

การแสดงจำได คณะบ้านห้วยขาน อำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน

ปริญญานิพนธ์
ของ
ธนพชร นุตสภาระ

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
กันยายน 2546
ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

๗๘๑.๖๒๙๕๘

๘/๕/๗

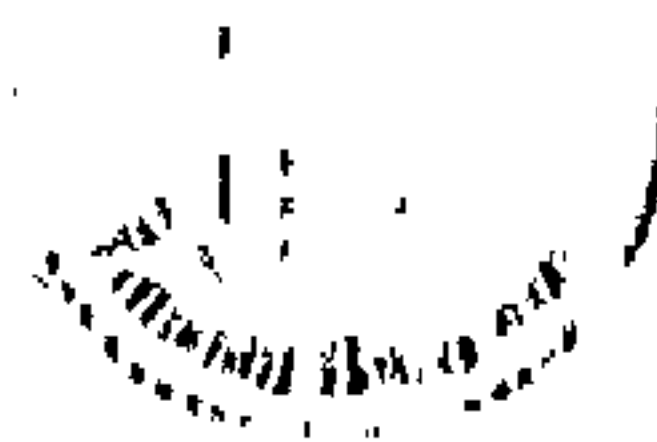
๘.๓

การแสดงจำได คณะบ้านห้วยขาน อำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน

บทคัดย่อ

ของ

ธนพชร นุตะสวระ



เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
กันยายน ๒๕๔๖

๒ ๒๓๐๓๓๙

ธนพร นุตสาระ.(2546). การแสดงจำดไต คณะบ้านห้วยขาน อำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน
ปริญญาณิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัย
ศรีนครินทรวิโรฒ คณะกรรมการควบคุม : รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์,
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ

ปริญญาณิพนธ์ฉบับนี้ศึกษาเรื่องการแสดงจำดไต เกี่ยวกับวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการ
แสดงจำดไต และวิเคราะห์ทำนองเพลง ของคณะจำดไตบ้านห้วยขาน อำเภอเมือง จังหวัด
แม่ฮ่องสอน

การแสดงจำดไต คือการแสดงพื้นบ้านอย่างหนึ่งของชาวไทยใหญ่ เป็นการผสมผสาน
ระหว่างการเหิดความ ละคร

ผลจากงานวิจัยพบว่าวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงจำดไต ทางด้านพิธีกรรมยังคง
ไว้ในประเพณีเดิม มีการเปลี่ยนแปลงบ้างทางด้านเวลาของการทำพิธีกินอาจ เนื่องจากความ
เปลี่ยนแปลงของสังคม

การแสดงจำดไตนิยมเล่นช่วงเทศกาลออกพรรษาและงานบุญ นักดนตรีภายในวงจะ
ประกอบอาชีพการเกษตรเป็นอาชีพหลัก การเล่นดนตรีเป็นอาชีพรอง

ผลจากงานวิจัยพบว่าบทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงจำดไตคือ จีหนึ่ง และจีสอง ซึ่งทั้ง
2 ประเภท เป็นเพลงที่กำหนดความสามารถของผู้ร้องและผู้บรรเลงได้ดังนี้

ผลจากการวิเคราะห์พบว่า ลักษณะทำนองของเพลงประเภทจีหนึ่ง เป็นเพลงที่ไม่บังคับ
ทำนองทำให้ผู้ร้องผู้บรรเลง แสดงความสามารถได้เต็มที่ในการใช้ไหวพริบปฏิภาณในการใช้
ภาษา

เพลงประเภทจีสองเป็นเพลงที่บังคับทำนอง เป็นเพลงที่แต่งขึ้นมาเพื่อใช้ในลีลารำยรำ
โดยเฉพาะ บทร้องจะต้องแต่งมาให้เข้ากับทำนองเพลงโดยไม่เปลี่ยนแปลง จีสองเป็นเพลงที่นำ
ไปต่อท้ายเพลงที่เรียกว่า “ ความ ” เพื่อให้ผู้ร้องได้แสดงลีลาการรำยรำที่สวยงาม

**JART TAI PERFORMANC OF BAN-HUAY-KAN GROUP, MUANG DISTRICT,
MAE HONGSORN PROVINCE**

AN ABSTRACT

BY

TANAPACHARA NUDTASARA

**Presented in partial fulfillment of the requirements for
the Master of Fine Arts degree in Ethnomusicology
at Srinakharinwirot University
September 2003**

Tanapachara Nudtasara (2003) *Jari Tai Performance of Ban-Huay-kan Group, Muang District, Mae Hongson Province* Master thesis, M.A (Ethnomusicology) Bangkok: Graduate School, Srinakhrinwirot University. Advisor Committee : Assoc.Prof. Kanchana Intharasunanon , Assist.Prof. Dr. Chaleamponr NgamSutti

The purpose of research this is to Jart Tai performance of Ban-Huay-kan group, Muang District, Mae Hongson Province , concerning the culture related to Jart Tai performance and to analyze the melody of the song

Jart Tai performance is folk drama of TaiYai which is the combination of ‘Hed Kuam’ and drama.

The finding is that the cultural rituals related to Jart Tai performance are still in practice. However, there is the changing of time of the ‘ Kin Ang’ ceremony due to the social change.

Jart Tai performance is usually performed after the Buddhist Lent and at merit making festival. The Musicians in the band are normally farmers and performing is their second occupation.

It is also found that the melody use of Jart Tai Performance is Geenung and Geeson, which will allow the performers to use their ability and talent.

The analysis is that melodic aspect of Geenung does not fix the melody; Therefore, the singer and the performers are able to apply their talent in playing an improvisational and also their wit in using language.

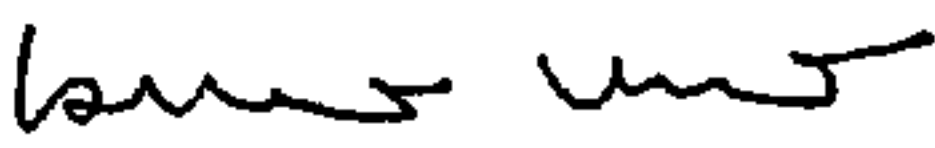
The song of Geeson has a fix melody and is composed to be used dancing. The words of the song have to go with the melody of the song which is unchangeable. Geeson is used to attach to the end of the song named ‘Kuam’ which the singer will perform a beautiful dance accompanying the singing of the song.

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง

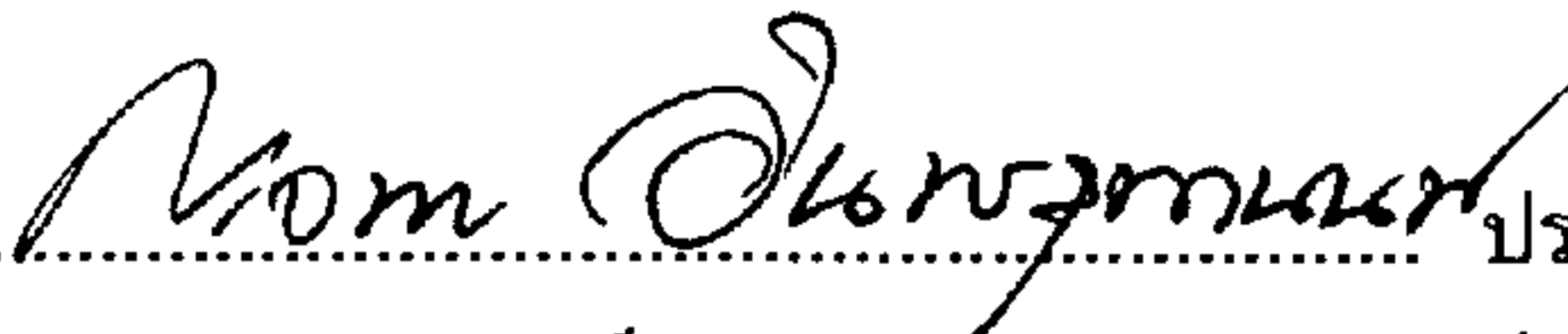
การแสดงจำดไต คณะบ้านห้วยขาน อำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน

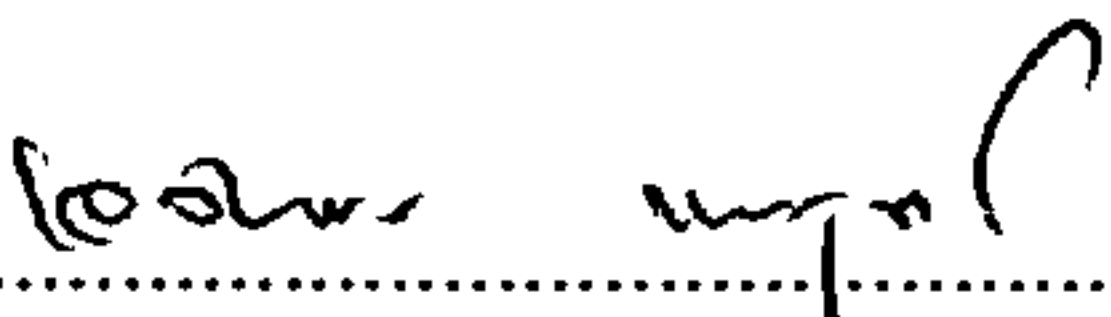
ของ
ธนพชร นุตสาระ

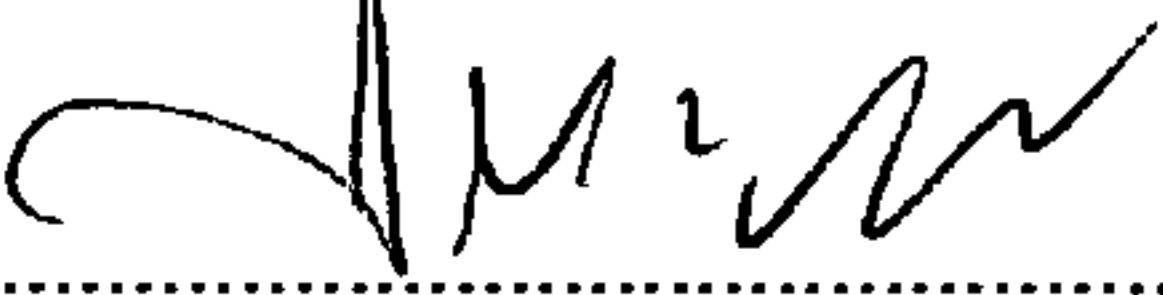
ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ


..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.นภาพร ณะพานนท์)
วันที่ ...๒๒... เดือน ...พฤษภาคม... พ.ศ. 2546

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์


..... ประธาน
(รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์)


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


..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประทีป เล้ารัตนอารีย์)


..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์รุจี ศรีสมบัติ)

ประกาศคุณประการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จได้ด้วยดีเพราะได้รับความกรุณาจากรองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุณานนท์ ประธานควบคุมปริญญานิพนธ์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ กรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์ รวมทั้งผู้ช่วยศาสตราจารย์ประทีป เล้ารัตนอารีย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ รุจี ศรีสมบัติ ที่ให้คำปรึกษา ตลอดจนแนวทางแก้ไขข้อบกพร่องต่าง ๆ พร้อมชี้แนะ และให้กำลังใจแก่ศิษย์มาโดยตลอด

ขอขอบพระคุณอาจารย์มานพ วิสุทธิแพทย์ อาจารย์ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงษ์ อาจารย์ไกรสิทธิ์ พิรุณ อาจารย์ยิ่งรัตน์ จินดา ที่ได้สั่งสอนวิทยาการทางด้านดนตรี ให้คำปรึกษาและสนับสนุนและช่วยเหลือทุกประการแก่ผู้วิจัย

ขอขอบคุณสถาบันราชภัฏเชียงใหม่ที่ให้ทุนการศึกษาและสนับสนุนให้โอกาสในการศึกษาครั้งนี้ อาจารย์ประจวบ พงษ์ปิยะมิตร อาจารย์ฉ่องชัย กันยวิมล ผู้อำนวยการโรงเรียนศึกษาสงเคราะห์แม่ฮ่องสอนที่ให้ความช่วยเหลือในการเก็บข้อมูลภาคสนามและคอยให้กำลังใจตลอด รวมทั้งเพื่อน ๆ นักศึกษาปริญญาโท สาขามานุษยวิทยาวชิราวุธ โดยเฉพาะคุณพิทยวัฒน์ พันธะศรี น้องชาย ที่ทำหน้าที่ติดต่อประสานงานให้กับผู้วิจัยมาตลอดในการทำวิจัยครั้งนี้

ท้ายสุดนี้ขอขอบคุณมารดา ที่คอยให้การสนับสนุนความสะดวกสบาย ความรัก ความห่วงใยให้กำลังใจแก่ผู้วิจัยมาโดยตลอด จนปริญญานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี และขอขอบคุณทุกท่านที่ยังไม่ได้กล่าวนามมา ณ ที่นี้ ที่ช่วยเหลืองานวิจัยฉบับนี้ให้สำเร็จ

ธนพชร นุตสาระ

สารบัญ

บทที่	หน้า
i บทนำ.....	1
ภูมิหลังและความสำคัญของการศึกษาวิจัย.....	1
ความมุ่งหมายในการวิจัย.....	5
ความสำคัญของการศึกษาวิจัย.....	5
ขอบเขตการศึกษาวิจัย.....	5
ข้อตกลงเบื้องต้น.....	6
นิยามศัพท์.....	7
ความเป็นมาของชาวไทใหญ่.....	10
ประวัติความเป็นมาจังหวัดแม่ฮ่องสอน.....	16
ประวัติหมู่บ้านห้วยขาน.....	21
2 เอกสารและงานวิจัย.....	33
ทฤษฎีในการศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยา.....	33
แนวคิดและทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี.....	34
แนวคิดเกี่ยวกับวัฒนธรรมพื้นบ้าน.....	36
แนวคิดเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้าน.....	39
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	41
3 วิธีดำเนินการวิจัย.....	49
การเก็บรวบรวมข้อมูล.....	49
การเก็บข้อมูลภาคสนาม.....	49
การศึกษาและการวิเคราะห์ข้อมูล.....	51
การตรวจสอบข้อมูล.....	52
4 วัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงจ๊าดไต.....	53
ประวัติความเป็นมาของการแสดงจ๊าดไต.....	53
ลักษณะการแสดงจ๊าดไต.....	58
ความหมายลักษณะของกวม.....	60

สารบัญ(ต่อ)

บทที่	หน้า
4 (ต่อ) ประวัติคณะบ้านห้วยขาน.....	61
พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงจำได.....	61
พิธีกรรมรับนางสุรสติ.....	62
พิธีไหว้ครูก่อนการแสดง.....	71
นักดนตรี.....	75
เครื่องดนตรี.....	75
การแต่งกาย.....	97
โอกาสที่ใช้ในการแสดง.....	98
รูปแบบประเพณีที่ใช้ในการแสดง.....	100
5 วิเคราะห์ทำนองเพลง.....	105
เพลงจีสอง.....	107
เพลงไหว้ครู.....	137
เพลงความหยอบหย่อน.....	165
เพลงความปานแซง.....	184
เพลงล่องคอง.....	229
เพลงความว้อก.....	281
เพลงความตรอ.....	335
6 สรุปผลการวิจัย.....	394
อภิปรายผล.....	399
ข้อเสนอแนะ.....	400
บรรณานุกรม.....	401
บุคลากรนุกรม.....	406
ประวัติย่อผู้วิจัย.....	407

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ	หน้า
1. ภาพนางสุรสี.....	65
2. ภาพนางสุรสี.....	66
3. ภาพเผ่นครู.....	68
4. ภาพสิ่งของที่บรรจุอยู่ในภาชนะ.....	72
5. ภาพศิระษะยักษ์.....	73
6. ภาพศิระษะขุนสิกกา.....	73
7. ภาพหมวกนางผี.....	74
8. ภาพดอยยอฮอร์น.....	76
9. ภาพลำโพงดอยยอฮอร์น.....	77
10. ภาพตัวดอยยอฮอร์น.....	78
11. ภาพคันชัก.....	78
12. ภาพประกอบระดับเสียงดอยยอฮอร์น.....	78
13. ภาพการสิดอยยอฮอร์น.....	79
14. ภาพโน้ตเทอร์น.....	80
15. ภาพลักษณะคอกมองแวง.....	80
16. ภาพลูกมองด้านบน.....	81
17. ภาพลูกมองด้านล่าง.....	81
18. ภาพไม้ตี.....	82
19. ภาพระดับเสียง.....	82
20. ภาพวิธีบรรเลงมองแวง.....	82
21. ภาพโน้ตเพลงการบรรเลงมองแวง.....	83
22. ภาพมองหลำรางที่ 1	83
23. ภาพมองหลำรางที่ 2	84
24. ภาพมองหลำรางที่ 3	84
25. ภาพมองหลำ	85
26. ภาพลูกมองหลำ	85
27. ภาพไม้ตีมองหลำ	86
28. ภาพระดับเสียงมองหลำ	86

บัญชีภาพประกอบ(ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
29. ภาพการบรรเลงมอหล่า	87
30. ภาพโน้ตมอหล่า	87
31. ภาพปัดตาละ	88
32. ภาพระดับเสียงปัดตาละ.....	89
33. ภาพการบรรเลงปัดตาละ	90
34. ภาพโน้ตปัดตาละ	90
35. ภาพกลองใหญ่	91
36. ภาพกลองเล็ก	92
37. ภาพการบรรเลงกลองห้า.....	92
38. ภาพแฉ่งเล็ก	95
39. ภาพแฉ่งใหญ่	95
40. ภาพจี้	95
41. ภาพม้งซา	97
42. ภาพนางสมี่	97
43. ภาพชุดประจำไทยใหญ่ชาย	98
44. ภาพชุดประจำไทยใหญ่หญิง	98
45. ภาพเวที	99

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลังและความสำคัญของการศึกษาวิจัย

ศิลปวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงความเป็นเอกลักษณ์ของชาติได้เป็นอย่างดี มีการสะท้อนออกมาในภาพลักษณ์ต่าง ๆ สามารถที่จะพบเห็นในรูปของศิลปะและพิธีกรรม ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของศิลปวัฒนธรรมที่ทำให้เกิดการละเล่นต่าง ๆ ขึ้นจนกลายเป็นประเพณีขึ้นมาจนถึงปัจจุบัน(ปัญญา รุ่งเรือง.2544 : 87) ดนตรีเป็นศิลปะที่ไม่หยุดอยู่กับที่ แต่เปลี่ยนแปลงไปตามสังคม เพราะดนตรีนั้นเป็นองค์ประกอบหนึ่งของสังคมเช่นเดียวกับศิลปะทั้งหลาย ซึ่งไม่อาจดำรงอยู่ได้โดยเอกเทศ (สัจด์ ภูเขาทอง.ม.ป.ป : 1) ด้วยธรรมชาติของสิ่งที่เป็นศิลปะทั้งหลายทั้งที่เข้ามาทางตรงหรือแฝงมาในรูปของความบันเทิงต่าง ๆ ย่อมจะต้องแทรกซึมเข้าไปในจิตใจของคนโดยผู้นั้นมีอาจรู้ตัว ในที่สุดก็เข้าไปฝังอยู่ในความคิด ซึ่งตนเองนั้นแหละจะเป็นผู้ให้คำตอบได้ว่า สิ่งที่ตนเองรับไปดีหรือชั่วควรหรือไม่ควร แม้ว่ากว่าจะได้คำตอบอาจต้องใช้เวลาไปบ้าง จะให้ผู้อื่นเป็นผู้ตัดสินหาได้ไม่ เพราะหาไม่มีผู้ใดหยั่งรู้ความคิดของผู้อื่นได้ดีกว่าตนเอง

แนวโน้มสังคมวัฒนธรรมที่ชี้ชัดว่ากระแสวัฒนธรรมรุ่นใหม่ที่มาพร้อมกับสื่อสารสนเทศและสื่อบันเทิงต่าง ๆ จากนอกประเทศกำลังค่อย ๆ เข้ามาแทนที่เอกลักษณ์และคุณค่าแบบดั้งเดิมของสังคมไทย นับตั้งแต่อุปนิสัยแบบไทย ค่านิยมเรื่องศาสนา ค่านิยมทางเพศ การเห็นคุณค่าในศิลปวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของไทย และการดำรงตนแบบกลมกลืนกับธรรมชาติ...(โกศล ศรีมณี.2540 : 2) ความแตกต่างของฐานะทางสังคม ย่อมส่งผลมาถึงศิลปะที่ต่างฝ่ายต่างได้สร้างออกมา ผู้ที่อยู่ในสังคมชั้นสูงก็ย่อมมีผลผลิตทางความคิดที่ละเอียดอ่อนละเมียดละไมกว่าสังคมชาวบ้านเป็นธรรมดา แต่มิใช่ว่าผลผลิตอันนั้นจะเป็นที่ชื่นชอบของชาวบ้าน (สัจด์ ภูเขาทอง. 2531:54) วัฒนธรรมพื้นบ้านเป็นภูมิปัญญาที่บรรพชนในอดีตได้ใช้เป็นแนวทาง การดำรงเผ่าพันธุ์ให้สืบเนื่องกันมาได้ไม่สูญหาย การสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมเหล่านี้ ในอดีตได้อาศัยวิธีการถ่ายทอดแบบมรดกของตระกูล เช่น ตระกูลช่างไม้ ตระกูลช่างสิบหมู่ เป็นต้น ต่อมาเมื่อสถานการณ์ของโลกเปลี่ยนแปลงไป อนุชนรุ่นหลังมักจะไม่สนใจ ในมรดกทางวัฒนธรรมของตระกูล จึงไม่พยายามสืบทอดภูมิปัญญาเหล่านั้นไว้ และภูมิปัญญาบางอย่างก็ลดความนิยมลงไป หรือไม่อยู่ในความนิยมอีกต่อไป (โกศล ศรีมณี.2540 : 7) การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมท้องถิ่นเกิดจากปัจจัยหลายประการ ท้องถิ่นมิได้อยู่โดดเดี่ยวแต่สัมพันธ์กับสังคมเมืองหลาย ๆ ด้าน เมื่อ

เมืองสัมพันธ์กับต่างประเทศ วัฒนธรรมเมืองและต่างประเทศจึงเข้าไปปะทะสัมพันธ์กับวัฒนธรรมท้องถิ่น(ชูสิทธิ์ ชูชาติ.2537 :58)

วัฒนธรรมนั้นถ่ายโยงกันได้ ลอกเลียนแบบกันได้ และสามารถนำมาดัดแปลงใช้ได้ตามความเหมาะสมกับสภาพสังคมและวัฒนธรรมของผู้ดัดแปลงด้วย วัฒนธรรมใดมีความแข็งแกร่งเนื่องจากความสืบเนื่องยาวนานก็จะมีศักยภาพในการดัดแปลงวัฒนธรรมอื่น ๆ มาใช้ประโยชน์ในวัฒนธรรมของตนเองได้ โดยไม่มีผลกระทบที่จะทำให้วัฒนธรรมของตนเองต้องเสียหาย หากแต่จะทำให้วัฒนธรรมของตนเองเจริญก้าวหน้าและดำรงอยู่อย่างอย่างเข้มแข็งขึ้น ตรงกันข้ามกับวัฒนธรรมที่อ่อนแอ การสังสมวัฒนธรรมและการปฏิบัติวัฒนธรรมนั้น ๆ แต่เพียงอย่างเดียวเท่านั้นไม่ แต่ขึ้นอยู่กับสำนึกในวัฒนธรรมของผู้คนเจ้าของวัฒนธรรม และวิธีการถ่ายทอดวัฒนธรรมของมนุษย์ในวัฒนธรรมนั้น ๆ ด้วย (ปัญญา รุ่งเรือง.2544 : 88) พื้นฐานของสังคมไทยตั้งแต่อดีตมา เป็นสังคมที่เต็มไปด้วยดนตรี และนาฏศิลป์ไทย จังหวะชีวิตของคนไทยเรานั้นจะต้องมีนาฏศิลป์และดนตรีไทยเข้ามาเกี่ยวข้องอยู่ตลอดเวลา เนื่องจากจังหวะของสังคมไทยจะมีการทำบุญฉลองในพิธีกรรมต่าง ๆ ...นอกจากนั้นชีวิตของสังคมไทยที่จะต้องเกิดขึ้นตามเทศกาลหรือตามประเพณีก็ยังคงมีนาฏศิลป์และดนตรีไทยเข้ามาเกี่ยวข้องแทบจะทุกเทศกาล ดนตรีเป็นศิลปะที่เกิดจากพลังความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อตอบสนองความต้องการของมนุษย์ในกรอบของเวลาและสถานที่ที่แตกต่างกันออกไป ดังนั้นมนุษย์ที่อยู่ในสถานที่เดียวกันแต่ต่างยุคสมัย หรือมนุษย์ที่อยู่ยุคสมัยเดียวกันแต่แตกต่างสถานที่ ย่อมจะมีรสนิยมต่อศิลปะการดนตรีที่แตกต่างกัน

ดนตรีพื้นเมืองเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอีกแขนงหนึ่ง ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความรู้สึกนึกคิด นิสัย ค่านิยมต่าง ๆ ของคนไทยในแต่ละท้องถิ่น เป็นส่วนที่บอกถึงแนวทางในการดำเนินชีวิตและมรดกทางปัญญาอันเป็นรากฐานของอารยธรรมดั้งเดิม...(รัชนิกร เศรษฐ.2532 : 122) เกล็ดลักษณะของดนตรีมิได้ขึ้นกับองค์ประกอบของดนตรีเท่านั้น หากยังขึ้นกับองค์ประกอบภายนอกดนตรี ซึ่งมักมีความคาดหวังของสังคมอีกด้วย หากสภาพภาพของสังคมเปลี่ยนแปลงไป ผลผลิตของสังคมก็มักจะต้องเปลี่ยนไปให้รับใช้สังคมนั้น ๆ (ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์. 2538 : 23)

คึกฤทธิ์ ปราโมช (2535 :1-8) กล่าวถึงสาเหตุแห่งการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมดังต่อไปนี้

1. ภาวะเศรษฐกิจที่รัดตัว ผู้คนต้องแข่งขันการทำมาหาเลี้ยงชีพ ความสนใจทางศิลปวัฒนธรรมลดน้อยลง
2. เนื่องจากพ่อแม่ผู้ปกครองเด็กต้องทำงานนอกบ้าน ไม่มีเวลาอบรมบุตรรวมทั้งขาดการถ่ายทอดวิชาความรู้ ศิลปวัฒนธรรมที่สั่งงานให้กับบุตรหลานของตน

3. เกิดช่องว่างระหว่างวัยระหว่างคนแก่ซึ่งเป็นผู้มีความรู้ทางศิลปวัฒนธรรม กับเด็กยุคใหม่ที่เป็นบุตรหลาน เพราะเด็กยุคใหม่ได้รับอิทธิพลจากสื่อมวลชนและโรงเรียนไม่ยอมรับสิ่งที่ปู่ย่าตายายสั่งสอน ถือว่าเป็นสิ่งที่ล้าสมัย

4. ระบบการศึกษาไม่ได้นำเอาศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นมาให้เยาวชนศึกษา ในขณะที่ชีวิตของเด็กต้องอยู่กับระบบการศึกษาเป็นเวลานาน

5. อิทธิพลจากสื่อมวลชนที่นำเสนอแต่ศิลปะยุคใหม่ เยาวชนไม่มีโอกาสได้เห็นได้สัมผัสกับศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น

ยงยุทธ ธีระศิลป์ (2538 : 87) วัฒนธรรมท้องถิ่นภาคเหนือเป็นวัฒนธรรมที่หลากหลาย ซึ่งขึ้นอยู่กับภูมิหลัง และประวัติความเป็นมาของชุมชนในท้องถิ่นนั้นเป็นสำคัญ จึงควรพิจารณาวัฒนธรรมใน 3 รูปแบบคือ

1. วัฒนธรรมดั้งเดิมเป็นวัฒนธรรมที่ชุมชนในท้องถิ่น ได้ยึดถือปฏิบัติกันมาแต่เดิมและไม่มีการเปลี่ยนแปลง

2. วัฒนธรรมแบบดัดแปลง เป็นวัฒนธรรมที่ได้รับอิทธิพลความเปลี่ยนแปลงจากวัฒนธรรมอื่น ๆ จึงได้นำมาดัดแปลงหรือประยุกต์แล้วให้เข้ากับสภาพเศรษฐกิจและสังคมเพื่อประโยชน์แห่งการนำไปใช้ในปัจจุบัน

3. วัฒนธรรมใหม่หรือวัฒนธรรมสร้างใหม่ เป็นวัฒนธรรมใหม่ที่คนในชุมชนนำมา อาจจะเป็นวัฒนธรรมเลียนแบบหรือคิดประดิษฐ์สร้างขึ้นมาจากภายหลัง แล้วนำมาใช้ให้เป็นวัฒนธรรมในสังคมท้องถิ่นนั้น ๆ

ธีรยุทธ ยวงศรี (2540 :47) กล่าวว่าปัจจุบันนักวิชาการแบ่งเขตศิลปวัฒนธรรมประเพณีของภาคเหนือออกเป็นพื้นที่ใหญ่ ๆ ได้แก่

เขตที่ 1 ประกอบไปด้วยจังหวัดเชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง มีศูนย์กลางอยู่ที่จังหวัดเชียงใหม่

เขตที่ 2 ประกอบไปด้วยจังหวัดน่าน แพร่ และบางส่วนของจังหวัดเชียงราย พะเยา และอำเภอลับแล จังหวัดอุตรดิตถ์ ส่วนที่ใกล้เคียงกับเชียงใหม่ ลำปาง พะเยาก็จะมีลักษณะใกล้เคียงกับเขตที่ 1 มีศูนย์กลางอยู่ที่จังหวัดน่าน

เขตที่ 3 ได้แก่จังหวัดแม่ฮ่องสอน เพียงจังหวัดเดียว

แม่ฮ่องสอนเป็นจังหวัดที่มีความแตกต่างกันทางด้านวัฒนธรรมมากกว่าในทุกจังหวัดของภาคเหนือ เนื่องจากกลุ่มชนหลายเผ่าพันธุ์เข้ามาอยู่ร่วมกัน เช่น ชนพื้นเมือง ชาวไทยใหญ่ ชาวเขาเผ่ากระเหรี่ยง เผ่าลีซอ เผ่าม้ง เผ่ามูเซอ เป็นต้น ทำให้เกิดความหลากหลายทางด้านศิลปวัฒนธรรม สังคมของชาวไทยใหญ่นั้นตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน จะเป็นสังคมที่พึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกันเป็น สังคมที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาและความเชื่อทางด้านต่าง ๆ เช่น การบวชลูกแก้ว หรือปอยส่างลอง, การแห่จองพารา เป็นต้น ซึ่งเป็นวิถีและความเชื่อของมนุษย์และ

สามารถสื่อให้เห็นสภาพลักษณะต่าง ๆ ที่เกิดจากสิ่งแวดล้อมรอบตัวทำให้เกิดเป็นขนบธรรมเนียมประเพณี ศิลปะ ดนตรีที่มีเอกลักษณ์เป็นของชาวไทยใหญ่

ชาวไทยใหญ่อพยพจากรัฐฉานเข้ามาตั้งถิ่นฐานในแม่ฮ่องสอนหลายครั้งหลายคราด้วยกัน แบ่งตามสาเหตุที่เข้ามาได้เป็น 3 กลุ่มใหญ่ด้วยกัน

1. พวกที่เข้ามาหักร้างทางพหุทางที่ทำการกัน คือพวกที่เข้ามาอยู่ในพื้นที่ก่อนเจ้าแก้วเมืองมาจะเข้ามารวบรวมให้เป็นชุมชน เนื่องจากในอดีตยังไม่มีเส้นเขตแดนที่แน่ชัด การเดินทางไปมาไม่มีอุปสรรคกันขวาง จึงมีชาวไทยใหญ่จากฝั่งตะวันตก เช่นจากเมืองหมอกใหม่ แม่แจ๊ะ น้ำมาง เข้ามาอาศัยอยู่ในบริเวณนี้เป็นจำนวนไม่น้อย

2. พวกที่หนีศึกสงครามเข้ามา มีทั้งที่หนีจากการสู้รบระหว่างเมืองไทยใหญ่ในรัฐฉานด้วยกันเอง ดังเช่นในสมัยที่ชานกะเลอพยพเข้ามา และที่เข้ามาในช่วงที่อังกฤษเข้าโจมตียึดพม่าเป็นอาณานิคม

3. ส่วนพวกสุดท้ายคือพวกคนในปกครองของอังกฤษ ที่เข้ามาทำไม้และค้าขาย (ปาริชาติ เรืองวิเศษ.2536 : 40-41)

สภาพสังคมของชาวแม่ฮ่องสอนตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เป็นสังคมที่พึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกัน ศิลปวัฒนธรรมความเชื่อต่าง ๆ ได้ถูกถ่ายทอดมาสู่ชนรุ่นหลังให้คนรุ่นหลังได้ศึกษาและสืบทอด วิธีการถ่ายทอดจะถ่ายทอดกันแบบปากต่อปากหรือที่เรียกว่า”มุขปาฐะ” อย่างไรก็ตามวิธีการถ่ายทอดกันด้วยระบบปากต่อปากนั้น ย่อมมีการทำให้เกิดการแปรเปลี่ยนสถานะตามสภาพแวดล้อม และสังคมที่มีการพัฒนาการอยู่ตลอดเวลา ทำให้เรื่องราวหรือวิธีการที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากคนรุ่นก่อน ๆ นั้นจึงขาดความสมบูรณ์

คำว่า “เงี้ยว” มีปรากฏขึ้นในทำนอง ซอ ซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านเก่าแก่ของล้านนา และเป็นชื่อการฟ้อนลีลาหนึ่งที่แพร่หลาย นอกจากนี้ยังมีการละเล่นอีกหลายประเภทที่ศิลปินพื้นบ้านล้านนาระบุว่าเป็นของดั้งเดิมของชาวไทยใหญ่ คือ การเล่นกลองมอชิง กลองปู่เจ และฟ้อนไต เป็นต้น(ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงษ์. 2533 :1) ซึ่งถือได้ว่าเป็นลักษณะของการแพร่วัฒนธรรมอย่างหนึ่ง

เนื่องจากการแสดงจ๊าดไตเป็นการแสดงพื้นบ้านที่ให้ความบันเทิง นอกจากนี้ยังเป็นส่วนในการช่วยเหลือสังคมด้านการพัฒนาจิตใจ แนวทางการแสดงของจ๊าดไตในสมัยก่อนในแต่ละเรื่องนั้น จะเป็นเรื่องราวพุทธประวัติ เป็นเรื่องของการทำบุญทำทานเป็นส่วนใหญ่ เรื่องของการละเมิดการผิดศีลธรรม ฯลฯ เรื่องที่นำเสนอเหล่านี้ถือว่าเป็นการขัดเกลาคิดใจขั้นพื้นฐาน ที่ทำให้ผู้ชมมีการซึมซับความรู้สึกผิดชอบชั่วดีสิ่งเหล่านี้เป็นพื้นฐานในการดำรงชีวิต การแสดงจ๊าดไตนั้นจึงถือว่าเป็นขบวนการขัดเกลาคิดใจขั้นเบื้องต้น

จ๊าดไต เป็นการแสดงคล้ายกับลิเก มีลักษณะของการบอกเล่าเรื่องราวของบุคลาธิฐาน เป็นการแสดงเกี่ยวกับสิ่งที่ตนพบ ตนรู้จัก แล้วนำมาแสดงออกเป็นท่าทาง มีท่ารำโดยการสะบัดผ้าและเท้า ดนตรีบรรเลงทำนองและจังหวะให้เข้ากับอารมณ์ต่าง ๆ ของตัวละคร มีคำร้องต่าง ๆ

เป็นกลอนภาษาไทยใหญ่ เพื่อสื่อความหมายในด้านการแสดง เรื่องราวต่าง ๆ ของชาวไทยใหญ่ ที่ได้พบ คือด้านพุทธศาสนา นิทานชาดก ด้านการรักชาติ เนื่องจากชาวไทยใหญ่เป็นกลุ่มชนที่ รักสงบ จืดชืด นิยมเล่นกันในเวลาที่มืงานแสดงใหญ่ เช่น งานประจำปีของท้องถิ่น แสดงใน เวลากลางคืน บางครั้งแสดงจนสว่างมีดนตรีเล่นสลับกับการร้องเป็นมหรสพที่นิยมของชาวไทย ใหญ่จังหวัดแม่ฮ่องสอนอดีตที่ผ่านมา

ทำนองเพลงของไทยใหญ่ที่เรียกว่า “ความใด” เป็นทำนองที่มีเอกลักษณ์เฉพาะของชาว ไทยใหญ่เป็นทำนองที่มีมาตั้งแต่ในสมัยโบราณ วงจืดชืดหรือวงดนตรีไทยใหญ่เป็นวงที่มี ลักษณะการผสมผสานวัฒนธรรม จึงมีความแตกต่างจากเครื่องดนตรีล้านนา

จืดชืด โดยความหมายทั่วไปแบ่งเป็น 2 ลักษณะ

1. จืด หมายถึง ชาติ มีความหมายด้านการกำเนิดเชื้อชาติ

ใด หมายถึง กลุ่มชนชาวไทยใหญ่ ซึ่งนิยมเรียกตนเองว่า “ใด” คำเดียว โดยอีกนัยหนึ่งหมายถึง

2. จืด หมายถึง การแสดง เช่น จืดม่าน คือการแสดงของพม่า

ดังนั้นคำว่า จืดชืดในที่นี้ หมายถึงการแสดงของชาวใดหรือชาวไทยใหญ่

ปัจจุบันนี้ การแสดงจืดชืดนับวันจะน้อยลงไปทุกที เนื่องจากวัฒนธรรมสังคมเมืองเข้ามา สู้วัฒนธรรมสังคมชนบททำให้การแสดงจืดชืดได้รับความนิยมลดลง

งานวิจัยนี้เป็นการศึกษาค้นคว้า “จืดชืด” เพื่อศึกษาองค์ประกอบทางด้านต่าง ๆ ของ การแสดงจืดชืด ซึ่งในแต่ละกลุ่มชนย่อมมีความแตกต่างกันออกไปตามท้องถิ่นที่อาศัยอยู่

ความมุ่งหมายในการวิจัย

1. ศึกษาวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงจืดชืด
2. ศึกษาวิเคราะห์ทำนองเพลงที่ใช้ในการแสดงจืดชืด

ความสำคัญของการศึกษาวิจัย

1. ผลจากการศึกษาค้นคว้าจะช่วยอนุรักษ์วัฒนธรรมของการแสดงจืดชืด
2. รูปแบบและองค์ประกอบการแสดงจืดชืดจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษา
3. บทเพลงของการแสดงจืดชืดจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาในเชิงมานุษยวิทยาดังค วิทยา

ขอบเขตของการศึกษา

1. การศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจะศึกษากลุ่มคณะจืดชืด บ้านห้วยขาน อำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน

2. การศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยจะศึกษาทำนองเพลงที่คณะจัดได้ บ้านห้วยขาน ใช้ร้องในการแสดงจัดได้ 7 เพลงหลัก คือ

- จีสอง
- เพลงไหว้ครู
- ความหยอบหย่อน
- ความปานแซง
- ความล่องคอง
- ความว้อก
- ความตรอ

3. การศึกษาวิเคราะห์ทำนองเพลงที่ใช้ในการแสดงจัดได้ ผู้วิจัยจะศึกษาในส่วนต่อไปนี้

3.1 องค์ประกอบทางด้านทำนอง

3.1.1 องค์ประกอบทางด้านกลุ่มเสียง

3.1.2 การเคลื่อนที่ของแนวทำนอง

3.1.3 โครงสร้างเสียงหลัก

3.1.4 ทิศทางการดำเนินทำนอง

3.2 องค์ประกอบทางด้านจังหวะ ได้แก่ กระสวนจังหวะ

3.3 รูปแบบ

3.4 โครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างคำประพันธ์กับทำนอง

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. ข้อมูลในการวิเคราะห์ทำนองเพลงของการแสดงจัดได้ จะศึกษาค้นคว้าจากการบันทึกเสียงที่มีการเตรียมไว้โดยเฉพาะ

2. การศึกษาระบบเสียงเครื่องดนตรีวงจัดได้ ผู้วิจัยจะศึกษาเครื่องดนตรีของวงบ้านห้วยขานเท่านั้น โดยไม่มีการเปรียบเทียบกับเครื่องดนตรีในวงจัดได้วงอื่น

3. การบันทึกทำนองเพลงของการแสดงจัดได้ บันทึกด้วยโน้ตสากลเท่านั้น

4. ศึกษาวิเคราะห์ทำนองหลักจากทำนองร้องและทำนองตอยอฮอห์นเท่านั้น

5. ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ถือว่าเป็นข้อมูลที่เชื่อถือได้

6. การบันทึกทำนองเพลงจะบันทึกด้วยบันไดเสียงที่เหมาะสม เพื่อสะดวกในการวิเคราะห์ทำนองเพลง

7. การถอดบันทึกเสียงการขับร้อง ผู้ศึกษาจะบันทึกคำร้องโดยยึดหลักปริวรรตอักษร

8. การศึกษาวิเคราะห์ ผู้วิจัยจะไม่ศึกษาวิเคราะห์ความหมายของคำประพันธ์

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. วงจาดไต หมายถึง วงดนตรีที่ใช้เครื่องดนตรีไทยใหญ่ ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของไทยใหญ่ คือตอยอ(ไวโอลินฮอว์น) มองแวง มองหล่า แฉ่งจี กลองชุด 5 ใบ(กลองที่ใช้ในการแสดงจาดไต)
2. การแสดงจาดไต หมายถึง การแสดงพื้นบ้านของชาวไทยใหญ่ มีลักษณะคล้ายกับลิเกละคร หรือการแสดงที่เป็นเรื่องราว มีองค์ประกอบด้วยกันดังนี้ 1. การไหว้ครู 2.การแสดงเป็นเรื่องราว 3.การตกขุ
3. ความ หมายถึง การเรียกชื่อทำนองเพลงของชาวไทยใหญ่ เช่น ความปานแซง หมายถึง ทำนองปานแซง
4. เอ็ดความ หมายถึง การขับร้อง คำร้องเป็นภาษาไทยใหญ่ เช่น ทำนองปานแซง ทำนองล่องคอง เป็นต้น
5. ความปานแซง หมายถึง ทำนองปานแซง เป็นทำนองการขับร้องที่ไม่ใช้เครื่องดนตรีประกอบในการขับร้อง
6. ความล่องคอง หมายถึง ทำนองล่องคอง เป็นทำนองหนึ่งที่ใช้ในการร้องเกี่ยวพาราสี หรือการพรรณนาความรู้สึก ลึกล้ำภายในจิตใจ
7. ความหยอบหย่อน หมายถึง ทำนองหยอบหย่อน เป็นทำนองที่มีการเอื้อนเสียง ใช้ในการพรรณนาความรู้สึกเศร้าโศก เหงาหงอย จำต้องพลัดพรากผู้ตนรัก
8. ความว้อก หมายถึง ทำนองว้อกที่ใช้ขับร้องในการพรรณนาธรรมชาติ หรือกิจกรรมต่าง ๆ ที่ได้ประสบเพื่อสื่อความรู้สึกแก่คนทั่วไป
9. ความตอยอ หมายถึง ทำนองตอยอ เป็นทำนองที่มีลีลาออกด้อนเอื้อนเสียงไปตามเสียงตอยอ ใช้ในการพรรณนาธรรมชาติ หรือใช้ในการเกี่ยวพาราสีกันก็ได้
10. จี หมายถึงเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่เรียกว่า “แฉ่งจี” เป็นเครื่องกำกับจังหวะเพื่อตีระบุประเภทของเพลงว่าเป็นเพลงประเภทจีใด
11. จีหนึ่ง หมายถึงเพลงที่มีคำประพันธ์ที่ร้องติดกันตั้งแต่ 2 พยางค์ขึ้นไปต่อ 1 โน้ตตัวดำ
12. จีสอง หมายถึงเพลงที่ถูกประพันธ์ขึ้นมาเพื่อใช้ในการแสดงจาดไตโดยเฉพาะ โดยมีความเร็วจังหวะ $98 - 112 = \text{♩}$
13. จีสาม หมายถึงทำนองเพลงจีสอง ที่มีการเปลี่ยนแปลงทางด้านจังหวะและความเร็วเพื่อใช้ในลีลาการรำ
14. เผิน หมายถึง เครื่องบูชาครู
15. สล่า หมายถึง คำที่ชาวไทยใหญ่เรียกผู้ที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านใดด้านหนึ่ง

16. จเร หมายถึง ผู้ที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านการเขียนและการอ่านหนังสือไทยใหญ่ มีความรู้แตกฉานในเรื่องพระธรรมคำสอนของพุทธศาสนา
17. มอญ หมายถึง ชื่อที่ชาวไทยใหญ่เรียก ข้อง
18. มอญแวง หมายถึง ข้องที่มีลักษณะเป็นวง ซึ่งมีลักษณะคล้ายข้องวงใหญ่ของไทยที่ใช้ประกอบในวงจาดไต
19. มอญหล้า หมายถึง ข้องที่วางเรียงในกรอบไม้สี่เหลี่ยม ที่ใช้ประกอบในวงจาดไต
20. ดอยยอ หมายถึง ชื่อที่ชาวไทยใหญ่ใช้เรียกไวโอลินที่ติดลำโพง
21. กลองห้า หมายถึง เครื่องดนตรีประเภทเครื่องประกอบจังหวะ ที่ประกอบไปด้วย กลองใหญ่ 1 ใบ และกลองลูกเล็ก 5 ใบ ที่ใช้ประกอบในวงจาดไต
22. แฉ่งจี หมายถึง เครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่ใช้เป็นเครื่องประกอบจังหวะในวงจาดไต
23. ทำนองเพลง หมายถึง การจัดเรียงของเสียงที่มีลักษณะเสียงสูง เสียงต่ำ เสียงสั้น เสียงยาวมาเรียงสลับกันในแนวนอน และมีส่วนประกอบคือ ประโยคเพลงโดยการพิจารณาจากการลงจบที่สมบูรณ์และการลงจบไม่สมบูรณ์ทั้งนี้หมายถึงการพิจารณาทำนองที่เข้าสู่ประโยคใหม่ ในกรณีที่เพลงไม่มีดนตรีประกอบ การพิจารณาทำนองการจบของประโยคจะขึ้นอยู่กับ การจบคำประพันธ์
24. ช่วงเสียง หมายถึง ระยะห่างระหว่างตัวโน้ตต่ำสุดจนถึงตัวโน้ตที่มีเสียงสูงสุด วิธีวัดระยะห่างใช้วิธีเดียวกับการนับขั้นคู่เสียง กล่าวคือ นับโน้ตตัวต่ำสุดเป็นตัวที่ 1 ถ้าช่วงเสียงกว้างกว่าคู่แปด จะท่อนลงมาอยู่ในช่วงคู่แปดเพื่อหาชนิดของขั้นคู่ เช่น จากตัวอย่าง โน้ต C เป็นโน้ตที่ต่ำสุด โน้ต D เส้นที่ 4 เป็นโน้ตที่มีเสียงสูงสุด ดังนั้นระยะห่างระหว่างโน้ตเสียงต่ำสุดถึงเสียงสูงสุดคือ คู่ 9



25. กลุ่มเสียง หมายถึง ระดับเสียงต่าง ๆ ที่ปรากฏขึ้นในการสร้างแนวทำนอง ระดับเสียงที่เกิดจากการคลาดเคลื่อน ที่เทียบเสียงจากเสียงเครื่องดนตรีเปียโนในระดับเสียงที่เป็นมาตรฐาน จะระบุระดับเสียงนั้นโดยประมาณ เช่น ถ้าเสียงจริงที่บันทึกมีระดับเพี้ยนสูง จะใช้สัญลักษณ์เครื่องหมายบวก (+) หรือถ้าระดับเสียงนั้นเพี้ยนต่ำจากมาตรฐานจะใช้สัญลักษณ์เครื่องหมายลบ (-) กลุ่มเสียงในที่นี้ไม่ได้หมายถึงบันไดเสียงที่เป็นลักษณะเมเจอร์ , ไมเนอร์ หรือโครมาติก
23. การเคลื่อนที่ของแนวทำนอง หมายถึง แนวทำนองของเสียงที่เคลื่อนที่ มีระยะห่างของเสียงที่ปรากฏขึ้นในทำนองเพลง เป็นขั้นคู่เสียงตามแนวนอน(Melodic Interval) เช่นระยะห่างคู่ 3, คู่ 4 เป็นต้น

26. โครงสร้างเสียง หมายถึง ระดับเสียงแต่ละประโยคที่ปรากฏเป็นระดับเสียงหนัก เสียงเบา โดยกำหนดให้ ระดับเสียงที่พบในจังหวะหนัก คือ โน้ตที่ลงในจังหวะหนักของแต่ละจังหวะ ระดับเสียงเบาเป็นโน้ตที่ลงในจังหวะยกของแต่ละจังหวะ

27. ทิศทางการดำเนินทำนอง คือทำนองอาจเคลื่อนที่ได้หลายทิศทาง การเคลื่อนที่ของทำนองแบ่งออกเป็น 3 แบบคือ 1. การขึ้น-ลงสลับกัน การขึ้นเสียงหรือเสียงลงที่ 2. การเคลื่อนที่โดยการเรียงเสียงกันไป 3.การเคลื่อนที่โดยการกระโดด

การศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองครั้งนี้ จะแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ

1. ศึกษากรณีที่มีอัตราจังหวะ (Meter) จะเขียนหมายเลขห้องกำกับตามแนวนอน

2. ศึกษากรณีที่ไม่มีอัตราจังหวะ (Non-Meter) จะไม่ใส่เลขห้องกำกับไว้

28. รูปแบบ หมายถึง ส่วนประกอบเฉพาะของทำนองเพลงในที่นี้หมายถึง ท่อนบทนำ ท่อนบทร้อง ท่อนดนตรีคั่น ส่วนต่อเชื่อม ส่วนปิดท้าย หรือท่อนจบของบทเพลง หรือส่วนประกอบที่เป็นรูปแบบอื่น ๆ

29. ท่อนเพลง ซึ่งจะพิจารณาจากความเร็วของจังหวะ และส่วนประกอบอื่นที่ปรากฏขึ้นที่สามารถบ่งบอกลักษณะของท่อนเพลงได้

30. ลักษณะเฉพาะทางดนตรี หมายถึง ลักษณะขององค์ประกอบของดนตรีที่ปรากฏอยู่ภายในบทเพลง

31. ทำนองคั่น หมายถึงทำนองเพลงที่ใช้บรรเลงระหว่างการต่อประโยคของทำนองเพลงเพลง

32. ภาษาไทยใหญ่ หมายถึง ภาษาที่ใช้เฉพาะในกลุ่มชนที่เรียกตนเองว่า “คนไต” หมายถึงชาวไทยใหญ่

33. ดกซุหรือดกอะซุ หมายถึง การขอเพลง ดกซุจะเป็นช่วงสุดท้ายหลังจากที่มีการแสดงเป็นเรื่องราวก่อน โดยการแนบเงินไปกับจดหมาย ซึ่งถือว่าเป็นประเพณีในการดกรางวัลของชาวไทยใหญ่

34. ไทใหญ่ หมายถึง กลุ่มชาติพันธุ์กลุ่มหนึ่งที่เรียกตนเองว่า “ไต” ที่อาศัยอยู่นอกอาณาเขตประเทศไทย

35. ไทยใหญ่ หมายถึง กลุ่มชาติพันธุ์กลุ่มหนึ่งที่เรียกตนเองว่า “ไต” ที่อาศัยอยู่ในอาณาเขตประเทศไทย

36. อาง หมายถึง ยันต์

37. สุรสติ หมายถึง เทพองค์หนึ่งที่ศิลปินชาวไทยใหญ่ มีความเชื่อ และความเคารพ ศรัทธา ในด้านศิลปะวิทยาการด้านดนตรีหรือการแสดงต่าง ๆ สันนิษฐานว่าภาษาไทยเรียกว่า นางสุรัสวดี

ประโยชน์คาดว่าจะได้รับ

1. ทำให้ทราบถึงบทบาทของการแสดงจำดไตที่มีต่อวิถีชีวิตชาวไทยใหญ่
2. ทำให้ทราบถึงลักษณะของทำนองของบทเพลงที่ใช้ในการแสดงจำดไต
3. ผลการศึกษาสามารถนำไปเป็นข้อมูลในการศึกษาเกี่ยวกับจำดไตในด้านอื่น ๆ เช่นวิธีการขับร้อง ด้านทำรำ เป็นต้น

ภูมิหลัง

ประวัติความเป็นมาของชาวไทยใหญ่

ไทใหญ่เป็นกลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งของชนชาติไต(ไทย) ที่มีถิ่นฐานกระจัดกระจายอยู่ในภูมิภาคแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ชาวไทใหญ่เรียกตนเองว่า “คนไต” อังกฤษและพม่าเรียกว่า ชาน (Shan) ชาวไทยล้านนาและไทยภาคกลางเรียกว่า “เงี้ยว” ซึ่งเป็นชื่อเรียกที่คนไทใหญ่ไม่ชอบนักเพราะเป็นคำที่สื่อไปในทางดูถูก

กลุ่มคนไตเหล่านี้แบ่งออกได้เป็นหลายสาขาใหญ่ ๆ ด้วยกัน อาทิ ไตอาหมในแคว้นอัสสัม ไตโหลง หรือไทใหญ่ในพม่า ไตกลุ่มต่าง ๆ ในมณฑลยูนนานทางตอนใต้ของจีน และไตแดงทางตอนเหนือของเวียดนาม เป็นต้น

ถิ่นฐานของชาวไทยใหญ่อยู่ในรัฐฉานบนที่ราบสูงทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือของสหภาพพม่า พื้นที่รัฐฉาน 62,500 ตารางไมล์

พรมแดนทิศเหนือ จรดรัฐคะฉิ่น

ทิศใต้ จรดรัฐคะยา

ทิศตะวันออก - ลาว

ทิศตะวันออกเฉียงใต้ จรดประเทศไทย มีที่จังหวัดเชียงราย เชียงใหม่ แม่ฮ่องสอน

ทิศตะวันตก - ติดต่อกับมณฑลยูนนาน

พื้นที่เป็นที่ราบสูง, ภูเขาสูง และดอยเป็นส่วนใหญ่ เฉลี่ยความสูงระหว่าง 3,000-6,000 ฟุต จากระดับน้ำทะเล

แม่น้ำสายสำคัญ - สาละวิน หรือแม่น้ำคงคาตามภาษาไต

ประชากร - ร้อยละ 70 เป็นชาวไตหรือไทใหญ่ นอกนั้นเป็นชาวเขาเผ่าต่าง ๆ กว่า 20 เผ่าชนชาติ รวมทั้งจีนด้วย ทั้งหมดมีกว่า 8 ล้านคน

การปกครอง - ปัจจุบันคือรัฐฉาน (Shan State) รวมอยู่ในสหภาพพม่า เคยเป็นรัฐอารักขาของอังกฤษ (Protectorate State) สมัยที่อังกฤษปกครอง

ภาษาที่ใช้มีภาษาของตนเอง คือภาษาไตหรือที่เรียกว่าภาษาไทใหญ่ นอกนั้นใช้ภาษาจีน พม่า และภาษาอังกฤษ (จำลอง ทองดี.ม.ป.ป :14)

ส่วนในพม่าภายหลังที่อาณาจักรพุกามเสื่อมอำนาจลงในปี ค.ศ. 1298 (พ.ศ. 1841) ก็ถูกไทใหญ่ยึดครองโดยการนำของไทใหญ่สามพี่น้อง หลังจากทีสามพี่น้องปราบปรามเมืองต่าง ๆ ได้แล้วก็ย้ายเมืองหลวงมาตั้งที่เมืองอังวะในช่วงศตวรรษที่ 15 ได้เกิดสงครามแย่งชิงเมืองต่าง ๆ ระหว่างพม่าและไทใหญ่ ท้ายที่สุดเมืองอังวะก็ถูกไทใหญ่ด้วยกันเองบุกทำลายในปี ค.ศ. 1527 (พ.ศ. 2070) ครึ่งถึงช่วงหลังคริสต์ศตวรรษที่ 16-18 เมืองไทใหญ่ส่วนมากก็ตกอยู่ใต้อิทธิพลของพม่าอีกครั้ง เพราะเจ้าไทใหญ่แตกความสามัคคีทำสงครามรบพุ่งกันเอง พม่าจึงสามารถยึดเมืองคืนได้

ในปีค.ศ. 1885 (พ.ศ. 2428) มีชาวไทใหญ่เชื้อสายพม่าอ้างตนว่าสืบเชื้อสายจากเจ้าฟ้าเมืองก่อง ได้ทำการกบฏต่อพม่าเพื่อตั้งเมืองก่องเป็นอิสระ พม่าจึงมีการปราบปรามกบฏ การปราบปรามของพม่าได้ทำลายหมู่บ้านไทใหญ่แถบเมืองก่องและมยิดจินาจำนวนมาก ซึ่งมีผลทำให้เกิดการจลาจลทั่วไป ผลของการจลาจล และความวุ่นวายที่เกิดขึ้น ทำให้ชาวไทใหญ่จำนวนมากอพยพเข้ามาอยู่ในดินแดนไทยแถบจังหวัดแม่ฮ่องสอน และแถบชายแดนติดต่อกับพม่า(สายสม ธรรมธิ.2538:1-3)

ไทใหญ่กับพม่าและจีนมีความผูกพันกันมาช้านาน ด้วยมีขอบเขตติดต่อกันอาศัยอยู่ในพื้นที่ที่ใกล้เคียงกันมาเป็นเวลานานนับพันปี และมีปฏิสัมพันธ์ทางการเมือง สังคม และวัฒนธรรมซึ่งกันและกันมาโดยตลอด จากการที่อาณาจักรไทใหญ่ได้ตกอยู่ภายใต้อิทธิพลของจีนและพม่าทำให้วัฒนธรรมด้านต่าง ๆ เกิดการผสมผสานกันขึ้นมา เช่นไทใหญ่ตอนเหนือได้รับวัฒนธรรมจากจีน ไทใหญ่ตอนใต้ได้รับวัฒนธรรมจากพม่า อิทธิพลทางสองประเทศมีผลทำให้วัฒนธรรมของไทใหญ่ตอนเหนือและใต้เปลี่ยนแปลงไป ชาวไทใหญ่ได้นำวัฒนธรรมของทั้งสองอาณาจักรมาประยุกต์ให้เหมาะสมกับสภาพของตนจนเป็นเอกลักษณ์ที่มีลักษณะเฉพาะ

ภาษาพูดของชาวไทยใหญ่หรือที่เรียกว่า “คำไต” นั้นแตกต่างจากภาษาพม่า แต่คล้ายคลึงกับภาษาไทยแม้เมื่อพูดต่อกันเป็นประโยคอาจฟังไม่รู้เรื่อง แต่หากแยกออกมาเป็นคำเดี่ยวๆ จะเข้าใจได้ง่าย โดยเฉพาะคำพื้น ๆ ที่ใช้กันมาตั้งแต่โบราณ (ปาริชาติ เรืองวิเศษ. 2536 : 40) เช่น

คำไต	ภาษาไทย	ความหมาย
จอง	วัด	สถานที่พักปฏิบัติธรรมและประกอบ พิธีทางพระพุทธศาสนา
เฮือน	บ้าน	ที่พักอาศัย
ส่องไฟ	ห้องครัว	สถานที่ทำการปรุงอาหาร
ระทา	รถยนต์	ยานพาหนะที่มีเครื่องจักรกลในการขับเคลื่อน
เด	นอน	การนอน
بيبหลัก	หนังสือ	สิ่งที่บันทึกเรื่องราวต่าง ๆ

ก้น	กางเกง	ผ้าถุง
สล่า	แพทย์/นักปราชญ์/ครู	ผู้มีความรู้
ลูกอ่อน	เด็ก	เด็กเล็ก
ฮ้างหลี	สวย	สวยงาม
เสื่อ	เสื่อ	เสื่อ
เช่อ	เสื่อ	เสื่อ
กิ้น	กิน	รับประทาน

ส่วนภาษาเขียนตัวอักษรไทยใหญ่เรียกว่า “ลิกไต” มีใช้กันมาตั้งแต่สมัยโบราณแล้ว ลักษณะกลมป้อมคล้ายตัวอักษรมอญและพม่า แม้จะมีพยัญชนะเพียง 19 รูป แต่พยัญชนะตัวหนึ่ง ๆ อาจผันไปได้หลายเสียง ทำให้คำที่สะกดอย่างเดียวกันมีเสียง และความหมายต่างกัน ภาษาไทยใหญ่โบราณจึงอ่านยากมาก แต่ในปัจจุบันมีการปรับให้อ่านง่ายขึ้น โดยเพิ่มวรรณยุกต์กำกับทำให้มีระดับเสียงตายตัวและสื่อความหมายได้ดีขึ้น

การแต่งกาย เสื้อของผู้หญิง ชาวไทยใหญ่มีลักษณะคล้ายเสื้อของพม่า มีทั้งแขนสั้นและแขนยาว สานเสื่ออยู่ด้านหน้าปายจากทางซ้ายมาติดกระดูกทางขวา ส่วนท่อนล่างนิยมนุ่งผ้าขึ้น ส่วนผู้ชายนิยมสวมเสื้อสีดอกฝ้าย แขนยาวคอกกลมผ่ากลาง ติดกระดูกผ้าแบบกระดูกจีนเป็นเสื้อชั้นนอก ส่วนเสื้อชั้นในมักนิยมสวมเสื้อคอปกเช็ดแขนยาวสีขาว ให้คอปกเสื้อโผล่พ้นเสื้อชั้นนอกออกมา และสวมกางเกงขากว้าง ก้นหย่อนแบบกางเกงชาวประมงเรียกว่า “โก้นโห่งโย่ง” คำว่าโก้น หมายถึงกางเกง โห่งโย่งหมายถึง ห่วงขาใหญ่ในอดีตชาวชาวไทยใหญ่นิยมสะพายย่าม และดาบสีเงินที่มีลวดลายสวยงาม และมักสักหมึกลายพร้อยไปทั่วตัวตั้งแต่หัวลงมาจรดหัวเข่า เมื่อเวลาออกนอกบ้าน ทั้งผู้หญิงผู้ชายนิยมโพกผ้าหรือสวมหมวกที่เรียกว่า “กูปไต” ทำจากกาบไม้ไผ่หรือสานด้วยเส้นดอกเป็นปีกกว้างมียอดแหลม

ประเพณี ศาสนาความเชื่อ พิธีกรรม

สภาพแวดล้อมทางภูมิศาสตร์มีส่วนในการกำหนดวิถีชีวิตความเป็นอยู่ การทำมาหากิน และวิถีคิดต่าง ๆ ของคนในชุมชน และต่อมาวิถีคิดขอสมาชิกในสังคมอันเป็นผลจากสภาพแวดล้อมก็ได้มีส่วนในการหล่อหลอมเปลี่ยนแปลงและสร้างสรรค์พฤติกรรมของชุมชนจนกลายเป็นลักษณะเฉพาะกลุ่มเฉพาะชุมชน สังคมดั้งเดิมของชาวไทใหญ่เป็นอย่างไรนั้นเป็นอย่างไรไม่มีบันทึกหลักฐาน เพียงแต่ได้สันนิษฐานตามทัศนะของนักวิชาการแต่ละสำนักคิด วรรณกรรมเรื่องขุนยี่ควายคำเป็นวรรณกรรมที่บรรยายถึงสภาพบ้านเมืองที่กำลังแตกฉาน ชานเข็น ซึ่งถือได้ว่าเป็นวรรณกรรมเอกของชาวไทใหญ่ ซึ่งได้สะท้อนสภาพสังคมที่มีช้างเป็นสัตว์ที่สำคัญและเป็นกำลังหลักในการรบ สังคมไทใหญ่ได้สั่งสมประสบการณ์เกี่ยวกับช้างไว้มากมาย ไม่ว่าจะเป็นการเลือกช้างที่ดีเข้าสู่สนามรบว่าจะต้องเป็นช้างที่ไม่กลัวปืน งาใหญ่เหมือนครก หน้าผาก

กว้าง เป็นต้น และสะท้อนวัฒนธรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับช้าง สมกับที่บันทึกประวัติศาสตร์จีนได้
ขนานนามไว้ว่าเป็น เมืองช้าง

ความเชื่อเรื่องผีสาร สังคมไทใหญ่ที่อยู่กับแม่น้ำ ภูเขา และป่าไม้ ความเชื่อเกี่ยวกับผี
สารได้ฝังรากลึกและได้สะท้อนออกมาในวิถีชีวิต พฤติกรรม บอกต่อเล่าขานออกมาในรูปแบบ
ของวรรณกรรมที่เป็นลายลักษณ์อักษรและวรรณกรรมที่เป็นมุขปาฐะ

ประเพณีพิธีกรรมทางศาสนาพุทธ/ผี

ก่อนที่พุทธศาสนาจะเข้ามามีอิทธิพลต่อชีวิตจิตใจของชาวไทใหญ่เช่นทุกวันนี้ แต่
เดิมชาวไทใหญ่มีชีวิตผูกพันอยู่กับประเพณีพิธีกรรมที่เป็นความเชื่อถือเหนือธรรมชาติ ผีสาร
และไสยศาสตร์ กิจกรรมทุกอย่างมักมีพิธีกรรมความเชื่อเข้าไปด้วยเสมอ ตั้งแต่ การสร้างเรือน
ใหม่ ต้องมีการทำพิธีเลี้ยงผี การดกกกล้า การดำนา ต้องไหว้ผี เป็นต้น ปัจจุบัน ปัจจุบันยังมี
ความเชื่อเรื่องผีในประเพณีพิธีกรรมต่าง ๆ อยู่อีกมากมาย แม้ว่าจะมีประเพณีพิธีกรรมหลาย
อย่างได้ถูกพุทธศาสนาเข้าแทนที่ และบางอย่างได้ถูกแนวคิดวิทยาศาสตร์มาเบียดบังให้หายไป
แล้วบ้างก็ตาม

พุทธศาสนาได้เข้ามามีบทบาทต่อชีวิตชาวไทใหญ่กลุ่มหนึ่งโดยเฉพาะชาวไทใหญ่
ตอนใต้ในอาณาจักรอังวะมาแต่โบราณแล้วหลังสมัยของพระเจ้าอนรธา และได้ฝังรากลึกสืบต่อ
มาแม้ปัจจุบัน และได้เผยแพร่ครอบคลุมไปสู่กลุ่มไทใหญ่ในอาณาจักรแสนหวีและอาณาจักร
เมืองมาวหลวงเดิมอย่างเข้มข้นในสมัยของพระเจ้าบุเรงนองที่เป็นพุทธศาสนาแบบพม่า ขณะ
เดียวกันก็มีการติดต่อกันระหว่างอาณาจักรเชียงใหม่กับอาณาจักรไทใหญ่ในสมัยนี้ด้วย เพราะมี
การเกณฑ์กองทัพจากเมืองไทใหญ่หลาย ๆ เมืองมาตีอาณาจักรเชียงใหม่และอาณาจักรอยุธยา
ทำให้ชาวไทใหญ่ได้รู้จักพุทธศาสนานิกายโยนจากเชียงใหม่ และต่อมาได้มีภิกษุชาวเชียงใหม่
เดินทางไปเผยแพร่พุทธศาสนานิกายโยนในเขตไทใหญ่ด้วยเช่นกัน ด้วยความศรัทธาแรงกล้า
ทำให้พุทธศาสนาได้เติบโตและรุ่งเรืองในเขตอาณาจักรไทใหญ่ระยะหลังมาก และเข้าไปแทนที่
ศาสนาความเชื่อทางไสยศาสตร์ผีสารและสิ่งเหนือธรรมชาติได้บางส่วนได้ กิจกรรมที่เป็น
ประเพณีพิธีกรรมเกี่ยวกับพุทธศาสนาได้เจริญรอยตามแม่แบบของพม่าและเชียงใหม่ เช่น
ประเพณีตั้งแต่ออกพรรษา เข้าพรรษา ทอดกฐิน การเทศนาธรรมและชาดกต่าง ๆ ตลอดจนการ
จัดงานปอยที่เกี่ยวกับศาสนา เช่นปอยกันดอ เพื่อขอโทษขอขมาหลังออกพรรษาแล้ว เป็นต้น

ประเพณีพิธีกรรมและความเชื่อทางศาสนาเอง ทำให้ชาวไทใหญ่สามารถรวมตัวกัน
เป็นกลุ่ม เป็นก้อน มีความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกัน มีความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ซึ่งกันและกัน และเป็น
ตัวโน้มน้าวให้ชาวไทใหญ่สามารถรักษานับธรรมนิยมประเพณีเก่า ๆ ไว้ได้ในระยะที่ยาว
นาน และชาวไทใหญ่เองมีความภาคภูมิใจเสมอในประเพณีพิธีกรรมเหล่านี้ จนสามารถดึงดูดกลุ่ม
ชาติพันธุ์ต่าง ๆ โดยรอบให้มาปฏิบัติตามได้ด้วย เพราะเป็นกิจกรรมที่เด่น มีความบันเทิงเป็น
กันเอง สนุกสนาน ไม่แบ่งแยกเชื้อชาติ และมีความโอบอ้อมอารี งานปอยแต่ละงานจะมีอาหาร

การกินมากมาย อุดมสมบูรณ์ มีให้แขกผู้ร่วมงานได้กินได้สนุกทั้งวันทั้งคืนเป็นหลายวันโดยไม่ต้องเดือนร้อน ชีวิตของชาวไทใหญ่แม้จะต้องตรากตรำอยู่กับท้องทุ่งท้องนาตลอดปี แต่ชาวไทใหญ่ก็ยังมีเวลาว่างสำหรับงานประเพณีที่จัดขึ้นเป็นระยะ ๆ โดยเฉพาะงานประเพณีที่จัดขึ้นมักเป็นงานประเพณีนอกฤดูกาลทำนาทำไร่ ด้วยพืชผลที่อุดมสมบูรณ์ ทำให้พวกเขามีเวลาที่จะไปทำงานบุญงานปอยและงานสนุกสนานรื่นเริงได้มาก

อาหารการกิน ชาวไทใหญ่มีความสามารถในการทำอาหารหลายอย่าง และมีวิธีการถนอมอาหารเพื่อให้กินได้นาน นั่นคือ การ “มอม” หรือดอง ผัก เนื้อ ปลา เพื่อให้เกิดรสเปรี้ยว ด้วยเหตุนี้เองชาวไทใหญ่ส่วนมากมักชอบกินอาหารรสเปรี้ยว อาหารต่าง ๆ ที่ทำจากถั่วเหลือง และอาหารจำพวกแมลงต่าง ๆ มีการทำข้าวหลามและข้าวปุกเพื่อเก็บไว้กินระหว่างการเดินทาง และการเดินทางเป็นต้น

นอกเหนือจากวรรณกรรมที่เป็นมุขปาฐะที่เป็นนิทานเรื่องเล่าต่าง ๆ จำนวนมากมายแล้ว ชาวไทใหญ่ยังมีบทกวีบทกลอนที่เป็นคำขับคำเขี้ยว ที่เรียกว่า “คำหมาก” คำหมากมีหลายชนิดและมีทำนองต่างกันใช้ขับร้องในงานประเพณีต่าง ๆ ที่คนฟังก็สนุกที่จะได้ฟัง คนร้องก็สนุกที่จะได้ร้องตอบโต้กันไปมา และมักจะร้องตอบโต้เป็นคำหมากกันสด ๆ ชาวไทใหญ่ยังมีเครื่องดนตรีประกอบการร้อง รำทำเพลง ได้แก่ ข้อง กลองยาว ฉาบ เป็นต้น ที่ดีเป็นจังหวะเร้าใจ มีการรำและร้องประกอบก็มี การรำรำที่เป็นศิลปะก็มีหลายอย่าง เช่น การรำนกยูง ระบำช้าง ระบำกวาง ฯลฯ และมีศิลปะในการก่อสร้างบ้านเรือน วัดวาอาราม บ่อน้ำ ตลอดจนศิลปะการวาดเขียน แกะสลักและการตัดกระดาษเป็นรูปสัตว์ต่าง ๆ ได้อย่างสวยงาม

ด้วยสภาพแวดล้อมทางภูมิศาสตร์ที่เป็นแม่น้ำ หุบเขา ป่าไม้ และวิถีชีวิตในการทำมาหากินด้วยการทำนาเป็นหลักได้ก่อให้เกิดวิถีชีวิต และวัฒนธรรมที่เป็นลักษณะเฉพาะของชาวไทใหญ่โดยเฉพาะ วิธีคิดที่เชื่อในสิ่งเหนือธรรมชาติก่อให้เกิดการปฏิบัติขนบธรรมเนียมประเพณี และพิธีกรรมทางไสยศาสตร์ผีสารต่าง ๆ และเมื่อวิถีคิดเปลี่ยนไป วิถีชีวิต ประเพณีพิธีกรรมต่าง ๆ ก็เปลี่ยนแปลงตามไปด้วย แต่ยังคงเหลือร่องรอยของประเพณีเดิมผสมผสานอยู่ อาณาจักรไทใหญ่เคยเป็นอาณาจักรที่รุ่งเรืองมาช้านาน ความคิดเรื่องการอยู่ร่วมกันเป็นกลุ่ม ความเป็นมิตร และการช่วยเหลือซึ่งกันและกันก่อให้เกิดศิลปวัฒนธรรมหลากหลาย สวยงาม ที่สะท้อนให้เห็นความคิดที่เอื้อเฟื้อโอบอ้อมอารีที่สัมพันธ์กันและสอดคล้องกับสภาพแวดล้อม และวิถีชีวิตการทำมาหากินที่ต้องพึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกัน วัฒนธรรมไทใหญ่ทั้งหลายได้มีการสืบทอดผสมผสาน และเปลี่ยนแปลงมาหลายชั่วอายุคนและยังคงความเป็นไทใหญ่ได้ตลอดมา ชาวไทใหญ่มีบทบาทอย่างสูงในการสร้างสรรค์วัฒนธรรมไทใหญ่จนสามารถทำให้เกิดเขตวัฒนธรรมไทจนเป็นที่ยอมรับ เลียนแบบ และชื่นชมในกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นวัฒนธรรมความเชื่อ ศาสนา และขนบธรรมเนียมประเพณีต่าง ๆ ตลอดจนการร้องรำทำเพลง บทกวี วรรณกรรม และศิลปะด้านต่าง ๆ เหล่านี้ได้สืบทอดต่อลูกหลานและดำเนินมาได้จนทุกวันนี้ แม้จะตกอยู่ภายใต้การปกครองของต่างชาติ(สมพงษ์ วิทย์ศักดิ์พันธ์.2544:254-270)

เมื่อพม่าตกเป็นอาณานิคมของอังกฤษรัฐฉานจึงถูกผนวกเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของอาณานิคมด้วย หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 พม่าหลุดพ้นจากการเป็นอาณานิคมของอังกฤษ แต่ปฏิเสธที่จะคืนเอกราชให้แก่รัฐฉานและรัฐอื่น ๆ ที่เคยอยู่กันอย่างค่อนข้างเป็นเอกเทศ จากนั้นเป็นต้นมาจึงได้มีกองกำลังของชนกลุ่มน้อยกลุ่มต่าง ๆ เกิดขึ้นมากมายเพื่อต่อต้านรัฐบาลกลางกลุ่มของชาวไทยใหญ่จึงได้จัดตั้งกองทัพแห่งรัฐฉาน(Shan State Army) ขึ้น

ชาวไทยใหญ่อพยพจากรัฐฉานเข้ามาตั้งถิ่นฐานในแม่ฮ่องสอนหลายครั้งหลายคราด้วยกัน แบ่งตามสาเหตุที่เข้ามาได้เป็น 3 กลุ่มใหญ่ด้วยกัน

1. พวกที่เข้ามาหักล้างทางพหุทางที่ทำการ คือพวกที่เข้ามาอยู่ในพื้นที่ก่อนเจ้าแก้วเมืองมาจะเข้ามารวบรวมให้เป็นชุมชน - เนื่องจากในอดีตยังไม่มีเส้นเขตแดนที่แน่ชัด การเดินทางไปมาไม่มีอุปสรรคกันขวาง จึงมีชาวไทยใหญ่จากฝั่งตะวันตก เช่นจากเมืองหมอกใหม่ แม่แจ๊ะ น้ำมาง เข้ามาอาศัยอยู่ในบริเวณนี้เป็นจำนวนไม่น้อย

2. พวกที่หนีศึกสงครามเข้ามา มีทั้งที่หนีจากการสู้รบระหว่างเมืองไทยใหญ่ในรัฐฉานด้วยกันเองดังเช่นในสมัยที่ชานกะเลอพยพเข้ามา และที่เข้ามาในช่วงที่อังกฤษเข้าโจมตียึดพม่าเป็นอาณานิคม

3. ส่วนพวกสุดท้ายคือพวกคนในปกครองของอังกฤษ ที่เข้ามาทำไม้และค้าขาย (ปาริชาติ เรื่องวิเศษ.2536 : 40-41)

ประวัติความเป็นมาจังหวัดแม่ฮ่องสอน

อาณาจักรที่มีชื่อว่าล้านนาไทยนั้น หมายถึง บริเวณพื้นที่ตอนบนในภาคเหนือของประเทศไทย ซึ่งได้แก่ จังหวัดแพร่ น่าน ลำปาง ลำพูน พะเยา เชียงราย เชียงใหม่ และจังหวัดแม่ฮ่องสอน ใช้ภาษาพูดคำเมืองหรือภาษาทางเหนือ ยกเว้นชาวไทยใหญ่ที่อาศัยอยู่ในจังหวัดแม่ฮ่องสอนมีภาษาพูดเป็นของตนเอง

จังหวัดแม่ฮ่องสอนมีผู้คนหลายเผ่าพันธุ์เข้ามาอยู่อาศัย เช่นไทยใหญ่ ซึ่งมีมากกว่าชนเผ่าอื่น ก็จะพูดภาษาคำ “ไต” และได้มีการอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐาน หักร้างถ้างพอยู่ในป่าทึบเขตจังหวัดแม่ฮ่องสอนก่อนที่จะตั้งเมืองแม่ฮ่องสอนเสียด้วยซ้ำ ทั้งนี้เนื่องจากในสมัยก่อนยังไม่มีเส้นเขตแดนกัน

แม้ประวัติศาสตร์ของอาณาจักรล้านนา ตั้งแต่สมัยราชวงศ์มังรายลงมาจนถึงเมื่อร้อยกว่าปีมานี้ยังไม่ปรากฏชื่อ “แม่ฮ่องสอน” แต่ดินแดนท่ามกลางขุนเขาและป่าทึบแถบตะวันตกผืนนี้ ก็มีความสำคัญอย่างยิ่งทางด้านยุทธศาสตร์มานานแล้ว ด้วยเหตุที่ตั้งอยู่อาณาจักรล้านนาทางฝั่งตะวันออกและดินแดนของพม่าทางฝั่งตะวันตก ดินแดนแถบนี้จึงเปรียบเสมือนกันชนระหว่าง ๒ อาณาจักรใหญ่ที่มีการกระทบกันอยู่บ่อยครั้ง

พงศาวดารโยนกได้กล่าวถึงเมืองหน้าด่านสำคัญทางฝั่งตะวันตกของล้านนา ซึ่งขึ้นตรงต่อเจ้าครองนครเชียงใหม่อยู่ 2 เมืองด้วยกันคือ เมืองปายทางตอนเหนือ และเมืองยวม(ต่อมาได้เปลี่ยนชื่อเป็นแม่สะเรียงทางตอนใต้)

เมืองปายนั้นตามประวัติกล่าวเป็นหมู่บ้านที่พะกาซอ แม่ทัพพม่าเคยมาตั้งทัพ เพื่อเข้าตีเชียงใหม่ราวพุทธศตวรรษที่ 19 คือปลายสมัยพญาไชยสงคราม ทางเชียงใหม่พยายามช่วงชิงคืนหลายคราวแต่ไม่สำเร็จ จนกระทั่งพญาดีโลกราช(ราว พ.ศ. 1952) มอบหมายให้แม่ทัพศรีใจยานำทัพมาตีได้ จากนั้นศรีใจยาก็ได้รับแต่งตั้งให้ครองเมืองนี้และได้นำเอาไพร่พลจากเชียงใหม่เข้ามา ตั้งบ้านเรือนอยู่เป็นจำนวนมาก

ส่วนเมืองยวมคงมีฐานะเป็นเมืองหน้าด่านมาก่อนแล้ว เพราะก่อนพญาดีโลกราชขึ้นครองราชย์ได้เคยถูกพระบิดา คือพญาสามฝั่งแกนปลดจากตำแหน่งเจ้าผู้ครองเมืองพร้าวแล้วเนรเทศให้มาครองเมืองยวมที่ชายแดนนี้ ต่อมาเมื่อพ.ศ. 1985 พญาดีโลกราชได้กลับไปช่วงชิงบัลลังก์และขึ้นครองเชียงใหม่แทน ระยะเวลาต่อมาเมื่อพระเจ้าบุเรงนองยกทัพพม่าเข้ามาตี เชียงใหม่และยึดเมืองเชียงใหม่ได้สำเร็จ ในสมัยพระเจ้าเมกุฎิ ก็ใช้เส้นทางสำคัญผ่านทางเมืองปายสายหนึ่งและเข้ามาทางเมืองฮอด โดยผ่านเมืองยวมอีกสายหนึ่ง ระหว่างที่อยู่ภายใต้การปกครองของพม่านั้นชาวล้านนาลุกขึ้นต่อต้านชาวพม่าหลายครั้งหลายหน ชื่อของเมืองยวมปรากฏขึ้นอีกครั้ง หลังจากพระเจ้ากรุงธนบุรีตีเมืองได้คืนจากพม่าแล้วพงศาวดารโยนกได้บันทึกไว้ว่าใน พ.ศ. 2330 พระเจ้าอังวะ ให้อะแซหุ่ก็เป็นแม่ทัพยกมาหัวเมืองฝ่ายเหนืออีก ฝ่ายข้างทางเมืองเชียงใหม่ นั้น กองทัพพม่ายกเข้ามาทำตามฝั่งแม่น้ำคงทางเมืองยวมสายหนึ่ง พญากาวิละให้นายหนานวงศ์คุมไพร่พลไปรักษาด่านทางเมืองยวม หลังจากนั้นพม่าได้ข้ามมารุกรานดินแดนล้านนาอีกหลายครั้ง เช่น ยกทัพใหญ่เข้าตีเมืองเชียงใหม่ใน พ.ศ. 2345 แต่ไม่สำเร็จและต้องเลิกราไป (ปาริชาติ เรื่องวิเศษ.2536 :28-29)

เมืองแม่ฮ่องสอนประมาณร้อยกว่าปีที่ผ่านมา เป็นบริเวณที่เต็มไปด้วยภูเขาสลับซับซ้อนและสูงชันอุดมไปด้วยป่าไม้ เช่น ไม้สัก ไม้ก่อ และไม้อื่น ๆ อีกมากมาย เป็นแหล่งทรัพยากรธรรมชาติมากมาย มีสัตว์ป่านานาชนิดอาศัยอยู่ตามบริเวณที่ราบในหุบเขาก็จะมีคนเชื้อชาติไทยใหญ่หรือคนไตเขามาจากเขตแดนพม่าอาศัยอยู่อย่างกระจัดกระจายในป่าเขาทั่วไป

ในปีพุทธศักราช 2374 พระเจ้ามโหตรประเทศ(เจ้าหลวงมหาวงศ์) เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ขณะนั้น ได้มอบหมายให้เจ้าแก้วเมืองมาคุมไพร่พลออกจับช้างป่าซึ่งมีมากในบริเวณเขตแดนตะวันตกของเมืองเชียงใหม่ ซึ่งเป็นพื้นที่ป่าเขาติดกับเขตแดนพม่า ครั้นเมื่อได้รับมอบหมายเช่นนั้น เจ้าแก้วเมืองมาก็คุมไพร่พลจำนวนหนึ่งเดินทางรอนแรมเข้าป่าที่บึงและขุนเขาหลายวัน จนไปถึงหมู่บ้านเล็ก ๆ แห่งหนึ่งซึ่งอยู่ใกล้กับเขตแดนพม่า มีหมู่บ้านเป็นจำนวนมากพากันลงมากินดินโป่ง จึงได้ตั้งชื่อว่าบ้านโป่งหมู (ปัจจุบันเรียกว่า บ้านบางหมู)โดยมีหัวหน้าหมู่บ้านชื่อพะกาหม่องปกครองหมู่บ้าน

จากนั้นเจ้าแก้วเมืองมาจึงได้คุมไพร่พลเคลื่อนลงมาทางใต้ อีก จนกระทั่งถึงลำห้วยแห่งหนึ่ง และได้ตั้งค่ายพักแรมเพื่อออกหาจับช้างป่ากัน เมื่อสามารถทำการจับช้างป่ามาได้ก็ทำการฝึกสอนให้เชื่อง โดยมีแสนโกมซึ่งเป็นบุตรของพะกาหม่องเป็นผู้ออกไปชักชวนให้ชาวบ้านและผู้คนที่อยู่ตามป่าเขานั้นให้มาอยู่รวมกันแล้วสร้างที่พักอาศัยจนกลายเป็นหมู่บ้าน ใช้เป็นที่ฝึกช้างป่าใกล้กับร่องน้ำเล็ก ๆ แห่งหนึ่ง ในที่สุดก็ตั้งชื่อหมู่บ้านนี้ว่า “บ้านร่องสอน” คงจะหมายถึงมีร่องน้ำและเป็นที่สอนช้างป่า ต่อมาคำว่า “ร่อง” ก็เพี้ยนมาเป็น “ฮ่อง” ตามสำเนียงของท้องถิ่นทางภาคเหนือเป็นชื่อแม่ฮ่องสอนมาจนบัดนี้

ต่อมาในราวปีพุทธศักราช 2399 ได้เกิดจลาจล มีการรบพุ่งแย่งชิงความเป็นใหญ่กันในหมู่หัวเมืองไทใหญ่ในแถบลุ่มน้ำสาละวินฝั่งตะวันตก จึงได้มีชาวไทใหญ่พากันหนีความวุ่นวายอพยพเข้ามาอยู่แถบบ้านปางหมู แม่ฮ่องสอน ปาย และขุนยวม (ในสมัยนั้นเรียกว่าบ้านกุ่มลม) เป็นจำนวนมาก

และในจำนวนชาวไทใหญ่ที่อพยพเข้ามานี้ ได้มีชายคนหนึ่งชื่อชานกะเลเข้ามาอยู่ที่บ้านปางหมู และต่อมาได้รับความไว้วางใจจากพะกาหม่องหัวหน้าหมู่บ้านจนได้บุตรสาวพะกาหม่องมาเป็นภรรยา ต่อมาภรรยาได้เสียชีวิตลง ชานกะเลจึงไปได้กับบุตรสาวของเจ้าฟ้าโกหล่าน ซึ่งเป็นคนไทใหญ่ที่ข้ามมาจากลุ่มน้ำสาละวินเช่นกัน และได้รับความไว้วางใจให้ไปปกครองหมู่บ้านขุนยวมอยู่ระยะหนึ่งจึงถูกเรียกให้ไปอยู่ที่เมืองเชียงใหม่ จากนั้นมาบ้านแม่ฮ่องสอนซึ่งเต็มไปด้วยป่ารกทึบในหุบเขา ก็เริ่มมีชนชาวไทใหญ่เข้ามาตั้งหลักทำมาหากินมากขึ้น

ในปีพุทธศักราช 2417 เจ้าอินทวิชยานนท์พหลเทพภักดี ผู้ครองนครเชียงใหม่ขณะนั้น ได้ตระหนักถึงหมู่บ้านแม่ฮ่องสอนแห่งนี้ จึงยกฐานะแม่ฮ่องสอนให้เป็นเมืองหน้าด่านและมีปายกับขุนยวมรวมอาณาเขตด้วย ส่วนแม่สะเรียงนั้นให้เป็นเมืองรอง โดยขึ้นตรงกับเชียงใหม่และให้ชานกะเล รับแต่งตั้งให้เป็นพญาสิงหนาทราชาไปครองเมืองแม่ฮ่องสอนเป็นเจ้าเมืองคนแรก แต่ชาวเมืองได้พากันยกย่องว่าเป็นเจ้าฟ้าตามแบบของเจ้าผู้ครองนครในรัฐฉาน

เมืองแม่ฮ่องสอน ในสมัยพญาสิงหนาทราชาได้เจริญขึ้นอย่างรวดเร็ว แต่ต่อมาเมื่อพญาสิงหนาทราชาถึงแก่กรรม มีเจ้านางเมี้ยวภรรยาที่ขึ้นปกครองเมืองแม่ฮ่องสอนแทน จนกระทั่งมาถึงพ่อเมืองคนสุดท้ายคือพญาพิศาลฮ่องสอนบุรี จึงได้มีการเปลี่ยนแปลงการปกครองแบบมณฑลพายัพ มาเป็นจังหวัดแม่ฮ่องสอนแทน ในปีพุทธศักราช 2450

ทำเลที่ตั้งและขนาด

จังหวัดแม่ฮ่องสอนหรือเมืองสามหมอก เป็นเมืองในที่ราบเล็ก ๆ กลางหุบเขารายล้อมกันอยู่อย่างซับซ้อน บนยอดดอยกองมูมีความสูงถึง 1,300 เมตร สมัยก่อนนี้เมืองแม่ฮ่องสอนถือว่าเป็นเมืองที่มีความทุรกันดารมากที่สุดทางภาคเหนือ เพราะเมืองแม่ฮ่องสอนตั้งอยู่ใกล้เขตชายแดนระหว่างไทยกับพม่า มีอาณาเขตติดต่อกับประเทศพม่า สภาพของเมืองจะถูกปิดล้อมไปด้วยภูเขาที่สลับซับซ้อนมากมาย การเดินทางไปเมืองแม่ฮ่องสอนในสมัยก่อนเป็นไปด้วย

ความยากลำบากจะต้องผ่านขุนเขา ลงหุบเหวและเข้าป่าที่บดตลอดเวลา ดังนั้นแม่ฮ่องสอนจึงเป็นเมืองที่ถูกธรรมชาติปิดบังซ่อนเร้นมานาน โดยเฉพาะม่านหมอกจะปกคลุมเมืองแม่ฮ่องสอนตลอดทั้งปีและห่างไกลจากผู้คนในสายตาของคนภายนอก

สภาพทางภูมิศาสตร์

สำหรับภูมิประเทศของจังหวัดแม่ฮ่องสอน มีสภาพพื้นที่เป็นภูเขามากที่สุดในประเทศไทย โดยพื้นที่ทั้งหมดของจังหวัดมีประมาณ 13,814.4 ตารางกิโลเมตร และส่วนที่เป็นภูเขาและป่าที่บประมาณ 11,981 ตารางกิโลเมตร ซึ่งคิดเป็นร้อยละ 90.5 เปอร์เซนต์ ของพื้นที่ทั้งหมด พื้นที่ของแม่ฮ่องสอนโดยทั่วไปจะอยู่ตามแนวเทือกเขาถนนธงชัย ยอดเขาที่มีความสูงที่สุดของจังหวัดแม่ฮ่องสอนได้แก่ดอยแม่ยะซึ่งมีความสูงถึง 2,005 เมตรเหนือน้ำทะเล แม่ฮ่องสอนเป็นจังหวัดที่อยู่ห่างจากกรุงเทพฯ ไปเป็นระยะทาง 924 กิโลเมตร มีรูปร่างคล้ายตัวหนอน มีความยาวจากเหนือจรดใต้ 250 กิโลเมตร และกว้าง 95 กิโลเมตร มีอาณาเขตดังนี้

ทิศเหนือ ติดต่อ รัฐฉานประเทศพม่า มีภูเขาแดนลาวเป็นแนวแบ่งเขต

ทิศใต้ ติดต่อ อำเภอท่าสองยาง จังหวัดตาก มีแม่น้ำยวมเป็นแนวแบ่งเขต
จังหวัด

ทิศตะวันตก ติดต่อ รัฐฉาน เขตรัฐคะยาและรัฐกอกูเลของประเทศพม่ามีแม่น้ำสาละวิน
และเทือกเขาถนนธงชัยเป็นเส้นแนวกั้นเขตแดน

ทิศตะวันออก ติดต่อ อำเภอฮอด อำเภอแม่แจ่ม อำเภอสะเมิง อำเภอแม่แตง และอำเภอ
เวียงแหง จังหวัดเชียงใหม่ มีเทือกเขาถนนธงชัยเป็นแนวกั้น
เขตจังหวัด

แม่น้ำสำคัญที่ไหลผ่านจังหวัดแม่ฮ่องสอน

แม่น้ำปาย มีต้นกำเนิดจากเทือกเขาถนนธงชัยและเทือกเขาแดนลาวในเขตอำเภอปาย ไหลลงมาผ่านแม่ฮ่องสอนก่อนจะไหลไปรวมกับแม่น้ำสาละวิน แม่น้ำสายนี้มีความยาวประมาณ 180 กิโลเมตร อำนวยประโยชน์ให้กับประชากรในเขตอำเภอปายและอำเภอเมืองแม่ฮ่องสอนได้เป็นอย่างดี

แม่น้ำยวม มีต้นน้ำมาจากดอยขุนยวมบ้านปางตอง ตำบลแม่ยวมน้อย อำเภอแม่ลาน้อย และอำเภอแม่สะเรียงไปผ่านอำเภอขุนยวมแล้วไหลลงสู่แม่น้ำเมย รวมความยาว 215 กิโลเมตร แม่น้ำสายนี้ได้อำนวยประโยชน์ให้กับประชากรในพื้นที่ขุนยวม แม่ลาน้อย และแม่สะเรียง

แม่น้ำละมดเป็นต้นน้ำที่เกิดจากดอยแม่ละมด อำเภอเมืองแม่ฮ่องสอน ไหลผ่านบ้านผาบ่องไปบรรจบกับแม่น้ำปายที่บ้านห้วยเตี๋ย เป็นแม่น้ำที่อำนวยความสะดวกให้กับพื้นที่การเกษตรในเขตอำเภอเมืองแม่ฮ่องสอนได้ดี

การคมนาคม

จังหวัดแม่ฮ่องสอน เป็นจังหวัดที่ตั้งอยู่ทางภาคเหนือตะวันตก ระยะทางห่างจากกรุงเทพมหานครตามเส้นทางหลวงแผ่นดิน 924 กิโลเมตร ในปัจจุบันการเดินทางไปจังหวัดแม่ฮ่องสอนมีความสะดวกสบายโดยทั้งทางบกและทางอากาศ

1.ทางรถยนต์ จากกรุงเทพมหานคร ถึง เชียงใหม่

- เส้นทางหลวง 108 จากเชียงใหม่ - อำเภอแม่สะเรียง แม่ฮ่องสอน เป็นระยะทาง 349 กิโลเมตร ทางโค้งประมาณ 1864 โค้ง
- เส้นทางหลวง 1095 จากเชียงใหม่ อำเภอปาย แม่ฮ่องสอน ระยะทาง 251 กิโลเมตร

- เส้นทางหมายเลข 1085 อำเภอแม่สอดจังหวัดตาก อำเภอแม่สะเรียง จังหวัดแม่ฮ่องสอน

2. ทางอากาศ จากท่าอากาศยานเชียงใหม่ ซึ่งจะสะดวกและรวดเร็ว

ทรัพยากรธรรมชาติ

แม่ฮ่องสอนมีความอุดมสมบูรณ์เต็มไปด้วยทรัพยากรธรรมชาติที่สำคัญได้แก่ ป่าสัก ป่าไม้เบญจพรรณ ประกอบไปด้วยไม้ประดู่ ไม้แดง ไม้มะค่า ตะแบก มะเกลือ

แหล่งแร่ธาตุที่สำคัญ ได้แก่ แร่ฟลูออไรต์ แร่ดีบุก แร่พลวง แร่สังกะสี และวุลแฟรมไมต์ เป็นต้น

วนอุทยานแห่งชาติจำนวน 2 แห่ง คือ

อุทยานชาติน้ำตกแม่สุรินทร์

อุทยานแห่งชาติสาละวิน

ลักษณะภูมิอากาศ

สภาพภูมิอากาศ ของจังหวัดแม่ฮ่องสอนเนื่องจากภูมิประเทศส่วนใหญ่เป็นภูเขาและป่าไม้ จึงทำให้ภูมิอากาศมีความแตกต่างกันในระหว่างปี คือ

ฤดูร้อน อากาศจะร้อนมากกว่า 40 องศาเซลเซียส

ฤดูฝน ฝนจะมีฝนตกมากที่สุด

ฤดูหนาว จะมีอากาศหนาวจัดทุกปี

เนื่องจากมีสภาพภูมิอากาศในแต่ละฤดูที่มีความแตกต่างกัน ทำให้แม่ฮ่องสอนเป็นจังหวัดที่มีม่านหมอกปกคลุมอยู่ตลอดทั้งปี

การปกครอง

จังหวัดแม่ฮ่องสอน ได้จัดแบ่งเขตการปกครอง ออก 6 อำเภอ กับ 1 กิ่งอำเภอ 44 ตำบล 373 หมู่บ้าน อำเภอต่าง ๆ ของจังหวัดแม่ฮ่องสอน ได้แก่

อำเภอเมือง	มี 7 ตำบล	64 หมู่บ้าน
อำเภอแม่สะเรียง	มี 7 ตำบล	69 หมู่บ้าน
อำเภอแม่ลาน้อย	มี 7 ตำบล	67 หมู่บ้าน
อำเภอปาย	มี 7 ตำบล	57 หมู่บ้าน
อำเภอสบเมย	มี 6 ตำบล	45 หมู่บ้าน
อำเภอขุนยวม	มี 6 ตำบล	42 หมู่บ้าน
กิ่งอำเภอปางมะผ้า	มี 4 ตำบล	29 หมู่บ้าน

เศรษฐกิจ

ประชากรประมาณครึ่งหนึ่งของทั้งหมด ประกอบอาชีพทางเกษตรกรรม นอกนั้นแบ่งกันออกไปประกอบอาชีพอย่างอื่น

ประชากร

มีพลเมืองมากกว่า 100,000 คน ส่วนใหญ่จะเป็นชนชาวไทยใหญ่ นอกนั้นยังมีชนกลุ่มน้อยที่เป็นชาวเขาเผ่าต่าง ๆ เช่นกะเหรี่ยง ลีซอ ม้ง (แม้ว) มูเซอ ลัวะ

ปัจจุบันแม่ฮ่องสอนจึงไม่เป็นเมืองปิดเหมือนอดีตที่ผ่านมา จึงทำให้วัฒนธรรมต่าง ๆ จากภายนอกค่อย ๆ ซึมซับเข้าไปยังดินแดนแห่งนี้ แต่คนใดที่นี้ยังมีวิถีชีวิตที่แนบแน่นอยู่ภายใต้ร่มเงาของพระพุทธศาสนาตลอดมา นับตั้งแต่สมัยเจ้านางเมื่อยะเป็นต้นมา ซึ่งได้ทะนุบำรุงพระศาสนาจนเป็นที่ปรากฏให้เห็นในทุกวันนี้



ประวัติหมู่บ้านห้วยขาน

หมู่บ้านห้วยขานเป็นหมู่บ้านหนึ่งที่ขึ้นอยู่กับตำบลหมอกจำแป่ อำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน ตำบลหมอกจำแป่มีหมู่บ้านทั้งหมด 9 หมู่บ้าน หมู่บ้านห้วยขานเป็นหมู่บ้านที่ 3 ห้วยขาน เป็นชื่อเรียกลำน้ำแห่งหนึ่งที่มีชื่อว่า “ขาน” ขานในภาษาไทยใหญ่ หมายถึง แข็ง หนา เป็นชั้น ๆ ลำน้ำห้วยขานแห่งนี้ไหลผ่านหมู่บ้านแห่งนี้ ในขณะนั้นมีเพียง 18 ครอบครัว จากนั้นมาหมู่บ้านนี้จึงเรียกชื่อหมู่บ้านตามลำน้ำที่ไหลผ่านว่า “บ้านห้วยขาน” จากการสัมภาษณ์ผู้

ช่วยผู้ใหญ่บ้าน นายปิ๊ะ สัตยากรเวชกุล อายุ 57 ปี ซึ่งถือได้ว่าเป็นผู้ที่เข้าตั้งถิ่นฐานในหมู่บ้านนี้มาเป็นระยะเวลานาน ได้เล่าให้ฟังว่า ตนมาอยู่ในหมู่บ้านแห่งนี้ตั้งแต่พ.ศ. 2489 ในตอนนั้นมีเพียง 18 ครอบครัวเท่านั้น ตนเป็นครอบครัวที่ 19 สมัยก่อนนั้นมีแต่ชาวไทยใหญ่เท่านั้น ซึ่งบางทีก็มีไทยใหญ่จากที่อื่นอพยพมาเข้าตั้งรกรากในหมู่บ้านนี้เหมือนกัน นอกจากมีชาวไทยใหญ่แล้วยังมีชาวเขาเผ่าปะโอมาอาศัยอยู่ด้วยแต่จำนวนไม่มากนัก ปัจจุบันมีประชากรประมาณ 190 หลังคาเรือน

แหล่งที่ตั้ง สภาพภูมิศาสตร์ และผังของหมู่บ้าน

แหล่งที่ตั้งของบ้านห้วยขานในปัจจุบันอยู่ในตำบลหมอกจำแป่ อำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน จากทางหลวงหมายเลข 108 ปาย-แม่ฮ่องสอน ก่อนถึงอำเภอเมืองประมาณ 10 กิโลเมตร จะมีทางเลี้ยวขวามีลูกศรบอกทางเข้าบ้านทุ่งไม้สักซึ่งเป็นหมู่บ้านหนึ่งของตำบลหมอกจำแป่

ลักษณะทางกายภาพ

บ้านห้วยขานจะเป็นหมู่บ้านที่ทอดยาวตามสันเขา มีการกระจุกตัวของบ้านเป็นกลุ่มเล็ก ๆ ที่มีช่วงพื้นที่ที่เป็นที่ราบ หรือช่วงที่มีพื้นที่พอจะสร้างบ้านได้ การตั้งถิ่นฐานดั้งเดิมเกาะตัวไปตามที่ราบริมลำน้ำห้วยขาน และกระจายตัวออกเป็นกลุ่ม ๆ ตามความสูงต่ำของภูมิประเทศ ผู้ที่ตั้งถิ่นฐานใหม่กว่าจะได้ที่ตั้งบ้านไกลจากริมแม่น้ำออกมา ลำน้ำห้วยขานเป็นหัวใจของการดำรงชีวิตของชาวบ้านห้วยขานเพราะนอกจากจะใช้น้ำในการดำรงชีวิตประจำวันแล้ว ยังใช้ในการเกษตรของพื้นที่ริมน้ำ

หมู่บ้านห้วยขานแยกเป็นรูปแบบที่เห็นได้ชัดสองลักษณะ คือ บ้านที่มีบริเวณบ้าน มีรั้วแยกเฉพาะของแต่ละบ้าน เนื้อที่บริเวณบ้านไม่มากนัก และบ้านที่ปลูกรวมกลุ่มกันต่อเนื่องไม่แยกพื้นที่ของแต่ละบ้าน ใช้ช่วงบ้านร่วม บ้านในบริเวณของแต่ละเจ้าของอาจมีหลังเดี่ยวหรือหลายหลัง อาจแยกเยข้าว (ยุงข้าว) ออกจากตัวบ้าน หรืออาจมีบ้านแบบใหญ่ครอบครัวขยายต่อกันหลายหลัง มีช่วงบ้านของตนเอง มีสวนครัวและล้อมรั้ว ส่วนบ้านที่ปลูกรวมกันเป็นกลุ่มไม่แยกบริเวณบ้านมักเป็นบ้านขนาดเล็ก ครอบครัวเริ่มต้นฐานะอาจยังไม่ดีนัก ไม่แยกเยข้าว (ยุงข้าว) ออกจากตัวเรือน แต่ละบ้านมักมีบ่อน้ำของบ้านหรือบ่อน้ำของกลุ่มบ้านที่ใช้สำหรับอุปโภคบริโภค บ่อน้ำนี้สำคัญสำหรับชีวิตของชาวบ้านมาก ดังนั้นเขาจะเก็บรักษาไว้อย่างดี และรักษาความสะอาดของน้ำอย่างดีด้วย นอกจากนี้ยังมีประปาภูเขา ในกลุ่มบ้านนอกจากจะมีเรือนพักอาศัยแล้ว ยังมีเรือนค้าขาย ซึ่งบ้านดัดแปลงจากเรือนพักอาศัยซึ่งอยู่ริมทาง ให้เป็นเรือนค้าขาย แต่บางบ้านสร้างเรือนค้าขายเฉพาะเปิดกว้างติดถนนลักษณะกลุ่มบ้านจะรวมกันเป็นกลุ่มย่อย ๆ มีป๊อก(ชอย)เล็กๆภายในหมู่บ้านที่สามารถเชื่อมเข้าหากันได้ ในช่วงที่มีพื้นที่ราบจะทำไร่ทำนา

บางบ้านไร่นาอาจใกล้บ้านพักและบางบ้านไร่นาอยู่ไกลจากแหล่งที่พักออกไปบางที่ก็อยู่บนภูเขา จะมีการทำไร่นาแบบขั้นบันไดบนเนินเขาเตี้ย ๆ ตรงทางเข้าหมู่บ้านมีศาลประจำหมู่บ้านเป็น อาคารไม้รูปทรงแบบไทยใหญ่ ได้ต้นไม้ใหญ่ให้ร่มเงาและมีรั้วกันรอบศาลหรือ เลื้อยบ้าน ที่ตั้งและ ลักษณะของเลื้อยบ้านให้ความรู้สึกร่มรื่นและอบอุ่นจิตใจและความเชื่อในการคุ้มครองป้องกันภัย ให้แก่คนในหมู่บ้าน ในหมู่บ้านมีวัดสำคัญของหมู่บ้าน คือ วัดห้วยขาน ซึ่งเป็นที่ ๆ ชาวบ้านมา ทำบุญประเพณีร่วมกันตลอดทั้งปี

ลักษณะของบ้าน องค์ประกอบต่าง ๆ ในบ้าน และบริเวณบ้าน

ลักษณะบ้านไทยใหญ่ บ้านห้วยขาน ในภาพรวมจะเห็นความเป็นเอกภาพของกลุ่ม บ้านการใช้วัสดุ สีสันและรูปทรงของบ้านในปัจจุบันมี 2 แบบ คือ

1.บ้านที่ก่อสร้างด้วยอิฐ-ปูน บ้านที่สร้างด้วยวัสดุที่มาจากอิฐ-ปูน-ทราย โดยรวม แล้วจะเป็นบ้านชั้นเดียว พื้นบ้านจะลาดปูน บางบ้านจะปูพื้นด้วยกระเบื้องแผ่น แต่เนื้อที่ในการ ใช้งาน หรือการแบ่งสัดส่วนต่าง ๆ ภายในบ้านยังคงรูปแบบเดิม

2.บ้านที่สร้างด้วยไม้ โครงสร้างหลักเป็นไม้จริงยกพื้นสูงใต้ถุนโล่ง ใช้งานหลาย อย่างที่ได้ถุนบ้านหลังคาจั่วความเอียงลาดของหลังคามาก ทั้งชายคายาว มีชายคาปีกนกคลุม ด้านจั่วทั้งหน้าและหลังมีชานและบันไดขึ้นทางด้านหน้าบ้าน ซึ่งอยู่ใต้ชายคา หลังคาคลุมใบตอง ตึง มีพื้นที่ใช้งานหลักในบ้าน คือ ชานหน้า เติ่น หรือชานเปิดโล่งในบ้านใต้หลังคาคลุมส่วนนอก ส่วนครัวหรือแม่เตาไฟ ส่วนเก็บของและเก็บข้าวเปลือก

พื้นที่ใช้สอยในบ้าน

บ้านไทยใหญ่ไม่ว่าจะมีขนาดเล็กหรือใหญ่ การใช้สอยพื้นฐานของบ้านจะเหมือนกัน ประกอบด้วย บันไดขึ้นบ้านใต้หลังคาคลุมชานหน้าบ้านซึ่งอาจอยู่ใต้หลังคาคลุมหรือเป็นชานโล่ง ก็ได้ บริเวณนี้ใช้ตั้งร้านน้ำไว้รับแขกอีกด้วย ถัดจากชานหน้าบ้านจะเป็นเติ่นใต้ชายคา เติ่นมี ลักษณะต่าง ๆ ติดอยู่กับชานหน้า บางบ้านที่แยกเรือนครัว (แม่เตาไฟ) เติ่นอาจอยู่ระหว่างเรือน นอนและแม่เตาไฟ ถ้าไม่แยกเตาไฟออกต่างหาก แม่เตาไฟอาจอยู่จากเติ่น หรืออยู่ติดชานหน้า ใต้หลังคาคลุมก็พบเห็นได้หลายบ้าน พื้นที่เติ่นใช้งานอเนกประสงค์ ใต้รับแขกพักผ่อนนอน และ เป็นที่ประดิษฐานพระพุทธรูปซึ่งมักทำเป็นชั้นลอยยื่นออกจากผนังบ้าน ซึ่งชาวไตเรียกว่า ข่ง หิ้งพระที่ยื่นออกจากผนังบ้านนี้เรียกว่า "ข่งพะลา" ซึ่งก็คือ หิ้งพระ นั่นเอง ข่งพะลา เป็น สัญลักษณ์เฉพาะอย่างหนึ่งของบ้านไตซึ่งมองเห็นได้ชัดเจนจากภายนอกบ้าน นอกจาก การยื่น ข่งพะลา แล้วบางบ้านมีข่งยื่นออกไปนอกบ้านแบบโปร่ง ๆ เพื่อวางสิ่งของเครื่องใช้ที่ จำเป็น

ครัว หรือ แม่เตาไฟ เป็นพื้นที่สำคัญของบ้าน ส่วนใหญ่จะยกเป็นกระบะแม่เตาไฟ

สูงจากพื้นเรือน ในกระเบไม่นี้จะคาดดินเหนียวที่กันและตั้งเตาไฟซึ่งปัจจุบันใช้เตาอังโล่ง หรือเตาโลหะสามขา ซึ่งในอดีตเคยใช้เตาสามเสาแบบหิน และสุ่มไฟเชื้อเพลิงตรงกลางการตั้งเตาบนกระเบนี้อาจตั้งได้ 1-2 เตาก็ได้แล้วแต่ความต้องการของเจ้าของบ้าน ที่ตั้งแม่เตาไฟส่วนใหญ่ใช้มุมของพื้นที่ อาจเป็นมุมห้องสำหรับบ้านที่แยกเรือนแม่เตาไฟออกจากเรือนนอนหรืออาจจะเป็นมุมที่พื้นที่ต่อเนื่องจากเต็นก็ได้ สำหรับบ้านเล็ก ๆ บางบ้านที่ฐานะยากจนหน่อย สร้างบ้านใหญ่โตไม่ได้ แม่เตาไฟอาจวางเป็นกระเบตั้งเตาไว้ตรงชานหน้าบ้าน พื้นที่รอบ ๆ แม่เตาไฟ บริเวณผนังจะติดตั้งชั้นวางของหลายชั้นและบางบ้านติดชั้นห้อยจากเพดานเพื่อวางของต่าง ๆ รวมทั้งอาหารแห้ง เช่น กระเทียม ปลาแห้ง ฯลฯ ควันจากแม่เตาไฟช่วยถนอมอาหารไปได้ในตัว บริเวณแม่เตาไฟระหว่างผนังและเพดานจะมีช่องระบายควันจากครัวรวมทั้งระบายจากฝาขัดแตะของครัวด้วย

บริเวณนอนเป็นส่วนปิดมิดชิดที่สุดของบ้านมองจากภายนอกจะเห็นผนังที่บมีช่องเปิดน้อย เพื่อความอบอุ่นในฤดูหนาว ช่องเปิดอาจเปิดลูกกรงเล็ก ๆ หรืออาจเปิดเป็นฝาไหล 4-5 ช่อง ในห้องนอนของบ้านไม่ซอยห้องแยกเป็นห้องเล็ก ๆ ใช้นอนกางมุ้งเรียงกัน ส่วนใหญ่ให้ลูกสาวหรือแม่นอน ส่วนพ่อและลูกชายมักใช้บริเวณเต็นเป็นที่นอนในห้องนอนบริเวณหัวนอนจะมีหิ้งผีบรรพบุรุษที่ปกป้องคุ้มครองลูกหลานในบ้าน

ได้ทุนเรือนไทใหญ่ใช้งานอเนกประสงค์เพราะจะพบเห็นว่าใช้งานทุกประเภทตั้งแต่นั่งเล่น พักผ่อน เก็บของ ซึ่งส่วนใหญ่คือพื้นปริมาณมากมายและเก็บเครื่องมือทำไร่ทำนา ทอผ้า ปั่นฝ้าย บางบ้านจะพบเห็นได้ว่าทิ้งชายคาบ้านต่อจากชายคาหลักของเดิม เพื่อใช้เก็บเกี่ยวหรือควายเหล็กสำหรับการพัฒนาในปัจจุบัน บริเวณด้านหลังบ้านซึ่งมักใช้ปลูกพืชสวนครัว เช่น มะม่วง ขนุน น้อยหน่า มะพร้าว จะมีห้องอาบน้ำ ซึ่งชาวไทเรียก "ต้อมอาบน้ำ" รวมทั้งส้วมซึ่งน้ำใช้ส่วนนี้จะระบายไปสู่สวนครัวให้ความชุ่มชื้นแก่พืชผักในสวนครัว พื้นที่ว่างเป็นที่ชั่งบ้านจะปลูกต้นไม้ใหญ่ที่ให้ทั้งร่มเงาและผล เช่น มะม่วง มะพร้าว ส้มมะขาม ลำไย ขนุน น้อยหน่า เป็นต้น

วัสดุที่ใช้ก่อสร้างบ้าน

ถ้าบ้านไม้ ส่วนใหญ่โครงสร้างหลักเป็นไม้ โครงสร้างหลังคาไม้จริงผสมไม้ไผ่ หลังคามุงใบตองตึง พื้นบ้านส่วนนอกและเต็นเป็นไม้จริง พื้นบ้านบริเวณแม่เตาไฟ และชานนอกเป็นฟากไม้ไผ่ ฝ้ายบ้านที่นอนใช้ไม้จริงตีตามตั้งสลับกับฝาไหล มีช่องเปิดเล็ก ๆ บริเวณเรือนนอนสำหรับฝาเรือนตรงแม่เตาไฟใช้ไม้ไผ่ทาบแบบขัดแตะ และไม่กันฝ้ายบริเวณแม่เตาไฟให้จรดหลังคา แต่จะเปิดโล่งให้ระบายอากาศได้ สำหรับเยข้าวโครงสร้างมีทั้งไม้จริงและไม้ไผ่ ผนังอาคารก็เช่นเดียวกัน แล้วแต่ฐานะทางเศรษฐกิจของเจ้าของบ้าน

เถิงนา

นอกจากตัวบริเวณบ้าน ส่วนที่สำคัญต่อชีวิตของชาวไทยใหญ่อีกอย่างหนึ่ง คือ เถิงนา หรือ ห้างเฝานา ซึ่งมีลักษณะเฉพาะตัวชาวไทยใหญ่ เถิงนาจะสร้างกลางทุ่งนาของแต่ละบ้าน เป็นห้างสวยงามและมีหลายลักษณะ บางห้างที่อยู่ไกลจากบ้านมาก เถิงนาจะเป็นห้างที่สมบูรณ์ที่สุดเพื่อการพักอาศัยในระยะยาว

รูปลักษณะของเถิงนาทั่วไป เป็นห้างที่มีใต้ถุนสูง ไม่กั้นผนังชั้นบน แต่มีราวกันเดี่ย ๆ กันตก ใต้ถุนใช้เก็บของ ทำครัว พักผ่อน ชั้นบนมีชานหน้าซึ่งต่อกับบันไดขึ้นได้หลังคาปีกนก ลักษณะหลังคาปีกนกเป็นปีกตกโครงร่วมโค้งคลุมจั่วด้านหน้า ด้านปีกนกโครงร่วมนี้มีเสาดั้งรับลอย ๆ อีก 1-3 ต้น ส่วนหลังคาใหญ่เป็นหลังคาจั่วความเอียงลาดมากทั้งชายคลุมจรดระดับพื้นชั้นบน ดังนั้นเวลามองจากภายนอกจะเห็นแต่หลังคาและพื้นโล่งชั้นล่างเท่านั้น หลังคาคลุมยาวนี้จะกันแดดฝนแก่ชั้นบนซึ่งใช้นอนและเก็บของที่จำเป็น

เถิงนาบางแห่งมีชั้นลอยเหนือพื้นชั้นบนไว้เก็บของหรือนอน และบางแห่งมีการทิ้งชายคาปีกนกด้านจั่วหลังยาวมาจนจรดพื้นดิน ตั้งเสารับต่างหาก เพื่อไว้หลอมข้าวขนาดใหญ่ในกรณีที่ต้องนอนเฝานาช่วงเวลานานลักษณะของเถิงนาของชาวไทยใหญ่เป็นสถาปัตยกรรมพื้นบ้านที่สวยงามมากและเป็นธรรมชาติ

บ้านห้วยขานมีอาณาเขตดังนี้

ทิศเหนือ ติดต่อกับ บ้านทบสบ

ทิศใต้ ติดต่อกับ บ้านยอด

ทิศตะวันออก หลังเขาลงไปติดต่อกับบ้านทุ่งมะส้าน

ทิศตะวันตก ติดต่อกับ ประเทศพม่า

ประชากรส่วนใหญ่ประกอบอาชีพ ทำสวน ทำนา ทำไร่

ผลผลิตการเกษตร คือ ถั่วเหลือง กระเทียม และข้าว

หัตถกรรมครัวเรือน คือการทำไม้กวาม สานเสื่อผิวไม้ไผ่ และ สานหมวก(กูป)

หน่วยงานราชการ

โรงเรียนห้วยขาน และโครงการตามพระราชดำริปางดอง

✧ ประเพณีชาวไทยใหญ่

หย่าสี่สิบสอง ประเพณีในรอบปีของชาวไทยใหญ่ งานเทศกาลประเพณีของชาวไทยใหญ่นั้นมีกันแทบทุกเดือน และเนื่องจากชาวไทยใหญ่นับถือศาสนาพุทธกันอย่างเคร่งครัดงานเทศกาลส่วนใหญ่จึงเน้นการทำบุญทำทานเป็นหลัก กำหนดงานประจำปีของชาวไทยใหญ่เรียก

ว่า “หย่าสี” ซึ่งตรงกับคำว่า ราศี 12 เดือน หรือประเพณี 12 เดือน เดือนแรกของปีไทยใหญ่ ดกอยู่ราวเดือนธันวาคม ซึ่งการนับเดือนต่างจากทางล้านนาและชาวไทยภาคกลาง

เดือนเจียง (ธันวาคม) และเดือนก่ำ (มกราคม) เป็นระยะที่ข้าวออกใหม่ งาก็ออกใหม่ ชาวไทยใหญ่จึงนิยมทำข้าวปุกคือข้าวเหนียวหนึ่งตำลुकกับงาปน จัมน้ำตาลอ้อยเคี้ยว ถวายพระและแจกกันทั่วไป

เดือนก่ำเป็นเดือนที่พระภิกษุต้องเข้าปริวาสกรรมและเป็นเดือนถือสำหรับฆราวาส จึงไม่มีผู้จัดงานมงคล ใดๆ ไต่ ไม่ว่าจะเป็นงานแต่งงานหรืองานขึ้นบ้านใหม่ในช่วงเดือนนี้

เดือน 3 (กุมภาพันธ์) เป็นเดือนที่มีอากาศหนาวเย็น ในวันมาฆบูชา คือวันขึ้น 15 ค่ำ เดือน 3 ชาวบ้านนิยมจัดงาน “กองโหล” (โหลแปลว่า ฟืน) โดยแต่ละครัวเรือนจะจัดหาไม้ฟืน บ้านละท่อนสองท่อนนำไปที่วัด จัดเรียงซ้อนแต่งให้เป็นรูปทรงอย่างเจดีย์ ประดับประดาอย่างสวยงาม ยอดเจดีย์ทำด้วยไม้แปกคือไม้สนที่จุดไฟติดง่ายตกกลางคืนหลังจากทำพิธีถวายพระเสร็จแล้ว จะนำน้ำมันราดจนทั่วแล้วจุดไฟถวายเป็นพุทธบูชา บางหมู่บ้านจะทำเป็นม้าไฟ หรือดอกไม้ไฟจุดให้วิ่งไปตามสายลวดเป็นที่ครึกครื้นตื่นตาตื่นใจ

ประเพณีตานข้าวหย่ากู่ ซึ่งเป็นที่นิยมทำกันในระหว่างขึ้น 1 ค่ำ เดือน 3 จนถึงวันขึ้น 15 ค่ำ เดือนเดียวกัน ข้าวหย่ากู่มีลักษณะคล้ายข้าวเหนียวแดง กวนกันคราวหนึ่งเป็นกระทะใหญ่ บางแห่ง ชาวบ้านจะร่วมกันกวนทั้งหมู่บ้าน บางแห่งก็กวนกันเป็นกลุ่ม ใดๆ แล้วแต่ว่าจะมีใครอาสาเป็นเจ้าภาพ ในอดีตมีวิธีการชักชวนเพื่อนฝูงญาติมิตร โดยการนำเทียนหรือห่อเมี่ยง(ใบชาหมักใช้เคี้ยวเล่นกับเกลือเม็ด) ไป “ตก” หรือให้ไว้ตามบ้านต่าง ใดๆ เมื่อถึงวันนัดหมายต่างคนก็จะนำส่วนประกอบต่าง ใดๆ อันมีข้าวเหนียวหนึ่ง น้ำตาลอ้อย และกะทิมาช่วยกันกวนจนเสร็จแล้ว ตักใส่ถาด โรยงาคั่ว และมะพร้าวขูดตัดแบ่งไว้ถวายพระ ส่วนที่เหลือจะนำขึ้นเกวียนที่ตกแต่งอย่างสวยงามแห่แหนไปแจกจ่ายตามบ้านเรือนโดยมีฆ้องกลองฉาบร่วมประโคมในขบวนอย่างครึกครื้น

เดือน 4 (มีนาคม) เป็นเดือนเริ่มต้นของเทศกาล “ปอยส่างลอง” คือการบวชเณรตามประเพณีชาวไทยใหญ่ ซึ่งจัดกันมาตั้งแต่ช่วงนี้ไปจนถึงเทศกาลสงกรานต์ และจะชาลงไปจนถึงเทศกาลเข้าพรรษา มีกำหนดเวลาทั้งสิ้น 3 วัน การเตรียมงาน เมื่อประชุมกำหนดงานเรียบร้อยแล้วก็จะแบ่งหน้าที่กันทำงาน เช่น ดูแลเรื่องอาหาร กำหนดตัวผู้ที่จะให้ส่างลองขี่คอ ซึ่งเรียกกันว่า “ตะแป” อย่างน้อยจะต้องจัดไว้ 2-3 คน ตะแปจะต้องให้ส่างลองขี่คอในวันแห่ตลอดไป เพราะมีข้อห้ามไว้ว่าเมื่อเป็นส่างลองแล้วจะลงเหยียบพื้นดินไม่ได้ อีกคนจะต้องคอยกางร่มให้ส่างลอง ร่มใหญ่นี้เรียกว่า กำนที่คำ หมายถึงร่มทองคำ เวลาแห่พาส่างลองไปขอสุมา(ขอขมา) ตามบ้านเรือนต่าง ใดๆ พ่อแม่ส่างลองจะเป็นผู้กำหนดให้ ผู้ที่เป็นตะแปคอยให้ส่างลองขี่บนบ่า นั้น ถือว่าได้กุศลแรง ก่อนจะถึงวันบวชพ่อแม่ผู้ปกครองจะต้องส่งลูกเข้าไปเล่าเรียนหรือหัดสวดมนต์ และเข้าอบรมการที่จะใช้ชีวิต และระเบียบวินัยต่าง ใดๆ ที่วัด ประมาณ 20 วัน ซึ่งถือว่าเป็นการเก็บเนื้อเก็บตัวเสียก่อน

วันแรกคือวันรับส่งลง บรรดาเด็กชายที่จะเข้าพิธีจะได้รับการโกนศีรษะจนเกลี้ยง แต่งหน้าทาปากให้สวยงาม จากนั้นก็จะนำเอาจ้องหรือมวยผมที่พ่อแม่ ปู่ย่า ตายาย ตัดเก็บ รักษาเอาไว้มาวางแนบบนศีรษะที่โกน ใช้เชือกสีแดงมัดปอยผมติดรอบศีรษะสามปอยเพื่อไม่ให้หลุด แล้วคาดทับด้วยผ้าโพกศีรษะอีกครั้งหนึ่ง คลี่ผ้าโพกศีรษะทำเป็นรูปคล้ายพัดเหนือใบหู ด้านขวา ประดับด้วยดอกไม้ให้สวยงามบนศีรษะ

การแต่งตัวให้ส่งลง จะสวมเสื้อผ้าอาภรณ์ที่เป็นชาวไทยใหญ่ เป็นเสื้อฝ้ายคอกลม แขนยาว เดินลายด้วยดินเงินดินทอง นุ่งผ้าโจงกระเบนคาดเอวด้วยผ้า หรือเข็มขัดนาค เข็มขัดทอง เป็นต้น ชายเสื้อด้านล่างจะบานออกและสวมถุงเท้าสีขาวยาว มองดูคล้ายเทฟองค์น้อย หรือยุวกษัตริย์ ตามความเชื่อหรือประเพณีการบวชลูกแก้วของชาวไทยใหญ่ เครื่องประดับ ที่สำคัญคือ แคลป์คอ ซึ่งเป็นแผ่นทองคำแท้ ๆ เป็นรูปแปดเหลี่ยม มีลายนูน สวมห้อยไว้บนคอ ที่ข้อมือจะสวมกำไลแบบเก่าของไทยใหญ่ ซึ่งเป็นทองคำแท้หนักหลายบาททีเดียว แอมที่นิ้ว ยังมีแหวนทอง และเครื่องประดับอันมีค่าอย่างอื่นอีกมากมาย

เมื่อแต่งตัวเสร็จ ตะแปก็ให้ส่งลงขึ้นขี่คอ และทางร่มก้านที่คำ การแห่พาส่งลงไป เทียวหรือไปกันต่อถือว่าเป็นงานที่หนักสำหรับตะแป เพราะการพาส่งลงไปเทียวนั้นมิใช่เดินธรรมดา ตะแปจะพาส่งลงเดินยักย้ายส่ายเอวไปด้วยเพื่อความสนุกสนาน ครึ่งพอดกเย็น พ่อแม่ก็จะให้ส่งลงกินอาหาร 12 อย่าง คือ

1. หนึ่งพอง
2. แกงฮังเล
3. ผัดเต้าหู้ไทยใหญ่
4. น้ำพริกนือก
5. ถั่วเน่าชาควั
6. ลาบ
7. ข้าวกันจัน
8. เนื้อดำ
9. มะม่วงสะนาบ
10. ยำหนัง
11. แอ็บหมู
12. ข้าวเหลือง

ซึ่งถูกจัดเอาไว้คอย พ่อแม่จะคอยป้อนข้าวเอาอกเอาใจส่งลงเป็นพิเศษ เพื่อเป็นการเตือนใจให้ส่งลงได้คิดว่า อันพระคุณบิดามารดานั้นมีมากล้น กลางคืนจะมีมหรสพ และมีการฮ้องขวัญ ซึ่งหมายถึง การทำขวัญนาคแบบบวชพระทางภาคกลาง แต่การฮ้องขวัญนี้จะฮ้องเป็นภาษาไทยใหญ่ หมอฮ้องขวัญจะร้องพรรณนาถึงพระคุณพ่อแม่ที่เลี้ยงส่งลงมา จนได้ฝากตัวในพระศาสนา จบแล้วก็ผูกข้อมือให้กับส่งลง

วันที่ 2 ทุกคนจะมารวมกันที่บ้านเจ้าภาพใหญ่ เพื่อเข้าร่วมพิธีแห่ครัวทานไปที่วัด วันแห่ง
 สำลงและแห่ครัวนี้ก็เป็วันสำคัญเช่นกัน เพราะว่สำลงจะได้บวชเป็นสามเณรในวันนีด้วย
 ดังนั้นเจ้าภาพใหญ่และพ่อแม่สำลงคนอื่น ๆ จะต้องนำสิ่งของต่าง ๆ ที่จะไปถวายวัด ก็พากัน
 หาบเป็นขบวนทานขบวนยาวเหยียด การแห่สำลงไปบวชจะมีเสียงฆ้องกลองดังอยู่ไม่ขาด
 ระยะดีเป็นจังหวะทำนองเรียกว่า การเล่นมองเซิง

วันที่3 จะมีการแห่สำลง และขบวนครัวทานนี้ ได้ทำให้ผู้ที่มีโอกาสได้มาร่วมทำบุญที่
 บ้านเจ้าภาพก็จะได้เห็นและชื่นชมสำลง เมื่อขบวนแห่สำลงไปถึงที่ไหนชาวบ้านก็จะไปรับ
 ข้าวตอกดอกไม้ใส่ด้วสำลง บางคนจะนำเสื่อมาปูและนำขันน้ำเย็นมาตั้งคอยให้ขบวนที่ผ่านมา
 ได้ดื่ม ซึ่งก็ถือว่าได้ทำบุญกุศลมาร่วมกัน จากนั้นก็จะแห่สำลงไปขอสุมาแต่ศาลหลักเมือง
 เมื่อขบวนแห่ไปถึงวัดและแห่รอบวัดสามรอบ แล้วตะแบกก็จะนำสำลงทั้งหลายขึ้นไปยังศาลาที่
 จะทำการบวช ซึ่งมีพระภิกษุสงฆ์นั่งรอก่อนแล้ว มีการเทศน์และอ่านหนังสือธรรมเป็นทำนอง
 ด้วยภาษาไทยใหญ่

หลังจากพระภิกษุสงฆ์ฉันอาหารเพลเสร็จ เจ้าภาพก็จะล่ำเลี้ยงข้าวปลาอาหารที่เตรียมไว้
 มาเลี้ยงแขกที่มาร่วมงาน เมื่อเสร็จจากอาหารกลางวันแล้ว จึงจะทำพิธีบวชสำลง โดยเริ่มจาก
 พระภิกษุสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์ ผู้ที่มาร่วมงานรับศีลรับพร

พิธีบวชสำลง จะเริ่มด้วยการเปลื้องผ้าและเครื่องประดับ แล้วจึงจะโกนด้วสำลงออก
 โดยพระภิกษุจะนุ่งห่มจีวรสีเหลืองให้สามเณรใหม่ และสามเณรทุกรูปจะประนมมือรับศีล 10 ข้อ
 เปลี่ยนจากยุวกษัตริย์องค์น้อย มาเป็นสามเณรน้อยที่น่าเลื่อมใส

ปอยสำลง เป็นงานประเพณีอันเกี่ยวกับพุทธศาสนาที่สำคัญของชาวแม่ฮ่องสอนเป็น
 ประเพณีของคนไต ที่มีมาแต่โบราณเพราะเนื่องจากวิถีชีวิตที่แนบแน่นผูกพันอยู่กับพุทธศาสนา
 ตลอดมา จึงทำให้เกิดประเพณีนี้ขึ้นโดยชาวแม่ฮ่องสอนพร้อมใจกันจัดงานปอยสำลงนี้เป็น
 ประจำทุกปี

ในวันขึ้น 15 ค่ำ เดือน 4 นิยมประกอบพิธี"ต่างขอมต่างโหลง" หรือการถวายข้าวมธุปา
 ยาสเป็นพุทธบูชา ซึ่งในปีหนึ่งนิยมทำ 5 ครั้งด้วยกัน คือในวันเพ็ญเดือน 4, 6, 10, 11 และเดือน
 12 ในตอนกลางคืนของวันขึ้น 14 ค่ำ จะมีการช้ตราชีวิตที่ไ้กันเป็นเขตหนึ่งข้าว หนึ่งได้แก่หญิง
 สาวบริสุทธิ์หรือผู้เฒ่าผู้แก่ที่ถือศีล 8 เมื่อหนึ่งข้าวสุกแล้วจะปั้นข้าวเป็นก้อนเล็ก ๆ ทาด้วยเนย
 และน้ำผึ้ง 49 ก้อน รุ่งเช้าประมาณตี 5 เจ้าอาวาสจะทำพิธีถวายข้าวนี้แก่พระพุทธองค์ แล้วต่อ
 จากนั้นก็มีการเลี้ยงภัตตาหารเช้าแก่ภิกษุสงฆ์ (สมัย สุทธิธรรม.2536 : 40-58)

เดือน 5 คือปีใหม่สำงาน หรือเทศกาลสงกรานต์ ซึ่งจะได้จัดว่าเป็นงานประเพณีที่มี
 ความสำคัญที่สุดงานหนึ่ง ที่มีความสำคัญสำหรับชาวไทยใหญ่ เทศกาลสงกรานต์ของชาวไทย
 ใหญ่จะกินเวลายาวนานถึง 1-2 สัปดาห์ นอกจากนี้จะมีงานในพิธีต่าง ๆ วันสำงานเนา วัน
 สำงานดก วันสำงานขึ้น กระบวนการรดน้ำดำหัวญาติผู้ใหญ่และผู้ที่เป็นที่เคารพนับถือชาว

ไทยใหญ่เรียกว่า การกันตอ เพราะจะต้องไปกันตอกันให้ครบทุกหมู่บ้าน เมื่อกันตอกันอย่างทั่วถึงแล้วชาวบ้านจะร่วมมือร่วมใจกันทำความสะอาดวัดในหมู่บ้านของตน

เมื่องานสร้างงานเสร็จสิ้นลง ชาวไทยใหญ่จะประกอบพิธีทำบุญหมู่บ้านเรียกว่า “งานวาปะลิก” มีการเซ่นสังเวยเสาใจกลางบ้านหรือเสาหลักหมู่บ้านและส่ง “สะตุง” หรือกระทงสะเดาะเคราะห์ไปตามทิศต่าง ๆ จากนั้นชาวบ้านจะนำหม้อหรือถังน้ำแช่ฝักส้มป่อยพีชมงคล 7 ชนิดมัดรวมกันเป็นกำ และดาเหลวซึ่งทำจากดอกसानเป็นรูปดาวมาในบริเวณพิธีที่จัดไว้ เพื่อให้พระสงฆ์ทำพิธีปลุกเสก แล้วจึงนำน้ำมนต์ที่ได้ ไปฉีดสาธตบริเวณบ้านของตนเองความเป็นสิริมงคล ส่วนพีชมงคลและดาเหลวนั้นจะนำไปผูกไว้หน้าประตูบ้าน เพื่อเป็นเครื่องรางของขลังไม่ให้สิ่งชั่วร้ายเข้ามาแผ้วพานได้เมื่อเสร็จงานสงกรานต์และจองพาราแล้ว จะได้มีการเลี้ยงผีเจ้าเมือง พิธีเลี้ยงผีเจ้าเมืองไทยใหญ่ หรือ ปอยเจ้าเมือง

เดือน 6 (พฤษภาคม) เป็นช่วงปลายฤดูร้อนต่อฤดูฝน ช่วงนี้จะมีเทศกาลคือ เทศกาลปอยห่าน้ำ ประกอบด้วย

-งานปอยจำดี (งานก่อเจดีย์ทราย)

-งานบอกไฟ (งานบั้งไฟ)

ตอนเช้าของวันงาน ศรัทธาญาติโยมทั้งหลายจะพากันไปทำบุญ นำอาหารไปถวายพระภิกษุที่วัดในตอนเช้า ต่อจากนั้นก็ช่วยกันก่อเจดีย์ทราย ปักด้วยธงและฉัตรอันเล็ก ๆ ที่ทำด้วยกระดาษหลายหลากสี ช่วงบ่ายมีประกวดบอกไฟจากหลาย ๆ หมู่บ้านมีชาวบ้านแห่มีวงดนตรีไทยใหญ่ประกอบไปด้วยกลองกันยาว หม้อง และฉาบ (วงกลองกันยาว) มีการจุดยิงบอกไฟ ประชันกันว่าบอกไฟของหมู่บ้านใดล้ำยาวที่สุด และสูงที่สุด แต่วัตถุประสงค์ที่จริงคือ การเตือนให้ ชุนสิกจา หรือพระอินทร์ ช่วยดลบันดาลให้ฝนตกต้องตามฤดูกาล และมีน้ำทำอุดมสมบูรณ์

ในวันขึ้น 15 ค่ำเดือน 6 คือวันวิสาขบูชาจะมีการถวายต่างขอมต่างโหลง อีกครั้งหนึ่ง เดือน 7 (มิถุนายน) เป็นเดือนที่จะต้องเตรียมเครื่องมือเครื่องใช้ในการทำนา และเตรียมที่นาสำหรับฤดูกาล ฉะนั้นในเดือนนี้จึงเป็นเดือนที่ว่างเว้นจากเทศกาล

เดือน 8 (กรกฎาคม) เป็นช่วงที่จะเข้าพรรษา มีงานบุญในการถวายผ้าอาบน้ำฝน พร้อมเครื่องไทยทานแด่พระสงฆ์ ในช่วงนี้ผู้เฒ่าผู้แก่ทั้งหลายจะพากันนุ่งขาวห่มขาวไปถืออุโบสถศีลที่วัดและส่วนมากจะอยู่ค้างกันที่วัด

พอวันรุ่งขึ้นจากวันพระก็จะมีการทำบุญเลี้ยงพระ และผู้อยู่จำศีล เรียกว่า “ปอยจำก๊ะ” ซึ่งเป็นงานที่ค่อนข้างใหญ่เพราะว่าผู้ที่มาถือศีลนั้นมีจำนวนมาก เจ้าภาพที่จัดงานมักจะ “ตกเทียน” เชิญญาติมิตร มาร่วมบุญร่วมกุศล

เดือน 9 เป็นฤดูทำนา ในช่วงฤดูนี้จะว่างเว้นในเทศกาลต่าง ๆ เพราะว่าชาวบ้านส่วนใหญ่จะต้องออกไปทำนา ส่วนใหญ่จะไม่มีเวลาที่จะเตรียมข้าวปลาอาหารไปถวายแก่พระภิกษุสงฆ์ จึงมีการกำหนดเวรส่งช้างพระในหมู่บ้านที่ไม่ไปทำไร่นาเรียกว่า “ปอยจำก๊อก” ซึ่งจะใช้กระบอกลูกไม้ไผ่ทำเป็นสัญญาณ ว่าถ้ากระบอกลูกไม้ไผ่นี้ไปตกอยู่ที่บ้านผู้ใดแล้วผู้นั้นจะต้องเป็นธุระใน

การจัดอาหารไปถวายพระ เมื่อทำเสร็จสิ้นแล้วก็จะนำกระบอกไม้ไผ่นี้ไปมอบให้แก่บ้านต่อไปทำหน้าที

เดือน 10 (กันยายน) ในช่วงเดือนนี้จะมีการจัดงานปอยสลากหรือ เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า สลากภัต และในวันขึ้น 15 ค่ำเดือน 10 มีการถวายต่างขอมต่างโหลง ขึ้นอีกเป็นครั้งที่ 3 ในรอบปี

เดือน 11 (ตุลาคม) ในระหว่างขึ้น 15 ค่ำจนถึงแรม 15 ค่ำ มีงานเทศกาลออกพรรษา เรียกว่า ปอยเหลินสิบเอ็ด หรืองานจองพารา ซึ่งเป็นงานประจำปีที่สำคัญอีกงานหนึ่งของชาวไทยใหญ่

งานจองพารา หมายถึง การต้อนรับพระพุทธเจ้าที่เสด็จกลับมาสู่โลกมนุษย์ หลังจากที่ได้เสด็จขึ้นไปเทศนาโปรดพระมารดา ณ สวรรค์ชั้นดาวดึงส์ จึงได้มีการจำลองในการจัดสร้างปราสาทราชวังหรือจองพารา ไว้เพื่อรับเสด็จ ประดับไว้ตามบริเวณวัดหรือตามบ้านเรือน และแห่ขบวนรูปสัตว์ที่มาแซ่ซ้องแสดงความยินดีในการเสด็จกลับมายังโลกมนุษย์ของพระพุทธเจ้า

เดือน 12 (พฤศจิกายน) ในเดือนนี้จะมีงานประเพณีหลาย ๆ อย่างด้วยกัน และเรียกรวม ๆ กันว่า ปอยเหลิน 12 โดยเริ่มจาก ปอยมหาตุ๊ก (มหาทุกข์) เริ่มตั้งแต่วันขึ้น 1 ถึง 15 ค่ำ เดือน 12 ในวันใดวันหนึ่งก็ได้ แต่ไม่ควรเกิน 8 ค่ำ ในการจัดงานปอยมหาตุ๊ก นี้จะเริ่มจากการประชุมเพื่อเลือกวันจัดที่แน่นอน มีการนิมนต์พระสงฆ์มีจำนวนเท่าใด ผู้มีจิตศรัทธาจำนวนเท่าใด ที่อาสาเป็นเจ้าภาพจะต้องมีจำนวนมากกว่าพระที่นิมนต์มา มีการเตรียมแผ่นสลากเจ้าภาพ และเขียนชื่อพระเถรลงในสลากใบละรูป ที่เหลือเขียนใส่ชื่อพระพุทธเจ้าและพระอุปัชฌาย์ คนที่จับสลากได้พระเถรรูปใด ก็ต้องไปนิมนต์ พระ เถรรูปนั้นมาฉันภัตตาหารและรับเครื่องไทยทานที่บ้านของตน ผู้ใดจับสลากได้ชื่อพระอุปัชฌาย์ จะต้องทำแพมีปราสาทพร้อมด้วยอาหาร จีวรพร้อมเครื่องอัฐบริวารแห่แห่นกันเป็นขบวนไปลอยในแม่น้ำ ส่วนผู้ใดที่จับสลากได้ชื่อพระพุทธเจ้าจะต้องจัดเลี้ยงภัตตาหาร และถวายปัจจัยแก่พระเถรที่นิมนต์มาทั้งหมด ทั้งยังต้องทำต่างขอมต่างโหลงถวายพระพุทธเจ้าด้วย

ปอยหวังกะป่า คืองานบุญขึ้นเขาวงกต โดยการทำทางเดินวกวนล้อมรั้วด้วยไม้ไผ่และตกแต่งให้สวยงาม ทุกเช้าตั้งแต่วันขึ้น 9 ค่ำถึง 15 ค่ำ มีการตักบาตรข้าวสารอาหารแห้ง ในช่วงกลางคืนอาจมีมหรสพ

จองแปดหลัง เป็นการจัดทำปราสาทแบบเดียวกันกับจองพารา แต่มีทั้งหมด 8 หลังล้อมด้วยรั้วราชวัติ เรียงกันเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสแทนทิศทั้งแปด นอกจากนี้ตรงกลางยังจัดทำเป็นปราสาทหลังใหญ่ยอดสูงกว่หลังอื่น ๆ พระสงฆ์จะเดินบิณฑบาตในบริเวณนี้

แข่งลอมขอม คือการจัดทำเป็นรั้วราชวัติอย่างง่ายเป็นทางเดินรอบวัด อาจมีปราสาทตกแต่ง 3 หลังเพื่อความสวยงาม ในตอนเช้าพระสงฆ์จะเดินบิณฑบาตบริเวณนี้เช่นเดียวกันในวันขึ้น 15 ค่ำเดือน 12 มักจัดงานปอยสงกรานต์ถึง คือการถวายผ้ากฐินและมีการถวายต่างขอมต่างโหลงอีกครั้งหนึ่ง

จะเห็นได้ว่าประเพณีและวิถีชีวิตของชาวไทยใหญ่ อยู่ใต้ร่มพระศาสดา มีประเพณี
ในการทำบุญ

ศิลปะการเล่นพื้นบ้านชาวไทยใหญ่

1. ก้า คือฟ้อนพื้นเมืองที่เรียกกันว่า “ฟ้อนไต” หรือทางกรุงเทพเรียกว่าฟ้อนเงี้ยว (ไม่เหมือนฟ้อนเงี้ยวทางภาคกลางและทางภาคเหนือ เช่นเชียงใหม่ เป็นการฟ้อนที่มีลักษณะลีลา การรำรำที่เร็วกว่าการฟ้อนเล็บ หรือ ฟ้อนเทียน เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบระหว่างการฟ้อน ประกอบด้วย กลองกันยาว ข้อง และฉาบ

2. ร้าไต เป็นการละเล่นคล้ายกับการเชิดสิงโตของชาวจีน มีเครื่องดนตรีประกอบเหมือนกับการเล่นสิงโตของชาวจีนคนเด่นแต่งกายคล้ายสิงโต มีเขา และเต้นแบบสิงโต ซึ่งสิงโตนั้นมี สีขาวเหมือนขนแกะ และที่หัวสิงโตมีเขาคิดอยู่ เครื่องดนตรีประกอบด้วย กลองกันยาว ข้อง และฉาบ

3. ก้าแลวหรือฟ้อนดาบ ดาบเป็นอาวุธประจำตัวของชาวไทยใหญ่ จึงมีการฝึกสอนถ่ายทอดต่อ ๆ กันมาแต่โบราณ เกี่ยวกับการฟ้อนดาบและการใช้ดาบ และยังถือว่าเป็นศิลปะของชายชาติวีร ผู้ฟ้อนต้องศึกษาอย่างเชี่ยวชาญจึงจะฟ้อนได้ เพราะมีทั้งท่าปกปิด ปัดป้องและทำอันตรายแก่คู่ต่อสู้ ความชำนาญในเพลงดาบจะสามารถรำรำด้วยลีลาและลวดลายที่แปลก ที่ น่าดูเป็นอย่างยิ่ง เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบ กลองกันยาว ข้อง และฉาบ

4. ฟ้อนรูปสัตว์ต่าง ๆ เช่นฟ้อนนางนก ฟ้อนผีเสื้อยักษ์ ฟ้อนปลา ฟ้อนม้า ฟ้อนกิ้งก่า (กิ้งกะหล่ำ) ในการฟ้อนนี้จะต้องใช้กระดาดหลายสีประดิษฐ์เป็นรูปสัตว์ตามที่ต้องการสวมกับหัวคนที่ฟ้อน เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบ กลองมอชิง ข้อง และฉาบ

5. เอ็ดความ เป็นการขับร้องเพลงคล้ายกับการร้อง”คำวซอ” ของชาวไทยพื้นเมืองภาคเหนือ ในการขับร้องมีทั้งชายและหญิง อาจจะร้องเดี่ยวหรือร้องสลับกัน คำร้องเป็นภาษาไทยใหญ่ เนื้อหาเป็นการเกี่ยวพาราสิ หรือสวดดี ทำนองที่ใช้ร้องกันอยู่มี 3 ทำนอง คือ ล่องคอง พม่า, นกกือ, ปานแซง เครื่องดนตรีประกอบในการขับร้อง กลองกันยาว ฉาบ ข้อง กลองใหญ่สองหน้า ข้องหมู ฉิ่ง

6. มองกาก เป็นการแสดงของชาวไทยใหญ่ ที่นิยมและนำออกให้แสดงเป็นที่รู้จัก เมื่อไม่นานมานี้เองการแสดงผู้แสดงใช้ไม้ไผ่ 2 ท่อน มากระทบกันแล้วรำรำไปด้วย ไม่มีดนตรีประกอบสามารถตีเลียนแบบเสียงนกได้ด้วย (มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. 2524 : 50-51)

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เอกสารและงานวิจัย

การศึกษาการแสดงจำดไต หมู่บ้านห้วยขาน อำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน มีเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อให้ผู้วิจัยนำมาเป็นประโยชน์ในการกำหนดแนวคิดในการศึกษา ผู้วิจัยได้แบ่งเป็นหัวข้อต่อไปนี้

1. ทฤษฎีในการศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยาวิทยา
2. แนวคิดและทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี
3. แนวคิดเกี่ยวกับวัฒนธรรมพื้นบ้าน
4. งานวิจัยและเอกสารบทความที่เกี่ยวข้อง

เอกสารและตำราที่เกี่ยวข้อง

2.1 ทฤษฎีในการศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยาวิทยา

การศึกษามานุษยดุริยางควิทยา เป็นการศึกษาเกี่ยวกับวัฒนธรรมดั้งเดิมของผู้คนทั่วไปในแต่ละสถานที่ที่แตกต่างกันไป กลุ่มคนเหล่านี้จะมีความเป็นลักษณะเฉพาะตัว และมีความแตกต่างกันตามขนบธรรมเนียมประเพณี ความเชื่อ การสร้างสรรค์สิ่งต่าง ๆ ให้กับชุมชน ภาษา การละเล่น พิธีกรรม งานฝีมือ ตลอดจนดนตรีและศิลปะ การแสดง สิ่งเหล่านี้จะมีการสืบทอดกันอย่างต่อเนื่องตลอดมา โดยการส่งสอนกันแบบปากต่อปากหรือแบบมุขปาฐะ และไม่มีรูปแบบที่ตายตัว

การศึกษามานุษยดุริยางควิทยา เป็นการศึกษาลักษณะเฉพาะของดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ โดยใช้หลักของทฤษฎีดนตรีตะวันตกมาใช้ในการวิเคราะห์ ซึ่งบางครั้งอาจไม่ตรงตามหลักทฤษฎีของดนตรีตะวันตกทั้งหมด แต่ก็สามารถเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ได้ ซึ่งผู้ศึกษาดำเนินการศึกษาริบทของดนตรีด้วย เนื่องจากดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ส่วนมากมักมีพิธีกรรมเข้ามาเกี่ยวข้อง นอกจากนั้นยังต้องศึกษาวัฒนธรรม เป็นต้น

สุกรี เจริญสุข (2530 :38) ได้ให้ความหมายดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ว่า มานุษยดนตรีวิทยาเป็นการศึกษาดนตรีใด ๆ ก็ตามที่รวมทั้งดนตรีและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมเข้าไปด้วย และเป็นการศึกษาดนตรีของชาติพันธุ์อื่น โดยสามารถแบ่งการศึกษาได้ 2 ลักษณะคือ

1. เป็นการศึกษาดนตรีใด ๆ ก็ตามที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก(Non-Western Art Music) ซึ่งรวมทั้งดนตรียุโรปโบราณ และที่อื่น ๆ ที่ยังคงเหลืออยู่

2. เป็นการศึกษาดนตรีทุกรูปแบบในท้องถิ่นใดท้องถิ่นหนึ่ง ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีของชนกลุ่มน้อย ดนตรีสมัยนิยม ดนตรีเพื่อการค้า ฯลฯ

ปัญญา รุ่งเรือง (ม.ป.ป) ได้สรุปหลักวิชามานุษยดุริยางควิทยาดังนี้

1. มุ่งศึกษาเรื่องราวทางดนตรีของมนุษย์อย่างลึกซึ้ง ทั้งในด้านตัวดนตรีและในด้านวัฒนธรรม
2. เป็นการศึกษาดนตรีที่ยังมีชีวิตอยู่ ในภาพรวมของธรรมชาติการสร้างสรรคของมนุษยชาติ(ซึ่งโดยมากเป็นแบบมุขปาฐะ)
3. เป็นการอธิบายข้อเท็จจริงทางดนตรี ในแง่ของเนื้อหาทางสังคมและวัฒนธรรม ทั้งวัฒนธรรมเดียว ๆ และวัฒนธรรมที่ประสมประสานกันระหว่างมนุษย์กลุ่มต่าง ๆ
4. มุ่งศึกษาภาคสนาม โดยการหาข้อเท็จจริงจากแหล่งต่าง ๆ ไม่จำกัด (รวมทั้งเอกสาร) ที่ปรากฏอยู่ในขณะนั้น ๆ

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี(2539: 91) กล่าวในการดนตรีไทย ทางเลือกแห่งนิยามดนตรีวิทยาว่า ดนตรีเป็นผลงานสร้างสรรค์ของมนุษย์ ดังนั้นดนตรีจะมีในสังคมทุกวัฒนธรรม ดนตรีเข้าไปผูกพันใกล้ชิดกับวิถีชีวิตโดยเฉพาะชาวบ้าน ในการศึกษาควรค้นหาบทบาทเหล่านี้ออกมานำเสนอ เช่น บทบาทในเชิงพิธีกรรม ศาสนพิธี บทบาทในฐานะสิ่งบันเทิง ในบางสถานการณ์ดนตรีอาจบทบาทช่วยในด้านความรัก สามัคคีเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของคนในสังคม การศึกษาถึงบทบาทดนตรีในวัฒนธรรม จะช่วยสะท้อนภาพสังคมนั้นให้ชัดเจนยิ่งขึ้น

2.2 แนวคิดและทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี

ในการศึกษาผู้วิจัยได้ศึกษาเกี่ยวกับทฤษฎีดนตรีตะวันตกและแนวคิดการนำมาวิเคราะห์ดนตรีพื้นบ้าน สิ่งที่สำคัญในการศึกษาได้แก่ การศึกษานัดเสียง ระยะขั้นคู่เสียง ของทำนองที่เกิดขึ้นของบทเพลง ซึ่งเป็นการบ่งบอกถึงรายละเอียดของบทเพลงนั้น ๆ ได้เป็นอย่างดีในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้ใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรีตะวันตกและแนวคิดในการวิเคราะห์ดนตรีพื้นบ้าน มาช่วยในการศึกษาวิเคราะห์การแสดงจำัดใดดังนี้

อรรณพ บรรจงศิลป(2534:3) กล่าวในพื้นฐานดนตรีสรุปได้ว่า ดนตรีคือเสียง เรารับรู้ด้วยประสาทหูมากกว่าประสาทตา จึงเป็นการยากที่จะแปลเสียงให้เป็นภาพ อย่างไรก็ตามเสียงดนตรีเป็นเสียงที่มีระบบระเบียบ เราจึงแปลเสียงดนตรีเป็นภาพได้ มนุษย์พยายามคิดค้นสัญลักษณ์ที่สามารถจะ บอกทั้งระดับเสียงและความยาว-สั้นของเสียงมาเป็นเวลานานแล้ว ในที่สุดได้ยึดหลักสำคัญของการวัดระดับเสียงโดยใช้การสั่นสะเทือนของวัตถุ(ที่เป็นสาย) คือ ถ้าวัตถุนั้นสั่นสะเทือน 440 ครั้งต่อ 1 วินาที ให้ชื่อของเสียงที่ออกมาว่า A และเสียง A นี้ใช้เป็นหลักในการสร้างระดับเสียงอื่น ๆ ความสัมพันธ์ระหว่างระดับเสียง A และระดับเสียงที่อยู่ในรูปของบรรทัด 5 เส้น(Staff) ได้มีการพัฒนามาเป็นระยะเวลายาวนาน จนเป็นที่ยอมรับว่าบรรทัด 5 เส้นนี้ ใช้เป็นเครื่องมือบอกระดับเสียง และยัง(2540:7) กล่าวถึงการวิเคราะห์ดนตรีตะวันออกให้

แนวคิดที่ว่า ทำนองเป็นองค์ประกอบที่สำคัญกว่าแนวประสาน เนื่องจากดนตรีตะวันตกมีโครงสร้างของดนตรีในลักษณะแนวนอน มีโซ่แนวตั้ง และในการศึกษาแนวทำนองที่จำเป็นต้องศึกษากันได้เสียงของเพลง ซึ่งหมายถึงการแยกแยะเสียงต่าง ๆ ในบทเพลง เพื่อให้ได้มาซึ่ง Theoretical Scale ทั้งนี้เพราะบันไดเสียงของแต่ละเพลงเกิดขึ้นจากเสียงต่าง ๆ ที่ใช้ในบทเพลงนั้น ...การศึกษาเรื่ององค์ประกอบเสียงสำคัญในบทเพลงที่เรียงลำดับซึ่งเรียกว่าบันไดเสียง และเสียงจริงที่ใช้ในการบรรเลงหรือขับร้อง การศึกษากันได้เสียงมีความสำคัญในการให้เข้าใจถึงแบบ Style ของเพลง และลักษณะของกลุ่มเพลง (Norm of Style)ต่าง ๆ

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542:5) สรุปความหมายของทำนองหมายถึง “...เสียงขึ้นลงหลายเสียงที่ปะติดปะต่อกันเป็นชุด แต่ละเสียงนอกจากจะมีระดับเสียงสูงต่ำแล้ว ยังมีความสั้นยาวตามลักษณะจังหวะที่อาจแตกต่างกัน ทำนองต้องมีจังหวะเป็นส่วนหนึ่งซึ่งไม่อาจแยกออกจากกันได้... ทำนองเป็นส่วนประกอบของเพลง ที่ทุกชาติทุกภาษาทุกวัฒนธรรมให้ความสำคัญมากที่สุด เนื่องจากทำนองเป็นเสียงสูง เสียงต่ำ เสียงขึ้น เสียงลง ซึ่งเสียงของมนุษย์ร้องเสียงได้ สามารถสะท้อนอารมณ์ของเพลงได้โดยตรง...”

นพพร ด้านสกุล (2541:9) สรุปในบันไดเสียงโมดอลว่า มีบันไดเสียงมากมายหลากหลายรูปแบบที่มีใช้อยู่ในสังคมมนุษย์ เพราะโดยธรรมชาติที่แท้บันไดเสียงนั้นเกิดจากการเชื่อมต่อของระดับเสียงซึ่งมีความอิสระมากที่จะเอื้อให้เชื่อมต่อดระดับเสียงระหว่างกันตามความพึงพอใจของผู้ใช้ซึ่งเป็น สิทธิอันพึงมีของผู้สร้างสรรค์งานดนตรีทุก ๆ ระดับ เพราะบ่อยครั้งการก่อเกิดเนื้อแท้ของสิ่งศิลปมักเกิดขึ้นโดยแรงบันดาลใจที่เกิดขึ้นเองโดยอยู่เหนือกาลเวลา บางครั้งก็เกิดขึ้นบนเงื่อนไขเชิงตรรกะและทุก ๆ ครั้งจะเป็นเรื่องของความประจวบเหมาะที่อาจเรียกได้ว่าเป็นการบรรจบพอดีของบรรยากาศก็ได้ ลักษณะสัมเสียง ลีลา และสำเนียงการใช้ภาษาแบบดั้งเดิมแท้ ๆ ก็เป็นพื้นฐานที่มีความสำคัญอย่างหนึ่งของการก่อเกิดบันไดเสียง กล่าวคือถ้าอยู่บนพื้นฐานของลักษณะสัมเสียง ลีลา และสำเนียงการใช้ภาษาแบบดั้งเดิมแท้ ๆ ต่างกันจะอยู่บนทฤษฎีแห่งความเป็นไปได้ ที่จะมีบันไดเสียง บทเพลง และดนตรีที่มีลักษณะสัมเสียง ลีลา และสำเนียงแตกต่างกัน ...บันไดเสียงเป็นรากฐานสำคัญของดนตรีเปรียบเหมือนโครงกระดูกซึ่งเป็นฐานหลักของร่างกาย การที่เราไม่รู้สีกันเคยกับดนตรีที่มีความห่างไกลกันทางวัฒนธรรมเพราะดนตรีนั้น ๆ ถูกสร้างขึ้นบนบันไดเสียงที่แตกต่างกับที่เราคุ้นชินนั่นเอง

ประสิทธิ์ เลียวศิริพงค์ (2529:10) กล่าวในองค์ประกอบของดนตรีว่า “..เพลงพื้นบ้านทุกเพลงมีทำนอง และทำนองนี้แหละที่ช่วยให้เราระบุสัญชาติของดนตรีได้ องค์ประกอบย่อยของทำนองมีหลายอย่าง นอกจาก “บันไดเสียง” แล้วยังมีรูปร่างหรือแนวการดำเนินทำนอง พิสัยของทำนอง(ความห่างระหว่างเสียงสูงสุดกับเสียงต่ำสุดที่ใช้ในทำนองนั้น) และขั้นคู่ที่ใช้จนเป็นแบบแผนเด่นชัดของแต่ละชาติพันธุ์...”

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2537:87) กล่าวในดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 26 ว่า ดนตรีเป็น

ศิลปะของเสียงที่เกิดจากความพากเพียรของมนุษย์ในการสร้างเสียงให้อยู่ในระเบียบของจังหวะ ทำนอง สีสันทของเสียง และคีตลักษณ์ ดนตรีไม่ว่าชาติใดภาษาใดล้วนแต่มีพื้นฐานมาจากส่วนต่าง ๆ เหล่านี้ทั้งสิ้น ความแตกต่างในรายละเอียดแต่ละส่วน แต่ละวัฒนธรรมดนตรีนั้นเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจริง แต่การที่จะแตกต่างกันอย่างไรนั้นกรอบวัฒนธรรมของแต่ละสังคมจะเป็นผู้กำหนดให้ตรงตามรสนิยมของแต่ละวัฒนธรรมจนเป็นผลให้บุคคลแยกแยะดนตรีของชาติหนึ่ง แตกต่างกับดนตรีของอีกชาติหนึ่งอย่างไร ...ทำนองเป็นส่วนของดนตรีที่มีอิทธิพลต่อผู้ฟังในด้านสติปัญญา ผู้ฟังสามารถแยกแยะความแตกต่างระหว่างเพลงหนึ่งโดยอาศัยทำนองเป็นส่วนช่วยสำคัญ องค์ประกอบที่สำคัญของทำนองได้แก่ความสูง-ต่ำ(Pitch) และความสั้น-ยาว(Duration) นอกนั้นควรศึกษากรอบที่ใช้บังคับทำนองที่ส่งผลโดยตรงต่อการรับรู้คือ บันไดเสียง

✧ 2.3 แนวคิดเกี่ยวกับวัฒนธรรมพื้นบ้าน

สังคมไทยใหญ่ในอดีต คนในสังคมต่างพยายามแสวงหาพลังอำนาจให้กับตนเอง เพื่อได้รับการยอมรับและเพื่อการอยู่รอด ในขณะเดียวกันอำนาจที่คนยอมรับมากก็คืออำนาจที่มาจากความเชื่อทางพุทธศาสนาและอำนาจทางไสยศาสตร์ ซึ่งบางครั้งก็จำเป็นต้องอิงกฎเกณฑ์ทางศีลธรรม ความเชื่อเรื่องอำนาจเหล่านี้มีบทบาทต่อวิถีชีวิตของคนในสังคม เป็นอย่างมาก ทำให้รูปแบบพฤติกรรมของชาวบ้านดำเนินภายในกรอบของความเชื่อดังกล่าว

จุลทรรศน์ พยาฆรานนท์ (2522: 6) กล่าวสรุปในวารสารวัฒนธรรมไทยว่า ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านย่อมสะท้อนให้เห็นถึงความแตกต่างกันตามลักษณะ สภาพของอาชีพ เชื้อชาติ ภาษา ศาสนา การปกครอง และสังคมเศรษฐกิจ เช่นอาชีพทำนา อาชีพล่าสัตว์ อาชีพประมง อาชีพนักแสดง(ศิลปินพื้นบ้าน) กลุ่มชนชาวไทย ลาว ไชย จีน ไทยใหญ่ มอญ เป็นต้น ย่อมมีวัฒนธรรมการแสดงออกไม่เหมือนกันโดยพื้นฐาน

ยศ สันตสมบัติ(2540:199-200) ได้กล่าวถึงมนุษย์กับวัฒนธรรมว่าศาสนาเป็นประสบการณ์ ยากแก่การทำความเข้าใจและอธิบายได้ ตั้งแต่รุ่งอรุณแห่งประวัติศาสตร์ มนุษย์ได้ทำการประกอบพิธีกรรมเช่นไหว้บวงสรวงเทพยดาฟ้าดิน สร้างเทพปกรณัม ไสยศาสตร์ ความเชื่อเกี่ยวกับภูตผีปีศาจ วิญญาณและพระผู้เป็นเจ้า ศาสนามีความสัมพันธ์อย่างแนบแน่นกับความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์และอำนาจเหนือธรรมชาติ ศาสนาโยงใยกับสถาบันทางสังคม เศรษฐกิจ และการเมือง ความเชื่อทางศาสนามีอิทธิพลแทรกซึมเข้าสู่ปริมณฑลของสังคมวัฒนธรรมและประสบการณ์ชีวิตของมนุษย์ ศาสนาต่าง ๆ ของมนุษย์มีความแตกต่างหลากหลาย ทั้งในด้านของรูปแบบ เช่น การจัดองค์กรและพิธีกรรม และในด้านของเนื้อหาและความเชื่อเกี่ยวกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ รวมทั้งความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหล่านั้น บางศาสนามีความเชื่อในเทพเจ้าหลายองค์ บางศาสนามีความเชื่อพระเจ้าองค์เดียว บางศาสนาไม่มีเลย และบางศาสนามีเพียงความเชื่อในเรื่องผีหรือวิญญาณ ขอบเขตของอำนาจของเทพเจ้าและจิตวิญญาณศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายก็มีความแตกต่างกันไป เทพเจ้าในศาสนาบางองค์เป็นทั้งผู้สร้างและผู้ทำลาย

ล้างมนุษย์ บางศาสนาแบ่งแยกงานและอำนาจหน้าที่ให้เทพเจ้าแต่ละองค์ สดหลั่นกันออกไป เทพเจ้าหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในบางศาสนาไม่ได้เข้ามายุ่งเกี่ยวกับกิจการต่าง ๆ ของมนุษย์โดยตรง แต่บางศาสนาสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหล่านี้เข้ามายุ่งเกี่ยวโดยตรง ด้วยการให้คุณหรือโทษในกิจกรรมและวิถีชีวิตประจำวันของมนุษย์ ในศาสนาที่สิ่งศักดิ์สิทธิ์เข้ามายุ่งเกี่ยวกับชีวิตมนุษย์โดยตรง ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์จึงมีลักษณะความเกรงขามและหวาดกลัว ก่อให้เกิดพิธีกรรมเช่นสรวงบูชาเพื่อเอาใจ และต่อรองกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหล่านั้น ศาสนาตามทัศนะทางมานุษยวิทยาจึงบ่งบอกนัยถึงการขยายความทางสัมพันธ์ทางสังคมของมนุษย์ออกไปสู่ความสัมพันธ์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ซึ่งมีอำนาจเหนือมนุษย์และธรรมชาติ

นิตยา จันโทภาส(2531:18) กล่าวในประเพณีและวัฒนธรรมล้านนาว่า ความเชื่อ (Beliefs) คือการยอมรับนับถือ หรือยึดมั่นในสิ่งใดสิ่งหนึ่งทั้งที่มีตัวตนและไม่มีตัวตน เป็นความเชื่อที่มอบให้คนรุ่นต่อมามีขาดสาย การยอมรับนับถือนี้อาจมีหลักฐานที่เพียงพอที่พิสูจน์ได้ หรืออาจไม่มีหลักฐานที่จะพิสูจน์สิ่งนั้นก็ก็ได้ ซึ่งส่วนมากมนุษย์จะเชื่อเรื่องอำนาจลึกลับ เช่น เทวดา หรือผี ที่สามารถบันดาลผลต่าง ๆ ให้เกิดกับคนหรือสังคมได้ ซึ่งสนิท สมัครการ (2539:53) มีความเห็นที่สอดคล้องกันถึง องค์ประกอบทางด้านพิธีกรรม (Rites) คือพฤติกรรมที่แสดงการเคารวะ บูชา บวงสรวงต่าง ๆ เพื่อเปิดทางไปสู่ความศักดิ์สิทธิ์ หรือเพื่อการที่จะสร้างพลังอำนาจตามที่ต้องการให้เกิดมีขึ้น และงามพิศ สัตย์สงวน (2538:212) มีความเห็นที่เน้นเกี่ยวกับความเชื่อว่า...การถวายของและเครื่องบูชาต่าง ๆ แก่ภูตผีเทพเจ้า เป็นการปฏิบัติการทางศาสนาที่พบเห็นการอยู่ทั่วไป

ณรงค์ พวงพิศ(ม.ป.ป.:109) กล่าวในพื้นฐานอารยธรรมว่า วัฒนธรรมไทยในสมัยประวัติศาสตร์ บริเวณประเทศไทยปัจจุบันนี้ ก่อนหน้าที่คนไทยจะตั้งอาณาจักรสุโขทัยเป็นปึกแผ่น ก็ปรากฏว่ามีอาณาจักรต่าง ๆ ตั้งมั่นอย่างแข็งแรงมาแล้ว เช่นพวกมอญ พวกขอม ละว้า เป็นต้น ซึ่งสิทธา พินิจภูวดล และคณะ(2515 : 62) ได้มีความคิดเห็นที่สอดคล้องกันไว้ในความรู้ทั่วไปทางวรรณกรรมไทยว่า...ในระยะที่พ่อขุนรามคำแหงคิดประดิษฐ์อักษรไทยขึ้นมานั้น เป็นเวลาที่คนไทยตั้งอาณาจักรเป็นใหญ่อยู่ในดินแดนนี้ หลายอาณาจักร เช่น อาณาจักรล้านนา อาณาจักรไทยใหญ่ (ทางทิศตะวันตก) เป็นต้น...”

ปัญญา รุ่งเรือง (2544 : 89) กล่าวในประวัติการดนตรีว่า “...วัฒนธรรมนั้นถ่ายโยงกันได้ ลอกเลียนแบบกันได้ และสามารถนำมาดัดแปลงใช้ได้ตามความเหมาะสมกับสภาพสังคม และวัฒนธรรมของผู้ดัดแปลงด้วย ...”

พระยาอนุมานราชธน (2496 : 6) ให้ความหมายคำว่าวัฒนธรรมว่า

วัฒนธรรม คือสิ่งที่มนุษย์เปลี่ยนแปลงปรับปรุง หรือผลิตสร้างขึ้น เพื่อความเจริญงอกงามในวิถีชีวิตของส่วนรวม วัฒนธรรมคือวิถีแห่งชีวิตแห่งมนุษย์ในส่วนร่วมที่ถ่ายทอดกันได้

วัฒนธรรมคือสิ่งอันเป็นผลผลิตของส่วนรวม ที่มนุษย์เรียนรู้มาจากคนแต่ก่อน สืบต่อกันเป็นประเพณีต่อกันมา

วัฒนธรรมคือความคิดเห็น ความรู้สึก ความประพฤติและกิริยาอาการเพื่อการกระทำใด ๆ ของมนุษย์ในส่วนรวม ลงรูปเป็นพิมพ์เดียวกัน และสำแดงออกมาให้ปรากฏเป็น ภาษา ศิลปะ ความเชื่อถือ ระเบียบประเพณี เป็นต้น

วัฒนธรรมคือมรดกแห่งสังคม ซึ่งต้องยอมรับและรักษาไว้ให้เจริญงอกงาม

สุเทพ สุนทรเกสัช(2519 : 202) กล่าวถึงวัฒนธรรมว่า วัฒนธรรมในส่วนรวมก็คือผลของการคิดค้นทางสังคม (Social Invention) และอาจถือว่าเป็นมรดกทางสังคม เพราะเป็นสิ่งที่รับการถ่ายทอดทางสติปัญญาไปสู่ชนรุ่นต่อๆ ไปกว่านั้น การสืบต่อเนื่องทางวัฒนธรรมย่อมได้รับการคุ้มกัน โดยที่สมาชิกสังคมคนใดปฏิบัติจะปฏิบัติตามแบบแผนตามที่วัฒนธรรมได้กำหนดไว้ต้องถูกลงโทษ

ประสิทธิ์ เทวเส (2522 :11) กล่าวถึงวัฒนธรรมสรุปได้ว่า วัฒนธรรมนั้นครอบคลุมถึงทุกสิ่งทุกอย่าง ที่แสดงออกถึงวิถีชีวิตของมนุษย์ในสังคมกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง หรือสังคมสังคมหนึ่ง มนุษย์ได้คิดสร้างระเบียบ กฎเกณฑ์ และวิธีในการปฏิบัติ การจัดระบบตลอดจนความเชื่อ ค่านิยม ความรู้ และเทคโนโลยีใหม่ ๆ ในการควบคุมรวมทั้งการใช้ประโยชน์จากทรัพยากรธรรมชาติ

ปราณี วงษ์เทศ (2525 : 62-63) สรุปเกี่ยวกับวัฒนธรรมพื้นบ้านควรมีลักษณะดังนี้

1. มีการถ่ายทอดด้วยปากเปล่า
2. กำเนิดที่มาจากความคิดในการผลิตเป็นพื้นบ้าน คือมีลักษณะที่เป็นแบบประเพณี(Conservative) และมีได้เป็นส่วนหนึ่งของการเปลี่ยนแปลงตามสมัยนิยม
3. ผลงานนั้นๆ ต้องดำรงอยู่ในชุมชน ความเกี่ยวข้องกับชุมชนมีบทบาทหน้าที่ และเป็นเครื่องแสดงเอกลักษณ์ของชุมชนนั้น
4. ชุมชนที่เป็นเจ้าของมักเป็นชุมชนที่ไม่รู้หนังสือ สมาชิกส่วนใหญ่สามารถมีการเกี่ยวข้องต่อกันตัวต่อตัวโดยไม่ต้องอาศัยสื่อกลางใด ๆ
5. ศิลปินหรือปัจเจกชน ที่ผลิตหรือสร้างสรรค์งานพื้นบ้าน มิได้ผลิตงานพื้นบ้านทำเป็นอาชีพ แต่จะทำงานนั้น ๆ ในเวลาว่างจากอาชีพหลัก คือการทำไร่ ทำนา
6. สังคมแบบพื้นบ้าน มิได้อยู่โดดเดี่ยวแยกออกจากสังคมอื่น แต่จะมีความสัมพันธ์ทางสังคมแบบสังคมใหญ่ที่มีอารยธรรมที่พัฒนามากกว่าด้วย
7. มีลักษณะเศรษฐกิจแบบ Self – sufficiency คือเศรษฐกิจที่เลี้ยงตนเองได้
8. เป็นสังคมเคร่งประเพณี ศาสนา

2.3 แนวคิดเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้าน

ศิริพร จูตะฐาน(2524 : 2) ให้ความหมายเพลงพื้นเมืองว่า คือเพลงของชาวบ้านซึ่ง สืบทอดจากปากต่อปากมาชั่วอายุคน และชาวบ้านได้ร้องเล่นกันในสังคมอย่างแพร่หลาย เพลงพื้นบ้านเป็นเพลงที่แม่ใช้ร้องกล่อมลูกบ้าง เด็กร้องเล่นการประกอบการละเล่นบ้าง หรือหนุ่มสาว ใช้ร้องเล่นในเทศกาลต่าง ๆ เพลงพื้นบ้านจึงอยู่กับการดำรงชีวิตของคนไทยอย่างใกล้ชิด

มนตรี ตราโมท (2497 : 52) ให้ความหมายเพลงพื้นบ้าน หมายถึงเพลงของชาวบ้าน ในท้องถิ่นต่าง ๆ ซึ่งแต่ละท้องถิ่นก็ประดิษฐ์แบบแผนการร้องของตนไปตามความนิยมและ สำเนียงภาษาที่พูดที่เพี้ยนแปร่งแตกต่างกัน เพลงแบบนี้มักนิยมร้องในเวลาเทศกาล หรือ งานที่มีการชุมนุมผู้คนในหมู่บ้านมาร่วมรื่นเริงกันเป็นครั้งคราว เช่น ตรุษสงกรานต์ ขึ้นปีใหม่ ทอดกฐิน ทอดผ้าป่าและในการลงแขกเอาแรงกันในอันเป็นอาชีพเช่นเกี่ยวข้าว นวดข้าว เป็นต้น เพลงที่ต่างถิ่นต่างก็ประดิษฐ์ทำนองและถ้อยคำไปตามความนิยม และสำเนียงพูดนี้แต่ละเมือง แต่ละตำบล ก็ย่อมผิดแปลกแตกต่างกันไปตามพื้นของเมืองและตำบลนั้น ๆ เพลงเหล่านี้ได้ฝังตัวติด อยู่ในความทรงจำของชาวเมืองสืบต่อกันมาเป็นขั้นอย่างแน่นแฟ้น ตามถิ่นที่อยู่ันจึงเรียกว่า เพลงพื้นเมือง

เอนก นาวิกมูล (2528 : 65) ให้ความหมายเพลงพื้นเมืองหมายถึง เพลงชาวบ้าน ร้องเล่นกันจนเป็นส่วนหนึ่งของการดำรงชีวิต มีลักษณะประจำถิ่นแต่ละถิ่นจะมีท่วงทำนองและลีลาแตกต่างกันไป แต่มีแบบแผนที่คล้ายคลึงกันจนถือเป็นวิถีของสังคมได้ มีการถ่ายทอดด้วยปาก หรือการสังเกตจดจำ ซึ่งสุมาลย์ เรืองเดช (2526:41) มีความเห็นแนวเดียวกันว่า เป็นวรรณกรรมชาวบ้านประเภทหนึ่ง ที่ใช้ร้องเล่นในสังคมท้องถิ่น ถ่ายทอดสืบต่อกันมา โดยใช้ความจำไม่มีการบันทึกให้ทราบถึงผู้แต่งที่มาของเพลง หรือแม้กระทั่งระเบียบวิธีการเล่น ก็ใช้จดจำสืบต่อกันมาเป็นวรรณกรรมปากเปล่า หรือวรรณกรรมมุขปาฐะ (Oral Poetry) เป็นวัฒนธรรมทางด้านบันเทิงของชาวบ้านในท้องถิ่น แล้วแพร่กระจายจากถิ่นหนึ่งไปยังถิ่นหนึ่ง มีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตกันเป็นอย่างมาก

กาญจนา อินทรสุนานนท์ (2526 : 86) อธิบายเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้านว่า เพลงที่ชาวบ้านร้องเล่นกันตามท้องถิ่นต่าง ๆ ทั่วทุกภาคเป็นบทกลอนสั้น ๆ เรียบและง่าย เนื้อความในบทเพลงส่วนมากเป็นไปในเชิงเกี่ยวพาราสีบ้าง เกี่ยวกับสังคมบ้าง การอบรมสั่งสอนให้ทำความดีบ้าง รวมทั้งการยกย่องเทอดทูน ชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์... เพลงของชาวบ้านแต่ละภาคมีเนื้อหาระในบทเพลงเช่นเดียวกัน แตกต่างแต่ทำนองร้องและดนตรี และสำเนียงภาษาที่เพี้ยนแปร่ง ตามภาษาถิ่นของตน นอกจากนี้กาญจนา อินทรสุนานนท์ (2532 : 57) ได้เน้นถึงลักษณะเพลงพื้นบ้านว่า ...เพลงพื้นบ้านนั้นมีต้นกำเนิดมาจากเพลงร้องมากกว่า เพลงบรรเลง ลักษณะบทเพลงส่วนมากไม่มีเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองประกอบ มีแต่เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะเสียเป็นส่วนมาก บทเพลงเหล่านี้เกิดมาจากผู้แต่งที่เป็นชาวบ้านและ จดจำต่อ ๆ กันมา โดยไม่ทราบว่าใครเป็นผู้แต่ง ทั้งยังมีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา และตัดสินใจ

ถูกผิดของบทเพลงไม่ได้ ทำให้สรุปได้ว่า คำว่าเพลงพื้นบ้านและดนตรีพื้นบ้าน นั้นใช้แทนกันได้ แต่ว่าคำว่าเพลงพื้นบ้านดูจะได้ยินได้ฟังกันบ่อยและเป็นที่เข้าใจกันดี ซึ่งนิสา เมลานนท์ (2541:15-16) มีความคิดเห็นสอดคล้องกันว่า ... แม้ว่าการละเล่นพื้นบ้านจะมีส่วนรับใช้กลุ่มชน สังคมในพื้นบ้านก็จริงอยู่ แต่การละเล่นเหล่านี้จะมีการละเล่นเฉพาะตัวที่สะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของกลุ่มชนในสังคมนั้น ๆ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับสภาพภูมิศาสตร์ ความนิยมและความเชื่อเป็นสำคัญ แง่คิดที่ตระหนกอย่างหนึ่งก็คือการละเล่นพื้นบ้านแม้จะไม่งดงามขาดความ ประณีต ซึ่งไม่เหมือนกับการแสดงของชนชั้นสูง แต่ทว่ามีความสำคัญต่อวิถีชีวิตของชาวบ้าน แต่ละสังคม เป็นศิลปะที่สืบทอดต่อ ๆ กันมาถึงรุ่นลูกรุ่นหลาน...

สุกัญญา สุขฉาย (2543:10) สรุปลักษณะดนตรีพื้นบ้านไว้ดังนี้ ดนตรีพื้นบ้านคือ เสียงดนตรีที่ถ่ายทอดกันมาตามประเพณีมุขปาฐะ เรียนรู้ผ่านการฟังมากกว่าการอ่าน ดนตรีพื้นบ้านเป็นสมบัติของชาวบ้านเป็นเพลงที่เกิดจากการสร้างสรรค์ใหม่ของกลุ่มหน้าที่ของดนตรี ไม่ได้เกิดขึ้นเพื่อความบันเทิงเป็นสำคัญ แต่เกี่ยวเนื่องกับกิจกรรมอื่น เช่น พิธีกรรม การทำงาน การเต้นรำ ฯลฯ ในสังคมชาวบ้านตั้งแต่ดั้งเดิมดนตรีเป็นส่วนประกอบที่สำคัญ ในพิธีกรรมและพิธีต่าง ๆ เสมอ ดนตรีพื้นบ้านตั้งขึ้นนับพลันทันทีจากปฏิภาณของผู้เล่น โดยไม่มีการเขียนโน้ตเพลง ซึ่งต่างไปจากดนตรีซึ่งเล่นเพลงทั่วไป ดนตรีพื้นบ้านส่วนใหญ่เป็นเพลงที่ร้องเสียงเดียว (Monophony) บ้างก็มีดนตรีตามด้วย เครื่องดนตรีที่บรรเลงตามหรือคลอตามไปนี้ ทางยุโรปแต่เดิมเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย ได้แก่ พิณ (Harp) เป็นต้น ส่วนของไทยเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ภาคกลางใช้ฉิ่ง กรับ โทน ภาคใต้ใช้ทับโหม่งเป็นหลัก ภาคเหนือใช้ปี่ให้เป็นจังหวะ และภาคอีสานใช้แคนทางด้านทำนอง ดนตรีพื้นบ้านเพลงเดียวกัน อาจมีความแตกต่างของทำนองไปได้หลายทางไม่สามารถแบ่งรูปแบบเป็นต้นตอและถือเป็นแบบแผนได้ เช่นเพลงพวงมาลัยของชาวภาคกลาง ชาวอยุธยาร้องไปทำนองหนึ่ง

ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงศ์ (2538 :19,23) กล่าวในเจ็ดทศวรรษราชภัฏเชียงใหม่ฯ ว่า ดนตรีที่แพร่หลายในกลุ่มภาษาไท-ลาว ซึ่งบางทีหมายความรวมถึงดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจากภาษาอื่นด้วย ซึ่งกลุ่มภาษาไทยได้รับมาปรับเปลี่ยนเป็นแบบฉบับของตนจนเป็นที่ยอมรับมานานแล้ว เช่น ดนตรีที่มีอิทธิพลของมอญซึ่งเป็นเจ้าของถิ่นเดิมส่วนหนึ่ง และของพม่าซึ่งเคยมีอำนาจเหนือล้านนาถึงสองศตวรรษเศษ เป็นต้น ...เอกลักษณ์ของดนตรีมิได้ขึ้นกับองค์ประกอบของดนตรีเท่านั้น หากยังขึ้นกับองค์ประกอบภายนอกดนตรี ซึ่งมักเป็นความคาดหวังของสังคมอีกด้วย หากสภาพสังคมเปลี่ยนแปลงไป ผลผลิตของสังคมก็มักจะต้องเปลี่ยนไปให้รับใช้สังคมนั้น ๆ ได้

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2537:88) ได้สรุปลักษณะทางดนตรีพื้นบ้านว่า ธรรมชาติของเพลงพื้นบ้านนั้นก็ไม่ได้แตกต่างอะไรกับหุ่นที่ยังไม่ได้แต่งตัว เป็นหุ่นที่มีความสะอาดบริสุทธิ์ และเป็นจริงไม่มีมายาเจือปน ศิลปินพื้นบ้าน ที่ถูกสร้างมาจากสังคมชาวบ้าน จะเป็นผู้ออกให้เรา

ทราบถึงฐานะในสังคมในระดับ”ชาวบ้าน” ด้วยศิลปะที่เขาแสดงออกมาเราได้เห็นอย่างชัดเจน ทำให้เราได้ทราบถึงสิ่งต่าง ๆ ที่แฝงอยู่ใน “ชาวบ้าน” ได้มากมาย เช่นกิริยา มารยาท ภาษา วัฒนธรรม อาชีพ ประวัติศาสตร์ ตลอดจนขนบธรรมเนียมประเพณีต่าง ๆ ทำให้คนรุ่นหลังได้อาศัยศิลปวัฒนธรรมชาวบ้านมองลึกเขาสู่สังคมไทยได้ในอดีตได้อย่างชัดเจน เพลงพื้นบ้านจึงเท่ากับว่า ฝากระจากแก้วใสที่ส่องให้เห็นถึงสภาพของสังคมไทยในอดีตได้อย่างชัดเจน

2.4 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงจำดไต สามารถจำแนกงานวิจัยเหล่านี้ได้เป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ ประเภทแรกเป็นงานวิจัยเกี่ยวกับมานุษยวิทยาวาทิตวิทยา ประเภทที่สองเป็นงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับความเป็นมาของการแสดงจำดไต และบทเพลงที่ใช้ประกอบในความจำดไต

2.4.1 งานวิจัยเกี่ยวกับมานุษยวิทยาวาทิตวิทยา

จรินทร์ เทพสงเคราะห์ (2540:123-133)ได้เสนอผลการวิจัยเรื่องการศึกษาบทเพลงวงดนตรีกาหลอพบว่า นักดนตรีในวงมีจำนวน 2-3 คน เครื่องดนตรีในวงมี 3 ชนิดคือ ปี่ฮ่อ ทน ฉ่อง ลักษณะของการแต่งกายภายในวงปัจจุบันจะแต่งกายแบบตามสบาย การบรรเลงในปัจจุบันจะบรรเลง เฉพาะงานศพ

องค์ประกอบและรูปแบบของดนตรี

1. จำนวนเพลงและความหมาย ในแต่ละวงจะมีจำนวนเพลงที่บรรเลงไม่เท่ากันจะแตกต่างกันอยู่ระหว่าง 9-23 เพลง แบ่งได้เป็น 3 ประเภท คือ เพลงแม่บทหรือเพลงไหว้ครู เพลงบรรเลงโดยทั่วไป และเพลงที่ใช้ในพิธีกรรม

2. บทเพลง จากผลการศึกษาพบว่าลักษณะการดำเนินทำนองมีการเคลื่อนที่ในทิศทางและรูปแบบของทำนองที่มีส่วนเป็นแบบเรียบง่าย ไม่สลับซับซ้อน ทำนองและสำนวนเพลงที่เป็นสำนวนหลักส่วนใหญ่ในแต่ละ 1 หน้าทับ มีความเหมือนหรือคล้ายคลึงกัน ซึ่งเป็นแบบเดียวกับการดำเนินทำนองของดนตรีพื้นบ้านโดยทั่วศรัณย์ นักรบ (2541:176-179) ได้วิจัยดนตรีชาวเขาเผ่าเย้าสรุปได้ว่า เป็นดนตรีที่ลักษณะเฉพาะซึ่งได้มีการสืบทอดต่อกันมาช้านาน ไม่สามารถยืนยันได้ว่าเกิดขึ้นในยุคใดสมัยใด เครื่องดนตรี ใช้วัสดุที่หาได้จากธรรมชาติมาสร้าง เครื่องดนตรีและส่วนประกอบต่าง ๆ แสดงให้เห็นถึงความคิดปะเขาเผ่า ทั้งนี้สามารถแบ่งแยกประเภทเครื่องดนตรีออกเป็น 2 ประเภทคือ เครื่องเป่า ได้แก่ หยัด(ปี่) และเครื่องตี ได้แก่ โย (กลอง) ตังลอ(ฉ่อง) และฉ่าเจ้ย(ฉาบ) หยัดถือว่าเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญที่สุด เพราะเป็นเครื่องดนตรีเพียงชนิดเดียวของเย้าที่ใช้บรรเลงทำนอง

การผสมวง มี 2 ลักษณะคือ วงดนตรีที่มีเครื่องดนตรีครบทั้ง 4 ชิ้น ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมการแต่งงานแบบใหญ่ พิธีกรรมการขึ้นบ้านใหม่ และพิธีกรรมงานศพสำหรับผู้

ตายที่เกยผ่านการบวชใหญ่มาแล้ว ส่วนวงดนตรีที่มีเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ 3 ชิ้น ใช้บรรเลงประกอบพิธีงานศพทั่วไป ซึ่งผู้ตายต้องมีอายุไม่ต่ำกว่า 15 ปี หากต่ำกว่านี้ไม่มีการบรรเลงดนตรีประกอบ

นักดนตรีเป็นบุคคลที่ได้รับการยอมรับในสังคมของเผ่า เพราะดนตรีชาวเขาเผ่าเย้าจะใช้บรรเลงเฉพาะเพื่อประกอบพิธีกรรมสำคัญเท่านั้น ดังนั้นนักดนตรีจึงมีความสำคัญด้วยเช่นกัน

การแต่งกายนักดนตรีจะแต่งกายในชุดประจำเผ่าต่อเมื่อต้องประกอบพิธีกรรม

การถ่ายทอดดนตรี เป็นการถ่ายทอดด้วยปากเปล่า โดยไม่มีการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรใด ๆ ทั้งสิ้น ซึ่งเป็นวิธีที่ได้สืบทอดกันมา

บทเพลงและการวิเคราะห์ ของเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมทั้งหมด 11 บทเพลง

1. ลักษณะของเสียง

1.1 เกี่ยวกับความดัง-เบา ไม่พบความแตกต่าง บทเพลงทุกเพลงจะบรรเลงในระดับที่เท่ากัน

1.2 เกี่ยวกับการถ่ายทอดความรู้สึก เป็นลักษณะหนึ่งของบทเพลง บทเพลงทุกเพลงมีความหมาย มีการถ่ายทอดความรู้สึกที่แตกต่างกันไป

2. รูปพรรณ เป็นเพลงที่มีแนวทำนองเดียว โดยไม่มีแนวทำนองอื่นมาสอดแทรกหรือประสานเสียงแต่อย่างใด

3. รูปแบบ เป็นบทเพลงที่ไม่มีรูปแบบของการประพันธ์เป็นลักษณะการบรรเลงไปเรื่อย ๆ

4. ทำนองเพลง จะมีท่วงทำนองที่แสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์ของเผ่า ซึ่งปรากฏให้เห็นชัดเจน

5. กระสวนจังหวะ เครื่องดนตรีประกอบจังหวะทั้งหมด จะไม่ค่อยมีบทบาทมากนัก ลักษณะกระสวนจังหวะที่ปรากฏให้เห็นในบทเพลงที่มีอยู่ 4 ลักษณะ คือ การบรรเลงจังหวะหนัก การรว การรวจากช้าแล้วค่อย ๆ เร็วขึ้น และการบรรเลงทำนองของหยัด

ลักษณะของบทเพลง โครงสร้างของทำนองประกอบด้วยกลุ่มโน้ตเสียงยาวสลับด้วย กลุ่มโน้ตที่เป็นวลีสั้น ๆ กลุ่มเสียงอยู่ในบันไดเสียงไมเนอร์ แต่เมื่อถ่ายทอดลงมาในบทเพลงพบว่า ไม่เป็นไปตามกลุ่มเสียง นักดนตรีมีอิสระในการสร้างเสียง บางครั้งจะทำเสียงต่ำกว่าหรือสูงกว่าปกติในลักษณะครึ่งเสียง ซึ่งเกิดจากการบังคับการควบคุมลมหายใจในการบรรเลงหยัด ซึ่งผู้บรรเลงจะรู้สึกถึงความแตกต่าง ทั้งนี้เป็นเอกลักษณ์พิเศษในบทเพลง สิ่งเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงความคิดปะในการบรรเลงดนตรีของเผ่า

พรรณราย คำโสภา(2542: 227-228) ได้วิจัยเรื่องการวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านกันตรึมหมู่บ้านดงมันอภิปรายผลของการวิจัยพบว่า เพลงพื้นบ้านกันตรึมจำนวน 4 ชุดเพลงประกอบ

การแสดงคือ เพลงประกอบการแสดงเรีอัมอ้ายย เรีอัมกันตรึม เรีอัมกโนบดิงตอง เรีอัมอันเร ซึ่งแต่ละบทเพลงแสดงถึงเอกลักษณ์ชาวอีสานใต้และชาวสุรินทร์โดยแท้ จากข้อสังเกตต่อไปนี้

1. เป็นบทเพลงที่เก่าแก่ บรรเลงมาช้านาน จากบทเพลงประกอบการแสดง มีองค์ประกอบหลายประการสืบหาผู้ประพันธ์ไม่มี พอที่จะทราบก็มีแต่ทำนองเพลงบางเพลง และคำร้องของบทเพลงบางเพลงเท่านั้น

2. องค์ประกอบต่างของบทเพลงมีความเรียบง่าย ไม่สลับซับซ้อน ช่วงทำนองของบทเพลงเป็นทำนองสั้น ๆ บรรเลงกลับไปกลับมา เสียงไม่สูงและต่ำจนเกินไป ระดับเสียงอยู่ในระดับปานกลาง ส่วนใหญ่ระดับเสียง(Range) ต่ำสุดของบทเพลงอยู่ที่ระดับเสียง D ตรงกับระดับเสียงขั้นที่ 2 ของปี่อ้อ ระดับเสียงสูงสุดอยู่ที่ D ตรงกับระดับเสียงขั้น 9 ของปี่อ้อ มีเพียง 1 ช่วงเสียงเท่านั้น วิธีการเทียบเสียงเป็นลักษณะเฉพาะ ไม่เหมือนวิธีการเทียบเสียงของดนตรีชนิดอื่น มีเทคนิคการร้องที่แพรวพราว

3. เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง มีส่วนสำคัญอีกประการหนึ่งที่จะสื่อสำเนียง ความเป็นเอกลักษณ์ของบทเพลงกันตรึมได้ดี

4. คำร้องของบทเพลงกันตรึมบ่งบอกให้เห็นถึงวัฒนธรรม และสภาพชีวิตความเป็นอยู่ของบรรพบุรุษชาวอีสานใต้

แก้วกร เมืองแก้ว (2544:100-103) ได้เสนอวิจัยเรื่องมังคละได้อภิปรายผลพบว่า ดนตรีมังคละ นับวันจำนวนเพลงที่เล่นยิ่งลดลง จึงส่งผลให้การเล่นตามลานต่าง ๆ มีน้อยลงผู้คนส่วนใหญ่ไม่รู้จักรว่าดนตรีมังคละคืออะไร ซึ่งจะหาชมได้ยากในปัจจุบัน

1. นักดนตรี ส่วนใหญ่อายุมาก และขาดการสืบทอดให้ลูกหลานงานที่ว่าจ้างลดน้อยลง ไม่มีการบันทึกโน้ตเป็นลายลักษณ์อักษร ซึ่งเป็นปัญหาในการต่อเพลงเป็นอย่างมาก

2. เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงในวงมี 7 ชิ้น ดังนี้ ปี่ชวา กลองมังคละ กลองยี่น กลองหลอน ข้อง ฉาบ ฉิ่ง

3. การแต่งกาย แต่งตัวตามสบาย มีสีสันทน ผู้เล่นจะสวมเสื้อคอกลมลายดอก กับกางเกงขาสั้น

4. โอกาสที่ใช้แสดง บรรเลงในงานบุญทั่วไปยกเว้นงานศพ

5. รูปแบบประเพณีในการแสดง ก่อนแสดงนักดนตรีในวงทุกคนต้องไหว้ครูก่อน สิ่งที่ต้องเตรียมมาคือ เหล้า 1 ขวด , บุหรี่ 1 ซอง, ธูป 5 ดอก, เทียน 1 เล่ม และหมากพลู

องค์ประกอบและรูปแบบของดนตรีมังคละ

1. จำนวนเพลงและความหมาย เพลงมังคละที่ใช้บรรเลงนับวันยิ่งเหลือน้อยลงทุกที เพลงที่เหลืออยู่ในปัจจุบันประมาณ 24 เพลง สามารถแบ่งเพลงออกได้เป็น 3 ประเภท คือ เพลงที่ใช้ในการไหว้ครู หรือเป็นเพลงที่ใช้เริ่มต้นก่อนบรรเลงเพลงที่ใช้ในพิธีบายศรี และเพลงที่ใช้ได้ทุกโอกาส

2. เพลงมั่งคละเป็นการเรียกชื่อเพลงของวงมั่งคละ มาจากการเรียกชื่อหน้าทับของกลองยี่น การบรรเลงจะบรรเลงเพลงวนไปเรื่อย ๆ จนกว่ามั่งคละจะให้สัญญาณ คือ “การส่งกลอง” ซึ่งหมายถึงจะต้องเตรียมตัวจบเพลงในวรรคต่อไป ส่วนปีสามารถนำเพลงอะไรมาใส่ก็ได้ ยกเว้นเพลงไม่มีสี่ซึ่งต้องเป่าตามที่ต่อเพลงกันมา

เรวดี อึ้งโพธิ์ (2545:151-156) เสนองานวิจัยการศึกษาดนตรีในพิธีงเด็กแบบอนันมิกาย:กรณีศึกษาคณะดนตรีของวัดโลกานุเคราะห์ สรุปได้ว่า นักดนตรีมีจำนวน 7 คน ประจำเครื่องดนตรีหลัก ซึ่งเพียงพอต่อการทำพิธีในแต่ละครั้ง

ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีและขั้นตอนในการประกอบพิธีสรุปได้ดังนี้

1. เพลงที่ใช้ประกอบพิธีเป็นเพลงสวด ซึ่งบทสวดแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ บทสวดที่ใช้ในช่วงการทำพิธีบูชาและบทสวดที่ใช้ในการส่งวิญญาณ

2. ในพิธีงเด็ก นอกจากจะใช้ดนตรีในการสวดมนต์แล้ว ยังใช้ในช่วงที่มีการพักหรือช่วงเชื่อมต่อระหว่างพิธี

3. มีการตีจังหวะกลองบอกสัญญาณในการเริ่มและจบพิธีในแต่ละช่วง

4. จังหวะของกลองและจังหวะของเครื่องดนตรีที่พระใช้ตีประกอบจังหวะมีความสอดคล้องกัน ส่งผลให้บรรยากาศในงานไม่เจียบเหวและมีความเชื่อถือในการทำพิธี

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบพิธี ประกอบด้วย ซอ, ขลุ่ย, ขิม บางครั้งสามารถนำไวโอลิน ปี เบสมาเล่นรวมวง และในปัจจุบันคีย์บอร์ดเป็นเครื่องที่มีความสำคัญที่สุดในวง เนื่องจากมีลักษณะการเล่นที่เป็นทำนองหลัก

เครื่องดนตรีที่พระใช้ ถือเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ เนื่องจากพระจะใช้เคาะจังหวะเพื่อเป็นการให้จังหวะกับผู้สวด

การเทียบเสียง ใช้ระบบการแบ่งเสียงเป็น 7 เสียงเท่า (Seven Equidistance)

จังหวะ รูปแบบจังหวะที่ใช้ในพิธีและการบรรเลงมี 3 ลักษณะ คือ

1. รูปแบบจังหวะกลองบอกสัญญาณการเริ่มพิธี
2. รูปแบบจังหวะกลองที่ใช้ในการบรรเลง
3. รูปแบบจังหวะกลองที่ใช้ในการจบเพลง

การแบ่งประเภทของเพลง มี 3 ประเภท

1. ประเภทเพลงบูชา
2. ประเภทสำหรับส่งวิญญาณ
3. ประเภทเพลงเบ็ดเตล็ด

การวิเคราะห์ดนตรีที่ใช้ประกอบ

1. ทำนอง(Melody)

1.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง(Direction) มีลักษณะสำคัญดังนี้

1.1.1 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกันและการซ้ำโน้ต
 1.1.2 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบกระโดด พบช่วงจบของท่อนเพลง
 หรือวรรคเพลง

1.1.3 แนวทำนองที่มีโน้ตจังหวะยก

1.2 ช่วงกว้างของเสียง อยู่ระหว่าง 1-2 Octaves

2. รูปพรรณ(Texture)

มีรูปแบบการประพันธ์แบบทำนองเดียว (Monophonic Texture) ไม่มีการประสานเสียงพบเพียงการแปรทำนองสั้น ๆ

3. รูปแบบ(Form) มีการแบ่งท่อนเพลงตามบทสวด ไม่กำหนดความยาวของท่อนเพลง แต่มีรูปแบบของการบรรเลงเป็นลักษณะเฉพาะ

4. บันไดเสียง(Keys)

1. ใช้บันไดเสียงแบบ 5 เสียง (Pentatonic)

2. ใช้บันไดเสียงแบบ 7 เสียง (Septatonic)

5. ทำนองจบ(Ending Section) จะจบด้วยโน้ตที่มีเสียงสูง และมีทิศทางของแนวทำนองที่สูงขึ้นเสมอ

บูรณพันธ์ ใจหล้า (2544:120-122) ได้สรุปผลงานวิจัยเรื่อง ขอล่องน่าน:กรณีศึกษาคณะนายคำผาย นุปีง ดังนี้คือ

บทบาทหน้าที่และสภาพของขอล่องน่านที่มีต่อสังคม สรุปได้ 2 ประการคือ

- บทบาทความเป็นดนตรีของขอล่องน่าน เป็นสื่อสำหรับดนตรีงานบุญและงานมงคล และใช้ประกอบการแสดงคือ การฟ้อน

- บทบาทในฐานะที่รับใช้สังคม คือขอล่องน่านเป็นดนตรีของสังคมพื้นบ้านของชาวจังหวัดน่าน มีหน้าที่ในการบรรเลงประกอบงานและพิธีกรรมต่าง ๆ ที่เป็นประเพณีของชาวบ้านที่ถือปฏิบัติกันมาอย่างช้านานตามท้องถิ่น และเป็นตัวสื่อสารถึงข่าวสารทั้งการสอนถึงคติความคิดต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานและพิธีกรรมโดยเรื่องราวเหล่านี้ จะถูกสอดแทรกเนื้อหาที่ใช้ในการขอ

เครื่องดนตรีที่ใช้กับขอล่องน่าน

เครื่องดนตรีที่ใช้กับขอล่องน่านมีสองอย่างคือ 1. สะล้อ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสี 2. ปิน(ซึง) เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด

การวิเคราะห์ลักษณะทำนองการขับร้องขอล่องน่านมีแบบแผนทางทฤษฎีสรุปได้ดังนี้

- ระบบเสียงของทำนองขอมีเสียงของทำนองขอที่ปรากฏออกมาอย่างชัดเจนเป็นระบบเสียงออกมาทั้งหมด 6 เสียง

- บันไดเสียงของการขับร้องขอนั้นไม่สามารถระบุได้อย่างชัดเจน เนื่องจากมีระบบเสียงในการร้องคำของเสียงแต่ละเสียงมีความถี่ไม่เท่ากัน

- กระสวนในการดำเนินจังหวะในการขอ เป็นกระสวนแบบเรียบง่ายไม่ซับซ้อน

- เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ดนตรีของขอล่องน่าน พบว่าไม่มีการสร้างสรรค์สิ่งใหม่เกี่ยวกับความเป็นมาเกิดจากตำนานเล่าขานการย้ายหลักที่ตั้งเมืองน่านในอดีตที่มี การขอมาพร้อมกับขบวนคาราวานต่าง ๆ ที่ล่องแพลงมาตามแม่น้ำน่าน และความเป็นเอกลักษณ์ของทำนองขอล่องน่านในด้านของทำนองที่ใช้ขอเป็นหลักคือทำนองจาดน่าน ซึ่งเป็นทำนองที่ผู้คนส่วนใหญ่เมื่อได้ยินขอทำนองนี้แล้วจะเรียกว่าขอล่องน่าน

เกี่ยวกับพิธีกรรมและความเชื่อ

- ความเชื่อในเรื่องเกี่ยวกับเจ้าและผี เป็นความเชื่อของศาสนาตั้งเดิมท้องถิ่นล้านนาก่อนที่จะมีศาสนาพราหมณ์และพุทธศาสนาเข้ามา ครุตนตรีพื้นบ้านในภาคเหนือ มีอยู่ 4 ประเภท ประเภทแรก ครุเป็นเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์มีเพียงองค์ คือ พระวิษณุกรรม ประเภทที่สอง เป็นเจ้าหรือผีสืบค้นหาไม่ได้ เป็นเจ้าหรือผี คือ ครุเก่า ประเภทที่ สามคือ มนุษย์ที่ถึงแก่กรรมไปแล้ว ประเภทที่สี่คือครุที่ยังมีชีวิตอยู่

เกี่ยวกับทำนองที่ใช้ประกอบการขอ พบว่าทำนองที่ใช้ประกอบการแสดงขอล่องน่านเป็นหลักที่ใช้ในการแสดงจริง ๆ นั้นมีอยู่เพียงทำนองเดียวคือ ทำนองจาดน่าน นอกนั้นเป็นทำนองที่ช่างขอไม่นิยมใช้ในการขอเป็นหลัก

อังคณา ใจเหิม(2538 :143-151)เสนองานวิจัยเรื่องการวิเคราะห์ดนตรีพื้นเมืองเหนือสรุปได้ดังนี้

ลักษณะทั่วไปของบทเพลงพื้นเมืองเหนือ ส่วนใหญ่ทำนองเพลงจะเป็นเพลงสั้น ๆ ไม่สลับซับซ้อน

ระบบเสียงของดนตรีพื้นเมืองเหนือ มีลักษณะคล้ายดนตรีไทยมีช่วงเสียงเท่ากัน เคลื่อนดนตรีพื้นเมืองเหนือที่ทำทำนองได้นั้นจะมีระยะห่างของเสียงแต่ละเสียงที่เรียงเท่ากัน

รูปแบบจังหวะ มีการแบ่งสัดส่วนในการใช้โน้ตในทำนองนั้น ๆ มีการใช้เสียงยาว เสียงเสียงสั้น มีการแบ่งสัดส่วนของจังหวะเป็นส่วนย่อย ๆ ในแต่ละห้องเพลง

การแบ่งประเภทของเพลงพื้นเมืองเหนือ แบ่งออกเป็น 3 ประเภท

1. ประเภทเพลงบรรเลงล้วน ๆ
2. ประเภทเพลงบรรเลงประกอบการขับร้อง
3. ประเภทเพลงบรรเลงประกอบการแสดง

2.4.2 งานวิจัยและเอกสารที่เกี่ยวข้อง

2.4.2.1 เอกสารและบทความ

สาวิตร พงศ์วัชร (2542: 14) เขียนในเพลงและการละเล่นพื้นบ้านภาคใต้ว่า การแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ได้รับอิทธิพลจากอารยธรรมของชนชาติต่าง ๆ ที่มาติดต่อสัมพันธ์กัน หรือจากชนชาติต่าง ๆ ที่ได้อพยพเข้ามาและเข้าครอบครองดินแดนของคาบสมุทรมาลายูเช่น อินเดีย จีน อาหรับ เปอร์เซีย และชาติตะวันตก โดยแฝงมากับอารยธรรมที่ติดตัวมากับชนชาติเหล่านั้น

โนรา เป็นละครอย่างหนึ่งที่นิยมแสดงในภาคใต้ของไทยในปัจจุบัน การแสดงโนรา ประกอบด้วยการร้อง การรำ และการแสดง เป็นเรื่องทั้งเก่าและใหม่ ผู้แสดงโนรา มีนายโรงเป็นหัวหน้าและมีผู้แสดงอื่น ๆ ประมาณ 8 คน พร้อมด้วยนักดนตรีอีกประมาณ 6 คน ผู้แสดงแต่งกายด้วยการนุ่งผ้าคล้ายหยักกรั้งทับกางเกงขายาวกรอบเท้า สวมเครื่องประดับศีรษะเรียกว่า “เทริด” และประดับร่างกายท่อนบนด้วยดาข่า ลูกปัดและเครื่องเงิน สวมเล็บข้างละ 4 นิ้ว ยกเว้นนิ้วโป้ง มีหางทำด้วยเขาควายเป็นประดับก้านในขณะแสดงตัวโนราจะต้องเต้นด้วยกลอน 4, 6 และ 8 โดยมีดนตรีบรรเลงลูกคู่ร้องรับและตีบทตามแผน หรือตามแนวทางเจาะตน โนรา มักแสดงบนสื่อบนดิน มีตั้งอเนกประสงค์ตั้งตรงข้ามกับคนดู และมีวงดนตรีอยู่ด้านขวาของคนดู ในบางครั้งจะแสดงบนเวทียกพื้นและมีฉากหลังเขียนเป็นภาพเพื่อบังหลังเวที คนได้มักนิยมแสดงโนราในโอกาสงานเทศกาล และงานวันนักขัตฤกษ์ต่าง ๆ เป็นประจำยกเว้นช่วงเข้าพรรษา (สาวิตร พงศ์วัชร 2542: 363)

การแสดงพื้นบ้านภาคเหนือ ลักษณะสำคัญของการแสดงจะมีความสัมพันธ์กับ พุทธ ศาสนาและพิธีกรรมต่าง ๆ การแสดงพื้นบ้านจะมีทั้งแบบเก่าหรือแบบดั้งเดิม และการแสดงที่มีการประยุกต์เรื่องราวเพื่อให้เข้ากับสมัยปัจจุบัน

สุจิต บัวพิมพ์ (2538 :71)กล่าวถึงละครขอจากหนังสือมรดกไทยว่า เป็นการแสดงพื้นบ้านที่ชาวบ้านได้ดัดแปลงจากขอที่เล่นกันอยู่ในคุ้มวังหลวงของเจ้านายผู้ครองนคร เชียงใหม่ โดยมีผู้แสดงเป็นชายล้วนดำเนินเรื่องตามบทขับขอ ตามทำนองขอของเชียงใหม่ เรื่องที่นิยมชอกันมากคือเรื่อง น้อยใจยา ไช้ช่วงปีพาทย์ผสมขออุ ต่อมา ชาวบ้านได้ดัดแปลง โดยใช้ชายหญิงแสดงด้วยกัน และมีช่วงขอขับเนื้อเรื่องต่าง ๆ เจ้าหงษ์หิน เรื่องเจ้าสุวัตรกับนางบัวคำ เรื่องเต้าน้อยอ่องคำ (กระดองคำ) เรื่องไก่อ้อยดาววี(ดาวลูกไก่)

ทรงศักดิ์ ปรารักษ์วัฒนากุล(2537:97) เขียนบทความเพลงและการละเล่นพื้นบ้านล้านนา:ความสัมพันธ์กับความเชื่อและพิธีกรรมว่า ขอหมายถึงการขับร้องเพลงปฐิพากย์แบบเดียวกับ”ลำ”ของอีสาน, “ขับ”ของไทยลื้อ และลาวโซ่ง, “เห็ดความไต่”ของชาวไต(ไทยใหญ่), “เส็น”ของชาวไทยขึ้น(ไทยเขิน) และเพลงโคราชเป็นต้น ขอเก็บบทมีลักษณะเป็นละครมากกว่าขอชนิดอื่นๆ มีบทบาท(Action) ของช่วงขอ มีฉากและมีการแสดงออกที่สะท้อนถึงความขัดแย้งระหว่างชาวบ้านกับเจ้านาย...

สุรศักดิ์ ป้อมทองคำ (2536: 22) กล่าวถึงการแสดงจำดไตไว้ในเอกสาร

ดนตรีศิลปการแสดงการเล่นว่า เป็นการแสดงที่เป็นเรื่องราว มีการดำเนินเรื่องด้วยการร้อง เพลง “เห็ดความ” มีบทเจรจา มีการแสดงเป็นฉากเข้ากับเนื้อเรื่อง การแสดงไม่มีกฎเกณฑ์ อะไรมากนัก มุ่งให้ผู้ชมเกิดความสนุกสนาน เพลิดเพลินได้รับความรู้ในเรื่องที่แสดง ซึ่งส่วนใหญ่ จะเป็นเรื่องเกี่ยวกับศาสนา วรรณคดี และความเป็นมาของคนไทยใหญ่ เนื้อเรื่องจะสอนให้คน เป็นคนดี ละเว้นความชั่ว มีความรักในหมู่คณะ ผู้แสดงเป็นชายจริงหญิงแท้ แต่งกายแบบไทย ใหญ่ ภาษาที่ใช้เป็นภาษาไทยใหญ่ ไม่มีคำราชาศัพท์

สุจิต บัวพิมพ์ (2538:71-72) เขียนในมรดกไทยกล่าวถึงจำกัดว่า การ แสดง พื้นบ้านของชาวไทยใหญ่ หรือที่เรียกว่าชาวไต จำกัดหรือ ลิเกไต เป็นการดัดแปลงมา จากการเห็ดความ เป็นการขับร้องชนิดหนึ่งของชาวไต ที่บรรยายถึงความรักความห่วงใย ความ คิดถึงญาติ พี่ น้องที่อยู่ภูมิลำเนาเดิม การแสดงจำกัดไตนิยมอยู่ในเขตจังหวัดแม่ฮ่องสอน เวทีใน การแสดงจะสร้างคล้ายโรงลิเก มีดนตรีประกอบการแสดงอยู่ด้านข้าง

2.4.2.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

วิชา เชาว์ศิลป์ (2541 :15) จากงานวิจัยเรื่องลำตัดพบว่า การแสดงลำตัด “รำ” คือรำรำ “ลำ” คือเพลงกลอน “ตัด” คือ แยกยกเอามาเป็นบางตอน บางส่วน ลำตัดจึง หมายความว่า ลำที่ยกแยกออกมาเป็น บางตอน บางส่วนจากบทเพลง บทกลอนต่าง ๆ ของ มหรสพทุกชนิด ลำตัดจะต้องแสดงได้ทุกอย่าง สิ่งละอันพันละน้อยครบ 12 ภาษา เช่น บท มอญจะต้องร้องเป็นทำนองมอญ พุทมอญ พม่าจะต้องร้องพม่า พุทพม่า แยกต้องร้องแยก พุทแยก ออกภาษาไหนต้องพูดและร้องภาษานั้น

นาฏกรรมพื้นบ้านที่เป็นที่นิยมกันแพร่หลายที่สุดมากจะได้แก่ ลิเกหรือบางทีก็ เรียกกันว่า นาฏดนตรี ลิเกเป็นที่นิยมมากไม่ว่าในกรุงเทพฯ หรือในชนบท ซึ่งผะอบ ไปชะกฤษ ณะ (2523 :1) ได้เขียนวิจัยเรื่องวรรณกรรมประกอบการเล่นลิเกว่า...ครั้นเมื่อมาถึงแผ่นดิน สมเด็จพระจุล จอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 ความข้าซากจำเจของเพลงน้อยและละครนอก ก็ มาถึงจุดอิมตัวเต็มที่ และเมื่อมีการแสดงของ”แขกเจ้าเซ็น” เข้ามาเผยแพร่ทำให้เกิดความพึง พอใจเข้ามาแทน ...การแสดงของแขกเจ้าเซ็นดังกล่าวก็คือ สิ่งที่เรียกกันว่า “ดิเกร์” เมื่อประชา ชนชาวบ้านเริ่มมีความพึงพอใจ “ดิเกร์” การพัฒนาดัดแปลงก็เกิดขึ้นจนกลายเป็นการแสดงที่ เรียกกันว่า “ลิเก และลำตัด” สุจิต วงษ์เทศ (2521 :124-125)ได้เขียนไว้ในมรดกไทยว่า...ใน ขณะที่“ลิเก”เลียนแบบและเก็บเล็กผสมน้อยจากแบบฉบับ การแสดงละครทุกชนิดเข้ามารวม เอาไว้ทั้งหมด “ลำตัด” ก็รวบรวมวิธีการเสนอเพลงตลอดถึงกลเม็ดเด็ดพรายของเพลงพื้นบ้าน ต่าง ๆ อย่างละนิดอย่างละหน่อยจนเรียกว่า “ลำ” แล้ว “ตัด” มาอย่างละน้อย...

โกศล ศรีมณี (2540:58) จากผลงานวิจัยรายงานการรณรงค์สืบสาน วัฒนธรรม

ธรรมเนียมบ้านกล่าวถึงการแสดงจาดไต(ลิเกไทยใหญ่) เป็นการแสดงชุดใหญ่ประกอบด้วยผู้แสดงทั้งชายและหญิงจำนวน 20-50 คนหรือมากกว่านั้นขึ้นอยู่กับขนาดของคณะจาด คณะจาดไตที่มีอยู่ในแม่ฮ่องสอน มีสมาชิกประมาณ 30-50คน

องค์ประกอบของจาดไต คล้ายกับคณะลิเกของภาคกลาง ประกอบด้วยชุดนักแสดงดนตรี มีฉาก มีเวที มีการแต่งกายตามท้องเรื่องที่แสดง การแสดงจะเริ่มด้วยพิธีไหว้ครู มีเครื่องเช่น ตามประเพณีไต(ไทยใหญ่)

เนตรนภา สังข์ทองและคณะ (2543:49) จากงานวิจัยการศึกษาและจัดหมวดหมู่เพลงพื้นบ้านและการแสดงพื้นบ้านล้านนากล่าวถึงจาดไตว่า...จาดไตเป็นการเล่นประเภทละคร หรือลิเก ร้องกลอนเป็นภาษาไทยใหญ่ เรื่องที่แสดงมักจะแสดงเป็นเรื่องราวจบเป็นตอน เนื้อหาส่วนมากเอามาจากชาดก หรือตำนานทางพุทธศาสนา เครื่องแต่งกายตามท้องถื่นให้เหมาะสมท้องเรื่อง เครื่องดนตรีประกอบด้วย ฉ่องขนาดต่าง ๆ รวม 9 ใบ ฉิ่ง ฉาบ กลองสองหน้า ระนาดแก้ว(ไทยใหญ่เรียกว่า ปัดตาละ) ไวโอลินฮอว์นไวโอลินติดลำโพง ผู้แสดงใช้ผู้แสดงทั้งชายและหญิง...

ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงษ์ (2533:18) จากรายงานการวิจัยเรื่องดนตรีไทยใหญ่กับประเพณีและพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องสรุปได้ดังนี้ ดนตรีไทยใหญ่นั้นมีลัทธิจางหะและมีบทบาทในด้านกิจกรรมเคลื่อนไหวกายประเภทนาฏศิลป์และการละเล่นต่าง ๆ ...

บทที่3

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่องการแสดงจำไต คณะบ้านห้วยขาน อำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน ผู้วิจัยได้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยเป็นไปตามกระบวนการทางมานุษยวิทยา-วิทยา นำเสนอข้อมูลโดยการพรรณนาวิเคราะห์ แบ่งขั้นตอน คือการเก็บรวบรวมข้อมูล เอกสารและงานวิจัย การเก็บข้อมูลภาคสนาม วิเคราะห์และตรวจสอบข้อมูลตลอดจนการเสนอผลงานการวิจัย โดยมีรายละเอียด ดังต่อไปนี้

3วิธีการดำเนินการศึกษาวิจัย

3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

3.1.1 ศึกษาจากข้อมูลจากเอกสาร หลักฐานต่าง ๆ

ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าเอกสารตำรา สิ่งพิมพ์ที่เกี่ยวข้อง งานวิจัย, และหนังสือต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องเพื่อเป็นข้อมูลเบื้องต้น แบ่งการจัดหมวดหมู่แยกเป็น ข้อมูลด้านบริบทที่เกี่ยวข้องกับการแสดงจำไตในจังหวัดแม่ฮ่องสอน ข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องเครื่องดนตรี ข้อมูลจังหวัดแม่ฮ่องสอน ข้อมูลชาวไทยใหญ่ และข้อมูลด้านการวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีของจำไต ด้านองค์ประกอบทางด้านทำนอง การเคลื่อนที่ของทำนอง องค์ประกอบทางด้านกลุ่มเสียง องค์ประกอบทางด้านจังหวะ ได้แก่ กระสวนจังหวะ รูปแบบ และโครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างด้านทำนองกับคำประพันธ์ เพื่อบันทึกทำนองเพลงเป็นโน้ตสากล ข้อมูลขนบธรรมเนียมความเชื่อพิธีกรรม และขั้นตอนในการแสดงด้านต่าง ๆ

ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าเอกสารภายในสำนักหอสมุดของสถาบันต่าง ๆ และหน่วยงานที่เกี่ยวข้องดังต่อไปนี้

- สำนักงานหอสมุดมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- หอสมุด ศูนย์วัฒนธรรมแห่งชาติ
- หอสมุดแห่งชาติ
- หอสมุดสถาบันราชภัฏเชียงใหม่
- หอสมุดศูนย์วัฒนธรรมสถาบันราชภัฏเชียงใหม่
- ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมจังหวัดแม่ฮ่องสอน
- หอสมุดประชาชนจังหวัดแม่ฮ่องสอน เป็นต้น

3.1.2 การเก็บข้อมูลภาคสนาม

3.1.2.1. การเตรียมอุปกรณ์ ได้แก่

- กล้องถ่ายรูป
- ฟลิ้ม
- เครื่องบันทึกเสียง
- เครื่องบันทึกภาพวีดีโอ
- สายวัด
- ผ้าขาวสำหรับรองเครื่องดนตรี
- สมุดสำหรับจดบันทึกเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น เป็นต้น

3.1.2.2 การเตรียมสำรวจพื้นที่ที่จะศึกษา และนัดหมายผู้ที่เกี่ยวข้อง

3.1.2.3 การสังเกต เป็นการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม รวมถึงการเก็บ

ภาพบันทึกภาพ บันทึกเสียง ในขณะแสดง

3.2. การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามจากบุคคลข้อมูล

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลจากบุคคลข้อมูล เพื่อเป็นการนำไปสู่ความรู้และการเชื่อมต่อของข้อมูลต่างๆ จากเอกสารข้างต้นที่เกี่ยวข้องการแสดงจำได เริ่มจากการนัดหมายและสอบถามถึงสัมภาษณ์ โดยบันทึกเสียงและบันทึกภาพตามลำดับขั้น

3.2.1 การสัมภาษณ์ จากการสัมภาษณ์ในเบื้องต้นในพิธีการก่อนที่จะ มีการแสดง และหลังการแสดง โดยการสัมภาษณ์ตามจุดมุ่งหมายข้อที่ 1 คือ ศึกษาวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องตามแนวคำถามที่เตรียมไว้ จะมี 2 รูปแบบคือ

3.2.1.1 แบบที่มีเป้าประสงค์เจาะจง ได้แก่

- ชื่อ ที่อยู่ลักษณะทั่วไปผู้ให้สัมภาษณ์
- เครื่องดนตรีที่บรรเลง
- ความเป็นมาของการแสดงจำได
- เครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงจำไดมีอะไรบ้าง
- วิธีการแสดงจำได มีขั้นตอนใดบ้าง
- มีพิธีไหว้ครูที่ใช้ในการแสดงจำได

3.3.3.2 แบบสัมภาษณ์ที่ไม่มีโครงสร้าง

- พิธีกินอาหารเพื่อรับครูสุรสติมีการทำพิธีอย่างไร
- ความเป็นมาเกี่ยวกับครูสุรสติที่มีผลต่อนักแสดงจำได
- การเตรียมตัวในการรับครูสุรสติ
- สิ่งที่ต้องเตรียมในการรับครูสุรสติ

3.2.2 การสัมภาษณ์จากจุดประสงค์ข้อที่ 2 ศึกษาวิเคราะห์ทำนองเพลงที่ใช้ในการแสดงจำได ได้แก่

3.2.2.1 ทำนองเพลงที่ใช้ในการแสดงจำไดมีทำนองอะไรบ้าง

3.2.2.2 ใครเป็นผู้แต่งทำนองนี้เหล่านี้

3.2.2.3 ทำนองเพลงแต่ละเพลงจะใช้ตอนใดบ้าง ✓

3.3 การศึกษาและการวิเคราะห์ข้อมูล เมื่อทำการเก็บรวบรวมข้อมูลและตรวจสอบข้อมูลเป็นที่เรียบ ร้อยแล้ว จะได้นำข้อมูลดังกล่าวมาเรียบเรียงและสรุปวิเคราะห์เนื้อหาทั้งหมดซ้ำ ซึ่งจะต้องอยู่ในกรอบแนวคิด และจุดประสงค์ในการศึกษาที่กำหนดไว้

3.3.1 ข้อมูลด้านเอกสารภาคสนาม ในด้านวัฒนธรรม ผู้วิจัยเสนอในเชิงพรรณนาในหัวข้อต่อไปนี้

3.3.1.1 ประวัติความเป็นมาของการแสดงจำไต

3.3.1.2 พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงจำไต

3.3.1.3 นักดนตรี

3.3.1.4 เครื่องดนตรี

3.3.1.5 การแต่งกาย

3.3.1.6 โอกาสที่แสดง

3.3.1.7 รูปแบบประเพณีที่ใช้ในการแสดง

3.3.2. ศึกษาวิเคราะห์ทำนองเพลงจำไต จากบทเพลงดังต่อไปนี้ดังต่อไปนี้

- จีสอง
- เพลงไหว้ครู
- ความหยอบหย่อน
- ความปานแซง
- ความล่องคอง
- ความว้อก
- ความตรอ

3.3.3 เกณฑ์การพิจารณาในการศึกษาวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของทำนองเพลง ได้แก่

3.3.3.1 องค์ประกอบทางด้านทำนอง

- องค์ประกอบทางด้านกลุ่มเสียง
- การเคลื่อนที่ของแนวทำนอง
- โครงสร้างเสียง
- ทิศทางการดำเนินทำนอง

3.3.3.2 องค์ประกอบทางด้านจังหวะ ได้แก่ กระสวนจังหวะ

3.3.3.3 รูปแบบเพลง

3.3.3.4 โครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างคำประพันธ์กับทำนอง

- เมื่อสิ้นสุดกระบวนการที่ผู้ศึกษาได้เก็บข้อมูลทั้งทางด้านเอกสาร และการเก็บข้อมูลทางภาคสนามเรียบร้อยแล้ว ก็จะนำข้อมูลดังกล่าวมาจัดหมวดหมู่ จากนั้นนำมาตรวจสอบเพื่อความเที่ยงตรงอีกครั้งหนึ่ง

3.5 การตรวจสอบและการวิเคราะห์ข้อมูล

- การตรวจสอบข้อมูลหลังจากการจัดกระบวนการจัดหมวดหมู่แล้ว หากทราบว่าข้อมูลใดที่ไม่สมบูรณ์ ก็จะมีการเก็บข้อมูลเพิ่มเติมอีกครั้ง หรือข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์จากผู้ให้ข้อมูลหลาย ๆ ราย จนได้ข้อมูลที่ซ้ำเป็นเหตุเป็นผลและเที่ยงตรง

บทที่ 4

วัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงจำดไต

บทที่ 4 ผู้วิจัยศึกษาถึงองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องกับการแสดงจำดไต ผู้วิจัยได้แบ่งวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงจำดไตดังนี้

- 4.1 ประวัติความเป็นมาของการแสดงจำดไต
- 4.2 พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงจำดไต
- 4.3 นักดนตรี
- 4.4 เครื่องดนตรี
- 4.5 การแต่งกาย
- 4.6 โอกาสที่ใช้ในการแสดง
- 4.7 รูปแบบประเพณีที่ใช้ในการแสดง

4.1 ประวัติความเป็นมาของการแสดงจำดไต

ประวัติความเป็นมาของการแสดงจำดไต จากการศึกษารวบรวมเอกสารและการสัมภาษณ์ศิลปินพื้นบ้าน นักวิชาการและผู้ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นบ้านจังหวัดแม่ฮ่องสอน ได้กล่าวถึงการแสดงจำดไต ไว้ดังนี้

นายประเวส คำสวัสดิ์ นักวิชาการพื้นบ้าน (สัมภาษณ์ : 25 มิถุนายน 2545) กล่าวถึงการแสดงจำดไตสรุปได้ว่า

“...เป็นการแสดงที่คล้ายลิเก ใช้แสดงในงานสำคัญต่าง ๆ เป็นงานประเพณีที่จัดขึ้นมาอย่างปอยส่างลอง อีกรูปแบบหนึ่งคือจะใช้แสดงในลักษณะที่ปอบขวัญให้กำลังใจแก่นักรบชาวไทยใหญ่ เรื่องราวต่าง ๆ จะมี 2 ประเภทคือ

1. เรื่องที่แต่งขึ้นมาเองตามยุคสมัย
2. เอามาจากวรรณคดีหรือเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ

การแสดงจำดไตนี้มักจะเพี้ยนไปตามวัฒนธรรมที่ตนเองอาศัยอยู่ เช่น อยู่ในเขตของพม่าทำรำก็จะมีรูปแบบผสมผสานทำรำของพม่ามาบ้าง ถ้าอยู่ในประเทศไทยก็จะมีลักษณะคล้ายกับของไทย...”

นายธงชัย สิทธิเวช ผู้นำนักวิชาการด้านดนตรีไทยและพื้นเมือง(สัมภาษณ์ : 24 มิถุนายน 2545) กล่าวถึง ลักษณะของการแสดงจำดไตสรุปได้ว่า

“...คำว่าจ๊าด หมายถึงการแสดง เช่นจ๊าดม่านหมายถึงการแสดงของพม่า เพราะฉะนั้นคำว่า จ๊าดไต่ น่าจะหมายถึงการแสดงของไต่ ที่มีลักษณะคล้ายลิเกของไทย ซึ่งต้นกำเนิดมาจากรัฐฉาน ไม่ปรากฏหลักฐานว่าเกิดขึ้นในพ.ศ. ไต่...”

นายสุรศักดิ์ ป้อมทองคำ ผู้อำนวยการศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดแม่ฮ่องสอน (สัมภาษณ์ : 24 มิถุนายน 2545) สันนิษฐานเกี่ยวกับการแสดงจ๊าดไต่ สรุปได้ว่า

“...การแสดงจ๊าดไต่เข้ามาในแม่ฮ่องสอนประมาณ พ.ศ. 2500 ซึ่งจ๊าดไต่นี้เป็น การแสดงความเป็นมาของชาติไต่ และเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธชาดก...”

นายประพันธ์ รักเรียน นักวิชาการวัฒนธรรมท้องถิ่น (สัมภาษณ์ : 24 กรกฎาคม 2545)กล่าวถึง การแสดงจ๊าดไต่สรุปได้ว่า

“...การแสดงอย่างหนึ่งของชาวไทยใหญ่ มีลักษณะคล้ายกับการแสดงลิเกไทย คำว่าลิเกที่ใช้เรียกจ๊าดไต่ นั้น เป็นการเรียกโดยใช้สื่อความหมายในลักษณะของการแสดงเป็นเรื่องราวของชาวไทยใหญ่เท่านั้น ซึ่งองค์ประกอบต่าง ๆ ระหว่างจ๊าดไต่กับลิเกไทยมิได้มีความหมายในด้านอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกัน

จ๊าดไต่ เป็นการแสดงเรื่องราวของบุคลาธิฐาน คือการแสดงเกี่ยวกับสิ่งที่ตนพบ ตื่นรู้จัก แล้วนำมาแสดงออกเป็นท่าทาง เป็นคำร้องต่าง ๆ เพื่อเป็นการสื่อความหมายในด้านการแสดง เรื่องราวต่าง ๆ เรื่องราวที่นิยมนำมาแสดง คือ นิทานชาดก ด้านความรักชาติ และเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ

จ๊าดไต่ จึงแบ่งความหมายได้ 2 ลักษณะคือ

1 คำว่า จ๊าด หมายถึง ชาติ คำว่า ไต่ หมายถึง ไท ในที่นี้หมายถึงชาวไทยใหญ่

2 จ๊าดไต่ หมายถึง การแสดงอย่างหนึ่งที่มีลักษณะคล้ายกับการแสดงพื้นบ้านของไทย มีเรื่องราว มีการแต่งกาย มีโรง ฉาก และอื่น ๆ ที่บ่งบอกความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของจ๊าดไต่...”

นายดอนะ — ศิลปินพื้นบ้านการแสดงจ๊าดไต่ (สัมภาษณ์ : 23 มิถุนายน 2545) กล่าวถึงจ๊าดไต่สรุปได้ว่า

“...เป็นการแสดงเรื่องราวที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมต่าง ๆ ซึ่งในสมัยก่อนจะเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวกับการกุศล หรือเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธศาสนา ปัจจุบันเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับอะไรก็ได้ที่ผู้ว่าจ้างต้องการให้แสดง เช่นเกี่ยวกับโทษของยาเสพติด เกี่ยวกับโรคที่อันตรายเช่น โรคเอดส์...”

นายจางเคอยอด ศิลปินพื้นบ้าน(สัมภาษณ์ : 21 พฤศจิกายน 2545) กล่าวถึงประวัติความเป็นมาเกี่ยวกับจาดไตสรุปได้ว่า

“...การแสดงจาดไตนั้นผู้ที่คิดขึ้นมาคือ นายออซียะ ซึ่งเป็นชาวเมืองสีป้อ รับประทานอยู่กับเจ้าฟ้าเมืองสีป้อ...”

นายโซ ไม่มีนามสกุล(สัมภาษณ์ : 19 พฤศจิกายน 2545)ศิลปินพื้นบ้าน หัวหน้าคณะจาดไตบ้านห้วยขานกล่าวถึงประวัติความเป็นมาของการแสดงจาดไตสรุปได้ว่า

“...ผู้ที่คิดขึ้นมาคือ นายออซียะ เป็นชาวเมืองสีป้อ เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถ รับประทานอยู่ที่สีป้อ ต้องการที่จะนำเอาดอยยอมาบรรเลงในการเอ็ดความไต จึงทำให้เกิดการแสดงนี้ขึ้นมา...”

นายจเร่อน ศิลปินพื้นบ้านและสล่า(สัมภาษณ์ : 20 พฤศจิกายน 2545) กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของการแสดงจาดไตสรุปได้ว่า

“...ผู้ที่คิด คือ นายออซียะ เป็นชาวเมืองสีป้อ จาดไตมีการเล่นคล้ายแบบลิเกไทย มีการแต่งเรื่องราวขึ้นมา จาดไตจะมีเอ็ดความเป็นทำนองสำหรับการร้อง และมีจีด้วย นอกจากนั้นแล้วแต่ผู้ชมจะขอขึ้นมาในช่วงที่เรียกว่าตกชุก จะให้ผู้แสดงออกมาขับร้อง เพลงที่ตนขอขึ้นไป...”

พระครูปลัดปิยะศักดิ์ (บัณฑิต) เจ้าอาวาสวัดปางหมู จังหวัดแม่ฮ่องสอน (สัมภาษณ์ : 24 มิถุนายน 2545) กล่าวถึงการแสดงจาดไตสรุปได้ว่า

“จาดไตหมายถึง เป็นศัพท์ที่บัญญัติขึ้นในการเล่นลิเก จาดไตเป็นการแสดงลิเกอย่างหนึ่งของชาวไทยใหญ่ที่เกี่ยวกับวิถีชีวิตของคนไต เรื่องราวที่นำมาเสนอเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับพระโพธิ์สัตว์ หรือเรื่องราวอิงพระพุทธศาสนา...”

พระสมพล กุศล เจ้าอาวาสวัดห้วยขาน จังหวัดแม่ฮ่องสอน (สัมภาษณ์ : 23 มิถุนายน 2545) กล่าวถึงการแสดงจาดไตสรุปได้ว่า

“...เป็นการแสดงเกี่ยวกับอะไรก็ได้ อาจจะเป็นนิทาน หรือเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติ ชาวไทยใหญ่เป็นผู้ค้นคิดขึ้น เป็นการแสดงให้เห็นถึงความสามัคคีคืออยากให้ไทยใหญ่เป็นกลุ่มเป็นก้อน...”

พระครูอนุศาสน์ธรรมกิจ เจ้าอาวาสวัดหัวเวียง (สัมภาษณ์ : 26 กรกฎาคม 2545) กล่าวถึงจาดไตสรุปได้ว่า

“...การที่เรียกการแสดงจำได้อาถอนั้น เป็นการเรียกของชาวแม่ฮ่องสอนที่เคยเห็นการแสดงลิเกของไทย หรือของภาคเหนือ เมื่อเกิดการถามเกี่ยวกับการแสดงจำได้อาถอนั้น เห็นว่ามีการแสดงที่คล้ายกับลิเกจึงเรียกว่าลิเกไทยใหญ่...”

พระอธิการอินตา เจ้าอาวาสวัดป่าเป้าเชียงใหม่ (สัมภาษณ์ : 29 พฤศจิกายน 2545) ได้เล่าเรื่องถึงการแสดงจำได้อาถอนสรุปได้ว่า

“...ผู้เฒ่าออซียะเป็นผู้ที่คิดค้นขึ้นมา ผู้เฒ่าออซียะเป็นคนเมืองสีป้อเป็นเมืองหนึ่งที่อยู่ตอนเหนือของภูพาน ในขณะที่คิดการแสดงจำได้อาถอนั้น พม่าได้ตกเป็นเมืองขึ้นของอังกฤษและได้รวมภูพานเข้าไปด้วย เมื่อก่อนการแสดงของชาวไทยใหญ่มีแค่ การรำนก รำโด รำดาบ ยังไม่มีการแสดงจำได้อาถอน ผู้เฒ่าออซียะซึ่งเคยเดินทางมากรุงเทพฯ มาเห็นคนกรุงเทพฯ บรรเลงฆ้องวงใหญ่เกิดความพึงพอใจ ทางลาว ทางเขมรก็มีฆ้องวง ถึงแม้ว่าไทยใหญ่ไม่มีฆ้องวง จึงนำฆ้องวงของพม่ามาบรรเลงให้เป็นแบบฉบับชาวไทยใหญ่ จุดมุ่งหมายที่คิดค้นมาต้องการให้เชื้อชาติของชาวไทยใหญ่มีการละเล่นที่มีเรื่องราวคล้ายกับลิเก คือเป็นเรื่อง ๆ ออกมา ผู้เฒ่าออซียะ ได้แบบมาจากการแสดงหลายอย่างแล้วจึงมาประยุกต์เพื่อให้เข้ากับสภาพของชาวไทยใหญ่ มีการพัฒนาการแสดงจนกระทั่งเป็นรูปแบบในปัจจุบัน...”

นายประดิษฐ์ ประเสริฐ (สัมภาษณ์ : 21 พฤศจิกายน 2545) นักวิชาการวัฒนธรรมพื้นบ้านกล่าวถึงการแสดงจำได้อาถอนสรุปได้ว่า

“...การแสดงจำได้อาถอนในแม่ฮ่องสอนว่า เมื่อสมัย 20-30 ปีที่แล้ว การแสดงจำได้อาถอนมีผลต่อการดำรงชีวิตของชาวแม่ฮ่องสอน เพราะว่าแนวทางในการแสดงในแต่ละเรื่องนั้น จะอิงทางพุทธประวัติเป็นส่วนใหญ่ เรื่องศีลธรรม เป็นเรื่องของการละเมิดศีลธรรม ฯลฯ ฉะนั้นโดยหลักจิตวิทยาแล้วจะต้องส่งผลต่อผู้ชมผู้ฟัง เกิดการขัดเกลานิสัยของผู้ชมผู้ฟัง...”

นายจายเล็ก ศิริรัตน์ ผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงจำได้อาถอน (สัมภาษณ์ : 20 พฤศจิกายน 2545) ได้กล่าวเกี่ยวกับการแสดงจำได้อาถอนสรุปได้ว่า

“...ตนเคยดูจำได้อาถอนสมัยยังเป็นเณร คนปางหมูเป็นคนนำมาแสดงในหมู่บ้าน ประมาณ พ.ศ. 2500..จำได้อาถอนมีลักษณะคล้ายกับลิเก มีพระเอก นางเอก ตัวโกงและตัวตลก เครื่องดนตรีที่ใช้เป็นเครื่องดนตรีที่พอจะหาได้ง่าย หรือไม่ก็ประดิษฐ์ขึ้นมาเอง...”

จากประวัติศาสตร์ไทใหญ่ นักวิชาการได้กล่าวถึงวัฒนธรรมชาวไทยใหญ่เนื้อหาเกี่ยวกับการละเล่นพื้นบ้านชาวไทยใหญ่ไว้บ้างว่า ...ตอนนักล่าอาณานิคมอังกฤษกับไทใหญ่ในจีน (พ.ศ.2426) การที่อังกฤษเข้ามาทำการค้ากับจีนในเขตชายแดนที่เป็นดินแดนของชาวไทยใหญ่

ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงด้านสังคมและวัฒนธรรมโดยตรงต่อชาวไทใหญ่บริเวณนั้น ท่ามกลาง กระแสของการเปลี่ยนแปลงที่กำลังเกิดขึ้น จากแรงผลักดันจากราชสำนักจีนอันเป็นกระแสสังคม และวัฒนธรรมฝ่ายตะวันออก และกระแสการเมือง การปกครองสังคมและวัฒนธรรมตะวันตกที่กำลังจะโค่นล้มราชวงศ์อลองพญาแห่งราชสำนักพม่าเป็นตัวแทนฝ่ายตะวันตกที่มาบรรจบกันใน เขตไทใหญ่ได้คงดาวอานเหริน(พ.ศ.2415-2456) เป็นโอรสของเจ้าฟ้าดาวหยินถิ่น ดาวอานเหริน มีชื่อไทใหญ่ว่า ผาอิงฟ้า เข้ารับการศึกษาครั้งแรกโรงเรียนในหอคำเมืองหล้าได้เรียนภาษาไทย และภาษาจีน ดาวอานเหรินชอบร้องเพลงและเล่นละครไท(จีนไท) มาตั้งแต่เด็กเคยรวบรวม เพื่อนด้วยกันกว่า 10 คน มาหัดร้องและเล่นละครไท ซึ่งแต่ก่อนมีเพียงผู้ชายเท่านั้นที่เล่นกัน แต่ เนื่องจากมีตัวละครหญิงจึงไปเอาพี่สาวมาเล่น เมื่อขึ้นครองราชย์สมบัติได้พัฒนาละครไท ด้วยการส่งคนกลุ่มหนึ่งไปศึกษาวิธีการเล่นละครฮั่นที่เมืองเถิงเย่และคุนหมิง เพื่อมาปรับปรุง ประยุกต์ใช้กับละครไทจนได้รับความนิยมสูงสุด ได้ปรับปรุงการแต่งบทกวีพื้นบ้านพื้นเมืองไท ใหญ่ และได้นำเรื่องชาดกที่ได้รับความนิยมมาดัดแปลงเป็นคำกลอนเพื่อใช้แสดง

สรุป ความเป็นมาของการแสดงจำดไต

จากการรวบรวมเอกสารและการศึกษาสัมภาษณ์ พอสันนิษฐานได้ว่า การแสดงจำดไตในปัจจุบันนี้ เป็นการแสดงที่เกิดจากผสมผสานวัฒนธรรมขึ้นมา วัฒนธรรมไม่ใช่ของที่อยู่กับที่หรือ เป็นของเฉพาะสังคมใดสังคมหนึ่ง วัฒนธรรมจะคงที่อยู่ได้ตราบที่ไม่เคลื่อนย้ายอพยพ วัฒนธรรมจะมีการเผยแพร่และแทรกซึมเข้าหากันรวมถึงนำมาประยุกต์ให้เหมาะสมกับสภาพของตน นายออซียะ เป็นคนเมืองสีป้อได้นำมาจำดไตเข้ามาเผยแพร่ในสีป้อ จากการที่ได้ชมการแสดงซึ่งเป็นแบบดั้งเดิมของตนจากจังหวัดไคคงของยูนาน ซึ่งเป็นดินแดนที่มีอาณาเขตติดต่อกัน รวมถึง ความสัมพันธ์ทางเชื้อชาติ และการได้ชมการแสดงที่เป็นของชาติต่าง ๆ ด้วย จึงมีความคิดการ พัฒนาจำดไต ให้เป็นแบบฉบับของชาวไทใหญ่ที่อยู่ในรัฐฉานขึ้น ซึ่งแรกเริ่มเดิมทีนั้นเพื่อใช้ในการปลุกใจให้ชาวไทใหญ่มีความรักชาติ เรื่องราวที่นำมาใช้ในการแสดงแรก ๆ นั้นเป็นเรื่องราว เกี่ยวกับวีรบุรุษชาวดไตที่ปกป้องชาติ จากนั้นจึงมีการนำเรื่องราวที่อิงพุทธประวัติมาแสดงเป็น เรื่องราวขึ้นมา มีการพัฒนาเครื่องดนตรีที่นำมาประกอบในการแสดง ซึ่งในสมัยก่อนนั้นเครื่อง ดนตรีที่นำมาใช้ในการประกอบการเห็ดความ คือ กลองกันยาว ฉาบ ฉ้อง กลองใหญ่สองหน้า ฉ้องหมู่ จึง จะใช้ดีหลังจากมีการร้องดำเนินไปเรื่อยเรื่อย หรือใช้ดอลอหรือสะล้อมีลักษณะคล้าย กับสะล้อของล้านนาจะบรรเลงคลอประกอบการร้อง หลังจากทีรัฐฉานได้ตกเป็นเมืองขึ้นของ อังกฤษ ได้รับวัฒนธรรมเกี่ยวกับเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่ชื่อว่า สโตไวโอลิน หรือไวโอลินฮอว์น เป็นไวโอลินที่พัฒนาให้มีลำโพงติดกับตัวเครื่องเพื่อใช้ในการขยายเสียง ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ ชาวอังกฤษได้คิดค้นขึ้นมา จากนั้นนายออซียะจึงนำมาเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้คลอทำนองในการ ขับร้อง ซึ่งสาเหตุที่ใช้ไวโอลิน ฮอว์น สันนิษฐานว่าอาจมาจากการบรรเลงดอลอหรือสะล้อ ไม่ สามารถสีให้กลมกลืนกับการขับร้องได้ จึงได้เปลี่ยนมาใช้ไวโอลินฮอว์นแทนที่ ซึ่งเทคนิคการสี

ระหว่างเสียงผู้ร้องกับเสียงของไวโอลินฮอว์นผสมผสานกันอย่างกลมกลืน ไวโอลินฮอว์นเข้ามาแพร่หลายในช่วงที่รัฐฉานเป็นเมืองขึ้นของอังกฤษ

จำได๋ เข้าสู่ในแม่ฮ่องสอนคาดว่าประมาณ 40 ปีที่แล้วมา เนื่องจากก่อนนั้นจังหวัดแม่ฮ่องสอนเป็นจังหวัดที่การติดต่อสื่อสารกับจังหวัดข้างเคียงนั้นมีความยากลำบาก กระแสวัฒนธรรมจากล้านนาจึงไม่เข้าไปสู่แม่ฮ่องสอนน้อยมาก แม่ฮ่องสอนเป็นดินแดนที่มีอาณาเขตที่ติดกับเขตแดนของชนกลุ่มน้อยของพม่า เช่น กะเหรี่ยง และชาวไทใหญ่ เป็นต้น และชนกลุ่มน้อยเหล่านี้มีปัญหาเกี่ยวกับพม่า ทำให้มีการอพยพเข้ามาสู่ประเทศไทย ชาวไทใหญ่เป็นชนกลุ่มน้อยของพม่าที่อพยพข้ามเขตแดนเข้ามาในประเทศไทยด้วยเช่นกัน ก่อนหน้านี้ชาวไทใหญ่ที่อยู่ในจังหวัดแม่ฮ่องสอนยังมีการติดต่อกับญาติมิตรที่เป็นไทใหญ่ที่อยู่ในประเทศพม่า วัฒนธรรมส่วนหนึ่งจึงเกิดจากการไปมาหาสู่กัน และเกิดจากการอพยพข้ามแดนด้วย เนื่องจากแม่ฮ่องสอนก่อนหน้านี้ เป็นดินแดนที่มีการติดต่อกับภายนอกยากลำบาก วัฒนธรรมทางด้านสิ่งบันเทิงจึงได้จากไทใหญ่ที่อพยพมาจากพม่าเท่านั้น หรือจากการติดต่อสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน ดังนั้นจำได๋จึงเป็นสิ่งบันเทิงที่ได้จากการอพยพและการติดต่อสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน

4.2 ลักษณะการแสดงจำได๋

เป็นการแสดงที่มีการผสมผสานของวัฒนธรรมเดิมกับวัฒนธรรมต่างชาติ สิ่งที่เป็นวัฒนธรรมเดิมได้แก่ ทำนองการร้อง ที่เรียกว่าเฮ็ดความ

เฮ็ดความ หมายถึงลักษณะของการร้องอย่างหนึ่งของชาวไทใหญ่ ในการเฮ็ดความนั้นจะมีความหลาย ๆ ที่แตกต่างกันออกไป เช่น

- ความปานแซง
- ความล่องคง
- ความว้อก
- ความตรอ
- ความหยอบหย่อน
- ความนกกือ
- ความฮือลูกอ่อน
- ความจำได๋
- ความเขี้ยวตอลิด
- ความหลั่นต้าง
- ความเซกุง
- ความโหลง
- ความด้าก้าบ
- ความไต่ใหม่

ความเหล่านี้นั้น บางความไม่ปรากฏว่านำมาร้องในปัจจุบัน เช่นความเขี้ยวตองลัด บางความไม่นิยมร้องในการแสดงจำได่ ยกเว้นการร้องในการฮ้องขวัญลูกแก้วหรือปอยส่างลอง

ความที่ใช้ในการแสดงจำได่ ส่วนใหญ่จะมาจากเห็ดความ และการเรียกความในการร้องของการแสดงจำได่ เรียกรวมหมดเรียกว่า ความแซงได่หรือจำได่ ความที่ร้องในการแสดงจำได่ จัดอยู่ในประเภทของจีหนึ่ง

คำว่า “จี” ศิลปินไทยใหญ่ระบุไว้สำหรับการเรียกประเภทของเพลงไว้ดังนี้ คือ

1. จีหนึ่ง
2. จีสอง
3. จีสาม

จีหนึ่ง มีลักษณะคำประพันธ์ติดต่อกันหลายคำ คือ 2 พยางค์ขึ้นไปต่อ 1 โน้ตตัวต่ำ และทำนองบางครั้งไม่สามารถกำหนดอัตราจังหวะได้

จีสอง มีลักษณะคำประพันธ์ที่ห่างกันปานกลาง ประมาณ 1- 2 พยางค์ต่อ 1 โน้ตตัวต่ำ หรือมีเฉพาะการบรรเลงในกลุ่มเครื่องดนตรีโดยไม่มีคำประพันธ์ ลักษณะของโน้ตที่บันทึกไว้คือ 1 โน้ตตัวต่ำต่อ 1 จังหวะ หรือโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นต่อ 1 จังหวะ และไม่มีโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น ใช้ในทำนองเพลง

จีสาม เป็นจังหวะที่ใช้ในลีลาการรำรำ ที่มีลักษณะการกระโดดขึ้น-ลงของท่ารำ โดยใช้ทำนองเพลงจีสอง โดยใช้แฉ่งจี กำหนดจังหวะ เป็นลักษณะของจังหวะบังคับเพื่อที่ใช้ในการรำรำโดยเฉพาะ

จีหนึ่ง ประกอบด้วยเพลง

- ความปานแซงหรือความโหลง
- ความล่องคง
- ความว้อก
- ความดอลอ

จีสอง ประกอบด้วยเพลง

- ทำนองหยอบย่อน
- ทำนองนกก็อ
- ทำนองอีอูลูกอ่อน
- เพลงขึ้นใหญ่ใหม่สูง
- เพลงเสียงกองมอแว
- เพลงแลงลินเตเต็งเมิงไตในหลิมนสุขสันต์

- เพลงลองชักลองชัก

นอกจากนี้บางคณะนิยมแต่งเพลงขึ้นมาร้องในคณะของตนที่เรียกความใดใหม่

ความหมายลักษณะของกาวม

ความปานแซง เป็นเพลงที่มีลักษณะสนุกสนาน ใช้ในการพรรณนาในการเดินทางไปตามที่ต่าง ๆ

ความล่องคอง เป็นเพลงจังหวะช้า อ่อนช้อย ละมุนละไม เหมาะที่จะร้องแสดงความรัก การเกี้ยวพาราสี หรือการพรรณนาความรู้สึกลึกภายในจิตใจ ในโอกาสที่ห่างไกลหรือพลัดพรากบ้านเรือน

ความว้อก เป็นเพลงในจังหวะปานกลาง มีเสียงสั้นต่อท้ายวรรค ใช้ในการพรรณนาธรรมชาติ หรือกิจกรรมต่าง ๆ ที่ได้ประสบ เมื่อสื่อความรู้สึกแก่คนทั่ว ๆ ไป

ความนกกือ เป็นเพลงที่เลียนเสียงนกกือ หรือนกติดทื่อ ใช้ในการแสดงเดี่ยวแบบละครพูด ความหยอบหย่อน เป็นเพลงทำนองช้ามีการเอื้อนเสียงตอนท้ายของแต่ละวรรค ใช้ในการพรรณนาความรู้สึกเศร้าโศก เหนงหายในคราที่จะต้องพลัดพรากจากคนรัก

ความดรอ เป็นเพลงที่มีทำนองช้า มีลีลาออกอื้อน เสียงที่ใช้จะเอื้อนไปตามดอลอ ใช้พรรณนาธรรมชาติ หรือใช้ในเกาะเกี้ยวพาราสี ซึ่งวานิพกใช้ในการขับร้อง หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่าเพลงขอทาน

ความโหลง เป็นเพลงที่ถือว่าเป็นเพลงชั้นสูง ใช้ในการพรรณนาของสูง เช่น พรรณนาปราสาทราชวัง วัด อุโบสถ วิหาร คุณความดีของบุคคลชั้นสูง

ความอือลูกอ่อน เป็นเพลงที่ใช้ในการกล่อมเด็ก ในปัจจุบันนี้ยังมีการนำทำนองอือลูกอ่อนมาใช้ในการไกวเปล

ความจาดไต หรือความแซงไต เป็นชื่อที่ใช้เรียกทำนองเพลงที่ใช้ในการแสดงจาดไต

ความเขี้ยวตอลิด เป็นเพลงที่ใช้ในการเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาวในขณะทำงานในไร่สวน

ความใดใหม่ เป็นความที่แต่งขึ้นมาใหม่

จากการสำรวจข้อมูลเบื้องต้น ซึ่งเป็นข้อมูลในปัจจุบันพบว่า จำนวนคณะจาดไตที่มีปรากฏอยู่ในอำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน มี 4 คณะ คือ

1. นายโช ห้วนหน้าคณะคณะห้วยขาน
2. นายสรพงษ์ ชยานนท์ ห้วนหน้าคณะสามปอยหอม
3. นายจำทูน บุญมี ห้วนหน้าคณะ คณะหลังศาลากลาง
4. นายจางกะนะ และนายตอกะ ห้วนหน้าคณะ คณะนาป่าแปก

จากการศึกษาสัมภาษณ์รวบรวมข้อมูลขั้นพื้นฐาน พบว่าสมาชิกในแต่ละคณะนั้นจะมีประมาณ 20-25 คน การตั้งคณะจะเป็นการตั้งคณะแบบหลวม ๆ สมาชิกทั้ง 3 คณะคือ คณะห้วยขาน สามปอยหอม และคณะหลังศาลากลาง เมื่อแต่ละคณะรับงานถ้าสมาชิกในคณะตนไม่เพียงพอในการแสดงจะขอให้สมาชิกในคณะอื่น ๆ เข้ามาร่วมในการแสดง โดยมีคณะห้วยขานเป็นคณะหลักที่มีสมาชิกเพียงพอกว่าคณะอื่น ๆ

ผู้แสดงจำได้นั้นส่วนใหญ่ จะมีอาชีพหลักคือการทำไร่ ทำนา ทำสวน ส่วนการแสดงนั้นจัดว่าเป็นอาชีพรอง ส่วนมากคณะจำได้อาจจะรับงานแสดงหลังจากช่วงออกพรรษาแล้ว

ประวัติคณะห้วยขาน

เริ่มตั้งคณะขึ้นประมาณปี พ.ศ 2540 โดยมีนายโชเป็นผู้ริเริ่มก่อตั้งใหม่อีกครั้ง ซึ่งก่อนหน้านั้นเจ้าอาวาสวัดห้วยขานได้จัดให้มีการแสดงจำได้อีกขึ้นก่อนแล้ว หลังจากนั้นคณะก็ได้ยุบตัวลง นายโชจึงมารวบรวมคณะจำได้อีกครั้ง คณะจำได้อของบ้านห้วยขานมีสมาชิกทั้งหมด 20-25 คน แบ่งเป็นนักดนตรี 6 คน นอกนั้นจะเป็นนักร้องนักแสดง

คณะจำได้อบ้านห้วยขาน รับค่าตอบแทนในการแสดงประมาณ คื่นละ 3500-4000 บาท โดยแบ่งเข้ากองกลางประมาณ 500 บาทต่องาน เพื่อซื้ออุปกรณ์จำเป็นภายในวง

การแบ่งค่าตอบแทน หัวหน้าคณะจำได้อจะแบ่งค่าตอบแทนโดยสัดส่วนที่เท่ากันหมด รายได้ประมาณคนละ 150 บาทต่อคืน รางวัลจากการตกขู ผู้ที่ได้รับรางวัลจากการตกขูจะแบ่งให้กับนักดนตรีประมาณ 20 เปอร์เซ็นต์ของรายได้ทั้งหมดผู้ที่ได้รับรางวัลของแต่ละคน

4.2 พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงจำได้อ

การแสดงจำได้อ มีองค์ประกอบ 3 ช่วง คือ

1. พิธีการไหว้ครู และการแสดงเบิกโรง
2. การแสดงเรื่องราว
3. การตกขูหรือตกอะขู

ช่วงที่ 1 พิธีการไหว้ครู และการแสดงเบิกโรง

ความเชื่อเป็นสิ่งที่ควบคู่กับวิถีมนุษย์มานับอดีต และมีวิวัฒนาการเรื่อยมา ดังเช่น ชีวิตของมนุษย์ที่สร้างสรรค์อารยธรรมขึ้นมาได้ ความเชื่อของมนุษย์อาจกล่าวได้ว่า เป็นสิ่งที่เกี่ยวกับการสร้างจินตภาพเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมและธรรมชาติขึ้นมาก่อน และพัฒนาการมาสู่ความเป็นสิ่งที่ถูกต้องและผิด เป็นสิ่งที่เรารู้จักกันก็คือ ศาสนา ดังนั้นศาสนาก็คือวิวัฒนาการทางความเชื่อ เพียงแต่ว่าศาสนาต้องมีปัจจัยหลายประการเป็นกรอบแนวคิดที่ทำให้มนุษย์แยกศาสนาออกจากความเชื่อที่เห็นเด่นชัดก็คือศาสดา และจุดมุ่งหมายปลายทางของศาสนา ซึ่งแตกต่างกับความ

เชื่อที่เน้นปัจเจกบุคคล สำหรับความเชื่อในสังคมไทยใหญ่นั้นอาจกล่าวได้ว่า เป็นเรื่องของ วิวัฒนาการที่ไม่แตกต่างกับสังคมอื่น ๆ ที่เน้นในเรื่องลัทธิวิญญาณ พัฒนาไปสู่บูรณาการทาง ความเชื่อ เพียงแต่ว่าสังคมไทยใหญ่ มีลักษณะเด่นในเรื่องการบูรณาการผสมผสานได้อย่างกลม กลืน การเกิดขึ้นของสังคมของกลุ่มคนกลุ่มต่าง ๆ และของปัจเจกชนรวมทั้งที่เกี่ยวข้องกับความ สัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติด้วย มนุษย์จึงต้องสร้างอำนาจเหนือธรรมชาติและภูติผีปีศาจ เทพเจ้าพระเจ้าต่าง ๆ ขึ้นมา เพื่อใช้เป็นกรอบแนวความคิดที่ให้ความหมายหรือประสบการณ์ ต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเหตุการณ์หรือประสบการณ์ ที่ไม่ธรรมดาหรือไม่เป็นธรรมชาติ

นักมานุษยวิทยาแบ่งความเชื่อทางศาสนาออกเป็น 2 ประเภท คติผีสาธเทวดา (Animism) และคติถือของขลังของศักดิ์สิทธิ์(Animalism)ประเภทแรกหมายถึง ความเชื่อที่ว่า ไม่แต่สิ่งที่มีชีวิตและสิ่งที่มีบุคลิภาพเท่านั้น แต่สิ่งที่ไม่มีชีวิตก็มีชีวิตและบุคลิภาพด้วย สิ่งที่มีอำนาจเหนือธรรมชาติดังกล่าวได้แก่ ผีสาธ เทวดา ปีศาจ เทพเจ้า วิญญาณเชื่อกันว่ามีอำนาจเหนือธรรมชาติเหล่านี้มีอำนาจเหนือมนุษย์ เช่น มีการตั้งใจมีการตระหนักถึงถึงสิ่งต่าง ๆ และ มีอำนาจความรู้สึกเหมือนมนุษย์ทั่ว ๆ ไป เทพหรือเทพเจ้า คืออำนาจเหนือธรรมชาติที่มีความ สำคัญมากกว่า และมีอำนาจมากกว่าด้วย คติถือของขลังของศักดิ์สิทธิ์ หมายถึงความเชื่อใน อำนาจเหนือธรรมชาติไม่มีรูปร่างลักษณะและบุคลิภาพที่เหมือนมนุษย์ทั่ว ๆ ไป การถวายของ และเครื่องบูชาต่าง ๆ แก่ภูตผีเทพเจ้า เป็นการปฏิบัติทางศาสนาที่พบเห็นกันอยู่ทั่วไป(งาม จิต สัตย์สงวน.2538:206-212)

ความเชื่อต่าง ๆ ของชาวไทยใหญ่ที่มีพิธีกรรมเกี่ยวข้องนั้น มีพื้นฐานระหว่างพุทธ ศาสนา, พราหมณ์, ไสยศาสตร์, โหราศาสตร์ เป็นต้น ความเชื่อเกี่ยวกับทางด้านการแสดง ดนตรี นาฏศิลป์ และศิลปะนั้น ส่วนใหญ่ เป็นความเชื่อที่เกี่ยวกับพราหมณ์และไสยศาสตร์

พิธีกรรมย่อมประกอบด้วยส่วนสำคัญหลายประการ เช่น ผู้ประกอบพิธีกรรม อุปกรณ์ในการประกอบพิธีกรรมเหล่านี้ ผู้วิจัยได้แบ่งออกดังนี้

พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงจำไต แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ

1. พิธีกินอาจหรือ ชางอาจ สำหรับในการรับครูสุรสถิติ
2. พิธีการไหว้ครูก่อนการแสดง

พิธีกรรม พิธีการรับครูสุรสถิติ

การรับครูสุรสถิติของศิลปินพื้นเมืองชาวไทยใหญ่ เป็นพิธีการครอบครูอย่างหนึ่งซึ่งมี ลักษณะคล้ายกับการครอบครูดนตรีไทยและพิธีไหว้ครูพื้นเมืองของชาวล้านนา จะมีความแตกต่างกันในต่าง ๆ ของพิธีกรรม เช่น เครื่องบูชาครูที่ชาวไทยใหญ่เรียกว่า “ผืนครู” จะมีลักษณะ ที่แตกต่างกัน จากการศึกษาสัมภาษณ์ในการเก็บข้อมูล ทำให้ผู้วิจัยได้ทราบถึงลักษณะที่แตกต่างของพิธีกรรม รวมถึงความเชื่อของชาวไทยใหญ่

จากการศึกษาสัมภาษณ์พระ ศิลปินพื้นบ้าน ชาวบ้าน นักโหราศาสตร์ ในอำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน และจังหวัดเชียงใหม่ ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับนางสุรสติและพิธีกินางดังนี้

พระปิยะศักดิ์บัณฑิตโต เจ้าอาวาสวัดปางหมู แม่ฮ่องสอน (สัมภาษณ์ 21 พฤศจิกายน 2545) ได้อธิบายสรุปว่า

“...ครูสุรสตินั้นมีความสำคัญหรือมีบทบาทเทียบเท่าพระพินาศ ชาวไทยใหญ่จะไม่รู้จักเทพเจ้าองค์อื่น ๆ ถ้าจะกล่าวถึงก็จะมีเพียงแต่พระพรหมเท่านั้น แต่ก็ไม่ได้มีความสำคัญเท่ากับครูสุรสติ ...”

พระอธิการอินตาเจ้าอาวาสวัดป่าเป้า จังหวัดเชียงใหม่ (สัมภาษณ์ 29 พฤศจิกายน 2545) ซึ่งเป็นวัดที่มีการจัดงานที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมของชาวไทยใหญ่ในจังหวัดเชียงใหม่ สรุปได้ว่า

“...ครูสุรสตินางเป็นเทวีที่รักษาพระไตรปิฎก นางมีความสำคัญต่อดนตรี และการแสดงมาก ถ้าใครได้ผ่านการรับครูสุรสติแล้วจะทำให้ผู้นั้นสามารถที่จะแสดงสิ่งที่ให้ความบันเทิงได้ดี จากความเชื่อของพวกเขาเหล่านั้น...”

นายประติษฐ์ ประเสริฐ นักวิชาการด้านวัฒนธรรมท้องถิ่น (สัมภาษณ์ 21 พฤศจิกายน 2545) กล่าวถึงครูสุรสติสรุปได้ว่า

“...คนไตนับถือครูสุรสติมาก ครูสุรสติเป็นครูที่ใช้ครอบทางด้านศิลปะการแสดง โดยเฉพาะจำดไต...”

สละสรพงษ์ สล่าที่ประกอบพิธีและเป็นหัวหน้าวงสามปอยหอม (สัมภาษณ์ 19 ตุลาคม 2545) กล่าวถึงครูสุรสติสรุปได้ว่า

“...เวลาที่จะแสดงจำดไต จะต้องมีการไหว้นางสุรสติก่อน นางก็จะมาช่วยทำให้ร้องเพลงได้เสียงไพเราะ ทำให้คิดในการใช้ ปฏิภาณไหวพริบในการร้องได้ดี ทำให้รำสวย ทำให้ผู้ที่มาชมชื่นชมในการแสดงของตน...”

นายโซ ศิลปินพื้นบ้าน จังหวัดแม่ฮ่องสอน (สัมภาษณ์ 20 พฤศจิกายน 2545) กล่าวถึงครูสุรสติสรุปได้ว่า

“...การรับครูสุรสติและการไหว้ครูสุรสติก่อนเวลาที่แสดงจำดไต นางก็จะมาช่วยในการแสดงทำให้การแสดงผ่านพ้นไปด้วยดีไม่มีอุปสรรค...”

จากการศึกษาสัมภาษณ์พระ ศิลปินพื้นบ้าน ชาวบ้าน นักโหราศาสตร์ ในอำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน และจังหวัดเชียงใหม่ ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับนางสุรสติและพิธีกินางดังนี้

พระปิยะศักดิ์บัณฑิตโต เจ้าอาวาสวัดปางหมู แม่ฮ่องสอน(สัมภาษณ์: 20 พฤศจิกายน 2545) ได้อธิบายสรุปว่า

“...ครูสุรสตินั้นมีความสำคัญหรือมีบทบาทเทียบเท่าพระพินาศ ชาวไทยใหญ่จะไม่รู้จักเทพเจ้าองค์อื่น ๆ ถ้าจะกล่าวถึงก็จะมีเพียงแต่พระพรหมเท่านั้น แต่ก็ไม่ได้มีความสำคัญเท่ากับครูสุรสติ ...”

พระอธิการอินตาเจ้าอาวาสวัดป่าเป้า จังหวัดเชียงใหม่(สัมภาษณ์: 29 พฤศจิกายน 2545) ซึ่งเป็นวัดที่มีการจัดงานที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมของชาวไทยใหญ่ในจังหวัดเชียงใหม่ สรุปได้ว่า

“...ครูสุรสตินางเป็นเทวีที่รักษาพระไตรปิฎก นางมีความสำคัญต่อดนตรี และการแสดงมาก ถ้าใครได้ผ่านการรับครูสุรสติแล้วจะทำให้ผู้นั้นสามารถที่จะแสดงสิ่งที่ให้ความบันเทิงได้ดี จากความเชื่อของพวกเขาเหล่านั้น...”

นายประดิษฐ์ ประเสริฐ นักวิชาการด้านวัฒนธรรมท้องถิ่น(สัมภาษณ์: 21 พฤศจิกายน 2545) กล่าวถึงครูสุรสติสรุปได้ว่า

“...คนไตนับถือครูสุรสติมาก ครูสุรสติเป็นครูที่ใช้ครอบทางด้านศิลปะการแสดง โดยเฉพาะจำไต...”

สละสรพงษ์ สล่าที่ประกอบพิธีและเป็นหัวหน้าวงสามปอยหอม (สัมภาษณ์: 19 ตุลาคม 2545) กล่าวถึงครูสุรสติสรุปได้ว่า

“...เวลาที่จะแสดงจำไต จะต้องมีการไหว้นางสุรสติก่อน นางก็จะมาช่วยทำให้ออเสียงได้เสียงไพเราะ ทำให้คิดในการใช้ ปฏิภาณไหวพริบในการร้องได้ดี ทำให้รำสวย ทำให้ผู้ที่มาชมชื่นชมในการแสดงของตน...”

นายไซ ศิลปินพื้นบ้าน จังหวัดแม่ฮ่องสอน (สัมภาษณ์: 20 พฤศจิกายน 2545) กล่าวถึงครูสุรสติสรุปได้ว่า

“...การรับครูสุรสติและการไหว้ครูสุรสติก่อนเวลาที่แสดงจำไต นางก็จะมาช่วยในการแสดงทำให้การแสดงผ่านพ้นไปด้วยดีไม่มีอุปสรรค...”

นายจายเล็ก ศิริรัตน์ (สัมภาษณ์: 21 พฤศจิกายน 2545) กล่าวถึงครูสุรสติสรุปได้ดังนี้

“...ครูสุรสตินางจะเป็นที่เคารพนับถือไม่ใช่เฉพาะในเรื่องการแสดงเท่านั้น นางจะเกี่ยวข้องกับศิลปทุกสาขาเช่น สาขาช่างไม้ หมอดู หมอสมุนไพร เป็นต้น...”

จเร่อน (สัมภาษณ์: 22 พฤศจิกายน 2545) กล่าวถึงครูสุรสติสรุปได้ว่า

“...นางสุรสติเป็นผู้ที่ไม่แก่ ไม่ตาย มีหน้าที่ดูและพระไตรปิฎก ที่ไทยใหญ่ถือว่าเป็นผู้ที่มาสร้างให้ความรู้ ให้สามารถร้องเพลงได้ ชาวไทยใหญ่จะนับถือนางสุรสติมาก เมื่อเวลาที่จะมีการแสดงจตุรปู เทียน บูชาครูสุรสติ นางก็จะมาช่วยเราในทำให้คนรักคนหลง คนชื่นชม พิธีรับครูสุรสติจะต้องผ่านพิธีกินอาจ(ยันต์) ก่อน...”

สลาเปียว หว่าละ สลาประกอบพิธีรับครูสุรสติ (สัมภาษณ์: 22 พฤศจิกายน 2545) กล่าวถึงนางสุรสติว่า

“... นางสุรสติเป็นผู้ที่อยู่สูง เชื่อกันว่านางสุรสติอาศัยอยู่ที่ดอยเจาหมิง เพื่อดูแลพิทักษ์หรือพระธรรมหลังจากที่พระพุทธเจ้าทรงปรินิพพานและและมอบให้นางเป็นผู้ดูแล ชาวไทยใหญ่จะนับถือครูสุรสติมากเพราะมักคอยช่วยเหลือตลอดเวลา การกินอาจทำกันมาตั้งแต่สมัยเมืองไตยังรุ่งเรืองอยู่...”

จากการศึกษาสัมภาษณ์เกี่ยวกับนางสุรสติพอสรุปได้ว่า

ชาวไทยใหญ่ได้รับอิทธิพลศาสนาจากศาสนาพุทธ และศาสนาพราหมณ์เช่นเดียวกับชาวไทย แต่ในอดีตนั้นวิถีชีวิตไทใหญ่มีความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับเรื่องภูตผีวิญญาณ ผีสงเทวดา ซึ่งอดีตศาสนาพุทธและศาสนาพราหมณ์มีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตชาวเอเซียมาก และหนึ่งในเอเซียนี้มีอาณาจักรของไทยใหญ่รวมอยู่ด้วย ชาวไทใหญ่สามารถรับความเชื่อและพิธีกรรมได้เพียงบางส่วน และนำมาประยุกต์ให้เข้ากับความเชื่อดั้งเดิมที่ตนมีอยู่ด้วยเช่นกัน ซึ่งการรับความเชื่อและพิธีกรรมเข้ามานี้ ทำให้ความเชื่อดั้งเดิมบางอย่างหายไป เช่น การฆ่าสัตว์เพื่อนำมาประกอบพิธีบูชายันต์ เมื่ออิทธิพลของศาสนาพุทธเข้ามาพิธีกรรมนี้ก็หายไปด้วยเช่นกัน นอกจากนี้อิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ยังเป็นผลทำให้วิถีชีวิตชาวไทใหญ่เปลี่ยนแปลงด้วย ในด้านพิธีกรรมต่าง ๆ ชาวไทใหญ่มีความเชื่อความศรัทธาเกี่ยวกับเทพเจ้า เช่น พิธีกรรมเกี่ยวกับการคล้องช้าง วิถีชีวิตของชาวไทใหญ่จะเกี่ยวข้องกับช้าง และถือว่าช้างเป็นสัตว์ที่มีความสำคัญมาก สำหรับผู้ทำหน้าที่เป็นครูคล้องช้างจะให้เคารพศรัทธา และนับถือ พระเจ้าอุเทน(อู่ตึงนะ) ซึ่งถือได้ว่าเป็น

เทพเจ้าที่ทำให้เกิดความสำเร็จในการคล้องช้าง การสืบทอดแต่ละด้านขึ้นอยู่กับผู้สืบทอดและความนับถือเกี่ยวข้อง

เช่นเดียวกับนางสุรสติ หรือนางเมต้อ ชาวไทใหญ่มีความเชื่อความศรัทธา ถือให้เป็นเทพคืดจารย์ทางด้านการศิลปะการแสดง และการสัก ซึ่งความเชื่อนี้ทำให้สถานะบทบาทของนางสุรสติเทียบเท่ากับเทพเจ้าชั้นสูง เช่นพระพิฆเนศ ซึ่งจากการศึกษาสัมภาษณ์ทำให้ทราบว่าชาวไทใหญ่รู้จักเทพเจ้าเพียงองค์เดียวคือ นางสุรสติ บนหิ้งครูหรือ “เข่ง” จึงมีเพียงผืนครูสุรสติเท่านั้น

ชาวไทยใหญ่เชื่อว่า นางสุรสติเป็นผู้ที่มีเทวสถานอยู่ชั้นสูง หากเมื่อใดที่ทำการแสดงจะมีการไหว้ครูเพื่อระลึกถึงนาง นางจะมาช่วยเหลือทำให้ประสบความสำเร็จในการแสดง ความเชื่อชาวไทยใหญ่เชื่อว่านางสุรสติอาศัยอยู่ที่ดอยเจาเมิง เพื่อดูแลพิทักษ์กะหรือพระธรรม มีทั้งหมด 3 กอง ภาพวาดจากการสมมุติขึ้นมา สัญลักษณ์ที่อยู่ในมือด้านหนึ่งคือ คัมภีร์ที่จารอักษรเรื่องราวเกี่ยวกับคำสอนของพระพุทธเจ้า หลังจากพระพุทธเจ้าทรงปรินิพพานจึงมอบให้นางเป็นผู้ดูแล

จากการศึกษาสัมภาษณ์ สล่าที่ประกอบพิธีกรรมการรับนางสุรสติกล่าวว่า ไม่มีการเปรียบเทียบว่าเป็นเทพองค์เดียวกับเทพเจ้าองค์ใดองค์หนึ่งของคนไทย แต่สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นนางสุรัสวดีจากคานานางสิบสอง และจากการออกเสียงสะแลสติ โสรสติ ที่มีความเชื่อต่อกันมา



ภาพประกอบ1 นางสุรสติ

อีกทางหนึ่ง สุรัสวดี เป็นชายาของพระพรหม เป็นเทวีแห่งศิลปะวิทยาการต่าง ๆ หลายแขนงของชาวฮินดู ในตำนานดนตรีอินเดียพระนางเล่นดนตรีให้กับพระศิวะพ่อนร่า อาจเป็นไปได้ที่ได้ชื่อพระนางจากชาวฮินดู

พิธีกินอากหรือชากอาก

พิธีกินอากหรือชากอาก จุดมุ่งหมายในการกินอาก เพื่อให้ผู้แสดงเกิดกำลังใจในด้านต่าง ๆ ด้านการแสดงให้มีความจำ มีปฏิภาณไหวพริบในการพูดจาในด้านการร้องรำ ซึ่งทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความเชื่อความศรัทธาของผู้ที่ปฏิบัติด้วย

องค์ประกอบในพิธีการกินอากมีดังนี้

1. อาก
2. เฝ็นครู
3. สถานที่
4. สล่า หรือผู้ที่ประกอบพิธี

1. อาก

อาก ภาษาไทยใหญ่ หมายถึง ยันต์ อากมีหลายชนิด การกินอากขึ้นอยู่กับจุดประสงค์ของผู้ที่ต้องการกินว่าต้องการอากประเภทใด เนื่องจากอากมีหลายชนิด คุณสมบัติของแต่ละชนิดแตกต่างกัน เช่น อากใจปอง อากเปตาคาศ อากเสียงหลี่หรืออากเสียงดี อากนางสุรสติ อากกิเลลง อากจักเขี้ยว อากอะสันแปดป้า เป็นต้น

๙	๐	๑	๒๓	๔	๕	๖๗
๘	๙	๑๐	๑	๑๑	๑๒	๑๓
๑๔	๑๕	๑๖	๑๗	๑๘	๑๙	๒๐
๒๑	๒๒	๒๓	๒๔	๒๕	๒๖	๒๗
๒๘	๒๙	๓๐	๓๑	๓๒	๓๓	๓๔
๓๕	๓๖	๓๗	๓๘	๓๙	๔๐	๔๑
๔๒	๔๓	๔๔	๔๕	๔๖	๔๗	๔๘

ภาพประกอบ2 อากสุรสติ

วิธีเขียนนาง

สล่าที่ประกอบพิธี จะนำกระดาษสาตีตารางสี่เหลี่ยมจัตุรัสขนาดใหญ่ มีช่องสี่เหลี่ยมๆ ทั้งหมด 49 ช่อง สล่าใช้ดินสอเขียนอักษรไทใหญ่ลงไปในช่วงสี่เหลี่ยม นางที่สล่าใช้ในการประกอบพิธีคือนางสุรสติ

สล่าจะเขียนนางก่อนวันที่ทำพิธีหรือเขียนในวันที่ทำพิธีก็ได้ จะลงคาถากำกับในวันที่ประกอบพิธี สล่านิยมใช้คาถานางสุรสติ หรือที่เรียกกันว่า คาถานางสิบสอง การประกอบพิธีใช้เวลาประมาณ 7 วัน ผู้ที่ทำพิธีและผู้เข้าร่วมพิธีจะต้องถือศีล และไม่รับประทานเนื้อสัตว์

2. เฝินครู หรือชั้นครู

การตั้งเฝินครูในการประกอบพิธี สล่าจะตั้งเฝินทั้งหมด 3-5 เฝิน ในแต่ละครั้งที่ประกอบพิธีนั้น สล่าที่ประกอบพิธีจะกำหนดเฝินที่ใช้ประกอบพิธีว่าต้องการใช้กี่เฝิน

เฝินครูมี 5 ชนิด คือ

1. เฝินพระพุทธรเจ้า
2. เฝินธรรม
3. เฝินเทวดา
4. เฝินครูอาจารย์
5. เฝินเจ้าที่

องค์ประกอบของเฝิน

1. กล้วย เปรียบเหมือน มือพระพุทธรเจ้า
2. มะพร้าว เปรียบว่า เคียร พระพุทธรเจ้า
3. ข้าวสาร เปรียบว่า หิน-ทรายป้องกันสิ่งอัปมงคลทั้งหมาย
4. ผ้าขาว หมายถึง ศาสนา
5. ผ้าแดง หมายถึง ดัวแทนเทวดาทั้งหลาย
6. ที่หรือฉัตร
7. จักจ๋าหรือดุง หมายถึงพระกัณฑ์พระพุทธรเจ้า
8. รูป หมายถึง พระเมตตาคุณ พระกรุณาธิคุณ พระบริสุทธิคุณ
9. เทียน หมายถึงพระคุณของพระธรรม พระคุณของพระวินัย
10. หมาก-พลู-บุหรี
11. กรวยดอกไม้
12. เงินค่าขันตั้ง แล้วแต่สล่าจะเป็นผู้กำหนด

แล้วนำสิ่งของทั้งหมดใส่ลงในกาละมัง



ภาพประกอบ3 เฝินครูสุรสติ

3. สถานที่ที่ใช้ประกอบพิธีกรรม

1. วัด

2. ในป่าบริเวณที่มีต้นไม้ใหญ่ หรือป่าที่มีบริเวณที่มีน้ำไหลผ่าน หรือที่แม่น้ำล้อมรอบ ส่วนใหญ่แล้วสละมักจะทำประกอบพิธีในป่า จากนั้นจึงตั้งปะรำพิธี โดยใช้ไม้ไผ่มาขัดกันเป็นราชวัติ ทั้ง 4 มุม สร้างเวทีใช้สำหรับการตั้งพิธี เฝินครู

4. สล่า

สล่าเป็นคำที่ชาวไทยใหญ่เรียกผู้ที่มีความรู้ ผู้ที่เชี่ยวชาญทางด้านใดด้านหนึ่ง สล่าจะเป็นผู้ที่ถูกยอมรับในสังคมเพราะว่าสล่าส่วนใหญ่จะผ่านการบวชมาก่อน ได้รับการศึกษาอบรม หลักธรรมคำสอนในพระพุทธศาสนา ตลอดจนการเรียนรู้ในศาสตร์แขนงต่าง ๆ สล่าจึงมีความรู้หลายด้าน ๆ เช่นเดียวกับจเร ซึ่งเป็นผู้มีความรู้แตกฉาน เป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านการเขียนและการอ่านหนังสือไทใหญ่ในเรื่องพระธรรมคำสั่งสอนของพระพุทธเจ้า

พิธีการรับครูสุรสติ

จากการศึกษาสัมภาษณ์สล่าที่ประกอบพิธีการรับครูสุรสติ ของแต่ละคนจะมีพิธีกรรมที่คล้ายคลึงกัน เช่น เฝินครูสิ่งที่อยู่ในเฝินจะเหมือนกัน จำนวนสิ่งของที่อยู่ในเฝินจะไม่เท่ากัน และส่วนที่แตกต่างกันออกไปอีก จะเป็นส่วนรายละเอียดที่ย่อย ๆ ลงไป

พิธีของจเร่อน

จเร่อน กล่าวว่า พิธีกินอาจ ครูอาจารย์จะตั้งปะรำพิธี โดยใช้ไม้ไผ่มาขัดประฆมาตร หรือราชวัติ มีหลังคา โดยใช้ต้นกล้วย ต้นอ้อย และธมาผูกประดับไว้กับมุมทั้ง 4 ราชวัติ หิ้งบูชาครู มีเผนครู ครูอาจารย์จะต้องนำ น้ำผึ้ง น้ำไม้เล่อปอง แล้วนำอ่างที่ปลุกเสกแล้ว มาเผาใส่ใน ภาชนะรวมกัน แล้วนำมาปลุกเสกให้อีกครั้ง ให้ผู้ที่รับครูดื่ม เข้า-เย็น ในขณะที่รับจะต้อง นุ่งขาวถือศีล 5 และต้องปฏิบัติอย่างนี้อยู่จนกระทั่งครบ 7 วัน

สถานที่

การทำพิธีผู้ที่ทำถ้าเป็นพระจะทำในวัด หรือในป่าตามต้นไม้ใหญ่ ครู-อาจารย์ ส่วนมากจะเลือกไปประกอบพิธีกรรมในป่า เพราะว่าเป็นสถานที่ที่เงียบสงบจะผู้ที่รับจะต้อง เข้าไปอยู่ในปะรำพิธี กิน-นอน จนกระทั่งครบ 7 วัน ในการทำพิธีรับครูนั้น ครูของชาวไทยใหญ่ ของแต่ละคนจะจัดส่วนผสมไม่เหมือนกัน แต่ส่วนประกอบที่เหมือนกันคือจะต้องมี อ่าง น้ำผึ้ง น้ำไม้เล่อปอง

นายจายเล็ก ศิริรัตน์ กล่าวว่า การทำพิธีนั้นครูที่มีหน้าที่ในการทำพิธีนั้นจะมี 2 แบบ คือ พระเป็นผู้ที่ทำพิธีให้กับ สล่าหรือผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดเป็นคน แล้วแต่ว่าผู้ใดจะไปทำพิธีกับ ใคร ส่วนตนเองนั้นพระเป็นผู้ที่ทำพิธีรับครูสุรสติให้ ถ้าเป็นคนทั่วไปจะต้องนุ่งชุดขาวถือศีล 5 ประมาณ 7 วัน สิ่งที่จะต้องใช้ในพิธี นอกจากเผนครูแล้ว ยังต้องมีส่วนประกอบที่จะต้องนำมา ผสมกับอ่าง คือ

1. ไม้้อ 32 อัน
2. ไม้เล่อปอง(มะเดื่อปล้อง) 32 อัน
3. น้ำผึ้ง
4. ข้าวดอก 12 กำ

นำไม้้อและไม้เล่อปอง มาตัดเอาแต่ข้อมาทั้งหมด 32 อัน ยาวประมาณ 1 นิ้ว นำ น้ำผึ้งกับน้ำไม้เล่อปองมาผสมกัน นำไปใส่ในไม้้อกับไม้เล่อปองที่ตัดไว้แล้ว มัดไม้้อกับไม้เล่อ ปองไว้รวมกันแต่แยกประเภทเอาไว้ นำข้าวดอกที่ปั้นเป็นก้อนทั้งหมด 12 ก้อน ไปใส่ในภาชนะ หรือบาตรพระ รวมทั้งไม้้อกับไม้เล่อปองด้วย อาจารย์จะนำไปปลุกเสก ส่วนใหญ่ถ้ารับครูสุรสติ ก็จะใช้ คาถานางสุรสติหรือคาถานางสิบสองคน แล้วให้กินจะต้องทำพิธีทั้งหมด 7 วัน นอกจากนี้ แล้ว อาจารย์จะมีเอกสารมอบให้เรียกว่า “จำมฮับครู”

พิธีรับครูสุรสติของนายโซ

นายโซเป็นหัวหน้าคณะจำไต บ้านห้วยขาน และเป็นผู้ที่ได้รับการไว้วางใจให้ เป็นสล่าในการประกอบพิธีรับครูสุรสติ

พิธีการรับครูของนายโช มี 2 พิธี คือ

- พิธีกรรมแบบย่อ
- พิธีกรรมเต็มรูปแบบ

ทั้ง 2 วิธีนี้ เริ่มตั้งแต่การกำหนดวันที่ประกอบพิธี นายโชจะเลือกตั้งแต่เดือนที่ใช้ประกอบพิธีคือ เดือน 4, 6 และ 12 ว่าเดือนใดมีวันดี จึงทำพิธีในวันนั้น โดยทั่วไปส่วจะเลือกเดือน 4 จากนั้นจึงเลือกวันดี จากนั้นจะเตรียมเผ่นครู อางและส่วนที่จะใช้ในการประกอบพิธี

พิธีกรรมแบบย่อ ผู้ที่ร่วมพิธีต้องการให้เสร็จในวันเดียว นายโชจะนำอางที่เขียนไว้ นำมาลงคาถากำกับ ซึ่งในแต่ละมือที่ตีมนั้นจะใช้อาง 1 แผ่นต่อ 1 มือ คาถาที่ใช้กำกับการเขียนอางคือคาถานางสุรสติ หรือคาถานางโสรัสติ ลงในอาง จากนั้นนำอางเผาไฟและนำไปผสมกับส่วนอื่นดังนี้

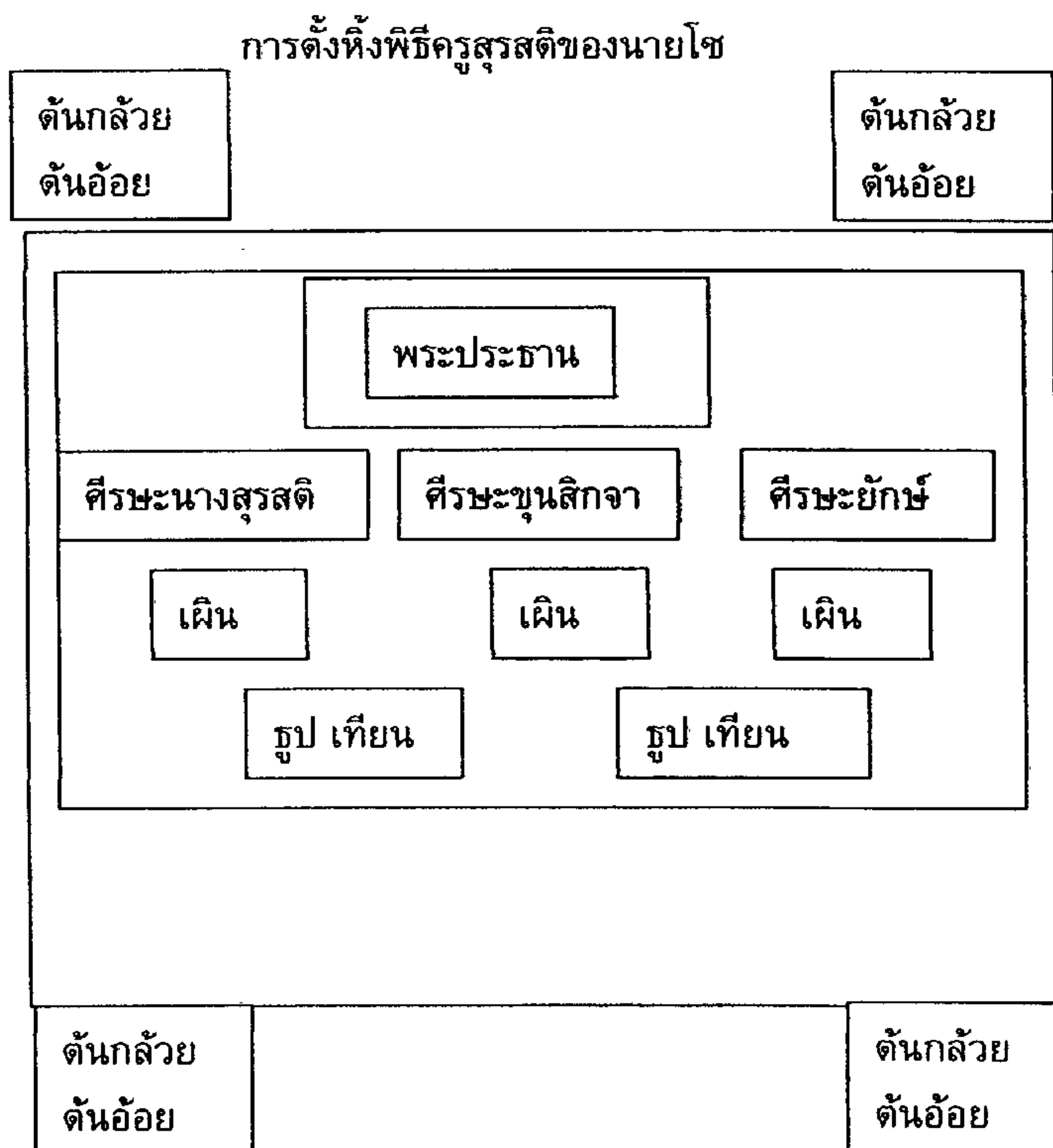
1. น้ำไม้เล่อปอง
2. น้ำมะพร้าว
3. น้ำน้ำชา(ไม้จันทร์หอมแดง — จันทร์หอมขาว) นำมาฝนผสมกับน้ำ

เมื่อนำมาผสมกันเรียบร้อยแล้ว ให้ผู้ที่ต้องการรับครูสุรสติตีมนให้เท่ากับจำนวนการตีมภายใน 7 วัน ซึ่งแต่ละวันนั้นจะตีม เข้าและเย็น

พิธีการรับเต็มรูปแบบ ส่วนอื่นจะเหมือนกันกับพิธีแบบย่อ แต่จะมีการจัดเตรียมเกี่ยวกับสถานที่ที่ใช้ประกอบพิธี การเลือกสถานที่ในป่าที่มีต้นไม้ใหญ่และมีบริเวณนั้นจะต้องมีอาณาบริเวณพอที่สามารถกันเขตแดนได้ สาเหตุที่เลือกประกอบพิธีในป่านั้น เพราะว่าได้อยู่ไกลจากคนทั่วไป ไม่รบกวนสมาธิผู้ที่เข้าร่วมในพิธี มีการจัดเตรียมตั้งหิ้งครู และเผ่นที่ใช้ประกอบในพิธี

องค์ประกอบที่อยู่บนหิ้งครู

1. พระพุทธรูป
2. เผ่นครู
3. ศีรษะขุนสิกจา, ศีรษะนางสุรสติ(เครื่องใช้ผู้หญิงและเครื่องหอม), ศีรษะยักษ์
4. กระถางธูป เทียน
5. แจกันดอกไม้



ผู้ที่เข้ารับครูสุรสติจะต้องถือศีล 5 และต้องพักอยู่ในสถานที่ประกอบพิธีจนครบ 7 วัน ขั้นตอนการประกอบพิธี ตั้งแต่การตั้งเผินครู สถานที่ใช้ประกอบพิธี การเขียนอาง การลงคาถา กำกับอาง ขั้นตอนต่าง ๆ สล้าที่ประกอบพิธีจะมีขั้นตอนเหมือนกัน ส่วนผสมที่เป็นหลักในการนำมาผสมในอาง คือ น้ำมะพร้าว น้ำไม้เล่อปอง และอาง จะใช้ส่วนผสมเดียวกัน ส่วนผสมที่ย่อยจะแตกต่างกันซึ่งแล้วแต่จะครูกำหนดขึ้นเอง

พิธีไหว้ครูก่อนการแสดง

การแสดงจำดใด ทุกครั้งก่อนที่จะแสดงสล้าหรือผู้อาวุโสในวงจะตั้งทำพิธีไหว้ครูก่อนทุกครั้ง การไหว้ครูนี้ จะบูชาตั้งแต่องค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า ครูสุรสติ และครูอาจารย์ที่ล่วงลับไปแล้ว

สถานที่ที่ใช้ตั้งหิ้งครู มี 2 ที่ คือ

1. ตั้งบนด้านหน้าเวที ในกรณีที่ไม่มีเวทีที่ด้านหลัง
2. ตั้งด้านหลังเวที(หลังม่าน)

อยู่
 1. ศีรษะยักษ์ เพื่อป้องกันสิ่งชั่วร้ายไม่ให้เข้ามาในสถานที่ที่ในขณะที่กำลังมีการแสดง



ภาพประกอบ5 ศีรษะยักษ์

2. หมวกผีสิงจาหรือขุนสิกจา (ขุนอินทร์หรือพระอินทร์) นักแสดงจัดใ้ความเคารพนับถือขุนสิกจามาก ขุนสิกจานี้จะให้ความคุ้มครองป้องกันอันตรายไม่ให้วิญญาณชั่วร้ายมารบกวนและจะใช้สวมต่อเมื่อแสดงละครที่เป็นจักร ๆ วงศ์ ๆ หรือละครพื้นบ้านเกี่ยวกับอิทธิฤทธิ์ของขุนสิกจา



ภาพประกอบ6 ศีรษะขุนสิกจา

3.หมวกนางผี 7 นางหรือศิระนางสุรสติ จะใช้สวมศีรษะนี้เมื่อทำการแสดงละครเกี่ยวกับเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ หมวกผี 7 นางนี้ มี 3 สี จะต่างสถานการณืกันออกไป

สีเขียว ใช้แสดงในกรณีอยู่ในน้ำ เช่นตัวนาค

สีเหลือง ใช้แสดงในการเหาะเหินเดินอากาศ

สีฟ้า ใช้แสดงในการเดินทางรอนแรมในป่า



ภาพประกอบ7 หมวกนางผี หรือศิระนางสุรสติ

การทำพิธีไหว้ครูบนาเวท

จากการสัมภาษณ์สล่าและนักแสดงทุกคนมีความเชื่อว่าวิญญาณที่ตนเองนับถือคือครูสุรสติ หัวหน้าคณะหรือสล่าจะทำพิธีไหว้ครูสุรสติ เพราะเชื่อว่าเวลาที่แสดงครูสุรสติจะเข้าไปสิงอยู่ที่ตัวผู้แสดง ทำให้เวลาที่แสดงออกมานั้นราวกับไม่ใช่ตนเองแต่เป็นครูสุรสติ หรือทำให้เวลาที่แสดงไม่ติดขัดในการร้องหรือการแสดงเป็นต้น สล่าจะจุดเทียนแล้วนำเทียนมาวางไว้ตรงหน้าเครื่องสังเวทในแต่ละชุด หรือนำไปวางไว้บนมะพร้าว จากนั้นจุดธูปนำไปปักที่เครื่องสังเวทชุดละดอก แล้วนำไปปักที่กลอง1 ดอก สล่าจะพรมน้ำมนต์ให้แก่ักดนตรีและนักแสดงทุกคน นักแสดงทุกคนจะขึ้นไปบนเวทีล้อมวงเป็นครึ่งวงรอบเครื่องสังเวท หรือหันหน้าเข้าหาเครื่องสังเวท จากนั้นจะร้องเพลงยกย่องสรรเสริญบูชาครู มีการแสดงรำเบิกโรง การจุดเทียนบูชาครูสุรสติของการแสดงจำใด สล่าจะไม่ให้เทียนที่จุดดับลง จะต่อเทียนให้ติดอยู่ตลอดเวลาขณะที่มีการแสดงดำเนินอยู่ ซึ่งความเชื่อเกี่ยวกับไม่ให้เทียนดับนั้น เชื่อว่าแสงเทียนหมายถึง ความสว่างไสว ความรุ่งโรจน์ ในขณะที่ทำการแสดงอยู่จะไม่มีอุปสรรคใดมาขัดขวาง

4.3 นักดนตรี

วงจัดไตของคณะหมู่บ้านห้วยขาน เป็นวงดนตรีที่ใช้ นักดนตรีจำนวนน้อย สมาชิกภายในวงจำนวน 6 คน คือ

1. นายสำเภา - อายุ 43 ปี บรรเลงเครื่องดนตรีคือ ดอยอ
บ้านเลขที่ 1813 บ้านนาหมากปิง ตำบลปางหมู อำเภอเมือง จังหวัด
แม่ฮ่องสอน
2. นายทองคำ — อายุ 46 ปี เครื่องดนตรีที่บรรเลงคือ ปัดตาละ
บ้านเลขที่ 201 หมู่ 3 ตำบลหมอกจำแป๋ อำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน
3. นายจำอินดา - อายุ 37 ปี เครื่องดนตรีที่บรรเลงคือ มองแวง
บ้านเลขที่ 104 หมู่ 3 ตำบลหมอกจำแป๋ อำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน
4. นายมน อุลรักษา อายุ 51 ปี เครื่องดนตรีที่บรรเลงคือ มองหล้า
บ้านเลขที่ 49 หมู่ 8 ตำบลปางหมู อำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน
5. นายวิ - อายุ 58 เครื่องดนตรีที่บรรเลงคือ กลองห้า หรือกลองจุ่ม
บ้านเลขที่ 78 หมู่ 4 ตำบลหมอกจำแป๋ อำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน
6. นายจอก๊ะ — อายุ 33 ปี เครื่องดนตรีที่บรรเลงคือ แฉ่งจี
ไม่มีบ้านเลขที่ ตำบลหมอกจำแป๋ อำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน

นักดนตรีที่บรรเลงจัดไตมีอาชีพหลักคือ การทำไร่-ทำนา

4.4 เครื่องดนตรี

วงดนตรีที่ใช้ประกอบในการแสดงจัดไต

วงดนตรีเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่มีความสำคัญมากของการแสดงจัดไต ทำให้เกิดชีวิตชีวาและสีสันระหว่างผู้ร้องกับเครื่องดนตรีเพิ่มมากขึ้น การแสดงไม่ได้ประกอบเพียงผู้แสดงเท่านั้น ดนตรียังมีส่วนสำคัญที่ทำให้การแสดงต่าง ๆ มีความสมบูรณ์ด้วยเช่นกัน ในสมัยก่อนนั้นเกิดความใตจะใช้สะล้อหรือดอโลเป็นเครื่องดนตรีที่ประกอบการบรรเลงคลอเสียงผู้ร้องแล้ว วงกลองกันยาวยังเป็นอีกวงหนึ่งที่ใช้ประกอบการเิดความด้วยเช่นกัน วงกลองกันยาวประกอบด้วยกลองกันยาว ข้องและฉาบ เนื่องจากวงดนตรีที่ใช้ประกอบจัดไตในปัจจุบันเป็นวงที่มีการดัดแปลงและบูรณาการโดยนำเครื่องดนตรีของต่างชาติเข้ามาผสมด้วย นอกเหนือจากเครื่องดนตรีที่ตนมีอยู่แล้ว การผสมผสานเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นทำให้เกิดความหลากหลายภายในวง

เครื่องดนตรีหลักในการแสดงจัดไตประกอบด้วย

1. ดอยอฮอร์น หรือไวโอลินฮอร์น

2. มองแวง
3. มองหล้า หรือมองดำ
4. ปัดตาละ
5. กลองห้า
6. แฉ่งจี หรือตอก,แฉ่ง ๆ

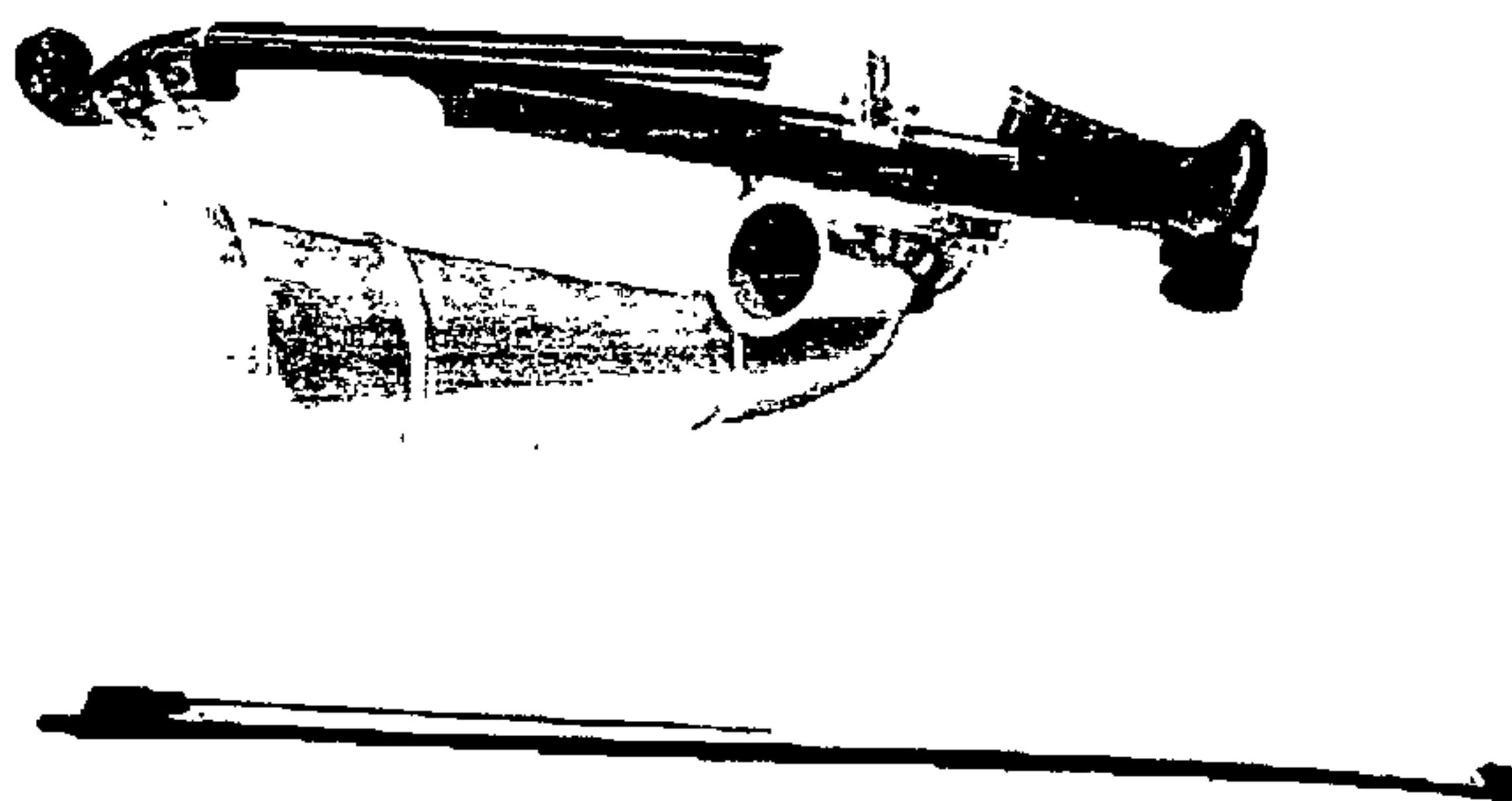
บางวงจะนำเครื่องดนตรีชนิดอื่นเข้ามารวมวงด้วย เช่น แบนโจ หรือปิ่นโจ

ประวัติเครื่องดนตรี

1. ดอยยอฮอร์น หรือไวโอลินฮอร์น

ดอยยอฮอร์น เป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญในวงดนตรีจำดไต ทำหน้าที่บรรเลงทำนองและคลอเสียงร้อง นอกจากจะใช้ในการบรรเลงในจำดไตแล้ว ยังมีหน้าที่บรรเลงคลอในการเห็ดความด้วย ก่อนที่ชาวไทยใหญ่จะเปลี่ยนมาเป็นไวโอลินนั้น ได้ใช้เครื่องดนตรีชนิดหนึ่งเรียกว่า “ดิ่ง” ชาวไทยใหญ่จะเรียกเครื่องดนตรีที่ประกอบด้วยสายเรียกว่า ดิ่ง

ดิ่งของชาวไทยใหญ่ในสมัยก่อนมีลักษณะคล้ายกับสะล้อของชาวล้านนา เป็นเครื่องสำหรับบรรเลงทำนองและคลอเสียงคนร้อง ต่อมาจึงได้เปลี่ยนเป็นดอยยอฮอร์น ซึ่งคาดว่าสาเหตุจากการเปลี่ยนแปลงนั้นจากสะล้อมาเป็นดอยยอฮอร์น เกิดจากการบรรเลง(สี)ทำให้ต้องเปลี่ยนจากดิ่งมาเป็นดอยยอฮอร์น เพื่อความสะดวกในการบรรเลงที่จะทำให้เสียงที่เกิดขึ้นมีความต่อเนื่องและตำแหน่งในการเคลื่อนนิ้วเป็นต้น และเกิดจากการได้รับอิทธิพลของอังกฤษด้วย ดอยยอฮอร์นนี้ไม่ปรากฏในว่าเป็นเครื่องดนตรีที่พม่านำมาร่วมบรรเลงกับวงใด ๆ ของพม่า ดอยยอฮอร์นเป็นเครื่องดนตรีที่ชาวไทยใหญ่ในจังหวัดแม่ฮ่องสอนต้องสั่งซื้อจากเมืองมณฑลเลย



ภาพประกอบ 8 ดอยยอฮอร์น

ชาวไทยใหญ่ได้รับอิทธิพลเครื่องดนตรีชนิดนี้จากประเทศอังกฤษ ซึ่งอังกฤษได้รวมรัฐฉาน ผนวกเข้าไปด้วย ดอยยอฮอร์นเป็นเครื่องดนตรีที่ประดิษฐ์ขึ้นโดยชาร์ลส์ สโตร (Charles Stroh) ในปี ค.ศ. 1901 ไวโอลินฮอร์นประกอบไปด้วย แผ่นอลูมิเนียม ไม้ และลำโพงสำหรับการขยายเสียง (Willi Apel 1969 :811)

ดอยยอฮอร์นเป็นเครื่องดนตรีที่ผสมผสานระหว่างไวโอลินกับแตร

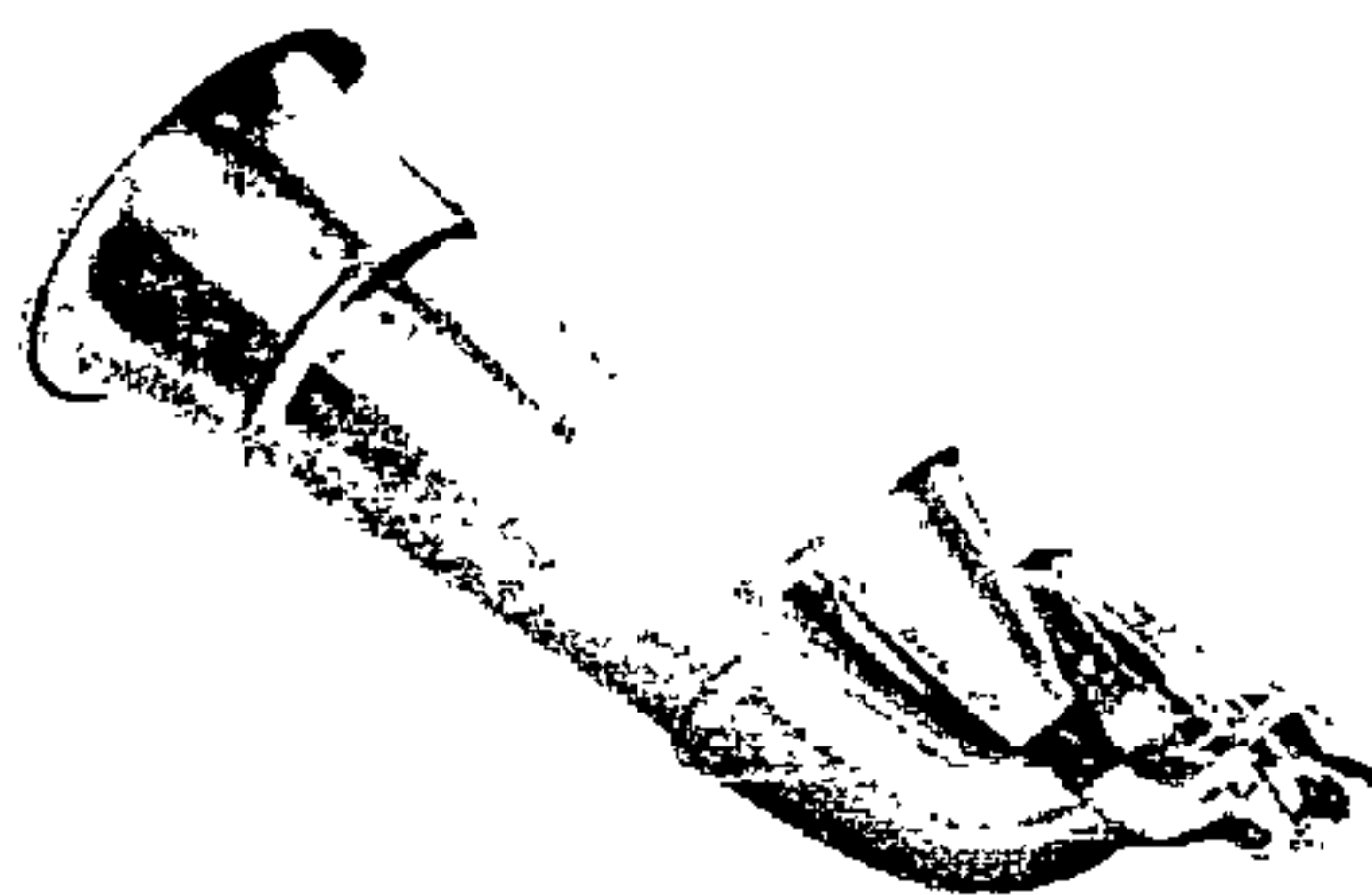
ส่วนประกอบส่วนที่เป็นแตร ได้แก่

1. ลำโพง จะประกอบด้วยลำโพงขนาดใหญ่ และขนาดเล็ก ลำโพงทำด้วยอลูมิเนียม ลำโพงใหญ่จะโค้งงอออกทางส่วนด้านหัวลูกบิดประมาณ 45 องศา ส่วนลำโพงเล็กบางคนก็หันปากลำโพงมาด้านของตนเองบางคนก็หันไปในทิศทางเดียวกับลำโพงใหญ่

ขนาดลำโพงใหญ่ ปากกว้าง 15 ซม. ยาว 35 ซม รอบโคนของลำโพง 9 ซม

ขนาดลำโพงเล็ก ยาว 14 ซม เส้นผ่าศูนย์กลาง 6.5 ซม รอบโคน 2 ซม

2. ดับโลหะกลมแบน ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 14 เซนติเมตร ตรึงติดกับท่อนไม้ ตรงกลางของดับนี้มีรูสำหรับยึดลำโพงทั้งขนาดใหญ่และเล็ก



ภาพประกอบ 9 ลำโพงดอยยอฮอร์น

3. ส่วนที่ลำตัว จะมีรูปร่างและขนาดเช่นเดียวกับไวโอลิน มีส่วนประกอบดังนี้

3.1 ส่วนหัวสำหรับติดลูกบิด(Scroll)

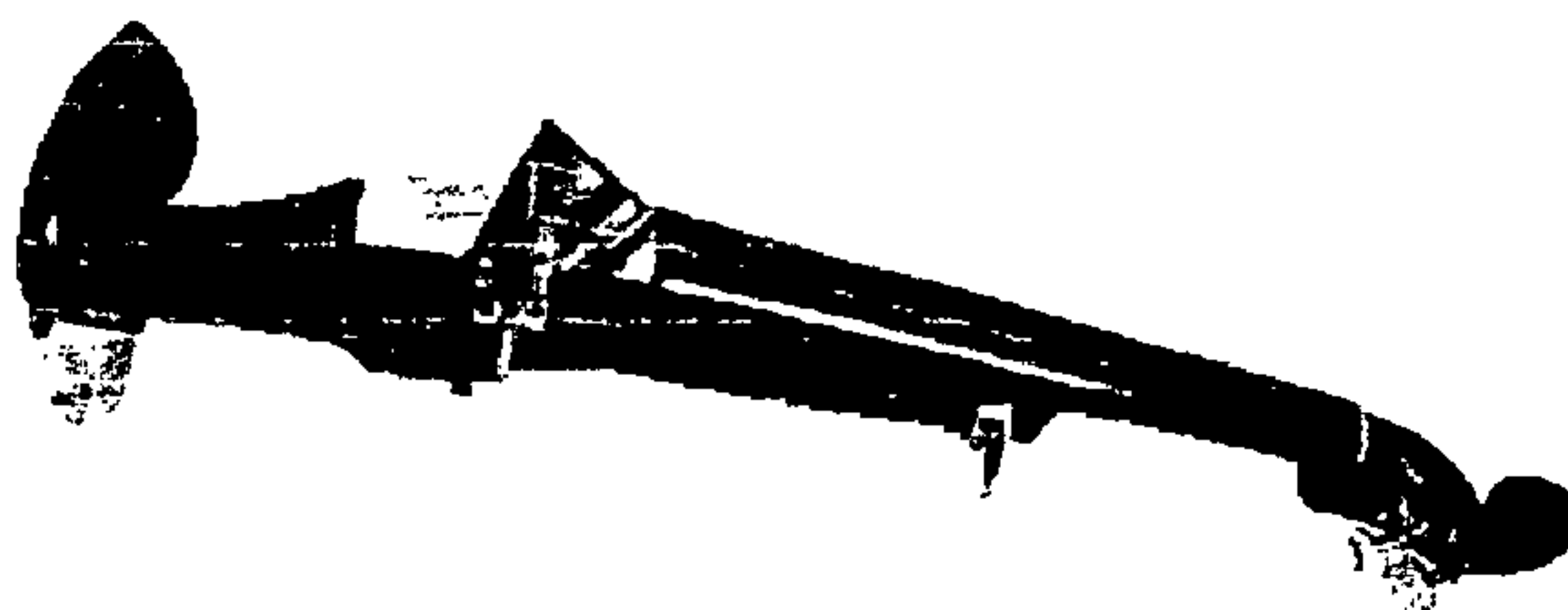
3.2 หย่อง(Bridge)กว้าง 4 เซนติเมตร

3.3 หางปลา(Tripiece)ยาว 12 ซม กว้าง 5 ซม ด้านปลาย กว้าง 2 ซม

3.4 คันทวนทั้งหมดตั้งแต่หัวสุดถึงปลายสุด 60 ซม รอบคันทวน 12 ซม คอรองสาย(Fingerboard) ยาว 27 ซม.

2.5 ที่สำหรับวางบ่า ยาว 11 เซนติเมตร กว้าง 5 เซนติเมตร

2.6. แผ่นเหล็กสำหรับยึดที่วางบ่า ยาว 11 เซนติเมตร กว้าง 3.5 เซนติเมตร



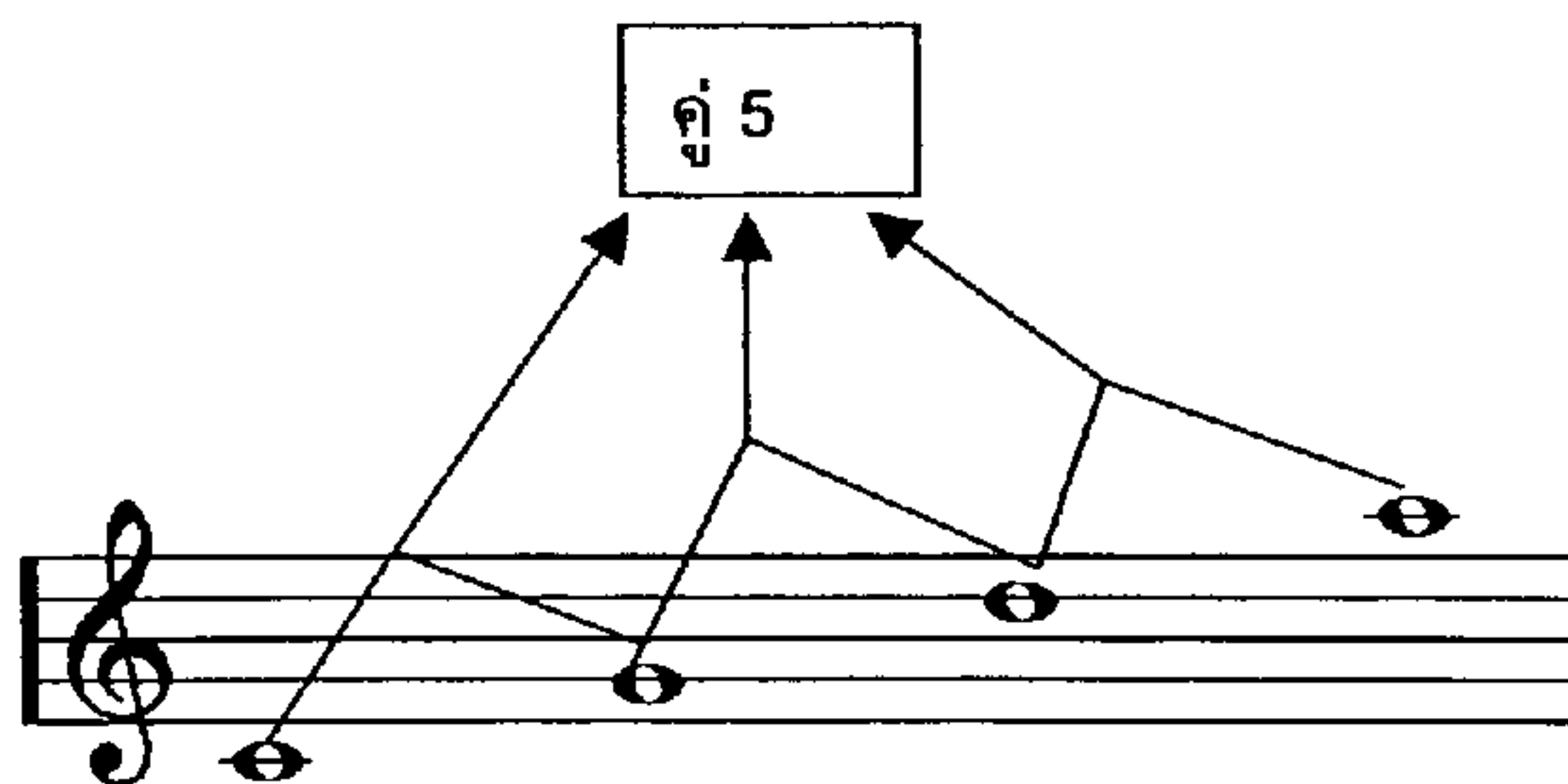
ภาพประกอบ 10 ตัวดอยยอฮอร์น

3. คันชักมีลักษณะเหมือนคันชักไวโอลิน



ภาพประกอบ 11 คันชักดอยยอ

4. สายของดอยยอฮอร์น มีสายโลหะจำนวน 4 สาย การตั้งเสียงตั้ง เป็นคู่ 5



ภาพประกอบ 12 ระดับเสียงดอยยอฮอร์น

5 การบรรเลงดอยยอฮอร์น

วิธีการบรรเลงดอยยอฮอร์นของนายโซ ใช้วิธีจรดส่วนท้ายของดอยยอไว้เหนือนมด้านซ้าย ใช้แขนด้านซ้ายงอขึ้นเพื่อใช้ฝ่ามือรับส่วนคอได้พอดี มือขวาจับคันชักด้วยวิธีการกำส่วนที่เป็นไม้ไว้รอบทั้ง 3 นิ้วและใช้นิ้วชี้โค้งงอเล็กน้อยไว้สำหรับบังคับ โดยให้นิ้วหัวแม่มือเป็นส่วนที่จะดันหางม้าเพื่อให้สัมผัสกับสายโลหะเพื่อการเน้นความดังและเบาของเสียง การกำคันชักนั้น 1 ใน 4 ส่วนของคันชักทั้งหมด



ภาพประกอบ 13 วิธีการบรรเลงดอยยอ

6. เทคนิคการบรรเลงดอยยอฮอร์น เนื่องจากศิลปินพื้นบ้านส่วนใหญ่จะได้รับการถ่ายทอด 2 วิธี คือ 1.ใช้วิธีครุพักลักจำ 2.วิธีการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ การถ่ายทอดลักษณะนี้เป็นวิธีการถ่ายทอดตามแบบลักษณะของกลุ่มที่มีวัฒนธรรมดนตรีเป็นของตนเอง ถึงแม้ว่าดอยยอฮอร์นจะเป็นเครื่องดนตรีที่ชาวอังกฤษเป็นผู้คิดมาก่อน แต่วิธีการบรรเลงที่บรรเลงออกมาเป็นลักษณะรูปแบบเฉพาะของไทยใหญ่ คือ การสวี่ที่ใช้วิธีเลื่อนนิ้วตามสายโดยไม่มีการยกนิ้วขึ้นจากสายหรือการสไลด์ โดยที่ไม่เปลี่ยนตำแหน่งของนิ้วมือ ทำให้เกิดเสียงที่ต่อเนื่องกันเป็นลักษณะเฉพาะของเสียงที่เกิดขึ้น คือ เทอร์น(Turn) สำหรับผู้บรรเลงที่ต้องลากคันชักที่สี่สำหรับเสียงยาว ซึ่งถือว่าเป็นเม็ดพรายทางดนตรีอีกแบบหนึ่ง

ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงษ์ (2533 : 84) ได้เขียนในปทานุกรมดนตรีสากลว่า เทอร์น หมายถึง เม็ดพรายทางดนตรีโดยเล่นโน้ตสลับกับโน้ตที่สูงกว่าและต่ำกว่าอย่างรวดเร็ว โดยใช้เครื่องหมาย



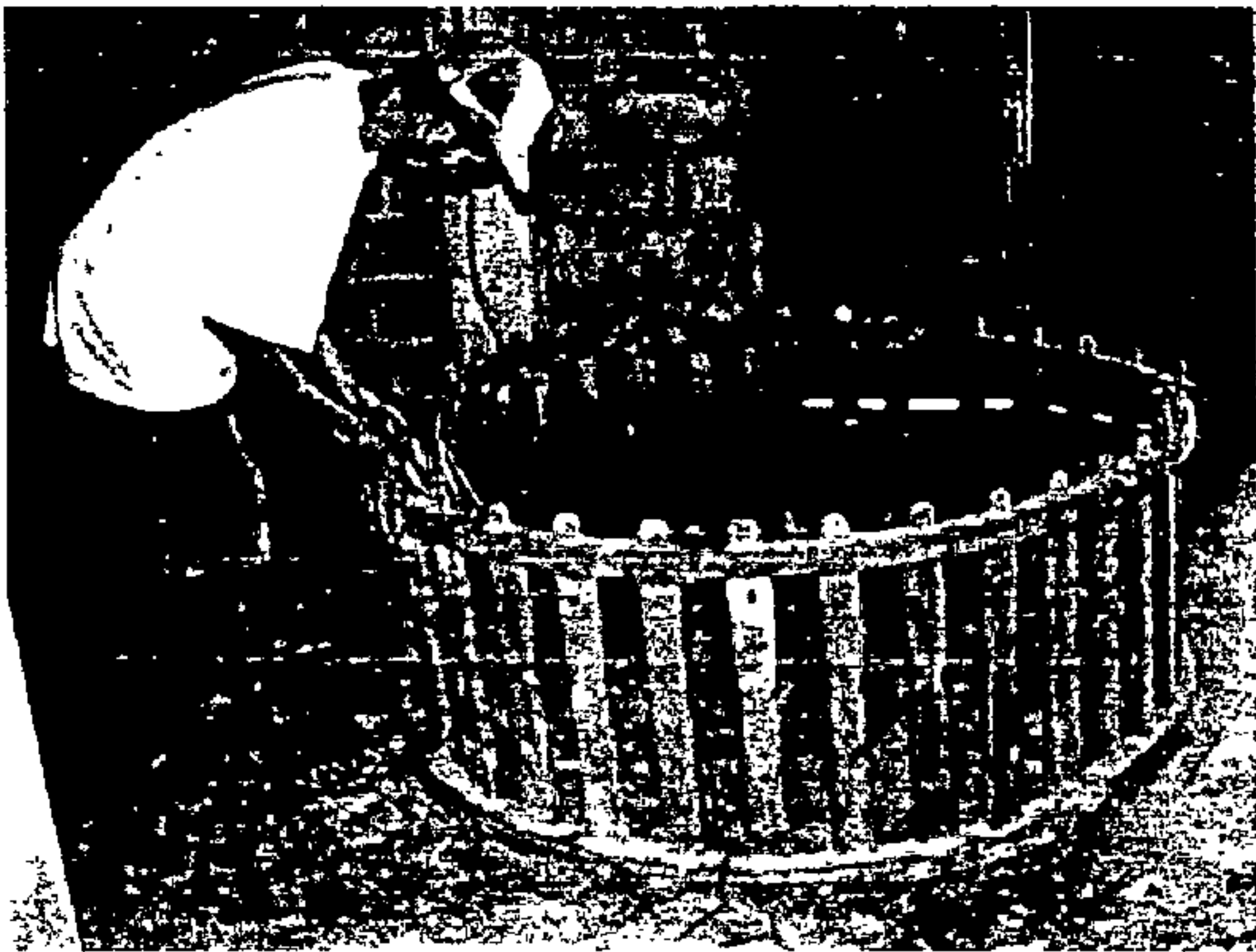
ภาพประกอบ 14 โน้ตเทอร์น

2. มองแวง

จากหนังสือประวัติศาสตร์ไทใหญ่และดนตรีเอเซียทำให้สันนิษฐานว่า มองแวง ไทใหญ่ได้รับอิทธิพลมาจากเครื่องดนตรีพม่าที่ชื่อว่า Kyi- Waing ซึ่งKyi-Waing นี้มีทั้งหมด 21 ลูก แต่ของไทยใหญ่มีเพียง 17 ลูก

ลักษณะโดยทั่วไป

1. โคร่งไม้ใช้สำหรับมาล้อมเป็นคอกมีทั้งหมด 6 ชั้น มีวงหวายอยู่ด้านในระหว่างคอกเพื่อใช้ดึงลูกฆ้อง คอกที่ยึดลูกฆ้องมีความสูง 55 เซนติเมตร เส้นผ่าศูนย์กลางวงใน70 เซนติเมตร การนำมองแวงมาบรรเลง จะนำชิ้นส่วนที่เป็นโคร่งไม้ทั้งหมดมาประกอบเข้าด้วยกันให้เป็นวง

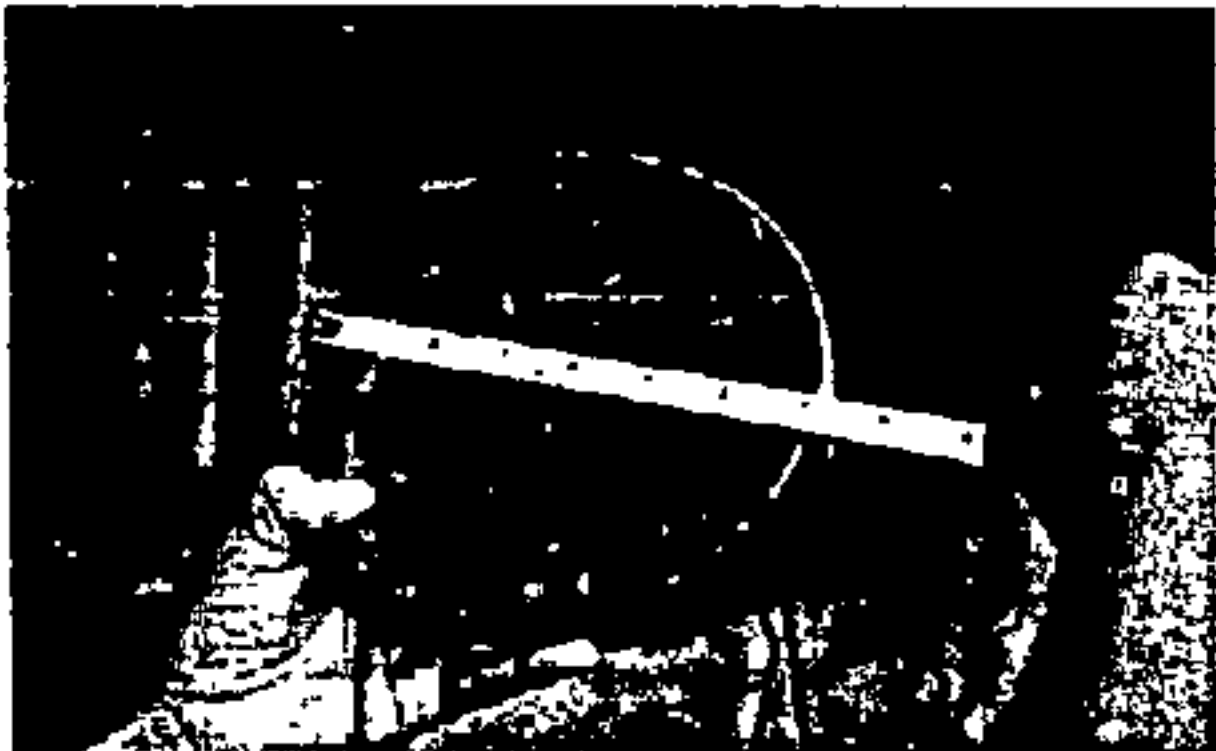


ภาพประกอบ 15 ลักษณะคอกมองแวง

2.ลูกมองหรือลูกฆ้องมอง เป็นฆ้องที่มีปุม ไม่มีตะกั่วสำหรับถ่วงเสียง



ภาพประกอบ 16 ลูกมองด้านบน

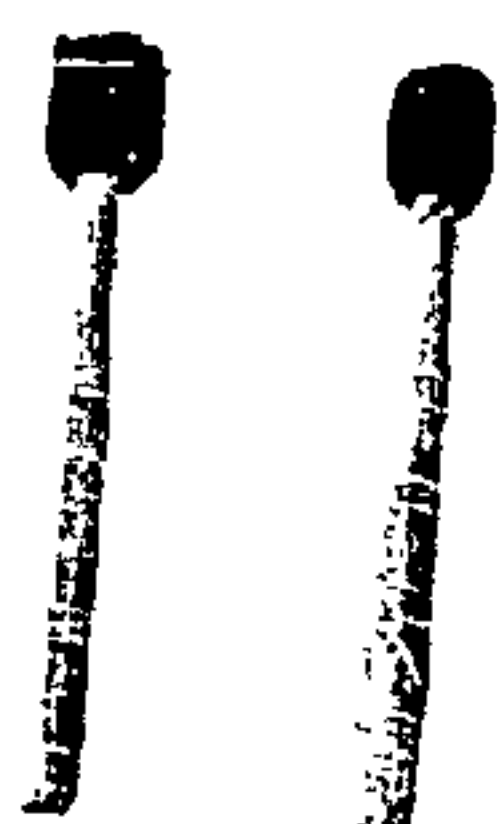


ภาพประกอบ 17 ลูกมองด้านล่าง

ขนาดลูกมองแขวง							
ลูกที่	1	เส้นผ่าศูนย์กลาง	10	เซนติเมตร	ขอบฉัตรกว้าง	2.2	เซนติเมตร
“	2	“	11.6	“	“	2.2	“
“	3	“	12	“	“	2.2	“
“	4	“	12.4	“	“	2.4	“
“	5	“	12.9	“	“	2.4	“
“	6	“	13.4	“	“	2.6	“
“	7	“	13.7	“	“	3	“
“	8	“	13.8	“	“	3	“
“	9	“	14.5	“	“	3	“
“	10	“	15	“	“	3.2	“
“	11	“	15.7	“	“	3 4	“
“	12	“	16	“	“	3.5	“
“	13	“	16.3	“	“	3.5	“
“	14	“	17	“	“	3.5	“
“	15	“	17	“	“	4	“
“	16	“	17.5	“	“	4	“
“	17	“	18	“	“	4	“

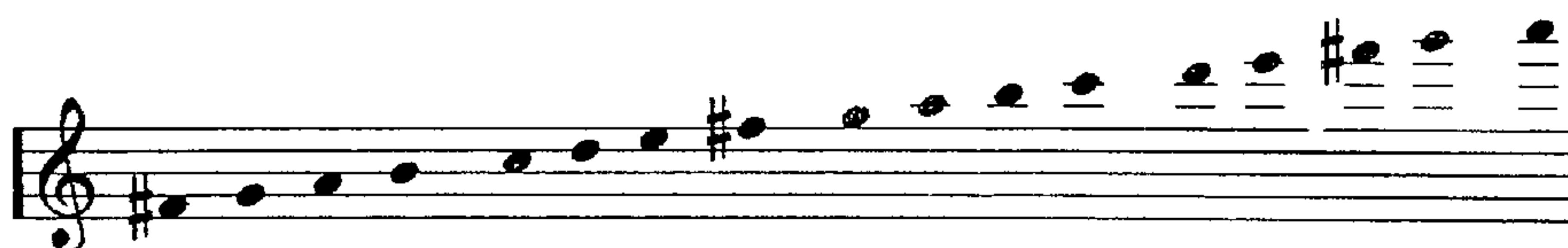
การนับลูกฆ้องของไทยใหญ่จะนับลูกที่เล็กที่สุดเป็นเสียงที่ 1 หรือลูกที่ 1

3.ไม้ตีมองแวง ทำจากวัสดุง่าย ๆ นำไม้มาเหลากลมเรียว ยาวประมาณ 20 เซนติเมตร หัวไม้จะนำเอาแผ่นยางในรถจักรยานมาพันรอบไม้



ภาพประกอบ 17 ไม้ตีมองแวง

4.ระดับเสียงมองแวง



ภาพประกอบ 18 ระดับเสียงมองแวง

5.วิธีบรรเลง

ผู้บรรเลงจะต้องเข้าไปนั่งบรรเลงภายในคอก มีเก้าอี้สำหรับในการนั่งตีบนเก้าอี้



ภาพประกอบ 19 วิธีการบรรเลงมองแวง

6.การบรรเลงจะบรรเลงทำนองเดียวกับตอยอ การบรรเลงมองแวงลักษณะเสียงทำนองจะเป็นเสียงโดด ๆ ไม่มีการบรรเลงที่เป็นเสียงขึ้นคู่ ยกเว้นคู่ 8 สำหรับการกรอ



ภาพประกอบ 20 โน้ตเพลงการบรรเลงมองแวง

8. มองหล้า ,มองดำ หรือมองถาง

จากเอกสารด้านประวัติศาสตร์ไทใหญ่และประวัติดนตรีเอเซียสันนิษฐานว่า มองแวงนี้ไทใหญ่ได้รับอิทธิพลมาจากเครื่องดนตรีพม่าที่ชื่อว่าMaung-zaing เครื่องพม่าชนิดนี้มีทั้งหมด 18-19 ลูก แต่ของไทยใหญ่เพียง 17 ลูก

ลักษณะทั่วไป

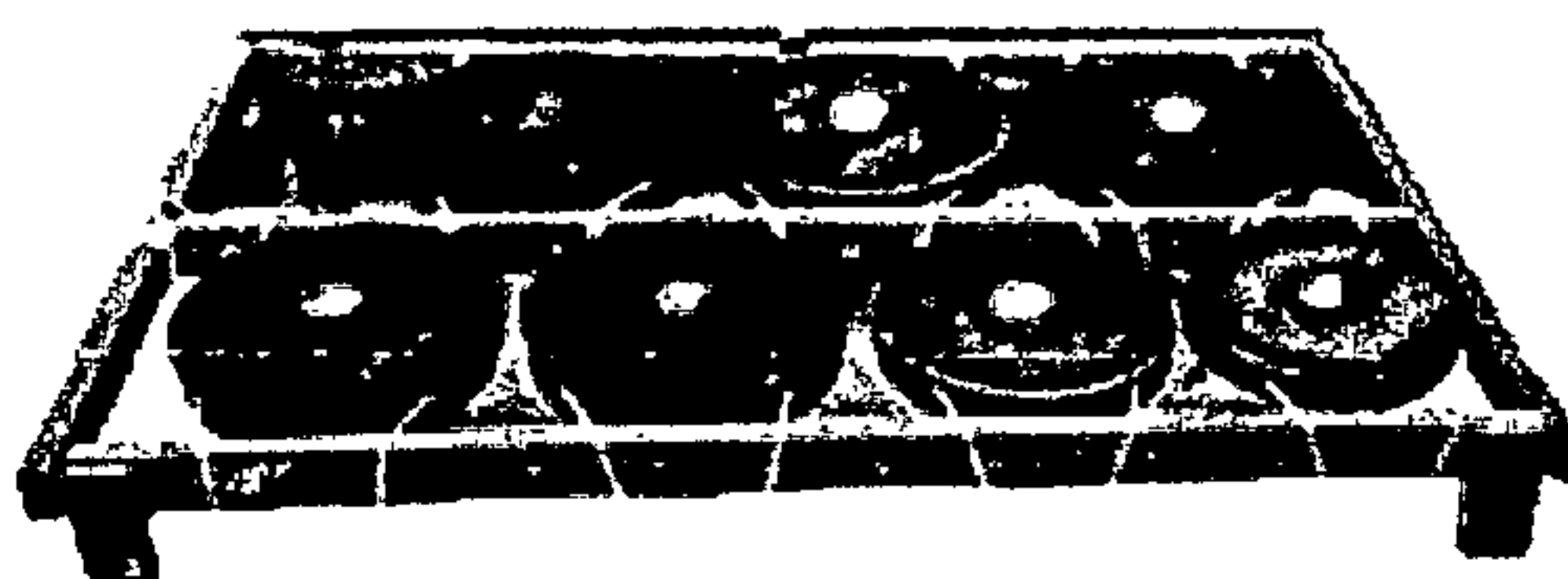
1.มองหล้า เป็นเครื่องดนตรีที่มีลูกฆ้องวางบนรางไม้ตามแนวนอน จะแบ่งออกเป็น 3 ราง

รางที่ 1 เสียงต่ำ มี 3 ใบ



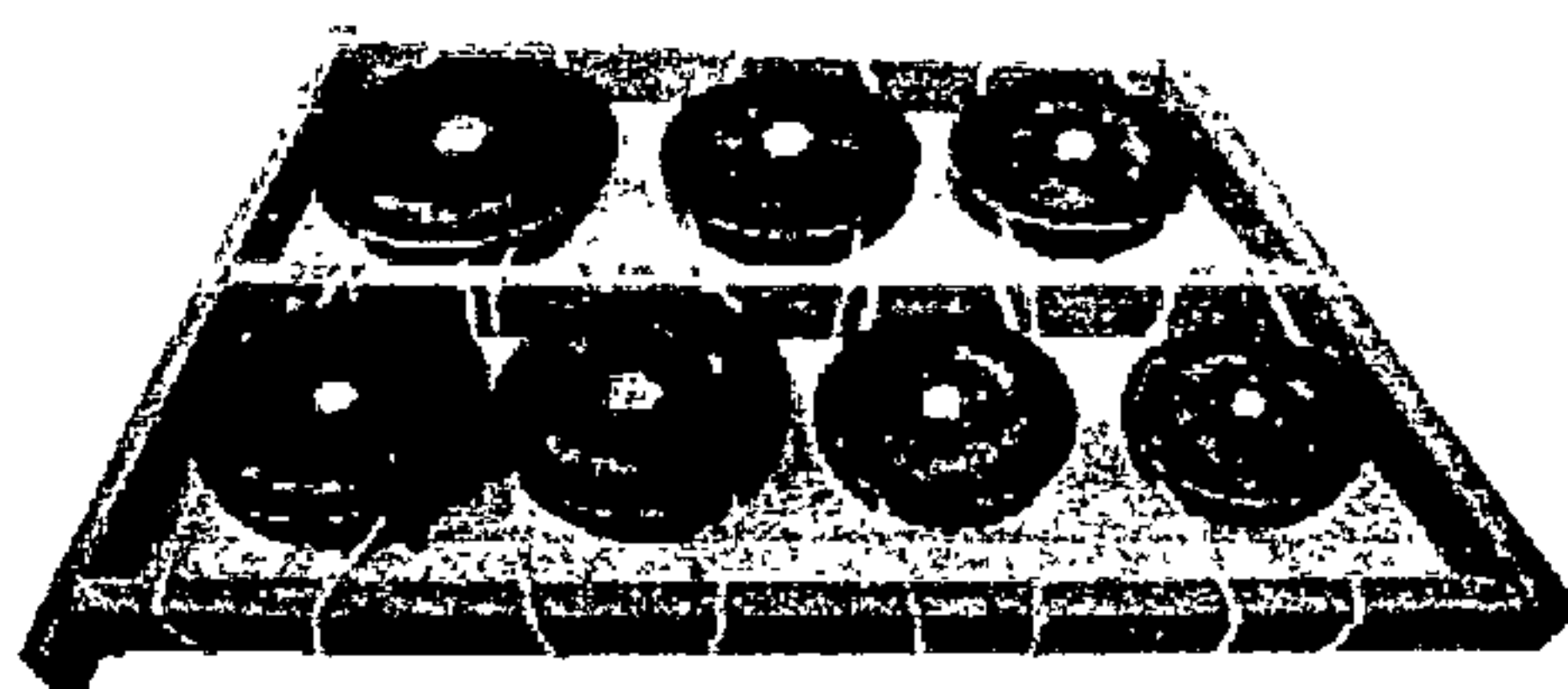
ภาพประกอบ 21 มองหล้ารางที่ 1

รางที่ 2 เสียงกลาง มี 2 แถว แถวบนมี 3 ใบ แถวล่างมี 4 ใบ



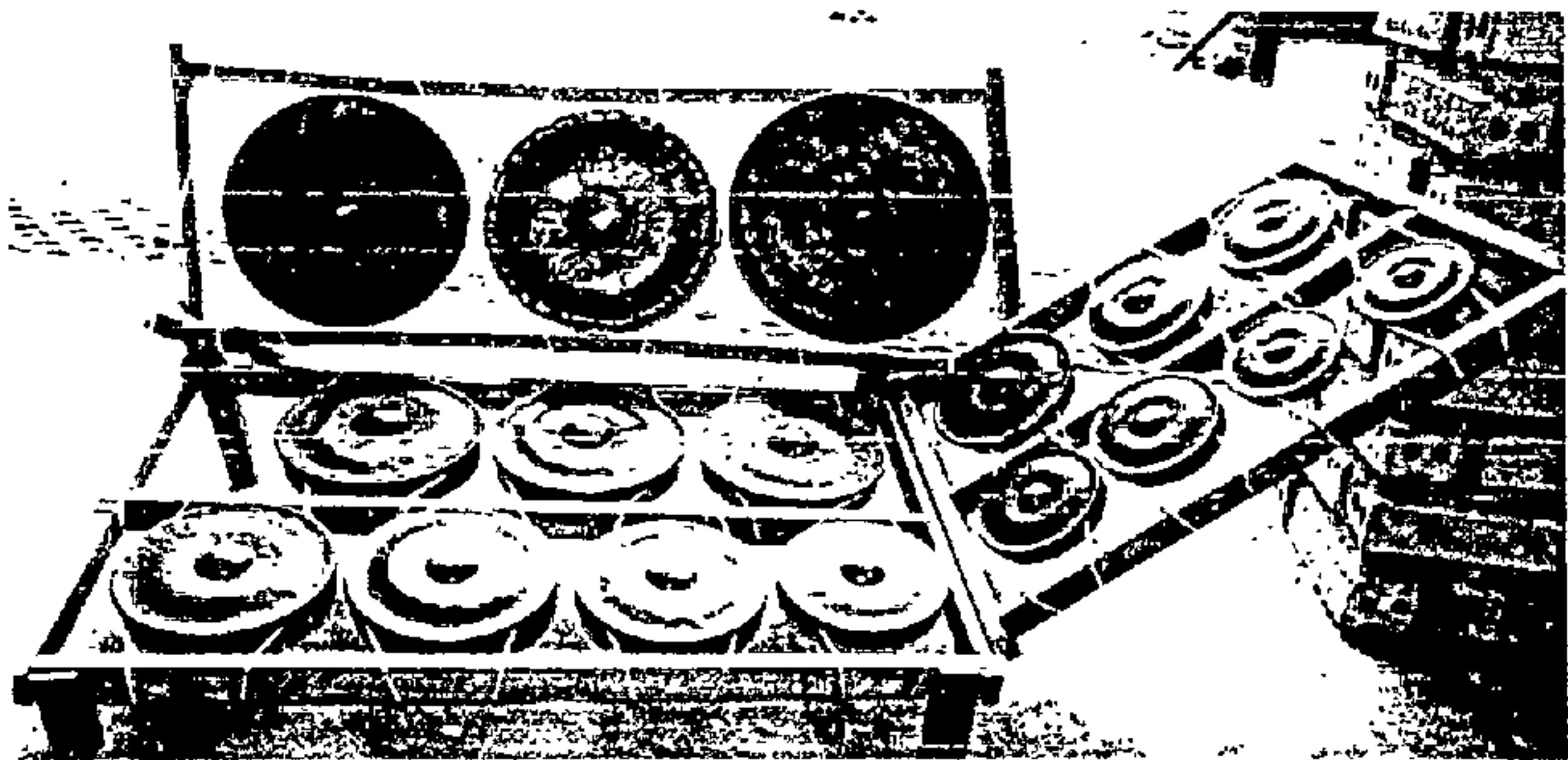
ภาพประกอบ 22 มองหล้ารางที่ 2

รางที่ 3 เสียงสูง มี 2 แถว แถวบนมี 3 ใบ แถวล่างมี 4 ใบ



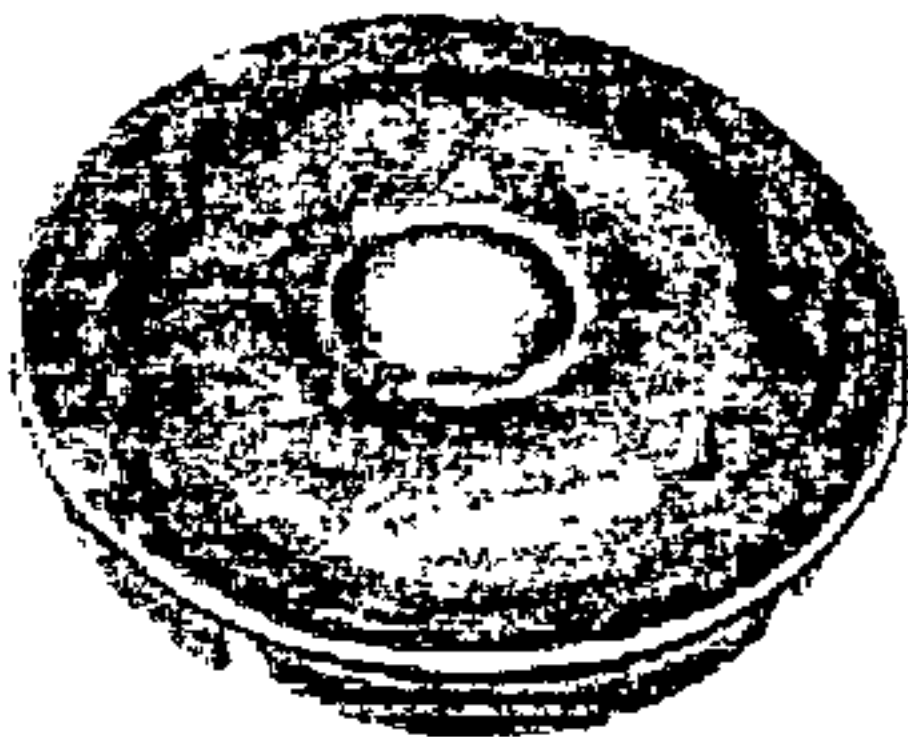
ภาพประกอบ 23 มองหล้ารางที่ 3

การนำมองหล้ามาบรรเลง จะนำเอารางมองทั้ง 3 มาประกอบกัน โดยให้รางที่ 2 เป็นฐานแล้วนำรางที่ 1 มาผูกติดไว้ด้านบน ของส่วนที่เป็นฐาน นำรางที่ 3 มาผูกติดไว้ด้านขวา ด้านปลายยกสูงขึ้นมาประมาณ 45 องศา เนื่องจากว่ารางที่ 3 มีน้ำหนักพอประมาณ จึงจำเป็นต้องให้ด้านปลายพียงไว้กับมองวาง



ภาพประกอบ 24 มองหล้า

2.ลูกขี้มองหล้า ลักษณะลูกขี้มีสีดำ และใหญ่กว่าลูกขี้ของมองแวง เป็นขี้ที่มีปุม ไม่มีตะกั่วสำหรับถ่วงเสียง หน้าลูกขี้จะนูนคล้ายเป็นชั้น ๆ



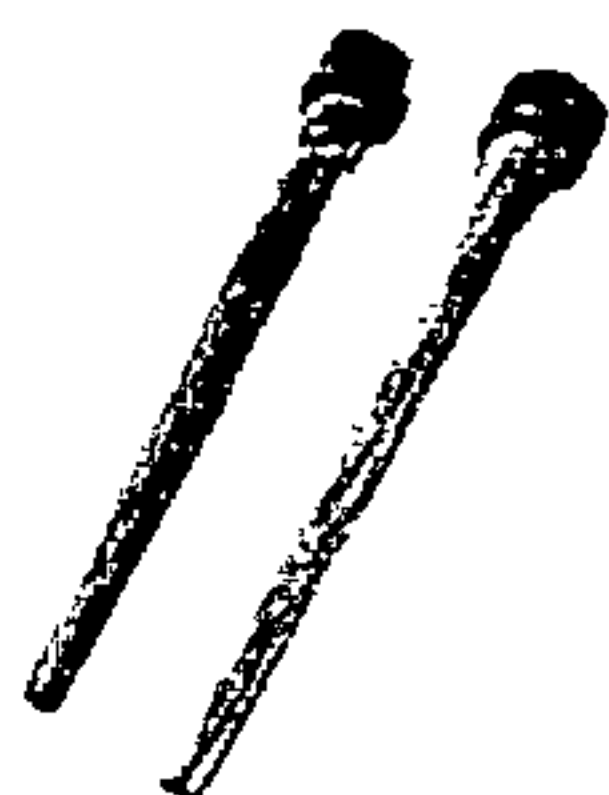
ภาพประกอบ 25 ลูกมองหล้า

ขนาดลูกมองหล้า						
ลูกที่	เส้นผ่าศูนย์กลาง	9.7	เซนติเมตร	ของฉัตรกว้าง	1.7	เซนติเมตร
“ 2	“	10.5	“	“	1.8	“
“ 3	“	11.9	“	“	2	“
“ 4	“	12	“	“	1.8	“
“ 5	“	12.2	“	“	1.9	“
“ 6	“	13.2	“	“	2.2	“
“ 7	“	15.5	“	“	2.2	“

ลูกที่ 8	เส้นผ่าศูนย์กลาง	15	เซนติเมตร	ขอบฉัตรกว้าง	2.2	เซนติเมตร
“ 9	“	16.5	“	“	2.2	“
“ 10	“	17.7	“	“	2.6	“
“ 11	“	18	“	“	2.9	“
“ 12	“	19	“	“	3	“
“ 13	“	19.2	“	“	3.3	“
“ 14	“	20	“	“	3.5	“
“ 15	“	26	“	“	3.8	“
“ 16	“	25.8	“	“	4	“
“ 17	“	28.5	“	“	4	“

การนับเสียงมีลักษณะเดียวกับมองแวง

3.ไม้ตีมีลักษณะคล้ายกับไม้ตีมองแวง ทำจากวัสดุง่าย ๆ นำไม้มาเหลากลมเรียว ยาวประมาณ 20 เซนติเมตร หัวไม้จะนำเอาแผ่นยางในรถจักรยานมาพันรอบไม้



ภาพประกอบ 26 ไม้ตีมองหล้า

4.ระดับเสียงมองถางหรือมองหล้า



ภาพประกอบ 27 ระดับเสียงมองหล้า

5.วิธีบรรเลง จะนำบรรเลงกับพื้น ผู้บรรเลงจะนั่งอยู่ด้านหน้าของมอหงล้า



ภาพประกอบ 28 การบรรเลงมอหงล้า

6.การบรรเลงจะบรรเลงทำนองเดียวกับตอยอ การบรรเลงมอหงล้าลักษณะเสียงทำนองจะเป็นเสียงโดด ๆ ไม่มีการบรรเลงที่เป็นเสียงขึ้นคู่ ยกเว้นคู่ 8 สำหรับการกรอ



จึงรวมรัฐยะไข่ไว้เป็นรัฐหนึ่งของประเทศพม่า ปัตตਾਲะมีลักษณะคล้ายกับระนาดเอกเหล็กของไทย

ลักษณะโดยทั่วไป

1. รางเป็นรางไม้ วางราบขนานกับพื้น

ขนาดของราง

โชนถึงโชน ยาว 136 เซนติเมตร

โชนด้านซ้ายเสียงต่ำ กว้าง 17.6 เซนติเมตร ยาว 26.5 เซนติเมตร

โชนด้านขวา เสียงสูง กว้าง 12 เซนติเมตร ยาว 27 เซนติเมตร

ความยาวของแผ่นไม้ทั้งสองข้าง

ด้านบน 127 เซนติเมตร

ด้านล่าง 112 เซนติเมตร

กว้าง 14 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 30 ปัตตาละ

2. ลูกระนาด ทำจากโลหะมีจำนวนตั้งแต่ 22-25 ลูก

ขนาดลูกปัตตาละ

ลูกที่ 1	ยาว	27	เซนติเมตร	กว้าง	5	เซนติเมตร
“ 2	“	26.1	“	“	5.1	“
“ 3	“	25.6	“	“	5	“
“ 4	“	25	“	“	5	“
“ 5	“	24.3	“	“	5.1	“
“ 6	“	24.2	“	“	4.9	“

ลูกที่ 7	ยาว	23.1	เซนติเมตร	กว้าง	4.9	เซนติเมตร
“ 8	“	22.3	“	“	4.9	“
“ 9	“	21.7	“	“	4.8	“
“ 10	“	21.1	“	“	4.8	“
“ 11	“	20.5	“	“	4.8	“
“ 12	“	19.7	“	“	4.9	“
“ 13	“	19.2	“	“	4.8	“
“ 14	“	18.5	“	“	4.8	“
“ 15	“	17.8	“	“	4.7	“
“ 16	“	17.3	“	“	4.6	“
“ 17	“	16.7	“	“	4.6	“
“ 18	“	16.2	“	“	4.6	“
“ 19	“	15.6	“	“	4.6	“
“ 20	“	15.1	“	“	4.7	“
“ 21	“	14.5	“	“	4.7	“
“ 22	“	14.1	“	“	4.6	“

ลูกระนาดจะร้อยด้วยเชือกไนลอน เรียงกันแล้วนำมาผูกไว้กับโซนทั้ง 2 ข้าง

3.ไม้ตีมีลักษณะคล้ายไม้ตีฆ้องวงเล็กของไทย ส่วนที่ใช้สำหรับตีจะทำจากหนังวัวตัดเป็นวงกลมนำมาซ้อนกันเย็บติดกันให้มีความหนาประมาณ 1 เซนติเมตร เส้นผ่าศูนย์กลาง 3.5 เซนติเมตร เจาะรูเพื่อให้ปลายไม้สอดเข้าไป ความยาวของไม้ที่ใช้สำหรับจับประมาณ 10 เซนติเมตร

4.ระดับเสียงปัดดालะ



ภาพประกอบ 31 ระดับเสียงปัดดาละ

5.การบรรเลงผู้บรรเลงจะนั่งขัดสมาธิอยู่ด้านหลังของปัดตาละ



ภาพประกอบ 32 การนั่งบรรเลงปัดตาละ

6.การบรรเลงปัดตาละบรรเลงทำนองเดียวกับคอยอฮอร์น ผู้บรรเลงปัดตาละไม่มีการบรรเลงที่เป็นเสียงขึ้นคู่ ยกเว้นเสียงคู่ 8 สำหรับการกรอทำนองการบรรเลงปัดตาละ



ภาพประกอบ 33 โน้ตบรรเลงปัดตาละ

5. กลองห้า

กลองห้าเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ใช้ประกอบจังหวะในการแสดงจำดไต

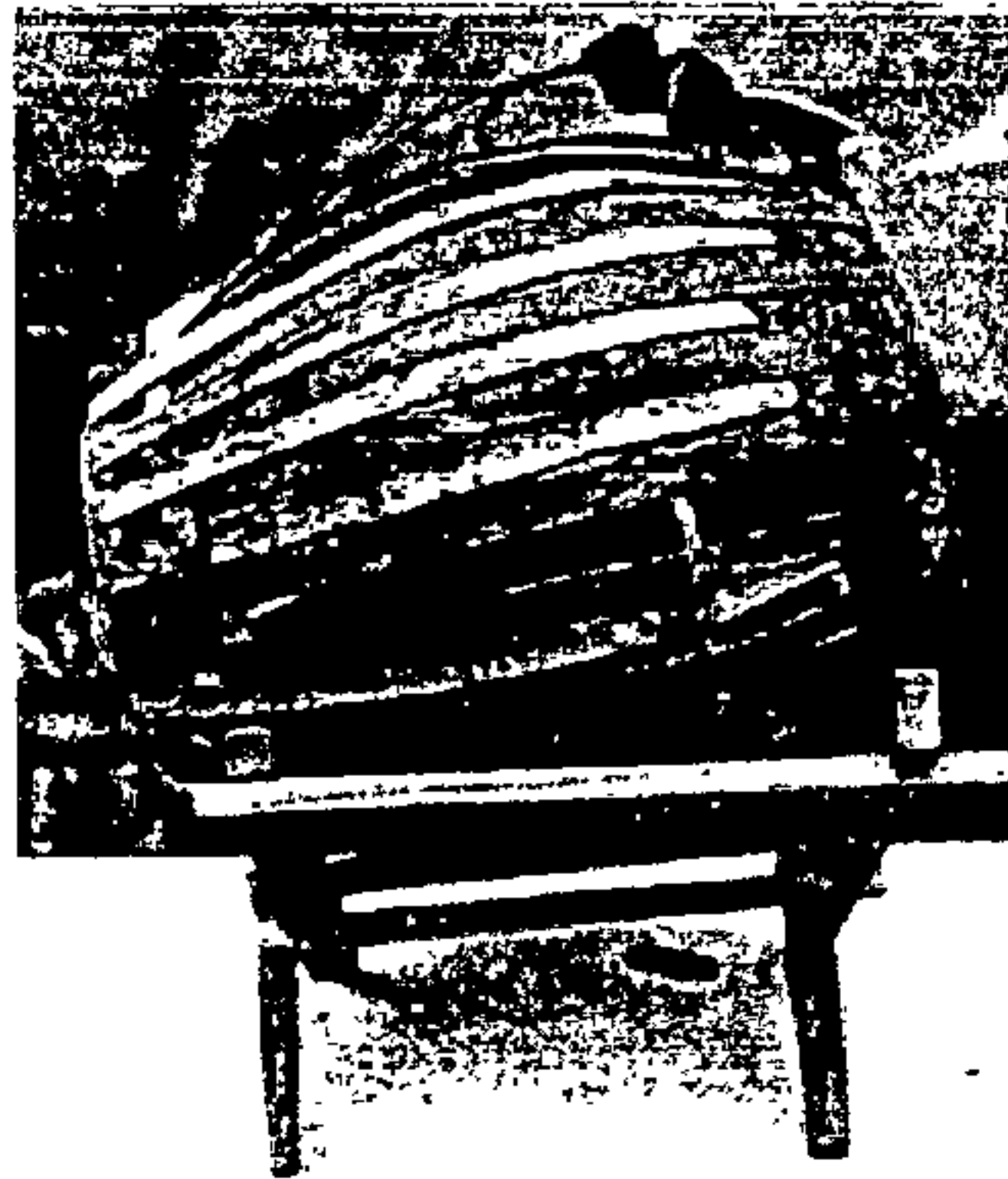
ลักษณะทั่วไป

1.ประกอบไปด้วยขนาดใหญ่ 1 ใบ ขนาดเล็ก 4 ใบ

กลองใหญ่ มีลักษณะคล้ายกับตะโพนไทย ตรงกลางลำตัวปล้องออก มีหุระวียง กลองใหญ่จะวางบนขาตั้งในแนวนอน

ขนาดของกลองห้า

กลองห้าขนาดใหญ่ กว้าง 29 เซนติเมตร หน้าเล็กกว้าง 21.5 เซนติเมตร ลำตัวยาว 46 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 34 กลองใหญ่

ขนาดกลองเล็ก

ลูกที่ 1 หน้าใหญ่กว้าง 19.5 เซนติเมตร
หน้าเล็กกว้าง 12 เซนติเมตร
ลำตัวยาว 36 เซนติเมตร

ลูกที่ 2 หน้าใหญ่กว้าง 18 เซนติเมตร
หน้าเล็กกว้าง 13 เซนติเมตร
ลำตัวยาว 36 เซนติเมตร

ลูกที่ 3 หน้าใหญ่ กว้าง 16.5 เซนติเมตร
หน้าเล็ก กว้าง 13.5 เซนติเมตร
ลำตัวยาว 34 เซนติเมตร

ลูกที่ 4 หน้าใหญ่กว้าง 14.5 เซนติเมตร
หน้าเล็กกว้าง 11 เซนติเมตร
ลำตัวยาว 11 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 35 กลองเล็ก 4 ลูก

กลองขนาดเล็กทั้ง 4 ใบจะวางเรียงขนานกับพื้น

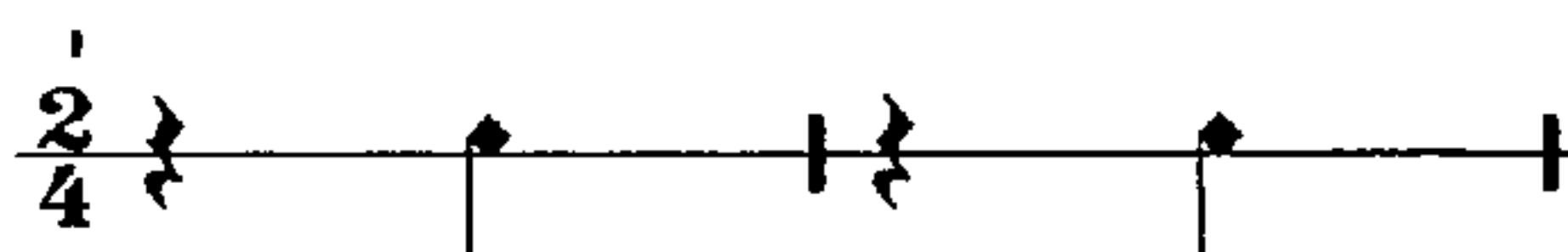
2.วิธีการบรรเลง

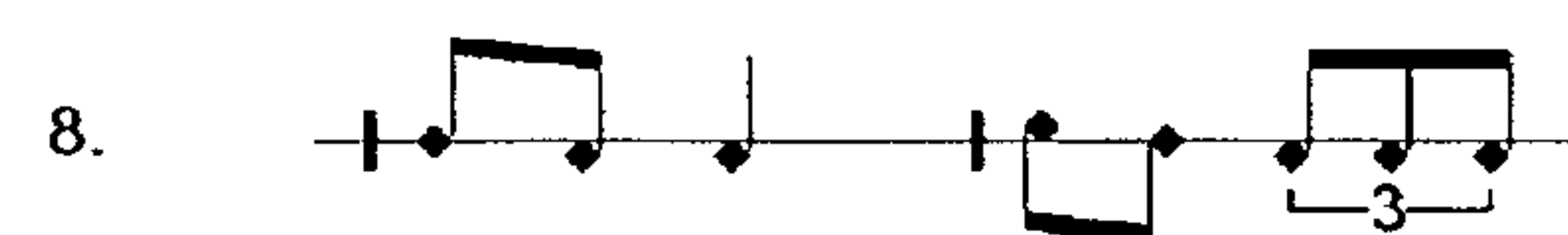
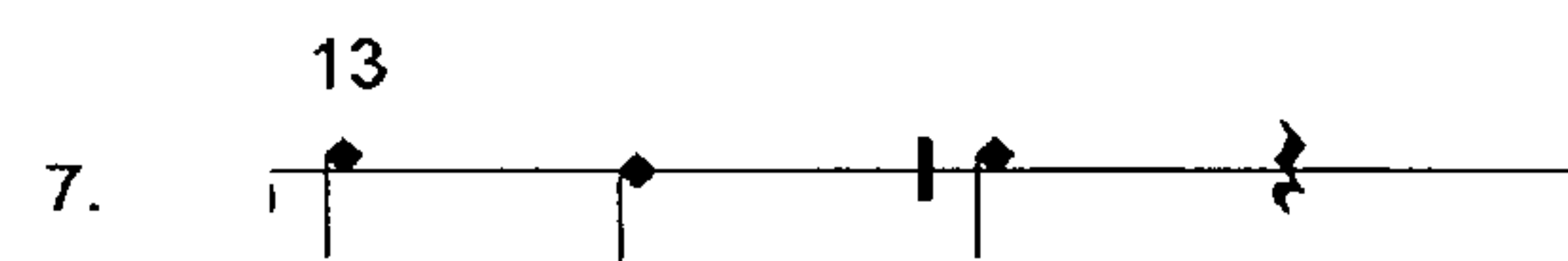
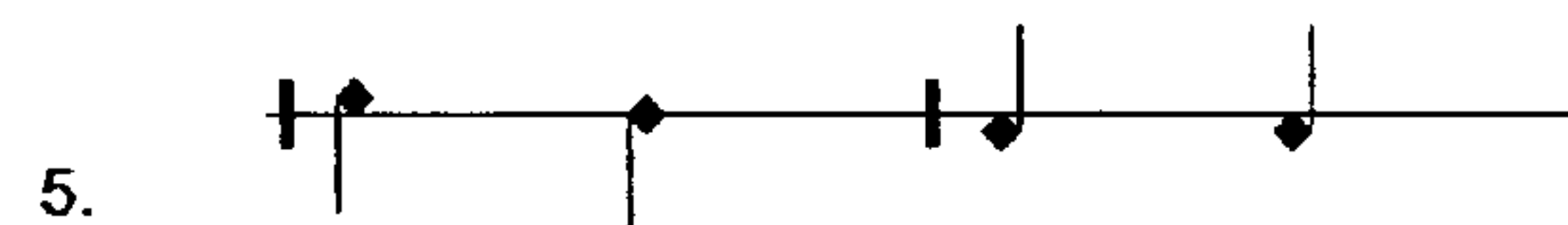
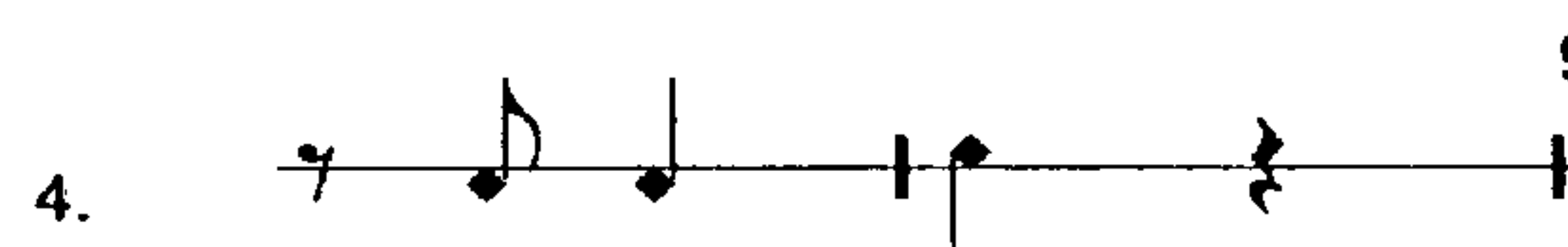
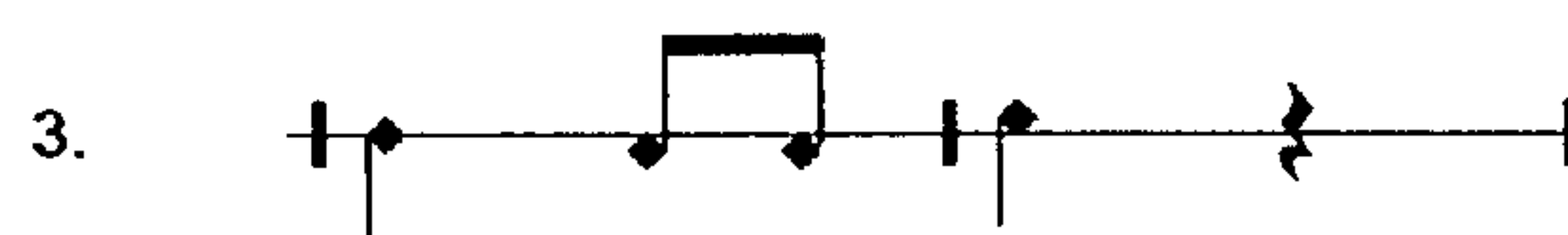
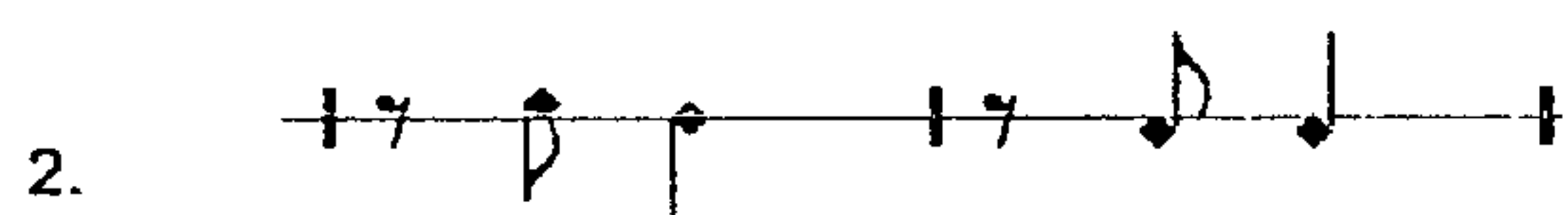
กลองขนาดเล็กทั้ง 4 ใบ จะวางเรียงอยู่ด้านหน้าของผู้ตี กลองขนาดใหญ่วางถัดออกไปจากกลองขนาดเล็ก ผู้บรรเลงจะใช้ฝ่ามือตี

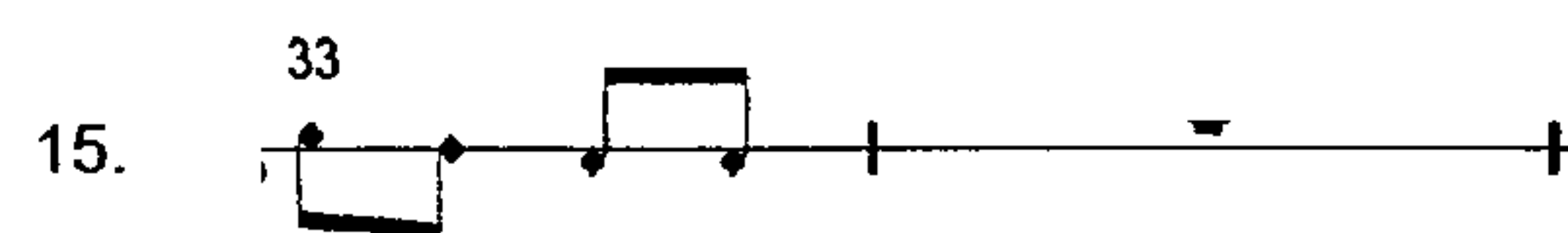
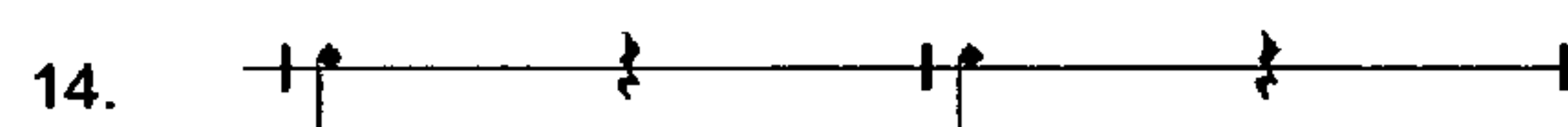
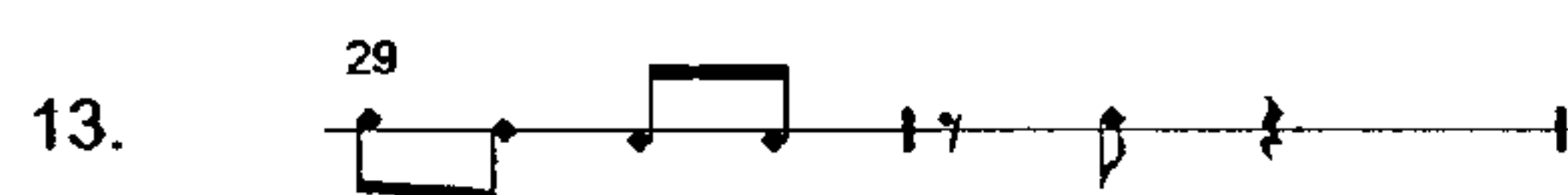
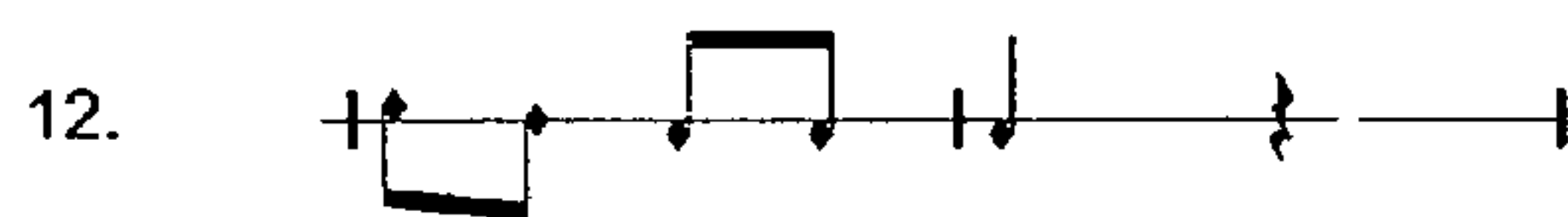
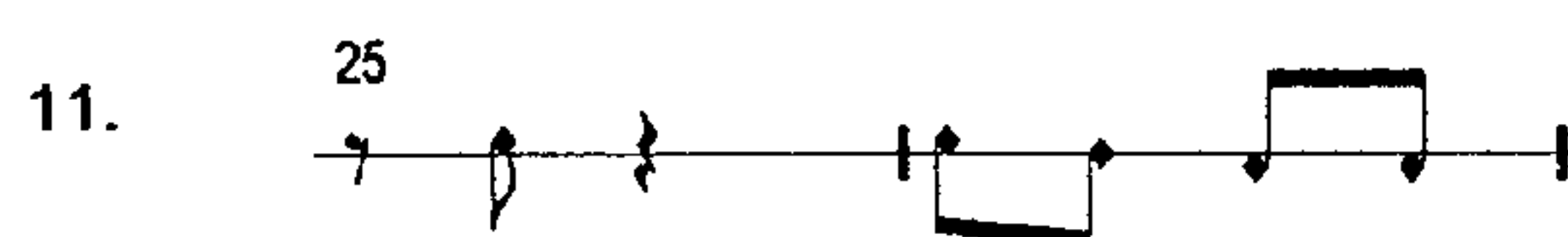
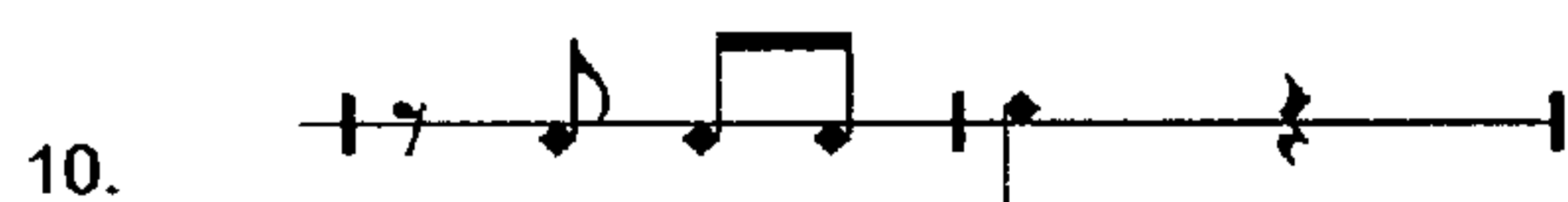


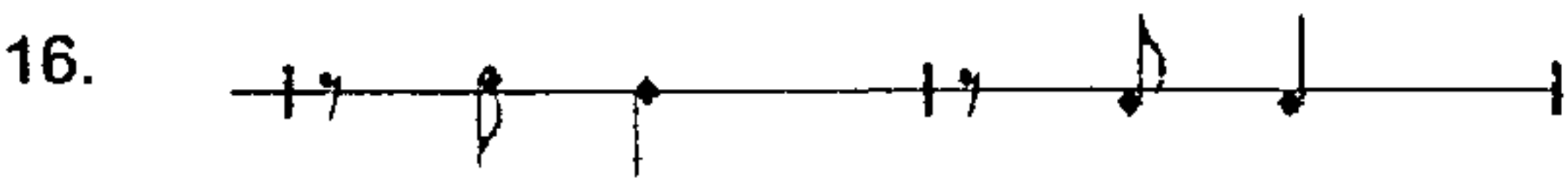
ภาพประกอบ 36 การบรรเลงกลองห้า

รูปแบบจังหวะที่พบในการบรรเลงทำนองของการแสดงจำดไต







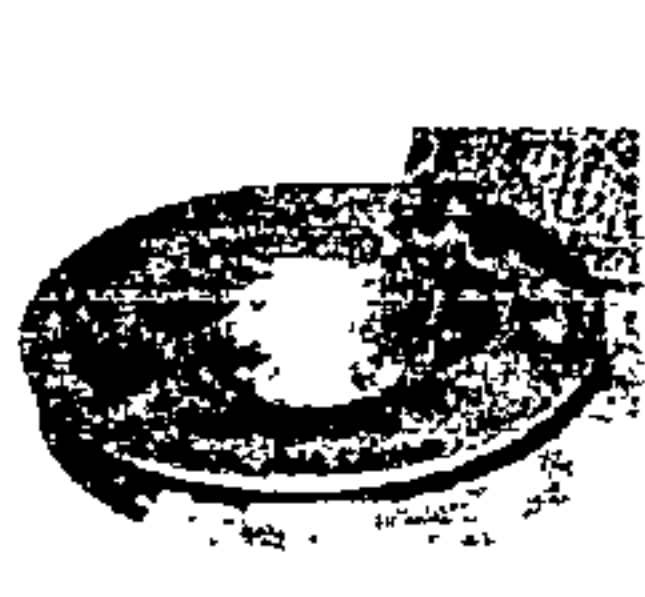


6. แฉ่งจี่(ต๋อ,แฉ่ง ๆ)

แฉ่งจี่เป็นเครื่องกำกับจังหวะอย่างหนึ่ง ที่ชาวไทยใหญ่ใช้บรรเลงในวงจ๊าดไต ซึ่งถือได้ว่าเป็นแทนจังหวะฉิ่งในวงดนตรีไทย แฉ่งจี่จะมีส่วนประกอบ 2 อย่าง คือ 1. แฉ่ง 2. จี่ แฉ่งคือฉาบชาวไทยใหญ่ออกเสียงคำว่า “แส่ง “ จี่ส่วนใหญ่ศิลปินพื้นบ้านชาวไทยใหญ่มักประดิษฐ์ขึ้นมาใช้เอง ดังนั้นขนาดของจี่จึงขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของผู้ที่ประดิษฐ์ขึ้นมา แล้วนำ แฉ่งกับจี่มารวมกันวางตามความถนัดในการบรรเลง

ลักษณะทั่วไป

1. แส่งคือฉาบ เหมือนกับฉาบทั่วไปของไทย ฉาบใหญ่ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 19 เซนติเมตร ขนาดเล็กลักษณะคล้ายฉิ่งไทย ขอบปากจะบานและบางกว่าฉิ่งไทย ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 7เซนติเมตร แส่งทั้ง 2 ขนาดจะผูกติดอยู่ด้านบนของจี่ หงายด้านในขึ้นสำหรับตี



ภาพประกอบ 37 แส่งเล็ก



ภาพประกอบ 38 แส่งใหญ่

2. จี่ทำจากเกราะไม้ ด้านในชุดให้กลวง



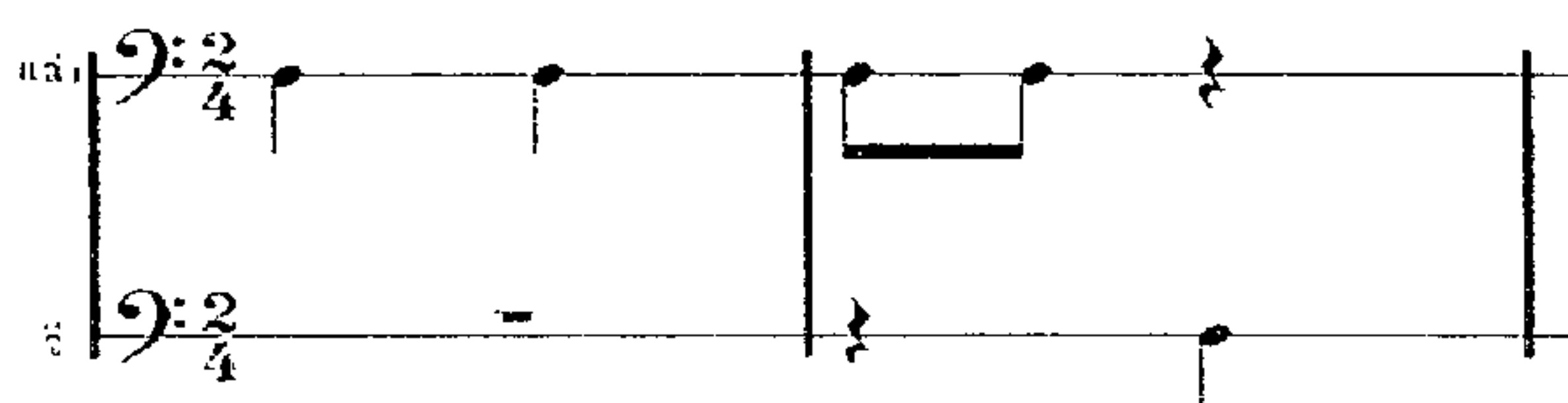
ภาพประกอบ 39 จี่

ขนาดของไม้ ยาว 36 เซนติเมตร กว้าง 10 เซนติเมตร สูง 6 เซนติเมตร

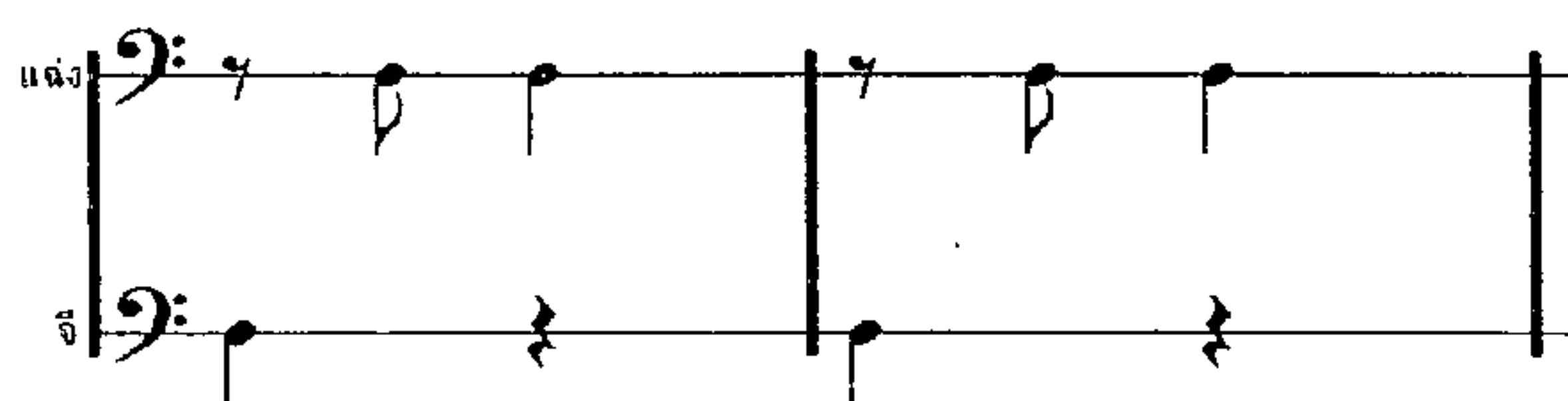
3.ใช้บรรเลงจังหวะร่วมกับกลองห้า ผู้บรรเลงจะใช้ไม้ตีทั้งแสงและจีทั้งในจังหวะหนักและจังหวะขัด

รูปแบบจังหวะจี

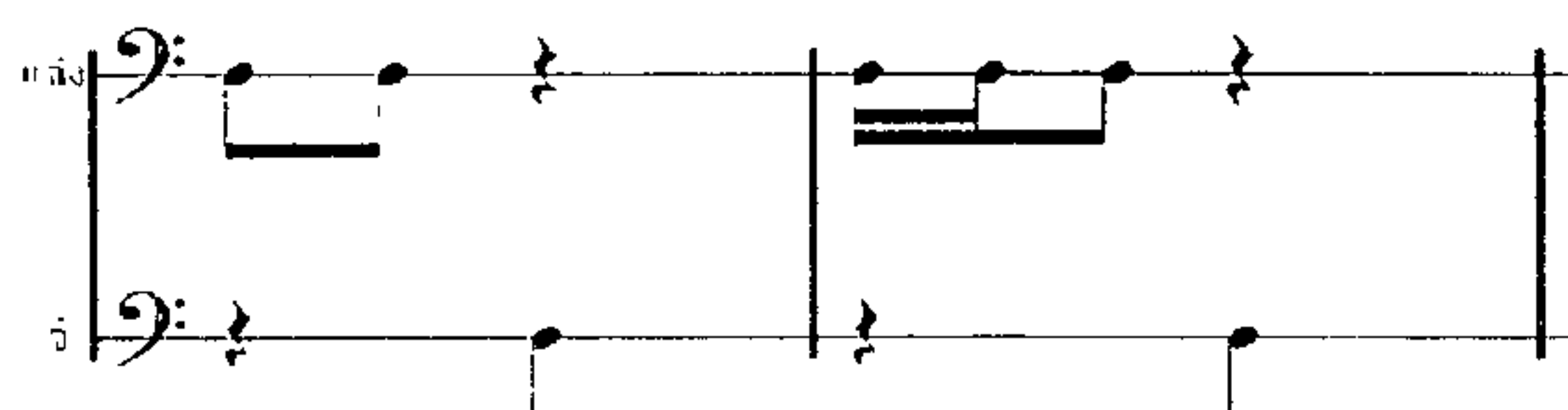
จีหนึ่ง



จีสอง



จีสาม



4.5 การแต่งกาย

การแต่งกายของผู้แสดง

ผู้แสดงจะแต่งกาย 2 แบบคือ 1 แต่งกายชุดอลอง 2. แต่งกายชุดทั่วไปหรือชุดประจำของไทยใหญ่

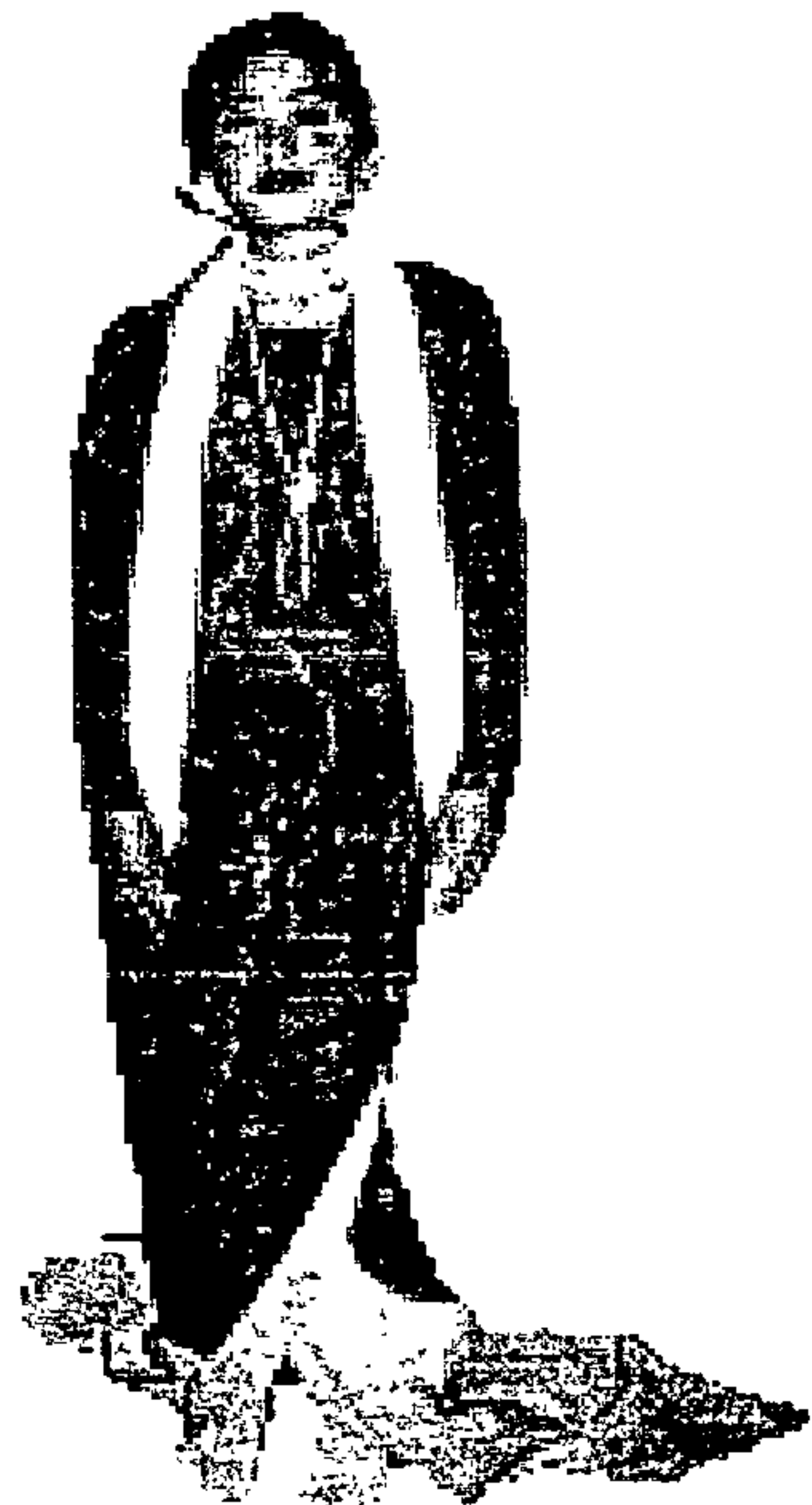
1. การแต่งกายชุดอลอง

1.1. เครื่องแต่งกายของผู้ชายเรียกว่า มังซา

1.2. เครื่องแต่งกายชุดอลองหญิงเรียกว่า นางสมิ



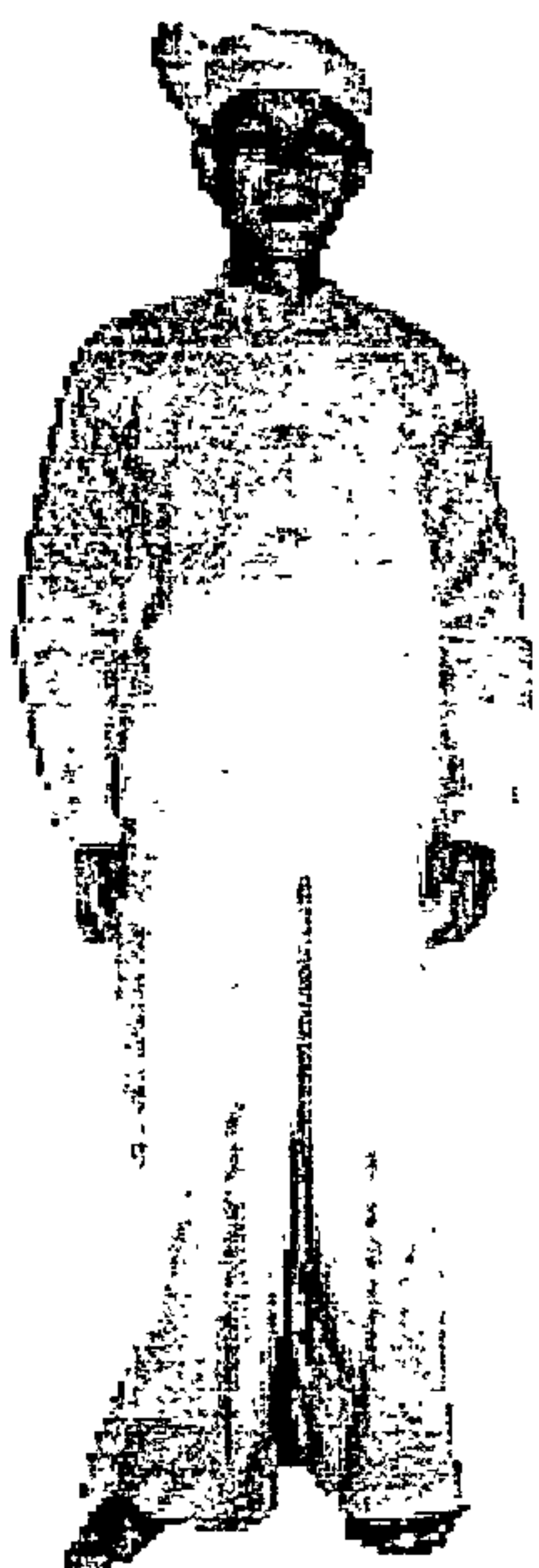
ภาพประกอบ 40 ชุดมังซา



ภาพประกอบ 41 ชุดนางสมิ

ชุดมังซาและชุดนางสมิ ใช้แต่งกายการแสดงจำได้ในโอกาสการแสดงเรื่องอลองหรือเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ

2. แต่งกายชุดทั่วไปหรือชุดประจำของไทยใหญ่



ภาพประกอบ 42 ชุดไตชาย



ภาพประกอบ 43 ชุดไตหญิง

ชุดทั่วไปใช้แสดงเรื่องราวทั่วไปที่เป็นการแต่งกายแบบชาวบ้าน

ชุดที่ใช้ในการแสดงจะสั่งตัดที่เมืองมณฑลเลย ค่าตัดชุดลองประมาณชุดละ 1,400 บาท ส่วนชุดทั่วไปนั้นจะมีราคาถูกกว่าตัดในจังหวัดแม่ฮ่องสอน

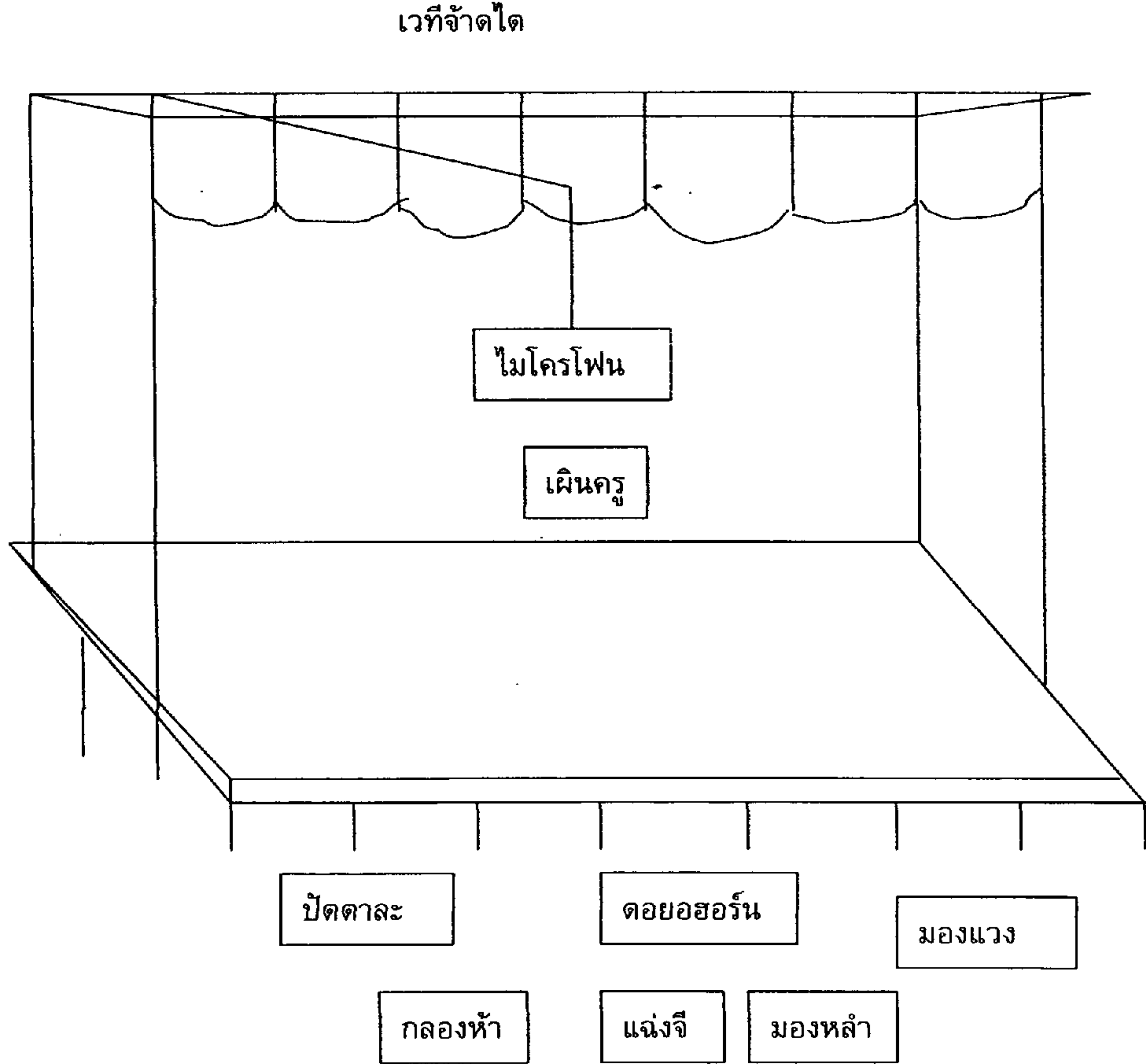
4.6 โอกาสที่แสดง

โอกาสที่จัดได้นิยมที่แสดงคือ ช่วงเทศกาลงานบุญงานกุศล เช่นงานปอยเหลินสิบเอ็ด งานปอยสา่งลอง เป็นต้น ในสมัยก่อนคณะจัดไตจะไม่แสดงในช่วงเข้าพรรษา เนื่องจาก 1. เป็นช่วงฤดูทำนาซึ่งเป็นฤดูฝน นักแสดงส่วนมากมีอาชีพหลัก คือการทำไร่ทำนา ในช่วงฤดูฝนเป็นช่วงที่มีฝนตกทำให้ไม่สะดวกที่จะเปิดทำการแสดง 2. เป็นช่วงที่พระภิกษุจำพรรษาไม่สมควรที่จะมีงานรื่นเริงภายในวัด

สภาพความจริงในปัจจุบัน เนื่องจากค่าครองชีพสูงขึ้นรายได้จากการทำไร่ทำนา ไม่เพียงพอต่อการครองชีพ รายได้เสริมจะมาจากการแสดงจำได้นอกจากจะแสดงงานบุญงานกุศลแล้ว ผู้ที่มาจ้างไปทำการแสดงนอกเหนือจากนี้ คือหน่วยงานราชการที่มีความต้องการที่จะประชาสัมพันธ์เรื่องราวต่าง ๆ โดยใช้การแสดงเป็นรูปแบบของการประชาสัมพันธ์ให้รับรู้ถึงอันตรายต่าง ๆ เช่น งานที่สาธารณสุขของให้แสดงเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวกับเรื่องโรคร้ายต่าง ๆ เช่น โรคเอดส์ หรือการรณรงค์เรื่องยาเสพติด

โรงหรือเวทีและการจัดตำแหน่งเครื่องดนตรีวงจำได

เวทีจำไดเป็นส่วนที่มีสำคัญไม่น้อย เวทีสำหรับการแสดงจำได ขนาดของเวทียาวประมาณ 7-8 เมตร กว้างประมาณ 4-5 เมตร ด้านหลังเวทีจะมีฉาก 2 ชั้น ชั้นแรกจะเป็นฉากสำหรับการเปิดปิด ชั้นที่ 2 จะเป็นฉากสำหรับการแสดงตามท้องเรื่อง



ภาพประกอบ 44 เวทีการแสดงจำไดและตำแหน่งที่ตั้งเครื่องดนตรี

วงดนตรีจัดไต่จะบรรเลงอยู่ด้านหน้าของเวทีผู้แสดง ซึ่งการวางตำแหน่งของวงดนตรีนี้มีลักษณะคล้ายกับตำแหน่งวงออร์เคสตราสำหรับการแสดงอุปรากรของชาวตะวันตก

ลักษณะการวางตำแหน่งของวงดนตรีจัดไต่ จากการสัมภาษณ์เพื่อความสะดวกของนักดนตรีและผู้แสดง อีกทั้งผู้แสดงและยังสามารถส่งสัญญาณให้กับนักดนตรี หรือให้นักดนตรีเห็นผู้แสดงและทำให้ทราบว่าผู้แสดงจะออกมาร้องความใด รวมทั้งบรรเลงทำนองเพลงให้เหมาะแก่ลีลาท่ารำ และรวมถึงการประหยัดเนื้อที่ที่จะใช้ในการแสดงด้วย

4.7 รูปแบบประเพณีที่ใช้ในการแสดงจัดไต่

ปัจจุบันนักดนตรีหรือผู้ที่แสดงเกี่ยวกับจัดไต่ยังเคร่งครัดในรูปแบบประเพณีและพิธีกรรมเป็นหลัก คือการไหว้ครูก่อนการแสดง เป็นพิธีที่นักแสดงจัดไต่ทุกคนยึดถืออย่างเคร่งครัด ต้องมีพิธีการไหว้ครู ครูที่นี้จะหมายถึง 1. ครู-อาจารย์ที่ล่วงลับไปแล้ว 2. นางสุรสถิติ ในพิธีต้องมีเผ่นครูตั้งอยู่บนหิ้งจุดเทียน และจะต้องไม่ให้เทียนนั้นดับลงในขณะที่ทำการแสดง จากนั้นทุกคนจะต้องขึ้นมานั่งบนเวทีล้อมกันเป็นครึ่งวงกลมอยู่กลางเวที รูปแบบที่ใช้ในการแสดงจัดไต่ แบ่งตามหัวข้อต่อไปนี้

1. ลำดับขั้นในการแสดง
2. การร้อง — การเจรจา
3. การรำ
4. การเข้าออก
5. ปฏิภาณไหวพริบ
6. ฉาก
7. การแบ่งหน้าที่ภายในวง
8. การแต่งกายของผู้แสดง

1. ลำดับขั้นในการแสดงจัดไต่

- 1.1. เพลงโหมโรง
- 1.2. พิธีไหว้ครู
- 1.3. การแสดงเบิกโรง
- 1.4. เล่าเรื่องราวที่นำมาแสดง
- 1.5. แสดงตามเนื้อเรื่อง
- 1.6. ร้องเพลงตามคำขอของผู้ชม (ดกอะฮูหรือดกฮู)

1.1. เพลงโหมโรง

การแสดงจำดไต รูปแบบเพลงโหมโรงมีจุดประสงค์คล้ายกับการแสดงลิเกไทย เพลงโหมโรงที่ใช้ในการแสดงระหว่างการแสดงจำดไตกับลิเกไทยจะแตกต่างกัน เพลงที่ใช้เป็นเพลงโหมโรงส่วนใหญ่จะใช้เพลงจีสองและจีสาม เพื่อให้บรรยากาศในบริเวณไม่เงียบเหงา และเพื่อเป็นการบ่งบอกให้ทราบว่าจะมีการแสดงจำดไต

1.2. พิธีไหว้ครู ได้กล่าวไว้ในขั้นตอนพิธีกรรม

1.3. การแสดงเบิกโรง

การแสดงเบิกโรง ลิเกจะมีการแสดงเบิกโรงที่เรียกว่าการออกแขก แต่การแสดงจำดไตจะไม่มี การออกแขกที่เป็น การเบิกโรง การแสดงเบิกโรงของจำดไตจะเป็นชุดการแสดง รวมทั้งการร้องขอบคุณคนดู หลังจากพิธีไหว้ครูเสร็จเรียบร้อยแล้ว การแสดงจะมีก็ชุดแล้ว แต่การออกแบบการจัดการแสดงของหัวหน้าคณะ และระยะเวลาของการแสดงตั้งแต่ต้นจนจบ ซึ่งแบ่งเป็นช่วง รวมถึงสถานที่ที่ไปแสดง ถ้าแสดงภายในเมืองจะมีการจำกัดเรื่องระยะเวลา ถ้าแสดงรอบนอกไม่มีการจำกัดเรื่องเวลา หัวหน้าคณะจำเป็นต้องจัดการแสดงให้เหมาะสมกับเวลา และสถานที่

หลังจากการแสดงแต่ละชุดจบลง จะมีผู้ที่คอยเปิด-ปิดม่าน ช่วงเวลาที่ว่างเพื่อที่จะแสดงชุดต่อไปนั้น จะมีดนตรีบรรเลงคั่นเพื่อไม่ให้บรรยากาศเงียบจนเกินไป เพลงที่ใช้ในการบรรเลงจะเป็นเพลงจีสอง ไม่นิยมใช้เพลงอื่นมาบรรเลง

1.4. เล่าเรื่องราวที่นำมาแสดง

จากนั้นจะมีโฆษกออกมา 2 คน พูดคุยกัน มีการซักถามหรือแซวคนดู จากนั้นจะนำเสนอเรื่องราวที่จะแสดงในคำคืน พร้อมกับเล่าเรื่องราวแบบย่อ เรื่องที่นำมาแสดงนั้นจะขึ้นอยู่กับเจ้าภาพว่าต้องการให้แสดงเกี่ยวกับเรื่องอะไร

1.5. แสดงตามเนื้อเรื่อง

หลังจากแสดงชุดการแสดงต่าง ๆ จนเป็นที่พอใจระหว่างผู้ชมและนักแสดง แล้ว ต่อมาจึงเป็นการแสดงเรื่องราวที่เตรียมมา ซึ่งการแสดงที่เป็นเรื่องราวนี้มีข้อจำกัดระหว่างผู้ที่เข้ามาชมที่เป็นคนในเมือง และผู้เข้าชมที่เป็นคนรอบนอก จะไม่เหมือนกัน ผู้ชมในเมืองจะชอบให้มีการแสดงที่เป็นการร้อง-รำ มากกว่าการแสดงเป็นเรื่องราว ผู้ชมรอบนอกชอบการแสดงเรื่องราวมากกว่าที่เป็นชุดการแสดง รวมถึงระยะเวลาที่มีจำกัด ที่แสดงในเมืองโดยมากจะเริ่มตั้งแต่เวลา 21:00-24:00 น ถ้าแสดงตามรอบนอกอำเภอเมือง จะไม่มีการกำหนดระยะเวลาเล็ก นอกจากรวมถึงคนดูก็จะเลิกเล่น เรื่องที่นำมาแสดงจะมี 3 ประเภท คือ

- 1. เรื่องแต่งใหม่ เป็นเรื่องที่นิยมแต่งขึ้นมาใหม่เพื่อให้เหมาะสมกับสถานการณ์ในปัจจุบัน และความต้องการของผู้จ้าง เช่น เรื่องโรคเอดส์ เรื่องยาเสพติด เป็นต้น
- 2. เรื่องอลอง เป็นเรื่องราวที่เกี่ยวกับนิทานพื้นบ้านที่มีลักษณะเป็นเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ
- 3. เรื่องพุทธชาดก เป็นเรื่องราวที่คณะเจ้าจัดได้นิยมนำมาแสดงในช่วงเทศกาลด้านศาสนา

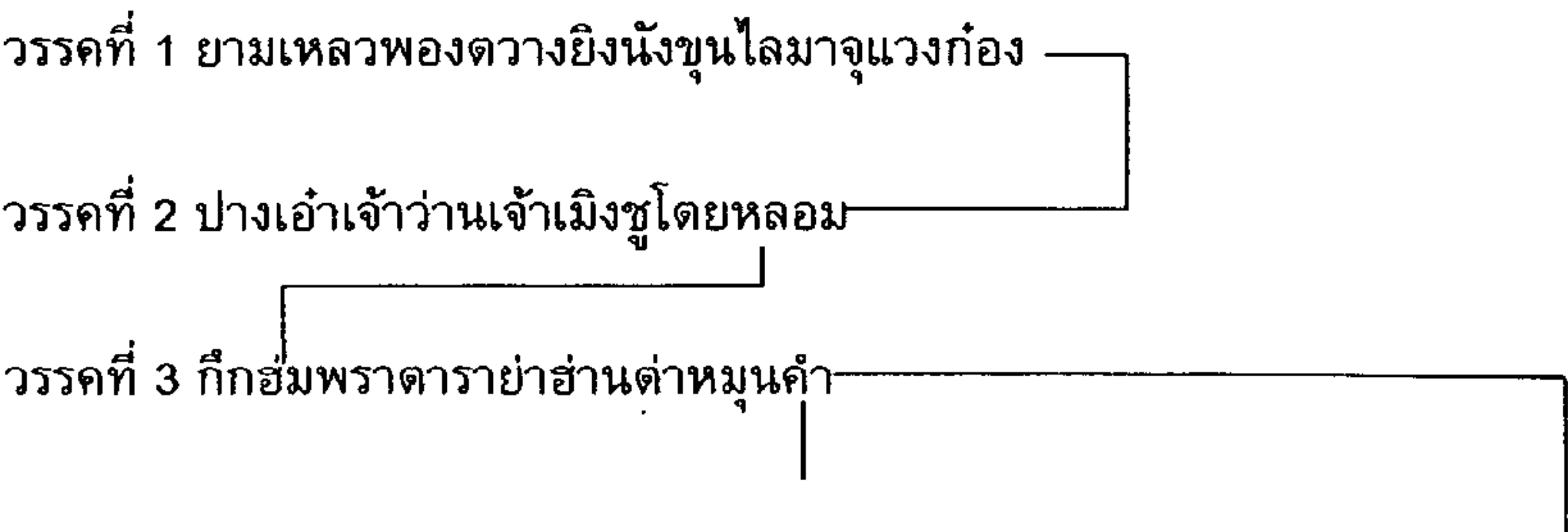
เรื่องราวทั้ง 3 ประเภทนี้เป็นหน้าที่ของหัวหน้าคณะที่จะต้องเขียนบทเพื่อและจัดคนให้เหมาะสมกับเรื่องราวที่จะต้องแสดง

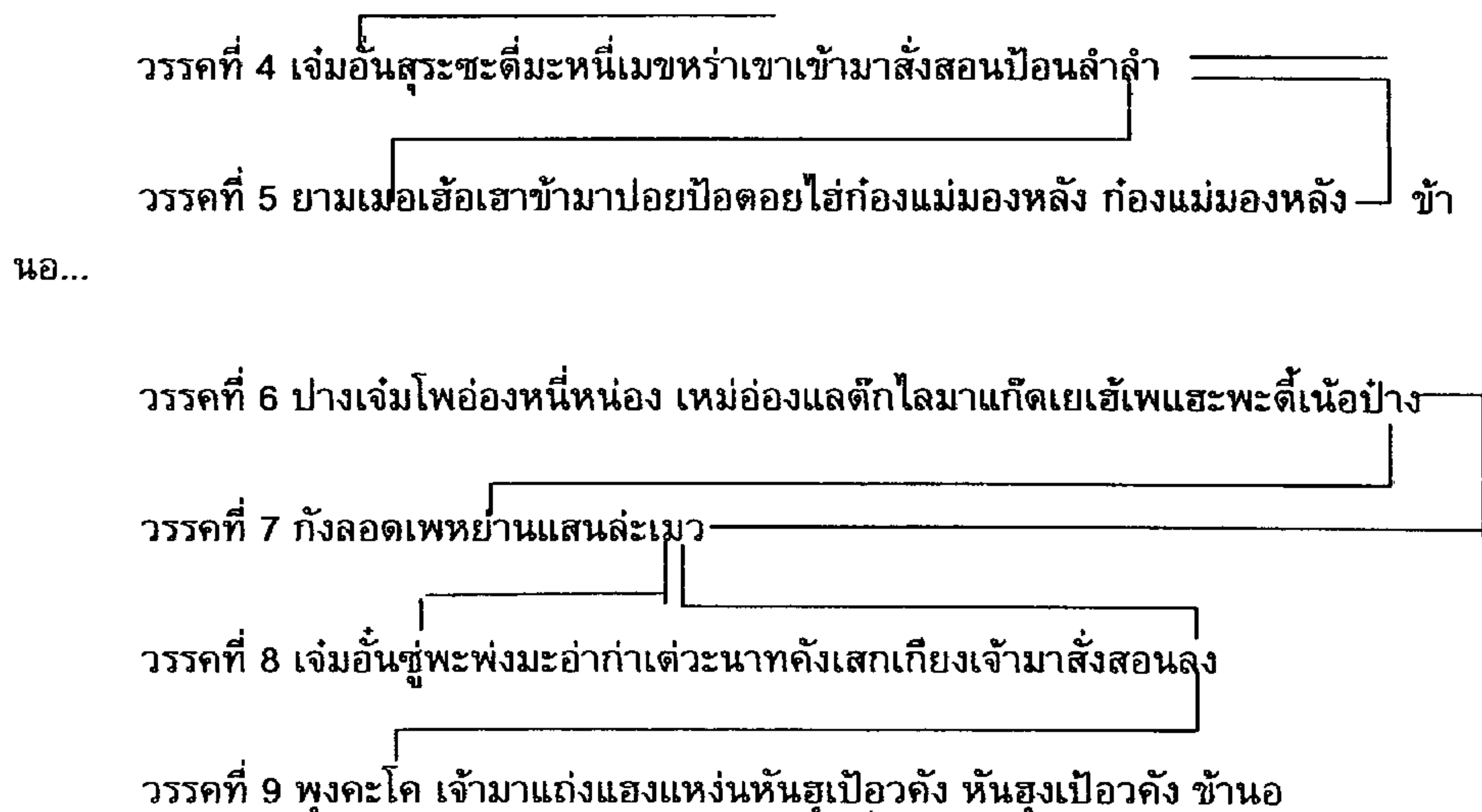
1.6. ดกชูหรือดกอะชู

เป็นการแสดงช่วงสุดท้ายของรายการ เป็นการขอเพลงของผู้ชม ส่วนมากจะเป็นผู้ชมที่อยู่รอบนอก การขอเพลงนี้ผู้ชมจะเขียนจดหมายน้อยพร้อมกับแนบรางวัลขึ้นไปให้กับผู้แสดง การขอเพลง โดยส่วนใหญ่ผู้ชมที่ชมการแสดงจะรู้จักความต่าง ๆ เป็นอย่างดี การเขียนจะเขียนขอให้ผู้แสดงร้องความที่ตนนิยมชมชอบ ส่วนผู้ชมที่ไม่รู้จักความจะบอกความประสงค์ของตนในจดหมายน้อยว่าต้องการให้ร้องเกี่ยวกับเรื่องอะไร ผู้ร้องจะแสดงปฏิภาณไหวพริบในการค้นคำประพันธ์

2. บทร้องและบทเจรจา

การร้องและการเจรจาของเจ้าจัดไต่ บทร้องมี 2 ประเภทคือ 1. แต่งขึ้นมาเพื่อให้เข้ากับเนื้อเรื่อง 2. บทร้องจะร้องจากการด้นโดยใช้ปฏิภาณไหวพริบของผู้ร้อง ลักษณะการร้องจะร้องด้วยเสียงสูง เป็นเสียงที่ออกทางนาสิก มีความหนักเบาของเสียง โดยส่วนใหญ่ ช่วงปลายประโยคหรือวลีน้ำหนักจะเบา ไม่มีการเอื้อนเสียงที่คล้ายกับการร้องลิเก ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะทำนองของเจ้าจัดไต่ การร้องมี 2 ประเภทคือ 1. การร้องแบบเดี่ยวไม่มีดนตรีบรรเลงคลอและบรรเลงรับ 2. การร้องที่มีดนตรีบรรเลงคลอกับผู้ร้อง และดนตรีบรรเลงรับทั้งรับในตอนเพลงและบรรเลงเพื่อให้โซวี่ลีลาทำรำ ทั้งบทร้องและบทเจรจาจะเป็นภาษาไทยใหญ่ บทเจรจาจะเป็นบทที่ใช้ในการดำเนินเรื่องราวที่เกิดขึ้น เช่น บทไหว้ครูความแม่เกาเหิน





แบบแผนของคำประพันธ์ในจำดใดจะมีทั้งสัมผัสที่คล้องจองกัน และบางครั้งไม่สัมผัส ภาษาแต่สัมผัสด้านการลงเสียงสุดท้ายของทำนอง หรือภายในเพลงไม่มีการสัมผัสแต่เป็นการนำเสนอเรื่องราว

การสัมผัสของคำประพันธ์ทำให้มีความสอดคล้องระหว่างวรรณยุกต์ในเสียงดนตรีด้วยเช่นกัน

3. ลีลาทำรำ

การแสดงจำดใดนั้น เนื่องจากไทใหญ่เป็นชนชาติที่ได้รับอิทธิพลและวัฒนธรรมของต่างชาติเข้ามาผสมผสานจึงมีการบูรณาการศิลปะการแสดงเข้าไว้ด้วยกัน เช่น ลีลาของการเตะผ้า ลีลาการกระโดดของท่ารำเป็นต้น ลีลาทำรำที่ออกมาจะมีลักษณะของการผสมผสานกัน ลีลาทำรำที่ใช้กับเพลงจีสองและจีสาม เป็นลีลาทำรำเพื่อความสวยงามเท่านั้น เมื่อจบท่ารำจะนั่งอยู่กับที่พร้อมกับปิดม่าน

4. การเข้าออก

วิธีการเข้าออกของการแสดงจำดใดนั้นไม่มีแบบแผนตายตัว คือ จะเข้าหรือออก ระหว่างด้านซ้ายกับด้านขวาก็ได้ ลักษณะการเข้าออกนั้น ไม่มีการร่ายรำออกมาก่อน เพราะว่าผู้แสดงเดินออกมาด้านหน้าเวทีเพื่อที่ร้องเพลงแล้วจึงร่ายรำ การเข้าออกจึงไม่จำเป็นที่จะต้องมีการทำรำเข้าหรือออก เพลงที่ใช้จึงไม่มีเพลงประกอบในช่วงการเข้าออก ช่วงที่มีการร้องรำจะมีการเปิดม่านขึ้นลงธรรมดา

5. ปฏิภาณกวี

ความหมายถึงทำนองที่นำมาร้องในจำดไต ความที่ใช้จะเรียกเป็นวรรค จำดไตเป็นปฏิภาณกวี สามารถที่จะร้องสด ๆ ได้ตอบกันได้อย่างรวดเร็วและมีความไพเราะในการมที่เป็นอุปมาอุปมัย ความจำดไตจะเป็นความที่ไม่บังคับสัมผัส แต่ถ้าใครสามารถที่จะบังคับความให้มีสัมผัส ความนั้นก็มีความไพเราะมาก

กระบวนการเรียนการสอน การถ่ายทอดความรู้ต่าง ๆ แก่ศิลปินทางด้านการร้องและการบรรเลงมี 2 ระบบคือ

1. ถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ ไทยใหญ่มีระบบการถ่ายทอดโดยการฝากตัวเป็นศิษย์ ครูอาจารย์จะบรรเลงให้ลูกศิษย์ฟัง เพื่อให้ศิษย์จดจำทำนองไม่มีการใช้สัญลักษณ์ทางดนตรีในการเรียนทางด้านการร้องและด้านดนตรี หลังจากนั้นศิษย์จะต้องกลับไปฝึกฝนเอง แล้วมาเล่นให้ครูฟังเพื่อได้รับการแก้ไข

2. แบบครูพักลักจำ ส่วนมากนักดนตรีที่บรรเลงจำดไตส่วนมากจะใช้วิธีนี้ จะเริ่มตั้งแต่ฟังทำนองเพลงและจดจำทำนองกลับมาฝึกปฏิบัติเอาเอง หรือเห็นจากการเล่นดนตรีจากผู้อื่นแล้วจดจำวิธีการเล่น ส่วนใหญ่เป็นนักดนตรีมากกว่านักแสดงนักร้อง

6. ฉากที่ใช้ในการแสดง

มีลักษณะคล้ายกับฉากลิเก เป็นฉากผ้ามีภาพวาดประกอบ เช่นฉากป่า หรือฉากพระราชวัง เป็นต้น ฉากจะอยู่ด้านหลังสุดของเวที เมื่อแสดงฉากใดก็จะใช้ฉากนั้นประกอบโดยวิธีดึงฉากขึ้นข้างบน ด้านหน้าเวทีมีม่านสำหรับเปิด-ปิดอีกชั้นหนึ่ง

7. การแบ่งหน้าที่ภายในวง

ภายในวงจะมีการแบ่งหน้าที่ออกเป็น 2 ประเภท คือ

1. นักแสดง

2. นักดนตรี

โดยทั่วไปเมื่อมีการแสดงในแต่ละครั้ง นักดนตรีทุกคนจะมาช่วยกันจัดฉากเวทีและตกแต่งเวทีให้สวยงาม

บทที่ 5

ศึกษาวิเคราะห์ทำนองเพลง

การศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีทำนองเพลงที่ใช้ในการแสดงจำได ซึ่งเป็นเพลงหลักในการแสดง ผู้วิจัยจะได้มุ่งศึกษาวิเคราะห์รายละเอียดของโครงสร้างทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะ โดยสามารถแบ่งเป็นหัวข้อได้ดังนี้

5. องค์ประกอบของดนตรี

5.1 องค์ประกอบทางด้านทำนอง

5.1.1 องค์ประกอบทางด้านกลุ่มเสียง ผู้วิจัยใช้การพิจารณาจากระดับเสียงที่ปรากฏในการสร้างทำนองจากเปียโน หากระดับเสียงจริงนั้นๆ กำกึ่งหรือมีความคลาดเคลื่อนจากเสียงเปียโน จะระบุระดับเสียงนั้นโดยประมาณ เช่น ถ้าเสียงจริงที่บันทึกมีระดับเพี้ยนสูง จะใช้สัญลักษณ์ เครื่องหมายบวก(+) หรือถ้าระดับเสียงจริงที่บันทึกมีระดับเสียงเพี้ยนต่ำจะใช้สัญลักษณ์เครื่องหมายลบ(-) เป็นต้น การระบุกลุ่มเสียง ผู้วิจัยจะระบุกลุ่มเสียงที่เป็นระบบคือ ระบบ 5 เสียง ระบบ 6 เสียง และระบบ 7 เสียง ที่ปรากฏจากทำนองร้องหรือทำนองดนตรี โดยไม่ระบุว่าจะอยู่ในบันไดเสียงใด

5.1.2 การเคลื่อนที่ของแนวทำนอง ผู้วิจัยพิจารณาถึงแนวทำนองของเสียงที่เคลื่อนที่ มีระยะห่างตามแนวนอน(Melodic Interval) ของเสียงที่ปรากฏขึ้นในทำนองเพลง เช่นระยะห่างคู่ 3, คู่ 4 ซึ่งเป็นลีลาเฉพาะของทำนองเพลง

5.1.3 โครงสร้างเสียง ผู้วิจัยจะศึกษาถึงระดับเสียงของแต่ละประโยค โดยการพิจารณาจากการลงจบที่สมบูรณ์ และการลงจบที่ไม่สมบูรณ์ทั้งนี้หมายถึงการพิจารณาทำนองที่เข้าสู่ประโยคใหม่ ระดับเสียงที่พบจะแบ่งออกเป็น 2 ประเภท

1. ระดับเสียงที่พบในจังหวะหนัก
2. ระดับเสียงที่พบในจังหวะเบา

5.1.4 ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง ให้ทราบถึงลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนอง มีทิศทางการเคลื่อนที่แตกต่างหรือคล้ายกันของแต่ละประโยค การนำเสนอทิศทางการดำเนินทำนอง ผู้วิจัยเสนอรายละเอียดเกี่ยวกับทิศทางการดำเนินทำนองที่ละประโยค ในแต่ละประโยคจะมีการดำเนินทำนองของเสียงอยู่สองอย่างคือจังหวะหนักกับจังหวะเบา ซึ่งลักษณะส่วนใหญ่จะมีการเคลื่อนที่แบบฟันปลา ในการหาทิศทางการดำเนินทำนองในประโยค ผู้วิจัยจะเน้นศึกษาเสียงที่อยู่ในจังหวะตก ผู้วิจัยแบ่งเพลงออกเป็น 2 ประเภทคือ

5.1.4.1. เพลงที่สามารถจัดกลุ่มอัตราจังหวะได้(Meter) จะใส่หมายเลขกำกับห้องเพลงเพื่อความสะดวกในการวิเคราะห์

5.1.4.2. เพลงที่ไม่สามารถจัดกลุ่มจังหวะได้(Non-Meter) ผู้วิจัยจะไม่ใส่หมายเลขจะวิเคราะห์ตามทิศทางการขึ้นลงของระดับเสียง

5.2 องค์ประกอบทางด้านจังหวะ เพื่อศึกษากระสวนจังหวะทำให้ทราบถึงความสั้น-ยาว ของจังหวะ ที่ดำเนินอยู่ในทำนองเพลง

5.3 รูปแบบเพลง ผู้วิจัยจะพิจารณาถึงส่วนประกอบเฉพาะของทำนองเพลงในที่นี้หมายถึงบทนำ บทร้อง ส่วนดนตรีรับ-ส่ง ส่วนเชื่อมต่อระหว่างประโยคเพลง ส่วนปิดท้าย หรือ ส่วนจบของบทเพลง

5.4 โครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างทางด้านทำนองกับคำประพันธ์ ซึ่งศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างจำนวนพยางค์ของคำที่มีผลต่อทำนองเพลง เฉพาะเพลงที่มีคำประพันธ์

ในการศึกษาวิเคราะห์เพลงจาดไตโนบทที่ 5 นี้ ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาเพลงที่คณะบ้านห้วยขานใช้ในการแสดง ทั้งหมด 7 เพลง คือ

- จีสง
- เพลงไหว้ครู
- ความหยอบหย่อน
- ความปานแซง
- ความล่องคอง
- ความว้อก
- ความตรอ

เพลงจีสอง

The musical score for 'เพลงจีสอง' is written in 2/4 time and consists of 120 measures, numbered 1 through 120. The notation is as follows:

- Measures 1-8:** The first staff contains measures 1 through 8. Measure 1 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 2 has a triplet of eighth notes. Measure 8 ends with a half note and a fermata.
- Measures 9-16:** The second staff contains measures 9 through 16.
- Measures 17-24:** The third staff contains measures 17 through 24.
- Measures 25-32:** The fourth staff contains measures 25 through 32.
- Measures 33-40:** The fifth staff contains measures 33 through 40.
- Measures 41-48:** The sixth staff contains measures 41 through 48.
- Measures 49-56:** The seventh staff contains measures 49 through 56.
- Measures 57-64:** The eighth staff contains measures 57 through 64.
- Measures 65-72:** The ninth staff contains measures 65 through 72.
- Measures 73-80:** The tenth staff contains measures 73 through 80.
- Measures 81-88:** The eleventh staff contains measures 81 through 88.
- Measures 89-96:** The twelfth staff contains measures 89 through 96.
- Measures 97-104:** The thirteenth staff contains measures 97 through 104.
- Measures 105-112:** The fourteenth staff contains measures 105 through 112.
- Measures 113-120:** The fifteenth staff contains measures 113 through 120.

121 122 123 124 125 126 127 128

rit. ~~~~~

129 130

Detailed description: The image shows musical notation for measures 121 through 130. Measures 121-128 are written on a single staff. Measure 121 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: 121 (quarter), 122 (quarter), 123 (quarter), 124 (quarter), 125 (quarter), 126 (quarter), 127 (quarter), 128 (quarter). Measure 128 ends with a wavy line and the text 'rit.'. Measures 129-130 are written on a second staff. Measure 129 contains a half note, and measure 130 contains a quarter note. The piece ends with a double bar line at the end of measure 130.

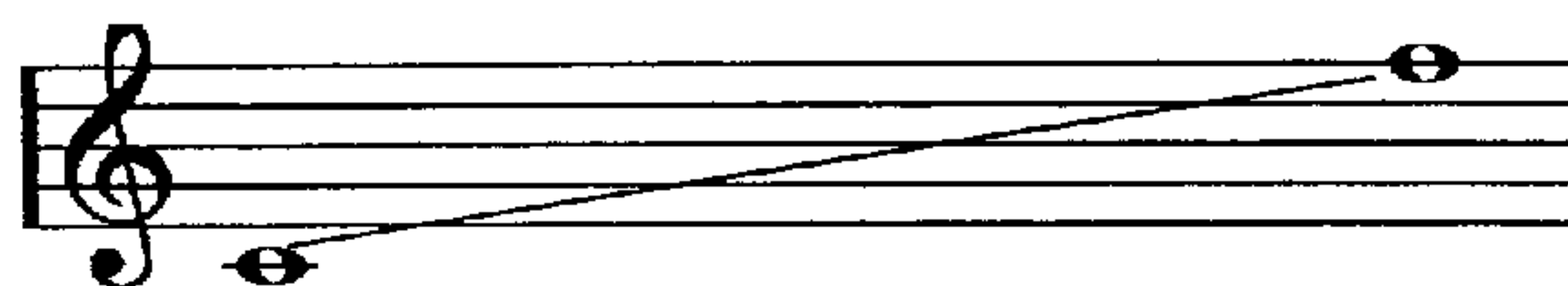
องค์ประกอบทางด้านทำนอง

กลุ่มเสียง

จากการศึกษาโครงสร้างระบบของทำนอง ผู้วิจัยพบลักษณะทางกลุ่มเสียงจากการเคลื่อนที่มีลักษณะระบบ 7 เสียง ซึ่งจัดอยู่ในแบบบันไดเสียง Septatonic โดยเรียงลำดับของเสียงดังนี้ C D E F G A B



ช่วงเสียงที่ปรากฏจากเสียงที่ต่ำสุดจนถึงเสียงสูงสุด พบว่าเสียงต่ำสุดคือเสียง C3 และเสียงสูงสุด คือเสียง F#- 4



จีซองเป็นเพลงที่มีรูปแบบเพลงประกอบด้วย ท่อนนำ และท่อนเพลงมี 3 ท่อน ท่อนบรรเลง ผู้วิจัยใช้สัญลักษณ์แทนท่อนเพลง คือ A1, A2, A3 ดังรายละเอียดต่อไปนี้

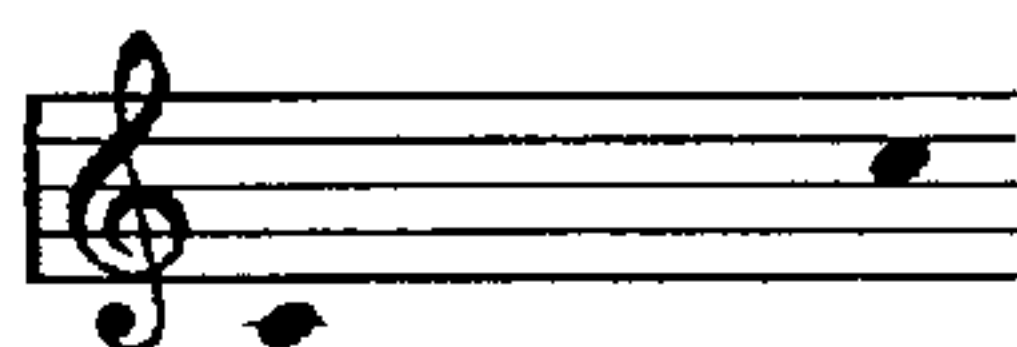
- ท่อนนำ มีจำนวน 8 ห้อง
- ท่อน A1 มีจำนวน 35 ห้อง
- ท่อน A2 มีจำนวน 21 ห้อง
- ท่อน A3 มีจำนวน 65 ห้อง

การเคลื่อนที่แนวทำนองท่อนนำ



สรุป การเคลื่อนที่ทำนองท่อนนำ การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียง และการเคลื่อนที่ขึ้นลงที่
 ละชั้น มีการเคลื่อนที่แบบกระโดด มีระยะคู่ดังนี้ คู่ 3 คู่ 5 คู่ และเสียงคงที่

พิสัยแนวทำนองคู่ 8



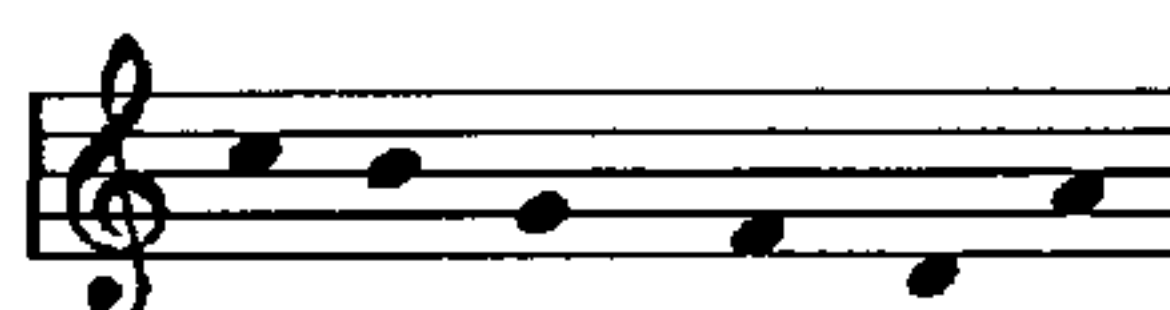
โครงสร้างเสียงทำนองนำประโยคที่ 1



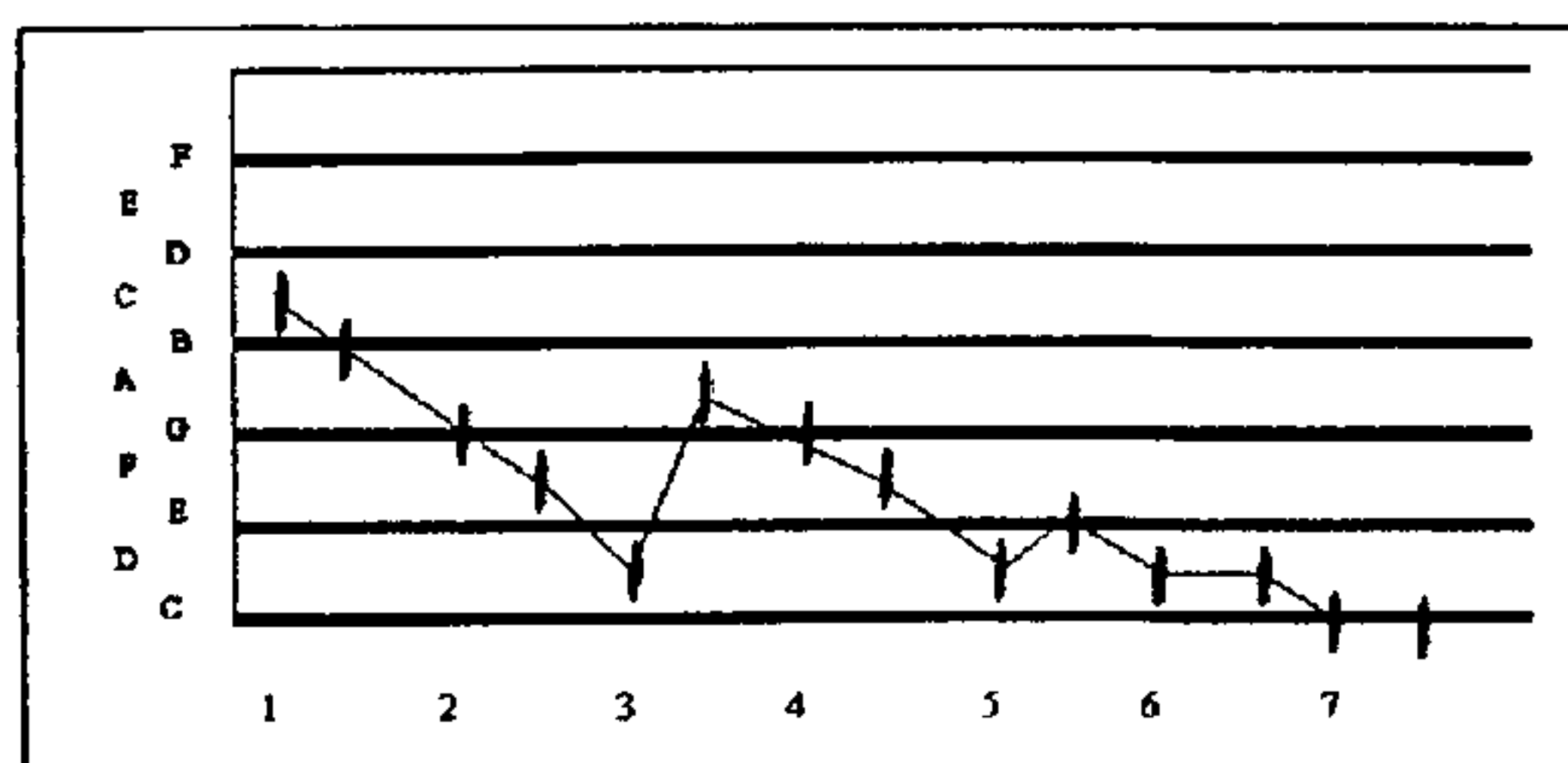
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ C B A G F E D

ระดับเสียงเบา ได้แก่ A G E

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองช่วงแรกเริ่มโน้ต C4 ทิศทางทำนองลาดลงถึงโน้ต D3 เคลื่อนที่ลงด้วยการกระโดดคู่ 3 สลับการเคลื่อนที่ลง 1 ชั้น ทิศทางทำนองช่วงที่ 2 เคลื่อนที่ขึ้นด้วยการกระโดดคู่ 5 ระหว่าง D3 กับ A3 จากนั้นเคลื่อนที่ลงทีละชั้นสลับด้วยการกระโดดคู่ 3 ทิศทางทำนองลาดลงต่ำ จบประโยคด้วยโน้ต G3

ท่อน A1

การเคลื่อนที่แนวทำนอง

The musical score for Toun A1 consists of five staves of music in treble clef. The tempo is marked as ♩ = 96. The score includes the following annotations:

- Staff 1: "ต่ำเสียง" (Lower pitch) above measures 1-4, "คู่ 4" (Interval of 4) above measures 5-8, and "คู่ 2" (Interval of 2) above measures 9-12.
- Staff 2: "คู่ 5" (Interval of 5) above measures 13-16, and "เรียงเสียงขึ้น" (Ascending sequence) above measures 17-24.
- Staff 3: "คู่ 3" (Interval of 3) above measures 25-28.
- Staff 4: "เรียงเสียงลง" (Descending sequence) below measures 33-40.
- Staff 5: Continuation of the descending sequence from measure 41 to the end.

สรุป ลักษณะการเคลื่อนที่ทำนองท่อน A1 มีการต่ำเสียงและการเรียงเสียง มีการเคลื่อนที่ที่กระโดด โดยมีระยะคู่ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4 คู่ 4 คู่ 5
การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีลักษณะการเคลื่อนที่ของเสียงที่กลมกลืน

พิสัยแนวทำนองคู่ 10

A musical staff in treble clef showing a pitch range of an octave. It starts with a whole note on the first line (C4) and ends with a whole note on the second space (C5), representing an interval of 10 semitones.

ประโยคที่ 1

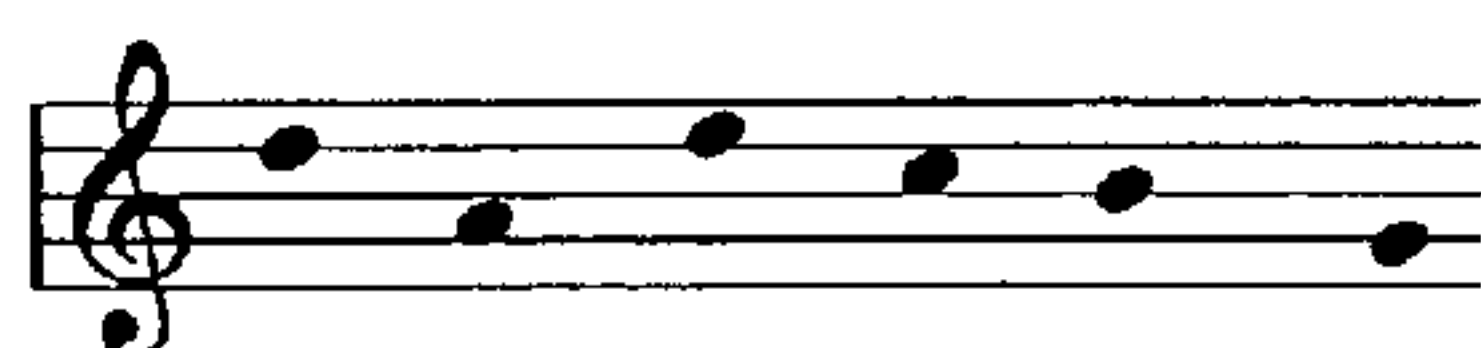
โครงสร้างเสียงหลัก



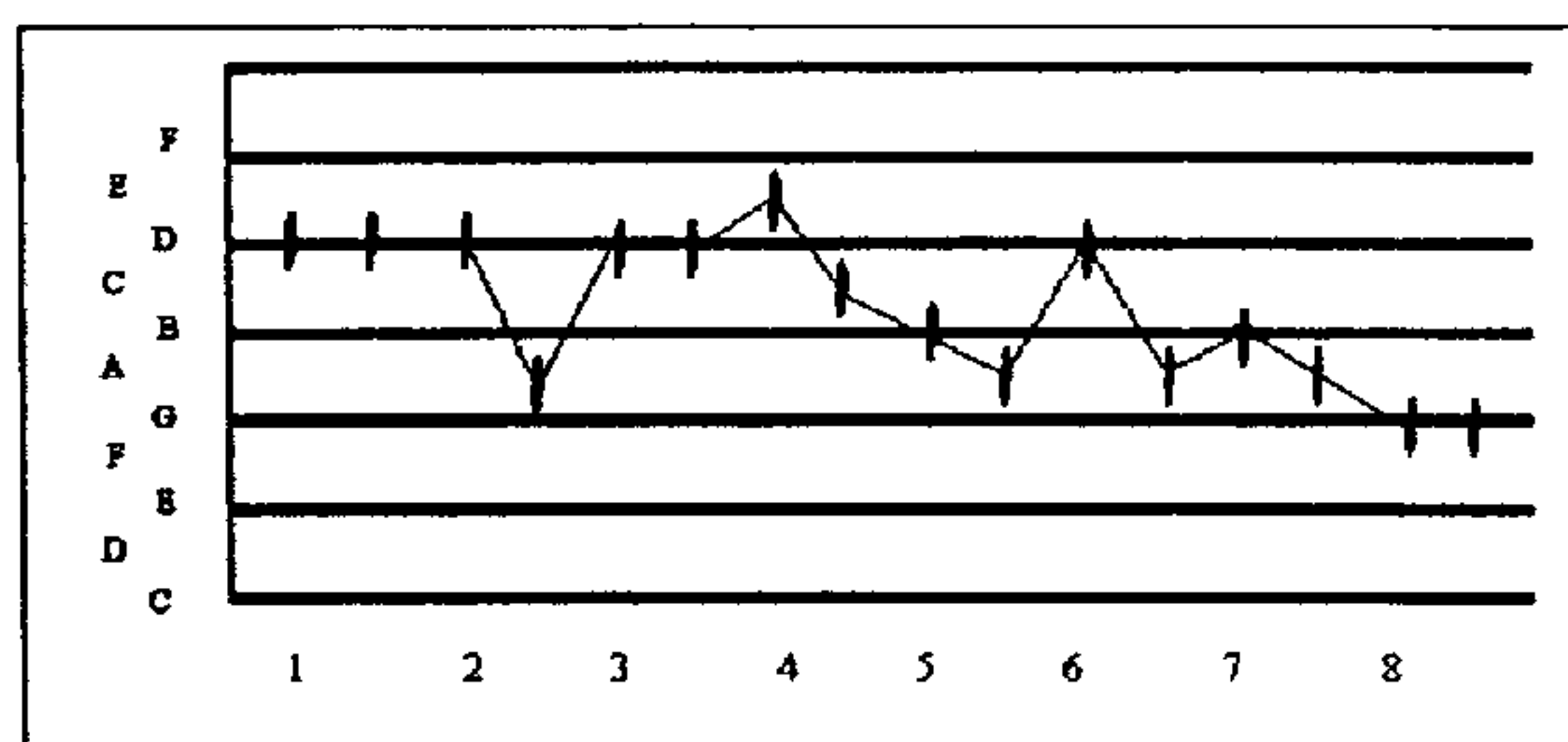
ระดับเสียงหลัก ได้แก่ D A E C B G

ระดับเสียงเบ ได้แก่ D B

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองช่วงแรกเริ่มโน้ต D4 ข้ำเสียงในต้นประโยค เสียงหลักส่วนใหญ่อยู่แนวนอนจนถึงโน้ต E4 ห้องที่ 4 เคลื่อนที่ขึ้นลงด้วยการกระโดดคู่ 5 และการข้ำเสียง จากนั้นทิศทางการทำนองจึงเคลื่อนที่ลงกระโดดคู่ 3 และคู่ 4 สลับการเคลื่อนที่ขึ้นลงที่ละชั้น จบประโยคด้วยโน้ต G3

ประโยคที่ 2

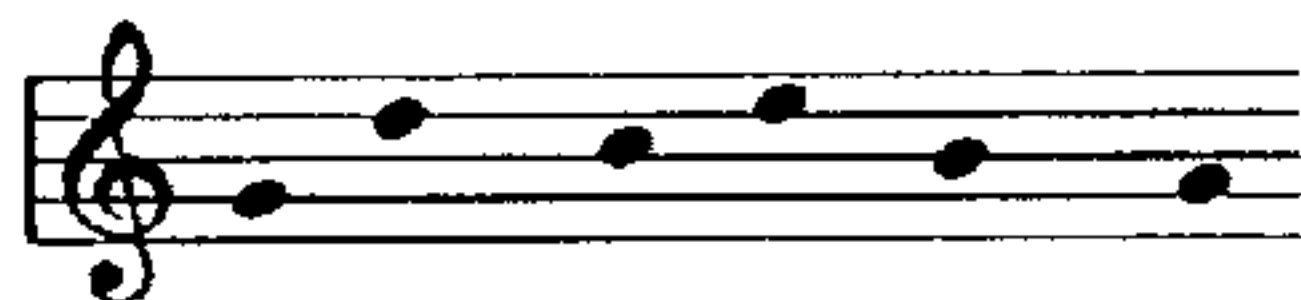
โครงสร้างเสียงหลัก



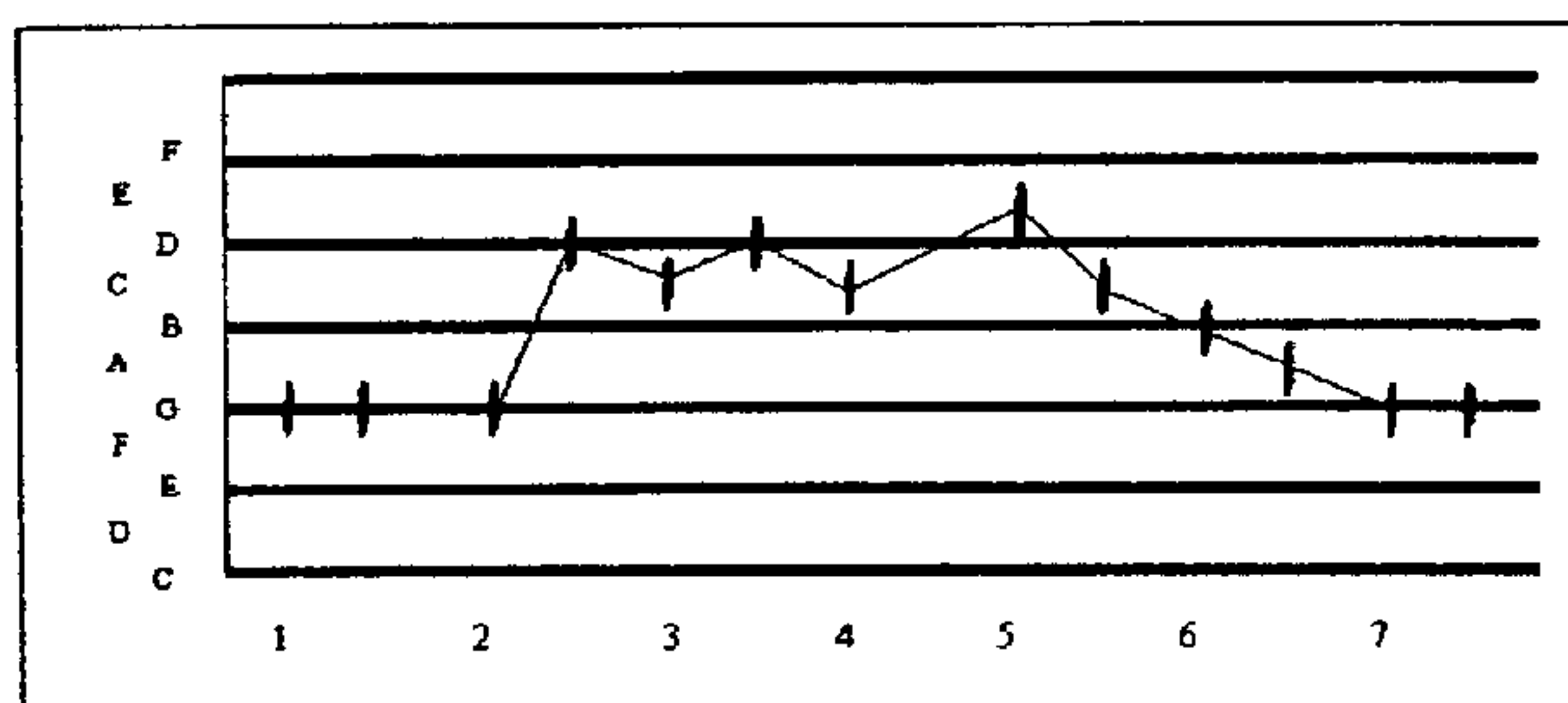
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ GDCEBA

ระดับเสียงเบา ได้แก่ ACEDB

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองเริ่มจากการขึ้นเสียงโน้ต G3 เคลื่อนที่ขึ้นด้วยการกระโดดคู่ 5 ทำนองเคลื่อนที่ขึ้นแนวนอน ตั้งแต่ห้องที่ 2-5 ด้วยการเคลื่อนที่ขึ้นลงที่ละชั้นกับการกระโดดคู่ 3 จากนั้นทิศทางการทำนองเคลื่อนที่ลาดลง ด้วยการกระโดดคู่ 3 และการเรียงเสียงลงที่ละชั้นจนถึงห้องที่ 7 จบประโยคด้วยโน้ต G3

ประโยคที่ 3

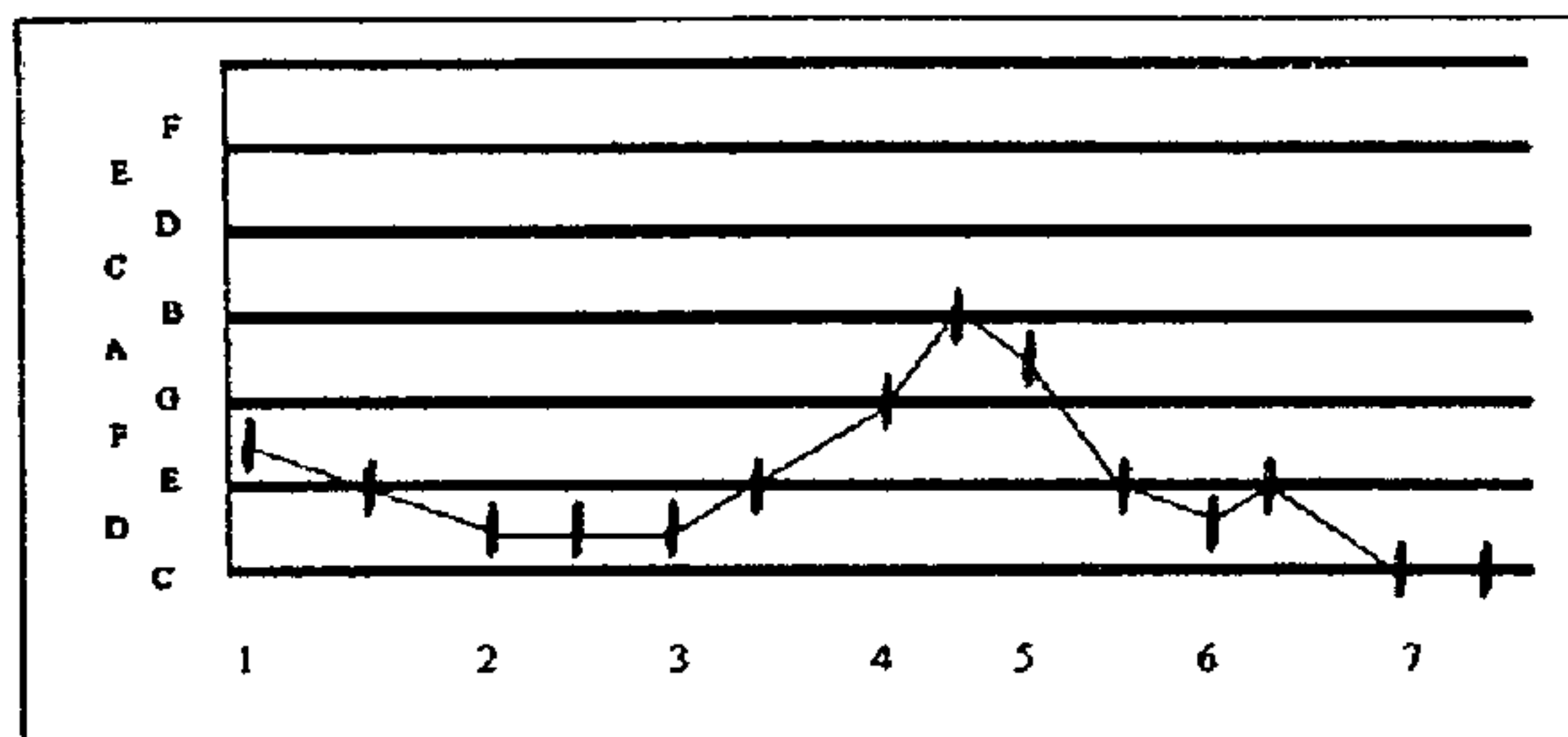
โครงสร้างเสียงหลัก



ระดับเสียงหนัก ได้แก่ GADGFBC

ระดับเสียงเบา ได้แก่ DGBA

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองช่วงแรกเริ่มด้วยโน้ต F3 เคลื่อนที่ลงทีละชั้นและซ้ำเสียงระหว่างห้องที่ 2 — 3 เคลื่อนที่ทำนองขึ้นด้วยการกระโดดคู่ 3 ของห้องที่ 4 ทิศทางทำนองช่วงที่ 2 เคลื่อนที่ลงด้วยการกระโดดสลับการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละชั้น ทำนองลาดลงมีลักษณะเป็นคลื่น จบด้วยโน้ต C3

ท่อนA2

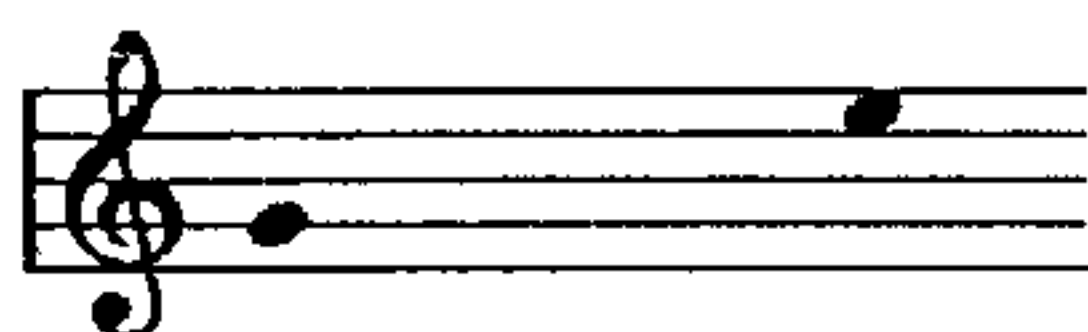
ลักษณะการเคลื่อนที่ทำงานของท่อน A2

49
 57
 65
 73

สรุป ลักษณะการเคลื่อนที่ทำนองท่อน A2 มีการซ้ำเสียง การเรียงเสียงการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้น มีการกระโดดระยะคู่ ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5

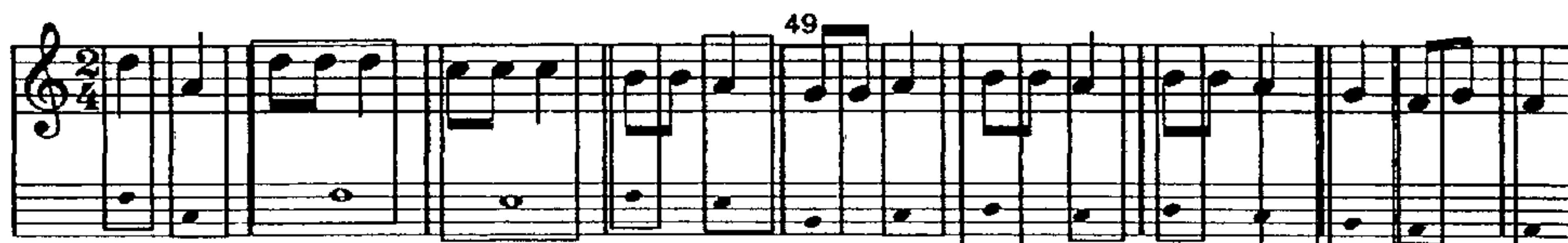
การเคลื่อนที่แนวทำนองท่อน A2 มีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบซ้ำเสียงของจังหวะแล้ว จึงเคลื่อนที่ด้วยการกระโดดสลับ

พิสัยแนวทำนองคู่ 6



ประโยคที่ 1

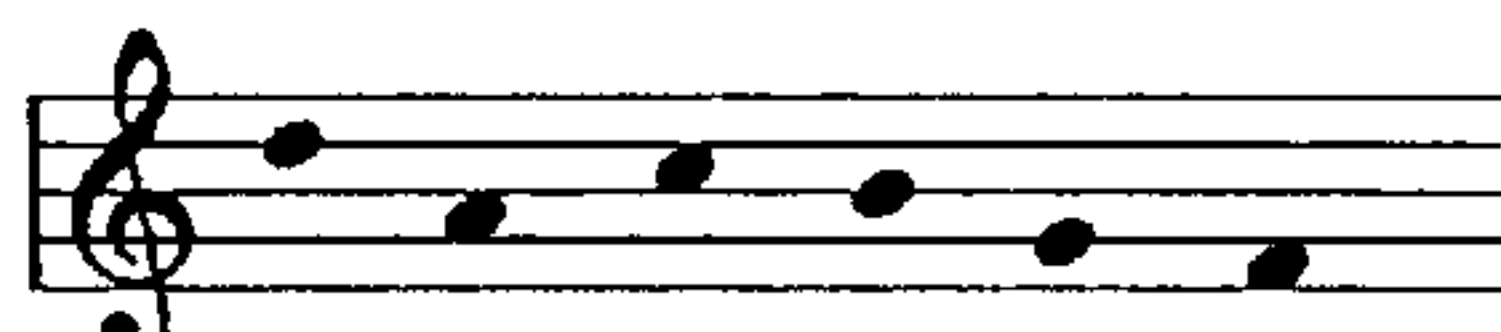
โครงสร้างเสียงหลัก



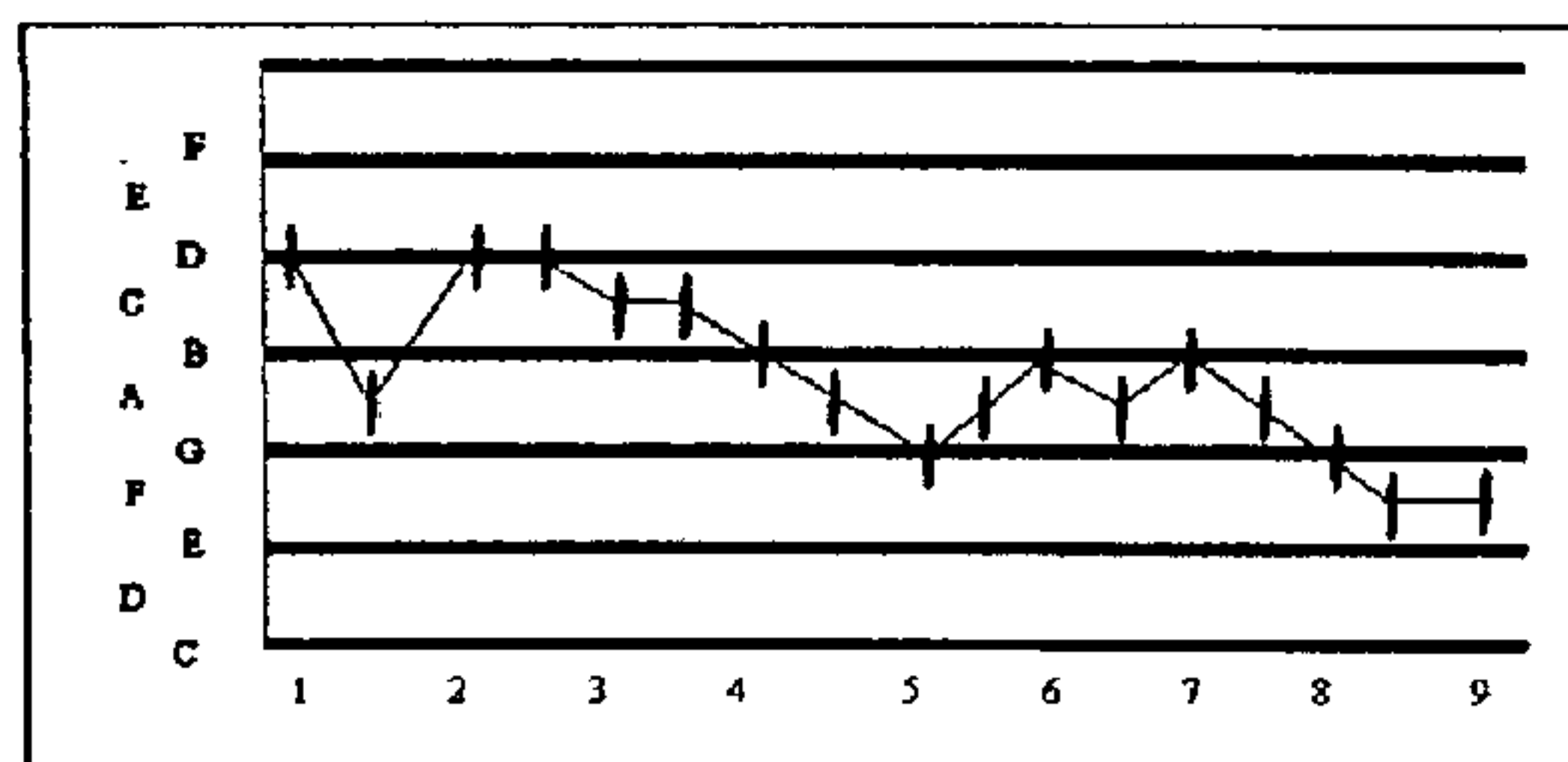
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D A C B G F

ระดับเสียงเบา ได้แก่ D C B G

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองช่วงแรกเริ่มเคลื่อนที่ขึ้นลงด้วยการกระโดดคู่ 5 ด้วยโน้ต D4 – A3 ทิศทางทำนองเคลื่อนที่ลงทีละขั้นถึงห้องที่ 5 โน้ต G3 ทิศทางทำนองช่วงที่ 2 เคลื่อนที่ด้วยการเรียงเสียงขึ้นและลงถึงห้องที่ 9 จบประโยคด้วยโน้ต F3

ประโยคที่ 2

โครงสร้างเสียงหลัก



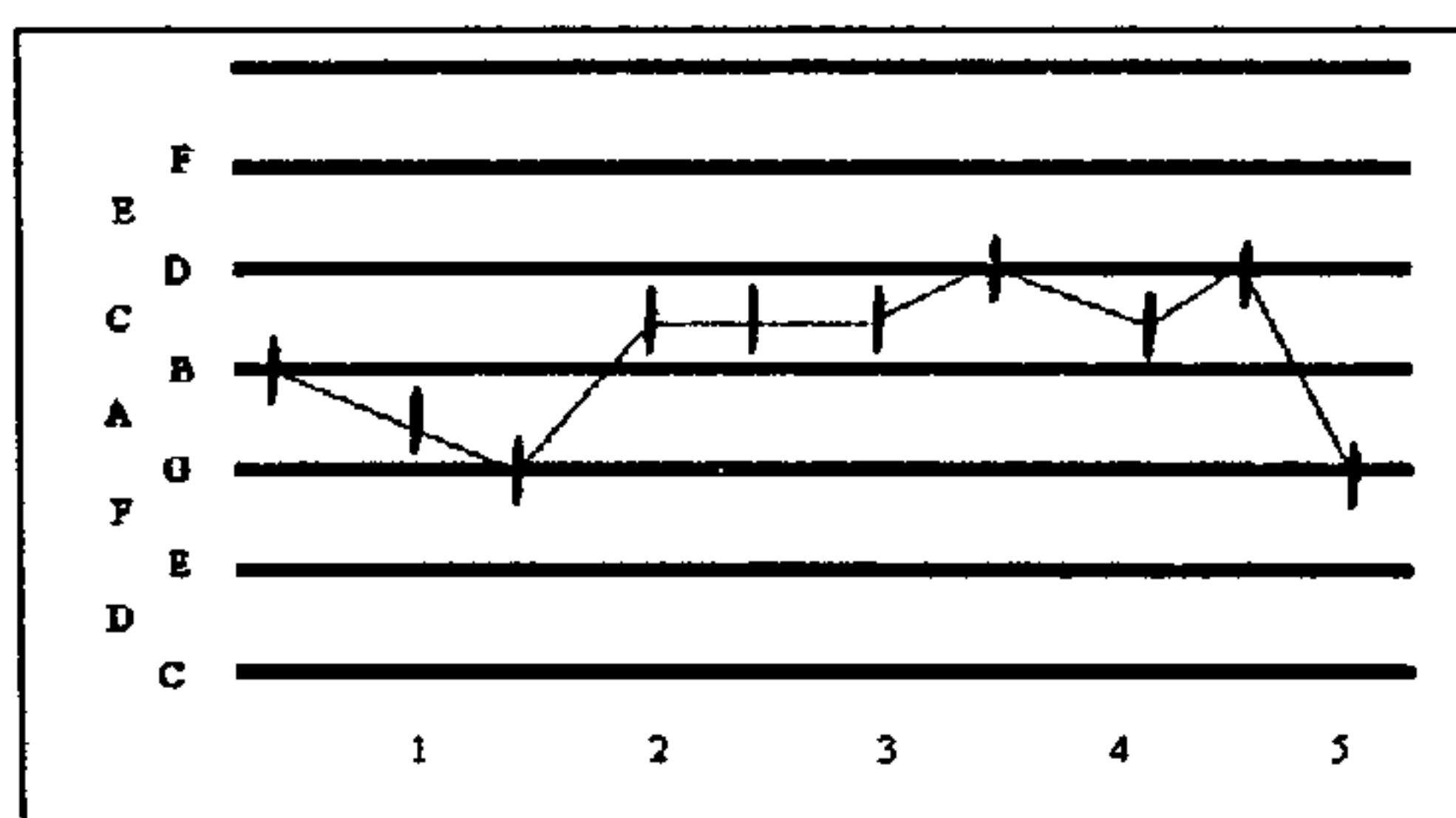
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ B A G C D

ระดับเสียงเบา ได้แก่ A C

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง มีลักษณะเป็นคลื่นเริ่มด้วยโน้ต B3 เคลื่อนที่ลงทีละขั้นถึงโน้ต G3 จากนั้น เคลื่อนที่ขึ้นด้วยการกระโดดคู่ 4 และซ้ำเสียง จากนั้นเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้นสลับกันถึงโน้ต D4 เคลื่อนที่ลงด้วยการกระโดดคู่ 4 จบประโยคด้วยโน้ต G 3

ประโยคที่ 3

โครงสร้างเสียงหลัก

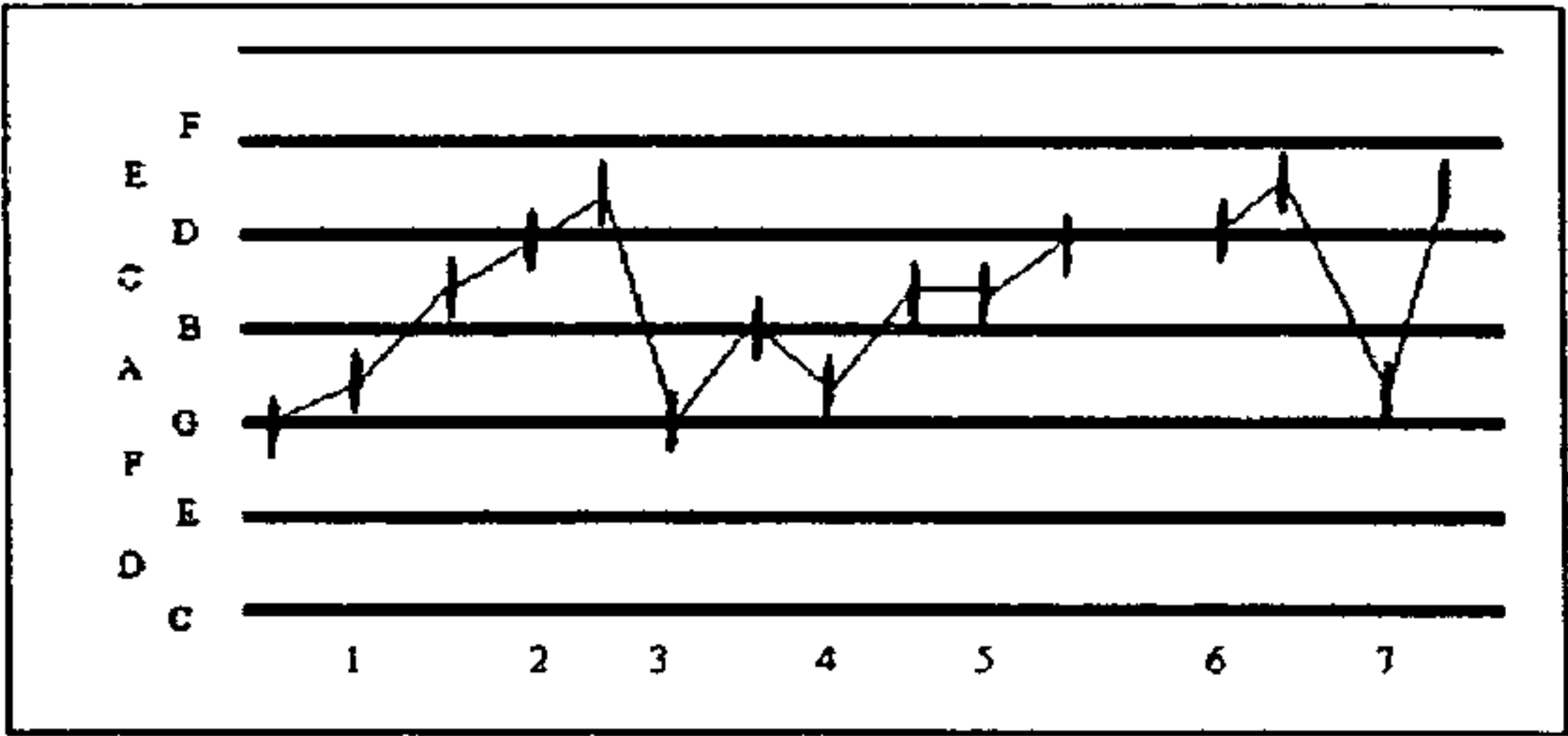


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ A C D E G B
ระดับเสียงเบา ได้แก่ C E A B D

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองทิศทางช่วงแรกเคลื่อนที่ขึ้นด้วยการเรียงเสียงสลับ
กระโดดคู่ 3 เริ่มด้วยโน้ต G3 จากนั้นเคลื่อนที่ลงด้วยการกระโดดคู่ 6 เข้าห้องที่ 3 ทิศทาง
เคลื่อนที่ขึ้นอีกครั้งด้วยกระโดดคู่ 3 สลับการเคลื่อนที่ลง 1 ชั้น ถึงโน้ต C4 ทำนองเคลื่อนที่ขึ้นที่
ละชั้นถึงโน้ต E4 กระโดดคู่ 4 ขึ้นลงระหว่างโน้ต E4 -A3 จบประโยคด้วยโน้ต E4

ท่อน A3

ลักษณะการเคลื่อนที่ทำนองของท่อน A3

ซ้าเสียง คู่ 2

73

81

เรียงเสียงลง คู่ 3 คู่ 4

89

คู่ 6

97

คู่ 5

105

113

121

เสียงคงที่

129

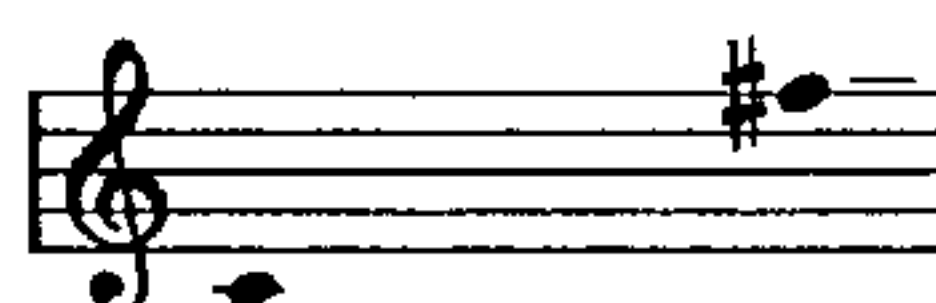
คู่ 9

rit.

สรุป ลักษณะการเคลื่อนที่ทำนองท่อน A3 มีซ้าเสียง การเคลื่อนที่เรียงเสียง และการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้น มีการกระโดดระยะคู่ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 คู่ 9 และทำนองคงที่

การเคลื่อนที่แนวทำนองท่อนA3 มีการเคลื่อนที่ทำนองของระยะคู่ที่กว้างที่สุดของเพลง
นี้คือ คู่9 มีการผสมผสานอย่างกลมกลืน จากการเคลื่อนที่ที่เรียงเสียงขึ้นและลงตามด้วยการ
กระโดด หรือการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้นตามด้วยการเคลื่อนที่แบบกระโดด

พิสัยแนวทำนองคู่ 11



ประโยคที่ 1

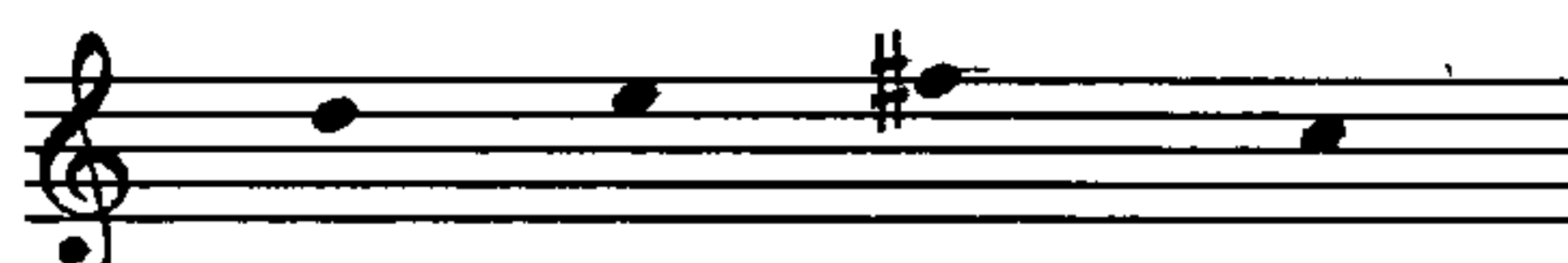
โครงสร้างเสียงหลัก



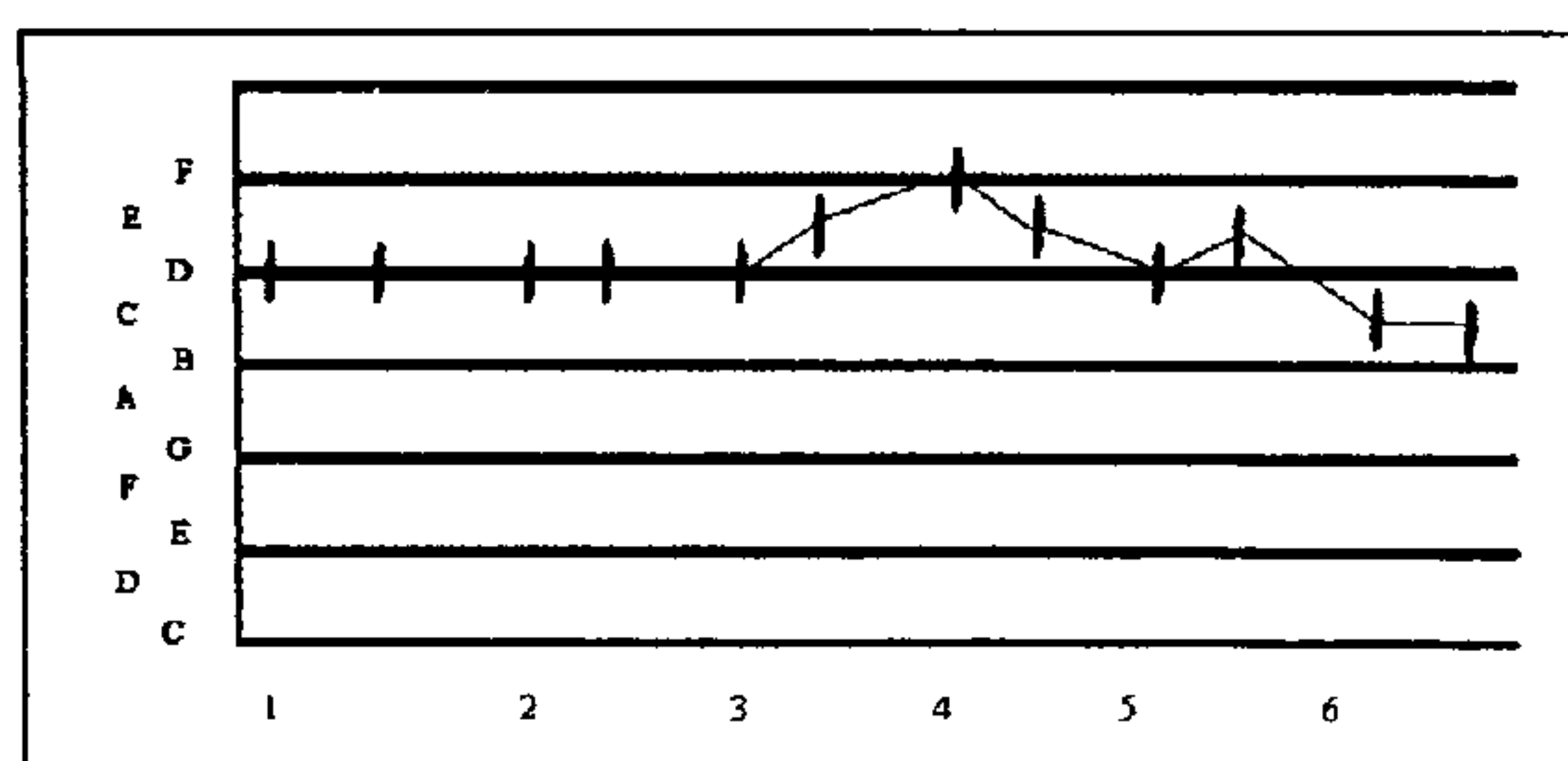
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ DEF[#] - C

ระดับเสียงเบา ได้แก่ ED

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองเริ่มซ้ำเสียงโน้ต D4 ทำนองแนวนของประโยคคงที่ จากนั้นทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นทีละชั้นถึงโน้ต F4 จากนั้นทำนองเคลื่อนที่ลงทีละชั้น มีกระโดดคู่ 3 ก่อนลงจบของประโยคด้วยโน้ต C4

ประโยคที่ 2

โครงสร้างเสียงหลัก



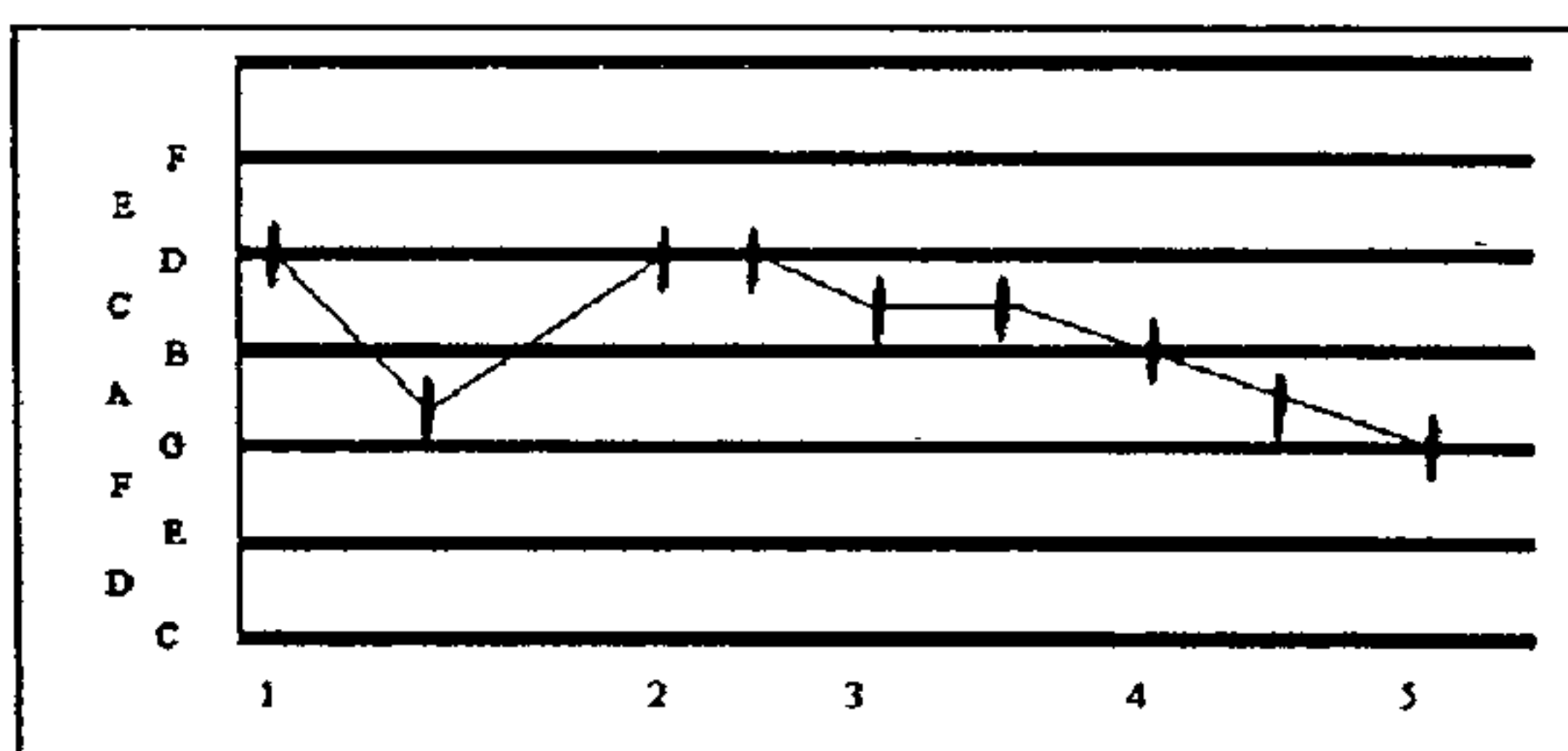
ระดับเสียงหลัก ได้แก่ D A C B G

ระดับเสียงเบา —

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองเริ่มเคลื่อนที่ขึ้นลงด้วยการกระโดดโน้ต D4 -A3 ทิศทางทำนองลาดลงจาก D4-G3 เคลื่อนที่ลง 1 ชั้น ถึงห้องที่ 5 จบประโยคด้วยโน้ต G3

ประโยคที่ 3

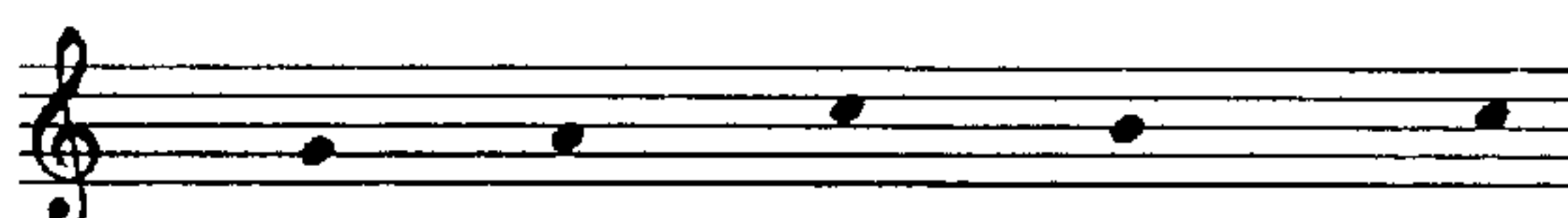
โครงสร้างเสียงหลัก



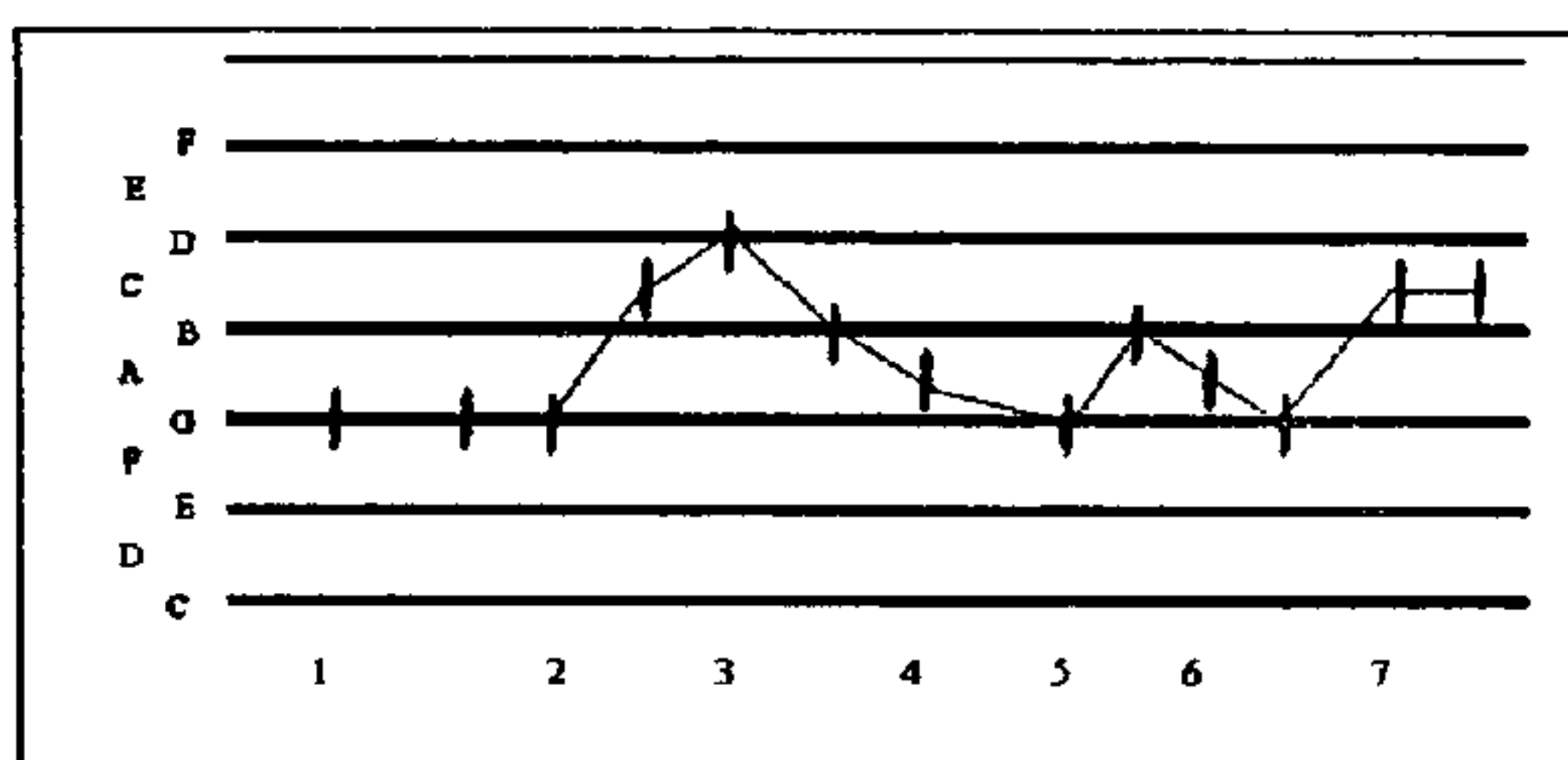
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ G A C D B

ระดับเสียงเบา ได้แก่ A

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



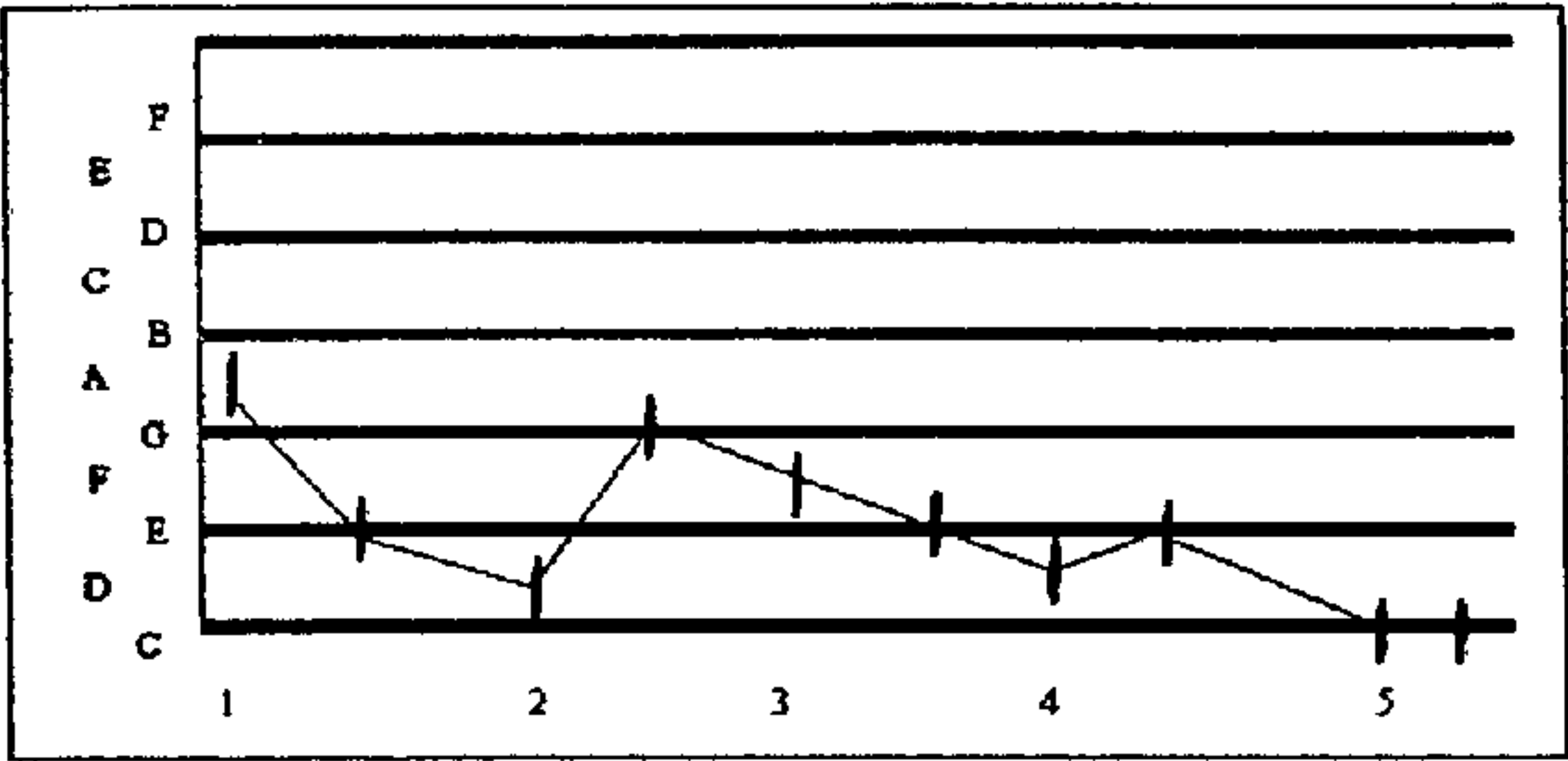
ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง เคลื่อนที่เป็นพื้นปลาเริ่มซ้ำเสียงโน้ต G3 เคลื่อนที่ขึ้นด้วยการกระโดดคู่ 4 และขึ้น 1 ขั้นถึงโน้ต D4 เคลื่อนที่ลงด้วยการกระโดดลงคู่ 3 จากนั้นทำนองเคลื่อนที่ลงทีละขั้นถึงโน้ต G3 เคลื่อนที่กระโดดคู่ 3 สลับการเรียงเสียง ถึงโน้ต G3 ของห้องที่ 6 กระโดดคู่ 4 จบประโยคด้วยโน้ต C4

ประโยคที่ 4

โครงสร้างเสียงหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



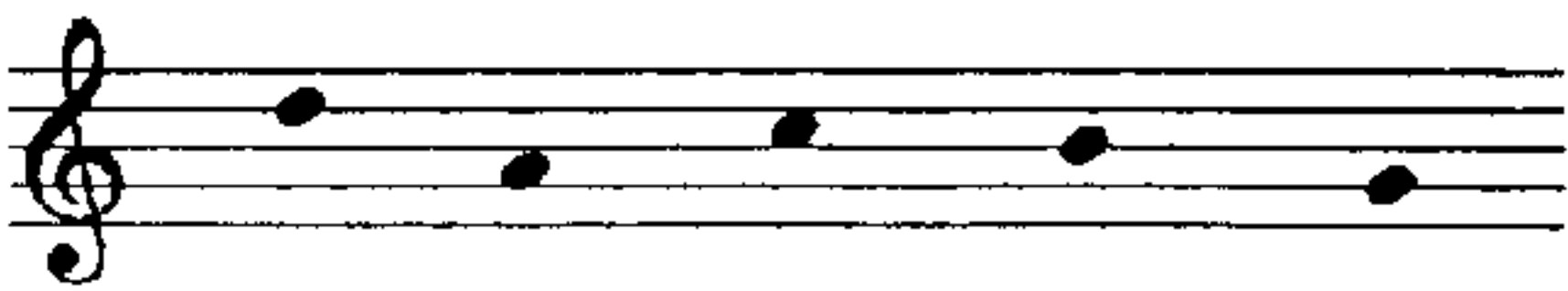
ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง เป็นหยักฟันปลาลาดลง ทำนองอยู่ระดับกลาง เริ่มโน้ต A3 เคลื่อนที่ลงด้วยการกระโดดคู่ 5 ถึงโน้ต E3 เคลื่อนที่ลง 1 ชั้น เคลื่อนที่ขึ้นด้วยการกระโดดคู่ 4 แล้วเคลื่อนที่ลงทีละถึงโน้ต D3 เคลื่อนที่ขึ้น 1 ชั้น แล้วกระโดดลงคู่ 3 จบประโยคด้วยโน้ต C3

ประโยคที่ 6
โครงสร้างเสียงหลัก



ระดับเสียงหนัก ได้แก่ C A D B G
ระดับเสียงเบา ได้แก่ A C D B

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง มีลักษณะเป็นพื้นปลา เริ่มโน้ต B3 เคลื่อนที่ลงทีละ 1
ขั้น สลับการกระโดดคู่ 4 จบประโยคด้วยโน้ต C4

ประโยคที่ 8

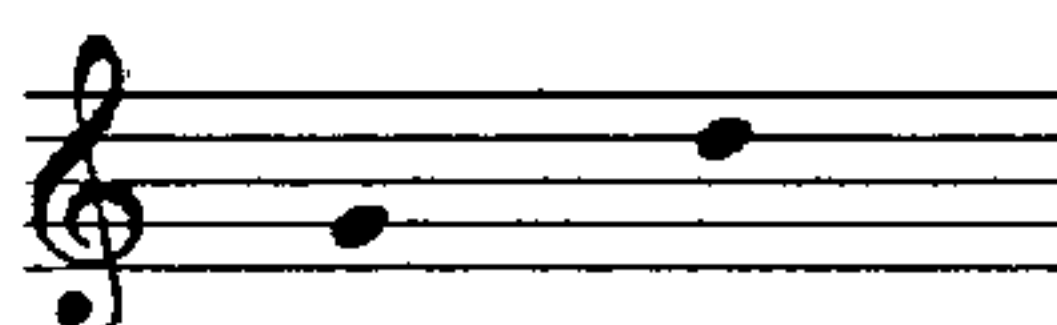
โครงสร้างเสียงหลัก



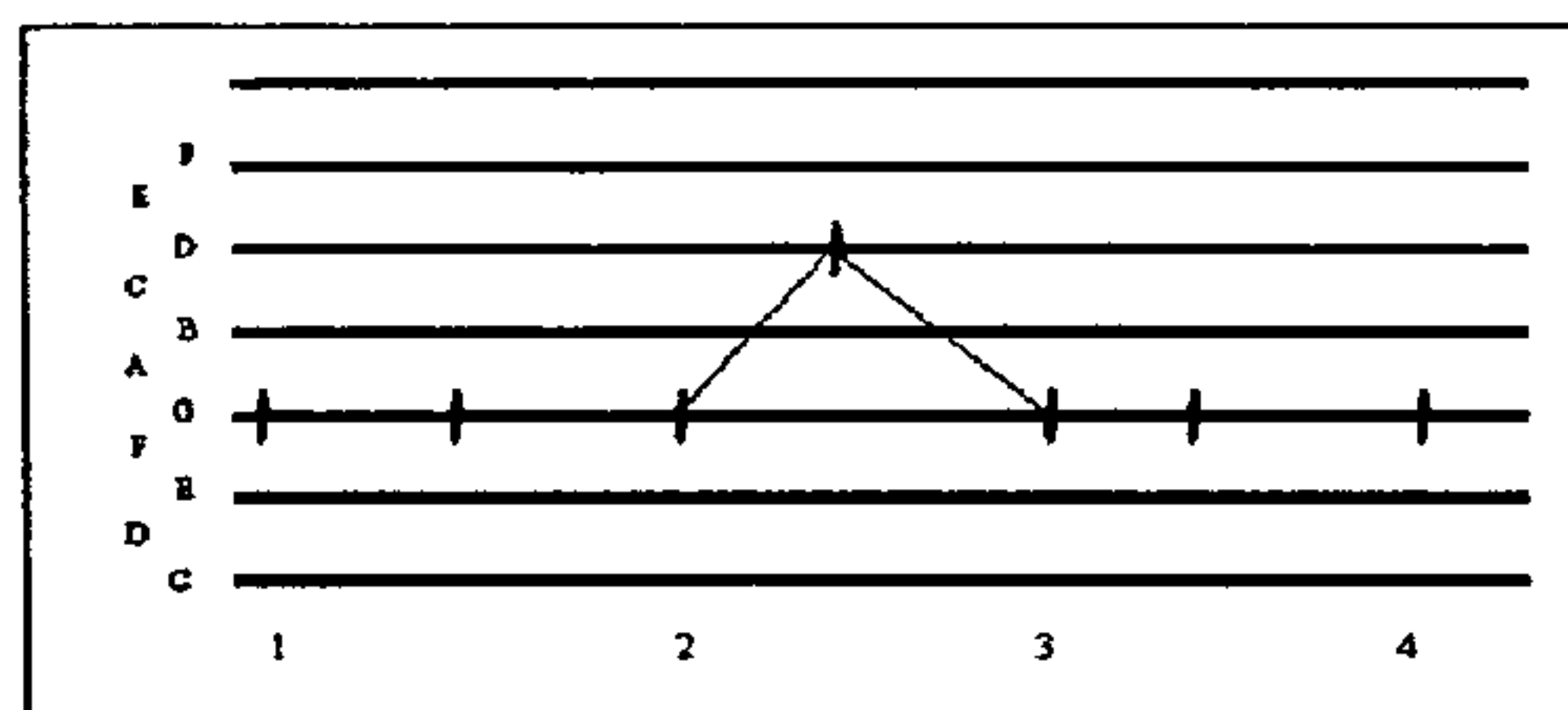
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ G D

ระดับเสียงเบา ได้แก่ A E C

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง มีลักษณะเป็นพื้นปลา มีการซ้ำเสียงและสลับการ
กระโดดคู่ 5 เริ่มโน้ต G4 จบประโยคด้วยโน้ต G3

ประโยคที่ 9

โครงสร้างเสียงหลัก

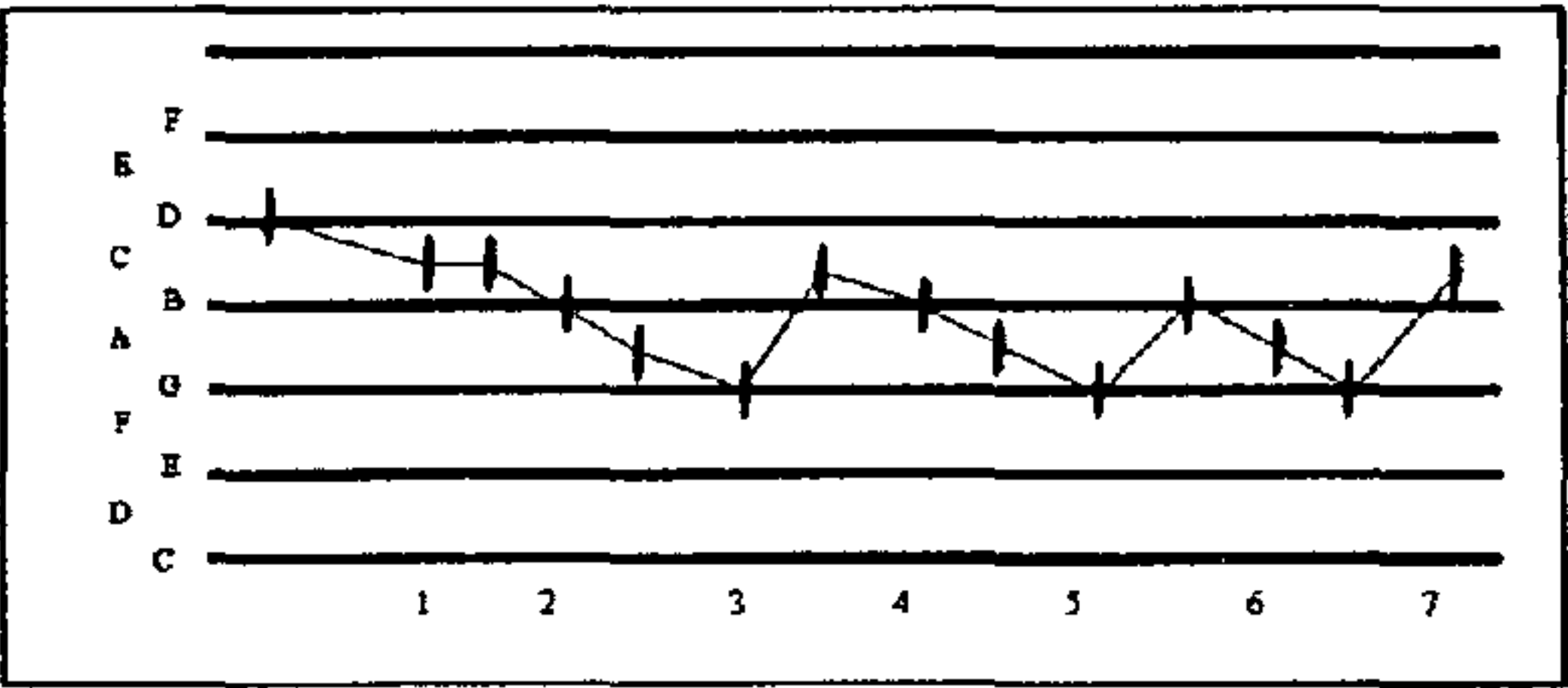


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D C B A G
ระดับเสียงเบา ได้แก่ B C D G

โน้ตหลัก

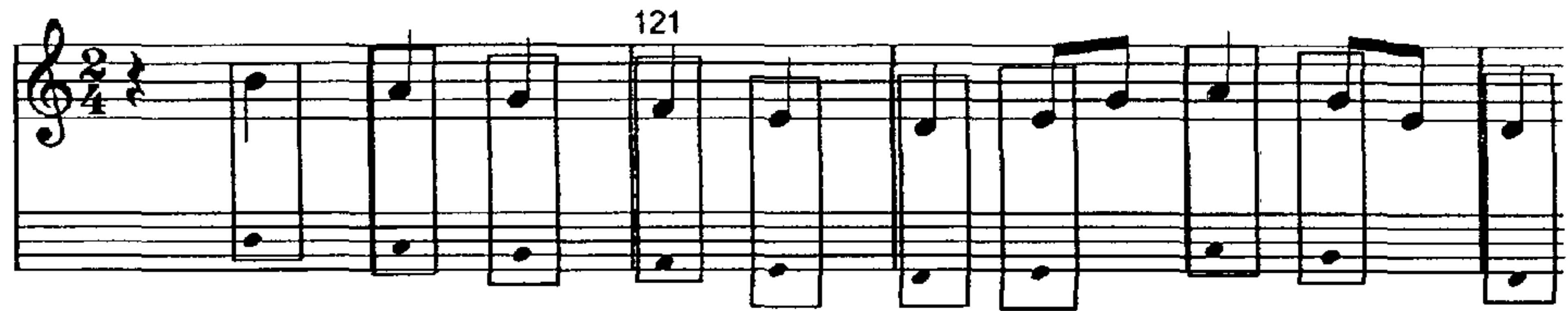


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



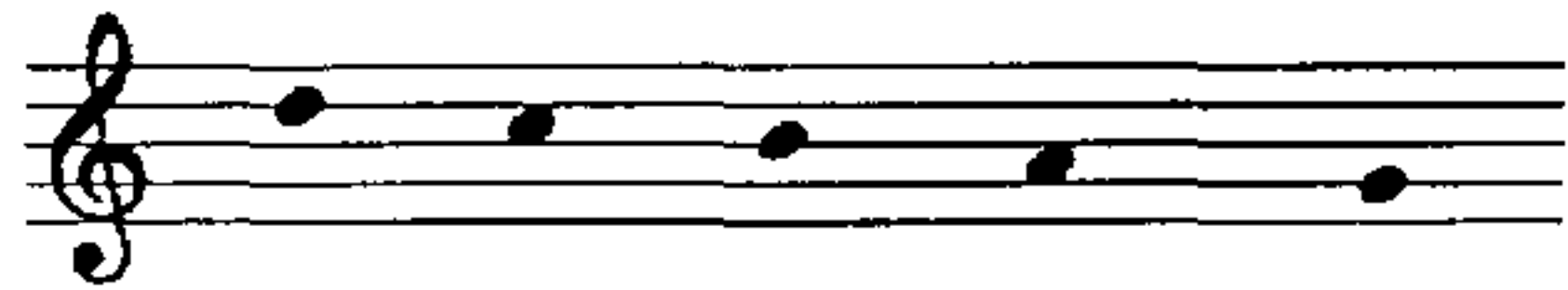
ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง มีลักษณะเป็นคลื่น เริ่มโน้ต D4 เคลื่อนที่ด้วยการเรียงเสียงลงทีละขั้นสลับการกระโดดคู่ 4 คู่ 3 จบประโยคด้วยโน้ต C4

ประโยคที่ 10
โครงสร้างเสียงหลัก



ระดับเสียงหนัก ได้แก่ B A G F E D
ระดับเสียงเบา ได้แก่ G E

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง ช่วงแรกเสียงลาดลง เริ่มด้วยโน้ต G3 -D3 ทิศทางเคลื่อนที่ขึ้นด้วยการกระโดดคู่ 9 ถึงโน้ต E4 เคลื่อนที่แนวนอนด้วยการกระโดดขึ้นลงระยะคู่ 3 และคู่ 4 เป็นคู่ สุดท้าย จบประโยคด้วยโน้ต C4

สรุป

จีสองเป็นเพลงที่คณะห้วยขาชนบรรเลงทำหน้าที่หลายอย่างเช่น ใช้เป็นเพลงโหมโรง ใช้เป็นเพลงก่อนที่จะร้องประกอบความอื่น ๆ หรือเปลี่ยนจังหวะจะทำหน้าที่เป็นเพลงจีสามใช้ลีลาทำรำ

จีสองเป็นเพลงที่แต่งขึ้นมาใหม่เพื่อใช้ในการบรรเลงต่อจากความ เพื่อให้ใช้ในลีลาทำรำ ดังนั้นจังหวะจีสองจึงคงที่

ผู้วิจัยกำหนดการวิเคราะห์เพลงประเภทจีไว้ 2 ประเภท คือ เพลงที่อยู่ในประเภท จีหนึ่ง และจีสอง

ประเภทเพลงจีหนึ่ง ผู้วิจัยวิเคราะห์เพลง ความปานแซง, ความล่องคอง, ความว้อก และ ความตรอ

ประเภทเพลงจีสอง ผู้วิจัยวิเคราะห์เพลงจีสอง ความแม่เกาเหิน ความหยอบหย่อน

เพลงจีสอง เป็นเพลงบรรเลงโดยใช้ความเร็วเป็นการแบ่งท่อนเพลงของแต่ละท่อน เพลงจีสองใช้สัญลักษณ์ A โดยแบ่งเป็น A1 ,A2, A3 โดยใช้ความเร็วเป็นตัวกำหนด

ท่อนนำความเร็วที่ 80

A1 ความเร็วที่ 96

A2 ความเร็วที่ 108

A3 ความเร็วที่ 112

การใช้กลุ่มเสียง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบว่ามีการใช้กลุ่มเสียงที่ใช้ครบทั้ง 7 เสียง ซึ่งสามารถแบ่งได้ออกเป็น 2 กลุ่ม คือ

กลุ่มที่1 C D E F G A B

กลุ่มที่ 2 G A B C D E F#-

การใช้กลุ่มเสียงภายในเพลงคือ กลุ่มเสียง C และกลุ่มเสียง G ซึ่งถือว่าเป็นบันไดเสียงหลักทั้งคู่ มีการเปลี่ยนแปลงบันไดเสียงทั้ง ได้อย่างกลมกลืน

การขึ้นเพลงของแต่ละท่อนขึ้นที่เสียงชั้นที่ 5 ของกลุ่มเสียง G มีการย้ายเสียงโดยใช้เสียง B และ F ทั้งสองเสียงเพื่อบนเสียง C การเปลี่ยนแปลงการย้ายกลุ่มเสียงให้ความกลมกลืนภายในเพลงมาก เป็นลักษณะหนึ่งที่ทำให้เกิดลักษณะเฉพาะของเพลง

บันไดเสียง G



เสียงชั้นที่ 5

เสียงโทนิค

จากเสียงที่ 5 ของ G และเสียงที่ 1 ของ G

การเปลี่ยนย้ายกลุ่มเสียง



ลักษณะของการเปลี่ยนบันไดเสียง เริ่มจากกลุ่มเสียงเสียง G โทนิคคือ G เป็นเสียงที่ 1 ขึ้น 1 ขึ้นไปเสียง A ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 พลิกกลับระยะคู่ 4 เสียง D กระโดดขึ้นระยะคู่ 5 เสียง A เป็นเสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียง C จากนั้นเคลื่อนที่ลงมาหา G จะเป็นเสียงที่ 5 ของ C เคลื่อนที่ลงมา 1 ชั้น เป็นเสียง F แล้วกระโดดขึ้นไปเสียง G เป็นเสียงชั้นที่ 7 ของ C และมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงเพื่อเข้าหาเสียงชั้นที่ 1 หรือโทนิคของกลุ่มเสียง C ซึ่งถือว่าเป็นการเปลี่ยนบันไดเสียงได้อย่างกลมกลืนเพลงหนึ่ง

การเคลื่อนที่แนวทำนอง ชั้นคู่เสียง(Melodic Interval)

ระยะชั้นคู่เสียงเป็นสิ่งที่บ่งบอกลักษณะเฉพาะ ของเพลง जिसองมีลักษณะเฉพาะตัว เช่น คู่ 4 คู่ 5 และสลับด้วยการขึ้น 1 ชั้น หรือการเคลื่อนที่ขึ้นหรือลง เป็นต้น



การเคลื่อนที่ทำนองจีสง พบว่าทำนองส่วนใหญ่เสียงทำนองจะเคลื่อนที่จากเสียงสูงลง
มาหาเสียงต่ำ

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงที่บอกสำเนียงของเพลงได้ เช่น



เสียงทำนองที่ไม่พบในการเคลื่อนที่ คือเสียงทำนองขาขึ้นระหว่างเสียง B กับ C แต่จะ
พบขาลงเท่านั้น หรือเสียง E กับ F พบเพียงขาลง ถ้าจะพบทั้งขาขึ้นและลงก็คือ เสียง F[#]- กับ
E ที่พบทั้งขาขึ้นและขาลงแต่เป็นการพบที่ไม่มากนัก

กระสวนจังหวะ

รูปแบบจังหวะของเพลงจีสง จากการบันทึกโน้ตจัดอยู่ในอัตราจังหวะ $\frac{2}{4}$ การ
ดำเนินจังหวะของท่อนเพลงเป็นจังหวะที่คงที่

จากการศึกษาลักษณะโครงสร้างเสียงของเพลงแม่เก่าเฝินในแต่ละประโยคนั้น มี
ลักษณะกระสวนจังหวะที่ใช้ในการร้องและบรรเลง มีรูปแบบที่ไม่มาก จังหวะทำนองรูปแบบ
จังหวะทำนองเพลงจีสง ในแต่ละท่อนเพลงสามารถแสดงให้เห็นได้ดังนี้

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



สรุป กระบวนจังหวะที่พบในบทเพลง

รูปแบบที่ 1, 2, 3 เป็นรูปแบบที่ใช้ในท่อนนำ

รูปแบบที่ 4 เป็นกระบวนที่จบท่อนนำ

รูปแบบที่ 5, 6, 7, 8 เป็นแบบหลักที่ใช้ในการบรรเลงภายในเพลง

รูปแบบที่ 9,10,11,12,13 เป็นกระสวนจังหวะรอง ที่ใช้ในการเพิ่มลีลาของ
จังหวะให้มี
ความน่าสนใจมากขึ้น

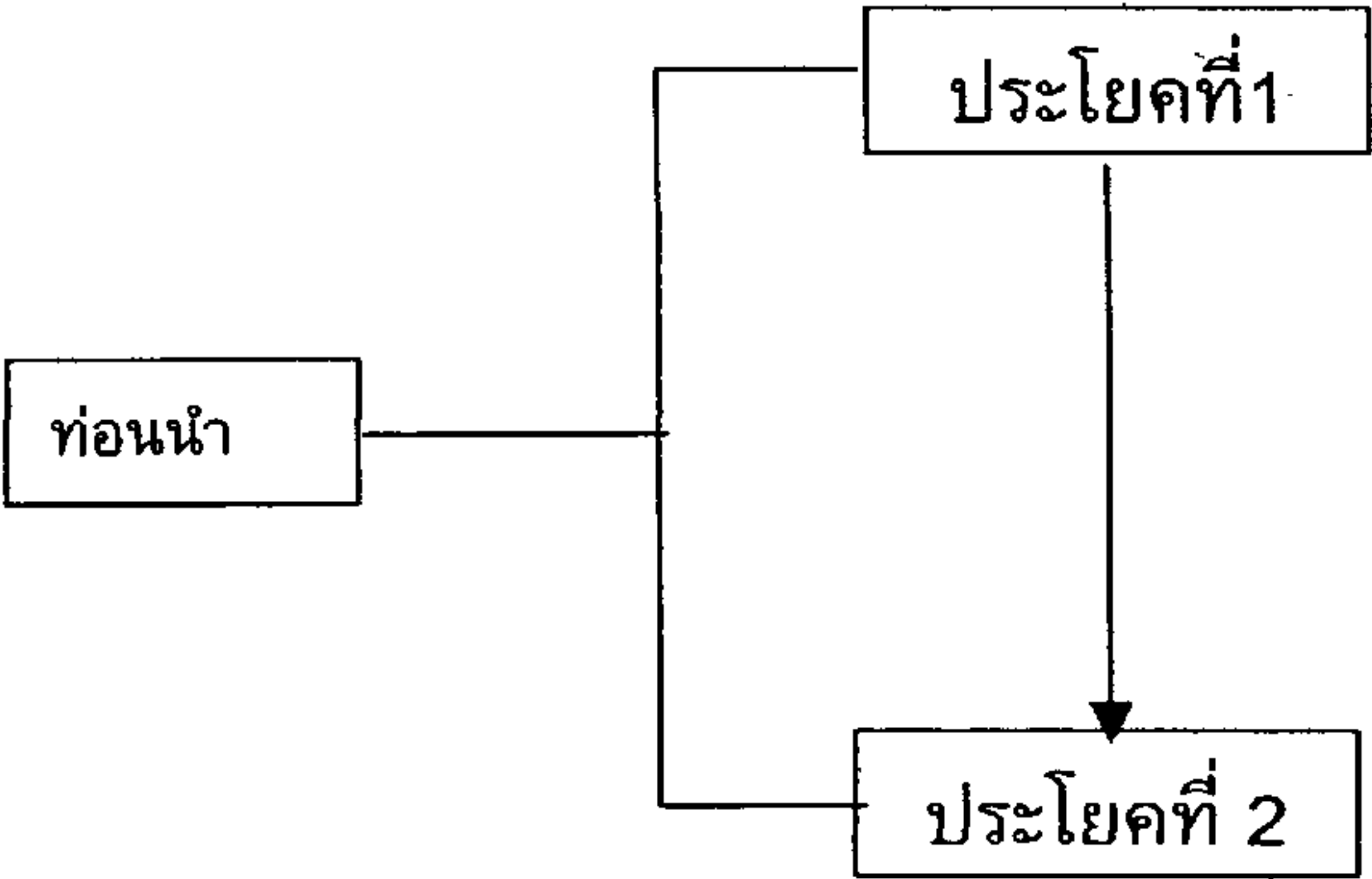
พื้นผิวเพลงจีสอง

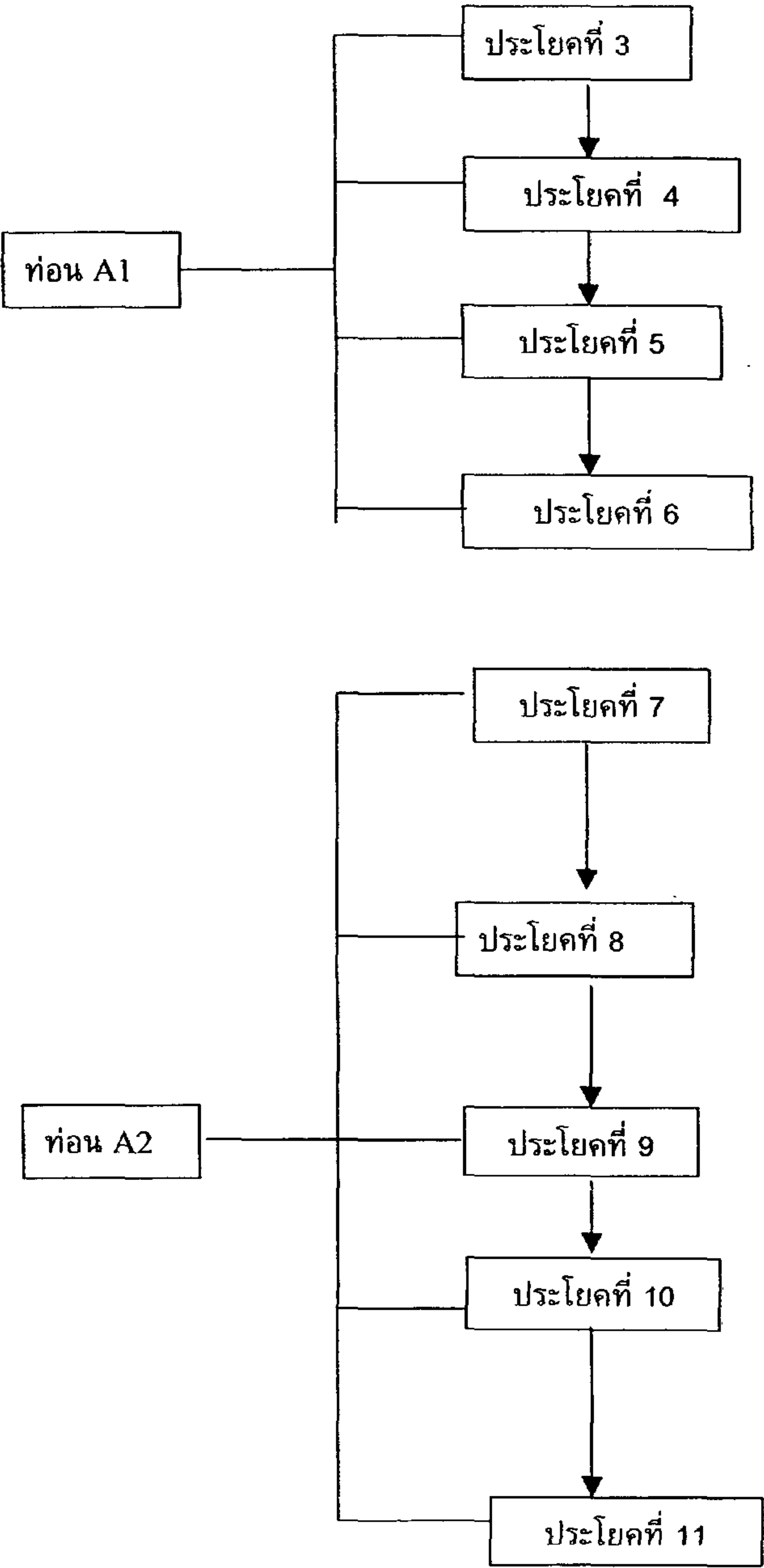
จากการวิเคราะห์พื้นผิวของเพลงจีสอง จัดอยู่ในประเภทพื้นผิวเดี่ยว (Monophonic Texture)

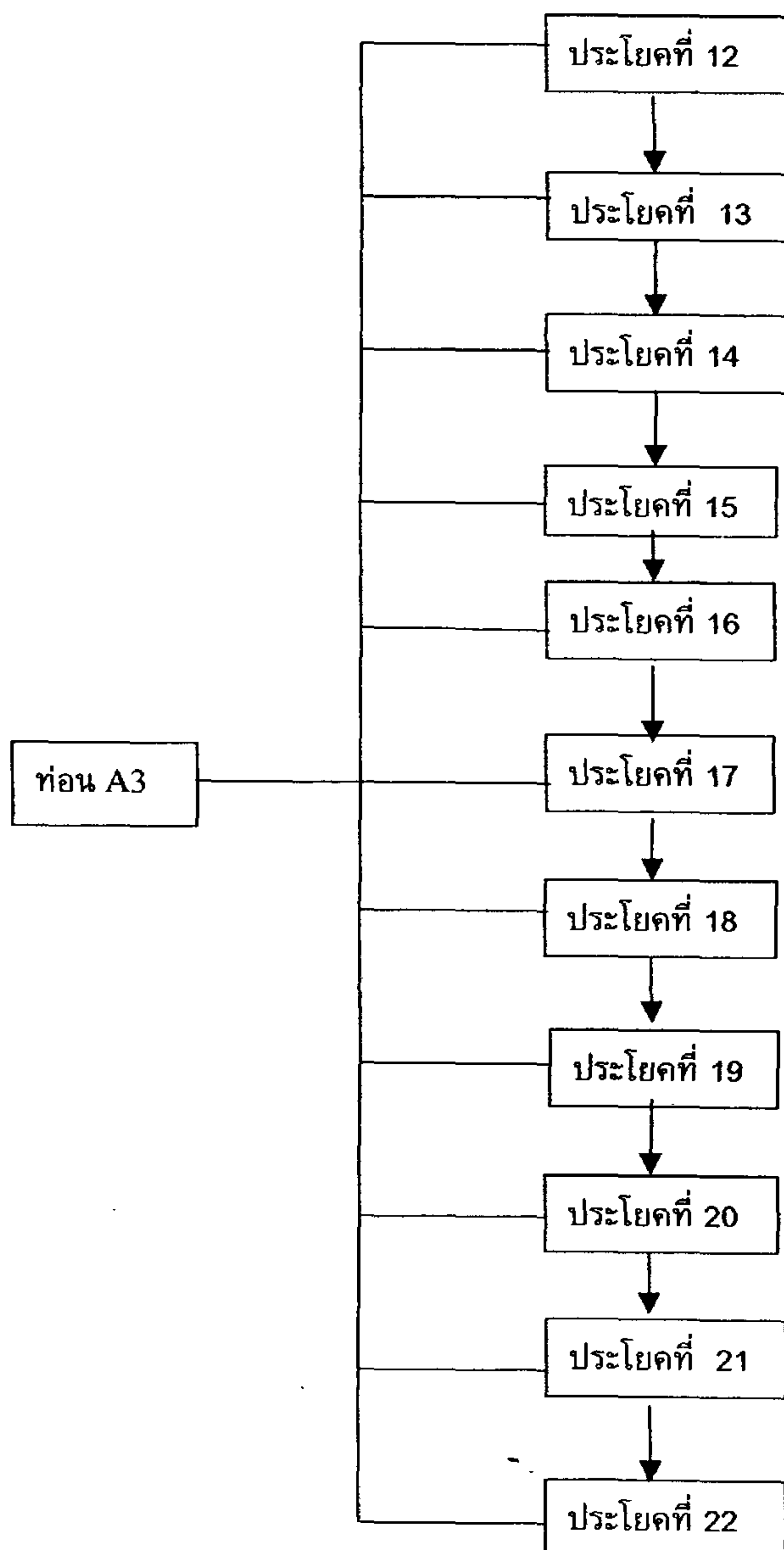
รูปแบบเพลงจีสอง

จากการวิเคราะห์ รูปแบบจัดอยู่ในประเภทเพลง 3 ท่อน มีท่อนนำ ซึ่งในแต่ละท่อนจะ
เปลี่ยนแปลงด้วยความเร็วของจังหวะ

โครงสร้างรูปแบบเพลงจีสอง







เพลงไหว้ครู (แม่ไก่เดิน)

$\text{♩} = 96$

ตาม หลว พอง ดวง อิน นาง ขุน ไล มา สู้ แวง ก้อง $\text{♩} = 112$

ป้าง เอ้า เจ้า ว่าน $\text{♩} = 96$

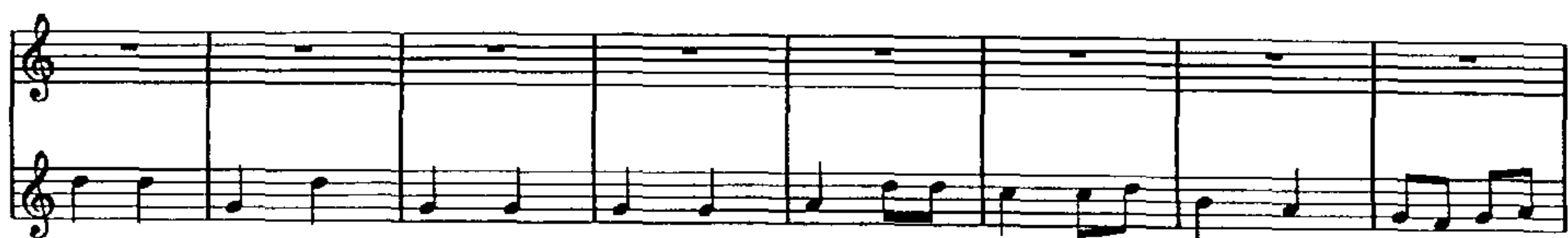
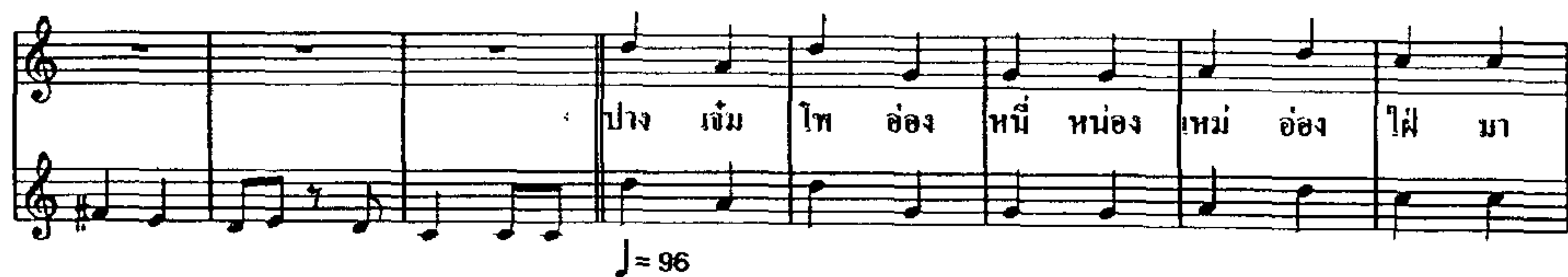
เจ้า เมิง ชู โค ขลอม $\text{♩} = 112$

กีก ะ อ้อม พร้า ตา ว่าง ตา ฮาน คำ หมุน คำ $\text{♩} = 112$

เจ้ม อ้น สุ ระ ชะ ตี มะ หนี่ $\text{♩} = 96$

เม ชะ หง่า เป้า เข้า มา สั้ง สอน ป้อน ล้า ล้า $\text{♩} = 112$

ตาม เมอ เสา ข้ำ มา ก้า ปอช ป้อ ดอช ให้ ก้อง แม่ มอง ห้าง ก้อง $\text{♩} = 96$



Thai musical score on two systems. The first system contains two staves with Thai lyrics and a tempo marking. The second system contains two staves with musical notation.

First system lyrics: อู๋ เถื่อว คัง ข้า นอ

Tempo marking: $\text{♩} = 112$



Second system notation: 

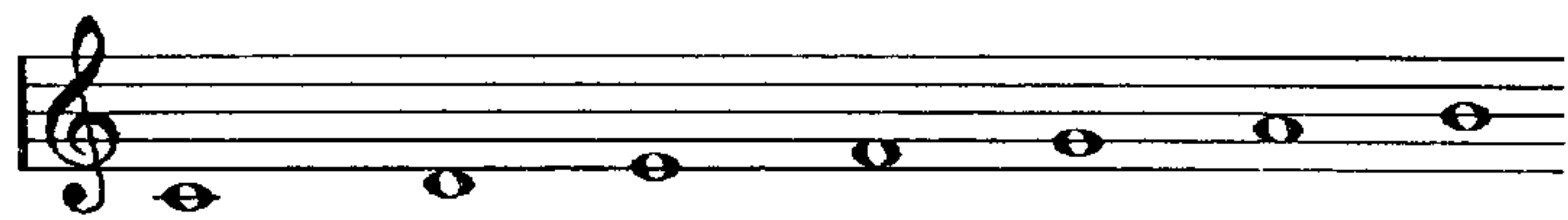
เพลงไหว้ครู

ก่อนเริ่มการแสดงจำได้ทุกครั้งจะมีพิธีไหว้ครูบนเวที ซึ่งถือได้ว่าเป็นประเพณีนิยม ที่ประเพณีปฏิบัติกันมา เพลงที่ใช้บรรเลงคือเพลงแม่เก้าเฟ้น เป็นเพลงประเภทเพลงจีสอง เป็นเพลงที่มีคำประพันธ์

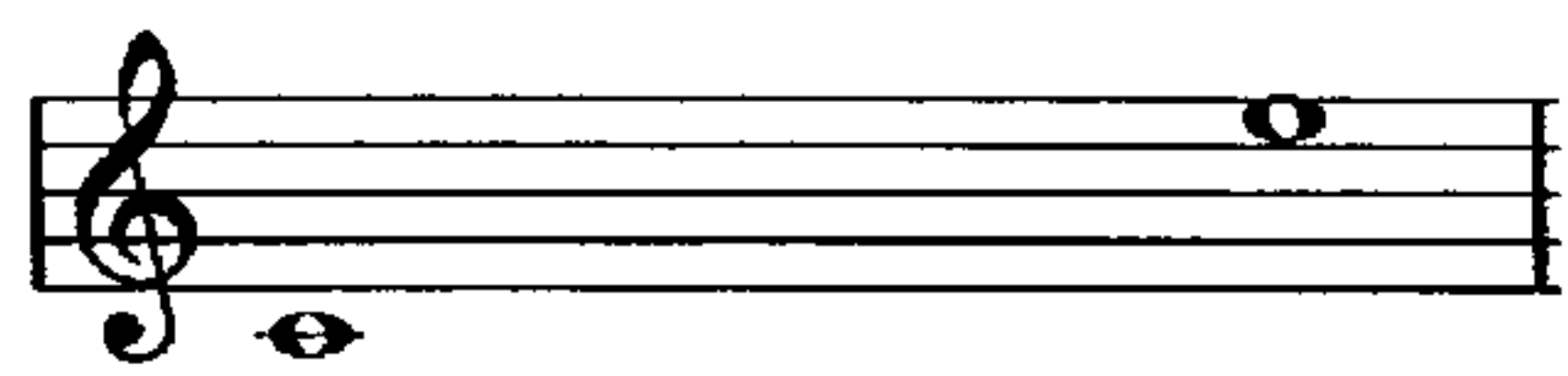
องค์ประกอบทางด้านทำนอง

กลุ่มเสียง

จากการศึกษาโครงสร้างระบบของทำนอง ผู้วิจัยพบลักษณะทางกลุ่มเสียงที่มีการเคลื่อนที่มีลักษณะระบบ 7 เสียง ซึ่งจัดอยู่ในแบบบันไดเสียง Septatonic โดยเรียงลำดับของเสียงดังนี้ C D E F G A B C



ช่วงเสียงที่ปรากฏจากเสียงต่ำจนถึงเสียงสูง พบว่า เสียงต่ำสุดคือ C3 และเสียงสูงสุดคือ E4 ซึ่งพบในห้องที่ 148



ความเร็วจังหวะที่ปรากฏขึ้นระหว่าง ทำนองร้องกับทำนองดนตรีมีความแตกต่างกันคือ

ทำนองร้องความเร็วจังหวะ ♩ = 96

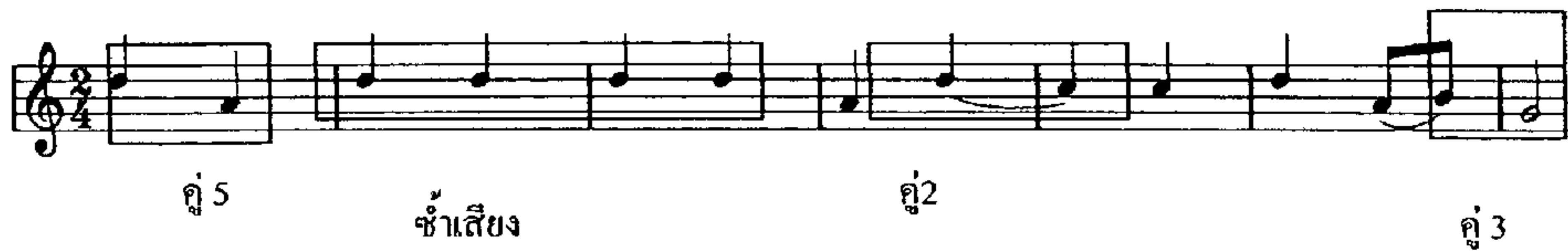
ทำนองดนตรีความเร็วจังหวะ ♩ = 112

ผู้วิจัยได้แบ่งทำนองเพลงความแม่เก่าเฝ้าตามลักษณะคำประพันธ์ที่อยู่ในทำนอง ซึ่งประกอบด้วยท่อนA1 มี4 ประโยค ท่อน A2 มี5 ประโยค โดยแต่ละประโยคมีทำนองร้องและทำนองดนตรีที่บรรเลงคลอและบรรเลงรับ ผู้วิจัยศึกษาวิเคราะห์ระหว่างทำนองร้องกับทำนองดนตรีที่แตกต่างกัน ถ้าทำนองร้องหรือทำนองดนตรีเหมือนกัน ผู้วิจัยจะวิเคราะห์ทำนองร้องอย่างเดียวเท่านั้น

ท่อนA1

ประโยคที่ 1

ลักษณะการเคลื่อนที่ของแนวทำนอง



สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการซ้ำเสียงและเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้น มีการกระโดดระยะคู่ ดังนี้คู่ 3 คู่ 5

พิสัยแนวทำนองคู่ 5



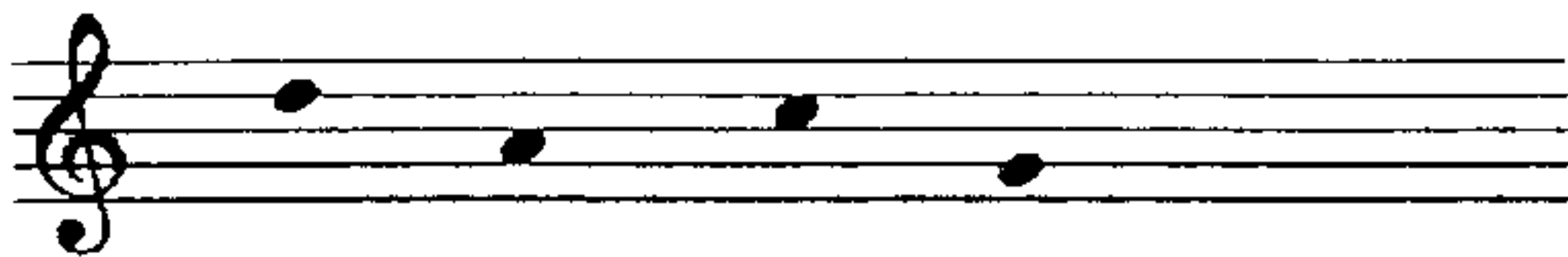
โครงสร้างเสียงหลัก



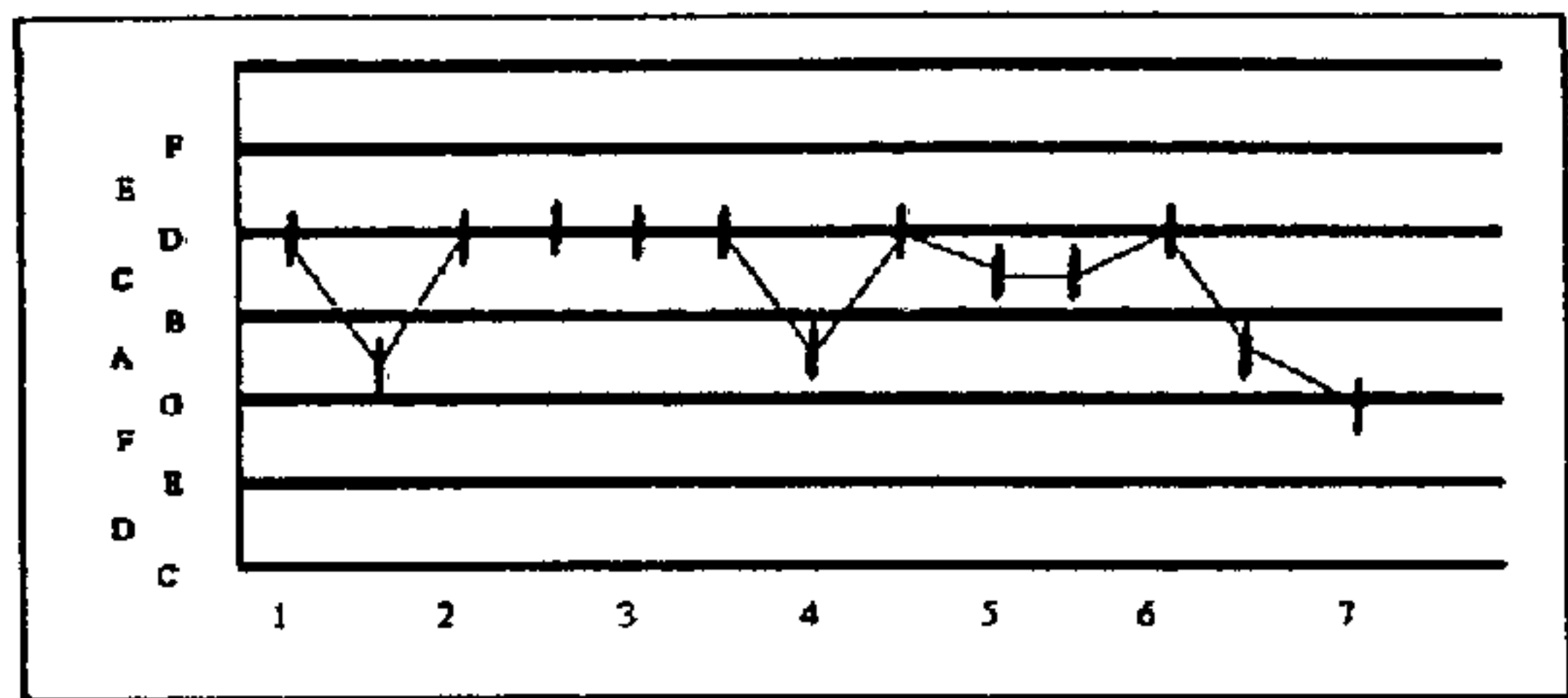
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D A C G

ระดับเสียงเบา ได้แก่ B

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองมีลักษณะแบบคลื่น เคลื่อนที่กระโดดขึ้นลงคู่ 5 มีการ
ซ้ำเสียงสลับกันถึงห้องที่ 4 จากD4 เคลื่อนที่ที่ช่วงที่ 2 เคลื่อนที่ลง 1 ชั้นสลับกระโดดลงคู่ 5 จบ
ประโยคโน้ต G3

ระหว่างทำนองร้องกับทำนองดนตรี เป็นทำนองเดียวกัน

ประโยคที่ 2
การเคลื่อนที่แนวทำนอง



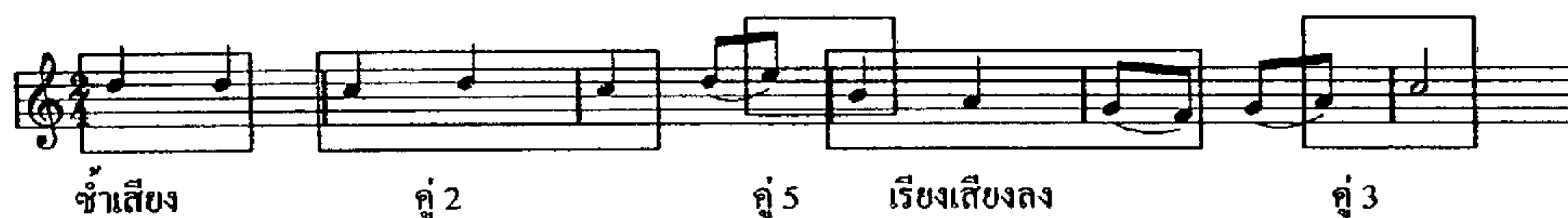
สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเคลื่อนที่เรียงเสียงขึ้น และการกระโดดระยะคู่ ดังนี้
คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 มีซ้ำเสียง

พิสัยแนวทำนองคู่ 5



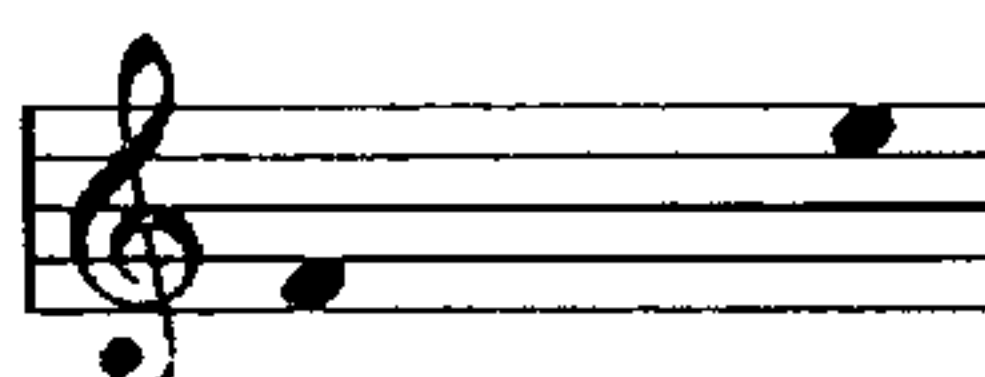
ประโยคที่ 3

การเคลื่อนที่แนวทำนอง



สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเคลื่อนที่เรียงเสียงลง เคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้น และ การกระโดดระยะคู่ ดังนี้ คู่ 3 คู่ 5 มีซ้ำเสียง

พิสัยแนวทำนองคู่ 7



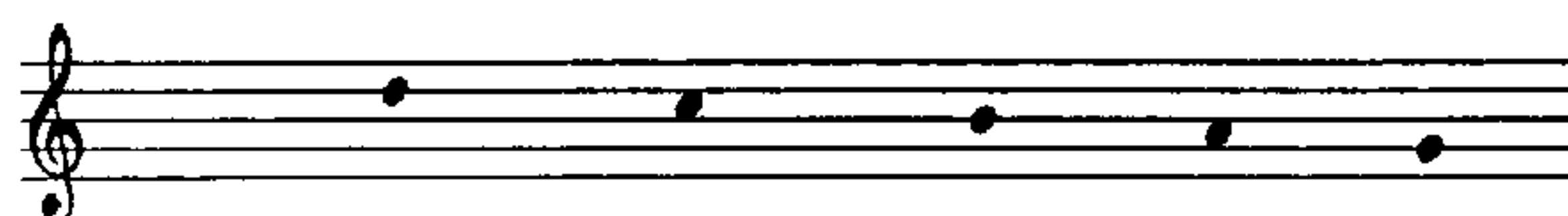
โครงสร้างเสียงหลักทำนองร้อง



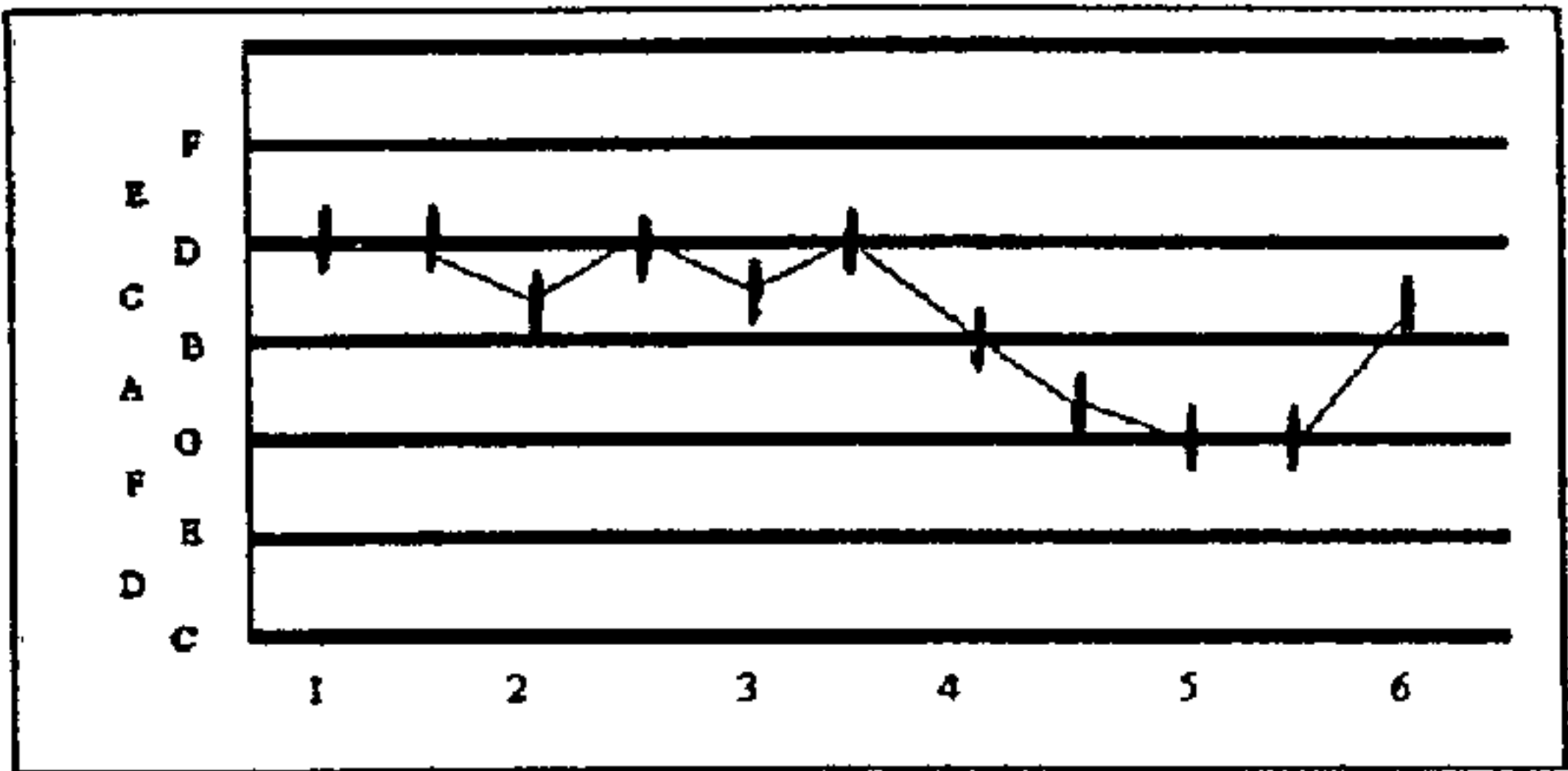
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D C B A G

ระดับเสียงเบา ได้แก่ F A

โหนดหลัก

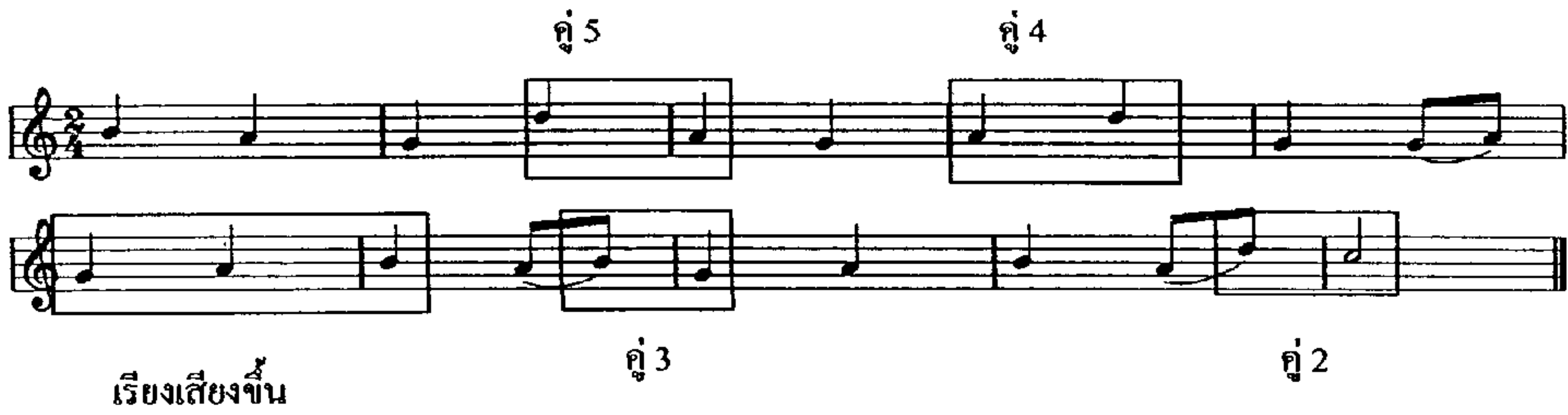


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



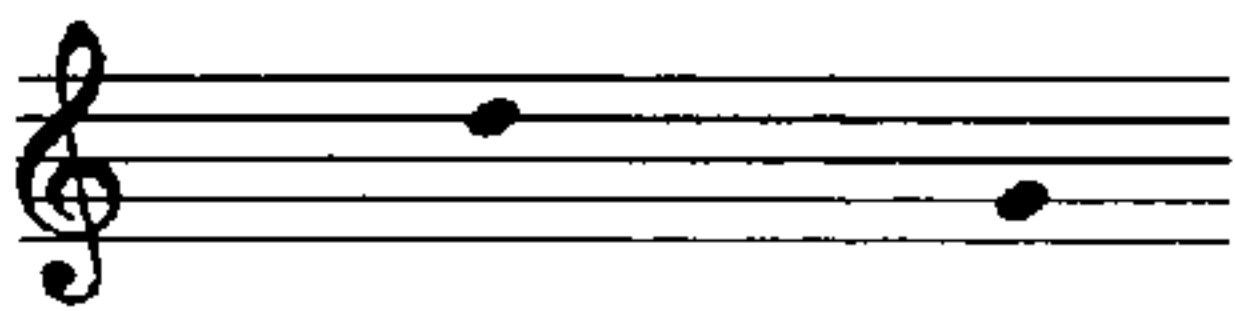
ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองช่วงแรกเริ่มด้วยโน้ต D4 เคลื่อนที่ขึ้นลง 1 ชั้นสลับกัน
ถึงห้องที่ 3 โน้ต D4 ทำนองช่วงที่ 2 เคลื่อนที่ด้วยการกระโดดลง คู่ 3 เคลื่อนที่ลงทีละชั้นแล้ว
กระโดดคู่ 3 จบประโยคด้วยโน้ต D4
ระหว่างทำนองร้องกับทำนองดนตรี มีเสียงหลักเดียวกัน

ประโยคที่ 4
การเคลื่อนที่แนวทำนอง



สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเคลื่อนที่เรียงเสียงขึ้นและลง การเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละ
1 ชั้น และการกระโดดระยะคู่ ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5

พิสัยแนวทำนองคู่ 5



โครงสร้างเสียงหลัก

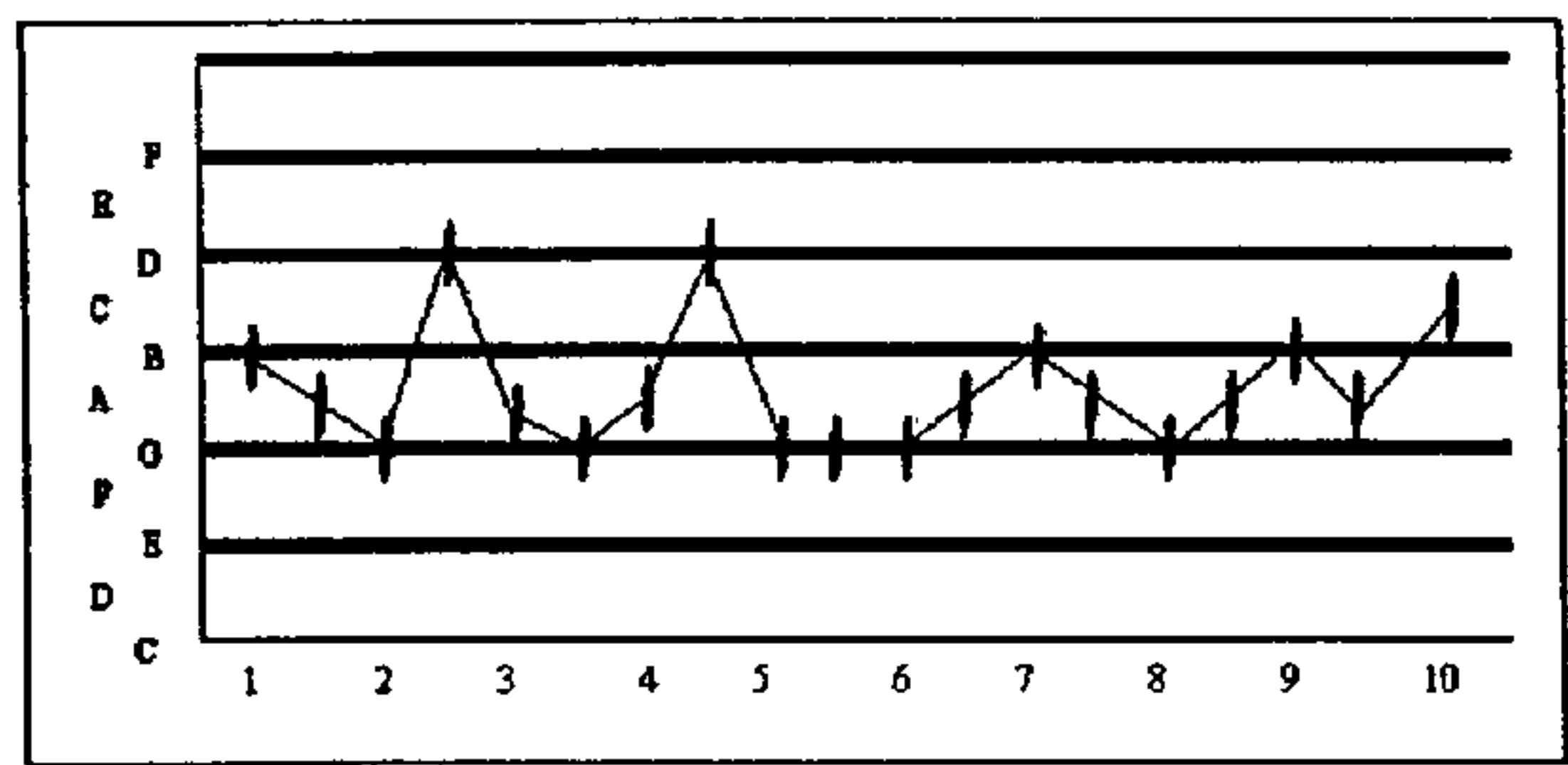


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ G A D B C
ระดับเสียงเบา ได้แก่ A B D

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองเริ่มด้วยโน้ต B3 เคลื่อนที่ลงทีละชั้นถึงโน้ต G3
กระโดดขึ้นลงคู่ 5 คู่ 4 สลับการเคลื่อนที่ขึ้นลง 1 ชั้น ทิศทางทำนองอยู่ระดับเสียงกลางเสียง G3
ทิศทางทำนองช่วงที่ 2 จากการซ้ำเสียง เคลื่อนที่ขึ้นลงทีละชั้นเป็นฟันปลา จนถึงห้องที่ 9
กระโดดคู่ 3 จบประโยคโน้ต C4
ระหว่างทำนองร้องกับทำนองดนตรี เป็นทำนองเดียวกัน

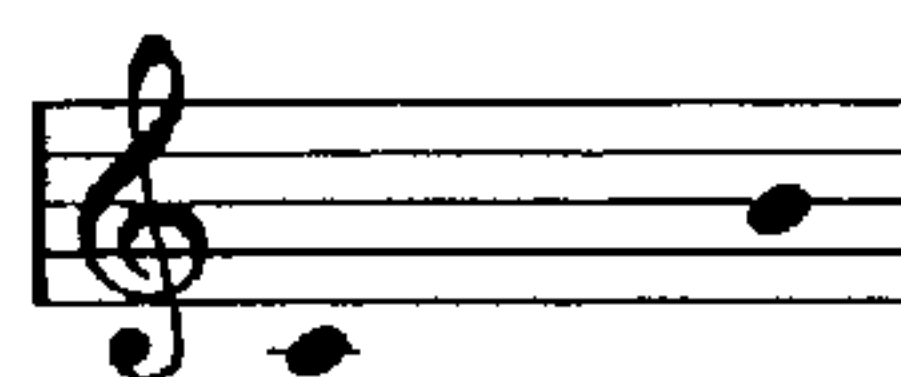
ประโยคที่ 5

การเคลื่อนที่แนวทำนอง



สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเคลื่อนที่เรียงเสียงขึ้นลง และการกระโดดระยะคู่ ดัง
นี้ คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5

พิสัยแนวทำนองคู่ 7



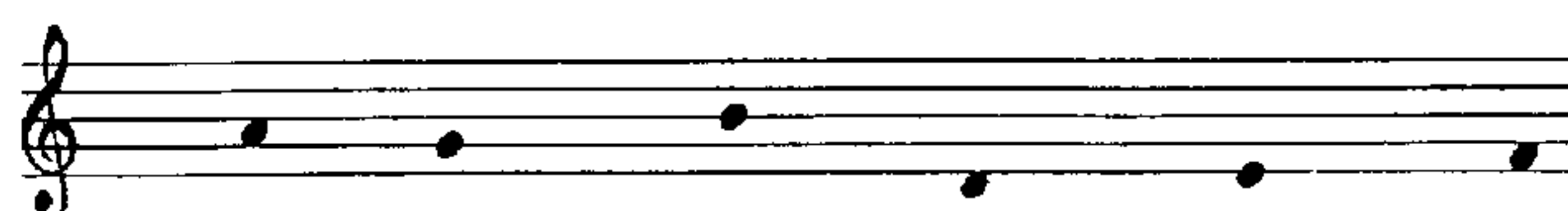
โครงสร้างเสียงหลักทำนองร้อง



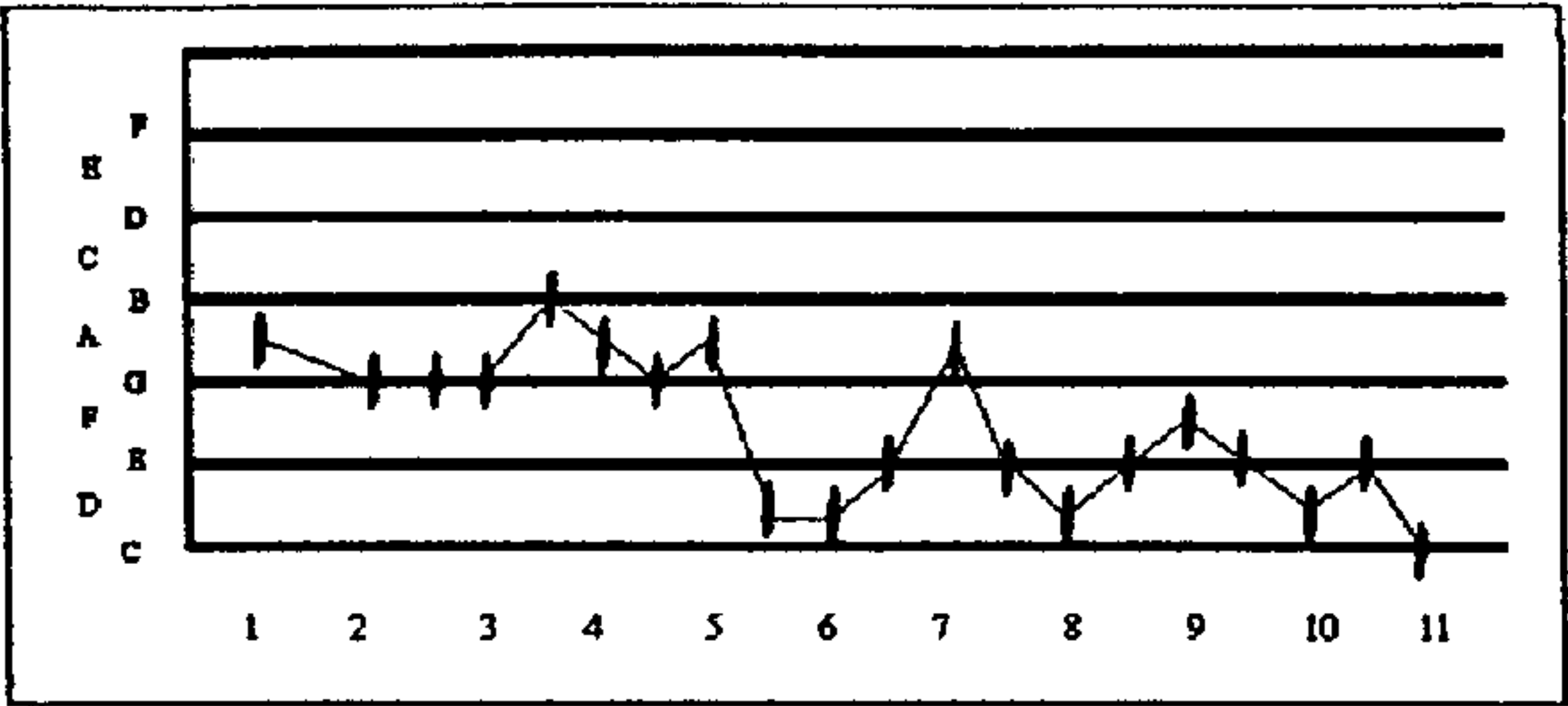
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ A G B DE F#- C

ระดับเสียงเบา ได้แก่ E G F#- D

โน้ตหลัก

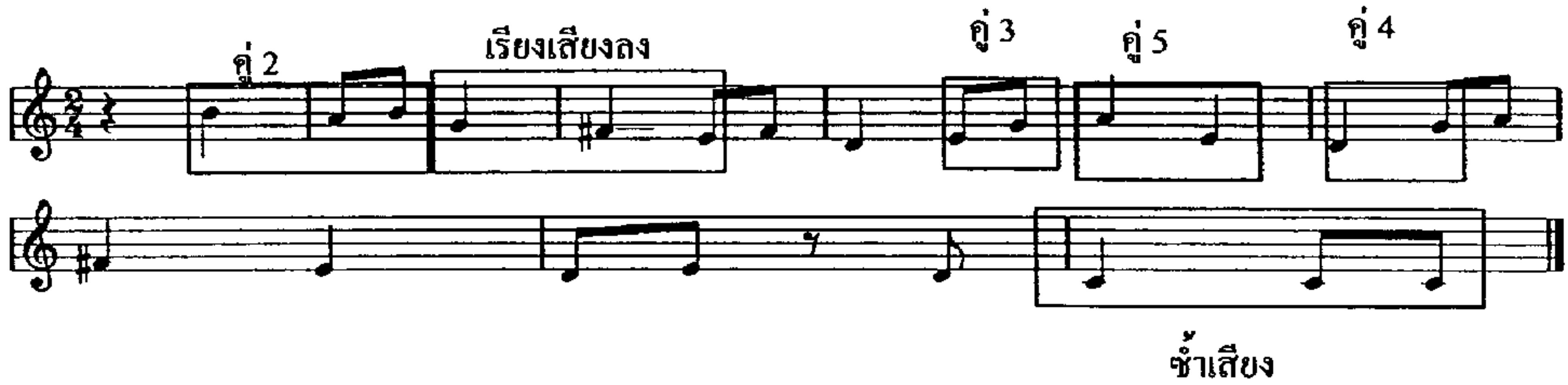


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



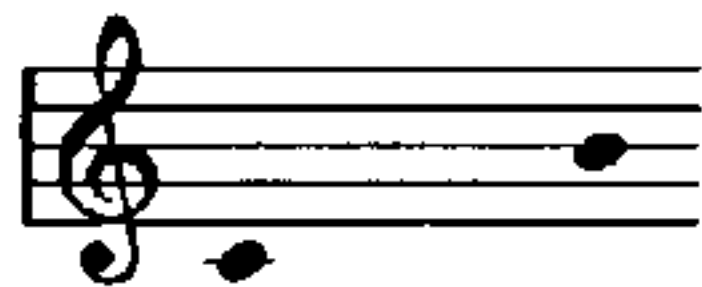
ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองช่วงแรกเริ่มระดับเสียงกลางโน้ต A3 เคลื่อนที่ลง 1 ชั้น และการซ้ำเสียง กระโดดระยะคู่ 3 และเคลื่อนที่ลงทีละชั้น 1 ชั้นถึง โน้ต G3 ทิศทางทำนองช่วงที่ 2 เคลื่อนที่โดยกระโดดคู่ 5 จากเคลื่อนที่ขึ้นลง 1 ชั้นสลับการกระโดดขึ้นลงคู่ 3 จากนั้นเคลื่อนที่เรียงเสียงขึ้นลงจบประโยคด้วยการกระโดดคู่ 3 โน้ต C3

การเคลื่อนที่แนวทำนองดนตรี



สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเคลื่อนที่เรียงเสียงขึ้นและลง การเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละชั้น และการกระโดดระยะคู่ ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 มีซ้ำเสียง

พิสัยแนวทำนองคู่ 7

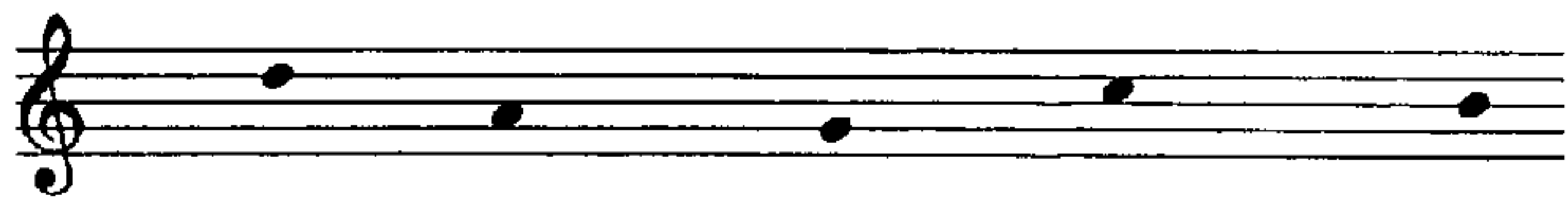


โครงสร้างเสียงหลักทำนองดนตรี

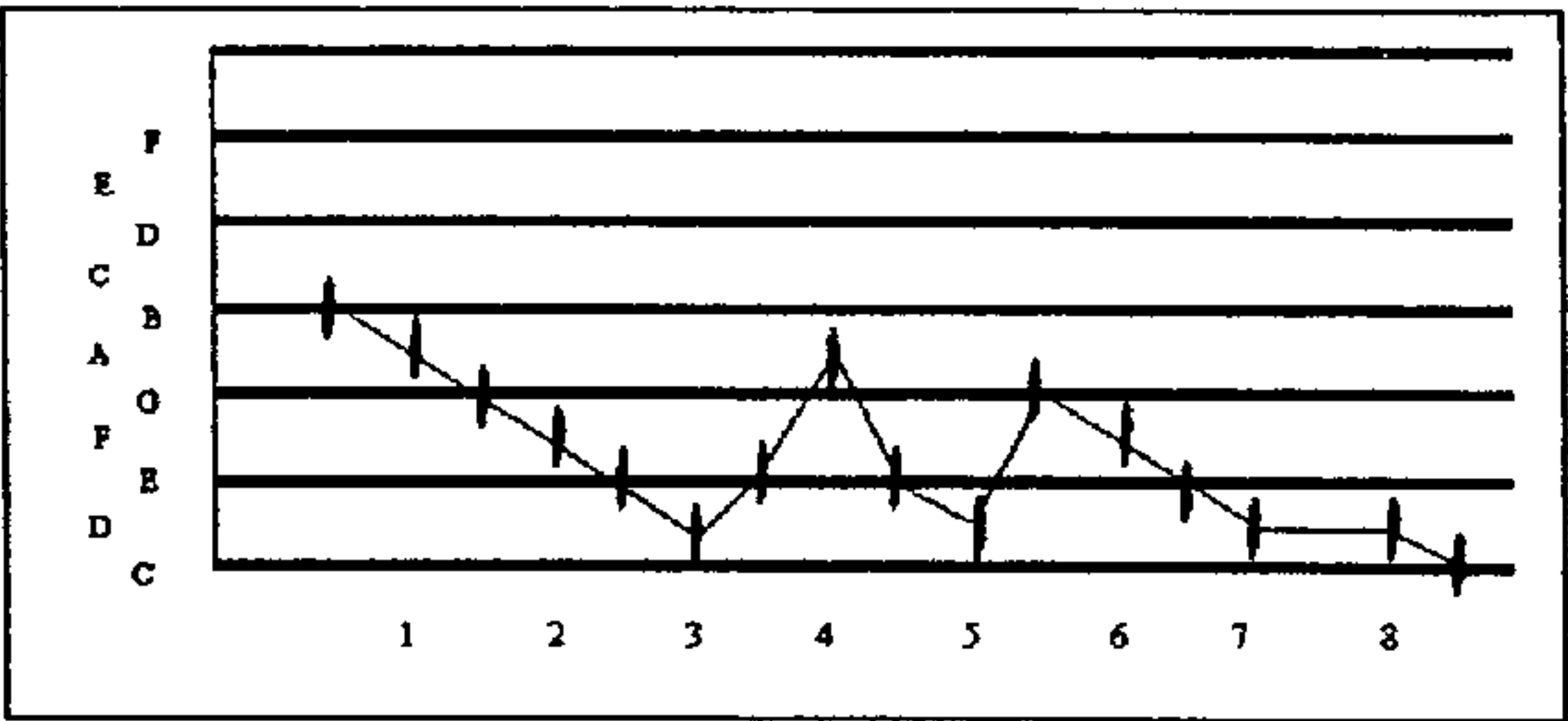


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ A G F[#] - E D C B
ระดับเสียงเบา ได้แก่ B F[#] - G A D

โน้ตหลัก



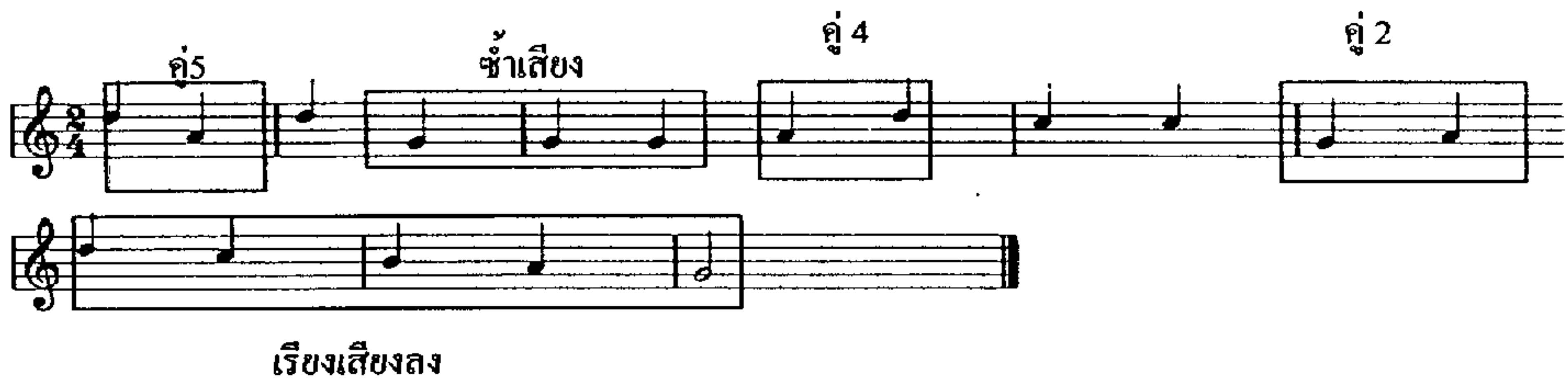
ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดนตรี มีทำนองช่วงแรกลาดลง เริ่มโน้ต B3 เคลื่อนที่ลงทีละขั้นถึงโน้ต D3 ทิศทางทำนองเคลื่อนที่ขึ้นเป็นฟันปลา เคลื่อนที่ขึ้น 1 ขั้นสลับการกระโดดขึ้นลงคู่ 4 ทิศทางทำนองลาดลงช่วงสุดท้ายโดยการเคลื่อนที่ลงทีละขั้น จบประโยคด้วยโน้ต C3

ท่อนA2
ประโยคที่ 1
การเคลื่อนที่แนวทำนอง

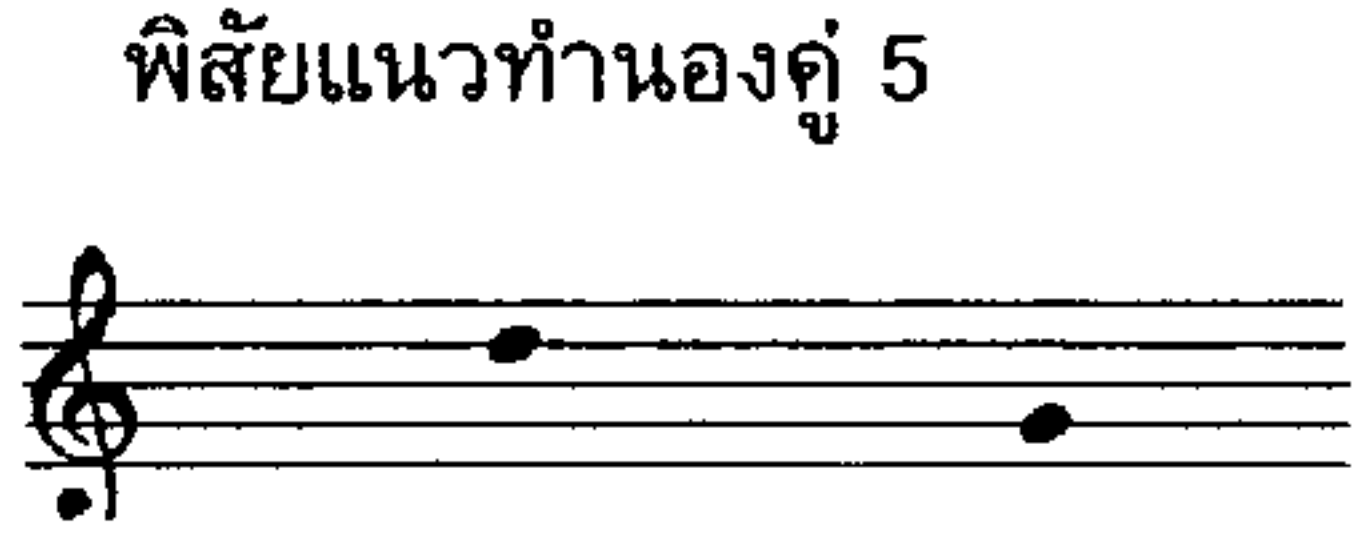
คู่ 5 ข้ำเสียง คู่ 4 คู่ 2



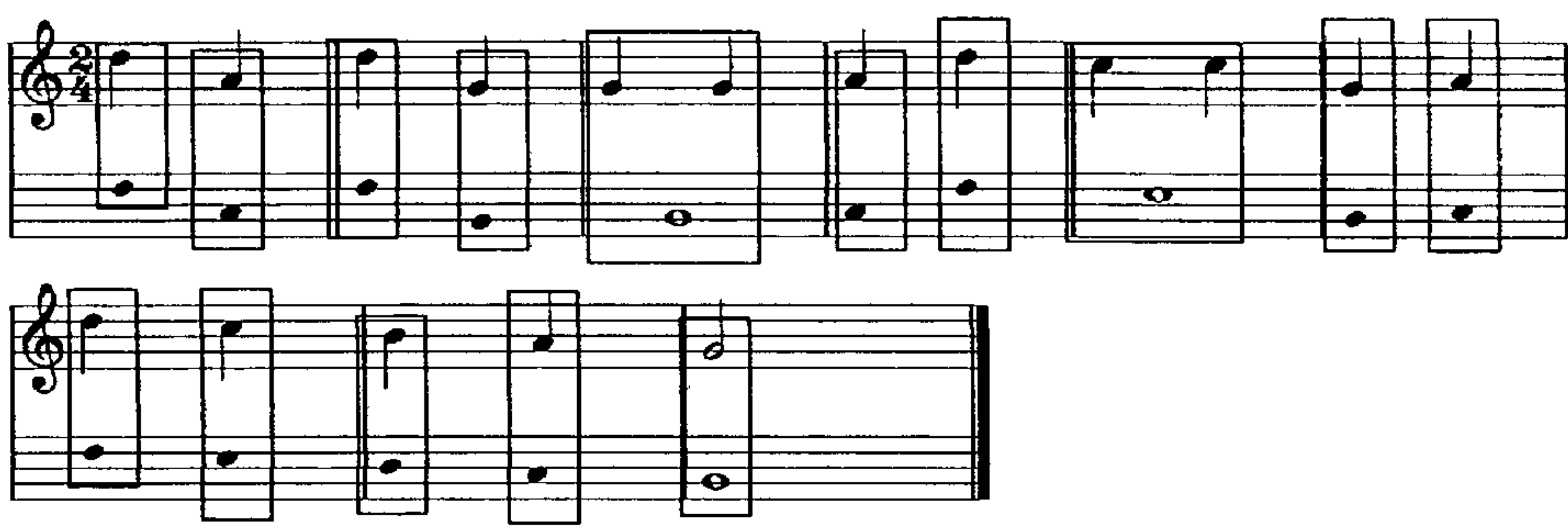
เสียงลง

สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการข้ำเสียง การเคลื่อนที่เสียงลง และการกระโดด
ระยะคู่ ดังนี้ คู่ 4 คู่ 5

พิสัยแนวทำนองคู่ 5

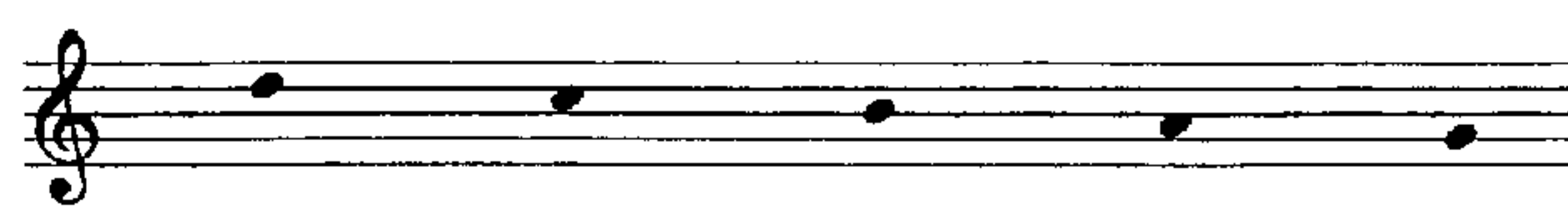


โครงสร้างเสียงหลักทำนองร้อง

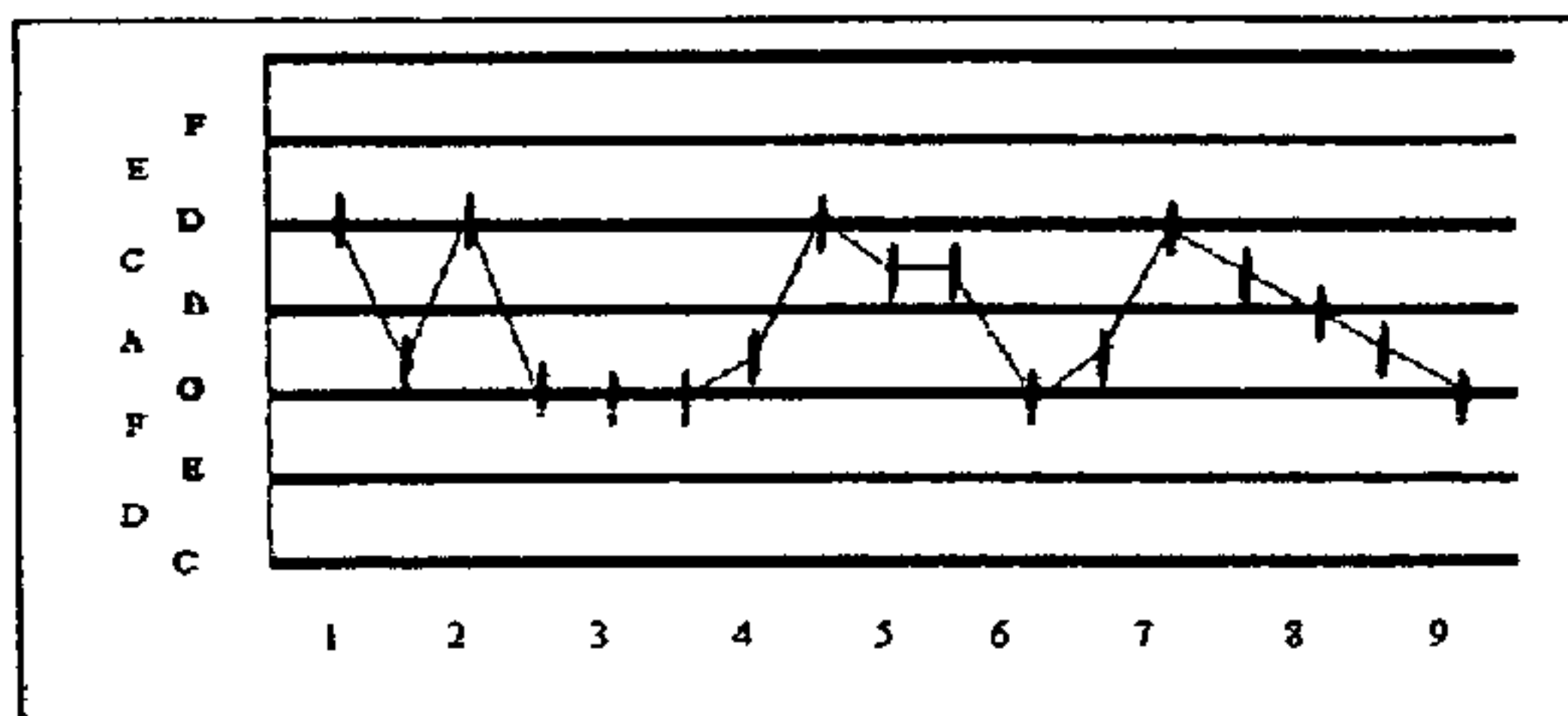


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D A G C B
ระดับเสียงเบา —

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง มีลักษณะเป็นคลื่นและลาดลง เริ่มโน้ต D4 เคลื่อนที่ขึ้นลงกระโดดคู่ 5 ซ้ำเสียงที่โน้ต G3 ของช่วงแรก ทิศทางทำนองช่วงที่ 2 เคลื่อนที่ขึ้นลงด้วยการกระโดดคู่ 4 คู่ 5 สลับการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้นถึงโน้ต D4 ห้องที่ 7 เคลื่อนที่ลงทีละขั้น จบประโยคด้วยโน้ต G3

ระหว่างทำนองร้องกับทำนองดนตรี เป็นทำนองเดียวกัน

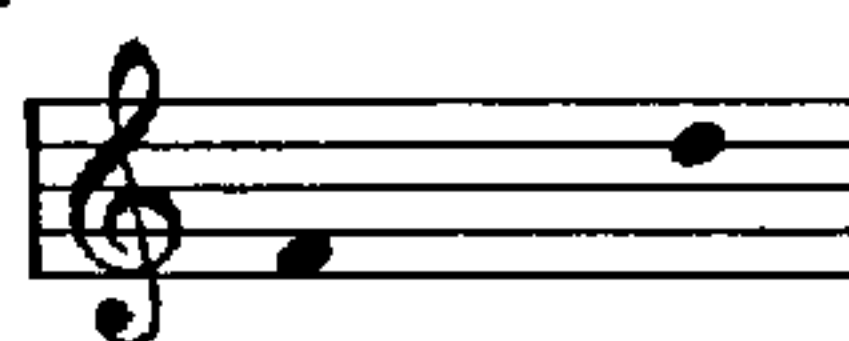
ประโยคที่ 2

การเคลื่อนที่แนวทำนอง



สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเคลื่อนที่แบบเรียงเสียงขึ้นลง และมีการกระโดดคู่ 3

พิสัยแนวทำนองคู่ 6



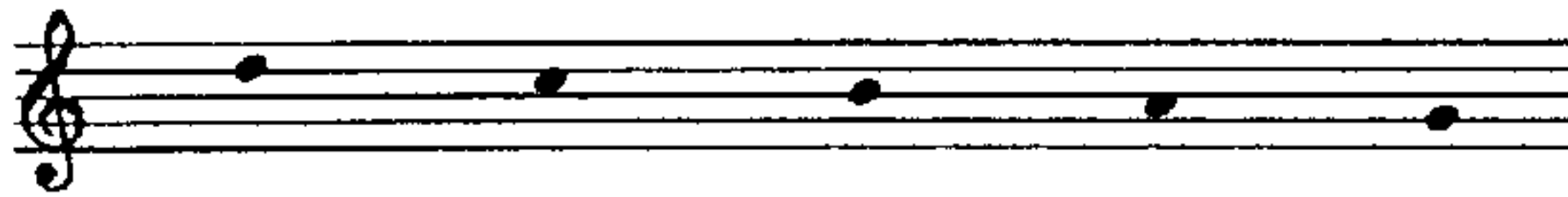
โครงสร้างเสียงหลักทำนองร้อง



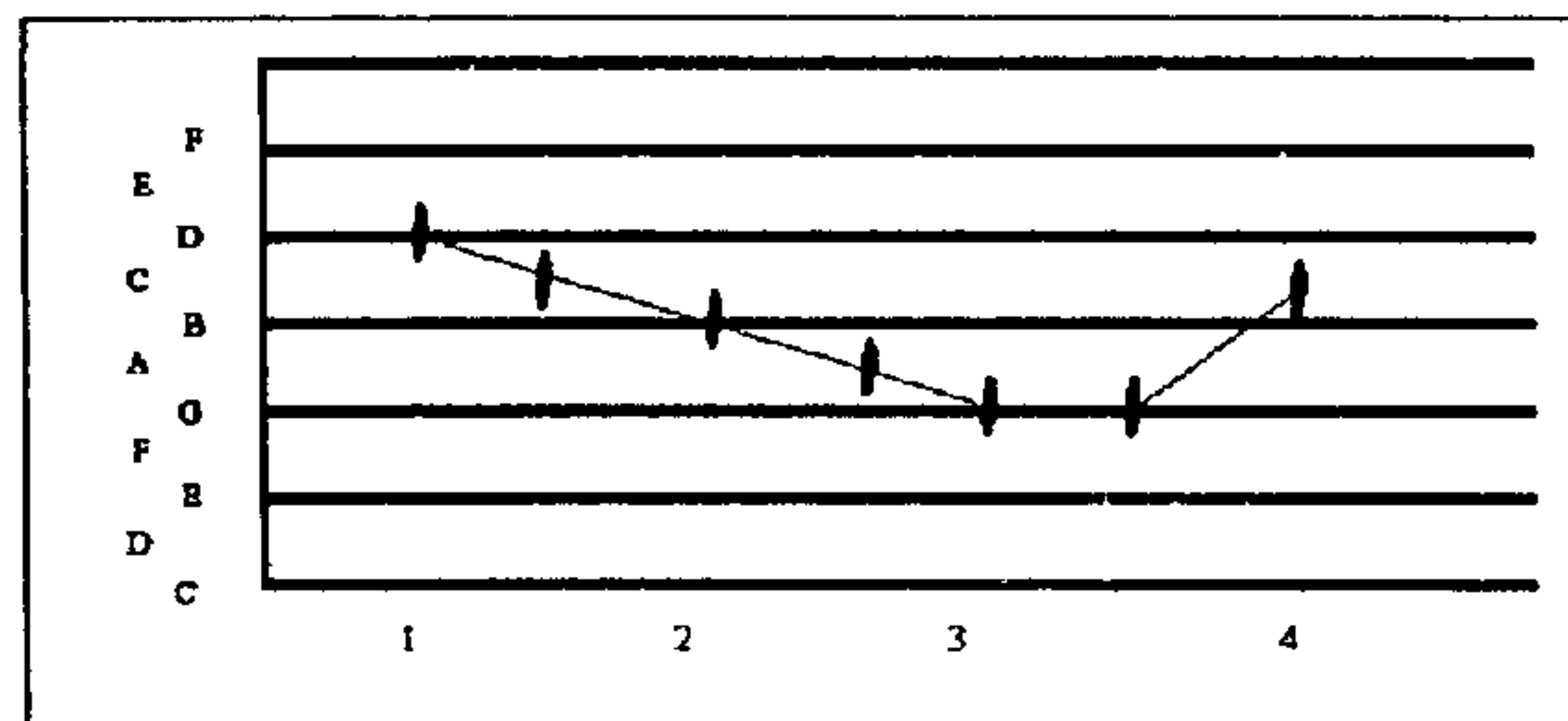
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D C A B G

ระดับเสียงเบา ได้แก่ F C

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองลาดลงช่วงแรกจากโน้ต D4 ถึงโน้ต G3 เคลื่อนที่
ทำนองขึ้นด้วยการกระโดดคู่ 4 จบประโยคด้วยโน้ต C4
ระหว่างทำนองร้องกับทำนองดนตรีเป็นทำนองเดียวกัน

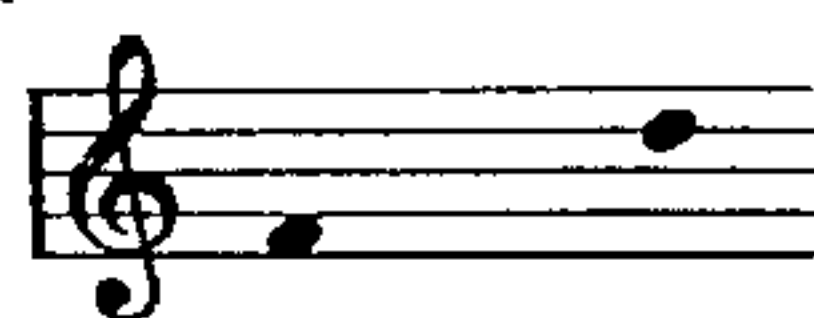
ประโยคที่ 3

การเคลื่อนที่แนวทำนอง



สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนองมีการเรียงเสียงลงและขึ้น มีการกระโดดระยะคู่ ดังนี้ คู่ 3
คู่ 4 คู่ 5 และมีการซ้ำเสียง

พิสัยแนวทำนองคู่ 6



โครงสร้างเสียงหลักทำนองร้อง



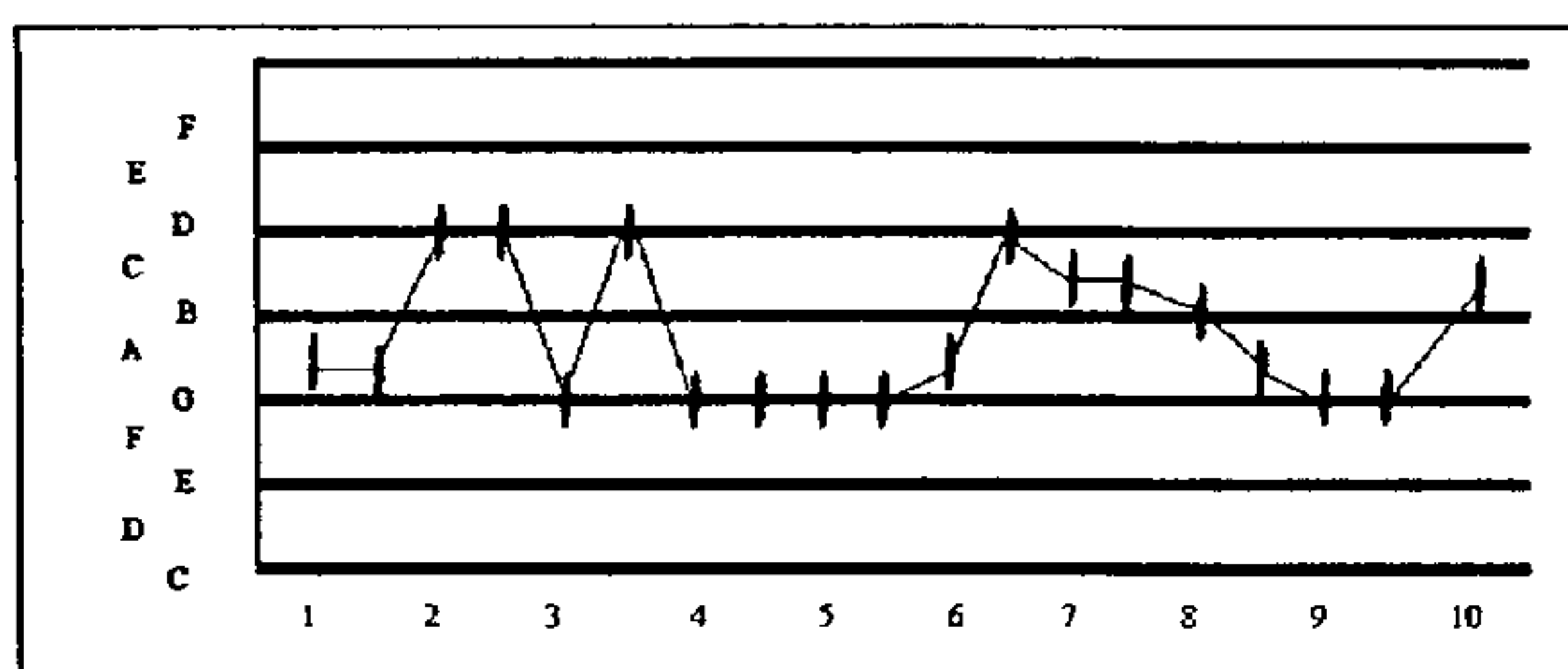
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ A D G C B

ระดับเสียงเบา ได้แก่ D F A

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองช่วงแรกเริ่มโน้ต A3 เคลื่อนที่ขึ้นลงด้วยการกระโดดคู่ 4 คู่ 5 ซ้ำเสียง G3 มีลักษณะเป็นพื้นปลา ทิศทางทำนองช่วงที่ 2 เคลื่อนที่ด้วยการกระโดดคู่ 4 ทำนองลาดลง ด้วยการเรียงเสียงลงมาทีละขั้น จนถึงห้องที่ 9 แล้วกระโดดขึ้นคู่ 4 จบประโยค ด้วยโน้ต C4

ระหว่างทำนองร้องกับทำนองดนตรี เป็นทำนองเดียวกัน

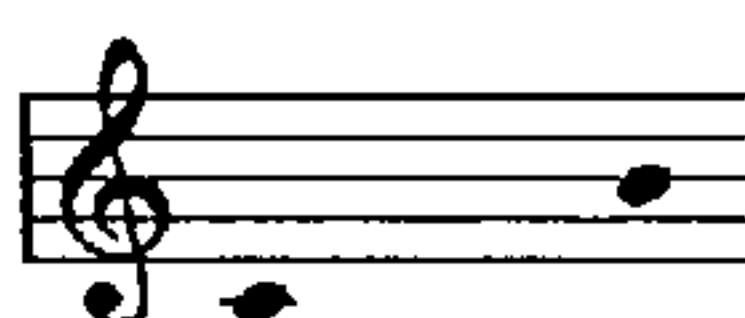
ประโยคที่ 4

การเคลื่อนที่แนวทำนอง



สรุป การเคลื่อนที่แนวทวนอง มีการเรียงเสียงลง และการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้น มีการกระโดดระยะคู่ ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4

พิสัยแนวทำนองคู่ 7



โครงสร้างเสียงหลักทำนองร้อง

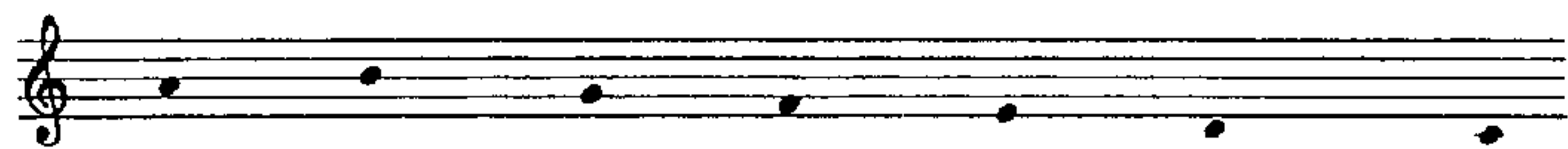


โครงสร้างเสียงหลักทำนองดนตรี

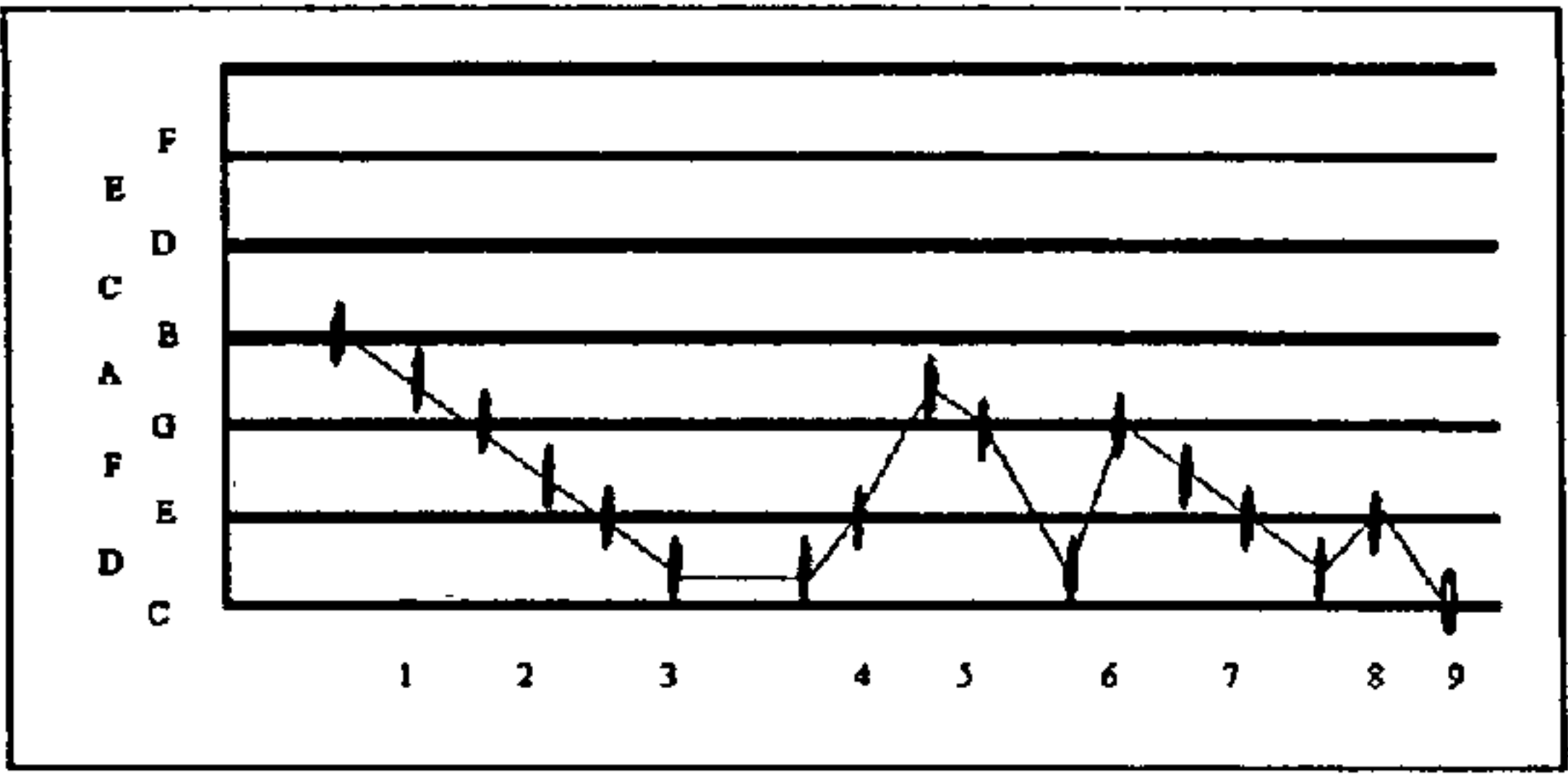


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ A G F E D C
ระดับเสียงเบา ได้แก่ B G A F D C

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองเหมือนกับประโยคทำนองดนตรีท่อน A1

สรุป

เพลงไหว้ครูเป็นเพลงประเภท จีสองเป็นเพลงที่แต่งขึ้นมาใหม่ โดยนำคำประพันธ์จากการไหว้ครูเข้ามาขบร้องในทำนองจีสอง

เพลงจีสอง เป็นเพลงบรรเลงโดยใช้ความเร็วเป็นการแบ่งท่อนเพลงของแต่ละท่อน เพลงจีสองใช้สัญลักษณ์ A โดยแบ่งเป็น A1 ,A2 โดยใช้ความเร็วเป็นตัวกำหนด

 ท่อนนำความเร็วที่ 80

 A1 ความเร็วที่ 96

 A2 ความเร็วที่ 112

การใช้กลุ่มเสียง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบว่ามีการใช้กลุ่มเสียงที่ใช้ครบทั้ง 7 เสียง คือ

C D E F G A B

การเคลื่อนที่แนวทำนอง ขึ้นคู่เสียง(Melodic Interval)

ระยะขึ้นคู่เสียงเป็นสิ่งที่บ่งบอกลักษณะเฉพาะของเพลง เช่น คู่ 4 คู่ 5 และสลับด้วยการขึ้น1 ชั้น หรือการเคลื่อนที่ขึ้นหรือลง เป็นต้น

เพลงไหว้ครูเป็นการนำทำนองเพลงจีสอง แล้วนำมาใส่คำประพันธ์โดยนำเอาท่อน A1,A2 เท่านั้น

กระสวนจังหวะ

จากการศึกษาลักษณะโครงสร้างเสียงของเพลงแม่เก่าเฝินในแต่ละประโยคนั้น มีลักษณะกระสวนจังหวะที่ใช้ในการร้องและบรรเลง มีรูปแบบที่ไม่มาก โดยผู้วิจัยจะนำเสนอรายละเอียดของกระสวนจังหวะที่พบในความแม่เก่าเฝิน ดังนี้





สรุป กระสวนจังหวะที่พบในบทเพลง

แบบที่ 1 เป็นแบบที่ใช้มากในบทเพลงทั้งในการร้องและการบรรเลง

แบบที่ 2 และ 4 เป็นแบบที่ใช้จังหวะยกแทนการเอื้อนเสียง

แบบที่ 3 เป็นแบบที่ใช้ในการเชื่อมเสียงเพื่อเข้าประโยคต่อไป และเป็นการลงจบของท่อนเพลง

แบบที่ 5 และ 6 เป็นแบบที่ใช้ในลีลาของการบรรเลงดอยยอฮอร์น เพื่อให้สีสันของจังหวะมากขึ้น การใช้กระสวนจังหวะในแบบนี้จะขึ้นอยู่กับผู้บรรเลง

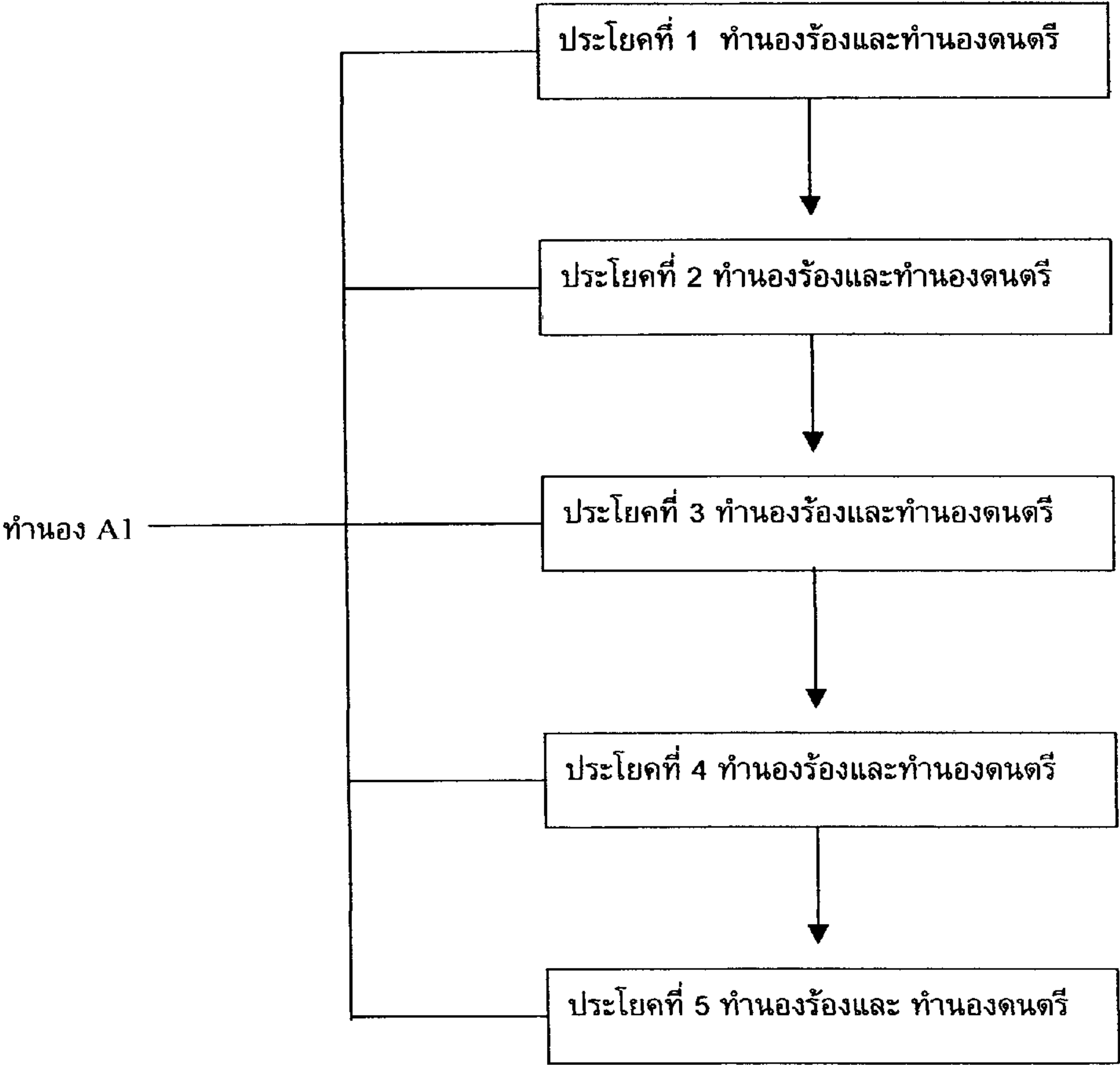
พื้นผิวเพลงแม่เก้าเผิน

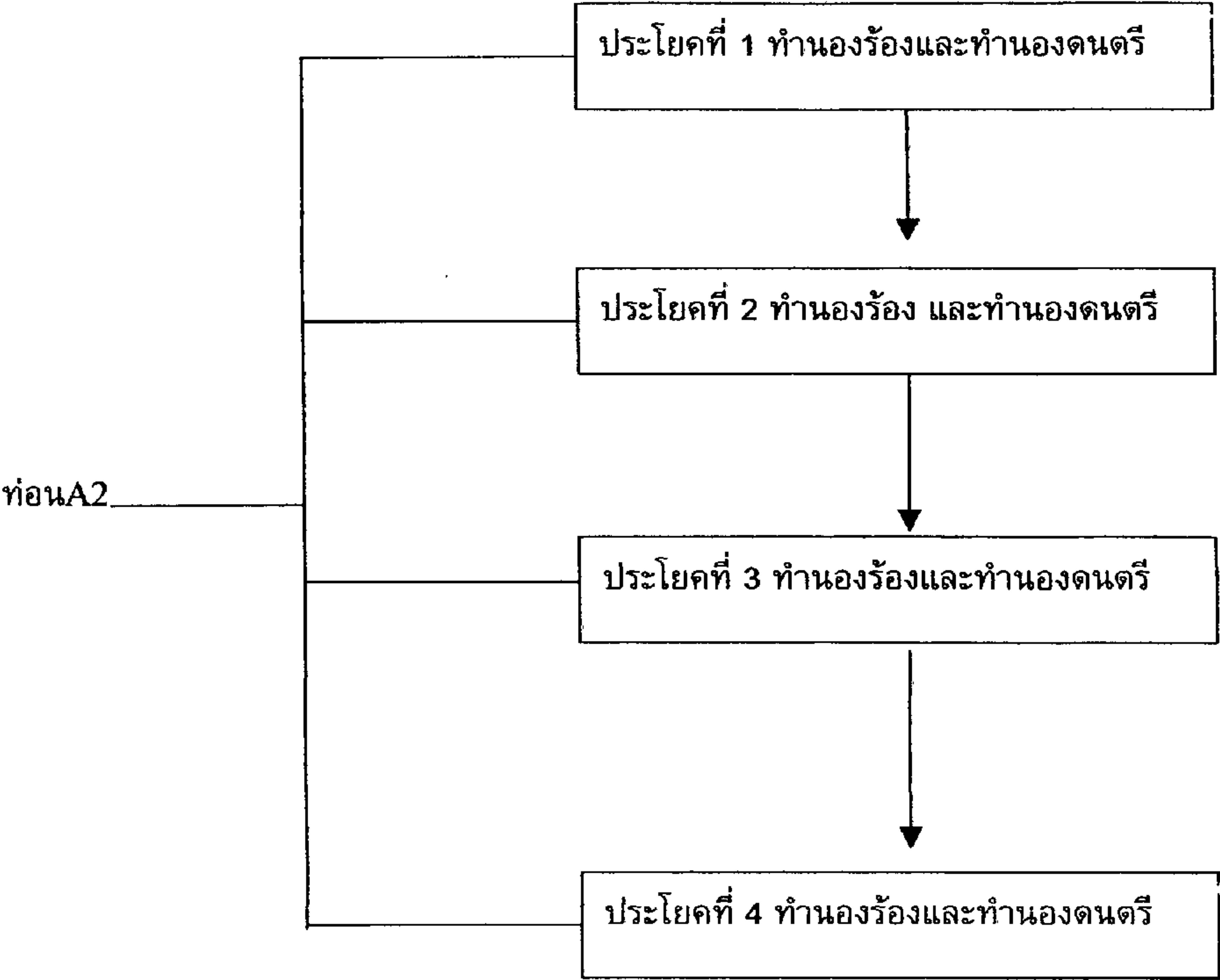
จากการวิเคราะห์พื้นผิวของเพลงแม่เก้าเผิน จัดอยู่ในประเภทพื้นผิวเดี่ยว (Monophonic Texture)

รูปแบบเพลงแม่เก้าเผิน

จากการศึกษาวิเคราะห์ รูปแบบจัดอยู่ในประเภท 2 ท่อน ซึ่งมีทั้งหมด 9 ประโยคเพลง ท่อน A1 มี 5 ประโยค ท่อน A2 มี 4 ประโยค แต่ละประโยคมีทำนองร้องกับทำนองดนตรี ซึ่งจะเปลี่ยนแปลงด้วยความเร็วของจังหวะ

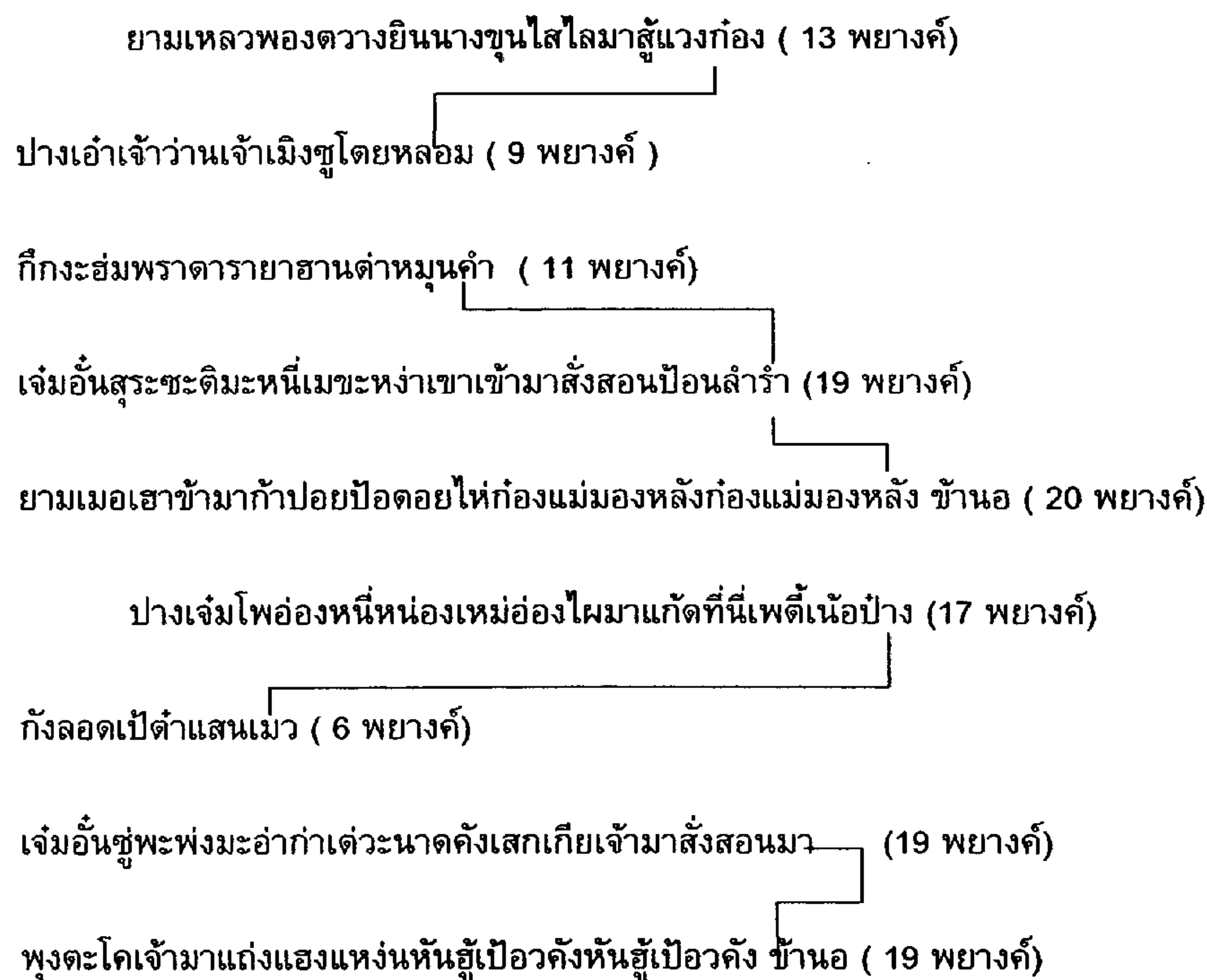
โครงสร้างรูปแบบเพลงแม่เก้าเดิน





โครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างคำประพันธ์กับทำนองร้อง

เพลงไหว้ครูเป็นเพลงที่ใช้ในการประกอบพิธีในการไหว้ครูในการแสดงทุกครั้ง คำประพันธ์ที่นำมาใส่ในทำนองเป็นคำประพันธ์ที่มาจากบทไหว้ครูในพิธีการ ลักษณะของคำประพันธ์ที่ปรากฏอยู่ในทำนองเพลง



จากคำประพันธ์ เห็นได้ว่าจำนวนพยางค์ในแต่ละวรรคไม่เท่ากัน จำนวนพยางค์มีตั้งแต่ 6 พยางค์จนถึง 20 พยางค์ ในแต่ละวรรคมีทั้งสัมผัสที่ส่งและรับจากวรรคหนึ่งไปสู่อีกวรรคหนึ่ง หรือไม่ก็มีก็ได้ และบางวรรคไม่มีสัมผัสทางด้านวรรณยุกต์ วรรคสุดท้ายของท่อนที่ 1 และ 2 มีคำว่า “ช้านอ” ซึ่งเป็นคำที่ผู้ร้องใช้วิธีลงจบท่อนเพลง หรืออาจจะใช้ลงจบประโยคเพลง

ความสัมพันธ์ระหว่างคำประพันธ์กับทำนอง

ประโยคที่ 1 ยาม เหลว พอง ตวาง ยิน นาง ขุน ไส ไส มา จู๊ แวง ก้อง

ประโยคที่ 2 ปาง เอ้า เจ้า วาน เจ้า เมิง ชู โดย หลอม

ประโยคที่ 3 กีก ะ อ่ม พรา ตา รา ยา อำน ด้า หมุน คำ

ประโยคที่ 4 เจ้ม อั้น สุ ระ ชะ ดิ มะ หนึ่ เม ขะ

หรา เขา เข้า มา สั่ง สอน ป้อน ล้า ไร่

ประโยคที่ 5 ยาม เมอ เขา ข้า มา ก้า ปอย ปือ ดอย

ให้ ก้อง แม่ มอง หลัง ก้อง แม่ มอง หลัง ข้า นอ

เห็นได้ว่าเสียงทำนองท่อนที่ 1 มี 5 ประโยค จากประโยคที่ 1 ถึงประโยคที่ 3 เสียงที่ขึ้นต้น เป็น เสียง D4 ประโยคที่ลดลง 1 เสียง เป็นเสียง B3 ประโยคที่ 5ลดลง 1 เสียง เป็น A3

เสียงที่จบแต่ละประโยค มีประโยคที่ 1 และ 2 เป็นเสียง G3 ประโยคที่ 3และ4 เป็นเสียง C4 ในประโยคที่5 เป็นเสียง C3 ซึ่งเป็นการบอกว่าจบท่อน

ท่อนที่ 2

ประโยคที่ 1

ปาง เจ้ม โผ อ่อง หนี ทนอง เหม อ่อง โผ มา

แก็ด ที่ นี เพ ด้ เนื้อ ป้าง

ประโยคที่ 2

กัง ลอด เป้ ต้า แสน เมอว

ประโยคที่ 3

เจ้ม อั้น ชู พระ พง มะ อ่า ก่า ต่ วะ

นาท กัง เสก เกีย เจ้า มา ส้ง สอน มา

ประโยคที่ 4

พุง ตะ โต เจ้า มา แถง แสง แหง่น หัน

อู้ เปื่อว คัง หัน อู้ เปื่อว คัง ข่า นอ

ท่อนที่ 2 มี 4 ประโยค ตั้งแต่ประโยคที่ 1 และ 2 เสียงขึ้นต้นเป็นโน้ต D4 ประโยคที่ 3 และ 4 เสียงจะลดลงทีละชั้น เสียงที่จบแต่ละประโยคจะมีความสัมพันธ์กันคือคู่ 4 และคู่ 8 การเริ่มต้นของเสียงในประโยคที่ 1, 2, 3, 4 ของท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 คือประโยคที่ 1, 2 นั้นส่วนใหญ่จะเริ่มด้วยโน้ต D4 แต่ประโยคสุดท้ายของการจบของแต่ละท่อนไม่ขึ้นด้วย D4 จะลดระดับชั้นของเสียงลงมาให้ทราบ

ว่าจะเป็นการจบท่อนเพลง การจบท่อนในแต่ละครั้งจะจบด้วยเสียง C3 ซึ่งถือว่าเป็นการจบประโยค และจบเพลงด้วยเสียงขั้นที่ 1

จากท่อนที่ 1 และ 2 เห็นได้ว่าทำนองเริ่มด้วยเสียงสูงสุด และรักษาระดับประโยคที่ 1 ถึง 2 หรือ 3 ประโยค แล้วค่อยลดลงมาในระดับเสียงต่ำ

คำประพันธ์ของเพลงประเภทจีสองคือ 1 พยางค์ต่อ 1 จังหวะโน้ตตัวดำ บางห้องเพลงจะมีเสียงที่เป็นจังหวะยก ซึ่งเสียงที่อยู่ในจังหวะยกนั้น จะเป็นการเอื้อนของเสียงเพื่อความงดงามของ ทำนองมากขึ้น

ตัวอย่าง



เพลงจีสองเป็นเพลงที่มีความสำคัญต่อการแสดงจำตได เป็นเพลงที่แต่งขึ้นเพื่อใช้ในการแสดงจำตไดโดยเฉพาะ การนำคำประพันธ์เข้าไปใส่ในทำนองเพลง จึงต้องแต่งอย่างระมัดระวังเพื่อไม่ให้ทำนองเพลงเสียงหาย ลักษณะจังหวะความสั้น-ยาวของระดับเสียงที่มาประกอบกันปรากฏอยู่ในเพลงจีสอง ทำให้สันนิษฐานได้ว่าเป็นเพลงที่บังคับทำนอง ไม่บังคับคำประพันธ์ คำประพันธ์ที่นำมาใส่ในทำนองนั้นจะต้องมีการรวบคำให้พอเหมาะกับความสัมพันธ์ของระดับเสียง

เพลงไหว้ครูหรือเพลงแม่เกาเหิน เป็นเพลงที่นำคำประพันธ์มาจากการไหว้ครู แล้วนำมาใส่ในทำนอง ระหว่างคำประพันธ์กับทำนองจึงกลมกลืนกัน

เพลงความหยอหย่อน

500

ดนตรี

1 2 3 4 5 6

$J = 90$

7 8 9 10 11 12

$J = 112$

13 14 15 16 17 18

19 20 21 22 23 24

A

ทำ ไน ไว คำ กำน งข้า อ่อน สาง นื่อง

25 26 27 28 29 30

B

นาง ข้า เม เสง หชอบ หชอบ

31 32 33 34 35 36

วอน อ่อน

37 38 39 40 41 42

C

ความ ถอ ค้อ ออก

43 44 45 46 47 48

Music score for a Thai song, measures 50-71. The score is written in 2/4 time and features a melody line with Thai lyrics and a piano accompaniment. The key signature is D major (indicated by a 'D' in a box at measure 50 and an 'E' in a box at measure 62, which is likely a typo for D). The lyrics are in Thai script.

Measures 50-54:

50 51 52 53 54
ปอ น้อง อ่า ไล หัน ปี่ วัน หนึ่ง โด นอง ปอ ตาม

Measures 55-60:

55 56 57 58 59 60
ถ่อม เข้า เจอ ปีน เอ็น จ้าม อยู่ ช่าง

Measures 62-66:

62 63 64 65 66

Measures 67-71:

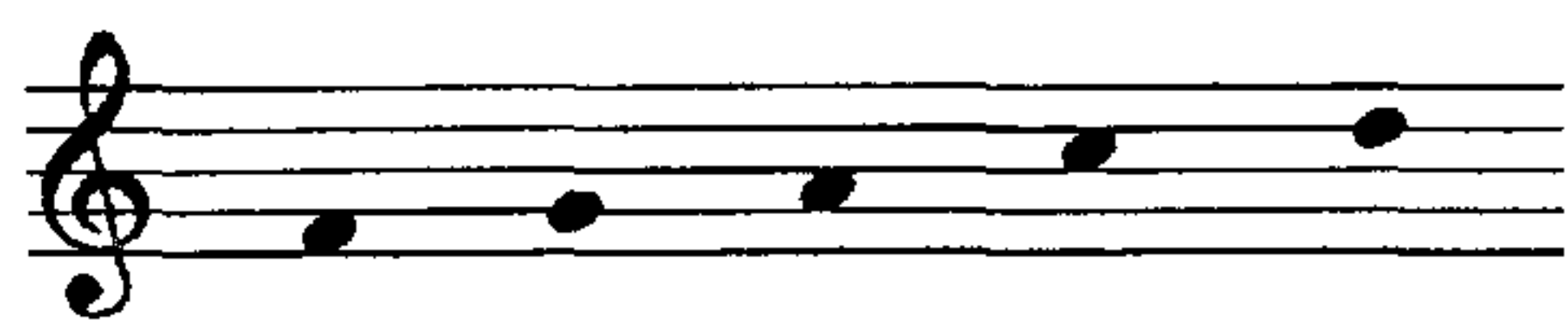
67 68 69 70 71

องค์ประกอบทางด้านทำนอง

กลุ่มเสียง

จากการศึกษาโครงสร้างระบบทำนอง ผู้วิจัยพบลักษณะทางกลุ่มเสียงที่มีการเคลื่อนที่ของทำนองความหยอบหย่อนมี 2 ระบบ คือ

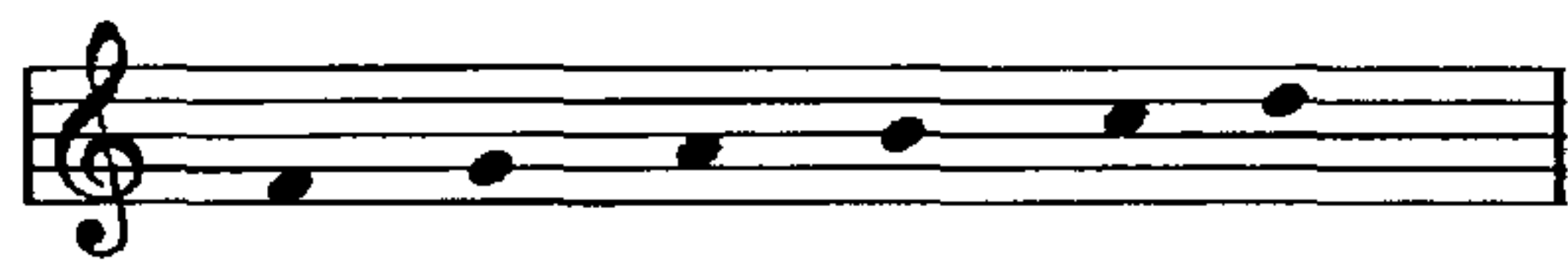
1.ระบบ 5 เสียง (Pantatonic Scale) ของทำนองร้อง โดยเรียงลำดับของเสียงดังนี้ F G A C D



พิสัยแนวทำนองร้อง จากการบันทึกโน้ต พบว่าระดับเสียงต่ำสุดคือ D3 จนถึงระดับเสียงสูงสุด คือ D4



2. ระบบ 6 เสียง (Hextatonic Scale) ของทำนองดนตรี ซึ่งทำหน้าที่ในการบรรเลงคลอและบรรเลงคั่น โดยเรียงลำดับเสียงดังนี้ F G A B C D



พิสัยแนวทำนองดนตรี โดยการบันทึกโน้ต พบว่าระดับเสียงต่ำสุด คือ D3 ระดับเสียงสูงสุด คือ D4



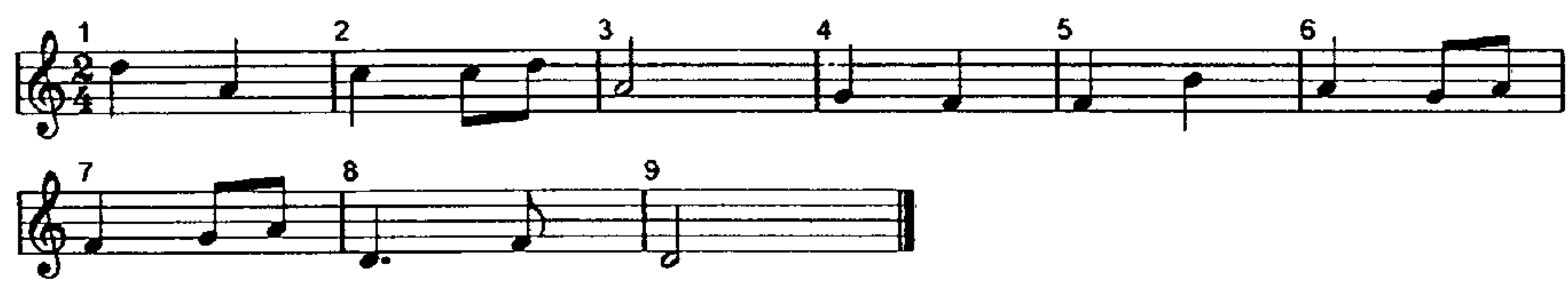
เพลงความหยอบหย่อน เป็นเพลงประเภทจีสอง การบรรเลงความหยอบหย่อนจะแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ 1. ทำนองหยอบหย่อน 2. จีสอง

การบรรเลงในการแสดงจำตอจะต้องนำจีสองมาต่อท้ายของทุกเพลง ยกเว้นเพลงที่ไม่มีดนตรีเข้ามาประกอบการร้อง

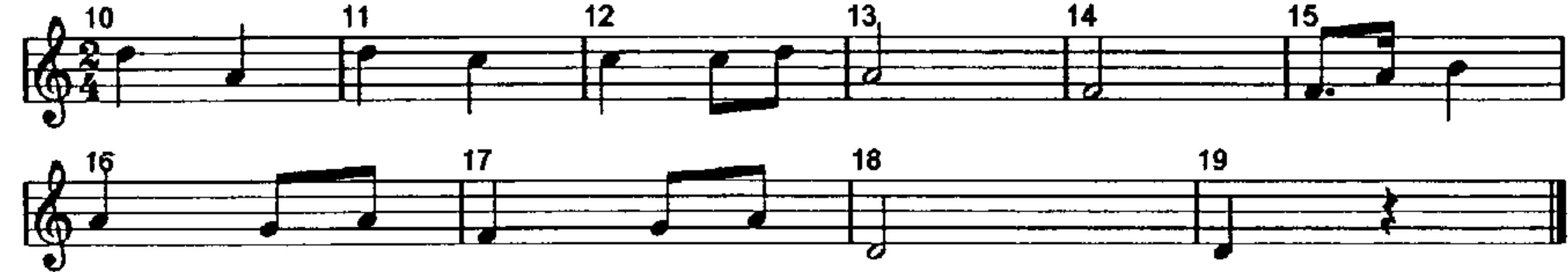
การศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบความหยอบหย่อน ผู้วิจัยกำหนดประโยคเพลงทั้งหมด 5 ประโยค โดยแบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือ

- 1. ทำนองร้อง
- 2. ทำนองคลอ
- 3. ทำนองคั่น คือ การบรรเลงทำนองในช่วงที่ต่อจากทำนองร้อง สำหรับใช้เชื่อมระหว่างประโยคต่อประโยค ทำนองคั่นอาจเป็นทำนองยาวหรือทำนองสั้น ๆ ก็ได้

ประโยคที่ 1



ประโยคที่ 2



ประโยคที่ 3

Musical score for 'ประโยคที่ 3' (Phrase 3) in 2/4 time. The score consists of three systems of two staves each. The first system contains measures 21-25, the second system contains measures 26-31, and the third system contains measures 32-35. The melody is in the upper staff, and the bass line is in the lower staff. The piece ends with a double bar line at measure 35.

ประโยคที่ 4

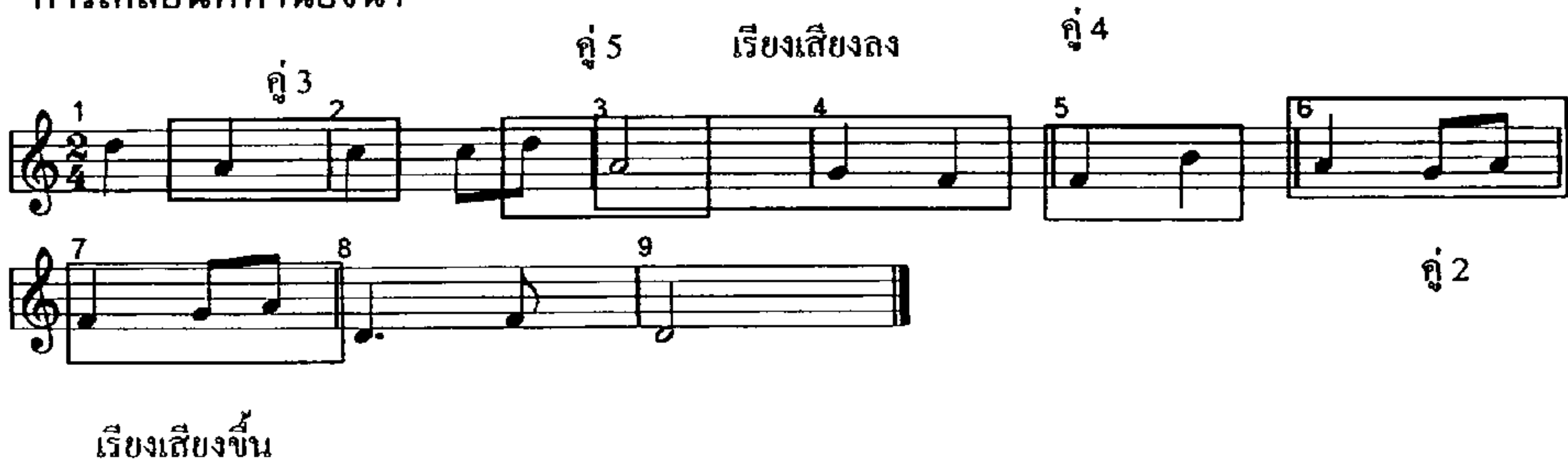
Musical score for 'ประโยคที่ 4' (Phrase 4) in 2/4 time. The score consists of two systems of two staves each. The first system contains measures 36-42, and the second system contains measures 43-48. The melody is in the upper staff, and the bass line is in the lower staff. The piece ends with a double bar line at measure 48.

ประโยคที่ 5



เนื่องจากความหยอบหย่อนเป็นเพลงที่มี 2 ทำนอง ผู้วิจัยจะกำหนดประโยคในการวิเคราะห์ความหยอบหย่อน คือประโยคที่ 1 ทำนองดนตรี ประโยคที่ 3 ทำนองร้อง และ ประโยคที่ 4 ทำนองร้อง เพราะวาระหว่างประโยคที่ 1,2,3 และ 5 มีทำนองหลักเดียวกัน

การศึกษาวิเคราะห์ห้องประกอบเพลงความหยอบหย่อน
การเคลื่อนที่ที่ทำนองนำ

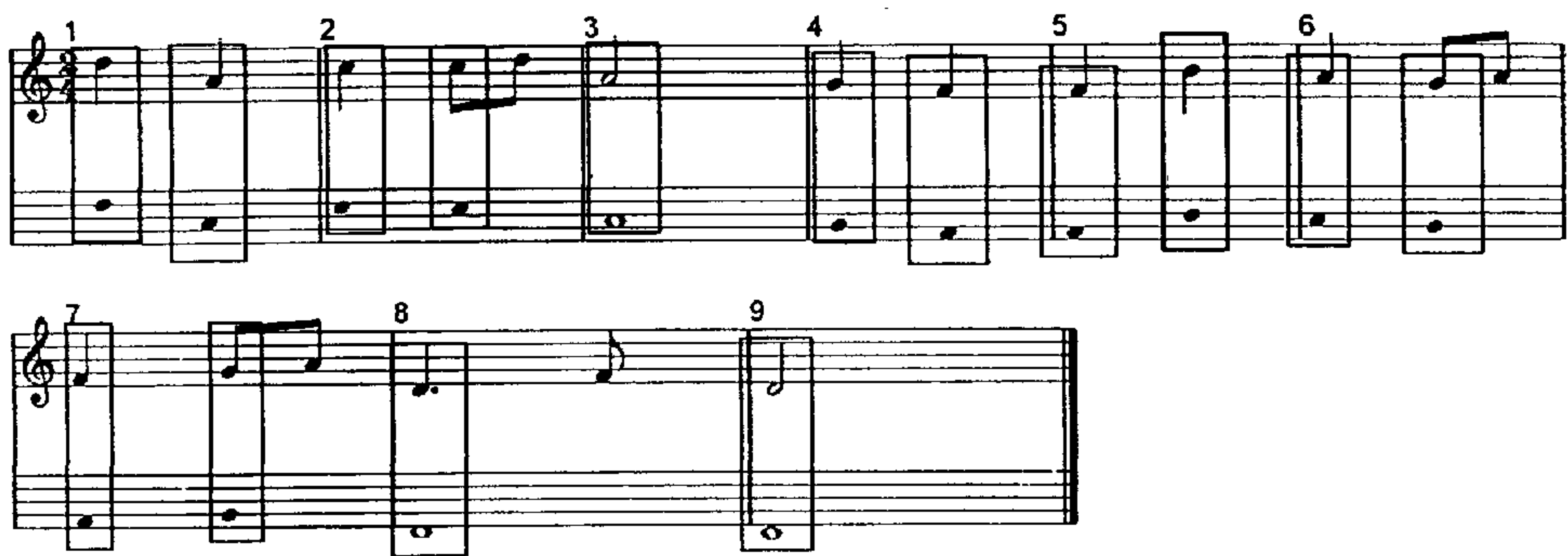


สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนองประโยคนำ มีการเรียงเสียงขึ้นลงและการเคลื่อนที่ขึ้นลง 1 ชั้น โดยคู่ 2 การกระโดดโดยระยะคู่ ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5

พิสัยแนวทำนองคู่ 8



โครงสร้างเสียงหลักทำนองนำ

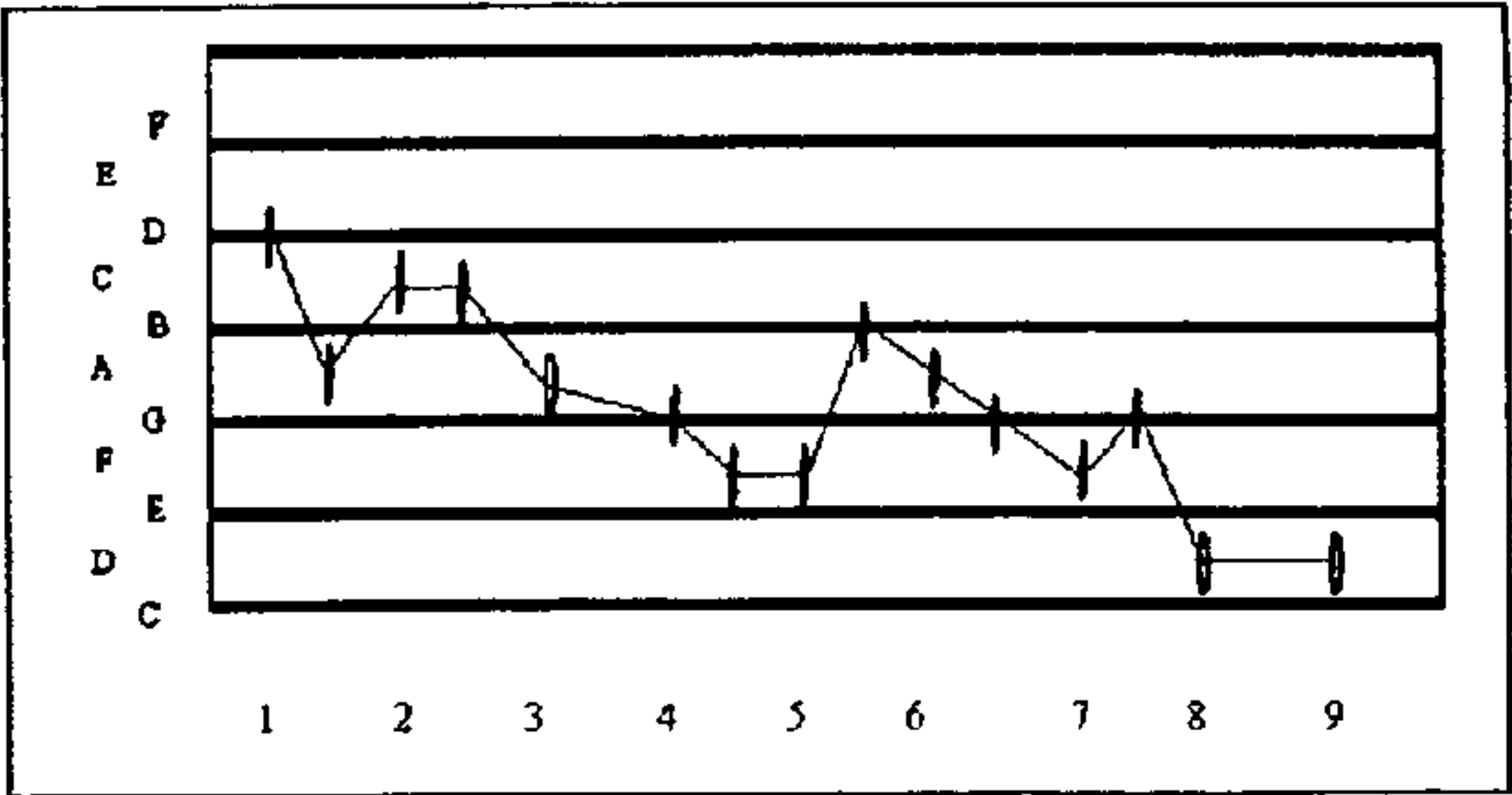


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D A C G F B
ระดับเสียงเบา ได้แก่ A F

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองมีลักษณะของทำนองลาดลง เริ่มต้นจากระดับเสียงสูง เคลื่อนที่ขึ้นลงด้วยการกระโดดคู่ 5 สลับคู่ 3 และสลับกับการเรียงเสียงลงมาถึงห้องที่ 5 แล้ว กระโดดขึ้นของคู่ 4 สลับกับการเรียงเสียงลงสลับด้วยการกระโดดลงคู่ 5 ทำนองมาจบประโยคที่ โน้ต D3

ประโยคทำนองร้อง
การเคลื่อนที่แนวทำนอง

ทำนองร้อง

คู่ 3 คู่ 5

คู่ 2

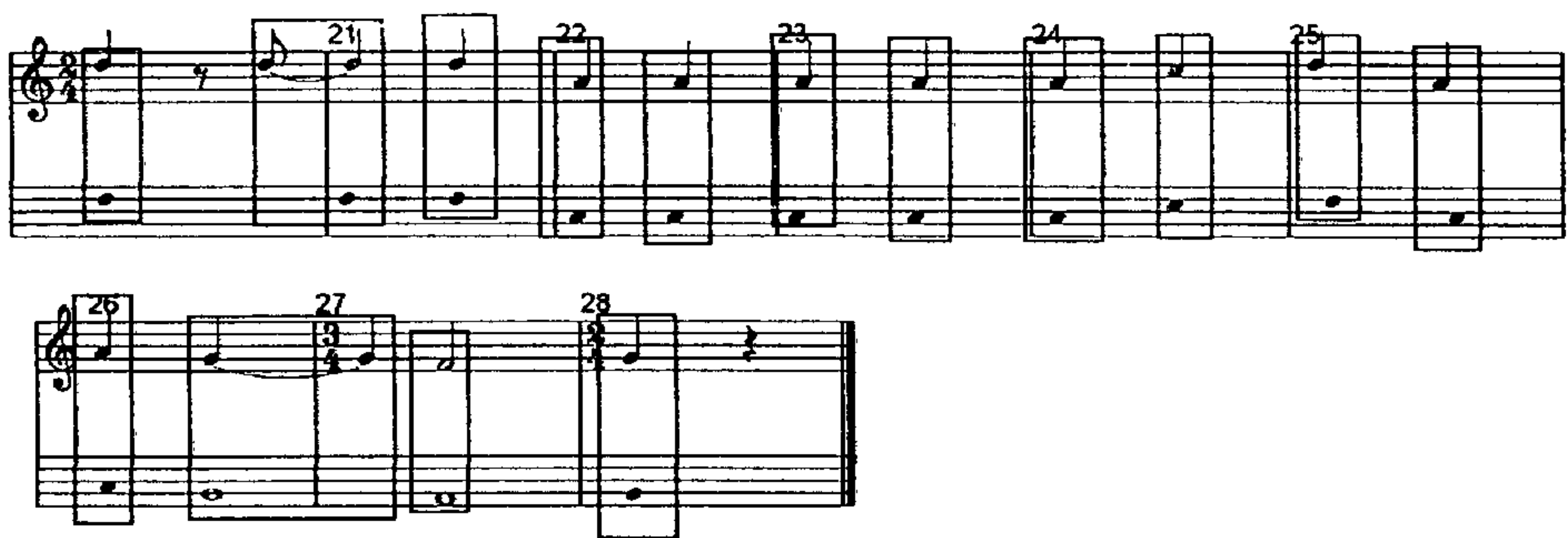
คำ ไน ไว ดำ กำน งอ อ่อน สาง นื่อง นาง ข้า

เม เสง หออบ ห่ออบ

สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนองร้อง มีการเคลื่อนที่ด้วยการขึ้นลงคู่ 2 และการเคลื่อนที่ ด้วยการกระโดดระยะคู่ ดังนี้คู่ 3 คู่ 5 และมีการซ้ำเสียง

พิสัยแนวทำนองคู่ 8

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้อง

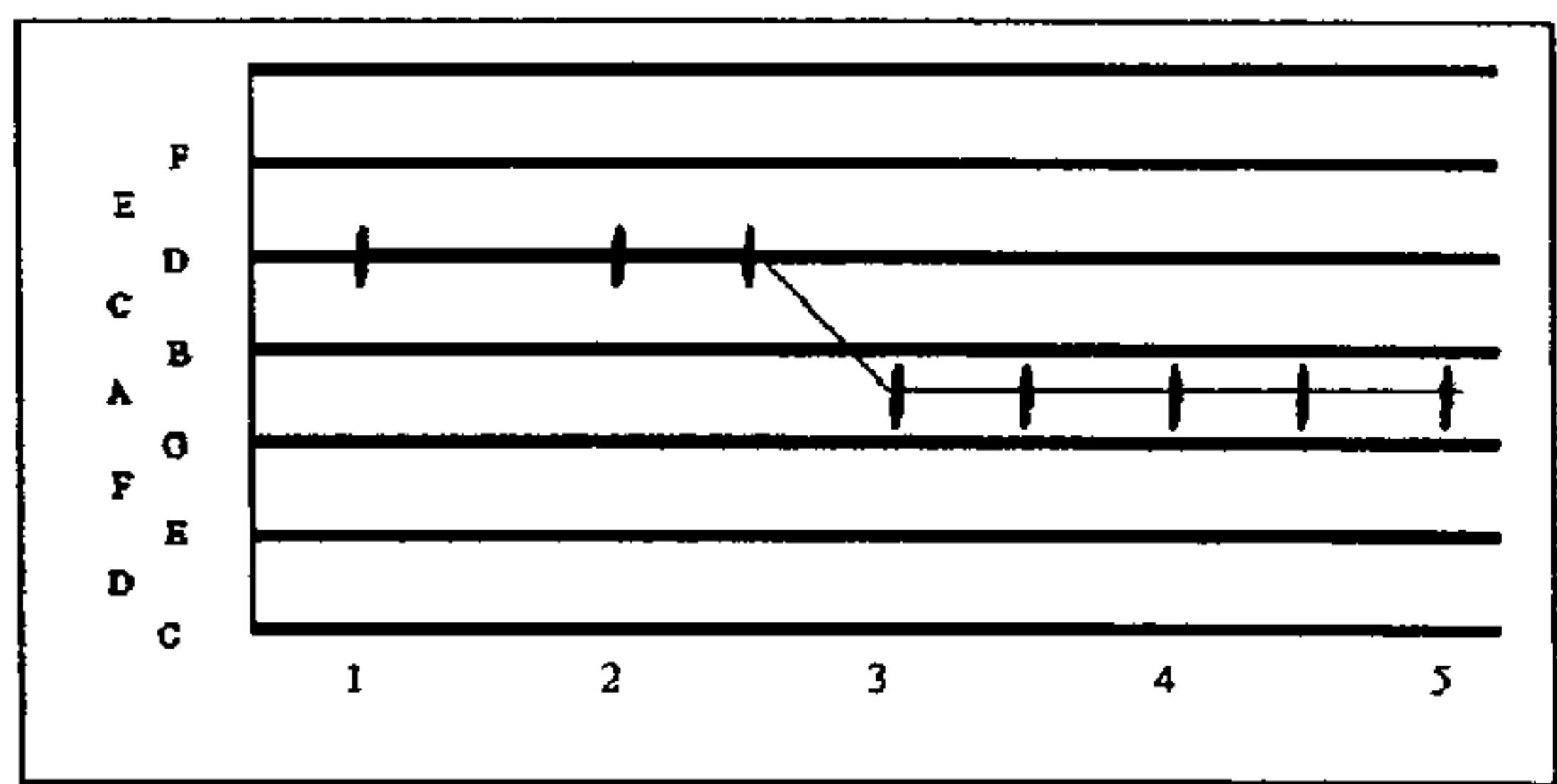


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D A C G F
ระดับเสียงเบา ได้แก่ D

โน้ตหลัก

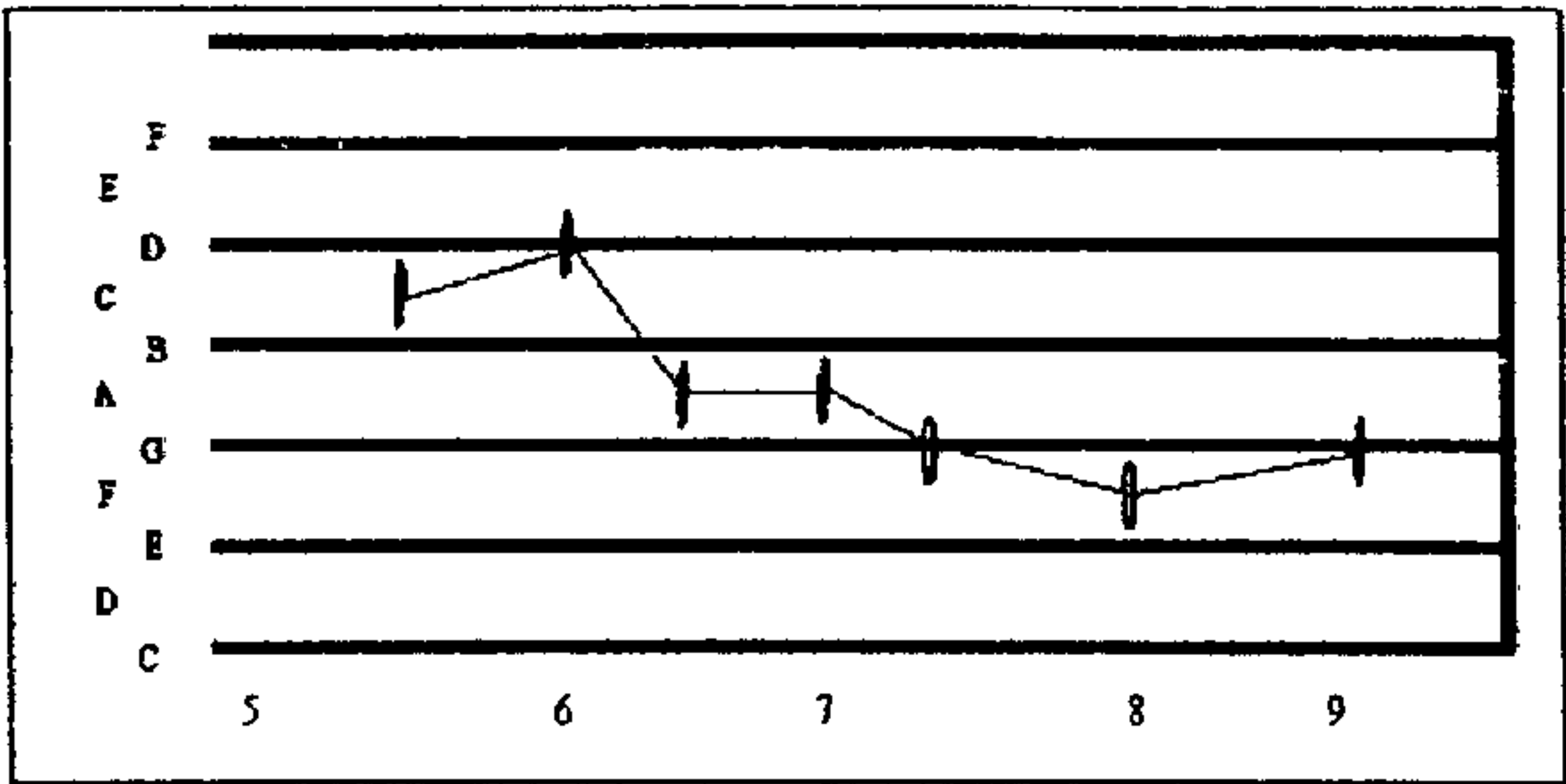


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้องวรรคที่ 1



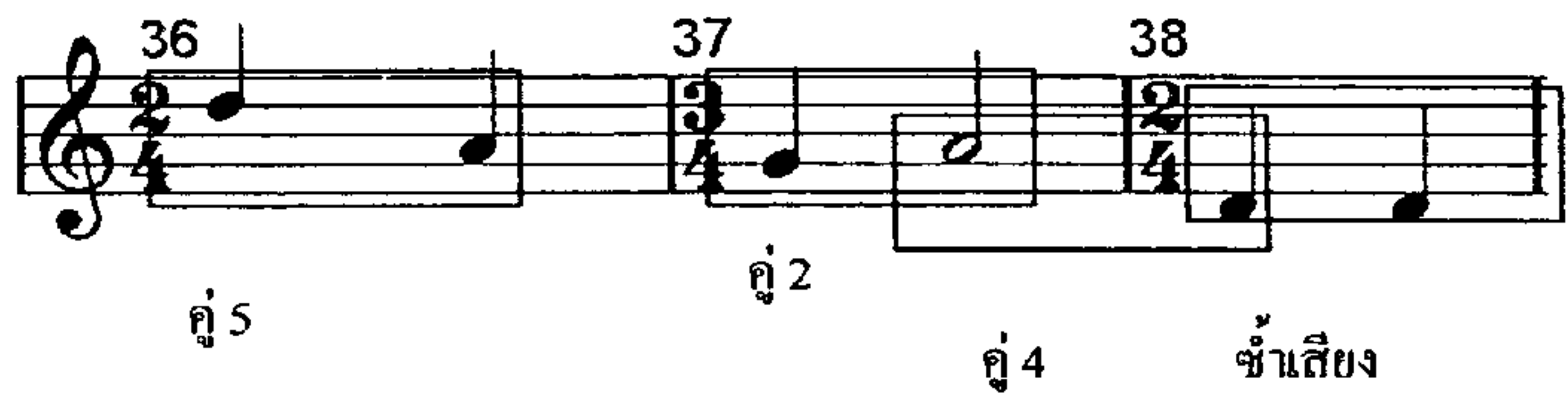
ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองมีลักษณะลาดลง ทำนองเกิดจากการซ้ำเสียงสลับการเคลื่อนที่ลงโดยการกระโดดคู่ 5 ลงมาที่ A3 จบประโยคด้วยการซ้ำเสียง

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองวรรคที่ 2



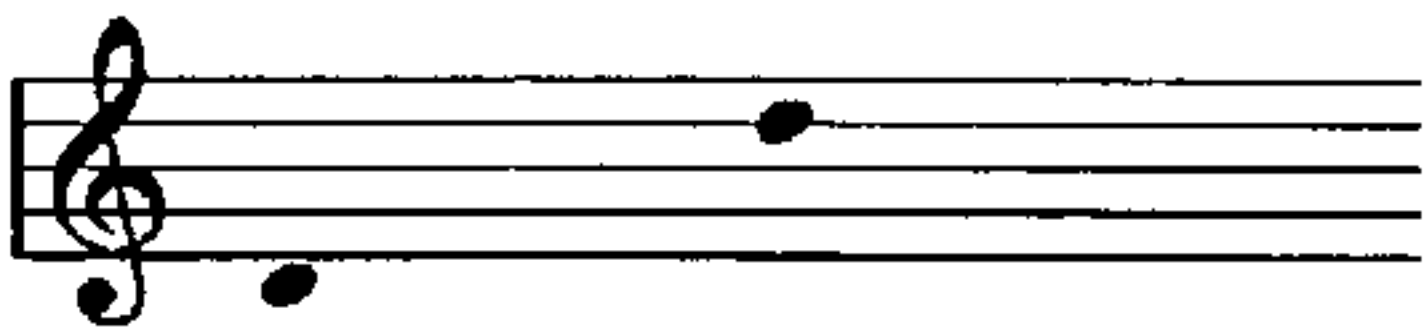
ลักษณะทิศทางของวรรคนี้มีการเคลื่อนที่ขึ้น 1 ชั้นสลับการกระโดดลงคู่ 5 ทิศทางทำนองลาดลงต่ำ โดยการเรียงเสียงและการขึ้นลงทีละ 1 ชั้น จบประโยคด้วยเสียง G3

ประโยคที่ 3
การเคลื่อนที่ของแนวทำนองร้อง

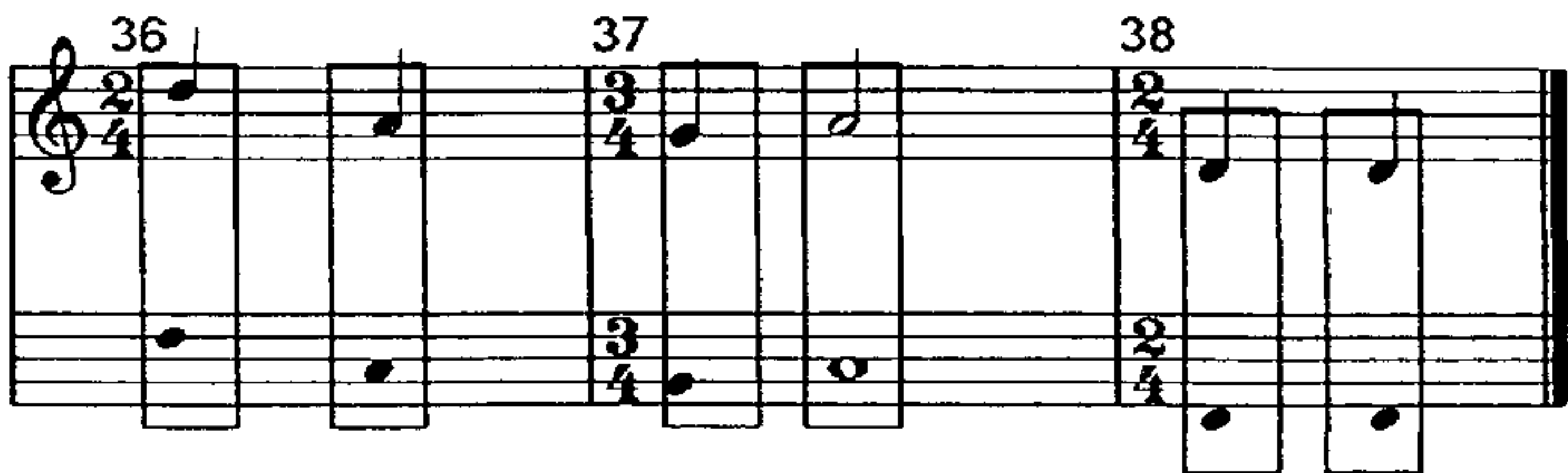


สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนองประโยคนี มีการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละชั้น การกระโดดคู่ 4 และคู่ 5 และซ้ำเสียง

พิสัยแนวทำนองคู่ 8



โครงสร้างเสียงหลักทำนองร้อง

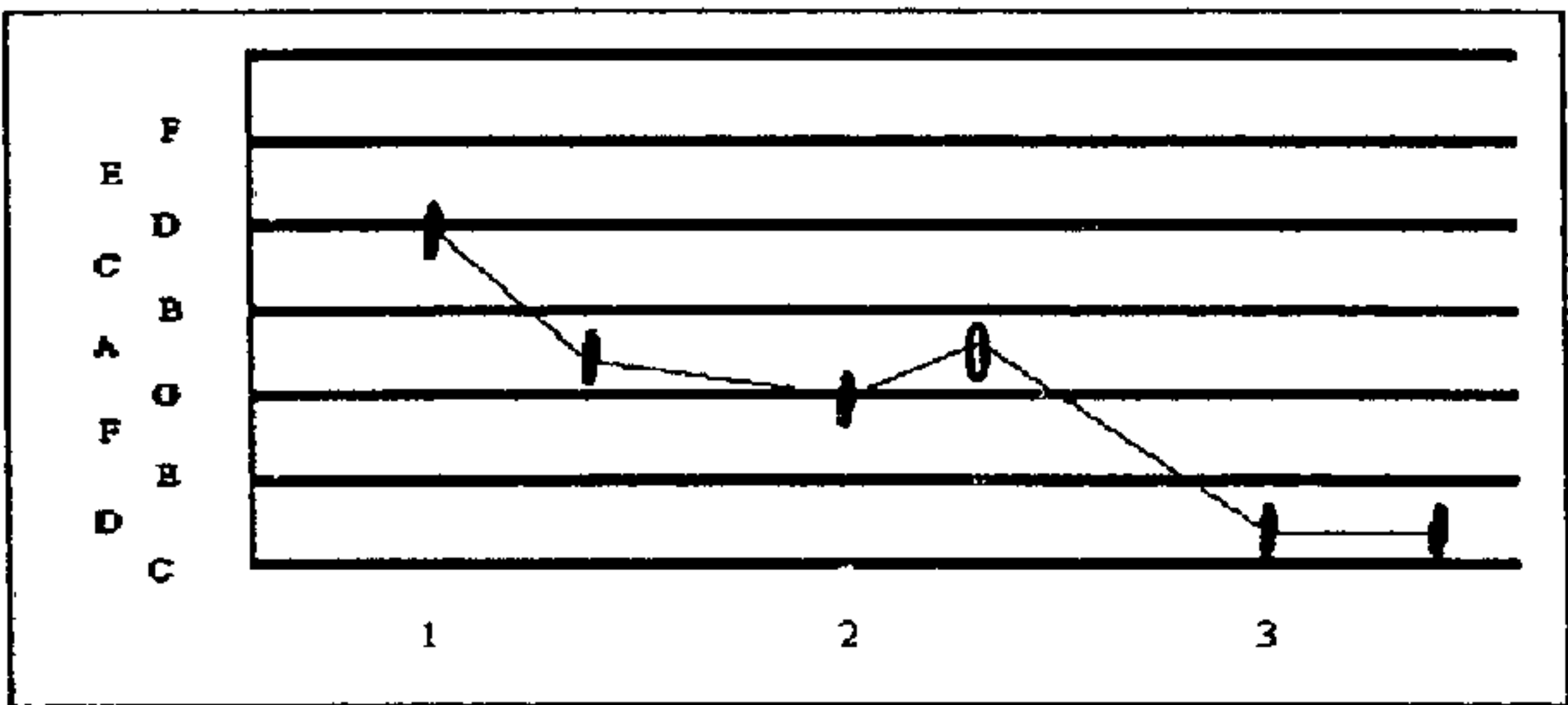


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D A G
ระดับเสียงเบา ได้แก่ -

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้อง



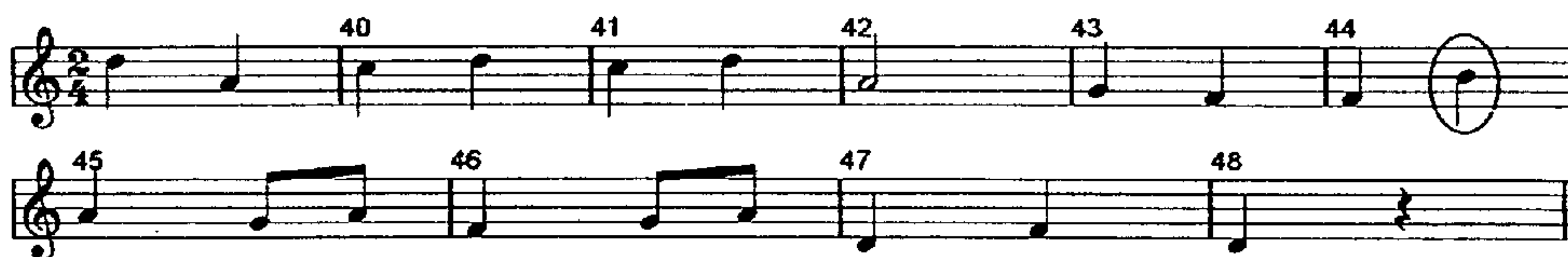
ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง เริ่มต้นที่ระดับเสียงสูง ทิศทางทำนองลาดลงต่ำ เคลื่อนที่ลงโดยการกระโดดคู่ 5 สลับการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละ 1 ขึ้น จบประโยคด้วยโน้ต D3

สรุป

- จากการศึกษาวิเคราะห์กลุ่มเสียงทำให้ทราบแนวทำนองกลุ่มเสียงทำนองแบ่งออกเป็น 2 ระบบคือ
1. ทำนองดนตรีเป็นระบบ 6 เสียง โดยพบโน้ต B3 ห้องที่ 15, 32, 44, 56, 64 และ 67 ซึ่งเสียงนี้ทำให้ทำนองมีความนุ่มนวลขึ้น และมีความไพเราะมากขึ้น
 2. ทำนองร้องเป็นระบบ 5 เสียง

จากการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของแนวทำนองของระยะขั้นคู่ทำให้ทราบลีลาการเคลื่อนที่ที่เป็นลักษณะเฉพาะของบทเพลง โดยมีกลุ่มเสียงทำนองดนตรีมีเสียงที่ 4 เพิ่มขึ้นคือ เสียง B ทำให้ทำนองเพลงมีความกลมกลืน และมีลักษณะเฉพาะ

ตัวอย่างประโยคเพลงจากห้องที่ 39-48



การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันได
จากการเรียงเสียงคู่ 2 พบเพียง 3 แห่งเท่านั้น

จากทำนองร้องห้องที่ 54-55



จากทำนองดนตรี



จากการศึกษาวิเคราะห์แนวทำนองของชั้นคู่ ทำให้ทราบว่า การเคลื่อนที่แนวทำนองของความหย่อนหยุ่นนั้น โดยรวมเกิดจากการเคลื่อนที่ขึ้นหรือลง 1 ขั้นสลับการกระโดด และการเคลื่อนที่ขึ้นหรือลง 1 ขั้น ตามด้วยการกระโดดของระยะคู่เสียงเพื่อซ้ำเสียง ซึ่งจะพบบ่อย

กว่าการการเรียงเสียงขึ้น หรือเรียงเสียงลง การเรียงเสียงจะพบเสียงขั้นที่ 1,2,3 หรือ ขั้นที่ 3,2,1 จากตัวอย่างที่ 3 จะเคลื่อนลงมาจาก 4,3,2,1

จากการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของแนวทำนองทำให้พบระดับเสียงในการลงจบแต่ละประโยคแตกต่างกัน 3 รูปแบบ ดังนี้

1. การลงจบประโยคด้วยเสียง D3
2. การลงจบประโยคด้วยเสียง G3
3. การลงจบประโยคด้วยเสียง F3

ระดับเสียงในการขึ้นต้นประโยคจะขึ้นด้วยเสียง D4 หรือ เสียงขั้นที่ 5 ของระบบ 5 เสียง เสียงขั้นที่ 6 ของระบบ 6 เสียง ทิศทางทำนองของการจบโดยส่วนใหญ่จะลาดลงจบที่เสียงต่ำ

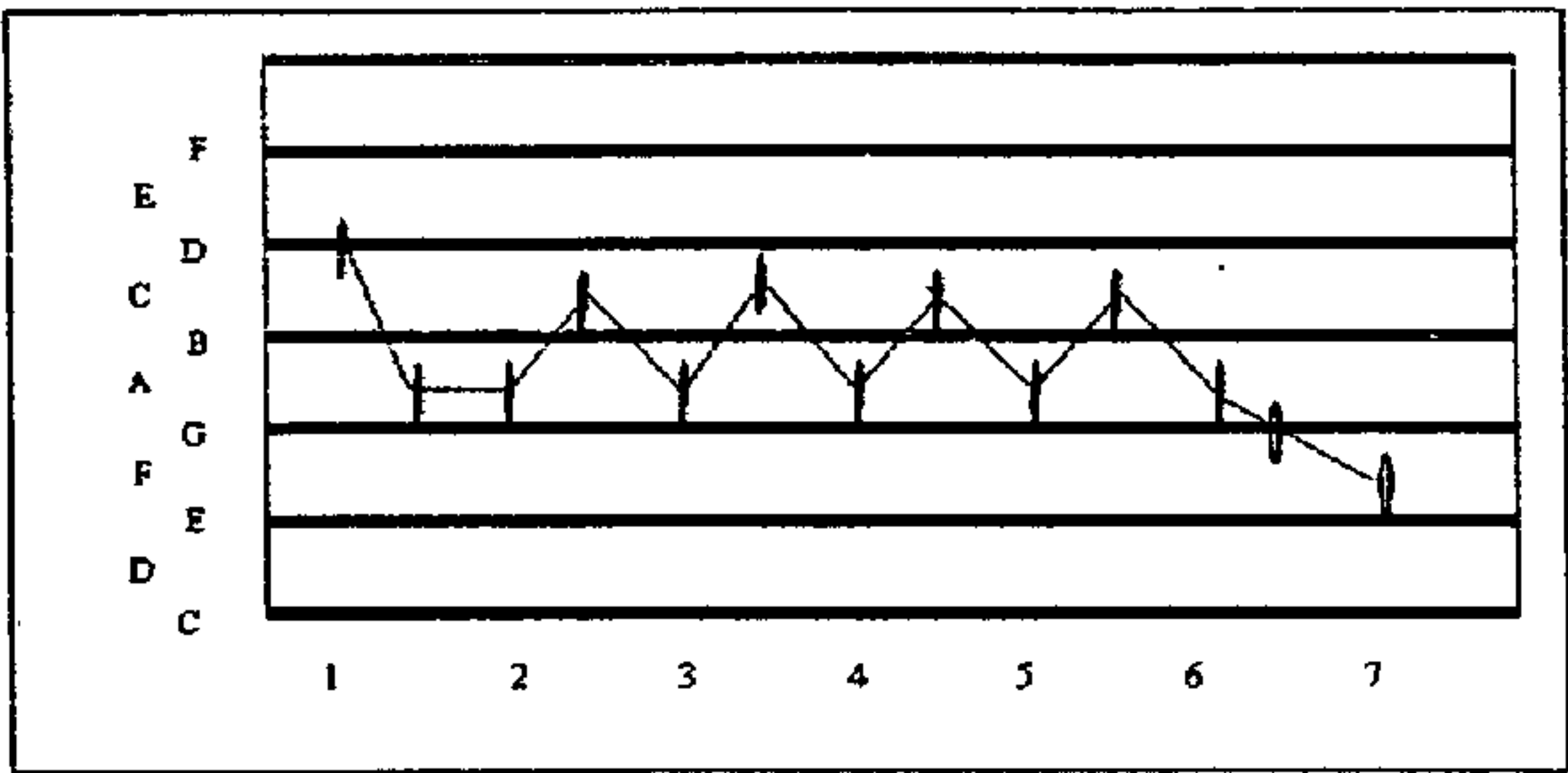
จากการศึกษาวิเคราะห์การเคลื่อนที่แนวทำนอง การเคลื่อนที่ของจังหวะโดยรวม คือ 1 พยางค์ต่อ 1 จังหวะ ของโน้ตตัวดำ หรือ 1 พยางค์ต่อ 1 โน้ตตัวขาว ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของเพลงที่อยู่ในประเภทจีสอง

ตัวอย่าง

โครงสร้างเสียงหลัก ซึ่งเป็นการนำเอาเสียงที่อยู่ในจังหวะตกในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2 เป็นเสียงหลัก ทำให้พบว่าเสียงที่นำมาสร้างเป็นทำนองมากที่สุด คือ เสียง D A C ส่วนเสียงหลักอื่นที่พบจะเป็นเสียงที่ใช้ในส่วนที่ใกล้จบประโยค

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองเนื่องจากเพลงความหยอบหย่อม เป็นเพลงที่มี 2 ทำนองและทำนองไม่ยาวมาก ลักษณะของการเคลื่อนที่โดยส่วนใหญ่จะเป็นแบบคลื่นและแบบฟันปลา ซึ่งเกิดจากการเคลื่อนที่โดยการกระโดดขึ้นคู่ขึ้นลงสลับกันตลอดของจังหวะตก

ตัวอย่างทำนองห้องที่ 49-55

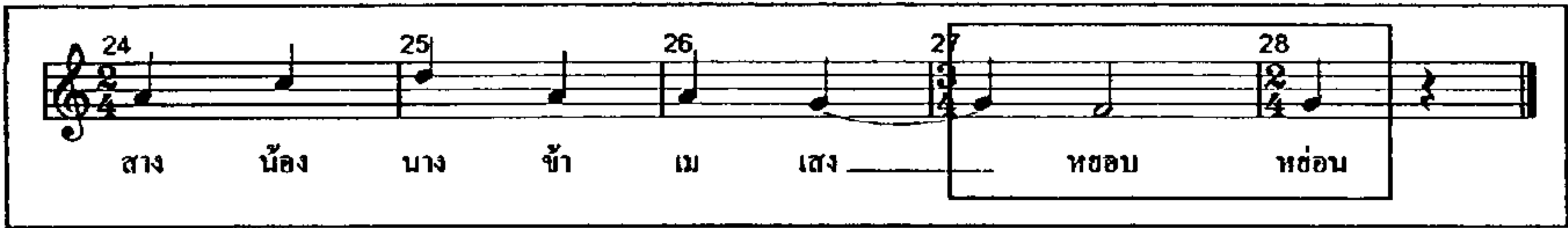


ทำนองหลักที่เป็นลักษณะเฉพาะของความหยอบหย่อน เช่น

ทำนองดนตรี



ทำนองร้อง

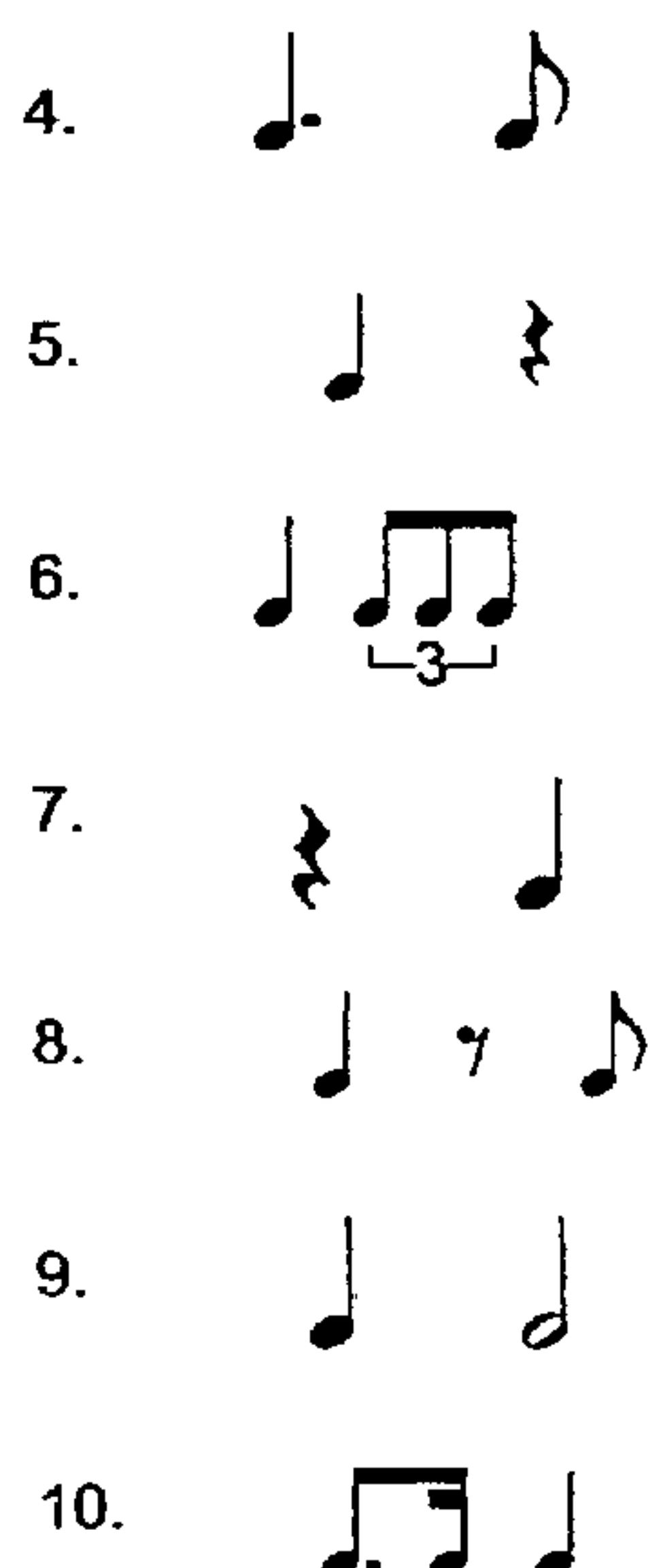


กระสวนจังหวะ

จากการศึกษาวิเคราะห์ลักษณะการเคลื่อนที่แนวทำนองของความหยอบหย่อนนั้น มีลักษณะกระสวนที่ใช้ในการร้องและการบรรเลง ที่ไม่หลากหลาย โดยผู้วิจัยจะนำเสนอรายละเอียดโดยแบ่งเป็น 2 ประเภท กระสวนจังหวะหลัก กับกระสวนจังหวะรอง

กระสวนจังหวะที่พบในความหยอบหย่อน มีดังนี้

1. 
2. 
3. 



จากภาพแสดงกระสวนจังหวะของทำนองความหยอบหย่อน สรุปได้ดังนี้

กระสวนที่ใช้ขึ้นต้นเพลงได้แก่แบบที่ 1, 7, 8

กระสวนจังหวะหลัก ที่พบมากในเพลง ได้แก่แบบที่ 1, 2,3,4

กระสวนจังหวะรองที่พบมากในเพลงได้แก่แบบ 5,6,7,8,9,10

กระสวนจังหวะที่ใช้เชื่อมสำหรับประโยคเพลง ได้แก่แบบที่ 1, 5

กระสวนจังหวะที่ใช้ในการจบจังหวะเพลง ได้แก่แบบที่ 5

สรุปจากการวิเคราะห์กระสวนจังหวะของเพลงความหยอบหย่อน พบว่าลักษณะ
กระสวนจังหวะมีทั้งหมด 10 แบบ กระสวนจังหวะจะเปลี่ยนแปลงสำหรับเพลงความหยอบหย่อน
ขึ้นอยู่กับ สีสลาในการร้องและการบรรเลง

พื้นผิวความหยอบหย่อน

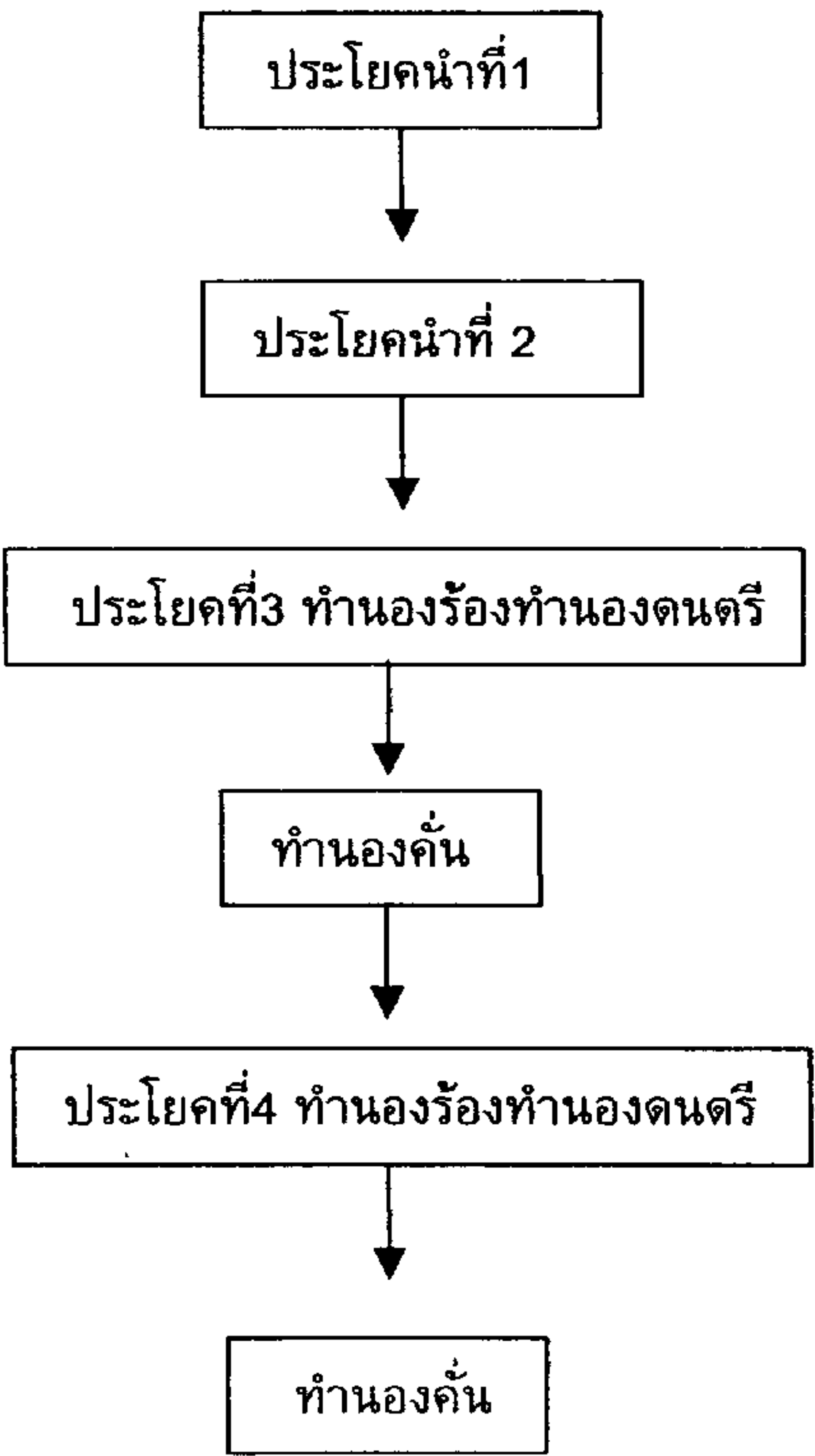
จากการศึกษาวิเคราะห์พื้นผิวของเพลงความหยอบหย่อน จัดอยู่ในประเภทพื้นผิวเดี่ยว
(Monophonic Texture) มีแนวทำนองเดียว ศิลปินผู้บรรเลงและผู้ร้องจะมีทำนองแนวเดียวกัน
เหมือนกับทางบังคับในดนตรีไทย โดยส่วนใหญ่เพลงประเภทนี้จะจัดอยู่ในประเภทจีสอง ซึ่ง
ถือว่าเป็นทางบังคับของทำนองเพลงที่ใช้ในการแสดงจำดไต การบรรเลงเพลงประเภทจีสองจะ
ไม่นิยมนำสีลาในการดันมาใช้กับเพลงประเภทนี้ ซึ่งจะทำให้ทำนองเพลงไม่ชัดเจน และไม่

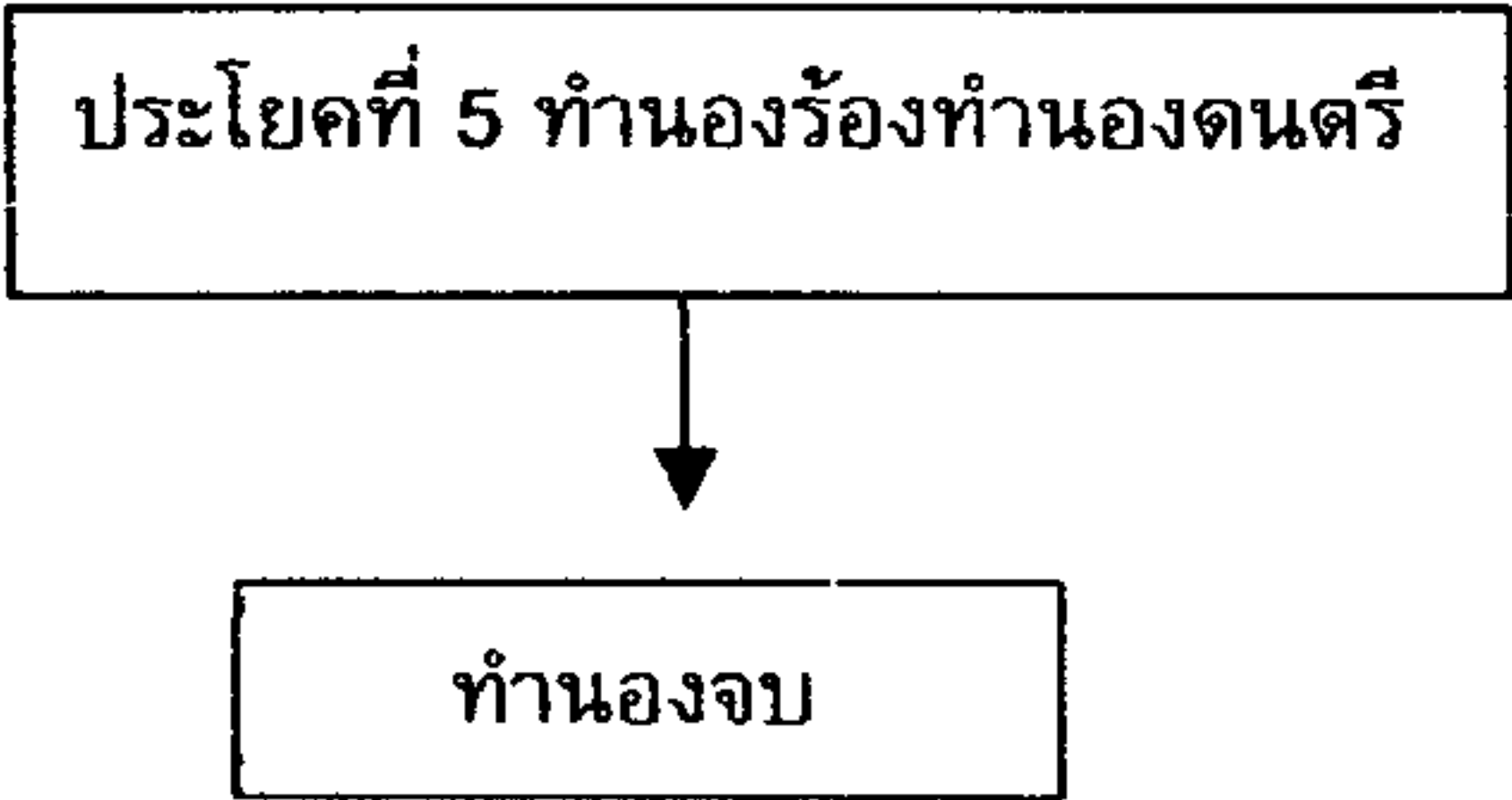
ไพเราะ ในส่วนที่ผู้บรรเลงหรือผู้ร้องต้องการให้มีความยาวของทำนองเพลงเพิ่มขึ้น จะใช้วิธีวนกลับมาหาทำนองเดิมซึ่งอาจจะไม่เต็มในส่วนของการทำนองก็ได้ เข้ามาเพิ่มเติมเพิ่มให้ประโยคเพลงมีความยาวเพิ่มมากขึ้น

รูปแบบเพลงความหยอบหย่อน

จากการศึกษาวิเคราะห์ทำนองเพลงที่ได้มาจากการบันทึก เพลงความหยอบหย่อนเป็นเพลงที่มี 2 ทำนอง เป็นพื้นผิวเดียว การบรรเลงตั้งแต่ต้นเพลงจนจบเพลง ศิลปินใช้วิธีนำทำนองหลักมาบรรเลงเป็นประโยคนำ(Introduction) แล้วส่งเข้าร้อง การบรรเลงหรือร้องจะวนไปมาจนกว่าจะจบเนื้อหาที่ต้องการ

โครงสร้างรูปแบบเพลงความหยอบหย่อน





โครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างคำประพันธ์กับทำนอง

เพลงความหยอบหย่อนเป็นเพลงที่ใช้ในการแสดงในจำดใดเพลงหนึ่ง แต่เป็นเพลงที่ไม่ค่อยได้รับความนิยม ลักษณะของคำประพันธ์ที่ปรากฏอยู่ในทำนองนี้ เป็นการนำเนื้อหาหรือเรื่องราวมาใส่ในทำนอง เน้นในเชิงอุปมาอุปมัยมากกว่าที่จะนำมาบอกเล่าอย่างตรงไปตรงมา เพื่อให้ผู้ฟังได้ตีความจากสิ่งที่ตนเองได้ฟัง ลักษณะความสัมพันธ์ระหว่างคำประพันธ์กับทำนองความหยอบหย่อน

เนื่องจากทำนองหยอบหย่อนเป็นทำนองโบราณ การร้องจะต้องใช้ดอยฮอห์นบรรเลงคลอตาม การนำความหยอบหย่อนเข้ามาใช้ในการแสดงจำดใด เนื้อหาที่นำเข้าสู่ในทำนองย่อมเปลี่ยนแปลงไปตามเรื่องที่น่ามาแสดง คำประพันธ์ถูกกำหนดขึ้นมาเพื่อให้เข้ากับเรื่องราว

ดังนั้นความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหยอบหย่อนกับคำประพันธ์ จึงมีแบบแผนที่ไม่ตายตัว สามารถยืดหยุ่นได้ตามความต้องการ แต่จะต้องอยู่ภายใต้ข้อกำหนดของทำนอง ดังผู้วิจัยเสนอเกี่ยวกับคำประพันธ์ที่ได้บันทึกไว้ ดังนี้

ประโยคที่ 1

21 ไฉน 22 คำ 23 กาน 24 งอ 25 นาง 26 ช้า 27 เสง 28 หอบ ห่อน

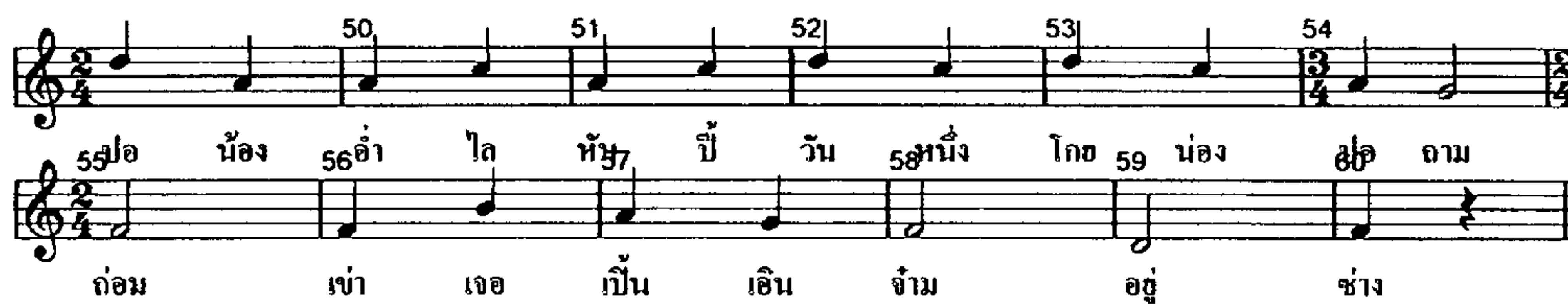
จากคำประพันธ์ประโยคที่ 1 มี 15 พยางค์ ไม่มีสัมผัสวรรณยุกต์ภายในวรรค

ประโยคที่ 2



จากประโยคที่ 2 มี 6 พยางค์ ไม่มีการสัมผัสวรรณยุกต์ภายในวรรคและระหว่างประโยคที่ 1 และประโยคที่ 2

ประโยคที่ 3



จากคำประพันธ์ประโยคที่ 3 มี 20 พยางค์ ไม่มีสัมผัสวรรณยุกต์ภายในประโยคและระหว่างประโยค

- จากการศึกษาวิเคราะห์คำประพันธ์ที่ปรากฏอยู่ในแต่ละประโยค พบว่า
 - จำนวนพยางค์ของแต่ละวรรคไม่เท่ากัน จำนวนพยางค์มีตั้งแต่ 6 พยางค์ ถึง 20 พยางค์
 - วรรคที่มีจำนวนพยางค์ใกล้เคียงกันมี 2 วรรค คือวรรคที่ 1 กับวรรคที่ 3
 -
 - แต่ละวรรคไม่มีสัมผัสกัน มีอิสระทางด้านวรรณยุกต์ การลงท้ายของคำประพันธ์แต่ละประโยคจะเป็นคำที่มีความต่อเนื่องทางเนื้อหา
- จากลักษณะคำประพันธ์ที่ไม่เท่ากันทำให้ประโยคเพลงมีความยาวไม่เท่ากัน เป็นผลมาจากการนำคำประพันธ์มาใส่ในทำนองเพื่อให้ได้ใจความของเรื่อง
- จากลักษณะคำประพันธ์ความหยอบหย่อน พบว่าลักษณะของคำประพันธ์ มีเนื้อหา

และเรื่องราวที่ผู้ร้องต้องการถ่ายทอดอย่างตรงไปตรงมา ความหยอบหย่อนเป็นเพลงที่ใช้
พรรณนาเกี่ยวกับความโศกเศร้า เหนงหงอยที่ต้องจากคนรัก

เพลงความปานแซง

1 2 3 4
 ออ ไน ก็ อ่อม แล เอ๊ย ปี่ อีก เออ น้อง อีก

5 6 7 8
 ปี่ คาง เสง หมู เก้ง แวง ปัน เปิน ป้าง เออ อ่า

9 10 11 12
 ดอน ดอช ไน นาง ข้า ดี พัก พอส แด่ เหน่ ดี เนอ ก็ ของ

13 14 15 16
 เอ็ด สาง หล่า น้อ ปี่ อีก น้อง น้อง อีก

17 18 19 20
 ปี่ เข้า ข้า ปอ ไล้ มา อยู่ กาง หว่าง เนอ ก็ ของว่า พองเหม่อเหลว ไน นอ เปิน ดัก

21 22 23 24
 ซำมฮัด เส - อ่ว เสง ซ้อความ ข้า นาง หมอ ไม ว่า เอ นอ

25 26 27 28
 อ้า เจอว แล ว่า ค้าค หน้า แ่งหน้า แด่หน้าว่า เอ๊ย ข้า นาง น้อง ไป คัก ปอ หมอ นอ

29 30 31 32
 อัน ดอน ดอช ไน ข้า เสา เค้ หา พัก ไน เอ็ด สาง หล่า

33 34 35 36
 นอ ปี่ อีก น้อง น้อง อีก ปี่ คาง เสง เอ๊ย นอ นอ ค้าค อ่อนเน่ ปาน ไน นอ หอ้า นาง

37 38 39 40
 ข้าหน่านึก เอ๊ยคักพัก เค้ หมอเจ้า ความ ปี่ นึ่ง เอ๊ย ข้า นาง ถาม ไหน ว่าเหม่อว ไกด้ หนอ

41 42 43 44
 ไน ดอง อ่อม เปว เปว แล มา ปี่ อีก น้อง เข้า เจ้า คาง หน้า เออ



45 46 47 48
 ๕ ๕ สอดมาจ๋าม ไล่ จิง ใจ ปอ ไหลเงิน ขอ คิน หล่าง ก่า ใ้ นาง ข้ำ เต้ ก่า ๕

49 50 51 52
 เมอ เหลว ไม้ นอ หว่าเหมิน เสา ไหล มา สบ ทบ ค่อ เหมว หัน หน้า กั้น ไม้ ส่า แหน่น แถ่น

53 54 55 56
 เป้วปี่หน้า นอนาง ข่า เสาไหล มาเป้วก่าง ราง เนอถิ ของ พองเหมอว เหลว ไม้ โคช ก้อ หลาซ ก่อ

57 58 59 60
 มันส่า หน้า ก่า เหลอว ก้อ มันห่างเป้ว หน้าจอมช่อน สอช กั้น ไหน หว่า นอ

61 62 63 64
 เมอ เหลวไม้ นาแปด ข่าหว่าขา ล้าค ก่า แล อ่า จื่อ อ่า เจื่อ ไหน ก้อ คอง ป่าน ๕ ปี่

65 66 67 68
 อิกน้องคาง เต้ คาง หนบ เป้านอ ของ เปื่อว นาง ก้อ ข่า พง ค้าค พอแก่งหา ตึก พิก

69 70 71 72
 มา เมอ เหลว ไม้ นอ ไล่ มา สบ ค่อ เหลอว หัน ปี่ นาง ปี่

73 74 75 76
 3
 จาซ เข้า เข้า คก มา นาง ข่า ป่า วา ข่าหน้า แหน่ง ไหน แล นอ ข่า จ่อง ออก เสง ส่อง

77 78 79
 ความ เป้ว เค่อว เป้ว เหนอว เป้ว เค่อว เป้ว เหนอว อ่อ ปี่ นาง ปี่ จาซอ ข่า เป หว่า ไล่ ขื่อ

80 81 82 83 84
 ความข่า นางเปว เหลอว ออ ไม้ แควว อ่า เจื่อว อ่าเจ้าววา ไหนก้อคอง ป่านอัน ตี ข่า ปอ ไม้

85 86 87 88
 นอ เมอ ชาม คอเหลวไม้ อ่า จื่อกบ หมอ ตี ข่า นอ ของ เปื่อว นางเสา ตึก พิก อ่า สอน

มา _____ เมอ เหลว ไน นอ ข้า นาง ก้อ ส่อง อยู่ _____ ก้อ นอ ค้อ ขาง แก่น

ซึ้ง เจ-น จา หว่า มาสก ทบ เหม่า เหล่ เกี้ยว จอม ปอ เอ็น เจ้า เมิง เหลว หล้า - - เมอ ไน นอ

เอศ ส่าง หล้า จาข ส่าง ป้าง ป้าง ปี้ คาง น่าง เอ้อ นอ นาง แก็ด หลี อัก สุด เหลว นอ

อ่า น้า ค้อน กำ ไน นาง ก้อ มี ข้อ ความ ล่าด ลง แหม่ง แสง ดอง ฎี

ปี้เอว _____ เหน่ จ่อง อ่า เป้ว เหน่ จ่อง อ่า ปี้ เป้ว หน้า หื้อ นอ ข้อความ นาง น่อง ข่าน หลัด กอง

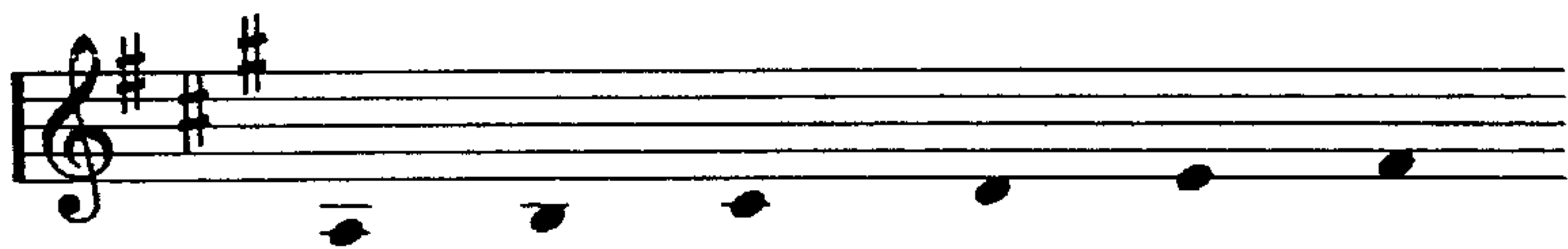
ก้อง พอง เม เหลว ไนอ ใดง ก้อม เป้ว เป้ว เป ไซมัน โห้ง มัน หาช อ่า ปั้น ไซ มัน โห้ง มัน หาช

องค์ประกอบทางด้านทำนอง

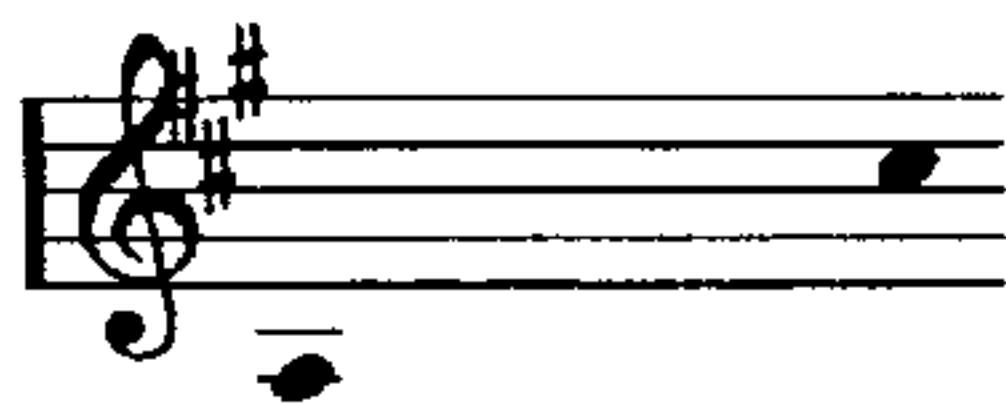
กลุ่มเสียง

จากการศึกษาโครงสร้างระบบของทำนอง ผู้วิจัยพบลักษณะทางกลุ่มเสียงที่มีการเคลื่อนที่ของทำนองมี 2 ระบบคือ

- 1.ระบบ 7 เสียง (Septatonic Scale) โดยเรียงลำดับของเสียงดังนี้ A B C[#] D E F[#] G[#] A สามารถบันทึกโน้ตสากลได้ดังนี้



พิสัยเสียงของทำนองร้อง จากการบันทึกโน้ต พบว่าระดับเสียงต่ำสุด คือ A3 จนถึงเสียงสูง คือเสียง C4 ดังนี้



เพลงความปานแซง เป็นเพลงที่จัดอยู่ประเภทจีหนึ่ง เป็นเพลงที่มีเฉพาะทำนองร้องไม่มีดนตรีบรรเลง เป็นเพลงที่ใช้พรรณนาในการเดินทาง

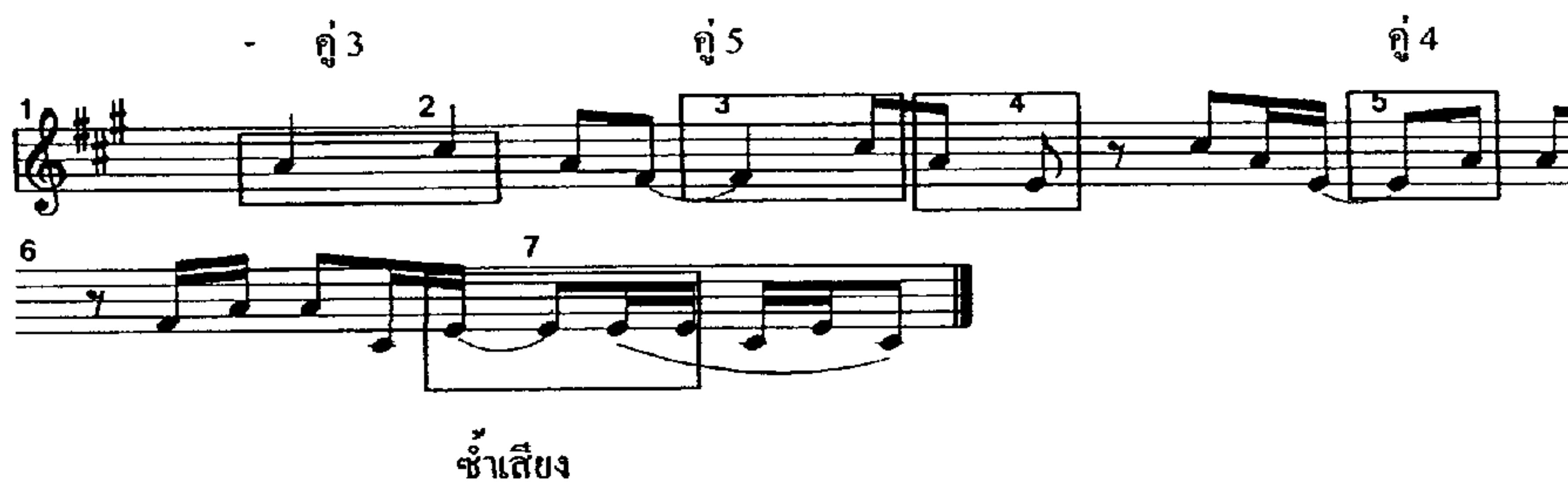
การศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบเพลงความปานแซง ผู้วิจัยกำหนดประโยคของเพลงทั้งหมด 14 ประโยค

ความเร็วจังหวะที่ ♩ = 6

การวิเคราะห์องค์ประกอบเพลงความปานแข็ง

ประโยคที่ 1

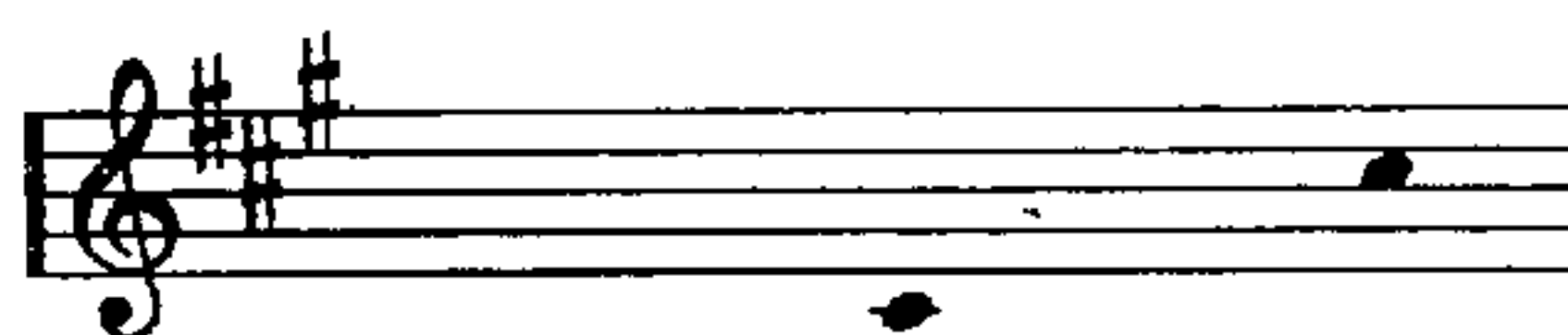
การเคลื่อนที่แนวทำนอง



สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการจ้ำเสียง และเคลื่อนที่โดยการกระโดดระยะคู่ ดังนี้ คู่ 3, คู่ 4, คู่ 5, คู่ 6

การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเคลื่อนที่ด้วยการกระโดดมากกว่ามีการเคลื่อนที่ชนิดอื่น

พิสัยแนวทำนองคู่ 8



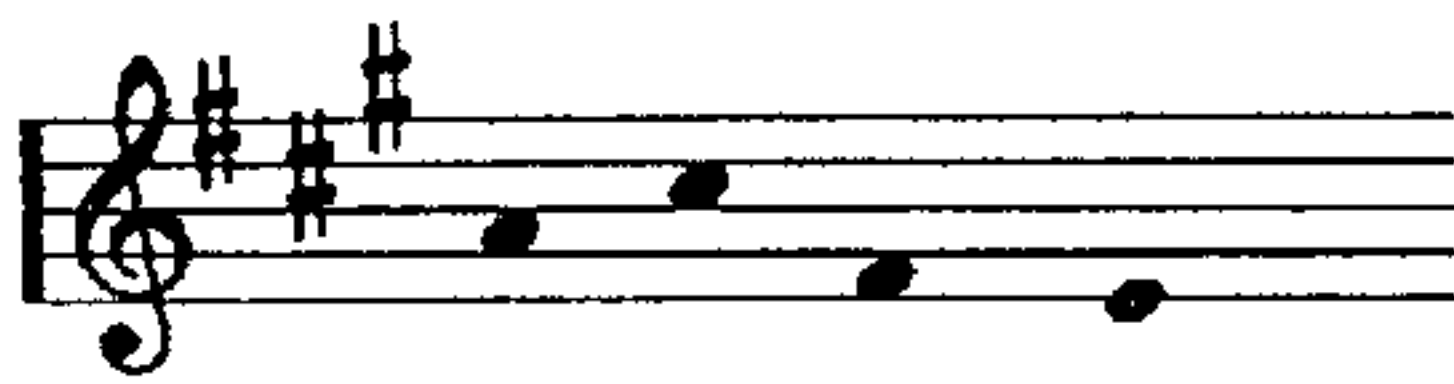
โครงสร้างเสียงทำนองหลัก



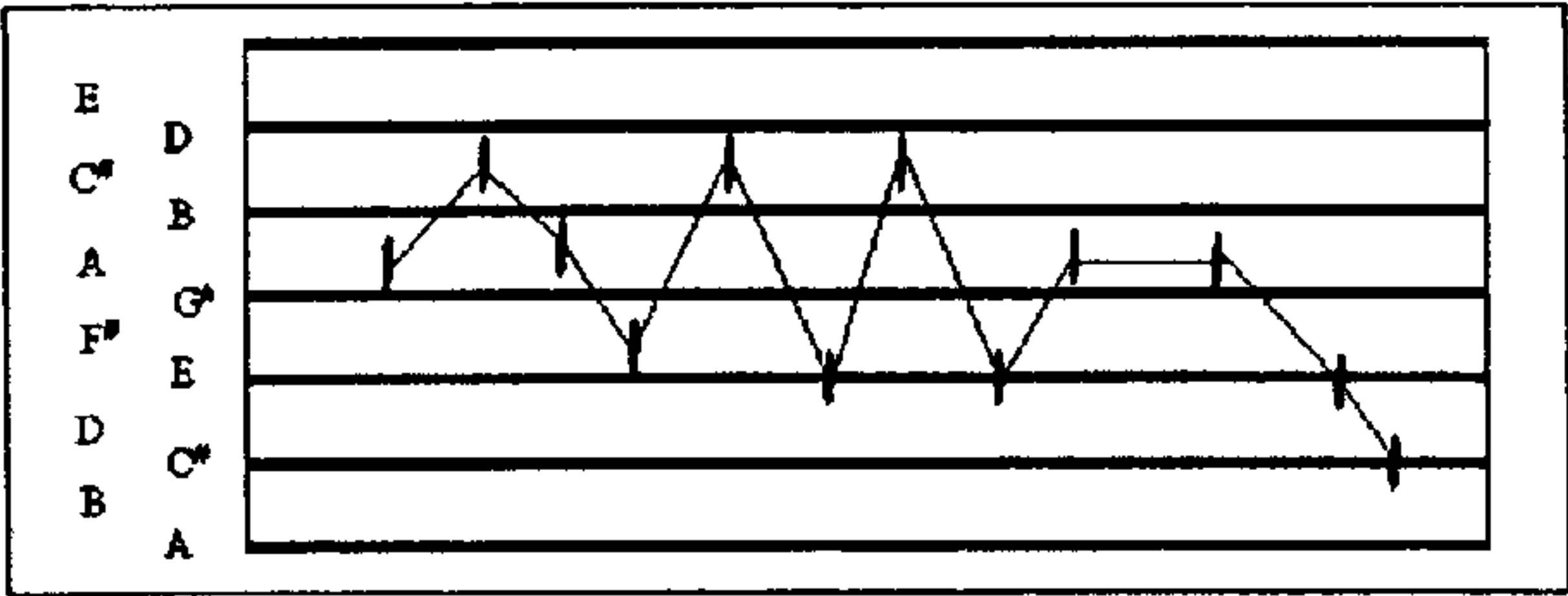
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ A C# F# E

ระดับเสียงเบา ได้แก่ F# A C# E

โน้ตเสียงหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง เริ่มจากช่วงเสียงระดับกลาง เคลื่อนที่ขึ้นลงทำนอง โดยการกระโดดด้วยคู่ 3 ช่วงกลางทำนองมีลักษณะเป็นฟันปลาโดยการกระโดดขึ้นลงคู่ 5 และคู่ 6 ทิศทางช่วงสุดท้ายทำนองลาดลง โดยการกระโดดขึ้นลงคู่ 4 จบด้วยโน้ต C#3

ประโยคที่ 2
การเคลื่อนที่ที่ทำนอง



สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีเรียงเสียงโดยใช้คู่ 2 และการกระโดดระยะคู่ ดังนั้นคู่ 3 การเคลื่อนที่แนวทำนองนี้ มีการเคลื่อนที่แบบเรียงเสียงขึ้นลงมากกว่าการกระโดดของเสียง

พิสัยแนวทำนองคู่ 9



โครงสร้างเสียงหลัก

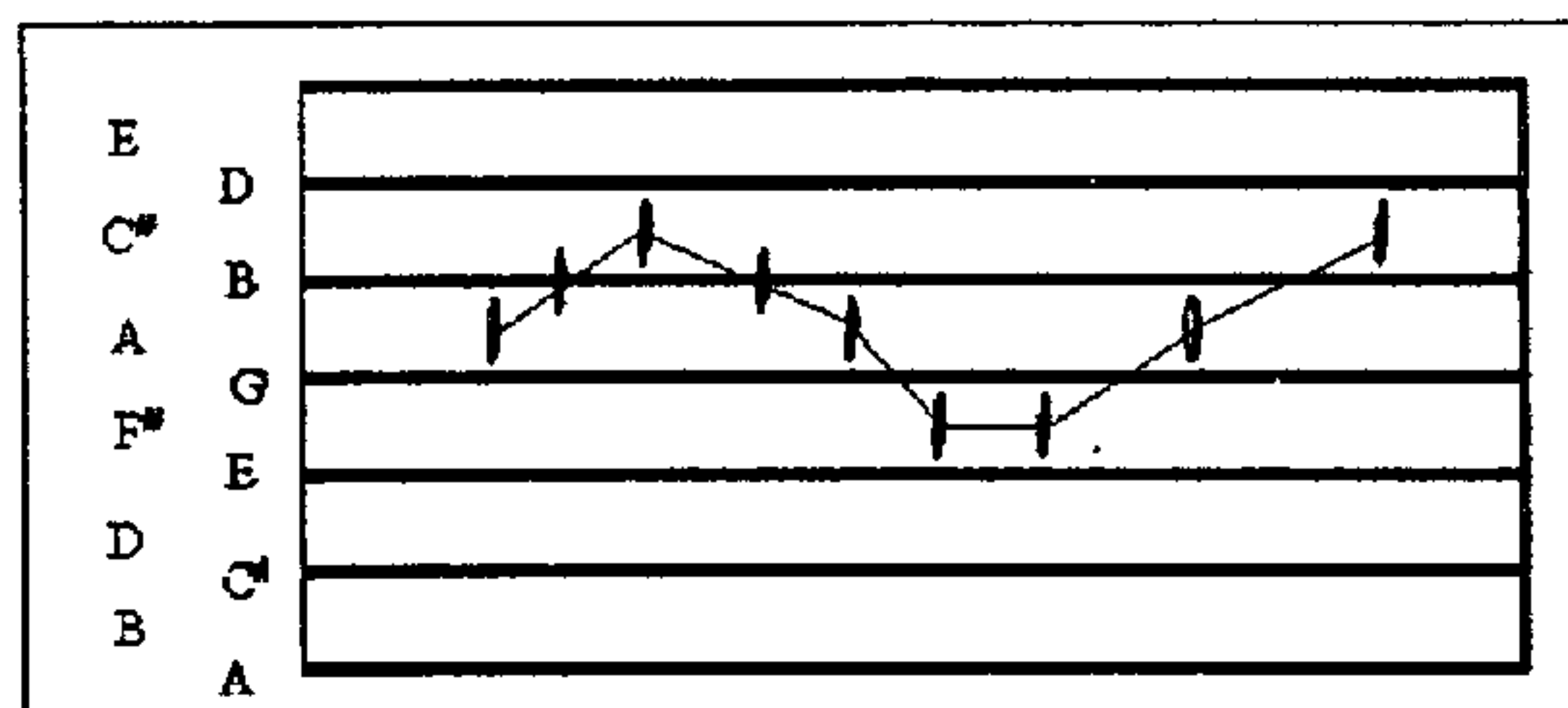


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ A B C[#] F[#]
 ระดับเสียงเบา ได้แก่ A B C[#] E D[#]

โน้ตเสียงหลัก



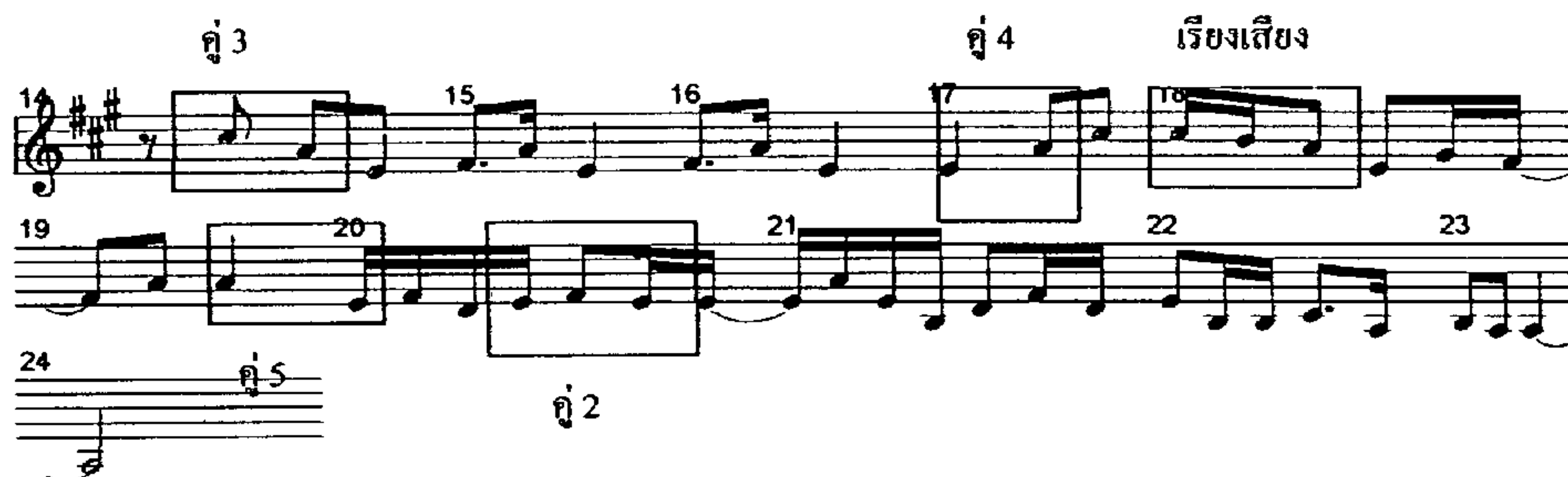
ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง การเคลื่อนที่ขึ้นทีละขั้นตั้งแต่ต้นประโยค ช่วงแรกเริ่มจากเสียงกลางเรียงเสียงขึ้นแนวนอนแล้วเคลื่อนลงระหว่างโน้ต A3-F[#] 4 มีการกระโดดคู่ 3 ครั้ง ทิศทางทำนองช่วงที่ 2 ทำนองระหว่าง F[#]3 - C[#] 4 เคลื่อนที่ขึ้นแนวนอน โดยการกระโดดคู่ 3 จบด้วยโน้ต C[#]4

ประโยคที่ 3

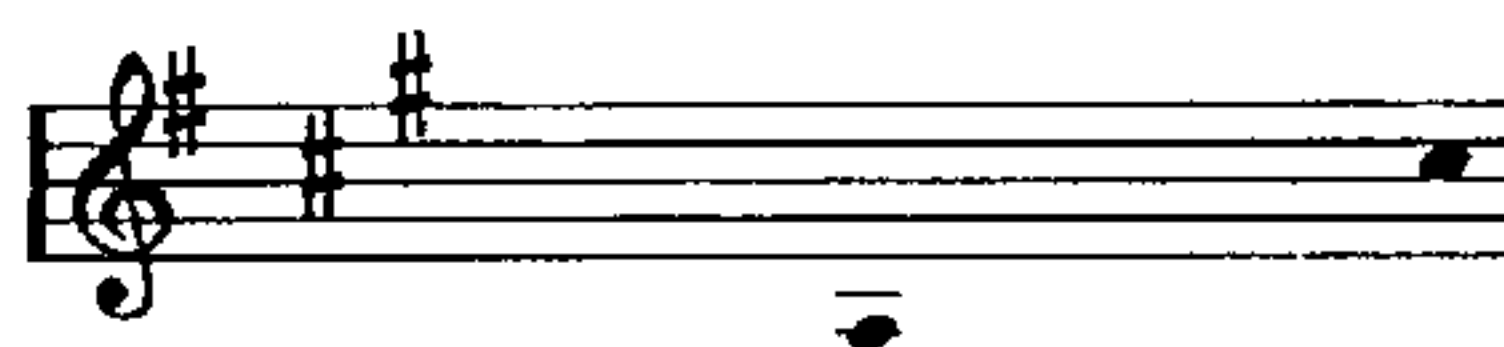
การเคลื่อนที่แนวทำนอง



สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเรียงเสียงขึ้นและการเคลื่อนที่ขึ้นลงโดยใช้คู่ 2 และการกระโดดคู่ ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 และการซ้ำเสียง

การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเคลื่อนที่โดดการกระโดดคู่ 3 เป็นส่วนมากสลับกับการขึ้นลงทีละขั้น

พิสัยแนวทำนอง



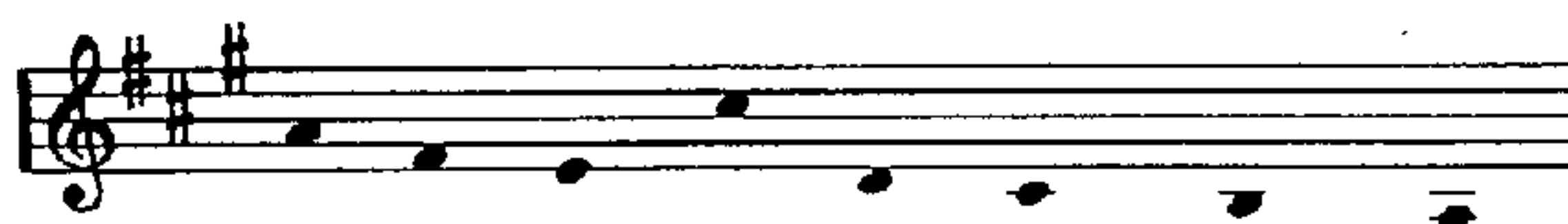
โครงสร้างเสียงหลัก



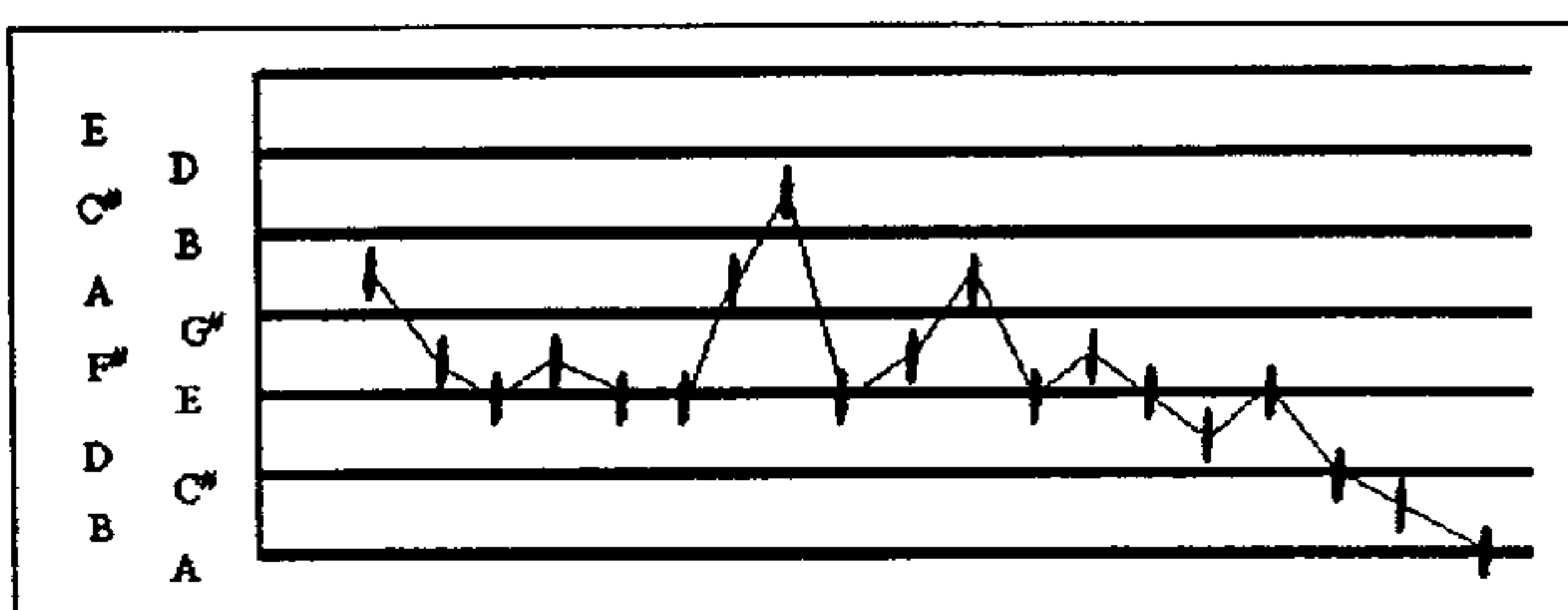
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ A F# E C# D B

ระดับเสียงเบา ได้แก่ C# E A B G F# D

โน้ตหลัก



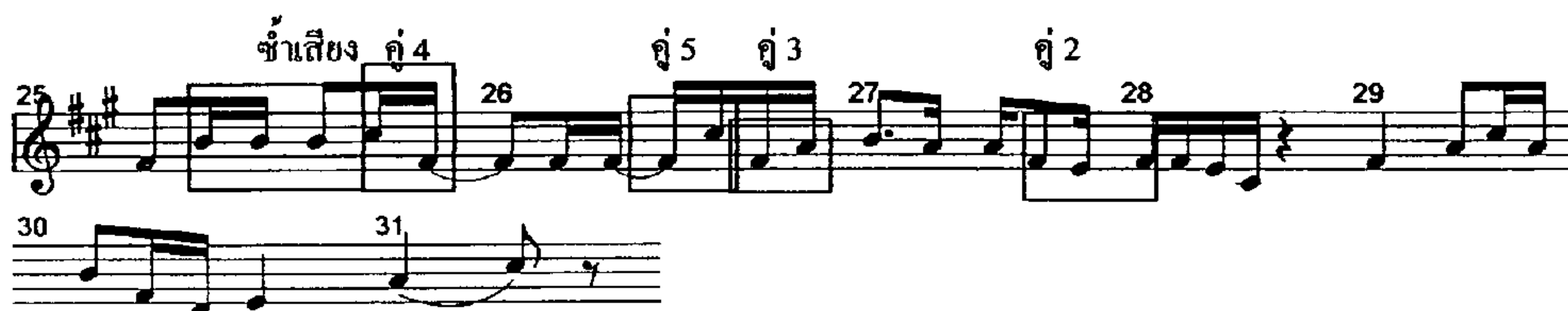
ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง ทิศทางทำนองอยู่ช่วงกลางถึงช่วงต่ำ การเคลื่อนที่ของโน้ตตั้งแต่ต้นประโยค เคลื่อนที่ลงโดยการกระโดดคู่ 3 แล้วเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละชั้นมีการซ้ำเสียง ทำนองหลักอยู่ระหว่าง E3-F#3 มีการกระโดดสลับกันระหว่างคู่ 3 กับคู่ 5 เป็นฟันปลา ทิศทางทำนองตั้งแต่โด F#3 มีการเคลื่อนที่ทำนองลงด้วยการกระโดดคู่ 3 สลับกับการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละชั้นทิศทางทำนองลาดลงต่ำ จบด้วยโน้ต C# 3

ประโยคที่ 4

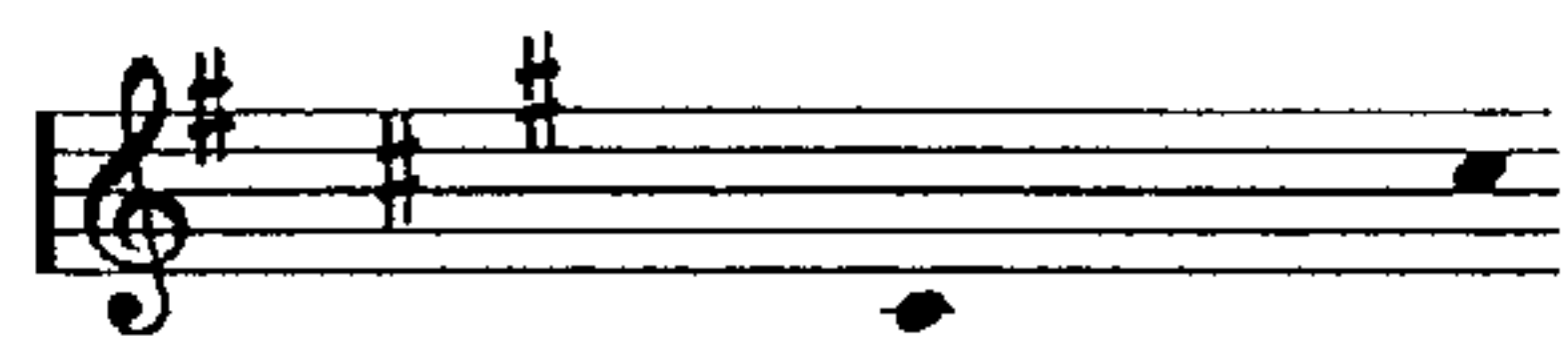
การเคลื่อนที่แนวทำนอง



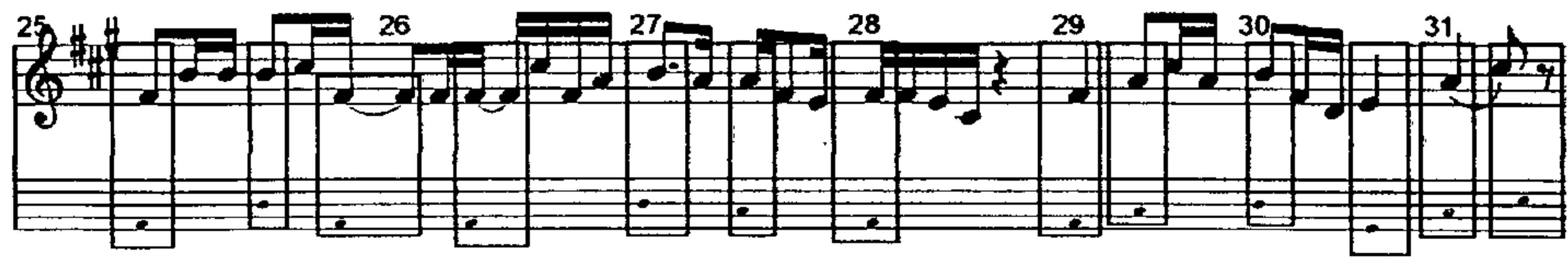
การเคลื่อนที่แนวทำนองประโยคนี้นี้ มีการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละชั้นโดยใช้คู่ 2 และการกระโดดคู่ ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 การซ้ำเสียง

การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีลักษณะของการเคลื่อนที่โดยการกระโดดสลับกับการซ้ำเสียง มากกว่าการเคลื่อนที่แบบอื่น ๆ

พิสัยแนวทำนองคู่ 8

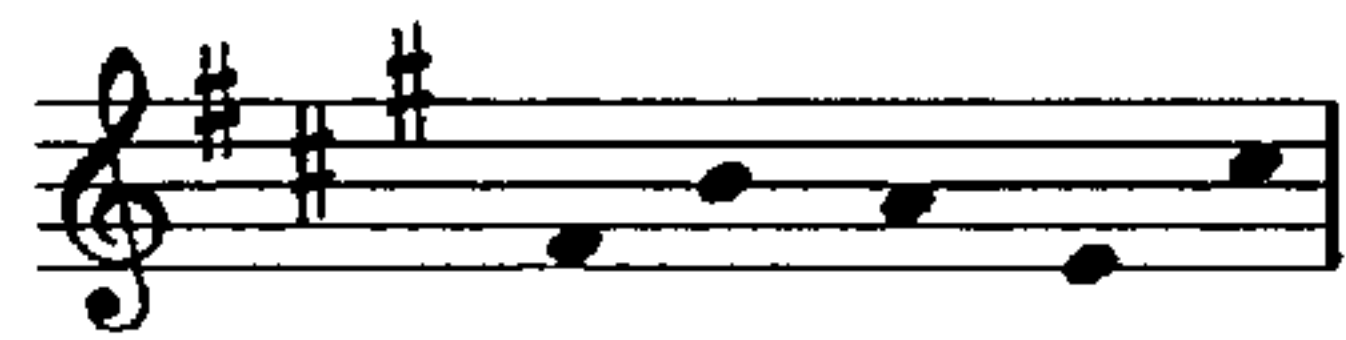


โครงสร้างเสียงหลัก

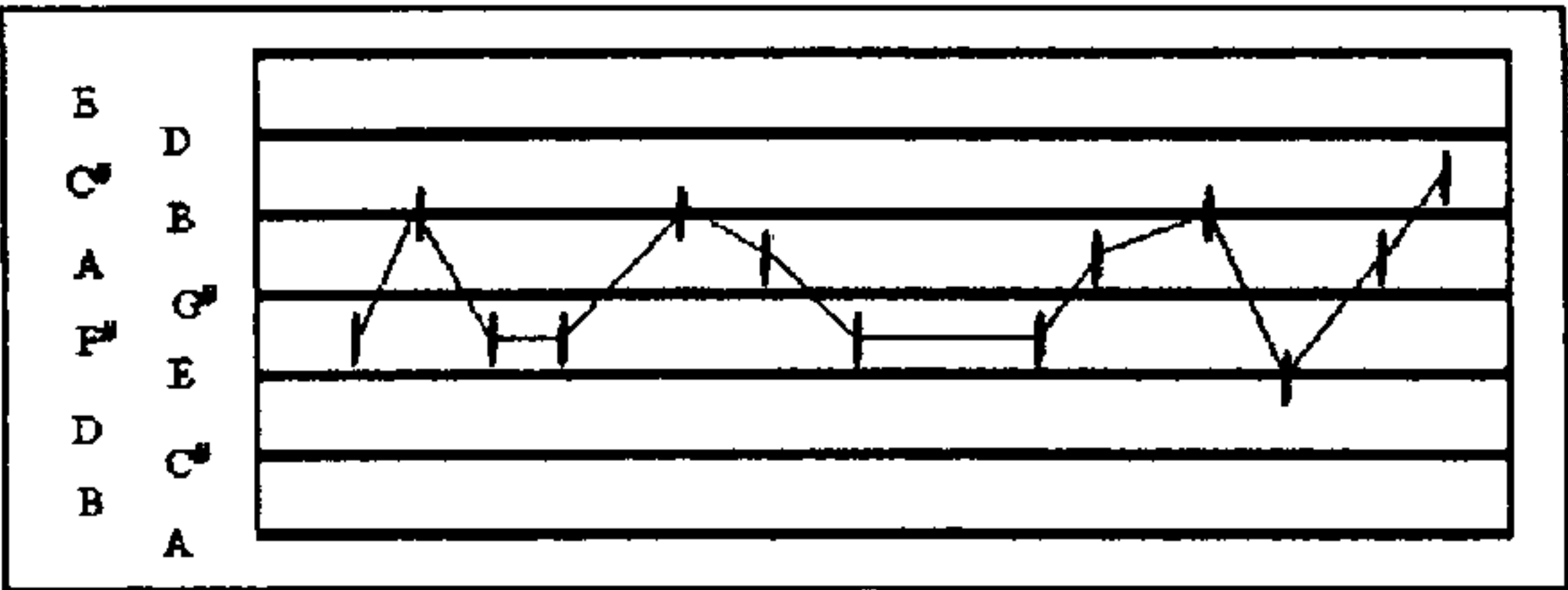


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ F[#] B A E C[#]
ระดับเสียงเบา ได้แก่ B C[#] F[#] A E D

โน้ตหลัก



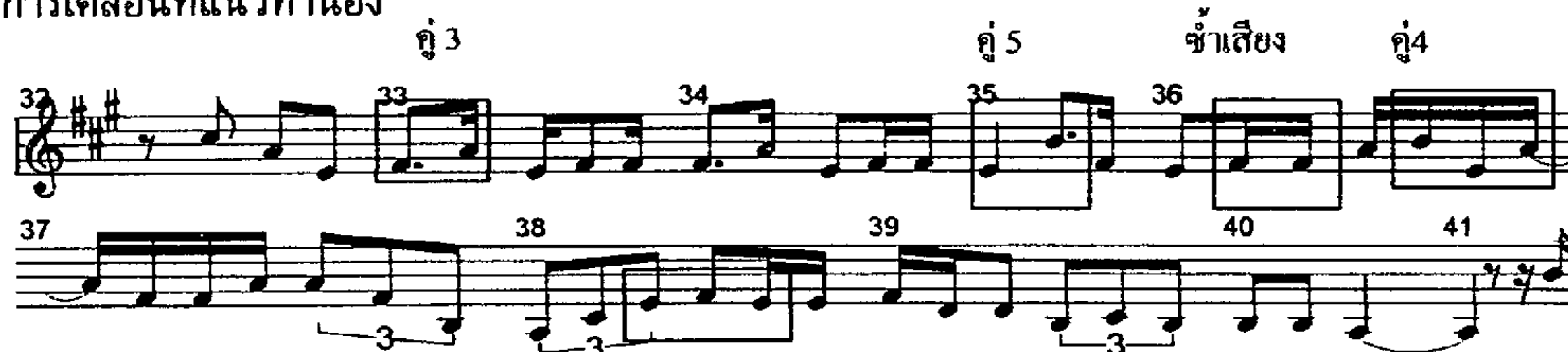
ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง เริ่มการเคลื่อนที่ระดับเสียงกลางตั้งแต่โน้ต F[#]3
ทำนองเคลื่อนที่ขึ้นลงโดยการกระโดดคู่ 4 กับคู่ 3 สลับการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้น เสียงหลักส่วนใหญ่อยู่ช่วงกลาง มีลักษณะแบบคลื่น ทำนองเคลื่อนที่ขึ้นจบแนวบน ด้วยโน้ต C[#]4

ประโยคที่ 5

การเคลื่อนที่แนวทำนอง



สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการซ้ำเสียง มีการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้นโดยใช้คู่ 2
และการกระโดดระยะคู่ ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5

การเคลื่อนที่แนวทำนอง เคลื่อนที่โดยการซ้ำเสียงสลับการกระโดดของเสียง ประโยคนี้
ไม่มีการเคลื่อนที่แบบเรียงเสียง

พิสัยแนวทำนองคู่ 11



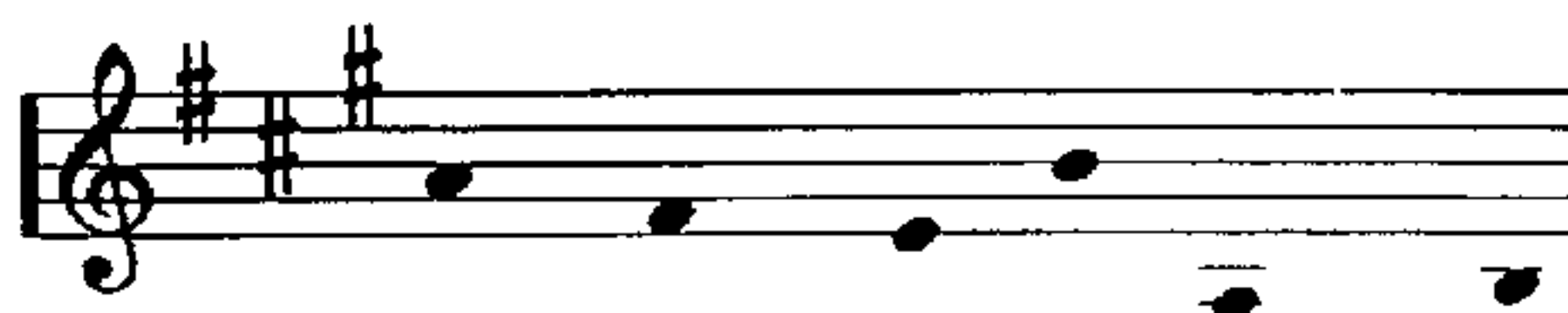
โครงสร้างเสียงหลัก



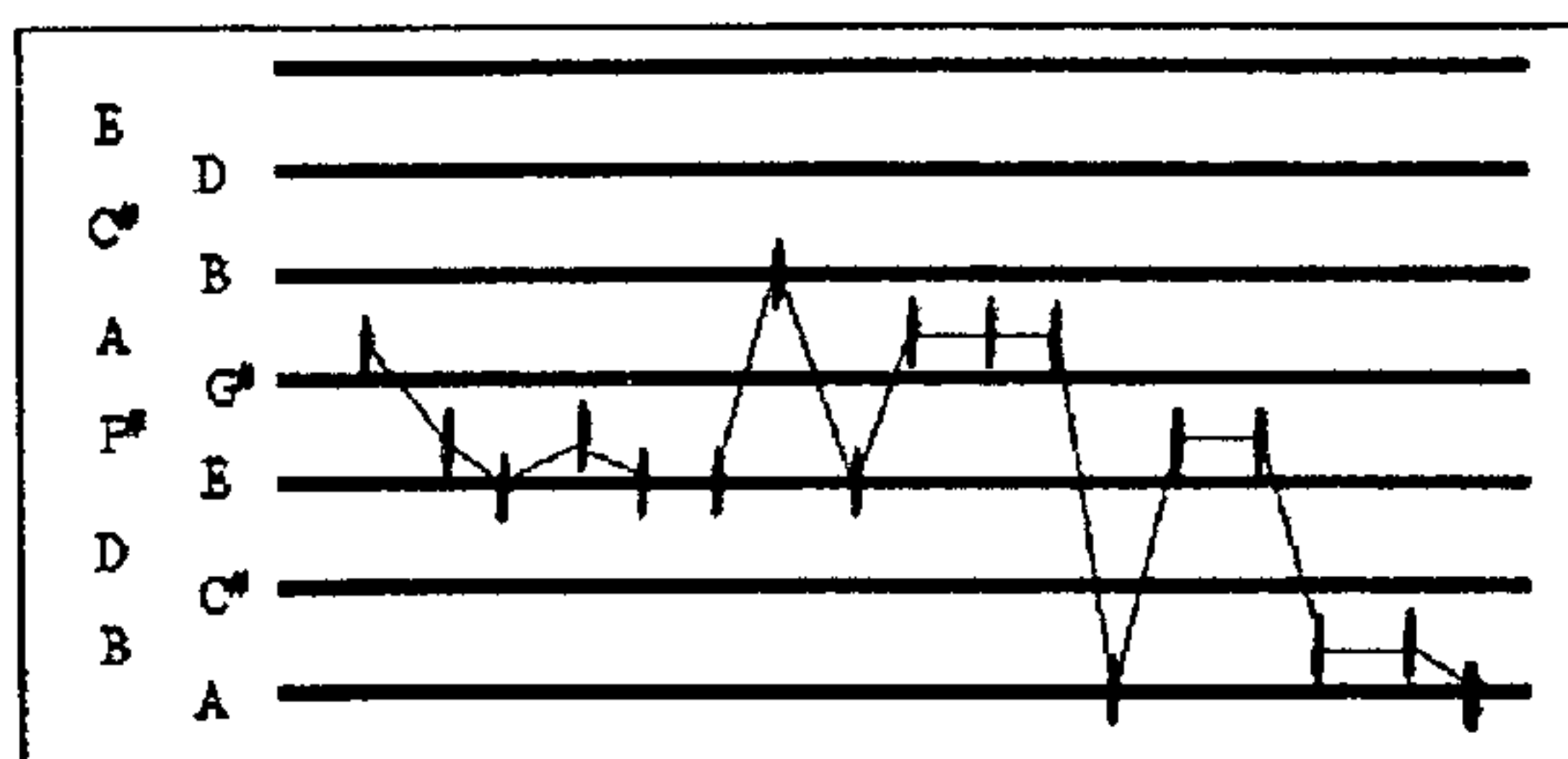
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ A F# E B

ระดับเสียงเบา ได้แก่ C# E A F# B

โน้ตหลัก



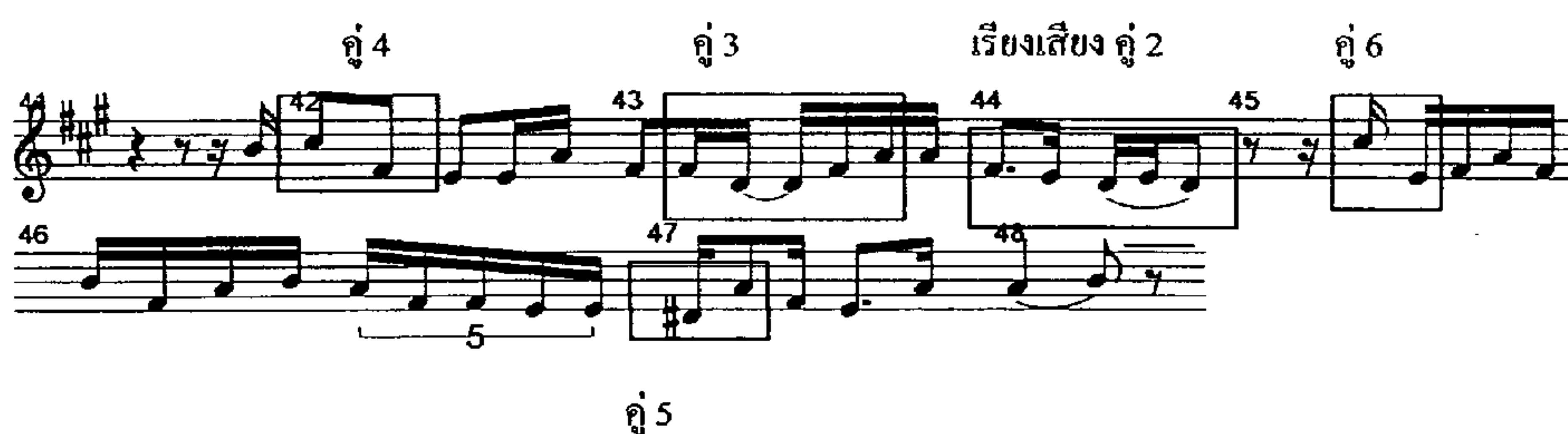
ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง ทิศทางทำนองช่วงแรกเคลื่อนที่ลงระหว่างโน้ต A3-E3 จากทำนองมีการกระโดดสลับฟันปลา เคลื่อนที่ขึ้นลงด้วยการกระโดดคู่ 5 และกระโดดคู่ 4 ขึ้น ทิศทางทำนองช่วงที่ 2 เริ่มจากการซ้ำเสียง ทำนองเคลื่อนที่ลงต่ำด้วยการกระโดดคู่ 8 ระหว่าง A3-A2 และเคลื่อนที่ขึ้นลงด้วยการกระโดดคู่ 6 สลับกัน เคลื่อนที่ลง 1 ชั้น จบด้วยโน้ต C#3

ประโยคที่ 6

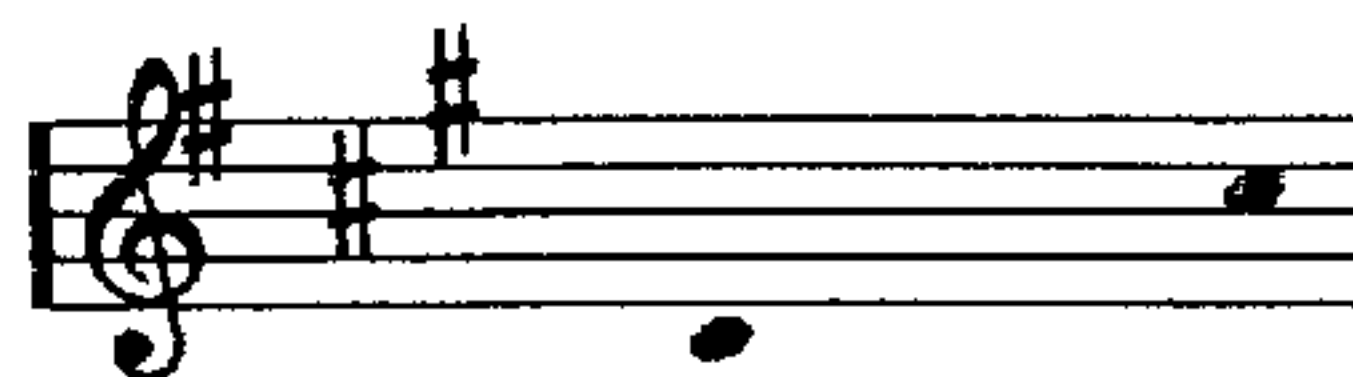
การเคลื่อนที่แนวทำนอง



สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีเรียงเสียงลงและการเคลื่อนที่ขึ้นลงที่ละชั้นโดยใช้คู่ 2 และการกระโดดระยะคู่ ดังนี้คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 มีการซ้ำเสียง

การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียงสลับการกระโดด คู่ที่ใช้ในการเคลื่อนที่มากที่สุด คือคู่ 3

พิสัยแนวทำนองคู่



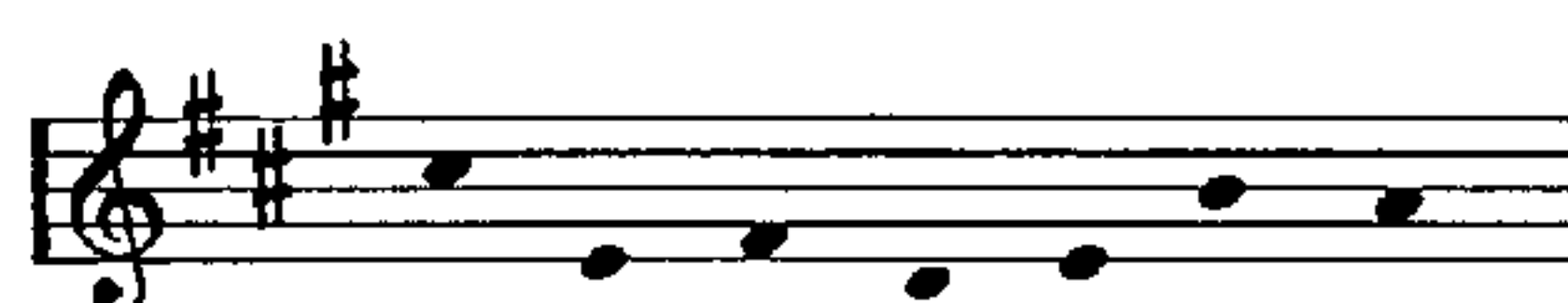
โครงสร้างเสียงหลัก



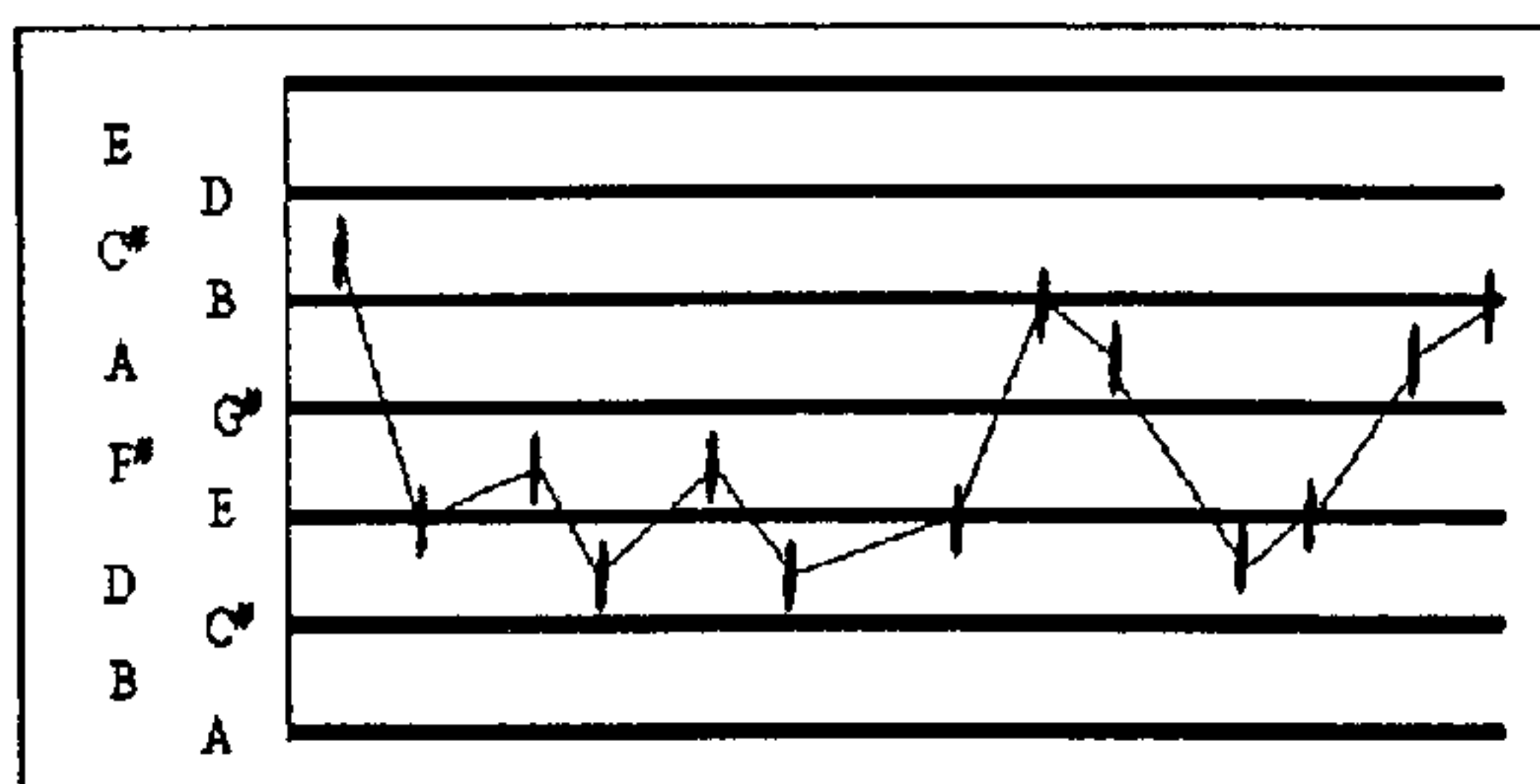
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ C[#] E F[#] D A D[#] B

ระดับเสียงเบา ได้แก่ B F[#] E A D C[#]

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง เริ่มต้นจากเสียงสูงโน้ต C[#] 4 ทิศทางทำนองช่วงแรก เคลื่อนที่ลงระดับต่ำด้วยการกระโดดคู่ 6 ระหว่าง C[#]4 - E3 ทำนองจะเคลื่อนที่ขึ้นลงโดยการ

กระโดดคู่ 3 สลับการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้น ทิศทางทำนองช่วงที่ 2 เคลื่อนที่ด้วยการกระโดดระหว่าง E3-B3 ทิศทางทำนองเคลื่อนที่ขึ้นแนวนอนด้วยการกระโดดคู่ 4 ขึ้นลงสลับการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้น จบด้วยโน้ต B3

ประโยคที่ 7

การเคลื่อนที่แนวทำนอง

สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีเรียงเสียงขึ้นลงและการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้นโดยใช้คู่ 2 และ การกระโดดระยะคู่ ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 มีซ้ำเสียง

เนื่องจากประโยคนี้เป็นประโยคที่มีทำนองยาว การเคลื่อนที่แนวทำนองการใช้ขั้นคู่ต่าง ๆ มีความสมดุลกัน

พิสัยแนวทำนองคู่ 8

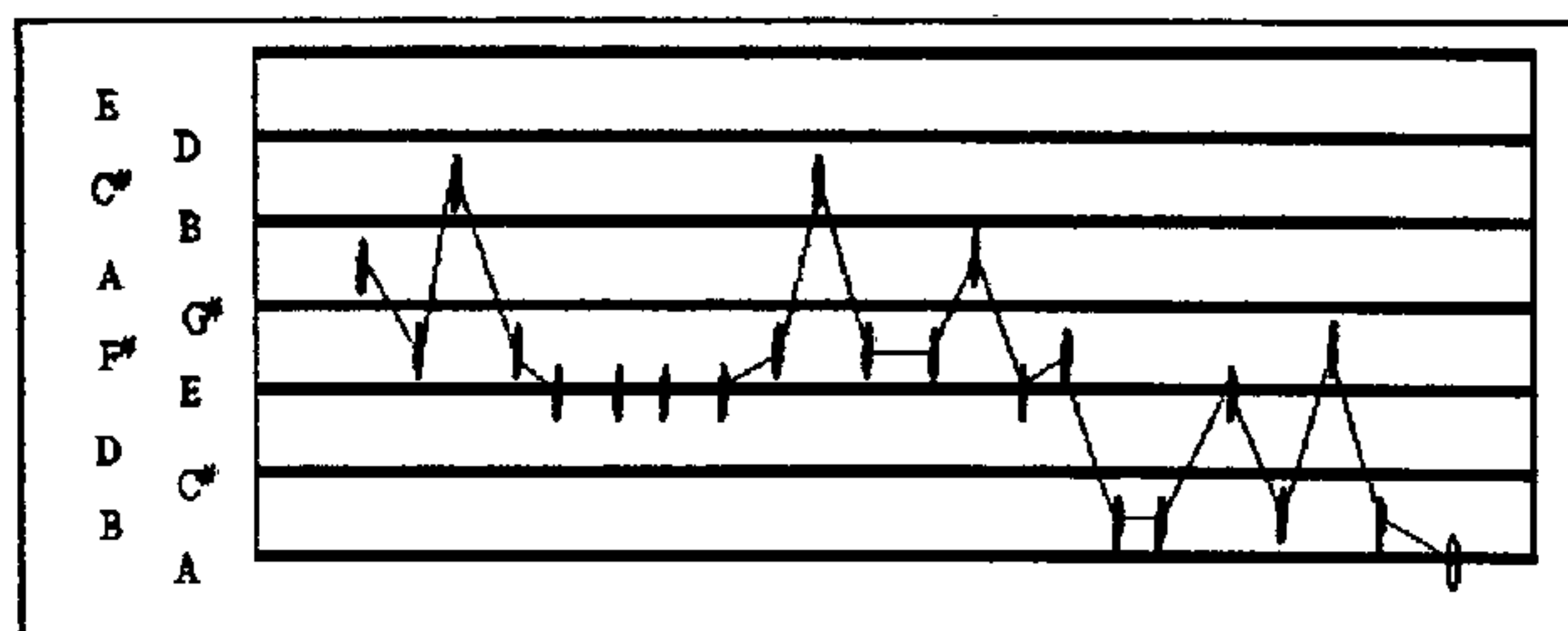
โครงสร้างเสียงหลัก

ระดับเสียงหนัก ได้แก่ A F[#] C[#] E B

ระดับเสียงเบา ได้แก่ B C[#] A F[#] E D

โน้ตหลัก

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง เริ่มจากโน้ต A3 เคลื่อนที่ขึ้นลงด้วยการกระโดดคู่ 3 และคู่ 5 ทิศทางทำนองหลักช่วงนี้จะอยู่ที่ โน้ต E3 ทิศทางช่วงที่ 2 เคลื่อนที่ลงระดับต่ำโดยการกระโดดเป็นฟันปลาลดระดับเสียงลง โดยการกระโดดขึ้นลงคู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 สลับกัน และเคลื่อนที่ลง 1 ชั้น ทิศทางทำนองลงต่ำ จบด้วยโน้ต A2

ประโยคที่ 8
การเคลื่อนที่แนวทำนอง

คู่ 2 การซ้ำเสียง และการเรียงเสียงลง คู่ 5 คู่ 4



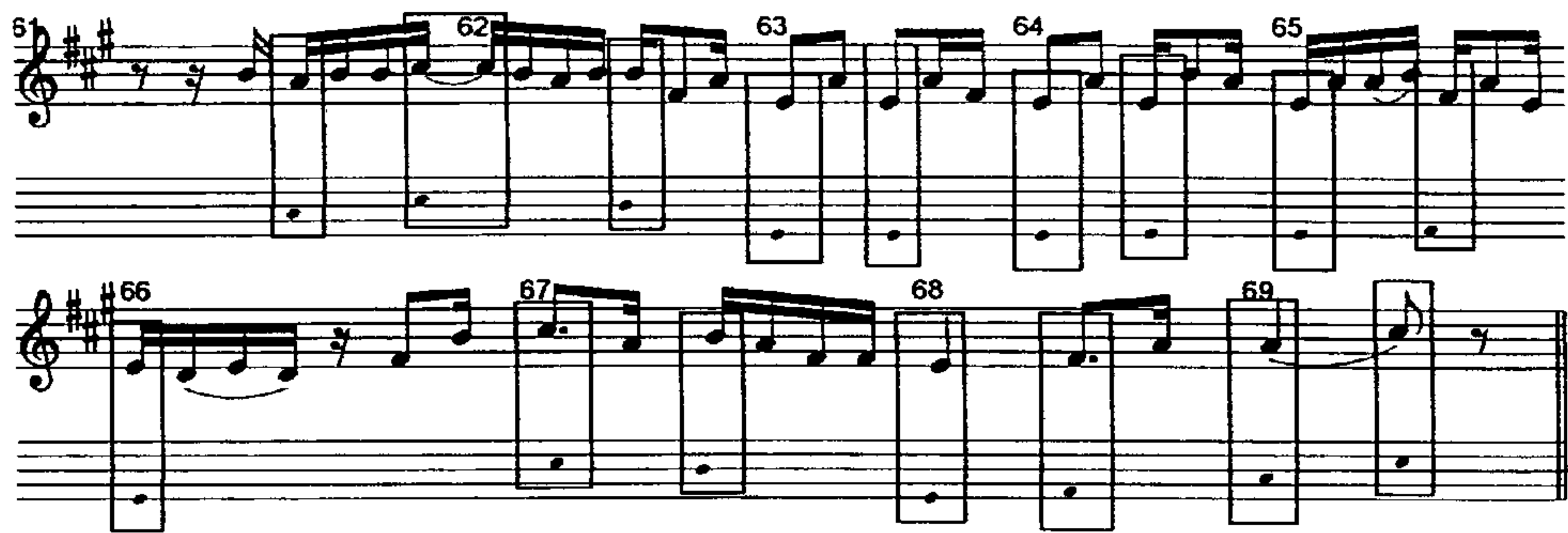
คู่ 3

สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเรียงเสียงและการขึ้นลงที่ละขั้นด้วยคู่ 2 การ
กระโดดระยะคู่ ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 และการซ้ำเสียง
การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีเคลื่อนที่โดยการเรียงเสียงการซ้ำเสียงและการกระโดดสลับ
กัน

พิสัยแนวทำนองคู่ 7



โครงสร้างเสียงหนัก



ระดับเสียงหนัก ได้แก่ A C# B E F#
ระดับเสียงเบา ได้แก่ B A F# E D

โน้ตหลัก



โครงสร้างเสียงหลัก

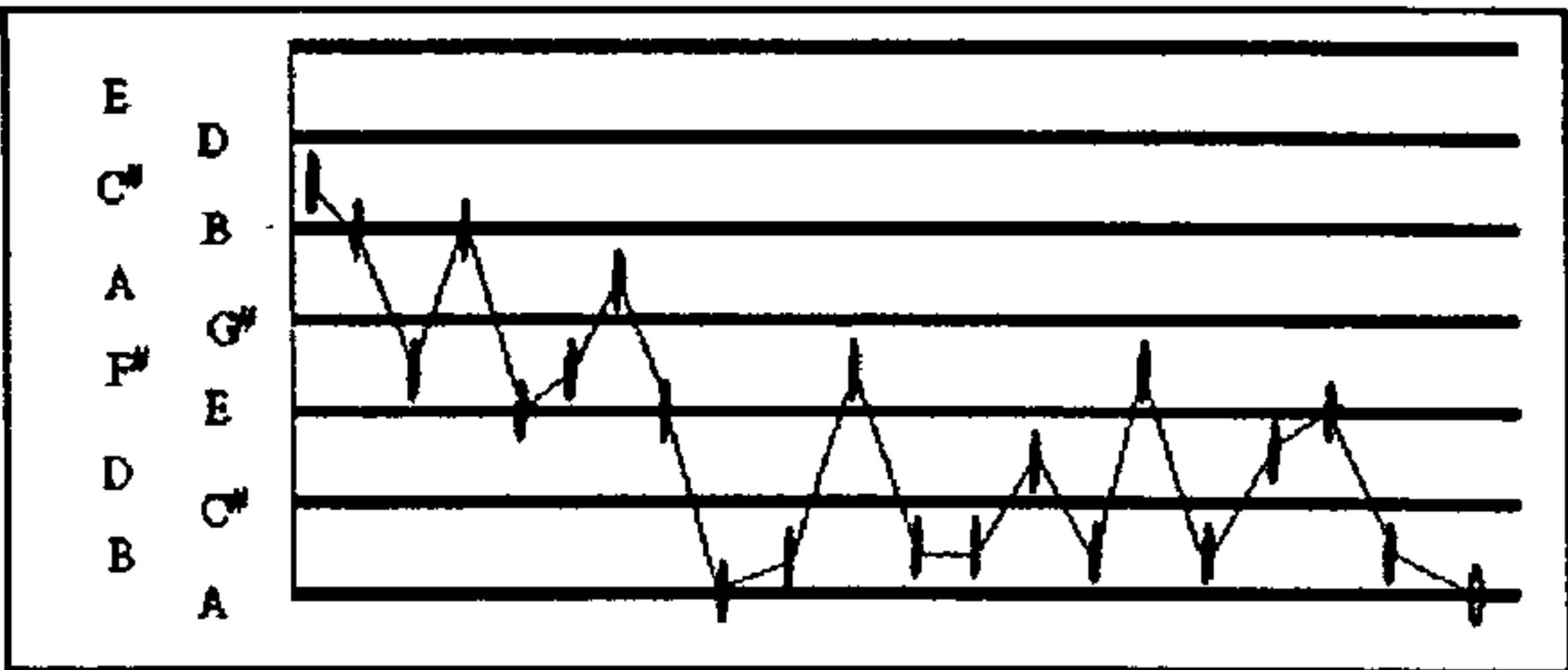
A musical score in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The score consists of two staves. The first staff contains measures 70 through 75, and the second staff contains measures 76 through 81. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' over a group of notes. The bass line consists of whole and half notes. Measure numbers 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, and 81 are written above their respective measures.

ระดับเสียงหนัก ได้แก่ C[#] B F[#] E A D
ระดับเสียงเบา ได้แก่ B C[#] A E F[#] G D

โน้ตหลัก

A musical notation showing a sequence of seven notes on a five-line staff with a key signature of two sharps (F# and C#). The notes are C#4, B4, F#4, E4, A4, D4, and C#4, written as quarter notes.

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง ทิศทางทำนองช่วงแรกเริ่มจากโน้ต C[#] 4 ทำนองเคลื่อนที่ลง โดยการกระโดดเป็นฟันปลาขึ้นลงคู่ 5 และคู่ 4 ถึงโน้ต E3 แนวทำนองช่วงที่ 2 เคลื่อนที่ลงระดับต่ำ โดยการกระโดด คู่ 4 ระหว่าง E3-A2 ทิศทางทำนองจะขึ้นลงเป็นฟันปลา สลับกัน จบด้วยโน้ต A2

ประโยคที่ 10

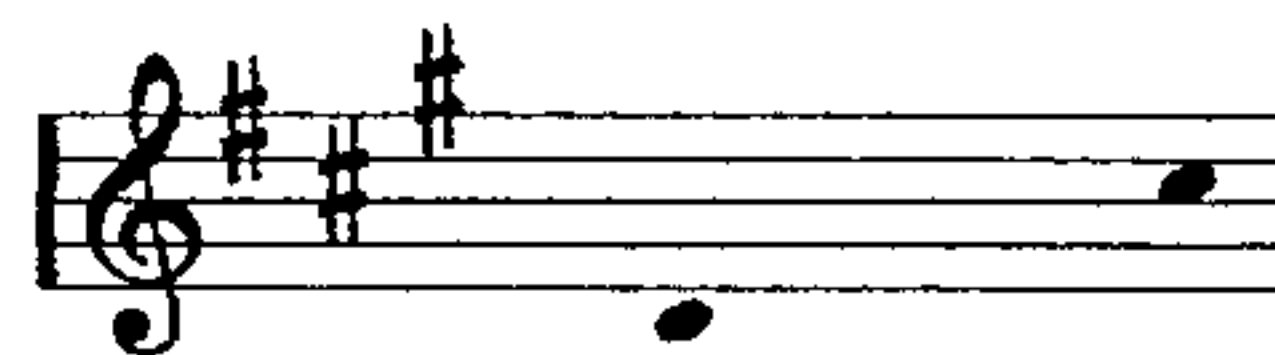
การเคลื่อนที่แนวทำนอง



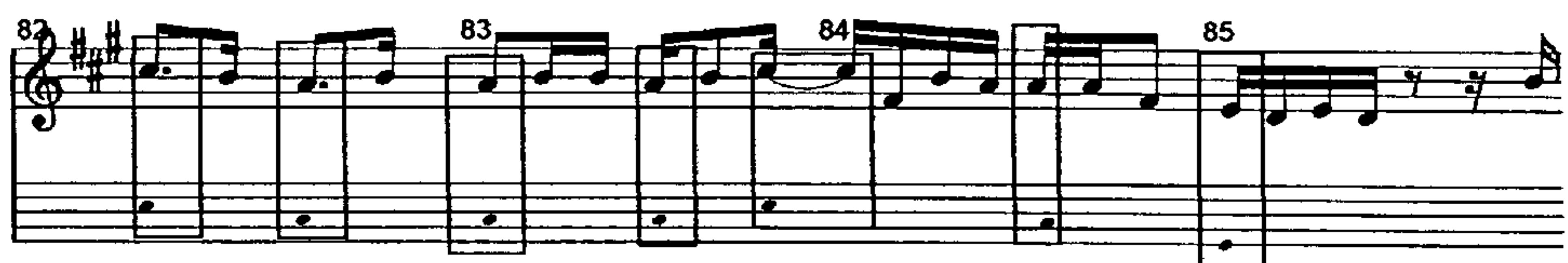
สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเรียงเสียงขึ้นลงและการขึ้นลงทีละ 1 ขั้น โดยคู่ 2 และการกระโดดระยะคู่ ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4 การซ้ำเสียง

การเคลื่อนที่แนวทำนอง โดยส่วนใหญ่เคลื่อนที่โดยการเรียงเสียง ซ้ำเสียงและการขึ้นลงทีละขั้น สลับกัน การกระโดดมีเพียง 2 จุดเท่านั้น ทำให้ทำนองมีความเรียบง่าย

พิสัยแนวทำนองคู่ 7



โครงสร้างเสียงหลัก



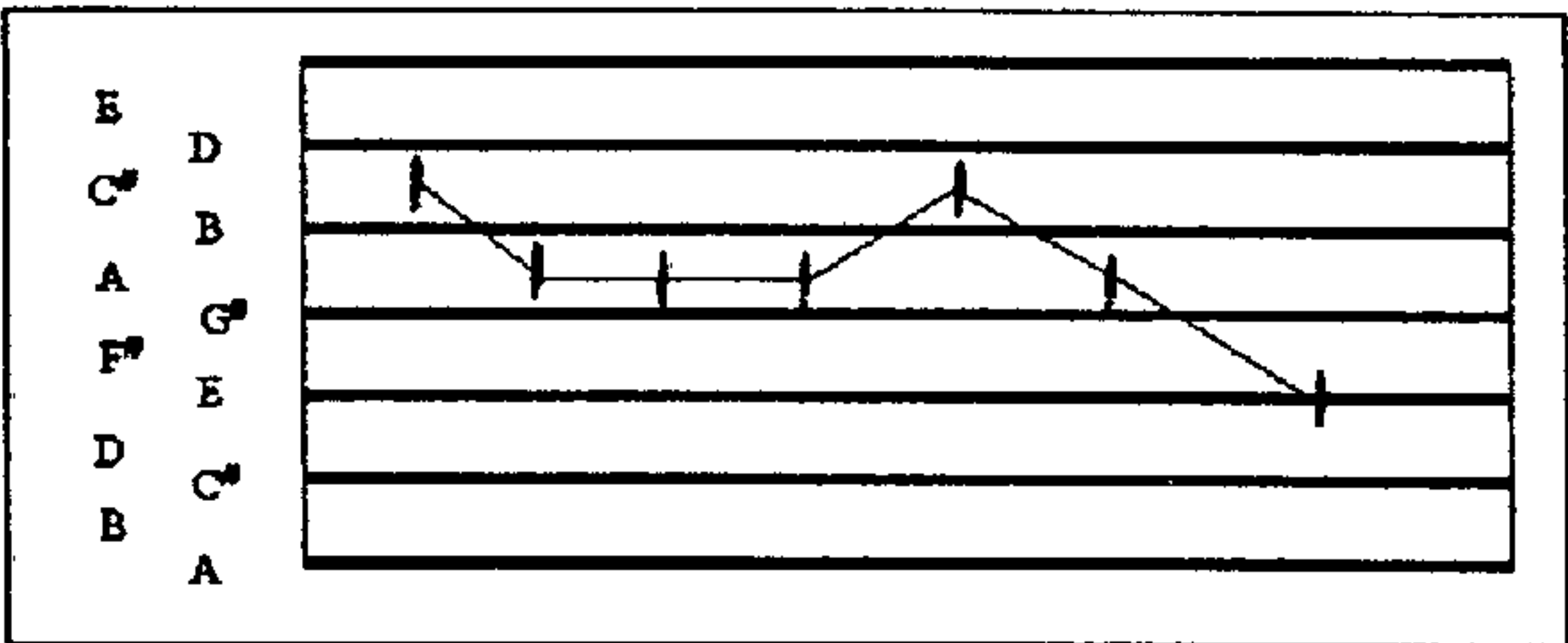
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ C# A E

ระดับเสียงเบา ได้แก่ B F# A D E

โน้ตหลัก

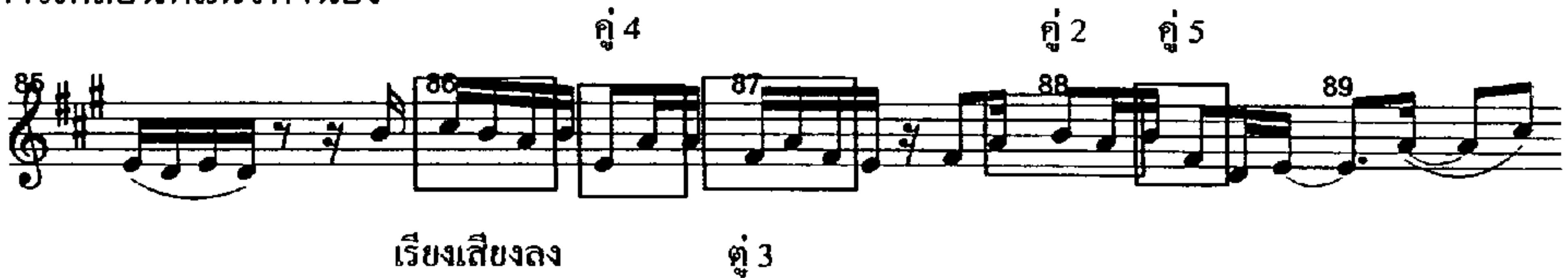


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



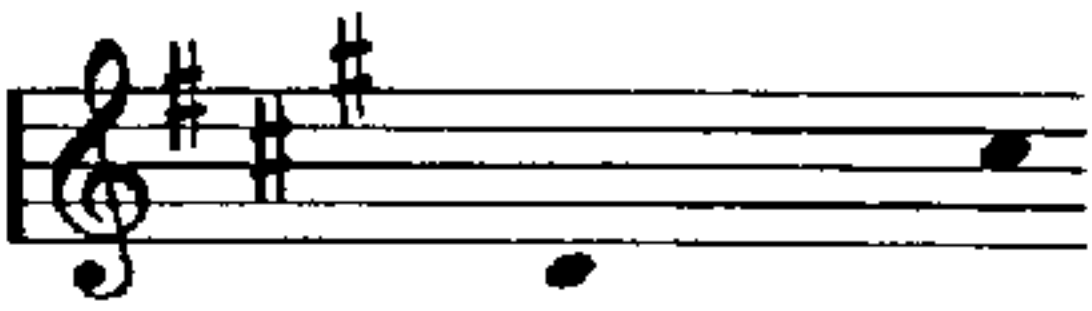
ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองเริ่มโน้ต C[#] 4 ทิศทางทำนองเคลื่อนที่ลงโดยการกระโดดขึ้นลงคู่ 3 มีซ้ำเสียงโน้ต A3 คั่น แนวทำนองช่วงที่2 เคลื่อนที่ขึ้นลงโดยการกระโดดคู่ 3 และคู่ 5 ทิศทางทำนองลาดลง จบด้วยโน้ต E3

ประโยคที่ 11
การเคลื่อนที่แนวทำนอง

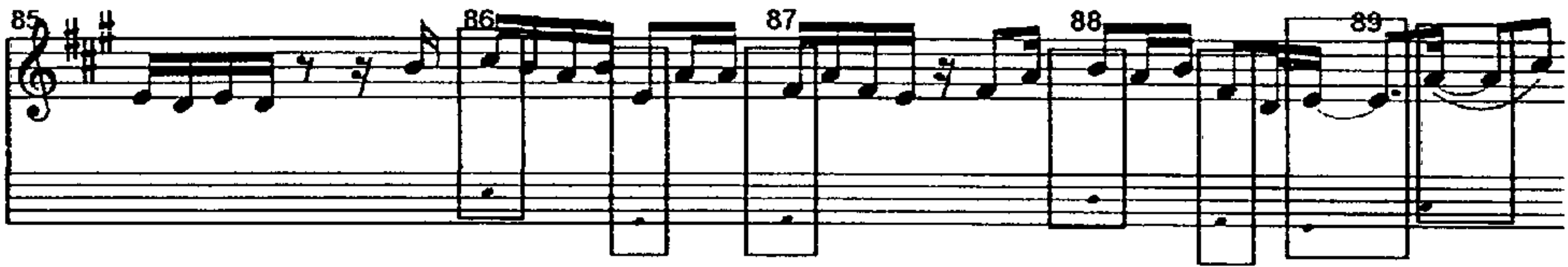


สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเรียงเสียงลงและการขึ้นลงทีละ 1 ขั้น โดยคู่ 2 และการกระโดดระยะคู่ ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5
การเคลื่อนที่แนวทำนองมีการผสมผสานระหว่างการกระโดดกับการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละ 1 ขั้น มากกว่าการซ้ำเสียง

พิสัยแนวทำนองคู่ 7

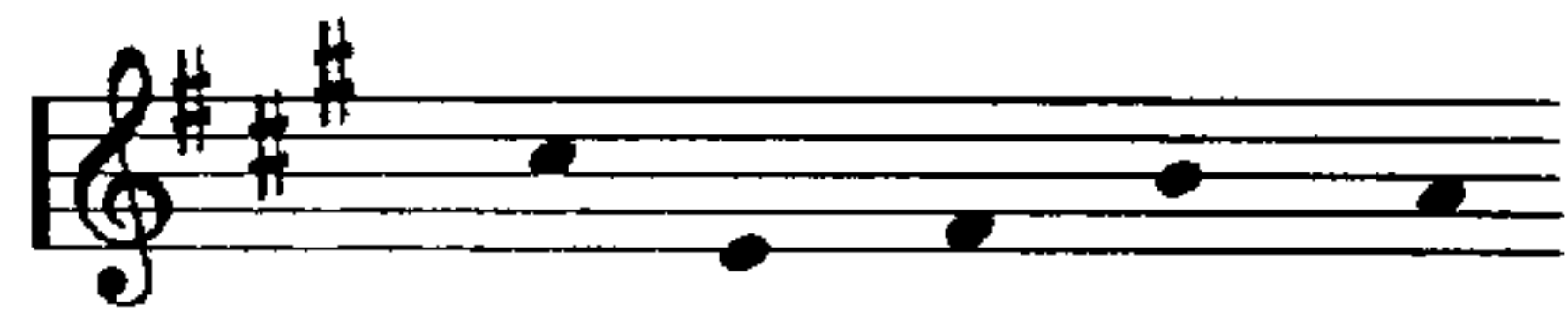


โครงสร้างเสียงหลัก

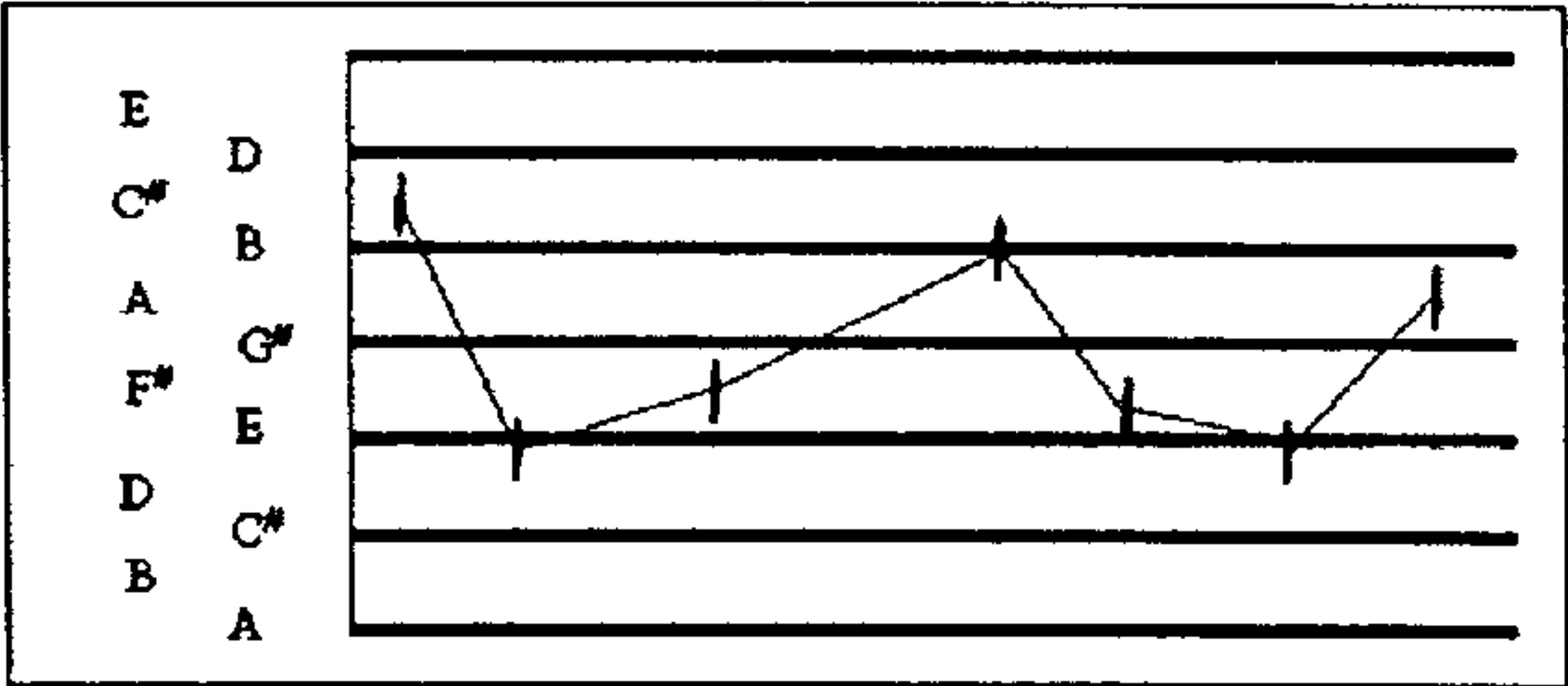


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ C[#] E F[#] B A
ระดับเสียงเบา ได้แก่ B A F[#] E D C[#]

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง ทิศทางทำนองเริ่มจากโน้ต C[#] 4 ทิศทางทำนองเป็น
หยักเคลื่อนที่ลงและขึ้นโดยการกระโดดขึ้นลงคู่ 6 คู่ 4 คู่ 5 สลับการขึ้นลง 1 ชั้น จบด้วยโน้ต A3

ประโยคที่ 12

การเคลื่อนที่แนวทำนอง

.....

เรียงเสียงลง คู่ 6 คู่ 4

คู่ 3

คู่ 2

ซ้ำเสียง

สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเรียงเสียงขึ้นลงและการขึ้นลงทีละ 1 ชั้นโดยคู่ 2 และการกระโดดระยะคู่ ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 และการซ้ำเสียง

การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการผสมผสานระหว่างการกระโดดคู่เสียงสลับกับซ้ำเสียงหรือการขึ้นลงทีละชั้น

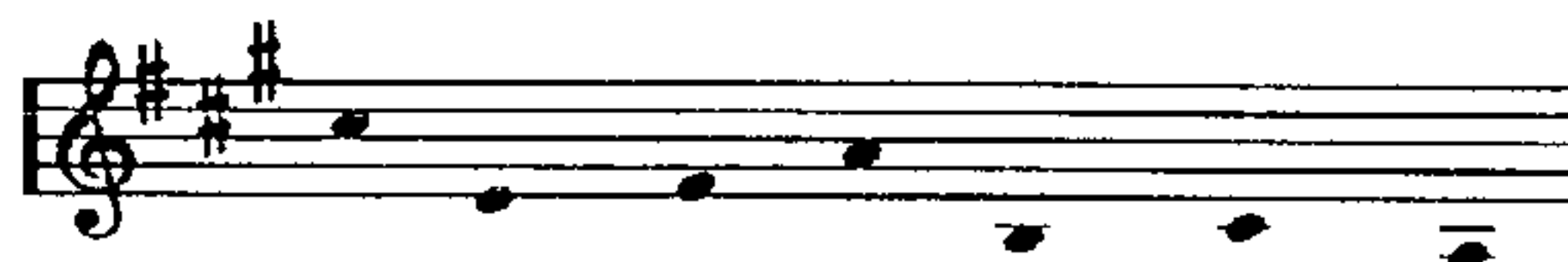
พิสัยแนวทำนองคู่ 6

โครงสร้างเสียงหลัก

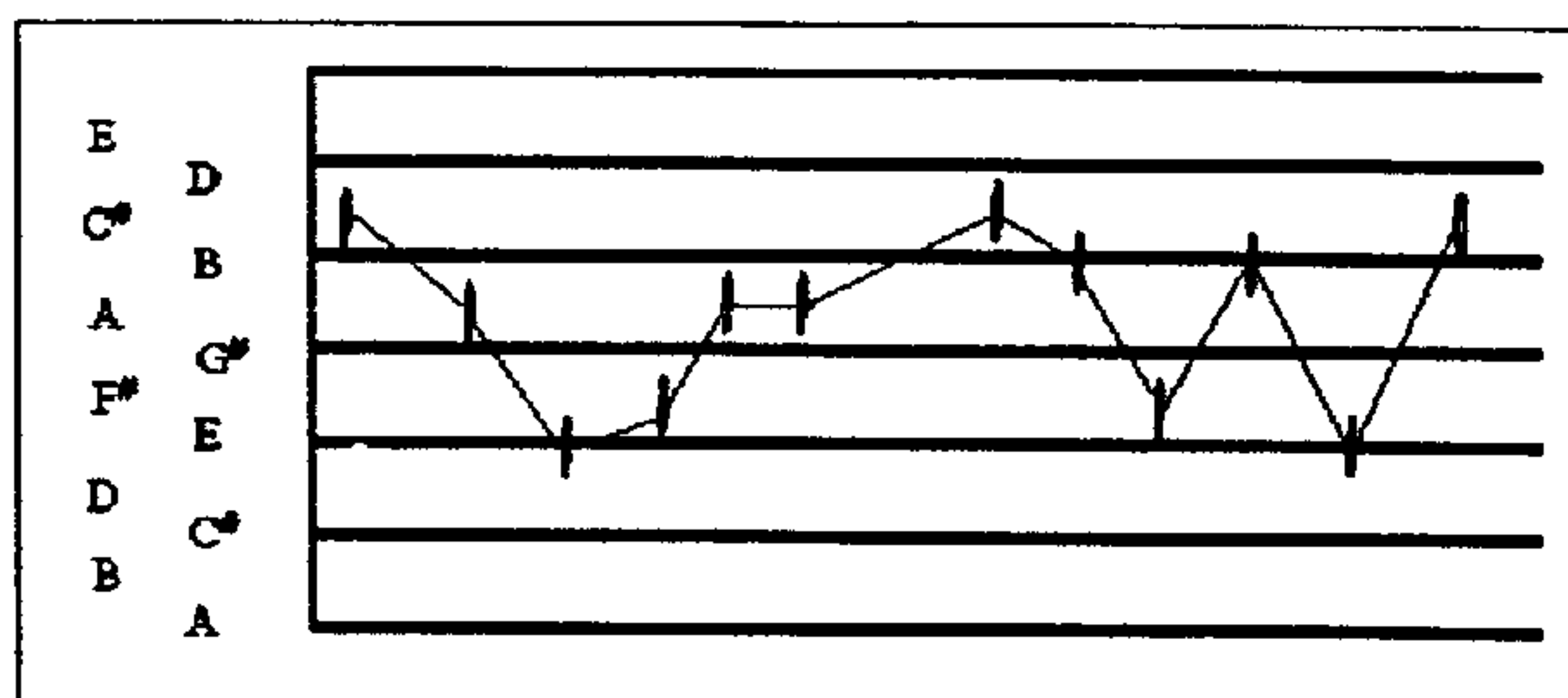
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ C[#] E F[#] A B

ระดับเสียงเบา ได้แก่ A C[#] B F[#] E

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง เริ่มจากโน้ต C[#] 4 ทิศทางทำนองลงโดยการกระโดด
 คู่ 3 คู่ 5 ถึงโน้ต E3 แนวทำนองเคลื่อนขึ้นบนโดยการกระโดดคู่ 3 สลับการเคลื่อนที่ขึ้น 1 ขึ้น
 และต่ำเสียง ถึง โน้ต C[#] 4 การเคลื่อนที่ที่ทำนองช่วงนี้จะขึ้นลงเป็นฟันปลาด้วยการกระโดดขึ้น
 ลงคู่ 5 คู่ 4 และคู่ 6 สลับกันทิศทางการทำนองขึ้นบน จบด้วยโน้ต C[#] 4

ประโยคที่ 13

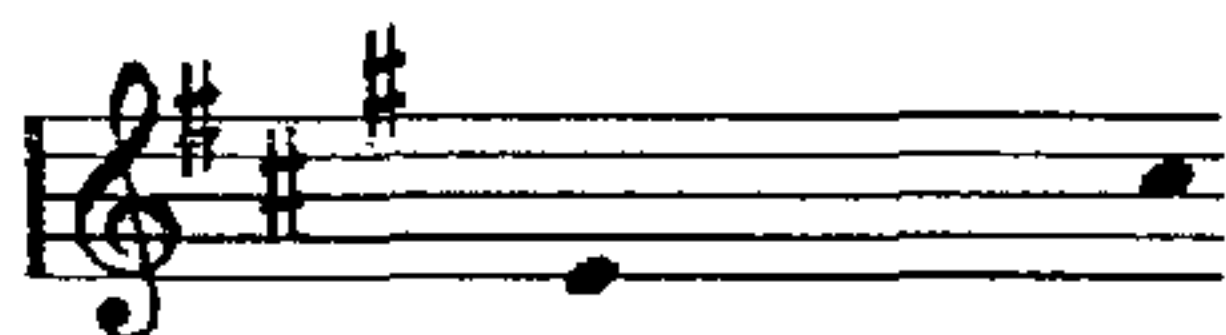
การเคลื่อนที่แนวทำนอง



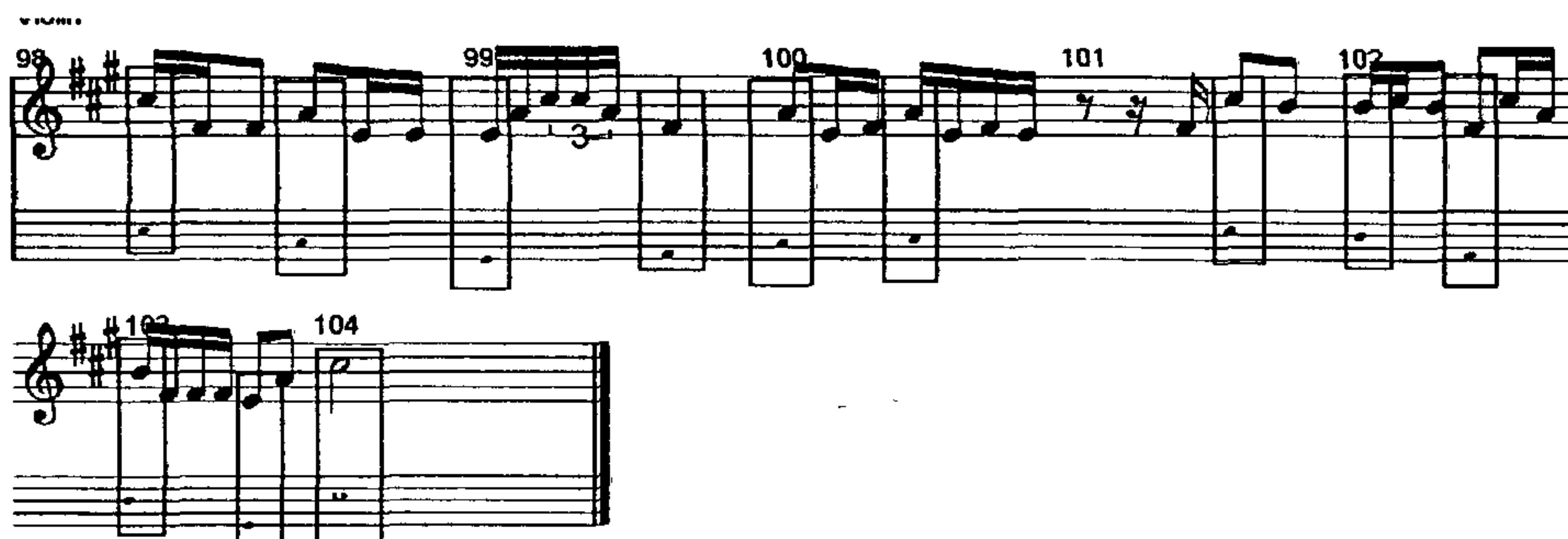
สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง การเคลื่อนที่ทำนองขึ้นลงทีละขั้นคู่ 2 และการกระโดด
ระยะคู่ ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 แลซ้ำเสียง

การเคลื่อนที่แนวทำนอง ไม่มีการเรียงเสียง การเคลื่อนที่โดยส่วนใหญ่เป็นการกระโดดสลับการเคลื่อนที่ขึ้นหรือลงทีละขั้น มีการซ้ำเสียงสลับบ้าง

พิสัยแนวทำนองคู่ 6

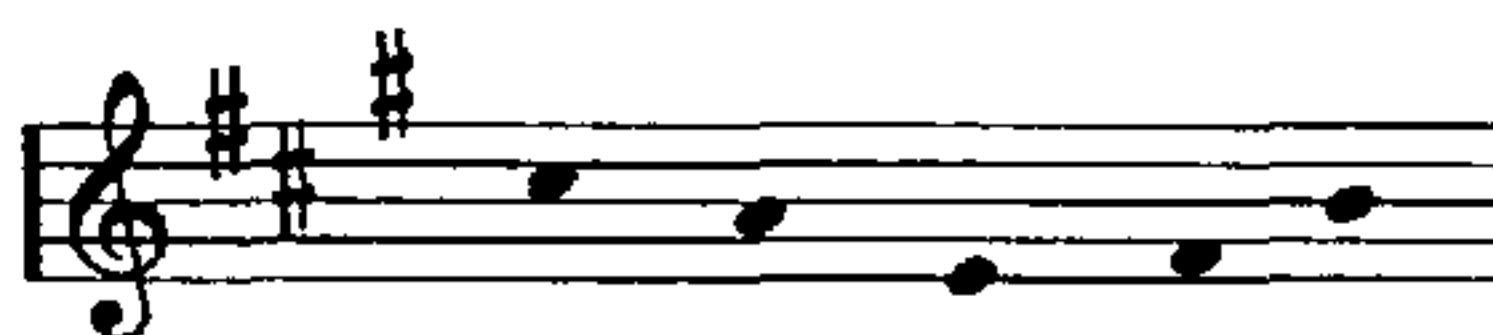


โครงสร้างเสียงหลัก

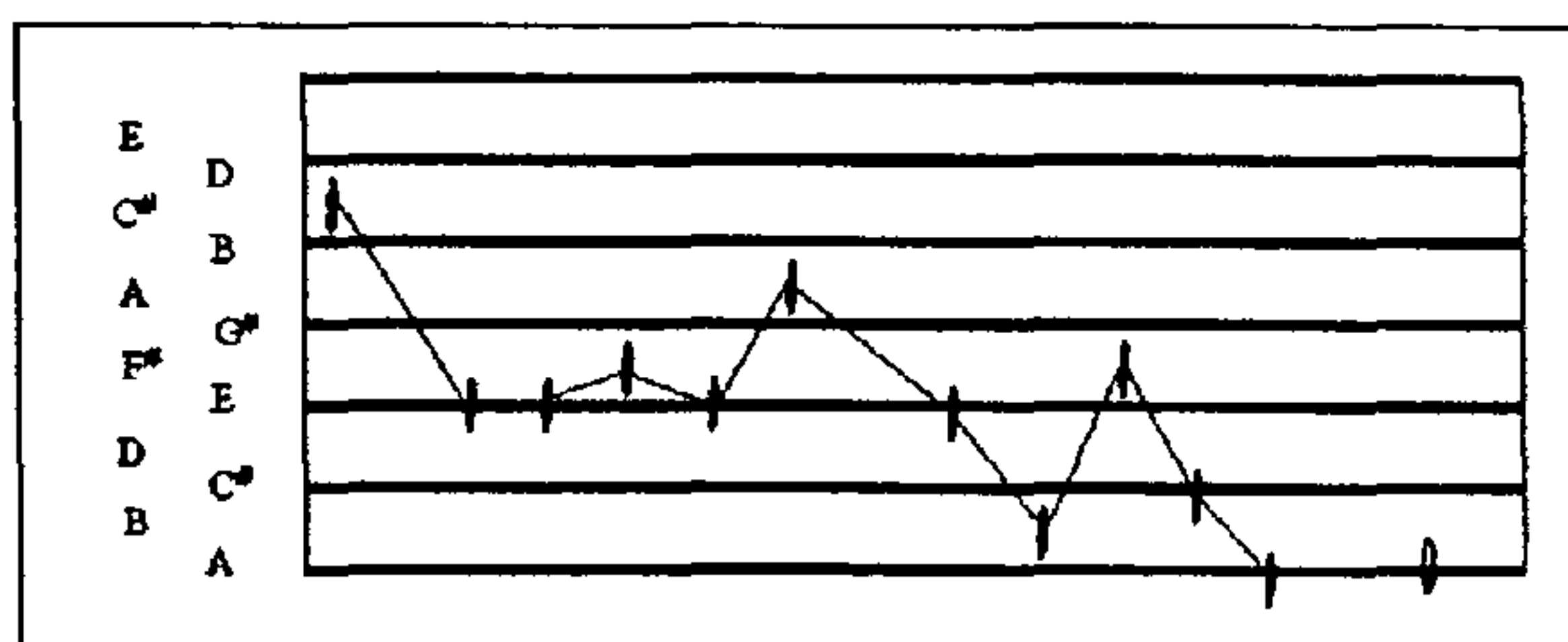


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ C[#] A E F[#] B
ระดับเสียงเบา ได้แก่ F[#] E C[#] B A

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง เริ่มจากโน้ต C[#] 4 ทิศทางทำนองลาดลงโดยการกระโดดคู่ 6 ช่วงแรก ทิศทางทำนองหลักอยู่โน้ต E3 จากการซ้ำเสียง ทิศทางการเคลื่อนที่แนวทำนองช่วงที่ 2 เคลื่อนที่ทำนองเป็นฟันปลาลาดลงโดยการกระโดดขึ้นลงคู่ 4 คู่ 5 และคู่ 3 สลับกัน จบด้วยโน้ต A2

ประโยคที่ 14

การเคลื่อนที่แนวทำนอง

Phrase 14: การเคลื่อนที่แนวทำนอง. The score consists of four staves. The first staff contains measures 101-103, with a 'กุ้ 5' (measure 5) bracketed above measures 101-102 and a 'จ้ำเสียง' (breath mark) above measure 103. The second staff contains measures 104-106, with a 'กุ้ 3' (measure 3) bracketed above measures 104-105 and a 'กุ้ 2' (measure 2) bracketed above measures 105-106. The third staff contains measures 107-109, with a 'กุ้ 6' (measure 6) bracketed above measures 107-108. The fourth staff contains measures 110-112, with a 'กุ้ 4' (measure 4) bracketed above measures 110-111. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, with fingerings (3, 5, 6) indicated below the notes.

เรียงเสียงขึ้นลง

สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเรียงเสียงขึ้น-ลงและการขึ้นลงทีละ 1 ขั้น โดยกุ้ 2 และการกระโดดระยะคู่ ดังนี้ กุ้ 3 กุ้ 4 กุ้ 5 กุ้ 6 และการจ้ำเสียง

การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีลักษณะการกระโดดสลับการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้นและการจ้ำเสียง เป็นช่วง ๆ การเรียงเสียงมีน้อย

พิสัยแนวทำนองคู่ 11

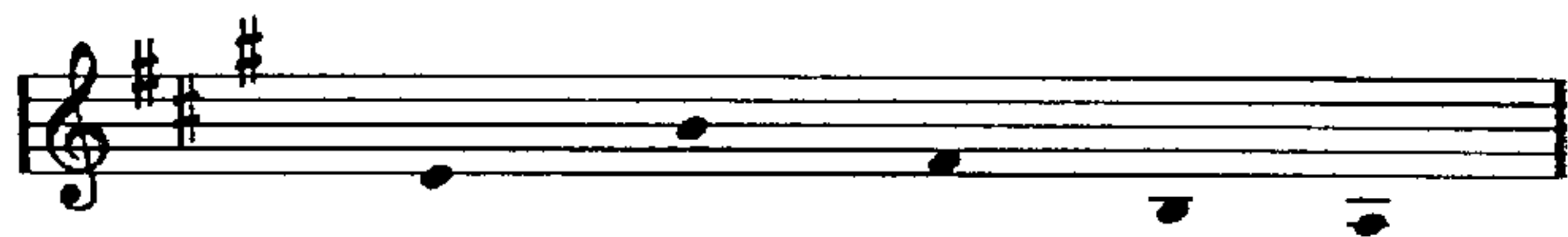
A musical staff showing a pair of 11 notes, represented by a single note with a '11' above it, indicating an interval of 11 semitones (an octave plus a major second).

โครงสร้างเสียงหลัก

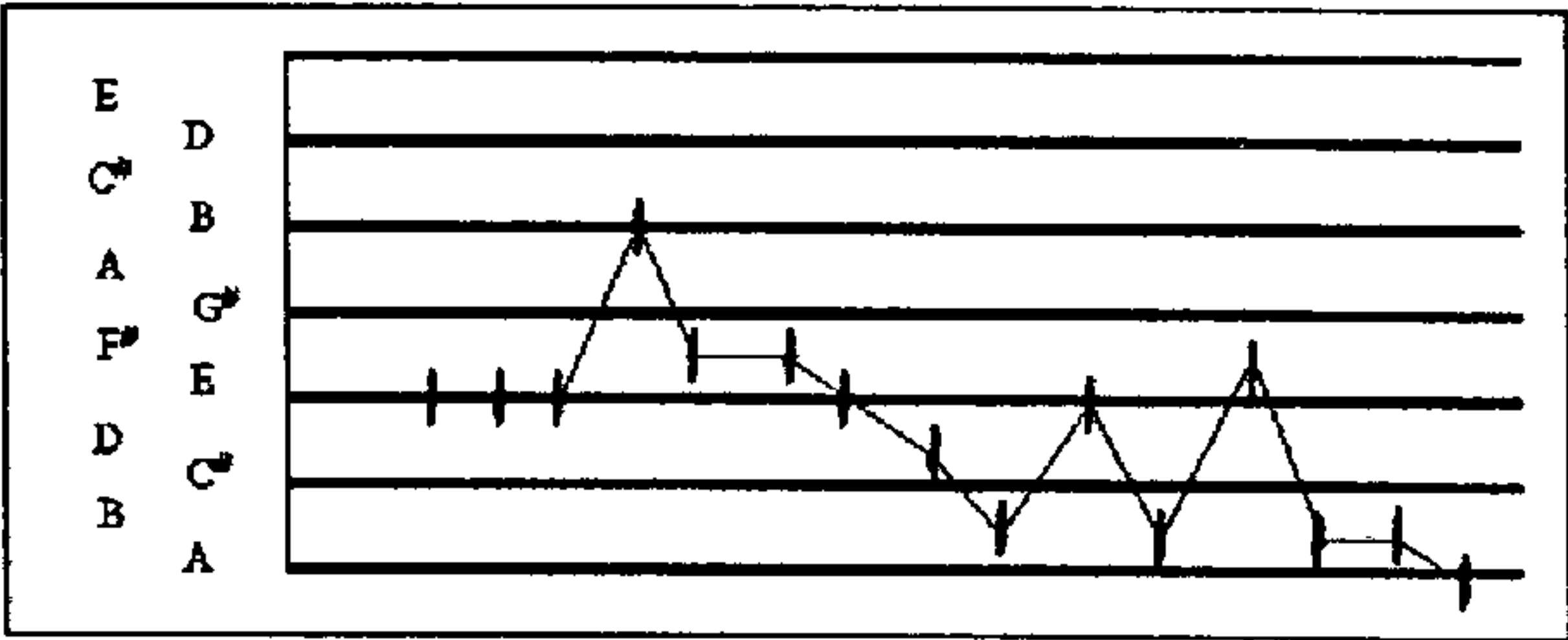
Main structure of the phrase: The score consists of two staves. The first staff contains measures 105-109, with a 'กุ้ 3' (measure 3) bracketed above measures 105-106 and a 'กุ้ 5' (measure 5) bracketed above measures 107-108. The second staff contains measures 110-112, with a 'กุ้ 3' (measure 3) bracketed above measures 110-111. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, with fingerings (3, 5) indicated below the notes.

ระดับเสียงหนัก ได้แก่ E B F[#] D A
ระดับเสียงเบา ได้แก่ C[#] A F[#] E D B

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง เริ่มจากโน้ต E3 จากต่ำเสียง ทิศทางทำนองช่วงแรก อยู่ต่ำเดิม ทำนองที่เป็นพื้นปลาระหว่างโน้ต E3-B3 ด้วยการกระโดดขึ้นลงคู่ 5 สลับการต่ำเสียง ทิศทางทำนองช่วงที่ 2 จากโน้ต F[#]3 ทำนองลาดลงระดับเสียงต่ำ การเคลื่อนที่เคลื่อนลงทีละขั้น จนถึงโน้ต B2 มีการกระโดดเป็นพื้นปลาสลับขึ้นลงคู่ 4 คู่ 5 แล้วเคลื่อนที่ลง 1 ขั้น จบด้วยโน้ต A2

สรุป

จากการศึกษาวิเคราะห์ขั้นคู่การเคลื่อนที่ทำนองความปานแซงพบว่า ขั้นคู่ที่กว้างที่สุด คือ คู่ 11 ระหว่าง A2 กับ C4 เป็นขั้นคู่ที่อยู่ระหว่างห้องที่ 81กับ 82 และ 91กับ 92 เป็นขั้นที่ใช้ การขึ้นและการจบประโยคที่สมบูรณ์ของเพลง

การเคลื่อนที่ทำนองของระยะขั้นคู่ภายในเพลง ทำให้สามารถบอกทำนองหลักของเพลง ทำให้ทราบถึงโครงสร้างของประโยค เพลงโดยการสันนิษฐานจากปัจจัยที่มีผลต่อทำนองหลัก

- การเคลื่อนที่ของคำประพันธ์ มีจุดพักวลภายในประโยค

- การเคลื่อนที่ของเสียงหลักในกลุ่มเสียงที่เกิดขึ้น และการเคลื่อนที่ของชั้นคู่ของแต่ละประโยคที่ก่อให้เกิดความกลมกลืน และความไพเราะของบทเพลง

โครงสร้างเสียงหลัก โดยการนำเอาเสียงที่เกิดจากจังหวะตกของจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2 เป็นเสียงหลัก เมื่อได้เสียงหลัก จะทำให้เราทราบโดยการเทียบและประมาณถึงแนวทำนองหลักที่ศิลปินต้องนำทำนองหลักร้องต้นโดยอิสระทางด้านคำประพันธ์และจำนวนห้องเพลง ดังตัวอย่างประโยคต่อไปนี้

ตัวประโยคที่ 1

กลุ่มวลีที่ 1 จากโน้ต A3 ถึง F3 ทำนองหลักเกิดจากโน้ตหลักคือ A C[#] F[#]
กลุ่มวลีที่ 2 จากโน้ต C[#]4 ถึง E3 ทำนองหลักเกิดจากโน้ตหลักคือ C[#] F[#]
กลุ่มวลีที่ 3 จากโน้ต A3 ถึง E3 ทำนองหลักเกิดจากโน้ตหลักคือ A E
จากประโยคที่ 1 พบว่าทำนองหลักจะเกิดจากเสียงหลักคือ A C[#] F[#] E
โดยการนำทำนองร้องมาเรียงหาทำนองหลักดังนี้

ประโยคที่ 2

กลุ่มวลีที่ 1 จากโน้ต A3 ถึง F[#]3 ทำนองหลักเกิดจากโน้ตหลักคือ A B C[#]

กลุ่มวลีที่ 2 จากโน้ต A3 ถึง A3 ทำนองหลักเกิดจากโน้ตหลักคือ A F[#]
จากประโยคที่ 2 ทำนองหลักเกิดจากเสียง A B C[#] F[#]

โดยการนำทำนองร้องมาเรียงหาทำนองหลักดังนี้



ประโยคที่ 3

กลุ่มวลีที่ 1 จากโน้ต C[#]4 ถึง E3 ทำนองหลักเกิดจากโน้ตหลักคือ A E F[#]
กลุ่มวลีที่ 2 จากโน้ต E3 ถึง A3 ทำนองหลักเกิดจากโน้ตหลักคือ E A C[#]
กลุ่มวลีที่ 3 จากโน้ต E3 ถึง A2 ทำนองหลักเกิดจากโน้ตหลักคือ E F[#] D C[#] A2
จากประโยคที่ 3 ทำนองหลักเกิดจากเสียง C[#] A F[#] E F[#]



ประโยคที่ 4

กลุ่มวลีที่ 1 จากโน้ต C[#]4 ถึง E3 ทำนองหลักเกิดจากโน้ตหลักคือ A E F[#]
 กลุ่มวลีที่ 2 จากโน้ต B3 ถึง A3 ทำนองหลักเกิดจากโน้ตหลักคือ B E A
 กลุ่มวลีที่ 3 จากโน้ต F[#]3 ถึง A2 ทำนองหลักเกิดจากโน้ตหลักคือ A F[#] B A

จากประโยคที่ 3 ทำนองหลักเกิดจากเสียง A F[#] E B



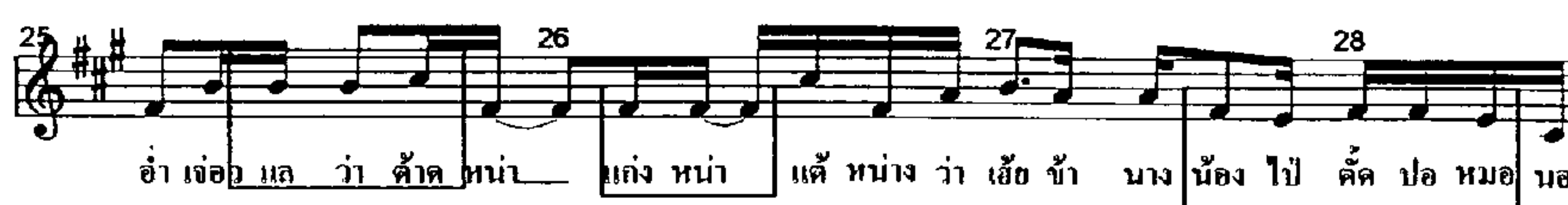
จากตัวอย่างประโยคตั้งแต่ที่ 1- 4 ทำนองหลักส่วนใหญ่จะเกิดจากเสียง ชั้นที่ 1 2 3 5 6 คือ A B C[#] E F[#] จากโน้ตหลักทั้ง 5 เสียง เมื่อนำเอาทำนองร้องมาเทียบหาทำนองหลักจากการเกิดความถี่ห่างของกลุ่มเสียง ที่ศิลปินจำทำนองจากเสียงเหล่านี้แล้วนำมาด้นอย่างอิสระ

จากการศึกษาลักษณะทำนองทำให้ทราบถึงหลักการร้องเพลงจึ่งหนึ่ง คือผู้ร้องต้องร้องให้พยางค์ของคำต่อเนื่องกันตลอด โดยการจำเสียงที่เป็นหลักไว้แล้วนำคำประพันธ์มาใส่ลงไปในเสียงหลักนั้น เห็นได้ว่าคำประพันธ์ที่ติด ๆ กัน การเคลื่อนที่ของแนวทำนองโดยประมาณจะขึ้นลง 1 ชั้น และไม่มีข้อจำกัดความสั้นยาวของประโยคที่เกิดจากเสียงหลัก จึงพบว่าแต่ละประโยคจึงมีทำนองไม่เท่ากัน

การเคลื่อนที่แนวทำนองที่มีลักษณะที่เกิดจากการดันของคำประพันธ์ เช่น
 ตัวอย่างที่ 1



ตัวอย่างที่ 2



จากการศึกษาวิเคราะห์แนวทำนองร้องของแต่ละประโยค การเคลื่อนที่แนวทำนองร้องจะเป็นการเคลื่อนที่ของจังหวะตั้งแต่ 2 พยางค์ ต่อ 1 จังหวะขึ้นไป ทำให้เกิดกระสวนแนวทำนองที่มีความหลากหลาย และทำให้ทำนองมีความกลมกลืนและเป็นเอกลักษณ์เฉพาะประเภทของเพลง

ตัวอย่างประโยคที่ 11



70 71 72 73

74 75 76 77

Violin 78 79 80

เมอ เหลา ไน๋ นอ ไถ่ มา 8บ ค้อ เหลอว หั้น ปี่ นาง ปี่ จาฮ เข่า เจ้า คก มา

นาง ข่า ป่า วา ข่า หน้า แหน่ง ไหน แล นอ ข่า จ้อง ออก สง ร้อง ความ เปว เต๋อว เปว เหน่อว

เปว เต๋อว เปว เหน่อว อ้อ ปี่ นาง ปี่ จาฮ ต่า เป หว่า ไล่ ช้อ ความ ข่า นาง เปว เหลอว ออ

จากลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองตั้งแต่ประโยคที่ 1 ถึงประโยคที่ 14 มีลักษณะการเคลื่อนที่ 1. เป็นคลื่นเกิดจากเสียหลักที่เคลื่อนที่ระยะคู่ ไม่เกินคู่ 3 2. มีลักษณะเป็นฟันปลา เกิดจากการเคลื่อนที่ขึ้นลง สลับกันจากขึ้นคู่ตั้งแต่ คู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 3. การเคลื่อนที่ที่มีทั้ง 2 ลักษณะผสมผสานกัน จากการเคลื่อนที่แนวทำนองทำให้พบทิศทางการจบประโยคที่แตกต่าง

1. การเคลื่อนที่จบประโยคเสียง C3 ประโยคที่ 1
2. การเคลื่อนที่จบประโยคเสียง A3 ประโยคที่ 2,4,6,8,11
3. การเคลื่อนที่จบประโยคด้วยเสียง A2 ประโยคที่ 3,5,7,9,12,14
4. การเคลื่อนที่จบประโยคด้วยเสียง E3 ประโยคที่ 10
5. การเคลื่อนที่จบประโยคด้วยเสียง C4 ประโยคที่ 13

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองการขึ้นต้นและการลงจบประโยคเพลง มี 6 แบบ คือ

1. การเคลื่อนที่จากเสียงกลางจบด้วยเสียงกลาง
2. การเคลื่อนที่จากเสียงกลางจบด้วยเสียงสูง
3. การเคลื่อนที่จากเสียงกลางจบด้วยเสียงต่ำ
4. การเคลื่อนที่จากเสียงต่ำจบด้วยเสียงกลาง
5. การเคลื่อนที่จากเสียงต่ำจบด้วยเสียงสูง
6. การเคลื่อนที่จากเสียงสูงจบด้วยต่ำ

จากลักษณะทิศทางการขึ้นต้นและการลงจบประโยค ทำให้พบความอิสระทางการเคลื่อนที่ของเสียงเพื่อหาทิศทางการขึ้นและลงจบเพื่อให้เพลงมีความไพเราะและน่าสนใจ รวมถึงความสามารถของผู้ร้องในการใช้เสียงจบเพื่อเคลื่อนที่ทำนองการขึ้นประโยคใหม่ เช่น การจบประโยคที่ 9 ลงด้วยเสียง A2 ขึ้นประโยคที่ 10 ด้วยเสียง C4 ซึ่งเป็นช่วงเสียงที่ห่างกันถึง 11 เสียง ทำให้เห็นถึงความสามารถของผู้ร้องได้เป็นอย่างดี

กระสวนจังหวะ

จากการศึกษาวิเคราะห์ลักษณะการเคลื่อนที่แนวทำนองของความปานแซง ผู้วิจัยจะนำเสนอรายละเอียดกระสวนจังหวะของปานแซงเป็นกลุ่มประโยคจากการจบกลุ่มวลีคำประพันธ์ดังต่อไปนี้

ประโยคที่ 1

รูปแบบที่ 1



รูปแบบที่ 2



รูปแบบที่ 3



ประโยคที่ 2

รูปแบบที่ 1



รูปแบบที่ 2



รูปแบบที่ 2 

รูปแบบที่ 3 

รูปแบบที่ 4 

ประโยคที่ 6

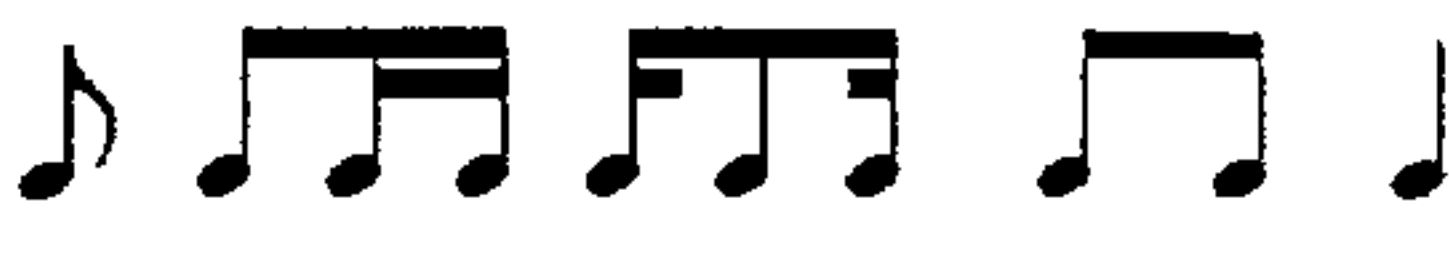
รูปแบบที่ 1 

รูปแบบที่ 2 

ประโยคที่ 7

รูปแบบที่ 1 

รูปแบบที่ 2 

รูปแบบที่ 3 

รูปแบบที่ 4 

ประโยคที่ 8

รูปแบบที่ 1 

รูปแบบที่ 2 

ประโยคที่ 9

รูปแบบที่ 1 

รูปแบบที่ 2 

รูปแบบที่ 3 

ประโยคที่ 10

รูปแบบที่ 1 

รูปแบบที่ 2 

ประโยคที่ 11

รูปแบบที่ 1 

รูปแบบที่ 2 

ประโยคที่ 12

รูปแบบที่ 1 

รูปแบบที่ 2 

ประโยคที่ 13

รูปแบบที่ 1 

รูปแบบที่ 2 

ประโยคที่ 14

รูปแบบที่ 1 

รูปแบบที่ 2 



สรุป จากการศึกษาวิเคราะห์กระสวนจังหวะความปานแซง พบว่าลักษณะกระสวน
จังหวะแต่ละกลุ่มวลีของคำประพันธ์มีการเปลี่ยนแปลงไปขึ้นอยู่กับปัจจัยดังนี้

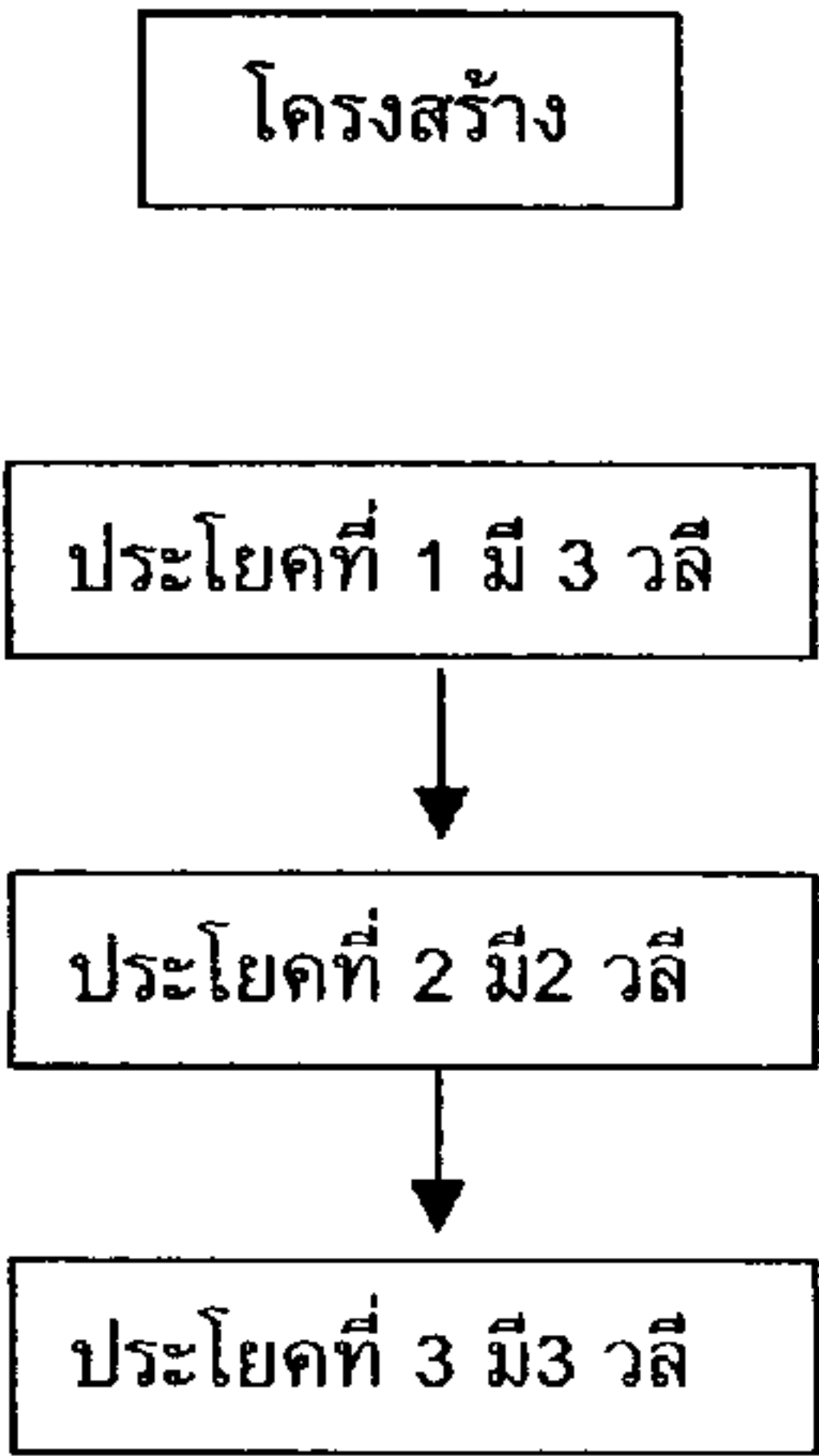
- 1. ไม่สามารถกำหนดอัตราจังหวะได้
- 2. จำนวนคำหรือพยางค์ที่นำมาบรรจุลงภายในทำนอง
- 3. ลีลาในการร้องและการบรรเลงทำให้มีความสั้น-ยาวแตกต่างกัน

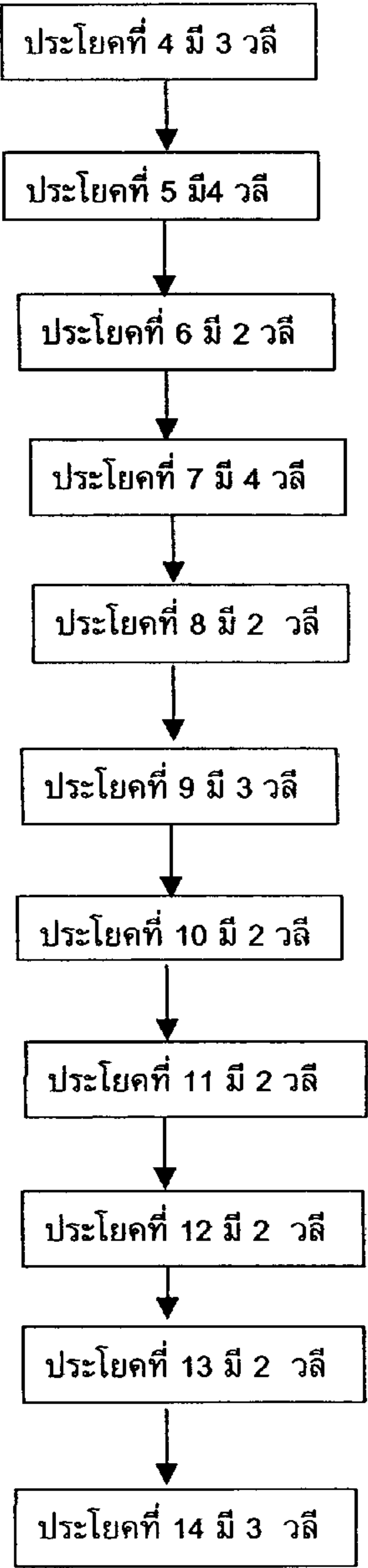
พื้นผิวเพลงความปานแซง

จากการศึกษาวิเคราะห์พื้นผิวของเพลงความปานแซง จัดอยู่ในประเภท
Monophonic Texture เป็นพื้นผิวที่มีทำนองหลัก พบในดนตรีที่มีลักษณะการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ
(Oral Tradition) ในลักษณะเช่นนี้ระหว่างทำนองดนตรีและทำนองร้อง ทั้งผู้บรรเลงและผู้ร้องจะ
ต้องจดจำทำนองจากเสียงหลัก ทำให้ทำนองระหว่างร้องและการบรรเลงมีลักษณะแตกต่างกัน
บ้างในบางประโยคเพลง

รูปแบบเพลงความปานแซง

จากการศึกษาวิเคราะห์ ความปานแซงมีทั้งหมด 14 ประโยคเพลง โดยแบ่งประโยค
เพลงตามลักษณะการจบทำนองของประพันธ์ ดังนี้





โครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างคำประพันธ์กับทำนอง

เพลงความปานแซง เป็นเพลงที่นิยมใช้ในการแสดงจำดไตเพลงหนึ่ง ลักษณะของคำประพันธ์ที่ปรากฏอยู่ในทำนองนี้ เป็นการนำเนื้อหาหรือเรื่องราวมาใส่ในทำนอง เน้นในเชิงอุปมาอุปมัยมากกว่าที่จะเล่าเรื่องอย่างตรงไปตรงมา เพื่อให้ผู้ฟังได้ตีความจากสิ่งที่ตนเองได้ฟัง

ลักษณะความสัมพันธ์ระหว่างคำประพันธ์กับทำนองปานแซง เนื่องจากทำนองปานแซงเป็นทำนองโบราณ ก่อนที่จะนำมาใช้ในการแสดงจำดไตนั้น ความปานแซงใช้เสียดความ เรียกขวัญในงานปอยสังหลวงหรือบวชลูกแก้วของชาวไทยใหญ่ ปานแซงเป็นเพลงที่ไม่มีดนตรีประกอบการร้อง เนื้อหาที่นำเข้าสู่ในทำนองย่อมเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพเนื้อเรื่องที่นำมาแสดง เนื้อเพลงจะถูกกำหนดขึ้นมา 2 วิธี คือ 1. การเขียนเนื้อหาเพื่อให้เข้ากับเรื่องราว 2. เนื้อเพลงใช้วิธีการดันใช้ช่วงของการ

ดกอะฮู ซึ่งผู้ร้องจะต้องใช้ไหวพริบปฏิภาณในการดัน

ดังนั้นความสัมพันธ์ระหว่างทำนองความปานแซงกับคำประพันธ์นั้น จึงมีแบบแผนที่ไม่ตายตัว สามารถยืดหยุ่นได้ตามผู้ร้องที่กำหนดคำประพันธ์ขึ้นมา โดยมีทำนองหลักเป็นเกณฑ์ ดังผู้วิจัยเสนอเกี่ยวกับคำประพันธ์ที่ได้บันทึกไว้ ดังนี้

ประโยคที่ 1

ออ ไน ก็ ถอน แล เฮฮ ปี้ อิก เออ น้อง อิก ปี้ ดาง เสง

หมู เก้ง แวง ปั้น เป็น ป้าง เออ

- กลุ่มวลีที่ 2 แลเฮฮียี้ก เออน้องอิก (7 พยางค์)
 - กลุ่มวลีที่ 3 ปี้ดางเสงหมูเก้ง แวงปั้นเป็น ป้างเออ..((8 พยางค์)
- (รวม 21 พยางค์)

วรรณยุกต์ระหว่างประโยคที่ 1กับประโยคที่ 2 มีความสัมพันธ์กันจากคำว่า “ ป้างกับนาง”

ประโยคที่ 2

อ่า ดอน ดอน ไน นาง ข้า ดี พัก พอ แม่ เหน่ ดี เบน ก็ ดอง

กลุ่มวลีที่ 1 อ๋า ดอน ดอยไ้นาง (5 พยางค์)

กลุ่มวลีที่ 2 ข้า ดี พักพอยแผ่เหนื้ เนอกียอง (8 พยางค์)

(รวม 13 พยางค์)

ประโยคที่ 3

15 16 17 18 19
 เอ็ด สาง หล่า นอ ปี่ อิก น้องน้อง อิก ปี่ เข้า ข่า ปอ ไล้ มา อยู่ กาง หว่าง เนอกิ ธองว่า
 20 21 22 23 24
 พองเหม่อเหลว ไ้ นอ เป็น คัก — ข่ามอ้าดเส - อ่ว เสง ข้อ ความ ข่า นาง หมอ ไม่ ว่า เอ นอ

กลุ่มวลีที่ 1 เอ็ด สางหล่า นอปี่ อิก (6 พยางค์)

กลุ่มวลีที่ 2 น้อง น้องอิก ปี่เข้าข่าปอ (ไล้มาอยู่กางหว่าง เนอกียองว่า (21 พยางค์)

กลุ่มวลีที่ 3 พองเหม่อเหลวไ้นอเป็นคัก ข่ามอ้าดเส อ่วแสงข้อความข่านางหนอไ้ว่า
 เอ..

นอ..(17 พยางค์) (รวม 44 พยางค์)

ประโยคที่ 4

25 26 27 28
 อ๋า เจอว แล ว่า คัด หน้า — แก่หน้า แต้หน้าว่า เอ็ด ข่า นาง น้อง ไป คัก ปอ หมอ นอ
 29 30 31
 อัน ดอน ดอย ไ้ ข่า เสา เค ห่า พัก ไ้

กลุ่มวลีที่ 1 อ๋าเจอว แลว่า คัดหน้า (6 พยางค์)

กลุ่มวลีที่ 2 แก่หน้า แต้หน้าว่าเอ็ด ข่านางน้อง ไปตัดปอหมอนอ(13 พยางค์)

กลุ่มวลีที่ 3 อันดอนดอยไ้ข้า เสาเตหาพักไ้ (9 พยางค์)

(รวม 28 พยางค์)

ประโยคที่ 5

32 เอ็ด 33 ล่าง หล่า นอ 34 ปี่ 35 อิก น้อง น้อง อิก 36 ปี่ 37 ตาง เสง เอ้อ 38 นอ 39 นอ ค้าด 40 อ่อน เน เป่าน ไน นอ หอ้า นาง... ข้าหน่านึก เอ๊ย ตัก พัก เต๋ หมอเจ้า กวาม ปี่ นึง เอ๊ย ข้านาง ถมไหน ว่า เหม่อ ใกล้เคียง หนอ ไน

กลุ่มวลีที่ 1 เอ็ดล่างหล่า นอ ปี่ อิกน้อง น้องอิก ปี่ ตาง เสง เอ้อ นอ (13 พยางค์)

กลุ่มวลีที่ 2 ค้าดอ่อน เน เป่าน ไน นอ หอ้า นาง (8 พยางค์)

กลุ่มวลีที่ 3 ข้าหน่านึก เอ๊ย ตัก พัก เต๋ หมอเจ้า กวาม ปี่ นึง เอ๊ย (13 พยางค์)

กลุ่มวลีที่ 4 กว้าข้านาง ถมไหน ว่า เหม่อ ใกล้เคียง หนอ (9 พยางค์)

(รวม 43 พยางค์)

ประโยคที่ 6

41 ไน 42 คงถ่อม เป่ว เป่ว แล 43 นา ปี่ อิก 44 น้อง เข้า เจ้า ตาง หน้า เออ 45 ภู 46 สู้ 47 ฮ่อด มา จ๋าม 48 ไซ่ จั้ง ไซ่ ปอ ไหล่จิ้น ขอ คิน 5 หล่าง ก้า 47 ไก่ 48 นาง ข้า เต๋ ก้า ภู

กลุ่มวลีที่ 1 ไนคงถ่อม เป่วเป่วแล นา ปี่อิก น้องเข้าเจ้า ตางหน้า เออ (14 พยางค์)

กลุ่มวลีที่ 2 ภูสู้ฮ่อดมาจ๋าม ไซ่จั้งไฮปอ ไหล่จิ้นขอคินหล่างก้า ไก่ นางข้า เต๋ ก้า ภู (22 พยางค์)

(รวม 36 พยางค์)

ประโยคที่ 7

เมอ เหลว ไน้ นอ หว่าเหมิน เสา ไหล่ มา สบ ทบ ต่อ เหมว หั้น หน้า กัน ไน้ สำ แหน่น แก่น
 แป้ว ปี่ หน้า นอ นาง ข่า เสา ไหล่ มา แป้ว กาง วาง เนอ ก็ ของ พองเหมอว เหลว ไน้ โคธ ก้อ ฟูอาธ ก้อ
 มัน สำ หน้า กว่า เหลอว ก้อ มัน ห่าง แป้ว หน้า จอม ช่อน สอธ ก้าน ไหน หว่า นล

กลุ่มวลีที่ 1 เมอเหลวไน้ นอหว่าเหมินเสาไหล่มาสบทบต่อ (12 พยางค์)

กลุ่มวลีที่ 2 เหมวหั้นหน้ากัน ไน้สำ แหน่นแก่น แป้วปี่หน้า นอ (11 พยางค์)

กลุ่มวลีที่ 3 นาง ข่าเสาไหล่ มาแป้วกางวาง เนอ ก็ ยอง (10 พยางค์)

กลุ่มวลีที่ 4 พองเหมอวเหลวไน้ โดยก้อหลายก้อ มันสำ หน้ากว่าเหลอว ก้อมันห่างแป้ว
 หน้าจอมช่อน สอธก้านไหน หว่า นอ.. (24 พยางค์)

(รวม 57 พยางค์)

ประโยคที่ 8

เมอ เหลว ไน้ นา แป้ว ข่าหว่าขา ล้าด กว่า แล อ้า จื้อ อ้า เจ้อว ไหน ก้อ ดอง ป่าน สุ ปี่
 อิก น่อง ดาง เสง่ ดาง นาม เป้านอ ของ เปื่อว นาง ก้อ ข่า พง ค้าด พอ แก่งหา ดัก พิก
 มา

กลุ่มวลีที่ 1 เมอเหลวไน้ นาแป้ว ข่าหว่าขา ล้าดกว่าแล อ้าจื้อ อ้าเจ้อวไหน ก้อดอง ป่าน
 สุปี่อิกน่องดาง เสง่ดางนาม เป้านอ.. (28 พยางค์)

กลุ่มวลีที่ 2 ของเปื่อว นางก้อ ข่าอ้าพงด้าดพอ แก่งหา ดักพิก มา (14 พยางค์)

(รวม 32 พยางค์)

ประโยคที่ 9

70 เมอ เหลว ไน่ นอ ไล่ มา ฮบ ค้อ เหลว หั้น ปี่ นาง ปี่ 73 จาย เข้า เจ้า ตก มา
 74 75 76 77
 78 นาง ข่า ปา วา ข่า หน้า แหม่ง ไหน แล นอ ข่า จ้อง ออก เสง 80 ช้อง ความ เป้ว เต๋อว เป้ว 81 เหนอว
 .. เป้ว เต๋อว เป้ว เหนอว อ้อ ปี่ นาง ปี่ จาย อ้อ เป หว่า ไล่ ช้อง ความ ข่า นาง เปว เหลว ลด

กลุ่มวลีที่ 1 เมอเหลวไน่ นอไล่มา ฮบค้อเหลว หั้นปี่ นางปี่ จายเข้าเจ้า ตกมา (18 พยางค์)

กลุ่มวลีที่ 2 นาง ข่าปา วาข่าหน้า แหม่งไหนแล นอข่าจ้อง ออกแสงช้อง ความเป้วเต๋อว เป้วเหนอว (20 พยางค์)

กลุ่มวลีที่ 3 เป้วเต๋อวเป้ว เหนอวอ้อปี่ นางปี่จายอย่า เปหว่าไล่ช้อง ความนางข่าเปว เหลว

ออ...(19 พยางค์) (รวม 57 พยางค์)

ประโยคที่ 10

82 83 84 85
 ไน่ แควว อ้า เจ๋อว อ้า เจ้าว วา ไหน ก้อ ดอง ____ ปาน อัน ดี ข่า ปอ ไน่ นอ ____

กลุ่มวลีที่ 1 ไน่แควว อ้าเจ๋อว อ้าเจ้าววา ไหนก้อดอง (12 พยางค์)

กลุ่มวลีที่ 2 ปานอันดี ข่าปอไน่ นอ (6 พยางค์) (รวม 18 พยางค์)

ประโยคที่ 11

85 86 87 88
 89
 เมอ ชาม คอ เหลว ไน่ อ้า จ้อ กน หมอ ดี ข่า นอ ของ เป้ว นาง เฮา ดีก พิก อ้า สอน
 มา ____

กลุ่มวลีที่ 1 เมอ ยามดอเหลวไน้ อ้าจ้อกน หมอด้ข้านอ (12 พยางค์)
กลุ่มวลีที่ 2 ของเป็อ นางข้าเฮาด้ก ฟีกอ้า สอนมา (10 พยางค์)
(รวม 22 พยางค์)

ประโยคที่ 12



90 เมอ เหลว ไน้ 91 นอ ข้า 92 นาง ก้อ 93 ส่อง อยู่ ก้อ 94 นอ 95 ค้อ 96 ยาง แก่น 97 เช็ง เจ - น 98 จา หว่า 99 มา 100 ฮก 101 ทบ 102 เหม่า เหล่ 103 เกี้ยว 104 จ่อม 105 ปอ 106 เอ็น 107 เจ้า 108 เมิง เหลอว 109 หล้า - - 110 เมอ 111 ไน้ 112 นอ 113

กลุ่มวลีที่ 1 เมอเหลวไน้ นอข้านาง ก้อส่องอยู่ (9 พยางค์)
กลุ่มวลีที่ 2 ก้อนอ ค้อยางแก่น เช็ง เจ น จา หว่า (9 พยางค์)
กลุ่มวลีที่ 3 มาฮก ทบเหม่าเหล่ เกี้ยวจ่อมปอ เอ็นเจ้าเมิงเหลอว หล้า เมอ ไนนอ..(13 พยางค์) (รวม 31 พยางค์)

ประโยคที่ 13



98 เฮด 99 ส่าง หล้า 100 จาย 101 ส่าง ป้าง 102 ป้าง 103 ปี้ 104 ตาง 105 น่าง 106 เฮอ 107 นอ 108 นาง 109 แก้ว 110 หลี 111 ฮัก 112 สุด 113 เหลอ 114 นอ 115 อ้า 116 น้า 117 ค้อน 118 กำ 119 ไน้ 120 นาง 121 ก้อ 122 มี 123 ข้อ 124 ความ 125 ล่าด 126 ลอง 127 แหม่ง 128 แสง 129 ดอง 130

กลุ่มวลีที่ 1 เฮดส่างหล้า จายส่างป้าง ป้างปี้ตางน่างเฮอ นอ (10 พยางค์)
กลุ่มวลีที่ 2 นางแก้วหลี ฮักสุดเหลอนอ อ้าน้าค้อน กำไนนาง ก้อมีข้อความ ล่าดลองแห
ม่ง
แสงดอง ลู (23 พยางค์) (รวม 33 พยางค์)

ประโยคที่ 14

- กลุ่มวลีที่ 1 ปี่เยื่อว เหน่จ่องอ่าเป้ว เหน่จ่องอ่า ปี่เป้วหน้าหื้อ นอ (13 พยางค์)
 กลุ่มวลีที่ 2 ข้อความ นางน้องชานหลัดกอง กอง (8 พยางค์)
 กลุ่มวลีที่ 3 พองเมเหลวไผ่ โดงถ่อมเป้ว เป้วเป้ไสมัน โห้งมันหาย อย่าปั่นมันโห้งมัน
 หาย ออ (19 พยางค์) (รวม 40 พยางค์)

จากการศึกษาวิเคราะห์คำประพันธ์ที่ปรากฏอยู่ในแต่ละประโยค พบว่า

- จำนวนพยางค์ของแต่ละวรรคไม่เท่ากัน จำนวนพยางค์มีตั้งแต่ 4 พยางค์ถึง 57 พยางค์

วรรคที่จำนวนพยางค์ใกล้เคียงกัน แบ่งได้ดังนี้คือ

1. ประโยคที่มีจำนวนพยางค์ตั้งแต่ 13,18,21,22 พยางค์ คือประโยคที่ 2,10,1,11
2. ประโยคที่มีจำนวนพยางค์ตั้งแต่ 28,31,32,33 พยางค์ คือประโยคที่ 4,8,12,13
3. ประโยคที่มีจำนวนพยางค์ตั้งแต่ 36,40,43 44 พยางค์ คือประโยคที่ 6,14, 5, 3
4. ประโยคที่มีจำนวนพยางค์ตั้งแต่ 57 พยางค์ คือ ประโยค ที่ 7, 9

- แต่ละวรรคมีสัมผัสที่ส่งและรับจากวรรคหนึ่งไปสู่อีกวรรคหนึ่งมีประโยคที่ 2 กับประโยคที่ 3 ซึ่งประโยคอื่น ๆ ไม่มี บางประโยคที่มีสัมผัสภายในวรรคคือ ประโยคที่ 3, 4, 5,6 บางประโยคไม่มีสัมผัสทางด้านวรรณยุกต์ ซึ่งเป็นอิสระต่อกัน คือประโยคที่ 1,2,7,8,9,10, 11, 12,13,14 วรรคสุดท้ายของแต่ละประโยคพบว่าการลงท้ายของคำประพันธ์นั้นจะลงท้ายประโยคของวรรคด้วยเนื้อหาของคำ เช่น เนอกียอง ลู มา และการลงโดยหาเสียงอื่นมาช่วย เช่น ไน นอ ออ เออ

- วรรณยุกต์เป็นส่วนหนึ่งที่มีความสำคัญ ทำให้ทำนองมีการเปลี่ยนแปลงไป แต่ไม่เปลี่ยนแปลงมากจนทำให้ทำนองหลักเปลี่ยนไปหมด วรรณยุกต์เป็นตัวกำหนดระดับเสียงดนตรี

และพบว่าวรรณยุกต์ที่มีเสียงสูงเสียงดนตรีสูง วรรณยุกต์ที่มีเสียงต่ำเสียงดนตรีต่ำ การสัมผัสกัน
ถ้าวรรณยุกต์เป็นเสียงเดียวกัน โดยส่วนใหญ่เสียงทำนองที่ออกมาเป็นเสียงเดียวกันเช่นคำว่า
“โห่ง”ของประโยคที่14 นักร้องและนักดนตรีมีทำนองหลักที่อยู่ในใจตนเอง เมื่อคำประพันธ์ถูก
นำมาใส่ทำนอง ทำนองจึงถูกบังคับโดยวรรณยุกต์ ทำนองจึงเปลี่ยนไปตามคำประพันธ์

- จากลักษณะของคำประพันธ์ที่มีจำนวนคำไม่เท่ากัน ส่งผลให้ทำนองประโยคเพลงไม่เท่ากันในแต่ละประโยค ลักษณะของความสั้น-ยาวของคำส่งผลให้รูปแบบของกระสวนจังหวะมีหลากหลาย

- จากลักษณะคำประพันธ์ความปานแซง พบว่าคำประพันธ์เป็นการต่อว่าต่อขาน ซึ่งเป็นลักษณะอีกแบบหนึ่งของเพลงจาดไต ความปานแซงเป็นเพลงที่ใช้แสดงความรู้สึก หรือการพรรณนาความรู้สึกลึกล้ำภายในจิตใจในโอกาสที่ห่างไกลจากคนรัก หรือพลัดพรากจากบ้านเรือน

ตัวอย่างเพลงจากการบันทึก เป็นการทักทายผู้ชม

วันนี้เป็นวันที่ได้มาเจอกัน ขอให้ผู้ชมที่มาจากต่างที่ต่างถิ่น ที่มาดูการแสดงจงประสบ
ความสุข และถ้ามีข้อผิดพลาดประการใด หรือข้อความใด ไม่ถูกห้ไม่ถูกใจ อย่าได้ผิดใจกัน

ลักษณะการขับร้องของความปานแซง แต่ละประโยคประโยค มีลักษณะการขับร้องแบบเนื้อเต็ม (Syllabic Setting) เป็นการร้องแบบพยางค์ต่อ 1-2 ตัวโน้ต ซึ่งถ้าเป็น 2 ตัวโน้ต จะเกิดในกรณีที่มีการเอื้อนเสียงเพื่อผ่านเข้าไปสู่อีกคำร้องหนึ่ง หรือการจบประโยคของแต่ละประโยค

ตัวอย่างประโยคที่ 1

82 83 84 85

โน้ แคว้ อ่า เอ๋อว อ่าจ้าว วา ไหว ก้อ ตอง ป่าน อิ้น จั้ ข่า ปอ นั้ นอ

เพลงกล่อมลูก

A 2 3 4 5 6 ก่อน
 ♩ = 64

B 8 9 10 11 12
 อุ จี อัก จี แปงเป็น เสา ก้อม ปอ ไค คง หัน จิก อุ ดัน เนอ คง ตาม เป็ แก่น เชา

C 14 15 16 17 **D**
 ล่อง ปู ล่อง เมา ไน นอ

19 20 21 22 23 **E**
 ซ่า มา ไหวป็นน้อง ชึง สุ อ่าม หาบ ค้า ละ หล่น สุ ปี่ เอ็ด ไค ฮาง เสา ไน

25 26 27 28 29 30 3 เมอ เหลียว ไน
 ♩ = 68

F 32 33 34 35 36
 เสนคำ นางสุ เป็นกั้น เสา หลา หลา ก้อม นอ ฮ้อง อ่าเป็น เสาเมาก้อมดาว อัก เลาเก๊าอ่า ไคหนอ ปี่

37 **G** 39 40 **H** 42
 เมอหลวไน อัก อ่อน หล้า น้อง ชึงอ่าไค หันหน้าเลา ปี่

43 44 45 46 47 **I**
 เสา เจอวหลิด ไหม้ หน้า หน้า จ้อบ ก้อม ดาว อัก จาก ปี่หน้าสง ปี่หน้าแสง เน้

49 K 51 52

เฮิน คำ นื่อง ญิง ปี่ เฮา ซำ มิ ให้ ใจ อ่อน จอช แพง เมอ หล้า หล้า เต โหล

53 54 55 56

เข้าป็นลก เม มะยา ส ต่อ เฒ่าป้อ ว่าเฮิน เฮาจำ โลเมอ อ่มเดินเข้า สู เต เต จา จัง หือ ไล่ ลิน เป็ด ขุน ปี่

57 58 L 60 61

เฮา ลา ลา

62 M 64 65 66

แมด ต่า แมด ต่อน้องญิง ปี่ มี ปี่ จาซ มัน หบหน่า หน่าหาเมอ ลินเมอจ่า เฮ็ด จังหือ มี

68 69 70 O 72

เมอ เหลือว เฮิน คำนื่อง เฮาเซาเซ กน หลว อี จี่ นาน ไหล

73 74 75 76

มี ก้อ กวาม คน เจริง ข้าง นาน ไหล มี ก็ ปอง อยู่ สร้าง หลอม ชักโคขว่า จัง ปี่

77 78 79 80

เฮา เมอ เหลือว ล้า ล้า สัง เป็ หลี่ อัก เป็ หน่า สัง เป็ หลี่ อัก เป็ หน่า

P 82 83 84 85 Q

สุ ไน เอื้อ ปี่ น้า

87 88 89

สัง เป็น หมอก ก้อ นอ สัง เป็น หมอก ดี ว่าวาง ลาบ ก็ สาม กู้ หอม สอด ถึง ดี ถูก นื่อง

90 91 92 93 94 95

สวนอนัน _____ ไน ก้อนอ ปี่ อัก สุ ไนเป็น กิ่น เสา หลาหลา เก้า คำ เป็น

96 97 98 99

นอนจอมกอบ เขา อักกัน คางสุ อ่า ไล ก้ออ อยู่ ก้ออ เขา ปี่ มาสว่าง แก้ม ไหม้ สัง เจ้ ว่าเอนเค้ม นื่องเขาให้เอา

100 101 102 103 104

แก เขา ไล เป็อง เม็ง ปี่ เห็น หน้า คำ นื่องไหลเป็น - ห้าหก เอ็ง เป็น ห้า หก เอ็ง

105 106 107 108 109 110

S

องค์ประกอบด้านทำนอง

กลุ่มเสียง

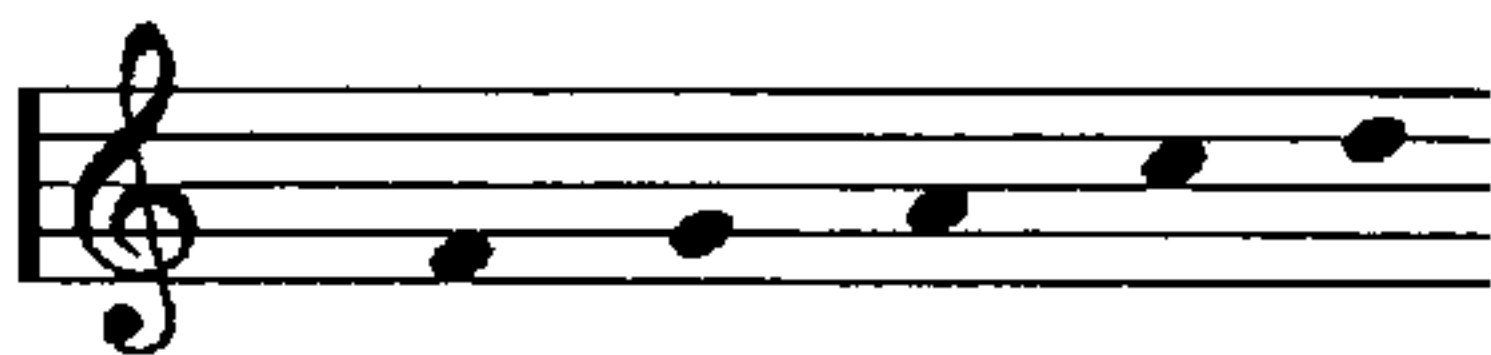
เพลงความล่องคอง เป็นเพลงประเภทจิหนึ่ง ความล่องคองถ้าใช้ในการแสดงจำดใดจะต่อด้วยจีสอง ซึ่งถือว่าเป็นประเพณีของการบรรเลงเพลงที่ใช้ในการแสดงจำดใด ผู้วิจัยจะศึกษาวิเคราะห์ส่วนที่เป็นทำนองล่องคอง

การศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบเพลงความล่องคอง ผู้วิจัยกำหนดประโยคของเพลงเป็น 10 ประโยค โดยวิเคราะห์องค์ประกอบเป็นประโยค โดยแบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือ

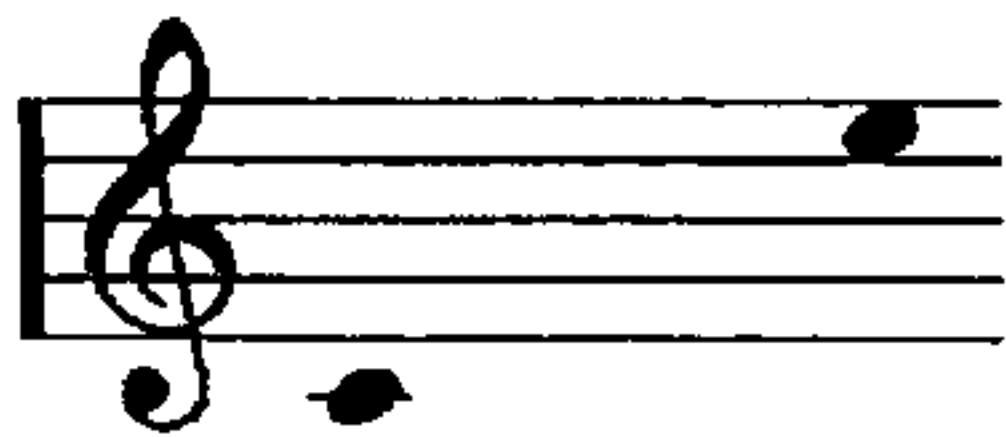
- 1. ทำนองร้อง
- 2. ทำนองคลอ
- 3. ทำนองคั่นคือ การบรรเลงทำนองในช่วงที่ต่อระหว่างประโยคกับประโยค ทำนองคั่นอาจเป็นทำนองที่ยาวหรือทำนองสั้น ๆ ก็ได้

จากการศึกษาโครงสร้างระบบของทำนอง ผู้วิจัยพบลักษณะทางกลุ่มเสียงที่มีการเคลื่อนที่ของทำนองมี 2 ระบบคือ

- 1.ระบบ 5 เสียง (Pantatonic Scale) ของทำนองร้อง โดยเรียงลำดับของเสียงดังนี้ F G A C D



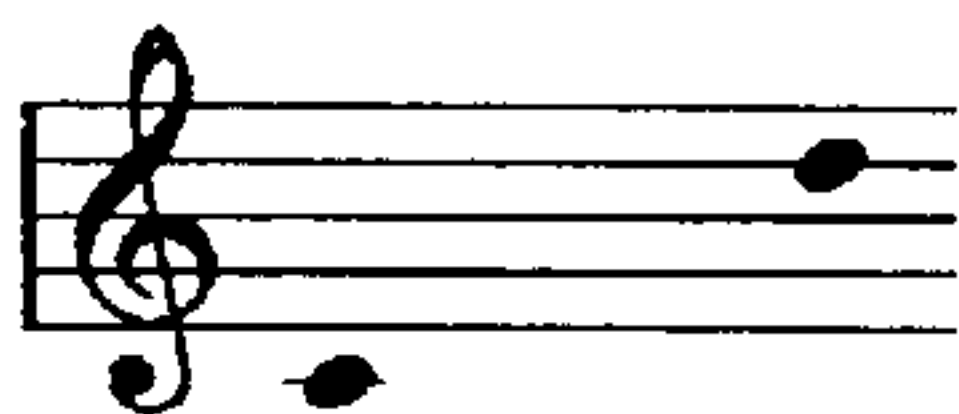
พิสัยเสียงของทำนองร้อง จากการบันทึกโน้ต พบว่าระดับเสียงต่ำสุด คือ C3 จนถึงเสียงสูง คือเสียง E4 ดังนี้



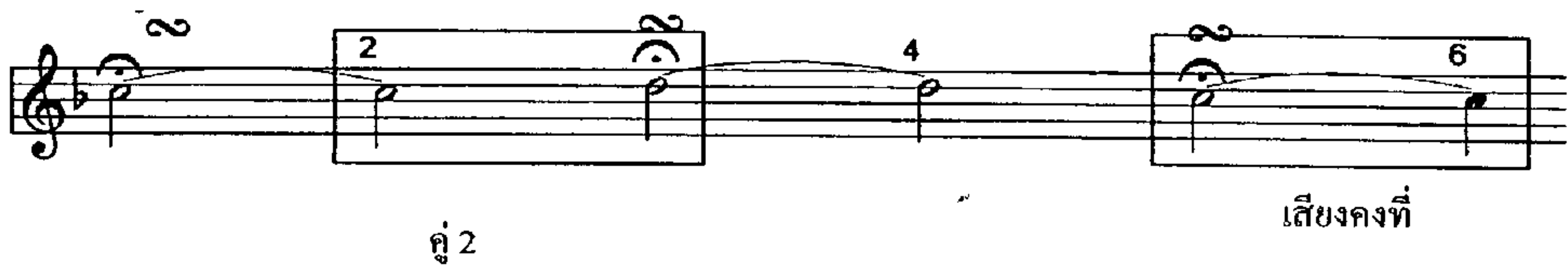
2.ระบบ 6 เสียง (Hextatonic Scale) ของทำนองดนตรี ซึ่งทำหน้าที่บรรเลงคลอ และ บรรเลงคั่น โดยเรียงลำดับของเสียงดังนี้ F G A B^b C D



พิสัยเสียงของทำนองดนตรี โดยการบันทึกโน้ต พบว่าระดับเสียงต่ำสุด คือ C3 จนถึง เสียงสูง คือเสียง D4 ดังนี้

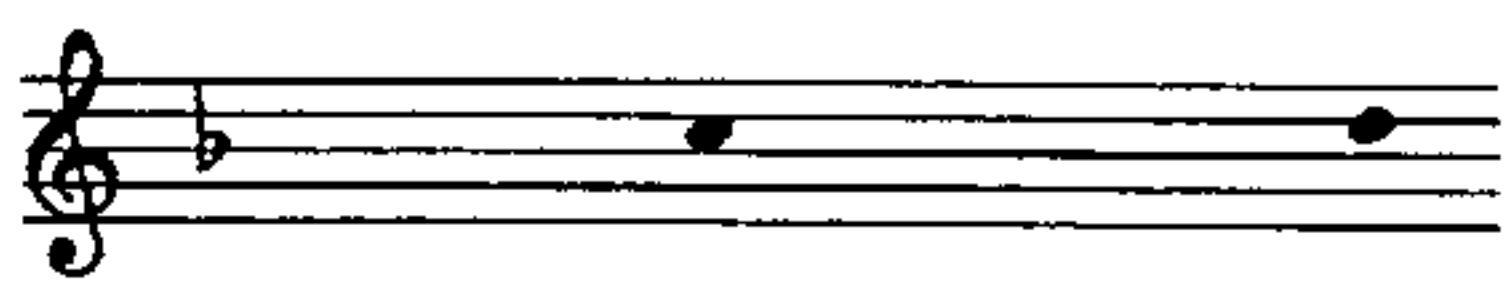


การวิเคราะห์องค์ประกอบเพลงล่องคอง
การเคลื่อนที่ทำนองนำ

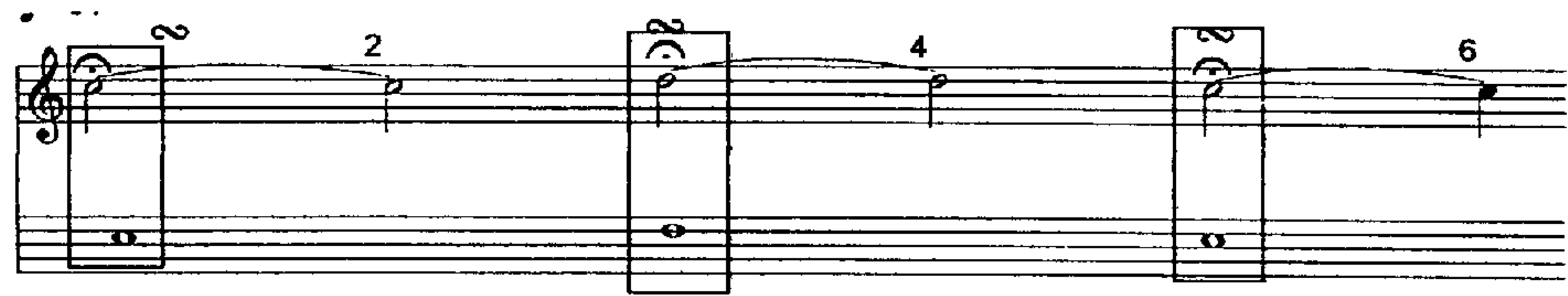


สรุป การเคลื่อนที่ทำนองมีลักษณะเสียงคองที่ และเคลื่อนที่แบบคู่

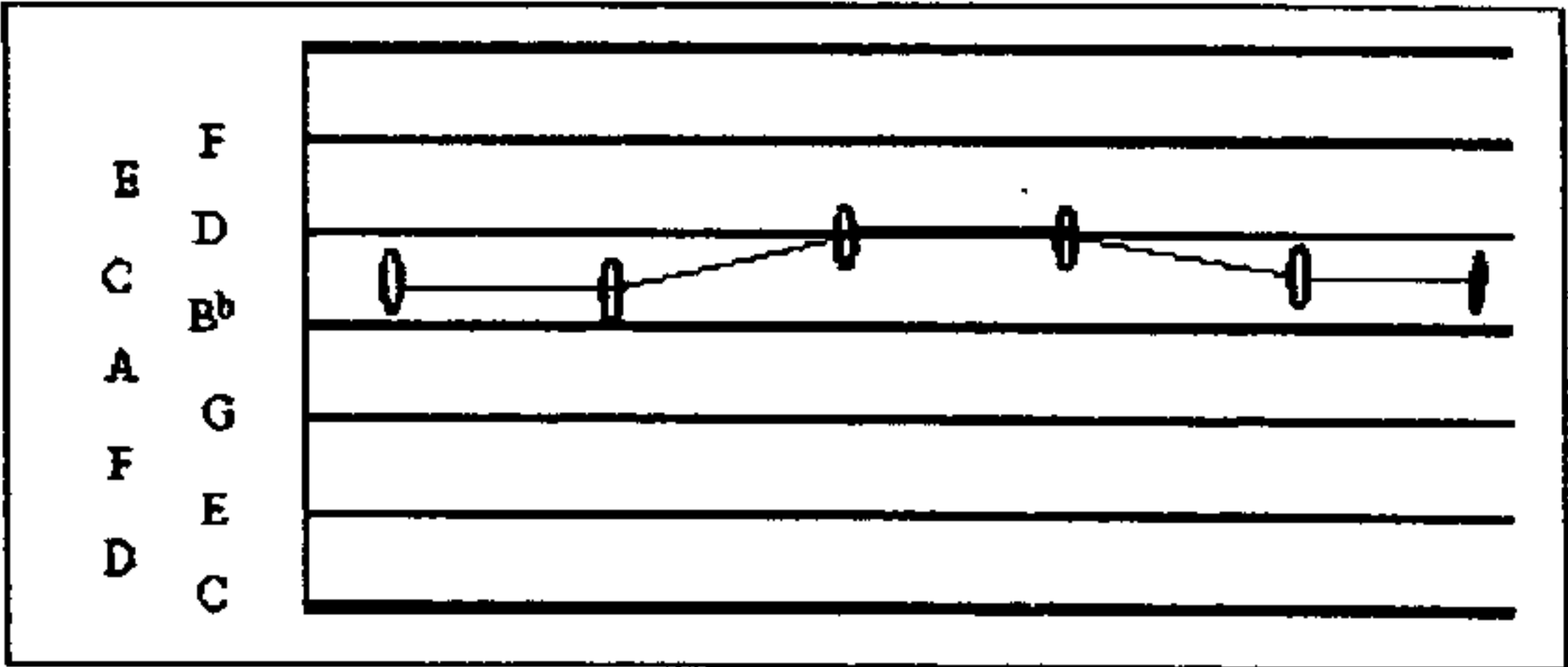
พิสัยแนวทำนองคู่ 2



ประโยคที่ 1
โครงสร้างเสียงหลัก

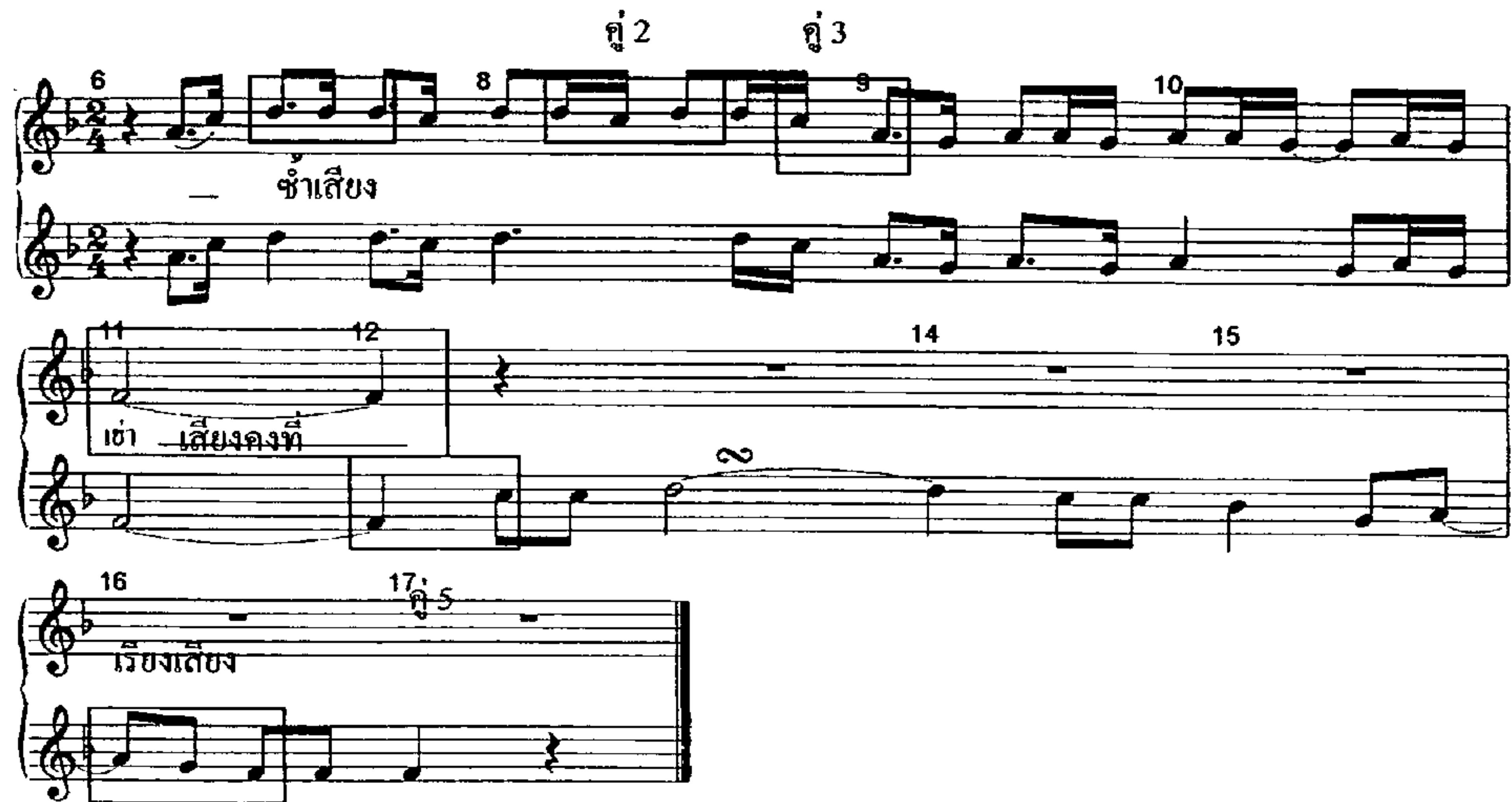


ระดับเสียงหลัก ได้แก่ C D
ระดับเสียงเบ -
ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง มีการเคลื่อนที่ของโน้ตตั้งแต่ต้นประโยค โดยขึ้นลงที่
ละชั้นมีการซ้ำเสียง ไม่มีการกระโดดข้ามชั้น จบด้วยโน้ต C4 เป็นทำนองที่มีการขึ้นต้นที่เรียบ
ง่าย

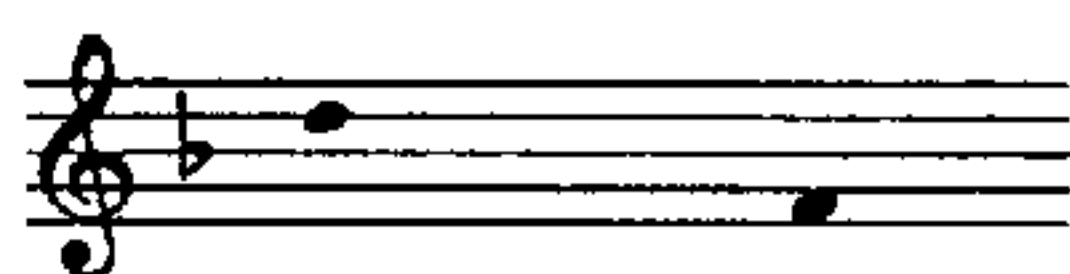
ประโยคที่ 2
การเคลื่อนที่แนวทำนอง



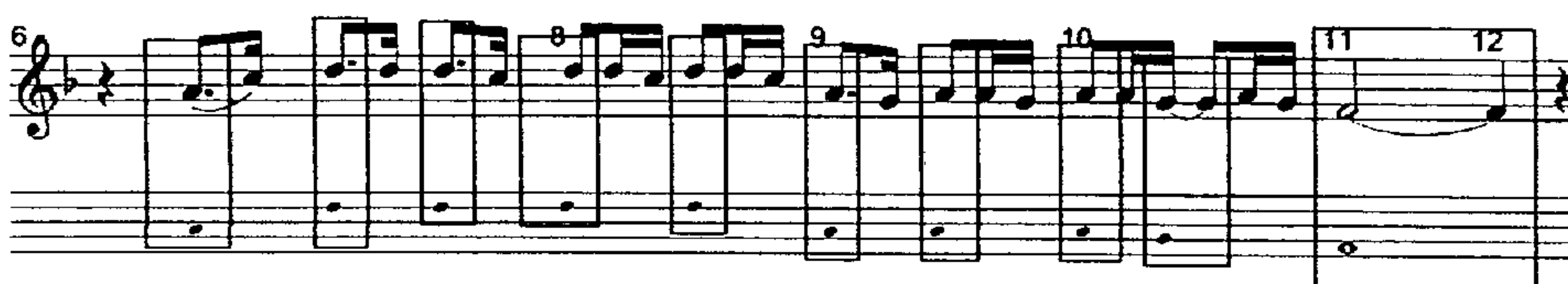
สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเรียงเรียงเสียง และการกระโดดคู่ 3 คู่ 5 และเสียง
คงที่ ซ้ำเสียง

การเคลื่อนที่แนวทำนองมีการเคลื่อนที่การขึ้นที่ละชั้นสลับการกระโดดคู่ 3

พิสัยแนวทำนองคู่ 6



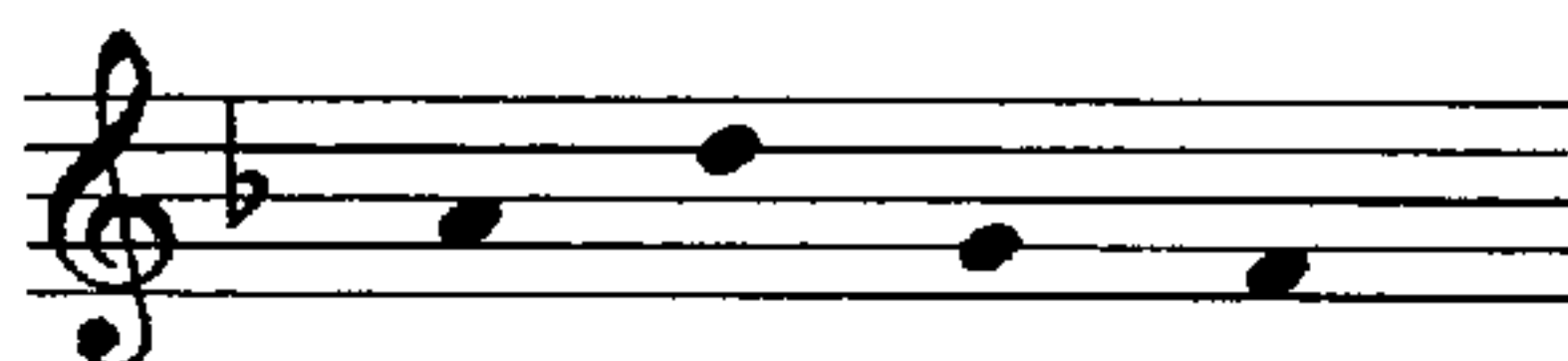
โครงสร้างเสียงหลักทำนองร้อง



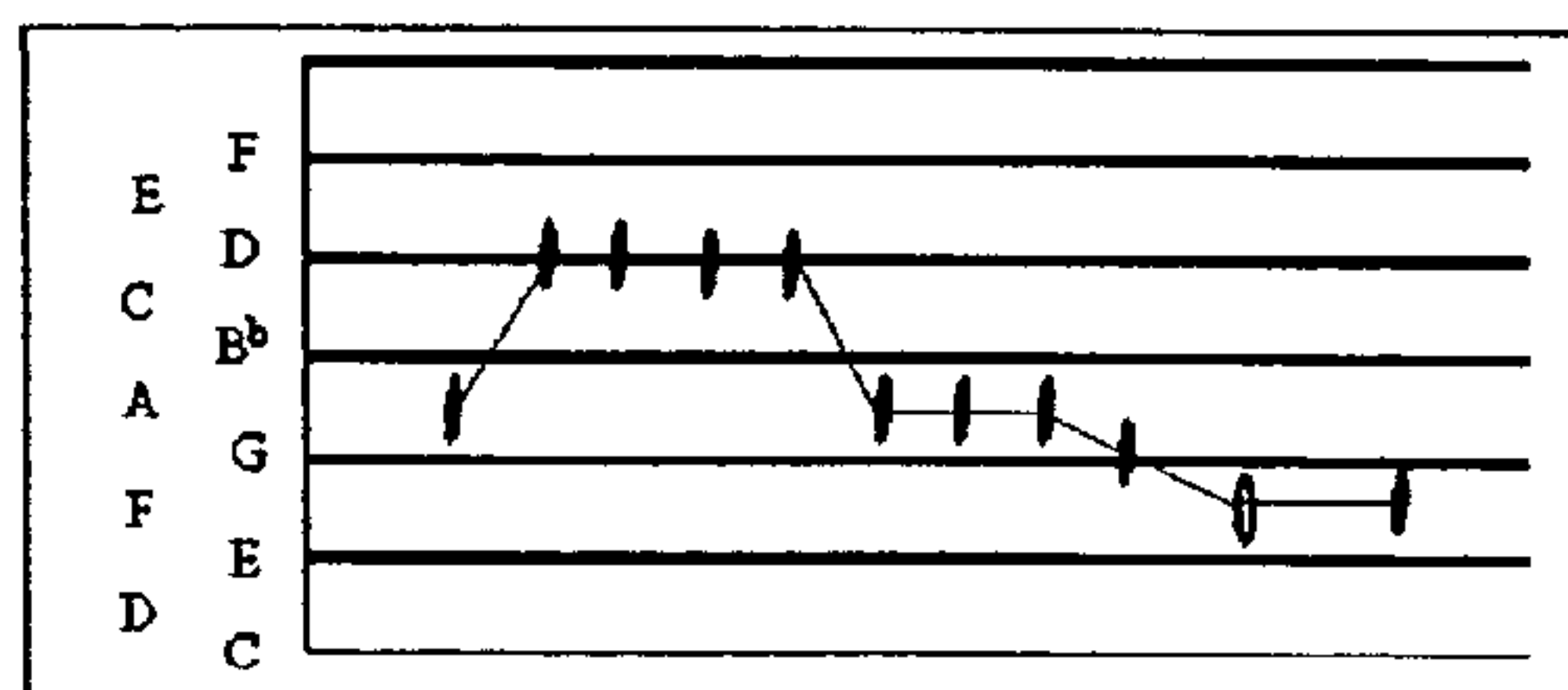
ระดับเสียงนัก ได้แก่ A D G F

ระดับเสียงเบส ได้แก่ C D A G

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้อง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง เริ่มทำนองจากเสียงระดับกลาง เคลื่อนที่ด้วยการ
กระโดดคู่ 4 ซ้ำเสียงแนวนระหว่างโน้ต A3-D4 ทิศทางการเคลื่อนที่ช่วงที่ 2 แนวทำนองลาด
ลงโดยการกระโดดคู่ 5 เคลื่อนที่ลงที่ละชั้น จบประโยคด้วยโน้ต F3

โครงสร้างเสียงหลักทำนองรับ

Musical notation for the first staff, measures 6-12. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The melody consists of eighth and quarter notes. The bass line consists of whole notes. Measure numbers 6, 8, 9, 10, 11, and 12 are indicated above the staff.

ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D A G F
ระดับเสียงเบา ได้แก่ C D G

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง กับทำนองร้องมีทิศทางเดียวกัน

โครงสร้างเสียงหลักทำนองขึ้น

Musical notation for the second staff, measures 13-17. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The melody consists of eighth and quarter notes. The bass line consists of whole notes. Measure numbers 13, 14, 15, 16, and 17 are indicated above the staff.

ระดับเสียงหนัก ได้แก่ C D B G F
ระดับเสียงเบา ได้แก่ C A G F

โน้ตหลัก

Musical notation for the main notes, showing a sequence of notes on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb).

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองขึ้น

A diagram showing the melodic contour of the first staff. It consists of a staff with five lines. To the left of the staff, the notes F, E, C, A, F, D are listed vertically. To the right of the staff, the notes F, D, Bb, G, E, C are listed vertically. The contour is represented by a line connecting dots on the staff lines, showing the pitch movement of the melody.

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง มีลักษณะลาดลงจบเสียงต่ำ เคลื่อนที่ลงแบบทีละขั้น
ต่อเนื่องของโน้ตสลับการกระโดดคู่ 3 จบประโยคด้วยโน้ต F3

ประโยคที่ 3

การเคลื่อนที่แนวทำนอง

The musical score for the third phrase consists of two systems of staves. The first system includes staves 17, 18, 19, 20, and 21. The second system includes staves 22, 23, 24, 25, and 26. The melody is written in a single line, showing a descending trend with various intervals and a final cadence. The bass line is also shown, with some notes and rests. The score is labeled with measure numbers 17 through 26. There are annotations in Thai: 'คู่ 3' (measure 18), 'คู่ 4' (measure 29), and 'คู่ 5' (measure 21). The text 'เสียงคงที่' (constant sound) is written below the staff in measure 25. The text 'เรียงเสียงลง' (arrange sound down) is written above the staff in measure 27.

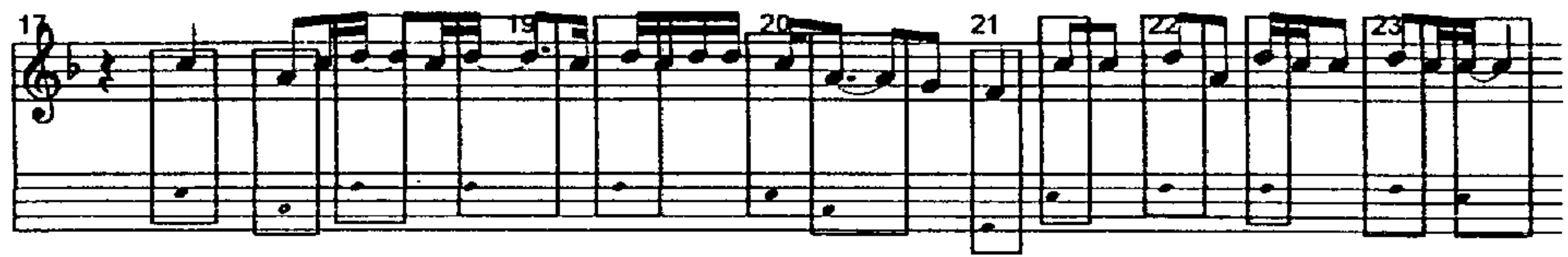
สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเรียงเสียง และการกระโดดคู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 มีเสียงคงที่
และการซ้ำเสียง

การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียงสลับการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้น

พิสัยแนวทำนองคู่ 6

The musical notation for the six-measure melodic range shows a single line of music with six measures. The first measure contains a whole note, and the subsequent measures contain rests. The notation is in a single line, showing a descending trend with various intervals and a final cadence.

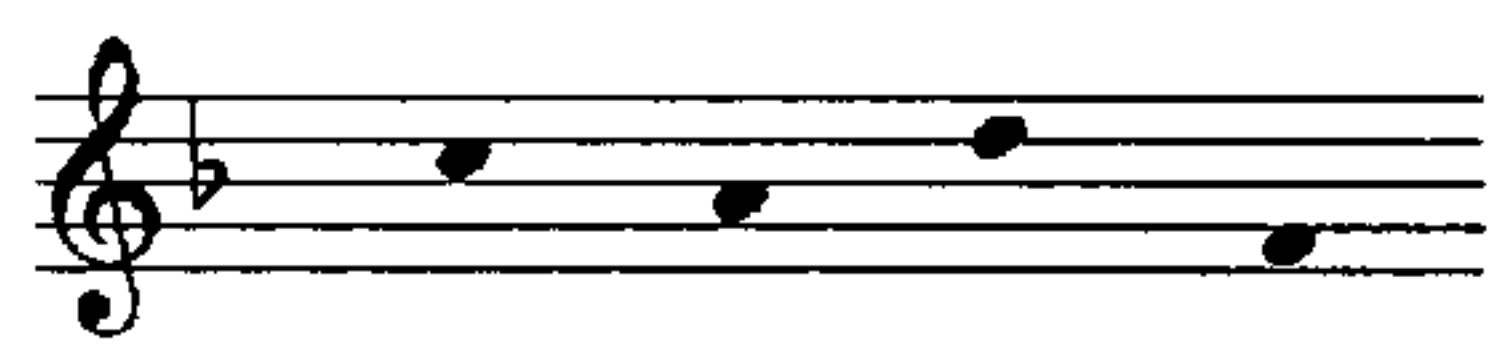
โครงสร้างเสียงหลักทำนองร้อง



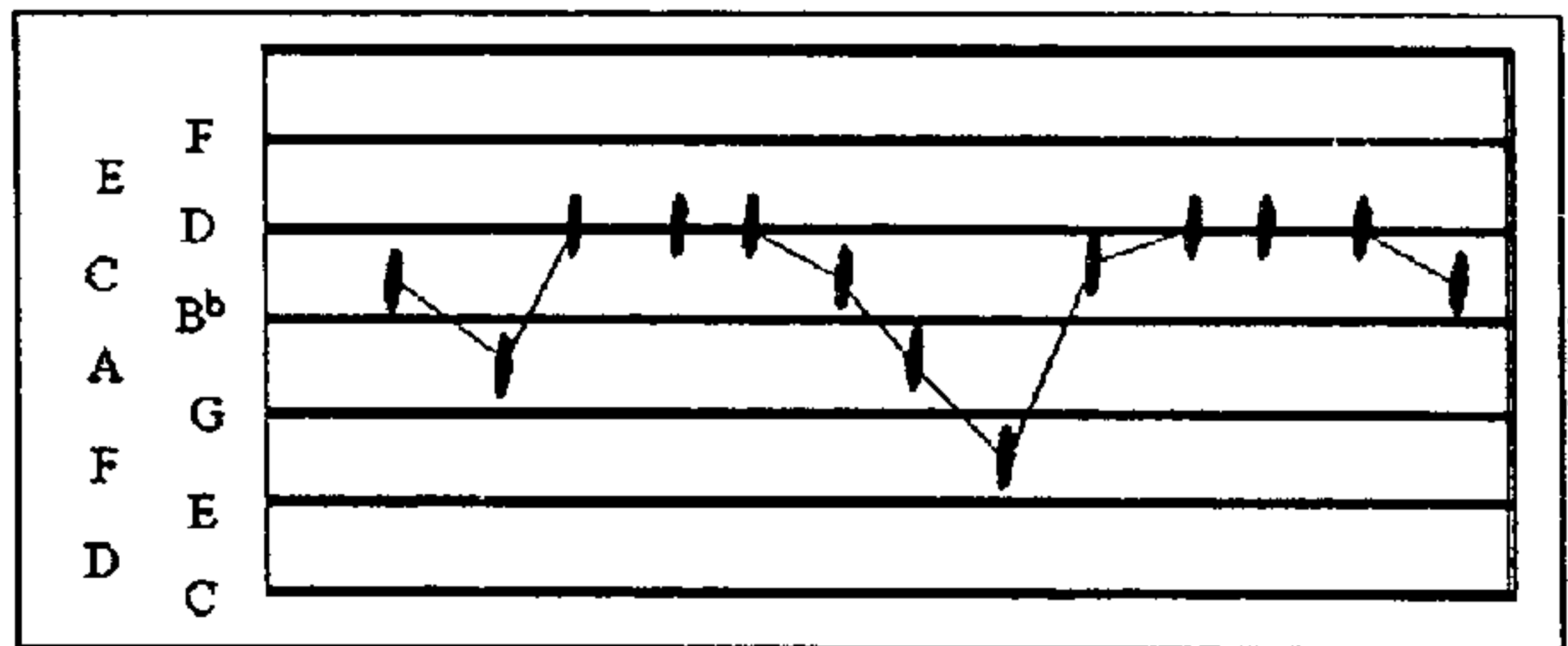
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ C A D F

ระดับเสียงเบา ได้แก่ C D A G

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้อง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้อง มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบคลื่น เริ่มด้วยโน้ต C4 เคลื่อนที่กระโดดคู่ 3, คู่ 4 และคู่ 5 ทำนองอยู่แนวบน ทิศทางของทำนองช่วงกลางเคลื่อนที่ลง ระหว่างโน้ต C4-F3 ด้วยการกระโดดคู่ 3 ลงมา และกระโดดขึ้นคู่ 5 เคลื่อนที่ขึ้น 1 ขึ้นลง 1 ขึ้น สลับการซ้ำเสียง จบประโยคด้วยโน้ต C4

โครงสร้างเสียงหลักทำนองคลอ



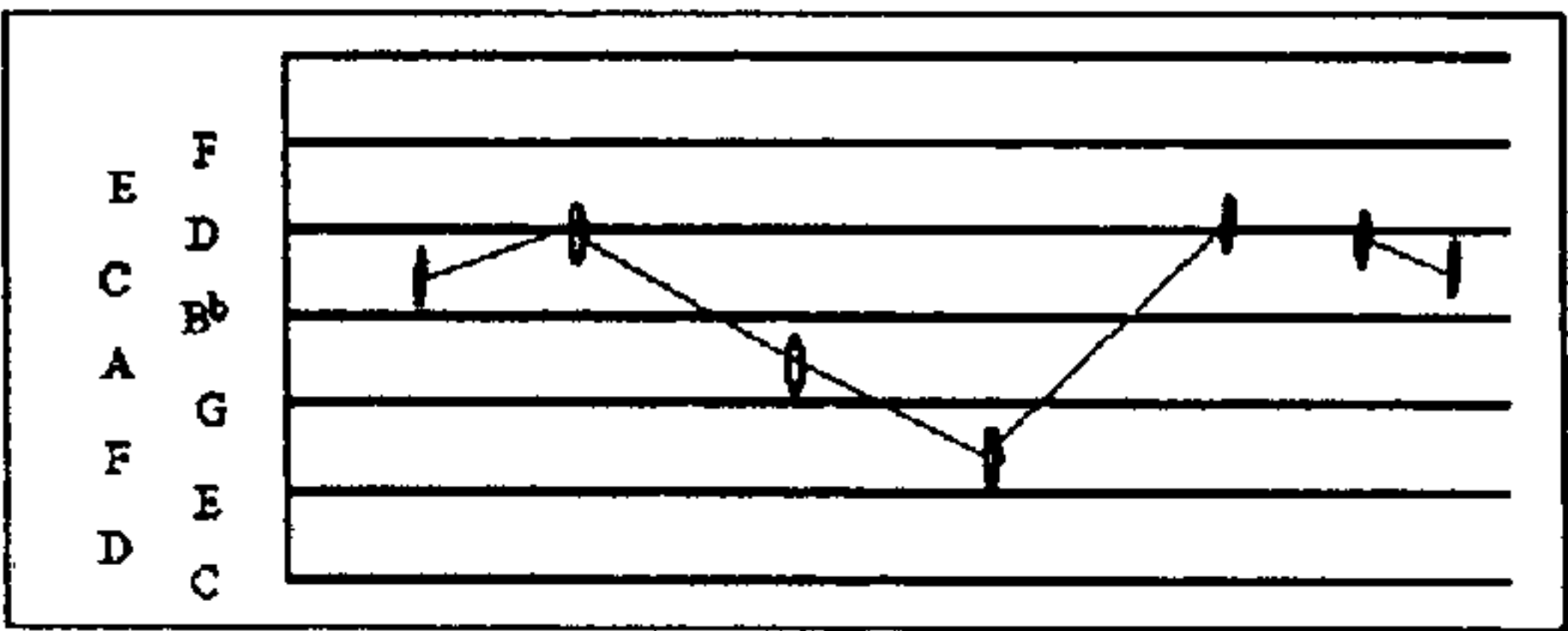
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ C D A F

ระดับเสียงเบา ได้แก่ G A C

โน้ตหลัก

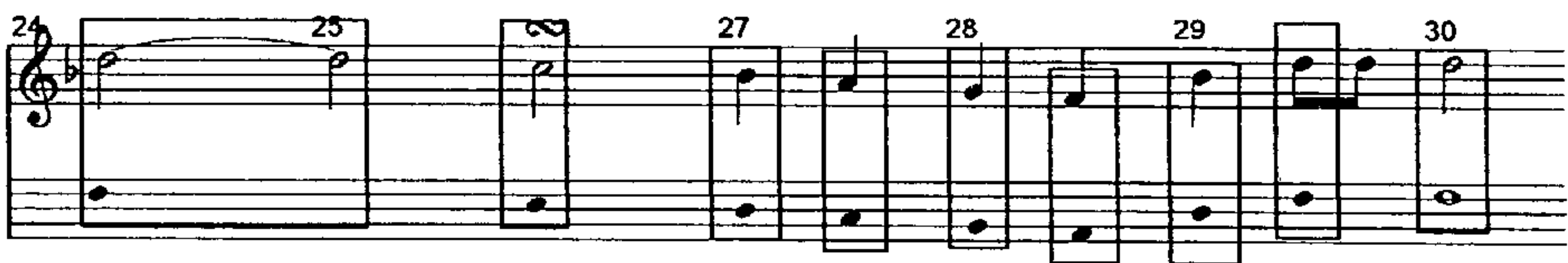


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองคลอ



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง มีลักษณะทิศทางการทำนองลาดลง จากการเคลื่อนที่ขึ้น 1 ขั้นแล้วเคลื่อนที่ลงด้วยการกระโดดคู่ 3 และทิศทางการทำนองเคลื่อนที่ขึ้นในช่วงที่ 2 กระโดดคู่ 6 จากโน้ต F3 และเคลื่อนที่ลง 1 ขั้น จบประโยคด้วยโน้ต C4

โครงสร้างเสียงหลักทำนองคั่น

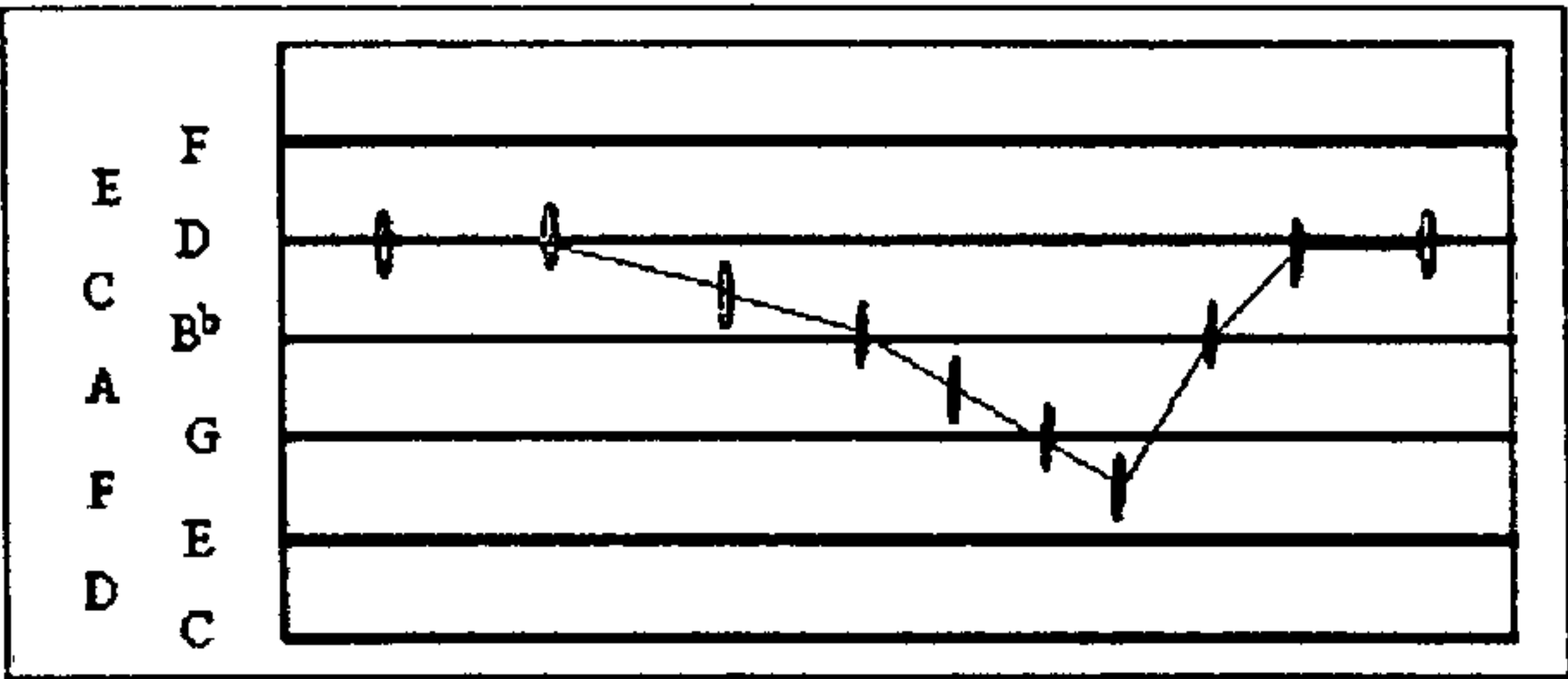


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ DCBAGF
ระดับเสียงเบา ได้แก่ D

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองขึ้น



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง มีทิศทางทำนองลาดลงช่วงแรก โดยการเคลื่อนที่ลงทีละขั้น ตั้งแต่โน้ต D4 -F4 ทิศทางทำนองช่วงที่ 2 อยู่แนวนอนเคลื่อนที่ขึ้นโดยกระโดดคู้ 4 และคู้ 3 จบประโยคด้วยโน้ต D4

ประโยคที่ 4
การเคลื่อนที่แนวทำนอง

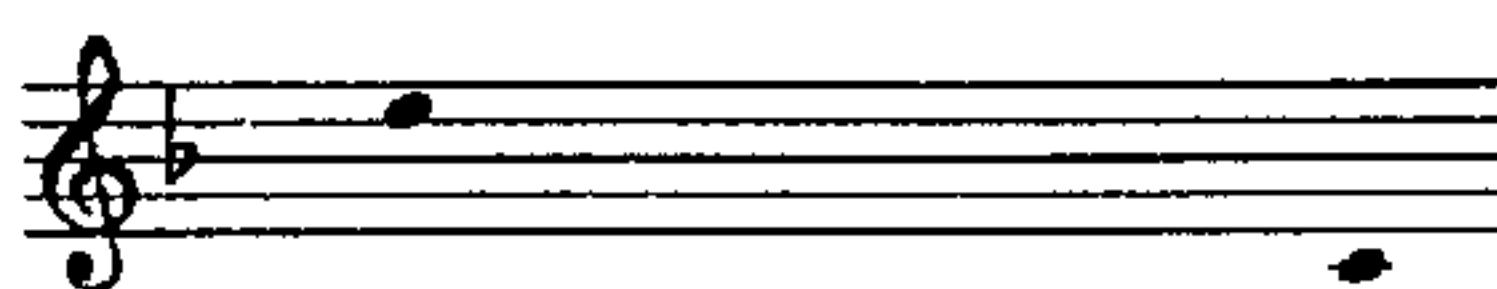
ซ้ำเสียง

เรียบเสียงลง

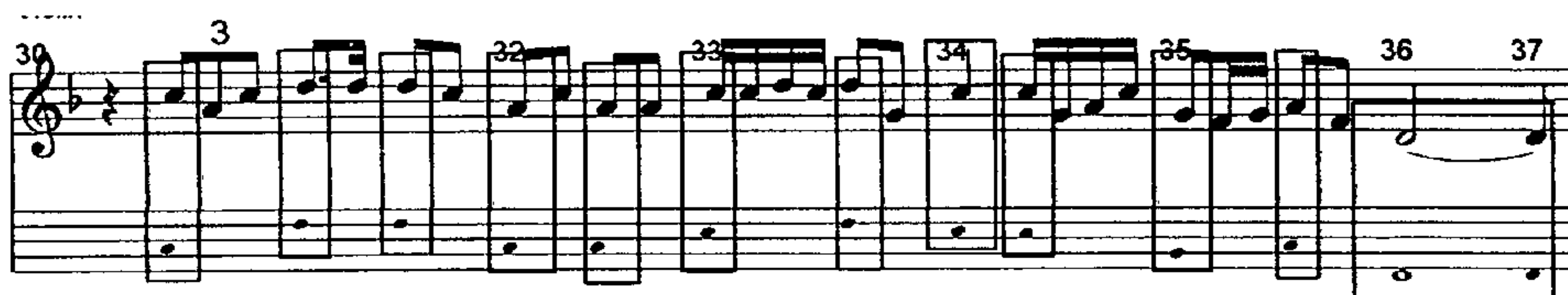
สรุป ลักษณะการเคลื่อนที่ทำนอง มีลักษณะเสียงคงที่ และเรียงเสียง และการกระโดดระยะคู้ ดังนี้คู้ 3 คู้ 4 และคู้ 7 เป็นขั้นคู้ที่ใช้เชื่อมระหว่างทำนองคลอร้องเข้าทำนองรับ

การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการซ้ำเสียงเคลื่อนที่สลับการกระโดด และการเรียงเสียงสลับการกระโดด ทำให้ทำนองมีความกลมกลืน

พิสัยแนวทำนองคู่ 9



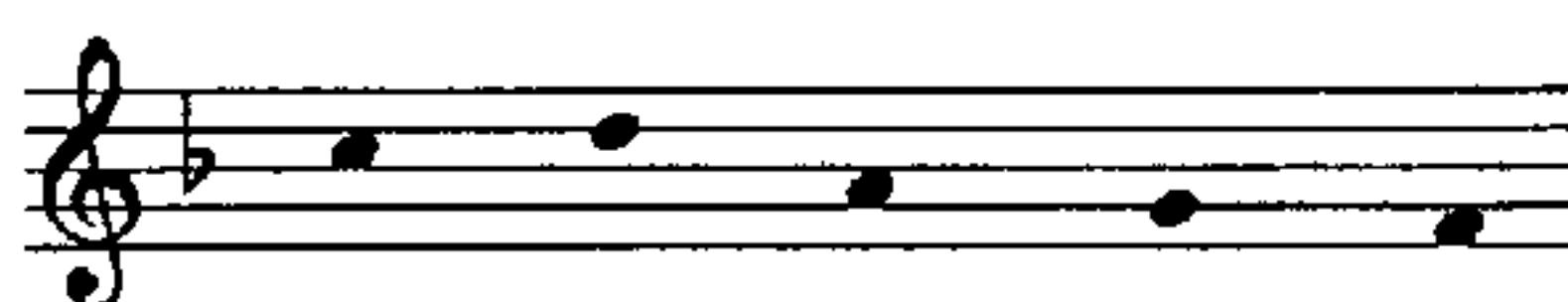
โครงสร้างเสียงหลักทำนองร้อง



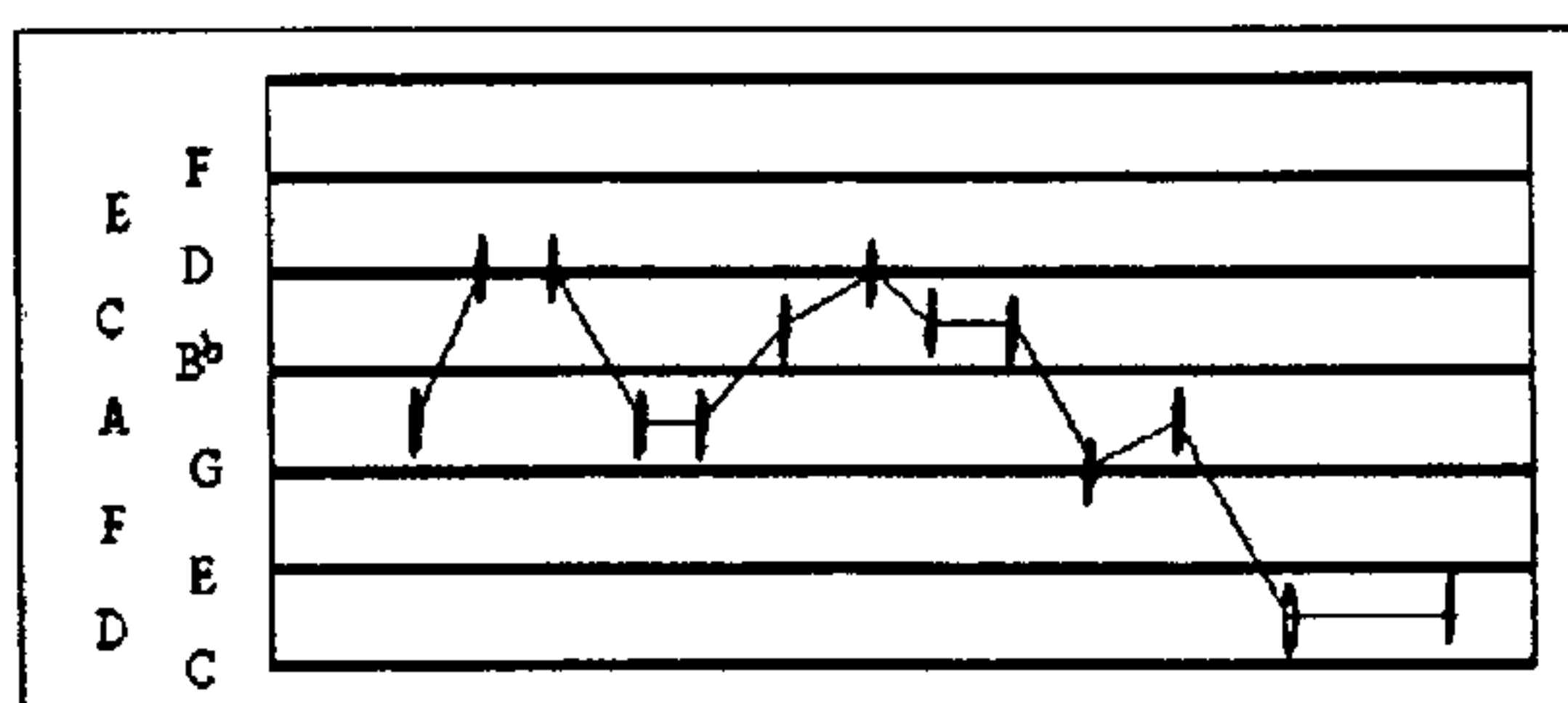
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ C D A G

ระดับเสียงเบา ได้แก่ A D C G F

โน้ตหลัก

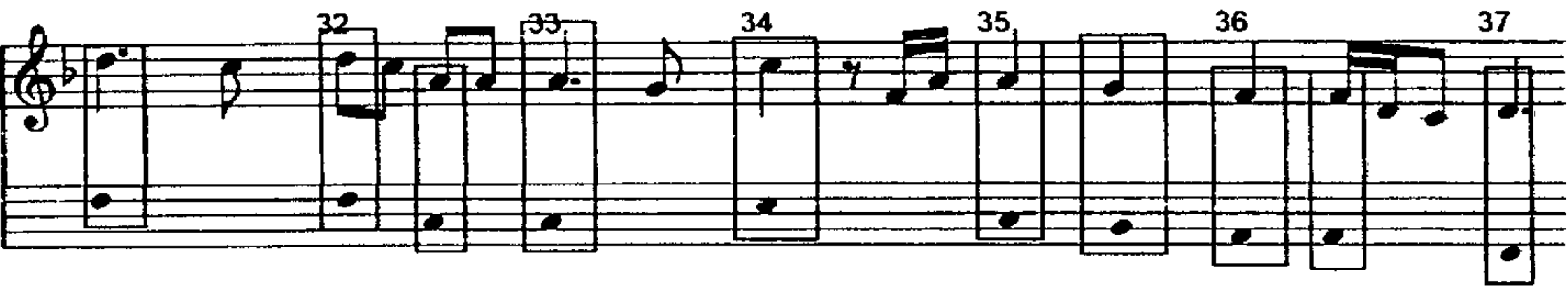


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้อง



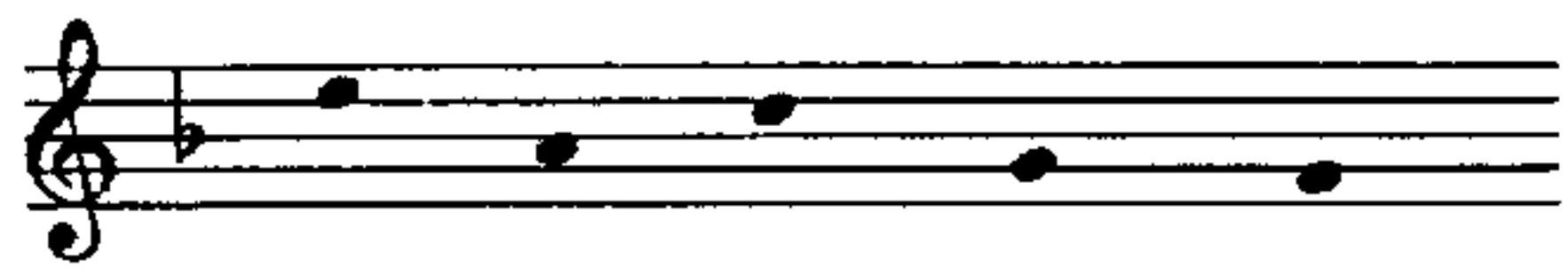
ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง เริ่มด้วยโน้ต A3 เคลื่อนที่ด้วยการกระโดดขึ้นลงคู่ 4 คู่ 5 และคู่ 3 จากโน้ต A3 – D4 ตัวสุดท้ายของแนวบน จากนั้นทิศทางการทำนองเคลื่อนที่ลงทีละขั้นสลับด้วยการกระโดดคู่ 3 คู่ 4 ทำให้การเคลื่อนที่มีลักษณะเป็นคลื่นและทำนองลาดลง จบประโยคด้วยโน้ต D3

โครงสร้างเสียงหลักทำนองคลอ

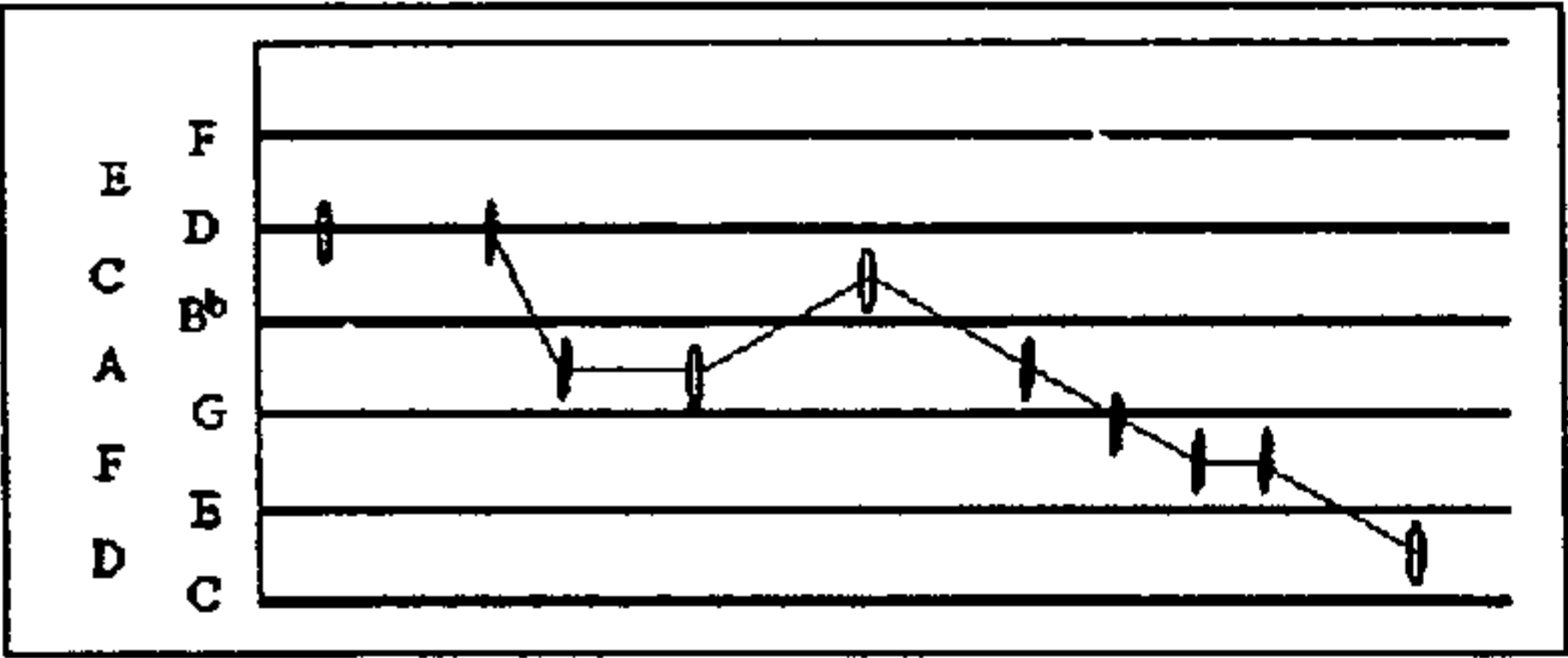


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D A C G F
ระดับเสียงเบา ได้แก่ C A G F D

โน้ตหลัก

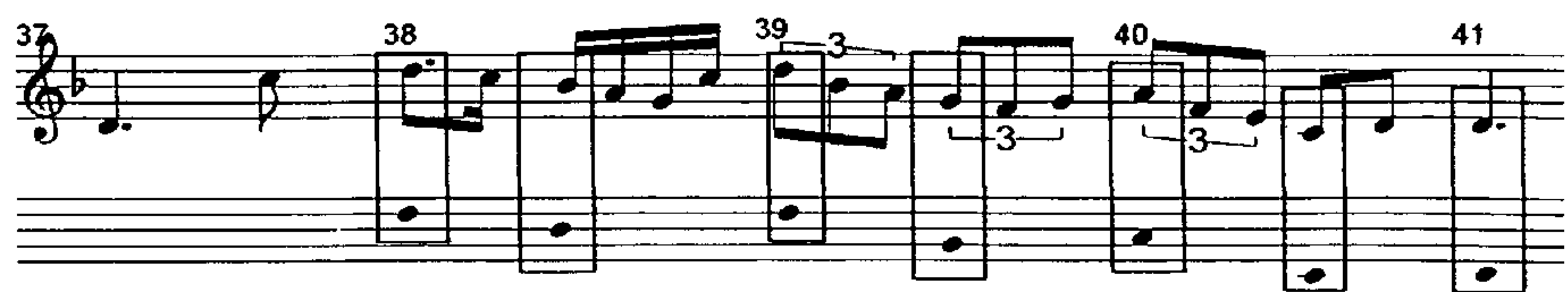


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองคลอ



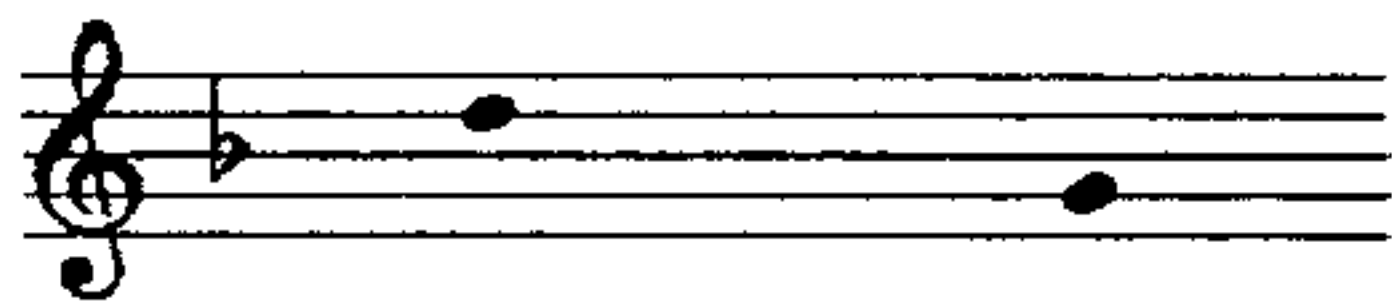
ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง เริ่มจากแนวบนเคลื่อนที่ทำนองลาดลง ด้วยการกระโดดขึ้นลงคู่ 5 และคู่ 3 จากนั้นทำนองลาดลงเคลื่อนที่ลงด้วยการกระโดดสลับการเคลื่อนที่ลงทีละขั้น จบประโยคโน้ต D3

โครงสร้างเสียงหลักทำนองคั่น

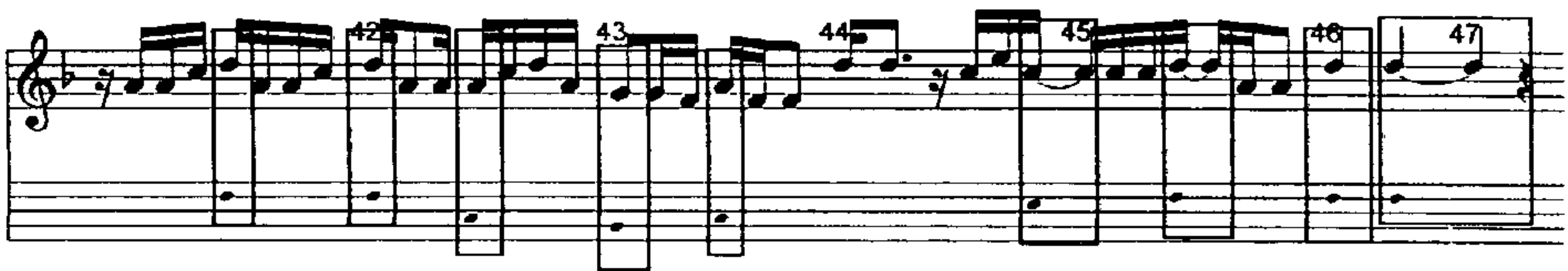


สรุป ลักษณะการเคลื่อนที่ทำนอง มีเสียงคงที่ มีการเรียงเสียง และการกระโดดระยะคู่
ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 คู่ 6
การเคลื่อนที่มีการซ้ำเสียงสลับการกระโดดคู่ 3 มีการเคลื่อนที่แบบเรียงก่อนจบประโยค

พิสัยแนวทำนองคู่ 5



โครงสร้างเสียงหลักทำนองร้อง

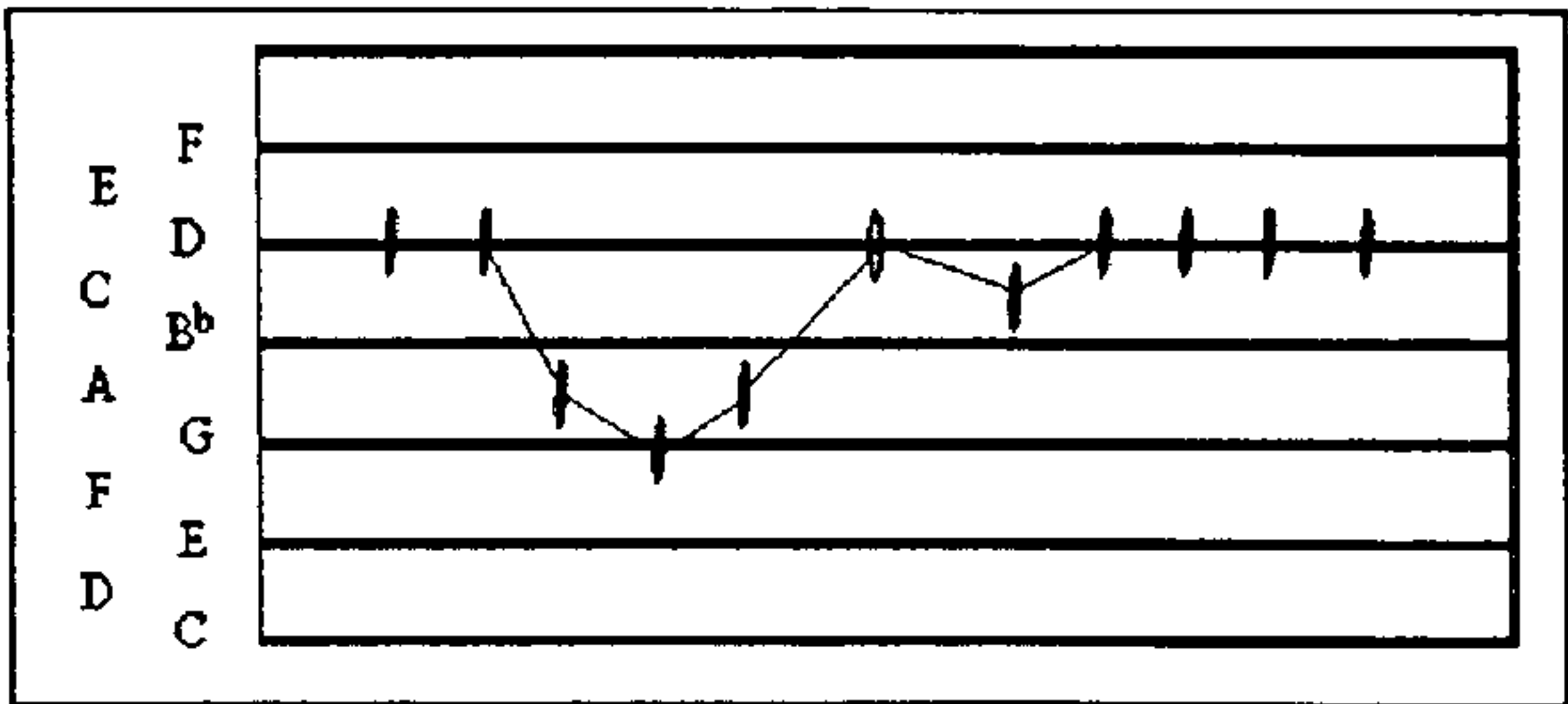


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D A G C
ระดับเสียงเบา ได้แก่ A C D G F

โน้ตหลัก

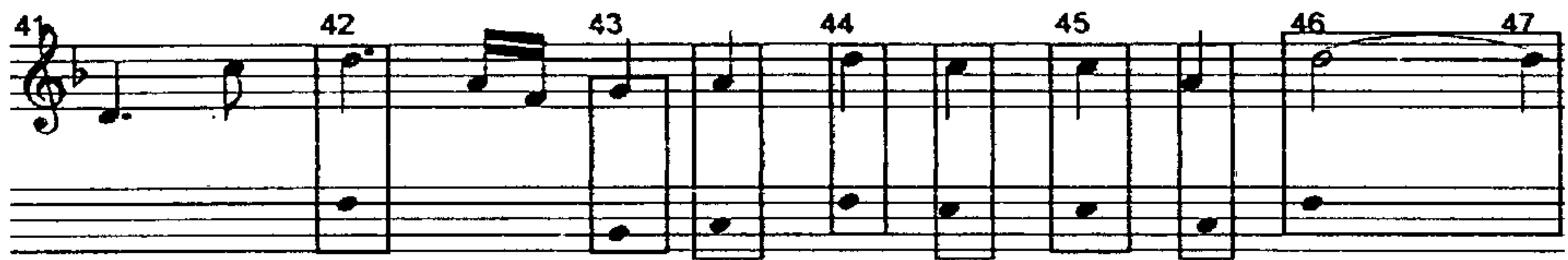


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้อง



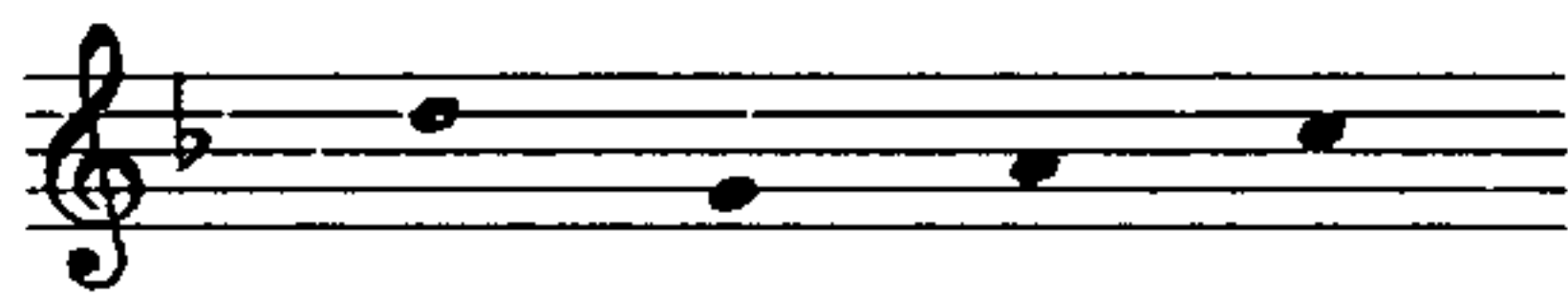
ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองมีลักษณะแบบคลื่น เคลื่อนที่ทำนองขึ้นลงจากแนวนบน
ด้วยการกระโดดคู่ 4 และคู่ 5 สลับการขึ้นลงที่ละขั้น มีซ้ำเสียงแนวนบน จบประโยคด้วยโน้ต D4

โครงสร้างเสียงหลักทำนองคลอ

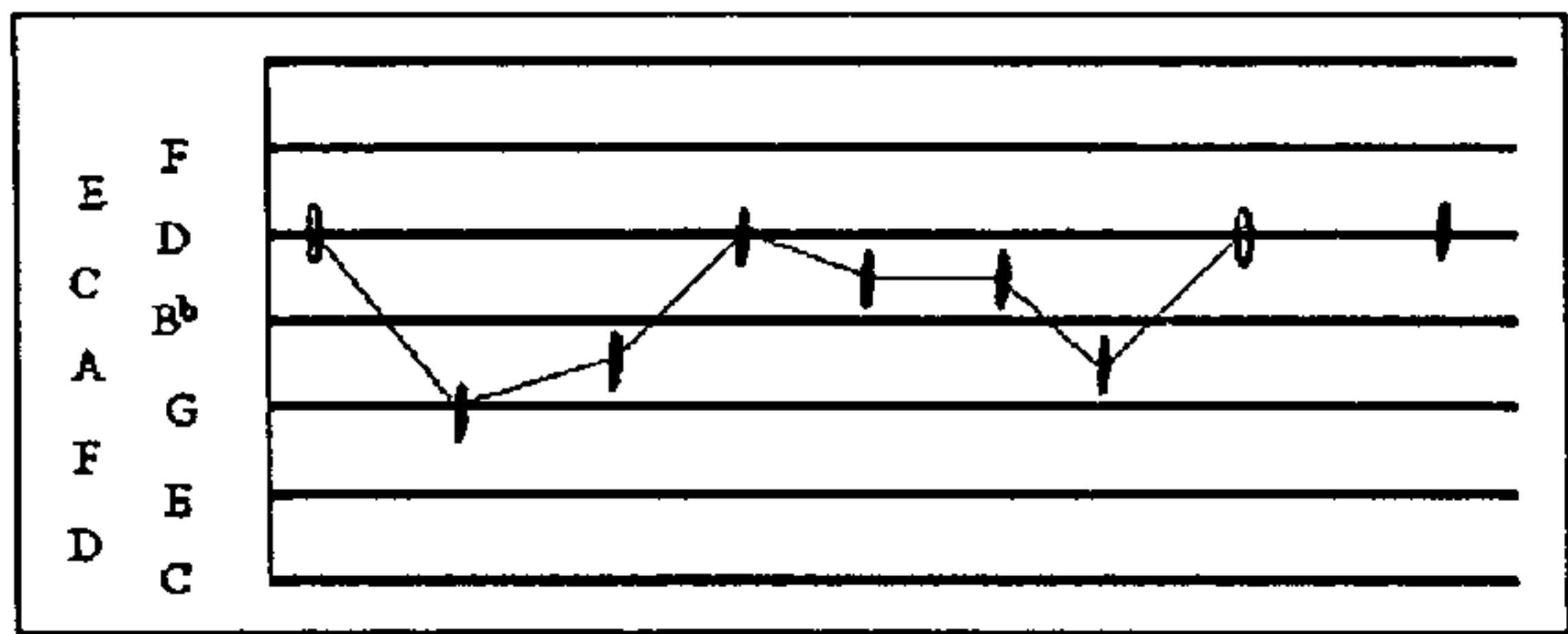


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D G A C
ระดับเสียงเบา ได้แก่ C A F

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองคลอ



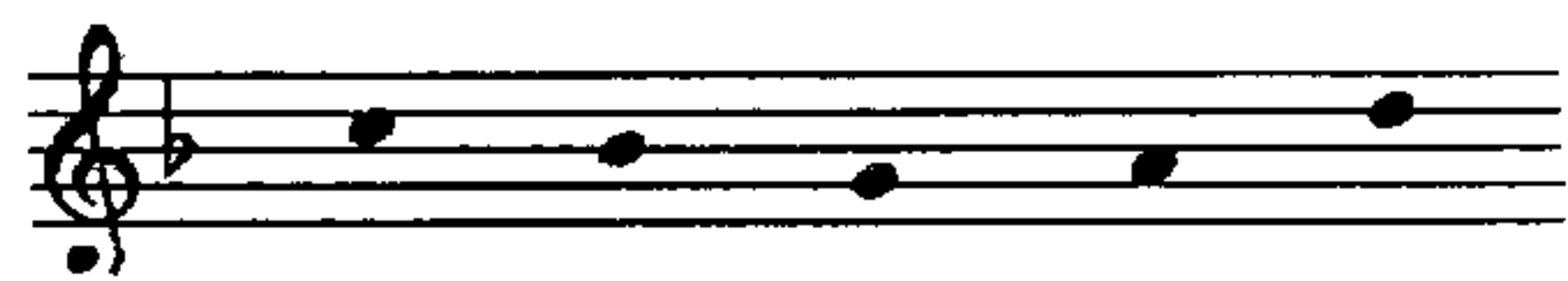
ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง เคลื่อนที่ทำนองด้วยการกระโดดคู่ 4 จากแนวนอน
เคลื่อนที่ที่ไล่ขึ้นสลับการกระโดดคู่ 3 ในช่วงแรก ทิศทางทำนองช่วงที่ 2 เคลื่อนที่จากแนวนอน
โน้ต D4 ด้วยการขึ้นลงที่ไล่ขึ้นสลับการกระโดดคู่ 4 ทิศทางเคลื่อนที่ขึ้นด้านบนอีกครั้ง คล้าย
คลื่น จบประโยคด้วยโน้ต D4

โครงสร้างเสียงหลักทำนองคั่น

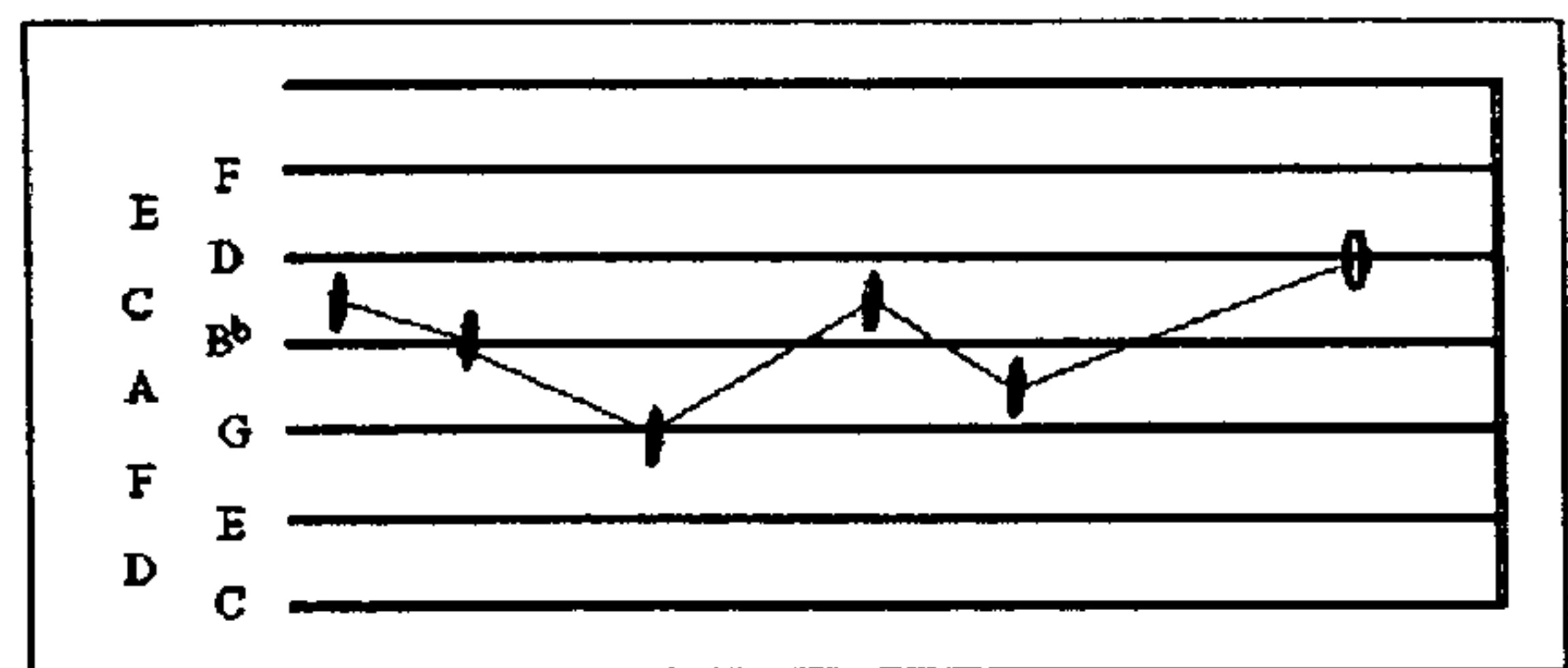


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ C B^b G A D
ระดับเสียงเบา ได้แก่ A F D C

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองขึ้น



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง ทิศทางทำนองลาดลงช่วงแรกจากโน้ต C4 ด้วยการกระโดดขึ้นลงระหว่างคู่ 3 กับคู่ 4 ทิศทางทำนองเคลื่อนที่ขึ้นแนวนบน จบประโยคเสียง D

ประโยคที่ 6
การเคลื่อนที่แนวทำนอง

49 51 คู่ 6

คู่ 2

คู่ 4

52 53 54 55

คู่ 5

56 57 58 คู่ 3

60 61 62

คู่ 7

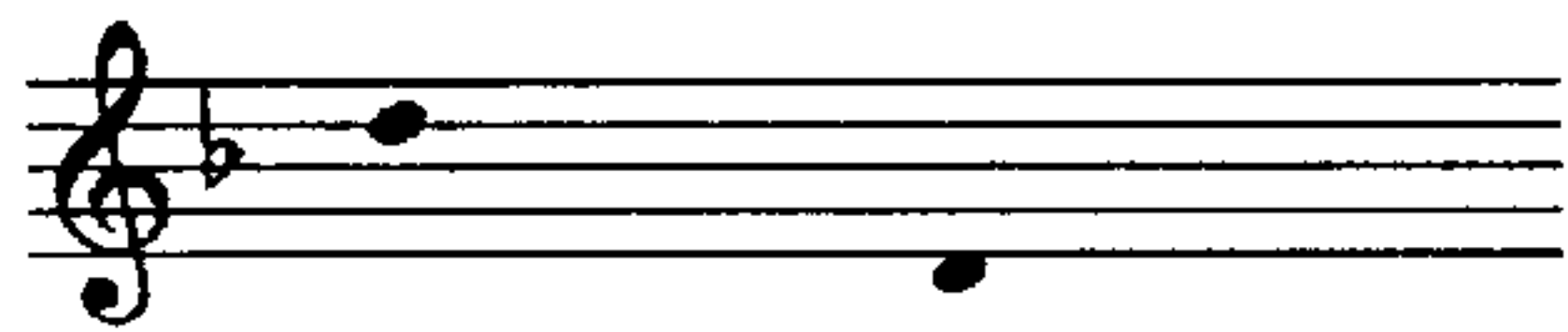
เสียงสูง

เสียงลง

เสียงขึ้น

สรุป ลักษณะการเคลื่อนที่ทำนอง มีการเคลื่อนที่แบบเรียงเสียง และการกระโดดระยะ
คู่ ดังนี้ 3 คู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 และคู่ 7 เป็นขั้นคู่ที่ใช้เชื่อมระหว่างทำนองคลอร้องเข้าทำนองรับ
การเคลื่อนที่โดยส่วนมากเป็นการเคลื่อนที่แบบขึ้นลงทีละขั้น สลับการซ้ำเสียง และการ
กระโดดของคู่ 3

พิสัยแนวทำนองคู่ 8

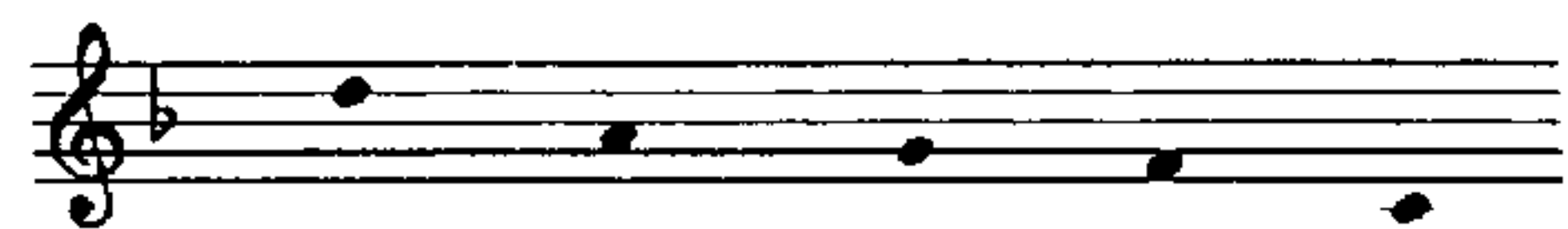


โครงสร้างเสียงหลักทำนองร้อง

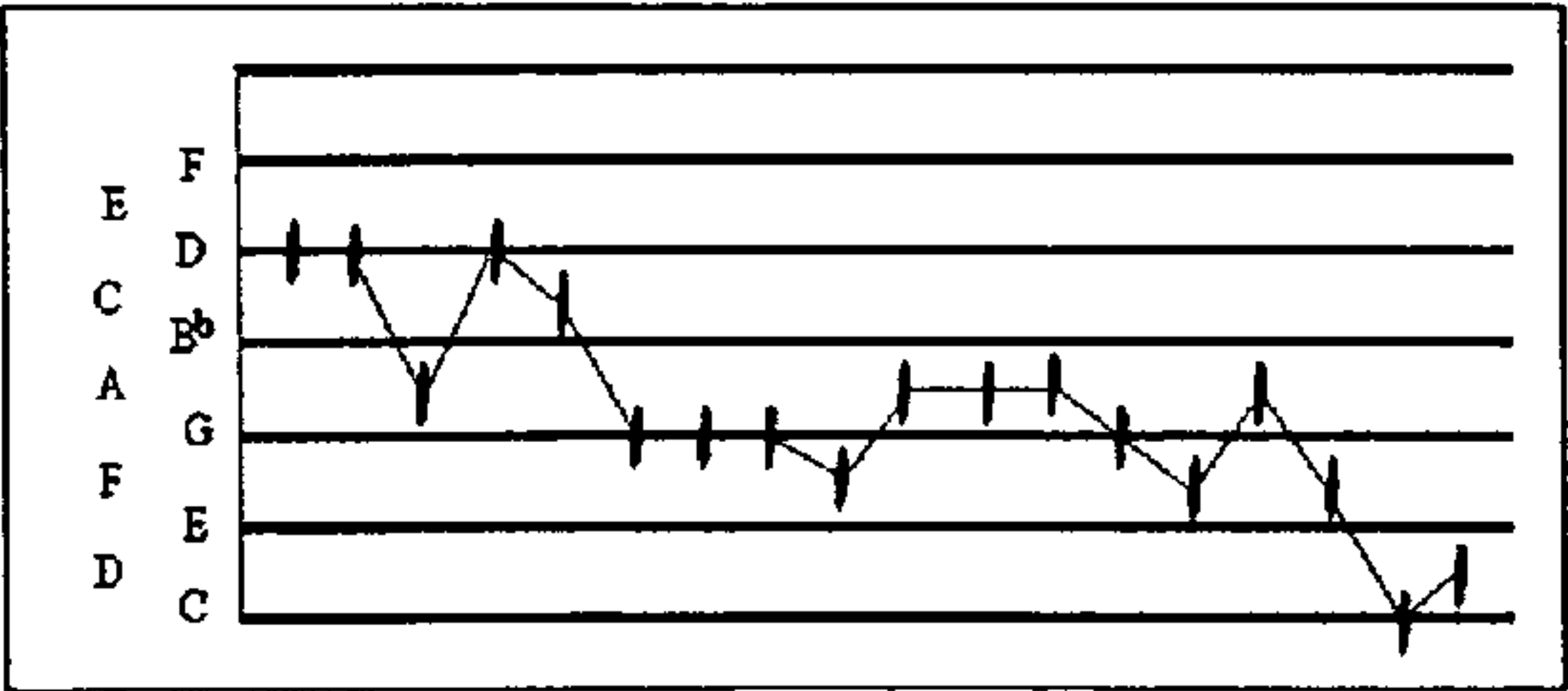


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D A C G F
ระดับเสียงเบา ได้แก่ D C G F A

โน้ตหลัก

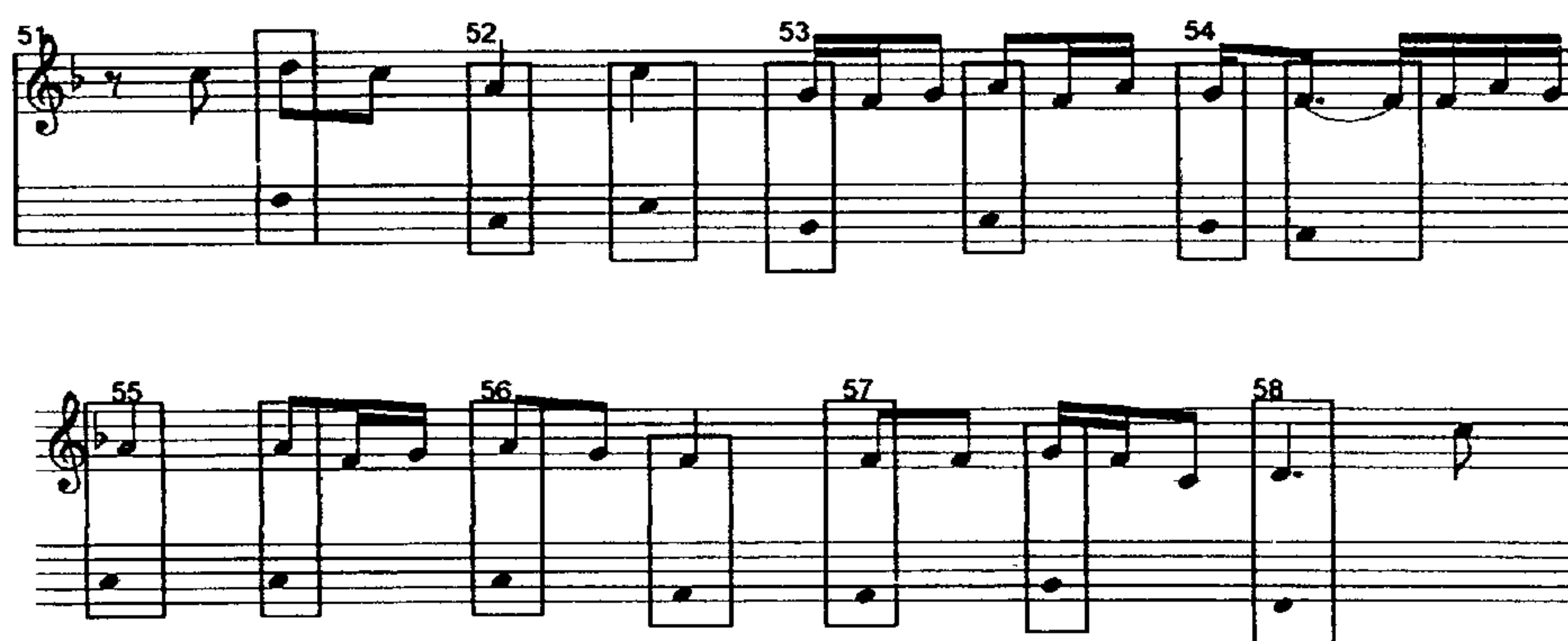


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้อง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้อง เริ่มจากโน้ต D4 เคลื่อนที่ขึ้นลงด้วยการกระโดดคู่ 4 เป็นฟันปลา จากโน้ต G3 มีทิศทางการเคลื่อนเป็นคลื่นลาดลง จากการเคลื่อนที่ขึ้นลงด้วยการกระโดดคู่ 3 สลับการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้นและซ้ำเสียง จนถึงกระโดดลงคู่ 5 ลงจบประโยคโน้ต D3

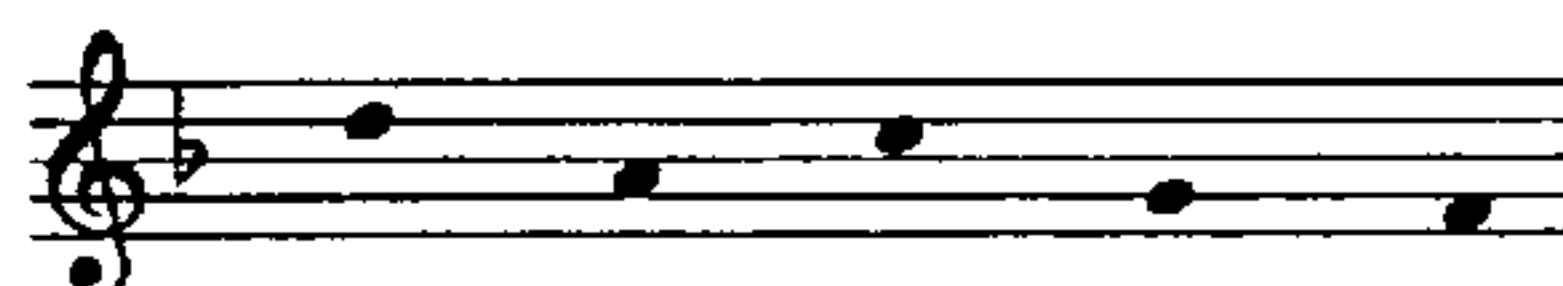
โครงสร้างเสียงหลักทำนองคลอ



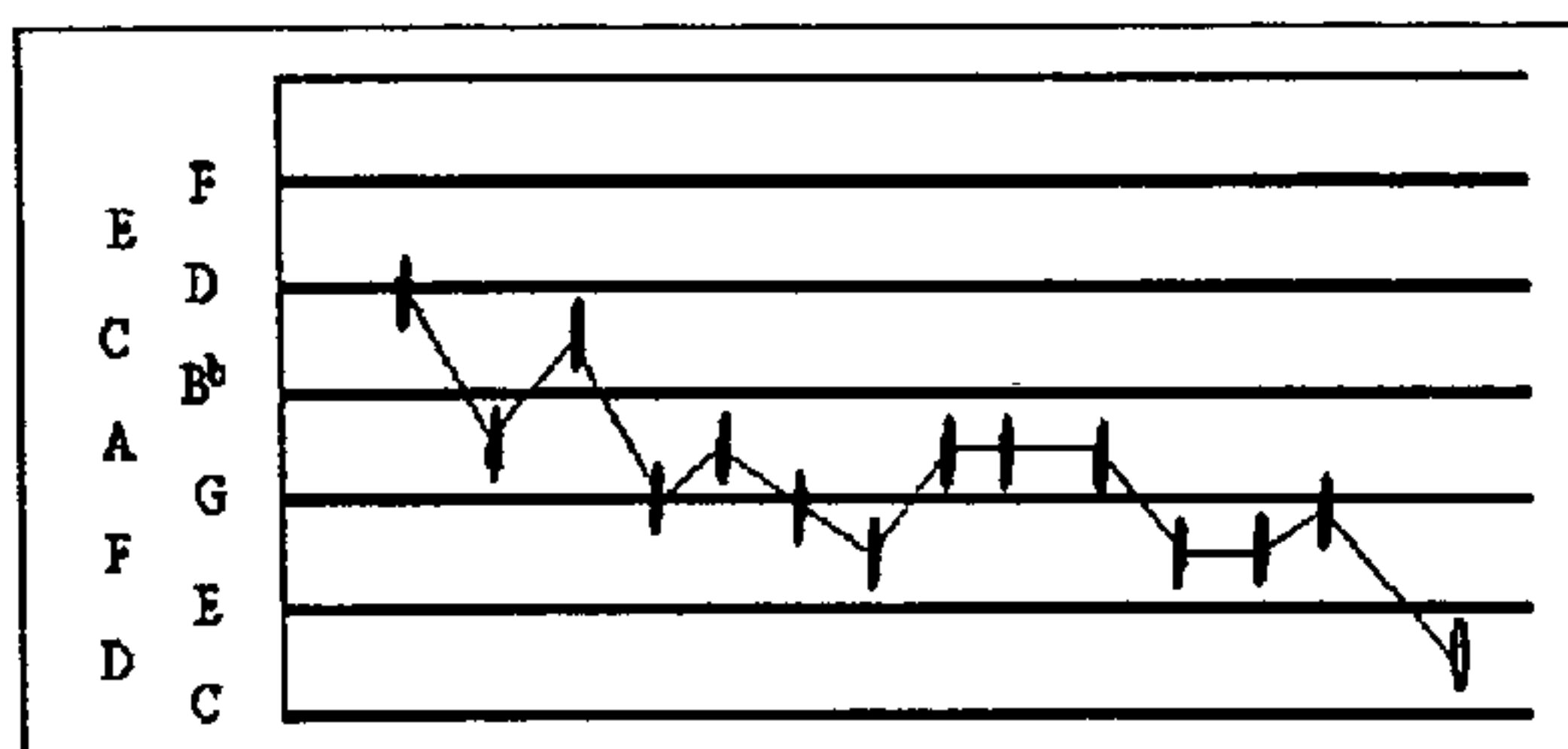
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D A C G F

ระดับเสียงเบา ได้แก่ C F G A

โน้ตหลัก

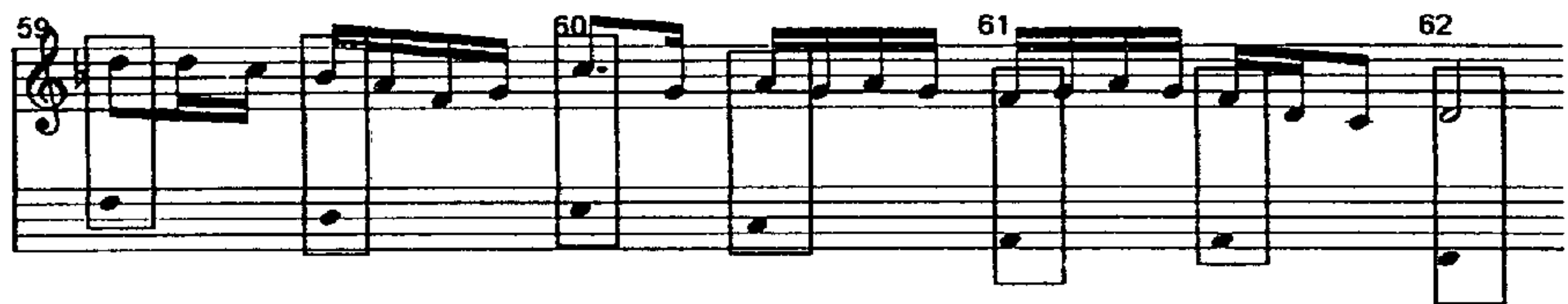


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองคลอ



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองช่วงแรก มีลักษณะผันปลาซิกแซกทำนองลาดลง ด้วยการกระโดดขึ้นลงสลับระหว่างคู่ 3 และคู่ 4 จากนั้นเรียงเสียงลงทีละขั้นสลับซ้ำเสียงถึงโน้ต F3 และช่วงที่ 2 เคลื่อนที่ด้วยการกระโดดคู่ 3 สลับการซ้ำเสียงและกระโดดคู่ 5 รั้งสุดท้ายจบประโยคด้วยโน้ต D3

โครงสร้างเสียงหลักทำนองขึ้น

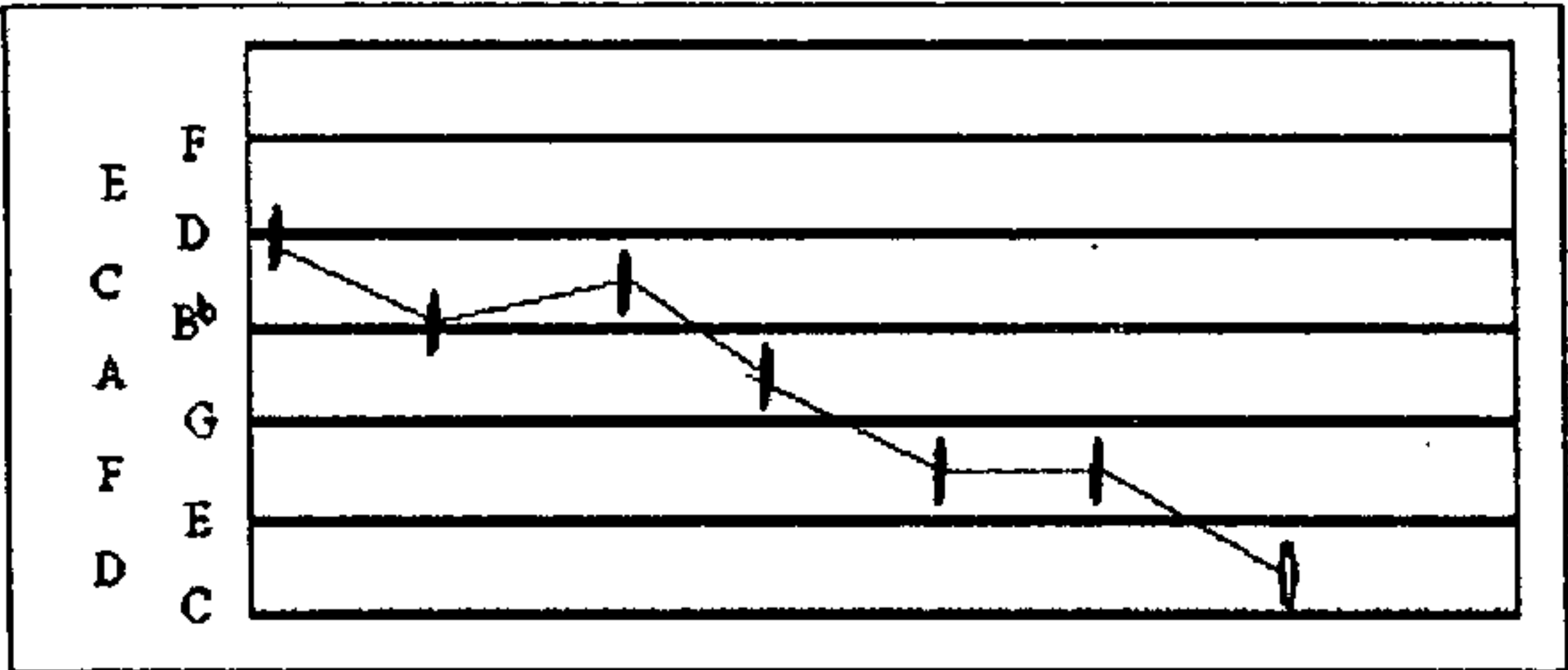


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D B^b C A F
ระดับเสียงเบา ได้แก่ C D A F G

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองขึ้น



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง มีลักษณะ ทำนองลาดลงต่ำ ด้วยการเคลื่อนที่
กระโดดคู่ 3 จบประโยคด้วยโน้ต D3

ประโยคที่ 7
การเคลื่อนที่แนวทำนอง

การเรียงเสียงลง

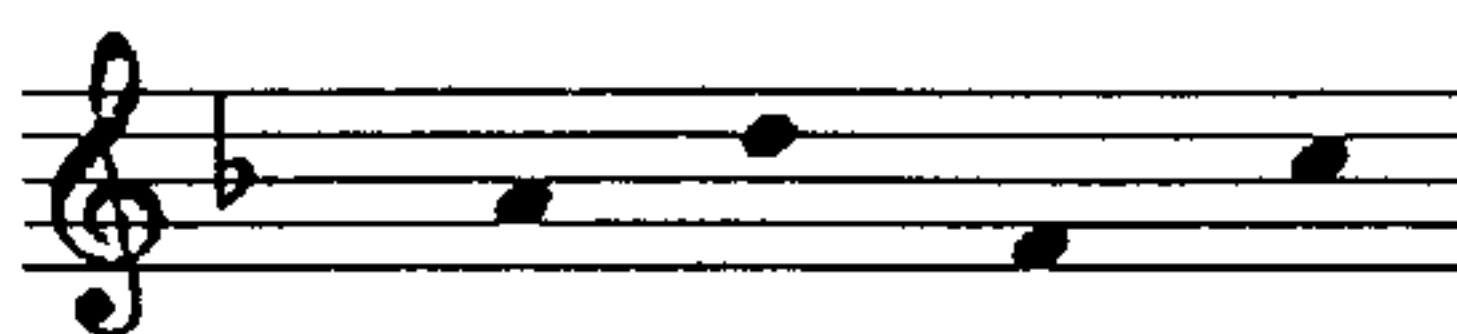
สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีเรียงเสียง และการกระโดดระยะคู่ 3 คู่ 4 คู่ 5
การเคลื่อนที่มีการเคลื่อนที่ขึ้นลงที่ละชั้นสลับการกระโดดคู่ 3 และมีการเคลื่อนที่
แบบเรียงเสียงสลับการซ้ำเสียงบางช่วง

พิสัยแนวทำนองคู่ 8

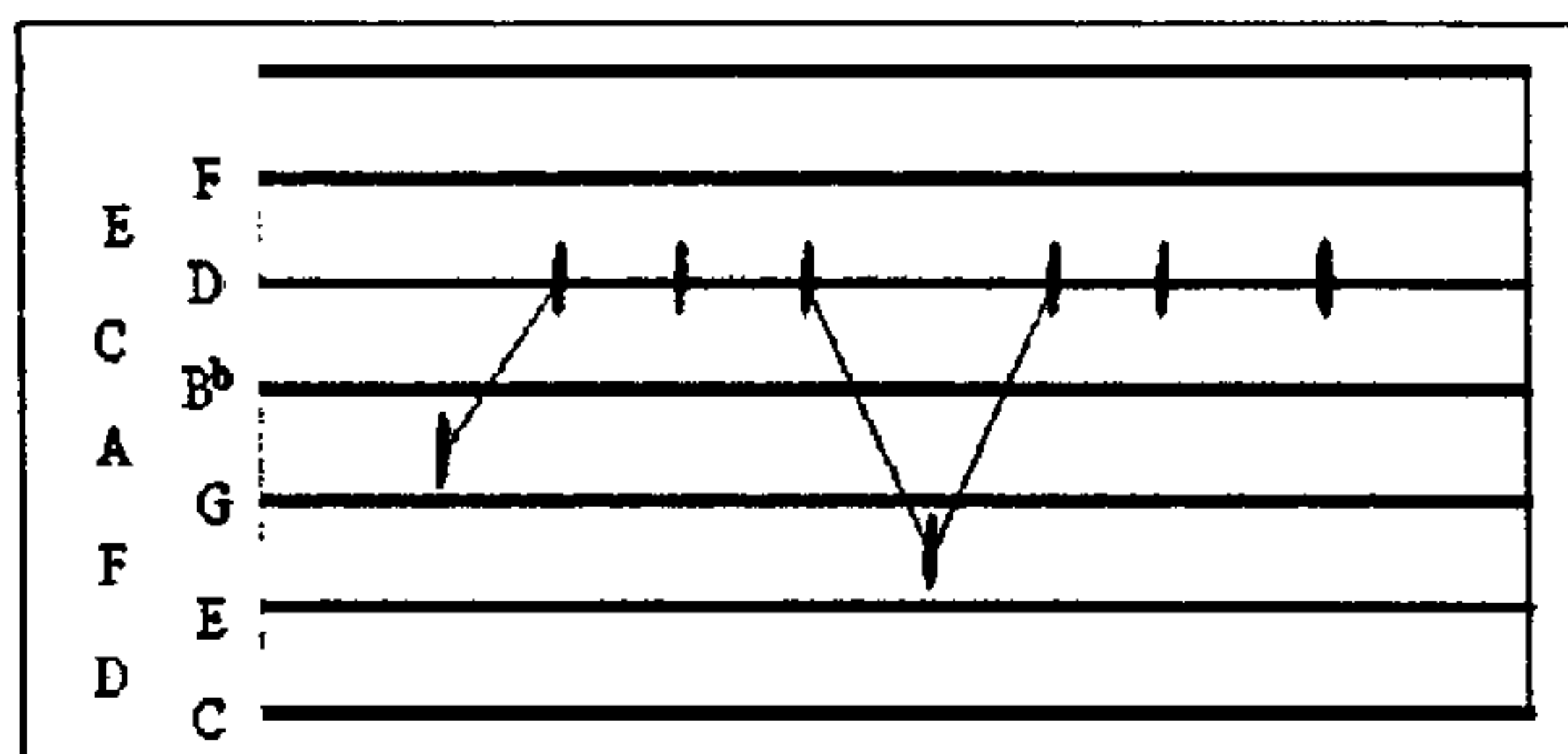
โครงสร้างเสียงหลักทำนองร้อง

ระดับเสียงหนัก ได้แก่ C D F
ระดับเสียงเบา ได้แก่ C D A G F

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้อง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองช่วงแรกเริ่มด้วยโน้ต A3 เคลื่อนที่ขึ้นด้วยการกระโดด
 คู่ 4 และต่ำเสียง ทำนองอยู่แนวบน เคลื่อนที่ช่วงกลางด้วยการกระโดดขึ้นลงคู่ 6 เป็นฟันปลา
 ระหว่างโน้ต D4-A3 ทิศทางทำนองต่ำเสียงอยู่แนวบนจบประโยคด้วยโน้ต D4 ทิศทางทำนอง
 ขึ้นบน

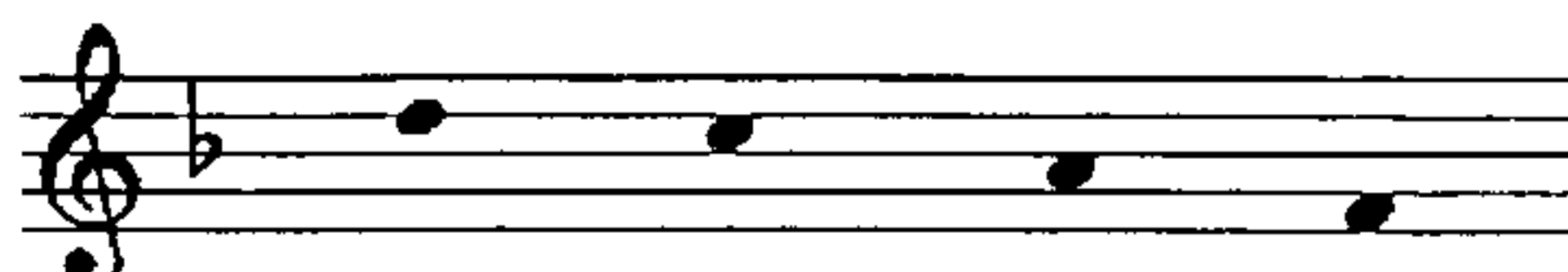
โครงสร้างเสียงหลักทำนองคลอ



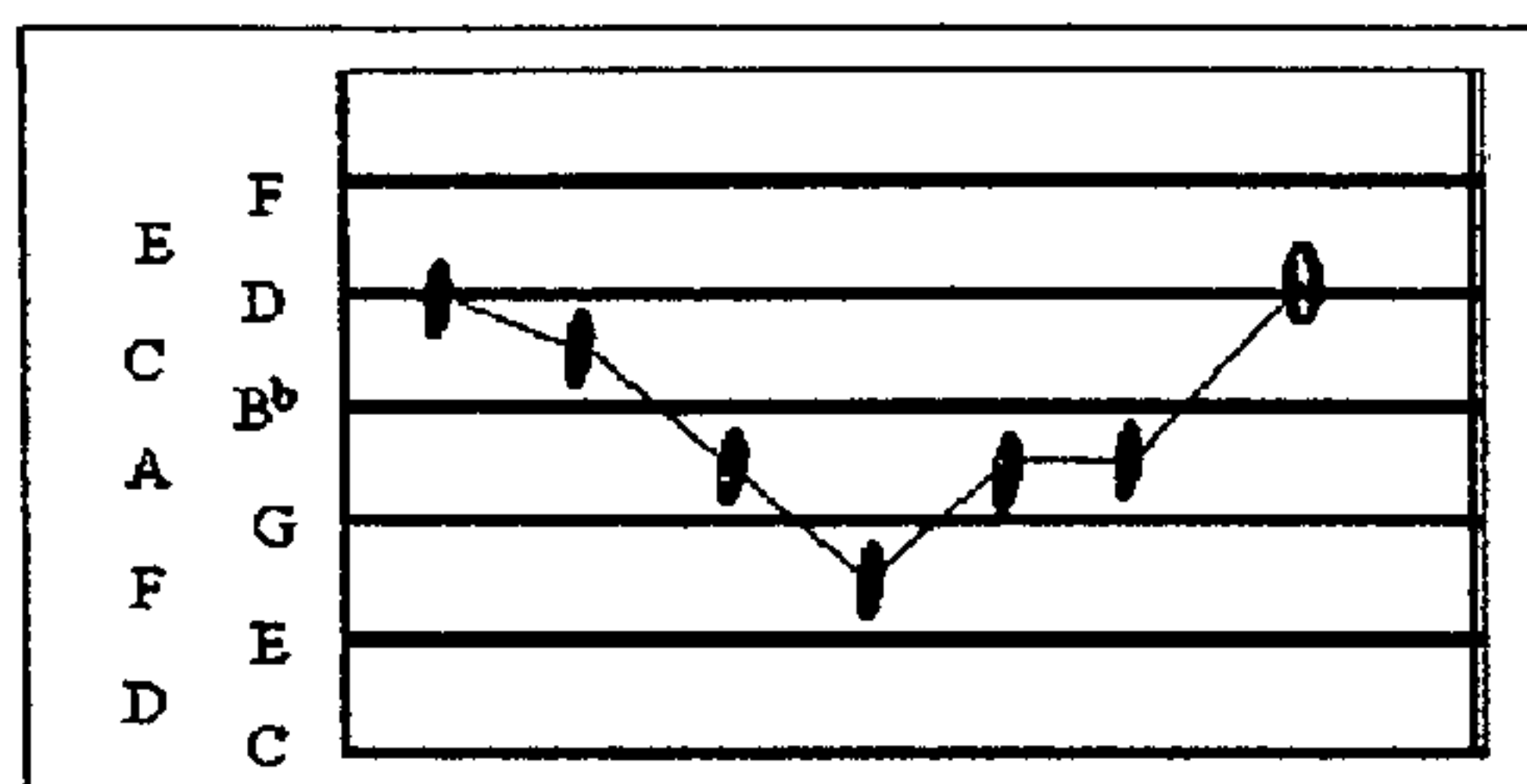
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D C A F

ระดับเสียงเบา ได้แก่ A G C

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองคลอ



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองเคลื่อนที่ช่วงแรกทำนองลาดลงเริ่มจากโน้ต D4-F3 ด้วยการกระโดดคู่ 3 ทิศทางทำนองช่วงที่ 2 เคลื่อนที่ขึ้นแนวนด้วยการกระโดดคู่ 3 คู่ 4 โดยซ้ำเสียงช่วงกลาง จบประโยคด้วยโน้ต D4

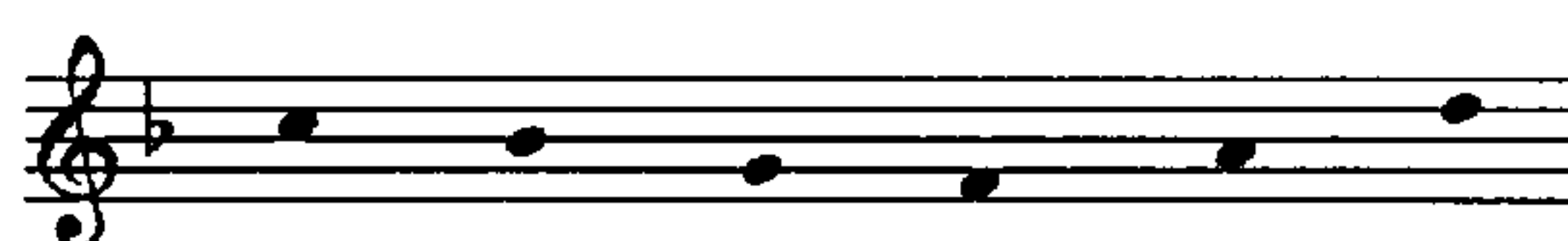
โครงสร้างเสียงทำนองคัน



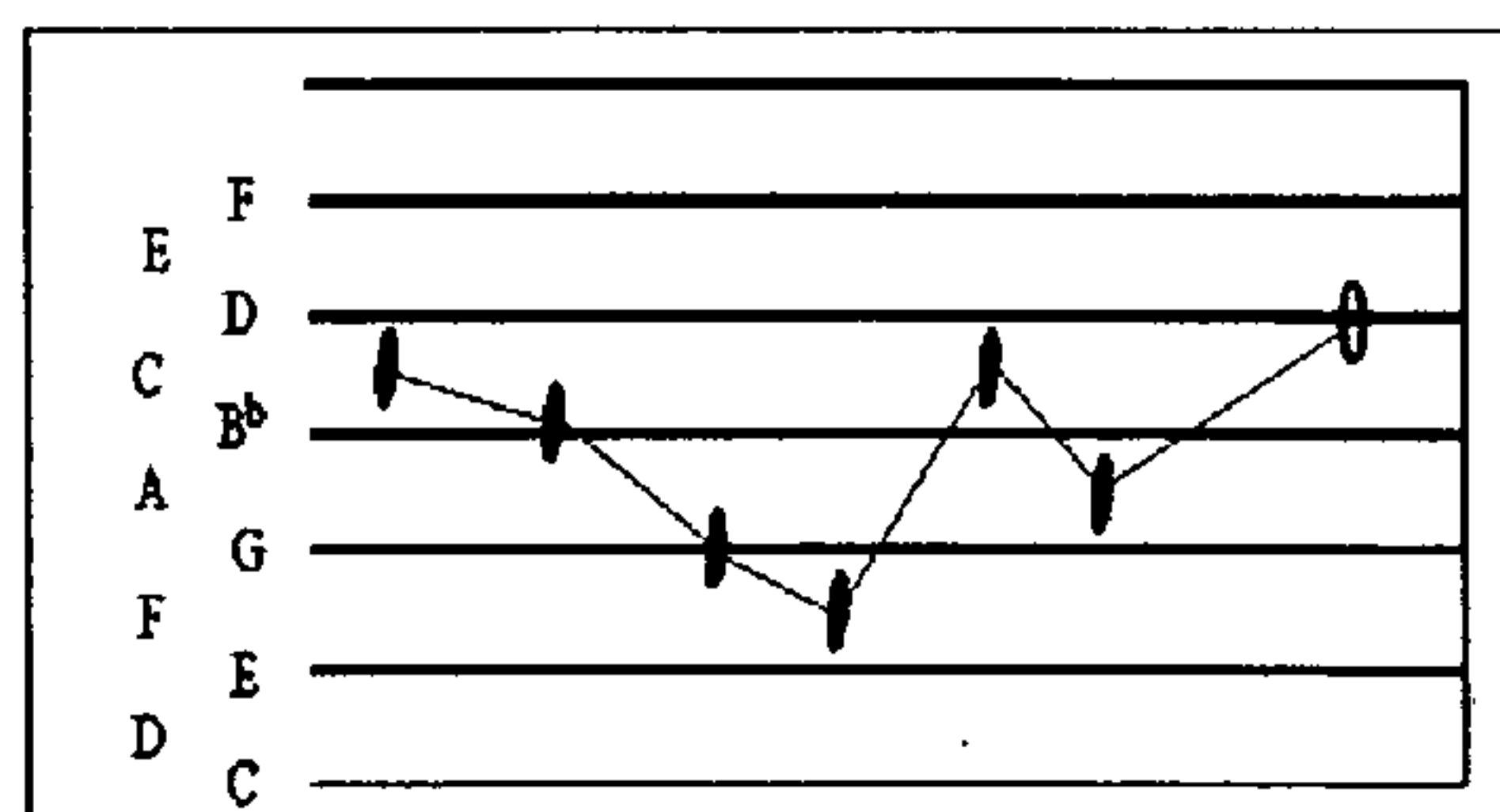
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ C B^b G F A D

ระดับเสียงเบา ได้แก่ A C D

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองคัน



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองช่วงแรกมีลักษณะแบบลาดลงช่วงแรก เริ่มจากโน้ตC4 เคลื่อนที่ลงด้วยการกระโดดคู่ 3 สลับการเคลื่อนที่ลง 1 ชั้น จากนั้นทิศทางทำนองเคลื่อนที่ขึ้น แนวบนโดยการกระโดดคู่ 5 สลับคู่ 3 และคู่ 4 เป็นพื้นปลาขึ้นช่วงที่สอง จบประโยคด้วยโน้ต D4

ประโยคที่ 8
การเคลื่อนที่แนวทำนอง

70 72 73 74 คู่ 5

75 76 77 78 79

80 คู่ 3 82 83 84 คู่ 7

85 86 เรียงเสียงขึ้น คู่ 2 คู่ 4

สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเรียงคู่ 2,และการกระโดดระยะคู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 คู่ 7 เป็นขั้นคู่ที่ใช้เชื่อมระหว่างทำนองคลอร้องเข้าทำนองรับ การเคลื่อนที่มีลักษณะการเรียงเสียงการซ้ำเสียงสลับการกระโดดคู่ 3

พิสัยแนวทำนองคู่ 9

โครงสร้างเสียงหลักทำนองร้อง

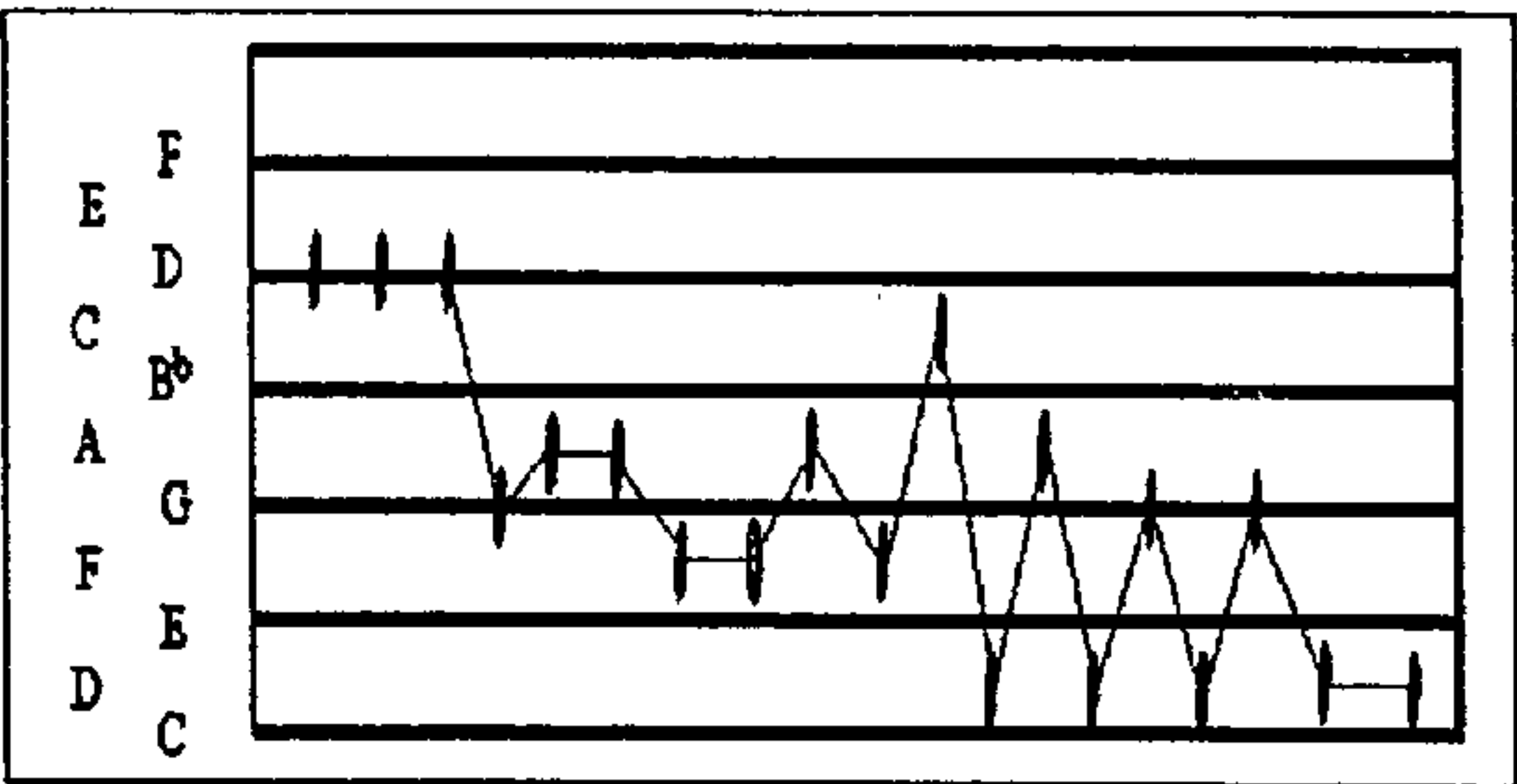


ระดับเสียงนัก ได้แก่ D G A F C
ระดับเสียงเบ ได้แก่ D C A G F

โน้ตหลัก

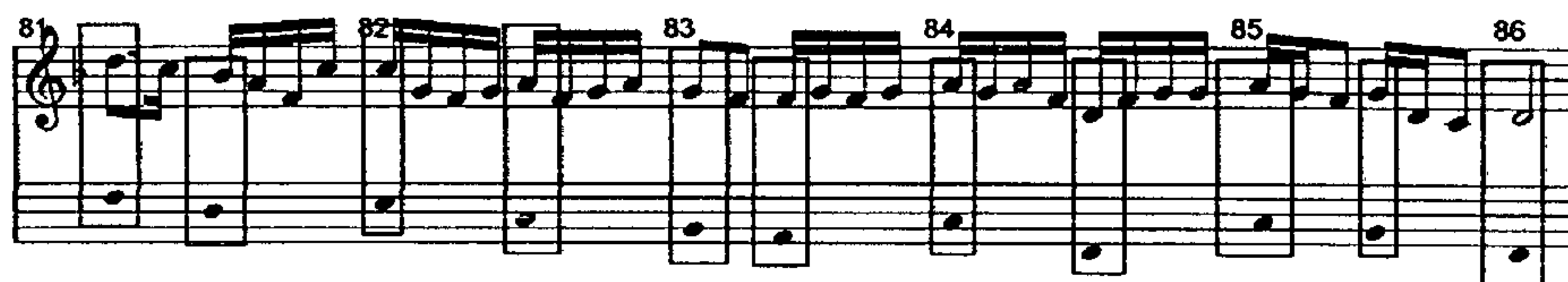


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้อง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองเคลื่อนที่จากการซ้ำเสียงแนวนของโน้ต D4 แล้ว กระโดดลงคู่ 4 แนวทำนองเคลื่อนที่ช่วงเสียงระดับกลางระหว่างโน้ต G3-F3 เคลื่อนที่ด้วยการ กระโดดคู่ 3 สลับการซ้ำเสียง ทิศทางทำนองช่วงสุดท้าย เคลื่อนที่ลาดลงโดยการกระโดดสลับ ขึ้นลงคู่ 6 คู่ 5 คู่ 4 เป็นฟันปลาในช่วงสุดท้าย จบประโยคด้วยโน้ต D3

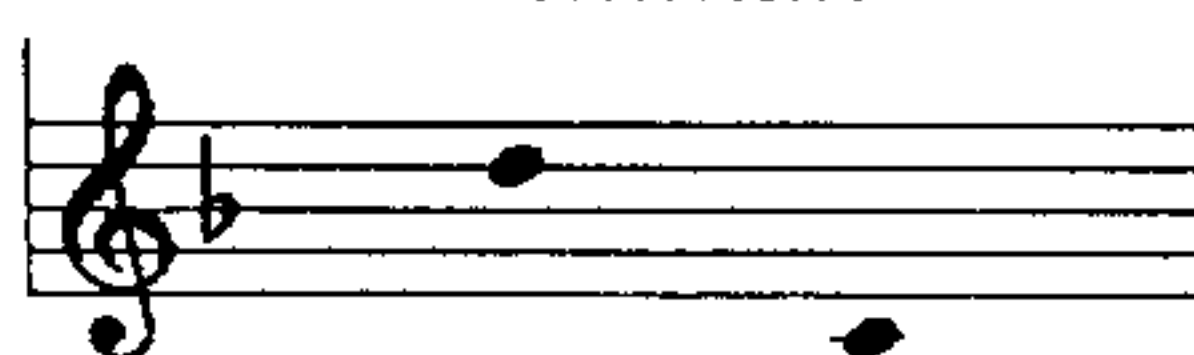
โครงสร้างเสียงหลักทำนองขึ้น



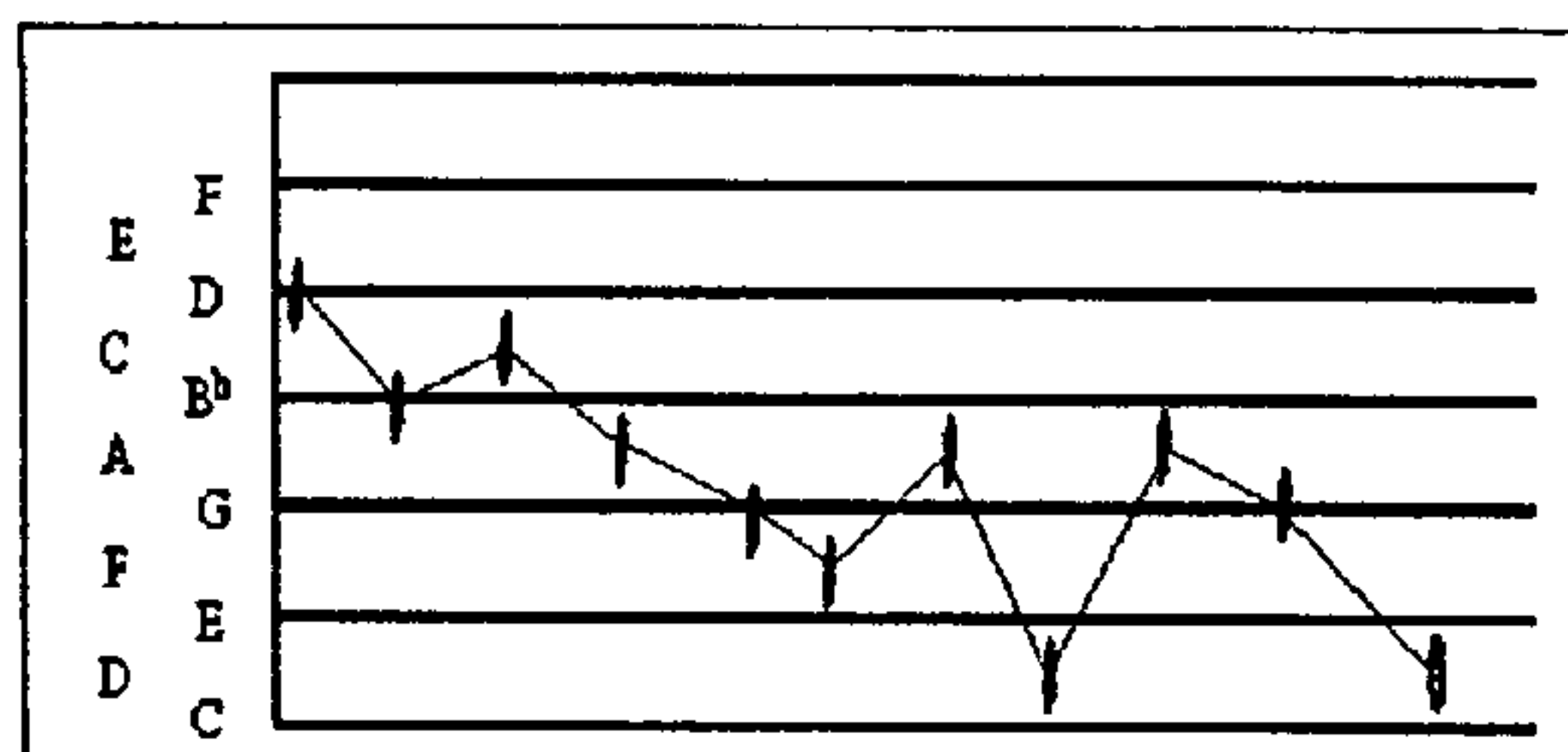
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ DB^b C A G F

ระดับเสียงเบา ได้แก่ C A F G D

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองขึ้น



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองเคลื่อนที่จากแนวนเริ่มโน้ต D4 -F3 เคลื่อนที่ด้วยการกระโดดคู่ 3 ในช่วงแรก ทำนองช่วงที่ 2 มีทิศทางการเคลื่อนที่เป็นฟันปลาด้วยกระโดดคู่ 3, คู่ 4, คู่ 5 สลับกัน จบประโยคโน้ต D3

ประโยคที่ 9
การเคลื่อนที่แนวทำนอง

คู่ 4 คู่ 6

ซ้ำเสียง

คู่ 3 คู่ 5

เรียงเสียงลง

สรุป ลักษณะการเคลื่อนที่ทำนอง มีเรียงเสียง และการกระโดดระยะคู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 และการซ้ำเสียง

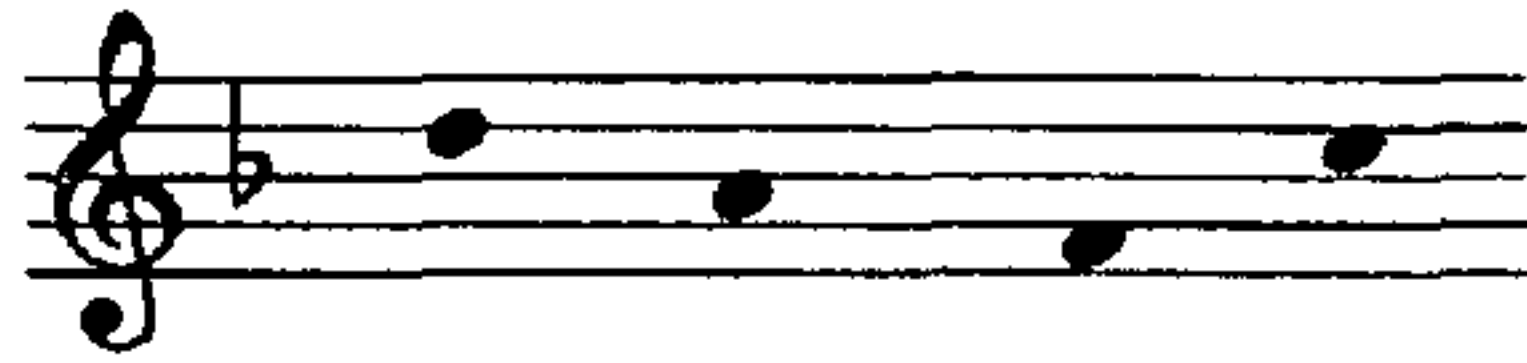
การเคลื่อนที่ทำนองส่วนใหญ่ เกิดจากการซ้ำเสียงสลับการกระโดดคู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 การเรียงเสียงลงเป็นการเคลื่อนที่ของทำนองขึ้น

พิสัยแนวทำนองคู่ 6

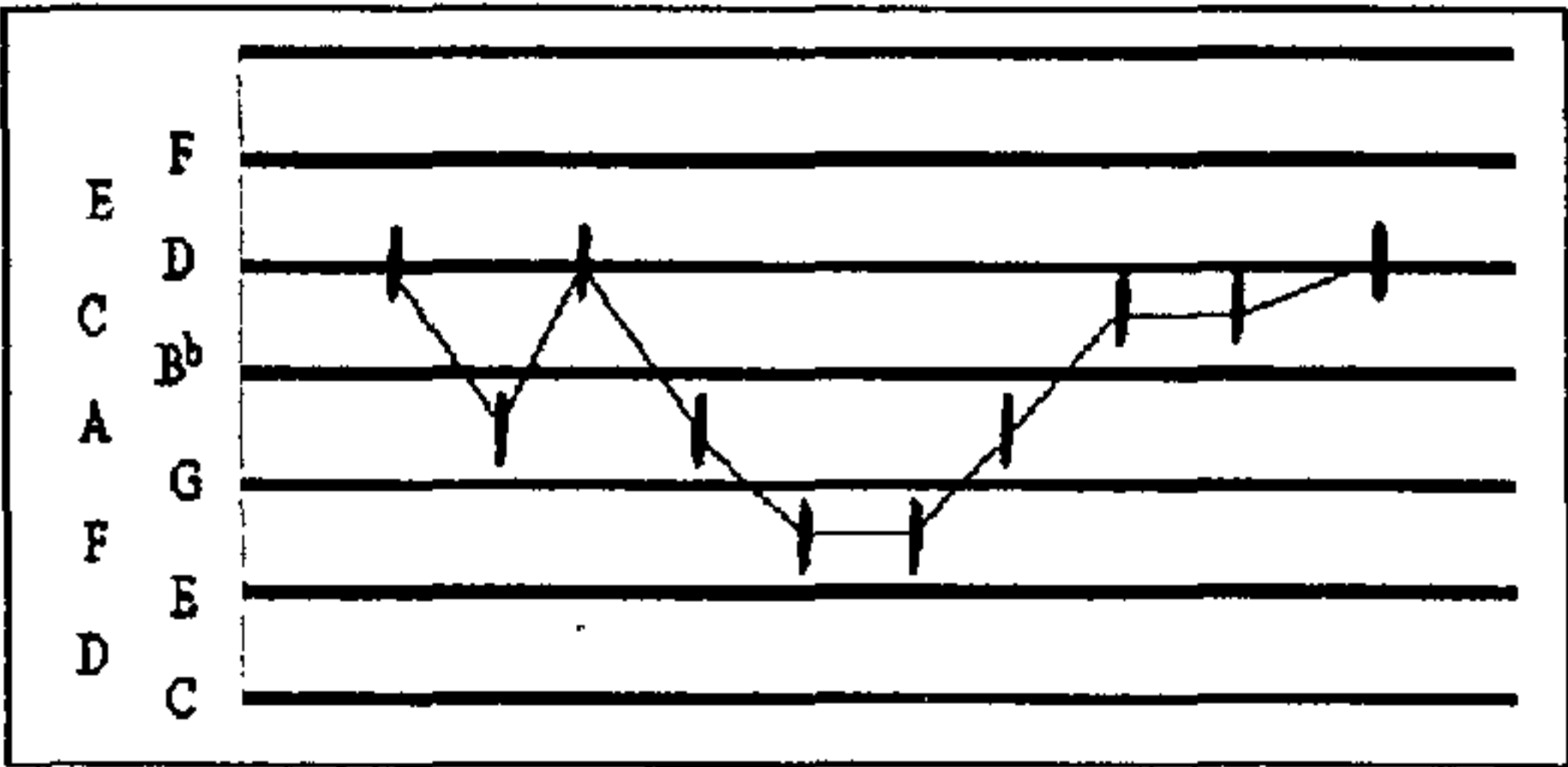
โครงสร้างเสียงหลักทำนองร้อง

ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D A F C
ระดับเสียงเบา ได้แก่ D C A G

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้อง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองช่วงแรกจากระดับเสียงแนวนโน้ตD4 เคลื่อนที่ขึ้นลง ด้วยการกระโดดคู่ 4,คู่ 5 สลับกันเป็นฟันปลาระหว่างโน้ต D4 -A3 เคลื่อนที่ทำนองลงด้วยการกระโดดคู่ 3 ถึงโน้ต F3 เคลื่อนที่ทำนองช่วงที่ 2 ขึ้นด้วยการกระโดดคู่ 3 ขึ้นทีละช่วง ถึงโน้ต C4 มีซ้ำเสียง จากนั้นเคลื่อนที่ขึ้น 1 ขึ้นจบประโยคด้วยโน้ต D4

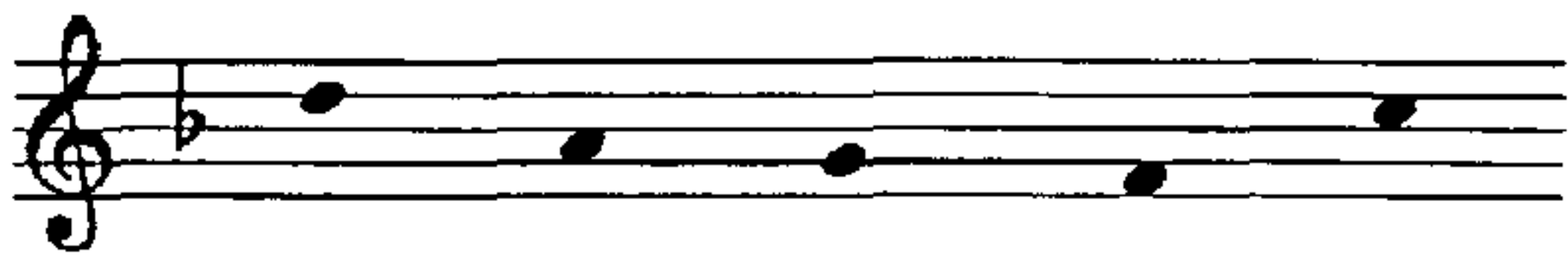
โครงสร้างเสียงหลักทำนองคลอ



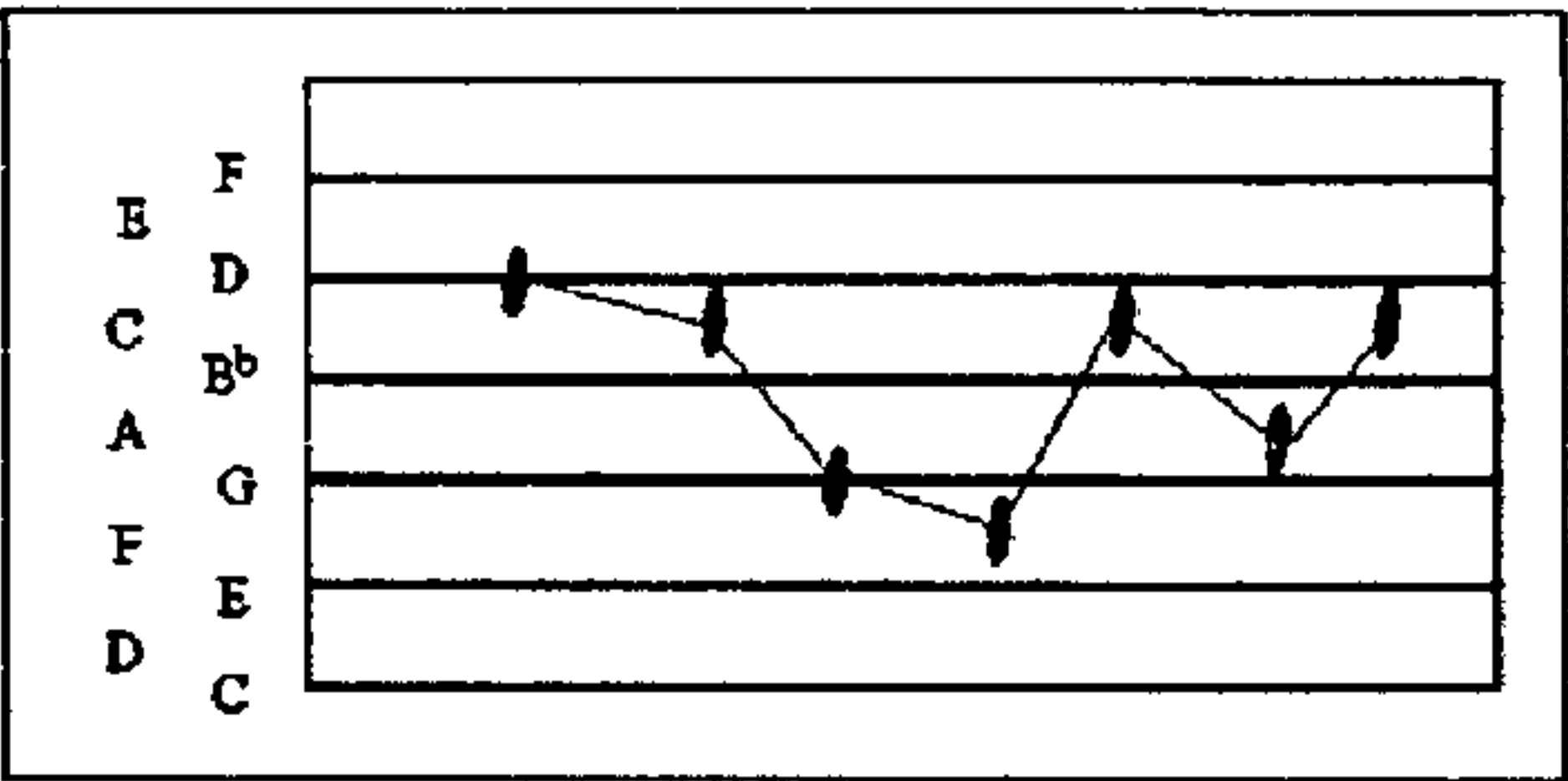
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D A G F C

ระดับเสียงเบา ได้แก่ C F

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองคลอ



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองช่วงแรกเคลื่อนที่จากแนวนเริ่มโน้ต D4 ด้วยการเคลื่อนที่ลง 1 ขั้นสลับการกระโดดลงคู่ 5 ทำนองช่วงที่ 2 เริ่มจากโน้ต F3 เคลื่อนที่ทำนองขึ้นบนด้วยการกระโดดคู่ 5 สลับคู่ 3 จบประโยคด้วยโน้ต C4

โครงสร้างเสียงหลักทำนองขึ้น

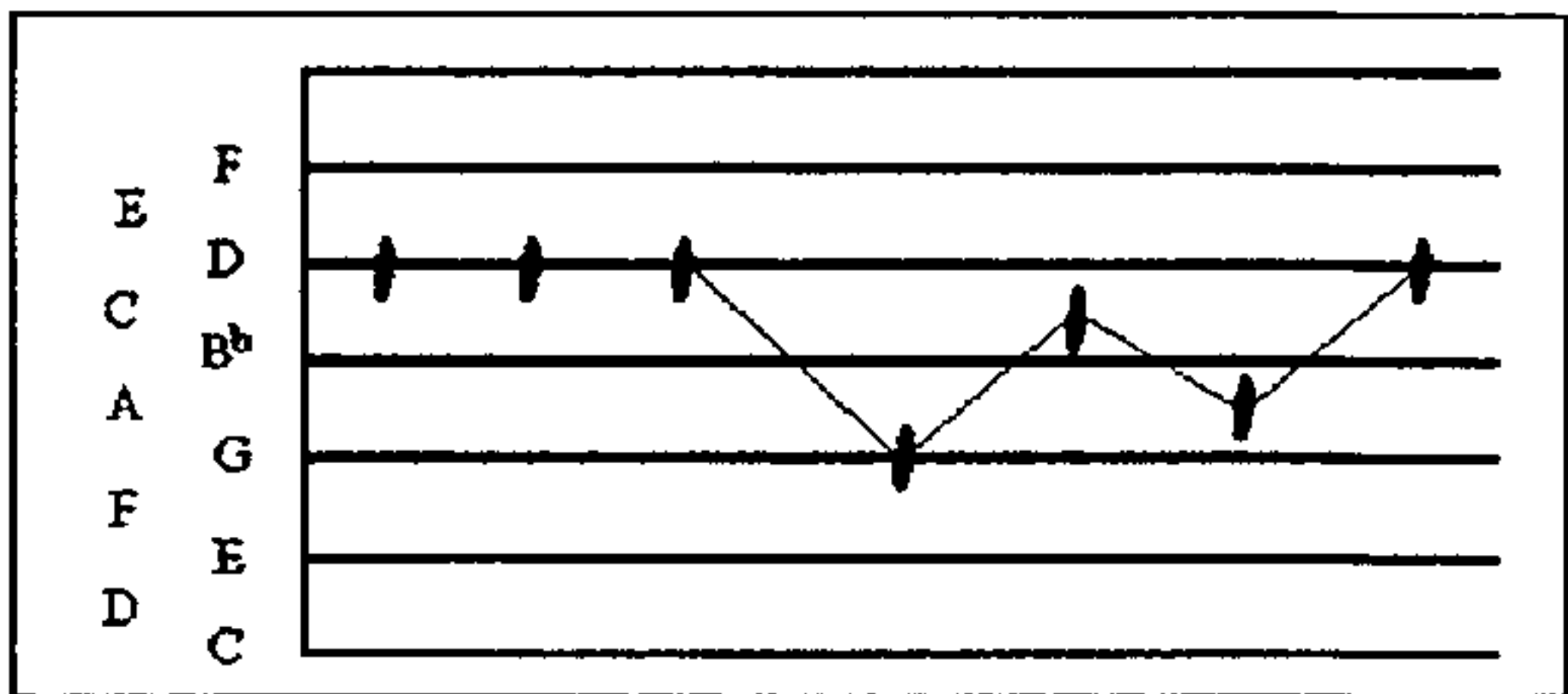


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D G C A
ระดับเสียงเบา ได้แก่ C B^b A F D

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองขึ้น



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองช่วงแรกทำนองซ้ำเสียงแนวนอน เคลื่อนที่ช่วงที่ 2 ด้วย การกระโดดขึ้นลงระหว่างคู่ 3 กับคู่ 4 สลับเป็นฟันปลา จบประโยคด้วยโน้ต D4

ประโยคที่ 10

การเคลื่อนที่แนวทำนอง

สรุป การเคลื่อนที่ทำนอง มีการซ้ำเสียง การเรียงเสียง และการกระโดดระยะคู่ ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4 คู่ 4 คู่ 5 คู่ 7 เป็นขั้นคู่ที่ใช้เชื่อมระหว่างทำนองคลอกับทำนองคั่น

การเคลื่อนที่ทำนองร้องจะเกิดจากการซ้ำเสียงสลับการกระโดดคู่ 3 และการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้นสลับกันตลอด ทำนองคลอและทำนองคั่นการเคลื่อนที่การกระโดดสลับการขึ้นลงทีละขั้น

พิสัยแนวทำนองคู่ 9

โครงสร้างเสียงหลักทำนองร้อง

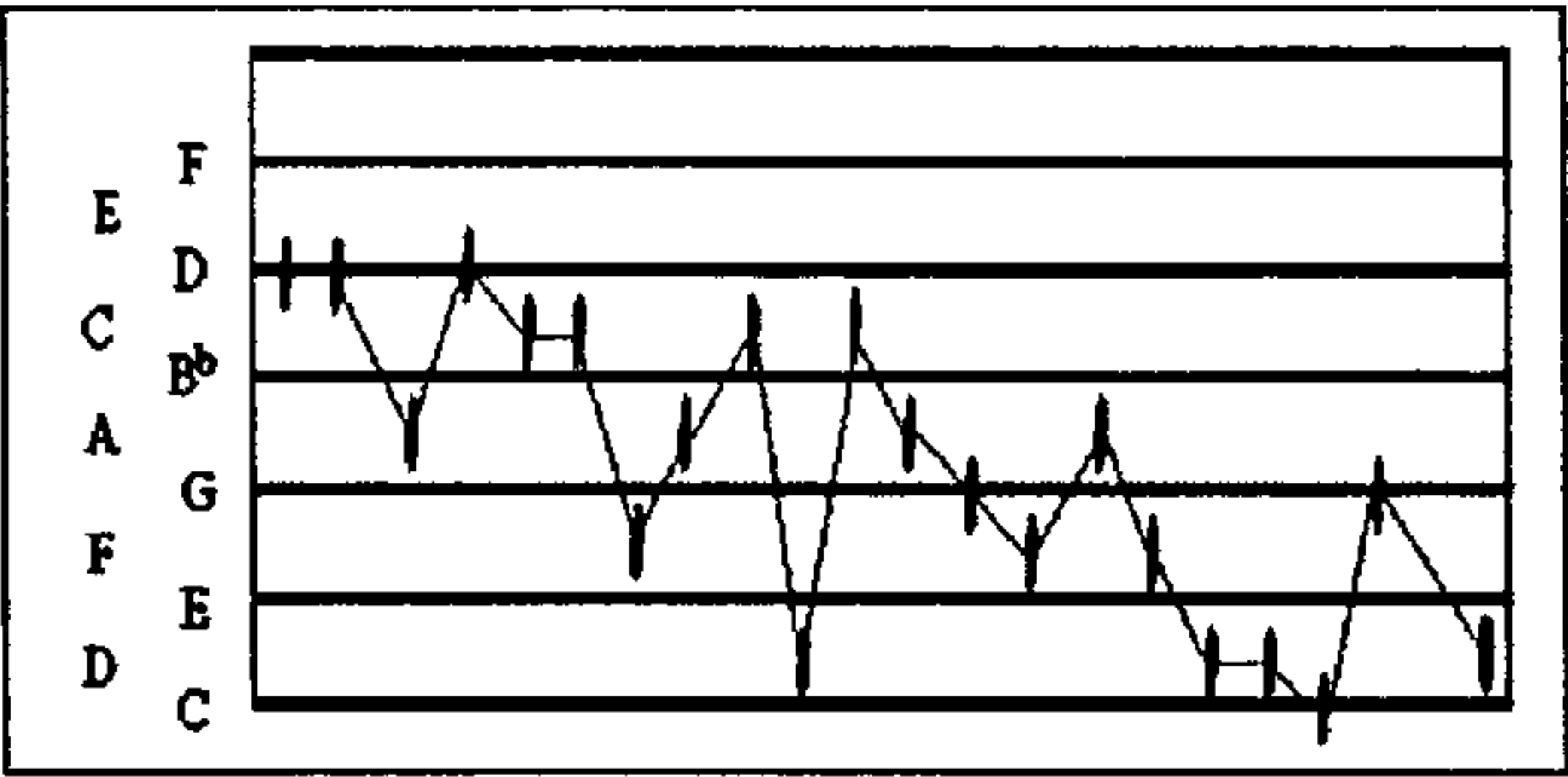
Measures 95-104 of the main melody structure. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and quarter notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The bass line is mostly whole and half notes.

ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D A C F G
 ระดับเสียงเบา ได้แก่ C D A G F

โน้ตหลัก

A single musical staff showing the main note, which is a half note D4 in treble clef with a key signature of one flat.

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้อง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองช่วงแรกเริ่มจากโน้ต D4 -D3 มีลักษณะเป็นฟันปลา ชิกแซกลง เคลื่อนที่ขึ้นลงด้วยการกระโดดคู่ 5 สลับเคลื่อนที่ขึ้นลง 1 ชั้น เคลื่อนที่ด้วยการ กระโดดขึ้นลงระหว่างคู่ 4 กับคู่ 3 กระโดดลงช่วงสุดท้ายด้วยคู่ 7 ระหว่างโน้ต C4-D3 ทำนอง ช่วงที่ 2 จากโน้ตD4 เคลื่อนที่ที่ซิกแซกฟันปลาลงด้วยการกระโดดคู่ 3 สลับการเคลื่อนที่ลง 1 ชั้น ถึงเสียง D3 เคลื่อนที่ลง 1 ชั้น กระโดดขึ้นลงระยะคู่ 5 จบด้วยโน้ต D3 ทิศทางทำนองลาดลง

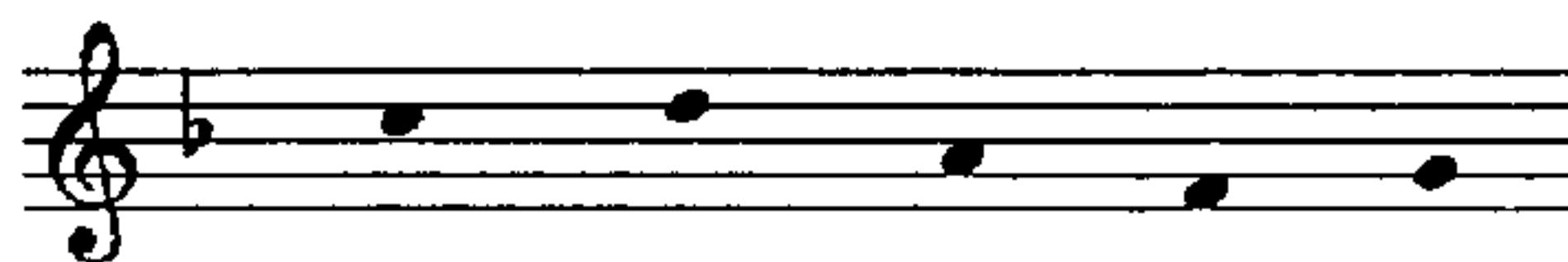
โครงสร้างเสียงหลักทำนองคลอ



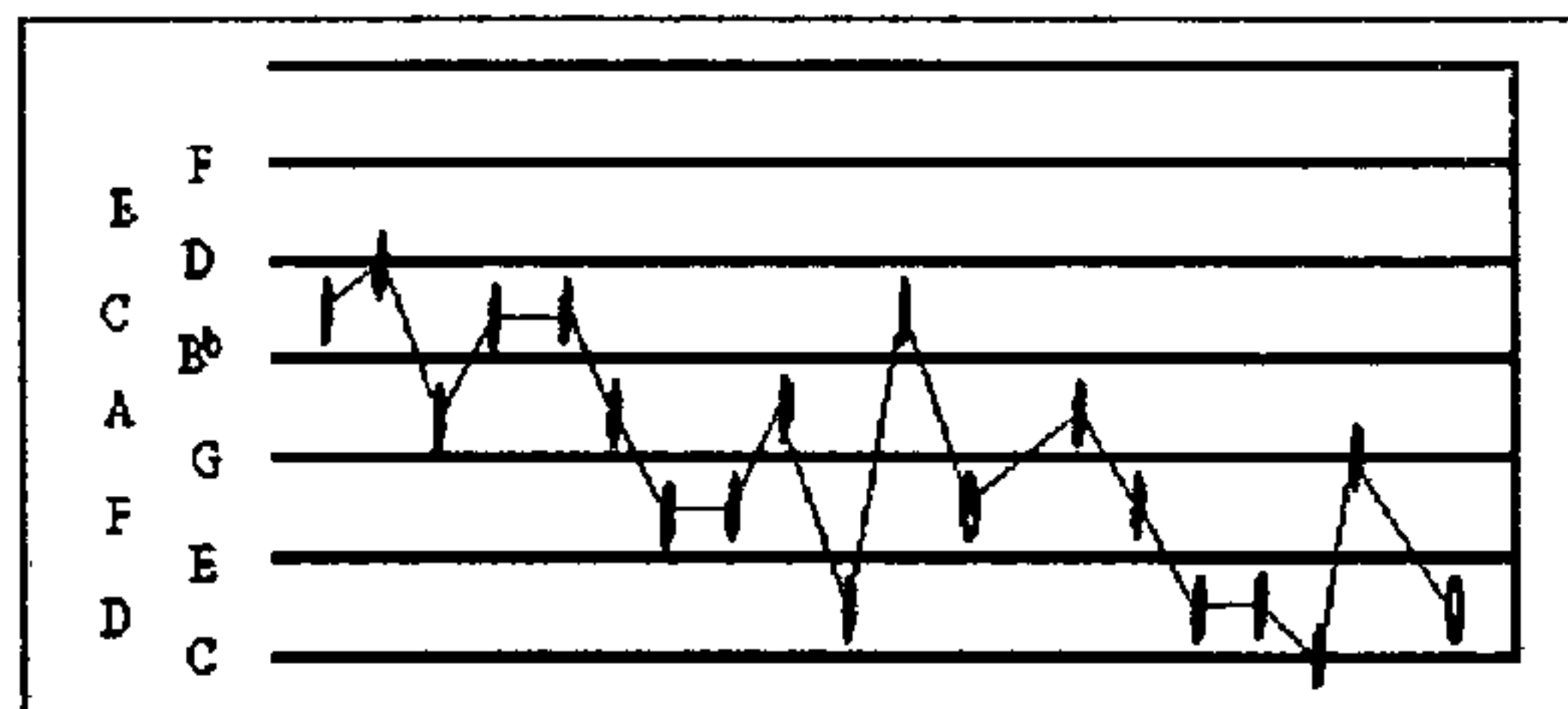
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ C D A G F

ระดับเสียงเบา ได้แก่ C A G F

โน้ตหลัก

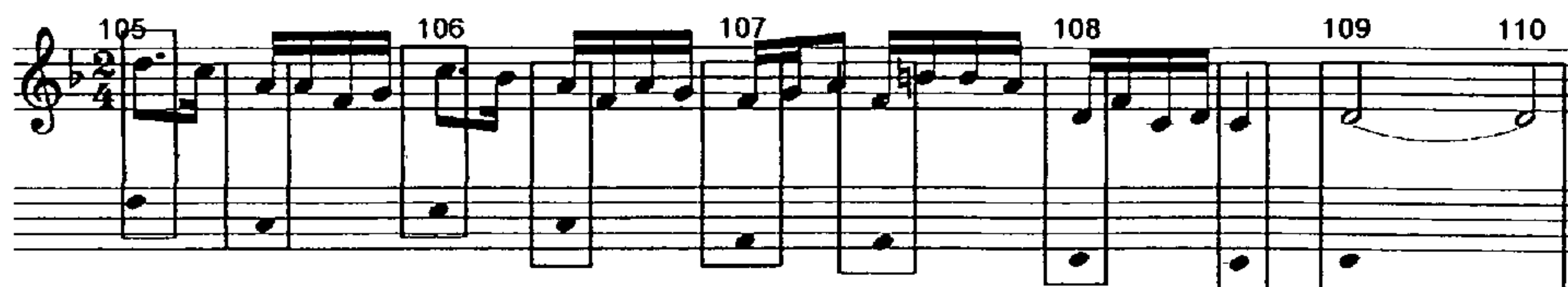


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองคลอ



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองคลอ มีทิศทางการดำเนินทำนองทิศทางเดียวกับทำนองร้อง

โครงสร้างเสียงหลักทำนองคั่น



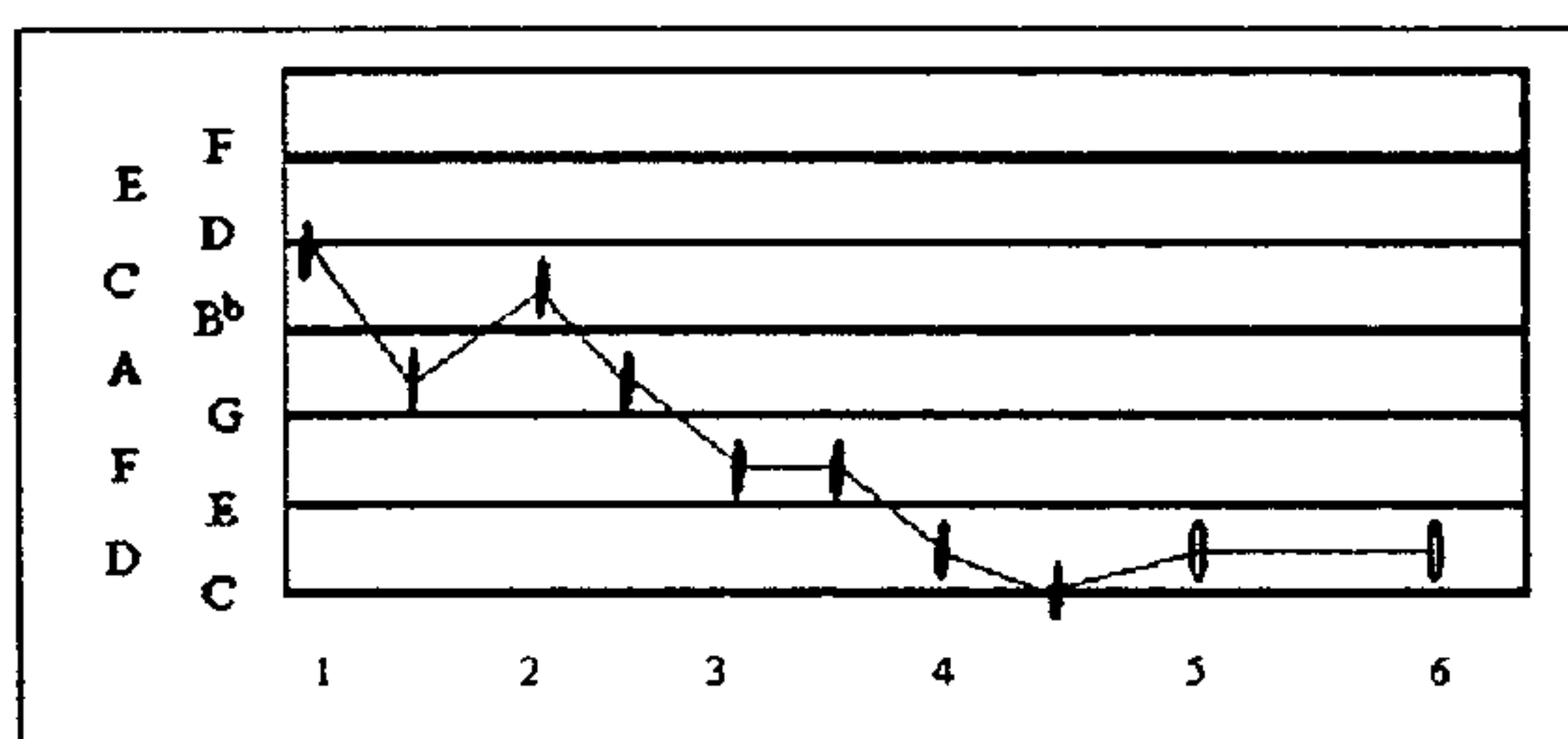
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D A C F

ระดับเสียงเบา ได้แก่ C A F G B D

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองขึ้น



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง ทิศทางทำนองลาดลงเริ่มจากโน้ต D4 เคลื่อนที่ด้วยการกระโดดคู่ 5 และเคลื่อนที่ลงด้วยการกระโดดคู่ 3 ถึง โน้ต D3 เคลื่อนที่ขึ้นลง 1 ชั้น จบประโยคด้วยโน้ต D3

สรุป

จากการศึกษาวิเคราะห์ความล่องคอง กลุ่มเสียงที่ใช้ในบทเพลงนี้มี 2 กลุ่ม คือ

- จากทำนองร้อง เป็นระบบ 5 เสียง
- จากทำนองดนตรีเป็นระบบ 6 เสียง

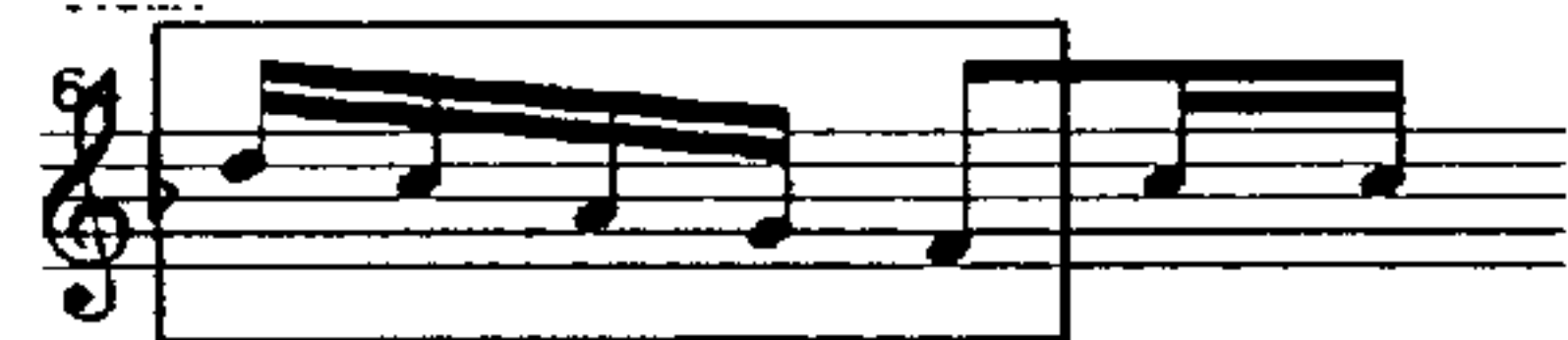
จากการศึกษาวิเคราะห์เนื่องจาก แนวทำนองร้องไม่พบเสียง B^b และจากทำนองคลอพบเสียงที่ B^b ในประประโยคต่อไปนี้ ประโยคที่ 2 3 4 5 6 7 8

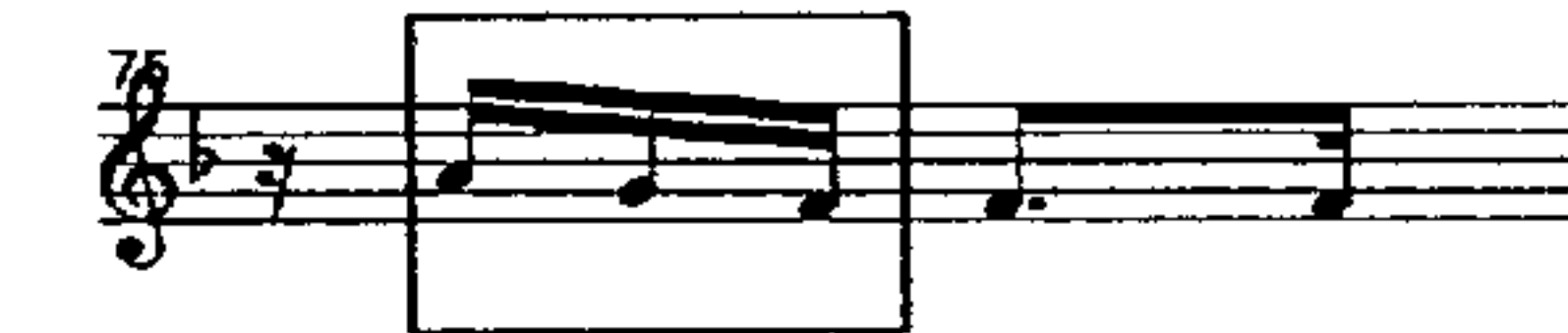
จากการศึกษาวิเคราะห์ชั้นคู่การเคลื่อนที่ทำนองเพลงพบว่า ชั้นคู่ที่กว้างที่สุดคือ คู่ 7 โน้ตระหว่าง D3 กับ C4 พบในประโยคที่ 4,5,6,9,10 เป็นชั้นคู่ที่ทำหน้าที่ในการเชื่อมทำนองระหว่างทำนองคลอกับทำนองขึ้น และการจบทำนองขึ้นเข้าสู่ทำนองร้อง

การเคลื่อนที่ทำนองของระยะขั้นคู่ภายในแต่ละประโยคเพลงทำให้ทราบถึงลีลาการเคลื่อนที่ที่เป็นลักษณะเฉพาะของเพลงความล่องคอง โดยรวมจะพบว่าเป็นการเคลื่อนที่ขึ้น 1 ขั้น หรือเคลื่อนที่ลง 1 ขั้น ระยะขั้นคู่ 2 เป็นการเรียงเสียงขึ้นลงเกิน 2 เสียง ดังนี้

การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดของทำนองร้อง
การเรียงเสียงขั้นคู่ 2

1. 

2. 

3. 

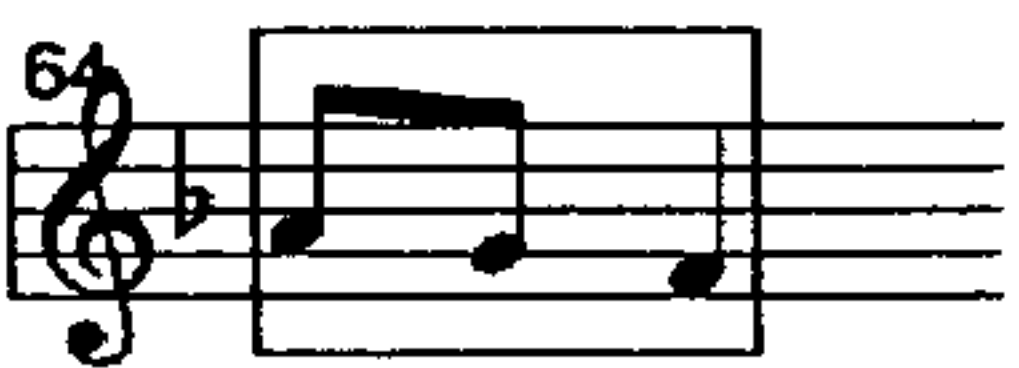
4. 

จากการศึกษาวิเคราะห์การเคลื่อนที่ทำนอง พบว่าการเรียงเสียงขั้นคู่ 2 ของทำนองร้อง เป็นการเรียงเสียงอยู่ที่ลำดับขั้นที่ 3, 2, 1 เรียงลำดับเสียง A G F หรือ 1,2,3 เรียงลำดับเสียง F G A อยู่ในกลุ่มเสียงของ Pantatonic Scale

การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันได ทำนองดนตรี
การเรียงเสียง

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

จากลักษณะของการเรียงเสียงขึ้นลง ที่มีลักษณะเป็นขั้นบันไดพบไม่มากในบทเพลง
ระยะคู่ 2 ที่เกิดขึ้นบ่อยเกิดจากการเคลื่อนที่ขึ้น 1 ขั้นหรือลง 1 ขั้นสลับด้วยการกระโดดหรือการ
ซ้ำเสียงมากกว่าเกิดจากการเรียงเสียง

จากวิเคราะห์การเรียงเสียงขึ้นและลงระยะคู่ 2 พบว่าการเรียงเสียงขาลงจะพบระดับเสียงตั้งแต่ 6 เสียง, 5 เสียง, 4เสียง และการเคลื่อนที่ที่มีทั้งขาขึ้นและขาลงที่มี 3 เสียง ดังตัวอย่างนี้

- 1. ระดับเสียง 6 เสียง เรียงลำดับดังนี้ D C B^b A G F อยู่เสียงขึ้นที่ 6 ,5 ,4 ,3 ,2, 1
 - 2. ระดับเสียง 5 เสียง เรียงลำดับดังนี้ D C B^b A G อยู่เสียงขึ้นที่ 6, 5,4,3 ,2
 - 3. ระดับเสียง 4 เสียง เรียงลำดับดังนี้ B^b A G F อยู่เสียงขึ้นที่ 4,3,2,1
 - 4. ระดับเสียง 3 เสียง เรียงลำดับดังนี้ AG F หรือ F G A อยู่เสียงขึ้นที่ 3,2,1
- ซึ่งอยู่ในกลุ่มเสียง Hexatonic Scale

ตัวอย่าง



จากการศึกษาวิเคราะห์เคลื่อนที่แนวทำนองร้องข้างต้นของแต่ละประโยค การเคลื่อนที่ทำนองร้องจะเป็นการเคลื่อนที่ของจังหวะที่มีตั้งแต่คำประพันธ์ 2 พยางค์ต่อ 1 จังหวะขึ้นไป ยกเว้นในกรณีที่จบประโยค ทำให้มีการเคลื่อนที่เกิดการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองหลากหลาย ก่อให้เกิดความกลมกลืนของทำนองร้อง และทำให้เกิดทำนองเรียงง่าย เช่น



การเคลื่อนที่แนวทำนองคลอและทำนองคั่น จากการวิเคราะห์ข้างต้น การเคลื่อนที่ของแนวทำนองทั้ง 2 ทำนองนี้ มีความชัดเจนของทำนองในการเคลื่อนที่ เนื่องจากลีลาความสั้นยาวของจังหวะทำนองที่เกิดขึ้น มีการซ้ำเสียงสั้นในแต่จังหวะมีน้อย การเคลื่อนระหว่างโน้ต 1 ตัวต่อ 1 จังหวะ ทำให้การเคลื่อนที่แนวทำนองที่เกิดจากการกระโดดขึ้นคู่ มีความกลมกลืน และทำให้เกิดทำนองที่เป็นลีลาเฉพาะ เช่น



โครงสร้างเสียงหลัก โดยการนำเอาเสียงที่เกิดจากจังหวะหนัก ทำให้พบว่าเสียงที่ถูกนำมาใช้ในเพลงมีเสียงหลักที่ใช้คือ D4 เป็นเสียงหลักที่ใช้ในการขึ้นต้นประโยคเพลงมากที่สุดในทำนองดนตรีและทำนองร้อง ในเสียงหลักอื่นๆ เช่น F G A C เป็นเสียงหลักที่ศิลปินจะต้องจดจำเสียงเพื่อเป็นแนวทำนองลีลาการดัน

จากโครงสร้างเสียงหลักทำให้พบว่าเสียงที่เป็นทำนองหลักที่ผู้ร้องทำนองไปต้นนั้น คือโครงสร้างเสียงหลักที่อยู่ทำนองช่วงทำนองคลอ

จากลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองตั้งแต่ประโยคที่ 1 ถึงประโยคที่ 10 มีลักษณะทิศทางการเคลื่อนที่เป็นคลื่นที่เกิดจากการเคลื่อนที่ของขั้นคู่ที่ไม่เกินคู่ 3 เป็นฟันปลาที่เกิดจากการกระโดดขั้นคู่ 4 คู่ 5 หรือคู่ 6 สลับขึ้นลง หรือเกิดจากทั้ง 2 แบบผสมผสานกัน ทิศทางทำนองที่เคลื่อนที่ในการจบประโยคมีความแตกต่างกัน 4 ระดับเสียง คือจบประโยคด้วยเสียง D4 C4 F3 D3 โดยแบ่งการจบประโยคออกเป็น 2 แบบคือ

1. การจบประโยคทำนองร้องมีเสียง F3 C4 D3 D4 การจบประโยคในโน้ตแต่ละระดับเสียงนั้น ขึ้นอยู่กับการหาคำที่ใช้ในการจบประโยคต้องการเอื้อนเสียงลงระดับเสียงใด
2. การจบประโยคทำนองคั่นมีเสียง C4 F3 D4 D3 พบว่าเสียงที่ใช้ลงจบบ้อยคือ D3 และ D4 ส่วนเสียง C4 นั้น พบในช่วงการบรรเลงนำก่อนเข้าสู่ทำนองร้อง และ F3 พบในประโยคที่ 2 เพียงประโยคเดียว

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของการขึ้นและการลงจบของประโยคเพลง มี 3 แบบคือ

1. การเคลื่อนที่จากเสียงสูงจบด้วยเสียงต่ำ
2. การเคลื่อนที่จากเสียงสูงจบด้วยเสียงสูง
3. การเคลื่อนที่จากที่ต่ำจบด้วยเสียงสูง

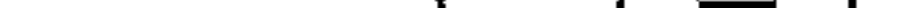
กระสวนจังหวะ

จากการศึกษาวิเคราะห์ลักษณะการเคลื่อนที่แนวทำนอง ความล่องคองเป็นเพลงประเภทไม่มีอัตรา ดังนั้นการวิเคราะห์กระสวนจังหวะผู้วิจัยจึงจัดกลุ่มของกระสวนจากการจบวลีของคำ

ประพันธ์ โดยผู้วิจัยจะนำเสนอรายละเอียดของกระบวนการที่พบโดยแบ่งออกเป็น 2 ประเภท
คือ ทำนองร้อง กับทำนองดนตรี ดังนี้

กระสวนจังหวัดหนองร้อง

1.

2. 

2.1 

[illegible]

3.1 

[illegible]

4.1 

[illegible]

5. 

5.1 7

A musical staff showing a sequence of notes: a single eighth note, followed by two groups of eighth notes beamed together, each group containing four notes. The first group has one note on a lower line and three on higher lines; the second group has all four notes on higher lines.

5.2 

6 

7. 

7.1 

7.2. 

7.3 

8. 

8.1 

9. 

9.1 

9.2 

9.4

กระสวนจังหวะทำนองดนตรี

1. 
2. 
- 2.1 
3. 
- 3.1 
4. 
- 4.1 
5. 
- 5.1 
6. 
- 6.1 
- 6.2 
7. 
- 7.1 



สรุป จากการศึกษาวิเคราะห์กระสวนจังหวะของทำนองร้องและทำนองดนตรี โดยแบ่งสองแบบคือ กระสวนจังหวะทำนองร้อง และกระสวนทำนองดนตรี พบว่ากระสวนจังหวะจะเปลี่ยนแปลงขึ้นอยู่กับปัจจัยดังนี้

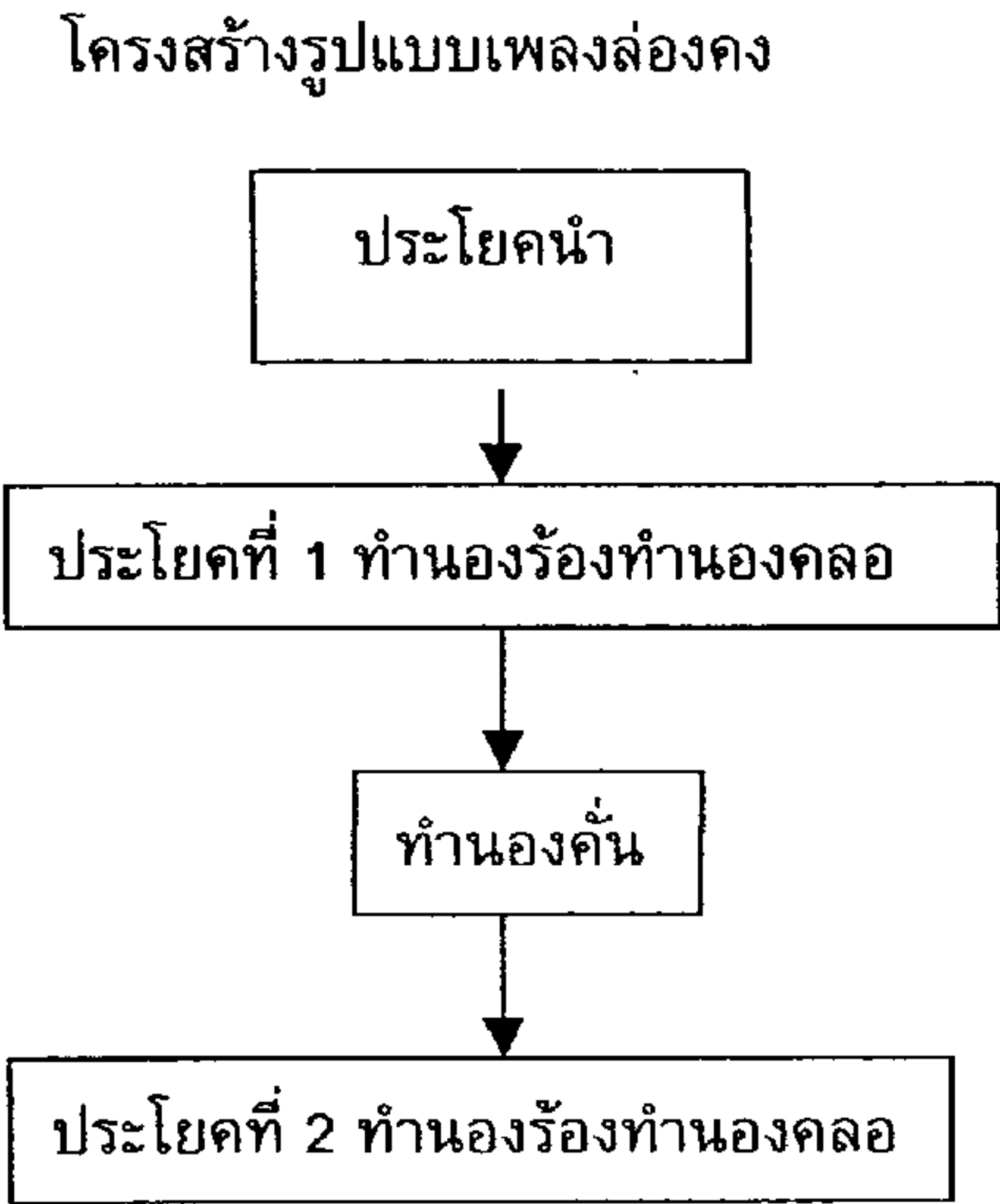
- 1.จำนวนคำหรือพยางค์ที่นำมาบรรจุลงภายในทำนอง
- 2. ลีลาในการร้องและการบรรเลงทำให้มีความสั้น-ยาวแตกต่างกัน

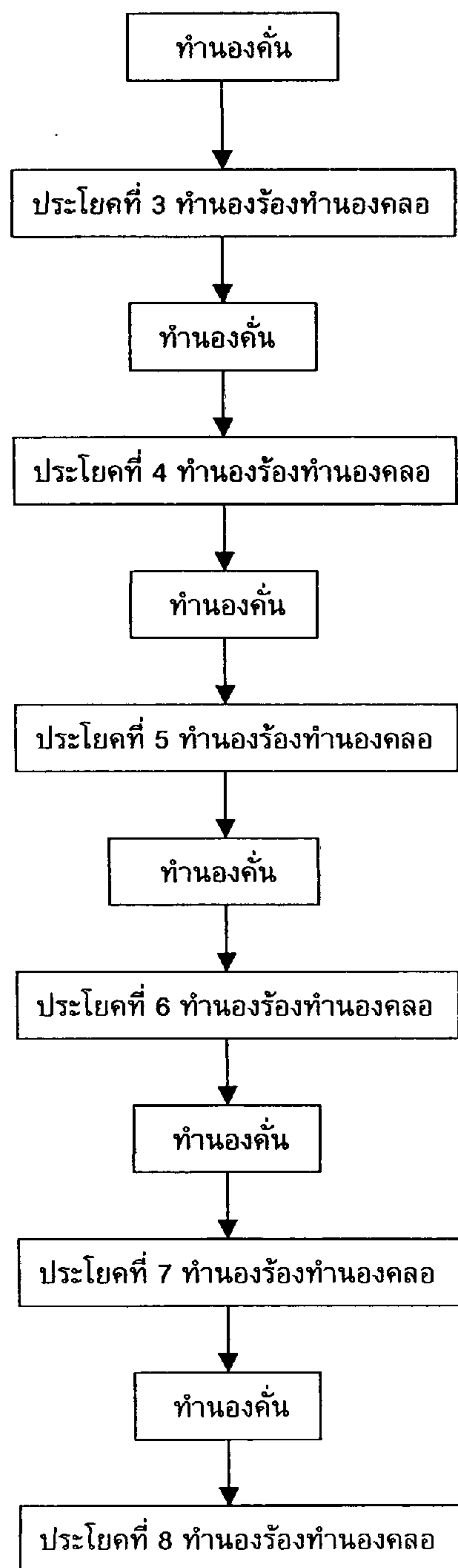
พื้นผิวเพลงความล่องคอง

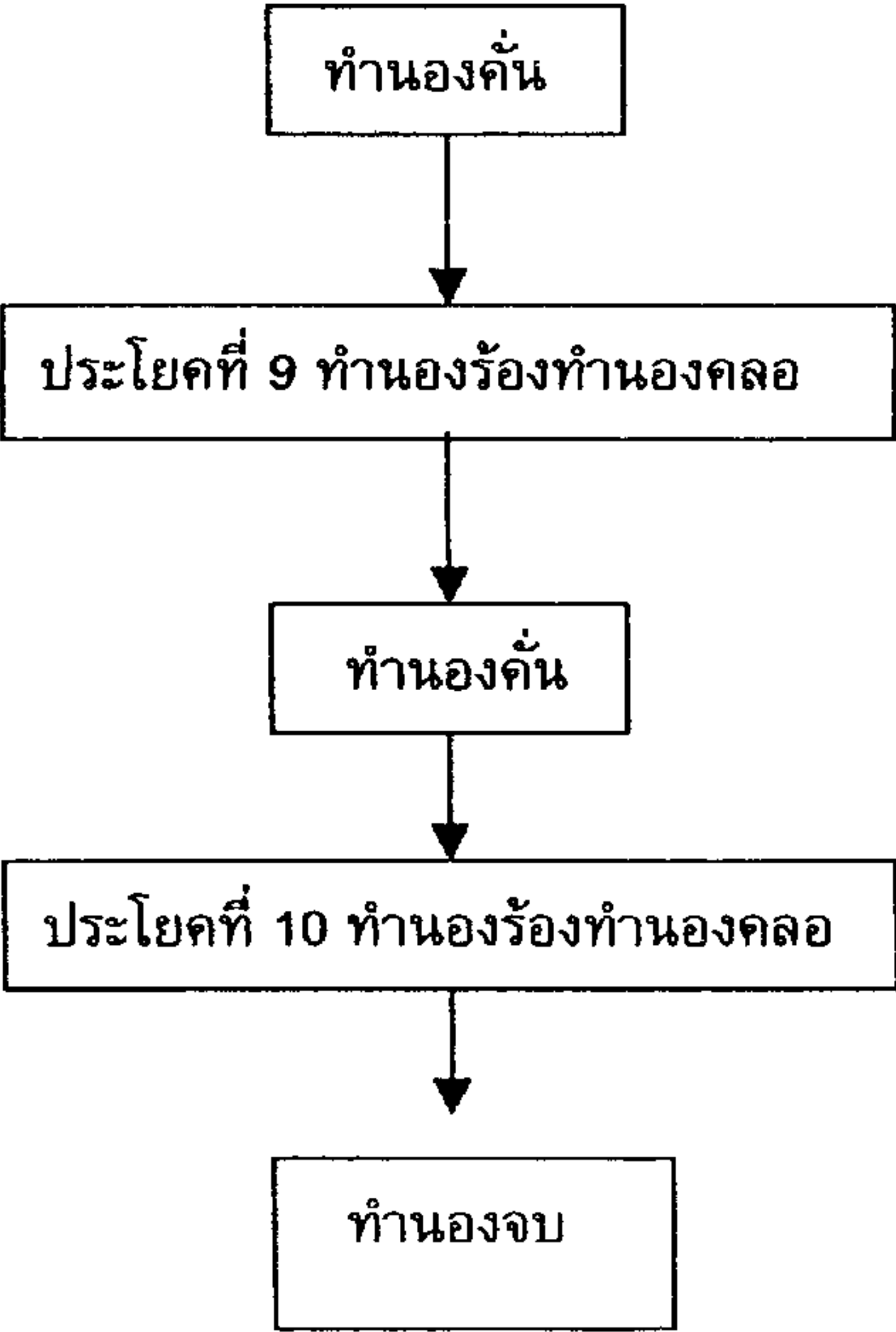
จากการศึกษาวิเคราะห์พื้นผิวของเพลงความล่องคอง จัดอยู่ในประเภท Heterophonic Texture เป็นพื้นผิวที่มีทำนองหลัก พบในดนตรีที่มีลักษณะการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ (Oral Tradition) ในลักษณะเช่นนี้ระหว่างทำนองดนตรีและทำนองร้อง ทั้งผู้บรรเลงและผู้ร้องจะต้องจดจำทำนองหลัก ทำให้ทำนองระหว่างร้องและการบรรเลงมีลักษณะแตกต่างกันบ้างในบางประโยคเพลง

รูปแบบเพลงความล่องคอง

จากการศึกษาวิเคราะห์ ความล่องคองมีทั้งหมด 10 ประโยคเพลง โดยมีประโยคนำระหว่างทำนองร้องทำนองคลอของแต่ละประโยคมีทำนองคั่นเป็นทำนองที่ทำหน้าที่เชื่อมประโยคให้กลมกลืนมากขึ้น รูปแบบดังนี้







โครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างคำประพันธ์กับทำนอง

เพลงกล่อมคง เป็นเพลงที่นิยมใช้ในการแสดงจำได ลักษณะของคำประพันธ์ที่ปรากฏอยู่ในทำนองนี้ เป็นการนำเนื้อหาหรือเรื่องราวมาใส่ในทำนอง เน้นในเชิงอุปมาอุปมัยมากกว่าที่จะเล่าเรื่องอย่างตรงไปตรงมา เพื่อให้ผู้ฟังได้ตีความจากสิ่งที่ตนเองได้ฟัง

ลักษณะความสัมพันธ์ระหว่างคำประพันธ์กับทำนองกล่อมคง เนื่องจากทำนองกล่อมคงเป็นทำนองโบราณ ก่อนที่จะนำมาใช้ในการแสดงจำไดนั้น กล่อมคงใช้เห็ดความ เรียกขวัญในงานปอยสังลองหรือบวชลูกแก้วของชาวไทยใหญ่ โดยใช้ตอยอฮอร์นบรรเลงคลอตามผู้ร้อง แต่ไม่นิยม นำจีสองเข้ามาต่อท้ายเพลง ดังนั้นเมื่อนำทำนองกล่อมคงมาใช้ในการแสดงจำได เนื้อหาที่นำเข้าไปในทำนองย่อมเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพเนื้อเรื่องที่น่ามาแสดง คำประพันธ์กำหนดขึ้นมา 2 วิธี คือ 1. การเขียนเนื้อหาเพื่อให้เข้ากับเรื่องราว 2. เนื้อเพลงใช้วิธีการดันใช้ช่วงของการตกอะซู ผู้ร้องจะต้องใช้ไหวพริบปฏิภาณในการดัน

ดังนั้นความสัมพันธ์ระหว่างทำนองกล่อมคงกับคำประพันธ์ จึงมีแบบแผนที่ไม่ตายตัวสามารถยืดหยุ่นได้ตามผู้ร้องที่กำหนดคำประพันธ์ขึ้นมา โดยมีทำนองหลักเป็นเกณฑ์ ดังผู้วิจัยเสนอเกี่ยวกับคำประพันธ์ที่ได้บันทึกไว้ ดังนี้

ประโยคที่ 1

6 ก่อน ฤ จี สัก จี แปล เป็น เสา ก้อม ปอ ไถ 12 หัน จิก ฤ ต้น

10 เนอ คง ตาม เป้ แก่น เสา

คำประพันธ์ประโยคที่1 มี 22 พยางค์ การสัมผัสวรรณยุกต์ภายในวรรค มี 2 คำ คำว่า “เสา” กับคำว่า “เฝ้า” เสียงที่ออกมา มีลักษณะเป็นคู่ 5 ระหว่าง F3 กับ C4 ถือว่าเป็นคู่ที่มีระยะห่างที่ไพเราะคู่หนึ่ง

ประโยคที่ 2

17 ล่อง ปู ล่อง เมา 18 ไน นอ 19 ข้า 20 ไหว้ ก็น นื่อง 21 ชู 22 ขาม 23 ฮาง 24 เฮา 25 ไน

คำประพันธ์ประโยคที่ 2 มี 25 พยางค์ สัมผัสที่ส่งจากประโยคที่ คือคำว่า “เมา” ซึ่งมาสัมผัสกับคำว่า “เมา” ระยะห่างจะเป็นคู่ 6 ระหว่าง F3 กับ D4 ถือว่าเป็นคู่ที่มีความกลมกลืนคู่หนึ่ง ภายในประโยคมีสัมผัส คำว่า “ไน” กับคำว่า “ไหว้” เสียง C4 และคำว่า “ขาม” กับ “ฮาง” ห่างกันเป็นคู่ 5

ประโยคที่ 3

30 เมา เหลียว 31 ไน 32 คำ 33 นาง ส 34 เป็น ก็น 35 เสา 36 หลา 37 หลา 38 ก้อ นอ 39 อ่า เป็น 40 เมา 41 ก้อบ 42 ดาง 43 อัก 44 เลา 45 เก้า 46 อ่า 47 ไล 48 หนอ 49 ปี่

คำประพันธ์ประโยคที่ 3 มี 28 คำ ระหว่างประโยคที่ 2 กับประโยคที่ 3 มีสัมผัสกันด้านวรรณยุกต์ คำว่า “ไล” กับ “ไน” เสียง C4 สัมผัสภายในวรรค “คำ” กับคำว่า “อ่า” เสียง D4 คำว่า “เมา” กับคำว่า “เลา” เสียงห่างกันคู่ 4

ประโยคที่ 4

42 เมา เหลียว 43 ไน 44 อัก 45 อ้อม 46 หน้า 47 นื่อง 48 ชู 49 อ่า 50 ไล 51 หัน 52 หน้า 53 เลา 54 ปี่ 55 เสา 56 เจอ 57 เหว 58 เหว 59 ไหว้ 60 หน้า 61 หน้า 62 จ้อบ 63 ก้อบ 64 ดาง 65 อัก 66 จาก 67 ปี่ 68 หน้า 69 แสง 70 ปี่ 71 หน้า 72 แสง 73 เน้

คำประพันธ์ประโยคที่ 4 มี 32 คำ ระหว่างประโยคที่ 3 กับประโยคที่ 4 มีสัมผัสกันด้านวรรณยุกต์ระหว่างคำว่า “ไ-โน” ระดับเสียงห่างกันเป็นคู่ 3 ระหว่าง A3-C3 สัมผัสภายในวรรคคำว่า “หล้า” กับคำว่า “หน้า” เสียงห่างกันคู่ 3 หรือคำว่า “หน้า” เป็นคำเดียวกันแต่การลงเสียงของทั้งสองคำนั้นเป็นคนละเสียง

ประโยคที่ 5

51 ขึ้น คำ บ้อง อึง ปี่ เสา ชำ 52 โข โข ล่อน จอช แปง 55 มอ หล้า หล้า เค้ ไหล่

หล้า เป็น ลก เม มะ ชา สุ ค่อ เฒ่า ปอ 56 เอ็น เสา อ้า ไล เมอ อ่ม ยืน เข้า สู เค้ เค้ จา จัง

หือ ไถ่ ลิม เป็ด ขุน ปี่ เสา ลา ลา

คำประพันธ์ประโยคที่ 5 มี 51 พยางค์ ระหว่างคำประพันธ์ประโยคที่ 4 กับประโยคที่ 5 ไม่มีสัมผัสกันด้านวรรณยุกต์ สัมผัสภายในวรรค คำว่า “ใจ” กับคำว่า “เมอว” เสียง G3 คำว่า “เข้า” กับ “เฒ่า” เสียง G3 F3

ประโยคที่ 6

62 แมค คำ แมค ค่อ บ้อง อึง 64 ปี่ มี ปี่ จาช มัน หน้า หน้า หน้า หา เมอว

65 ลิม เมอว จ้า เอ็ค 66 จัง หือ มี

คำประพันธ์ที่ 6 มี 23 พยางค์ ระหว่างคำประพันธ์ประโยคที่ 5 กับประโยคที่ 6 ไม่มีสัมผัสด้านวรรณยุกต์และสัมผัสภายในวรรค

ประโยคที่ 7

70 เมอ เหลียว เอ็น 71 ป้อง เอ... 72 เหลียว อี... 73 นาน ไหล 74 คัด ความ คบ เกษ 75 ข้าง นาน ไหล มี 76 ก็ 77 ป้อง อยู่ สร้าง หลอม 78 ด้ว โดว ว่า... 79 อี... 80 เอ เมอ เหลียว ด้ว ด้ว ส้ง เป็ หลี สัก เป็ หน้า ส้ง เป็ หลี 81 สัก เป็ หน้า

คำประพันธ์ที่ 7 มี 50 พยางค์ ระหว่างคำประพันธ์ประโยคที่ 6 กับประโยคที่ 7 มีสัมผัสกันด้านวรรณยุกต์ ระหว่างคำว่า “มี กับ ซี่” ระยะห่างคู่ 5 โน้ต D4-A3 สัมผัสภายในวรรคคำว่า “ข้าง” กับ “สร้าง” เสียง F3 คำว่า “ล้ำ” กับ “หน้า” เสียง D3

ประโยคที่ 8

87 ดู โป เอื้อ ปี่ น้า ส้ง เป็ หมอก ก้อ นอ ส้ง เป็ หมอก 88 ด้ว ว่า กวาง กาบ ก็ สาม 89 ด้ว หอม สอด ถึง ดี ลูก น้อย ดู 90 นอน 91 น้...

คำประพันธ์ประโยคที่ 8 มี 29 พยางค์ ระหว่างประโยคที่ 7 กับประโยคที่ 8 ไม่มีสัมผัสด้านวรรณยุกต์ แต่มีภายในวรรค คำว่า “น้า” กับคำว่า “ว่า” เสียง A3

ประโยคที่ 9

ไ้ ก้อ นอ ปี่ อัก ส ไ้ เป็น กั้น เสา หลา หลา เถ้า ค้า ป๊อ นอน จอม กอบ เสา อัก กั้น
คาง ตู อ่า ไ้ ก้อ ออ ก้อ เสา ปี่ มา ส่าง แก้ม ไ้ สัก เจ้ ว่า เสน แคม นื่อง เสา ให้ เสา
แล เสา ไ้ เป็อง มึง ปี่ เห็น หน้า ค้า นื่อง ไ้ เป็น ห้า หก
เอ็ง เป็น ห้า หก เอ็ง

คำประพันธ์ประโยคที่ 9 มี 62 พยางค์ ระหว่างประโยคที่ 8 กับประโยคที่ 9 มีสัมผัสกัน คำว่า “นอน” กับคำว่า “นอ” เสียง D4 ไม่มีสัมผัสภายในวรรค

- จากการศึกษาวิเคราะห์คำประพันธ์ที่ปรากฏอยู่ในแต่ละประโยค พบว่า

- จำนวนพยางค์ของแต่ละวรรคไม่เท่ากัน จำนวนพยางค์มีตั้งแต่ 22 พยางค์ถึง 62 พยางค์ วรรคที่จำนวนพยางค์ใกล้เคียงกัน แบ่งได้ดังนี้คือ

1. ประโยคที่มีจำนวนพยางค์ตั้งแต่ 22,23,25 พยางค์ คือประโยคที่ 1,2,6
2. ประโยคที่มีจำนวนพยางค์ตั้งแต่ 28,29,32 พยางค์ คือประโยคที่ 3, 4, 8
3. ประโยคที่มีจำนวนพยางค์ตั้งแต่ 50,51,62 พยางค์ คือประโยคที่ 5,7,9

- แต่ละวรรคมีสัมผัสที่ส่งและรับจากวรรคหนึ่งไปสู่อีกวรรคหนึ่งมีประโยค มีแบบแผนที่ไม่แน่นอน บางวรรคไม่มีสัมผัสทางด้านวรรณยุกต์ ซึ่งเป็นอิสระต่อกัน วรรคสุดท้ายของแต่ละประโยคพบว่าการลงท้ายของคำประพันธ์นั้นจะลงท้ายประโยคของวรรคด้วยเนื้อหาของคำ เช่น คำว่า เย่า, ปี่, มี, เอ็ง และการลงโดยหาเสียงอื่นมาช่วย เช่น ไ้ เน่ ลา หน้า

- วรรณยุกต์เป็นส่วนหนึ่งที่มีความสำคัญ ทำให้ทำนองมีการเปลี่ยนแปลงไปบ้าง แต่ไม่เปลี่ยนแปลงมากจนทำให้ทำนองหลักเปลี่ยนไปหมด วรรณยุกต์เป็นตัวกำหนดเสียง และพบว่าวรรณยุกต์ที่มีเสียงสูงทำให้เสียงดนตรีสูง วรรณยุกต์ที่มีเสียงต่ำทำให้เสียงดนตรีต่ำ การสัมผัสกันถ้าวรรณยุกต์เป็นเสียงเดียวกัน โดยส่วนใหญ่เสียงทำนองที่ออกมาเป็นเสียงเดียวกัน บางครั้งคำเดียวกันถ้าถูกบังคับด้วยทำนองทำให้ระดับเสียงแตกต่างกัน เช่นคำว่า “หก” ของประโยคที่ 9 ระหว่างโน้ต G3-C3 นักร้องและนักดนตรีมีทำนองหลักไว้ในใจของตน เมื่อนำคำประพันธ์มาใส่ทำนอง ทำให้ทำนองเปลี่ยนไปตามวรรณยุกต์ของคำประพันธ์ แต่ไม่ทำให้รูป

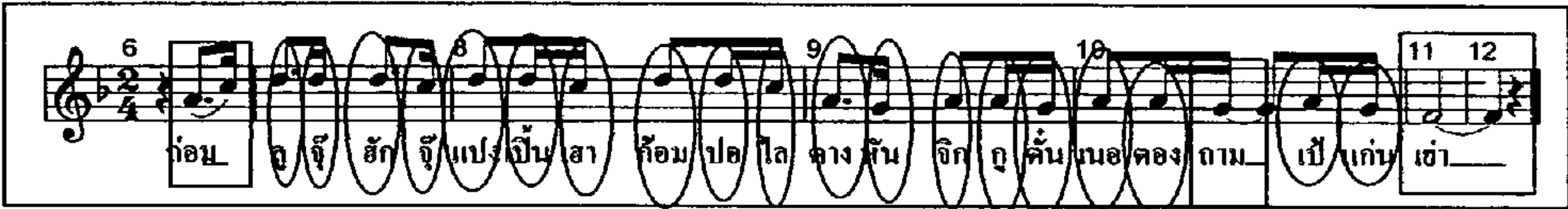
แบบทำนองเปลี่ยนแปลงมาก นอกจากการขึ้นลงของทำนองย่อยในกลุ่มวลีหรือกลุ่มคำ และความยาวของประโยค

- จากลักษณะของคำประพันธ์ที่มีจำนวนคำไม่เท่ากัน ส่งผลให้ทำนองประโยคเพลงไม่เท่ากันในแต่ละประโยค ลักษณะของความสั้น-ยาวของคำส่งผลให้รูปแบบของกระสวนจังหวะมีหลากหลาย

- ลักษณะคำประพันธ์ความล่องคอง พบว่าคำประพันธ์จะเน้นที่เรื่องราวเพื่อถ่ายทอดลักษณะเฉพาะของภาษาเพื่อให้ผู้ฟังตีความจากคำประพันธ์ที่ตนถ่ายทอดออกมา ความล่องคองเป็นเพลงที่ใช้แสดงความรู้สึก การเกี้ยวพาราสี หรือการพรรณนาความรู้สึกลึกๆ ภายในจิตใจในโอกาสที่ห่างไกลจากคนรัก หรือพลัดพรากจากบ้านเรือน

- ลักษณะการขับร้องของความล่องคอง ในหนึ่งประโยค มีลักษณะการขับร้องแบบเนื้อเต็ม (Syllabic Setting) เป็นการร้องแบบพยางค์ต่อ1-2 ตัวโน้ต ซึ่งถ้าเป็น 2 ตัวโน้ต จะเกิดในกรณีที่มีการเอื้อนเสียงเพื่อผ่านเข้าไปสู่อีกคำร้องหนึ่ง หรือการจบประโยคของแต่ละประโยค

ตัวอย่างประโยคที่ 1



จากตัวอย่างแสดงให้เห็นถึงลักษณะการขับร้องความล่องคอง ซึ่งเป็นเพลงที่อยู่ในประเภทจีหนึ่ง มีลักษณะในการขับร้องแบบเนื้อเต็ม

เพลงกวาววัก

1 2 3 4 5 6 7 8

ร้อง

ดนตรี

$\text{♩} = 62$

9 10 11 12 13 14 15 16

จิ้งจอก ไม่ เอา ปี่ เจ้ารัก

$\text{♩} = 62$

17 18 19 20

นำ ลู คำ ลู มี เงา คำ เสา พง สี เอา หลาข หัน ลา ลา เม็ด งาอ้อ ชอบ เปื่อว ทอง ต้อง นำ ลี คำ ปี่ คำ

21 22 23 24 25

ตาม เหนือ

26 27 28 29 30 31 32

ไหน เอา ปี่ เจ้าเค้ ง่าข ไม่ อ้าบั้ง อ้าหึง ลา ลา

33 34 35 36

ไหน เอ่ทออบ เปื่อวี่ มี เสา เม็ดคา มั่นแก่น แผ่นดิน หมี่เกี้ยว ปี่ จซอง แก่ม เสา ไร่ เอ้า ไร่ใบ หน่อ ผี

37 38 39 40 41 42

ซ่อม ลง มา ปา ฐเป็น ส่วท หลี่ หนุ่มอ่อน

43 44 45 46 47 48

แสง น่อง นาง ฮาง โทน หลี่ ไน ณ์

49 50 51 52
โน้ ส้ง เจ๋อ เป็น เส คำ ก้อ หน้า ท้า ก้า_ แก้ม ไค้ เป็น ต้อง เอ็ด ย่างแอบ... แพบ मन อ่อน...

53 54 55 56 57 58
เส เข้า เอา น้อย จ๋อม คอด ทอง โถง...

59 60 61 62 63 64
ก้านัน โถง ก้อ ปา... ไว้ สา แก้น แฉ็ด เส แล ตาง... มา

65 66 67 68 69 70 71
ก้านัน ขาม เข่ง เคง คิน ปี้ คิน ไหล่ ชิน ก้อม เสงนถุดถุด... ลอหนุ ไค้... เน...

72 73 74 75 76 *rit.*
โน้ เข้า ปี้ เจ้า สัก สุน นอง นาง... แล ไค้ เสา ส่มตาง... สุน...

77 78 79 80 81 82
อัน โน้ เป็น วด ส่อง อะเกี ของ... คำ จาต... ปี้เป็น มา นีเป็น มา...

83 84 85 86
ปาฐู เสา แป็ด กิของ ไว้... หน้า ไว้ นาง ไหล่ สบ ทบ หลาบ... อุบ ต่อ เหน่น ขื่อ ความ ลอง อัก ลอง แแปง สุน

87 88 89 90 91 92 93 94
โน้ เน...

rit.

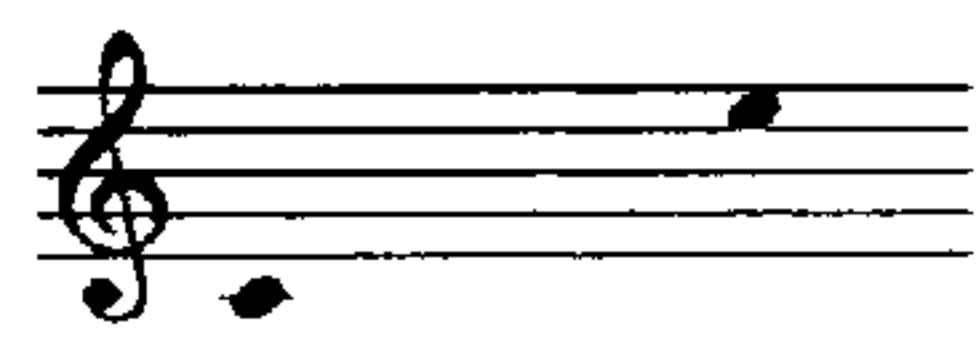
องค์ประกอบด้านทำนอง

กลุ่มเสียง

จากการศึกษาโครงสร้างระบบของทำนอง ผู้วิจัยพบลักษณะทางกลุ่มเสียงที่มีการเคลื่อนที่มีลักษณะเป็นระบบ 7 เสียง ซึ่งจัดอยู่ในแบบบันไดเสียง Septatonic โดยเรียงลำดับของเสียงดังนี้ C D E F G A B



ช่วงเสียงที่ปรากฏจากเสียงต่ำจนถึงเสียงสูง พบว่า เสียงต่ำสุดคือ C3 และเสียงสูงสุดคือ E4



เพลงความว้อก เป็นเพลงที่จัดอยู่ประเภทจีหนึ่ง เป็นเพลงที่มีทั้งทำนองร้องและดนตรีบรรเลง

การศึกษาวเคราะห์องค์ประกอบเพลงความปานแซง ผู้วิจัยกำหนดประโยคของเพลงทั้งหมด 11 ประโยค โดยผู้วิจัยแบ่งการวิเคราะห์ออกเป็นดังนี้

- 1. ทำนองร้อง
- 2. ทำนองคลอ
- 3. ทำนองคั่น

ความเร็วจังหวะ ♩ = 62

องค์ประกอบทางดนตรี
ประโยคทำนองนำ
การเคลื่อนที่แนวทำนอง

A musical score for a melody in 4/4 time, consisting of four staves. The melody is written in treble clef. The notes are numbered 1 through 14. The annotations in Thai are: 'กู๋ 2' (Goo 2) above note 2, 'กู๋ 4' (Goo 4) above note 4, 'เรียงเสียงลง' (Reang Siang Long) above notes 7-8, 'ซ้ำเสียง' (Sai Siang) above note 11, and 'เรียงเสียงขึ้น' (Reang Siang Chuen) above notes 11-12. The score shows a descending melodic line from note 1 to note 14, with a final note 15 marked 'กู๋ 5' (Goo 5).

สรุปลักษณะการเคลื่อนที่แนวทำนองนำ มีการเรียงเสียงและการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้น และการกระโดดระยะคู่ ดังนี้ กู๋ 4 กู๋ 5 และมีการซ้ำเสียงบ้าง
การเคลื่อนที่แนวทำนอง จะเป็นแบบลักษณะเรียบ ง่าย ซึ่งพิจารณาจากการเคลื่อนที่ของคู่เสียงมีการขึ้นลงของเสียงทีละขั้นมากกว่าการกระโดดของเสียง
โน้ตที่มีเครื่องหมายเทอร์จะใช้เทคนิคการสืดยอฮอร์ดังโน้ตต่อไปนี้

A musical score for a chord progression in 4/4 time, consisting of two staves. The melody is written in treble clef. The notes are numbered 1 through 14. The annotations in Thai are: 'กู๋ 2' (Goo 2) above note 2, 'กู๋ 4' (Goo 4) above note 4, 'เรียงเสียงลง' (Reang Siang Long) above notes 7-8, 'ซ้ำเสียง' (Sai Siang) above note 11, and 'เรียงเสียงขึ้น' (Reang Siang Chuen) above notes 11-12. The score shows a descending melodic line from note 1 to note 14, with a final note 15 marked 'กู๋ 5' (Goo 5).

พิสัยแนวทำนองกู๋ 2

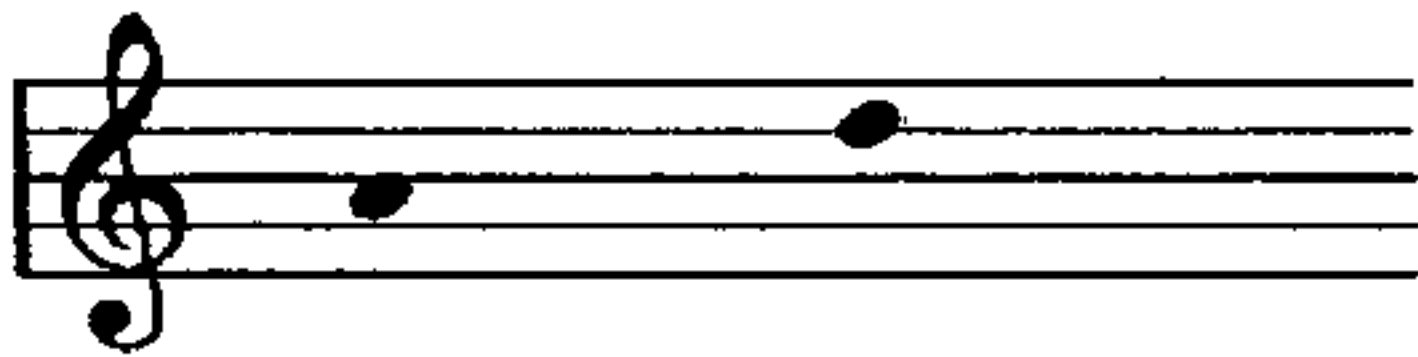
A musical score for a single note in 4/4 time, consisting of one staff. The note is written in treble clef. The note is a half note, marked with a '2' above it, indicating a half note.

โครงสร้างเสียงหลักทำนองนำ วรรคที่ 1

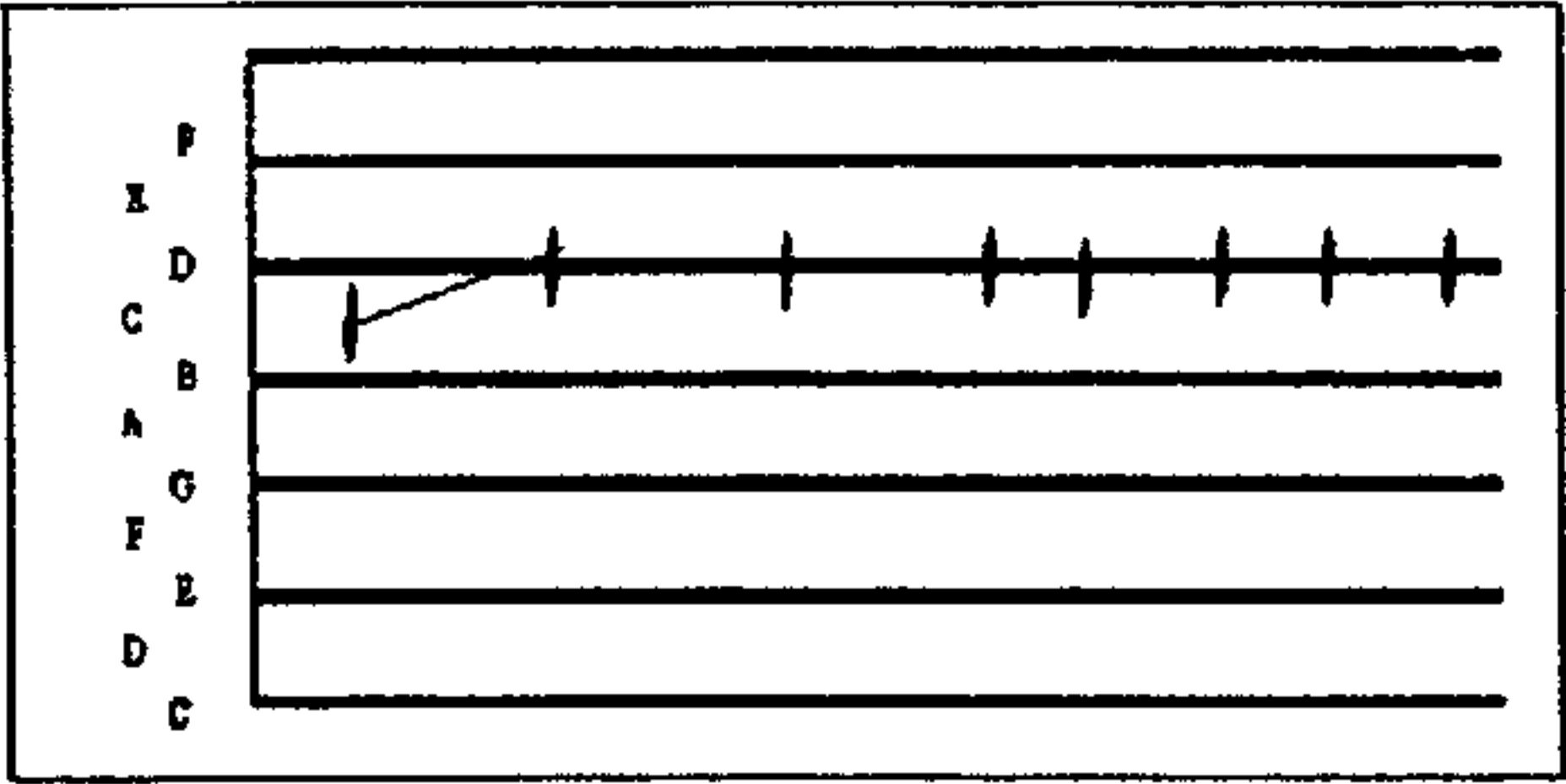


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ C D A
ระดับเสียงเบา ได้แก่ C A

โน้ตหลัก

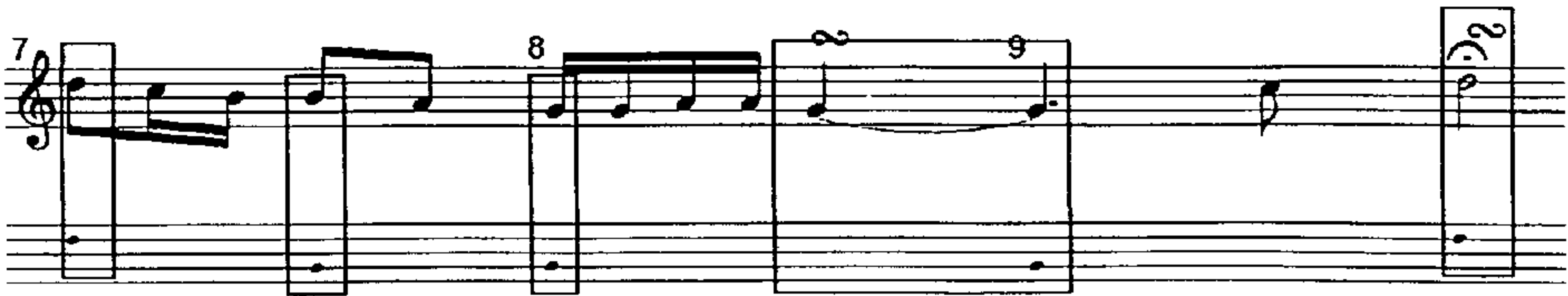


การลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



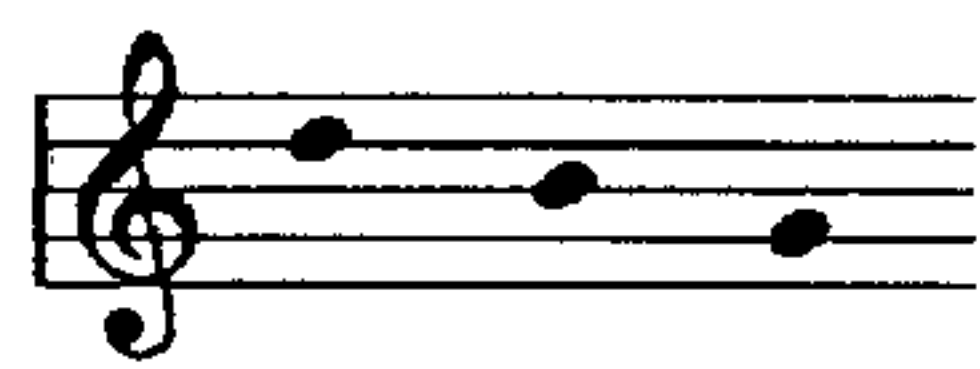
ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองวรรคนี้ มีการซ้ำเสียงโดยเสียงหลักจะคงที่อยู่แนวบน
จบประโยคเสียง D4

โครงสร้างเสียงทำนองนำ วรรคที่ 2

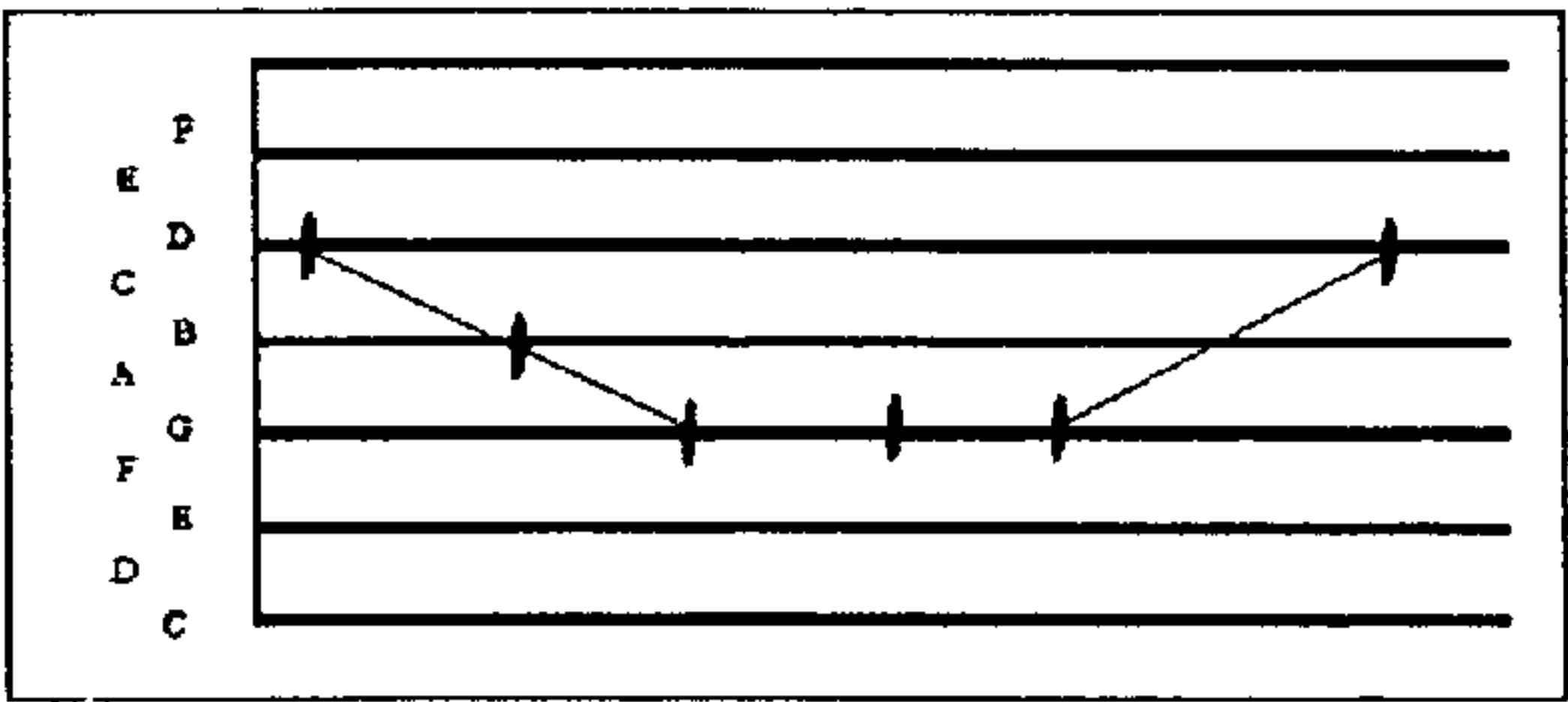


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D B G
ระดับเสียงเบา ได้แก่ C B A G

โน้ตหลัก

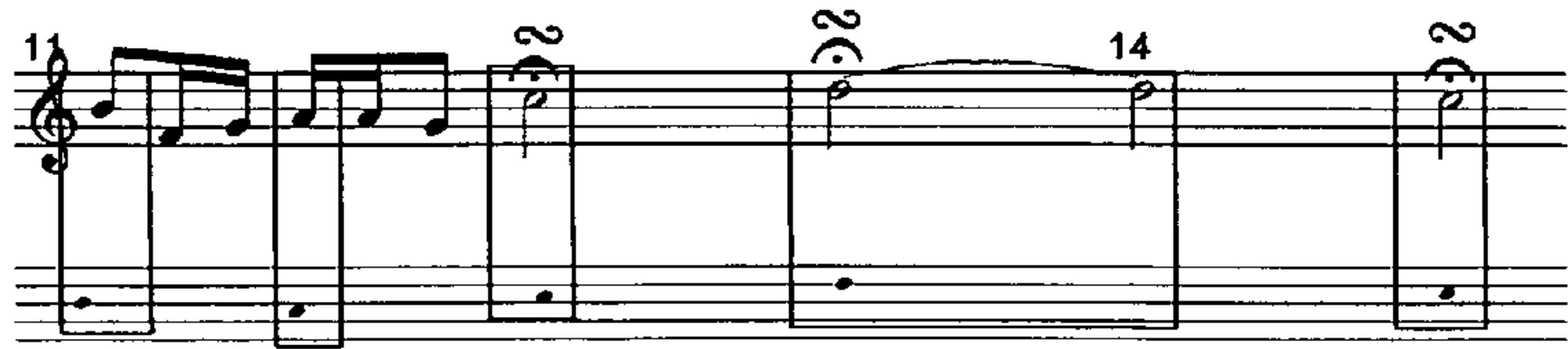


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



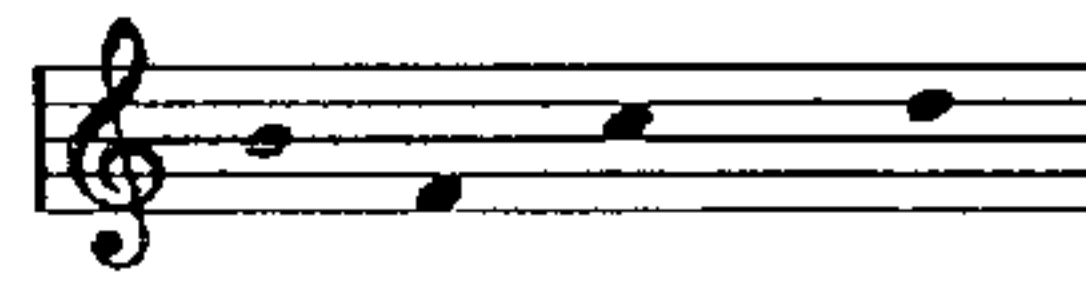
ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองวรรคนี้ ทำนองมีลักษณะลาดลงในช่วงแรกด้วยการเคลื่อนที่ลงด้วยการกระโดดคู่ 3 แล้วข้ามเสียงที่โน้ต G3 จากนั้นเคลื่อนที่ขึ้นด้วยการกระโดดคู่ 5 จบประโยคด้วยโน้ต D4

โครงสร้างเสียงหลักทำนองที่ 3

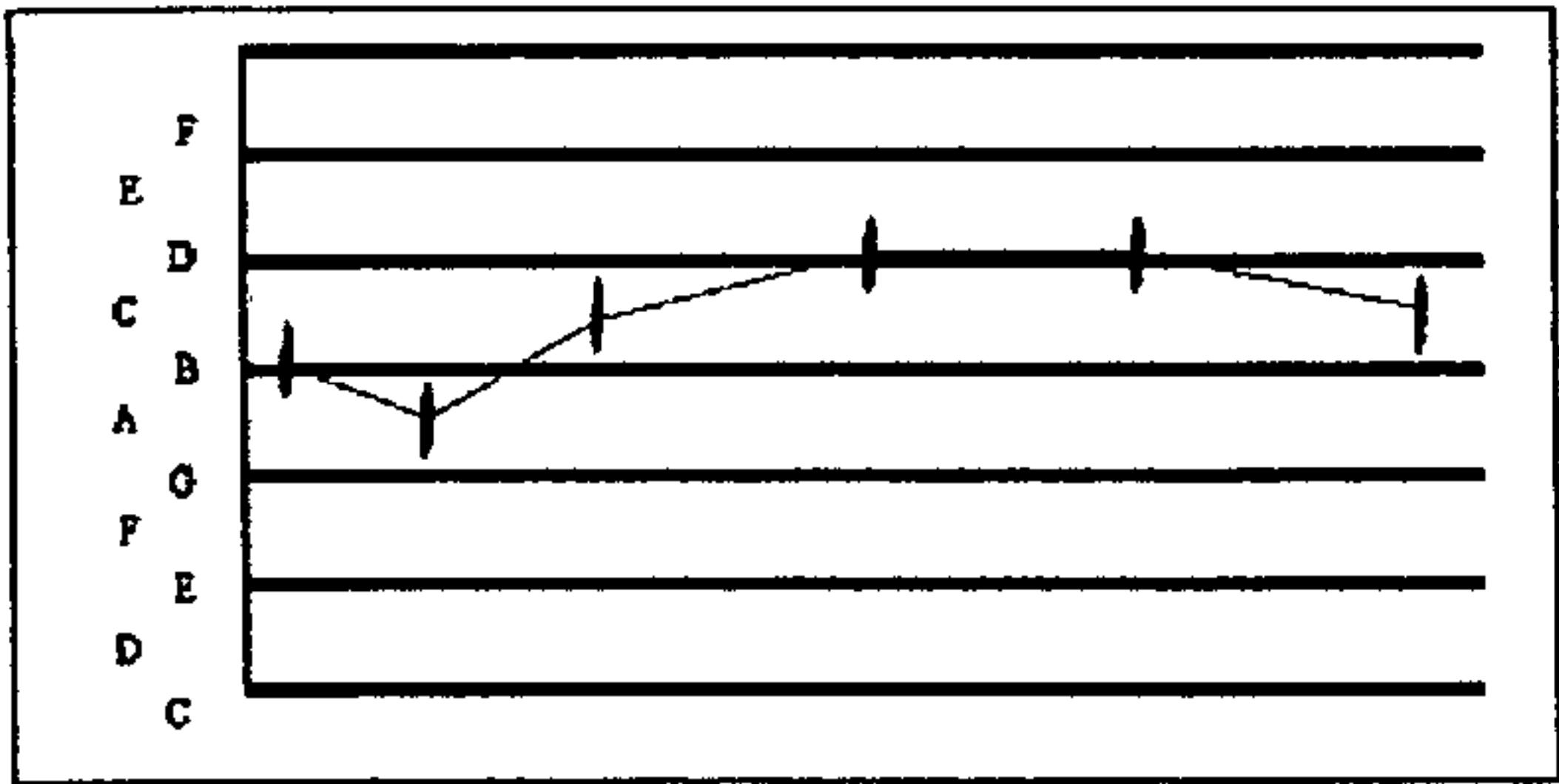


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ B A D C
ระดับเสียงเบา ได้แก่ F G A

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองวรรคนี้ ทำนองมีลักษณะโค้งขึ้น ด้วยการเคลื่อนที่ขึ้นทีละขั้น จบประโยคด้วยเสียง C4

ประโยคที่ 1
การเคลื่อนที่แนวทำนอง

คู่ 3 ซ้ำเสียง คู่ 4

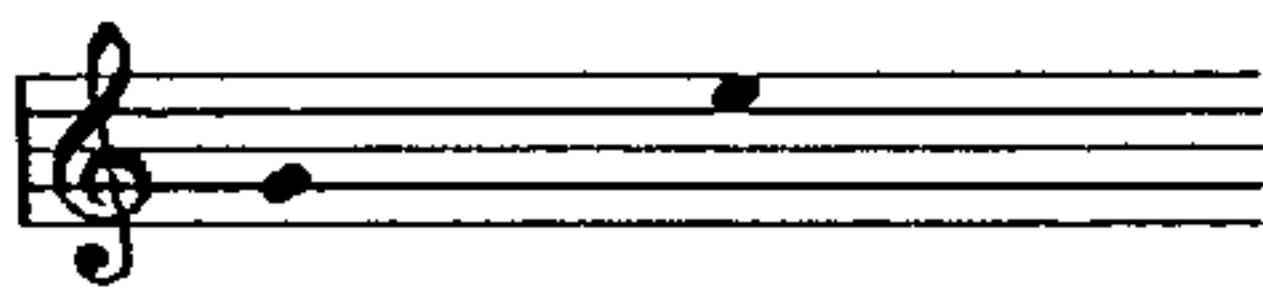
16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26

เรีบงเสียงขึ้น

สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเรียงเสียงช่วงเดียว การเคลื่อนที่ขึ้นที่ละชั้น การเคลื่อนที่โดยการกระโดดระยะคู่ ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 และมีการซ้ำเสียง

การเคลื่อนที่แนวทำนองของประโยคนี โดยลักษณะทั่วไปจะมีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง สลับการขึ้นลงที่ละชั้นมากกว่าการกระโดด และคู่กระโดดที่พบมากที่สุดคือ คู่ 3

พิสัยแนวทำนองคู่ 6

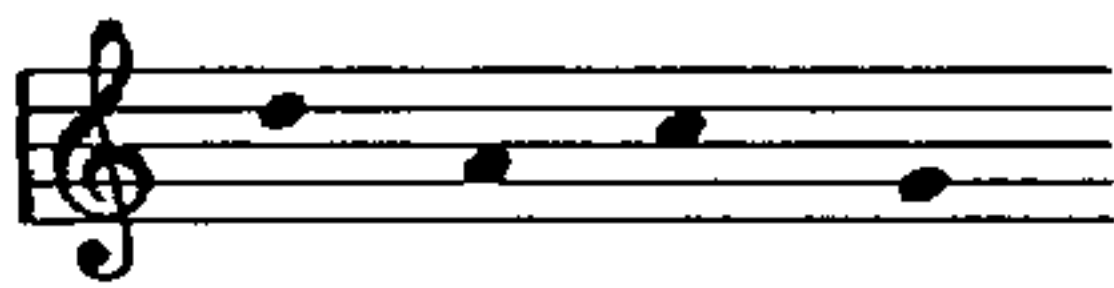


โครงสร้างเสียงหลักทำนองร้อง

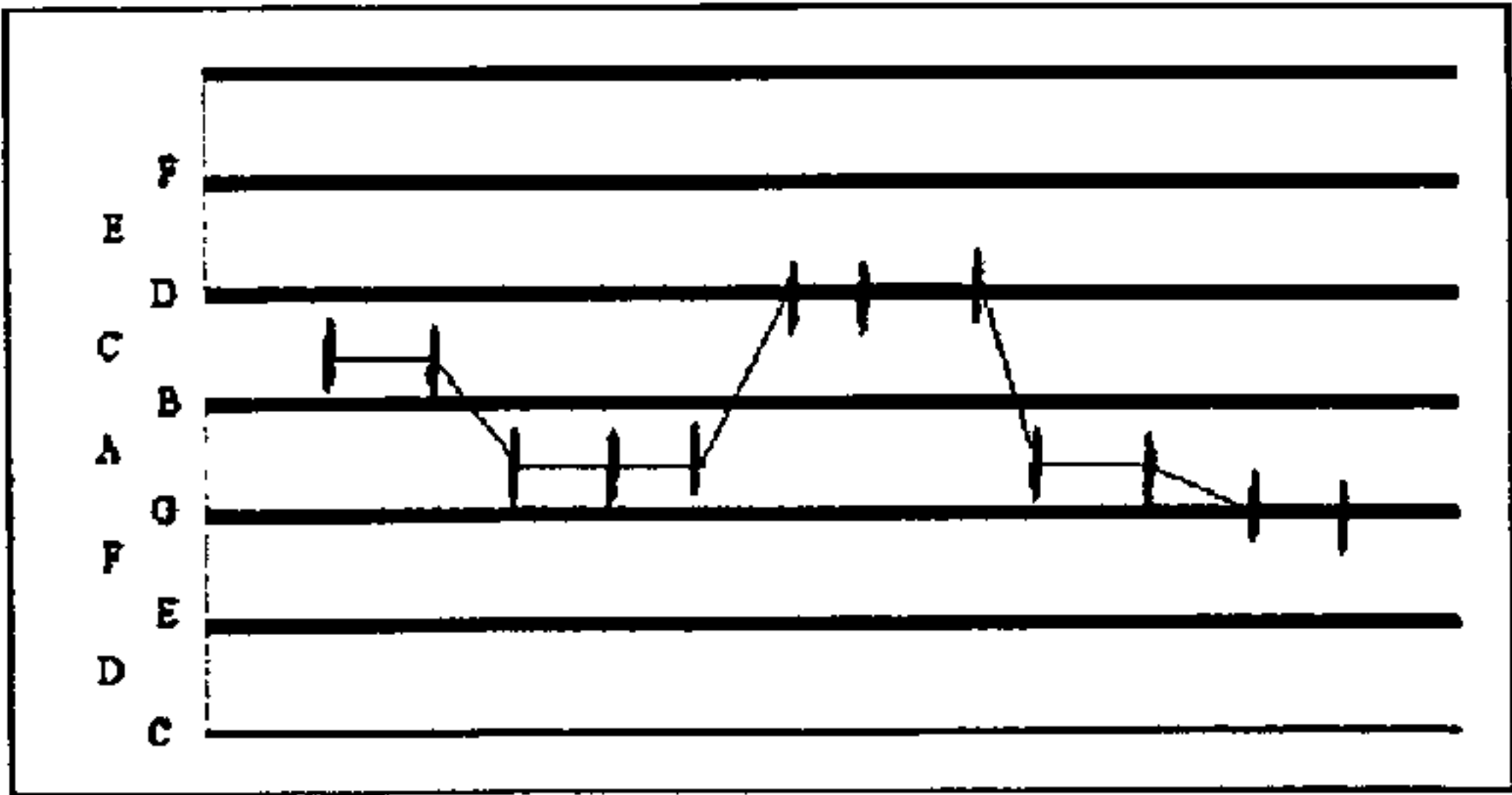


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ C A D G
ระดับเสียงเบา ได้แก่ D C A G

โน้ตหลัก

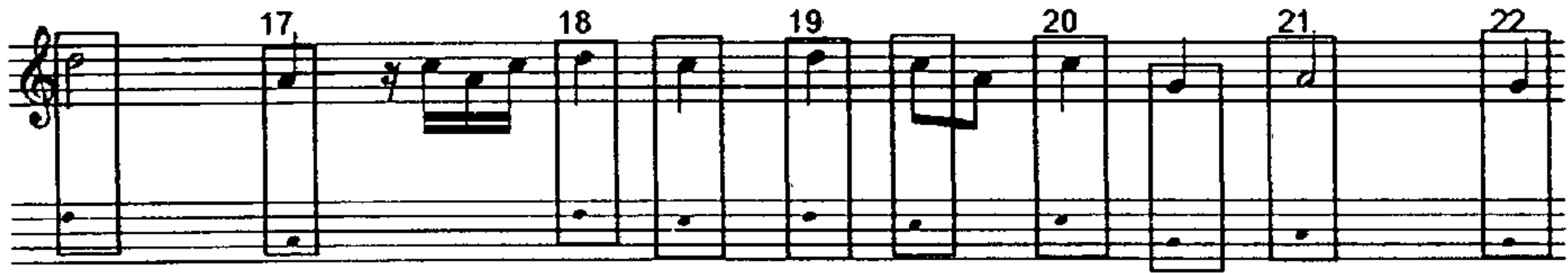


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



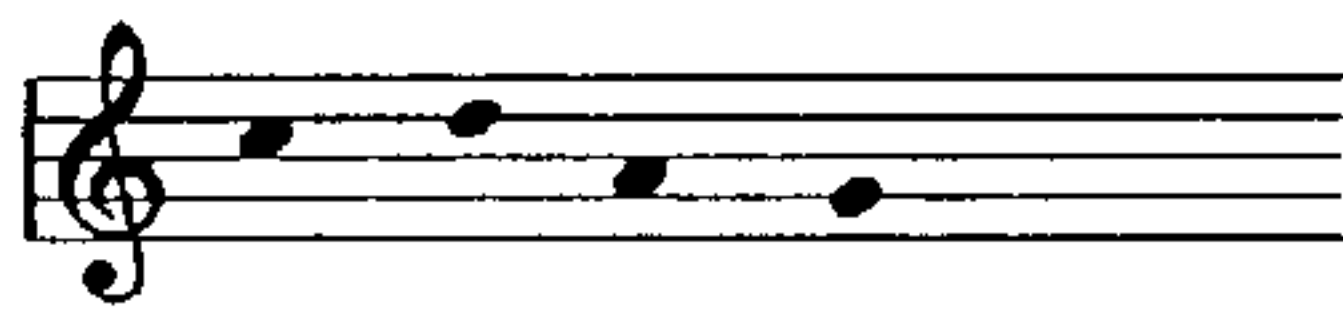
ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองมีลักษณะคล้ายคลื่น เริ่มด้วยโน้ต C4 เคลื่อนที่ขึ้นลง ด้วยการกระโดดคู่ 3 คู่ 4 สลับการซ้ำเสียง ทำนองเคลื่อนที่ลงจบประโยคที่ G3

โครงสร้างเสียงหลักทำนองคลอ

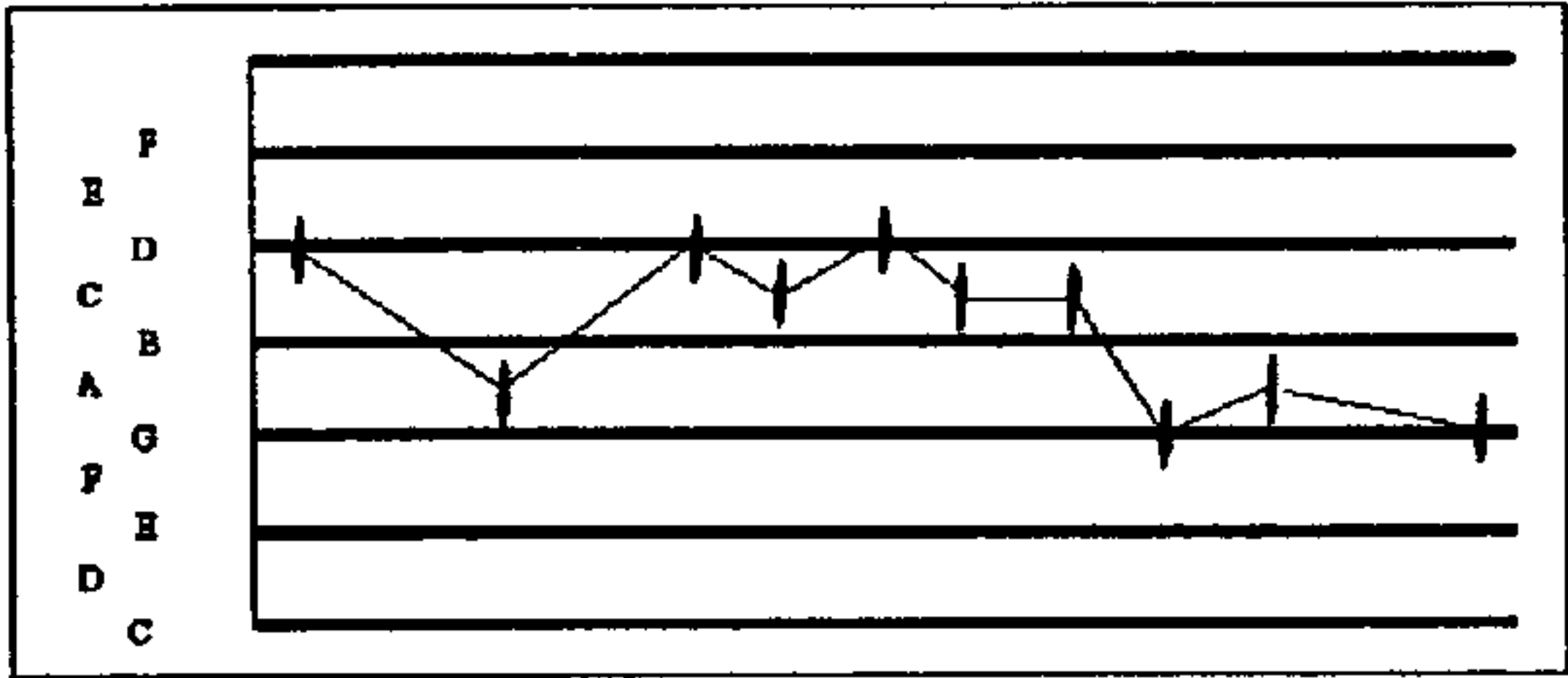


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D A G C
ระดับเสียงเบา ได้แก่ C A

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองคลอ



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองในช่วงแรกจะกระโดดขึ้นลงคู่ 5 ระหว่างโน้ต D4-A3 จากนั้นการเคลื่อนที่ของทำนองจะเคลื่อนที่ลงด้วยการขึ้นลงทีละขั้นสลับการกระโดดลงคู่ 5 จบประโยคด้วยโน้ต G3 การเคลื่อนที่ทำนองเป็นคลื่น

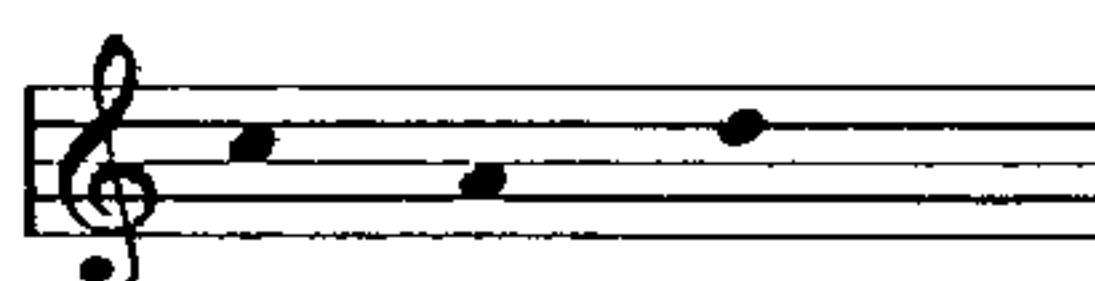
โครงสร้างเสียงหลักทำนองขึ้น



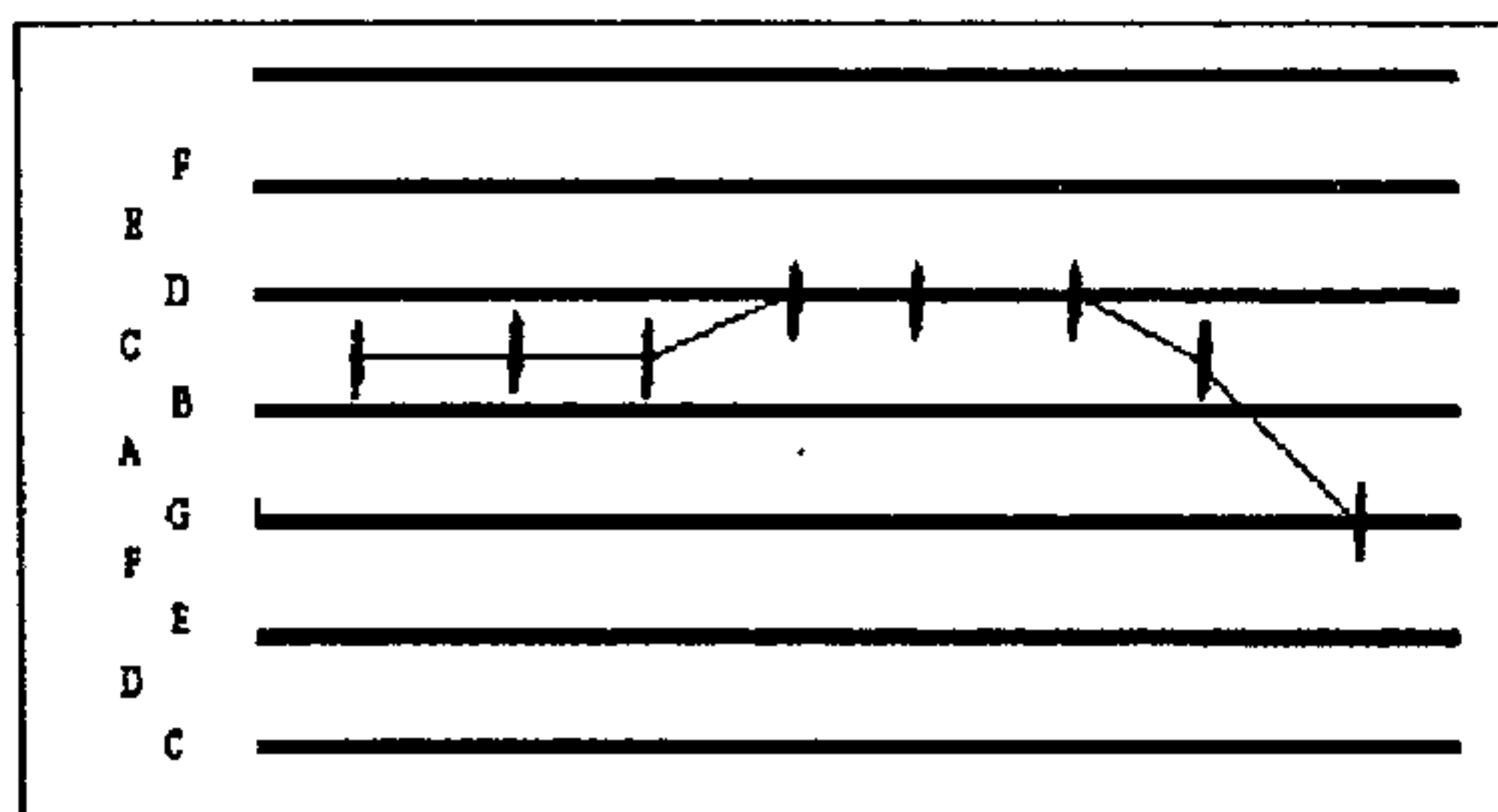
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ C D A G

ระดับเสียงเบา ได้แก่ D A G E C

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองขึ้น



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองช่วงแรกเป็นการซ้ำเสียงสลับการเคลื่อนที่ขึ้นลง
ระหว่างโน้ต C4 – D4 แล้วเคลื่อนที่ลงจบประโยคด้วยกระโดดคู่ 5 โน้ต G3

ประโยคที่ 2

การเคลื่อนที่แนวทำนอง

ข้้าเสียง

คู่ 3

คู่ 4

คู่ 2

เรียงเสียงลง

The musical notation for the second phrase consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with notes numbered 26, 27, 28, and 29. The 27th and 28th notes are grouped with a bracket labeled 'คู่ 3'. The bass clef staff has notes corresponding to these, with the 28th note grouped with a bracket labeled 'คู่ 4'. The second system has a treble clef staff with notes numbered 30, 31, 32, and 33. The bass clef staff has notes corresponding to these, with the 31st and 32nd notes grouped with a bracket labeled 'คู่ 2'. The label 'เรียงเสียงลง' is placed below the bass clef staff of the second system.

สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเรียงเสียง ข้้าเสียง และการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละชั้น
การเคลื่อนที่โดยการกระโดดระยะคู่ ดังนั้นคู่ 3 คู่ 4

การเคลื่อนที่โดยทั่วไปของประโยคนี้อาจมีลักษณะการข้้าเสียงที่และการเรียงเสียงขึ้นลงชัดเจนกว่าการเคลื่อนที่โดยการกระโดด

พิสัยแนวทำนอง

The musical notation shows a single treble clef staff with two notes: a whole note on the second line (F4) and a whole note on the third space (A4).

โครงสร้างเสียงหลักทำนองร้อง

The musical notation shows a treble clef staff with notes numbered 26, 27, 28, and 29. The 27th and 28th notes are grouped with a bracket. Below the staff, there are vertical lines connecting the notes to a lower staff, indicating the structure of the melody.

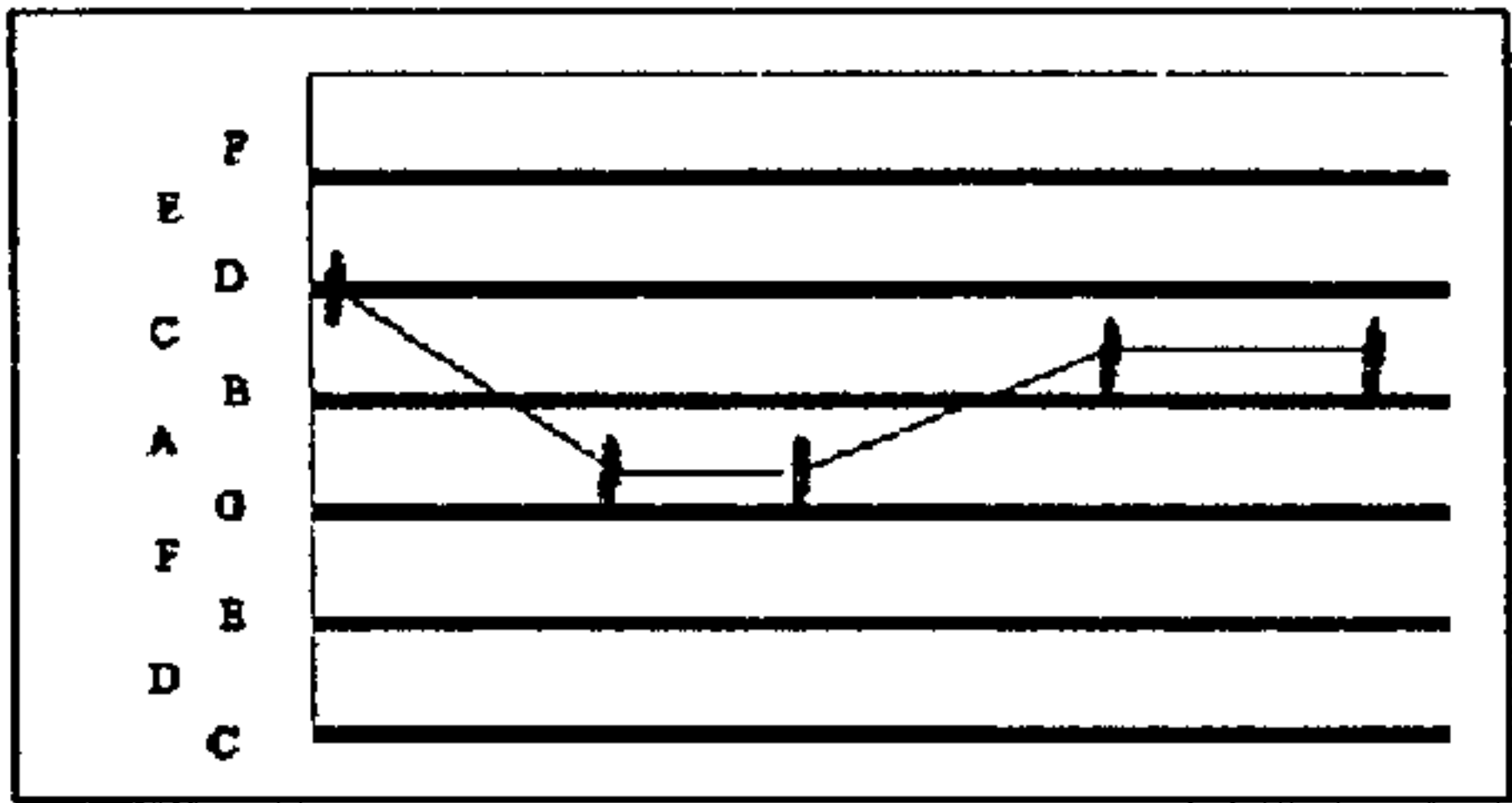
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D A C

ระดับเสียงเบา ได้แก่ C A

โน้ตหลัก

The musical notation shows a single treble clef staff with three notes: a whole note on the second line (F4), a whole note on the second space (A4), and a whole note on the third space (A4).

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้อง



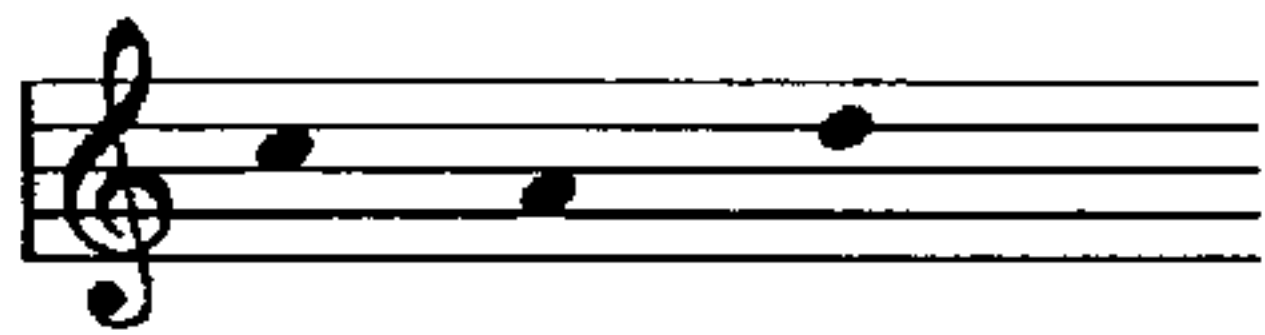
ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง มีลักษณะเป็นเส้นโค้ง เคลื่อนที่ลงโดยการกระโดดคู่ 5 สลับการซ้ำเสียงและการกระโดดคู่ 3 จบทำนองด้วยการซ้ำเสียงโน้ต C4

โครงสร้างเสียงหลักทำนองคลอ

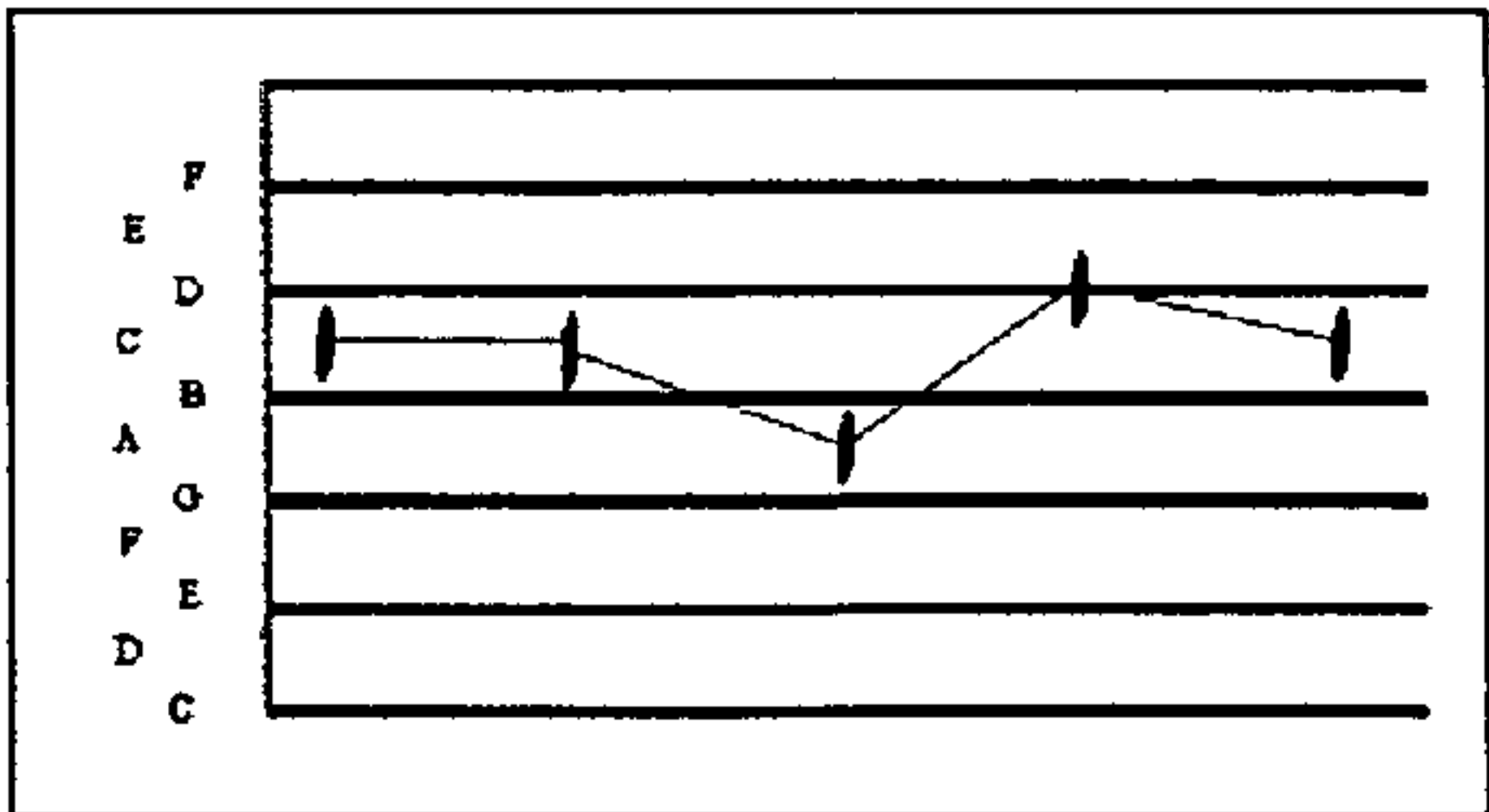


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ C A D
ระดับเสียงเบา ได้แก่ A

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองคลอ



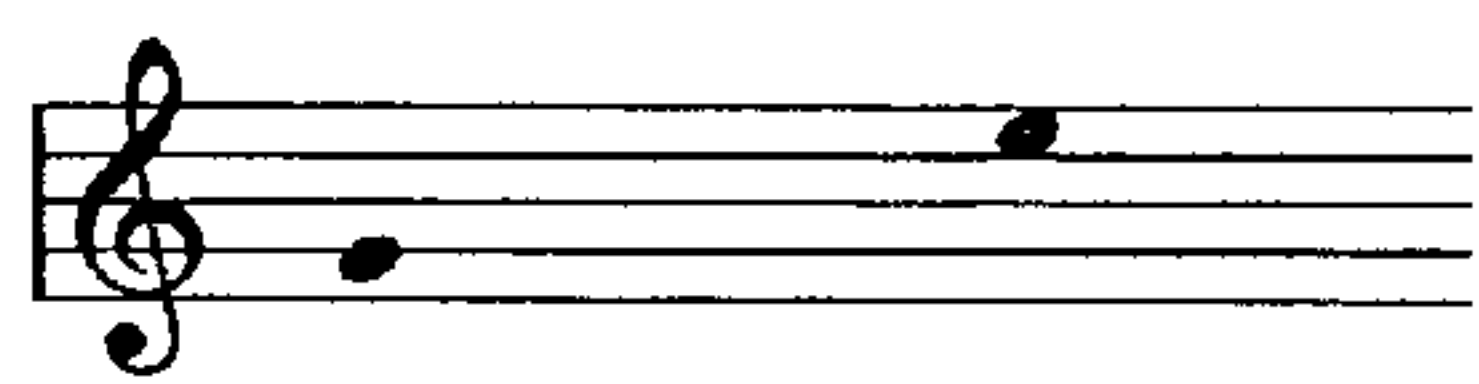
ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองมีลักษณะฟันปลา จากการซ้ำเสียงและการกระโดดขึ้นลงคู่ 3 กับคู่ 4 จบประโยคด้วยโน้ต C4

โครงสร้างเสียงหลักทำนองขึ้น

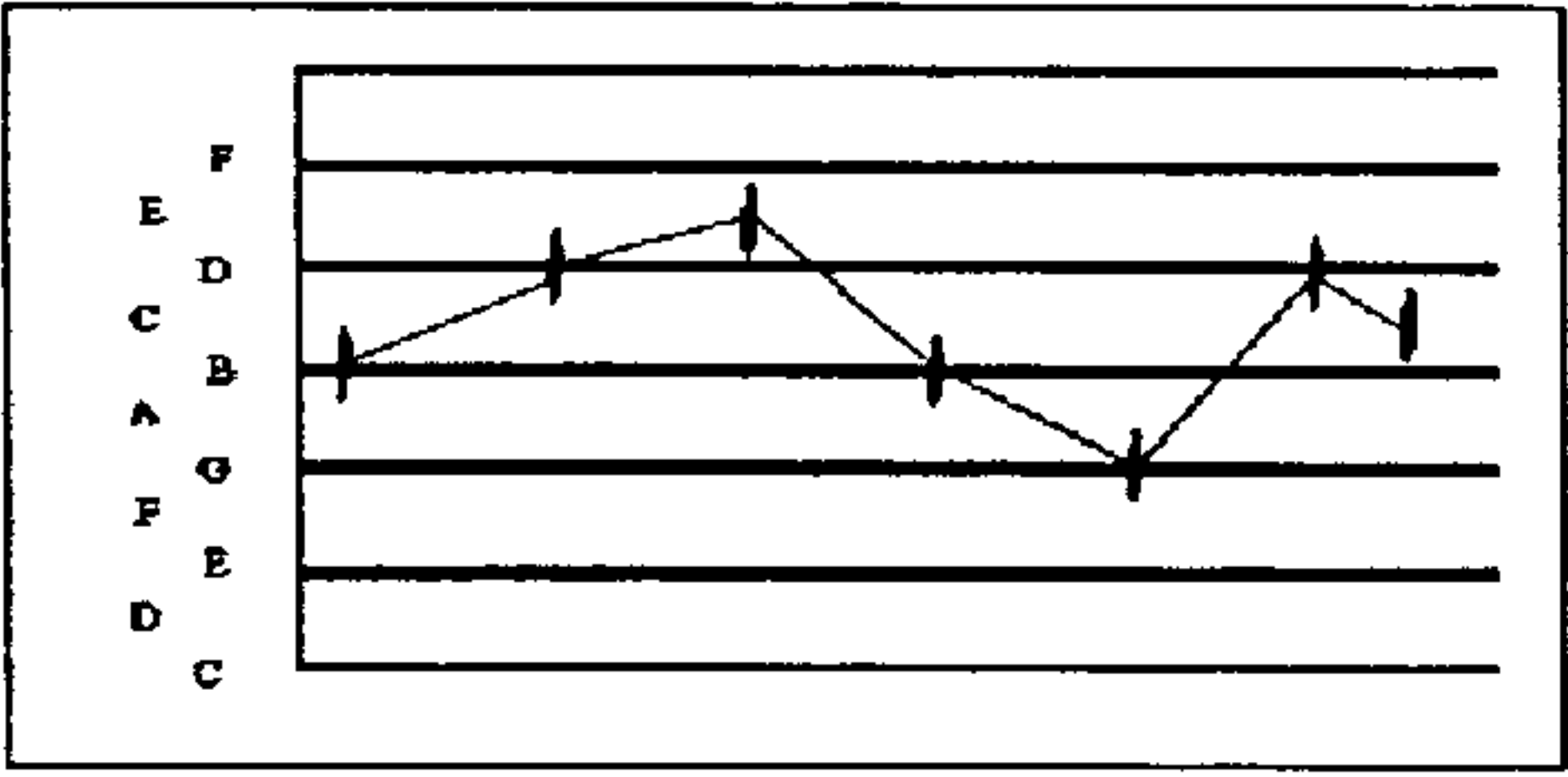


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ B D E G C
ระดับเสียงเบา ได้แก่ C D A

พิสัยแนวทำนองคู่ 6



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองขึ้น



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองมีลักษณะเป็นฟันปลา จากการเคลื่อนที่ขึ้นด้วยการกระโดดคู่ 3 คู่ 5 สลับกัน จบประโยคด้วยโน้ต C4

ประโยคที่ 3
การเคลื่อนที่แนวทำนอง

The musical score for the third phrase consists of two systems of staves. The first system contains measures 33 to 36. Measure 33 is marked with a '4' above it. Measure 34 is marked with a '2' above it. Measure 35 is marked with 'ข้าเสียง' above it. Measure 36 is marked with '3' above it. The second system contains measures 37 to 40. Measure 37 is marked with a '3' above it. Measure 38 is marked with 'เรียงเสียงลง' below it. Measure 39 is marked with 'เรียงเสียงขึ้น' below it. Measure 40 is marked with '3' above it. The score shows various melodic intervals and voice crossings between the two staves.

สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเรียงเสียงขึ้นและลง การข้าเสียงและการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้นจากคู่ 2 การเคลื่อนที่โดยการกระโดดระยะคู่ ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4

การเคลื่อนที่แนวทำนอง พบว่ามีการเคลื่อนที่เรียงเสียงลงและการข้าเสียงสลับการขึ้นลงของเสียงมากกว่าการเคลื่อนที่โดยการกระโดด ทำให้ทำนองมีความไพเราะและกลมกลืน

พิสัยแนวทำนองคู่ 5

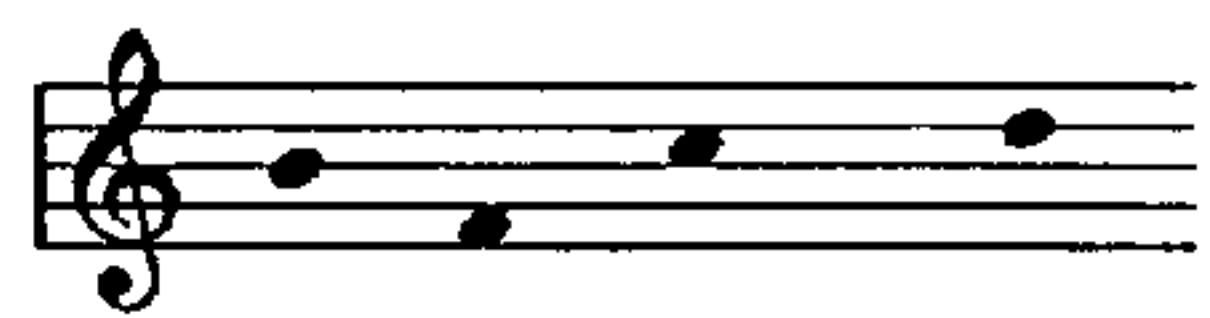
A single musical staff showing a five-measure interval, starting with a treble clef and a single note on the first line.

โครงสร้างเสียงหลักทำนองร้อง

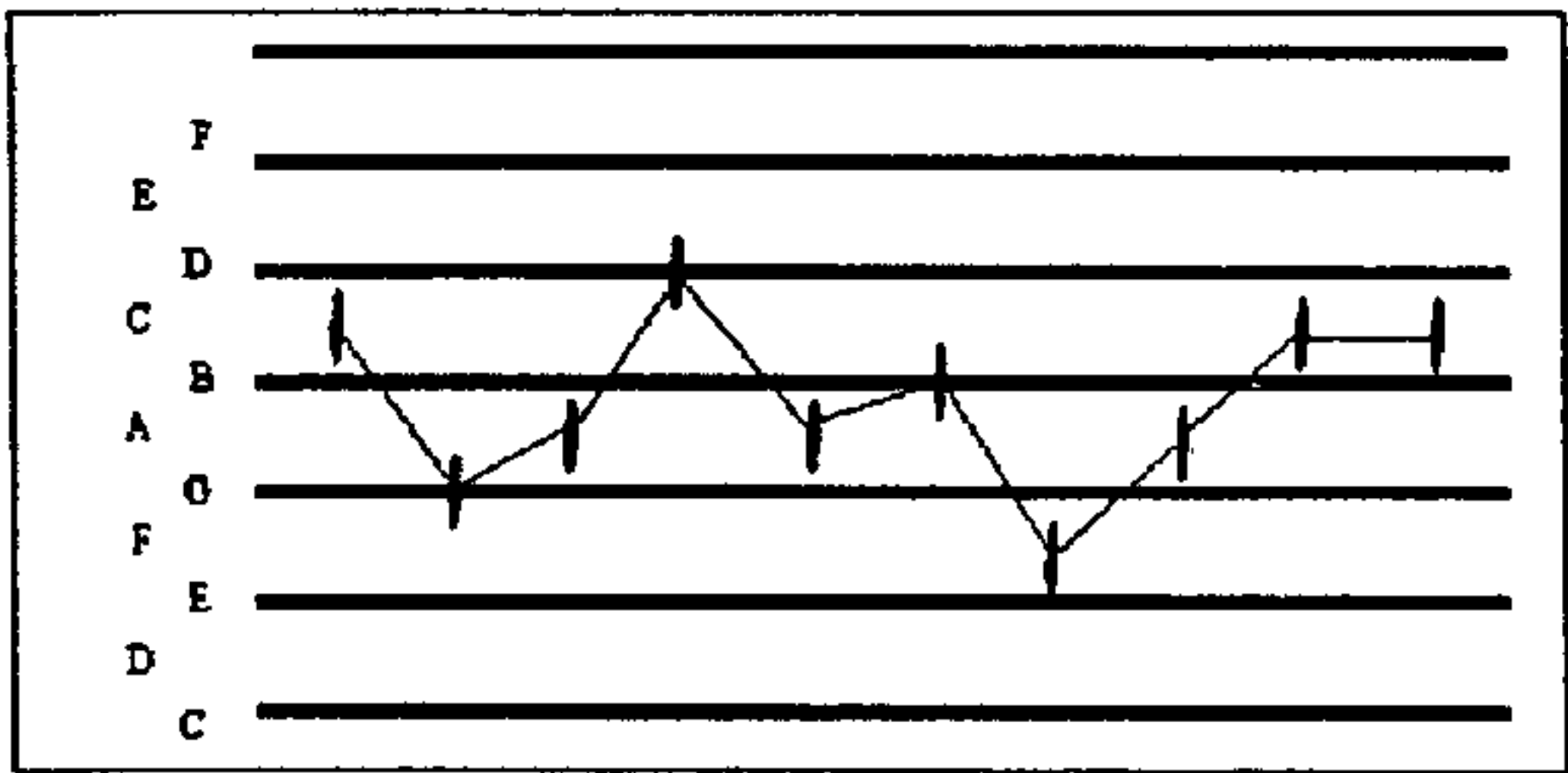
The musical score for the main structure of the melody consists of a single staff with measures 33 to 38. The measures are marked with numbers 33, 34, 35, 36, 37, and 38. The score shows a sequence of notes and rests, with some notes beamed together.

ระดับเสียงหนัก ได้แก่ C G A D F B
ระดับเสียงเบา ได้แก่ D C A G

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้อง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองช่วงแรกทำนองเป็นคลื่น จากการเคลื่อนที่ลงโดยการกระโดดคู่ 5 โน้ต C4 เคลื่อนที่ทำนองขึ้นลงด้วยการกระโดดสลับการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้นจนถึงโน้ต F3 ทำนองเคลื่อนที่ขึ้นด้วยการกระโดดคู่ 3 เป็นช่วงจบประโยคด้วยโน้ต C4

โครงสร้างเสียงหลักทำนองคลอ

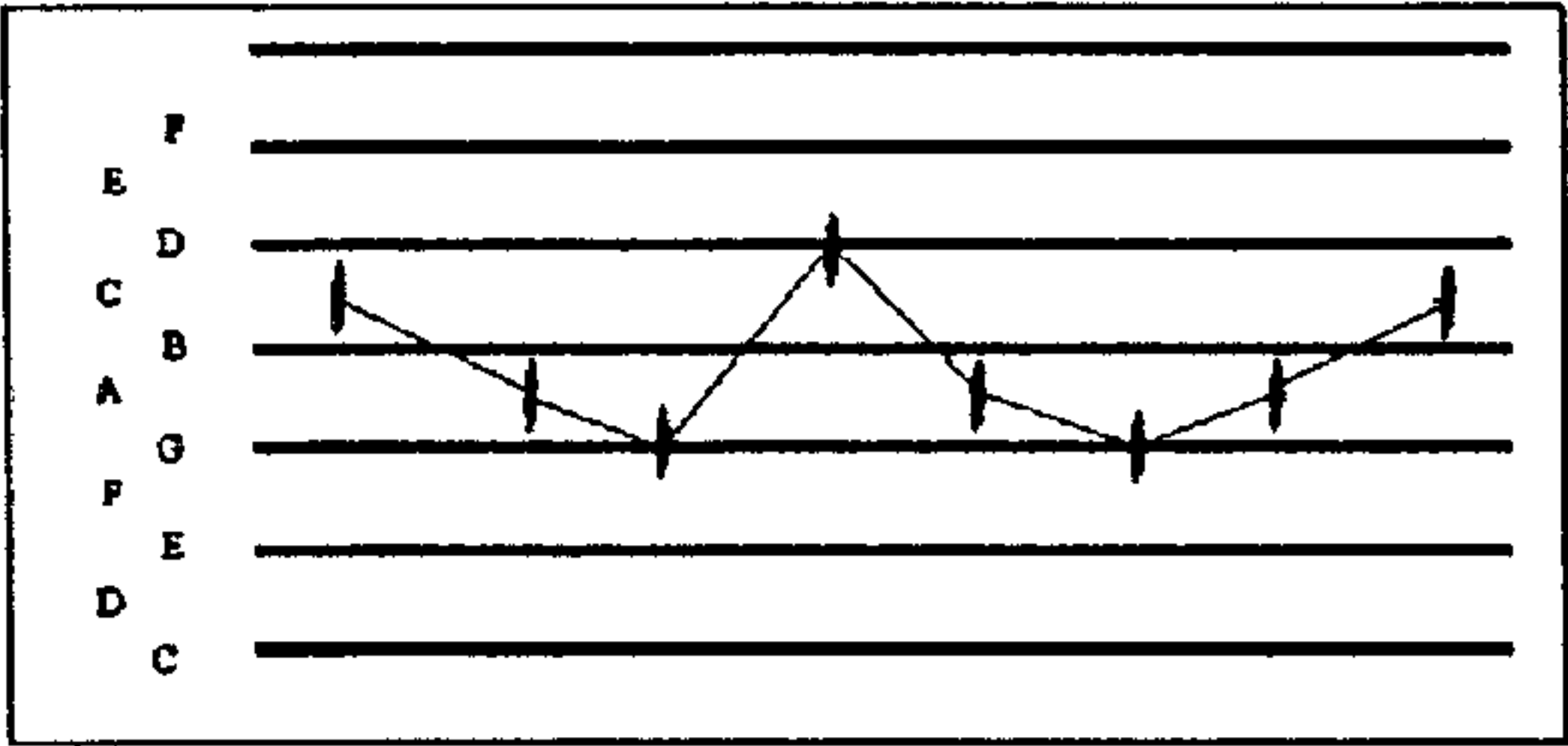


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ C A G D
ระดับเสียงเบา ได้แก่ D A G C

โน้ตหลัก

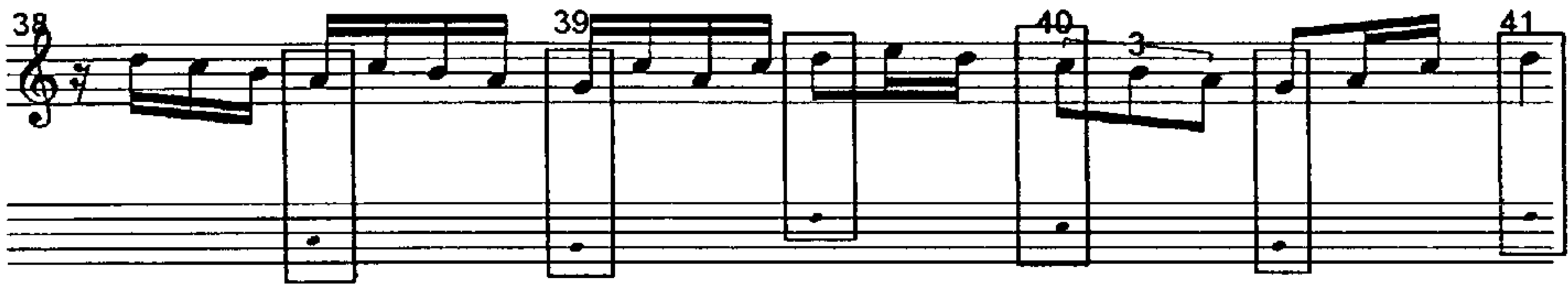


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองคลอ



ลักษณะทิศทางการเคลื่อนที่ทำนองช่วงแรกลาดลงด้วยการกระโดดคู่ 3 เคลื่อนที่ลง 1 ขั้น สลับการกระโดดคู่ 5 ทำนองมีลักษณะเป็นฟันปลา ทิศทางทำนองช่วงสุดท้าย เคลื่อนที่ขึ้น แนวบนด้วยเคลื่อนที่ขึ้น 1 ขั้นและการกระโดดคู่ 3 จบประโยคด้วยโน้ต C4

โครงสร้างเสียงหลักทำนองคั่น

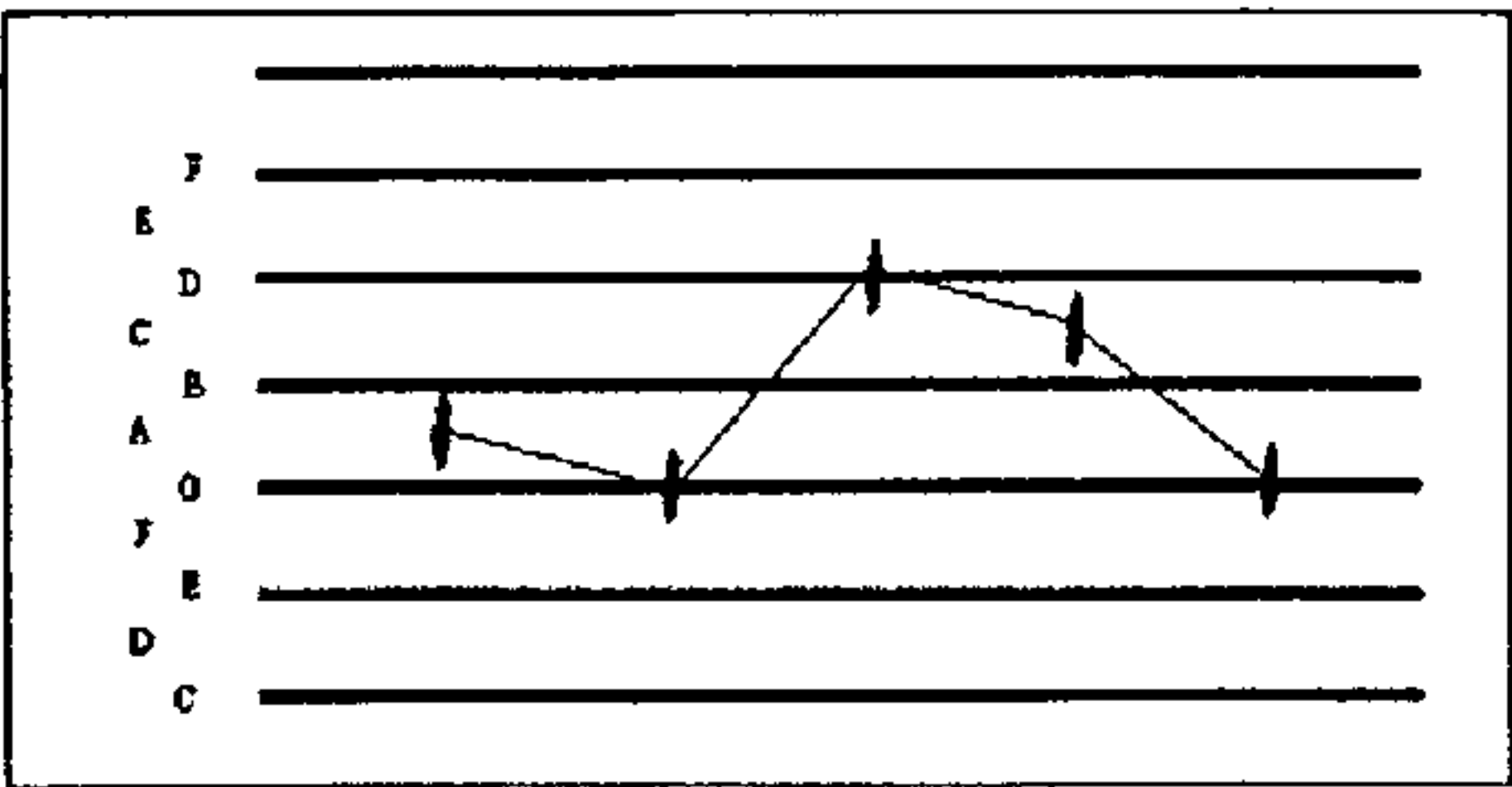


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ A G D C
ระดับเสียงเบา ได้แก่ D C B G A

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองคั่น



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแบบฟันปลา จากการเคลื่อนที่ขึ้นลงที่ละขั้นสลับ
การเคลื่อนที่ขึ้นลงด้วยการกระโดดคู่ 5 และคู่ 3 จบประโยคด้วยโน้ต G3

ประโยคที่ 4

การเคลื่อนที่แนวทำนอง

คู่ 3 เรียงเสียงลง

คู่ 2

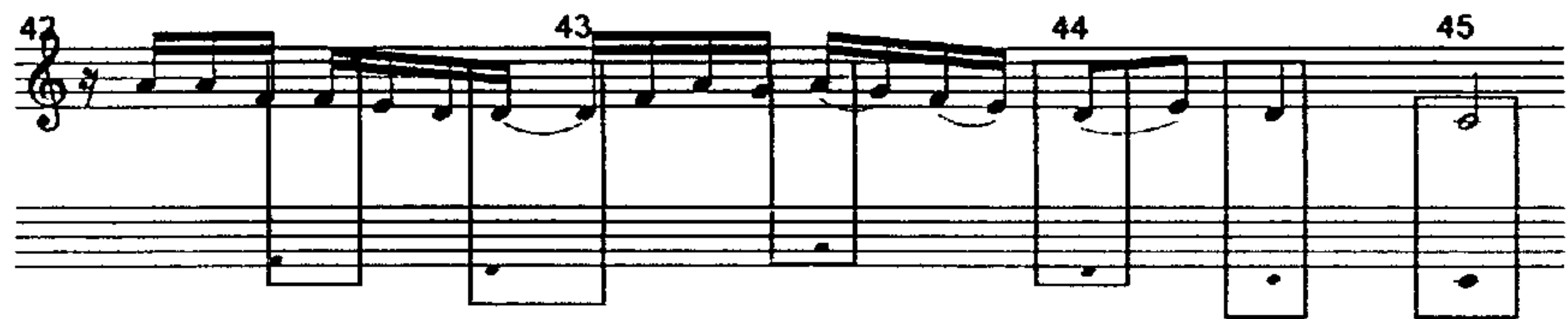
คู่ 4

สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเคลื่อนที่แบบเรียงเสียงและการขึ้นลงที่ละขั้นของคู่
2 มีการกระโดดระยะคู่ ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4

การเคลื่อนที่แนวทำนองประโยคนี้มีการเคลื่อนที่โดยการเรียงเสียง และการเคลื่อนที่โดย
เรียงกันเป็นขั้นบันไดมากกว่าการกระโดด ทำให้ทำนองมีความเรียบง่าย

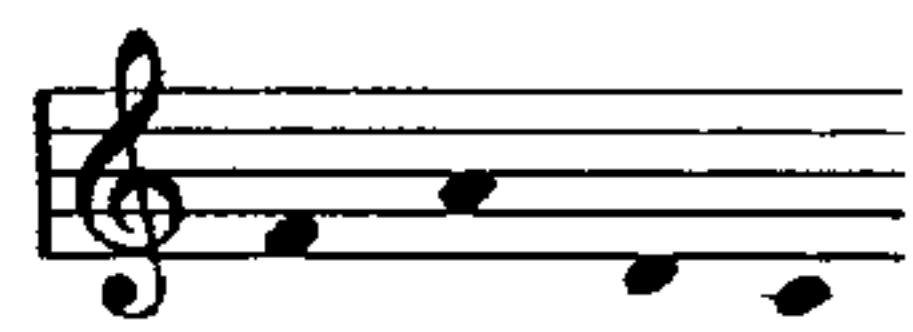
พิสัยแนวทำนองคู่

โครงสร้างเสียงหลักทำนองร้อง

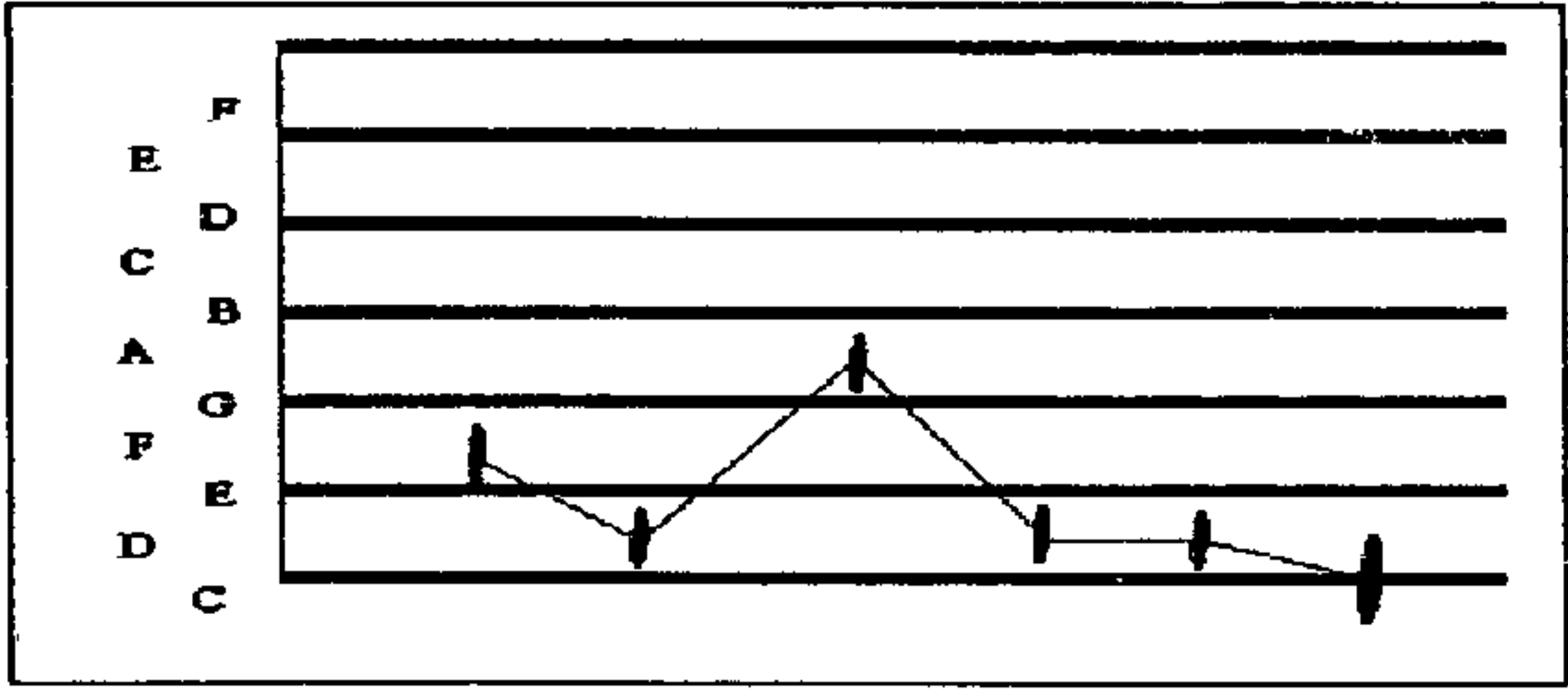


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ F D A C
ระดับเสียงเบา ได้แก่ A F E D G

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้อง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง มีลักษณะฟันปลา จากการเคลื่อนที่ลงและขึ้นโดยการกระโดด คู่ 3 และคู่ 5 จบประโยคด้วยโน้ต C3

โครงสร้างเสียงหลักทำนองคลอ

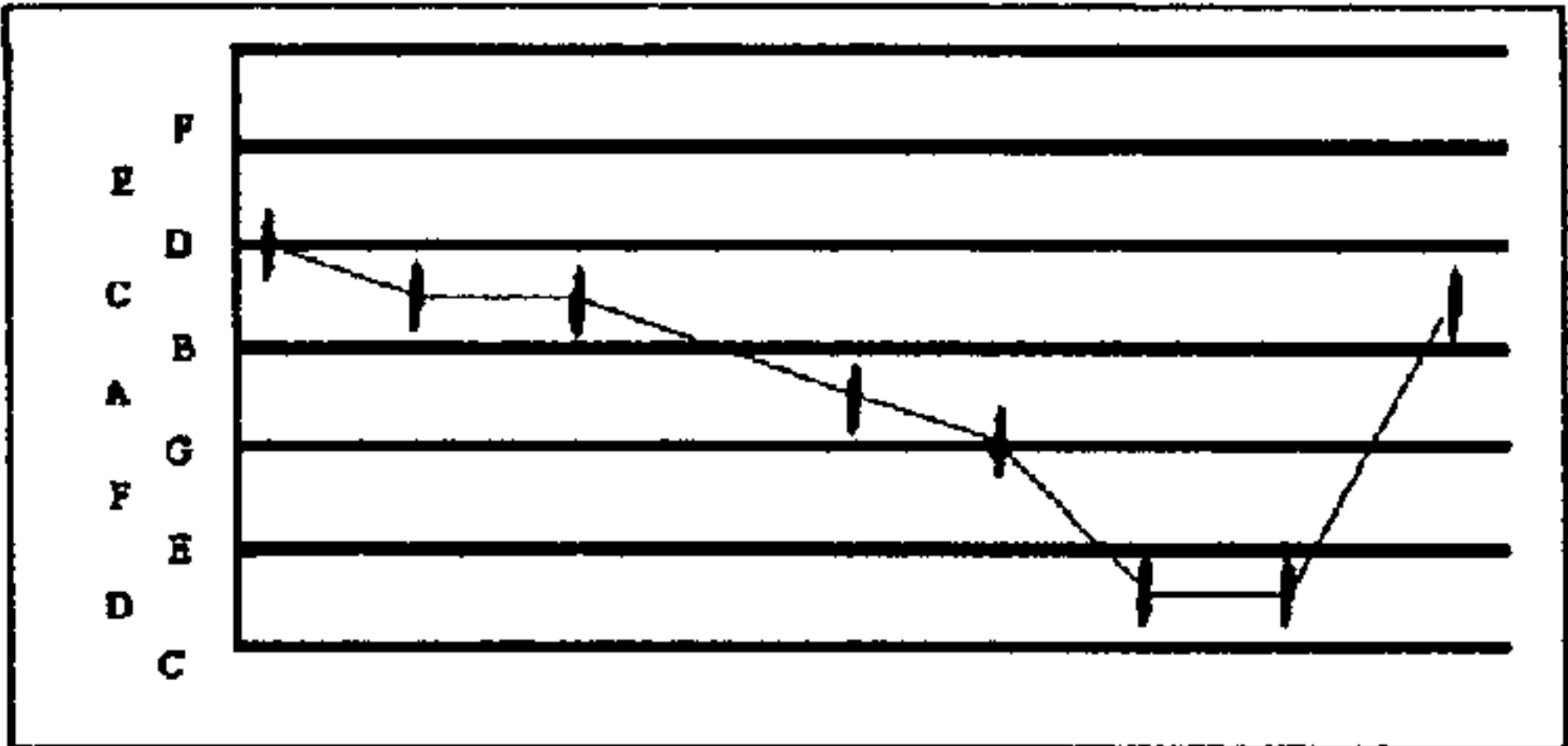


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ C A G D
ระดับเสียงเบา ได้แก่ F E

โน้ตหลัก

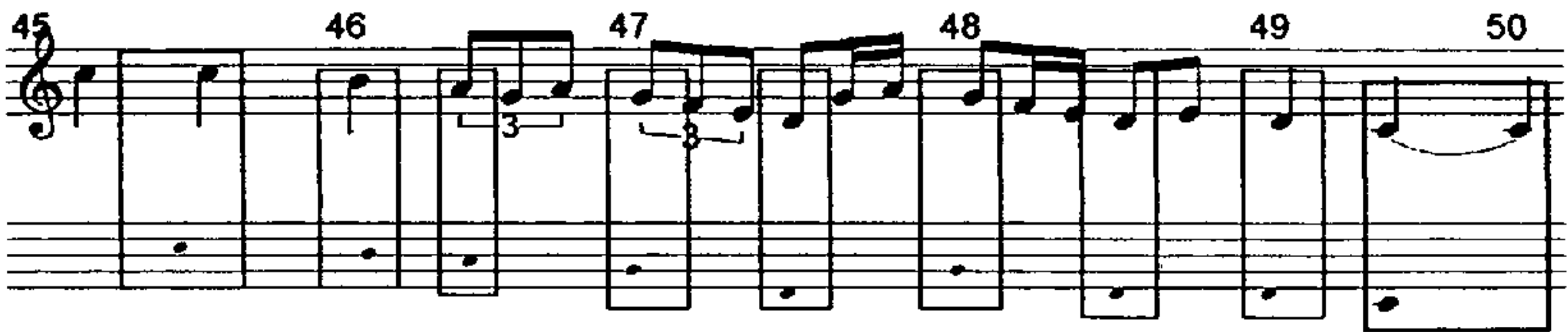


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองคลอ



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองลาดลงจากโน้ต D4- D3 โดยการเคลื่อนที่ลงทีละขั้น
สลับการกระโดดคู่ 3 จากนั้นเคลื่อนที่ขึ้นด้วยการกระโดดคู่ 7

โครงสร้างเสียงหลักทำนองคั่น

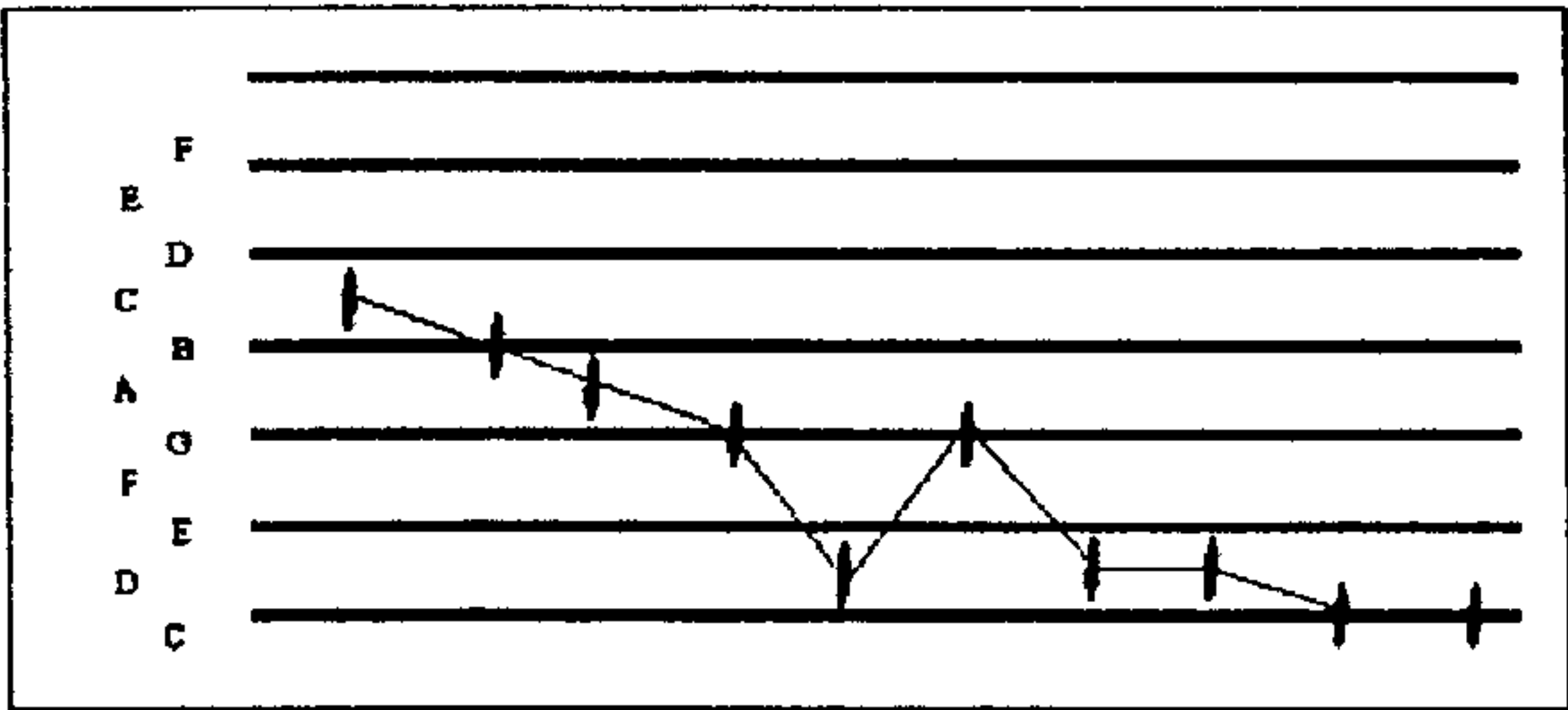


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ C B A G D
ระดับเสียงเบา ได้แก่ G A F E

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองขึ้น



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองช่วงแรกทำนองลาดลงมาจากโน้ต C4-D3 เป็นการเคลื่อนที่ลงโดยการกระโดดสลับการเคลื่อนที่ลงทีละขั้น จนถึงโน้ต G3 กระโดดขึ้นลงคู่ 4 มีลักษณะเป็นฟันปลา เคลื่อนที่ลงจบประโยคด้วยโน้ต C3

ประโยคที่ 5
การเคลื่อนที่แนวทำนอง

50 คู่ 5 51 คู่ 2 52 คู่ 4 53

54 เลี้ยงคองคู่ 5 56 57 จ้าเลี้ยง

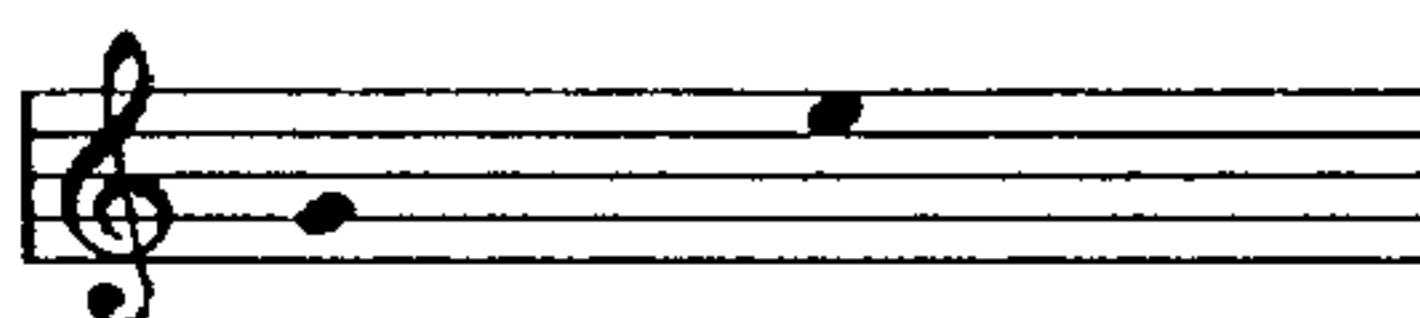
58 59

เรียบเสียงลง

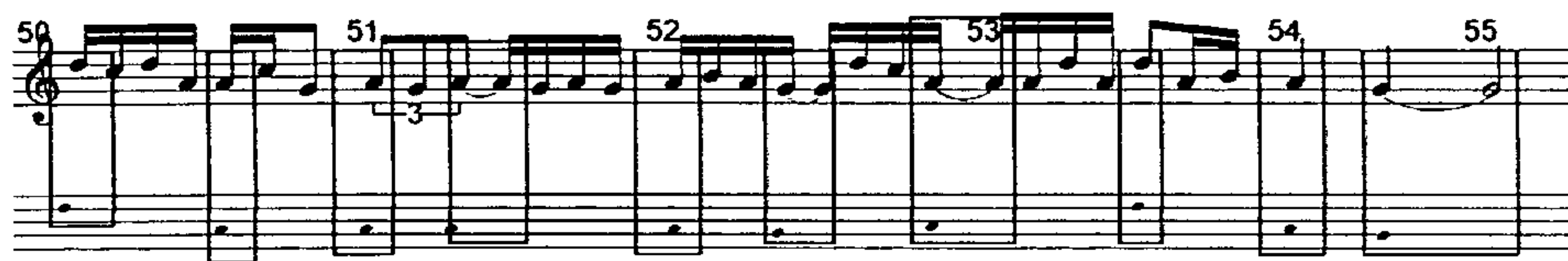
สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเรียงเสียงลง การเคลื่อนที่ขึ้นลงที่ละชั้น และการซ้ำเสียงการเคลื่อนที่โดยการกระโดดระยะคู่ ดังนี้คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5

การเคลื่อนที่แนวทำนองประโยค ทำนองร้องมีความถี่ในการขึ้นลงของเสียงมากกว่าทำนองบรรเลง มีการกระโดดของขึ้นคู่สลับกับการเคลื่อนที่ขึ้นลงที่ละชั้น

พิสัยแนวทำนองคู่ 6



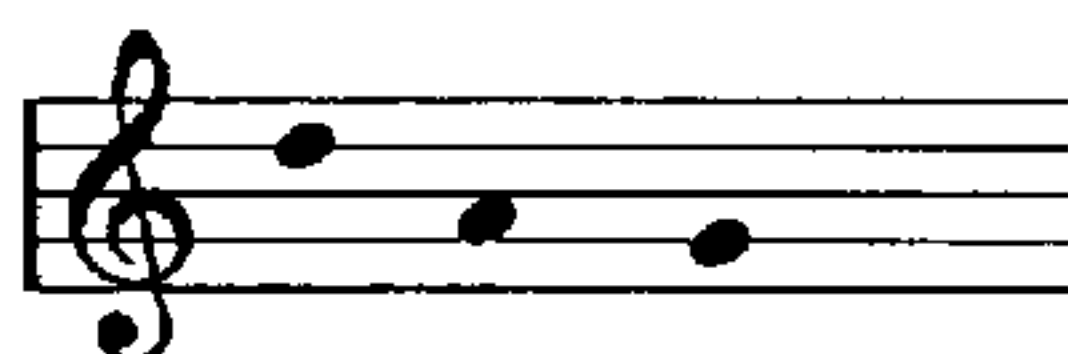
โครงสร้างเสียงหลักทำนองร้อง



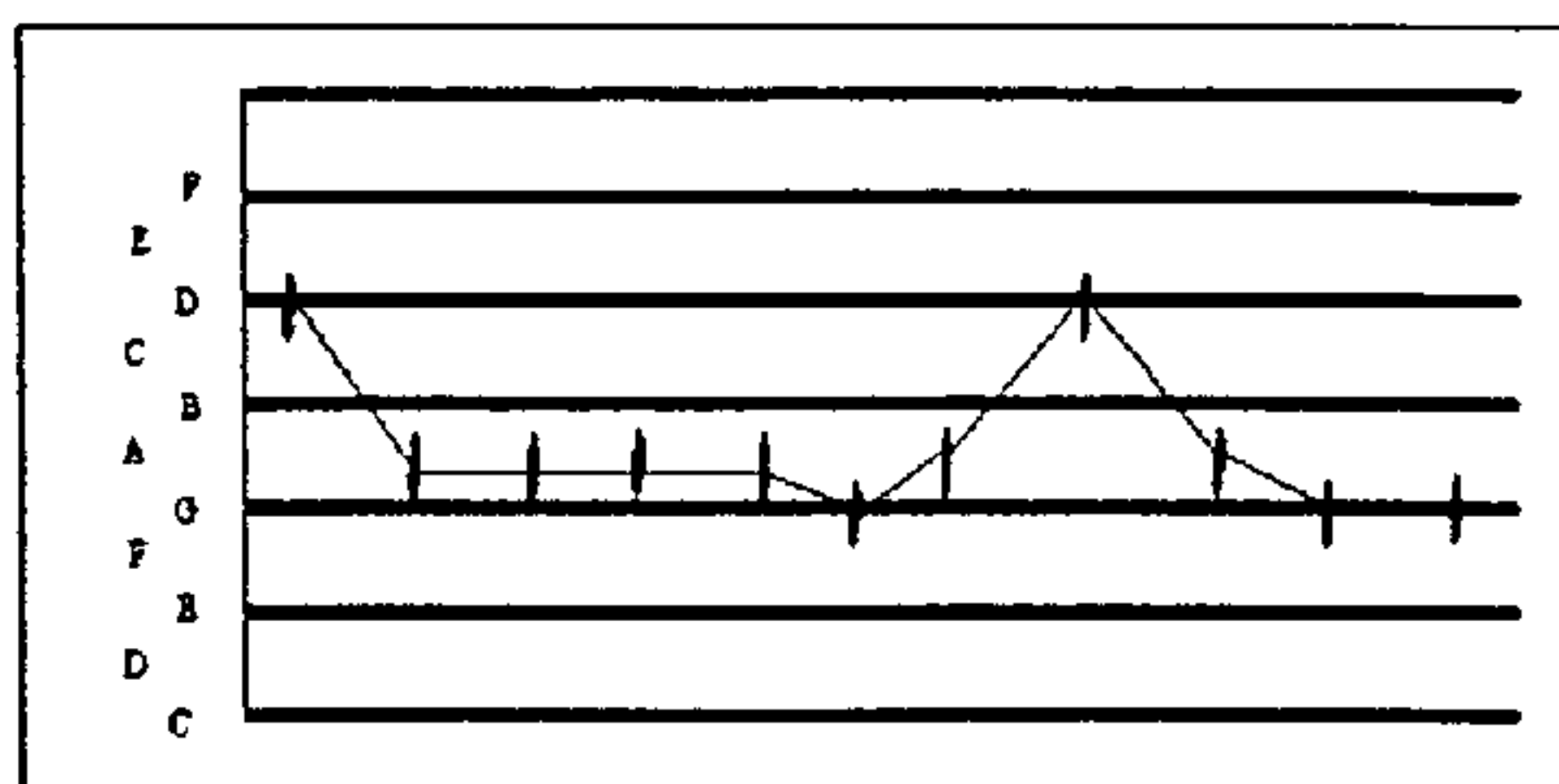
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D A G

ระดับเสียงเบา ได้แก่ C D A G B

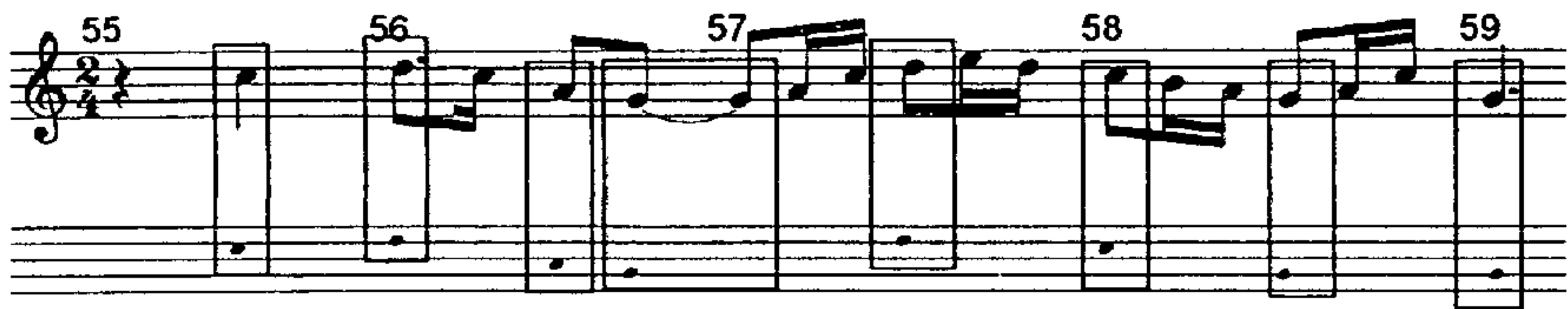
โน้ตหลัก



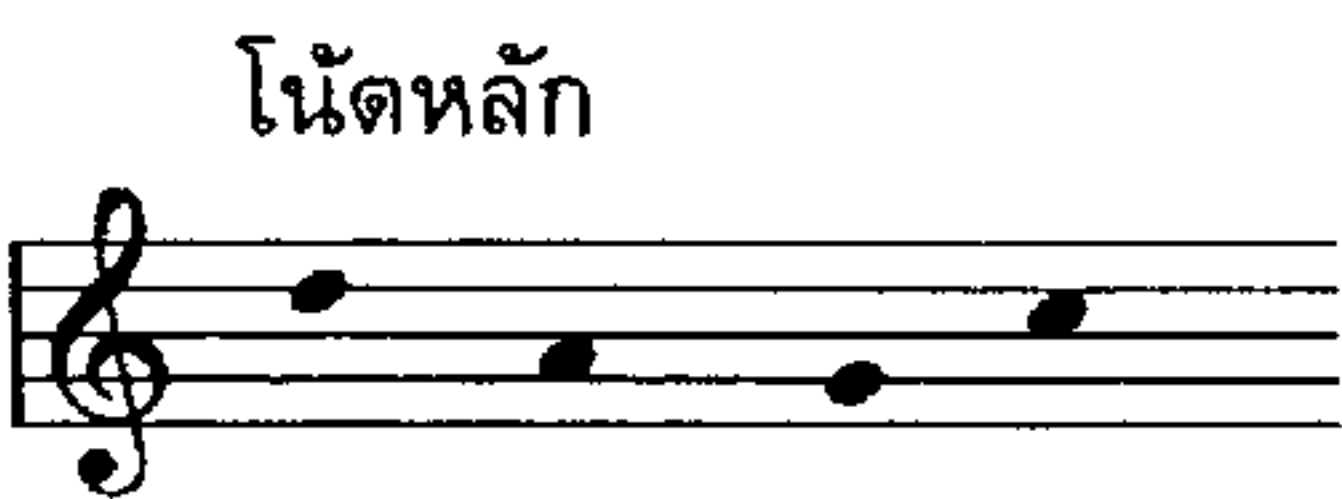
ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้อง



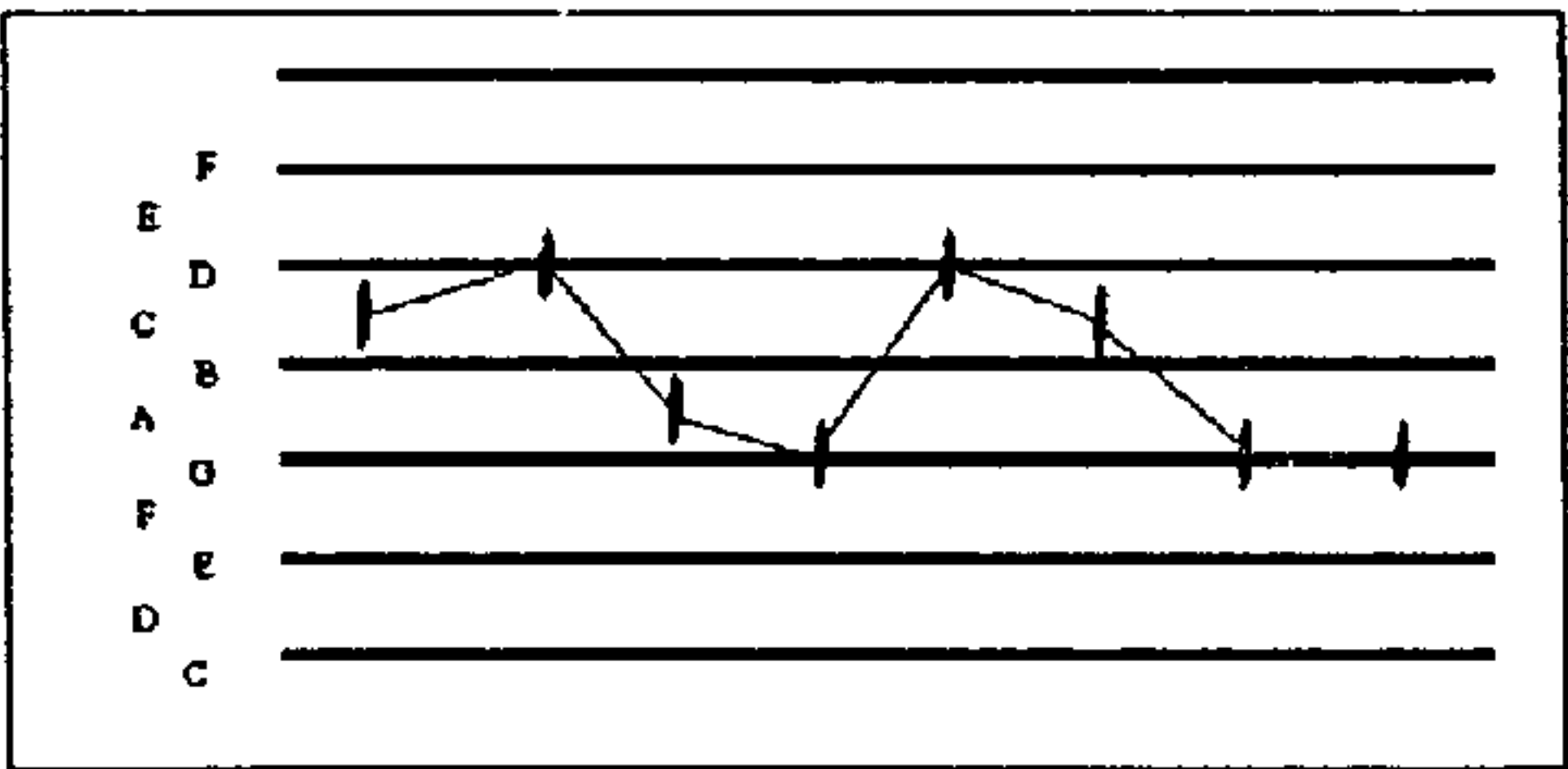
โครงสร้างเสียงหลักทำนองขึ้น



ระดับเสียงหนัก ได้แก่ C D A G
ระดับเสียงเบา ได้แก่ C A E D B



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองขึ้น



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง มีลักษณะเป็นหยัก จากการเคลื่อนที่ขึ้น 1 ขั้นแล้ว
เคลื่อนที่ลงด้วยการกระโดดคู่ 5 สลับกันจนถึงโน้ต G3

ประโยคที่ 6

การเคลื่อนที่แนวทำนอง

สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเรียงเสียงลง และการเคลื่อนที่ขึ้น 1 ชั้น ลง 1 ชั้น
การเคลื่อนที่โดยการกระโดดระยะคู่ ดังนี้คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 มีการซ้ำเสียงบ้าง

การเคลื่อนแนวทำนองประโยคนี ส่วนใหญ่จะเคลื่อนที่ด้วยการกระโดดสลับการขึ้นลงที่
ละชั้น ทำให้เพลงมีความกลมกลืนมากขึ้น

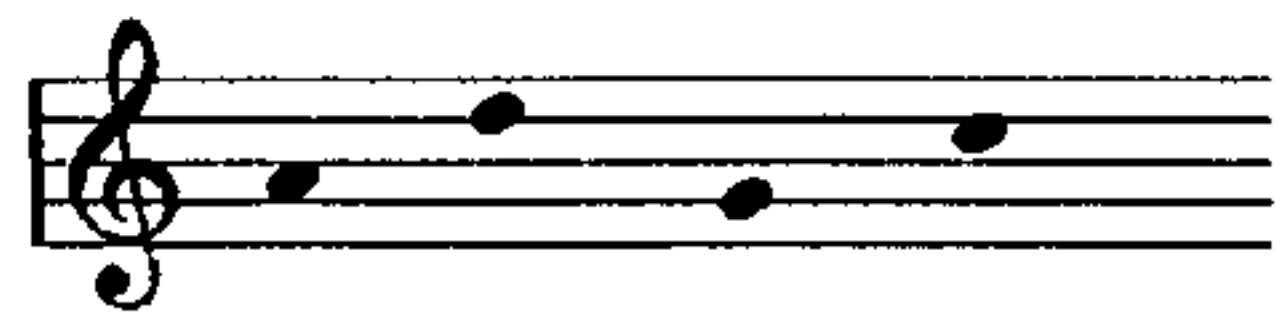
พิสัยแนวทำนองคู่ 5

โครงสร้างเสียงหลักทำนองร้อง

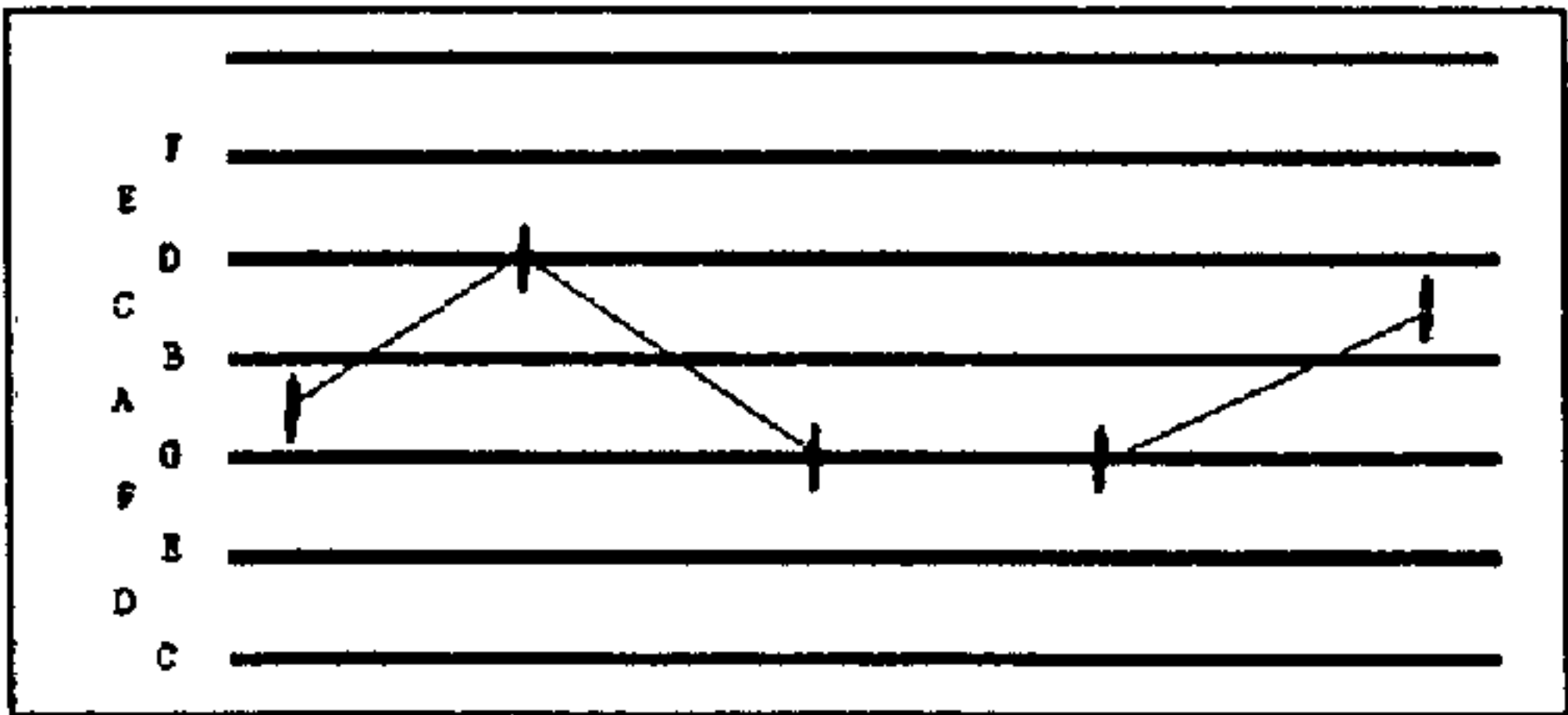
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ A D G C

ระดับเสียงเบา ได้แก่ C D G

โน้ตหลัก

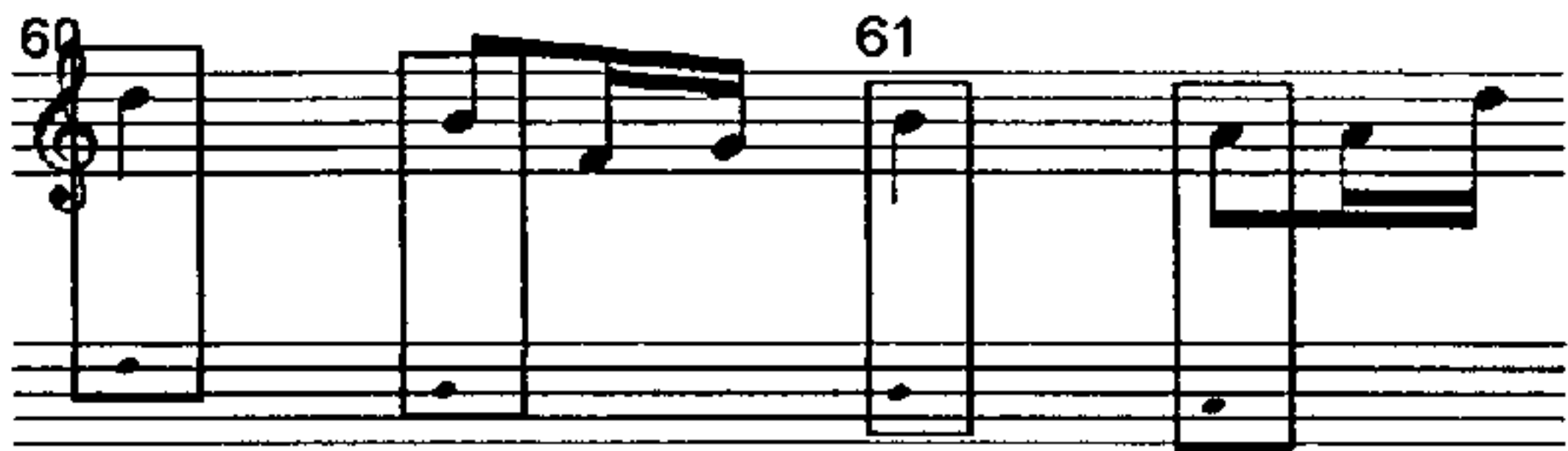


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้อง

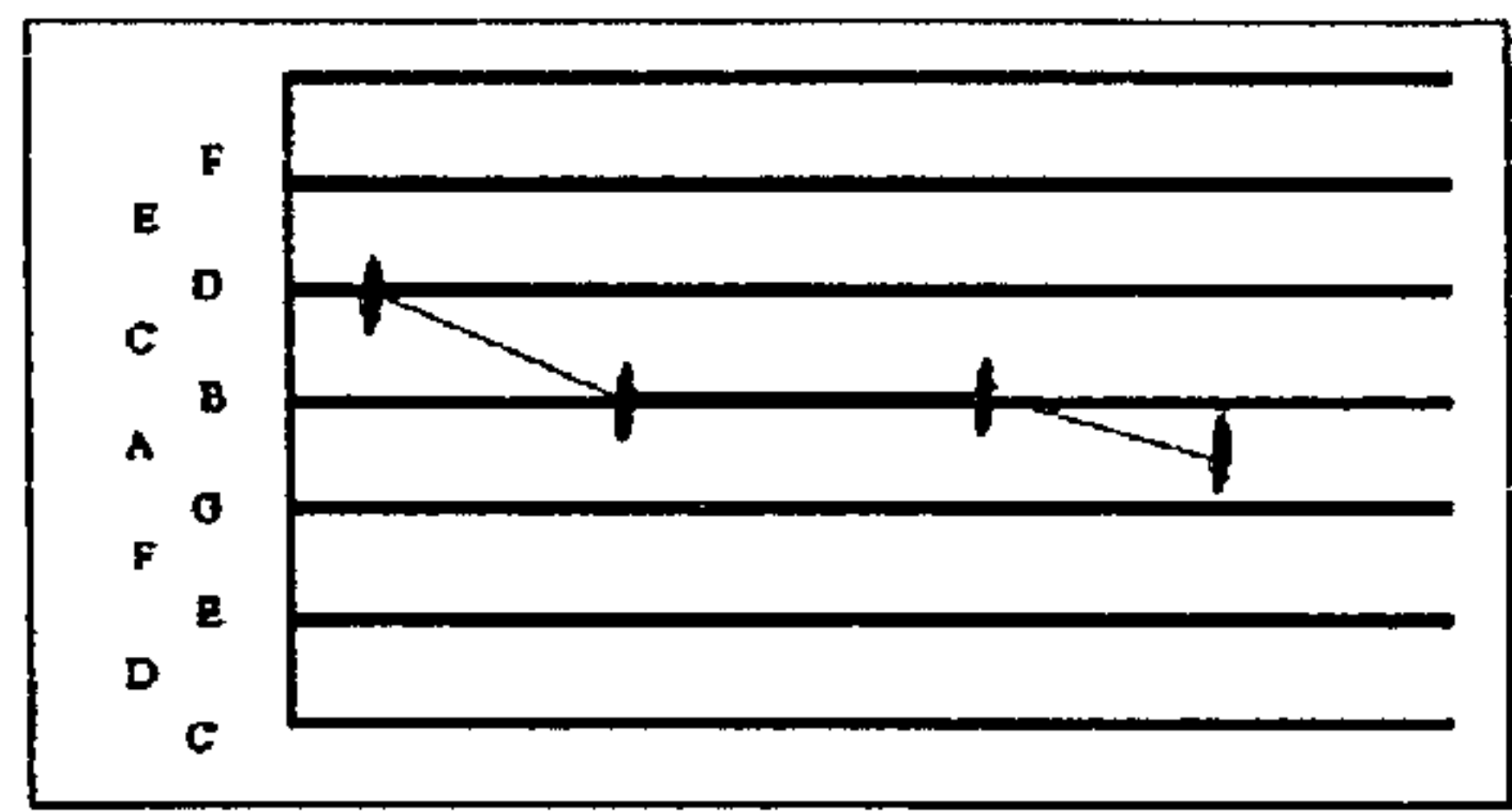


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง เคลื่อนที่ขึ้นลงด้วยการกระโดดเป็นฟันปลา ทำนอง จบแน่นด้วยโน้ต C4

โครงสร้างเสียงทำนองคลอ



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองคลอ



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองทิศทางทำนองลาดลง โดยการกระโดด ข้ำเสียงและการเคลื่อนที่ลง 1 ชั้น จบประโยคด้วยเสียง A3

โครงสร้างเสียงหลักทำนองคั่น

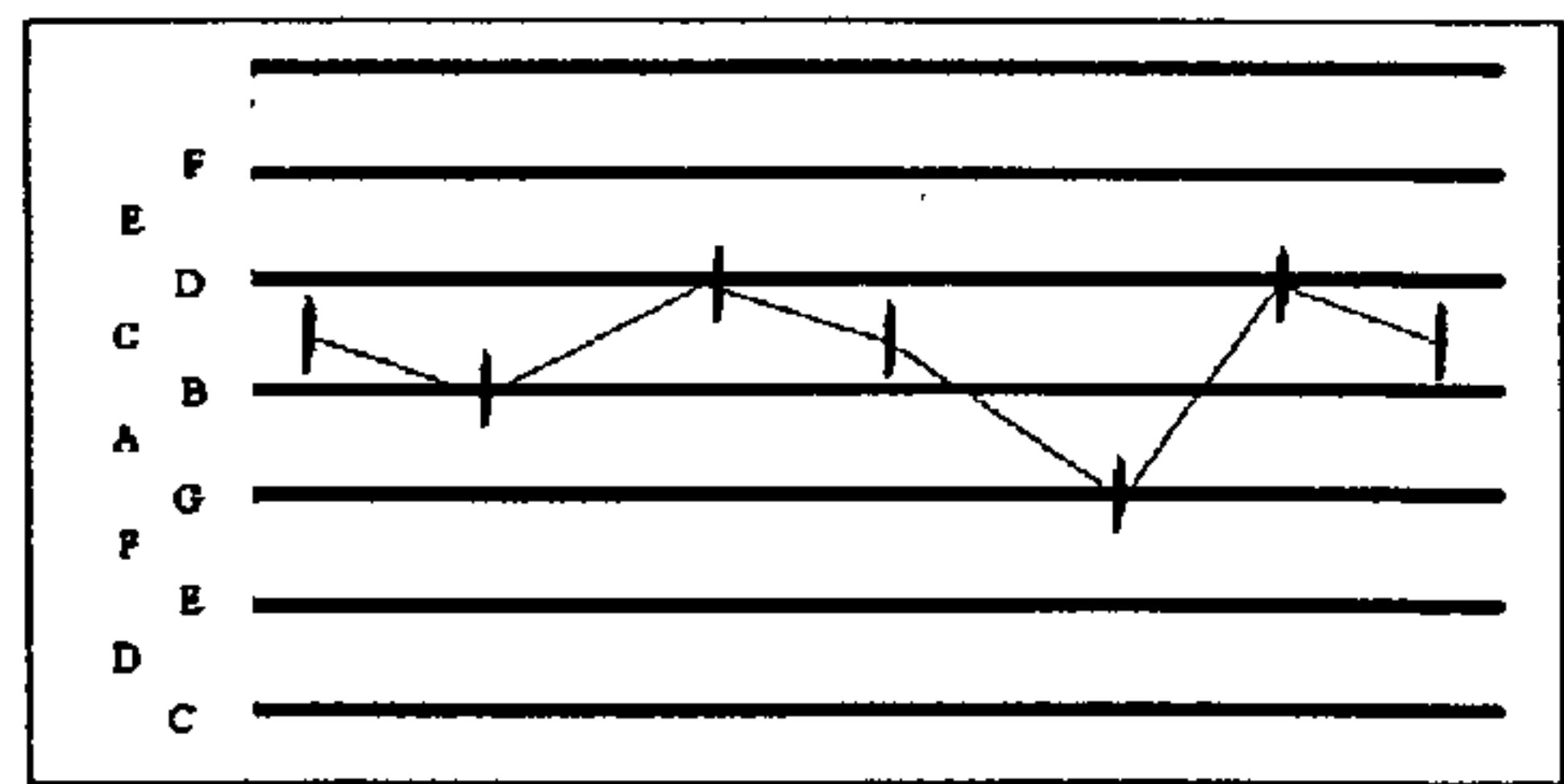


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ C B D G
ระดับเสียงเบา ได้แก่ C B A G

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองคั่น



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง มีลักษณะเป็นคลื่น ด้วยการเคลื่อนที่ขึ้นลง 1 ชั้นสลับกับการกระโดดขึ้นและลงคู่ 3 คู่ 5 จบประโยคด้วยเสียง C4

ประโยคที่ 7

การเคลื่อนที่แนวทำนอง

สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเรียงเสียงลง การซ้ำเสียงและการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้นมีกระโดดระยะคู่ ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 และคู่ 7 เป็นคู่ที่ใช้เชื่อมระหว่างทำนองคลอกับทำนองคั่น

การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเคลื่อนที่แบบกระโดดในช่วงแรกสลับการซ้ำเสียง ทำนองคั่นจะทำนองมีการเรียงเสียง

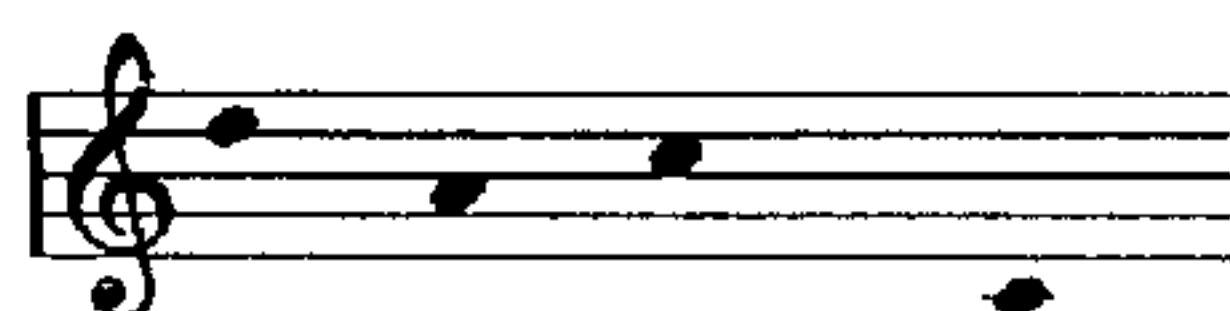
พิสัยแนวทำนองคู่ 9

โครงสร้างเสียงหลักทำนองร้อง

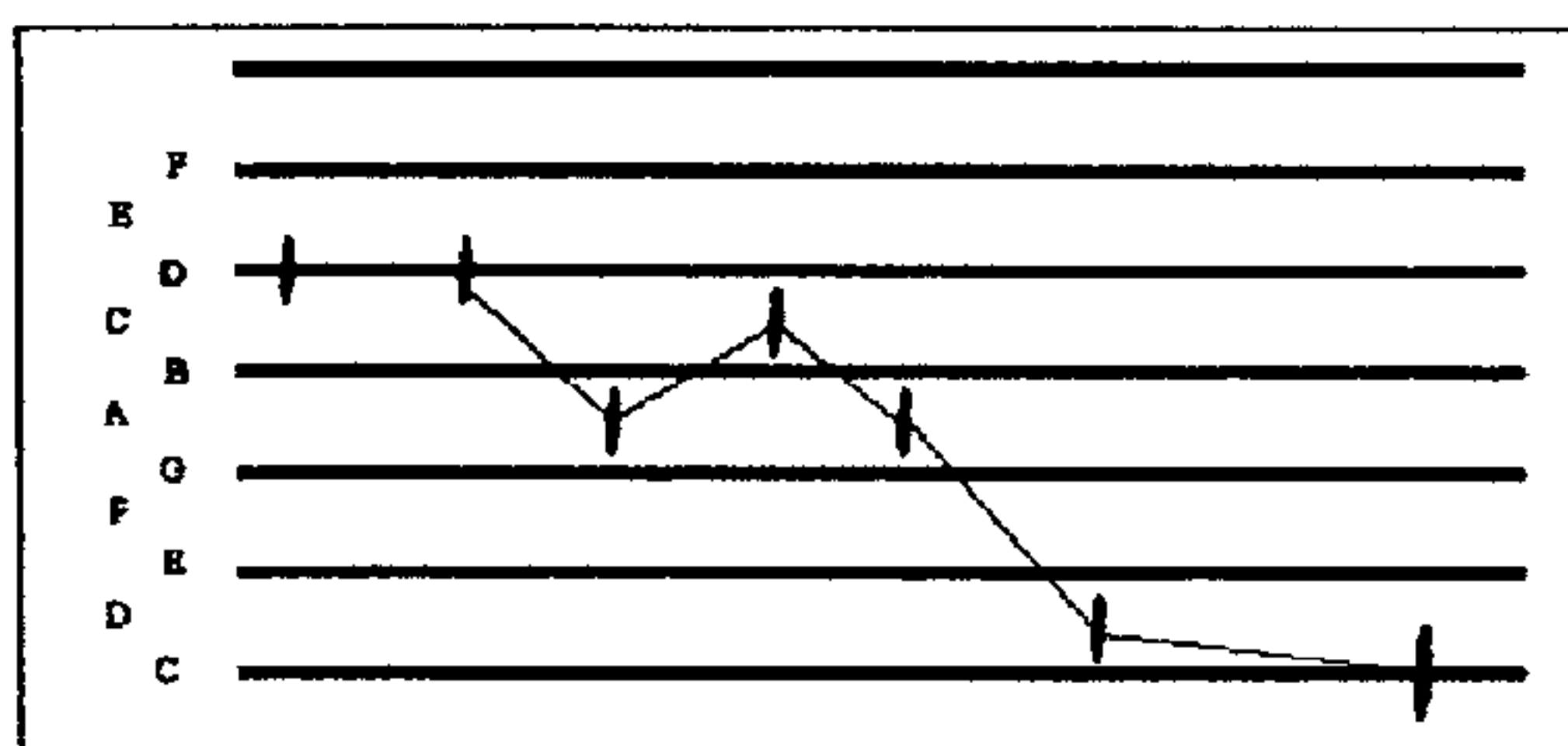
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D A C

ระดับเสียงเบา ได้แก่ C D G A

โน้ตหลัก

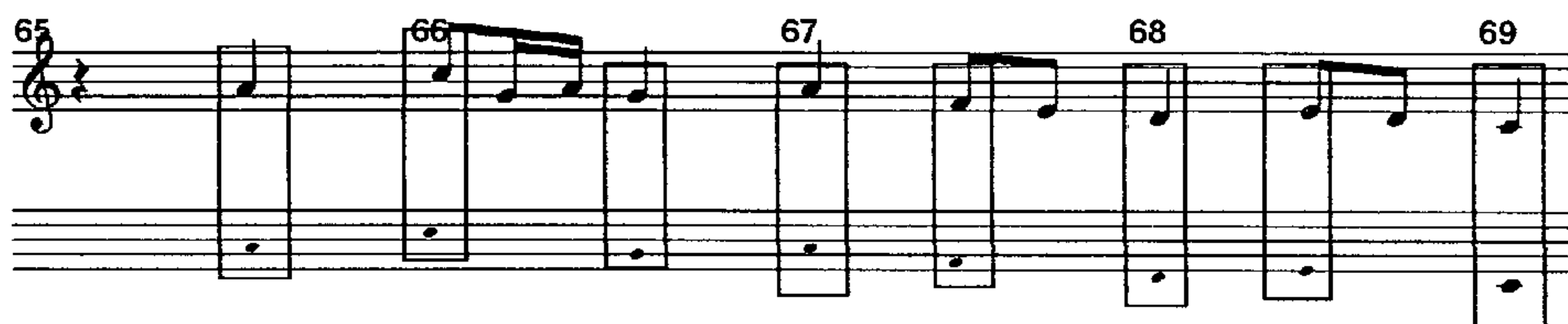


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้อง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง ทำนองลาดลงต่ำ เคลื่อนที่ลงด้วยการกระโดดคู่ 3 คู่ 5 คู่ 6 และเคลื่อนที่ลง 1 ชั้นจบประโยคด้วยเสียง C3

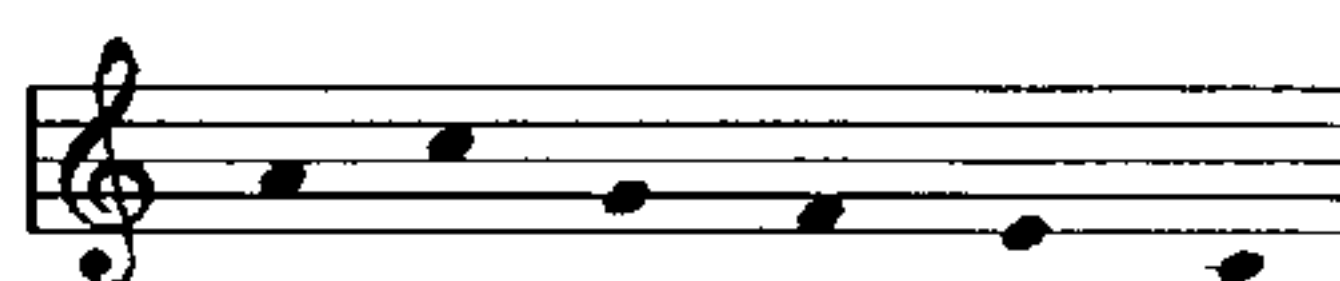
โครงสร้างเสียงหลักทำนองคลอ



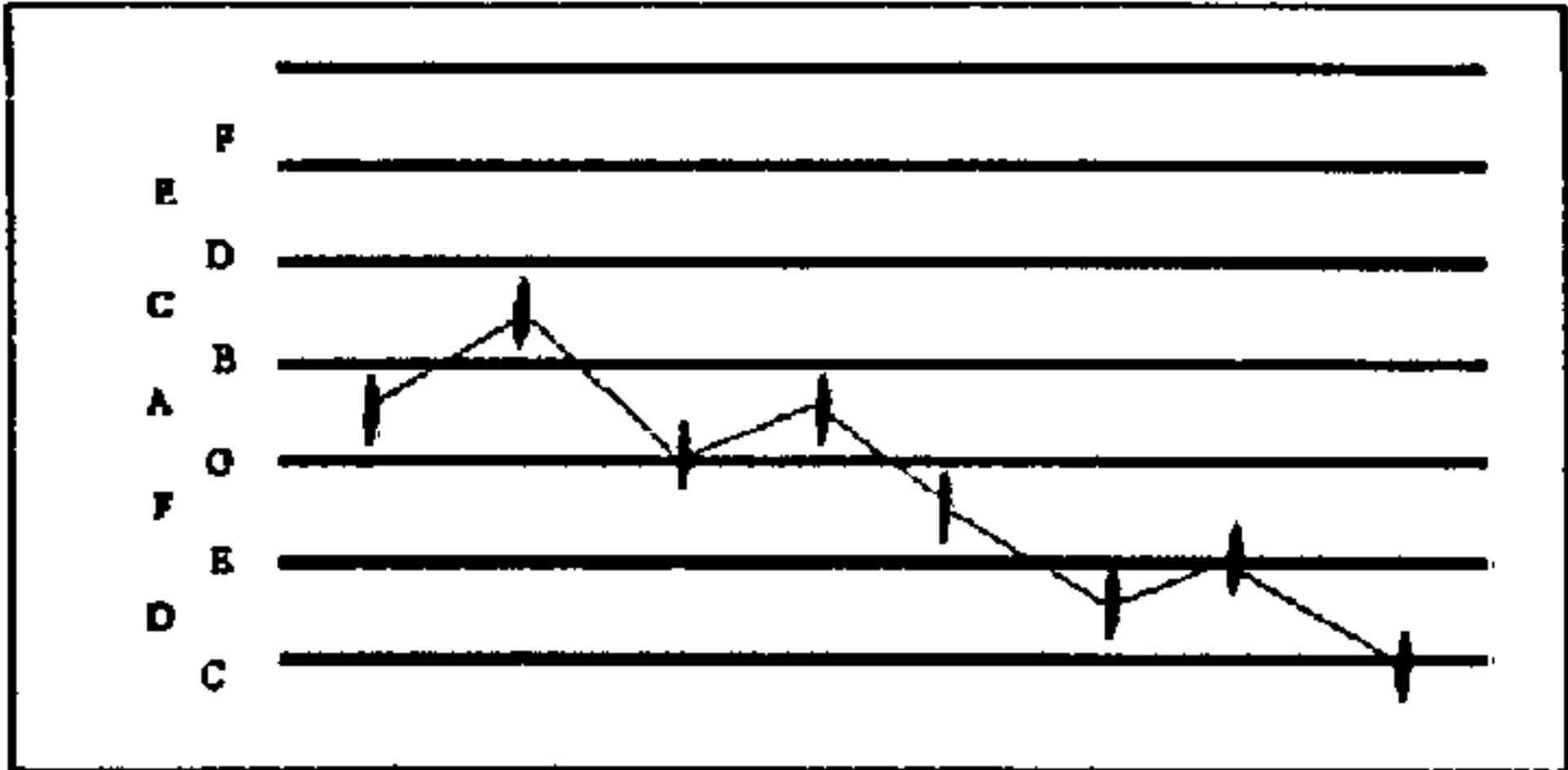
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ A C G F D E

ระดับเสียงเบา ได้แก่ G A E

โน้ตหลัก

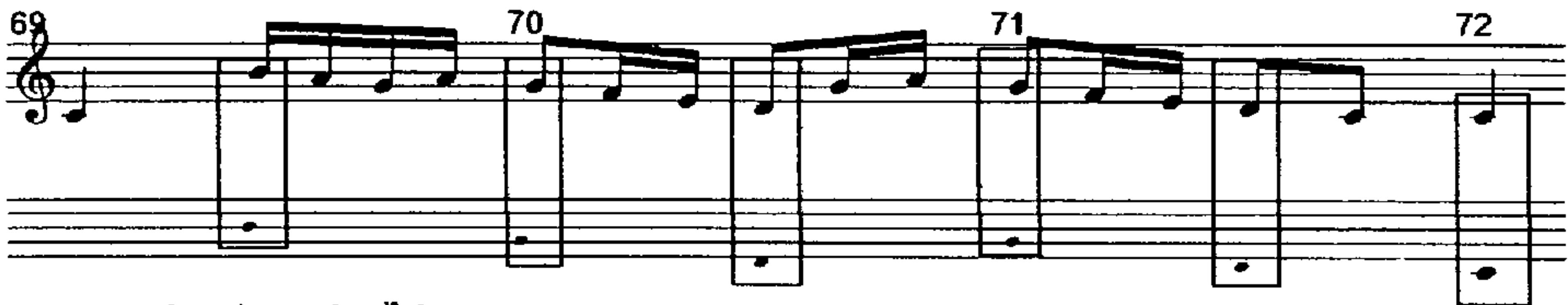


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองคลอ



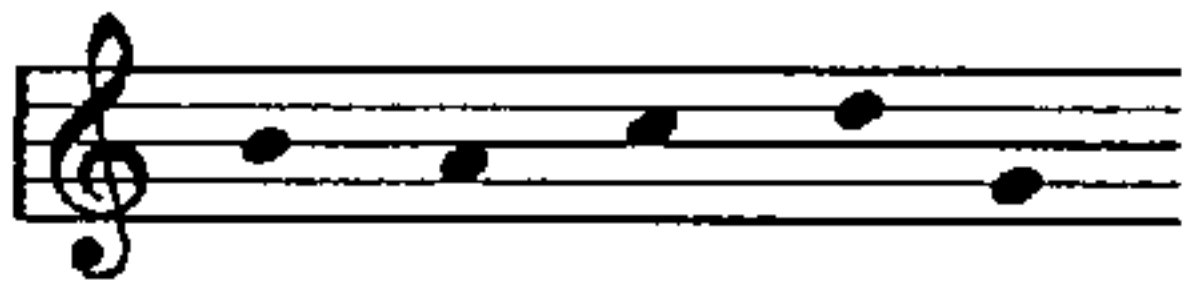
ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง มีลักษณะเป็นขั้นบันไดลงต่ำ เคลื่อนที่ขึ้นลงด้วยการกระโดดคู่ 3 คู่ 4 และการเคลื่อนที่ทีละขั้นสลับการกระโดด จบประโยคด้วยโน้ต C3

โครงสร้างเสียงหลักทำนองต้น

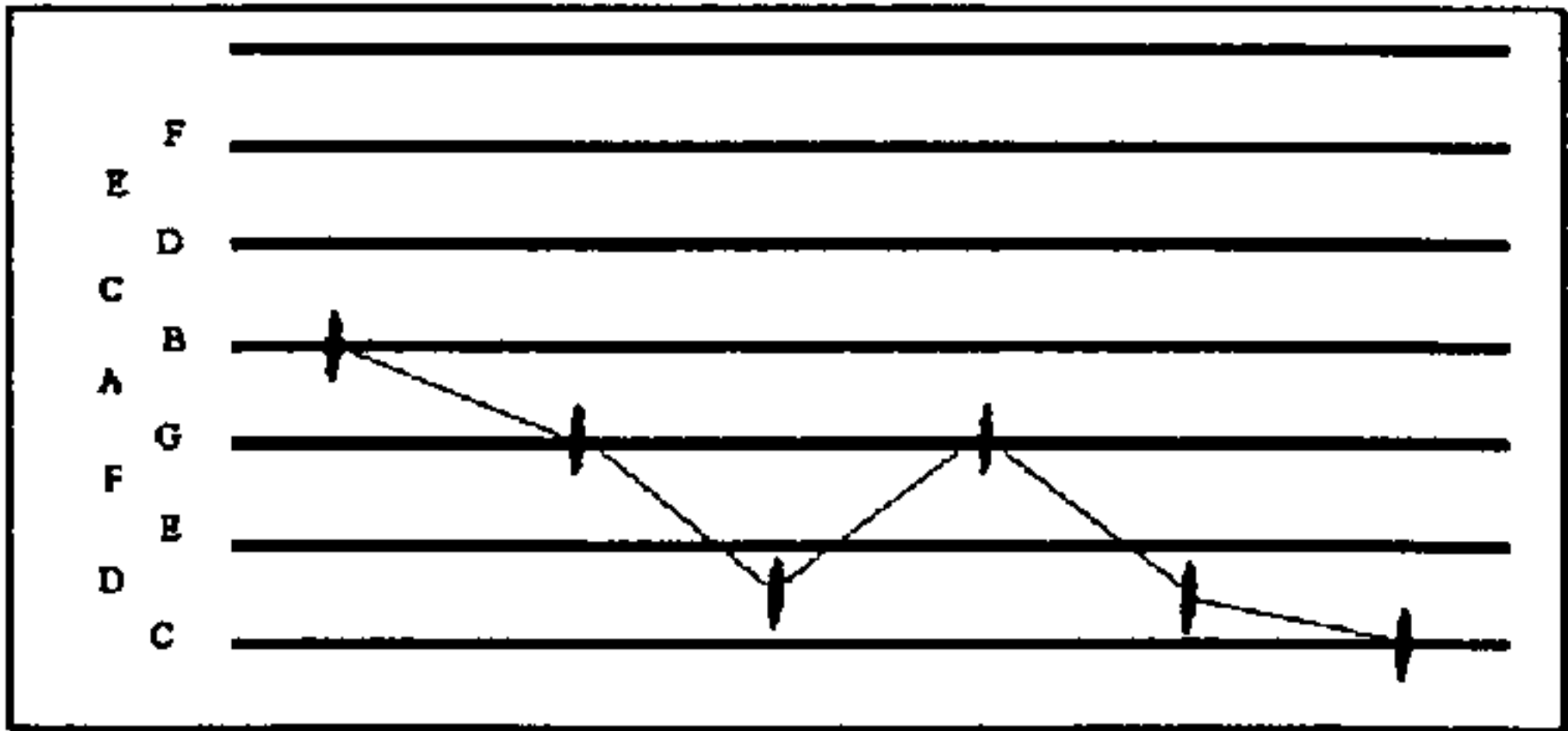


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ B G D C
ระดับเสียงเบา ได้แก่ A G F E C

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองต้น



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองลาดลงต่ำ ด้วยการกระโดดสลับขึ้นลงด้วยคู่ 3 คู่ 4 และเคลื่อนที่ลงจบ 1 ชั้น จบด้วยโน้ต C3

ประโยคที่ 8
การเคลื่อนที่แนวทำนอง

คู่ 4 คู่ 2

เรียงเสียงลง

คู่ 3

สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเรียงเสียง การเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละชั้น การเคลื่อนที่โดยการกระโดดระยะคู่ ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4 มีการซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แนวทำนอง เป็นการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละชั้นสลับการซ้ำเสียง มากกว่าการกระโดดของทำนอง

พิสัยแนวทำนองคู่

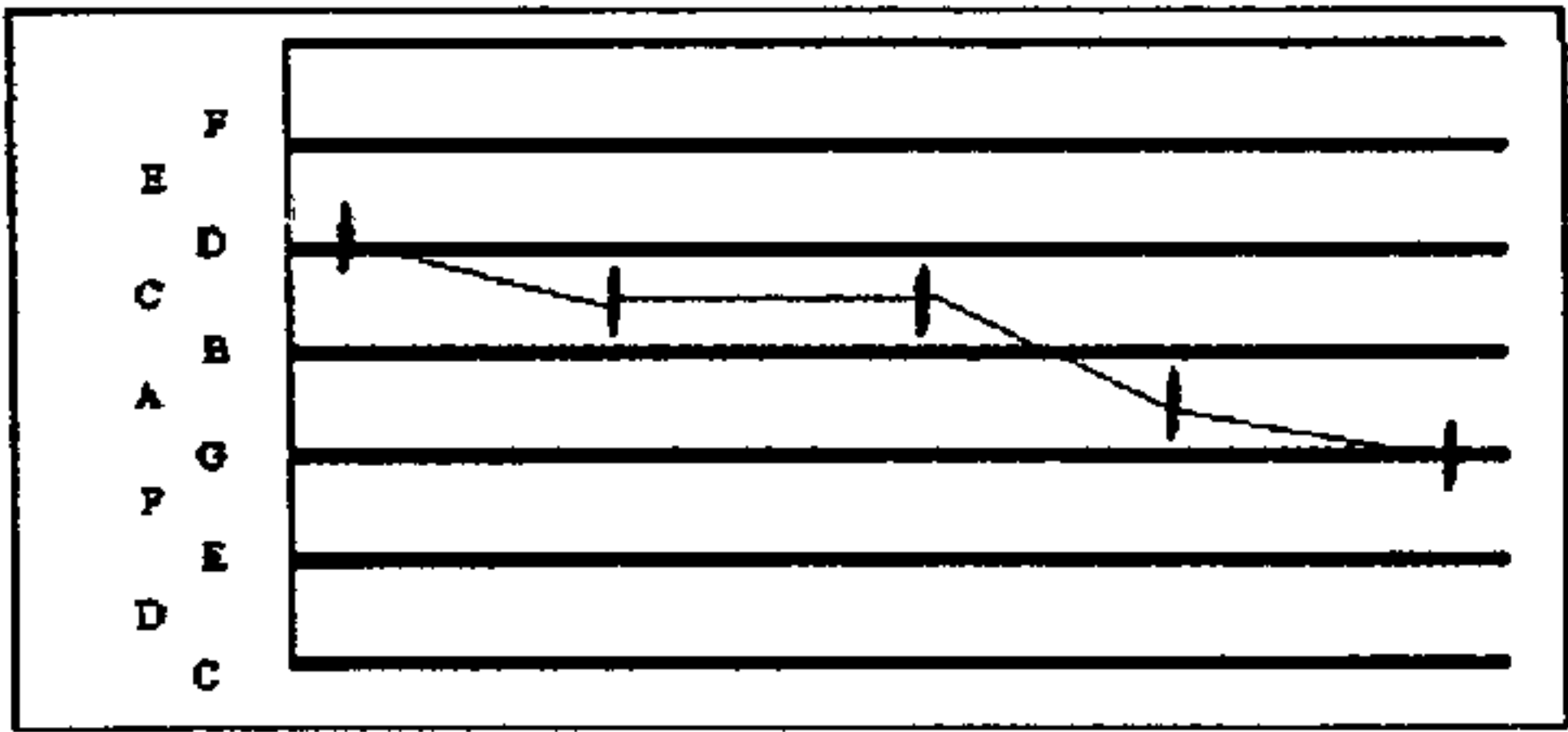
โครงสร้างเสียงหลักทำนองร้อง

ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D A C G
ระดับเสียงเบา ได้แก่ C D B

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้อง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองลาดลง เคลื่อนที่ลงทีละขั้นสลับการกระโดดคู่ 3
ระหว่าง C4-A3 จบประโยคด้วยโน้ต G3

โครงสร้างเสียงหลักทำนองคลอ



ระดับเสียงหนัก ได้แก่ C D G
ระดับเสียงเบา ได้แก่ C A G

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองเป็นฟันปลา เคลื่อนที่ขึ้นลงด้วยการกระโดดคู่ 5
เคลื่อนที่ลง 1 ชั้น แล้วกระโดดคู่ 5 อีกครั้ง จบประโยคด้วยโน้ต G3

ประโยคที่ 9
การเคลื่อนที่แนวทำนอง

คู่ 3 เสียงลง คู่ 2 คู่ 4

คู่ 5

สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเรียงเสียงลงเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละ 1 ชั้น มีการเคลื่อนที่ด้วยการกระโดดระยะคู่ ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 และการซ้ำเสียง

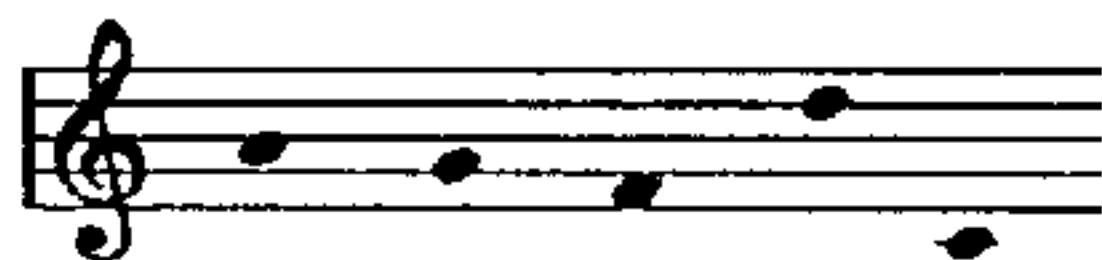
การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีลักษณะการเคลื่อนที่ด้วยการกระโดดคู่ 3 สลับการเคลื่อนที่ลง 1 ชั้นและการซ้ำเสียง เป็นช่วง ๆ

พิสัยแนวทำนองคู่ 5

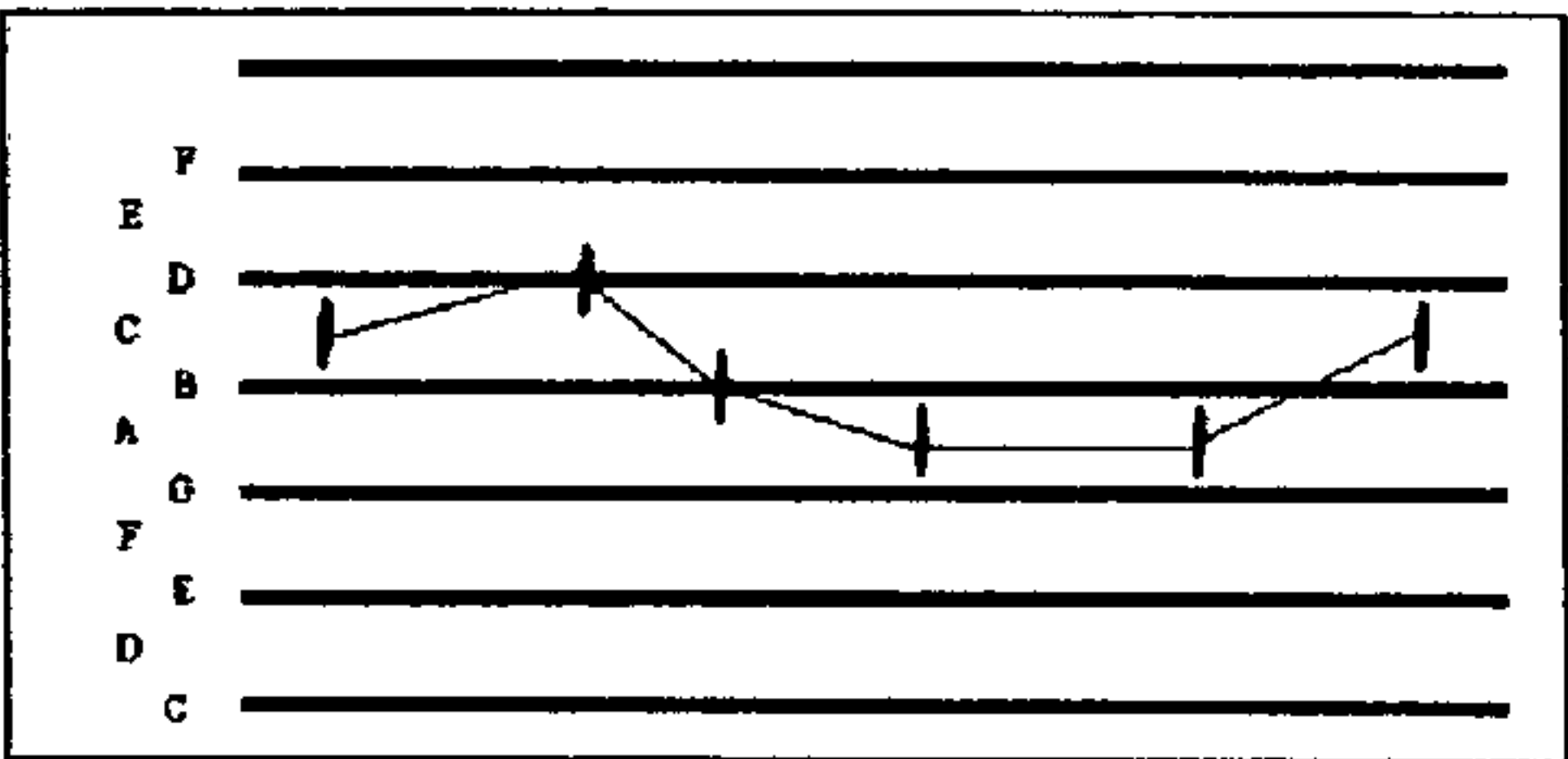
โครงสร้างเสียงหลักทำนองร้อง

ระดับเสียงหนัก ได้แก่ C D B A C
ระดับเสียงเบา ได้แก่ A C G

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้อง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองมีลักษณะโค้ง จากการเคลื่อนที่ขึ้นลงที่ละชั้นสลับการกระโดดและซ้ำเสียง แนวทำนองอยู่ระดับเสียงกลาง จบประโยคด้วยโน้ต C4

โครงสร้างเสียงหลักทำนองคลอ

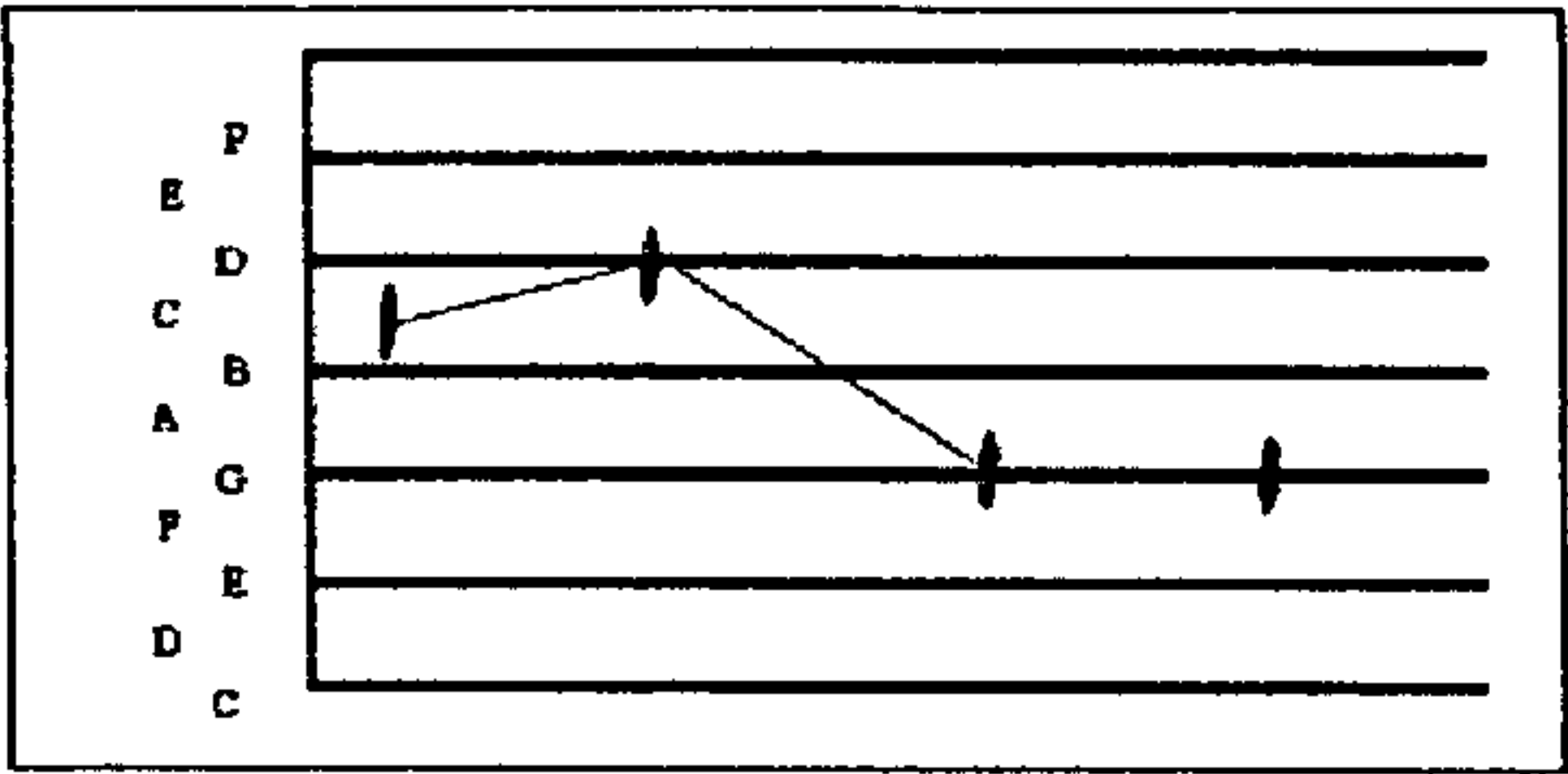


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ C B G
ระดับเสียงเบา ได้แก่ C A G

โน้ตหลัก

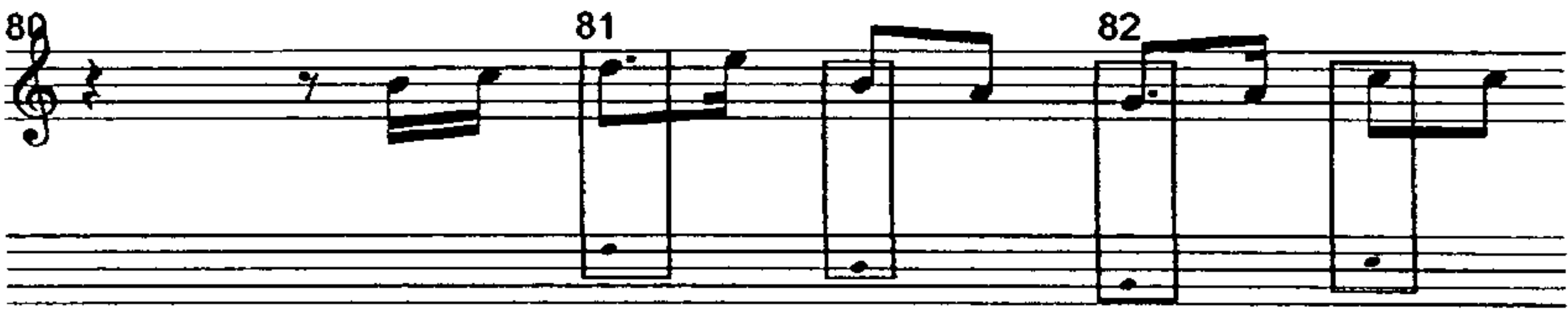


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองลาดลง โดยการเคลื่อนที่ลงด้วยการกระโดดคู่4
ระหว่างโน้ต D4-G3 และการซ้ำเสียง จบประโยคด้วยโน้ต G3

โครงสร้างเสียงทำนองขึ้น

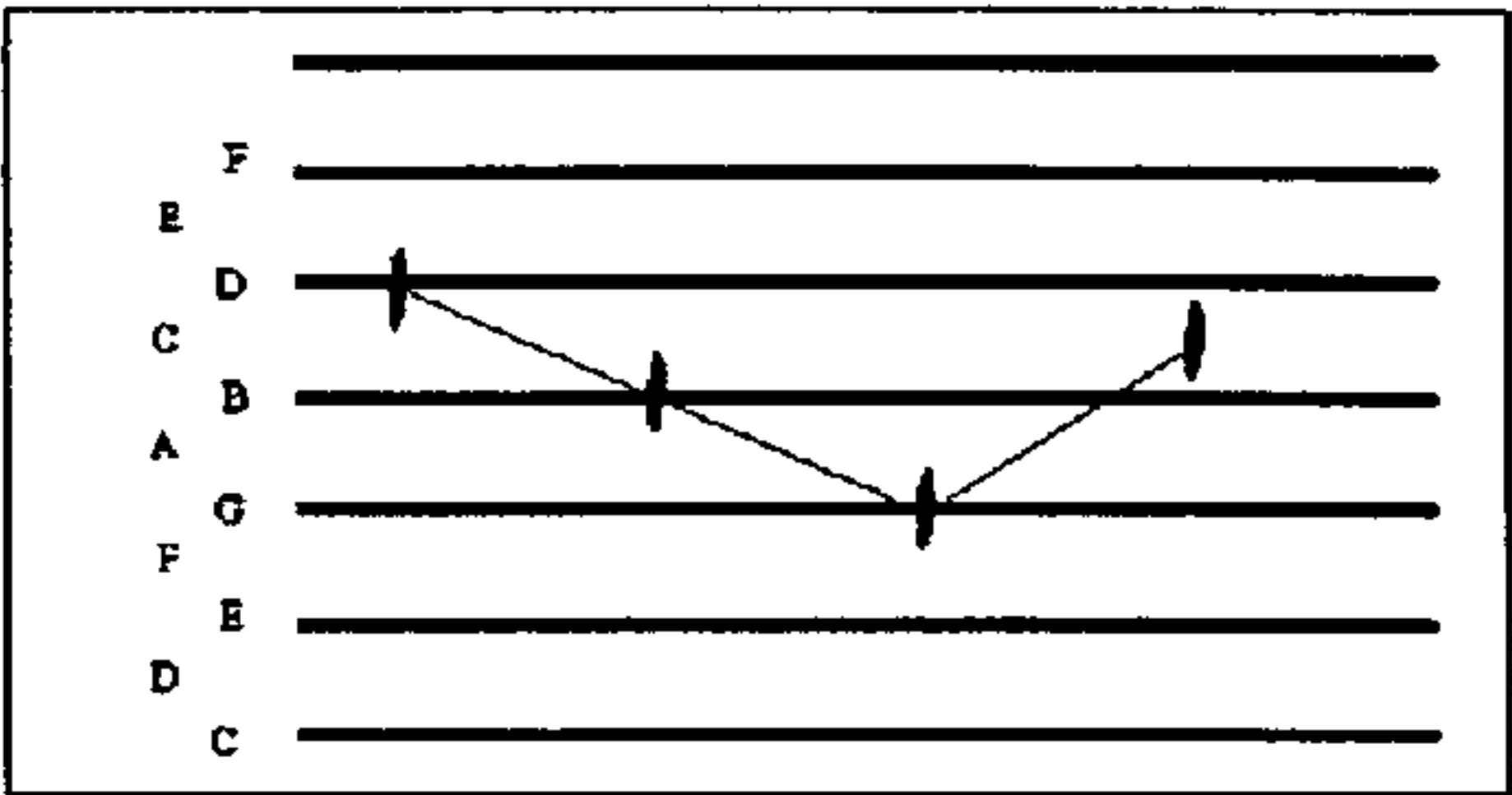


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D B G C
ระดับเสียงเบา ได้แก่ B C E A

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองขึ้น



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง เคลื่อนที่ลงด้วยการกระโดดคู่ 3 และเคลื่อนที่ขึ้นด้วยการกระโดดคู่ 4 จบประโยคด้วยโน้ต C4

ประโยคที่ 10

การเคลื่อนที่แนวทำนอง

83 84 คู่ 2 85 86 คู่ 4

87 เรียงเสียง 88 89 90

คู่ 7 91 92 93

rit.

สรุปการเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเรียงเสียง และการขึ้นลงทีละขั้น มีเคลื่อนที่ด้วยการกระโดดระยะคู่ ดังนี้ คู่ 4 คู่ 7 และการซ้ำเสียง

พิสัยแนวทำนองคู่ 8

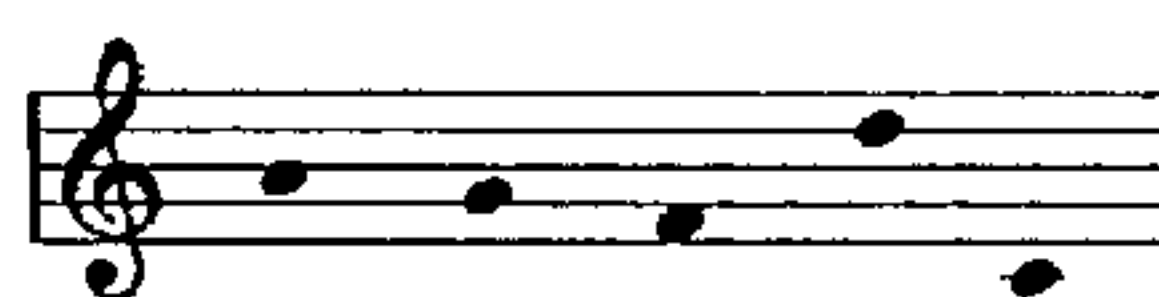
โครงสร้างเสียงหลักทำนองร้อง



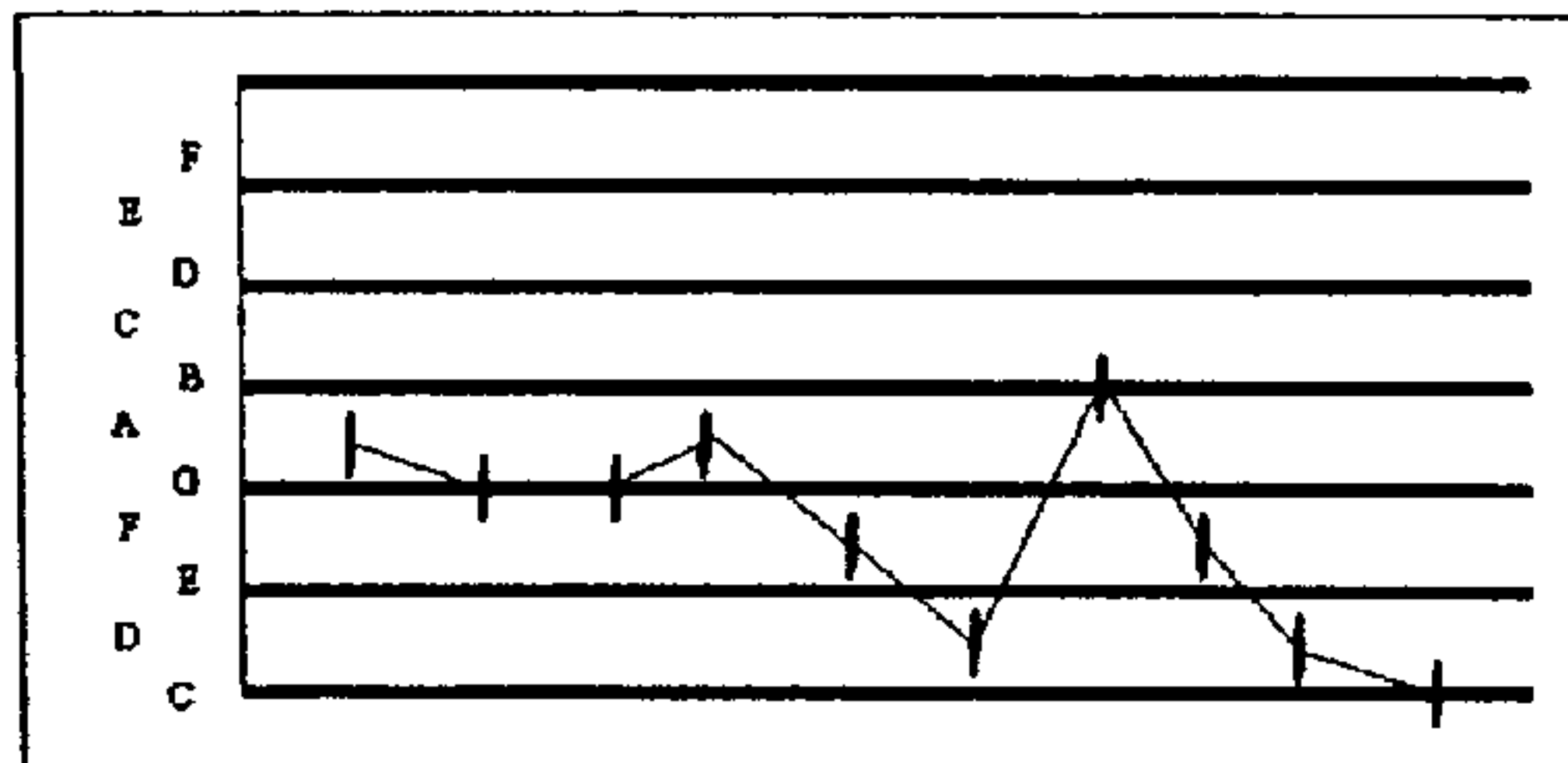
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ A G F D B C

ระดับเสียงเบา ได้แก่ G A E D

โน้ตหลัก

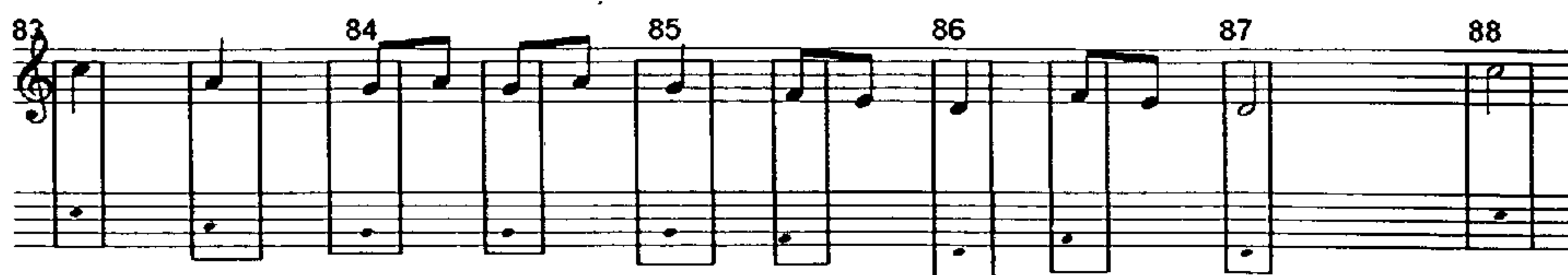


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้อง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองเป็นคลื่นในช่วงแรกโดยการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้นของโน้ต A3-G3 เคลื่อนทำนองลงช่วงที่ 2 โดยการกระโดดลงคู่ 3 และกระโดดขึ้นระยะคู่ 6 การเคลื่อนที่ช่วงสุดท้ายจะกระโดดลงด้วยคู่ 5 คู่ 3 และเคลื่อนที่ลง 1 ขั้น จบประโยคด้วยโน้ต C3

โครงสร้างเสียงหลักทำนองคลอ



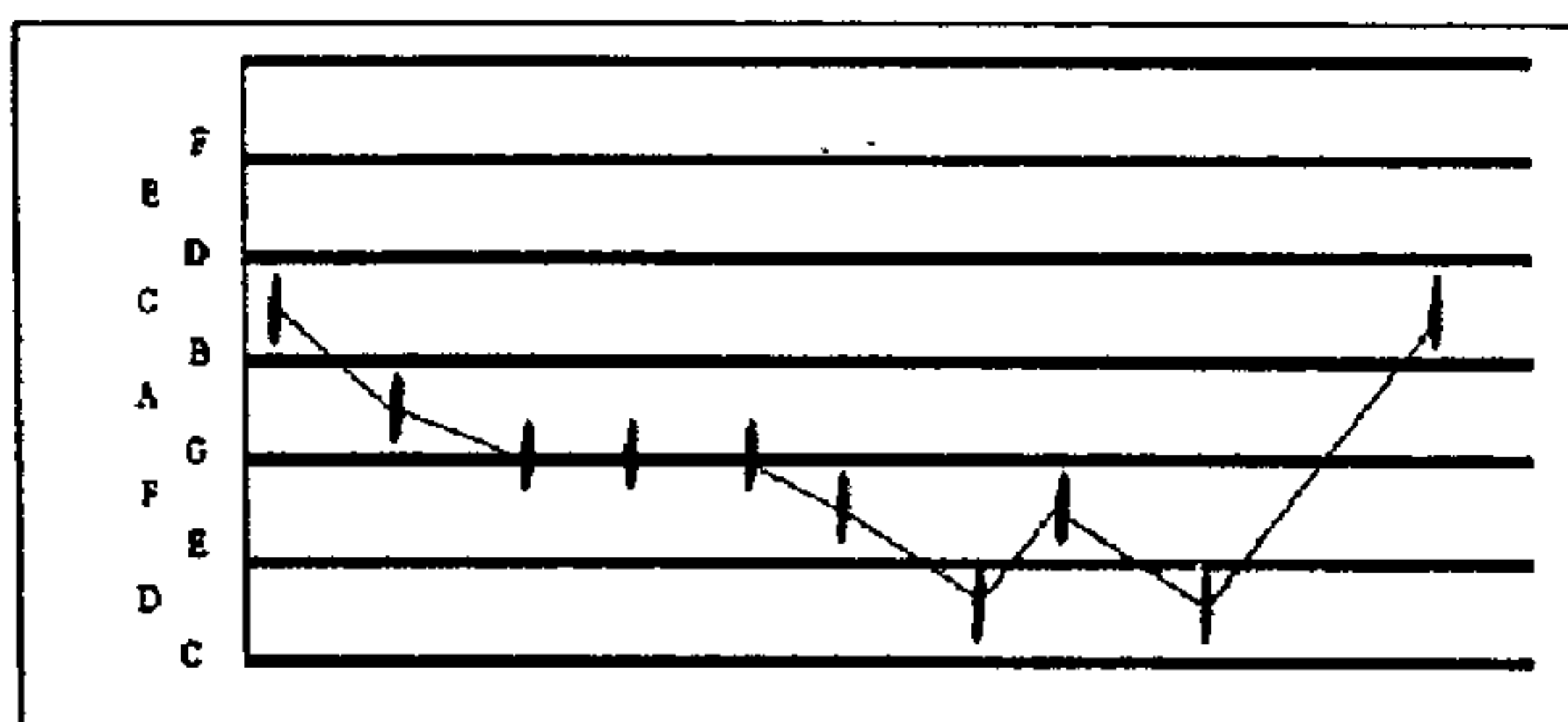
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ C A G F D

ระดับเสียงเบา ได้แก่ A E

โน้ตหลัก

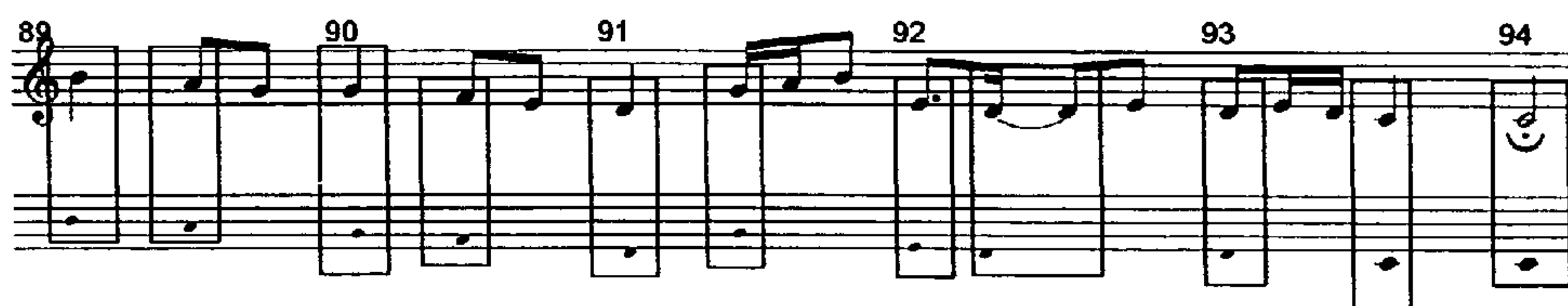


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองคลอ



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองลาดลงจบประโยคด้วยการกระโดดขึ้นแนวนอน เคลื่อนที่ลงด้วยการกระโดดคู่ 3 สลับการเคลื่อนที่ลงทีละขั้นและการซ้ำเสียง ถึง โน้ต D3 จบประโยคด้วยการกระโดดคู่ 7 จบด้วยเสียง C4

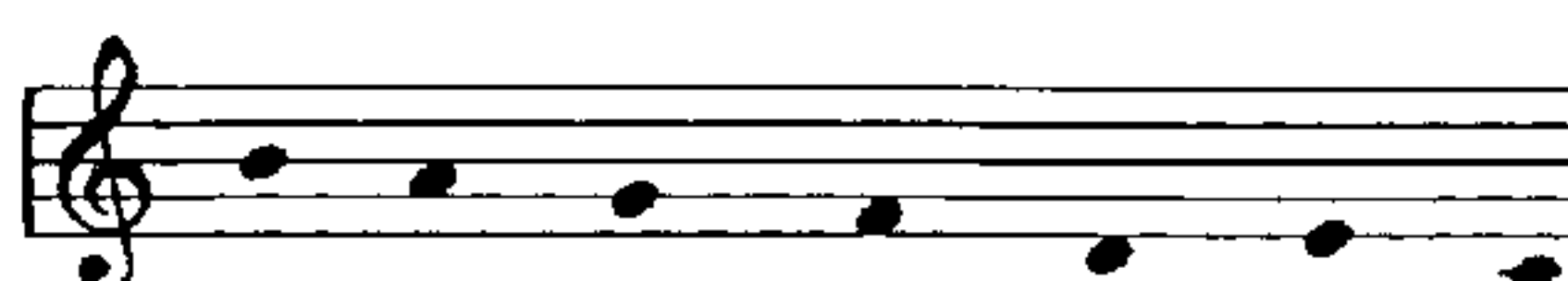
โครงสร้างเสียงหลักทำนองคัน



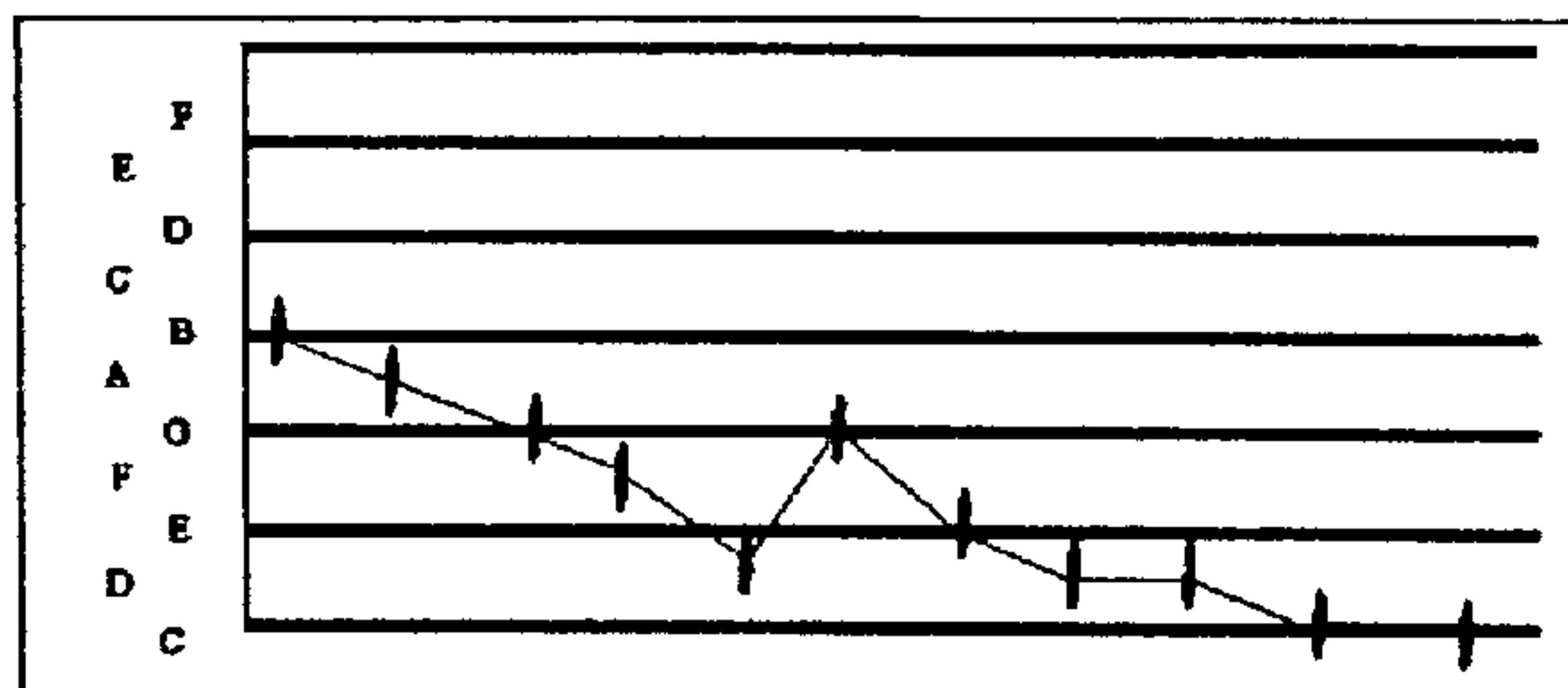
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ B A G D E C

ระดับเสียงเบา ได้แก่ G E A B

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองขึ้น



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองลาดลงต่ำ เคลื่อนที่ด้วยการเรียงเสียงลงมาทีละชั้น
สลับด้วยการกระโดดคู่ 3 คู่ 4 จบประโยคด้วยโน้ต C3

สรุป

โครงสร้างระบบของทำนอง ทางกลุ่มเสียงที่มีการเคลื่อนที่มีลักษณะเป็นระบบ 7 เสียง
ซึ่งจัดอยู่ในแบบระบบ Septatonic โดยเรียงลำดับของเสียงดังนี้ C D E F G A B

พิสัยระหว่าง C3-E4 คู่ 11 นับได้ว่าเป็นเพลงที่มีพิสัยกว้างเพลงหนึ่ง

จากการศึกษาวิเคราะห์ขั้นคู่การเคลื่อนที่ทำนองเพลงพบว่า ขั้นคู่คู่ที่กว้างที่สุดคือ คู่ 8
โน้ตระหว่าง C3 กับ C4 เป็นขั้นคู่ที่ทำหน้าที่เชื่อมทำนองขึ้นเข้าสู่ทำนองร้อง

การเคลื่อนที่ทำนองของขั้นคู่แต่ละประโยคเพลง ทำให้ทราบถึงลีลาการเคลื่อนที่ที่
เป็นลักษณะเฉพาะของเพลงความวอก โดยรวมจะพบว่าเป็นการเคลื่อนที่ขึ้น 1 ขั้น หรือเคลื่อนที่
ลง 1 ขั้น ระยะขั้นคู่ 2 เป็นการเรียงเสียงขึ้นลงเกิน 2 เสียง ดังนี้

การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดของทำนองร้อง

การเรียงเสียงขั้นคู่ 2

- 1.
- 2.
- 3.

4.  Musical notation for exercise 4, measures 85-86. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 85 contains a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. Measure 86 contains a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a half note G4. A box is drawn around measures 85 and 86.

จากการศึกษาวิเคราะห์การเคลื่อนที่ทำนอง พบว่าการเรียงเสียงชั้นคู่ 2 ของทำนองร้อง เป็นการเรียงเสียงอยู่ที่ลำดับขั้นที่หรือ เรียงลำดับเสียง อยู่ในกลุ่มเสียงของ Pantatonic Scale

การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันได ทำนองดนตรี
การเรียงเสียงชั้นคู่ 2

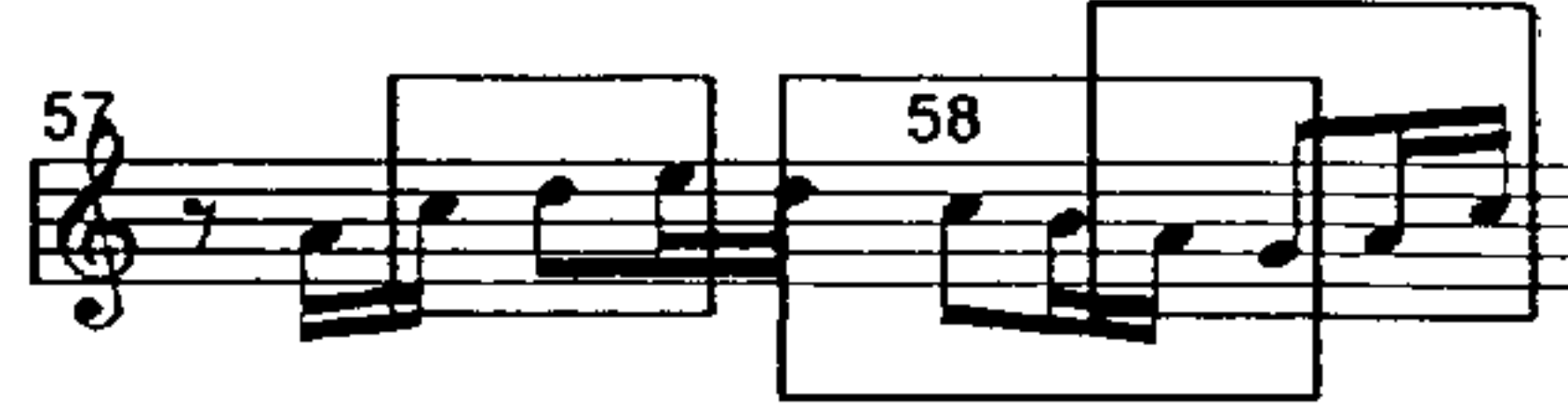
1.  Musical notation for exercise 1, measures 7-8. The notation is in treble clef with a key signature of one flat. Measure 7 contains a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. Measure 8 contains a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a half note G4. A box is drawn around measures 7 and 8.

2.  Musical notation for exercise 2, measures 24-25. The notation is in treble clef with a key signature of one flat. Measure 24 contains a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. Measure 25 contains a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a half note G4. A box is drawn around measures 24 and 25.

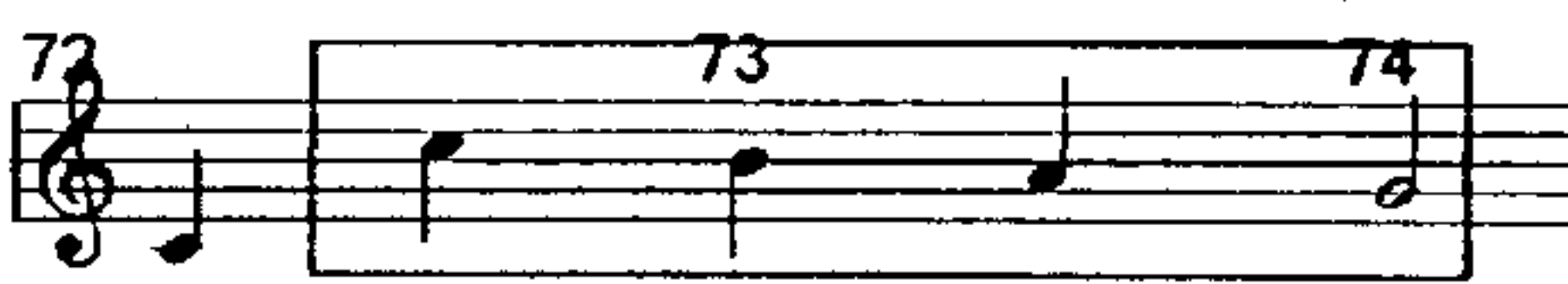
3.  Musical notation for exercise 3, measures 39-40. The notation is in treble clef with a key signature of one flat. Measure 39 contains a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. Measure 40 contains a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a half note G4. A box is drawn around measures 39 and 40.

4.  Musical notation for exercise 4, measures 38-41. The notation is in treble clef with a key signature of one flat. Measure 38 contains a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. Measure 39 contains a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a half note G4. Measure 40 contains a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. Measure 41 contains a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a half note G4. A box is drawn around measures 38 and 39, and another box is drawn around measures 40 and 41.

5.  Musical notation for exercise 5, measures 46-48. The notation is in treble clef with a key signature of one flat. Measure 46 contains a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. Measure 47 contains a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a half note G4. Measure 48 contains a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. A box is drawn around measures 46 and 47, and another box is drawn around measure 48.

6.  Musical notation for exercise 6, measures 57-58. The notation is in treble clef with a key signature of one flat. Measure 57 contains a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. Measure 58 contains a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a half note G4. A box is drawn around measures 57 and 58.

7. 

8. 

9. 

10 

ลักษณะของการเรียงเสียงขึ้นลง ที่มีลักษณะเป็นขั้นบันไดนั้นพบไม่มากในบทเพลง
ระยະຄູ່ 2 ที่เกิดขึ้นบ่อยเกิดจากการเคลื่อนที่ขึ้น 1 ขั้นหรือลง 1 ขั้น จะสลับด้วยการกระโดดหรือ
การซ้ำเสียงมากกว่าจะเกิดจากการเรียงเสียงลงทีละขั้น

จากการวิเคราะห์การเคลื่อนที่แนวทำนองร้องข้างต้นของแต่ละประโยค การเคลื่อนที่
ทำนองร้องจะเป็นการเคลื่อนที่ของจังหวะที่มีตั้งแต่คำประพันธ์ 2 พยางค์ต่อ 1 จังหวะขึ้นไป ยก
เว้นในกรณีที่จบประโยค ทำให้มีการเคลื่อนที่เกิดการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองหลากหลาย
ก่อให้เกิดความกลมกลืนของทำนองร้อง และทำให้เกิดทำนองเรียงง่าย เช่น



การเคลื่อนที่แนวทำนองคลอและทำนองคั่น จากการศึกษาวเคราะห์ข้างต้น การเคลื่อน
ที่ของแนวทำนองทั้ง 2 ทำนองนี้ มีความชัดเจนของทำนองของการเคลื่อนที่มาก เนื่องจากลีลา
ความสั้นยาวของจังหวะทำนองที่เกิดขึ้น มีการซ้ำเสียงสั้นในแต่จังหวะมีน้อย การเคลื่อนระหว่าง
โน้ต 1 ตัวต่อ 1 จังหวะ ทำให้การเคลื่อนที่แนวทำนองที่เกิดจากการกระโดดขึ้นคู่ มีความกลม
กลืน และทำให้เกิดทำนองที่เป็นลีลาเฉพาะ เช่น



โครงสร้างเสียงหลัก โดยการนำเอาเสียงที่เกิดจากจังหวะหนัก ทำให้พบว่าเสียงที่ถูกนำมาใช้ในเพลงมีเสียงหลักที่ใช้คือ D4 เป็นเสียงหลักที่ใช้ในการขึ้นต้นประโยคเพลงมากที่สุดในทำนองดนตรีและทำนองร้อง ในเสียงหลักอื่นๆ เช่น C G A เป็นเสียงหลักที่ศิลปินจะต้องจดจำเสียงเพื่อเป็นแนวทำนองลีลาการดัน

จากโครงสร้างเสียงหลักทำให้พบว่าเสียงที่เป็นทำนองหลักที่ผู้ร้องนำทำนองไปดันนั้น คือโครงสร้างเสียงหลักที่อยู่ทำนองช่วงทำนองคลอ

จากลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองตั้งแต่ประโยคที่ 1 ถึงประโยคที่ 10 มีลักษณะทิศทางการเคลื่อนที่เป็นคลื่นที่เกิดจากการเคลื่อนที่ของขั้นคู่ที่ไม่เกินคู่ 3 เป็นฟันปลาที่เกิดจากการกระโดดขั้นคู่ 4 คู่ 5 หรือคู่ 6 สลับขึ้นลง หรือเกิดจากทั้ง 2 แบบผสมผสานกัน ทิศทางทำนองที่เคลื่อนที่ในการจบประโยคมีความแตกต่างกัน 4 ระดับเสียง คือจบประโยคด้วยเสียง D4 C4 G3 D3 โดยแบ่งการจบประโยคออกเป็น 2 แบบคือ

- 1. การจบประโยคทำนองร้องมีเสียง D4 C4 G3 C3 การจบประโยคในโน้ตระดับเสียงนั้น ขึ้นอยู่กับการหาคำที่ใช้ในการจบประโยคต้องการเอื้อนเสียงลงระดับเสียงใด
- 2. การจบประโยคทำนองคั่นมีเสียง C4 G3 C3 พบว่าเสียงที่ใช้ลงจบบ้อยคือ C3 และ G4 ส่วนเสียง C4 นั้น พบในช่วงการบรรเลงนำก่อนเข้าสู่ทำนองร้อง

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของการขึ้นและการลงจบของประโยคเพลง มี 3 แบบ คือ

- 1. การเคลื่อนที่จากเสียงสูงจบด้วยเสียงต่ำ
- 2. การเคลื่อนที่จากเสียงสูงจบด้วยเสียงสูง
- 3. การเคลื่อนที่จากที่กลางจบด้วยเสียงต่ำ
- 4.การเคลื่อนที่จากที่ต่ำจบด้วยเสียงต่ำ

กระสวนจังหวะ

จากการศึกษาวิเคราะห์ลักษณะการเคลื่อนที่แนวทำนอง ความวอกเป็นเพลงประเภทไม่มีอัตรา ดังนั้นการวิเคราะห์กระสวนจังหวะผู้วิจัยจึงจัดกลุ่มของกระสวนจากการจบวลีของคำ ประพันธ์ โดยผู้วิจัยจะนำเสนอรายละเอียดของกระสวนจังหวะที่พบโดยแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ ทำนองร้อง กับทำนองดนตรี ดังนี้

กระสวนจังหวะทำนองร้อง

1. 

1.2. 

1.3



2. ♯ 7 ♮

27 28 29

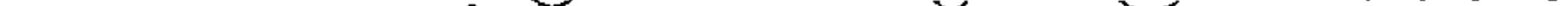
3.

3.1

36 37 38

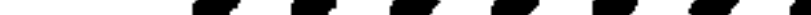
The musical notation for Example 3.1 shows measures 36, 37, and 38. Measure 36 contains a half note G4 and a half note F#4. Measure 37 contains a half note E4 and a half note D4. Measure 38 contains a half note C4 and a half note B3. The notes are connected by a slur across the three measures.

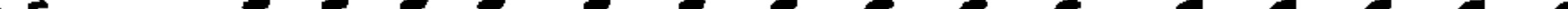
4 

5. 

6. 

7 7  66  67  68  69

8.  Musical notation for exercise 8, measures 73-74. Measure 73 contains four eighth notes (F4, G4, A4, B4) and a dotted quarter note (C5). Measure 74 contains a dotted quarter note (D5) and a half note (E5).

9. 



กระสวนจังหวะทำนองดนตรี

ทำนองนำ



ทำนองคลอและทำนองคั่น



3.



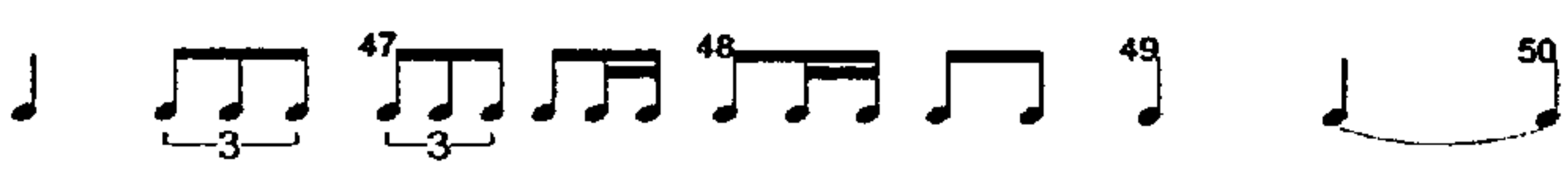
3.1



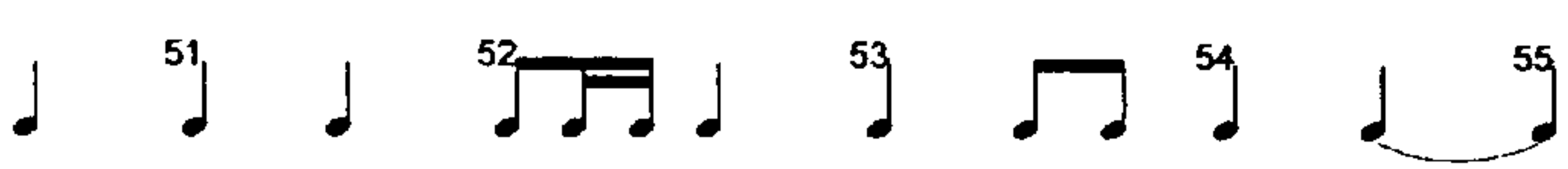
4.



4.1



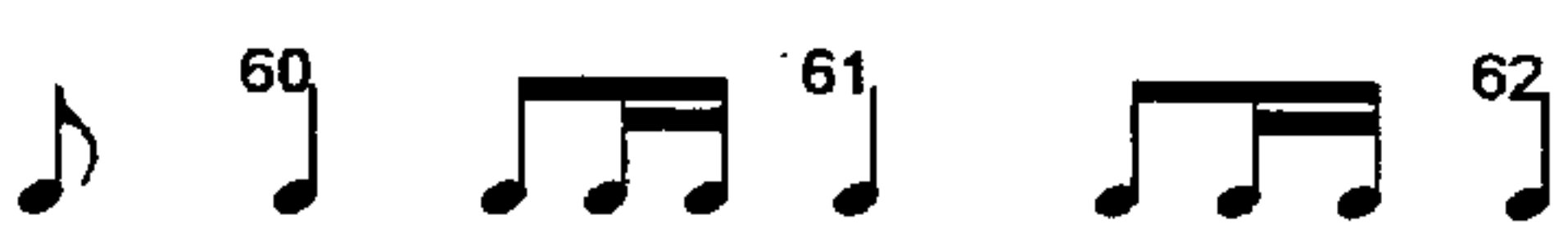
5.



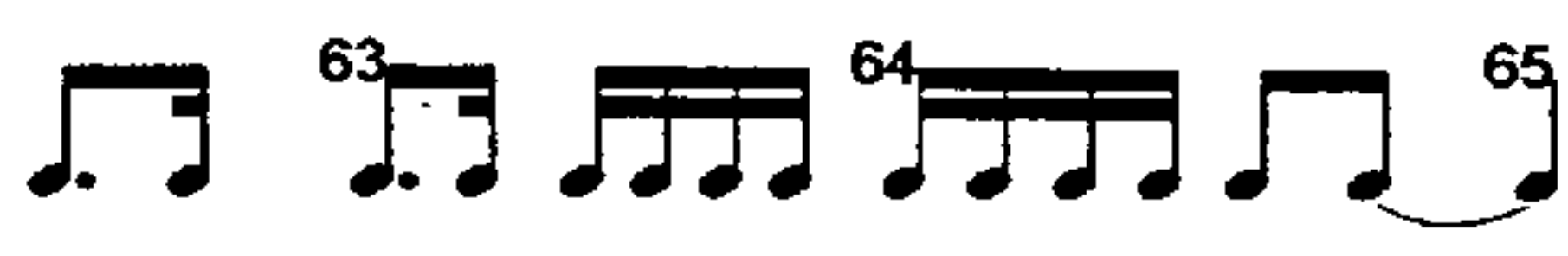
5.1



6.



6.1



7.



7.1



8.





สรุป จากการศึกษาวិเคราะห์กระสวนจังหวะของทำนองร้องและทำนองดนตรี โดยแบ่ง
สองแบบคือ กระสวนจังหวะทำนองร้อง และกระสวนทำนองดนตรี พบว่ากระสวนจังหวะจะ
เปลี่ยนแปลงขึ้นอยู่ปัจจัยดังนี้

1. จำนวนคำหรือพยางค์ที่นำมาบรรจุลงภายในทำนอง
2. ลีลาในการร้องและการบรรเลงทำให้มีความสั้น-ยาวแตกต่างกัน

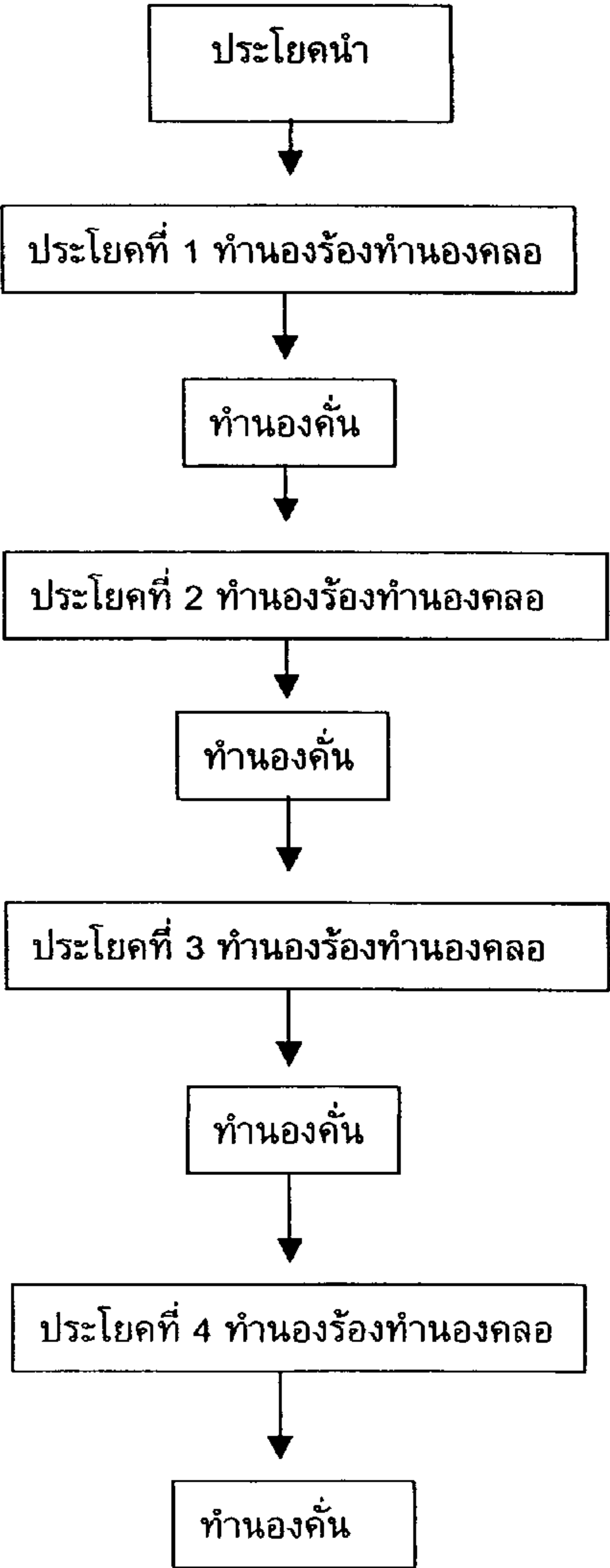
พื้นผิวเพลงความว๊อก

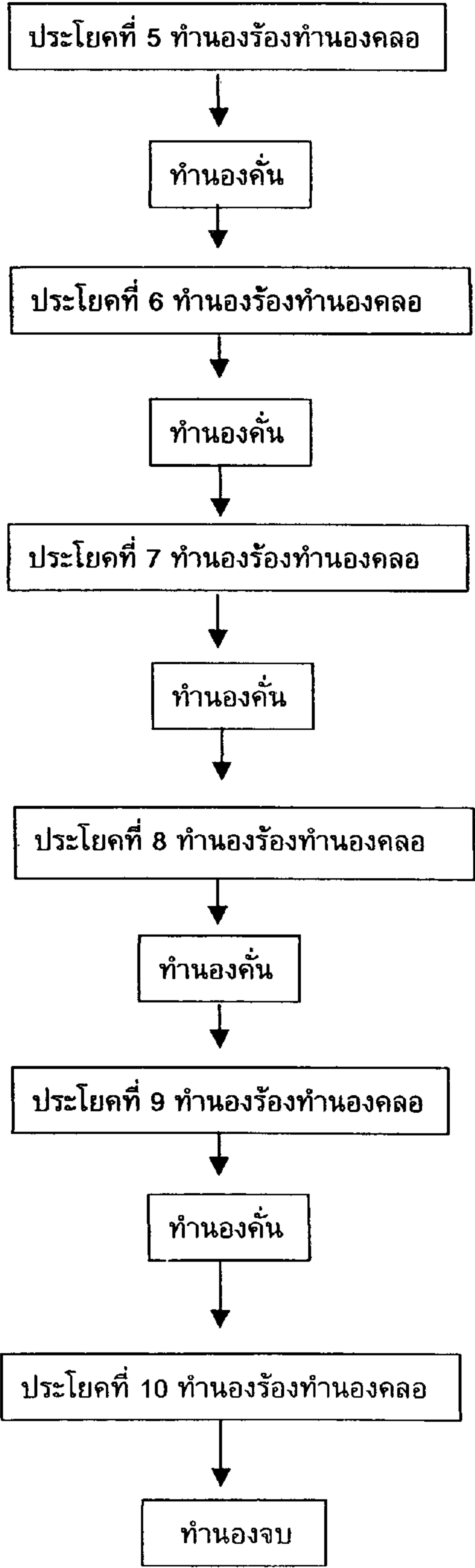
จากการศึกษาวิเคราะห์พื้นผิวของเพลงความว๊อก จัดอยู่ในประเภท Heterophonic
Texture เป็นพื้นผิวที่มีทำนองหลัก พบในดนตรีที่มีลักษณะการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ (Oral
Tradition) ในลักษณะเช่นนี้ระหว่างทำนองดนตรีและทำนองร้อง ทั้งผู้บรรเลงและผู้ร้องจะต้อง
จดจำทำนองหลัก ทำให้ทำนองระหว่างร้องและการบรรเลงมีลักษณะแตกต่างกันบ้างในบาง
ประโยคเพลง

รูปแบบเพลงความว้อก

จากการศึกษาวิเคราะห์ ความว้อกมีทั้งหมด 11 ประโยคเพลง โดยมีประโยคนำ ในระหว่างทำนองร้องมีดนตรีทำหน้าที่คลอ และมีการบรรเลงรับร้องมีรูปแบบดังนี้

โครงสร้างรูปแบบเพลงความว้อก





โครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างคำประพันธ์กับทำนองร้อง

เพลงความว้อก เป็นเพลงที่นิยมใช้ในการแสดงจำได ลักษณะของคำประพันธ์ที่ปรากฏในทำนอง เป็นการนำเนื้อหาหรือเรื่องราวมาใส่ทำนอง เน้นในเชิงอุปมาอุปมัยมากกว่าที่จะเล่าเรื่องอย่างตรงไปตรงมา

ลักษณะความสัมพันธ์ระหว่างคำประพันธ์กับทำนองว้อก เนื่องจากทำนองความว้อกเป็นทำนองโบราณ ก่อนที่จะนำมาใช้ในการแสดงจำได ความว้อกใช้เห็ดความเรียกขวัญงานปอย ล้างลองหรือบวชลูกแก้วของชาวไทยใหญ่ โดยใช้ตอยอฮอร์นบรรเลงคลอตามผู้ร้อง และไม่ยมนำจีซองเข้ามาต่อท้ายเพลง ดังนั้นเมื่อนำความว้อกมาใช้ในการแสดงจำได เนื้อหาที่นำเข้ามาจึงทำนองย่อมเปลี่ยนแปลงไปตามเรื่องราวที่นำมาแสดง คำประพันธ์กำหนดขึ้นมา 2 วิธี คือ 1. การเขียนเนื้อหาเพื่อ ให้เข้ากับเรื่องราว 2. เนื้อเพลงใช้วิธีการดันไข่ช่วงของการตกอะซู ซึ่งในช่วงนี้ผู้ร้องจะต้องใช้ไหวพริบปฏิภาณในการดัน

ดังนั้นความสัมพันธ์ระหว่างทำนองความว้อกกับคำประพันธ์ จึงมีแบบแผนที่ไม่ตายตัว สามารถยืดหยุ่นได้ตามผู้ร้องกำหนดคำประพันธ์ขึ้นมา โดยมีทำนองหลักเป็นเกณฑ์ ดังผู้วิจัยเสนอเกี่ยวกับคำประพันธ์ที่ได้บันทึกไว้ ดังนี้

ประโยคที่ 1

จั่ง ว่า ไน เฒ่า ปี่ เจ้า อัก น้า สุ คำ อู้ มิ เจา คำ เลา เลา สิ เสา หลาซ หนี้ ลา ลา เม็ด งอ้า ขอม เปื่อ
ลอง ค่อง น้า สิ คำ ปี่ คำ ชาม เหนอว _____

คำประพันธ์ประโยคที่ 1 มี 35 พยางค์ การสัมผัสวรรณยุกต์ภายในวรรค มี คำว่า “เฒ่า-เจ้า” โน้ต C4 คำว่า “สุ-อู้” โน้ต A3 คำว่า “เจา-เลา” โน้ต D4 -A3 ระยะเวลา 3 ถือว่าเป็นคู่ที่มีระยะห่างที่กลมกลืน

ประโยคที่ 2

ไหน เฒ่า ปี่ เจ้า เฒ่า จ่าช ไน อ่าปิ้ง — อ่า เหิง ลา ลา —

คำประพันธ์ประโยคที่ 2 มี 13 พยางค์ ไม่มีสัมผัสระหว่างประโยคที่ 1 กับประโยคที่ 2 และสัมผัสภายในวรรค

ประโยคที่ 3

33 34 35 36 37 38

ไต่ เข้าขอบ เปื้อน ปี่ มี เสด-ดา มันแก่น แผ่น ลิน หมี เกี้ยว ใจของแก่น เสา ไร่ ไร่ ไร่ ไบ น้อย ศิ
ซ่อม ลง มา

คำประพันธ์ประโยคที่ 3 มี 28 คำ ระหว่างประโยคที่ 3 กับประโยคที่ 4 ไม่มีสัมผัสกัน ด้านวรรณยุกต์

ประโยคที่ 4

42 43 44 45

ปา ฐึ เป็น ส่ว หลี่ หนุ่ม อ่อน แสง น่อง นาง งาม โคน หลี่ ไบ เน

คำประพันธ์ประโยคที่ 4 มี 14 พยางค์ ระหว่างประโยคที่ 4 กับประโยคที่ 5 ไม่สัมผัสกัน ด้านวรรณยุกต์ สัมผัสภายในวรรคคำว่า “อ่อน” กับคำว่า “น่อง” เสียงห่างกันคู่ 5

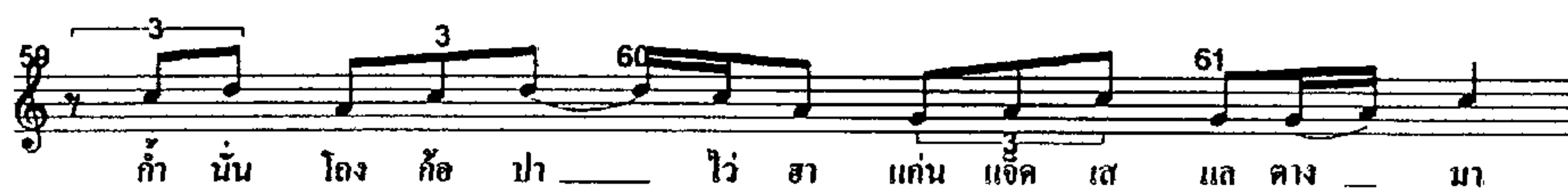
ประโยคที่ 5

50 51 52 53 54 55

ไต่ สั่ง เสร็จเป็น เสด คำ ก้อหน้หย้าก้า แก่น ไค้เป็น ต้องเฮ็ด ส่างแอบ แพบมนอ่อน เสดเข้าเฝ้า น้อยจ้อมตอด
ทอง โถง

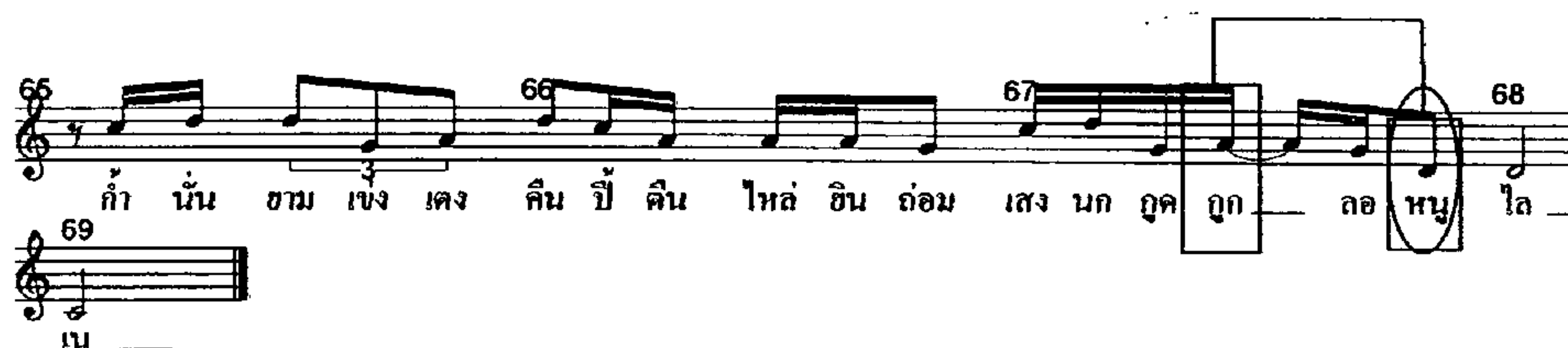
คำประพันธ์ประโยคที่ 5 มี 28 พยางค์ ระหว่างคำประพันธ์ประโยคที่ 5 กับประโยคที่ 6 ไม่มีสัมผัสกันด้านวรรณยุกต์ และไม่มีสัมผัสภายในวรรค

ประโยคที่ 6



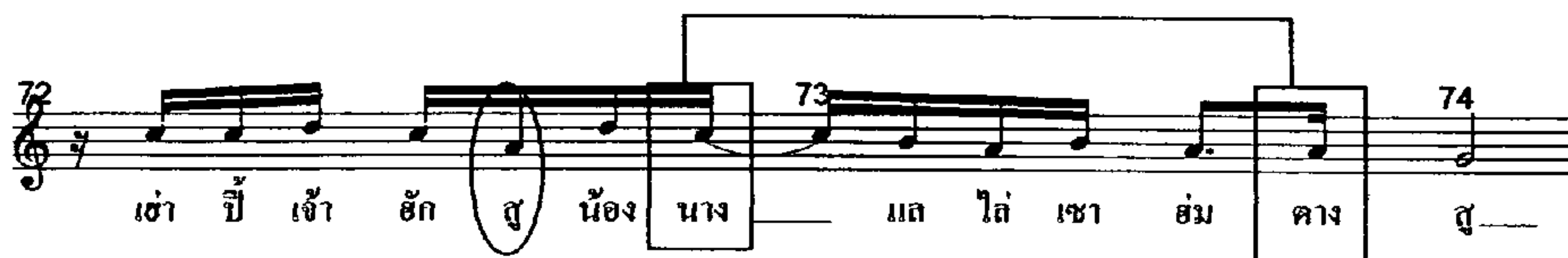
คำประพันธ์ที่ 6 มี 13 พยางค์ ระหว่างคำประพันธ์ประโยคที่ 6 กับประโยคที่ 7 ไม่มีสัมผัสกัน

ประโยคที่ 7



คำประพันธ์ประโยคที่ 7 มี 18 พยางค์ ระหว่างคำประพันธ์ประโยคที่ 7 กับประโยคที่ 8 มีสัมผัสกันด้านวรรณยุกต์คำว่า “หนู-สู” ระหว่างโน้ต D3-A3 และสัมผัสภายในวรรคคำว่า “ภูค” กับ “หนู” ระหว่าง A3-D3 ระยะห่างกันคู่ 5

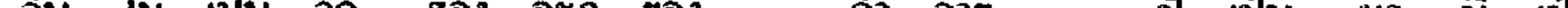
ประโยคที่ 8



คำประพันธ์ประโยคที่ 8 มี 13 พยางค์ ระหว่างประโยคที่ 8 กับประโยคที่ 9 ไม่มีสัมผัสวรรณยุกต์กัน มีสัมผัสภายในวรรค คำว่า “นาง” กับคำว่า “ดาง” เสียง C4 – A3 ห่างกันคู่ 3

ประโยคที่ 9

77 78 79 80



อั้น ไน้ เป็น วด ย่อง อะกิ ของ — คำ จาต — ปี่ เป็น มา นี เป็น มา —

คำประพันธ์ประโยคที่ 9 มี 14 พยางค์ ระหว่างประโยคที่ 9 และประโยคที่ 10 ไม่มี
สัมผัสวรรณยุกต์กัน และไม่มีสัมผัสภายในวรรค

ประโยคที่ 10

83 ปาฐ์ เสา เปิด ลีของ ไว หน้า ไว นาง ไหล่ อย ทบ หลาบ อุบ ค่อเห่น ขื่อ ความ ลอง สัก ลอง แปง สุ

84 85 86

87 88

คำประพันธ์ประโยคที่ 10 มี 23 พยางค์ มีสัมผัสภายในวรรคระหว่างคำว่า “ไว่ – ไหล่”
เสียง G3 เป็นเสียงเดียวกัน

จากการศึกษาคำประพันธ์ที่ปรากฏอยู่ในแต่ละประโยค พบว่า

- จำนวนพยางค์ของแต่ละวรรคไม่เท่ากัน จำนวนพยางค์มีตั้งแต่ 13 พยางค์ถึง 35 พยางค์ วรรคที่จำนวนพยางค์ใกล้เคียงกัน แบ่งได้ดังนี้คือ

1. ประโยคที่มีจำนวนพยางค์ตั้งแต่ 13,14 พยางค์ คือประโยคที่ 2,4,6,8,9
2. ประโยคที่มีจำนวนพยางค์ตั้งแต่ 18, 23 พยางค์ คือประโยคที่ 7,10
3. ประโยคที่มีจำนวนพยางค์ตั้งแต่ 28, 35 พยางค์ คือประโยคที่ 1,3

- แต่ละวรรคมีสัมผัสที่ส่งและรับจากวรรคหนึ่งไปสู่อีกวรรคหนึ่งระหว่างประโยคที่ 7 กับประโยคที่ 8 บางวรรคไม่มีสัมผัสทางด้านวรรณยุกต์เป็นอิสระการใช้ภาษาคือวรรคที่ 1, 2, 3, 5, 6, 9 ถือว่าเป็นเอกลักษณ์เฉพาะทางภาษา และวรรคที่มีสัมผัสภายในคือวรรคที่ 4, 7, 8, 10 ในวรรคสุดท้ายของแต่ละประโยคพบว่าการลงท้ายของคำประพันธ์นั้นจะลงท้ายประโยคของวรรคด้วยเนื้อหาของคำ เช่น คำว่า มา, โกง, สู และการลงโดยหาเสียงอื่นมาช่วย เช่น ไน้ เน่ ลา เหนอว

- วรรณยุกต์เป็นส่วนหนึ่งที่มีความสำคัญ ทำให้ทำนองมีการเปลี่ยนแปลงไปบ้าง แต่ไม่เปลี่ยนแปลงมากจนทำให้ทำนองหลักเปลี่ยนไปหมด วรรณยุกต์เป็นตัวกำหนดเสียง และพบว่าวรรณยุกต์ที่มีเสียงสูงทำให้เสียงดนตรีสูง วรรณยุกต์ที่มีเสียงต่ำเสียงดนตรีต่ำเช่นเดียวกัน การสัมผัสกันถ้าวรรณยุกต์เป็นเสียงเดียวกัน โดยส่วนใหญ่เสียงทำนองที่ออกมาเป็นเสียงเดียวกัน เช่นคำว่า” “เป็น” ของประโยคที่ 9 ใช้เสียงเดียวกัน ระหว่างคำประพันธ์ที่นำมาต้นของความวอกมีความกลมกลืนกับทำนอง

- จากลักษณะของคำประพันธ์ที่มีจำนวนคำไม่เท่ากัน ส่งผลให้ทำนองประโยคเพลงไม่เท่ากันในแต่ละประโยค ลักษณะของความสั้น-ยาวของคำส่งผลให้รูปแบบของกระสวนจังหวะมีหลากหลาย

-จากลักษณะคำประพันธ์ความวอก พบว่าคำประพันธ์จะเน้นที่เรื่องราวเพื่อถ่ายทอดลักษณะเฉพาะของภาษา เพื่อให้ผู้ฟังตีความจากคำประพันธ์ที่ตนถ่ายทอดออกมา ความวอกเป็นเพลงที่มีเสียงสั้นต่อท้ายวรรค ใช้ในการพรรณธรรมชาติ หรือกิจกรรมต่าง ๆ ที่ได้ประสบเพื่อสื่อความรู้สึกแก่คนทั่วไป

ตัวอย่าง

(ตอนเที่ยงคืน ฟังตื่น ได้ยินเสียงนก เสียงหนู)

- ลักษณะการขับร้องของความวอกในหนึ่งประโยค มีลักษณะการขับร้องแบบเนื้อเต็ม (Syllabic Setting) เป็นการร้องแบบพยางค์ต่อ1-2 ตัวโน้ต ซึ่งถ้าเป็น 2 ตัวโน้ต จะเกิดในกรณีที่ มีการเอื้อนเสียงเพื่อผ่านเข้าไปสู่อีกคำร้องหนึ่ง หรือการจบประโยคของแต่ละประโยค

ตัวอย่างประโยคที่ 6

จากตัวอย่างแสดงให้เห็นถึงลักษณะการขับร้องความว้อก ซึ่งเป็นเพลงที่อยู่ในประเภทจี
หนึ่ง มีลักษณะในการขับร้องแบบเนื้อเต็ม

เพลงกวามตรอ

1 2 3 4 5

♩ = 64

6 7 8 9 10

11 12 13 14 A

โน ก้อ

16 17 18 19 20

นท่อม ก่อนนอ อี อ่อนาง นื่อง เต้ ลาดพอสแห่มงู - เจ้า จ้า คอง กู

21 22 23 24 25

วัน อ่อน แล

26 27 28 29 30

เมอ โน นาง ส่อง กวาม อยู่ เสง - สัน น่อว ก็ ของ - ว่า ลู่ ส้าง ปี่ นื่อง เฮา ไคจัน ก่อม

31 32 33 34 35

ค่อม ขื่อ กวามาง แม่ เมิง หวาน ฮา ค้อ

36 37 38 39 40

41 42 43 44 45

ไม่ ก่อ นา ปี่ นาง ปี่ จาฮ ลิน ปี่ อ่า หัน

46 47 48 49 50

นา ว่า เนอะ ห้า ปี่ อ้อค้อน ทบ เหมอว หัน แม่เอ๊ะกัน นางไล่ กาม ไชย

51 52 53 54 55

56 57 58 59 60

มือ อ่อน แล วัน ไน ใจ นาง ก็

61 62 63 64 65

ไชยป้อ นางเมอด้ หว่า เขา ก็ เน่อว สน เป็น ว่า

66 67 68 69 70

71 72 73 74 75

ไน ด้ นา ก้อบ เปอว นี้ ขาง แล่ง ค้อปอ้อ ก็

76 77 78 79 80

ไชยป้อ นางเฝ้าหาหว่า จ้า เขา มา เปอว อ้อม เสง เสา

81 82 83 84 85

86 87 88 89 90

มือ อ่อน _ แล วัน ไน่ นอ ช้ำ นาง _ เกียม เต้เถา เลา ป้าง ป้าง ส่าง ค้อ ขุน _

91 92 93 94 95

ปี่จ้อปี่ นาง เขา ลูก ค่าง ไผ่เหล่อว เต้า เข้า คาง ไผ่เหล่อว สอด มา มือ ไน่ วา

96 97 98 99 100

101 102 103 104 105

ไต้ ก้อนา ข้า เต้า ว่า ป้อฮ่นา ส่าง เซอ เต้ นอ ส่า ไช้เจ้า - เมอ ว่า เจอว นาง ข้า มาเฮื้อ อัด เส่ง ขื่อ

106 107 108 109 110

ความ ไส ไต้ แล่ นาง เข้า จอง คก สอด แผลว มา

111 112 113 114 115

อี่ แคม อ่อน เอ็น น้อยนาง ถิ่น ปอ ไต้ จั๊บ ขี้เหนอด เหนอด กา ของ เปิ่น มา สอด

116 117 118 119 120

มา ถึง เอื้อ

121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142

ไม่เห็นท้อม หมธรอ ข้านางอ้อแอ ปุกมาหิง ว่านชออัก อ้อถำโน้ นอ ข้านางเก้ม เตอ กิคำ

ไอ คออ ไน

เอ่า ปี่ นาง เสง อ่อนข้า นางเก้ม เต ข้างอของ คอโน้ ค่ทอชปืออเอาปุกมัทหฮัน เอ่า

องค์ประกอบทางด้านทำนอง

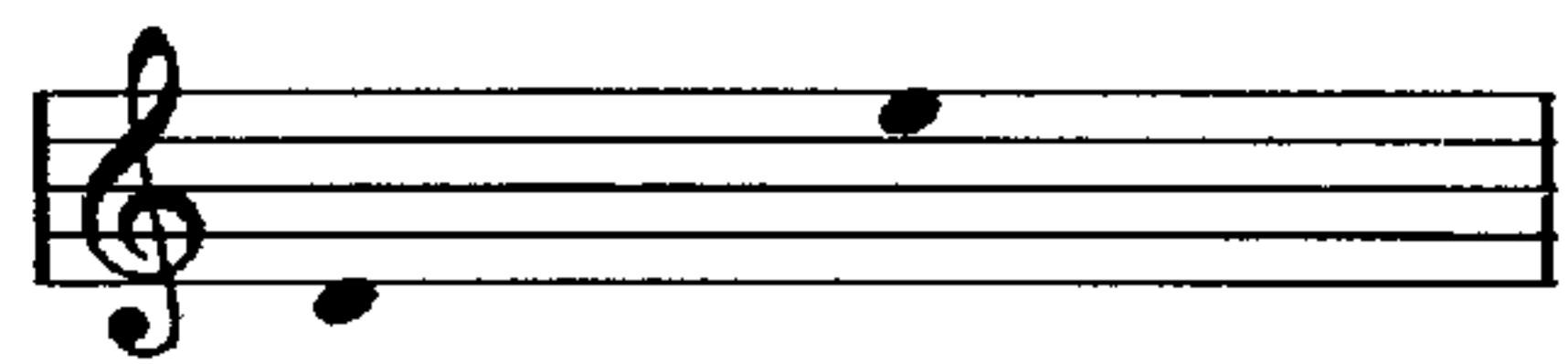
กลุ่มเสียง

จากการศึกษาโครงสร้างระบบทำนอง ผู้วิจัยพบลักษณะทางกลุ่มเสียงที่มีการเคลื่อนที่ของทำนองความตรอ คือ

- 1.ระบบ 5 เสียง (Pantatonic Scale) ของความตรอ โดยเรียงลำดับของเสียงดังนี้ G A B D E โดยพบว่ามีโน้ต F เป็นโน้ตจรในห้องที่ 32



พิสัยแนวทำนองร้อง จากการบันทึกโน้ต พบว่าระดับเสียงต่ำสุดคือ D3 จนถึงระดับเสียงสูงสุด คือ E4



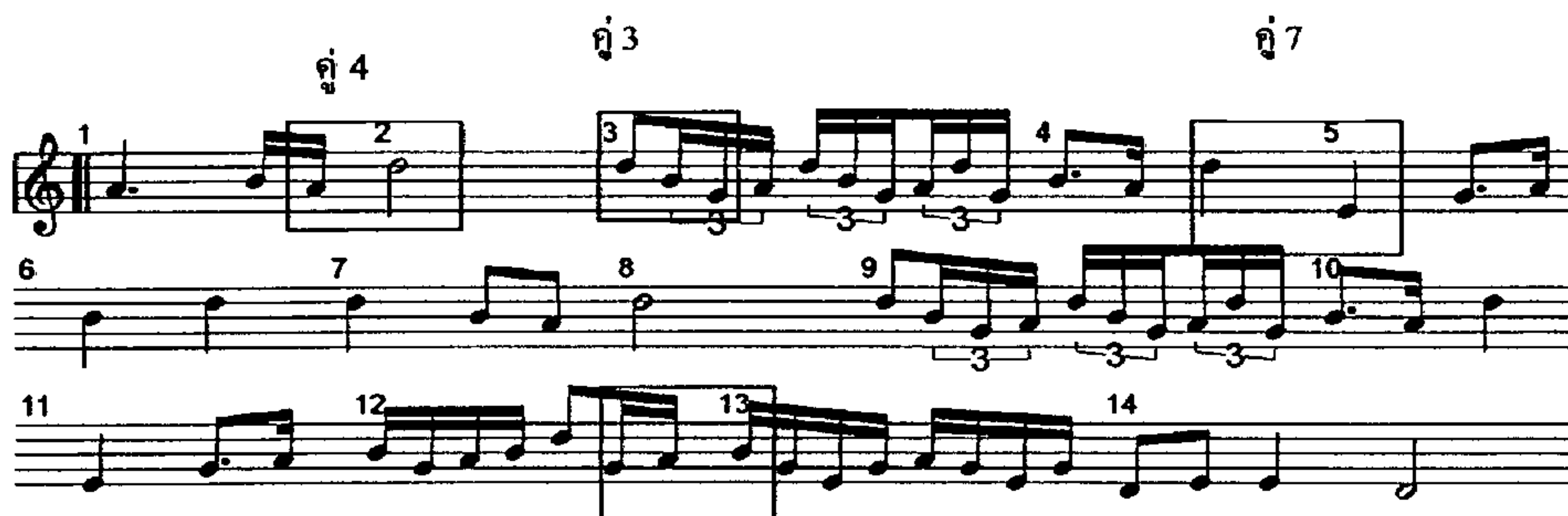
เพลงความตรอ จัดเป็นเพลงประเภทจีหนึ่ง

การศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบความตรอ ผู้วิจัยกำหนดประโยคเพลงทั้งหมด 11 ประโยค โดยแบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือ

- 1. ทำนองร้อง
- 2. ทำนองคลอ
- 3.ทำนองคั่น คือ การบรรเลงทำนองในช่วงที่ต่อจากทำนองร้อง สำหรับใช้เชื่อมระหว่างประโยคต่อประโยค ทำนองคั่นอาจเป็นทำนองยาวหรือทำนองสั้น ๆ ก็ได้

ประโยคที่ 1

การเคลื่อนที่แนวทำนอง



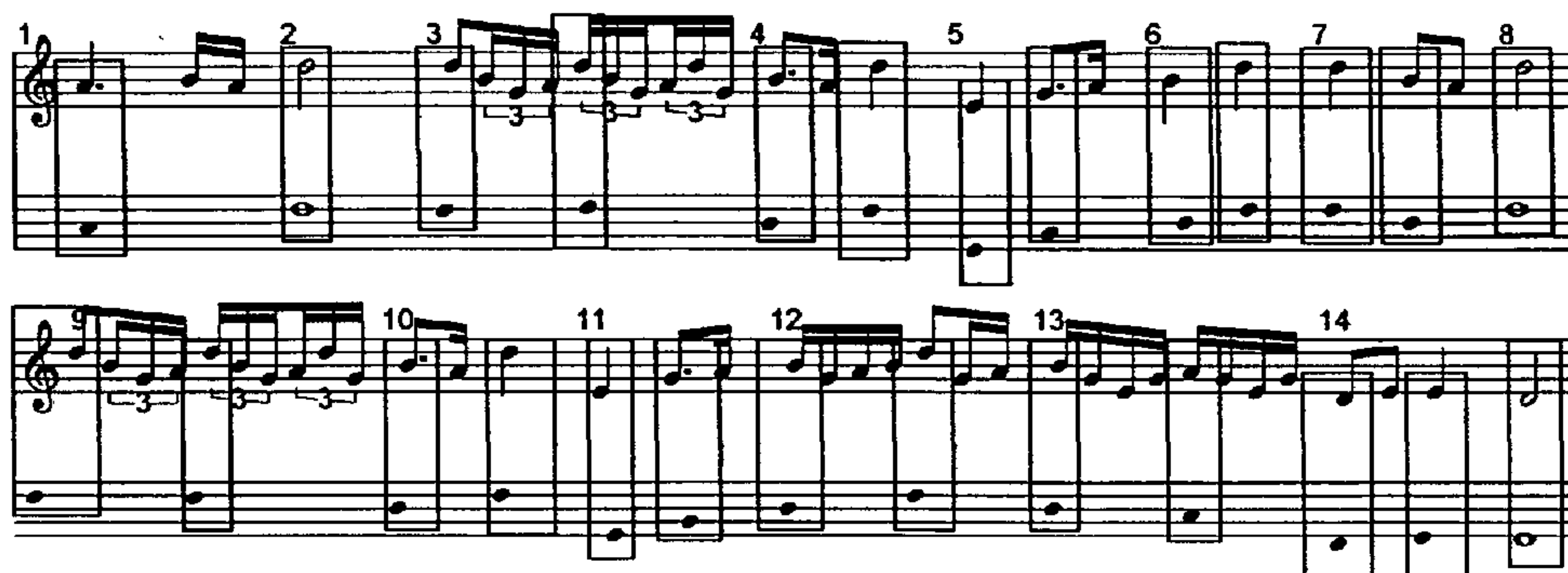
เรียงเสียง

สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเรียงเสียงขึ้น การเคลื่อนที่ขึ้น 1 ชั้น และลง 1 ชั้น ของคู่ 2 และการเคลื่อนที่โดยการกระโดดขึ้นลง ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4 และคู่ 7 ลักษณะการเคลื่อนที่ของแนวทำนองจะเป็นการกระโดดคู่ 3 คู่ 4 มากกว่าการเรียงหรือซ้ำเสียง

พิสัยแนวทำนองคู่ 8



โครงสร้างเสียงหลัก



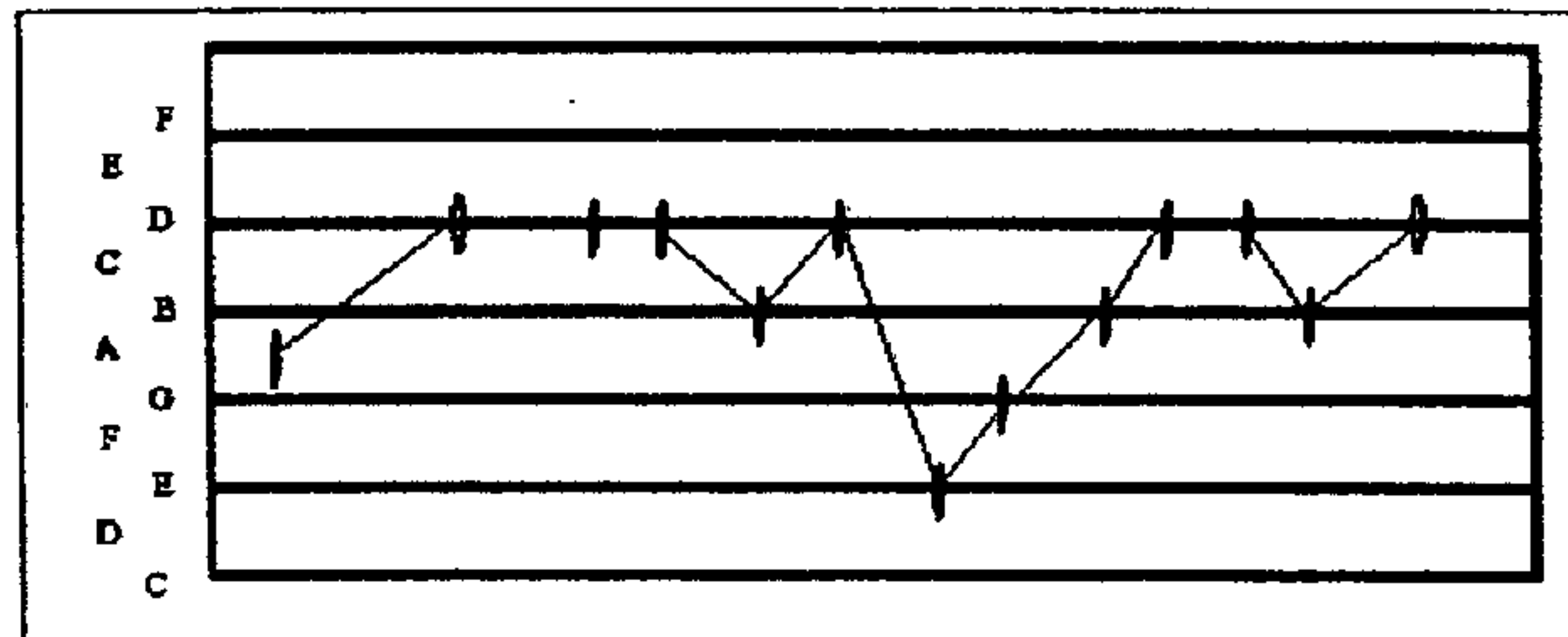
ระดับเสียงหลัก ได้แก่ A D B E G

ระดับเสียงเบ ได้แก่ B A G D E

โน้ตหลัก

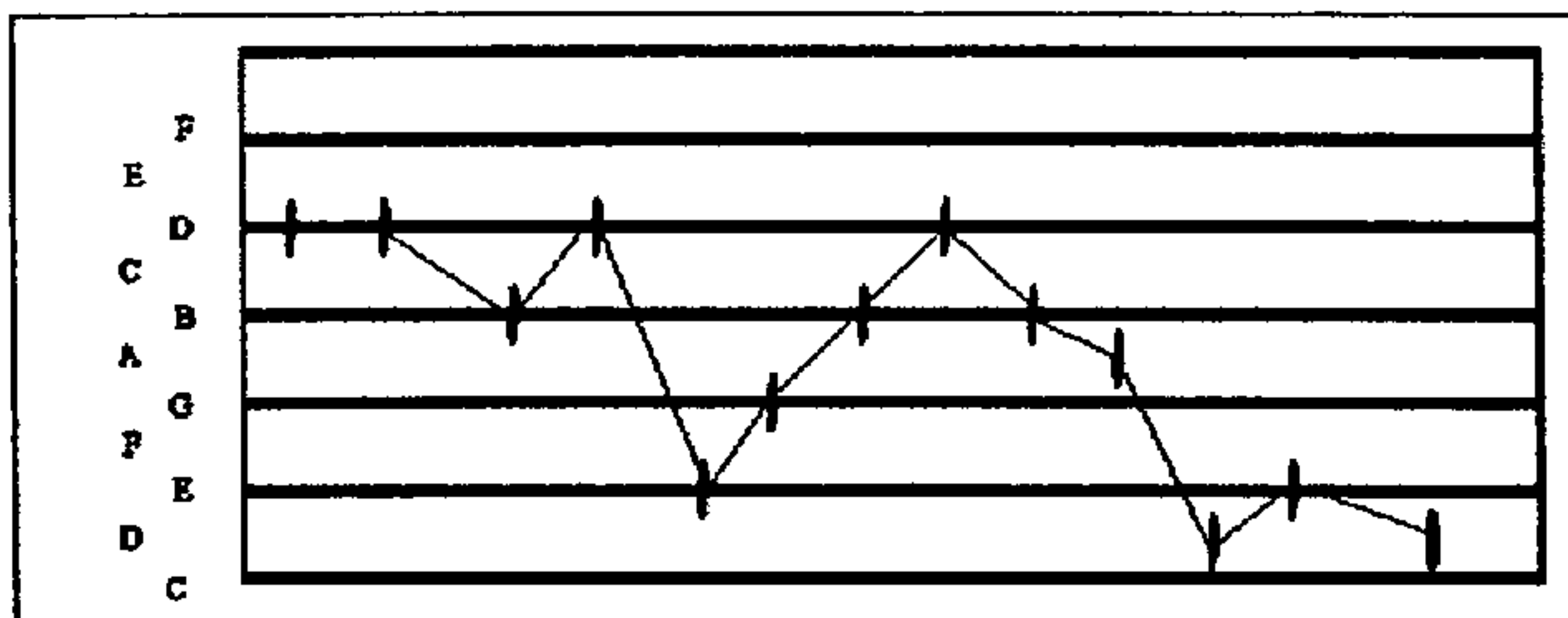


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองวรรคที่ 1



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองวรรคนี้ เริ่มต่ำด้วยการกระโดดคู่ 4 จากเสียง A3 ขึ้นเสียง D4 เคลื่อนที่ขึ้นลงด้วยการกระโดดสลับคู่ 3 ทิศทางทำนองอยู่ช่วงเสียงสูง เคลื่อนที่ทำนองลงต่ำด้วยการกระโดดคู่ 7 ทิศทางทำนองเคลื่อนที่ขึ้นด้วยการกระโดดคู่ 3 จากโน้ต E3 - D4 กระโดดขึ้นลงคู่ 3 สลับกันอีกครั้งเข้ากลุ่มที่ 8 ทิศทางการจบขึ้นบน จบประโยคด้วยโน้ต D4

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองวรรคที่ 2



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองวรรคที่ 2 ทำนองช่วงแรกอยู่ด้านบน เคลื่อนที่ทำนองลงด้วยการกระโดดขึ้นลงสลับกันระหว่างคู่ 3 กับคู่ 7 ทิศทางทำนองขึ้นสูงด้วยการกระโดดคู่ 3 ทิศทางทำนองเคลื่อนที่ลงต่ำด้วยการกระโดดลงคู่ 3 และคู่ 4 สลับการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละ 1 ชั้น จบประโยคด้วยเสียง D4

ประโยคที่ 2

การเคลื่อนที่แนวทำนอง

Diagram illustrating the melodic movement in the second phrase. The notation shows four staves with various musical notations and labels:

- Staff 1: Measures 16, 17, 18, 19. Labels: "กู๋ 5" above measure 17, "การซ้ำเสียง" above measure 18.
- Staff 2: Measures 16, 17, 18, 19. Label: "เรียงเสียงลง" below measure 16.
- Staff 3: Measures 20, 21, 22, 23, 24. Labels: "กู๋ 3" above measure 22, "กู๋ 6" above measure 20.
- Staff 4: Measures 20, 21, 22, 23, 24. Label: "เรียงเสียงขึ้น" below measure 23.

สรุป การเคลื่อนที่ทำนองประโยคที่ 2 มีการเรียงเสียงขึ้น-ลง และการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้น การเคลื่อนที่โดยการกระโดดระยะคู่ ดังนี้ กู๋ 3 กู๋ 5 กู๋ 6 และการซ้ำเสียง

การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการซ้ำเสียงและการขึ้นลงทีละขั้นมากกว่าการกระโดดในแนวทำนองร้อง แนวทำนองดนตรีมีการเคลื่อนที่แบบกระโดดสลับการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้นหรือกระโดดสลับการเรียงเสียง

พิสัยแนวทำนองคู่ 8

Diagram illustrating the melodic range (octave) of 8 notes, shown on a single staff with a treble clef.

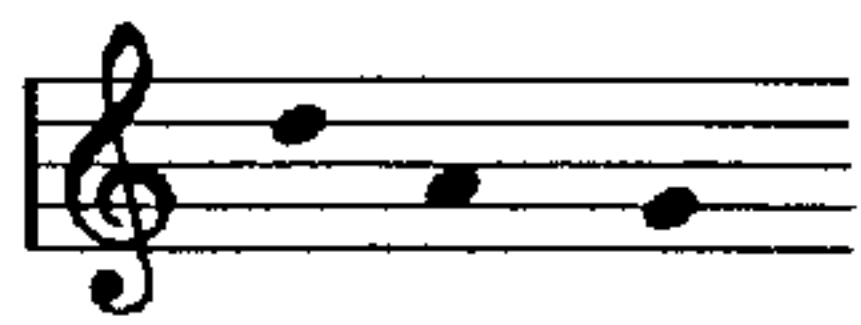
โครงสร้างเสียงหลักทำนองร้อง

Diagram illustrating the main melodic structure of the vocal melody, showing measures 16, 17, 18, and 19 on a single staff with a treble clef.

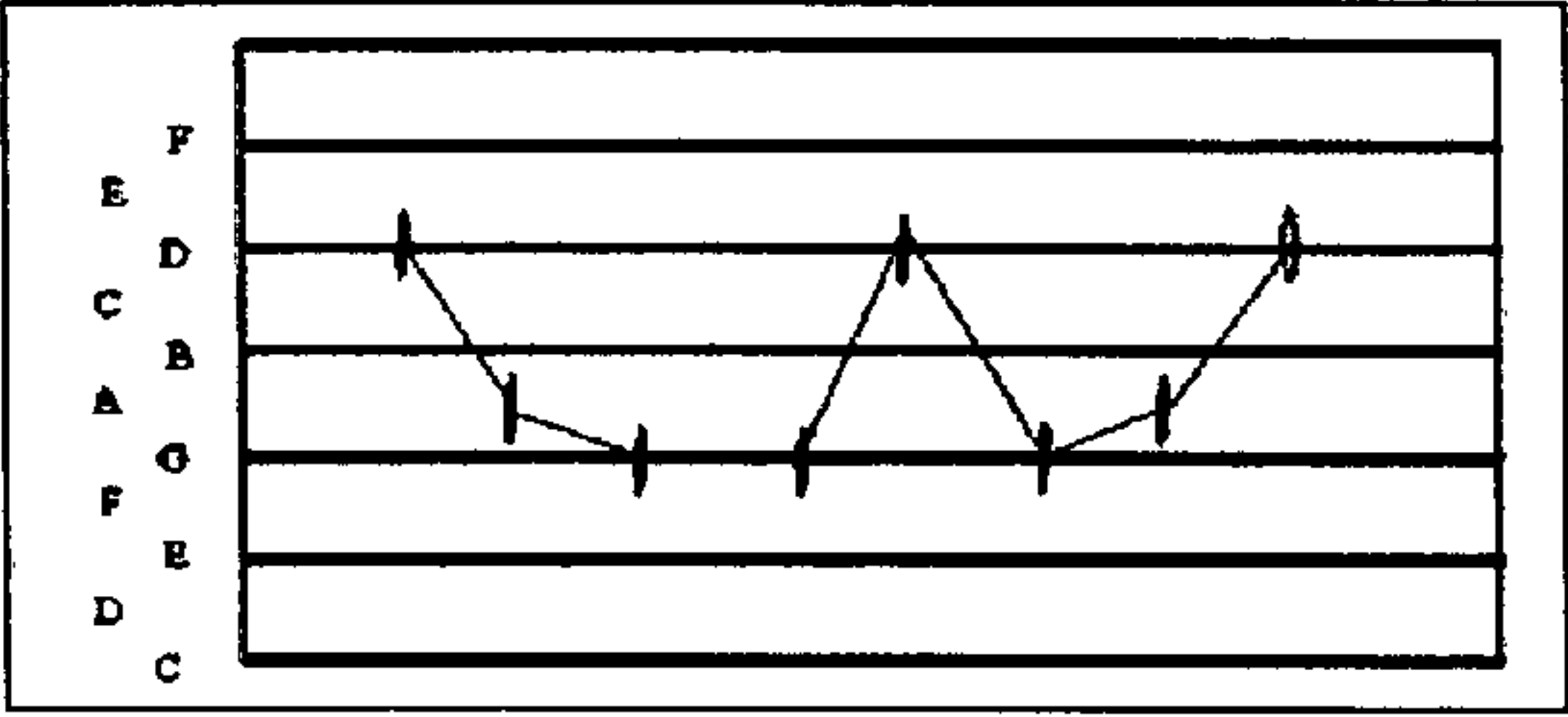
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D A G

ระดับเสียงเบา ได้แก่ B G A D

โน้ตหลัก

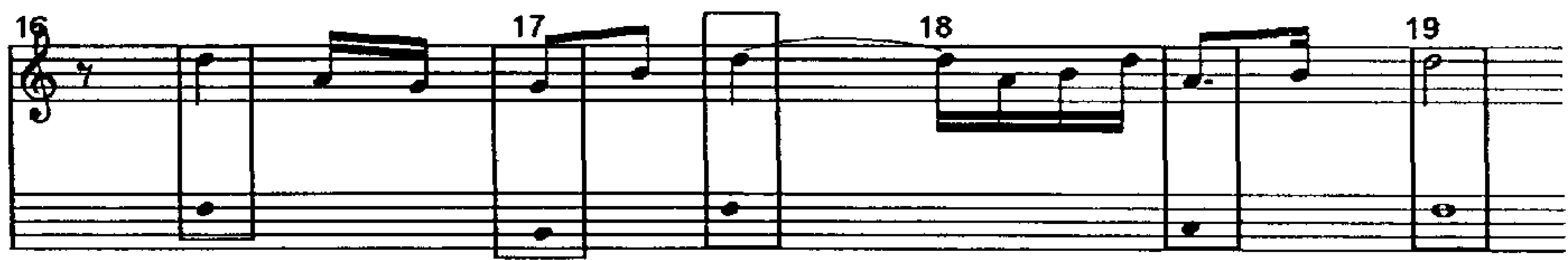


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้อง



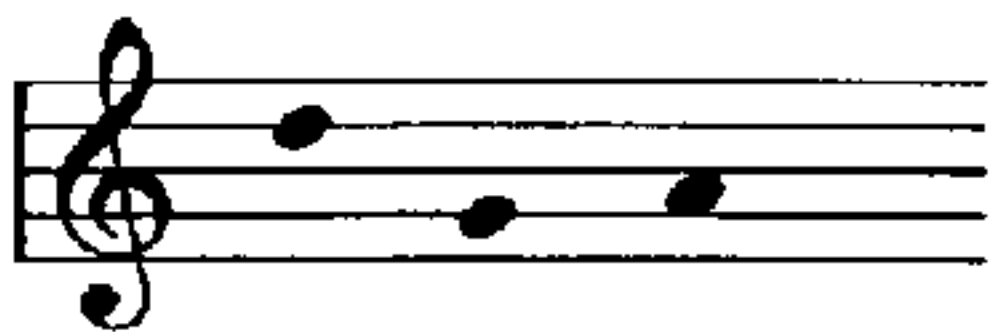
ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง เริ่มต้นด้วยเสียงสูงเคลื่อนทำนองลาดลงต่ำเคลื่อนที่ด้วยโน้ต D4 โดยการกระโดดคู่ 5 สลับเคลื่อนที่ลงขึ้นทีละขั้น ถึงโน้ต G3 เคลื่อนที่ด้วยการกระโดดขึ้นลงคู่ 5 ทิศทางทำนองขึ้นบน ด้วยการเคลื่อนที่ขึ้น 1 ขั้นตามด้วยกระโดดคู่ 4 จบประโยคด้วยโน้ต D4

โครงสร้างเสียงหลักทำนองคลอ



ระดับเสียงหลัก ได้แก่ D G A
ระดับเสียงเบา ได้แก่ A G B D

โน้ตหลัก



ประโยคที่ 3

การเคลื่อนที่แนวทำนอง

สรุป การเคลื่อนที่ทำนองประโยคที่ 3 มีการเรียงเสียงขึ้นลง มีเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้น และมีการเคลื่อนที่โดยการโดดระยะคู่ ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5

การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีลักษณะการขึ้นลงทีละขั้นสลับการกระโดดและการซ้ำเสียง คู่เสียงที่มีการเคลื่อนที่มากที่สุดคือคู่ 3

พิสัยแนวทำนองคู่ 8

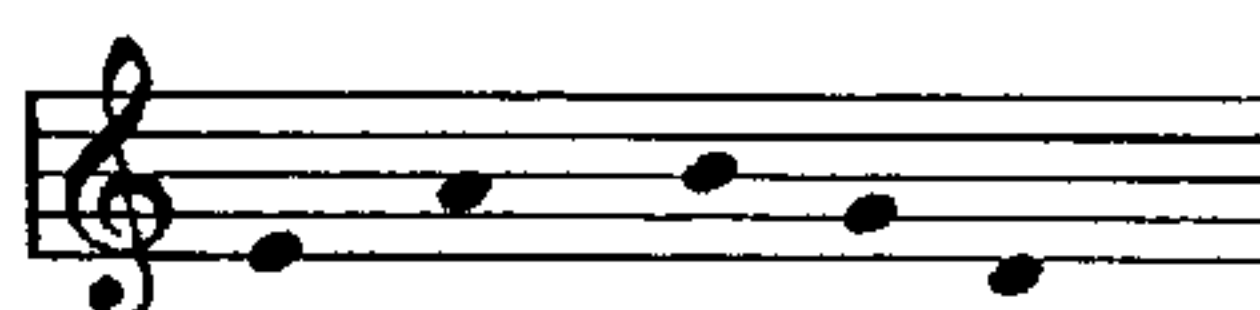
โครงสร้างเสียงทำนองร้อง



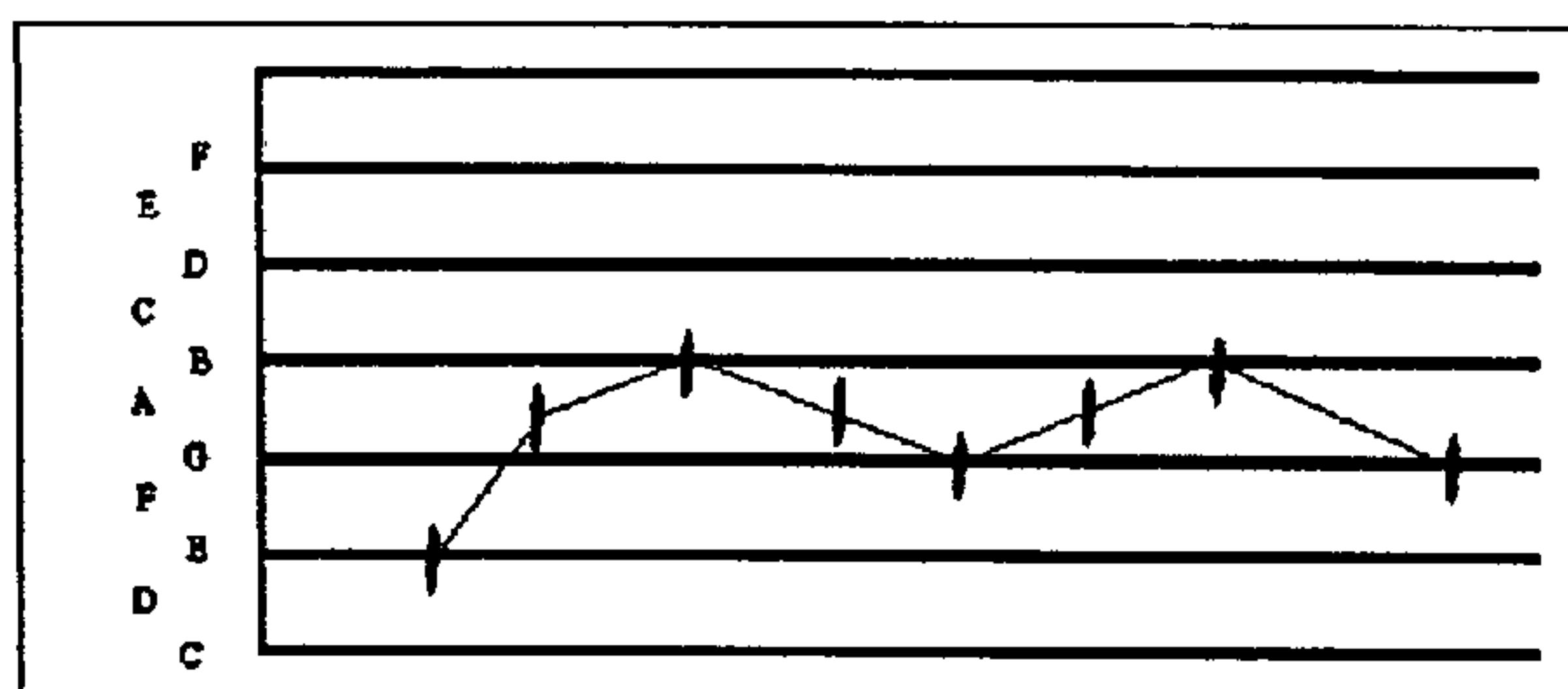
ระดับเสียงหลัก ได้แก่ E A B G D

ระดับเสียงเบ ได้แก่ B A E G F D

โน้ตหลัก

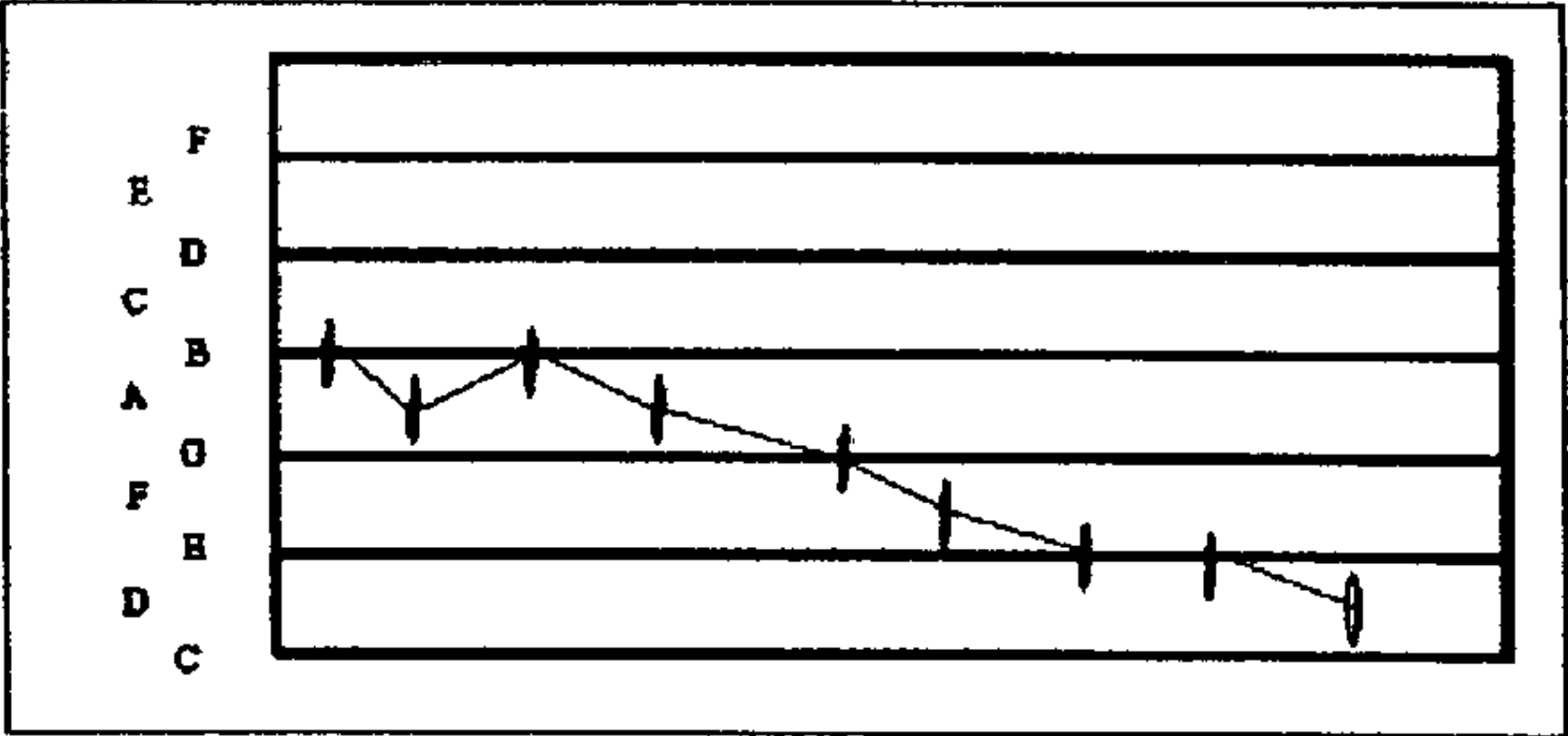


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้องวรรคที่ 1



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้องวรรคที่ 1 เริ่มจากเสียงช่วงต่ำจากโน้ต E3 ทิศทางทำนองช่วงนี้อยู่ที่ช่วงต่ำ เคลื่อนที่ทำนองกระโดดคู่ 4 แล้วเคลื่อนที่ขึ้น 1 ขั้น จากนั้นเรียงเสียงขึ้นลง แล้วกระโดดคู่ 3 ลงมาจบประโยคด้วยโน้ต G3

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองวรรคที่ 2



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองวรรคที่ 2 ทำนองมีลักษณะลาดลงต่ำ โดยการเคลื่อนที่ลงที่ละขั้นจากโน้ต B3-D4

โครงสร้างเสียงหลักทำนองคลอ

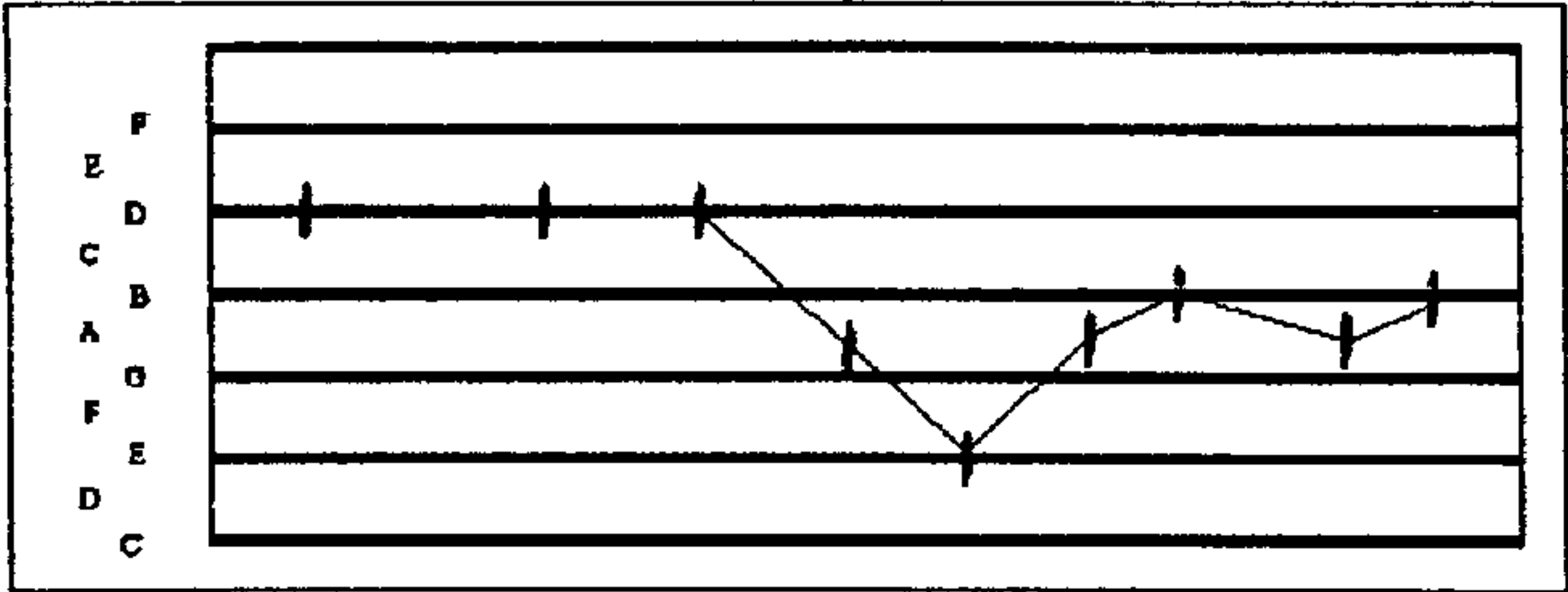


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D A E B E
ระดับเสียงเบา ได้แก่ A B G E

โน้ตหลัก

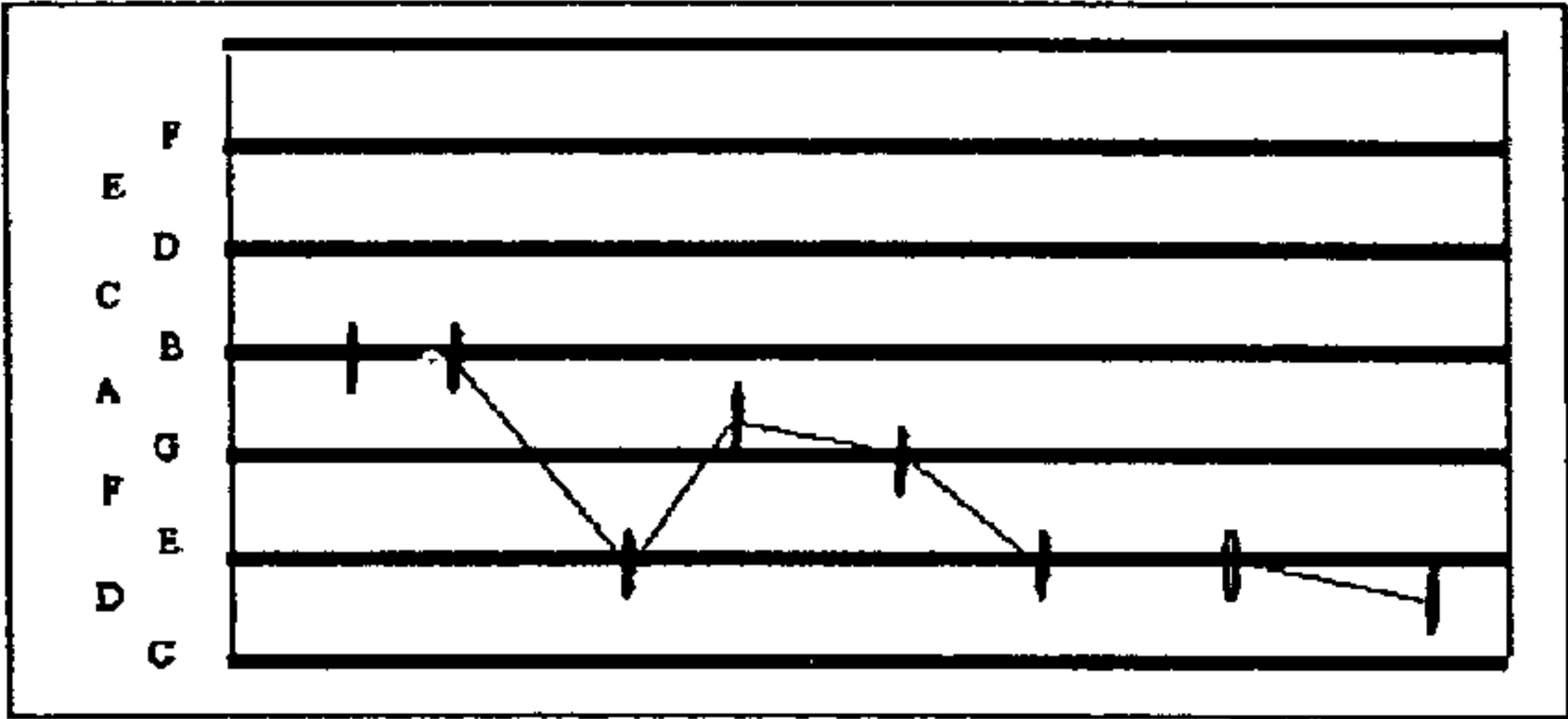


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองคลอวรรคที่ 1



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองคลอวรรคที่ 1 ทำนองเริ่มต้นระดับเสียงสูง จากการซ้ำเสียง โน้ต D4 จากนั้นเคลื่อนที่ลงมาโดยการกระโดดลงคู่ 5 คู่ 4สลับกัน ทิศทางทำนองอยู่ช่วงกลางด้วยการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้น จบประโยคด้วยโน้ต B3

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองคลอวรรคที่ 2

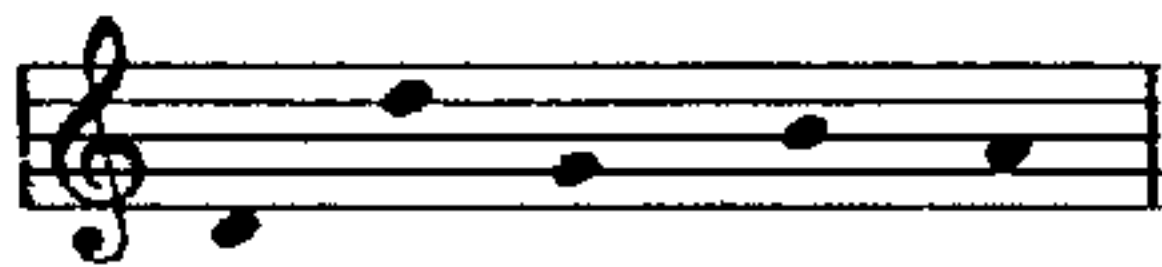


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองวรรคนี้ มีทิศทางของทำนองลาดลงต่ำ ด้วยการเคลื่อนที่จากช่วงกลางลงมาจากการซ้ำเสียงโน้ต B3 เคลื่อนที่ลงด้วยการกระโดดลงและขึ้นด้วยคู่ 4 เคลื่อนที่ลงทีละขั้นสลับกับการกระโดดคู่ 3 จบประโยคด้วยเสียง D4

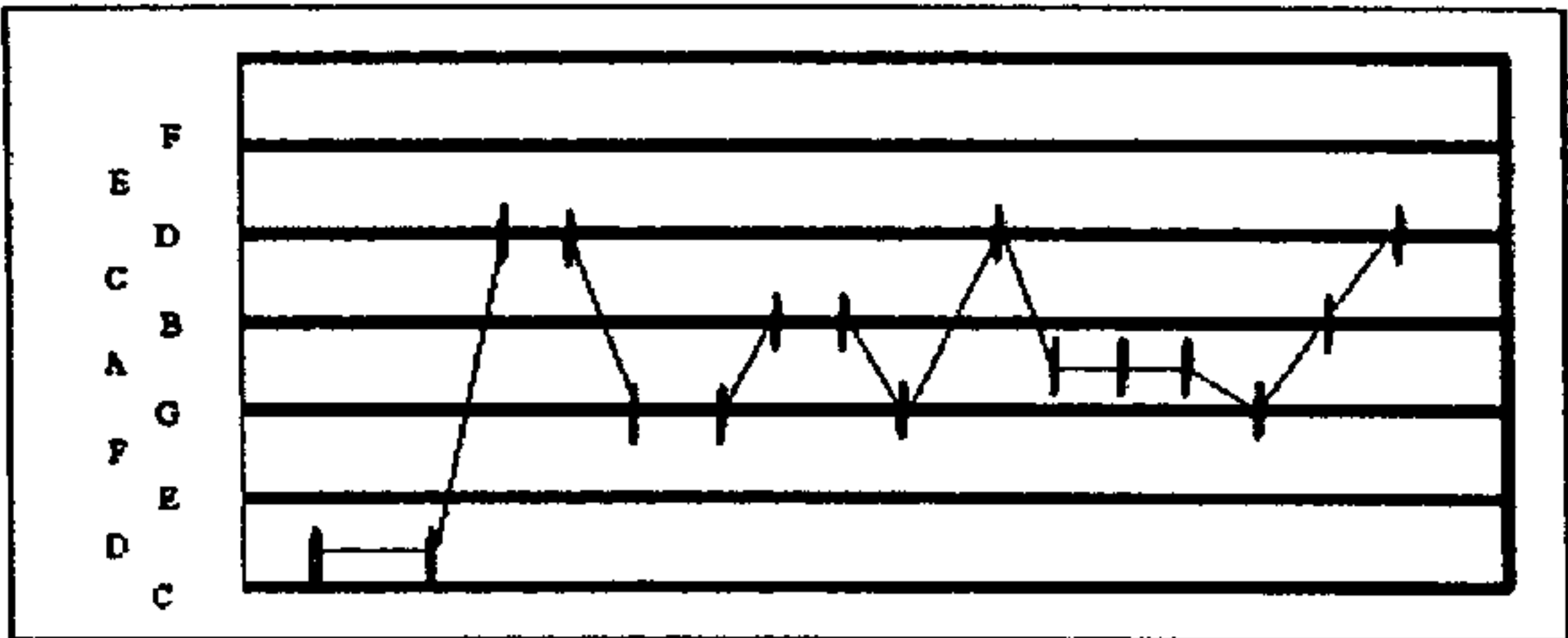
โครงสร้างเสียงหลักทำนองคัน



โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองคลอ



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองประโยคนี้ ทิศทางทำนองเคลื่อนที่ขึ้นด้านบน เริ่มต้นกระโดดด้วยคู่ 8 เคลื่อนที่ทำนองด้วยการกระโดดขึ้นลงสลับกันระหว่างคู่ 4 กับคู่ 3 และการซ้ำเสียงเคลื่อนที่ขึ้นด้วยการกระโดดขึ้นด้วยการกระโดดคู่ 3 จบประโยคด้วยโน้ต D4

โครงสร้างเสียงหลักทำนองคัน

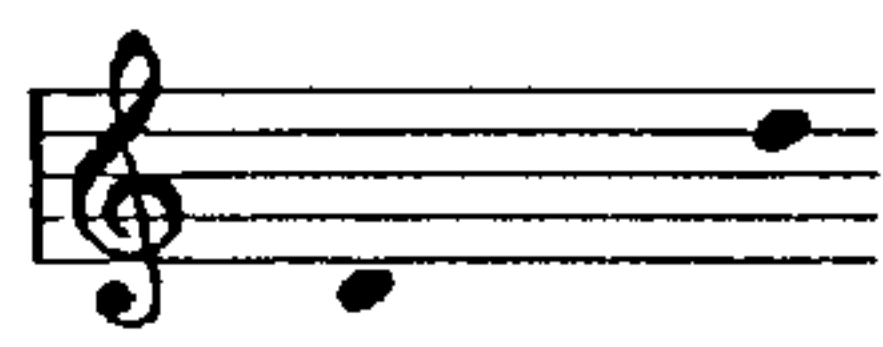


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D B G
ระดับเสียงเบา ได้แก่ A G B E

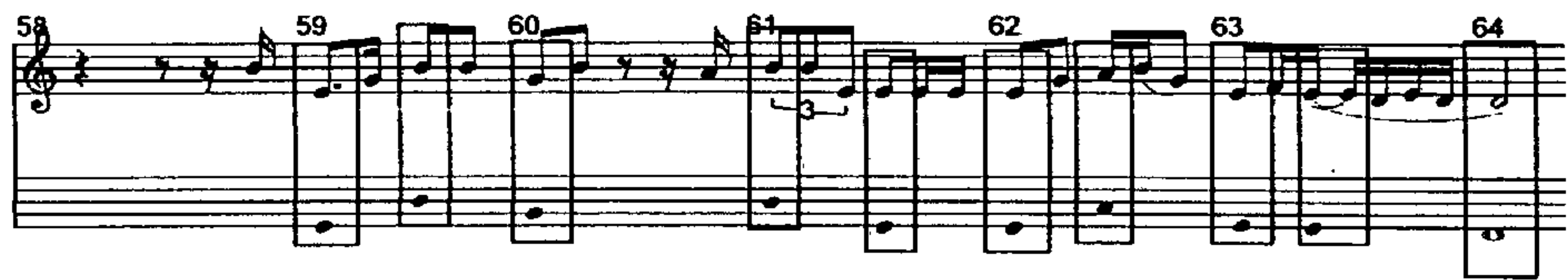
โน้ตหลัก



พิสัยแนวทำนองคู่ 8

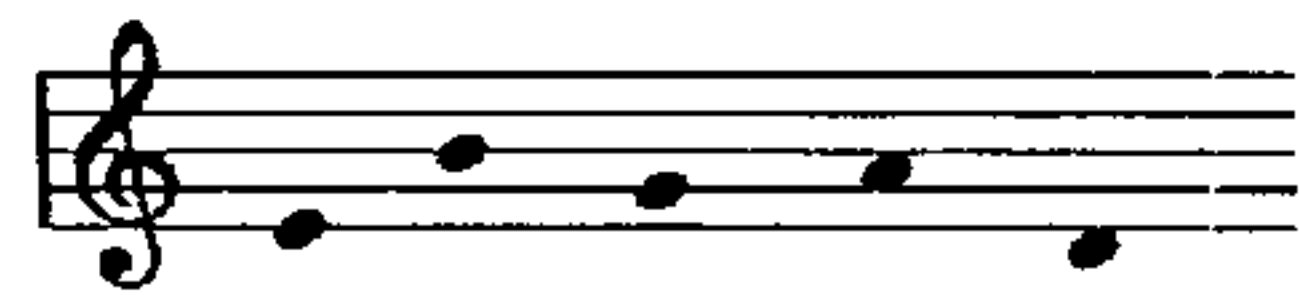


โครงสร้างเสียงหลักทำนองร้อง

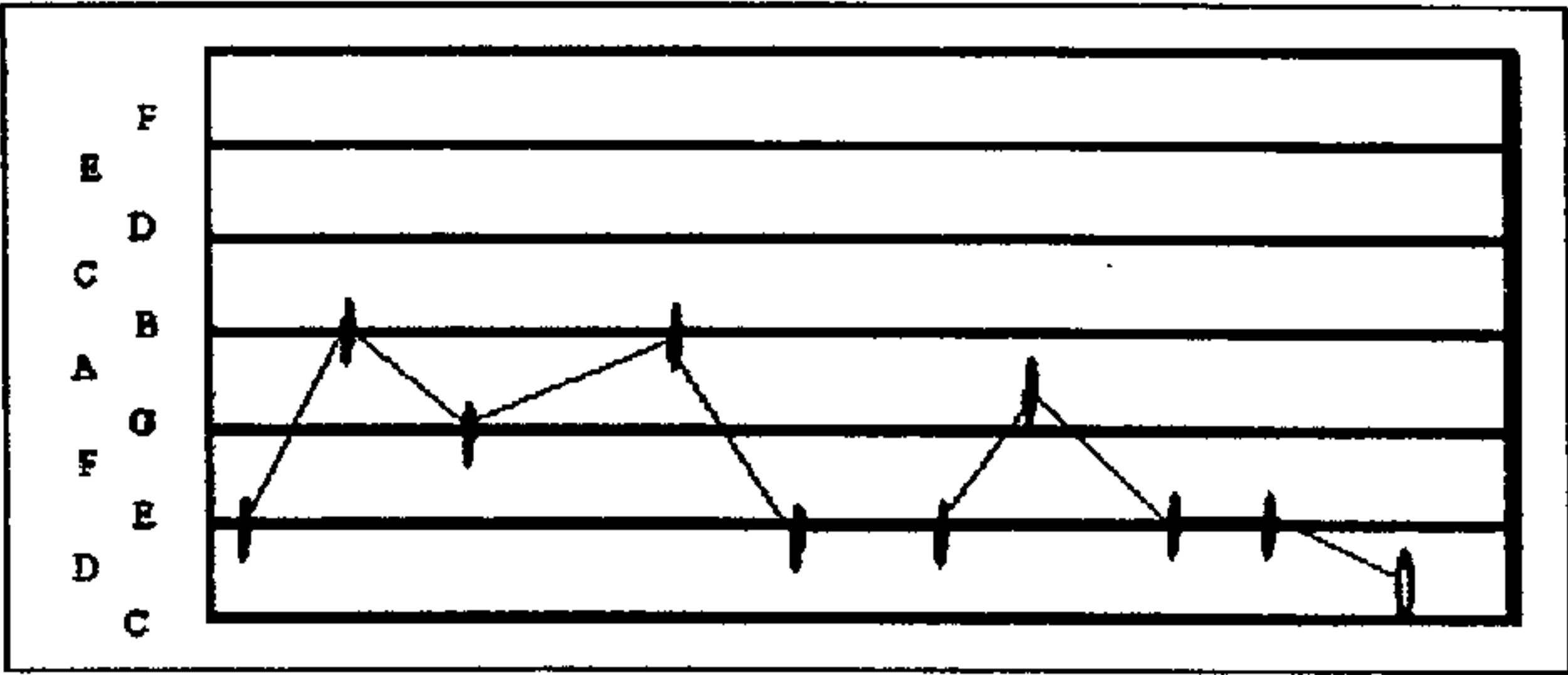


ระดับเสียงนัก ได้แก่ E B G A D
ระดับเสียงเบ ได้แก่ B G A E D

โน้ตหลัก

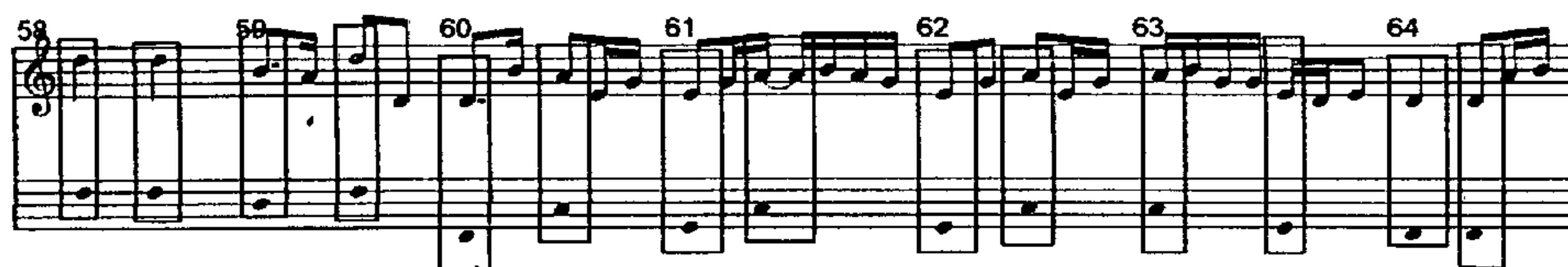


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้อง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองประโยคนี้ มีลักษณะเป็นพันปลาทิศทางทำนองลาดลง
ต่ำ เคลื่อนที่ด้วยการกระโดดขึ้นลงคู่ 5 กับคู่ 3 สลับกัน การเคลื่อนที่ทำนองจะมีการซ้ำเสียงสลับ
กับการกระโดดขึ้นลงคู่ 4 เคลื่อนที่ลง 1 ชั้น จบประโยคด้วยโน้ต D3

โครงสร้างเสียงทำนองคลอ



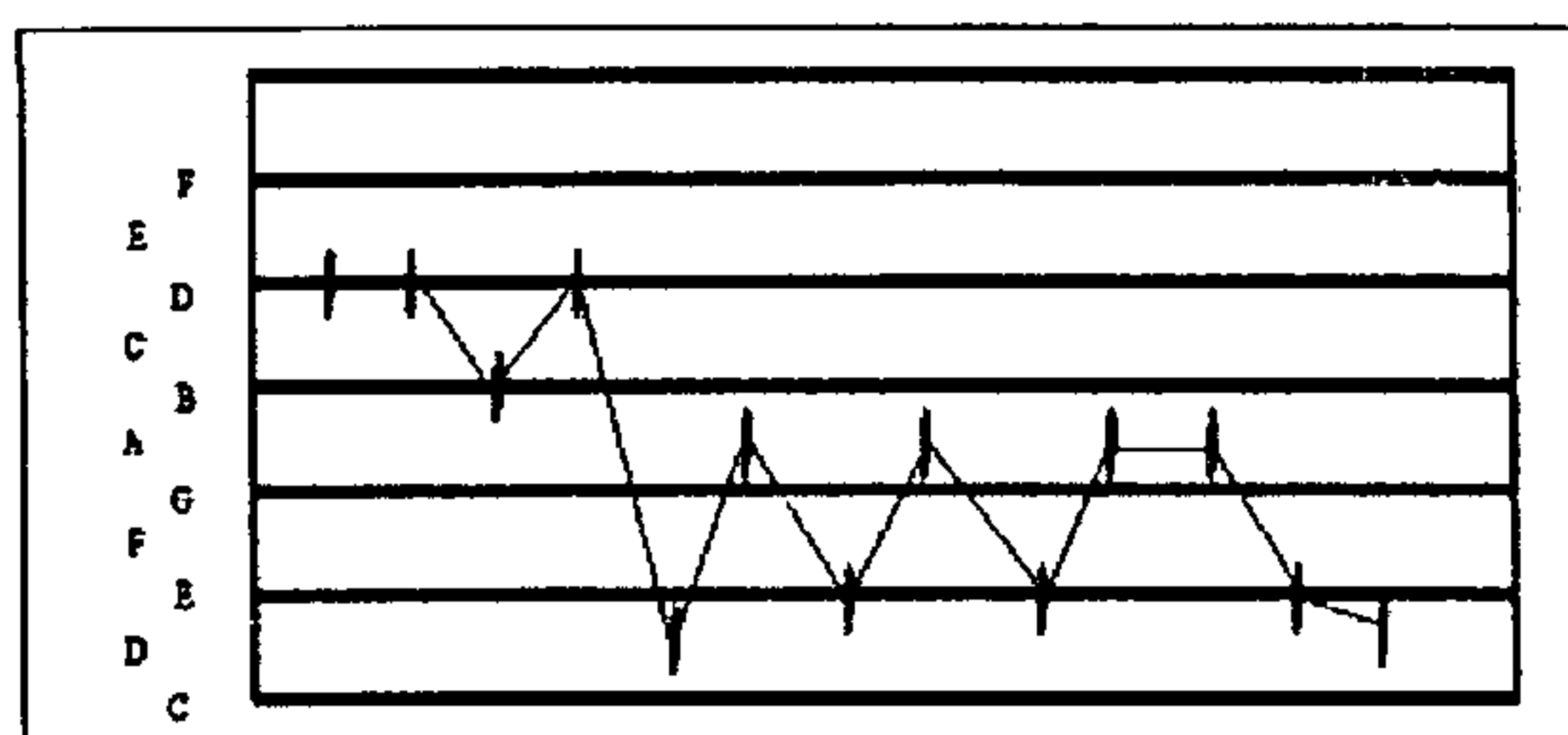
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ DBAE

ระดับเสียงเบา ได้แก่ A D B E G

โน้ตหลัก

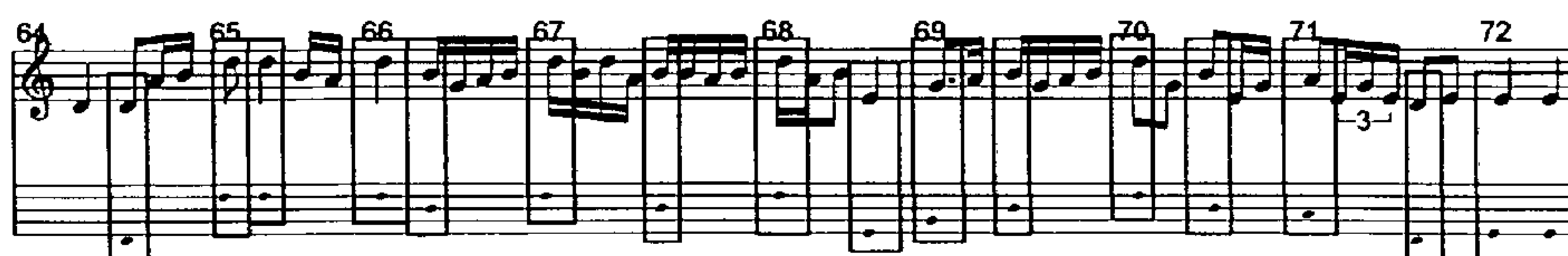


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองคลอ



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองประโยคนี้นี้ ทำนองช่วงแรกจะอยู่ด้านบน เคลื่อนที่
ทำนองลงมาโดยการกระโดดคู่ 8 การเคลื่อนที่มีลักษณะฟันปลา ทิศทางทำนองลาดลงต่ำ จบ
ประโยคด้วยโน้ต D3

โครงสร้างเสียงหลักทำนองขึ้น



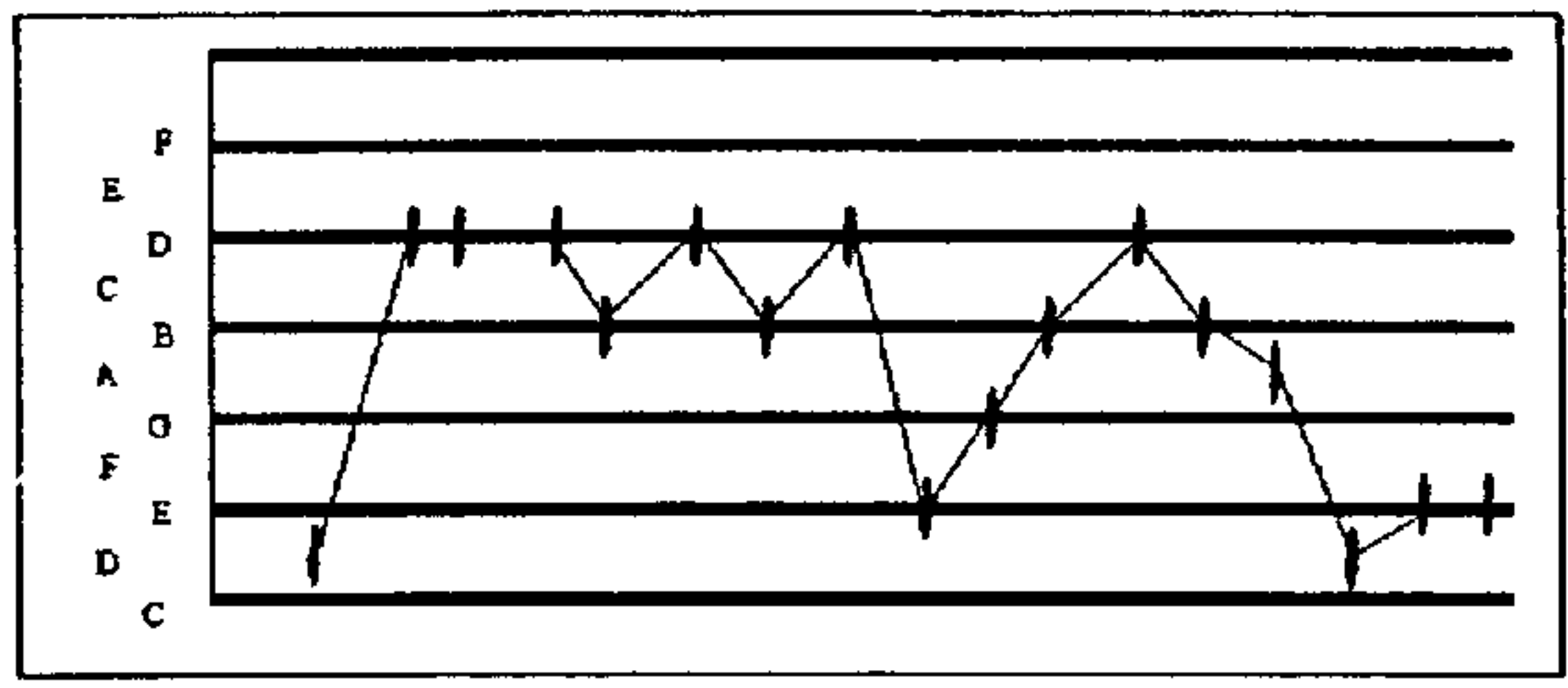
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D B E G A

ระดับเสียงเบา ได้แก่ A B G E

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองขึ้น



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองช่วงแรก ทิศทางทำนองเคลื่อนที่จากเสียงต่ำโดยการกระโดดคู่ 8 จาก D3-D4 ทำนองเคลื่อนที่ที่แนวนอนด้วยการซ้ำเสียงสลับการกระโดดคู่ 3 ทิศทางทำนองช่วงที่ 2 เคลื่อนที่ลงด้วยการกระโดดคู่ 7 และเคลื่อนที่ขึ้นด้วยการกระโดดคู่ 3 ถึงโน้ต D4 เคลื่อนที่ลงด้วยการกระโดดคู่ 3 คู่ 4 สลับการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้น จบประโยคด้วยโน้ต E3

ประโยคที่ 6

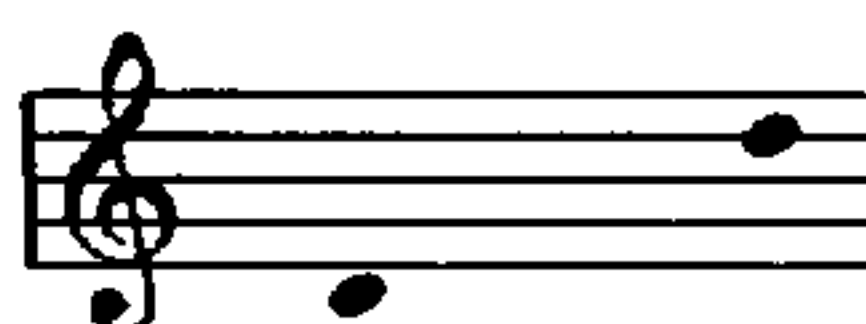
การเคลื่อนที่แนวทำนอง

Figure showing musical notation for measures 73 to 86, including staff numbers and melodic lines. The notation includes measure numbers 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, and 86. It also includes labels for 'คู่ 3', 'คู่ 4', 'คู่ 6', 'คู่ 8', and 'คู่ 5'. A specific measure is labeled 'เสียงสูงขึ้น' (voice goes up).

สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเรียงเสียงขึ้นและการเคลื่อนที่ขึ้นลง มีการกระโดด ระยะคู่ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4 คู่ 6 คู่ 8 และเสียงคงที่

การเคลื่อนที่แนวทำนองร้อง โดยรวมจะใช้การกระโดดระยะคู่ 3 การเคลื่อนที่แนวทำนองดนตรี มีลักษณะเคลื่อนที่ระหว่างการขึ้นลงที่ละชั้นสลับการกระโดดของคู่เสียง

พิสัยแนวทำนองคู่ 8



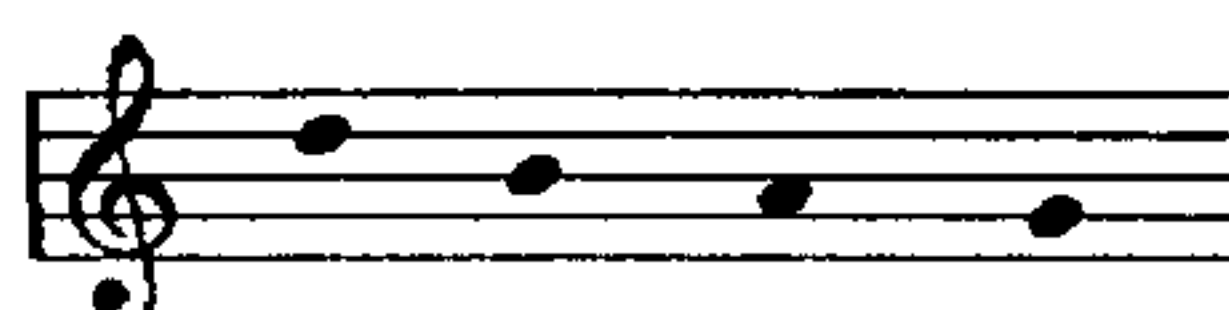
โครงสร้างเสียงทำนองร้อง



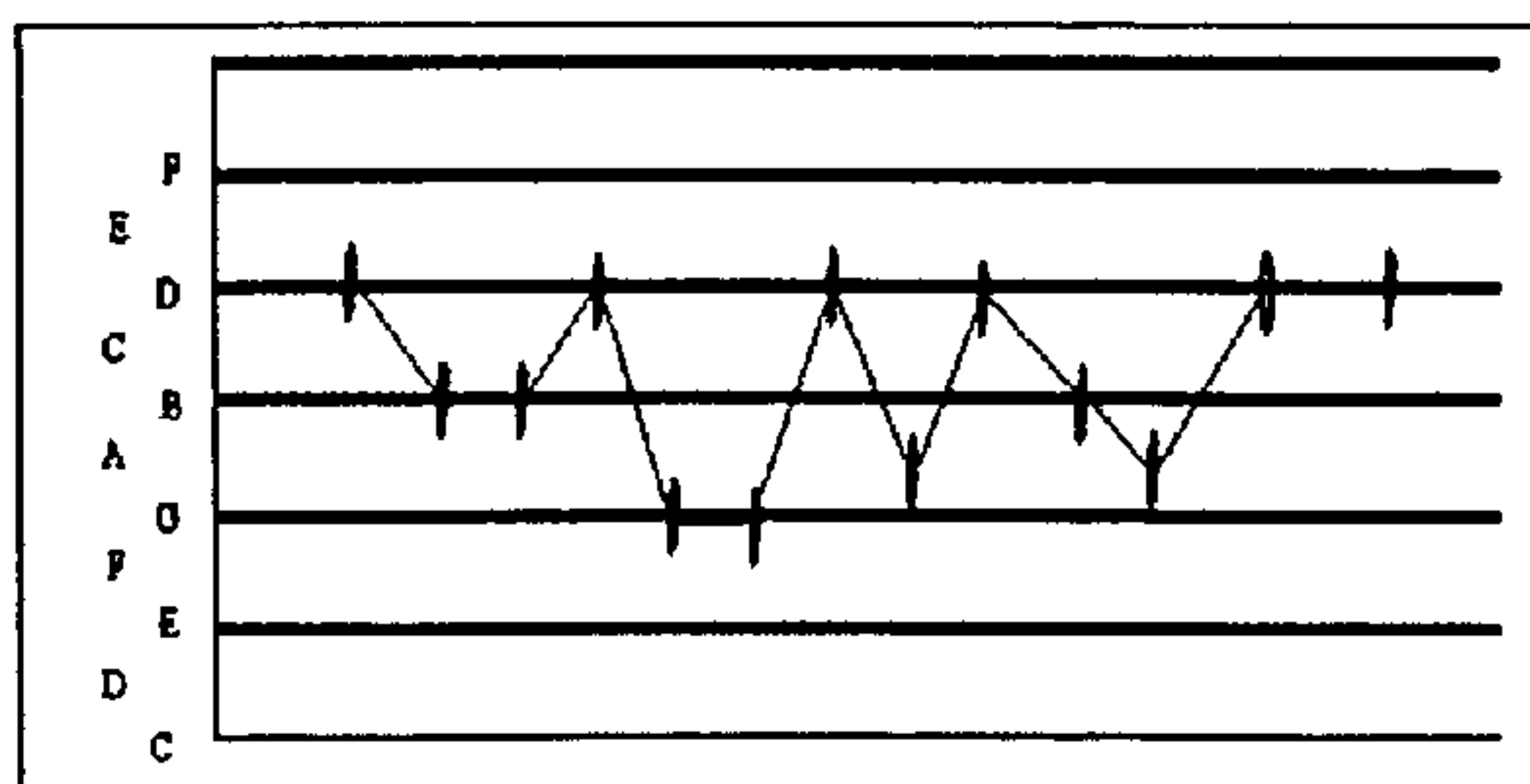
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D B G A

ระดับเสียงเบา ได้แก่ D B G A

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้อง



ลักษณะทิศทางการดำเนินประโยคนี มีลักษณะเป็นฟันปลา ทิศทางทำนองจะอยู่ระดับ
กลางถึงระดับสูง การเคลื่อนที่ของทำนองจะเคลื่อนที่ด้วยการกระโดดขึ้นลงสลับกันระหว่างคู่ 3
คู่ 4 คู่ 5 จบประโยคด้วยโน้ต D4

โครงสร้างเสียงหลักทำนองคลอ

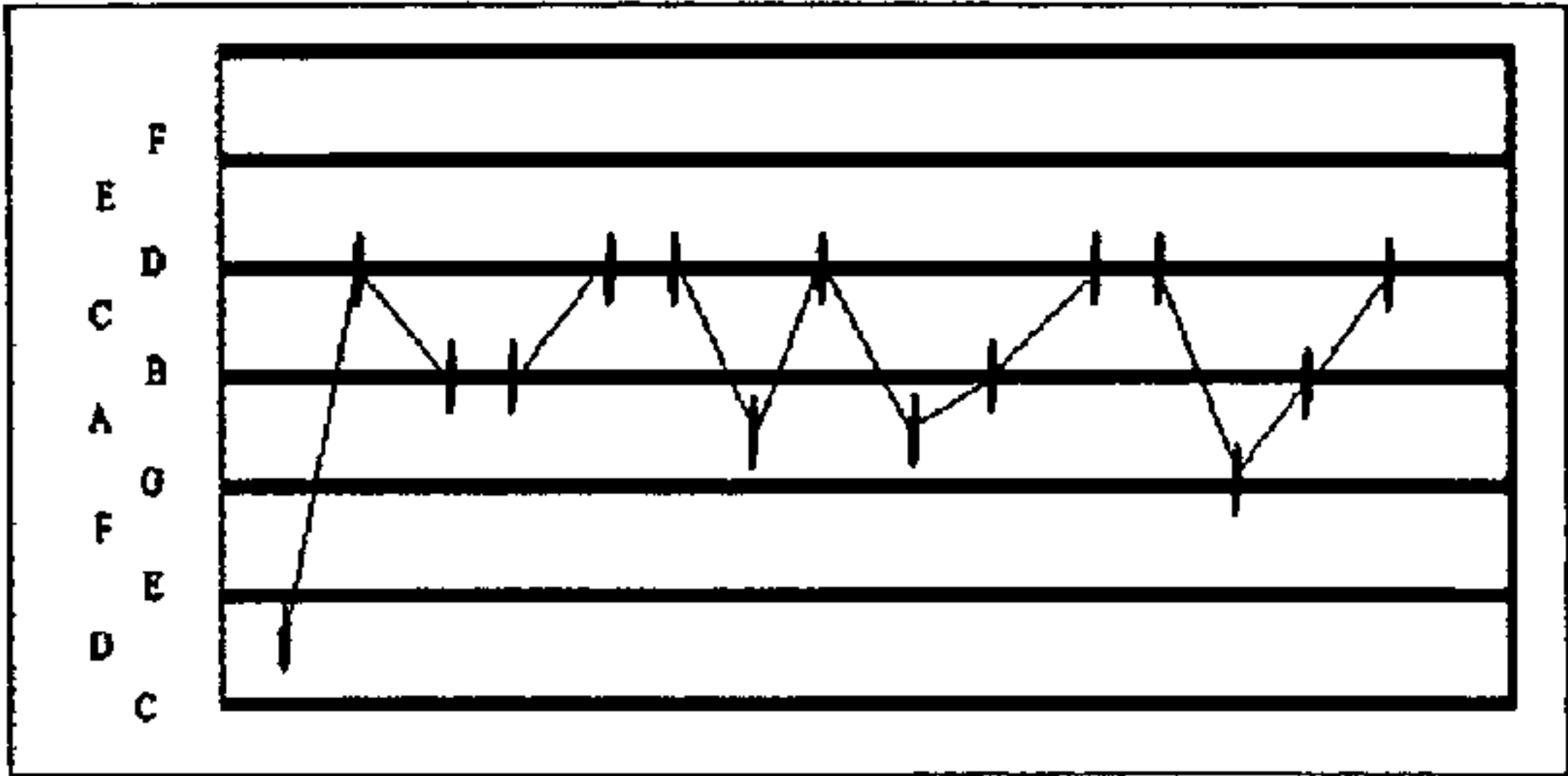
Musical notation for the accompaniment structure, measures 73-80. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets. The bass line is mostly whole and half notes. Measure 76 has a triplet of eighth notes. Measure 80 ends with a whole note rest.

ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D B A G
ระดับเสียงเบา ได้แก่ B D A G

โน้ตหลัก

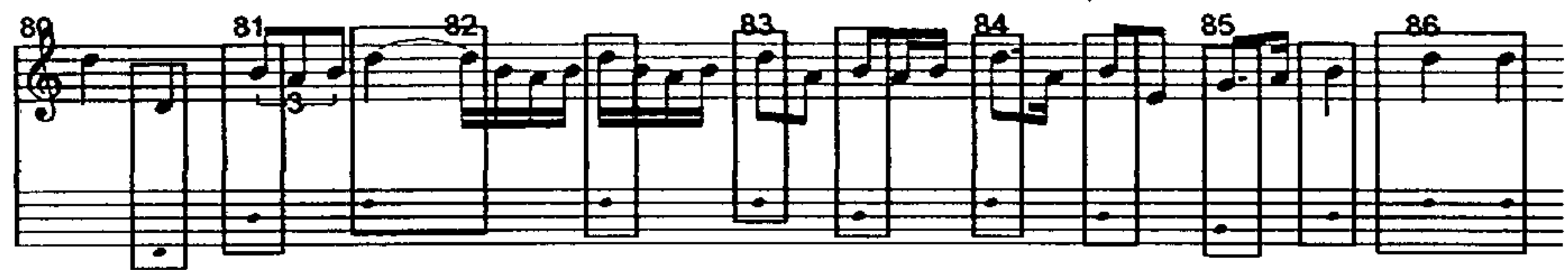
Musical notation for the main notes, showing a sequence of four notes: D, B, A, G, on a treble clef staff.

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองคลอ



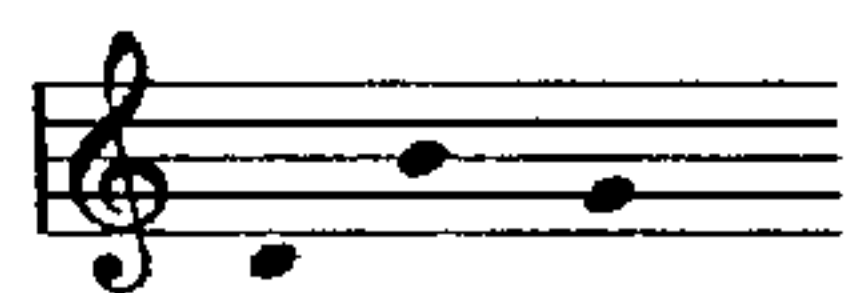
ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองคลอ มีลักษณะเป็นฟันปลา โดยเคลื่อนที่จากโน้ตต่ำสุดคือ D3 กระโดดขึ้นไปเป็นคู่ 8 จากนั้นการเคลื่อนที่ขึ้นลงจะสลับด้วยการกระโดดขึ้นลงคู่ 3 คู่ 5 ทิศทางทำนองจะอยู่ระดับเสียงกลางขึ้นไปถึงระดับเสียงสูง จบประโยคด้วยโน้ต D4

โครงสร้างเสียงหลักทำนองคั่น

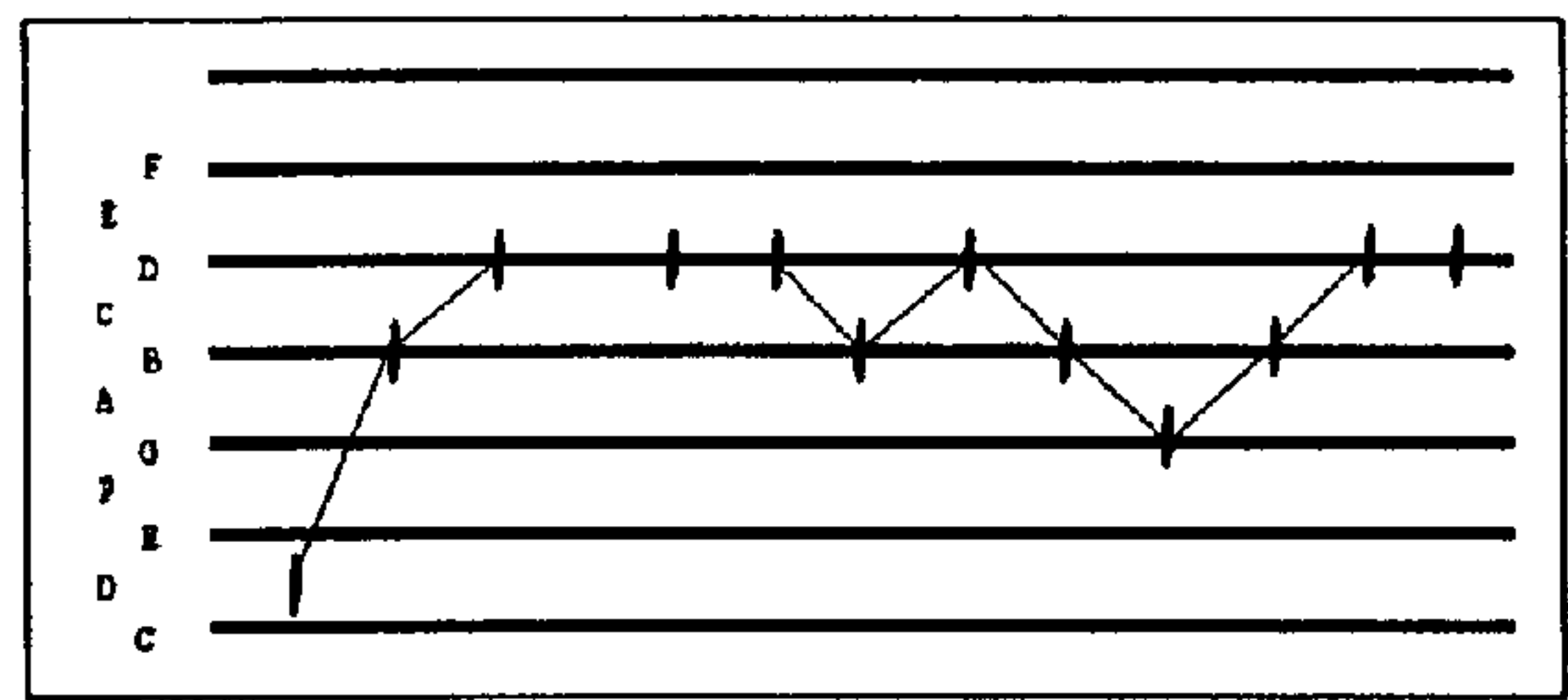


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D B G
ระดับเสียงเบา ได้แก่ A B E

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองคั่น



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองช่วงแรก เคลื่อนที่ขึ้นจากเสียงต่ำไปเสียงสูงด้วยการกระโดดคู่ 6 แล้วเคลื่อนที่ขึ้นลงด้วยการกระโดดคู่ 3 สลับการซ้ำเสียง ถึงโน้ต D4 ทิศทางทำนองเคลื่อนที่ช่วงที่ 2 เคลื่อนที่ขึ้นลงด้วยการกระโดดคู่ 3 มีลักษณะเป็นฟันปลา จบประโยคด้วยโน้ต D4

ประโยคที่ 7
การเคลื่อนที่แนวทำนอง

การซ้ำเสียง

คู่ 3

เรียงเสียงขึ้น

เรียงเสียงลง

คู่ 5

คู่ 4

คู่ 2

สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเรียงเสียงขึ้นและการเคลื่อนที่ขึ้นลง มีการกระโดด ระยะคู่ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 และการซ้ำเสียง

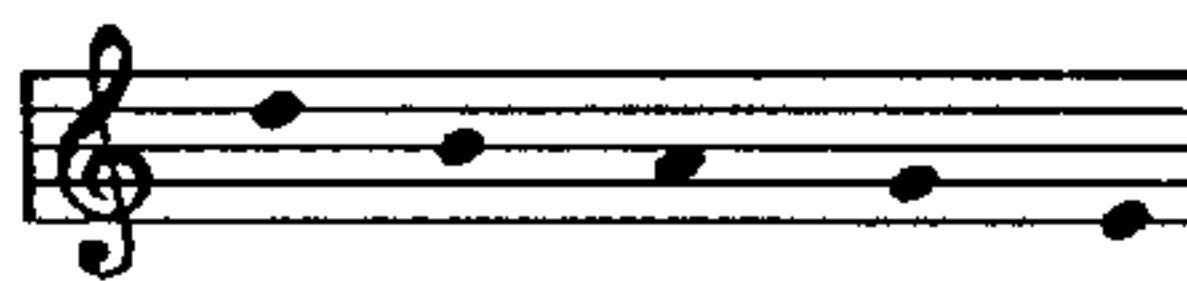
การเคลื่อนที่แนวทำนองร้อง มีลักษณะของการกระโดดระยะคู่ 3 ในช่วงการเริ่มต้น การเคลื่อนที่ช่วงต่อมาเป็นการผสมระหว่างการซ้ำเสียงการขึ้นลงที่ละชั้นและการเรียงเสียง การเคลื่อนที่แนวทำนองดนตรี มีการเคลื่อนที่แบบเรียงเสียงสลับการกระโดด

พิสัยแนวทำนองคู่

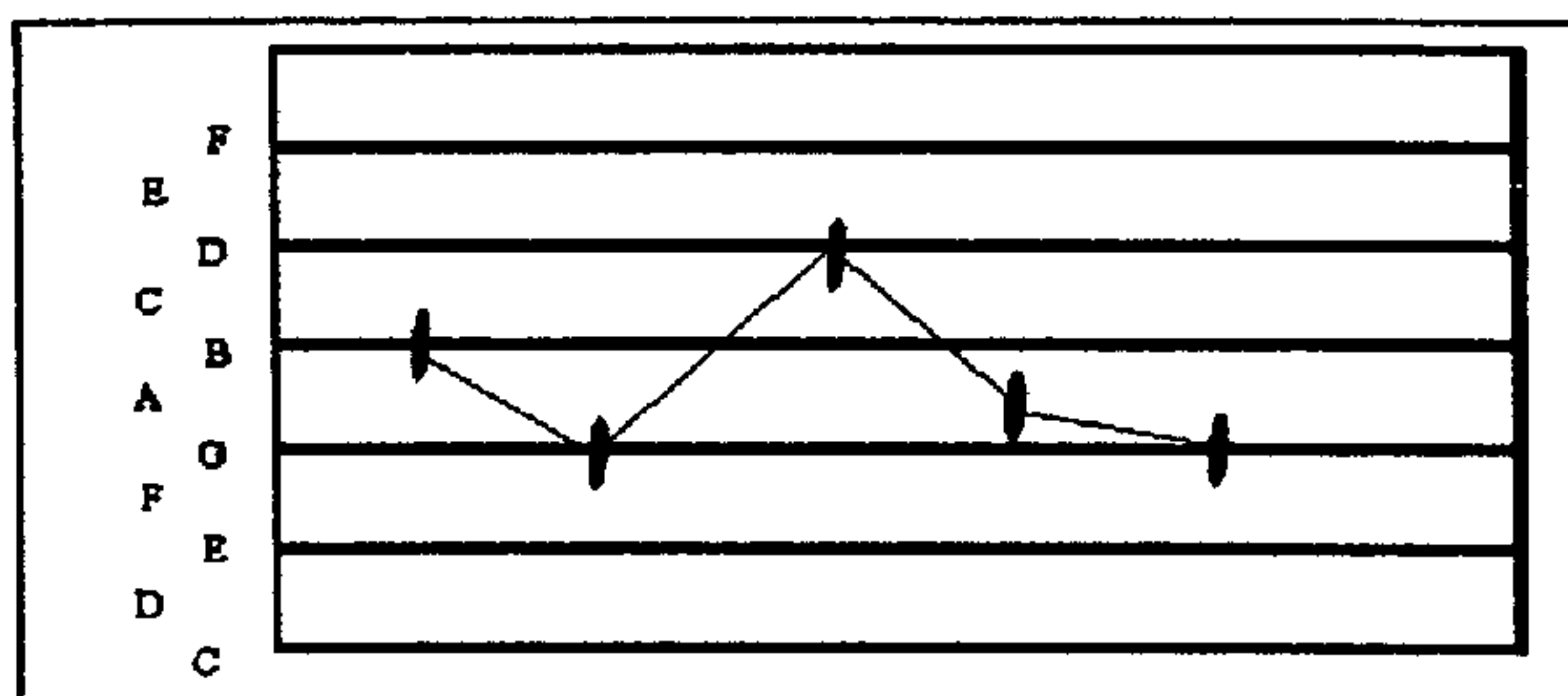
โครงสร้างเสียงทำนองร้อง

ระดับเสียงหนัก ได้แก่ B G D A E
ระดับเสียงเบา ได้แก่ B D A E G F

โน้ตหลัก

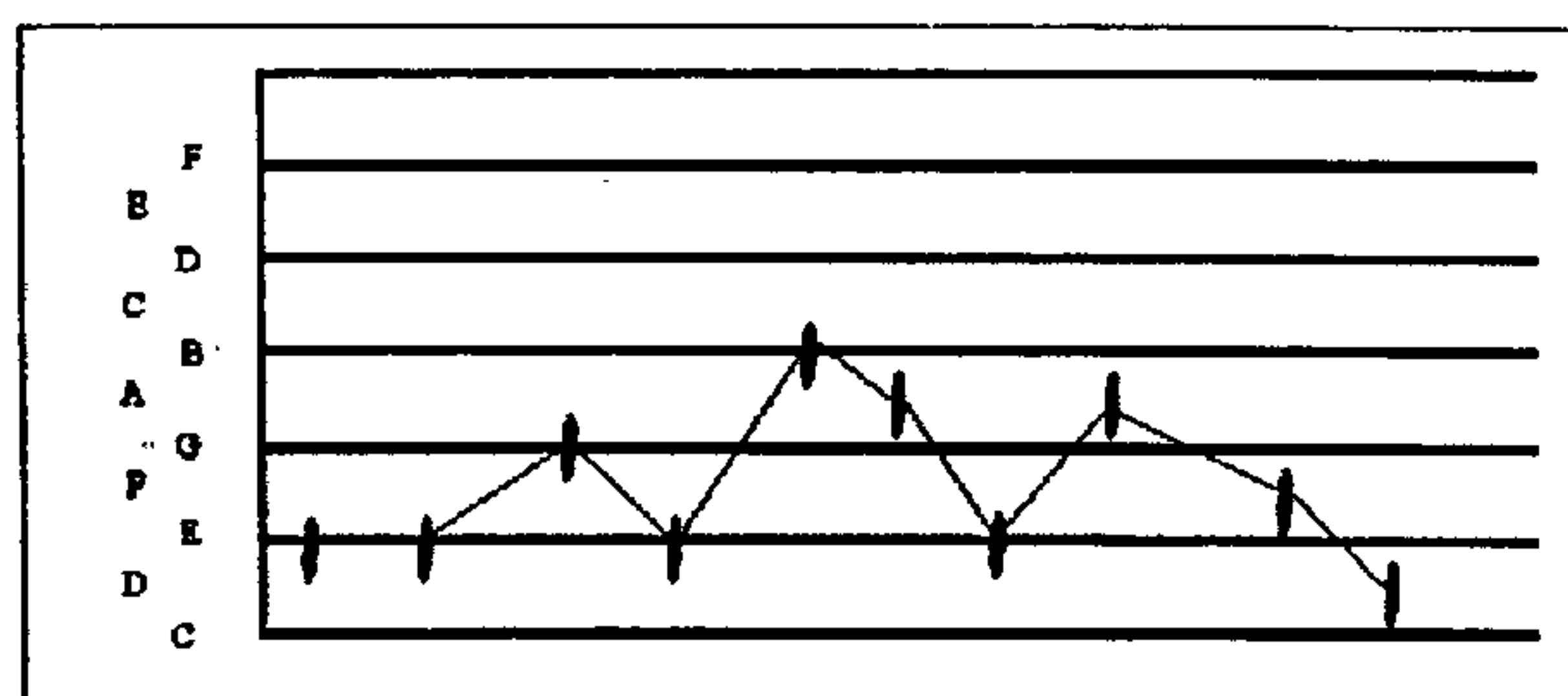


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้องวรรคที่ 1



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองประโยคนี้ มีลักษณะการขึ้นลงแบบฟันปลา เคลื่อนที่ด้วยการกระโดดขึ้นลงระยะคู่ 3 คู่ 5 สลับกัน เคลื่อนที่ขึ้นสุดท้ายลง 1 ชั้นในกลุ่มที่ 3 จบวรรคด้วยโน้ต G3

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้องวรรคที่ 2



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองวรรคที่ 2 มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบฟันปลาเล็กและฟันปลาขนาดใหญ่สลับกัน เคลื่อนที่โดยการกระโดดขึ้นลงคู่ 3 คู่ 4 สลับการเคลื่อนที่ลง 1 ชั้น ทิศทางทำนองลงต่ำ จบวรรคด้วยโน้ต D4

ประโยคที่ 8

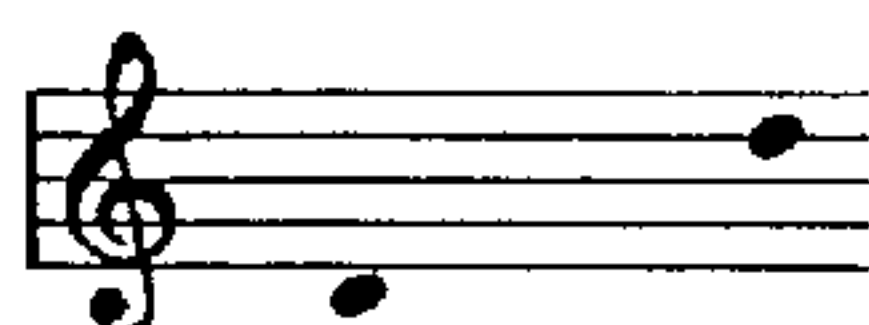
การเคลื่อนที่แนวทำนอง

การซ้ำเสียง คู่ 3 เรียงเสียงขึ้น

สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเรียงเสียงขึ้นและการเคลื่อนที่ขึ้นลง โดยใช้คู่ 2 มีการกระโดดระยะคู่ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 คู่ 7 และการซ้ำเสียง

การเคลื่อนที่แนวทำนองร้องและทำนองดนตรีมีลักษณะการเคลื่อนที่โดยการขึ้นลงที่ละขั้นสลับกันการกระโดดคู่ 3 และคู่อื่น ๆ รวมถึงการซ้ำเสียงสลับการเคลื่อนที่ขึ้นลงที่ละขั้นและการกระโดด

พิสัยแนวทำนองคู่ 8



โครงสร้างเสียงหลักทำนองร้อง

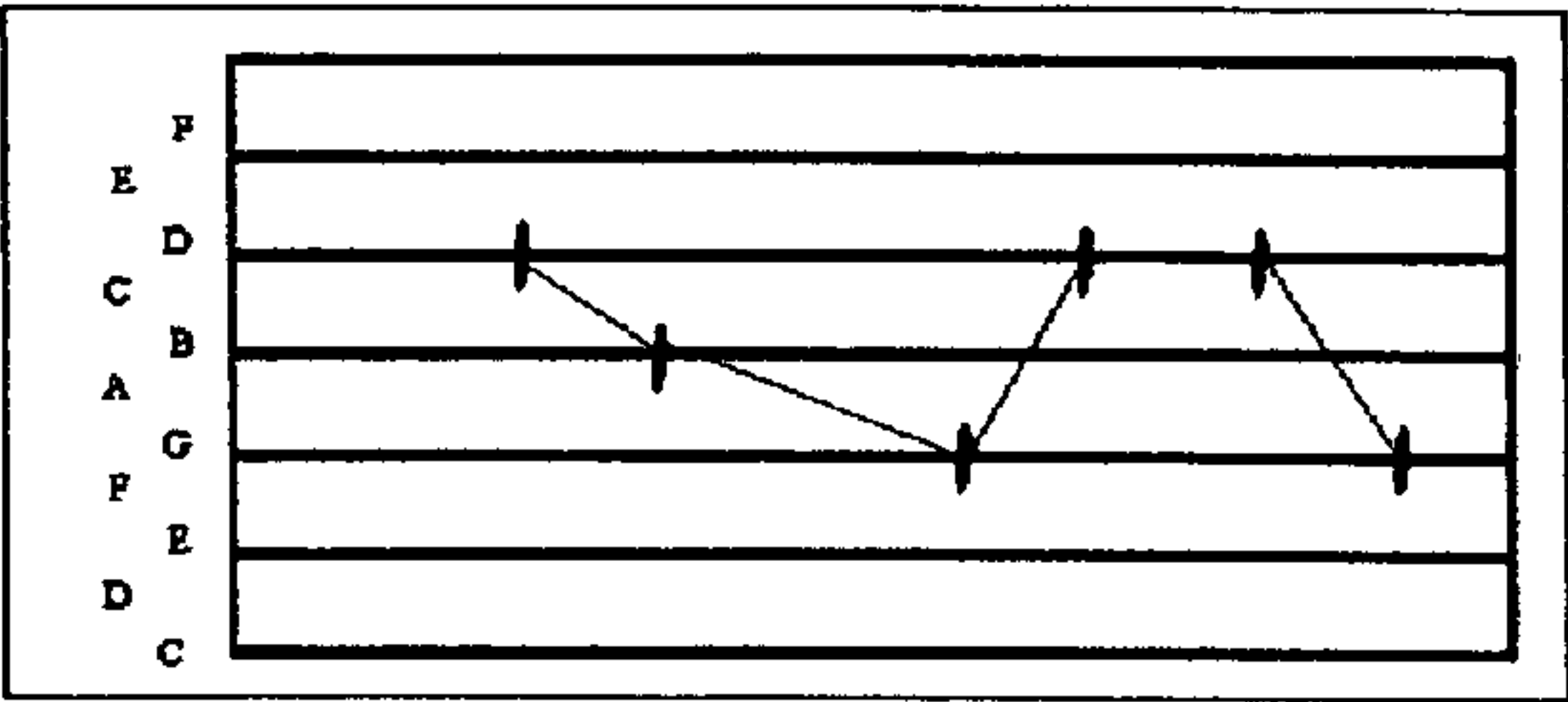
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D B G A

ระดับเสียงรอง ได้แก่ B D E G A

โน้ตหลัก

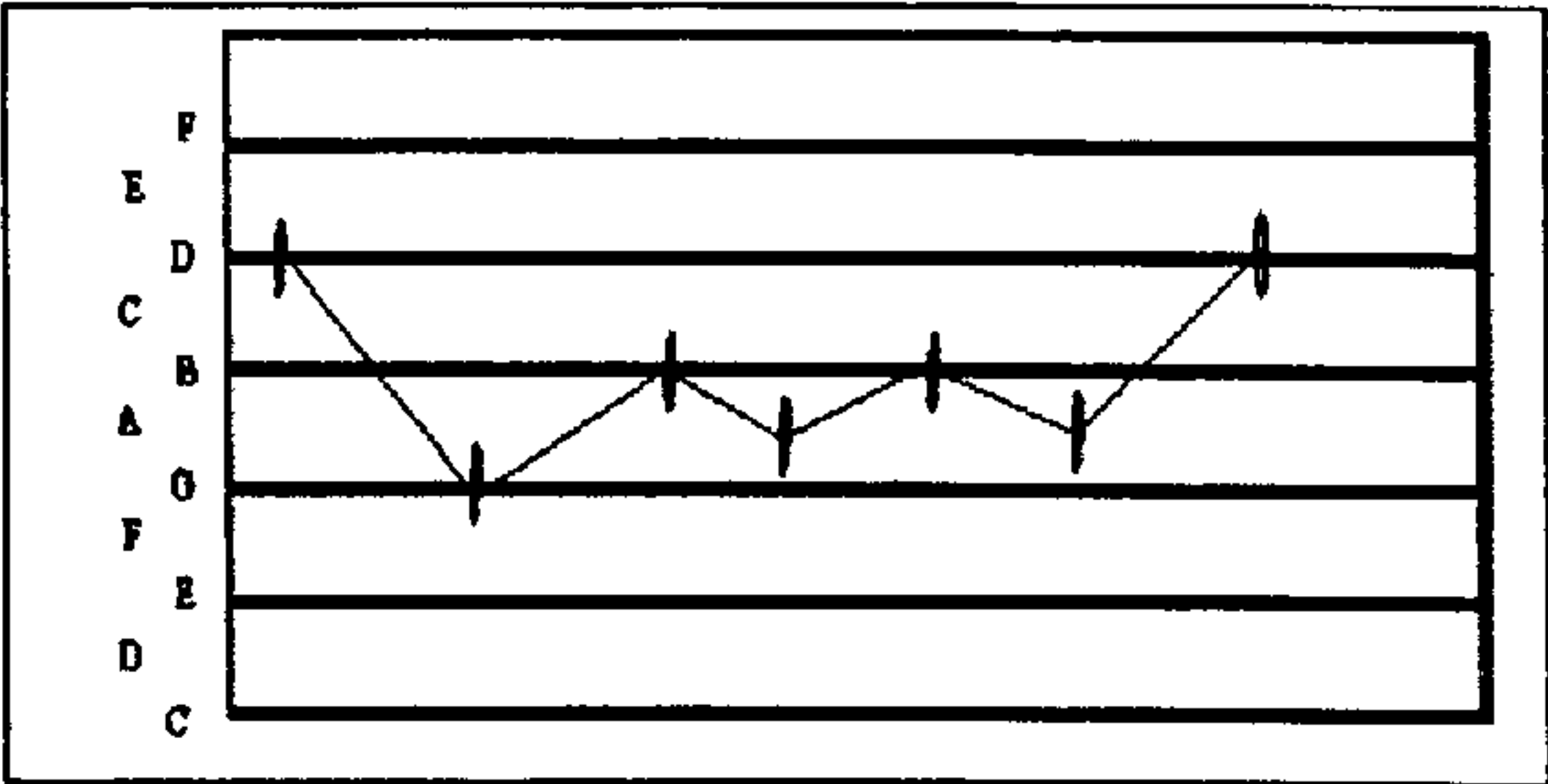


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองวรรคที่ 1



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองวรรคที่ 1 เริ่มจากเสียงสูงทิศทางทำนองลาดลงมา ช่วงระดับเสียงกลาง ด้วยการกระโดดลงคู่ 3 และขึ้นลงคู่ 4 จบวรรคด้วยเสียง G3

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองวรรคที่ 2



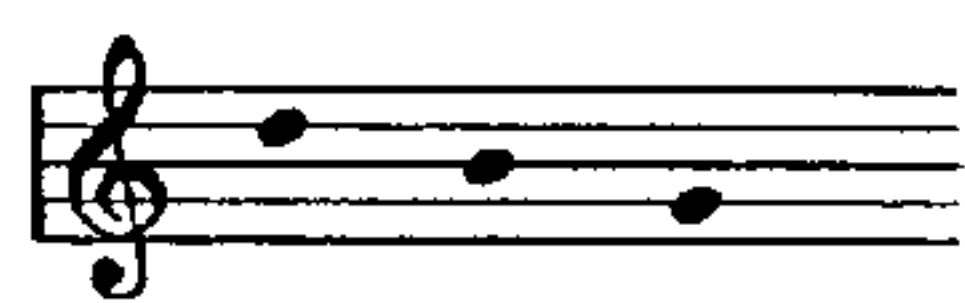
ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองวรรคที่ 2 ทำนองเคลื่อนที่จากเสียงสูง กระโดดลง ระดับเสียงกลางด้วยคู่ 4 และกระโดดขึ้นคู่ 3 การเคลื่อนที่ช่วงสุดท้ายจะขึ้นลงที่ละชั้นสลับกัน จบประโยคด้วยการกระโดดคู่ 4 โน้ต D4

โครงสร้างเสียงหลักทำนองขึ้น

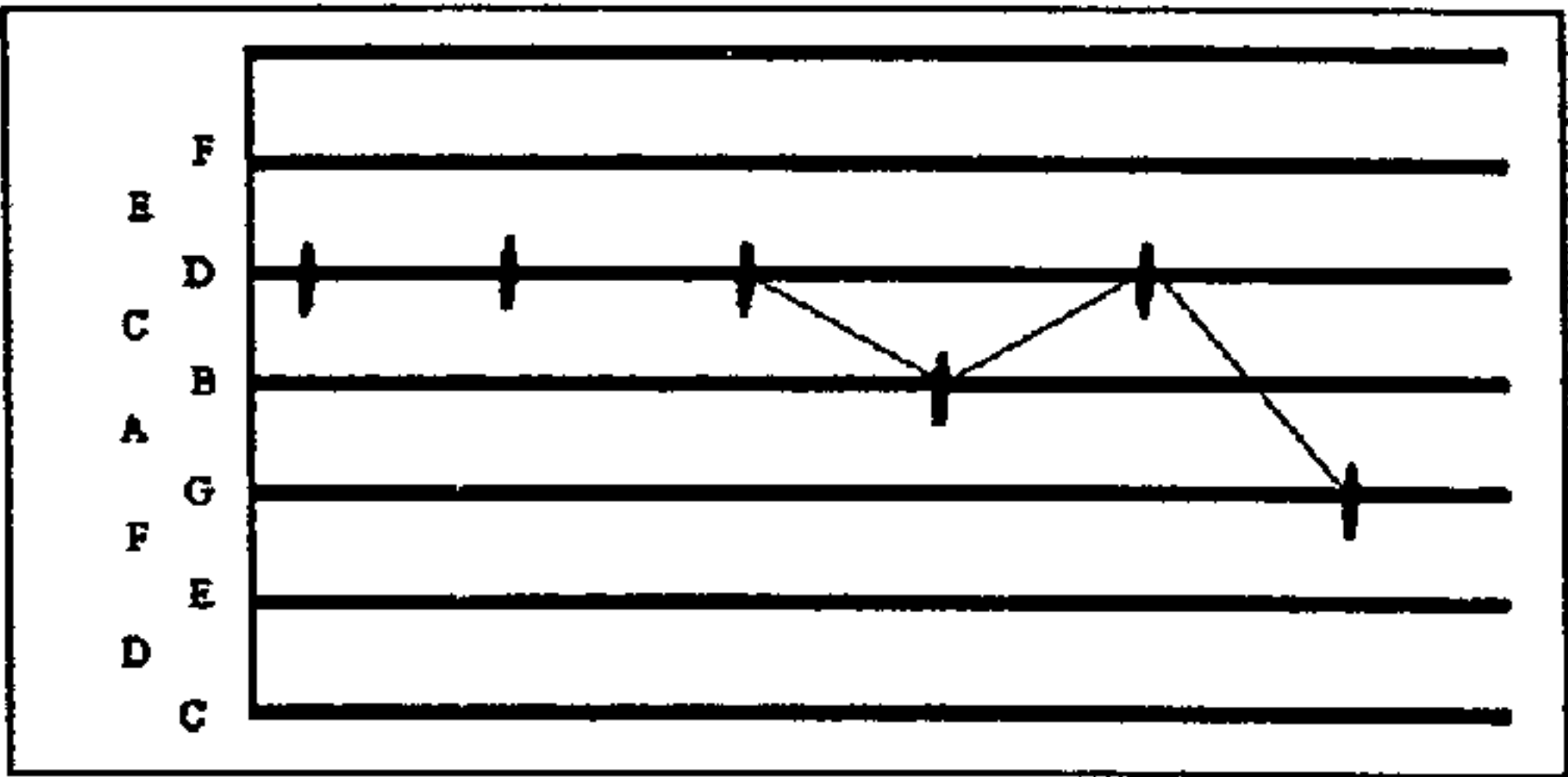


ระดับเสียงนัก ได้แก่ D B G
ระดับเสียงเบ ได้แก่ B A G E

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองขึ้น



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองช่วงแรกทำนองเคลื่อนที่อยู่แนวบน เคลื่อนที่โดยการ
ซ้ำเสียง ทิศทางทำนองช่วงที่ 2 เคลื่อนที่ลงและขึ้นโดยการกระโดดคู่ 3 และเคลื่อนที่ลงครั้งสุดท้าย
ท้ายโดยการกระโดดคู่ 4 จบประโยคด้วยโน้ต G3

ประโยคที่ 9

การเคลื่อนที่แนวทำนอง

สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเรียงเสียงขึ้นและการเคลื่อนที่ขึ้นลงโดยใช้คู่ 2 มีการกระโดดระยะคู่ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 คู่ 7 และการซ้ำเสียง

การเคลื่อนที่แนวทำนองร้องเคลื่อนที่โดยการซ้ำเสียงสลับการขึ้นลงที่ละขั้นและการกระโดดคู่ 3 แนวทำนองดนตรี โดยรวมจะเคลื่อนที่โดยการเรียงเสียงขึ้นลง และการเคลื่อนที่ขึ้นและลงที่ละ 1 ขั้นสลับการกระโดดขึ้นคู่ต่าง ๆ การกระโดดคู่ที่ใช้มากที่สุดคือคู่ 3

พิสัยแนวทำนองคู่ 8

โครงสร้างเสียงทำนองร้อง

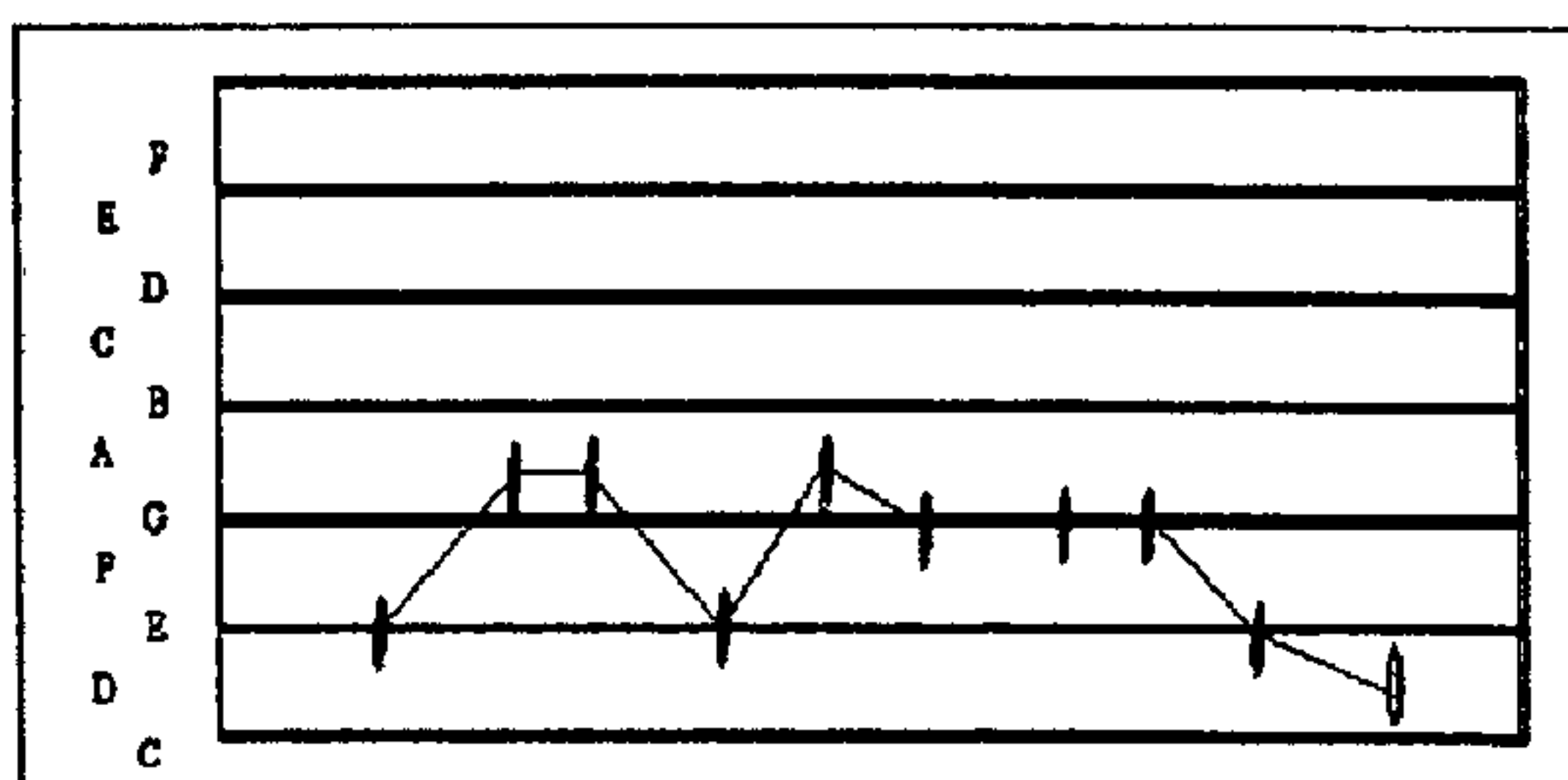
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ E A G D

ระดับเสียงเบา ได้แก่ E B A G

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้อง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองอยู่ระดับต่ำ ทำนองมีลักษณะแบบคลื่น เคลื่อนที่ขึ้นลงด้วยการกระโดดคู่ 4 สลับการซ้ำเสียง ทำนองเคลื่อนที่ลงต่ำจบประโยคด้วยโน้ตD4

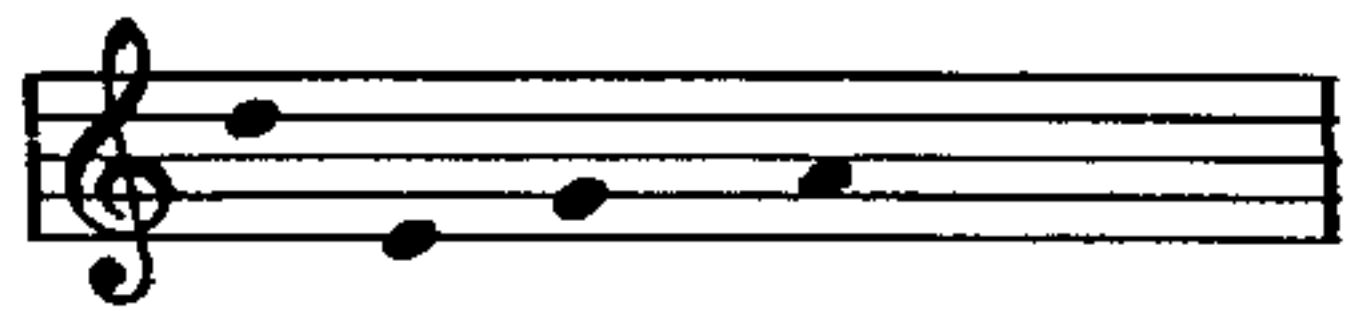
โครงสร้างเสียงหลักทำนองคลอ



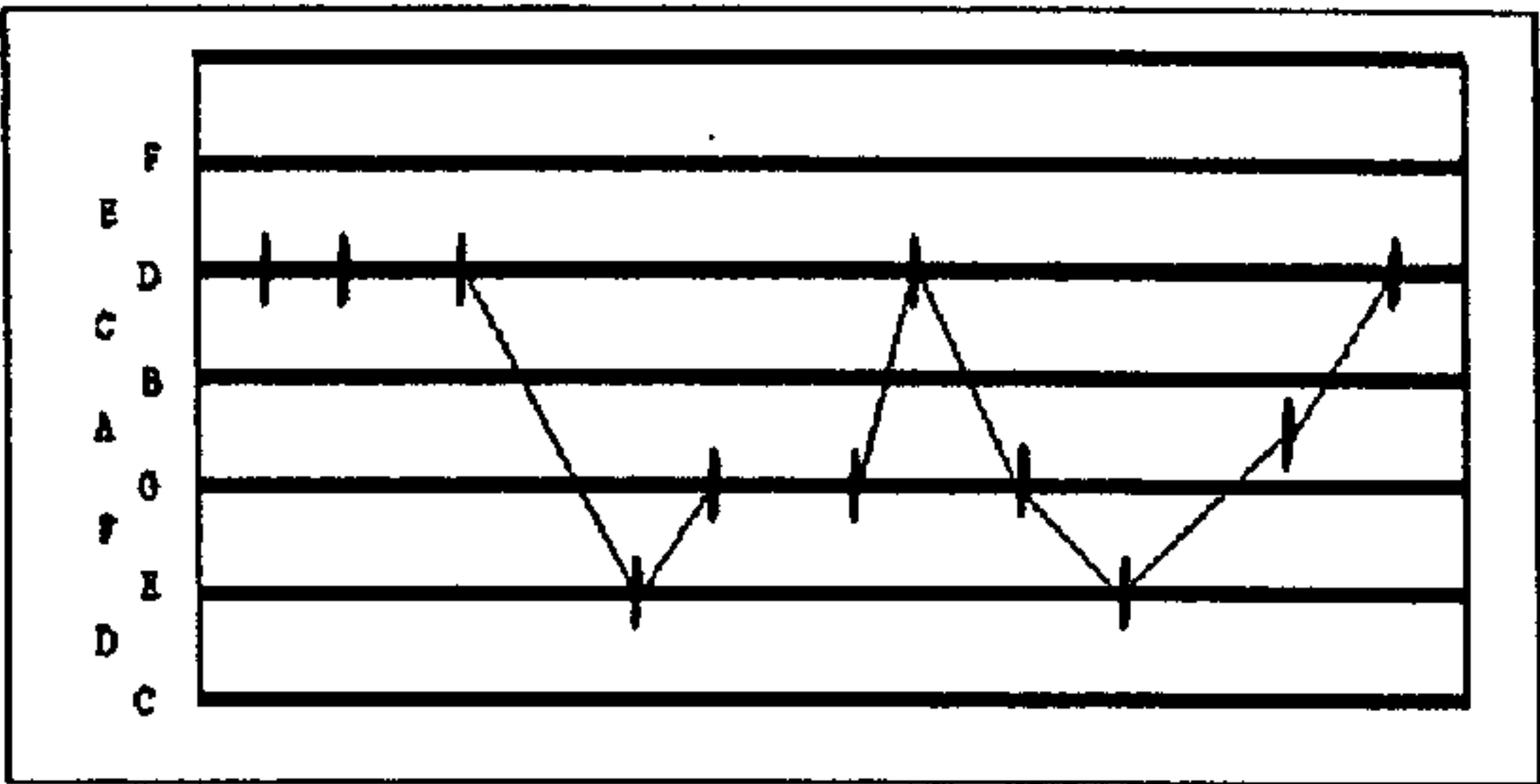
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D E G A B

ระดับเสียงเบา ได้แก่ B A G D E

โน้ตหลัก

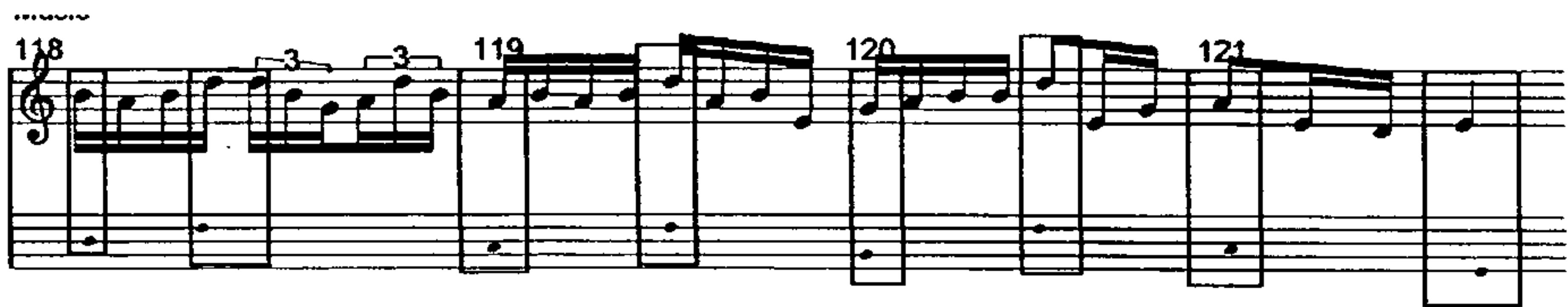


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองคลอ

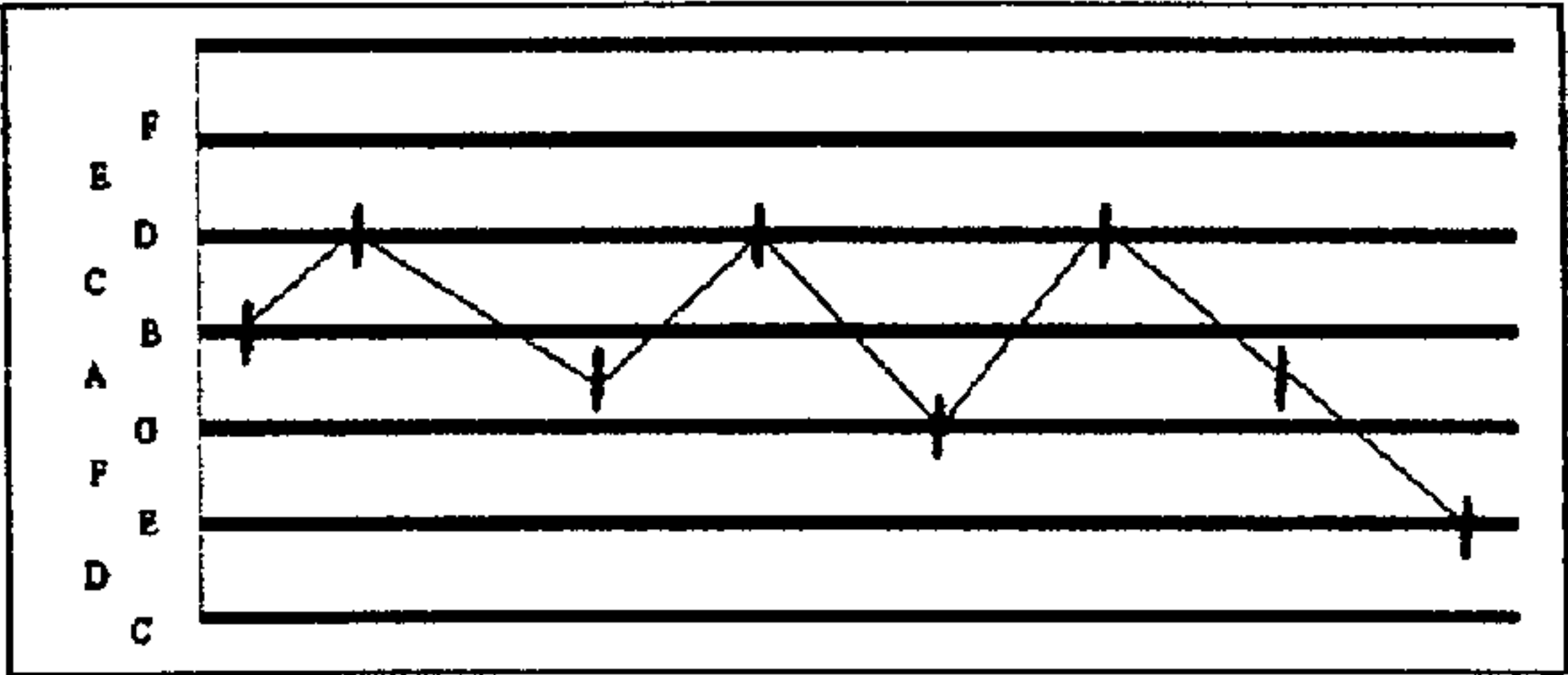


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองคลอ เริ่มที่เสียงจากการซ้ำเสียงและเคลื่อนที่ด้วยการกระโดดลงระดับเสียงต่ำ ทิศทางทำนองอยู่ช่วงกลาง มีการกระโดดขึ้นลงคู่ 3 คู่ 5 สลับกัน ช่วงสุดท้ายของทำนองทิศทางขึ้นแนวนอนด้วยการกระโดดระยะคู่ 4 จบวรรคด้วยโน้ต D4

โครงสร้างเสียงหลักทำนองคั่น

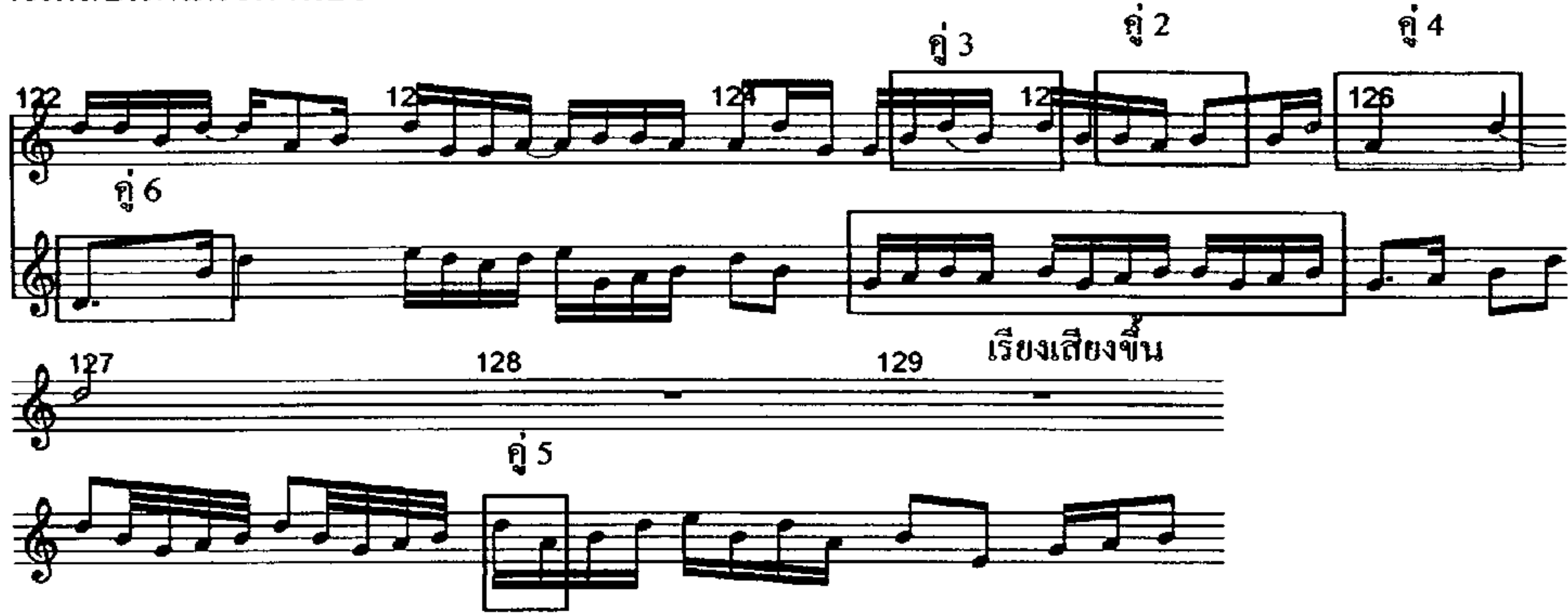


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองขึ้น



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองมีลักษณะแบบฟันปลา เคลื่อนที่ขึ้นโดยการกระโดดคู่ 3 และเคลื่อนที่ขึ้นลงโดยการกระโดดคู่ 4 คู่ 5 สลับกัน ทิศทางทำนองลาดลงจบประโยคด้วยโน้ต E3

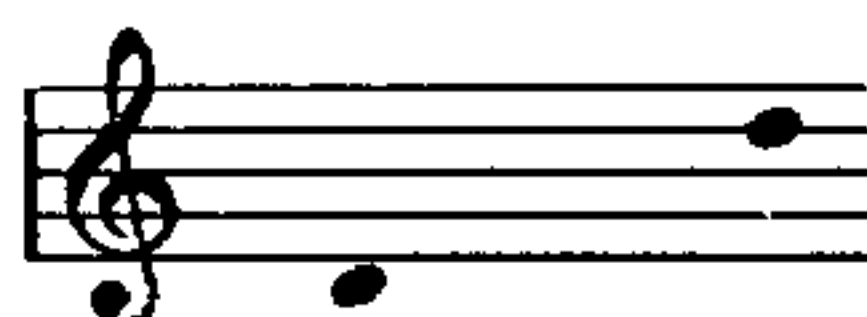
ประโยคที่ 10
การเคลื่อนที่แนวทำนอง



สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเรียงเสียงขึ้นและการเคลื่อนที่ขึ้นลงเป็นขั้นบันได มีการกระโดดระยะคู่ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 และการซ้ำเสียง

การเคลื่อนที่แนวทำนองร้องเคลื่อนที่โดยซ้ำเสียงสลับการกระโดดและการเรียงเสียงแนวทำนองดนตรี มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเรียงเสียงสลับการกระโดด และการเคลื่อนที่ขึ้นและลงทีละ 1 ขั้น สลับการกระโดดคู่ 3

พิสัยแนวทำนองคู่ 8



โครงสร้างเสียงหลักทำนองร้อง



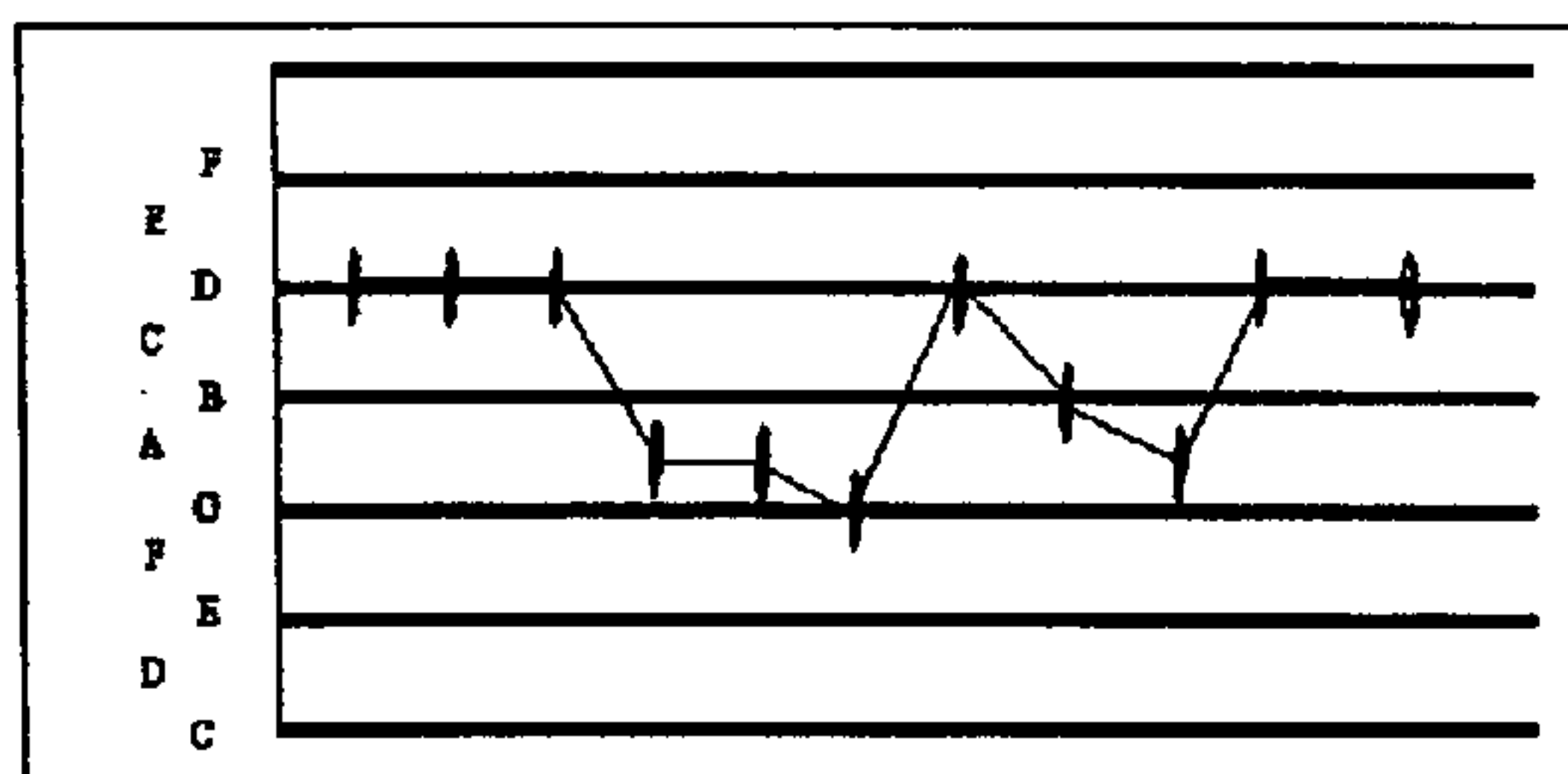
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D A G

ระดับเสียงเบา ได้แก่ D B G A

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้อง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้อง เริ่มทำนองจากระดับสูงแล้วเคลื่อนที่ด้วยการกระโดดลงมาระดับกลางด้วยคู่ 5 ทิศทางทำนองช่วงกลางจะขึ้นลงที่ละชั้นสลับการกระโดดเป็นฟันปลาด้วยคู่ 5 คู่ 3 ทิศทางทำนองช่วงสุดท้ายกระโดดขึ้นแนวนอนด้วยคู่ 4 โน้ต D4

โครงสร้างเสียงหลักทำนองคลอ

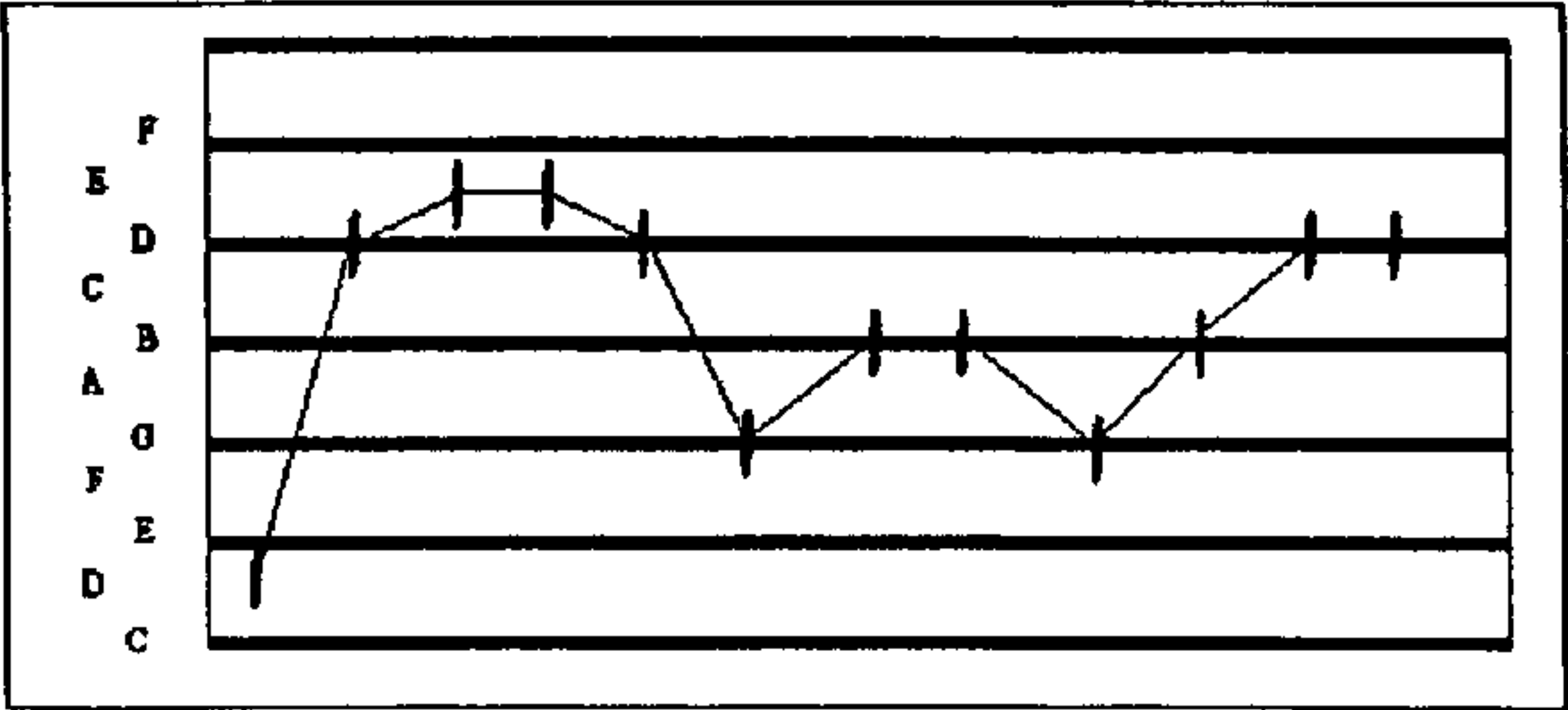


ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D E G B
ระดับเสียงเบา ได้แก่ B D C G A

โน้ตหลัก

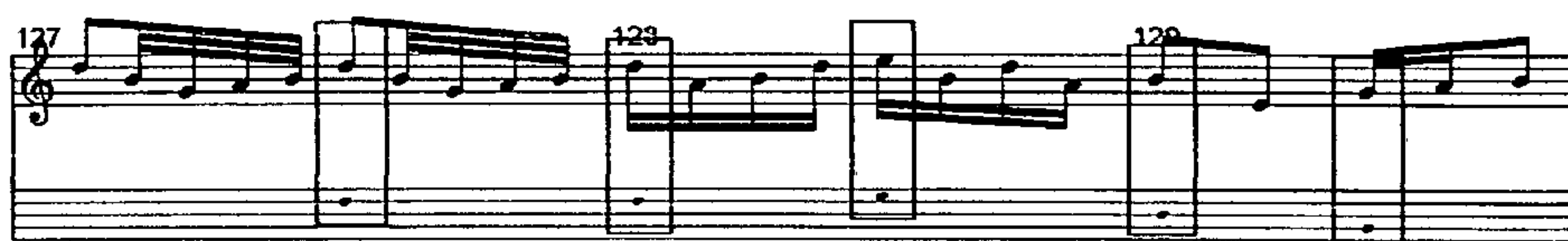


ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองคลอ



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองคลอ ช่วงแรกเริ่มเสียงต่ำกระโดดคู่ 8 ขึ้นแนวบนการเคลื่อนที่ขึ้น 1 ขั้นลง 1 ขั้นและการซ้ำเสียงสลับกันแล้วกระโดดลงช่วงระดับเสียงกลางมีลักษณะโค้ง ทิศทางทำนองช่วงสุดท้ายจะกระโดดขึ้นด้านบนด้วยคู่ 3 จบประโยคด้วยโน้ต D4

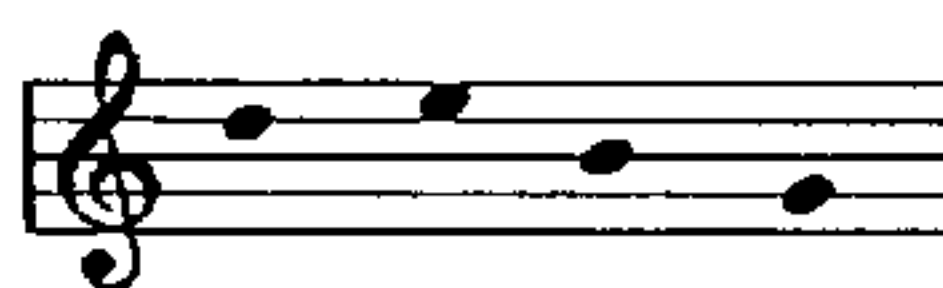
โครงสร้างเสียงหลักทำนองขึ้น



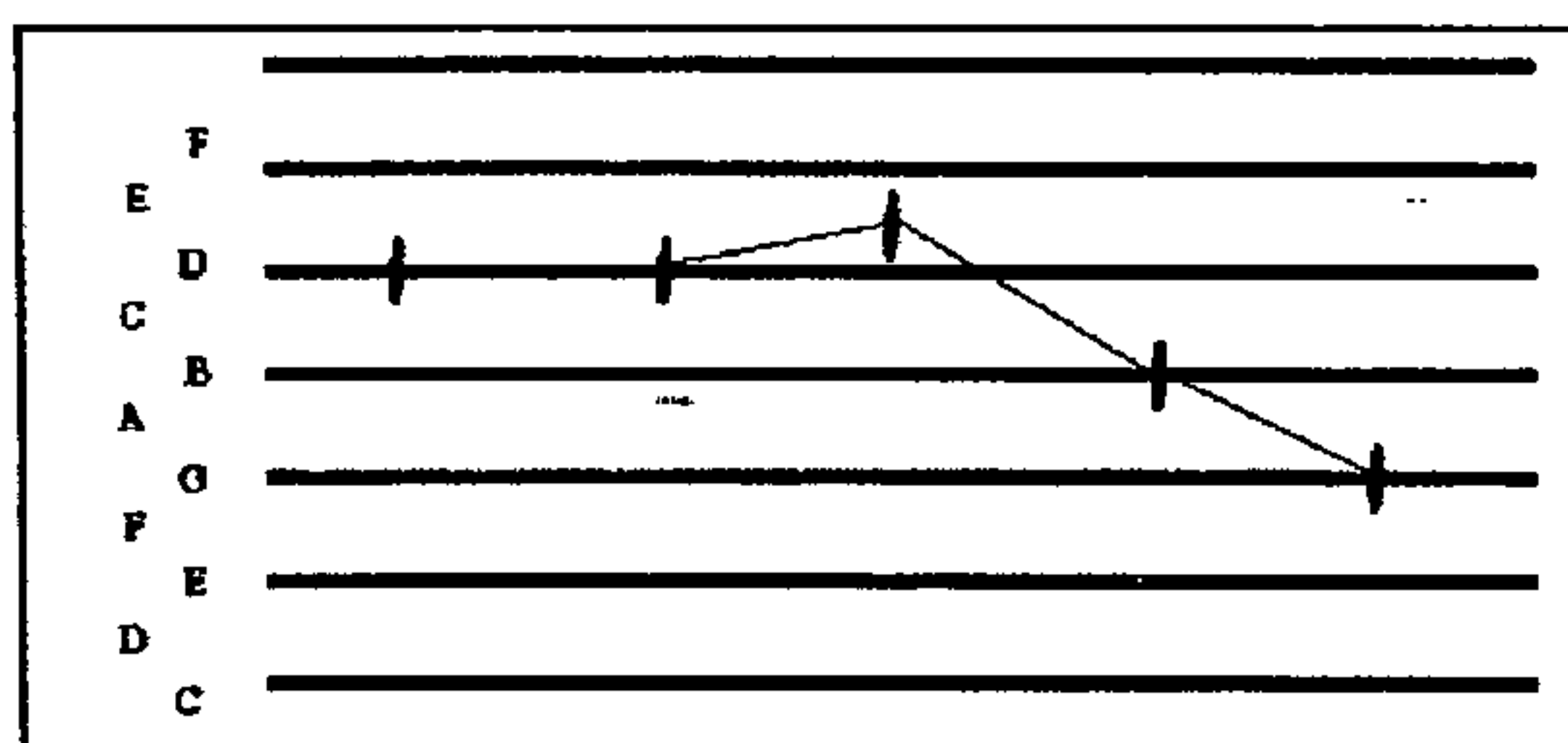
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D E B G

ระดับเสียงเบา ได้แก่ B G A D E

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองขึ้น



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองทิศทางทำนองช่วงแรกเคลื่อนที่อยู่แนวนอน โดยการซ้ำเสียง จากนั้นเคลื่อนที่ขึ้น 1 ชั้น แล้วเคลื่อนที่ลงโดยการกระโดดคู่ 6 และคู่ 3 จบประโยคด้วยโน้ต G3

ประโยคที่ 11

การเคลื่อนที่แนวทำนอง

สรุป การเคลื่อนที่แนวทำนอง มีการเรียงเสียงขึ้นและการเคลื่อนที่ขึ้นลง มีการเคลื่อนที่โดยการกระโดดระยะคู่ดังนี้ คู่ 3 คู่ 4 คู่ 6 คู่ 7 คู่ 8 และการซ้ำเสียง

การเคลื่อนที่แนวทำนองทั้ง 2 แนว เคลื่อนที่โดยการกระโดดสลับการเรียงเสียงขึ้นลง และการเคลื่อนที่ขึ้นและลงทีละ 1 ขั้น มีการซ้ำเสียงบ้าง

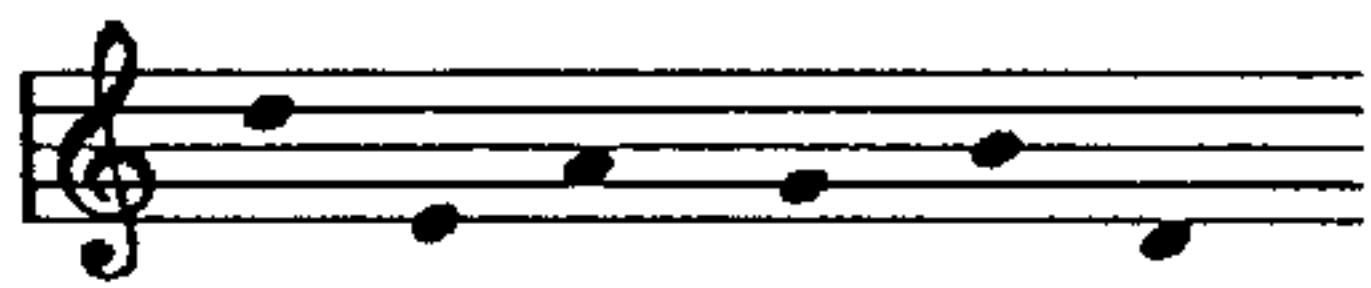
พิสัยแนวทำนองคู่ 8

โครงสร้างเสียงหลักทำนองร้อง

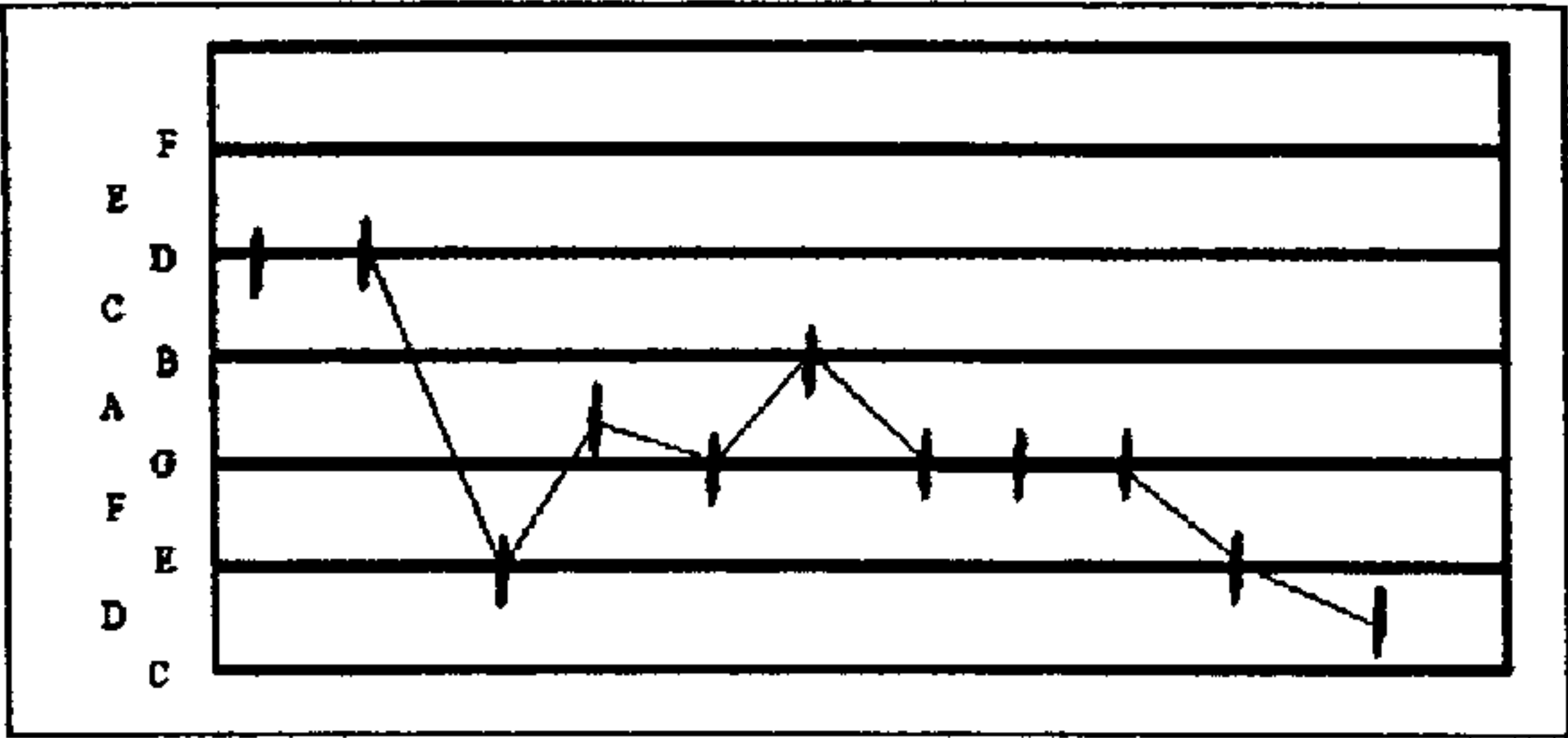
ระดับเสียงหนัก ได้แก่ DE AGE

ระดับเสียงเบา ได้แก่ DBAED

โน้ตหลัก



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้อง



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองร้อง ทิศทางทำนองลาดลงต่ำ ด้วยการเคลื่อนที่จากเสียงสูงแล้วกะโดดคู่ 7 ทิศทางทำนองช่วงนี้จะอยู่ระดับเสียงกลาง มีลักษณะเป็นคลื่น เคลื่อนที่ขึ้นลงด้วยการกระโดดคู่ 3 สลับกับการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้น จบประโยคด้วยโน้ต D3

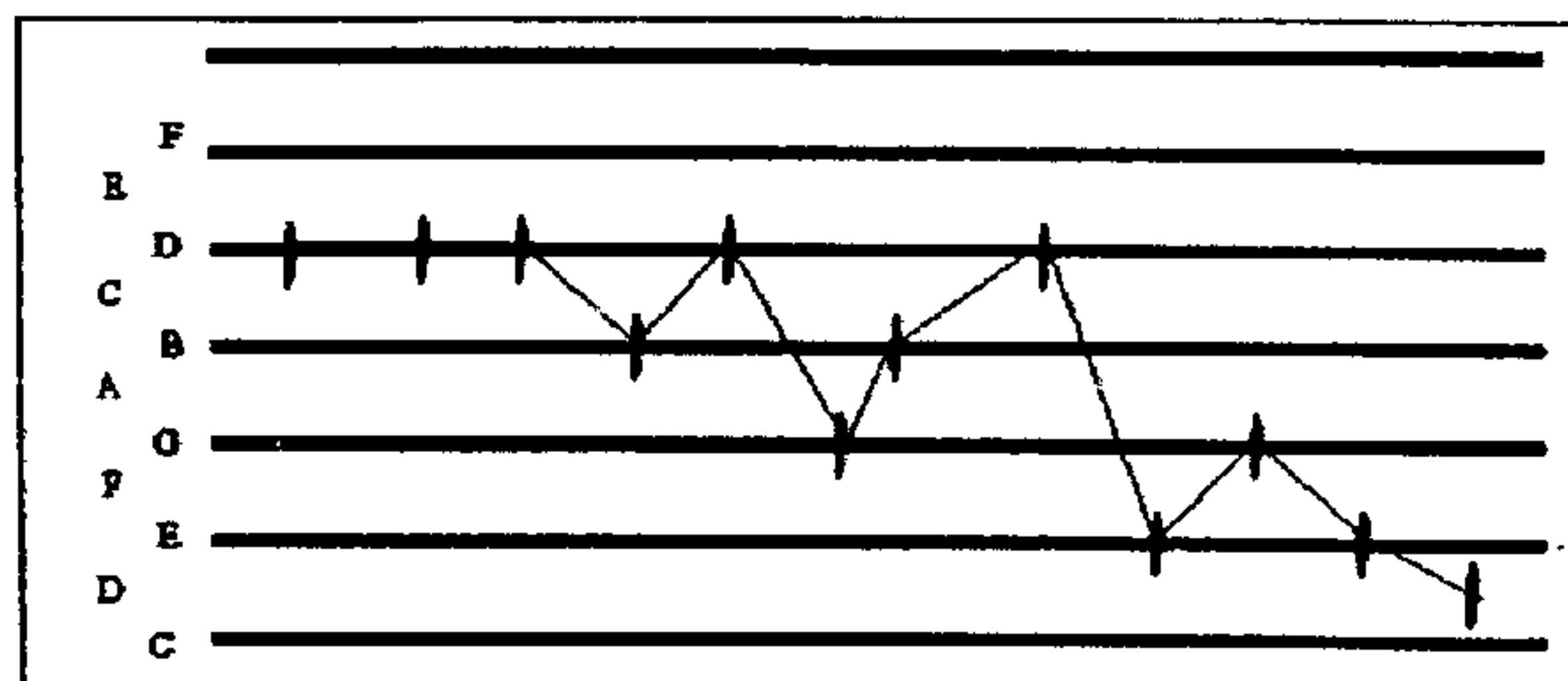
โครงสร้างเสียงหลักทำนองคลอ



ระดับเสียงหนัก ได้แก่ D B A G E

ระดับเสียงเบา ได้แก่ D E G A B

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองขึ้น



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองเริ่มจากการซ้ำเสียงแนวทำนองเคลื่อนที่แนวนอน ทิศทางทำนองเคลื่อนที่ลงและขึ้นด้วยการกระโดดคู่ 3 ทิศทางทำนองช่วงที่ 2 เคลื่อนที่ลงโดยการกระโดดคู่ 4 และคู่ 3 ทำนองเคลื่อนที่ลงโดยการกระโดดคู่ 7 ระหว่าง D4 -E3 และเคลื่อนที่ขึ้นลงด้วยการกระโดดคู่ 3 และเคลื่อนที่ลง 1 ชั้น จบประโยคด้วยโน้ต D3

สรุป

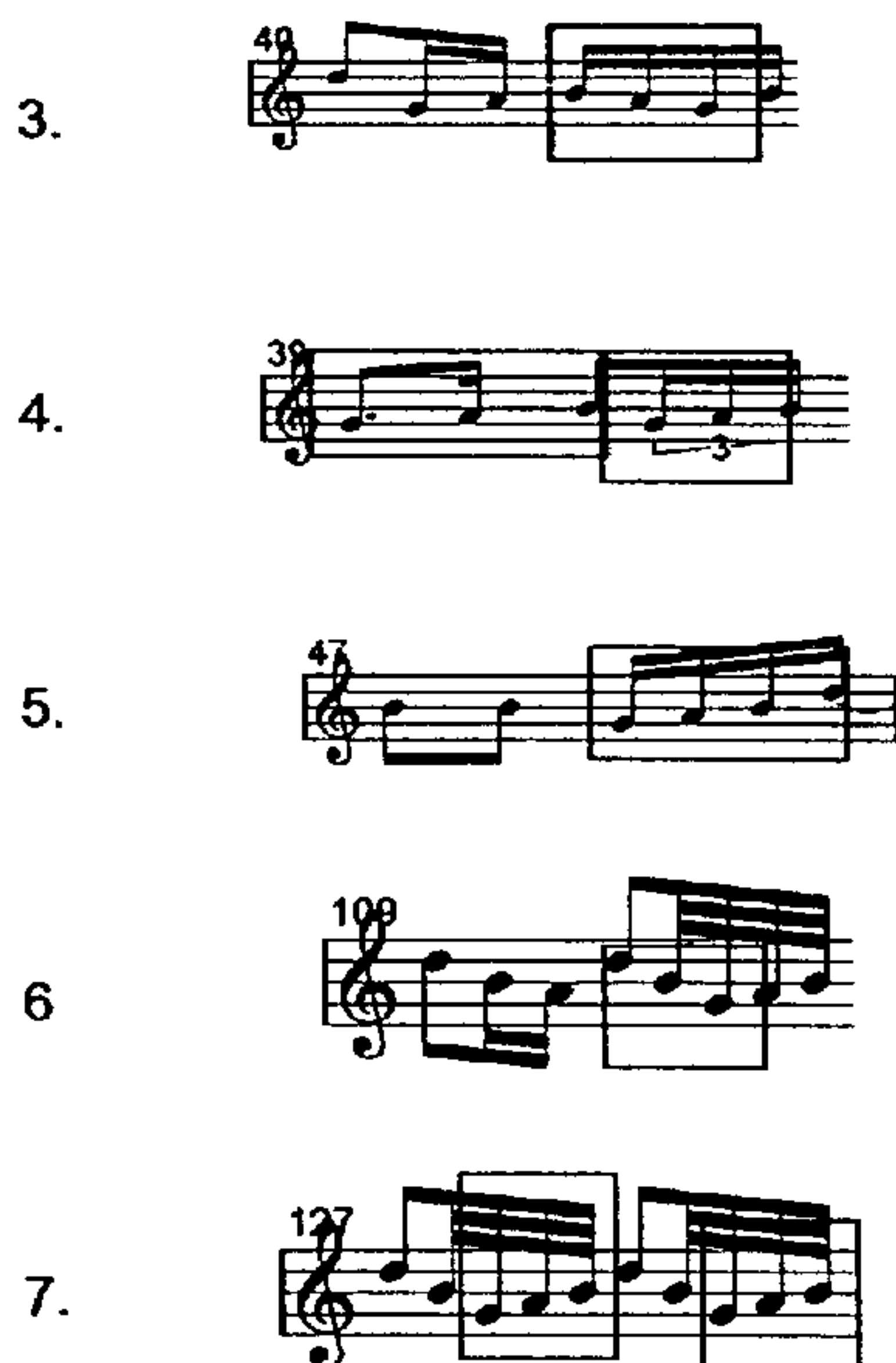
การศึกษาวិเคราะห์ความตรอ กลุ่มเสียงที่ใช้ในบทเพลง คือ

1.ระบบ 5 เสียง (Pantatonic Scale) โดยเรียงลำดับของเสียงดังนี้ G A B D E จากการวิเคราะห์ทั้ง 2 แนวทำนองไม่พบเสียง C และ F แต่พบว่า F เป็นโน้ตจรมมาในประโยคที่ 3 การศึกษาวิเคราะห์ขั้นคู่ การเคลื่อนที่ทำนองความตรอ มีขั้นคู่ที่ใช้บรรเลงโดยทั่วไป คือคู่ 6

การเคลื่อนที่ทำนองของขั้นคู่ภายในแต่ละประโยคเพลงทำให้ทราบถึงลีลาการเคลื่อนที่ที่เป็นลักษณะเฉพาะของเพลงความตรอ โดยรวมจะพบว่าเป็นการเคลื่อนที่ขึ้น 1 ชั้น หรือเคลื่อนที่ลง 1 ชั้น ระยะขั้นคู่ 2 เป็นการเรียงเสียงขึ้นลงเกิน 2 เสียง ดังนี้

การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันได ทำนองดนตรี





ลักษณะของการเรียงเสียงขึ้นลงระยะคู่ 2 ที่เคลื่อนที่บ่อยเกิดจากการเคลื่อนที่ขึ้น 1 ชั้น หรือลง 1 ชั้น จะสลับด้วยการกระโดดหรือการซ้ำเสียงมากกว่า เกิดจากการเรียงเสียงในแนว ทำนองร้องแนวทำนองดนตรีการเคลื่อนที่จะเกิดจากเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละชั้น หรือการเรียงเสียง สลับการกระโดด มากกว่าการซ้ำเสียง

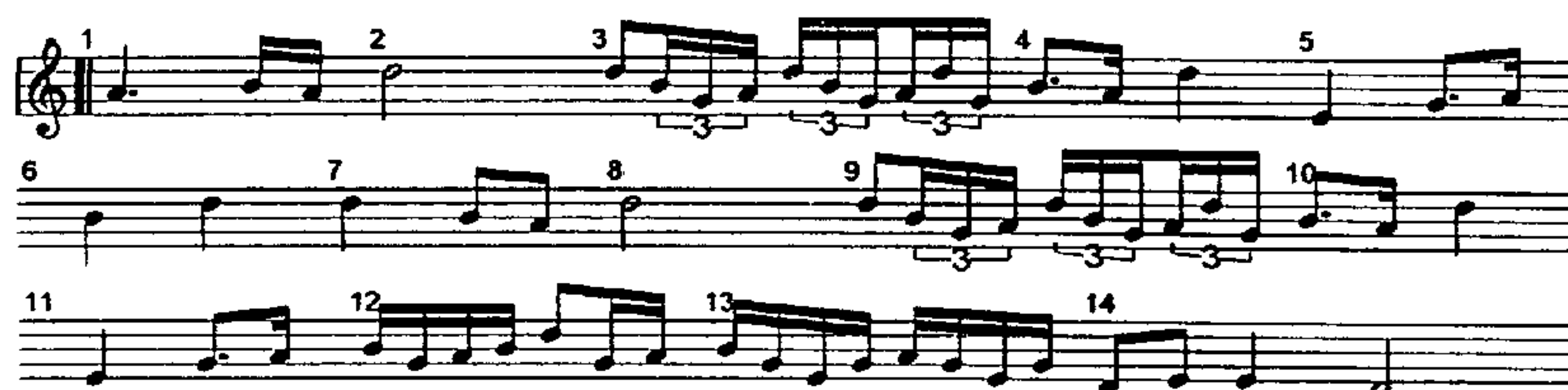
จากการศึกษาวิเคราะห์เคลื่อนที่แนวทำนองร้องข้างต้นของแต่ละประโยค การเคลื่อนที่ ทำนองร้องจะเป็นการเคลื่อนที่ของจังหวะที่มีตั้งแต่คำประพันธ์ 2 พยางค์ต่อ 1 ขึ้นไปต่อโน้ตตัว ดำ ยกเว้นในกรณีที่จบประโยค ทำให้มีการเคลื่อนที่เกิดการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองหลากหลาย ก่อให้เกิดความกลมกลืนของทำนองร้อง และทำให้เกิดทำนองเรียบง่าย เช่น



การเคลื่อนที่แนวทำนองร้องและทำนองคลอ จากการศึกษาวเคราะห์ข้างต้น การเคลื่อน ที่ของแนวทำนองทั้ง 2 ทำนองนี้ มีความชัดเจนของทำนองของการเคลื่อนที่ เนื่องจากลีลา

ความสั้น-ยาวของจังหวะทำนองที่เกิดขึ้น มีการซ้ำเสียงสั้นในแต่จังหวะมีน้อย ทำให้การเคลื่อนที่แนวทำนองที่เกิดจากการกระโดดขึ้นคู่ มีความกลมกลืน และทำให้เกิดทำนองที่เป็นลีลาเฉพาะ

ตัวอย่าง



โครงสร้างเสียงหลัก การนำเอาเสียงที่เกิดจากจังหวะหนัก ทำให้พบว่าเสียงที่ถูกนำมาใช้ในเพลงมีเสียงหลักที่ใช้คือ D4 เป็นเสียงหลักที่ใช้ในการขึ้นต้นประโยคเพลงมากที่สุดในทำนองดนตรีและทำนองร้อง ในเสียงหลักอื่นๆ เช่น G A B E เป็นเสียงที่ศิลปินจะต้องจดจำเสียงเพื่อเป็นแนวทำนองลีลาการดัน

จากโครงสร้างเสียงหลักทำให้พบว่าเสียงที่เป็นทำนองหลักที่ผู้ร้องนำทำนองไปดันนั้น คือโครงสร้างเสียงหลักที่อยู่ทำนองช่วงทำนองคลอที่มีความสัมพันธ์กัน



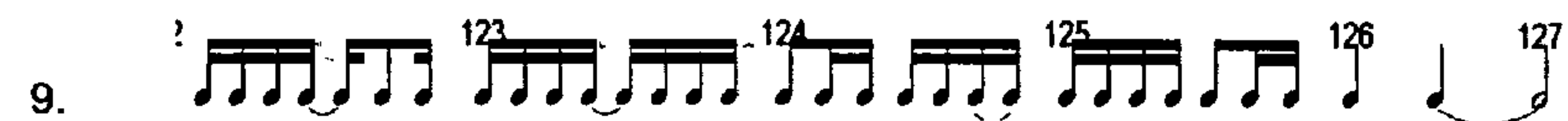
จากลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองตั้งแต่ประโยคที่ 1 ถึงประโยคที่ 11 มีลักษณะทิศทางการเคลื่อนที่เป็นคลื่นที่เกิดจากการเคลื่อนที่ของขึ้นคู่ที่ไม่เกินคู่ 3 เป็นฟันปลาที่เกิดจากการกระโดดขึ้นคู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 หรือคู่ 6 สลับขึ้นลง หรือเกิดจากทั้ง 2 แบบผสมผสานกัน ทิศทางทำนองที่เคลื่อนที่ในการจบประโยคเพลง พบว่าระหว่างทำนองและทำนองดนตรีจบในทิศทางเดียวกัน แบ่งการจบประโยคเพลงเป็น 2 แบบคือจบด้วยเสียงสูง และจบด้วยเสียงต่ำ

กระสวนจังหวะ

จากการศึกษาวิเคราะห์ลักษณะการเคลื่อนที่แนวทำนอง ความตรอกเป็นเพลงประเภทไม่มีอัตรา ดังนั้นการวิเคราะห์กระสวนจังหวะผู้วิจัยจึงจัดกลุ่มของกระสวนจากการจบวลีของคำประพันธ์ โดยผู้วิจัยจะนำเสนอรายละเอียดของกระสวนจังหวะที่พบโดยแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ ทำนองร้อง กับทำนองดนตรี ดังนี้

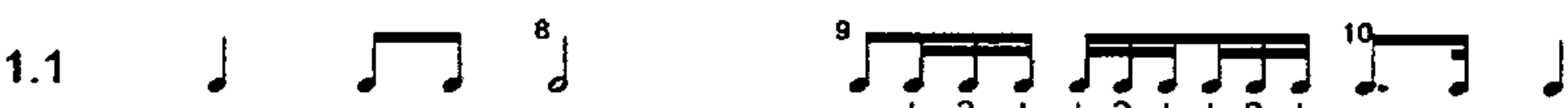
กระสวนจังหวะทำนองร้อง

1. 
2. 
- 2.1 
3. 
- 3.1 
4. 
- 4.1 
5. 



กระสวนจังหวัดทำนองดนตรี

1. 

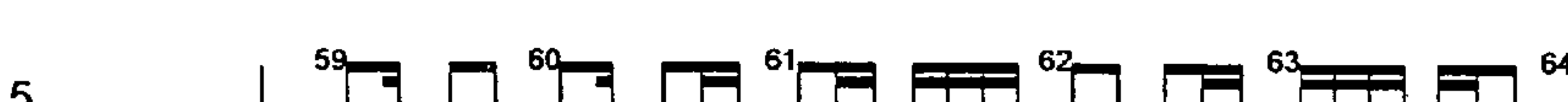
1.1 

1.2 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

6.1 

7. 

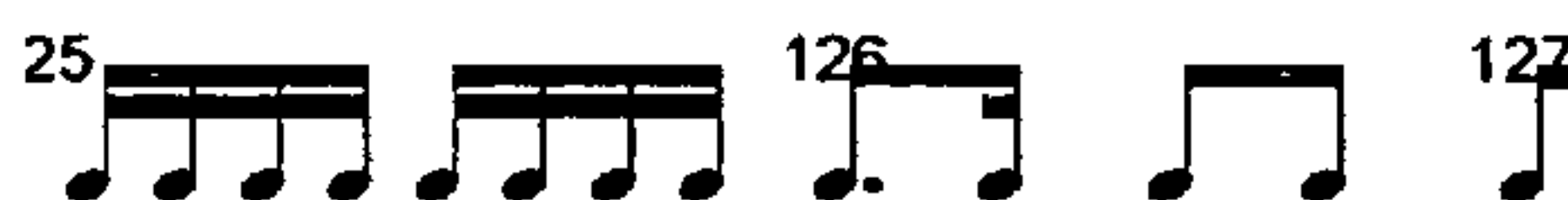
7.1 

8. 

8.1 

9. 

10. 

10.1 

11 

สรุป จากการศึกษาวិเคราะห์กระสวนจังหวะของทำนองร้องและทำนองดนตรี โดยแบ่ง 2 แบบคือ กระสวนจังหวะทำนองร้อง และกระสวนทำนองดนตรี พบว่ากระสวนจังหวะจะเปลี่ยนแปลงขึ้นอยู่กับปัจจัยดังนี้

1. จำนวนคำหรือพยางค์ที่นำมาบรรจุลงภายในทำนอง
2. สีสาวในการร้องและการบรรเลงทำให้มีความสั้น-ยาวแตกต่างกัน

พื้นผิวเพลงความล่องคอง

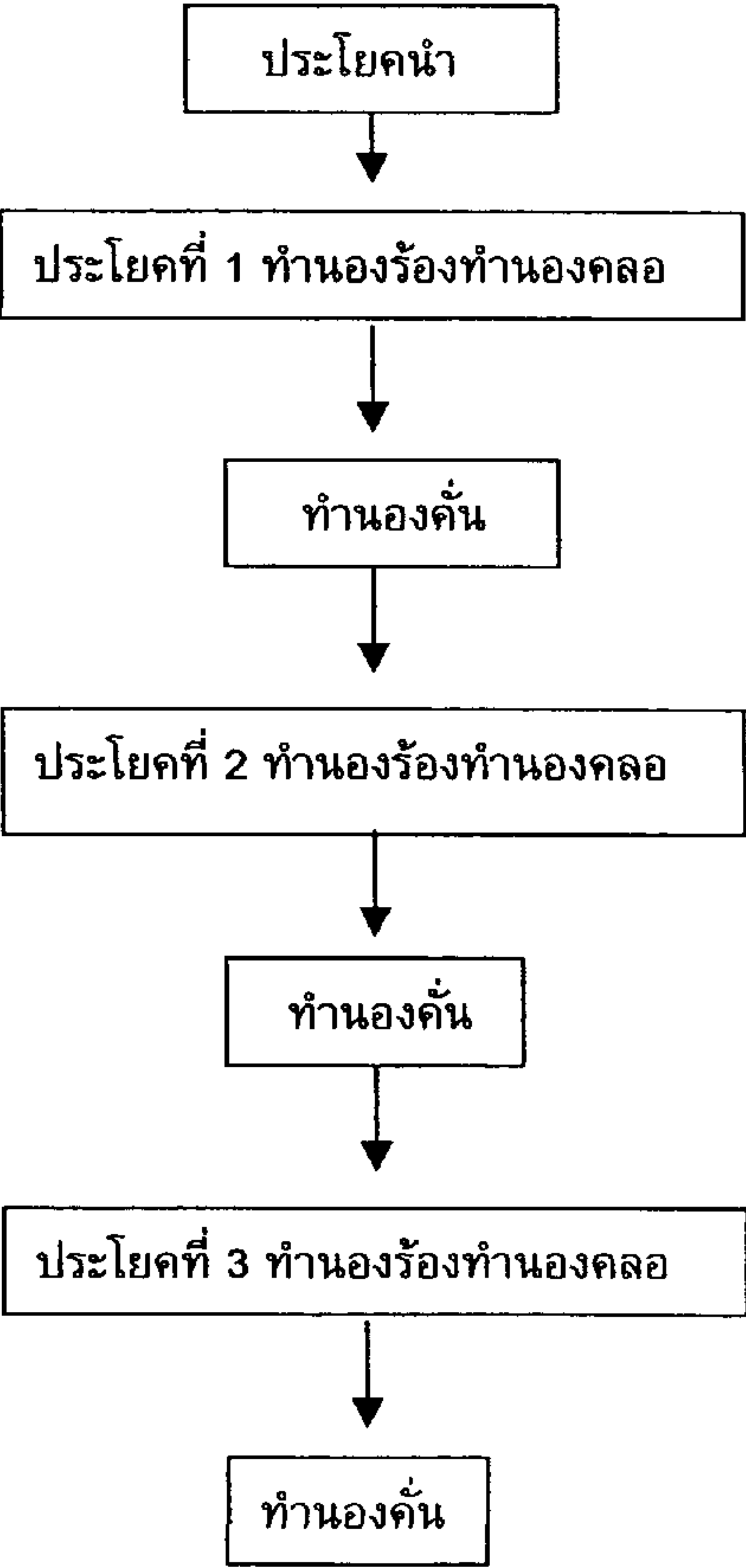
จากการศึกษาวิเคราะห์พื้นผิวของเพลงความดรอ จัดอยู่ในประเภท Heterophonic Texture เป็นพื้นผิวที่มีทำนองหลัก พบในดนตรีที่มีลักษณะการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ (Oral Tradition) ในลักษณะเช่นนี้ระหว่างทำนองดนตรีและทำนองร้อง ทั้งผู้บรรเลงและผู้ร้องจะต้อง

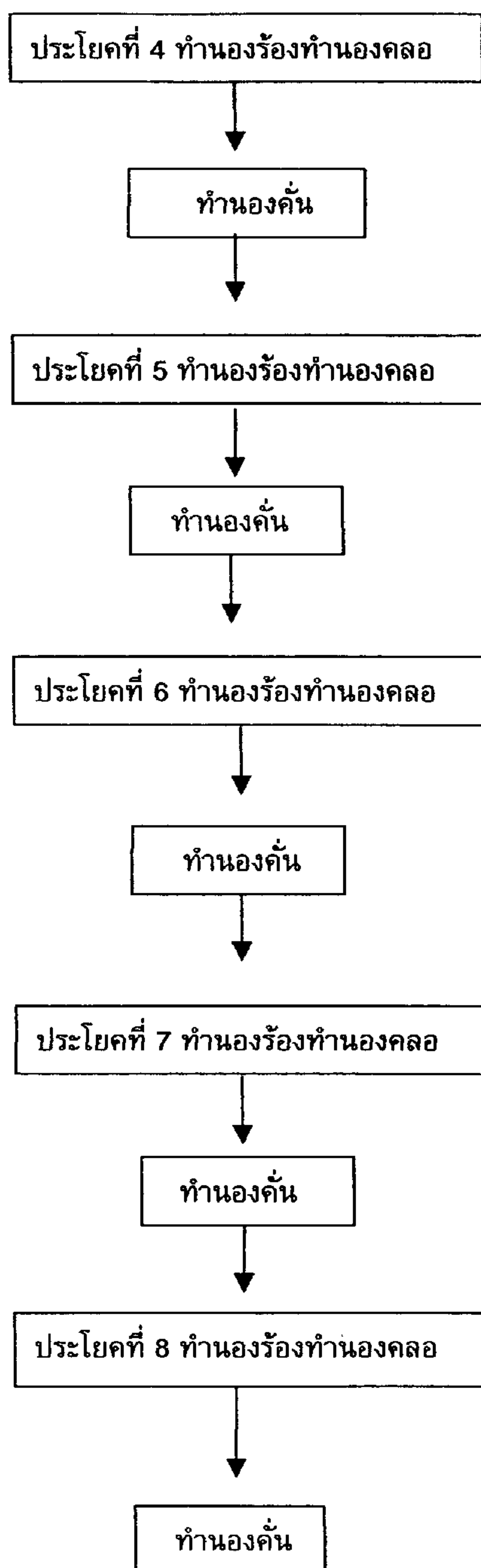
จดจำทำนองหลัก ทำให้ทำนองระหว่างร้องและการบรรเลงมีลักษณะแตกต่างกันบ้างในบางประโยคเพลง

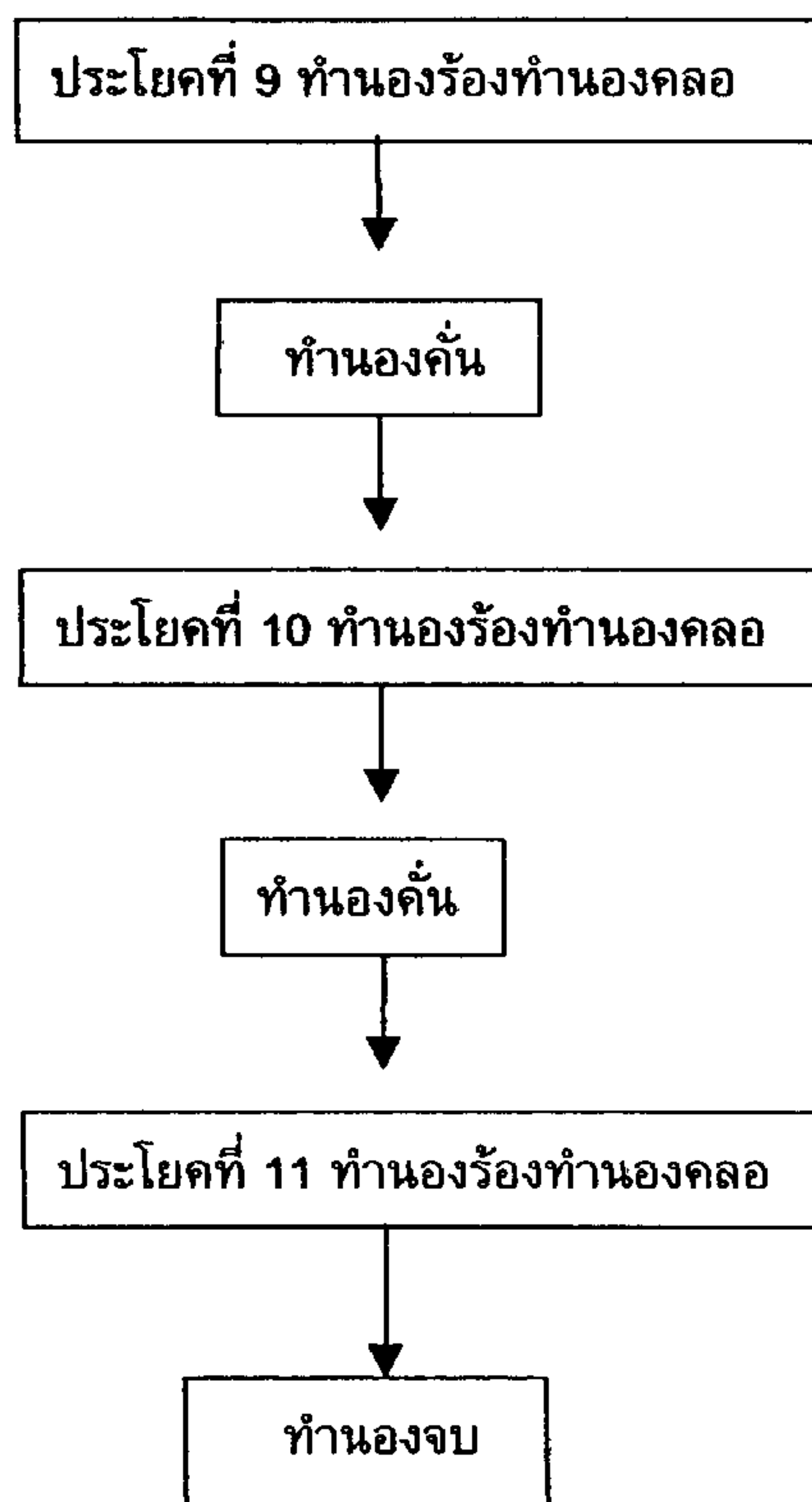
รูปแบบเพลงความตรอ

จากการศึกษาวิเคราะห์ความตรอมี่ทั้งหมด 11 ประโยคเพลง โดยมีประโยคนำ ในระหว่างทำนองร้องมีดนตรีทำหน้าที่คลอมีรูปแบบดังนี้

โครงสร้างรูปแบบความตรอ







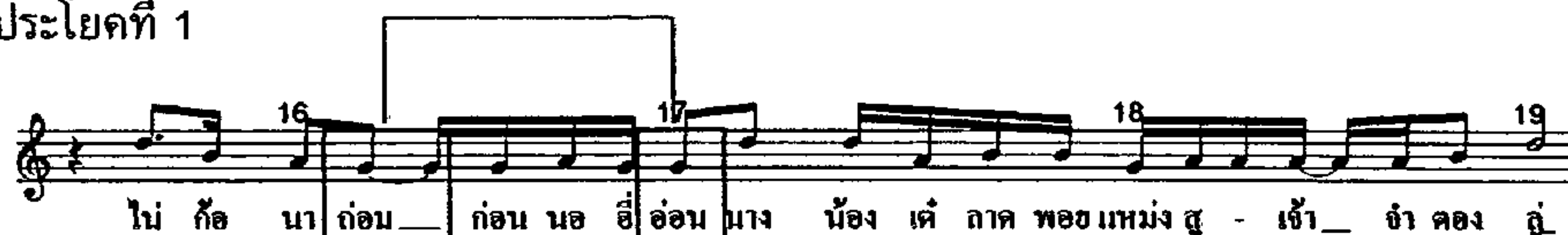
โครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างคำประพันธ์กับทำนอง

เพลงความตรอ เป็นเพลงที่นิยมใช้ในการแสดงจำดไตเพลงหนึ่ง ลักษณะของคำประพันธ์ที่ปรากฏอยู่ในทำนอง เป็นการนำเนื้อหาหรือเรื่องราวมาใส่ในทำนอง เน้นในเชิงอุปมาอุปมัยมากกว่าที่จะเล่าเรื่องอย่างตรงไปตรงมา เพื่อให้ผู้ฟังได้ตีความเอง

ลักษณะความสัมพันธ์ระหว่างคำประพันธ์กับทำนองตรอ เนื่องจากทำนองตรอเป็นทำนองโบราณ ก่อนที่จะนำมาใช้ในการแสดงจำดไตนั้น ความตรอใช้เอ็ดความเรียกวัญงานปอยสังลองหรือบวชลูกแก้วของชาวไทยใหญ่ โดยใช้ดอยฮอรรันบรรเลงคลอตามผู้ร้อง เมื่อนำทำนองตรอมาใช้ในการแสดงจำดไต เนื้อหาที่นำเข้าสู่ในทำนองย่อมเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพเนื้อเรื่องที่นำมาแสดง เนื้อเพลงจะถูกกำหนดขึ้นมา 2 วิธี คือ 1. การเขียนเนื้อหาเพื่อให้เข้ากับเรื่องราว 2. เนื้อเพลงใช้วิธีการด้นใช้ช่วงของการดกอะฮู ซึ่งในช่วงนี้ผู้ร้องจะต้องใช้ไหวพริบปฏิภาณในการด้น

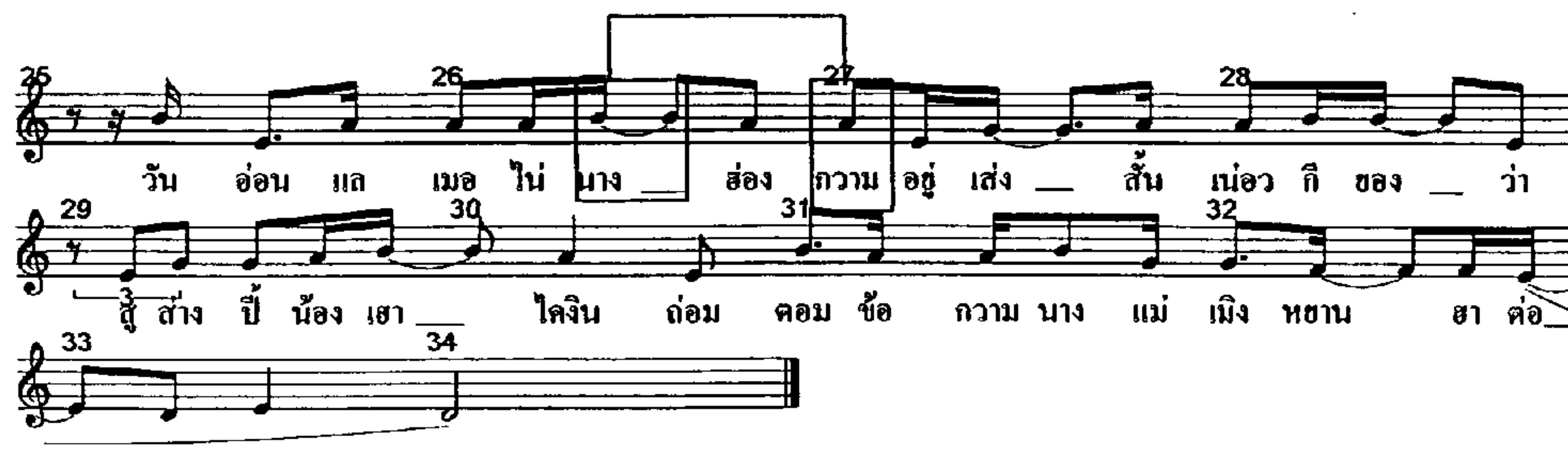
ดังนั้นความสัมพันธ์ระหว่างทำนองตรอกับคำประพันธ์จึงเป็นแบบแผนที่ไม่ตายตัว สามารถยืดหยุ่นได้ตามผู้ร้องที่กำหนดคำประพันธ์ขึ้นมาโดยมีทำนองหลักเป็นเกณฑ์ ดังผู้วิจัยเสนอเกี่ยวกับคำประพันธ์ที่ได้บันทึกไว้ ดังนี้

ประโยคที่ 1



คำประพันธ์ประโยคที่ 1 มี 19 พยางค์ การสัมผัสวรรณยุกต์ภายในวรรค มี 2 คำ คำว่า “ถ่อม” กับคำว่า “อ้อ” เสียงที่ออกมาเหมือนกันใช้โน้ต G3

ประโยคที่ 2



คำประพันธ์ประโยคที่ 2 มี 31 พยางค์ ภายในประโยคมีสัมผัส คำว่า “นาง” กับคำว่า “ความ” โน้ต A3 ไม่มีสัมผัสระหว่างประโยค

ประโยคที่ 3

โน้ ก่อ นา ปี่ นาง ปี่ จาอ สิบ ปี่ ____ อ้า หัน นา ว่า เนอะ ห้า ปี่
อ้า ค้อน ทบ เหมอว หัน ____ แม่เหาะกัน นางไค่ ถาม ไคอ ____

คำประพันธ์ประโยคที่ 3 มี 28 คำ ระหว่างประโยคที่ 2 และประโยคที่ 3 ไม่มีสัมผัสด้านวรรณยุกต์ และไม่มีสัมผัสภายในวรรค

ประโยคที่ 4

มือ อ่อน แล วัน ไฉ่ ไฉ่ นาง ก็ ไซอ ป้อ เหว่น นาง หมอก เค้
หว่า เขา ก็ เนอว ____ สน เป็น ว่า ____

คำประพันธ์ประโยคที่ 4 มี 21 คำ ระหว่างประโยคที่ 4 กับประโยคที่ 5 ไม่สัมผัสกันด้านวรรณยุกต์

ประโยคที่ 5

ไฉ่ แต้ นา ก๊อบ เปอว นี ซาง แล คาง ค้อ ป้อ ก็ ป้อ หว่า นอ ปี่ นาง ปี่ จาอ เขา
หว่า จ้า ____ เขา มา เปอว ถ่อม เสง เสา ____

คำประพันธ์ประโยคที่ 5 มี 28 พยางค์ ระหว่างคำประพันธ์ประโยคที่ 5 กับประโยคที่ 6 ไม่มีสัมผัสวรรณยุกต์ และสัมผัสภายในวรรค

ประโยคที่ 6

87 มือ อ่อน — แด วัน ไน่ นอ ข้า นาง เกียม เต้ เตา เตา ป้าง ป้าง ส่าง ค้อ ขุน —
 91 ปี่ จาข ปี่ นาง เขา ลูก ต่าง ไม้ เหล่อว เต้า เข้า ตาง ไม้ เหล่อว สอด นา มือ ไน่ — วา

คำประพันธ์ที่ 6 มี 34 พยางค์ ระหว่างคำประพันธ์ประโยคที่ 6 กับประโยคที่ 7 มีวรรณยุกต์ที่สัมผัสกันระหว่าง คำว่า “นา” กับ “วา” ระยะห่างคู่ 6 มีสัมผัสภายในวรรคระหว่างคำว่า “นาง” กับคำว่า “ส่าง” ระยะห่างคู่ 3

ประโยคที่ 7

101 ไน่ ค้อ นา ข้า เต้ ว่า ป้อ หน้า — ส่าง เซอ เต้ นอ ส่า โซ เจ้า - เมอ ว่า เจอว นาง
 106 ข้า มา เื่อ อัด แต่ง ซ้อ ความ โส ไน่ แล่ นาง เขา จอง ตก สอด แผลว มา

คำประพันธ์ที่ 7 มี 35 พยางค์ ระหว่างคำประพันธ์ประโยคที่ 7 กับประโยคที่ 8 ไม่มีสัมผัสกันด้านวรรณยุกต์ และภายในวรรค

ประโยคที่ 8



คำประพันธ์ประโยคที่ 8 มี 22 พยางค์ ระหว่างประโยคที่ 8 กับประโยคที่ 9 ไม่มีสัมผัสด้าน
วรรณยุกต์ และภายในประโยคไม่มีสัมผัสเช่นเดียวกัน

ประโยคที่ 9



คำประพันธ์ประโยคที่ 9 มี 28 พยางค์ ระหว่างประโยคที่ 9 กับประโยคที่ 10 ไม่มีสัมผัสด้าน
วรรณยุกต์ และสัมผัสภายในวรรค

ประโยคที่ 10



คำประพันธ์ประโยคที่ 10 มี 23 พยางค์ ไม่มีสัมผัสภายในวรรค

จากการวิเคราะห์คำประพันธ์ที่ปรากฏอยู่ในแต่ละประโยค พบว่า

- จำนวนพยางค์ของแต่ละวรรคไม่เท่ากัน จำนวนพยางค์มีตั้งแต่ 29 พยางค์ถึง 35 พยางค์ วรรคที่จำนวนพยางค์ใกล้เคียงกัน แบ่งได้ดังนี้คือ

1. ประโยคที่มีจำนวนพยางค์ตั้งแต่ 19,21,22 พยางค์ คือประโยคที่ 1,4,8,10
2. ประโยคที่มีจำนวนพยางค์ตั้งแต่ 28,31,34,35 พยางค์ คือประโยคที่3,5,2,6,7,9

- แต่ละวรรคมีสัมผัสที่ส่งและรับจากวรรคหนึ่งไปสู่อีกวรรคหนึ่งระหว่างประโยคที่ 6 กับ ประโยคที่ 7 บางวรรคไม่มีสัมผัสทางด้านวรรณยุกต์ประโยคที่ 3,4,5,6,7,8,9,10 เป็นอิสระทางด้านกา ภาษา และมีสัมผัสภายในวรรคประโยคที่ 1,2 วรรคสุดท้ายของแต่ละประโยคพบว่าการลงท้ายของ คำประพันธ์นั้นจะลงท้ายประโยคของวรรคด้วยเนื้อหาของคำ เช่น คำว่า ลู, โดย,ว่า,เฮา,มา ,ดอย , เย่า และการลงโดยหาเสียงอื่นมาช่วย เช่น วา เอ้อ

- วรรณยุกต์เป็นส่วนหนึ่งที่มีความสำคัญ ทำให้ทำนองมีการเปลี่ยนแปลงไป แต่ไม่เปลี่ยน แปลงมากจนทำให้ทำนองหลักเปลี่ยนไปหมด วรรณยุกต์เป็นตัวกำหนดระดับเสียงดนตรี และพบว่า วรรณยุกต์ที่มีเสียงสูงทำให้เสียงดนตรีสูง วรรณยุกต์ที่มีเสียงต่ำเสียงดนตรีต่ำ คำประพันธ์ที่นำมาใส่ ทำนองความตรอมมาจากการด้น ทำให้ทำนองดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงตามวรรณยุกต์ที่นำมาใส่ไว้ใน ทำนองรวมถึงความสั้นยาวของคำในแต่ละประโยค คำประพันธ์ที่นำมาใส่ในทำนองตรอมมีความกลม กลืนกัน เนื่องจากภาษาของชาวไทยใหญ่จะบังคับให้ทำนองมีความไพเราะตามวรรณยุกต์ที่ออกมาจาก คำประพันธ์

- จากลักษณะของคำประพันธ์ที่มีจำนวนคำไม่เท่ากัน ส่งผลให้ทำนองประโยคเพลงไม่เท่า กันในแต่ละประโยค ลักษณะของความสั้น-ยาวของคำส่งผลให้รูปแบบของกระสวนจังหวะความตรอม มีลักษณะเฉพาะ

- จากลักษณะคำประพันธ์ความตรอม พบว่าคำประพันธ์จะเน้นที่เรื่องราวเพื่อถ่ายทอด ลักษณะเฉพาะของภาษาเพื่อให้ผู้ฟังตีความจากคำประพันธ์ที่ตนถ่ายทอดออกมา ความตรอมเป็น เพลงที่มีลีลาออกฉ่อน ในสมัยโบราณความตรอมจะเป็นความที่ร้องกับดอกลอหรือดิ่ง ซึ่งผู้ที่ร้องจะต้อง เอื้อนเสียงหรือทำให้ภาษาเข้ากับเสียงของเครื่องดนตรีได้เป็นอย่างดี ใช้พรรณนาธรรมชาติหรือใช้ การเกี้ยวพาราสี

- ลักษณะการขับร้องของความตรอ ในหนึ่งประโยค มีลักษณะการขับร้องแบบเนื้อเต็ม (Syllabic Setting) เป็นการร้องแบบพยางค์1-2 ขึ้นไปต่อ1 โน้ตตัวดำ ซึ่งถ้าเป็น 2 ตัวโน้ต จะเกิดในกรณีที่มีการเอื้อนเสียงเพื่อผ่านเข้าไปสู่อีกคำร้องหนึ่ง หรือการจบประโยคของแต่ละประโยค

ตัวอย่างประโยคที่ 10

130 131 132 133 134 135 136

โน้ เข้า ปี่ นาง เสง อ่อน ข้า นาง แก้ม ได้ ข้า ลอช ลอช คอช โน้

ค่าน ก่อช ป้อช เลา ปุก มัน เหม็น ข้า

การเอื้อนเสียง

จากตัวอย่างแสดงให้เห็นถึงลักษณะการขับร้องความตรอ ซึ่งเป็นเพลงที่อยู่ในประเภทจีหนึ่ง มีลักษณะในการขับร้องแบบเนื้อเต็ม

บทที่ 6

สรุปและอภิปรายผล

การศึกษาวิจัยเรื่องการแสดงจำดไต คณะบ้านห้วยขาน อำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน ผู้วิจัยได้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยเป็นไปตามกระบวนการทางมานุษยดุริยางควิทยา นำเสนอข้อมูลโดยการพรรณนาวิเคราะห์ โดยแบ่งขั้นตอนดังต่อไปนี้

การเก็บรวบรวมข้อมูล

ศึกษาจากข้อมูลจากเอกสาร หลักฐานต่าง ๆ

การเก็บข้อมูลภาคสนาม

การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามจากบุคคลข้อมูล

การศึกษาและการวิเคราะห์ข้อมูล

การตรวจสอบและการวิเคราะห์ข้อมูล

โดยผู้วิจัยกำหนดความมุ่งหมาย คือ

1. ศึกษาวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงจำดไต
2. ศึกษาวิเคราะห์ทำนองเพลงที่ใช้ในการแสดงจำดไต

สรุปผลงานวิจัย

การศึกษาการแสดงจำดไต คณะบ้านห้วยขาน อำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน โดยสรุปประเด็นดังต่อไปนี้

1. ศึกษาวิเคราะห์วัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงจำดไต

1.1 ประวัติความเป็นมาของการแสดงจำดไต

คำว่า “จำดไต” มี 2 ความหมายคือ

1. หมายถึงชาติไต หรือชนตระกูลไต

2. แปลว่าการแสดงอย่างหนึ่ง ที่มีการร้อง การรำ และการเล่นเป็นเรื่องราว

จำดไตเป็นการแสดงที่เกิดจากการผสมระหว่างการเห็ดความ การละคร ผู้ริเริ่มในการนำการแสดงทั้งสองประเภทเข้าด้วยกันคือนายออชยะชาวไทใหญ่ที่อาศัยอยู่เมืองสีป้อ โดยมีเครื่องดนตรีเข้ามาเป็นองค์ประกอบหลัก เครื่องดนตรีที่สำคัญในการแสดงจำดไตคือดอยยอฮอร์น แฉ่งจี มอง กลองห้า

การแสดงจำดไตเริ่มเข้าสู่จังหวัดแม่ฮ่องสอนประมาณ 40 กว่าปีมาแล้ว

1.2 พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงจำได มี 2 ลักษณะ คือ

1.2.1 พิธีรับครูสุรสติ เป็นพิธีทางการครอบครูทางไทยใหญ่ เป็นพิธีกรรมที่ทำให้ศิลปินทั้งหลายมีความเชื่อมั่นเกี่ยวกับการแสดงทางด้านต่าง ๆ ในพิธีรับครูสุรสติจะต้องมีพิธีการกินอากเป็นพิธีที่เกี่ยวข้องกับนักแสดงจำไดโดยเฉพาะ อาจจะเป็นสิ่งที่บอกประเภทของการแสดงได้ดี

องค์ประกอบในการพิธี

1. อาก
2. เผินครู
3. สถานที่
4. สล่า หรือผู้ที่ประกอบพิธี

1.2.2 พิธีไหว้ครูก่อนการแสดง ทุกครั้งก่อนการแสดงจะต้องมีพิธีไหว้ครู มีการตั้งเผินครูไว้บนเวที สล่า หรือผู้อาวุโส จะเป็นผู้ทำพิธี อุปกรณ์ที่จะต้องใช้ในการไหว้ครูบนเวทีคือ

1.2.2.1 เผินครู

1.2.2.2 ศีรษะครู มีศีรษะยักษ์ หมวกผีลิกจา หมวกนางผีหรือนางสุรสติ

1.3 นักดนตรี

นักดนตรีจำได คณะหมู่บ้านห้วยขาน อำเภอเมือง จังหะแม่ฮ่องสอน มีนักดนตรีภายในวง 6 คน ซึ่งส่วนใหญ่ นักดนตรีภายในวงจะประกอบอาชีพการเกษตร เป็นอาชีพหลัก การเล่นดนตรีเป็นอาชีพรอง ซึ่งถือว่าเป็นลักษณะของศิลปินพื้นบ้าน การศึกษาดนตรีส่วนใหญ่จะศึกษากันเอง ยกเว้นสำโซ ซึ่งเป็นหัวหน้าคณะได้ศึกษามาจากครูได้ มีลักษณะการเรียนการสอนแบบปากต่อปากไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร

1.4 เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีในวงจำไดเป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเฉพาะ เครื่องดนตรีที่คณะห้วยขานใช้บรรเลงภายในวงประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังต่อไปนี้

1. ดอยยอฮอร์น เป็นเครื่องดนตรีหลักทำหน้าที่บรรเลงทำนองภายในวง การเทียบเสียงเป็นแบบคู่ 5

2. มองแวง เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีทำหน้าที่ดำเนินทำนองภายในวง อยู่ในบันไดเสียง D

3. มองหล่า เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีทำหน้าที่บรรเลงทำนอง อยู่ในบันไดเสียง D

4. ปัดตาละ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีทำหน้าที่บรรเลงทำนอง อยู่ในบันไดเสียง D

5. กลองห้า เป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ

6. แฉ่งจี เป็นเครื่องดนตรีประเภทกำกับจังหวะ

1.5 เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายการแสดงจำไตแบ่งออกเป็น 2 แบบคือ

1. เครื่องแต่งกายชุดอลอง ผู้ชายเรียก “มังซา” ผู้หญิงเรียกว่า “นางสมิ”
2. เครื่องแต่งกายชุดทั่วไปหรือชุดประจำชาติของชาวไทยใหญ่

1.6 โอกาสที่ใช้ในการแสดง

การแสดงจำไตนิยมเล่นช่วงเทศกาลงานต่าง ๆ เช่นงานปอยสา่งลอง ประเพณีปอยเหลินสิบเอ็ด มากกว่าที่จะนิยมแสดงในช่วงเข้าพรรษา

1.7 รูปแบบประเพณีที่ใช้ในการแสดง

1.7.1 รูปแบบประเพณีในการแสดงจำไต ซึ่งปัจจุบันนักดนตรีหรือผู้ที่แสดงเกี่ยวกับจำไตยังเคร่งครัดในรูปแบบประเพณีและพิธีกรรมเป็นหลัก

- การไหว้ครูก่อนการแสดง เป็นพิธีที่นักแสดงจำไตทุกคนยึดถืออย่างเคร่งครัด จะต้องมีการไหว้ครู ครูที่นี้จะหมายถึง 1. ครู-อาจารย์ที่ล่วงลับไปแล้ว 2. นางสุรสถิติในพิธีต้องมีเผนครูตั้งอยู่บนหิ้งจุดเทียนและจะต้องไม่ให้เทียนนั้นดับลงในขณะที่ทำการแสดง จากนั้นทุกคนจะต้องขึ้นมานั่งบนเวทีล้อมกันเป็นครึ่งวงกลมอยู่กลางเวที

1.7.2 ขั้นตอนในการแสดง

- เพลไหมโรง
- พิธีไหว้ครู
- การแสดงเบิกโรง
- เล่าเรื่องราวที่นำมาแสดง
- ร้องเพลงตามคำขอของผู้ชม

1.8 โรงหรือเวที

โรงหรือเวทีในการแสดงจำไตเป็นส่วนประกอบที่สำคัญ โรงขนาดมาตรฐานกว้าง 7-8 เมตร กว้าง 4-5 เมตร โรงจะประกอบด้วย

- ม่าน
- ฉาก
- หิ้งบูชาครู

เครื่องดนตรีจะตั้งไว้ด้านหน้าเวที

2. ศึกษาวิเคราะห์ทำนองจากบทเพลงต่อไปนี้

1. จีสอง
2. เพลงไหว้ครู
3. ความหยอบหย่อน
4. ความปานแซง
5. ความล่องคอง
6. ความว้อก
7. ความตรอ โดยแบ่งออกตามลักษณะดังนี้

2.1 องค์ประกอบของดนตรี

2.1 องค์ประกอบทางด้านทำนอง ได้แก่

2.1.1 องค์ประกอบทางด้านกลุ่มเสียง ด้านกลุ่มเสียงที่ใช้บรรเลงในการแสดง
จัดได้แบ่งเป็น 3 กลุ่มเสียง คือ

- ระบบ 5 เสียง
เพลงความล่องคอง ทำนองร้อง
เพลงความหยอบหย่อน
เพลงความตรอ
- ระบบ 6 เสียง
เพลงความหยอบหย่อน
เพลงความล่องคองทำนองดนตรี
- ระบบ 7 เสียง
เพลงความปานแซง
เพลงจีสอง
เพลงความว้อก

2.1.2 การเคลื่อนที่ของแนวทำนอง พบว่ามีการเคลื่อนที่มีการเคลื่อนที่ขึ้น-ลง
แบบขึ้นบันไดหรือเรียงเสียง เคลื่อนที่แบบกระโดด และการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่
แต่ละชนิดจะเป็นสิ่งที่บ่งบอกสำเนียงของไทยใหญ่ และพบว่ามีช่วงเสียงที่กว้างถึงคู่ที่ 11 จากบท
เพลงความปานแซง

อภิปรายผล

ผู้วิจัยกำหนดประเด็นหลักในการอภิปรายผล ออกเป็น 2 ประเด็นหลัก ได้แก่ ศึกษา วัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงจำดไต และศึกษาวิเคราะห์ทำนองเพลง ตามรายละเอียดดังนี้

1. วัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงจำดไต ปัจจุบันวัฒนธรรมไทยใหญ่จังหวัด แม่ฮ่องสอนได้มีการเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพแวดล้อมที่เกิดขึ้นอย่างช้า ๆ จังหวัดแม่ฮ่องสอน เป็นจังหวัดที่มีการเปลี่ยนแปลงทางด้านสังคม และขนบธรรมเนียมประเพณีช้าที่สุดจังหวัดหนึ่ง อาจเป็นเพราะการเดินทางที่ยากลำบาก จึงทำให้วัฒนธรรมจากสังคมภายนอกเดินทางเข้าไป ลำบาก แต่ปัจจุบันนี้การสื่อสารทางด้านเทคโนโลยีสูงขึ้น ทำให้แม่ฮ่องสอนได้รับข่าวสารจาก ภายนอกเร็วขึ้น สังคมของชาวแม่ฮ่องสอนเปลี่ยนแปลง ศิลปะด้านต่าง ๆ ของไทยใหญ่ ได้ถูก เปลี่ยนแปลงจากวัฒนธรรมเมืองที่เข้ามา แต่วิถีชีวิตของจำดไตยังเต็มไปด้วยจารีตประเพณีที่ ปฏิบัติสืบต่อกันมานั้น ศิลปินพื้นบ้านไทยใหญ่ยังคงสืบปฏิบัติกันมา อาจจะมีการเปลี่ยนแปลง บ้างแต่ยังคงรูปแบบเดิมอยู่ สิ่งที่เกิดการเปลี่ยนแปลงได้อย่างชัดเจนคือความนิยมชมชอบ การแสดงจำดไตเปลี่ยนไป จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม พบว่าคนที่อยู่ในเมืองมาชมการแสดงจะ เป็นผู้สูงอายุส่วนมากและชอบฟังการร้องมากกว่าที่จะมีการแสดงเป็นเรื่องราว นอกจากนี้เวลา ของการแสดงยังเป็นข้อกำหนดในการชมการแสดงระหว่างผู้ชมที่อยู่ในเมืองกับผู้ชมที่อยู่รอบ นอก ผู้ชมที่อยู่รอบนอกนิยมชมชอบการแสดงจำดไตที่เป็นเรื่องราวมากกว่าการร้อง และเวลาของ การแสดงจำดไตไม่เป็นข้อจำกัด สามารถที่จะเล่นได้ตลอดคืน ปัจจัยที่ทำให้การแสดงจำดไตไม่ได้รับ ความนิยมภายในเมือง เนื่องจากสื่อทางด้านวิทยุ ละครโทรทัศน์ มีความน่าสนใจมากกว่า อีก สาเหตุหนึ่งที่ทำให้การแสดงจำดไตไม่ได้รับความนิยม คือภาษา ภาษาที่ใช้ในการแสดงจำดไต ส่วนใหญ่ เป็นภาษาไทยใหญ่แบบดั้งเดิม

ปัจจุบันทิศทางและวิถีการแสดงจำดไตเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม จากสภาพ การต่าง ๆ เช่น

- การไม่ได้รับการดูแลส่งเสริมจากรัฐบาลในด้านการอนุรักษ์
- นักดนตรี ปัจจุบันนักดนตรีที่บรรเลงประกอบการแสดงจำดไตมีน้อย จาก สาเหตุดังนี้ 1. ขาดการสืบทอด 2. เครื่องดนตรีส่วนใหญ่สั่งซื้อจากประเทศพม่าจึงเป็นเรื่องที่ยุ่ง ยากสำหรับผู้สนใจหัดเล่น 3. ยังไม่มีการบันทึกเพลงไว้เป็นลายลักษณ์อักษร ซึ่งเป็นปัญหา ในระบบการเรียนการสอนทางด้านดนตรี

2 ศึกษาวิเคราะห์ทำนองเพลง เนื่องจากบทเพลงที่ใช้ในการแสดงจำดไตยังไม่ ได้มีการบันทึกโน้ตอย่างจริงจัง โดยเหตุดังกล่าวผู้วิจัยจึงได้เริ่มทำการวิจัย โดยการเก็บบันทึก ข้อมูลเพลงที่ใช้ในการแสดงจำดไต แล้วถอดออกมาเป็นโน้ตสากล จากการศึกษาข้อมูลบทเพลง ทำให้ทราบว่าเพลงที่มีลักษณะที่เรียกว่า “ความ” นั้น เป็นเพลงที่มีอิสระทางด้านภาษาและ ทำนอง ดังนั้นเมื่อนำความมาร้องในการแสดงจำดไต จึงได้เสนอเพียงความสามารถในการใช้

เสียง และความสามารถในการเต้น ยังขาดในด้านลีลาการรำรำ ดังนั้นจึงเป็นบทเพลงที่ถูกประพันธ์ขึ้นมาเพื่อใช้ต่อจากความ เพื่อให้ผู้ร้องได้โชว์ลีลาการรำรำ ซึ่งเป็นศิลปะอย่างหนึ่งของชาวไทยใหญ่

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาการแสดงจำดใด ทำให้ผู้วิจัยได้พบแนวทางที่จะศึกษาและปรับปรุงแก้ไข ดังนี้

1. ศึกษาภาษาที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง
2. ศึกษาลีลาท่ารำ
3. เสนอแนะให้หน่วยงานภาครัฐและเอกชน เห็นความสำคัญต่อดนตรีพื้นบ้าน เพื่อส่งเสริมและอนุรักษ์ต่อไป

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2526 มิถุนายน). “เพลงชาวบ้าน”. วารสารดนตรีกาล1 (1) : 86

กาญจนา อินทรสุนานนท์.(2532).การวิเคราะห์รูปแบบเพลงพื้นเมือง.

วารสารมนุษยศาสตร์ปริทรรศน์11 (2) : 57

แก้วกร เมืองแก้ว. (2544). มังคละ:กรณีศึกษาดนตรีพื้นบ้านของนายพรต คชนิช.

ปริญญาานิพนธ์ ศศ.ม(มานุษยวิทยามหาวิทยาลัย) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

โกศล ศรีมณี. (2540). รายงานการรณรงค์สืบสานวัฒนธรรมพื้นบ้านจังหวัดแม่ฮ่องสอน.

เชียงใหม่ : เจริญวิวัฒน์การพิมพ์

กึกฤทธิ์ ปราโมช,ม.ร.ว.(2535) การศึกษากับการสืบทอดและสร้างเสริมวัฒนธรรม. เอกสาร

ประกอบการประชุมทางวิชาการศิลปแห่งชาติและผู้มีผลงานดีเด่นด้าน

วัฒนธรรมผู้สร้างสรรค์มรดกไทยศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย.กรุงเทพฯ

งามพิศ สัตย์สงวน.(2538). หลักมานุษยวิทยาวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ : ธรรมสภาการพิมพ์

จรินทร์ เทพสงเคราะห์.(2540). การศึกษาบทเพลงดนตรีกาหลอใน จังหวัดสงขลา

ปริญญาานิพนธ์ ศศ.ม (มานุษยวิทยามหาวิทยาลัย). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย.

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ .ถ่ายเอกสาร

วารสาร, จุลทรรศน์ พยามชมรานนท์. (2522). วัฒนธรรมไทย.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2544).ดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 32. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยมหิดล

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2537). ดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 26. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พรินต์

แอนด์พับลิชชิงจำกัด.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี.(2539). “การดนตรีไทย ทางเลือกแห่งนิยามดนตรีวิทยาหรือมนุษย์

สังคมวิทยา”. วารสารคำดนตรี 1 (1) : 38

ชูสิทธิ์ ชูชาติ .(2538). “การเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมของชาวเชียงใหม่”. เจ็ดทศวรรษราชภัฏ

เชียงใหม่กับงานสืบสานวัฒนธรรม. เชียงใหม่ : สถาบันราชภัฏเชียงใหม่.

ณรงค์ พวงพิศ.(ม.ป.ป). พื้นฐานอารยธรรม. กรุงเทพฯ : แสงรุ่งการพิมพ์ .

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ .(2542) สังคัตลักษณ์และการวิเคราะห์. สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์

มหาวิทยาลัย

ทองเจือ โสภิตศิลป์.(2530). “ลิเก”. วารสารวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพฯ :

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

เทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี,สมเด็จพระ.(2539). ไทยเที่ยวพม่า . กรุงเทพฯ :

อมรินทร์การพิมพ์.

- ธเนศวร เจริญเมือง และดวงจันทร์ อาภาวัชรุดัน.(2525). *ประวัติศาสตร์ท้องถิ่น 700 ปี
ของเมืองเชียงใหม่*. กรุงเทพฯ : อักษรสยามการพิมพ์
- ธีรยุทธ ยวงศรี. (2540). *การดนตรี การขับพ้อง ล้านนา*. เชียงใหม่ : มิ่งเมืองนวัตน์การพิมพ์
- นพพร ด้านสกุล.(2541) *บันไดเสียงโมดอล. คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยทักษิณ*.
- นิตยา จันโทภาส .(2531). *ประเพณีและวัฒนธรรมล้านนา คณะวิชามนุษยศาสตร์และ
สังคมศาสตร์ วิทยาลัยครูเชียงใหม่.เอกสารประกอบการสัมมนาเชิงวิชาการ*
- นิสา เมลานนท์ .(2541). *การละเล่นและการเล่นจำอวดพื้นบ้าน*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์
- เนตรนภา สังข์ทองและคณะ.(2543). *การศึกษาและจัดหมวดหมู่เพลงพื้นบ้านและการแสดงพื้น
บ้านล้านนา,วิจัย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏเชียงใหม่*
- บุรณพันธ์ ใจหล้า.(2545). *ชอล่องน่าน: กรณีศึกษาคณะคำผาย นุปีง. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตร์
มหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี มหาวิทยาลัยมหิดล*
- ประสิทธิ์ เทวเส. (2522). *ภูมิศาสตร์วัฒนธรรมเบื้องต้น*. พิษณุโลก : แผนกเอกสารและ
การพิมพ์. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงศ์.(2538). “เอกลักษณ์ของดนตรีล้านนา” . *เจ็ดทศวรรษราชภัฏเชียงใหม่
กับงานสืบสานวัฒนธรรม*. เชียงใหม่ : สถาบันราชภัฏเชียงใหม่.
- ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงษ์.(2533). *ดนตรีไทยใหญ่กับประเพณีและพิธีกรรมที่เกี่ยวข้อง,งานวิจัย,
.ถ่ายเอกสาร*
- ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงศ์.(2529,ตุลาคม). “องค์ประกอบของดนตรี :สิ่งที่ขาดหายไป” .
วารสาร ถนนวนดนตรี 1 (1) : 10
- ปราณี วงษ์เทศ. (2525). *พื้นบ้านพื้นเมือง*. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์
- ปัญญา รุ่งเรือง. (2544). *ดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 32*. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยมหิดล
- ปัญญา รุ่งเรือง (ม.ป.ป.) *หลักวิชามานุษยดุริยางควิทยา* , ถ่ายเอกสาร
- ปัญญา รุ่งเรือง (ม.ป.ป.) *ประวัติการดนตรีไทย ฉบับปรับปรุง*. ถ่ายเอกสาร
- ปาริชาติ เรืองวิเศษ. (2536). *แม่ฮ่องสอน*. กรุงเทพฯ : ด้านสุทธาการพิมพ์
- ผะอบ โปษะกฤษณะ. (2523). *วรรณกรรมประกอบการเล่นลิเก*. กรุงเทพฯ : สำนักเลขาธิการ
คณะรัฐมนตรี
- พรรณราย คำโสภา. (2542). *การวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านกันตรึมของหมู่บ้านดงมัน
จังหวัดสุรินทร์ ปรินญานิพนธ์ ศศ.ม (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ :
บัณฑิตวิทยาลัย. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร*.
- พูนพิศ อมาตยกุล. (2511). *ทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ : ศุภสภาพระสุเมรุ
- ไพศาล อินทวงศ์. (2544). *ดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 32* .กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยมหิดล

- ภิญโญ จิตธรรม.(2524).“ลีเกปา”. วารสารวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพฯ :บัณฑิตการพิมพ์
- มนตรี ตราโมท.(2497). การละเล่นของไทย . กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร
- มนตรี ตราโมท.(2540). การละเล่นของไทย. กรุงเทพฯ : พิมพ์แผนตพริ้นดิงเซ็นเตอร์จำกัด
- มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ , คณะสังคมศาสตร์.(2524). จังหวัดแม่ฮ่องสอน. เชียงใหม่
- ยงยุทธ วีรศิลป์.(2537). “หนทางการเผยแพร่และอนุรักษ์วัฒนธรรมท้องถิ่น”. เจ็ดทศวรรษ :
- ราชภัฏเชียงใหม่กับงานสืบสานวัฒนธรรม. สถาบันราชภัฏเชียงใหม่.
- ยศ สันตสมบัติ.(2540). มนุษย์กับวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
- รัชเนกร เศรษฐโช.(2531).โครงสร้างสังคมและวัฒนธรรมไทย กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช
- เรวดี อึ้งโพธิ์. (2545). การศึกษาดนตรีในพิธีงเด็กแบบอนันันิกาย:กรณีศึกษาคณะดนตรีของ
- วัดโลกานุเคราะห์.ปริญญาานิพนธ์ ศศ.ม (มานุษยวิทยากวีทยา) กรุงเทพฯ :
- บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร
- เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดแม่ฮ่องสอน.(2542). วัฒนธรรมพัฒนาการทางประวัติศาสตร์.
- กรุงเทพฯ :โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว
- ศรัณย์ นักรบ. (2541). ดนตรีชาวเขาเผ่าเย้า กรณีศึกษาหมู่บ้านผาเดื่อ อำเภอแม่ฟ้าหลวง
- จังหวัดเชียงราย ปริญญาานิพนธ์ ศศ.ม (มานุษยวิทยากวีทยา) กรุงเทพฯ :
- บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร
- ศิริพร จิตะฐาน 2524 เอกสารการสอนชุดวิชาไทยศึกษา อารยธรรมเล่มที่ 12-15. กรุงเทพฯ :
- มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช
- สังัด ภูเขาทอง.(ม.ป.ป) . ประชุมบทความทางวิชาการ.
- สังัด ภูเขาทอง. (2531,พฤษภาคม). “เพลงพื้นบ้านเพลงที่แผงไว้ด้วยคุณค่าแห่งความรู้
- ในอดีต”. วารสาร ถนนดนตรี 2 (7) : 54
- สนิท สมักรการ.(2539). ความเชื่อและศาสนาในสังคมไทย. กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พริ้นดิง แฮ์ส
- สรวดี อ่องสกุล.(2539). ประวัติศาสตร์ล้านนา. กรุงเทพฯ:อัมรินทร์พริ้นดิงแอนพับลิชชิงจำกัด
- สมัย สุทธิธรรม.(2539). แม่ฮ่องสอน. กรุงเทพฯ : โอ.เอส. พริ้นดิง แฮ์สการพิมพ์ .
- สวาท เสนาณรงค์.(ม.ป.ป). ภูมิศาสตร์วัฒนธรรม กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์อักษรเจริญทัศน์.
- สาวิตร พงศ์วัชร.(2542). เพลงและการละเล่นพื้นบ้านภาคใต้. โปรแกรมวิชานาฏศิลป์
- คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏภูเก็ต.
- สิทธิา พินิจภูวดล และคณะ.(2515). ความรู้ทั่วไปทางวรรณกรรมไทย. กรุงเทพฯ :โรงพิมพ์
- ส่วนท้องถิ่น กรมการปกครอง.
- สุกัญญา สุขฉาย.(2532) เพลงพื้นบ้านศึกษา. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- สุกรี เจริญสุข.(2530,ตุลาคม). “ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธ์”. วารสารถนนดนตรี1 (12) :38
- สุจริต บัวพิมพ์.(2538). มรดกไทย . กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พริ้นดิงแฮ์สการพิมพ์.

สุเทพ สุนทรเภสัช .(2519). *ความเรียงมานุษยวิทยา*. กรุงเทพฯ : แพร์พิทยา

สุมาลย์ เรืองเดช. (2526). *วัฒนธรรมไทย* .

สุรศักดิ์ ป้อมทองคำและชัยวิรัตน์ สวัสดิภาพ.(2536). *ดนตรีศิลปะการแสดงการเล่น*.

ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดแม่ฮ่องสอน แม่ฮ่องสอน : โรงเรียนห้องสอนศึกษา . ถ่ายเอกสาร
อนุমানราชชน,พระยา. (2496). *วัฒนธรรมและประเพณีต่างๆของไทย*. กรุงเทพฯ : คลังวิทยา.

อรรณ บวรจศิลป์.(2534). *พื้นฐานดนตรี*. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์

เอนก นาวิกมูล.(2528). *สารานุกรมเพลงพื้นบ้านภาคกลาง* กรุงเทพฯ : พิมพ์การพิมพ์.

Will Apel.(1969) ‘ Stroh violin’; *Harvard Dictionary of Music*. Cambiridge : Harvard University .

บุคลากรกรม

รายนามวิชาการและผู้ที่มีความรู้เกี่ยวกับจำต๋ไค

1. พระครูปลัดปิยะศักดิ์ (บัณฑิตไค) เจ้าอาวาสวัดปางหมู ด.ปางหมู จังหวัดแม่ฮ่องสอน
2. พระสมพล กุศลไค เจ้าอาวาสวัดห้วยขาน ด.หมอกจำแป้ จังหวัดแม่ฮ่องสอน
3. นายประเวส คำสวัสดิ์ สำนักงานทนายความ อำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน
4. นายดอนะ — 28 หมู่ 3 ตำบลหมอกจำแป้ จังหวัดแม่ฮ่องสอน
- 5 . อาจารย์ ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงษ์ โปรแกรมวิชาดนตรี สถาบันราชภัฏเชียงใหม่
6. อาจารย์ธงชัย สิทธิเวช อาจารย์ดนตรี โรงเรียนห้องสอนศึกษา จังหวัดแม่ฮ่องสอน
7. อาจารย์สุรศักดิ์ ป้อมทองคำ หัวหน้าศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดแม่ฮ่องสอน.
8. นายดัม มะนะ บ้านเลขที่ 60 หมู่ 1 บ้านห้วยผา ตำบลปางหมู อ.เมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน
9. อาจารย์ ประดิษฐ์ ประเสริฐ ศึกษาพิเศษ 6 ฝ่ายบริหารทางการศึกษา ศึกษาพิเศษส.ป.จ จังหวัดแม่ฮ่องสอน
- 10.พระอธิการอินตา เจ้าอาวาสวัดป่าเป้า อ.เมือง จังหวัดเชียงใหม่
11. นายสำเภา 1813 บ้านนาหมากปิง ตำบลปางหมู อำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน
12. สล่าเปียว - ไม่บ้านเลขที่ หมู่บ้านห้วยขาน ตำบลหมอกจำแป้ อำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ	ธนพชร นุตสาระ
วัน เดือน ปีเกิด	22 พฤศจิกายน พุทธศักราช 2508
สถานที่เกิด	โรงพยาบาลพุทธชินราช จังหวัดพิษณุโลก
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	20/7 ซ.7 ถนนหมื่นด้ามพร้าคต ตำบลช้างเผือก อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	อาจารย์ 1 ระดับ 5
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	โปรแกรมวิชาดนตรี สถาบันราชภัฏเชียงใหม่ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่
ประวัติการศึกษา	พ.ศ. 2527 สำเร็จการศึกษาระดับประกาศวิชาชีพ(ป.ว.ช) ที่สถาบัน เทคโนโลยีและอาชีวศึกษาวิทยาเขตโชติเวช พ.ศ. 2529 สำเร็จการศึกษาระดับประกาศนียบัตรวิชาการศึกษาชั้นสูง (ป.กศ.สูง) ที่วิทยาลัยครูเชียงใหม่ พ.ศ. 2531 สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี(คบ.) ที่วิทยาลัยครูเชียงใหม่