ว๔๘๘ ก
ย.3

การวิเคราะห์ดนตรีพื้นเมืองเหนือ

ปริญญานิพนธ์

ของ

อังคณา ใจเหิม

23 ส.ค. 2539

เสนอต่อมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา
เมษายน 2538

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

196034

การวิเคราะห์ดนตรีพื้นเมืองเหนือ

บทคัดย่อ

ของ

อังคณา ใจเทิม

เสนอต่อมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา

เมษายน 2538

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นการวิเคราะห์บทเพลงพื้นเมืองเหนือ โดยศึกษาข้อมูลจากทำนองเพลงพื้นเมืองเหนือ จำนวน 40 เพลง ที่เป็นบทเพลงเก่าแก่มีมาช้านานแล้ว และเป็นบทเพลงที่แต่งขึ้นใหม่ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างของทำนองเพลงพื้นเมืองเหนือ และศึกษาวิเคราะห์ทำนองเพลงพื้นเมืองเหนือ

วิธีดำเนินการวิจัย เริ่มจากการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ข้อมูลการสัมภาษณ์ การเข้าไปมีส่วนร่วม สังเกตการณ์ และดำเนินการวิเคราะห์โดยแบ่งการวิเคราะห์ออกเป็น 2 ตอน คือ วิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างของบทเพลงพื้นเมืองเหนือเพื่อหาองค์ประกอบต่าง ๆ ที่สำคัญ และวิเคราะห์ทำนองเพลงพื้นเมืองเหนือเพื่อหาลักษณะต่าง ๆ ที่พบในทำนองเพลงพื้นเมืองเหนือ

จากการศึกษาพบว่าดนตรีพื้นเมืองเหนือนั้นแต่เดิมมีจุดประสงค์ในการบรรเลงเพื่อประเทืองอารมณ์ และมีเครื่องดนตรีไว้เป็นอุปกรณ์ในการไปแอ่วสาว (การไปเกี้ยวผู้หญิง) ต่างหมู่บ้านหรือในหมู่บ้านของตนเองของบรรดาหนุ่ม ๆ หรือเพื่อเอาเสียงเป็นเพื่อนในยามเดินทางกลับเคหสถานของตนในตอนเช้ามืด ดังนั้นกฎเกณฑ์ วิธีการ และทำนองเพลงจึงไม่ใช่สิ่งสำคัญ ไม่จำเป็นต้องพิถีพิถันเหมือนวงดนตรีในภาคกลาง และที่สำคัญที่สุด ก็คือ ผู้บรรเลงทุกคน มิได้ตั้งใจยึดเป็นอาชีพจะเล่นหรือบรรเลงในช่วงที่เป็นหนุ่มอยู่เท่านั้น พอแต่งงานมีครอบครัวไปก็จะละทิ้งหมดสิ้น แต่ปัจจุบันนี้วงดนตรีพื้นเมืองได้กลายสภาพเป็นวงดนตรีที่นิยมบรรเลงกันในทุกโอกาส เริ่มที่จะมีแบบแผน มีกฎเกณฑ์มากขึ้น จึงทำให้เกิดองค์ประกอบสำคัญขึ้นอีกหลายประการในบทเพลงพื้นเมืองเหนือ รวมทั้งทำให้เกิดความหลากหลายขึ้นในการดำเนินทำนองเพลงพื้นเมืองเหนือ

บทเพลงพื้นเมืองเหนือเป็นเพลงสั้น ๆ และไม่สลับซับซ้อน จัดจังหวะจะโคนและท่วงทำนองไว้เหมาะเจาะไพเราะ และจำง่าย สำเนียงบรรเลงอ่อนหวาน นุ่มนวลแฝงไว้ด้วยความสงบความรัก และความมีระเบียบแบบแผนอันดีคล้ายวัฒนธรรมอันดีงามของชาวเหนือ

AN ANALYSIS OF THAI NORTHERN FOLK MUSIC

ABSTRACT

BY

ANGKANA JAIHERM

Presented in partial fulfillment of the requirements for the Master of Education degree in Ethnomusicology at Srinakharinwirot University

April 1995

This Thesis is aimed at analyzing the folk song/native songs which are the native song of the northern Thailand, based on the studying of data from the total number of 40 folk songs consisting of old songs, and the newly composed folk songs, Its objectives are aimed at studying the structure and pattern of substances of the northern Thailand folk songs and the Melody of the northern Thailand folk songs.

Precedure in researching : It will start from the study of data from the document, data in interviewing, participating, noticing and observing, and then analysis.

The analysis is divided into 2 parts, Viz.

To analysis the pattern and structure of the subject/substance of the northern Thailand folk songs, so as to find out the essence of he various factors ; and

To analysis the melody of the northern Thailand folk songs, so as to find out various styles found in the melody of northern Thailand folk songs.

Result of study revealed that the original purpose and objectives for the northern Thailand's music is aimed at giving entertainment for maintaining the emotion and as a tool to flirt the ladies in different villages or in his own Village of the young men, or to use its voice as the companion when travelling back/returning to their own villages during the early dawn in the morning. Therefore the rules, procedures and melody of songs are not so important, and not in particular like the central region's music band. Most importantly, all singers and song players have not taken it seriously

as a profession/occupation for song and singing, but they just sing and/or play it whilst they are young only. Therefore after their marriage and stay with their families, such folk songs will be abandoned

But at present, the northern Thailand folk song music band has become the popular music band which can be displayed at all occasions, starting from the having more rules and procedures, thus there are several important factors for the substances of the northern Thailand folk songs, which has caused the multiple patterns of melody in the northern Thailand folk songs.

The subject/substances of the northern Thailand folk songs are short and not complicated, nicely composed for its simple melody, and it is easy to remember and melodious, soft and sweet singing style, mild but full of peacefulness and love, and good style and patterns similar to the nice culture of the northern people.

คณะกรรมการควบคุมและกรรมการสอบ ได้พิจารณาปริญญานิพนธ์ฉบับนี้แล้ว เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒได้

คณะกรรมการควบคุม

..... ประธาน

(ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ)

..... กรรมการ

(ดร.สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์)

คณะกรรมการสอบ

..... ประธาน

(ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ)

..... กรรมการ

(ดร.สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์)

..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม

(ผศ.รังสี เกยมสุข)

บัณฑิตวิทยาลัยอนุมัติให้รับปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(ดร.ศิริยุภา พูลสุวรรณ)

วันที่ 20 เดือน เมษายน พ.ศ. 2538

ประกาศคุณูปการ

บูรพคณาจารย์แห่งดุริยางคศิลปไทยได้สร้างสรรค์ สั่งสม และสืบทอด มรดกศิลปดนตรีไทยจนเป็นเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมไทยทุกวันนี้ ศิษย์ขอน้อมบูชาบูรพคณาจารย์นั้นด้วยความเคารพอย่างสูงสุด ขอน้อมบูชาและราลึกถึงพระคุณครูผู้ที่ได้อบรมสั่งสอนศิษย์มาตั้งแต่เล็กจนเติบใหญ่

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จได้ด้วยดีเพราะได้รับความกรุณาจากผู้มีพระคุณหลายท่าน ผู้วิจัยขอขอบพระคุณ อาจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ ประธานควบคุมปริญญานิพนธ์ และอาจารย์ ดร.สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์ กรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์ ที่กรุณาให้คำแนะนำให้คำปรึกษา ตลอดจนคอยดูแลช่วยเหลือ แก้ไขข้อบกพร่องต่าง ๆ ชี้แนะแนวทางและให้กำลังใจแก่ผู้วิจัยตลอดมา

ขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กำธร สนิทวงศ์ ณ อยุธยา อาจารย์ ดร. วิภา คงคากุล ผู้ช่วยศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์ อาจารย์สมเกียรติ สายวงศ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์วิเชียร วรินทรเวช และผู้ช่วยศาสตราจารย์ รังสี เกษมสุข ที่ได้สอนสรรถวิทยาการด้านการดนตรี ให้คำปรึกษาแนะนำ และช่วยเหลือทุกประการแก่ผู้วิจัย

ขอขอบพระคุณอาจารย์รักเกียรติ ปัญยายศ อาจารย์วิเทพ กันธิมา อาจารย์คำ กาไวย์ อาจารย์ธีรยุทธ ยวงศรี ผู้ให้ข้อมูลต่าง ๆ เกี่ยวกับดนตรีพื้นเมืองเหนือ ให้คำปรึกษา แนะนำ ช่วยเหลือผู้วิจัยทุกอย่าง และขอขอบคุณทุกท่านที่ได้ให้กำลังใจแก่ผู้วิจัย

ในการทำวิทยานิพนธ์ครั้งนี้ ได้รับทุนสนับสนุนจากหลวงปู่พระธรรมเสนานี (ดร.เจียม กุลละวณิชย์) ผู้วิจัยขอขอบพระคุณท่านที่ได้กรุณาสนับสนุนให้ทุนในครั้งนี้ ขอขอบคุณภาควิชาดุริยางคศาสตร์และมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร ที่กรุณาพิจารณาสนับสนุนให้ทุนในครั้งนี้

คุณค่าและประโยชน์จากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ขอมอบเป็นกตัญญูตาเวทิตาให้แก่ครูบาอาจารย์ที่ได้อบรมสั่งสอนศิษย์มา ภาคตุริยางคศาสตร์มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร และคุณปู่ – คุณย่า คุณพ่อ – คุณแม่ ผู้ให้ความรัก ความห่วงใยตลอดมา และที่สำคัญทำให้ผู้วิจัยได้มีวันนี้

อังคณา ใจเหิม

สารบัญ

บทที่		หน้า
ตอนที่ 1		1
1	บทนำ	2
	ภูมิหลัง	2
	ความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า	14
	ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า	15
	ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า	15
	นิยามศัพท์เฉพาะ	15
	วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า	19
	เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาค้นคว้า	20
2	ประวัติความเป็นมาของดนตรีพื้นเมืองเหนือ	30
	คนพื้นเมืองล้านนามาจากไหน	30
	ประวัติศาสตร์ล้านนาเกี่ยวกับการดนตรี	31
	ความเป็นมาของดนตรีพื้นเมืองเหนือ	43
	วิวัฒนาการของวงดนตรีพื้นเมืองเหนือในแต่ละยุค	50
	เครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือ	55
	การประสมวงดนตรีพื้นเมืองเหนือ	66
	ดนตรีไทยภาคกลางในล้านนาไทย	71
3	ทฤษฎีและแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการศึกษา	86
	การศึกษาเกี่ยวกับดนตรีของนักมานุษยวิทยา	86
	ขอบเขตและหลักการในการศึกษา Ethnomusicology	87

บทที่ หน้า

การศึกษาเพลงหรือดนตรีพื้นบ้านทางมานุษยวิทยา 94

4 การศึกษาวิเคราะห์บทเพลงพื้นเมืองเหนือ 96

การศึกษาวิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างบทเพลงพื้นเมืองเหนือ 96

ระบบเสียงของดนตรีพื้นเมืองเหนือ 97

รูปแบบจังหวะ 98

การแบ่งวรรคเพลง 101

บันไดเสียง 102-105

ลูกตก 106

การจัดหมวดหมู่ของบทเพลงพื้นเมืองเหนือ 108

การแบ่งประเภทของบทเพลงพื้นเมืองเหนือ 110

การศึกษาวิเคราะห์ทำนองเพลงพื้นเมืองเหนือ 112

รูปแบบของทำนอง 113

ลักษณะการดำเนินทำนอง 117

5 สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ 143

สรุป 143

อภิปรายผล 156

ข้อเสนอแนะ 163

ตอนที่ 2 164

โน้ตไทย 165

เพลงล่องแม่ปิง 166

เพลงน้อยใจยา 167

บทที่ หน้า

เพลงฉายีหลงถ้ำ 168

เพลงปราสาทไหว 169

เพลงสาวไหม 170

เพลงพม่า 171

เพลงอื่อ 172

เพลงเชียงใหม่ 173

เพลงจะปุ 176

เพลงละม้าย 178

เพลงไทยใหญ่ 180

เพลงเชียงแสน 181

เพลงลีซอ 183

เพลงรำมโรงเอื้องเงิน 185

เพลงส่องน่าน 190

เพลงกล่อมนางนอน 191

เพลงเสเลเมา 192

เพลงกุหลาบเชียงใหม่ 193

เพลงปุ่มเปิง 194

เพลงสร้อยเวียงพิงค์ 195

เพลงเอื้องฝั้ง 196

เพลงกาสะลอง 197

เพลงผู่ชมดวง 198

เพลงฝ้ายคำ 199

เพลงหริภุญไชย 200

เพลงฟ้าฮ่าม 201

บทที่ หน้า

เพลงกระต่ายลอยคอ 202
เพลงเปิดปราสาท 203
เพลงแห่น้อย 204
เพลงขงเบ้ง 205
เพลงขมุกินน้ำมะพร้าว 206
เพลงด่านน่าน 207
เพลงเอื้องเหนือ (กมพัด) 208
เพลงสายน้ำปิง 210
เพลงตวยฮัก (ตามรัก) 211
เพลงฟ้าหลวง 212
เพลงป๋าวกว๋อยใบ (ฟ้อนวี) 214
เพลงเหมยมุงเมือง (ฟ้อนที) 215
เพลงฟ้อนร่ม 217
เพลงฟ้อนรำดาบ 219
รำตาลกล 220
เพลงล่องแม่ปิง 221
เพลงน้อยใจยา 222
เพลงฤาษีหลงถ้ำ 223
เพลงปราสาทไหว 224
เพลงสาวไหม 225
เพลงพม่า 226
เพลงอื่อ 227
เพลงเชียงใหม่ 228
เพลงจะปุ 231

บทที่ หน้า

เพลงละม้าย 233
เพลงไทยใหญ่ 235
เพลงเชียงแสน 236
เพลงลีซอ 238
เพลงโหมโรงเอื้องเงิน 240
เพลงล่องน่าน 243
เพลงกล่อมนางนอน 244
เพลงเสเลเมา 245
เพลงกุหลาบเชียงใหม่ 246
เพลงปุ่มเป้ง 247
เพลงสร้อยเวียงพิงค์ 248
เพลงเอื้องผึ้ง 249
เพลงกาสะลอง 250
เพลงพู่ชมดวง 251
เพลงฝ้ายคำ 252
เพลงหริภุญไชย 253
เพลงฟ้าฮ่าม 254
เพลงกระต่ายลอยคอ 255
เพลงเปิดปราสาท 256
เพลงแห่น้อย 257
เพลงขงเป้ง 258
เพลงขมุกินน้ำมะพร้าว 259
เพลงด่านน่าน 260
เพลงเอื้องเหนือ (กมพัด) 261

เพลงสายน้ำปิง 263
เพลงตวยฮัก (ตามรัก) 264
เพลงฟ้าหลวง 265
เพลงป๋าวกว้อยใบ (ฟ้อนวี) 266
เพลงเหมยมุงเมือง (ฟ้อนที) 267
เพลงฟ้อนร่ม 268
เพลงฟ้อนโคม 270

บรรณานุกรม 271

ประวัติย่อของผู้วิจัย 277

ตอนที่ 1

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

มนุษยชาติมีความแตกต่างกันในด้านชาติพันธุ์ ซึ่งเป็นไปตามการกำเนิดของมนุษย์ที่ปรับตัวให้เข้ากับสิ่งแวดล้อมตามธรรมชาติและมีความแตกต่างกันในด้านวัฒนธรรม ซึ่งมีพื้นฐานมาจากสภาพภูมิศาสตร์ ภูมิอากาศ พืชพันธุ์ธรรมชาติที่เป็นตัวกำหนดความเป็นอยู่การทำมาหากิน การแต่งกาย และเป็นพื้นฐานต่อแนวคิด ความเชื่อ และวัฒนธรรมด้านต่าง ๆ ของมนุษย์ ก่อให้เกิดเอกลักษณ์ประจำถิ่นของมนุษย์แต่ละแห่ง แต่ละเผ่าพันธุ์ และสะท้อนให้เห็นได้ถึงความเจริญก้าวหน้าในอดีตรวมถึงพิจารณาจากปัจจุบัน ความแตกต่างกันในด้านชาติพันธุ์มีผลถึงประสาท-สัมผัสความแตกต่างกันในด้านวัฒนธรรมมีผลด้านพฤติกรรมทั้งทางกาย ความคิดและพฤติกรรมทางสังคม การออกเสียงในภาษาพูดมีผลมาจากระบบการเปล่งเสียง และระบบประสาทการฟังซึ่งมนุษย์ในส่วนต่าง ๆ ของโลก แม้จะฟังในสิ่งเดียวกันก็ได้ยินไม่เหมือนกัน และแปลความไปคนละอย่างตามสภาพพื้นฐานของตน ตัวอย่างที่พอจะเห็นได้ก็คือ การที่คนตะวันตกออกเสียงไก่ขันต่างจากคนไทย ดังนั้นถึงแม้ระบบการเปล่งเสียงในภาษาที่เริ่มจากเส้นเสียงในลำคอ ช่องปาก ปุ่มเหงือก ไรฟัน เพดาน ลิ้น และริมฝีปากจะมีเหมือน ๆ กัน แต่ก็ต่างกัน วิธีการ รายละเอียดที่มีส่วนสัมพันธ์ลึกซึ้งกับรสตประสาท ทำให้ภาษาที่ใช้ในด้านการสื่อความหมายแตกต่างกันไปหลายตระกูล หลายเผ่า ดนตรีก็เช่นเดียวกัน เพราะธรรมชาติการได้ยินเสียงและวัฒนธรรมอันเป็นผลมาจากธรรมชาติ ทำให้มนุษย์แต่ละเผ่าคิดสร้างดนตรีตามระบบเสียงธรรมชาติและแนวคิดของตน ซึ่งล้วนมีความสำคัญและมีคุณค่าต่อมนุษย์เท่าเทียมกันทั้งสิ้น (ปัญญา รุ่งเรือง. 2533 : 126)

คนไทยนับแต่อดีตกาลมามีความผูกพันอย่างแน่นแฟ้นกับศิลปะและวัฒนธรรมหลายรูปแบบซึ่งล้วนแต่เกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิตรวมตลอด ที่เห็นได้ชัดเจนได้แก่ด้านดุริยางคศิลป์ซึ่งจะสอดแทรกอยู่ในชีวิตประจำวันของมนุษย์ การที่มนุษย์ในยุคปัจจุบันมีโอกาสได้พบเห็น ได้ยิน สิ่งที่

ดีงามจากศิลปะแขนงต่าง ๆ อันกล่าวได้ว่าเป็นอาหารด้านจิตใจและสติปัญญา เพราะเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่บรรพบุรุษได้ถ่ายทอดและสร้างสรรค์ให้ไว้โดยเฉพาะดนตรีและการขับร้องจัดเป็นศิลปะที่แพร่หลายทั่วไปในสังคม (จำรูญ หอมระรื่น. 2534 : 1)

คำว่า "ดนตรี" มีบุคคลมากมายที่ถามว่าดนตรีคืออะไร และมีความหมายอย่างไร นักเขียนปทานุกรม (Lexicographer) ได้ให้คำจำกัดความว่า ดนตรีคือวิทยาศาสตร์และศิลปของการรวมเสียงเข้าด้วยกันอย่างมีจังหวะจะโคน เสียงในที่นี้คือเสียงของมนุษย์และเครื่อง-ดนตรี ด้วยการสอดแทรกท่วงทำนองและการประสานเสียงเพื่อแสดงออกถึงอารมณ์ แต่ก็มีหลายบุคคลพยายามหาคำจำกัดความว่าศิลปแบบนี้เป็นเช่นไร บางคนกล่าวว่า "เป็นภาษาของพระเจ้า" นักปรัชญาหลายคน เช่น เกอเธ่ (Goethe) กล่าวว่า ดนตรีคือการยกและเพิ่มระดับความสูงส่งในการแสดงออก เฮอร์เบิร์ท สเปนเซ่อร์ (Herbert Spencer) นักปราชญ์ชาวอังกฤษ กล่าวว่า ดนตรีคือจุดสุดยอดของศิลป โรแมง โรลองด์ (Romain Rolland) กล่าวว่า ดนตรีคือคำพูดอันอมตะ นอกจากนี้คีตกวีหลายคนได้ให้ทัศนะไว้น่าฟัง เช่น เมนเดลรซห์น (Mnd Isohn) ดนตรีคืออาณาเขตที่คำพูดไม่สามารถตามถึงได้ ไชคอฟสกี้ (Tchaikovsky) กล่าวว่า ดนตรี คือสิ่งที่ทำให้เราได้รู้ถึงความงามซึ่งเราไม่สามารถหาได้ในโลกไหนอีก (สมโภช รอดบุญ. 2518 : 8)

ไชแสง ศุขะวัฒนะ (2519 : 1) กล่าวว่า ดนตรีเป็นศิลปะอย่างหนึ่งที่มนุษย์ได้สร้างสรรค์ปรุงแต่งขึ้นและได้เป็นเพื่อนทางด้านจิตใจของมนุษย์มาช้านานแล้ว คำถามที่ว่าศิลปะแขนงนี้เริ่มต้นขึ้นเมื่อใดไม่มีผู้ใดสามารถให้คำตอบได้ แต่ถ้าอาศัยหลักฐานและข้ออ้างอิงทางวิชามานุษยวิทยา (Anthropology) แล้วก็จะกล่าวได้ว่าดนตรีได้เริ่มมาตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์นานหนักหนาแล้ว สิ่งหนึ่งที่ทำให้ดนตรีเกิดขึ้นครั้งแรกคือ "ความหวาดกลัว" ปรากฏการณ์ทางธรรมชาติไม่ว่าการเกิดกลางวันกลางคืน การผลัดเปลี่ยนของฤดูกาล ฟ้าแลบ ฟ้าร้อง ฝนตก น้ำท่วม แผ่นดินไหว ล้วนเป็นสิ่งที่สร้างความประหวั่นพรั่นพรึงและความกังวลใจให้แก่มนุษย์ในยุคนั้นเป็นอันมาก พวกเขามีความเข้าใจว่าปรากฏการณ์ต่าง ๆ เหล่านี้มีทั้งพระเจ้าที่ดีและร้ายอยู่ในตัว ไม่เพียงแต่เท่านี้มนุษย์ยังมีความเชื่อถือว่า ความงอกงามของพืชพันธุ์ธัญชาติ การพ้นภยันตรายจากสัตว์ร้าย การฟื้นหายจากโรคภัยไข้เจ็บ ก็ล้วนเป็นความกรุณาปรานีที่ได้รับ

จากพระเจ้าทั้งสิ้น ฉะนั้นการที่จะเอาใจและตอบแทนบุญคุณพระเจ้าต่าง ๆ ก็จะทำได้โดยการบวงสรวง การเต้น การร้อง และการแสดงสิ่งที่เขาปรารถนาจะให้เกิดขึ้น

ดนตรีเป็นศิลปะอย่างหนึ่งที่ช่วยให้มนุษย์มีความสุข สนุกสนานรื่นเริง ช่วยผ่อนคลายความเครียดได้ในบางขณะ มีลักษณะคล้ายรอสถขนานหนึ่งที่สามารถช่วยให้คนไข้ที่ป่วยทางใจมีอาการดีขึ้น ดนตรีมีความเกี่ยวข้องกับชีวิตมนุษย์ตั้งแต่เกิดจนกระทั่งตายอาจเกี่ยวข้องในรูปแบบของการบันเทิงโดยตรงเกี่ยวข้องโดยขนบธรรมเนียมประเพณีและโดยลักษณะอื่น ๆ ทุกคนยอมรับว่าดนตรีเป็นสิ่งที่มีประโยชน์เป็นปัจจัยที่สำคัญอันหนึ่งที่จะขาดเสียมิได้ ทว่าแต่ละคนไม่สามารถจะตักตวงประโยชน์และความสุขนั้นได้ไม่เท่าเทียมกันซึ่งขึ้นอยู่กับระบบของประสบการณ์ของแต่ละคน ดนตรีมีมาตั้งแต่ดึกดำบรรพ์ (Primitive Age) เกิดมาพร้อม ๆ กับมนุษย์ที่เริ่มมีอารยธรรมและวัฒนธรรม โดยถือว่าดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมประจำชาติ นักปราชญ์ได้พยายามจะศึกษาหาหลักฐานเกี่ยวกับต้นกำเนิดของดนตรีที่แท้จริง แต่ไม่สามารถจะชี้ชัดลงไปได้ว่าดนตรีมีกำเนิดมาอย่างไร จะทำได้เพียงตั้งข้อสันนิษฐานเท่านั้น เช่น ดนตรีอาจเกิดจากเสียงพูดคุย เกิดจากเลียนเสียงธรรมชาติหรือจากเสียงสัญญาณต่าง ๆ อย่างไรก็ตามก็ได้พบว่าดนตรีในสมัยโบราณมีส่วนเกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวันของมนุษย์มากกว่าปัจจุบัน เป็นการแสดงออกถึงจิตวิทยา สังคม ศาสนา การสักการะบูชา และภาษาในการติดต่อ การสร้างเสียงหรือร้องรำทำเพลงของคนโบราณนั้นประกอบไปด้วยความหมายทั้งสิ้น และจะสัมพันธ์กับความรู้สึกนึกคิดเสมอ (มนตรี ฎู่งาม. 2530 : 7)

ดนตรีเป็นวัฒนธรรมประจำชาติ ที่แสดงถึงความเจริญรุ่งเรืองและความคิดความรู้สึกทางศิลปะ ของชนแต่ละชาติสภาพแวดล้อมตามธรรมชาติที่แตกต่างกัน กำหนดให้วัฒนธรรมของชนแต่ละเผ่ามีความแตกต่างกันนานาประการ ทั้งความเป็นอยู่ ศิลปะ ภาษา วรรณคดี และดนตรี ดนตรีของชนชาติเดียวกันแต่ต่างถิ่นฐานกันต่างสภาพแวดล้อมกัน ดนตรีที่แต่ละชนชาติได้สร้างสรรค์สั่งสมสืบต่อมา ต่างก็ถือเป็นดนตรีของชาติเหล่านั้นทั้งสิ้น ลักษณะของดนตรีชาติเดียวกันที่แตกต่างกันไปตามสภาพแวดล้อม วัฒนธรรม ประเพณีความเชื่อ ความรู้สึกนึกคิดและวัตถุที่เป็นสื่อแสดงออกซึ่งดนตรีของชนแต่ละท้องถิ่น เรียกว่าดนตรีประจำถิ่น หรือดนตรี-พื้นเมือง ซึ่งมีทั้งบทเพลงง่าย ๆ ตั้งแต่เพลงกล่อมเด็กไปจนถึงเพลงที่ยากขึ้น เครื่องดนตรี วงดนตรี บทเพลง การขับร้อง ตลอดจนการแสดง การเต้นรำต่าง ๆ

ลักษณะที่บ่งบอกว่าดนตรีใดที่เป็นดนตรีพื้นเมือง ก็คือ "ความเข้าใจ ความซาบซึ้งในดนตรีเหล่านั้น จะเกิดขึ้นกับบุคคลในท้องถิ่นนั้นมากกว่าในกลุ่มอื่น" หาได้เป็นที่นิยมชมชอบและเข้าใจกันทั่วทั้งประเทศ มีดนตรีท้องถิ่นบางแห่งซึ่งได้พัฒนาตัวเองไปไกลจนเป็นที่เข้าใจและนิยมกันในวงกว้างทั่วทั้งชาติ ดนตรีที่ว่านี้มักจะเป็นดนตรีของท้องถิ่นอันเป็นที่ตั้งของเมืองหลวง เป็นดนตรีที่ได้รับความนิยมจนนำไปบรรเลงกันในราชสำนัก และมีผู้นิยมชมชอบหรือเผยแพร่ไปให้กว้างขวางมีการอบรมสั่งสอนสืบต่อกัน มีวิวัฒนาการที่สืบเนื่องกันไปในที่สุดก็เป็นที่ยอมรับของชนทุกท้องถิ่นในชาติ ดนตรีที่ว่านี้คือดนตรีประจำชาติ และดนตรีประจำชาติไทยก็คือดนตรีไทยนั่นเอง ดนตรีไทยเป็นดนตรีคลาสสิคซึ่งเกิดจากความสามารถเกิดจากสมอง และความรู้สึกนึกคิดของชนชาติไทยมีวิวัฒนาการมาจากดนตรีดั้งเดิม ดนตรีท้องถิ่นมา (ปัญญา รุ่งเรือง. 2533 : 1 - 2)

ดนตรีจึงเป็นศาสตร์และศิลป์ที่มนุษย์ได้สร้างและพัฒนาขึ้นมาทีละน้อยจนในที่สุดได้กลายเป็นสิ่งสำคัญส่วนหนึ่งของชีวิต (พูนพิศ อมาตยกุล. 2535 : 25)

นอกจากนี้ดนตรียังอยู่เหนือความคิดเห็นที่ขัดแย้งระหว่างชาติผิว หรือลัทธิการเมืองใด ๆ ในโลก เสียงดนตรีสามารถฟังกันได้ทุกชาติทุกภาษา (สธน รัชนตระกูล. 2530 : 4)

และดนตรีก็เป็นส่วนหนึ่งที่แสดงออกถึงลักษณะวัฒนธรรมของมนุษย์แต่ละชาติ แต่ละยุค กล่าวคือมนุษย์แต่ละชาติมักจะมีเครื่องดนตรีและมีการขับร้องเพลงพื้นเมืองที่มีลักษณะเฉพาะเป็นของตนเอง ส่วนใหญ่เครื่องดนตรีและเพลงพื้นเมืองมักจะเกิดจากแรงบันดาลใจในการดำเนินชีวิตที่เป็นอยู่ในสังคม (มัลลิกา คณานุรักษ์. 2529 : 1)

ดนตรีจึงเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมและเป็นสมบัติของสังคม สังคม คือ กลุ่มคนที่มีอยู่ร่วมกัน มีความสัมพันธ์ติดต่อซึ่งกันและกัน มีการกระทำโต้ตอบกัน สังคมเป็นสถาบันที่มีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ อันเป็นผลมาจากพฤติกรรมของคนในสังคมที่จะอยู่ร่วมกันอย่างมีความสุขภายในกฎเกณฑ์ที่คนกลุ่มนั้นกำหนดขึ้น หรืออยู่กันอย่างมีความขัดแย้ง (สุมาลี นิมมานุภาพ. 2535 : 133)

สังคมชาวเมืองแบบใหม่ห่างเหินและขาดการซึมซาบจากวัฒนธรรมดั้งเดิมมาก ดังนั้นจึงไม่เป็นการแปลกอะไรที่ชาวเมืองจะให้ความนิยมกับภาพยนตร์มากกว่าเพลงพื้นเมือง (เอนก นาวิกมูล. 2527 : 101)

อนึ่ง ในด้านดนตรีที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับสังคมนี้ นักมานุษยวิทยาและนักสังคมวิทยาเริ่มให้ความสำคัญในการศึกษาถึงศิลปะต่าง ๆ ในฐานะที่เป็นการแสดงออกด้านหนึ่งในทางพฤติกรรมของมนุษย์ เนื่องจากการศึกษาศิลปะในแง่ความสัมพันธ์ของศิลปะที่มีต่อสังคม อาจเป็นแนวทางที่เป็นประโยชน์ต่อวิชามานุษยวิทยา โดยเป็นสื่อเพื่อใช้วิเคราะห์วัฒนธรรมและสังคมได้ หรือเพื่อใช้เป็นแนวทางในการอธิบายพฤติกรรมของมนุษย์ และท้ายสุดก็เพื่อความเข้าใจอย่างลึกซึ้งต่อมนุษย์ผู้ซึ่งเป็นเจ้าของศิลปวัฒนธรรมเอง นอกเหนือจากความเข้าใจอย่างกระจ่างแจ้งต่อศิลปะนั้น ๆ แต่เพียงด้านเดียว (สงัด ภูเขาทอง. 2532 : 17)

สุมาลี นิมมานุภาพ (2535 : 133) กล่าวว่า วัฒนธรรม หมายถึง การดำรงชีวิตหรือการดำเนินชีวิตที่ประกอบด้วยพฤติกรรมอันสลับซับซ้อน เช่น ความรู้ทางวิชาการแขนงต่าง ๆ ความเชื่อ ศิลปะ ภาษา วรรณคดี ศาสนา ขนบธรรมเนียมประเพณี ความสามารถเฉพาะตัว ตลอดจนอุปนิสัยของมนุษย์ในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของสังคมมีการแสดงออกในกฎเกณฑ์ที่สังคมกำหนด เกิดเป็นการแสดงออกที่เป็นลักษณะพิเศษบางชนิดของพฤติกรรม ที่บ่งบอกว่าเป็นกลุ่มหรือสังคมเดียวกัน เช่น ภาษา การแต่งกาย ดนตรี ศิลปะการวาดรูป เครื่องปั้นดินเผา การแสดง-การประกอบอาชีพ การนับถือศาสนา การประกอบพิธีกรรม ฯลฯ

วัฒนธรรม หมายถึง ความดี ความงาม และความจริง ในชีวิตมนุษย์ซึ่งปรากฏในรูปแบบต่าง ๆ และได้ตกทอดมาถึงเราในสมัยปัจจุบันหรือที่เราได้ปรับปรุงและสร้างสรรค์ขึ้นในสมัยของเราเอง วัฒนธรรมจัดเป็นผลงานด้านต่าง ๆ ที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นโดยผ่านการคัดเลือก ปรับปรุงและยึดถือสืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน วัฒนธรรมเป็นทั้งลักษณะนิสัยของคนหรือกลุ่มคนในชาติ ลัทธิความเชื่อ ภาษา ขนบธรรมเนียม อาหารการกิน เครื่องใช้ไม้สอย ศิลปะต่าง ๆ และการประพฤติปฏิบัติในสังคม ดังนั้นวัฒนธรรมก็เป็นวิถีชีวิตของมนุษย์ที่เกิดจากระบบความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ มนุษย์กับสังคม และมนุษย์กับธรรมชาติ วัฒนธรรมมีทั้งสาระและรูปแบบที่เป็นระบบความคิด วิธีการโครงสร้างทางสังคมสถาบันตลอดจนแบบแผนและทุกสิ่งทุกอย่างที่มนุษย์สร้างขึ้น การดำเนินงานใด ๆ เกี่ยวกับเรื่องวัฒนธรรมจึงจำเป็นต้องเข้าใจบริบทและเงื่อนไขแวดล้อม ศักยภาพของมนุษย์ตลอดจนสิ่งใหม่ ๆ ที่เกิดขึ้นเพื่อปรับปรุงวิถีชีวิตให้เหมาะสมกับความเปลี่ยนแปลงที่ไม่หยุดยั้ง (พิเชษฐ มากช่วย. 2533 : 1)

นอกจากนี้ สุมาลี นิมมานุภาพ (2535 : 134) ได้ให้ความหมายของวัฒนธรรม-พื้นบ้านไว้ว่า วัฒนธรรมพื้นบ้าน (Folk Culture) คือ วัฒนธรรมที่ทำสืบทอดกันมาช้านาน เป็นมรดกตกทอดมาแต่บรรพบุรุษที่ถ่ายทอดด้วยปากเปล่า มิได้มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร และมักไม่ปรากฏตัวผู้คิดทำขึ้น สืบทอดมาด้วยการปฏิบัติตามที่สอนกันปากเปล่า หรือใช้การสังเกต หรือจากความจำ และแพร่หลายอยู่ในกลุ่มชาวชนบทที่มีพื้นฐานจากสังคมกสิกรรมเป็นหลัก

ประเทือง คล้ายสุบรรณ์ (2531 : 6) ได้กล่าวถึงความสำคัญของวัฒนธรรม พื้นบ้าน ไว้ดังนี้

1. วัฒนธรรมพื้นบ้านให้ประโยชน์ในการศึกษาระดับความเจริญของมนุษย์ในแง่ ประวัติศาสตร์ โบราณคดี และความเกี่ยวข้องกับวิชาอื่น ๆ

2. วัฒนธรรมพื้นบ้านให้ความบันเทิงใจ ซึ่งจำเป็นมากในสมัยก่อน เพราะเครื่อง-บันเทิงมีไม่มาก

3. วัฒนธรรมพื้นบ้านเป็นเครื่องสั่งสอน ให้มนุษย์มีชีวิตอยู่ในกรอบอันเหมาะสม และดีงาม เช่น สุภาษิต นิทานชาวบ้าน เป็นเรื่องกล่อมเกลาจิตใจ ขนบธรรมเนียมประเพณี เป็นกรอบของสังคม

4. เป็นรากฐานของความเจริญในปัจจุบัน วรรณคดีและกฎหมายที่มาจากวัฒนธรรม-พื้นบ้าน เช่น เรื่องพระลอเดิมเป็นนิทานพื้นบ้านไทย กฎหมายลักษณะผัวเมีย การปรับไหมชายชู้ สิ่งเหล่านี้ตั้งขึ้นจากขนบธรรมเนียมประเพณีดั้งเดิม

5. วัฒนธรรมพื้นบ้าน ทำให้เกิดความนิยม ภาคภูมิใจในท้องถิ่นของตน เป็นเครื่องชี้ ให้เห็นสภาพของตนว่าคล้ายคลึงกับที่อื่น ๆ ทั่วโลก ซึ่งความคิดเช่นนี้จะไม่สร้างความรู้สึก แบ่งแยกและขณะเดียวกันก็สร้างความภาคภูมิใจในท้องถิ่นของตนว่ามิได้ด้อยหรือผิดแปลกไปจาก ท้องถิ่นอื่นใดในโลก

วัฒนธรรมพื้นบ้านเป็นวัฒนธรรมของกลุ่มชนในท้องถิ่นนั้น ๆ ซึ่งมีความสำคัญต่อท้องถิ่น และประเทศชาติอย่างมาก การศึกษาวัฒนธรรมพื้นบ้านเป็นสิ่งจำเป็นสำคัญมากเพราะเป็น การศึกษาอดีตของตนเอง การไม่รู้อดีตของตนเองนั้นเท่ากับว่าผู้นั้นเป็นเด็กอยู่เสมอ (พระยาอนุมานราชธน. 2516 : 222)

เพลงไทยนั้นแต่แรกก็คงจะเป็นเพลงที่แต่งขึ้นอย่างเรียบง่าย ร้องง่าย ฟังง่าย และจำง่าย น่าจะเกิดเป็นเพลงพื้นบ้านที่ใช้ขับร้องในการละเล่นต่าง ๆ รวมทั้งเพลงกล่อมลูก หรือเพลงสั้น ๆ ที่ร้องไปกับเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียวก่อนแล้วจึงพัฒนาขึ้นเป็นเพลงที่ยาวกว่า และขับร้องร่วมกับเครื่องดนตรีที่มีมากขึ้นเป็นลำดับ ต่อจากนั้นก็ผสมเครื่องดนตรีเข้าหลาย ๆ ชิ้น จนกลายเป็นวงดนตรีขนาดใหญ่อย่างที่เห็นกันทุกวันนี้ (พูนพิศ อมาตยกุล. 2527 : 7)

อันที่จริงดนตรีไทยก็คือ ดนตรีพื้นบ้านของภาคกลางนั่นเองเพราะเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงก็เป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านของภาคกลางทั้งสิ้น (คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. 2527 : 7)

พจน์ อนุวงศ์ (2531 : 9) กล่าวว่า เรื่องราวของดนตรีไม่ว่าจะเป็นของชนชั้นใด หรือชนกลุ่มใดก็ตามสื่อความหมายนั้นย่อมเป็นที่เข้าใจได้ไม่ยากเย็นอะไรนักหากเราสามารถเข้าใจถึงพื้นฐานของดนตรีในแต่ละประเภทเสียก่อน

คำว่า "ดนตรีพื้นเมือง" ในภาษาอังกฤษมีคำที่ใช้ตรงกับคำนี้มากที่สุด คือคำว่า "Folk Music" นอกจากคำว่า Folk Music แล้วยังมีคำอื่น ๆ ในภาษาอังกฤษอีกเช่นคำว่า Folk Song ซึ่งหมายถึงเพลงขับร้องพื้นเมือง Folk Idiom หมายถึง สำนวนดนตรีพื้นเมือง ดนตรีพื้นเมือง (Folk Music) นั้นหมายถึง เพลงที่ผู้คนในชุมชนหนึ่ง ๆ ได้ขับร้องหรือบรรเลงหรือทั้งขับร้องและบรรเลงด้วยการจดจำสืบต่อกันมาเป็นเวลาหลายชั่วอายุคน ดนตรีพื้นเมืองส่วนมากมักจะมีอายุเก่าแก่จนคนรุ่นหลัง ๆ ไม่สามารถทราบว่าผู้ใดแต่งและแต่งขึ้นเมื่อใด

จากคำนิยามดังกล่าวนี้ ก็พอจะชี้ให้เห็นถึงลักษณะสำคัญ 3 ประการของดนตรีพื้นเมือง คือ

<u>ประการที่หนึ่ง</u> ดนตรีพื้นเมืองบทหนึ่งบทใดที่ตกทอดมาจนทุกวันนี้ ในอดีตจะต้องเป็นที่รู้จักกันดีหรือได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง หรือกล่าวอย่างง่าย ๆ ว่าจะต้องเคย "Popular" มาก่อน แต่อย่างไรก็ตามมีข้อแม้อยู่ว่า ดนตรีทุกบทที่เคย Popular มาแต่อดีต ในปัจจุบันนี้มิได้จัดเป็นดนตรีพื้นเมืองเสียเป็นส่วนมาก

<u>ประการที่สอง</u> ดนตรีพื้นเมืองมักจะมีกำเนิดและเติบโตขึ้นในกลุ่มชนในอดีตที่ด้อยความเจริญ อย่างที่ฝรั่งเขาเรียกว่า Primitive ผู้คนเหล่านั้นมักจะเป็นชาวนา ชาวไร่ ที่อยู่ในชนบท และเพลงพื้นเมืองเหล่านั้นเมื่ออุบัติขึ้นมาจนได้รับความนิยมในหมู่ชนแล้วก็ไม่มีผู้ใดเอาใจใส่ที่จะจดบันทึกไว้

<u>ประการที่สาม</u> เนื่องจากอาศัยวิธีจดจำสืบต่อกันมา เมื่อกาลเวลาผ่านไป การเลอะเลือน ย่อมเกิดขึ้นได้เป็นธรรมดา ดังนั้นเพลงพื้นเมืองบทหนึ่ง ๆ จึงอาจมีทำนองหรือเนื้อร้องต่าง ๆ เพี้ยนกันออกไป หรือจะกล่าวได้อีกอย่างหนึ่งว่า เพลงพื้นเมืองบทเดียวมีหลาย Version ที่แตกต่างกัน

อย่างไรก็ตาม ดนตรีพื้นเมืองย่อมสื่อลักษณะสำคัญอย่างหนึ่งให้ปรากฏนั้น คือ "ลักษณะประจำชาติ" ลักษณะนี้เองที่เมื่อได้ฟังแล้วเราสามารถบอกได้ทันทีหรือสามารถเดาได้ว่าเพลงนี้เป็นเพลงของชนชาติใดหรือเผ่าใด แต่ทั้งนี้ก็มีข้อแม้อยู่ว่า ผู้ที่จะบอกได้อย่างถูกต้องหรือเดาได้อย่างใกล้เคียงนั้นเขาจะต้องคุ้นเคยกับเพลงพื้นเมืองของชาติต่าง ๆ มาแล้วเป็นอย่างดีเสียก่อน (ไชแสง ศุขะวัฒนะ. 2529 : 5 - 7)

นอกจากนี้ เจริญชัย ชนไพรวรรณ์ (2526 : 10) กล่าวถึงความหมายของดนตรีพื้นบ้านไว้ว่า คำว่า "ดนตรีพื้นบ้าน" หรือ "เพลงพื้นบ้าน" ภาษาอังกฤษใช้คำว่า Folk Music" หรือ "Folk Song" ทั้งสองคำนี้ใช้แทนกันได้ และคำว่าเพลงพื้นบ้านดูจะนิยมใช้มากกว่า ดนตรีพื้นบ้านด้วยซ้ำไป ซึ่งทั้งนี้นักปราชญ์บางท่านให้เหตุผลว่า "เนื่องจากดนตรีพื้นบ้านมีกำเนิดด้วยเพลงขับร้อง ไม่ใช่กำเนิดด้วยเพลงบรรเลง" บางท่านบอกว่า "เพลงพื้นบ้านแทนคำว่าดนตรีพื้นบ้าน เนื่องจากดนตรีพื้นบ้านประเภทขับร้องมีมากกว่าประเภทบรรเลง"

จะเห็นได้ว่าการที่จะให้คำจำกัดความของดนตรีพื้นบ้านนั้นไม่ใช่ของง่ายแต่ลักษณะของ "ดนตรีพื้นบ้าน" หรือ "เพลงพื้นบ้าน" พอจะแยกเป็นข้อ ๆ ได้ดังนี้

1. ไม่ทราบนามผู้แต่ง
2. แต่งโดยนักดนตรีที่มิได้รับการฝึกฝนอบรมในการแต่งเพลง
3. มีเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตประจำวัน
4. เป็นลักษณะการแสดงออกทางดนตรีของคนส่วนใหญ่
5. ขับร้องหรือบรรเลงโดยนักร้องหรือนักดนตรีที่มิได้ฝึกฝนอบรมทางทฤษฎี
6. เป็นนักดนตรีที่มีอายุเก่าแก่
7. เป็นดนตรีที่สืบต่อถ่ายทอดด้วยความจำ
8. มีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ตามความนิยมของผู้เล่นและผู้ฟัง
9. ไม่มีใครตัดสินใจได้ว่าทำนองดั้งเดิมที่เป็นต้นตอนั้นเป็นอย่างไร

จากลักษณะต่าง ๆ เหล่านี้ถ้านำมาเทียบพิจารณาก็จะพอใช้คำจำกัดความย่อ ๆ ว่า "ดนตรีพื้นบ้าน" คือ ดนตรีที่แต่งขึ้นโดยนักดนตรีพื้นบ้าน ด้วยเนื้อหาสำนวนและสำเนียงของชาวบ้านและถ่ายทอดสืบต่อกันด้วยความจำ

สุมาลี นิมมานุภาพ (2535 : 137) กล่าวว่า ดนตรีพื้นบ้าน หรือเพลงพื้นบ้าน หมายถึง เพลงของคนที่อยู่ในสังคมชนบท ที่มีอาชีพกสิกรรมเป็นหลัก มีทั้งที่เป็นเพลงร้องคนเดียว ร้องโต้ตอบ ร้องหมู่ มีเครื่องดนตรีที่ประดิษฐ์ขึ้นเองบรรเลงประกอบ หรือไม่มีก็ตาม เป็นเพลงที่เล่นสืบทอดกันมาปากต่อปากโดยไม่มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร เล่นกันเพื่อความบันเทิง ผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยจากงานในนาไร่ เพื่อเป็นการแสดงความรักของชายหญิง เพื่อพิธีกรรมต่าง ๆ เพื่อเกี้ยวพาราสี เพลงเหล่านี้จะร้องกันเป็นภาษาถิ่นของแต่ละท้องถิ่น มีท่วงทำนอง ตลอดจนบทร้อง ท่าทาง เครื่องดนตรี ที่เป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นต่าง ๆ

คำเมือง คือ ภาษาของชาวเหนือปกติมีลีลาช้า ๆ สำเนียงสูง ๆ ต่ำ ๆ ไพเราะน่าฟังอยู่แล้ว นอกจากความไพเราะทางสำเนียงภาษาแล้ว ชาวเหนือยังมีศิลปวัฒนธรรมที่เป็นแบบฉบับเฉพาะตัวอีกมากมายหลายอย่าง โดยเฉพาะดนตรี และการละเล่นฟื้นบ้านฟื้นเมือง ในทางการละเล่นฟื้นบ้านฟื้นเมืองนั้นได้พัฒนามาเป็นการฟ้อนรำอันสวยงาม เป็นที่นิยมแม้ในปัจจุบันนี้ ส่วนในทางดนตรีนั้นแม้จะยังมีผู้รักและเล่นกันอยู่ แต่ต้องนับว่ายังขาดพัฒนาการให้เติบโตเท่าที่ควร ซึ่งก็เหมือนกับดนตรีพื้นบ้านพื้นเมืองในภูมิภาคอื่น ๆ ทั่วไป (ศูนย์สังคีตศิลป์. 2523 : 94)

ดินแดนภาคเหนือของประเทศไทย ซึ่งปัจจุบันรวมเนื้อที่ 8 จังหวัด ได้แก่ จังหวัดเชียงใหม่ เชียงราย ลำพูน ลำปาง พะเยา แพร่ น่าน และแม่ฮ่องสอน แต่เดิมเรียกว่าล้านนาไทย ในพุทธศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา มีเมืองเชียงใหม่เป็นเมืองหลวง เป็นศูนย์กลางทางการเมือง เศรษฐกิจ และวัฒนธรรม ถึงแม้ว่าต่อมาในบางครั้งบางคราวจะสูญเสียอำนาจรัฐและอยู่ใต้การปกครองของอาณาจักรอื่นไปบ้างก็ตาม ในที่สุดก็กลับเข้ามารวมเป็นอาณาจักรไทยเดียวกันเช่นปัจจุบัน การที่ล้านนาไทยเคยตกอยู่ใต้อิทธิพลของอำนาจรัฐอื่นมาบ้างก็ไม่ได้ทำให้สภาพความเจริญรุ่งเรืองทางด้านวัฒนธรรมล้านนาไทยด้อยลงไปก็หาไม่ วัฒนธรรมล้านนาไทย ยังคงมีครบถ้วนสมบูรณ์ ซึ่งจะศึกษาได้ทุกด้านไม่ว่าจะเป็นทางด้านภาษา ขนบธรรมเนียม

ประเพณี ศิลป นาฏศิลปและดนตรี ฯลฯ และยังคงรักษาไว้เป็นเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมล้านนา-ไทย ที่น่าภาคภูมิใจและไม่ด้อยไปกว่าวัฒนธรรมของภาคอื่นเช่นกัน ดนตรีพื้นบ้านล้านนา หรือดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือ หรือดนตรีพื้นเมืองเหนือ เป็นดนตรีที่แสดงออกเด่นชัด มีรูปแบบการเล่นการประสมวง ตลอดจนสุนทรียในความไพเราะของท่วงทำนอง และความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของดนตรีพื้นบ้านโดยแท้จริง (ยงยุทธ ธีรศิลป. 2528 : 1)

เจริญชัย ชนไพโรจน์ (2526 : 11) ได้กล่าวถึงวิธีการศึกษาดนตรีพื้นบ้านไว้ว่า สาขาวิชาที่ทำการค้นคว้าวิจัยทางดนตรีพื้นบ้าน หรือสาขาวิชา Ethnomusicology หรือพอจะแปลเป็นไทยได้ว่า "วิชาดนตรีวิทยาสาขาพื้นบ้าน" เป็นวิชาที่อยู่ระหว่างวิชาดนตรีวิทยา (Musicology - การศึกษาดนตรีในทุกแง่ทุกมุมในเชิงวิทยาการ) กับวิชามานุษยวิทยา (Anthropology - การศึกษาเกี่ยวกับมนุษย์, วัฒนธรรมของมนุษย์) การศึกษาค้นคว้าดนตรีพื้นบ้านประกอบด้วยกิจกรรมอยู่ 2 อย่าง คือ งานสำรวจภาคสนามกับงานวิเคราะห์ในห้องปฏิบัติการ โดยผู้คิดและค้นคว้าจะต้องทำเป็นและทำได้ทั้งสองอย่าง การจะศึกษาการดนตรีให้เข้าใจนั้นผู้ศึกษาจะต้องมีความรู้ความเข้าใจเป็นฐานทางวัฒนธรรมในสังคมนั้น ๆ ด้วย

ดังที่ วิภา คงคากุล (2529 : 35) ได้กล่าวถึงความสำคัญของดนตรีต่อสังคมว่า ดนตรีนั้นเป็นส่วนหนึ่งของสังคมคนป่าและสังคมดึกดำบรรพ์มาตั้งแต่โบราณกาล กลุ่มชนเหล่านี้ใช้ดนตรีในการแสดงออกถึงอารมณ์ของมนุษย์ เช่น แสดงออกถึงชัยชนะในการสู้รบ ความสำเร็จในการล่าสัตว์ การแสดงออกถึงความรัก ความอ่อนโยนต่อผู้ที่เขารัก ศิลปะของดนตรีจึงเริ่มต้นด้วยการแสดงออกทางอารมณ์และประสบการณ์ต่าง ๆ ทางสังคม ฉะนั้นมนุษย์จึงไม่สามารถแยกดนตรีออกจากชีวิตประจำวันของเขาได้ ความต้องการของมนุษย์ที่จะแสดงออกในพิธีทางศาสนาในงานเทศกาลหรือพิธีทางศาสนา ในงานเทศกาลหรือพิธีการต่าง ๆ ในดนตรีพื้นเมืองและในการเต้นระบำหรือนาฏกรรม ควรจะชี้ให้เห็นถึงความหมายที่แท้จริงของดนตรีที่มีต่อสังคม

ประสิทธิ์ เสียวสิริพงศ์ (2529 : 9 - 10) กล่าวว่า นักมานุษยวิทยาเป็นกลุ่มนักวิชาการที่เห็นความสำคัญของดนตรีมากเป็นพิเศษ จนถึงกับระบุว่าดนตรีเป็นศิลปที่ชี้อิทธิพลของวัฒนธรรมที่ชัดเจนที่สุดในบรรดาศิลปะทั้งปวง ความเห็นอันนี้เองทำให้นักวิชาการดนตรี

ต้องลงมือศึกษาดนตรีบนพื้นฐานของมานุษยวิทยาบ้าง จนเกิดเป็นวิชาใหม่เรียกว่า "มานุษย-ดุริยางควิทยา (Ethnomusicology)

สุกรี เจริญสุข (2530 : 38) กล่าวว่า Ethnomusicology แปลเป็นไทยว่า "ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์" ซึ่งบางท่านก็แปลว่า "ดุริยมานุษยวิทยา" (ส่วนใครจะแปลว่าอย่างไรนั้นก็แล้วแต่ความเหมาะสม) หมายถึง การศึกษาดนตรีใด ๆ ก็ตามที่รวมทั้งดนตรีและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมเข้าไปด้วย เป็นการศึกษาดนตรีของชาติพันธุ์อื่น ซึ่งปัจจุบันแบ่งการศึกษาออกเป็น 2 ลักษณะด้วยกัน

1. เป็นการศึกษาดนตรีใด ๆ ก็ตามที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก (Non Western Art Music) ซึ่งรวมทั้งดนตรียุโรปโบราณและที่อื่น ๆ ที่ยังคงเหลืออยู่

2. เป็นการศึกษาดนตรีทุกรูปแบบในท้องถิ่นใดท้องถิ่นหนึ่ง เช่น ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีของชนกลุ่มน้อย

ปราณี วงษ์เทศ (2524 : 174) กล่าวว่า การศึกษาเพลงของมนุษย์วิทยา ก็คือการผนวกเอาสาขาวิชาทางสังคมศาสตร์กับสาขาวิชาทางมนุษยศาสตร์เข้าด้วยกัน เป็นความพยายามที่จะศึกษาวิชาในสาขาทางมนุษยศาสตร์อย่างเป็นวิทยาศาสตร์ วิธีการศึกษาเพลงหรือดนตรีด้วยหลักการดังกล่าว ทำให้เกิดวิชาใหม่นี้ขึ้นคือวิชา Ethnomusicology ซึ่ง ทวีสิทธิ์ ไทรวิจิตร (2522 : 1) ได้ให้ความหมายว่า Ethnomusicologist หมายถึง ผู้ศึกษาค้นคว้าประวัติการดนตรีของชนเผ่าต่าง ๆ

การศึกษาดนตรีพื้นบ้านจึงเป็นการศึกษาเกี่ยวกับอารมณ์แก่นแท้ของมนุษย์ เกี่ยวกับชีวิตมนุษย์ สังคมของมนุษย์ ตลอดจนวัฒนธรรมและค่านิยมในสังคมนั้น ๆ (กุหลาบ มัลลิกะมาส. 2523 : 1) ความสำคัญของดนตรีพื้นบ้าน ในปัจจุบันได้เริ่มเป็นที่ยอมรับในเรื่องคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ มีการยอมรับว่าดนตรีพื้นบ้านนั้นมีค่าเท่าเทียมกับดนตรีแบบฉบับ (ดนตรีประเพณี) ในการศึกษาทางวัฒนธรรมการดนตรีและมานุษยวิทยาการดนตรี ความสำคัญของดนตรีพื้นบ้านได้ถูกนำมาศึกษาทั้งในแง่เพื่อเกิดองค์ความรู้ และการประยุกต์ใช้อันเกิดจากผลของความรู้ การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีของชนกลุ่มย่อยทางวัฒนธรรมยังช่วยส่งผลก่อให้เกิดความภาคภูมิใจของชนในกลุ่มวัฒนธรรมนั้น ๆ เกิดความรู้ ความเข้าใจในวัฒนธรรมของเขา เกิดการยอมรับ

ในภูมิปัญญาชาวบ้านซึ่งนำผลไปสู่การเข้าใจถึงคุณค่า ความหมาย เกิดขบวนการยอมรับ มีการสืบทอดและมีการปรับปรุงให้เหมาะสมกับยุคสมัย (ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์. 2536 : 1)

เจริญชัย ชนไพโรจน์ (2526 : 11) กล่าวถึงความสำคัญและประโยชน์ของดนตรีพื้นบ้านไว้ว่า ดนตรีพื้นบ้านเป็นดนตรีที่แสดงออก เป็นความรู้สึกนึกคิดตลอดจนความเชื่อและนิสัยใจคอของชาวบ้าน ดนตรีพื้นบ้านจึงสามารถเข้าถึงและครองใจชาวบ้านได้มากกว่าดนตรีประเภทอื่น ๆ เนื้อหาสาระของดนตรีพื้นบ้านนั้นมีทั้งให้ความรู้และความบันเทิง ความรู้ที่สำคัญ เป็นต้นว่า ความรู้เกี่ยวทั้งทางโลกและทางธรรม เป็นการสั่งสอนอบรมให้คนประพฤติในสิ่งดีงาม ดนตรีพื้นบ้านยังเป็นอาหารหูและอาหารใจที่วิเศษสุด ถ้าชาวบ้านได้ฟังดนตรีที่ชาวบ้านเข้าใจและซาบซึ้งแล้วไซร้ ชาวบ้านก็จะมีสุขภาพจิตดี คือ มีความสุขใจแล้วจะมีส่วนช่วยให้สุขภาพทางกายดีด้วย เมื่อชาวบ้านมีสุขกายดี ทั้งกายและใจก็จะเป็นสมาชิกที่มีคุณภาพของครอบครัวและของประเทศ สามารถทำมาหาเลี้ยงครอบครัวได้อยู่ดีมีสุขได้ เมื่อครอบครัวอยู่ดีมีสุขประเทศชาติก็จะมั่นคงและเจริญรุ่งเรืองส่งผลดีต่อกันเป็นลูกโซ่ ฉะนั้นดนตรีพื้นบ้านจึงมีความสำคัญและมีประโยชน์ยิ่ง

ปัจจุบันแม้ว่าดนตรีพื้นบ้านจะเสื่อมความนิยมไปมากแล้วก็ตาม แต่เป็นธรรมชาติของมนุษย์ที่พยายามเสาะแสวงหาความบันเทิงใหม่เท่าที่ตนพอใจ ในอดีตการละเล่นพื้นบ้านพื้นเมืองก็นับว่าเป็นความบันเทิงสูงสุดเท่าที่ชาวบ้านทั้งหลายพึงมี แต่ปัจจุบันได้มีความบันเทิงอื่น ๆ เข้ามาแทนที่มากมายเช่น ภาพยนตร์ วิทยุ โทรทัศน์ เป็นต้น จึงต้องทิ้งของเก่าไป บางอย่างก็ถูกดัดแปลงไปตามรสนิยมของบุคคลบางจำพวกเท่าที่เขาเห็นว่างามจนแทบไม่เห็นของเก่า หากคิดจะรักษาแบบเดิมเอาไว้ก็เกรงจะคร่ำครึล้าสมัย ที่จริงธรรมชาติของเพลงพื้นบ้านก็ไม่แตกต่างอะไรกับหุ่นที่ยังไม่ได้แต่งตัว เป็นหุ่นที่มีความสะอาดบริสุทธิ์และเป็นจริงไม่มีมายาเจือปน ศิลปินพื้นบ้านที่ถูกสร้างมาจากสังคมชาวบ้าน จะเป็นผู้บอกให้เราทราบถึงฐานะทางสังคมในระดับ "ชาวบ้าน" ด้วยศิลปะที่เขาแสดงออกมาให้เราได้เห็นอย่างชัดเจนทำให้เราได้ทราบถึงสิ่งต่าง ๆ ที่แฝงอยู่ใน "ชาวบ้าน" ได้มากมาย เช่น กิริยา มารยาท ภาษา วัฒนธรรม อาชีพ ประวัติศาสตร์ ตลอดจนขนบธรรมเนียมประเพณีต่าง ๆ ทำให้คนรุ่นหลังได้อาศัยศิลปวัฒนธรรมชาวบ้าน มองลึกเข้าสู่สังคมไทยในอดีตได้อย่างชัดเจน เพลงพื้นบ้านจึงเท่ากับว่าเป็นกระจกแก้วใสที่ส่องให้เห็นถึงสภาพสังคมไทยในอดีตได้ชัดเจนพอควร ผู้ที่คิดจะ

ศึกษาดนตรีไทยแล้วจำเป็นต้องศึกษาดนตรีพื้นบ้านให้เข้าใจถ่องแท้เสียก่อน (สงัด ภูเขาทอง. 2534 : 45 - 46)

ดังนั้น การที่จะศึกษาเรื่องราวและวิวัฒนาการของการดนตรีภาคเหนือตั้งแต่แรกเริ่มจนถึงปัจจุบันนั้นค่อนข้างจะยุ่งยากสลับซับซ้อนเสียยิ่งกว่าการศึกษาประวัติศาสตร์ล้านนาเสียอีก เพราะประวัติศาสตร์ล้านนานั้นยังมีปรากฏหลงเหลืออยู่มากพอสมควร แม้บางสิ่งบางอย่างและบางตอนจะถูกนักเขียนพงศาวดารหรือประวัติศาสตร์บางยุคบางสมัยบิดเบือนหรือทำลายสูญหายไปมากมายก็ตาม ที่เลวร้ายมากก็คือเรื่องราวของการดนตรีภาคเหนือนั้นปราศจากการเหลียวแลจากผู้มีอำนาจในการปกครองและนักวิชาการด้านนี้ ปล่อยให้เป็นหน้าที่ของประชาชนในท้องถิ่นซึ่งสืบทอดกันมาอย่างง่าย ๆ ไม่มีหลักเกณฑ์และข้อบังคับใด ๆ ตามประสาชาวบ้าน นอกจากนั้นประชาชนในท้องถิ่นล้านนาส่วนมากอพยพและถูกกวาดต้อนมาจากต่างถิ่น ต่างเชื้อชาติ ต่างเผ่าพันธุ์ ต่างภาษา และต่างจารีตประเพณี ความเชื่อครั้นมาอยู่รวมกันนานเข้า ความสัมพันธ์อย่างลึกซึ้งแนบแน่นก็เกิดขึ้น มีการแต่งงานข้ามเผ่าพันธุ์ ยิ่งทำให้การสืบค้นยุ่งยาก สลับซับซ้อนมากขึ้นไปอีกเพราะหาคำตอบไม่ได้ว่าสืบมาจากสายไหน (ธีรยุทธ ยวงศรี. 2530 : 1)

ในการเรียนวิชา Ethnomusicology ก็คือการศึกษาดนตรีของกลุ่มชนต่าง ๆ เพื่อให้ตรงเป้าหมายของวิชานี้ ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษาดนตรีพื้นเมืองเหนือ ซึ่งเป็นของชนกลุ่มหนึ่งที่มีมาช้านานแล้ว มีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง และยังมีการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน ผู้วิจัยจึงคิดว่าเป็นสิ่งที่น่าศึกษาเป็นอย่างมาก ดังนั้นผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษาดนตรีพื้นเมืองเหนืออย่างถ่องแท้

<u>ความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า</u>

1. เพื่อรวบรวมโน้ตเพลงพื้นเมืองเหนือและบันทึกเป็นโน้ตสากล
2. เพื่อศึกษาวิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างบทเพลงพื้นเมืองเหนือ
3. เพื่อศึกษาวิเคราะห์ทำนองเพลงพื้นเมืองเหนือ
4. เพื่อศึกษาประวัติที่มาและความสำคัญของดนตรีพื้นเมืองเหนือ

ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า

ในการศึกษาการวิเคราะห์ดนตรีพื้นเมืองเหนือในครั้งนี้ ทำให้ทราบถึงประวัติที่มา รูปแบบโครงสร้างบทเพลงพื้นเมืองเหนือและเป็นข้อมูลช่วยในการส่งเสริม ทำนุบำรุง และอนุรักษ์ดนตรีพื้นเมืองเหนือซึ่งจะเป็นประโยชน์ในการศึกษาและเป็นแนวทางสำหรับผู้ที่สนใจในการศึกษาดนตรีพื้นเมืองเหนือ

ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า

1. ในการศึกษาการวิเคราะห์ครั้งนี้ จะศึกษาประวัติที่มาของดนตรีพื้นเมืองเหนือและวิเคราะห์บทเพลงพื้นเมืองเหนือ (เพลงบรรเลง) เท่านั้น

2. ในการศึกษาการวิเคราะห์ครั้งนี้ จะวิเคราะห์เฉพาะบทเพลงพื้นเมืองเหนือ (เพลงบรรเลง) ที่เป็นเพลงเก่าและเพลงที่แต่งขึ้นใหม่ จำนวน 40 เพลง

3. ในการศึกษาการวิเคราะห์ครั้งนี้จะศึกษาเฉพาะดนตรีที่อยู่ในเขตพื้นที่ 8 จังหวัดภาคเหนือ คือ เชียงใหม่ แม่ฮ่องสอน เชียงราย พะเยา ลำพูน ลำปาง แพร่ น่าน เท่านั้น

นิยามศัพท์เฉพาะ

ปัจจุบันมีผู้ศึกษาดนตรีพื้นบ้านมากขึ้น จึงมีนักปราชญ์หลายท่านได้บัญญัติศัพท์และให้คำจำกัดความเกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้านไว้ดังนี้

1. คำเมือง หมายถึง ภาษาของชาวเหนือ ปกติมีลีลาช้า ๆ สำเนียงสูง ๆ ต่ำ ๆ ไพเราะน่าฟัง

2. จ๊อย หมายถึง การซอเสียงยาว คือ การขับร้องที่มีเสียงเอื้อนมาก ๆ อย่างเพลงไทยเดิมของภาคกลาง ทางล้านนาเรียกว่า จ๊อยหรือร่ำลำนำ

3. จังหวะ หรือจังหวะหน้าทับ หมายถึง การถือหน้าทับเป็นเกณฑ์นับจังหวะ คือ เมื่อบรรเลงทำนองจบหน้าทับ 1 ครั้งก็เรียกว่า 1 จังหวะ จบหน้าทับ 2 ครั้งก็เรียกว่า 2 จังหวะ เป็นต้น

4. ซอ หมายถึง การขับร้องที่มีเครื่องมือดนตรีคลอประกอบ เป็นทำนองต่าง ๆ มีบทร้องเป็นเรื่องราว ร้องกันทั้งชายและหญิง มีมาแต่โบราณกาลแล้ว นักร้องเรียกว่า ช่างซอ อาจร้องเดี่ยวหรือร้องสลับหรือร้องโต้ตอบกัน เป็นต้น

5. ดนตรีพื้นเมือง หมายถึง เพลงที่ผู้คนในกลุ่มชุมชนหนึ่ง ๆ ได้ขับร้องหรือบรรเลง หรือทั้งขับร้องและบรรเลงด้วยการจดจำสืบต่อกันมาเป็นเวลานานหลายชั่วอายุคน ดนตรีพื้นเมือง ส่วนมากมักจะมีอายุเก่าแก่จนคนรุ่นหลัง ๆ ไม่สามารถทราบว่าผู้ใดแต่งและแต่งขึ้นเมื่อใด

6. ดนตรีพื้นเมืองเหนือ หมายถึง ดนตรีและเครื่องดนตรีที่ปรากฏว่ามีการเล่นมาแต่โบราณในเขต 8 จังหวัดภาคเหนือ คือ เชียงใหม่ แม่ฮ่องสอน เชียงราย พะเยา ลำพูน ลำปาง แพร่ น่าน โดยทั้งดนตรี การบรรเลง และเครื่องดนตรี จะมีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวล้านนาซึ่งประกอบด้วย เครื่องดนตรีที่เรียกว่า สะล้อ ซึง นอกจากนี้ดนตรีพื้นเมืองเหนือยังมีชื่อเรียกแตกต่างกันอีกมากมายหลายชื่อ ซึ่งแต่ละชื่อก็มีความหมายเช่นเดียวกัน อย่างเช่น คำว่า

- ดนตรีพื้นบ้านล้านนา
- ดนตรีพื้นเมืองล้านนา
- ดนตรีล้านนา
- ดนตรีเหนือ
- ดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือ เป็นต้น

7. พื้นบ้าน หมายถึง สังคมที่มีวัฒนธรรมประเพณีที่ทำสืบทอดกันมาเป็นเวลาช้านาน จนเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นนั้น หรือกลุ่มบุคคลใดก็ได้ที่มีลักษณะบางสิ่งร่วมกันอย่างน้อยหนึ่งอย่าง

8. ล้านนา หมายถึง พื้นที่ที่ประชากรส่วนใหญ่เป็นคนที่เรียกตัวเองว่า "คนเมือง" หรือในสมัยหนึ่งเรียกว่า "ยวน" หรือ "โยนก" ซึ่งคนกลุ่มนี้มีวัฒนธรรมประเพณีของตนเอง ที่แตกต่างกับคนพวกอื่น ๆ ที่อยู่พื้นที่เดียวกัน เช่น ไตลื้อ ไตใหญ่ มัง กะเหรี่ยง ฯลฯ อย่างชัดเจน คำว่าล้านนา ยังช่วยจำกัดระยะเวลาว่าเป็นเรื่องตั้งแต่สมัยประวัติศาสตร์เริ่มแต่สมัย

ที่คนเมืองมีอาณาจักรของตนเองเป็นอิสระเรียกว่าอาณาจักรล้านนา ซึ่งพระเจ้ามังรายเป็นผู้ทรงสถาปนาขึ้นในราว ๆ พุทธศตวรรษที่ 18

9. วรรคเพลง คือ การแบ่งทำนองเพลงออกเป็นช่วง ๆ โดยที่ทำนองเพลงแต่ละช่วงมีความหมายสมบูรณ์ ในที่นี้วรรคเพลงมีความยาวเท่ากับ 4 จังหวะเคาะหรือเท่ากับ 4 ห้องโน้ตไทย ทั้งนี้ยึดหลักเกณฑ์จากการบรรเลงเพลงไทยประเภททางพื้น หรือเพลงที่บรรเลง "เก็บ" นั้น เครื่องดนตรีที่ทำทำนองได้จะบรรเลงโน้ตเสียงเดียวกันทุก ๆ 4 ห้องเพลง เมื่อบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตไทยที่มีบรรทัดละ 8 ห้องแล้ว ในแต่ละบรรทัดจึงมี 2 วรรค

10. ลูกตก คือ เสียงสำคัญของวรรคเพลงซึ่งเป็นเสียงสุดท้ายของแต่ละวรรค โดยปกติแล้วลูกตกมักจะเป็นโน้ตใดโน้ตหนึ่งในบันไดเสียงของเพลงนั้น เช่น เพลงในบันไดเสียงโด ลูกตกมักจะเป็นเสียง ด, ร, ม, ซ หรือ ล ถ้าเป็นเพลงในบันไดเสียง ซอล ลูกตกมักจะเป็นเสียง ซ, ล, ท, ร หรือ ม ลูกตกเสียงต่าง ๆ ของแต่ละบันไดเสียงจะบอกลำดับขั้นด้วย เช่น บันไดเสียงโด

ลูกตกเป็นเสียง โด เป็นลูกตกเสียงที่ 1 ของบันไดเสียง
ลูกตกเป็นเสียง เร เป็นลูกตกเสียงที่ 2 ของบันไดเสียง
ลูกตกเป็นเสียง มี เป็นลูกตกเสียงที่ 3 ของบันไดเสียง
ลูกตกเป็นเสียง ซอล เป็นลูกตกเสียงที่ 5 ของบันไดเสียง
ลูกตกเป็นเสียง ลา เป็นลูกตกเสียงที่ 6 ของบันไดเสียง

คู่สัมพันธ์ของวรรคเพลงและลูกตก ในบทเพลงหนึ่ง ๆ จะมีหลายวรรคเพลง ซึ่งก็หมายถึงมีหลายลูกตก มีทั้งลูกตกที่มีเสียงหลากหลายออกไปและลูกตกที่มีเสียงซ้ำ ๆ กัน การที่มีลูกตกหลาย ๆ ลูกตกติดต่อกันไปตามวรรคเพลงนั้น ในที่นี้เรียกว่า "การเคลื่อนที่ของลูกตก" การเคลื่อนที่ของลูกตกหนึ่งไปอีกลูกตกหนึ่งนั้น มีความสัมพันธ์กันโดยมีทำนองเพลงในวรรคนั้น ๆ เป็นตัวเชื่อม ซึ่งต้องทำเป็นทำนองที่สอดคล้องกันหรือสัมพันธ์กัน ความสัมพันธ์ของทำนองเพลงและการเคลื่อนที่ของลูกตกมีความสัมพันธ์กันเป็นคู่ ๆ คือ "วรรคส่ง" สัมพันธ์กันมากกับ "วรรครับ" ในบทเพลงหนึ่ง ๆ มี "วรรคส่ง" กับ "วรรครับ" สลับกันไปเรื่อย ๆ โดยเริ่มจากวรรคส่งก่อน จะเห็นว่าวรรคเพลงสัมพันธ์กันเป็นคู่ ๆ คือ

วรรคที่ 1 (วรรคส่ง) คู่กับวรรคที่ 2 (วรรครับ)

วรรคที่ 3 (วรรคส่ง) คู่กับวรรคที่ 4 (วรรครับ) เป็นต้น

11. บันไดเสียง คือ เมื่อกล่าวถึงบันไดเสียงของเพลงไทยแล้ว จำเป็นต้องกล่าวถึง 2 สิ่ง คือ บันไดเสียง 5 เสียง หรือ Pentatonic Scale และการแบ่ง 7 เสียงเท่า ๆ กัน ในคู่แปด ในเพลงไทยนั้นทั้ง 2 สิ่งนี้จะมีความสัมพันธ์กันมากจนเกิดการสับสนเมื่อกล่าวถึงบันไดเสียงของเพลงไทย

บันไดเสียง 5 เสียง จากการแบ่ง 7 เสียงเท่า ๆ กันในคู่แปดนั้น เสียงทั้ง 5 เสียง จะประกอบด้วยเสียง 3 เสียงเรียงติดต่อกันแล้วข้าม 1 เสียง และมีอีก 2 เสียง เรียงติดกันอีก เช่น บันไดเสียงโด คือ บทเพลงที่ใช้โน้ต ดรม ซล เป็นโน้ตหลัก และใช้โน้ต ฟ, ท เป็นโน้ตรอง เป็นต้น

12. รูปแบบ คือ รูปแบบในที่นี้คือลักษณะสำคัญหรือลักษณะเด่นที่ปรากฏในทำนองเพลง ซึ่งทำนองเพลงของแต่ละเพลงมักจะมีรูปแบบที่เป็นคุณลักษณะเฉพาะของบทเพลงนั้น ๆ รูปแบบที่จะกล่าวถึงในที่นี้มี 2 อย่าง คือ

1. รูปแบบจังหวะ คือ สัดส่วนในการใช้โน้ตในทำนองนั้น ๆ มีการใช้โน้ตเสียงยาวเสียงสั้นอย่างไร รูปแบบดังกล่าวเขียนเป็นสัญลักษณ์ได้ คือ

| - - - x | - x - x |

เครื่องหมาย – หมายถึง ส่วนที่ว่างไว้ไม่มีโน้ตหรือเสียงต่อเนื่องจากโน้ตตัวหน้า

x หมายถึง ส่วนที่มีตัวโน้ต

รูปแบบของจังหวะมีมากมายหลายอย่างและบางรูปแบบก็มีความยาวแตกต่างกันออกไป ส่วนใหญ่แล้ว รูปแบบของจังหวะจะยาวเป็น 2 ห้อง หรือ 4 ห้อง

2. รูปแบบของทำนอง คือ ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง ซึ่งมีทิศทางการเคลื่อนที่หลายอย่าง เช่น รูปแบบที่ต่ำลงแล้วสูงขึ้น ซ ล ม

รูปแบบที่สูงขึ้นแล้วต่ำลง ด ซ ล

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้เป็นการศึกษาแบบพรรณาวิเคราะห์ และข้อมูลที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้าดำเนินตามขั้นตอน ดังนี้

1. การเก็บรวบรวมข้อมูล

1.1 รวบรวมข้อมูลจากหนังสือ เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องดังนี้

1.1.1 หนังสือที่เกี่ยวกับดนตรีพื้นเมืองเหนือ

1.1.2 หนังสือที่เกี่ยวกับการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน

1.1.3 บทความ วารสาร และสิ่งพิมพ์อื่น ๆ ที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นเมืองเหนือ และการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน

1.1.4 รวบรวมและศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นเมืองเหนือและการศึกษาดนตรีพื้นเมือง

1.2 รวบรวมข้อมูลโน้ตเพลงโดยการจดบันทึกเป็นโน้ต จากแหล่งต่าง ๆ ดังนี้

1.2.1 รวบรวมจากแถบบันทึกเสียง และแผ่นเสียง

1.2.2 รวบรวมจากรายการโทรทัศน์

1.2.3 รวบรวมจากเทปบันทึกภาพ

1.2.4 รวบรวมจากนักประพันธ์เพลง

1.2.5 รวบรวมจากแหล่งวิทยาการต่าง ๆ

1.3 รวบรวมข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นเมืองเหนือ ได้แก่

1.3.1 อาจารย์ธีรยุทธ ยวงศรี

1.3.2 อาจารย์รักเกียรติ ปัญญายศ

1.3.3 อาจารย์วิเทพ กันธิมา

1.3.4 คุณจรัล มโนเพ็ชร

2. การคัดเลือกข้อมูล

2.1 คัดเลือกข้อมูลจากการศึกษาดนตรีพื้นเมืองเหนือ

2.2 คัดเลือกข้อมูลจากการศึกษารนัตเพลงพื้นเมืองเหนือทั้งหมดที่รวบรวมได้

3. การวิเคราะห์ข้อมูล

ในการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ผู้ศึกษาได้ศึกษาวิเคราะห์บทเพลงพื้นเมืองเหนือ จำนวน 40 เพลง โดยจะวิเคราะห์ถึง

3.1 วิเคราะห์รูปแบบบทเพลงพื้นเมืองเหนือ

3.2 วิเคราะห์โครงสร้างบทเพลงพื้นเมืองเหนือ

3.3 วิเคราะห์ทำนองบทเพลงพื้นเมืองเหนือ

เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาค้นคว้า

ปัจจุบันได้มีการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับดนตรีพื้นเมืองเหนือ และกล่าวถึงดนตรีพื้นเมืองเหนือมากขึ้น ซึ่งส่วนมากจะศึกษาเกี่ยวกับประวัติที่มา เครื่องดนตรี และการผสมวง ปรากฏในเอกสารและหนังสือต่าง ๆ ดังนี้

สุนทร ณ เชียงใหม่ (2524 : 293 - 294) ได้กล่าวถึงความเป็นมาของดนตรีพื้นเมืองเหนือว่า แต่เดิมเป็นเครื่องดนตรีของแต่ละคน เช่น ซึง สะล้อ ปี่จุม หรือขลุ่ย มีไว้สำหรับเล่นคนเดียว หรือติดตัวไปเที่ยวสาวเวลากลางคืน เพราะทางภาคเหนือเขาแอ่วสาว (เที่ยวสาว) ในเวลากลางคืน เพราะกลางวันทำงาน แล้วเครื่องดนตรีพวกนี้เอาติดตัวไปเล่นให้สาวฟัง ต่อมาต่างคนต่างนำไปคนละอย่าง เมื่อเล่นรวมกันครั้งแรกฟังไม่เข้ากันเป็นธรรมดาของนักดนตรี ที่จะหาเสียงให้เข้ากันจนได้ สมัยนั้นไม่มีเครื่องดนตรีและเครื่องเสียงอย่างอื่น จึงใช้แต่เครื่องดนตรีดังกล่าวบรรเลงกัน วิธีเล่น ในการเล่นต้องอาศัยขลุ่ยเพียงออ หรือปี่จุมเป็นหลัก แล้วเทียบเสียงซึงและสะล้อให้เข้ากันโดยเทียบซึง สะล้อ เป็นคู่สี่บ้าง คู่ห้าบ้าง แล้วแต่ความเหมาะสมเล่นเป็นวงได้ การผสมวงเริ่มประมาณ พ.ศ. 2444 ส่วนรอกาสที่ใช้บรรเลงทางภาคเหนือใช้บรรเลงได้ทุกรอกาส

ธีรยุทธ ยวงศรี (2529 : 35) ได้กล่าวถึง ศิลปะการดนตรีพื้นเมืองเหนือไว้ว่า เครื่องดนตรีล้านนาไทยเท่าที่มีอยู่ในอดีต ส่วนมากเป็นเครื่องดนตรีที่มีไว้เพื่อประเทืองอารมณ์ และเป็นอุปกรณ์ที่ใช้ในการไปแอ่วสาว (เกี้ยวสาว) ของบรรดาบ่าว (หนุ่ม) มักเป็นเครื่อง-ดนตรีประเภทเครื่องเป่า เครื่องสี และเครื่องดีด ได้แก่ เปี๊ยะ สะล้อ ซึง รวมทั้งขลุ่ยและปี่ ประดิษฐ์ขึ้นมาเองอย่างง่าย ๆ โดยได้รับแบบอย่างและวิธีการมาจากบรรพบุรุษ การบรรเลงก็ไม่มีกฎเกณฑ์ใด ๆ ทั้งสิ้น ใครอยากบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดใด อย่างใดก็ประดิษฐ์ขึ้นมาแล้วก็คลำทาง (วิธีบรรเลง) เอาเอง นอกจากนั้นทำนองเพลงพื้นเมืองล้านนาแท้ ๆ เท่าที่ได้สำรวจ รวบรวมไว้มีเพียง 13 เพลงเท่านั้นเป็นทำนองสั้น ๆ บรรเลงกลับไปกลับมาจนกว่าจะพอใจจึงหยุดแล้วขึ้นเพลงใหม่ และที่ไม่ค่อยจะดีนักก็คือ ทำนองของเพลงแต่ละเพลงยังไม่เหมือนกันเสียอีกเพลงชื่อ (ทำนอง) เดียวกัน แต่วงดนตรีพื้นเมืองสองวงจะบรรเลงไม่เหมือนกัน นักดนตรีของวงหนึ่งไม่อาจไปร่วมบรรเลงกับอีกวงหนึ่งได้ ทำให้เกิดการครหาและไม่ยอมรับว่าเป็นวงดนตรี และยังถูกกล่าวหาว่าเป็นวงดนตรีที่ไม่มีมาตรฐาน ไม่ควรให้การสนับสนุนและส่งเสริม ในที่สุดวงดนตรีพื้นบ้านล้านนาจึงค่อย ๆ หายสูญไปพร้อม ๆ กับการเวลา ส่วนเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นที่มีอยู่ก็มีการซื้อขายแลกเปลี่ยนปล่อยให้ผุพังไป

สุมาลี นิมมานุภาพ (2535 : 141) กล่าวถึงดนตรีพื้นเมืองเหนือว่า ประกอบไปด้วย ซึง สะล้อ ปี่ (จุม) หรือขลุ่ย เปี๊ยะ ระยะแรกต่างคนต่างมีเครื่องดนตรี เล่นคนเดียว ซึ่งส่วนมากเล่นประกอบการ "จ๊อย" หรือนำไปแอ่วสาวในเวลากลางคืน ต่อมาจึงนำมาผสมวงเล่นด้วยกัน

ธีรยุทธ ยวงศรี (2529 : 73) ได้กล่าวถึง เครื่องดนตรีพื้นบ้านที่เป็นเครื่องดีดไว้ว่า เท่าที่ค้นพบและมีหลักฐานหลงเหลืออยู่พอจะนำมาเป็นหลักฐานยืนยันได้คือ "เปี๊ยะ" หรือ "เพี๊ยะ" จากรูปร่างและวิธีบรรเลงพอจะสันนิษฐานได้ว่า เลียนแบบจาก "พิณ" สายเดียว หรือ "พิณน้ำเต้า" ของอินเดียแต่มีสาย (ที่ทำให้เกิดเสียง) มากกว่า จากนั้นจึงเกิดเครื่องสีตามมา ได้แก่ สะล้อ และเกิดเครื่องดีดอีกชนิดหนึ่ง ได้แก่ ซึง เครื่องดนตรีทั้งสามชนิดนี้มีรูปร่างและวิธีบรรเลงไม่เหมือนกัน ทั้งนี้เพราะต่างคนต่างผลิต ต่างคนต่างหัดไปตามความพอใจของตน ไม่มีครูอาจารย์ถ่ายทอดให้ บางทีก็ใช้ดีด หรือสีคลอคำร้องเพื่อใช้เกี้ยวสาวที่ตน

196034

หมายปอง หรือบางทีก็ใช้คลอการขับร้องของตนเอง เวลาเดินทางกลับจากการไปแอ่วสาว ซึ่งชาวล้านนาเรียกการร้องชนิดนี้ว่า "จ๊อย" นั่นเอง

ธนิต อยู่โพธิ์ (2530 : 79 - 113) ได้กล่าวถึง ประวัติที่มาของเครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือ ดังนี้

ฟ้ณน้ำเต้า เป็นฟ้ณสายเดียวคงจะเป็นของพราหมณ์ทำขึ้นเล่นกันมาก่อน ยังมีเพลงร้องเพลงหนึ่งชื่อว่า "พราหมณ์ตีดน้ำเต้า" ก็คงจะหมายถึงดีดฟ้ณน้ำเต้าอย่างที่กล่าวถึงนี้

ฟ้ณเพี้ยะ หรือฟ้ณเปี้ยะ หรือบางทีก็เรียกว่า เพียะ หรือเปี้ยะ มีกล่าวถึงในพงศาวดารลานช้างเป็นทำนองว่า พระมหากษัตริย์ของชนชาวไทยในสมัยรบราณเมื่อครั้งยังตั้งอาณาจักรไทยอยู่ในประเทศจีนตอนใต้ ได้ส่งนักดนตรีนักกลอนและครูละคอนฟ้อนรำ ลงมาฝึกสอนดนไทยด้วยกัน ซึ่งอพยพแยกย้ายกันลงมาตั้งอาณาจักรไทยอยู่ในแหลมอินโดจีน และในการนั้นได้ส่งครูลงมาสอนให้รู้จักทำและรู้จักเล่นฟ้ณเพียะด้วย ถ้าเป็นจริงตามนั้น ฟ้ณเพียะ หรือเพียะ ก็เป็นของที่ชนชาวไทยรู้จักทำและรู้จักเล่นกันมาแต่เดิม มีกล่าวถึงในกาพย์ขับไม้เรื่องพระรถเสน เรียกว่า "ฟ้ณเพลีย" และกล่าวไว้คล้ายกับว่าเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ร่วมบรรเลงในงานพระราชพิธีมงคลสมโภชด้วย

กระจับปี่ ก็คือ ฟ้ณ 4 สายชนิดหนึ่งนั่นเอง ที่เรียกเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า "กระจับปี่" ว่ากันว่าเพี้ยนมาจาก "กัจฉปะ" ซึ่งแปลว่า เต่า บางทีแต่เดิมจะเห็นกันว่าตัวกะโหลกนั้นรูปร่างคล้ายกระดองเต่า

ซึง เป็นเครื่องดีดที่ชาวไทยในภาคเหนือของประเทศไทย นิยมใช้ถือแนบหน้าอกด้วยมือซ้าย และมือขวาถือไม้ดีดซึ่งทำด้วยเขาหรือกระดูกสัตว์ดีด นอกจากใช้ดีดเดี่ยวแล้ว ตามปกติใช้บรรเลงร่วมกับปี่ซอ

สะล้อ เป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองของทางภาคเหนือเป็นเครื่องสายใช้สีมีคันชักเช่นเดียวกับ ซออู้ และซอด้วง แต่ทำกันไม่สู้ประณีต

ปี่ซอ ทำด้วยไม้รวก มีขนาดยาวสั้นและเล็กใหญ่ต่าง ๆ กันตามแต่เสียงที่ต้องการสำรับหนึ่ง ๆ มี 3 เล่ม หรือ 7 เล่ม ลักษณะของการเล่นอาจแบ่งออกตามทำนองเพลงได้เป็น 5 อย่าง คือ

1. ใช้กับทำนองเชียงใหม่
2. ใช้กับทำนองเพลงเงี้ยว
3. ใช้กับเพลงจ๊อย
4. ใช้กับทำนองพระลอ
5. ใช้กับเพลงทำนองพม่า

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (2528 : 7) จากเอกสารเขียนประวัติที่มาของสะล้อว่า สะล้อเป็นเครื่องดนตรีของพายัพ มีมานานไม่น้อยกว่า 500 ปีแล้ว สะล้อหรือทะล้อ เป็นเครื่องสายบรรเลงด้วยการสีใช้คันชักอิสระ ตัวสะล้อที่เป็นแหล่งกำเนิดเสียงทำด้วยกะลามะพร้าวตัดและปิดหน้าด้วยไม้บาง ๆ มีช่องเสียงอยู่ด้านหลัง คันสะล้อทำด้วยไม้สักหรือไม้เนื้อแข็งอื่น ๆ โดยปกติจะยาวประมาณ 60 เซนติเมตร ลูกบิดอยู่ด้านหน้านิยมทำเป็นสองสาย แต่ที่ทำเป็นสามสายก็มีสายทำด้วยลวด (เดิมใช้สายไหมฟั่น) สะล้อมี 3 ขนาด คือ

สะล้อเล็ก ขนาด 50 เซนติเมตร

สะล้อกลาง ขนาด 60 เซนติเมตร

สะล้อใหญ่ 3 สาย ขนาด 80 เซนติเมตร

คันชักทำด้วยไม้ซึงด้วยหางม้า เวลาสีมีทวนปักใช้ตั้งกับพื้น

กระทรวงศึกษาธิการ (2529 : 8) จากเอกสารเขียนประวัติซึงไว้ว่า ซึงเป็นเครื่องดนตรีที่ชาวไทยทางภาคเหนือนิยมใช้ถือแนบหน้าอกด้วยมือซ้ายและมือขวาถือ ไม้ดีดซึงทำด้วยเขาหรือกระดูกสัตว์ นอกจากใช้ดีดเดี่ยวแล้ว ปกติใช้บรรเลงร่วมกับปี่ซอซึงมีอยู่ 3 ขนาด คือ ขนาดเล็ก กลาง และใหญ่ ซึ่งแต่เดิมนั้นอาจจะมีขนาดเดียว และในตอนหลังได้ดัดแปลงเข้ามาผสมวงให้เกิดเสียงครึกครื้นมากขึ้น สำหรับประวัติความเป็นมาของซึงนั้น สันนิษฐานกันไปหลายทาง บ้างก็ให้เหตุผลว่าล้านนาไทยได้ดนตรีชนิดนี้มาจากมอญ (เม็ง) ซึ่งเคยเป็นใหญ่ในล้านนาไทยมาก่อน อีกทางสันนิษฐานกันว่า ซึงนี้เป็นของคนไทยโดยเฉพาะเนื่องมาจากเครื่องดนตรีจำพวกเครื่องดีดเหมาะที่จะตั้งเป็นที่เป็นทางมากกว่าจะยกไปยกมา ดังนั้นนักดนตรีของล้านนาไทยจึงได้ประดิษฐดนตรีชนิดใหม่นี้ขึ้นเล่นกัน แต่ซึงนี้เป็นของเก่าแก่มีมาแต่สมัยอาณาจักรล้านนาไทย เสียงของซึงนั้นมีกระแสเสียงไพเราะ หุ้มนุ่มนวล หนุ่ม ๆ เมื่อจะแอ่วสาว เวลาค่ำคืนก่อนจะขึ้นคุยสาวจะนั่งดีดซึงตามชายทุ่งคลอลำนำเพลงซอ

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (2528 : 9) จากเอกสารเชียนประวัติกลองพื้นเมืองเหนือ (เต่งถิ้ง) ว่า กลองชนิดนี้ มีใช้ในภาคพายัพมาหลายร้อยปีไม่ทราบหลักฐานว่าตั้งแต่ปีใด สมัยใด เต่งถิ้ง หรือ "ปุ่มผึ้ง" เป็นกลองสองหน้าทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้แดง หรือไม้เนื้ออ่อน เช่น ไม้ขนุน หน้ากลองขึงด้วยหนังวัว ด้านหลัง 14.30" ด้านตรงข้าม 12" วางบนตีนกลอง ตัวกลองยาว 36 นิ้ว ไม่มีการปรับระดับเสียงสูงต่ำ ใช้ประสมกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ เพื่อเป็นเครื่องประกอบจังหวะ นิยมบรรเลงในจังหวัดภาคเหนือ โดยเฉพาะที่เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง

สธน โรจนตระกูล (2530 : 189 - 190) ได้กล่าวถึง เครื่องดนตรีพื้นเมือง-เหนือ "ปี่ซอ" ไว้ว่า ปี่ซอทำด้วยลำไม้รวกมีขนาดยาวสั้นและเล็กใหญ่ต่าง ๆ กัน ตามแต่เสียงที่ต้องการ สำรับหนึ่งมี 3 เล่ม 5 เล่ม หรือ 7 เล่ม (เรียกเล่ม ไม่เรียกเลา) ปี่ชนิดนี้เรียกว่า "ปี่จุม" และคงเป็นเครื่องดนตรีที่ชาวไทยในท้องถิ่นจังหวัดลำปาง ลำพูน เชียงใหม่ และเชียงราย ซึ่งเป็นภาคพายัพของประเทศไทยซึ่งนิยมเล่นกันมาก ต่อมาเมื่อครั้งราชบัณฑิตย-สภา จัดบรรเลงและขับร้องอัดแผ่นเสียงเมื่อ พ.ศ. 2474 จึงเรียกปี่ชนิดนี้ว่า "ปี่พายัพ" และคงจะเป็นปี่ชนิดนี้เองที่กล่าวถึงในเรื่องลิลิตพระลอว่า "ขับซอยอราชเพี้ยงทุกเมือง" ซึ่งหมายความว่า แต่ก่อนอาจเรียกว่าซอก็ได้แต่โดยเหตุที่ในตอนหลังนี้ เราเห็นกันว่าใช้เป่าเหมือนเป่าปี่จึงนำคำว่า "ปี่" ไปผสมเข้าด้วยเป็น "ปี่ซอ" ดังนี้ก็อาจเป็นได้

พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเชียงใหม่ (2535 : 3) จากเอกสารเชียนวิวัฒนาการของเครื่องดนตรีล้านนาไว้ว่า เครื่องดนตรีพื้นเมืองที่ใช้กันอยู่ในภาคเหนือได้ถูกกล่าวถึงที่มาเป็นครั้งแรกในพงศาวดารล้านช้าง โดยระบุว่าเมื่อราวพุทธศตวรรษที่ 13 พญาแถนได้ส่งเทวดามาบอกกล่าวแนะนำให้ผู้คนรู้จักทำเครื่องดนตรี เช่น ฆ้อง กรับ ปี่พาทย์ พิณเปี๊ยะ สอนเพลงกลอน การฟ้อน ตีฉิ่ง และฉาบ เป็นต้น ต่อมาราวต้นพุทธศตวรรษที่ 19 หลังจากที่พระเจ้ามังรายได้ทรงรวบรวมบ้านเมืองและสถาปนาเมืองเชียงใหม่ขึ้นเป็นราชธานีของแผ่นดินล้านนาเมื่อ พ.ศ. 1859 แล้วได้ทรงพัฒนาบ้านเมืองด้านต่าง ๆ ตลอดจนด้านการดนตรี และคงมีการใช้เครื่องดนตรีในกิจพิธีสำคัญต่าง ๆ

ในรัชสมัยของพระเจ้าอินทวิชยานนท์ เชียงใหม่และกรุงเทพฯ มีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิดด้วยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงรับเจ้าดารารัศมีธิดาพระเจ้าอินท-วิชยานนท์เป็นพระราชชายา เมื่อเจ้าดารารัศมีเสด็จกลับมาประทับยังเชียงใหม่เป็นการถาวรในปี พ.ศ. 2457 ได้ทรงนำเอาครูดนตรีไทย ครูละคอน ครูปี่พาทย์ ขึ้นมาด้วย เป็นเหตุให้การดนตรีตามแบบราชสำนักสยามได้ขึ้นมาเผยแพร่ยังภาคเหนือ ทั้งแบบอย่างในด้านการประสมวง วิธีการบรรเลง

ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. 2475 บ้านเมืองได้รับการพัฒนาไปตามแบบตะวันตกเพิ่มมากขึ้นโดยลำดับ ทำให้กระแสวัฒนธรรมทางด้านการดนตรีจากตะวันตกเข้ามามีอิทธิพลต่อชีวิตประจำวันของคนไทยเพิ่มมากขึ้น เป็นเหตุให้การดนตรีพื้นเมืองล้านนาเสื่อมความนิยมลงในที่สุด โดยเฉพาะกลุ่มเยาวชนรุ่นหลังต่างกันไปให้ความสำคัญกับดนตรีและเครื่องดนตรีสากล การละเล่นพื้นเมืองและเครื่องดนตรีของล้านนา จึงคงปรากฏอยู่เฉพาะในงานเทศกาลสำคัญบางเทศกาลเท่านั้น

เอนก นาวิกมูล (2524 : 1) กล่าวถึงการผสมวงดนตรีพื้นเมืองเหนือว่า วงดนตรีพื้นเมืองทางเหนือมีการผสมวงเริ่มประมาณ พ.ศ. 2444 คือ ประมาณเกือบ 80 ปีมาแล้ว และถ้าเราแบ่งการผสมวงเป็นแบบโบราณ แรกเริ่มโดยทีเดียวจะมี 2 วง และถ้าแบ่งวงดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือตามแบบลักษณะการใช้ในปัจจุบันก็จะมี 6 วง ดังนี้

การผสมวงดนตรีพื้นเมืองเหนือที่มีมาแต่โบราณมีอยู่ 2 วง คือ

1. วงสะล้อซอซึง เป็นวงที่ใช้เล่นกันตามท้องถิ่นโดยทั่วไป ตอนแรก ๆ คงมีแต่เครื่องสาย เช่น สะล้อ ซึง ต่อมาจึงใช้เครื่องอื่น ๆ เข้ามาประกอบ เช่น ขลุ่ยหรือปี่จุมกลอง ฯลฯ ทำให้ไพเราะสนุกสนานยิ่งขึ้น จำนวนเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบวงไม่แน่นอน

2. วงปี่จุม 4 ใช้ประกอบการซอ เครื่องดนตรีที่ใช้มีปี่ก้อย ปี่กลาง ปี่เล็ก ปี่ใหญ่

ส่วนการประสมวงดนตรีพื้นบ้านตามแบบลักษณะการใช้ ปัจจุบันมีอยู่ 6 วง ดังนี้

1. วงสะล้อ ซอ ซึง เป็นลักษณะที่ใช้ประกอบการซอ หรือบรรเลงเปิดงานทำบุญขึ้นบ้านใหม่

2. วงพาด ม้องกลองวง ใช้ในงานศพ ทำบุญวัด

3. วงพาด ม้องกลองวงผสมดนตรีพื้นเมือง วงดนตรีประเภทนี้จะนำเอาวงสะล้อ ซอ ซึง กับวงพาดม้องกลองวงมารวมกัน

4. วงแห่กลองแอว ใช้แห่เวลาบวชพระ แห่ผ้าตาล (ปัจจัยถวายพระ)

5. วงกลองสะบัดชัย ใช้ตีในวันเตือนตับ ในวันพระหลังจากเทศน์เสร็จ ในสมัยโบราณกลองสบัดชัยใช้ตีหลังจากได้รับชัยชนะในสงคราม เป็นการฉลองชัย

6. วงปี่ ใช้ประกอบการซอ

ยงยุทธ ธีรศิลป (2535 : 15) ได้กล่าวถึงการประสมวงดนตรีพื้นบ้านล้านนาหรือการประสมวงดนตรีพื้นเมืองเหนือว่า เกิดจากการนำเครื่องดนตรีแต่ละชนิดมาเล่นประสมวงเพื่อใช้ประโยชน์ของวงแต่ละประเภทไม่เหมือนกัน การประสมวงดนตรีพื้นเมืองเหนือมีดังนี้

1. วงสะล้อ ซึง หรือวงดนตรีพื้นเมือง

2. วงกลองแอว

3. วงปี่พาทย์เมือง หรือวงกลองเต่งเท้ง

4. วงกลองปูเจ่

5. วงกลองมองเชิง

6. วงกลองสะบัดไชย

7. วงปี่จุม

8. วงกลองหลวง

9. วงกลองปูจา

10. วงกลองม่าน

สงัด ภูเขาทอง (2534 : 256) กล่าวถึงวงดนตรีพื้นเมืองเหนือไว้ว่า วงดนตรีที่สำคัญเช่น วงซอพื้นเมือง ลักษณะของวงซอพื้นเมือง ลักษณะของวงซอพื้นเมือง ประกอบด้วยเครื่องดนตรีต่างมี จุม ซึง สะล้อ กับเครื่องจังหวะอื่น ๆ เช่น ฉิ่ง ฉาบ กลอง เป็นต้น

ปี่จุมนั้น ประกอบด้วยปี่ขนาดต่าง ๆ 3 เลาบ้าง 4 เลาบ้าง 5 เลาบ้าง แต่ส่วนมากนิยมกันเพียง 3 เลา ชาวพื้นเมืองเขาเรียกกันว่า ปี่แม่ ปี่กลาง และปี่ก้อย นอกจากนี้ยังมีวงดนตรีพื้นเมืองที่ใช้สำหรับประกอบการฟ้อนรำโดยชาวพื้นเมืองโดยเฉพาะ เครื่องดนตรีประกอบด้วยปี่แน กลองแอว ตะโล้ดโป๊ด และฉาบใหญ่

ยงยุทธ ธีรศิลป (2524 : 303) ได้กล่าวถึง วงสะล้อ-ซึง ว่าวงดนตรีพื้นเมือง (วงสะล้อ-ซึง) เป็นการประสมวงดนตรีพื้นเมืองที่ใช้เล่นกันตามท้องถิ่นโดยทั่วไป ตอนแรก ๆ คงมีแต่เครื่องสาย เช่น สะล้อ ซึง เปี๊ยะ ฯลฯ ต่อมาจึงใช้เครื่องอื่น ๆ เข้าประกอบ เช่น ซล่ย ปี่จุม กลอง ฉิ่ง ฯลฯ ทำให้ไพเราะสนุกสนานยิ่งขึ้น จำนวนเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบวงไม่แน่นอน เพลงที่ใช้เป็นเพลงพื้นเมืองไม่มีการขับร้อง เช่น เพลงปราสาทไหว ฤาษีหลงถ้ำ สองแม่ปิง เชียงแสน ฯลฯ

นอกจากนี้ยังมีผู้ที่กล่าวถึง แง่มุมด้านต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นเมืองเหนือ ดังนี้

ธีรยุทธ ยวงศรี (2530 : 23) ได้กล่าวถึง สาเหตุที่ดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือกลายสภาพเป็นวงดนตรีขึ้นมา สันนิษฐานว่าน่าจะมาจากการที่บรรดาบ่าวทั้งหลายต่างมาชุมนุมกันในข่วง (ลาน) ที่มีสาว ๆ หลายคนมาร่วมทำกิจกรรมกันอยู่ เช่น ทอผ้า ปั่นฝ้าย ไช้ (เลือก) ผัก ไช้พริก ไช้หอม ไช้กระเทียม หรือเมล็ดพันธุ์ต่าง ๆ ที่จะนำไปปลูกในเช้าวันรุ่งขึ้น เรียกเป็นภาษาพื้นเมืองเหนือว่า "อยู่บ่าว" บรรดาบ่าวที่มา "แอ่วสาว" จากหมู่บ้านต่าง ๆ จึงเข้าร่วมวงสนทนาพาทีกัน เรียกเป็นภาษาฟื้นเมืองเหนือว่า "อู้บ่าว อู้สาว" บางคนอาจมีเปี๊ยะ บางคนอาจมีสะล้อ บางคนอาจมีซึง หรือบางคนอาจมีปี่หรือซล่ยเมื่อมีโอกาสก็บรรเลงร่วมกัน ระยะแรกอาจไม่เข้ากัน ต่อมาจึงมีการนัดหมายให้ใกล้เคียงกันหรือเหมือนกัน การบรรเลงจึงกลายเป็นทำนองขึ้น ฝ่ายสาวก็อาจซอ (ร้อง) คลอไปด้วย คนไหนที่ซอไม่เป็นก็ตบมือ เคาะฟื้น เคาะไม้ไปตามอารมณ์อันสุนทรีย์ ทำให้วงอู้บ่าวอู้สาวนั้นสนุกสนานครึกครื้นมากยิ่งขึ้น เลยยึดถือเป็นประเพณีหรือแบบอย่างกันต่อมา ภายหลังมีการนำเอากลองพื้นบ้านเข้าไปผสม ทำให้วงดนตรีชนิดนี้สมบูรณ์ขึ้นและเรียกขานกันต่อมาว่า "วงสะล้อซอซึง"

ปัญญา รุ่งเรือง (2533 : 106 - 110) ได้กล่าวถึงดนตรีพื้นเมืองเหนือว่า ดนตรีพื้นเมืองเหนือ แบ่งเป็นกลุ่มใหญ่ ๆ ได้ 2 กลุ่ม คือ กลุ่มชนพื้นเมือง กลุ่มชาวเขา ดนตรีของกลุ่มชนพื้นเมือง จะกล่าวถึงแต่ละด้าน คือ เรื่องเครื่องดนตรี การประสมวงดนตรี และบทเพลง เครื่องดนตรี จำแนกตามลักษณะได้ดังนี้

1. ประเภทเครื่องสาย มีทั้งชนิดที่บรรเลงโดยการดีด และการบรรเลงด้วยวิธีสี ได้แก่ เปี๊ยะ ซึง สะล้อ

2. ประเภทเครื่องเป่า ได้แก่ ปี่จุม และปี่แนเป็นสำคัญ

3. ประเภทเครื่องจังหวะ ได้แก่ กลองประเภทต่าง ๆ

บทเพลง เพลงพื้นเมืองของพายัพเป็นเพลงสั้น ๆ และไม่สลับซับซ้อน จัดจังหวะจะโคน และท่วงทำนองไว้เหมาะเจาะ ไพเราะ และจำง่าย สำเนียงการบรรเลง การขับร้อง อ่อนหวาน นุ่มนวลแฝงไว้ด้วยความสงบความรัก และมีระเบียบแบบแผนอันดี คล้ายวัฒนธรรม อันดีงามของชาวเหนือ การประสมวงดนตรี พื้นเมืองพายัพไม่มีกฎเกณฑ์แน่นอน ตายตัวลงไป ทีเดียวนัก จำแนกการประสมวงดนตรีไว้ 2 ชนิดใหญ่ คือ ประเภทสะล้อ ซอ ซึง ที่ใช้บรรเลง เพื่อความรื่นเริงทั่วไป กับวงประเภทที่ใช้ในพิธีการ การฟ้อน และกระบวนแห่ ประเภทที่แสดง เพื่อความบันเทิงทั่วไป

พูนพิศ อมาตยกุล (2530 : 61) ได้กล่าวถึง เพลงพื้นเมืองในล้านนาไทยไว้ว่า ต้องมีมานานและรับใช้สังคมมาตลอดระยะเวลาอันนานนั้นด้วย เพลงพื้นบ้านไม่ว่าภาคไหนย่อมมี รูปแบบในหลักการคล้ายกัน มีความเรียบง่าย เช่น เป็นเพลงสั้น ๆ ใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านเพียง ไม่กี่ชิ้น การเล่นเพลงก็มักจะไม่ต้องมีพิธีรีตอง คือไม่ต้องแต่งตัว หรือสร้างเวที และใช้ภาษา พื้นบ้านที่เรียบง่าย แต่เพลงพื้นบ้านล้านนาไทย ไม่เหมือนภาคกลาง จนจะกล่าวได้ว่าได้ไปจาก ภาคกลาง อันที่จริงของล้านนาไทยมีลักษณะเป็นของตนเองอย่างเด่นชัดเสียด้วยซ้ำ เพลง-ภาคกลางเสียอีกบางเพลงยังมีแนวโน้มที่จะคล้ายเพลงล้านนาไทย

ธีรยุทธ ยวงศรี (2529 : 9) ได้กล่าวถึง อิทธิพลการดนตรีที่เข้ามามีบทบาท เต็มที่ในนครเชียงใหม่ ว่าสมัยที่สมเด็จพระราชชายาเจ้าดารารัศมีฯ เสด็จกลับมาประทับที่ เชียงใหม่ ภายหลังพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 สวรรคต พุทธศักราช 2453 หลังจากนั้นอีก 1 ปีต่อมา คือ พุทธศักราช 2454 เจ้าแก้วนวรัฐฯ ขึ้นปกครองนคร เชียงใหม่เป็นองค์ที่ 8 และเป็นองค์สุดท้ายของวงศ์เจ้าเจ็ดตน การดนตรีในพระราชวัง และ คุ้มเจ้าหลวงฯ จึงมีการดำเนินงานกันอย่างจริงจังและต่อเนื่อง ทำให้การดนตรีที่มีอยู่เดิมถูกนำ มาพัฒนา ปรับปรุง แก้ไขไปอย่างน่าศึกษาและติดตามผลเป็นอย่างยิ่ง

มงคล บุญวงศ์ (2534 : 81) ได้กล่าวถึงดนตรีพื้นเมืองเหนือไว้ว่า ดนตรี พื้นเมืองเหนือและการขับร้องพื้นเมืองเป็นศิลปที่มีลีลาแช่มช้อย อ่อนหวานแฝงไว้ด้วยความละมุน ละม่อม น่าทะนุถนอมยิ่งนักและเมื่อได้ศึกษาค้นคว้าให้ลึกซึ้งลงไปอีก จะปรากฏชัดโดยปราศจาก

ข้อสงสัยว่า ศิลปพื้นเมืองทั้งสองสาขานี้ สามารถปรับเข้ากับศิลปะจากภาคอื่น ๆ ได้อย่างสนิทสนม แนบเนียน แสดงถึงความมีคุณค่าอย่างสูงที่มิอาจมีใครปฏิเสธได้

ธีรยุทธ ยวงศรี (2530 : 22) ได้สรุปวัฒนธรรมดนตรีพื้นเมืองเหนือว่า ส่วนมากเป็นเครื่องดนตรีที่มีไว้เพื่อประเทืองอารมณ์และเป็นอุปกรณ์ในการไปแอ่วสาว (การไปเที่ยวเกี้ยวผู้หญิงต่างหมู่บ้านหรือในหมู่บ้านของตนเอง) ของบรรดาบ่าว ๆ (หนุ่ม ๆ) มักเป็นเครื่อง-ดนตรีประเภท (น้ำหนัก) เบา ๆ สามารถนำติดตัวไปได้ง่าย ใครพอใจเครื่องดนตรีอย่างไหน ขนาดใด ก็ทำขึ้นมาโดยรับเอาแบบอย่างและกรรมวิธีมาจากบรรพบุรุษ ส่วนการบรรเลงก็เช่นกัน ไม่มีกฎเกณฑ์ใด ๆ ทั้งสิ้น ผู้ใดอยากบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดใด ก็ประดิษฐ์ขึ้นมาแล้วก็คลำทาง (วิธีบรรเลง) เอาเอง การบรรเลงระยะแรกเป็นการเลียนเสียงธรรมชาติรอบ ๆ ตัวก่อน ต่อมาจึงเกิดเป็นลำนำหรือที่เรียกว่า "ทำนอง" ขึ้นเป็นทำนองสั้น ๆ ง่าย ๆ บรรเลงกลับไปกลับมาจนพอใจจึงหยุด เปลี่ยนเพลงใหม่ เท่าที่สืบค้นและทราบชื่อมีอยู่ทั้งหมด 13 เพลง คือ

1. เพลงปราสาทไหว
2. เพลงฤาษีหลงถ้ำ
3. เพลงส่องแม่ปิง
4. เพลงเชียงใหม่
5. เพลงจะปุ
6. เพลงละม้าย
7. เพลงอื่อ
8. เพลงปีะเก่าปีะกลาง
9. เพลงพม่า
10. เพลงเงี้ยว
11. เพลงสาวไหม
12. เพลงเชียงแสน
13. เพลงส่องน่าน (พระลอ)

ส่วนวัตถุประสงค์ในการบรรเลงนั้นมีเป้าหมายเพียงเพื่อจะใช้ประกอบการแอ่วสาวหรือเอาเสียงเป็นเพื่อนในยามเดินทางกลับเคหสถานของตนในตอนเช้ามืด ดังนั้นกฎเกณฑ์ วิธีการ และทำนองเพลงจึงไม่ใช่สิ่งสำคัญ ไม่จำเป็นต้องพิถีพิถันและสิ่งที่สำคัญที่สุด คือ ผู้บรรเลงทุกคนมิได้ตั้งใจจะยึดเป็นอาชีพ จะเล่นหรือบรรเลงในช่วงที่เป็นบ่าวอยู่เท่านั้น พอแต่งงานมีครอบครัวไปแล้วก็จะละทิ้งจนหมดสิ้น ตั้งหน้าตั้งตาประกอบอาชีพ ทำไร่ไถนาหรือค้า ต่างเลี้ยงครอบครัวเพียงอย่างเดียว เป็นเหตุให้มีการทิ้งช่วงหลงลืมไปเสียเกือบหมด

บทที่ 2

ประวัติความเป็นมาของดนตรีพื้นเมืองเหนือ

คนพื้นเมืองล้านนามาจากไหน

ในเอกสารประเภทตำนานระบุไว้ว่า แคว้นหริภุญชัยเกิดขึ้นแล้วตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 12 - 13 แล้วทวีความสำคัญขึ้นไปเรื่อย ๆ จนถึงพุทธศตวรรษที่ 16 จึงเกิดการแย่งชิงความเป็นใหญ่กันขึ้นระหว่างมอญ (พม่า) กับละโว้-อโยธยา แล้วในที่สุดพระนางจามเทวีจากละโว้ก็ได้เป็นใหญ่

จากเอกสารรายงานการเดินทางของ "หมอวิลเลียม คลิฟตัน ดอดด" ปรากฏว่ามีชื่อกลุ่มคนไทยที่แตกต่างกันออกไปมากมายในประเทศจีน เช่น ไทยดำ ไทยขาว ไทยขาวตี ไทยเหนือ ไทยริ้ ไทยตูนุง ไทยของ (จ้วง) ฯลฯ รวมกันตั้งถิ่นฐานอยู่นอกอาณาเขตสยาม สอดคล้องกับข้อความในตำนานสิงหลวัติที่กล่าวถึง "กลุ่มวงศาไทเมือง" ในพุทธศตวรรษที่ 17 และคนไทยเหล่านี้ได้เคลื่อนย้ายจากถิ่นเดิม โดยมี "เจ้าชายสิงหลวัติ" เป็นผู้นำ มาตั้งถิ่นฐานใหม่ในลุ่มน้ำกก ลุ่มน้ำสาละวิน (คง) และ ลุ่มน้ำโขง (ของ) เรียกกันว่า "เวียงหนองล่ม" หรือ "โยนกนาคพันธุ์" ภายหลังจึงเกิด "ชัยนารายณ์" และ "ชัยปราการ" มีวีรบุรุษหรือกษัตริย์ที่ปรากฏพระนามในตำนานว่า "ขุนเจื่อง" หรือ "ท้าวฮุ่ง" จากตระกูลลาวจก บรรพบุรุษของพญามังรายนั่นเอง

พุทธศตวรรษที่ 18 หริภุญชัยมีความสัมพันธ์กับละโว้และอโยธยาลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น ศาสนาพุทธฝ่ายมหายานขึ้นมามีอิทธิพลในภูมิภาคแถบนี้ อันเป็นช่วงระยะเวลาเดียวกันกับที่พญามังรายแห่งลุ่มน้ำกกเริ่มเข้ามามีอิทธิพลเหนือดินแดนหริภุญชัย โดยการปราบปรามพญายีบาราบคาบลง สถาปนานครเชียงใหม่ขึ้นเป็นราชธานี และพยายามขยายขอบเขตของแคว้นล้านนาออกไปเรื่อย ๆ ทางทิศเหนือได้แก่ เชียงตุงและเชียงรุ้ง ขณะเดียวกันก็สร้างความสัมพันธ์กับมอญทางทิศตะวันตก ส่วนทางทิศใต้ก็เป็นพันธมิตรกับพญาร่วงแห่งสุโขทัย เป็นเหตุให้ประชาชนพลเมืองในนครเชียงใหม่เต็มไปด้วยชนเผ่าไทยหลายเผ่าพันธุ์ และมีความสุขสมบูรณ์เต็มที่ (เสฐียร โกเศศ. 2524 : 1 - 2)

ประวัติศาสตร์ล้านนาเกี่ยวกับการดนตรี

การที่จะศึกษาเรื่องราวและวิวัฒนาการของการดนตรีภาคเหนือตั้งแต่แรกเริ่มจนถึงปัจจุบันนั้นค่อนข้างจะยุ่งยากสลับซับซ้อนเสียยิ่งกว่าการศึกษาประวัติศาสตร์ล้านนาเสียอีก เพราะประวัติศาสตร์ล้านนานั้นยังมีปรากฏหลงเหลืออยู่มากพอสมควร แม้บางสิ่งบางอย่างและบางตอนจะถูกนักเขียนพงศาวดารหรือประวัติศาสตร์บางยุคบางสมัยปิดเบือนหรือทำลายสูญหายไปมากมายก็ตาม ที่ร้ายที่สุดคือ เรื่องราวของการดนตรีภาคเหนือนั้น ปราศจากการเหลียวแลจากผู้มีอำนาจในการปกครองและนักวิชาการด้านนี้ ปล่อยให้เป็นหน้าที่ของประชาชนในท้องถิ่น ซึ่งสืบทอดกันมาอย่างง่าย ๆ ไม่มีหลักเกณฑ์และข้อบังคับใด ๆ ตามประสาชาวบ้าน นอกจากนั้น ประชาชนในท้องถิ่นล้านนาส่วนมากอพยพหรือถูกกวาดต้อนมาจากต่างถิ่น ต่างเชื้อชาติ ต่างเผ่าพันธุ์ ต่างภาษา และต่างจารีตประเพณี ความเชื่อ ครั้นมาอยู่รวมกันนานเข้า ความสัมพันธ์อย่างลึกซึ้งแนบแน่นก็เกิดขึ้น มีการแต่งงานข้ามเผ่าพันธุ์ ยิ่งทำให้การสืบค้นยุ่งยาก สลับซับซ้อนมากขึ้นไปอีกเพราะหาคำตอบไม่ได้ว่า สืบมาจากสายไหน เมื่อเป็นเช่นนี้ การสืบค้นเพื่อตั้งเป็นสมมุติฐานของการค้นคว้าครั้งนี้ จึงต้องอาศัย

- ประวัติศาสตร์สากล
- ประวัติศาสตร์ชาติไทย
- เอกสาร จดหมายเหตุของประเทศสาธารณประชาชนจีน
- ตำนาน พงศาวดาร เอกสารต่าง ๆ ของล้านนา
- จารีต ประเพณี ความเชื่อต่าง ๆ รวมทั้งเรื่องราวที่มีปรากฏในศาสนาของล้านนา มาเป็นสิ่งประกอบ แล้วตั้งเป็นหัวข้อในการอ้างอิงและเรียบเรียง

ดังนั้น หากเรายังเชื่อหลักฐานทางประวัติศาสตร์ฉบับดั้งเดิม แล้วนำมาพิจารณาประกอบกับจดหมายเหตุของจีนที่มีปรากฏอยู่ในทุกวันนี้คงพอทำให้เราได้ทราบว่า แต่เดิมนั้นบรรพชนของชาวไทยตั้งถิ่นฐานอยู่ที่ตอนกลางระหว่างลุ่มแม่น้ำฮวงโหและแยงซีเกียงในประเทศจีน แต่ด้วยความจำเป็นและความกดดันบางประการ เป็นเหตุให้ต้องพากันอพยพลงมาทางใต้ซึ่งมีนักปราชญ์ชาวตะวันตกท่านหนึ่งกล่าวไว้ว่า "...มีลักษณะเหมือนกระแสน้ำที่ไหลหลั่งถั่งเท...ไม่มีหยุดยั้ง..."

ประมาณ 4000 ปีมานี้ (ก่อนพุทธศักราช 2712 - 2662 ปี) จดหมายเหตุของข้าหลวงจีนระบุไว้แจ้งชัดว่า มีอาณาจักรไทย นามว่า "ฉ่องหวู่" (Tsaung-wu) ตั้งอยู่ในพื้นที่ของมณฑลยูนนาน กวางตุ้ง และ กวางสี ตอนใต้ของประเทศจีนในปัจจุบัน ประชาชนพลเมืองในอาณาจักรนี้ ล้วนเป็นผู้มีความรู้ ความสามารถในศิลปะการดนตรี การฟ้อนรำเป็นอย่างมาก เครื่องดนตรีต่าง ๆ ที่เป็นเครื่องดนตรีของจีนในปัจจุบันล้วนถือกำเนิดมาจากอาณาจักรนี้เกือบทั้งหมด แต่หลังช่วงเวลาที่กล่าวมานี้ไม่นาน เรื่องราวที่เกี่ยวกับคนไทยในฉ่องหวู่ได้ขาดหายไปจากบันทึกในจดหมายเหตุของจีน

จนกระทั่งราวก่อนพุทธศักราช 500 - 300 ปี หรือประมาณ 3000 ปีที่ผ่านมานี้ จึงได้มีหลักฐานปรากฏชัดขึ้นมาอีกว่า ชนชาติไทยได้พยายามรวมตัวกันตั้งอาณาจักรขึ้นใหม่ โดยเริ่มเป็นแคว้นเล็ก ๆ ขึ้นก่อน ได้แก่แคว้นลุง แคว้นปา และแคว้นจก ในมณฑลเสฉวน มีชื่อเรียกตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์ว่า "อาณาจักรต้ามุง" มีเมืองหลวงอยู่ตามที่ต่าง ๆ ดังนี้

อาณาจักรลุง มีเมืองหลวงอยู่ที่เมืองลุงเจา หรือ ลันเจา (Lanchow)

อาณาจักรปา มีเมืองหลวงอยู่ที่เมืองจุงกิง (Chung-King)

อาณาจักรเงี้ยว หรือ ยิ้ว มีเมืองหลวงอยู่ที่เมืองจางชา (Chang-Cha)

ซึ่งตามบันทึกในประวัติศาสตร์ยังได้กล่าวไว้ด้วยว่า...อาณาจักรต้ามุงนี้เจริญอยู่ก่อนพุทธกาลถึง 1660 ปี และยังระบุไว้ด้วยว่า...เมื่อก่อนพุทธกาลราว 1428 ปี จีนได้ส่งฑูตมาเจริญสัมพันธไมตรีด้วย แสดงให้เห็นถึงความรุ่งเรือง ความเป็นปึกแผ่นมั่นคงของคนไทยในสมัยนั้น นอกจากนั้นยังมีหลักฐานบ่งไว้ว่า ไทยมีอำนาจถึงขั้นสามารถให้ความอารักขากษัตรย์องค์สุดท้ายของราชวงศ์เฮียที่ถูกแย่งราชบัลลังก์ได้ เมื่อราว 1237 ปีก่อนพุทธกาล

มีเพลงบทหนึ่งของจีนโบราณ ซึ่งอ้างว่าได้เค้าเงื่อนไปจากไทยเมื่อประมาณ 4000 ปีมาแล้ว ซึ่ง ดร.กำธร สนิทวงศ์ ณ อยุธยา ได้นำมาจากมหาวิทยาลัยออกซฟอร์ด และเผยแพร่ออกไปสู่นักวิชาการดนตรีทั่วไปทำให้สามารถวิเคราะห์ท่วงทำนองได้ว่า พอมีเค้าราง ๆ ว่าใกล้เคียงหรือคุ้นหูกว่าสำเนียงเพลงทำนองอื่น ๆ

ทำนองเพลงจีนรับราชซึ่งได้เค้าไปจากไทย

นอกจากทำนองเพลงที่ยกมาให้เห็นเพลงแรกแล้ว ยังมีเพลงอีกมากที่บรรเลงเป็นประจำในราชสำนักต้าฮุง แต่น่าเสียดายที่ไม่มีหลักฐานเหล่านี้ภายในประเทศของเรา แต่มีปรากฏในสถาบันของต่างประเทศทั้งในยุโรปและ สหรัฐอเมริกา

เมื่ออาณาจักรต้าฮุงได้แผ่ขยายกว้างขวางออกไปมากยิ่งขึ้น จนจดดินแดนฝั่งทะเลจีน มีอาณาเขตระหว่างลุ่มน้ำฮวง และแม่น้ำแยงซี ซึ่งเป็นบริเวณที่อุดมสมบูรณ์ที่สุดในประเทศจีน เรียกกันต่อมาว่า อาณาจักรอ้ายลาว ซึ่งตามประวัติศาสตร์จีนบันทึกไว้ว่า มีอาณาบริเวณในมณฑลเสฉวน ฮูเป อานไว และกวางสีในปัจจุบันทั้งหมด ทั้งยังเป็นแหล่งกำเนิดการฟ้อนรำฟื้นเมืองอีกด้วย เช่น ระบำนกยูง ระบำร่ม บริเวณนี้นักวิชาการฟ้อนรำรู้จักในนามของ "สวนมรกต"

หลังจากนั้นนับด้วยเวลาไม่น้อยกว่าพันปี อาณาจักรอ้ายลาวก็มีอันต้องสลายตัวไป จะด้วยเหตุผลใดก็สุดแต่จะสรุปกัน คนไทยอ้ายลาวซึ่งรักความสงบสุขและสันติรวมทั้งต้องการตัดรำคาญด้วย จึงอพยพถอยร่นลงมาทางใต้อีก และตั้งรกรากขึ้นใหม่แถบมณฑลยูนนานและซีเกียง ซึ่งประมาณว่าอยู่ราวพุทธศตวรรษที่ 10 จนถึงพุทธศตวรรษที่ 13 (พ.ศ. 1286) จึงได้มีไมตรีกับจีนอีก พระราชนัดดาของพ่อขุนบรมยังได้ไปศึกษาวิชาการ ณ นครฉางอาน เมื่อประมาณปี พ.ศ. 1288 และ พ.ศ. 1291 ทั้งจีนและทิเบต ยังได้ส่งทูตมาเจริญสัมพันธ-ไมตรี เนื่องจากไม่สามารถเอาชนะไทยน่านเจ้าได้นั่นเอง

หลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่ยืนยันหนักแน่นอีกอย่างหนึ่งคือ อาณาจักรฝ้อ ซึ่งมีกษัตริย์ปกครองทรงพระนามว่า "ฝ้อปาอ๋อง" และมีการสืบต่อเรื่อยมาจนถึงอาณาจักรน่านเจ้า หรือน่านเจียว ส่วนการอพยพของคนไทยจากต้าฮุงหรืออ้ายลาวก็ยังไม่สิ้นสุด มีบางพวกที่อพยพติดตามลงมา แล้วแยกย้ายกระจัดกระจายไปตั้งถิ่นฐานอยู่ในบริเวณใกล้เคียงกับพวกที่อพยพมาแต่เดิม เช่น ไทอาหม ไทยอัสสัม ในแคว้นอัสสัม ไทยใหญ่ ไทลื้อ ไทเขิน ในแคว้นสิบสองปันนา และ ไทน้อยในแคว้นสิบสองจุไท

มีเพลงไทยโบราณยุคน่านเจ้าเพลงหนึ่ง ที่ ดร.กำธร ได้มาจากมหาวิทยาลัยออกซฟอร์ด ซึ่งเชื่อกันว่า เป็นเพลงที่เกี่ยวกับการส่งทูตไทยไปเจริญสัมพันธไมตรีกับจีน เรียกชื่อว่า "น่านเจ้าจิ้มก้อง"

เพลงทูตไทยเข้าเฝ้าพระเจ้ากรุงจีน

นอกจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์และบทเพลงทั้งสองนี้แล้ว หนังสือที่เกี่ยวกับการดนตรีบางเล่ม ยังเขียนไว้ว่า "นักประวัติศาสตร์ไทยมากรับรองว่า อาณาจักร "ม้อ" ในตอนล่างของแม่น้ำแยงซีเกียงสมัยนั้นก็คืออาณาจักรไทย พระเจ้าม้อปาอ๋องซึ่งครองราชย์ระหว่าง พ.ศ. 316 - 343 ก็คือ กษัตริย์ไทยนั่งเอง ในสมัยนั้นจีนได้แบบอย่างเครื่องดนตรีไปจากชนชาติทางใต้หรือชาติไทยนี้หลายอย่าง เช่น "กลองน่านตั้งกู่" หรือ "น่านตั้งรกี" ซึ่งหมายถึง กลองของชาวใต้ ซึ่งมีรูปร่างเหมือนกลองทัดไม่มีผิด

กลองทัดของไทยที่จีนนำไปใช้นี้ได้แพร่หลายเข้าไปถึงประเทศญี่ปุ่น ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ เล่าไว้ในหนังสือ "สี่สิบแปดปีของข้าพเจ้า" ว่า ได้ไปพบกลองแบบนี้ในเมืองโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น

ประวัติศาสตร์จีนตามที่อ้างถึงข้างต้นนี้ บรรยายไว้ว่า กษัตริย์จีนและกษัตริย์ไทยสมัยน่านเจ้ามีความสัมพันธ์อันดีต่อกันนั้น (ในส่วนที่เกี่ยวกับการดนตรีบันทึกไว้ว่า ไทยเคยส่งดนตรีไปบรรเลงในราชสำนักจีนด้วยดังข้อความตอนหนึ่งในหนังสือของ ดร.อุทิศ ซึ่งบรรยายไว้ว่า...ใน พ.ศ. 345 กษัตริย์ไทยแห่งอาณาจักรน่านเจ้าได้ส่งวงดนตรีไปแสดงในราชสำนักจีนที่เมืองซีอานฟู...

หากพิจารณาจากระยะสมัยในประวัติศาสตร์ คงจะประมาณได้ว่าการส่งดนตรีดังกล่าวไปบรรเลงคงจะตกในราวรัชสมัยของพระเจ้ารกีละล่อฝงโอรสขุนบรมหรือพระเจ้าพีล่อรกีละ ซึ่งมีอำนาจมากจนเป็นที่เกรงขามของจีนและทิเบต

อย่างไรก็ตาม จากหลักฐานที่นำมากล่าวสนับสนุนนี้ คงพอจะทำให้สรุปได้ว่า ในสมัยน่านเจ้านั้น ไทยเราจะต้องมีเครื่องดนตรีเกิดขึ้น-แล้วหลายชิ้นจนเพียงพอหรือสามารถนำมาประสมเป็น "วง" ได้ด้วย

อนึ่ง นายมนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติสาขาดุริยางคศิลป์ ได้เขียนไว้ในหนังสือเครื่องสายไทยว่า "อาจารย์ผู้หนึ่งแห่งโรงเรียนชุงตั้ก เกิล มิดเด้ิล สกูล (Shung Tak Girl Middle School) ที่นครเซี้ยงไฮ้ ได้ยืนยันหลักฐานหลายอย่าง ซึ่งแสดงให้เห็นชัดว่าชาติไทยโบราณในสมัยที่อยู่ทางตอนใต้ของประเทศจีนนั้น เป็นชาติที่มีความสามารถในทางดนตรีเป็นอย่างยิ่ง โดยเฉพาะได้ยืนยันว่า (วง) ดนตรีจีนในปัจจุบันนี้ได้ถือกำเนิดมาจาก (วง) ดนตรีไทยทางใต้ (ของจีน) มากทีเดียว" แสดงให้เห็นชัดเจนเหลือเกินว่า ชาติไทยในสมัย

น่านเจ้าเป็นชาติที่มีความรุ่งเรืองทางศิลปะการดนตรีอย่างมากอยู่แล้วและที่เขายอมรับว่าดนตรีจีนได้แบบอย่างไปจากดนตรีไทยนั้น อาจจะเป็นไปได้ว่า ได้เรียนรู้และเลียนแบบไปจากวงดนตรีและเครื่องดนตรีของไทยที่ส่งไปจากน่านเจ้า หรือมิฉะนั้นก็อาจส่งคนมาเรียนที่เมืองหนองแสหรือตาลีฟูอันเป็นเมืองหลวง ลักษณะเดียวกับที่พ่อขุนบรมส่ง "ผงกาอี้" พระราชนัดดาไปศึกษาวิชาการที่เมืองฉางอาน ในรัชสมัยของพระเจ้าสวนจงแห่งกรุงจีน

เมื่ออาณาจักรน่านเจ้าสลายตัวไป คนไทยที่ไม่ต้องการอยู่ใต้อำนาจของชนชาติอื่นจึงอพยลลงมาสู่สุวรรณภูมิ ซึ่งกล่าวกันว่า เป็นการอพยพลงมาทีละกลุ่มย่อย ๆ ในลักษณะค่อยเป็นค่อยไป ไม่ไหลหลั่งถั่งเทเหมือนตอนแรก ๆ กลุ่มใดที่ลงหลักปักฐานไว้มั่นคงแล้ว ก็คงยืนหยัดอยู่อย่างเดิมไม่อพยพตามลงมา และสืบเชื้อสายต่อเนื่องมาจนทุกวันนี้

คราวนี้ก็มาถึงปัญหาที่ว่า "เครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นในยุคที่กล่าวถึงไปแล้ว ได้แก่อะไรบ้าง?"

คำตอบก็คือ กลอง ขลุ่ย (ผิว) ซอ (ไม้ไผ่) และ กระจับปี่

ส่วน ปี่ซอ และ แคน ไม่น่าจะเกิดร่วมสมัยกับเครื่องดนตรีที่กล่าวไปแล้ว เพราะอะไร? ขอได้รับรดพิจารณาจากข้อเขียนในตอนต่อไป

"กลอง" พัฒนามาจากท่อนไม้ที่ใช้กระทุ้งให้เกิดเสียงตามจังหวะที่ต้องการ ต่อมามีการขุด เจาะให้เป็นโพรง เอาหนังสัตว์ไปหุ้ม ใช้หมุดตอกให้ตึง หรือใช้เชือก ใช้เถาวัลย์ร้อยแล้วดึงให้ตึง ทำให้เกิดเสียงที่ไพเราะกว่าแล้วประดิษฐ์ขึ้นมาให้มีขนาดตามต้องการตามรอกาสที่จะใช้

"ขลุ่ย" พัฒนามาจากไม้ไผ่เจาะรู แม้จะไม่คงทนถาวรนัก แต่ก็สามารถนำติดตัวไปไหนมาไหนได้สะดวก ไม่ต้องมี "ลิ้น"

"ซอ" เริ่มแรกประดิษฐ์มาจากไม้ไผ่ แม้จะไม่คงทนถาวร แต่ก็สามารถสีออกมาเป็นเสียงและทำนองได้ ต่อมาจึงมีการนำเอาไม้จริงและกะลามะพร้าวมาประดิษฐ์ จึงเกิดเป็นซออู้ ซอด้วง ซอสามสาย สะล้อหรือ ทะล้อ ซึ่งมีหลักฐานอยู่จนทุกวันนี้ ทั้งในล้านนาและอัสสัม

"กระจับปี่" น่าจะเกิดขึ้นแล้ว แต่จะมีรูปร่างเป็นอย่างไร ไม่อาจทราบได้ แต่แน่ใจได้ว่าเครื่องดนตรีชนิดนี้เป็นต้นแบบของ พิณ หรือ ซุง ของภาคอีสาน ซึง ภาคเหนือ และซามิเซน ของญี่ปุ่น

ทำไม...ผู้เขียนจึงได้กล่าวไว้ในตอนต้นว่า "ปี่ซอและแคน" ไม่น่าจะเกิดร่วมสมัยกับกลอง ขลุ่ยผิว ซอไม้ไผ่ และ กระจับปี่ เพราะ

"ปี่ซอ" มีส่วนประกอบที่สำคัญคือ "ลิ้นปี่" สำหรับลิ้นปี่นี้จะใช้วัสดุธรรมชาติที่มีอยู่ เช่น ผิวไม้ไผ่ หรือ ใบตาล ทำขึ้นไม่ได้เนื่องจากสำเนียงที่ดังออกมาในเวลาบรรเลงไม่ตรงกับ เป้าประสงค์ของผู้เป่า ต้องใช้ "โลหะ" เป็นวัสดุในการทำ ภาษาพื้นเมืองภาคเหนือเรียกว่า "ตองแข" ซึ่งตรงกับคำว่า "สำริด" ของคนไทยเมื่อเป็นเช่นนี้เราจึงต้องไปศึกษา ค้นคว้าทางด้านโบราณคดีต่อ พบว่า "ยุคสำริด" ในจีนและเอเชียอาคเนย์ อยู่ในช่วงระยะเวลา 2500 - 4500 ปีที่ผ่านมา (หากพิจารณาอย่างผิวเผิน) ก็น่าจะเป็นไปได้ว่า "เกิดได้ หรือ เกิดแล้ว" แต่หากเราไปศึกษาวิธีการทำลิ้นปี่ซออย่างละเอียดทุกกระบวนการ เราก็จะทราบได้ว่า ในช่วงระยะเวลานั้น ปี่ซอน่าจะยังไม่เกิด เพราะความรู้ ความชำนาญในการผสมโลหะให้เหมาะสมกับการที่จะนำมาทำลิ้นปี่ได้นั้น จะต้องมีการทดลอง ค้นคว้านานพอสมควรทีเดียวเพราะแร่ธาตุแต่ละชนิด เช่น ทองแดง เงิน ตะกั่ว ที่นำมาผสม จะต้องมีสัดส่วนโดยเฉพาะ แผ่นสำริดจึงจะบาง เบา และเหนียว พอที่จะให้ลมที่ระบายออกมาจากปากผู้เป่า พัดผ่านลิ้นปี่ไปได้อย่างสม่ำเสมอ พลิ้ว หรือ เคลื่อนไหวได้อย่างสะดวกสบายเป็นไปตามความต้องการของผู้เป่า (หากแผ่นสำริดหนาหรือบางไป ก็ทำให้ได้ผลน้อยอายุการทำงานไม่ยืนยาวเท่าที่ควร ต้องสิ้นเปลืองแรงงานและค่าใช้จ่ายสูง)

ส่วน "แคน" เป็นเครื่องดนตรีที่พัฒนาไปจากปี่ซอ ดังนั้น น่าจะเกิดทีหลังปี่ซอออกไปอีกระยะหนึ่ง โดยทิ้งช่วงเวลานานออกไปไม่น้อยทีเดียว

อนึ่ง ปี่ซอยังคงตกค้างอยู่ในภาคเหนือมาจนทุกวันนี้ ส่วน "แคน" ไม่เคยปรากฏหลักฐานว่ามีอยู่ในภาคเหนือเลย แม้ในจังหวัดน่าน ซึ่งตามประวัติศาสตร์ระบุไว้ชัดเจนว่าเคยกวาดต้อนเอาประชาชนชาวล้านช้างมาอยู่ในปกครองและสืบทอดมาจนทุกวันนี้ ก็ไม่ปรากฏมีแคนหลงเหลืออยู่ทำให้พอจะสรุปเด็ดขาดได้ว่า ปี่ซอเกิดและปรากฏขึ้นในภาคเหนือก่อนแน่นอน ซึ่งเชื่อว่าสืบทอดมาจากบรรพบุรุษที่อาจจะสืบเชื้อสายมาจากจีนตอนกลางหรือตอนใต้ แต่พอ

แพร่หลายไปทางตะวันออกเฉียงเหนือหรือล้านช้าง ตามลุ่มแม่น้ำโขง จึงมีการพัฒนาขึ้นโดยเอาปี่ซอหลาย ๆ อันเข้าไปรวมกันเป็นตับ แล้วเพิ่มคู่เสียงเข้าไปให้ครบตามความต้องการ จากนั้นจึงเอา "เต้า" (ที่เป่า) เข้าไปสวมทำกับ เพื่อให้สะดวกในการเป่า รูปร่าง ลักษณะของปี่ซอจึงเปลี่ยนโฉมไป และถูกเรียกเสียใหม่ว่า "แคน" และมีอยู่ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือหรืออีสานเท่านั้น

พอมาถึงช่วงนี้ หลักฐานต่าง ๆ ทั้งของจีนและตะวันตกที่เกี่ยวพันและเกี่ยวข้องกับคนไทย เครื่องดนตรีไทย ได้ขาดสะบั้นไปอีกครั้งหนึ่ง แต่เรามาพบในพงศาวดารล้านช้างหรือตำนานพ่อขุนบรม ประมาณพุทธศตวรรษที่ 13 ว่า "พญาแถนได้ส่งศรีคันธัพเทวดาลงมาบอกสอนคนทั้งหลายให้เฮ็ด ฆ้อง กลอง กรับ เจแวง ปี่พาทย์ พิณเพี๊ยะ เพลงกลอน ได้สอนให้ดนตรีทั้งมวล และเล่าบอกครูอันขับฟ้อนฮ่อนนะ สิ่ง (ฉิ่ง) สว่าง (ฉาบ) ระเมงระมางทั้งมวลเห็นแล้ว"

จากนั้นเรามาพบ ตำนานเมืองเชียงใหม่ ฉบับใบลาน ซึ่งบันทึกไว้ด้วยอักษรไทยยวน (ฝักขาม) ผูกที่ 3 (ใน 8 ผูก) ซึ่งคาดว่า ผู้บันทึกคงจะบันทึกในช่วงพุทธศตวรรษที่ 19 ความว่า "...กับดุริยดนตรี เป็นต้นว่า กลองไชย พาท พิณ ปู อู ลา ภา ฮ้อ แตร สังข์ พร้อมทุกประการ" นอกจากนั้นในพุทธศตวรรษเดียวกันนี้ เรายังพบศิลาจารึกวัดพระยืนสมัยหริภุญไชยใจความตอนหนึ่งว่า "...ให้ถือช่อตุง ข้าวตอก ดอกไม้ ไต้ เตียน ตีพาทย์ดังพิณ ฆ้อง สรไนย ไชยเทิด โกลาหน แตร สังข์ พาน กังสดาล มรทง ดงงเดือด..."

หลักฐานทั้งสามแห่งนี้แสดงให้เห็นว่า การดนตรีของคนไทยได้เสื่อมสลายลง จนไม่สามารถผสมเป็นวงได้ กลับกลายเป็นเพียงการ "ประโคม" เพื่อใช้ในพิธีกรรมบางอย่างเท่านั้น

แต่อย่างไรก็ตาม พอถึงพุทธศักราช 2325 ซึ่งตรงกับสมัยพระเจ้ากาวิละแห่งวงศ์ "เชื้อเจ็ดตน" ขึ้นครองนครเชียงใหม่ หลักฐานต่าง ๆ ที่เกี่ยวพันกับการดนตรีนาฏศิลป์จึงเริ่มปรากฏเป็นรูปร่างขึ้น ทั้งนี้เพราะราชสำนักสยามให้การสนับสนุนอย่างเต็มที่ ประวัติความเป็นมาของเครื่องดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือที่จะปรากฏต่อไปนี้จึงอุบัติขึ้น

การดนตรีภาคเหนือยุค "เก็บผักใส่ช้า เก็บข้าใส่เมือง"

ดังที่ได้พรรณนาไว้แล้วในตอนต้นว่า ประมาณพุทธศักราช 2325 พระเจ้ากาวิละได้รับการแต่งตั้งจากพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ปฐมบรมกษัตริย์แห่งราชวงศ์จักรี ให้ขึ้นครองนครเชียงใหม่ ในฐานะประเทศราชขึ้นตรงต่อสยามประเทศ ตัวพระเจ้ากาวิละเองนั้น ต้องเดินทางมาจากนครลำปางพร้อมกับข้าทาสบริวาร นครพิงค์หรือนครเชียงใหม่มีแต่ตามรกร้างว่างเปล่า อุดมไปด้วยป่าไม้และสัตว์ป่า เช่น เก้ง กวาง หมี เสือ ช้าง กับประชาชนพลเมืองเพียงไม่กี่หมู่บ้าน เพราะศูนย์กลางการปกครองได้ย้ายไปอยู่ที่เมืองอื่นเสียหมดแล้ว พระเจ้ากาวิละจึงจำต้องระดมปกครองได้ย้ายไปอยู่ที่เมืองอื่นเสียหมดแล้ว พระเจ้ากาวิละจึงจำต้องระดมไพร่พลหักล้างถางพง เพื่อสร้างบ้านแปงเมืองขึ้นมาให้มั่นคงถาวร เยี่ยงหัวเมืองเอกทั่วไป ในบันทึกพงศาวดารล้านนากล่าวไว้ว่า พระเจ้ากาวิละได้รวบรวมไพร่พลที่มีอยู่เข้าเป็นกองทัพ ยกออกไปตีหัวเมืองใกล้เคียง เช่น เมืองยอง เมืองเชียงตุง เมืองเชียงรุ่ง และ สิบสองปันนา เมื่อได้รับชัยชนะก็กวาดต้อนประชาชนพลเมืองแต่ละแห่งมาไว้ในเวียงใหม่ เพื่อสะสมเป็นกำลังพลและเพิ่มพูนแรงงานให้แก่ท้องถิ่นของพระองค์ เหตุการณ์ในช่วงนี้พงศาวดารเมืองเชียงใหม่ บันทึกไว้ว่า เป็นยุคของ การเก็บผักใส่ช้า (กระบุง, ตะกร้า) เก็บข้า (ทาส) ใส่เมือง เมื่อเป็นเช่นนี้ ประชาราษฎรในนครเชียงใหม่จึงเต็มไปด้วยบุคคลต่างเผ่าพันธุ์ ต่างความเชื่อ และต่างจารีตประเพณี วัฒนธรรม เช่น คนยอง คนขมุ ไตใหญ่ กระเหรี่ยง คนลื้อฯ ชนแต่ละกลุ่มนี้ต่างกระจัดกระจายกันตั้งภูมิลำเนาอยู่รอบนครเชียงใหม่ตามที่ได้รับอนุญาตหรือคำสั่งจากผู้เป็นใหญ่ ครั้นกาลเวลาล่วงไป ความสัมพันธ์ที่เกี่ยวโยงกันย่อมกระชับแน่นมากยิ่ง ถึงขนาดมีการแต่งงานข้ามเผ่าพันธุ์กัน วัฒนธรรมที่แตกต่างกันจึงเริ่มมารวมกัน ในที่สุดก็กลายเป็น "เอกลักษณ์" ของชนในภาคเหนือไป

สำหรับวัฒนธรรมด้านการดนตรีพื้นเมืองนั้นพอสรุปได้ว่า ส่วนมาเป็นเครื่องดนตรีที่มีไว้เพื่อประเทืองอารมณ์และเป็นอุปกรณ์ในการไปแอ่วสาว (การไปเที่ยวเกี้ยวผู้หญิงต่างหมู่บ้านของตนเอง) ของบรรดาบ่าว ๆ (หนุ่ม ๆ) มักเป็นเครื่องดนตรีประเภท (น้ำหนัก) เบา ๆ สามารถนำติดตัวไปได้ง่าย อันได้แก่เครื่องดนตรีประเภทเป่า ดีด และสี เช่น ขลุ่ย เปี๊ยะหรือเพี๊ยะ สะล้อหรือทร้อ (ทะร้อ) หรือตะล้อหรือถะล้อ ส่วนการประดิษฐ์

รูปร่างหรือโครงสร้างของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดก็ไม่มีสัดส่วนบ่งบอกหรือบังคับไว้ว่าต้องมีขนาดกว้างยาวมากน้อยเพียงใด ใครพอใจเครื่องดนตรีอย่างไหน ขนาดใด ก็ทำขึ้นมา โดยรับเอาแบบอย่างและกรรมวิธีมาจากบรรพบุรุษ ส่วนการบรรเลงก็เช่นกัน ไม่มีกฎเกณฑ์ใด ๆ ทั้งสิ้น ผู้ใดอยากบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดใด ก็ประดิษฐ์ขึ้นมา แล้วก็คลำทาง (วิธีบรรเลง) เอาเอง การบรรเลงระยะแรกเป็นการเลียนเสียงธรรมชาติรอบ ๆ ตัวก่อนต่อมาจึงเกิดเป็นลำนำหรือที่เรียกว่า "ทำนอง" ขึ้น เป็นทำนองสั้น ๆ ง่าย ๆ บรรเลงกลับไปกลับมาจนพอใจจึงพยุด เปลี่ยนเพลงใหม่ เท่าที่สืบค้นและทราบชื่อมีอยู่ทั้งหมด 13 เพลง คือ

1. ปราสาทไหว
2. ฤาษีหลงถ้ำ
3. ล่องแม่ปิง
4. เชียงใหม่
5. จะปุ
6. ละม้าย
7. อื่อ
8. ปีะเก่าปีะกลาง
9. พม่า
10. เงี้ยว (ไทยใหญ่)
11. สาวไหม
12. เชียงแสน
13. ล่องน่าน (พระลอ)

สิ่งที่ควรทราบเกี่ยวกับการดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือก็คือ วัตถุประสงค์ในการบรรเลงนั้นมีเป้าประสงค์เพียงเพื่อจะใช้ประกอบการแอ่วสาว หรือเอาเสียงเป็นเพื่อนในยามเดินทางกลับเคหสถานของตนในตอนเช้ามืด ดังนั้นกฎเกณฑ์ วิธีการ และทำนองเพลงจึงไม่ใช่สิ่งสำคัญไม่จำเป็นต้องพิถีพิถันเหมือนวงดนตรีในภาคกลาง และที่สำคัญที่สุดก็คือ ผู้บรรเลงทุกคนมิได้ตั้งใจยึดเป็นอาชีพ จะเล่นหรือบรรเลงในช่วงที่เป็นบ่าวอยู่เท่านั้น พอแต่งงานมีครอบครัวไปแล้ว ก็ละทิ้งจนหมดสิ้น ตั้งหน้าตั้งตาประกอบอาชีพ ทำไร่ไถนาหรือค้าต่างเลี้ยงครอบครัวเพียงอย่างเดียว เป็นเหตุให้มีการทิ้งช่วงหลงลืมไปเสียเกือบหมด

อาจารย์ธีรยุทธ ยวงศรี นักวิชาการเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมล้านนา และอาจารย์สอนที่วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ (ธีรยุทธ ยวงศรี. สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงสาเหตุที่ดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือกลายสภาพเป็นวงดนตรีขึ้นมานั้น ผู้เขียนสันนิษฐานว่า น่าจะมาจากการที่บรรดาบ่าวทั้งหลายต่างมาชุมนุมกันในช่วง (ลาน) ที่มีสาว ๆ หลายคนมาร่วมทำกิจกรรมกันอยู่ เช่น ทอผ้า ปั่นฝ้าย ไช้ (เลือก) ผัก ไช้พริก ไช้ (หัว) หอม ไช้ (หัวกระ) เตียม หรือ

เมล็ดพันธุ์ต่าง ๆ ที่จะนำไปปลูกในเช้าวันรุ่งขึ้น เรียกเป็นภาษาพื้นเมืองเหนือว่า "อยู่บ่าว" บรรดาบ่าวที่มา "แอ่วสาว" จากหมู่บ้านต่าง ๆ จึงเข้าร่วมวงสนทนาพาทีกัน เรียกเป็นภาษาพื้นเมืองเหนือว่า "อู้บ่าว อู้สาว" บางคนอาจมีเปี๊ยะบางคนอาจมีสะล้อ บางคนอาจมีซึง บางคนอาจมีปี่หรือขลุ่ย เมื่อมีโอกาสก็บรรเลงร่วมกันระยะแรกอาจไม่เข้ากัน ต่อมาจึงมีการนัดหมายให้ใกล้เคียงกัน หรือเหมือนกัน การบรรเลงจึงกลายเป็นทำนองขึ้น ฝ่ายสาวก็อาจซอ (ร้อง) คลอไปด้วย คนไหนที่ซอไม่เป็น ก็อาจตบมือ เคาะพื้น เคาะไม้ ไปตามอารมณ์อันสุนทรีย์ ทำให้วงอู้บ่าวอู้สาวนั้นสนุกสนานครึกครื้นมากยิ่งขึ้น เลยยึดถือเป็นประเพณีหรือแบบอย่างกันต่อมา ภายหลังมีการนำเอากลองพื้นบ้านเข้าไปผสม ทำให้วงดนตรีชนิดนี้สมบูรณ์และเรียกขานกันต่อมาว่า "วงสะล้อซอซึง" วงสะล้อซอซึง เป็นวงดนตรีประเภทวงเครื่องสายแต่เดิมคงใช้เพียงสะล้อกับซึงประสมวงกันเท่านั้น ไม่มีจำนวนแน่นอนและไม่มีเครื่องประกอบจังหวะ ต่อมาจึงใช้เครื่องอื่น ๆ เข้าประกอบ เช่น ขลุ่ย ปี่จุม กลอง ฉิ่ง ฯลฯ ทำให้ไพเราะสนุกสนานยิ่งขึ้น ถ้ามีคนขับร้องด้วยก็จะเรียกว่า ซอ (ซอก็หมายถึงการขับร้องนั่นเอง) ก็เลยเรียกรวมกันว่า วงสะล้อซอซึงนั้นเอง (ธีรยุทธ ยวงศรี. 2530 : 1 - 23)

<u>ความเป็นมาของดนตรีพื้นเมืองเหนือ</u>

ประวัติของดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือก่อกำเนิดจากแหล่งไหน ยังไม่มีใครทราบแน่นอน แต่จากการค้นคว้าทางด้านประวัติศาสตร์ พงศาวดารต่าง ๆ มากมายจึงได้พบว่าแต่เดิมเรียกว่าดนตรีล้านนา หรือไทยล้านนา และคำว่า "ล้านนา" จึงเป็นที่เข้าใจของประชาชนว่า เป็นชนทางภาคเหนือ

ดังนั้น ดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือก็คือ ดนตรีไทยล้านนานั่นเอง จากประวัติล้านนาเราก็ทราบแต่เพียงว่า ชาวล้านนาได้รับวัฒนธรรมจากหลาย ๆ ชนชาติที่มีทั้งอพยพเข้ามาและทั้งที่เราเจริญสัมพันธไมตรี พร้อมทั้งการกระจายอำนาจของกษัตริย์ ฉะนั้นบทความที่ข้าพเจ้านำมารวบรวมเป็นเรื่องอาจมีความหมายต่อการสันนิษฐานอยู่บ้าง

อาจารย์วิเทพ กันธิมา ผู้ชำนาญด้านดนตรีพื้นเมืองเหนือ และอาจารย์สอนวิชาดนตรีพื้นเมืองเหนือ วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ (วิเทพ กันธิมา. สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงความเป็นมาของดนตรีพื้นเมืองว่าแต่เดิมเป็นเครื่องดนตรีของแต่ละคน เช่น ซึง สะล้อ มีไว้สำหรับเล่นคนเดียวหรือติดตัวไปเที่ยวสาวเวลากลางคืน เพราะทางภาคเหนือเขาแอ่วสาวในเวลากลางคืน เพราะเวลากลางวันจะทำงาน แล้วนำเอาเครื่องดนตรีเหล่านี้ติดตัวไปบรรเลงให้สาวฟัง ในตอนแรกต่างคนต่างนำไปคนละอย่าง ต่อมาก็ได้เอามารวมบรรเลงกันเป็นวง เมื่อบรรเลงรวมกันครั้งแรกฟังไม่เข้ากัน แต่เป็นธรรมดาของนักดนตรีที่จะหาเสียงให้เข้ากันจนได้ ในสมัยนั้นยังไม่มีเครื่องดนตรีและเครื่องเสียงอย่างอื่น จึงใช้แต่เครื่องดนตรีดังกล่าวบรรเลงร่วมกัน

คำว่า "ลานนา" หรือ "ล้านนา" เป็นคำพื้นเมืองที่ใช้เรียกอาณาจักรบริเวณที่ประกอบด้วยเมืองกลุ่มหนึ่ง ปัจจุบันเป็นที่เข้าใจโดยทั่วไป คือ บริเวณภาคเหนือของประเทศไทย ทั้งนี้ยังมีดินแดนบางส่วนของประเทศพม่า ประเทศจีนและประเทศลาว เดิมทีอาณาจักรล้านนาได้มีอารยธรรมของชาวลัวะซึ่งอาศัยอยู่ในภาคเหนือของประเทศพม่า นอกจากนี้ยังมีพวกมอญจากลพบุรีซึ่งสันนิษฐานว่า คงเป็นชาติแรกที่นำเอาวัฒนธรรมชั้นสูงมาเผยแพร่ในล้านนาโดยการนำของพระนางจามเทวี ราวพุทธศักราช 1311 - 1318 (คริสตศักราช 768 - 775) พระนางได้รับการทูลเชิญให้เสวยราชที่เมืองลำพูน ระหว่างการเดินทางทรงตั้งเมืองขึ้นตามรายทาง ครั้นถึงลำพูนจึงทรงประสูติราชกุมารแฝดและทรงสร้างเมืองลำปาง ดังนั้น จึงถือว่าลำพูนและลำปางเป็นเมืองแรกในล้านนาที่มีชนชาติมอญอาศัยอยู่ จากข้อความเพียงแค่นี้เราก็พอทราบทันทีว่า ดนตรีที่คล้ายมอญมีประเภทใดบ้าง ต่อมาในปีพุทธศักราช 1835 พญาเม็งรายจึงได้ครองนครล้านนาสืบต่อมา แต่ดูเหมือนว่าจะเริ่มมีคนไทยเข้ามาอยู่กระจัดกระจายใกล้เมืองลำพูน และคนไทยนี้เองเป็นที่มาแห่งดนตรีว่ามีความเจริญรุ่งเรืองมาไม่ต่ำกว่า 40,000 ปี ตามประวัติศาสตร์ เหตุที่ไม่กล่าวกันว่า "ดนตรีชิ้นนั้นไทยเป็นผู้สร้าง ดนตรีชิ้นนี้เป็นเจ้าของ" ก็เพราะคนไทยรักความสงบไม่ชอบความยุ่งยาก ชอบความสะดวกสะบายไม่เบียดเบียน เมื่อมีผู้อื่นมารุกรานก็จะอพยพถอยหนีกัน จึงไม่ได้นำข้าวของเครื่องใช้ติดตัวมาด้วย ดังนั้น เราจึงเห็นว่ามันสมองของคนไทยมีแต่เพราะไม่รู้จักบันทึกเอาไว้เท่านั้น เมื่อคนไทยเข้ามากระจัด-กระจายในลำพูน พญาเม็งรายซึ่งมีความเฉลียวฉลาดทรงเห็นว่า เมืองลำพูนนั้นมีอารยธรรมสูง

จึงประสงค์จะยึดครอง สาเหตุที่ได้ยึดครองเนื่องมาจาก พญาเม็งรายเป็นเชื้อสายลาวทรงเห็นการณ์ไกลในพื้นที่แห่งนี้ว่า กลัวมองโกลจะเข้าครอบครองตนต้องกระทำการเสียก่อน ดังนั้น ข้าพเจ้าจึงสันนิษฐานได้อีกประการหนึ่งว่า เครื่องดนตรีทางเหนือซึ่งคล้ายทางภาคอีสาน จะมีต้นกำเนิดเหมือนกัน เมื่อพญาเม็งรายยึดลำพูนได้ทรงสร้างเมืองขึ้นอีกเมืองหนึ่ง คือ เมืองเชียงราย ซึ่งอยู่เหนือเมืองลำปางในปัจจุบัน ทรงมีสัมพันธไมตรีกับกษัตริย์ไทย เช่น พญางำเมืองและพญาร่วง (พ่อขุนรามคำแหงมหาราช) ในปีพุทธศักราช 1830 และ ปีพุทธศักราช 1839 ทรงสร้างเมืองหลวงขึ้นใหม่ คือ เชียงใหม่ แต่นั้นมาก็เป็นเมืองหลวงมาตลอดแทนคำว่า "ล้านนา" ก่อนพญาเม็งรายจะเสด็จสวรรคตทรงรวบรวมเมืองต่าง ๆ ให้เป็นอาณาจักรเดียว ได้แก่ เมืองเชียงราย เมืองเชียงใหม่ เมืองลำพูน เมืองลำปาง เมืองแพร่ เมืองน่าน เมืองอุตรดิตถ์ เมืองตราด เมืองสุโขทัย เมืองพิษณุโลก และเมืองแม่ฮ่องสอน

ส่วนทางด้านมองโกลนั้นพยายามจะเข้ามายึดอาณาเขตบางส่วนของพญามังราย แต่พญามังรายทรงเริ่มด้วยการทำสัมพันธไมตรีเสียก่อน ทางมองโกลจึงไม่สามารถเข้ายึดครองได้ ในข้อความตอนนี้จะเห็นว่า ความสัมพันธ์ของไทยล้านนามีทั้งชนชาติมอญ พม่า ลาวและจีน ในด้านต่าง ๆ ถ้าจะกล่าวแล้ว คือ เมื่อมีความเป็นอยู่ร่วมกันความรู้ความสามารถทางด้านวัฒนธรรมก็เข้าสู่ถ่ายทอดกันในหมู่ประชากร ไม่ว่าจะเป็นด้านศาสนา การค้าขาย ความเป็นอยู่ ประเพณีต่าง ๆ ในเรื่องของประเพณี ประวัติศาสตร์ล้านนา เรารับมาจากพม่าเป็นส่วนมาก เพราะเราอยู่ใกล้อาณาเขตของพม่ามาก และเหตุที่พม่าอยู่ใกล้เรามีกล่าวว่า ในปีพุทธศักราช 2101 – 2317 ไทยล้านนาถูกพม่ายึดครองราว 200 ปี แต่ไทยได้กลับสู่เสรีภาพในปีพุทธศักราช 2347 ถึงกระนั้นประเพณีของพม่าที่กล่าวไว้จึงยังไม่หมดไปจากไทยล้านนา ดังจะเห็นได้จากงานปอยหลวง มีการฟ้อนม่าน นำขบวนและคำว่า "ม่าน" เป็นคำไทยเหนือเรียกพม่า ส่วนประเพณีของมอญก็มีฟ้อนผีมด หรือผีเม็ง คำว่า "เม็ง" เป็นคำที่ชาวล้านนาไทยเรียกพวกมอญ ถึงแม้ว่างานเหล่านี้จะไม่กล่าวถึงเครื่องดนตรีล้านนาเลยสักชิ้น เราก็พอจะสันนิษฐานได้เช่นกันว่า ในงานรื่นเริงหรืองานประเพณีดังกล่าวจะฟ้อนกันได้อย่างไรถ้าไม่มีเครื่องดนตรีประกอบเลย จากปีพุทธศักราช 2101 – 2317 เริ่มเข้าสู่สมัยอยุธยา ส่วนสมัยสุโขทัยเริ่มมาตั้งแต่พญาร่วงเป็นสัมพันธมิตรกับพญามังราย ครั้นเข้าสมัยกรุงธนบุรีและกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น เมื่อพุทธศักราช 2347 ที่พม่าถูกไทยกำจัดหมดไป และล้านนาไทยเป็นอิสระ จึงเริ่มปรับปรุง

วัฒนธรรมประเพณี ศาสนา กฎหมายบ้านเมือง และอื่น ๆ อีกมากมายให้เป็นไปในรูปแบบฉบับของล้านนา แต่เนื่องจากไม่มีการบันทึกเอาไว้จึงสันนิษฐานกันได้จากศิลปดนตรีไทยล้านนา ทั้งรูปร่าง ทำนอง ทั้งนี้ที่เชียงใหม่หรืออาณาจักรล้านนาได้เป็นอิสระเนื่องมาจากพระมหากรุณาธิคุณของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1

การค้นคว้าจากหลักฐานจึงเริ่มแต่สมัยสุโขทัยได้รับเอาพุทธศาสนาลัทธิลังกามาจากพระเถระชาวลังกา ซึ่งเดินทางมาเผยแพร่พุทธศาสนายังสุโขทัยและผ่านมายังเชียงใหม่ พระเจ้ามังรายทรงเลื่อมใสในพุทธศาสนามากจึงทรงสร้างวัดไว้หลายแห่ง เช่น วัดกู่คำ ปัจจุบันเป็นวัดร้าง ตำบลเวียง อำเภอเชียงแสน จังหวัดเชียงราย และมีที่จังหวัดลำปาง อีกแห่งแต่ไม่ร้างจึงจะมีหลักฐานให้ดูบ้าง ในพงศาวดารโยนกกล่าวว่า พระเจ้ามังรายได้ยกทัพไปตีเมืองหงสาวดีหลายครั้ง เมื่อชนะก็นำเอาช่างฝีมือในด้านต่าง ๆ มาด้วย เช่น ช่างเหล็ก ช่างหล่อ ช่างทองคำ ช่างปั้น อาจกล่าวได้ว่า ในระยะต้นของเมืองเชียงใหม่นี้ได้รับเอาวัฒนธรรมทางสถาปัตยกรรมมาจากพม่า ซึ่งวิชาการเหล่านี้ได้รับไว้ในล้านนาและทำให้ล้านนาเจริญขึ้นโดยลำดับ จนในสมัยหลัง ๆ พม่าซึ่งด้อยในทางวัฒนธรรมกว่าหันกลับมารับเอาวัฒนธรรมเหล่านี้จากเชียงใหม่อีกครั้งหนึ่ง เช่น ลวดลายการแกะสลัก (ตามวัด) ลวดลายหนึ่งชาวพม่าเรียกว่า "ลายเชียงใหม่" จากบทความนี้เราอาจจะได้หลักฐานทางดนตรีล้านนาอยู่บ้างตามฝาผนังวัดว่า มีเครื่องดนตรีอะไรอยู่บ้าง พระเจ้ามังรายครองเมืองเชียงใหม่จนกระทั่งพุทธศักราช 1860 ทรงมีพระชนมายุได้ 80 พรรษา วันหนึ่งพระองค์เสด็จประพาสตลาดกลางเวียง เกิดอสุนีบาตตกต้องพระองค์สวรรคต ณ ที่นั้น ดังปรากฏในพงศาวดารโยนกว่า "อยู่จำเนียรกาลศักราช 679 ปีมะเส็งนพศก เจ้าพระยามังรายมีพระชนมายุ 80 พรรษา อยู่มาวันหนึ่งเสด็จประพาสตลาดกลางเมือง อสุนีบาตตกต้องเจ้าพระยามังรายทิวงคตในท่ามกลางเมืองนั้นอยู่ในราชสมบัติ 60 พรรษา เป็นลำดับที่ 25 นับแต่ลาวจักรราช เป็นต้น"

ราชวงศ์มังราย

1.	พระเจ้ามังราย	พุทธศักราช 1801 - 1860
2.	พระเจ้าชัยสงคราม	พุทธศักราช 1860 - 1870
3.	พระเจ้าแสนภู	พุทธศักราช 1870 - 1877
4.	พระเจ้าคำฟู	พุทธศักราช 1877 - 1888
5.	พระเจ้าผายู	พุทธศักราช 1888 - 1910
6.	พระเจ้ากือนา	พุทธศักราช 1910 - 1931
7.	พระเจ้าแสนเมืองมา	พุทธศักราช 1930 - 1954
8.	พระเจ้าสมฝั่งแกน	พุทธศักราช 1954 - 1985
9.	พระเจ้าติโลกราช	พุทธศักราช 1985 - 2030
10.	พระเจ้ายอดเชียงใหม่	พุทธศักราช 2030 - 2038
11.	พระเมืองแก้วและพระเจ้าปิลกปนัดดาธิราช	พุทธศักราช 2038 - 2068
12.	พระเมืองเกษเกล้า	พุทธศักราช 2068 - 2081
13.	เจ้าชายคำหรือเจ้าทรายคำ	พุทธศักราช 2081 - 2086
14.	พระไชยเชษฐาธิราช	พุทธศักราช 2086 - 2094
15.	พระเจ้าเมกุฎิสุทธิวงศ์	พุทธศักราช 2094 - 2101

เชียงใหม่เสียเอกราชแก่พระเจ้าบุเรงนองในรัชกาลพระเมกุฎิ จนในปีพุทธศักราช 2317 เจ้ากาวิละเจ้าเมืองลำปางกู้อิสรภาพเชียงใหม่และปีพุทธศักราช 2339 เจ้ากาวิละจึงเข้าครองเมืองเชียงใหม่ พระองค์ทรงปรับปรุงบ้านเมืองให้เจริญรุ่งเรือง ทรงบูรณะปฏิสังขรณ์วัดวาอารามเก่า ๆ ให้สู่สภาพที่ดีขึ้น ได้ทรงใช้ความพยายามร่วมกับน้องชักชวนราษฎรไปตีเมืองเล็ก ๆ ใกล้เคียงเข้ามาอยู่ร่วมกับเชียงใหม่ บางคราวพม่ากลับมาตีเชียงใหม่แต่ไม่สำเร็จ บางครั้งไปรบตามเมืองต่าง ๆ ได้เชลยนำมาถวายพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก พระเจ้ากาวิละทรงกล้าหาญและทรงสามารถปรับปรุงเชียงใหม่จากเมืองที่พม่ายึดครองกว่า 200 ปี (พ.ศ. 2101 - 2310) ซึ่งมีสภาพใกล้เคียงกับเมืองร้างให้คืนสู่สภาพเมืองที่อุดมสมบูรณ์ด้วยผู้คนและทรัพย์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าฯ จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ สถาปนาพระเจ้ากาวิละเป็นพระเจ้าเมืองเชียงใหม่

เชื้อพระวงศ์พระเจ้ากาวิละที่ครองเมืองเชียงใหม่

1.	พระเจ้าบรมราชาธิบดี (กาวิละ)	พ.ศ. 2324 - 2358
2.	เจ้าหลวงช้างเผือกธรรมลังกา	พ.ศ. 2358 - 2364
3.	เจ้าหลวงเศรษฐี (คำฟั้น)	พ.ศ. 2364 - 2369
4.	เจ้าหลวงแผ่นดินเย็นพุทธวงศ์	พ.ศ. 2369 - 2390
5.	พระเจ้ามโหตรประเทศ	พ.ศ. 2390 - 2397
6.	เจ้าอุปราชอินทรวิชยานนท์รั้งเมืองจนถึง	พ.ศ. 2416
7.	พระเจ้าอินทรวิชยานนท์	พ.ศ. 2416 - 2440
8.	เจ้าอินทวโรรส	พ.ศ. 2440 - 2452
9.	เจ้าแก้วนวรัฐ	พ.ศ. 2452 - 3 มิ.ย. 2492

ผู้ครองเชียงใหม่คนสุดท้าย ได้แก่ เจ้าแก้วนวรัฐ พระเชษฐาของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี เมื่อท่านถึงแก่พิราลัย รัฐบาลจึงยกเลิกไม่ให้ตั้งแหน่งเจ้าครองนครเชียงใหม่อีก

ข้าพเจ้าขอเสนอพระราชประวัติเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ที่มีความสัมพันธ์กับดนตรีไทยล้านนามาจนถึงปัจจุบันนั้นคือ เจ้าหญิงดารารัศมี ทรงเป็นพระธิดาของพระเจ้าอินทรวิชยานนท์ฯ ประสูติจากแม้เจ้าเทพไกรสร (บางฉบับว่าทิพเกสร) ซึ่งเป็นพระธิดาของพระเจ้ากาวิโลรส สุริยะวงศ์ฯ พระเจ้าเชียงใหม่ที่ 6 เจ้าดารารัศมี ประสูติเมื่อวันที่ 26 สิงหาคม พุทธศักราช 2416 ตอนต้นรัชกาลที่ 5 ถึงพุทธศักราช 2426 พระชนมายุครบ 11 พรรษา พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าให้พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหลวงพิชิตปรีชากร เชิญพระกุณฑสและพระธำรงค์ประดับเพชรมาพระราชทานเป็นของหมั้น (บางฉบับว่าของขวัญ) ถึง พ.ศ. 2429 พระชนม์ครบ 13 พรรษา ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้นางเต็มเป็นแม่นางกัลยารักษ์ ให้นายน้อยบุญทา เป็นพญาพิทักษ์เทวี ตำแหน่งพระพี่เลี้ยงทั้งสองคน

ครั้นแล้วในวันที่ 19 พฤศจิกายน ปีเดียวกันได้ทรงติดตามพระบิดาลงไปเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาท ณ กรุงเทพฯ ได้โปรดเกล้าให้มีการสมโภชรับรองอย่างมโหฬารและได้รับราชการฝ่ายในตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา ตอนนี้นี่เองที่ ศิลปดนตรีไทยล้านนาได้เข้ามาเผยแพร่ในกรุงเทพฯ จนถึง พ.ศ. 2451 จึงกราบบังคมลาขึ้นมาเยี่ยมพระประยูรญาติเป็นครั้งแรกภายหลังที่ได้ทรง

จากไปเป็นเวลานานถึง 22 ปี และในโอกาสนี้ได้ทรงสถาปนาพระอิสริยยศเจ้าฟ้าหญิงดารารัศมีขึ้นเป็นพระราชชายา ในการเดินทางมีพระตำรวจเอกและพลตรีพระยาอนุชิตชาญชัย (สาย สิงหเสนี) สนมกรมวังพระตำรวจคุณท้าว เฝ้าแก่จำโขลนตามเสด็จและพระราชทานช่อฟ้ากับพระกลดเป็นพระเกียรติยศ

เมื่อเสด็จประทับรถไฟที่สถานีสามเสนนั้น พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ กับพระบรมวงศานุวงศ์ทั้งฝ่ายหน้าและฝ่ายในได้เสด็จมาส่งที่สถานี ออกจากพระนคร ณ วันที่ 2 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2451 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ครั้นยังทรงดำรงตำแหน่งเสนาบดีกระทรวงมหาดไทย กับพระเจ้าลูกยาเธอกรมหมื่นศักดิ์วิสัยนรบดีส่งเสด็จถึงบากน้ำปราพ (สุดทางรถไฟเวลานั้น) เสด็จต่อโดยชลมารคถึงนครเชียงใหม่วันที่ 9 เมษายน พ.ศ. 2452 และเสด็จกลับกรุงเทพฯ โดยทางชลมารคพร้อมกระบวนเรือส่งเสด็จ 100 ลำเศษ เมื่อวันที่ 11 พฤศจิกายน พ.ศ. 2452 ถึงพระนครวันที่ 26 เดือนเดียวกัน โปรดเกล้าให้ประทับ ณ ตำหนักที่ทรงสร้างให้ใหม่ในพระราชวังดุสิต ในตอนปลายเดือนตุลาคม ปีรุ่งขึ้น พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ ก็เสด็จสวรรคต

ถึงพุทธศักราช 2457 เจ้าแก้วนวรัฐฯ ลงไปกรุงเทพฯ พระราชชายากราบถวายบังคมลา พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวกลับมาประทับ ณ เชียงใหม่ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้มหาเสวกโทพระยาเวียงในนฤบาลกับสนมกรมวัง คุณท้าวเฝ้าแก่จำโขลนตามเสด็จอย่างครั้งก่อนจนครบ 5 เดือน จึงได้ให้พระยานิพัฒน์ราชกิจขึ้นมาเปลี่ยนเป็นเช่นนี้อยู่ปีเศษ พระชายาทรงเห็นว่าเป็นการลำบาก จึงทรงขอพระราชทานให้งดเสียให้พระประยูรญาติผู้ใหญ่รับผิดชอบแทน

พระราชชายาประทับอยู่เชียงใหม่ถึงวันที่ 30 พฤศจิกายน พ.ศ. 2476 เริ่มทรงพระประชวนนับผาสะพิการ พระอาการมีแต่ทรุด เหลือความสามารถของแพทย์หลวงและแพทย์ทั้งหลายจะเยียวยา สิ้นพระชนม์ชีพเมื่อ วันที่ 9 ธันวาคม พ.ศ. 2476 พระชนม์ได้ 60 พรรษาเศษ (ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่. 2515 : 3 – 9)

วิวัฒนาการของดนตรีพื้นเมืองเหนือในแต่ละยุค

ดนตรีพื้นเมืองสมัยก่อนกรุงสุโขทัยเป็นราชธานี

การที่จะกล่าวถึงเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่ไม่มีหลักฐานแน่ชัด เป็นเรื่องที่ยาก เรื่องของดนตรีไทยพื้นเมืองภาคเหนือในสมัยก่อนสุโขทัยเป็นราชธานี ข้าพเจ้าก็ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของดนตรีพื้นเมืองไว้ข้างต้นแล้ว ให้ทราบพอเป็นเค้าโครงของต้นกำเนิดแล้ว และการที่หาข้อสันนิษฐานตามเหตุตามผลมายืนยันนั้นก็พอจะมีอยู่บ้าง ดังนั้นข้อสันนิษฐานต่าง ๆ ที่ข้าพเจ้าจะเสนอก็ต้องมีมูลความจริงพอที่ท่านจะเข้าใจและสามารถสันนิษฐานได้คล้ายคลึงกัน

ข้อสันนิษฐานในเรื่องทางประวัติศาสตร์ที่ทำให้คนไทยรับรู้ว่าที่ตั้งถิ่นฐานเดิมของคนไทยมาจากไหน และทำไมมามีส่วนเกี่ยวกับอาณาจักรล้านนาทางภาคเหนือของประเทศไทยในปัจจุบัน จากการศึกษาเรื่องแคว้นสิบสองพันนา ของไกรศรี นิมมานเหมินท์ ที่ได้เยี่ยมมณฑลยูนาน ประเทศจีน ได้เล่าไว้ว่า

"ยูนานเป็นที่อยู่อาศัยของมนุษย์ชนชาติเผ่าต่าง ๆ ซึ่งต่างกันทั้งทางด้านภาษาและวัฒนธรรม ในมณฑลแห่งนี้จะเต็มไปด้วยภูเขาสูงชัน มีจดหมายเหตุของราชวงศ์จีนได้บันทึกไว้ปรากฏว่า ยูนานเคยมีเผ่าชนเชื้อชาติต่าง ๆ มากถึง 60 เผ่า และมีในจำนวนหนึ่งที่รวมถึงคนเชื้อชาติไทย คือ ผู้ที่พูดภาษาไทยถิ่นต่าง ๆ รวมอยู่ด้วยหลายเผ่า คนไทยพวกนี้อาศัยอยู่ตามที่ราบระหว่างภูเขา และตามสองข้างลุ่มแม่น้ำใหญ่ ๆ หลายสายจึงเจริญก้าวหน้าไปกว่าชนเผ่าอื่นที่อยู่บนภูเขา

ชนเผ่าไทยที่อาศัยตามที่ราบดังกล่าวมีอารยธรรมก้าวหน้า นับถือพุทธศาสนา มีหนังสือของตนใช้ มีประวัติศาสตร์ของตนบันทึกไว้ มีศิลปะและวัฒนธรรมของตน รู้จักการทดน้ำ สร้างเหมืองฝายและพะนัง เพื่อช่วยเหลือการเกษตรของตนในที่ราบ จึงสามารถรวมกันสร้างบ้านเมือง มีกำลังเข้มแข็งจนเป็นแคว้นอิสระได้ แต่เป็นที่ทราบกันโดยทั่วไปว่า มณฑลยูนานเป็นของจีน ชาวจีนจึงตั้งข้ออ้างว่า ชนพวกนั้นต้องไม่ใช่ไทย ต้องเป็นพวกธิเบต หรือพม่า โดยดูจากลักษณะของการแต่งกายและศิลปวัตถุ ถึงกระนั้นก็ตามเรากลับมาดูชนชาติเชียงใหม่ที่ยังมีเชื้อสายของชนเผ่าลีซอในกลุ่มธิเบตหรือพม่าทางเชียงดาว ชนเหล่านี้เป็นพวกกะเหรี่ยง

มีความเป็นอยู่เหมือนคนไทย คือ การตั้งถิ่นฐานในที่ราบและทางพงศาวดารน่านเจ้าก็มีอยู่ประมาณ 6 แคว้นล้วนพูดภาษาไต แต่ชาวจีนไม่ยอมอ้างถึง

เมื่อชาวจีนไม่เจรจาต่อเราก็หาข้อสันนิษฐานอื่นในอาณาจักรน่านเจ้าที่ถูกกุบไล่ข่านทำสงครามจนต้องละทิ้งบ้านเมือง ทิ้งศิลปวัตถุต่าง ๆ ไว้ ณ ดินแดนแห่งนั้นและเมื่อเป็นเช่นนี้ข้อสันนิษฐานจึงไม่มีที่ปรากฏว่า ดินแดนแห่งนั้นเคยมีชนชาติไทยอยู่ ต่อมาในระยะเวลาไม่นานคนไทยที่ต้องอพยพก็ได้ตั้งต้นสร้างอาณาจักรของไทยขึ้นหลายแห่ง ในหนังสือประวัติศาสตร์ของพม่าเขียนโดย หม่องทินออง แปลเป็นไทยโดย เพชรี สุมิตร กล่าวว่า "คนไทยที่อพยพจากมณฑลยูนานไปสร้างบ้านเมืองขึ้นในพม่า โดยไทย 6 แคว้นได้อพยพลงมาทางทิศตะวันตกก็คือ พวกไทยอาหมลุ่มแม่น้ำพรหมบุตรของประเทศอินเดีย ส่วนอีกพวก คือ ลุ่มแม่น้ำสาละวินโดยไม่ผ่านเขตพม่า เรียกใหม่ในปีพุทธศักราช 1766 ว่า รัฐไทยใหญ่

เมื่ออาณาจักรพม่าถูกรุกรานโดยพระเจ้ากุบไล่ข่าน ในปีพุทธศักราช 1826 โดยมีพระเจ้านรสีหบดีแห่งนครพุกามละทิ้งเมืองไป ชาวมองโกลจึงประกาศครองพม่า แต่ก็อยู่ไม่ได้นานเพราะไม่ชินกับอากาศ ในที่สุดก็กลับมณฑลยูนาน ก็มีเจ้าไทยใหญ่ 3 องค์พี่น้องลงจากยูนานมายึดพม่าแทน แบ่งแยกสาขากันแต่เพราะทุกพระองค์มีอำนาจต่างก็ชิงดีชิงเด่นกันจนในที่สุดฝ่ายหนึ่งฝ่ายใดก็ถอนตัวออกไป ถ้าอย่างไรในพม่าก็ยังมีชนชาติไทยอาศัยอยู่ จนในที่สุดก็มีการค้นพบว่าไทยล้านนา กับแคว้นสิบสองพันนามีเชื้อสายจากต้นราชวงศ์เดียวกัน คือ ระหว่างพญาเม็งรายกับขุนเจื๋องผู้ครองแคว้นสิบสองพันนา เพราะเคยเป็นกษัตริย์แห่งนครเงินยางล้านนาไทย แล้วขยายอำนาจไปตั้งดินแดนใหม่" จะเห็นว่าคนไทยหรือเผ่าไตได้ต่อสู้เพื่อตั้งดินแดนใหม่ของตนขึ้นในพื้นที่ที่เป็นที่ราบและสร้างความเจริญทางด้านวัฒนธรรม ศิลปะ ประเพณีของตนขึ้นมาใหม่ โดยอาศัยธรรมชาติสิ่งแวดล้อมและเหตุการณ์ในสถานที่แห่งใหม่

จากข้อสันนิษฐานต่อไปนี้ได้จากประวัติศาสตร์อีกตอนหนึ่งว่า "กษัตริย์จีนและกษัตริย์ไทยในสมัยน่านเจ้า มีความสัมพันธ์อันดีต่อกัน ในส่วนที่เกี่ยวกับการดนตรีคือไทยได้ส่งดนตรีไปบรรเลงในราชสำนักคนจีน จึงทำให้มองเห็นว่า ได้ข้อสันนิษฐานอีกข้อหนึ่งในสมัยน่านเจ้าคนไทยคงมีเครื่องดนตรีหลายชิ้นแต่จะเป็นเครื่องดนตรีชนิดใดหารู้ไม่ แต่ก็เป็นการแสดงให้เห็นว่าความเจริญทางด้านศิลปะดนตรีมาอย่างไร และเครื่องดนตรีที่พอจะหยิบยกมาอ้างได้บ้างคงจะเป็นพวกเครื่องที่ประดิษฐ์จากไม้ซางในสมัยน่านเจ้าครั้งแรกคงจะนำมาใส่ลูกดอกเพื่อล่าสัตว์

ต่อมาก็ดัดแปลงเอาลิ้นโลหะเข้าประกอบ ดังเช่นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าของทางภาคเหนือ คือ ปี่ซอ หรือ ปี่จุม แต่เป็นที่น่าเสียดายว่าไม่มีการกำหนดแน่ชัดว่า ปี่ซอ จะได้แบบแผนมาจากชลุ่ยผิวของจีนหรือเปล่า จากการสันนิษฐานเราอาจจะกล่าวได้ว่า ปีซอใช้ลิ้นโลหะประกอบกับไม้ไผ่ เจาะรูบังคับเสียงมีเล่นกันมากทางภาคเหนือในวงจุมปี่ โดยเป่ากันคนละอันตามขนาดต่าง ๆ อย่างไรก็ตามปี่ซอ หรือปี่จุมก็จะต้องมีใช้มาตั้งแต่สมัยน่านเจ้าเป็นแน่ โดยดัดแปลงหรือเลียนแบบมาจากของจีน

นอกจากมีปี่ซอแล้วยังมีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายซึ่งมีทั้งประเภทเครื่องดีดและเครื่องสี ประเภทเครื่องดีดโดยกล่าวร่วมเห็นจะเป็นกระจับปี่ของไทย ซึ่งอาจจะเป็นต้นฉบับของเครื่องดนตรีจีน อาทิ ปีปะ แต่กระจับปี่สมัยนั้นจะเป็นเหมือนกับสมัยปัจจุบันหรือไม่ก็ไม่มีใครทราบ เพราะขณะที่ไทยถอยลงใต้ จีนจึงได้รับอารยธรรมไทยไปบางส่วนเช่นเดียวกับที่ไทยได้บางอย่างมาจากจีน กระจับปี่ของโบราณนั้น นอกจากจะเป็นแบบฉบับของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดทั้งหลายของจีนแล้ว ยังเป็นแบบฉบับของเครื่องดีดไทยสมัยสุวรรณภูมิอีกด้วย เชื่อว่าพิณทางอีสานและซึงทางภาคเหนือได้รับอิทธพลมาจากกระจับปี่ด้วย รูปร่างของกระจับปี่ซึ่งและพิณมีส่วนที่คล้ายคลึงกันมาก ต่างกันแต่ขนาดและรูปร่างซึ่งเป็นไปตามความถนัดของผู้เล่น ส่วนเครื่องดนตรีอีกประเภทหนึ่งคือ เครื่องดนตรีประเภทซอ คือ ซอทางภาคเหนือนั้นเรียกว่า "สะล้อ" โดยอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ ได้เชื่อว่า สะล้อเป็นเครื่องดนตรีที่มีมานาน สะล้อมีลักษณะคล้ายซออู้ แต่เครื่องดนตรีที่ประดิษฐ์อย่างง่าย ๆ เพราะเกิดขึ้นก่อนโดยเริ่มจากไม้ไผ่ก่อน และเมื่อย้ายลงมาพบวัสดุที่ดีกว่า คือ มะพร้าวจึงได้เปลี่ยนมาใช้มะพร้าวเป็นตัวกะโหลก ที่ว่าสะล้อเดิมคงทำด้วยไม้ไผ่นั้นเพราะว่า ไม้ไผ่เป็นวัสดุที่หาง่ายในจีน และหน้าซอทำด้วยไม้ไม่ได้ขึงด้วยหนัง ลูกบิดก็คงจะสวมจากข้างหน้าเข้าไปและเมื่อเปลี่ยนไปก็จะกลายเป็นเครื่องดนตรีอีกชนิดหนึ่ง

ดนตรีไทยล้านนาสมัยกรุงสุโขทัย

ดังที่กล่าวมาแล้วว่า ดินแดนล้านนาไทยแต่เดิมเป็นที่อยู่ของพวกขอม มอญ ละว้าหรือลัวะ ทั้งขนบธรรมเนียมที่ชนถิ่นฐานเดิมมีอยู่ได้ทิ้งร่องรอยให้กับชาวล้านนาไทยและขึ้นอยู่ว่า

ชาวล้านนาจะรับศิลปะเอาไว้ในรูปแบบใด จะปรับปรุงให้เหมาะสมกับประชาชนพื้นเมืองและความเป็นอยู่อย่างไร ทางด้านดนตรีก็เช่นกันเชื่อว่า มอญมีความเจริญก้าวหน้าไม่น้อยไปกว่าชาวลัวะ ซึ่งตอนที่มอญเจริญรุ่งเรืองนั้นได้อยู่ในสมัยทวาราวดี ดังจะสังเกตว่าก่อนเข้ายุคกรุงสุโขทัยเป็นราชธานีนั้น ดินแดนสุวรรณภูมิได้มีความเจริญมาเป็นลำดับ คือ ทางโบราณคดีมีหลักฐานลำดับยุคไว้ 4 ยุค ดังนี้

1. สมัยทวาราวดี
2. สมัยศรีวิชัย
3. สมัยลพบุรี
4. สมัยเชียงแสน

ในสมัยทวาราวดีที่มอญเจริญนั้นมีศูนย์กลางอยู่แถบเมืองนครปฐม สุพรรณบุรี และดนตรีของพวกมอญยังมีอิทธิพลต่อดนตรีไทยอีกด้วย ทั้งสำเนียงและท่วงทำนอง

เครื่องดนตรีที่จะกล่าวในสมัยสุโขทัยได้พบหลักฐานจากศิลาจารึกที่สำคัญ คือ จารึกวัดพระยืนเมืองลำพูน (จารึกหลักที่ 62 ประชุมจารึกภาคที่สาม) และจารึกจากหลักศิลาหลักที่ 1 ของพ่อขุนรามคำแหง ส่วนที่เป็นหนังสือเห็นจะมีไตรภูมิพระร่วงของพญาลิไทและนิราศหริภุญชัย เป็นต้น จารึกวัดพระยืนเป็นจารึกเกี่ยวกับการสร้างพระอัฏธารสยืน ในราวพุทธศักราช 1913 (หลังจากตั้งกรุงสุโขทัยได้ 113 ปี) มีข้อความบางตอนกล่าวถึงดนตรีล้านนา (ที่เข้าใจว่าเป็นเครื่องดนตรีในสมัยนั้นเป็นเพราะว่า เหตุการณ์ที่เกี่ยวกับการสมโภชที่เกิดขึ้นในลำพูน ต้องใช้เครื่องดนตรีในแถบนั้น) มีใจความสำคัญบางตอนว่าดังนี้

"ท่านท้าวสองแสนนาธรรมิกราชผู้เป็นลูกรักพญาผายู หลานแก่พระยาคำฟูหลานแก่พระยามังราย (พญาเมงราย) โปรดให้อำมาตย์ไปอาราธนานิมนต์พระมหาเถรเป็นเจ้าผู้หนึ่งชื่อมหาสุมนเถรอันอยู่ในกรุงสุโขทัย"

เมื่อพระมหาเถรมาถึงเมืองลำพูนนั้น

"ปีระกาเดือนเจียงวันศุกร์ วันท่านเป็นเจ้าจักเถิงวันนั้นตนท่านพญาธรรมิกราชบริพารด้วยฝูงโยธามหาชนพลลูกเข้าลูกขุนมนตรีทั้งหลายยายกันถือกระทง ข้าวตอกดอกไม้เทียนตีพาทย์ดังพิณ ฆ้องกลองปี่สรไน พิสเนญชัย ทะเทียด กาหล แตรสังข์ มานกังสดาล ดงเดือดเสียงเลิศเสียงก้อง อีกทั้งคนโห่อีดาสะท้านทั้งนครหริภุญชัย..."

จากข้อความในจารึกวัดพระยืนนี้ แสดงว่า กรุงไทยในสมัยนั้น (กรุงสุโขทัย) คือในราวพระมหาธรรมราชาธิราชที่ 1 (พญาลิไท) ซึ่งอยู่สมัยเดียวกับพระเจ้ากือนา แห่งนครเชียงใหม่ มีเครื่องดนตรีใช้กันอยู่หลายชนิด คือ

ตีพาทย์ ดังพิณ ฆ้อง กลอง ปี่สรไน กังสดาล

มรทงค์ พิณสเนญ ทะเทียด กาหล แตรสังข์ ดงเดือด

ส่วนเครื่องดนตรีที่เกี่ยวกับล้านนาก็เห็นจะเป็นเครื่อง "ดังพิณ" คือ ดีดพิณ ซึ่งมีปัญหาว่าพิณนั้นคืออะไร จะเป็นกระจับปี่ พิณเปี๊ยะ หรือพิณน้ำเต้า เพราะพิณหมายถึง เครื่องดนตรีที่บรรเลงด้วยวิธีดีด มีหลักฐานที่เชื่อกันว่า การบรรเลงพิณที่มีมาแต่สมัยสุโขทัยนั้นคือพิณเพี้ยซึ่งผู้ชายใช้ดีดเพื่อขับลำนำประกอบการเกี้ยวสาว แต่ก็มีข้อสันนิษฐานดังที่กล่าวไว้อีกในเบื้องต้นว่า กระจับปี่ จะเป็นเครื่องดนตรีที่ให้ผู้อื่นเลียนแบบ

นอกจากนี้ก็มี "กลอง" กลองที่ใช้ในสมัยนั้นมีหลายประเภท ตั้งแต่ ทับ (คือ ตะโพนในปัจจุบัน) บัณเฑาะว์ไปจนถึงกลองประเภทกลองทัด หรือเล็กลงมาหน่อยเป็นกลองตุ๊กกลองติ้งหรือเป็นกลองแอว์ (กลองขนาดใหญ่ ยาวมากคล้ายกลองยาว) ที่ยังใช้อยู่ในพิธีต่าง ๆ ในภาคเหนือ

ดนตรีไทยล้านนาสมัยกรุงศรีอยุธยา

เมื่อก้าวเข้าสู่กรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี เครื่องดนตรีไทยทั้งหลายมีวิวัฒนาการขึ้นไปเรื่อย ๆ ทางในด้านรูปร่างและการผสมวงดนตรี วิธีการบรรเลงก็ยังคงประณีตขึ้นเช่นกัน จนมีเครื่องดนตรีประเภทใหม่ ๆ เกิดขึ้นอันได้แก่ ซออู้ ซอด้วง และซอสามสาย ที่มีมาแต่สมัยกรุงสุโขทัยสืบมาจนกรุงศรีอยุธยาก็มีจะเข้ซึ่งวิวัฒนาการมาจากพิณ ส่วนเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนาไทยไม่มีกล่าวไว้ว่า มีอะไรเพิ่มขึ้นมาในสมัยกรุงศรีอยุธยา

ดนตรีไทยล้านนาสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

ครั้นถึงกรุงรัตนโกสินทร์ ไทยล้านนาได้มีสัมพันธภาพกับชนภาคกลางตั้งแต่รัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เจ้าดารารัศมี พระธิดาของเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ ได้เสด็จไปประทับอยู่ในวังหลวง ณ กรุงเทพมหานคร ทรงดำรงตำแหน่ง "พระราชชายา ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ขานพระนามกันว่า "พระราชชายาเจ้าดารารัศมี" ทรงนำศิลปล้านนา เช่น การฟ้อนรำลงมาเผยแพร่ที่กรุงเทพมหานคร ดังนั้นก็ไม่ปรากฏแน่ชัดว่า เครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนานั้นจะมีเครื่องดนตรีประเภทใดเพิ่มขึ้นอีกบ้าง (ไกรศรี นิมมานเหมินทร์. 2521 : 7 - 15)

<u>เครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือ</u>

เครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาหรือเครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือ จำแนกได้ตามลักษณะของการบรรเลงเป็น 4 ประเภท ดังนี้

1. เครื่องดีด ได้แก่ เปี๊ยะ ซึง
2. เครื่องสี ได้แก่ สะล้อ
3. เครื่องเป่า ได้แก่ ขลุ่ย ปี่ แน
4. เครื่องตี ได้แก่ กลองชนิดต่าง ๆ

1. <u>เครื่องดีด</u>

เครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือ ประเภทเครื่องดีดมีลักษณะเป็นเครื่องดนตรีชนิดมีสายหรือที่เรียกว่าเครื่องสาย เสียงดนตรีเกิดจากการสั่นสะเทือนของสายที่ผู้บรรเลงหรือผู้ดีดสายด้วยนิ้วมือหรือวัตถุอื่นใดแล้วเกิดเป็นเสียง เป็นทำนองเพลงที่ไพเราะ มีเล่นกันอยู่ 2 ชนิด คือ

1.1 เปี๊ยะ

1.2 ซึง

1.1 เปี๊ยะ

เปี๊ยะ หรือ เพียะ หรือ พิณเพียะ เป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือประเภทเครื่องดีด ที่มีเล่นกันมานาน รูปร่างลักษณะโดยทั่วไปคล้ายพิณน้ำเต้า ต่างกันที่ว่าพิณน้ำเต้ามีสายเดียวและกะโหลกทำด้วยผลน้ำเต้าแห้งขนาดใหญ่ ส่วนเปี๊ยะนั้นมีสาย 2, 4 และ 7 สาย กะโหลกเปี๊ยะทำด้วยกะลามะพร้าว คันทวนยาวประมาณ 1 เมตร ลูกบิดสายเสียบทะแยง ปลายคันทวนหรือหัวเปี๊ยะสวมด้วยเหล็กหรือโลหะ ตอนปลายโค้งงอขึ้นเป็นรูปหัวช้างหรือนกหัสดีลิงค์ วางสายจากหัวเปี๊ยะไปสู่ปลายคันทวน และมีเชือกคล้องสายผูกติดกับทวน

ผู้เล่นโดยทั่วไปไม่สวมเสื้อ ใช้กะโหลกประกบติดกับหน้าอกเบื้องซ้ายเฉียงปลายคันทวนหรือหัวเปี๊ยะลงทางด้านล่างขวามือ ใช้เล็บนิ้วก้อยขวาดีดสายและนิ้วชี้ซ้ายกดเลื่อนสายทำให้เกิดเสียง ขณะเล่นขยับกะโหลกเปิด-ปิด เพื่อให้เกิดเสียงกังวานและมีความไพเราะ นิยมเล่นเดี่ยว โดยผู้เล่นอาจขับร้องคลอไปด้วยก็ได้ แต่เดิมนั้นนิยมเล่นขณะไปเกี้ยวสาวตามหมู่บ้านในเวลากลางคน ต่อมาจึงนำมาใช้เล่นรวมวงด้วย ด้วยเหตุที่เสียงเปี๊ยะเบามากจึงไม่นิยมนำมาใช้ในการประสมวง และเนื่องจากเปี๊ยะเล่นยาก ปัจจุบันจึงมีผู้เล่นได้น้อย

เปี๊ยะสามารถใช้บรรเลงเพลงพื้นเมืองเหนือได้ทุกเพลง แต่เท่าที่ค้นพบนั้นมีเพลงที่ใช้เล่นเป็นพิเศษเฉพาะเปี๊ยะมี 2 เพลง คือ เพลงจก กับเพลงไหล

1.2 ซึง

ซึง เป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือประเภทเครื่องดีด ลักษณะคล้ายกระจับปี่แต่เล็กกว่า และคันทวนของซึงสั้นกว่า ปลายคันทวนไม่โค้งงอ รูปร่างของซึงคล้ายกับเครื่องดนตรีจีนที่เรียกว่า เหยอะฉิ่น (Yueh Chin) หรือพิณวงเดือน ต่างกันที่ว่า เหยอะฉิ่นมีกะโหลกใหญ่และคันทวนสั้นกว่า

ซึง มีกะโหลกและคันทวนทำด้วยไม้เนื้อแข็ง (นิยมใช้ไม้สัก) ตัวกะโหลกกับคันทวนส่วนมากเป็นไม้ชิ้นเดียวกัน ขุดคว้านกะโหลกให้เป็นโพรง และมีแผ่นไม้ไสเบา ๆ เจาะรูตรงกลางแผ่น ปิดฝาด้านหน้ากะโหลก เพื่ออุ้มเสียงให้เกิดกังวาน คันทวนทำเป็นเหลี่ยม

ด้านบนแบนด้านล่างมน ตอนปลายคันทวนโค้งงอและเจาะเป็นร่อง มีรูสอดลูกบิดข้างละ 2 อัน มีหย่องรองสายตรงกลาง สายซึงมี 4 เส้น เวลาเล่นเทียบเสียงคู่ละ 1 เสียง

ซึงพื้นเมืองเหนือมีขนาดต่าง ๆ ไม่เท่ากัน พอจัดได้เป็น 3 ขนาด คือ ซึงขนาดเล็ก (ซึงเล็ก) ซึงขนาดกลาง (ซึงกลาง) และซึงขนาดใหญ่ (ซึงหลวง)

ผู้เล่นถือแนบหน้าอกด้วยมือซ้าย มือขวาดีด โดยปกติใช้ไม้ดีดทำด้วยเขาสัตว์หรือกระดูกสัตว์หรือจะใช้วัตถุอื่นก็ได้ นิยมเล่นเดี่ยวและประสมวง จะเล่นประสมวงกับซึง สะล้อ หรือปี่ก็ได้ ใช้เล่นเพลงพื้นเมืองได้ทั่วไป

2. <u>เครื่องสี</u>

เครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือประเภทเครื่องสี มีลักษณะเป็นเครื่องดนตรีชนิดมีสาย หรือที่เรียกว่าเครื่องสาย เสียงดนตรีเกิดจากการเสียดสีของสายกับคันชัก สายที่ผู้เล่นหรือผู้บรรเลงใช้คันชักสีสายเกิดเสียงที่ไพเราะเป็นทำนองเพลงที่อ่อนหวาน เครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือ มีชนิดเดียว คือ สละล้อ

2.1 สะล้อ

สะล้อ เป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือประเภทเครื่องสี มีสายและใช้คันชักสีเช่นเดียวกันกับซอสามสาย สะล้อนี้บางท้องถิ่นเรียกว่า ตะล้อ หรือ ซอล้อ ก็มีบ้าง

ลักษณะโดยทั่วไปของสะล้อ มีรูปร่างคล้ายซออู้ กะโหลกทำด้วยกะลามะพร้าว ตัดปาดส่วนหน้าออกใช้ไม้สักแผ่นบาง ๆ ปิดด้านหน้าทำเป็นหน้าสะล้อมีหย่องรองสายตรงกลาง เจาะกะโหลกทะลุตรงกลางทั้งด้านบนและด้านล่าง เพื่อสอดคันทวนให้ผ่านรูบนแล้วทะลุล่าง ปล่อยให้ปลายคันทวนยื่นออกมาเป็นเท้าคล้ายกับคันทวนของซอสามสาย แต่เท้าของสะล้อสั้นกว่าเท้าซอสามสาย คันทวนสะล้อมีลักษณะกลมคล้ายกับซออู้ หรือซอสามสาย ลูกบิดสายเสียบทะแยงต่างกับซออู้หรือซอสามสาย ซึ่งเสียบตรงทางด้านข้าง

สะล้อพื้นเมืองเหนือมีขนาดต่าง ๆ ไม่เท่ากันแต่ก็พอจัดได้เป็น 3 ขนาด คือ สะล้อขนาดเล็ก สะล้อขนาดกลาง และสะล้อขนาดใหญ่ สะล้อมี 2 ชนิด คือ สะล้อ 2 สาย และ 3 สาย สะล้อชนิด 3 สายนั้นง่ายกว่า นิยมเล่นเดี่ยวหรือจะนำมาประสมวงเล่นกับ ซึง หรือ ปี่ ก็ได้ และสามารถเล่นเพลงพื้นเมืองได้ทั่วไป

3. เครื่องเป่า

เครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือ ประเภทเครื่องเป่าเป็นเครื่องดนตรีประเภทเป่าลมผ่านลิ้น ทำให้เกิดเสียงมี 3 ประเภท คือ

3.1 ประเภทไม่มีลิ้น ได้แก่ ขลุ่ย

3.2 ประเภทลิ้นภายในไม่มีลำโพง ได้แก่ ปี่

3.3 ประเภทลิ้นภายนอกมีลำโพง ได้แก่ แน

3.1 ประเภทไม่มีลิ้น

ขลุ่ย เป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือประเภทเครื่องเป่าไม่มีลิ้น ทำด้วยไม้เฮี้ยหรือไม้รวกปล้องยาว ๆ ไว้ข้อทางปลายแต่เจาะลุข้อและใช้ไฟย่างให้แห้ง ตบแต่งผิวให้ไหม้เกรียมเป็นลวดลายสวยงาม ด้านหน้าเจาะรูกลม ๆ เรียงแถวกัน 7 รู สำหรับนิ้วปิดเปิดเพื่อเปลี่ยนเสียง ตรงที่ใช้เป่าไม่มีลิ้นอย่างลิ้นปี่ มีไม้อุดเต็มปล้องแต่ปาดด้านล่างไว้ด้านหนึ่งให้มีช่อง ผู้เป่าขลุ่ยจะต้องใช้ริมฝีปากของตนอมที่มุมล่างตรงช่องนั้น แต่เปิดริมฝีปากให้ลมเป่าผ่านเข้าไปในเลา ด้วยความชำนาญเมื่อลมที่เป่าผ่านเข้าไปจะทำให้เกิดเป็นเสียง ไม้อุดนั้นเรียกกันว่า ดาก ด้านหลังใต้ดากลงมาเจาะรูเป็นรูป 4 เหลี่ยมฝืนผ้า แต่ปาดตอนล่างเป็นทางเฉียง ไม่เจาะทะลุตรงเหมือนด้านข้างและด้านหน้า รูนี้เรียกว่า รูปากนกแก้ว ถ้าอุดรูปากนกแก้วเสียก็เป่าไม่ดัง ใต้รูปากนกแก้วลงมาเจาะรูอีก 1 รู เรียกว่า รูนิ้วค้ำ เพราะเวลาเป่าต้องเอานิ้วหัวแม่มือค้ำปิดเปิดที่รูนั้น เหนือรูนิ้วค้ำเบื้องหลังและเหนือรูบนของ 7 รูด้านหน้า แต่อยู่ทางด้านขวา เจาะรูอีกรูหนึ่งเรียกว่า รูเยื่อ เพราะโดยปกติ แต่ก่อนใช้เยื่อในปล้องไม้ไผ่ปิดรูนั้นแต่ต่อมาก็ไม่ค่อยได้ใช้ทางปลายเลาของขลุ่ยมีรูอีก 4 รู เจาะตรงกันข้ามแต่เหลื่อมกันเล็กน้อย รูหน้ากับรูหลังตรงกันแต่อยู่สูงขึ้นมานิดหน่อย รูขวารูซ้ายเจาะตรงกันอยู่ใต้ลงไปเล็กน้อย รูขวากับรูซ้ายนี้โดยปกติใช้ร้อยเชือกสำหรับแขวนเก็บหรือคล้องมือถือจึงเลยเรียกกันว่า รูร้อยเชือก รวมทั้งหมดขลุ่ยเลาหนึ่งมี 14 รูด้วยกัน

ขลุ่ยพื้นเมืองเหนือเป็นขลุ่ยขนาดเล็กเท่ากับขลุ่ยหลีบของภาคกลาง นำมาใช้เล่นประสมวงสะล้อ-ซึง บรรเลงเพลงทั่วไป

3.2 ประเภทลิ้นภายในไม่มีลำโพง

3.2.1 ปี่

ปี่ เป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือประเภทเครื่องเป่า ที่มีการเล่นเป็นชุดและมีชื่อเรียกเฉพาะ ปี่แต่ละเล่มขนาดใหญ่-เล็ก ตามลำดับจากเล่มใหญ่จนถึงเล่มเล็กสุด ดังนี้

3.2.1.1 ปี่แม่ หรือปี่เก๊า เป็นปี่ขนาดใหญ่ ยาวประมาณ 70 ซม.

3.2.1.2 ปี่กลาง เป็นปี่เล่มขนาดกลาง ยาวประมาณ 60 ซม.

3.2.1.3 ปี่ก้อย เป็นปี่เล่มขนาดกลาง ยาวประมาณ 45 ซม.

3.2.1.4 ปีตัด เป็นปี่เล่มขนาดเล็ก ยาวประมาณ 30 ซม.

3.2.1.5 ปี่เล็ก เป็นปี่เล่มขนาดเล็ก ยาวประมาณ 28 ซม.

ปี่ มีลักษณะโดยทั่วไปทำด้วยไม้รวกแดงทั้งลำมาตัดเป็นท่อนให้ได้ขนาดตามขนาดของปี่แต่ละเล่ม จากท่อนโคนลำไม้รวก นำมาทำเป็นปี่ เล่มขนาดใหญ่ คือ ปี่แม่ หรือปี่เก๊า และตามลำดับไปจนถึงเล่มเล็กที่สุดคือปี่เล็ก ซึ่งใช้ลำไม้รวกแดงส่วนท่อนปลายทะลวงข้อออกเหลือข้อสุดท้ายของปี่แต่ละเล่มไว้ปิดตันทำเป็นหัวเล่ม บาดด้านข้างของหัวเล่มเป็นรูสี่เหลี่ยมผืนผ้า เจาะทะลุสอดลิ้นปี่ทำด้วยทองเหลืองหรือโลหะประสมเป็นลิ้นปี่ เป็นลิ้นภายในติดกับลำ ตัวปี่ เจาะรูเป็นนิ้วปิด-เปิด ทำให้เกิดเสียงต่าง ๆ ตามต้องการ ปี่แต่ละเล่มมีรู 7 รู ไม่มีลำโพง

การสร้างปี่ จะต้องสร้างเป็นชุด หรือที่เรียกว่า จุม จะสร้างเพียงเล่มใดเล่มหนึ่งไม่ได้ ปี่แต่ละเล่มจะมีระดับเสียงต่างกัน เทียบแนวได้ดังนี้

ปี่แม่ หรือปี่เก๊า มีเสียงทุ้มต่ำ เทียบได้กับแนวเสียง เบส

ปี่กลาง มีเสียงสูงขึ้นมา เทียบได้กับแนวเสียง เทเนอร์

ปี่ก้อย มีเสียงสูงกว่าปี่กลาง เทียบได้กับแนวเสียง อัลโต

ปีตัด มีเสียงสูงสุดในชุด เทียบได้กับแนวเสียง โซปราโน

โดยปกติการสร้างปี่ชุดหนึ่ง ๆ นิยมสร้างกัน 3 หรือ 4 เล่มเท่านั้น เพราะถือว่าครบแนวการประสานเสียงที่สมบูรณ์แล้ว ส่วนจะเพิ่มขึ้นมาถึง 5 เล่มนั้นเป็นความนิยมแต่ละถิ่น

ผู้เล่นจะอมเป่าทางหัวเล่มที่มีลิ้นสอดไว้ เวลาเป่าวางแนวเฉียงเอียงไปทางขวา จะใช้เล่นประสมวงเท่านั้น ไม่นิยมเล่นเดี่ยว ใช้เล่นเพลงพื้นเมืองประกอบการซอ หรือบรรเลงเพลงพื้นเมืองทั่วไปก็ได้

ด้วยเหตุที่ลักษณะการเล่นปี่ จะต้องเล่นเป็นชุดจึงเรียกปี่ว่า ปี่จุม

3.3 ประเภทลิ้นภายนอกมีลำโพง

3.3.1 แน

แน เป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือ ประเภทเครื่องเป่ามีลำโพง และใช้ลิ้นภายนอก มีลักษณะเหมือนกันกับปี่มอญ มี 2 ชนิด คือ

3.3.1.1 แนหลวง มีขนาดใหญ่เท่าปี่มอญ ยาวประมาณ 90 ซม.

3.3.1.2 แนน้อย มีขนาดเล็ก ยาวประมาณ 45 ซม.

แนหลวง มีเสียงทุ้มใหญ่ ส่วนแนน้อยมีเสียงสูงแหลม แนทั้ง 2 ชนิด เล่นประสมวงในวงกลองแอวหรือวงตึ่งนง ประกอบการฟ้อนเมือง หรือแห่ครัวทาน และวงปี่พาทย์พื้นเมืองหรือวงกลองเต่งทิ้ง หรือวงเต่งทิ้ง หรือวงป้าดม้อง

แน สามารถใช้บรรเลงเพลงพื้นเมืองเหนือได้ทุกเพลง แต่มีเพลงบรรเลงเฉพาะใช้กับแนอยู่ 4 เพลง คือ

เพลงแหย่งลูกหลวง หรือแหย่งหลวง

เพลงแหย่งลูกน้อย หรือแหย่งน้อย

เพลงแหย่งลูกม้อง และเพลงแหย่งลูกกลับ

4. <u>เครื่องตี</u>

เครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือประเภทเครื่องตี ที่นับว่าเป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนืออย่างแท้จริงนั้น ส่วนมากแล้วจะเป็นเครื่องตีประเภทเครื่องหนัง ส่วนเครื่องตีประเภทเครื่องไม้และโลหะนั้นก็พอมีเล่นกันบ้าง ดังนี้

4.1 เครื่องตีประเภทเครื่องไม้และโลหะ

เครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือประเภทเครื่องไม้และโลหะ ส่วนใหญ่แล้วเป็นเครื่องดนตรีของภาคกลาง ซึ่งนำมาประสมวงเล่นกับเครื่องดนตรีพื้นเมืองบางชนิด จะมีความแตกต่างในด้านรูปร่าง ระบบเสียงและวิธีเล่น ไม่ได้มาตรฐานเท่าภาคกลางเท่านั้น มีชื่อเรียกตามภาษาถิ่น ดังนี้

4.1.1 ระนาดเอก (ป้าดไม้)

4.1.2 ระนาดทุ้ม (ป้าดไม้)

4.1.3 ระนาดเอกเหล็ก (ป้าดเหล็ก)

4.1.4 ระนาดทุ้มเหล็ก (ป้าดเหล็ก)

4.1.5 ฆ้องวงใหญ่ (ป้าดก๋อง)

4.1.6 ฆ้องวงเล็ก (ป้าดก๋อง)

4.1.7 ทุ่ย (อุ่ย)

4.1.8 ฉาบใหญ่ (สว่า)

4.1.9 ฉาบกลาง (สว่า)

4.1.10 ฉาบเล็ก (แส่)

ฯลฯ

4.2 เครื่องตีประเภทเครื่องหนัง

เครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือประเภทเครื่องตีนั้น ส่วนใหญ่แล้วจะเป็นเครื่องหนัง และใช้ประสมวงเล่นกันมาก มีทั้งประเภทซึงหนังหน้าเดียว และซึงหนังสองหน้า ดังนี้

4.2.1 เครื่องตีประเภทซึงหนังหน้าเดียว ได้แก่

4.2.1.1 กลองแอว

4.2.1.2 กลองหลวง

4.2.1.3 กลองปูเจ่

4.2.1.1 กลองแอว

กลองแอว เป็นกลองประจำวัด นิยมเล่นกันโดยทั่วไป ตามปกติจะมีประจำเกือบทุกวัด มีลักษณะเป็นกลองประเภทซึงหนังหน้าเดียว ตัวกลองทำด้วยไม้จริงเนื้อแข็ง เช่น ไม้ประดู่ ขนุน ข้างในเป็นโพรง มีลักษณะคล้ายกับกลองยาวของภาคกลาง แต่มีขนาดยาวและใหญ่กว่ามากตอนที่เป็นลำตัวกลองตลอดจนถึงหน้ากลองที่ขึ้นหนังกว้างใหญ่ ตอนกลางเป็นเอวกลองคอด ตอนท้ายเรียวและบานปลายคล้ายดอกลำโพง กลึงควั่นตอนหางกลองเป็นปล้อง ๆ ให้ดูงาม

กลองแอวมีหลายขนาดต่าง ๆ กัน โดยทั่วไปจะมีความยาววัดจากขอบหน้ากลอง ไปจนถึงปลายลำโพงยาวประมาณ 170 - 200 ซม. หน้ากลองกว้างประมาณ 30 ซม.

คำว่า แอว เป็นภาษาถิ่นเหนือ หมายถึง สะเอว คำเรียกกลองแอวคงจะมาจากเหตุที่ลักษณะกลองมีรูปร่างคอดกลางคล้ายสะเอวนั่นเอง

เวลาเล่นจะใช้ตั้งประจำกับที่มีขาหยั่งรองตั้งตี หรือจะเคลื่อนที่ด้วย การใช้คน 2 คนหามก็ได้ กลองแอวใช้มือตี ส่วนตะโล้ดโป้ดนั้นใช้ไม้ตีให้จังหวะสลับกัน

การเล่นกลองแอวนั้น จะตีประกวดแข่งขันกันหรือเล่นประสมวงกับแนเป็น วงกลองแอว หรือวงตึ่งนง ประกอบการฟ้อนเมือง หรือแห่ครัวทานก็ได้

4.2.1.2 กลองหลวง

กลองหลวง เป็นกลองประจำวัดเช่นเดียวกับกลองแอว เป็นกลองขนาดใหญ่ คำว่า หลวง หมายถึง ใหญ่ ดังนั้น กลองหลวงก็หมายถึงกลองที่มีขนาดใหญ่นั่นเอง กลองหลวงมีรูปร่างลักษณะเช่นเดียวกับกลองแอวทุกประการเพียงแต่ว่ามีขนาดใหญ่กว่ากันมาก ความยาววัดจากขอบหน้ากลอง ไปจนถึงปลายลำโพงยาวประมาณ 3 เมตรเศษ หน้ากลองกว้างประมาณ 60 ซม. การที่กลองหลวงมีขนาดใหญ่มากจึงไม่สามารถที่จะใช้คนหามตีได้ เวลาเล่นต้องตั้งไว้บนล้อประจำกับที่ เคลื่อนได้ด้วยกำลังคนหรือสัตว์ใหญ่ลาก

คนตีกลองหลวงตามปกติจะต้องนั่งคล่อมตี ใช้ตีด้วยมือซึ่งกำไว้ด้วยผ้าพันรอบ ให้มีปลายผ้าแหลมคล้ายก้นหอย แล้วใช้ส่วนที่เป็นก้นห้อยนั้นประเคนตีลงมาที่หน้ากลองด้วยกำลังแรง เกิดเสียงก้องและกังวานด้วยความไพเราะน่าฟัง

กลองหลวงตามปกติจะใช้ตีประกวดแข่งขันกันหรือใช้ตีเข้าขบวนแห่ครัวทาน หรือจะใช้ตีเป็นจังหวะแทนกลองแอวในวงกลองแอว หรือจะใช้ตีเป็นสัญญาณประจำวัดก็ได้

4.2.1.3 กลองปูเจ่

กลองปูเจ่ เป็นกลองของคนที่มีเชื้อสายไทยใหญ่หรือไต ในท้องถิ่นภาคเหนือ ที่นำมาเล่นกันในงานเทศกาลต่าง ๆ เพื่อความสนุกสนานและนิยมเล่นกันโดยทั่วไป

กลองปูเจ่ มีลักษณะคล้ายกลองแอว แต่มีขนาดเล็กกว่ามาก สามารถใช้สะพายตีได้ มีความยาวโดยปกติวัดจากขอบหน้ากลองถึงปลายลำโพง ประมาณ 150 ซม. หน้ากลองกว้างประมาณ 25 ซม. คำว่า ปูเจ่ เป็นคำเรียกของคนพื้นเมือง ซึ่งคงจะเพี้ยนมาจากภาษาพม่าว่า รอสิ (Ozi) แล้วออกเสียงเพี้ยนเป็น อูเจ่ บ้าง ปูเจ่ บ้าง ส่วนคนไทยใหญ่หรือไตนั้นเรียกกลองชนิดนี้ว่า กลองก้นยาว

ผู้เล่นหรือตีกลองปูเจ่ใช้สะพายตีเล่นลวดลายเป็นทำนองต่าง ๆ เล่นประสมวงในวงวงกลองปูเจ่ หรือ วงปูเจ่ ใช้ประกอบการฟ้อนตาบหรือเข้าขบวนแห่ครัวทาน หรือขบวนแห่ต่าง ๆ

4.2.2 เครื่องตีประเภทขึงหนังสองหน้า ได้แก่

4.2.2.1 กลองปูจา

4.2.2.2 กลองสะบัดไชย

4.2.2.3 กลองมองเชิง

4.2.2.4 กลองตะโล้ดโป๊ด

4.2.2.5 กลองเต่งทิ้ง

4.2.2.6 กลองม่าน

ฯลฯ

4.2.2.1 กลองปูจา

กลองปูจา เป็นกลองประจำวัด ตั้งอยู่กับที่ มีลักษณะเป็นกลองชุด ๆ หนึ่ง ประกอบด้วยกลอง 2 ขนาด ดังนี้

1. กลองปูจา หรือกลองหลวงหรือกลองตั้งมี 1 ลูก
2. กลองเล็ก หรือกลองน้อย หรือกลองตุบ หรือลูกตุบ มี 2 - 3 ลูก

กลองปูจาเป็นกลองประเภทขึงหนังสองหน้าตัวกลองทำด้วยไม้จริงเนื้อแข็ง เช่น ไม้ขนุน ขุดเป็นรโพรงข้างใน หัว-ท้ายกลองปิดด้วยแผ่นหนังเป็นหน้ากลอง ตรึงด้วยหมุดไม้ปล่อยหัวหมุดให้ยื่นออกมาพันตัวกลอง กลองหลวงมีขนาดหน้ากลองกว้างประมาณ 27 นิ้ว ยาวประมาณ 56 นิ้ว ส่วนกลองเล็กที่เรียกว่าลูกตุบนั้น มีขนาดหน้ากลองกว้างประมาณ 10 นิ้ว ยาวประมาณ 12 นิ้ว ขนาดของกลองปูจาในแต่ละท้องถิ่นไม่แน่นอน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับไม้ที่นำมาทำเป็นตัวกลองนั้น ว่าจะมีลำต้นใหญ่เท่าใด

เวลาตีกลองปูจา ใช้ผู้ตี 2 คน คนหนึ่งใช้ ไม้ค้อน ซึ่งเป็นไม้เนื้อแข็งทำหัวไม้เป็นปุ่มใช้ตีกลองเป็นทำนองต่าง ๆ ส่วนอีกคนหนึ่งใช้ ไม้แสะ ซึ่งเป็นไม้ไผ่ผ่าซีกจักเป็นซี่เล็ก ๆ ตีที่กลองปูจา เป็นจังหวะเดียวยืนจังหวะหลักโดยตลอด

กลองปูจาจะตีเมื่อวันขึ้น-แรม 7, 8 และ 14, 15 ค่ำ หรือตีรับพระเมื่อเทศน์จบหรือตีเป็นสัญญาณประจำวัด ปัจจุบันยังนำมาใช้ตีประกวดแข่งขันด้วย

4.2.2.2 กลองสะบัดไชย

กลองสะบัดไชย เป็นกลองประเภทขึงหนังสองหน้า สามารถนำเคลื่อนที่ไปได้ มี 2 ลักษณะ ดังนี้

1. กลองสะบัดไชย แบบที่ 1 เป็นกลองชุด มี 3 ลูก
2. กลองสะบัดไชย แบบที่ 2 เป็นกลอง 1 ลูก

1. กลองสะบัดไชย แบบที่ 1 ชนิดกลองชุด ๆ หนึ่ง มี 3 ลูก ประกอบด้วยกลอง 2 ขนาด ดังนี้

1.1 กลองใหญ่ มี 1 ลูก

1.2 กลองเล็ก (ลูกตุบ) มี 2 ลูก

กลองทั้ง 2 ขนาดเป็นกลองขึงหนังสองหน้า กลองใหญ่มีหน้ากลองกว้างประมาณ 50 ซม. หนาประมาณ 30 ซม. ส่วนกลองเล็กหรือกลองตุบทั้ง 2 ลูก มีขนาดไม่เท่ากัน ลูกหนึ่งขนาดหน้ากลองกว้างประมาณ 32 ซม. หนาประมาณ 18 ซม. ส่วนอีกลูกหนึ่งหน้ากลองกว้างประมาณ 22 ซม. และหนาประมาณ 15 ซม. เวลาเล่นใช้แขวนผูกไว้กับคานหามตรึงทั้งด้านบนและด้านล่าง

2. กลองสะบัดไชย แบบที่ 2 ชนิดกลอง 1 ลูก ใช้เฉพาะกลองใหญ่ลูกเดียว ซึ่งเป็นกลองขนาดใหญ่หน้ากลองกว้างประมาณ 70 ซม.

กลองสะบัดไชย แบบที่ 1 นั้นเป็นกลองสะบัดไชยแบบดั้งเดิมมีลีลาการเล่นไม่โลดโผนจึงไม่เป็นที่นิยมกัน ดังนั้นปัจจุบันจึงนิยมใช้กลองสะบัดไชยแบบที่ 2 เพราะมีลีลาการเล่นที่สนุกสนานกว่า

4.2.2.3 กลองมองเชิง

กลองมองเชิง เป็นกลองชนิดขึงหนังสองหน้ารูปร่างคล้ายตะโพนไทยแต่มีขนาดใหญ่กว่า ตัวกลองทำด้วยไม้ขนุน ยาวประมาณ 65 ซม. หน้ากลองด้านหนึ่งกว้างประมาณ 32 ซม. และอีกด้านหนึ่งกว้างประมาณ 26 ซม. กลองมองเชิงในแต่ละท้องถิ่นมีขนาดไม่เท่ากัน เวลาเล่นผู้เล่นใช้สายสะพายคล้องคอ และใช้ฝ่ามือตีทั้งสองข้าง

กลองมองเชิงเป็นของคนเชื้อสายไทยใหญ่หรือไตที่นำมาใช้ประสมวงเล่นกับฆ้องชุด คำว่า มอง หมายถึง ฆ้อง และคำว่า เชิง หมายถึง ชุด ดังนั้นคำว่า มองเชิง จึงหมายถึง ฆ้องชุด กลองมองเชิงจึงเป็นชื่อเรียกกลองที่นำมาเล่นกับฆ้องชุดว่า กลองมองเชิง เป็นที่เข้าใจกันโดยทั่วไป

4.2.2.4 กลองตะโล้ดโป๊ด

กลองตะโล้ดโป๊ด หรือกลองตะหลดปดในภาษาถิ่นเหนือ เป็นกลองชนิดขึงหนังสองหน้า มีรูปร่างลักษณะเหมือนเปิงมาง แต่ยาวกว่า ตัวกลองทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ขนุน ยาวประมาณ 80 ซม. หน้ากลองข้างหน้ากว้างประมาณ 17 ซม. และอีกข้างหนึ่งกว้างประมาณ 20 ซม. มีความกว้างไม่เท่ากัน เวลาเล่นใช้แขวน

ติดกับกลองแอว ใช้ไม้ตีเป็นจังหวะสลับกันกับจังหวะกลองแอว ใช้เล่นประสมวงกลองแอว ประกอบการฟ้อนเมือง หรือแห่ครัวทาน

4.2.2.5 กลองเต่งทิ้ง

กลองเต่งทิ้ง เป็นกองพื้นเมืองเหนือซึ่งเรียกตามเสียงกลอง ขณะที่บรรเลงกลองเต่งทิ้งก็คือ ตะโพนมอญนั่นเอง นำมาใช้เล่น ในวงปี่พาทย์เมือง

4.2.2.6 กลองม่าน

กลองม่านหรือกลองสองหน้าพื้นเมืองเหนือมีลักษณะคล้ายตะโพนไทย แต่มีขนาดเล็กกว่า ใช้บรรเลงประกอบจังหวะในวงดนตรีพื้นเมืองเหนือ หรือวงสะล้อ-ซึง และวงกลองม่าน ใช้ประกอบการฟ้อนม่าน (ยงยุทธ ธีรศิลป. 2535 : 2 - 21)

<u>การประสมวงดนตรีพื้นเมืองเหนือ</u>

การประสมวงดนตรีพื้นบ้านล้านนาหรือการประสมวงดนตรีพื้นเมืองเหนือว่าเกิดจากการนำเครื่องดนตรีแต่ละชนิดมาเล่นประสมวง เพื่อใช้ประโยชน์ของวงแต่ละประเภทไม่เหมือนกัน การประสมวงดนตรีพื้นเมืองเหนือมีดังนี้

1. วงสะล้อซึง หรือวงดนตรีพื้นเมือง
2. วงกลองแอว
3. วงปี่พาทย์เมือง หรือวงกลองเต่งทิ้ง
4. วงกลองปูเจ่
5. วงกลองมองเชิง
6. วงกลองสะบัดไชย
7. วงปี่จุม
8. วงกลองหลวง
9. วงกลองปูจา
10. วงกลองม่าน

1. วงสะล้อซึง หรือวงดนตรีพื้นเมือง

วงสะล้อซึงหรือวงดนตรีพื้นเมืองเป็นวงดนตรีประเภทวงเครื่องสาย แต่เดิมคงใช้เพียงสะล้อกับซึงประสมวงเล่นกันเท่านั้น ไม่มีจำนวนแน่นอนและไม่มีเครื่องประกอบจังหวะ ปัจจุบันในสถานศึกษานิยมประสมวง 3 แบบ ดังนี้

1.1 วงสะล้อซึงขนาดวงเล็ก ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้

1.1.1 สะล้อ (2 สาย) 1

1.1.2 ซึง 1

1.1.3 ขลุ่ยหลีบ 1

1.1.4 กลองสองหน้าพื้นเมือง 1

1.1.5 ฉิ่ง 1

1.2 วงสะล้อซึงขนาดวงกลาง ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้

1.2.1 สะล้อ (2 สาย ขนาดเล็ก) 1

1.2.2 สะล้อ (2 สาย หรือ 3 สาย ขนาดกลาง) 1

1.2.3 ซึงเล็ก 1

1.2.4 ซึงกลาง 1

1.2.5 ขลุ่ยหลีบ 1

1.2.6 กลองสองหน้าพื้นเมือง 1

1.2.7 ฉิ่ง 1

1.3 วงสะล้อซึงขนาดวงใหญ่ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้

1.3.1 สะล้อ (2 สาย ขนาดเล็ก) 1

1.3.2 สะล้อ (2 สาย หรือ 3 สาย ขนาดกลาง) 1

1.3.3 สะล้อ (3 สาย ขนาดใหญ่) 1

1.3.4 ซึงเล็ก 1

1.3.5 ซึงกลาง 1

1.3.6 ซึงใหญ่ (หรือ ซึงกลาง) 1

1.3.7 ขลุ่ยหลีบ 1

1.3.8 กลองสองหน้าพื้นเมือง 1

1.3.9 ฉิ่ง 1

นอกจากนี้อาจจะใช้ ปี่จุมเข้ามาประสมวงเล่นด้วยก็ได้ หรือจะนำเครื่องประกอบจังหวะอื่นเข้ามาเล่นอีกก็ได้ หรือจะเพิ่มจำนวนเครื่องดนตรีให้มีจำนวนมากกว่านี้ก็ย่อมได้เช่นกัน

2. วงกลองแอว

วงกลองแอวหรือวงกลองตึ่งนง หรือวงตึ่งนงใช้ประกอบการฟ้อนเมือง และแห่ครัวทานเป็นวงดนตรีประจำวัดมีเครื่องดนตรีประสมวง ดังนี้

2.1 กลองแอว 1

2.2 กลองตะโล้ดโป๊ด 1

2.3 แนหลวง 1

2.4 แนน้อย 1

2.5 ฆ้องหุ่ย 1

2.6 ฆ้องโหม่ง 1

2.7 ฉาบใหญ่ 1

3. วงปี่พาทย์เมือง หรือวงกลองเต่งทิ้ง

วงปี่พาทย์เมืองหรือวงกลองเต่งทิ้ง หรือวงเต่งทิ้ง มีเครื่องดนตรีประสมวง ดังนี้

3.1 ระนาดไม้ (ระนาดเอก) หรือป้าดไม้ 1

3.2 ระนาดทุ้ม (บางทีไม่ใช้) 1

3.3 ระนาดเหล็ก (ระนาดเอกเหล็ก) หรือป้าดเหล็ก 1

3.4 ฆ้องวงใหญ่ (ป้าดก๊อง) 1

3.5 กลองสองหน้าพื้นเมือง หรือตะโพนไทย 1

3.6 กลองเต่งเทิ้ง (ตะโพนมอญ)

3.7 แนหลวง 1

3.8 แนน้อย 1

3.9 ฉิ่ง 1

3.10 ฉาบใหญ่ 1

3.11 ฉาบเล็ก 1

3.12 กรับ 1

ปัจจุบันนิยมนำเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาประสมด้วย เช่น กลองชุด กีตาร์ ทรัมเปต แซกโซโฟน ฯลฯ

วงปี่พาทย์เมืองใช้บรรเลงงานทั่วไป บรรเลงประกอบการฟ้อนผีมด งานศพ ฯลฯ เพลงที่นำมาบรรเลงนั้นเป็นเพลงพื้นเมือง และเพลงประกอบพิธีกรรม โดยเฉพาะการฟ้อนผีมด ต่อมาก็นำเพลงลูกทุ่งลูกกรุงมาเล่นด้วย

4. วงกลองปูเจ่

วงกลองปูเจ่หรือวงปูเจ่ เป็นวงดนตรีที่คนเชื้อสายไทยใหญ่นำมาเล่น ใช้ในขบวนแห่ต่าง ๆ และประกอบการฟ้อนดาบ มีเครื่องดนตรีประสมวง ดังนี้

4.1 กลองปูเจ่ 1

4.2 ฆ้องชุด มี 3 ขนาด คือ

4.2.1 ฆ้องขนาดใหญ่ 1

4.2.2 ฆ้องขนาดกลาง 1

4.2.3 ฆ้องขนาดเล็ก 1

4.3 ฉาบใหญ่ 1

5. วงกลองมองเชิง

วงกลองมองเชิงหรือวงมองเชิง เป็นวงดนตรี ที่คนเชื้อสายไทยใหญ่นำมาเล่น เช่นเดียวกับกลองปูเจ่ คำว่า มอง หมายถึง ฆ้อง และ เชิง หมายถึง ชุด ดังนั้นคำว่า มองเชิง จึงหมายถึง ฆ้องชุด นั่นเอง ซึ่งในการเล่นมองเชิง นั้นจะต้องมีฆ้องเป็นชุด ได้ลำดับเสียงกัน มีเครื่องดนตรีประสมวงดังนี้

5.1 กลองมองเชิง

5.2 ฆ้องชุด ขนาดต่าง ๆ กัน ตั้งแต่ขนาดใหญ่จนถึงเล็กสุด จำนวน 5 - 7 ลูก

5.3 ฉาบใหญ่

ในการเล่นกลองมองเชิงนั้นอาจจัดให้มีคำร้องหรือการฟ้อนมองเชิงประกอบด้วยก็ได้เพื่อความสนุกสนาน

6. วงกลองสะบัดไชย

วงกลองสะบัดไชย มีลักษณะการเล่น 2 แบบ ดังนี้

6.1 วงกลองสะบัดไชย แบบที่ 1

วงกลองสะบัดไชย แบบที่ 1 นี้เป็นแบบกลองสะบัดไชยพื้นเมืองดั้งเดิม มีกลอง 3 ลูก คือ ลูกใหญ่ ซึ่งเรียกว่ากลองสะบัดไชยหรือกลองหลวง 1 ลูก และกลองเล็ก ซึ่งเรียกว่าลูกตุบ 2 ลูก ผู้ตีใช้ไม้ค้อนมือหนึ่งและอีกมือหนึ่งใช้ไม้แสะตีเป็นทำนองต่าง ๆ และมีคนตีม้องประกอบจังหวะอีก 1 คน

6.2 วงกลองสะบัดไชย แบบที่ 2

วงกลองสะบัดไชย แบบที่ 2 นี้เป็นของใหม่ มีกลองใหญ่เพียงลูกเดียว ผู้เล่นใช้ไม้ตี 2 มือ และใช้อวัยวะทุกส่วนของร่างกายเท่าที่จะทำได้ ใช้ตีกลองเป็นลีลาท่าทางต่าง ๆ ที่สนุกสนาน

กลองสะบัดไชยตามปกติแต่เดิมนั้น ใช้ตีเพื่อพุทธบูชา และงานที่เป็นมงคลเท่านั้น จะไม่นำมาตีในงานอวมงคลโดยเด็ดขาด

7. วงปี่จุม

วงปี่จุม เป็นวงดนตรีพื้นเมืองประเภทวงเครื่องเป่าโดยเฉพาะ และมีเพียงเครื่องดนตรีชนิดเดียว แต่ต่างขนาดกัน นำมาประสมวงเล่นกัน ดังนี้

7.1 ปี่แม่ หรือปี่เกา 1

7.2 ปี่กลาง 1

7.3 ปี่ก้อย 1

7.4 ปี่ตัด 1

7.5 ปี่เล็ก 1

ในการนำปี่มาประสมวงเล่นกันนั้นเรียกจำนวนปี่ที่นำมาประสมวง ดังนี้

7.1.1 วงปี่จุม 3 ประกอบด้วย ปี่แม่ 1 ปี่กลาง 1 และปี่ก้อย 1

7.1.2 วงปี่จุม 4 ประกอบด้วย ปี่แม่ 1 ปี่กลาง 1 ปี่ก้อย 1 และปี่ตัด 1

7.1.3 วงปี่จุม 5 ประกอบด้วย ปี่แม่ 1 ปี่กลาง 1 ปี่ก้อย 1 ปี่ตัด 1 และปี่เล็ก 1

(หรือจะใช้วงปี่จุม 3 แล้วเพิ่มซึง 1 สะล้อ 1)

วงปี่จุมจะใช้ประกอบการชอเท่านั้น ไม่นิยมนำมาบรรเลงดนตรีล้วน ๆ

8. วงกลองหลวง

วงกลองหลวงนั้นปกติใช้แห่ครัวทานแทนกลองแอว นิยมใช้ตีประกวดแข่งขันในงานประเพณีมากกว่า กลองหลวงเป็นกลองประจำวัด

9. วงกลองบูจา

วงกลองบูจา เป็นวงกลองที่ตั้งประจำวัด มีกลองเป็นชุด คือ

9.1 กลองใหญ่ 1 ลูก

9.2 กลองเล็ก (ลูกตุบ) 2 - 3 ลูก

กลองบูจาโดยปกติจะตีเพื่อพุทธบูชามากกว่า แต่ปัจจุบัน ก็นำมาประกวดแข่งขันกันบ้าง

10. วงกลองม่าน

วงกลองม่าน เป็นวงดนตรีขนาดเล็ก ใช้ตีประกอบการฟ้อนม่านน้อย มีเครื่องดนตรีดังนี้

10.1 กลองม่าน 1

10.2 ฉิ่ง

(ยงยุทธ ธีรศิลป. 2535 : 15 - 21)

<u>ดนตรีไทยภาคกลางในล้านนาไทย</u>

การเคลื่อนไหวของวัฒนธรรม จากดินแดนแห่งหนึ่ง ไปสู่ดินแดนอีกแห่งหนึ่งที่ห่างไกลนั้น ในสมัยเก่าก่อน จำเป็นต้องมีเหตุก่อให้เกิดการเคลื่อนไหวนั้น อาทิเช่น การรบทัพจับศึกชาติใดแพ้ก็ถูกกวาดต้องผู้คนผลเมืองหอบเอาศิลปวัฒนธรรมของตนติดตัวไปด้วย หรือการย้ายบ้านย้ายเมืองอันเกิดจากโรคระบาด การแต่งงานกันหรือเป็นไมตรีกันระหว่างแคว้น ตลอดจนการนับถือในความรู้ความสามารถแล้วนำศิลปวัฒนธรรมของชนที่ตนพอใจนั้น เข้ามาใช้ในบ้านเมืองของตน ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดก็คือการที่พม่าได้ละครรำของไทยไปไว้ที่เมืองมัณฑะเล เมื่อครั้งเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 ในปี พ.ศ. 2310 พม่ายังเก็บรักษาละครนั้นไว้ และเรียกว่าละคร "รยเดีย" อันหมายถึงละครของชาวอยุธยา และการที่ไทยรับพระพุทธศาสนา

ตลอดจนลัทธิธรรมเนียมต่าง ๆ ของศาสนาพราหมณ์ มาจากประเทศอินเดีย เพราะไทยเรายอมรับนับถือว่าเป็นของดีรวมทั้งการที่เขมรได้ดนตรีและละครไทย ไปจากกรุงรัตนโกสินทร์ เมื่อครั้งหม่อมเจ้าฉวีวาด ปราโมช ทรงยกละครทั้งโรงลงเรือสำเภาหนีออกไปจากกรุงเทพฯ เป็นต้น ทั้งนี้ การโยกย้ายวัฒนธรรมนั้นก็จะติดตามตัวคนไป ผิดกับยุคปัจจุบันนี้ที่วัฒนธรรมอาจจะเดินทางไปได้ในรูปแบบของสื่อ เช่น ไปในรูปของภาพยนตร์ รูปภาพ หนังสือพิมพ์ และทางวิทยุกระจายเสียง เป็นต้น

ประวัติศาสตร์ล้านนาไทยสมัยพุทธศตวรรษที่ 19 คือระหว่างกลางพุทธศตวรรษนั้น อาณาจักรสุโขทัยของเรา ได้มีความสัมพันธ์กับแคว้นล้านนาอย่างใกล้ชิดเพราะพ่อขุนรามคำแหงมหาราช และ พ่อขุนเม็งรายผู้เป็นต้นราชวงศ์เม็งราย แห่งนครเชียงใหม่ ก็มีไมตรีต่อกัน แต่เป็นที่น่าเสียดายว่า เราไม่สามารถค้นหาหลักฐานในเรื่องของดนตรีได้ว่า ดนตรีล้านนาไทย กับ ดนตรีสุโขทัย ยุคนั้น จะมีลักษณะคล้าย หรือแตกต่างกันอย่างไร แม้แต่เรื่องเพลงของไทยภาคกลาง ที่ได้ชื่อว่าสืบทอดมาแต่สมัยสุโขทัย ก็มีน้อยเต็มที (เช่นเพลงเทพทอง) ก็ไม่สามารถให้ความรู้เรื่องเพลงในสมัยนั้นในรายละเอียดได้ แต่ก็ได้รู้ว่าเป็นเพลงค่อนข้างสั้น และมีความเรียบง่ายอยู่ในรูปแบบอันเป็นลักษณะของเพลงพื้นบ้านธรรมดา ที่ได้เปลี่ยนแปลงหน้าที่เข้ามาใช้ในการแสดงละครในระยะหลัง การศึกษาหาข้อมูลในเรื่องเพลงโบราณสมัยดังกล่าวนี้ยังไปไม่ได้ไกลเท่าที่ควร

ราชวงศ์เม็งราย ซึ่งเริ่มต้นในราวปี พ.ศ. 1839 ได้ดำเนินต่อมากว่า 200 ปีเศษ จนถึงสมัยแผ่นดินของพระเจ้าเมกุฏ อันเป็นตอนที่ต้องเสียอิสรภาพแก่พม่านั้นตรงกับปี พ.ศ. 2107 เป็นระยะเวลาใกล้เคียงกันกับที่พระเจ้าหงสาวดี บุเรงนองชนะสงครามกับกรุงศรีอยุธยา และเสียกรุงครั้งแรก (พ.ศ. 2112) ขณะนั้นไทยเราแทบจะไม่มีอิทธิพลเหนือล้านนาไทยเลย จนล่วงต่อมาอีกสองร้อยปีเศษ ถึงสมัยสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช ไทยเราจึงเริ่มมีอิทธิพลเพราะการรวบรวมผนวกดินแดนล้านนาไทย เข้าเป็นส่วนหนึ่งของกรุงธนบุรี โดยที่ฝ่ายไทยได้ให้ความร่วมมือกับบุคคลสำคัญแห่งนครลำปางกอบกู้เอกราชจนสามารถตั้งวงศ์ใหม่ขึ้น ปกครองล้านนาไทยได้เป็นปึกแผ่น ซึ่งก็เป็นเรื่องประวัติศาสตร์ล้านนาไทย ตั้งแต่สมัยนายทิพย์ช้างแห่งนครลำปาง กอบกู้เอกราช มาจนถึงการเริ่มปฐมวงศ์แห่งราชกุล ณ เชียงใหม่ โดยพระเจ้ากาวิละ เจ้าผู้ครองนครเมืองเชียงใหม่พระองค์แรก

ความสัมพันธ์ระหว่างไทยภาคกลาง กับล้านนาไทย มิใช่แต่เพียงเป็นพวกเดียวกันในทางการเมืองเท่านั้น หากยังมีการผูกสัมพันธ์ด้วยการแต่งงานระหว่างบุคคลสำคัญ และมีคนไทยในล้านนา ย้ายภูมิลำเนามาสู่กรุงเทพฯ อีกด้วย อันได้แก่การที่กรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาท สมเด็จพระอนุชาธิราชในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชทรงเศกสมรสด้วยเจ้าหญิงอโนชา พระน้องนางของพระเจ้ากาวิละ จนประสูติเจ้าฟ้าหญิงพิกุลทองที่ในกรุงเทพฯ สมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ การแลกเปลี่ยนในวัฒนธรรมระหว่างไทยภาคกลางก็เริ่มก่อตัวขึ้นในยุคนั้น ซึ่งเป็นการแน่นอนที่ว่าต่อ ๆ มา การดนตรีระหว่างสองแคว้น จะต้องมีการถ่ายเทเกิดขึ้น

การแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมทางดนตรีนั้น อาจจะศึกษาได้จากรูปแบบของเพลงที่นิยมใช้ในกลุ่มชนหรือในราชสำนักของแต่ละฝ่าย หากมีความละม้ายคล้ายคลึงกันบ้าง ก็จะเป็นการช่วยให้เข้าใจได้ถึงการถ่ายทอดทางวัฒนธรรม อาทิเช่นเพลงที่ราชสำนักเขมรบรรเลง จะฟังไม่แตกต่างไปจากเพลงไทยที่เราใช้อยู่ในบ้านเมืองเราโดยเฉพาะในเรื่องของเนื้อทำนองเพลง ทว่าจะแตกต่างกันอย่างมากในเทคนิคของการบรรเลง และการประสมวงของเขา ส่วนเครื่องดนตรีนั้น แทบจะเหมือนกันทั้งหมดในขณะเดียวกัน หากเราพิจารณาเครื่องดนตรีล้านนาไทย เพลงของล้านนาไทย การประสมวงของล้านนาไทยแล้วนำมาเปรียบเทียบกับดนตรีไทยภาคกลางแล้ว จะเห็นได้ชัดเจนในทันทีว่า ไม่ได้คล้ายคลึงกันเลย ถ้าจะคิดในด้านหนึ่งก็คือดนตรีไทยภาคกลางไปไม่ถึงล้านนาไทย หรือเพราะดินแดนล้านนาไทยมีดนตรีของตนเองดีอยู่แล้ว จึงไม่จำเป็นที่จะต้องรับดนตรีจากภาคกลางขึ้นไปใช้ก็ได้

เพลงพื้นเมืองในล้านนาไทยนั้น คงจะต้องมีมานาน และรับใช้สังคมมาตลอดระยะเวลาอันนานนั้นด้วย เพลงพื้นบ้านไม่ว่าภาคไหนย่อมมีรูปแบบในหลักการคล้ายกันดังที่เอนก นาวิกมูล (2527 : 80) ได้กล่าวไว้ ว่ามีความเรียบง่ายเช่น เป็นเพลงสั้น ๆ ใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านเพียงไม่กี่ชิ้น การเล่นเพลงก็มักจะไม่ต้องมีพิธีรีตอง คือไม่ต้องแต่งตัวหรือสร้างเวที และใช้ภาษาพื้นบ้านที่เรียบง่าย เป็นต้น แต่เพลงพื้นล้านล้านนาไทย ไม่เหมือนภาคกลาง จนจะกล่าวได้ว่าได้ไปจากภาคกลาง อันที่จริงของล้านนาไทยมีลักษณะเป็นของตนเองอย่างเด่นชัดเสียด้วยซ้ำ เพลงภาคกลางเสียอีกบางเพลง ยังมีแนวโน้มที่จะคล้ายเพลงล้านนาไทย

การที่กล่าวถึงดนตรีพื้นเมืองเป็นการขึ้นต้นนี้ เพราะผู้เขียนมีความเชื่อว่าดนตรีไทยนั้นก็เหมือนกับของชาติอื่น ๆ ในโลกนี้ คือจะต้องขึ้นต้นจากเพลงพื้นบ้านธรรมดาที่เรียบง่ายไปก่อนแล้วจึงพัฒนาขึ้นมาจนเป็นดนตรีที่มีแบบแผน หรือที่เรียกว่าดนตรีคลาสสิค สมัยกรุงศรี-อยุธยาของเรานั้น เพลงของเราก็ยังมีลักษณะที่เรียบง่ายสั้น ๆ และใช้เสียงเพียงไม่กี่เสียง ตัวอย่างเช่นเพลงสายสมรที่ลาลูแบร์ บันทึกไว้สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช จนปลายกรุงศรีอยุธยาแล้ว ไทยเราจึงได้มีเพลงที่ยาวขึ้นใช้เทคนิคการขับร้องและบรรเลงยากขึ้น และจำนวนเสียงที่ใช้ก็เพิ่มมากขึ้นจากเพลง 5 เสียง มาเป็นเพลงที่ใช้เสกลรนีต 7 เสียง แม้ว่าเราจะรบทัพจับศึกกับเพื่อนบ้านใกล้เคียงแต่เราก็ไม่ได้นำเพลงของเขามาใช้ เรื่องนี้อ้างอิงได้ว่าเรามีเพลงไทยแท้ ๆ ของเราของเพราะในบรรดาชื่อเพลงบทมโหรีของโบราณสมัยกรุงศรีอยุธยาที่ตกทอดมาจากถึงปัจจุบันนี้ เราแทบจะไม่มีเพลงที่ใช้ชื่อว่าเป็นเพลงสำเนียงต่างชาติเลย จะมีก็เพียงนับนิ้วมือถ้วน เช่น เพลงขอมน้ำเต้า เพลงนางนกขอม จนสมัยต้นรัชกาลที่ 1 กรุงรัตนโกสินทร์นี้เอง เราจึงมีเพลงที่ใช้ชื่อ ลาวนั้น เขมรนั้น พม่านั้น แขกนี้ มากขึ้น และมากขึ้นเป็นลำดับ

เรียกว่าไทยรับสำเนียงของต่างชาติเข้ามาแล้วทำเป็นเพลงของเราขึ้นเองหรือบางทีก็เอาของเขามาทั้งตุ้น แล้วประดิษฐ์ลีลาเสียให้ต้องใจไทยเราเอง แล้วใส่ชื่อชาติต่าง ๆ เพื่อบ่งสำเนียงของเพลงไว้เป็นหมู่หมวด

ผู้เขียนเชื่อว่า เพลงที่ไทยภาคกลางได้มาจากล้านนาไทยนั้น อย่างน้อยที่สุดจะต้องมีในขั้นแรก 3 เพลง คือ เพลงล่องน่าน เพลงลาวลำปาง ซึ่งแบ่งออกเป็นลำปางเล็ก กับลำปางใหญ่ โดยที่ลำปางเล็กเป็นเพลงสั้น ขนาดสองท่อน ส่วนลำปางใหญ่ เป็นเพลงที่ใหญ่กว่ามี 3 ท่อน

คนในแคว้นล้านนาไทยจะได้เพลงจากภาคกลางของไทยขึ้นไปสมัยก่อนกรุงรัตน-โกสินทร์นั้นไม่สามารถหาหลักฐานได้ในขณะที่เขียนบทความฉบับนี้ แต่เท่าที่ได้เห็นจากข้อเขียนและคำบรรยายของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ซึ่งมีความรู้ในเรื่องเพลงการทั้งของพื้นเมืองและของภาคกลางดี ได้สรุปไว้ว่า ล้านนาไทยเพิ่งได้เพลงจากภาคกลางไปใช้ไม่นานมานี้เอง คือสมัยรัตนโกสินทร์ ที่ชัดเจนมาก็คือในแผ่นดินของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

การผูกสัมพันธไมตรี ระหว่างไทยภาคกลางกับล้านนาไทยนั้น แม้ว่าจะมีมานานตั้งแต่สมัยธนบุรีแต่ระยะนั้นจนถึงสิ้นแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (พ.ศ. 2367) ไทยภาคกลางก็ยังอยู่ในระหว่างการก่อร่างสร้างตัว การทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมทุกแขนง เพิ่งจะฟื้นจากสงครามเสียกรุงไม่นานนัก ดนตรีไทยสมัยสองรัชกาลแรกของภาคกลาง คงจะยังไม่สมบูรณ์แบบ และแถมยังเป็นของหวง มิให้ประเทศราชนำไปใช้ นอกจากจะได้รับพระบรมราชานุญาตเป็นพิเศษเฉพาะราย จึงเป็นการแน่นอนว่า ในสองรัชกาลนี้ดนตรีไทยภาคกลาง ยังไปไม่ถึงเชียงใหม่หรือที่อื่น ๆ ในล้านนาไทย

สมัยรัชกาลที่ 3 การทำนุบำรุงพระศาสนาเป็นเรื่องเอก เท่า ๆ กับการทำมาค้าขายกับจีน พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ไม่รับรดการดนตรีและละครกฎข้อบังคับมิให้เล่นละครผู้หญิง และดนตรีผู้หญิง ได้คลายลงมาก ท่านที่มีบุญหนักศักดิ์ใหญ่ทั้งในภาคกลางและภาคอื่น ๆ ก็เริ่มมีละครและดนตรีของคนเองทีละน้อยแถมยังส่งบุตรหลานของท่านที่เป็นชาย เข้ามาอุปสมบทในกรุงเทพมหานคร ได้ใช้ชีวิตและเห็นความงามของศิลปะไทยภาคกลางระหว่างที่มาเล่าเรียน และบรรพชา ความนิยมในเรื่องดนตรีและละครภาคกลางก็ติดตัวเมื่อกลับไปบ้านเกิดเมืองนอนของตน ดังนั้น จึงอาจจะประมาณได้ว่า ดนตรีไทย และละครไทยภาคกลาง น่าจะได้ค่อย ๆ เข้าไปสู่ดินแดนล้านนาไทยในสมัยรัชกาลที่ 4 หรือปลายรัชกาลที่ 3 เป็นอย่างเร็วและถึงแม้จะไปถึง ก็ไม่สามารถทำตามอย่างได้ครบ

อาจารย์ธีรยุทธ ยวงศรี ได้เคยเล่าว่า สมัยแผ่นดินพระเจ้ากาวิโรรสสุริยวงศ์เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์ที่ 6 (ครองราชย์ พ.ศ. 2397 - 2416) ได้มีละครและดนตรีภาคกลางเล่นอยู่ในคุ้มของท่าน นัยว่าครูดนตรีไทยมีนามว่า "นายช้อย" เป็นคนจากนครชัยศรีและภรรยาเป็นครูรำ มีนามว่า "แม่ครูจาด"

หากจะมีผู้คิดว่า "ครูช้อย" ผู้นี้ คือ ครูช้อย สุนทรวาทิน เห็นจะผิด เพราะครูช้อย สุนทรวาทิน ในสมัยนั้น เป็นคนพิการตาบอดทั้งสองข้าง มีภรรยาชื่อไผ่ ซึ่งไม่ใช่คนรำละคร และครูช้อย สุนทรวาทิน ไม่ใช่คนจากนครชัยศรี ความพิการจะให้ท่านดั้นด้นไปเชียงใหม่ไม่ใช่เรื่องง่าย ๆ ในยุคนั้น เพราะต้องล่องเรือหางแมลงป่องทวนน้ำขึ้นไปหลายเดือน ดูไม่สมเหตุสมผล ทั้งสมัยนั้น ครูช้อย ก็มีบ้านเรือนอยู่ในกรุงเทพฯ เป็นที่แน่นอน มิได้อยู่นครชัยศรีแต่อย่างใดเลย อย่างไรก็ดี ข้อมูลจากอาจารย์ธีรยุทธ อันนี้ ก็เป็นข้อประจักษ์ว่า ดินแดน

ล้านนาไทย ได้เริ่มสนใจดนตรีและละครภาคกลางมาแล้วในสมัยนั้น เพราะตรงกับสมัยปลายรัชกาลที่ 4 และ ต้นรัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์พอดี

ในปี พ.ศ. 2416 อันเป็นปีสุดท้ายของพระเจ้ากาวิโรรสสุริยวงศ์นั้นเอง ก็เป็นปีที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมีประสูติ ระยะเวลาระหว่างนั้นจนถึงปี 2429 เป็นระยะเวลาที่ไทยกับอังกฤษ กำลังแข่งขันกันมีอำนาจเหนือล้านนาไทย จนถึงพระบาทสมเด็กพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 ได้ทรงดำเนินรัฐนโยบายโดยการที่ทรงขอหมั้นกับเจ้าดารารัศมีและพระราชทานของหมั่นขึ้นไปในปี พ.ศ. 2426 จนถึงปี 2429 เจ้าดารารัศมี จึงลงไปเป็นบาทบริจาริกา ในกรุงเทพมหานคร เมื่อมีบุคคลสำคัญเป็นคณะใหญ่ลงมาอยู่ในวังหลวงก็เป็นธรรมดาอยู่เองที่จะต้องมีการขับขี่มศิลปวัฒนธรรมจากราชสำนักไทยภาคกลาง เข้าสู่ผู้ที่ย้ายมาจากล้านนาไทย และเมื่อกลับไปบ้านเกิดเมืองนอน ก็นำความรู้เหล่านั้นไปสอนต่อเมื่อสบโอกาส จึงอาจกล่าวได้ว่า พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ทรงเป็นบุคคลสำคัญ ที่ก่อให้เกิดการโยกย้ายดนตรีและนาฏศิลป์ไทยภาคกลางขึ้นไปสู่ล้านนาไทย ดังที่จะได้กล่าวต่อไป

อนึ่ง ยังมีหลักฐานพบว่า ก่อนสมัยพระราชชายาฯ จะเสด็จเข้าไปอยู่ในวังหลวงนั้นมีเจ้าจอมมารดาจากล้านนาไทยชื่อ เจ้าจอมมารดาทิพย์เกษร ไปอยู่ก่อนแล้วและที่ตำหนักนั้น มีพระญาติคือ เจ้าเทพกัญญา ณ เชียงใหม่ ไปเรียนชอสามสายอยู่บ้างแล้วแต่เจ้าจอมมารดาทิพย์เกษร อายุสั้น ทั้งไม่ได้เล่นดนตรีเหมือนพระราชชายาฯ จึงไม่ถือว่าท่านมีอิทธิพลในด้านดนตรีภาคกลางเท่าใดนัก (เจ้าจอมมารดาทิพย์เกษรเข้าไปอยู่วังหลวงก่อนปี 2425)

เพลงสำเนียงล้านนาไทย

มีหลายคนเข้าใจว่า เพลงไทยสำเนียงลาว หรือที่เรียกกันว่า ลาวนั้น ลาวนี้ เป็นเพลงที่ไทยภาคกลาง รับถ่ายทอดมาจากล้านนาไทย เรื่องนี้หากได้ศึกษาลึกซึ่งในเรื่องประวัติของเพลงเหล่านี้ จะเห็นได้ว่าไม่จริงเสียส่วนมาก บรรดาที่เป็นเพลงชื่อลาวต่าง ๆ นั้น ส่วนมากเกิดในภาคกลาง โดยนักดนตรี นักร้องภาคกลางเป็นผู้แต่งขึ้นทั้งนั้น ยกเว้นอยู่ไม่กี่เพลง เช่น เพลงส่องน่าน เพลงลาวลำปาง เพลงเงี้ยว เป็นต้น

ไม่เคยปรากฏว่า ดินแดนล้านนาไทยมีการเล่นละครเรื่องยาว ๆ เหมือนภาคกลางมาก่อน สมัยพระเจ้ากาวิรัรรสสุริยวงศ์ ละครเรื่องพระลอ ซึ่งเนื้อเรื่องเกิดในล้านนาไทยแท้ ๆ คนล้านนาก็ไม่เคยเล่น ต้องเอาแบบจากภาคกลางขึ้นไป เมื่อไม่มีการเล่นละคร ก็ไม่มีความจำเป็นจะต้องมีวงดนตรีให้ทำเพลง และไม่มีความจำเป็นที่จะต้องแสวงหาหรือแต่งเพลงใหม่ขึ้นไว้ใช้ ดังนั้นล้านนาไทยสมัยก่อนพระราชชายาฯ จึงไม่มีเพลงละครเลย

ต่างกับคนไทยภาคกลาง ชอบเล่นละคร เมื่อมีละคร ก็ต้องมีวงดนตรี มีเรื่องต้องใช้เพลงมา มีทั้งเพลงสำหรับประกอบกิริยาราำ จะเดิน จะเข้าโรง รวมทั้งเพลงหลาย ๆ อารมณ์ เช่น ร่าเริง โศก รัก ฯลฯ ด้วยเหตุนี้เอง คนไทยภาคกลางจึงจำเป็นต้องแต่งเพลงขึ้นไว้ใช้ให้เพียงพอแก่ความต้องการ

สมัยรัชกาลที่ 3 กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ วังหน้า ทรงละครเรื่อง "พระลอนรลักษณ์" ซึ่งทรงนิพนธ์บทด้วยพระองค์เอง ตอนนั้นก็ได้มีการบรรจุเพลงสำเนียงลาวลงในบทละครนั้นแล้ว สืบไม่ได้ว่าใครเป็นผู้บรรจุเพลง เพราะไม่ทราบว่า วังหน้าสมัยนั้นใครเป็นครูวงดนตรีประจำวัง บทละครเรื่องพระลอนรลักษณ์นี้ต่อมา เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) ก็ได้นำมาเล่นต่อที่โรงละครของท่านที่ตำบลท่าเตียน แล้วจึงถึงสมัยพระลอของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ซึ่งแสดงที่วังบ้านหม้อ อันเป็นที่ตั้งของกรมมหรสพหลวง สมัยรัชกาลที่ 5 แล้วจากนั้นจึงถึงสมัยของละครเรื่องพระลอของกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ซึ่งมีหม่อมหลวงต่วนศรี วรวรรณ ชายา ได้เป็นผู้แต่งเพลงสำเนียงลาวเพิ่มขึ้นอีกมากมาย

เพลงสำเนียงล้านนาไทยแท้ ๆ จึงมีไม่กี่เพลงที่เป็นของล้านนาจริง ๆ ที่รวบรวมไว้ในหนังสือเล่มนี้ก็เพียงสิบกว่าเพลงเท่านั้น ต่อเมื่อมีการเล่นละครที่เชียงใหม่แล้วเพลงสำเนียงลาวจากภาคกลาง จึงได้ขึ้นไป

น่าสังเกตว่า เพลงสำเนียงลาว มิใช่ว่าจะมาแต่ภาคพื้นล้านนาไทยเท่านั้น อาจจะมาจากเวียงจันทร์ และลาวอันไกลขึ้นไปอีกก็ได้ ถึงกระนั้น ผู้เขียนก็เชื่อว่า มีน้อยเต็มทีที่มาจากดินแดนโน้นแท้ ๆ ผู้เขียนเชื่อว่าไทยภาคกลาง มาแต่งเติม หรือแต่งใหม่ขึ้น ดังปรากฏในตัวอย่างบัญชีเพลง

เพลงสำเนียงล้านนาไทยที่เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่รวบรวมขึ้น ท่านก็เล่าว่า เป็นเพลงพื้นบ้านแท้ ๆ ที่ไม่มีกำหนดกฎเกณฑ์อันใด ต่อเมื่อคนล้านนาไทยได้มาเรียนดนตรีไทยจากภาคกลางแล้ว จึงเห็นว่า เพลงนั้นก็ต้องมีระเบียบแบบแผน จึงจะเข้ากับจังหวะ เข้ากับการร้อง เข้ากับการรำ เพลงไทยภาคกลางที่มีแบบแผนนี้เอง ได้มาช่วยทำให้ดนตรีล้านนาไทยปรับปรุงให้เป็นรูปเป็นร่างชัดเจนได้ระเบียบยิ่งขึ้นกว่าที่เคยเป็นมาในอดีต

เรียกว่าไทยภาคกลางเข้าไปมีอิทธิพล เปลี่ยนแปลงเพลงแท้ ๆ ของล้านนาไทยนั่นเอง

ตัวอย่างบัญชีเพลงสำเนียงลาว

	ชื่อเพลง	ผู้แต่ง	สถานที่เกิด
1.	ล่องน่าน	ไม่ทราบ	ล้านนาไทย
2.	ลาวลำปาง	ไม่ทราบ	ล้านนาไทย
3.	เงี้ยว	ไม่ทราบ	ล้านนาไทย
4.	ลาวเล็ก	ไม่ทราบ	ไม่ทราบ แต่ภาคกลางใช้ร้องสักวา
5.	ลาวดำหอม	จ่าเผ่นผยองยิ่ง (โคม)	กรุงเทพฯ ใช้ร้องสักวา
6.	ลาวดำเนินทราย	จ่าเผ่นผยองยิ่ง (โคม)	กรุงเทพฯ ใช้ร้องสักวา
7.	ลาวดวงเดือน	กรมหมื่นพิไชยมหินทรโรดม	กรุงเทพฯ
8.	ลาวเฉียง	ไม่ทราบ	ใช้มานานในกรุงเทพฯ สมัยรัชกาลที่ 5
9.	ลาวต่อนก	ม.ล.ต่วนศรี	กรุงเทพฯ
10.	ลาวสวยรวย	ม.ล.ต่วนศรี	กรุงเทพฯ

จากตัวอย่างที่ยกมาให้เห็นทั้ง 10 เพลงนี้ จะเห็นได้ว่า เพียง 3 เพลงแรกเท่านั้นที่ใช้กันอยู่ในล้านนาไทยมาแต่เก่าก่อนอีก 7 เพลงหลังนั้นเกิดมาใหม่ในภาคกลางทั้งสิ้น จนเมื่อจะมีการเล่นเพลงภาคกลางและละครภาคกลางเพลงเหล่านั้นจึงถูกสอนให้ขึ้นไปใช้การที่นั่น ซึ่งก็เป็นสมัยรัชกาลที่ 5 ตอนปลายแล้ว นี่เป็นเพียงตัวอย่างเพลงในอัตราสองชั้นเท่านั้นเอง หากเป็นเพลงสามชั้น หรือเป็นเพลงเถา จะเป็นของภาคกลางทั้งหมด

การเรียนดนตรีภาคกลางของคนจากล้านนาไทย

ไม่สามารถค้นหาหลักฐานได้เก่าไปกว่าสมัยรัชกาลที่ 5 ว่าคนภาคเหนือลงไปเรียนดนตรีภาคกลางกับครูคนใด ที่ไหน นอกเสียจากคำบอกเล่าของอาจารย์ธีรยุทธ ยวงศรี เรื่องครูช้อย คนบ้านนครชัยศรี ดังกล่าวมาแล้ว

สมัยต้นรัชกาลที่ 5 นั้น สตรีบรรดาศักดิ์จากล้านนาไทยท่านแรก ที่เข้ามาเป็นบาทบริจาริก ในวังหลวงมีที่เกี่ยวข้องกับดนตรีภาคกลางอยู่ท่านหนึ่งคือ "เจ้าจอมมารดาทิพย์เกษร" เจ้าจอมมารดาทิพย์เกษรไม่ได้เล่นดนตรี แต่สนับสนุนให้พระญาติที่เข้าไปอยู่ในวังด้วยนั้น ได้เรียนดนตรีไทย มีหลักฐานบ่งชัดว่าก่อนพระราชชายาฯ จะเสด็จมาประทับในวังหลวง (2429) ที่ตำหนักเจ้าจอมมารดาทิพย์เกษร มีการเรียนดนตรีไทยภาคกลางแล้ว แต่ไม่ถึงตั้งเป็นวง

ขอลำดับเหตุการณ์ว่า พระราชชายา เจ้าดารารัศมี เสด็จไปประทับกรุงเทพฯ ในปี พ.ศ. 2429 และประสูติพระราชธิดาด้วยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 เมื่อปี พ.ศ. 2432 ทรงพระนามว่า พระเจ้าลูกเธอพระองค์เจ้าวิมลนาคนพีสี ซึ่งต่อมาสิ้นพระชนม์ ในปี 2436

พระราชชายา เจ้าดารารัศมี เสด็จไปประทับในวังหลวง แวดล้อมด้วยผู้คนข้าไทมากมาย เรียกว่าตำหนักหลังใหญ่ทาสีชมพู สามชั้น มีผู้คนมากหน้าหลายตาล้วนแต่นุ่งซิ่นเกล้าผมแบบล้านนาไทยทั้งตำหนัก สาว ๆ เหล่านี้มีทั้งที่เป็นพระญาติและที่เป็นข้าหลวงรับใช้ เมื่ออยู่ว่างก็ต้องเรียนหนังสือไทย เรียนวิชาการบ้านการเรือนและดนตรี มีหลักฐานว่าพระราชชายาฯ และพระประยูรญาติ ทรงเรียนดนตรีไทยภาคกลาง โดยให้ครูช้อย สุนทรวาทิน (ตาบอด) เข้าไปสอนถึงที่ตำหนักใหญ่

หลวงบรรเลงเสิศเลอ (กร กรวาทิน) เกิด ปี พ.ศ. 2422 อายุ 11 ปี (พ.ศ. 2433) ได้มาเป็นศิษย์ของครูช้อย สุนทรวาทินที่วัดน้อยทองอยู่ (ปัจจุบันไม่มีวัดแต่เป็นที่ดินเชิงสะพานพระปิ่นเกล้า ฝั่งธนบุรี) หลวงบรรเลงฯ เล่าว่า ได้ทำหน้าที่จูงครูช้อย ไปส่งที่ประตูวังหลวง เพื่อให้ครูเข้าไปสอนที่ตำหนักเจ้าลาว (พระราชชายา) แสดงว่าครูช้อย

เริ่มไปสอนอย่างเร็วที่สุดประมาณปี 2433 นั่นเอง และสอนตั้งแต่พระราชชายาฯ มาจนถึงข้าหลวง

ประวัติเจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่ ปรากฏว่า เข้าไปอยู่กับพระราชชายา เจ้าดารารัศมีในวังหลวง เมื่อปี พ.ศ. 2536 ปีเดียวกับที่พระเจ้าลูกเธอสิ้นพระชนม์นั้น พอเข้าไปก็ได้เรียนดนตรีไทยทันที ซึ่งขณะนั้น เจ้าบัวชุมเพิ่งมีอายุได้เพียง 7 ปี ต่อมาเจ้าบัวชุมได้กลายเป็นนักดนตรีคนสำคัญ

ประวัติเจ้าเทพกัญญา (ณ เชียงใหม่) มูรณพิมพ์ ก็เป็นหลักฐานสำคัญว่าเริ่มเรียนซอสามสายในวังหลัง กับหม่อมผิว นรรัตน์ราชมานิต ตั้งแต่ยังอยู่ตำหนักของเจ้าจอมมารดาทิพย์เกษร เมื่อเจ้าจอมมารดาทิพย์เกษรสิ้นชีวิตลง เจ้าเทพกัญญา จึงได้ย้ายมาอยู่กับพระราชชายา เจ้าดารารัศมี เจ้าเทพกัญญานั้น อายุมากกว่าเจ้าบัวชุมถึง 6 ปีเต็ม เมื่อย้ายเข้ามาอยู่กับพระราชชายาฯ แล้ว ว่ามีฝีมือดี จนถึงเป็นหัวหน้าวงเครื่องสายในตำหนักได้ทันที

พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเหมวดี พระราชธิดาองค์เล็กของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เคยเล่าประทานผู้เขียนว่า คุณจอมมารดาเหม (แม่ของท่าน) เป็นเพื่อนสนิท ขึ้นไปเล่นไพ่บนตำหนักพระราชชายา เจ้าดารารัศมีเสมอ บางทีท่านก็ตามขึ้นไปและเสวยของว่างด้วยบ่อย ๆ ที่บนตำหนักพระราชชายาฯ นั้น มีเครื่องดนตรีมากมาย ทั้งจะเข้ ซอ ขลุ่ย กลอง โทนรำมะนา ไปจนถึงเปียโน และแมนโดลินก็มีเล่น ที่ตำหนักนี้ไม่เล่นปี่พาทย์ เพราะเป็นเครื่องดนตรีหนักสำหรับผู้ชายมีวงเครื่องสายไทย และเครื่องสายผสม ข้าหลวงและพระญาติหัดกันคึกคัก พระราชชายาฯ นั้น ทรงขับร้องเพลงไทยภาคกลางได้มาก และไม่ทรงอายเวลาที่ทรงพระสำราญในการขับร้อง

สิ่งหนึ่งที่เสด็จทรงเล่าคือ พระราชชายาฯ ทรงสอนพระญาติของท่านด้วยพระองค์เองด้วย และทรงเป็นครูที่ค่อนข้างดุ หากทำผิด ก็ถูกลงพระอาญา บางทีทรงหักนิ้ว และเวลากริ้วพระสุรเสียงดังมาก กลัวท่านกันทั่วไปหมด พระราชชายาฯ ทรงดนตรีได้หลายอย่าง ทั้งซอด้วง ซออู้ และจะเข้ แต่ที่ทรงคล่องมากคือจระเข้

ในปี พ.ศ. 2452 ก่อนสิ้นรัชกาลที่ 5 ปีเศษ ๆ พระราชชายา เจ้าดารารัศมีได้กราบถวายบังคมลา ขึ้นไปเยี่ยมเมืองเชียงใหม่ หลังจากที่จากไปถึง 23 ปี สมัยนั้นทางรถไฟยังสร้างไม่เสร็จ เสด็จได้ครึ่งทางแล้วต้องล่องแก่งทวนน้ำขึ้นไปและใช้ช้างเป็นพระพาหนะ

การเสด็จกลับเชียงใหม่คราวนี้ ไม่มีรายละเอียดค้นได้ว่า ได้ทรงนำครูดนตรีท่านใดตามเสด็จไปด้วยหรือไม่ แต่ที่ชัดเจนคือเมื่อเสด็จถึงแล้วไม่นาน ก็โปรดให้มีละครราอย่างภาคกลางเป็นงานฉลองกู่ ระหว่างวันที่ 15 ตุลาคม ถึง 30 ตุลาคม 2452 เป็นเวลาถึง 15 วัน หนังสือประวัติพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ที่เจ้าแสงดาว ณ เชียงใหม่ จัดพิมพ์ขึ้นได้แสดงหลักฐานไว้ชัดแจ้งว่าในการแสดงละครครานั้นมีใครบ้าง ซึ่งจะหาอ่านได้จากงานเขียนของ อาจารย์ธีรยุทธ ยวงศรีต่อไป

ที่น่าสังเกตคือดนตรีที่จะประกอบละครนั้นต้องมีแน่ หาไม่จะเล่นละครราเรื่องพระลอและเรื่องอิเหนาได้อย่างไร ถ้าไม่มีปี่พาทย์ จนแม้แต่ละครเรื่องสาวเครือฟ้าก็ได้แสดงในครานั้นด้วย ไม่ปรากฏในเรื่องราวชื่อนักดนตรีเลย ซึ่งเป็นที่น่าเสียดายมาก

พระราชชายาฯ เสด็จกลับกรุงเทพฯ ในเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2452 และเข้าประทับที่ตำหนักใหม่ "สวนฝรั่งกังไส" ณ พระราชวังดุสิต ซึ่งบรรยากาศดีกว่าในวังหลวง ไม่อัดแอและกว้างขวาง โปรดให้ครูสังวาลย์ กุลวัลกี ครูผู้ชาย ซึ่งสอนเครื่องสายเก่งมาก เคยสอนประจำที่วังบูรพาภิรมย์ และวังบางขุนพรหม มาช่วยสอนที่ตำหนัก พระองค์ก็ทรงต่อเพลงจากครูสังวาลย์ด้วย

มีพระญาติมาจากเชียงใหม่เข้ามาเรียนดนตรีไทยอีกหลายคน บางคนให้ไปค้างเรียนขับร้องที่บ้านท่านครูจางวางทั่ว พาทยโกศล การหัดดนตรีที่สวนดุสิต เป็นไปอย่างกว้างขวางจนถึงสามารถเล่นเครื่องสายวงใหญ่ได้อย่างดียิ่ง ทำให้อีกหลายตำหนักเห็นงานและทำตามอย่างท่านบ้าง ถึงเดือนตุลาคม 2453 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวก็สวรรคต ต้องเสด็จกลับเข้ามาประทับในวังหลวงอีก เพราะตามพระบรมศพเข้ามา

การดนตรีขาดตอนไปจนถึงสมัยรัชกาลที่ 6 ทรงว่างพระราชภารกิจมากจึงทรงดนตรีและละคร เป็นที่สำราญพระทัย ในการเล่นละครนี้ ทำให้ต้องใช้นักร้องมาก จึงทรงส่งหลานสองคนคือเจ้าเครือแก้ว และเจ้าโรสภา ไปเรียนขับร้องจากคุณแม่เจริญ พาทยโกศล ที่บ้านหลังวัดกัลยาณมิตร ฝั่งธนบุรี

พระราชชายาฯ ได้กลับมาประทับที่เชียงใหม่อย่างเป็นการถาวร ในปี พ.ศ. 2457 การเสด็จกลับคราวนี้ ทางรถไฟยังไม่ถึงเชียงใหม่ แต่เนื่องจากเป็นการย้ายที่ประทับอย่างถาวร จึงมีผู้ตามเสด็จมากมาย รวมทั้งขนเครื่องดนตรีไทยขึ้นมาครบทุกอย่าง ถึงตอนนี้จะเห็นได้ว่า

การละครและการดนตรีภาคกลาง จะได้ย้ายตามเสด็จมามากกว่าคราวก่อน ถึงกระนั้นก็ดี เมื่อถึงงานดนตรีปี่พาทย์ประกอบละครก็มักมีเหตุให้ต้องจนเพลงจนทางกันอยู่บ่อย ๆ ความต้องการที่จะให้มีครูดนตรีไทยไปประจำที่คุ้ม จึงเป็นเรื่องที่สำคัญยิ่ง โดยเฉพาะครูปี่พาทย์ ครูร้องที่รู้ทางละครดีนั้น เป็นหัวใจสำคัญยิ่งทีเดียว

การเดินทางของครูรอด อักษรทับ

ในปี พ.ศ. 2458 ที่พระราชชายาฯ เสด็จไปถึงเชียงใหม่ไม่นานนัก ก็มีข่าวมาถึงบรรดานักดนตรีไทยในกรุงเทพฯ ว่า ที่เชียงใหม่นั้น เจ้าในคุ้มท่านกำลังนิยมดนตรีไทยภาคกลางกันมาก หลายท่านมีละคร และแต่ละครั้งต้องวิ่งหยิบยืมนักดนตรีนักร้องกันเสมอเพราะขาดครูดนตรีครูขับร้อง พวกลิเกที่ขึ้นไปเล่นลิเกที่เชียงใหม่กลับลงมาก็มาเล่าว่า ตั้งแต่เชียงใหม่ถึงลำปางชาวบ้านชอบลิเกกันมาก แต่ลิเกนั้นเล่นไม่ได้ดีเพราะขาดดนตรี ด้วยระยะทางไกลจะขนเครื่องดนตรีขึ้นไปไม่สะดวก เมื่อไรพระราชชายาฯ ทรงละครให้ชาวบ้านชม ก็แตกตื่นกันไปชมคับคั่งถึงกับยอมเดินทางด้วยเท้าไปคอยชมเป็นเวลาหลายวัน นักดนตรีจากกรุงเทพฯ หลายคนก็นึกว่าน่าจะลองขึ้นไปเสี่ยงโชคดูบ้าง

ครูรอด อักษรทับ เป็นคนระนาดเอกมือหนึ่งของวังบางคอแหลม (วังสมเด็จเจ้าฟ้ากรมหลวงลพบุรีราเมศวร์) เคยอยู่วังบูรพาภิรมย์ และเป็นศิษย์เอกคนหนึ่งของหลวงประดิษฐ์-ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มาก่อน ต่อมาครูรอด ไปได้ภรรยา ชื่อนางสาวชื่น สุนทรวาทิน จึงย้ายไปอยู่บ้านภรรยาที่วัดกัลยาณมิตร มีบุตรีคนโตเกิดเมื่อปี 2456 ชื่อเฉิด ในปี พ.ศ. 2458 นั้นเองที่ได้ทราบข่าวว่า เมืองเชียงใหม่ต้องการนักดนตรีจากภาคกลาง ครูรอด กับภรรยาและบุตร จึงออกเดินทางไปเชียงใหม่ทันที

ครูเฉิด อักษรทับ เล่าว่า ในการเดินทางไปเสี่ยงโชคคราวนั้น ไม่มีญาติพี่น้องคนใดเห็นด้วยเลย แต่เนื่องจากครูรอด บิดามีความปรารถนาอย่างแรงกล้าที่จะไปเชียงใหม่ให้ได้ จึงไปกันเพียงสำพังสามคน พ่อ แม่และลูก แรกทีเดียวก็ขึ้นรถไฟไปถึงนครสวรรค์แล้วเปลี่ยนรถอีกขบวนหนึ่งขึ้นไปถึงลำปาง และเพราะว่าถ้ำขุนตาลยังเจาะไม่แล้ว จากลำปางจึงต้องเดินเท้าข้ามภูเขาไป โดยใช้โคต่างแบกฆ้องวง ระนาด และของใช้ต่าง ๆ พ่อกับแม่ก็ผลัดกันอุ้มครูเฉิด

ซึ่งตอนนั้น อายุราวขวบเศษ ถึงเมืองเชียงใหม่ ประมาณปี พ.ศ. 2458 ปลายปี ก็เช่าบ้านอยู่ที่ข้างวิกศรีเวียง

ในชั้นแรก สองคนสามีภรรยาก็ออกหางานดนตรีทำ ได้เป็นระนาดลิเกก่อน เล่นที่วิกรุ่นบ้าง ที่นี่บ้าง ไม่ได้ประจำที่ใดโดยเฉพาะ คนก็เลยไม่ค่อยรู้จัก อาศัยฝีมือดี เพลงการดี ภรรยาคือคุณแม่ชั้นก็ตีม้อง ร้องเพลง สีซอได้ดี ในที่สุดก็มีคนนำเรื่องไปเล่าในคุ้มว่า มีนักดนตรีระนาดลิเกฝีมือเข้าท่ามาอยู่ที่ข้างวิกศรีเวียง จึงถูกคนมาตามตัวให้เข้าไปในคุ้ม ได้เฝ้าพระราชชายาฯ ได้เห็นพระญาติที่เคยรู้จักมักคุ้นกันมา ก็เลยได้บ้านอยู่ ได้ข้าวกงสี ได้เงินเดือนประจำ ทำเพลงถวายเรื่อยมาจนพระราชชายาฯ สิ้นพระชนม์ นับว่าครูรอด อักษรทับ เป็นครูภาคกลางคนสำคัญที่ปลูกฝังดนตรีไทยภาคกลางให้แก่ล้านนาไทย

ดนตรีในล้านนาไทยหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง

หลังจากการปฏิวัติเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. 2475 แล้ว การดนตรีและนาฏศิลป์ในเชียงใหม่ก็เริ่มลดลง เจ้ารสภา เพ็งพุ่ม และเจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ เล่าให้ผู้เขียนฟังว่า พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ไม่สู้จะสบายพระทัยในเหตุการณ์ครั้งนั้น ทรงบ่นถึงพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าฯ และสมเด็จพระนางเจ้าฯ ไพพรรณีด้วยความเป็นห่วง ตลอดจนพระบรมราชวงศ์ทุกพระองค์ที่ทรงคุ้นเคย ถึงกับมีรับสั่งว่า ไม่มีแก่ใจที่จะเล่นดนตรีและละคร และต่อมาจากนั้นอีกไม่นานก็เริ่มประชวร เล่ากันว่า แม้แต่จะเช้ซ่งโปรดทรงอยู่เป็นประจำก็ทรงเลิก การดนตรีในพระตำหนักที่สวนเจ้าสบายก็ลดลงเป็นอย่างมาก แม้ว่าที่คุ้มอื่น ๆ ในเมืองเชียงใหม่จะมีการเล่นดนตรีไทยภาคกลางกันบ้างแต่ก็ไม่ครึกครื้นเหมือนสมัยที่โปรดนัก

ครูเฉิด อักษรทับ เล่าว่า หลังจากเปลี่ยนแปลงการปกครองแล้ว น้าของท่าน คือ ครูฉัตร สุนทรวาทิน ได้ไปสอนดนตรีที่คุ้มเจ้าแก้วนวรัฐ เป็นเวลาติดต่อกันหลายปี อาศัยที่ครูฉัตร เป็นคนมีความรู้สามารถอ่านเขียนโน้ตสากลได้ และสามารถเป่าแตรได้ เพราะเคยอยู่วงดุริยางค์กองทัพเรือมาก่อน ครูฉัตร จึงเป็นกำลังสำคัญในการสอนดนตรีภาคกลางให้แก่ล้านนาไทย ติดต่อกันมาจนถึง พ.ศ. 2484 จึงได้กลับมาสอนดนตรีอยู่ที่บ้านนายสังเวียน เกิดผล

ที่อยุธยา อยู่ประมาณปีเศษแล้วจึงได้กลับไปเป็นหัวหน้าผู้ควบคุมวงดนตรีประกอบการแสดงละครที่จังหวัดลำปาง จนถึงแก่กรรมที่นั่น เมื่อราว พ.ศ. 2486

นอกจากครูฉัตร จะขึ้นไปสอนในคุ้มดนหนึ่งแล้ว ยังมีน้องครูฉัตร ชื่อ ครูช่อ สุนทรวาทิน ไปช่วยสอนด้วยอีกคนหนึ่ง ผลงานของพี่น้องสองคนนี้ ทำให้การดนตรีไทยเจริญขึ้นที่เมืองเชียงใหม่เป็นอย่างมาก

หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 การดนตรีในคุ้มต่าง ๆ ลดลงเป็นอันมาก ทั้งภาพยนตร์ก็เข้ามามีส่วนสำคัญ ทำให้ประชาชนหันเหไปนิยมดนตรีตะวันตก การขาดผู้อุปการะคุณทำให้ดนตรีไทยภาคกลางในล้านนาลดลงเป็นลำดับ ครูเฉิด เล่าว่า งานดนตรีของพ่อลดลงเป็นลำดับจนลูก ๆ ต้องหันไปจับงานทางด้านอื่นแทน เพื่อเป็นการหารายได้ จนแม้ที่บ้านของท่านเองก็ต้องทำร่มกระดาษขาย งานสอนดนตรีก็ลดลงเหลือเพียงงานสอนดนตรีตามโรงเรียนไม่กี่แห่ง สำหรับดนตรีประกอบละครนั้น แม้ว่านายทิม โชตนา จะได้พยายามรื้อฟื้นการละครขึ้นในเมืองเชียงใหม่ แต่ก็ไม่สามารถจะดำเนินการได้เป็นผลสำเร็จ ต้องเลิกล้มไป ดนตรีก็พลอยเลิกล้มไปด้วย

หลังจากที่มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ได้เปิดการเรียนการสอนขึ้น ประมาณ พ.ศ. 2504 วงดนตรีไทยของมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ก็เริ่มเป็นรูปเป็นร่างขึ้น ครูอัญชัญ ปิ่นทอง เล่าว่า ได้เข้าไปช่วยสอนในคณะพยาบาลศาสตร์ และต่อมา ครูโสภณ ชื่อต่อชาติ ก็ได้เข้าไปสอนดนตรีไทย ที่ชมรมดนตรีไทย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ เจ้าโสภา เพ็งพุ่มเข้าไปช่วยสอนดนตรีไทย ที่โรงเรียนสาธิต มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ การดนตรีไทยจึงเริ่มฟื้นฟูขึ้นอีกครั้งหนึ่ง

ต่อมาเมื่อกระทรวงศึกษาธิการตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ขึ้น เมื่อปี พ.ศ. 2514 ก็ได้มีการเปิดสอนดนตรีไทยภาคกลางขึ้น ได้มีอาจารย์จากวิทยาลัยนาฏศิลป กรุงเทพฯ รับราชการที่นั่นหลายท่าน อาทิ อาจารย์ประเวช กุมุท และอาจารย์วัฒนา รักศิลานนท์ ทำให้การศึกษาดนตรีในระดับมัธยมศึกษาเจริญขึ้นอีกครั้งหนึ่ง บุคคลสำคัญอีกท่านหนึ่ง ซึ่งมีส่วนในการปลูกฝังวิชาการดนตรี คือ อาจารย์มนตรี ตราโมท แม้ว่าท่านจะมิได้ประจำอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ แต่ก็ได้ไปทำพิธีไหว้ครู เป็นประจำทุกปี นับตั้งแต่วิทยาลัยนี้เปิดจนกระทั่งถึงปี พ.ศ. 2530 นี้

ความเป็นมาของดนตรีไทยภาคกลางในล้านนาไทย พอจะสรุปได้ว่า ยังรุ่งเรืองอยู่ในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดใกล้เคียงมากกว่าในภาคอื่น ๆ ของประเทศ ปัจจุบันนี้หลายจังหวัดในภาคใต้ กำลังพัฒนาดนตรีไทยภาคกลางขึ้นอย่างรวดเร็ว ในขณะที่ล้านนาไทยยังดำเนินไปค่อนข้างแช่มช้าสมควรที่จะได้รับการส่งเสริมให้ดียิ่งขึ้นไปอีก หาไม่อาจจะล้าหลังภาคอื่นได้ในเวลาไม่ช้านัก (พูนพิศ อมาตยกุล. 2530 : 59 - 79)

บทที่ 3

ทฤษฎีและแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการศึกษา

การศึกษาเกี่ยวกับดนตรีของนักมานุษยวิทยา

ในช่วงราวปี ค.ศ. 1950 โดยประมาณ ได้เกิดแขนงวิชาใหม่ในการศึกษาเกี่ยวกับดนตรีที่เรียกว่า Ethnomusicology หรือดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ ขึ้นในประเทศอเมริกา วิชานี้ประกอบขึ้นจากการศึกษาทางด้านชาติพันธุ์วิทยา (Ethnology) และการศึกษาทางดุริยางคศาสตร์ (Musicology) (Merrian. 1964 : 3)

นิยามหนึ่งของวิชาดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ ซึ่งครอบคลุมวัตถุประสงค์ วิธีการศึกษาและแนวคิดในการศึกษาได้สมบูรณ์และเป็นที่ยอมรับในหมู่นักมานุษยวิทยา ได้แก่ การศึกษาดนตรีในวัฒนธรรม และในฐานะที่เป็นวัฒนธรรม (The Study of Music in and as Culture) ซึ่งหมายความถึง การศึกษาดนตรีในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของสังคมวัฒนธรรม และในขณะเดียวกันก็พิจารณาว่าดนตรีนั้น ก็เป็นวัฒนธรรมโดยตัวของมันเอง

อันที่จริง การศึกษาวิชาดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์นี้ไม่ใช่แนวทางที่เพิ่งเกิดขึ้นใหม่ แต่เป็นแนวทางที่สืบเนื่องมาจากการศึกษาเกี่ยวกับดนตรีในปลายศตวรรษที่ 19 ที่เรียกชื่อต่าง ๆ กัน อาทิ Comparative Musicology หรือ Exotic Music (Merriam. 1964 : 3 - 5) ในช่วงดังกล่าว บุคคลกลุ่มที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาดนตรีโดยตรง เช่น นักดุริยางคศาสตร์ หรือนักดนตรีชาวตะวันตก ยังคงมีความสนใจศึกษาดนตรีจำกัดอยู่เฉพาะดนตรีในสังคมของตนเอง การศึกษาดนตรีของสังคมที่อยู่นอกเหนือจากสังคมตะวันตกจึงตกเป็นหน้าที่ของนักมานุษยวิทยา ผู้ซึ่งทำการศึกษาเกี่ยวกับสังคมและวัฒนธรรมของกลุ่มคนต่าง ๆ อยู่แล้ว

ขณะเดียวกัน ในช่วงระยะเวลาปลายศตวรรษที่ 19 นั้น อิทธิพลความคิดเรื่องวิวัฒนาการสายเดี่ยวของ เฮอร์เบิร์ต สเปนเซอร์ (Herbert Spencer) ที่ปรากฏในการศึกษาทางมานุษยวิทยา ก็ส่งผลครอบคลุมการศึกษาดนตรีของนักมานุษยวิทยาด้วยเช่นกัน นักมานุษยวิทยาส่วนใหญ่ที่ทำการศึกษาดนตรีของสังคมหรือชนเผ่าต่าง ๆ จึงมีแนวโน้มที่จะ

พิจารณาดนตรีว่ามีวิวัฒนาการจากความเรียบง่ายไปสู่ความซับซ้อน และลักษณะของการดนตรีนี้ก็ถูกนำไปผูกไว้กับระดับความสูง-ต่ำ ของวัฒนธรรมของสังคมนั้น ๆ

ต่อมาในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 20 เมื่อเริ่มมีการวางแนวทางการศึกษาทางดนตรี โดยการนำวิธีการศึกษาทางสาขาชาติพันธุ์วิทยามาประกอบกับการศึกษาทางดุริยางคศาสตร์ แนวทางในการศึกษาดนตรีของสังคมต่าง ๆ จึงเริ่มพัฒนาไปสู่แนวคิดหลักที่ใช้กันในการศึกษาทางดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ปัจจุบันนี้ อันได้แก่ การพยายามศึกษาและทำความเข้าใจวัฒนธรรมการดนตรีภายในบริบททางสังคมของดนตรีนั้น ๆ (Blacking. 1990 : 6 - 10)

ขอบเขตและหลักการในการศึกษาวิชา Ethnomusicology

1. ขอบเขตและหลักการ

Jaap Kunst เป็นผู้ใช้คำนี้เป็นคนแรกในหนังสือที่เขียนขึ้น และชอบที่จะใช้คำนี้มากกว่าคำว่า Comparative Musicology เพราะศิลปะเป็นสิ่งที่ไม่ควรแก่การนำมาเปรียบเทียบ นอกจากนำบางส่วนมาเปรียบเทียบกันเพื่อประโยชน์ในการเรียนรู้สิ่งใหม่ ๆ โดยจะทำให้เรียนรู้ได้อย่างเข้าใจและรวดเร็ว ลักษณะของการเปรียบเทียบเพื่อการเรียนรู้จะเป็นการเปรียบเทียบในด้านวัฒนธรรม ประวัติศาสตร์เครื่องดนตรีและเทคนิคมากกว่าทางด้านทฤษฎีดนตรี

โดยหลักการ วิชานี้เน้นการศึกษาดนตรีที่ยังคงอยู่ (Living Music) ของวัฒนธรรมที่ใช้การถ่ายทอดปากเปล่า (Oral Tradition) เป็นการศึกษาดนตรีและการเต้นรำที่นอกเหนือจาก European Art Music

ขอบเขตการศึกษา

1. ดนตรีของผู้ไม่รู้หนังสือ หรือของชนกลุ่มน้อย
2. ดนตรีถ่ายทอดปากเปล่าของชาติที่มีวัฒนธรรมเก่าแก่ในซีกโลกตะวันออก
3. ดนตรีพื้นเมือง

ถึงแม้ว่า 3 หัวข้อนี้จะเป็นหลักสำคัญในการศึกษาแขนงนี้ อย่างไรก็ดีการศึกษาในหัวข้ออื่น ๆ นอกเหนือจากนี้สามารถทำได้ เช่น ศึกษาเกี่ยวกับดนตรีเพื่อการค้า (Commercial Music) ดนตรีป๊อปในด้านความสัมพันธ์รูปแบบต่าง ๆ หรือความสัมพันธ์ที่มีกับดนตรีพื้นเมือง เป็นต้น

ปัจจุบันสาขาวิชา Ethnomusicology เป็นที่นิยมศึกษาอย่างกว้างขวางในมหาวิทยาลัยในอเมริกา แคนาดา ฝรั่งเศส เยอรมัน เนเธอร์แลนด์ และอีกหลายประเทศในแถบเอเชียในทางปฏิบัติผู้ศึกษาอาจเป็นผู้มีความรู้มาก่อนทางด้านดนตรี หรือด้านมานุษยวิทยา หรือทั้ง 2 ด้าน

นักวิชาการด้านมานุษยวิทยาให้คำจำกัดความของวิชาการแขนงนี้ว่าเป็นการศึกษาดนตรีในวัฒนธรรมเป็นการรวบรวมข้อมูลในแง่ของพฤติกรรมมนุษย์ อธิบายเหตุผลว่ามนุษย์เล่นดนตรีเพื่ออะไร อย่างไร และวิเคราะห์บทบาทของดนตรีกับพฤติกรรมมนุษย์ในสังคมอื่น ๆ

ส่วนนักวิชาการด้านประวัติศาสตร์ดนตรีให้คำจำกัดความว่าเป็นการศึกษา Traditional Music คือ ดนตรีของชาติที่มีวัฒนธรรมเก่าแก่ เป็นดนตรีถ่ายทอดปากเปล่าไม่มีการจดบันทึกอย่างละเอียด โดยดำเนินการศึกษาโดยการออกสนามเพื่อเก็บข้อมูลและบันทึกดนตรีที่พบเพื่อนำมาจดบันทึก วิเคราะห์และเก็บเป็นหลักฐาน เน้นเกี่ยวกับดนตรี การใช้เสียง ความสัมพันธ์ของการใช้เสียง ความเชื่อต่าง ๆ และเทคนิคในการร้องหรือบรรเลงเครื่องดนตรี

อย่างไรก็ดีการศึกษาทั้ง 2 แง่มุมก็มีส่วนเกี่ยวเนื่องกันอย่างมาก การศึกษาให้ครอบคลุมทั้ง 2 แง่มุม จะทำให้ศึกษาได้ลึก และงานวิจัยจะมีประโยชน์และมีความเที่ยงตรงมากยิ่งขึ้น

<u>หลักการทั่ว ๆ ไปในการศึกษา</u>

ถึงแม้ว่ายังไม่มีผู้สามารถเขียนคำจำกัดความ ความหมาย และขอบเขตที่แน่นอนสำหรับแขนงวิชานี้ เพราะเป็นวิชาที่ใช้หลักการของดนตรีและมานุษยวิทยามาสัมพันธ์กันดังกล่าวมาแล้วข้างต้น แต่หลักการที่เป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไป คือ

1. ต้องยอมรับว่าดนตรีและการแสดงออกทางดนตรีของแต่ละวัฒนธรรมนั้นมีพื้นฐานที่แตกต่างกัน ดนตรีแต่ละชนิดแต่ละชนชาติก็มีกระบวนการคิดค้น และมีความสำคัญแตกต่างกันไป ดนตรีของชาติใดก็มีบทบาทและมีความหมายต่อชนชาตินั้น ๆ

2. การทำวิจัยที่ดี คือ การออกสนามด้วยตนเอง การได้ออกไปเก็บข้อมูล (สัมภาษณ์ บันทึกเทป ถ่ายรูป ถ่ายหนัง) ด้วยตนเองนั้นจะทำให้เกิดความเข้าใจได้ดีกว่าการนำข้อมูลมาจากแหล่ง ที่มีผู้เก็บข้อมูลไว้แล้ว หรือจากหนังสือควรเป็นส่วนประกอบหนึ่งในการศึกษาเท่านั้น ก่อนการออกสนามจะต้องมีการเตรียมการโดยศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับวัฒนธรรมนั้นเสียก่อน เรียนรู้ภาษาที่ใช้ และสิ่งสำคัญที่ควรเตรียม คือ อุปกรณ์ต่าง ๆ ในการเก็บข้อมูล คำถามต่าง ๆ กล่าวคือ เตรียมโครงการให้พร้อมก่อนเริ่มดำเนินการ

3. ต้องเห็นพ้องต้องกันว่าดนตรีทุกชนิดสามารถจดบันทึกได้ และสามารถนำสิ่งที่บันทึกมาวิเคราะห์ได้

การจดบันทึกมีหลายรูปแบบแล้วแต่จะมีผู้คิดค้นขึ้น แต่ในที่สุดก็เป็นที่ยอมรับว่าการจดบันทึกเป็นโน้ตดนตรีสากลตามแบบตะวันตกบนบรรทัด 5 เส้น เป็นรูปแบบที่เหมาะสมที่สุด

<u>วิธีการจดบันทึก</u> (Transcription) มี 2 ลักษณะ คือ

ก. Prescriptive คือ การบันทึกโน้ตอย่างคร่าว ๆ เหมาะสำหรับเก็บเป็นหลักฐานประกอบมากกว่าจะนำมาวิเคราะห์ทางทฤษฎี

ข. Descriptive คือ การบันทึกโน้ตอย่างละเอียด เป็นการบันทึกเสียงและจังหวะที่ได้ยิน อย่างละเอียดลออ

<u>ส่วนวิธีการวิเคราะห์</u> ทำได้ใน 2 ลักษณะ คือ

ก. การศึกษาโครงสร้างโดยสังเขปของดนตรีชนิดต่าง ๆ

ข. ศึกษาลึกลงในแต่ละวัฒนธรรม โดยนักวิชาการบางคนศึกษาลึกซึ้งจนสามารถรวบรวมเป็นทฤษฎีดนตรีเฉพาะของชาตินั้นได้

4. การศึกษาดนตรีลึกลงไปถึงวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุด ไม่ว่าจะศึกษาในแง่ของนักมานุษยวิทยา หรือนักดนตรีก็ตาม

5. ไม่ว่านักวิชาการด้านนี้จะเรียกตนเองว่าเป็นนักประวัติศาสตร์หรือไม่ก็ตาม แต่สิ่งที่จะต้องศึกษา คือ ประวัติศาสตร์ของประเทศ ประวัติศาสตร์ดนตรี ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นทางดนตรี ที่สอดคล้องกับสภาพสังคมและวัฒนธรรม สิ่งที่คงอยู่ ที่กำลังพัฒนา และสิ่งที่หมดสิ้นไปแล้ว รวมถึงรายละเอียดปลีกย่อยต่าง ๆ และต้องเป็นนักวิจัยด้วย

2. ประวัติการศึกษาแขนงนี้หลังสงครามโลกครั้งที่ 2

การศึกษาแขนงนี้เริ่มเมื่อประมาณศตวรรษที่ 16 โดยมีการเริ่มศึกษาดนตรีต่างชาติ (Exotic Music) พบเป็นหลักฐานเมื่อ ค.ศ. 1768 จากนั้นก็มีผู้ศึกษาต่อมาเรื่อย ๆ จนเรียกกันว่าเป็นการศึกษาดนตรีเปรียบเทียบเมื่อ ค.ศ. 1880

ในปี ค.ศ. 1885 Guido Adle ได้ให้โครงสร้างของการศึกษาทางวิชาการดนตรีไว้ โดยแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ และเกี่ยวกับระบบต่าง ๆ ทางด้านระบบต่าง ๆ แบ่งได้เป็น 4 สาขา คือ ทฤษฎี สุนทรียศาสตร์ วิธีการสอน และดนตรีเปรียบเทียบ ซึ่งปัจจุบัน คือ Ethnomusicology คำนิยามที่ให้ไว้ คือ เป็นการศึกษาถึงการเปรียบเทียบเสียงดนตรี โดยเฉพาะดนตรีพื้นเมืองของชนชาติต่าง ๆ ในพื้นที่ต่าง ๆ โดยแบ่งแยกกลุ่มตามแผนที่ หรือตามลักษณะทางวัฒนธรรม

นักวิชาการบางคนได้ให้คำนิยามว่าการศึกษาแขนงนี้ เป็นการศึกษาโดยอาศัยวิทยาศาสตร์ (Scientific Study of Music) เพราะการออกสนามต้องใช้อุปกรณ์ทางวิทยาศาสตร์เข้าช่วย

ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 มีการค้นพบ Gramophone ในปี ค.ศ. 1877 และในปีค.ศ. 1885 ได้ค้นพบอัตราส่วนการวัดระยะห่างระหว่างตัวโน้ต เป็นอัตราส่วนที่สะดวกและเหมาะในการใช้เปรียบเทียบเสียงดนตรี โดยให้แต่ละโน้ตห่างกัน 100 Cents ทั้ง 2 สิ่งที่ค้นพบนี้ช่วยให้การศึกษาแขนงนี้ก้าวหน้ามาก

ในปี ค.ศ. 1950 มีการคิดค้นเครื่องบันทึกเทปคาสเซท และในปีต่อ ๆ มา มีผู้คิดกล้องถ่ายรูปและอุปกรณ์บันทึกเสียงแบบอื่น ๆ อีก รวมทั้งเครื่องวิดีโอเทป

ในปี ค.ศ. 1970 แหล่งรวบรวมข้อมูลด้านแผ่นดินและแผ่นเสียงแขนงนี้ เรียก Recording Archive ได้ถูกก่อตั้งขึ้นเมื่อประมาณ ค.ศ. 1900 เป็นต้นมา โดยแหล่งนี้เปรียบเสมือนเป็นศูนย์รวมของการวิจัยด้าน Ethnomusicology

3. แนวโน้มหลัง ค.ศ. 1950

หลังจาก ค.ศ. 1950 เป็นต้นมา การศึกษาแขนงนี้ลึกซึ้งมากเกินกว่าจะเป็นดนตรีเปรียบเทียบ อุปกรณ์ที่ใช้มีเพิ่มมากขึ้น ค่าใช้จ่ายในการบันทึก และอุปกรณ์ต่าง ๆ ราคาถูกลงเป็นลำดับ นักวิชาการบางส่วนที่เคยศึกษาแต่ดนตรีคลาสสิคตะวันตกได้หันมาสนใจการศึกษาแขนงนี้มากขึ้น รวมทั้งนักมานุษยวิทยาก็หันมาศึกษาดนตรีในแต่ละวัฒนธรรมเพิ่มมากขึ้นพอ ๆ กับการศึกษาเนื้อหาของชีวิตและสังคมของแต่ละวัฒนธรรม

ได้มีการตั้ง Society for Ethnomusicology ขึ้นเมื่อ ค.ศ. 1955 มีการออกวารสารในแขนงนี้เพิ่มมากขึ้น มีการจัดการประชุมสมาชิก มีการก่อตั้งสมาคมอื่น ๆ อีกมากขึ้นเรื่อย ๆ

นอกจากนักวิชาการชาวเยอรมัน ฝรั่งเศส ก็ยังมีชาติอื่น ๆ อีกหลายชาติ แต่นักวิชาการชาวอเมริกันที่มีความสำคัญ คือ Charles Seeger ซึ่งเป็นผู้มีบุญคุณและสร้างประโยชน์ให้แก่วิชานี้อย่างหาค่าไม่ได้

3.1 การเก็บสะสมข้อมูล

หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เทคโนโลยีใหม่ ๆ เข้ามามีบทบาทมากที่สำคัญที่สุด คือ เครื่องบันทึกเทปคาสเซทซึ่งหาได้ง่ายหลังสงคราม เป็นต้นมา ในช่วงปีต่อ ๆ มามีการใช้กล้องถ่ายรูปถ่ายภาพยนตร์ การสัมภาษณ์ และบันทึกเทป ศึกษาการเต้นรำ และพิธีการทางศาสนาควบคู่ไปด้วยโดยใช้การถ่ายภาพยนตร์เก็บไว้ซึ่งได้ประโยชน์มาก

ในการเผยแพร่งานวิจัย การวิเคราะห์ และการเรียนการสอนแขนงนี้บางครั้งการบันทึกโน้ตเพียงอย่างเดียวก็ไม่สามารถสื่อสารให้เข้าใจได้ครบถ้วนตามที่ต้องการ เช่น คุณภาพของเสียง การสั่นสะเทือนของเสียงที่เกิดขึ้น และลักษณะของเสียงแบบต่าง ๆ ดังนั้น การใช้แผ่นเสียงควบคู่ไปด้วย จึงจำเป็นมากในแผ่นเสียงของงานในแขนงนี้บางครั้งอาจไม่พบบทเพลงที่สมบูรณ์ หรือครบถ้วน เพราะบางส่วนตัดตอนมาเป็นตัวอย่าง บางส่วนบันทึกจากการแสดงของจริง ซึ่งแสดงเป็นระยะเวลาหลายชั่วโมงจึงมีความจำเป็นต้องตัดตอนลงเพื่อความเหมาะสม

ส่วนการบันทึกโน้ตจากดนตรีเป็นสิ่งที่ค่อนข้างละเอียดและใช้เวลามาก ในการจดจากการเปิดเทปหรือแผ่นเสียง อย่างไรก็ดีนักวิชาการด้านนี้ได้พยายามฝึกฝนอยู่ตลอดเวลา และศึกษาเพิ่มเติมจนมีผู้ประดิษฐ์เครื่องมือไฟฟ้าสำหรับจดบันทึกโน้ตจากเสียงที่ได้ยินโดยบันทึกในรูปของกราฟ และยังมีผู้พยายามค้นหาวิธีจดบันทึกในลักษณะอื่น ๆ อีก แต่ที่เป็นที่นิยมใช้มากที่สุด คือ การจดบันทึกลงบรรทัด 5 เส้น ตามแบบสากล

3.2 การจดบันทึกโน้ตและการวิเคราะห์เสียงดนตรี

การจดบันทึกโน้ตจากเทปที่อัดมาถือเป็นงานสำคัญสำหรับผู้ศึกษาวิชานี้ การจดบันทึกมีขึ้นเพื่อใช้ในการวิเคราะห์ เพื่อเก็บเป็นหลักฐาน และเพื่อการเปรียบเทียบ แม้ว่าการจดบันทึกเป็นตัวโน้ตทำให้สามารถวิเคราะห์ได้ง่ายมากกว่าวิเคราะห์จากการฟัง แต่ก็ยังมีข้อจำกัดอยู่ คือ

ก. หูของมนุษย์ไม่สามารถรับข้อมูลได้ละเอียดมากจนถึงระดับหนึ่ง แม้จะฟังหลาย ๆ ครั้งก็ตาม

ข. โน้ตที่บันทึกบนบรรทัด 5 เส้น ไม่ใช่ระบบการบันทึกที่สร้างขึ้นเพื่อบันทึกดนตรีที่ใช้การถ่ายทอดปากเปล่า

ค. ไม่มีโน้ตดนตรีชนิดใดสามารถบอกคุณภาพเสียงดั้งเดิม หรือบอกลักษณะเฉพาะของเสียงร้องหรือเครื่องดนตรีได้

ปัญหาเหล่านี้เริ่มหมดไปเมื่อมีผู้ประดิษฐ์เครื่องบันทึกโน้ตไฟฟ้าขึ้นมาใช้ เช่น เครื่อง Oscillograph Sonograph และ Melograph เครื่องจำพวกนี้บันทึกโน้ตออกมาในรูปกราฟ แม้ว่าเครื่องจะช่วยได้มากในด้านการวิเคราะห์ แต่ก็สามารถบันทึกได้เฉพาะเสียงเดี่ยวเพียงหนึ่งเสียงเท่านั้นไม่สามารถบันทึกเสียงร้อง 2 เสียงพร้อมกัน หรือวงดนตรีได้

ในช่วงต่อมานักวิชาการต่างลงความเห็นว่าการบันทึกบนบรรทัด 5 เส้นที่ใช้กันอยู่นั้น แม้จะมีข้อเสียอยู่บ้างแต่ก็มีประโยชน์ และใช้ได้ถูกต้องตามวัตถุประสงค์ดีกว่าการใช้กราฟ

3.3 การจัดลำดับ การจัดระบบ และการวิเคราะห์

ผู้ที่ศึกษาในแขนงนี้ทุกคน ไม่ว่าจะศึกษาดนตรีของชาติตนเองหรือของชาติอื่น ๆ ก็ตาม ควรสามารถอธิบายดนตรีที่ตนศึกษาได้ ในการศึกษาควรหาลักษณะพื้นฐานและนำเนื้อหามาเปรียบเทียบกันระหว่างดนตรีในวัฒนธรรมที่คล้ายคลึงกัน

ในการศึกษาเพลงร้องเดี่ยว จะต้องศึกษาช่วงกว้างของเสียง โครงสร้างคู่เสียง การประดับประดา จังหวะ ความช้าเร็ว เสกล โน้ตที่สำคัญที่ใช้ และรูปแบบในการร้อง ส่วนในการศึกษาเพลงร้องประกอบกับดนตรี ก็จะต้องศึกษาเพิ่มในด้านความสัมพันธ์ระหว่าง 2 ส่วนนี้ศึกษาคู่เสียงและลักษณะการประสานเสียงในแนวตั้ง การดำเนินคอร์ดช่วงจบ และในส่วนของการศึกษาเกี่ยวกับเครื่องดนตรี จะรวมถึงการศึกษาเทคนิคเบื้องต้นในการสร้างเครื่องและเสียงของเครื่องดนตรี เช่นเดียวกับการศึกษาดนตรีกับการเต้นรำ ผู้ศึกษาจะต้องศึกษาความสัมพันธ์ของ 2 ส่วน รวมถึงความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับพิธีการทางศาสนาด้วย

3.4 องค์ประกอบทางสังคม

การศึกษาเกี่ยวกับดนตรีที่เจาะลึกลงไปถึงวัฒนธรรมและส่วนประกอบของสังคมส่วนมากจะมุ่งไปที่สังคมของผู้ไม่รู้หนังสือ ชนกลุ่มน้อย หมู่บ้านชาวเขา และพื้นที่ในชนบทห่างไกล นอกเหนือไปจากการศึกษาดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีคลาสสิคตะวันตก นักวิชาการบางส่วนศึกษาทางด้านสังคมปัจจุบันของพื้นที่นั้น บางส่วนศึกษาประวัติศาสตร์ หลักการสำคัญ คือ โดยธรรมชาติดนตรีที่ไม่มีการจดบันทึกการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ ดังนั้นดนตรีที่พบในปัจจุบันไม่เหมือนสมัยก่อน

3.5 ขอบเขตของประวัติศาสตร์

นักวิชาการด้านนี้โดยเฉพาะชาวยุโรปส่วนมากสนใจที่จะทำการวิจัยเกี่ยวกับดนตรีพื้นเมืองในด้านประวัติศาสตร์ศึกษาถึงกำเนิด ความเป็นมา และการนำมาเปรียบเทียบ รวมถึงพัฒนาการของเครื่องดนตรีด้วย ส่วนนักวิชาการชาวอเมริกันมักสนใจดนตรีที่มีอยู่ในปัจจุบันมากกว่าจะมุ่งแต่ประวัติศาสตร์เพียงอย่างเดียว

3.6 จรรยาบรรณ

เป็นที่โต้แย้งกันอยู่ในปัจจุบันระหว่างนักวิชาการด้านนี้ ในยุโรปเกี่ยวกับการศึกษาดนตรีของประเทศที่ด้อยและกำลังพัฒนาว่าทำไมนักวิชาการส่วนมากจึงนิยมไปศึกษาวัฒนธรรมที่ไม่ใช่ของตนเอง ซึ่งตามความจริงแล้ว นักวิชาการที่ศึกษาดนตรีของชาติตนเองจะทำได้ดีกว่า และจะศึกษาได้ลึกกว่าคนนอกวัฒนธรรม แต่ถ้านักวิชาการภายนอกได้รับการฝึกฝนมาอย่างดี โดยได้รับความช่วยเหลือจากคนในวัฒนธรรม ก็จะสามารถทำงานได้อย่าง

มีประสิทธิภาพเช่นกัน และงานที่ทำจะก่อประโยชน์ให้แก่วัฒนธรรมนั้น ๆ รวมทั้งในอนาคตคนในวัฒนธรรมนั้นจะได้เรียนรู้วิชาการวิจัย และการใช้อุปกรณ์สมัยใหม่ เพื่อช่วยในการศึกษาและเก็บข้อมูลดนตรีในพื้นที่ของตนต่อไป

3.7 ข้อสรุป

Charles Seeger ได้ให้ข้อสรุปไว้ว่างานของนักวิชาการด้านนี้ประกอบด้วยการศึกษาเกี่ยวกับ

3.7.1 ขบวนการทางธรรมชาติของเทคนิคเกี่ยวกับดนตรี

3.7.2 ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีที่มีอยู่ในปัจจุบัน และดนตรีในประวัติของทั่วโลก

3.7.3 บทบาทของดนตรีทุกชนิดในทุก ๆ สังคม

นักวิชาการด้านนี้ นักมานุษยวิทยา และนักประวัติศาสตร์ รวมทั้งนักดนตรีในชาติต่าง ๆ ก็ยังมีข้อขัดแย้งกันในบางครั้ง เกี่ยวกับขอบเขตในการศึกษา และจุดยืนของตนเอง อย่างไรก็ดีสำหรับการจะศึกษาวิชานี้มีส่วนครอบคลุมถึงด้านประวัติศาสตร์ มานุษยวิทยาวัฒนธรรมของสังคมและดนตรีโดยใช้หลักทฤษฎีดนตรีตะวันตกช่วยในการจดบันทึก และวิเคราะห์และศึกษาถึงความเปลี่ยนแปลงที่เกิดและจะเกิดรวมทั้งอีกหลายรูปแบบดังกล่าวมาแล้ว (Hood. 1982 : 2 - 6)

การศึกษาเพลงหรือดนตรีพื้นบ้านทางมานุษยวิทยา

การศึกษาเพลงหรือดนตรีพื้นเมืองบ้านทางมานุษยวิทยา จำเป็นต้องอาศัยการเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นหลักทั้งด้วยวิธีการสังเกตการณ์ สอบถามและเข้าไปอยู่ร่วมกับชาวบ้าน เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ถูกต้องและละเอียดที่สุดนอกเหนือจากการศึกษาสภาพทางกายภาพของชุมชนหรือหมู่บ้านที่เราเข้าไปอยู่แล้วข้อมูลทางสังคมวัฒนธรรมทุก ๆ ด้านก็ควรได้รับความสนใจและบันทึกไว้เพื่อให้ผู้ที่ไม่เคยได้เข้าไปในชุมชนนั้นอ่านแล้วเข้าใจได้ ได้แก่ ประวัติความเป็นมาของหมู่บ้านผู้คนที่อยู่อาศัย สภาพทางเศรษฐกิจ การเมือง ความเชื่อ การศึกษา นิทาน ตำนานท้องถิ่น ฯลฯ

ซึ่งก็คือการศึกษาในด้านชาติพันธุ์วรรณา (Ethnography) นั่นเอง ข้อมูลเหล่านี้จะเป็นพื้นฐานที่ช่วยในการทำความเข้าใจและวิเคราะห์ดนตรีหรือเพลงของชุมชนนั้นอีกด้วย

นอกจากข้อมูลเบื้องต้นดังกล่าวแล้ว ในการเก็บข้อมูลทางดนตรีนั้น ไม่ว่าผู้ศึกษาจะเน้นการวิจัย ในแง่ใดก็ตาม เราควรจะตั้งคำถามเพื่อให้ได้ข้อมูลที่ครอบคลุมเนื้อหาของดนตรีในฐานะที่สะท้อนและให้อิทธิพลต่อพฤติกรรมของมนุษย์อย่างน้อย 6 ประเด็นด้วยกัน คือ

1. ข้อมูลเกี่ยวกับวัฒนธรรมของเครื่องดนตรี
2. เนื้อเพลง
3. การแบ่งประเภทของดนตรี
4. นักดนตรี - นักร้อง
5. บทบาทหน้าที่และโอกาสในการแสดงหรือเล่นดนตรี
6. ศึกษาดนตรีในแง่ที่เป็นกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ เป็นต้น

(ปรานี วงษ์เทศ. 2524 : 6 - 10)

บทที่ 4

การศึกษาวิเคราะห์บทเพลงพื้นเมืองเหนือ

การศึกษาวิเคราะห์บทเพลงพื้นเมืองเหนือในครั้งนี้ ผู้วิจัยมีจุดประสงค์ที่จะศึกษาถึงองค์ประกอบต่าง ๆ ของบทเพลงพื้นเมืองเหนือ โดยการศึกษาจากลักษณะภาพรวมของบทเพลง โดยจะศึกษาวิเคราะห์ถึง

1. รูปแบบโครงสร้างของทำนองเพลง
2. ทำนองเพลงพื้นเมืองเหนือ

การศึกษาวิเคราะห์บทเพลงพื้นเมืองเหนือนั้นค่อนข้างจะเป็นนามธรรมอยู่มาก เป็นสิ่งที่ไม่สามารถอธิบายและมองเห็นได้ด้วยตาเปล่า นอกจากจะต้องวิเคราะห์แยกแยะออกมาให้เห็นจึงจะสามารถมองเห็นและเข้าใจได้ ซึ่งต้องใช้ทฤษฎีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์

และอีกประการหนึ่งเนื่องจากบทเพลงพื้นเมืองเหนือมีผู้สนใจที่จะศึกษาวิเคราะห์ทางด้านนี้น้อยมาก ผู้วิจัยได้เอาแบบแผนของดนตรีไทยมาเกี่ยวข้องก็เพราะคนส่วนมากจะรู้จักทฤษฎีของดนตรีไทย ดังนั้น จึงมีทฤษฎีแบบแผนของดนตรีไทยมาเกี่ยวข้องด้วย

แต่อย่างไรก็ตามผู้วิจัยมีความมุ่งมั่นที่จะพยายามศึกษาวิเคราะห์ถึง องค์ประกอบต่าง ๆ ที่สำคัญของเพลงพื้นเมืองเหนือ เท่าที่ผู้วิจัยจะสามารถกระทำได้ดังจะกล่าวต่อไปนี้

การศึกษาวิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างของบทเพลงพื้นเมืองเหนือ

การศึกษาวิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างของบทเพลงพื้นเมืองเหนือนั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์ถึงองค์ประกอบที่สำคัญ ที่เป็นองค์ประกอบต่าง ๆ ดังจะแยกได้เป็นข้อ ๆ ดังนี้

1. ระบบเสียงของดนตรีพื้นเมืองเหนือ
2. รูปแบบจังหวะ
3. การแบ่งวรรคเพลง
4. บันไดเสียง

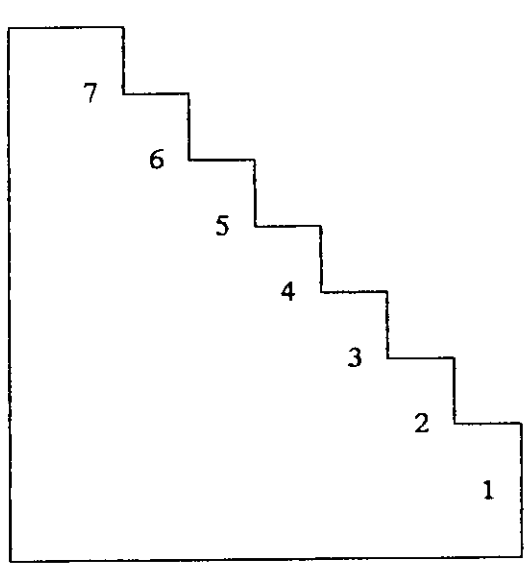
5. ลูกตก
6. การจัดหมวดหมู่ของบทเพลงพื้นเมืองเหนือ
7. การแบ่งประเภทของบทเพลงพื้นเมืองเหนือ

ระบบเสียงของดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือ

ธรรมชาติของเสียงเป็นตามความจริงทางวิทยาศาสตร์ที่เป็นสิ่งเดียวกันทั่วทั้งโลก คือ เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของวัตถุ ได้แก่ อากาศ สิ่งที่เป็นเส้น วัตถุทึบตัน และวัตถุบาง เช่น แผ่นหนัง อัตราการสั่นสะเทือนของวัตถุคิดเป็นจำนวนครั้งต่อวินาที ก่อให้เกิดคลื่นเสียงผ่านตัวกลาง เช่น อากาศ น้ำ วัตถุนานาชนิด ซึ่งเป็นทั้งการเดินทางรูป 2 มิติ และ 3 มิติ ตามชนิดและลักษณะของตัวกลางนั้น ๆ คลื่นเสียงมีการสั่นไหวสัมพันธ์โดยตรงกับการสั่นของวัตถุที่เป็นแหล่งกำเนิดเสียง จำนวนครั้งของการสั่นต่อวินาที (Cycleper - Second) CPS. เรียกว่า เฮิรตซ์ (Hertz) มนุษย์จะได้ยินเสียงที่มีความถี่ตั้งแต่ประมาณ 16 Hz ถึง 20,000 Hz (Sonic Region)

ความจริงอีกประการหนึ่งก็คือ เมื่อมนุษย์ได้ยินเสียง ณ ความถี่ใดก็ตาม ถ้าความถี่ของเสียงเพิ่มเป็น 2 เท่า เขาจะได้ยินเสียงนั้นอีกแต่มีระดับเสียงที่สูงกว่าเดิม ถ้าความถี่เพิ่มเป็น 3 เท่าก็จะได้ยินเสียงนั้นสูงขึ้นไปอีก ปรากฏการณ์อันเป็นความจริงเช่นนี้เหมือนกันหมดในทุกส่วนของโลก เราเรียกระดับเสียงในช่วงเสียงต่ำไปถึงเสียงสูงนี้ว่า "ช่วงทบ" (Octave) แต่ความจริงข้อนี้ไม่ได้ทำให้ธรรมชาติทางดนตรีของมนุษย์เผ่าต่าง ๆ แตกต่างกัน สิ่งที่ทำให้ลักษณะพื้นฐานที่สำคัญที่สุดของดนตรีเผ่าชนต่าง ๆ แตกต่างกันก็คือ การแบ่งเสียงในช่วงทบนี้ออกเป็นระดับต่าง ๆ ตามการได้ยินและสะดวกต่อการออกเสียงของตน ทำให้เกิดเป็นระบบเสียง (Mode) ต่าง ๆ กันขึ้นเป็นระบบเสียงของชาวตะวันตก ระบบเสียงของอินเดีย ระบบเสียงของชวา ระบบเสียงเกาหลี ระบบเสียงญี่ปุ่น เป็นต้น ส่วนการแบ่งระบบเสียงของไทยเรานั้นต่างจากชาติต่าง ๆ โดยสิ้นเชิง และไม่มีใครเหมือน (เว้นแต่ชาติที่มีดนตรีซึ่งได้รับอิทธิพลไปจากไทย) นับเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของไทยที่ควรภาคภูมิใจ และดำรงรักษาไว้ตลอดไป (ปัญญา รุ่งเรือง. 2533 : 127)

จากการวิเคราะห์ดนตรีพื้นเมืองเหนือ ระบบเสียงของดนตรีพื้นเมืองเหนือมีลักษณะคล้ายกับระบบเสียงของดนตรีไทย มีช่วงเสียงห่างเท่ากัน ดังที่ ปัญญา รุ่งเรือง (2525 : 7) ได้กล่าวว่า ถ้าจะเปรียบว่าเสียงที่สูงหรือต่ำกว่ากันหนึ่งเสียงเป็นบันได 1 ขั้น บันไดเสียงของดนตรีไทยก็มีอยู่เจ็ดขั้น คือ เจ็ดเสียง และแต่ละเสียงห่างเท่ากันดังรูปที่แสดงไว้ ถ้าขอยืมตัวโน้ตฝรั่งมาใช้ก็ได้ ดังนี้



ที (Si) B
ลา (La) A
ซอล (Sol) G
ฟา (Fah) F
มี (Mi) E
เร (Re) D
โด (Do) C

โดยทางปฏิบัติแล้ว เครื่องดนตรีพื้นเมืองที่ทำทำนองได้นั้นจะมีระยะห่างของเสียงแต่ละเสียงที่เรียงเท่า ๆ กัน ซึ่งพบในเครื่องดนตรีที่ตั้งเสียงตายตัว คือ ซึง สำหรับเครื่องดนตรีที่ไม่ได้ตั้งเสียงตายตัว สะล้อ ระยะห่างของแต่ละเสียงจะต่างไปจากซึง เพราะสามารถเคลื่อนนิ้วปฏิบัติไปตามต้องการได้ เป็นต้น

<u>รูปแบบจังหวะ</u>

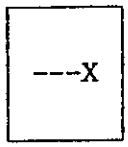
รูปแบบจังหวะในที่นี้ หมายถึง สัดส่วนการใช้โน้ตในทำนองนั้น ๆ มีการใช้โน้ตเสียงยาว เสียงสั้นอย่างไร ดังที่ได้กล่าวมาข้างต้นแล้วในนิยามศัพท์เฉพาะ แต่ผู้วิจัยจะศึกษาวิเคราะห์สัดส่วนของตัวโน้ตในบทเพลงพื้นเมืองเหนือ ซึ่งจะวิเคราะห์สัดส่วนของตัวโน้ตที่อยู่ในแต่ละห้องเพลง เพื่อจะได้เห็นรูปแบบสัดส่วนของตัวโน้ตที่ใช้ในบทเพลงพื้นเมืองเหนือว่ามีกี่ลักษณะหรือกี่รูปแบบ

จากการวิเคราะห์ ผู้วิจัยสามารถแบ่งสัดส่วนของจังหวะในแต่ละส่วนต่าง ๆ (เท่ากับ 1 ห้องเพลง) หรือสัดส่วนของตัวโน้ตในแต่ละห้องโดยเขียนเป็นสัญลักษณ์ ได้ดังนี้

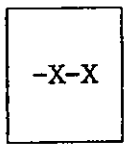
เครื่องหมาย - หมายถึง ส่วนที่ว่างไว้ไม่มีโน้ตหรือเสียงต่อเนื่องจากโน้ตตัวหน้า

X หมายถึง ส่วนที่มีตัวโน้ต

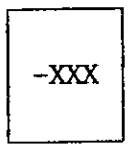
รูปแบบที่

1 

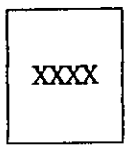
ใน 1 จังหวะย่อยที่มีการใช้ตัวโน้ต 1 ตัว

2 

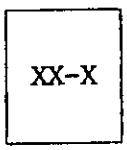
ใน 1 จังหวะย่อยที่มีการใช้ตัวโน้ต 2 ตัว

3 

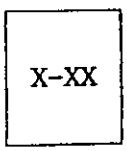
ใน 1 จังหวะย่อยที่มีการใช้ตัวโน้ต 3 ตัว

4 

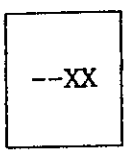
ใน 1 จังหวะย่อยที่มีการใช้ตัวโน้ต 4 ตัว

5 

ใน 1 จังหวะย่อยที่มีการใช้ตัวโน้ต 3 ตัว

6 

ใน 1 จังหวะย่อยที่มีการใช้ตัวโน้ต 3 ตัว

7 

ใน 1 จังหวะย่อยที่มีการใช้ตัวโน้ต 2 ตัว

8 | XX-- | ใน 1 จังหวะย่อยที่มีการใช้ตัวโน้ต 2 ตัว

นอกจากนี้ผู้วิจัยจะแบ่งลักษณะการจัดกลุ่มของโน้ตสากล ที่สามารถพบในบทเพลงพื้นเมืองเหนือ ใน 40 บทเพลงนี้ เพื่อจะได้เห็นถึงรูปแบบจังหวะของการจัดกลุ่มตัวโน้ต (โน้ตสากล) ที่ใช้ในบทเพลงพื้นเมืองเหนือว่ามีกี่รูปแบบ สัดส่วนของการจัดกลุ่มตัวโน้ตสามารถแยกเป็นรูปแบบต่าง ๆ ได้ดังนี้

รูปแบบที่ 1

รูปแบบที่ 2

รูปแบบที่ 3

รูปแบบที่ 4

รูปแบบที่ 5

รูปแบบที่ 6

รูปแบบที่ 7

รูปแบบที่ 8

รูปแบบที่ 9

รูปแบบที่ 10

รูปแบบที่ 11

รูปแบบที่ 12

การแบ่งวรรคเพลง

จากการวิเคราะห์ พบว่าบทพื้นเมืองเหนือมีการแบ่งวรรคตอนของเพลงดังนี้ คือ 1 วรรค จะเท่ากับ 4 ห้องเพลง

ตัวอย่างเพลงน้อยใจยา

ซมซซ	ซลซซ	ลซดล	ซดรม	-----	ซดรม	รมซม	รดรม
ซดรด	ซดรม	รมซม	รดรม	รดรม	รดรม	รดรม	-ซ-ล
--ดซ	ลซมซ	--รม	ซลซม	--รม	ซลซด	---ด	-ซ-ล
---ด	--ลด	--รม	รดลด	---ด	--ลด	--รม	รดลด

โน้ตเพลงน้อยใจยาข้างบนนี้มีท่อนเดียว แต่ละท่อนถ้าแบ่งเป็นส่วนใหญ่ ๆ ก็จะได้ 4 ส่วน แต่ละส่วนยาว 1 บรรทัด ในแต่ละบรรทัดสามารถแบ่งได้เป็น 2 ส่วน ส่วนละ 4 ห้องเพลง นอกจากนี้ยังแบ่งได้เป็น 2 ส่วน ๆ ละ 2 ห้องเพลง และใน 2 ห้องเพลง ก็ยังแบ่งได้อีกเป็น 2 ส่วน ๆ ละ 1 ห้อง และใน 1 ห้องเพลงที่มีโน้ต 4 ตัว ก็ยังสามารถแบ่งได้ต่อไปอีกจนกระทั่งเหลือโน้ตเพียงตัวเดียว ซึ่งไม่ได้ความหมายทางดนตรีเลย

ส่วนที่ 1	ซมซซ	ซลซซ	ลซดล	ซดรม
ส่วนที่ 2	----	ซดรม	รมซม	รดรม
ส่วนที่ 3	ซดรด	ซดรม	รมซม	รดรม
ส่วนที่ 4	รดรม	รดรม	รดรม	-ซ-ล

แต่ละส่วนที่แบ่งได้ข้างต้นนั้นมีความหมายสมบูรณ์ในตัวเอง และเสียงสุดท้ายของแต่ละส่วน ถือว่าเป็นเสียงสำคัญ คือเป็น "ลูกตก" ของวรรคเพลงนั้น ๆ ดังนั้น เมื่อพูดถึง "วรรคเพลง" จึงควรหมายถึง ทำนองเพลงที่มีความยาวเท่ากับ 4 ห้องเพลง

บันไดเสียง

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2535 : 60 - 61) ได้กล่าวว่า ทวีปเอเชีย เป็นอู่อารยธรรมใหญ่ 2 แหล่ง คือ อินเดีย และจีน ดินแดนทั้ง 2 แหล่งนี้ในเอกสารอินเดียโบราณเรียกว่า ชมพูทวีป และจีนทวีป ทั้งอินเดียและจีนเองต่างก็มีเอกลักษณ์เฉพาะเป็นของตนเองที่ชัดเจน แต่ในขณะเดียวกันในอารยธรรมที่ยิ่งใหญ่ทั้ง 2 นี้ต่างก็มี การแลกเปลี่ยนซึ่งกันและกันเป็นระยะ ๆ เช่น วัฒนธรรมแบบพุทธมหายานที่เผยแพร่จากอินเดียไปจีน เป็นต้น

สำหรับภูมิภาคเอเชียนี้หากพิจารณาจากแผนที่จะพบว่ามีแนวของเทือกเขาที่ต่ำบ้างสูงบ้าง ตั้งแต่เขตตะวันออกของเอเชียกลางทอดตัวไปจนกระทั่งจรดอันนัมในเวียดนามใต้ เทือกเขตหิมาลัยนี้เองเปรียบเสมือนเส้นแดนแบ่งแยกอารยธรรมใหญ่ทั้ง 2 นี้ กล่าวคือ อารยธรรมจีนแผ่ขยายปกคลุมในดินแดนส่วนเหนือและตะวันออกของทวีป เช่น ญี่ปุ่น เกาหลี เวียดนาม ในขณะที่อารยธรรมจากอินเดียนั้นเข้ามามีอิทธิพลต่อประเทศในภูมิภาคตะวันออกเฉียงใต้ อย่างไรก็ตาม แนวหิมาลัยนี้มิใช่เป็นการกั้นแบบเด็ดขาดทีเดียว อิทธิพลของจีนในอีกหลาย ๆ ด้านก็เข้ามาในดินแดนเอเชียอาคเนย์นี้เช่นกัน แต่เราก็ต้องยอมรับในความจริงที่ว่าญี่ปุ่น เกาหลี เวียดนามนั้นเป็นภาพของการหล่อหลอมมาจากอารยธรรมของจีนมากกว่าอินเดียเท่า ๆ กับประเทศในดินแดนเอเชียอาคเนย์ที่ได้รับการหล่อหลอมมาจากวัฒนธรรมอินเดียมากกว่าจีนเช่นกัน

ประเทศไทยก็จัดอยู่ในเอเชียตะวันออก ดังนั้นรากฐานที่เกี่ยวข้องกับทางด้านดนตรีของประเทศไทยก็น่าจะเกี่ยวข้องและมีลักษณะคล้ายคลึงกับจีน ดังที่ ดวงใจ อมาตยกุล (2533 : 10 - 11) ได้กล่าวไว้ว่า ดนตรีเอเชียตะวันออก เสกลที่ใช้ในแถบนี้ใช้หลัก Pentatonic Scale เป็นสำคัญโดยมีอีก 2 เสียงไว้สลับเปลี่ยนในบางครั้งจึงกลายเป็นเสกล 7 เสียง ในขณะเดียวกันก็มีการใช้โน้ตที่ตะวันตกเรียกว่า เป็นโน้ตนอกเสกลด้วย ลักษณะการใช้โน้ตนอกเสกลเหล่านี้เป็นตัวกำหนดความแตกต่างของเสียงดนตรีของแต่ละวัฒนธรรมและยังสามารถบอกความแตกต่างของดนตรีในประเทศเดียวกัน แต่ต่างพื้นที่กันได้ด้วย ในการใช้เสกลของดนตรีเอเชียตะวันออกนั้นใน 1 เพลงอาจมีการใช้เสกลหลายชุด หมายถึง หลายบันไดเสียง (ในศัพท์ดนตรีตะวันตก) เสียงหลักของเพลงแต่ละเพลงและความหมายของโน้ตหลักกับการใช้เสกลของแต่ละชาติ จะมีลักษณะแตกต่างกัน การศึกษาลึกถึงแต่ละวัฒนธรรมจะทำให้เข้าใจระบบการใช้เสกลของแต่ละชาติได้ดียิ่งขึ้นศัพท์ที่ใช้เรียก Scale หรือ Mode ของจีนคือ Tiao ญี่ปุ่นคือ Cho เกาหลีคือ Jo และเวียดนามคือ Dieu ในจีนและเกาหลีใช้คำนี้เพื่อเรียกเสียงแรกของ Scale ในลักษณะนี้คือใช้เรียก Tonality มากกว่าจะเป็น Mode ส่วนในดนตรีประจำชาติของญี่ปุ่นใช้เรียกโน้ตตัวแรกของแต่ละ Mode ที่ใช้ในเพลง รวมถึงโน้ตตัวแรกของ Mode ที่เปลี่ยนไปในลักษณะคล้ายกับมีการเปลี่ยนบันไดเสียง

ลักษณะของดนตรีในเอเชียตะวันออกทุกประเทศจะคล้ายคลึงกัน โดยมีรากฐานมาจากดนตรีจีนโบราณ

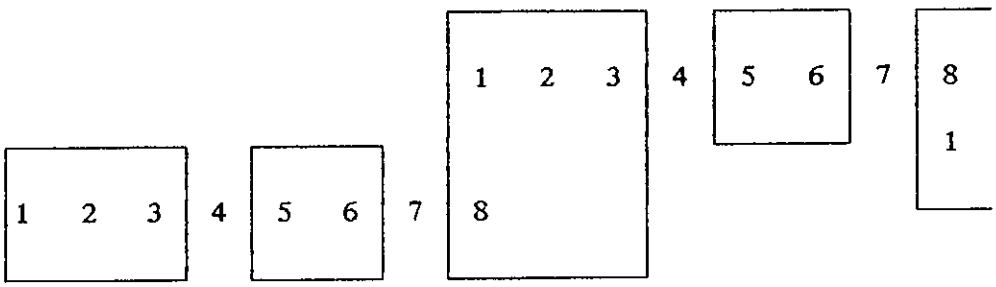
ถ้าเป็นเช่นนี้ดนตรีพื้นเมืองเหนือก็จัดเป็น Pentatonic Scale เพราะดนตรีพื้นเมืองเหนือก็ประกอบด้วย 5 เสียง หรือ Pentatonic Scale และมีการแบ่ง 7 เสียงเท่า ๆ กันในคู่แปดเช่นเดียวกับดนตรีไทย

เยน ทอง ไล (2535 : 84) ได้กล่าวว่าโดยทั่ว ๆ ไปแล้วทำนองเพลงของไทยจะประกอบด้วย 5 เสียง

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2534 : 3 - 4) ได้เขียนในหนังสือดนตรีไทยวิเคราะห์ไว้ว่าเมื่อกล่าวถึงบันไดเสียงของเพลงไทยแล้ว จำเป็นต้องกล่าวถึง 2 สิ่ง คือ บันไดเสียง 5 เสียง หรือ Pentatonic Scale และการแบ่ง 7 เสียงเท่า ๆ กันในคู่แปดในเพลงไทย นั้นทั้ง 2 สิ่งนี้จะมีความสัมพันธ์กันมากจนเกิดการสับสนเมื่อกล่าวถึงบันไดเสียงของเพลงไทย

บันไดเสียง 5 เสียง จากการแบ่ง 7 เสียงเท่า ๆ กันในคู่แปดนั้น เสียงทั้ง 5 เสียง จะประกอบด้วยเสียง 3 เสียงเรียงติดต่อกันแล้วข้าม 1 เสียงและมีอีก 2 เสียงเรียงติดต่อกันอีก อย่างนี้ไปเรื่อย ๆ

เสียงต่ำสุดของกลุ่มโน้ต 3 ตัวติดกันนั้นเป็นขั้นที่ 1 ของบันไดเสียงและเสียงอื่น ๆ ก็เรียงขึ้นไปตามลำดับ ตามแผนผังข้างล่าง



เสียงขั้นที่ 1, 2, 3, 5 และ 6 เป็นเสียงหลัก เสียงขั้นที่ 4 และ 7 เป็นเสียงรองหรือเสียงประกอบ

จากการวิเคราะห์เรื่องบันไดเสียงนั้น ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ถึงบันไดเสียงที่พบมากในบทเพลงพื้นเมืองเหนือจำนวน 40 เพลง ปรากฏว่า บันไดเสียงที่พบมากในบทเพลงพื้นเมืองเหนือส่วนใหญ่จัดอยู่ในบันไดเสียงโด

บันไดเสียง โด* คือ บทเพลงที่ใช้โน้ต ดรม ซล เป็นโน้ตหลัก และใช้โน้ต ฟ, ท เป็นโน้ตรอง เช่น เพลงน้อยใจยา

ตัวอย่างเพลงน้อยใจยา

ซมซซ	ซลซซ	ลซดล	ซดรม	----	ซดรม	รมซม	รดรม
ซดรด	ซดรม	รมซม	รดรม	รดรม	รดรม	รดรม	-ซ-ล

--ดช	ลชมช	--รม	ชลชม	--รม	ชลชด	---ด	-ช-ล
---ด	--ลด	--รม	รดลด	---ด	--ลด	--รม	รดลด

จากตัวอย่างนี้จะเห็นว่าลักษณะของกลุ่มตัวโน้ตที่เด่นชัด คือ กลุ่มตัว ดรม ชล เรียงกันชัดเจน โน้ตที่ใช้ส่วนใหญ่ก็อยู่ในกลุ่มนี้ด้วย

ส่วนใหญ่เพลงพื้นเมืองเหนือจะมีกลุ่มตัวโน้ตที่ใช้มากที่สุด คือ ดรม ชล ตามที่ได้บันทึกโน้ตไว้ในตอนที่ 2 แล้ว จึงสามารถวิเคราะห์ได้ว่า บันไดเสียงที่ใช้มากที่สุดของดนตรีพื้นเมืองเหนือจัดอยู่ในบันไดเสียง รด แต่ที่เป็นบันไดเสียงอื่นนอกเหนือจากนี้ก็พบเช่นกัน เช่น บันไดเสียงชอล ที่ว่าเป็นบันไดเสียง รด หรือ ซอลนั้นเป็นไปตามการกำหนดทำนองเดิมที่มีอยู่แล้ว ตามที่ผู้แต่งกำหนด แต่ในการบรรเลงก็มีการบรรเลงที่เปลี่ยนเสียงนอกเหนือไปจากนี้ได้เช่นกัน ซึ่งอาจจะทำให้สูงขึ้นหรือต่ำลงมา เนื่องจากบางทีอาจใช้ขลุ่ยบรรเลงแทนปี่จุมซึ่งทำให้ระดับเสียงเปลี่ยนไป ก็สามารถกระทำได้โดยไม่ได้ทำให้เสียเอกลักษณ์ของทำนองเพลงแต่อย่างใดเลย

ฉะนั้นเพลงบางเพลงเช่น เพลงล่องแม่ปิง ผู้แต่งได้แต่งไว้เป็นบันไดเสียงรด แต่ถ้าเราเอาไปบรรเลงในบันไดเสียงอื่นก็ไม่ถือว่าผิด

---

* การเรียกชื่อบันไดเสียงในที่นี้ เป็นการกำหนดตามที่อาจารย์มานพ วิสุทธิแพทย์ ได้เขียนไว้ในหนังสือดนตรีไทยวิเคราะห์เพื่อความเข้าใจตรงกันในเรื่องที่กำลังกล่าวถึง

ลูกตก

จากการวิเคราะห์ลูกตกของเพลงแล้ว ปรากฏว่าส่วนใหญ่ของลูกตกของวรรคในแต่ละเพลงนั้น มักจะเป็นโน้ตที่อยู่ในกลุ่มของบันไดเสียง โด คือ เสียง ด, ร, ม, ซ และ ล เป็นส่วนมาก ส่วนโน้ตตัว ฟ และ ท ก็ปรากฏเช่นกันแต่มีส่วนน้อยซึ่งถือว่ามีความสำคัญรองลงมา ยกตัวอย่างเช่นเพลงป๋าวกว๋อยใบ (ฟ้อนวี)

เพลงป๋าวกว๋อยใบ (ฟ้อนวี)

---ร	-รรร	-ดทด	-ร-ซ	ลซฟล	ซลฟซ	-ท-ด	ทรดท
-รฟด	รดทซ	ฟรฟซ	ฟซทด	รดทร	ดรทด	-รฟซ	ลซดร
-ร-ร	ดรฟซ	-ลดซ	ลซดร	ฟรดท	ซทดร	ฟรดท	ดรทด
-ด-ด	ซทดร	ฟรดท	ดรทด	รดทซ	รซทด	-รฟร	ดทลซ
รทลร	--ลท	รทลซ	รซลท	รทลร	--ลท	รทลซ	ลทซล
-ล-ล	ดลซฟ	ซลซฟ	ซฟมร	ซลซฟ	ซฟมร	-ซซซ	รซ-ร

วรรคที่ 1 ลูกตกเสียง ซอล เป็นลูกตกเสียงที่ 5 ของบันไดเสียง โด

วรรคที่ 2 ลูกตกเสียง ที เป็นลูกตกเสียงที่ 7 ของบันไดเสียง โด

วรรคที่ 3 ลูกตกเสียง โด เป็นลูกตกเสียงที่ 1 ของบันไดเสียง โด

วรรคที่ 4 ลูกตกเสียง เร เป็นลูกตกเสียงที่ 2 ของบันไดเสียง โด

วรรคที่ 5 ลูกตกเสียง เร เป็นลูกตกเสียงที่ 2 ของบันไดเสียง โด

วรรคที่ 6 ลูกตกเสียง โด เป็นลูกตกเสียงที่ 1 ของบันไดเสียง โด

วรรคที่ 7 ลูกตกเสียง รด เป็นลูกตกเสียงที่ 1 ของบันไดเสียง รด

วรรคที่ 8 ลูกตกเสียง ซอล เป็นลูกตกเสียงที่ 5 ของบันไดเสียง รด

วรรคที่ 9 ลูกตกเสียง ที เป็นลูกตกเสียงที่ 7 ของบันไดเสียง รด

วรรคที่ 10 ลูกตกเสียง ลา เป็นลูกตกเสียงที่ 6 ของบันไดเสียง รด

วรรคที่ 11 ลูกตกเสียง เร เป็นลูกตกเสียงที่ 2 ของบันไดเสียง รด

วรรคที่ 12 ลูกตกเสียง เร เป็นลูกตกเสียงที่ 2 ของบันไดเสียง รด

จากตัวอย่างข้างต้น ลูกตกส่วนมากจะอยู่ในกลุ่มตัวโน้ตของบันไดเสียงรด และเสียงที่มีความสำคัญรองลงมาและไม่อยู่ในบันไดเสียงรด ได้แก่ โน้ตตัว ท ซึ่งมีอยู่เพียง 2 แห่งเท่านั้น

นอกจากนี้สามารถบอกได้ว่าลูกตกที่อยู่ท้ายวรรคในแต่ละวรรคนั้นสามารถจะบอกถึงการจบอย่างสมบูรณ์ของเพลงได้เช่นกัน จึงเห็นได้ว่าลูกตกนั้นมีความสำคัญต่อบทเพลงหลายอย่าง เช่น

1. หน้าที่จบเพลง คือ ส่วนสุดท้ายที่จบเพลง หมายถึง ลูกตกตัวสุดท้าย ซึ่งวรรคเพลงวรรคสุดท้ายต้องมีทำนองที่สอดคล้องกับลูกตกที่แสดงถึงการจบเพลง และความสมบูรณ์ของบทเพลงนั้น ๆ

1.1 การจบอย่างสมบูรณ์ ส่วนมากเพลงที่จบอย่างสมบูรณ์จะต้องจบด้วยเสียงที่ 1 ของบันไดเสียง เช่น

วรรคสุดท้ายของเพลงพู่ชมดวง	---ม	ซมรด	-รมร	ดล-ด
วรรคสุดท้ายของเพลงฤาษีหลงถ้ำ	----	ซดรม	ซลซม	-ร-ด

1.2 การจบอย่างไม่สมบูรณ์ บทเพลงพื้นเมืองเหนือบางเพลงวรรคจบของเพลงมีลูกตกเป็นเสียงอื่นที่ไม่ใช่เสียงที่ 1 ของบันไดเสียง ซึ่งฟังแล้วที่ให้ความรู้สึกว่ายังจบแบบไม่สมบูรณ์เท่าใดนัก เช่น วรรคสุดท้ายของเพลงไทยใหญ่ เป็นลูกตกเสียงที่ 5

-รฟซ	-ท-ด	---ฟ	ดรฟซ	เป็นต้น

2. หน้าที่เชื่อมประโยคของเพลง ทำให้เกิดความสัมพันธ์กันโดยมีทำนองเพลงในวรรคนั้น ๆ เป็นตัวเชื่อม ดังที่ อาจารย์สงัด ภูเขาทอง (2532 : 113) ได้กล่าวไว้ว่า ในภาษาพูดเชื่อมด้วยคำสันธาน ซึ่งเป็นคำ ๆ หนึ่ง หากแต่ในทางดนตรีไม่อาจหาเสียงได้ จึงอาศัยเสียงตก ซึ่งเป็นเสียงที่สิ้นสุดประโยคเป็นตัวเชื่อมประโยคต่อไป

ดังนั้น ลูกตกจึงเป็นสิ่งสำคัญมากในการเชื่อมประโยคของบทเพลง เสียงตอนจบประโยค กับเสียงที่จะขึ้นประโยคใหม่จะต้องมีเสียงที่กลมกลืนกัน และจะต้องทำทำนองให้กลมกลืนกันด้วย ลูกตกจึงสำคัญในการที่จะเป็นตัวเชื่อมประโยคของทำนองเพลงอีกด้วย

การจัดหมวดหมู่ของเพลงพื้นเมืองเหนือ

ในเรื่องของการจัดหมวดหมู่ของเพลงพื้นเมืองเหนือนี้ ผู้วิจัยมีจุดประสงค์เพื่อจะให้ทราบถึงการจัดหมวดหมู่โดยการแบ่งเป็นลักษณะใหญ่ ๆ สามารถแบ่งเป็น 2 ลักษณะ

1. เพลงเก่าที่มีอยู่แล้ว (หลัง 80 ปีขึ้นไป)

เพลงเก่าที่มีอยู่แล้ว จากเอกสารการสัมมนาวิชาการดนตรีล้านนา สุนทรณ เชียงใหม่ (2524 : 6) กล่าวไว้ว่า เพลงพื้นเมืองที่เป็นเพลงเก่าซึ่งไม่ต่ำกว่า 80 ปีมาแล้ว ที่ค้นพบปัจจุบันมีอยู่ประมาณ 10 กว่าเพลง

2. เพลงที่แต่งขึ้นใหม่ (หลัง 80 ปีลงมาจนถึงปัจจุบัน)

ตารางการแบ่งลักษณะของเพลง

บทเพลงเก่า	บทเพลงที่แต่งขึ้นใหม่
1. ล่องแม่ปิง	1. เชียงแสน
2. น้อยใจยา	2. ลีซอ
3. ฤาษีหลงถ้ำ	3. โหมโรงเอื้องเงิน
4. ปราสาทไหว	4. ล่องน่าน
5. สาวไหม	5. กล่อมนางนอน
6. พม่า	6. เสเลเมา
7. อื่อ	7. กุหลาบเชียงใหม่
8. เชียงใหม่	8. ปุ๋มเป้ง

บทเพลงเก่า	บทเพลงที่แต่งขึ้นใหม่
9. จะปุ	9. สร้อยเวียงพิงค์
10. ละม้าย	10. เอื้องผึ้ง
11. ไทยใหญ่	11. กาสะลอง
	12. พู่ชมดวง
	13. ฝ้ายคำ
	14. หริภุญไชย
	15. ฟ้าฮ่าม
	16. กระต่ายลอยคอ
	17. เปิดปราสาท
	18. แห่น้อย
	19. ขงเบ้ง
	20. ขมุกินน้ำมะพร้าว
	21. ด่านน่าน
	22. เอื้องเหนือ (กมพัด)
	23. สายน้ำผึ้ง
	24. ด่วยฮัก (ตามรัก)
	25. ฟ้าหลวง
	26. ป๊าวกว๋อยใบ
	27. เหมยมุงเมือง
	28. ฟ้อนร่ม
	29. ฟ้อนรำดาบ

เพลงเก่า เพลงใหม่จะมีโครงสร้างที่ต่างกันตรงที่เพลงเก่าจะเป็นเพลงที่สั้น ไม่เกิน 5 หรือ 10 บรรทัด เป็นส่วนใหญ่ และจะมีอัตราจังหวะแค่ 2 ชั้นเพียงอย่างเดียว ยกเว้น เพลงเชียงใหม่ จะปุ และเพลงละม้าย เพราะเป็นเพลงที่ใช้ประกอบซอ ส่วนเพลงใหม่นั้น จะเป็นเพลงที่ค่อนข้างยาวและมีรูปแบบใหม่เกิดขึ้น เช่น เป็นเพลงที่มีทั้งสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว เป็นต้น

<u>การแบ่งประเภทของเพลงพื้นเมืองเหนือ</u>

จากการวิเคราะห์สามารถแบ่งประเภทของการบรรเลงได้เป็น 3 ประเภท ดังนี้

1. ประเภทเพลงบรรเลงล้วน ๆ
2. ประเภทเพลงบรรเลงประกอบการขับร้อง
3. ประเภทเพลงบรรเลงประกอบการแสดง

จากที่กล่าวมาแล้วข้างต้นนี้สามารถแยกประเภทโดยการแบ่งเป็นตารางได้ดังนี้

เพลงบรรเลงล้วน ๆ	เพลงบรรเลงประกอบการขับร้อง	เพลงบรรเลงประกอบการแสดง
1. ส่องแม่ปิง	1. น้อยใจยา	1. สาวไหม
2. ฤาษีหลงถ้ำ	2. พม่า	2. เชียงแสน
3. ปราสาทไหว	3. ไทยใหญ่	3. สีซอ
4. อื่อ	4. สายน้ำปิง	4. หริภูญไชย
5. เชียงใหม่		5. เอื้องเหนือ (กมพัต)
6. จะปุ		6. ตวยฮัก (ตามรัก)
7. ละม้าย		7. ฟ้าหลวง
8. โหมรำเอื้องเงิน		8. ป๋าวกว๋อยใบ (ฟ้อนวี)

เพลงบรรเลงล้วน ๆ	เพลงบรรเลงประกอบการขับร้อง	เพลงบรรเลงประกอบการแสดง
9. ล่องน่าน		9. เหมยมุงเมือง (ฟ้อนที)
10. กล่อมนางนอน		10. ฟ้อนร่ม
11. เสเลเมา		11. ฟ้อนรำ
12. กุหลาบเชียงใหม่		
13. บุ๋มเป้ง		
14. สร้อยเวียงพิงค์		
15. เอื้องผึ้ง		
16. กาสะลอง		
17. พู่ชมดวง		
18. ฝ้ายคำ		
19. ฟ้าฮ่าม		
20. กระต่ายลอยคอ		
21. เปิดปราสาท		
22. แห่น้อย		
23. ซงเป้ง		
24. ขมุกินน้ำมะพร้าว		
25. ด่านน่าน		

หมายเหตุ ทุกเพลงที่แยกประเภทไว้ข้างต้นนี้ สามารถนำมาบรรเลงล้วน ๆ ได้เช่นกันแล้วแต่จุดประสงค์ของผู้บรรเลง

การศึกษาวิเคราะห์ทำนองเพลงพื้นเมืองเหนือ

เรื่องของทำนองเพลงเป็นเรื่องที่นัก Musicology เห็นความสำคัญและศึกษากันมาก จึงมีผู้ให้ความหมายของคำว่าทำนองเกิดขึ้นมาก อาทิ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2530 : 5) ได้กล่าวถึงความหมายของทำนองเพลง คือ ผลของความสูง - ต่ำ (Pitch) ความช้า - เร็ว (Duration) ความดัง - เบา (Intensity) ของเสียง โดยผ่านเครื่องดนตรีที่แตกต่างชนิดกัน (Tember หรือ Tone Colour) ทั้งหมดนี้ผสมผสานกันอย่างต่อเนื่องโดยอาศัยพื้นฐานที่สำคัญคือจังหวะเวลาที่เราฟังดนตรีจุดที่จะดึงดูดความสนใจ เราสร้างความประทับใจให้แก่เราเก็บไว้ในความทรงจำคือ ส่วนที่เป็นทำนองของเพลง โดยทั่ว ๆ ไป ทำนองจะเป็นส่วนที่จะช่วยบอกถึงความแตกต่างระหว่างเพลงหนึ่งกับอีกเพลงหนึ่ง ทำนองเพลงจะให้ความรู้สึกแก่ผู้ฟังในด้านของสติปัญญาในขณะเดียวกันจังหวะในดนตรีจะให้ความรู้สึกแก่เราในด้านของกายภาพ

นอกจากนี้ยังมีท่านผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทย มนตรี ตราโมท (2507 : 20) ได้กล่าวความหมายของทำนองเพลงไว้ว่า ทำนองเพลง (Melody) คือ เสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ ซึ่งสลับสับสนกัน จะมีความสั้น ยาว เบา แรง อย่างไรก็แล้วแต่ความประสงค์ของผู้แต่ง

ดังนั้น เราจึงเห็นได้ว่า ทำนองเพลงนั้นมีความสลับซับซ้อน และละเอียดอ่อนมาก ซึ่งจะมากขนาดไหนนั้นก็ขึ้นอยู่กับผู้แต่งและทำนองเพลงนั้น ๆ ดังนั้นในการที่จะวิเคราะห์แยกแยะทำนองเพลงให้ปรากฏนั้น เป็นสิ่งที่ค่อนข้างจะละเอียดอ่อน และต้องใช้ระยะเวลามากพอสมควร แต่อย่างไรก็ตามผู้วิจัยก็ได้พยายามใช้ทฤษฎีต่าง ๆ ของท่านผู้รู้มาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ ซึ่งในการวิเคราะห์ทำนองเพลงพื้นเมืองเหนือในครั้งนี้ ผู้วิจัยจะมุ่งศึกษาวิเคราะห์ถึงลักษณะเด่นต่าง ๆ ของทำนองเพลง และนำมาเรียบเรียงเป็นข้อ ๆ โดยจะวิเคราะห์ถึง

1. รูปแบบของทำนองเพลง โดยจะศึกษาวิเคราะห์ถึงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงในลักษณะต่าง ๆ ที่พบในบทเพลงพื้นเมืองเหนือ

2. ลักษณะการดำเนินทำนอง จะศึกษาวิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนองที่พบเห็นหลาย ๆ ลักษณะที่ปรากฏในบทเพลงพื้นเมืองเหนือ ดังจะได้กล่าวต่อไปนี้

<u>รูปแบบของทำนอง</u>

ในการวิเคราะห์รูปแบบของทำนองเพลงนี้ ผู้วิจัยจะศึกษาเพื่อจะได้ทราบถึงลักษณะรูปแบบทิศทางของการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงในแต่ละลักษณะ

จากการวิเคราะห์ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงมีหลายรูปแบบ ดังนี้

1. รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงที่ยืนอยู่ที่เสียงเดียวกัน (ใช้เสียงซ้ำ)

เพลงล่องแม่ปิง (ห้องที่ 1, 2) | ---ซ | -ซซซ |

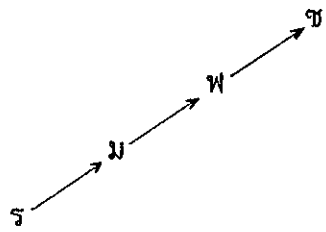
ซ ⟶ ซ ⟶ ซ ⟶ ซ

เพลงป่าวกว๋อยใบ (ห้องที่ 1, 2) | ---ร | -ร ร ร |

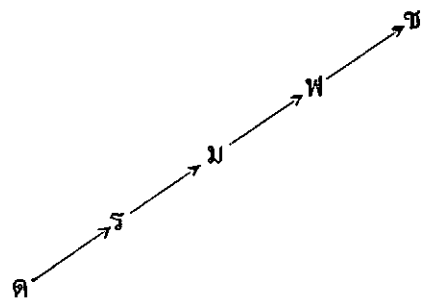
ร ⟶ ร ⟶ ร ⟶ ร

2. รูปแบบทำนองที่เรียงกันสูงขึ้น หรือต่ำลง

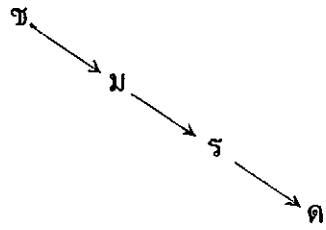
เพลงกุหลาบเชียงใหม่ (ห้องที่ 2) | รมฟซ |



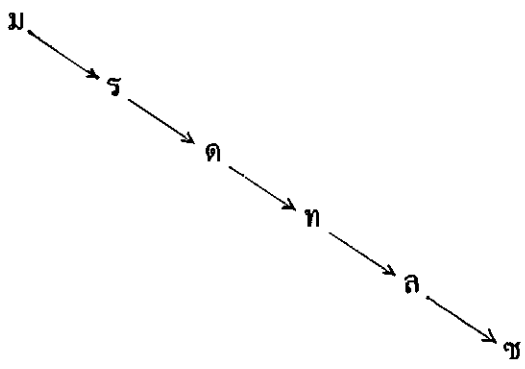
เพลงเอื้องเหนือ (ห้องที่ 1, 2) | ---ด | รมฟซ |



เพลงเสเลเมา (ห้องที่ 13) | ซมรด |

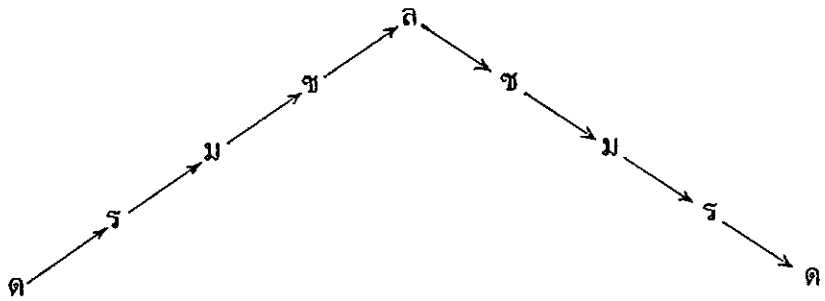


เพลงสายน้ำผึ้ง (ห้องที่ 9, 10) | --มร | ดทลซ |

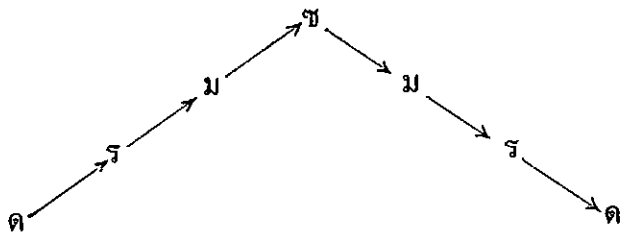


3. รูปแบบทำนองที่เรียงกันสูงขึ้น และต่ำลง

เพลงฤาษีหลงถ้ำ (ห้องที่ 22, 23, 24) | -ดรม | ซลซม | -ร-ด |

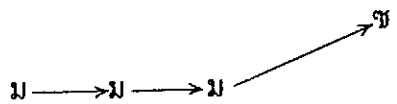


เพลงเชียงแสน ท่อน 2 (ห้องที่ 10, 11, 12) | -ดรม | -ซ-ม | -ร-ด |

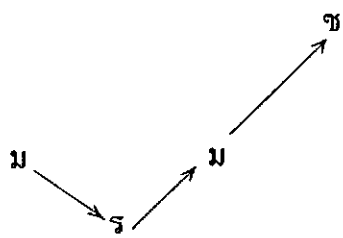


4. รูปแบบทำนองที่มีเสียงกระโดด

เพลงสร้อยเวียงพิงค์ (ห้องที่ 14) | มมมซ |

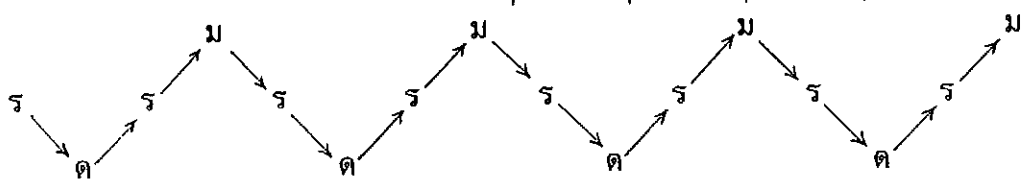


เพลงสายน้ำปิง ทางเปลี่ยน (ห้องที่ 3) | มรมซ |

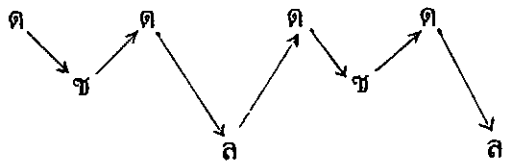


5. รูปแบบทำนองที่คล้ายพันปลาคือสูงขึ้น ต่ำลง สลับกันอย่างสม่ำเสมอ

เพลงน้อยใจยา (ห้องที่ 12 - 15) | รดรม | รดรม | รดรม | รดรม |



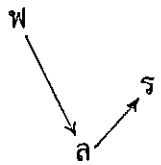
เพลงกาสะลอง (ห้องที่ 26, 27) | ดซดล | ดซดล |



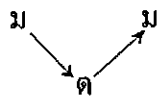
6. รูปแบบของทำนองที่ต่ำลงแล้วสูงขึ้น และรูปแบบทำนองที่สูงขึ้นแล้วต่ำลง

- รูปแบบทำนองที่ต่ำลงแล้วสูงขึ้น

เพลงด่านน่าน (ห้องที่ 14) | ฟล-ร |

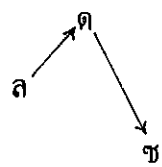


เพลงตามรัก (ห้องที่ 6) | มด-ม |

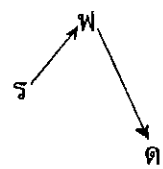


- รูปแบบทำนองที่สูงขึ้นแล้วต่ำลง

เพลงเอื้องผึ้ง (ท่อน 2 ห้องที่ 21) | ลด-ซ |

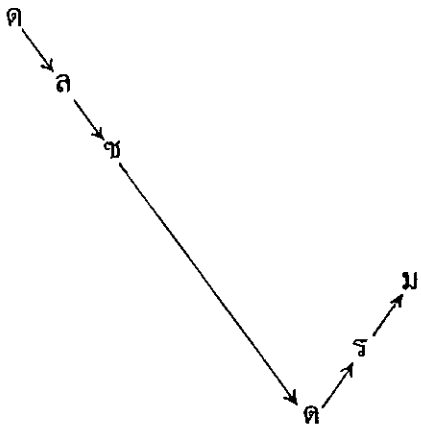


เพลงป่าวกว้อยใบ (ห้องที่ 9) | -รฟด |



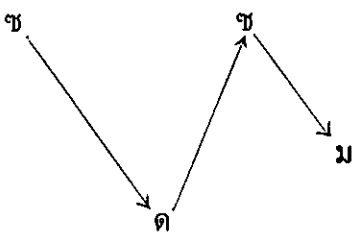
7. รูปแบบของทำนองที่หลบเสียงต่ำลง

เพลงสาวไหม ท่อน 2 (ห้องที่ 6, 7) | ตลชด | -ร-ม |



เพลงเชียงแสน ท่อน 2 (ห้องที่ 2, 3, 4, 5)

| ---ซ | ---ด | ---ซ | ---ม |



ลักษณะการดำเนินทำนอง

ในการศึกษาวิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนองเพลงพื้นเมืองเหนือ ผู้วิจัยมีจุดประสงค์ที่จะศึกษาวิเคราะห์ถึงลักษณะการดำเนินทำนองในลักษณะต่าง ๆ ที่ปรากฏในบทเพลงพื้นเมืองเหนือ เพื่อหาลักษณะเด่นต่าง ๆ ในบทเพลง

จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงพื้นเมืองเหนือ ปรากฏลักษณะในการดำเนินทำนองหลายรูปแบบดังจะได้กล่าวต่อไปนี้

1. ลักษณะสัดส่วนของทำนองเพลงที่มีรูปแบบเหมือนกันในแต่ละท่อน เช่น ทำนองเพลงลีซอ ตอนเร็ว ท่อน 2

เพลงลีซอ

เร็วท่อน 2

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

จะเห็นว่าสัดส่วนของจังหวะที่ใช้มีลักษณะเด่น ๆ ที่จัดเป็นหมวดหมู่หรือจัดเป็นกลุ่มได้ชัดเจน ประกอบด้วยรูปแบบของจังหวะที่มีความยาว 4 ห้องเพลง ซึ่งห้องที่ 1 มีโน้ตสองตัว ห้องที่ 2 มีโน้ตสองตัว ห้องที่ 3 มีโน้ตสามตัว และห้องที่ 4 มีโน้ตสองตัว ดังตัวโน้ตข้างล่างส่วนที่อยู่ในวงกลม

-ช-ช	-ช-ช	-รดล	-ช-ช	-ช-ช	-ช-ช	-รดล	-ม-ร
-ช-ช	-ช-ช	-รดล	-ช-ช	-ช-ช	-ม-ม	-ช-ล	-ร-ด

รูปแบบดังกล่าวเขียนเป็นสัญลักษณ์ของสัดส่วนจังหวะได้ดังนี้

-X-X	-X-X	-XXX	-X-X

เครื่องหมาย - หมายถึง ส่วนที่ว่างไว้ไม่มีโน้ตหรือเสียงต่อเนื่องจากโน้ตตัวหน้า

X หมายถึง ส่วนที่มีตัวโน้ต

2. ลักษณะที่มีรูปแบบการดำเนินการทำนองซ้ำกัน ของวรรคเพลง ในแต่ละท่อนหรือในแต่ละเพลง เช่น เพลงล่องแม่ปิง มีการดำเนินทำนองของวรรคที่ 3 และวรรคที่ 4 ซ้ำกัน และใช้โน้ตเสียงเดียวกัน เป็นต้น

เพลงล่องแม่ปิง

---ช	-ชชช	ลชมช	-ล-ด	----	ชลชด	ชลชด	มรชม
---ช	ชดรม	รมชม	รด-ร	----	ชดรม	รมชม	รด-ร
-ช-ล	-ด-ร	มรชร	มรดล	-ดรม	-ช-ล	ชลดล	ชม-ช

จากตัวอย่างข้างบนลักษณะรูปแบบของวรรคเพลงในวรรคที่ 3 และในวรรคที่ 4 มีลักษณะสัดส่วนของตัวโน้ตในแต่ละห้องเหมือนกัน คือ

ในวรรคที่ 3 กับวรรคที่ 4 ห้องที่ 1 ไม่มีตัวโน้ตเลย

ห้องที่ 2 มีตัวโน้ตอยู่ 4 ตัว คือตัว ซ, ด, ร, ม

ห้องที่ 3 มีตัวโน้ตอยู่ 4 ตัว คือตัว ร, ม, ซ, ม

ห้องที่ 4 มีตัวโน้ตอยู่ 3 ตัว คือตัว ร, ด, ร

จะเห็นได้ว่า ลักษณะรูปแบบของทำนองเพลง และสัดส่วนของจังหวะของวรรคเพลง วรรคที่ 3 และวรรคที่ 4 เหมือนกัน เป็นต้น

3. ลักษณะการดำเนินทำนองที่หลากหลายในบทเพลง จากการวิเคราะห์ปรากฏว่า มีบทเพลงที่มีการดำเนินทำนองอยู่หลายลักษณะในเพลงเดียวกัน คือ มีทั้งการเก็บ, การกรอ, การล้อ, การลักจังหวะ เช่น เพลงสายน้ำปิง (ทางเปลี่ยน)

เพลงสายน้ำผึ้ง

ทางเปลี่ยน

ดลดซ	-----	มรมซ	----	ดลดซ	----	-ม-ร	ดดดด
ซมซม	ลซ--	ดลดล	รด--	ดลดล	รด--	มรมร	ซม--
ดลดล	ดซลซ	ฟมฟม	รม--	ดลดล	ดซลซ	มรมร	ดร--
-มมม	-ซ-ด	---ร	-ม--	-ด-ร	-ม-ซ	--ลซ	มร--
-รรร	มรดล	-ลลล	ซลดร	-มมม	ซมรด	--รม	รมซล
-----	ดลซม	รดรม	-ซ-ล	--ซด	--ซล	ดรมร	ดล-ซ

จากตัวอย่าง

การบรรเลงทางเก็บ	ได้แก่	วรรคที่ 5	ห้องที่ 1, 2, 3
		วรรคที่ 6	ห้องที่ 1, 2, 3
การบรรเลงการกรอ	ได้แก่	วรรคที่ 7	ห้องที่ 2
		วรรคที่ 8	ห้องที่ 1, 2
การบรรเลงลูกล้อ	ได้แก่	วรรคที่ 1	ห้องที่ 1, 2, 3, 4
		วรรคที่ 2	ห้องที่ 1, 2
การบรรเลงการลักจังหวะ	ได้แก่	วรรคที่ 3	ห้องที่ 1, 2, 3, 4
		วรรคที่ 4	ห้องที่ 1, 2, 3, 4
		วรรคที่ 5	ห้องที่ 1, 2, 3, 4
		วรรคที่ 6	ห้องที่ 1, 2, 3, 4

จะเห็นได้ว่า จากบทเพลงสายน้ำผึ้งนี้มีการดำเนินทำนองหลากหลายรูปแบบ คือ มีทั้งการบรรเลงทางเก็บ, ทางกรอ, การล้อ, การลักจังหวะ เป็นต้น

4. ลักษณะการดำเนินทำนองที่มีการบรรเลงทางเก็บ ที่พบในบทเพลงพื้นเมืองเหนือ คือ เพลงละม้าย ลักษณะเด่นของเพลงที่พบก็คือ มีการดำเนินทำนองทางเก็บมากที่สุดซึ่งมีทั้งหมด 19 วรรค ดังจะยกตัวอย่างต่อไปนี้

ปรากฏในวรรคที่ 2 มีทำนองดังนี้	ซฟมด	ซดมฟ	ดซทช	ฟมรด
วรรคที่ 5 มีทำนองดังนี้	ซทดท	ซทดท	รดทช	ฟชทด
วรรคที่ 6 มีทำนองดังนี้	รดทช	ฟชทด	ดรดด	ทชมฟ
วรรคที่ 7 มีทำนองดังนี้	มฟชฟ	มฟชด	ซฟมด	ชดมฟ
วรรคที่ 8 มีทำนองดังนี้	ซฟมร	ดรมฟ	ดซทช	ทมฟช
วรรคที่ 9 มีทำนองดังนี้	ดซทช	ดซทด	ดรดด	ทชมฟ
วรรคที่ 10 มีทำนองดังนี้	ซฟมร	ดรมฟ	ดซทช	ทมฟช
วรรคที่ 11 มีทำนองดังนี้	ดซทช	ดซทด	ดรดด	ทดฟช
วรรคที่ 12 มีทำนองดังนี้	ฟชทช	ทมฟช	ฟชทช	ฟชมฟ
วรรคที่ 13 มีทำนองดังนี้	มฟชฟ	มฟชด	ซฟมด	ชดมฟ
วรรคที่ 14 มีทำนองดังนี้	ซฟมร	ดรมฟ	ดซทช	ฟมรด

วรรคที่ 18 มีทำนองดังนี้	ชฟมด	ชดมฟ	ดชทช	ฟมรด
วรรคที่ 22 มีทำนองดังนี้	ลชดช	ลชฟร	ฟทดร	ฟรดท
วรรคที่ 24 มีทำนองดังนี้	ดรฟช	ลชฟร	ดทดร	ดรฟช
วรรคที่ 26 มีทำนองดังนี้	ฟมรด	ฟดรม	ฟรมฟ	ชมฟช
วรรคที่ 27 มีทำนองดังนี้	ดชทช	ดชทด	ดรดด	ทดฟช
วรรคที่ 28 มีทำนองดังนี้	ฟชทช	ทมฟช	ฟชทช	ฟชมฤ
วรรคที่ 29 มีทำนองดังนี้	มฟชฟ	มฟชด	ชฟมด	ชดมฟ
วรรคที่ 30 มีทำนองดังนี้	ชฟมร	ดรมฟ	ดชทช	ฟมรด

เพลงละม้าย

---ช	---ด	-ชทช	ฟชมฟ	ชฟมด	ชดมฟ	ดชทช	ฟมรด
-ชทด	-ชทด	-ชทด	-ด-ช	---ด	---ช	ดชดช	ดชดท
ชทดท	ชทดช	รดทช	ฟชท:ด	รดทช	ฟชทด	ดรดด	ทชมฟ
มฟชฟ	มฟชด	ชฟมด	ชดมฟ	ชฟมร	ดรมฟ	ดชทช	ทมฟช
ดชทช	ดชทด	ดรดด	ทชมฟ	ชฟมร	ดรมฟ	ดชทช	ทมฟช
ดชทช	ดชทด	ดรดด	ทดฟช	ฟชทช	ทมฟช	ฟชทช	ฟชมฟ
มฟชฟ	มฟชด	ชฟมด	ชดมฟ	ชฟมร	ดรมฟ	ดชทช	ฟมรด
-ชทด	-ชทด	-ชทด	-ด-ช	---ฟ	--มด	-ช-ช	ทด-ด

---ช	---ด	-ช-ด	-ม-ฟ	ชฟมด	ชดมฟ	ดชทช	ฟมรด
-ชทด	-ชทด	-ชทด	-ด-ช	---ช	ดชดช	ดชดช	ล-รฟ
----	---ร	--ดฟ	ดรฟช	ลชดช	ลชฟร	ฟทดร	ฟรดท
ลชลท	ลชลท	ลชลท	-ด-ร	ดรฟช	ลชฟร	ดทดร	ดรฟช
---ด	---ช	-ด-ช	ทชฟม	ฟมรด	ฟดรม	ฟรมฟ	ชมฟช
ดชทช	ดชทด	ดรดด	ทดฟช	ฟชทช	ทมฟช	ฟชทช	ฟชมฟ
มฟชฟ	มฟชด	ชฟมด	ชดมฟ	ชฟมร	ดรมฟ	ดชทช	ฟมรด

กลับต้น

ลง

-ชทด	-ชทด	-ชทด	-ด-ช	---ฟ	-ฟมด	---ช	-ชทด

จบ

5. ลักษณะบทเพลงพื้นเมืองเหนือมีการดำเนินทำนองทางกรอ จากการวิเคราะห์เพลงพื้นเมืองเหนือก็มีการบรรเลงทางกรอ เช่นกัน ยกตัวอย่างเช่นเพลงสาวไหม ท่อน 1

เพลงสาวไหม

ท่อน 1

----	---ซ	---ล	-ด-ม	---ร	มรดล	-มรด	-ลดซ
----	---ซ	--ลซ	-ม-ร	-ด-ร	-ม-ซ	--ลซ	-ม-ร
-ม-ร	-ด-ล	-มรด	-ลดซ				

จากตัวอย่าง วรรคที่บรรเลงทางกรอ ได้แก่ วรรคที่ 1

วรรคที่ 3 ห้องที่ 2, 4

วรรคที่ 4 ห้องที่ 1, 2, 4

วรรคที่ 5 ห้องที่ 1, 2

พอจะสรุปได้ว่าเพลงสาวไหมท่อน 1 นี้ มีการดำเนินทำนองทางกรอเป็นส่วนใหญ่ จึงเห็นได้ว่าบทเพลงพื้นเมืองเหนือก็มีการดำเนินทำนองทางกรอ เช่นกัน

6. ลักษณะบทเพลงพื้นเมืองเหนือมีการดำเนินทำนองทางเก็บ สามารถพบในบทเพลงพื้นเมืองเหนือเช่นกัน จากการวิเคราะห์พบมากในบทเพลงพื้นเมืองเหนือ แต่จะขอยกตัวอย่างเพลงสร้อยเวียงพิงค์ ดังนี้

เพลงสร้อยเวียงพิงค์

----	ซลซด	ซลซด	มรซม	----	ซลซด	ซลซด	มรซม
---ซ	ลซมร	มรดร	-ม-ซ	----	มมมซ	มมมซ	มรดล
--ดม	มรดล	ซดลซ	ดลซม	----	ดรมซ	--ดล	ซม-ร
--ดล	ซลดร	มรมซ	-มรด				

จากตัวอย่าง วรรคที่บรรเลงทางเก็บ ได้แก่ วรรคที่ 1 ห้องที่ 2, 3, 4

วรรคที่ 2 ห้องที่ 2, 3, 4

วรรคที่ 3 ห้องที่ 2,3

วรรคที่ 4 ห้องที่ 2, 3, 4

วรรคที่ 5 ห้องที่ 2, 3, 4

วรรคที่ 6 ห้องที่ 2

วรรคที่ 7 ห้องที่ 2, 3

การดำเนินทำนองทางเก็บส่วนมากจะพบในทุกเพลงของบทเพลงพื้นเมืองภาคเหนือเช่นกัน

7. ลักษณะบทเพลงพื้นเมืองเหนือมีการดำเนินทำนองลูกเท่า สามารถพบในบทเพลงพื้นเมืองเหนือเช่นกัน ซึ่งส่วนมากจะพบในการดำเนินทำนองที่ขึ้นบทเพลง เช่น เพลงล่องแม่ปิง ประโยคที่ 1, เพลงปราสาทไหว ประโยคที่ 1

เพลงล่องแม่ปิง

(ประโยคที่ 1)

---ซ	-ซซซ	ลซมซ	-ล-ด	-ด-ด	ซลซด	ซลซด	มรซม

เพลงปราสาทไหว

(ประโยคที่ 1)

---ซ	-ซซซ	ฟมฟซ	-ท-ด	--รด	ทซทด	รดทซ	ทซฟม

จากตัวอย่าง ทำนองเพลงทั้งสองนี้มีลักษณะลูกเท่าที่เหมือนกัน คือ ใช้โน้ตเสียงเดียวกัน คือเสียงซอล และอยู่ในห้องที่ 1, 2 ของวรรคที่ 1 เช่นกัน

ส่วนลูกเท่าที่พบในบทเพลงพื้นเมืองเหนือจะเป็นลูกเท่าที่ใช้ดำเนินทำนองช่วงขึ้นเพลง เป็นต้น

8. ลักษณะของบทเพลงพื้นเมืองเหนือที่มีการดำเนินทำนองของการล้อ และการเหลื่อม ซึ่งพบไม่ค่อยมากนักในบทเพลงพื้นเมืองเหนือ แต่ก็ปรากฏเช่นกัน ยกตัวอย่างเช่น เพลงสาวไหม ท่อน 2

เพลงสาวไหม

ท่อน 2

-ซ-ล	ซลซซ	----	----	-ด-ล	ดลซด	-ร-ม	----
-ล-ซ	----	-ม-ร	----	-ม-ร	-ด-ล	ซมซล	-ด-ร
-ม-ร	-ด-ล	-มรด	-ลดซ				

จากตัวอย่าง วรรคที่ล้อกัน ได้แก่ วรรคที่ 1

วรรคที่ 3

วรรคที่เหลื่อมกัน ได้แก่ วรรคที่ 2

ถึงแม้ว่าการดำเนินทำนองของการล้อ และการเหลื่อมกันระหว่างทำนองเพลงพื้นเมืองเหนือจะมีไม่มากนัก แต่ก็มีปรากฏดังที่ได้ยกตัวอย่างไว้ข้างต้นดังกล่าว

9. ลักษณะของบทเพลงพื้นเมืองเหนือที่มีการดำเนินทำนองของการลักจังหวะ การลักจังหวะทางดนตรีพื้นเมืองเหนือไม่ค่อยปรากฏมากนักเช่นเดียวกับการล้อและการเหลื่อม แต่ก็พอมีปรากฏอยู่บ้าง สามารถยกตัวอย่างได้ดังนี้ เช่น เพลงสายน้ำปิง (ทางเปลี่ยน)

เพลงสายน้ำปิง

ทางเปลี่ยน

ดลดซ	----	มรมซ	----	ดลดซ	----	-ม-ร	ดดดด
ซมซม	ลซ--	ดลดล	รด--	ดลดล	รด--	มรมร	ซม--
ดลดล	ดซลซ	ฟมฟม	รม--	ดลดล	ดซลซ	มรมร	ดร--

-มมม	-ซ-ด	---ร	-ม--	-ด-ร	-ม-ซ	--ลซ	มร--
-รรร	มรดล	-ลลล	ซลดร	-มมม	ซมรด	--รม	รมซล
----	ดลซม	รดรม	-ซ-ล	--ซด	--ซล	ดรมร	ดล-ซ

จากตัวอย่าง วรรคที่บรรเลงการลักจังหวะ ได้แก่ วรรคที่ 3

วรรคที่ 4

วรรคที่ 5

วรรคที่ 6

วรรคที่ 7

วรรคที่ 8

เพลงนี้รูปแบบของการดำเนินทำนองมีการใช้สัดส่วนของจังหวะในแต่ละวรรคคล้าย ๆ กัน ดังเช่น ประโยคที่ 1, 2, 3 และ 4 จะมีรูปแบบของการดำเนินทำนองคล้ายกันมาก ในการดำเนินทำนองแต่ละประโยคนั้นจะมีรูปแบบลักษณะเดียวกัน เป็นต้น

10. ลักษณะการดำเนินทำนองมีวรรคถาม และวรรคตอบ จากการวิเคราะห์พบว่า ในประโยคของบทเพลงจะมีวรรคที่ดำเนินทำนองสลับ สอดคล้องกัน เหมือนกับการพูดคุย โต้ตอบกันแสดงออกถึงอารมณ์ของเพลง ซึ่งแต่ละเพลงจะต่างกันแล้วแต่การดำเนินทำนองของเพลงนั้น ๆ

ตัวอย่างเพลงล่องน่าน

----	---ด	-ท-ช	พมชพ	----	ชพมด	-ชทช	พมชพ
-ด-ท	-ช-พ	-ด-ท	ดมพช	-ช-ช	ทชพม	-ด-พ	ดมพช
-ช-ช	ทชพม	-ด-พ	ดมพช	-ช-ช	ทชพม	-ด-พ	ดมพด
-ช-ด	ทช-พ	-ชทด	ทช-พ	-ด-ท	-ช-พ	ชท-ช	พมรด
----	มพ-ช	-ม-พ	-มรด	----	มพ-ช	-ม-พ	-มรด

ทำนองเพลงในวรรคที่ 1 ให้ความรู้สึกเป็นวรรคถาม (เป็นการเริ่มต้นคำถาม)

วรรคที่ 2 ให้ความรู้สึกเป็นวรรคตอบ

วรรคที่ 3 ให้ความรู้สึกเป็นวรรคถาม (เหมือนกับยังไม่หายสงสัย)

วรรคที่ 4 ให้ความรู้สึกเป็นวรรคตอบ

วรรคที่ 5 ให้ความรู้สึกเป็นวรรคถาม

วรรคที่ 6 ให้ความรู้สึกเป็นวรรคตอบ

วรรคที่ 7 ให้ความรู้สึกเป็นวรรคถาม

วรรคที่ 8 ให้ความรู้สึกเป็นวรรคตอบ

วรรคที่ 9 ให้ความรู้สึกเป็นวรรคถาม

ระหว่างวรรคที่ 2 ถึงวรรคที่ 9 ให้ความรู้สึกว่าเป็นการสนทนาพูดคุยกันซึ่งในการสนทนาอาจจะมีการขัดแย้งกัน และการสนทนาที่มีความคิดเห็นตรงกัน ซึ่งก็จะมีลักษณะทำนองที่แตกต่างกัน และทำนองที่คล้ายคลึงกันหรือเหมือนกัน

ส่วนวรรคที่ 10 ให้ความรู้สึกว่าเป็นการตอบคำถามอย่างสมบูรณ์

เป็นต้น

11. ลักษณะของการประพันธ์บทเพลงพื้นเมืองเหนือที่มีลักษณะการประพันธ์คล้ายเพลงไทยเดิม จากการวิเคราะห์บทเพลงพื้นเมืองเหนือผู้วิจัยได้พบบทเพลงที่ใช้หลักการประพันธ์คล้ายกับเพลงไทยเดิม

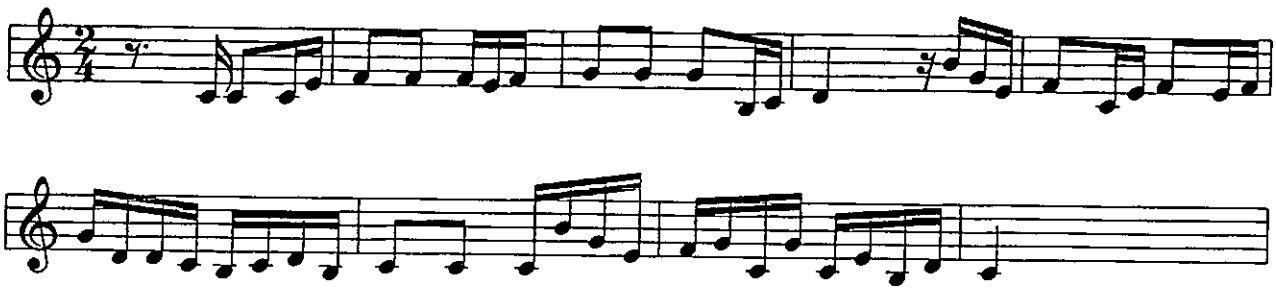
ลักษณะพิเศษของเพลงฟ้อนร่มเป็นเพลงที่มีอัตราสองชั้น และชั้นเดียว แต่ไม่มีอัตราสามชั้น ซึ่งจะจัดเป็นเพลงเถาก็ไม่ใช่

ทำนองเพลงฟ้อนร่ม (สองชั้น ท่อน 1)

---ซ	-ซซซ	-ดทซ	ทซมฟ	-ดมฟ	ซฟมด	-มฟซ	-ทฟซ
----	รดทซ	----	ฟซทร	----	ฟซดท	ดมฟซ	-ทมฟ
----	ซฟมด	--มฟ	ดมฟซ	รรดท	ดรทด	ฟรดท	ดซทด
-ซมฟ	ซฟมด	-ทดท	-ซมฟ	-ซทฟ	-ฟดร	-ฟทฟ	-รทด

ทำนองเพลงฟ้อนร่ม (ชั้นเดียว ท่อน 1)

-ด-ด	-ดมฟ	-ฟ-ฟ	-มฟซ	-ซ-ซ	-ทดร	----	ทซมฟ
-ดมฟ	-มฟซ	รรดท	ดรทด	-ด-ด	ทซมฟ	ซดซด	มทรด



ทำนองเพลงฟ้อนร่ม (สองชั้น ท่อน 2)

----	ดมฟซ	-ฟมฟ	-ซทซ	-ซ-ซ	ดมฟซ	-ฟมฟ	มซทด
----	ทซมฟ	ซดซฟ	ดมฟซ	-ซ-ซ	ทซมฟ	ซดซฟ	มทรด
ซมรม	ซลซม	ซมรม	ซมรด	ซฟมฟ	-ซทด	ซฟมฟ	-ซทซ
-ซ-ซ	ฟซทด	-ร-ซ	ฟซทด	-ด-ด	ทซมฟ	ซดซฟ	มทรด

ทำนองเพลงฟ้อนร่ม (ชั้นเดียว ท่อน 2)

-ด-ด	-มฟซ	-ด-ด	ฟมรด	-ด-ด	ทดทซ	ทดทซ	ฟมรด
ดดรด	-ร-ด	ซซลซ	-ล-ซ	ดดรด	ซซลซ	ทฟทซ	ฟมรด

ลักษณะการประพันธ์เพลงฟ้อนร่ม

ลูกตกท้ายวรรคที่ 1 (สองชั้น ท่อน 1) ตรงกับลูกตกห้องที่ 2 ของวรรคที่ 1 (ชั้นเดียว ท่อน 1)

ลูกตกท้ายวรรคที่ 2 (สองชั้น ท่อน 1) ตรงกับลูกตกห้องที่ 4 ของวรรคที่ 1 (ชั้นเดียว ท่อน 1)

ลูกตกท้ายวรรคที่ 3 (สองชั้น ท่อน 1) ตรงกับลูกตกห้องที่ 6 ของวรรคที่ 2 (ชั้นเดียว ท่อน 1)
ลูกตกท้ายวรรคที่ 4 (สองชั้น ท่อน 1) ตรงกับลูกตกห้องที่ 8 ของวรรคที่ 2 (ชั้นเดียว ท่อน 1)
ลูกตกท้ายวรรคที่ 5 (สองชั้น ท่อน 1) ตรงกับลูกตกห้องที่ 10 ของวรรคที่ 3 (ชั้นเดียว ท่อน 1)
ลูกตกท้ายวรรคที่ 6 (สองชั้น ท่อน 1) ตรงกับลูกตกห้องที่ 12 ของวรรคที่ 3 (ชั้นเดียว ท่อน 1)
ลูกตกท้ายวรรคที่ 7 (สองชั้น ท่อน 1) ตรงกับลูกตกห้องที่ 14 ของวรรคที่ 4 (ชั้นเดียว ท่อน 1)
ลูกตกท้ายวรรคที่ 8 (สองชั้น ท่อน 1) ตรงกับลูกตกห้องที่ 16 ของวรรคที่ 4 (ชั้นเดียว ท่อน 1)
ลูกตกท้ายวรรคที่ 1 (สองชั้น ท่อน 2) ตรงกับลูกตกห้องที่ 2 ของวรรคที่ 1 (ชั้นเดียว ท่อน 2)
ลูกตกท้ายวรรคที่ 2 (สองชั้น ท่อน 2) ตรงกับลูกตกห้องที่ 4 ของวรรคที่ 1 (ชั้นเดียว ท่อน 2)
ลูกตกท้ายวรรคที่ 3 (สองชั้น ท่อน 2) ตรงกับลูกตกห้องที่ 6 ของวรรคที่ 2 (ชั้นเดียว ท่อน 2)
ลูกตกท้ายวรรคที่ 4 (สองชั้น ท่อน 2) ตรงกับลูกตกห้องที่ 8 ของวรรคที่ 2 (ชั้นเดียว ท่อน 2)
ลูกตกท้ายวรรคที่ 5 (สองชั้น ท่อน 2) ตรงกับลูกตกห้องที่ 10 ของวรรคที่ 3 (ชั้นเดียว ท่อน 2)
ลูกตกท้ายวรรคที่ 6 (สองชั้น ท่อน 2) ตรงกับลูกตกห้องที่ 12 ของวรรคที่ 3 (ชั้นเดียว ท่อน 2)
ลูกตกท้ายวรรคที่ 8 (สองชั้น ท่อน 2) ตรงกับลูกตกห้องที่ 16 ของวรรคที่ 4 (ชั้นเดียว ท่อน 2)
ลูกตกท้ายวรรคที่ 7 (สองชั้น ท่อน 2) ไม่ตรงกับลูกตกห้องที่ 14 ของวรรคที่ 4 (ชั้นเดียว ท่อน 2) มีเพียงลูกตกของวรรคที่ 7 (สองชั้น ท่อน 2) เท่านั้นที่มีลูกตกไม่สัมพันธ์กับลูกตกห้องที่ 14 ของวรรคที่ 4 (ชั้นเดียว ท่อนสอง) แต่ก็เป็นลูกตกที่ไม่มีความสำคัญมาก เพราะไม่ใช่เป็นลูกตกที่แสดงถึงการจบเพลง

จากตัวอย่างข้างบนนี้ ลักษณะการประพันธ์เหมือนกับวิธีการประพันธ์เพลงไทยที่ใช้วิธียืดขยายจากอัตราสองชั้น เป็นสามชั้น และตัดทอนจากสองชั้น เป็นอัตราชั้นเดียว ซึ่งเพลงฟ้อนร่มนี้ใช้วิธีตัดทอนจากสองชั้น มาเป็นชั้นเดียว โดยใช้ลูกตกเป็นตัวกำหนดตามหลักการประพันธ์เพลงไทย

12. ลักษณะของบทเพลงที่มีการขึ้นทำนองเพลงคล้ายกัน ปรากฏในเพลงเชียงแสน ซึ่งมีการขึ้นต้นทำนองเพลงในแต่ละท่อนคล้าย ๆ กัน เช่น

เพลงเชียงแสน (ท่อน 1)

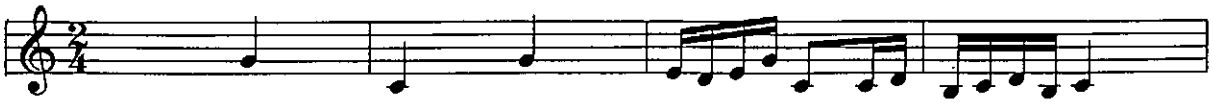
----	---ซ	---ม	--รซ	---ม	--รด	-ทดซ	-ลทด

เพลงเชียงแสน (ท่อน 2)

----	---ซ	---ด	---ซ	---ม	รมซด	-ดรท	ดรทด

เพลงเชียงแสน (ท่อนลง)

----	---ซ	---ด	---ซ	---ม	รมซด	-ดรท	ดรทด



นอกจากนี้ ประโยคสุดท้ายที่แสดงถึงการจบของเพลง ก็มีรูปแบบทำนองเหมือนกับการขึ้นทำนองเพลงของท่อนที่ 1

ตัวอย่างประโยคสุดท้ายของเพลงเชียงแสน

----	---ซ	---ม	--รซ	---ม	-ร-ด	-ทดซ	-ลทด

การดำเนินทำนองตอนขึ้น ของท่อน 1 และตอนจบ จะมีรูปแบบการดำเนินทำนองที่เหมือนกัน ส่วนการดำเนินทำนองตอนขึ้นของท่อน 2 และตอนท่อนลง ก็มีรูปแบบการดำเนินทำนองเหมือนกัน แสดงให้เห็นว่าลักษณะเด่นของเพลงนี้อยู่ที่การดำเนินทำนองของการขึ้นทำนองเพลงคล้ายกัน

13. ลักษณะของเพลงท่อนเดียวที่มีการดำเนินทำนองสั้น ๆ ในบทเพลงพื้นเมืองเหนือค่อนข้างจะพบมากเช่นกัน จะมีการดำเนินทำนองซ้ำไปมา เช่น เพลงปราสาทไหว, เพลงฤาษีหลงถ้ำ, เพลงตวยฮัก (ตามรัก) เป็นต้น

เพลงปราสาทไหว

---ซ	-ซซซ	ฟมฟซ	-ท-ด	--รด	ทซทด	รดทซ	ทซฟม
---ฟ	มรดด	มดซฟ	มรดด	-ดมฟ	ซดมฟ	-ทดร	-ดทซ

เพลงฤาษีหลงถ้ำ

---ท	-ดดด	-ท-ร	ดดดด	รมซร	มรดซ	---ล	ดรดซ
---ล	ดรดซ	---ล	ดรลด	---ล	ดลซฟ	ซฟรฟ	ซล-ซ
---ฟ	--ลซ	-ฟลซ	-ร-ม	----	ซดรม	ซลซม	-ร-ด

เพลงตวยฮัก (ตามรัก)

--ซด	รมฟซ	--ดซ	ฟมฟม	--ซฟ	มด-ม	-ด-ฟ	ดมฟซ
--ซด	รมฟซ	--ดซ	ฟมฟม	--ซฟ	มด-ม	-รดร	ดซทด
----	ซซซซ	ทซฟม	ฟซมฟ	--ดท	--ซฟ	-ด-ฟ	ดมฟซ
----	-ซทด	-ร-ซ	ฟซทด	----	ซมฟซ	ฟมรด	--รด

ลักษณะที่กล่าวมาข้างต้นนี้เป็นลักษณะเด่นอีกประการหนึ่งของบทเพลงพื้นเมืองเหนือที่พบมาก ซึ่งอาจจะถือเป็นเอกลักษณ์ก็น่าจะได้ เพราะส่วนใหญ่ ลักษณะของบทเพลงพื้นเมืองเหนือจะเป็นเพลงที่สั้น ๆ บรรเลงย้อนกลับไปมาหลายเที่ยว เป็นต้น

บทที่ 5

สรุปอภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิเคราะห์บทเพลงพื้นเมืองเหนือนี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาจากข้อมูลทำนองเพลงพื้นเมืองเหนือจำนวน 40 เพลง มีวัตถุประสงค์ในการวิจัย เพื่อต้องการทราบถึงรูปแบบโครงสร้างและลักษณะทำนองเพลงของบทเพลงพื้นเมืองเหนือ ซึ่งในการดำเนินการวิจัยได้จำแนกข้อมูลและดำเนินงานเป็น 3 ส่วนดังนี้ คือ

1. ศึกษาวิจัยข้อมูลจากเอกสาร การสัมภาษณ์ การเข้าไปมีส่วนร่วมและสังเกตการณ์เพื่อนำข้อมูลมาลำดับเรียงข้อความใช้ในการศึกษาวิเคราะห์
2. บันทึกโน้ตเพลงพื้นเมืองเหนือ โดยบันทึกเป็นโน้ตไทยและโน้ตสากล
3. ศึกษาวิเคราะห์รูปแบบโครงสร้าง และทำนองเพลงพื้นเมืองเหนือ

การศึกษาวิเคราะห์บทเพลงพื้นเมืองเหนือมีจุดมุ่งหมายที่จะศึกษาวิเคราะห์ถึงรูปแบบโครงสร้างของบทเพลงพื้นเมืองเหนือ และวิเคราะห์ทำนองเพลงพื้นเมืองเหนือซึ่งสามารถสรุปผลการวิเคราะห์ในประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

ศึกษาวิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างของบทเพลงพื้นเมืองเหนือ

ในการวิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างของบทเพลงพื้นเมืองเหนือนั้น มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาวิเคราะห์ถึงองค์ประกอบต่าง ๆ ของบทเพลงพื้นเมืองเหนือ ซึ่งสามารถจำแนกเป็นหัวข้อได้ดังนี้

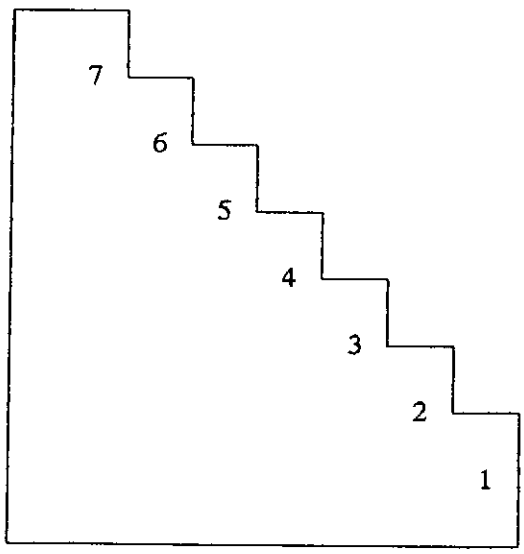
<u>ลักษณะทั่วไปของบทเพลงพื้นเมืองเหนือ</u>

ลักษณะทั่วไปของบทเพลงพื้นเมืองเหนือนั้น ส่วนใหญ่ทำนองเพลงจะเป็นเพลงสั้น ๆ ไม่สลับซับซ้อน จัดจังหวะจะโดนและท่วงทำนองไว้เหมาะเจาะไพเราะและจำง่าย สำเนียง

การบรรเลงอ่อนหวาน นุ่มนวลแฝงไว้ด้วยความสงบ ความรัก และความมีระเบียบแบบแผน คล้ายวัฒนธรรมอันดีงามของชาวเหนือ

ระบบเสียงของดนตรีพื้นเมืองเหนือ

ระบบเสียงของดนตรีพื้นเมืองเหนือมีลักษณะคล้ายดนตรีไทย มีช่วงเสียงห่างเท่ากัน ถ้าเปรียบว่าเสียงสูงหรือต่ำกว่ากันหนึ่งเสียงเป็นบันได 1 ขั้น บันไดเสียงของดนตรีก็มีอยู่ เจ็ดขั้น คือ เจ็ดเสียง และแต่ละเสียงห่างเท่ากันดังรูปที่แสดงไว้



ที (B)
ลา (A)
ซอล (G)
ฟา (F)
มี (E)
เร (D)
โด (C)

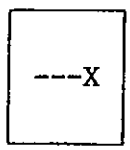
โดยทางปฏิบัติแล้ว เครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือที่ทำทำนองได้นั้นจะมีระยะห่างของเสียงแต่ละเสียงที่เรียงเท่ากัน ซึ่งพบในเครื่องดนตรีที่ตั้งเสียงตายตัว คือ ซึง สำหรับเครื่องดนตรีที่ไม่ได้ตั้งเสียงตายตัว คือ สะล้อ ระยะห่างของแต่ละเสียงจะต่างไปจากซึง เพราะสามารถเคลื่อนนิ้วปฏิบัติไปตามต้องการได้ เป็นต้น

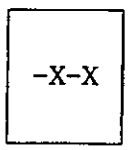
รูปแบบจังหวะ

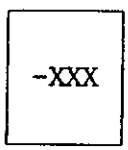
รูปแบบจังหวะ ที่เป็นสัดส่วนการใช้รัตในทำนองนั้น ๆ ที่มีการใช้เสียงยาว เสียงสั้น มีการแบ่งสัดส่วนของจังหวะแต่ละส่วนย่อย ๆ ในแต่ละห้องเพลง สามารถเขียนเป็นสัญลักษณ์ได้ดังนี้

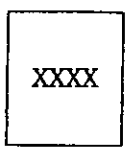
เครื่องหมาย - หมายถึง ส่วนที่ว่างไว้ไม่มีรัตหรือเสียงต่อเนื่องจากรัตตัวหน้า

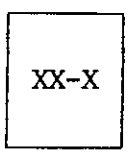
X หมายถึง ส่วนที่มีตัวรัต

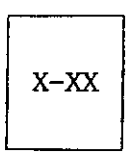
รูปแบบที่ 1  ใน 1 จังหวะย่อยที่มีการใช้ตัวรัต 1 ตัว

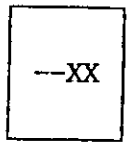
2  ใน 1 จังหวะย่อยที่มีการใช้ตัวรัต 2 ตัว

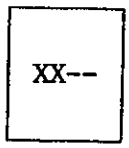
3  ใน 1 จังหวะย่อยที่มีการใช้ตัวรัต 3 ตัว

4  ใน 1 จังหวะย่อยที่มีการใช้ตัวรัต 4 ตัว

5  ใน 1 จังหวะย่อยที่มีการใช้ตัวรัต 3 ตัว

6  ใน 1 จังหวะย่อยที่มีการใช้ตัวรัต 3 ตัว

7  ใน 1 จังหวะย่อยที่มีการใช้ตัวโน้ต 2 ตัว

8  ใน 1 จังหวะย่อยที่มีการใช้ตัวโน้ต 2 ตัว

นอกจากนี้รูปแบบของการจัดกลุ่มตัวโน้ตสากล สามารถจำแนกเป็นรูปแบบในลักษณะต่าง ๆ ได้ดังนี้

รูปแบบที่ 1

รูปแบบที่ 2

รูปแบบที่ 3

รูปแบบที่ 4

รูปแบบที่ 5

รูปแบบที่ 6

รูปแบบที่ 7

รูปแบบที่ 8

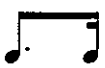
รูปแบบที่ 9

รูปแบบที่ 10

รูปแบบที่ 11

รูปแบบที่ 12

รูปแบบที่ 13

รูปแบบที่ 14 

<u>การแบ่งวรรคเพลง</u>

บทเพลงพื้นเมืองเหนือมีการแบ่งวรรคตอนของเพลงดังนี้ คือ 1 วรรค จะเท่ากับ 4 ห้องเพลง

<u>ตัวอย่างเพลงน้อยใจยา</u>

ชมชช	ชลชช	ลชดล	ชดรม	----	ชดรม	รมชม	รดรม
ชดรด	ชดรม	รมชม	รดรม	รดรม	รดรม	รดรม	-ช-ล
--ดช	ลชมช	--รม	ชลชม	--รม	ชลชด	---ด	-ช-ล
---ด	--ลด	--รม	รดลด	---ด	--ลด	--รม	รดลด

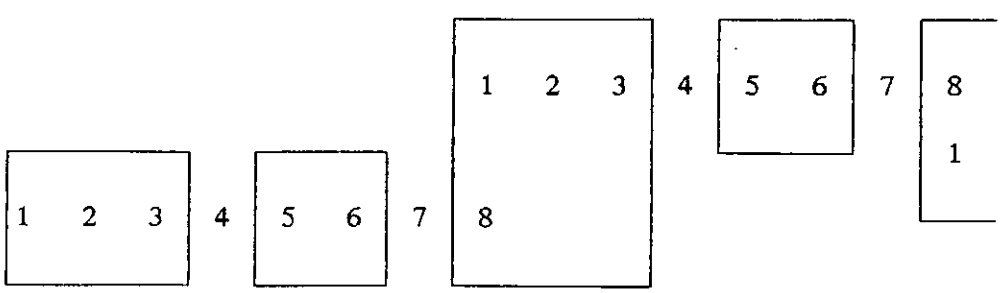
จากตัวอย่างข้างบนวรรคที่					
	1 ได้แก่	ซมซซ	ซลซซ	ลซดล	ซดรม
	2 ได้แก่	----	ซดรม	รมซม	รดรม
	3 ได้แก่	ซดรด	ซดรม	รมซม	รดรม
	4 ได้แก่	รดรม	รดรม	รดรม	-ซ-ล
	5 ได้แก่	--ดซ	ลซมซ	--รม	ซลซม
	6 ได้แก่	--รม	ซลซด	---ด	-ซ-ล
	7 ได้แก่	---ด	--ลด	--รม	รดลด
	8 ได้แก่	---ด	--ลด	--รม	รดลด

แต่ละส่วนที่แบ่งได้ข้างต้นนั้นมีความหมายสมบูรณ์ในตัวเอง ดังนั้น เมื่อพูดถึงวรรคเพลง จึงควรหมายถึง ท่อนเพลงที่มีความยาวเท่ากับ 4 ห้องเพลง

<u>บันไดเสียง</u>

ดนตรีพื้นเมืองเหนือจัดเป็น Pentatonic Scale เพราะดนตรีพื้นเมืองเหนือประกอบด้วย 5 เสียง หรือ Pentatonic Scale และมีการแบ่ง 7 เสียงเท่า ๆ กัน เช่นเดียวกับดนตรีไทย

บันไดเสียง 5 เสียงจากการแบ่ง 7 เสียงเท่า ๆ กัน เสียงทั้ง 5 เสียง จะประกอบด้วยเสียง 3 เสียงเรียงติดต่อกันแล้วข้าม 1 เสียงและมีอีก 2 เสียงเรียงติดต่อกันอีก อย่างนี้ไปเรื่อย ๆ เสียงต่ำสุดของกลุ่มโน้ต 3 ตัวติดกันนั้นเป็นขั้นที่ 1 ของบันไดเสียงและเสียงอื่น ๆ ก็เรียงขึ้นไปตามลำดับ ตามแผนผังข้างล่าง



เสียงขั้นที่ 1, 2, 3, 5 และ 6 เป็นเสียงหลัก เสียงขั้นที่ 4 และ 7 เป็นเสียงรองหรือเสียงประกอบ

ลูกตก

จากการศึกษาวิเคราะห์ลูกตกในบทเพลงพื้นเมืองเหนือนั้นปรากฏว่าลูกตกมีส่วนสำคัญอย่างหนึ่ง สามารถกล่าวเป็นข้อ ๆ ดังนี้

1. ทำหน้าที่จบเพลง คือ ลูกตกตัวสุดท้ายซึ่งวรรคเพลงวรรคสุดท้ายต้องมีทำนองที่สอดคล้องกับลูกตกที่แสดงถึงการจบเพลง และความสมบูรณ์ของบทเพลงนั้น ๆ

2. ทำหน้าที่เชื่อมประโยคของเพลง ทำให้เกิดความสัมพันธ์กันโดยมีทำนองเพลงในวรรคนั้น ๆ เป็นตัวเชื่อม

การจัดหมวดหมู่ของเพลงพื้นเมืองเหนือ

สามารถจำแนกเป็นตารางการแบ่งลักษณะของเพลงดังนี้

ตารางการแบ่งลักษณะของเพลง

บทเพลงเก่า	บทเพลงที่แต่งขึ้นใหม่
1. ล่องแม่ปิง	1. เชียงแสน
2. น้อยใจยา	2. สีซอ
3. ฤาษีหลงถ้ำ	3. โหมโรงเอื้องเงิน
4. ปราสาทไหว	4. ล่องน่าน
5. สาวไหม	5. กล่อมนางนอน
6. พม่า	6. เสเลเมา

บทเพลงเก่า	บทเพลงที่แต่งขึ้นใหม่
7. อื่อ	7. กุหลาบเชียงใหม่
8. เชียงใหม่	8. ปุ๋มเป้ง
9. จะปุ	9. สร้อยเวียงฟิงค์
10. ละม้าย	10. เอื้องผึ้ง
11. ไทยใหญ่	11. กาสะลอง
	12. พู่ชมดวง
	13. ฝ้ายคำ
	14. หริภูญไชย
	15. ฟ้าฮ่าม
	16. กระต่ายลอยคอ
	17. เปิดปราสาท
	18. แห่น้อย
	19. ขงเบ้ง
	20. ขมุกินน้ำมะพร้าว
	21. ด่านน่าน
	22. เอื้องเหนือ (กมพัด)
	23. สายน้ำปิง
	24. ด่วยฮัก (ตามรัก)
	25. ฟ้าหลวง
	26. ป๋าวกว๋อยใบ
	27. เหมยมุงเมือง
	28. ฟ้อนร่ม
	29. ฟ้อนโคม

การแบ่งประเภทของเพลงพื้นเมืองเหนือ

สามารถแบ่งประเภทของเพลงพื้นเมืองเหนือได้ 3 ประเภท

1. ประเภทเพลงบรรเลงล้วน ๆ
2. ประเภทเพลงบรรเลงประกอบการขับร้อง
3. ประเภทเพลงบรรเลงประกอบการแสดง

เพลงบรรเลงล้วน ๆ	เพลงบรรเลงประกอบการขับร้อง	เพลงบรรเลงประกอบการแสดง
1. ล่องแม่ปิง	1. น้อยใจยา	1. สาวไหม
2. ฤาษีหลงถ้ำ	2. พม่า	2. เชียงแสน
3. ปราสาทไหว	3. ไทยใหญ่	3. ลีซอ
4. อื่อ	4. สายน้ำปิง	4. หริภุญไชย
5. เชียงใหม่		5. เอื้องเหนือ (กมพัด)
6. จะปุ		6. ตวยฮัก (ตามรัก)
7. ละม้าย		7. ฟ้าหลวง
8. โหมโรงเอื้องเงิน		8. ปีวกว่อยใบ (ฟ้อนวี)
9. ล่องน่าน		9. เหมยมุงเมือง (ฟ้อนที)
10. กล่อมนางนอน		10. ฟ้อนร่ม
11. เสเลเมา		11. ฟ้อนโคม
12. กุหลาบเชียงใหม่		
13. ปุ๋มเป้ง		
14. สร้อยเวียงพิงค์		
15. เอื้องผึ้ง		
16. กาสะลอง		

เพลงบรรเลงล้วน ๆ	เพลงบรรเลงประกอบการขับร้อง	เพลงบรรเลงประกอบการแสดง
17. พู่ชมดวง 18. ฝ้ายคำ 19. ฟ้าฮ่าม 20. กระต่ายลอยคอ 21. เปิดปราสาท 22. แห่น้อย 23. ซงเบ้ง 24. ขมุกินน้ำมะพร้าว 25. ต่านน่าน		

การศึกษาวิเคราะห์ทำนองเพลงพื้นเมืองเหนือ

ในการวิเคราะห์ทำนองเพลงพื้นเมืองเหนือนั้น มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาวิเคราะห์ถึงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง และลักษณะการดำเนินทำนองต่าง ๆ ที่ปรากฏในบทเพลงพื้นเมืองเหนือ

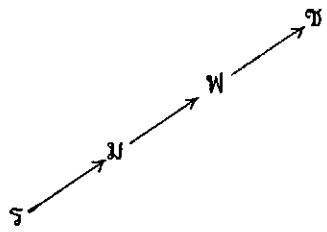
ศึกษาวิเคราะห์รูปแบบของทำนอง

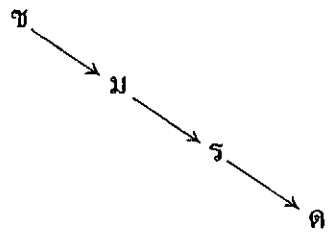
ในการศึกษาวิเคราะห์รูปแบบของทำนองเพลงนั้นจะศึกษาถึง ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงจากจุดหนึ่งไปยังจุดหนึ่ง ที่ปรากฏในบทเพลงพื้นเมืองเหนือมีหลายรูปแบบ สามารถจำแนกเป็นข้อ ๆ ได้ดังนี้

ลักษณะที่ 1 รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงที่ยืนอยู่ที่เสียงเดียวกัน

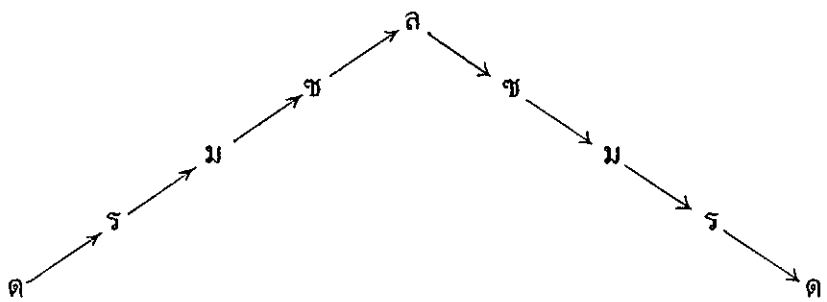
ซ ——→ ซ ——→ ซ ——→ ซ

ลักษณะที่ 2 รูปแบบของทำนองที่เรียงกันสูงขึ้น หรือเรียงกันต่ำลง

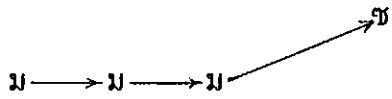




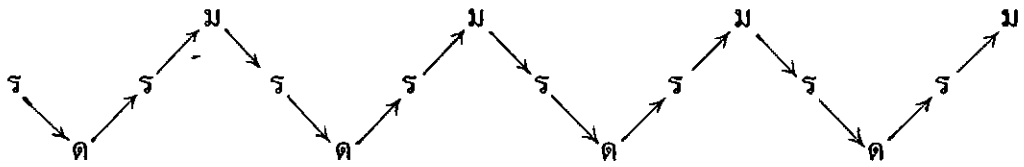
ลักษณะที่ 3 รูปแบบทำนองที่เรียงกันสูงขึ้น และต่ำลง



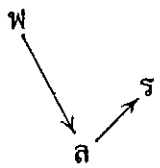
ลักษณะที่ 4 รูปแบบทำนองที่มีเสียงกระโดด

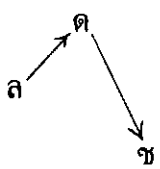


ลักษณะที่ 5 รูปแบบทำนองที่คล้ายฟันปลาคือสูงขึ้น ต่ำลง สลับกันอย่างสม่ำเสมอ

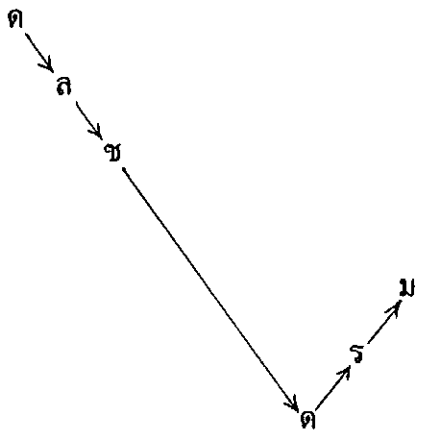


ลักษณะที่ 6 รูปแบบของทำนองที่ต่ำลงแล้วสูงขึ้น และรูปแบบทำนองที่สูงขึ้นแล้วต่ำลง





ลักษณะที่ 7 รูปแบบของทำนองที่หลบเสียงต่ำลง



นี่เป็นภาพรวมของการเคลื่อนที่ในทิศทางต่าง ๆ ของบทเพลงพื้นเมืองเหนือที่ได้จากการวิเคราะห์ ซึ่งก็มีทิศทางการเคลื่อนที่ในหลาย ๆ รูปแบบ ที่คล้ายกับดนตรีของภาคอื่น ๆ เช่น ภาคกลาง เป็นต้น

ศึกษาวิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนองเพลง

ในการศึกษาวิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนองเพลงพื้นเมืองเหนือนั้น จะศึกษาวิเคราะห์ถึงลักษณะการดำเนินทำนองในลักษณะต่าง ๆ ที่ปรากฏในบทเพลง จากการวิเคราะห์สามารถจำแนกลักษณะต่าง ๆ ของการดำเนินทำนองที่ปรากฏในบทเพลงพื้นเมืองเหนือ พอสรุปออกมาเป็นข้อ ๆ ได้ดังนี้

ข้อที่ 1 บทเพลงพื้นเมืองเหนือมีลักษณะสัดส่วนของทำนองเพลงที่มีรูปแบบเหมือนกัน

2 บทเพลงพื้นเมืองเหนือมีลักษณะรูปแบบการดำเนินทำนองซ้ำกันของวรรคเพลง

3 บทเพลงพื้นเมืองเหนือมีลักษณะการดำเนินทำนองที่หลากหลายในบทเพลง

4 บทเพลงพื้นเมืองเหนือมีลักษณะการดำเนินทำนองที่มีการบรรเลงทางเก็บมาก

5 บทเพลงพื้นเมืองเหนือมีการดำเนินทำนองทางกรอ

6 บทเพลงพื้นเมืองเหนือมีการดำเนินทำนองทางเก็บ

7 บทเพลงพื้นเมืองเหนือมีการดำเนินทำนองลูกเท่า

8 บทเพลงพื้นเมืองเหนือมีการดำเนินทำนองของการล้อ และการเหลื่อม

9 บทเพลงพื้นเมืองเหนือมีลักษณะการดำเนินทำนองของการลักจังหวะ

10 บทเพลงพื้นเมืองเหนือมีลักษณะของการแบ่งวรรคที่มีวรรคถามและวรรคตอบ

11 บทเพลงพื้นเมืองเหนือมีลักษณะของการประพันธ์คล้ายเพลงไทย

12 บทเพลงพื้นเมืองเหนือมีลักษณะเป็นเพลงสั้น ๆ มีการบรรเลงย้อนกลับไปมาหลายเที่ยว

ลักษณะการดำเนินทำนองที่ปรากฏมากที่สุดในบทเพลงพื้นเมืองเหนือก็คือการบรรเลงทางเก็บธรรมดา และการบรรเลงทางกรอ เพราะส่วนมากเพลงพื้นเมืองเหนือจะเป็นเพลงสั้น ๆ บรรเลงกลับไปมา เรียบง่ายตามลักษณะของทางเหนือ

อภิปรายผล

จากการที่ผู้วิจัยได้วิเคราะห์มาข้างต้นแล้ว ในฐานะที่ผู้วิจัยเป็นชนพื้นเมืองเหนือและเป็นนักดนตรีด้วยประการหนึ่ง จึงมีข้อสังเกตหลายประการที่ทำให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของดนตรีพื้นเมืองเหนือ จากการที่ได้วิเคราะห์บทเพลงพื้นเมืองเหนือจำนวน 40 เพลง เพลงที่มีเอกลักษณ์ของความเป็นเหนือโดยแท้มีอยู่ประมาณ 5 เพลง คือ เพลงล่องแม่ปิง สาวไหม น้อยใจยา ปราสาทไหว ฤาษีหลงถ้ำ สาเหตุที่บทและกลุ่มนี้มีเอกลักษณ์ของความเป็นเหนือ มีข้อสังเกตดังจะกล่าวถึงต่อไปนี้

1. เป็นบทเพลงเก่าแก่ มีมาช้านานแล้ว ซึ่งบทเพลงที่เกิดขึ้นก่อนย่อมจะมีความเป็นเอกลักษณ์ที่เป็นรูปแบบหลักของเพลงที่เกิดขึ้นมาภายหลัง กลุ่มเพลงที่กล่าวขึ้นนี้เป็นบทเพลงที่รู้จักกันมากที่สุดของชนพื้นเมืองเหนือและนิยมบรรเลงกันมาแต่ช้านานจนถึงปัจจุบัน ถ้าพูดถึงเพลงกลุ่มนี้ก็จะเข้าใจตรงกันว่าเป็นเพลงพื้นเมืองเหนือ ฉะนั้นเพลงกลุ่มนี้จึงน่าที่จะมีเอกลักษณ์ของความเป็นเหนือค่อนข้างมาก

2. มีรูปแบบที่เรียบง่าย ไม่สลับซับซ้อน ก็คือในการดำเนินทำนองของเพลงพื้นเมืองเหนือนั้นจะดำเนินไปอย่างเรียบ ๆ ไม่มีเสียงสูงมากหรือต่ำมาก จะมีระดับเสียงอยู่ในระดับปานกลาง ยกตัวอย่างเพลงฤาษีหลงถ้ำ

เพลงฤาษีหลงถ้ำ

---ท	-ดดด	-ท-ร	ดดดด	รมซร	มรดซ	---ล	ดรดซ
---ล	ดรดซ	---ล	ดรลด	---ล	ดลซฟ	ซฟรฟ	ซล-ซ
---ฟ	--ลซ	-ฟลซ	-ร-ม	----	ซดรม	ซลซม	-ร-ด

จากทำนองเพลงฤาษีหลงถ้ำมีข้อน่าสังเกตว่าการดำเนินทำนองมีระดับเสียงอยู่ใน 1 Octave ส่วนใหญ่เสียงไม่สูง หรือต่ำลงมาเกิน 1 Octave ไม่มีครึ่งเสียง เพราะจัดอยู่ใน Pentatonic Scale ซึ่งแต่ละเสียงห่างกัน 1 เสียงเต็ม และการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงก็ไม่มีเสียงกระโดดมาก เสียงกระโดดในที่นี้ผู้วิจัยหมายถึงจากเสียงธรรมดา เช่น ร ด ปกติขึ้นไปสู่เสียง ซอล สูง ซึ่งห่างกันมากถึง 5 เสียง แต่ในเพลงฤาษีหลงถ้ำนี้จะเคลื่อนที่ทำนองไปเรื่อย ๆ ธรรมดาปกติ ไม่มีเสียงสูงมากแล้วลงมาต่ำ จะค่อย ๆ เปลี่ยนเสียงไปเรื่อย ๆ ตามลำดับ จากตัวอย่างโน้ตสากลจะมองเห็นได้ชัดเจนมากที่สุด นี่คือความเรียบง่ายที่เป็นเอกลักษณ์ของเพลงพื้นเมืองเหนือ

3. มีจังหวะอยู่ในระดับปานกลาง คือ จัดอยู่ในอัตรา 2 ชั้น ซึ่งแต่ละเพลงสามารถบรรเลงไวก็ได้ หรือช้าก็ได้ แต่ตามรูปแบบที่เป็นจริงเป็นข้อกำหนดมาแต่เดิมนั้นจะต้องบรรเลงให้อยู่ในระดับปานกลาง จึงจะเป็นเอกลักษณ์ที่เป็นเหนือและตรงตามจุดประสงค์ของผู้แต่ง

จังหวะหน้าทับที่บ่งบอกถึงความเป็นเอกลักษณ์ และสำเนียงเหนือ คือ หน้าทับเมือง ดังที่ได้ยกตัวอย่างมาแล้วข้างต้นในบทที่ 4 แต่ปัจจุบันได้เกิดหน้าทับพิเศษใหม่ ๆ ขึ้นมามากมาย ที่นำมาประกอบดนตรีพื้นเมืองเหนือ เช่น หน้าทับพิเศษที่ อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้แต่งขึ้น เพื่อใช้ประกอบเพลงสีชอ ซึ่งสามารถใช้หน้าทับอื่น ๆ ตีประกอบอีกก็ได้เช่นหน้าทับลาว แต่โดยความเป็นจริงแล้วหน้าทับของดนตรีพื้นเมืองเหนือที่ใช้กันเป็นมาตรฐานก็คือ หน้าทับเมือง

4. เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงก็มีส่วนสำคัญประการหนึ่ง ที่จะสื่อสำเนียงของความเป็นเอกลักษณ์เหนือได้ชัดเจน ยกตัวอย่างเช่น ในการบรรเลงเพลงล่องแม่ปิง ถ้าเอาเครื่องดนตรีชนิดอื่นที่ไม่ใช่เครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือ เช่น ระนาด หรือเปียโน ก็สามารถจะกระทำได้ ซึ่งก็ยังคงความเป็นเหนือในแง่ของทำนองเพลง เพราะนำทำนองเพลงเหนือมาบรรเลงเท่านั้น แต่จะไม่ได้ในเรื่องของสำเนียง และความรู้สึกว่าเป็นเหนือจริง ๆ เพราะฉะนั้นเครื่องดนตรีก็เป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งที่จะบ่งบอกถึงความเป็นเอกลักษณ์ของเหนือได้เช่นกัน ซึ่งนอกเหนือจากทำนอง สำเนียงที่ออกมาจากโน้ต แต่เป็นส่วนหนึ่งที่ออกมาจากลีลาบรรเลงของผู้บรรเลงจากเครื่องดนตรี

5. ดนตรีพื้นเมืองเหนือจะมีเอกลักษณ์อยู่ในตัวของมันเอง ที่เกี่ยวข้องกับขนบธรรมเนียมประเพณี วัฒนธรรม หรือความเป็นอยู่ของชนชาวเหนือ ได้เป็นอย่างดีโดยจะสื่อออกมาจากบทเพลง ยกตัวอย่างเช่นเพลงล่องแม่ปิง

เพลงล่องแม่ปิง

---ซ	-ซซซ	ลซมซ	-ล-ด	----	ซลซด	ซลซด	มรซม
----	ซดรม	รมซม	รด-ร	----	ซดรม	รมซม	รด-ร
-ซ-ล	-ด-ร	มรซร	มรดล	-ดรม	-ซ-ล	ซลดล	ซม-ซ

ความรู้สึกของทำนองเพลงที่เรียบง่าย ในการเคลื่อนที่ของเสียงที่ค่อยเป็นค่อยไป เป็นทางเก็บธรรมดา สลับกับการกรอเล็กน้อย ทำให้เห็นถึงอารมณ์ของเพลงที่บ่งบอกวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชาวเหนือที่มีความเรียบง่ายในการดำรงชีวิตที่ไม่ค่อยกระตือรือร้นมากนัก

ถ้าฟังเพลงสาวไหม ชื่อก็บอกถึงการสาวไหม ซึ่งผู้แต่งอาจจะต้องการสื่อถึงการทอเส้นไหมที่ต้องใช้ความละเอียดอ่อน ปราณีตในการทำ ลักษณะของเพลงก็จะดำเนินไปอย่างช้า ๆ นุ่มนวล มีการกรอเป็นส่วนใหญ่ สลับกับการบรรเลงทางเก็บธรรมดาบ้าง ดำเนินไปอย่างช้า ๆ ตามลักษณะของการทอเส้นไหม ซึ่งลักษณะนี้เป็นรูปแบบที่ถือปฏิบัติกันมา อาจจะบรรเลงเร็วก็ได้ แต่เขาเล่นกันช้าเพราะเพื่อแสดงสีลาของการสาวไหมหรือการทอไหม ลักษณะของเพลงเป็นทางหวาน คือ เป็นทำนองที่ไม่มีการดำเนินทำนองเก็บมาก มีการบรรเลงทางกรอเป็นส่วนใหญ่

ตัวอย่างเพลงสาวไหม

ท่อน 1

----	---ซ	---ล	-ด-ม	---ร	มรดล	-มรด	-ลดซ
----	---ซ	--ลซ	-ม-ร	-ด-ร	-ม-ซ	--ลซ	-ม-ร
-ม-ร	-ด-ล	-มรด	-ลดซ				

ท่อน 2

-ซ-ล	ชลซซ	----	----	-ด-ล	ดลซด	-ร-ม	----
-ล-ซ	----	-ม-ร	----	-ม-ร	-ด-ล	ซมซล	-ด-ร
-ม-ร	-ด-ล	-มรด	-ลดซ				

ถ้าฟังเพลงปราสาทไหว ลักษณะของทำนองเพลงก็จะสื่อให้เห็นถึงความเศร้าความเหงาเพราะส่วนใหญ่ชนพื้นเมืองเหนือมักจะใช้บรรเลงกันในงานริศกเศร้างานศพ เพราะคำว่าปราสาทไหวคือ ยอดปราสาทที่ใช้ประกอบในขบวนศพ ในการแห่ศพไปเผาในป่าช้า และเวลาลากศพไปยอดปราสาทก็จะไหวไปมา ลักษณะของเพลงก็มีทำนองที่ออกไปในทางเศร้าเหงา หรืออาลัย จุดที่บ่งบอกถึงความเศร้าของเพลงนี้คือการใช้เสียง ที และเสียง ฟา ซึ่งจะแทรกอยู่ในทุกวรรคของเพลง และมักจะพบไม่มากนักในทำนองเพลงพื้นเมืองเหนือ

ตัวอย่างเพลงปราสาทไหว

---ซ	-ซซซ	ฟมฟซ	-ท-ด	--รด	ทซทด	รดทซ	ทซฟม
---ฟ	มรดด	มดซฟ	มรดด	-ดมฟ	ซดมฟ	-ทดร	-ดทซ

ถ้าฟังเพลงน้อยใจยา ก็จะเป็นลักษณะการเกี่ยวพาราสีกัน ท่วงทำนองเพลงก็จะออกมาในลักษณะที่ช้า หวานซึ้ง ทำนองเพลงก็จะมีการบรรเลงทางเก็บธรรมดาสลับกับการบรรเลงทางกรอ

ตัวอย่างเพลงน้อยใจยา

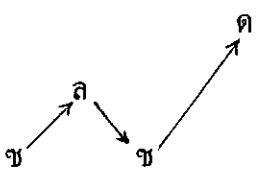
ชมชช	ชลชช	ลชดล	ชดรม	----	ชดรม	รมชม	รดรม
ชดรด	ชดรม	รมชม	รดรม	รดรม	รดรม	รดรม	–ช–ล
––ดช	ลชมช	––รม	ชลชม	––รม	ชลชด	---ด	–ช–ล
---ด	––ลด	––รม	รดลด	---ด	––ลด	––รม	รดลด

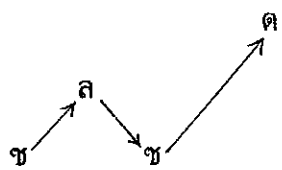
จากการวิเคราะห์จากกลุ่มเพลงที่มีเอกลักษณ์ของความเป็นเหนือทั้ง 5 เพลงนี้ จะมีลักษณะในการบรรเลงทางกรอและเก็บธรรมดามากที่สุด ซึ่งสามารถสังเกตได้ว่าเอกลักษณ์ของดนตรีพื้นเมืองเหนือนั้น ส่วนใหญ่จะบรรเลงทางกรอ และทางเก็บธรรมดาเป็นหลัก ซึ่งคล้ายกับวิถีชีวิตของชนชาวเหนือที่มีการดำเนินชีวิตแบบเรียบง่าย

6. ลักษณะสำเนียงที่เป็นเอกลักษณ์ของดนตรีพื้นเมืองเหนือ จากการวิเคราะห์ปรากฏดังนี้

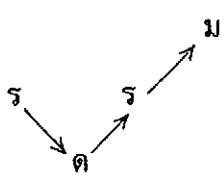
– เป็นรูปแบบที่มีลักษณะของทำนองซ้ำกันภายในวรรค ของแต่ละเพลง เช่น

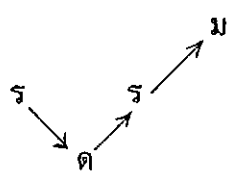
(วรรคที่ 2 ของเพลงล่องแม่ปิง) | ชลชด | ชลชด |





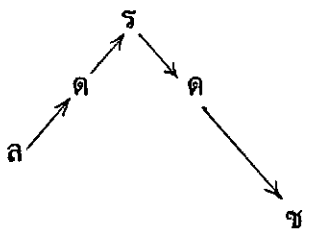
(วรรคที่ 4 ของเพลงน้อยใจยา) | รดรม | รดรม |

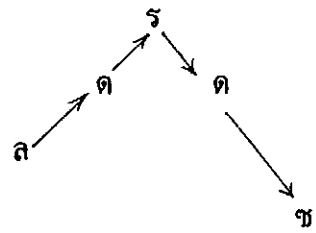




(วรรคที่ 2, 3 ของเพลงฤาษีหลงถ้ำ)

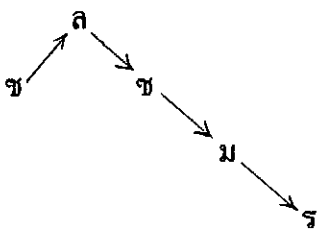
| ---ล | ดรดช | ---ล | ดรดช |

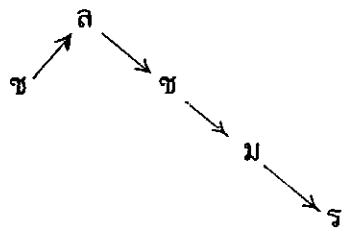




(วรรคที่ 3, 4 ของเพลงสาวไหม)

| ---ช | -ล-ช | -ม-ร | -ด-ร | -ม-ช | -ล-ช | -ม-ร |





จะสังเกตเห็นได้ว่าจากกลุ่มเพลงที่มีเอกลักษณ์ของความเป็นเหนือที่ได้ยกตัวอย่างมา 5 เพลงนี้ ทุกเพลงจะมีการดำเนินทำนองที่ซ้ำกันภายในเพลงของแต่ละวรรค ลักษณะเช่นนี้เป็นจุดเด่นที่เห็นได้ชัดเจนมากที่สุด ที่สามารถบ่งบอกสำเนียงที่เป็นเอกลักษณ์ของดนตรีพื้นเมืองเหนือได้ และจากการวิเคราะห์ในด้านรูปแบบ โครงสร้างและลักษณะต่าง ๆ ของการดำเนินเป็นทำนองเพลงพื้นเมืองเหนือ พบว่าลักษณะรูปแบบโครงสร้างที่เป็นองค์ประกอบสำคัญของบทเพลงพื้นเมืองเหนือ จากการมองภาพรวม ประกอบไปด้วย ระบบเสียง รูปแบบจังหวะ การแบ่งวรรคเพลง บันไดเสียง ลูกตก การจัดหมวดหมู่ และการแบ่งประเภทของเพลง นอกจากนี้ในการศึกษาวิเคราะห์ทำนองเพลงพื้นเมืองเหนือ พบว่า การดำเนินทำนองเพลงพื้นเมืองเหนือที่ปรากฏนั้นมีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง และลักษณะต่าง ๆ ในการดำเนินทำนอง หลายรูปแบบ

ที่ได้กล่าวมานั้นเป็นข้อสังเกตบางประการของผู้วิจัยที่พบซึ่งไม่สามารถจะอธิบายเกินไปกว่าที่ได้บรรยายไปอีกแล้ว

สามารถกล่าวลักษณะโดยทั่วไปของบทเพลงพื้นเมืองเหนือได้ว่า เป็นเพลงสั้น ๆ ไม่สลับซับซ้อน จัดจังหวะจะโคนและท่วงทำนองไว้เหมาะเจาะไพเราะ มีความเรียบง่าย และจางง่าย สำเนียงการบรรเลงให้ความรู้สึกอ่อนหวาน นุ่มนวลแผงไว้ด้วยความสงบ ความรัก และความมีระเบียบแบบแผนอันดี คล้ายวัฒนธรรมอันดีงามของชาวเหนือ

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิเคราะห์เพลงพื้นเมืองเหนือในครั้งนี้ ทำให้ผู้วิจัยพบแนวทางที่จะศึกษาค้นคว้าได้อีก คือ

1. ศึกษาวิวัฒนาการของดนตรีพื้นเมืองเหนือตั้งแต่อดีตสู่ปัจจุบัน เพื่อนำมาเปรียบเทียบกัน
2. ศึกษาเปรียบเทียบดนตรีพื้นเมืองเหนือกับดนตรีพื้นเมืองภาคอื่น ๆ
3. ศึกษาเครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือในแง่ Ethnomusicology

ตอนที่ 2

โน้ตไทย

เพลงล่องแม่ปิง

---ซ	-ซซซ	ลซมซ	-ล-ด	----	ซลซด	ซลซด	มรซม
----	ซดรม	รมซม	รด-ร	----	ซดรม	รมซม	รด-ร
-ซ-ล	-ด-ร	มรซร	มรดล	-ดรม	-ซ-ล	ซลดล	ซม-ซ

กลับต้น

เพลงส่องน่าน (น้อยใจยา)

ชมชช	ชลชช	ลชดล	ชดรม	----	ชดรม	รมชม	รดรม
ชดรด	ชดรม	รมชม	รดรม	รดรม	รดรม	รดรม	-ช-ล
--ดช	ลชมช	--รม	ชลชม	--รม	ชลชด	---ด	-ช-ล
---ด	--ลด	--รม	รดลด	---ด	--ลด	--รม	รดลด

กลับต้น

เพลงฉาบีหลงถ้ำ

---ท	-ดดด	-ท-ร	ดดดด	รมซร	มรดซ	---ล	ดรดซ
---ล	ดรดซ	---ล	ดรลด	---ล	ดลซฟ	ซฟรฟ	ซล-ซ
---ฟ	--ลซ	-ฟลซ	-ร-ม	----	ซดรม	ซลซม	-ร-ด

กลับต้น

เพลงปราสาทไหว

---ซ	-ซซซ	ฟมฟซ	-ท-ด	--รด	ทซทด	รดทซ	ทซฟม
---ฟ	มรดด	มดซฟ	มรดด	-ดมฟ	ซดมฟ	-ทดร	-ดทซ

กลับต้น

ทางเปลี่ยน

---ร	-รรร	ดทดร	-ฟ-ซ	--ลซ	ฟรฟซ	ลซฟร	ฟรดท
---ด	ทลซซ	ทซรด	ทลซซ	-ซทด	รซทด	-ฟซล	-ซฟร

กลับต้น

เพลงสาวไทย

ท่อน 1

----	---ซ	---ล	-ด-ม	---ร	มรดล	-มรด	-ลดซ
----	---ซ	--ลซ	-ม-ร	-ด-ร	-ม-ซ	--ลซ	-ม-ร
-ม-ร	-ด-ล	-มรด	-ลดซ				

กลับต้น

ท่อน 2

-ซ-ล	ซลซซ	----	----	-ด-ล	ดลซด	-ร-ม	----
-ล-ซ	----	-ม-ร	----	-ม-ร	-ด-ล	ซมซล	-ด-ร
-ม-ร	-ด-ล	-มรด	-ลดซ				

กลับต้น

เพลงพม่า

-ลชฟ	ชลชด	--รด	ทลฟช	-ลชฟ	ชลชด	--รด	ทลฟช
----	ฟรฟฟ	ชลชฟ	-ด-ร	----	ฟรฟฟ	ชลชฟ	-ด-ร
--ฟด	-ร-ด	-ท-ช	ทรดท	--ชท	-ด-ร	ฟชฟร	-ด-ท
---ฟ	--ชล	-ช-ล	-ท-ด	---ฟ	--ชล	-ช-ด	-ล-ช

กลับต้น

เพลงอื่อ

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

กลับต้น

เพลงเชียงใหม่

----	---ช	---ล	ร-มร	----	--มร	---ล	---ร
-ล-ร	-ล-ร	-ล-ร	-รมช	---ม	รมชล	-ด-ช	--ลด
----	--ชล	ช---	-ล-ด	--ชล	ทลชด	--ชล	ทลชม
-ร-ด	-ช-ล	-ช-ม	-ร-ด	----	---ท	--ลช	--ดท
ดทลช	-ฟชล	-ด-ช	----	---ด	--ทด	--ทช	---ฟ
--ชล	ชฟชล	ชมรม	----	-รมด	----	--รฟ	----
-มรด	ฟดรด	ฟดรฟ	-มรด	ฟดรด	ฟดรด	ฟดรด	-ร-ล
ดลชฟ	-ช--	---ร	-ฟ-ช	----	---ด	--มฟ	ชฟมด
ชดมฟ	--ดร	ฟรดท	ชทดท	ดทลช	ดชลช	ดชลด	--ชด
ชดชล	-ช-ฟ	ชลฟช	----	---ช	----	-ม-ฟ	มฟชฟ
มฟชด	ชฟมด	ชดมฟ	ชฟมร	ดรมฟ	ดชทช	ฟมรด	-ชทด
ทชทฟ	ชมฟช	ฟมรด	-ชทด	-ด-ล	-ช-ฟ	ชลฟช	----

-ชทด	ทรทด	รดทช	ทชพม	ดมพช	-ด-ช	-ชทด	----
----	---ช	----	--ทด	---ช	--ทด	-ชทด	ชดทช
ทชพม	ดมพช	-ด-ช	ดชทด	-ชทด	ทชทพ	ชมพช	พมรด
-ชทด	-ด-ล	-ช-พ	ชลพช	----	-ชทด	ทรทด	รดทช
ทชพม	ดมพช	-ด-ช	-ชทด	----	---พ	---ช	ลชพร
----	-ลดร	พรดพ	ดรพช	ลชพร	ดรพช	พลชพ	ดรพด
-ชทด	ทชทพ	ชมพช	พมรด	-ชทด	-ด-ล	-ช-พ	ชลพช
----	-ชทด	ทรทด	รดทช	ทชพม	ดมพช	-ด-ช	-ชทด
----	---พ	---ช	ลชพร	----	-ลดร	พรดพ	ดรพช
ลชพร	ดรพช	พลชพ	ดรพด	-ชทด	ทชทพ	ชมพช	พมรด
-ชทด	-ด-ล	-ช-พ	ชลพช	----	-ชทด	ทรทด	รดทช
ทชพม	ดมพช	-ด-ช	-ชทด	----	---พ	---ช	ลชพร
----	-ลดร	ดพดร	ดรพช	ลชพร	ดรพช	ลชพร	พรดท

----	---ฟ	----	---ท	---ฟ	---ท	-ฟ-ท	-ด-ร
----	-รฟช	ลชฟช	ลชฟร	ฟรดท	ชทดร	-ด-ฟ	ดรฟช
----	---ช	----	-ม-ฟ	มฟชฟ	มฟชด	ชฟมด	ชดมฟ
ชฟมร	ดรมฟ	ดชทช	ฟมรด	-ชทด	ทชทฟ	ชมฟช	ฟมรด
-ชทด	-ด-ล	-ช-ฟ	ชลฟช	----	-ชทด	ทรทด	รดทช
ทชฟม	ดมฟช	-ด-ช	-ชทด				

กลับต้น

ลง

----	---ร	--มร	----	-ฟ-ช	-ล-ด	---ม	ดรมช

เพลงจะปุ

---ร	-ล-ซ	-ฟ-ล	ดรฟด	----	---ล	-ซ-ฟ	ซลฟซ
---ม	-ซ-ล	-ซ-ด	ซลดซ	-ลดร	มรดซ	-ลดล	ซลรม
-ร-ม	รมซล	ดซดล	ดลซม	--รม	รมซล	ดลดซ	-ล-ด
----	---ล	--ซด	ซลดซ	----	-ม-ซ	-ม-ซ	-ล-ด
----	-ล-ด	-ล-ด	-ล-ซ	----	-ม-ซ	-ม-ซ	-ล-ด
----	---ล	-ซ-ด	ซลดซ	-ลดร	มรดซ	-ลดล	ซลรม
----	--รม	---ด	--มร	มดมร	มดมร	มดมร	มรดล
---ด	---ซ	ดซดล	ดซดล	-ซ-ม	-ร-ด	---ม	ดรมซ
----	---ม	--รด	--รม	-ร-ม	รมซล	-ซ-ด	ซลดซ
---ม	-ซ-ล	-ซ-ด	ซลดซ	-ลดร	มรดซ	-ลดล	ซลรม
-ร-ม	รมซล	ดซดล	ดลซม	--รม	รมซล	ดลดซ	-ล-ด
----	---ล	-ซ-ด	ซลดซ	----	-ม-ซ	-ม-ซ	มซลด

----	-ล-ด	-ล-ด	-ล-ช	----	-ม-ช	-ม-ช	-ล-ด
----	---ล	-ช-ด	ชลดช	----	-ฟ-ร	-ด-ช	--ทด
---ล	---ร	-ล-ร	-ล-ร	---ล	---ร	-ล-ร	--ฟช
----	---ม	--รด	-ร-ม	-ร-ม	-ช-ล	-ช-ด	ชลดช
---ม	-ช-ล	-ช-ด	ชลดช	-ลดร	มรดช	-ลดล	ชลรม
-ร-ม	รมชล	ดชดล	ดลชม	--รม	รมชล	ดลดช	-ล-ด
----	---ล	-ช-ด	ชลดช	----	-ฟ-ม	-ด-ช	--ทด

กลับต้น

เพลงละม้าย

---ซ	---ด	-ชทช	ฟชมฟ	ชฟมด	ชดมฟ	ดชทช	ฟมรด
-ชทด	-ชทด	-ชทด	-ด-ช	---ด	---ซ	ดชดช	ดชดท
ชทดท	ชทดช	รดทช	ฟชทด	รดทช	ฟชทด	ดรดด	ทชมฟ
มฟชฟ	มฟชด	ชฟมด	ชดมฟ	ชฟมร	ดรมฟ	ดชทช	ทมฟช
ดชทช	ดชทด	ดรดด	ทชมฟ	ชฟมร	ดรมฟ	ดชทช	ทมฟช
ดชทช	ดชทด	ดรดด	ทดฟช	ฟชทช	ทมฟช	ฟชทช	ฟชมฟ
มฟชฟ	มฟชด	ชฟมด	ชดมฟ	ชฟมร	ดรมฟ	ดชทช	ฟมรด
-ชทด	-ชทด	-ชทด	-ด-ช	---ฟ	--มด	-ช-ช	ทด-ด
---ซ	---ด	-ช-ด	-ม-ฟ	ชฟมด	ชดมฟ	ดชทช	ฟมรด
-ชทด	-ชทด	-ชทด	-ด-ช	---ช	ดชดช	ดชดช	ล-รฟ
-----	---ร	--ดฟ	ดรฟช	ลชดช	ลชฟร	ฟทดร	ฟรดท
ลชลท	ลชลท	ลชลท	-ด-ร	ดรฟช	ลชฟร	ดทดร	ดรฟช

---ด	---ซ	-ด-ซ	ทซฟม	ฟมรด	ฟดรม	ฟรมฟ	ซมฟซ
ดซทซ	ดซทด	ดรดด	ทดฟซ	ฟซทซ	ทมฟซ	ฟซทซ	ฟซมฟ
มฟรซฟ	มฟรซด	ซฟมด	ซดมฟ	ซฟมร	ดรมฟ	ดซทซ	ฟมรด

กลับต้น

ลง

-ซทด	-ซทด	-ซทด	-ด-ซ	---ฟ	-ฟมด	---ซ	-ซทด

จบ

เพลงไทยใหญ่

----	---ร	----	-ฟ-ซ	ลซดซ	ลซฟร	ดทดร	-ฟ-ซ
----	---ร	--ดฟ	ดรฟซ	ฟซทด	รดทซ	-รฟร	ดทลซ
----	-รฟร	--ดฟ	ดรฟซ	ลซดซ	ลซฟร	-ฟ-ท	-ด-ร
----	-รฟซ	ลซฟซ	ดรฟซ	ลซดซ	ลซฟร	-ฟ-ท	-ด-ร
---ร	ฟรดท	---ร	--ทด	-ร-ซ	-ร-ด	-รฟร	ดทลซ
----	---ร	----	-ฟ-ซ	ลซดซ	ลซฟร	ดทดร	-ฟ-ซ
----	---ร	--ดฟ	ดรฟซ	ฟซทด	รดทซ	-รฟร	ดทลซ
----	-รฟร	--ดฟ	ดรฟซ	ลซดซ	ลซฟร	-ฟ-ท	-ด-ร
----	-ฟ-ซ	-ท-ด	-ร-ฟ	-ซทด	รดฟร	-ซ-ร	ฟรดท
ลซลท	ลซลท	----	-รฟซ	ลซดซ	ลซฟร	ดทดร	-ฟ-ซ
-ซทด	รดทซ	-รฟร	-ด-ท	ลซลท	ลซลท	----	-รฟซ
ลซดซ	ลซฟร	ดทดร	-ฟ-ซ	-ซทด	รดทซ	-รฟร	-ด-ท
---ด	-ซทซ	---ฟ	-ร-ด	-รฟซ	-ท-ด	---ฟ	ดรฟซ

กลับต้น

เพลงเชียงแสน

ท่อน 1

-----	---ซ	---ม	--รซ	---ม	--รด	-ทดซ	-ลทด
-----	-ซ-ซ	---ล	-ท-ด	-ร-ด	-ซ-ด	ทลซล	-ซ-ซ
---ด	--ซด	ทลซล	-ซ-ซ	-ร-ด	-ซ-ด	--รม	-ฟ-ซ
-----	---ซ	---ด	---ล	--ซฟ	-ม-ฟ	-รดร	ฟรดท
-----	ลทดซ	---ล	ซลทด	-ฟ-ร	ดรฟซ	-ลดล	ซลฟซ
---ซ	ลซฟร	-ร-ร	ดรฟซ	-ฟ-ร	ดรฟท	-ฟ-ท	ฟทดร
-----	ดรฟซ	--ทด	-ท-ร	-ด-ด	-ซ-ด	ทลซล	-ซ-ซ
---ด	--ซด	ทลซล	-ซ-ซ	-ร-ด	-ซ-ด	ซดรม	-ฟ-ซ

กลับต้น

ท่อน 2

-----	---ซ	---ด	---ซ	---ม	รมซด	-ดรท	ดรทด
-----	-ดรม	-ซ-ม	-ร-ด	-ร-ด	-ซ-ด	ทลซล	-ซ-ซ

---ด	--ซด	ทลซล	-ซ-ซ	-ด-ด	-ซ-ด	ซดรม	-ฟ-ซ
----	---ซ	---ล	--รม	--ซม	รดทด	ทดรซ	-ลทด
----	---ด	---ร	ดรทด	-ซทซ	-ลทด	-ด-ร	ดรฟซ
----	---ซ	---ล	--รม	--ซม	รดทด	-ทดซ	-ลทด
-ด-ท	ดรทด	ทดรซ	-ลทด	-รฟร	ดรทด	-ซ-ล	ซลฟซ
---ด	--ซด	ทลซล	-ซ-ซ	-ด-ด	-ซ-ด	ซดรม	-ฟ-ซ

กลับต้น

จบแล้วเริ่มท่อน 1 และ 2 อีกท่อนละ 2 เที่ยว แล้วจึงลง ดังต่อไปนี้

ลง

----	---ซ	---ด	---ซ	---ม	รมซด	-ดรท	ดรทด
----	-ดรม	-ซ-ม	-ร-ด	-ร-ด	-ซ-ด	ทลซล	-ซ-ซ
---ด	--ซด	ทลซล	-ซ-ซ	-ร-ด	-ซ-ด	ซดรม	-ฟ-ซ
----	---ซ	---ม	--รซ	---ม	-ร-ด	ทดรซ	-ลทด

จบ

เพลงลีซอ

เกริ่น

----	---ร	----	---ซ	----	---ม	--รด	-ล-ร

ท่อน 1

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

กลับต้น

ท่อน 2

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

กลับต้น

เร็วท่อน 1

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

กลับต้น

ช้าลุยเดี่ยว

----	---ช	---ม	-ช-ล	----	-ม-ช	----	---ด
---ล	-ด-ร	---ม	-ล-ด				

กลับต้น

เร็วท่อน 2

----	---ม	--ชม	-ช-ล	-ด-ล	-ด-ล	-ด-ล	-ร-ด	(ซ้ำ)
-ช-ช	-ช-ช	-รดล	-ช-ช	-ช-ช	-ช-ช	-รดล	รม-ร	(ซ้ำ 5 เที่ยว)
-ช-ช	-ช-ช	-รดล	-ช-ช	-ช-ช	-ม-ม	-ช-ล	-ร-ด	จบ

เพลงโหมโรงเอื้องเงิน 3 ชั้น

ท่อน 1

----	---ซ	---ล	ซลรม	----	ซมรม	ซมรม	ซลซซ
--ลด	รดซล	มซลด	-ร-ม	----	ซมรด	รมซด	-ร-ม
--รม	ซมรด	รดลซ	มซลด	----	-ลดซ	ลซมซ	-ล-ด
--รม	ซมรด	มดรม	ซร-ม	----	ซดรม	ซมรม	ซลซซ
--ซล	ดลซด	--ซล	ดลซม	--ซล	ดลซม	ซลซม	-ร-ด
----	-ลดซ	ลซดล	ซดรม	--รม	ซมรด	รดลซ	มซลด
(----	ซดรม	ซลซม	รดรม)	(----	ซดรม	ซมรม	ซลซซ)
ลด--	ซล--	มซ--	รม--	----	-ดรม	ซลซม	-ร-ด

กลับต้น

ท่อน 2

---ล	ซลดซ	ลซมซ	-ล-ด	--รม	รดลด	ลดรม	ซร-ม
----	-ร-ซ	--ลซ	มซรม	----	-ร-ม	ซมรม	ซมรด
---ซ	-ซซซ	ลซมซ	-ล-ด	--รม	รดลด	ลดรม	ซร-ม
-ร-ม	----	-ร-ม	----	-ร-ม	รมซล	ซลซซ	----
(--ลด	--ลซ	มซลด	รดลซ)	(--ลด	--ลซ	มซลด	-ร-ม)
-ร-ม	----	-ร-ม	----	-ร-ม	ซมรม	ซมรด	----
----	-ลดซ	ลซมซ	-ล-ด	-ดรม	รดลด	รดซด	-ร-ม
----	ซมรด	รมซด	-ร-ม	--รม	ซมรด	รดลซ	มซลด

กลับต้น

ท่อน 3

	---ช	-ชชช	ฟมฟช	-ท-ด	--มด	ทชทด	-ม-ฟ	มชฟม
	----	ดมฟช	ทดทช	-ฟ-ม	ดมฟช	ทชฟม	ฟมดม	-ฟ-ช
ล้อ	(----	ทชฟช	ทชฟช	ทดทท)	(ทชฟช	ทดทท	ดทดม	-ฟ-ช)
ล้อ	(----	ดมฟช	ฟชทช	ฟมฟช)	(----	ดมฟช	ทชฟช	ทดทท)
	ดม--	ทด--	ชท--	ฟช--	ชทดท	ฟชทช	ฟชทช	ฟม--
	----	-ดมท	ดทชท	-ด-ม	ดมฟช	ทชฟม	ฟมดม	ฟช-ฟ
	----	ชมฟช	--มฟ	ชฟมด	--มด	ทชทด	ทชทด	-ม-ฟ
	----	ทดมฟ	ชฟชม	-ฟ-ช	----	ทดมฟ	ชฟมด	มชฟม

กลับต้น

ท่อน 4

	----	-ช-ด	ทชพม	ฟชมพ	-ทดร	ดรมพ	ดฟดร	มพ-ด
	----	ฟชทด	รดทช	พมฟช	--ดม	--ฟช	ทดทช	-ฟ-ม
	-รดท	--ดร	ดทดร	-ม-ฟ	-รดท	-ด-ร	ดรมช	พมรด
ก่อน	(----	ทททท	ดรดท	-ช-ฟ	ทชฟช	ทมฟช	ทดทช	-ฟ-ม)
หลัง	(----	ทททท	ดรดท	ดรดม	--ฟช	ทด-ม	ดมฟช	ทฟ-ช)
ล้อ	(----	-ฟ-ช	พมฟช	-ท-ด)	(----	ฟชทด	รดทม	-ฟ-ช)
ล้อ	(----	ทมฟช	ฟชทช	ทมฟช)	(----	ทมฟช	ทดทช	-ฟ-ม)
	-ฟ-ฟ	-ด-ร	ดทดร	-ม-ฟ	---ฟ	--ดร	ดทดร	-ด-ด

กลับต้น

ออกลูกหมด

–รดท	ดรดด	–รดท	ดรดด	–ช–ฟ	มรดด	–ช–ฟ	มรดด
–ท–ด	มฟฆช	–ท–ด	มฟฆช	–ช–ฟ	–มมม	–ช–ฟ	–มมม
ดดดด	–ท–ท	ชชชช	–ฟ–ฟ	มฟชฟ	มฟดร	ดรมช	ฟมรด

กลับต้น

ลง

–รดท	ดรดด	–รดท	ดรดด	–ท–ท	---ช	---ฟ	---ด

เพลงล่องน่าน

----	---ด	-ท-ช	ฟมชฟ	----	ชฟมด	-ชทช	ฟมชฟ
-ด-ท	-ช-ฟ	-ด-ท	ดมฟช	-ช-ช	ทชฟม	-ด-ฟ	ดมฟช
-ช-ช	ทชฟม	-ด-ฟ	ดมฟช	-ช-ช	ทชฟม	-ด-ฟ	ดมฟด
-ช-ด	ทช-ฟ	-ชทด	ทช-ฟ	-ด-ท	-ช-ฟ	ชท-ช	ฟมรด
----	มฟ-ช	-ม-ฟ	-มรด	----	มฟ-ช	-ม-ฟ	-มรด

กลับต้น

เพลงกล่อมนางนอน

-----	ฟซทด	-รทด	ซดทซ	-ซ-ซ	ฟซทด	-รทด	ซดทซ
-ซ-ซ	-ดทซ	-ดทซ	ทซฟม	-ฟมฟ	ซฟมด	-ฟมด	ทซฟม
-ฟมฟ	ซฟมด	-ฟมด	ทซฟม	--ดม	ดมฟซ	-มฟซ	ฟซทด

กลับต้น

เพลงเสเลเมา

---ม	--ซล	ดลซม	รมซล	---ม	--ซล	ดลซด	-รมซ
---ม	--ซล	ดลซด	-รซม	ซมรด	-รลด	ลลมร	ดลซล

กลับต้น

เพลงกุหลาบเชียงใหม่

----	รมฟซ	---ล	ดลซม	--ซล	ดลซร	มรดร	มลซม
---ด	รมฟซ	---ล	ดลซม	--ดร	ดล-ด	รดลซ	มซลด
-รมร	ดล-ด	รดลซ	มซลด				

กลับต้น

เพลงปุ่มเปิง

----	-ม-ช	-ช-ล	-ด-ช	-ฟ-ม	รมฟช	-ช-ล	ชลดช
-ดรด	-ลดล	-ชลช	ฟลชฟ	-ฟ-ฟ	ชมรด	-ด-ร	มลชม
-ม-ม	ชมรด	-ด-ร	มลชม	-ชลช	-มชม	-รดร	ดมรด

กลับต้น

เพลงสร้อยเวียงพิงค์

----	ซลซด	ซลซด	มรซม	----	ซลซด	ซลซด	มรซม
---ซ	ลซมร	มรดร	-ม-ซ	----	มมมซ	มมมซ	มรดล
--ดม	มรดล	ซดลซ	ดลซม	----	ดรมซ	--ดล	ซม-ร
--ดล	ซลดร	มรมซ	-มรด				

กลับต้น

เพลงเอื้องผึ้ง

ท่อน 1

----	---ร	----	ดรฟซ	----	---ร	----	ดรฟซ
-ลซฟ	-ซ-ล	--ซล	ดลซฟ	--ซล	ดลซฟ	ซลซม	มรรร
---ซ	---ร	---ฟ	ดรฟซ				

กลับต้น

ท่อน 2

----	---ม	----	-ด-ล	----	---ม	----	-ด-ล
--ดล	-ซ-ร	---ม	-ฟ-ซ	----	---ด	---ท	ลซฟร
----	---ด	---ท	ลซฟซ	ลด-ซ	ลซฟด	---ร	ดรฟซ

กลับต้น

เพลงกาสะลอง

---ช	---ล	ดชดล	มลชม	----	ชลชม	ชลชม	รมชล
---ด	--ชล	ดลชม	-ร-ด	----	-ลดช	ลชมร	ดรมช
----	มรมช	มรมช	มชดล	---ด	--ชล	ดลชม	ชมรด
----	ดชดล	ดชดล	ดมดร	----	ดชดล	-ร-ท	ลทชล
----	ดชดล	ดชดล	ดมดร	----	ดชดล	ดลชม	ชมรด

กลับต้น

เพลงพู่ชมดวง

----	---ซ	---ล	ดลซม	--รม	ซลซร	มรดร	ดซลด
---ม	รมซล	ดลซม	รมซล	---ม	รมซล	ซลดล	ซลดร
-มมม	-รรร	-รมด	ลดรม	---ซ	-มรด	-รมร	ดล-ด
---ม	ซมรด	-รมร	ดล-ด	---ม	ซมรด	-รมร	ดล-ด

กลับต้น

เพลงฝ่ายคำ

ท่อน 1

----	----	-ดดด	มรดล	---ด	ลลลล	-ดดด	มรดล
----	ดชลด	--ชล	ดรดช	---ล	ชม-ช	ลชมช	ลด-ล
---ร	ดล-ด	รดลด	รม-ร	(---ม	รมชล	--ชล	ดมดร
---ม	ชลดร	ดรมร	ดล-ด)	---ม	ชลดร	ดรมร	ดล-ด

กลับต้น

ท่อน 2

---ช	ดลชม	----	รมชล	---ด	รมชล	มลชม	ดรมช
---ม	ชรมช	---ม	ชมรด	---ล	ชม-ช	ลชมช	ลด-ล
---ร	ดล-ด	รดลด	รม-ร	---ม	รมชล	--ชล	ดมดร
---ม	ชลดร	ดรมร	ดล-ด	---ม	รมชล	--ชล	ดมดร
---ม	ชลดร	ดรมร	ดล-ด	---ม	ชลดร	ดรมร	ดล-ด

กลับต้น

เพลงหริภุญไชย

	---ซ	---ร	---ฟ	---ซ	---ร	---ด	ทลซล	ฟซซซ	
	---ซ	ซซซซ	-ซ-ร	-ฟ-ซ	-ร-ซ	-ฟ-ซ	-ท-ด	-ทดร	
	----	-ฟ-ซ	--ทด	-ทดร	-ฟ-ร	ดรฟซ	-ร-ด	ทลฟซ	
	-ร-ซ	-ร-ฟ	-ซ-ท	ทดซท	ทดซท	ทดซท	ทดซท	ซทดร	
ก่อน	(ฟร--	ฟร--	ฟรดท	ลซ--	ฟร--	ฟร--	ฟรดท	ลซ--)	
หลัง	(--ฟร	--ฟร	--ฟร	ดทลซ	--ฟร	--ฟร	--ฟร	ดทลซ)	
	(-ด-ด	--ซล	ซดซล	ซลทด	--ทร	--ทด	ทลซล	ฟซซซ)	(ซ้ำ) กลับต้น

เพลงฟ้าฮ่าม

---ด	--ซด	--มร	ดลซม	---ร	-มมม	ซรมซ	-มมม
---ล	ซลดซ	---ม	รมซร	---ด	รมซร	---ม	ซลมซ
---ม	ซลดร	ดลดร	ดลดซ	---ด	---ร	---ม	---ซ
---ล	---ซ	---ด	รมรม	--ดม	รดลด	--ซด	รมรม
-ซ-ล	ดลซม	--ลซ	ลมซร	--ดม	-รดล	ดลดซ	-ล-ด

กลับต้น

เพลงกระต่ายลอยคอ

ท่อน 1

----	---ด	--ลด	-ร-ฟ	----	-ฟ-ร	-ด-ล	-ด-ด
----	-ล-ด	--ลซ	-ล-ล	-ซลด	-ล-ล	--ซฟ	-ซ-ซ
----	---ม	-ลซม	-ร-ด	---ฟ	-ล-ด	--ลด	-ร-ฟ

กลับต้น

ท่อน 2

----	---ด	--ลด	-ร-ฟ	----	-ฟ-ร	-ด-ล	-ด-ด
----	-ล-ซ	-ลซฟ	-ซ-ล	---ด	-ล-ล	ดลซฟ	-ซ-ร
----	-ด-ล	--ซล	-ด-ร	----	-ฟ-ร	-ด-ฟ	-ซ-ล
----	-ซ-ฟ	----	-ซ-ฟ				

กลับต้น

เพลงเปิดปราสาท

----	---พ	--ลด	-ล-ล	----	-ซ-ซ	-พ-ล	ซพ-ร
----	-ด-ล	--ซพ	-ซ-พ	--ซล	-ซ-ล	-ด-ล	ซพ-ซ
---ด	---ล	---ล	-ซ-ล	----	-ซ-ซ	-พ-ล	ซพ-ซ
----	-พ-ร	--ฟล	ซพ-ซ	-ล-ซ	-พ-ร	ฟรฟด	-ร-ฟ
-ล-ซ	-พ-ร	ฟรฟด	-ร-ฟ				

กลับต้น

เพลงแห่น้อย

---ร	ฟชรด	--ชล	ชลดช	----ด	ชดทช	ดชทด	ทชทด
---ช	ทชฟม	-ชฟม	ดมฟช	ดชทด	รดทช	-ดทช	ทชฟม
-ร-ด	-ช-ฟ	-มฟช	ฟมรด				

กลับต้น

เพลงขงเบ้ง

----	-ม-ซ	---ล	ซลดซ	ลซดล	ซม-ซ	---ด	รมรด
---ร	มรดล	ซลดร	ดลดซ	----	ดลซม	--รด	ซดรม
--ซล	ดลซม	ซมรด	รมดร	----	ดรมซ	--ดล	ซม-ร
-มซร	มรดล	ซลดร	ดลดซ				

กลับต้น

เพลงชนกินน้ำมะพร้าว

----	-ลลล	ชลดร	ดลดช	ฟลชฟ	ชลฟช	-ฟมร	ดลดร
----	ดลลล	ชลดร	ดลดช	ฟลชฟ	ชลฟช	-ฟมร	ดลดร
-ชชช	มลชม	ชลชม	ชมรด	-รฟร	ดล-ด	ชลดร	ฟดรฟ
-รฟฟ	-ชฟฟ	-ชลช	ฟมรด	ชลดช	ดลชด	ชลดร	ฟดรฟ
-ชชช	ฟลชฟ	ชรฟช	ฟลชฟ	-ชชช	ฟลชฟ	ชรฟช	ฟลชฟ
ชลดช	ลชฟม	รดรม	-ฟ-ช	----	---ด	---ท	ลชฟช
----	---ด	---ท	ลชฟช	-ลดช	ลชฟร	--ฟช	ฟร-ฟ
----	-ร-ด	--ลด	--รฟ	--รช	--รฟ	-ม-ร	ดลดร

กลับต้น

เพลงคำนำน่าน

-ซ-ด	-ล-ซ	-มลซ	ดมรด	ร-ดร	ฟลดซ	--ลซ	ลซรฟ
ร-ดร	ฟลดซ	--ลซ	ลซรฟ	ร-ดร	ฟล-ร	----	ดลดซ
----	ดลซม	-ร-ด	ล-ดซ	ม-ซล	ซลดซ	ลมลซ	ดมรด
--รด	-ล-ซ	ม-ลซ	ลซรม	รด-ล	ซดรม	ซซดร	ดซลด

กลับต้น

เพลงเอื้องเหนือ (กมพัด)

เร็วตอนต้น

---ด	รมฟซ	--มล	ซมดร	--มร	ดลดซ	รมซล	ซลดซ
-ซ-ซ	ดลซม	ซมรด	ซดรม	--ซล	ดลซม	ซมรด	รมดร
-ร-ร	ดรมซ	ลซดล	ซม-ร	-มรซ	-ม-ม	ซมรด	รดลด

กลับต้น

ท่อน 1

----	-รมซ	-มซล	ดรมซ	--ลด	--ลซ	-รมซ	ดลซม
---ร	มลซด	---ร	มลซม	---ร	ดมรด	-ลดร	-ลซม
---ม	--ซด	----	-รดม	---ล	--ซด	----	-ลซม
---ซ	มลซม	-รดร	มลซม	---ซ	มลซม	-รดร	มรดล
-ซ-ม	-ร-ด	---ม	ดรมซ	-มซด	-ลมซ	-มซด	-ซรม
-มซด	-รดม	-มซด	-รมด	----	-รมด	----	-มซล
---ซ	มลซม	-รดร	มลซม	---ซ	ดลซม	-รดร	มซลด
----	-ทลซ	----	-ลซด	-ลซฟ	-ร-ซ	----	-มรด

กลับต้น

เร็วตอนท้าย

ดรดด	ซลทด	ดรดด	ซลทด	-ลซล	ดลซม	-ม-ร	-ด-ซ
ซลซซ	รมฟซ	ซลซซ	รมฟซ	-มรม	ซลดซ	รมซล	ดมรด

กลับต้น

ลง

-ท-ด	-ร-ด	-ท-ด	-ร-ซ	-ท-ด	-ร-ซ	-ท-ด	รซทด
-มรม	ซลซม	ซมรม	ซมรด	ซฟมฟ	-ซ-ด	ซฟมฟ	-ซทซ

กลับต้น

เพลงสายน้ำผึ้ง

----	---ซ	---ล	ดรดซ	-ม-ร	ดรมซ	-รมร	ดล-ด
--มร	ดทลซ	----	-ลซด	---ม	---ร	-ด-ล	ดลซม
----	ซมรด	ซลซด	-ร-ม	--รซ	ลซรม	ซมรด	รมดร
-มรซ	-มรด	-ลซด	-รดม	-รมซ	-ลซม	-รมซ	ลซมร
--ดร	มรดล	--ซล	ดรดร	--ซม	ซมรด	--รม	รมซล
----	ดลซม	รดรม	-ซ-ล	--ซด	--ซล	ดรมร	ดล-ซ

กลับต้น

ทางเปลี่ยน

ดลดซ	----	มรมซ	----	ดลดซ	----	-ม-ร	ดดดด
ซมซม	ลซ--	ดลดล	รด--	ดลดล	รด--	มรมร	ซม--
ดลดล	ดซลซ	ฟมฟม	รม--	ดลดล	ดซลซ	มรมร	ดร--
-มมม	-ซ-ด	---ร	-ม--	-ด-ร	-ม-ซ	--ลซ	มร--
-รรร	มรดล	-ลลล	ซลดร	-มมม	ซมรด	--รม	รมซล
----	ดลซม	รดรม	-ซ-ล	--ซด	--ซล	ดรมร	ดล-ซ

กลับต้น

เพลงดวยฮัก (ตามรัก)

--ซด	รมฟซ	--ดซ	ฟมฟม	--ซฟ	มด-ม	-ด-ฟ	ดมฟซ
--ซด	รมฟซ	--ดซ	ฟมฟม	--ซฟ	มด-ม	-รดร	ดซทด
----	ซซซซ	ทซฟม	ฟซมฟ	--ดท	--ซฟ	-ด-ฟ	ดมฟซ
----	-ซทด	-ร-ซ	ฟซทด	----	ซมฟซ	ฟมรด	--รด

กลับต้น

เพลงฟ้าหลวง

ท่อน 1

--ซด	รมฟซ	--ดซ	ฟมฟม	--ซฟ	มด-ม	-ด-ฟ	ดมฟซ
--ซด	รมฟซ	--ดซ	ฟมฟม	--ซฟ	มด-ม	-รดร	ดซทด
----	ซซซซ	ทซฟม	ฟซมฟ	--ดท	--ซฟ	-ด-ฟ	ดมฟซ
----	ซซซซ	ทซฟม	ฟซมฟ	--ดท	--ซฟ	-ด-ฟ	ดมรด
----	-มรม	--ซร	มดรม	----	-ดรม	--ซร	ดมรด
----	-รมฟ	--ซด	-รมฟ	-มซฟ	-ม-ร	-มฟซ	-ซ-ซ

กลับต้น

ท่อน 2

----	รรรร	ฟรดท	ดทลช	-ท-ล	-ร-ช	---ท	ดรทด
----	-ชทด	--ฟร	ดรทด	---รช	ฟชทด	-มมม	ดมฟช
----	-ดรม	--ชร	ดทดร	-ชฟร	-ด-ท	-ฟ-ท	ฟทดร
----	-ดรม	--ชร	ดทดร	-ชฟร	-ด-ท	-ฟ-ท	ดทลช
----	-ดรด	--ฟร	ดทลช	----	-ดรด	--ฟร	ดทลช
-ฟลช	-ฟ-ด	-รฟร	ดท-ด	-ฟลช	-ฟ-ด	-ฟฟฟ	ชลฟช

กลับต้น

เพลงป๊าวกว๋อยใบ (ฟ้อนวี)

ช้า

---ร	-รรร	-ดทด	-ร-ซ	ลซฟล	ซลฟซ	-ท-ด	ทรดท
-รฟด	รดทซ	ฟรฟซ	ฟซทด	รดทร	ดรทด	-รฟซ	ลซดร
-ร-ร	ดรฟซ	-ลดซ	ลซดร	ฟรดท	ซทดร	ฟรดท	ดรทด
-ด-ด	ซทดร	ฟรดท	ดรทด	รดทซ	รซทด	-รฟร	ดทลซ
รทลร	--ลท	รทลซ	รซลท	รทลร	--ลท	รทลซ	ลทซล
-ล-ล	ดลซฟ	ซลซฟ	ซฟมร	ซลซฟ	ซฟมร	-ซซซ	รซ-ร

กลับต้น

เร็ว

--รร	-ซ-ซ	ลซฟซ	-ด-ท	ลซฟซ	-ท-ด	รดทด	-ร-ร
--รร	-ร-ร	ฟรดท	ดรทด	รดทซ	รซทด	-รฟร	ดทลซ
รทลร	--ลท	รทลซ	ลทซล	ดลซฟ	ดฟซล	ดซดล	ซฟมร

กลับต้น

เพลงเทพยมุงเมือง (พ้อนที)

ช้า

----	-ด-ซ	--ดร	-ด-ซ	-รมร	ดซ-ร	มรดซ	---ล
--มร	-ด-ร	-ด-ท	ลลลล	-ซ-ด	-ร-ม	ซลซม	-ร-ด
----	---ม	---ล	---ม	--ซล	-ซ-ม	-ลซม	-ร-ด
--ซล	-ซ-ม	-ซ-ด	รม-ร	-ท-ล	-ซ-ด	-ท-ล	-ซ-ม
---ม	-ล-ม	-ล-ม	-ล-ม	---ม	-ล-ม	-ล-ม	-ร-ด
-มมม	-ซ-ล	-มซล	-ซ-ม	-ดดด	-ร-ม	ซลซม	-ร-ด
-มมม	-ม-ซ	-ม-ร	-ด-ม	-ท-ล	-ซ-ด	-ท-ล	-ซ-ร
---ร	มรดร	---ร	มรดร	---ม	--ดร	-ด-ล	-ซ-ด

กลับต้น

เร็ว

----	ดซดซ	มรดซ	ลซทล	ทลซด	-ท-ล	ซลทด	----
-มมม	-ล-ม	--ลม	รด--	-มมม	-ร-ด	---มร	ซม--
มมมม	-ซ-ล	-ซ-ม	-ร-ด	มมมม	-ซ-ล	-ซ-ม	-ร-ด
---ร	มดรม	---ร	มรดร	---ร	มรดร	-ด-ม	-ร-ด

กลับต้น

เพลงฟ้อนร่ม

รัว

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

กลับต้น

(สองชั้น) ท่อน 1

---ซ	-ซซซ	-ดทซ	ทซมฟ	-ดมฟ	ซฟมด	-มฟซ	-ทฟซ
----	รดทซ	----	ฟซทร	----	ฟซดท	ดมฟซ	-ทมฟ
----	ซฟมด	--มฟ	ดมฟซ	รรดท	ดรทด	ฟรดท	ดซทด
-ซมฟ	ซฟมด	-ทดท	-ซมฟ	-ซทฟ	-ฟดร	-ฟทฟ	-รทด

กลับต้น

ท่อน 2

----	ดมฟช	-ฟมฟ	-ชทช	-ช-ช	ดมฟช	-ฟมฟ	มชทด
----	ทชมฟ	ชดชฟ	ดมฟช	-ช-ช	ทชมฟ	ชดชฟ	มทรด
ชมรม	ชลชม	ชมรม	ชมรด	ชฟมฟ	-ชทด	ชฟมฟ	-ชทช
-ช-ช	ฟชทด	-ร-ช	ฟชทด	-ด-ด	ทชมฟ	ชดชฟ	มทรด

กลับต้น

(ชั้นเดียว) ท่อน 1

-ด-ด	-ดมฟ	-ฟ-ฟ	-มฟช	-ช-ช	--ทดร	----	ทชมฟ
-ดมฟ	-มฟช	รรดท	ดรทด	-ด-ด	ทชมฟ	ชดชด	มทรด

กลับต้น

ท่อน 2

-ด-ด	-มฟช	-ด-ด	ฟมรด	-ด-ด	ทดทช	ทดทช	ฟมรด
ดดรด	-ร-ด	ชชลช	-ล-ช	ดดรด	ชชลช	ทฟทช	ฟมรด

กลับต้น

เพลงฟ้อนโคม

ท่อน 1

---ด	รมฟซ	--มล	ซมดร	--มร	ดลฟซ	รมซล	ซลฟซ
----	ฟลซม	ซมรด	ซดรม	--ซล	ฟลซม	ซมรด	รมดร
-ร-ร	ดรมซ	ลซฟล	ซม-ร	-มรซ	-ม-ม	ซมรด	รดลซ

กลับต้น

ท่อน 2

ดรดด	ซลทด	ดรดด	ซลทด	-ลซฟ	ดลซล	-ม-ร	-ด-ซ
ซลซซ	รมฟซ	ซลซซ	รมฟซ	-มรม	ซลดซ	รมซล	ดมรด

กลับต้น

ท่อน 3

-ท-ด	-ร-ด	-ท-ด	-ร-ซ	-ท-ด	-ร-ซ	--ทด	รซทด
-มรม	ซลซม	ซมรม	ซมรด	ซฟมฟ	-ซ-ด	ซฟมฟ	ซท-ซ

กลับต้น

รนัตสากล

เพลงล่องแม่ปิง

เพลงล่องน่าน (น้อยไจยา)

เพลงฤาษีหลงถ้ำ

เพลงปราสาทไหว

เพลงสาวไหม

ท่อน 1

ท่อน 2

เพลงหม่า

เพลงยื่อ

เพลงเชียงใหม่

เพลงจระปู

เพลงละม้าย

เพลงไทยใหญ่

เพลงเชียงแสน

ท่อน 1

ท่อน 2

ลง

เพลงลีซอ

ท่อน 1

ท่อน 2

เร็ว

ขลุ่ยเดี่ยว

เร็ว

เพลงโหมโรงเอื้องเงิน 3 ชั้น

ท่อน 1

ท่อน 2

ท่อน 3

ท่อน 4

ออกลูกหมด

ลง

เพลงส่องน้ำ

เพลงกล่อมนางนอน

เพลงเสเลเมา

เพลงอุหลาบเชียงใหม่

เพลงปุ่มเปิง

เพลงสร้อยเวียงพิงค์

เพลงเอื้องผึ้ง

ท่อน 1

ท่อน 2

เพลงกาสะลอง

เพลงคู่ชมดวง

เพลงฝ้ายคำ

ท่อน 1

ท่อน 2

เพลงหริภุญไชย

เพลงฟ้าฮ่าม

เพลงกระต่ายลอยคอ

ท่อน 1

ท่อน 2

เพลงเปิดปราสาท

เพลงแห่น้อย

เพลงขงเบ้ง

เพลงชุมกินน้ำมะพร้าว

เพลงด่านน่าน

เพลงเอื้องเหนือ (กมพัต)

เร็วตอนต้น

ท่อน 1

เร็วตอนท้าย

ลง

เพลงสายน้ำผึ้ง

ทางเปลี่ยน

เพลงตวยฮัก (ตามรัก)

เพลงฟ้าหลวง

ท่อน 1

ท่อน 2

เพลงป่าวกว้อยาบ (พ้อนวี)

ช้า

เร็ว

เพลงเหมยมุงเมือง (พ็อนที)

ช้า

เร็ว

เพลงพ้อนร่ม

รัว

(สองชั้น)

ท่อน 1

ท่อน 2

(ชั้นเดียว)

ท่อน 1

ท่อน 2

เพลงพื้นเมือง

ท่อน 1

ท่อน 2

ท่อน 3

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กุหลาบ มัลลิกะมาส. "การอนุรักษ์เพลงพื้นบ้านภาคกลาง," ใน เอกสารประกอบการประชุมทางวิชาการเพลงพื้นบ้านภาคกลาง. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2523.

ขอนแก่น, มหาวิทยาลัย. "การสัมมนาทางวิชาการเรื่องปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมดนตรีไทยและเอเชียตะวันออกเฉียงใต้," ใน ดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 23. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ พี. เอ. ลิฟวิ่งจำกัด, 2535.

ไขแสง ศุขะวัฒนะ. สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีตะวันตก. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2529.

คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, สำนักงาน. ดนตรีพื้นบ้านและศิลปการแสดงของไทย. กรุงเทพฯ : คุรุสภา, 2528.

_____. ดนตรีพื้นบ้านและศิลปการแสดงของไทย. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2528.

จำรูญ หอมระรื่น. วรรณกรรมเพลงลูกทุ่งของพร ภิรมย์. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2534. อัดสำเนา.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. "ดนตรีพื้นบ้านอีสาน," ใน เอกสารประกอบการสอนวิชาดุริยะ 362. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2526.

ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์สำนักนายกรัฐมนตรี, 2515.

ทวีสิทธิ์ ไทรวิจิตร. สังคีตนิยม. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์รอเตียนสโตร์, 2522.

ธนิต อยู่โพธิ์. เครื่องดนตรีไทย. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์พิมเณศ, 2530.

ธีรยุทธ ยวงศรี. "ดนตรีพื้นบ้านล้านนา," ใน เอื้องเงินที่ระลึกในงานบรรจุอัฐิเจ้าสุนทรณ เชียงใหม่. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์รักษ์สิปป์จำกัด. 2530.

_____. "ศิลปะ ดนตรี และสถาปัตยกรรมล้านนา," ใน เอกสารประกอบการสัมมนาสถานภาพล้านนาคดีศึกษา. ศูนย์ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2529.

ธีรยุทธ ยวงศรี. "ศิลปะการซอ การฟ้อน การดนตรีล้านนา," ใน ที่ระลึกดนตรีไทย อุดมศึกษาครั้งที่ 17 ณ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. เชียงใหม่ : โรงพิมพ์ช้างเผือก, 2529.

นาฏศิลปเชียงใหม่, วิทยาลัย. 20 ปีวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่. เชียงใหม่ : สำนักพิมพ์เชียงใหม่การพิมพ์, 2534.

ประคอง นิมมานเหมินทร์. ลานนาไทยคดี. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เจริญวิทย์การพิมพ์, 2521.

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์. "สิ่งที่ขาดหายไปในการศึกษาเพลงพื้นบ้าน," ถนนดนตรี. 1(1) : 9 - 10 ; ตุลาคม 2529.

ประเทือง คล้ายสุบรรณ์. วัฒนธรรมพื้นบ้าน. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์สุทธิสารการพิมพ์, 2531.

ปราณี วงษ์เทศ. "แนวการศึกษาเพลงพื้นบ้านทางมานุษยวิทยา," ใน เอกสารประกอบการประชุมทางวิชาการ. ศูนย์ส่งเสริมและศึกษาวัฒนธรรมล้านนาไทย วิทยาลัยครูเชียงใหม่ 6(3) ; 2524.

ปัญญา รุ่งเรือง. ดนตรีไทยประกอบเสียง. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2533.

พจน์ อนุวงศ์. ตำนานเพลงบูลส์. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์วลี, 2531.

พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเชียงใหม่. "เครื่องดนตรีล้านนา," ใน นิทรรศการพิเศษเนื่องในวันอนุรักษ์มรดกไทย. เชียงใหม่, 2535.

พิเชษฐ มากช่วย. "การอนุรักษ์และปรับวัฒนธรรมให้เข้ากับสมัย," ใน เอกสารการประชุมใหญ่สามัญประจำปี 2533 ของสมาคมห้องสมุดแห่งประเทศไทย. สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2533.

พูนพิศ อมาตยกุล. "ดนตรีไทยภาคกลางในล้านนาไทย," ใน เอื้องเงินที่ระลึกในงานบรรจุอัฐิเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์รักษ์สิปป์จำกัด, 2530.

_____. ดนตรีวิจักษ์ความรู้เรื่องดนตรีไทยเพื่อความชื่นชม. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เกียรติธุรกิจ, 2527.

มนตรี ตราโมท. ศัพท์สังคีต. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2507.

มนตรี ภู่งาม. สังคีตวิทยา. ภาควิชาดนตรีคณะวิชามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ วิทยาลัยครูนครราชสีมา, 2530. อัดสำเนา.

มณี พยอมยงค์. "เพลงพื้นบ้านล้านนาไทย," ใน เอกสารประกอบการประชุมทางวิชาการ เรื่อง เพลงพื้นบ้านล้านนาไทย. เชียงใหม่ : วิทยาลัยครูเชียงใหม่, 2524.

มัลลิกา คณานุรักษ์. วิเคราะห์ชีวิตและผลงานเพลงอมตะของแก้ว อัจฉริยกุล. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. ปัตตานี : มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี, 2529. อัดสำเนา.

มานพ วิสุทธิแพทย์. "ดนตรีไทยวิเคราะห์," ใน ที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 22 มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ชวนพิมพ์, 2524.

ยงยุทธ ธีรศิลป. "ดนตรีพื้นบ้านล้านนา," ใน ที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพ นายไกรศรี นิมมานเหมินทร์. พิมพ์ครั้งที่ 2. เชียงใหม่ : สำนักพิมพ์กลางเวียงการพิมพ์, 2535.

_____. "ดนตรีพื้นเมืองเหนือ," ใน เอกสารประกอบการประชุมทางวิชาการเพลงพื้นบ้านล้านนาไทย. เชียงใหม่ : วิทยาลัยครูเชียงใหม่, 2524.

วิภา คงคากุล. "ความสำคัญของดนตรีต่อสังคม," ใน ถนนดนตรี. 1(1) : 34 - 37 ; ตุลาคม 2529.

ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์. "การร่วมมือระหว่างนักมนุษยวิทยาการดนตรีและนักดนตรีศึกษาในการสร้างภูมิคุ้มกันทางวัฒนธรรมแก่เยาวชน," ใน การประชุมวิชาการดนตรี ครั้งที่ 2. สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล, 2536.

ศึกษาธิการ, กระทรวง. "ดนตรีพื้นเมือง 1 - 2 ระดับมัธยมศึกษาตอนต้น," ใน คู่มือครูศิลปศึกษา. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2529.

ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม, สหวิทยาลัยรัตนโกสินทร์วิทยาลัยครูสวนสุนันทา. ดนตรีไทย. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2532.

ศูนย์สังคีตศิลป์. "เพลงคำเมืองจรัล มโนเพ็ชร," ใน รวมสูจิบัตรด้านการละเล่นพื้นบ้านพื้นเมืองซึ่งแสดง ณ ศูนย์สังคีตศิลป์. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2529.

สธน โรจนตระกูล. สังคีตนิยม. ภาควิชาดนตรี คณะวิชามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สหวิทยาลัยพุทธชินราช วิทยาลัยครูพิบูลสงคราม พิษณุโลก, 2530. อัดสำเนา.

สมโภช รอดบุญ. สังคีตนิยมเบื้องต้นว่าด้วยเพลงคลาสสิค. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2518.

สงัด ภูเขาทอง. การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2532.

_____. ประชุมบทความทางวิชาการดนตรี. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2534.

สิงฆะ วรรณสัย. "ซอ," ใน เอกสารประกอบการประชุมทางวิชาการเพลงพื้นบ้านล้านนาไทย. เชียงใหม่ : วิทยาลัยครูเชียงใหม่, 2524.

สุกรี เจริญสุข. "ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธ์," ใน ถนนดนตรี. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ห้างหุ้นส่วนจำกัดภาพพิมพ์, 2530.

สุกัญญา ภัทราชัย. "เพลงพื้นบ้านล้านนาไทย," ใน เอกสารประกอบการประชุมทางวิชาการ. ศูนย์ส่งเสริมและศึกษาวัฒนธรรมล้านนาไทย วิทยาลัยครูเชียงใหม่ 6(1) ; 2524.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. คนไทยอยู่ที่นี่. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ศิลปวัฒนธรรม, 2529.

สุนทร ณ เชียงใหม่. "ดนตรีพื้นเมืองเหนือ," ใน เอกสารประกอบการประชุมทางวิชาการเพลงพื้นบ้านล้านนาไทย. เชียงใหม่ : วิทยาลัยครูเชียงใหม่, 2524.

สุนันทา รสรัจจ์. โขน ละคอน ฟ้อนรำ และการละเล่นพื้นเมือง. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์พิฆเณศ, 2516.

สุมาลี นิมมานุภาพ. ดนตรีวิจักขณ์. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ชวนพิมพ์, 2535.

เอนก นาวิกมูล. เพลงนอกศตวรรษ. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, 2527.

เอนก นาวิกมูล. "ดนตรีพื้นเมืองเหนือ," ใน เอกสารการประชุมวิชาการเรื่องเพลงพื้นบ้านล้านนาไทย. วิทยาลัยครูเชียงใหม่, 2524. อัดสำเนา.

Blacking, John. A Commonsense View of all Music. Cambridge : Cambridge University Press, 1990.

Hood, Mantle. The Ethnomusicologist. Ohio : The Kent State University Press, 1982.

Merrian, Aian P. Anthropology fo Music. Chicago : North Western University Press, 1964.

Nettl, Bruno. "Twenty - nine Issues and Concepts," The study of Ethnomusicology. Chicago : University of Illinois Press, 1983.

White, John D. The Analysis of Music. New Jersey : Prentice - Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1976.

ประวัติย่อของผู้วิจัย

ชื่อ อังคณา ใจเหิม

วัน เดือน ปีเกิด 31 สิงหาคม พุทธศักราช 2513

สถานที่เกิด โรงพยาบาลสวนดอก จังหวัดเชียงใหม่

สถานที่อยู่ 78 ถนนเจริญราษฎร์ ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2523 สำเร็จการศึกษาระดับประถมศึกษา ที่โรงเรียนอนุบาลลำพูน

พ.ศ. 2531 สำเร็จการศึกษาระดับอนุปริญญา ที่วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่

พ.ศ. 2533 สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี ที่มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

พ.ศ. 2538 สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโท ที่มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร