อุดม อรุณรัตน์ *

วิมังสาเพลงไทยสำเนียงมอญ

ในบรรดาเพลงไทยที่จัดได้ว่ามีความไพเราะยิ่งนั้น เพลงไทยสำเนียงมอญเป็นเพลงที่ไพเราะที่สุด ชาติมอญกับชาติไทยมีความผูกพันใกล้ชิดกันมาตั้งแต่สมัยโบราณจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ ถิ่นกำเนิดขององค์ปฐมบรมจักรีวงศ์ก็ทรงมีความใกล้ชิดกับชาวรามัญเป็นอันมากในการผสมผสานวัฒนธรรมระหว่างกัน วัฒนธรรมมอญซึ่งเป็นของชนกลุ่มใหญ่ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นก็ได้ทอดเงาไปทั่วทุกมุมในสังคมไทย จนกลายเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทย ซึ่งรวมทั้งเพลงไทยที่บรรเลงในวงมโหรีหลวงของราชสำนักก็มีแนวเพลงสำเนียงมอญอยู่ด้วย

ต่อมาเพลงที่บรรเลงอยู่ในราชสำนักได้แพร่กระจายไปในวงพิณพาทย์ที่นิยมเล่นเพลงสามชั้นและบรรเลงประกอบการแสดงมหรสพ จึงนำเพลงทำนองมอญมาเป็นธาตุ (parent scale) ในการแต่งขยายเป็นสามชั้น หรือมีการนำเพลงสองชั้นมาบรรเลงประกอบแสดงละครที่มีเค้าเรื่องมาจากมอญเช่นเรื่อง**ราชาธิราช** ส่วนด้านเพลงที่บรรเลงประกอบการขับร้องก็มีเพลงไทยสำเนียงมอญปรับขยายขึ้นไปเป็นสามชั้น เช่น *เพลงมอญรำดาบ* ซึ่งต่อมาคีตกวียังได้นำมาแต่งขึ้นใหม่ให้เป็นสำเนียง "แขก" เช่น *เพลงแขกขาว* เป็นต้น

เรื่องราวที่จะเสนอนี้เป็นการนำเอาธาตุหรือเนื้อเพลงทำนองมอญแท้ ๆ มาทำการวิเคราะห์ตามหลักของ "วิมังสา" ในเพลงนางครวญและแขกมอญบางขุนพรหม อันเป็นเพลงที่นิยมกันอย่างมาก ในวงการดนตรีไทยทั้งวงมโหรีและวงพิณพาทย์ทั้งในอดีตและปัจจุบัน

การใช้หลักวิมังสาเป็นการสอดคล้องและมีความหมายสมกับแนวเพลงไทยที่เป็นทำนองแนวนอน (horizontal melody) ไม่มี harmony และ improvisation แบบตะวันตกที่เป็นทำนองแนวตั้ง (vertical development) เป็นส่วนใหญ่ ดังนั้นในหลักการของตะวันตก จึงไม่เหมาะสำหรับเพลงไทยที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวซึ่งไม่เหมือนดนตรีตะวันตกดังจะได้กล่าวในรายละเอียดต่อไป

* รองศาสตราจารย์ประจำภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

พงศาวดารชนชาติมอญซึ่งพระมหาช่วง อู่เจริญ แปลและเรียบเรียงจากต้นฉบับภาษารามัญกล่าวว่า ถิ่นฐานเดิมของชาติมอญแคว้นมณีปุระ (ปัจจุบันแคว้นอัสสัม) ในประเทศอินเดียตอนใต้ของแม่น้ำคริสนาและโคธาวารี ต่อมาก็ได้อพยพไปสู่*แคว้นสุวรรณภูมิ* และสร้างเมืองสะเทิมที่ปากอ่าวเมาะตะมะเป็นราชธานีเมื่อประมาณ ๘๐๐ ปีก่อนคริสตกาล ในมาราวต้นคริสตวรรษที่ ๘ มอญมีอำนาจการปกครองอยู่บริเวณที่ราบกว้างใหญ่แถบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา อาณาจักรของมอญก็คืออาณาจักรทวารดีจนกระทั่งประมาณ ค.ศ. ๑๐๐๐ ก็ได้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของอาณาจักรเขมร อย่างไรก็ดี ศาสตราจารย์ยอร์ช เซเดซ์ นักประวัติศาสตร์ชาวฝรั่งเศสกล่าวว่า *"มอญ คือประตูผ่านวัฒนธรรมต่าง ๆ สู่เอเชีย"* เนื่องด้วยแต่เดิมนั้น มอญมีความเจริญรุ่งเรืองมาก มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดติดต่อการค้าขายใกล้กับอินเดีย และลังกา เพราะเขตแดนใกล้เคียงกัน จึงได้รับอารยธรรมจากอินเดียทั้งในด้านอักษรศาสตร์และศิลปกรรมต่าง ๆ

นักปราชญ์ทางภาษาศาสตร์และทางมนุษยวิทยาได้จัดพวกมอญไว้ในตระกูลมอญ-เขมร หรือบางทีก็เรียกว่าตระกูลออสโตรเอเชียติค ซึ่งหมายถึงภาษาเอเชียตะวันออก ดังจะเห็นจากหลักฐานโบราณคดีที่มีจารึกอักษรปัลละวะ (อักษรมอญ) กระจัดกระจายอยู่ทั่วไปในอาณาจักรไทยตั้งแต่เหนือจรดใต้ ชนชาติไทยกับชนชาติมอญจึงมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดมาแต่สมัยโบราณจนถึงสมัยสุโขทัยและอยุธยา โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยอยุธยาความสัมพันธ์ระหว่างกันยิ่งแน่นแฟ้นยิ่งขึ้น พระมหาเถรคันฉ่องพระยาเกียรติและพระยารามก็เป็นชาวมอญที่มีส่วนช่วยให้สมเด็จพระนเรศวรมหาราชทรงกู้กรุงศรีอยุธยาจากพม่าได้

หนังสือเรื่อง**เจ้าชีวิต** พระนิพนธ์ในพระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าจักรพงษ์ก็กล่าวว่า พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าฯ ทรงแถลงกับเซอร์จอห์น เบาริ่ง ว่าบรรพบุรุษของพระราชวงศ์จักรีเป็นนายทหารมอญ ซึ่งได้ละทิ้งการอยู่ใต้บังคับบัญชาจากพม่า ติดตามสมเด็จพระนเรศวรเมื่อเสด็จกลับจากการเป็นเชลยที่พม่าใน พ.ศ. ๒๑๑๔ (ค.ศ.๑๕๑๗) ต่อมาลูกหลานของทายาททหารมอญเหล่านั้นได้มีภรรยาเป็นคนไทยและมีลูกหลานสืบต่อมาในแผ่นดินพระนารายณ์ พระยาโกษาธิบดี (ปาน) ซึ่งเป็นลูกหลานของชาวมอญ ก็ได้รับแต่งตั้งเป็นราชทูตไปยังราชสำนักพระเจ้าหลุยส์ที่ ๑๔ แห่งฝรั่งเศส บุตรหลานของท่านอีก ๔ ชั่วอายุต่อมาก็คือ ท่านทองดีผู้เป็นพระราชบิดาของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าฯ ส่วนพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าฯ เมื่อครั้งยังทรงเป็นหลวงยกกระบัตรเมืองราชบุรีก็ได้สมรสกับเจ้าคุณนาคธิดาเศรษฐีในตระกูลคหบดีมอญซึ่งตั้งรกรากอยู่ที่บ้านอัมพวา ตำบลบางช้าง จังหวัดสมุทรสงคราม ในรัชกาลที่ ๑ ได้รับการสถาปนาเป็นสมเด็จพระอมรินทราบรมราชินี

หลวงยกกระบัตรกับเจ้าคุณนาคได้ตั้งรกรากอยู่ที่อัมพวา เจ้าคุณนาคลอดบุตรเป็นชายและตั้งชื่อว่า "ฉิม" ซึ่งต่อมาก็คือพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ ๒ ที่ทรงพระปรีชาสามารถเฉลียวฉลาดทั้งทางด้านกวีนิพนธ์ ดนตรี การปกครองและอื่น ๆ รวมทั้งทรงโปรดปรานซอสามสายเป็นอย่างยิ่ง

ศิลปะแขนงใดของชนชาติใดก็ตามจะเฟื่อง

ฟูอยู่ได้จำต้องมีผู้วาสนาคอยอุปถัมภ์ค้ำจุนช่วยเหลืออยู่ด้วยตลอดเวลา สภาพเช่นนี้มิได้มุ่งหมายเฉพาะแต่สยามประเทศเท่านั้น ถึงชนชาติอื่น ๆ ก็คงเช่นกัน เช่น ในอิตาลี ศิลปกรรมและสถาปัตยกรรมเจริญได้ก็ด้วยมีเจ้าผู้ครองนครผู้มีใจฝักใฝ่ในศิลปะคอยให้ความอุปถัมภ์ค้ำจุน ถ้าลีโอนาโด ดาวินซี และไมเคิลแอนเจโล ขาดเจ้านายอุปถัมภ์ก็คงไม่มีกำลังใจสร้างศิลปะชั้นเอก ซึ่งตกทอดมาเป็นสมบัติของโลกตราบเท่าทุกวันนี้

พระพุทธเลิศหล้าฯ ขณะที่ยังทรงอยู่ในฐานะราชฎรสามัญก็มีความผูกพันใกล้ชิดกับศิลปวัฒนธรรมของชาวมอญ โดยเฉพาะทางดนตรี ครั้นพระองค์เสด็จขึ้นเสวยราชย์ก็คงจะได้นำเอาศิลปด้านนี้มาปรุงแต่งให้มีความเหมาะสมกับการบรรลงใน "วงมโหรีหลวง" ซึ่งใช้ซอสามสาย กระจับปี่ ขลุ่ย โทน รำมะนา และฉิ่งบรรเลงขับกล่อม เครื่องดนตรีก็มีความละม้ายคล้ายคลึงกับเครื่องดนตรีที่บรรเลงประกอบการรำทะแยมอญซึ่งใช้ซอสามสาย ("โกร้") ขลุ่ย ("กะโล้ต") จะเข้ ("จะยาม") กลองเล็กสองหน้า ("เปิด-ตัว") และฉิ่ง ("ขะเด") ซึ่งจัดเป็นเครื่องดนตรีประเภทดีด สี ตี เป่า หรือ "มโหรี" นั่นเอง การละเล่นทะแยมอญเป็นที่นิยมของชาวมอญมาแต่โบราณ ในพงศาวดารเรื่องราชาธิราชก็กล่าวถึงการร้องเพลงทะแยมอญกล่อมเด็ก หรือบอกนิมิตรหมายต่าง ๆ ลักษณะการบรรเลงประกอบการขับร้องหรือการขับลำนำคงจะมีอิทธิพลต่อการขับกล่อมที่ใช้วงมโหรีหลวงบรรเลงเป็นอย่างมาก จะเห็นได้ว่าบทมโหรีต่างๆ เช่น *บทมโหรีเรื่องกากี* ของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) เสนาบดีจตุสดมภ์กรมท่า (มีบุตรชายคือ นายเกตุ นายทัด เป็นจินตกวีและเป็นครูพิณพาทย์) สมัยรัชกาลที่ ๑ มีบทร้องอยู่ ๓๙ บท ซึ่งมีบทเพลงสำเนียงมอญอยู่ ๖ เพลง คือ *กราวรำมอญ ตะนาว ทวาย มอญใหม่ มอญร้องไห้* และ *มอญทะแยพระสีนวลลา* มีจำนวนมากกว่าเพลงสำเนียงของชาติอื่น ๆ

*บทมโหรีตับนางนาค*ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์มีอยู่ด้วยกัน ๕ เพลง มี*เพลงกราวรำมอญ*รวมอยู่ด้วย เป็นที่น่าสังเกตว่า เพลงสำเนียงชาติอื่นไม่มีอยู่เลย (*นางนาค พัดชา ลีลากระทุ่ม กราวรำมอญ* และ *โล้*)

บทมโหรีตับแขกมอญของบ้านพาทยโกศล ที่สืบทอดดนตรีมาถึง ๖ ชั่วอายุคน ก็ใช้บทร้องเรื่อง**กากี**ของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) มีอยู่ด้วยกัน ๕ เพลง แต่มีชื่อเพลงที่เป็นคุณศัพท์ชาติอื่นอยู่ คือ "แขก" กับ "มอญ" อยู่ ๒ เพลง ได้แก่ ***แขกมอญ แขกมอญบางช้าง*** ส่วนเพลงที่เหลือได้แก่ *ลมพัดชายเขา ลมหวน* และ *ทยอยญวน*)

ลักษณะของเพลงที่มีทั้งแขกและมอญเป็นสำเนียงอยู่ในเพลงไทยที่เรียกว่าแขกมอญมีอยู่สองกรณีคือ

กรณีที่ ๑ ในสมัยโบราณเรียกเพลงจำพวกสองไม้และเพลงเร็วที่บรรเลงต่อจากเพลงช้าว่า "แขก" ทั้งสิ้น เพราะหน้าทับที่ตะโพนตีทั้งที่เป็นสองไม้และเพลงเร็วคล้ายการตีกลองของแขกจริง ๆ ถ้าไม่รู้จักชื่อเพลงเหล่านี้ก็ใช้เรียกว่า "แขก" ทั้งสิ้น เช่น เพลงที่ต่อท้าย เพลงพระรามเดินดง เรียกว่า*แขกพระรามเดินดง* ออกต่อท้ายเพลงมอญ แปลงก็เรียกว่า*แขกมอญแปลง* กล่าวโดยสรุปได้ว่าเพลงเร็วเพลงใดเพลงหนึ่งที่มีสำเนียงมอญ ก็เรียกว่า "แขกมอญ"

กรณีที่ ๒ เป็นเหตุการณ์ทางด้านประวัติ

ศาสตร์ของชาติไทย เมื่อครั้งเจ้าพระยามหาเสนา (บุนนาค) ต้นสกุลบุนนาคเป็นวงค์เฉกอะหมัดแขกเปอร์เซียและมีเจ้าคุณนวลพระขนิษฐาภคินีของสมเด็จพระอมรินทราเป็นภรรยา ฝ่ายเจ้าพระยามหาเสนา (บุนนาค) เป็น "แขก" และอีกฝ่ายหนึ่งเป็น "มอญ" มีภูมิลำเนาอยู่ที่ "บางช้าง" *เพลงแขกมอญบางช้าง*ก็มีกำเนิดขึ้นมาจากเหตุการณ์นี้ *แต่ก็เป็นเพียงชื่อเพลงเท่านั้น เพราะกระสวนทำนองของบทเพลงมีสำเนียงมอญอยู่ในท่อน ๓ และไม่มีสำเนียงแขกอยู่เลย*

ในบรรดาเพลงไทย ไม่ว่าจะบรรเลงขับกล่อมด้วยวงมโหรีหลวง, มโหรีราษฎร์, วงพิณพาทย์ หรือเพลงที่นิยมบรรเลงทั้งเพลงหมู่และเพลงเดี่ยวส่วนมากจะเป็นเพลงสำเนียงมอญเป็นส่วนใหญ่ เช่น *แขกมอญ, แขกมอญบางช้าง, สุดสงวน และสุรินทราหู* ในการบรรเลงเพลงหมู่ก็จะนิยมบรรเลงทั้งเถา แต่สำหรับทางเดี่ยวจะนิยมบรรเลงแค่สามชั้นเท่านั้น ส่วนเพลงสำเนียงมอญที่เป็นเพลงสามชั้นก็คงเกิดขึ้นประมาณต้นรัชกาลที่ ๕ นี้เอง

การนำเพลงสำเนียงมอญมาบรรเลงกันเป็นที่นิยมเพราะเป็นเพลงประเภทที่ให้อรรถรสมากที่สุด ท่วงที ลีลา เต็มไปด้วยความสง่า ภาคภูมิ อ่อนหวาน นุ่มนวล เป็นสัญลักษณ์ของผู้ดีที่สูงด้วยชาติตระกูลซึ่งเป็นบรรพบุรุษของราชจักรีวงศ์ อิทธิพลเพลงทำนองมอญจึงมีอยู่มากมายในเพลงไทย

ผู้เขียนขอตั้งข้อสังเกตว่า อาจเป็นไปได้ที่เพลงส่วนมากใช้บรรเลงอยู่ในวงมโหรีหลวงในตอนต้นรัตนโกสินทร์ฯ เป็นเพลงทำนองมอญ เพราะเพลงมโหรีในตำราที่เจ้าพระยาพระคลัง (หน) เรียบเรียงไว้ สันนิษฐานกันว่าเป็นเพลงสมัยอยุธยา ๑๙๗ เพลง เพลงมอญ ๔๘ นอกเรื่องเพลงแต่ไม่มีคำว่า "มอญ" นำหน้าชื่อเพลง เช่น *กระต่ายชมจันทร์* และ*จอมทอง* ฯลฯ เป็นต้น ครูบาอาจารย์ทางดนตรีจึงรู้เข้าใจอย่างถ่องแท้ในเพลงทำนองมอญ (ก็คือเพลงไทยในสมัยต้นรัตนโกสินทร์นั่นเอง) ก็คงจะขยายวงกว้างไปยังราษฎรที่นิยมบรรเลงเพลงตับมโหรีโบราณต่อมาเมื่อราวต้นรัชกาลที่ ๕ ก็เกิดความนิยมเล่นเพลงสามชั้นกันเป็นจำนวนมาก สังคีตาจารย์จึงทำเพลงทำนองมอญมาดัดแปลงตามจินตนาการอันหลักแหลมและลึกซึ้ง ก่อให้เกิดการผสมผสานกลมกลืนทางด้านวัฒนธรรม จนเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมของตนเอง

เพลงตับมโหรีโบราณนั้นเป็นเพลงสองชั้นทั้งสิ้น แต่ก็มีเพลงสำเนียงมอญรวมอยู่ด้วยเกือบทุกตับ เพลงตับมโหรีโบราณมีอยู่ตับหนึ่ง ได้แก่ *มโหรีตับทะแย* ได้แก่ *ทะแย เพลงยาว ย่องหงิด พราหมณ์เก็บหัวแหวน* และ*มอญร้องไห้* แต่เพลงที่มีสำเนียงมอญได้แก่ *ทะแย เพลงยาว* และ*มอญร้องไห้*

สำหรับเพลงยาวมีอยู่เจ็ดท่อน จริงๆ แล้วมีอยู่เพียงหกท่อนเท่านั้น เพราะทำนองของท่อนที่ ๓ และท่อนที่ ๔ เป็นทำนองเดียวกัน แต่เปลี่ยนระดับเสียงจากสำเนียงเขมรไปเป็นสำเนียงมอญ ดังตัวโน้ตเพลงยาวท่อน ๓ และท่อน ๔ ดังนี้

เพลงยาว

หากพิจารณาโน้ตเพลงท่อน ๓ ดนตรีไทยเรียกว่าเป็นทางเขมรและยกย่องว่าเป็นสำเนียงที่มีความไพเราะมากที่สุด ส่วนท่อน ๔ เป็นทางมอญ ทั้งสองทางห่างกัน "คู่สี่" กล่าวคือระดับเสียงทางเขมรจะต่ำกว่าระดับเสียงทางมอญ อยู่ ๔ เสียง และสลับไปมาหากันได้ระหว่างทางทั้งสองนี้ แต่หากเปลี่ยนระดับเสียงไปเป็นอย่างอื่นแล้วจะฟังขัดหูอย่างยิ่ง การเปลี่ยนเสียงดนตรีจากเสียงเขมรไปเสียงมอญหรือจากเสียงมอญไปเสียงเขมรจึงมีความกลมกลืนมากที่สุด

ระดับเสียงทั้งสองที่ได้กล่าวมาเปรียบเทียบกับโน้ตสากลได้ดังนี้

ทางเขมร *ฟา ซอล ลา โด เร*

ทางมอญ *ที โด เร ฟา ซอล*

ตัวอย่าง เพลงแขกมอญสามชั้น ถ้าบรรเลงเพลงหมู่ ซอสามสาย จะต้องขึ้นด้วยเสียงทีซึ่งเป็นทางมอญ แต่ถ้าหากจะบรรเลงเดี่ยวจะต้องลดลงมา ๔ เสียงขึ้นด้วยเสียงฟา จะเป็นทางเขมร ซึ่งจะทำให้มีระดับเสียงกว้างขึ้น และไพเราะตามลักษณะของเสียงซอสามสาย อีกทั้งสามารถใช้นิ้วได้ครบทุกนิ้วอย่างสะดวกสบายและแตกเม็ดพรายได้มากขึ้น ซึ่งตามปกติซอสามสายก็เทียบคู่สี่อยู่แล้ว

เพลงในลำดับสุดท้ายของตับทะแยคือเพลง *มอญร้องไห้* ถ้าพิเคราะห์ดูระบบเสียงของเพลงนี้แล้ว จะเห็นว่าไม่มีสำเนียงมอญอยู่เลย เพลง *มอญร้องไห้*เป็นเพลงประเภททยอยเสียด้วยซ้ำไปและใช้หน้าทับทยอยอีกด้วย (เพลงมอญโดยทั่วไป ใช้หน้าทับปรบไก่) โดยระเบียบแบบแผนแต่โบราณ เพลงตับมโหรีซึ่งเป็นเพลงสุดท้ายของเพลงตับนั้นจะต้องเป็นเพลงทยอย กระสวนทำนองเป็นสำเนียงไทยแต่มีชื่อ "มอญ" นำหน้า ดังตัวอย่างโน้ตเพลง*มอญร้องไห้* ดังนี้

มอญร้องไห้

* โปรดศึกษารายละอียดเพิ่มเติมจากแถบบันทึกเสียง เพลงตับมโหรีของเก่า ซึ่งสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้บันทึกเสียงเพื่ออนุรักษ์และเผยแพร่ในพุทธศักราช ๒๕๒๙

จากโน้ตเพลงมอญร้องไห้ กระสวนทำนองเรียกตามศัพย์สังคีตว่า "โยน" ซึ่งเป็นลักษณะของเพลงไทยประเภททยอยที่ไม่มีกระสวนสำเนียงมอญอยู่เลยในจังหวะที่ ๔ ถึงจังหวะที่ ๖ และจังหวะที่ ๑๐ ถึงจังหวะที่ ๑๒

ดังนั้น จึงสามารถลงมติว่าชื่อเพลงในสมัยโบราณที่มี "มอญ" นำหน้าอยู่เกือบทั้งหมดนั้นจะต้องเป็นเพลงสำเนียงมอญ อย่างไรก็ดีเพลงที่มีคำว่า "มอญ" อยู่บางเพลง เช่น เพลง*มอญร้องไห้* นี้ ไม่มีสำเนียงมอญ ก็ต้องพิเคราะห์ดูถึงกระสวนทำนองด้วย

โดยความเป็นจริง สิ่งที่เป็น "สารัตถะ" ของทำนองเพลงที่สำคัญอันดับแรกก็คือ *ระดับเสียง* เพลงไม่ว่าของชาติใดภาษาใดย่อมมีสิ่งที่บอกถึงเอกลักษณ์ของตัวเอง เครื่องดนตรีที่เป็นตัวคุมระดับเสียงคือ *สุสิระ* ถ้าเป็นวงมโหรีได้แก่ ขลุ่ยเพียงออ ถ้าเป็นวงพิณพาทย์ ได้แก่ ปี่ โดยที่เครื่องดนตรีอื่น ๆ ที่ใช้อยู่ในวงดังกล่าวจะต้อง*เทียบเสียง*ให้เข้ากับ *สุสิระ* นั้น ๆ

เช่นเดียวกับดนตรีของมอญหรือที่เรียกว่ามโหรีมอญสมัยโบราณก็มี ขลุ่ย มอญเรียกว่า *"กะโล้ต"* ขลุ่ยนี้เป็นตัวหลักที่ให้เครื่องดนตรีอื่น ๆ เทียบเสียง แต่โบราณท่านเรียกขลุ่ยมอญว่า *"ขลุ่ยเพียงออมอญ"* หรือ *"ขลุ่ยรองออ"* โดยเสียงจะต่ำลงอีกหนึ่งเสียงจาก *"ขลุ่ยเพียงออ"* ถ้าหากจะเปรียบเทียบกับโน้ตสากลแล้ว เสียงต่ำสุดของขลุ่ยเพียงออเป็นเสียง "โด" ส่วนขลุ่ยรองออเป็นเสียง "ที"

วงดนตรีมอญเท่าที่ตรวจสอบดูเห็นจะมีอยู่ ๒ ประเภทคือ ประเภทมโหรี (ดนตรี) ใช้ประกอบการรำทะแยมอญ มีขลุ่ยรองออเป็นตัวเทียบเสียง และประเภทประโคม (ดุริยะ) หรือวงพิณพาทย์มอญซึ่งมีปี่เป็นตัวเทียบเสียง และใช้บรรเลงทั่วในงานมงคลและอวมงคล

อย่างไรก็ดีเรามักไขว้เขวกันไปว่าพิณพาทย์มอญใช้เฉพาะงานอวมงคล หรืองานศพเท่านั้น ทั้งนี้เพราะเมื่องานพระบรมศพสมเด็จพระเทพศิรินทรา บรมราชินีซึ่งทรงมีเชื้อมอญ ได้มีการนำเอาพิณพาทย์มอญมาบรรเลง และงานดังกล่าวนี้ก็เป็นงานแรกของหลวง ต่อมาราษฎรเห็นว่าถ้าหากเป็นงานศพจะต้องมีพิณพาทย์มอญประโคมจึงจะเป็นศพผู้ดีมีฐานะ ดังนั้นคนส่วนใหญ่จึงเข้าใจผิดว่าพิณพาทย์มอญใช้เฉพาะงานศพเท่านั้น และก็กลายเป็นประเพณีที่นิยมกันไปโต้โผคณะดนตรีทั่วไปจึงสร้างเครื่องมอญไว้สำหรับรับงานอวมงคล และก็ไม่มีใครที่จะหาพิณพาทย์นางหงส์ที่เป็นวงดนตรีไทยไปประโคมงานศพกันจนถึงปัจจุบันนี้ *

แต่เดิม วงพิณพาทย์มอญของไทย ระดับเสียงต่ำสุดของปี่มอญก็เท่ากับขลุ่ยรองออ กระแสเสียงดนตรีที่บรรเลงจึงดังกระหึ่มก้องกังวานไปทั่วสารทิศ วงพาทยโกศลเคยใช้ระดับเสียงนี้ประโคมพระศพทูนกระหม่อมบริพัตร (หลานทวดของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และทรงเป็นนักดนตรีเชื้อสายอัมพวา ที่มีความสามารถยอดเยี่ยม) ณ งานพระเมรุท้องสนามหลวง ซึ่งให้เสียงดังกังวานกระหึ่มไปทั่วสารทิศ ปัจจุบันก็ยังเป็นวงดนตรีไทยที่ยังรักษาระดับเสียงนี้อยู่

เรื่องวงพิณพาทย์มอญใช้ระดับเสียงขลุ่ยรอง

---

* โปรดดู อุดม อรุณรัตน์, **ดุริยางคดนตรีจากพระพุทธศาสนา.** นครปฐม : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร ๒๕๓๖.

ออนี้ อาจารย์ภาวาส บุนนาค เล่าให้ผู้เขียนฟังว่าระดับขลุ่ยรองออนั้นไม่หลิวเหมือนขลุ่ยเพียงออ เสียงดนตรีจึงฟังกระหึ่มและนุ่มนวล ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของเพลงสำเนียงมอญ

ส่วนวงพิณพาทย์มอญที่ปรับปรุงมาใช้ขลุ่ยเพียงออนั้น เสียงหลิวกังวานกว่าขลุ่ยรองออมุ่งความดังกึกก้องเป็นส่วนใหญ่เรียกสามัญว่า "ทั้งดังทั้งโด่ง" จัดเป็นประเภทมโหรี คือมีเสียงแหลมมากไปนั่นเอง เพลงจึงฟังกระเดียดไปทางสำเนียงไทยมากกว่าสำเนียงมอญ แต่ก็ด้วยความฉลาดของนักดนตรีมโหรีเครื่องสายจึงลดเสียงลงหนึ่งเสียง อรรถรสของทำนองเพลงจึงกลายเป็นเพลงสำเนียงมอญ การใช้ขลุ่ยเพียงออโดยลดจากเสียง "โด" เป็น "ที" เท่ากับรองออ

ในการพิเคราะห์ใคร่ครวญ ลักษณะเพลงสำเนียงมอญมีหลักเกณฑ์หลายแบบหลายอย่างต่าง ๆ กัน แต่หลักเกณฑ์ที่จะใช้ต่อไปนี้เป็นหลักของ*นาวาอากาศเอกพิเศษแย้ม ประพัฒน์ทอง* ซึ่งท่านได้ให้หลักเกณฑ์การพิจารณาไตร่ตรองและใคร่ครวญไว้กับผู้เขียนดังนี้คือ

วิมังสาได้แก่เกณฑ์พิจารณาเกณฑ์ทดสอบ จำแนกได้ ๓ อย่างคือ

๑. *ตุลนา* คือความเหมาะสมเป็นการเริ่มหาเกณฑ์ก่อนเพื่อนำมาเปรียบเทียบเคียงกัน โดยถ้าหากพิจารณาระบบเสียงดนตรีระหว่างไทย-มอญ จะเห็นว่ามีความเหมาะสมกลมกลืนกันและเทียบเคียงกันได้ เพราะเป็นระบบห้าเสียง (pentatonic scale) เหมือนกัน ระบบเสียงก็เป็นระบบเสียงของดนตรีเผ่าพันธุ์ (ethnic music) ที่ใช้กันอยู่ในดินแดนแถบนี้มาประมาณสองพันกว่าปีมาแล้ว ดังตัวอย่างโน้ตข้างล่างนี้

ไทย *โด เร มี ซอล ลา*
มอญ *ที โด เร ฟา ซอล*

ถ้ามองย้อนอดีตไปถึงสมัยโบราณ เราจะทราบว่าทำนองที่เกิดจากเครื่องดนตรีมีพื้นฐานมาจาก "สังคีต" กล่าวคือการขับร้องจะเกิดขึ้นก่อน ทั้งนี้เพราะมูลฐานโครงสร้างของทำนองดนตรีก็คือทำนองที่ได้ยึดระเบียบแบบแผนมาจากการขับร้อง ไม่ได้เกิดทำนองบรรเลงและทำนองขับร้องพร้อมกัน (simultaneous melodies) หรือพัฒนาในแนวตั้ง (vertical development) อย่างดนตรีตะวันตก แนวการบรรเลงจึงค่อนข้างจะเป็นแนวนอน (horizontal melody) มากกว่า นักดนตรีทุกคนจึงต้องฝึกอย่างจริงจัง โดยการเรียนฝึกการขับร้องตามบทเพลงที่กำหนดให้ สิ่งเหล่านี้ย่อมทำให้นักดนตรีมีความเข้าใจซาบซึ้งในเรื่องอรรถรสของเสียงเพลงที่มีความไพเราะเพราะพริ้งได้เป็นอย่างดี เครื่องดนตรียุคแรก ๆ ที่นำเข้ามาบรรเลงคลอเสียงร้องได้แก่ เครื่องเป่าและเครื่องสีซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่เลียนแบบการเลื่อนไหลของน้ำเสียง และเลียนเสียงมนุษย์ได้ใกล้เคียงที่สุด ดังนั้นทั้งนักดนตรีส่วนมากที่บรรเลงเครื่องเป่าและเครื่องสีจะต้องร้องเพลงได้ด้วยจึงจะสามารถบรรเลงได้อย่างมีรสชาติ

เครื่องดนตรีไทยสมัยโบราณยุคแรกๆ ทั้งของไทยและมอญจึงเป็นประเภทเครื่องเป่า(ขลุ่ย) และเครื่องสี(ซอสามสาย) ในยุคสมัยต่อ ๆ มาเครื่องดนตรีประเภทดีดได้เข้าไปผสมวงรวมด้วย เช่น พิณ หรือจะเข้ แต่เนื่องจากธรรมชาติของระบบเสียงเครื่องดีดและกลวิธีการคลอเสียงขับร้องไม่สนิทสนมแนบเนียนเท่ากับเครื่องเป่าและเครื่องสี เครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีมอญจึง

มาเทียบเคียงกันและมีความเหมาะสมที่จะปรับเปลี่ยนเข้าหากันได้

๒. *รุจจนา* คือความพึงพอใจหรือความเป็นไปได้ จะเห็นว่าอรรถรสของเพลงเป็นไปเพื่อความสนุกสนานรื่นรมย์ผ่อนคลายอารมณ์ตามเกณฑ์แห่ง *"ฐายีภาวะ"* หรือสภาพที่เป็นตัวรับอยู่ในใจที่เป็นสากล ทุกคนย่อมมีฐายีภาวะประจำอยู่ทั่วกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งชนชาติที่มีความผูกพันกันอย่างใกล้ชิดในเรื่องของศิลปวัฒนธรรม "ไทย" และ "มอญ" ย่อมมี "ฐายีภาวะ" ในศิลปการดนตรีแต่โบราณกาลย่อมมีความพึงใจคล้ายกัน เมื่อได้ยินได้ฟังเพลงไม่ว่าจะเป็น วิธีการบรรเลง จังหวะในการบรรเลง และความเพราะพริ้งในการบรรเลง ย่อมเป็นตัวจุดอารมณ์ให้เกิดความเบิกบานใจเหมือน ๆ กัน

๓. *ขมาปนา* หมายถึงการยอมรับไว้ได้ เสมือนเมื่อได้พิจารณาถึงตุลนาที่เป็นระบบห้าเสียง ทำนองเพลงเปรียบเสมือน "ขื่อแป" ของตัวบ้าน และสามารถปรับเข้าหากันได้ในเรื่องกระสวนทำนอง (melodic pattern) จากเนื้อแท้ของบทเพลงอันได้แก่ธาตุ (parent scale) ก็สามารถจะแตกเม็ดพรายของทำนอง (melodic seed) ออกไปให้เกิดความไพเราะ ความกล่อมและเป็นที่พึงพอใจ ดังนั้นรุจจนาที่มี "ฐายีภาวะ" เหมือนกันในสุนทรียรส ก็คือขมาปนา

จากวิมังสา ที่ได้นำเสนอมานี้ก็พอเป็นเค้ามูลที่จะหยิบยกบทเพลงมาสังเพลงหนึ่ง เพื่อที่จะให้เข้าใจดียิ่งขึ้น ดังนี้

โน้ตเพลงท่อนย่อนนี้เป็นเพลงไทยแท้มาแต่โบราณที่ใช้เสียงห้าเท่านั้น ได้แก่ *โด เร มี ซอล ลา* เพลงนี้เป็นเพลงสองชั้นใช้หน้าทับปรบไก่ โบราณท่านแยกบรรเลงออกเป็น ๒ ท่อน แต่ปัจจุบันนี้จับเอามาบรรเลงเป็นเพลงท่อนเดียว แต่โน้ตที่นำมาเป็นตัวอย่างนี้แยกเป็น ๒ ท่อน ตามแบบโบราณ ถ้าบรรเลงเพลงนี้ในระดับเสียงของขลุ่ยเพียงออแล้วจะเป็น**สำเนียงไทย** แต่ถ้าลดเสียงลงไปเป็นรองออก็จะเปลี่ยนเป็น**สำเนียงมอญ**ทันที อย่างไรก็ดี แม้ว่าจะไม่ลดเสียงก็ยังเลียนสำเนียงมอญได้ ครูเก่า ๆ ท่านที่รู้จักใช้หลักวิมังสาได้อย่างครบถ้วนบริบูรณ์ท่านหนึ่งก็คือ*ครูจางวางทั่ว พาทยโกศล* ซึ่งได้ประดิษฐ์ทางเป็นสำเนียงมอญโดยอาศัยเสียง "ที" และ "ฟา" เป็นตัวแตกเม็ดพรายของทำนองให้เลื่อนไหลให้เกิดอรรถรส นุ่มนวลอ่อนหวานเมื่อมีการชะงักเสียงเพลงในบางจังหวะ อันทำให้เพลงนี้เข้มข้นไปด้วยลีลาสำเนียงมอญเป็นอย่างยิ่ง

จากโน้ตเพลงที่ได้ยกตัวอย่างมานี้ ซึ่งเป็นทางของครูจางวางทั่ว พาทยโกศล จะเห็นว่าทางบรรเลงนั้นทำนองจะเกาะติดกันไปที่เรียกกันว่าทางเก็บ อันเป็นมาตรฐานของเพลงโบราณที่วางไว้ เป็นการแสดงภูมิปัญญาของผู้แต่งในการเดินกลอน (weaving) อย่างเฉลียวฉลาด

ในขณะเดียวกัน ถ้าหากบรรเลงเพลงทองย่อนลดเสียงลงไปอีก ๑ เสียงก็จะกลายเป็นเพลงสำเนียงมอญทันที ทั้ง ๆ ที่เพลงนี้เป็นเพลงไทยแท้ ๆ โดยเปลี่ยนระดับเสียงบรรเลงดังนี้

เสียงเดิม โด เร มี ซอล ลา
เสียงที่เปลี่ยน ที โด เร ฟา ซอล
แทนที่จะขึ้นด้วย โด เปลี่ยนไปเป็นเสียงที
นั่นเอง

จากโน้ตเพลงนี้จะเห็นว่าโดยธรรมชาติของเสียงจะมีเสียงครึ่งเสียงร่วมอยู่ด้วย ถ้าหากจะบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสากลคือเสียงที แต่ถ้าหากบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไทย นักดนตรีทุกคนจะทราบกันเองว่าจะต้องใช้ครึ่งเสียงตรงไหน เช่น จำพวกเครื่องสีเช่น ซอสามสาย เป็นต้น นิ้วที่กดลงบนสายที่ทำครึ่งเสียงก็คือ นิ้วกลาง ซึ่งเป็นนิ้วที่มีบทบาทมากที่สุด ในการใช้นิ้ว "ชิดบน" หรือ "ชิดล่าง" กล่าวคือนิ้วกลางจะชิดไปทางนิ้วชี้ หรือชิดไปทางนิ้วนาง ซึ่งนักดนตรีทุกคนต้องเรียนรู้และฝึกให้เกิดความชำนาญด้วย ดนตรีไทยที่บรรเลงจึงขึ้นอยู่กับความสามารถของนักดนตรีที่จะประดิษฐ์เสียงเอาเอง มิได้ขึ้นอยู่กับความรู้ความสามารถของคนสร้างเครื่องดนตรีอย่างตะวันตกที่สร้างครึ่งเสียงไว้สำเร็จรูปแล้ว ดังนั้นจึงต้องเขียนบอกไว้ด้วยว่าเพลงนี้ใช้ ♭ หรือ # แต่สำหรับนักดนตรีไทยจะรู้ทันทีว่าใช้ครึ่งเสียงอย่างไร โดยดูจากชื่อเพลงที่มีชาติอื่นเป็นคุณศัพท์อยู่เช่น มีคำว่า "มอญ...", "เขมร..." ก็จะรู้ทันทีว่าใช้ระดับเสียงไหน

ดังนั้นจึงเข้าหลัก*วิมังสาข้อที่หนึ่ง*ว่าการที่เพลงไทยมีชื่อต่างชาติเป็นคุณศัพท์นำหน้านั้น หมายถึง **การเปลี่ยนระดับเสียง** โน้ตเพลงทองย่อนที่ยกมาทั้ง ๓ ตัวอย่างนี้เป็นข้อคิดได้อย่างหนึ่งว่าเพลงสำเนียงไทยสามารถเลื่อนสำเนียงมอญได้โดยเปลี่ยนเสียงขึ้นเพลงเข้าสู่ระบบเสียงของมอญ แต่มิได้ยุติเพียงแค่นี้ เพราะเพลงไทยโบราณก็มีเป็นจำนวนมากที่ไม่มีคำว่า "มอญ" นำหน้า แต่ครูดนตรีไทยมีวิจารณญาณว่าเพลงจะขึ้นเสียงใดในการเลียนสำเนียงของชาติมอญได้อย่างแยบยล

วิมังสาข้อที่สอง มีเพลงสำเนียงมอญอยู่หลายเพลงเหมือนกันที่ได้นำเอา **ทำนองมอญ** มาปรับปรุงเปลี่ยนแปลงด้วยความประณีต จนกระทั่งไม่ทราบที่มาของเพลงเดิมและกลายเป็นเพลงอมตะที่มีคุณค่าและนิยมบรรเลงกันแพร่หลาย ส่วนใหญ่แล้วนิยมนำมาเป็นเพลง ๓ ชั้น ซึ่งคงจะเกิดขึ้นในต้นรัชกาลที่ ๕

โดยอาศัยหลักวิมังสา เพลงไทยสำเนียงมอญที่นำเอามาจากทำนองมอญแท้ ๆ เป็นเพลงสองชั้นที่ร้องส่งกันอยู่ในการแสดงมหรสพที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับชาติมอญคือ เรื่องราชาธิราช เมื่อนำมาร้องส่งและบรรเลงก็เปลี่ยนแปลงจากของเดิมไปบ้าง แต่ก็ยังไม่ทิ้งสำเนียงมอญ เพราะต้องการให้อรรถรสทั้งทางร้อง และทางบรรเลงโดยให้เหมาะสมคือ "ตุลนา" กับเนื้อร้อง นักร้องและนักดนตรีจึงต้องเสาะแสวงหาทำนองมอญมาปรับปรุงแก้ไขจนเกิดความพึงพอใจคือ "รุจจนา" และนำเอามาขับร้องและบรรเลงจนเป็นที่ยอมรับคือ "ขมาปนา" ในที่สุด

ทำนองมอญเพลงนี้เป็นเพลงเก่าแท้ ๆ ของมอญ ไม่ทราบชื่อเพลงว่ามอญเรียกอย่างไร จึงขอเรียกว่า "เพลง*มอญเก่า*" ไปพลางก่อน เป็นบ่อเกิดเพลงไทยสำเนียงมอญอีกมากมาย อย่างน้อยเท่าที่ค้นพบก็มีอยู่ด้วยกัน ๒ เพลง ได้แก่ เพลง*นางครวญ*และเพลง*แขกมอญบางขุนพรหม* ดังจะกล่าวถึงในรายละเอียดเป็นลำดับต่อไป

ก่อนอื่นขอให้ดูโน้ตเพลงต่อไปนี้ก่อนเป็นเพลงที่อยู่ในอัตราสองชั้น ใช้บรรเลงและขับร้องเรื่อง*พระน้อยชมตลาด** ดังต่อไปนี้

โน้ต I นี้ จะเห็นว่าตรงหมายเลข ๑ กับหมายเลข ๒ นั้นเป็นทำนองซ้ำกัน เมื่อบรรเลงเป็นทางรับ ถ้าใช้เพลงนี้หน้าทับปรบไก่สองชั้นเป็น เครื่องวัดก็จะเป็นเพลงที่มี ๓ จังหวะ แต่ความจริงเมื่อร้องส่ง ทำนองที่ซ้ำกันใน ๒ จังหวะแรกนั้นจะตัดออกเหลือเพียงเที่ยวเดียว ไม่ร้องซ้ำซึ่งมีดังโน้ตที่ II

---

* โปรดฟังจากเสียงโอเดียน (หน้าสีแดง) ๗๘R (Zb๙๘) เรื่อง*พระยานร้อยชมตลาด* น่า *(หน้า)* ๑๘ นางเล็ก สุขโสต กับนางสาว แม้น ขับร้องวงเครื่องสายผสมขิม สหดุริยางค์ A๒๒๙๐๙& (ไม่ทราบ พ.ศ. แน่นอน สันนิษฐานว่าบันทึกในสมัยรัชกาลที่ ๖)

จะกล่าวถึงเจ้าหงสา ออกท้องพระโรงรูจี พร้อมด้วยหมู่อำมาตร

ประทับยับยั้งนั่งเป็นประธาน เฮ้ย ไอ้นี่มาจากไหน ตำรวจไปรับเอามา

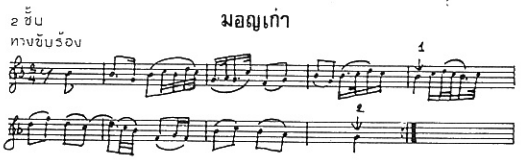
เสด็จยาตราจากแท่นที พระภูมีว่าราชการ ขุนนางเกลื่อนกลาดทั้ง--นายทหาร

พระภูบาลก็ปรีดา มันร้อนอะไรนั่งชูฎีกา ให้ตัวข้าแจ้งในใจ

ชูหนังสือคือฎีกา ช่วยถวายพระองค์ทรงชัย ตำรวจรับโองการ รับสั่งว่ามันอับจน ตำรวจรับโองการ ครั้นถึงพระองค์ตรงเข้าไป ด้วยพระองค์ดำรงหวัง มะเทิ่งแถลงแจ้งคดี

ผมเข้ามากราบไหว้ มันร้อนหัวใจเสียเต็มทน พระภูบาลไม่ย่อย่น เองเป็นคนอ่านเข้าใจ พระภูบาลด้วยเร็วไว ทูลแจ้งใจตามคดี มีรับสั่งประเดี๋ยวนี้ พระภูมิร้อนพระทัย

โน้ต II นี้ เมื่อตัดจังหวะที่ซ้ำกันออกแล้ว จะเหลือเพียง ๒ จังหวะ ซึ่งมีความยาวเท่ากับทางร้อง และโน้ตเพลง II นี้ก็เป็นต้นแบบที่แต่งขยายชั้นเป็น ๓ ชั้นต่อไป แต่ขอให้ดูโน้ตเพลง III ที่เป็นทางร้องเสียก่อน ดังนี้



สังเกตทางร้องจะมีเพียง ๒ จังหวะ เท่ากับโน้ต II โน้ตทางบรรเลงและทางร้องแตกต่างกัน คือ กระสวนทำนองของทางบรรเลงเป็นทางเก็บเกาะติดกันไป สำหรับทางร้องนั้น กระสวนทำนองจะห่างกัน เม็ดพรายของทำนองแตกแยกออกไปเพื่อให้สอดคล้องกับคำร้อง มีความแตกต่างไปจากทางบรรเลงโดยสิ้นเชิงซึ่งเป็นหลักที่สำคัญที่โบราณาจารย์ได้กำหนดไว้ ทางบรรเลงและทางร้องจะมีลีลาคล้ายกันไม่ได้ ส่วนมากแล้วทางร้องจะเพราะได้อรรถรสของเพลง แต่ทางรับเป็นไปอีกแบบหนึ่งที่แสดงสติปัญญาของนักดนตรีที่จะเดินกลอนเพลงว่าใครจะมีสติปัญญาในการเดินกลอนได้ดีกว่ากัน โบราณาจารย์จะรังเกียจเป็นที่สุดถ้าเพลงใดที่ทางบรรเลงยืดยาดและกระสวนเพลงห่างเหมือนกับทางร้องซึ่งถือกันว่าแสดงสติปัญญาของผู้บรรเลงว่าหมดฝีมือแล้ว จึงเอาทางร้องมาเป็นทางบรรเลง

โดยปกติจังหวะหน้าทับของเพลง ทางบรรเลงกับทางขับร้องมีจังหวะเท่ากัน แต่เพลง*มอญเก่า*ที่ยกตัวอย่างมานี้ทางบรรเลงมี ๓ จังหวะ แต่ทางร้องจะมีเพียง ๒ จังหวะ ลักษณะทางบรรเลงมีมากกว่าทางร้องก็เพื่อเน้นทำนองที่ซ้ำกัน เป็นลักษณะเพลงทำนองมอญที่มีอยู่ในเพลงสำเนียงมอญ นับว่าเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของทำนองมอญก็ได้

เพลง*มอญเก่า* สันนิษฐานว่าได้นำมาขยายออกเป็นเพลง ๓ ชั้นอีกด้วยในราว ๆ สมัยต้นรัชกาลที่ ๕ ซึ่งมีหลักฐานยืนยันได้จากลายพระหัตถ์ทูนกระหม่อมบริพัตรถึงครูเทวาประสิทธิ์พาทยโกศล ฉบับที่ ๔ กล่าวตอนหนึ่งว่า

".....สมัยหนึ่งในต้น ๆ รัชกาลที่ ๕ เพลงสามชั้นยังมีเล่นกันน้อย แต่ปี่พาทย์ดี ๆ ก็มีมากวง ครูที่สามารถก็มีหลายคน จึงมีวันนัดไปตั้งวงเล่นแข่งกันที่ตำหนักแพ (ท่าราชวรดิษฐ์ปัจจุบัน-ผู้เขียน) เวลาเดือนหงายต่างครูต่างแต่งเพลงสามชั้นไปอวดกัน ไม่บอกว่าเป็นเพลงอะไรแล้วปล่อยให้ทายกันไป ไม่มีใครหายออกก็นิ่งเสียแล้วยังมีการแกล้งปิดไม่ให้ทายออกอีกด้วย ดังนั้นจะแปลงให้ลูกผิดไปบ้างไม่มีใครรู้ว่าเอามาแต่ไหน ก็ไม่มีใครติเตียนว่าผิด แล้วก็เลยเล่าท่องกันต่อ ๆ มา เพลงนี้ยังไม่มีใครรู้ว่าเนื้อเดิมเป็นอะไรจนตราบเท่าทุกวันนี้ก็มีถมไป..."

ดังนั้น เพลง*มอญเก่า*ที่ได้ยกตัวอย่างมานี้ก็ได้มีผู้นำเอามาแต่งเป็นสามชั้นอวดกัน โดยใช้ทำนองเดิมสองชั้นของเพลง*มอญเก่า*มาเป็นชั้นเดียวในเพลง*นางครวญ* แล้วแปลงทำนองตอนขึ้นต้นออกไปกลายเป็นเพลงสองท่อน ท่อนแรกขึ้นด้วยโน้ตตัว "ที" ท่อนสองเป็นคู่สี่ของเสียงท่อนหนึ่ง คือขึ้นด้วยโน้ตตัว "ฟา" ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของเพลงทำนองมอญ

อย่างไรก็ตาม เพลง*นางครวญ*สามชั้นเป็นที่รู้จักแพร่หลายกันอยู่แล้ว แต่สำหรับสองชั้นและชั้นเดียวที่ยกมาเป็นตัวอย่างนี้เป็นอีกทาง

หนึ่งที่แตกต่างไปจากทางของครูมนตรี ตราโมท เพลง*นางครวญ*สองชั้นและชั้นเดียวนี้เป็นโน้ตเพลงที่*คุณวิเชียร กุลตันฑ์* ได้บันทึกไว้เมื่อประมาณ ปี พ.ศ. ๒๔๗๔ ท่านเป็นบุตร ร.อ.ท. ขุนสาครสิทธิการ (ใช้ กุลตัณฑ์) ศิษย์เอกท่านหนึ่งของพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) คุณวิเชียร กุลตัณฑ์เกิดและเจริญเติบโตท่ามกลางดนตรีไทย ได้รับการถ่ายทอดวิชาดนตรีจากบิดา ท่านได้เขียนคำนำไว้ในหนังสือ**ดุริยางคศาสตร์**ของท่านไว้ตอนหนึ่งว่า

"..... ข้าพเจ้าได้พยายามเลือกเฟ้นหาเพลงที่ยาวๆ ไพเราะมาเขียน บางเพลงเป็นเพลงโบราณนานแล้ว ซึ่งสังเกตเก็นว่าในสมัยนี้ (พ.ศ. ๒๔๗๔ - ผู้เขียน) คนนิยมเล่นกัน แต่แท้จริงเพลงโบราณนั้นเพราะมาก... ข้าพเจ้ามีความมุ่งหมายอย่างเดียวเพื่อมิให้เพลงเหล่านี้เลื่อนไปจากความทรงจำเท่านั้น..."

โดยการใช้หลักวิมังสาเป็นเกณฑ์พิจารณาเพลงที่คุณวิเชียร กุลตัณฑ์ บันทึกไว้สามารถแยกประเภทของเพลงได้สองอย่างคือ เป็นเพลงเก่าโบราณอย่างหนึ่ง และเพลงที่เจ้าคุณประสานฯ แต่งไว้อีกอย่างหนึ่ง เพลงของผู้อื่นที่แต่งไว้นั้นมีน้อยมาก จึงต้องหาเกณฑ์มาเปรียบเทียบซึ่งพิเคราะห์ดูแล้วเห็นว่าเพลง*นางครวญ*สองชั้นและชั้นเดียวนี้ถ้ามิใช่ทางของเจ้าคุณประสานฯ ก็ต้องเป็นเพลงเก่าอย่างใดอย่างหนึ่ง แต่เท่าที่ทราบจากพระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ว่าไม่ใช่เพลงที่เจ้าคุณประสานฯแต่ง แต่เจ้าคุณภูมีฯ เคยเล่าให้ฟังว่าเพลง*นางครวญ*สองชั้นและชั้นเดียวของโบราณมี แต่ท่านลืมเลือนไปแล้ว ผู้เขียนโชคดีที่ได้โน้ตเพลง*นางครวญ*มีคุณวิเชียร กุลตัณฑ์ บันทึกไว้เป็นทางเก็บทั้งหมด ไม่ทราบนามผู้แต่ง โดยแต่งขึ้นจากเพลง*มอญเก่า* ดังที่ยกตัวอย่างมาแล้ว ให้เป็นชั้นเดียวก่อนแล้วยืดขึ้นเป็นสองชั้นและสามชั้นตามลำดับ แต่โบราณนิยมเล่นกันแค่สามชั้นเท่านั้น เพื่อเป็นการปิดทางให้ไม่ทราบแหล่งที่มา ยิ่งมีการดัดแปลงทำนองขึ้นต้นและลูกตกของจังหวะแรกตกลงคนละเสียงอีกในท่อน ๑ ก็ยิ่งทำให้ปิดทางของเพลงต้นแบบได้อย่างสนิทแน่น จนไม่มีใครในปัจจุบันทราบว่ามาจากเพลงอะไร เนื้อเดิมหรือธาตุเป็นอย่างไร หรืออาจจะมีครูบางท่านทราบแต่ท่านก็ไม่พูด แต่สำหรับผู้เขียน ก็ได้แต่สันนิษฐานเท่านั้น ยังไม่มีข้อยุติที่แน่นอน อย่างไรก็ตามเพื่อแสดงให้เห็นว่าสติปัญญาและความรอบรู้ของครูโบราณนั้นมีความละเอียดและประณีตในทางประพันธ์เพลงมากแค่ไหนก็อาจพิจารณาจากโน้ตเพลง*นางครวญ*ที่ยกมาเป็นตัวอย่างดังนี้

นางครวญชั้นเดียว มีหลักเกณฑ์พิจารณา ดังนี้

๑. พิจารณาจากโน้ตเพลงทั้งสองท่อนนี้ให้ใช้หน้าทับปรบไก่สองชั้นเป็นเครื่องวัดเพราะเพลงต้นแบบเป็นสองชั้น จะได้พิจารณาในลูกตกของเพลงด้วยจึงจะได้มองเห็นชัด

๒. ในวรรคแรกท่อน ๑ กับท่อน ๒ ระดับเสียงที่ขึ้นเพลงจะเป็นคู่สี่ (ดูในสองชั้นจะเห็นชัด) แต่ลูกตกของวรรคเพลงตรง **ก** ทั้งสองท่อนตรงกัน

๓. ลูกตกที่หมดจังหวะของเพลงในจังหวะที่ ๑ ทั้งสองท่อนตกคนละเสียง นี่เป็นกลวิธีของครูโบราณที่แปลงลูกตกในท่อนแรกตกเสียง “เร” แต่ท่อนที่ ๒ ตกเสียง “ที” ซึ่งเรียกว่าเป็นการแปรเปลี่ยนให้เกิดเม็ดพรายของทำนองแตกต่างกันไปเพื่อแบ่งเพลงให้เป็นสองท่อน เรื่องนี้ไม่มีใครติเตียนว่าผิดแบบอย่างการประพันธ์ แต่เป็นการหลีกเลี่ยงเพื่อหาความไพเราะ สำหรับลูกตกในจังหวะที่ ๒ ทั้งสองท่อนนั้นลูกดียวกัน คือเสียง “ซอล” ตรงกับเพลงต้นแบบ แต่เมื่อผู้แต่งต้องการให้เป็นเพลงชั้นเดียว จึงมีการซอยจังหวะให้ย่อยลงไปอีกเท่าตัว ใช้หน้าทับปรบไก่ชั้นเดียว เพลงนี้จึงกลายเป็นเพลง ๔ จังหวะกระสวนทำนองเท่าเดิมดังตัวอย่างโน้ตต่อไปนี้

ตามหลักทฤษฎีของการแต่งเพลงเถา ส่วนมากจะนำเพลงสองชั้นของเก่ามาขยายจังหวะให้เป็นสามชั้น และตัดลงเป็นชั้นเดียว แต่หลักเกณฑ์ดังกล่าวนี้ไม่แน่นอนตายตัว เพราะมีเพลงเถาจำนวนมากเหมือนกันที่นำเอาเพลงสองชั้นของเก่ามาปรับเป็นชั้นเดียวก่อน แล้วปรับขยายขึ้นไปเป็นสองชั้นและสามชั้นตามลำดับ

ในเพลง*นางครวญ*สองชั้นที่ได้แต่งขยายขึ้นมาจากชั้นเดียว จังหวะจะเพิ่มขึ้นเป็นเท่าตัว ลูกตกจะไม่ตรงกันในสองจังหวะแรก ในจังหวะที่ ๑ ท่อนแรกตก ที ท่อน ๒ ตก เร ในจังหวะที่ ๒ ท่อนแรกตก เร ท่อน๒ ตก ที สำหรับจังหวะที่ ๓ และ ๔ ลูกตกจะตรงกันทั้งสองท่อน คือ ที และ ซอล ดังตัวอย่างโน้ตเพลงนางครวญสองชั้นต่อไปนี้ นิยมบรรเลงกันในสมัยโบราณ

ในที่นี้จะไม่ขอกล่าวถึงเพลง*นางครวญ*สามชั้นเพราะเป็นเพลงที่นักดนตรีทุกคนรู้จักคุ้นเคยกันเป็นอย่างดี

เพลง*มอญเก่า*นี้เป็นเพลงต้นแบบอีกเพลงหนึ่งซึ่งเป็นที่รู้จักกันแพร่หลายมากได้แก่ เพลง*แขกมอญบางขุนพรหม* พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตร สุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต เป็นเพลงไทยเพลงแรกที่ทรงพระนิพนธ์ โดยทรงนำเพลง*มอญเก่า*

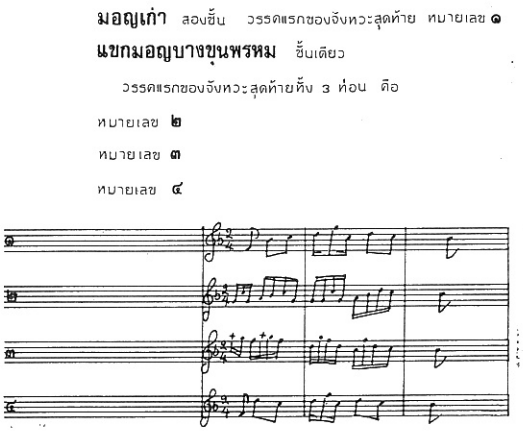
สองชั้นที่กล่าวมาให้เป็นชั้นเดียวในเพลงแขกมอญบางขุนพรหม เช่นเดียวกับเพลง*นางครวญ*ที่กล่าวมาแล้ว นับว่าทำนองมอญเพลงนี้เป็นต้นแบบของเพลงเถาถึง ๒ เพลง และเป็นเพลงที่นิยมร้องกันมากในสมัยโบราณ อาจารย์ภาวาส บุนนาคเล่าให้ผู้เขียนฟังเกี่ยวกับ*เพลงมอญเก่า*นี้ว่าท่านเคยได้ยินได้ฟังพี่เลี้ยงของท่านร้องให้ฟังอยู่เสมอ เมื่อท่านยังเยาว์วัยและยังคุ้นหูมาจนทุกวันนี้

ต่อไปนี้จะขอยกตัวอย่างเพลงแขกมอญบางขุนพรหมชั้นเดียวเพื่อให้เห็นว่าได้นำเนื้อเพลงมอญเก่าเป็นต้นแบบอย่างไร และตกแต่งประดับประดาทำนองให้มีเม็ดพรายแตกต่างไปจากเนื้อเพลงเดิมไว้วิจิตรพิสดารอย่างไร

จากโน้ตเพลงดังกล่าวจะเห็นว่าทำนองทั้งสามท่อนนั้นตรงกับเพลง*มอญเก่า*ทั้งหมด จะแตกต่างกันอยู่ในท่อน ๓ ที่จังหวะแรกซ้ำกันสองเที่ยวเท่ากันกับทางบรรเลงเพลงต้นแบบที่มีเที่ยวแรกซ้ำกันเช่นกัน

โน้ตในท่อน ๑ และท่อน ๒ เป็นเพลงสองจังหวะของหน้าทับปรบไก่เท่ากับเพลงต้นแบบ ลูกตกของจังหวะที่ ๑ และจังหวะที่ ๒ ตกที่ "เร" กับ "ซอล" เหมือนกัน แต่ในจังหวะสุดท้ายของทั้งสามท่อนที่ทำนองเหมือนกันนั้น ทูนกระหม่อมบริพัตรทรงพระนิพนธ์ให้แตกเม็ดพรายแตกต่างกันไป สิ่งสำคัญก็คือเป็นจังหวะสุดท้ายที่เลียนสำเนียงมอญได้อย่างยอดเยี่ยมจริงๆ ให้รส (rasa = emotion) และความไพเราะแตกต่างกัน

จะได้เปรียบเทียบเฉพาะวรรคแรกของจังหวะสุดท้ายทั้งสามท่อนกับเพลงมอญเก่าดังนี้



การเทียบเคียง กระสวนทำนองวรรคแรกของจังหวะสุดท้ายใน เพลง*มอญเก่า*กับวรรคแรกของจังหวะสุดท้ายเพลง*แขกมอญบางขุนพรหม*ทั้ง ๓ ท่อนนี้ จะเห็นลักษณะการแตกเม็ดพรายของหมายเลข ๒ กับหมายเลข ๓ นั้นว่าเป็นทำนองใหม่ที่ยึดเนื้อเพลง*มอญเก่า*เป็นต้นแบบ โดยยึดเสียงตกตัว "โด" สุดท้ายห้องที่สองและ "ที" ห้องที่สามเป็นหลัก แปรเปลี่ยนทำนองของหมายเลข ๒ กับหมายเลข ๓ ออกเป็นสองทำนองด้วยความแยบยล ส่วนหมายเลข ๔ คงกระสวนทำนองไว้

เหมือนเนื้อเพลงต้นแบบ เพื่อรักษาเอกลักษณ์ทำนองมอญที่สำคัญของเพลงไว้ และเป็นอีกท่อนหนึ่งกลายเป็นเพลงสามท่อนได้อย่างดงามในรสชาติ

อุปมาเพลง*มอญเก่า*เสมือนหนึ่งเป็นเส้นด้ายตามความยาวของเนื้อผ้า ส่วนเส้นด้ายตามขวางคือจินตนาการของคีตกวี หน่วยหนึ่งที่เกิดลวดลายดอกดวงในเนื้อผ้าก็คือกระบวนการที่เป็นขั้นตอนที่มีระเบียบแบบแผน เกิดลวดลายที่สองคล้องกลมกลืน เต็มไปด้วยดอกดวงที่มีความวิจิตรงดงามพึงชมบนเนื้อผ้า อุปมัยในอรรถรสของเพลง*แขกมอญบางขุนพรหม*ก็เช่นเดียวกัน หากจินตนาการของคีตกวีไม่ฉลาดปราดเปรื่องลวดลายก็จะสับสนวุ่นวายและทำให้ลวดลายเสียโฉมไป ความไพเราะของเพลง*แขกมอญบางขุนพรหม*ก็จะหมดอรรถรสไปอย่างสิ้นเชิง

ดังที่กล่าวมาแล้วว่าลักษณะของเพลงไทยมีความแตกต่างไปจากตะวันตก กล่าวคือเพลงไทยมีทำนองตามแนวนอน ดังนั้นการที่กล่าวว่าเพลงไทยนั้นมี harmony, improvisation หรือ main melody แบบตะวันตกจึงดูจะไม่ถูกต้องตามหลักการ เพลงไทยกับเพลงตะวันตกห่างไกลกันมากในเรื่องนี้ **เพลงไทยมีเพียงธาตุ (parent scale) ที่แตกเป็นเม็ดพรายของทำนอง (melodic seed) ออกไปตามแนวนอนที่สอดคล้อง กลมกลืน กันไปตามกระสวนทำนอง (melodic pattern) ตามแนวนอนเท่านั้น**

ถ้าจะเปรียบเทียบว่าธาตุเหมือนต้นไม้ต้นหนึ่ง รส (ความไพเราะ) ก็คือผล ขณะเดียวกันยังให้น้ำผลไม้ที่ให้รสชาติหอมหวานถูกใจแก่ผู้บริโภคอีกด้วย ครูดนตรีไทยแต่โบราณ ท่านยึดหลักที่ว่า *"ความไพเราะเป็นอาหาร การรู้จักคิดอย่างมีศิลปะ (artistic) คือ ลิ้นและผลแห่งความรอบรู้และฝีมือคือรส"* มีคำมักกล่าวว่า *"คนนี้สีซอรสมือดี"* หรือ *"คนนี้สีซอไม่เป็นรส"* นอกจากนี้ในผลไม้ยังมีเมล็ดที่จะแตกลูกแตกหลานออกเป็นต้นใหม่ต่อไป เช่นเดียวกับธาตุก็จะแตกเม็ดพรายเกิดเป็นกระสวนทำนองใหม่ต่อไปเช่นเดียวกัน

ดังนั้นทูนกระหม่อมบริพัตรจึงใช้หลักที่กล่าวมานี้แตกเม็ดทรายของทำนองในจังหวะสุดท้ายของแต่ละท่อนของเพลง*แขกมอญบางขุนพรหม*ออกไปอย่างไพเราะ อีกทั้งยังยึดจังหวะสุดท้ายที่เลียนสำเนียงมอญได้อย่างไพเราะอีกด้วย แสดงให้เห็นถึงพระปรีชาสามารถในการประพันธ์ได้อย่างลึกซึ้งจนเป็นเพลงอมตะแต่ไม่มีสำเนียงแขกอยู่เลย *การมีชื่อ "แขก" รวมอยู่ด้วยก็เพราะเพลงแขกมอญบางขุนพรหมที่ทูนกระหม่อมฯ ทรงพระนิพนธ์และทรงขนานนามให้อยู่ในจำพวกแขกมอญนั้นเพราะว่าเป็นเพลงสามท่อนที่มีสำเนียงมอญในจังหวะสุดท้ายทุกท่อน ชื่อเหมือนกันกับเพลงแขกมอญที่เป็นเพลงเก่าโบราณเพลงหนึ่ง จึงเห็นว่าเป็นการสมควรอย่างยิ่งที่ทรงตั้งชื่อว่าเพลงแขกมอญบางขุนพรหม* ดังเนื้อร้องในบทสุดท้ายว่า

"ขับลำบรรเลงเป็นเพลงเถา
เพลงมอญเก่าแสนเสนาะเพราะหนักหนา
แขกมอญบางขุนพรหมนามสมญา
ฉันได้มาแต่วังบางขุนพรหม"

แต่มีเกล็ดเล่าว่า เมื่อครั้งเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. ๒๔๗๕ นักร้องไม่กล้าร้องบาทที่ว่า "ฉันได้มาแต่วังบางขุนพรหม" เพราะเกรงว่าจะเป็นสมัครพรรคพวกวังบางขุนพรหม เพื่อ

หลีกเลี่ยงข้อหาในสมัยนั้นที่เรียกว่า "โอษฐภัย" หรือเรียกกันว่า "พวกปากเสีย" เพราะร้องรำทำเพลงอยู่ข้างนอกดี ๆ อาจจะต้องถูกกักบริเวณหรือเข้าคุกเอาง่าย ๆ ดังนั้นนักร้องจึงเปลี่ยนเนื้อร้องเสียใหม่ว่า *"แขกมอญบางขุนพรหมมีสมญา ท่านผู้แต่งแปลงมาจากมอญเอย"*

สรุป

๑. ถ้าจะพิจารณาเหตุการณ์ในทางประวัติศาสตร์จะเห็นว่า เพลงที่บรรเลงอยู่ในวงมโหรีหลวงมีเพลงสำเนียงมอญอยู่มาก และเป็นเพลงบังคับสำหรับนักดนตรีจะต้องฝึก เช่น มโหรีดับทะแยที่บรรเลงอยู่ในราชสำนักสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น บางเพลงก็เป็นเหตุการณ์ที่บอกความเกี่ยวดองกันระหว่าง แขก กับ มอญ และถิ่นฐานที่ตั้งรกรากอยู่ เช่น*แขกมอญบางช้าง* เป็นต้น

๒. ถ้าจะพิจารณาในด้านคีต, วาทย, และนาฏ ที่มีความสัมพันธ์กัน การแสดงมหรสพเรื่องราวที่ได้มาจากรามัญก็เห็นจะมีแต่**ราชาธิราช**อยู่เรื่องหนึ่ง เป็นที่นิยมของราษฎรอย่างมาก ดังนั้นนักดนตรีไทยย่อมจะนำเอาเพลงทำนองมอญเข้ามาบรรเลงประกอบการแสดง เรียกว่า "เพลงออกภาษา" แม้แต่เนื้อร้องก็ต้องเป็นภาษามอญ บางครั้งคนมอญเองก็ฟังไม่รู้เรื่องและคนไทยเองก็ไม่รู้ความหมาย

๓. เพลงมอญระดับเสียงจะต่ำกว่าเพลงไทยอยู่ ๑ เสียง ดังนั้นเพลงมอญจึงมีความกังวานและอ่อนหวานอีกทั้งเป็นสัญลักษณ์ของผู้ที่สูงด้วยชาติตระกูล เพลงที่เป็นสำเนียงไทยเมื่อเปลี่ยนระดับเสียงโดยลดลง ๑ เสียงก็จะเป็นเพลงสำเนียงมอญ เช่นเพลงทองย่อน เป็นต้น

๔. การที่นำเอาทำนองมอญกับทำนองไทยมาปรับปรุงแต่งขึ้นใหม่เป็นเพลงเถา และใช้ระดับเสียงที่อธิบายไว้ในข้อ ๓ ก็จะเป็นเพลงที่นิยมบรรเลงกันแพร่หลายเช่น เพลง*นางครวญ* ที่ให้ "สิงคารรส" (romantic หรือ erotic feeling) และ เพลง*แขกมอญบางขุนพรหม*ที่ให้ "วีระรส" (valorous หรือ heroic) ต่อมาเพลงดังกล่าวนี้ได้เปลี่ยนเป็นสิงคารรสอีกด้วย เพลงทำนองมอญกับเพลงทำนองไทยที่ยกตัวอย่างมานี้จึงนับว่าเป็นเพลงพันธุ์ผสม แต่ก็เป็นพันธุ์ผสมที่สวยสดงดงามยิ่ง ❋

บริษัท ตั้งเฮงฮวดนครปฐม จำกัด

ขอสนับสนุนการประชุมทางวิชาการเรื่อง "เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ : คาบสมุทรและกลุ่มเกาะ" ของภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

หนังสืออ้างอิง

กิตต์ วรกุลกิตติ. **มอญเสียเมือง.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เกราะเหล็ก, ๒๕๓๓.

จานเสียงโอเดียนสีแดง Made in Germany 78R (zb98) เรื่องพระยาน้อยชมตลาด นางเล็ก สุขโสต และนางสาวแม้น ขับร้อง วงเครื่องสายผสมขิม ส่หดริยางค์ A22909s (ตอนถวายฎีกา)

ชีวิต ประวัติและผลงานของครูเขียน ศุขสายชล ศิลปิน ๕ แผ่นดิน. กรุงเทพฯ : บพิธการพิมพ์, ๒๕๒๗. (อนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพครูเขียน ศุขสายชล วันที่ ๔ มีนาคม ๒๕๒๗)

"เพลงตับมโหรีของเก่า ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้บันทึกเสียงเพื่ออนุรักษ์และเผยแพร่ พ.ศ. ๒๕๒๙." กรุงเทพฯ : รักษ์สิปป์, ๒๕๒๙.

เรื่องตั้งเจ้าพระยากรุงรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ, ๒๕๑๒. (คณะรัฐมนตรีจัดพิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ หม่อมหลวงชูชาติ กำภู ณ อยุธยา วันที่ ๑๖ ธันวาคม ๒๕๑๒)

ศิริรัตนบุษบง, พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้า และพูนพิศ อมาตยกุล, ผู้รวบรวม. **ทูนกระหม่อมบริพัตรกับการดนตรี.** กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., ๒๕๒๔.

สมบัติ พลายน้อย. **เล่าเรื่องรามัญ.** พระนคร : แพร่พิทยา, ๒๕๑๕.

อนุสรณ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพนายวิเชียร กุลตัณฑ์. กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์การพิมพ์, ๒๕๒๕. (อนุสรณ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพนายวิเชียร กุลตัณฑ์ เป็นกรณีพิเศษ วันที่ ๒๙ ธันวาคม ๒๕๒๖)

อนุสรณ์มอญรำลึก. กรุงเทพมหานคร : มณีวิทยาการการพิมพ์, ๒๕๒๘.

อุดม อรุณรัตน์. **ดริยางคดนตรีจากพุทธศาสนา.** นครปฐม : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๒๖.

อุดม อรุณรัตน์. **ทฤษฎีเพลงเถา.** นครปฐม : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๒๘.

Mansukhani, Gobind Singh. **Indian Classical Music and Sik Kirtan.** New Delhi : Oxford & Ibh Publishing, © 1982.

ธนาคารทหารไทย

รับใช้ประชาชน

ขอสนับสนุน

การประชุมทางวิชาการเรื่อง

"เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ : คาบสมุทรและกลุ่มเกาะ"

๒๓–๒๘ มิถุนายน ๒๕๓๕ มหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระ