเกินไป อีกประการหนึ่งคือ น้ำเสียงที่ทุ้มต่ำ เพลงประจำจึงเป็นเพลงที่เสริมบรรยากาศและเป็นสัญญาณบอกว่ามีงานศพเกิดขึ้น

ดังนั้นเพลงประจำหมายถึง เพลงพิธีกรรมใช้ประกอบเป็นเพลงหลักในงานศพ โดยกำกับด้วยหน้าทับประจำสำหรับวงปี่พาทย์มอญ ใช้ในงานศพ มีจุดมุ่งหมายเพื่อเป็นสัญญาณบอกว่่าที่มีงานศพและอีกนัยหนึ่งเป็นการผ่อนคลายผู้ฟัง ไม่ให้เสียใจเกินไป

4.2 ความสำคัญของเพลงประจำ

การศึกษาความสำคัญของบทเพลง ได้ศึกษาจากหน้าที่อันโดดเด่นเมื่อเข้าไปอยู่ในพิธีกรรม อันแสดงให้เห็นถึงบทบาทที่นักดนตรีมีต่อบทเพลง ซึ่งเพลงประจ่านี้มีบทบาทเหมือนและต่างกัน กิตติพงษ์ มีป้อม (สัมภาษณ์) กล่าวว่า นักดนตรีได้ใช้ประจ่าทั้งสองเพลงนี้ประกอบศพมาตลอด มีหน้าที่คล้ายเพลงโหมโรงอย่างปี่พาทย์ไทย แต่สามารถนำกลับมาบรรเลงใหม่ได้อีกหรือขึ้นเพลงประจ่าอื่นแทนได้

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2539: 135) ได้กล่าวถึงการขึ้นเพลงว่า ขึ้นอยู่กับลักษณะของเพลงเป็นเพลงสำคัญ ในกรณีของเพลงประกอบ เช่น เพลงประจ่าวัด เพลงประจ่าบ้าน ตะโพนมอญมีหน้าที่ขึ้นนำเป็นสัญญาณ

มงคล พงษ์เจริญ (อ้างถึงใน มนัส แก้วบุชา, 2542: 60) ได้กล่าวถึงการต่อเพลงมอญเพลงว่า “ต่อเพลงแล้วจับมือเพลงแรกคือ เพลงประจ่าบ้าน...ลูกตั้งป้อย มีมือลูกขวางมาก...รู้วิธีหลบลูกหลุม...แล้วก็ต่อเพลงย่ำคำด้วยพร้อมกัน ตามคือ ตาเงิน จับมือให้” ซึ่งสอดคล้องกับนายสมศักดิ์ ไตรวรรณ ที่ท่านจับมือเพลงประจ่าบ้านกับ นายเทวประสิทธิ์ พาทย์โกศล ส่วนนายชะอุม ดนตรี เสนาะ นายประทวน พิณพาทย์และนายหวน พิณพาทย์ ท่านก็จับมือเพลงประจ่าบ้านก่อน

เพลงประจ่าบ้านนี้ ชะอุม ดนตรีเสนาะ (อ้างถึงใน มนัส แก้วบุชา, 2542: 55) ให้สัมภาษณ์ว่าใช้เป็นเพลงประกอบที่บ้านเพื่อให้วิญญาณมาสถิตอยู่ที่บ้านตามคติมอญ ด้วยประเพณีศพของชาวมอญแต่เดิมเมื่อมีคนตายไม่มีธรรมเนียมไปไว้วัด จะนำออกจากบ้านไปก็ต่อเมื่อนำในวันเผายังเชิงตะกอน ไม่ไว้ที่วัด คนมอญจึงเชื่อว่าดวงวิญญาณจะมาประจ่าอยู่ที่บ้านเกิดของตน

ในส่วนนักดนตรีอย่าง มงคล พงษ์เจริญ (อ้างถึงใน มนัส แก้วบุชา, 2542: 56) กล่าวถึงการบรรเลงเพลงประกอบศพด้วยเพลงประจ่าวัด เมื่อมีพิธีศพที่วัดและเพลงประจ่าบ้าน เมื่อมีพิธีศพอยู่ที่บ้าน อย่างที่เรียกว่า “ประจ่าศพ” เป็นเพลงอันดับที่ 2 ต่อจากเพลงเชิญผี ในส่วนนักดนตรีวงปี่พาทย์มอญต้องบรรเลงเพลงประจ่าบ้านนี้ เป็นความหมายที่ใช้สื่อสารกันมาแต่ยุคก่อน ต่างรู้กันว่าเมื่อไปประกอบศพที่บ้านนั้น เมื่อเสียงตะโพนขึ้น “เท่ง ทัง” ก็ต้องขึ้นเพลงประจ่าบ้าน

เสียงตะโพน “เท่ง ทังฯ” ยังเป็นเสียงพิเศษที่เข้าใจว่าเป็นงานมงคล นอกจากจะบรรเลงให้ญาติคลายโศกเศร้าแล้ว ยังเป็นการบรรเลงเพื่อแจ้งข่าวงานศพ และเป็นการประกอบคารวะวิญญาณแก่ผู้วายชนม์ด้วย (มนัส แก้วบุชา, 2542: 56)

นอกจากนี้ยังมีครูดนตรีไทยอีกหลายท่านที่ได้นำเพลงประจำวัด จับมือลูกศิษย์เพื่อเริ่มเรียนเพลงมอญหรือเริ่มสอนเครื่องมอญด้วยเพลงประจำวัดก่อน เช่น สำเริง ศรีโชติ (อ้างถึงใน, กนก คล้ายมุง, 2541: 139, 153) กล่าวถึงวิธีการจับมือศิษย์ว่า เมื่อให้ศิษย์เคารพครูเสร็จเรียบร้อยแล้ว ให้ศิษย์กราบห้องมอญวงใหญ่ที่ทำการจับมือ 3 ครั้ง แล้วจับมือศิษย์พร้อมทั้งไม้ตีฆ้อง บรรเลงประจำวัด 1 วรรค 3 จบ หลังจากนั้นให้ศิษย์กราบ ที่เครื่องดนตรีอีก 3 ครั้ง เป็นเสร็จพิธี หลังจากนั้นนายสำเริง ศรีโชติ เริ่มต่อเพลงด้วยห้องมอญวงใหญ่ ด้วยเพลงประจำวัด เพลงประจำบ้าน เพลงประจำแสงทอง เพลงเจริญดี เพลงยกศพ เพลงมอญง่ายๆ เช่น มอญไล่ช้างฯ หลังจากนั้นต่อเพลงไทยต่างๆ ที่สามารถนำไปบรรเลงในงานศพได้ด้วย

ครูดนตรีหลายท่านได้ต่อเพลงประจำวัดก่อน เพลงประจำบ้านและก่อนเพลงอื่นๆ เป็นไปได้ว่าเพลงประจำวัดมีความสำคัญตามความเห็นของครูปี่พาทย์มอญรุ่นใหญ่ และด้วยมือฆ้องและทำนองที่ง่ายกว่าอาจเป็นประเด็นสำคัญที่ครูเลือกมาสอนก่อน หากมีโอกาสหรือมีขั้นตอนพิธีที่ไม่ทราบจะใช้เพลงใด จึงใช้เพลงประจำวัดประโคมไปก่อน เพราะปัจจุบันการจัดพิธีศพที่บ้านได้ลดความนิยมลงไปมาก การบรรเลงเพลงประจำบ้านจึงใช้ในโอกาส บรรเลงปิดท้ายเมื่อเลิกบรรเลงช่วงกลางคืนและในระหว่างพิธีประชุมเพลิง (เผาหลอก)

เฉพาะเพลงประจำวัดนี้ใช้ประโคมในพิธีประชุมเพลิง ในขั้นช่วงการเผาจริงซึ่งบรรเลงเพลงไฟไหม (เพลงเร็ว) ต่อท้าย แต่ขณะประกอบพิธีเผาหลอกนั้นจะใช้เพลงประจำบ้าน นักดนตรีในสมัยก่อนจะเรียนเพลงประจำเพลงใดเพลงหนึ่งก่อน ถ้าไม่ได้เพลงใดเพลงหนึ่ง ก็สามารถนำอีกเพลงบรรเลงแทน นอกจากนี้เพลงทั้งสองยังประกอบอยู่ในชุดย่ำคำด้วย โดยผู้บรรเลงเลือกใช้ประจำวัดเมื่อบรรเลงที่วัดและให้ประจำบ้านเมื่อบรรเลงที่บ้าน และนอกจากนี้เพลงประจำบ้านยังถูกนำมาประกอบการขับร้องมอญร้องไห้ ซึ่งทำขึ้นใหม่โดย นายเหนียว ดุริยพันธ์ แห่งบ้านบางลำภู (กาหลงพังทองคำ, สัมภาษณ์)

เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี (2539: 137) การฝึกหัดปี่พาทย์มอญ จะเริ่มหลังจากจบกลุ่มเพลงประเภทหากิน (หรือในชุดโหมโรงเย็น โหมโรงเช้า ฯลฯ) แล้วต่อเพลงเถาและเพลงเรื่องได้ระยะหนึ่งแล้ว จึงเริ่มเรียนเพลงมอญ โดยต้องเริ่มที่ห้องมอญวงใหญ่ ทั้งนี้ด้วยถือการดำเนินทำนองของห้องวงใหญ่เป็นเส้นหลักของเพลงมอญ การฝึกหัดจะเริ่มจากเพลงประจำวัด เมื่อจบเพลงประจำวัดแล้วครูจะต่อเพลงประจำบ้าน โดยปรับเปลี่ยนเฉพาะส่วนเริ่มต้นของเพลงประจำวัด ทั้งนี้เนื่องจากส่วนหลังถัดจากนั้นจะมีท่วงทำนองที่เหมือนกัน

เพลงประจำทางใหม่ใช้บรรเลงแทนเพลงประจำวัดหรือประจำบ้าน โดยนิยมใช้บรรเลงตอนรุ่งสาง แต่จะไม่ใช้ในช่วงสำคัญอย่าง เริ่มบรรเลง เลิกบรรเลง และช่วงการเผา สอดคล้องกับเพลงประจำอื่นๆ ที่เกิดขึ้นภายหลังเช่นกัน พบว่าในระหว่างอยู่ในงานวงปี่พาทย์จะนำการเปลี่ยนบันไดเสียง

มาใช้แทน โดยมีความประสงค์เพลงอวดมือฆ้อง อวดการเดินกลอนและเพื่อเป็นการค่าเวลา ซึ่งการเปลี่ยนเสียงนี้เป็นทดสอบความสามารถของคนเครื่อง (ดำเนินทำนอง) โดยเฉพาะคนตีฆ้องมอญ ส่วนอีกนัยหนึ่งเพลงประจำเป็นที่รวมของมือฆ้องมอญ (วิเชียร นาวาดิษฐ์ และสุชิน คล้ายมุข, สัมภาษณ์)

การเริ่มประโคมในงานศพ เมื่อปีพาทย์ทำกานลไหว้ครูเสร็จ จะรอพิธีกรรมต่อไป เช่น ยกศพลงโลง เคลื่อนย้ายศพ วงปีพาทย์ก็มีเพลงกำกับ เช่น ยกศพ เชิญศพและเพลงประจำ แต่หากวงปีพาทย์มาถึงก่อนหรือมาถึงพิธีจำเป็นต้องรอพิธีในขั้นต่อไป วงปีพาทย์มอญมิได้มีเพลงเริ่มอย่างไหมโรงของไทย (พินิจ ฉายสุวรรณ, สัมภาษณ์) ดังนั้นเมื่อต้องเริ่มบรรเลงจึงใช้เพลงประจำวัดหรือประจำบ้านมาเริ่ม

ความสำคัญของเพลงประจำนี้ นักดนตรีให้ความสำคัญกับเพลงประจำของเดิม คือ ประจำวัดและประจำบ้าน ในลักษณะเพลงไหมโรงอย่างวงปีพาทย์ไทย และใช้เป็นเพลงครูในการจับมือและการฝึกหัดเริ่มบรรเลงเพลงมอญด้วยฆ้องมอญวงใหญ่ แต่จะเริ่มประจำวัดหรือประจำบ้านพบว่าในมิทั้งเริ่มด้วยประจำบ้านและประจำวัด ด้วยเหตุผลว่าได้เพลงใดมาก่อนหรือพบครูท่านใดก็ต่อเพลงนั้นก่อนแล้วจึงต่ออีกเพลงคู่กันถือเป็นเพลงธรรมดา (มงคล พงษ์เจริญ, สัมภาษณ์) แต่ในปัจจุบันเพลงประจำวัดมีโอกาสดการประโคมมากกว่าประจำบ้าน ด้วยเหตุที่นิยมตั้งศพที่วัดเป็นส่วนใหญ่ ครูจึงนำเพลงประจำวัดมาต่อให้กับเด็กที่เริ่มหัดเรียนเพลงมอญก่อน โดยมีเจตนาเพื่อการฝึกมือและการใช้งานได้ทันที ทั้งนี้ประจำทางต่างๆ ที่เกิดขึ้นภายหลังเป็นเพียงเพลงประโคมค่าเวลาในช่วงไม่มีพิธีกรรมใด

4.3 ความเป็นมาของเพลงประจำ

ปีพาทย์มอญได้รับความนิยมมากขึ้น ดังเห็นได้จากนิมสร้างเครื่องมอญกันมาก ทำให้ปีพาทย์มอญและเพลงมอญมาแทนปีพาทย์นางหงส์ โดยเฉพาะในเขตตัวเมืองประชาชนนิยมว่าจ้างปีพาทย์มอญซึ่งมีรูปแบบเครื่องดนตรีที่ต่างจากวงปีพาทย์นางหงส์ จนเกิดความเข้าใจในหลายท้องถิ่นเรียกปีพาทย์มอญว่า “ปีพาทย์นางหงส์” ด้วยรูปกัณณหรือหน้าพระ ที่แกะสลักตกแต่งงดงามโค้งเป็นครึ่งวงกลม เมื่อมองอย่างฉาบฉวยคล้ายเรือหงส์มีตัวหงส์เกาะอยู่ด้านหน้า จึงพาให้ผู้ไม่รู้เรียกผิดเพี้ยนไปอีกทั้งเพลงที่ประโคมในงานศพแต่เดิมก็ใช้เรื่องนางหงส์

จากปีพาทย์นางหงส์ในระยะแรกนักดนตรีไทย ยังไม่มีความรู้ความสามารถจึงใช้เพลงไทยอย่างนางหงส์ผสมเพลงมอญอย่างประจำ ยกศพและเชิญศพ จึงต้องชวนขวหาครูมอญมาสอนใช้เครื่องไทยของเก่าไปพลาง หลังจากได้เงินทองและความรู้มาแล้วจึงได้เปลี่ยนมาเป็นฆ้องมอญจริงๆ ผูกฆ้องให้มีหลุม และเรียนเพลงมอญ โดยมีมอญพื้นฐานจาก เพลงประจำวัดและประจำบ้าน เชิญผีและยกศพ เรียกว่าหากใครไม่ได้เพลงเหล่านี้ถือว่าไม่ได้เพลงมอญเลย (สนธิ บัวทอง, สัมภาษณ์)

ความเป็นมาของเพลงประจำ ซึ่งใช้ประโคมเป็นหลักมีความเป็นมาดังคำอธิบายจากนักวิชาการหลายท่านดังนี้

เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี (2539: 137) กล่าวถึงเพลงมอญ เรื่องเพลงประจำว่า หากพิจารณาตามเงื่อนไขของเวลา เพลงมอญที่บรรเลงโดยวงปี่พาทย์มอญสามารถแบ่งกลุ่มออกเป็นเพลงมอญโบราณ เพลงในกลุ่มนี้เกือบทั้งหมดไม่ทราบประวัติความเป็นมา ได้แก่ เพลงเชยผิ ประจำวัด ประจำบ้าน ย่ำคำ ย่ำเที่ยง พระฉันทมอญ ฯลฯ เพลงกลุ่มนี้เป็นเพลงหลักในพิธีศพทั้งสิ้น อีกกลุ่มหนึ่ง เป็นเพลงที่แต่งขึ้นใหม่ เพลงกลุ่มนี้จะทราบประวัติความเป็นมา เช่น พมานิมิตร สวดมอญ ฯลฯ เพลงในกลุ่มหลังไม่มีความเกี่ยวข้องในพิธีกรรม เผยแพร่อยู่ในวงแคบ

มนัส แก้วบุชา (2542: 37) ได้ศึกษาความเป็นมาของเพลงประจำบ้าน โดยสนใจศึกษา ปี่พาทย์มอญประโคมศพ จากการตรวจสอบพบว่า มีหลักฐานเพียงในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อ พ.ศ. 2411 ในจดหมายเหตุได้ให้พันจันทนุมาศ เกณฑ์พิณพาทย์ เชลยศักดิ์ 32 ตำรับมอญ 2 ตำรับ แล้วให้เกณฑ์พิณพาทย์มอญไปเตรียม 4 มุม พระเมรุ สำหรับประโคมเข้าเที่ยง และจากการตรวจสอบของนายมนัส แก้วบุชา ก็ไม่พบข้อมูลเอกสารใดที่สามารถระบุชื่อผู้แต่ง สถานที่ ระยะเวลาได้ชัดเจน เมื่อสนทนากับนักดนตรีก็กล่าวลักษณะเดียวกันว่าคงมีมาพร้อมกับวงปี่พาทย์มอญ

นายแพทย์สุเอดี คชเสนี (อ้างถึงใน สุจริตลักษณ์ ศิพดุง, 2538: 136) กล่าวถึงเพลงประจำว่าแบ่งเป็น 4 เพลงคือ ประจำวัดทางตรง ประจำวัดทางกลาง นิยมบรรเลงเพื่อประโคมในงานศพที่วัด ประจำบ้านทางตรงและประจำบ้านทางกลาง นิยมบรรเลงเพื่อประโคมในงานศพที่บ้าน โดยทั้ง 4 เพลงนี้เป็นเพลงมอญหลักหากนักดนตรีบรรเลงไม่ได้ก็ถึงว่าเล่นเพลงมอญไม่เป็นเลยสักเพลงเดียว

เพลงประจำทั้งสองใช้ต่างสถานที่กันคือ ประโคมที่วัดใช้ประจำวัด และประโคมที่บ้านก็ใช้เพลงประจำบ้าน เป็นเพลงเริ่มการประโคม เพื่อประกอบพิธี และหยุดหรือสิ้นสุดการประโคม การแบ่งเป็นทางตรงและทางกลางนั้น หมายถึงการเปลี่ยนบันไดเสียงในการบรรเลง ด้วยเป็นเพลงที่ใช้บ่อนักดนตรีอาจเบื่อน่าย จึงได้เปลี่ยนเสียงเพื่อใช้ปฏิบัติงานในการคิดทางบรรเลง แต่การต่อเพลงโดยทั่วไปนิยมเฉพาะทางตรง ดังนั้นการย้ายบันไดเสียงเสียงจึงเป็นการแสดงความสามารถในการคิดมือฆ้องมอญ ให้เหมาะสมเป็นผลให้เกิดการเรียกประจำทางกลางและทางตรงขึ้น

เมื่อเป็นเพลงหลักที่ใช้บ่อน นักดนตรีเกิดความเบื่อน่ายจึงได้ประดิษฐ์เพลงที่มีลักษณะคล้ายเพลงประจำวัดและประจำบ้านขึ้นใหม่ แต่ก็ใช้บรรเลงในโอกาสและความมุ่งหมายเดิม หรืออาจจะเป็นการประดิษฐ์เพื่ออวดท่วงกันหรืออีกนัยหนึ่งก็ใช้เป็นเพลงประจำเฉพาะวง (สมพร ภู่นตรึงและเอื้อม นาครัตน์, สัมภาษณ์) จึงได้เกิดประจำทางอื่นๆ ขึ้นอาทิ ประจำทางใหม่ ประจำยาม เป็นต้น

เพลงประจำนี้จากการศึกษา พบว่าเพลงประจำแต่เดิมมีอยู่ด้วยกัน 2 เพลงคือ ประจำบ้าน และประจำวัด นักดนตรีรุ่นต่อมาได้ใช้ประจำทั้งสองเพลงนี้เป็นหลักในการประพันธ์เพลงประจำทางใหม่ๆ ขึ้น ด้วยเหตุผลเพื่อลดความเบื่อหน่ายกับทำนองเดิมและเพื่ออวดทางบรรเลงกัน เป็นผลให้เพลงประจำทางอื่นเกิดขึ้นตามมา แต่ละเพลงที่เกิดขึ้นมีที่มาดังนี้

เพลงประจำวัดและเพลงประจำบ้าน

จากการสืบค้นพบว่าเพลงมอญเดิมตกทอดต่อมาไม่ปรากฏผู้ประพันธ์ชัดเจน คาดว่ามาพร้อมกับปีพาทย์มอญ จากสำนวนเพลงและการสัมผัสคาดว่ามียุราวมัยย์ต้นกรุงรัตนโกสินทร์โดยประมาณ ถือเป็นเพลงมอญแบบฉบับที่สำคัญในวงปีพาทย์มอญ สำหรับเพลงประจำวัดทางที่นำมาวิเคราะห์นี้ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายวิเชียร นาวาดิษฐ์ ส่วนเพลงประจำบ้านได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายกิตติพงษ์ มีป้อม

เพลงประจำทางใหม่

เพลงประจำทางใหม่หรือที่นักดนตรีบางกลุ่มเรียกว่าประจำแสงทอง ถือเป็นนิมิตใช้ระโคมตอนรุ่งเช้า เห็นว่าแสงเงินแสงทองขึ้นจึงได้เรียกกันในกลุ่มเท่านั้น ประจำทางใหม่นี้หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้ประพันธ์ขึ้นใหม่จึงได้เรียกว่าทางใหม่ คือความจริงยังไม่ได้ตั้งชื่ออย่างเป็นทางการ ในราวสงครามโลกครั้งที่ 2 นิยมแพร่หลายอยู่โดยทั่วไป สำหรับทำนองที่นำมาวิเคราะห์นี้ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายสุชิน คล้ายมุข

อนึ่งวงดนตรีครูแสวง คล้ายทิม บ้านคลัง อำเภอพระนคร จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ได้เข้าไปฝากตัวที่ยังบ้านบาตรของครูหลวงประดิษฐไพเราะในระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 2 ท่านครูได้ประพันธ์และเรียบเรียงเพลงมอญและไทยให้กลุ่มนักดนตรีนี้ไว้ จนเป็นที่ยอมรับกันในหมู่นักดนตรี ปัจจุบันนายสุชิน คล้ายมุข ซึ่งเป็นศิษย์และเป็นหลานได้รับการถ่ายทอดไว้

เพลงประจำลำออย

นายมงคล พงษ์เจริญ (สัมภาษณ์) เล่าว่าท่านได้ต่อเพลงนี้จากครูบุญทิว ศิลปดุริยางค์ที่อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี โดยคาดว่าเป็นมอญของเก่า ท่านเองก็มิได้สอบถามว่าใครเป็นผู้แต่ง เพียงแต่กล่าวขอเป็นเพลงมอญเก่าๆ จากครูทิวมาเท่านั้น โดยทั่วไปเรียกเพลง “มอญลำออย” และนอกจากนี้พบว่ามีเพลงมอญลำออยทางปากเกร็ด อีกทางหนึ่งแต่มิได้ใช้หน้าทับประจำ แต่มีเนื้อหาบางส่วนคล้ายกัน คงมีอยู่แถบเกาะเกลือ รังสิตและเมืองปทุมเท่านั้น ส่วนทำนองที่นำมาวิเคราะห์นี้ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายมงคล พงษ์เจริญ

เพลงประจำยาม

เพลงประจำยามนี้ประพันธ์ขึ้นโดย นายชื่น ดุริยประณีต ได้ประพันธ์ให้แก่วงปีพาทย์มอญของ หมู่สำรวจ ไกล้วัดมณีนชลขัน อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี ประมาณก่อนปี พ.ศ. 2500 ต่อมานายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้นำมาต่อเติมให้แก่วงปีพาทย์มอญของกรุงเทพมหานครบรรเลงโดยนำเพลงถึงพระจันทร์เข้ามาเพิ่ม (ในตอนท่อนที่ 2-3 ของเพลง) อัปเดตเสียงให้แก่นาคารกรุงเทพ (จำกัด) มหาชน เมื่อราวปลายปี พ.ศ.2541 สำหรับทำนองที่นำมาวิเคราะห์ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายพินิจ ฉายสุวรรณ

เพลงประจำศพ

ชื่อเพลง “ประจำศพ” นี้เป็นชื่อที่ตั้งขึ้นเพื่อการวิจัยครั้งนี้ จากการเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่าในแถบจังหวัดพระนครศรีอยุธยา นนทบุรี สระบุรี ปทุมธานี มีนักดนตรีสามารถบรรเลงเพลงประจำทางนี้ได้ หากแต่มีจำนวนช่วงแรกต่างกันเล็กน้อย ไม่มีนักดนตรีท่านใดยืนยันถึงชื่อเพลงและผู้ประพันธ์ได้อย่างแน่ชัด ได้เพียงแต่สันนิษฐานว่าเป็นเพลงเก่าแถบจังหวัดปทุมธานี นักดนตรีที่ได้เคยไปร่วมบรรเลงในวงที่ได้เพลงนี้ก็จดจำไป เมื่อมาบรรเลงวงของตนเองก็นำมาบรรเลงด้วย สำหรับทำนองที่นำมาวิเคราะห์ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายกาหลง พิงทองคำ

นอกจากนี้ยังพบระหว่างการเก็บข้อมูลภาคสนาม ได้พบว่ามีเพลงประจำทางอื่นๆ อีก 3 ทางจึงได้นำมาเสนอไว้เป็นหลักฐานดังนี้

เพลงประจำวัดทางปากเพรียว ประพันธ์โดยนายสงวน ภูดนตรี ประมาณปี พ.ศ. 2500 ท่านเป็นศิษย์รุ่นแรกๆ ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ไปตั้งรกรากอยู่จังหวัดสระบุรี ได้ประพันธ์เพลงมอญต่างๆ ขึ้นที่นิยมกันเช่น ดาวทอง สามม่าน และอีกหลายเพลง ในปัจจุบันพบว่า นายสุเทพ คันธวัฒน์ หน้าพระลาน จังหวัดสระบุรี และนายมานพ อยู่สวัสดิ์ บ้านนา จังหวัดนครนายก ยังคงสืบทอดเพลงของนายสงวน ภูดนตรีไว้อยู่

เพลงประจำกลาง หรือปีกะเหริ่ง ซึ่งประพันธ์โดย นายชื่น ดุริยประณีต อีกเช่นกัน โดยประพันธ์ไว้ที่วงนครปฐมบ้าน นายสวัสดิ์ ชมพูนิช เมื่อประมาณปี พ.ศ. 2504 ใช้หน้าทับประจำวัดเช่นกันและยังมีแนวทางทำนองคล้ายกับเพลงประจำยามที่นายพินิจ ฉายสุวรรณได้มา

และสุดท้ายที่ค้นพบคือ เพลงประจำวัด 3 ชั้น เรียบเรียงขึ้นโดย นายณรงค์ฤทธิ์ โตสง่า ซึ่งขยายจากเพลงประจำวัดของเดิมขึ้นมาในอัตรา 3 ชั้นเสร็จสมบูรณ์เมื่อปี พ.ศ. 2538 การบรรเลงใช้หน้าทับประจำบ้านแทนหน้าทับประจำวัด

ความเป็นมาเพลงประจำ จึงมี 2 ประเภทคือ เพลงของเดิม ได้แก่ ประจำวัดและเพลงประจำบ้านเป็นเพลงมอญของเก่า ไม่พบหลักฐานยืนยันได้แน่ชัดว่ามีที่มาอย่างไร ส่วนอีกประเภทหนึ่งเป็นเพลงประจำที่ประพันธ์ขึ้นภายหลัง ได้แก่ ประจำทางใหม่ประพันธ์ขึ้นใหม่โดย หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เพลงประจำสาออย เป็นเพลงมอญของเก่าแถบอำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี เพลงประจำยาม ประพันธ์โดยนายชื่น ดุริยประณีต ประจำศพซึ่งไม่ทราบชื่อและที่มาอย่างแน่ชัด เพลงประจำวัดทางปากเปรี้ยว ประพันธ์โดยนายสงวน ภูดนตรี เพลงประจำกลางหรือปีกะเหรี่ยง ประพันธ์โดย นายชื่น ดุริยประณีต และสุดท้าย เพลงประจำวัด 3 ชั้น ประพันธ์โดย นายณรงค์ฤทธิ์ โตสง่า

จากการศึกษาความหมาย ความสำคัญและความเป็นมาของเพลงประจำ ดังสรุปได้ดังนี้

- 1) เพลงประจำหมายถึง เพลงพิธีกรรมใช้ประกอบเป็นเพลงหลักในงานศพ โดยกำกับด้วยหน้าทับประจำสำหรับวงปี่พาทย์มอญ ใช้ในงานศพ มีจุดมุ่งหมายเพื่อเป็นสัญญาณบอกว่าที่นี่มีงานศพและอีกนัยหนึ่งเป็นการผ่อนคลายผู้ฟัง ไม่ให้เจ็บแค้นเกินไป
- 2) นักดนตรีให้ความสำคัญกับเพลงประจำ ในลักษณะเพลงโหมโรงอย่างวงปี่พาทย์ไทย และใช้เป็นเพลงครูในการจับมือและการฝึกหัดเริ่มบรรเลงเพลงมอญด้วยฆ้องมอญวงใหญ่ โดยมีความมุ่งหมาย เพื่อเสริมบรรยากาศสำหรับผู้ร่วมงาน
- 3) ความเป็นมาเพลงประจำ แบ่งเป็นเพลงประจำของเก่า ไม่พบหลักฐานยืนยันได้แน่ชัดว่ามีที่มาอย่างไร และเพลงประจำที่ประพันธ์ขึ้นใช้ภายหลัง ส่วนมากทราบมีที่มาอย่างชัดเจน

บทที่ 5

วิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของเพลงประจำ

การวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของเพลงประจำ ผู้วิจัยได้ประมวลแนวการวิเคราะห์จากเอกสารและผู้รู้ต่าง ๆ เพื่อวิเคราะห์ลักษณะของเพลงประจำแต่ละทางตามลำดับ โดยเลือกหัวข้อการวิเคราะห์ดังประเด็นต่อไปนี้

- 1) บันไดเสียง
- 2) รูปแบบของเพลง
- 3) ทำนองบ่งชี้การหมวดเพลง
- 4) ทำนองการขึ้นและลงจบเพลง

จากนั้นจึงนำลักษณะที่พบมาเปรียบเทียบดังลักษณะร่วมและที่ต่างกัน โดยเริ่มจากตารางแจกแจงเสียงลูกตก จากเสียงตกย่อยและเสียงตกหลักโดยกำหนดตามการเล่นเครื่องดนตรีจีน และเลือกโน้ตที่เกิดขึ้นตรงกับ “เสียงจับ” ซึ่งตรงกับโน้ตตัวแรกหรือจังหวะต้นห้องของโน้ตสากล ทั้งนี้การกำหนดตำแหน่งเสียงลูกตกให้ดูจากตารางแจกแจงเสียงลูกตก ส่วนทำนองจะยกตัวอย่างจากโน้ตเพลงซึ่งบันทึกตามวิธีการของโน้ตสากลดังภาคผนวก

ลักษณะของเพลงประจำเป็นเพลงบรรเลงประกอบพิธีกรรม ใช้ประกอบเฉพาะงานศพต่อเนื่องเป็นหน่วยเดียวกัน มีการแบ่งแยกท่อนวรรคตอนเฉพาะกลุ่มเพื่อการใช้เรียกกระหว่างเรียนหรือต่อเพลง ในการวิจัยครั้งนี้จึงได้กำหนดเรียกหน่วยต่างๆ เป็น ตอน ท่อน วรรคและประโยค โดยการสอบถามจากนักดนตรีและการแบ่งแยกความสัมพันธ์ของหน้าทับและเสียงลูกตก จากตารางแจกแจง ส่วนบันไดเสียงเป็นการนับจำนวนเสียงลูกตกจากตารางแล้วนำมาจัดลำดับบนบรรทัด 5 เส้น โดยเสียงที่ใช้บ่อยจะวงเล็บไว้ ส่วนทำนองบ่งชี้การหมวดเพลง เป็นการเลือกทำนองทำหน้าทับที่มีเสียงลูกตกเดียวกันจากตารางแจกแจงเสียงลูกตก นำมาเสนอเค้าโครงของทำนองโดยทำเครื่องหมายไว้ในตารางแจกแจง ส่วนทำนองการขึ้นและลงจบเพลง นำเสนอประมาณหนึ่งจังหวะหน้าทับ เป็นการวิเคราะห์เพื่อเสนอทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในลักษณะต่างๆ

เนื่องจากการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะพื้นฐานร่วมกันทั้งภายในบทเพลงและระหว่างบทเพลง จึงมิได้กล่าวถึงประเด็นที่แตกต่างออกไป ด้วยเห็นว่าเป็นความหลากหลายของภูมิปัญญาซึ่งมีแตกต่างกันออกไปตามศักราชและความต้องการของนักดนตรี

5.1 วิเคราะห์เพลงประจำวัด

เพลงประจำวัด เป็นทำนองเพลงกลุ่มเดี่ยวต่อเนื่องกัน มีความยาว 151 ห้อง หรือ 18 รอบหน้าทับประจำวัด ไม่รวมขึ้นเพลง เป็นเพลงเก่าไม่ทราบประวัติความเป็นมา

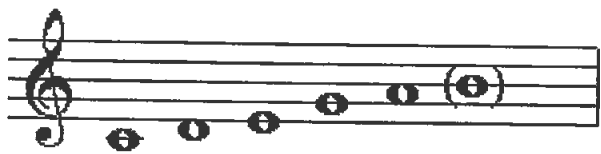
ตารางที่ 1 แจกแจงเสียงลูกตกเพลงประจำวัด ทำนองจากนายวิเชียร นาวาดิษฐ์

หมายเลขบรรทัด	ตอน 1	ตอน 2	ตอน 3	ตอน 4
1 In	ซ ฑ ซ B	ท ร ซ ร D	ถ ม ค ถ F	ค ม ถ ม
2	ม ถ ม ถ	ท ค ถ ถ	ม ค ซ ค	ค ค ถ ม
3 A	ถ ซ ฑ ซ C	ท ถ ซ ถ	ร ค ซ ม	ร ค ถ ม
4	ถ ม ค ม	ร ฑ ร ม	ม ร ร ค	ร ค ถ ถ
5	ม ถ ม ค	ม ซ ซ ร	ถ ม ค ถ G	ร ถ ถ ถ
6	ม ค ค ม	ม ร ร ค	ร ซ ซ ร	ถ ถ ม ถ
7	ม ม ซ ม C'	ร ค ซ ค E	ถ ฑ ร ค	ซ ฑ ร ม
8	ซ ร ค ม	ร ฑ ร ม	ม ถ ซ ม	ร ค ม ถ
9	ร ร ถ ร	ม ซ ซ ร	ม ร ร ค	
10	ร ค ถ ถ	ม ร ร ค	ถ ม ค ถ	

จากตารางที่ 1 พบว่าบทเพลงมีเสียงตกเหมือนและแตกต่างกัน ไม่มีการแบ่งเป็นท่อนอย่างชัดเจน แต่จากการสังเกตทำนองเสียงตกท้ายหน้าทับและเสียงตกในวรรค เป็นช่วงเป็นตอนต่างกันพบว่าบทเพลงควรจะแบ่งเป็น 4 ตอนใหญ่ๆ โดยวิเคราะห์ในประเด็นดังนี้

1) บันไดเสียง

จากการศึกษาพบว่าอยู่ในกลุ่มโน้ตที่สำคัญคือ ค-ร-ม-ซ-ถ(ท)



ตำแหน่งเสียงที่ 1 2 3 5 6 7

ลูกตกเสียงที่ ที่พบน้อยกว่าและอยู่ไม่ตรงกับตำแหน่งเสียงลูกตกหลัก กลุ่มเสียงต่างๆ กระจายอยู่ทั่วไปตามท่อนต่างๆ ตามทิศทางของเสียงลูกตก

2) รูปแบบของเพลง

รูปแบบของเพลง ประจำวัดเมื่อแจกแจงเสียงลูกตก ตามวรรคและท่อน แสดงให้เห็นถึงความเหมือนและแตกต่างในตำแหน่งเสียงตก เพลงประจำวัด ทำให้สามารถแบ่งโครงสร้างของเพลงออกได้เป็น 4 ตอนใหญ่ๆ

ตอนที่ 1		ตอนที่ 2		ตอนที่ 3		ตอนที่ 4	
Intro A	A	B	C C'	D	E	F	G

ตอนที่ 1 เป็นบทนำเข้าเพลงมีความยาว 3 วรรค (บรรทัด 1-2) และตัวเพลง (บรรทัด 3-10)

ตอนที่ 2 แบ่งเป็น 3 ท่อน

ท่อน B (1 จังหวะ บรรทัดที่ 11-12) เป็นวรรคสั้นใช้บรรเลงซ้ำเมื่อมีการบรรเลงย้อนกลับต้นโดยไม่ย้อนไปบรรเลงยังตอนที่ 1

ส่วนท่อน C และ C' มีลักษณะคล้ายกัน โดยเปลี่ยนเสียงตกเฉพาะ 2 วรรคแรกในกลุ่มเริ่มต้น (4 จังหวะ บรรทัดที่ 13 และ 17)

ตอนที่ 3 เป็น 2 กลุ่ม (D และ E) ต่างกันที่เสียงตก 2 วรรคแรกของหน้าทับและเสียงตกวรรคย่อย ส่วนเสียงตกวรรคหลังเหมือนกัน และมีเสียงตก 2 วรรคแรกต่างกัน (บรรทัดที่ 21 และ 26)

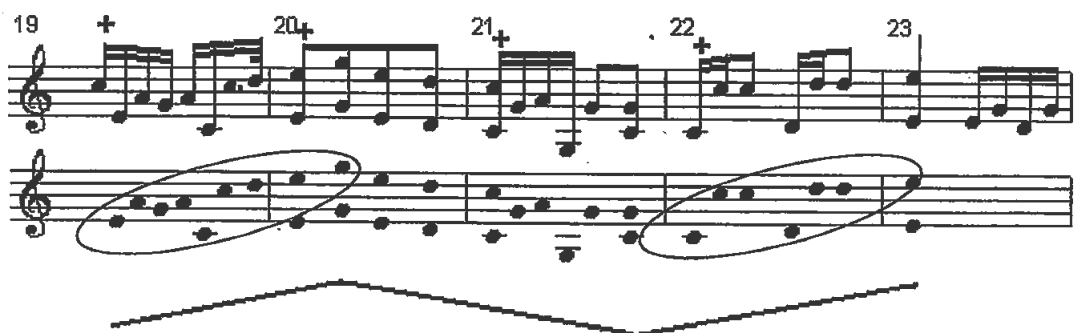
ตอนที่ 4 แบ่งเป็น 2 ท่อน โดยท่อน F มีการซ้ำทำนองและเสียงตก 1 รอบ ส่วนท่อน G เป็นเพียงกลุ่มทำนองส่งท้าย เพื่อออกเพลงหรือบรรเลงย้อนกลับในท่อน B

3) ทำนองบ่งชี้การหมดวรรคเพลง

พบทำนองที่บ่งบอกถึงการหมดเพลง ทำนอง เป็นทำนองที่ซ้ำกัน เช่น

ตัวอย่าง ตอนที่ 1 บรรทัดที่ 6 หรือ ระหว่างห้องที่ 19-23 มีเสียงตก ม-ค-ค-ม

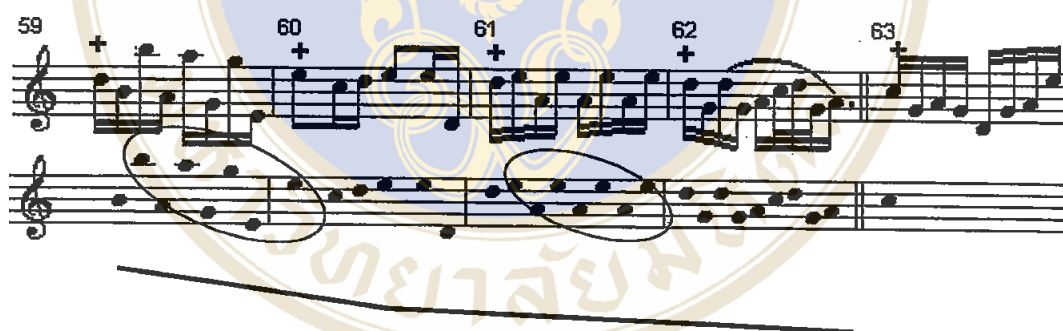
ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเป็นแบบขึ้นลงแล้วขึ้น



ตัวอย่าง ตอนที่ 1 บรรทัดที่ 10 หรือ ระหว่างห้องที่ 36-39 มีเสียงตก ร-ด-ล-ล
ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในภาพรวมเป็นแบบขึ้นและค่อยๆ ลง มีการขึ้น-ลงอยู่ใน
ช่วงสั้นๆ แต่ทั้งนี้ก็ค่อยๆ ไต่ระดับเสียงลง



ตัวอย่าง ตอนที่ 1 บรรทัดที่ 6 หรือ ระหว่างห้องที่ 59-63 มีเสียงตก ม-ร-ร-ด
ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในภาพรวมเป็นแบบค่อยๆ เคลื่อนลง มีการกระโดดอยู่ใน
ในช่วงเสียงคู่แปดในช่วงสั้นๆ และมีได้หนีจากเคลื่อนระดับลง



ทำนองต่างๆ ในเพลงเค้าโครงทิศทางของทำนอง จะดำเนินตามเสียงลูกตกและการใช้
มือห้องดังจะเห็นได้ว่า มีการใช้มือที่กระโดดเป็นเสียงคู่ 8 โดยแต่ละกลุ่มเสียงจะเกี่ยวพันต่อเนื่องกับ
อีกกลุ่มหนึ่งเสมอ ดังจะสังเกตได้จากการขึ้นแล้วลงสลับไปมาของเค้าโครงทำนอง

4) ทำนองการขึ้นและลงจบเพลง

ทำนองการขึ้นเพลง มีความยาว 3 วรรค ไม่มีจังหวะลงตายตัว นิยมบรรเลงซ้ำๆ ให้สัญญาณการขึ้นด้วยเสียงตะโพน ส่วนในวรรคที่ 5 เริ่มมีจังหวะที่แน่นอน

ตัวอย่างการขึ้นเพลง ตัวอย่าง ตอนที่ 1 บรรทัดที่ 1-2 หรือ ระหว่างห้องที่ 1-8 มีเสียงตก ซ-ท-ซ-ม-ล-ม-ล

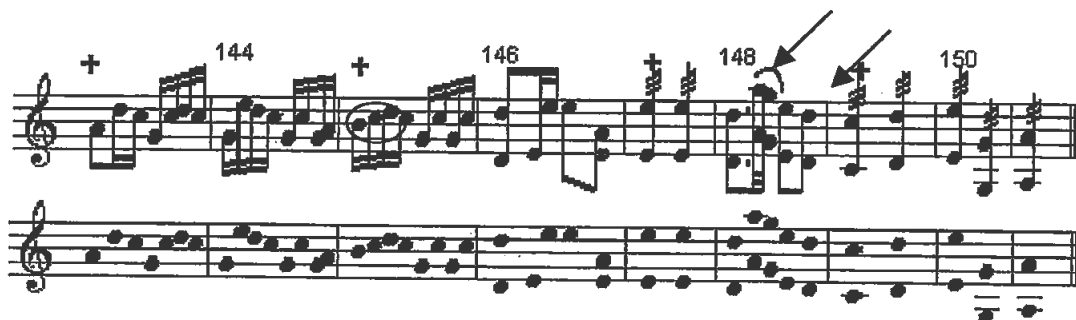
ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในภาพรวมเป็นแบบขึ้นและค่อยๆ ลง โน้ตช่วงขึ้นเพลง มีค่ามาก และเป็นการกรอได้แก่โน้ต ซ-ล-ท-ล-ซ-ร และก่อนจะเริ่มตั้งจังหวะให้เสียงมีสูงเป็นจุดสูงสุดที่สำคัญก่อนเลื่อนระดับลงเข้ายังเนื่องทำนองใช้กลุ่มลาเป็นเสียงเชื่อม



ทำนองการลงจบเพลง มีจังหวะช้าลงใน 2 ห้องท้าย โดย 2 ห้องก่อนหน้ามีทำนอง “กรอ”และการ “สะบัด” เน้นการลงจบ

ตัวอย่างการลงเพลง ระหว่างห้องที่ 143-150 มีเสียงตก ซ-ท-ร-ม-ร-ค-ม-ล

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในภาพรวมเป็นแบบเคลื่อนที่ลงแล้วขึ้น โดยพบโน้ตตัวที่ 7(ที่) ที่เสียงมุ่งสู่ตัวที่ 1(โด) โดยมีตัวที่ 3 (มิ) เป็นเสียงเน้นถึงการมุ่งลงจบ พบจุดสูงสุดที่เสียงลาสูง โดยเน้นการสะบัดมุ่งสู่การลงจบและมีการกรอประกอบที่โน้ต ค-ร-ม-ซ-ล



5.2 วิเคราะห์เพลงประจำบ้าน

เพลงประจำบ้าน เป็นทำนองเพลงกลุ่มเดียวต่อเนื่องกัน มีความยาว 124 ห้อง หรือ 6 รอบหน้าทับประจำบ้าน (12 รอบหน้าทับประจำวัด) ไม่รวมขึ้นเพลง เป็นเพลงเก่าไม่ทราบประวัติความเป็นมาเช่นเดียวกับเพลงประจำวัด ทำนองที่นำมาวิเคราะห์เป็นทางเสียงสูงใช้ประโยชน์เฉพาะศพ

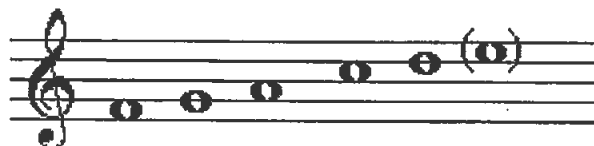
ตารางที่ 2 แจกแจงเสียงลูกตกเพลงประจำบ้าน ทำนองจากนักคิดพิงษ์ มีป้อม

หมายเลขบรรทัด	ตอน 1	ตอน 2	ตอน 3	ตอน 4
1 In	ร ล	B ช ฟ ค ล	C ช ร ร ล	D ม ช ค ช
2	ล ร ล ฟ	ค ช ม ฟ	ช ฟ ร ล	ม ฟ ร ร
3 A	ฟ ฟ ล ฟ	ม ล ฟ ร	ช ฟ ร ล	ช ร ค ร
4	ม ช ค ฟ	ช ค ค ช	ช ฟ ฟ ร	ช ม ช ล
5	ร ล ฟ ร	ร ม ล ฟ	ช ร ฟ ร	ขึ้น B แล้วลง C
6	ช ม ช ล	ล ร ค ล	ฟ ร ล ร	
7	ล ค ค ล	ค ช ม ฟ	ค ม ช ล	ลงจบ C
8	ค ช ม ฟ	ร ล ฟ ร	ช ฟ ล ร	
9	ร ล ฟ ร			
10	ช ช ค ฟ			

จากตารางที่ 3 พบว่าบทเพลงมีเสียงตกเหมือนและแตกต่างกัน ไม่มีการแบ่งเป็นท่อนอย่างชัดเจน แต่จากการสังเกตเสียงตกท้ายหน้าทับและท้ายวรรคพบว่า สามารถแบ่งเป็น 4 ตอนใหญ่ๆ โดยวิเคราะห์ในประเด็นดังนี้

1) บันไดเสียง

จากการศึกษาพบว่าอยู่ในกลุ่มโน้ตที่สำคัญคือ ฟ-ช-ล-ค-ร(ม)



ตำแหน่งเสียงที่ 1 2 3 5 6 7

ตำแหน่งเสียงที่ 7 เป็นเสียงฟา ซึ่งเป็นหลุมเสียงของฆ้องมอญ คือมีลูกฆ้องเพียงใบเดียว ทำให้ยากแก่การใช้มือ และพบเสียงอยู่ทั่วไปทั้งเสียงลูกตกย่อยและลูกตกหลัก

2) รูปแบบของเพลง

รูปแบบของเพลง ประจำบ้านเมื่อแจกแจงเสียงลูกตก ตามวรรคย่อยและตอนต่างๆ แสดงให้เห็นเสียงตก สามารถแบ่งโครงสร้างของเพลงออกได้เป็น 3 ตอนหลัก ตอนที่ 4 เป็นทำนองที่เพิ่มใช้บรรเลงเมื่อต้องการกลับต้น

ตอนที่ 1		ตอนที่ 2	ตอนที่ 3	ตอนที่ 4
Intro A	A	B	C	D

ตอนที่ 1 มีบทนำเข้าเพลงมีความยาว 3 วรรคและตัวเพลง(A บรรทัดที่ 3-10)

ตอนที่ 2 แบ่งเป็น 2 ท่อนย่อย มีเสียงตกต่างกัน

ตอนที่ 3 แบ่งเป็น 2 ท่อนย่อย มีเสียงตกต่างกัน สามารถลงจบได้ทันทีโดยก็ได้ถือว่าจบเพลง หรือออกเพลงต่อท้ายดังนี้ ถ้าจะย้อนต้องบรรเลงต่อตอนที่ 4 ต่อไปก่อนแล้วจึงมาลงจบ

ตอนที่ 4 เป็นทำนองที่เพิ่มขึ้นมาเพื่อการย้อนกลับ แทน ตอนที่ 1

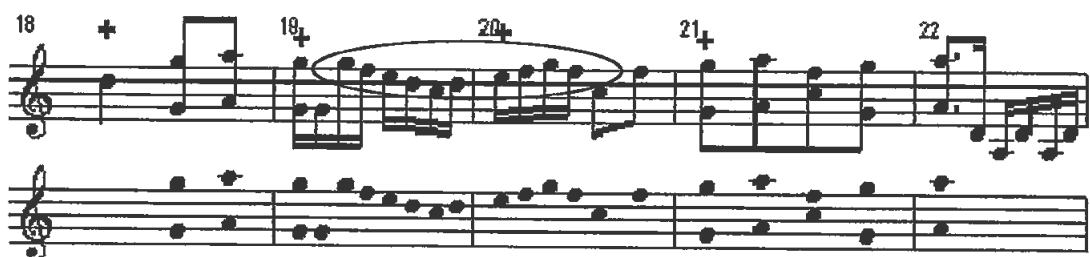
จากรูปแบบโครงสร้างสังเกตเห็นว่า เพลงประจำบ้านใช้หน้าทับเพียง 6 รอบ ซึ่งเป็นหน้าทับเฉพาะคือ “หน้าทับประจำบ้าน” ดังที่ มนัส ขาวปลื้มและมนัส แก้วบุชาได้ศึกษาไว้ เมื่อทำการบรรเลงโดยไม่กลับต้นพบว่า เพลงประจำบ้านมีความยาว 6 จังหวะ หากบรรเลงย้อนกลับต้องเพิ่มอีก 1 จังหวะ แล้วจึงมาย้อนที่ ท่อน B เพลงจะมีความยาว เพิ่มอีก 5 จังหวะเป็น 11 จังหวะ

3) ทำนองบ่งชี้การหมดวรรคเพลง

พบทำนองที่บ่งบอกถึงการหมดเพลง ทำนอง เป็นทำนองที่ซ้ำกัน เช่น

ตัวอย่าง ตอนที่ 1 บรรทัดที่ 6 หรือ ระหว่างห้องที่ 18-22 มีเสียงตก ซ-ม-ซ-ล .

ทิศทางการเคลื่อนที่ในภาพรวมเป็นแบบเคลื่อนที่ลงแล้วขึ้น โดยทำนองไหลต่อเนื่องติดต่อกัน แล้วการเคลื่อนที่ขึ้นสู่เสียงสูง ด้วยโน้ตต่างๆ ในช่วงเสียงเดิมแคบๆ (ค-ซ)



ตัวอย่าง ตอนที่ 1 บรรทัดที่ 8 หรือ ระหว่างห้องที่ 26-30 มีเสียงตก ด-ซ-ม-ฟ
ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเป็นแบบขึ้นและค่อยๆ ลงเล็กน้อย โดยสูงสุดที่เสียงลาสูง
แล้วค่อยๆ เคลื่อนไต่ระดับเสียงลงไปมาจากเสียงมี มุ่งสู่เสียงฟา

26 + 27 + 28 + 29 + 30 +

ตัวอย่าง ตอนที่ 2 บรรทัดที่ 8 หรือ ระหว่างห้องที่ 66-70 มีเสียงตก ร-ล-ฟ-ร
ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเป็นแบบค่อยๆ เคลื่อนลง โดยไหลขึ้นเล็กน้อยในห้องที่
68 เพื่อมุ่งไปเสียงฟา ในห้องที่ 69 โดยมีเงื่อนไขเพื่อเป็นการหลบหลุมเสียง

66 + 67 + 68 + 69 + 70 +

จากตัวอย่างทำนองพบการใช้เสียงบางเสียง เพื่อเป็นนำเข้าสู่อีกเสียงหนึ่ง แต่ละตัวอย่าง
มีเค้าโครงทำนองแตกต่างกันออกไป ส่วนลีลามือฆ้องยังคงพบทั้งกระโดดเป็นคู่แปด และการไล่
เรียงขึ้นลงติดต่อกัน นอกจากนี้ในบางทำนอง พบว่ามีการใช้มือฆ้องที่มากเกินไปกว่าคู่ 8 ออกไป หรือ
บางครั้งก็กระโดดจากเสียงต่ำไปสู่เสียงสูง ตามความต้องการที่จะมุ่งสู่เสียงฟา ซึ่งมีลูกฆ้องอยู่เพียง
ลูกเดียว

4) ทำนองการขึ้นและลงจบเพลง

ทำนองการขึ้นเพลง มีความยาวเท่ากับ 3 วรรค ขึ้นเพลงด้วยเสียงตะโพนบรรเลงซ้ำๆ ไม่มีจังหวะแน่นอน เมื่อเข้าหน้าทับหรือหมดห้องเพลงที่ 5 จึงเริ่มตั้งจังหวะที่แน่นอน เน้นการกรอเป็นหลักในการขึ้นเพลงที่สง่า

ตัวอย่าง ระหว่างห้องที่ 1-6 มีเสียงตก ร-ล-ล-ร-ล-ฟ

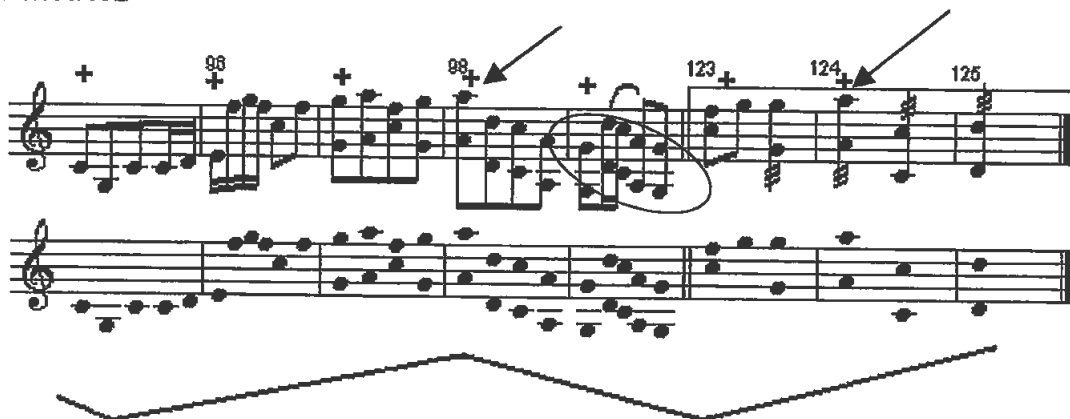
ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเป็นแบบเคลื่อนที่ลงแล้วขึ้นช่วงกลุ่มเสียงจะอยู่ในช่วงที่สูง โดยใช้เสียงลาสูงเป็นจุดสุดยอดของทำนองเพื่อมุ่งเข้าหาเสียงฟา เป็นการเน้นก่อนจะคลี่คลาย



ทำนองการลงจบเพลง มีจังหวะช้าลงใน 3 ห้องท้าย ใช้การสะบัด และการกรอ เน้นการลงจบ ซ้ำๆ แล้วจางหายไปในช่วงเสียงสูง

ตัวอย่าง ระหว่างห้องที่ 95-99, 123-125 มีเสียงตก ด-ม-ซ-ล-ซ-ฟ-ล-ร

ทิศทางการเคลื่อนที่ในภาพรวมเป็นแบบเคลื่อนที่ขึ้นแล้วลงแล้วขึ้นอีก เน้นโน้ตสูงสุดที่โน้ตลาสูง มีการเคลื่อนที่ลงตามลำดับ ล-ซ-ฟ แล้วเคลื่อนที่ขึ้น ซ-ล-ด-ร ในรูปแบบการกรอเน้นส่งท้ายเพื่อลงจบ



5.3 วิเคราะห์เพลงประจำทางใหม่

เพลงประจำทางใหม่เป็นเพลงบรรเลงยาวต่อเนื่องกันไป มีการย้อนในตอนที่ 2 และ 3 แต่เมื่อใช้หน้าทับตรวจสอบทำนองจะคล้อยกับหน้าทับ มีการแบ่งเป็นท่อนย้อนชัดเจนบ้างท่อน

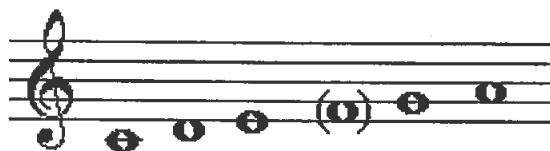
ตารางที่ 3 แจกแจงเสียงตกเพลงประจำทางใหม่ ทำนองจากนายสุชิน คล้ายมูข

หมายเลขบรรทัด	ตอน 1	ตอน 2	ตอน 3	ตอน 4
1 In	ข ม B	ม ค ด ร C	ม ค ร ฟ	E ค ล ฟ ล
2 A	ร ข ล ค	ร ฟ ล ข	ล ร ค ฟ	ล ข ม ฟ
3	ร ล ข ม	ฟ ม ร ค	ร ข ข ร	ฟ ล ล ฟ
4	ม ค ค ม	ร ล ค ม	ร ฟ ร ค	ล ล ล ฟ
5	ม ม ค ม	ม ค ล ค C	ม ค ร ฟ	ล ฟ ร ร
6 *	ร ล ข ม	ค ม ม ค	ล ร ค ฟ	** ร ร ค ล
7	ร ข ล ค B'	ม ค ค ร	ร ข ข ร	E' ค ล ฟ ล
8	ร ล ข ม	ร ฟ ล ข	ร ฟ ร ค	ล ข ม ฟ
9	ม ค ค ม	ฟ ม ร ค D	ล ร ม ค	ฟ ล ล ฟ
10	ม ม ค ม	ร ล ค ม	ข ค ค ล	ล ล ล ฟ
11		ม ค ล ค		ล ฟ ล ร

จากตารางที่ 3 เมื่อตรวจสอบการจัดเสียงตกและวัดหน้าทับพบว่าควรแบ่งโครงสร้างออกเป็น 4 ตอนใหญ่ๆ สังเกตเห็นว่าตอน 2 และตอน 4 มีจังหวะเกินมาครึ่งหนึ่ง และตอน 1 บรรทัดที่ 6 (*) มีเสียงตกวรรณหลังเช่นเดียวกับบรรทัดแรก แสดงว่าเสียงตกวรรณแรกนี้เป็นส่วนที่เพิ่มขึ้นและทำนองต่อไปก็เหมือนกัน ส่วนตอนที่ 4 บรรทัดที่ 6(**) เป็นส่วนที่เพิ่มขึ้นมาเพื่อเชื่อมทำนองเป็นการเติมให้ครบจังหวะ และต่อจากนี้เป็นการวิเคราะห์โน้ตในประเด็นที่กำหนดไว้

1) บันไดเสียง

จากการศึกษาพบว่าอยู่ในกลุ่มโน้ตที่สำคัญคือ ธรรม-(ฟ)ซล



ตำแหน่งเสียงที่ 1 2 3 4 5 6

จากตำแหน่ง เสียงฟาจะเป็นเสียงรอง แทนเสียงที่ ซึ่งต่างจาก 2 เพลงที่ผ่านมา

2) รูปแบบของเพลง

รูปแบบของเพลง ประจำทางใหม่เมื่อแจกแจงเสียงถูกตก ในวรรคและท่อนต่างๆ แสดงให้เห็นถึงความเหมือนและแตกต่างในตำแหน่งเสียงตก โดยสามารถแบ่งโครงสร้างของเพลงออกเป็น 4 ตอนใหญ่ๆ และประกอบด้วย โครงสร้างย่อยๆ ดังนี้

ตอนที่ 1		ตอนที่ 2	ตอนที่ 3		ตอนที่ 4
Intro A	A	B B'	C C	D	E E'

ตอนที่ 1 เป็นบทนำเข้าเพลงมีความยาว 3 วรรค ส่วนตัวเพลง ในท่อน A บรรทัดที่ 3-5 แต่เมื่อถึงบรรทัดที่ 6 กลับเป็น ทำนองแทนในบรรทัดที่ 1 แล้วข้อยกกลับเช่นเดียวกับ บรรทัดที่ 3-5 ดังนั้น บรรทัดที่ 1-5 จึงเหมือนกัน 6-10 โดยมีบรรทัดที่ 1 และ 2 เป็นส่วนเข้าเพลง

ตอนที่ 2 แบ่งเป็นท่อน B และ B' โดย ท่อน B มี 3 จังหวะ ส่วน B' มี 2 จังหวะครึ่ง

ตอนที่ 3 แบ่งเป็น 2 ส่วนด้วยกันคือ C บรรเลง 2 รอบ และ D บรรเลงหนึ่งรอบ เป็นส่วนเชื่อมต่อไป ตอนสุดท้าย มีความยาวอยู่ หนึ่งจังหวะ คล้ายจะเป็นส่วนเชื่อมต่อตอนที่ 4

ตอนที่ 4 แบ่งเป็น 2 ท่อน โดยท่อน E และ ท่อน E' โดยท่อน E มีความยาวเพิ่มในส่วนกลางอยู่หนึ่งจังหวะ เมื่อสังเกตเสียงตกที่เพิ่มขึ้นคล้ายเป็นการขึ้นที่เสียงเร ต่อท้ายก่อนจะเข้าท่อน E' ซึ่งเปลี่ยนเสียงตกวรรคท้ายก่อนเพื่อการลงจบ

3) ทำนองบ่งชี้การหมดวรรคเพลง

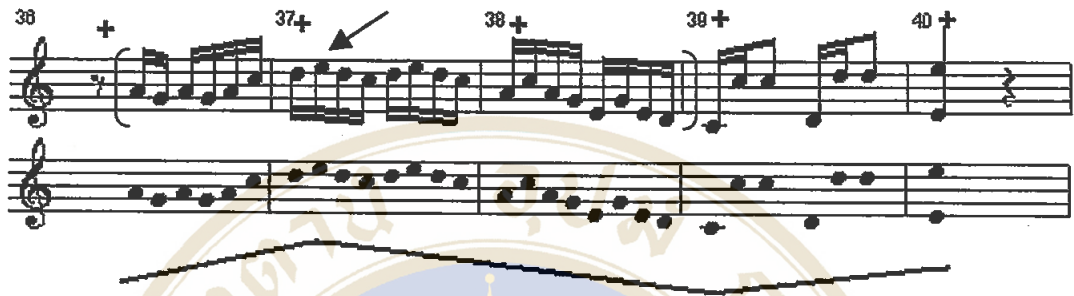
พบทำนองที่บ่งชี้ถึงการหมดวรรคเพลงและเป็นทำนองที่ใช้บ่อย แต่ทำนองที่พบในเพลงมิได้รู้สึกหมดวรรคเช่นเพลงทั่วไป ด้วยทำนองดังกล่าวเป็นทั้งวรรคขึ้นและวรรคจบในหน้าทับ เช่น

ตัวอย่าง ตอนที่ 1 บรรทัดที่ 4 หรือ ระหว่างห้องที่ 11-15 มีเสียงตก ม-ค-ด-ม

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองโดยภาพรวมเป็นแบบขึ้นแล้วลง โดยมีส่วนย่อยเป็น การขึ้น-ลงอยู่ในช่วงสั้นๆ โดยค่อยๆ ไต่ระดับขึ้นสูงสุดที่เสียงที แล้วไหลต่ำลง

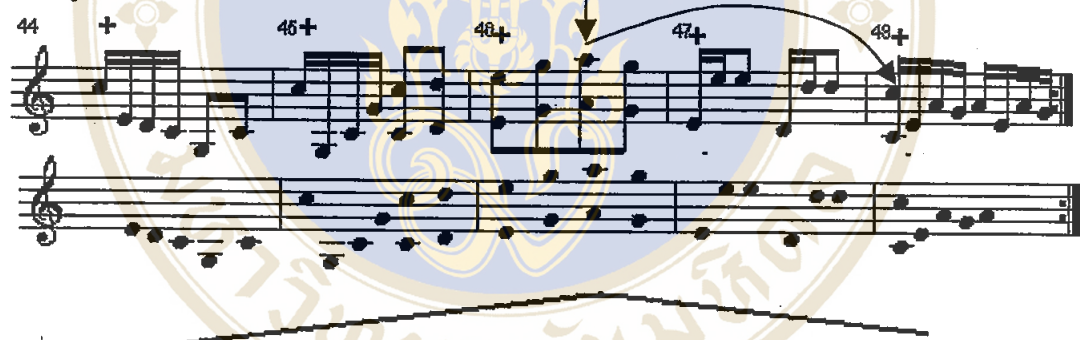


ตัวอย่าง ตอนที่ 2 บรรทัดที่ 4 หรือ ระหว่างห้องที่ 36-40 มีเสียงตก ร-ล-ค-ม
ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเป็นแบบขึ้นช่วงสั้นๆ ลงแล้วขึ้นอีก โดยมีทำนองส่วน
ย่อยระหว่างการเคลื่อนลงเป็นหยักช่วงสั้นๆ ใช้เสียงมีเป็นสูงสุดและเสียงหมดวรรค

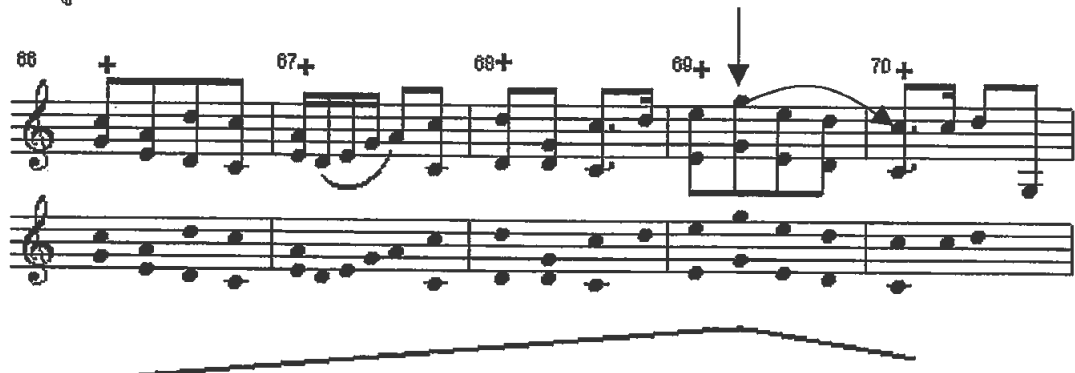


ตัวอย่าง ระหว่างห้องที่ ตอนที่ 2 บรรทัดที่ 6 หรือ 44-48 มีเสียงตก ค-ม-ม-ค
ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในภาพรวม เป็นแบบขึ้นแล้วลง สูงสุดที่เสียงลาสูงแล้ว

ไหลลงสู่เสียงโด



ตัวอย่าง ตอนที่ 3 บรรทัดที่ 9 หรือ ระหว่างห้องที่ 66-70 มีเสียงตก ล-ร-ม-ค
ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในภาพรวม เป็นแบบขึ้นแล้วลง สูงสุดที่เสียงซอลสูง
แล้วลงสู่เสียงโดในระยะสั้น



4) ทำนองการขึ้นและลงจบเพลง

ทำนองการขึ้นเพลง มีความยาวเท่ากับ 3 วรรค ขึ้นสัญญาณด้วยเสียงตะโพน แล้วถึงขึ้นเพลงและตั้งจังหวะในทันที ส่วนทำนองที่ตามมาก็เป็นทางพื้น(เก็บ)ติดต่อกัน

ตัวอย่างการขึ้นเพลง ระหว่างห้องที่ 1-7 มีเสียงตก ซ-ม-ร-ซ-ล-ด

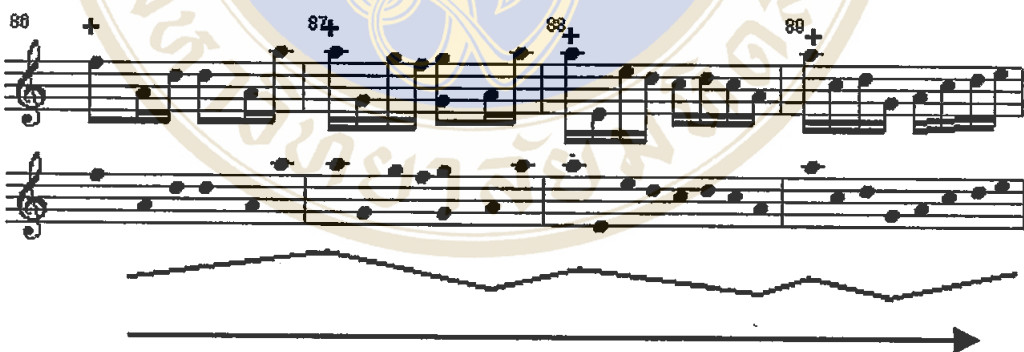
ทำนองการขึ้นที่ช้านั้นแทบไม่พบในการขึ้นเพลงนี้ ส่วนทิศทางของทำนองมีลักษณะเป็นแบบขึ้นแล้วลง 2 ครั้งติดต่อกัน ทำนองการขึ้นคล้ายเพลงประจำวัด



ทำนองการลงจบเพลง 3 ห้องท้ายจะช้าตามความพอใจ โดยก่อนหน้าเน้นสับด เพื่อลงจบ

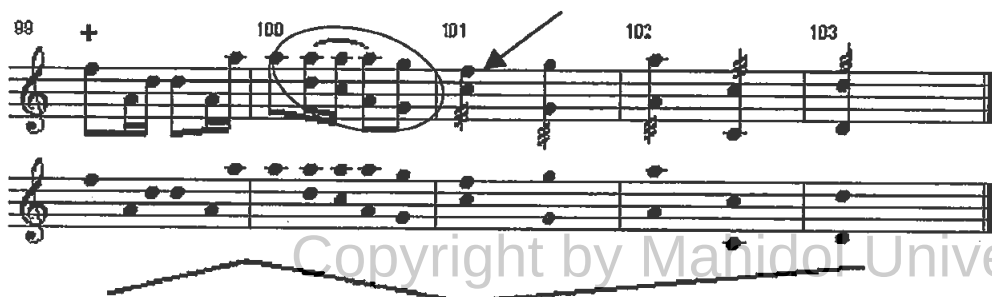
ตัวอย่างการลงเพลง ระหว่างห้องที่ 86-89 มีเสียงตก ฟ-ล-ล-ฟ

ทิศทางของทำนองเคลื่อนที่อยู่ในบริเวณศูนย์กลางของเส้นทำนองทำนอง



ทิศทางที่ต่อเนื่องกันระหว่างห้องที่ 99-103 มีเสียงตก ฟ-ล-ฟ-ล-ร

ทิศทางของทำนองมีลักษณะเคลื่อนลงแล้วขึ้นอย่างช้าๆ ไปมาบริเวณศูนย์กลางทำนอง ก่อนจะเน้นเสียง ซ-ล-ด-ร เพื่อการลงจบ โดยใช้เสียงฟาและเสียงลา



5.4 วิเคราะห์เพลงประจำสำออย

ประจำสำออย เป็นเพลงมอญเก่าต่างจากประจำวัดและประจำบ้าน ประโคมต่อเนื่องกัน ด้านรูปแบบมีการแบ่งอย่างชัดเจน ใช้ประโคมแทนเพลงประจำหลัก เพลงประจำสำออยจึงควรที่จะเกิดขึ้นภายหลัง อีกทั้งเพลงมอญสำออยอีกจำนวนหนึ่งซึ่งคล้าย ก็มีได้ใช้เป็นเพลงประ โคมแต่อย่างใด

ตารางที่ 4 แจกแจงเสียงตก เพลงประจำสำออย ทำนองจากนายมงคล พงษ์เจริญ

หมายเลขบรรทัด	ตอน 1	ตอน 2	ตอน 3	ตอน 4
1 In	ด ม ด	C ม ช ร ร	D ช ช ช ช	E ล ด ม ด
2	ล ี ล ี	ม ช ร ร	ม ม ม ม	ล ด ม ด
3 A	ร ช ร ด	ม ด ล ด	ท ร ช ด	ล ช ฟ ร
4	ล ด ล ด	ร ด ร ด	ด ล ร ด	ช ม ล ฟ
5	ร ด ร ช	ม ช ร ร	ช ช ช ช	ฟ ม ม ร
6	ร ม ม ม	ม ช ร ร	ม ม ม ม	ท ร ช ด
7	ร ด ร ม	ม ด ล ด	ท ร ช ด	ด ช ช ช
8	ร ด ร ม	ร ด ร ด	ด ล ร ด	ม ฟ ล ล
9	ร ด ล ด	ม ช ร ร	ขึ้นแล้ว B	ล ล ล ล
10	ล ด ร ด	ร ด ล ด		ท ร ช ด
11 B	ล ร ช ม	ล ช ด ม		ด ช ช ช
12	ช ด ด ด	ล ช ด ม		ม ม ล ฟ
13	ร ด ร ด	ช ม ร ด		ช ช ร ม
14	ร ม ร ด	ล ด ร ด		ม ช ด ล
15	ร ม ร ด	ขึ้นแล้ว B		ด ช ม ฟ
16	ล ด ร ด *			ร ล ฟ ร **
			F	ร ร ร ล
				ช ฟ ร ล
				ช ฟ ร ล
				ช ฟ ร ล
				ช ร ฟ ร
				ฟ ร ล ร
				ช ม ช ล
				ช ฟ ล ร

จากตารางที่ 4 พบว่าบทเพลงมีเสียงตกแตกต่างกัน บรรเลงต่อเนื่องเป็นกลุ่มเดียวกันโดยแบ่งท่อนชัดเจน นักดนตรีได้ให้ข้อมูลทำนองที่บรรเลงซ้ำคล้ายสร้อย ด้านรูปแบบ โครงสร้างแบ่งออกเป็น 4 ตอน ตอนที่ 1-3 มีทำนองตอนท้ายบรรเลงซ้ำ และตอนที่ 2-4 มีการซ้ำทำนองตรงจังหวะแรก มีเสียงลูกตกเช่นเดียวกันซ้ำซ้อนไปมา ดังวิเคราะห์ในประเด็นต่างๆ ให้เห็นดังนี้

1) บันไดเสียง

จากการศึกษาพบว่าอยู่ในกลุ่มโน้ตที่สำคัญคือ ด-ร-ม - (ฟ) ซ-ล



ตำแหน่งเสียงที่ 1 2 3 4 5 6

ตำแหน่งเสียงที่ 4 เสียงฟา เป็นเสียงที่ใช้บ่อย พบบ้างตรงตำแหน่งเสียงลูกตกย่อยและลูกตกหลักในตอนี่ 4 ส่วนเสียงที่ พบเพียงตำแหน่งลูกตกย่อยบางจุดเท่านั้น

2) รูปแบบของเพลง

รูปแบบของเพลง ประจําสำออยเมื่อแจกแจงเสียงลูกตก แสดงให้เห็นถึงความเหมือนเมื่อตรวจสอบด้วยหน้าทับแล้วพบการซ้ำของเสียงลูกตก เป็นส่วนย่อยต่างๆ โดยสามารถแบ่งโครงสร้างออกเป็น 4 ตอนใหญ่ๆ และประกอบด้วย โครงสร้างย่อยๆ ดังนี้

ตอนที่ 1			ตอนที่ 2		ตอนที่ 3		ตอนที่ 4	
Intro A	A	BB	CC	BB	DD	BB	E	F

ตอนที่ 1 เป็นบทนำเข้าเพลงมีความยาว ประมาณสามวรรค และเข้าตัวเพลงส่วน A เมื่อหมดส่วน A ไม่ย้อนกลับ ต่อบรรทัดที่ 11 เป็นท่อน B อีกส่วนหนึ่งบรรเลงซ้ำสองครั้ง เรียกว่าท่อน “สำออย” โดยเรียกตามการซ้ำและความขอกย้อนของทำนอง (มงคล พงษ์เจริญ, สัมภาษณ์) ลักษณะการบรรเลงซ้ำท่อนต่อท้ายท่อน 1-3 นี้คล้ายกับเป็น “ท่อนสร้อย”

ตอนที่ 2 แบ่งเป็น 2 ท่อน คือท่อน C บรรเลง 2 เที้ยว แล้วต่อด้วยท่อน B 2 เที้ยว

ตอนที่ 3 แบ่งเป็น 2 ท่อน คือท่อน D บรรเลง 2 เที้ยว แล้วต่อด้วยท่อน B 2 เที้ยว

ตอนที่ 4 เห็นชัดว่ามีตอนเดียว แต่โดยนัยแบ่งออกเป็น 2 ท่อน คือ E และ F เป็นทำนองต่อเนื่องต่อกันไป โดยท่อน E สามารถตัดลงจบได้ และส่วนท่อน F เป็นทำนองที่ออกเพิ่มเติมแสดงการลงจบอย่างเพลงประจำทั่วไป

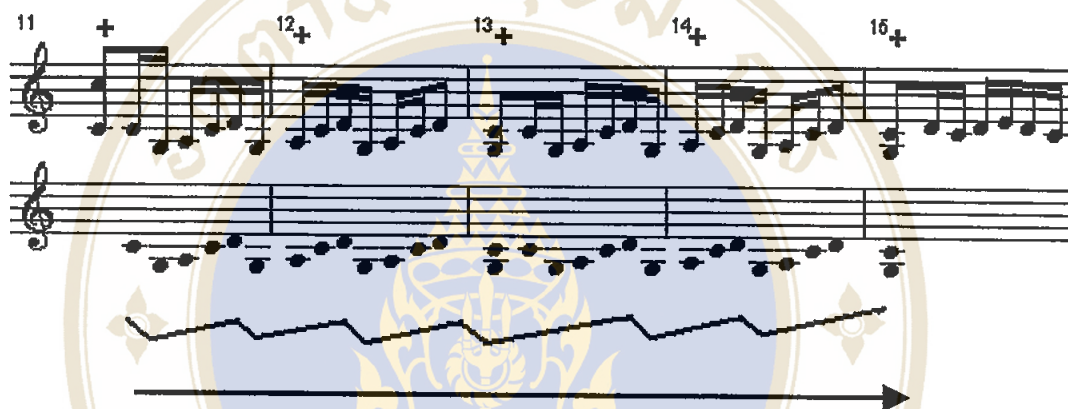


3) ทำนองบ่งชี้การหมดวรรคเพลง

พบทำนองที่บ่งชี้ถึงการหมดวรรคเพลงตามหน้าทับ แต่ทำนองที่พบสำหรับเพลงนี้ มิได้รู้สึกหมดวรรคเช่นเพลงทั่วไป ด้วยทำนองบางวรรคเป็นทั้งวรรคขึ้นและวรรคจบตามหน้าทับดังเช่น

ตัวอย่าง ตอนที่ 1 บรรทัดที่ 4 หรือ ระหว่างห้องที่ 11-15 มีเสียงตก ล-ด-ล-ด

การเคลื่อนที่ของแนวทำนองอยู่ในบริเวณศูนย์กลาง แสดงความซับซ้อนขึ้นลงลักษณะ ยกพื้นปลา โดยมีกลุ่มโน้ตขึ้นอยู่ที่เสียง “โด” ลักษณะทำนองมิได้บอกว่าหมดวรรคทีเดียว แต่ใช้ซ้ำๆ วนไปมา เกี้ยวพาราสีกันก่อนจะดำเนินไปสู่ทำนองใหม่ต่อไป



ตัวอย่าง ตอนที่ 1 บรรทัดที่ 10 หรือ ระหว่างห้องที่ 31-35 มีเสียงตก ล-ด-ร-ด

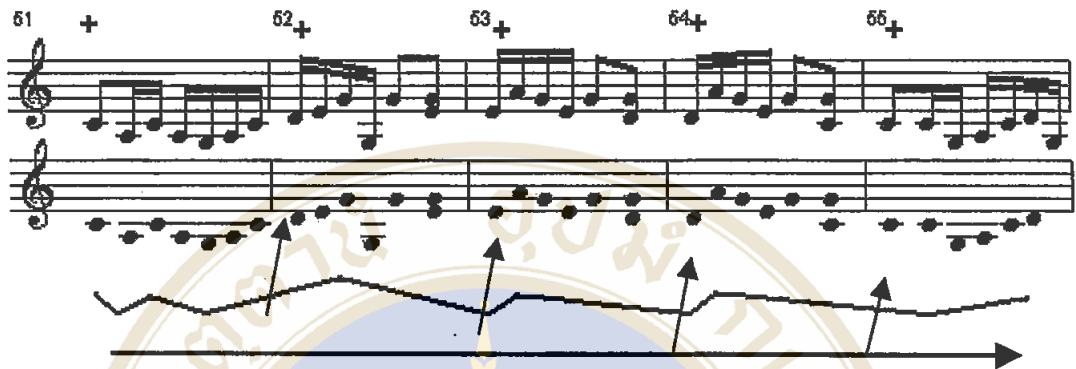
การเคลื่อนที่ของแนวทำนองอยู่ในบริเวณศูนย์กลาง แสดงความซับซ้อน ส่วนในห้องที่ 34 ลูกตกเสียงเร และใช้เสียงซอล เชื่อมเสียงมุ่งสู่ลูกตกเสียงโด โดยเฉพาะเป็นคู่แปดเป็นสัญญาณบอกถึงการจะเปลี่ยนผ่านไปสู่เรื่องราวที่ได้คลี่คลายออก



น่าสังเกตว่าทำนองบ่งชี้การหมดวรรคเพลง ในเพลงประจำสำออยนี้ มีลีลาที่ราบเรียบ ไม่ขึ้นสูงหรือลงต่ำมาก หากไหลขึ้นหรือลงก็จะดำเนินอย่างค่อยเป็นค่อยไป แล้วกลับมาอย่างที่ทำนองเดิม ใช้เสียงที่ค่อนข้างต่ำเปิดโอกาสให้นักดนตรีได้คิดทางดำเนินทำนอง ส่วนการใช้เสียงตกและมือฆ้องก็เกี้ยวพาราสีกันไปในหลายลักษณะ ดังตัวอย่างลักษณะการใช้กลุ่มเสียงไม่ต่างกันมาก

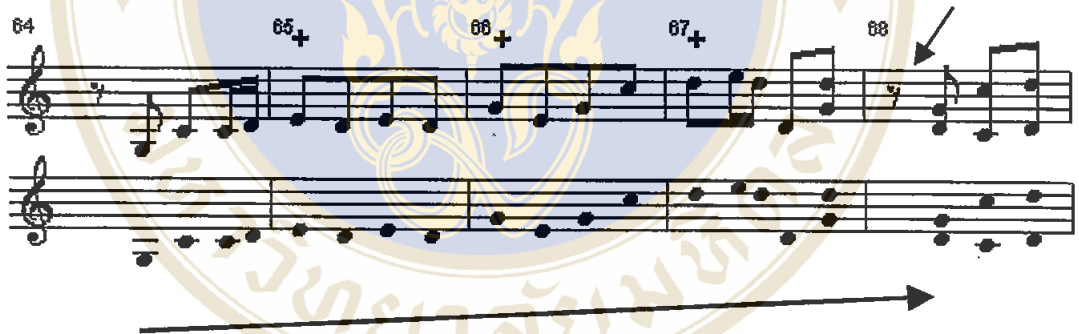
ตัวอย่าง ตอนที่ 1 บรรทัดที่ 14 หรือ ระหว่างห้องที่ 51-55 มีเสียงตก ร-ม-ร-ด

ลักษณะแนวทำนอง เป็นอีกตัวอย่างของลักษณะแนวทำนองที่เคลื่อนอยู่ในบริเวณศูนย์กลาง แสดงความขอกย้อน มีลักษณะทำนองที่ไล่เสียงได้ระดับเสียงอยู่ในช่วงเสียงแคบๆ



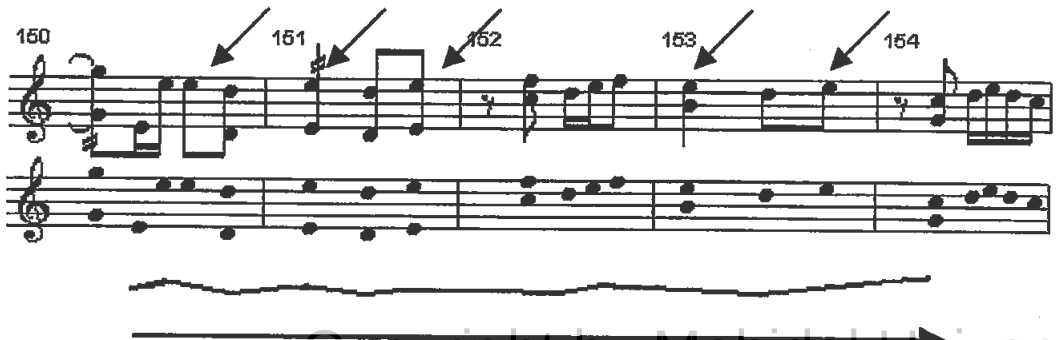
ตัวอย่าง ตอนที่ 2 บรรทัดที่ 2 (1-2) หรือ ตอนที่ 2 บรรทัดที่ 6(5-6) หรือ ระหว่างห้องที่ 64-67 (เช่นเดียวกับ 68-71) มีเสียงตก ม-ช-ร-ร

ทิศทางของทำนองเป็นแบบมุ่งสู่เสียงสูงและมีการลัดจังหวะเล็กน้อย ก่อนจะคลี่คลาย



ตัวอย่าง ตอนที่ 3 บรรทัดที่ 2 (หรือ 6) หรือ ระหว่างห้องที่ 150-154 มีเสียงตก ม-ม-ม-ม

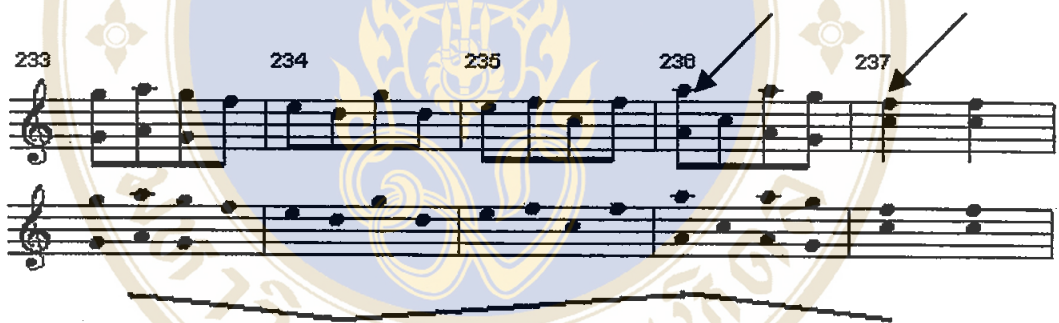
ทิศทางของทำนองเคลื่อนที่อยู่บริเวณศูนย์กลาง มีการกรอและลัดจังหวะบ้าง กลุ่มโน้ตอยู่ในช่วงเสียงสูง และก็มิได้แสดงการหมดวรรคที่ชัดเจน คล้ายจะเป็นกลุ่มทำนองที่มาเชื่อมต่อทำนองจริงเท่านั้น โดยมีเสียงตกขึ้นเสียงมี ทั้ง 4 เสียง มีลักษณะคล้าย “เท่า” ตามแบบเพลงทั่วไป



ตัวอย่าง ตอนที่ 4 บรรทัดที่ 6 (หรือ 10) หรือ ระหว่างห้องที่ 209-213 มีเสียงตก ท-ร-ช-ค
ทิศทางของทำนองลงแล้วขึ้นอยู่ในช่วงเสียงแคบๆ มิได้ห่างไปจากศูนย์กลางทำนอง
เป็นทำนองต่อเนื่องมีกระสวนจังหวะต่างๆ ใช้เสียงที่นำ เพื่อเชื่อมทำนองมุ่งสู่เสียงโด



ตัวอย่าง ตอนที่ 4 บรรทัดที่ 12 หรือ ระหว่างห้องที่ 233-237 มีเสียงตก ม-ม-ล-ฟ
ทิศทางของทำนองเคลื่อนลงแล้วขึ้นแล้วลงอีก ในห้องที่ 233-237 เพื่อผ่านเสียงไปสู่เสียง
ฟา ซึ่งไม่ใช่เสียงหลักในบันไดเสียง เป็นการชี้ถึงทางออกของทำนองสูงสุดที่เสียงลาสูง



ทำนองบ่งชี้การหมดวรรคให้หมายได้หลายลักษณะ อาทิ

- ชวนให้ค้นหาทางออกของเรื่องราวก่อนจะคลี่คลายในกลุ่มเสียงต่ำ
- ดำเนินต่อไปในทิศทางที่ราบเรียบ
- ขึ้น-ลงในกลุ่มช่วงเสียงที่แคบๆ อย่างเช่น เคลื่อนที่อย่างบันไดหรือฟันปลา เป็นต้น

หลายทำนองใช้ซ้ำกันทั้งเป็นทำนองหมดวรรคและไม่หมดวรรค อีกประการหนึ่ง
ทำนองหมดวรรคที่ยกตัวอย่างบางทำนอง ก็มีได้ให้ความรู้สีกว่าหมดวรรคเสียทีเดียว กลับเป็น
ทำนองที่นำทางให้เดินตามเพื่อการค้นหาลักษณะบางอย่าง

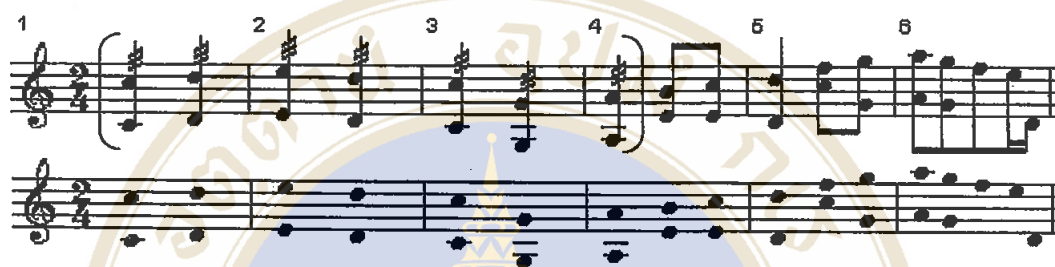
ด้วยเพลงประจำลำออสมีความยาวถึง 285 ห้องเพลง หรือ 45 จังหวะหน้าทับประจำวัด
นอกจากมีความยาวโดยตัวเพลงแล้วยังมีการบรรเลงซ้ำอีก ทำให้บทเพลงให้เวลาประโคมค่อนข้าง
นาน นักดนตรีใช้เป็นเพลงสำหรับอบอุ่นร่างกาย ทบทวนและติดกลอนการบรรเลง มีผู้ได้ทางเพลงนี้
ไม่มากนัก

4) ทำนองการขึ้นและลงจบเพลง

ทำนองการขึ้นเพลงมีความยาวหนึ่งจังหวะ ขึ้นสัญญาณด้วยเสียงตะโพน แล้วถึงขึ้นเพลง ด้วยการกรอเช่นเดียวกับเพลงประจำอื่นๆ เน้นย้ำการกรอ ก่อนที่จะเป็นทางขึ้น

ตัวอย่างการขึ้นเพลง ระหว่างห้องที่ 1-6 มีเสียงตก ค-ม-ค-ล-ร-ล

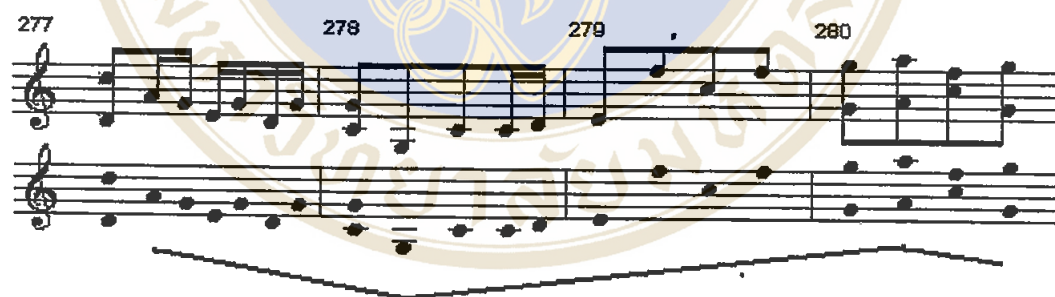
มีกระสวนจังหวะการขึ้นที่ซ้ำตามความประสงค์ ส่วนทิศทางของทำนองมีลักษณะเป็นแบบขึ้นแล้วลงติดต่อกัน 2 ครั้ง เป็นการไล่เรียงทำนองขึ้นลงอย่างมีทิศทาง



ทำนองการลงจบเพลง ใน 3 ห้องทำจะซ้ำตามความประสงค์

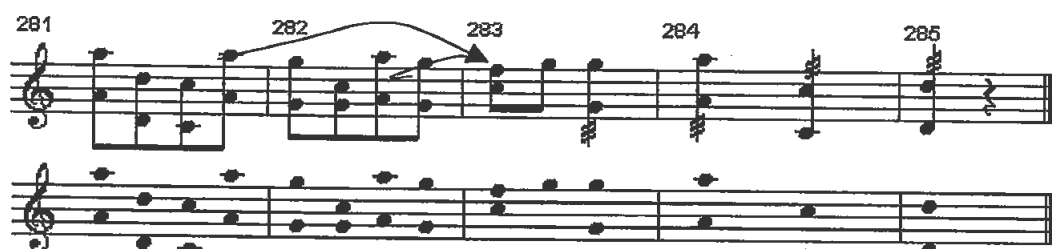
ตัวอย่างการลงจบเพลง ระหว่างห้องที่ 277-280 มีเสียงตก ค-ม-ซ

ทิศทางของทำนองมีลักษณะเคลื่อนที่ขึ้นแล้วลง แล้วขึ้นอีกครั้งหนึ่ง



ต่อเนื่องกันระหว่างห้องที่ 281-285 มีเสียงตก ล-ซ-ฟ-ล-ร

ทิศทางของทำนองเคลื่อนที่แล้วขึ้นเพื่อจบ โดยมีเสียงฟา นำเข้าแล้วเคลื่อนทำนองต่ำลง แล้วขึ้นโดยเน้น โน้ตลงจบ ซ-ล-ค-ร



5.5 วิเคราะห์เพลงประจำยาม

เพลงประจำยาม เป็นทำนองเพลงที่แยกจากกัน มีความยาว 188 ห้อง หรือ 34 รอบหน้าทับประจำวัด ประพันธ์โดย นายชื่น คุริยประณีต ใช้ประโคมแทนเพลงประจำหลัก

ตารางที่ 6 แจกแจงเสียงลูกตก เพลงประจำยาม ทำนองจากนายพินิจ ฉายสุวรรณ

หมายเลขบรรทัด	ตอน 1	ตอน 2	ตอน 3	ตอน 4
1 In	ค ี ม ี	B ค ี ค ี	C ค ี ค ี	E ค ี ค ี
2	ค ี ม ค	ค ี ค ี	ค ี ค ี	ค ี ค ี
3 A	ค ค ช ฟ	ค ค ค ค	ค ค ค ค	ค ค ค ค
4	ค ช ค ี	ค ี ค ี	ค ี ค ี	ค ี ค ี
5	ค ค ช ฟ	ค ค ค ค	D ค ค ค ค	ค ค ค ค
6	ค ช ค ี	ค ี ค ี	ค ี ค ี	ค ค ค ค
7	ค ค ช ฟ	ค ค ค ค	ค ค ค ค	ค ค ค ค
8	ค ค ค ค	ค ค ค ค	ค ค ค ค	ค ค ค ค
9	ค ค ค ค	ค ค ค ค	D ค ค ค ค	ค ค ค ค
10	ค ค ค ค	ค ค ค ค	ค ค ค ค	ค ค ค ค
11	ค ค ค ค	B ค ค ค ค	ค ค ค ค	ค ค ค ค
12	ค ค ค ค	ค ค ค ค	ค ค ค ค	ค ค ค ค
13	ค ค ค ค	ค ค ค ค	ค ค ค ค	ค ค ค ค
14	ค ค ค ค	ค ค ค ค	ค ค ค ค	ค ค ค ค

ย้าย 2-10

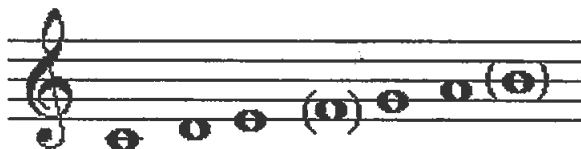
A บรรเลงซ้ำ 3-13

14	ค ค ค ค
----	---------

จากตารางที่ 6 พบว่าบทเพลงลูกตกตำแหน่งต่างๆ บอกทิศทางการขึ้น การแบ่งวรรคตอนอย่างเป็นสัดส่วนชัดเจน โดยพบว่าบทเพลงควรจัดโครงสร้างออกเป็น 4 ตอนใหญ่ๆ ตอนที่ 2 และ 3 เป็นเพลงจึงนำเข้ามาออกแทรกไว้ ตอนที่ 4 ตอนเดียวที่มีได้บรรเลงซ้ำ ในท่อน B มีการใช้ทำนองแทนเมื่อขึ้นกลับในบรรทัดที่ 11 และท่อน D ตอนท้ายเปลี่ยนลูกตกเพื่อเชื่อมไปตอนที่ 4 โดยจะดำเนินการวิเคราะห์ในประเด็นต่างๆ ดังต่อไปนี้

1) บันไดเสียง

จากการศึกษาพบว่าอยู่ในกลุ่มโน้ตที่สำคัญคือ ค-ร-ม-(ฟ)ซ-ล(ท)



ตำแหน่งเสียงที่ 1 2 3 4 5 6 7

เสียงฟา และเสียงที่ เป็นเสียงที่ใช้รอง พบเสียงลูกตกฟา มากในตอน 1 และเสียงลูกตกที่ มากในตอน 3 และ 4 ส่วนเสียงอื่นมีให้พบโดยทั่วไป

2) รูปแบบของเพลง

รูปแบบของเพลงประจํายาม เมื่อแจกแจงเสียงลูกตก สามารถแบ่งวรรคตอน จากความเหมือนและแตกต่างของลูกตก ทำให้สามารถแบ่งรูปแบบของเพลงออกได้เป็น 4 ตอนใหญ่ๆ ดังนี้

ตอนที่ 1		ตอนที่ 2		ตอนที่ 3		ตอนที่ 4
Intro A	A	B B	C	D D	E	

ตอนที่ 1 เป็นบทนำเข้าเพลงมีความยาว หนึ่งจังหวะหน้าทับและเข้าตัวเพลง หมดที่บรรทัดที่ 14 ส่วนบรรทัดที่ 15 เป็นการย้อนกลับ โดยไม่บรรเลงส่วนที่เป็นทำนองนำเข้าเพลง ตรงบรรทัดที่ 3 หลังจากย้อนแล้ว เมื่อจะเข้าท่อน B เปลี่ยนวรรคท้ายจากเสียงโด เป็นเสียงเร แต่ถ้าไม่บรรเลงต่อท่อน B ก็สามารถตัดลงจบได้ตรงนี้เลย เช่นเดียวกับเพลงประจําบ้าน

ตอนที่ 2 แบ่งเป็น 2 ท่อน มีทำนองขึ้นต้นที่เชื่อมต่อกับ A แต่ที่ขยกลับเปลี่ยนวรรคขึ้น

ตอนที่ 3 เป็น 2 กลุ่มย่อยโดยท่อน C ต่างไป ส่วนท่อน D บรรเลงซ้ำ 2 รอบ มีส่วนท้ายท่อน C ที่ขยกลับลูกตกเปลี่ยนไป จากเสียงมี เป็นเสียงโด เพื่อเข้าสู่ท่อน E

ตอนที่ 4 เป็นกลุ่มทำนองที่เชื่อมต่อมา 2 จังหวะเพื่อ เข้าทำนองลงจบ โดยมีทำนอง 4 จังหวะท้ายเช่นเดียวกับเพลงประจําวัดเป็นทำนองส่งท้ายเพื่อลงจบ

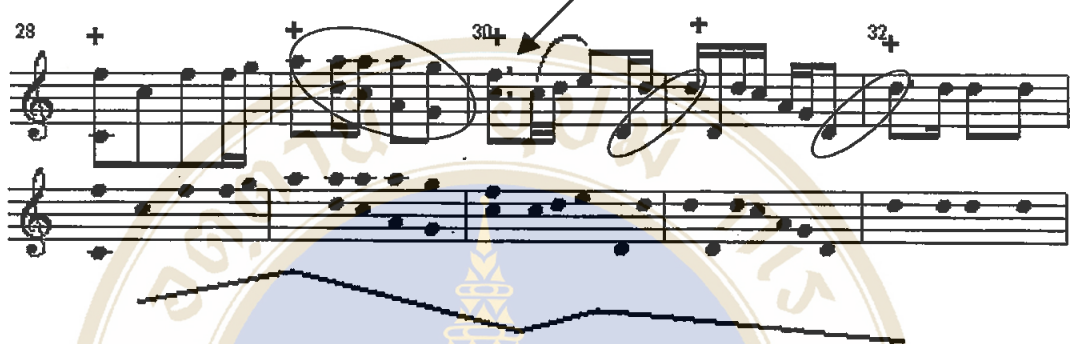
ในตอน 1 ใช้กลุ่มเสียงที่ครอบคลุมอยู่บริเวณกลุ่มเสียงฟา ส่วนตอนที่ 3 จึงหันมาใช้เสียงที่ โดยมีโครงสร้างและลีลาทำนองที่แตกต่างกัน เฉพาะตอนที่ 4 มีการซ้ำเสียงลูกตกอยู่มาก โดยเฉพาะ “ร-ค-ล-ม” ก่อนจะย้ายโทนเสียงสู่กลุ่มอื่นต่อไป ที่น่าสังเกตคือทำนองเดียวกันแต่เพื่อความเหมาะสมหลังการย้อน จะมีเปลี่ยนท้ายเพลงเพื่อบังสู่ทำนองอื่นต่อไป

3) ทำนองบ่งชี้การหมดวรรคเพลง

พบทำนองที่บ่งบอกถึงการหมดเพลง ทำนอง เป็นทำนองที่ซ้ำกัน เช่น

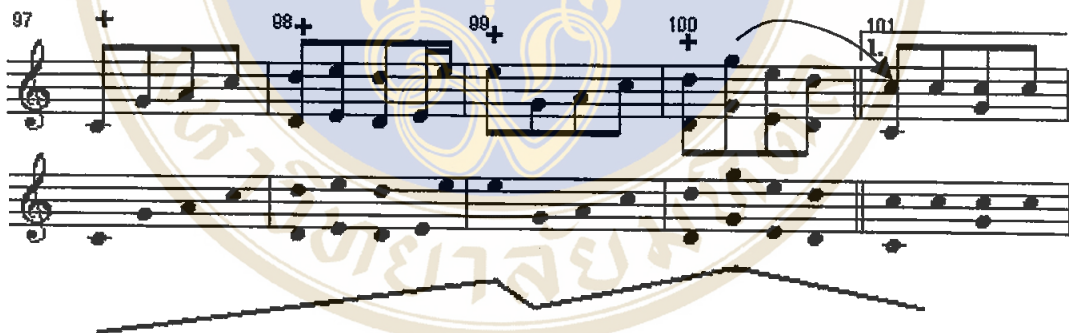
ตัวอย่าง ตอนที่ 1 บรรทัดที่ 8 หรือ ระหว่างห้องที่ 28-32 มีเสียงตก ล-ฟ-ร-ร

ทิศทางของทำนองเริ่มจากขึ้นแล้วลงอย่างต่อเนื่อง โดยมุ่งสู่เสียงเร ห้องที่ 30 มีการหลบหลุมเสียง(เสียงฟา) ทำให้เสียงขึ้นไปสูงเกินจริง ซึ่งทำนองควรจะต่ำลงแปดเสียง



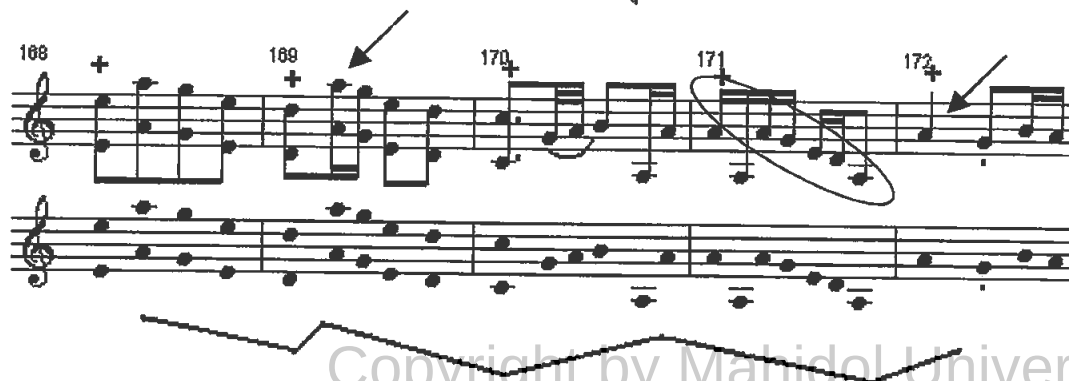
ตัวอย่าง ตอนที่ 2 บรรทัดที่ 10 หรือ ระหว่างห้องที่ 97-101 มีเสียงตก ร-ม-ร-ค

ทิศทางของทำนองคงเป็นแบบเคลื่อนที่ขึ้นแล้วลงอย่างมั่นคง ได้ระดับสูงสุดที่เสียงซอลสูง แล้วลงจบที่ระดับเสียงที่ 1 หรือเสียงโด



ตัวอย่าง ตอนที่ 4 บรรทัดที่ 8 หรือ ห้องที่ 168-172 มีเสียงตกต่อเนื่องกัน คือ ร-ค-ล-ล

ทิศทางของทำนองเคลื่อนที่ขึ้นลงอยู่ศูนย์กลาง โดยเน้นที่ระดับเสียงลา แล้วลงจบหรือหมดวรรค ทำนองในห้องที่ 171 มีการข้ามเสียงเพื่อหลบหลุมเสียง

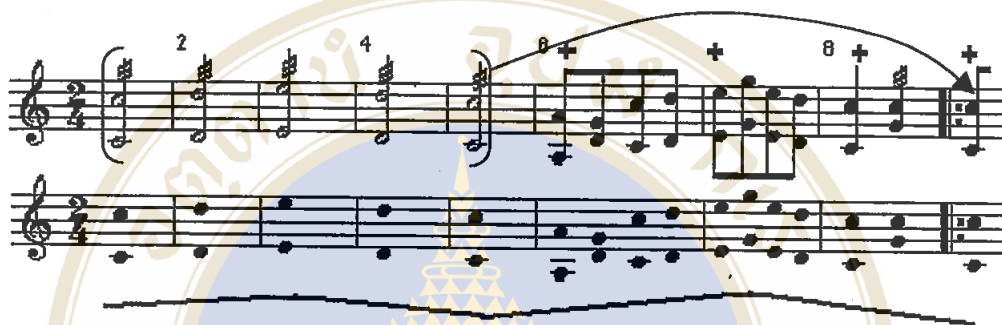


5) ทำนองการขึ้นและลงจบเพลง

ทำนองการขึ้นเพลง มีความยาวเท่ากับ 4 วรรค ใช้ความเร็วที่ช้าตามความเหมาะสมไม่ลงตัว โดยต้องขึ้นด้วยเสียงตะโพนส่วนในท้องที่ 6 จึงเริ่มมีจังหวะที่แน่นอน

ตัวอย่างการขึ้นเพลง ระหว่างห้องที่ 1-8 มีเสียงตก ค-ร-ม-ร-ค-ล-ม-ค

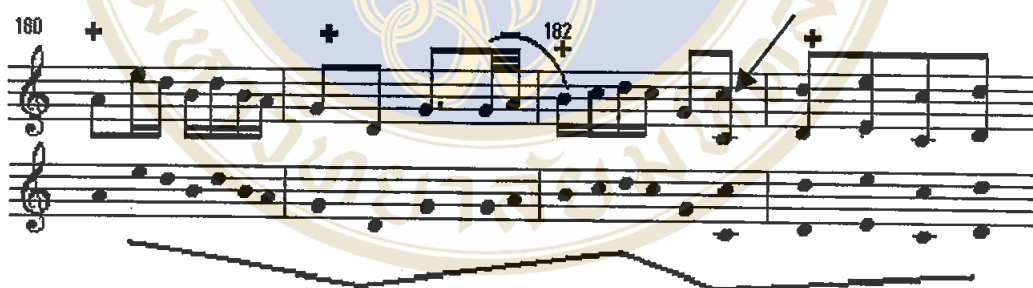
การดำเนินทำนองในช่วงแรกช้ามาก ทิศทางของทำนองเคลื่อนขึ้นลงไม่หนีศูนย์กลางมากนัก โดยแล้วผ่านเสียงตามลำดับไปสู่เสียงโด ซึ่งเป็นเสียงหลักในบันไดเสียง



ทำนองการลงจบเพลง มีจังหวะช้าลงท้ายเพลง โดยมีการสะบัดแล้วกรอโดยลดความเร็ว

ตัวอย่างการลงจบเพลง ระหว่างห้องที่ 180-183 มีเสียงตก ซ-ท-ร-

ทิศทางของทำนองเป็นการเคลื่อนลงแล้วขึ้นลงสู่เสียงที่ 1 และกำลังเคลื่อนขึ้นเล็กน้อย



ตัวอย่างต่อเนื่องกันการลงจบเพลง ระหว่างห้องที่ 184-188 มีเสียงตก ม-ร-ค-ม-ล

ทิศทางของทำนองค่อยเคลื่อนลงแล้วขึ้นโดยใช้เสียงที่ ห้อง 182 นำมาดึงความรู้สึกของการมุ่งสู่เสียงที่ 1 และใช้เสียงมี รองรับการยืดออกไปเน้นการลง เพิ่มขึ้นโดยกระสวนจังหวะที่ห่างมีทิศทางสูงขึ้นที่เสียง ร-ม-ซ-ล ในตอนท้าย



5.6 วิเคราะห์เพลงประจำศพ

เพลงประจำศพ มีความยาวต่อเนื่องกัน 125 ห้อง หรือ 24 รอบหน้าทับประจำวัด จากสำนวนและโครงสร้างน่าที่จะเป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นภายหลัง แต่ไม่ทราบประวัติความเป็นมา ใช้ประโคมศพในยามที่ไม่มีพิธีการสำคัญ โครงสร้างบางตอนไม่ครบจังหวะหน้าทับ ต้องซ้ำและเติมทำนองจึงจะครบเช่นเดียวกับประจำทางใหม่

ตารางที่ 6 แจกแจงเสียงลูกตก เพลงประจำศพ ทำนองจากนาคาหลง ฟังทองคำ

หมายเลขบรรทัด	ตอน 1	ตอน 2	ตอน 3	ตอน 4
1 In	ด	B ม ด ม ร	C ร ล ร ล	D ช ร ร ล
2	ม ล ม ค	ร ค ล ค	ช ฟ ม ช	ช ฟ ร ล
3 A	ล ค ม ค	ร ล ช ฟ	ร ล ช ฟ	ช ฟ ร ล
4	ช ฟ ม ช	ม ช ร ล	ม ช ร ล	ช ฟ ร ร
5	ร ล ช ฟ	ช ฟ ม ช	ช ฟ ร ล	ม ร ฟ ร
6	ม ช ร ล	ร ล ช ฟ	C' ร ล ช ฟ	ม ร ล ร
7	ช ฟ ร ล	B ม ด ม ร	ม ช ร ล	ค ม ช ล
8	ร ล ช ฟ	ร ค ล ค	ช ฟ ม ช	ช ฟ ล ร
9	ม ช ร ล	ร ล ช ฟ	ร ล ช ฟ	
10	ช ฟ ม ช	ม ช ร ล	ม ค ม ร *	
11	ร ล ช ฟ	ช ฟ ม ช		

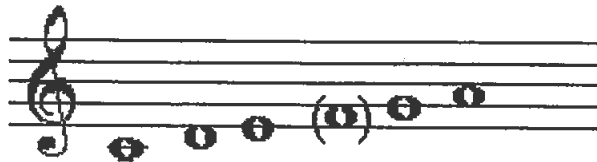
ย้อน A

* เพิ่มให้ครบจังหวะ ส่งเข้า D เพื่อลงจบ

จากตารางที่ 6 พบว่าบทเพลงมีเสียงตกเหมือนและแตกต่างกัน มีการแบ่งเป็นท่อนอย่างชัดเจน ท่อน A และ D ที่ไม่มีการบรรเลงซ้ำ และเสียงตกต่างๆ สามารถนำมาจัดแบ่งวรรคตอนที่ต่างและเหมือนกันได้ พบว่าบทเพลงควรจะแบ่งเป็น 4 ตอนใหญ่ๆ ที่น่าสังเกตคือตอนที่ 3 แบ่งเป็น C C' เพราะว่าท่อน C มีทำนองไม่ครบจังหวะหน้าทับ จำเป็นต้องซ้ำสองรอบแล้วเพิ่มทำนองอีกครั้งจังหวะหน้าทับโดยเพิ่มตรงบรรทัดที่ 10 (*) จึงทำให้มีทำนองครบจังหวะหน้าทับดังจะวิเคราะห์เพิ่มเติมในประเด็นต่อไป

1) บันไดเสียง

จากการศึกษาพบว่าอยู่ในกลุ่มโน้ตที่สำคัญคือ ค-ร-ม-(ฟ)ซ-ล



ตำแหน่งเสียงที่ 1 2 3 4 5 6

ตำแหน่งเสียงที่ 4 เป็นเสียงฟา ซึ่งใช้น้อยเช่นเดียวกับหลายๆ ที่เกิดขึ้นภายหลัง

2) รูปแบบของเพลง

รูปแบบของเพลง ประจำศพ เมื่อแจกแจงเสียงลูกตก แสดงให้เห็นการแบ่งวรรคและท่อนจากระดับเสียงที่เหมือนและแตกต่างของตำแหน่งเสียงตก ทำให้สามารถแบ่งรูปแบบของเพลงออกได้เป็น 4 ตอนใหญ่ๆ

ตอนที่ 1		ตอนที่ 2	ตอนที่ 3	ตอนที่ 4
Intro	A A	B B	C C'	D

ตอนที่ 1 เป็นบทนำเข้าเพลง มีความยาวประมาณครึ่งจังหวะหน้าทับและเข้าตัวเพลงพร้อมกับตั้งจังหวะ โดยบรรเลงขึ้นในท่อนนี้ ไม่รวมช่วงขึ้นเพลง

ตอนที่ 2 เป็นท่อน B บรรเลงซ้ำ 2 เทียบ

ตอนที่ 3 แบ่งเป็นท่อน C และ C' โดยเฉพาะ C' มีตอนท้ายที่เพิ่มขึ้นอีกครั้งจังหวะเพื่อให้ครบจังหวะหน้าทับ และเพื่อส่งทำนองเข้าตอนที่ 4 ต่อไป

ตอนที่ 4 เป็นท่อน D บรรเลงรอบเดียวแล้วลงจบ หรือออกเพลงต่างๆ ต่อไป

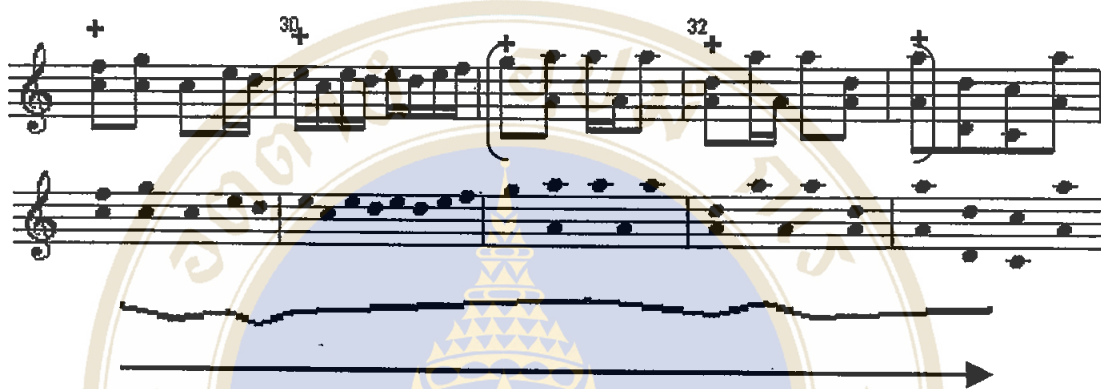
ช่วงเพลงขึ้นนี้บางสำนวนแตกต่างกันในลีลาจังหวะไปบ้าง แต่เมื่อเริ่มเข้าจังหวะก็มีสอดคล้องกัน บางสำนักไม่เข้าตอนที่ 1 ก็มี ตอนที่ 1 - 3 หน้าทับสุดท้ายของท่อนมีทำนองในลักษณะเช่นเดียวกัน เพิ่มและเปลี่ยนเฉพาะตอนที่ 4 ก่อนจะออกตอนที่ 4 ซึ่งมีลีลาคล้ายเพลงประจำทางอื่นๆ

3). ทำนองบ่งชี้การหมดวรรคเพลง

พบทำนองที่บ่งบอกถึงการหมดเพลง ทำนอง เป็นทำนองที่ซ้ำกัน เช่น

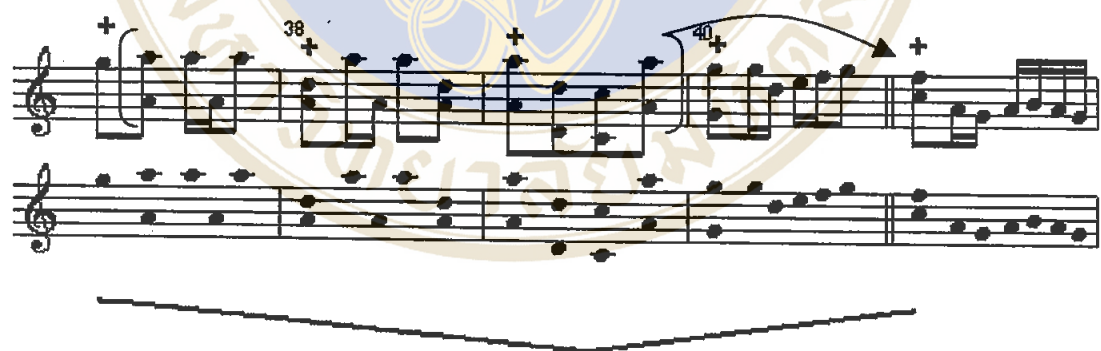
ตัวอย่าง ตอนที่ 1 บรรทัดที่ 9 หรือ ระหว่างห้องที่ 30-33 มีเสียงตก ม-ซ-ร-ล

ทิศทางของทำนองอยู่ในแนวระนาบเคลื่อนที่อยู่บริเวณศูนย์กลาง ห้องที่ 31 แสดงลักษณะการใช้มือฆ้องที่กระโดดเสียง โดยขึ้นเสียงอยู่ที่เสียงลา



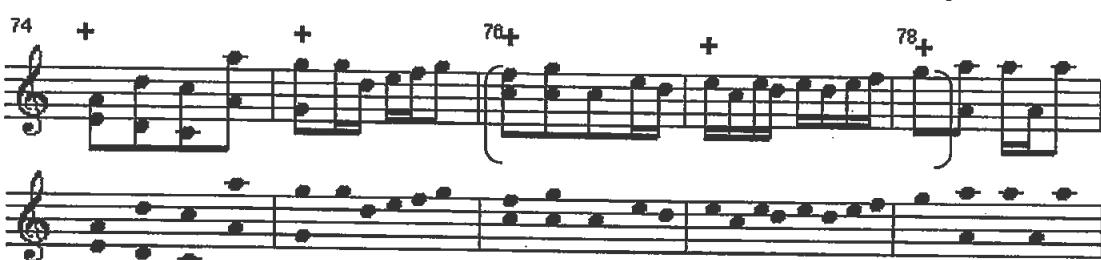
ตัวอย่าง ตอนที่ 1 บรรทัดที่ 11 หรือ ระหว่างห้อง 38-41 มีเสียงตก ร-ล-ซ-ฟ

สำนวนนี้ใช้มากเป็นพิเศษในการส่งท้ายแต่ละท่อน มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองลงแล้วขึ้น ข้ำเสียงลาแล้วมุ่งสู่เสียงฟา



ตัวอย่าง ตอนที่ 3 บรรทัดที่ 2 หรือ ระหว่างห้อง 75-78 มีเสียงตก ซ-ฟ-ม-ซ

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเป็นแบบลงแล้วขึ้น อย่างช้าๆ เคลื่อนที่อยู่ในช่วงแคบๆ

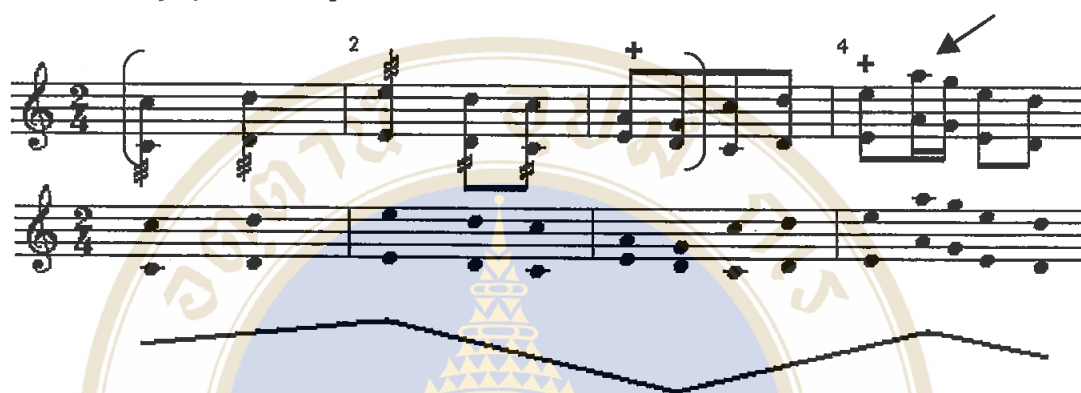


4). ทำนองการขึ้นและลงจบเพลง

ทำนองการขึ้นเพลง ยังคงเริ่มซ้ำๆ มีความยาว 2 วรรค ในตอนต้น

ตัวอย่างทำนองการขึ้นเพลง ระหว่างห้อง 1-4 เสียงลูกตก ค-ม-ล-ม

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง เป็นเคลื่อนที่ขึ้นเล็กน้อยอย่างช้าๆ ก่อนจะเคลื่อนลง แล้วเคลื่อนขึ้นสูงสุดที่เสียงลาสูง เป็นการผ่านของเสียงเพื่อจะมาลงที่เสียงเริ่มคือเสียงโด ห้องที่ 5



ต่อเนื่องตัวอย่างทำนองการขึ้นเพลง ระหว่างห้อง 5-8 เสียงลูกตก ค-ล-ค-ม



ทำนองการขึ้นเพลงนี้ มีทั้งบางสำนวนใช้แบบ โน้ตตัวดำทั้งในห้องที่ 1 และ 2 คือยืดอกออกไปแล้ว มาลงตรงห้องที่ 3 เช่นกัน

ทำนองการลงจบเพลง มีจังหวะช้าลงใน 2 ห้องท้าย มีการกรอ แล้วลงความเร็วลง
ตัวอย่างทำนองการลงจบ ระหว่างห้องที่ 118 -120 เสียงลูกตก ค-ม-ซ ต่อด้วย
ตัวอย่างทำนองการลงจบต่อเนื่อง ระหว่างห้องที่ 121-125 เสียงลูกตก ล-ซ-ฟ-ล-ร
ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเคลื่อนลงแล้วขึ้นอย่างต่อเนื่อง แม้จะพบว่าสูงๆ ต่ำๆ นำ
ทำนองมาด้วยเสียงฟาและเสียงลา แล้วไหลต่ำลงถึงฟา แล้วค่อยๆ ขึ้นด้วยทำนอง ซ-ล-ด-ร เพื่อลงจบ
แม้จะเห็นว่าฟาเป็นเสียงสูง ด้วยเพราะเป็นการหลบหลุมเสียงที่ขาดไป

ต่อเนื่องกัน ห้องที่ 121-125

เค้าโครงทำนองของขึ้นและลงจบเพลงนี้ แม้จะต่างจากทางเพลงอื่นๆ แต่ก็มิได้ต่างกัน
มา ลักษณะการใช้มือฆ้องและข้อจำกัดของฆ้องมอญ ยังคงเป็นข้อกำหนดที่ทำให้ลีลาของสำนวน
เพลงซึ่งผูกเกี่ยวพันต่อเนื่องกัน

5.7 เปรียบเทียบเพลงประจำ

จากการวิเคราะห์เพลงประจำทั้ง 6 เพลง พบว่าบทเพลงมีลักษณะที่มีแบบเฉพาะและแตกต่างกันไป โดยประเด็นที่เหมือนกันหรือคล้ายคลึงกันมีลักษณะโดยมีผลการศึกษาเปรียบเทียบดังนี้

1) บันไดเสียง (Mode)

เพลงประจำทุกเพลงใช้บันไดเสียงในกลุ่มตัวโน้ต 5 เสียงหลักและมีเสียงที่ 6 รองลงมา ซึ่งได้วงเล็บไว้ โดยพบว่าเพลงประจำใช้บันไดเสียงเช่นเดียวกัน คือ 6 แต่มีเสียงรองต่างกัน

เพลงประจำวัด	ใช้บันไดเสียง ค-ร-ม - ซ-ล (ท)
เพลงประจำบ้าน	ใช้บันไดเสียง ฟ-ซ-ล - ค-ร (ม)
	หรือ ใช้บันไดเสียง ค-ร-ม - ซ-ล (ท)
เพลงประจำทางใหม่	ใช้บันไดเสียง ค-ร-ม - (ฟ) ซ-ล
เพลงประจำลำออย	ใช้บันไดเสียง ค-ร-ม - (ฟ) ซ-ล
เพลงประจำยาม	ใช้บันไดเสียง ค-ร-ม - (ฟ) ซ-ล (ท)
เพลงประจำศพ	ใช้บันไดเสียง ค-ร-ม - (ฟ) ซ-ล

จากบันไดเสียงที่ใช้ในเพลงประจำทางต่างๆ พบว่าบันไดเสียงที่ใช้มี 2 แบบ คือแบบ 6 เสียง 2 แบบ ได้แก่ “ค-ร-ม - ซ-ล (ท) และ ค-ร-ม - (ฟ) ซ-ล” และแบบ 7 เสียง 1 แบบ ได้แก่ “ค-ร-ม - (ฟ) ซ-ล (ท)” ทั้งนี้จะสังเกตเห็นว่าเพลงประจำบ้านใช้บันไดเสียงต่างออกไปจากเพลงอื่น โดยมีระดับเสียงสูงกว่าเพลงอื่น 3 เสียง แต่เมื่อเลื่อนระดับเสียงลงมาพบว่าจะมีระดับเสียงเช่นเดียวกับเพลงเพลงประจำวัด ดังนั้นประจําบ้านและประจําวัดจึงเป็นบันไดเสียงเดียวกัน

ส่วนเพลงประจำทางอื่นๆ นิยมใช้บันไดเสียงอีกกลุ่มหนึ่งคือ “ค-ร-ม - (ฟ) ซ-ล” ที่ใช้ “เสียงฟา” แทน “เสียงที” ในกลุ่มแรก และการใช้กลุ่มเสียงที่ต่างกันอย่างชัดเจนนี้ยังเป็นเหตุผลที่เด่นชัดในการแยกกลุ่มของเพลงได้ ดังเพลงประจำบ้านและประจําวัดจะอยู่ในกลุ่มเพลงมอญเก่าของเดิม และเพลงที่เกิดขึ้นภายหลังจะมีกลุ่มบันไดเสียงต่างออกไป

นอกจากนี้เพลงประจำยามยังเป็นอีกตัวอย่างของการผสมผสาน ทำนองไทยกับมอญ ด้วยใช้บันไดเสียงครบทั้ง 7 เสียง โดยมีเสียงที่ผ่านมาในตอนต้นที่ 3 ของเพลงซึ่งเป็นเพลงออกฉิ่งพระฉัน

2) รูปแบบของเพลง (Form)

เพลงประจำต่างๆ มิได้มีการแบ่งวรรคตอนชัดเจนอย่างอย่างเพลงเถาทั่วไป แต่จากการวิเคราะห์พบว่าเพลงในระยะแรกเท่านั้นที่มีได้แบ่งเป็นท่อนชัดเจน ส่วนเพลงที่เกิดขึ้นภายหลังมีการแบ่งเป็นท่อนต่างๆ ทั้งที่ชัดเจนและไม่ชัดเจน และยังคงใช้หน้าทับเป็นเครื่องมือในการวัดความถูกต้อง

ระหว่างการวิเคราะห์บันไดเสียง เมื่อเลื่อนระดับเสียงเพลงประจำบ้านให้เท่าประจำวัด คือ เลื่อนระดับเสียงฟาของเพลงประจำบ้านลงมาเป็นเสียงโด และเปรียบเทียบลงในตารางแจกแจงเสียง ลูกตก พบว่าเพลงประจำบ้านมีเสียงลูกตกส่วนหนึ่งเช่นเดียวกับเพลงประจำวัด โดยเพลงประจำบ้าน ท่อน A บรรทัดที่ 1-4 เท่านั้นที่ต่างออกไป เริ่มตั้งแต่บรรทัดที่ 5 เป็นต้นไปแต่ไม่รวมท่อน D ของเพลง ประจำบ้านก็คือ เพลงประจำวัดท่อน C-G เท่ากับประจำบ้าน ท่อน A -C ดังตารางเปรียบเทียบรูปแบบ เพลงประจำวัดและเพลงประจำบ้าน ดังผังต่อไปนี้

ประจำวัด	Intro A	A	B	C C'	D E	F G	
ประจำบ้าน		Intro A	A		B	C	D

ดังนั้นเมื่อเรียนเพลงใดเพลงหนึ่ง นักดนตรีก็สามารถจะได้ทำนองอีกเพลงหนึ่งได้ หรือ ต่ออีกนิดหน่อยเท่านั้น และการย้ายบันไดเสียงโดยที่ทำนองยังคงเดิมทำให้นักดนตรีมีโอกาสสังสรรค์ และเปรียบเทียบมือซ้อง ฟังการดำเนินกลอนใน โอกาสต่างๆ เป็นการเพิ่มพูนความรู้และฝึกไหวพริบ ไปในตัว

เนื่องจากเพลงประจำทุกเพลง ไม่นิยมเรียกลักษณะการแบ่ง โดยใช้ศัพท์เฉพาะแต่อย่างใด ชัดเจน ดังนั้นการวิจัยครั้งนี้จึงกำหนดให้เรียกส่วนที่ใหญ่ที่สุด แบ่งเป็น 4 ตอน ในแต่ละตอนอาจเป็น ท่อนเดียวหรือมีท่อนย่อยประมาณ 2-3 ท่อน กระนั้นบางเพลงก็แบ่งท่อนชัดเจนและบรรเลงซ้ำ 2 รอบ เว้นแต่ตอนที่ 4 ไม่นิยมบรรเลงซ้ำแต่อย่างใด หากย้อนก็กลับต้นเพลงทั้งเพลงหรือบรรเลงออกเพลง อื่นต่อไป ส่วนตอนที่ 1 มีบทบาทเสนอขึ้นมาก่อนทุกเพลง โดยมีรูปแบบคล้ายคลึงกันดังผังต่อไปนี้

ตอนที่ 1		ตอนที่ 2		ตอนที่ 3		ตอนที่ 4
A	A'	B	B'	C	C'	E

นอกจากนี้ยังพบส่วนที่เหมือนและแตกต่างกันในรายละเอียดเช่น

1. เพลงประจำบ้านมีส่วนเพิ่มเติมขึ้นมา คือท่อน D ใช้เมื่อต้องการบรรเลงย้อนกลับแต่ ไม่ใช้กลับต้นเพลง คือย้อนกลับประมาณสามในสี่ของเพลง
2. เพลงประจำทางใหม่ ตอนที่ 2 และตอนที่ 4 มีทำนองกินมาอย่างละครึ่งจังหวะแต่เมื่อ บรรเลงรวมกันก็ทำให้จังหวะนั้นครบตามหน้าทับได้พอดี เช่น เดียวกับเพลงประจำศพ ที่พบว่าตอนที่ 1 และ 3 มีทำนองขาดไป ตอนที่ 1 จึงต้องบรรเลงย้อน 2 รอบ ส่วนตอนที่ 3 เมื่อย้อนแล้วเพิ่มอีก ครึ่งหน้าทับ ก่อนเข้าตอนที่ 4 จึงครบจังหวะหน้าทับพอดี

3. เพลงประจำลำออย ในท่อน B เป็นส่วนที่ต่อท้ายในตอนทั้งที่ 1 2 และ 3 ต้องกลับมาขึ้นก่อนที่จะไปท่อนอื่นๆ ได้ต่อไป การย้อนลักษณะนี้ไม่พบในเพลงประจำอื่นๆ ซึ่งคล้ายท่อนสร้อย และท่อน B นี้ยังกลุ่มมีเสียงต่ำออกด้วย มีการเคลื่อนที่ของทำนองอยู่บริเวณศูนย์กลาง

4. ตอนที่ 4 ของเพลงประจำท่อนใหม่ มีทำนองที่คล้ายคลึงกันมีลักษณะขึ้นเสียงใกล้เคียงกันจะถึงหน้าทับลงจบ เป็นการใช้มือฆ้องหลบหลุมเสียง โดยการกระทบคู่แทนเสียงหรือถ่างมือและขึ้นเสียง สังเกตได้เด่นชัดจากการให้เสียงตกซ้ำๆ กัน เช่น

เพลงประจำวัด ตอนที่ 4 ท่อน F บรรทัดที่ 1-4

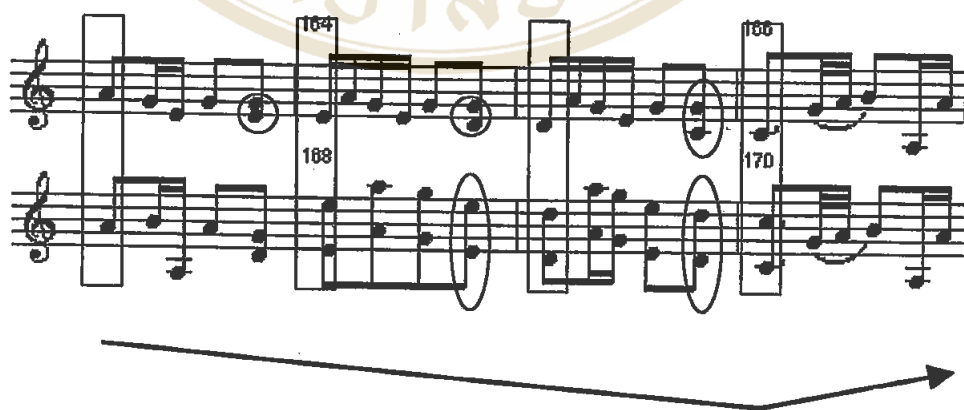
เพลงประจำบ้าน ตอนที่ 3 ท่อน C บรรทัดที่ 1-4

เพลงประจำลำออย ตอนที่ 4 ท่อน F บรรทัดที่ 1-4

เพลงประจำยาม ตอนที่ 4 ท่อน E บรรทัดที่ 5-8

เพลงประจำศพ ตอนที่ 4 ท่อน D บรรทัดที่ 1-4

ทำนองเพลงต่างๆ ที่กล่าวมาจะมีลักษณะเสียงตกซ้ำกัน และทำนองก็ซ้ำกันแต่ก็มีบางทำนองที่ต่างออกไป แต่เสียงตกยังคงเดิมประมาณ 1 หน้าทับ แต่ในระยะ 2 หน้าทับนี้ เป็นทำนองที่เกี่ยวข้องกัน มีเสียงตกซ้ำกันแต่กลับมีทำนองต่างกัน แต่ที่ใช้มือฆ้องกระทบคู่ไล่ลำดับเสียง เช่น “ลา-มี-เร-โค” แล้วกลับไว้ที่เสียงลา ดังจะเห็นได้จากทิศทางการเคลื่อนที่ลงแล้วขึ้น เช่น ในตอนที่ 4 ของเพลงประจำยาม ทำนองจากนายพินิจ นายสุวรรณ ระหว่างห้องที่ 165-166 มีเสียงตก ซ้ำกับห้องที่ 167-170 ทั้งที่ทำนองต่างกัน แต่ทิศทางการเคลื่อนที่ยังคงเดิม ซึ่งจะพบลักษณะนี้ในเพลงประจำต่างๆ

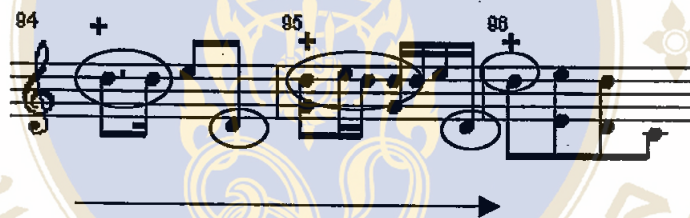


ลักษณะดังกล่าวยังแสดงให้เห็นถึงการใช่มือฆ้อง ที่ต่างกันแต่มีทิศทางและเสียงตกเดียวกัน หรือเรียกว่าให้มือแทน เป็นสิ่งสมมือฆ้องเพื่อนำไปใช้ในโอกาสอื่นๆ ต่อไป ถ้าหากได้ลงมือปฏิบัติก็ยิ่งพบว่า เป็นการพักแขนโดยการเปลี่ยนท่าทางการตีฆ้องไปในตัวด้วย

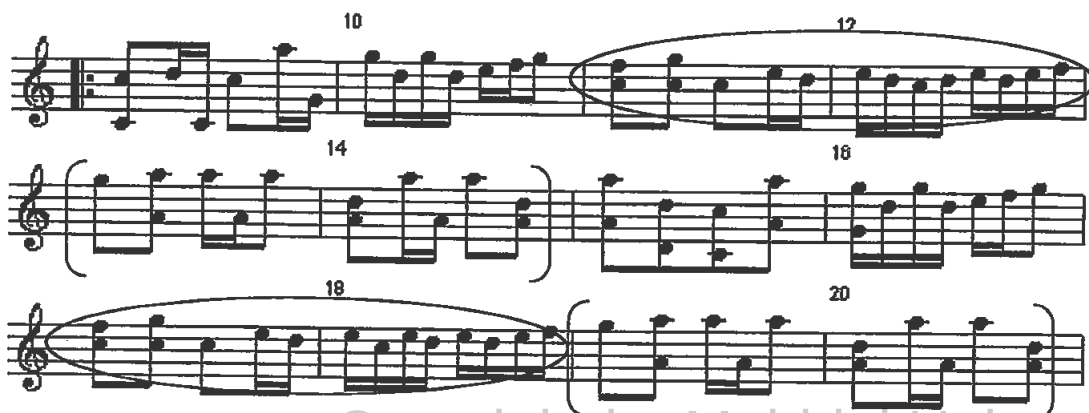
3) ทำนองบ่งชี้การหมดวรรคเพลง (Melodic Section Ending)

พบทำนองที่บ่งชี้ถึงการหมดวรรคและทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองมีลักษณะต่างกัน ทั้งในเพลงเดียวกันและต่างเพลง ผู้วิจัยพบทำนองที่หมดวรรคมากมาย หลายทำนองใช้ในเพลงหนึ่ง แต่อีกเพลงหนึ่งกับมีหน้าที่ต่างออกไป หรือในเพลงเดียวกันบางครั้งก็ใช้ขึ้นจังหวะหน้าทับแต่อย่างมากกลับใช้เมื่อหมดวรรคเพลง ดังนั้นจึงไม่พบทำนองที่โดดเด่นพอที่จะอธิบายได้ถึงลักษณะร่วมที่เป็นทำนองบ่งชี้การหมดวรรคได้ แม้จะมีเสียงลูกตกคล้ายคลึงกันในบันไดเสียง แต่ทำนองต่างๆ ก็อยู่บนฐานของเสียงลูกตกเป็นผู้กำหนดทิศทางของทำนองที่นำมาเชื่อมต่อ ทำนองที่พบมากในระยะสั้นๆ เป็นการขึ้นเสียงในลักษณะ “เท่า” ก็มีในทุกๆ เพลง เช่น

ตัวอย่างทำนองขึ้นเสียงในเพลงประจำทางใหม่ ทำนองจากนายสุชิน คล้ายมุข ระหว่างห้องที่ 94- 96 ที่ขึ้นเสียงเรในลักษณะเท่าสั้นๆ หรือยาว คล้ายจะเป็นการเดิมทำนองให้ครบจังหวะหน้าทับมากกว่า เพราะมิได้ทำให้ทิศทางของทำนองเปลี่ยนแปลงไปแต่อย่างใด การใช้เท่าเต็มเต็มนี้ นิยมเพิ่มให้ทำนองครบจังหวะ โดยไม่เสียงทิศทางของทำนอง เพราะเป็นการขึ้นเสียง “เร” ดังเช่น



ทั้งนี้ทำนองที่เกิดขึ้นเป็นทำนองที่ใช้บ่อยในโอกาสที่สามารถเลือกนำไปใช้ต่างกัน และทำนองของเพลงประจำวัดและประจำบ้านจะถูกนำไปใช้หรือดัดแปลงในประจำอื่น ตามแต่จะเห็นสมควร ดังเห็นได้จากทำนองเดียวกันสามารถนำมาอยู่วรรคหน้าและยังนำกลับไปอยู่วรรคหลังเมื่อทำนองนั้นย้อนกลับมาอีกครั้งหนึ่งดังเช่น เพลงประจำศพ ทำนองจากนายกาหลง ฟังทองคำ ทำนองที่ใช้ซ้ำมีเพียงสามวรรคแตเมื่อนำมาบรรเลงซ้ำกัน จึงทำให้ครบจังหวะหน้าทับดังตัวอย่าง



4) ทำนองการขึ้นและลงจบเพลง (Melodic Introduction and Melodic Final)

เพลงประจำทุกเพลง ใช้ตะโพนมอญให้สัญญาณขึ้นเพลงก่อน มีทำนองที่ซ้ำมากทั้งนี้ขึ้นกับการฝึกซ้อมและปรับวง ตามแต่ตกลงกันภายในวงและความรู้สึกของการบรรเลง หรือตามความประสงค์ของผู้บรรเลงระนาดเอก ซึ่งสัมพันธ์กับผู้บรรเลงตะโพน ทำนองช่วงขึ้นซ้ำๆ นี้มีความยาวโดยประมาณ 1-3 วรรค จึงเข้าทางพื้นหรืออาจเริ่มตั้งจังหวะ โดยมีเพียงประจำบ้านเท่านั้น ที่ใช้หน้าทับประจำบ้าน ส่วนเพลงประจำอื่นๆ ใช้หน้าทับประจำวัด

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองการขึ้นเพลง มีหลายรูปแบบทั้งเคลื่อนจากต่ำไปสูงและสูงมาต่ำ โดยเริ่มจากการกรอซ้ำๆ ไล่ระดับเสียงคล้ายกันหลายเพลง นอกจากนี้บางทำนองยังคล้ายกับล้อเลียน เช่น เพลงประจำวัดและประจำบ้าน ทั้งบันไดเสียงเดียวกันและต่างบันไดเสียงก็มีทิศทางของทำนองที่ต่างกัน ดังตัวอย่างทำนองประจำวัดจากนายวิเชียร นาวาดิษฐ์ และทำนองประจำบ้านจากนายกิตติพงษ์ มีป้อม ดังนี้

ประจำวัด

ทิศทางประจำวัด

ประจำบ้าน

ประจำบ้าน
เสียงเดียวกัน

ทิศทางประจำบ้าน

จากทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง เห็นได้ชัดว่ามีทิศทางที่กลับกันในช่วงของการนำเข้าเพลง เช่นเดียวกันตัวอย่าง เพลงประจำวัดจากนายวิเชียร นาวาดิษฐ์ กับประจำทางใหม่ทำนองจาก นายสุชิน คล้ายมุข

ประจำวัด

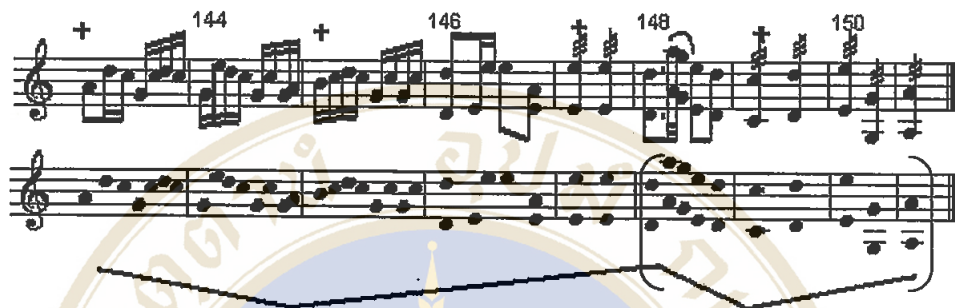
ทิศทางประจำวัด

ประจำทางใหม่

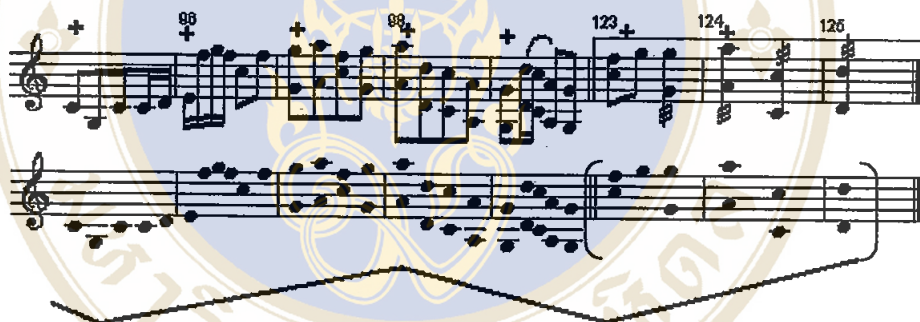
ทิศทางประจำทางใหม่

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองการลงจบเพลง พบลักษณะร่วมช่วงท้ายของทำนองลงจบมักจะเป็นการเคลื่อนที่สูงขึ้นในลักษณะเช่นเดียวกันหมด โดยมีลักษณะเช่นเดียวกับเพลงประจำวัดและประจำบ้าน

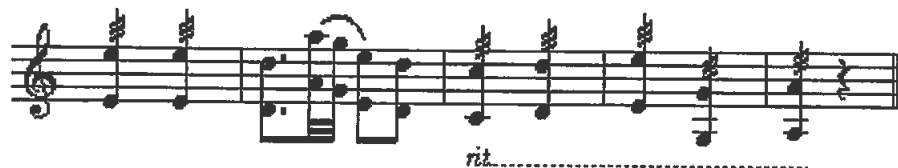
ตัวอย่างทำนองลงจบเพลงที่คล้ายกันจากเพลงประจำวัด ระหว่างห้องที่ 143-150



ตัวอย่างทำนองการลงจบที่คล้ายกันจากเพลงประจำบ้านระหว่างห้องที่ 95-99, 123-125



จากการเปรียบเทียบ พบว่าการลงจบของเพลงประจำทั้ง 6 เพลงมีลักษณะของลีลาทำนองลงจบในรูปแบบเดียวกัน โดยเฉพาะการถอนหรือการชักจังหวะลดความเร็วช้าลงก่อนถึง 4-5 ห้องสุดท้าย โดยการนำเข้ามาของเสียงฟา ก่อนพบทำนองลักษณะอย่างเดียวกันคือ



“-ม-ร -ลชม -ร-ด -ร -ม -ซ -ล” และลดความเร็วก่อนลงจบ ตามแต่ตกลงหรือชักซ้อม ประกอบกับเสียงตะโพนหนุนๆ เช่นตอนขึ้น

ลักษณะโดยรวมของเพลงประจำ มีลีลาที่ดำเนินไปในลักษณะที่เรียบง่ายร้อยเรียงเกี่ยวพันกันไป ตามลักษณะของเพลงพิธีกรรม ทั้งโทนเสียงที่กว้างและใช้มือฆ้องที่ครอบกลมลูกฆ้อง ตามหน้าที่ของเครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองหลัก เพื่อให้เครื่องอื่นอาศัยคิดทางบรรเลงของตน และด้วยเป็นเพลงมีความยาว จึงเหมาะที่จะใช้ฝึกความอดทน ฝึกฝนการดันทางเครื่อง หรืออีกนัยหนึ่งเป็นการฝึกสมาธิขณะบรรเลง

จากการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะและเปรียบเทียบ โครงสร้างและทิศทางการทำนองเพลงประจำ ทำให้พบลักษณะร่วมทางดนตรีอันของเพลงประจำดังต่อไปนี้

1. มีบันไดเสียง 2 แบบ แบบ 6 เสียงมี 2 ลักษณะ ได้แก่ ค-ร-ม-(ฟ)-ซ-ล และ ค-ร-ม-ซ-ล-(ท) และ 7 เสียงคือ ค-ร-ม-(ฟ)-ซ-ล-(ท) โดยใช้เสียงหลัก 5 เสียง เสียงรอง 1-2 เสียง ไม่มีการเปลี่ยนบันไดเสียงในเพลง แต่มีการย้ายบันไดเสียงทั้งเพลงในบางโอกาส
2. รูปแบบโครงสร้างของเพลงแบ่งโครงสร้างใหญ่ๆ ออกเป็น 4 ตอน โดยมีส่วนขึ้นเพลงอยู่ในตอนที่ 1 และส่วนลงอยู่ตอนที่ 4 ส่วนตอนที่ 2 และ 3 เป็นทำนองที่เพิ่มเข้ามา
3. ทำนองบ่งชี้การหวนรรค แม้จะมีมากทั้งโดยหมคน้ำทับในแต่ละจังหวะและความรู้สึกของทำนองจบ แต่ไม่รูปแบบใดจะสามารถบ่งชี้ได้แบบสำเร็จของการหวนรรคที่ตรงกับน้ำทับและมีความรู้สึกของทำนองลงจบได้อย่างชัดเจน หากแต่ทำนองต่างๆ มีความหลากหลายมากทั้งลักษณะโครงสร้างทำนองและมือฆ้อง
4. บทเพลงต้องใช้หน้าทับประจำกำกับ การขึ้นเพลงต้องให้ตะโพนขึ้นแล้ววงจึงรับเพื่อขึ้นทำนองซ้ำๆ ในทางกลับกัน ทำนองการลงจบวงปีพาทย์จะลดระดับความเร็วลงตะโพนและเบิ่งจะลงจบแบบทิ้งท้าย ด้วยการหน่วงจังหวะลอยๆ ทั้งขึ้นและลงจบเพลง โดยมีตะโพนเป็นเสียงสำคัญดั่งที่ชาวบ้านได้ยินกันทั่วไปว่า “เท่ง-ทึง”

อย่างไรก็ตามพบว่าบางทำนองเพลงผู้ประพันธ์ สร้างทำนองขาดหน้าทับไปแต่มาเพิ่มในช่วงหลัง ทั้งที่ท่วงทำนองก่อนเพิ่มเติมก็ได้ให้ความรู้สึกว่าคล่อมจังหวะแต่อย่างใด จะพบเมื่อนำมาบันทึกโน้ตแล้ว จึงเห็นชัดเจนว่าทำนองบางช่วงคล่อมหน้าทับและมีการเพิ่มทำนองบางส่วนให้ครบ โดยนิยมใช้เท่าสั้นๆ เป็นส่วนเติมเต็ม ดังเช่น เพลงประจำทางใหม่และประจำศพ และการเพิ่มหรือทำนองขาดนี้มีได้มีผลทางความรู้สึกของการหวนรรคแต่อย่างใด

บทที่ 6

สรุปผล อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

ผลงานวิจัยฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความหมาย ความสำคัญและความเป็นมาของ เพลงประจำ และเพื่อวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของเพลงประจำต่างๆ โดยเจาะจงเลือก 6 เพลง ซึ่งประ โคม ด้วยวงปี่พาทย์มอญ โดยใช้วิธีระเบียบการวิจัยเชิงคุณภาพ ติดตามสืบค้นรวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์ เปรียบเทียบเพลงประจำด้วยวิธีการมานุษยดนตรีวิทยา โดยแยกประเด็นสำคัญเพื่อวิเคราะห์ลักษณะร่วม ของเพลงประจำในวงปี่พาทย์มอญ ดังสรุปผล อภิปรายผลและมีข้อเสนอแนะดังต่อไปนี้

6.1 สรุปผลการวิจัย

ผลของการวิจัยสามารถอธิบายได้ถึง

1) ความหมายของเพลงประจำหมายถึง เพลงมอญที่ใช้ประ โคมเป็นหลักในงานศพ โดย วงปี่พาทย์มอญ กำกับการประ โคมด้วยหน้าทับประจำ เพื่อเป็นสัญญาณบอกว่าที่นี้มีงานศพ และให้ ผู้ร่วมงานศพผ่อนคลายไม่ให้บรรยากาศเจ็บเหงาเกินไป

2) ความสำคัญของเพลงประจำ เป็นเพลงหลักในพิธีกรรมต้องประ โคมในงานศพ มีบทบาทแฝงเป็น เพลงโหมโรงของปี่พาทย์ และเป็นเพลงครุ ในการจับมือเริ่มเรียนฆ้องมอญวงใหญ่ จาก ประจำวัดหรือประจำบ้าน เพลงทั้งสองมีโอกาสในการบรรเลงต่างกันคือ ประ โคมที่บ้านใช้ประจำ บ้าน ประ โคมที่วัดใช้ประจำวัดและยังแทรกอยู่ในชุดย่ำค่ำ เฉพาะเพลงประจำบ้านใช้ประ โคมขณะ ประชุมเพลิงและเลิกประ โคมในเวลากลางคืน ปัจจุบันได้นำเพลงประจำบ้านมาใช้ประกอบขับร้อง เพลงมอญร้องไห้ด้วย

ปัจจุบัน โอกาสประจำบ้านประ โคน้อยครั้งกว่าประจำวัด ครูดนตรีจึงนำเพลงประจำวัด มาต่อเป็นเพลงเริ่มเรียนเพลงมอญก่อน เพื่อการฝึกการมือฆ้องและสามารถนำไปใช้ประ โคมในงาน ได้ทันที ส่วนเพลงประจำอื่นๆ มีหน้าที่เพียงประ โคมแทนประจำวัดหรือประจำบ้าน ในโอกาสที่มี ได้มีพิธีกรรมสำคัญหรือเพื่อค่าเวลา

3) ความเป็นมาของเพลงประจำ จำแนกได้เป็น 2 ลักษณะคือ ทำนองดั้งเดิมได้แก่ ประจำวัด และประจำบ้าน ซึ่งไม่ทราบที่มาแน่ชัด นักดนตรีถือเป็นเพลงมอญเก่าที่สำคัญ ส่วนอีกลักษณะหนึ่งเป็น เพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ มีสาเหตุจากเพลงเดิมใช้บรรเลงบ่อยจนเกิดความเบื่อหน่าย เริ่มจากเปลี่ยน บันไดเสียงเพื่อให้นักดนตรีใช้ปฏิภาณคิดทางบรรเลง และต้องการอวดทางเพลง ต่อมาจึงได้ประดิษฐ์ ทางเพลงเลียนแบบเพลงประจำของเดิม ใช้แทนในโอกาสและความมุ่งหมายเดิม

4) ผลของการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของเพลงพบว่า

1. เพลงประจำใช้บันไดเสียง 3 แบบ เป็นแบบ 6 เสียง 2 แบบ คือ “ด-ร-ม-ซ-ล-(ท) กับ ด-ร-ม-(ฟ)-ซ-ล” และแบบ 7 เสียง คือ “ด-ร-ม-(ฟ)-ซ-ล-(ท) ทุกแบบมีเสียงสำคัญเป็นหลักอยู่ 5 เสียง เสียงที่ 6 ของเพลงประจำเดิมใช้เสียงที่ ส่วนเพลงประจำในสมัยต่อมาใช้เสียงฟาเป็นเสียงที่ 6 และไม่พบว่ามี การเปลี่ยนบันไดเสียงในเพลง
2. รูปแบบโครงสร้างแบ่งโดยหลักเป็น 4 ตอน ตอนที่ 1 เป็นส่วนนำ ตอนที่ 4 เป็นส่วนลงท้าย ส่วนตอนกลาง 2 และ 3 เป็นทำนองที่มาแทรก เพลงประจำที่เกิดขึ้นภายหลังมีการแบ่งเป็นท่อนเป็นตอนอย่างชัดเจนและในตอนสุดท้ายจะไม่ย้อน โดยมีโครงสร้างหลักดังนี้

ขึ้นเพลง ตอนที่ 1		ตอนที่ 2	ตอนที่ 3	ตอนที่ 4 ลงจบ
นำ	A	B	C	D
หัวประจำ		เพลงแทรก		ท้ายประจำ

3. ทำนองที่บ่งชี้การหมดวรรคมีความแตกต่างกัน มีความสัมพันธ์เป็นทำนองถามและตอบตามระดับเสียงลูกตกต่อเนื่องทำนองต่างๆ และมีเพียงบางทำนองเท่านั้นที่ใช้ซ้ำและสัมพันธ์กับหน้าทับ นอกจากนี้ยังพบทำนองสั้นๆ ในลักษณะการขึ้นเสียงแบบ “ท่า” เพื่อเชื่อมประโยค และหรือเพิ่มให้ครบหน้าทับ คำโครงของทำนองมีความหลากหลาย ดำเนินตามเสียงตกมากกว่าตามทิศทาง
4. ทำนองการขึ้นเพลงมีท่วงทำนองซ้ำๆ ไ่ระดับเสียงไม่มีทำนองที่ซ้ำกันแต่อาจมีการเลียนแบบกันบ้าง ใช้สัญลักษณ์เสียง “เท่ง-ทิง” จากตะโพนมอญ นำการขึ้นด้วยลีลาที่ท่วงๆ ซ้ำๆ และสง่างาม ทิศทางคำโครงมีทั้งขึ้นแล้ว และลงแล้วขึ้น ส่วนทำนองการลงจบมีลักษณะเฉพาะ โดยการนำเข้ามาของเสียงฟาก่อนและลงจบในลักษณะทิศทางและทำนองเดียวกันในตอนลงจบ คือ
- “-ม-ร -ลขม -ร-ด --ร --ม --ซ --ล”

ดังที่ได้กล่าวมา ลักษณะเฉพาะของเพลงประจำ คือ เพลงพิธีกรรมใช้ประโคมเป็นหลัก สำหรับปีพาทย์มอญใช้หน้าทับประจำเป็นเครื่องกำกับ ขึ้นเพลงด้วยเสียงตะโพนมอญซ้ำๆ ลงด้วยทำนอง “-ม-ร -ลขม -ร-ด --ร --ม --ซ --ล” มีรูปแบบหลักอยู่ 4 ตอน ดำเนินบนเสียงหลัก 6 เสียง ทิศทางการเคลื่อนที่ดำเนินทำนองตามเสียงลูกตก มีลีลาสง่างามเรียบร้อย ฟ่อนคลายความเจ็บเหงาและค่าเวลาในบางโอกาส

6.2 อภิปรายผล

จากผลการวิจัยผู้วิจัยมีประเด็นต่างๆ สามารถนำมาอภิปรายได้ดังนี้

6.2.1 ความหมาย ความสำคัญของเพลงประจำ

นายมนตรี ตราโมท (2537: 46) ให้พิจารณาทำนองและสำเนียงเพลงให้ลึกซึ้งแน่แท้ลงไป ร่วมกับการอธิบายถึงชื่อและอารมณ์เพลง ลักษณะของเพลงประจำต่างๆ เมื่อฟังโดยรวมผนวกกับการเลือกใช้กลุ่มเสียงตามทฤษฎีและลีลาบรรเลงอย่างเรียบๆ ดูเหมือนว่าผู้ประพันธ์ตั้งใจให้เป็นบทเพลงประกอบความสงบเรียบร้อยเป็นธรรมดา มิได้โดดเด่นแต่อย่างใด โดยสังเกตได้จากทำนองเพลงคล้ายเป็นเพลงสำหรับการท่องเที่ยว เป็นการจดจำ การฝึกประดิษฐ์เมื่อดร่าย นำไปสู่ความสงบมากกว่าความเพลิดเพลินเรีงรมย์ ส่วนด้านหลักฐานแรงบันดาลใจหรือรากเหง้าของเพลงไม่ปรากฏชัดว่าเป็นมาอย่างไร เพียงแต่เป็นบทเพลงประกอบพิธีกรรมที่สืบเนื่องกันมาและประพันธ์เพิ่มเติมขึ้น ดังนั้นทำนองที่มีลีลาเรียบง่ายอย่างเพลงประจำจึงเป็นลักษณะหนึ่งของเพลงในประกอบพิธีกรรม

ประจำเป็นชื่อที่เข้าใจง่ายว่าบ่อยๆ โดยไม่นิยมเรียกชื่อเพลงเต็มๆ นักดนตรีหลายท่านอาจไม่รู้จักชื่อเพลงที่แท้จริง บางครั้งสับสนในชื่อและโอกาสที่ใช้ แต่เมื่อสังเกตทำให้ทราบว่าเวลาปฏิบัตินักดนตรีจะรู้ว่า ในเวลาใดจะใช้เพลงใดเว้นแต่ผู้ขึ้นเปลี่ยนเสียงหรือขึ้นเพลงที่ต่างจากปกติไป คนระนาดจะบอกชื่อเพลงก่อน อีกประการหนึ่งเสียงขึ้นของระนาดเอกและฆ้องก็เป็นเสียงที่บอกว่าขึ้นเป็นเพลงใด เพราะเสียงตะโพนให้สัญญาณขึ้นเพลงในลักษณะเดียวกันทุกเพลง

เมื่อเพลงประจำใช้บ่อย จึงบังเกิดผลพลอยได้โดย นักดนตรีใช้การประโคมบ่อยเป็นโอกาสในการฝึกฝน ความกล้าหาญ ฝึกคิดดำเนินกลอน ผูกกลอนเอง ด้านผู้ที่ฟังเป็นก็สามารถจับสำนวนกลอนเด่นๆ ไปใช้ได้หรือลึกลับจดจำกันได้ก็ตรงประโคมบ่อยๆ นี้เอง (ถวิล อรรถกฤษณ์, สัมภาษณ์) แต่ถึงกระนั้นในสายตาของนักดนตรีทางท่าน เพลงประจำถูกจัดเป็นเพียงเพลงมอญที่ใช้ประโคมในลักษณะบดบังความเจียบ เพื่อค่าเวลาและโหมโรงซ้อมมือเท่านั้น ในความเข้าใจที่ไม่ถูกนักว่าการได้เพลงมอญใหม่ๆ จะดูเด่นกว่า เก่งกว่า

ด้านเจตนาเพื่อให้ความสงบ ผ่อนคลายความเจียบเหงาเศร้าซึม จะก็เป็นจริงในโอกาสทั่วไป แต่เมื่อเสียง “เท่งทิง” ของเพลงประจำบ้านดังขึ้นพร้อมกับประชาชนวางดอกไม้จันทน์แล้ว เสียงระนาดของระนาดฆ้องและกลอง พาให้หัวใจเต้นแรงกลับจะดันน้ำตาของความเศร้าและความสำนึกในความดีงามของผู้วายชนให้ออกมาในช่วงนั้นหรือว่าผู้คนจะนึกกันไปเอง และถ้าบรรเลงเพลงอื่นจะรู้สึกได้อย่างเพลงประจำบ้านทางสูงหรือไม่ แต่สิ่งหนึ่งอันเป็นข้อยืนยันได้คือการขับร้องมอญร้องไห้ สมัยใหม่ที่ใช้เพลงประจำบ้านประกอบคงเป็นข้อยืนยันได้ดีว่า เพลงประจำนอกจากจะประโคมให้เรียบร้อง ในบรรยากาศปกติแล้ว ยังสามารถบรรเลงให้ถึงอารมณ์ได้อีกด้วย

ความสำคัญของเพลงประจำนอกจากคล้ายเพลงโหมโรงแล้ว นักดนตรียังให้ความสำคัญเพระพยบ่งเสมือนหนึ่งครูผู้เฒ่าในกลุ่มเพลงมอญ นักดนตรีที่จะเรียนปีพาทย์มอญ จะต้องหัดเพลงประจำก่อนทั้งเครื่องและหน้าทับ เมื่อจบเพลงประจำแล้วประโยชน์ที่ได้คือ ใช้มือฆ้องมอญเป็น คีย์เคยและจดจำเพลงมอญอื่นๆ ไปด้วย เพราะเมื่อไปงานก็จะได้รู้ได้เห็นได้ฟังเพลงอื่นๆ ในสายตานั้นปีพาทย์รุ่นครู มิได้ให้ความสำคัญกับการเรียนเพลงมอญทั่วไปมาดั่งเช่นในปัจจุบัน ด้วยถือว่ามิใช่เนื้อหาสำคัญนักปีพาทย์ต้องเรียนโหมโรงและเพลงเรื่องหากินต่างๆ ก่อน ส่วนเพลงมอญจักไปหาต่อหรือจดจำกันในงาน ด้วยมีงานบ่อยครั้งและทำนองเพลงก็สั้นไม่ยากหรือซับซ้อนจนเกินแก่การจดจำ แต่ในปัจจุบันนักดนตรีมีประสบการณ์น้อย เรื่องราวในชีวิตด้านอื่นมีมาก ถ้าครูต้องการจะให้บรรเลงเพลงใด จึงต้องนัดแนะซักซ้อมก่อนเสมอ และการใช้เพลงประจำในการจับมือฆ้องมอญ ใช้เป็นเพลงเริ่มเรียนปีพาทย์มอญก็เพื่อให้เข้าใจระบบเสียงฆ้องมอญ การใช้มือฆ้องมอญและใช้งานได้ทันทีนั่นเอง

6.2.2 บันไดเสียง

บันไดเสียงเพลงประจำทุกเพลงใช้บันไดเสียงเป็นแบบ 6 เสียงหลัก ตรงกับที่ เดวิด มอร์ตัน, พุทธะ ณ บางช้าง, สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์, มนัส แก้วบุชาและอรรณพ บรรจงศิลป์ ได้ศึกษาไว้ โดยมีเสียงที่นิยมใช้มาก 5 เสียง ส่วนเสียงที่ 6 นี้เป็นเสียงที่เพิ่มขึ้นมาแต่ไม่บ่อยเท่า 5 เสียงแรก คือ โด-เร-มิ-ซอล-ลา และเสียงที่ 6 จะเป็นเสียง ฟาหรือเสียงที่ แม้จะไม่พบว่ามีการเปลี่ยนบันไดเสียงในเพลง แต่มีการย้ายบันไดเสียงทั้งเพลง ทำให้ผู้บรรเลงฆ้องมอญวงใหญ่ต้องใช้ไหวพริบคิดทางฆ้องนับเป็นการแปรมือฆ้องได้เหมือนกัน

ในเรื่องการย้ายบันไดเสียงนี้ เสียงฟาและเสียงที่ในระดับเสียงเพียงออ มิใช่เสียงหลักของเพลงประจำต่างๆ หากแต่พบว่าเพลงประจำและเพลงสำเนียงมอญใช้ระดับเสียงฟาและที่ มากกว่าเพลงสำเนียงอื่นๆ พบว่าบันไดเสียงที่ใช้เสียงโดเป็นเสียงหลักที่ 1 (Tonic) เมื่อเทียบกันในบันไดเสียงที่แท้จริงตามแบบแผนเดิมของการบรรเลงปีพาทย์มอญหรือใช้ขลุ่ยรองออแล้ว เสียงโดจะตรงกับระดับเสียงที่ของขลุ่ยเพียงออ คือถ้านำขลุ่ยทู้หรือขลุ่ยรองออมาเป่าในระดับเสียงของปีพาทย์มอญ โดยปิดนิ้วหมดเสียงจะตรงกับเสียงที่ของขลุ่ยเพียงออ (อุดม อรุณรัตน์, สัมภาษณ์) ดังนั้นเพลงที่มีสำเนียงมอญมักบรรเลงลดเสียงลงมาจากโดเป็นที เช่นเดียวกับที่มนัส แก้วบุชา, สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์ และอรรณพ บรรจงศิลป์ ได้ศึกษาไว้โดยระดับเสียงของวงปีพาทย์มอญซึ่งแต่เดิมก็ที่มีโทนเสียงทู้ต่ำ สอดคล้องกับที่พูนพิศ อมาตยกุลและมนัส แก้วบุชา ได้กล่าวไว้เช่นกัน

ความสัมพันธ์ของโอกาสและระดับเสียงเพลงประจำ ยามประโคมปกติเพลงประจำบ้านและประจำวัดจะใช้ระดับเสียงเดียวกันคือ ประจำวัดขึ้นเพลงที่เสียงซอล ส่วนเพลงประจำบ้านขึ้นที่เสียงลา (เปรียบเทียบกับโน้ตไว้น้ำ 75) ต่อเมื่อประโคมในเวลาเลิกภาคกลางคืนและช่วงพิธีเผาศพจะใช้เพลงประจำบ้านประโคม แต่ย้ายบันไดเสียงไปขึ้นที่เสียงเร (ระดับเสียงที่นำมาวิเคราะห์) ในส่วนของ

เพลงประจำบ้านที่ย้ายเสียงขึ้นไปจากประจำวัด คือเสียงปกติจะขึ้นเสียงลา การย้ายบันไดเสียงนี้มีผลในด้านจิตวิทยาการฟัง ด้วยกลุ่มย่านเสียงที่ใช้เปลี่ยนไปเป็นเสียงสูงสามารถโน้มน้าวอารมณ์ผู้ฟังให้มีความรู้สึกเหงาวังเวง ฟังแล้วอาจไม่สบายใจและเมื่อเสียงถูกตกมาเสียงฟา ในช่วงขึ้นแล้วยิ่งบีบหัวใจมาก ดังที่ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์ (สัมภาษณ์) ได้กล่าวว่า เพลงพิธีกรรมนั้นมีโทนเสียงต่ำและมีช่วงเสียงกว้าง ช่วงเสียงที่กว้างนี้จักให้ความสง่างาม ส่วนโทนเสียงต่ำเป็นลักษณะหนึ่งของของเพลงสำเนียงมอญ ซึ่งดำเนินด้วยลีลาที่อ่อนนุ่ม เพลงประจำจึงมีความสงบและความสง่างามเกิดอย่างน่าพิศวง

การย้ายบันไดเสียงให้สูงขึ้น ยังเป็นเหตุผลในการสื่อสาร ด้วยกลุ่มเสียงสูงสามารถลอยไปได้ไกลกว่าเสียงต่ำ เมื่อนำเพลงประจำบ้านมาใช้ประกอบช่วงเผาศพ และเมื่อเลิกประกอบในเวลากลางคืน จึงเป็นการแจ้งให้ทราบถึงกิจกรรมในช่วงนั้น และเป็นที่รู้กันว่าพิธีกรรมกำลังดำเนินไปอย่างไรหรือปีพาทย์กำลังจะเลิกแล้ว

นอกจากนี้การย้ายบันไดเสียง ยังทำให้ผู้บรรเลงฆ้องได้พบมือฆ้องใหม่แต่มีทำนองเดิม เกิดมือฆ้องที่ครอบคลุมสามารถนำมือหลักไปใช้ในเพลงอื่นๆ หรือนำไปเปลี่ยนมือจากฆ้องไทยเป็นฆ้องมอญเมื่อนำเพลงไทยมาบรรเลงฆ้องมอญจะได้เปลี่ยนมือใช้อย่างถูกต้อง นับเป็นความเขยิบกายของครูผู้สร้างสรรค์ไว้ แต่ครูบางท่านที่มีมือฆ้องอันเฉียบคมก็จะต่อทางฆ้องเปลี่ยนเสียงไว้ใช้กัน ซึ่งทางเปลี่ยนเสียงที่ทำขึ้นกันนี้มักจะแปลกตาไม่คันเคยกัน เรียกว่าถ้าเป็นนักดนตรีคนละกลุ่มก็จะพากันหลงทางได้

6.2.3 รูปแบบโครงสร้าง

ด้านรูปแบบโครงสร้างของเพลง พบการแบ่งวรรคตอนอย่างชัดเจนและโดยนัย พบทำนองที่เชื่อมต่อกันอย่างมีระบบ ไม่พบการตัดตอนอย่างเพลงเถาแต่อย่างใด หากแต่พบโครงสร้างที่เด่นชัดของเพลงประจำแบ่งออกเป็นสองชุดด้วยกันคือ เพลงประจำดั้งเดิมมอญเรียกกำหนดตามเสียงถูกฆ้อง ได้แก่ ประจำวัดและประจำบ้าน พบว่าทั้งสองเพลงเกือบจะเป็นเพลงเดียวกันหรือคล้ายกันในลักษณะ A กับ A' ต่างกันเพียงช่วงขึ้นเท่านั้นและมีได้มีการแบ่งท่อนอย่างชัดเจน และใช้หน้าทับกำกับที่ต่างกัน โดยหน้าทับประจำบ้านมีความยาวกว่าหน้าทับประจำวัดหนึ่งเท่า

ส่วนเพลงประจำในสมัยต่อมา ส่วนใหญ่แน่ชัดว่าเป็นเพลงที่ประพันธ์โดยครูคนไทย แม้มีความแตกต่างด้านทำนองบ้างแต่ยังใช้หน้าทับประจำวัดกำกับ แม้มิได้มีการแบ่งโครงสร้างอย่างชัดเจนแต่ก็สามารถจัดแบ่งออกเป็น 4 ตอนหลัก ในแต่ละท่อนละตอนอาจมีการบรรเลงซ้ำ ส่วนบางเพลงมีการเปลี่ยนมือฆ้องตรงหัวและท้ายเพลง เพื่อให้มือฆ้องและระดับเสียงรับกับทำนองต่อไปเป็นส่วนใหญ่หากแต่ตอนที่ 4 ไม่นิยมย้อนกลับ หากจะย้อนก็จะกลับต้นเพลงแทน

นอกจากนี้ยังมีข้อสังเกตอีกประการหนึ่งว่าตอนที่ 1 และตอนที่ 4 มีลักษณะด้านรูปแบบ โครงสร้างและท่วงทำนองคล้ายกันทุกเพลง ส่วนในตอนที่ 2 และ 3 มีโครงสร้างและทำนองต่างกัน ออกไป โดยเฉพาะเพลงประจำยาม เห็นได้ชัดว่าเป็นคนละส่วนกัน (พินิจ ฉายสุวรรณ, สัมภาษณ์) แต่เมื่อนำมาเชื่อมต่อกันคล้ายกับจะอธิบายว่า รูปลักษณะที่สำคัญของเพลงประจำมีส่วนสำคัญอยู่ตอนที่ 1 แล้วออกเพลงในลักษณะเดียวกันไป 2 ตอน แล้วจึงกลับเข้าไปในตอนที่ 4 ซึ่งมีทำนองการลงในรูปแบบ เดิม มีลักษณะเช่นเดียวกับท้ายเพลงถึงพระนันทมอญและเพลงถึงมอญอื่นๆ ซึ่งลักษณะนี้ศิลปินปีฟ้าพท์ มอญเรียกว่า “ท้ายประจำ” เพื่อลงจบหรือออกเพลงต่อไป ส่วนการออกเพลงอื่นต่อท้ายประจ้านั้นเรียกว่า “ออกเพลง” โดยนำเพลงสองชั้นสำเลียงมอญมาบรรเลงออกตอนท้าย เช่น แยกมอญบางขุนพรหม นารายณ์แปลงรูป มอญรำดาบ ฯลฯ แต่ถึงอย่างไรตอนลงจบก็จะลงเช่นเดียวกับเพลงประจำ และใช้ หน้าทับประจำกำกับเป็นหลักอยู่ตลอดเพลง เมื่อมีเพลงออกต่อไปโครงสร้างของเพลงประจำอาจเพิ่ม อีกส่วนหนึ่งคือ

ลักษณะ โครงสร้างเพลงประจำ

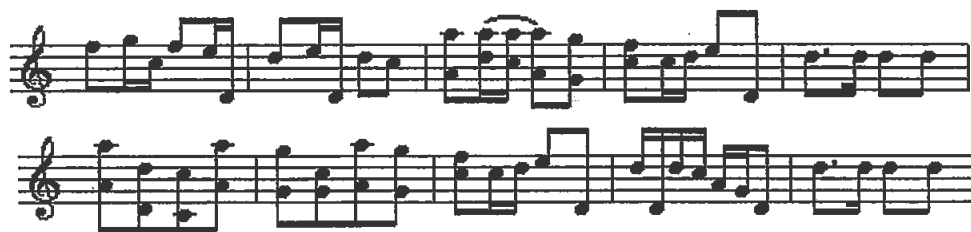
นำ	A	B	C	D	E
หัวประจำ	เพลงแทรก		ท้ายประจำ		ออกประจำ

จากลักษณะโครงสร้างของเพลงมีความสัมพันธ์ พอจะเทียบเคียงได้กับเพลงประเภท โหมโรงเสภา ที่มีการขึ้นรัวประลองเสภาและการลงท้ายด้วยท้ายวา ซึ่งตัวเพลงโหมโรงเสภาเองก็มี ประเพณีนิยมที่นำเพลงสองเพลงมาออกต่อกัน จึงพอที่จะเทียบเคียงด้วยกันได้ เพราะมีส่วนการขึ้น และลงเช่นเดียวกัน และหากโยงความเชื่อในการขึ้นเพลงสำคัญๆ ของเพลงไทยที่ใช้กลองเป็น สัญลักษณ์ขึ้นแล้ว เพลงประจำก็อาจจะเทียบเคียงความสำคัญจากโครงสร้างได้ดังเช่น เพลง สาธุการ โดยที่จังหวะหน้าทับเป็นเครื่องกำกับจังหวะขณะบรรเลง มีหน้าที่ให้สัญญาณการขึ้นและลง เพลง เสียงตะโพนที่ตั้งโกลและมีลิลาหน้าวงๆ ซ้ำๆ สง่างาม ดูจะเป็นการสื่อให้ประชาชนให้ทราบถึง ช่วงพิธีกรรมมากกว่าความไพเราะ

6.2.4 ทำนองบ่งชี้การหมวดรรค

ทำนองบ่งชี้การหมวดรรคนั้น แม้มีทำนองที่บ่งบอกถึงการหมวดรรคมาก ทั้งโดยหมด หน้าทับในแต่ละจังหวะและความรู้สึกของทำนองที่จบ แต่ไม่รูปแบบใดที่จะสามารถบ่งชี้ถึงการหมวด รรคตรงกับหน้าทับและมีความรู้สึกของทำนองลงจบได้อย่างชัดเจน เมื่อศึกษาเค้าโครงของทำนองที่ นำมาและทำนองที่ตอบต่อเนื่องไป ลักษณะทิศทางของสำนวนในการถามตอบขึ้นอยู่กับฐานเสียงลูก ตกเป็นจุดกำหนดทิศทางของทำนอง แต่ก็มีบางทำนองที่นิยมใช้มือขึงคล้ายๆ กันตัวอย่างเช่น

ตัวอย่างทำนองหมอดวรรคที่ใช้มือฆ้องซึ่งพบทั่วไป



ตัวอย่างทำนองส่วนท้ายของเพลงซึ่งใช้มือฆ้องกระทบพบในหลายๆ เพลง



แต่ทั้งหมดนี้มิได้หมายความว่าถึง ลีลาและสำนวนเพลงจะไม่มี ความหมาย หากแต่ลีลา มือฆ้องมอญนี้ เป็นอีกส่วนหนึ่งที่ชี้ให้เห็นลักษณะเด่นของทำนอง แต่ด้วยเป็นเพลงพิธีกรรมที่มุ่งเพื่อ ประกอบหรือเสริมบรรยากาศ ท่วงทีลีลาของทำนองจึงเรียบง่าย เช่นเดียวกับเพลงสาธุการและเพลงอื่นๆ ในการประกอบพิธี ดังนั้นเพลงประจำจึงต่างจากเพลงมอญอื่นตรงที่มุ่งหมายเพื่อใช้ประกอบ ในพิธีกรรมและบดบังความเจียบเหว้า ลีลาของบทเพลงจึงไม่จำเป็นต้องโดดเด่น เพียงแต่อาศัยการ ดำเนินกลอนที่สละสลวยต่อเนื่องกันไป

6.2.5 เพลงประจำกับความเป็นโหมโรง

โดยทั่วไปปีพาทย์มอญมิได้มีเพลงอย่าง โหมโรงเสภาและโหมโรงเย็นอย่างปีพาทย์ไทย แต่จากการวิเคราะห์ด้าน โอกาสและหน้าที่ของเพลงประจำ พบว่ามีโอกาสและหน้าที่เช่นเดียวกับ เพลงโหมโรงของปีพาทย์ไทย คือ ประโคมเป็นเพลงแรกและเป็นเพลงให้สัญญาณบอกบ้านใกล้ เรือนเคียงว่า ณ ที่นี้มีงานศพ เช่นเดียวกับปีพาทย์ไทย ถ้าได้ยินเสียงกลองทัดประโคมนางหงส์แสดง ว่าบ้านนี้มีงานศพเช่นกัน ถ้าเป็นโหมโรงเย็นแสดงว่าวันนี้มีงานบุญ สวดมนต์เย็นพวงนี้ขอเชิญทำ บุญในตอนเช้า

โดยต้องทำความเข้าใจด้วยว่า การเริ่มประโคมด้วยเพลงประจำนั้นมีสาเหตุจากแต่เดิมวง ปีพาทย์มอญจะเริ่มตั้งเพลงชุด ยกศพ เชิญศพ และประจำบ้านหรือวัดก่อน ในพิธีปกติ แต่ถ้าปีพาทย์ มาเตรียมวงก่อนพิธีกรรมหรือหลังพิธีกรรมได้ผ่านไปแล้ว หรือเจ้าภาพจะเชิญทานข้าว ด้วยความ จริงต้องรอพิธีกรรมก่อนหรือโดยประเพณีต้องประโคมก่อนจึงรับประทานได้ แต่เมื่อไม่สามารถรอ ได้ เพลงประจำจึงถูกนำมาประ โคมก่อนเพลงอื่น เมื่อถึงเวลาหรือเข้าพิธีจริงจึงประ โคมอีกครั้งหนึ่ง

หน้าที่ซึ่งแฝงมากับการเป็นเพลงโหมโรงอีกประการหนึ่งคือ การเป็นเพลงฝึกซ้อมหรืออบอุ่นร่างกาย เช่นกับเพลงประจำก็ทำหน้าที่ได้เช่นเดียวกัน หากจะต่างกันตรงที่เพลงประจำสามารถประโคมเพลงเดียวกันซ้ำได้และเปลี่ยนเสียงได้ ส่วนโหมโรงของไทยนั้นไม่นิยมซ้ำและเปลี่ยนเสียง

ลักษณะที่โดดเด่นมาประการหนึ่งคือ การให้ตะโพนเป็นผู้ขึ้นให้สัญญาณลักษณะเดียวกับเพลงชั้นสูงอย่างสาธุการ ซึ่งเป็นเพลงแรกในชุดโหมโรง ต่างกันที่หน้าทับประจำใช้แบบวนแต่สาธุการนั้นมีหน้าทับเท่าเพลง

ประการสุดท้ายคือ รูปแบบโครงสร้างของเพลง ที่มีการขึ้นนำก่อนแล้วรับแล้วออกเพลง ซึ่งก็โครงสร้างคล้ายกับเพลงโหมโรงเสภา แถมสุดท้ายเวลาลงจบทำนองลงท้ายของเพลงประจำยังเหมือนกัน เช่นเดียวกับโหมโรงเสภาที่เมื่อลงจบเพลงต้องลงด้วยท้ายเพลงว่า

เมื่อเห็นลักษณะที่เปรียบเทียบคล้ายกันดังนี้แล้ว เพลงประจำจึงควรที่จะเป็นเพลงโหมโรงของปีพาทย์มอญได้อย่างสมบูรณ์ และหากไม่ใช่เพลงสำคัญคงไม่รักษาสืบทอดมาเป็นระยะเวลานานเช่นนี้เป็นแน่

6.3 ข้อเสนอแนะ

การศึกษาเพลงประจำเป็นเพียงตัวอย่างการศึกษามทเพลงเพียงหนึ่งกลุ่มเท่านั้น โดยสามารถนำกรอบแนวคิด และแนวทางการศึกษาไปปรับใช้กับการศึกษาลักษณะเฉพาะอันเป็นแบบฉบับของมทเพลงลักษณะอื่นๆ ได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การศึกษาแบบฉบับเพลงของไทยในกลุ่มที่เกี่ยวข้องและไม่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม

เพลงมอญและปีพาทย์เครื่องมอญ เป็นเรื่องราวของไทยที่เกิดขึ้นโดยครุคนตรีชาวไทยที่ยังขาดการศึกษาค้นคว้า หาหลักฐานทั้งในด้านความเป็นมาและการสืบทอด การแปรเปลี่ยนไปของเพลงและการรับใช้สังคม ผู้สนใจจึงควรนำประเด็นเบื้องต้นเหล่านี้ไปขยายความต่อ เพื่อการศึกษาและการดำรงไว้ซึ่งวัฒนธรรมของชาติและสรรค์สร้างปีพาทย์ที่ตกมาอยู่ใน “มือนักดนตรีไทย” ดังตัวอย่างหลายประเด็นที่ควรเป็นข้อพิจารณาดังนี้

1. รูปแบบการวิเคราะห์เพลงไทยสำเนียงมอญ
2. การวิเคราะห์เปรียบเทียบ การแปรมือฆ้องไทยเป็นมือฆ้องมอญ
3. บทบาทและวิวัฒนาการของปีพาทย์มอญในพิธีศพ
4. รูปแบบสำนวนที่เป็นเอกลักษณ์ของมือฆ้องเพลงมอญ
5. นำลักษณะเฉพาะต่างๆ ที่ศึกษาไปประพันธ์เพลงประจำขึ้นใหม่



บรรณานุกรม

- กนก คล้ายมุข. (2541). การสืบทอดปีพาทย์ในอำเภอบางบาล จังหวัดพระนครศรีอยุธยา.
วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยมหิดล.
- กี ดาซาร์ด. (2539). จดหมายเหตุการเดินทางสู่ประเทศสยาม ของ บาทหลวงดาซาร์ด.
(สันต์ ท. โกมล บุตร, ผู้แปล). (พิมพ์ครั้งที่ 6). กรุงเทพฯ: กรุงเทพมหานคร.
- จารุเกตุ กาญจนภา. (2515). ประเพณีราชมัญในอำเภอพระประแดง. วิทยานิพนธ์
ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต(โบราณคดี) คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- จวน เครือวิชฌยาจารย์. (2537). วิธีชีวิตชาวมอญ. กรุงเทพฯ: ด้านสุทธาการพิมพ์.
- เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี. (2536). สังคตินิยมว่าด้วยดนตรีไทย (ฉบับปรับปรุงแก้ไข).
ขอนแก่น: มหาวิทยาลัยขอนแก่น.
- _____. (2539). วัฒนธรรมปีพาทย์มอญ. ใน ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 27.
มหาวิทยาลัยบูรพา บางแสน ชลบุรี.
- _____. (2541). ปีพาทย์มอญในประเทศไทย:วิเคราะห์กรณีมือฆ้องใน ชื่องมอญวงใหญ่.
ขอนแก่น: มหาวิทยาลัยขอนแก่น.
- ชโลมใจ กลั่นรอด. (2541). ทะแยมมอญ: วัฒนธรรมการดนตรีของชาวมอญชุมชนวัดบางกระดี่.
วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ฐิระพล น้อยนิตย์. (2542). การวิเคราะห์เพลงเรื่องนางหงส์. วิทยานิพนธ์ ศิลปศาสตร
มหาบัณฑิต, วิชาเอกมานุษยวิทยา บัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- ณรงค์ชัย ปิฎกัธต์. (2534). การวิเคราะห์ทางฆ้องเพลงสาธุการ. วิทยานิพนธ์ปริญญา
ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- _____. (2542) สารานุกรมเพลงไทย. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.
- ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น. (2539). การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีของปีพาทย์มอญ. วิทยานิพนธ์
ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาดุริยางค์ศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.



ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ

เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. (2505). สาส์นสมเด็จพระเจ้า. เล่มที่ 18.

พระนคร: องค์การค้าของคุรุสภา.

นภาพร แก้วนิมิตรชัย. (2539). การวิเคราะห์วัฒนธรรมนิทัศน์นักศึกษาในสถาบันอุดมศึกษา.

วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรดุษฎีบัณฑิต, ภาควิชาอุดมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นรินทร์เทวี, กรมหลวง. (2526). จดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทร์เทวี

(พ.ศ. 2310-2381) และพระราชวิจารณ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.

(ครั้งที่ 6) ในงานพระราชทานเพลิงศพพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าวาปีนุษาบาร

ม.จ.ก.ป.จ. กรุงเทพฯ: สำนักพระราชวัง.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้า. (2521). บันทึกเรื่องความรู้ต่างๆ. เล่ม 1.

(พิมพ์ครั้งที่ 2) กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

_____. (2521). บันทึกเรื่องความรู้ต่างๆ. เล่ม 3. (พิมพ์ครั้งที่ 2) กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

บุญช่วย โสวัตร. (2538). การวิเคราะห์เพลงแขกมอญบางขุนพรหม. วิทยานิพนธ์ปริญญา

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

_____. และนิสิตปริญญาโท สาขาดุริยางค์ไทย รุ่นที่ 1. (2538). ทฤษฎีดุริยางค์ไทย.

กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

ปราณี วงษ์เทศ. (2525). พื้นบ้านพื้นเมือง. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2517). ประวัติการดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

_____. (2541). แนวทางการเตรียมตัวเพื่อเป็นนักมานุษยดุริยางควิทยา. ใน สุกรี เจริญสุข.

(บรรณาธิการ). ประชุมวิชาการดนตรีครั้งที่ 3. (หน้า 116-121). กรุงเทพฯ:

พิมพ์เศส พรินต์ติ้งเซ็นเตอร์.

ประยูทธ สิทธิพิณ. (2524). พระราชประเพณีและประเพณีชาวบ้าน. กรุงเทพฯ: บำรุงนุกุลกิจ.

พงษ์ศิริ ศิลปบรรเลง. (2540). การวิเคราะห์เพลงร่ำมอญเกาะเกร็ด. วิทยานิพนธ์ ศิลปศาสตร

มหาบัณฑิต, วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา บัณฑิตวิทยาลัย

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

พรหุณี อาชาวอำรุง. (2540). การวิจัยเชิงธรรมชาติ. ใน ทิศนา แคมมณีและสร้อยสน สกลรักษ์

(บรรณาธิการ). แบบแผนและเครื่องมือการวิจัยทางการศึกษา. กรุงเทพฯ :

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

- พิชิต ชัยเสรี. (2529). การวิเคราะห์ดนตรีไทย. ใน นักศึกษาศิลปะปริญาโท “วัฒนธรรมการดนตรี” รุ่นที่ 6 . รายงานการวิเคราะห์ดนตรีไทย. รายงานประจำวิชา วทศ 524 คัดลัทธิและ
การวิเคราะห์ดนตรีไทย. หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวัฒนธรรม
ศึกษาแขนงวิชาวัฒนธรรมการดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล
- พุทธะ ณ บางช้าง. (2542). การวิเคราะห์เพลงมอญในพิธีศพ. ปริญญานิพนธ์ ศิลปศาสตร
มหาบัณฑิต, วิชาเอกมานุษยวิทยาและภาษาศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- พูนพิศ อมาตยกุล. (2540). ในดนตรีตรีวิจิตร “ภูมิหลังของดนตรีไทย” ใน
งานของพูนพิศ อมาตยกุล กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ เอ็ม.ที.เพรส.
- พูนพิศมัย ดิสกุล. มจ.หญิง, (2518). ประเพณีพิธีไทย. กรุงเทพฯ: คลังวิทยา.
- ไพโรจน์ บุญผูก. (2538). ปีพาทย์-มอญรำ. ใน ประไพพิศกัณฑ์ คำเกิด(บรรณาธิการ), ดนตรีไทย
อุดมศึกษา ครั้งที่ 26. (26-27 มกราคม 2538). กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง.
- _____. (2538). เพลงมอญ. ใน ประไพพิศกัณฑ์ คำเกิด(บรรณาธิการ), ดนตรีไทยอุดมศึกษา
ครั้งที่ 26. (26-27 มกราคม 2538). กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง.
- ภัทรวดี ภูษฎาภิรมย์. (2536). สถานภาพของนักปีพาทย์ในสังคมไทย พ.ศ. 2411-2468.
วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต, ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- มนัส ขาวปลื้ม. (2541). แม่ไม้เพลงกลอง. กรุงเทพฯ: พิมพ์เศส พริ้นท์ติ้ง เซ็นเตอร์.
(ในพระราชทานเพลิงศพผู้แต่ง 10 มิถุนายน 2541 ณ วัดประยุรวงศาวาสวรวิหาร)
- มนัส แก้วบุชา. (2542). การวิเคราะห์เพลงประจำบ้าน ทางมอญวงใหญ่. วิทยานิพนธ์ปริญญา
ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- มานพ วิสุทธิแพทย์. (2533). ดนตรีไทยวิเคราะห์. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.
- มนตรี ตราโมท. (2538). ดนตรีไทย ของ มนต์รี ตราโมท. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.
(ที่ระลึกเนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ นายมนตรี ตราโมท ณ เมรุหน้าพลับพลา
อิสริยาภรณ์ วัดเทพศิรินทราวาส วันอาทิตย์ที่ 22 เดือนตุลาคม พ.ศ. 2538)
- _____. (2538). ดุริยสาส์น ของ นายมนตรี ตราโมท. กรุงเทพฯ: ธนาคารกสิกรไทย จำกัด
(มหาชน) สนับสนุนการจัดพิมพ์. (งานพระราชทานเพลิงศพ นายมนตรี ตราโมท)
- รามัญน้อย,นามแฝง. (2525). รวมเกร็ดพงศาวดารมอญ. กรุงเทพฯ: กรุงเทพมหานครพิมพ์. (ที่ระลึก
ในงาน พระราชทานเพลิงศพ รอง อำมาตย์โท ขุนอาโศกคตติ(เพิ่ม หลักคงคา))

ราชบัณฑิตยสถาน. (ผู้จัดทำ). (2539). พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525.

(พิมพ์ครั้งที่ 6). กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์.

_____. (2540). สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์. กรุงเทพฯ:

มหาวิทยาลัยศิลปากรมหาวิทยาลัย.

สงวน ภูดนตรี. (2536). อนุสรณ์ ครบรอบ 100 วัน ครุสงวน ภูดนตรี, อัดสำเนา. (ณ วัดแก่งขนุน ต.ปากเพรียว อ.เมือง จ.สระบุรี วันที่ 6 เมษายน 2536)

สมชาย รัตมี. (2541). เสียงประสานที่ใช้ในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

สมภพ ภิรมย์. (2522). มอญ. ใน รัมมัญน้อย(บรรณาธิการ), รวมเกล็ดพงศาวดารมอญ.

กรุงเทพฯ : กรุงเทพมหานครพิมพ์. (ที่ระลึกในงาน พระราชทานเพลิงศพ รอง อำมาตย์โท ขุนอาโศกคดี(เพิ่ม หลักคงคา))

สาวตรี สุวรรณสถิตย์. (2540). สายสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม. ใน จิตนา กระบวนแสง(บรรณาธิการ), วัฒนธรรมเอเชียอาคเนย์. กรุงเทพฯ: สยามบุ๊คส์ แอนด์ พับลิเคชันส์.

สิริชัยชาญ พิกจำรูญ. (2538). แนวทางของทฤษฎีดุริยางค์ไทยในอดีตที่ส่งผลมาสู่ปัจจุบัน, ใน บุญช่วย โสวัตร. (บรรณาธิการ). ทฤษฎีดุริยางค์ไทย. (60-71).

กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

สุจริตลักษณ์ ดีผดุงและคนอื่นๆ. (2538). มอญ: บทบาทด้านสังคม วัฒนธรรม ความเป็นมาและความเปลี่ยนแปลงในรอบ 200 ปี ของกรุงรัตนโกสินทร์.

สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล: สหธรรมิก.

สุภาพร โอเจริญ. (2541). มอญในเมืองไทย. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สุรินทร์ ทับรอด. (2541). พิธีรำผีเสื้อในงานศพของชาวมอญพระประแดง. วิทยานิพนธ์ปริญญา

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

อนุমানราชชน, พระยา. (2531). รวมเรื่องเกี่ยวกับวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

อานันท์ นาคคง. (2539). คีตกกรรมหลังความตาย. กรุงเทพฯ: ห้องภาพสุวรรณ.

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

_____. (2542). วิม้งสาเพลงไทยสำเนียงมอญ, ใน จักรฤทธิ์ อุทโธ และสามิตต์ ทรัพย์ผุด. (บรรณาธิการ) เพลงสำเนียงภาษา. (42-63) อุบลราชธานี: อุบลกิจออฟเซตการพิมพ์.

อุมาภรณ์ กล้าหาญ. (2542). เพลงโห่: เพลงประกอบโขนละคร. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

อรวรรณ บรรจงศิลป์. (2540). การวิเคราะห์โครงสร้างของทำนองเพลงภาษาในดนตรีไทย.
 ทุนวิจัยรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อรวรรณ บรรจงศิลป์และโกวิท ชันศิริ. (2526). วิวัฒนาการของเพลงไทยสมัยรัตนโกสินทร์.
 สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Banchongsilpa, Orawan. (1988). Variations in the singing of Phleeng Pe, A Thai classical Form.
 Master's thesis, Faculty of the Graduate School: Philippines University.

Cadar, Usopay Hamdag. (1980). Context and style in the vocal music of the Muranao in
Mindanao, Philippines. (Ph.D. Dissertation, Doctor of Philosophy:
 Washington University.

Garrett, Allen M. (1958). An Introduction to Research in Music. Washington D.C:
 The Catholic University of America.

Hood, Mantle. (1971). The Ethnomusicologist. New York: Mcgraw-Hill.

Ketukaenchan, Somsak. (1984). Khaek Mon Thao: A Complete transcription, with an introduction
and commentary on the history and significance of the Pleng Thao in Thai Traditional
Music. Submitted for the Degree of Master of Arts(Music). : University of York.

Malm, William P. (1967). Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia.
 Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, History of Music Series.

Merriam, Alan P. (1964). Anthropology of music. Chicago: University Press.

Nettl, Bruno. (1964). Theory and Method in Ethnomusicology. London: the Free Press of Glencoe
 Collier-Macmillan Limited.

Stein, Leon. (1962). Structure and Style. Illinois: Summy-Birchard.

Wisuttipt, Manop. (1987). An Analysis of Ranad-ek Rendition of Pleng Chaa Soi Son.

A Thesis Presented to the Faculty of the Graduate School U.P. College of Music
 Diliman. Quezon City.

บุคลากร

กาหลง พึ่งทองคำ. ธันวาคม 2542, ศิลปินป๊อปปูล่ามยุ. สัมภาษณ์.

กิตติพงษ์ มีป้อม. พฤษภาคม 2542. ศิลปินป๊อปปูล่ามยุ. สัมภาษณ์.

กฤษฎา ด้านประดิษฐ์. สิงหาคม 2542- มีนาคม 2543. สถาบันราชภัฏนครปฐม. สัมภาษณ์.

เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี. พฤษภาคม 2542, กันยายน 2542. มหาวิทยาลัยขอนแก่น. สัมภาษณ์.

จิระพล น้อยนิล. ธันวาคม 2542, สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์. สัมภาษณ์.

ณรงค์ชัย ปิณฑะ. กรกฎาคม-ธันวาคม 2542. มหาวิทยาลัยมหิดล. สัมภาษณ์.

ณรงค์ฤทธิ์ โตสง่า. กุมภาพันธ์ 2543, ศิลปินป๊อปปูล่ามยุ. สัมภาษณ์.

คนู อันตระกูล. กรกฎาคม 2542. นักประพันธ์เพลงอิสระ. สัมภาษณ์.

ดิเรก อรรถกฤษณ์. กุมภาพันธ์ 2543. ศิลปินป๊อปปูล่ามยุ. สัมภาษณ์.

ทเม็น นุชทรัพย์. มิถุนายน 2542. ศิลปินป๊อปปูล่ามยุ. สัมภาษณ์.

พิชิต ชัยเสรี. กรกฎาคม-กันยายน 2542. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์.

พินิจ ฉายสุวรรณ. กันยายน-ธันวาคม 2542. (ศิลปินแห่งชาติ). สัมภาษณ์.

มานพ สุขสวัสดิ์. สิงหาคม 2542. ศิลปินป๊อปปูล่ามยุ. สัมภาษณ์.

มงคล พงษ์เจริญ. สิงหาคม 2542. ศิลปินป๊อปปูล่ามยุ. สัมภาษณ์.

วชิราภรณ์ วรรณดี. กรกฎาคม-กันยายน 2542. มหาวิทยาลัยมหิดล. สัมภาษณ์.

วิเชียร นาวาดิษฐ์. มิถุนายน, สิงหาคม 2542. ศิลปินป๊อปปูล่ามยุ. สัมภาษณ์.

ถวิล อรรถกฤษณ์. กุมภาพันธ์ 2543. ศิลปินป๊อปปูล่ามยุ. สัมภาษณ์.

สวาง ชมพูนิช. กุมภาพันธ์ 2543, ศิลปินป๊อปปูล่ามยุ. สัมภาษณ์.

สังัด ภูเขทอง. มีนาคม-ธันวาคม 2542. ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย. สัมภาษณ์.

สนอง คลังพระศรี. กรกฎาคม-ธันวาคม 2542. มหาวิทยาลัยมหิดล. สัมภาษณ์.

สนิท บัวทอง. พฤษภาคม 2542. ศิลปินป๊อปปูล่ามยุ. สัมภาษณ์.

สุชิน คล้ายมุข. พฤษภาคม 2542. ศิลปินป๊อปปูล่ามยุ. สัมภาษณ์.

สุเทพ คันธวัฒน์. มิถุนายน 2542. ศิลปินป๊อปปูล่ามยุ. สัมภาษณ์.

สมพร ภู่นครี. มิถุนายน 2542. อาจารย์โรงเรียนสุวิทย์วิทยา บุตรชาย ครูสงวน ภู่นครี. สัมภาษณ์.

สมศักดิ์ ไตรวาส. มกราคม 2542. ศิลปินบ้านพาทย์โกสัล. สัมภาษณ์.

อนรรฆ จรรย์ยานนท์. กรกฎาคม-ธันวาคม 2542. มหาวิทยาลัยมหิดล. สัมภาษณ์.

อุดม อรุณรัตน์. กรกฎาคม-ธันวาคม 2542. ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย. สัมภาษณ์.

เอี่ยม นาครัตน์. มกราคม 2542. ศิลปิน. ลูกศิษย์ครูสุ่ม ดนตรีเจริญ. สัมภาษณ์.



เพลงประจำวัด

1) บันไดเสียง

จากการศึกษาพบว่าอยู่ในกลุ่มโน้ตที่สำคัญคือ ค-ร-ม-ซ-ล(ท)



ตำแหน่งเสียงที่ 1 2 3 5 6 7

2) รูปแบบของเพลง

ตอนที่ 1		ตอนที่ 2		ตอนที่ 3		ตอนที่ 4	
Intro A	A	B	C C'	D	E	F	G
1-7	8-38	39-46	47-79	80-98	99-114	115-130	131-151

3) หน้าทับ

ใช้หน้าทับ “หน้าทับประจำวัด” เมื่อทำการบรรเลงโดยไม่กลับต้นพบว่า เพลงประจำวัด มีความยาว 18 จังหวะหน้าทับประจำ ไม่รวมส่วนขึ้นเพลง หากบรรเลงย้อนกลับตรงท่อน B จะมีความยาว เพิ่มอีก 14 จังหวะรวมเป็น 32 จังหวะ

เพลงประจำวัด เป็นเพลงมอญเดิมตกทอดต่อมาไม่ปรากฏผู้ประพันธ์ชัดเจนคาดว่ามาพร้อมกับปีพาทย์มอญ จากสำนวนเพลงและการสัมภาษณ์คาดว่ามิอาสุราชสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ โดยประมาณ ถือเป็นเพลงมอญแบบฉบับที่สำคัญในวงปีพาทย์มอญ สำหรับทำนองเพลงประจำวัด ทางที่นำมาวิเคราะห์ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายวิเชียร นาวาศิษฐ์ ครูดนตรีชาวมอญ อำเภอพระประแดง จังหวัดสมุทรปราการ ซึ่งมีมือฆ้องที่แปลกจากทางทั่วไป

ประจําวัด

ทำนองจาก นายวิเชียร นาวาดิษฐ์

หน้าทับ ประจําวัด

♩ = 65

Fill in

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of 65 beats per minute. It begins with a 'Fill in' section consisting of six measures of chords. The main melody starts at measure 4 and continues through measure 32. The tempo is marked 'Andante' at measure 8. The score is presented on a single staff with a large, faint watermark of Mahidol University in the background.

Copyright by Mahidol University

36

39 **B**

43

47 **C**

51

55

59

63 **C'**

67

71

75

80 **D**

84

88

92

96

99 **E**

103

107

111

Copyright by Mahidol University

115 F

119

123

127

131

135

139

143

147

rit.

Copyright by Mahidol University

เพลงประจำบ้าน

1) บันไดเสียง

จากการศึกษาพบว่าอยู่ในกลุ่ม โน้ตที่สำคัญคือ ฟ-ซ-ล-ด-ร(ม)



ตำแหน่งเสียงที่ 1 2 3 5 6 7

2) รูปแบบของเพลง

ตอนที่ 1		ตอนที่ 2		ตอนที่ 3	ตอนที่ 4
Intro A	A	B	C	D	
1-5	6-37	38-77	70-101	102-124	

3) หน้าทับ

ใช้หน้าทับ “หน้าทับประจำบ้าน” ดังที่ มนัส ขาวปลั่ง และมนัส แก้วนุชา ได้ศึกษาไว้ เมื่อทำการบรรเลงโดยไม่กลับต้นพบว่า เพลงประจำบ้านมีความยาว 6 จังหวะ หากบรรเลงย้อนกลับ ต้องเพิ่มอีก 1 จังหวะแล้วจึงมาย้อนที่ ท่อน B เพลงจะมีความยาว เพิ่มอีก 5 จังหวะเป็น 11 จังหวะ

เพลงประจำบ้าน เป็นเพลงมอญเดิมตกทอดต่อมาอยู่กับประจำวัด ให้ประโคนศพนในโอกาสทั่วไปเมื่อศพตั้งที่บ้าน เวลาเผาศพและเป็นสุดท้ายเมื่อยามเลิกบรรเลง ไม่ปรากฏผู้ประพันธ์ชัดเจนคาดว่า มาพร้อมกับปีพาทย์มอญ ถือเป็นเพลงมอญแบบฉบับที่สำคัญในวงปีพาทย์มอญ สำหรับเพลงประจำวัดทางที่นำมาวิเคราะห์ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายกิตติพงษ์(หลง) มีป้อม อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี โดยท่านถ่ายทอดโดยเป็นตึระนาคนเป็นทางฆ้อง

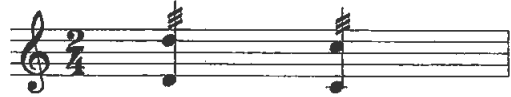
ประจำบ้าน

ทำนองจาก น่ายกติดิพงษ์ มีป้อม

หน้าทับ ประจำบ้าน

♩ = 65

Fill in



2

6 **A** Andante

10

14

18

22

26

30

Copyright by Mahidol University

34

38 B

42

46

50

54

58

62

66

Copyright by Mahidol University

70 **C**

74

78

82

86

90

94

98 *To Coda*

102 **D**

106

110

114

118

122

D.S. al Coda

123 **Coda**

rit.

เพลงประจำทางใหม่

1) บันไดเสียง

จากการศึกษาพบว่าอยู่ในกลุ่มโน้ตที่สำคัญคือ ครม-(ฟ)ซล



ตำแหน่งเสียงที่ 1 2 3 4 5 6

2) รูปแบบของเพลง

ตอนที่ 1		ตอนที่ 2	ตอนที่ 3		ตอนที่ 4
Intro A	A	B B'	C C	D	E E'
1-3	4-23	24-48	49-65	66-73	74-103

3) หน้าทับ

ใช้หน้าทับ “หน้าทับประจำวัด” เมื่อทำการบรรเลงโดยไม่กลับต้นพบว่า เพลงประจำทางใหม่มีความยาว 20 รอบ หน้าทับประจำ ปกติจะนิยมบรรเลงออกเพลงอื่นต่อไป

เพลงประจำทางใหม่หรือที่นักดนตรีบางกลุ่มเรียกว่าประจำแสงทอง คือนิยมใช้ประโคมตอนรุ่งเช้า เห็นว่าแสงเงินแสงทองขึ้นจึงได้เรียกกันในกลุ่มเท่านั้น ประจำทางใหม่นี้หลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) ได้ประพันธ์ขึ้นใหม่จึงได้เรียกว่าทางใหม่ คือความจริงยังไม่ได้ตั้งชื่ออย่างเป็นทางการ คาดว่าประพันธ์ขึ้นในราวสงครามโลกครั้งที่ 2 นิยมใช้กันอยู่โดยทั่วไป สำหรับทำนองที่นำมาวิเคราะห์นี้ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายสุชิน คล้ายมุข บ้านกบเจา อำเภอบางบาล จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

วงดนตรีครูแสวง คล้ายทิม น้อยบ้านคลัง อำเภพระนคร จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ได้เข้าไปฝากตัวที่บ้านบาตร ในระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 2 ท่านครูได้ประพันธ์และเรียบเรียงเพลงมอญและไทยให้กลุ่มนักดนตรีนี้ไว้หลายเพลงแถมก่อนกลับอยุธยา ท่านครูยังได้สร้างเครื่องมอญให้มาด้วย ปัจจุบันนายสุชิน คล้ายมุข ซึ่งเป็นศิษย์และเป็นหลานได้รับการถ่ายทอดไว้

ประจำทางใหม่

ทำนองจาก นาสลูน คล้ายมูข

หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

หน้าทับ ประจาวัด

♩ = 65

Fill in

3 **A**

7 **Andante**

11

15

19 1.

23 **B** 2.

27

31

Copyright by Mahidol University

35

39

43

47

51

55

59

63

67

1.

2.

C

D

Copyright by Mahidol University

70

74

78

82

86

90

95

100

rit.

Copyright by Mahidol University

เพลงประจำลำออย

1) บันไดเสียง

จากการศึกษาพบว่าอยู่ในกลุ่มโน้ตที่สำคัญคือ ค-ร-ม - (ฟ)ซ-ล



ตำแหน่งเสียงที่ 1 2 3 4 5 6

2) รูปแบบของเพลง

ตอนที่ 1			ตอนที่ 2		ตอนที่ 3		ตอนที่ 4
Intro A	A	BB	CC	BB	DD	BB	E
1-6	7-38	39-63	64-120	121-144	146-161	164-186	189-285

3) หน้าทับ

ใช้หน้าทับ “หน้าทับประจำวัด” เมื่อทำการบรรเลงโดยไม่กลับต้นพบว่า มีความยาว 45 รอบหน้าทับ โดยมีจังหวะแรกเป็นการขึ้นเพลงด้วยเสียงตะโพน ท่างๆ เพลงนี้ไม่นิยมบรรเลงย้อนกลับต้น เพราะตัวเพลงก็ยาวมากอยู่แล้ว

นายมงคล พงษ์เจริญ (สัมภาษณ์) เล่าว่าท่านได้ต่อเพลงนี้จากครูบุญทิว ศิลปดุริยางค์ ที่ปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี โดยคาดว่าเป็นมอญของเก่า ท่านเองก็มิได้สอบถามว่าใครเป็นผู้แต่ง เพียงแต่กล่าวว่าท่านขอเป็นเพลงมอญเก่าๆ จากครูทิวมาเท่านั้น โดยทั่วไปเรียกเพลง “มอญลำออย” และนอกจากนี้พบว่ายังมีเพลงมอญลำออยทางปากเกร็ด อีกทางหนึ่งแต่มิได้หน้าทับประจำอย่างเพลงประจำลำออย แต่มีเนื้อหาบางส่วนคล้ายกัน ส่วนทำนองที่นำมาวิเคราะห์นี้ได้รับการถ่ายทอดมาจากนายมงคล พงษ์เจริญ บ้านบางเคื่อ อำเภอมะนัง จังหวัดปทุมธานี

ประจำลำออย

ทางจาก นายมงคล พงษ์เจริญ

หน้าทับ ประจำวัด

♩ = 65

Fill in

3

7 **A** Andante

11

15

19

23

27

31

35

Copyright by Mahidol University

39 **B** ท่อนสำออย

43

47

51

55

59

64 **C**

68

72

76

80

84

88

92

96

100

104

108

112

116

120 **B**

124

128

132

136

140

144 **D**

148

152

156

160

1. 2.

164 **B**

168

172

176

180

184

188 **E**

1. 2.

192

196

200

204

208

212

216

220

224

228

232

236

240

244

248

253 **F**

257

261

265

269

273

277

281

rit.

Copyright by Mahidol University

เพลงประจายาม

1) บันไดเสียง

จากการศึกษาพบว่าอยู่ในกลุ่มโน้ตที่สำคัญคือ ค-ร-ม-(ฟ)ซ-ล(ท)



ตำแหน่งเสียงที่ 1 2 3 4 5 6 7

2) รูปแบบของเพลง

ตอนที่ 1		ตอนที่ 2	ตอนที่ 3		ตอนที่ 4
Intro A	A	B B	C	D D	E
1-8	9-60	61-105	106-121	122-140	141-188

3) หน้าทับ

ใช้หน้าทับ “หน้าทับประจำวัด” เมื่อทำการบรรเลงโดยไม่กลับต้นพบว่า มีความยาว 34 รอบหน้าทับ โดยมีจังหวะแรกเป็นการขึ้นเพลงด้วยเสียงตะโพน ห่างๆ เพลงนี้ไม่นิยมบรรเลงย้อนกลับ หากจะบรรเลงสั้นๆ เฉพาะตอนที่ 1 สามารถตัดลงจบได้

เพลงประจายามนี้ประพันธ์ขึ้นโดย นายชื่น ดุริยประณีต ได้ประพันธ์ให้แก่วงปีฟ้าพหุขมอญของ หมู่สรวง ไกล้วัดมณีชลขันธ์ อำเภอมือง จังหวัดลพบุรี ประมาณก่อนปี พ.ศ. 2500 ต่อมานายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้นำมาต่อเติมให้แก่วงปีฟ้าพหุขมอญของกรุงเทพมหานครบรรเลงโดยนำเพลงนึ่งพระฉันเข้ามาเพิ่ม (ในตอนท่ 2-3 ของเพลง) อัคเสียงให้แก่รณาคารกรุงเทพ (จำกัด) มหาชน เมื่อราวปลายปี พ.ศ.2541 สำหรับทำนองที่นำมาวิเคราะห์ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายพินิจ ฉายสุวรรณ เขตบางกะปิ กรุงเทพมหานคร

ประจํายาม

ทำนองจาก นายพิณิจ ฉายสุวรรณ

นายจีน คุริยประณีต

หน้าทับ ประจําวัด

♩ = 65

Fill in

5

9 **A** Andante

13

17

21

25

29

33

37

Copyright by Mahidol University

41

45

49

53

57 **เปลี่ยนทำนอง**

61 **B** **ออกเพลงถึงพระรัตนมอญ**

65

69

73

77

81

85

89

93

97

101 **ทวนวรรคแรกท่อน B**

105

109

113

117



121 D

125

129

133 1.

137 2.

141 E

145

149

153

157

Copyright by Mahidol University

161

165

169

173

177

181

185

rit.

ประจําศพ

1) บันไดเสียง

จากการศึกษาพบว่าอยู่ในกลุ่ม โน้ตที่สำคัญคือ ด-ร-ม-(ฟ)ซ-ล



ตำแหน่งเสียงที่ 1 2 3 4 5 6

2) รูปแบบของเพลง

รูปแบบของเพลง ประจําศพ เมื่อแจกแจงเสียงลูกตก แสดงให้เห็นการแบ่งวรรคและท่อน จากระดับเสียงที่เหมือนและแตกต่างของตำแหน่งเสียงตก ทำให้สามารถแบ่งรูปแบบของเพลงออก ได้เป็น 4 ตอนใหญ่ๆ

ตอนที่ 1		ตอนที่ 2	ตอนที่ 3	ตอนที่ 4
Intro A	A	B B	C C'	D
1-8	9-44	45-69	70-88	89-125

3) หน้าทับ

ใช้หน้าทับ “หน้าทับประจํา” เมื่อทำการบรรเลงโดยไม่กลับต้นพบว่า มีความยาว 24 รอบ หน้าทับ โดยมีจังหวะแรกเป็นการขึ้นเพลงด้วยเสียงตะ โพน ห่างๆ ตอนที่ 4 ทำนองคล้ายประจําวัด

ชื่อเพลง “ประจําศพ” นี้เป็นชื่อที่ตั้งขึ้นเพื่อการวิจัยครั้งนี้ จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม พบว่าในแถบจังหวัดพระนครศรีอยุธยา นนทบุรี สระบุรี ปทุมธานี มีนักดนตรีสามารถบรรเลงเพลง ประจําทางนี้ได้ แต่ไม่มีนักดนตรีท่านใดยืนยันถึงชื่อเพลงและผู้ประพันธ์ได้อย่างแน่ชัด ได้เพียงแต่ สันนิษฐานว่าเป็นเพลงเก่าแถบจังหวัดปทุมธานี นักดนตรีหลายท่านยังสับสนในการบรรเลงซ้ำบาง ท่อนไม่เหมือนกัน ด้วยเพราะเมื่อเคยไปร่วมบรรเลงในวงที่ได้เพลงนี้ก็จดจำกันไป เมื่อมาบรรเลงวง ของตนเองก็นำมาด้วย สำหรับทำนองที่นำมาวิเคราะห์นี้ได้รับการถ่ายทอดจาก นายกาหลง ฟิ่งทองคำ อำเภอบางใหญ่ จังหวัดนนทบุรี

ประจำศพ

ทำนองจาก นายนกาหลง ฟังทองคำ

ไม่ทราบชื่อเพลงและผู้ประพันธ์
หน้าทับ ประจำวัด

Fill in

6 Andante

9 A

13

17

21

25

29

33

37

41

45

50

55

60

65

70 C

74

78

82

86

89 **D**

2.

93

97

101

105

109

113

117

121

rit.

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	นายปราโมทย์ ค่านประคิษฐ์
วัน เดือน ปีเกิด	13 สิงหาคม 2512
สถานที่เกิด	ตำบลสองพี่น้อง อำเภอสองพี่น้อง จังหวัดสุพรรณบุรี
ประวัติการศึกษา	ครุศาสตรบัณฑิต สาขาคณิต คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ.2531-2534 ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาคณิต แผนกคณิตวิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล พ.ศ.2541-2543
ตำแหน่งและสถานที่ทำงานปัจจุบัน	อาจารย์ 1 ระดับ 4 คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสุรินทร์

Executive Summary

Specific Characteristic of Phleng Pracham in Pi Pat Mon

Introduction

Originally, Pi Pat Thai or so-called Pi Pat Nang Hong ensemble was in ordinary used at cremation ritual and various ceremonial occasions, but music and instruments must be appropriately chosen for timely occasion. Subsequently, when Pi Pat Mon ensemble being favorable, both Pi Pat Thai and Pi Pat Mon ensembles were combined, but the name Pi Pat Mon is still in used. Pi Pat Mon is characterized of its identical appearance, upright instruments, gilded carving and brilliant with color of gold. Tapone Mon, Perng Mang, Pi Mon, Mong and Gong Mon are Mon's original instruments of which are still in used. Orchestration as well as performance practice is a combination between Thai and Mon style.

Thai music art has obtained greatly influence from Mon, for instance, Pi Pat Mon, which is favorably performed at cremation ritual, is well conserved and accredited to its designation. With regard to an onomatopoeie "Theng Thueng", which is the sound produced by Tapone Mon, is synonyme with "Death" an eerie remarkable sound apt for its name.

The membranophone sound, theng thueng, is employed as a signal in beginning the music "Phleng Pracham" which is a preluding song of Pi Pat Mon ensemble. The name is integrated designation has tacit understanding among the musicians. Pracham refers to Pracham Wat, Pracham Ban and various Prachams of latter compositions. Pracham means songs which are performed regularly or frequently; hence the name was coined, and being functionally performed in order to accompaniment and while the time away in the course of the ritual.

Pracham Wat and Pracham Ban are both employed in couple at the cremation ritual and, moreover, both are origin of new Pracham compositions because of its frequently used. Being avoid tediousness, new Prachams were composed, but still maintains original character as well as the purpose. Presently, the masters who own their own ensembles usually employ Pracham in initiating novices in order to learn Gong Mon. Owing to Pracham has its particular character of hand applying in Gong Mon style, so it's good for students to be instilled as well as assimilation of Mon styles.

With regard to the problems of Thai music academical theoretics is lack of literal record of which is the duty of the next scholarly generations in embodying tangible theory.

Therefore, the study of Phleng Pracham in various renderings, both origins and new compositions are to create the understanding on certain genre of Mon's song. The conceptualization is to study music in the same genre then bring into conclusion. Considering in its significant and beneficial purpose the analyst aims to investigate the purpose, significance and background in order to approach an exemplifying of Phleng Pracham as well as to create model in study certain genre of Thai music. Deservedly, according to study of Phleng Pracham which performed by Pi Pat Mon ensemble in order to standardize and conservation.

Objects

1. To study the purpose, significance and background of Phleng Pracham.
2. To analyse specific characteristic of Pi Pat Mon ensemble.
3. To transcribe the music into westernized notation.

Methods

The process, concept and analytic method were reached through ethnological methodology. Collecting data, review literature and verifying field work data were approach through interview as well as advises from various experts and artists. Various songs in the same genre of Pi Pat Mon, which is conducted by Pracham drum pattern, were choice in analysis. The analyst pursue consecutively on data, as mentioned above, and mutual configuration were analyzed. Conclusion were reached through the inductive method.

In an analytic portion; the down beat of hand cymbal sound "Chab" or falling sound was main point in study, the process was enumerated into diagram or table, and mutual configuration was categorized into components in order to analyze: 1) mode, 2) form, 3) melodic section ending, and 4) melodic introduction and melodic final. The purpose, the background, performance practice and social function of the performance were reached through mutual description.

Scopes

Primary data was located in middle region provinces where plenty of recognized artists as well as Pi Pat Mon are the most popular. The inquiry base on musician background and experience. Musicians as well as music were qualified from seniority and the experience not less than 30 years.

Consequently, six songs in song chan (moderate) tempo were selected as models in analyse, as follow:

song	musician	province
1. Pracham Wat	Mr. Wichian Nawadit	Samut Prakan
2. Pracham Ban	Mr. Kittipongse Mepom	Nonthaburi
3. Pracham Thang Mai	Mr. Suchin Klaimuk	Phra Nakhon Si Ayuthaya
4. Pracham Sam-oiy	Mr. Monkol Pongsecharoen	Pathum Thani
5. Pracham Yam	Mr. Pinit Chaisuwan	Bangkok
6. Pracham Sop	Mr. Kahlong Puengthongkam	Nonthaburi

Results

Phleng Pracham refers to Mon's song which are mainly performed by Pi Pat Mon ensemble at cremation ritual in according to enliven the participants. Phleng Pracham, as an overture as well as master song used in initiating new students, is categorized into 2 types: 1) the two significant original repertoires, and 2) the new compositions by latter musicians, showing their own particulat melodic lines, performance practices and improvisations.

An analysis according to specific characteristic, structural comparison and melodic direction result that:

1. Three types of modes are employed: 1) two types of Hexatonic modes, and 2) one type of Heptatonic mode. No modulation within song, but the whole song is modulated or transposed.

2. Form is categorized into 4 sections: section 1 is opening part, section 2 and 3 are additional part, and section 4 is ending part.

3. There are plenty of melodic ending types: phrase ending, drum pattern ending, and song ending. However, none of these types apparently corresponds to drum pattern even clarified ending sensation.

4. Pracham drum pattern is employed in conducting songs which begin with Tapone Mon and then follows with the whole ensemble in slow rhythmic tune, vice versa, the songs ending with retardation Tapone and Perng are the last of all instruments, along with a remarkable sound of Tapone “Theng Thueng.”

Discussion

Further discussion of the results according to:

Purpose and significance

Considering profoundly of melody, music idiom together with the title explication, emotion and character of various Prachams. When listen generally with appendage of theoretically alternative grouping of sound as well as performance practice, seemingly, the composers tend to create ordinary imperturbation to their compositions. As can be seen from the melody seems like chant, memorialization, variational practice leading to serenity more than exuberance. The afflatus as well as origination of music are vague, solely known as a descendent accompaniment music, and latter compositions. So to speak, the music with easy melodic style like Pracham song is a certain type of ceremonial music.

Pracham, is a name which means frequent, a general designation which is tacit understanding among musicians. Since exact titles are not popular used, therefore, musicians have to listen to Ranat Ek as well as Gong in order to continue certain songs.

When Pracham is regular used its by-product happens in two ways: as a chance for musicians to practice, and gain self-confident as well as variationization or improvisation. As for the listeners who can memorize the style by auditory for their own music sakes.

The repertoires not only create atmosphere, while away the time or preluding but also relieving layman from gloomy air. According to eerie depressive sound of Tapone in accompaniment with Ranad Ek and Gong can make participants burst into tears. Probably, the emotional sensibility result from the higher pitch (Tang Soong) of Pracham Ban. Since the song is employed as an accompaniment to vocal, Mon Rong Hai, song; this seems to be the best verification.

Musician not only honor Pracham equal to Hom Rong but also render reverence to Pracham as an Old Guru above all Mon's music. Anyone who want to study Mon music one must initially start with Pracham in both aspects: instruments, and drum pattern. The deserved advantage of student is: understanding Gong Mon's sound system, hand applying of Gong Mon, and in prompt usage.

Mode

Phleng Pracham composed of three types of modes: two types of Hexatonic modes, and one type of Heptatonic mode. Hexatonic mode composed of 5 principal notes and the 6th is seldom used. The 5 notes are series of *do re mi sol la* and the 6th is alternative *fa* or *ti*. No modulation within song, but shifting or transposing entire song to new pitch. Thus, Gong player have to be quick-witted with hand applying.

In modulation aspect; *fa* and *ti* pitches are generally used in Phleng Pracham as well as other Mon's style songs. In tuning system, the tonic pitch is equivalent to *ti* sound, according to Khlui Rong Aw sound in comparatively tuning with Khlui Piang Aw, consequently, the sound of Phleng Pracham is in lower register.

Pitch, timeliness and psychological aspect. In normal performance, Pracham Wat employ *sol* pitch, but Pracham Ban use *la* pitch. When at night, in the course of ceremony as well as in the end of the ritual, Pracham Ban employ *re* pitch. The pitch transposition has an affect on psychological auditory. The group of high pitch notes causes emotional persuasiveness desolation; and when the principal tones fall to *fa* pitch this causes deeper depression. So to speak, ritual music composed of low register and broad range are grand and impressive in sound. Low register is a certain kind of Mon style which proceeding with modest rhythmic. Hence, Phleng Pracham is mediated with composure as well as miracle.

In an communication aspect, the modulation up to higher pitch, the sound can be heard from afar, is an implicative proclamation on how the ceremony is proceeding. Moreover, the modulation, in performance practice aspect, serve as finding new pattern of hand applying style of which can be interchangeable between Thai and Mon style.

Structural Pattern

Sectional division of the repertoire are both explicitly and implicitly. The combination of melody is systematized without curtailment, clarified structural pattern is classified into 2 categories: 1) the original Pracham a so-called “Kam ma than”, follows Gong sound, which refers to Pracham Wat as well as Pracham Ban. Both are similar in form, A and A’, except its distinct beginning and the division is implicit. Moreover, drum pattern of Pracham Ban is one time longer than Pracham Wat’s. 2) Pracham of latter period is new composition by thai composers. The structure can be divided into 4 sections each section can be repeated except for section 4, the repetition will be in the beginning instead. Some of the songs have to change hand apply on Gong in the beginning as well as in the ending in order to matching hand apply with sound pitch in beginning next song.

One remarkable character of the structure is section 1 (Hua Pracham) and section 4 (Tai Pracham) are similar, but section 2 and 3 are distinct especially Pracham Yam. Seemingly, the character attempts to explain how section 1 and 4 are principal sections, but section 2 and 3 are intervening sections. In case of continuing to another song, the section 5 (Awk Pracham) is additional section. For example:

Structural Pattern of Phleng Pracham

Intro.	A	B	C	D	E
Hua Pracham		Phleng Saek		Tai Pracham	Awk Pracham

Relationship within the structural pattern can compare with Hom Rong Sepa type in which composed of beginning section (Rua Pralong Sepa) and the ending section (Tai Wa). Between the two sections are favorably interpolated with two-combined song. So to speak, both have approximate qualifications.

With regard to the beginning the music with drum pattern one can link this significance of Pracham with Sathukarn. Both repertoires employ similar function of drum pattern: as a signal in opening the music, controlling performed pulsation, and ending. Since most of the worship repertoires employ Tapone as a leading function, the sound can be remotely heard, its sonority with retardative rhythm seems to communicate layman more than its sweet-sounding.

Specified Ending Melody

There are plenty of melodic ending types: phrase ending, drum pattern ending, and song ending. However, none of these types apparently corresponds to drum pattern even clarified ending sensation. In consecutively examining melodic outline, the idiom direction (question and answer pattern) depends upon basic tone. Certain melody employ favorably similar hand apply. Consider the following:

Phrase ending melody of general hand apply:



Ending melody of hand apply:



Hand apply style of Gong is a portion of dominant identity, but on account of its function as an accompaniment to ceremony, the melody as well as the rhythm seems to be modest and subtle similar to Sathukarn and other ceremonial repertoires. Thus, Pracham being distinguished from other Mon's music with regard to its ceremonial style.

Phleng Pracham as an overture aspect

Hom Rong or overture is a type of performance in preluding the very first song; namely, Hom Rong Sepa and Hom Rong Yen, of Pi Pat Thai ensemble. Therefore, Phleng Pracham, with regard to function as well as performing occasion, has significant similarity to Hom Rong in Pi Pat Thai ensemble. At cremation ritual Pi Pat Thai begins with Nang Hong song performed by Klong Thad, a membranophone. If the ensemble begins with Hom Rong Yen, provided that, today will be auspicious or merit making ceremony, with evening chant and in the next morning will be merit making.

Another function of Hom Rong as well as Pracham is warming up musician. Performing pattern of both are different, as Pracham can repeat and modulate, but Hom Rong is converse.

Certain remarkable character of Phleng Pracham is begins with Tapone as well as auspicious Sathukarn which is the very first song of Hom Rong suit. Both have different drum pattern: Pracham employs round drum pattern, but Sathukarn's drum pattern is equivalent to song.

Structural pattern of music according to its leading and following instruments which is section 1 and two songs follow in section 2 and 3 then ending with section 4, Tai Phleng. The structure resembles with Hom Rong Sepa which ending with Tai Wa. So Phleng Pracham deserved its right as Hom Rong of Pi Pat Mon.

Conclusion

The research revealed that:

1. Phleng Pracham refers to the meaning of the music, namely, Mon's song which is mainly performed by Pi Pat Mon ensembles conducted by Pracham drum pattern. Its main purpose is to proclaim a cremation ritual.

2. Phleng Pracham is categorized into 2 types: (1) The two significant original repertoires, Pracham Wat and Pracham Ban, are ambiguous in their derivations. (2) The new compositions by latter musicians, showing their own particular melodic lines, performance practices and improvisations. As listed below:

Pracham Thang Mai: a composition of Luang Praditpairon.

Pracham Sam-oiy or Mon Sam-oiy: from Mon Pakkret group.

Pracham Yam: a composition of Mr. Shuen Duriyapaneet.

Pracham Sop: an anonymous.

3. Phleng Pracham, as an overture, and is employed as a master repertoire in initiating new students. Both original songs are performed on particular occasions, at cremation rituals, (Pracham Wat) at temples and (Pracham Ban), at home. Pracham Ban is specifically performed in the course of cremation ceremony. Both are meddled within Yam Kam suite, ending the performance at night. Moreover, in latter-day, Pracham Ban is functionally performed as an accompaniment to a vocal, Mon Rong Hai, song.



4. The song form is categorized into 4 sections. Three types of modes are employed, two Hexatonic and one Heptatonic. The song begins with slow rhythmic melodic line. Melodic distinction differentiates sentence endings, and melodic directions follow principal tunes. Final melody renders identical tune as follows: “E-D -AGE -D-C —D —E —G —A”.

Structural Pattern is divided into 4 sections: section 1 is opening part (Hua Pracham), section 2 and 3 are additional part (Phleng Saek), and section 4 is ending part (Tai Pracham). Consider the following:

Beginning section 1		Section 2	Section 3	Section 4 ending
Intro.	A	B	C	D
Hua Pracham		Phleng Saek		Tai Pracham

Final melody:



Recommendations

This thesis is a study of a genre of music. The concept can apply on further study of specific style of different genre of music. Especially, thai ceremonial as well as non-ceremonial music.

Mon music is concerned with thai artist with regard to its influence. A lot of data still less known according to background, descendent, transformation of music in relation with socety, etc.

Numerous of topics are capable in study. Consider the lists provided:

1. Analytical model of Thai music in relation with Mon style.
2. Comparative analysis of basic theme interchange between Thai and Mon.
3. Function and evolution of Pi Pat Mon at cremation ceremony.
4. Analysis of characteristic style of Mon's basic theme.
5. Application of Specific characteristic on new Pracham creation.