การศึกษาปี๊ตตาล่า : เครื่องดนตรีมอญ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี

ปริญญานิพนธ์
ของ
ผ่องพรรณ เกตุมาส

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
สิงหาคม 2560

การศึกษาปี๊ตาล่า : เครื่องดนตรีมอญ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี

ปริญญานิพนธ์
ของ
ผ่องพรรณ เกตุมาส

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
สิงหาคม 2560
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

การศึกษาปี๊ตตาล่า : เครื่องดนตรีมอญ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี

บทคัดย่อ

ของ

ผ่องพรรณ เกตุมาส

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
สิงหาคม 2560

ผ่องพรรณ เกตุมาส. (2560). การศึกษาปี๊ตาล่า *: เครื่องดนตรีมอญ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี*.ปริญญานิพนธ์ ศป.ม.(มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม: ดร. ชนิดา ตังเดชะหิรัญ.

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้เป็นการศึกษาวิจัยเรื่อง การศึกษาปี๊ตาล่า : เครื่องดนตรีมอญ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา บทบาทหน้าที่และองค์ประกอบทางกายภาพของปี๊ตาล่า ของศูนย์วัฒนธรรมมอญ หมู่บ้านวังกะ ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี และเพื่อวิเคราะห์บทเพลงที่บรรเลงด้วยปี๊ตาล่าของวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี ผลการวิจัยพบว่า

ปี๊ตาล่ามีปรากฏในสมัยกรุงหงสาวดี โดยเริ่มมีการบรรเลงเล่นกันในชุมชนก่อน แล้วจึงนำมาบรรเลงในงานพิธีต่าง ๆ ในงานพิธีกรรมที่เกี่ยวกับพระเจ้าอยู่หัว งานพิธีของรัฐ พิธีใหญ่ ในวัดพิธีกรรม และประเพณีในแต่ละเดือน งานสร้างวัด สร้างเจดีย์ ยกยอดฉัตรเจดีย์ เป็นต้น ปี๊ตาล่าเครื่องดนตรีมอญ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี เป็นเครื่องดนตรีประเภทตีดำเนินทำนองอยู่ในวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี ตัวรางทำจากไม้เนื้ออ่อน ผืนของปี๊ตาล่าทำจากไม้ไผ่ มีระดับเสียงเรียงกัน 24 ลูก ตั้งเสียงโดยการปาดเนื้อไม้ใต้ผืนปี๊ตาล่า ลักษณะรูปร่างคล้ายระนาดเอกของไทย ปี๊ตาล่ามีบทบาทหน้าที่เป็นสื่อที่ช่วยให้ชาวมอญเกิดการรวมกลุ่มกันประกอบพิธีกรรมตามเทศกาล ทำให้ชาวมอญยังคงรักษาเอกลักษณ์เฉพาะเชื้อชาติของตนให้ยั่งยืนสืบไป

เพลงมอญเก่า 9 เพลง ที่บรรเลงด้วยปี๊ตาล่าของวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี วิเคราะห์จากกระสวนทำนองแล้วพบว่า ทั้ง 9 เพลงนั้นมีการบรรเลงโน้ตเพลงครบทั้ง 7 เสียง รูปแบบจังหวะที่นิยมบรรเลงคือ การบรรเลงแบบตีเก็บทุกตัวโน้ตใน 1 ห้องเพลง และมีการเว้นจังหวะท้ายห้องเพลงเหมือนกันอยู่หลายรูปแบบ มีการทิ้งเสียงก่อนตกจังหวะ ซึ่งไม่ถือเป็นจังหวะยก เพราะบรรเลงตามจังหวะปกติ เพียงแค่ทิ้งเสียงตัวโน้ตสุดท้ายไว้ก่อนถึงจังหวะตก เพื่อทำให้เกิดลักษณะเด่นในเรื่องของท่วงทำนองเพลงที่มีเอกลักษณ์ของความเป็นมอญ ตามแบบของดนตรีมอญบ้านวังกะ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี

STUDY OF PATTALA: THE INFLUENCE OF MON MUSICAL INSTRUMENTS OF THE SANGKHLABURI DISTRICT, KANCHANABURI

AN ABSTRACT

BY

PONGPUN KETMAS

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the
Master of Fine Arts Degree in Ethnomusicology
Srinakharinwirot University
July 2017

Pongpun Ketmas. (2017). **Study of Pattala: the Influence of Mon Musical Instruments on the Sangkhlaburi Distract**, **Kanchanaburi.** Master's thesis, M.F.A. (Ethnomusicology). Bangkok: Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisor Committee: Dr. JanidaTangdajahiran.

This research aims to study the Pattala, a Mon Musical instrument from the Sangkhlaburi District of Kanchanaburi. The objectives of the research are follow. To study the history, the role and physical components of Pattala at the Mon Ban WangKa NongLu Sangkhlaburi District, Kanchanaburi. To analyze the music played by Cultural Center in bands such as the Goin 'Bago and Mon gamelan in the Sangkhlaburi District, Kanchanaburi.

The results were that the pattala was first introduced to the Burmese in the Bago Period. It was originally played in the community and during many rituals, such as the royalty ceremony, the government ceremony, and the system of monthly traditions, for example, temple buildings, Chedi building, and tiered umbrella raising. Pattala, a Mon musical instrument of Sangkhlaburi District in Kanchanaburi is a percussion instrument with a melody of Piphat Mon Hongsawadee. It is typically made from the bamboo or wood and uses twenty four pieces to produce unique rhythms. The Pattala is similar to the Ranat Ek, a Thai musical instrument. Its role was to assemble the Mon people to participate in religious ceremonies. In order to do this, Mon people still preserve their identity cultural up until the present day.

There were nine old Mon songs that played by the band Goin 'Bago, Mon gamelan. An analysis of the rhythmic patterns found that nine songs used the pizzicato sound. Popular music use rhythmic patterns and the band and seven hit every note in the first storage chamber of music and pacing the room. This because music in many forms has the sound leaves before the stroke. This is not a stroke lift because it is played as a normal rhythm. They should just leave a note before final stroke falls, resulting in performance at characteristic melodies that are unique to the Mon, following a series of musical Ban Wang Ka Sangkhlaburi, Kanchanaburi.

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง
การศึกษาปี๊ตตาล่า : เครื่องดนตรีมอญ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี
ของ
ผ่องพรรณ เกตุมาส

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ นายแพทย์ฉัตรชัย เอกปัญญาสกุล)
วันที่.....เดือน.....พ.ศ. 2560

อาจารย์ที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์

.....ที่ปรึกษาหลัก
(ดร.ชนิดา ตังเดชะหิรัญ)

คณะกรรมการสอบปากเปล่า

.....ประธาน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุจี ศรีสมบัติ)

.....กรรมการ
(ดร.ชนิดา ตังเดชะหิรัญ)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จได้เพราะผู้วิจัยได้รับความกรุณาอย่างยิ่งจากบุคคลหลายท่าน ผู้วิจัยต้องขอกราบขอบพระคุณที่ทำให้ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

ขอกราบขอบพระคุณ ดร.ชนิดา ตังเดชะหิรัญ ประธานกรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์ ซึ่งเป็นผู้ให้ความรู้ ให้คำปรึกษา และคำชี้แนะในการทำปริญญานิพนธ์จนเสร็จสมบูรณ์

ขอกราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุจี ศรีสมบัติ ที่ให้ความเมตตาเสียสละเวลาอันมีค่าเพื่อให้คำแนะนำ ความช่วยเหลือ ในการจัดทำปริญญานิพนธ์นี้ทุกขั้นตอน เพื่อให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ขอกราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ ที่ให้ความเมตตาสละเวลาเป็นกรรมการสอบปริญญานิพนธ์ รวมถึงให้คำแนะนำ ความช่วยเหลือ ในการทำปริญญานิพนธิ์ในครั้งนี้

ขอกราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วีระ พันธุ์เสือ อาจารย์ที่ปรึกษา และคณาจารย์ทุกท่านในสาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา ที่ให้ความอนุเคราะห์ประสิทธ์ประสาทวิชาความรู้แก่ผู้วิจัยตลอดช่วงระยะเวลาที่ผ่านมา

ขอกราบขอบพระคุณ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร สำหรับการแนะนำและให้คำปรึกษาต่าง ๆ

ขอกราบขอบพระคุณนายมนชัย (กระเซ้าโมน) หัวหน้าศูนย์วัฒนธรรมมอญ ผู้ให้ความอนุเคราะห์อำนวยความสะดวกและอนุญาตให้ทำการศึกษาวิจัย เก็บข้อมูล ถ่ายทอดความรู้เกี่ยวกับปี๊ตาล่า เครื่องดนตรีมอญ และให้ข้อมูลในการวิจัยด้วยความยินดี

ขอขอบคุณนักดนตรีวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี ศูนย์วัฒนธรรมมอญ บ้านวังกะทุกท่าน ที่ให้ความร่วมมือในการให้ข้อมูลการทำวิจัยในครั้งนี้ จนทำให้ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สมบูรณ์

ขอขอบคุณว่าที่ร้อยตรีณฤดล เผือกอำไพ ที่ช่วยดูแลประสานงานต่าง ๆ ทั้งให้คำแนะนำมาโดยตลอด

สุดท้ายนี้ ขอกราบขอบพระคุณ บิดา มารดา ผู้ให้การอบรมสั่งสอน ให้ความรักและความห่วงใย ส่งเสริมให้การศึกษา เป็นกำลังใจสำคัญในการทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี และขอระลึกถึงคุณครูอาจารย์ทุกท่านที่ประสิทธิ์ประสาทความรู้ให้แก่ผู้วิจัย ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน จนทำให้ผู้วิจัยประสบผลสำเร็จในการทำปริญญานิพนธ์ครั้งนี้

ผ่องพรรณ เกตุมาส

สารบัญ

บทที่ **หน้า**

1 บทนำ

ภูมิหลัง 1
วัตถุประสงค์ของการวิจัย 4
ความสำคัญของการวิจัย 4
ขอบเขตของการวิจัย 4
นิยามศัพท์เฉพาะ 5
กรอบแนวคิดในการวิจัย 7

2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 8
เอกสารและตำราที่เกี่ยวข้อง 8
เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาด้านวัฒนธรรม 8
เอกสารเกี่ยวกับกลุ่มชาติพันธ์ 9
จารึกเกี่ยวกับชาวมอญ 11
การอพยพของชาวมอญ 13
ประวัติความเป็นมาของดนตรีมอญในประเทศไทย 15
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 17

3 วิธีการศึกษาค้นคว้า 28
ขั้นเก็บรวบรวมขอมูล 28
ขั้นศึกษาข้อมูล 29
ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล 29
ขั้นสรุปและอภิปรายผล 30

4 การนำเสนอผลการวิจัย 32
ตอนที่ 1 ศึกษาประวัติความเป็นมา 32
ประวัติความเป็นมาของปั๊ตตาล่า 32
บทบาทหน้าที่ และความสำคัญของวงดนตรีต่อชุมชนและวัฒนธรรมมอญ..... 36
บทบาทหน้าที่ของปั๊ตตาล่าในวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี 36
ความสำคัญของวงดนตรีต่อชุมชนและวัฒนธรรมมอญ 37

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ **หน้า**

4 (ต่อ)

องค์ประกอบทางกายภาพของปี๊ตตาล่า 39
ตัวราง 39
หัวราง 42
เท้า หรือ ฐาน 43
ผืนระนาด 44
ไม้ตี (ลิ้ปี๊ตตาล่า) 48
เสียงของปี๊ตตาล่า 49
การบันทึกโน้ตเพลง 63
วิธีการบรรเลงปี๊ตตาล่าเบื้องต้น 64
แบบฝึกหัดเบื้องต้น 64
การจับไม้ 69
การนั่ง 70
ตอนที่ 2 วิเคราะห์บทเพลงปี๊ตตาล่าของวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี 71
เพลง แกว่จ ปะแญ่ตะละ 71
เพลง ซะโมญ จักกะโว 79
เพลง ไล่ะยิ่ฮซาซะนะ 86
เพลง อังบ๊อบ พะลาดไจ่งกยาจ 93
เพลง ไว่ยเกิ่น 99
เพลง ไจ่ะเกิ่น 104
เพลง ร่อมปะไซงโม่น 110
เพลง ปอนนิทิ ไจ่ะยิ่ฮตะราวซาจ 117
เพลง ไล่ะยิ่ฮตะราวซาจ 124
5 สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ 136
วัตถุประสงค์ของการวิจัย 136
ความสำคัญของการวิจัย 136
สรุปผลการวิจัย 136
อภิปรายผล 150
ข้อเสนอแนะ 151

สารบัญ (ต่อ)

บทที่		หน้า
	บรรณานุกรม	152
	ภาคผนวก	155
	ประวัติย่อผู้วิจัย	184

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ **หน้า**

1 ปี๊ตตาล่าในวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี 32
2 การบรรเลงปี๊ตตาล่า 33
3 ปี๊ตตาล่ามอญ 34
4 ปาตาล่ากะเหรี่ยง 35
5 การบรรเลงปี๊ตตาล่า 36
6 การบรรเลงปี๊ตตาล่า 37
7 รางปี๊ตตาล่าแบบมีลวดลายสวยงาม 39
8 ภาพหงส์แกะสลักตรงกลางรางปี๊ตตาล่า 39
9 การวัดความยาวของรางระนาดด้านบนประมาณ 142 เซนติเมตร 40
10 การวัดความยาวของรางระนาดด้านล่างประมาณ 90 เซนติเมตร 40
11 ภาพรางปี๊ตตาล่า 41
12 ภาพรางปี๊ตตาล่า 41
13 ภาพความยาวของหัวทั้ง 2 ด้านของราง 42
14 ภาพหัวรางส่วนที่แขวนเชือก 42
15 ภาพเท้า หรือ ฐาน ของรางปี๊ตตาล่า 43
16 ภาพเท้า หรือ ฐาน ของรางปี๊ตตาล่า 43
17 ภาพผืนของปี๊ตตาล่า 44
18 ภาพเขียนระยะห่างระหว่างตา ประมาณ 20 นิ้ว 44
19 ภาพเขียนการเลาะโคนต้นไผ่ 45
20 ภาพเขียนต้นไผ่ที่โดนแสงแดด 45
21 ภาพการเลาะเนื้อไม้ไผ่ตรงกลางท่อนไม้เพื่อปรับเสียง 46
22 ภาพรูร้อยเชือกบนผืนปี๊ตตาล่า 47
23 ภาพผืนปี๊ตตาล่า มีหมายเลข 1-7 เสียงต่ำไปหาเสียงสูง 47
24 ภาพไม้ตีปี๊ตตาล่า 48
25 ภาพหัวไม้ตีปี๊ตตาล่า 48
26 ภาพการเขียนโน้ตตัวเลขลงบนผืนปี๊ตตาล่า 49
27 ภาพเขียน ขนาดต่าง ๆ ของผืนปี๊ตตาล่า 50
28 ลูกปี๊ตตาล่า ลูกที่ 1 50

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ **หน้า**

29 ลูกปั๊ตตาล่า ลูกที่ 2 51
30 ลูกปั๊ตตาล่า ลูกที่ 3 51
31 ลูกปั๊ตตาล่า ลูกที่ 4 52
32 ลูกปั๊ตตาล่า ลูกที่ 5 52
33 ลูกปั๊ตตาล่า ลูกที่ 6 53
34 ลูกปั๊ตตาล่า ลูกที่ 7 53
35 ลูกปั๊ตตาล่า ลูกที่ 8 54
36 ลูกปั๊ตตาล่า ลูกที่ 9 54
37 ลูกปั๊ตตาล่า ลูกที่ 10 55
38 ลูกปั๊ตตาล่า ลูกที่ 11 55
39 ลูกปั๊ตตาล่า ลูกที่ 12 56
40 ลูกปั๊ตตาล่า ลูกที่ 13 56
41 ลูกปั๊ตตาล่า ลูกที่ 14 57
42 ลูกปั๊ตตาล่า ลูกที่ 15 57
43 ลูกปั๊ตตาล่า ลูกที่ 16 58
44 ลูกปั๊ตตาล่า ลูกที่ 17 58
45 ลูกปั๊ตตาล่า ลูกที่ 18 59
46 ลูกปั๊ตตาล่า ลูกที่ 19 59
47 ลูกปั๊ตตาล่า ลูกที่ 20 60
48 ลูกปั๊ตตาล่า ลูกที่ 21 60
49 ลูกปั๊ตตาล่า ลูกที่ 22 61
50 ลูกปั๊ตตาล่า ลูกที่ 23 61
51 ลูกปั๊ตตาล่า ลูกที่ 24 62
52 ภาพการบันทึกแบบฝึกหัดเบื้องต้น 18 แบบ 64
53 ภาพการจับไม้ตี 69
54 ภาพการจับไม้ตีแบบหงายเพื่อดูระดับของมือ 69
55 ภาพท่านั่งบรรเลง 70

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

ดนตรีเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างสรรค์ เป็นมรดกอันล้ำค่าทางวัฒนธรรม และเป็นสิ่งที่สร้างความจรรโลงใจให้แก่มนุษย์ ดนตรีถือได้ว่าเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่มนุษย์ได้สร้างสรรค์กันมาแต่โบราณ นับว่าเป็นเครื่องหมายสำคัญอย่างหนึ่งซึ่งแสดงถึงความเจริญรุ่งเรืองทางอารยธรรมอันเก่าแก่ที่สืบทอดกันมาช้านาน ดนตรีในแต่ละชาติก็ย่อมมีความแตกต่างกัน ในสมัยดึกดำบรรพ์นั้น ดนตรีคือการเลียนแบบเสียงธรรมชาติ เครื่องดนตรีหลาย ๆ ชิ้น ก็เกิดจากความคิด ประดิษฐ์ ลอกเลียนแบบธรรมชาติ ซึ่งมนุษย์แต่ละเผ่าพันธุ์ย่อมมีลักษณะเด่นของวัฒนธรรมทางดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์และมีความแตกต่างกันออกไปตามลักษณะสังคมและสิ่งแวดล้อม เป็นมรดกทางวัฒนธรรมและภาษาที่ใช้ ซึ่งแนวคิดของทุกชาติทุกภาษาล้วนมีความสำคัญเท่าเทียมกัน

การศึกษาวัฒนธรรมท้องถิ่นนอกจากเป็นการศึกษาวัฒนธรรมที่มีการผสมผสานน้อยแล้ว ยังช่วยให้คนรู้จักและเข้าใจสภาพชีวิตความเป็นอยู่ดั้งเดิมของคนในท้องถิ่นต่าง ๆ ในอดีต และเป็นการศึกษาเกี่ยวกับดนตรีที่เจาะลึกลงไปถึงวัฒนธรรม และส่วนมากจะมุ่งไปที่สังคมของผู้ไม่รู้หนังสือ ชนกลุ่มน้อย หมู่บ้านชาวเขา และพื้นที่ชนบทห่างไกล การศึกษาเรื่องชาติพันธุ์ในประเทศไทยเริ่มได้รับความสนใจเมื่อไม่นานมานี้ แต่ในต่างประเทศเรื่องนี้ได้รับความสนใจมานานแล้ว โดยมากจะเป็นนักมานุษยวิทยา นักสังคมวิทยา และนักรัฐศาสตร์ อาจกล่าวได้ว่านักมานุษยวิทยาให้ความสนใจเรื่องรูปแบบโครงสร้างทางสังคมของกลุ่มที่มีขนบธรรมเนียมประเพณีต่างกันออกไป (อมรา พงศาพิชญ์. 2534: 154)

ดังเช่นวัฒนธรรมของชนชาติมอญ มอญเป็นชนชาติเก่าแก่ที่มีอารยธรรมรุ่งเรืองมากชนชาติหนึ่งในภูมิภาคนี้ ตามพงศวดารพม่า กล่าวว่า“มอญ”เป็นชนชาติแรกที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ในพม่ามาเป็นเวลาหลายศตวรรษก่อนคริสตกาลชาว “มอญ”เป็นพวกที่มีเชื้อสายอยู่ในกลุ่ม“มอญ-เขมร”และบางทีอาจจะอพยพมาจากตอนกลางของทวีปเอเชีย เข้ามาตั้งอาณาจักรของตนทางตอนใต้บริเวณลุ่มแม่น้ำสาละวินและสะโตง ซึ่งบริเวณนี้ในเอกสารของจีนและอินเดียเรียกว่า “สุวรรณภูมิ” จากการศึกษาประวัติศาสตร์ชาติไทย ทำให้ทราบการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีของชนชาติโดยเฉพาะเมื่อศึกษาถึงรากฐานทางวัฒนธรรม สังคม และภาษา ทำให้เราสามารถทราบว่า ดินแดนสุวรรณภูมิหรือดินแดนแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นี้ เช่น พม่า ไทย เป็นต้น ทำให้ศิลปวัฒนธรรมต่าง ๆ ตกไปอยู่ในเมืองขึ้นเหล่านั้นบ้างก็สูญหายไป แต่กลุ่มชนที่ยังคงมีวัฒนธรรมประเพณีตลอดจนดนตรีและอื่น ๆ ที่พอจะให้รู้วัฒนธรรมเดิมคือชนชาติมอญ นอกจากนี้แล้วยังได้กล่าวถึงสาเหตุการอพยพของ

มอญว่าส่วนใหญ่เนื่องมาจากสาเหตุความเดือดร้อนดังกล่าวแล้ว ยังมีปัจจัยที่ส่งเสริมให้ชาวมอญพากันอพยพเข้าสู่ประเทศไทยที่สำคัญ คือ

1. ความเบื่อหน่ายและความเดือดร้อนจากภาวะที่ถูกพม่าเกณฑ์แรงงานทั้งอยู่ในยามศึกและยามสงบ

2. ความสัมพันธ์ระหว่างมอญกับไทยเป็นไปด้วยดี เมื่อเปรียบเทียบกัน มอญรู้สึกเป็นมิตรกับไทยมากกว่าพม่า

3. การที่หัวเมืองมอญมีพรมแดนต่อเนื่องกับไทย และเส้นทางที่จะเข้าสู่ประเทศไทยอยู่ที่หัวเมืองมอญถึง 2 ทาง คือ ทางด่านแม่ละเมาและทางด่านเจดีย์สามองค์

4. เนื่องจากสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติและสังคมของไทยคล้ายคลึงกับมอญ คือ มีลักษณะภูมิประเทศและอากาศแบบเดียวกัน มีอาชีพสำคัญคือการทำนาเช่นกัน มีอาหารการกินประเภทเครื่องจิ้ม (dipping) คล้ายกัน รูปแบบความสัมพันธ์ในสังคมก็คล้ายคลึงกัน มีการเคารพนับถือตามลำดับอาวุโสตั้งแต่ระดับครอบครัว และที่สำคัญนับถือศาสนาพุทธเช่นเดียวกัน

5. การที่มอญอพยพเข้ามาในไทยนั้น เข้ามาในลักษณะต่างกัน คือ

- เข้ามาในฐานะเชลยสงคราม
- เข้ามาโดยหลบหนีจากกองทัพพม่า เนื่องจากมอญถูกเกณฑ์ไปทำสงครามอยู่เสมอ
- เข้ามาในฐานะผู้ลี้ภัยทางการเมือง ภายหลังจากที่ได้ก่อกบฏและถูกพม่าปราบปราม
- เข้ามาเมื่อไม่พอใจในภาวะความเป็นอยู่ของตนเนื่องจากถูกพม่ากดขี่และขูดรีดภาษี

นอกจากนี้ ชาวมอญยังได้รับอนุญาตจากทางรัฐบาลไทยให้ได้ประกอบพิธีกรรมทางศาสนาตามวินัยปฏิบัติของตน ซึ่งแตกต่างไปจากไทยเล็กน้อย ตลอดจนสามารถปฏิบัติกิจกรรมตามขนบธรรมเนียมประเพณีความเชื่อของตน เช่น การนับถือผี และการฉลองเทศกาลต่าง ๆ อาทิเช่น สงกรานต์ ออกพรรษา ประเพณี ต่าง ๆ ได้มีการปฏิบัติสืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งจะพบได้ในหมู่บ้านมอญบางแห่ง แต่อาจจะมีการเปลี่ยนแปลงจากเดิมบ้างเล็กน้อย ส่วนเรื่องภาษานั้นรัฐบาลก็ไม่ได้บังคับให้หันมาใช้ภาษาไทยแต่เพียงอย่างเดียว แต่ให้ใช้ภาษาเดิมได้ตามสมัครใจ ภาษามอญจึงมีใช้กันอยู่ในปัจจุบันตามวัดมอญและในชุมชนมอญ แม้ว่าจะมีภาษาไทยเข้าไปปะปนอยู่ด้วยก็ตาม (สุภรณ์ โอเจริญ. 2541: 66)

ชาวมอญที่อยู่ในจังหวัดกาญจนบุรีทั้งหมดเป็นพวกที่อพยพมาจากประเทศพม่าเช่นกัน โดยอพยพเข้ามาในราว พ.ศ.2490 ทั้งนี้เพราะถูกรุกรานและก่อกวนจากกองทหารของรัฐพม่า ในอดีตนั้นได้มีชาวมอญส่วนหนึ่งได้เข้ามาอยู่ในเมืองไทย ตั้งแต่กรุงหงสาวดีแตกสลายลงใน พ.ศ. 2300 และได้ตั้งรกรากอยู่ในจังหวัดปทุมธานี นนทบุรี ราชบุรี ฯลฯ จนรุ่นลูกรุ่นหลานได้กลายเป็นคนไทยไปแล้ว ชาวมอญที่อพยพเข้ามาอยู่ที่อำเภอสังขละบุรี พ.ศ. 2490 นี้จัดเป็นชาวมอญอีกส่วนหนึ่งที่อพยพหลบหนีด้วยความหวาดกลัวการปราบปรามของทหารพม่าในภายหลัง (สุจริตลักษณ์ ดีผดุง: ประภาศรี คำสะอาด. 2545: 48)

อิทธิพลทางด้านดนตรีมอญที่มีต่อดนตรีไทยนั้น ได้สะท้อนถึงความใกล้ชิดเกี่ยวพันระหว่างชาวไทยกับชาวมอญแต่ครั้งโบราณกาล และก่อให้เกิดแรงบันดาลใจในการรังสรรค์สำเนียงมอญของนักประพันธ์เพลงไทย ในบรรดาเพลงเลียนสำเนียงต่างชาติทั้งหมดของไทย ไม่ว่าจะเป็นจีน เขมร แขก ฝรั่ง หรือมอญ กลุ่มเพลงสำเนียงมอญจัดว่าเป็นหมวดใหญ่ นับแต่กรุงศรีอยุธยาจนกระทั่งถึงกรุงรัตนโกสินทร์ จากการรวบรวมข้อมูลของผู้เชี่ยวชาญทางดนตรีไทยพบว่าเพลงไทยสำเนียงมอญมีจำนวนมากกว่าหนึ่งร้อยเพลง

เนื่องจากมอญอพยพมาอยู่ในเมืองไทยนานแล้ว วัฒนธรรมบางอย่างได้สูญหายไป บางอย่างที่ยังหลงเหลืออยู่ ก็รับเอาวัฒนธรรมของประเทศเพื่อนบ้านเข้ามาร่วมด้วยเช่นเดียวกันกับดนตรีบางชนิดของไทย ได้เข้าไปบรรเลงร่วงวงกับปี่พาทย์มอญ เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม เป็นต้น แต่ก็ยังเรียกวงดนตรีมอญอยู่อย่างเดิม โดยยึดเอาฆ้องมอญ ปี่มอญ เปิงมางคอก ตะโพนมอญ ที่เป็นเครื่องดนตรีดั้งเดิมของมอญเป็นหลักในการบรรเลง โดยคงลักษณะของทำนองเพลงที่มีลักษณะสำเนียงมอญไว้

ชุมชนมอญที่บ้านวังกะ ยังมีการสืบทอดดนตรีมาถึงปัจจุบันซึ่งจะใช้บรรเลงประกอบการชกมวย โดยใช้เครื่องดนตรี ปั๊ตกาล่า(ระนาดไม้), ฮะนัว(ปี่), ปั๊ตก่าน(ฆ้องวง), หะเปินหะโหนก(ตะโพนขนาดใหญ่),หะเปิน(ตะโพนขนาดเล็ก), วางซอน(กลองเปิงมางคอก 17-21 ลูก), ชาน(ฉาบ), ฮะดี(ฉิ่ง) ทำนองและจังหวะของเพลงที่บรรเลงมีลักษณะเร็วและเร้าใจกระตุ้นให้นักมวยรู้สึกฮึกเหิมในขณะการแข่งขัน ศูนย์วัฒนธรรมมอญ บ้านวังกะ อำเภอสังขละบุรี หรือ Mon National Culture (MNC) ได้จัดก่อตั้งขึ้น ตั้งแต่ที่หลวงพ่ออุตตะมะได้อนุญาตให้เพื่อจะได้สืบสานวัฒนธรรมมอญและแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกันระหว่างชาวมอญที่อยู่ในประเทศไทยและชาวมอญที่อยู่ในรัฐมอญ สหภาพพม่า จึงก่อตั้งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2545 ซึ่งมีวัตถุประสงค์ในการก่อตั้งคือ จัดการประชุม อนุรักษ์หนังสือภาษา วัฒนธรรมมอญ และเพื่อการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมมอญ ด้วยความเมตตาของหลวงพ่ออุตตะมะ จึงให้สร้างศูนย์วัฒนธรรมมอญในหมู่บ้านวังกะ ดำเนินการตามวัตถุประสงค์และจัดกิจกรรมต่าง ๆ

วงปี่พาทย์มอญหงสาวดี ได้จัดซื้อเครื่องดนตรีทั้งหมดมาจากรัฐมอญ สหภาพพม่า รวมทั้งบทเพลงในการบรรเลงก็เป็นเพลงที่มาจากรัฐมอญเช่นกัน เนื่องจากทางศูนย์วัฒนธรรมมอญได้เชิญครูดนตรีมอญมาจากสหภาพพม่าให้มาทำการสอนทุกปี ปีละ 2-3 เดือน เพื่อทบทวนบทเพลงและสอนบทเพลงใหม่ ๆ ให้กับนักดนตรีและนักเรียนที่สนใจ

ในปัจจุบันนี้ ด้วยอิทธิพลต่าง ๆ ที่เข้ามา ไม่ว่าจะเป็นทางสื่อสิ่งพิมพ์ สื่อ โทรทัศน์ จนถึงอินเตอร์เน็ต ก็ทำให้การสืบสานทางวัฒนธรรมนั้นขัดข้องไป แต่อย่างไรก็ตามทางชุมชนมีวิธีการที่ช่วยกันแก้ไขไม่ให้อิทธิพลต่าง ๆ เข้ามาทำลายวัฒนธรรมอันดีงาม ทั้งบ้าน วัด และโรงเรียน ต่างช่วยกันสืบสานประเพณีอันดีงามให้คงอยู่ ซึ่งศูนย์วัฒนธรรมมอญ บ้านวังกะ ก็ยังได้สนับสนุนทั้งงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับชาติพันธุ์มอญ พิพิธภัณฑ์ที่รวบรวมข้าวของเครื่องใช้ที่ชาวมอญได้เคยใช้ในอดีต รวมทั้งได้จัดการเรียนการสอนด้านดนตรีและนาฏศิลป์มอญไว้อย่างเป็นระบบ โดยผู้เรียนจะได้เรียนดนตรีตามขั้นตอน และยังสามารถนำความรู้ไปใช้ได้ อีกทั้งยังมีการฝึกซ้อมกันอยู่เป็นประจำ

แม้ว่าครูผู้สอนจะมาช่วยสอนเป็นระยะเวลาสั้นก็ตาม ก็ยังมีการจัดการในการถ่ายทอดบทเพลง ทั้งเทปสียง วิดีโอเพลง วิดีโอการเรียนโน้ตเบื้องต้น และโน้ตเพลง ซึ่งเป็นสิ่งที่ควรรักษาและพัฒนาทางด้านวัฒนธรรมดนตรีสืบไป (ณฤดล เผือกอำไพ. 2556: 190-191)

การศึกษาเกี่ยวกับมอญมีความสำคัญ ซึ่งถ้ากล่าวในแง่ทฤษฎีแล้วจะทำให้ได้รับความรู้เกี่ยวกับมอญ ซึ่งเป็นชาติพันธุ์หนึ่ง ที่มีความสัมพันธ์กับชนชาติไทยอย่างต่อเนื่องยาวนานตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน แต่ประโยชน์ที่จะได้รับมากกว่านั้นคือ ได้เรียนรู้ภูมิปัญญาของชาวมอญ ซึ่งวัฒนธรรมการดนตรีของวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี บริเวณบ้านวังกะ หมู่ 2 ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี มีความเป็นชาติมอญดั้งเดิมหลงเหลืออยู่มาก โดยเฉพาะเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ ที่ยังคงบรรเลงกันอยู่จนถึงปัจจุบันนี้ ผู้วิจัยจึงมีความสนใจเป็นอย่างยิ่งที่จะศึกษาเรื่องปั๊ตตาล่า เครื่องดนตรีมอญ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่นิยมบรรเลงเป็นอย่างมาก มีรูปร่างที่โดดเด่นเป็นอัตลักษณ์ และเสียงที่ไพเราะ เพื่อเป็นประโยชน์แก่ผู้ที่มีความสนใจในปั๊ตตาล่าต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา บทบาทหน้าที่ และองค์ประกอบทางกายภาพของปั๊ตตาล่า ของศูนย์วัฒนธรรมมอญ หมู่บ้านวังกะ ตำบลหนองลูอำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี
2. เพื่อวิเคราะห์บทเพลงที่บรรเลงด้วยปั๊ตตาล่าของศูนย์วัฒนธรรมมอญ หมู่บ้านวังกะ ตำบลหนองลูอำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี

ความสำคัญของการวิจัย

ปั๊ตตาล่า เป็นเครื่องดนตรีที่มีต้นกำเนิดโดยชนชาติมอญ ซึ่งเอกสารและตำราที่ให้ข้อมูลที่เป็นภาษาไทยนั้นหาได้ยาก และมีอยู่น้อยมาก ผู้วิจัยจึงเห็นควรที่จะศึกษาประวัติความเป็นมา บทบาทหน้าที่ รวมไปถึงวิธีการบรรเลงและเทคนิคในการบรรเลงปั๊ตตาล่า ในรูปแบบของงานวิจัยเพื่อเป็นประโยชน์ของผู้ที่สนใจศึกษาในเรื่องของปั๊ตตาล่า รวมทั้งเป็นการเผยแพร่ อนุรักษ์ ปั๊ตตาล่าเครื่องดนตรีมอญ ให้เป็นองค์ความรู้ในด้านดนตรีกับผู้ที่สนใจศึกษามรดกทางวัฒนธรรมของชาวมอญที่อาศัยอยู่ในประเทศไทยมิให้ สูญหายไป

ขอบเขตของการวิจัย

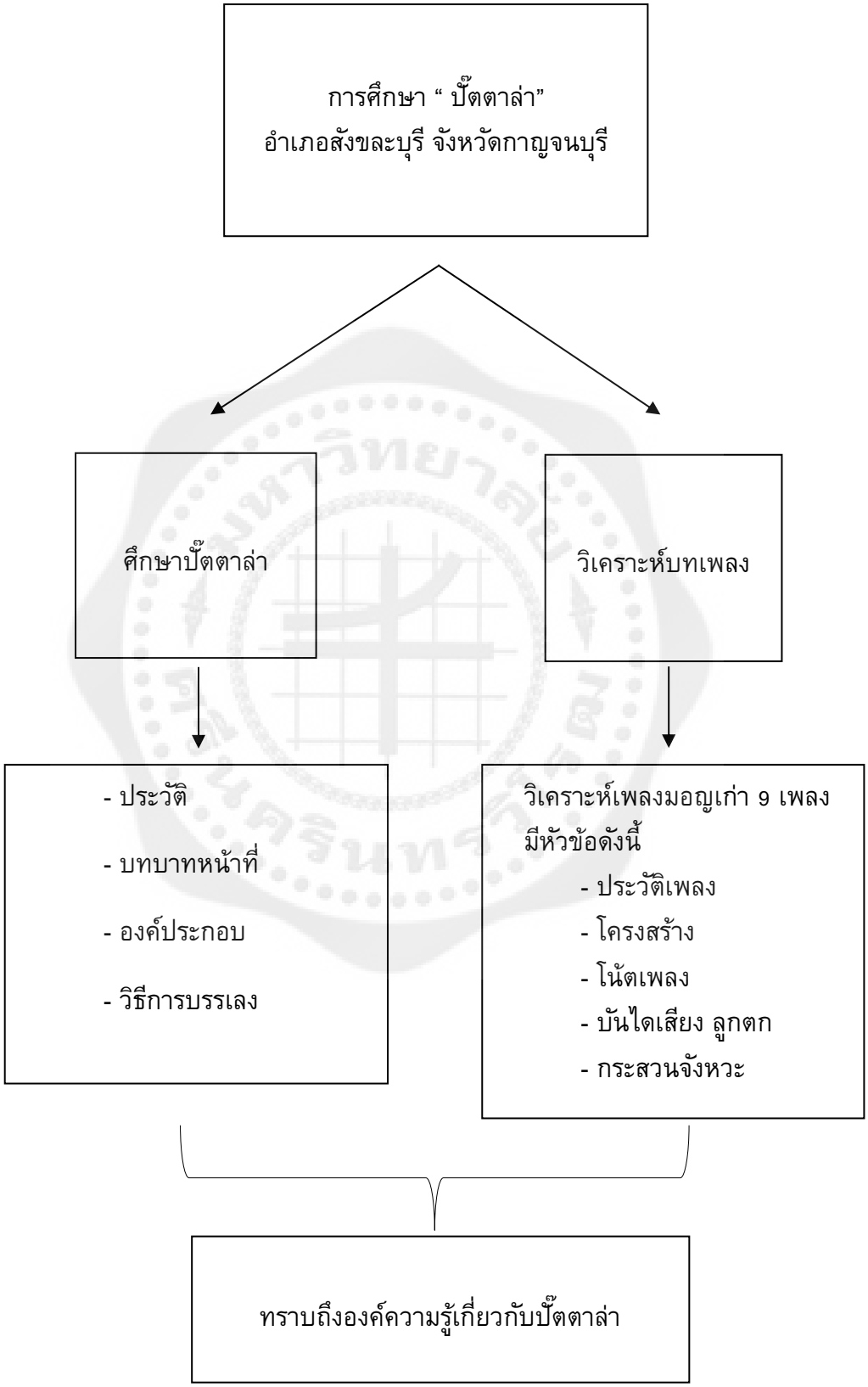
1. ศึกษาเฉพาะปั๊ตตาล่าในวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี ของศูนย์วัฒนธรรมมอญ บ้านวังกะ หมู่ 2 ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี
2. พื้นที่การศึกษาในครั้งนี้ผู้วิจัยศึกษาเฉพาะพื้นที่ชุมชนมอญ บ้านวังกะ หมู่ 2 ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี
3. บทเพลงที่ยกตัวอย่างในครั้งนี้ บรรเลงด้วยปั๊ตตาล่าในวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี ศูนย์วัฒนธรรมมอญ บ้านวังกะ หมู่ 2 ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี

นิยามศัพท์เฉพาะ

ปั๊ตตาล่า	หมายถึง	ระนาดทำด้วยไม้ของมอญ เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี *ตำเนินทำนอง* อยู่ในวงปี่พาทย์ของชาวมอญ มีโครงสร้างคล้ายกับระนาดของไทย แต่มีขนาดหนากว่า ตัวราง หัวราง เท้าหรือฐานทำจากไม้เนื้ออ่อน แกะสลักปิดทองและลงสีกระจกอย่างสวยงาม ผืนระนาดทำจากไม้ไผ่ และไม้ตีทำจากไม้ที่มีน้ำหนักเบา
ปาตาล่า	หมายถึง	เครื่องดนตรีของชาวกะเหรี่ยง ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีในวงชะพูชะอู วงดนตรีพื้นบ้านของชาวกะเหรี่ยง มีรูปร่างคล้ายกับปั๊ตตาล่าปะซัว (ระนาดเหล็ก) ของวงดนตรีมอญ เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี คล้ายระนาดเหล็กของไทย ลูกปาตาล่าทำด้วยโลหะตอกด้วยตะปู ยึดกับรางปาตาล่าที่ทำจากไม้ ประกอบเป็นกล่องสี่เหลี่ยมผืนยาวตามจำนวนลูกปาตาล่า
เห็บ	หมายถึง	ตัวรางของปั๊ตตาล่า เปรียบเสมือนเป็นกล่องเสียง ทำจากไม้เนื้ออ่อน ไม้ที่นิยมนำมาทำคือไม้ขนุน ไม้ยาง ไม้กระท้อน ในสมัยก่อนตัวเห็บจะยังทำเป็นแบบเรียบๆ ไม่มีลวดลายใดๆ แต่ในปัจจุบันนิยมแกะสลักลวดลายเพื่อความสวยงาม ทาสีทอง และติดกระจกสีประดับตกแต่ง
จาน	หมายถึง	เท้า หรือ ฐาน ของรางปั๊ตตาล่า ทำด้วยไม้หนา มีลักษณะรูปทรงสี่เหลี่ยมคล้ายฐานของพาน ยึดติดอยู่ที่กลางลำตัวด้านล่างของปั๊ตตาล่า เพื่อให้หัวและท้ายของรางลอยตัวสูงขึ้น ทำหน้าที่เป็นฐานด้านร่างเพื่อรองรับน้ำหนักของปั๊ตตาล่า แกะสลักลวดลายทาสีทองเหมือนตัวราง ทำเป็นชั้นแบบขั้นบันไดลดหลั่นกันไป
ตะหน่ะ	หมายถึง	ผืนระนาด หรือ ใบระนาด ทำมาจากไม้ไผ่ชนิดหนึ่งที่มีขนาดลำต้นใหญ่ มักพบทางตอนใต้ของประเทศพม่า มีจำนวน 24 ลูก เรียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง เจาะรูหัวและท้าย ร้อยด้วยเชือกขึงเป็นเป็นผืนเดียวกันแขวนหัวและท้ายของรางปั๊ตตาล่า
ลิ๊ปั๊ตตาล่า	หมายถึง	ไม้ตีปั๊ตตาล่า ทำด้วยไม้ที่มีน้ำหนักเบา นิยมใช้ไม้ขนุน เหลาเป็นท่อนกลมเล็ก ๆ จำนวน 2 ท่อน ยาวประมาณ 20-21 เซนติเมตร เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 1 เซนติเมตร

		หัวไม้ตีทำด้วยผ้าพันทบกันหลายรอบ แล้วพันด้วยด้ายเส้นเล็กๆ ทับลงบนผ้าอีกทีเพื่อให้เกิดความแน่นหนา ปิดเส้นด้ายด้วยผ้าทับลงไปอีก 1 รอบ
มุขปาฐะ	หมายถึง	การต่อปากกันมา การบอกเล่าต่อ ๆ กันมาโดยมิได้เขียนเป็นลายลักษณ์อักษร ครูบอกข้อความให้ศิษย์ท่องโดยไม่ต้องเห็นลายลักษณ์อักษร
วงปี่พาทย์มอญหงสาวดี	หมายถึง	วงดนตรีศูนย์วัฒนธรรมมอญ อำเภอสังขละบุรี ได้จัดตั้งขึ้นโดย*พระมหาอุตตมะรัมโภภิกขุ หรือที่รู้จักกันทั่วไป ในนามของ "หลวงพ่ออุตตมะ"* เพื่อสืบสานวัฒนธรรมมอญและแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกันระหว่างมอญที่อยู่ในประเทศไทยและชาวมอญที่อยู่ในรัฐมอญสหภาพพม่า
กระสวนจังหวะ	หมายถึง	การจัดเรียงตำแหน่งของเสียงต่าง ๆ เพื่อทำให้เกิดทำนองที่ต้องการ เมื่อบันทึกบทเพลงเป็นโน้ตแล้วสามารถมองเห็นรูปแบบจังหวะได้ชัดเจนจากโน้ตเพลงเหล่านั้น ตำแหน่งที่มีโน้ตใช้เครื่องหมาย "x" แทนตำแหน่งโน้ตนั้น และตำแหน่งที่ไม่มีโน้ตใช้เครื่องหมาย "-"
ตุนกะลั้ว	หมายถึง	ไม้ไผ่ที่มีลำต้นขนาดใหญ่กว่าไม้ไผ่ทั่ว ๆ ไป มักพบทางตอนใต้ของประเทศพม่า นำมาทำเป็นผืนของปั๊ตตาล่า

กรอบแนวคิดการวิจัย



บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาเรื่อง ปัตตาล่า : เครื่องดนตรีมอญ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี ที่ผู้วิจัยได้นำมาเป็นแนวทางในการศึกษาเป็นข้อมูลพื้นฐานในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อ ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษา ดังนี้

1. เอกสารและตำราที่เกี่ยวข้อง
   - 1.1 เอกสารทางด้านวัฒนธรรม
   - 1.2 เอกสารเกี่ยวกับกลุ่มชาติพันธ์
   - 1.3 การอพยพของชาวมอญ
   - 1.4 ประวัติความเป็นมาของดนตรีมอญในประเทศไทย
2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. เอกสารและตำราที่เกี่ยวข้อง

1.1 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาด้านวัฒนธรรม

ยศ สันติสมบัติ (2540: 199) ได้กล่าวถึงมนุษย์กับวัฒนธรรมว่า ศาสนาเป็นประสบการณ์ยากแก่การทำความเข้าใจและอธิบายได้ ตั้งแต่รุ่งอรุณแห่งประวัติศาสตร์ มนุษย์ได้ทำการประกอบพิธีกรรมเซ่นไหว้บวงสรวงเทพยาดาฟ้าดิน ไสยศาสตร์ ความเชื่อเกี่ยวกับภูตผีปีศาจ วิญญาณและพระผู้เป็นเจ้า ศาสนามีความสัมพันธ์อย่างแนบแน่นกับความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์และอำนาจเหนือธรรมชาติ ศาสนาโยงใยกับสถาบันทางสังคมเศรษฐกิจและการเมือง ความเชื่อทางศาสนามีอิทธิพลแทรกซึมเข้าสู่ปริมณฑลของสังคมวัฒนธรรม และประสบการณ์ชีวิตของมนุษย์ ศาสนาต่าง ๆ ของมนุษย์มีความแตกต่างหลากหลายทั้งในด้านของรูปแบบ เช่น การจัดองค์กรและพิธีกรรม และในด้านของเนื้อหา และความเชื่อเกี่ยวกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ รวมทั้งความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหล่านั้น บางศาสนามีความเชื่อเกี่ยวกับเทพเจ้าหลายองค์ บางศาสนามีความเชื่อเทพเจ้าองค์เดียว บางศาสนาไม่มีเลย บางศาสนามีความเชื่อในเรื่องผีวิญญาณ ขอบเขตของอำนาจของเทพเจ้าและจิตวิญญาณศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายก็มีความแตกต่างกันไป เทพเจ้าในศาสนาบางองค์เป็นผู้สร้างและผู้ทำลายล้างมนุษย์ บางศาสนาแบ่งแยกงานและอำนาจหน้าที่ให้เทพเจ้าแต่ละองค์ลดหลั่นกันออกไป เทพเจ้าหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในบางศาสนาไม่ได้เข้ามายุ่งเกี่ยวกับกิจการต่าง ๆ ของมนุษย์โดยตรง ด้วยการให้คุณหรือให้โทษในกิจกรรมและวิถีชีวิตประจำวันของมนุษย์ ในบางศาสนาที่สิ่งศักดิ์สิทธิ์เข้ามายุ่งเกี่ยวกับชีวิตมนุษย์โดยตรง ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์จึงมีลักษณะความเกรงขามและความหวาดกลัวก่อให้เกิดพิธีกรรม เช่น บวงสรวงบูชาเพื่อความเอาใจและต่อรองกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหล่านั้น ศาสนาตามทัศนะทางมานุษยวิทยาจึงบ่งบอกนัยถึงการขยาย

ความสัมพันธ์ทางสังคมของมนุษย์ออกไปสู่ความสัมพันธ์กับสิทธ์ศักดิ์สิทธิ์ซึ่งมีอำนาจเหนือมนุษย์ธรรมชาติ

สุพัตรา สุภาพ (2535: 139) ได้กล่าวถึงวัฒนธรรมว่า “ปกติแล้วคำว่าวัฒนธรรมมักจะใช้พูดกันเป็นประจำ” เพราะคนที่มีวัฒนธรรมกันคนที่ไม่มีนั้นต่างกัน โดยบุคคลจะต้องประพฤติตนให้เหมาะสมตามสภาพของสังคมและวัฒนธรรม วัฒนธรรมก็เป็นสิ่งสร้างขึ้นโดยมนุษย์ มนุษย์จะเป็นผู้สร้าง ทะนุบำรุง ถ่ายทอด และเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมมนุษย์เป็นสัตว์ประเภทเดียวที่มีวัฒนธรรม คือ มีวิธีการเรียนรู้รับช่วงสืบต่อกันมาได้และสร้างสรรค์เพิ่มเติม การที่มนุษย์สามารถวัฒนธรรมได้ดีก็เพราะมนุษย์มีลักษณะทางกายและจิตใจเป็นพิเศษเหนือกว่าสัตว์ทั้งปวง และสิ่งนี้เองทำให้มนุษย์แตกต่างกับสัตว์ เพราะวัฒนธรรมทำให้มนุษย์เป็นมนุษย์อย่างแท้จริง

ฐิรวุฒิ เสนาคำ (2547: 209) ได้กล่าวว่า คนพลัดถิ่นว่า หมายถึงกลุ่มคนหรือชุมชนข้ามพรมแดนรัฐ-ชาติ ที่มีลักษณะสำคัญเก้าประการคือ

1. กระจายอยู่นอกมาตุภูมิตั้งแต่สองแห่ง หรือสองประเทศขึ้นไป

2. เหตุของการกระจายนี้อาจมาจากการบังคับ การแสวงหางานทำ การค้าหรือนโยบายของเจ้าอาณานิคม

3. มีความทรงจำร่วมเกี่ยวกับถิ่นกำเนิด

4. มีอุดมคติและพันธะร่วมกันในการรักษา ฟื้นฟู สร้างความปลอดภัย ความมั่งคั่งแก่มาตุภูมิ

5. มีสำนึกร่วมและกระบวนการเคลื่อนไหวเพื่อกลับมาตุภูมิ

6. มีสำนึกความเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่เข้มข้น และสำนึกดังกล่าวได้รับการธำรงไว้ข้ามกาลเวลา

7. มีความสัมพันธ์ไม่ราบรื่นกับสังคมประเทศที่ตนอาศัยอยู่ปัจจุบัน

8. มีความเห็นอกเห็นใจและมีความเป็นปึกแผ่นหรือความสมานฉันท์กับคนพลัดถิ่นชาติพันธุ์เดียวกันอีกประเทศ

9. อาจจะมีชีวิตที่เฉพาะสร้างสรรค์ และมั่นคั่งในประเทศพักพิงที่มีขันติธรรมต่อความแตกต่างทางเชื้อชาติและวัฒนธรรม

1.2 เอกสารเกี่ยวกับกลุ่มชาติพันธ์

ขจัดภัย บุรุษพัฒน์ (2518: 6) กล่าวถึงลักษณะเผ่าพันธ์ของชาวเขา

ก. ชนชาติที่อพยพจากทิศใต้ไปสู่ภูมิภาคทางภาคเหนือ ชนพวกนี้เรียกว่าพวกเอเชียตะวันออกหรือเรียกเป็นคำเฉพาะในวิชาชาติพันธ์วิทยาว่า“Austro-Asiatic”ตัวอย่างของชนชาตินี้ได้แก่พวกที่มีเชื้อสายเดียวกันกับเผ่าว้า (Wa) ซึ่งตกค้างอยู่ในภาคเหนือ ขณะนี้สาขาพวกว้าซึ่งอาศัยในภาคเหนือของประเทศไทยได้แก่ ละว้า ขมุ ข่าฮ่อ ถิ่นและผีตองเหลือง

ข. ชนชาติที่อพยพจากทิศเหนือไปสู่ภูมิภาคทางใต้ ชนชาติเหล่านี้ได้แก่พวกจีนธิเบต (SinoTibetan) ได้อพยพจากเหนือลงใต้ของชนชาติไทยแต่มาระดับสูงกว่า ในขณะที่ชนชาติไทยอพยพเข้ามาอาศัยอยู่ในที่ราบลุ่ม ชนพวกนี้ได้อพยพตามเส้นทางอันคดเคี้ยวซึ่งทำให้การเคลื่อนย้ายเป็นไปโดยล่าช้าและได้เข้ามาอาศัยอยู่ในภาคเหนือของประเทศไทยประมาณ 100 ปีมานี้เอง

ความหมายของชาติพันธุ์

งามพิศ สัตย์สงวน (2545: 34) คำว่า “ชาติพันธุ์” และ ชาติพันธุ์วิทยา” เป็นคำใหม่ในภาษาไทย การทำความเข้าใจเรื่องชาติพันธุ์ จำเป็นจะต้องพิจารณาเปรียบเทียบกับเรื่องเชื้อชาติและสัญชาติ อาจเปรียบเทียบเชื้อชาติ สัญชาติ และชาติพันธุ์ได้ดังนี้

เชื้อชาติ (race) คือ ลักษณะทางชีวภาพของคนซึ่งเห็นได้อย่างชัดเจนจากลักษณะรูปพรรณ สีผิว เส้นผมและตา การแบ่งกลุ่มเชื้อชาติ (racial group) มักแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม คือ นิกรอยด์ (Negroid) มองโกลอยด์ (Mongoloid) และคอเคซอยด์ (Caucasoid) ในตอนหลังได้เพิ่มออสตราลอยด์ (Australoid) โพลินีเซียน (Polynesian) ฯลฯ อีกด้วย

การแบ่งแยกกลุ่มคนตามลักษณะทางชีวภาพนี้ มีความสำคัญในสังคมที่สมาชิกในสังคมมาจากบรรพบุรุษที่ต่างกัน และมีสีผิวและรูปพรรณสัณฐานที่ต่างกันอย่างเห็นได้ชัด เช่น ความแตกต่างระหว่างคนผิวขาวกับคนผิวดำ ในสังคมที่มีกลุ่มคนที่มีลักษณะทางชีวภาพต่างกันและประวัติความเป็นมา ตลอดจนบทบาทในสังคมต่างกัน ความแตกต่างทางชีวภาพอาจเป็นปัจจัยที่ทำให้เกิดความไม่เท่าเทียมกันได้ แต่ในทางสังคม เช่น สังคมไทย ความแตกต่างทางชีวภาพไม่มีความหมายเท่าใดนัก

สัญชาติ (nationality) คือ การเป็นสมาชิกของประเทศใดประเทศหนึ่งตมกฎหมาย โดยที่ลักษณะทางชีวภาพและวัฒนธรรมอาจแตกต่างกันได้ การเป็นสมาชิกของประเทศย่อมหมายถึงการเป็นประชาชนของประเทศนั้น ผู้ที่อพยพมาจากที่อื่นเพื่อมาตั้งถิ่นฐานสามารถโอนสัญชาติมาได้ ผู้ที่เปลี่ยนสัญชาติคือ ผู้ที่เปลี่ยนฐานะจากการเป็นประชาชนของประเทศหนึ่งมาเป็นประชาชนของอีกประเทศหนึ่ง

ชาติพันธุ์ (ethnicity หรือ ethnos) คือ การมีวัฒนธรรมขนบธรรมเนียมประเพณี ภาษาพูดเดียวกัน และเชื่อว่าสืบเชื้อสายมาจากบรรพบุรุษกลุ่มเดียวกัน เช่น ไทย พม่า กะเหรี่ยง จีน ลาว เป็นต้น

กลุ่มชาติพันธุ์หรือกลุ่มวัฒนธรรมมีลักษณะเด่นคือ เป็นกลุ่มคนที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษเดียวกัน บรรพบุรุษในที่นี้หมายถึงบรรพบุรุษทางสายเลือด ซึ่งมีลักษณะทางชีวภาพและรูปพรรณ (เชื้อชาติ) เหมือนกัน รวมทั้งบรรพบุรุษทางวัฒนธรรมด้วย ผู้ที่อยู่ในกลุ่มชาติพันธุ์เดียวกันจะมีความรู้สึกผูกพันทางสายเลือด และทางวัฒนธรรมพร้อมๆ กันไปเป็นความรู้สึกผูกพันที่ช่วยเสริมสร้างอัตลักษณ์ ของบุคคลและของชาติพันธุ์ และในขณะเดียวกันก็สามารถเร้าอารมณ์

ความรู้สึกให้เกิดความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันได้โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ถ้าผู้ที่อยู่ในกลุ่มชาติพันธุ์นับถือศาสนาเดียวกันความรู้สึกผูกพันนี้อาจเรียกว่า “สำนึก” ทางชาติพันธุ์ หรือชาติลักษณ์ (Ethnic identity)

กลุ่มชาติพันธุ์เป็นเรื่องวัฒนธรรมและเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมย่อยหรือวัฒนธรรมรอง กลุ่มชาติพันธุ์ หมายถึง กลุ่มคนที่มีวัฒนธรรมย่อยรวมกัน คือมีค่านิยม ความคิด อุดมการณ์ พิธีกรรมทางศาสนา ระบบสัญลักษณ์และวัฒนธรรมด้านอื่น ๆ ร่วมกัน กลุ่มชาติพันธุ์จะมีวัฒนธรรมที่แตกต่างไปจากวัฒนธรรมใหม่ ๆ

เมื่อกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ได้อพยพอาศัยในสังคมใหม่ มีจิตสำนึกในอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมสูง แต่เมื่อเวลาเปลี่ยนไปกลุ่มชาติพันธุ์เหล่านี้อาจมีการผสมผสานกับวัฒนธรรมหลักเพื่อให้ถูกยอมรับจากสังคม ทำให้สูญเสียอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมเดิมของตน ในอเมริกานักวิชาการพยายามอธิบายกระบวนการบูรณาการของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ปรากฏว่ามีแนวคิดอยู่ 2 ระบบ คือ รูปแบบแรกเรียกว่า The Melting Pot หมายถึงกลุ่มชาติพันธุ์นั้น ๆ จะสูญเสียอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของตนไปในที่สุด เมื่อเวลาผ่านไปและจะผสมผสานเข้ากับวัฒนธรรมใหญ่ (Hess, Markson; & Sten. 1998) ส่วนอีกรูปแบบหนึ่งเรียกว่า Cultural Pluralism (พหุทางวัฒนธรรม) หมายถึง การยอมรับความแตกต่างทางวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ในสังคมนั้น ๆ โดยแต่ละกลุ่มจะพยายามรักษาอัตลักษณ์ตนไว้และมีความรู้สึกภาคภูมิใจในวัฒนธรรมของตน และเพิ่มความตระหนักถึงความเป็นกลุ่มชาติพันธุ์เดียวกันมากยิ่งขึ้น

1.3 จารึกเกี่ยวกับชาวมอญ

ในสารานุกรมพม่า (2509) ได้กล่าวถึงชาวมอญในที่ต่างๆ ซึ่งเป็นที่มาเกี่ยวกับอักษรดังนี้

จารึกมอญในประเทศไทย

ในบริเวณภาคตะวันตกของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เป็นแหล่งที่เคยได้รับอารยธรรมจากประเทศอินเดียมาแต่โบราณกาล แม้ว่าจะมีหลักฐานเอกสารรับรองอยู่ในระหว่างพุธศตวรรษที่ 11 เป็นต้นมาก็ตาม ถ้าพิจารณาตามสภาพทางภูมิศาสตร์สามารถสันนิษฐานได้ว่าอารยธรรมอินเดียน่าจะได้เข้ามาสู่พื้นที่แถบนี้ได้รวดเร็วและลึกซึ้งยิ่งกว่าบริเวณส่วนอื่น ๆ ของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ทั้งนี้เพราะเป็นดินแดนที่อยู่ใกล้กว่า และมีพื้นที่ติดต่อกับชายฝั่งทะเลซึ่งสามารถเดินทางผ่านเข้ามาได้ถึงสองทาง คือ ทางทะเล และทางบก แต่เนื่องจากหลักฐานทางโบราณคดีและจารึก มีจำนวนน้อยและไม่แพร่หลาย ดังนั้นเรื่องราวของอาณาจักรโบราณในภูมิภาคดังกล่าวจึงมีการศึกษาค้นคว้าในวงจำกัด จากหลักฐานที่มีอยู่ทราบแต่เพียงคร่าว ๆ ว่าในระหว่างพุทธศตวรรษที่ 11 ชนชาติปยู (Pyu) ตั้งอาณาจักรอยู่ ณ ลุ่มแม่น้ำอิระวดี ซึ่งเป็นที่ตั้งของเมืองแปรในปัจจุบัน มีชนชาติพม่าตั้งอาณาจักรอยู่ทางตอนเหนือ และชนชาติมอญตั้งอาณาจักรอยู่ทางตอนใต้ ชาวปยูนับถือพุทธศาสนานิกายเถรวาท จากหลักฐานจารึกแผ่นทองคำที่พบ ณ เมืองมวงคุณ (Maungun) จารึกด้วยรูปอักษร

ปัลลวะ ในภาษาบาลี จารึกดังกล่าวเกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาเป็นส่วนใหญ่ เช่น จารึกเยธมมาฯ จารึกอิติปิโสฯ เป็นต้น นอกจากนนั้นยังได้พบจารึกที่ใช้ภาษาสันสกฤตอีกด้วย

จารึกวัดโพธิ์ร้าง จังหวัดนครปฐม

อาณาจักรของชนชาติปยู ที่กล่าวถึงข้างต้น ก็คืออาณาจักรศรีเกษตร ซึ่งในจดหมายของพระภิกษุจีนชื่ออี้จิง บันทึกไว้ว่า อาณาจักรศรีเกษตรนี้ อยู่ทางทิศตะวันตกของอาณาจักรทวารวดี จากหลักฐานทางโบราณคดีได้พบว่า โบราณสถาน ณ บริเวณโมซาใกล้กับเมืองแปรนั้น ปัจจุบันมีแนวกำแพงอิฐก่อเป็นรูปวงกลมล้อมรอบ พระพุทธรูปที่ได้พบ ณ ที่นั้นมีพุทธลักษณะแบบเดียวกับศิลปะอินเดีย สมัยหลังคุปตะอาณาจักรปยูเจริญรุ่งเรืองอยู่ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ 14 ก็เริ่มเสื่อมอำนาจลงพร้อม ๆ กับความเจริญของอาณาจักน่านเจ้า ซึ่งได้แผ่อาณาเขตเข้ามาสู่บริเวณตอนเหนือของลุ่มแม่น้ำอิระวดี และเป็นช่วงเวลาที่อาณาจักรปยูมีการติดต่อโดยตรงกับประเทศจีน

จารึกฐานพระพุทธรูปวัดป่าข่อย จังหวัดลพบุรี

ในตอนปลายพุทธศตวรรษที่ 14 นั้นเองชนชาติปยูได้อพยพย้ายถิ่นพำนักไปอยู่ในสถานที่ต่าง ๆ แต่ไม่มีหลักฐานบ่งบอกถึงสาเหตุแห่งการเคลื่อนย้ายนั้น คงทราบเพียงว่าอาณาจักรน่านเจ้าได้อพยพชาวปยูจำนวน3,000 คน ไปที่เมืองจาตุง(Chatung)ได้แก่ เมืองยูนานฟู หรือคุนหมิงในปัจจุบัน และชาวปยูบางพวกได้เคลื่อนย้ายไปอยู่ในพุกามริเวณรัฐฉานในปัจจุบัน และในระหว่างพุทธศตวรรษที่ 14 นั้นเอง พม่าได้เริ่มต้นมีความสัมพันธ์กับมอญพร้อมทั้งรับเอาอารยธรรมความเจริญต่าง ๆ ของมอญไว้ด้วย รวมถึงการยอมรับนับถือพุทธศาสนาและการใช้ตัวอักษรบันทึกเรื่องราวต่าง ๆ ซึ่งมอญได้รับถ่ายทอดมาจากอินเดียอีกต่อหนึ่งขณะที่อาณาจักรปยูเสื่อมอำนาจลงและเคลื่อนย้ายถิ่นไปอาณาจักรมอญซึ่งอยู่ทางตอนใต้ก็ได้ขยายอาณาเขตออกไปทางทิศตะวันตก มีศูนย์กลางของอาณาจักรอยู่ที่เมืองพะโค หรือหงสาวดี อาณาจักรของมอญ ในระหว่างพุทธศตวรรษที่ 14 นี้ จึงน่าจะครอบคลุมไปถึงบริเวณตลอดจนชายฝั่งทะเลของอ่าวเมาะตะมะ และทะเลอันดามัน คือบริเวณภาคตะวันตกและภาคใต้ของไทยปัจจุบัน ศูนย์กลางแห่งความเจริญรุ่งเรืองของอารยธรรมมอญ ในระหว่างพุทธศตวรรษที่ 11 ถึงก่อนการสร้างเมืองพะโคพุทธศตวรรษที่ 14 นั้นไม่ได้อยู่ในบริเวณตอนใต้ของอาณาจักรปยูและพม่า หลักฐานที่ได้ในการขุดค้นทางโบราณคดีบริเวณภาคกลางของประเทศไทยปัจจุบันแถบจังหวัดราชบุรี นครปฐม สุพรรณบุรี ลพบุรี และนครสวรรค์เป็นต้น ทำให้ทราบได้อย่างแน่ชัดว่า บริเวณดังกล่าวเคยเป็นที่ตั้งของอาณาจักรทวารวดี มีศูนย์กลางอยู่ที่เมืองอู่ทองจังหวัดสุพรรณบุรี ในทางศิลปะกำหนดระยะเวลาของศิลปะสมัยทวารวดีให้อยู่ในระหว่างพุทธศตวรรษที่ 11-16 ศิลปะทวารวดีนั้น แผ่ขยายอิทธิพลออกไปอย่างกว้างขวางเกือบทุกภูมิภาคของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ หลักฐานดังกล่าวมีกระจัดกระจายอยู่ในบริเวณลุ่มแม่น้ำบางปะกง แม่น้ำมูล แม่น้ำป่าสัก แม่น้ำท่าจีน แม่น้ำเจ้าพระยา รวมทั้งแม่น้ำปิง วัง ยม และน่าน ซึ่งเป็นต้นกำเนิดของแม่น้ำเจ้าพระยา แม่น้ำแม่กลองและเรื่อยไปทางทิศใต้ตลอดแหลมมลายู

จารึกวัดมหาธาตุ จังหวัดนครศรีธรรมราช

เนื่องจากได้พบจารึกภาษามอญโบราณในภูมิภาคต่างๆของอาณาจักทวารวดี ดังนั้นจึงเชื่อได้ว่าในอาณาจักรทวารวดีนั้นมีกลุ่มชนที่ตั้งหลักแหล่งอยู่ใบริเวรตอนใต้ของอาณาจักรปยู ในพุทธศตวรรษที่ 11-14 นั้น น่าจะมีความสัมพันธ์ในฐานะเป็นกลุ่มชนที่มีเชื้อชาติเดียวกันเท่านั้น และแยกการปกครองตนเองเป็นกลุ่มเมืองใหญ่น้อยแต่มีความสัมพันธ์ต่อกันภายใต้อารยธรรมความเชื่อขนบธรรมเนียม ประเพณี และวัฒนธรรมเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันและที่สำคัญที่สุดคืออารยธรรมที่ได้รับอิทธิพลจากประเทศอินเดีย โดยเฉพาะอารยธรรมทางด้านตัวอักษร ปรากฏหลักฐานในจารึกที่ใช้รูปอักษรซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากรูปอักษรที่ใช้ในสมัยราชวงศ์ ปัลลวะ ประเทศอินเดีย ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 10-11 จารึกดังกล่าวบันทึกไว้ด้วยรูปอักษรปัลลวะ ภาษามอญโบราณ พุทธศตวรรษที่ 12 ได้แก่ จารึกวัดมหาธาตุ จังหวัดนครศรีธรรมราช จารึกวัดโพธิ์ร้าง จังหวัดนครปฐม จารึกฐานพระพุทธรูปยืนวัดข่อย จังหวัดลพบุรี จารึกถ้ำพระนารายณ์ จังหวัดสระบุรี จารึกเมืองบึงคอกช้าง จังหวัดอุทัยธานีและในระหว่างพุทธศตวรรษที่ 14-15 ก็ได้พบจารึกใช้รูปอักษรหลังปัลลวะ ภาษามอญโบราณได้แก่ จารึกเสาแปดเหลี่ยม จังหวัดลพบุรี จารึกใบเสมาวัดโนนศิลา จังหวัดขอนแก่น จารึกพระพิมพ์ดินเผา นาดูน จังหวัดมหาสารคาม จารึกพระพิมพ์ดินเผาเมืองฟ้าแดด จารึกวัดโพธิ์ชัยเสมาราม จังหวัดกาฬสินธุ์ จารึกสถูปดินเผาเมืองทัพ ชุมพล จังหวัดนครสวรรค์

ในบริเวณที่พบจารึกภาษามอญโบราณดังกล่าวข้างต้นนั้น ยังได้พบจารึกภาษาเขมรบาลีและสันสกฤต ปะปนกันไป หลักฐานดังกล่าวนี้แสดงให้เห็นว่า ในพุทธศตวรรษที่ 12-14 นั้น ชนชาติมอญเป็นกลุ่มชนใหญ่ที่นับถือพระพุทธศาสนา มีการดำรงชีวิตและขนบธรรมเนียมประเพณีเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง แม้จะอยู่ร่วมกันกับชนชาติอื่น มีชนชาติที่ใช้ภาษาเขมรเป็นต้น ซึ่งนับถือศาสนาและลัทธิความเชื่อถือที่แตกต่างกันออกไปก็ตาม ความเป็นอยู่ของอดีตชนในยุคนั้น จึงน่าจะอยู่กันเป็นกลุ่มสังคมย่อยกระจัดกระจายอยู่ทั่วไปในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ทั้งนี้จะเห็นได้จากการใช้รูปอักษรปัลละจารึกเรื่องราวต่าง ๆ ไว้เป็นภาษามอญ ทั้งที่ในระยะเวลานั้นเป็นระยะเวลาเริ่มแรกที่อิทธิพลของรูปอักษรปัลลวะเพิ่งจะได้เข้ามาสู่ภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ กษัตริย์องค์สุดท้ายของมอญคือ พระเจ้าพยะมองธิราช ซึ่งพระเจ้าอลองพยาปราบมอญจนพ่ายในปี ค.ศ. 1757

1.4 การอพยพของชาวมอญ

การอพยพของชาวมอญนั้นนายประภัสสร เธียรปัญญา และคณะ (2547: 44-93) ได้ให้ข้อมูลไว้ในหนังสือสิทธิชุมชนท้องถิ่นมอญไว้ดังนี้ ชาวมอญมีลักษณะของชาติพันธุ์ที่ชัดเจน เริ่มจากชื่อของชาติพันธุ์ว่า rme (รเมญ) ซึ่งเริ่มปรากฏในจารึกตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 17 ใกล้เคียงกับชาวภาคเหนือเรียกชาวมอญว่า เม็ง แสดงว่าติดต่อสัมพันธ์กันมาเป็นเวลานานมากแล้วและที่ชาวภาคกลางเรียกชาวมอญว่า รามัญ มาจากคำบาลีที่เรียกประเทศมอญโบราณว่า รามัญ เทศะ ต่อมาในพุทธศตวรรษที่ 21 ได้กร่อนมาเหลือ man (มน) (ออกเสียงว่า โม่น) ไทยใช้คำว่ามอญ คำเรียกชื่อ

ชาติพันธุ์ว่า รเมญ หรือ มอญนี้ ยังไม่พบการอธิบายความหมายว่าแปลว่าอะไร ความหมายในภาษามอญหมายถึง คนมอญเพียงความหมายเดียว

คนไทยโดยทั่วไปจะรู้จักชาวมอญจากประเพณีวัฒนธรรมของชาติพันธุ์มอญ โดยเฉพาะที่เกี่ยวกับประเพณีสงกรานต์ ที่มีความโดดเด่นเป็นพิเศษ เพราะมีการจัดการฉลองกันอย่างใหญ่โตครึกครื้น และมีกิจกรรมต่าง ๆ ตามประเพณีมากมาย เช่น การแต่งกายแบบมอญ การแห่ปลา การแห่ธงตะขาบ การละเล่นสะบ้า การทำข้าวแช่ เป็นต้น และจากระบบการศึกษาในโรงเรียนที่ได้เรียนบทเรียนวิชาภาษาไทยที่ตัดตอนมาจากเรื่องราชาธิราช ซึ่งถูกนำเรื่องราวมาประพันธ์เป็นเพลงและการแสดงมากมาย ประภัสสร เธียรปัญญา และคณะ (2547: 44-93)

พูนพิศ อมาตยกุล (2529:79) “มอญ” นั้นเป็นชนชาติเก่าแก่ในแหลมทอง มีศิลปวัฒนธรรมเจริญมานาน เจริญมากเสียจนไม่เจนการศึกสงคราม เกิดเรื่องราวดังปรากฏในพงศาวดารพม่า-มอญ (ราชาธิราช) นั้นเป็นตัวอย่าง มอญมาผูกสัมพันธ์ไมตรีกับสุโขทัยตั้งแต่สมัยพระเจ้ารามคำแหงและพระเจ้าฟ้ารั่ว มอญยิ่งใกล้ชิดกับไทยมากในสมัยสมเด็จพระนเรศวรมหาราช เมื่อมอญถูกพม่ารังแกก็หนีมาพึ่งไทยตั้งแต่สมัยพระนเรศวร จนถึงสมเด็จพระนารายณ์เท่านั้นยังไม่พอ ยังย้ายมาอีกในสมัยสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 เกิดเป็นมอญเก่า มอญใหม่ มอญที่มาอยู่เมืองไทยก็เอาดนตรีมาให้ไทยไว้ เพลงมอญก็เข้ามามากมายในสมัยรัตนโกสินทร์นี้ การรับเพลงสำเนียงมอญมาไม่ใช่เพราะถูกใจคนไทยที่เพลงสำเนียงมอญไพเราะระคนเศร้าเท่านั้น แต่เพราะคนไทยกับมอญแต่งงานกัน ใกล้ชิดกัน เพลงมอญถูกนำมาใช้ในละครไทยที่มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับมอญตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 ที่ 5 เช่น เรื่องมอญบวช (มะโดดหนีเมียไปบวช) เรื่องราชาธิราช(สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ) และท่านครูพระประดิษฐ์ไพเราะ (ตาด)

เฉลิมศักดิ์ บุญมานำ (2540: 28) ได้กล่าวถึงเรื่องราวของชาวมอญได้อพยพเข้ามาอยู่ในประเทศไทยตั้งแต่รัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ซึ่งในครั้งนั้นมอญเริ่มเข้าเป็นระยะ ๆ โดยจัดให้อยู่บริเวณพื้นที่จังหวัดปทุมธานีบ้าง ปากเกร็ดบ้าง เมื่อสมัยกรุงธนบุรีมอญได้อพยพเข้ามาทางด่านเจดีย์สามองค์ พระเจ้ากรุงธนบุรีจึงได้จัดให้ทางปากลัด พระประแดง ฝั่งธนบุรี ซึ่งในแต่ละครั้งที่เข้ามาพระมหากษัตริย์ของไทยก็จะรับเอาผู้อพยพของชาวมอญไว้ทุกครั้ง โดยแบ่งให้อยู่ตามสถานที่ต่าง ๆ ตามที่มีชาวมอญอาศัยอยู่ในปัจจุบัน ในเรื่องการอพยพชาวมอญเข้ามาในเมืองไทยนั้นในหนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพพระครูปทุมธรรมโชติ (2540: 41) ยังได้กล่าวถึงการอพยพของชาวมอญที่มาอยู่ในเมืองไทยว่า “ชาวมอญได้มีการสู้รบกับพม่าอยู่ตลอดเวลา ซึ่งแต่ละครั้งจะมีการอพยพหลบหนีไม่เว้นแต่ละครั้ง โดยมากจะหนีมาพึ่งพระบรมโพธิสมภารพระมหากษัตริย์ไทย โดยได้มีการอพยพครั้งใหญ่ได้ 9 ครั้ง เริ่มตั้งแต่ พ.ศ. 2108 สมัยสมเด็จพระธรรมราชาและครั้งสุดท้ายสมัยสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งในครั้งนี้ชาวมอญได้อพยพมาตั้งถิ่นฐานอยู่ที่ตำบลหลุมช้าง แขวงเมืองกาญจนบุรี สมเด็จพระนั่งเกล้าฯ จึงโปรดเกล้าให้เจ้าพระยาธรรมราชารามัญไปตั้งบ้านเรือนอยู่ริมแม่น้ำเจ้าพระยานอกกำแพงพระนครตรงหน้าวัดชนะสงคราม ส่วนครอบครัวมอญให้ไปตั้งบ้านเรือนอยู่ที่นครเขื่อนขันธ์หรือพระประแดงในปัจจุบัน ในการเข้ามาแต่ละครั้งชาวมอญจะนำเอาวัฒนธรรมประเพณีต่าง ๆ เข้ามาด้วยเช่นกัน เช่น ประเพณีการเล่นสะบ้า

มอญซ่อนผ้า การรำผี ฯลฯ ในการดนตรีนาฏศิลป์ก็เช่นเดียวกัน ได้ถูกถ่ายทอดให้คนไทยได้รู้จักและสืบทอดจากชาวมอญไว้มากมาย

1.5 ประวัติความเป็นมาของดนตรีมอญในประเทศไทย

ในหนังสือ “คนมอญ” ของพิสัณห์ ปลัดสิงห์ (2530: 125-126) ได้อธิบายถึงประวัติความเป็นมาของดนตรีมอญเอาไว้ว่า เครื่องดนตรีได้เข้าสู่เมืองไทยตั้งแต่สมัยสมเด็จพระนเรศวรมหาราช (ปี พ.ศ. 2127) นับเป็นครั้งแรกที่คนมอญเข้าสู่แผ่นดินไทย และมีอีกหลายคราวที่คนมอญได้เข้ามาในเมืองไทย และกระจายไปอาศัยในเขตต่าง ๆ เช่น อยุธยา ปทุมธานี นนทบุรี และสมุทรปราการ วัฒนธรรมทางดนตรีของมอญจึงแพร่หลายเข้าสู่ประเทศไทยหลายครั้ง มอญเป็นชนชาติเก่าแก่ชาติหนึ่งในเอเชีย ซึ่งเคยมีอิทธิพล อยู่ในเขตลุ่มน้ำอิระวดีและลุ่มเจ้าเจ้าพระยา และถูกพม่ารุกรานต้องอพยพเข้ามาในไทย การที่ชาวมอญอพยพเข้ามาในไทยก็ได้นำเอาวัฒนธรรมประเพณีต่าง ๆ เข้ามาด้วย เช่น รำมอญ การเล่นทะแยมอญเจ้าขาว รวมทั้งดนตรีและเพลงมอญ ซึ่งล้วนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่คนไทยได้นำทั้งประเพณีและดนตรีมอญเข้ามาใช้ประกอบพิธี ต่าง ๆ ของไทยอยู่เป็นประจำ อีกทั้งในหนังสือเล่มเดียวกันนี้ ยังได้กล่าวถึงการรับเอาวัฒนธรรมดนตรีมอญเข้ามาในไทยไว้ว่า ชาติไทยนั้นได้รับเอาเครื่องดนตรีของมอญมาไว้ตั้งแต่ตอนเริ่มแรกของกรุงรัตนโกสินทร์ หรือแม้แต่ในรัชสมัยของสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีนั้นยังปรากฏว่า ได้นำเอาดนตรีมอญมาบรรเลงในงานฉลองพระแก้วมรกต ปี่พาทย์มอญได้เคยแสดงครั้งแรกในงานหลวง คือ งานพระศพของสมเด็จพระเทพสิรินทราบรมราชินีในรัชกาลที่ 4 ด้วยเหตุที่สมเด็จพระเทพสิรินทรามรมราชินีทรงมีเชื้อสายมอญ และคงจะเป็นเพราะเหตุนี้ ในงานพระศพพระเจ้าลูกเธอในรัชกาลที่ 5 จึงโปรดให้มีปี่พาทย์มอญเพิ่มขึ้น

สอดคล้องกับ สุจริตลักษณ์ และคณะ (2538: 108) ได้กล่าวถึงดนตรีมอญเอาไว้ในหนังสือสารานุกรมกลุ่มชาติพันธุ์มอญ ไทยได้รับเอาเครื่องดนตรีมอญไว้ตั้งแต่ตอนต้นของกรุงรัตนโกสินทร์ ดังปรากฏว่าในงานฉลองพระแก้วมรกต ในรัชกาลสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี ก็เคยใช้ปี่พาทย์มอญบรรเลง นอกจากนั้น ปี่พาทย์มอญมีในงานหลวงครั้งแรกเมื่องานพระศพสมเด็จพระเทพสิรินทราบรมราชินีในรัชกาลที่ 4 ด้วยสมเด็จพระเทพสิรินทรฯ ทรงเป็นเชื้อมอญ คงเป็นเพราะเหตุนั้น งานพระศพพระเจ้าลูกเธอในรัชกาลที่ 5 จึงได้โปรดให้มีปี่พาทย์มอญเพิ่มขึ้น โดยเป็นเชื้อสายของสมเด็จพระเทพสิรินทรฯ คนภายนอกอาจจะเอาอย่างงานพระศพหลวงไปเพิ่ม หรือไปหาเฉพาะปี่พาทย์มอญมาทำในงานศพโดยไม่รู้เหตุเดิม แล้วทำตามกันต่อมาจนเข้าใจว่างานศพต้องมีปี่พาทย์มอญจึงจะเป็นศพดูดี

อันที่จริงปี่พาทย์มอญชาวมอญเขาใช้ทำงานมงคลและงานศพเหมือนกันกับปี่พาทย์ไทย เครื่องประโคมที่ใช้เฉพาะงานศพเห็นจะมีอย่างเดียวแต่ปี่พาทย์นางหงส์ อันมีผู้คิดกลองคู่บัวลอยเข้ามาประสมวงกับปี่พาทย์ พวกปี่พาทย์เห็นว่าเพลงนางหงส์เข้ากับกลองคู่จึงใช้เพลงนั้น เลยกลายเป็นชื่อเครื่องประโคมอย่างนั้น

เครื่องปี่พาทย์มอญในตอนต้นกรุงรัตนโกสินทร์ จนกระทั่งในสมัยรัชกาลที่ 5 มีชนิดของเครื่องดนตรีไม่มากชิ้นเท่าที่ปรากฏในทุกวันนี้ เท่าที่มีก็มีเพียง 5 ชิ้นเท่านั้น คือ

1. ปี่มอญ
2. ระนาดมอญ
3. ฆ้องวง (ฆ้องวงใหญ่)
4. ตะโพนมอญ
5. เปิงมางคอก

นอกจากนั้นแล้ว ในหนังสือเล่มเดียวกันนี้ได้กล่าวไว้ว่า ไทยได้รับเอาดนตรีมอญมาทั้งเครื่องดนตรี ทำนองเพลง และจังหวะหน้าทับของมอญมาบรรเลงกันอย่างแพร่หลาย ถึงแม้ว่าเราจะดัดแปลงเพื่อให้เข้ารสนิยมของคนไทยบ้างแล้วก็ตาม แต่ทำนองเพลงของมอญก็ยังมีสำเนียงที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นศิลปะของมอญอยู่ ดนตรีมอญที่นับว่ามีบทบาทอยู่ในสังคมไทยปัจจุบันคือ ดนตรีมอญที่บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์มอญ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของมอญ ได้แก่ เปิงมางคอก ตะโพนมอญ ปี่มอญ และฆ้องมอญ เพลงมอญส่วนใหญ่จะมีสำเนียงภาษาที่ดำเนินไปอย่างเชื่องช้า โหยหวน สอดคล้องกับชาวมอญซึ่งเป็นคนอ่อนหวาน เรียบร้อย พูดช้า จึงทำให้การบรรเลงเพลงมีลักษณะดังกล่าว รวมไปถึงท่ารำก็จะอ่อนช้อย เชื่องช้า สำนวนเพลงจะดำเนินไปอย่างเรียบง่ายไม่ตื่นเต้น มีลักษณะการดำเนินเพลงในทางกล่อมอารมณ์มากกว่ากระตุ้นอารมณ์ เพลงมอญที่แท้จริงใช้เล่นได้ในทุกโอกาสแต่คนส่วนใหญ่คิดกันว่า เพลงมอญเป็นเพลงที่โหยหวน จึงใช้บรรเลงในงานศพ ซึ่งตามความเป็นจริงไม่ได้เป็นเช่นนั้น

นอกจากนี้แล้ว ธนิต อยู่โพธิ์ (2519: 70) ได้กล่าวว่า เมื่อชาวไทยได้อพยพลงมาตั้งถิ่นฐานทางใต้ตลอดจนก่อตั้งอาณาจักรขึ้นในแหลมอินโดจีน และได้มาพบวัฒนธรรมแบบอินเดียหลายอย่าง โดยเฉพาะเครื่องดนตรีของอินเดียซึ่งชนชาติมอญเขมรรับไว้ แต่ก่อนชนชาวไทยซึ่งมีนิสัยทางดนตรีอยู่แล้วจึงรับเอาวัฒนธรรมทางดนตรีอินเดียผสมกับมอญเขมรเข้ามาปะปนคลุกเคล้ากับเครื่องดนตรีเดิมของตน จึงเกิดเครื่องดนตรีชนิดใหม่ ๆ ขึ้นในวงการดนตรีไทยหลายอย่าง เช่น พิณ สังข์ ปี่ไฉน บัณเฑาะว์ กระจับปี่จะเข้ และโทน เป็นต้น ดังมีระบุถึงไว้ในแบบหนังสือไตรภูมิพระร่วงและในศิลาจารึกในสมัยสุโขทัย และกฎมณเฑียรบาลสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น ต่อมาเมื่อมีความสัมพันธ์กับประเทศเพื่อนบ้าน และเรานิยมศิลปะทางดนตรีและการละเล่นของเพื่อนบ้านใกล้เคียงเหล่านั้น ไทยเราจึงมีเพลงขับร้องที่เรียกว่า “เพลงภาษา” และนำเอาเครื่องดนตรีบางอย่างของเพื่อนบ้านใกล้เคียงมาเล่นในวงดนตรีไทยด้วย เช่น กลองแขกของชวา กลองมลายูของมลายู เปิงมางของมอญ และกลองยาวของไทยซึ่งพม่านำมาใช้ ทั้งได้หวนกลับไปนำเอาเครื่องดนตรีของจีนมาเล่นผสมด้วย เช่น ขิม ม้าล่อ และกลองจีน เป็นต้น ต่อมาเมื่อเรามีความสัมพันธ์กับชาวต่างประเทศตะวันตกและอเมริกา ก็ได้นำเอากลองฝรั่งมาใช้บรรเลงรวมวง เช่นที่เรียกกันว่า กลอง(อเมริกัน) ตลอดจนเครื่องดนตรีฝรั่งประเภทอื่น ๆ มีไวโอลิน และออร์แกน เป็นต้น เมื่อพิจารณาตามชื่อของเครื่องดนตรีที่กล่าวมา พอจะกำหนดลงได้ว่าเครื่องดนตรีชนิดที่เป็นสมบัติโบราณของไทยแต่เดิมมา เราบัญญัติ

ชื่อตามเสียงด้วยคำโดดในภาษาไทย แล้วต่อมาขนานชื่อตามรูปร่างลักษณะบ้าง ตามแบบแผนที่ใช้ประกอบการเล่นบ้าง ตามตำนานที่ได้รับมาจากชาติอื่นและตามชื่อที่เรียกกันอยู่ก่อนในภาษาเดิม

สงัด ภูเขาทอง (2523: 250) ได้กล่าวไว้ว่า ปี่พาทย์มอญหรือวงปาตของมอญนั้น มีวิธีการประสมออกจะคล้ายกับวงปี่พาทย์ของไทยอยู่มาก ชวนให้คิดว่าน่าจะลอกเลียนแบบกันอยู่ระหว่างไทยกับมอญ เครื่องดนตรีที่มีลักษณะตรงกันระหว่างปี่พาทย์มอญและปี่พาทย์ไทยได้แก่ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้อง กลอง ตะโพน เป็นต้น เพียงแต่รูปร่างลักษณะต่างกันออกไป เช่น ฆ้องมอญ ตะโพนมอญ ซึ่งมีรูปร่างต่างจากวงปี่พาทย์ไทย คือ ปี่มอญนั้นจะมีลำโพงเสียงภายนอกแยกออกจากตัวปี่ แต่ปี่ไทยมีแต่ตัวปี่ สำหรับฆ้องวงของมอญนั้นจะตั้งอยู่ในลักษณะแนวดิ่ง คือ โค้งขึ้น แต่ฆ้องไทยจะอยู่ในลักษณะแนวราบ กลองไทยมีกลองทัด แต่กลองมอญมีกลองชุดที่เรียกว่า เปิงมางคอก ซึ่งสอดคล้องกับ วิเชียร อ่อนละมุน (2540: 31-34) กล่าวว่าบทเพลงของปี่พาทย์มอญ เพลงมอญถือเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งที่นักดนตรีทุกคนจะต้องเรียนรู้ทั้งทางด้านเนื้อเพลงและวิธีการบรรเลง เพลงพื้นฐานที่จะต้องบรรเลง เช่น เพลงประจำวัด เพลงยกศพ ฯลฯ เพลงมอญเหล่านี้จะมีจังหวะทับตะโพนมอญกำกับประจำแต่ละเพลง โอกาสที่จะนำเพลงเหล่านี้ไปใช้ไม่เหมือนกัน จำเป็นจะต้องศึกษาอย่างละเอียดเพื่อนำไปใช้ได้อย่างถูกต้อง สอดคล้องกับหลักฐานทางด้านดนตรีปี่พาทย์มอญที่เข้าสู่ประเทศไทยในสมัยธนบุรี พิสัณฑ์ ปลัดสิงค์ (2543: 142-143) กล่าวว่า ในรัชสมัยของสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีนั้น ก็ยังปรากฏได้นำดนตรีมอญมาบรรเลงในงานฉลองพระแก้วมรกต ปี่พาทย์มอญได้เคยแสดงครั้งแรกในงานของหลวง คืองานพระศพของพระเทพศิรินทราบรมราชินี ในรัชกาลที่ 4 ด้วยเหตุผลที่สมเด็จพระเทพศิรินทราบรมราชินีทรงมีเชื้อสายมอญ และคงจะเป็นเพราะเหตุฉะนี้ในงานพระศพพระเจ้าลูกยาเธอในรัชกาลที่ 5 จึงโปรดเกล้าฯให้มีปี่พาทย์มอญเพิ่มขึ้น ในเวลาต่อมาคนภายนอกจึงได้นำเอาแบบอย่างงานพระศพหลวงไปแสดงเมื่อเกิดมีงานศพขึ้น จากการไม่รู้เรื่องของสาเหตุเดิมแล้วทำตามกันต่อมาจนพลอยเข้าใจกันว่าเมื่อมีงานศพต้องมีปี่พาทย์มอญ จึงจะเป็นงานศพของผู้ดีมีเงิน อันที่จริงนั้นปี่พาทย์มอญจะใช้ทำงานมงคลและงานศพได้เหมือนปี่พาทย์ไทยนั่นเอง

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

วีระ พันธุ์เสือ (2551: 117) ได้ศึกษาการบริหารจัดการวงปี่พาทย์มอญบนพื้นฐานของความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมและการประกอบอาชีพอย่างยั่งยืน : กรณีศึกษาวงปี่พาทย์มอญของคณะเจริญศิลป์ อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรีพบว่า วงปี่พาทย์มอญคณะเจริญศิลป์ เป็นวงปี่พาทย์ที่เป็นที่รู้จักกว้างขวางในจังหวัดสุพรรณบุรีและจังหวัดใกล้เคียง เพราะมีการปรับปรุงคุณภาพและยกระดับการให้บริการโดยมีวงต้นแบบคือ วงปี่พาทย์มอญคณะบัวทองในสมัยนายสนิท บัวทอง เป็นผู้ควบคุมวงปี่พาทย์มอญคณะเจริญศิลป์ได้คำนึงถึงความเรียบร้อย ความสง่างามของส่วนประกอบ 3 ส่วน คือ

1. นักดนตรี ต้องเข้มงวดเรื่องการแต่งกายที่ต้องสวมใส่เหมือนกันหมด มีนักดนตรีประจำวงทั้งสิ้น 22 คน ทุกคนมีรายได้แน่นอน และมีระดับการศึกษาสายสามัญอยู่ระหว่างระดับประถมศึกษาปีที่ 4 ถึงระดับอุดมศึกษา

2. เครื่องดนตรี วงปี่พาทย์มอญคณะเจริญศิลป์จะให้ความสำคัญมากกับความเรียบร้อยสวยงามของเครื่องดนตรีและการประดับประดาเครื่องดนตรี

3. บทเพลง ยังคงรักษาระเบียบวิธีการปฏิบัติการบรรเลงเพลงที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมอย่างเคร่งครัด และนำเพลงไทยประเภทตับ เพลงเถา มาบรรเลงเพิ่มเติม และที่สำคัญ คือ มีการนำเพลงที่ฟังง่ายและคุ้นหูแก่ผู้ฟังทั่วไปมาบรรเลงด้วย เช่น เพลงลูกทุ่ง เพลงละครเวที และเพลงไทยเนื้อเต็ม เป็นต้น

ปลฉัตร กลิ่นบางพูด (2556: 26) จากการศึกษา จฺยาม พบว่าจยาม ได้ชื่อว่าเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายที่ใช้ดีดเพียงชิ้นเดียวของมอญที่ยังพบเห็น ในอดีตมีการนำจยามมาบรรเลงร่วมอยู่ในวงดนตรีมอญ ปัจจุบันรวมบรรเลงประกอบกับการละเล่นทะแยมอญ บรรเลงประกอบการแสดงและบรรเลงประกอบรำ อดีตการเล่นดนตรีเป็นการเล่นเพื่อรับใช้เทพเจ้าและตอบสนองความเชื่อทางศาสนาในพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์มากกว่าที่จะนำมาเล่นเพื่อความบันเทิงสนุกสนานและงานทั่วไป เป็นวงดนตรีที่ใช้บรรเลงในโอกาสต่าง ๆ ของหมู่บ้าน เช่น งานบุญเข้าพรรษา งานหล่อรูปหลวงพ่ออุตตะมะ งานวันชาติ งานวันรำลึกชาติมอญ งานมงคลต่าง ๆ และบรรเลงประกอบรำ วงดนตรีดังกล่าวได้มีการสืบทอดกันมาตั้งแต่ครั้งในอดีต ซึ่งเหลือผู้สืบทอดน้อยลง จนกระทั่งศูนย์วัฒนธรรมมอญ หมู่บ้านวังกะ บ้านเลขที่ 120 หมู่ที่ 2 ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี ได้ก่อตั้งวงปี่พาทย์มอญหงสาวดีขึ้นในปี พ.ศ.2553 เพื่ออนุรักษ์ดนตรีและวัฒนธรรมมอญ

วิธีการบรรเลงจะใช้ไม้ดีดทรงกลมแหลม ลักษณะเหมือนดินสอ ทำด้วยไม้ เขาสัตว์ หรืองาช้าง มีลักษณะวิธีการดีดคล้ายกับการดีดจะเข้ของไทย การเทียบเสียงจะเทียบสายที่ 1 คือเสียง ฟา (F) สายที่ 2 คือเสียง โด (C) สายที่ 3 คือเสียง ฟา (F) การบรรเลง จฺยาม ส่วนมากจะดำเนินทำนองบนสายเอกหรือสายที่หนึ่งเป็นส่วนใหญ่ บางครั้งก็จะเล่นควบคู่กันไปกับสายที่ 2 หรือสายที่ 3 วิธีการดีดจะดีดเข้าเพียงอย่างเดียว นอกจากเวลารัวหรือเวลากรอเสียงจะดีดเข้าออกอย่างสม่ำเสมอเหมือนไทย ก่อนที่จะประดิษฐ์ จฺยาม ในครั้งแรกจะมีพิธีบูชาครูหรือเซ่นไหว้ครูที่เรียกว่า “อาม่าอาแจ้” ทั้งนี้พิธีกรรมดังกล่าวยังใช้กระทำก่อนการบรรเลงหรือการแสดงทุกครั้งอีกด้วย วงปี่พาทย์มอญหงสาวดีได้ก่อตั้งขึ้นอนุสรณ์และสืบทอดศิลปะของชาวมอญเพื่อใช้บรรเลงและประกอบการแสดงในโอกาสต่าง ๆ เช่น งานประเพณีของหมู่บ้าน งานต้อนรับแขก และงานมงคลทั่วไป บทเพลงที่นิยมใช้บรรเลงได้แก่ เพลงสองพญาหงส์ทอง เพลงหนึ่งในหน้าที่หรือเพลงบูชาเจ้าพ่อหลักเมือง เพลงสถานรื่นรมย์ของหงส์ทอง เพลงรำ 12 ท่า และเพลงวัฒนธรรมสุวรรณภูมิ จะเห็นได้ว่า จฺยาม เป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่ของชาวมอญควรค่าแก่การอนุรักษ์และเผยแพร่อนุชนรุ่นหลังสืบไป

ณฤดล เผือกอำไพ (2556: 190) จากการศึกษาเรื่อง วงปี่พาทย์มอญหงสาวดี พบว่าวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี หมู่ 2 บ้านวังกะ ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี ปัจจุบันมีบทบาทในสังคม ทั้งชุมชนมอญในอำเภอสังขละบุรี และชุมชนชาวมอญทั่วประเทศไทย เนื่องด้วยความเป็นธรรมชาติของวัฒนธรรม ไทย-รามัญ ที่ผสมผสานกลมกลืน จนเป็นเอกลักษณ์ของอำเภอสังขละบุรี ซึ่งทางชุมชนได้เล็งเห็นถึงคุณค่าของการสืบสานศิลปวัฒนธรรม ไทย-รามัญ ให้คงรูปแบบอยู่และเป็นที่รู้จักในวงกว้าง และปัจจุบันนี้ ถึงแม้หลวงพ่ออุตตะมะ (พระราชอุดมมงคล) พระเกจิเชื้อสายมอญชื่อดังได้ล่วงลับมรณภาพไปแล้ว ก็ยังได้วางรากฐานในการดำเนินวิถีของคนมอญสังขละบุรีได้ดี ทั้งการฏิบัติตน การร่วมประเพณีสำคัญต่าง ๆ ซึ่งจะพบเห็นจากงานต่าง ๆ ในชุมชนจะได้รับความร่วมมือจากชาวบ้านไม่เคยขาด ซึ่งเป็นจุดแข็งของชุมชนที่ควรรักษาไว้

สายสุนีย์ ขาวปลื้ม (2544: 42) ได้วิจัยเรื่อง เพลงรำผีมอญของชาวมอญ พบว่า ดนตรีมอญเป็นดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตนเองในแต่ละบทเพลง และหน้าที่ในการบรรเลงเฉพาะตัว ได้แบ่งหัวข้อการวิเคราะห์ในเรื่องบทบาทหน้าที่และการบรรเลงลักษณะทั่วไปของดนตรีไว้ ดังนี้

1. ระบบเสียงของดนตรี เสียงของดนตรีมอญนั้นมีเสียงต่ำ การดำเนินทำนองและการเคลื่อนที่ของทำนองและระดับเสียงของเครื่องดนตรีมอญ (ดนตรีมอญหรือปี่พาทย์มอญทั่วไป) การจัดระบบเสียงของเพลงมอญ ยึดฆ้องมอญวงใหญ่เป็นหลัก เช่นเดียวกับดนตรีปี่พาทย์ของไทย คือ การบังคับมือฆ้อง แต่ละระดับเสียงของฆ้องมอญ (ปี่พาทย์มอญ) นั้นจะมีการกระโดดข้ามเสียงไม่เป็นลำดับเสียงเหมือนเสียงในดนตรีไทย จึงเกิดเทคนิคการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์ของทำนองเพลงและการบรรเลงที่เรียกว่า หลุมเสียง ถ่างเสียง ทดเสียง ฯลฯ

2. การบรรเลงเพลงจะพบว่า การขึ้นเพลงของบทเพลงมอญจะมีความแตกต่างกันตามลักษณะของบทเพลง เช่น เพลงประจำบ้าน เพลงประจำวัด จัดเป็นเพลงประโคม จะขึ้นเพลงด้วยตะโพนมอญก่อน ส่วนเพลงบรรเลงรื่นเริงทั่วไปจะนำบทเพลงด้วยฆ้องมอญวงใหญ่ เป็นต้น

3. การผสมวงดนตรีแบบชาวมอญ แบ่งตามลักษณะการผสมวงดนตรีมอญแบบดั้งเดิมตามรูปแบบของชาวมอญในชุมชนชาวไทย จนวิวัฒนาการถึงปัจจุบันนี้ ได้ดังนี้

รูปแบบวงเดิม ประกอบด้วย

1. ปี่พาทย์มอญ
2. ฆ้องมอญ
3. เปิงมาง 1 ลูก
4. ตะโพนมอญ 1 ใบ

การผสมวงที่นำเอาเครื่องดนตรีไทยเข้าไปผสม ได้แก่

1. ปี่พาทย์มอญเครื่องห้า
2. ปี่พาทย์มอญเครื่องคู่
3. ปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่

สุภาพร มากแจ้ง (2540: 112-115) ได้ศึกษาไว้ในวิจัยเรื่อง “การศึกษาวิถีชีวิตของมอญบางขุนเทียน มอญบางกระดี่” ดังนี้ เมื่อพิจารณาจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์แล้วไม่น่าจะก่อนรัชสมัย

ของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. 2367-2394) รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ทั้งนี้เพราะในโคลงนิราศตามสมเด็จทัพลำน้ำน้อย นิราศนรินทร์ และนิราศเมืองเพชร ซึ่งแต่ละระหว่าง พ.ศ. 2330 - 2356) ล้วนกล่าวถึงหมู่บ้านต่าง ๆ ในเขตบางขุนเทียนปัจจุบัน แต่ไม่มีวรรณกรรมฉบับใดเลย กล่าวถึงบางกระดี่ซึ่งตั้งอยู่ระหว่างบ้านหัวกระบือ และบ้านโคกขาม ในเขตจังหวัดสมุทรสาคร

สภาพโดยทั่วไปของชุมชนมอญบ้านบางกระดี่ จะตั้งบ้านเรือนอยู่หนาแน่นอยู่สองฟากคลองสนามชัย โดยมีวัดบางกระดี่เป็นศูนย์กลาง และมีโรงเรียนวัดบางกระดี่ซึ่งเป็นโรงเรียนประถมศึกษาสังกัดกรุงเทพมหานคร เป็นโรงเรียนของชุมชน อาชีพดั้งเดิมของประชากรในชุมชน ได้แก่ เย็บจากตัดฟืน จับสัตว์น้ำ เช่น กุ้ง ปลา และรับราชการ เป็นพนักงานของกรุงเทพมหานคร ชุมชนมอญบ้านบางกระดี่เป็นชุมชนที่รักษาวัฒนธรรมประเพณีมอญไว้ได้อย่างแข็งแกร่งชุมชนหนึ่ง เนื่องจากสภาพพื้นที่เอื้ออำนวย ทั้งหมู่บ้านเป็นเชื้อสายเดียวกัน มีวัดและโรงเรียนเป็นศูนย์กลาง เป็นชุมชนชานเมืองที่ความเจริญเข้าไปถึงได้ช้า เดิมเข้าถึงได้ทางเดียว คือ ทางคลองสนามชัย แม้จะมีการตัดถนนพระราม 2 ประมาณปี พ.ศ. 2515 ก็ยังจัดเป็นพื้นที่ห่างไกลความเจริญเข้าถึงยาก เนื่องจากต้องเดินทางจากถนนใหญ่ลึกเข้าไปอีกประมาณ 3 กิโลเมตร จึงจะถึงที่ตั้งหมู่บ้าน และไม่มีถนนสายรองตัดผ่านดังเช่นชุมชนมอญท่าข้าม จึงยังคงรักษาความเป็นมอญไว้ได้นานกว่า

ชาวมอญบางกระดี่มีสายสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับทั้งมอญปากลัด พระประแดง มอญสามโคก และมอญปากเกร็ด ปทุมธานี รวมทั้งมอญในแถบอำเภอบ้านแพ้ว จังหวัดสมุทรสาคร และแถบบ้านโป่ง จังหวัดราชบุรีอีกด้วย ชาวบ้านส่วนหนึ่งใช้นามสกุลที่บ่งบอกเชื้อชาญและถิ่นที่อยู่ ได้แก่ คนมอญดะ และปุงบางกระดี่

ลักษณะชุมชนของมอญบางกระดี่เป็นชุมชนพึ่งตนเอง ซึ่งเป็นลักษณะของชุมชนชานเมืองหรือชุมชนชนบท ทุกบ้านปลูกพืชผักสวนครัวไว้รับประทาน มีการซื้อขายแลกเปลี่ยนกันภายในชุมชน มีช่างฝีมือประจำหมู่บ้าน ได้แก่ ช่างไม้ ช่างปลูกบ้าน นักดนตรี พ่อเพลง แม่เพลง ช่างอาหารคาวหวาน วัดศูนย์กลางของชุมชน เป็นที่จัดกิจกรรมในการเทศกาลต่าง ๆ ความสัมพันธ์ในชุมชนเป็นความสัมพันธ์ฉันเครือญาติ มีผู้อาวุโสประจำหมู่บ้านเป็นผู้ให้คำปรึกษาเกี่ยวกับขนบธรรมเนียมประเพณีและพิธีกรรมต่าง ๆ

เฉลิมชัย เคลือบวิจิตร (2544: 122) ได้ศึกษาเพลงมอญ 12 ภาษา ในจังหวัดปทุมธานี ซึ่งได้ผลวิจัยว่า พิธีมอญเป็นพิธีความเชื่อในการนับถือผีมอญ เหตุของการทำพิธีการรำผี คือ การแก้บนขอขมาของเจ้าของบ้านที่ได้บนขอให้บ้านของตนมีแต่ความสุขความเจริญ ซึ่งเจ้าของบ้าน (ต้นผี) จะต้องมารำถวายผี ณ โรงพิธีที่ทำไว้ ซึ่งเพลงที่ใช้ในการรำ คือ เพลงมอญ 12 ภาษา (อาจตัดทอนให้สั้นลงได้เพื่อความรวดเร็ว)

รำมอญ เป็นการแสดงอย่างหนึ่งของชาวไทยรามัญซึ่งถ่ายทอดมาจากบรรพบุรุษแต่เดิมใช้แสดงได้ทุกโอกาส แต่ในปัจจุบันมีแต่แสดงในงานศพเท่านั้น เป็นการแสดงที่มีลีลางดงาม อ่อนช้อย ดนตรีก็มีความไพเราะ ในเรื่องของดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงรำมอญ คือ เพลงมอญ 12 ภาษา ปัจจุบันการรำมอญหาดูได้ยากในงานต่าง ๆ แต่จะหาดูได้ในงานศพเท่านั้น ซึ่งบางคณะจะรำไม่ครบเพลง อาจมีเพียง 7 เพลงเท่านั้น ซึ่งอาจจะทำให้ประเพณีสูญหายได้

ในพิธีศพในงานศพนั้น ก็มีเวลาจะใช้ตามโอกาส ซึ่งในการบรรเลงเราไม่สามารถนำเพลงอื่นที่ไม่สมควรมาบรรเลงได้ เพลงมอญ 12 ภาษา ที่จะบรรเลงในงานศพ คือ หลังรับประทานอาหารกลางวันเสร็จเรียบร้อยแล้ว เพื่อเป็นการเริ่มต้นบรรเลงตอนเที่ยงต่อไป และในวิจัยเล่มเดียวกันนี้ได้กล่าวถึงดนตรีของชาวมอญไว้ว่า เครื่องดนตรีมอญเป็นเครื่องดนตรีที่มีขนาดใหญ่กว่าเครื่องดนตรีตระกูลอื่น ๆ จึงสามารถทำเสียงได้มากกว่าเครื่องดนตรีตระกูลอื่น ๆ ด้วยเสียงกังวานของเครื่องดนตรีเป็นเสียงที่มีคุณภาพ นอกจากนี้ยังได้กล่าวเอาไว้ในเล่มเดียวกันว่า ดนตรีมอญเป็นดนตรีที่ใช้บรรเลงในวัฒนธรรมประเพณีของชาวมอญ มีความไพเราะงดงามสืบทอดกันมายาวนาน หลักฐานยืนยันถึงความเจริญรุ่งเรืองของชาวมอญมาตั้งแต่สมัยโบราณ ดนตรีเป็นศิลปวัฒนธรรมเป็นเครื่องบอกความเจริญของประเทศ จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่เก่าแก่ที่สุดเกี่ยวกับดนตรีมอญเท่าที่พบได้แก่ รูปปูนปั้นนักดนตรีตั้งแต่สมัยอาณาจักรทวาราวดี ซึ่งขุดพบที่เมืองโบราณบ้านคูบัว เป็นรูปนักดนตรีหญิง 5 คน แต่งกายไว้ผมคล้ายคลึงกัน เล่นเครื่องดนตรีต่างชนิดกัน มีพิณ 5 สาย ฉิ่ง และกรับ รวมนักร้องด้วย 1 คน ซึ่งลักษณะวงสันนิษฐานว่าเป็นวงบรรเลงขับกล่อมในงานรื่นเริงของชนชั้นสูง

นอกจากนี้แล้ว ในงานวิจัยเล่มเดียวกัน ยังได้กล่าวถึงลักษณะของดนตรีมอญซึ่งประกอบด้วยสองประเภทใหญ่ ๆ

1. ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงเพิ่มความสนุกสนาน
2. ดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรม

ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ส่วนหนึ่งเป็นเพลงเพื่อพิธีกรรม แต่ส่วนใหญ่ใช้เพื่อความสนุกสนานเป็นมหรสพสำหรับชุมชน เรียกกันว่า “ทะแยมอญ” เป็นการร้องโต้ตอบกันระหว่างชาย-หญิงในเชิงเกี้ยวพาราสี คล้าย ๆ การร้องเพลงฉ่อยหรือลำตัด ลักษณะของความคล้ายคลึงกันนี้จะเป็นไปได้ว่า เพลงร้องของชาวบ้านจะมีลักษณะเป็นอย่างนี้โดยทั่วไป จากการถ่ายทอดทางวัฒนธรรม การผสมผสาน และการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม การโต้ตอบกันระหว่างการเล่นทะแยมอญจะมุ่งเน้นที่ถ้อยคำที่เป็นสื่อของความหมายลึกซึ้งกินใจทางภาษากวี ผู้แสดงทะแยมอญจะต้องเป็นผู้มีความสามารถทั้งการขับร้องและการรำ เพื่อจะร้องให้เข้ากับทำนองและจังหวะของเพลงบทขับร้องที่ใช้เป็นภาษามอญโบราณ ดังนั้นผู้ร้องจึงต้องมีความรู้และความ สามารถชำนาญในการใช้ภาษามอญเป็นอย่างดี

ทะแยมอญมีทำนองอยู่ 4 ลักษณะด้วยกัน

1. ป้อด - เช่ เป็นทำนองสำหรับฝ่ายชายขับร้อง
2. เจิ้ก - มั่ว เป็นทำนองสำหรับฝ่ายหญิงขับร้อง
3. หะ - ล่น - เช่ เป็นทำนองที่ร้องได้ทั้งฝ่ายชายและฝ่ายหญิง
4. เพลงบรรเลง เป็นการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีล้วน ๆ

ในปัจจุบันจะพบกับทะแยมอญมีน้อยมาก ทั้งนี้อาจจะมีสาเหตุเนื่องจากภาษาที่ใช้เป็นภาษาโบราณ จึงหานักแสดงรุ่นใหม่มาสืบทอดได้ยาก ในส่วนของผู้ชมและผู้ฟังการแสดงเป็นคนรุ่นใหม่ส่วนใหญ่ก็ไม่ได้ใช้ภาษามอญในชีวิตประจำวัน จึงทำให้ผู้ฟังไม่เข้าใจความหมายคำบางคำหาคำ

แปลไม่ได้ ทำให้ทะแยมอญเกือบจางหายไปจากความคิดคนรุ่นใหม่ เท่าที่พบจะมีการรักษาการละเล่นทะแยมอญ คือ ชุมชนมอญบ้านวัดบางกระดี่ ตำบลแสมดำ เขตบางขุนเทียน ซึ่งได้รับความสนใจจากชาวมอญทั่วไป และวงทะแยมอญหงส์ฟ้ารามัญของชาวมอญบางกระดี่ ได้ดัดแปลงให้เข้ากับยุคสมัย

สุภรณ์ โอเจริญ (2519: 157) ได้ศึกษาเรื่องราวของชาวมอญในประเทศไทยในด้านต่าง ๆ ตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนกลาง เมื่อเริ่มมีหลักฐานว่ามีชาวมอญอพยพเข้ามาอยู่ในประเทศไทยเป็นครั้งแรก จนกระทั่งถึงสมัยรัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ งานวิจัยนี้แสดงให้เห็นฐานะและสภาพความเป็นอยู่ของชาวมอญในประเทศไทย ตลอดจนบทบาทและความสำคัญของชาวมอญในสังคมไทย รวมทั้งการปรับตัวเข้าเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทยและกล่าวถึงดนตรีมอญไว้ว่า ปี่พาทย์มอญได้รับแบบอย่างมาจากอินเดียเช่นเดียวกับปี่พาทย์ไทยซึ่งใช้ประโคมประกอบในการฟ้อนรำ เช่น เล่นหนัง โขน ละคร เป็นต้น เข้าใจว่า ปี่พาทย์มอญคงจะเริ่มมีขึ้นในสมัยอยุธยา เพราะมีชาวมอญอพยพเข้ามาตั้งหลักแหล่งในประเทศไทยหลายคราว ชาวมอญเหล่านั้นคงจะเอาเครื่องประกอบการรื่นเริงบันเทิงใจเข้ามาด้วย แม้ว่าในชั้นต้นจะไม่ได้นำเครื่องดนตรีเข้ามาพร้อมกับตน ก็อาจมาหาวัสดุในประเทศไทยสร้างขึ้นตามพื้นความรู้ของตน

ชโลมใจ กลั่นรอด (2541: 115) ได้ศึกษาเรื่อง ทะแยมอญ: วัฒนธรรมการดนตรีของชาวมอญชุมชนวัดบางกระดี่จากผลวิจัยพบว่า ทะแยมอญ เป็นกาละเล่นของมอญที่มีการดันกลอนเป็นคำร้องที่เป็นคำร้องประกอบดนตรีซึ่งมี 2 รูปแบบ คือ รูปแบบโบราณ และรูปแบบใหม่ ในด้านองค์ประกอบพบว่าบทร้องที่เป็นภาษามอญโบราณ และคำบาลีทำให้จำกัดผู้ชมอยู่ในกลุ่มมอญผู้สูงอายุเท่านั้น ส่วนมอญหนุ่มสาวไม่ให้ความสนใจเนื่องจากไม่เข้าใจภาษาในบทร้อง จำนวนผู้แสดงลดน้อยลงเพราะขาดการสืบทอด ทำให้เพลงเก่าจำนวนหนึ่งต้องสูญไป อีกทั้งในปัจจุบันการละเล่นทะแยมอญได้กลายมาเป็นการแสดงที่มีผู้จ้างวาน มีการประยุกต์เพลงสมัยใหม่เข้าไปใช้ร้อง มีทั้งเนื้อร้องที่เป็นภาษามอญและภาษาไทย ส่วนดนตรีที่ใช้บรรเลงเรียกว่า “โกรจยาม” นั้น เป็นการบรรเลงคลอไปกับเสียงของคนร้อง เสียงดนตรีมีลักษณะทุ้ม ต่ำ เพลงมีลักษณะเป็นทำนองสั้น ๆ มีการซ้ำทำนองในขณะที่เนื้อร้องเปลี่ยนไป

สำหรับด้านความสัมพันธ์กับดนตรีไทยนั้นพบว่า โกรจยาม มีพื้นฐานการผสมวงและการบรรเลงคล้ายเครื่องสายไทย มีการนำทำนองเพลงไทยบางเพลงมาใช้ อีกทั้งในด้านเครื่องดนตรียังมีการพัฒนารูปร่างลักษณะของ “จยาม” ให้มีลักษณะเหมือนจะเข้ของไทย สำหรับทะแยมอญแล้วนั้น ผู้วิจัยได้เสนอว่า ทะแยมอญถือว่ามีบทบาทต่อชุมชนบางกระดี่ร่วมด้วย โดยทำหน้าที่ให้ความบันเทิงและขัดเกลาทางสังคม จากเนื้อร้องที่แฝงไว้ด้วยการอบรมสั่งสอนศีลธรรมจรรยาขนบประเพณี และการเกี้ยวพาราสีของฝ่ายชายและฝ่ายหญิงนั่นเอง แต่อย่างไรก็ตามการพัฒนาทะแยมอญยังไม่มีแนวทางที่ชัดเจน อีกทั้งยังไม่ได้รับการดำเนินการอย่างเป็นรูปธรรม ซึ่งอาจมีผลต่อการสูญสิ้นของวัฒนธรรมการดนตรีมอญด้านเครื่องสายแหล่งสุดท้ายของมอญในประเทศไทยก็เป็นได้

ในวิจัยเล่มเดียวกันนี้ ชโลมใจ กลั่นรอด (2541: 128-129) ได้กล่าวถึง ทะแยมอญบางกระดี่ไว้ว่า จากคำบอกเล่าของชาวบ้านและนักทะมอญอาวุโสหลายท่าน พอจะสรุปได้ว่าเกี่ยวกับความเป็นมาของทะแยมอญที่บางกระดี่นั้น แต่เดิมจนถึงการก่อตั้งคณะ “หงส์ฟ้ารามัญ” เดินมักจะเล่นกันตามบ่อนสะบ้า ซึ่งมีหลายบ่อน แต่ละบ่อนจะมีทะแยมอญเล่นประกอบให้ความสนุกสนานและตลกขบขัน โดยจะร้องโต้ตอบกันระหว่างชายหญิง หลักจากที่เล่นสะบ้าแพ้ชนะกันแล้ว ทำนองที่ใช้ร้องนั้นมีหลายทำนอง เช่น เจิกมัว โปดเช ชากกราย อะหล่นเวีย เกมเจิม หะแกงัว ปล่ายจาว เป็นต้น แต่ทำนองที่นิยมร้องกันในปัจจุบันคงเหลืออยู่เพียง 2 ทำนองเท่านั้น คือ เจิกมัว (เซโหนก) และโปดเซ (เซโดด) ท่วงทำนองของเจิกมัว แปลว่า สายที่ 1 เนื่องจากเป็นการร้องที่ยึดเสียงสายที่ 1 ของโกรเป็นหลัก ส่วนโปดเซนั้นเป็นการร้องของฝ่ายชาย-หญิง ซึ่งมีระดับเสียงสูงขึ้นไป

ภาษาในการขับร้องนั้นใช้ภาษามอญ โดยแต่ละฝ่ายจะต้องมีความสามารถในการแต่งกลอนโต้ตอบกันด้วยปฏิภาณในขณะนั้นทันที ผู้ชมก็จะใจจดใจจ่อดูปากของอีกฝ่ายว่าจะแก้กันอย่างไร ฝ่ายชายจะเป็นฝ่ายที่ร้องตั้งกระทู้นำขึ้นก่อน แล้วฝ่ายหญิงจะร้องแก้กระทู้ เรียกว่า “หนิแปราฮะอาว” หลังจากนั้นฝ่ายหญิงก็จะตั้งกระทู้ให้ฝ่ายชายแก้บ้าง เรียกว่า “หนิเตราะห์ฮะอาว” เครื่องดนตรีที่ใช้กับการละเล่นทะแยมอญ ได้แก่ โกรจยาม อะโลด ปุงตัง หะเด เครื่องดนตรีเหล่านี้มีบางชิ้นที่ผู้บรรเลงประดิษฐ์ขึ้นใช้เอง เช่น โกรจยาม เป็นต้น และจะพิถีพิถันในเรื่องคุณภาพเสียงดนตรีเป็นอย่างมาก ชาวมอญบางกระดี่นับเป็นผู้สืบสานมรดกวัฒนธรรมเก่าแก่อันล้ำค่าไว้ได้อย่างน่าชื่นชม

“ทะแยมอญ” เป็นสิ่งที่น่าภาคภูมิใจสำหรับชาวบางกระดี่ที่จะอวดชาวมอญด้วยกัน หรือแม้กระทั่ง คนไทย เป็นศิลปวัฒนธรรมที่ยังปรากฏให้ชมท่ามกลางของกระแสวัฒนธรรมตะวันตกที่หลั่งไหล เข้ามาอย่างรุนแรง และท่ามกลางสภาพเช่นนี้นักทะแยมอญของชุมชนวัดบางกระดี่ได้รวมตัวกันตั้ง คณะทะแยมอญขึ้น ภายใต้ชื่อว่า “หงส์ฟ้ารามัญ” โดยการนำของนายจำเรียน แจ้งสว่าง และนายกัลยา ปุงบางกระดี่ นับเป็นทะแยมอญคณะแรก และคณะเดียวที่มีชื่อคณะเป็นที่รู้จักแพร่หลายในสังคมชาวมอญ นายจำเรียน แจ้งสว่าง ได้กล่าวถึงการตั้งชื่อคณะหงส์ฟ้ารามัญว่า “ได้แนวคิดมาจากคณะลิเกและดนตรีว่า เขายังมีชื่อเรียกคณะ ของเขา ทะแยมอญอย่างเราก็น่าจะมีบ้าง แล้วร่วมกันคิดว่าจะใช้ชื่อว่าอะไรให้เป็นสัญลักษณ์ของมอญและกำกับสัญชาติให้ชัดเจนอีกว่ารามัญ เป็นการเน้นว่ามาจากไหน และในเวลาต่อมาคณะเราก็ได้ขึ้นชื่อป้าย เพื่อประกาศชื่อคณะสู่สายตาคนดูเป็นครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2526 ที่อำเภอบ้านแพ้ว และตั้งแต่นั้นมาชื่อนี้ก็ได้ติดปากชาวบ้านมาจนทุกวันนี้

อภิชาต ทัพวิเศษ (2552: 126-127) ได้ศึกษาวงก่วนก๊าดมอญ ดนตรีชุมชนมอญ บ้านวังกะ หมู่ 2 ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี พบว่า วงก่วนกว๊าดมอญได้รับการถ่ายทอดมาจากครูดนตรีที่เดินทางมาจากเมืองเยในประเทศพม่า โดยจะเดินทางมาสอนให้กับนักดนตรีและเยาวชนบ้านวังกะ หมู่ 2 ปีละ 1 ครั้ง ครั้งละ 1 เดือน ซึ่งจากที่ครูดนตรีเดินทางกลับครูโปเลินเซิน ซึ่งเป็นนักดนตรีชาวมอญที่ได้อพยพมาอยู่บ้านวังกะ ประมาณ 30 ปี ซึ่งมีความสามารถทางด้านดนตรีจะเป็นผู้ถ่ายทอดและควบคุมการฝึกซ้อมให้กับนักดนตรีและเยาวชนในวงดนตรี เพื่อทำให้วัฒนธรรมทางดนตรีของชาวมอญมีความเข้มแข็ง หลังจากนั้นได้มีการก่อตั้งคณะนาฏศิลป์ขึ้นเพื่อใช้

วงก่วนกว๊าดมอญบรรเลงประกอบรำมีชื่อว่า คณะนาฏศิลป์-ดนตรี วงก่วนกว๊าดมอญเริ่มก่อตั้งเมื่อ พ.ศ.2541 ด้วยความเพียรพยายามอุตสาหะของ คุณกนกพรรณ โพธิ์เผือก ได้รวบรวมเครื่องดนตรีต่าง ๆ ด้วยการซื้อจากประเทศพม่า ซึ่งในครั้งแรกมีเครื่องดนตรีไม่กี่ชิ้น และในปัจจุบันได้มีเครื่องดนตรีประมาณ 12-15 ชนิด ดังนี้

1. จุยาม (จะเข้)
2. กะยอฮอร์น (ไวโอลิน)
3. ปั๊ตกาล่า (ระนาดไม้)
4. ปั๊ตกาล่าปะซอล (ระนยาดเหล็ก)
5. ปั๊ตก่าน (ฆ้องมอญ)
6. วางซอน (กลองเปิงมาง 21 ลูก)
7. หะเปิน (ตะโพนใบเล็ก)
8. หะเปินหะโหนก (ตะโพนใบใหญ่)
9. เปิงมาง (เปิงมาง 4-5 ใบ)
10. คะดี (ฉิ่ง)
11. คะเหนิด (เกราะ)
12. ชาน (ฉาบ)
13. สะโค้ด (กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะประเภทกลอง)
14. ตะหลด (ขลุ่ย)
15. ขะนัว (ปี่มอญ)

ดนตรีประกอบรำมอญหมู่บ้านมอญ เป็นวัฒนธรรมที่สืบทอดโดยตรงจากชาวมอญในประเทศพม่า จึงมีความแตกต่างจากดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์มอญทั่วไปในประเทศไทย ทั้งนี้การสืบทอดดนตรีประกอบรำมอญในช่วงแรก จะมีอัตราจังหวะสองชั้น และในช่วงที่สองจะเปลี่ยนเป็นอัตราชั้นเดียว และจบลงโดยไม่ทอดจังหวะในทุกเพลง การดำเนินทำนองมีการใช้ตัวโน้ตในหนึ่งห้องเพลงมากกว่า หรือน้อยกว่าปกติ คือ 4 ตัวโน้ต หรือ 4 เสียง โดยผู้บรรเลงต้องกระจายตัวโน้ตให้มีจังหวะเท่ากันทุกตัวในหนึ่งห้องเพลง ในแต่ละเพลงจะมีการใช้เสียงที่ต่างระดับกันในขั้นคู่แปด ซึ่งเพลงมอญในลักษณะนี้ เป็นรูปแบบของเพลงมอญดั้งเดิมและได้สืบทอดกันมาจนปัจจุบัน เพลงที่มีขับร้องผู้แสดงจะต้องขับร้องด้วยตนเอง

จรัญ กาญจนประดิษฐ์ (2547: 239) ได้ทำการศึกษาวิจัยดนตรีชาวกะเหรี่ยงหมู่บ้านกองม่องทะ ตำบลไล่โว่ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี ผลการวิจับพบว่า ดนตรีที่พบในชนเผ่านี้มีหลายชนิดหลายประเภท อีกทั้งยังมีบทเพลงร้อง(ถะคู) ที่แสดงถึงเอกลักษณ์ทางดนตรีของชาวโผล่ว นอกจากดนตรีจะเป็นสิ่งที่สร้างความบันเทิงแล้ว ลักษณะทำนองของบทเพลง จังหวะของบทเพลง และที่สำคัญที่สุดคือเนื้อหาของบทเพลงต่าง ๆ ยังสะท้อนถึงความเชื่อ เล่าประวัติศาสตร์ บอกวิถีชีวิต ฯลฯ ของชาวโผล่ว บทเพลงดังกล่าว เป็นสิ่งที่สืบทอดต่อมาจากบรรพบุรุษ และแต่งขึ้นใหม่ตามยุคสมัย บทเพลงต่าง ๆ ส่วนมากมีเนื้อหาเรื่องพระพุทธศาสนา เช่น เพลงฟาดข้าว และเพลง

ประกอบการรำตง ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นบทเพลงที่สำคัญที่อยู่ในวิถีชีวิตและประเพณีของชาวโผล่ว ที่จะสูญหายไปจากวัฒนธรรมไม่ได้อย่างเด็ดขาด การคงอยู่ของบทเพลง การสืบทอดบทเพลงและดนตรี ล้วนแล้วแต่เป็นการบอกเล่าเรื่องราวต่างๆ ของชนเผ่าสู่รุ่นลูกหลาน

วัฒนธรรมของชาวกะเหรี่ยงมีดนตรีเข้าไปมีบทบาทสำคัญในทุกช่วงชีวิต ตั้งแต่เกิดจนตาย เช่น เพลงกล่อมเด็ก เพลงจีบสาว และเพลงส่งวิญญาณในงานศพ อีกทั้งในด้านกระบวนการการผลิต ฤดูเกี่ยวข้าว จะมีเสียงฆ่วย (ปี่เขาควาย) เป็นสัญญาณแห่งขวัญกำลังใจของการเริ่มฤดูเกี่ยวข้าว เป็นสื่อระหว่างโผล่วงฺกับพิบือโย (แม่โพสพ) มีเพลงฟาดข้าวที่ร้องในงานฟาดข้าว สำหรับพิธีกรรมในรอบปี เช่น พิธีทำบุญข้าวใหม่ พิธีผูกข้อมือ ดนตรีมีหน้าที่เป็นดนตรีประกอบพิธีกรรม (Ceremonial Music) เป็นสื่อกลางระหว่างชาวโผล่วงฺกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และเพื่อนำจิตใจของผู้เข้าร่วมพิธีกรรมด้วยจิตใจที่มีสมาธิ ศรัทธา ย้ำเตือนความภูมิใจทางชาติพันธุ์ของตนเอง สำหรับ วนิดา พรหมบุตร (2552: บทคัดย่อ) ได้ศึกษาวิจัยดนตรี ของชาวกะเหรี่ยงในตำบลไล่โว่ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี ผลการศึกษาพบว่า วงชะพูชะอู เป็นวงดนตรีสำหรับประกอบการแสดงของชาวกะเหรี่ยง ได้แก่ รำตง รำอะเย้ย และละคร ก่วยจ๊ะ การประสมวงประกอบด้วยกลุ่มเครื่องดนตรี (Idiophone) หรือ ชะพู ประกอบด้วย ตะโพ้ว (ตะโพน) ตะคู้ว (ตะโพนใบเล็ก) โป้ว (เปิงสี่ใบในรางไม้) โหม่งวาย (ฆ้องแผง) จีวาย (ฆ้องแผง) ปาตาล่า (ระนาดเหล็ก) วาเละเคาะจี (เกราะไม้ตอกติดด้วยฉิ่งฝาเดียว) และเจ่งจี (ฉาบใหญ่) เครื่องเป่า (Aerophone) หรือ ชะอู ประกอบด้วย ขะน่วยผะดู (ปี่ขนาดใหญ่) ขะน่วยปี๊ (ปี่ขนาดเล็ก) และตะเหลาะ (ขลุ่ย) เป็นดนตรีที่ชาวกะเหรี่ยงได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีของชาวพม่า มีความเชื่อมโยงกันระหว่างทั้งสองชนชาติ จนกลมกลืนกลายเป็นวัฒนธรรมร่วมทางดนตรี บทเพลงที่บรรเลงอยู่ในปัจจุบันส่วนมากเป็นบทเพลงที่นักดนตรีบ้านกองม่องทะ สืบทอดมาจากครูดนตรีชาวกะเหรี่ยงในอำเภอสังขละบุรี ซึ่งได้เรียนมาจากครูและนักดนตรีอาชีพในประเทศพม่า จะแตกต่างกันก็เพียงชาวกะเหรี่ยงได้แต่งเนื้อร้อง หรือแปลงเนื้อร้องมาเป็นภาษากะเหรี่ยง ปัจจุบันวงชะพูชะอูมักจะบรรเลงในวันสำคัญหรือในประเพณีประจำปีที่จัดขึ้นอยู่เป็นประจำ วงชะพูชะอูมีบทบาทในวัฒนธรรมชาวกะเหรี่ยงบ้านกองม่องทะ คือ ร่วมบรรเลงในงานบุญและประเพณีสำคัญต่าง ๆ เช่น งานบุญข้าวใหม่ งานบุญสงกรานต์ งานบุญเข้าพรรษา พิธีผูกข้อมือเดือนเก้า งานบุญออกพรรษา โดยจะบรรเลงสร้างบรรยากาศของงานให้มีความสมบูรณ์มากขึ้น นอกจากจะเพื่อความสนุกสนานรื่นเริงแล้ว ยังเป็นการทำบุญด้วยเสียงดนตรีอีกด้วย หน้าที่ของวงชะพูชะอู คือ บรรเลงประกอบการแสดงรำตง รำอะเย้ย และก่วยเจ๊าะ ในบางโอกาสก็สามารถบรรเลงเพียงอย่างเดียวโดยไม่มีการแสดง เช่น ช่วงไหว้ครูก่อนการแสดงและการบรรเลงแห่ในขบวนต่าง ๆ อาทิ แห่เทียน แห่กะเตาะปวย เป็นต้น วงชะพูชะอูมีความสำคัญและมีบทบาทมากขึ้นในวัฒนธรรมของชาวกะเหรี่ยง ชุมชนสนับสนุนให้ลูกหลานเรียนชะพูชะอูมากขึ้น เพื่อเป็นส่วนที่เติมเต็มในด้านวัฒนธรรมของชุมชนที่สะท้อนให้เห็นถึงความเข้มแข็ง ความสามัคคี และความภาคภูมิใจในคุณค่าของชาติพันธุ์ตนเอง

พีระชัย ลี้สมบูรณ์ผล (2539: 62-64) ผลการศึกษาพบว่า ชาวกะเหรี่ยงในเขตอำเภอสวนผึ้ง จังหวัดราชบุรี มีเพลงที่เป็นเอกลักษณ์เป็นของตนเอง 4 ประเภท คือ เพลงกล่อมลูก เพลงเกี้ยว

เพลงรำแคน เพลงเกี่ยวกับ งานศพ ทำนองเพลงแต่ละประเภทมีทำนองหลักทำนองเดียวขับร้องได้หลายเนื้อร้อง สามารถขยายหรือตัดทอนทำนองได้ตามความยาวของเนื้อเพลง เพลงกะเหรี่ยงเป็นบทเพลงพื้นบ้านที่ใช้ขับร้องกันในงานประเพณีและเทศกาลต่าง ๆ ภายในหมู่บ้าน ลีลาของจังหวะและทำนองดำเนินไปอย่างเรียบง่าย สำหรับเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการขับร้องปัจจุบันใช้แคนเป็นเครื่องดนตรีหลักเป่าคลอไปกับเสียงขับร้อง องค์ประกอบดนตรีของเพลงกะเหรี่ยงมีทำนองที่เรียบง่ายไม่กระโดดมาก เพลงทุกประเภทใช้จังหวะปานกลางในอัตราจังหวะสองจังหวะเคาะ (Simple Duple Time and Compound Duple Time) ไม่มีการประสานเสียง พื้นผิวเป็นแบบทำนองเดียวไม่มีการประสานเสียง (Monophonic) คีตลักษณ์ (From) มักใช้แบบเพลงท่อนเดียว (Unitary From) ในพื้นที่จังหวัดกาญจนบุรี โกวิทย์ แก้วสุวรรณ (2542: 28) ได้ศึกษาดนตรีของชาวกะเหรี่ยงโปในหมู่บ้านเกาะสะเดิ่ง อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี โดยสรุปพิธีกรรมเรียกขวัญที่เป็นมุมมองทางมานุษยวิทยาการดนตรีในพิธีกรรมต่าง ๆ ของชาวกะเหรี่ยงว่าดูทุ่หล่า เป็นการสื่อสารระหว่างคนกับวีหล่าด้วยการใช้เสียงเคาะและเสียงสวด จากการศึกษาพบว่า เสียงเคาะและเสียงสวดนั้นมีลักษณะเป็นดนตรี คือ 1. ผู้ประกอบพิธีกรรมมีลักษณะเป็นดนตรี 2. องค์ประกอบดูทุ่หล่า มีจังหวะสม่ำเสมอ และการสวดด้วยเสียงสูงต่ำอย่างมีจังหวะลีลา 3. อุปกรณ์ที่ใช้ทำให้เกิดเสียงนั้นเปรียบเป็นเครื่องดนตรี และได้สรุปได้ว่า “ดูทุ่หล่า” เป็นดนตรีที่ใช้ในการประกอบพิธีเรียกว่า “วีหล่า” สำหรับดวงรัตน์ ทรัพย์ประเสริฐ (2544: 24) ได้ทำปริญญานิพนธ์เรื่องพิธีรำเจ้าพ่อของชาวมอญกรณีศึกษาดนตรีและพิธีรำเจ้าพ่อของชาวมอญในสาขามานุษยดุริยางควิทยา จากการค้นคว้าทำให้พบว่า เพลงมอญกับดนตรีมอญ เป็นดนตรีที่บรรเลงอยู่ในพิธีรำเจ้าพ่อที่ใช้เพลงมอญประกอบท่ารำ คนมอญเชื่อว่าเป็นพิธีศักดิ์สิทธิ์และเพื่อความเป็นศิริมงคลกับตระกูลของคนในชุมชนมอญ พิธีกรรมการรำเจ้าพ่อที่ใช้เกี่ยวกับงานมงคลและเพลงที่ใช้ในงานอวมงคล ผลการค้นคว้าในครั้งนี้เป็นส่วนหนึ่งของการส่งเสริมข้อมูลและความมุ่งหมายของการศึกษา และพงศ์ศิริ ศิลปบรรเลง (2540: 171) ได้ศึกษาเพลงรำมอญของเกาะเกร็ด จังหวัดนนทบุรี ได้พบว่า ผลการศึกษาประเพณีและเพลงรำมอญ ได้สรุปผลการศึกษางานวิจัยไว้ คือ

1. เพลงรำมอญใช้ประกอบการรำมอญ เป็นการแสดงที่ถ่ายทอดมาจากบรรพบุรุษชาวรามัญ

2. เพลงรำมอญเป็นเพลงเดียวที่ยังเหลืออยู่ของอำเภอปากเกร็ด และยังใช้บรรเลงกันอยู่อย่างแพร่หลายในหมู่บ้านชาวมอญเกาะเกร็ด รวมทั้งบริเวณใกล้เคียง เช่น ปทุมธานี

3. เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงรำมอญ จะใช้เครื่องปี่พาทย์มอญเครื่องคู่เป็นส่วนใหญ่

สุจริตลักษณ์ ดีผดุง : ประภาศรี คำสะอาด. 2550: 52-53) บ้านวังกะนี้มีประชากรประมาณ 1,000 กว่าครัวเรือน ชาวมอญที่บ้านวังกะส่วนใหญ่ประมาณ 90% อพยพมาจากหมู่บ้านต่าง ๆ ในเมืองเย ในเมืองเมาะละแหม่ง ซึ่งตั้งอยู่ในรัฐมอญประเมศพม่า ชาวเมืองที่บ้านวังกะอพยพมาจากเมืองต่าง ๆ ได้แก่ เมืองเย เมืองสอบปึก เมืองมูเดิง เมืองเมาะลำเลิง เมืองจัสโดว เมืองจัสแมะราว เมืองจัสมะกอย เมืองสะเทิม เมืองบีอะเรียงและเมืองอะปอง

ชาวมอญส่วนใหญ่ในบ้านวังกะพูดภาษามอญแบบเมืองเย หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า “ภาษามอญกลาง” หรือ “ภาษามอญมะละแหม่ง” ซึ่งเปรียบเทียบได้กับภาษาไทยกรุงเทพมหานคร จากคำ

บอกเล่าของชาวบ้านที่บ้านวังกะ ภาษามอญจะมีสำเนียงออกเสียงแตกต่างกันไปตามพื้นที่เช่นคำว่า “กิน” จะมีการออกสียงต่างกัน ซึ่งจะทำให้บอกได้ว่าเป็นชาวมอญมาจากเมืองใดในประเทศพม่าดัง ตัวอย่างเช่น เซ็นยะ เป็นภาษามอญแบบ “ภาษามอญกลาง” พูดกันในเมืองเมะตะมะ ,เมืองเย,เมืองเมาะลำเลิง เจียะเป็นภาษามอญแบบ “ภาพะสิม” พูดกันในเมืองย่างกุ้ง จือะเป็นภาษามอญแบบ “ภาษามอญพะโค” พูดกันในเมืองหงสาวดี

บทที่ 3
วิธีการดำเนินการศึกษาวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่อง ปั๊ตตาล่า เครื่องดนตรีมอญ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษารวบรวมข้อมูลจากงานวิจัย เอกสาร ตำราต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับปั๊ตตาล่า รวมถึงการสัมภาษณ์ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านการบรรเลงปั๊ตตาล่า จากนั้นจึงนำข้อมูลทั้งหมดมารวบรวมวิเคราะห์เพื่อเรียบเรียงเป็นงานวิจัยในรูปแบบการบรรยาย โดยเรียงลำดับขั้นตอนดังต่อไปนี้

ขั้นเก็บรวบรวมข้อมูล

1. การศึกษาข้อมูลเอกสาร แบ่งเป็น 3 ส่วน คือ
    - ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของปั๊ตตาล่า
    - ข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะทางกายภาพ
    - ข้อมูลเกี่ยวกับวิธีการบรรเลงปั๊ตตาล่า
2. ข้อมูลเอกสารและหลักฐานที่ผู้วิจัยได้รวบรวมเป็นข้อมูลที่ได้จากเอกสารและสิ่งพิมพ์ต่างๆ ได้แก่ เอกสาร วารสาร บทความ หนังสือ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงปั๊ตตาล่า ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากแหล่งค้นคว้าที่สำคัญ ๆ ดังนี้
    - สำนักหอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
    - หอสมุดมหาวิทยาลัยมหิดล
    - หอสมุดแห่งชาติ
    - ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร ตลิ่งชัน
    - ห้องสมุดศูนย์มานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยศิลปากร จังหวัดนครปฐม
3. การลงพื้นที่ภาคสนาม โดยมีกระบวนการในการเก็บข้อมูล ดังนี้
    - การสัมภาษณ์ แบบไม่มีโครงสร้าง
    - การสังเกตการณ์ แบบมีส่วนร่วม และไม่มีส่วนร่วม
    - การบันทึกข้อมูล ภาพนิ่ง ภาพเคลื่อนไหว เสียง
4. อุปกรณ์และเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล
    - สมุดบันทึกข้อมูล
    - เครื่องบันทึกเสียง
    - กล้องบันทึกภาพ
    - กล้องบันทึกภาพเคลื่อนไหว

ขั้นศึกษาข้อมูล

1. นำข้อมูลที่ได้รับจากการรวบรวม และศึกษาจากเอกสาร ตำราและงานวิจัยทั้งหมดมาเรียงลำดับเนื้อหาสาระและจัดเป็นหมวดหมู่ตามความสำคัญ

2. นำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ถ่ายทอดออกมาเป็นภาษาเขียน และจัดเรียงตามหัวข้อเนื้อหา

3. นำข้อมูลที่ได้มาจากเอกสาร และจากการเก็บข้อมูลมาตรวจสอบแก้ไข ปรับปรุงแล้วเรียบเรียงเนื้อหา โดยจัดลำดับให้สัมพันธ์กัน

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยที่ได้ตั้งไว้ โดยแต่ละวัตถุประสงค์นั้น ผู้วิจัยได้จำแนกออกเป็นหัวข้อย่อยเพื่อให้ได้ข้อมูลที่ครบถ้วนตรงตามวัตถุประสงค์ดังนี้

1. ศึกษาประวัติความเป็นมา บทบาทหน้าที่ องค์ประกอบทางกายภาพของปี๊ตตาล่า และวิธีการบรรเลงปี๊ตตาล่าเบื้องต้น ในหัวข้อต่อไปนี้

1.1 ประวัติความเป็นมาของปี๊ตตาล่า

1.2 บทบาทหน้าที่ของปี๊ตตาล่าในวงดนตรีมอญ และความสำคัญของวงดนตรีต่อชุมชนและวัฒนธรรมมอญ

1.2.1 บทบาทหน้าที่ของปี๊ตตาล่าในวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี

1.2.2 ความสำคัญของวงดนตรีต่อชุมชนและวัฒนธรรมมอญ

1.3 องค์ประกอบทางกายภาพของปี๊ตตาล่า

1.3.1 ตัวราง

1.3.2 หัวราง

1.3.3 เท้าหรือฐาน

1.3.4 ผืนของปี๊ตตาล่า

1.3.5 ไม้ตี

1.3.6 ระบบเสียง

1.3.7 การบันทึกโน้ต

1.4 วิธีการบรรเลงปี๊ตตาล่าเบื้องต้น

1.4.1 แบบฝึกเบื้องต้น

1.4.2 การจับไม้

1.4.3 การนั่ง

2. วิเคราะห์บทเพลงที่บรรเลงด้วยปี๊ตตาล่าของวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี

- เพลงมอญเก่า 9 เพลง ในหัวข้อดังนี้
    - ประวัติเพลง
    - โครงสร้าง
    - โน้ตเพลง
    - บันไดเสียง ลูกตก
    - กระสวนจังหวะ

ขั้นสรุปและอภิปรายผล

1. นำเสนอผลงานการศึกษาค้นคว้าแบบพรรณนาวิเคราะห์
2. เรียบเรียงจัดทำบทสรุปที่ได้จากการศึกษา และวิเคราะห์ข้อมูล
3. อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

บทที่ 4
การวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษาวิจัยนี้เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพทางมานุษยดุริยางควิทยาEthnomusicology ทางกายภาพของปั๊ตตาล่า และวิธีการบรรเลงปั๊ตตาล่าเบื้องต้น ในหัวข้อต่อไปนี้

1.1 ประวัติความเป็นมาของปั๊ตตาล่า

1.2 บทบาทหน้าที่ของปั๊ตตาล่าในวงดนตรีมอญ และความสำคัญของวงดนตรีต่อชุมชนและวัฒนธรรมมอญ

1.2.1 บทบาทหน้าที่ของปั๊ตตาล่าในวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี

1.2.2 ความสำคัญของวงดนตรีต่อชุมชนและวัฒนธรรมมอญ

1.3 องค์ประกอบทางกายภาพของปั๊ตตาล่า

1.3.1 ตัวราง

1.3.2 หัวราง

1.3.3 เท้าหรือฐาน

1.3.4 ผืนของปั๊ตตาล่า

1.3.5 ไม้ตี

1.3.6 ระบบเสียง

1.3.7 การบันทึกโน้ต

1.4 วิธีการบรรเลงปั๊ตตาล่าเบื้องต้น

1.4.1 แบบฝึกเบื้องต้น

1.4.2 การจับไม้

1.4.3 การนั่ง

2. วิเคราะห์บทเพลงที่บรรเลงด้วยปั๊ตตาล่าของวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี

- เพลงมอญเก่า 9 เพลง
  - ประวัติเพลง
  - โครงสร้าง
  - โน้ตเพลง
  - บันไดสียง ลูกตก
  - กระสวนจังหวะ

ตอนที่ 1. ศึกษาประวัติความเป็นมา บทบาทหน้าที่ องค์ประกอบทางกายภาพของปั๊ตตาล่า และวิธีการ บรรเลงปั๊ตตาล่าเบื้องต้น

ภาพประกอบ 1 ปั๊ตตาล่าในวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

1.1 ประวัติความเป็นมาของปั๊ตตาล่า

จากการสัมภาษณ์ นายกระเซ้าโมน ชาวมอญสัญชาติไทย ผู้ดูแลศูนย์วัฒนธรรมมอญ พบว่า ดนตรีมอญมีการสันนิษฐานว่ามีมาตั้งแต่สมัยโบราณโดยไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่าเกิดขึ้นในสมัยใด ใช้บรรเลงในพระราชพิธีในพระราชวังของอาณาจักรมอญ ซึ่งตั้งอยู่ที่เมืองหงสาวดี และงานพิธีต่าง ๆ ของชาวมอญ ใช้บรรเลงทั้งในงานมงคลและอวมงคล ต่อมาเมื่อชาวมอญพ่ายสงครามให้แก่พม่าจึงได้อพยพย้ายเข้ามาอยู่ในประเทศไทยในสมัยสมเด็จพระไชยราชาธิราชแห่งกรุงศรีอยุธยา ประมาณ พ.ศ.2082 จึงนำเอาศิลปวัฒนธรรมต่าง ๆ รวมทั้งดนตรีเข้ามาในประเทศไทยด้วย

ประวัติของปั๊ตตาล่าเริ่มมีปรากฏตั้งแต่ประมาณ ค.ศ.1300 หรือประมาณ พ.ศ.1843 ซึ่งทราบมาจากคำบอกเล่าของนาย คิมมองจี ได้เขียนหนังสือเกี่ยวกับประวัติของปี่พาทย์มอญ ชื่อหนังสือ จมก๊วนกว่าดมอญ โดยหนังสือได้เขียนไว้ว่า ในสมัยโบราณการบรรเลงดนตรี และวงดนตรีนั้นมีเพียงกลองและจยามยังไม่มีปั๊ตตาล่า ปั๊ตตาล่านั้นเกิดขึ้นทีหลัง เริ่มมีการนำปั๊ตตาล่ามาบรรเลงในสมัยกรุงหงสาวดี โดยเริ่มมีการบรรเลงเล่นกันในชุมชนก่อน แล้วนำมาบรรเลงในงานพิธีต่าง ๆ ในงานพิธีกรรมที่เกี่ยวกับพระเจ้าอยู่หัว งานพิธีของรัฐ พิธีใหญ่ในวัด พิธีกรรมและประเพณีในแต่ละเดือน งานสร้างวัด สร้างเจดีย์ ยกยอดฉัตรเจดีย์

ปั๊ตตาล่า หรือ ปั๊ตตาล่าตุน *เป็นเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง มีโครงสร้างคล้ายระนาดเอกของไทย แต่ขนาดใหญ่กว่าบางรางมีทรงที่โค้งมาก และโขนสองข้างอยู่ในระดับสูง* ผืนระนาดทำ

ด้วยไม้ไผ่ที่มีวิธีการทำอย่างพิถีพิถัน กล่าวคือ ไม่ไผ่ที่จะนำมาทำผืนระนาดที่ดีนั้น ต้องเป็นไม้ไผ่ที่มีอายุ 3 ปีพอดี นำมาประดิษฐ์เป็นผืนปี๊ตตาล่า จำนวน 24 ลูก ตัดให้ได้ขนาด *หนาประมาณ 0.5 ซม.* เรียงจากด้านซ้าย(ขนาดยาว) ไปหาด้านขวา(ขนาดสั้น) *ลูกระนาดยาวตั้งแต่ 48-22 เซนติเมตร* เรียงจากเสียงต่ำไปหาสูง ซึ่งมีการเทียบเสียงที่แตกต่างกับการเทียบเสียงของระนาดเอกของดนตรีไทย คือ ปี๊ตตาล่า ใช้วิธีการปาดไม้ไผ่ออกทีละนิด เพื่อเทียบเสียงให้ตรงกับเสียงที่ต้องการ เจาะรูร้อยเชือก แขวนที่บริเวณ “ตาล่า”(รางปี๊ตตาล่า) ที่แกะสักปิดทองและกระจกสีอย่างสวยงาม *ไม้ตีมีความยาวประมาณ 20 เซนติเมตร* หัวไม้พันด้วยผ้า เพื่อไม่ให้ไม้ไผ่แตกร้าว

บ้านวังกะ ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี มีวงดนตรีมอญคือวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี ของศูนย์วัฒนธรรมมอญ อำเภอสังขละบุรี ได้จัดตั้งขึ้นโดยพระมหาอุตตมะรัมโภภิกขุ หรือที่รู้จักกันทั่วไปในนามของ “หลวงพ่ออุตตมะ” พระเกจิอาจารย์ชื่อดังของจังหวัดกาญจนบุรี ทั้งยังเป็นพระภิกษุสงฆ์ชาวมอญผู้มีบทบาทผู้นำคนสำคัญของชาวมอญพลัดถิ่นที่สังขละบุรี เพื่อสืบสานวัฒนธรรมมอญและแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกันระหว่างมอญที่อยู่ในประเทศไทยและชาวมอญที่อยู่ในรัฐมอญ สหภาพพม่า

เครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญหงสาวดีนั้นมีอยู่หลายชิ้นด้วยกัน รวมถึง ปี๊ตตาล่า มีหน้าที่เป็นหัวหน้าวง เป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญมากชิ้นหนึ่ง มักใช้บรรเลงรวมอยู่ในวงมากกว่าการบรรเลงเดี่ยว

*ในพระราชนิพนธ์เรื่อง “ไทยเที่ยวพม่า” สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงเล่าเกี่ยวกับระนาดปี๊ตตาล่าที่ทรงเล่นดังนี้ “ระนาดที่เรียกว่าปี๊ตตาล่าเสียงก็คล้ายคลึงกับของเรา ไม้ตีสั้น ๆ รูปร่างคล้ายไม้ฆ้อง แต่เล็กกว่า วิธีตีก็ไม่เหมือนเราตีระนาด คล้าย ๆ กับตีระนาดทุ้ม เวลาจะตีระนาดพม่าต้องนั่งม้านั่งตี เพราะรางสูง นั่งกับพื้นตีไม่ถึง ผืนระนาดบางกว่าระนาดเราโดยทั่วไป ที่ต่างกับของเราอีกอย่างคือ ของเขาไม่ต้องถ่วง เหลาระนาดเป็นเสียงที่ใช้ได้เลย เสียงก็เหมือนกับระนาดไทย”(*สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี 2539)

ภาพประกอบ 2 การบรรเลงปี๊ตตาล่า

ที่มา : แฟ้มภาพของนางหงสา (นักดนตรีชาวมอญ) . *(2556: ภาพถ่าย).*

ระนาดมอญ เรียกในภาษามอญว่า “ปั๊ตตาล่า” “ปั๊ต” หมายถึง การทำให้เกิดเสียง การตีให้เกิดเสียง “ตาล่า” หมายถึง สิ่งที่รูปร่างคล้ายกล่อง สามารถตีและเกิดเป็นเสียงได้ เมื่อเรียกรวมกันว่า “ปั๊ตตาล่า” จึงหมายถึง การตีวัตถุที่มีรูปร่างคล้ายกล่องแล้วเกิดเป็นเสียง ปั๊ตตาล่า ไม่ได้ทำจากไม้เนื้อแข็งเหมือนอย่างระนาดของไทย แต่ทำจากไม้ไผ่ชนิดหนึ่ง ไม้ไผ่ในภาษามอญเรียกว่า “ตุนกะลั้ว” เป็นไม้ไผ่ที่มีลำต้นขนาดใหญ่กว่าไม้ไผ่ทั่ว ๆ ไป มักพบทางตอนใต้ของประเทศพม่า

ภาพประกอบ 3 ปั๊ตตาล่ามอญ

ที่มา : นางสาวผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ปั๊ตตาล่าของชาวมอญจะแตกต่างจากปั๊ตตาล่าของชาวกะเหรี่ยงซึ่งเป็นเครื่องดนตรีในวงชะพูชะอู วงดนตรีพื้นบ้านของชาวกะเหรี่ยง เรียกชื่อว่า “ปาตาล่า” มีรูปร่างคล้ายกับปั๊ตตาล่าปะซัว (ระนาดเหล็ก) ของวงดนตรีมอญ เป็นเครื่องดนตรี ประเภทตี คล้ายระนาดเหล็กของไทย เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนจากมวลวัตถุ ลูกปาตาล่าทำด้วยโลหะตอกด้วยตะปู ยึดกับรางปาตาล่าที่ทำจากไม้ ประกอบเป็นกล่องสี่เหลี่ยมผืนยาวตามจำนวนลูกปาตาล่า รางนี้ทำหน้าที่เป็นกล่องเสียง เป็นเครื่องดนตรีกลุ่มหลักในวงชะพูชะอู เป็นเครื่องดนตรีที่สร้างสรรค์ทำให้เกิดทำนองที่หลากหลาย ส่วนประกอบของปาตาล่าประกอบด้วย

- ลูกปาตาล่า ทำจากแผ่นโลหะ หนาประมาณ 1 เซนติเมตร ตัดเป็นแผ่น จำนวน 19 ลูก เรียงลำดับตามจากขนากใหญ่ไปหาเล็ก ตามระดับเสียงต่ำไปหาสูง ความยาวลูกปาตาล่าที่ใหญ่สุดประมาณ 25 เซนติเมตร ความยาวลูกเล็กสุดประมาณ 15 เซนติเมตร ระดับเสียงที่แตกต่างของลูกปาตาล่าแต่ละลูก ขึ้นอยู่กับขนาดสั้นยาวของลูกปาตาล่า

- รางปาตาล่า ทำจากไม้ประกอบเป็นกล่องสี่เหลี่ยมผืนผ้ายาวประมาณ 125 เซนติเมตร รางปาตาล่าทำหน้าที่เป็นกล่องเสียง

- ไม้ตี ทำจากไม้ ความยาวประมาณ 20 เซนติเมตร เหลาให้มีหัวไม้ บางครั้งใช้ผ้าพันหัวไม้เพื่อให้เสียงมีความนุ่มนวลขึ้น (วนิดา พรหมบุตร. 2552: 100)

ภาพประกอบ 4 ปาตาล่ากะเหรี่ยง

ที่มา : นางสาวผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

1.2 บทบาทหน้าที่ของปี๊ตาล่าในวงดนตรีมอญ และความสำคัญของวงดนตรีต่อชุมชนและวัฒนธรรมมอญ

ภาพประกอบ 5 การบรรเลงปี๊ตาล่า

ที่มา : แฟ้มภาพของนางหงสา (นักดนตรีชาวมอญ) . *(2555: ภาพถ่าย).*

ชาวมอญเป็นกลุ่มชนที่มีความเจริญทางวัฒนธรรม และสามารถรักษาวัฒนธรรมของตนเองได้อย่างเข้มแข็ง ในกรณีของชาวมอญในหมู่บ้านวังกะ ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี เป็นกลุ่มที่มีวัฒนธรรมเป็นเอกลักษณ์และพยายามส่งเสริมการดำรงไว้ซึ่งวัฒนธรรมมอญ เช่น ภาษามอญ การแต่งกายมอญ อาหารมอญ รวมไปถึงดนตรีและการแสดงต่าง ๆ

ชาวมอญในหมู่บ้านวังกะทุกครอบครัวนับถือศาสนาพุทธอย่างเคร่งครัด และมีความเลื่อมใสในพระพุทธศาสนาเป็นอย่างมาก สังเกตได้ ชาวมอญจะมีประเพณีรอบปี เป็นประเพณีที่เกี่ยวกับวิถีชีวิตและศาสนาที่มีรูปแบบเป็นของชุมชน ประเพณีบางอย่างมีการปรับเปลี่ยนให้เข้ากับสภาวะทางเศรษฐกิจของผู้ประกอบพิธีกรรม บางประเพณียังมีอยู่แต่ก็ลดความสำคัญลง ซึ่งทุก ๆ ประเพณีล้วนแต่ต้องมีดนตรีและการแสดงเข้าไปเกี่ยวข้องด้วยเป็นส่วนใหญ่ วงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงในปัจจุบัน คือวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี ซึ่งมีปี๊ตาล่าเป็นเครื่องดนตรีหลักของวง ซึ่งสามารถแยกบทบาทและหน้าที่ได้ดังนี้

1.2.1 บทบาทหน้าที่ของปี๊ตาล่าในวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี

ปี๊ตาล่านั้นเป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงอยู่ในวงปี่พาทย์ เป็นเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง ทำหน้าที่บรรเลงทำนองเพลง ตั้งอยู่ด้านหน้า ไม้ตีนั้นพันด้วยผ้าคล้ายไม้นวม จะมีเสียงที่ทุ้มนุ่มนวล ไพเราะ ไม่บาดหู ไม่แข็งกระด้างเกินไป ผู้ที่จะบรรเลงปี๊ตาล่าได้ดีนั้น

จะต้องมีปฏิภาณไหวพริบดี พลิกแพลงใช้กลเม็ดต่าง ๆ ได้อย่างรวดเร็วและหลากหลาย เพราะปั๊ตตาล่ามีเทคนิคในการตีที่หลากหลาย คล้ายกับพระเอกของวง เสมือนเป็นสิ่งจำเป็นและขาดไม่ได้ หากขาดปั๊ตตาล่าไปจะดูเหมือนกับว่าวงปี่พาทย์นั้นไม่ครบองค์ประกอบ

1.2.2 ความสำคัญของวงดนตรีต่อชุมชนและวัฒนธรรมมอญ

- เป็นสื่อที่ช่วยให้ชาวมอญเกิดการรวมกลุ่มกันประกอบพิธีกรรมตามเทศกาล และให้คนมาร่วมงานบุญของชุมชนมอญ เช่น งานเดือนสี่ วันคล้ายวันเกิดของหลวงพ่ออุตตะมะ งานบวชพระ งานแต่ง การแสดงในงานบุญต่างๆ เป็นต้น

- เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจที่ทำให้ชาวมอญยังรักษาเอกลักษณ์ เฉพาะเชื้อชาติของตน ให้ยั่งยืนสืบไป

- เป็นสิ่งสำคัญในการสร้างเสริมกำลังใจในการประกอบอาชีพให้เจริญรุ่งเรือง

- เป็นสื่อกลางในพิธีกรรมประจำปี เพื่อสืบสานวัฒนธรรมประเพณีของชุมชนมอญ

- เป็นหนึ่งในอาชีพที่ช่วยเสริมสร้างรายได้ให้กับสมาชิกในชุมชน โดยการบรรเลงดนตรี และการฟ้อนรำ

- ทำหน้าที่เป็นสื่อกลางให้คนมาร่วมงานบุญผ่านวงปี่พาทย์มอญ

- เป็นการเผยแพร่วัฒนธรรมมอญให้ประชาชนทั่วไปได้รู้จัก โดยผ่านทางวงดนตรีมอญ และการแสดงต่างฟ้อนรำ

- วงดนตรีมอญประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีที่มีเสียงอันทรงพลัง จึงทำให้วงดนตรีมอญ มีบทบาทอยู่ในพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นทางด้านความเชื่อหรือการบรรเลงประกอบการแสดงฟ้อนรำ

ภาพประกอบ 6 การบรรเลงปั๊ตตาล่า

ที่มา : แฟ้มภาพของนางหงสา (นักดนตรีชาวมอญ) . *(2555: ภาพถ่าย).*

วัฒนธรรมการไหว้ครูก่อนการบรรเลง

การไหว้ครูเป็นพิธีกรรมที่แสดงความเคารพและระลึกถึงพระคุณครูบาอาจารย์ผู้ประสิทธิ์วิชาความรู้ ให้ถือเป็นพิธีศักดิ์สิทธิ์และเป็นสิริมงคล ที่บรรดาศิษย์ต้องถือเป็นขนบธรรมเนียมปฏิบัติสืบต่อกัน อีกทั้งยังเป็นการแสดงตนว่าตนเองเป็นศิษย์ของท่านโดยตรงเป็นการเคารพครูให้ถูกต้องแสดงความนอบน้อมอย่างถูกวิธี ดังนั้นก่อนจะมีการบรรเลงดนตรีในงานต่าง ๆ จึงต้องมีการไหว้ครูก่อนการบรรเลง

อุปกรณ์ที่ต้องเตรียมในพิธีไหว้ครู

- ธูป 1 ห่อ (9 ดอก)
- มะพร้าว 1 ลูก
- กล้วย 3 หวี
- ใบพลู 3 ใบ
- หมาก 5 ลูก
- น้ำหอม น้ำอบ 1 ขวด
- บุหรี่ 1 มวล หรือ 1 ซอง
- เงิน 50 บาท หรือ 500 บาท (จำเป็นต้องเป็นเลข 5 เพราะชาวมอญนับถือศาสนาพุทธ เลข 5 จะหมายถึง พระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ บิดามารดา ครูอาจารย์)

ตั้งโต๊ะบูชาครูหน้าเวที เครื่องเส้นไหว้ทุกอย่างจัดเตรียมไว้บนโต๊ะเป็นระเบียบ เครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญทุกชิ้นจะถูกจัดเรียงไว้บนเวทีอย่างเรียบร้อยและสวยงาม โดยในพิธีนั้นอาจารย์ผู้สอนจะเป็น ผู้ท่องคาถาบูชาครู นักเรียนทุกคนจะท่องคาถาตามอย่างพิธีกรรมไหว้ครูของชาวมอญ

1.3 องค์ประกอบทางกายภาพของปี๊ตตาล่า

ปี๊ตตาล่า คือระนาดไม้ชนิดหนึ่ง เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี อยู่ในวงปี่พาทย์ของชาวมอญ มีโครงสร้างคล้ายกับระนาดของไทย แต่มีขนาดหนากว่า ตัวราง หัวราง เท้าหรือฐานทำจากไม้เนื้ออ่อน แกะสลักปิดทองและลงสีกระจกอย่างสวยงาม ผืนระนาดทำจากไม้ไผ่ และไม้ตีทำจากไม้ที่มีน้ำหนักเบา องค์ประกอบของปี๊ตตาล่ามีดังนี้

1.3.1 ตัวราง

รางระนาดภาษามอญเรียกว่า “เห็บ” ตัวเห็บนี้สำคัญมากเพราะจะเปรียบเสมือนเป็นกล่องเสียง “เห็บ” ทำจากไม้เนื้ออ่อน ไม้ที่นิยมนำมาทำคือไม้ขนุน ไม้ยาง ไม้กระท้อน ในสมัยก่อนตัวเห็บจะยังทำเป็นแบบเรียบๆ ไม่มีลวดลายใด ๆ แต่ในปัจจุบันนิยมแกะสลักลวดลายเพื่อความสวยงาม ทาสีทอง และติดกระจกสีประดับตกแต่ง ไม่จำกัดว่าจะต้องเป็นลวดลายแบบใดแบบหนึ่งแล้วแต่ความนิยม ลายที่นิยมมากที่สุด คือ ลายหงส์ เพราะหงส์เป็นสัญลักษณ์ของชาวมอญ

ภาพประกอบ 7 รางปี๊ตตาล่าแบบมีลวดลายสวยงาม

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ภาพประกอบ 8 ภาพหงส์แกะสลักตรงกลางรางปี๊ตตาล่า

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

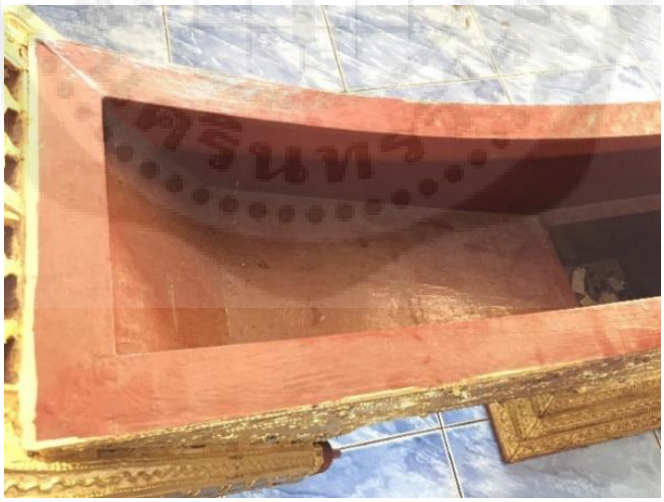
ภาพประกอบ 9 การวัดความยาวของรางระนาดด้านบนประมาณ 142 เซนติเมตร
ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ภาพประกอบ 10 การวัดความยาวของรางระนาดด้านล่างประมาณ 90 เซนติเมตร
ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ตัวรางของปั๊ตตาล่าจะมีความหนาของเนื้อไม้มากกว่ารางระนาดของไทย รูปร่างเป็นเหลี่ยมไม่โค้งเว้าอย่างรางระนาดของไทย ด้านในของตัวรางมักจะทาสีน้ำตาลเข้มหรือสีแดงเพื่อความสวยงามตัดกับสีทองด้านนอกของตัวราง ทำให้มีสีสันที่โดดเด่นมากขึ้น

ภาพประกอบ 11 ภาพรางปั๊ตตาล่า

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*



ภาพประกอบ 12 ภาพรางปั๊ตตาล่า

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

1.3.2 หัวราง

หัวรางทั้ง 2 ด้านของรางระนาดจะเรียกรวมกับตัวรางว่า “เห็บ” จะไม่มีชื่อเรียกแยกว่า “โขน” อย่างรางระนาดของไทย มีความยาวประมาณ 59 เซนติเมตร จะแกะสลักลวดลายตามความถนัดของช่างและทาสีทองให้สวยงาม หัวทั้งสองด้านของรางนั้น มีไว้เพื่อเป็นที่แขวนเชือกเพื่อห้อยผืนระนาด จะไม่ใช้การแขวนตะขอ เชือกแขวนในภาษามอญ เรียกว่า “ตู้”

ภาพประกอบ 13 ภาพความยาวของหัวทั้ง 2 ด้านของราง

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ภาพประกอบ 14 ภาพหัวรางส่วนที่แขวนเชือก

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

1.3.3 เท้า หรือ ฐาน

เท้า หรือ ฐาน ของรางปั๊ตตาล่า ภาษามอญเรียกว่า “จาน” ทำด้วยไม้หนา มีลักษณะรูปทรงสี่เหลี่ยมคล้ายฐานของพาน ยึดติดอยู่ที่กลางลำตัวด้านล่างของปั๊ตตาล่า เพื่อให้หัวและท้ายของรางลอยตัวสูงขึ้น มีความยาวประมาณ 37 เซนติเมตร สูง 15 เซนติเมตร เรียกชื่อรวมกับตัวรางว่า “เห็บ” ไม่มีชื่อเรียกเฉพาะ ทำหน้าที่เป็นฐานด้านร่างเพื่อรองรับน้ำหนักของปั๊ตตาล่า แกะสลักลวดลายทาสีทองเหมือนตัวราง ทำเป็นชั้นแบบขั้นบันไดลดหลั่นกันไปอย่างในภาพ

ภาพประกอบ 15 ภาพเท้า หรือ ฐาน ของรางปั๊ตตาล่า
ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ภาพประกอบ 16 ภาพเท้า หรือ ฐาน ของรางปั๊ตตาล่า
ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

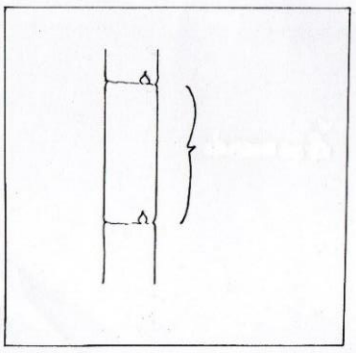
1.3.4 ผืนระนาด

ผืนระนาด ภาษามอญเรียกว่า “ตะหน่ะ” หมายถึง “ใบระนาด” ทำมาจากไม้ไผ่ชนิดหนึ่งที่มีขนาดลำต้นใหญ่ มักพบทางตอนใต้ของประเทศพม่า มีจำนวน 24 ลูก หนาประมาณ 0.5 เซนติเมตร เรียงจากด้านซ้าย (ขนาดยาว) ไปหาด้านขวา (ขนาดสั้น) ลูกระนาดยาวตั้งแต่ 48-22 เซนติเมตร เรียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง เจาะรูหัวและท้ายร้อยด้วยเชือกขึงเป็นเป็นผืนเดียวกันแขวนหัวและท้ายของรางปั๊ตตาล่า

ภาพประกอบ 17 ภาพผืนของปั๊ตตาล่า
ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

วิธีการเลือกไม้ไผ่

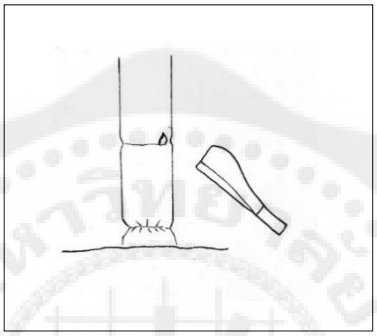
วิธีการเลือกไม้ไผ่คือต้องเลือกต้นไผ่ที่มีอายุอย่างน้อย 3 ปี แต่ไม่เกิน 5 ปี เพราะถ้าเกิน 5 ปี จะถือว่าอายุของเนื้อไม้นั้นแก่เกินไป ไม่นิยมนำมาทำ เนื้อไม้จะแห้งเกินไป เลือกเนื้อไม้ไผ่ที่ยังหนุ่มไม่แห้งเกินไป เลือกต้นไผ่ที่มีลำต้นตรงไม่โค้งงอ ไม่มีตัวแมลงกัดกินเนื้อไม้ ระยะห่างของตาไผ่ต้องมีความยาวระหว่างตาไผ่ประมาณ 20 นิ้ว



ภาพประกอบ 18 ภาพเขียนระยะห่างระหว่างตา ประมาณ 20 นิ้ว
ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพเขียน).*

วิธีการตัดไม้ไผ่

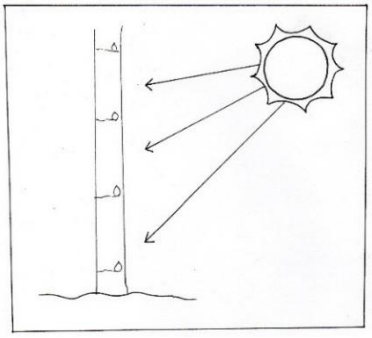
ชาวมอญจะมีความเชื่อโบราณเรื่องของฤกษ์ดวงที่ดี จะต้องเป็นวันพฤหัสบดี วันอาทิตย์ หรือวันอังคาร จะไม่นิยมตัดในช่วงหน้าฝน จะต้องตัดหลังจากหน้าฝน คือเดือน 11 จะตรงกับเดือนลอยกระทง หลังจากวันลอยกระทงประมาณ 10 วัน เนื่องจากเป็นวันฤกษ์ดีและยังเป็นช่วงที่ยังไม่มีแมลงมากัดกินต้นไผ่ เพราะเพิ่งผ่านช่วงของฤดูฝนไปได้ไม่นาน วิธีการตัดไม้ไผ่ต้องตัดตรงโคนของลำต้น โดยค่อย ๆ ตัดเลาะเนื้อไม้ไผ่ทีละน้อยให้รอบโคนต้นไผ่ แล้วจึงยกขึ้นทั้งลำต้น ต้องคอยระวังไม่ให้ต้นไผ่ล้มลงกับพื้น เพราะจะทำให้ไม้ไผ่ร้าวหรืออาจแตกได้ จะไม่สามารถนำไปทำผืนของระนาดได้ เมื่อได้ต้นไผ่มาแล้ว จะตัดออกเป็นท่อนเท่ากัน



ภาพประกอบ 19 ภาพเขียนการเลาะโคนต้นไผ่

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพเขียน).*

เลือกใช้ไม้ไผ่ที่โดนแสงอาทิตย์ส่องจากทางทิศตะวันออก ไม่ใช้ด้านที่โดนแสงอาทิตย์ส่องจากทางทิศตะวันตกเพราะเชื่อว่าจะมีเสียงที่ดีกว่า จะตัดส่วนกลางของลำต้นมาใช้ ส่วนตรงด้านล่างของลำต้นจะมีเนื้อไม้ ที่หนากว่าจะนำไปทำเสียงสูง ส่วนด้านบนของลำต้นจะมีเนื้อไม้ที่บางกว่าจะนำไปทำเสียงต่ำ แต่ส่วนบนสุดใกล้กับปลายยอดจะไม่นำมาทำผืน เพราะเนื้อไม้บางและอ่อนเกินไป ต้นไผ่ 1 ลำ จะสามารถตัดออกมาเป็นท่อน และนำมาทำเป็นผืนระนาดได้ประมาณ 2-3 ชุด



ภาพประกอบ 20 ภาพเขียนต้นไผ่ที่โดนแสงแดด

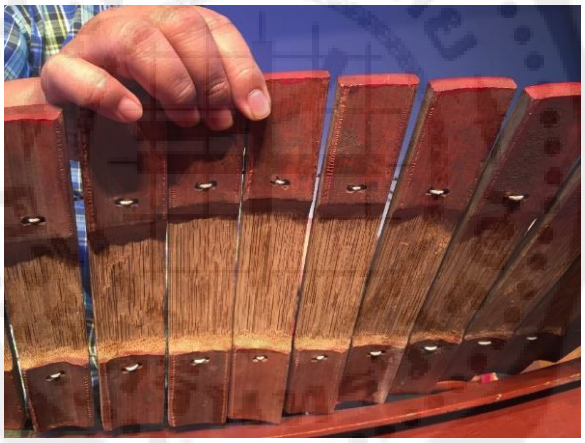
ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพเขียน).*

ขั้นตอนการบ่มไม้ไผ่ก่อนนำมาทำเป็นผืนปี๊ตาล่า

เมื่อผ่าไม้ไผ่ออกเป็นท่อนในขนาดที่เท่า ๆ กันแล้ว จะนำไปต้มในน้ำร้อนประมาณ 24 ชั่วโมง ใส่ใบมะขามลงไปในหม้อ ความเชื่อโบราณของชาวมอญจะเชื่อว่า ใบมะขามมีรสชาติเปรี้ยว จะทำให้เนื้อไม้ไผ่แน่นขึ้น แล้วจึงใส่ขมิ้นลงไปในน้ำต้มเพื่อให้เนื้อไม้ไผ่มีสีเหลืองนวลดูสวยงามมากยิ่งขึ้น

หลังจากต้มในน้ำร้อนจนครบ 24 ชั่วโมง จะนำขึ้นมาพักไว้ แล้วนำไปแช่ในน้ำเค็ม ในสมัยโบราณจะนิยมใช้น้ำทะเล แต่ปัจจุบันนิยมน้ำต้มเกลือ เป็นน้ำที่มีอุณหภูมิปกติโดยแช่ทิ้งไว้ไม่ต้องเปลี่ยนน้ำใหม่เป็นเวลาประมาณ 3 เดือน

เมื่อแช่ไม้ไผ่ในน้ำเค็มครบ 3 เดือน จะนำไปอบความร้อน โดยวางไว้ชั้นบนของเตาฟืนที่มีปล่องควัน เพื่ออบความร้อนจากควันของเตาฟืน เป็นเวลาอย่างน้อย 1 ปี ไม่เกิน 3 ปี ต้องระวังไม่ให้วางในจุดที่โดนแสงแดด และห้ามนำไปตากแห้งเพราะจะทำให้เนื้อไม้แห้งเกินมีผลต่อเสียงของไม้



ภาพประกอบ 21 ภาพการเลาะเนื้อไม้ไผ่ตรงกลางท่อนไม้เพื่อปรับเสียง
ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ไม้ไผ่ทุกชิ้นที่ผ่านกรรมวิธีต่าง ๆ ในการบ่มไม้ จะยังมีขนาดที่เท่า ๆ กัน ต้องนำมาตัดให้ได้ขนาด ซึ่งจะใช้วิธีการคาดเดาขนาดและความชำนาญของช่าง เมื่อได้ขนาดแล้วจึงปรับเทียบเสียง การเทียบเสียงของปี๊ตาล่า ในสมัยโบราณนั้นยังไม่มีเครื่องเทียบเสียง โดยจะใช้ความชำนาญในการจำเสียงและความรู้สึกของช่าง ต่อมาในสมัยปัจจุบันนิยมเทียบเสียงกับฆ้องหรือระนาดเหล็กก็ได้ ผืนของปี๊ตาล่าทุกลูกจะไม่มีตะกั่วถ่วงเสียงตรงใต้ผืนทั้งด้านหัวและด้านท้ายเหมือนอย่างลูกระนาดของไทย แต่จะใช้วิธีการเลาะเนื้อไม้ไผ่ตรงกลางของท่อนไม้ไผ่ เลาะเนื้อไม้ไผ่ทีละน้อย ๆ เพื่อปรับ

เสียง จนกว่าจะได้เสียงที่ต้องการ โดยจะเริ่มทำลูกระนาดจากเสียงโดต่ำด้านซ้ายสุดของผืนเป็นเสียงแรก เมื่อได้เสียงโดแล้วจึงจะทำเสียงต่อไปจนครบ 24 ลูก จึงจะแล้วครบเป็น 1 ผืน

เมื่อได้ลูกระนาดครบ 24 ลูก จะเจาะลูกระนาดหัวและท้ายด้วยตะปูเพื่อร้อยลูกระนาดให้เป็นผืนเดียวกัน เนื่องจากไม้ไผ่ได้ถูกนำไปผ่านกรรมวิธีการบ่มในขั้นตอนต่าง ๆ จึงทำให้มีเนื้อไม้ที่มีคุณสมบัติพิเศษไม่แตกง่าย เหนียวทนทาน จึงสามารถใช้ตะปูเจาะรูได้ โดยค่อย ๆ เจาะอย่างระมัดระวัง

ภาพประกอบ 22 ภาพรูร้อยเชือกบนผืนปี๊ตตาล่า
ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ผืนปี๊ตตาล่า เริ่มต้นจากทางซ้ายคือเสียงต่ำ และเรียงไปเรื่อย ๆ จนถึงเสียงสูง เริ่มจากเสียงโดต่ำ (หมายเลข 1) เสียง ด ร ม ฟ ซ ล ท มี 7 เสียง เสียงกลาง 7 เสียง เสียงสูง 7 เสียง เพิ่มเสียงสูงอีก 3 เสียง คือ ด ร ม รวมเป็น 24 ลูก

ภาพประกอบ 23 ภาพผืนปี๊ตตาล่า มีหมายเลข 1-7 เสียงต่ำไปหาเสียงสูง
ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

1.3.5 ไม้ตี (ลิ้ปี๊ตตาล่า)

ไม้ตีปี๊ตตาล่า ภาษามอญเรียกว่า “ลิ้ปี๊ตตาล่า” ทำด้วยไม้ที่มีน้ำหนักเบา นิยมใช้ไม้ขนุน เหลาเป็นท่อนกลมเล็ก ๆ จำนวน 2 ท่อน ยาวประมาณ 20-21 เซนติเมตร เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 1 เซนติเมตร หัวไม้ตีทำด้วยผ้าพันทบกันหลายรอบ แล้วพันด้วยด้ายเส้นเล็กๆ ทับลงบนผ้าอีกทีเพื่อให้เกิดความแน่นหนา ปิดเส้นด้ายด้วยผ้าทับลงไปอีก 1 รอบ เวลาตีจะมีเสียงที่ทุ้มนุ่มนวลไม่แข็งกร้าวและเพื่อไม่ทำให้ผืนปี๊ตตาล่าที่ทำด้วยไม้ไผ่นั้นแตกร้าวง่าย

ภาพประกอบ 24 ภาพไม้ตีปี๊ตตาล่า

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ภาพประกอบ 25 ภาพหัวไม้ตีปี๊ตตาล่า

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

1.3.6 เสียงของปี๊ตตาล่า

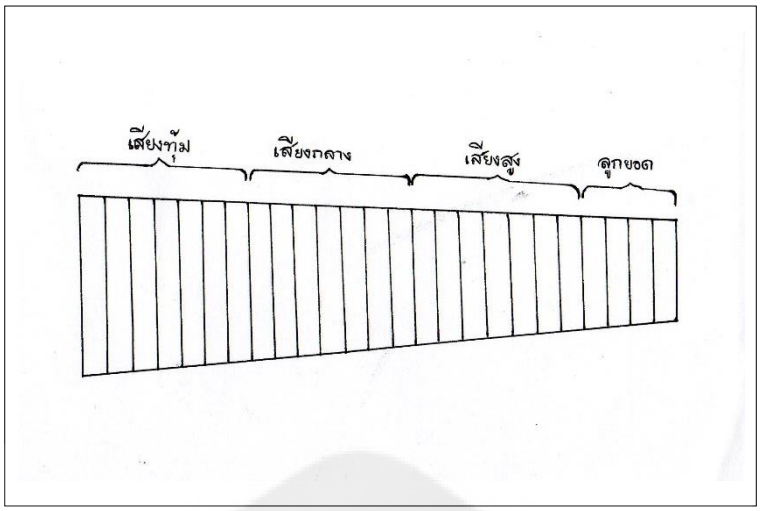
ภาพประกอบ 26 ภาพการเขียนโน้ตตัวเลขลงบนผืนปี๊ตตาล่า
ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม ปี๊ตตาล่าที่ใช้ในการเก็บข้อมูลนั้น คือปี๊ตตาล่าในวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี ศูนย์วัฒนธรรมมอญ และจากการสัมภาษณ์นายกระเช้าโมน หัวหน้าศูนย์วัฒนธรรมมอญ ได้ข้อมูลการกำหนดเสียงและการเทียบเสียง คือ การใช้โน้ตตัวเลขแทนเสียงต่าง ๆ บนเครื่องดนตรี และได้เขียนโน้ตตัวเลข ลงบนผืนของปี๊ตตาล่า โดยใช้เลข 1 – 7 แทนเสียงทั้ง 7 เสียง เมื่อนำมาเทียบกับโน้ตไทย ได้ดังนี้

หมายเลข 1 แทนสียง โด
หมายเลข 2 แทนเสียง เร
หมายเลข 3 แทนเสียง มี
หมายเลข 4 แทนเสียง ฟา
หมายเลข 5 แทนเสียง ซอล
หมายเลข 6 แทนเสียง ลา
หมายเลข 7 แทนเสียง ที

ระบบเสียงของปี๊ตตาล่าเรียงลำดับตามขนาดของลูกปี๊ตตาล่าตามผืนแล้ว แบ่งออกเป็น 4 ส่วน คือ

ส่วนที่ 1 ขนาดใหญ่ เสียงทุ้ม มีจำนวน 7 ลูก มี 7 เสียง ได้แก่ 1 – 7
ส่วนที่ 2 ขนาดกลาง เสียงกลาง มีจำนวน 7 ลูก มี 7 เสียง ได้แก่ 1 – 7
ส่วนที่ 3 ขนาดเล็ก เสียงสูง มีจำนวน 7 ลูก มี 7 เสียง ได้แก่ 1 – 7
ส่วนที่ 4 ขนาดเล็ก เพิ่มเสียงสูง เป็นลูกยอด มี 4 ลูก มี 4 เสียง ได้แก่ 1 –4



ภาพประกอบ 27 ภาพเขียน ขนาดต่าง ๆ ของผืนปี๊ตตาล่า

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพเขียน).*

ลูกที่ 1 เสียง โด ต่ำ

โน้ต C3 ความถี่ (Hz) 133.0

ยาวประมาณ 47 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 28 ลูกปี๊ตตาล่า ลูกที่ 1

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ลูกที่ 2 เสียง เร

โน้ต D3 ความถี่ (Hz) 145.9

ยาวประมาณ 46 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 29 ลูกปั๊ตตาล่า ลูกที่ 2

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ลูกที่ 3 เสียง มี

โน้ต E3 ความถี่ (Hz) 168.3

ยาวประมาณ 44.2 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 30 ลูกปั๊ตตาล่า ลูกที่ 3

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ลูกที่ 4 เสียง ฟา

โน้ต F3 ความถี่ (Hz) 180.8

ยาวประมาณ 43 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 31 ลูกปั๊ตตาล่า ลูกที่ 4

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ลูกที่ 5 เสียง ซอล

โน้ต G3 ความถี่ (Hz) 199.3

ยาวประมาณ 42 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 32 ลูกปั๊ตตาล่า ลูกที่ 5

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ลูกที่ 6 เสียง ลา

โน้ต A3 ความถี่ (Hz) 224.5

ยาวประมาณ 440.8 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 33 ลูกปั๊ตตาล่า ลูกที่ 6

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ลูกที่ 7 เสียง ที

โน้ต B3 ความถี่ (Hz) 247.4

ยาวประมาณ 39.3 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 34 ลูกปั๊ตตาล่า ลูกที่ 7

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ลูกที่ 8 เสียง โด

โน้ต C4 ความถี่ (Hz) 268.0

ยาวประมาณ 38.1 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 35 ลูกปั๊ตตาล่า ลูกที่ 8

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ลูกที่ 9 เสียง เร

โน้ต D4 ความถี่ (Hz) 297.5

ยาวประมาณ 37 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 36 ลูกปั๊ตตาล่า ลูกที่ 9

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ลูกที่ 10 เสียง มี

โน้ต E4 ความถี่ (Hz) 330.4

ยาวประมาณ 36 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 37 ลูกปี๊ตตาล่า ลูกที่ 10

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ลูกที่ 11 เสียง ฟา

โน้ต F4 ความถี่ (Hz) 358.1

ยาวประมาณ 34.8 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 38 ลูกปี๊ตตาล่า ลูกที่ 11

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ลูกที่ 12 เสียง ซอล

โน้ต G4 ความถี่ (Hz) 398.9

ยาวประมาณ 33.7 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 39 ลูกปี๊ตตาล่า ลูกที่ 12

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ลูกที่ 13 เสียง ลา

โน้ต A4 ความถี่ (Hz) 441.9

ยาวประมาณ 32.8 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 40 ลูกปี๊ตตาล่า ลูกที่ 13

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ลูกที่ 14 เสียง ที

โน้ต B4 ความถี่ (Hz) 492.2

ยาวประมาณ 31.5 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 41 ลูกปี๊ตาล่า ลูกที่ 14

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ลูกที่ 15 เสียง โด

โน้ต C5 ความถี่ (Hz) 533.6

ยาวประมาณ 30.2 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 42 ลูกปี๊ตาล่า ลูกที่ 15

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ลูกที่ 16 เสียง เร

โน้ต D5 ความถี่ (Hz) 592.5

ยาวประมาณ 29.5 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 43 ลูกปี๊ตตาล่า ลูกที่ 16

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ลูกที่ 17 เสียง มี

โน้ต E5 ความถี่ (Hz) 655.0

ยาวประมาณ 28.6 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 44 ลูกปี๊ตตาล่า ลูกที่ 17

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ลูกที่ 18 เสียง ฟา

โน้ต F5 ความถี่ (Hz) 714.4

ยาวประมาณ 27.5 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 45 ลูกปี๊ตตาล่า ลูกที่ 18

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ลูกที่ 19 เสียง ซอล

โน้ต G5 ความถี่ (Hz) 789.6

ยาวประมาณ 26.5 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 46 ลูกปี๊ตตาล่า ลูกที่ 19

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ลูกที่ 20 เสียง ลา สูง

โน้ต A5 ความถี่ (Hz) 882.1

ยาวประมาณ 25.5 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 47 ลูกปี๊ตตาล่า ลูกที่ 20

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ลูกที่ 21 เสียง ที

โน้ต B5 ความถี่ (Hz) 984.3

ยาวประมาณ 25.5 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 48 ลูกปี๊ตตาล่า ลูกที่ 21

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ลูกที่ 22 เสียง โด

โน้ต C6 ความถี่ (Hz) 1,066.0
ยาวประมาณ 25.5 เซนติเมตร (เพิ่มเสียงสูงลูกยอด)

ภาพประกอบ 49 ลูกปี๊ตตาล่า ลูกที่ 22

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ลูกที่ 23 เสียง เร

โน้ต D6 ความถี่ (Hz) 1,180.4
ยาวประมาณ 23 เซนติเมตร (เพิ่มเสียงสูงลูกยอด)

ภาพประกอบ 50 ลูกปี๊ตตาล่า ลูกที่ 23

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ลูกที่ 24 เสียง มี

โน้ต E6 ความถี่ (Hz) 1,331.8

ยาวประมาณ 22 เซนติเมตร (เพิ่มเสียงสูงลูกยอด)

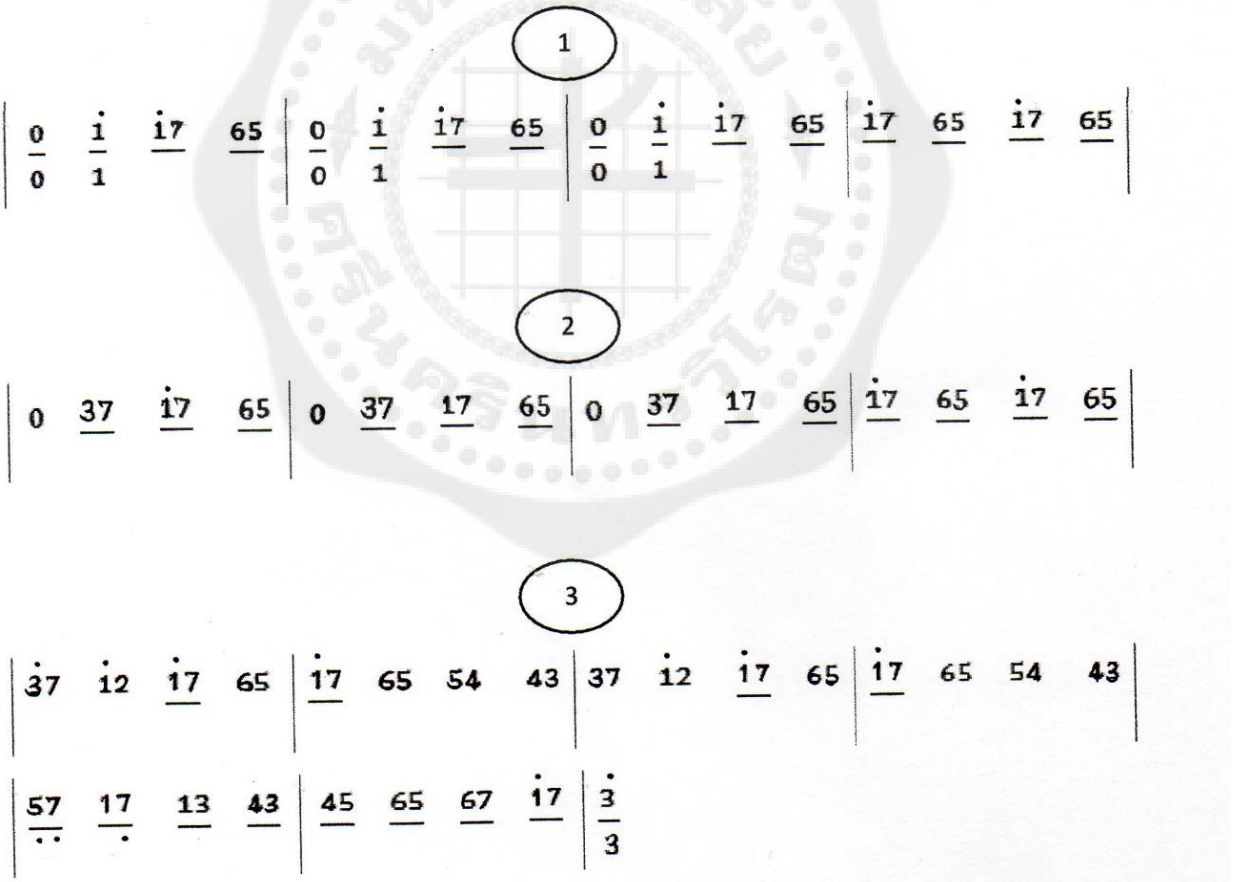
ภาพประกอบ 51 ลูกปี๊ตาล่า ลูกที่ 24

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

1.3.7 การบันทึกโน้ตเพลง

ในสมัยโบราณนักดนตรียังไม่มีการบันทึกโน้ต จะใช้การท่องจำ และครูผู้สอนจะถ่ายทอดความรู้โดยการตีเป็นตัวอย่าง และให้ผู้เรียนบรรเลงตามอย่าง ซึ่งจะคล้ายคลึงกับการถ่ายทอดความรู้อย่างครูดนตรีของไทย คือแบบ “มุขปาฐะ” แต่ในปัจจุบัน เพื่อให้เกิดความเข้าใจง่าย และเพื่อเป็นการจดบันทึกมิให้สูญหาย นักดนตรีสามารถนำมาทบทวนได้ จึงได้เกิดมีการจดบันทึกเป็นโน้ตเพลง โดยใช้ตัวเลขเป็นสัญลักษณ์ของโน้ตแต่ละเสียง คือ 1-7 แทนเสียงทั้ง 7 เสียง เสียงสูงจะมีจุดอยู่ด้านบนของตัวโน้ต โน้ตที่ไม่มีจุดคือเสียงกลาง เสียงต่ำจะมีจุดอยู่ด้านล่างของตัวโน้ต ตัวโน้ตด้านบนคือมือขวา ตัวโน้ตด้างล่างคือมือซ้าย

ตัวอย่างการเขียนโน้ตเพลง



1.4 วิธีการบรรเลงปี๊ตาล่าเบื้องต้น

1.4.1 แบบฝึกหัดเบื้องต้น

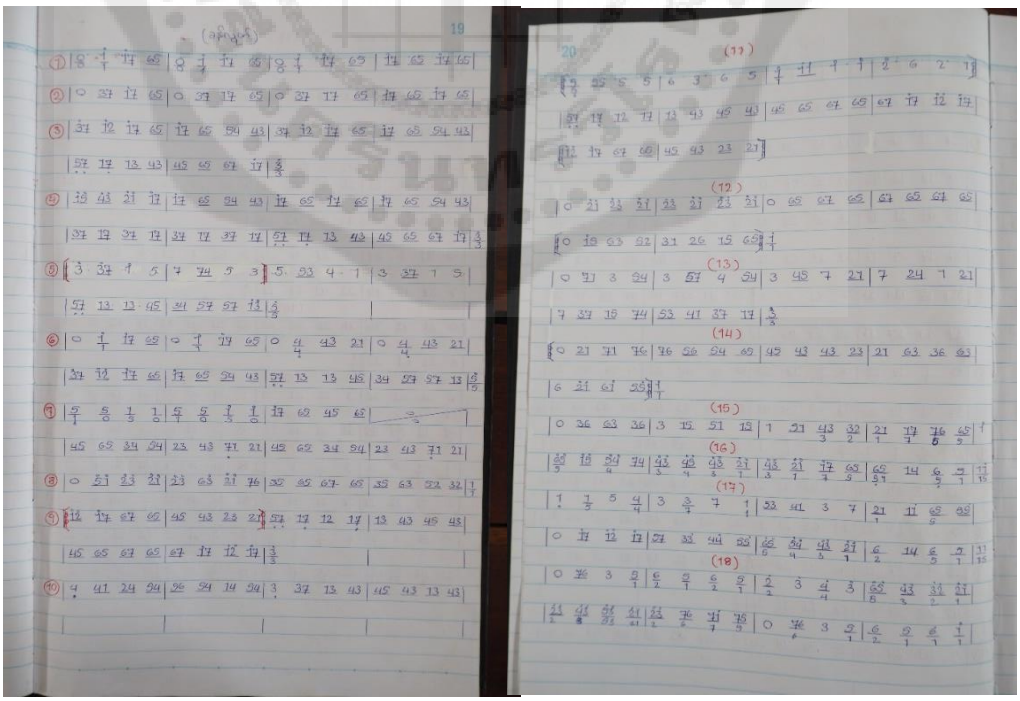
ก่อนเริ่มบรรเลงเครื่องดนตรี นักเรียนจะเริ่มฝึกท่องตัวโน้ตตามแบบฝึกหัด ในสมัยอดีตยังไม่มีตัวโน้ต จะใช้วิธีการท่องจำ และการสืบทอดเพลงแบบมุขปาฐะเหมือนอย่างคนไทยในสมัยอดีต แต่ปัจจุบันนักดนตรีมอญมีการเขียนโน้ตและท่องจำโน้ต ซึ่งโน้ตบันทึกนั้นมีความคล้ายคลึงกับโน้ตไทยในสมัยก่อน เป็นตัวเลขอารบิก คือ (1 2 3 4 5 6 7) จะแบ่งการฝึกเป็น 2 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นที่ 1

ผู้เรียนจะฝึกท่องแบบฝึกหัด ทำเสียงให้ตรงตามตัวโน้ต จะมีเสียงต่ำ เสียงกลาง เสียงสูง ผู้เรียนจะท่องแบบฝึกหัด 18 แบบ เริ่มฝึกอ่านและฝึกท่องจำทีละแบบ จนครบ 18 แบบ จึงจะเริ่มขั้นที่ 2

ขั้นที่ 2

เมื่อท่องแบบฝึกหัดได้ครบแล้ว จึงจะเริ่มฝึกตีปี๊ตาล่าได้ ผู้เรียนจะท่องแบบฝึกหัด 18 แบบ และเริ่มฝึกตีตามที่ตนได้ท่องไว้ทีละแบบ จนครบ 18 แบบ จะใช้เวลาประมาณ 1 เดือน ผู้เรียนคนใดมีไหวพริบและเก่งจะใช้เวลาในการท่องจำโน้ตแบบฝึกหัดประมาณ 1 สัปดาห์ ผู้เรียนคนใดท่องได้ช้าจะใช้เวลาประมาณ 1 เดือน ระยะเวลาของการเรียนปี๊ตาล่า คือช่วงปิดภาคเรียนและทุกวันเสาร์-อาทิตย์

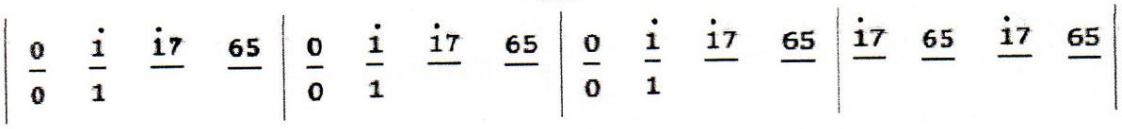


ภาพประกอบ 52 ภาพการบันทึกแบบฝึกหัดเบื้องต้น 18 แบบ

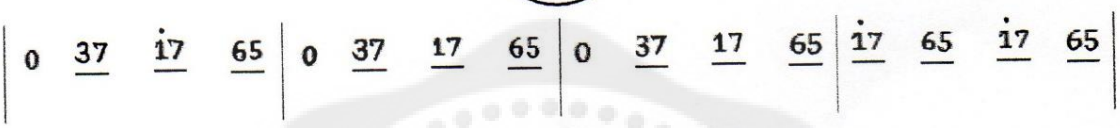
ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

แบบฝึกหัดเบื้องต้น 18 แบบ

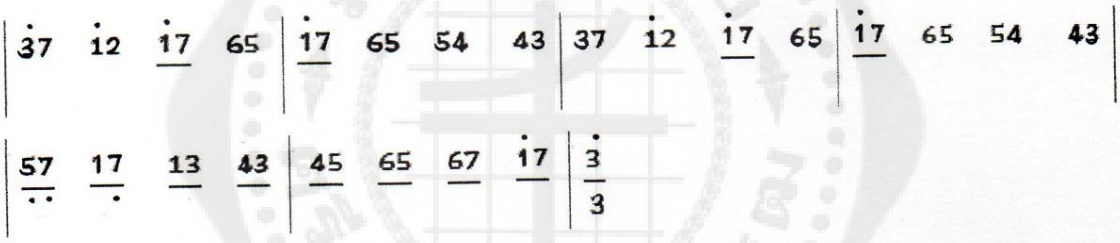
1



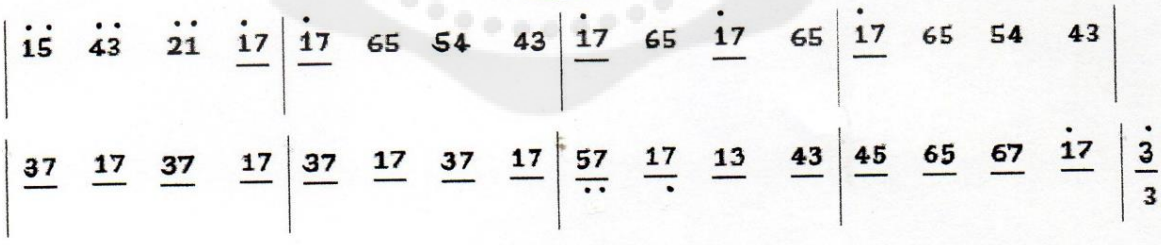
2



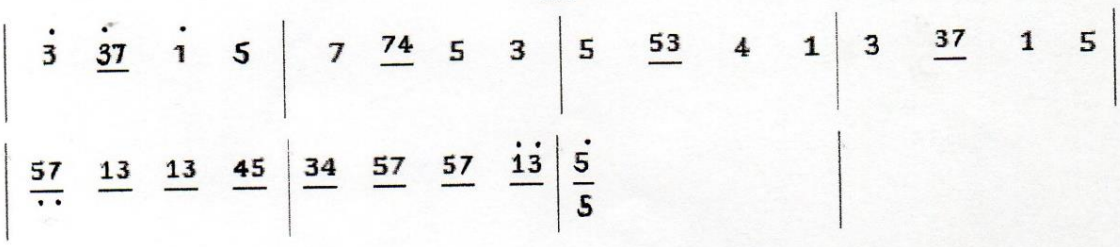
3



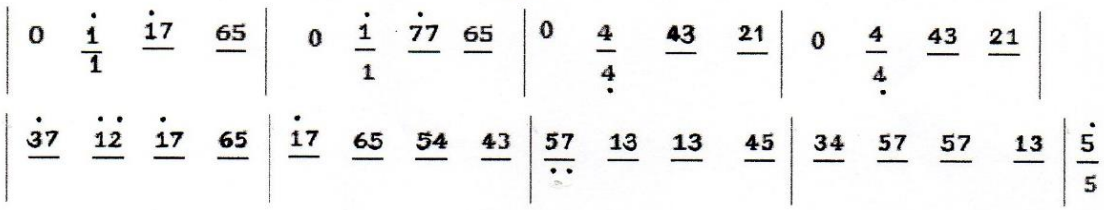
4



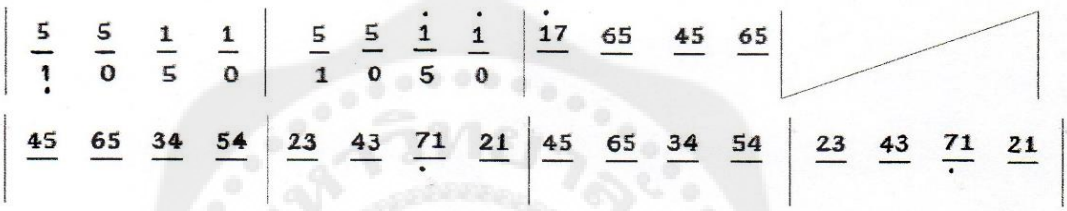
5



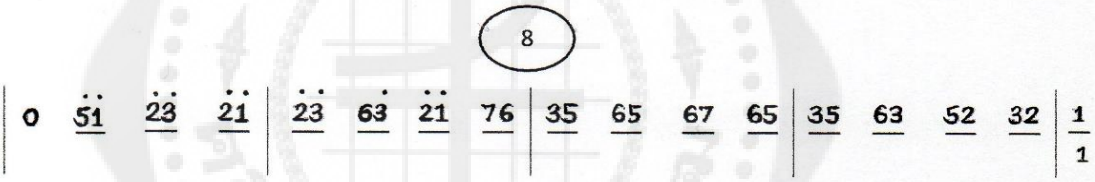
6



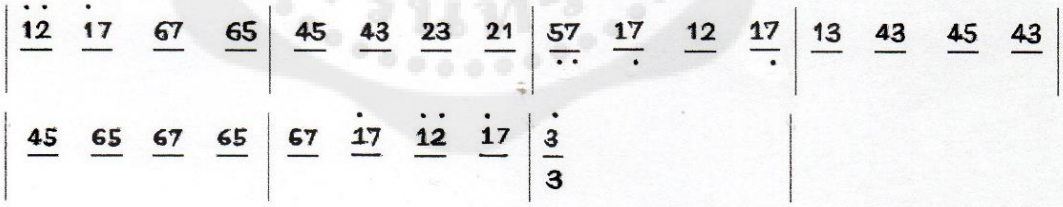
7



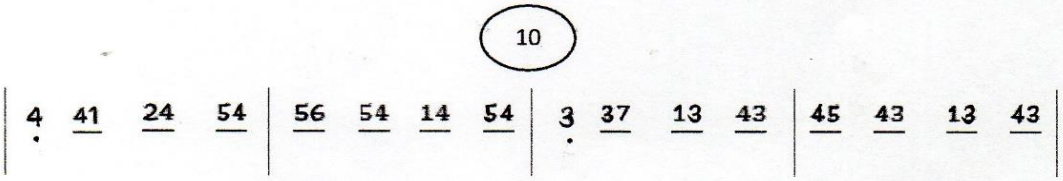
8



9



10



11

5 55 5 5	5 3 6 5	1 11 1 1	2 6 2 1
57 17 12 17	13 43 45 43	45 65 67 65	67 17 12 17
12 17 67 65	45 43 23 21		

12

0 21 23 21	23 21 23 21	0 65 67 65	67 65 67 65
0 15 63 52	31 26 15 65	1	

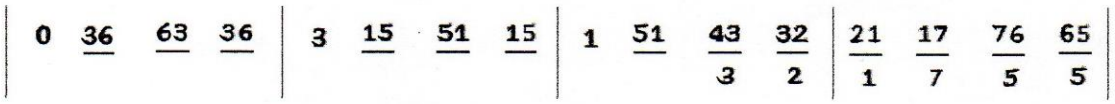
13

0 71 3 54	3 57 4 54	3 45 7 21	7 24 1 21
7 37 15 74	53 41 37 17	3	

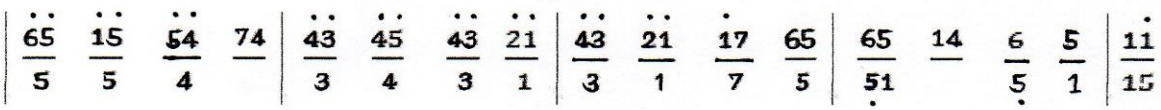
14

0 21 71 76	76 56 54 65	45 43 43 23	21 63 36 63
6 21 61 55	1		

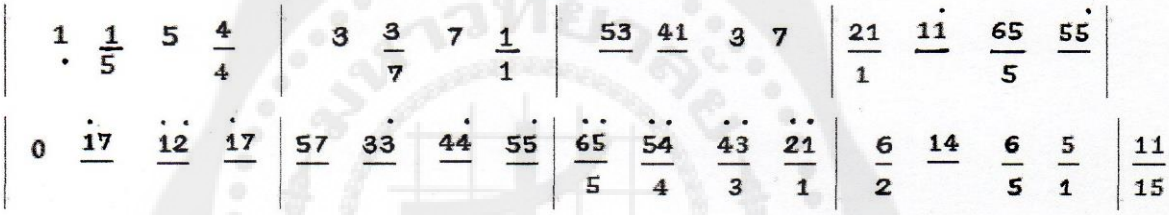
15



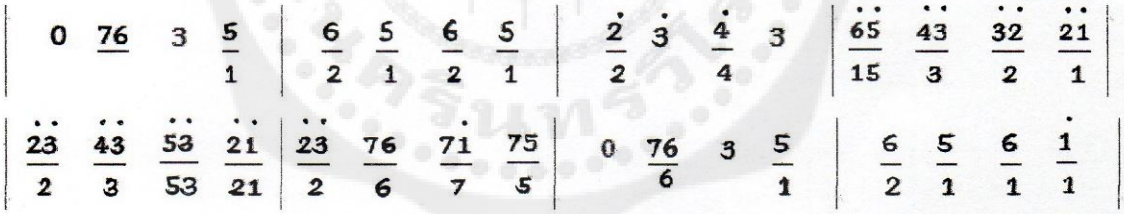
16



17



18



1.4.2 การจับไม้

การจับไม้ตีที่ถูกวิธีมีส่วนช่วยทำให้การบรรเลงมีคุณภาพและเกิดความไพเราะ หลักวิธีการจับไม้ตีที่ถูกต้องคือนิ้วทุกนิ้วจะต้องจับไม้ตีให้แน่น โดยจับที่โคนไม้แต่ไม่สุดปลายไม้ เมื่อเริ่มจับให้หงายฝ่ามือขึ้น ให้ก้านไม้วางพาดกระชับกับร่องกลางตรงข้อมือ โคนไม้อยู่ในอุ้มมือพอดี นิ้วชี้โค้งงอเล็กน้อยรองรับก้านไม้ตี นิ้วหัวแม่มือบีบกระชับด้านข้างของก้านไม้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อยรวบก้านไม้ไว้ให้แน่น เมื่อจับไม้ตีแน่นแล้วให้พลิก ฝ่ามือและแขนคว่ำลงโดยไม่ต้องเกร็งกล้ามเนื้อ ให้ก้านไม้ยังคงอยู่ระหว่างตรงกลางร่องมือ ปลายไม้จะอยู่ตรงกับข้อมือพอดี ไม่ควรหนีบแขนและข้อศอกให้สนิทแนบลำตัวจนเกิดความเกร็งมากเกินไป ให้ปล่อยตามธรรมชาติ

ภาพประกอบ 53 ภาพการจับไม่ตี

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ภาพประกอบ 54 ภาพการจับไม้ตีแบบหงายเพื่อดูระดับของมือ

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

1.4.3 การนั่ง

ผู้บรรเลงจะนั่งบนเก้าอี้ไม้ขนาดพอเหมาะ ไม่กว้างและไม่สูงเกินไป เพื่อให้เกิดความสะดวกในการบรรเลง เป็นท่านั่งที่สบายไม่ปวดเมื่อย เพราะเป็นท่านั่งที่เป็นธรรมชาติ เนื่องจากท่านั่งแบบนี้จำทำให้การทรงตัวของผู้บรรเลงมีความมั่นคง และเคลื่อนไหวช่วงแขนได้ถนัดมากขึ้น ช่วยให้การบรรเลงเป็นไปได้อย่างเต็มประสิทธิภาพ

วิธีการนั่งบนเก้าอี้ หลังตรง ขาตั้งตรงสบาย ๆ เท้าวางบนพื้น นั่งให้อกผายไหล่ผึ่ง หน้าตั้ง ตัวตรง และควรอยู่กึ่งกลางของปัตตาล่าโดยนั่งให้ตรงกับฐานของปัตตาล่า

ภาพประกอบ 55 ภาพท่านั่งบรรเลง

ที่มา : ผ่องพรรณ เกตุมาส. *(2559: ภาพถ่าย).*

ตอนที่ 2 วิเคราะห์บทเพลงที่บรรเลงด้วยปี๊ตตาล่าของวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี

วิเคราะห์บทเพลงที่บรรเลงด้วยปี๊ตตาล่า ซึ่งโน้ตเพลงที่ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์นั้น ผู้วิจัยได้อ้างอิงงานวิจัยเรื่อง วงปี่พาทย์มอญหงสาวดี หมู่บ้านมอญ บ้านวังกะ ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี ของว่าที่ร้อยตรีณฤดล เผือกอำไพ มาต่อยอดการวิจัย โดยนำโน้ตเพลงมอญเก่า 9 เพลง ซึ่งเป็นโน้ตไทย ด ร ม ฟ ซ ล ท เพื่อให้สะดวกในการวิเคราะห์ โดยมีหัวข้อดังนี้

- ประวัติเพลง
- โครงสร้าง
- โน้ตเพลง
- บันไดเสียง ลูกตก
- กระสวนจังหวะ

2.1 เพลง แกว่จ ปะแญ่ตะละ

ประวัติเพลง

เพลง แกว่จ ปะแญ่ตะละ ประพันธ์ขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2503 เพื่อเป็นการเชิดชูเกียรติแก่พญาตะละกษัตริย์มอญผู้ครองกรุงหงสาวดีองค์สุดท้าย (พ.ศ. 2290 - 2300) ทรงพระนามเมื่อขึ้นครองราชย์ว่าพระเจ้าพญามอญธิราชานราธิบดี ต่อมานิยมใช้บรรเลงในงานอุปสมบทกุลบุตรชาวมอญ และใช้ในงานฉลองสมณศักดิ์ของพระสงฆ์

โครงสร้าง

เพลงแกว่จ ปะแญ่ตะละ เป็นเพลงที่มี 1 ท่อน เมื่อบันทึกเป็นโน้ตไทยแล้วมีความยาว 19 บรรทัด ทำนองเพลงในอัตราจังหวะปานกลาง หรือเทียบกับเท่าจังหวะ 2 ชั้นของไทย นิยมบรรเลง 2 รอบ หรือบรรเลงกลับต้นได้หลายรอบ ขึ้นอยู่กับเวลาของการบรรเลง

โน้ตเพลง แกว่จ ปะแญ่ตะละ

---ด	ดดซ-	----	---ท	---ซ	---ฟ	---ม	---ซ
มรดร	มรด-	----	---ด	----	---ล	-ซ–ม	-ฟ-ซ
----	---ฟ	----	---ม	-ฟ–ซ	-ท--	----	---ม
ฟซฟม	รดทด	---ร	-ม–ท	-ด–ร	-ท–ด	---ร	-ม–ท
-ด–ร	-ด-ท	(-ฟซล	ซซฟฟ	มรดท	ดรดท)	-ดรด	ทลซ-
-ดรด	ทลซม	ทดรด	ทลซซ	ฟมฟซ	ฟซทฟ	---ร	-ด–ด
มทดล	ทลซฟ	-รดด	ทลซซ	ทดทซ	ทซฟม	---ท	ดรดท
ซฟมท	ทดด-	ดมทร	ดดทม	ทรดด	ทลซ ทม	-ด-ด	-ด–ท

ลทดซ	ฟซซฟ	---ฟ	-ซ–ม	-ฟ–ร	ดทม-	รดทม	มฟฟซ
ฟมฟซ	ฟซท-	ซฟมท	ทดดม	ทรรด	ทลฟซ	---ฟ	ซลฟซ
---ฟ	ซลฟซ	-ฟซฟ	มรด-	-ฟซฟ	-มรด	---ม	-ฟ–ซ
-ท–ฟ	ซฟซม	(---ท	ดทดม	---ม	ฟมฟซ	-ฟลซ	-ดลซ
-ฟซฟ	-มฟม)	-ร–ด	-ทซ-	-ทซ-	-ฟม-	-ฟมฟ	ฟซทด
---ด	ทลซ-	-ดรด	ทลซซ	-ด-ซ	ทซฟม	ทดมฟ	ซฟม-
(มทดร	มรดด)	ทลซฟ	ซฟม-	-มมฟ	ฟซซท	ซฟมฟ	มรด-
-ดทล	ซฟลซ	-ทลซ	ฟมฟซ	ซซซฟ	มรดซ	ซททด	ดมม-)
-มฟซ	-ท–ด	รทรด	---ท	ดซดท	---ซ	ทซทฟ	----
ซซซฟ	มรดด	มดมท	---ด	ทลฟซ	-ท–ซ	ลฟซท	---ม
มฟฟซ	-ด–ท	-ซ–ฟ	ซฟซม				

บันไดเสียง ลูกตก

บรรทัด									บันไดเสียง	ลูกตก
1	---ด	ดดซ-	----	---ท	---ซ	---ฟ	---ม	---ซ	มี	มี3
2	มรดร	มรด-	----	---ด	----	---ล	-ซ–ม	-ฟ-ซ	โด	โด5
3	----	---ฟ	----	---ม	-ฟ–ซ	-ท--	----	---ม	มี	มี1
4	ฟซฟม	รดทด	---ร	-ม–ท	-ด–ร	-ท–ด	---ร	-ม–ท	มี	มี5
5	-ด–ร	-ด-ท	(-ฟซล	ซซฟฟ	มรดท	ดรดท)	-ดรด	ทลซ-	ที	ที6
6	-ดรด	ทลซม	ทดรด	ทลซซ	ฟมฟซ	ฟซทฟ	---ร	-ด–ด	โด	โด1
7	มทดล	ทลซฟ	-รดด	ทลซซ	ทดทซ	ทซฟม	---ท	ดรดท	มี	มี6
8	ซฟมท	ทดด-	ดมทร	ดดทม	ทรดด	ทลซ ทม	-ด-ด	-ด–ท	ที	ที1
9	ลทดซ	ฟซซฟ	---ฟ	-ซ–ม	-ฟ–ร	ดทม-	รดทม	มฟฟซ	มี	มี3
10	ฟมฟซ	ฟซท-	ซฟมท	ทดดม	ทรรด	ทลฟซ	---ฟ	ซลฟซ	มี	มี3
11	---ฟ	ซลฟซ	-ฟซฟ	มรด-	-ฟซฟ	-มรด	---ม	-ฟ–ซ	มี	มี3
12	-ท–ฟ	ซฟซม	(---ท	ดทดม	---ม	ฟมฟซ	-ฟลซ	-ดลซ	มี	มี3
13	-ฟซฟ	-มฟม)	-ร–ด	-ทซ-	-ทซ-	-ฟม-	-ฟมฟ	ฟซทด	มี	มี6
14	---ด	ทลซ-	-ดรด	ทลซซ	-ด-ซ	ทซฟม	ทดมฟ	ซฟม-	มี	มี1
15	(มทดร	มรดด)	ทลซฟ	ซฟม-	-มมฟ	ฟซซท	ซฟมฟ	มรด-	มี	มี6
16	-ดทล	ซฟลซ	-ทลซ	ฟมฟซ	ซซซฟ	มรดซ	ซททด	ดมม-)	มี	มี1

17	-มฟซ	-ท–ด	รทรด	---ท	ดซดท	---ซ	ทซทฟ	----	มี	มี2
18	ซซซฟ	มรดด	มดมท	---ด	ทลฟซ	-ท–ซ	ลฟซท	---ม	มี	มี1
19	มฟฟซ	-ด–ท	-ซ–ฟ	ซฟซม					มี	มี1

กระสวนจังหวะ เพลง แกว่จ ปะแญ่ตะละ

---x	xxx-	----	---x	---x	---x	---x	---x
xxxx	xxx-	----	---x	----	---x	-x-x	-x-x
----	---x	----	---x	-x-x	-x--	----	---x
xxxx	xxxx	---x	-x-x	-x-x	-x-x	---x	-x-x
-x-x	-x-x	(-xxx	xxxx	xxxx	xxxx)	-xxx	xxx-
-xxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	---x	-x-x
xxxx	xxxx	-xxx	xxxx	xxxx	xxxx	---x	xxxx
xxxx	xxx-	xxxx	xxxx	xxxx	xxx xx	-x-x	-x-x
xxxx	xxxx	---x	-x-x	-x-x	xxx-	xxxx	xxxx
xxxx	xxx-	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	---x	xxxx
---x	xxxx	-xxx	xxx-	-xxx	xxx-	---x	-x-x
-x-x	xxxx	(---x	xxxx	---x	xxxx	-xxx	-xxx
-xxx	-xxx)	-x-x	-xx-	-xx-	-xx-	-xxx	xxxx
---x	xxx-	-xxx	xxxx	-x-x	xxxx	xxxx	xxx-
(xxxx	xxxx	xxxx	xxx-	-xxx	xxxx	xxxx	xxx-
-xxx	xxxx	-xxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxx-)
-xxx	-x-x	xxxx	---x	xxxx	---x	xxxx	----
xxxx	xxxx	xxxx	---x	xxxx	-x-x	xxxx	---x
xxxx	-x-x	-x-x	xxxx				

ตารางสรุปกระสวนจังหวะ เพลง แกว่จ ปะแญ่ตะละ

รูปแบบจังหวะ		ลักษณะรูปแบบ			จำนวนครั้ง
1		xxxx	xxxx		14
2		-xxx	xxxx		8
3		xxxx	xxx-		7
4		----	---x		6
5		---x	-x-x		5
6		---x	xxxx		5
7		-x-x	-x-x		4
8		xxxx	---x		4
9		-x-x	xxxx		3
10		-xxx	-xxx		3
11		---x	xxx-		2
12		---x	---x		2
13		-xxx	xxx-		2
14		xxxx	-x-x		2
15		-x-x	-x--		1
16		xxxx	xxx xx		1
17		-x-x	xxx-		1
18		-xx-	-xx-		1
19		-xxx	-x-x		1
20		xxxx	----		1
21		-x-x	-xx-		1

รูปแบบจังหวะ เพลง แกว่จ ปะแญ่ตะละ

รูปแบบจังหวะแต่ละรูปแบบสามารถแยกวิเคราะห์รูปแบบทำนองได้ตามจำนวนการปรากฏดังนี้

1. รูปแบบ (/ x x x x / x x x x /) มีปรากฏ 14 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 14 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1	/ ฟ ซ ฟ ม / ร ด ท ด /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2	/ ม ร ด ท / ด ร ท ด /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 3	/ ท ด ร ด / ท ล ซ ซ /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 4	/ ฟ ม ฟ ซ / ฟ ซ ท ฟ /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 5	/ ม ท ด ล / ท ล ซ ฟ /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 6	/ ท ด ท ซ / ท ซ ฟ ม /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 7	/ ด ม ท ร / ด ด ท ม /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 8	/ ล ท ด ซ / ล ซ ซ ฟ /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 9	/ ร ด ท ม / ม ฟ ฟ ซ /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 10	/ ซ ฟ ม ท / ท ด ด ม /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 11	/ ท ร ร ด / ท ล ฟ ซ /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 12	/ ม ท ด ร / ม ร ด ด /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 13	/ ซ ซ ซ ฟ / ม ร ด ซ /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 14	/ ซ ซ ซ ฟ / ม ร ด ด /	มี 1 ครั้ง

2. รูปแบบ (/ - x x x / x x x x /) มีปรากฏ 8 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1	/ - ฟ ซ ล / ซ ซ ฟ ฟ /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2	/ - ด ร ด / ท ล ซ ม /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 3	/ - ร ด ด / ท ล ซ ซ /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 4	/ - ฟ ม ฟ / ฟ ซ ท ด /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 5	/ - ด ร ด / ท ล ซ ซ /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 6	/ - ม ม ฟ / ฟ ซ ซ ท /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 7	/ - ด ท ล / ซ ฟ ล ซ /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 8	/ - ท ล ซ / ฟ ม ฟ ซ /	มี 1 ครั้ง

3. รูปแบบ (/ x x x x / x x x - /) มีปรากฏ 7 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 7 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1	/ ม ร ด ร / ม ร ด - /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2	/ ซ ฟ ม ท / ท ด ด - /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 3	/ ฟ ม ฟ ซ / ฟ ซ ท - /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 4	/ ท ด ม ฟ / ซ ฟ ม - /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 5	/ ท ล ซ ฟ / ซ ฟ ม - /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 6	/ ซ ฟ ม ฟ / ม ร ด - /	มี 1 ครั้ง

ทำนองที่ 7 / ซ ท ท ด / ด ม ม - / มี 1 ครั้ง

4. รูปแบบ (/ - - - - / - - - x /) มีปรากฏ 6 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 5 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1 / - - - - / - - - ท / มี 1 ครั้ง

ทำนองที่ 2 / - - - - / - - - ด / มี 1 ครั้ง

ทำนองที่ 3 / - - - - / - - - ล / มี 1 ครั้ง

ทำนองที่ 4 / - - - - / - - - ฟ / มี 1 ครั้ง

ทำนองที่ 5 / - - - - / - - - ม / มี 2 ครั้ง

5. รูปแบบ (/ - - - x / - x - x /) มีปรากฏ 5 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 4 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1 / - - - ร / - ม - ท / มี 2 ครั้ง

ทำนองที่ 2 / - - - ร / - ด - ด / มี 1 ครั้ง

ทำนองที่ 3 / - - - ฟ / - ซ - ม / มี 1 ครั้ง

ทำนองที่ 4 / - - - ม / - ฟ - ซ / มี 1 ครั้ง

6. รูปแบบ (/ - - - x / x x x x /) มีปรากฏ 5 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 4 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1 / - - - ท / ด ร ด ท / มี 1 ครั้ง

ทำนองที่ 2 / - - - ฟ / ซ ล ฟ ซ / มี 2 ครั้ง

ทำนองที่ 3 / - - - ท / ด ท ด ม / มี 1 ครั้ง

ทำนองที่ 4 / - - - ม / ฟ ม ฟ ซ / มี 1 ครั้ง

7. รูปแบบ (/ - x - x / - x - x /) มีปรากฏ 4 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 3 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1 / - ซ - ม / - ฟ - ซ / มี 1 ครั้ง

ทำนองที่ 2 / - ด - ร / - ท - ด / มี 2 ครั้ง

ทำนองที่ 3 / - ด - ด / - ด - ท / มี 1 ครั้ง

8. รูปแบบ (/ x x x x / - - - x /) มีปรากฏ 4 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1 / ร ท ร ด / - - - ท / มี 1 ครั้ง

ทำนองที่ 2 / ม ด ม ท / - - - ด / มี 1 ครั้ง

ทำนองที่ 3 / ด ซ ด ท / - - - ซ / มี 1 ครั้ง

ทำนองที่ 4 / ล ฟ ซ ท / - - - ม / มี 1 ครั้ง

9. รูปแบบ (/ - x - x / x x x x /) มีปรากฏ 3 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1 / - ท - ฟ / ซ ฟ ซ ม / มี 1 ครั้ง

ทำนองที่ 2 / - ด - ซ / ท ซ ฟ ม / มี 1 ครั้ง

ทำนองที่ 3 / - ซ - ฟ / ซ ฟ ซ ม / มี 1 ครั้ง

10. รูปแบบ (/ - x x x / - x x x /) มีปรากฏ 3 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 3 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1 / - ฟ ซ ฟ / - ม ร ด / มี 1 ครั้ง

ทำนองที่ 2 / - ฟ ล ซ / - ด ล ซ / มี 1 ครั้ง

ทำนองที่ 3 / - ฟ ซ ฟ / - ม ฟ ซ / มี 1 ครั้ง

11. รูปแบบ (/ - - - x / x x x - /) มีปรากฏ 2 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 2 ทำนอง คือ
ทำนองที่ 1 / - - - ด / ด ด ซ - / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2 / - - - ด / ท ล ซ - / มี 1 ครั้ง
12. รูปแบบ (/ - - - x / - - - x /) มีปรากฏ 2 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 2 ทำนอง คือ
ทำนองที่ 1 / - - - ซ / - - - ฟ / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2 / - - - ม / - - - ซ / มี 1 ครั้ง
13. รูปแบบ (/ - x x x / x x x - /) มีปรากฏ 2 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 2 ทำนอง คือ
ทำนองที่ 1 / - ด ร ด / ท ล ซ - / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2 / - ฟ ซ ฟ / ม ร ด - / มี 1 ครั้ง
14. รูปแบบ (/ x x x x / - x - x /) มีปรากฏ 2 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 2 ทำนอง คือ
ทำนองที่ 1 / ท ล ฟ ซ / - ท - ซ / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2 / ม ฟ ฟ ซ / - ด - ท / มี 1 ครั้ง
15. รูปแบบ (/ - x - x / - x - - /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ
ทำนอง / - ฟ - ซ / - ท - - / มี 1 ครั้ง
16. รูปแบบ (/ x x x x / x x x x x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ
ทำนอง / ท ร ด ด / ท ล ซ ท ม / มี 1 ครั้ง
17. รูปแบบ (/ - x - x / x x x - /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ
ทำนอง / - ฟ - ร / ด ท ม - / มี 1 ครั้ง
18. รูปแบบ (/ - x x - / - x x - /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ
ทำนอง / - ท ซ - / - ฟ ม - / มี 1 ครั้ง
19. รูปแบบ (/ - x x x / - x - x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ
ทำนอง / - ม ฟ ซ / - ท - ด / มี 1 ครั้ง
20. รูปแบบ (/ x x x x / - - - - /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ
ทำนอง / ท ซ ท ฟ / - - - - / มี 1 ครั้ง
21. รูปแบบ (- x – x / - x x -) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ
ทำนอง / - ร – ด / - ท ซ - / มี 1 ครั้ง

สรุปผลการวิเคราะห์กระสวนจังหวะ เพลงแกว่จ ปะแญ่ตะละ

จากการศึกษารูปแบบของกระสวนจังหวะ พบข้อสรุป 2 ประการหลัก คือ

1. เพลงแกว่จ ปะแญ่ตะละ มีเอกลักษณ์ของการดำเนินทำนองที่ใช้การบรรเลงแบบเก็บ คือ ตีทุกตัวโน้ตใน 1 ห้อง จึงทำให้บทเพลงมีลีลาคล้ายลักษณะทางพื้นของดนตรีไทย ดังจะเห็นได้จากข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 1 ที่พบถึง 14 ครั้ง ถึงแม้จะมีทำนองที่ต่างกันไปบ้าง แต่เป็นลักษณะการบรรเลงเก็บเหมือนกัน

2. เพลงแกว่จ ปะแญ่ตะละ นี้ ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้น 1 จังหวะในห้องที่ 1 แล้วบรรเลงเก็บในห้องที่ 2 (- x x x / x x x x) และรูปแบบ (x x x x / x x x -) ที่เว้นจังหวะท้ายห้องเพลงที่ 2 ดังข้อสรุปเรื่องรูปแบบที่ 2 และรูปแบบที่ 3 ที่พบเป็นจำนวน 8 ครั้ง และ 7 ครั้ง ตามลำดับ

2.2 เพลง ซะโมญ จักกะโว

ประวัติเพลง

เพลง ซะโมญ จักกะโว แปลเป็นภาษาไทย คือ เพลงจักรพรรดิ ประพันธ์ขึ้นเมื่อ พ.ศ.2502 เพื่อใช้บรรเลงในงานเชิดชูเกียรติยศของผู้นำ เจ้านายชนชั้นสูง และผู้ที่มียศถาบรรดาศักดิ์ ปัจจุบันนิยมบรรเลงในงานมงคลต่าง ๆ

โครงสร้าง

เพลง ซะโมญ จักกะโว เมื่อบันทึกเป็นโน้ตไทยแล้วมีความยาว 20 บรรทัด ทำนองเพลงในอัตราจังหวะปานกลาง หรือเทียบกับเท่าจังหวะ 2 ชั้นของไทย นิยมบรรเลง 2 รอบ มีการขับร้องเพลงไปพร้อม ๆ กับการบรรเลง แต่ไม่มีรำประกอบเพลง

โน้ตเพลง ซะโมญ จักกะโว

ซลทด	รมซล	---ซ	ลซมร	ซมรร	ดทซท	ลมซล	ดมรร
(---ด	---ท	---ร	ทลซ-	-ทลม	ซมซท	ลมซล	ซลดม)
----	-ทลล	ซฟม-	-มรด	รมรม	ซ--ล	---ม	---ซ
---ร	----	ซมรร	ดทลท	ดทดร	ดทลซ	.....	----
-ทลซ	ลทลร	ดทลซ	ลทร-	-มรด	รมรซ	ฟมรด	รมรร
มรมร	รมรม	ซดรม	ซมรด	ซลทด	รมซล	---ซ	ฟซมร
ซมรร	ดทซท	ลมซล	ดมรด	มรดซ	ซลลล	ทลซล	ซฟมม
-ล-ล	ทลซม	รดรม	รมลซ	-ซ–ด	ดรมร	มรดร	ดทลล
-ร-ร	มรดล	ซดรม	ซมรด	มรดซ	ซลลล	ทลซล	ซฟมล
---ซ	มรมซ	มรมท	ดรทล	---ซ	มรมซ	มรมล	ดรมด
(---ม	ซมดร	มรลด	ทลซร)	มรมร	รมรม	ซดรม	ซมรด
ซลทด	ลมซล	---ซ	ฟซมร	ซมรร	ดทลท	ลมซล	ดมรด
---ล	----	-ลมฟ	ซลทล	มรดท	ลลซล	มฟมฟ	ซฟมด
รมรท	ลซด -	มรลซ	ฟมรด	มมม-	ฟมร มฟรม	ลลล-	ทลซ ลทซล
มรดท	ลลซล	มฟมฟ	ซลซ-	ทลซด	ดรมร	มรดท	ลซด-
(-ลซด	ดรรม	ซลซม	ซมรด	ทลซด	ซดรม	ซลซม	ซมรด)
ลลล-	ลซฟม	ลลล-	ลซฟม	-รดท	ลซม-)	(-ล-ฟ	-ซลซ
ลซฟซ	ฟมรม	รมดร	ดรมท	ลมซล	ซดร-)	-รดร	ดรม-
-ฟมฟ	มฟซล	---ม	ซมรม	รซลท	ลทดร	-ซลท	ดร-ม
ทลซม	ดรมด						

บันไดเสียง ลูกตก

กระสวนจังหวะ เพลง ซะโมญ จักกะโว

xxxx	xxxx	---x	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
(---x	---x	---x	xxx-	-xxx	xxxx	xxxx	xxxx)
----	-xxx	xxx-	-xxx	xxxx	x--x	---x	---x
---x	----	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	……..	----
-xxx	xxxx	xxxx	xxx-	-xxx	xxxx	xxxx	xxxx
xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	---x	xxxx
xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
-x-x	xxxx	xxxx	xxxx	-x-x	xxxx	xxxx	xxxx
-x-x	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
---x	xxxx	xxxx	xxxx	---x	xxxx	xxxx	xxxx
(---x	xxxx	xxxx	xxxx)	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
xxxx	xxxx	---x	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
---x	----	-xxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
xxxx	xxx-	xxxx	xxxx	xxx-	xxx xxxx	xxx-	xxx xxxx
xxxx	xxxx	xxxx	xxx-	xxxx	xxxx	xxxx	xxx-
(-xxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx)
xxx-	xxxx	xxx-	xxxx	-xxx	xxx-)	(-x-x	-xxx
xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxx-)	-xxx	xxx-
-xxx	xxxx	---x	xxxx	xxxx	xxxx	-xxx	xx-x
xxxx	xxxx						

กระสวนจังหวะ เพลง ซะโมญ จักกะโว

รูปแบบจังหวะ		**ลักษณะรูปแบบ**			**จำนวนครั้ง**
1		xxxx	xxxx		39
2		---x	xxxx		7
3		-xxx	xxxx		6
4		xxxx	xxx-		5
5		-x-x	xxxx		3
6		---x	---x		2
7		-xxx	xxx-		2
8		---x	----		2
9		xxx-	xxx xxxx		2
10		xxx-	xxxx		2
11		---x	xxx-		1
12		----	-xxx		1
13		xxx-	-xxx		1
14		xxxx	x--x		1
15		-x-x	-xxx		1
16		-xxx	xx-x		1

รูปแบบจังหวะ เพลง ซะโมญ จักกะโว

รูปแบบจังหวะแต่ละรูปแบบสามารถแยกวิเคราะห์รูปแบบทำนองได้ตามจำนวนการปรากฏดังนี้

1. รูปแบบ (/ x x x x / x x x x /) มีปรากฏ 39 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 29 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1	/ ซ ล ท ด / ร ม ซ ล /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 2	/ ซ ม ร ร / ด ท ซ ท /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 3	/ ล ม ซ ล / ด ม ร ร /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 4	/ ล ม ซ ล / ซ ล ด ม /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 5	/ ซ ม ร ร / ด ท ล ท /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 6	/ ด ท ด ร / ด ท ล ซ /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 7	/ ฟ ม ร ด / ร ม ร ร /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 8	/ ม ร ม ร / ร ม ร ม /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 9	/ ซ ด ร ม / ซ ม ร ด /	มี 3 ครั้ง
ทำนองที่ 10	/ ล ม ซ ล / ด ม ร ด /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 11	/ ม ร ด ซ / ซ ล ล ล /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 12	/ ท ล ซ ล / ซ ฟ ม ม /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 13	/ ร ด ร ม / ร ม ล ซ /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 14	/ ม ร ด ร / ด ท ล ล /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 15	/ ท ล ซ ล / ซ ฟ ม ล /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 16	/ ม ร ม ท / ด ร ท ล /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 17	/ ม ร ม ล / ด ร ม ด /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 18	/ ม ร ล ด / ท ล ซ ร /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 19	/ ซ ล ท ด / ล ม ซ ล /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 20	/ ม ร ด ท / ล ล ซ ล /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 21	/ ม ฟ ม ฟ / ซ ฟ ม ด /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 22	/ ม ร ล ซ / ฟ ม ร ด /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 23	/ ท ล ซ ด / ด ร ม ร /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 24	/ ซ ล ซ ม / ซ ม ร ด /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 25	/ ท ล ซ ด / ซ ด ร ม /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 26	/ ล ซ ฟ ซ / ฟ ม ร ม /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 27	/ ร ม ด ร / ด ร ม ท /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 28	/ ร ซ ล ท / ล ท ด ร /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 29	/ ท ล ซ ม / ด ร ม ด /	มี 1 ครั้ง

2. รูปแบบ (/ - - - x / x x x x /) มีปรากฏ 7 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 5 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1	/ - - - ซ / ล ซ ม ร /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2	/ - - - ซ / ฟ ซ ม ร /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 3	/ - - - ซ / ม ร ม ซ /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 4	/ - - - ม / ซ ม ด ร /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 5	/ - - - ม / ซ ม ร ม /	มี 1 ครั้ง

3. รูปแบบ (/ - x x x / x x x x /) มีปรากฏ 6 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 6 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1	/ - ท ล ม / ซ ม ซ ท /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2	/ - ท ล ซ / ล ท ล ร /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 3	/ - ม ร ด / ร ม ร ซ /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 4	/ - ล ม ฟ / ซ ล ท ล /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 5	/ - ล ซ ด / ด ร ร ม /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 6	/ - ฟ ม ฟ / ม ฟ ซ ล /	มี 1 ครั้ง

4. รูปแบบ (/ x x x x / x x x - /) มีปรากฏ 5 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 5 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1	/ ด ท ล ซ / ล ท ร - /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2	/ ร ม ร ท / ล ซ ด - /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 3	/ ม ฟ ม ฟ / ซ ล ซ - /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 4	/ ม ร ด ท / ล ซ ด - /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 5	/ ล ม ซ ล / ซ ด ร - /	มี 1 ครั้ง

5. รูปแบบ (/ - x - x / x x x x /) มีปรากฏ 3 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 3 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1	/ - ล - ล / ท ล ซ ม /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2	/ - ซ - ด / ด ร ม ร /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 3	/ - ร - ร / ม ร ด ล /	มี 1 ครั้ง

6. รูปแบบ (/ - - - x / - - - x /) มีปรากฏ 2 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 2 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1	/ - - - ด / - - - ท /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2	/ - - - ม / - - - ซ /	มี 1 ครั้ง

7. รูปแบบ (/ - x x x / x x x - /) มีปรากฏ 2 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 2 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1	/ - ร ด ท / ล ซ ม - /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2	/ - ร ด ร / ด ร ม - /	มี 1 ครั้ง

8. รูปแบบ (/ - - - x / - - - - /) มีปรากฏ 2 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1	/ - - - ร / - - - - /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2	/ - - - ล / - - - - /	มี 1 ครั้ง

9. รูปแบบ (/ x x x - / x x x x x x x /)มีปรากฏ 2 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 2 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1	/ ม ม ม - / ฟ ม ร ม ฟ ร ม /	มี 1 ครั้ง

ทำนองที่ 2 / ล ล ล - / ท ล ซ ล ท ซ ล / มี 1 ครั้ง

10. รูปแบบ (/ x x x - / x x x x /) มีปรากฏ 2 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนองที่ / ล ล ล - / ล ซ ฟ ม / มี 2 ครั้ง

11. รูปแบบ (/ - - - x / x x x - /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / - - - ร / ท ล ซ - / มี 1 ครั้ง

12. รูปแบบ (/ - - - - / - x x x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / - - - - / - ท ล ล / มี 1 ครั้ง

13. รูปแบบ (/ x x x - / - x x x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / ซ ฟ ม - / - ม ร ด / มี 1 ครั้ง

14. รูปแบบ (/ x x x x / x - - x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / ร ม ร ม / ซ - - ล / มี 1 ครั้ง

15. รูปแบบ (/ - x - x / - x x x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / - ล - ฟ / - ซ ล ซ / มี 1 ครั้ง

16. รูปแบบ (/ - x x x / x x - x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / - ซ ล ท / ด ร - ม / มี 1 ครั้ง

สรุปผลการวิเคราะห์กระสวนจังหวะเพลง ซะโมญ จักกะโว

จากการศึกษารูปแบบของกระสวนจังหวะ พบข้อสรุป 3 ประการหลัก คือ

1. เพลงซะโมญ จักกะโว มีเอกลักษณ์ของการดำเนินทำนองที่ใช้การบรรเลงแบบเก็บ คือ ตีทุกตัวโน้ตใน 1 ห้อง (x x x x / x x x x) จึงทำให้บทเพลงมีลีลาคล้ายลักษณะทางพื้นของดนตรีไทย ดังจะเห็นได้จากข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 1 ที่พบถึง 39 ครั้ง ถึงแม้จะมีทำนองที่ต่างกันไปบ้าง แต่เป็นลักษณะการบรรเลงเก็บเหมือนกัน

2. เพลงซะโมญ จักกะโว ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้น 3 จังหวะในห้องเพลงที่ 1 แล้วบรรเลงเก็บในห้องเพลงที่ 2 (- - - x / x x x x) และรูปแบบ (- x x x / x x x x) ที่เว้น 1 จังหวะในห้องเพลงที่ 1 แล้วบรรเลงเก็บในห้องเพลงที่ 2 เช่นกัน ดังข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 2 และรูปแบบที่ 3 ที่พบเป็นจำนวน 7 และ 6 ครั้ง ตามลำดับ

3. เพลงซะโมญ จักกะโว ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบบรรเลงเก็บในห้องเพลงที่ 1 แล้วเว้นจังหวะในท้ายห้องเพลงที่ 2 (x x x x / x x x -) ดังเห็นได้จากข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบถึง 5 ครั้ง ถึงแม้จะมีทำนองที่ต่างกันออกไป แต่ก็บรรเลงแบบเดียวกัน

2.3 เพลง ไล่ะยิ่ฮซาซะนะ

ประวัติเพลง

เพลง ไล่ะยิ่ฮซาซะนะ แปลเป็นภาษาไทย หมายถึง เพลงแสงแห่งพุทธศาสนา ประพันธ์ขึ้นเมื่อ พ.ศ.2500 เนื่องจากชาวมอญส่วนใหญ่นับถือศาสนาพุทธ ผู้แต่งจึงแต่งเพลงเพื่อถวายแด่องค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า และสืบอายุของพระพุทธศาสนาให้ยืนยาวดังแสงของดวงอาทิตย์ที่ไม่มีวันที่จะดับลง โดยนิยมบรรเลงในงานที่เกี่ยวข้องทางพระพุทธศาสนา เช่น งานอุปสมบท ยกยอดฉัตรเจดีย์ ฉลองสมณศักดิ์ วันสำคัญทางพระพุทธศาสนา วันมาฆะบูชา วันวิสาขบูชา วันอาสาฬหบูชา ฯลฯ

โครงสร้าง

เพลง ไล่ะยิ่ฮซาซะนะ เมื่อบันทึกเป็นโน้ตไทยแล้วมีความยาว 19 บรรทัด ทำนองเพลงในอัตราจังหวะปานกลาง หรือเทียบกับเท่าจังหวะ 2 ชั้นของไทย นิยมบรรเลง 2 รอบ มีการขับร้องประกอบเพลงไปพร้อม ๆ กับการบรรเลง และมีรำประกอบการบรรเลง

โน้ตเพลง ไล่ะยิ่ฮซาซะนะ

							---ซ
----	---ล	----	---ท	----	---ล	----	---ม
----	---ฟ	----	---ซ	----	---ล	ซฟ--	-ซฟม
---ฟ	มร-ม	ดรท-	---ด	---ด	-ด-ร	มทลท	ดทซม
ลซดท	ลมรด	ซลมซ	รมรด	---ซ	ซลลท	ลทลม	มฟ-ซ
-มรม	ฟซลท	ฟมรด	ทลซด	(---ซ	ซลซล	ลทลด	ดรดล
มรดท	ลลซม	ซลซม	ซมรด)	---ซ	ลซฟซ	ลซฟม	มฟฟซ
-ลซฟ	ฟซซล	ดรดท	ลลซฟ	---ซ	ฟม-ซ	ลทดซ	ลซฟม
-ลซฟ	มฟซฟ	ซฟมร	ดลซ-	(ซดรม	ซมรด	รมรด	ซลซม
ดลซด	ดรรม	รดรม	รมฟซ)	มรมด	มฟซล	ซลซม	รมรล
ซลดร	ดรมม	ซดรม	ซมรด	---ร	-ม-ท	-ด-ร	-ท-ด
-ฟซล	ซซฟฟ	มรดท	ดรดท	(-ฟมม	รรดซ	ลทลซ	ซลลด
-ทลซ	ดรมร	ดทลล	มลซด)	(---ม	-ม-ซ	ลทลซ	ลซมร
-ซลท	ลซมซ	-ฟมร	ดลซ-)	ซดรม	ซมรด	รมรด	ซลซม
ดลซด	ดรรม	รดรม	รมฟซ	มรมด	มฟซล	ซลซม	รมรล
ซลดร	ดรมม	ซดรม	ซมรด	---ร	-ม-ท	-ด-ร	-ท-ด
-ฟซล	ซซฟฟ	มรดด	ทลซด	(--มล	-ซ-ด	-ลซด	ดรรม
ซลท	ลฟมซ	-ฟมร	ดลซฟ)	----	---ม	รด รมร	ดรม รม
ซลซม	ทลซม	ซลซม	ซมรด				

บันไดเสียง ลูกตก

บรรทัด									บันไดเสียง	ลูกตก
1								---ซ	ซอล	ซ1
2	----	---ล	----	---ท	----	---ล	----	---ม	ลา	ล6
3	----	---ฟ	----	---ซ	----	---ล	ซฟ--	-ซฟม	ฟา	ฟ7
4	---ฟ	มร-ม	ดรท-	---ด	---ด	-ด-ร	มทลท	ดทซม	เร	ร2
5	ลซดท	ลมรด	ซลมซ	รมรด	---ซ	ซลลท	ลทลม	มฟ-ซ	โด	ด5
6	-มรม	ฟซลท	ฟมรด	ทลซด	(---ซ	ซลซล	ลทลด	ดรดล	ฟา	ฟ3
7	มรดท	ลลซม	ซลซม	ซมรด)	---ซ	ลซฟซ	ลซฟม	มฟฟซ	ฟา	ฟ2
8	-ลซฟ	ฟซซล	ดรดท	ลลซฟ	---ซ	ฟม-ซ	ลทดซ	ลซฟม	ฟา	ฟ7
9	-ลซฟ	มฟซฟ	ซฟมร	ดลซ-	(ซดรม	ซมรด	รมรด	ซลซม	โด	ด3
10	ดลซด	ดรรม	รดรม	รมฟซ)	มรมด	มฟซล	ซลซม	รมรล	โด	ด6
11	ซลดร	ดรมม	ซดรม	ซมรด	---ร	-ม-ท	-ด-ร	-ท-ด	โด	ด1
12	-ฟซล	ซซฟฟ	มรดท	ดรดท	(-ฟมม	รรดซ	ลทลซ	ซลลด	ฟา	ฟ5
13	-ทลซ	ดรมร	ดทลล	มลซด)	(---ม	-ม-ซ	ลทลซ	ลซมร	ซอล	ซ5
14	-ซลท	ลซมซ	-ฟมร	ดลซ-)	ซดรม	ซมรด	รมรด	ซลซม	โด	ด3
15	ดลซด	ดรรม	รดรม	รมฟซ	มรมด	มฟซล	ซลซม	รมรล	โด	ด6
16	ซลดร	ดรมม	ซดรม	ซมรด	---ร	-ม-ท	-ด-ร	-ท-ด	โด	ด1
17	-ฟซล	ซซฟฟ	มรดด	ทลซด	(--มล	-ซ-ด	-ลซด	ดรรม	ฟา	ฟ7
18	ซลท	ลฟมซ	-ฟมร	ดลซฟ)	----	---ม	รด รมร	ดรม รม	โด	ด3
19	ซลซม	ทลซม	ซลซม	ซมรด					โด	ด1

กระสวนจังหวะ เพลง ไล่ยิ่ฮซาซะนะ

							---x
----	---x	----	---x	----	---x	----	---x
----	---x	----	---x	----	---x	xx--	-xxx
---x	xx-x	xxx-	---x	---x	-x-x	xxxx	xxxx
xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	---x	xxxx	xxxx	xx-x
-xxx	xxxx	xxxx	xxxx	(---x	xxxx	xxxx	xxxx
xxxx	xxxx	xxxx	xxxx)	---x	xxxx	xxxx	xxxx
-xxx	xxxx	xxxx	xxxx	---x	xx-x	xxxx	xxxx
-xxx	xxxx	xxxx	xxx-	(xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
xxxx	xxxx	xxxx	xxxx)	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	---x	-x-x	-x-x	-x-x
-xxx	xxxx	xxxx	xxxx	(-xxx	xxxx	xxxx	xxxx
-xxx	xxxx	xxxx	xxxx)	(---x	-x-x	xxxx	xxxx
-xxx	xxxx	-xxx	xxx-)	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	--x	-x-x	-x-x	-x-x
-xxx	xxxx	xxxx	xxxx	(--xx	-x-x	-xxx	xxxx
-xxx	xxxx	-xxx	xxxx)	----	---x	xx xxx	xxx xx
xxxx	xxxx	xxxx	xxxx				

กระสวนจังหวะ เพลง ไล่ะยิ่ฮซาซะนะ

รูปแบบจังหวะ	**ลักษณะรูปแบบ**		**จำนวนครั้ง**
1	xxxx	xxxx	33
2	-xxx	xxxx	11
3	----	---x	9
4	---x	-x-x	4
5	---x	xxxx	3
6	-x-x	-x-x	2
7	---x	xx-x	2
8	xxxx	xxx-	1
9	-xxx	xxx-	1
10	xxx-	---x	1
11	xx--	-xxx	1
12	xx xxx	xxx xx	1
13	--xx	-x-x	1
14	xxxx	xx-x	1

รูปแบบจังหวะ เพลง ไล่ยิ่ฮซาซะนะ

รูปแบบจังหวะแต่ละรูปแบบสามารถแยกวิเคราะห์รูปแบบทำนองได้ตามจำนวนการปรากฏดังนี้

1. รูปแบบ (/ x x x x / x x x x /) มีปรากฏ 33 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 23 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1	/ ม ท ล ท / ด ท ซ ม /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2	/ ล ซ ด ท / ล ม ร ด /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 3	/ ซ ล ม ซ / ร ม ร ด /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 4	/ ฟ ม ร ด / ท ล ซ ด /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 5	/ ล ท ล ด / ด ร ด ล /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 6	/ ม ร ด ท / ล ล ซ ม /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 7	/ ซ ล ซ ม / ซ ม ร ด /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 8	/ ล ซ ฟ ม / ม ฟ ฟ ซ /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 9	/ ด ร ด ท / ล ล ซ ฟ /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 10	/ ล ท ด ซ / ล ซ ฟ ม /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 11	/ ซ ด ร ม / ซ ม ร ด /	มี 4 ครั้ง
ทำนองที่ 12	/ ร ม ร ด / ซ ล ซ ม /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 13	/ ด ล ซ ด / ด ร ร ม /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 14	/ ร ด ร ม / ร ม ฟ ซ /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 15	/ ม ร ม ด / ม ฟ ซ ล /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 16	/ ซ ล ซ ม / ร ม ร ล /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 17	/ ซ ล ด ร / ด ร ม ม /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 18	/ ม ร ด ท / ด ร ด ท /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 19	/ ล ท ล ซ / ซ ล ล ด /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 20	/ ด ท ล ล / ม ล ซ ด /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 21	/ ล ท ล ซ / ล ซ ม ร /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 22	/ ม ร ด ด / ท ล ซ ด /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 23	/ ซ ล ซ ม / ท ล ซ ม /	มี 1 ครั้ง

2. รูปแบบ (/ - x x x / x x x x /) มีปรากฏ 11 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 10 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1	/ - ม ร ม / ฟ ซ ล ท /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2	/ - ล ซ ฟ / ฟ ซ ซ ล /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 3	/ - ล ซ ฟ / ม ฟ ซ ฟ /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 4	/ - ฟ ซ ล / ซ ซ ฟ ฟ /	มี 2 ครั้ง

ทำนองที่ 5 / - ฟ ม ม / ร ร ด ซ / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 6 / - ท ล ซ / ด ร ม ร / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 7 / - ซ ล ท / ล ซ ม ซ / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 8 / - ล ซ ด / ด ร ร ม / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 9 / - ซ ล ท / ล ฟ ม ซ / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 10 / - ฟ ม ร / ด ล ซ ฟ / มี 1 ครั้ง

3. รูปแบบ (/ - - - - / - - - x /) มีปรากฏ 9 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 5 ทำนอง คือ
ทำนองที่ 1 / - - - - / - - - ซ / มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 2 / - - - - / - - - ล / มี 3 ครั้ง
ทำนองที่ 3 / - - - - / - - - ท / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 4 / - - - - / - - - ม / มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 5 / - - - - / - - - ฟ / มี 1 ครั้ง

4. รูปแบบ (/ - - - x / - x - x /) มีปรากฏ 4 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 3 ทำนอง คือ
ทำนองที่ 1 / - - - ด / - ด – ร / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2 / - - - ร / - ม – ท / มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 3 / - - - ม / - ม – ซ / มี 1 ครั้ง

5. รูปแบบ (/ - - - x / x x x x /)มีปรากฏ 3 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 3 ทำนอง คือ
ทำนองที่ 1 / - - - ซ / ซ ล ล ท / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2 / - - - ซ / ซ ล ซ ล / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 3 / - - - ซ / ล ซ ฟ ซ / มี 1 ครั้ง

6. รูปแบบ (/ - x - x / - x - x /) มีปรากฏ 2 ครั้ง โดยทำมีทำนอง คือ
ทำนองที่ 1 / - ด - ร / - ด - ท / มี 2 ครั้ง

7. รูปแบบ (/ - - - x / x x - x /)มีปรากฏ 2 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 2 ทำนอง คือ
ทำนองที่ 1 / - - - ฟ / ม ร – ม / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2 / - - - ซ / ฟ ม – ซ / มี 1 ครั้ง

8. รูปแบบ (/ x x x x / x x x - /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ
ทำนองที่ 1 / ซ ฟ ม ร / ด ล ซ - / มี 1 ครั้ง

9. รูปแบบ (/ - x x x / x x x - /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ
ทำนอง / - ฟ ม ร / ด ล ซ - / มี 1 ครั้ง

10. รูปแบบ (/ x x x - / - - - x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ
ทำนอง / ด ร ท - / - - - ด / มี 1 ครั้ง

11. รูปแบบ (/ x x - - / - x x x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ
ทำนอง / ซ ฟ - - / - ซ ฟ ม / มี 1 ครั้ง

12. รูปแบบ (/ x x x x x / x x x x x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / ร ด ร ม ร / ด ร ม ร ม / มี 1 ครั้ง

13. รูปแบบ (/ - - x x / - x - x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / - - ม ล / - ซ - ด / มี 1 ครั้ง

14. รูปแบบ (/ x x x x / x x - x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / ล ม ล ท / ม ฟ - ซ / มี 1 ครั้ง

สรุปผลการวิเคราะห์กระสวนจังหวะเพลง ไล่ยี่ฮซาซะนะ

จากการศึกษารูปแบบของกระสวนจังหวะ พบข้อสรุป 3 ประการหลัก คือ

1. เพลง ไล่ยี่ฮซาซะนะ มีเอกลักษณ์ของการดำเนินทำนองที่ใช้การบรรเลงแบบเก็บ คือ ตีทุกตัวโน้ตใน 1 ห้อง (x x x x / x x x x) จึงทำให้บทเพลงมีลีลาคล้ายลักษณะทางพื้นของดนตรีไทย ดังจะเห็นได้จากข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 1 ที่พบถึง 33 ครั้ง ถึงแม้จะมีทำนองที่ต่างกันไปบ้าง แต่เป็นลักษณะการบรรเลงเก็บเหมือนกัน

2. เพลง ไล่ยี่ฮซาซะนะ ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้น 1 จังหวะ ในห้องเพลงที่ 1 แล้วบรรเลงเก็บในห้องเพลงที่ 2 (- x x x / x x x x) ดังข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบได้ถึง 11 ครั้ง มีทำนองที่ต่างกันแต่บรรเลงแบบเดียวกัน

3. เพลง ไล่ยี่ฮซาซะนะ ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้นจังหวะตั้งแต่ตัวแรกของห้องเพลงที่ 1 แล้วบรรเลงแค่จังหวะสุดท้ายของห้องเพลงที่ 2 (- - - - / - - - x) ดังข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบได้ถึง 9 ครั้ง ถึงแม้จะมีทำนองที่ต่างกันไปบ้าง แต่เป็นลักษณะการบรรเลงแบบเดียวกัน

2.4 เพลง อังบ๊อบ พะลาดไจ่งกยาจ

ประวัติเพลง

เพลง อังบ๊อบ พะลาดไจ่งกยาจ แปลเป็นภาษาไทย คือ เป็นชื่อของหมู่บ้านแห่งหนึ่ง เป็นเพลงที่บรรยายเรื่องราวที่เกี่ยวกับหมูบ้านที่มีอ่างเก็บน้ำเก่าแก่ ชาวบ้านเชื่อกันว่าเคยมีฝูงหงส์อาศัยอยู่ แต่งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2498 นิยมบรรเลงในงานมงคลต่าง ๆ

คีตลักษณ์

เพลง อังบ๊อบ พะลาดไจ่งกยาจ เป็นเพลงที่มี 1 ท่อน เมื่อบันทึกเป็นโน้ตไทยแล้วมีความยาว 11 บรรทัด ทำนองเพลงในอัตราจังหวะปานกลาง หรือเทียบกับเท่าจังหวะ 2 ชั้นของดนตรีไทย มีการขับร้องเพลงประกอบการบรรเลง นิยมบรรเลง 2 รอบ หรือบรรเลงกลับต้นได้หลายรอบ ขึ้นอยู่กับเนื้อร้องของเพลง และระยะเวลาความเหมาะสมในการบรรเลง

โน้ตเพลง อังบ๊อบ พะลาดไจ่งกยาจ

Intro							
มรด ดรม	รดท ทดร	ดทล ลทด	มลซด				
ดรมท	ลทซ	---ม	ซลด	-ทดร	ดทลซ	ลทล ซฟมร	รดท ลมม
-ลทล	ลมมซ	มรด รม	ซทล-	-ทลท	รทลซ	มรม ซลซล	ทลซม ซลฟซ
มมมร	ดทลท	ลซลท ลทดร	---ด	รม-ร	ดท-ล	ทดรด	ทลซด
Intro							
(-ทลซ	ลทลล	ดซลฟ	ซฟรม	-รดท	ลมม-	-รรม	มซซท
ลซมซ มรดร	มทลท ดทซ	--ซลทล	--ซลทล	รรมร	ดซ ลทล	-ซฟม	รทลท)
ลซมซ	มรดร	มทลท	ดทล-	-มดร	ดทลล	ซดรม	รดรม รมซล
ทลซด	ดรมท	ลซมซ มรดร	มทลท ดทล	-ทลท	รทลซ	มรม ซลซล	ทลซม ซลซ
-ทลล	ซฟมร	รททซ	ซรร-	-รม-	ดร-ซ	มรดล	ดซซ-
-ทลล	ซฟมซ	ซมมด	ดซซล	ลฟฟม	มดดม	มดดท	ทลลล
ทดมร	ทลซด						

บันไดเสียง ลูกตก

บรรทัด									บันไดเสียง	ลูกตก
1	มรด ดรม	รดท ทดร	ดทล ลทด	มลซด					โด	ด1
2	ดรมท	ลทซ	---ม	ซลด	-ทดร	ดทลซ	ลทล ซฟมร	รดท ลมม	ซอล	ซ6
3	-ลทล	ลมมซ	มรด รม	ซทล-	-ทลท	รทลซ	มรม ซลซล	ทลซม ซลฟซ	ซอล	ซ1
4	มมมร	ดทลท	ลซลท ลทดร	---ด	รม-ร	ดท-ล	ทดรด	ทลซด	ซอล	ซ4
5	(-ทลซ	ลทลล	ดซลฟ	ซฟรม	-รดท	ลมม-	-รรม	มซซท	ซอล	ซ3
6	ลซมซ มรดร	มทลท ดทซ	--ซลทล	--ซลทล	รรมร	ดซ ลทล	-ซฟม	รทลท)	ซอล	ซ3
7	ลซมซ	มรดร	มทลท	ดทล-	-มดร	ดทลล	ซดรม	รดรม รมซล	ซอล	ซ2
8	ทลซด	ดรมท	ลซมซ มรดร	มทลท ดทล	-ทลท	รทลซ	มรม ซลซล	ทลซม ซลซ	ซอล	ซ1
9	-ทลล	ซฟมร	รททซ	ซรร-	-รม-	ดร-ซ	มรดล	ดซซ-	ซอล	ซ1
10	-ทลล	ซฟมซ	ซมมด	ดซซล	ลฟฟม	มดดม	มดดท	ทลลล	ลา	ล1
11	ทดมร	ทลซด							ลา	ล3

กระสวนจังหวะ เพลง อังบ๊อบ พะลาดไจ่งกยาจ

Intro							
xxx xxx	xxx xxx	xxx xxx	xxxx				
xxxx	xxx-	---x	xxx-	-xxx	xxxx	xxx xxxx	xxx xxx
-xxx	xxxx	xxx xx	xxx-	-xxx	xxxx	xxx xxxx	xxxx xxxx
xxxx	xxxx	xxxx xxxx	---x	xx-x	xx-x	xxxx	xxxx
intro							
(-xxx	xxxx	xxxx	xxxx	-xxx	xxx-	-xxx	xxxx
xxxx xxxx	xxxx xxx	--xxxx	--xxxx	xxxx	xx xxx	-xxx	xxxx)
xxxx	xxxx	xxxx	xxx-	-xxx	xxxx	xxxx	xxxx xxxx
xxxx	xxxx	xxxx xxxx	xxxx xxx	-xxx	xxxx	xxx xxxx	xxxx xxx
-xxx	xxxx	xxxx	xxx-	-xx-	xx-x	xxxx	xxx-
-xxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
xxxx	xxxx						

กระสวนจังหวะ เพลง อังบ๊อบ พะลาดไจ่งกยาจ

รูปแบบจังหวะ	ลักษณะรูปแบบ		จำนวนครั้ง
1	-xxx	xxxx	10
2	xxxx	xxxx	9
3	xxxx	xxx-	4
4	xxxx xxxx	xxxx xxx	2
5	---x	xxx-	1
6	-xxx	xxx-	1
7	xxx xxx	xxx xxx	1
8	xxx xxx	xxxx	1
9	xxx xxxx	xxx xxx	1
10	xxx xx	xxx-	1
11	xxx xxxx	xxxx xxxx	1
12	xxxx xxxx	---x	1
13	xx-x	xx-x	1
14	--xxxx	--xxxx	1
15	xxxx	xx xxx	1
16	xxxx	xxxx xxxx	1
17	-xx-	xx-x	1
18	xxx xxxx	xxxx xxx	1

รูปแบบจังหวะ เพลง อังบ๊อบ พะลาดไจ่งกยาจ

รูปแบบจังหวะแต่ละรูปแบบสามารถแยกวิเคราะห์รูปแบบทำนองได้ตามจำนวนการปรากฏดังนี้

1. รูปแบบ (/ - x x x / x x x x /) มีปรากฏ 10 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 10 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1	/ - ท ด ร / ด ท ล ซ /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2	/ - ล ท ล / ล ม ม ซ /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 3	/ - ท ล ท / ร ท ล ซ /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 4	/ - ท ล ซ / ล ท ล ล /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 5	/ - ร ร ม / ม ซ ซ ท /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 6	/ - ซ ฟ ม / ร ท ล ท /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 7	/ - ม ด ร / ด ท ล ล /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 8	/ - ท ล ล / ซ ฟ ม ร /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 9	/ - ท ล ล / ซ ฟ ม ซ /	มี 1 ครั้ง

2. รูปแบบ (/ x x x x / x x x x /) มีปรากฏ 9 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 9 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1	/ ม ม ม ร / ด ท ล ท /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2	/ ท ด ร ด / ท ล ซ ด /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 3	/ ด ซ ล ฟ / ซ ฟ ร ม /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 4	/ ล ซ ม ซ / ม ร ด ร /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 5	/ ซ ม ม ด / ด ซ ซ ล /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 6	/ ล ฟ ฟ ม / ม ด ด ท /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 7	/ ม ด ด ท / ท ล ล ล /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 8	/ ท ด ม ร / ท ล ซ ด /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 9	/ ท ล ซ ด / ด ร ม ท /	มี 1 ครั้ง

3. รูปแบบ(/ x x x x / x x x - /)มีปรากฏ 4 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 4 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1	/ ด ร ม ท / ล ท ซ - /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2	/ ร ท ท ซ / ซ ร ร - /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 3	/ ม ท ล ท / ด ท ล - /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 4	/ ม ร ด ล / ด ซ ซ - /	มี 1 ครั้ง

4. รูปแบบ (/ x x x x x x x x / x x x x x x x /) มีปรากฏ 2 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 2 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1	/ ล ซ ม ซ ม ร ด ร / ม ท ล ท ด ท ซ /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2	/ ล ซ ม ซ ม ร ด ร / ม ท ล ท ด ท ล /	มี 1 ครั้ง

5. รูปแบบ (/ - - - x / x x x - /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ
ทำนอง / - - - ม / ซ ล ด - / มี 1 ครั้ง
6. รูปแบบ (/ - x x x / x x x - /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ
ทำนอง / - ร ด ท / ล ม ม - / มี 1 ครั้ง
7. รูปแบบ (/ x x x x x x / x x x x x x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ
ทำนอง / ม ร ด ด ร ม / ร ด ท ท ด ร / มี 1 ครั้ง
8. รูปแบบ (/ x x x x x x / x x x x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ
ทำนอง / ด ท ล ล ท ด / ม ล ซ ด / มี 1 ครั้ง
9. รูปแบบ (/ x x x x x x x / x x x x x x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ
ทำนอง / ล ท ล ซ ฟ ม ร / ร ด ท ล ม ม / มี 1 ครั้ง
10. รูปแบบ (/ x x x x x / x x x - /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ
ทำนอง / ม ร ด ร ม / ซ ล ท - / มี 1 ครั้ง
11. รูปแบบ (/ x x x x x x x / x x x x x x x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ
ทำนอง / ม ร ม ซ ล ซ ล / ท ล ซ ม ซ ล ฟ ซ / มี 1 ครั้ง
12. รูปแบบ (/ x x x x x x x / - - - x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ
ทำนอง / ล ท ล ซ ล ท ด ร / - - - ด / มี 1 ครั้ง
13. รูปแบบ (/ x x - x / x x - x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ
ทำนอง / ร ม – ร / ด ท – ล / มี 1 ครั้ง
14. รูปแบบ (/ - - x x x x / - - x x x x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ
ทำนอง / - - ซ ล ท ล / - - ซ ล ท ล / มี 1 ครั้ง
15. รูปแบบ (/ x x x x / x x x x x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ
ทำนอง / ร ร ม ร / ด ซ ล ท ล / มี 1 ครั้ง
16. รูปแบบ (/ x x x x / x x x x x x x x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ
ทำนอง / ซ ด ร ม / ร ด ร ม ร ม ซ ล / มี 1 ครั้ง
17. รูปแบบ (/ - x x - / x x - x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ
ทำนอง / - ร ม - / ด ร – ซ / มี 1 ครั้ง
18. รูปแบบ (/ x x x x x x x / x x x x x x x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ
ทำนอง / ม ร ม ซ ล ซ ล / ท ล ซ ม ซ ล ซ / มี 1 ครั้ง

สรุปผลการวิเคราะห์เพลง อังบ๊อบ พะลาดไจ่งกยาจ

จากการศึกษารูปแบบของกระสวนจังหวะ พบข้อสรุป 3 ประการหลัก คือ

1. เพลง อังบ๊อบ พะลาดไจ่งกยาจ มีเอกลักษณ์ของการดำเนินทำนองที่ใช้การบรรเลงแบบเว้น 1 จังหวะ ในห้องเพลงที่ 1 แล้วบรรเลงเก็บในห้องเพลงที่ 2 (- x x x / x x x x) ดังข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบได้ถึง 10 ครั้ง ถึงแม้จะมีทำนองที่ต่างกันไปบ้าง แต่เป็นลักษณะการบรรเลงแบบเดียวกัน

2. เพลงอังบ๊อบ พะลาดไจ่งกยาจ ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบบรรเลงเก็บ คือ ตีทุกตัวโน้ตใน 1 ห้อง (x x x x / x x x x) จึงทำให้บทเพลงมีลีลาคล้ายลักษณะทางพื้นของดนตรีไทย ดังจะเห็นได้จากข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 2 ที่พบถึง 9 ครั้ง มีทำนองที่แตกต่างกันออกไป แต่มีการบรรเลงเหมือนกัน

3. เพลงอังบ๊อบ พะลาดไจ่งกยาจ ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบบรรเลงเก็บในห้องเพลงที่ 1 แล้วเว้นจังหวะในท้ายห้องเพลงที่ 2 (x x x x / x x x -) ดังเห็นได้จากข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบถึง 4 ครั้ง มีทำนองที่แตกต่างกันออกไป แต่มีการบรรเลงเหมือนกัน

2.5 เพลง ไว่ยเกิ่น

ประวัติเพลง

เพลง ไว่ยเกิ่น เป็นคำเฉพาะ ไม่มีคำแปล แต่งขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2498 เป็นเพลงที่ผู้แต่งต้องการจะแต่งไว้เพื่อเป็นบทเรียนเริ่มแรก ไว้ฝึกหัดบรรเลงปี๊ตาล่า

โครงสร้าง

เพลง ไว่ยเกิ่น เป็นเพลงที่มี 1 ท่อน เมื่อบันทึกเป็นโน้ตไทยแล้วมีความยาว 19 บรรทัด ทำนองเพลงในอัตราจังหวะปานกลาง หรือเทียบกับเท่าจังหวะ 2 ชั้นของไทย มีการขับร้องเพลงประกอบการบรรเลง นิยมบรรเลง 2 รอบ หรือบรรเลงกลับต้นได้หลายรอบ ขึ้นอยู่กับเนื้อร้องของเพลง และระยะเวลาความเหมาะสมในการบรรเลง แต่ไม่มีรำประกอบเพลง

โน้ตเพลง ไว่ยเกิ่น

Intro							
-ลซล	ดรดร	มรดล	ดรทด	-ลซล	ดรดร	มรดล	ดรทด
-ทดร	ดรทด	-ด-ซ	---ฟ	ซลซฟ	ซฟมล	ซรดร	มรดท
---ท	-ท-ด	-ลซล	ทลฟ	-ซฟม	-ฟ-ซ	ฟมฟซ	ฟซท-
-ซฟด	มฟซม	ดทด ทดทซ	ทลทซ ฟซฟ	มรด ทล	ซฟมล	ซรดร	มรด-
-ฟ--	---ร	ฟซฟร	ฟรดท	รดทล	ซฟมล	ซรดร	มรด-
-ฟมร	มฟม	-รดท	ดรด-	-ลซฟ	ซลซ-	-ลซล	ทลซด

บันไดเสียง ลูกตก

บรรทัด									บันไดเสียง	ลูกตก
1	-ลซล	ดรดร	มรดล	ดรทด	-ลซล	ดรดร	มรดล	ดรทด	โด	ด1
2	-ทดร	ดรทด	-ด-ซ	---ฟ	ซลซฟ	ซฟมล	ซรดร	มรดท	ที	ท1
3	---ท	-ท-ด	-ลซล	ทลฟ	-ซฟม	-ฟ-ซ	ฟมฟซ	ฟซท-	ที	ท1
4	-ซฟด	มฟซม	ดทด ทดทซ	ทลทซ ฟซฟ	มรด ทล	ซฟมล	ซรดร	มรด-	มี	ม6
5	-ฟ--	---ร	ฟซฟร	ฟรดท	รดทล	ซฟมล	ซรดร	มรด-	ฟา	ฟ5
6	-ฟมร	มฟม	-รดท	ดรด-	-ลซฟ	ซลซ-	-ลซล	ทลซด	ฟา	ฟ5

กระสวนจังหวะ เพลง ไว่ยเกิ่น

Intro							
-xxx	xxxx	xxxx	xxxx	-xxx	xxxx	xxxx	xxxx
-xxx	xxxx	-x-x	---x	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
---x	-x-x	-xxx	xxx-	-xxx	-x-x	xxxx	xxx-
-xxx	xxxx	xxx xxxx	xxxx xxx	xxx xx	xxxx	xxxx	xxx-
-x--	---x	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxx-
-xxx	xxx-	-xxx	xxx-	-xxx	xxx-	-xxx	xxxx

กระสวนจังหวะ เพลง ไว่เกิ่น

รูปแบบจังหวะ		ลักษณะรูปแบบ			จำนวนครั้ง
1		xxxx	xxxx		6
2		-xxx	xxxx		5
3		-xxx	xxx-		4
4		xxxx	xxx-		3
5		---x	-x-x		1
6		-xxx	-x-x		1
7		xxx xxxx	xxxx xxx		1
8		-x-x	---x		1
9		xxx xx	xxxx		1
10		-x--	---x		1

รูปแบบจังหวะ เพลง ไว่เกิ่น

รูปแบบจังหวะแต่ละรูปแบบสามารถแยกวิเคราะห์รูปแบบทำนองได้ตามจำนวนการปรากฏดังนี้

1. รูปแบบ(/ x x x x / x x x x /)มีปรากฏ 6 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 5ทำนอง คือ
   - ทำนองที่ 1 / ม ร ด ล / ด ร ท ด / มี 2 ครั้ง
   - ทำนองที่ 2 / ซ ล ซ ฟ / ซ ฟ ม ล / มี 1 ครั้ง
   - ทำนองที่ 3 / ซ ร ด ร / ม ร ด ท / มี 1 ครั้ง
   - ทำนองที่ 4 / ฟ ซ ฟ ร / ฟ ร ด ท / มี 1 ครั้ง
   - ทำนองที่ 5 / ร ด ท ล / ซ ฟ ม ล / มี 1 ครั้ง
2. รูปแบบ(/ - x x x / x x x x /)มีปรากฏ 5 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 4 ทำนอง คือ
   - ทำนองที่ 1 / - ล ซ ล / ด ร ด ร / มี 2 ครั้ง
   - ทำนองที่ 2 / - ท ด ร / ด ร ท ด / มี 1 ครั้ง
   - ทำนองที่ 3 / - ซ ฟ ด / ม ฟ ซ ม / มี 1 ครั้ง
   - ทำนองที่ 4 / - ล ซ ล / ท ล ซ ด / มี 1 ครั้ง
3. รูปแบบ(/ - x x x / x x x - /)มีปรากฏ 4 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 4 ทำนอง คือ
   - ทำนองที่ 1 / - ล ซ ล / ท ล ฟ - / มี 1 ครั้ง
   - ทำนองที่ 2 / - ฟ ม ร / ม ฟ ม - / มี 1 ครั้ง

ทำนองที่ 3 / - ร ด ท / ด ร ด - / มี 1 ครั้ง

ทำนองที่ 4 / - ล ซ ฟ / ซ ล ซ - / มี 1 ครั้ง

4. รูปแบบ(/ x x x x / x x x - /)มีปรากฏ 3 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 2 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1 / ฟ ม ฟ ซ / ฟ ซ ท - / มี 1 ครั้ง

ทำนองที่ 2 / ซ ร ด ร / ม ร ด - / มี 2 ครั้ง

5. รูปแบบ (/ - - - x / - x - x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / - - - ท / - ท - ด / มี 1 ครั้ง

6. รูปแบบ (/ - x x x / - x - x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / - ซ ฟ ม / - ฟ - ซ / มี 1 ครั้ง

7. รูปแบบ (/ x x x x x x x x / x x x x x x x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / ดทด ทดทซ / ทลทซ ฟซฟ / มี 1 ครั้ง

8. รูปแบบ (/ - x - x / - - - x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / - ด - ซ / - - - ฟ / มี 1 ครั้ง

9. รูปแบบ (/ x x x x x / x x x x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนองที่ / มรด ทล / ซฟมล / มี 1 ครั้ง

10. รูปแบบ (/ - x - - / - - - x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / - ฟ - - / - - - ร / มี 1 ครั้ง

สรุปผลการวิเคราะห์เพลง ไว่ยเกิ่น

จากการศึกษารูปแบบของกระสวนจังหวะ พบข้อสรุป 3 ประการหลัก คือ

1. เพลงไว่ยเกิ่น มีเอกลักษณ์ของการดำเนินทำนองที่ใช้การบรรเลงแบบเก็บ คือ ตีทุกตัวโน้ตใน 1 ห้อง (x x x x / x x x x) จึงทำให้บทเพลงมีลีลาคล้ายลักษณะทางพื้นของดนตรีไทย ดังจะเห็นได้จากข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 1 ที่พบถึง 6 ครั้ง ถึงแม้จะมีทำนองที่ต่างกันไปบ้าง แต่เป็นลักษณะการบรรเลงเก็บเหมือนกัน

2. เพลงไว่ยเกิ่น ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้น 1 จังหวะ ในห้องเพลงที่ 1 แล้วบรรเลงเก็บในห้องเพลงที่ 2 (- x x x / x x x x) ดังข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบได้ถึง 5 ครั้ง มีทำนองที่ต่างกันแต่บรรเลงแบบเดียวกัน

3. เพลงไว่ยเกิ่น ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้นจังหวะแรกของห้องเพลงที่ 1 แล้วเว้นจังหวะท้ายในห้องเพลงที่ 2 (- x x x / x x x -) และรูปแบบ (x x x x / x x x -) ที่บรรเลงเก็บในห้องเพลงที่ 1 แล้วเว้นจังหวะท้ายในห้องเพลงที่ 2 ดังข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 3 และรูปแบบที่ 4 ที่พบจำนวน 4 ครั้ง และ 3 ครั้ง ตามลำดับ ซึ่งจะสังเกตได้ว่า ทั้ง 2 รูปแบบนั้น มีการเว้นจังหวะท้ายห้องเพลงเหมือนกัน

2.6 เพลง ไจ่ะเกิ่น

ประวัติเพลง

เพลง ไจ่ะเกิ่น แปลเป็นภาษาไทย คือ เพลงที่กล่าวถึงประวัติเจดีย์แห่งหนึ่ง แต่งขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2498 กล่าวว่า มีพ่อค้าหนุ่มชาวมอญ 2 คน ชื่อว่าตะเป่ และตะปอ เดินทางไปค้าขายแถบประเทศอินเดีย ได้ไปพบกับพระสัมมาสัมพุทธเจ้าที่เจดีย์พุทธคยา และได้รับพระเกศาหรือเส้นผมของพระพุทธเจ้า จึงเดินทางมากลับมาเมืองมอญ และได้สร้างเจดีย์ขึ้นเพื่อบรรจุพระเกศธาตุ เรียกว่า เจดีย์เลอะเกิน บนภูเขาที่เมืองย่างกุ้ง ประเทศพม่า

โครงสร้าง

เพลง ไจ่ะเกิ่น เมื่อบันทึกเป็นโน้ตไทยแล้วมีความยาว 13 บรรทัด ทำนองเพลงในอัตราจังหวะช้า หรือเทียบกับเท่าจังหวะ 3 ชั้นของไทย มีการขับร้องเพลงไปพร้อม ๆ กับการบรรเลง และมีการรำประกอบเพลง

โน้ตเพลง ไจ่ะเกิ่น

Intro							
-ลซล	ดรดร	มรดล	ดรทด	รดซฟ	มรดฟ	มรดท	ดรทด
(--ซท	--ซท	--ซท	-ซ-ฟ	-ซทม	มฟซฟ	มรดม	ฟซฟม)
รดทม	มฟฟซ	ทดทซ	ทซฟม	-ฟมฟ	ซฟมฟ	ซฟมท	ดรทด
Intro							
(---ร	---ด	---ท	---ล	--ดล	-ซ-ฟ	-ด-ฟ	-ซ-ท
-ซทซ	ทซท-	-ซ-ท	-ม-ซ	มรดร	มรดด	ทมฟซ	ทซฟม)
-ดทด	มฟมฟ	ซฟมด	มฟ-ม	----	---ร	---ร	-ม-ซ
-ม-ร	-ด-ร	ทลซร	รมมซ	ซมมร	รดดล	ซดรม	ซมรด
Intro							
(-ทดร	ดรมฟ	มรดร	มฟมท	-ทดร	ดรมฟ	มรดม	ฟซฟม)
รดทม	มฟฟซ	ทดทซ	-ฟมฟ	ซฟมฟ	ซฟมฟ	ซฟมท	ดรทด
Intro							
(---ร	---ด	---ท	---ล	--ดล	-ซ-ฟ	-ด-ฟ	-ซ-ท
-ซทซ	ทซท-	-ซ-ฟ	-ม-ซ	มรดร	มรดด	ทมฟซ	ทซฟม
-ดทด	มฟมฟ	ซฟมด	มฟ-ม	----	---ร	---ร	-ม-ซ
-ม-ร	-ด-ร	ทลซร	-ม-ซ	-ม-ร	-ด-ล	ซดรม	ซมรด

บันไดเสียง ลูกตก

บรรทัด									บันไดเสียง	ลูกตก
1	-ลซล	ดรดร	มรดล	ดรทด	รดซฟ	มรดฟ	มรดท	ดรทด	ฟา	ฟ5
2	(--ซท	--ซท	--ซท	-ซ-ฟ	-ซทม	มฟซฟ	มรดม	ฟซฟม)	มี	ม1
3	รดทม	มฟฟซ	ทดทซ	ทซฟม	-ฟมฟ	ซฟมฟ	ซฟมท	ดรทด	มี	ม6
4	(---ร	---ด	---ท	---ล	--ดล	-ซ-ฟ	-ด-ฟ	-ซ-ท	มี	ม5
5	-ซทซ	ทซท-	-ซ-ท	-ม-ซ	มรดร	มรดด	ทมฟซ	ทซฟม)	มี	ม1
6	-ดทด	มฟมฟ	ซฟมด	มฟ-ม	----	---ร	---ร	-ม-ซ	มี	ม3
7	-ม-ร	-ด-ร	ทลซร	รมมซ	ซมมร	รดดล	ซดรม	ซมรด	โด	ด1
8	(-ทดร	ดรมฟ	มรดร	มฟมท	-ทดร	ดรมฟ	มรดม	ฟซฟม)	ที	ท4
9	รดทม	มฟฟซ	ทดทซ	-ฟมฟ	ซฟมฟ	ซฟมฟ	ซฟมท	ดรทด	มี	ม6
10	(---ร	---ด	---ท	---ล	--ดล	-ซ-ฟ	-ด-ฟ	-ซ-ท	มี	ม5
11	-ซทซ	ทซท-	-ซ-ฟ	-ม-ซ	มรดร	มรดด	ทมฟซ	ทซฟม	มี	ม1
12	-ดทด	มฟมฟ	ซฟมด	มฟ-ม	----	---ร	---ร	-ม-ซ	มี	ม3
13	-ม-ร	-ด-ร	ทลซร	-ม-ซ	-ม-ร	-ด-ล	ซดรม	ซมรด	โด	ด1

กระสวนจังหวะ เพลง ไจ่ะเกิ่น

Intro							
-xxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
Intro							
(--xx	--xx	--xx	-x-x	-xxx	xxxx	xxxx	xxxx)
xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	-xxx	xxxx	xxxx	xxxx
Intro							
(---x	---x	---x	---x	--xx	-x-x	-x-x	-x-x
-xxx	xxx-	-x-x	-x-x	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx)
-xxx	xxxx	xxxx	xx-x	----	---x	---x	-x-x
-x-x	-x-x	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
Intro							
(-xxx	xxxx	xxxx	xxxx	-xxx	xxxx	xxxx	xxxx)
xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	-xxx	xxxx	xxxx	xxxx
(---x	---x	---x	---x	--xx	-x-x	-x-x	-x-x
-xxx	xxx-	-x-x	-x-x	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
-xxx	xxxx	xxxx	xx-x	----	---x	---x	-x-x
-x-x	-x-x	xxxx	-x-x	-x-x	-x-x	xxxx	xxxx

กระสวนจังหวะ เพลง ไจ่ะเกิ่น

รูปแบบจังหวะ		ลักษณะรูปแบบ			จำนวนครั้ง
1		xxxx	xxxx		20
2		-xxx	xxxx		7
3		-x-x	-x-x		7
4		---x	---x		4
5		--xx	-x-x		3
6		----	---x		2
7		---x	-x-x		2
8		-xxx	xxx-		2
9		xxxx	xx-x		2
10		--xx	--xx		1
11		xxxx	-x-x		1

รูปแบบจังหวะ เพลง ไจ่ะเกิ่น

รูปแบบจังหวะแต่ละรูปแบบสามารถแยกวิเคราะห์รูปแบบทำนองได้ตามจำนวนการปรากฏดังนี้

1. รูปแบบ (/ x x x x / x x x x /) มีปรากฏ 20 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 14 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1	/ ม ร ด ล / ด ร ท ด /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2	/ ร ด ซ ฟ / ม ร ด ฟ /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 3	/ ม ร ด ท / ด ร ท ด /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 4	/ ม ร ด ม / ฟ ซ ฟ ม /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 5	/ ร ด ท ม / ม ฟ ฟ ซ /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 6	/ ท ด ท ซ / ท ซ ฟ ม /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 7	/ ซ ฟ ม ท / ด ร ท ด /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 8	/ ม ร ด ร / ม ร ด ด /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 9	/ ท ม ฟ ซ / ท ซ ฟ ม /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 10	/ ท ล ซ ร / ร ม ม ซ /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 11	/ ซ ม ม ร / ร ด ด ล /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 12	/ ซ ด ร ม / ซ ม ร ด /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 13	/ ม ร ด ร / ม ฟ ม ท /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 14	/ ซ ฟ ม ฟ / ซ ฟ ม ฟ /	มี 1 ครั้ง

2. รูปแบบ (/ - x x x / x x x x /) มีปรากฏ 7 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1	/ - ล ซ ล / ด ร ด ร /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2	/ - ซ ท ม / ม ฟ ซ ฟ /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 3	/ - ฟ ม ฟ / ซ ฟ ม ฟ /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 4	/ - ด ท ด / ม ฟ ม ฟ /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 5	/ - ท ด ร / ด ร ม ฟ /	มี 2 ครั้ง

3. รูปแบบ (/ - x - x / - x - x /) มีปรากฏ 7 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1	/ - ด - ฟ / - ซ - ท /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 2	/ - ซ - ท / - ม - ซ /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 3	/ - ม - ร / - ด - ร /	มี 1 ครั้ง

4. รูปแบบ (/ - - - x / - - - x /) มีปรากฏ 4 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 2 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1	/ - - - ร / - - - ด /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 2	/ - - - ท / - - - ล /	มี 2 ครั้ง

5. รูปแบบ (/ - - x x / - x - x /) มีปรากฏ 3 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 2 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1	/ - - ซ ท / - ซ - ฟ /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2	/ - - ด ล / - ซ - ฟ /	มี 2 ครั้ง

6. รูปแบบ (/ - - - - / - - - x /) มีปรากฏ 2 ครั้ง โดยมี 1 ทำนอง คือ

ทำนอง / - - - - / - - - ร / มี 2 ครั้ง

7. รูปแบบ (/ - - - x / - x - x /) มีปรากฏ 2 ครั้ง โดยมี 2 ทำนอง คือ

ทำนอง / - - - ร / - ม - ซ / มี 2 ครั้ง

8. รูปแบบ (/ - x x x / x x x - /) มีปรากฏ 2 ครั้ง โดยมี 1 ทำนอง คือ

ทำนอง / - ซ ท ซ / ท ซ ท - / มี 2 ครั้ง

9. รูปแบบ (/ x x x x / - x - x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / ท ล ซ ร / - ม - ซ / มี 1 ครั้ง

10. รูปแบบ (/ - - x x / - - x x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / - - ซ ท / - - ซ ท / มี 1 ครั้ง

11. รูปแบบ (/ x x x x / x x - x /) มีปรากฏ 2 ครั้ง โดยมี 1 ทำนอง คือ

ทำนอง / ซ ฟ ม ด / ม ฟ - ม / มี 2 ครั้ง

สรุปผลการวิเคราะห์เพลง ไจ่ะเกิ่น

จากการศึกษารูปแบบของกระสวนจังหวะ พบข้อสรุป 3 ประการหลัก คือ

1. เพลง ไจ่ะเกิ่น นี้ ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเก็บ คือตีทุกตัวโน้ตใน 1 ห้องเพลง (x x x x / x x x x) และรูปแบบ (- x x x / x x x x) ที่มีการเว้นจังหวะแรกของห้องเพลงที่ 1 แล้วบรรเลงเก็บทุกตัวโน้ตในห้องเพลงที่ 2 ซึ่งทั้ง 2 รูปแบบนี้ เน้นที่การบรรเลงเก็บเช่นเดียวกัน ซึ่งคล้ายกับการบรรเลงเพลงทางพื้นของดนตรีไทย ดังจะเห็นได้จากข้อสรุปกระสวนจังหวะที่พบ 20 และ 8 ครั้ง ตามลำดับ

2. เพลง ไจ่ะเกิ่น นี้ ใช้วิธีการบรรเลงแบบเว้น 1 จังหวะ แล้วบรรเลง 1 จังหวะ สลับกันไปทั้ง 2 ห้องเพลง (- x – x / - x – x) ดังจะเห็นได้จากข้อสรุปกระสวนจังหวะที่พบถึง 7 ครั้ง ถึงแม้จะมีทำนองที่ต่างกันออกไป แต่เป็นลักษณะการบรรเลงแบบเดียวกัน

2.7 เพลง ร่อมปะไซงโม่น

ประวัติเพลง

เพลง ร่อมปะไซงโม่น ประพันธ์ขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2497 แปลเป็นภาษาไทย คือ เพลงเสียงรามัญ เป็นเพลงที่กล่าวบรรยายถึงเรื่องราวของชาวมอญ ซึ่งเคยอาศัยอยู่ในเมืองเมาะตะมะ และเมืองตะละหงสาวดี กล่าวถึงวัฒนธรรม วิถีชีวิตความเป็นอยู่ การทำงาน การศึกษา ซึ่งนิยมบรรเลงงานต่าง ๆ เช่น งานวันชาติ ฯลฯ

โครงสร้าง

เพลง ร่อมปะไซงโม่น เมื่อบันทึกเป็นโน้ตไทยแล้วมีความยาว 13 บรรทัด ทำนองเพลงในอัตราจังหวะปานกลาง หรือเทียบกับเท่าจังหวะ 2 ชั้นของไทย มีการขับร้องเพลงไปพร้อม ๆ กับการบรรเลง และมีรำประกอบเพลง

โน้ตเพลง ร่อมปะไซงโม่น

Intro							
---ร	-ม-ท	-ด-ร	-ท-ด	-ฟซล	ซซฟฟ	มรดท	ดรดท
(---ล	-ซ-ฟ	-ม-ร	-ด--	---ร	-ด-ม	รลดร	ดรฟ-)
---ฟ	ฟซซด	ทลซฟ	ซฟมร	ดรมฟ	มฟซฟ	ซฟมร	มฟ-ม
---ฟ	-ซ-ด	ทลซฟ	ซฟมร	ดรมฟ	มฟซล	ซซฟฟ	มฟรด
---ล	ดรดร	มรดล	ดรทด	-ลซล	ดรดร	มรดล	ดรทด
---ซ	---ซ	ทดทซ	ทซฟม	---ฟ	-ซ-ร	ดรมฟ	มรด-
-ฟซฟ	มรดร	ดซทด	ทดม-	-ซ-ฟ	-ม-ซ	มรดร	มรดล
-ม-ฟ	ซฟมฟ	ซฟมท	ดรทฟ	มรดฟ	มรดฟ	มรดท	ดรด-
รดซฟ	มรดฟ	มรดท	ดรทด	(----	-ซ-ท	-ซ-ท	-ซ-ฟ
-ฟซฟ	-ซ-ฟ	มรดม	ฟซฟม)	----	(---ร	-ฟ-ร	-ด-ท
-ลซท	ทดดร	ดรมฟ	มรทร	ฟดรฟ	ดรด-)	รดทม	มฟฟซ
-ฟมร	ดลซ-)	---ฟ	-ซ-ด	ทลซฟ	ซฟม-	-ฟซฟ	มรดร
ดซทด	ทดม-	-ซ-ฟ	-ม-ซ	มรดร	มรด-	-ฟ-ฟ	-ฟ-ร
ฟซฟร	ฟรดท	-ซซฟ	ฟมมซ	มรดร	มรด-	-ฟซฟ	ซฟมท
ซฟมท	ดรทด						

บันไดเสียง ลูกตก

บรรทัด									บันไดเสียง	ลูกตก
1	---ร	-ม-ท	-ด-ร	-ท-ด	-ฟซล	ซซฟฟ	มรดท	ดรดท	มี	ม5
2	(---ล	-ซ-ฟ	-ม-ร	-ด--	---ร	-ด-ม	รลดร	ดรฟ-)	ฟา	ฟ1
3	---ฟ	ฟซซด	ทลซฟ	ซฟมร	ดรมฟ	มฟซฟ	ซฟมร	มฟ-ม	มี	ม1
4	---ฟ	-ซ-ด	ทลซฟ	ซฟมร	ดรมฟ	มฟซล	ซซฟฟ	มฟรด	มี	ม6
5	---ล	ดรดร	มรดล	ดรทด	-ลซล	ดรดร	มรดล	ดรทด	โด	ด1
6	---ซ	---ซ	ทดทซ	ทซฟม	---ฟ	-ซ-ร	ดรมฟ	มรด-	มี	ม6
7	-ฟซฟ	มรดร	ดซทด	ทดม-	-ซ-ฟ	-ม-ซ	มรดร	มรดล	ฟา	ฟ3
8	-ม-ฟ	ซฟมฟ	ซฟมท	ดรทฟ	มรดฟ	มรดฟ	มรดท	ดรด-	ฟา	ฟ5
9	รดซฟ	มรดฟ	มรดท	ดรทด	(----	-ซ-ท	-ซ-ท	-ซ-ฟ	มี	ม2
10	-ฟซฟ	-ซ-ฟ	มรดม	ฟซฟม)	----	(---ร	-ฟ-ร	-ด-ท	มี	ม5
11	-ลซท	ทดดร	ดรมฟ	มรทร	ฟดรฟ	ดรด-)	รดทม	มฟฟซ	มี	ม3
12	-ฟมร	ดลซ-)	---ฟ	-ซ-ด	ทลซฟ	ซฟม-	-ฟซฟ	มรดร	ฟา	ฟ6
13	ดซทด	ทดม-	-ซ-ฟ	-ม-ซ	มรดร	มรด-	-ฟ-ฟ	-ฟ-ร	มี	ม7
14	ฟซฟร	ฟรดท	-ซซฟ	ฟมมซ	มรดร	มรด-	-ฟซฟ	ซฟมท	มี	ม5
15	ซฟมท	ดรทด							มี	ม6

กระสวนจังหวะ เพลง ร่อมปะไซงโม่น

Intro							
---x	-x-x	-x-x	-x-x	-xxx	xxxx	xxxx	xxxx
(---x	-x-x	-x-x	-x--	---x	-x-x	xxxx	xxx-)
---x	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xx-x
---x	-x-x	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
---x	xxxx	xxxx	xxxx	-xxx	xxxx	xxxx	xxxx
---x	---x	xxxx	xxxx	---x	-x-x	xxxx	xxx-
-xxx	xxxx	xxxx	xxx-	-x-x	-x-x	xxxx	xxxx
-x-x	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxx-
xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	(----	-x-x	-x-x	-x-x
-xxx	-x-x	xxxx	xxxx)	----	(---x	-x-x	-x-x
-xxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxx-)	(xxxx	xxxx
-xxx	xxx-)	---x	-x-x	xxxx	xxx-	-xxx	xxxx
xxxx	xxx-	-x-x	-x-x	xxxx	xxx-	-x-x	-x-x
xxxx	xxxx	-xxx	xxxx	xxxx	xxx-	-xxx	xxxx
xxxx	xxxx						

กระสวนจังหวะ เพลง ร่อมปะไซงโม่น

รูปแบบจังหวะ		**ลักษณะรูปแบบ**			**จำนวนครั้ง**
1		xxxx	xxxx		19
2		xxxx	xxx-		9
3		-xxx	xxxx		7
4		-x-x	-x-x		6
5		---x	-x-x		6
6		---x	xxxx		2
7		----	---x		1
8		---x	---x		1
9		-x-x	-x--		1
10		-xxx	xxx-		1
11		-x-x	xxxx		1
12		-xxx	-x-x		1
13		xxxx	xx-x		1
14		----	-x-x		1

รูปแบบจังหวะ เพลง ร่อมปะไซงโม่น

รูปแบบจังหวะแต่ละรูปแบบสามารถแยกวิเคราะห์รูปแบบทำนองได้ตามจำนวนการปรากฏดังนี้

1. รูปแบบ(/ x x x x / x x x x /)มีปรากฏ 19 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 16 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1	/ ม ร ด ท / ด ร ด ท /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 2	/ ท ล ซ ฟ / ซ ฟ ม ร /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 3	/ ด ร ม ฟ / ม ฟ ซ ฟ /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 4	/ ด ร ม ฟ / ม ฟ ซ ล /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 5	/ ซ ซ ฟ ฟ / ม ฟ ร ด /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 6	/ ม ร ด ล / ด ร ท ด /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 7	/ ท ด ท ซ / ท ซ ฟ ม /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 8	/ ม ร ด ร / ม ร ด ล /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 9	/ ซ ฟ ม ท / ด ร ท ฟ /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 10	/ ม ร ด ฟ / ม ร ด ฟ /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 11	/ ร ด ซ ฟ / ม ร ด ฟ /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 12	/ ม ร ด ม / ฟ ซ ฟ ม /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 13	/ ด ร ม ฟ / ม ร ท ร /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 14	/ ร ด ท ม / ม ฟ ฟ ซ /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 15	/ ฟ ซ ฟ ร / ฟ ร ด ท /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 16	/ ซ ฟ ม ท / ด ร ท ด /	มี 1 ครั้ง

2. รูปแบบ(/ x x x x / x x x - /)มีปรากฏ 9 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 7 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1	/ ร ล ด ร / ด ร ฟ - /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2	/ ด ร ม ฟ / ม ร ด - /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 3	/ ด ซ ท ด / ท ด ม - /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 4	/ ม ร ด ท / ด ร ด - /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 5	/ ฟ ด ร ฟ / ด ร ด - /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 6	/ ท ล ซ ฟ / ซ ฟ ม - /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 7	/ ม ร ด ร / ม ร ด - /	มี 2 ครั้ง

3. รูปแบบ(/ - x x x / x x x x /)มีปรากฏ 7 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 6 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1	/ - ฟ ซ ล / ซ ซ ฟ ฟ /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2	/ - ล ซ ล / ด ร ด ร /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 3	/ - ฟ ซ ฟ / ม ร ด ร /	มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 4	/ - ล ซ ท / ท ด ด ร /	มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 5	/ - ซ ซ ฟ / ฟ ม ม ซ /	มี 1 ครั้ง

ทำนองที่ 6 / - ฟ ซ ฟ / ซ ฟ ม ท / มี 1 ครั้ง

4. รูปแบบ(/ - x - x / - x - x /)มีปรากฏ 6 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 5 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1 / - ด - ร / - ท - ด / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2 / - ซ - ฟ / - ม - ซ / มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 3 / - ซ - ท / - ซ - ฟ / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 4 / - ฟ - ร / - ด - ท / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 5 / - ฟ - ฟ / - ฟ - ร / มี 1 ครั้ง

5. รูปแบบ (/ - - - x / - x - x /) มีปรากฏ 6 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 6 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1 / - - - ร / - ม - ท / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2 / - - - ล / - ซ - ฟ / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 3 / - - - ร / - ด - ม / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 4 / - - - ฟ / - ซ - ด / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 5 / - - - ฟ / - ซ - ร / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 6 / - - - ฟ / - ซ - ด / มี 1 ครั้ง

6. รูปแบบ (/ - - - x / x x x x /)มีปรากฏ 2 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 2 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1 / - - - ฟ / ฟ ซ ซ ด / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2 / - - - ล / ด ร ด ร / มี 1 ครั้ง

7. รูปแบบ (/ - - - - / - - - x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / - - - - / - - - ร / มี 1 ครั้ง

8. รูปแบบ (/ - - - x / - - - x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / - - - ซ / - - - ซ / มี 1 ครั้ง

9. รูปแบบ (/ - x - x / - x - - /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / - ม - ร / - ด - - / มี 1 ครั้ง

10. รูปแบบ (/ - x x x / x x x - /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / - ฟ ม ร / ด ล ซ - / มี 1 ครั้ง

11. รูปแบบ (/ - x - x / x x x x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / - ม - ฟ / ซ ฟ ม ฟ / มี 1 ครั้ง

12. รูปแบบ (/ - x x x / - x - x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / - ฟ ซ ฟ / - ซ - ฟ / มี 1 ครั้ง

13. รูปแบบ (/ x x x x / x x - x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / ซ ฟ ม ร / ม ฟ - ม / มี 1 ครั้ง

14. รูปแบบ (/ - - - - / - x - x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / - - - - / - ซ - ท / มี 1 ครั้ง

สรุปผลการวิเคราะห์กระสวนจังหวะเพลง ร่อมปะไซงโม่น

จากการศึกษารูปแบบของกระสวนจังหวะ พบข้อสรุป 3 ประการหลัก คือ

1. เพลงร่อมปะไซงโม่น มีเอกลักษณ์ของการดำเนินทำนองที่ใช้การบรรเลงแบบเก็บ คือ ตีทุกตัวโน้ตใน 1 ห้อง (x x x x / x x x x) จึงทำให้บทเพลงมีลีลาคล้ายลักษณะทางพื้นของดนตรีไทย ดังจะเห็นได้จากข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 1 ที่พบถึง 19 ครั้ง ถึงแม้จะมีทำนองที่ต่างกันไปบ้าง แต่เป็นลักษณะการบรรเลงเก็บเหมือนกัน

2. เพลงร่อมปะไซงโม่น นี้ ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้น 1 จังหวะในห้องที่ 1 แล้วบรรเลงเก็บในห้องที่ 2 (- x x x / x x x x) และรูปแบบ (x x x x / x x x -) ที่เว้นจังหวะท้ายห้องเพลงที่ 2 ดังข้อสรุปเรื่องรูปแบบที่ 2 และรูปแบบที่ 3 ที่พบเป็นจำนวน 9 ครั้ง และ 7 ครั้ง ตามลำดับ เพื่อทำให้เกิดลักษณะเด่นในเรื่องของท่วงทำนองเพลงที่มีความเป็นมอญ

2.8 เพลง ปอนนิทิ ไจ่ะยิ่ฮตะราวซาจ

ประวัติเพลง

เพลง ปอนนิทิ ไจ่ะยิ่ฮตะราวซาจ ประพันธ์ขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2501 แปลเป็นภาษาไทย คือ เพลงพระพุทธเจ้า กล่าวถึงองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าเสด็จไปบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์เพื่อโปรดพระมารดาเป็นเวลา 3 เดือน เมื่อเสด็จกลับลงมายังโลกมนุษย์ มีประชาชนมารอรับเสด็จเป็นจำนวนมาก นิยมใช้ในงานพิธีกรรมทางศาสนา เช่น วันวิสาขบูชา วันมาฆะบูชา วันอาสาฬหบูชา วันเข้าพรรษา วันออกพรรษา บรรเลงในงานบวช งานมงคล กิจกรรมที่เกี่ยวกับทางศาสนา ฯลฯ

โครงสร้าง

เพลง ปอนนิทิ ไจ่ะยิ่ฮตะราวซาจ เมื่อบันทึกเป็นโน้ตไทยแล้วมีความยาว 18 บรรทัด ทำนองเพลงในอัตราจังหวะปานกลางถึงช้า หรือเทียบกับเท่าจังหวะ 2 และ 3 ชั้นของไทย มีการขับร้องเพลงไปพร้อม ๆ กับการบรรเลง แต่ไม่มีรำประกอบเพลง

โน้ตเพลง ปอนนิทิ ไจ่ะยิ่ฮตะราวซาจ

(ซซซซ	ฟฟฟฟ	มมมร	ดดดฟ	ซลซฟ	ซฟรด	-รลท	ดรทด)
---ด	---ซ	มฟดม	ทด ทลซ	---ซ	-ด-ท	-ลซฟ	มรท-
-ดรด	ทลซซ	ทดทซ	ทซฟม	-ลซด	-ฟมท	-รดซ	ทดทด
-ล-ฟ	-ด--	-ดมซ	ฟมท-	-มทด	รดทล	รดทม	มฟซร
ดดมฟ	ซลซด	มฟซล	ซลซด	-ล-ฟ	-ด-ด	รดรด	-ท-ด
-ล-ฟ	-ร-ด	รมรด	รดทล	----	---ล	ดรดท	ลลซ-
-มรด	ซดรม	รดรม	รมลซ	---ซ	ลทลซ	มรดซ	ซลล-
ลดซท	ลลซด	ซทลม	ซลซด	---ฟ	---ฟ	-รดฟ	ซลฟซ
-ลดล	ดลดร	มรดฟ	ซลฟซ	---ม	-ฟ-ล	-ซ-ร	-ด-ซ
ทดทซ	ทซฟม	-ลซล	ฟมท	-รดซ	ทดทด	-รดท	ดท--
							---ซ
-ท-ซ	-ท-ร	ดซทด	ทดม-	-ฟ-ล	-ร-ร	ฟซฟร	ฟรดท
-ซฟซ	ทดทด	รดทซ	ทดทท	---ม	---ฟ	---ซ	---ฟ
มร-ม	-ฟ-ซ	-ฟมร	ดลซซ	มฟดม	-ท-ร	-ด-ล	-ซ-ร
ดดมฟ	ซลซด	มฟซล	ซลซด	---ด	มฟมฟ	ซฟมท	ทดดซ
มฟดม	-ท-ร	ดรดล	ซทท-	-ดรด	รดทด	รดมท	มฟซร

ดดมฟ	ซลซล	มฟซล	ซลซด	---ด	มฟมฟ	ซฟมท	ทดดฟ
มมมร	ดดดด	มทดล	ทลซ-	---ซ	-ฟ-ด	---ฟ	-ม-ท
----	---ด	รดรด	รดรฟ				

บันไดเสียง ลูกตก

บรรทัด									บันไดเสียง	ลูกตก
1	(ซซซซ	ฟฟฟฟ	มมมร	ดดดฟ	ซลซฟ	ซฟรด	-รลท	ดรทด)	ฟา	ฟ5
2	---ด	---ซ	มฟดม	ทด ทลซ	---ซ	-ด-ท	-ลซฟ	มรท-	มี	ม5
3	-ดรด	ทลซซ	ทดทซ	ทซฟม	-ลซด	-ฟมท	-รดซ	ทดทด	มี	ม6
4	-ล-ฟ	-ด--	-ดมซ	ฟมท-	-มทด	รดทล	รดทม	มฟซร	มี	ม7
5	ดดมฟ	ซลซด	มฟซล	ซลซด	-ล-ฟ	-ด-ด	รดรด	-ท-ด	ฟา	ฟ5
6	-ล-ฟ	-ร-ด	รมรด	รดทล	----	---ล	ดรดท	ลลซ-	ฟา	ฟ2
7	-มรด	ซดรม	รดรม	รมลซ	---ซ	ลทลซ	มรดซ	ซลล-	โด	ด6
8	ลดซท	ลลซด	ซทลม	ซลซด	---ฟ	---ฟ	-รดฟ	ซลฟซ	ฟา	ฟ2
9	-ลดล	ดลดร	มรดฟ	ซลฟซ	---ม	-ฟ-ล	-ซ-ร	-ด-ซ	ฟา	ฟ2
10	ทดทซ	ทซฟม	-ลซล	ฟมท	-รดซ	ทดทด	-รดท	ดท--	มี	ม5
								---ซ		
11	-ท-ซ	-ท-ร	ดซทด	ทดม-	-ฟ-ล	-ร-ร	ฟซฟร	ฟรดท	ที	ท1
12	-ซฟซ	ทดทด	รดทซ	ทดทท	---ม	---ฟ	---ซ	---ฟ	ที	ท5
13	มร-ม	-ฟ-ซ	-ฟมร	ดลซซ	มฟดม	-ท-ร	-ด-ล	-ซ-ร	มี	ม7
14	ดดมฟ	ซลซด	มฟซล	ซลซด	---ด	มฟมฟ	ซฟมท	ทดดซ	มี	ม3
15	มฟดม	-ท-ร	ดรดล	ซทท-	-ดรด	รดทด	รดมท	มฟซร	มี	ม7
16	ดดมฟ	ซลซล	มฟซล	ซลซด	---ด	มฟมฟ	ซฟมท	ทดดฟ	มี	ม2
17	มมมร	ดดดด	มทดล	ทลซ-	---ซ	-ฟ-ด	---ฟ	-ม-ท	มี	ม5
18	----	---ด	รดรด	รดรฟ					ฟา	ฟ1

กระสวนจังหวะ เพลง ปอนนิทิ ไจ่ะยิ่ฮตะราวซาจ

(xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	Xxxx	-xxx	xxxx)
---x	---x	xxxx	xx xxx	---x	-x-x	-xxx	xxx-
-xxx	xxxx	xxxx	xxxx	-xxx	-xxx	-xxx	xxxx
-x-x-	-x--	-xxx	xxx-	-xxx	Xxxx	xxxx	xxxx
xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	-x-x	-x-x	xxxx	-x-x
-x-x	-x-x	xxxx	xxxx	----	---x	xxxx	xxx-
-xxx	xxxx	xxxx	xxxx	---x	Xxxx	xxxx	xxx-
xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	---x	---x	-xxx	xxxx
-xxx	xxxx	xxxx	xxxx	---x	-x-x	-x-x	-x-x
xxxx	xxxx	-xxx	-xxx	-xxx	Xxxx	-xxx	xx--
							---x
-x-x	-x-x	xxxx	xxx-	-x-x	-x-x	xxxx	xxxx
-xxx	xxxx	xxxx	xxxx	---x	---x	---x	---x
xx-x	-x-x	-xxx	xxxx	xxxx	-x-x	-x-x	-x-x
xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	---x	xxxx	xxxx	xxxx
xxxx	-x-x	xxxx	xxx-	-xxx	xxxx	xxxx	xxxx
xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	---x	xxxx	xxxx	xxxx
xxxx	xxxx	xxxx	xxx-	---x	-x-x	---x	-x-x
----	---x	xxxx	xxxx				

กระสวนจังหวะ เพลง ปอนนิทิ ไจ่ะยิ่ฮตะราวซาจ

รูปแบบจังหวะ		ลักษณะรูปแบบ			จำนวนครั้ง
1		xxxx	xxxx		24
2		-xxx	xxxx		11
3		-x-x	-x-x		6
4		xxxx	xxx-		5
5		---x	---x		4
6		---x	-x-x		4
7		---x	xxxx		3
8		xxxx	-x-x		3
9		----	---x		3
10		-xxx	xxx-		2
11		-xxx	-xxx		2
12		-x-x	-x--		1
13		xxxx	xx xxx		1
14		-xxx	xx--		1
15		xx-x	-x-x		1

รูปแบบจังหวะ เพลง ปอนนิทิ ไจ่ะยิ่ฮตะราวซาจ

รูปแบบจังหวะแต่ละรูปแบบสามารถแยกวิเคราะห์รูปแบบทำนองได้ตามจำนวนการปรากฏดังนี้

1. รูปแบบ(/ x x x x / x x x x /)มีปรากฏ 24 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 19 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1 / ซ ซ ซ ซ / ฟ ฟ ฟ ฟ / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2 / ม ม ม ร / ด ด ด ฟ / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 3 / ซ ล ซ ฟ / ซ ฟ ร ด / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 4 / ท ด ท ซ / ท ซ ฟ ม / มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 5 / ร ด ท ม / ม ฟ ซ ร / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 6 / ด ด ม ฟ / ซ ล ซ ด / มี 3 ครั้ง
ทำนองที่ 7 / ม ฟ ซ ล / ซ ล ซ ด / มี 3 ครั้ง

ทำนองที่ 8 / ร ม ร ด / ร ด ท ล / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 9 / ร ด ร ม / ร ม ล ซ / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 10 / ล ด ซ ท / ล ล ซ ด / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 11 / ซ ท ล ม / ซ ล ซ ด / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 12 / ม ร ด ฟ / ซ ล ฟ ซ / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 13 / ฟ ซ ฟ ร / ฟ ร ด ท / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 14 / ร ด ท ซ / ท ด ท ท / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 15 / ซ ฟ ม ท / ท ด ด ซ / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 16 / ร ด ม ท / ม ฟ ซ ร / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 17 / ซ ฟ ม ท / ท ด ด ฟ / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 18 / ม ม ม ร / ด ด ด ด / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 19 / ร ด ร ด / ร ด ร ฟ / มี 1 ครั้ง

2. รูปแบบ (/ - x x x / x x x x /) มีปรากฏ 11 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 11 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1 / - ร ล ท / ด ร ท ด / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2 / - ด ร ด / ท ล ซ ซ / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 3 / - ร ด ซ / ท ด ท ด / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 4 / - ม ท ด / ร ด ท ล / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 5 / - ม ร ด / ซ ด ร ม / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 6 / - ร ด ฟ / ซ ล ฟ ซ / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 7 / - ล ด ล / ด ล ด ร / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 8 / - ร ด ซ / ท ด ท ด / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 9 / - ซ ฟ ซ / ท ด ท ด / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 10 / - ฟ ม ร / ด ล ซ ซ / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 11 / - ด ร ด / ร ด ท ด / มี 1 ครั้ง

3. รูปแบบ(/ - x - x / - x - x /) มีปรากฏ 6 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 6 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1 / - ล – ฟ / - ร – ด / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2 / - ซ – ร / - ด – ซ / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 3 / - ท – ซ / - ท – ร / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 4 / - ฟ – ล / - ร – ร / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 5 / - ด – ล / - ซ – ร / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 6 / - ล – ฟ / - ด – ด / มี 1 ครั้ง

4. รูปแบบ(/ x x x x / x x x - /)มีปรากฏ 5 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 5 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1 / ด ร ด ท / ล ล ซ - / มี 1 ครั้ง

ทำนองที่ 2 / ม ร ด ซ / ซ ล ล - / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 3 / ด ซ ท ด / ท ด ม - / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 4 / ด ร ด ล / ซ ท ท - / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 5 / ม ท ด ล / ท ล ซ - / มี 1 ครั้ง

5. รูปแบบ(/ - - - x / - - - x /) มีปรากฏ 4 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 4 ทำนอง คือ
ทำนองที่ 1 / - - - ด / - - - ซ / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2 / - - - ฟ / - - - ฟ / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 3 / - - - ม / - - - ฟ / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 4 / - - - ซ / - - - ฟ / มี 1 ครั้ง

6. รูปแบบ (/ - - - x / - x - x /) มีปรากฏ 4 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 4 ทำนอง คือ
ทำนองที่ 1 / - - - ซ / - ด – ท / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2 / - - - ม / - ฟ – ล / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 3 / - - - ซ / - ฟ – ด / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 4 / - - - ฟ / - ม – ท / มี 1 ครั้ง

7. รูปแบบ (/ - - - x / x x x x /)มีปรากฏ 3 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 2 ทำนอง คือ
ทำนองที่ 1 / - - - ซ / ล ท ล ซ / มี 1 ครั้ง

ทำนองที่ 2 / - - - ด / ม ฟ ม ฟ / มี 2 ครั้ง

8. รูปแบบ(/ x x x x / - x - x /)มีปรากฏ 3 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 2 ทำนอง คือ
ทำนองที่ 1 / ร ด ร ด / - ท – ด / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2 / ม ฟ ด ม / - ท – ร / มี 2 ครั้ง

9. รูปแบบ (/ - - - - / - - - x /) มีปรากฏ 3 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 3 ทำนอง คือ
ทำนองที่ 1 / - - - - / - - - ล / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2 / - - - - / - - - ซ / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 3 / - - - - / - - - ด / มี 1 ครั้ง

10. รูปแบบ(/ - x x x / x x x - /)มีปรากฏ 2 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 2 ทำนอง คือ
ทำนองที่ 1 / - ล ซ ฟ / ม ร ท - / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2 / - ด ม ซ / ฟ ม ท - / มี 1 ครั้ง

11. รูปแบบ (/ - x x x / - x x x /) มีปรากฏ 2 ครั้ง โดยมี 1 ทำนอง คือ
ทำนอง / - ล ซ ด / - ฟ ม ท / มี 2 ครั้ง

12. รูปแบบ (/ - x - x / - x - - /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ
ทำนอง / - ล – ฟ / - ด - - / มี 1 ครั้ง

13. รูปแบบ (/ x x x x / x x x x x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ
ทำนอง / ม ฟ ด ม / ท ด ท ล ซ / มี 1 ครั้ง

14. รูปแบบ (/ - x x x / x x - - /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ
ทำนอง / - ร ด ท / ด ท - - / มี 1 ครั้ง
15. รูปแบบ (/ x x - x / - x - x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ
ทำนอง / ม ร – ม / - ฟ – ซ / มี 1 ครั้ง

สรุปผลการวิเคราะห์กระสวนจังหวะเพลง ปอนนิทิ ไจ่ะยิ่ฮตะราวซาจ

จากการศึกษารูปแบบของกระสวนจังหวะ พบข้อสรุป 3 ประการหลัก คือ

1. เพลงปอนนิทิ ไจ่ะยิ่ฮตะราวซาจ มีเอกลักษณ์ของการดำเนินทำนองที่ใช้การบรรเลงแบบเก็บ คือ ตีทุกตัวโน้ตใน 1 ห้อง (x x x x / x x x x) จึงทำให้บทเพลงมีลีลาคล้ายลักษณะทางพื้นของดนตรีไทย ดังจะเห็นได้จากข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 1 ที่พบถึง 24 ครั้ง ถึงแม้จะมีทำนองที่ต่างกันไปบ้าง แต่เป็นลักษณะการบรรเลงเก็บเหมือนกัน

2. เพลงปอนนิทิ ไจ่ะยิ่ฮตะราวซาจ นี้ ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้น 1 จังหวะในห้องที่ 1 แล้วบรรเลงเก็บในห้องที่ 2 (- x x x / x x x x) และรูปแบบ (x x x x / x x x -) ที่เว้นจังหวะท้ายห้องเพลงที่ 2 ดังข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 2 และรูปแบบที่ 4 ที่พบเป็นจำนวน 11 ครั้ง และ 5 ครั้ง ตามลำดับ มีทำนองเพลงต่างกันแต่บรรเลงแบบเดียวกัน

3. เพลงปอนนิทิ ไจ่ะยิ่ฮตะราวซาจ นี้ ใช้วิธีการบรรเลงแบบเว้น 1 จังหวะ แล้วบรรเลง 1 จังหวะ สลับกันไปทั้ง 2 ห้องเพลง (- x – x / - x – x) ดังจะเห็นได้จากข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 3 ที่พบถึง 6 ครั้ง ถึงแม้จะมีทำนองที่ต่างกันออกไป แต่เป็นลักษณะการบรรเลงแบบเดียวกัน

2.9 เพลง ไล่ะยิ่ฮตะราวซาจ

ประวัติเพลง

เพลง ไล่ะยิ่ฮตะราวซาจ ประพันธ์ขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2501 แปลเป็นภาษาไทย คือ เพลงแสงพระพุทธเจ้า 6 ประการ ซึ่งมีเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับแสงหรือรัศมี 6 เส้น ที่เปล่งออกมาจากพระวรกายของพระพุทธเจ้าคือ

1. นีละ เขียวเหมือนดอกอันชัน
2. ปีตะ เหลืองเหมือนหรดาลทอง (แร่ชนิดหนึ่ง ประกอบด้วยธาตุสารหนูและกำมะถัน)
3. โลหิตะ แดงเหมือนตะวันอ่อน
4. โอทาตะ ขาวเหมือนแผ่นเงิน
5. มัญเชฐ สีหงสบาท เหมือนดอกเซ่งหรือดอกหงอนไก่
6. ประภัสสร เลื่อมพรายเหมือนแก้วผลึก

เป็นเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมทางศาสนา เช่น งานเกี่ยวกับพระสงฆ์ งานบวช วันวิสาขบูชา วันมาฆะ-บูชา วันอาสาฬหบูชา วันเข้าพรรษา วันออกพรรษา กิจกรรมที่เกี่ยวกับทางศาสนา เปิดงานต่าง ๆ แต่ไม่นิยมบรรเลงในงานมงคลสมรส

โครงสร้าง

เพลง ไล่ะยิ่ฮตะราวซาจ เมื่อบันทึกเป็นโน้ตไทยแล้วมีความยาว 36 บรรทัด ทำนองเพลงในอัตราจังหวะปานกลางถึงช้า หรือเทียบกับเท่าจังหวะ 2 และ 3 ชั้นของไทย มีการขับร้องเพลงไปพร้อม ๆ กับการบรรเลง แต่ไม่มีรำประกอบเพลง นิยมบรรเลงเพียงรอบเดียว เพราะเป็นเพลงที่มีความยาวมาก

โน้ตเพลง ไล่ะยิ่ฮตะราวซาจ

			---ซ	---ล	----	---ท	---ล
----	---ม	---ฟ	---ท	----	----	-ดรด	ท---
-ลทล	ซ---	-ฟซฟ	ซ---	-รมร	ท--ด	---ล	ซรด-
-ท-ม	-ฟ-ซ	----	---ซ	-ท--	---ด	รดทซ	ทดทซ
ทซฟม	---ฟ	---ม	ดมร-	---ซ	---ล	ซฟ-ซ	ฟม-ฟ
มร-ม	รดท-	----	---ด	---ร	-ม-ท	-ด-ร	-ท-ด
-ฟซล	ซซฟฟ	มรดท	ดรดท	---ซ	-ล-ท	-ล-ม	-ม-ท
---ด	รดทล	ทลซล	ซมรด	---ล	ซรดซ	ทดทด	มฟม-
---ซ	-ท-ด	รดทซ	ทซฟม	-มดม	รมรม	ซลซม	ซมรด

---ร	-ม-ท	-ด-ร	-ท-ด	-ฟซล	ซซฟฟ	มรดด	ทลซด
(-ฟมม	รรดซ	ลทลซ	ดซลร	ดทซล	ดรมร	ดทลม	ซลซด)
---ล	-ล-ซ	-ซ-ฟ	-มรฟ	มลซท	ลรดท	ลลซม	ซมรด
-ท-ล	-ซ-ม	ดลซด	ดรรม	-มรม	-มรม	ซลซม	ซมรด
---ซ	ลทลซ	มรดซ	ซลลร	ดทซล	ดรมร	ดทลม	ซลซด
(---ล	ดรดร	มรดซ	ซลลล	ดรดท	ลลซล	มฟมฟ	ซฟม-)
---ท	-ล-ซ	-มรด	ซดรม	-มรม	-มรม	ซลซม	ซมรด
---ซ	ลทลซ	มรดซ	ซลลร	ดทซล	ดรมร	ดทลม	ซลซด
---ล	-ล-ซ	-ซ-ล	ซฟมฟ	มลซท	ลีดท	ลลซม	ซมรด
-ท-ล	-ซ-ม	ดลซด	ดรรม	-มรม	-มรม	ซลซม	ซมรด
---ซ	ลทลซ	มรดซ	ซลลร	ดทซล	ดรมร	ดทลม	ซลซด
-ล-ฟ	-ร-ด	รดรด	-ท-ด	-ล-ฟ	-ร-ด	รดรด	-ท-ล
----	---ล	ดรดท	ลลซ-	-มรด	ซดรม	รดฟม	รดลซ
---ซ	ลทลซ	มรดซ	ซลลร	ดทซล	ดรมร	ดทลม	ซลซด
(---ล	ดรดร	มรดซ	ซลลล	ดรดท	ลลซล	มฟมฟ	ซฟม-)
-ท-ล	-ซ-ม	ดลซล	ซดรม	-มรม	-มรม	ซลซม	ซมรด
---ซ	ลทลซ	มรดซ	ซลลร	ดทซล	ดรมร	ดทลม	มลซด
---ซ	-ล-ท	-ล-ม	-ม-ม	-มรม	-มรม	ซลซม	ซมรด
ทลซด	ดรรม	ซลซม	ซมรด	-ลซฟ	มมร-	ดรม ลด	ซลซด
---ซ	-ซ-ล	-ล-ด	-ด--	---ล	-ม-ล	ซฟมซ	มรดร
มฟมด	รมรล	มรดซ	ซลลร	ดทซล	ดรมร	ดทลม	ซลซด
(---ล	ซฟมม	รดรม	รมซซ)	มรดซ	ซลล-	-ทลซ	ฟซมร
-มรด	รมรม	ซลซม	ซมรด	---ซ	ลทลซ	มรดซ	ซลลร
ดทซล	ดรมร	ดทลม	ซลซด	-ทดร	ฟรดท	-ล-ซ	-ฟ-ท
-ซฟท	-ด-ร	ดทดร	ดรฟ-	-ทดร	ฟรดท	-ล-ซ	-ฟ-ท
-ซฟท	-ด-ร	-ม-ฟ	-ซ-ร	ดทรด	ทรดซ	ทดทซ	ทซฟม
-มรม	ซลซม	ซลซม	ซมรด				

บันไดเสียง ลูกตก

บรรทัด									บันไดเสียง	ลูกตก
1				---ซ	---ล	----	---ท	---ล	ซอล	ซ6
2	----	---ม	---ฟ	---ท	----	----	-ดรด	ท---	มี	ม6
3	-ลทล	ซ---	-ฟซฟ	ซ---	-รมร	ท--ด	---ล	ซรด-	มี	ม6
4	-ท-ม	-ฟ-ซ	----	---ซ	-ท--	---ด	รดทซ	ทดทซ	มี	ม3
5	ทซฟม	---ฟ	---ม	ดมร-	---ซ	---ล	ซฟ-ซ	ฟม-ฟ	มี	ม2
6	มร-ม	รดท-	----	---ด	---ร	-ม-ท	-ด-ร	-ท-ด	มี	ม6
7	-ฟซล	ซซฟฟ	มรดท	ดรดท	---ซ	-ล-ท	-ล-ม	-ม-ท	มี	ม5
8	---ด	รดทล	ทลซล	ซมรด	---ล	ซรดซ	ทดทด	มฟม-	โด	ด3
9	---ซ	-ท-ด	รดทซ	ทซฟม	-มดม	รมรม	ซลซม	ซมรด	มี	ม6
10	---ร	-ม-ท	-ด-ร	-ท-ด	-ฟซล	ซซฟฟ	มรดด	ทลซด	มี	ม6
11	(-ฟมม	รรดซ	ลทลซ	ดซลร	ดทซล	ดรมร	ดทลม	ซลซด)	ฟา	ฟ5
12	---ล	-ล-ซ	-ซ-ฟ	-มรฟ	มลซท	ลรดท	ลลซม	ซมรด	โด	ด1
13	-ท-ล	-ซ-ม	ดลซด	ดรรม	-มรม	-มรม	ซลซม	ซมรด	โด	ด1
14	---ซ	ลทลซ	มรดซ	ซลลร	ดทซล	ดรมร	ดทลม	ซลซด	โด	ด1
15	(---ล	ดรดร	มรดซ	ซลลล	ดรดท	ลลซล	มฟมฟ	ซฟม-)	โด	ด3
16	---ท	-ล-ซ	-มรด	ซดรม	-มรม	-มรม	ซลซม	ซมรด	โด	ด1
17	---ซ	ลทลซ	มรดซ	ซลลร	ดทซล	ดรมร	ดทลม	ซลซด	โด	ด1
18	---ล	-ล-ซ	-ซ-ล	ซฟมฟ	มลซท	ลีดท	ลลซม	ซมรด	โด	ด1
19	-ท-ล	-ซ-ม	ดลซด	ดรรม	-มรม	-มรม	ซลซม	ซมรด	โด	ด1
20	---ซ	ลทลซ	มรดซ	ซลลร	ดทซล	ดรมร	ดทลม	ซลซด	โด	ด1
21	-ล-ฟ	-ร-ด	รดรด	-ท-ด	-ล-ฟ	-ร-ด	รดรด	-ท-ล	ฟา	ฟ3
22	----	---ล	ดรดท	ลลซ-	-มรด	ซดรม	รดฟม	รดลซ	โด	ด5
23	---ซ	ลทลซ	มรดซ	ซลลร	ดทซล	ดรมร	ดทลม	ซลซด	โด	ด1
24	(---ล	ดรดร	มรดซ	ซลลล	ดรดท	ลลซล	มฟมฟ	ซฟม-)	โด	ด3
25	-ท-ล	-ซ-ม	ดลซล	ซดรม	-มรม	-มรม	ซลซม	ซมรด	โด	ด1
26	---ซ	ลทลซ	มรดซ	ซลลร	ดทซล	ดรมร	ดทลม	มลซด	โด	ด1
27	---ซ	-ล-ท	-ล-ม	-ม-ม	-มรม	-มรม	ซลซม	ซมรด	โด	ด1
28	ทลซด	ดรรม	ซลซม	ซมรด	-ลซฟ	มมร-	ดรม ลด	ซลซด	โด	ด1
29	---ซ	-ซ-ล	-ล-ด	-ด--	---ล	-ม-ล	ซฟมซ	มรดร	โด	ด2
30	มฟมด	รมรล	มรดซ	ซลลร	ดทซล	ดรมร	ดทลม	ซลซด	โด	ด1

31	(---ล	ซฟมม	รดรม	รมซซ)	มรดซ	ซลล-	-ทลซ	ฟซมร	โด	ด2
32	-มรด	รมรม	ซลซม	ซมรด	---ซ	ลทลซ	มรดซ	ซลลร	โด	ด2
33	ดทซล	ดรมร	ดทลม	ซลซด	-ทดร	ฟรดท	-ล-ซ	-ฟ-ท	โด	ด7
34	-ซฟท	-ด-ร	ดทดร	ดรฟ-	-ทดร	ฟรดท	-ล-ซ	-ฟ-ท	ที	ท1
35	-ซฟท	-ด-ร	-ม-ฟ	-ซ-ร	ดทรด	ทรดซ	ทดทซ	ทซฟม	ที	ท4
36	-มรม	ซลซม	ซลซม	ซมรด					โด	ด1

กระสวนจังหวะ เพลง ไล่ยี่ฮตะราวซาจ

			---x	---x	----	---x	---x
----	---x	---x	---x	----	----	-xxx	x---
-xxx	x---	-xxx	x---	-xxx	x--x	---x	xxx-
-x-x	-x-x	----	---x	-x--	---x	xxxx	xxxx
xxxx	---x	---x	xxx-	---x	---x	xx-x	xx-x
xx-x	xxx-	----	---x	---x	-x-x	-x-x	-x-x
-xxx	xxxx	xxxx	xxxx	---x	-x-x	-x-x	-x-x
---x	xxxx	xxxx	xxxx	---x	xxxx	xxxx	xxx-
---x	-x-x	xxxx	xxxx	-xxx	xxxx	xxxx	xxxx
---x	-x-x	-x-x	-x-x	-xxx	xxxx	xxxx	xxxx
(-xxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx)
---x	-x-x	-x-x	-xxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
-x-x	-x-x	xxxx	xxxx	-xxx	-xxx	xxxx	xxxx
---x	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
(---x	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxx-)
---x	-x-x	-xxx	xxxx	-xxx	-xxx	xxxx	xxxx
---x	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
---x	-x-x	-x-x	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
-x-x	-x-x	xxxx	xxxx	-xxx	-xxx	xxxx	xxxx
---x	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
-x-x	-x-x	xxxx	-x-x	-x-x	-x-x	xxxx	-x-x
----	---x	xxxx	xxx-	-xxx	xxxx	xxxx	xxxx
---x	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
(---x	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxx-)

-x-x	-x-x	xxxx	xxxx	-xxx	-xxx	xxxx	xxxx
---x	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
---x	-x-x	-x-x	-x-x	-xxx	-xxx	xxxx	xxxx
xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	-xxx	xxx-	xxx xx	xxxx
---x	-x-x	-x-x	-x--	---x	-x-x	xxxx	xxxx
xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
(---x	xxxx	xxxx	xxxx)	xxxx	xxx-	-xxx	xxxx
-xxx	xxxx	xxxx	xxxx	---x	xxxx	xxxx	xxxx
xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	-xxx	xxxx	-x-x	-x-x
-xxx	-x-x	xxxx	xxx-	-xxx	xxxx	-x-x	-x-x
-xxx	-x-x	-x-x	-x-x	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
-xxx	xxxx	xxxx	xxxx				

กระสวนจังหวะ เพลง ไล่ะยิ่ฮตะราวซาจ

รูปแบบจังหวะ		**ลักษณะรูปแบบ**			**จำนวนครั้ง**
1		xxxx	xxxx		56
2		-x-x	-x-x		13
3		---x	xxxx		11
4		-xxx	xxxx		11
5		---x	-x-x		10
6		xxxx	xxx-		6
7		----	---x		5
8		-xxx	-xxx		5
9		---x	---x		3
10		-xxx	x---		3
11		-xxx	-x-x		2
12		xxxx	-x-x		2
13		---x	xxx-		2
14		-x-x	-x--		1
15		-xxx	xxx-		1

16		-x-x	xxxx		1
17		xxxx	---x		1
18		---x	----		1
19		-x-x	-xxx		1
20		xxx xx	xxxx		1
21		-x--	---x		1
22		xx-x	xxx-		1
23		-xxx	x--x		1
24		xx-x	xx-x		1

รูปแบบจังหวะ เพลง ไล่ยิ่ฮตะราวซาจ

รูปแบบจังหวะแต่ละรูปแบบสามารถแยกวิเคราะห์รูปแบบทำนองได้ตามจำนวนการปรากฏดังนี้

1. รูปแบบ (/ x x x x / x x x x /) มีปรากฏ 56 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 27 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1 / ร ด ท ซ / ท ด ท ซ / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2 / ม ร ด ท / ด ร ด ท / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 3 / ท ล ซ ล / ซ ม ร ด / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 4 / ร ด ท ซ / ท ซ ฟ ม / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 5 / ม ร ด ด / ท ล ซ ด / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 6 / ล ท ล ซ / ด ซ ล ร / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 7 / ด ท ซ ล / ด ร ม ร / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 8 / ด ท ล ม / ซ ล ซ ด / มี 7 ครั้ง
ทำนองที่ 9 / ม ล ซ ท / ล ร ด ท / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 10 / ล ล ซ ม / ซ ม ร ด / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 11 / ด ล ซ ด / ด ร ร ม / มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 12 / ซ ล ซ ม / ซ ม ร ด / มี 9 ครั้ง
ทำนองที่ 13 / ม ร ด ซ / ซ ล ล ร / มี 7 ครั้ง
ทำนองที่ 14 / ด ท ซ ล / ด ร ม ร / มี 7 ครั้ง
ทำนองที่ 15 / ด ท ล ม / ม ล ซ ด / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 16 / ม ร ด ซ / ซ ล ล ล / มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 17 / ด ร ด ท / ล ล ซ ล / มี 2 ครั้ง

ทำนองที่ 18 / ม ล ซ ท / ล ร ด ท / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 19 / ล ล ซ ม / ซ ม ร ด / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 20 / ท ล ซ ด / ด ร ร ม / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 21 / ร ด ฟ ม / ร ด ล ซ / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 22 / ด ล ซ ล / ซ ด ร ม / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 23 / ซ ฟ ม ซ / ม ร ด ร / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 24 / ม ฟ ม ด / ร ม ร ล / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 25 / ร ด ร ม / ร ม ซ ซ / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 26 / ด ท ร ด / ท ร ด ซ / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 27 / ท ด ท ซ / ท ซ ฟ ม / มี 1 ครั้ง

2. รูปแบบ(/ - x - x / - x - x /)มีปรากฏ 13 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 9ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1 / - ท – ม / - ฟ – ซ / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2 / - ด – ร / - ท – ด / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 3 / - ล – ม / - ม – ท / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 4 / - ด – ร / - ท – ด / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 5 / - ท – ล / - ซ – ม / มี 3 ครั้ง
ทำนองที่ 6 / - ล – ฟ / - ร – ด / มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 7 / - ล – ม / - ม – ม / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 8 / - ล – ซ / - ฟ – ท / มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 9 / - ม – ฟ / - ซ – ร / มี 1 ครั้ง

3. รูปแบบ(/ - x x x / x x x x /)มีปรากฏ 11 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน8ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1 / - ฟ ซ ล / ซ ซ ฟ ฟ / มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 2 / - ม ด ม / ร ม ร ม / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 3 / - ฟ ม ม / ร ร ด ซ / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 4 / - ม ร ด / ซ ด ร ม / มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 5 / - ท ล ซ / ฟ ซ ม ร / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 6 / - ม ร ด / ร ม ร ม / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 7 / - ท ด ร / ฟ ร ด ท / มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 8 / - ม ร ม / ซ ล ซ ม / มี 1 ครั้ง

4. รูปแบบ(/ - - - x / x x x x /)มีปรากฏ 11 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 5ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1 / - - - ด / ร ด ท ล / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2 / - - - ล / ซ ร ด ซ / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 3 / - - - ซ / ล ท ล ซ / มี 6 ครั้ง
ทำนองที่ 4 / - - - ล / ด ร ด ร / มี 2 ครั้ง

ทำนองที่ 5 / - - - ล / ซ ฟ ม ม / มี 1 ครั้ง

5. รูปแบบ(/ - - - x / - x - x /)มีปรากฏ 10 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 7 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1 / - - - ร / - ม – ท / มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 2 / - - - ซ / - ล – ท / มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 3 / - - - ซ / - ท – ด / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 4 / - - - ท / - ล – ซ / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 5 / - - - ล / - ล – ซ / มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 6 / - - - ซ / - ซ – ล / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 7 / - - - ล / - ม – ล / มี 1 ครั้ง

6. รูปแบบ(/ x x x x / x x x - /)มีปรากฏ 6 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 5 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1 / ด ร ด ท / ล ล ซ - / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2 / ม ร ด ซ / ซ ล ล - / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 3 / ท ด ท ด / ม ฟ ม - / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 4 / ม ฟ ม ฟ / ซ ฟ ม - / มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 5 / ด ท ด ร / ด ร ฟ - / มี 1 ครั้ง

7. รูปแบบ (/ - - - - / - - - x) มีปรากฏ 5 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 4 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1 / - - - - / - - - ซ / มี 2 ครั้ง
ทำนองที่ 2 / - - - - / - - - ม / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 3 / - - - - / - - - ด / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 4 / - - - - / - - - ล / มี 1 ครั้ง

8. รูปแบบ (/ - x x x / - x x x /) มีปรากฏ 5 ครั้ง โดยมี 1 ทำนอง คือ

ทำนอง / - ม ร ม / - ม ร ม / มี 5 ครั้ง

9. รูปแบบ(/ - - - x / - - - x /)มีปรากฏ 3 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 3 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1 / - - - ท / - - - ล / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2 / - - - ฟ / - - - ท / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 3 / - - - ซ / - - - ล / มี 1 ครั้ง

10. รูปแบบ(/ - x x x / x - - - /) มีปรากฏ 3 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 3 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1 / - ด ร ด / ท - - - / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 2 / - ล ท ล / ซ - - - / มี 1 ครั้ง
ทำนองที่ 3 / - ฟ ซ ฟ / ซ - - - / มี 1 ครั้ง

11. รูปแบบ (/ - x x x / - x - x /) มีปรากฏ 2 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / - ซ ฟ ท / - ด – ร / มี 2 ครั้ง

12. รูปแบบ(/ x x x x / - x - x /)มีปรากฏ 2 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 2ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1 / ร ด ร ด / - ท – ด / มี 1 ครั้ง

ทำนองที่ 2 / ร ด รด / - ท – ล / มี 1 ครั้ง

13. รูปแบบ(/ - - - x / x x x - /) มีปรากฏ 2 ครั้ง โดยทำนองแตกต่างกัน 2 ทำนอง คือ

ทำนองที่ 1 / - - - ล / ซ ร ด - / มี 1 ครั้ง

ทำนองที่ 2 / - - - ม / ด ม ร - / มี 1 ครั้ง

14. รูปแบบ (/ - x - x / - x - - /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / - ล - ด / - ด - - / มี 1 ครั้ง

15. รูปแบบ (/ - x x x / x x x - / มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / - ล ซ ฟ / ม ม ร - / มี 1 ครั้ง

16. รูปแบบ (/ - x - x / x x x x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / - ซ – ล / ซ ฟ ม ฟ / มี 1 ครั้ง

17. รูปแบบ (/ x x x x / - - - x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / ท ซ ฟ ม / - - - ฟ / มี 1 ครั้ง

18. รูปแบบ (/ - - - x / - - - - /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / - - - ล / - - - - / มี 1 ครั้ง

19. รูปแบบ (/ - x - x / - x x x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / - ซ – ฟ / - ม ร ฟ / มี 1 ครั้ง

20. รูปแบบ (/ x x x x x / x x x x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / ด ร ม ล ด / ซ ล ซ ด / มี 1 ครั้ง

21. รูปแบบ (/ - x - - / - - - x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / - ท - - / - - - ด / มี 1 ครั้ง

22. รูปแบบ (/ x x - x / x x x - /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / ม ร – ม / ร ด ท - / มี 1 ครั้ง

23. รูปแบบ (/ - x x x / x - - x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / - ร ม ร / ท - - ด / มี 1 ครั้ง

24. รูปแบบ (/ x x - x / x x - x /) มีปรากฏ 1 ครั้ง โดยมีทำนอง คือ

ทำนอง / ซ ฟ - ซ / ฟ ม - ฟ / มี 1 ครั้ง

สรุปผลการวิเคราะห์กระสวนจังหวะเพลง ไล่ะยิ่ฮตะราวซาจ

จากการศึกษารูปแบบของกระสวนจังหวะ พบข้อสรุป 3 ประการหลัก คือ

1. เพลงปอนนิทิ ไจ่ะยิ่ฮตะราวซาจมีเอกลักษณ์ของการดำเนินทำนองที่ใช้การบรรเลงแบบเก็บ คือ ตีทุกตัวโน้ตใน 1 ห้อง (x x x x / x x x x) จึงทำให้บทเพลงมีลีลาคล้ายลักษณะทางพื้นของดนตรีไทย ดังจะเห็นได้จากข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 1 ที่พบถึง 56 ครั้ง ถึงแม้จะมีทำนองที่ต่างกันไปบ้าง แต่เป็นลักษณะการบรรเลงเก็บเหมือนกัน

2. เพลงไล่ะยิ่ฮตะราวซาจ นี้ ใช้วิธีการบรรเลงแบบเว้น 1 จังหวะ แล้วบรรเลง 1 จังหวะสลับกันไปทั้ง 2 ห้องเพลง (- x – x / - x – x) ดังจะเห็นได้จากข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 2 ที่พบถึง 13 ครั้ง ถึงแม้จะมีทำนองที่ต่างกันออกไป แต่เป็นลักษณะการบรรเลงแบบเดียวกัน

3. เพลงไล่ะยิ่ฮตะราวซาจ ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้น 3 จังหวะในห้องเพลงที่ 1 แล้วบรรเลงเก็บในห้องเพลงที่ 2 (- - - x / x x x x) และรูปแบบ (- x x x / x x x x) ที่เว้น 1 จังหวะในห้องเพลงที่ 1 แล้วบรรเลงเก็บในห้องเพลงที่ 2 เช่นกัน ดังข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 3 และรูปแบบที่ 4 ที่พบเป็นจำนวน 11 เช่นกันทั้ง 2 รูปแบบ

สรุปผลการวิเคราะห์กระสวนจังหวะ ทั้ง 9 เพลง

รูปแบบกระสวนจังหวะที่พบในบทเพลงทั้ง 9 บทเพลงที่บรรเลงมากที่สุด

รูปแบบจังหวะ	ลักษณะรูปแบบ		จำนวนครั้ง
1	xxxx	xxxx	220
2	-xxx	xxxx	77
3	xxxx	xxx-	40
4	-x-x	-x-x	38
5	---x	xxxx	31
6	----	---x	20
7	---x	---x	16
8	-xxx	xxx-	14
9	---x	xxx-	6
10	-x-x	-x--	4

จากการศึกษารูปแบบของกระสวนจังหวะทั้ง 9 บทเพลง พบว่า

1. มีเอกลักษณ์ของการดำเนินทำนองที่ใช้การบรรเลงแบบเก็บ คือ การตีทุกตัวโน้ตใน 1 ห้องเพลง (x x x x / x x x x) ดังจะเห็นได้จากข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะ ซึ่งพบได้ถึง 220 ครั้ง จากทั้ง 9 บทเพลง

2. ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้น 1 จังหวะ ในห้องเพลงที่ 1 แล้วบรรเลงเก็บในห้องเพลงที่ 2 (- x x x / x x x x) ดังข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในซึ่งพบได้ถึง 77 ครั้ง จากทั้ง 9 บทเพลง

3. ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบบรรเลงเก็บในห้องเพลงที่ 1 แล้วเว้นจังหวะในท้ายห้องเพลงที่ 2 (x x x x / x x x -) ดังเห็นได้จากข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะซึ่งพบได้ถึง 40 ครั้ง จากทั้ง 9 บทเพลง

4. ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้น 1 จังหวะ แล้วบรรเลง 1 จังหวะ สลับกันไปทั้ง 2 ห้องเพลง (- x - x / - x - x) ดังจะเห็นได้จากข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะซึ่งพบได้ถึง 38 ครั้ง จากทั้ง 9 บทเพลง

5. ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้น 1 จังหวะ ในห้องเพลงที่ 1 แล้วบรรเลงเก็บในห้องเพลงที่ 2 (- x x x / x x x x) ดังข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะซึ่งพบได้ถึง 31 ครั้ง จากทั้ง 9 บทเพลง

6. ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้นจังหวะตั้งแต่ตัวแรกของห้องเพลงที่ 1 แล้วบรรเลงแค่จังหวะสุดท้ายของห้องเพลงที่ 2 (- - - - / - - - x) ดังข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะซึ่งพบได้ถึง 20 ครั้ง จากทั้ง 9 บทเพลง

7. ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้น 2 จังหวะแรกของห้องเพลง แล้วบรรเลงแค่จังหวะสุดท้ายของห้องเพลง ทั้ง 2 ห้องเพลง (- - - x / - - - x) ดังข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะ ซึ่งพบได้ถึง 16 ครั้ง จากทั้ง 9 บทเพลง

8. ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้นจังหวะแรกของห้องเพลงที่ 1 และเว้นจังหวะท้ายสุดของห้องเพลงที่ 2 (- x x x / x x x -) ดังข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะซึ่งพบได้ถึง 14 ครั้ง จากทั้ง 9 บทเพลง

9. ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้น 3 จังหวะแรก ของห้องเพลงที่ 1 และเว้นจังหวะท้ายของห้องเพลงที่ 2 (- - - x / x x x -) ดังข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะซึ่งพบได้ถึง 6 ครั้ง จากทั้ง 9 บทเพลง

10. ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้นจังหวะแรกสลับกับบรรเลง 1 จังหวะสลับกันไปทั้ง 2 ห้องเพลง (- x - x / - x - x) ดังข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะซึ่งพบได้ถึง 4 ครั้ง จากทั้ง 9 บทเพลง

จากการวิเคราะห์พบว่า รูปแบบจังหวะที่นิยมบรรเลงคือ การบรรเลงแบบตีเก็บทุกตัวโน้ตใน 1 ห้องเพลง จึงทำให้ลีลาของบทเพลงมีความคล้ายคลึงกับลักษณะเพลงทางพื้นของดนตรีไทย ถึงแม้จะมีการบรรเลงในตัวโน้ตและเสียงที่แตกต่างกันออกไปบ้าง แต่มีการบรรเลงเก็บเหมือนกัน โดยในแต่ละบทเพลงนั้นมีการบรรเลงโน้ตเพลงครบทั้ง 7 เสียง และพบทั้ง 9 บทเพลง

เพลงมอญทั้ง 9 บทเพลง พบว่ามีรูปแบบกระสวนจังหวะที่บรรเลงต่างกันออกไปแต่จะมีการเว้นจังหวะท้ายห้องเพลงเหมือนกันอยู่หลายรูปแบบ ดังข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะที่พบเพลงมอญโดยทั่วไปมีจังหวะตกตามจังหวะปกติ แต่จะมีบางกระสวนจังหวะที่มีการทิ้งเสียงก่อนตกจังหวะ ซึ่งไม่ถือเป็นจังหวะยก เพราะบรรเลงตามจังหวะปกติ เพียงแค่ทิ้งเสียงตัวโน้ตสุดท้ายไว้ก่อนถึงจังหวะตก เพื่อทำให้เกิดลักษณะเด่นในเรื่องของท่วงทำนองเพลงที่มีความเป็นมอญตามแบบของดนตรีมอญบ้านวังกะ

บทที่ 5

สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

การศึกษาปั๊ตตาล่า เครื่องดนตรีมอญ ของศูนย์วัฒนธรรมมอญ หมู่บ้านวังกะ ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ อาทิ งานวิจัย เอกสาร ตำราต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง อีกทั้งการรวบรวมข้อมูลจากการออกภาคสนามเป็นแนวทางในการศึกษา จากนั้นจึงนำข้อมูลทั้งหมดที่รวบรวมนำมาวิเคราะห์เรียบเรียงเป็นรายงานการวิจัยในรูปแบบการบรรยาย ซึ่งสามารถสรุปได้ดังนี้

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา บทบาทหน้าที่และองค์ประกอบทางกายภาพของปั๊ตตาล่าของศูนย์วัฒนธรรมมอญ หมู่บ้านวังกะ ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี
2. เพื่อวิเคราะห์บทเพลงที่บรรเลงปั๊ตตาล่าของวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี

ความสำคัญของการวิจัย

ปั๊ตตาล่า เป็นเครื่องดนตรีที่มีต้นกำเนิดโดยชนชาติมอญ ซึ่งเอกสารและตำราที่ให้ข้อมูลที่เป็นภาษาไทยนั้นหาได้ยาก และมีอยู่น้อยมาก ผู้วิจัยจึงเห็นควรที่จะศึกษาประวัติความเป็นมา บทบาทหน้าที่ รวมไปถึงวิธีการบรรเลงและเทคนิคในการบรรเลงปั๊ตตาล่า ในรูปแบบของงานวิจัย เพื่อเป็นประโยชน์ของผู้ที่สนใจศึกษาในเรื่องของปั๊ตตาล่า รวมทั้งเป็นการเผยแพร่ อนุรักษ์ ปั๊ตตาล่า เครื่องดนตรีมอญ ให้เป็นองค์ความรู้ในด้านดนตรีกับผู้ที่สนใจศึกษามรดกทางวัฒนธรรมของชาวมอญที่อาศัยอยู่ในประเทศไทยเพื่อมิให้สูญหายไป

สรุปผลการวิจัย

ผู้วิจัยได้เรียบเรียงรายละเอียดที่เกี่ยวข้องกับปั๊ตตาล่า เครื่องดนตรีมอญ ของศูนย์วัฒนธรรมมอญ หมู่บ้านวังกะ ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี จากการเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นข้อมูลหลัก การสัมภาษณ์จากนักดนตรีผู้มีความรู้ด้านดนตรีมอญ อีกทั้งการสังเกตการณ์ฝึกซ้อมดนตรีของวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี โดยมีรายละเอียดของการรวบรวมวิเคราะห์ข้อมูลตามจุดมุ่งหมายเป็นขั้นตอนดังนี้

ตอนที่ 1. ศึกษาประวัติความเป็นมา บทบาทหน้าที่ องค์ประกอบทางกายภาพของปั๊ตตาล่า และวิธีการบรรเลงปั๊ตตาล่าเบื้องต้น

1.1 ประวัติความเป็นมาของปั๊ตตาล่า

ดนตรีมอญ มีการสันนิษฐานว่ามีมาตั้งแต่สมัยโบราณโดยไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่าเกิดขึ้นในสมัยใด ใช้บรรเลงในพระราชพิธีในพระราชวังของอาณาจักรมอญ ซึ่งตั้งอยู่ที่เมืองหงสาวดี และงานพิธีต่างๆของชาวมอญ ใช้บรรเลงทั้งในงานมงคลและอวมงคล ต่อมาเมื่อชาวมอญพ่ายสงครามให้แก่พม่าจึงได้อพยพย้ายเข้ามาอยู่ในประเทศไทยในสมัยสมเด็จพระไชยราชาธิราชแห่งกรุงศรีอยุธยา ประมาณ พ.ศ.2082 จึงนำเอาศิลปวัฒนธรรมต่าง ๆ รวมทั้งดนตรีเข้ามาในประเทศไทยด้วย

ประวัติของปั๊ตตาล่าเริ่มมีปรากฏตั้งแต่ประมาณ ค.ศ.1300 หรือประมาณ พ.ศ.1843 ซึ่งทราบมาจากคำบอกเล่าของนาย คิมมองจี ได้เขียนหนังสือเกี่ยวกับ ประวัติของปี่พาทย์มอญ ชื่อหนังสือ จมก๊วนกว่าดมอญ โดยหนังสือได้เขียนไว้ว่า ในสมัยโบราณการบรรเลงดนตรี และวงดนตรีนั้นมีเพียงกลองและจยามยังไม่มีปั๊ตตาล่า ปั๊ตตาล่านั้นเกิดขึ้นทีหลัง เริ่มมีการนำปั๊ตตาล่ามาบรรเลงในสมัยกรุงหงสาวดี โดยเริ่มมีการบรรเลงเล่นกันในชุมชนก่อน แล้วนำมาบรรเลงในงานพิธีต่าง ๆ ในงานพิธีกรรมที่เกี่ยวกับพระเจ้าอยู่หัว งานพิธีของรัฐ พิธีใหญ่ในวัด พิธีกรรมและประเพณีในแต่ละเดือน งานสร้างวัด สร้างเจดีย์ ยกยอดฉัตรเจดีย์

ระนาดมอญ เรียกในภาษามอญว่า “ปั๊ตตาล่า” “ปั๊ต” หมายถึง การทำให้เกิดเสียง การตีให้เกิดเสียง “ตาล่า” หมายถึง สิ่งที่รูปร่างคล้ายกล่อง สามารถตีและเกิดเป็นเสียงได้ เมื่อเรียกรวมกันว่า “ปั๊ตตาล่า” จึงหมายถึง การตีวัตถุที่มีรูปร่างคล้ายกล่องแล้วเกิดเป็นเสียง ปั๊ตตาล่า ไม่ได้ทำจากไม้เนื้อแข็งเหมือนอย่างระนาดของไทย แต่ทำจากไม้ไผ่ชนิดหนึ่ง ไม้ไผ่ในภาษามอญเรียกว่า “ตุนกะลั้ว” เป็นไม้ไผ่ที่มีลำต้นขนาดใหญ่กว่าไม้ไผ่ทั่ว ๆ ไป มักพบทางตอนใต้ของประเทศพม่า

1.2 บทบาทหน้าที่ของปั๊ตตาล่าในวงดนตรีมอญ และความสำคัญของวงดนตรีต่อชุมชนและวัฒนธรรมมอญ

1.2.1 บทบาทหน้าที่ของปั๊ตตาล่าในวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี

ปั๊ตตาล่านั้นเป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงอยู่ในวงปี่พาทย์ เป็นเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง ทำหน้าที่บรรเลงทำนองเพลง ตั้งอยู่ด้านหน้า ไม้ตีนั้นพันด้วยผ้าคล้ายไม้นวม จะมีเสียงที่ทุ้มนุ่มนวล ไพเราะ ไม่บาดหู ไม่แข็งกระด้างเกินไป ผู้ที่จะบรรเลงปั๊ตตาล่าได้ดีนั้นจะต้องมีปฏิภาณไหวพริบดี พลิกแพลงใช้กลเม็ดต่าง ๆ ได้อย่างรวดเร็วและหลากหลาย เพราะ

ปั๊ตตาล่ามีเทคนิคในการตีที่หลากหลาย คล้ายกับพระเอกของวง เสมือนเป็นสิ่งจำเป็นและขาดไม่ได้ หากขาดปั๊ตตาล่าไปจะดูเหมือนกับว่าวงปี่พาทย์นั้นไม่ครบองค์ประกอบ

1.2.2 ความสำคัญของวงดนตรีต่อชุมชนและวัฒนธรรมมอญ

- เป็นสื่อที่ช่วยให้ชาวมอญเกิดการรวมกลุ่มกันประกอบพิธีกรรมตามเทศกาล และให้คนมาร่วมงานบุญของชุมชนมอญ เช่น งานเดือนสี่ วันคล้ายวันเกิดของหลวงพ่ออุตตะมะ งานบวชพระ งานแต่ง การแสดงในงานบุญต่างๆ เป็นต้น

- เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจที่ทำให้ชาวมอญยังรักษาเอกลักษณ์ เฉพาะเชื้อชาติของตนให้ยั่งยืนสืบไป

- เป็นสิ่งสำคัญในการสร้างเสริมกำลังใจให้กับการประกอบอาชีพให้เจริญรุ่งเรือง

- เป็นสื่อกลางในพิธีกรรมประจำปี เพื่อสืบสานวัฒนธรรมประเพณีของชุมชนมอญ

- เป็นหนึ่งในอาชีพที่ช่วยเสริมสร้างรายได้ให้กับสมาชิกในชุมชน โดยการบรรเลงดนตรี และการฟ้อนรำ

- ทำหน้าที่เป็นสื่อกลางให้คนมาร่วมงานบุญผ่านวงปี่พาทย์มอญ

- เป็นการเผยแพร่วัฒนธรรมมอญให้ประชาชนทั่วไปได้รู้จัก โดยผ่านทางวงดนตรีมอญและการแสดงฟ้อนรำต่าง ๆ

- วงดนตรีมอญประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีที่มีเสียงอันทรงพลัง จึงทำให้วงดนตรีมอญมีบทบาทอยู่ในพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นทางด้านความเชื่อหรือการบรรเลงประกอบการแสดงฟ้อนรำ

1.3 องค์ประกอบทางกายภาพของปั๊ตตาล่า

ปั๊ตตาล่า คือระนาดไม้ชนิดหนึ่ง เป็นเครื่องดนตรีประเภทตีอยู่ในวงปี่พาทย์ของชาวมอญ มีโครงสร้างคล้ายกับระนาดของไทย แต่มีขนาดหนากว่า ตัวราง หัวราง เท้าหรือฐานทำจากไม้เนื้ออ่อน แกะสลักปิดทองและลงสีกระจกอย่างสวยงาม ผืนระนาดทำจากไม้ไผ่ และไม้ตีทำจากไม้ที่มีน้ำหนักเบา องค์ประกอบของปั๊ตตาล่ามีดังนี้

1.3.1 ตัวราง

รางระนาดภาษามอญเรียกว่า “เห็บ” ตัวเห็บนี้สำคัญมากเพราะจะเปรียบเสมือนเป็นกล่องเสียง “เห็บ” ทำจากไม้เนื้ออ่อน ไม้ที่นิยมนำมาทำคือไม้ขนุน ไม้ยาง ไม้กระท้อน ในสมัยก่อนตัวเห็บจะยังทำเป็นแบบเรียบๆ ไม่มีลวดลายใดๆ แต่ในปัจจุบันนิยมแกะสลักลวดลายเพื่อความสวยงาม ทาสีทอง และติดกระจกสีประดับตกแต่ง ไม่จำกัดว่าจะต้องเป็นลวดลายแบบใด

แบบหนึ่ง แล้วแต่ความนิยม ลายที่นิยมมากที่สุด คือ ลายหงส์ เพราะหงส์เป็นสัญลักษณ์ของชาวมอญ

ตัวรางของปั๊ตตาล่าจะมีความหนาของเนื้อไม้มากกว่ารางระนาดของไทย รูปร่างเป็นเหลี่ยมตัน ไม่โค้งเว้าอย่างรางระนาดของไทย ด้านในของตัวรางมักจะทาสีน้ำตาลเข้มหรือสีแดงเพื่อความสวยงามตัดกับสีทองด้านนอกของตัวราง ทำให้มีสีสันที่โดดเด่นมากขึ้น

1.3.2 หัวราง

หัวรางทั้ง 2 ด้านของรางระนาดจะเรียกรวมกับตัวรางว่า “เห็บ” จะไม่มีชื่อเรียกแยกว่า “โขน” อย่างรางระนาดของไทย มีความยาวประมาณ 59 เซนติเมตร จะแกะสลักลวดลายตามความถนัดของช่างและทาสีทองให้สวยงาม หัวทั้งสองด้านของรางนั้น มีไว้เพื่อเป็นที่แขวนเชือกเพื่อห้อยผืนระนาด จะไม่ใช้การแขวนตะขอ เชือกแขวนในภาษามอญ เรียกว่า “ตู้”

1.3.3 เท้า หรือ ฐาน

เท้า หรือ ฐาน ของรางปั๊ตตาล่า ภาษามอญเรียกว่า “จาน” ทำด้วยไม้หนามีลักษณะรูปทรงสี่เหลี่ยมคล้ายฐานของพาน ยึดติดอยู่ที่กลางลำตัวด้านล่างของปั๊ตตาล่า เพื่อให้หัวและท้ายของรางลอยตัวสูงขึ้น มีความยาวประมาณ 37 เซนติเมตร สูง 15 เซนติเมตร เรียกชื่อรวมกับตัวรางว่า “เห็บ” ไม่มีชื่อเรียกเฉพาะ ทำหน้าที่เป็นฐานด้านร่างเพื่อรองรับน้ำหนักของปั๊ตตาล่า แกะสลักลวดลายทาสีทองเหมือนตัวราง ทำเป็นชั้นแบบขั้นบันไดลดหลั่นกันไป

1.3.4 ผืนระนาด

ผืนระนาด ภาษามอญเรียกว่า “ตะหน่ะ” หมายถึง “ใบระนาด” ทำมาจากไม้ไผ่ชนิดหนึ่งที่มีขนาดลำต้นใหญ่ มักพบทางตอนใต้ของประเทศพม่า มีจำนวน 24 ลูก หนาประมาณ 0.5 เซนติเมตร เรียงจากด้านซ้าย (ขนาดยาว) ไปหาด้านขวา (ขนาดสั้น) ลูกระนาดยาวตั้งแต่ 48-22 เซนติเมตร เรียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง เจาะรูหัวและท้ายร้อยด้วยเชือกขึงเป็นเป็นผืนเดียวกันแขวนหัวและท้ายของรางปั๊ตตาล่า

วิธีการเลือกไม้ไผ่

วิธีการเลือกไม้ไผ่คือต้องเลือกต้นไผ่ที่มีอายุอย่างน้อย 3 ปี แต่ไม่เกิน 5 ปี เพราะถ้าเกิน 5 ปีจะถือว่าอายุของเนื้อไม้นั้นแก่เกินไป ไม่นิยมนำมาทำ เนื้อไม้จะแห้งเกินไป เลือกเนื้อไม้ไผ่ที่ยังหนุ่มไม่แห้งเกินไป เลือกต้นไผ่ที่มีลำต้นตรงไม่โค้งงอ ไม่มีตัวแมลงกัดกินเนื้อไม้ ระยะห่างของตาไผ่ต้องมีความยาวระหว่างตาไผ่ประมาณ 20 นิ้ว

วิธีการตัดไม้ไผ่

ชาวมอญจะมีความเชื่อโบราณเรื่องของฤกษ์ดวงที่ดี จะต้องเป็นวันพฤหัสบดี วันอาทิตย์หรือวันอังคาร จะไม่นิยมตัดในช่วงหน้าฝน จะต้องตัดหลังจากหน้าฝน คือเดือน 11 จะตรงกับเดือนลอยกระทง หลังจากวันลอยกระทงประมาณ 10 วัน เนื่องจากเป็นวันฤกษ์ดีและยังเป็นช่วงที่ยังไม่มี

แมลงมากัดกินต้นไผ่ เพราะเพิ่งผ่านช่วงของฤดูฝนไปได้ไม่นาน วิธีการตัดไม้ไผ่ต้องตัดตรงโคนของลำต้น โดยค่อย ๆ ตัดเลาะเนื้อไม้ไผ่ทีละน้อยให้รอบโคนต้นไผ่ แล้วจึงยกขึ้นทั้งลำต้น ต้องคอยระวังไม่ให้ต้นไผ่ล้มลงกับพื้น เพราะจะทำให้ไม้ไผ่ร้าวหรืออาจแตกได้ จะไม่สามารถนำไปทำผืนของระนาดได้ เมื่อได้ต้นไผ่มาแล้ว จะตัดออกเป็นท่อนเท่ากัน

เลือกใช้ไม้ไผ่ที่โดนแสงอาทิตย์ส่องจากทางทิศตะวันออก ไม่ใช้ด้านที่โดนแสงอาทิตย์ส่องจากทางทิศตะวันตกเพราะเชื่อว่าจะมีเสียงที่ดีกว่า จะตัดส่วนกลางของลำต้นมาใช้ ส่วนตรงด้านล่างของลำต้นจะมีเนื้อไม้ ที่หนากว่าจะนำไปทำเสียงสูง ส่วนด้านบนของลำต้นจะมีเนื้อไม้ที่บางกว่าจะนำไปทำเสียงต่ำ แต่ส่วนบนสุดใกล้กับปลายยอดจะไม่นำมาทำผืน เพราะเนื้อไม้บางและอ่อนเกินไป ต้นไผ่ 1 ลำ จะสามารถตัดออกมาเป็นท่อน และนำมาทำเป็นผืนระนาดได้ประมาณ 2-3 ชุด

ขั้นตอนการบ่มไม่ไผ่ก่อนนำมาทำเป็นผืนปี๊ตาล่า

เมื่อผ่าไม่ไผ่ออกเป็นท่อนในขนาดที่เท่า ๆ กันแล้ว จะนำไปต้มในน้ำร้อนประมาณ 24 ชั่วโมง ใส่ใบมะขามลงไปในหม้อ ความเชื่อโบราณของชาวมอญจะเชื่อว่า ใบมะขามมีรสชาติเปรี้ยว จะทำให้เนื้อไม้ไผ่แน่นขึ้น แล้วจึง ใส่ขมิ้นลงไปในน้ำต้มเพื่อให้เนื้อไม้ไผ่มีสีเหลืองนวลดูสวยงามมากยิ่งขึ้น

หลังจากต้มในน้ำร้อนจนครบ 24 ชั่วโมง จะนำขึ้นมาพักไว้ และนำไปแช่ในน้ำเค็ม ในสมัยโบราณ จะนิยมใช้น้ำทะเล แต่ปัจจุบันนิยมน้ำต้มเกลือ เป็นน้ำที่มีอุณหภูมิปกติโดยแช่ทิ้งไว้ไม่ต้องเปลี่ยนน้ำใหม่เป็นเวลาประมาณ 3 เดือน

เมื่อแช่ไม้ไผ่ในน้ำเค็มครบ 3 เดือน จะนำไปอบความร้อน โดยวางไว้ชั้นบนของเตาฟืนที่มีปล่องควัน เพื่ออบความร้อนจากควันของเตาฟืน เป็นเวลาอย่างน้อย 1 ปี ไม่เกิน 3 ปี ต้องระวังไม่ให้วางในจุดที่โดนแสงแดด และห้ามนำไปตากแห้งเพราะจะทำให้เนื้อไม้แห้งเกินมีผลต่อเสียงของไม้

ไม้ไผ่ทุกชิ้นที่ผ่านกรรมวิธีต่าง ๆ ในการบ่มไม้ จะยังมีขนาดที่เท่า ๆ กัน ต้องนำมาตัดให้ได้ขนาด ซึ่งจะใช้วิธีการคาดเดาขนาดและความชำนาญของช่าง เมื่อได้ขนาดแล้วจึงปรับเทียบเสียง การเทียบเสียงของปี๊ตาล่า ในสมัยโบราณนั้นยังไม่มีเครื่องเทียบเสียง โดยจะใช้ความชำนาญในการจำเสียงและความรู้สึกของช่าง ต่อมาในสมัยปัจจุบันนิยมเทียบเสียงกับฆ้องหรือระนาดเหล็กก็ได้ ผืนของปี๊ตาล่าทุกลูกจะไม่มีตะกั่วถ่วงเสียงตรงใต้ผืนทั้งด้านหัวและด้านท้ายเหมือนอย่างลูกระนาดของไทย แต่จะใช้วิธีการเลาะเนื้อไม้ไผ่ตรงกลางของท่อนไม้ไผ่ เลาะเนื้อไม้ไผ่ทีละน้อย ๆ เพื่อปรับเสียง จนกว่าจะได้เสียงที่ต้องการ โดยจะเริ่มทำลูกระนาดจากเสียงโดต่ำด้านซ้ายสุดของผืนเป็นเสียงแรก เมื่อได้เสียงโดแล้วจึงจะทำเสียงต่อไปจนครบ 24 ลูก จึงจะแล้วครบเป็น 1 ผืน

เมื่อได้ลูกระนาดครบ 24 ลูก จะเจาะลูกระนาดหัวและท้ายด้วยตะปูเพื่อร้อยลูกระนาดให้เป็นผืนเดียวกัน เนื่องจากไม้ไผ่ได้ถูกนำไปผ่านกรรมวิธีการบ่มในขั้นตอนต่าง ๆ จึงทำให้มีเนื้อไม้ที่มีคุณสมบัติพิเศษไม่แตกง่ายเหนียวทนทาน จึงสามารถใช้ตะปูเจาะรูได้ โดยค่อย ๆ เจาะอย่างระมัดระวัง

ผืนปั๊ตตาล่า เริ่มต้นจากทางซ้ายคือเสียงต่ำ และเรียงไปเรื่อย ๆ จนถึงเสียงสูง เริ่มจากเสียงโดต่ำ (หมายเลข 1) เสียง ด ร ม ฟ ซ ล ท มี 7 เสียง เสียงกลาง 7 เสียง เสียงสูง 7 เสียง เพิ่มเสียงสูงอีก 3 เสียง คือ ด ร ม รวมเป็น 24 ลูก

1.3.5 ไม้ตี (ลิ้ปั๊ตตาล่า)

ไม้ตีปั๊ตตาล่า ภาษามอญเรียกว่า “ลิ้ปั๊ตตาล่า” ทำด้วยไม้ที่มีน้ำหนักเบา นิยมใชไม้ขนุน เหลาเป็นท่อนกลมเล็ก ๆ จำนวน 2 ท่อน ยาวประมาณ 20-21 เซนติเมตร เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 1 เซนติเมตร หัวไม้ตีทำด้วยผ้าพันทบกันหลายรอบ แล้วพันด้วยด้ายเส้นเล็กๆ ทับลงบนผ้าอีกทีเพื่อให้เกิดความแน่นหนา ปิดเส้นด้ายด้วยผ้าทับลงไปอีก 1 รอบ เวลาตีจะมีเสียงที่ทุ้มนุ่มนวลไม่แข็งกร้าวและเพื่อไม่ทำให้ผืนปั๊ตตาล่าที่ทำด้วยไม่ไผ่นั้นแตกร้าวง่าย

1.3.6 เสียงของปั๊ตตาล่า

ปั๊ตตาล่าที่ใช้ในการเก็บข้อมูลนั้น คือปั๊ตตาล่าในวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี ศูนย์วัฒนธรรมมอญ และจากการสัมภาษณ์นายกระเซ้าโมน หัวหน้าศูนย์วัฒนธรรมมอญ ได้ข้อมูลการกำหนดเสียงและการเทียบเสียง คือ การใช้โน้ตตัวเลขแทนเสียงต่าง ๆ บนเครื่องดนตรี และได้เขียนโน้ตตัวเลข ลงบนผืนของปั๊ตตาล่า โดยใช้เลข 1 – 7 แทนเสียงทั้ง 7 เสียง เมื่อนำมาเทียบกับโน้ตไทย ได้ดังนี้

หมายเลข 1 แทนสียง โด
หมายเลข 2 แทนเสียง เร
หมายเลข 3 แทนเสียง มี
หมายเลข 4 แทนเสียง ฟา
หมายเลข 5 แทนเสียง ซอล
หมายเลข 6 แทนเสียง ลา
หมายเลข 7 แทนเสียง ที

ระบบเสียงของปั๊ตตาล่าเรียงลำดับตามขนาดของลูกปั๊ตตาล่าตามผืนแล้ว แบ่งออกเป็น 4 ส่วน

ส่วนที่ 1 ขนาดใหญ่ เสียงทุ้ม มีจำนวน 7 ลูก มี 7 เสียง ได้แก่ 1 – 7
ส่วนที่ 2 ขนาดกลาง เสียงกลาง มีจำนวน 7 ลูก มี 7 เสียง ได้แก่ 1 – 7
ส่วนที่ 3 ขนาดเล็ก เสียงสูง มีจำนวน 7 ลูก มี 7 เสียง ได้แก่ 1 – 7
ส่วนที่ 4 ขนาดเล็ก เพิ่มเสียงสูง เป็นลูกยอด มี 4 ลูก มี 4 เสียง ได้แก่ 1 –4

1.3.7 การบันทึกโน้ตเพลง

ในสมัยโบราณนักดนตรียังไม่มีการบันทึกโน้ต จะใช้การท่องจำ และครูผู้สอนจะถ่ายทอดความรู้โดยการตีเป็นตัวอย่าง และให้ผู้เรียนบรรเลงตามอย่าง ซึ่งจะคล้ายคลึงกับการถ่ายทอดความรู้อย่างครูดนตรีของไทย คือแบบ “มุขปาฐะ” แต่ในปัจจุบัน เพื่อให้เกิดความเข้าใจง่าย และเพื่อเป็นการจดบันทึกมิให้สูญหาย นักดนตรีสามารถนำมาทบทวนได้ จึงได้เกิดมีการจดบันทึก

เป็นโน้ตเพลง โดยใช้ตัวเลขเป็นสัญลักษณ์ของโน้ตแต่ละเสียง คือ 1-7 แทนเสียงทั้ง 7 เสียง เสียงสูงจะมีจุดอยู่ด้านบนของตัวโน้ต โน้ตที่ไม่มีจุดคือเสียงกลาง เสียงต่ำจะมีจุดอยู่ด้านล่างของตัวโน้ต ตัวโน้ตด้านบนคือมือขวา ตัวโน้ตด้างล่างคือมือซ้าย

1.4 วิธีการบรรเลงปี๊ตาล่าเบื้องต้น

1.4.1 แบบฝึกหัดเบื้องต้น

ก่อนเริ่มบรรเลงเครื่องดนตรี นักเรียนจะเริ่มฝึกท่องตัวโน้ตตามแบบฝึกหัด ในสมัยอดีตยังไม่มีตัวโน้ต จะใช้วิธีการท่องจำ และการสืบทอดเพลงแบบมุขปาฐะเหมือนอย่างคนไทยในสมัยอดีต แต่ปัจจุบันนักดนตรีมอญมีการเขียนโน้ตและท่องจำโน้ต ซึ่งโน้ตบันทึกนั้นมีความคล้ายคลึงกับโน้ตไทยในสมัยก่อน เป็นตัวเลขอารบิก คือ (1 2 3 4 5 6 7) จะแบ่งการฝึกเป็น 2 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นที่ 1

ผู้เรียนจะฝึกท่องแบบฝึกหัด ทำเสียงให้ตรงตามตัวโน้ต จะมีเสียงต่ำ เสียงกลาง เสียงสูง ผู้เรียนจะท่องแบบฝึกหัด 18 แบบ เริ่มฝึกอ่านและฝึกท่องจำทีละแบบ จนครบ 18 แบบ จึงจะเริ่มขั้นที่ 2

ขั้นที่ 2

เมื่อท่องแบบฝึกหัดได้ครบแล้ว จึงจะเริ่มฝึกตีปี๊ตาล่าได้ ผู้เรียนจะท่องแบบฝึกหัด 18 แบบ และเริ่มฝึกตีตามที่ตนได้ท่องไว้ทีละแบบ จนครบ 18 แบบ จะใช้เวลาประมาณ 1 เดือน ผู้เรียนคนใดมีไหวพริบและเก่งจะใช้เวลาในการท่องจำโน้ตแบบฝึกหัดประมาณ 1 สัปดาห์ ผู้เรียนคนใดท่องได้ช้าจะใช้เวลาประมาณ 1 เดือน ระยะเวลาของการเรียนปี๊ตาล่า คือช่วงปิดภาคเรียนและทุกวันเสาร์-อาทิตย์

1.4.2 การจับไม้

การจับไม้ตีที่ถูกวิธีมีส่วนช่วยทำให้การบรรเลงมีคุณภาพและเกิดความไพเราะ หลักวิธีการจับไม้ตีที่ถูกต้องคือนิ้วทุกนิ้วจะต้องจับไม้ตีให้แน่น โดยจับที่โคนไม้แต่ไม่สุดปลายไม้ เมื่อเริ่มจับให้หงายฝ่ามือขึ้น ให้ก้านไม้วางพาดกระชับกับร่องกลางตรงข้อมือ โคนไม้อยู่ในอุ้มมือพอดี นิ้วชี้โค้งงอเล็กน้อยรองรับก้านไม้ตี นิ้วหัวแม่มือบีบกระชับด้านข้างของก้านไม้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อยรวบก้านไม้ไว้ให้แน่น เมื่อจับไม้ตีแน่นแล้วให้พลิก ฝ่ามือและแขนคว่ำลงโดยไม่ต้องเกร็งกล้ามเนื้อ ให้ก้านไม้ยังคงอยู่ระหว่างตรงกลางร่องมือ ปลายไม้จะอยู่ตรงกับข้อมือพอดี ไม่ควรหนีบแขนและข้อศอกให้สนิทแนบลำตัวจนเกิดความเกร็งมากเกินไป ให้ปล่อยตามธรรมชาติ

1.4.3 การนั่ง

ผู้บรรเลงจะนั่งบนเก้าอี้ไม้ขนาดพอเหมาะ ไม่กว้างและไม่สูงเกินไป เพื่อให้เกิดความสะดวกในการบรรเลง เป็นท่านั่งที่สบายไม่ปวดเมื่อย เพราะเป็นท่านั่งที่เป็นธรรมชาติ เนื่องจากท่านั่งแบบนี้จำทำให้การทรงตัวของผู้บรรเลงมีความมั่นคง และเคลื่อนไหวช่วงแขนได้ถนัดมากขึ้น ช่วยให้การบรรเลงเป็นไปได้อย่างเต็มประสิทธิภาพ

วิธีการนั่งบนเก้าอี้ หลังตรง ขาตั้งตรงสบาย ๆ เท้าวางบนพื้น นั่งให้อกผายไหล่ผึ่งหน้าตั้ง ตัวตรง และควรอยู่กึ่งกลางของปี๊ตาล่าโดยนั่งให้ตรงกับฐานของปี๊ตาล่า

ตอนที่ 2 วิเคราะห์บทเพลงปี๊กาล่าของวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี

2.1 เพลงแกว่จ ปะแญ่ตะละ

เพลง แกว่จ ปะแญ่ตะละ ประพันธ์ขึ้นเมื่อ พ.ศ.2503 เพื่อเป็นการเชิดชูเกียรติแก่พญาตะละ กษัตริย์มอญ ผู้ครองกรุงหงสาวดีองค์สุดท้าย (พ.ศ.2,290 - 2,300) ทรงพระนามเมื่อขึ้นครองราชย์ว่า พระเจ้าพญามอญธิราชานราธิบดี ต่อมานิยมใช้บรรเลงในงานอุปสมบทกุลบุตรชาวมอญ และใช้ในงานฉลองสมณศักดิ์ของพระสงฆ์

เพลงแกว่จ ปะแญ่ตะละ เป็นเพลงที่มี 1 ท่อน เมื่อบันทึกเป็นโน้ตไทยแล้วมีความยาว 19 บรรทัด ทำนองเพลงในอัตราจังหวะปานกลาง หรือเทียบกับเท่าจังหวะ 2 ชั้นของไทย นิยมบรรเลง 2 รอบ หรือบรรเลงกลับต้นได้หลายรอบ ขึ้นอยู่กับเวลาของการบรรเลง

จากการวิเคราะห์ พบข้อสรุป 2 ประการหลัก คือ

1. เพลงแกว่จ ปะแญ่ตะละ มีเอกลักษณ์ของการดำเนินทำนองที่ใช้การบรรเลงแบบเก็บ คือ ตีทุกตัวโน้ตใน 1 ห้อง จึงทำให้บทเพลงมีลีลาคล้ายลักษณะทางพื้นของดนตรีไทย ดังจะเห็นได้จากข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 1 ที่พบถึง 14 ครั้ง ถึงแม้จะมีทำนองที่ต่างกันไปบ้าง แต่เป็นลักษณะการบรรเลงเก็บเหมือนกัน

2. เพลงแกว่จ ปะแญ่ตะละ นี้ ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้น 1 จังหวะในห้องที่ 1 แล้วบรรเลงเก็บในห้องที่ 2 (- x x x / x x x x) และรูปแบบ (x x x x / x x x -) ที่เว้นจังหวะท้ายห้องเพลงที่ 2 ดังข้อสรุปเรื่องรูปแบบที่ 2 และรูปแบบที่ 3 ที่พบเป็นจำนวน 8 ครั้ง และ 7 ครั้ง ตามลำดับ

2.2 เพลง ซะโมญ จักกะโว

เพลง ซะโมญ จักกะโว แปลเป็นภาษาไทย คือ เพลงจักรพรรดิ ประพันธ์ขึ้นเมื่อ พ.ศ.2502 เพื่อใช้บรรเลงในงานเชิดชูเกียรติยศของผู้นำ เจ้านายชนชั้นสูง และผู้ที่มียศถาบรรดาศักดิ์ ปัจจุบันนิยมบรรเลงในงานมงคลต่าง ๆ

เพลง ซะโมญ จักกะโว เมื่อบันทึกเป็นโน้ตไทยแล้วมีความยาว 20 บรรทัด ทำนองเพลงในอัตราจังหวะปานกลาง หรือเทียบกับเท่าจังหวะ 2 ชั้นของไทย นิยมบรรเลง 2 รอบ มีการขับร้องเพลงไปพร้อม ๆ กับการบรรเลง แต่ไม่มีรำประกอบเพลง

จากการศึกษารูปแบบของกระสวนจังหวะ พบข้อสรุป 3 ประการหลัก คือ

1. เพลงซะโมญ จักกะโว มีเอกลักษณ์ของการดำเนินทำนองที่ใช้การบรรเลงแบบเก็บ คือ ตีทุกตัวโน้ตใน 1 ห้อง (x x x x / x x x x) จึงทำให้บทเพลงมีลีลาคล้ายลักษณะทางพื้นของดนตรีไทย ดังจะเห็นได้จากข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 1 ที่พบถึง 39 ครั้ง ถึงแม้จะมีทำนองที่ต่างกันไปบ้าง แต่เป็นลักษณะการบรรเลงเก็บเหมือนกัน

2. เพลงซะโมญ จักกะโว ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้น 3 จังหวะในห้องเพลงที่ 1 แล้วบรรเลงเก็บในห้องเพลงที่ 2 (- - - x / x x x x) และรูปแบบ (- x x x / x x x x) ที่เว้น 1 จังหวะในห้องเพลงที่ 1 แล้วบรรเลงเก็บในห้องเพลงที่ 2 เช่นกัน ดังข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 2 และรูปแบบที่ 3 ที่พบเป็นจำนวน 7 และ 6 ครั้ง ตามลำดับ

3. เพลงซะโมญ จักกะโว ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบบรรเลงเก็บในห้องเพลงที่ 1 แล้วเว้นจังหวะในท้ายห้องเพลงที่ 2 (x x x x / x x x -) ดังเห็นได้จากข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบถึง 5 ครั้ง ถึงแม้จะมีทำนองที่ต่างกันออกไป แต่ก็บรรเลงแบบเดียวกัน

2.3 เพลง ไล่ะยิ่ฮซาซะนะ

เพลง ไล่ะยิ่ฮซาซะนะ แปลเป็นภาษาไทย หมายถึง เพลงแสงแห่งพุทธศาสนา ประพันธ์ขึ้นเมื่อ พ.ศ.2500 เนื่องจากชาวมอญส่วนใหญ่นับถือศาสนาพุทธ ผู้แต่งจึงแต่งเพลงเพื่อถวายแด่องค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า และสืบอายุของพระพุทธศาสนาให้ยืนยาวดังแสงของดวงอาทิตย์ที่ไม่มีวันที่จะดับลง โดยนิยมบรรเลงในงานที่เกี่ยวข้องทางพระพุทธศาสนา เช่น งานอุปสมบท ยกยอดฉัตรเจดีย์ ฉลองสมณศักดิ์ วันสำคัญทางพระพุทธศานา วันมาฆะบูชา วันวิสาขบูชา วันอาสาฬหบูชา ฯลฯ

เพลง ไล่ะยิ่ฮซาซะนะ เมื่อบันทึกเป็นโน้ตไทยแล้วมีความยาว 19 บรรทัด ทำนองเพลงในอัตราจังหวะปานกลาง หรือเทียบกับเท่าจังหวะ 2 ชั้นของไทย นิยมบรรเลง 2 รอบ มีการขับร้องประกอบเพลงไปพร้อม ๆ กับการบรรเลง และมีรำประกอบการบรรเลง

จากการศึกษารูปแบบของกระสวนจังหวะ พบข้อสรุป 3 ประการหลัก คือ

1. เพลง ไล่ะยิ่ฮซาซะนะ มีเอกลักษณ์ของการดำเนินทำนองที่ใช้การบรรเลงแบบเก็บ คือ ตีทุกตัวโน้ตใน 1 ห้อง (x x x x / x x x x) จึงทำให้บทเพลงมีลีลาคล้ายลักษณะทางพื้นของดนตรีไทย ดังจะเห็นได้จากข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 1 ที่พบถึง 33 ครั้ง ถึงแม้จะมีทำนองที่ต่างกันไปบ้าง แต่เป็นลักษณะการบรรเลงเก็บเหมือนกัน

2. เพลง ไล่ะยิ่ฮซาซะนะ ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้น 1 จังหวะ ในห้องเพลงที่ 1 แล้วบรรเลงเก็บในห้องเพลงที่ 2 (- x x x / x x x x) ดังข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบได้ถึง 11 ครั้ง มีทำนองที่ต่างกันแต่บรรเลงแบบเดียวกัน

3. เพลง ไล่ะยิ่อซาซะนะ ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้นจังหวะตั้งแต่ตัวแรกของห้องเพลงที่ 1 แล้วบรรเลงแค่จังหวะสุดท้ายของห้องเพลงที่ 2 (- - - - / - - - x) ดังข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบได้ถึง 9 ครั้ง ถึงแม้จะมีทำนองที่ต่างกันไปบ้าง แต่เป็นลักษณะการบรรเลงแบบเดียวกัน

2.4 เพลง อังบ๊อบ พะลาดไจ่งกยาจ

เพลง อังบ๊อบ พะลาดไจ่งกยาจ แปลเป็นภาษาไทย คือ เป็นชื่อของหมู่บ้านแห่งหนึ่ง เป็นเพลงที่บรรยายเรื่องราวที่เกี่ยวกับหมูบ้านที่มีอ่างเก็บน้ำเก่าแก่ ชาวบ้านเชื่อกันว่าเคยมีฝูงหงส์อาศัยอยู่ แต่งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2498 นิยมบรรเลงในงานมงคลต่าง ๆ

เพลง อังบ๊อบ พะลาดไจ่งกยาจ เป็นเพลงที่มี 1 ท่อน เมื่อบันทึกเป็นโน้ตไทยแล้วมีความยาว 11 บรรทัด ทำนองเพลงในอัตราจังหวะปานกลาง หรือเทียบกับเท่าจังหวะ 2 ชั้นของดนตรีไทย มีการขับร้องเพลงประกอบการบรรเลง นิยมบรรเลง 2 รอบ หรือบรรเลงกลับต้นได้หลายรอบ ขึ้นอยู่กับเนื้อร้องของเพลง และระยะเวลาความเหมาะสมในการบรรเลง

จากการศึกษารูปแบบของกระสวนจังหวะ พบข้อสรุป 3 ประการหลัก คือ

1. เพลง อังบ๊อบ พะลาดไจ่งกยาจ มีเอกลักษณ์ของการดำเนินทำนองที่ใช้การบรรเลงแบบเว้น 1 จังหวะ ในห้องเพลงที่ 1 แล้วบรรเลงเก็บในห้องเพลงที่ 2 (- x x x / x x x x) ดังข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 1 ซึ่งพบได้ถึง 10 ครั้ง ถึงแม้จะมีทำนองที่ต่างกันไปบ้าง แต่เป็นลักษณะการบรรเลงแบบเดียวกัน

2. เพลงอังบ๊อบ พะลาดไจ่งกยาจ ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบบรรเลงเก็บ คือ ตีทุกตัวโน้ตใน 1 ห้อง (x x x x / x x x x) จึงทำให้บทเพลงมีลีลาคล้ายลักษณะทางพื้นของดนตรีไทย ดังจะเห็นได้จากข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 2 ที่พบถึง 9 ครั้ง มีทำนองที่แตกต่างกันออกไป แต่มีการบรรเลงเหมือนกัน

3. เพลงอังบ๊อบ พะลาดไจ่งกยาจ ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบบรรเลงเก็บในห้องเพลงที่ 1 แล้วเว้นจังหวะในท้ายห้องเพลงที่ 2 (x x x x / x x x -) ดังเห็นได้จากข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะรูปแบบที่ 3 ซึ่งพบถึง 4 ครั้ง มีทำนองที่แตกต่างกันออกไป แต่มีการบรรเลงเหมือนกัน

2.5 เพลง ไว่ยเกิ่น

เพลง ไว่ยเกิ่น เป็นคำเฉพาะ ไม่มีคำแปล แต่งขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2498 เป็นเพลงที่ผู้แต่งต้องการจะแต่งไว้เพื่อเป็นบทเรียนเริ่มแรก ไว้ฝึกหัดบรรเลงปั๊ตตาล่า

เพลง ไว่ยเกิ่น เป็นเพลงที่มี 1 ท่อน เมื่อบันทึกเป็นโน้ตไทยแล้วมีความยาว 19 บรรทัด ทำนองเพลงในอัตราจังหวะปานกลาง หรือเทียบกับเท่าจังหวะ 2 ชั้นของไทย มีการขับร้องเพลง

ประกอบการบรรเลง นิยมบรรเลง 2 รอบ หรือบรรเลงกลับต้นได้หลายรอบ ขึ้นอยู่กับเนื้อร้องของเพลง และระยะเวลาความเหมาะสมในการบรรเลง แต่ไม่มีรำประกอบเพลง

จากการศึกษารูปแบบของกระสวนจังหวะ พบข้อสรุป 3 ประการหลัก คือ

1. เพลงไว่ยเกิ่น มีเอกลักษณ์ของการดำเนินทำนองที่ใช้การบรรเลงแบบเก็บ คือ ตีทุกตัวโน้ตใน 1 ห้อง (x x x x / x x x x) จึงทำให้บทเพลงมีลีลาคล้ายลักษณะทางพื้นของดนตรีไทย ดังจะเห็นได้จากข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 1 ที่พบถึง 6 ครั้ง ถึงแม้จะมีทำนองที่ต่างกันไปบ้าง แต่เป็นลักษณะการบรรเลงเก็บเหมือนกัน

2. เพลงไว่ยเกิ่น ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้น 1 จังหวะ ในห้องเพลงที่ 1 แล้วบรรเลงเก็บในห้องเพลงที่ 2 (- x x x / x x x x) ดังข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 2 ซึ่งพบได้ถึง 5 ครั้ง มีทำนองที่ต่างกันแต่บรรเลงแบบเดียวกัน

3. เพลงไว่ยเกิ่น ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้นจังหวะแรกของห้องเพลงที่ 1 แล้วเว้นจังหวะท้ายในห้องเพลงที่ 2 (- x x x / x x x -) และรูปแบบ (x x x x / x x x -) ที่บรรเลงเก็บในห้องเพลงที่ 1 แล้วเว้นจังหวะท้ายในห้องเพลงที่ 2 ดังข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 3 และรูปแบบที่ 4 ที่พบจำนวน 4 ครั้ง และ 3 ครั้ง ตามลำดับ ซึ่งจะสังเกตได้ว่า ทั้ง 2 รูปแบบนั้น มีการเว้นจังหวะท้ายห้องเพลงเหมือนกัน

2.6 เพลง ไจ่ะเกิ่น

เพลง ไจ่ะเกิ่น แปลเป็นภาษาไทย คือ เพลงที่กล่าวถึงประวัติเจดีย์แห่งหนึ่ง แต่งขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2498 กล่าวว่า มีพ่อค้าหนุ่มชาวมอญ 2 คน ชื่อว่าตะเป่ และตะปอ เดินทางไปค้าขายแถบประเทศอินเดีย ได้ไปพบกับพระสัมมาสัมพุทธเจ้าที่เจดีย์พุทธคยา และได้รับพระเกศาหรือเส้นผมของพระพุทธเจ้า จึงเดินทางมากลับมาเมืองมอญ และได้สร้างเจดีย์ขึ้นเพื่อบรรจุพระเกศธาตุ เรียกว่า เจดีย์เลอะเกิน บนภูเขาที่เมืองย่างกุ้ง ประเทศพม่า

เพลง ไจ่ะเกิ่น เมื่อบันทึกเป็นโน้ตไทยแล้วมีความยาว 13 บรรทัด ทำนองเพลงในอัตราจังหวะช้า หรือเทียบกับเท่าจังหวะ 3 ชั้นของไทย มีการขับร้องเพลงไปพร้อม ๆ กับการบรรเลง และมีการรำประกอบเพลง

จากการศึกษารูปแบบของกระสวนจังหวะ พบข้อสรุป 3 ประการหลัก คือ

1. เพลง ไจ่ะเกิ่น นี้ ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเก็บ คือตีทุกตัวโน้ตใน 1 ห้องเพลง (x x x x / x x x x) และรูปแบบ (- x x x / x x x x) ที่มีการเว้นจังหวะแรกของห้องเพลงที่ 1 แล้วบรรเลงเก็บทุกตัวโน้ตในห้องเพลงที่ 2 ซึ่งทั้ง 2 รูปแบบนี้ เน้นที่การบรรเลงเก็บเช่นเดียวกัน ซึ่งคล้ายกับการบรรเลงเพลงทางพื้นของดนตรีไทย ดังจะเห็นได้จากข้อสรุปกระสวนจังหวะที่พบ 20 และ 8 ครั้ง ตามลำดับ

2. เพลง ไจ่ะเกิ่น นี้ ใช้วิธีการบรรเลงแบบเว้น 1 จังหวะ แล้วบรรเลง 1 จังหวะ สลับกันไปทั้ง 2 ห้องเพลง (- x – x / - x – x) ดังจะเห็นได้จากข้อสรุปกระสวนจังหวะที่พบถึง 7 ครั้ง ถึงแม้จะมีทำนองที่ต่างกันออกไป แต่เป็นลักษณะการบรรเลงแบบเดียวกัน

2.7 เพลง ร่อมปะไซงโม่น

เพลง ร่อมปะไซงโม่น ประพันธ์ขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2497 แปลเป็นภาษาไทย คือ เพลงเสียงรามัญ เป็นเพลงที่กล่าวบรรยายถึงเรื่องราวของชาวมอญ ซึ่งเคยอาศัยอยู่ในเมืองเมาะตะมะและเมืองตะละ หงสาวดี กล่าวถึงวัฒนธรรม วิถีชีวิตความเป็นอยู่ การทำงาน การศึกษา ซึ่งนิยมบรรเลงงานต่าง ๆ เช่น งานวันชาติ ฯลฯ

เพลง ร่อมปะไซงโม่น เมื่อบันทึกเป็นโน้ตไทยแล้วมีความยาว 13 บรรทัด ทำนองเพลงในอัตราจังหวะปานกลาง หรือเทียบกับเท่าจังหวะ 2 ชั้นของไทย มีการขับร้องเพลงไปพร้อม ๆ กับการบรรเลง และมีรำประกอบเพลง

จากการศึกษารูปแบบของกระสวนจังหวะ พบข้อสรุป 3 ประการหลัก คือ

1. เพลงร่อมปะไซงโม่น มีเอกลักษณ์ของการดำเนินทำนองที่ใช้การบรรเลงแบบเก็บ คือ ตีทุกตัวโน้ตใน 1 ห้อง (x x x x / x x x x) จึงทำให้บทเพลงมีลีลาคล้ายลักษณะทางพื้นของดนตรีไทย ดังจะเห็นได้จากข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 1 ที่พบถึง 19 ครั้ง ถึงแม้จะมีทำนองที่ต่างกันไปบ้าง แต่เป็นลักษณะการบรรเลงเก็บเหมือนกัน

2. เพลงร่อมปะไซงโม่น นี้ ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้น 1 จังหวะในห้องที่ 1 แล้วบรรเลงเก็บในห้องที่ 2 (- x x x / x x x x) และรูปแบบ (x x x x / x x x -) ที่เว้นจังหวะท้ายห้องเพลงที่ 2 ดังข้อสรุปเรื่องรูปแบบที่ 2 และรูปแบบที่ 3 ที่พบเป็นจำนวน 9 ครั้ง และ 7 ครั้ง ตามลำดับ เพื่อทำให้เกิดลักษณะเด่นในเรื่องของท่วงทำนองเพลงที่มีความเป็นมอญ

2.8 เพลง ปอนนิทิ ไจ่ะยิ่ฮตะราวซาจ

เพลง ปอนนิทิ ไจ่ะยิ่ฮตะราวซาจ ประพันธ์ขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2501 แปลเป็นภาษาไทย คือ เพลงพระพุทธเจ้า กล่าวถึงองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าเสด็จไปบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์เพื่อโปรดพระมารดา เป็นเวลา 3 เดือน เมื่อเสด็จกลับลงมายังโลกมนุษย์ มีประชาชนมารอรับเสด็จเป็นจำนวนมาก นิยมใช้ในงานพิธีกรรมทางศาสนา เช่น วันวิสาขบูชา วันมาฆะบูชา วันอาสาฬหบูชา วันเข้าพรรษา วันออกพรรษา บรรเลงในงานบวช งานมงคล กิจกรรมที่เกี่ยวกับทางศาสนา ฯลฯ

เพลง ปอนนิทิ ไจ่ะยิ่ฮตะราวซาจ เมื่อบันทึกเป็นโน้ตไทยแล้วมีความยาว 18 บรรทัด ทำนองเพลงในอัตราจังหวะปานกลางถึงช้า หรือเทียบกับเท่าจังหวะ 2และ3 ชั้นของไทย มีการขับร้องเพลงไปพร้อม ๆ กับการบรรเลง แต่ไม่มีรำประกอบเพลง

จากการศึกษารูปแบบของกระสวนจังหวะ พบข้อสรุป 3 ประการหลัก คือ

1. เพลงปอนนิทิ ไจ่ะยิ่ฮตะราวซาจ มีเอกลักษณ์ของการดำเนินทำนองที่ใช้การบรรเลงแบบเก็บ คือ ตีทุกตัวโน้ตใน 1 ห้อง (x x x x / x x x x) จึงทำให้บทเพลงมีลีลาคล้ายลักษณะทางพื้นของดนตรีไทย ดังจะเห็นได้จากข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 1 ที่พบถึง 24 ครั้ง ถึงแม้จะมีทำนองที่ต่างกันไปบ้าง แต่เป็นลักษณะการบรรเลงเก็บเหมือนกัน

2. เพลงปอนนิทิ ไจ่ะยิ่ฮตะราวซาจ นี้ ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้น 1 จังหวะในห้องที่ 1 แล้วบรรเลงเก็บในห้องที่ 2 (- x x x / x x x x) และรูปแบบ (x x x x / x x x -) ที่เว้นจังหวะท้ายห้องเพลงที่ 2 ดังข้อสรุปเรื่องกระสวยจังหวะในรูปแบบที่ 2 และรูปแบบที่ 4 ที่พบเป็นจำนวน 11 ครั้ง และ 5 ครั้ง ตามลำดับ มีทำนองเพลงต่างกันแต่บรรเลงแบบเดียวกัน

3. เพลงปอนนิทิ ไจ่ะยิ่ฮตะราวซาจ นี้ ใช้วิธีการบรรเลงแบบเว้น 1 จังหวะ แล้วบรรเลง 1 จังหวะ สลับกันไปทั้ง 2 ห้องเพลง (- x – x / - x – x) ดังจะเห็นได้จากข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 3 ที่พบถึง 6 ครั้ง ถึงแม้จะมีทำนองที่ต่างกันออกไป แต่เป็นลักษณะการบรรเลงแบบเดียวกัน

2.9 เพลง ปอนนิทิ ไจ่ะยิ่ฮตะราวซาจ

เพลง ไล่ะยิ่ฮตะราวซาจ ประพันธ์ขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2501 แปลเป็นภาษาไทย คือ เพลงแสงพระพทธเจ้า 6 ประการ ซึ่งมีเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับแสงหรือรัศมี 6 เส้น ที่เปล่งออกมาจากพระวรกายของพระพุทธเจ้าคือ

1. นีละ เขียวเหมือนดอกอันชัน
2. ปีตะ เหลืองเหมือนหรดาลทอง (แร่ชนิดหนึ่ง ประกอบด้วยธาตุสารหนูและกำมะถัน)
3. โลหิตะ แดงเหมือนตะวันอ่อน
4. โอทาตะ ขาวเหมือนแผ่นเงิน
5. มัญเชฐ สีหงสบาท เหมือนดอกเซ่งหรือดอกหงอนไก่
6. ประภัสสร เลื่อมพรายเหมือนแก้วผลึก

เป็นเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมทางศาสนา เช่น งานเกี่ยวกับพระสงฆ์ งานบวช วันวิสาขบูชา วันมาฆะบูชา วันอาสาฬหบูชา วันเข้าพรรษา วันออกพรรษา กิจกรรมที่เกี่ยวกับทางศาสนา เปิดงานต่าง ๆ แต่ไม่นิยมบรรเลงในงานมงคลสมรส

เพลง ไล่ะยิ่ฮตะราวซาจ เมื่อบันทึกเป็นโน้ตไทยแล้วมีความยาว 36 บรรทัด ทำนองเพลงในอัตราจังหวะปานกลางถึงช้า หรือเทียบกับเท่าจังหวะ 2และ3 ชั้นของไทย มีการขับร้องเพลงไปพร้อม ๆ กับการบรรเลง แต่ไม่มีรำประกอบเพลง นิยมบรรเลงเพียงรอบเดียว เพราะเป็นเพลงที่มีความยาวมาก

จากการศึกษารูปแบบของกระสวนจังหวะ พบข้อสรุป 3 ประการหลัก คือ

1. เพลงปอนนิทิ ไจ่ะยิ่ฮตะราวซาจมีเอกลักษณ์ของการดำเนินทำนองที่ใช้การบรรเลงแบบเก็บ คือ ตีทุกตัวโน้ตใน 1 ห้อง (x x x x / x x x x) จึงทำให้บทเพลงมีลีลาคล้ายลักษณะทางพื้นของดนตรีไทย ดังจะเห็นได้จากข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 1 ที่พบถึง 56 ครั้ง ถึงแม้จะมีทำนองที่ต่างกันไปบ้าง แต่เป็นลักษณะการบรรเลงเก็บเหมือนกัน

2. เพลงปอนนิทิ ไจ่ะยิ่ฮตะราวซาจ นี้ ใช้วิธีการบรรเลงแบบเว้น 1 จังหวะ แล้วบรรเลง 1 จังหวะ สลับกันไปทั้ง 2 ห้องเพลง (- x – x / - x – x) ดังจะเห็นได้จากข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 2 ที่พบถึง 13 ครั้ง ถึงแม้จะมีทำนองที่ต่างกันออกไป แต่เป็นลักษณะการบรรเลงแบบเดียวกัน

3. ปอนนิทิ ไจ่ะยิ่ฮตะราวซาจ ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้น 3 จังหวะในห้องเพลงที่ 1 แล้วบรรเลงเก็บในห้องเพลงที่ 2 (- - - x / x x x x) และรูปแบบ (- x x x / x x x x) ที่เว้น 1 จังหวะในห้องเพลงที่ 1 แล้วบรรเลงเก็บในห้องเพลงที่ 2 เช่นกัน ดังข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 3 และรูปแบบที่ 4 ที่พบเป็นจำนวน 11 เช่นกันทั้ง 2 รูปแบบ

จากการศึกษารูปแบบของกระสวนจังหวะทั้ง 9 บทเพลง พบว่า

1. มีเอกลักษณ์ของการดำเนินทำนองที่ใช้การบรรเลงแบบเก็บ คือ ตีทุกตัวโน้ตใน 1 ห้อง (x x x x / x x x x) ดังจะเห็นได้จากข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะ ซึ่งพบได้ถึง 220 ครั้ง จากทั้ง 9 บทเพลง

2. ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้น 1 จังหวะ ในห้องเพลงที่ 1 แล้วบรรเลงเก็บในห้องเพลงที่ 2 (- x x x / x x x x) ดังข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะในซึ่งพบได้ถึง 77 ครั้ง จากทั้ง 9 บทเพลง

3. ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบบรรเลงเก็บในห้องเพลงที่ 1 แล้วเว้นจังหวะในท้ายห้องเพลงที่ 2 (x x x x / x x x -) ดังเห็นได้จากข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะซึ่งพบได้ถึง 40 ครั้ง จากทั้ง 9 บทเพลง

4. ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้น 1 จังหวะ แล้วบรรเลง 1 จังหวะ สลับกันไปทั้ง 2 ห้องเพลง (- x - x / - x - x) ดังจะเห็นได้จากข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะซึ่งพบได้ถึง 38 ครั้ง จากทั้ง 9 บทเพลง

5. ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้น 1 จังหวะ ในห้องเพลงที่ 1 แล้วบรรเลงเก็บในห้องเพลงที่ 2 (- x x x / x x x x) ดังข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะซึ่งพบได้ถึง 31 ครั้ง จากทั้ง 9 บทเพลง

6. ใช้วิธีการทำนองแบบเว้นจังหวะตั้งแต่ตัวแรกของห้องเพลงที่ 1 แล้วบรรเลงแค่จังหวะสุดท้ายของห้องเพลงที่ 2 (- - - - / - - - x) ดังข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะซึ่งพบได้ถึง 20 ครั้ง จากทั้ง 9 บทเพลง

7. ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้น 2 จังหวะแรกของห้องเพลง แล้วบรรเลงแค่จังหวะสุดท้ายของห้องเพลง ทั้ง 2 ห้องเพลง (- - - x / - - - x) ดังข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะ ซึ่งพบได้ถึง 16 ครั้ง จากทั้ง 9 บทเพลง

8. ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้นจังหวะแรกของห้องเพลง และเว้นจังหวะท้ายของห้องเพลง (- x x x / x x x -) ดังข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะซึ่งพบได้ถึง 14 ครั้ง จากทั้ง 9 บทเพลง

9. ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้น 3 จังหวะแรก ของห้องเพลงที่ 1 และเว้นจังหวะท้ายของห้องเพลงที่ 2 (- - - x / x x x -) ดังข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะซึ่งพบได้ถึง 6 ครั้ง จากทั้ง 9 บทเพลง

10. ใช้วิธีการดำเนินทำนองแบบเว้นจังหวะแรกสลับกับบรรเลง 1 จังหวะสลับกันไปทั้ง 2 ห้องเพลง (- x - x / - x - x) ดังข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะซึ่งพบได้ถึง 4 ครั้ง จากทั้ง 9 บทเพลง

จากการวิเคราะห์พบว่า รูปแบบจังหวะที่นิยมบรรเลงคือ การบรรเลงแบบตีเก็บทุกตัวโน้ตใน 1 ห้องเพลง จึงทำให้ลีลาของบทเพลงมีความคล้ายคลึงกับลักษณะเพลงทางพื้นของดนตรีไทย ถึงแม้จะมีการบรรเลงในตัวโน้ตและเสียงที่แตกต่างกันออกไปบ้าง แต่มีการบรรเลงเก็บเหมือนกัน โดยในแต่ละบทเพลงนั้นมีการบรรเลงโน้ตเพลงครบทั้ง 7 เสียง และพบทั้ง 9 บทเพลง

เพลงมอญทั้ง 9 บทเพลง พบว่ามีรูปแบบกระสวนจังหวะที่บรรเลงต่างกันออกไปแต่จะมีการเว้นจังหวะท้ายห้องเพลงเหมือนกันอยู่หลายรูปแบบ ดังข้อสรุปเรื่องกระสวนจังหวะที่พบ เพลงมอญโดยทั่วไปมีจังหวะตกตามจังหวะปกติ แต่จะมีบางกระสวนจังหวะที่มีการทิ้งเสียงก่อนตกจังหวะ ซึ่งไม่ถือเป็นจังหวะยก เพราะบรรเลงตามจังหวะปกติ เพียงแค่ทิ้งเสียงตัวโน้ตสุดท้ายไว้ก่อนถึงจังหวะตก เพื่อทำให้เกิดลักษณะเด่นในเรื่องของท่วงทำนองเพลงที่มีความเป็นมอญ ตามแบบของดนตรีมอญ บ้านวังกะ

อภิปรายผล

ชาวมอญเป็นกลุ่มชนที่มีเอกลักษณ์ความเป็นชาติพันธ์ของตนเองที่ชัดเจน ความเจริญทางวัฒนธรรม และสามารถรักษาวัฒนธรรมของตนเองได้อย่างเข้มแข็ง ในกรณีของชาวมอญในหมู่บ้านวังกะ ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี เป็นกลุ่มที่มีวัฒนธรรมเป็นเอกลักษณ์และพยายามส่งเสริมการดำรงไว้ซึ่งวัฒนธรรมมอญ เช่น ภาษามอญ การแต่งกายมอญ อาหารมอญ รวมไปถึงดนตรีและการแสดงต่าง ๆ โดยเฉพาะวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี ของศูนย์วัฒนธรรมมอญ นับเป็นวงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ รวมถึงการแสดง เพื่อเป็นสื่อกลางในการให้ชาวมอญยังคงรักษาวันธรรมของตนเองท่ามกลางสังคมที่มีการเปลี่ยนแปลงและความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยี สอดคล้องกับณฤดล เผือกอำไพ (2556: บทคัดย่อ) ได้สรุปผลการวิจัยว่า วงปี่พาทย์มอญหงสาวดี เป็นวงดนตรีศูนย์วัฒนธรรมมอญ อำเภอสังขละบุรี ก่อตั้งขึ้นเพื่อสืบสานวัฒนธรรมมอญที่อยู่ในประเทศไทยละชาวมอญที่อยู่ในรัฐมอญประเทศพม่า เมื่อปี พ.ศ. 2545 ซึ่งมีวัตถุประสงค์ คือ จัดการประชุม อนุรักษ์หนังสือภาษา วัฒนธรรมอญ และเพื่อการแลกเปลี่ยน

วัฒนธรรมมอญ ด้วยความเมตตาของหวงพ่ออุตตะมะจึงให้สร้างศูนย์วัฒนธรรมมอญในหมู่บ้านวังกะ และมีนายมนชัย ไม่มีชื่อสกุล หรือชื่อภาษามอญ นายกระเซ้าโม่น (Nai Kasauh Mon) หัวหน้าศูนย์วัฒนธรรมมอญ ดำเนินการตามวัตถุประสงค์และจัดกิจกรรมต่าง ๆ

จากผลการวิจัยเรื่อง การศึกษาปั๊ตตาล่า เครื่องดนตรีมอญ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี พบว่า ปั๊ตตาล่า หรือ ปั๊ตตาล่า*ตุน เป็นเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง มีโครงสร้างคล้ายระนาดเอกของไทย* ตัวรางทำด้วยไม้เนื้ออ่อนทาสีทอง และติดกระจกสีประดับตกแต่ง ผืนของปั๊ตตาล่า ทำมาจากไม้ไผ่ชนิดหนึ่งที่มีขนาดลำต้นใหญ่ เริ่มต้นจากทางซ้ายคือเสียงต่ำ และเรียงไปเรื่อย ๆ จนถึงเสียงสูง เริ่มจากเสียงโดต่ำ (หมายเลข 1) เสียง ด ร ม ฟ ซ ล ท มี 7 เสียง เสียงกลาง 7 เสียง เสียงสูง 7 เสียง เพิ่มเสียงสูงอีก 3 เสียง คือ ด ร ม รวมเป็น 24 ลูก สอดคล้องกับ อภิชาต ทัพวิเศษ(2552: 70) ลักษณะของปั๊ตตาล่า เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี ระดับเสียงลดหลั่นกันตามขนาดของลูกระนาดที่มีตั้งแต่ขนาดใหญ่(ด้านซ้าย) ไปหาขนาดเล็ก(ด้านขวา) ลูกระนาดร้อยเชือกแขวนบนราง ลักษณะของปั๊ตตาล่าจะมีขนาดใหญ่และสูงกว่ารางระนาดเอกของไทย มีเท้ารองรางตรงกลางรางเป็นเท้าเดี่ยว ตัวรางมีทั้งเป็นไม้เรียบ ๆ และแกะลายปิดทองสวยงาม

ปั๊ตตาล่าเครื่องดนตรีมอญ ซึ่งสามารถแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของความเป็นมอญ ทั้งลักษณะรูปร่าง บทเพลงที่บรรเลงประกอบการร่ายรำของการแสดงที่บ่งบอกถึงวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ ประเพณีและวัฒนธรรมต่าง ๆ ได้ถูกอนุรักษ์ไว้โดยชาวมอญและสืบทอดต่อกันมาสู่รุ่นหลัง ท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและความเจริญก้าวหน้าในด้านต่าง ๆ แต่ก็ยังคงรักษาไว้ได้อย่างเข้มแข็ง เพื่อชนรุ่นหลังสืบไป

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาปั๊ตตาล่า เครื่องดนตรีมอญ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี ในครั้งนี้ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะดังต่อไปนี้

1. ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยในครั้งต่อไป

1.1 การศึกษาเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ในวัฒนธรรมมอญ

1.2 การศึกษาเทคนิค เอกลักษณ์ของการบรรเลงดนตรีมอญ

1.3 การศึกษาอิทธิพลของดนตรีมอญที่มีต่อวัฒนธรรมของชาวมอญในประเทศไทย

2. ข้อเสนอแนะในการนำผลงานวิจัยไปใช้ประโยชน์

2.1 สามารถนำผลของการวิจัยไปเป็นประโยชน์ในการอนุรักษ์ฟื้นฟูวัฒนธรรมดนตรีชาติพันธุ์ให้เป็นที่รู้จักมากขึ้น

2.2 การศึกษาเรื่องวัฒนธรรมทางดนตรีของชาวมอญ ซึ่งเป็นประโยชน์กับผู้ที่สนใจเพื่อศึกษาค้นคว้าในด้านที่เกี่ยวข้องต่อไป

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

โกวิทย์ แก้วสุวรรณ. (2542). *ดุทู่หล่า ในพิธีเรียกวีหล่าของชาวกะเหรี่ยงโป : กรณีศึกษากะเหรี่ยงโปบ้านเกาะสะเดิ่ง ตำบลไล่โว่ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี.* วิทยานิพนธ์. ศศ.ม. (วัฒนธรรมศึกษา) นครปฐม: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล. ถ่ายเอกสาร.

ขจัดภัย บุรุษพัฒน์. (2518). *ชนกลุ่มน้อยประเทศพม่า.* กรุงเทพฯ: แพร่พิทยา.

งามพิศ สัตย์สงวน. (2545). *วัฒนธรรมข้าวในสังคมไทย*: การคงอยู่และการเปลี่ยนแปลง. กรุงเทพฯ: ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิยา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จรัญ กาญจนประดิษฐ์. (2547). *การศึกษาดนตรีชาวเขาเผ่ากะเหรี่ยงหมู่บ้านกองม่องทะ ตำบลไล่โว่ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางวิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนคินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

ชโลมใจ กลั่นรอด. (2541). *ทะแยมอญ:วัฒนธรรมการดนตรีของชาวมอญชุมชนวัดบางกระดี่.* วิทยานิพนธ์ ศป.ม. (วัฒนธรรมศึกษา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล. ถ่ายเอกสาร.

ฐิรวุฒิ เสนาคำ. (2547) *บทความว่าด้วยแนวคิดการศึกษาชาติพันธ์: แนวคิดคนพลัดถิ่นกับการศึกษาชาติพันธุ์.* กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้งเฮาส์.

ณฤดล เผือกอำไพ. (2556). *วงปี่พาทย์มอญหงสาวดี หมู่บ้านมอญ บ้านวังกะ ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางวิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยศรีนคินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

ดวงรัตน์ ทรัพย์ประดิษฐ์. (2544*). พิธีรำเจ้าพ่อของชาวมอญ: กรณีศึกษาดนตรีและพิธีรำเจ้าพ่อของชาวมอญ.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางวิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนคินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2519). *ประวัติเครื่องดนตรีไทย, ตำนานการผสมวงมโหรี ปี่พาทย์ และเครื่องสาย.* กรุงเทพฯ.

ปลฉัตร กลิ่นบางพูด. (2556). *การศึกษา "จยาม".*ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางวิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนคินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

พีระชัย ลี้สมบูรณ์ผล. (2539). *ดนตรีของชาวกะเหรี่ยง อำเภอสวนผึ้ง จังหวัดราชบุรี.* ปริญญานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต. ราชบุรี: คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏหมู่บ้านจอมบึง. ถ่ายเอกสาร.

พิสัณฑ์ ปลัดสิงค์. (2543). *คนมอญ*. นนทบุรี: สำนักพิมพ์ธารบัวแก้ว.

ยศ สันตสมบัติ. (2537). *มนุษย์กับวัฒนธรรม.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

วนิดา พรหมบุตร. (2552). *วงชะพูชะอู : ดนตรีประกอบการแสดงชาวกะเหรี่ยง หมู่บ้านกองม่องทะ ตำบลไล่โว่ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางวิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

วีระ พันธุ์เสือ. (2551). *การศึกษาบริหารจัดการวงปี่พาทย์มอญบนพื้นฐานของความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมและการประกอบอาชีพอย่างยืน : กรณีศึกษาวงปี่พาทย์มอญของคณะเจริญศิลป์ อ.เมือง จ.สุพรรณบุรี.* กรุงเทพฯ: งานวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยามหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สงัด ภูเขาทอง. (2532). *ดนตรีและการเข้าสู่ดนตรีไทย.* กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

สุจริตลักษณ์ ดีผดุง. (2538). *มอญ: บทบาทด้านสังคม วัฒนธรรมความเป็นมาและความเปลี่ยนแปลงในรอบ 200 ปี ของกรุงรัตนโกสินทร์.* งานวิจัยสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดลศาลายาจังหวัดนครปฐม.

----------. (2545). *รายงานการวิจัย ชุมชนมอญบ้านวังกะ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี.* สำนักงานวิจัยแห่งชาติ. ถ่ายเอกสาร.

สุพัตรา สุภาพ. (2535) *ปัญหาสังคม*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์หมาวิทยาลัย. ไทยวัฒนาพานิชย์.

สุภรณ์ โอเจริญ. (2519). *ชาวมอญในประเทศไทย : วิเคราะห์ฐานะและบทบาทในสังคมไทย ตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนกลางถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น.* กรุงเทพ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุภาพร มากแจ้ง. (2540). *การศึกษาวิถีชีวิตชาวมอญบางขุนเทียน "มอญบางกระดี่",* ศูนย์ศึกษาและปฏิบัติการอุดมศึกษาเพื่อพัฒนาท้องถิ่น สถาบันราชภัฏธนบุรี.

สายสุนีย์ ขาวปลื้ม. (2544). *เพลงรำผีมอญของชาวมอญ จังหวัดปทุมธานี*. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

สารานุกรมพม่า. (2509). *ประวัติศาสตร์พม่า*, ฉบับที่ 10.

อภิชาติ ทัพวิเศษ. (2552). *วงก่วนกว๊าดมอญ : ดนตรีชุมชนมอญ บ้านวังกะ หมู่ 2 ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางวิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

อมรา พงศาพิชญ์. (2534). *วัฒนธรรม-ศาสนาและชาติพันธ์: วิเคราะห์สังคมไทยแนวมานุษยวิทยา.* กรุงเทพฯ: ถ่ายเอกสาร.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

ผู้ให้ข้อมูลสัมภาษณ์

ผู้ให้ข้อมูลสัมภาษณ์

นายมนชัย ไม่มีชื่อสกุล

ชื่อภาษามอญ นายกระเซ้าโมน

หัวหน้าศูนย์วัฒนธรรมมอญ

ผู้ให้ข้อมูลสัมภาษณ์

นางโกนถ่อ อุดมกิตติขจร (เสื้อสีดำ)

นางหงสา ไม่มีชื่อสกุล (เสื้อสีชมพู)

นักดนตรีศูนย์วัฒนธรรมมอญ

ภาคผนวก ข

แบบสัมภาษณ์

แบบสัมภาษณ์

ผู้ให้สัมภาษณ์ - นายมนชัย ไม่มีชื่อสกุล ชื่อภาษามอญ นายกระเซ้าโมน หัวหน้าศูนย์วัฒนธรรมมอญ

- นางโกนถ่อ อุดมกิตติขจร นักดนตรีศูนย์วัฒนธรรมมอญ
- นางหงสา ไม่มีชื่อสกุล นักดนตรีศูนย์วัฒนธรรมมอญ

สัมภาษณ์วันที่ 23 ตุลาคม พ.ศ. 2558

ณ ศูนย์วัฒนธรรมมอญ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี

1. ประวัติของปี๊ตตาล่า
   .....
2. บทบาทหน้าที่และความสำคัญของปี๊ตตาล่า ทั้งในวงดนตรี และในชุมชน
   .....
3. นิยมบรรเลงในงานหรือพิธีใดบ้าง
   .....
4. วัสดุส่วนประกอบต่าง ๆ ของปี๊ตตาล่า ทำมาจากอะไร
   .....
5. มีวิธีการฝึกเบื้องต้นอย่างไรบ้าง
   .....
6. จะต้องมีพิธีไหว้ครูหรือไม่ อย่างไร
   .....
7. วิธีการจับไม้ การนั่ง และแบบฝึกเบื้องต้น
   .....
8. ยกตัวอย่างเพลงที่บรรเลงด้วยปี๊ตตาล่า
   .....
9. ประวัติเพลงมอญเก่า 9 เพลง โครงสร้างเพลง บรรเลงกี่รอบ อัตราจังหวะเพลง มีเนื้อร้อง มีรำประกอบเพลงหรือไม่
   .....

ภาคผนวก ค

ประมวลภาพกิจกรรมลงภาคสนาม

ประมวลภาพกิจกรรมลงภาคสนาม

ประมวลภาพกิจกรรมลงภาคสนาม

ประมวลภาพกิจกรรมลงภาคสนาม

ประมวลภาพกิจกรรมลงภาคสนาม

ประมวลภาพกิจกรรมลงภาคสนาม

ประมวลภาพกิจกรรมลงภาคสนาม

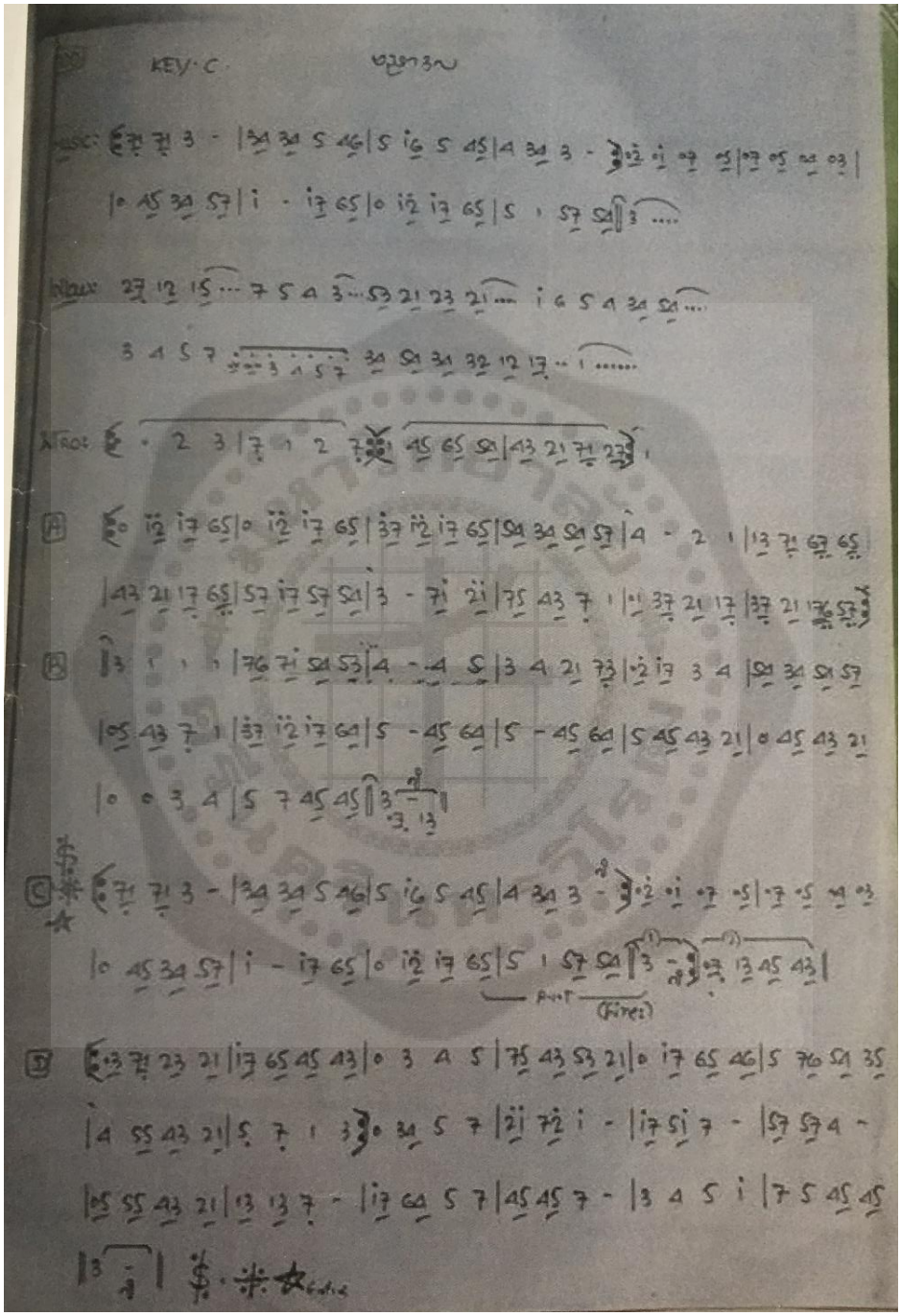
ประมวลภาพกิจกรรมลงภาคสนาม

ภาพการบรรเลงงานต่าง ๆ ของวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี

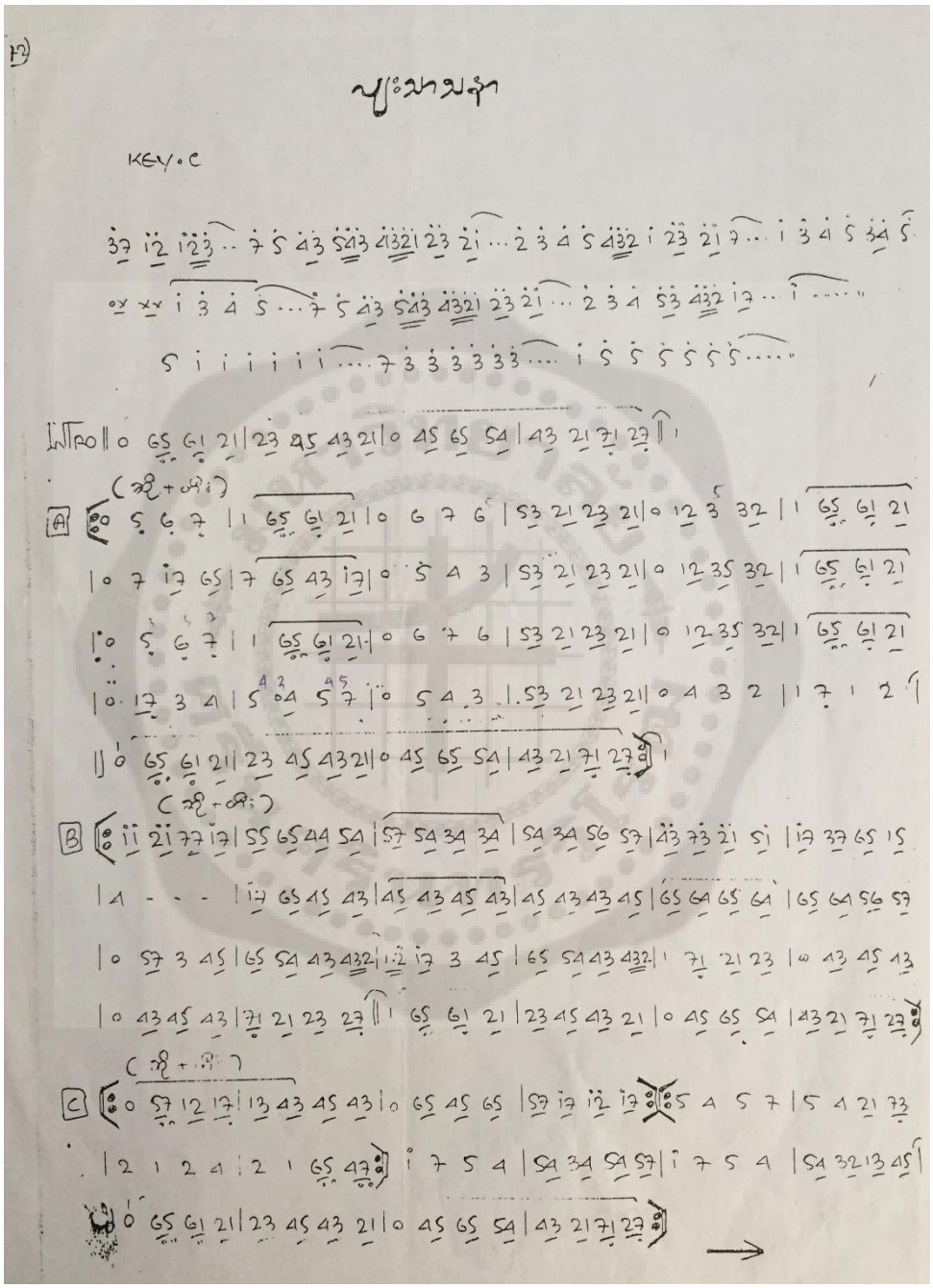
ภาคผนวก ง

โน้ตเพลงภาษามอญ

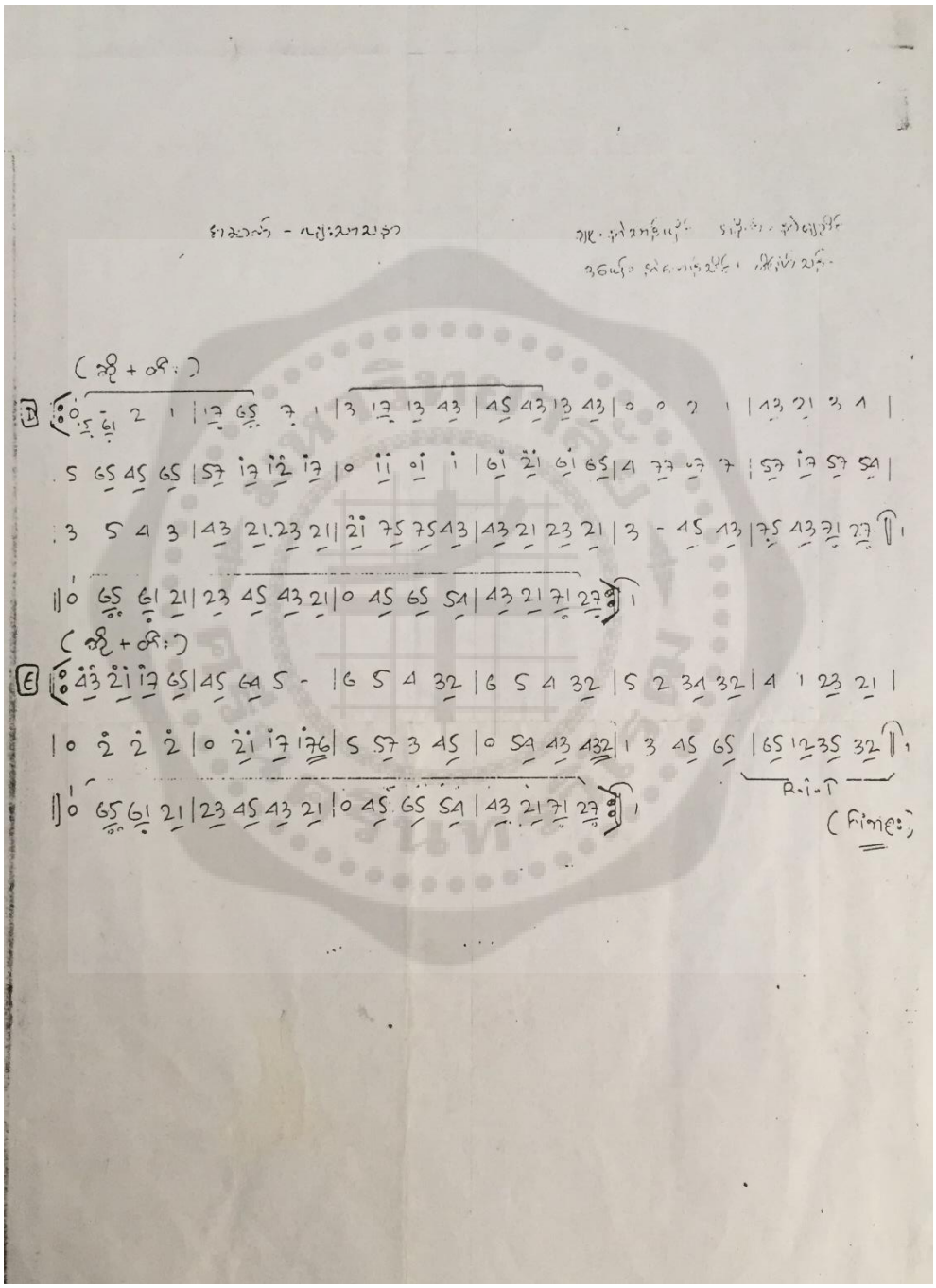
โน้ตเพลงแกว่จ ปะแญ่ตะละ



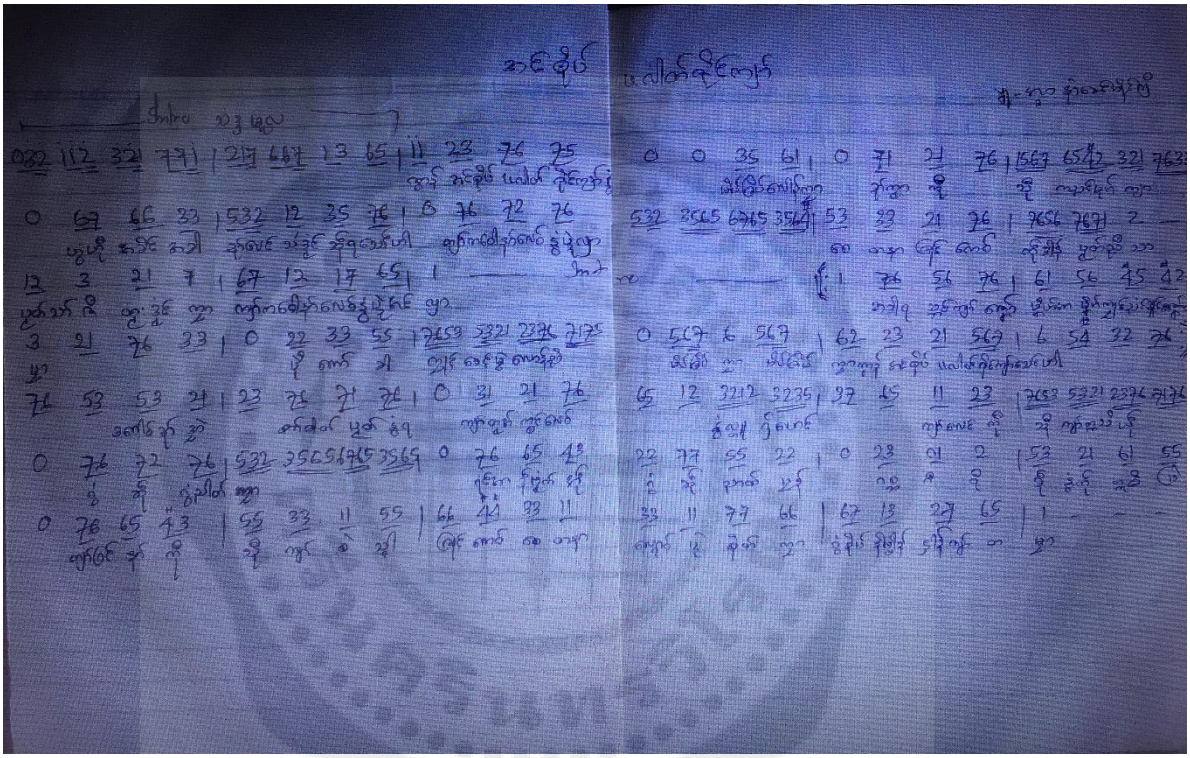
โน้ตเพลง ไล่ยิ่ฮซาซะนะ



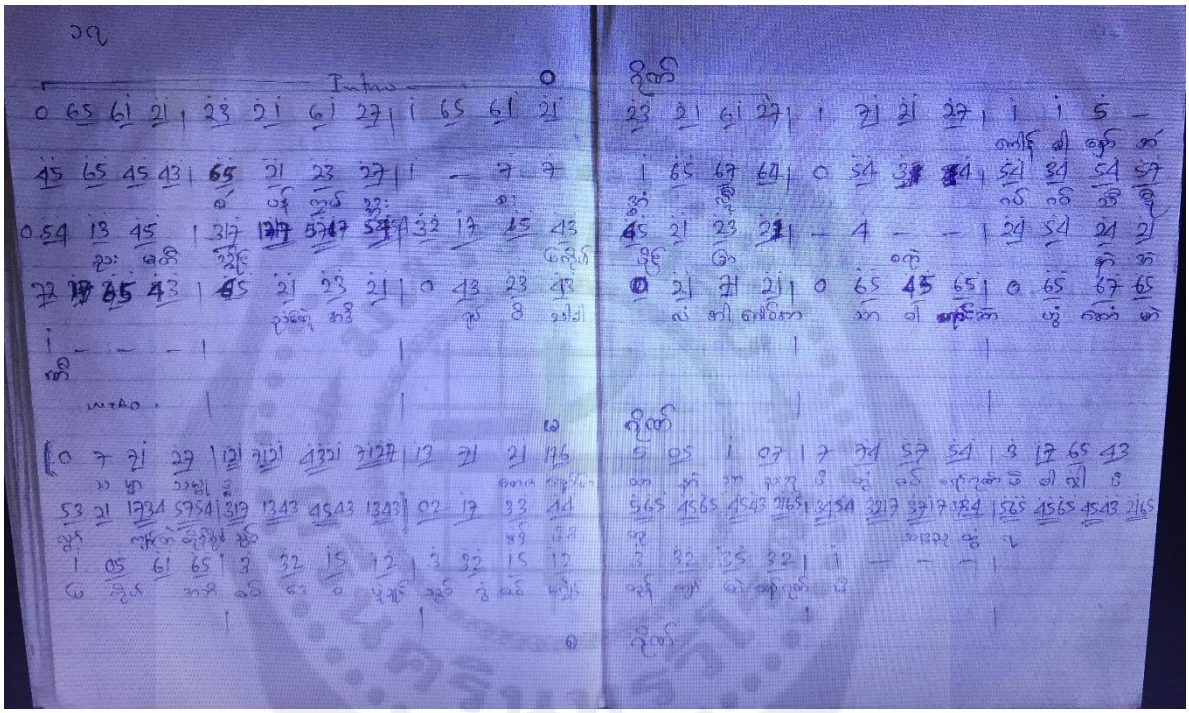
โน้ตเพลง ไล่ะยิ่ฮซาซะนะ



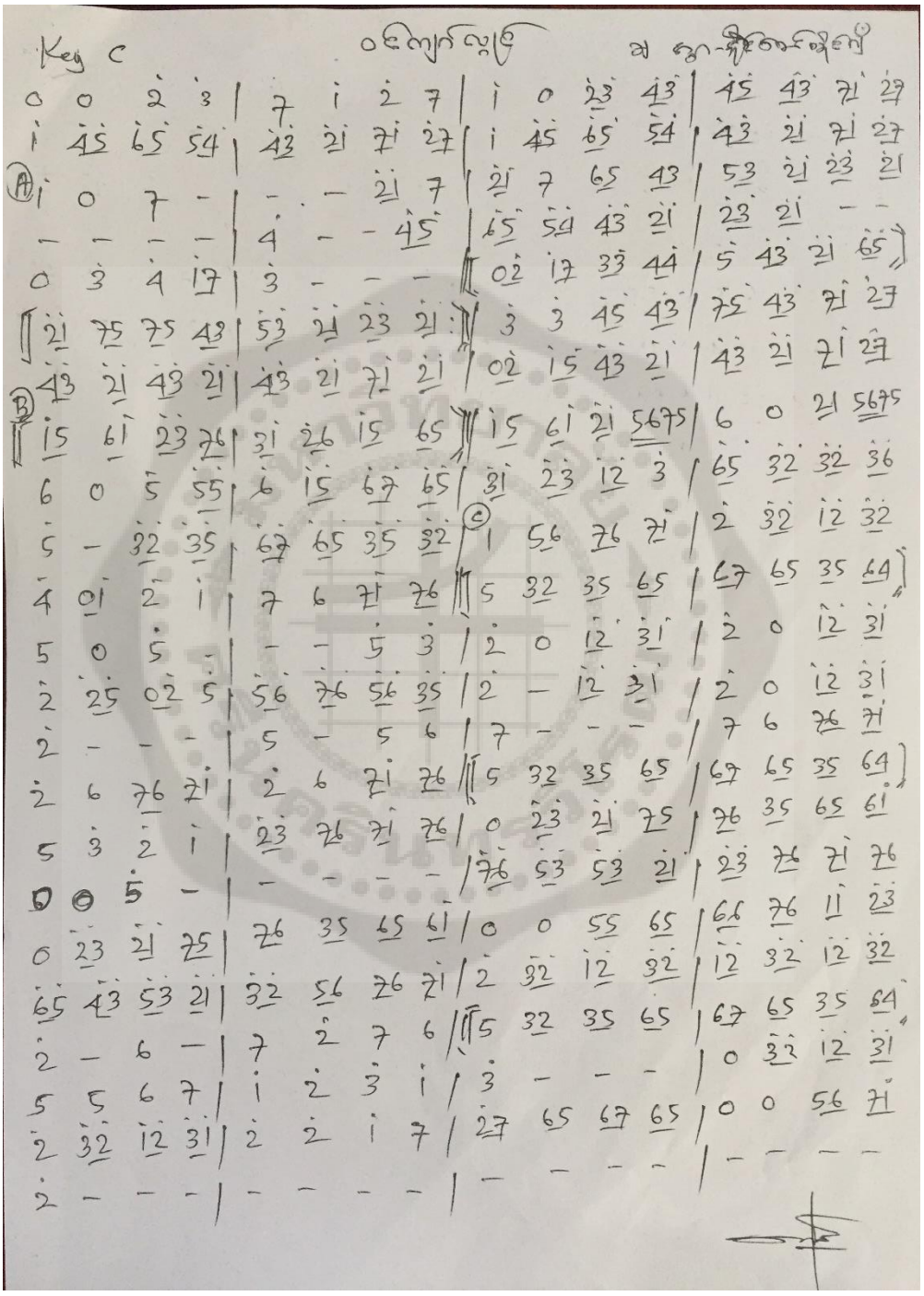
โน้ตเพลง อังบ๊อบ พะลาดไจ่งกยาจ



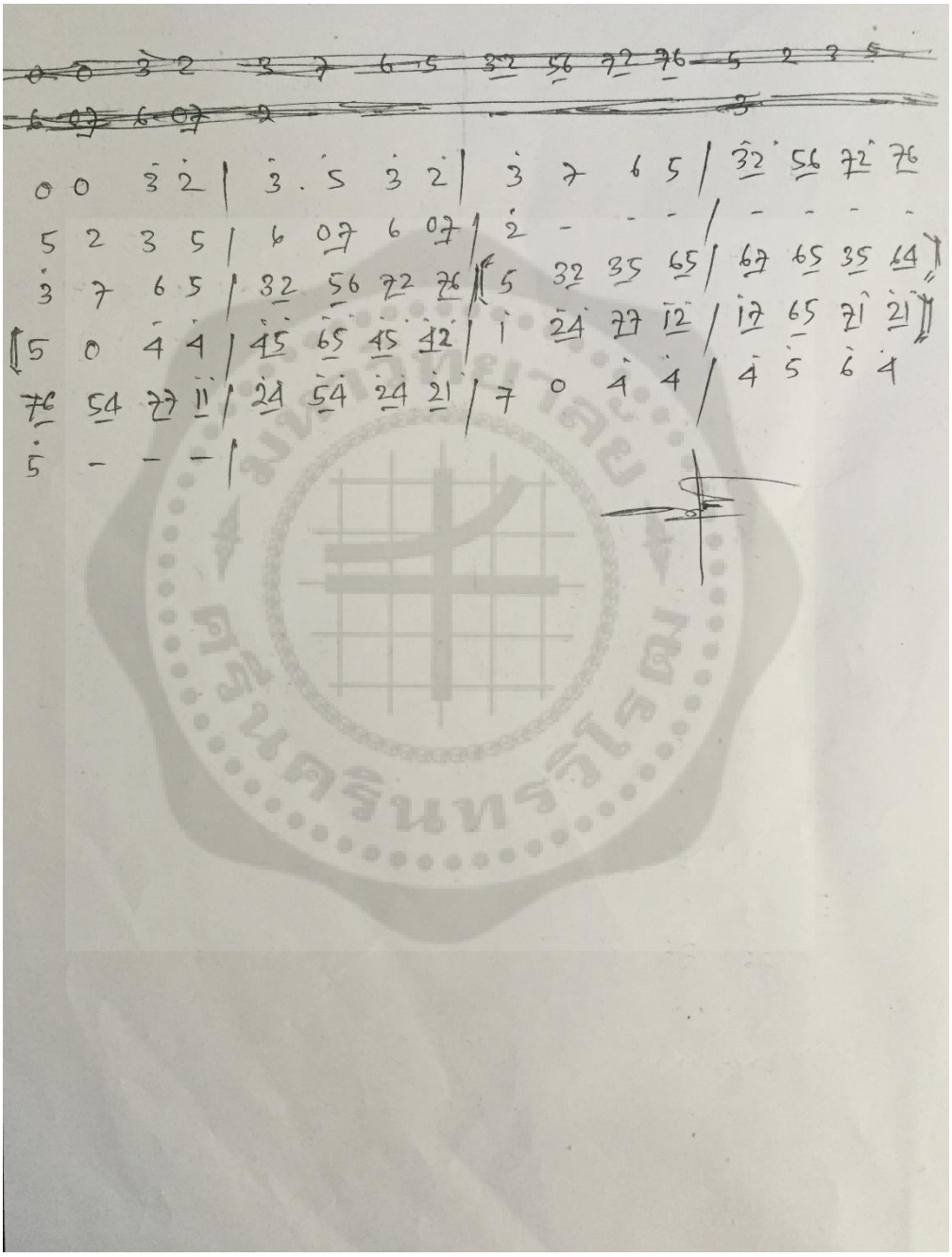
โน้ตเพลง ไว่ยเกิ่น



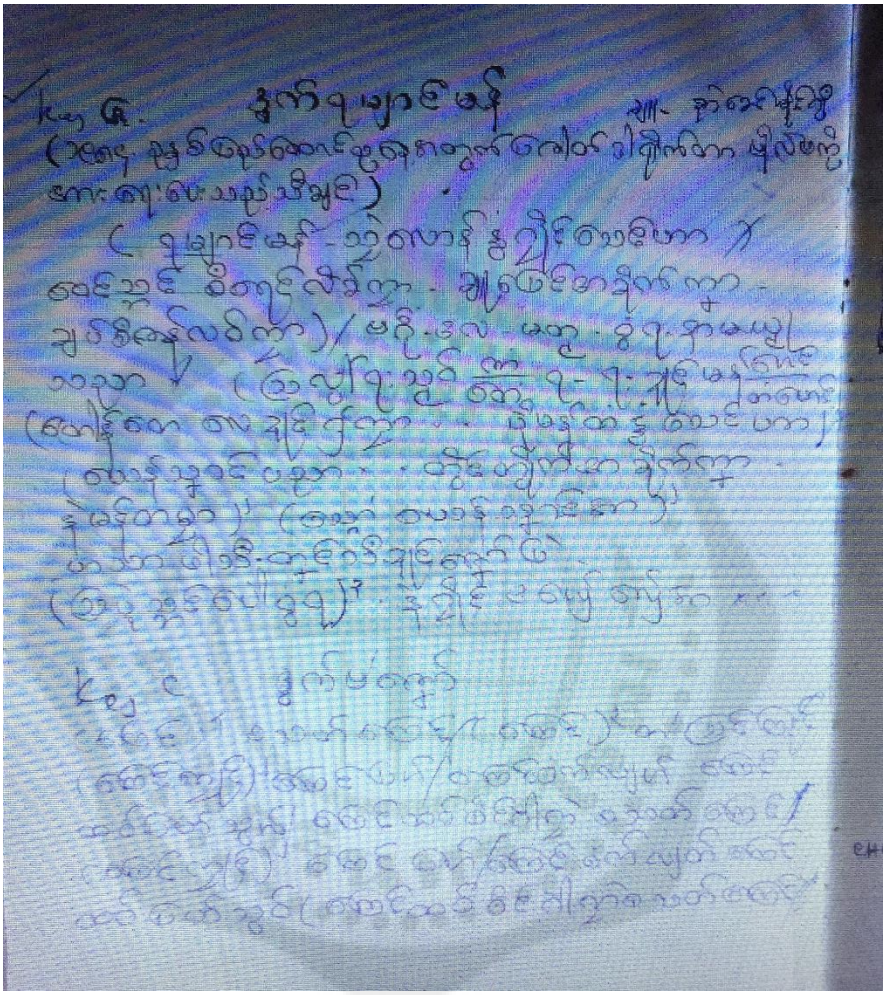
โน้ตเพลงไจ่ะเกิ่น



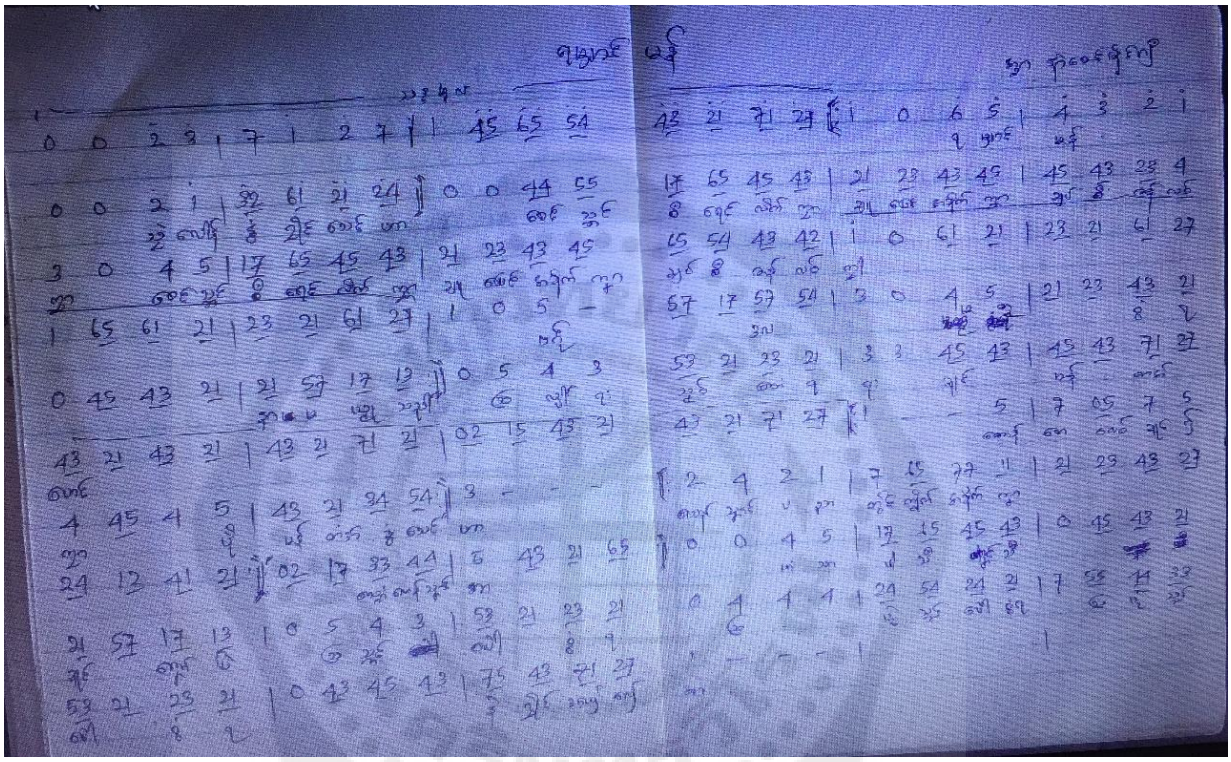
โน้ตเพลงไจ่ะเกิ่น



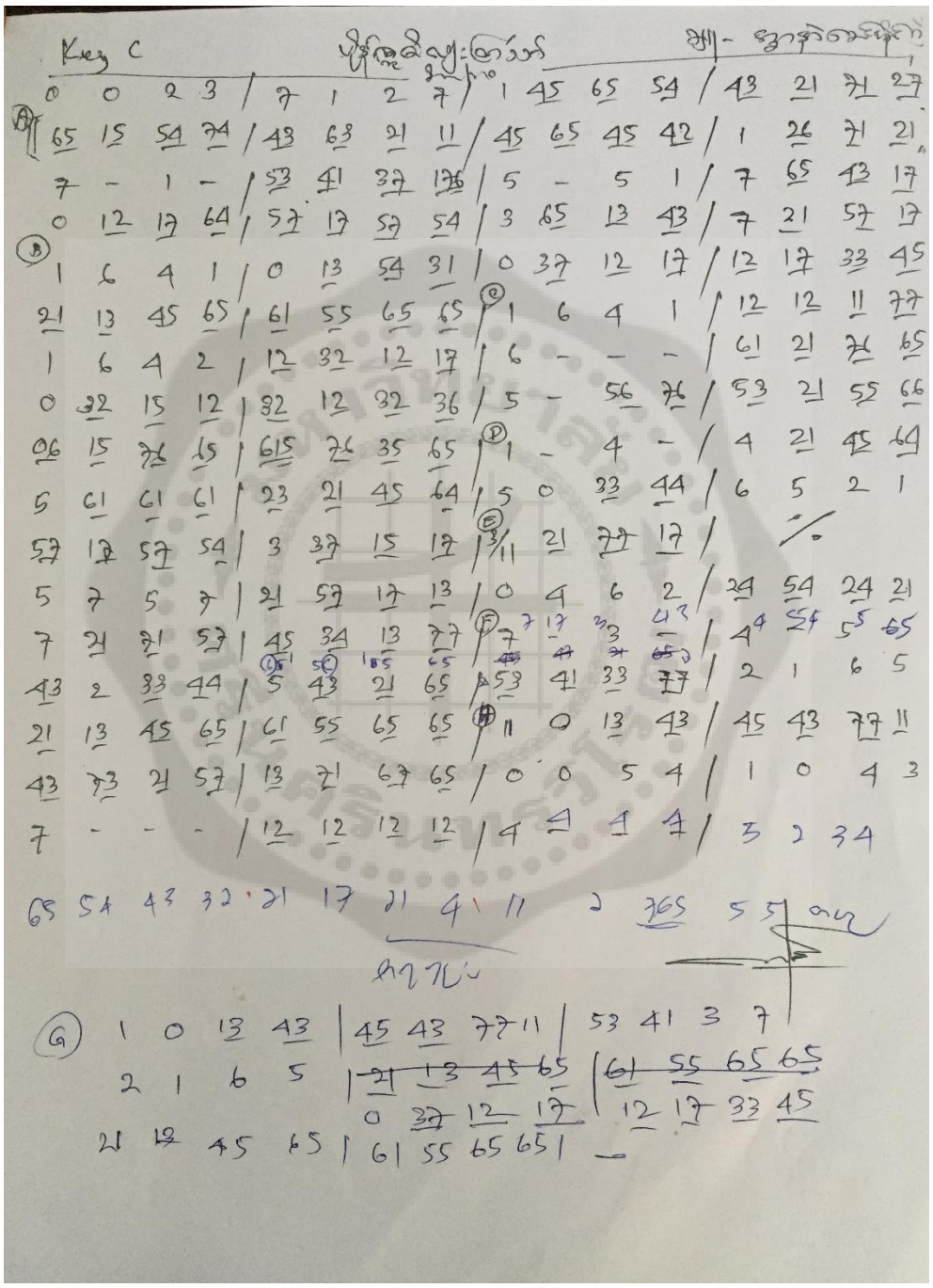
เนื้อร้องเพลงร่อมปะไซงโม่น



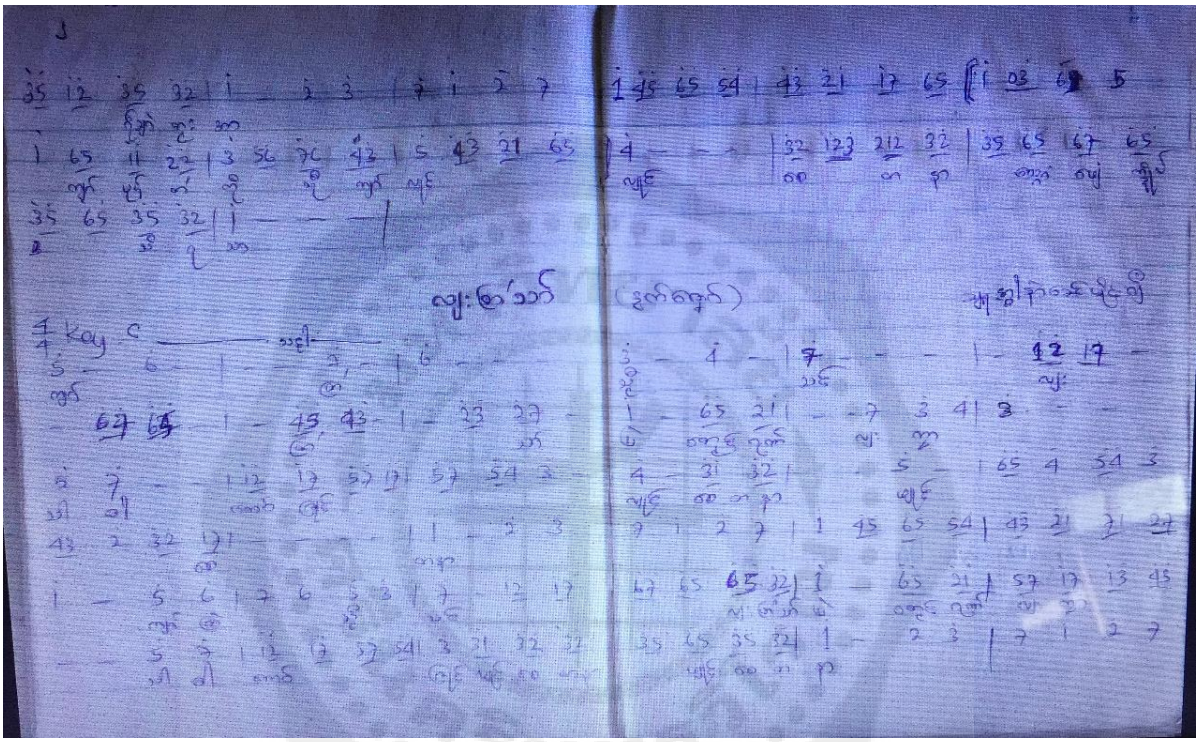
โน้ตเพลงร่อมปะไซงโม่น



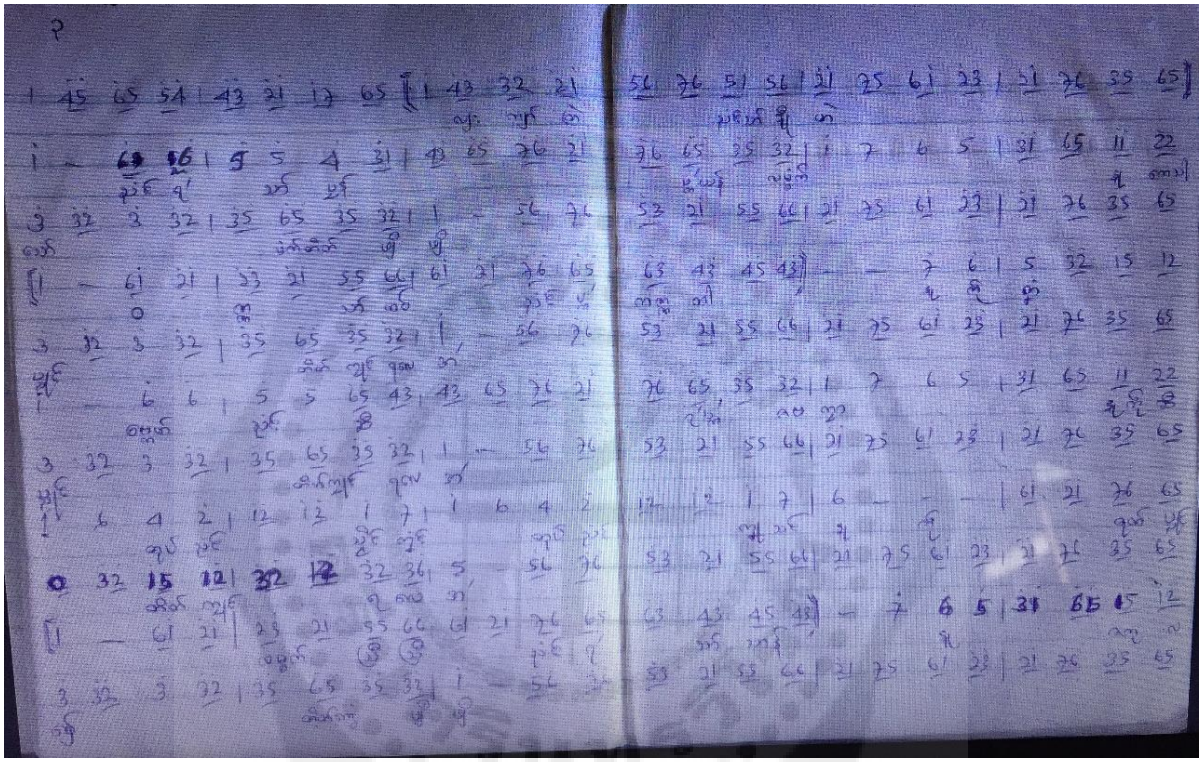
โน้ตเพลงปอนนิทิ ไจ่ะยิ่ฮตะราวซาจ



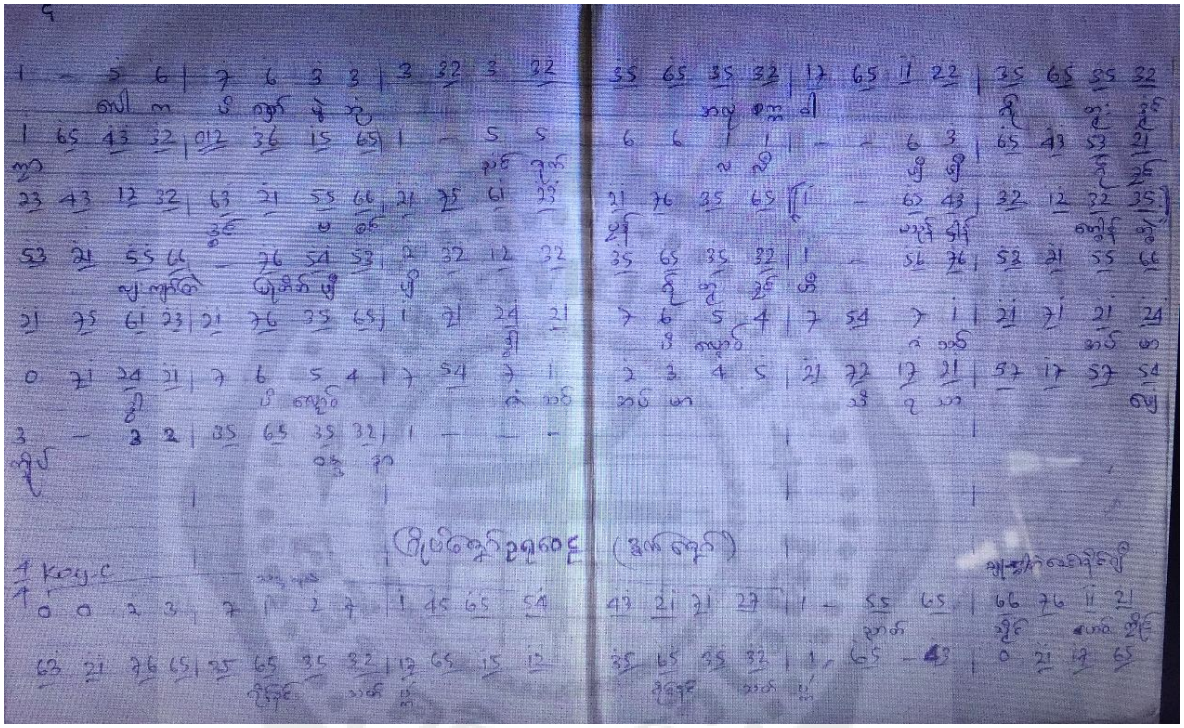
โน้ตเพลง ปอนนิทิ ไจ่ะยิ่ฮตะราวซาจ



โน้ตเพลง ปอนนิทิ ไจ่ะยิ่ฮตะราวซาจ



โน้ตเพลง ปอนนิทิ ไจ่ะยิ่ฮตะราวซาจ



ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล นางสาวผ่องพรรณ เกตุมาส

วันเดือนปีเกิด 1 มีนาคม 2532

สถานที่เกิด อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี

สถานที่อยู่ปัจจุบัน 347 หมู่ 1 ตำบลพลับพลาไชย อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี 72160

ตำแหน่งหน้าที่การงานปัจจุบัน ครู คศ.1

สถานที่ทำงานปัจจุบัน โรงเรียนโพรงมะเดื่อวิทยาคม อำเภอเมืองนครปฐม จังหวัดนครปฐม
สังกัดสำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2543 ชั้นประถมศึกษาปีที่ 6
จากโรงเรียนรัตนศึกษา อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี

พ.ศ. 2546 ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นต้น
จากวิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี จังหวัดสุพรรณบุรี

พ.ศ. 2549 ประกาศนียบัตรวิชาชีพ
จากวิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี จังหวัดสุพรรณบุรี

พ.ศ. 2554 ศษ.บ. (ดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา) ศึกษาศาสตรบัณฑิต
จากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

พ.ศ. 2560 ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ กรุงเทพมหานคร