©Faculty of Fine and Applied Arts, Rajamangala University of Technology Thanyaburi (FA_RMUTT)
FARAA Journal of fine arts research and applied arts
https://so05.tci-thaijo.org/index.php/arts/index
e-ISSN 2822-0048
JOURNAL OF FINE ARTS RESEARCH AND APPLIED ARTS
Vol.13 No.1 (January-April 2026)

Research Articles

https://doi.org/10.60101/faraa.2026.276984

The Significance of Thayae

Chompunuch Juthaset*
Pornprapit Phaosavaldi
Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University
***Corresponding author e-mail : Chompunuchjuthaset@gmail.com**

Abstract

This qualitative research investigates the significance, roles, and functions of the eight compositions within the Phleng Thayae suite. The study further examines the structural components, pentatonic scale groups, and rhythmic idioms, analyzing these elements to articulate the fundamental essence of the repertoire.

The findings reveal that the significance of Phleng Thayae is characterized by six primary dimensions: 1) musical evolution manifested through five distinct patterns; 2) unique melodic repetition, particularly individualized in the second movement; 3) the integration of both authentic and latent Mon stylistic accents; 4) a systematic and idiosyncratic method of vocal-instrumental response; 5) the sophisticated concealment of pentatonic scale structures; and 6) the strategic and purposeful placement of rhythmic cadences (Luk Tok). Collectively, these elements demonstrate the profound and ingenious nature of the suite's composition. Phleng Thayae is thus identified as a highly valuable repertoire that encapsulates advanced musicological knowledge and the intricate artistry of Thai classical music.

Keywords : Thayae, Significance, Music Structure, Music Unfolding

สาระเพลงทะแยในดนตรีไทย

ชมพูนุช จูฑะเศรษฐ์*
พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
***อีเมลผู้ประสาน: weerayut_n@rmutt.ac.th**

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง สาระของเพลงทะแย เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความสำคัญ บทบาท และหน้าที่ของเพลงทะแยทั้ง 8 บทเพลง และเพื่อศึกษาโครงสร้าง กลุ่มเสียงปัญจมูล กระสวนจังหวะของสำนวนและวิเคราะห์บทเพลงให้ปรากฏซึ่งสาระของเพลงทะแย

ผลการวิจัยพบว่าสาระของเพลงทะแย แบ่งเป็น 6 ประการ คือ ประการที่ 1 ความคลี่คลายของบทเพลง พบ 5 รูปแบบ ประการที่ 2 การซ้ำทำนอง เพลงทะแยปรากฏการบรรเลงซ้ำที่เป็นปัจเจกโดยเฉพาะในท่อนที่ 2 ประการที่ 3 การปรากฏสำเนียงมอญแท้และสำเนียงมอญแฝง ประการที่ 4 การรับร้องที่มีระเบียบวิธีเฉพาะตน ประการที่ 5 การซ่อนเงื่อนกลุ่มเสียงปัญจมูล ประการที่ 6 การวางลูกตกอย่างมีจุดมุ่งหมาย เพลงทะแยจึงแสดงถึงการประพันธ์เพลงที่แยบยลคมคาย เป็นบทเพลงที่ทรงคุณค่า บรรจุองค์ความรู้ขั้นสูงทางด้านดุริยางคศิลป์

คำสำคัญ : เพลงทะแย, สาระ, โครงสร้างดนตรี, ความคลี่คลายทางดนตรี

© วารสารศิลปกรรมศาสตร์วิชาการ วิจัย และงานสร้างสรรค์

1. บทนำ (Introduction)

เพลงทะแยเป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ปรากฏหลักฐานว่ามีมาตั้งแต่ยุคกรุงศรีอยุธยา (The Royal Institute, 1993) ต่อมาได้รับการขยายและตัดลงจนครบเถา เพลงทะแยของเก่า ทำนองสองชั้นได้รับการยกย่องว่าเป็นเพลงที่มีความสำคัญเป็นอย่างมาก เนื่องจากใช้บรรเลงในการแสดงโขน - ละคร โดยเฉพาะอย่างยิ่งในขบวนแห่ตัวละครที่สำคัญ เช่น ขบวนนางเบญกายแปลงออกจากกรุงลงกาในบทมโหรีตับนางลอย ขบวนเทวดานางฟ้าแปลงตอนศึกพรหมมาศ ดังที่มนตรี ตราโมท ได้อธิบายไว้ว่า *"เพลงทะแยในทำนอง 2 ชั้น ใช้เป็นเพลงร้องและเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงละคอนเวลาเดินของขบวนแห่อันมีเกียรติ"* (Tramote & Kultan, 1980)

เพลงทะแยยังมีความสำคัญในกระบวนพยุหยาตราทางสถลมารค แต่เปลี่ยนชื่อเรียกว่าเพลงทะแยกลองโยน เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่เกิดจากการนำทำนองเพลงทะแยท่อนที่ 1 จากเพลงเรื่องทะแยมาบรรเลงและเปลี่ยนหน้าทับโดยใช้กลองชนะบรรเลงในกระบวนแห่เพื่อแสดงพระเกียรติยศให้กับขบวนเสด็จทางสถลมารคในงานพระราชพิธีสำคัญ เช่น พระราชพิธีบรมราชาภิเษก หรือการเสด็จทอดผ้าพระกฐินประจำปี (The Royal Institute, 2007) เพลงทะแยกลองโยนยังปรากฏในการบรรเลงประกอบการเทศน์มหาชาติกัณฑ์นครกัณฑ์อันเป็นกัณฑ์ที่ว่าด้วยการเสด็จคืนนครอันยิ่งใหญ่และสมพระเกียรติของพระเวสสันดรซึ่งสัมพันธ์กับบทบาทของเพลงทะแยที่ใช้บรรเลงประกอบขบวนแห่ของตัวละครสำคัญในการแสดงโขน

นอกจากเพลงทะแยสองชั้น และเพลงทะแยกลองโยนซึ่งเป็นเพลงที่มีมาแต่โบราณแล้วนั้น ยังปรากฏเพลงที่มีคำว่า ทะแย ประเภทต่าง ๆ มากถึง 12 ชื่อ จากการสำรวจเอกสารและงานวิจัยพบว่าเพลงที่ขึ้นต้นชื่อเพลงด้วยคำว่าทะแยที่สำคัญ ปรากฏดังนี้

1. เพลงทะแยสองชั้น เป็นของเก่า เกิดในสมัยอยุธยา
2. เพลงทะแยกลองโยน เป็นเพลงทะแยสองชั้น ใช้หน้าทับกลองโยน
3. เพลงเรื่องทะแยเป็นเพลงทะแยที่คนปี่พาทย์โดยเฉพาะระนาดนิยมนำมาไล่มือ
4. เพลงตับทะแย สองชั้น และสามชั้น ประกอบด้วยเพลงทะแย เพลงยาว และเพลงย่องหงิด มีสองอัตราจังหวะ ทั้งสองอัตราจังหวะใช้บทมโหรีเดียวกัน
5. เพลงโหมโรงทะแย เป็นเพลงทะแย สามชั้นที่นำมาเล่นอย่างโหมโรง
6. เพลงทะแย เถา เกิดจากการตัดและขยายเพลงทะแยสองชั้น มีหลายทางด้วยกัน เช่น ทางหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และทางจางวางทั่ว พาทยโกศล (Pidokrajt, N, 2014)
7. เพลงทะแยตัด เป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้น
8. เพลงทะแยตัด เถา ผลงานการประพันธ์ของครูสำราญ ภมรสุต
9. เพลงทะแยหงสา สองชั้น เป็นเพลงไทยสำเนียงมอญ สำหรับขับร้อง
10. เพลงทะแยมอญ เป็นเพลงประกอบการแสดงทะแยมอญของชนชาติมอญ
11. เพลงสร้อยทะแย ผลงานการประพันธ์ของครูมนตรี ตราโมท
12. เพลงพม่าทแย เป็นเพลงละครร้องปราโมทัย ปรากฏในวิทยานิพนธ์ของ ณัฏฐนิช นักปี่ (Nakpee, 2014) แต่ปัจจุบันจัดอยู่ในบทเพลงที่สูญหาย ไม่มีผู้ร้องและบรรเลงได้

เพลงทะแยทั้ง 12 เพลงนี้ สามารถจำแนกได้ออกเป็น 2 ประเภท ประเภทแรก คือ เพลงทะแยที่มีต้นรากจากเพลงเรื่องทะแยทั้งหมด 8 เพลง ได้แก่ 1. เพลงเรื่องทะแย 2. เพลงทะแยสองชั้น 3. เพลงทะแยกลองโยน 4. เพลงทะแยตัด 5. เพลงตับทะแย 6. เพลงโหมโรงทะแย 7. เพลงทะแยเถา และ 8. เพลงทะแยตัด เถา และประเภทที่สอง เพลงทะแยที่ไม่ได้มีต้นรากจากเพลงเรื่องทะแย จำนวน 4 เพลง ได้แก่ 9. เพลงทะแยหงสา 10. เพลงทะแยมอญ 11. เพลงสร้อยทะแย และ 12. เพลงพม่าทแย การศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยจะทำการศึกษาเฉพาะเพลงที่มีต้นรากจากเพลงเรื่องทะแยเท่านั้น ซึ่งมีทั้งหมด 8 เพลง

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวไว้ว่า *"ในบรรดาเพลงรับร้องที่เป็นของเก่านั้น ทะแยดูจะมีเงื่อนงำที่สุด"* (Chaiseri, 2014) เนื่องจากมีความซับซ้อนทั้งด้านที่มา ทำนองเพลง โครงสร้างเสียง ระเบียบวิธีการบรรเลง การรับร้อง การตัดทำนองเป็นชั้นเดียว และการพิจารณาสำเนียงภาษาในบทเพลง เพลงทะแยจึงเป็นบทเพลงที่สำคัญเพลงหนึ่งปรากฏองค์ความรู้ทางดุริยางคศิลป์ได้รับการพัฒนาเป็นบทเพลงโหมโรง เพลงเถา และเพลงเกร็ด ซึ่งมีบทบาทและหน้าที่ที่แตกต่างกัน การศึกษาวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยจะศึกษาเพลงทะแยที่มีต้นรากจากเพลงเรื่องทะแยทั้ง 8 บทเพลง ได้แก่ 1. เพลงทะแย สองชั้น 2. เพลงทะแยกลองโยน 3. เพลงเรื่องทะแย 4. เพลงตับทะแย สองชั้น และสามชั้น (ใช้บทมโหรีเดียวกัน) 5. เพลงโหมโรงทะแย และ 6. เพลงทะแย เถา (ประกอบด้วยทะแยสามชั้น สองชั้นและชั้นเดียว) 7. เพลงทะแยตัด 8. เพลงทะแยตัด เถา เพื่อศึกษาโครงสร้างกลุ่มเสียงปัญจมูล กระสวนจังหวะของสำนวน และการวิเคราะห์บทเพลงให้ปรากฏซึ่งสาระอันเป็นรากฐานสำคัญในการทำความเข้าใจเพลง เพื่อรักษาองค์ความรู้นี้ไว้ให้ปรากฏเป็นฐานข้อมูลอันจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาทางดนตรีสืบต่อไป

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย (Research Objectives)

2.1 เพื่อศึกษาความสำคัญ บทบาท และหน้าที่ของเพลงทะแยทั้ง 8 บทเพลง

2.2 เพื่อศึกษาโครงสร้าง บันไดเสียง กระสวนจังหวะของสำนวนและวิเคราะห์บทเพลงให้ปรากฏซึ่งสาระของเพลงทะแย

3. ขอบเขตของการวิจัย (Research Scope)

3.1 บุคคลวิจัย

ผู้วิจัยจะทำการเก็บข้อมูลและสัมภาษณ์จากบุคคลต่อไปนี้

- กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย (ปี่พาทย์)
- กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย (เครื่องสาย)
- กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย (คีตศิลป์ไทย)

3.2 ด้านเนื้อหา

ผู้วิจัยจะทำการเก็บข้อมูลการวิจัยเกี่ยวกับเพลงทะแย เฉพาะที่ปรากฏเนื้อหาเกี่ยวกับดนตรีเท่านั้น และเก็บข้อมูลเฉพาะเพลงทะแยที่ผู้วิจัยกำหนดไว้จำนวน 8 เพลง

3.3 ด้านระยะเวลา

ผู้วิจัยจะทำการเก็บข้อมูลและจัดทำรูปเล่มตั้งแต่เดือนกุมภาพันธ์ พุทธศักราช 2567 – เดือนกรกฎาคม พุทธศักราช 2568

4. วิธีดำเนินการวิจัย (Research Methods)

การดำเนินการวิจัยเรื่องสาระเพลงทะแยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยแบ่งขั้นตอนการดำเนินการวิจัย 3 ขั้นตอน ดังนี้

4.1 การรวบรวมข้อมูลเอกสาร ผู้วิจัยดำเนินการรวบรวมข้อมูลด้านเอกสาร หนังสือ สิ่งพิมพ์ โดยทำการสืบค้นข้อมูลจากแหล่งความรู้ต่าง ๆ

4.2 ด้านการรวบรวมข้อมูลสัมภาษณ์ ผู้วิจัยดำเนินการรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ โดยแบ่งเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยด้านปี่พาทย์ เครื่องสาย และคีตศิลป์ไทย โดยใช้วิธีการเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเฉพาะเจาะจง (Purposive sampling) ดังนี้

4.2.1 กลุ่มผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยด้านปี่พาทย์

- รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้อธิบายเพลงทะแย ไว้ในหนังสือสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ (Chaiseri, 2014)
- อาจารย์สุเชาว์ หริมพานิช ผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงปี่พาทย์และเป็นผู้มีผลงานเรื่องการประพันธ์เพลงเดี่ยวทะแย, การบันทึกโน้ตเพลงมอญ
- ครูไชยยะ ทางมีศรี ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้เรื่องเพลงทะแยทางไล่
- รองศาสตราจารย์ดร. ภัทระ คมขำ อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงดนตรีในกองพระราชพิธี

4.2.2 กลุ่มผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยด้านเครื่องสาย

- ศาสตราจารย์ ดร. ขำคม พรประสิทธิ์ อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้ถ่ายทอดเพลงทะแยให้กับนิสิตคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- อาจารย์เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

4.2.3 กลุ่มผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยด้านคีตศิลป์ไทย

- ครูพัฒนี พร้อมสมบัติ อาจารย์พิเศษวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรจุเพลงร้องในบทโขน ละคร มีผลงานการบรรจุเพลงทะแยในบทโขนละคร

4.3 การวิเคราะห์เพลงทะแย

การวิเคราะห์เพลงทะแย ใช้หลักการวิเคราะห์ตามขนบทางดุริยางคศิลป์ไทย โดยวิเคราะห์ในด้านทำนอง โครงสร้างเสียง กระสวนจังหวะ เพื่อให้ปรากฏสาระของเพลงทะแย

4.4 การเก็บข้อมูลโดยมีส่วนร่วม

4.5 บันทึกโน้ตในรูปแบบโน้ตเพลงไทย และตรวจสอบความถูกต้องของโน้ตเพลงโดยผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย

4.6 สรุปผล และจัดทำเป็นรูปเล่ม

5. ประโยชน์ของการวิจัย (Research Benefits)

5.1 ทราบบทบาทและความสำคัญของเพลงทะแยในดนตรีไทย

5.2 ทราบความคล่ีคลายของเพลงทะแยในดนตรีไทยให้ปรากฏสาระของบทเพลงทะแย

5.3 ได้เก็บรวบรวมฐานข้อมูลเกี่ยวกับเพลงทะแย

6. ผลการวิจัย (Research Results)

พจานานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (The Royal Institute, 2011) ให้ความหมายของคำว่า สาระ ว่า (1) น. ส่วนสำคัญ, ข้อใหญ่ใจความ (2) น. ประโยชน์ สาระจึงหมายถึง ส่วนสำคัญในความเป็นสิ่ง ๆ นั้น เป็นประโยชน์ไม่สามารถละทิ้งได้ หากละทิ้งไปสิ่ง ๆ นั้น จะขาดหายซึ่งความมีตัวตน ในส่วนนี้จึงจะกล่าวถึง สาระของเพลงทะแย ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาจากบริบท รวมถึงโครงสร้าง ทำนอง จังหวะ กระสวน และสังคีตลักษณ์ จึงแบ่งสาระเพลงทะแย เป็น 6 ประการ คือ ประการที่ 1 ความคลี่คลายของบทเพลง ประการที่ 2 การซ้ำทำนอง ประการที่ 3 การปรากฏสำเนียงมอญแท้และสำเนียงมอญแฝง ประการที่ 4 การรับร้อง ประการที่ 5 การซ่อนเงื่อนกลุ่มเสียงปัญจมูล ประการที่ 6 การวางลูกตกอย่างมีจุดมุ่งหมาย

ประการที่ 1 ความคลี่คลายของบทเพลง (Unfolding of the molodics)

ความคลี่คลายหมายถึง การเผยให้เห็นโฉมหน้าภายในที่เป็นสาระสำคัญของการดำรงอยู่ของสิ่งนั้น ในที่นี้หมายถึงกระบวนการวิเคราะห์เพื่อให้เข้าถึงสาระภายใน รวมทั้งความเป็นไปของสาระที่ได้รับการพัฒนาโดยดำรงสาระไว้เป็นองค์ประกอบสำคัญโดยการคงรูป หรือการฉายรูปดังเช่นเพลงทะแย

เพลงทะแยคลี่คลายมาเป็นกลุ่มเพลงทะแยทั้ง 8 บทเพลงดังที่ได้นำเสนอไปข้างต้นนั้น จากเพลงอัตราจังหวะสองชั้นเป็นเพลงอัตราจังหวะสามชั้น เพลงตับ เพลงโหมโรง และเพลงเถา โดยการขยาย ลดทอน ตัด เพิ่ม และเปลี่ยนหน้าทับ ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะนำเสนอความคลี่คลายตั้งแต่เพลงทะแยที่ปรากฏหลักฐานเป็นเพลงเรื่อง จนถึงเพลงทะแยที่ปรากฏเป็นเพลงทะแยตัด เถา ปรากฏการคลี่คลายของเพลงทั้งหมด 5 รูปแบบ ดังนี้

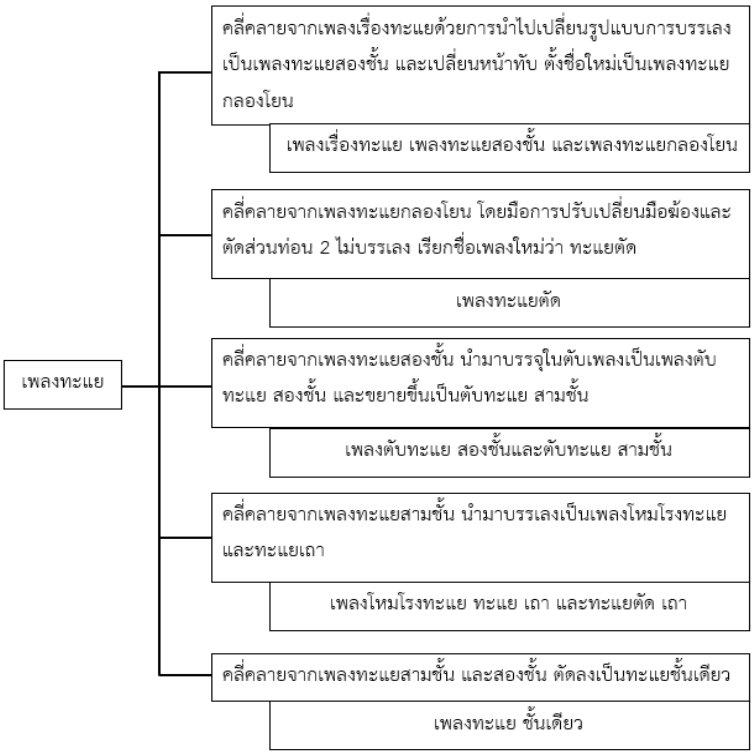


Figure 1 แสดงความคลี่คลายของเพลงทะแย

Source : Juthaset (2025)

ประการที่ 2 การซ้ำทำนอง

เพลงทะแยเป็นเพลงที่มีเอกลักษณ์ในเรื่องของทำนอง นอกจากปรากฏการบรรเลงทำนองแบบมีสร้อย มีการลงวา มีการตัดเพลง จากการคลี่คลายเพลงทะแยออกเป็นประเภทต่าง ๆ ในหัวข้อที่ 1 ได้แก่ เพลงทะแยสองชั้น เพลงทะแยกลองโยน เพลงทะแยตัด เพลงทะแยสามชั้น เพลงโหมโรงทะแย เพลงทะแย เถา เพลงทะแยตัดเถา ยังปรากฏลักษณะเด่นของเพลงทะแยคือ การปรากฏการซ้ำของทำนอง แสดงเป็นการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ ดังนี้

เพลงเรื่องทะแย	(A / BB / C)
เพลงทะแยสองชั้น เพลงทะแยกลองโยน	(A / BCCD)
เพลงทะแยสามชั้น (ในตับทะแย) และเพลงโหมโรงทะแย	(A / BCCD)
เพลงทะแย ชั้นเดียว (ในเพลงเถา)	(A / BCCD
และ A / BCC)	
เพลงทะแยตัด - เพลงทะแยตัดเถา	(A)

การซ้ำของเพลงทะแย จึงถือเป็นลักษณะเด่น และเป็นสิ่งที่แสดงความเป็นเพลงทะแย หรือสาระเพลงทะแย ได้ดีข้อหนึ่ง หากจะกล่าวถึงเพลงที่ปรากฏลักษณะการประพันธ์ที่ซ้ำ เพลงทะแยจึงเป็นเพลงที่เป็นกรรีศึกษาในเรื่องนี้ได้เป็นอย่างดี และหากจะกล่าวถึงลักษณะการซ้ำแบบเพลงทะแย เพลงทะแยก็เป็นเอกทัตคะที่ควรศึกษาเป็นอย่างยิ่ง

ประการที่ 3 การเป็นเพลงไทยสำเนียงมอญ

ทะแยจากชื่อเพลงทะแยนั้น หากพิจารณาตามหลักภาษาไทยจะพบว่าคำว่าทะแย ไม่ใช่คำไทยแท้ หากแต่มีรากศัพท์เป็นภาษามอญ โดยผู้วิจัยได้ศึกษาวรรณกรรม และสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านภาษามอญ ได้ข้อมูลดังนี้

คำว่า ทะแย ตามพจนานุกรมไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน มีความหมายว่า (1) น. ชื่อเพลงไทยอัตรา 2 ชั้น สมัยอยุธยา หน้าทับปรบไก่ มี 2 ท่อน ที่เป็นอัตรา 3 ชั้น นิยมทำเป็นเพลงเดี่ยว (2) น. ชื่อเพลงไทยประเภทเพลงเถา และ(3) น. ชื่อเพลงไทยประเภทเพลงตับ เช่น มโหรีตับทะแย ซึ่งเป็นการให้ความหมายตามสิ่งที่ปรากฏในดนตรีไทย

เมื่อสืบค้นถึงความหมายในภาษามอญ จึงพบว่า คำว่าทะแย มีความคล้ายคลึงกับการออกเสียงคำว่า ꩬꩣꩡ꩜ (แตะเหฺย่ะฮ์) หมายถึง การขับร้อง ดังที่ อาจารย์องก์ บรรจุน นักวิชาการภาษามอญ ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า

คำว่า ทะแย ถ้าดูตามรากศัพท์ ก็มีความคล้ายกับ ภาษาพม่า เขมร และมอญ แต่ในสามภาษานี้ทะแย น่าจะมาจากภาษามอญ ว่า ꩬꩣꩡ꩜ (แตะเหฺย่ะฮ์) ซึ่งใช้เรียกการแสดงทะแยของมอญ เป็นการแสดงในลักษณะเพลงปฏิพากย์ โต้ตอบกันระหว่างชายและหญิง มีทั้งเกี้ยว หรือหยอกล้อกัน บางทีฝ่ายชายเกี้ยวไปฝ่ายหญิงก็คิดคำด่ากลับก็มี ทะแยมอญ หรือ แตะเหฺย่ะฮ์มอญใช้ได้แสดงในงานต่าง ๆ ทั้ง งานศพ งานแต่ง งานบวช เนื้อร้องก็ด้นสดไปตามงานนั้น ๆ (Banjun, *Personal communication*, 2025 March 11)

© วารสารศิลปกรรมศาสตร์วิชาการ วิจัย และงานสร้างสรรค์

ในเรื่องของทำนองเพลง ทะแยก็ปรากฏความเป็นเพลงไทยสำเนียงมอญ อย่างชัดเจน โดยผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์เพลงเรื่องทะแย ท่อนที่ 1 หรือเพลงทะแย 2 ชั้น อันเป็นต้นรากของเพลงทะแยทั้ง 8 เพลง แล้วปรากฏความเป็นเพลงไทยสำเนียงมอญ แบ่งได้ 2 ลักษณะคือ สำเนียงมอญแบบชัดเจน และสำเนียงมอญแบบแฝง

1. สำเนียงมอญแบบชัดเจน

สำเนียงมอญแบบชัดเจน เป็นลักษณะทำนองที่บ่งบอกถึงสำเนียงความเป็นมอญอย่างชัดเจน และปรากฏการใช้งานในเพลงมอญอื่น ๆ อย่างแพร่หลาย และเป็นที่ยอมรับ ในส่วนของเพลงทะแยนั้น ปรากฏทั้งหมด 2 ประโยค ได้แก่

1) ท่อน 1 ประโยคที่ 1

- - - -	- ม - ม	- ล - ซ	- ม - ร	- - - ล	- - - ร	- - - ม	- - - ซ
- - - ม	- - - -	- ล - ซ	- ม - ล	- - - ล	- - - ล	- - - ท	- - - ซ

ในประโยคนี้ ห้องที่ 5 - 8 ปรากฏการใช้ลักษณะการดำเนินทำนองแบบสำเนียงมอญชัดเจน โดยเป็นลักษณะมือฆ้องวิถีขึ้น และข้ามตัวโน้ตในกลุ่มเสียงปัญจมูลเช่นเดียวกัน ซึ่งมือฆ้องลักษณะนี้ ปรากฏเห็นในเพลงมอญอื่น ๆ เช่นกัน เช่น ในเพลงแขกมอญ สามชั้น ดังนี้

เพลงแขกมอญ สองชั้น ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 1-2

- - - ฟ	- - ซ ซ	- - - ล	- - ซ ซ	- ท - ด	- ร - -	ท ท - -	ด ด - ร
- - - ฟ	- ซ - -	- - - ล	- ซ - -	- ท - ด	- ร - ท	- - - ด	- - - ร

- - - -	- ฟ - ฟ	- ล - ซ	- ฟ - ด	- - - -	- - - ด	- - - ซ	- ล ซ ฟ
- - - ฟ	- - - -	- ล - ซ	- ฟ - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- ล ซ ฟ

2) ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 4

- ด - ม	- - - -	- - - ซ	- - ล ท	- - ล ท	- - ด ร	- ร - -	ด ร - ด
- ซ - -	ร ด ท ล	- ร - -	- ซ - -	ล ซ	ล ท - -	- - ล ท	- - - ซ

© วารสารศิลปกรรมศาสตร์วิชาการ วิจัย และงานสร้างสรรค์

ในประโยคนี้ ปรากฏสำเนียงมอญอย่างชัดเจนในประโยคที่ 4 ห้องที่ 5 - 8 ซึ่งเป็นลักษณะที่ปรากฏเช่นเดียวกับเพลงเต่าเห่ ในท่อนที่ 1 ซึ่งเป็นเพลงสำเนียงมอญเช่นเดียวกัน หากแต่ใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลที่แตกต่างออกไป

เพลงเต่าเห่ สองชั้น ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 3

- - - รฺ	- - - -	- - - ฟ	- - ซ ล	- - ซ ล	- - ท ดฺ	- ดฺ - -	ท ดฺ - ท
- ท - -	ดฺ ท ล ซ	- ด - -	- ฟ - -	ซ ฟ - -	ซ ล - -	ซ - ซ ล	- ซ - ฟ

สำเนียงมอญแบบแฝง

สำเนียงมอญแบบแฝง จะเป็นลักษณะของทำนองมือฆ้องที่มีความโน้มเอียงเข้าหาความเป็นเพลงมอญ แต่ไม่ได้ชัดเจน และปรากฏในเพลงมอญอย่างแพร่หลาย อาศัยการสร้างอารมณ์ความรู้สึกให้คิดถึงสำเนียงมอญ ซึ่งปรากฏในเพลงทะแย ดังนี้

1) ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 2

- - - -	- ม - ม	- ซ - -	ล ล - ซ	- - ล ท	- รฺ - มฺ	- รฺ - ดฺ	- ท - ล
- - - ม	- - - -	- ซ - ลฺ	- - - ซ	- ซ - -	- ร - ม	- ร - ด	- ทฺ - ลฺ

ในประโยคนี้ปรากฏสำเนียงมอญแบบแฝง ห้องที่ 5-8 ซึ่งเมื่อพิจารณาแล้วนั้น จะพบว่า มีการโน้มเอียงสอดแทรก คล้ายว่าจะเป็นสำเนียงมอญ ซึ่งรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ให้อธิบายโครงสร้างมือฆ้องแบบไทยที่ฉายสำเนียงมอญแบบโน้มเอียง ไว้ว่า มือฆ้องตรงนี้ ครูมิ ทรัพย์เย็น บรรเลงในอีกลักษณะหนึ่ง เป็นมือฆ้องภาษาจริง ๆ ซึ่งมาจากมือไทยแท้ (Chaiseri, Personal communication, 2024 December 10) ดังนี้

ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 2 มือฆ้องครูมิ ทรัพย์เย็น

- - - -	- ม - ม	- ซ - -	ล ล - ซ	- รฺ - ท	- ล - รฺ	- มฺ - รฺ	- ท - ล
- - - ม	- - - -	- ซ - ลฺ	- - - ซ	- ร - ทฺ	- ลฺ - ร	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ

ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 2 มือฆ้องแบบไทย ถอดจากรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี

- - - -	- ม - ม	- ซ - -	ล ล - ซ	- - - ซ	- - ล ท	- ล - -	ท ท - ล
- - - ม	- - - -	- ซ - ลฺ	- - - ซ	- ซ - -	- - - ทฺ	- ลฺ – ทฺ	- - - ลฺ

© วารสารศิลปกรรมศาสตร์วิชาการ วิจัย และงานสร้างสรรค์

2) ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 7 และประโยคที่ 8

- - - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ด̣ - ร̣	- - ม̣ ม̣	- ร̣ - -	ด̣ ด̣ – -	ท ท - ล̣
- ซ̣ - -	- - - ท̣	- ล̣ - ท̣	- ด - ร	- ม - -	- ร - ด	- - - ท̣	- - - ล̣

- - - ซ	- - ล̣ ท	- ล - ท	- ด̣ - ร̣	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล
- ซ̣ - -	- - - ท̣	- ล̣ - ท̣	- ด - ร	- - - ร̣	- - - ม̣	- - - ซ̣	- - - ล̣

ในประโยคที่ 7 และ 8 นี้ เป็นประโยคช่วงท้ายของท่อน 2 ในเพลงทะแยสองชั้น มีลักษณะเป็นกระสวนทำนองที่คล้ายกันทั้ง 2 ประโยค แต่ในประโยคที่ 7 ห้องที่ 5 -8 จะเป็นกระสวนจังหวะลง และในประโยคที่ 8 ห้องที่ 5 – 8 เป็นกระสวนจังหวะขึ้น เป็นลักษณะการประพันธ์มือฆ้องที่มีลูกตกเหมือนกันแต่สอดแทรกความแยบยลไว้

กระสวนทำนองทิศทางลง

- - - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ด̣ - ร̣	- - ม̣ ม̣	- ร̣ - -	ด̣ ด̣ – -	ท ท - ล̣
- ซ̣ - -	- - - ท̣	- ล̣ - ท̣	- ด - ร	- ม - -	- ร - ด	- - - ท̣	- - - ล̣

กระสวนทำนองทิศทางขึ้น

- - - ซ	- - ล̣ ท	- ล - ท	- ด̣ - ร̣	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล
- ซ̣ - -	- - - ท̣	- ล̣ - ท̣	- ด - ร	- - - ร̣	- - - ม̣	- - - ซ̣	- - - ล̣

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายความแยบยลในประโยคที่ 7 – 8 ของเพลงทะแยไว้อีกว่า

“ประโยคนี้บางที่เรียกว่า วรรคสร้อย เป็นประโยคที่ดูเหมือนไม่มีสาระอะไร เมื่อตัดลงเป็นชั้นเดียว มีการตัดออกไม่บรรเลง แต่หากวิเคราะห์ไปแล้ว ประโยคนี้คือสิ่งสำคัญที่แทรกความแยบยลเอาไว้ภายใต้การทำสิ่งที่สำคัญให้ดูเหมือนไม่มีอะไร เรียกว่า การเป็นโครงร่างทำนอง (Melodic Skeleton) ของเพลงมอญต่าง ๆ ที่ปรากฏชัดเจนเลยคือในเพลงมอญรำดาบและเพลงเมินเริง”
(Chaiseri, Personal communication, 2024 December 10)

การปรากฏโครงร่างทำนอง (Melodic Skeleton) ในเพลงมอญรำดาบ

ในเพลงมอญรำดาบนี้ ปรากฏโครงสร้างของกระสวนทำนองละม้ายกับกระสวนทำนองของเพลงทะแยในประโยคที่ 2 ห้องที่ 4 เป็นทำนองที่มีสาระของวิถีทำนองทิศทางเดียวกัน แสดงได้ดังนี้

เพลงทะแยประโยคที่ 8

- - - ซ	- - ลฺ ท	- ล - ท	- ดำ - รำ	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล
- ซฺ - -	- - - ทฺ	- ลฺ - ทฺ	- ด - ร	- - - รฺ	- - - มฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ
สาระทำนอง							
- - - ล	- - - ท	- - - ดำ	- - - รำ	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล

เพลงมอญรำดาบประโยคที่ 2

- - - ด	- ร ร ร	- - - ม	- ร ร ร	- ม - ร	- ด - ท	ล ซ ล ท	- ด - ร
- ฟ - ซ	ล ซ ฟ ม	ร ด ร ม	- ฟ - ซ				
สาระทำนอง							
- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ร
- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ				

ในประโยคที่ 8 ห้องที่ 5 – 8 ซึ่งเป็นลักษณะทำนองที่มีกระสวนทำนองในทิศทางขึ้น ยังปรากฏในประโยคที่ 4 ห้องที่ 5 – 8 ซึ่งเป็นลักษณะทำนองในวิถีเดียวกัน รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายว่า *“ตรงนี้คือวรรคลาที่ท่านทิ้งไว้ให้ ประหนึ่งว่าจะให้ไปคิดต่อนะ คล้ายว่าไม่สำคัญ แต่แท้จริงแล้วมีสาระสำคัญ จึงใส่วรรคลานี้ไว้ในเพลงทะแย”* (Chaiseri, Personal communication, 2025 June 21)

นอกจากในเพลงมอญรำดาบแล้วนั้น ลักษณะการเป็นโครงร่างทำนอง(Skeleton Format) ของทำนองเพลงทะแย ยังสามารถสังเกตได้จากเพลงเมินเริง ดังนี้

© วารสารศิลปกรรมศาสตร์วิชาการ วิจัย และงานสร้างสรรค์

โครงร่างทำนอง (Melodic Skeleton) ของเพลงทะแยในเพลงเมินเริง

เพลงทะแย ประโยคที่ 7

- - - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ด̣ - ร̣	- - ม̣ ม̣	- ร̣ - -	ด̣ ด̣ – -	ท ท - ล̣
- ซ̣ - -	- - - ท̣	- ล̣ - ท̣	- ด - ร	- ม - -	- ร - ด	- - - ท̣	- - - ล̣

เพลงเมินเริง ประโยคที่ 1

- - - ร	- - - ซ	- - - ร̣	- - - ท	- - ล ซ	- ล - ท	- ร - ด	ร ม - ร

การเป็นโครงสร้างทำนองพ่อแม่ของเพลงทะแยต่อเพลงเมินเริงนั้น ยังปรากฏต่อไปในลักษณะการนำความมาขยาย โดยไม่ได้ขยายอย่างตรงไปตรงมา แต่เป็นการซ่อนลักษณะทำนองที่มีเค้าเดียวกัน และคงลูกตกท้ายประโยคและวิถีของกระสวนทำนองไว้ ดังแสดงในเพลงเมินเริง ประโยคที่ 3 ทำนองว่า

- - - -	- ร ร ร	- ม - ร	- ด - ท	- - ล ซ	- ล - ท	- ร - ท	ล ซ - ล

ประโยคส่วนนี้ขยายความต่อมาจากเพลงทะแย ในประโยคที่ 8 ห้องที่ 5 – 8 ทำนองว่า

- - - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ด̣ - ร̣	- -ม̣ - ม̣	- ร̣ - -	ด̣ ด̣ – -	ท ท - ล̣
- ซ̣ - -	- - - ท̣	- ล̣ - ท̣	- ด - ร	- ซ - -ม	- ร - ด	- - - ท̣	- - - ล̣

ข้อสังเกตในส่วนนี้คือ การเป็นโครงสร้างทำนองพ่อแม่ของเพลงทะแยต่อเพลงเมินเริง ในประโยคที่ 3 ของเพลงเมินเริงนี้ จะแตกต่างจากประโยคที่ 1 และ 2 เนื่องจากไม่ได้เป็นการกระทำอย่างตรงไปตรงมา แต่แสดงความแยบยลในการนำกระสวนทำนองและกระสวนจังหวะจากโครงสร้างพ่อแม่มาสร้างทำนองใหม่แต่คงเค้าทำนองต้นแบบพ่อแม่ไว้ โดยการคงโครงสร้างของลูกตกและวิถีของกระสวนทำนอง เมื่อวิเคราะห์อย่างลึกซึ้งแล้วจึงพบว่า เป็นโครงสร้างที่มีลักษณะเดียวกัน แต่เป็นการขยายความต่อสืบมาให้ปรากฏสำเนียงดนตรีที่โน้มเอียงเป็นสำเนียงมอญ ดังเช่นที่ปรากฏในเพลงเมินเริง และเพลงมอญรำดาบ

อนึ่งเมื่อวิเคราะห์ต่อไปในเพลงเมินเริง ประโยคที่ 5 จะปรากฏลักษณะการเป็นโครงสร้างทำนองพ่อแม่ในอีกประการ คือ การใช้เสียงอย่างมีนัยยะ ลักษณะนี้เป็นลักษณะที่นำสิ่งที่ปรากฏในเพลงโครงสร้างมาตกแต่งทำนองอีกหนึ่งเพลงให้ปรากฏซึ่งความใกล้เคียงกันและยังคงกลิ่นอายความเป็นเพลงสำเนียงมอญ ดังในทำนองเพลงทะแยประโยคที่ 9 ห้องที่ 1 – 4 นำเสียงมีที่วรรคจบอันแสดงถึงการประพันธ์ที่แยบยลในการใช้เสียงสูงลงมาเสียงต่ำอย่างกระทันหัน มาใช้ในประโยคที่ 5 ของเพลงเมินเริง แสดงดังนี้

© วารสารศิลปกรรมศาสตร์วิชาการ วิจัย และงานสร้างสรรค์

เพลงทะแย ประโยคที่ 8

- - - ซ	- - ล̣ ท	- ล - ท	- ด̣ - ร̣	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล
- - - ซ̣	- - - ท̣	- ล̣ - ท̣	- ด - ร	- - - ร̣	- - - ม̣	- - - ซ̣	- - - ล̣

เพลงเมินเริง ประโยคที่ 5

- - - -	- ม - ซ	- - ล ซ	ล ม - ซ	- - - -	- ม - ซ	- - ล ซ	ล ม - ซ

นัยยะสำคัญนี้แสดงให้เห็นการนำเสียงมีที่ปรากฏในเพลงทะแย มาใช้ในเพลงเมินเริง โดยนำจากวรรคจบของเพลงทะแย มาขึ้นต้นประโยคที่ 5 ซึ่งการเป็นนัยยะนี้รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี อธิบายว่า *"ท่านไม่ละทิ้งโครงสร้างของท่าน สองบรรทัดแรกท่านแสดงให้เห็นชัดเจนแล้ว พอมาวรรคนี้ ใช้เสียง 'โท่ง' หรือเสียง มี ท่านก็นำมาแสดงให้เห็น"* (Chaiseri, Personal communication, 2025 July 11)

ประการที่ 4 การรับร้องที่มีระเบียบวิธีเฉพาะตน

"ในบรรดาเพลงรับร้องที่เป็นของเก่านั้น ทะแยดูจะมีเงื่อนงำที่สุด" (Chaiseri, 2014)เงื่อนงำของเพลงทะแยในส่วนของการรับร้องนี้ จึงเป็นสาระสำคัญประการหนึ่งของสาระเพลงทะแย

การรับร้องเพลงทะแย ปรากฏเป็นลักษณะเฉพาะตั้งแต่เพลงทะแยของเดิม ซึ่งเป็นอัตราจังหวะ 2 ชั้น มีลักษณะการรับร้องเฉพาะ คือ ในท่อนที่ 1 นั้น ร้องตามทำนองปกติ และรับท่อนที่ 1 ตามวิสัยที่เป็นอยู่ หากแต่ในท่อนที่ 2 นั้น ปรากฏการรับร้องที่แตกต่างออกไปจากท่อนที่ 1 และเป็นเงื่อนสำคัญที่รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายเกี่ยวกับเพลงทะแยไว้ว่า

"...ครั้นต่อมามีร้องเข้าร่วม มีการรับ-ส่งดังเพลงทั่วไป ท่อน 1 นั้น ทั้งร้องทั้งเครื่องเหมือนกันไม่มีปัญหา แต่ท่อน 2 ท่านจัดให้คนร้องปฏิบัติเพียง ขค และเครื่องรับ คคง นี้จึงทำให้ฉงนด้วยร้องและเครื่องไม่ตรงกัน แต่ถ้าเข้าใจแล้วก็จะเห็นตามท่านสมงาม ก็ใครจะบากบั่นร้อง ขคคง ไปจนแล้ว ถ้าว่าร้องเพียง ขคง ก็ไม่เหมาะ เพราะว่าวรรค ง เป็นวรรคจบขึนให้เครื่องรับแล้วย้อนไปตั้งต้นที่ ข ใหม่ก็ไม่งาม แม้จะให้เริ่มด้วย ค ก็ไม่สู้สนิท จึงจำเป็นอยู่เองที่ให้ร้องเพียง ขค ครั้นเครื่องรับด้วย ค ก็กลมกลืนพอดี เพราะรากเดิมก็ดุจกัน" (Chaiseri, 2014)

เพลงทะแย จึงเป็นเพลงรับร้องที่มีเงื่อนงำที่สุดด้วยลักษณะ 2 ประการ คือ การรับร้องแบบรับเฉพาะส่วน คือ ร้องส่วนหนึ่ง รับในอีกส่วนหนึ่ง ดังที่อธิบายข้างต้น และยังมีการรับร้องอีกรูปแบบซึ่งแสดงภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์ ในการซ่อนเงื่อนการร้องและการรับร้อง ซึ่งสามารถใช้ในการฝึกฝนนักร้องได้เช่นกัน ดังที่มีการกล่าวถึงว่า เพลงทะแยเป็นเพลงฝึกหัดการขับร้องได้เป็นอย่างดี

ประการที่ 5 การซ่อนเงื่อนกลุ่มเสียงปัญจมูล

เพลงเรื่องทะแยเป็นเพลงในกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X ตามการพิจารณาบันไดเสียงของทำนองเพลงซึ่งปรากฏการใช้โน้ตเพลงในปัญจมูลดังกล่าว หากแต่มีข้อสังเกตประการหนึ่งว่า ในการประพันธ์เพลงทะแยนั้น ผู้ประพันธ์ใช้เสียงที่ไม่ใช่เสียงแรกของบันไดเสียง ที่เรียกว่า เสียงที่ 1 ของบันไดเสียง (Tonic) อันได้แก่เสียง ด (โด) ในการเริ่มต้นบทเพลง ซึ่งเมื่อตกแต่งเป็นทำนองมือฆ้องแล้วนั้น อาจตีความได้ว่าเป็น

© วารสารศิลปกรรมศาสตร์วิชาการ วิจัย และงานสร้างสรรค์

บันไดเสียง ฟ ซ ล X ด ร X แต่ด้วยความคลี่คลายในสำนวนรับถัดมา ซึ่งมีลูกตกตามเสียงที่ 1 ของบันไดเสียง จึงแสดงให้เห็นโดยชัดว่าเป็นบันไดเสียง ด ร ม X ซ ล X ดังแสดง

ทำนองสารัตถะ ประโยคที่ 1

- - - รฺ	- - - ดฺ	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ดฺ

ทำนองมือฆ้อง ประโยคที่ 1

- - - -	- ล - ล	- รฺ - ดฺ	- ล - ซ	- ฟ - -	- ม - ซ	- - - -	ซ ล - ดฺ
- - - ลฺ	- - - -	- รฺ - ดฺ	- ล - ร	- - ม ร	- - - ร	- ม - ฟ	- - - ด

* ปรากฏปัญจมูล ร ด ล ซ ซึ่งมีทั้งในบันไดเสียง ฟ ซ ล X ด ร X และบันไดเสียง ด ร ม X ซ ล X

* การตกแต่งมือฆ้องโดยการใช้เสียงจร ซึ่งสามารถตีความว่าเป็น ฟ ซ ล X ด ร X เมื่อถอดสารัตถะแล้วจึงปรากฏเป็นบันไดเสียง ด ร ม X ซ ล X

เมื่อพิจารณาอย่างถี่ถ้วนจนพบสาระของเพลงทะแยว่าทำนองเพลงเป็นกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X เพลงทะแยดำเนินทำนองต่อไปในลักษณะของกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X ได้อย่างครบถ้วน จนกระทั่งในวรรคจบของทำนองเพลง ในบรรทัดที่ 4 ซึ่งเป็นวรรคที่มีการปรับเปลี่ยนเป็นลักษณะเพลง 2 ท่อน เรียกว่า เพลงทะแยสองชั้นในเวลาต่อมา ปรากฏทำนองดังนี้

ทำนองมือฆ้อง

- มฺ - มฺ	- มฺ - -	มฺ มฺ - -	รฺ รฺ – ดฺ	- ท - ล	- ซ - ม	- ร - ม	- ซ - ล
- ซ - ล	- ซ - ม	- - - ร	- - - ด	- ท - ล	- ซฺ - ทฺ	- ลฺ - ทฺ	- ซฺ - ลฺ

ทำนองสารัตถะ

- - - ซ	- - - ม	- - - ร	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล

ข้อสังเกตลักษณะหนึ่งที่ปรากฏในวรรคจบนี้ คือ เพลงทะแย เป็นเพลงที่จบเพลงโดยไม่อาศัยเสียงแรกของบันไดเสียง (Tonic) คือเสียง โด เพื่อจบเพลง แต่ใช้เสียง ลา อันเป็นเสียงที่ 6 ของปัญจมูลในบันไดเสียงนี้ ซึ่งรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวว่า *“ว่าด้วยหลักทางดุริยางค์ไทยแล้ว สำนวนรับที่ตกด้วยเสียง 1-2-3-5 ในกลุ่มเสียงปัญจมูลนั้นสามารถใช้เป็นสำนวนปิดสมบูรณ์ได้ แต่สำนวนที่จบด้วยสำนวนเสียงที่ 6 นั้น ควรมีเงื่อนไขทำนองที่มาขยายความต่อจึงจักจบสมบูรณ์”* (Chaiseri, 2016)

© วารสารศิลปกรรมศาสตร์วิชาการ วิจัย และงานสร้างสรรค์

เพลงเรื่องทะแยสองชั้น นี้ ต่อมานำมาทำเป็นเพลง 2 ท่อน ท่อนที่ 1 จบลงเพียง 4 บรรทัด และบรรเลงต่อในท่อนที่ 2 อีก 8 บรรทัด การตัดสินใจเลือกจุดแบ่งท่อนของผู้ประพันธ์นั้นทำให้โครงสร้างของทำนองมีการเปลี่ยนแปลง ดังนี้ 1. ท่อนที่ 1 ของเพลงเรื่องทะแย ถูกแบ่งเป็นเพลงทะแยสองชั้น 2 ท่อน 2. เกิดโครงสร้างร่วมกันของท่อนที่ 1 และ 2 ในการซ้ำหัว และ 3. การใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลท่อนที่ 1และท่อนที่ 2 ที่แตกต่างกัน แต่มีลักษณะร่วมคือการจบอย่างฉงนด้วยเสียงที่ไม่ใช่เสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียงปัญจมูล โดยท่อนที่ 1 เพลงทะแย จบด้วยเสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร ม และเพลงทะแยท่อนที่ 2 จบด้วยเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร ม นับเป็นลักษณะการประพันธ์เพลงที่แยบยลคมคายของโบราณาจารย์ทางดนตรีไทย

ทำนองวรรคขึ้นของเพลงเรื่องทะแย

- - - -	- ล - ล	- ร̣ - ด̣	- ล - ซ	- ฟ - -	- ม - ซ	- - - -	ซ ล - ด̣
- - - ล̣	- - - -	- ร̣ - ด̣	- ล - ร	- - ม ร	- - - ร	- ม - ฟ	- - - ด

การปรากฏของทำนองวรรคขึ้นในช่วงกลางของเพลงเรื่องทะแย

- ม̣ - ม̣	- ม̣ - -	ม̣ ม̣ - -	ร̣ ร̣ – ด̣	- ท - ล	- ซ - ม	- ร - ม	- ซ - ล
- ซ - ล	- ซ - ม	- - - ร	- - - ด	- ท - ล	- ซ̣ - ท̣	- ล̣ - ท̣	- ซ̣ - ล̣

- - - -	- ล - ล	- ร̣ - ด̣	- ล - ซ	- ฟ - -	- ม - ซ	- - - -	ซ ล - ด̣
- - - ล̣	- - - -	- ร̣ - ด̣	- ล - ร	- - ม ร	- - - ร	- ม - ฟ	- - - ด

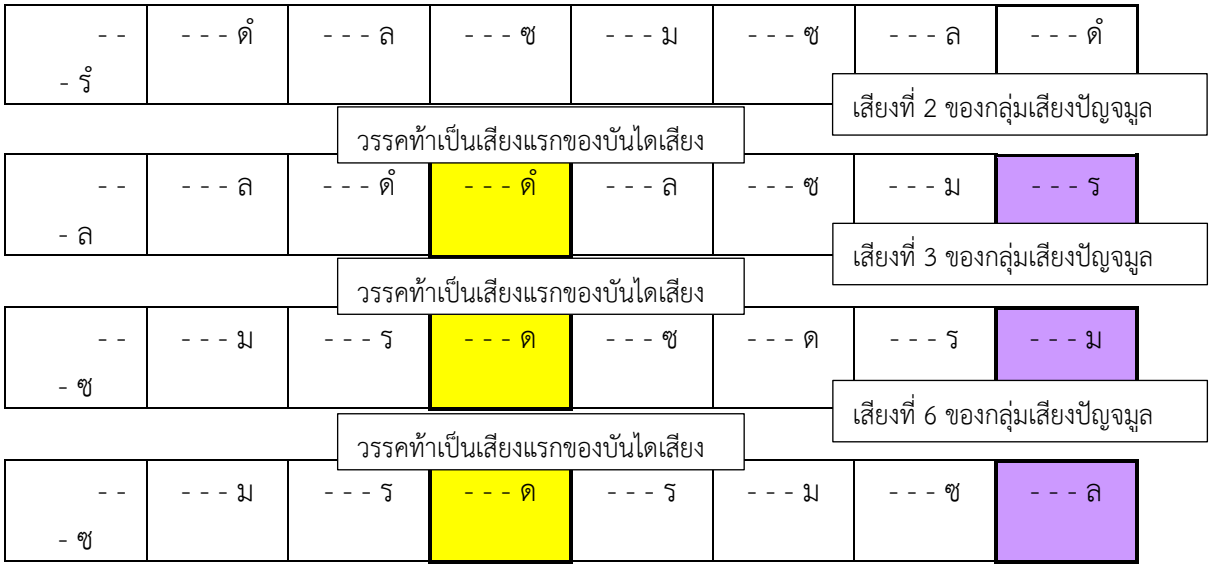
- - - -	- ล - ล	- ด̣ - -	ร̣ ร̣ – ด̣	- - ม̣ ม̣	- ร̣ - -	ด̣ ด̣ – -	ล ล - ซ
- - - ล̣	- - - -	- ด̣ - ร	- - - ด	- ม - -	- ร - ด	- - - ล̣	- - - ซ̣

* การนำวรรคขึ้นซึ่งตกด้วยเสียงแรกของบันไดเสียงมาใช้เป็นวรรคจบของทำนองเพลง แทนวรรคที่เป็นเสียงที่ 6 ของบันไดเสียง

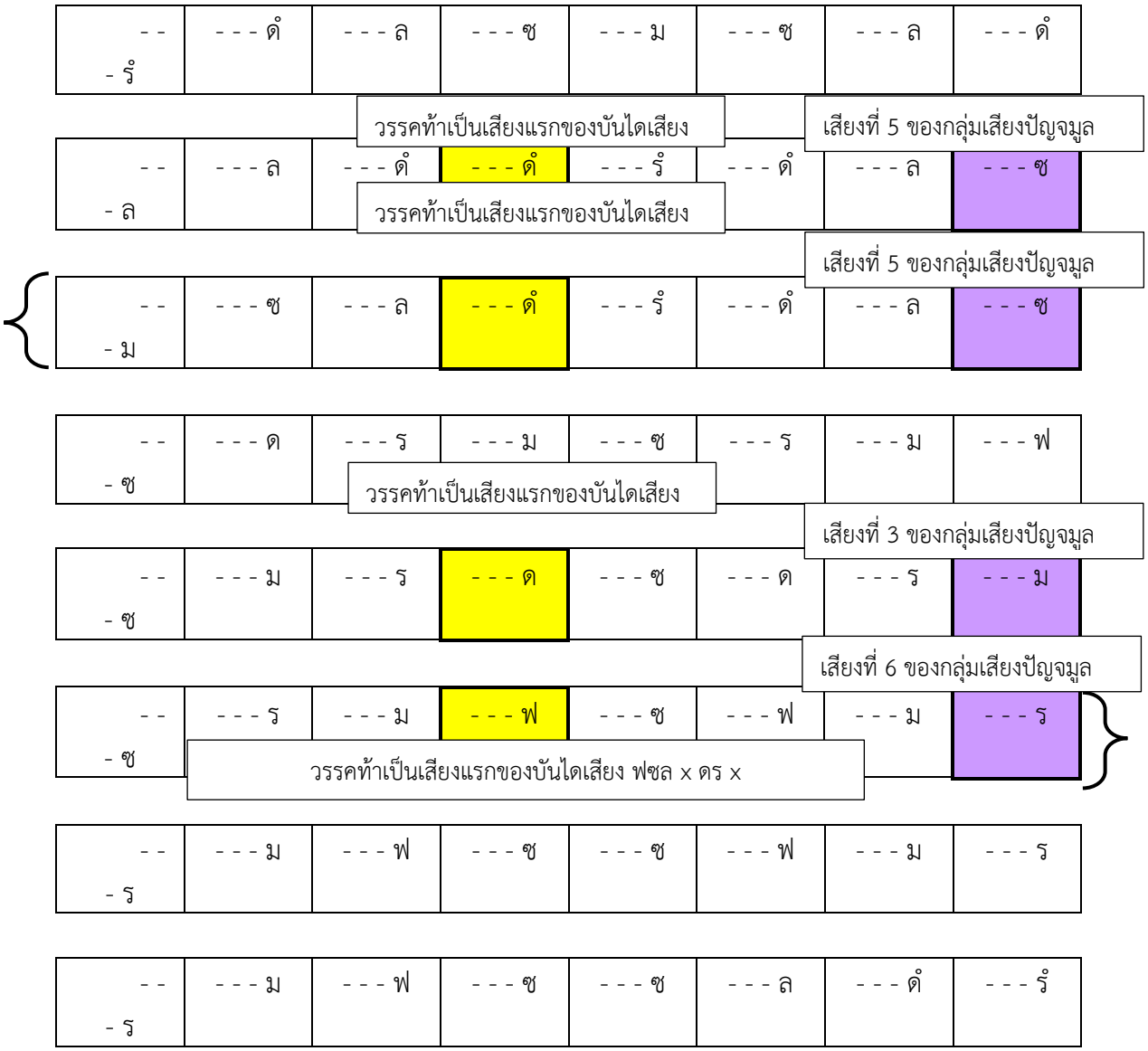
ประการที่ 6 การจัดวางลูกตกอย่างมีจุดมุ่งหมาย

เมื่อพิจารณาเพลงเรื่องทะแย ซึ่งเป็นเพลงต้นรากจนปรากฏเป็นสารัตถะแล้วนั้น เพลงทะแยปรากฏลักษณะสำคัญประการหนึ่ง คือ การจัดวางลูกตกของเพลงอย่างมีจุดมุ่งหมายโดยมีลักษณะการใช้เสียงประธานเป็นวรรคท้าและจบประโยคด้วยเสียงในกลุ่มปัญจมูลอย่างครบถ้วน โดยปรากฏลักษณะดังนี้ทั้งสิ้น 7 แห่ง ดังแสดงในเพลงทะแยท่อน 1 และท่อน 2

สารัตถะของเพลงทะแย ท่อนที่ 1



สารัตถะของเพลงทะแย ท่อนที่ 2



© วารสารศิลปกรรมศาสตร์วิชาการ วิจัย และงานสร้างสรรค์

จากทำนองเพลงข้างต้นลักษณะการใช้เสียงประธานเป็นวรรคท้าและจบประโยคด้วยเสียงในกลุ่มเสียงปัญจมูลของเพลงทะแย ทั้ง 7 แห่ง สามารถจำแนกได้ดังนี้

ตำแหน่งที่ 1 ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 2
วรรคท้า ใช้เสียงแรกของบันไดเสียง ดรม x ซล x
วรรครับใช้เสียงที่ 2 คือ เสียง ร ของบันไดเสียง ดรม x ซล x
ตำแหน่งที่ 2 ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 3
วรรคท้า ใช้เสียงแรกของบันไดเสียง ดรม x ซล x
วรรครับใช้เสียงที่ 3 คือ เสียง ม ของบันไดเสียง ดรม x ซล x
ตำแหน่งที่ 3 ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 4
วรรคท้า ใช้เสียงแรกของบันไดเสียง ดรม x ซล x
วรรครับใช้เสียงที่ 6 คือ เสียง ล ของบันไดเสียง ดรม x ซล x
ตำแหน่งที่ 4 ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 2
วรรคท้า ใช้เสียงแรกของบันไดเสียง ดรม x ซล x
วรรครับใช้เสียงที่ 5 คือ เสียง ซ ของบันไดเสียง ดรม x ซล x
ตำแหน่งที่ 5 ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 3
วรรคท้า ใช้เสียงแรกของบันไดเสียง ดรม x ซล x
วรรครับใช้เสียงที่ 5 คือ เสียง ซ ของบันไดเสียง ดรม x ซล x
ตำแหน่งที่ 6 ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 5
วรรคท้า ใช้เสียงแรกของบันไดเสียง ดรม x ซล x
วรรครับใช้เสียงที่ 3 คือ เสียง ม ของบันไดเสียง ดรม x ซล x
ตำแหน่งที่ 7 ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 6
วรรคท้า ใช้เสียงแรกของบันไดเสียง ฟซล x ดร x
วรรครับใช้เสียงที่ 6 คือ เสียง ร ของบันไดเสียง ฟซล x ดร x

ตำแหน่งในการจัดวางลักษณะท้าด้วยเสียงแรกของกลุ่มเสียง และรับด้วยเสียงอื่นในกลุ่มเสียงของเพลงทะแย ถือเป็นลักษณะสำคัญ ที่แสดงให้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์ในการประพันธ์เพลงอันแยบยลคมคาย มีการจัดระบบให้การเคลื่อนที่ของทำนองมีความสละสลวย บ่งบอกถึงความเข้าใจเรื่องบันไดเสียงเป็นอย่างดีของผู้ประพันธ์เพลงและเป็นโจทย์ที่สำคัญของผู้ประพันธ์ที่เผยแง่มุมของเพลงทะแยในเรื่องของการวางกลุ่มเสียงต่อไป

7. การสรุปผลและการอภิปรายผล (Conclusion and Discussion)

สรุปผลการวิจัย

“เพลงทะแย” สะท้อนความงามของภูมิปัญญา ความประณีตและความละเอียดอ่อนแห่งดนตรีไทยด้วยบทบาททางประวัติศาสตร์ที่ลึกซึ้งและโครงสร้างดนตรีที่มีระเบียบแบบแผน ผู้วิจัยจึงได้เลือกศึกษาจนปรากฏกสาระของเพลงทะแยออกเป็น 6 ประการดังที่กล่าวข้างต้น สรุปได้ดังนี้

ประการแรก คือ ความคลี่คลายของบทเพลง เพลงทะแยมีพัฒนาการทางดนตรีอย่างชัดเจน จากต้นแบบดั้งเดิมในสมัยอยุธยาในชื่อ "เพลงเรื่องทะแย" ได้รับการประพันธ์ใหม่เป็น “เพลงทะแยสองชั้น” ก่อนจะนำไปใช้ในพระราชพิธีในรูปแบบ “เพลงทะแยกลองโยน” ซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงทั้งกลุ่มเสียงปัญจมูลและ

© วารสารศิลปกรรมศาสตร์วิชาการ วิจัย และงานสร้างสรรค์

หน้าทับ จากนั้นยังมีการตัดทอนบางส่วนเพื่อสร้างเป็น “เพลงทะแยตัด” และขยายกลับเป็นเพลง “ตับทะแย” ทั้งสองชั้นและสามชั้น และปรับรูปแบบเป็นเพลงโหมโรงทะแยและเพลงทะแย เถาต่อมา

ประการที่สอง คือ การซ้ำทำนอง เป็นลักษณะสำคัญที่ปรากฏทั้งในเพลงทะแยต้นรากและยังปรากฏสืบต่อมาในเพลงทะแยที่ปรับรูปแบบต่อมา โดยไม่ละทิ้งลักษณะดังกล่าว หากจะกล่าวถึงเพลงที่มีความโดดเด่นเรื่องการซ้ำทำนอง จึงควรมีเพลงทะแยเป็นหนึ่งในบทเพลงสำคัญของการศึกษาสังคีตลักษณ์แบบซ้ำทำนอง

ประการต่อมา การปรากฏสำเนียงมอญแท้และมอญแฝง เพลงทะแยยังได้รับการจัดอยู่ในกลุ่มเพลงสำเนียงมอญมิได้มีแค่เพียงกลุ่มเสียงปัญจมูล ทดรxฟซx ความประณีตคมคายในการปรุงทำนอง การตกแต่งเสียงลูกตก และกลิ่นอายของสำเนียงมอญ เป็นสำเนียงมอญแฝง มีความคลุมเคลือแต่ไม่ชัดเจน ล้วนเป็นองค์ประกอบที่สำคัญอีกประการที่ฉายสาระของเพลงทะแยในมิติที่กว้างและหลากหลายมากยิ่งขึ้นแสดงถึงจินตนาการ ความคิดสร้างสรรค์และการตีความของสำเนียงชนชาติอื่นผ่านมุมมองและประสบการณ์ของโลกทัศน์นักดนตรีไทย

ประการที่สี่ คือ การรับร้องที่มีระเบียบวิธีเฉพาะตน เป็นลักษณะสำคัญอีกประการหนึ่งของเพลงทะแย โดยปรากฏเป็นการรับร้องแบบเฉพาะตน ที่ไม่มีเพลงใดรับร้องอย่างเพลงทะแย โดยเฉพาะในท่อนที่ 2 ที่จะร้องส่วนหนึ่งและรับอีกส่วนหนึ่ง

ประการที่ห้า คือ การซ่อนเงื่อนกลุ่มเสียงปัญจมูลเป็นวิสัยที่ไม่ปกติในการประพันธ์เพลงไทย แม้จะมีการอธิบายหลักการต่าง ๆ ในการประพันธ์เพลงไว้ หากแต่เพลงทะแยเป็นเพลงที่ปรับประยุกต์หลักการต่าง ๆ ได้อย่างลงตัวและเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมจนถึงปัจจุบัน

ประการสุดท้ายคือ การจัดวางลูกตกอย่างมีจุดมุ่งหมาย ด้วยเห็นว่ามีเสียงปัญจมูลในตำแหน่งต่าง ๆ สัมพันธ์กับระดับเสียงในกลุ่มเสียงปัญจมูล เป็นลักษณะการใช้เสียงประธานเป็นวรรคท้าและจบประโยคด้วยเสียงในกลุ่มเสียงปัญจมูล ปรากฏทั้งสิ้น 7 แห่ง โดยในกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท ร ม มีวรรครับในเสียงที่ 2 3 5 6 ซึ่งปรากฏทั้งสิ้น 6 ครั้ง ด ร ม ซ ล ปรากฏ 1 ครั้ง ถือเป็นสาระที่สำคัญและสะท้อนถึงทักษะและความลุ่มลึกของภูมิปัญญานักดนตรีไทยด้านการประพันธ์และโครงสร้างของบทเพลง

กล่าวโดยสรุป เพลงทะแยจึงเป็นภาพสะท้อนภูมิปัญญาการประพันธ์เพลง สะท้อนถึง ความรู้ความสามารถของโบราณาจารย์ทางดนตรีไทย ควรค่าแก่การศึกษา ส่งต่อ และรักษาสืบต่อไปในอนาคต

อภิปรายผลการวิจัย

จากการวิเคราะห์สาระของเพลงทะแย ผลการวิจัยสะท้อนให้เห็นว่า เพลงทะแยมิได้เป็นเพียงผลผลิตทางดุริยางคศิลป์เพื่อความบันเทิงเท่านั้น แต่ยังเป็นผลึกภูมิปัญญาในการสืบทอด ที่แสดงถึงความสามารถและระบบความคิดอันแยบยลคมคายของครูดนตรีไทยในอดีต ซึ่งปรากฏอัตลักษณ์เฉพาะตัวที่เด่นชัด ทั้งในด้านกลวิธีประพันธ์และการวางโครงสร้างบทเพลงที่สามารถถ่ายทอดพลวัตทางดนตรีจากอดีตสู่ปัจจุบันได้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์ ควรค่าแก่การจัดเก็บเป็นฐานข้อมูลองค์ความรู้ในระดับมาตรฐานดุริยางคศิลป์

สาระทั้ง 6 ประการของเพลงทะแยที่พบในการศึกษานี้ สามารถอภิปรายได้ว่าเป็น "ผลึกแห่งความรู้" ที่ผ่านกระบวนการสั่งสม กลั่นกรอง และสืบทอดกันมาอย่างยาวนาน องค์ประกอบของเพลงทำหน้าที่เสมือนจุดเชื่อมโยงความสัมพันธ์ในมิติต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นความสัมพันธ์ระหว่างผู้สร้างสรรค์กับจารีตประเพณี หรือระหว่างวิถีชีวิตกับพิธีกรรม ความสมดุลที่ปรากฏในบทเพลงนี้จึงมิใช่เพียงความลงตัวของท่วงทำนอง แต่คือ

ความอุดมสมบูรณ์ทางวัฒนธรรมดนตรีที่แฝงไว้ด้วยปรัชญาการดำเนินชีวิตและการแก้ไขปัญหาเชิงสร้างสรรค์ของศิลปินในแต่ละยุคสมัย

นอกจากนี้ ในมิติทางประวัติศาสตร์ เพลงทะแยยังทำหน้าที่เป็น "จุดเชื่อมต่อทางประวัติศาสตร์" ที่มีอายุกาลยาวนานนับแต่สมัยอยุธยาจนถึงปัจจุบัน การดำรงอยู่และการเปลี่ยนแปลงที่สอดรับกับบริบทของแต่ละยุคสมัย สะท้อนให้เห็นถึงค่านิยม ความเชื่อ และภูมิปัญญาที่ปรับตัวตามสภาพสังคม เพลงทะแยจึงมีสถานะเป็นภาพตัวแทนทางวัฒนธรรมที่แสดงถึงวิวัฒนาการของระบบคิดในสังคมไทยผ่านภาษาดนตรี การคงอยู่ของเพลงชุดนี้จึงเป็นเครื่องพิสูจน์ถึงความสามารถในการประพันธ์เพลงขั้นสูงที่สามารถยืนหยัดข้ามกาลเวลามาได้อย่างทรงคุณค่า

8. ข้อเสนอแนะงานวิจัย (Research Suggestion)

ในการจัดทำงานวิจัยครั้งต่อไป ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะให้จัดทำงานวิจัยระบบเสียงและระเบียบวิธีการบรรเลงเพลงทะแยในวงเครื่องสูงประกอบพระราชพิธีทางสถลมารคและชลมารคเป็นการเฉพาะต่อไป

9. เอกสารการอ้างอิง (References)

Banjun, O. (2025, March 11). Personal communication. [in Thai]

Chaiseri, P. (2014). *Thai music composition*. Chulalongkorn University Press. [in Thai]

Chaiseri, P. (2016). *Analytical characteristics of music (Sangkeetlaksan-Wikhro)*. Chulalongkorn University Press. [in Thai]

Chaiseri, P. (2024, December 10). *Personal communication*. [in Thai]

Chaiseri, P. (2025, June 21). *Personal communication*. [in Thai]

Chaiseri, P. (2025, July 11). *Personal communication*. [in Thai]

Nakpee, N. (2014). *The music of Pramothai musical play* [Doctoral dissertation, Mahidol University]. Mahidol University Institutional Repository. [in Thai]

Pidokrajt, N. (2014). Encyclopedia of Thai music. Mahidol University Press. [in Thai]

Pakdeewong, P. (2018). The development of education and Thai wisdom for shining up an innovator. *Journal of Educational Administration and Innovation*, 1(2), 91-113. [in Thai]

Tramote, M. & Kultan, W. (2012). *Listening to and understanding Thai music. In Memorial book for the royal cremation of Professor Chareonchai Sunthornwatin*. Amarin Printing and Publishing Public Co., Ltd.Dkig-upo [in Thai]

The Royal Institute. (1993). *Encyclopedia of Thai musical terminology, history, and lyrics of Phleng Thao: Royal Institute edition*. The Royal Institute. [in Thai]

The Royal Institute. (2007). *Encyclopedia of Thai musical terminology, history, and lyrics of Phleng Tap, history of Phleng Na Phat and Phleng Homrong*. Arun Kan Phim. [in Thai]

The Royal Institute. (2011). *Royal Institute dictionary*. The Royal Institute. [in Thai]