

การศึกษาภูมิปัญญาเครื่องดนตรีปี่: กรณีศึกษาครูปี่ เครื่องมุกธิเบสร์ และครูเต๋อน บุญอินทร์
บ้านห้วยล่อม ตำบลภูฟ้า อำเภอบ่อเกลือ จังหวัดน่าน



เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

กรกฎาคม 2560

การศึกษาภูมิปัญญาเครื่องดนตรีปี่: กรณีศึกษาครูปี่ เครื่องมุกธิเบสร์ และครูเต๋อน บุญอินทร์
บ้านห้วยล่อม ตำบลภูฟ้า อำเภอบ่อเกลือ จังหวัดน่าน



เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

กรกฎาคม 2560

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

การศึกษาภูมิปัญญาเครื่องดนตรีปี่ : กรณีศึกษาครูปี่ เครื่องมุกธิเบศร์ และ ครูเต๋อน บุญอินทร์
บ้านห้วยล้อม ตำบลภูฟ้า อำเภอบ่อเกลือ จังหวัดน่าน



บทคัดย่อ
ของ
เชิงกล งามปลอด

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

กรกฎาคม 2560

เชิงกล งามปลอด.(2560).การศึกษาภูมิปัญญาเครื่องดนตรีปรี กรณีศึกษาครูปั่ง เครื่องมุกธิเบศร์ และ
ครูเตื่อน บุญอินทร์ บ้านห้วยล้อม ตำบลภูฟ้า อำเภอบ่อเกลือ จังหวัดน่าน.ปริญญาานิพนธ์.
ศป.ม.(มานุษยวิทยา).กรุงเทพฯ:บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
อาจารย์ที่ปรึกษาปริญญาานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วีระ พันธุ์เสือ,ผู้ช่วยศาสตราจารย์
ดร.รุจี ศรีสมบัติ

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้มีความมุ่งหมายเพื่อ 1) ศึกษาชีวประวัติและผลงานของครูปั่ง
เครื่องมุกธิเบศร์ และครูเตื่อน บุญอินทร์ 2) ศึกษาภูมิปัญญาเครื่องดนตรีปรี ของครูปั่ง เครื่องมุกธิเบศร์
และครูเตื่อน บุญอินทร์ จากการศึกษาข้อมูลที่ได้จากการสำรวจ สัมภาษณ์ และการวิเคราะห์ข้อมูล
พบว่า 1) ครูปั่ง เครื่องมุกธิเบศร์ และครูเตื่อน บุญอินทร์ เป็นชาวลัวะเผ่าปรี (Pri) เป็นชาวเขาเผ่าลัวะที่
มีถิ่นที่อยู่อาศัยอยู่ในบริเวณบ้านห้วยล้อม ตำบลภูฟ้า อำเภอบ่อเกลือ จังหวัดน่าน ทั้งสองท่านเป็นชาว
ลัวะที่มีภูมิหลังในชีวิตคล้ายคลึงกัน ทั้งมีความรู้ความสามารถในด้านเครื่องดนตรีปรีของชาวลัวะ
รวมถึงยังเป็นผู้ร่วมแสดงที่บรรเลงคู่กันมานาน ออกแสดงในงานต่างๆทั้งในจังหวัดและต่างจังหวัด
รวมถึงเป็นวิทยากรเผยแพร่ความรู้และอนุรักษ์เครื่องดนตรีปรีของชาวลัวะ 2) ครูปั่ง เครื่องมุกธิเบศร์
และครูเตื่อนบุญอินทร์ เป็นชาวลัวะที่มีความเชี่ยวชาญและมีภูมิปัญญาในเรื่องเครื่องดนตรีปรีอย่าง
ถ่องแท้ลึกซึ้ง มีความรู้ในด้านการผลิต วิธีการบรรเลง รวมถึงยังมีบทเพลงปรีที่ได้รับการสืบทอดอยู่บท
เพลงด้วยกัน ปรีเป็นเครื่องดนตรีที่มีความเป็นเอกลักษณ์ของชาวลัวะ ไม่มีประวัติที่แน่นอนว่าเกิดขึ้น
ในยุคสมัยใด แต่มีความเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของชาวลัวะอยู่มาก ปรีนี้สร้างจากไม้ไผ่ชนิดหนึ่งที่เรียกว่า
ไผ่เอี้ยะ มีลักษณะพิเศษคือมีความยาวของปล้องที่ยาวกว่าไผ่ชนิดอื่นๆ ซึ่งเป็นวัชพรรณชาติที่หาได้ใน
เขตภูเขาสูง โดยปรีนี้จะแบ่งออกเป็น 2 แบบ คือปรีแบบ 7 ขึ้น หรือเรียกเป็นภาษาลัวะว่า ปรีจุมซี และ
ปรีแบบ 5 ขึ้น หรือเรียกเป็นภาษาลัวะว่า ปรีแผละฮาน โดยปรีแต่ละแบบนี้จะมีบทเพลงเฉพาะของ
ตนเอง รูปแบบของบทเพลงปรีนี้จะมีลักษณะเป็นบทเพลงสั้นๆที่บรรเลงวนซ้ำไปมาหลายรอบ ทั้งนี้ชาว
ลัวะมีคติที่ว่า ปรีเป็นเครื่องดนตรีที่จะนำมาบรรเลงเพื่อให้สนุกสนานผ่อนคลายและบรรเลงในงานที่
เป็นมงคลรวมถึงงานพิธีที่สำคัญ

A STUDY OF PRI MUSICAL INSTRUMENTS: A CASE STUDY OF MASTER PANG
KHRUEAMUKTHIBET AND MASTER TUEAN BUNIN AT BAN HUAILOM,
PHU FA SUB-DISTRICT, BO KLUEA DISTRICT, NAN PROVINCE



Presented in partial fulfillment of the requirements for the

Master of fine art degree in Ethnomusicology

At Srinakharinwirot University

July 2017

Chernggol Ngamplod. (2017). *A study of Pri Musical Instruments: A Case Study of Master Pang Khrueamukthibet and Master Tuean Bunin at Ban Huailom, Phu Fa sub-district, Bo Kluea District, Nan Province*. Master Thesis, M.F.A. (Ethnomusicology). Bangkok: Graduate School. Srinakharinwirot University. Advisor Committee: Asst. Prof. Dr. Veera Phansue, Asst. Prof. Dr. Rujee Srisombut

The purpose of this research was to study the following 1) Master Pang Khrueamukthibet and Master Tuean Bunin's biography and music works. 2) to study the wisdom of master Pang Khrueamukthibet and Master Tuean Bunin with regard to Pri music instruments. The results of data collection from documents, interviews and analysis :

1) Pang Khrueamukthibet and Tuean Bunin are from the Pri tribe of the larger Lua tribe group. They both lived at Baan Huaylom Phu Fa, Bo Kluea District, Nan and also had similar backgrounds. They both have knowledge and are talented player of Lua music instruments and have performed together for a long time. They perform in Nan Province and as well as other provinces and they have also worked as lecturer broadcast and conserve Lua music instruments. 2) Pang Khrueamukthibet and Tuean Bunin are both specialists who have skill and wisdom in terms of Pri musical instruments which includes both production systems and playing. There have been many Pri songs that have been inherited from their ancestors. Pri is an instrument which represents the identity of the Lua. It was not associated with, but was certainly a part of the lifestyle of the Lua people. Pri is made from a type of bamboo known as Hia bamboo. Hia bamboo has a special feature, with a longer articulate than other types of bamboo. Hia is a natural material that can be found in the high mountains. Pri can be divided in two types : 1) seven pieces of Pri, or what the Lua call Pri Jum-Zee 2) five pieces of Pri or what the Lua call Pri Phare-Arn. Each section of Pri can be identified with the particular type of song, with short sentences and repeated playing. As a result, Pri can be played for as well as auspicious ceremonies and important rituals.

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

การศึกษาภูมิปัญญาเครื่องดนตรีปรี : กรณีศึกษาครูปั้ง เครื่องมุกธิเบสร์ และครูเตือน บุญอินทร์

บ้านห้วยล่อม ตำบลภูฟ้า อำเภอบ่อเกลือ จังหวัดน่าน

ของ

เชิงกล งามปลอด

ได้รับการอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิตสาขามานุษยดุริยางควิทยา

ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

.....คณะบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ นายแพทย์ฉัตรชัย เอกปัญญาสกุล)

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.

อาจารย์ที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์

คณะกรรมการสอบปากเปล่า

.....ที่ปรึกษาหลัก

.....ประธาน

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วีระ พันธุ์เสือ)

(รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์)

.....ที่ปรึกษาร่วม

.....กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุจี ศรีสมบัติ)

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วีระ พันธุ์เสือ)

.....กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุจี ศรีสมบัติ)

.....กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ)

กิตติกรรมประกาศ

ปริญญานิพนธ์นี้สามารถสำเร็จลุล่วงลงได้ดี เนื่องจากได้รับความกรุณา เอาใจใส่ ให้คำปรึกษา คำแนะนำจากท่านอาจารย์ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วีระ พันธุ์เสือ อาจารย์ที่ปรึกษาในการทำปริญญานิพนธ์ และท่านผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุจี ศรีสมบัติ ซึ่งเป็นอาจารย์ที่ปรึกษาร่วมซึ่งได้คอยช่วยเหลือให้แนวทางและกำลังใจมาโดยตลอด ขอขอบพระคุณคณาจารย์ในภาควิชาท่านอื่นที่ไม่ได้กล่าวถึงซึ่งได้ทำหน้าที่สอนและให้คำแนะนำต่างๆตลอดเวลาที่ศึกษา ขอขอบพระคุณท่านผู้อำนวยการปราชญ์ หมูพยัคฆ์ ผู้อำนวยการศูนย์การศึกษานอกระบบและการศึกษาตามอัธยาศัย อำเภอปอแก้ว จังหวัดน่าน ที่ได้ให้ความอนุเคราะห์และอำนวยความสะดวกในการเก็บข้อมูลและให้ข้อมูลที่เกี่ยวข้องซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการศึกษามาก ขอขอบพระคุณคุณสุชาติ ไชยมงคล ที่ได้ให้ความอนุเคราะห์เรื่องที่พิกอาศัยระหว่างการเก็บข้อมูล และสุดท้ายขออุทิศปริญญานิพนธ์นี้ให้กับรองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา อินทรสุนานนท์ ผู้ที่จุดประกายทำให้เกิดปริญญานิพนธ์เล่มนี้

เชิงกล งามปลอด

สารบัญ

บทที่	หน้า
1 บทนำ.....	1
จุดมุ่งหมาย.....	1
ความสำคัญของการวิจัย.....	4
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....	4
ขอบเขตการวิจัย.....	4
ข้อตกลงการวิจัย.....	4
นิยามศัพท์เฉพาะ.....	4
กรอบแนวคิดงานวิจัย.....	6
2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	7
เอกสารและตำราวิชาการ.....	7
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	22
3 วิธีดำเนินการวิจัย.....	23
การศึกษาค้นคว้า.....	23
การเก็บรวบรวมข้อมูล.....	23
วิธีดำเนินการศึกษาข้อมูล.....	24
เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล.....	24
อุปกรณ์ในการเก็บข้อมูล.....	24
การจำแนกและการจัดทำข้อมูล.....	25
การจัดลำดับและการตรวจสอบข้อมูล.....	25
การวิเคราะห์ข้อมูล.....	25
การนำเสนอข้อมูล.....	26

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
4 วิเคราะห์ข้อมูล.....	27
ตอนที่ 1 ศึกษาชีวิตประวัติและผลงานของครูบ่ิ่ง เครือมุกธิเบศร์ และครูเตื่อน บุญอินทร์	28
ศึกษาประวัติชีวิตส่วนตัว.....	28
ศึกษาการเรียนเครื่องดนตรีปรี.....	36
ศึกษาหน้าที่ในการบรรเลงปรี.....	38
ศึกษาผลงานการแสดง.....	39
ตอนที่ 2 ศึกษาภูมิปัญญาด้านเครื่องดนตรีปรี ของครูบ่ิ่ง เครือมุกธิเบศร์ และครูเตื่อน บุญอินทร์.....	40
ศึกษาภูมิปัญญาการผลิตเครื่องดนตรีปรีของครูบ่ิ่ง เครือมุกธิเบศร์ และครูเตื่อนบุญอินทร์.....	40
การเลือกวัตถุดิบที่ใช้ในการผลิตเครื่องดนตรีปรี.....	40
วิธีการทำและการตั้งเสียงเครื่องดนตรีปรี.....	43
ลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีปรี.....	47
การศึกษาภูมิปัญญาการบรรเลงเครื่องดนตรีปรี ของครูบ่ิ่ง เครือมุกธิเบศร์ และครูเตื่อน บุญอินทร์.....	49
การจัดและการวางตำแหน่งเครื่องดนตรีปรี.....	49
กลวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีปรี.....	51
โอกาสที่ใช้ในการบรรเลง.....	55
ศึกษาระบบเสียงของเครื่องดนตรีปรี.....	56
ระบบเสียงของเครื่องดนตรีปรี แบบ 7 ขึ้น.....	56
ระบบเสียงของเครื่องดนตรีปรี แบบ 5 ขึ้น.....	59
ศึกษาการถ่ายทอดคุณภูมิปัญญาเครื่องดนตรีปรีของครูบ่ิ่ง เครือมุกธิเบศร์ และครูเตื่อน บุญอินทร์.....	63
ศึกษาการถ่ายทอดการบรรเลงเครื่องดนตรีปรี.....	63
ศึกษาการถ่ายทอดภูมิปัญญาวิธีผลิตเครื่องดนตรีปรี.....	65

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
4 (ต่อ)	
ศึกษาบทเพลงสำหรับเครื่องดนตรีปี่ของครูบั้ง เครื่องมุกทิเบต และครูเต๋อน	
บุญอินทร์.....	68
บทเพลงปี่ แบบ 7 ชั้น (ปริจุมที).....	69
บทเพลงปี่ แบบ 5 ชั้น (ปริแผละฮาน).....	110
5 สรุป อภิปรายผลข้อเสนอแนะ.....	137
ความมุ่งหมาย.....	137
ความมุ่งหมาย.....	137
วิธีดำเนินการวิจัย.....	134
สรุปผลการวิจัย.....	134
อภิปรายผล.....	146
ข้อเสนอแนะ.....	147
บรรณานุกรม.....	149
ภาคผนวก.....	152
ภาคผนวก ก วิทยากรผู้ให้ข้อมูล.....	153
ภาคผนวก ข ประมวลภาพภาคสนาม.....	158
ประวัติย่อผู้วิจัย.....	166

บัญชีตาราง

ตาราง	หน้า
1 แสดงความถี่เสียงเครื่องดนตรีปรี แบบ 7 ชั้น(ปริจุมซึ)เรียงตามลำดับต่ำไปหาสูง.....	56
2 แสดงความถี่เสียงของเมปรี (แม่ปรี) โดยเรียงตามตำแหน่งการจับของนิ้วมือซ้าย.....	57
3 แสดงความถี่เสียงเสียงของคว้นปรี (ลูกปรี)โดยเรียงตามลำดับการจับของนิ้วมือซ้าย.....	57
4 แสดงการเปรียบเทียบการแบ่งเสียงดนตรีทางวิทยาศาสตร์กับเสียงเครื่องดนตรีปรี.....	57
5 แสดงระยะห่างในระบบเซนต์(Cents system)ของเสียงเครื่องดนตรีปรีแบบ 7 ชั้น.....	58
6 แสดงการเปรียบเทียบความถี่เสียงปรีแบบ 7 ชั้น (ปริจุมซึ) กับระดับเสียงสากล.....	58
7 แสดงความถี่เสียงเครื่องดนตรีปรี แบบ 5 ชั้น(ปริผละฮาน)เรียงตามลำดับต่ำไปหาสูง....	60
8 แสดงความถี่เสียงของเมปรี (แม่ปรี) โดยเรียงตามตำแหน่งการจับของนิ้วมือซ้าย.....	60
9 แสดงความถี่เสียงเสียงของคว้นปรี (ลูกปรี)โดยเรียงตามลำดับการจับของนิ้วมือซ้าย.....	61
10 แสดงการเปรียบเทียบการแบ่งเสียงดนตรีทางวิทยาศาสตร์กับเสียงเครื่องดนตรีปรี.....	61
11 แสดงระยะห่างในระบบเซนต์(Cents system)เสียงเครื่องดนตรีปรีแบบ 5 ชั้น.....	61
12 แสดงการเปรียบเทียบความถี่เสียงปรีแบบ 5 ชั้น (ปริจุมซึ) กับระดับเสียงสากล.....	62

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ	หน้า
1 ครุฑ เครื่องมุขภิเษก.....	30
2 บ้านครุฑ เครื่องมุขภิเษก.....	30
3 ครุฑเรือน บุญอินทร์.....	32
4 บ้านของครุฑเรือน และ บ้านครุฑ.....	34
5 แผนที่บ้านครุฑและครุฑเรือน.....	34
6 บ้านของครุฑเรือน.....	35
7 ถนนทางเข้าสู่บ้านห้วยล้อม.....	36
8 ครุฑและครุฑเรือนสถาปัตยกรรมบรรเลงปริศน 7 เสียง.....	38
9 ครุฑและครุฑเรือนไปแสดงปริในงานกาชาดจังหวัดน่าน.....	40
10 ไม้เอียงที่ขึ้นแซมอยู่กับไม้ปง	42
11 สะพานแขวนที่ใช้เป็นทางเข้าป่าต้นน้ำบ้านห้วยล้อม.....	42
12 อะคันคว้นปริเทียบกับไม้บรรทัด 1 ฟุต.....	43
13 ไม้เอียงถูกนำมาตัดแบ่งเป็นท่อนๆ.....	44
14 ครุฑใช้สถาปัตยกรรมใช้มีดฝานเนื้อไม้.....	44
15 ฝานเนื้อไม้และตัดส่วนปลายเป็นทรงปากฉลาม.....	45
16 ครุฑสถาปัตยกรรมเทียบระยะเพื่อฝานเนื้อไม้.....	45
17 ครุฑเรือนใช้มีดเคาะเพื่อฟังเสียงปริ.....	46
18 มีดที่ใช้สำหรับสร้างเครื่องดนตรีปริ.....	47
19 ปริที่เสื่อมสภาพแล้ว.....	48
20 ปริ ครบชุดทั้ง 7 ตัว.....	48
21 ลักษณะการหามือเพื่อหนีบตัวปริ.....	50
22 ครุฑและครุฑเรือน.....	51
23 ครุฑเรือนสถาปัตยกรรมวางแขนและข้อมือ.....	52
24 วิธีหนีบปริ นิ้วตั้งขึ้นและโค้งเพื่อประคองตัวเครื่องไว้.....	53
25 การจับอะคันคว้นปริ.....	54
26 การตีปริที่จุดกึ่งกลางเพื่อคุณภาพเสียงที่ดีที่สุด.....	54
27 แสดงระยะห่างของเสียง ของปริแบบ 7 ชั้น (ปริจุมชี).....	59

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
28 แสดงระยะห่างของเสียง ของปริแบบ 5 ขึ้น (ปริแผละอาน).....	62
29 เครื่องวัดระดับเสียงที่ใช้ในการวัดยี่ห้อ Parksons.....	63
30 ครูบงสาธิตวิธีการจับเครื่องและไม้ตีปริ.....	64
31 ครูบงสาธิตวิธีการผ่านเนื้อไม้เพื่อออกเพื่อตั้งเสียงปริ.....	66
32 ครูบงสอนการผ่านเนื้อไม้ไผ่เอี้ยะ.....	67
33 นางสาวธารอัมพร เครื่องมุขธิเบศร์.....	68
34 แสดงโครงสร้างของเสียงเพลงปริลวด จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง.....	71
35 แสดงโครงสร้างของเสียงเพลงปริกกแมเปียดับ จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง.....	82
36 แสดงโครงสร้างของเสียงเพลงปริแคน จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง.....	95
37 แสดงโครงสร้างของเสียงเพลงปริจ้เลอะจ้เลอะ จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง.....	112
38 แสดงโครงสร้างของเสียงเพลงปริเปี้ยอัน จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง.....	126

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

กลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่ในเขตประเทศไทยนั้นมีมากมายหลายกลุ่ม กระจายอยู่ในเกือบทุกภูมิภาคทั้งภาคเหนือ ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ภาคตะวันตก ภาคใต้ และภาคกลาง ซึ่งจะมีความหลากหลายความแตกต่างในด้านชาติพันธุ์กันออกไป อาทิเช่น ในภาคเหนือซึ่งมีภูมิประเทศเป็นภูเขาสูงก็จะมีกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ อาศัยอยู่เช่น กระเหรี่ยง มูเซอ เย้า ลีซอ ไทใหญ่ ลัวะ ฯลฯ ทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือจะมี ภูไท ไทยทรงดำ ส่วย ทางภาคตะวันตกจะมี กระเหรี่ยง มอญ และภาคใต้จะมี มอริแกน มลายู เป็นต้น กลุ่มชาติพันธุ์เหล่านี้อาจจะอาศัยอยู่และพบได้เพียงเขตพื้นที่เดียวหรืออาจจะพบกลุ่มชาติพันธุ์เดียวกันแต่มีถิ่นที่อยู่อาศัย ห่างไกลกันมากก็ได้ เช่น ชาวกระเหรี่ยงที่มีที่อยู่อาศัยในจังหวัดกาญจนบุรี สามารถพบได้ที่จังหวัดทางภาคเหนือได้อีก กลุ่มชาติพันธุ์เหล่านี้ล้วนมีเอกลักษณ์วัฒนธรรมของตนเอง ทั้งการแต่งกาย ลักษณะทางสังคม อาหารการกิน บ้านเรือน พิธีกรรม ความเชื่อขนบธรรมเนียมประเพณี การละเล่นต่างๆ ซึ่งรวมถึงวัฒนธรรมทางดนตรีด้วย

ชาวลัวะเป็นอีกกลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งที่อาศัยอยู่ในประเทศไทยทางภาคเหนือโดยเฉพาะจังหวัดที่มีเขตแดนติดต่อกับประเทศลาว เช่น น่าน เชียงราย เป็นต้น และยังพบกลุ่มชาติพันธุ์ชาวลัวะที่ประเทศลาวอาศัยอยู่แถบตะวันตกของแขวงไชยบุรี ซึ่งกลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่ฝั่งประเทศลาวจะเรียกตัวเองว่า พ่าย หรือ ลัวะ (Lua) ซึ่งมีความสอดคล้องกับชาวลัวะที่อาศัยอยู่ในประเทศไทยที่จะออกเสียงว่า ปรัย หรือ ลัวะปรัย และยังมีอีกกลุ่มหนึ่งที่เรียกตนเองว่า มัล หรือ ลัวะมัล อีกด้วย กลุ่มชาติพันธุ์ลัวะในจังหวัดน่านมีจำนวนประชากรในบางอำเภอที่มีสัดส่วนเกินครึ่งของประชากรที่อาศัยอยู่ทั้งหมด เช่น อำเภอปอเกือ และอำเภอเฉลิมพระเกียรติ ซึ่งมีกลุ่มชาติพันธุ์ลัวะ อาศัยอยู่กว่า ร้อยละ 80 ของประชากรทั้งหมด สำหรับกลุ่มชาติพันธุ์ลัวะนั้น เป็นกลุ่มชาติพันธุ์โบราณที่อาศัยอยู่ในเขตแดนบริเวณภูมิก่อนมาช้านานก่อนกลุ่มชนอื่นๆ ชาวลัวะนั้นมีภาษาพูดเป็นของตนเอง ซึ่งถูกจัดอยู่ในกลุ่มย่อยมอญ-เขมร ในกลุ่มออสโตรเอเชียติก มีวัฒนธรรม พิธีกรรมขนบธรรมเนียมประเพณีเป็นของตนเองที่เป็นเอกลักษณ์ที่มีคุณค่าเป็นมรดกเชิงวัฒนธรรม ทั้งนี้ในกลุ่มชาติพันธุ์ลัวะจะแบ่งออกเป็นเผ่าย่อยๆ ได้อีกจำนวน 3 เผ่า คือ ลัวะปรัย ลัวะมัล และลัวะอะจูน นอกจากนี้ยังพบว่ายังมีเผ่าย่อยๆ ที่มีสำเนียงการพูดและวัฒนธรรมถ้อยคำแตกต่างออกไปอีกหลายเผ่าด้วยกัน วิถีชีวิตในแบบเดิมของชาวลัวะนั้นมีความผูกพันกับธรรมชาติเป็นหลัก พึ่งพาอาศัยธรรมชาติทั้งการสร้างที่อยู่อาศัย การทำมาหากินด้วยการปลูกพืชไร่ และการเลี้ยงสัตว์ป่าที่เป็นวิถีเฉพาะของชาวลัวะด้วยการนำมาใช้งานเป็นฤดูกาลและปล่อยคืนสู่ป่าเมื่อไม่ได้ใช้งาน รวมถึงความศรัทธาความเชื่อของชาวลัวะที่นับถือว่าธรรมชาติเป็นสิ่ง

ศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งจะมีพิธีกรรมบวงสรวงเจ้าป่าเจ้าเขาเพื่อความอุดมสมบูรณ์ในการทำมาหากินซึ่งเป็น
กุศโลบายแฝงของบรรพบุรุษที่ต้องการสอนให้คนอยู่ร่วมกับธรรมชาติ พึ่งพาอาศัยและดูแลรักษาเพื่อ
ความอุดมสมบูรณ์อย่างยั่งยืนนั่นเอง(ศราวุธ ศิลป์ท้าว.2555: 3)

มนุษย์ทุกเผ่าพันธุ์ไม่ว่าจะเป็นเผ่าพันธุ์ที่ล่าสัตว์หรือชนเผ่าที่อารยธรรมสูงส่งชาติพันธุ์ไปแล้ว
หรือยังสืบทอดเผ่าพันธุ์อยู่ในยุคปัจจุบัน ต่างมีวัฒนธรรมทางดนตรีซึ่งมีความแตกต่างกันออกไปตาม
องค์ประกอบทางสังคมและวัฒนธรรมของตน พัฒนาการต่างๆ ทางดนตรีของชนเผ่าต่างๆ จะสัมพันธ์
กับพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของชนเผ่าเหล่านั้นด้วย (พูนพิศ อมาตยกุล.2527: 5) ลักษณะความ
เป็นพื้นเมืองของดนตรีในแต่ละท้องถิ่นที่ ส่วนใหญ่จะเป็นคนกลุ่มเล็กๆเช่น หมู่บ้าน ตำบล อำเภอ หรือ
จังหวัดใดจังหวัดหนึ่งที่มีการปฏิบัติตามข้อตกลงของคนในท้องถิ่นนั้นๆ ไม่ว่าจะเป็นลักษณะการขับ
ร้อง ท่วงทำนอง จังหวะ หรือแม้กระทั่งเครื่องดนตรีที่นำมาใช้ล้วนเป็นสิ่งที่หาได้ง่ายในท้องถิ่นนั้นๆ
ลักษณะที่บ่งบอกว่าดนตรีใดเป็นดนตรีพื้นเมืองก็คือ “ความเข้าใจความซาบซึ้งในดนตรีเหล่านั้น
จะเกิดขึ้นได้กับบุคคลในท้องถิ่นมากกว่าบุคคลอื่นๆ” หาได้เป็นที่นิยมชมชอบและเข้าใจกันทั่วทั้ง
ประเทศ มีดนตรีท้องถิ่นบางแห่งซึ่งได้พัฒนาตัวเองไปไกลจนเป็นที่เข้าใจและนิยมกันในวงกว้างทั่วทั้ง
ชาติ ดนตรีที่ว่านี้มักเป็นดนตรีท้องถิ่นอันเป็นที่ตั้งของเมืองหลวง เป็นดนตรีที่ได้รับความนิยมจนนำไป
บรรเลงกันในราชสำนัก และมีผู้นิยมชมชอบหรือเผยแพร่ไปอย่างกว้างขวางมีการอบรมสั่งสอนสืบต่อ
กัน มีวิวัฒนาการที่สืบเนื่องไปในปีที่สุดก็เป็นที่ยอมรับของคนทั่วทุกถิ่นในชาติ ดนตรีที่ว่านี้คือดนตรี
ประจำชาติ สำหรับดนตรีประจำชาติไทยก็คือ “ดนตรีไทย” นั่นเอง ดนตรีไทยเป็นดนตรีคลาสสิก ซึ่งเกิด
จากความสามารถ เกิดจากมันสมองและความรู้สึกนึกคิดของชนชาติไทย มีวิวัฒนาการจากดนตรี
ดั้งเดิมดนตรีท้องถิ่น (ปัญญา รุ่งเรือง.2531: 1) กล่าวได้ว่าดนตรีนั้นเป็นสิ่งที่ถือกำเนิดขึ้นมาพร้อมๆ
กับเผ่าพันธุ์ของมนุษย์ เนื่องจากการร้องรำทำเพลง การเคาะจังหวะ เป็นสิ่งที่มนุษย์กระทำอยู่เสมอ
และมีหลักฐานทางประวัติศาสตร์ให้เห็นได้ชัดเจน อย่างไรก็ตามข้อบันทึกทางดนตรีที่เป็นหลักฐาน
แน่นอน สามารถบอกได้ไม่ยากนักที่พอจะมีหลักฐานแน่ชัด(ณรุทธ์ สุทธจิตต์.2546: 163)โดยรวมแล้ว
ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่เป็นสมบัติของสังคม มีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมออันเป็นผลมาจาก
พฤติกรรมของคนในสังคมที่อยู่ด้วยกันอย่างมีความสุข (สุมาลี นิยมมานุกาพ.2535: 133)

ชาวลัวะนั้นมีเครื่องดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของตนอยู่ชิ้นหนึ่งทำขึ้นจากไม้ไผ่ชนิดหนึ่งที่เรียกว่า
ไม้ไผ่เอี้ยะ ชาวลัวะเรียกเครื่องดนตรีของตนชิ้นนี้ต่างกันออกไปตามภาษาของเผ่าของตนเองโดยชาว
ลัวะมัลนั้นจะออกเสียงเรียกเครื่องดนตรีนี้ว่า “พื้” หรือ “ปี้” ส่วนชาวลัวะปรียจะออกเสียงว่า “ปริ”หรือ
“เปราะห์” ซึ่งความแตกต่างของเครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลัวะขึ้นนี้อยู่ที่การสร้างเครื่องดนตรีที่มี
ลักษณะแตกต่างกันเพียงเล็กน้อย และยังใช้บรรเลงในโอกาสที่แตกต่างกัน นอกจากนี้ยังมีชาวลัวะอีก
เผ่าหนึ่งที่เรียกเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า “อีแก้ง” ซึ่งมีลักษณะคล้ายคลึงกันอีกเช่นเดียวกัน จึงกล่าวได้ว่า

เครื่องดนตรีประเภทนี้เป็นเครื่องดนตรีประจำชาวลัวะที่ นิยมเล่นกันในทุกๆ เเผ่า แม้จะมีชื่อเรียกที่ อาจจะแตกต่างกันไปบ้าง มีลักษณะทางกายภาพที่ไม่เหมือนกันทุกประการ โอกาสที่ใช้ในการบรรเลง ที่แตกต่างออกไปตามวัฒนธรรมสังคมของแต่ละเผ่าอาทิเช่น ชาวลัวะมัลจะเล่นเครื่องดนตรี “พื” ใน งานพิธีประจำปีเพื่อบูชาขวัญข้าวหลังจากการ เก็บเกี่ยวซึ่งจะมีเป็นประจำทุกปี ส่วนชาวลัวะปรัย มักจะนิยมเล่นเครื่องดนตรีชนิดนี้เวลาที่ไปเก็บเกี่ยวข้าวไร่ ซึ่งมักจะมีระยะทางไกลจึงได้คิดนำเอา เครื่องดนตรีชนิดนี้มาเล่นระหว่างทางเพื่อให้ผ่อนคลายจากความเหน็ดเหนื่อย(ศราวุธ ศิลป์ท้าว.2555: 5)

ปัจจุบันความนิยมในการเล่นเครื่องดนตรีชนิดนี้ได้ลดความนิยมลงไป มากเนื่องจากวิถีชีวิต ของชาวลัวะในปัจจุบันเปลี่ยนไปจากเดิมมากเนื่องจากได้รับผลจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่ พัฒนาขึ้น การทำมาหากินโดยการปลูกข้าวไร่ หรือการยังชีพด้วยวิถีเดิมๆ การหาของป่าเพื่อยังชีพ ฯลฯ ไม่สามารถทำให้ดำเนินชีวิตในปัจจุบันได้สะดวก จึงมีการละทิ้งอาชีพเดิมและไปหางานทำในเขต เมือง จึงทำให้การเล่นเครื่องดนตรีปรีนี้ซึ่งจะบรรเลงเวลาที่ไปเก็บเกี่ยวผลผลิตการเกษตรจึงหายไป ด้วย และอีกทั้งปัจจุบันนี้ชาวลัวะได้รับเอาศาสนาต่างๆมานับถือแทนความเชื่อเดิมที่นับถือธรรมชาติ และผีบรรพชน ซึ่งทำให้พิธีกรรมบางอย่างที่มีเครื่องดนตรีปรีเป็นส่วนประกอบได้ถูกยกเลิกไป แต่ก็ยังมี ชาวลัวะที่ยังคงทำหน้าที่สืบทอดภูมิปัญญาอันมีค่าของกลุ่มชาติพันธุ์ลัวะขึ้นนี้อยู่ โดยได้ดัดแปลง ปรับเปลี่ยนการเล่นให้มีอิสระมากขึ้น ไม่ยึดติดกับการเล่นเพื่อพิธีกรรมหรือการเล่นในระหว่างไปเกี่ยว ข้าวที่ไร่อีกต่อไป

ครูบั้ง เครือมุกทิเบศร์ และ ครูเตื่อน บุญอินทร์ ชาวลัวะที่ บ้านห้วยล่อม หมู่ที่ 5 ตำบลภูฟ้า อำเภอบ่อเกลือ จังหวัดน่าน เป็นผู้มีภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมการเล่นเครื่องดนตรีปรีของชาวลัวะที่ อำเภอบ่อเกลือครูบั้งและครูเตื่อนเป็นคู่แสดงการบรรเลงปรีที่ร่วมบรรเลงด้วยกันมากกว่า 20 ปี และมี บ้านพักอาศัยที่อยู่ติดกัน ครูบั้งและครูเตื่อนเป็นบุคคลที่ชาวลัวะบ้านห้วยล่อมและหมู่บ้านชาวลัวะที่ อยู่ใกล้เคียงให้การยอมรับและนับถือว่าเป็น “ครูเพลงปรี” ของชาวลัวะ ด้วยเป็นผู้ที่มีภูมิปัญญาในเครื่อง ดนตรีปรีอย่างครบถ้วนสมบูรณ์ และยังอนุรักษ์ภูมิปัญญานี้ไว้ด้วยการสอนต่อให้กับเด็กๆในหมู่บ้าน และเป็นวิทยากรพิเศษให้กับสถานศึกษาต่างๆ เพื่อสืบทอดมรดกทางดนตรีขึ้นนี้ไว้ไม่ให้สูญหาย

การศึกษาค้นคว้าวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาภูมิปัญญาเครื่องดนตรีปรี ของชาวลัวะที่ บ้านห้วยล่อม หมู่ที่ 5 ตำบลภูฟ้า อำเภอบ่อเกลือ จังหวัดน่าน ซึ่งมีครูบั้ง เครือมุกทิเบศร์ และครูเตื่อน บุญอินทร์ เป็นกรณีศึกษา ซึ่งจากการที่ครูบั้งและครูเตื่อนมีประสบการณ์และภูมิปัญญาในเครื่อง ดนตรีปรีที่ได้รับการยอมรับจากชาวลัวะด้วยกันและยังได้รับเกียรติให้ไปแสดงการบรรเลงปรีในโอกาส ต่างๆอยู่เป็นประจำ ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นความสำคัญของการศึกษาเพื่อเป็นการเก็บรวบรวมองค์ความรู้ ดังกล่าวเอาไว้ ซึ่งจะเป็นประโยชน์ในการศึกษาในวัฒนธรรมทางดนตรีของชาวลัวะและเป็นการช่วย สืบสานวัฒนธรรมทางดนตรีอันมีค่านี้ให้ยังคงอยู่อีกทางหนึ่ง

จุดมุ่งหมาย

1. ศึกษาชีวประวัติและผลงานของครูบ่ิ่ง เครื่องมุขิเบศร์ และครูเตื่อน บุญอินทร์
2. ศึกษาภูมิปัญญาเครื่องดนตรีปรี ของครูบ่ิ่ง เครื่องมุขิเบศร์ และครูเตื่อน บุญอินทร์

ความสำคัญของการวิจัย

ในการศึกษาภูมิปัญญาการเล่นปรี เครื่องดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ลัวะ กรณีศึกษาครูบ่ิ่ง เครื่องมุขิเบศร์ และครูเตื่อน บุญอินทร์ ในครั้งนี้ทำให้ทราบถึงประวัติความเป็นมาของครูบ่ิ่งเครื่องมุขิเบศร์ และครูเตื่อน บุญอินทร์ ภูมิปัญญาในเครื่องดนตรีปรี เพื่อเป็นประโยชน์และแนวทางในการศึกษาแก่ผู้ที่สนใจด้านวัฒนธรรมทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลัวะต่อไป

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้ทราบถึงชีวประวัติและผลงานของครูบ่ิ่ง เครื่องมุขิเบศร์ และครูเตื่อน บุญอินทร์
2. ได้ทราบถึงภูมิปัญญาทางเครื่องดนตรีปรี ของครูบ่ิ่ง เครื่องมุขิเบศร์ และครูเตื่อน บุญอินทร์

ขอบเขตการวิจัย

ขอบเขตด้านเนื้อหา

ศึกษาชีวประวัติและผลงานของครูบ่ิ่ง เครื่องมุขิเบศร์ และครูเตื่อน บุญอินทร์ ภูมิปัญญาและเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีปรี บทเพลงในการบรรเลงปรี ภูมิปัญญาในการผลิตเครื่องดนตรีปรี รวมถึงโอกาสในการนำไปแสดง

ขอบเขตด้านพื้นที่

บ้านครูบ่ิ่ง เครื่องมุขิเบศร์ บ้านห้วยล่อม บ้านเลขที่ 134 หมู่ที่ 5 ตำบลภูฟ้า อำเภอบ่อเกลือ จังหวัดน่านและบ้านครูเตื่อน บุญอินทร์ บ้านห้วยล่อม บ้านเลขที่ 120 หมู่ที่ 5 ตำบลภูฟ้า อำเภอบ่อเกลือ จังหวัดน่าน

นิยามศัพท์เฉพาะ

ปรี หมายถึง เครื่องดนตรีชนิดหนึ่งของชาวลัวะ ทำจากไม้ไผ่ชนิดหนึ่งที่เรียกว่า “ไม้เอี้ยะ” หรือ ไม้เอี้ยะ มีลักษณะเป็นทรวงกระบอกส่วนที่เป็นด้านปลายตัดเป็นทรวงปากฉลาม มีด้านที่ถูกผ่านเนื้อไม้ออกเป็นร่อง ใน 1 ชุด มีทั้งหมด 7 ชิ้น ขนาดความยาวตั้งแต่ - เซนติเมตร ถึง - เซนติเมตร และมีไม้ที่ใช้สำหรับตี 2 ชิ้น ใช้ผู้บรรเลง 2 คนแยกเป็นชุดแม่และชุดลูกคนละชุด

ลื้อวะ หมายถึง กลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งที่อาศัยอยู่บริเวณทางภาคเหนือของไทย และบางส่วนของประเทศลาว แบ่งออกตามความแตกต่างของภาษาได้กลุ่มใหญ่ คือ ลื้อวะปรี๊ยะ ลื้อวะมัล และลื้อวะอะจูน ชาวลื้อวะเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีจำนวนมากที่สุดในจังหวัดน่าน

ครูเพลงปรี หมายถึง ชาวลื้อวะที่ได้รับการสืบทอดภูมิปัญญาทางดนตรีการเล่นปรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลื้อวะ มีความชำนาญในการบรรเลง ความสามารถด้านการผลิตเครื่องดนตรีปรี และเป็นผู้ที่เป็นวิทยากรสอนการบรรเลงปรีให้กับผู้สืบทอดและผู้สนใจทั่วไป

เซี่ยง หมายถึง คำที่ใช้สำหรับนำหน้าชื่อปรีเสียงต่างๆ เพื่อบอกถึงระดับเสียงที่แตกต่างกันออกไป มีความหมายในภาษาไทยตรงกับคำว่า เสียง

อะคันควันปรี หมายถึง ไม้ที่ใช้สำหรับตี เป็นวัสดุที่ทำจากไม้ไผ่เอียงเช่นเดียวกัน มีขนาดความกว้างโดยประมาณ 2.5 – 3 เซนติเมตร ความยาวระหว่าง 20 – 30 เซนติเมตร

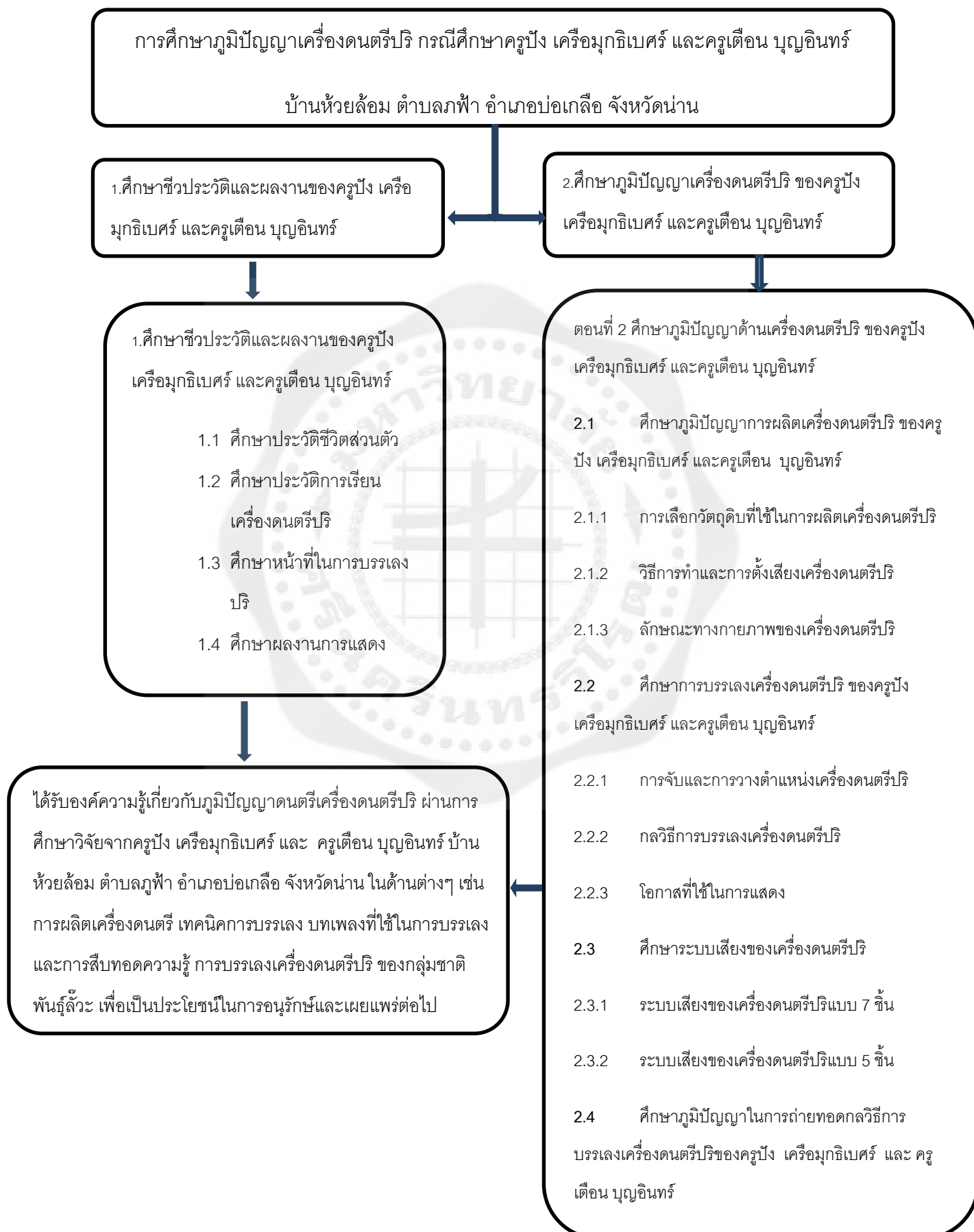
ควัน หมายถึง คำที่มีความหมายตรงกับคำว่า “ลูก” หรือ “ตัวเล็ก” ในภาษาไทย

เม หมายถึง คำที่มีความหมายตรงกับคำว่า “แม่” หรือ “ตัวใหญ่” ในภาษาไทย

เกราะ หมายถึง คำที่ใช้เพื่อแสดงความหมายการเริ่มต้นเพลง

บรีวด หมายถึง คำที่ใช้เพื่อแสดงความหมายการจบเพลง

กรอบแนวคิดงานวิจัย



บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษามีปัญหาการบรรเลงเครื่องดนตรี ปรี กรณศึกษา ครูบั้ง เครื่องมุกทิเบต และครู เตือน บุญอินทร์ บ้านห้วยล้อม ตำบลภูฟ้า อำเภอบ่อเกลือ จังหวัดน่าน ผู้วิจัยได้ศึกษาทั้งจากเอกสาร ข้อมูลและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องในด้านต่างๆ ดังนี้

1. เอกสารและตำราวิชาการ

- แนวคิดและทฤษฎีทางมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology)
- แนวคิดและทฤษฎีการศึกษาวิเคราะห์ดนตรี
- เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับกลุ่มชาติพันธุ์ลัวะ
- เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวัฒนธรรมดนตรี
- เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับดนตรีลัวะ

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. เอกสารและตำราวิชาการ

1.1 แนวคิดและทฤษฎีทางมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology)

ปัญญา รุ่งเรือง(2546:2)ได้อธิบายความหมายของมานุษยดุริยางควิทยา(Ethnomusicology) ในหนังสือหลักวิชามานุษยดุริยางควิทยา ว่า มานุษยดุริยางควิทยา ประกอบด้วยคำสองคำว่า Ethno กับคำว่า Musicology (Music + Logos) ความรู้เรื่องดนตรีหมายถึง การศึกษาดนตรีของผู้คน ซึ่งจะ เป็นดนตรีของใครก็ได้ ที่ไหนก็ได้ แต่ต้องไม่ใช่ดนตรีแบบฉบับของตะวันตก เป็นศัพท์บัญญัติที่เกิดขึ้น ในช่วงสมัยฝรั่งล่าเมืองขึ้น บรรดาผู้ล่าทั้งหลายที่ได้พบได้เห็นวัฒนธรรมต่างๆ ของผู้ถูกล่า ซึ่งแตกต่าง จากวัฒนธรรมของตนเองว่าความแปลกประหลาดในวัฒนธรรมเหล่านั้นน่าศึกษา น่าเรียนรู้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งวัฒนธรรมทางดนตรี จึงคิดบัญญัติศัพท์เฉพาะขึ้นมาใช้ โดยเอาคำว่า Musicology ที่มีอยู่แล้วขึ้นมาเป็นตัวตั้งแล้วเติม“อุปสรรค” คำว่า Ethno ซึ่งหมายถึง “เชื้อชาติ” หรือ “ชาติพันธุ์” หรือ “กลุ่มชน ที่มีขนบธรรมเนียมของตนเองโดยเฉพาะ” นำหน้าเข้าไป พึงระชัย ลีสมนบูรณผล (ม.ป.ป:120) กล่าวไว้ว่าการศึกษามานุษยวิทยาทางดนตรี ต้องมีการเก็บรวบรวมข้อมูลเครื่องดนตรี ที่ นักดนตรีใช้บรรเลงประกอบการขับร้อง ฟ้อนรำ บรรเลงประกอบพิธีกรรม หรือใช้บรรเลงเพื่อความ ไพเราะ การรวบรวมข้อมูลทางด้านดนตรีมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการศึกษาคู่ประกอบของดนตรี

ชาย โพธิ์สีดา(2547: 152) ได้กล่าวว่าการวิจัยเชิงชาติพันธุ์วรรณาไว้ดังนี้

1. การวิจัยเชิงชาติพันธุ์วรรณาใช้ประโยชน์จากมโนทัศน์ทางวัฒนธรรมเป็นแนวคิดหลัก ในการอธิบายและการตีความผลการศึกษา กล่าวได้ว่ามโนทัศน์ทางวัฒนธรรมเป็นหัวใจของการวิจัยแบบ ชาติพันธุ์วรรณา เพราะเหตุนี้เองในความหมายเชิงปฏิบัติแล้ว การทำวิจัยเชิงชาติพันธุ์วรรณา เกี่ยวกับชนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง จึงมีค่าเท่ากับเป็นการศึกษาเกี่ยวกับวัฒนธรรมของชนกลุ่มนั้น

2. การวิจัยเชิงชาติพันธุ์วรรณาใช้การสังเกตแบบมีส่วนร่วม เป็นวิธีการหลักในการเก็บข้อมูล ลักษณะสำคัญของวิธีการสังเกตแบบมีส่วนร่วมคือ นักวิจัยอยู่ใกล้ชิดกับกลุ่มชนที่ตนศึกษาเป็น เวลานาน เพื่อซึมซับและทำความเข้าใจวิถีชีวิตตลอดจนความคิดความเห็นของชนกลุ่มนั้น เสมือนว่า เป็นสมาชิกของกลุ่มชนที่ตนศึกษา นั่นหมายความว่านักวิจัยเล่นบทบาททั้งในฐานะนักวิจัยที่มาจาก ภายนอก (outsider) และในฐานะของคนใน (insider) ผู้เป็นสมาชิกของชุมชนนั้น

3.การวิจัยเชิงชาติพันธุ์วรรณาเน้นความเป็นองค์รวม ความเป็นองค์รวมในกรณีนี้มีความหมายเป็นสองนัย นัยแรก คือ การถือว่าบุคคล สังคม หรือวัฒนธรรมอันใดอันหนึ่งเป็นหน่วย บูรณาการ (integrated whole) ประกอบด้วยหลายส่วน มีหลายมิติ และแต่ละส่วนแต่ละมิติก็มีความ เชื่อมโยงต่อกันเป็นหนึ่งเดียวในลักษณะเป็นองค์รวม ที่มีความหมายมากกว่าการเป็นผลบวกของทุก ส่วนทุกมิติเหล่านั้น นัยที่สอง เป็นนัยต่อปฏิบัติการวิจัย นั่นคือ ในเมื่อสิ่งที่เราศึกษาเป็นหน่วยบูรณา การ ดังนั้น การทำความเข้าใจสิ่งที่ศึกษา ไม่ว่าจะเป็นปัจเจกบุคคล ชุมชน สังคม หรือวัฒนธรรมก็ตาม จำเป็นต้องทำความเข้าใจอย่างเป็นองค์รวมไม่ใช่เลือกมองดูเฉพาะด้านใดด้านหนึ่ง

4. การวิจัยเชิงชาติพันธุ์วรรณาให้ความสำคัญอย่างมากแก่บริบท ชาติพันธุ์วรรณาถือว่า บริบทคือปัจจัยที่เป็นสภาพแวดล้อมหรือเป็นภูมิหลัง ไม่ว่าจะเป็นบุคคล เหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ การเมือง เศรษฐกิจ วัฒนธรรม รวมถึงโครงสร้างของระบบสังคมวัฒนธรรม สิ่งเหล่านี้มีความสำคัญ อย่างยิ่งในการทำความเข้าใจประเด็นที่ศึกษา พฤติกรรมของบุคคลก็ดี ของกลุ่มคนก็ดี จะมี ความหมายก็เฉพาะภายในบริบทของมันเท่านั้น ดังนั้น เราจึงไม่อาจสรุปได้ว่าการกระทำอย่างเดียวกัน จะมีความหมายเหมือนกัน จนกว่าเราจะแน่ใจว่าการกระทำเหล่านั้นเกิดขึ้นในบริบทที่คล้ายกัน นัยต่อ ปฏิบัติการวิจัยของข้อนี้คือ ข้อมูลเชิงบริบทหรือข้อมูลที่เป็นเรื่องของสภาพแวดล้อม ไม่ว่าจะเป็นทาง กายภาพ สังคมวัฒนธรรม ประวัติศาสตร์ การเมือง ฯลฯ เป็นข้อมูลที่นักวิจัยเชิงชาติพันธุ์วรรณา จะต้องไม่ละเลย

5. นักวิจัยเชิงชาติพันธุ์วรรณาใช้วิธีการเก็บข้อมูลหลายแบบและใช้ข้อมูลหลายชนิด แม้ว่า การใช้หลายวิธีในการรวบรวมข้อมูลจะเป็นแนวโน้มใหม่อย่างหนึ่งของ การวิจัยทางสังคมศาสตร์ใน ปัจจุบัน แต่กลยุทธ์นี้ก็ไม่ใช่ของใหม่สำหรับชาติพันธุ์วรรณา ในแง่หนึ่ง นักวิจัยเชิงชาติพันธุ์วรรณา ค่อนข้างจะมีโอกาสดีกว่านักวิจัยที่ใช้วิธีแบบอื่นในการเก็บข้อมูล ทั้งนี้เพราะนักวิจัยเชิงชาติพันธุ์

วรรณนาต้องเฝ้าสังเกตและเก็บข้อมูลอยู่กับชุมชนเป็นเวลานาน การอยู่กับชุมชนนานๆ นั้นเป็นโอกาสดีที่สุดที่จะได้รวบรวมข้อมูล ทุกประเภทที่เข้าข่าย จากทุกแหล่งที่เป็นไปได้ และใช้ทุกวิธีที่จำเป็น ข้อมูลอาจมาจากแหล่งบุคคล จากการสังเกต จากเอกสาร หรือข้อมูลประวัติศาสตร์ จากการบอกเล่าของผู้รู้ ฯลฯ นัยต่อการปฏิบัติของลักษณะข้อนี้คือ นักวิจัยเชิงชาติพันธุ์วรรณนาต้องมีทักษะในวิธีการเก็บข้อมูลหลายๆ แบบ และสามารถจัดการข้อมูลได้หลายๆ ประเภท

Merriam Alan (1964 อ้างอิงจาก ปัญญา รุ่งเรือง 2541: 120) กล่าวไว้ว่าในการศึกษาเรื่องราวทางดนตรีของมนุษย์ เราต้องมีความรู้เรื่องดนตรีเสียก่อน แล้วจึงจะเข้าใจด้านความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับวัฒนธรรมทั้งนี้เพราะว่าดนตรีเป็นผลิตผลที่มีลักษณะเฉพาะ เป็นผลงานของมนุษย์ที่มีความเป็นเอกภาพ (Unique) ซึ่งสามารถดำรงอยู่ต่อไปได้ก็ต่อเมื่อมีการใช้ร่วมกันระหว่างผู้คนในสังคม ไม่ใช่อยู่โดดเดี่ยวเฉพาะตัวดนตรีเอง ดังนั้นจึงต้องมีการศึกษาวิเคราะห์กัน 3 ประเด็นคือ

- ความคิดรวบยอดทางดนตรี
- พฤติกรรมของผู้คนในสังคมที่เกี่ยวข้องกับดนตรี
- ตัวดนตรี

วาสิษฐ จรรย์ยานนท์ (2538: 29) กล่าวไว้ว่าเครื่องดนตรีเป็นอุปกรณ์ที่สามารถสร้างความสั่นสะเทือนให้เกิดขึ้นกับบรรยากาศใกล้เคียง เป็นอุปกรณ์ที่ประกอบด้วยตัวสร้างความสั่นสะเทือน (Vibrato) และตัวทำกังวาน (Resonator) ตัวทำสั่นสะเทือนทางวิชาการดนตรีนั้นจำแนกเชิงมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) ตามหลักการของ ฮอร์นโบสเทล (Hornbostel Sachs classification) ซึ่งมีรากฐานมาจากสังคีตรัตนกรของอินเดียได้แก่

- Idiophone เครื่องกระทบที่เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือน (ชนะ)
- Aerophone เครื่องลม ส่วนใหญ่เกิดจากท่อ (สุริระ)
- Membranophone แผ่นซึ่งตึงหน้าช่องเปิด (อวนัทระ)
- Chordophone สายลวดซึ่งตึง (ตตะ)
- Electrophone เครื่องไฟฟ้า

1.2 แนวคิดและทฤษฎีการศึกษาวิเคราะห์ดนตรี

ณัชชา ไสคดียานูรักษ์ (2542: 1) ได้จัดทำหนังสือสังคีตลักษณะและการวิเคราะห์ ว่าด้วยโครงสร้างหรือรูปลักษณ์ที่เรียกว่า สังคีตลักษณ์ รวมไปถึงการวิเคราะห์ลึกลงไปถึงรายละเอียดอื่น ๆ ที่น่าสนใจทั้งในแง่ของประวัติและทฤษฎี สามารถทำให้ผู้ศึกษามีแนวทางในการเริ่มต้นที่จะวิเคราะห์เพลงด้วยวิธีการของตนเอง ซึ่งเนื้อหาจะมีดังนี้

1. การวิเคราะห์ส่วนประกอบหลักของเพลง
2. การวิเคราะห์ประโยคเพลง
3. การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์
4. การวิเคราะห์ทำนอง
5. การวิเคราะห์จังหวะ
6. การวิเคราะห์เสียง

สุวัฒน์ ทรงเกียรติ (2542: 11) กล่าวว่า เราสามารถวิเคราะห์และแยกแยะองค์ประกอบทางดนตรีมาได้ดังนี้

1. เสียง คือ ส่วนที่มาสัมผัสโสตประสาทมนุษย์
2. จังหวะ คือ การเคลื่อนที่ของเสียงดนตรีไปตามเวลา
3. ทำนอง คือ รูปร่างของเสียงดนตรี
4. พื้นผิว คือ จำนวนแนวทำนองที่มีอยู่ในเสียงดนตรี
5. การประสานเสียง คือ ความกลมกลืนของเสียงดนตรี
6. สีส่น คือ คุณภาพของเสียงดนตรี
7. รูปแบบหรือคีตลักษณ์ คือ สัดส่วนของบทเพลง

ณรงค์ชัย ปิฎกรัษต์ (2543: 1-3) ได้ศึกษาลักษณะของดนตรีและวัฒนธรรมพื้นบ้านโดยตลอด ซึ่งในปี พ.ศ. 2544 ได้จัดทำหนังสือวิชาการด้านดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 32 ได้รวบรวมความเป็นมาของเครื่องดนตรีในภาคใต้ในแง่ของการศึกษาดนตรี ทางมนุษยวิทยา ลักษณะความเชื่อรวมถึงวัฒนธรรมที่เชื่อมโยงในดนตรี พิธีกรรมต่าง ๆ นั้นมีผู้สนใจศึกษาและได้ผลสมทฤษฎีออกมาในรูปแบบต่าง ๆ นอกจากนี้ยังกล่าวได้ถึงองค์ประกอบในการวิเคราะห์ดนตรีดังนี้

1. เสียง
2. พื้นฐานจังหวะ
3. ทำนอง
4. พื้นผิวของเสียง
5. สีส่นของเสียง
6. คีตลักษณ์

ปัญญา รุ่งเรือง (2549: 1-4) กล่าวถึงจุดมุ่งหมายในการวิเคราะห์เพลงไว้ว่า การวิเคราะห์บทเพลงก็คือการช่วยให้ผู้ฟังเพลง ผู้ที่ศึกษาเพลงมีความเข้าใจในบทเพลงนั้น ๆ มากยิ่งขึ้น ดังนั้นในเชิงมานุษยวิทยาคติวิทยา การวิเคราะห์บทเพลงจึงมิได้หมายความว่าความถึงการจำแนกแยกแยะบทเพลงออกเป็นส่วน ๆ เท่านั้น แต่ยังรวมถึงการอธิบายลักษณะทั่วไปของบทเพลงด้วยภาษาที่สามารถเข้าใจ

ได้โดยทั่วไป โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือเรื่องของความหมายโดยอรรถและโดยนัย ตลอดจนความหมายแฝงที่เข้าใจได้เฉพาะในหมู่คนใน (Emic) ด้วยกันเท่านั้นด้วย ปัญญา รุ่งเรืองกล่าวต่อไปว่า การศึกษาดนตรีของแต่วัฒนธรรมควรจะพิจารณาในด้านต่าง ๆ ดังนี้

1. สื่อสร้างเสียง (Medium) คือ การศึกษาถึงแหล่งที่มาของเสียง แหล่งกำเนิดเสียงว่าเกิดมาจากอะไร

2. ท่วงทำนอง (Melody) คือ การจัดลำดับความสูงต่ำของเสียง ได้แก่การศึกษาในเรื่องระบบเสียง (Tuning system) มาตราเสียงหรือบันไดเสียง (Scale) กลุ่มเสียง (Mode) ขั้นคู่เสียง (Interval) ช่วงเสียง (Range) รูปลักษณะท่วงทำนอง (Melodic contour) โครงสร้างของวลี (Phrase structures) การประดับตกแต่งท่วงทำนอง (Ornamentation) เนื้อร้องและการเอื้อน (Syllabic text setting or melismatic text setting)

3. จังหวะ (Rhythm) ได้แก่ การตกจังหวะ (Beat and accent) การลักจังหวะ (Syncopation) อัตราจังหวะ (Meter)

4. ความเร็ว (Tempo)

5. ผิวพรรณ (Texture)

6. รูปแบบของบทเพลง (Form)

7. สัมผัสเสียง (Timbre) หรือคุณลักษณะของเสียง (Tone color)

8. ความดัง (Dynamic)

9. ดนตรีลักษณะพิเศษ (Extra-musical)

10. ความหมาย (Meaning)

ณัชชา โสคติญาณรักษ์ (2544: 1-6) ได้กล่าวถึงแนวทางการวิเคราะห์เพลงไว้ว่า การวิเคราะห์เพลงนั้นมีความสำคัญที่จะนำไปสู่ความเข้าใจในบทเพลง และการวิเคราะห์จะละเอียดลึกซึ้งเพียงใดนั้นขึ้นอยู่กับ วัตถุประสงค์ของผู้วิเคราะห์ และผู้วิเคราะห์ต้องมีความรู้เพียงพอจึงจะสามารถวิเคราะห์ได้อย่างลึกซึ้ง ซึ่งแนวทางในการวิเคราะห์เพลงจะจำแนกออกเป็นขั้นตอนได้ดังนี้

1. การบรรยายภาพรวมโดยทั่วไป

1.1 ประวัติเพลง ได้แก่ ชื่อเพลง ชื่อผู้แต่ง ปีเกิดและปีตายของผู้แต่ง ปีที่แต่ง ยุคดนตรีจำนวนผลงานความสำคัญของเพลง ชีวิตของผู้แต่ง

1.2 ภาพรวมภายนอกได้แก่ ประเภทของบทเพลง เครื่องดนตรีที่ใช้ จำนวนท่อน อัตราความเร็วและลีลา ความยาวเพลง จำนวนห้องของเพลง ความยาวเป็นจำนวนจังหวะของเพลง

2. การวิเคราะห์ส่วนประกอบหลักของเพลง ส่วนประกอบหลักของเพลงประกอบด้วยทำนอง จังหวะ เสียงประสาน และสีสันเสียง

3. การวิเคราะห์ประโยคเพลง บทเพลงทุกเพลงจะประกอบไปด้วยประโยคเพลง และในประโยคเพลงก็จะประกอบด้วยส่วนย่อย ๆ ออกไปอีก ซึ่งเหล่านี้จะแบ่งไว้ด้วยเทคนิคทางการประพันธ์ต่าง ๆ

4. การวิเคราะห์องค์ลักษณะ คือรูปแบบโครงสร้างของบทเพลงที่ยึดถือเป็นแบบอย่างได้

สัจด์ ภูเขาทอง (2532: 54-64) ได้อธิบายถึงทำนองเพลง (Melody) คือเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ ที่มีความสั้นยาว เบา แรง อย่างไรก็ดีแล้วแต่ความประสงค์ของผู้แต่ง ทำนองเพลงของแต่ละชาติย่อมมีคุณสมบัติของเสียงดนตรีเหมือนกัน แต่แตกต่างกันในรายละเอียดและการตกแต่งทำนองเท่านั้น องค์ประกอบของทำนองเพลงประกอบด้วย

1. ระดับเสียง (Pitch)
2. การเคลื่อนที่ของเสียงเพื่อให้เกิดทำนองเพลง (Melody Progression)
3. ความยาว (Measure) โดยเอาเวลาเป็นเครื่องกำหนดเพื่อให้เกิดจังหวะ
4. พิสัย (Range) คือช่วงกว้างระหว่างเสียงสูงสุดและต่ำสุด
5. ระบบหลักเสียง (Tonic) คือ การกำหนดเสียงของบทเพลงว่าจบด้วยเสียงอะไร

1.3 เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับกลุ่มชาติพันธุ์ลัวะ

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2478.อ้างอิงจาก ชลธิรา สัตยารัตนา 2542: 225) กล่าวไว้ว่าทรงเห็นว่า “มนุษย์จำพวกที่เราชาวกรุงเทพฯ เรียกว่า “ละว้า” และชาวมณฑลพายัพเรียกว่า “ลัวะ” นั้นเองคือลาวเดิม พวกละว้าเป็นชนพื้นเมืองดั้งเดิมที่พูดภาษามอญ-เขมร คนละตระกูลกับ “ ภาษาไทย” ท่านยังได้ลงความเห็น ว่า พวกละว้าเป็นชาวประเทศสยามเดิม เมื่อก่อนที่ชนชาติไทยลงมาตั้งภูมิลำเนา มีกษัตริย์ละว้าสืบแต่พระเจ้าลาวจักราช”

หลวงวิจิตรวาทการ (2473 อ้างอิงจาก ชลธิรา สัตยารัตนา 2542: 225) กล่าวไว้ว่า “ลาว” คือ “ละว้า” ซึ่งเป็นผู้มีอารยธรรมมาก่อน และได้แยกกันอยู่เป็น 3 อาณาจักรคือ

1. อาณาจักรทวารวดี มีละว้าเป็นราชธานี
2. อาณาจักรยางหรือโยนก มีเมืองยางเป็นราชธานี
3. อาณาจักรโคตรบูรณ์ หรือพนม

พระยาอนุมานราชธน (2497.อ้างอิงจาก ชลธิรา สัตยารัตนา 2542: 225) กล่าวไว้ว่า พวกละว้า เห็นว่าเป็นพวกขอมโบราณ พญามังราย มีพระบิดาสืบเชื้อสายมาจากละว้า ชาติละว้าเป็นของดินแดนสุวรรณภูมิมาก่อนเขมรก่อนไทย ภูเขา วีโรทัย (2528: 5) ได้กล่าวถึงประวัติของชาวลัวะไว้ว่า ชาวเขาเผ่าถิ่นที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ในแถบภูเขาหอยต่อระหว่างจังหวัดน่านกับแขวงชัยบุรี ประเทศลาวนั้น มีประวัติความเป็นมาของเผ่าเป็นอย่างไรยังเป็นข้อสงสัยกันอยู่ ซึ่งข้อสงสัยนี้แยกออกเป็น 2 แนวทางคือชาวเขาเผ่าถิ่นที่ตั้งรกรากอยู่ในประเทศไทยอยู่ก่อนแล้ว หรืออพยพมาจากประเทศลาว และข้อ

สงสัยนี้ก็ยังหาข้อสรุปไม่ได้ Frank M. Lebar ได้เขียนไว้ในปี 1964 ซึ่งเป็นระยะเวลา 20 ปีมาแล้ว คาดคะเนว่าได้เข้ามาตั้งถิ่นฐานในประเทศไทยมา 40-80 ปีมาแล้ว ถ้านับถึงปัจจุบันประมาณ 60-100 ปีมาแล้ว จักรพันธ์ กังวาล (2540: 113) กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของชาวลัวะว่า รวบรวมกว่าปีก่อน ชาวลัวะเคยครอบครองดินแดนทางภาคเหนือตอนบนของประเทศไทยมาก่อน พวกเขาเคยเป็นชาวเผ่าที่เจริญรุ่งเรือง มีอาณาจักรและวัฒนธรรมเป็นของตนเอง และต่อมาได้ถูกชาวไตที่อพยพเข้ามาภายหลังรุกไล่ให้ชาวลัวะถอยร่นขึ้นไปอยู่บนดอยสูง ทว่าประเพณีวัฒนธรรมบางอย่างของชาวลัวะยังคงไหลเวียนอยู่เบื้องล่าง เพราะชาวไตรับสืบทอดไปนั่นเอง ภายหลังคนไตกลายเป็นคนเมืองมีลูกมีหลานสืบเชื้อสายกันมา กาลเวลาที่ผ่านไปหลายร้อยปีลูกหลานคนเมืองอาจจะไม่รู้ว่ามีศิลปวัฒนธรรมหรือประเพณีบางอย่างที่ตนปฏิบัติสืบทอดกันมานั้นแท้จริงแล้วได้รับอิทธิพลจากชาวลัวะ

ภักทิยา ยิมเรวัต และสุริยา รัตนกุล (2541: 5-6) ได้กล่าวว่าลัวะเป็นกลุ่มชาติพันธุ์กลุ่มหนึ่งที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ทางภาคเหนือของประเทศไทย บริเวณชายแดนไทยและลาว ในจังหวัดน่าน ขณะเดียวกันก็พบกลุ่มชนนี้ในประเทศลาว บริเวณชายแดนทางตะวันตกของแขวงไซบุรี โดยคนกลุ่มนี้จะเรียกกลุ่มของตนว่า พาย หรือลัวะ คำเรียกชื่อบางชื่อของกลุ่มนี้ในประเทศลาว ตรงกับที่ชาวลัวะบางกลุ่มในจังหวัดน่าน เรียกตนเองว่า “ปรัย” หรือ “ลัวะปรัย” และยังพบกลุ่มที่เรียกตนเองว่า “มัล” หรือ “ลัวะมัล” อีกด้วย ชาวลัวะที่เมืองน่านนั้นนอกจากจะมีชื่อเรียกกลุ่มของตนหลายชื่อดังได้กล่าวมาแล้วในตอนต้นแล้ว ชนกลุ่มนี้ยังมีชื่อที่ทางราชการตั้งให้อีก คือ “ถิ่น” หรือบางครั้งเรียกว่า “ชาถิ่น” อีกด้วย โดยนัยว่าชนกลุ่มนี้เป็นคนท้องถิ่นที่อาศัยอยู่บริเวณต่างๆ ในจังหวัดน่านมาเป็นระยะเวลานานแล้วนั่นเอง โดยทั่วไปแล้วเท่าที่พบในจังหวัดน่านชนกลุ่มนี้จะเรียกตัวเองว่า “ลัวะ” คำว่า “ลัวะ” นี้ ชาวไทยยังใช้เรียกกลุ่มชาติพันธุ์อื่นๆ อีก เช่น “ละเวอะ” หรือ “ละว้า” ที่จังหวัดเชียงใหม่และแม่ฮ่องสอน “ชาวดง” หรือ “เนียะกวด” ที่จังหวัดเพชรบูรณ์ และ “อุก่อง” ที่จังหวัดอุทัยธานีและสุพรรณบุรี ทำให้บางครั้งเกิดความสับสนว่าชาวลัวะที่จังหวัดน่านเป็นกลุ่มชาติพันธุ์เดียวกันกับกลุ่มชาติพันธุ์อื่นๆ ดังกล่าวนี้ โดยเฉพาะกลุ่มละเวอะหรือละว้าไปด้วย

ศราวุธ ศิลปท้าว (2555: 1) ได้กล่าวถึงชาวลัวะว่าชาวลัวะเป็นอีกกลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งที่มีถิ่นฐานอาศัยอยู่บริเวณภาคเหนือของประเทศไทยที่จังหวัดน่านในพื้นที่อำเภอเฉลิมพระเกียรติ อำเภอป่อเกลือ อำเภอเชียงกลาง อำเภอทุ่งช้าง อำเภอปัว อำเภอแม่จริม อำเภอสันติสุขและอำเภอเวียงสา และยังพบกลุ่มชาติพันธุ์ชาวลัวะที่ประเทศลาวอาศัยอยู่แถบตะวันตกของแขวงไซบุรี ซึ่งกลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่ฝั่งประเทศลาวจะเรียกตัวเองว่า พาย หรือ ลัวะ (Lua) ซึ่งมีความสอดคล้องกับชาวลัวะที่อาศัยอยู่ในประเทศไทยที่จะออกเสียงว่า ปรัย หรือ ลัวะปรัย และยังมีอีกกลุ่มหนึ่งที่เรียกตนเองว่า มัล หรือ ลัวะมัล อีกด้วย ชาวลัวะนั้นมีถิ่นฐานอาศัยอยู่ในดินแดนแถบนี้มาแต่เดิมต่อมาเมื่อปี พ.ศ. 2517-2518 มีชาวลัวะกลุ่มหนึ่งเดินทางอพยพมาจากฝั่งประเทศลาวเนื่องจากหนีภัย

คอมมิวนิสต์ โดยมาอาศัยที่ศูนย์อพยพบ้านน้ำยาว อำเภอปัว และที่ศูนย์อพยพสบตวง อำเภอแม่จรม ชาวลัวะที่อาศัยอยู่ในจังหวัดน่านแบ่งออกเป็น 3 พวก ตามความแตกต่างทางภาษาคือ ลัวะปรัย ลัวะมัดและลัวะอะจูน ซึ่งลัวะอะจูนเป็นเผ่าที่มีขนาดเล็กที่สุดที่อพยพหนีภัยคอมมิวนิสต์เมื่อปี พ.ศ.2517-2518 และจากข้อมูลประชากรพบว่าชาวลัวะอาศัยอยู่ในอำเภอเฉลิมพระเกียรติและอำเภอบ่อเกลือ มากที่สุดกว่าร้อยละ 80 ของประชากรทั้งหมด ภาษาลัวะเป็นจัดอยู่ในตระกูลย่อยมอญ-เขมร ของกลุ่มภาษาออสโตเอเชียติกแบ่งเป็น 2 กลุ่มใหญ่ๆ คือ กลุ่มแรกจะเรียกตัวเองว่า “มัด” หรือ มาล (Mal) และเรียกภาษาที่พูดว่า “ภาษามัด” อีกกลุ่มหนึ่งจะเรียกตนเองว่า “ปรัย” (Pray) และภาษาที่ใช้คือ ภาษาปรัย ในแต่ละกลุ่มจะมีภาษาย่อยที่แตกต่างกันออกไปอีก ความแตกต่างนี้อาจจะแตกต่างกันเพียงเล็กน้อยหรือมากจนไม่สามารถเข้าใจกันได้ ชาวลัวะในปัจจุบันมีการติดต่อกับใกล้ชิดกับคนพื้นราบหรือคนพื้นเมือง จึงสามารถพูดภาษาคำเมืองได้รวมถึงภาษาไทยกลางจากการไปทำงานในกรุงเทพฯ และการไปเรียนหนังสือที่โรงเรียน โดยเฉพาะชาวลัวะที่มาอายุต่ำกว่า 20 ปีจะมีแนวโน้มการใช้ภาษาไทยมากขึ้น อย่างไรก็ตามบางพื้นที่ในอำเภอทุ่งช้าง อำเภอเฉลิมพระเกียรติและอำเภอบ่อเกลือ ยังพบว่าหญิงที่อายุเกิน 60 ปี ขึ้นไปนั้นจะพูดภาษาลัวะได้เท่านั้น

ภูเบศ วิโรทัย (2528: 7) ได้กล่าวว่าสำเนียงภาษาของชาวลัวะมีลักษณะที่นุ่มนวลกว่าชาวเขาเผ่าขมุ ซึ่งจัดอยู่ในกลุ่มภาษาเดียวกัน ชาวเขาเผ่าลัวะไม่มีภาษาเขียนเขียนเป็นของตนเองจึงไม่มีการจดบันทึกประวัติความเป็นมาของเผ่า การสืบทอดวัฒนธรรมต่างๆ กระทำโดยการบอกเล่าต่อๆ มา ซึ่งอาจจะเป็นสาเหตุหนึ่งในการที่จะศึกษาประวัติความเป็นมาได้ยาก สุริยา รัตนกุล (2527:68) ในปัจจุบันการพูดภาษามัดมีแนวโน้มจะเลิกพูดภาษาของตนนั้นมีสาเหตุสองอย่าง อย่างที่หนึ่ง คือเขาพบว่าการรู้ภาษาไทยนั้นเป็นประโยชน์แก่พวกเขามาก ทำให้ฟังวิทยุ มาตลาดในเมืองทำมาค้าขายได้สะดวก และบางคนก็อ่านหนังสือพิมพ์ได้เพราะครูตำรวจตระเวนชายแดนเข้าไปสอนไว้ สาเหตุอีกประการหนึ่งคือเขาได้พบว่าภาษาของเขานั้นมีหลายสำเนียง ถ้าเป็นคนพูดสำเนียงหนึ่งอาจจะฟังอีกสำเนียงหนึ่งไม่เข้าใจก็ได้ ดังนั้นการที่รู้ภาษาของเขาเพียงสำเนียงเดียวก็ไม่ใช่ประโยชน์มากเท่าไร

กรมศิลปากร (2530: 52) ได้อธิบายสภาพชีวิตของชาวลัวะว่าชาวลัวะมักตั้งหมู่บ้านบนดอยบริเวณเทือกเขาสูงที่ขนาดตัวยาวเรียงสลับซับซ้อนกันในจังหวัดน่าน ถ้าเทียบกับหมู่บ้านชาวเขากลุ่มอื่นแล้ว หมู่บ้านลัวะจะอยู่ในระดับต่ำกว่าหมู่บ้านม้งลีซอ และมุเซอ ถิ่นที่อยู่มักไม่ไกลจากแหล่งน้ำ ซึ่งได้อาศัยแหล่งน้ำจากลำห้วยหรือน้ำบ่อที่ได้ขุดตามลำห้วยในระหว่างฤดูแล้ง โดยตั้งบ้านเรือนอยู่ในระดับความสูงระหว่าง 2,500-3,000 ฟุต ในแต่ละบ้านมีคนอาศัยอยู่โดยเฉลี่ยแล้วประมาณ 8-10 คน ลักษณะบ้านเรือนของชาวลัวะจะคล้ายคลึงกับบ้านเรือนของชาวชนบทในภาคเหนือโดยทั่วไป โดยตัวเรือนของชาวลัวะเป็นเรือนไม้ ยกพื้นสูง ซึ่งใช้ประโยชน์จากพื้นที่ใต้ถุนบ้านเพื่อทำกิจกรรมต่างๆ รวมทั้งเป็นที่เก็บพื้น เครื่องมือ และอุปกรณ์ต่างๆ ในการเกษตรกรรม บ้านเรือนของชาวลัวะแต่ละหลังอยู่ใกล้

กันลดหลั่นไปตามแนวสันเขา และบริเวณใกล้ๆ กับตัวเรือนมีเรือนครัวและเล้าข้าว ซึ่งมักจะมีชานบ้าน เชื่อมต่อเชื่อมต่อกัน เห็นได้ว่าบริเวณตัวเรือนที่ใช้เป็นที่อยู่อาศัยนี้จะยกพื้นสูงกว่าบริเวณชานบ้าน ซึ่งพื้นจะอยู่ระดับเดียวกับพื้นของเรือนครัว ภายในตัวบ้านบางบ้านอาจเป็นห้องเดี่ยวโล่งๆ บางบ้าน อาจเป็น 1 ห้อง หรือ 2 ห้อง และมีนอกชานกว้างซึ่งใช้เป็นที่นั่งเล่นและพักผ่อนของสมาชิกใน ครอบครัว หรือใช้รับแขกหรือรับประทานอาหารในบางครั้ง รวมทั้งเป็นที่นอนของสมาชิกในครอบครัว ด้วย บางบ้านที่ไม่ได้สร้างยุงข้าว ก็เก็บข้าวไว้ในเรือนที่อยู่อาศัยนี้เองโดยเก็บไว้ในที่ใส่ข้าวเปลือก คล้ายตะกร้าขนาดใหญ่ทำจากไม้ไผ่สานเรียกว่า “แควะธ”

ศราวุธ ศิลป์ท้าว (2555: 2-5) ชาวลัวะมักจะตั้งบ้านเรือนบนภูเขาสูงบริเวณเทือกเขาสูงที่ ทอดตัวเรียงยาวสลับซับซ้อนกันในระดับความสูงระดับ 2500-3000 ฟุต ในแต่ละบ้านจะมีคนอาศัยอยู่ โดยเฉลี่ยประมาณ 8-10 คนลักษณะบ้านเรือนของชาวลัวะจะมีลักษณะคล้ายคลึงกับชาวชนบทใน ภาคเหนือโดยทั่วไปตัวบ้านจะทำด้วยไม้และยกพื้นสูงโดยจะสร้างครัวและเล้าข้าวแยกออกมาจากตัว เรือนอาศัยและมีชานหรือระเบียงเป็นตัวเชื่อม วัฒนธรรมประเพณีของชาวลัวะไว้ว่าชาวลัวะไม่นิยม แต่งงานกับคนนอกกลุ่มเพราะประเพณีความเชื่อไม่เหมือนกันหนุ่มสาวจะมีอิสระในการเลือกคู่ เมื่อ หนุ่มสาวคู่ใดตกลงปลงใจร่วมใช้ชีวิตฉันสามีภรรยาจะต้องบอกพ่อแม่ให้ทราบเพื่อจัดการตาม ประเพณีต่อไป อย่างไรก็ตามสังคมชาวลัวะก็มีข้อห้ามเรื่องการแต่งงานเช่นกัน คือห้ามแต่งงานในหมู่ ญาติสนิทและห้ามบุคคลที่นับถือในตระกูลเดียวกันแต่งงานกันแม้ว่าจะไม่สามารถลำดับความเป็น ญาติได้ก็ตามรวมถึงคนหมู่บ้านที่ไม่รู้จักกันเลยทีเดียว ตามธรรมเนียมปฏิบัติของชาวลัวะผู้ที่นับถือ ตระกูลเดียวกันถือว่ามีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องเป็นเครือญาติกัน หนุ่มชาวลัวะจะได้รับการบอกกล่าว ว่าหญิงชาวลัวะในหมู่บ้านนั้นนับถือผีตระกูลใด เป็นการป้องกันไม่ให้ผิดผีขึ้นมา ซึ่งถ้าเกิดกรณีนี้พ่อ แม่ฝ่ายหญิงจะต้องปรับฝ่ายชายเพราะถือว่าไม่เคารพต่อผีบรรพบุรุษ นอกจากนี้ต้องมีการเซ่นไหว้ผี บรรพบุรุษด้วยมิฉะนั้นจะเกิดการเจ็บป่วยในครอบครัวได้

ภักทิยา ยิมเรวัต และสุริยา รัตนกุล (2541: 16-19) ได้กล่าวถึงวัฒนธรรมการกินของชาวลัวะ ไว้ว่าชาวลัวะก็เช่นเดียวกับชาวเมืองน่านกลุ่มอื่นๆ ที่นิยมกินข้าวเหนียวหนึ่งที่นึ่งใส่แอบข้าวหรือกระบี่บ ไว้กินทั้ง 3 มื้อ เกลือและพริกเป็นเครื่องชูรสที่ขาดไม่ได้ และจะไม่ใช้น้ำปลามากมายเหมือนอย่างคนที่ อื่น อาหารที่นิยมรับประทานกัน คือ น้ำปู โดยนำปูตัวเล็กๆ ที่จับมาได้บริเวณใกล้หมู่บ้านมาโขลกตำ ในครกจนละเอียดแล้วตักออก คั้นเอาน้ำปูไปกรองแล้วเก็บในหม้อดินทิ้งเอาไว้นึ่งขึ้นจึงเอามาต้มให้ งวด เก็บไว้กินต่อไป โดยนำมาใส่พริก เป็นเครื่องจิ้มสำหรับผักและข้าวเหนียว เนื้อสัตว์จะกินกันใน โอกาสพิเศษหรือยามเช่นผีเท่านั้น ผักต่างๆ ก็เก็บเอามาจากไร่หรือในป่าตามฤดูกาล ในยามงานโสด หลวงหรือกินดอกแดง ก็จะทำอาหารและนมพิเศษสำหรับงานนี้ การแต่งกายของชาวลัวะว่าหมู่บ้าน ชาวลัวะในปัจจุบันมีการส่งเสริมจากหน่วยงานต่างๆ ให้มีการทอผ้า ผู้หญิงลัวะไม่ว่าจะออกไปไร่หรือ

อยู่บ้านจะนุ่งผ้าขึ้นแบบชาวเมืองน่านทั่วไป สวมเสื้อ 2 ตัว โดยตัวในจะเป็นเสื้อคอกลมมีแขนหรือไม่มี แขน บางทีจะเป็นเสื้อผ้าลายต่างๆ ซึ่งเรียกว่า “เสื้อดอก” และสวมเสื้อแขนยาวทับเป็นเสื้อชั้นนอก เสื้อแขนยาวนี้อาจจะเป็นเสื้อฝ้ายหรือเสื้อสีน้ำเงินเข้ม (สีม่อฮ่อม) ที่เรียกว่า “เสื้อดำ” และจะใช้ผ้าขาวม้าพันศีรษะ ผ้านี้ชาวบ้านเรียกว่า “ผ้าห้ว” ซึ่งจะช่วยกันความร้อนและให้ความอบอุ่นในฤดูหนาวด้วย รวมทั้งเป็นผ้ารองสายกระบุงตะกร้าไว้บนหลังและมีสายรัดมาพาดบนหน้าผาก ผ้าโพกหัวก็จะช่วยรองสายรัดนี้ไม่ให้กดลงไปบนเนื้อหน้าผาก ชาวลัวะส่วนใหญ่มีชีวิตที่ขึ้นอยู่กับธรรมชาติ ดังนั้นอาชีพที่สำคัญคือ การเกษตร ซึ่งเป็นการเกษตรเพื่อยังชีพเป็นหลักสำคัญ ได้แก่ การทำไร่ข้าว รองลงมาคือ การหาของป่า ลำสัตว์การทำไร่นั้นนอกจากจะปลูกข้าวเหนียวเป็นหลักแล้ว ยังทำไร่ข้าวโพดหรือพืชผักบางชนิดด้วยผลผลิตส่วนใหญ่จะเก็บไว้บริโภคในครัวเรือน รวมทั้งนำมาใช้ในการเลี้ยงสัตว์ด้วยอาชีพที่สมัยก่อนจัดเป็นอาชีพหนึ่งที่ทำรายได้ให้แก่ชาวลัวะ คือ การหาของป่า และการล่าสัตว์ ซึ่งปัจจุบันการล่าสัตว์ลดบทบาทลงแทบจะหมดไปแล้ว เท่าที่พบมีเพียง การจับนก จับปลาจับปู ในห้วยน้ำต่างๆ ของชาวบ้านที่ยังคงปฏิบัติกันมาจนทุกวันนี้ ส่วนการเก็บของป่าก็ยังมียู่นอกจากนี้แล้วชาวลัวะยังเลี้ยงสัตว์ด้วย โดยเฉพาะหมูและไก่ เพราะต้องใช้ในการประกอบพิธีกรรม จักรพันธุ์ กังวาล (2540: 116) กล่าวว่าชุดประจำเผ่าลัวะนั้น ผู้ชายจะโพกหัว สวมเสื้อผ้าฝ้ายแขนยาวสีขาว ผู้หญิงสวมเสื้อคอวีทรงเหลี่ยมไม่มีแขน สีขาว (สีดำใสในงานพิธีกรรม) นุ่งขึ้นลายน้ำไหลยาวเหนือเข่า สวมลูกปัดสีส้ม ตุ่มหูเงิน มีผ้าดำพันแข้ง รัดด้วยห่วงหวายลงรักสีดำ

1.4 เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวัฒนธรรมทางดนตรี

วสันต์ชาย อิมโษษฐ์ (2543: 125) ได้ทำการวิจัยเรื่อง เค่ง : เครื่องดนตรีของชนเผ่าม้ง โดยศึกษาข้อมูลจากเอกสารต่างๆ สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านเค่งเป็นทั้งผู้ผลิตและผู้บรรเลง ใช้ระเบียบวิธีวิจัยทางมานุษยดนตรีวิทยา ผลการศึกษาทำให้ทราบว่า ชาวม้งถือเค่งเป็นเครื่องดนตรีสำคัญที่สุดเชื่อว่าสื่อสารกับวิญญาณได้ ใช้เป่าในพิธีกรรมทางความเชื่อได้แก่ ความเชื่อเรื่องชีวิตหลังความตายจึงมีพิธีศพถือว่เป็นพิธีสำคัญที่สุด ความเชื่อในเรื่องการปกป้องรักษาจึงมีพิธีชื้อ ความเชื่อเรื่องการเกิดใหม่จึงมีพิธีตจผลี ความเชื่อเรื่องลางบอกเหตุร้ายจึงมีพิธีทำบุญฆ่าวัวให้วิญญาณผู้ตาย มีเพลงสำหรับเป่าเวลาเช้า เวลาเที่ยง เวลาเย็น ห้ามเป่าบนกันหรือเป่าเล่น ห้ามสตรีเป่าเค่งในงานศพ ใช้เค่งเป่าเพื่อความบันเทิง การเกี่ยวพาราสี เป็นเพื่อนขณะเดินทางและในวาระพิเศษต่างๆ ได้ ชาวม้งถือว่าพระแม่เจ้าคือบรมครูทางวิชาเป่าเค่ง

เจตชนินทร์ จิรสันติธรรม (2545: 108) ได้ทำการวิจัยเรื่อง ดนตรีชาวเขาเผ่ามูเซอ : กรณีศึกษาหมู่บ้านห้วยหลวง อำเภอแม่สาย จังหวัดเชียงใหม่ เป็นงานวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา และจากการศึกษาพบว่า วัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องดนตรี ได้มีการสืบทอดกันมาช้านาน ไม่สามารถยืนยันได้ว่าเกิดขึ้นในยุคใดสมัยใด บทเพลงใช้บรรเลงประกอบการเดินรำเป็นส่วนใหญ่ โดยชาวมูเซอถือว่าดนตรี

กับการเต้นรำนั้นเป็นสิ่งที่ควบคู่กันอย่างแยกไม่ออก ดนตรีและการเต้นรำที่ถือว่าสำคัญที่สุดของชาวมูเซอ คือ การเต้นรำในช่วงเทศกาลปีใหม่ ซึ่งดนตรีที่ใช้ประกอบในพิธีฉลองปีใหม่พบว่าเครื่องดนตรีหลักที่ใช้ในการดำเนินทำนองคือ “หน่อ” มีความสำคัญในการเป็นผู้นำการเต้นรำของมูเซอ อยู่ในดนตรีตระกูลเครื่องลม วัสดุที่ทำง่ายในท้องถิ่นในการสร้าง การเต้นรำและการเล่นหน่อถือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของชาวมูเซอ ปัทมา นิตยภัฏจน์ (2548) ได้ทำวิจัยเรื่อง “วัฒนธรรมดนตรีในพื้นที่ตำบลสองคลองอำเภอบางปะกง จังหวัดฉะเชิงเทรา” ผลการวิจัยพบว่าในพื้นที่ตำบลสองคลอง จังหวัดฉะเชิงเทรา มีจำนวนวงดนตรีอยู่ทั้งสิ้น 3 วง และมีนักดนตรีจำนวน 14 คน โดยวงที่ 1. นายสุพจน์ ภูทอง มีวงปี่พาทย์ไทย ปี่พาทย์มอญ และวงแตรวง รับจ้างบรรเลงงานทั่วไป 2. วงนายสมภพ รวงผึ้ง มีวงปี่พาทย์ไทย และปี่พาทย์มอญ ส่วนใหญ่รับงานบรรเลงร่วมกับคณะลิเก และวงสุดท้ายวงผู้ใหญ่ประเสริฐ อัมพร มีวงปี่พาทย์ไทย, ปี่พาทย์มอญ และวงแตรวงปัจจุบันไม่ค่อยได้รับงานเนื่องจากต้องจ้างนักดนตรีที่อื่นมาบรรเลง จึงยึดอาชีพค้าขายเป็นหลักวัฒนธรรมดนตรีของตำบลสองคลองนั้นวงดนตรีไทยที่รับจ้างบรรเลงงาน ส่วนใหญ่เป็นงานบรรเลงประกอบพิธีกรรม เช่น พิธีทำบุญเลี้ยงพระ, ทำบุญขึ้นบ้านใหม่, พิธีอุปสมบท(ทำขวัญนาค, แห่นาค) งานศพ, ลิเก, โขน และทรงเจ้า ลักษณะการว่าจ้างของวงดนตรีอยู่ที่ประมาณ 7,500 - 12,000 บาท ต่องาน 1 งาน รายได้ของนักดนตรีอยู่ที่ 300 บาท / 1 เวลา

ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น (2539: 157) ได้จัดทำวิจัยเรื่อง “การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีของปี่พาทย์มอญ” กล่าวว่าปี่พาทย์มอญเป็นวงปี่พาทย์รูปแบบหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงการผสมผสานทางด้านวัฒนธรรมดนตรีระหว่างมอญและไทย ซึ่งได้มีการสร้างสรรค์ สืบทอด และพัฒนาจากอดีตถึงปัจจุบันมาโดยลำดับ ในการทำวิจัยฉบับนี้เพื่อศึกษาถึงประวัติและความเป็นมาของปี่พาทย์มอญตลอดทั้งวัฒนธรรมดนตรีมอญรูปแบบต่างๆ ที่มีความเกี่ยวข้อง ที่สำคัญคือทำการศึกษาวិชาการด้านต่างๆ อันเป็นองค์ประกอบทางด้านวัฒนธรรมดนตรีของปี่พาทย์มอญที่ได้ก่อร่างสร้างตัวขึ้นเพื่อการปรากฏเกิดคุณภาพ เชิงเสียง อันเป็นผลมาจากแง่มุมเชิงประวัติศาสตร์ มานุษยวิทยา ดนตรีวิทยา และดนตรีวิทยา ในสาระของบริบททางดนตรีของไทยซึ่งดำเนินการศึกษาตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ด้วยการสัมภาษณ์ การวิจัยเอกสารและการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม ผลการวิจัยพบว่ามีดนตรีมอญ 3 รูปแบบ คือ มอญร้องไห้ มอญรำ และมอญทะเลที่มีความเกี่ยวข้องกับปี่พาทย์มอญ ในแง่ของการผสมผสานวัฒนธรรมบางสิ่งบางอย่างที่เอื้อประโยชน์ต่อกัน และนำมาบูรณาการจนเกิดเป็นรูปแบบหนึ่งของวิทยาการดุริยางศิลป์ไทยนั้น โบราณอาจารย์ได้วางรูปแบบวิชาการต่างๆ อันเป็นองค์ประกอบทางด้านวัฒนธรรมดนตรีโดยปรากฏเป็นวัฒนธรรมดนตรี 2 ส่วนประสมกัน คือ วัฒนธรรมดนตรีของมอญแต่โบราณและวัฒนธรรม ดนตรีของปี่พาทย์ไทย ซึ่งได้มีการวิวัฒนาการมาโดยลำดับ ปี่พาทย์มอญจึงเป็นรูปแบบงานทางศิลปะที่ถือว่าเป็นมรดกทางวัฒนธรรมดนตรีที่สำคัญ

พุทธะ ณ บางช้าง (2542: 134) วิจัยเรื่อง “การวิเคราะห์เพลงมอญในพิธีศพ” ได้ผลการศึกษาดังนี้

1. การแบ่งทำนองของเพลงมอญมีการแบ่งออกเป็นประโยคเพลงและท่อนเพลงที่ใหญ่ขึ้น
2. บันไดเสียงของเพลงมอญ 4 เพลงมีบันไดเสียงที่ต่างกัน ดังนี้ เพลงประจำวัด ใช้เสียง ฟา โด ซอล เป็นหลัก เพลงประจำบ้าน ใช้เสียง โด ฟา เป็นหลัก เพลงเชิญผี ใช้เสียง โด ฟา เป็นหลัก เพลงยกศพ ใช้เสียง โด ที เป็นหลัก

3. วรรคเพลงและลูกตกของเพลงมอญที่พบส่วนใหญ่จะเปลี่ยนตามบันไดเสียงของบทเพลง ทำให้เกิดสำเนียงที่ต่างจากเพลงไทย

4. รูปแบบทำนองของเพลงมอญมีการใช้ 5 เสียงคือ โด เร มี ซอล ลา และใช้เสียง ฟา ที่เป็นเสียงรองหรือเสียงจรเพื่อบ่งบอกสำเนียงมอญ

5. รูปแบบจังหวะของเพลงมอญจะมีกระสวนของบทเพลงในทำนองขึ้นเพลงและจบเพลงต่างจากเพลงไทย คือมีลูกกระโดดเพื่อหลบหลุม

สุพัทธา วิไลลักษณ์ (2548: 168) วิจัยเรื่อง “การศึกษาดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีงเด็กแบบฆราวาสกรณีศึกษาศีลธรรมสมาคม” ผลการศึกษาพบว่า การประกอบพิธีงเด็กไม่สามารถระบุได้แน่ชัดว่าเกิดขึ้นเมื่อใด ขั้นตอนต่าง ๆ สามารถปรับเปลี่ยนได้ตามความต้องการของเจ้าภาพ แต่ต้องอยู่ในแบบแผนของพุทธศาสนานิกายมหายาน พิธีกรรมดังกล่าวเชื่อว่าจะเป็นการส่งเสริมให้ดวงวิญญาณประสบสุคติในโลกหน้าเครื่องดนตรีที่ใช้ในพิธีงเด็กแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ เครื่องดีสำหรับนักสวดใช้เคาะจังหวะ เครื่องดีประกอบจังหวะที่ให้สัญญาณในการเริ่มและจบสำหรับนักดนตรีและประกอบจังหวะในเพลง และเครื่องดนตรีที่ดำเนินการทำนองทั้งเครื่องสีและเครื่องเป่า การบันทึกโน้ตจะเป็นการบันทึกโน้ตตัวเลขแบบเชอเว การถ่ายทอดของนักดนตรีจะแบบมุขปาฐะบทเพลงที่ใช้ประกอบพิธีมีทั้งสิ้น 21 บทเพลง สามารถแบ่งรูปแบบของบทเพลงได้เป็น 3 ประเภท คือ

1. เพลงที่ไม่ปรากฏการซ้ำของทำนองเพลงมี 2 บทเพลง
2. รูปแบบการซ้ำทำนองเพลงในบทเพลงมี 18 บทเพลง
3. รูปแบบการร่วมทำนองระหว่างบทเพลง เป็นการนำส่วนของทำนองเพลงในบทเพลง 2-3 มาบรรเลงต่อเนื่องกันรูปแบบเช่นนี้มี 13 บทเพลง

สุภาพรรณ พลอยบุษย์ (2547: 169) ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่อง “การศึกษาดนตรีในพิธีแห่เจ้าเซ็น” โดยศึกษาถึงประวัติที่มาและวัฒนธรรมในพิธีแห่เจ้าเซ็น รวมทั้งศึกษาวิเคราะห์ดนตรีที่ใช้ในพิธีแห่เจ้าเซ็น พบว่าพิธีแห่เจ้าเซ็นมีที่มาจากผู้นับถือศาสนาอิสลามนิกายชีอะห์ ซึ่งนิกายชีอะห์เกิดขึ้นจากความขัดแย้งทางการเมือง การเสียชีวิตของผู้นำของกลุ่มตนจึงทำให้เกิดพิธีแห่เจ้าเซ็นเพื่อเป็นการแสดงการไว้อาลัยและรำลึกถึงบุคคลและเหตุการณ์ในครั้งนั้น พิธีมีทั้งหมด 10 วัน มีการจัดองค์ประกอบต่างๆ ให้เปรียบเสมือนเหตุการณ์จริงและมีการผสมผสานหลักความศรัทธาทางศาสนา

เข้าไปด้วยและจากการศึกษาดนตรีที่ใช้ในพิธีแห่เจ้าเช่นพบว่า มีการใช้กลองทัดตีจังหวะจากซ้ายไปขวา และตีจังหวะรับเพื่อเป็นสัญญาณการเดินเข้าและออกของผู้ประกอบพิธี นอกจากนี้ยังมีการตีจังหวะ ธรรมดาสลับไม้และเน้นจังหวะในวันที่กล่าวถึงผู้นำคนสำคัญ มีวงปี่กลองและฉาบใช้นำขบวนแห่การ บรรเลงแบบประโคนในวันปกติเครื่องประกอบจังหวะจะตีจังหวะช้าและหยุดเป็นช่วง ๆ และปีจะ บรรเลงคล้ายทำนองเพลงสวด ส่วนวันที่เป็นเป้าหมายของพิธี วงปี่กลองและฉาบบรรเลงบทเพลงที่มี จังหวะเร็ว มีการบรรเลงแบบผสมวงมากขึ้น มีท่วงทำนองเศร้า ดนตรีจะสร้างให้ผู้ประกอบพิธีเกิด ความรู้สึกคล้อยตามกับองค์ประกอบพิธีด้านอื่น ๆ เนื้อร้องจะเป็นการกล่าวถึงบุคคลและเหตุการณ์ ทำนองที่ใช้มีการใช้ซ้ำกันในแต่ละวัน แต่เปลี่ยนเนื้อร้อง ในวันที่ 10 มีการร้องทำนองมากที่สุด โดยบท ร้องส่วนใหญ่มีวรรณคดีเพลงสั้น ๆ เพียงสองวรรคในหนึ่งบทเพลง มีการเคลื่อนที่ของทำนองเรียงกันเป็น ลำดับขั้นและการซ้ำโน้ต มีช่วงเสียงตั้งแต่คู่ 3 ถึงคู่ 6 มีการเรียงลำดับของเสียงที่เป็นแบบเฉพาะ และ พบว่ามีกระสวนจังหวะของทำนองที่ไม่ซ้ำกันหรือมีกระสวนจังหวะที่หลากหลาย เนื่องจากภาษาที่ใช้ ในพิธี

ภากร เซาร์ขุนทด (2545: 190) ได้ทำการศึกษาบทเพลงไทยพื้นบ้าน บ้านหนองน้ำสร้างด้าน วัฒนธรรมของบทเพลงและแม่เพลงพื้นบ้าน พบว่าเพลงพื้นบ้านนครไทย บ้านหนองน้ำสร้างมีประวัติ ความเป็นมายาวนานนับศตวรรษ บังเอิญบุคคลผู้สร้างเพลงและผู้จดจำเพลงมาเผยแพร่คือ นางข่อง โตเครือดี นายเหลียม ปิกรอด และนางสงวน บัวสิงคำ ซึ่งในบทเพลงพื้นบ้านทุกเพลงมีลักษณะเรียบ ง่ายทั้งรูปแบบและท่วงทำนองก่อปรด้วยสำเนียงเสียงถิ่นนครไทยอันเป็นเสน่ห์ของเพลงพื้นบ้านที่ดำรง ความเป็นพื้นถิ่นของตนไว้กับศาสตร์และศิลปสาขาอื่นๆ ของหมู่บ้านอีกหลายสาขาโดยเนื้อหาของบท ร้องได้สะท้อนสภาพความเป็นอยู่ภายในสังคมหมู่บ้านไว้ ระดับเสียงหลักอื่นเคลื่อนที่เข้าหาระดับเสียง หลักที่เป็นเสียงหลักของเพลง ศรัณย์ นักรบ (2541) ได้ทำการวิจัยทางมานุษยวิทยามานุษยวิทยา เรื่อง ดนตรีชาวเขาเผ่าเย้า : กรณีศึกษาหมู่บ้านผาเดื่อ อำเภอแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย โดยมี วัตถุประสงค์เพื่อศึกษาดนตรีชาวเขาเผ่าเย้าในวัฒนธรรมที่ยังคงอยู่ ผลการวิจัยพบว่า วัฒนธรรม ดนตรีได้มีการถ่ายทอดด้วยวิธีปากเปล่า เครื่องดนตรีและส่วนประกอบต่าง ๆ เป็นวัสดุที่หาได้จาก ธรรมชาติและหนังสัตว์ มี 4 ชนิด คือ หยัด เป็นเครื่องดนตรีชนิดเดียวที่บรรเลงทำนอง โย ตั้งล้อ และฉาบเย้าเป็นเครื่องประกอบจังหวะ การผสมวงดนตรีมี 2 ลักษณะ คือ วงดนตรีที่มีเครื่องดนตรีครบ ทั้ง 4 ชิ้น และวงดนตรีที่มีเฉพาะเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ 3 ชิ้น ดนตรีจะใช้บรรเลงเฉพาะเพื่อ ประกอบพิธีกรรมสำคัญ 3 พิธีกรรมเท่านั้น คือ พิธีแต่งงาน งานศพ และขึ้นปีใหม่ ส่วนบทเพลงที่ บรรเลงประกอบพิธีกรรมทั้งหมดมี 11 เพลง บทเพลงเป็นลักษณะที่มีแนวทำนองเดียว ไม่ปรากฏการใช้เสียงในลักษณะดังเบา โครงสร้างของทำนองประกอบไปด้วยโน้ตเสียงยาวสลับกับกลุ่มโน้ตตกแต่ง

ทำนองที่เป็นวลีสั้น ๆ ระบบเสียงมีเอกลักษณ์เฉพาะซึ่งใกล้เคียงกับระบบเสียงไมเนอร์ เครื่องดนตรีที่บรรเลงประกอบจังหวะไม่มีบทบาทมากนัก เป็นลักษณะการบรรเลงตามทำนองของหยัดเท่านั้น

ช้างต้น ฤๅษ ฤๅษ ฤๅษ (2544) ได้ทำการวิจัยทางมานุษยวิทยาดนตรี เรื่อง ผู้หลู แคน น้ำเต้าของชาวลีซู่: กรณีศึกษากันต๋องล้าน ตำบลลาวี อำเภอมะนัง จังหวัดเชียงราย มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาลักษณะทางกายภาพ การสร้าง รูปแบบการบรรเลง ผู้หลู รวมทั้งลักษณะทางดนตรีของบทเพลงที่บรรเลงโดยผู้หลู การเดินรำประกอบการบรรเลงผู้หลู ตลอดจนศึกษาความสัมพันธ์ของผู้หลูกับสังคมลีซู่ ผลการศึกษาพบว่า ผู้หลู เป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลมที่มีระบบบันไดเสียง 5 เสียง มีส่วนประกอบ 3 ส่วน คือ ตัวน้ำเต้า ท่อเสียง 5 ท่อ และลิ้น ซึ่งกรรมวิธีการสร้างผู้หลู ล้วนแต่ใช้วัสดุและเครื่องมือที่สามารถหาได้ง่ายในท้องถิ่น ส่วนบทเพลงผู้หลูเป็นเพลงที่มีทำนองสนุกสนานโครงสร้างของเพลง มีท่อนเดียวบรรเลงซ้ำวนไปมา และแต่ละเพลงมีองค์ประกอบทางดนตรีครบถ้วน ทั้งทำนองเพลง การประสานเสียงและจังหวะบทเพลงของผู้หลูใช้บรรเลงประกอบการเดินรำ โดยชาวลีซู่ถือว่าเพลงผู้หลู กับการเดินรำนั้นเป็นสิ่งที่ควบคู่กันอย่างไม่สามารถแยกจากกันได้ ลักษณะการเดินรำของลีซู่ ก็คือ จับมือต่อ ๆ กัน แล้วเดินเป็นวงกลม โดยคนเป่าผู้หลู ซึ่งเป็นผู้นำการเดินรำ จะอยู่กลางวง การเดินรำที่ถือว่าสำคัญที่สุดของชาวลีซู่ คือ การเดินรำในช่วงเทศกาลปีใหม่ ความสัมพันธ์ของผู้หลู กับสังคมลีซู่ มี 2 ด้าน ด้านแรก ผู้หลู ได้สะท้อนสภาพสังคมวัฒนธรรมของชาวลีซู่ คือ การแบ่งงานกันทำตามเพศลักษณะโครงสร้างทางสังคมที่ค่อนข้างมีความเท่าเทียมกันและลักษณะนิสัยของชาวลีซู่ที่มีความเชื่อมั่นในตัวเอง ด้านที่สอง เป็นการละเล่นรื่นเริงในพิธีต่าง ๆ ที่ก่อให้เกิดความสามัคคีในชุมชนและสร้างความบันเทิงทั้งในระดับสังคมและระดับปัจเจกบุคคล ผู้หลู ยังเป็นเครื่องดนตรีที่ทำให้หนุ่มสาวได้มีโอกาสเกี้ยวพาราสีกันและชาวลีซู่ยังใช้ผู้หลู ในการกล่อมเด็กอีกด้วย

1.5 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับดนตรีลัวะ

ภูเบศ วีโรทัย (2534: 51-52) ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของเครื่องดนตรีของชาวลัวะไว้ว่า กาลครั้งหนึ่งในฤดูฝนประมาณเดือนสิงหาคม มีหญิงคนหนึ่งนางได้ทำความสะอาดปึกกวาดลานบ้านตลอดจนถึงบริเวณยุงขวาง ขณะที่นางปัดกวาดไปรอบๆ บริเวณยุงขวางนั้นเอง นางได้แลเห็นกระบอกไม้ไผ่ซึ่งตัดเป็นปล่องๆ วางอยู่ 3 ท่อน แต่ละท่อนมีรูปักเสียบด้วยลิ่มยาวๆ ไว้เหนือปล่องของแต่ละอัน ขณะเดียวกันมีไม้เพื่อใช้เคาะตีวางอยู่ ณ ที่นั้นด้วย นางมองไปรอบๆ อีกทีได้แลเห็นเครื่องประกอบพิธีเช่นสรวง ซึ่งมีต้นกล้วย ข้าวเปลือก ข้าวโพด เผือกมันและใบไม้ อย่างละเล็กละน้อยวางเรียงรายกันอยู่โดยรอบ ด้วยความประหลาดใจในสิ่งที่นางไม่เคยพบเห็นมาก่อนนางจึงหยิบเอาท่อนไม้ที่นางพบเห็นขึ้นมาพิจารณาและเคาะตีดู ปรากฏว่าไม้นั้นมีเสียงดังก้องกังวานไพเราะจับใจยิ่งนัก ด้วยความปลื้มปิติยินดี เนื่องจากเป็นเสียงแปลกประหลาดมหัศจรรย์ นางจึงเคาะเล่นไปพลางกระโดดโลดเต้นไป

ตามจังหวะของเสียงเพลงนั้นจนทำให้เพื่อบ้านใกล้เคียงได้ยินได้ฟังเสียงดังนั้นจึงพากันออกมาดูเลยได้
รู้ว่านางได้พบเห็นและได้เล่นในสิ่งมหัศจรรย์ จึงพากันเล่าขานต่อกันไปว่า สิ่งซึ่งนางได้พบเห็นและได้
เคาะตีเล่นนั้นเป็นของเทวดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์นำมาส่งให้ เพื่อเป็นโชคลาภต้อนรับผลผลิต ต้อนรับ
ขวัญข้าว

ภักทียา ยิมเรวัต และสุริยา รัตนกุล(2541: 22-25)ได้ทำการศึกษาเครื่องดนตรีของชาวลัวะ
พบว่า“พิ” ของชาวลัวะมีลักษณะเป็นทรงกระบอก ด้านหนึ่งกลวง เหนือด้านที่ตันจะเจาะรูที่ตัว
กระบอก 2 ด้าน แล้วใช้ไม้ไผ่ที่เหลาให้ยาวเรียวเสียบลงไปทีรูนี้ให้ผ่านกระบอกไม้ไผ่ออกไป เรียกว่า
“ขาพิ” ซึ่งเวลาเล่นพิก็จะนำไม้ไผ่อีกอันหนึ่งมาตีที่ขาพินี้ ก็จะได้เสียงพิที่ดังกังวานออกจากกระบอกไม้
ไผ่ขาของพินี้ด้านหนึ่งใช้เป็นที่ยับหรือถือ อีกด้านหนึ่งจะยาวกว่าใช้เป็นด้านที่จะตี พิชุดหนึ่งจะมี 3 ตัว
ผู้ตี 1 คนก็จะตีชุดหนึ่ง โดยจะจับขาพิด้านหนึ่งไว้ในมือ ถ้าพิบางชุดที่มีขนาดใหญ่ไม่สามารถถือได้ ก็
จะวางบนตักและนั่งตี การตีพิจะนั่งหรือยืนตีก็ได้ ส่วนมากแล้วถ้าตีในเรือนก็จะนั่งตี แต่ถ้าออกไปตี
เล่นตามทางในหมู่บ้านก็จะยืนเรียงกันในการตีพิแต่ละครั้งนั้น จะมีพิหลายชุด บางครั้งมากกว่า 30 ชุด
ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับสมาชิกของหมู่บ้านที่มาร่วมเล่นพิ ในจำนวนพิทั้งหมดของการเล่นแต่ละครั้งนั้นจะต้อง
ประกอบด้วยพิ 4 ชุด คือ ชุดใหญ่ เรียกว่า “แม่ฟ้าร้อง” และชุดเล็กๆ ที่มีขนาดลดหลั่นกันลงไปอีก 3 ชุด
เรียกว่า “รี” “รีหลวง” และ “พะลด” ซึ่งเป็นชุดที่เล็กที่สุด ผู้ตีก็จะเลือกตีตามที่ชอบ เพราะทำนองที่ใช้ตีก็
จะเหมือนกัน ยกเว้นผู้ที่ตีชุดแม่ฟ้าร้อง 1 คน ที่จะเป็นคนคุมจังหวะทำนองที่ตีพิเล่นกันในยามงานโส
ลดนั้นพบว่ามีทั้งที่เป็นแบบที่เป็นจังหวะผสมและจังหวะเดี่ยว ซึ่งฟังดูเหมือนว่าจะมีหลายแบบ แต่เมื่อ
วิเคราะห์แล้วพบว่า จะเป็นทำนองแปรของทำนองหลักทั้งหมดดังได้แสดงลักษณะทำนองไว้ใน
โน้ตเพลงประกอบ เมื่อฟังเสียงพิที่ชาวลัวะเล่นกันอย่างสนุกสนานระหว่างงานโสลดนี้จะพบว่า ไม่มี
หลักเกณฑ์ที่ชัดเจนว่า ทำนองแต่ละแบบนั้นจะเริ่มเมื่อใด จะจบลงเมื่อใด และจะขึ้นด้วยเสียงไหน
เพราะในการตีพินั้นจะมีผู้ตีคนหนึ่งเป็นผู้เริ่มและคนอื่น ๆ จะตีตามในบางครั้งผู้นำจะตีพิที่มีทำนองต่าง
จากคนอื่น ๆ มีลักษณะเป็น “ทำนองชัด”ซึ่งจะทำให้เสียงพิทั้งหมดที่ได้ยินไพเราะขึ้นอย่างไรก็ตามส่วน
ใหญ่แล้วชาวลัวะที่มาร่วมตีพิจะเป็นทำนองเดี่ยวพร้อมกันอย่างสนุกสนาน ยามงานโสลดจะได้ยิน
เสียงพิดังไปทั่วหมู่บ้านตั้งแต่ยามเช้าจนค่ำมีดึกดื่น โดยเฉพาะยามกลางคืนที่หนุ่มสาวจะมาร่วมตี
พิกันอย่างสนุกสนาน เสียงพิ เสียงโห่ ร้องรับ บอกให้รู้ถึงความสุขความพอใจในชีวิตของชาวลัวะเป็น
อย่างดี

2.งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ธรรมบุญ จิตตริบุตร (2543: 117) ได้ทำการวิจัยเรื่อง “ปี่ห์” ดนตรีของชนเผ่าลัวะ บ้านเตย จังหวัดน่าน โดยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ ทำการรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีการทางมนุษยดนตรีวิทยา จากการศึกษาพบว่า ชนเผ่าลัวะเป็นกลุ่มที่อาศัยอยู่บริเวณจังหวัดน่านของประเทศไทย มีประเพณีความเชื่อและพิธีกรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองคือพิธีกรรมโสด “ปี่ห์”เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบพิธีโสด มีความสำคัญมากต่อวิถีชีวิตของชนเผ่าลัวะเครื่องดนตรีชนิดนี้เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเป็นกลุ่มใหญ่ๆ ดังนั้นจึงเสมือนว่าเป็นศูนย์รวมของชาวบ้านในการถ่ายทอดความรู้สึกลงทางวัฒนธรรม



บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

ในการศึกษาภูมิปัญญาดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ลัวะ กรณีศึกษาครูบึง เครื่องมุกทิเบต และ ครู เตือนบุญอินทร์ โดยให้หลักการวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) การเก็บข้อมูลจากเอกสารงานวิจัยต่างๆ และการลงเก็บข้อมูลภาคสนาม (Field work) การเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ มีการตรวจสอบวิเคราะห์ข้อมูลและสรุปผลการวิจัยดังนี้

การศึกษาค้นคว้า

การศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้ทำการค้นคว้าข้อมูลจากการทำวิจัยเน้นในภาคสนามเป็นหลัก รวมถึงการศึกษาค้นคว้าทางเอกสารทางวิชาการและงานวิจัยต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง มาเป็นส่วนประกอบในศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ด้วย และสามารถแบ่งข้อมูลที่รวบรวมมาได้ดังนี้

1. ข้อมูลเบื้องต้นหรือข้อมูลปฐมภูมิ เป็นข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับกลุ่มชาติพันธุ์ลัวะ
2. ข้อมูลรองหรือข้อมูลทุติยภูมิ เป็นข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสารต่างๆ ได้แก่บทความทางวิชาการ ตำรา หนังสือ งานวิจัย วิทยานิพนธ์ต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง

การเก็บรวบรวมข้อมูล

1. การรวบรวมเอกสารงานวิจัย จากแหล่งข้อมูลดังต่อไปนี้
 - 1.1 สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
 - 1.2 หอสมุดแห่งชาติ
 - 1.3 สำนักวิทยบริการและเทคโนโลยีสารสนเทศ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
 - 1.4 โครงการเครือข่ายห้องสมุดในประเทศไทย สำนักคณะกรรมการการอุดมศึกษา
 - 1.5 ห้องสมุดประชาชน จังหวัดน่าน
 - 1.6 สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดน่าน
 - 1.7 ศูนย์การศึกษานอกระบบและการศึกษาตามอัธยาศัยอำเภอป่อเกลือ จังหวัดน่าน
 - 1.8 โครงการศูนย์ไฟฟ้าพัฒนา ตามพระราชดำริ จังหวัดน่าน
2. การเก็บรวบรวมทางภาคสนาม โดยการเฝ้าสังเกตและสอบถามในเรื่องภูมิปัญญาทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลัวะจากนักดนตรี และผู้สร้างเครื่องดนตรี ตลอดจนผู้มีองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับเครื่องดนตรีปรี ของกลุ่มชาติพันธุ์ลัวะ ที่บ้านห้วยล่อม ตำบลภูฟ้า อำเภอป่อเกลือ จังหวัดน่าน

2.1 ครูบัง เครือมุกทิเบศร์ ชาวลัวะผู้เป็นนักดนตรีและผู้สร้างเครื่องดนตรีปรี

2.2 ครูเตือน บุญอินทร์ ชาวลัวะผู้เป็นนักดนตรีและผู้สร้างเครื่องดนตรีปรี

2.4 นายปราโมทย์ หมูปยัคฆ์ ผู้อำนวยการศูนย์การศึกษานอกระบบและการศึกษาตามอัธยาศัย อำเภอบ่อเกลือ จังหวัดน่าน

2.5 นายสุชาติ ไชยมงคล ครูอาสาสมัครการศึกษาการศึกษานอกระบบและการศึกษาตามอัธยาศัยในพื้นที่เขตภูเขา สังกัดศูนย์การศึกษานอกระบบและการศึกษาตามอัธยาศัย อำเภอบ่อเกลือ จังหวัดน่าน

2.6 นายสมคิด คำแคว่น ชาวบ้านสบมาง ตำบลภูฟ้า อำเภอบ่อเกลือ จังหวัดน่าน

2.7 นายศราวุธ ศิลป์ท้าว นักวิชาการวัฒนธรรมชำนาญการ สำนักงานสภาวัฒนธรรม จังหวัดน่าน

วิธีการดำเนินการศึกษาข้อมูล

1. ติดต่อชาวนักดนตรีชาวลัวะ บ้านห้วยล้อม ตำบลภูฟ้า อำเภอบ่อเกลือ จังหวัดน่าน
2. แจกวัสดุประสงค์การทำปริญญานิพนธ์
3. เก็บข้อมูลต่างๆตามจุดมุ่งหมายงานวิจัย
4. บันทึกภาพ และเสียง
5. สัมภาษณ์เพื่อเก็บข้อมูลเพิ่มเติม

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล

1. แบบสัมภาษณ์ข้อมูลและประวัติบุคคล
2. แบบบันทึกข้อมูลเครื่องดนตรี

อุปกรณ์ในการเก็บข้อมูล

1. เครื่องบันทึกเสียงพร้อมแบตเตอรี่
2. กล้องบันทึกวิดีโอ และกล้องถ่ายภาพ
3. สมุดและดินสอปากกา
4. เครื่องวัดระดับเสียง
5. เครื่องคอมพิวเตอร์พกพา

การจำแนกและการจัดทำข้อมูล

หลังจากที่ได้รวบรวมข้อมูลทั้งจากเอกสารทางวิชาการ ตำราหนังสือต่างๆ และข้อมูลที่ได้จากภาคสนามแล้ว ผู้วิจัยได้นำมาเรียบเรียงบรรยายดังนี้

1. จำแนกข้อมูลเพื่อศึกษาชีวประวัติและผลงานของครูบ่ิ่ง เครือมุกธิเบศร์ และครูเตือน บุญอินทร์
2. จำแนกข้อมูลเพื่อศึกษาภูมิปัญญาเครื่องดนตรีปรีของครูบ่ิ่ง เครือมุกธิเบศร์ และครูเตือน บุญอินทร์

การจัดลำดับ และการตรวจสอบข้อมูล

1. ทำการจัดลำดับและตรวจสอบข้อมูลที่ได้รวบรวมทั้งข้อมูลด้านวัฒนธรรมและข้อมูลทางด้านดนตรี
2. ทำการเปรียบเทียบข้อมูลเอกสารและข้อมูลภาคสนาม และทำการปรับปรุงหากข้อมูลขาดตกบกพร่อง โดยตรวจสอบจากเอกสารของนักวิชาการ นักดนตรีผู้บรรเลงประกอบ และผู้ที่มีความรู้ซึ่งมีความเกี่ยวข้อง

การวิเคราะห์ข้อมูล

ตอนที่ 1 ศึกษาชีวประวัติและผลงานของครูบ่ิ่ง เครือมุกธิเบศร์ และครูเตือน บุญอินทร์

- 1.1 ศึกษาประวัติชีวิตส่วนตัว
- 1.2 ศึกษาการเรียนเครื่องดนตรีปรี
- 1.3 ศึกษาหน้าที่ในการบรรเลงปรี
- 1.4 ศึกษาผลงานการแสดง

ตอนที่ 2 ศึกษาภูมิปัญญาด้านเครื่องดนตรีปรี ของครูบ่ิ่ง เครือมุกธิเบศร์

และครูเตือน บุญอินทร์

- 2.1 ศึกษาภูมิปัญญาการผลิตเครื่องดนตรีปรี ของครูบ่ิ่ง เครือมุกธิเบศร์ และครูเตือน บุญอินทร์
 - 2.1.1 การเลือกวัสดุที่ใช้ในการผลิตเครื่องดนตรีปรี
 - 2.1.2 วิธีการทำและการตั้งเสียงเครื่องดนตรีปรี
 - 2.1.3 ลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีปรี
- 2.2 ศึกษาการบรรเลงเครื่องดนตรีปรี ของครูบ่ิ่ง เครือมุกธิเบศร์ และครูเตือน บุญอินทร์
 - 2.2.1 การจับและการวางตำแหน่งเครื่องดนตรีปรี

- 2.2.2 กลวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีปรี
- 2.2.3 โอกาสที่ใช้ในการบรรเลงเครื่องดนตรี
- 2.3 ศึกษาระบบเสียงของเครื่องดนตรีปรี
 - 2.3.1 ระบบเสียงของเครื่องดนตรีปรีแบบ 7 ชั้น
 - 2.3.2 ระบบเสียงของเครื่องดนตรีปรีแบบ 5 ชั้น
- 2.4 ศึกษาการถ่ายทอดภูมิปัญญาเครื่องดนตรีปรีของครูบั้ง ครูมุกทิเบศร์ และครูเตื่อน บุญอินทร์
 - 2.4.1 ศึกษาการถ่ายทอดการบรรเลงเครื่องดนตรีปรี
 - 2.4.2 ศึกษาการถ่ายทอดภูมิปัญญาวิธีผลิตเครื่องดนตรีปรี
- 2.5 ศึกษาบทเพลงสำหรับเครื่องดนตรีปรีของครูบั้ง ครูมุกทิเบศร์ และครูเตื่อน บุญอินทร์
 - 2.5.2 บทเพลงปรี แบบ 7 ชั้น
 - 2.5.3 บทเพลงปรี แบบ 5 ชั้น

การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยจะนำเสนอรายงานผลการวิจัยด้วยการเขียนแบบพรรณนาวิเคราะห์เป็นรูปเล่มงานวิจัยที่สมบูรณ์ด้วยการแบ่งเป็นบทต่างๆ 5 บท ได้แก่

1. บทนำ
2. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
3. วิธีการดำเนินการวิจัย
4. วิเคราะห์ข้อมูล
5. สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

บทที่ 4

วิเคราะห์ข้อมูล

ในการศึกษาภูมิปัญญาดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ลัวะ กรณีศึกษาครูบั้ง เครื่องมุกธิเบสร์ และ ครูเตื่อน บุญอินทร์ โดยใช้หลักการวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) การเก็บข้อมูลจากเอกสารงานวิจัยต่างๆ และการลงเก็บข้อมูลภาคสนาม (Field work) การเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ มีการตรวจสอบวิเคราะห์ข้อมูลและสรุปผลการวิจัย โดยแบ่งตามหัวข้อในการศึกษาดังต่อไปนี้

ตอนที่ 1 ศึกษาชีวิตประวัติและผลงานของครูบั้ง เครื่องมุกธิเบสร์ และครูเตื่อน บุญอินทร์

- 1.1 ศึกษาประวัติชีวิตส่วนตัว
- 1.2 ศึกษาการเรียนเครื่องดนตรีปี่
- 1.3 ศึกษาหน้าที่ในการบรรเลงปี่
- 1.4 ศึกษาผลงานการแสดง

ตอนที่ 2 ศึกษาภูมิปัญญาด้านเครื่องดนตรีปี่ ของครูบั้ง เครื่องมุกธิเบสร์ และครูเตื่อน บุญอินทร์

2.1 ศึกษาภูมิปัญญาการผลิตเครื่องดนตรีปี่ ของครูบั้ง เครื่องมุกธิเบสร์ และครูเตื่อน บุญอินทร์

- 2.1.1 การเลือกวัตถุดิบที่ใช้ในการผลิตเครื่องดนตรีปี่
- 2.1.2 อุปกรณ์ที่ใช้ในการผลิตเครื่องดนตรีปี่
- 2.1.3 วิธีการทำและการตั้งเสียงเครื่องดนตรีปี่
- 2.1.4 ลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีปี่

2.2 ศึกษาภูมิปัญญาการบรรเลงเครื่องดนตรีปี่ ของครูบั้ง เครื่องมุกธิเบสร์ และครูเตื่อน บุญอินทร์

- 2.2.1 การจับและการวางตำแหน่งเครื่องดนตรีปี่
- 2.2.2 กลวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีปี่
- 2.2.3 โอกาสที่ใช้ในการบรรเลงเครื่องดนตรี
- 2.3 ศึกษาระบบเสียงของเครื่องดนตรีปี่
- 2.3.1 ระบบเสียงของเครื่องดนตรีปี่แบบ 7 ขึ้น
- 2.3.2 ระบบเสียงของเครื่องดนตรีปี่แบบ 5 ขึ้น

2.4 ศึกษาการถ่ายทอดภูมิปัญญาเครื่องดนตรีปรีของครูบั้ง เครื่องมุกธิเบศร์ และครูเตื่อน บุญอินทร์

2.4.1 ศึกษาการถ่ายทอดการบรรเลงเครื่องดนตรีปรี

2.4.2 ศึกษาการถ่ายทอดภูมิปัญญาวิธีผลิตเครื่องดนตรีปรี

2.5 ศึกษาบทเพลงสำหรับเครื่องดนตรีปรีของครูบั้ง เครื่องมุกธิเบศร์ และครูเตื่อน บุญอินทร์

2.5.1 บทเพลงปรี แบบ 7 ชั้น

2.5.2 บทเพลงปรี แบบ 5 ชั้น

ตอนที่ 1.ศึกษาชีวประวัติและผลงานของครูบั้ง เครื่องมุกธิเบศร์ และครูเตื่อน บุญอินทร์

1.1 ศึกษาประวัติชีวิตส่วนตัว

ครูบั้ง เครื่องมุกธิเบศร์ ชาวลัวะผู้เชี่ยวชาญเครื่องดนตรีปรีแห่งบ้านห้วยล้อมมีที่อยู่ตามทะเบียนบ้านเลขที่ 134 หมู่ที่ 5 ตำบลภูฟ้า อำเภอบ่อเกลือ จังหวัดน่าน เกิดเมื่อวันที่ 7 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2501 บิดาชื่อ นายแพร สุขะลี มารดาชื่อนางเลน สุขะลี ครูบั้งสมรสกับนายกาด เครื่องมุกธิเบศร์ (เสียชีวิตแล้ว) และมีบุตรธิดารวมทั้งสิ้น 8 คน โดยเป็นผู้ชาย 5 คน ผู้หญิง 3 คนดังนี้

- | | |
|--------------------------------------|------------|
| 1. นางสาวภัทร เครื่องมุกธิเบศร์ | อายุ 38 ปี |
| 2. นายอมรินทร์ เครื่องมุกธิเบศร์ | อายุ 36 ปี |
| 3. นายธีรชัย เครื่องมุกธิเบศร์ | อายุ 30 ปี |
| 4. นางสาวศุทธิญาพร เครื่องมุกธิเบศร์ | อายุ 26 ปี |
| 5. นายสิริกรินทร์ เครื่องมุกธิเบศร์ | อายุ 25 ปี |
| 6. นายเตโช เครื่องมุกธิเบศร์ | อายุ 22 ปี |
| 7. นายโยนาธาน เครื่องมุกธิเบศร์ | อายุ 17 ปี |
| 8. นางสาวธารอัมพร เครื่องมุกธิเบศร์ | อายุ 16 ปี |

ครูบั้ง เครื่องมุกธิเบศร์ เป็นชาวลัวะที่ใช้ภาษาพูดของเผ่าลัวะปรี (Prai) ซึ่งเป็นกลุ่มที่พบมากในอำเภอบ่อเกลือ ครูบั้งกล่าวว่ากลุ่มชาติพันธุ์ลัวะทั้ง 3 เผ่าที่กล่าวมานี้ยังมีกลุ่มย่อยที่มีสำเนียงภาษาที่แตกต่างกันออกไปอีกมากมายตามแต่ละท้องถิ่น สำหรับในจังหวัดน่าน อำเภอเฉลิมพระเกียรติ และอำเภอบ่อเกลือเป็นสองอำเภอที่มีกลุ่มชาติพันธุ์ลัวะอาศัยอยู่มากกว่าร้อยละ 80 ของประชากร

ครูบึงในวัยเด็กว่าไม่ได้เข้าเรียนที่สถานศึกษา เนื่องจากที่พักอาศัยนั้นอยู่ห่างไกลจากโรงเรียน มากอีกทั้งเส้นทางการคมนาคมที่ยังไม่ทั่วถึงจึงทำให้ครูบึงไม่ได้รับโอกาสในการศึกษาในขั้นต้น ส่วน การเรียนการศึกษานั้นครูบึงได้รับการสอนจากกลุ่มนิสิตนักศึกษาที่เข้าร่วมกับพรรคคอมมิวนิสต์แห่ง ประเทศไทย (พคท.) ซึ่งต่อต้านกับรัฐบาลและหลบหนีเข้าป่าเพื่อทำการต่อสู้ด้วยกำลังอาวุธโดยมี เป้าหมายคือเปลี่ยนแปลงการปกครองประเทศไปสู่ระบบสังคมนิยม มีการเผยแพร่แนวคิดแบบสังคม นิยมกระจายไปตามชุมชนหมู่บ้านต่างๆในหลายพื้นที่เพื่อชักจูงให้มาร่วมเป็นกำลังร่วมต่อต้านรัฐบาล ต่อมาเมื่อรัฐบาลไทยใช้นโยบายแข็งกร้าวมากขึ้นด้วยจับกุม กวาดล้างผู้ที่มีลักษณะการกระทำอันเป็น คอมมิวนิสต์ บิดาของครูบึงรวมถึงลุงและญาติอีกหลายคนถูกกล่าวหาว่าเป็นฝ่ายคอมมิวนิสต์และได้ ถูกจับกุมไปไว้ที่เรือนจำจังหวัดน่านเป็นเวลาหลายปีจนกระทั่งบิดาของครูบึงนั้นได้เสียชีวิตลงใน เรือนจำจังหวัดน่าน ต่อมาครูบึงซึ่งขณะนั้นมีอายุได้ประมาณ 12 ปี จึงได้เข้าร่วมเป็นสมาชิกพรรค คอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยและได้หลบหนีการจับกุมของเจ้าหน้าที่ไปซ่อนตัวในป่าพร้อมกับชาวบ้าน ที่เข้าร่วมอุดมการณ์เดียวกันในคราวนั้นด้วย และเนื่องจากครูบึงไม่ได้เข้าเรียนหนังสือที่โรงเรียนเพราะ ความห่างไกลและถิ่นที่อยู่อาศัยก็เปลี่ยนแปลงเรื่อยๆ ประกอบกับได้หลบหนีเข้ามาในป่าลึกการเรียน จึงมีเพียงสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์และผู้ปฏิบัติการซึ่งบางคนเป็นนักศึกษาที่กำลังศึกษาใน มหาวิทยาลัย ได้ทำการสอนหนังสือและสอนการใช้อาวุธควบคู่กันรวมถึงการสอนปลูกฝังแนวคิดตาม แนวทางของลัทธิมาร์ก (Marxism) ซึ่งการต่อสู้ระหว่างพรรคคอมมิวนิสต์กับรัฐบาลไทยนั้นต่อเนื่อง เรื่อยมาจนถึงปี พ.ศ.2523 รัฐบาลไทยของพลเอกเปรม ติณสูลานนท์ได้ออก คำสั่ง 66/2523 เพื่อนิร โทษกรรมให้กับพรรคคอมมิวนิสต์และผู้ร่วมขบวนการต่อต้านรัฐบาลโดยให้เรียกกลุ่มคนเหล่านี้ว่า “ผู้ร่วมพัฒนาชาติไทย” เมื่อได้รับนิรโทษกรรมแล้วครูบึงจึงออกจากป่ากลับมาเริ่มชีวิตใหม่โดยได้ แต่งงานกับนายภาค เครือมุกธิเบศร์ ซึ่งเป็นชาวจังหวัดมุกดาหารและสร้างบ้านอยู่ที่บ้านห้วยล้อม ตำบลภูฟ้า อำเภอป่อเกล้า



ภาพประกอบ 1 ครูบัง เครือมุกทิเบศร์ ถ่ายเมื่อวันที่ 20 ตุลาคม 2556



ภาพประกอบ 2 บ้านครูบัง เครือมุกทิเบศร์ ถ่ายเมื่อวันที่ 20 ตุลาคม 2556

บ้านห้วยล่อม ตำบลภูฟ้า อำเภอบ่อเกลือ จังหวัดน่าน เป็นหมู่บ้านชาวลัวะเนื่องจากประชากรเกือบทั้งหมดเป็นชาวลัวะ ในอดีตนั้นบ้านห้วยล่อมเป็นหมู่บ้านบริวารของบ้านสบมาง จนเมื่อปี พ.ศ.2534 จึงได้ขอแยกหมู่บ้านโดยใช้ชื่อ บ้านห้วยล่อม เหตุเพราะตัวหมู่บ้านนั้นถูกล้อมรอบด้วยลำน้ำ 3 สายคือ ห้วยอี ห้วยอาม และแม่น้ำว่า พื้นที่ส่วนใหญ่่นั้นเป็นสันเขาและป่าไม้ซึ่งเป็นป่าสงวนและมีป่ากันชนรวมทั้งสิ้น 1,000 ไร่ ป่าอนุรักษ์ 90,000 ไร่ พื้นที่ของบ้านห้วยล่อมนี้มีความสูงจากระดับน้ำทะเลเฉลี่ยประมาณ 1,500 เมตร

หลังจากที่ครูบังย้ายมาสร้างบ้านอยู่ที่บ้านห้วยล่อมกับนายกาด ครูบังจึงได้ประกอบอาชีพทำการเกษตรคือการปลูกข้าวไร่ และข้าวโพดเพื่อเลี้ยงชีพ พื้นที่ทำการเกษตรของครูบังนั้นอยู่ห่างจากบ้านห้วยล่อมไปประมาณ 5-7 กิโลเมตร ซึ่งเป็นเส้นทางไปหมู่บ้านห้วยลอยซึ่งเป็นหมู่บ้านของชาวลัวะอีกแห่งหนึ่งเช่นกัน ครูบังได้เล่าถึงการปลูกข้าวไร่บนพื้นที่ภูเขาสูงว่าโดยปกติชาวลัวะกินข้าวเป็นอาหารหลักมาแต่โบราณ ซึ่งทำการเพาะปลูกเพื่อบริโภคเองในครัวเรือนและไม่นิยมนำข้าวไปขายหรือแลกเปลี่ยนกับคนพื้นราบ ซึ่งการปลูกข้าวของชาวลัวะนั้นจะมีพิธีกรรมเกี่ยวข้องกันตั้งแต่เริ่มจนถึงเสร็จสิ้นการเพาะปลูก โดยก่อนที่จะเริ่มปลูกข้าวนั้นชาวลัวะจะเชิญผู้อาวุโสที่ทำหน้าที่ประกอบพิธีกรรมมาทำการเสี่ยงทายเพื่อหาที่ที่เหมาะสมกับการเพาะปลูกก่อน หลังจากได้เลือกที่เพาะปลูกที่เหมาะสมแล้วจึงจะทำการถางที่ซึ่งวิธีนี้จึงเท่ากับเป็นการทำไร่เลื่อนลอยไม่มีหลักแหล่งที่ชัดเจน จนในภายหลังเมื่อมีการกำหนดที่ทำกินของแต่ละครอบครัวอย่างชัดเจนจึงทำให้พิธีกรรมเสี่ยงทายหาที่เพาะปลูกนี้จึงได้ยกเลิกไป

รูปแบบสังคมของชาวลัวะนั้นเป็นสังคมครอบครัวขนาดใหญ่ที่มีความสัมพันธ์ทางเครือญาติสูงรวมถึงความสนิทชิดเชื้อกับคนเผ่าเดียวในหมู่บ้าน ซึ่งสิ่งนี้สะท้อนออกมาในวิถีชีวิตการดำรงอยู่ชาวลัวะโดยตรง ตัวอย่างเช่นในด้านการประกอบอาชีพทำการเกษตรหากครอบครัวใดถึงเวลาเก็บเกี่ยวผลผลิต เครือญาติรวมถึงเพื่อนฝูงในหมู่บ้านจะไปช่วยเก็บเกี่ยวด้วยเสมอโดยไม่มีค่าใช้จ่ายใดๆ ทั้งสิ้น เรียกว่า “การเอามือ” ซึ่งหมายถึงการช่วยลงแรงกันเก็บเกี่ยวผลผลิตคล้ายกับการ “ลงแขกเกี่ยวข้าว” ของเกษตรในภาคกลางนั่นเอง นอกจากประกอบอาชีพด้วยการทำการเกษตรแล้วครูบังยังมีรายได้อีกส่วนหนึ่งจากการเป็นนักดนตรีแสดงการบรรเลงเครื่องดนตรีของชาวลัวะคือ “ปรี” อีกด้วย โดยครูบังนับเป็นนักดนตรีผู้เชี่ยวชาญในด้านการแสดงการบรรเลงปรีที่ได้รับการยอมรับในสังคมของชาวลัวะด้วยกันเอง ครูบังจะมีงานแสดงติดต่อให้ไปบรรเลงอยู่เสมอ และบ่อยครั้งที่ต้องไปแสดงยังสถานที่ไกลๆ รวมถึงมีความสามารถในการผลิตเครื่องดนตรีปรีและเป็นผู้ที่รวบรวมองค์ความรู้ด้านวัฒนธรรมทางดนตรีของชาวลัวะไว้ จึงทำให้ครูบังได้รับเชิญไปเป็นวิทยากรเพื่อเผยแพร่ภูมิปัญญาบ่อยครั้ง

“ปริ” เป็นเครื่องดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวลัวะซึ่งครูบั้งได้เล่าถึงประวัติของเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า ปริเป็นเครื่องดนตรีประจำเผ่าของชาวลัวะที่มีลักษณะเฉพาะตัว สืบทอดกันมาแต่โบราณ ยากที่จะสืบหาที่มาว่าเริ่มเล่นในสมัยใด มีเพียงตำนานที่เกี่ยวข้องกับการเพาะปลูกว่าชาวลัวะมักจะนิยมหาพื้นที่เพาะปลูกที่ค่อนข้างไกลจากหมู่บ้านของตนเองและจะเปลี่ยนที่เพาะปลูกไปเรื่อยๆ ไม่ซ้ำกันในแต่ละปี การเดินทางจึงเกิดความเหน็ดเหนื่อยอ่อนเพลีย ในระหว่างที่พักเหนื่อยมีชาวลัวะคนหนึ่งตัดไม้ไผ่มาหนึ่งท่อนแล้วเคาะบังเอิญเกิดเสียงที่ไพเราะน่าฟังจึงได้มีการคิดค้นการทำเครื่องดนตรีจากไม้ไผ่ชนิดนี้และพัฒนาการกลาย มาเป็นเครื่องดนตรีปริในที่สุด และชาวลัวะจะนิยมบรรเลงเครื่องดนตรีปรินี้เมื่อยามเดินทางกลับจากการทำไร่ซึ่งสร้างความบันเทิงคลายความเมื่อยล้าจากการทำงานและการเดินทาง ต่อมาจึงได้พัฒนาประยุกต์มา บรรเลงในงานรื่นเริงต่างๆ ในหมู่บ้านรวมถึงเป็นดนตรีเพื่อประกอบพิธีกรรม

การบรรเลงเครื่องดนตรีปริในแต่ละครั้งจะต้องมีนักดนตรีอย่างต่ำสองคนขึ้นไปเพื่อให้ได้เสียงครบทุกเสียง เพราะปรินั้นจะต้องบรรเลงเป็นคู่โดยมีนักดนตรีคนหนึ่งบรรเลงทำนองหลัก ส่วนนักดนตรีอีกคนบรรเลงทำนองประสาน แต่ทั้งนี้ไม่มีการจำกัดจำนวนว่าจะต้องมีกี่คู่ชาวบ้านจะรวมตัวกันบรรเลงเครื่องดนตรีปริกันหลายสิบคู่ทำให้เกิดเสียงกังวานไพเราะไปทั่วทั้งบริเวณในระหว่างทางที่เดินทางกลับจากการทำไร่ซึ่งจากคำบอกเล่านี้สอดคล้องกับประวัติความเป็นมาของเครื่องดนตรีปริของชาวลัวะที่จะบรรเลงเครื่องดนตรีปริตอนทีกลับจากทำงานในไร่ และเนื่องด้วยปริเป็นเครื่องดนตรีที่ต้องบรรเลงเป็นคู่ตั้งแต่สองคนขึ้นไป ครูบั้งจึงมีเพื่อนชาวลัวะทำหน้าที่เป็นคู่ตีให้อีกหนึ่งท่านซึ่งเป็นผู้ตีกับครูบั้งที่ร่วมบรรเลงด้วยกันมากกว่า 20 ปี และเป็นชาวลัวะผู้เชี่ยวชาญในเครื่องดนตรีปริอีกท่านหนึ่ง คือ ครูเตือน บุญอินทร์



ภาพประกอบ 3 ครูเตือน บุญอินทร์ ถ่ายเมื่อวันที่ 19 ตุลาคม 2556

ครูเตือน บุญอินทร์ ปัจจุบันอายุ 53 ปี เกิดเมื่อวันที่ 8 ตุลาคม 2506 มีที่อยู่ตามทะเบียนบ้านเลขที่ 120 หมู่ที่ 5 ตำบลภูฟ้า อำเภอบ่อเกลือ จังหวัดน่าน เป็นธิดาของนายทา และนางนา บุญอินทร์ ครูเตือนเป็นชาวลัวะผู้เชี่ยวชาญเครื่องดนตรีปรีแห่งบ้านห้วยล้อม ตำบลภูฟ้า อำเภอบ่อเกลือ จังหวัดน่าน เป็นนักดนตรีที่เล่นเครื่องดนตรีปรีคู่กับครูบั้ง เครื่องมุกทิเบตส์ ได้ร่วมกันบรรเลงบทเพลงเครื่องดนตรีปรีมานานกว่า 20 ปี และเริ่มฝึกฝนการบรรเลงเครื่องดนตรีตั้งแต่อายุได้ประมาณ 10 ปี โดยได้รับถ่ายทอดจากนางคัน บุญอินทร์ ผู้เป็นป้าได้ฝึกสอนให้บรรเลงเครื่องดนตรีปรีจนสามารถเล่นได้อย่างชำนาญ

ในวัยเด็กนั้นครอบครัวของครูเตือนประกอบอาชีพเกษตรกรรมปลูกข้าวและหาของป่า เช่นเดียวกับชาวลัวะครอบครัวอื่นๆ และจะปลูกข้าวไว้ในพื้นที่ห่างไกลจากที่พักอาศัยพอสมควร ส่วนของป่าต่างๆ เช่น น้ำผึ้ง และไม้หอมบางชนิดที่มีมูลค่าจะนำมาแลกเปลี่ยนกับคนพื้นล่างที่มารับซื้อ ในวัยเด็กนั้นไม่ได้เข้าโรงเรียนเพื่อรับการศึกษาเช่นเดียวกับครูบั้งเนื่องจากอยู่ในเขตพื้นที่ภูเขาสูงทุรกันดารและโรงเรียนที่อยู่ใกล้ที่สุดยังห่างไกลจากที่พักอาศัยมากนัก ฉะนั้นในวัยเด็กครูเตือนจึงเรียนรู้สิ่งต่างๆ จากครอบครัวคือพ่อ แม่ ปู่ ย่า ตา ยาย เป็นผู้สั่งสอน เช่น การสานไม้ไผ่ การทำไร่ รวมถึงการบรรเลงเครื่องดนตรีปรีซึ่งได้รับการฝึกถ่ายทอดวิชาความรู้จากผู้เป็นป้าคือนางคัน ดังที่ได้กล่าวมาแล้วในข้างต้น ต่อมาเมื่อมีการต่อสู้ระหว่างรัฐบาลไทยและพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยเกิดขึ้น ครูเตือนจึงได้เข้าร่วมกับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยต่อสู้กับรัฐบาล และหลบหนีเข้าไปในป่าลึกเมื่อมีการระดม กำลังเข้ากวาดล้างจากรัฐบาลเช่นเดียวกับครูบั้งและชาวลัวะคนอื่นๆ ซึ่งเกือบทั้งหมดได้เข้าร่วมกับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยเช่นกัน เมื่อต้องหลบหนีทางการเมืองและต้องไปใช้ชีวิตในป่าลึกพร้อมกับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย ครูเตือนจึงได้ฝึกเรียนฝึกเขียนหนังสือจากสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์ที่เป็น นักศึกษาหรือบุคคลที่มีความรู้อ่านออกเขียนได้เป็นผู้สอนหนังสือให้ ตลอดจนสอนการฝึกการใช้อาวุธเช่นเดียวกับผู้เข้าร่วมคนอื่นๆ นอกจากนี้ครูเตือนยังได้รับเอาแนวคิดของลัทธิมาร์ก (Marxism) ซึ่งเป็นแนวคิดความเชื่อทางการเมืองของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยไว้อีกด้วย การหลบหนีเข้าป่าลึกนั้นทำให้การฝึกฝนเครื่องดนตรีปรีนั้นต้องหยุดชะงักลงไป เนื่องจากการละเล่นใดๆ ที่มีเสียงก็ก้องจะถูกห้ามไม่ให้เล่น เมื่อไม่ได้ฝึกฝนอย่างต่อเนื่องทำให้บทเพลงบางเพลงลบเลือนสูญหายไป แต่ครูเตือนยังคงจดจำวิธีการบรรเลง การสร้างและบทเพลงได้บางส่วน เมื่อรัฐบาลประกาศนิรโทษกรรมให้และกลับมาใช้ชีวิตปกติสุขอีกครั้งจึงยังสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีปรีได้อยู่ถึงแม้ว่ามีบทเพลงจำนวนมากได้สูญหายลบเลือนจากความทรงจำไปแล้ว ต่อมาครูเตือน ได้แต่งงานนายเฉลิม บุญอินทร์และมีบุตรธิดารวมทั้งสิ้น 3 คน โดยเป็นผู้หญิง 2 คนและชาย 1 คน คือ

1. นางนารีรัตน์ สมเงิน อายุ 32 ปี แต่งงานแล้ว
2. นายสุราษฎร์ บุญอินทร์ อายุ 30 ปี โสด
3. นางอัฏฐศิลา บุญอินทร์ อายุ 28 ปี แต่งงานแล้ว



ภาพประกอบ 4 บ้านของครูเตือน (ซ้าย) และบ้านครูปิง (ขวา) ถ่ายเมื่อวันที่ 20 ตุลาคม 2556



ภาพประกอบ 5 แผนที่บ้านครูปิงและครูเตือน

ในปี 2535 นายเฉลิมสามีของครูเตือนได้เสียชีวิตลงทำให้ครูเตือนต้องเลี้ยงลูก 3 คนเพียงลำพังโดย ประกอบอาชีพทำไร่ข้าวโพดและปลูกข้าวเหนียว จนเมื่อลูกๆเติบโตทำงานและแยกย้ายไปมีครอบครัวแล้ว 2 คน ปัจจุบันจึงอาศัยอยู่บ้านกับลูกชาย ด้านศาสนาความเชื่อนั้นแต่เดิมครูเตือนนับถือศาสนาพุทธและนับถือผีบรรพบุรุษตามอย่างชาวลัวะทั่วไป ต่อมาเมื่อมีศาสนาคริสต์เข้ามาเผยแพร่ศาสนาครูเตือนจึงได้เปลี่ยนไปนับถือศาสนาคริสต์แทน ปัจจุบันครูเตือนมีรายได้จากการปลูกไร่ข้าวโพด และการรับแสดงการบรรเลงเครื่องดนตรีปรีซึ่งครูเตือนเป็นนักดนตรีคู่ร่วมบรรเลงกับครูบัง เครื่องมุกิเบสร์ งานแสดงบรรเลงเครื่องดนตรีปรีโดยจะมีผู้มาว่าจ้างให้ไปแสดงการบรรเลงเครื่องดนตรีปรีอยู่เสมอ แต่ครูเตือนจะเลี้ยงชีพด้วยประกอบอาชีพเกษตรกรรมเป็นหลักมากกว่า บ้านที่พักอาศัยของครูเตือนอยู่ติดกับบ้านของครูบัง เครื่องมุกิเบสร์ ทำให้ทั้งสองท่านมีความใกล้ชิดสนิทสนมกัน จากการที่ร่วมบรรเลงด้วยกันมากกว่า 20 ปี ทำให้การบรรเลงมีความพร้อมเพรียงกัน สามารถสอดรับจังหวะของอีกฝ่ายได้อย่างกลมกลืนเนื่องมาจากการร่วมบรรเลงด้วยกันมาอย่างยาวนานนั่นเอง แต่เดิมนั้นครูเตือนเล่าว่าก่อนจะมาจับคู่ร่วมบรรเลงกับครูบัง เครื่องมุกิเบสร์นั้น ครูเตือนมีคู่บรรเลงเครื่องดนตรีปรีอยู่ก่อนแล้วคือพี่สาวของครูเตือนแต่ต่อมาพี่สาวของครูเตือนได้แต่งงานแล้วย้ายไปอยู่กินกับสามีและได้เลิกเล่นเครื่องดนตรีปรีไปครูเตือนจึงได้มาเป็นคู่ตีกับครูบังนับแต่นั้นจนถึงปัจจุบัน



ภาพประกอบ 6 บ้านของครูเตือน ถ่ายเมื่อวันที่ 20 ตุลาคม 2556

ครูบั้ง เครื่องมุขิเบศร์ และครูเตื่อน บุญอินทร์ เป็นชาวลัวะในหมู่บ้านเดียวกันจึงเป็นการสะดวกในการฝึกซ้อมการบรรเลงเครื่องดนตรีปรี ประกอบกับมีภูมิหลังที่คล้ายคลึงกันจึงทำให้ทั้งสองท่านมีความสนิทสนมซื่ออกันเป็นอย่างดี ทั้งครูบั้งและครูเตื่อนจะได้รับเชิญให้ไปแสดงเครื่องดนตรีปรีในงานต่างๆ ด้วยกันอยู่เสมอ เนื่องจากเป็นคู่รักดนตรีที่เล่นคู่กันมานานมีความเข้าใจในการบรรเลงร่วมกันรวมถึงมีความรู้ในเครื่องดนตรีปรีที่อยู่ในระดับสูง และได้รับการยอมรับจากชาวลัวะในบ้านห้วยล้อมรวมถึงหมู่บ้านชาวลัวะแห่งอื่นๆ ว่าเป็นชาวลัวะที่เป็นผู้เชี่ยวชาญในเครื่องดนตรีปรี และเป็นครูเพลงปรีที่สอนองค์ความรู้ด้านเครื่องดนตรีปรีให้กับชาวลัวะรุ่นหลังรวมถึงถ่ายทอดไปสู่ผู้สนใจศึกษาในวัฒนธรรมทางดนตรีของชาวลัวะอีกด้วย



ภาพประกอบ 7 ถนนทางเข้าสู่บ้านห้วยล้อม ถ่ายเมื่อวันที่ 20 ตุลาคม 2556

1.2 ศึกษาการเรียนรู้เครื่องดนตรีปรี

ครูบั้ง เครื่องมุขิเบศร์ ได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้การบรรเลงเครื่องดนตรีปรีมาจากนายวง และนางแหวนผู้เป็นตาและยาย โดยเริ่มฝึกเมื่ออายุได้ประมาณ 10 ขวบ ซึ่งเริ่มฝึกตีจากเครื่องดนตรีปรีแบบ 5 ชั้น หรือออกเสียงเรียกเป็นภาษาลัวะว่า “ปรีแผละอาน” และจะเริ่มฝึกฝนจากปรีตัวแม่ที่เรียกว่า “เมปรี” ประกอบไปด้วยปรีจำนวน 2 ชั้น มีชื่อเรียกตามตำแหน่งการวางนิ้วคือ “เมเต็ง” วางในตำแหน่งระหว่างนิ้วชี้กับนิ้วกลางเพื่อให้ทั้งสองนิ้วหนีบตัวเครื่องดนตรีไว้ ชั้นต่อมาคือ “เมเตะ” วางในตำแหน่งระหว่างนิ้วนางกับนิ้วก้อยเพื่อใช้นิ้วตัวเครื่องอีกเช่นกัน การฝึกตีเครื่องดนตรีปรีชุดนี้ถือเป็นการเริ่มต้นเรียนสำหรับผู้เริ่มเรียนทุกคน เนื่องจากมีแบบฝึกเป็นเพลงที่มีทำนองสั้นๆ และจดจำได้ง่าย

และสามารถจดจำได้รวดเร็ว ครูบั้ง ได้ฝึกฝนการบรรเลงเครื่องดนตรีปรีจากนางแหวนและนายวงสุชะลี ผู้เป็นตาและยายจนสามารถบรรเลงได้อย่างเชี่ยวชาญสามารถบรรเลงได้หลายเพลง จนเมื่อเข้าไปช้อนตัวอยู่ในป่าเพื่อหลบหนีการกวาดล้างพรรคคอมมิวนิสต์ของรัฐบาลในสมัยนั้นทำให้ไม่สามารถเล่นเครื่องดนตรีปรีได้ จากคำบอกเล่าของครูบั้งได้เล่าว่าแต่เดิมบทเพลงปรีของชาวลัวะนั้นจะมีบทเพลงอยู่นับร้อยเพลงแต่ได้สูญหายไปตามกาลเวลาไปอย่างน่าเสียดายเพราะการสืบทอดนั้นจะถ่ายทอดให้กับลูกหลานในครอบครัวเท่านั้น ทำให้บางครั้งครูเพลงปรีที่อาจจะไม่มีลูกหลานเพื่อสืบทอดตระกูลนั้นไม่สามารถหาผู้รับช่วงต่อในวิชาความรู้ด้านการบรรเลงเครื่องดนตรีปรีได้ เช่นเดียวกับครูเตือน บุญอินทร์ ที่ได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้ในการบรรเลงเครื่องดนตรีปรีมาจากนางคัน บุญอินทร์ ผู้เป็นป้า ซึ่งได้สอนตั้งแต่วิธีเลือกไม้ไฟที่จะนำมาสร้างเครื่องดนตรีปรี วิธีการตัดไม้ไฟ การใช้มัดคว้านไม้ไฟเพื่อตั้งเสียง การกำหนดขนาดของเครื่องดนตรีเพื่อความถนัดในการบรรเลงกลเม็ดต่างๆ ในการบรรเลงรวมถึงบทเพลงต่างๆ ที่ใช้สำหรับบรรเลงเครื่องดนตรีปรี ครูเตือนเล่าว่าการฝึกเล่นเครื่องดนตรีปรีนั้นจะต้องเริ่มฝึกจากตัวแม่ปรี คือ “แม่ปรี” ซึ่งเป็นการเคาะจังหวะง่ายๆ ที่ไม่ซับซ้อนก่อนและเมื่อชำนาญในการเล่นแม่ปรีแล้วจึงตามด้วยการฝึกตีปรีตัวลูกหรือ “คว้นปรี” เป็นลำดับต่อมาซึ่งเป็นข้อมูลที่สอดคล้องกันกับครูบั้งในการฝึกเล่นเครื่องดนตรีปรี และทั้งนี้ครูเตือนอธิบายเพิ่มเติมว่าคนที่จะเป็นนักเล่นเครื่องดนตรีปรีนั้นจะต้องสามารถบรรเลงได้ทั้ง “แม่ปรี” และ “คว้นปรี”

การบรรเลงปรีในแต่ละครั้งนั้นจะมีผู้บรรเลง 2 คนขึ้นไปโดยที่คนหนึ่งจะตี “แม่ปรี” ส่วนอีกคนจะตี “คว้นปรี” เพราะการบรรเลงปรีจะเกิดขึ้นไม่ได้ถ้ามีเครื่องดนตรีไม่ครบชุด การบรรเลงนั้นจะต้องมีทั้งตัว “แม่ปรี” และ “คว้นปรี” ซึ่งทั้งตัวแม่ปรีและลูกปรีจะมีจำนวนที่ชุดก็ได้ซึ่งในชุดของ “แม่ปรี” จะประกอบไปด้วยปรีจำนวน 3 ชิ้น และชุดของ “คว้นปรี” จะประกอบไปด้วยปรีจำนวน 4 ชิ้น โดยปกติแล้วในการบรรเลงเครื่องดนตรีปรีร่วมกับครูบั้ง นั้นครูเตือนจะรับหน้าที่บรรเลงตัวแม่ปรีคือ “แม่ปรี” แต่ก็สามารถบรรเลงคว้นปรีคือปรีตัวลูกได้เช่นกัน การเรียนวิธีบรรเลงเครื่องดนตรีนั้นครูผู้สอนจะให้ผู้เริ่มฝึกหัดตีจากเครื่องดนตรีปรีแบบ 5 ชิ้น ที่เรียกว่า “ปรีผละอาน” โดยเริ่มจากการฝึกตีแม่ปรีหรือปรีตัวแม่ก่อน ซึ่งจะประกอบไปด้วยปรี 2 ชิ้น คือ “แม่เต็ง” และ “แม่เต๊ะ” และเมื่อฝึกฝนจนชำนาญแล้วจึงจะเริ่มฝึกเล่นทำนองของคว้นปรี ซึ่งจะมีเสียงเพิ่มขึ้นไปอีก 1 เสียง รวมเป็น 3 เสียงคือ คว้นปรี คว้นเต็ง และคว้นเต๊ะ การเริ่มฝึกตีปรีในชุด 5 ชิ้นนี้สามารถเรียนรู้เข้าใจง่ายและสามารถจดจำกระสวนจังหวะและทำนองเพลงได้ง่ายเนื่องจากไม่มีความซับซ้อนจนเกินไป แม่ปรี ในปรีชุด 5 ชิ้นนี้จึงเป็นเครื่องดนตรีชิ้นแรกสำหรับนักเล่นเครื่องดนตรีปรีแทบทุกคน ทั้งนี้เพื่อเป็นพื้นฐานสำหรับการฝึกฝนในการเล่นเครื่องดนตรีปรีชุด 7 ชิ้น ทั้งแม่ปรีและคว้นปรีต่อไป

1.3 ศึกษาหน้าที่ในการบรรเลงปรี

ครูบั้ง เครื่องมุกทิเบตและครูเตือน บุญอินทร์เป็นคู่รักดนตรีที่ร่วมกันมานานหลายปีออกงานแสดงร่วมกันมากมายและมีความเข้าใจในการบรรเลงร่วมกันเป็นอย่างดี ด้านตำแหน่งหน้าที่ในการบรรเลงร่วมกันนั้นโดยส่วนมากครูบั้ง จะรับหน้าที่บรรเลงปรีชุดลูกคือ ควันปรี และครูเตือนจะบรรเลงปรีชุดแม่ซึ่งปรี เป็นเครื่องดนตรีที่ไม่สามารถบรรเลงได้คนเดียวเนื่องจากมี 2 ชุด กล่าวคือจะต้องใช้ผู้เล่น 2 คนขึ้นไปเพื่อบรรเลงให้ครบทุกเสียงและมีการประสานทำนองที่ทำให้เกิดความไพเราะยิ่งขึ้น ซึ่งเครื่องดนตรีปรีนั้นจะแบ่งประเภทของการบรรเลงออกเป็น 2 แบบคือ

1. ปรีแบบ 7 ชื้น เรียกว่า ปรีจุมชี
2. ปรีแบบ 5 ชื้น เรียกว่า ปรีแผละอาน

โดยทั้ง 2 แบบนั้นจะสามารถแบ่งย่อยได้อีกอย่างละ 2 แบบคือ แม่ปรี ที่เรียกว่า “เมปรี” และอีกหนึ่งแบบคือ ลูกปรี ที่เรียกว่า “ควันปรี” ซึ่งการบรรเลงเพลงนั้นจะต้องบรรเลงทั้งตัวแม่ปรีและลูกปรีพร้อมกัน แต่มีทำนองและจังหวะที่แตกต่างกันมาสอดคล้องประสานเพื่อความไพเราะ โดยส่วนมากนั้นครูเพลงปรีทั้งหลายจะสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีปรีได้ทั้งสองแบบ ในสมัยก่อนการบรรเลงปรีแต่ละครั้งจะมีผู้ร่วมบรรเลงมาก เนื่องจากมีชาวลัวะหลายคนที่มีความรู้และชำนาญด้านการตีปรีแต่ด้วยยุคสมัยที่เปลี่ยนไปประกอบกับเหตุผลหลายประการดังที่กล่าวมาทำให้เหลือผู้ที่มีความรู้นี้น้อยลง



ภาพประกอบ 8 ครูบั้งและครูเตือนสาธิต ถ่ายเมื่อวันที่ 21 ตุลาคม 2556

โดยปกตินักดนตรีจะสามารถบรรเลงบทเพลงปรีได้หลายเพลงและสามารถเล่นเครื่องดนตรีปรีได้ทั้งแบบ ปรีแผละอาน หรือแบบ 5 ชื้น และปรีจุมชี หรือแบบ 7 ชื้น โดยทั้งปรีแผละอานและปรีจุมชีจะมีองค์ประกอบย่อยที่เหมือนกันคือ เมปรี และ ควันปรี คือมีทั้งตัวแม่ปรีและลูกปรีประกอบอยู่ในทั้งสองแบบ สำหรับครูเตือนนั้นเมื่อเวลาบรรเลงร่วมกับครูบั้งจะทำหน้าที่ในการบรรเลงตัวปรีที่เป็นแม่ปรี

คือ เมปรี เป็นส่วนใหญ่ ครูเตื่อนได้อธิบายถึงการบรรเลงเครื่องดนตรีปรีในด้านของนักดนตรีว่าตามปกติแล้วในสมัยก่อนนั้นการบรรเลงเครื่องดนตรีปรีมักจะใช้ นักดนตรีประมาณ 4 คน แบ่งเป็นชาย 2 คนและหญิง 2 คน ซึ่งจะแบ่งการบรรเลงโดยการแบ่งชนิดของปรี เช่น การแสดงบรรเลงเครื่องดนตรีปรีแบบชุด 7 ชิ้น จะมีปรีตัวแม่ 2 ชุด และปรีตัวลูก 2 ชุด โดยผู้หญิงจะเป็นฝ่ายบรรเลงปรีตัวแม่ทั้ง 2 คน และผู้ชายบรรเลงปรีตัวลูกอีก 2 คน แต่ในการบรรเลงเครื่องดนตรีปรีนั้นไม่ได้กำหนดตายตัวว่า จะต้องใช้จำนวนนักดนตรีไว้เท่าไรเพียงแต่กำหนดว่าในการบรรเลงทุกครั้งจะต้องประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีปรีครบทั้งตัวแม่และตัวลูกเพื่อให้สามารถบรรเลงออกมาได้เสียงที่ไพเราะครบถ้วน และในบางครั้งอาจจะต้องใช้ นักดนตรีจำนวนมากเช่นพิธีโสดในสมัยโบราณ ผู้ชายผู้หญิงที่เป็นวัยรุ่นหนุ่มสาวในหมู่บ้านเกือบทั้งหมดจะร่วมบรรเลงเครื่องดนตรีปรี ซึ่งแสดงให้เห็นว่าการบรรเลงเครื่องดนตรีปรีนั้นไม่มีกำหนดจำนวนนักดนตรีไว้ตายตัวเพียงแต่กำหนดว่าจะต้องประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีครบทั้งตัวแม่ปรีและลูกปรีเท่านั้น แต่การที่มักจะใช้นักดนตรี 4 คนอาจจะเพราะว่าต้องการความสะดวกพร้อมเพียงและเมื่อนักดนตรีคนใดบรรเลงผิดพลาดหรือหยุดการบรรเลงไปก็ยังมีนักดนตรีอีกคนที่คอยบรรเลงอยู่ในทำนองเดียวกันอยู่ซึ่งจะทำให้การแสดงไม่หยุดชะงักลงไป สำหรับในเรื่องของชนิดของเครื่องดนตรีปรีที่นักดนตรีใช้บรรเลงก็ไม่ได้กำหนดตายตัวอีกเช่นกันว่าฝ่ายชายหรือฝ่ายหญิงจะบรรเลงตัวแม่หรือตัวลูก ในการแสดงบรรเลงเครื่องดนตรีปรีแต่ละครั้งอาจจะผสมปนกันไปได้เช่น ฝ่ายชายหนึ่งคนบรรเลงเครื่องดนตรีปรีตัวแม่ ส่วนผู้ชายอีกคนเลือกบรรเลงเครื่องดนตรีปรีตัวลูกก็ได้ตามความถนัดเชี่ยวชาญในเครื่องดนตรีปรีชนิดนั้นๆ

1.4 ศึกษาผลงานการแสดง

ครูบัง ครูมุกธิเบศร์และครูเตื่อน บุญอินทร์ จะได้รับเชิญให้ไปแสดงการบรรเลงเครื่องดนตรีปรีในงานที่จัดโดยหน่วยงานราชการในพื้นที่และมีหน้าที่รับผิดชอบทางด้านการศึกษาและวัฒนธรรมโดยตรงเช่น สภาวัฒนธรรมจังหวัด ศูนย์ปฏิบัติการการศึกษานอกระบบและการศึกษาตามอัธยาศัย องค์การบริหารส่วน ตำบล และสถานศึกษาใกล้เคียงอยู่เป็นประจำทุกปี ครูบังและครูเตื่อนยังเคยแสดงการบรรเลงเครื่องดนตรีปรีเพื่อรับเสด็จสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามมกุฎราชกุมารี ในวาระที่เสด็จมาประทับ ณ พระตำหนัก ภูฟ้า ซึ่งตั้งอยู่ภายในศูนย์ภูฟ้าพัฒนาที่ทรงมีพระดำริให้จัดตั้งขึ้น รวมถึงรับงานแสดงปรีในที่ต่างๆตามที่จะมีผู้ว่าจ้างให้ไปแสดงโดยผลงานการแสดงต่างๆสามารถแสดงได้ตามลำดับต่อไปนี้

1. งานที่ได้รับเชิญให้ไปแสดงทุกปี

1.1 งานสืบสานประเพณี ของดีอำเภอบ่อเกลือ จัดในช่วงปลายเดือนธันวาคมของทุกปี

1.2 งานกาชาดจังหวัดน่าน จัดในช่วงกลางเดือนธันวาคมของทุกปี

1.3 งานเปิดบ้านศูนย์ปฏิบัติการการศึกษานอกระบบและการศึกษาตามอัธยาศัยอำเภอ
บ่อเกลือ จัดในช่วงกลางเดือนมีนาคม

1.4 บรรเลงปรีหน้าพระพักตร์ถวายสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯสยามมกุฎราชกุมารี
ในวาระเสด็จมาประทับ ณ พระตำหนักภูฟ้า ตำบลภูฟ้า อำเภอบ่อเกลือ จังหวัดน่าน

2. ผลงานการแสดงผลเครื่องดนตรีปี่อื่นๆที่สำคัญ

2.1 ได้รับเชิญให้นำการแสดงตีปี่ไปแสดงคอนเสิร์ตในงานวันพืชมงคล ดนตรีแห่งชาติพันธุ์ ณ
หอประชุมภูมิพลสังคีต วิทยาลัยดุริยางค์ศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เมื่อวันที่ 28 มีนาคม 2553

2.2 ได้แสดงเครื่องดนตรีปี่นอกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวี เมื่อวันที่ 25 เมษายน 2553

2.3 ได้แสดงเครื่องดนตรีปี่ในรายการทุ่งแสงตะวันออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสี
ช่อง 3 เมื่อวันที่ 8 ธันวาคม 2558

ภาพประกอบ 9 ครูบั้งและครูเตื่อนไปแสดงปี่ในงานกาชาดจังหวัดน่าน ปี พ.ศ.2555

ตอนที่ 2. ศึกษาภูมิปัญญาด้านเครื่องดนตรีปี่ ของครูบั้ง เครื่องมุกธิเบศร์ และครูเตื่อน บุญอินทร์

2.1 ศึกษาภูมิปัญญาการผลิตเครื่องดนตรีปี่ของครูบั้ง เครื่องมุกธิเบศร์ และครูเตื่อน
บุญอินทร์

2.1.1 การเลือกวัตถุดิบที่ใช้ในการผลิตเครื่องดนตรีปี่

ปี่ เครื่องดนตรีของชาวลัวะนี้เป็นเครื่องดนตรีที่ชาวสตนนำมาทำเป็นวัตถุดิบซึ่งหาได้จาก
ธรรมชาติ นั่นคือป่าไม้ที่อุดมไปด้วยพันธุ์พืชและความชุ่มชื้นของป่าดงดิบ ซึ่งเครื่องดนตรีปี่นี้ถูกสร้าง
ขึ้นโดยใช้วัสดุจากไม้ไผ่ชนิดหนึ่งเป็นองค์ประกอบหลัก นอกจากนำมาทำเป็นเครื่องดนตรีได้แล้วไม้ไผ่

ชนิดนี้ยังสามารถนำไปทำเป็นเครื่องใช้อื่นๆ ได้อีกเช่น นำไปสานเพื่อปูเป็นเสื่อรองพื้นบ้านหรือแม้กระทั่งนำไปสานเพื่อทำฟ้าย่าน ไม้ไผ่สารพัดประโยชน์ชนิดนี้คือไม้ไผ่พันธุ์ที่เรียกว่า “ไผ่เอี้ยะ”

ไผ่เอี้ยะ เป็นไม้พันธุ์หนึ่งสามารถพบได้มากในแถบคาบสมุทรมอินโดจีน ลำต้นตรงยาวความสูงโดยเฉลี่ย 6-12 เมตร เส้นผ่าศูนย์กลางมีประมาณตั้งแต่ 2.5-10 เซนติเมตร ปล้องจะมีความยาวโดยประมาณ 70 เซนติเมตร เนื้อบางผิวเรียบ กาบหุ้ม ลำต้นด้านนอกจะมีสีทองและลักษณะเรียวแคบโคนจะหยักเป็นใบโพธิ์ส่วนปลายจะเรียวแหลม ใบจะยาว ประมาณ 15-30 เซนติเมตร ความกว้างประมาณ 2.5-5 เซนติเมตร มีสีจางและขนอ่อน ความพิเศษของไผ่ ชนิดนี้คือความยาวระหว่างปล้องที่จะมีระยะห่างของปล้องที่ยาวกว่าไผ่ชนิดอื่นๆ เติบโตได้ดีตามป่าดิบชื้นป่าเบญจพรรณที่มีความชุ่มชื้นและมีอากาศไม่ร้อนมาก หรือพบใกล้แหล่งน้ำที่มีไผ่บงหรือไผ่ปล้องสั้นขึ้นอยู่โดยที่มักจะพบไผ่เอี้ยะขึ้นอยู่ในบริเวณใกล้ๆ กับที่พบว่ามีแหล่งน้ำและมีไผ่บงขึ้นอยู่

การคัดสรรไผ่เอี้ยะที่จะนำมาทำเครื่องดนตรีบริต้องคัดเลือกไผ่เอี้ยะที่มีอายุประมาณ 3-5 ปี ซึ่งไม่อ่อนและแก่เกินไป ควรเลือกจากไผ่เอี้ยะที่มีขนาดพอเหมาะที่จะใช้นิ้วมือหนีบไว้ได้ ซึ่งขนาดที่เหมาะสมคือประมาณ 2.5-3 เซนติเมตร ถ้าลำปล้องเล็กเกินไปจะทำให้เสียงไม่ดังกังวานไพเราะแต่ถ้าใหญ่เกินไปก็จะทำให้ไม่สามารถหนีบตัวกระบอกไว้ได้ ไผ่เอี้ยะที่นำมาสร้างเป็นเครื่องดนตรีบริที่ได้คุณภาพเสียงไพเราะที่สุดควรจะเป็นไผ่เอี้ยะที่ขึ้นอยู่บนยอดดอยสูงที่มีอากาศเย็นชื้นและมีลมพัดโบกอยู่ตลอดเวลาและแม้ไผ่เอี้ยะนั้นจะเป็นไผ่ที่ชอบขึ้นตามพื้นที่ชุ่มชื้นแต่ควรเลือกต้นไผ่ที่ลำต้นไม่ใกล้น้ำมากจนเกินไปเพราะลำต้นจะอมน้ำเอาไว้มากเกินไปทำให้เสียงออกมาได้ไม่กังวาน

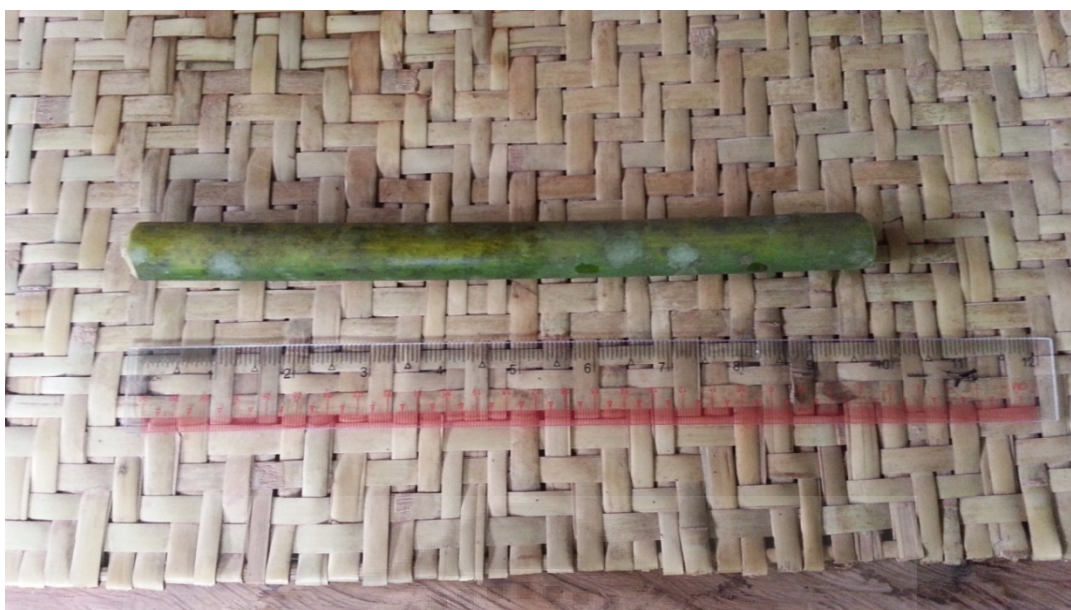
การตัดไผ่เอี้ยะมาทำเป็นเครื่องดนตรีบรินั้นจะต้องมาจากไผ่ต้นเดียวกันทั้งตัวแม่บริและลูกบริ เพื่อให้ได้ขนาดความกว้างของลำต้นที่เท่ากัน โดยจะเลือกตัดต้นที่มีความยาวปล้องมากที่สุด การตัดจะตัดไผ่มาทั้งต้นและหลังจากตัดแบ่งส่วนต่างๆ ตามจำนวนที่ต้องการครบถ้วนแล้วจะนำส่วนที่เหลือนั้นมาทำเป็นไม้สำหรับใช้ตีบริ เรียกว่า “อะคัลควันบริ” มีความยาวประมาณ 25-30 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 10 ไม้เหี่ยวที่ขึ้นแซมอยู่กับไผ่บง ถ่ายเมื่อวันที่ 20 ตุลาคม 2556



ภาพประกอบ 11 สะพานแขวนที่ใช้เป็นทางเข้าป่าต้นน้ำบ้านห้วยล่อม ถ่ายเมื่อวันที่ 20 ตุลาคม 2556



ภาพประกอบ 12 อะคันคว้นปริเทียบกับไม้บรรทัด 1 ฟุต ถ่ายเมื่อวันที่ 20 ตุลาคม 2556

2.1.2 วิธีการทำและการตั้งเสียงเครื่องดนตรีปริ

การตั้งเสียงเครื่องดนตรีปริ ต้องอาศัยผู้ที่มีความเชี่ยวชาญสามารถจดจำระดับเสียงของเครื่องดนตรีปริ และมีฝีมือในการฟานไม้ไผ่เอียงได้เป็นอย่างดี โดยขั้นตอนกระบวนการในการตั้งเสียงเครื่องดนตรีปริมี 2 ขั้นตอนดังนี้

1. ตัดไผ่เอียงเป็นท่อนๆ ตามขนาดและชุดเสียงซึ่งการสร้างเครื่องดนตรีปริจะมีปริ 7 ชิ้น ประกอบไปด้วย เมปริ เมเตียง เมเต๊ะ คว้นปริ คว้นลึง คว้นเด็ก และ คว้นเต๊ะ ตามลำดับโดยจะเหลือส่วนที่ใช้สำหรับทำ อะคันคว้นปริ อีก 2 ชิ้น

2. ใช้มีดฟานเปลือกของไผ่เอียงบางๆ จากบริเวณกึ่งกลางของตัวปริไปหาปลาย โดยการฟานนั้นจะให้กินเนื้อไม้ไปเรื่อยๆ จนเป็นร่องยาวจากกึ่งกลางตัวปริไปจนถึงด้านปลาย พร้อมทั้งตัดส่วนปลายให้เป็นรูปทรงปากฉลามรวมถึงต้องคอยเคาะที่ตัวปริเพื่อตั้งเสียงอยู่ตลอด ซึ่งการฟานเปลือกไม้และการตัดปลายให้เป็นรูปทรงปากฉลามนั้นจะมีผลในการกำหนดระดับเสียงสูงต่ำของเครื่องดนตรีปริ ซึ่งผู้สร้างเครื่องดนตรีจำเป็นต้องจดจำเสียงของเครื่องดนตรีปริได้เพื่อตั้งเสียงเมปริก่อน แล้วจึงนำไปเทียบเพื่อตั้งเสียงปริตัวอื่นๆ



ภาพประกอบ 13 ไม้ไผ่ที่ถูกนำมาตัดแบ่งเป็นท่อนๆ



ภาพประกอบ 14 ครูบั้งใช้สาริตการใช้มีดฟันเนื้อไม้ ถ่ายเมื่อวันที่ 17 ตุลาคม 2557



ภาพประกอบ 15 ฝานเนื้อไม้และตัดส่วนปลายเป็นทรงปากฉลาม ถ่ายเมื่อวันที่ 17 ตุลาคม 2557



ภาพประกอบ 16 ครูบึงสาธิตการเทียบระยะเพื่อฝานเนื้อไม้ ถ่ายเมื่อวันที่ 17 ตุลาคม 2557

การสร้างเครื่องดนตรีปรีนั้นต้องอาศัยการฝึกฝนทั้งการตัดและการฝานเนื้อไม้จนชำนาญ เนื่องจากไม้เอี้ยะนั้นเป็นไม้พันธุ์ที่มีขนาดของลำต้นที่บางกว่าไม้ชนิดอื่นๆ การตัดปากฉลามที่ปลายปรี หากออกแรงมากเกินไปจะทำให้เกิดรอยแตกบนตัวปรีทำให้ไม่สามารถนำมาใช้บรรเลงได้ ส่วนการฝานเพื่อตั้งเสียงเครื่องดนตรีปรีนั้นต้องค่อยๆ ฝานเนื้อไม้ออกไปบางๆ ทีละน้อยจนได้ระดับเสียงที่ต้องการ ซึ่งหากไม่ชำนาญในการฝานแล้วอาจจะฝานเอาเนื้อไม้ออกมากเกินไปทำให้เกิดระดับเสียงที่ต้องการซึ่งไม่สามารถแก้ไขได้ ต้องตัดไม้เอี้ยะมาทำใหม่ ดังนั้นการสร้างเครื่องดนตรีปรีจึงถูกทำขึ้นโดยนักดนตรีปรีที่มีประสบการณ์มีความชำนาญในการใช้มีดรวมถึงสามารถจดจำระดับเสียงที่ถูกต้องของเครื่องดนตรีปรีได้



ภาพประกอบ 17 ครูเตือน(ซ้าย)ใช้มีดเคาะเพื่อฟังเสียงปรี ถ่ายเมื่อวันที่ 20 ตุลาคม 2556

เครื่องดนตรีปรีของชาวลัวะขึ้นนี้ทำมาจากวัสดุธรรมชาติที่เรียบง่าย ส่วนอุปกรณ์ในการสร้างเครื่องดนตรีก็มีแต่เพียงมีดหนึ่งเล่มสำหรับตัดต้นไม้เอี้ยะ นำมาตัดแบ่งเป็นท่อนๆ ตามประเภชชุดเสียงของเครื่องดนตรีปรีทั้งตัวแม่ปรีและลูกปรี และตัดทำส่วนที่ใช้สำหรับทำไม้ตีเครื่องดนตรีปรีหรือ อะคันคว้นปรี และท้ายสุดคือการตั้งเสียงเครื่องดนตรีปรี โดยสรุปกล่าวคือการสร้างเครื่องดนตรีปรีขึ้นมานั้นใช้อุปกรณ์เพียงอย่างเดียวคือ มีด 1 เล่ม ตั้งแต่เริ่มตัดไม้จนถึงขั้นตอนการตั้งเสียงซึ่งเป็นขั้นตอนสุดท้าย สำหรับมีดที่ใช้ควรมีความยาวพอประมาณไม่ยาวไม่สั้นเกินไปและควรมีสันมีดที่หนาเพื่อให้สามารถใช้แรงในการตัดไม้เอี้ยะและยังประโยชน์สำหรับตอนตั้งเสียงด้วย เพราะจะใช้สันมีดเคาะตัวกระบอกเสียงเครื่องดนตรีปรี จึงควรต้องเป็นมีดที่ด้ามจับและสันมีดหนา



ภาพประกอบ 18 มีดที่ใช้สำหรับสร้างเครื่องดนตรีปรี

2.1.3 ลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีปรี

เครื่องดนตรีปรีมีทั้งหมด 7 ตัว คือ เมปรี เมเต็ง เมเต๊ะ ควั่นปรี ควั่นล้อง ควั่นเต็ก และควั่นเต๊ะ ทั้งหมดมีลักษณะทางกายภาพที่เหมือนกันคือ เป็นรูปทรงกระบอก ตรงโคนกระบอกเป็นข้อต่อปล้อง ด้านปลายตัดเป็นรูปทรงแหลมคล้ายปากฉลามและจากจุดกึ่งกลางถึงส่วนปลายจะผ่านเนื้อไม้ ออกเป็นร่องซึ่งจะสัมพันธ์กับระดับเสียงของปรีแต่ละตัว กล่าวคือปรีทุกตัวจะมีลักษณะที่เหมือนกันแทบทุกประการ จะต่างกันตรงที่ความสั้นยาวและการผ่านเอาเนื้อไม้ออกเพื่อให้ได้เสียงที่แตกต่างกันออกไป ปรีนั้นเป็นเครื่องดนตรีที่มีวันหมดอายุหมดสภาพ คือหลังสร้างปรีขึ้นมาแล้วจะสามารถใช้บรรเลงอยู่ได้เพียง 4-5 วันเท่านั้นจากนั้นจะเกิดการหดตัวและตีเสียงไม่กังวาน การยืดอายุเพื่อให้ปรีใช้งานได้นานมากขึ้นคือการนำไปแช่น้ำเพื่อให้ปรีได้รับความชุ่มชื้นคือการจุ่มปรีลงไปในภาชนะใส่น้ำ แล้วแช่ปรีให้จมน้ำลงไป 10 เซนติเมตรโดยเอาส่วนปลายลงแช่น้ำซึ่งจะยืดอายุปรีได้ประมาณ 2 อาทิตย์



ภาพประกอบ 19 ปรีที่เสี้ยนสภาพแล้ว ถ่ายเมื่อวันที่ 20 ตุลาคม 2556



ภาพประกอบ 20 ปรี ครบชุดทั้ง 7 ตัว ถ่ายเมื่อวันที่ 20 ตุลาคม 2556

2.2 การศึกษาภูมิปัญญาการบรรเลงเครื่องดนตรีปรี ของครูบั้ง เครือมุกทิเบศร์ และครูเดือน บุญอินทร์

2.2.1. การจับและการวางตำแหน่งเครื่องดนตรีปรี

ชาวลัวะมีวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีปรีที่เป็นเอกลักษณ์ในการบรรเลงที่โดดเด่นเฉพาะตัว การบรรเลงเครื่องปรีนั้นใช้วิธีตีที่ตัวปรี บริเวณจุดกึ่งกลางของตัวปรี จะทำให้เกิดเสียงดังและไพเราะที่สุด ซึ่งการตีนั้นจะใช้ อะคันคว้นปรี ซึ่งจะสร้างมาจากวัสดุคือไม้เอี้ยะต้นเดียวกันกับตัวเครื่องดนตรีปรี การวางตำแหน่งปรีเพื่อบรรเลงนั้นต้องจัดตำแหน่งปรีให้อยู่ในจุดที่เหมาะสมเพื่อให้เกิดเสียงดังกังวาน โดยนักดนตรีจะใช้นิ้วมือซ้ายในการหนีบจับเครื่องดนตรีเอาไว้ มือขวานั้นจะถือไม้ตีหรือ อะคันคว้นปรีและตีไปที่จุดกึ่งกลางของตัวปรี สำหรับการหนีบจับตัวปรีนั้นต้องออกแรงเพียงเล็กน้อยเพื่อพื่อให้ปรีไม่หลุดออกจากมือเท่านั้น การหนีบตัวปรีแรงเกินไปจะเป็นการบังคับให้ไม่เกิดการสั่นสะเทือนของตัวปรี ซึ่งจะทำให้ไม่สามารถผลิตเสียงเป็นเสียงดนตรีออกมาได้ตามปกติ ซึ่งการจัดวางตำแหน่งของปรีแต่ละตัวรวมถึงไม้ที่ใช้ตี หรือ อะคันคว้นปรีนั้นจะมีหลักเกณฑ์ดังนี้

ปรี ชุด 7 ขึ้น เมปรี หรือ แม่ปรี ประกอบไปด้วย ปรี 3 ตัว และคว้นปรี หรือลูกปรี 4 ตัว ใช้ผู้เล่น 2 คน คนแรกบรรเลงเมปรี ส่วนคนที่สองบรรเลงคว้นปรี ซึ่งสามารถอธิบายลักษณะการจับและการวางตำแหน่งได้ดังนี้

เมปรี หรือแม่ปรี

1. เมปรี วางที่ตำแหน่งระหว่างนิ้วโป้งกับนิ้วชี้ของมือซ้าย
2. เมเต็ง วางที่ตำแหน่งระหว่างนิ้วชี้กับนิ้วกลางของมือซ้าย
3. เมเต๊ะ วางที่ตำแหน่งระหว่างนิ้วนางกับนิ้วก้อยของมือซ้าย

คว้นปรี หรือลูกปรี

1. คว้นปรี วางที่ตำแหน่งระหว่างนิ้วโป้งกับนิ้วชี้ของมือซ้าย
2. คว้นล้อง วางที่ตำแหน่งระหว่างนิ้วชี้กับนิ้วกลางของมือซ้าย
3. คว้นเด็ก วางที่ตำแหน่งระหว่างนิ้วกลางกับนิ้วนางของมือซ้าย
4. คว้นเต๊ะ วางที่ตำแหน่งระหว่างนิ้วนางกับนิ้วก้อยของมือซ้าย

ปรีชุด 5 เสียง จะมีองค์ประกอบที่คล้ายคลึงกับปรีชุด 7 เสียง แต่จะตัดเอาปรีออกไป 2 ตัว คือ เมปรี และ คว้นเด็ก ดังนั้น ปรีชุด 5 เสียงจะประกอบไปด้วยปรีที่เหลือดังนี้

เมปรี หรือแม่ปรี

1. เมเต็ง วางที่ตำแหน่งระหว่างนิ้วชี้กับนิ้วกลางของมือซ้าย
2. เมเต๊ะ วางที่ตำแหน่งระหว่างนิ้วนางกับนิ้วก้อยของมือซ้าย

ควั่นปรี หรือลูกรปรี

1. ควั่นปรี วางที่ตำแหน่งระหว่างนิ้วโป้งกับนิ้วชี้ของมือซ้าย
2. ควั่นล้อง วางที่ตำแหน่งระหว่างนิ้วชี้กับนิ้วกลางของมือซ้าย
3. ควั่นเต๊ะ วางที่ตำแหน่งระหว่างนิ้วนางกับนิ้วก้อยของมือซ้าย

การบรรเลงเครื่องดนตรีปรี เวลาบรรเลงนักดนตรีจะหนีบตัวปรีไว้ที่มือซ้ายในลักษณะหงายมือ โดยจะออกแรงหนีบตัวเครื่องเพียงเล็กน้อยเพื่อไม่ให้เครื่องตกเท่านั้น การบรรเลงเครื่องดนตรีปรีนั้นไม่จำกัดว่าจะยืนหรือนั่งบรรเลง สามารถบรรเลงได้ตามสะดวกตามโอกาสและสถานที่ เนื่องจากเป็นการเล่นที่เกิดขึ้นมาเพราะการเดินทางไปทำไร่ซึ่งหนทางเป็นเขาสูง ไม่มีสิ่งอำนวยความสะดวกเช่น เก้าอี้ หรือสิ่งอำนวยความสะดวกอื่นๆ



ภาพประกอบ 21 ลักษณะการหงายมือเพื่อหนีบตัวปรี



ภาพประกอบ 22 ครูบั้งและครูเต๋อน ถ่ายเมื่อวันที่ 20 ตุลาคม 2556

2.2.2 กลวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีปริ

การบรรเลงเครื่องดนตรีปรินั้นแม้จะดูเรียบง่ายแต่ก็มีกลเม็ดเทคนิคต่างๆ ในการบรรเลง เช่นเดียวกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ เช่นกัน ซึ่งกลวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีปริมีขั้นตอนที่ต้องฝึกฝนและปฏิบัติด้วยกัน 3 เรื่องคือ

1. การวางแผนและข้อมือซ้ายขณะบรรเลง
2. การหนีบเครื่องดนตรีปริ
3. วิธีการบรรเลง

การวางแผนและข้อมือซ้ายขณะบรรเลง

การวางแผนในการบรรเลงเครื่องดนตรีปริจะใช้มือซ้ายแนบชิดลำตัวและงอข้อศอกให้ทำขนานกับพื้นและหงายมือออก พร้อมทั้งเอียงแขนมาทางด้านหน้าของลำตัวโดยให้เหลือระยะห่างไว้เล็กน้อย ทั้งนี้ในขั้นตอนการวางแผนนี้จะต้องไม่ให้ตัวเครื่องดนตรีปริติดกับลำตัวส่วนใดๆ เพราะปริเป็นเครื่องดนตรีที่กำเนิดเสียงจากการตีให้สั่นเกิดการสะท้อน การที่มีส่วนใดของร่างกายนอกจากมือที่ใช้หนีบตัวปริจะเป็นการห้ามเสียง (Mute) ปริไว้ทำให้ไม่สามารถให้เสียงได้ตามปกติ ข้อมือตรงแต่ไม่เกร็งเพื่อที่จะสามารถเคลื่อนไหวเวลาบรรเลงได้ เนื่องจากเวลาบรรเลงนั้นจะขยับข้อมือเพื่อหมุนให้ปริอยู่ในตำแหน่งที่เล่นสะดวก โดยอาจจะยกข้อมือขึ้นเล็กน้อย



ภาพประกอบ 23 ครูเตือนสาธิตการวางแขนและข้อมือ ถ่ายเมื่อวันที่ 20 ตุลาคม 2556

การหนีบเครื่องดนตรีปรี

ในการบรรเลงปรีนั้นนักดนตรีผู้บรรเลงจะต้องใช้นิ้วมือซ้ายในการหนีบตัวเครื่องดนตรีไว้ แต่จะไม่ออกแรงหนีบมากจนเกินไปเพราะจะทำให้เวลาบรรเลงแล้วเสียงไม่ดังและการหนีบตัวเครื่องนั้นจะต้องคำนึงถึงระดับความสั้นความยาวของตัวเครื่องเนื่องจากระดับในการหนีบจับเครื่องดนตรีนั้นจะส่งผลต่อคุณภาพของเสียงอีกทั้งการออกแรงในการหนีบจับตัวเครื่องดนตรีมากไปจะส่งผลให้ตัวเครื่องดนตรีปรีนั้นถูกบีบให้ส่วนโคนหันเข้าหากันโดยที่ส่วนปลายแยกออกทำให้การบรรเลงยากขึ้นอีกด้วย สำหรับการหนีบจับตัวเครื่องดนตรีปรีนั้นควรจัดตำแหน่งจุดที่หนีบจับอยู่ประมาณ 3 นิ้วจากส่วนโคน โดยให้นิ้วที่ใช้หนีบโค้งขึ้นและไม่เกร็ง สำหรับขั้นตอนนี้ถือเป็นขั้นตอนที่ต้องใช้ความชำนาญอย่างมากในการหาตำแหน่งที่เหมาะสมในการหนีบจับเพื่อให้ได้เสียงที่มีคุณภาพดีที่สุดในการบรรเลงแต่ละครั้ง ในระหว่างการบรรเลงนั้นอาจจะต้องมีการเคลื่อนตำแหน่งด้วยการขยับข้อมือไปมาเพื่อให้ตัวเครื่องที่หนีบจับอยู่นั้นอยู่ในตำแหน่งประมาณกึ่งกลางลำตัวของนักดนตรี ซึ่งจะเป็นส่วนที่บรรเลงได้ง่ายที่สุดเพราะการเอื้อมมือขวาไปตีในการบรรเลงที่จะต้องใช้เวลาไม่นานนั้นจะทำให้มือขวามัดแรงไม่สามารถบรรเลงได้คุณภาพเสียงเท่ากันตลอดทั้งเพลง



ภาพประกอบ 24 วิธีหนีบปี่ นิ้วตั้งขึ้นและโค้งเพื่อประคองตัวเครื่องไว้ ถ่ายเมื่อวันที่ 20 ตุลาคม 2556

วิธีการบรรเลง

ปี่ เครื่องดนตรีของชาวลัวะขึ้นนี้จัดว่าเป็นเครื่องดนตรีประเภทตี (Idiophone) ซึ่งการบรรเลงนั้นประกอบไปด้วยองค์ประกอบ 2 อย่างคือ ตัวเครื่อง คือ ปี่ และไม้ตีปี่ คือ อะคันคว้นปี่ โดยที่นักดนตรีผู้บรรเลงจะหนีบจับตัวเครื่องไว้ที่มือซ้ายและถือไม้ตีที่มือขวา โดยก่อนการเริ่มบรรเลง นักดนตรีจะตรวจสอบว่าการวางตำแหน่งเครื่องดนตรีถูกต้องและให้เสียงที่ดังกังวานไพเราะหรือไม่ และปรับตำแหน่งการหนีบเพื่อหาจุดที่ทำให้เกิดเสียงได้ดีที่สุด

สำหรับเทคนิควิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีปี่นั้นส่วนสำคัญอยู่ที่การจัดตำแหน่งของมือซ้ายและขวา ทั้งนี้มือซ้ายเป็นมือที่ใช้ถือเครื่องดนตรีไว้ ในระหว่างการบรรเลงสามารถขยับข้อศอกหรือข้อมือเพื่อเคลื่อนตำแหน่งเครื่องดนตรีให้อยู่ในตำแหน่งที่สามารถบรรเลงได้ง่าย โดยจะคล้ายกับการหมุนให้ปี่ตัวที่ต้องการตีเคลื่อนมาอยู่ในตำแหน่งจุดกึ่งกลางซึ่งวิธีนี้สามารถทำให้บรรเลงได้ง่ายยิ่งขึ้น สำหรับวิธีการใช้จับอะคันคว้นปี่ (ไม้สำหรับใช้ตี) ครูบั้งได้อธิบายว่าต้องใช้นิ้วประคองส่วนด้านในของอะคันคว้นปี่ ส่วนนิ้วที่เหลืออีก 4 นิ้วคือ นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อยนั้นให้จับส่วนด้านนอกของอะคันคว้นปี่ ซึ่งจะคล้ายกับการใช้นิ้วมือหนีบจับตัวไม้เอาไว้เพียงเบาๆ ที่ส่วนโคนของ อะคันคว้นปี่ซึ่งควรเว้นให้มีที่ว่างตรงส่วนปลายสำหรับใช้ตีกับตัวเครื่องดนตรี การตีนั้นใช้เพียงการขยับข้อมือขวาพร้อมทั้งเอื้อมไปตีในตำแหน่งเสียงของปี่ตัวที่ต้องการหรืออาจจะใช้วิธีการหมุนตัวเครื่องมาในตำแหน่งจุดกึ่งกลางเพื่อตีได้เช่นกัน



ภาพประกอบ 25 การจับอะคั่นคว้นปรี ถ่ายเมื่อวันที่ 20 ตุลาคม 2556



ภาพประกอบ 26 การตีปรีที่จุดกึ่งกลางเพื่อคุณภาพเสียงที่ดีที่สุด ถ่ายเมื่อวันที่ 20 ตุลาคม 2556

2.2.3 โอกาสที่ใช้ในการบรรเลง

เครื่องดนตรีปรีเข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของชาวลัวะหลายด้านทั้งในด้านชีวิตประจำวัน ด้านของพิธีกรรมความเชื่อ วัฒนธรรมประเพณีต่างๆตลอดจนถึงการเป็นองค์ประกอบในงานรื่นเริง ซึ่งในด้านชีวิตประจำวันนั้นจะเป็นการเล่นเพื่อผ่อนคลายจากความเหนื่อยล้าในระหว่างที่เดินทางกลับมาจากการทำการเกษตรและเมื่อชนชาวจากที่ไร่กลับมาเก็บไว้ในยุ้งฉาง ซึ่งการเดินทางต้องเดินทางผ่านไปตามสันเขาที่เป็นทางแคบๆ และสูงชันและยากลำบากในการเดินอีกทั้งยังมีระยะทางที่ค่อนข้างไกล ดังนั้นจึงมีการเพื่อบรรเลงในระหว่างทางที่เดินทางกลับและกลายมาเป็นองค์ประกอบหนึ่งในการทำการเกษตร โดยการบรรเลงนั้นไม่เป็นอุปสรรคในการขนข้าวและการเดินทางเนื่องจากชาวลัวะจะนำข้าวใส่ไว้ในตะกร้าหรือที่ชาวลัวะเรียกว่า “เปาะะ” แบกไว้ด้านหลังและมีเชือกผูกโยงมารัดด้านหน้าของผู้แบก ดังนั้นจึงสามารถขนข้าวพร้อมทั้งบรรเลงไปควบคู่กันไปได้ และในระหว่างการเดินทางกลับจากการทำไร่หรือเก็บเกี่ยวข้าวไร่มาเก็บในยุ้งฉาง จะมีเสียงปรีดังกึกก้องตลอดการเดินทางและกังวานไปทั่วหุบเขา

ในด้านของพิธีกรรมความเชื่อนั้นเครื่องดนตรีปรีเข้ามามีบทบาทโดยการเป็นส่วนประกอบหนึ่งในพิธีสวดหลวงหรือการบูชาขวัญข้าว ซึ่งจะเป็นพิธีสำคัญประจำปีที่เกี่ยวข้องกับการเพาะปลูกโดยมีความเชื่อว่าจะทำให้ผลผลิตในปีนั้นอุดมสมบูรณ์ ซึ่งเครื่องดนตรีปรีจะถูกนำมาบรรเลงตั้งแต่เริ่มจนถึงจบสิ้นพิธีกรรมซึ่งมีระยะเวลาหลายวัน

ในด้านของวัฒนธรรมประเพณีนั้นเครื่องดนตรีปรีจะเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงได้ทุกงานแต่งงานแต่งงาน งานขึ้นบ้านใหม่ ฯลฯ ยกเว้นงานที่เป็นงานอวมงคล เนื่องจากปรีเป็นเครื่องดนตรีที่ชาวลัวะเชื่อว่าใช้บรรเลงในพิธีศักดิ์สิทธิ์และเพื่อให้เกิดความสนุกสนานในงานรื่นเริงเท่านั้น จึงไม่ปรากฏการบรรเลงปรีในงานอวมงคลในทุกกรณี อีกทั้งปรียังเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการเต้นรำของหนุ่มสาวชาวลัวะในหมู่บ้านที่จะได้มีโอกาสได้ทำความรู้จักกันจากการร่วมบรรเลงเครื่องดนตรีปรีหรือเต้นรำกันในงานต่างๆ ที่มีเครื่องดนตรีชนิดนี้ไปบรรเลง

จากข้อมูลในข้างต้นนี้จึงสรุปได้ว่า วัฒนธรรมการเล่นเครื่องดนตรีปรีของชาวลัวะเข้าไปเป็นส่วนประกอบในวิถีชีวิตทั้งในส่วนของการทำมาหากิน มีบทบาทในส่วนของพิธีกรรมด้านความเชื่อ ความศรัทธา เข้าไปเป็นองค์ประกอบในงานเทศกาลรื่นเริงต่างๆ และในปัจจุบันปรียังมีความสำคัญต่อชาวลัวะในแง่ที่เป็นเครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีความเป็นเอกลักษณ์โดดเด่น และมีคุณค่าในการสืบสานสืบทอดเรียนรู้และมีประโยชน์ในด้านการอนุรักษ์วัฒนธรรมได้

2.3 ศึกษาาระบบเสียงของเครื่องดนตรีปรี

ปรี เป็นเครื่องดนตรีที่มีระบบเสียงทั้งสิ้น 2 ประเภท คือ ปรีแบบ 7 ชั้น และ ปรีแบบ 5 ชั้น โดย ปรีแบบ 7 ชั้น จะมีทั้งสิ้น 6 เสียง ส่วนปรีแบบ 5 ชั้น จะมีทั้งหมด 6 เสียง และปรีเป็นเครื่องดนตรีที่เสื่อมสภาพเร็วจึงทำให้ไม่มีระดับเสียงที่แน่นอน เมื่อนำมาศึกษาถึงระบบเสียงที่อธิบายถึงความถี่เสียง ความถี่เสียงที่บันทึกได้นั้นจึงเป็นความถี่ที่เป็นจริงอยู่ในขณะที่บันทึกเท่านั้น แต่การศึกษาข้อมูลในเรื่องความถี่เสียงเครื่องดนตรีปรีนั้นจะสามารถทำให้อธิบายถึงโครงสร้างของของระบบเสียงเครื่องดนตรีปรีได้ โดยการนำเอาหลักการและทฤษฎีทางวิทยาศาสตร์มาใช้ประกอบการอธิบาย และจากข้อมูลดังกล่าวนี้สามารถแสดงข้อมูลด้านระบบเสียงของเครื่องดนตรีปรี โดยจะแสดงแบ่งตามประเภท คือ ปรีแบบ 7 ชั้น และปรีแบบ 5 ชั้น ได้ดังนี้

2.3.1 ระบบเสียงของเครื่องดนตรีปรี แบบ 7 ชั้น

ปรี แบบ 7 ชั้นหรือปรีจุมซีในภาษาลัวะประกอบด้วยตัวเครื่องทั้งหมด 7 ชั้น มีเสียงทั้งหมด 6 เสียง แบ่งออกเป็น 2 ชุด คือ เมปรี และคว้นปรี โดยชุดเมปรีคือชุดแม่ปรีนั้น จะมีประกอบด้วยปรี 3 ตัว คือ เมปรี เมเต็ง และเมเต๊ะ และชุดคว้นปรี จะประกอบไปด้วยปรีจำนวน 4 ตัว คือ คว้นปรี คว้นล้อง คว้นเด็ก คว้นเต๊ะ ซึ่งปรีแต่ละตัวนั้นจะมีระดับเสียงที่นำมาศึกษาถึงองค์ประกอบด้านต่างๆ 2 ด้านคือ

1. ระดับเสียง
2. ระดับความห่างของเสียง

ระดับเสียง (Pitch)

ปรีจุมซีมีทั้งหมด 7 ชั้น และมี 6 เสียง คือแม่ปรี 3 ชั้น และลูกปรี 4 ชั้น โดยปรีทั้งสองชุดจะมีระดับเสียงต่างๆ ที่นำมาจัดเรียงตามลำดับความถี่เสียงต่ำไปหาความถี่เสียงสูงได้ดังนี้

ตาราง 1 แสดงความถี่เสียงเครื่องดนตรีปรี แบบ 7 ชั้นเรียงตามลำดับต่ำไปหาสูง

ลำดับที่	ชื่อปรี	ระดับความถี่เสียง
1	เมปรี	352 Hz
2	เมเต๊ะ	391 Hz
3	เมเต็ง	467 Hz
4	คว้นปรี	467 Hz
5	คว้นล้อง	518 HZ
6	คว้นเต๊ะ	586 Hz
7	คว้นเด็ก	660 Hz

จากตารางที่ 1 จะเห็นได้ว่ามีปริ 2 ชั้นที่มีระดับความถี่เสียงที่เท่ากันคือ เมแดงและคว้นปริ โดยมีระดับความถี่เสียงที่ 467 Hz เท่ากัน เนื่องจากทั้ง 2 ชั้นนี้ถือเป็นเสียงหลักที่จะมีปรากฏอยู่ทั้งในตัวแม่ปริและลูกปริด้วย และเนื่องจากเครื่องดนตรีปริมีการแบ่งแยกชนิดเป็นแม่ปริและลูกปริดังนั้นการแจกแจงระบบเสียงจึงต้องแสดงเป็นตารางโดยแบ่งตามชุด คือ แม่ปริ (แม่ปริ) และคว้นปริ(ลูกปริ) โดยนำมาจัดเรียงใหม่ตามลำดับการจับของนิ้วมือซ้ายได้ดังนี้

ตาราง 2 แสดงความถี่เสียงของแม่ปริโดยเรียงตามตำแหน่งการจับของนิ้วมือซ้าย

ลำดับ	ชื่อ	ความถี่เสียง	ตำแหน่งการจับ
1	แม่ปริ	352 Hz	ระหว่างนิ้วหัวแม่มือ-นิ้วชี้
2	เมแดง	467 Hz	ระหว่างนิ้วชี้-นิ้วนาง
3	เมเด๊ะ	391 Hz	ระหว่างนิ้วนาง-นิ้วก้อย

ตาราง 3 แสดงความถี่เสียงเสียงของคว้นปริโดยเรียงตามลำดับการจับของนิ้วมือซ้าย

ลำดับ	ชื่อ	ความถี่เสียง	ตำแหน่งการจับ
1	คว้นปริ	467 Hz	ระหว่างนิ้วหัวแม่มือ-นิ้วชี้
2	คว้นลิ้ง	518 Hz	ระหว่างนิ้วชี้-นิ้วนาง
3	คว้นเด็ก	660 Hz	ระหว่างนิ้วนาง-นิ้วก้อย
4	คว้นเด๊ะ	586 Hz	ระหว่างนิ้วก้อย-นิ้วโป้ง

ตาราง 4 แสดงการเปรียบเทียบการแบ่งเสียงดนตรีทางวิทยาศาสตร์กับเสียงเครื่องดนตรีปริ

การแบ่งเสียงดนตรีทางวิทยาศาสตร์	ระดับเสียงดนตรี	F	G	A#,Bb	C	D	E
	ความถี่เสียง (Hz)	345	384	461.32	512	576	648
เสียงเครื่องดนตรีปริ	ชื่อระดับเสียง	เม ปริ	เม เด๊ะ	เมแดง,คว้น ปริ	คว้นลิ้ง อง	คว้น เด๊ะ	คว้น เด็ก
	ความถี่เสียง(Hz)	352	391	467	518	586	660

จากตารางแสดงการเปรียบเทียบการแบ่งเสียงดนตรีทางวิทยาศาสตร์กับเสียงเครื่องดนตรีปรี จะพบว่าความถี่เสียงของเครื่องดนตรีปรีนั้นแตกต่างกับความถี่เสียงในทางวิทยาศาสตร์ โดยมีเพียงเสียงควั่นล้องที่พบว่ามีความถี่เสียง 518 Hz ใกล้เคียงกับระดับเสียง C² ของวิทยาศาสตร์ที่มีความถี่เสียง 512 Hz

ตาราง 5 แสดงระยะห่างในระบบเซนต์(Cents system)ของเสียงเครื่องดนตรีปรีแบบ 7 ชิ้น

	1	2	3	4	5	6
ค่า Cents	181.91	307.54	179.43	213.58	205.87	
ค่า Hz	352	391	467	518	546	660

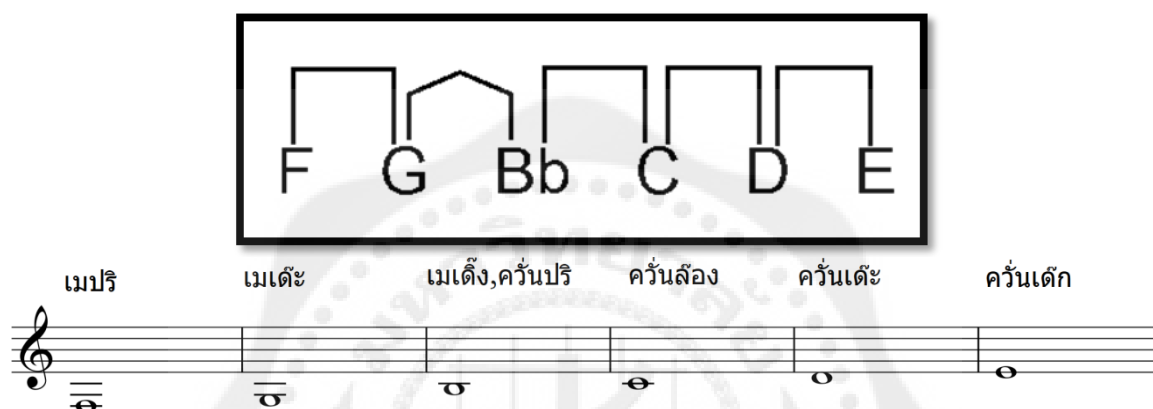
เสียงของเครื่องดนตรีปรีที่ถูกคำนวณแปลงค่าเป็นระยะห่างของเสียงในระบบเซนต์(Cents) ซึ่งสามารถแสดงถึงระบบเสียงของเครื่องดนตรีปรีโดยการนำมาเปรียบเทียบกับมาตรฐานระดับเสียงสากลซึ่งจะเป็นส่วนสำคัญที่จะนำมาใช้สำหรับการระบุระดับเสียงที่แน่นอนของเครื่องดนตรีปรี ทำให้สามารถนำมาศึกษาถึงโครงสร้างทางบันไดเสียงดังข้อมูลระดับความถี่เสียงในตารางต่อไปนี้

ตาราง 6 แสดงการเปรียบเทียบความถี่เสียงปรีแบบ 7 ชิ้น กับระดับเสียงสากล

ชื่อ	ความถี่(Hz)	ความถี่สากล(A4=440Hz)	ค่าความแตกต่าง	ระดับเสียง
เมปรี	352	349.2	-14 Cents	F 4
เมเต๊ะ	391	392.0	-4 Cents	G 4
เมดิง,ควั่นปรี	467	466.1	3 Cents	A#4,Bb
ควั่นล้อง	518	523.2	-17 Cents	C 5
ควั่นเต๊ะ	586	587.3	-4 Cents	D 5
ควั่นเต๊ะ	660	659.2	2 Cents	E 5

ระดับความห่างของเสียง

จากการศึกษาระยะห่างของเสียงของเครื่องดนตรีปรีแบบ 7 ขึ้น (ปริจุมชี) พบว่ามีระยะความกว้างจากโน้ตเสียงที่ต่ำที่สุดคือ เมปรี ความถี่ 352 Hz (F4) ไปหาโน้ตเสียงที่สูงที่สุดคือ ควันเด็ก ความถี่ 660 Hz (E5) ห่างกันเป็นระยะเท่ากับ 5 เสียงครึ่ง มีความถี่เสียงห่างกัน 308.8 Hz. และมีระยะห่างของคู่เสียงในระบบเซนต์เท่ากับ 1088.26 Cents และเรียงลำดับระดับความกว้างของเสียงแต่ละเสียงได้ดังภาพประกอบ 27



ภาพประกอบ 27 แสดงระดับความห่างของเสียง ของปรีแบบ 7 ขึ้น (ปริจุมชี)

ดังนั้นเมื่อนำข้อมูลในด้านระบบเสียงของเครื่องดนตรีปรีแบบ 7 ขึ้น หรือปริจุมชี มาศึกษาจึงสรุปได้ว่า เครื่องดนตรีปรีแบบ 7 ขึ้น (ปริจุมชี) มีโครงสร้างระบบเสียงประกอบไปด้วยกลุ่มเสียงจำนวน 6 เสียง โดยเมื่อนำความถี่เสียงที่วัดได้มาศึกษาเพื่อหาระดับเสียงที่แน่นอนโดยใช้การเปรียบเทียบกับค่าความถี่เสียงในทางวิทยาศาสตร์ด้วยการคำนวณหาระยะห่างด้วยระบบเซนต์(Cents) ปรากฏว่าเสียงของเครื่องดนตรีปรีแบบ 7 ขึ้น(ปริจุมชี) มีระยะห่างแต่ละเสียงใน 1 ช่วงทบ(Octave) คือเสียงที่ 1 เมปรี มีระยะห่างจากเสียงที่ 2 เมเต๊ะ จำนวน 1 เสียง เสียงที่ 2 เมเต๊ะ มีระยะห่างจากเสียงที่ 3 เมเต็ง,ควันปรี จำนวน 1 เสียงครึ่ง เสียงที่ 3 เมเต็ง,ควันปรี มีระยะห่างจากเสียงที่ 4 ควันล้อง จำนวน 1 เสียง เสียงที่ 4 ควันล้อง มีระยะห่างจากเสียงที่ 5 ควันเต๊ะ จำนวน 1 เสียง เสียงที่ 5 ควันเต๊ะ มีระยะห่างจากเสียงที่ 6 ควันเด็ก จำนวน 1 เสียง

2.3.2. ระบบเสียงของเครื่องดนตรีปรีแบบ 5 ขึ้น

ปรี แบบ 5 ขึ้นหรือปรีแผละฮานในภาษาลัวะ เป็นการประยุกต์มาจากปรี แบบ 7 ขึ้น โดยการตัดเอาปรีที่มีขนาดใหญ่ที่สุดและเล็กที่สุดคือ เมปรี และ ควันเด็ก ออกทำให้เหลือเพียง 5 ขึ้น กล่าวคือปรีแต่ละชุดทั้งเมปรีและควันปรีจะลดจำนวนเครื่องดนตรีลงอย่างละ 1 เสียง ทำให้เมปรี เหลือ 2 ขึ้นคือ

เม่เต็งและเม่เต๊ะ ควันปริเหลือ 3 ขึ้นคือ ควันปริ ควันล้อง และควันเต๊ะ สามารถนำมาศึกษาถึงองค์ประกอบได้ 2 ด้านคือ

1. ระดับเสียง
2. ระดับความกว้างของเสียง

ระดับเสียง (Pitch)

ปริแผละอาน ประกอบไปด้วยแม่ปริ 2 ขึ้น และลูกปริ 3 ขึ้น โดยปริทั้งสองชุดจะมีระดับเสียงต่างๆ ที่นำมาจัดเรียงตามลำดับความถี่เสียงต่ำไปหาความถี่เสียงสูงซึ่งจะแสดงข้อมูลเป็นตารางได้ดังนี้

ตาราง 7 แสดงความถี่เสียงเครื่องดนตรีปริแบบ 5 ขึ้น เรียงตามลำดับต่ำไปหาสูง

ลำดับที่	ชื่อปริ	ระดับความถี่เสียง(Hz)
1	เม่เต็ง	391 Hz
2	เม่เต๊ะ	467 Hz
3	ควันปริ	467 Hz
4	ควันล้อง	518 Hz
5	ควันเต๊ะ	586 Hz

จากตารางที่ 7 จะเห็นได้ว่ามีปริ 2 ขึ้นที่มีระดับความถี่เสียงที่เท่ากันคือ เม่เต็งและควันปริ โดยมีระดับความถี่เสียงที่ 467 Hz เท่ากัน เนื่องจากทั้ง 2 ขึ้นนี้ถือเป็นเสียงหลักที่จะมีปรากฏอยู่ทั้งในตัวแม่ปริและลูกปริด้วย และเนื่องจากเครื่องดนตรีปริมีการแบ่งแยกชนิดเป็นแม่ปริและลูกปริดังนั้นการแจกแจงระบบเสียงจึงต้องแสดงเป็นตารางโดยแบ่งตามชุด คือ แม่ปริ (แม่ปริ) และควันปริ(ลูกปริ) โดยนำมาจัดเรียงใหม่ตามลำดับการจับของนิ้วมือซ้ายได้ดังนี้

ตาราง 8 แสดงความถี่เสียงของเมปริโดยเรียงตามตำแหน่งการจับของนิ้วมือซ้าย

ลำดับ	ชื่อ	ความถี่เสียง	ตำแหน่งการจับ
1	เม่เต๊ะ	391 Hz	ระหว่างนิ้วชี้-นิ้วนาง
2	เม่เต็ง	467 Hz	ระหว่างนิ้วนาง-นิ้วกลาง

ตาราง 9 แสดงความถี่เสียงเสียงของคว้นปริโดยเรียงตามลำดับการจับของนิ้วมือซ้าย

ลำดับ	ชื่อ	ความถี่เสียง	ตำแหน่งการจับ
1	คว้นปริ	467 Hz	ระหว่างนิ้วหัวแม่มือ-นิ้วชี้
2	คว้นล้อง	518 Hz	ระหว่างนิ้วชี้-นิวกกลาง
3	คว้นเด๊ะ	586 Hz	ระหว่างนิวนาง-นิ้วก้อย

ตาราง 10 แสดงการเปรียบเทียบการแบ่งเสียงดนตรีทางวิทยาศาสตร์กับเสียงเครื่องดนตรีปริ

การแบ่งเสียงดนตรีทางวิทยาศาสตร์	ระดับเสียงดนตรี	G	A#,Bb	C	D
	ความถี่เสียง (Hz)	384	461.32	512	576
เสียงเครื่องดนตรีปริ	ชื่อระดับเสียง	เม เด๊ะ	เมเต็ง, คว้น ปริ	คว้น อง	คว้น เด๊ะ
	ความถี่เสียง (Hz)	391	467	518	586

จากตารางแสดงการเปรียบเทียบการแบ่งเสียงดนตรีทางวิทยาศาสตร์กับเสียงเครื่องดนตรีปริ จะพบว่าความถี่เสียงของเครื่องดนตรีปริที่แตกต่างกับความถี่เสียงในทางวิทยาศาสตร์ โดยมีเพียงเสียงคว้นล้องที่พบว่ามีค่าความถี่เสียง 518 Hz ใกล้เคียงกับระดับเสียง C² ของวิทยาศาสตร์ที่มีความถี่เสียง 512 Hz

ตาราง 11 แสดงระยะห่างในระบบเซนต์ (Cents system) เสียงเครื่องดนตรีปริแบบ 5 ขึ้น

	1	2	3	4
ค่า Cents	307.54	179.43	213.58	
ค่า Hz	391	467	518	586

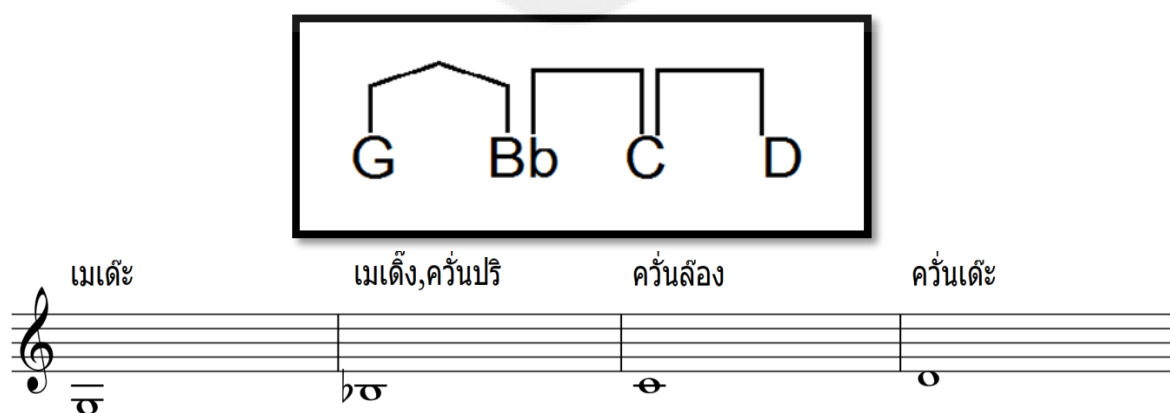
จากตารางในข้างต้นแสดงให้เห็นถึงค่าความถี่เสียงของเครื่องดนตรีปรีที่ถูกคำนวณแปลงค่าเป็นระยะห่างของเสียงในระบบเซนต์ (Cents) ซึ่งสามารถแสดงถึงระบบเสียงของเครื่องดนตรีปรีโดยการนำมาเปรียบเทียบกับมาตรฐานระดับเสียงสากลซึ่งจะเป็นส่วนสำคัญที่จะนำมาใช้สำหรับการระบุระดับเสียงที่แน่นอนของเครื่องดนตรีปรี ทำให้สามารถนำมาศึกษาถึงโครงสร้างทางบันไดเสียงตั้งข้อมูลระดับความถี่เสียงในตารางต่อไปนี้

ตาราง 12 แสดงการเปรียบเทียบความถี่เสียงปรีแบบ 5 ขึ้นกับระดับเสียงสากล

ชื่อ	ความถี่(Hz)	ความถี่สากล(A4=440Hz)	ค่าความแตกต่าง	ระดับเสียง
เมเต๊ะ	391	392.0	-4 Cents	G 4
เมตัง,คว้นปรี	467	466.1	3 Cents	A#4,Bb
คว้นล้อง	518	523.2	-17 Cents	C 5
คว้นเต๊ะ	586	587.3	-4 Cents	D 5

ระยะห่างของเสียง

จากการศึกษาระยะห่างของเสียงของเครื่องดนตรีปรีแบบ 5 ขึ้น (ปรีแผละอาน) พบว่ามีระยะความกว้างจากโน้ตเสียงที่ต่ำที่สุดคือ เมเต๊ะ ความถี่ 391 Hz (G4) ไปหาโน้ตเสียงที่สูงที่สุดคือ คว้นเต๊ะ ความถี่ 586 Hz (D5) ห่างกันเป็นระยะเท่ากับ 3 เสียงครึ่ง มีความถี่เสียงห่างกัน 195 Hz. และมีระยะห่างของคู่เสียงในระบบเซนต์เท่ากับ 700.47Cents และเรียงลำดับระดับความกว้างของเสียงแต่ละเสียงได้ดังภาพประกอบที่ 28



ภาพประกอบ 28 แสดงระยะห่างของเสียง ของปรีแบบ 5 ขึ้น (ปรีแผละอาน)



ภาพประกอบ 29 เครื่องวัดระดับเสียงที่ใช้ในการวัดยี่ห้อ Parksons

จากข้อมูลด้านระบบเสียงของเครื่องดนตรีปรีทั้งสองประเภท ซึ่งได้กล่าวมาแล้วในข้างต้น สามารถสรุปได้ว่า เครื่องดนตรีปรี แบบ 7 ชั้น (ปรีจุมซี) เครื่องดนตรีปรี แบบ 5 ชั้น (ปรีแผละอาน) มีระบบความถี่เสียงที่แตกต่างกับระบบเสียงทางวิทยาศาสตร์ และปรีทั้ง 2 ประเภทเองก็จะมีระบบเสียงและโครงสร้างของเสียงที่แตกต่างกัน ทั้งนี้ปรีแบบ 5 ชั้น (ปรีแผละอาน) เกิดจากการประยุกต์ในการเล่นจากปรีแบบ 7 ชั้น (ปรีจุมซี) โดยการนำปรีที่เสียงต่ำที่สุดและปรีที่เสียงสูงที่สุดออก ทำให้เกิดเป็นปรีแบบ 5 ชั้นที่มีระบบเสียงและโครงสร้างของเสียงที่แตกต่างออกไป แต่ยังคงเหลือเสียงสำคัญคือ เมเต๊ะ และ คว้นปรี ซึ่งเป็นระดับเสียงเดียวกันและมีขนาดเท่ากัน คือ (A#4, Bb) โดยปรีทั้ง 2 แบบจะมีบทเพลงเฉพาะประเภทในการเล่นของตนเอง

2.4 ศึกษาการถ่ายทอดภูมิปัญญาเครื่องดนตรีปรีของครูปั้ง เครื่องมุกธิเบศร์ และครูเดือนบุญอินทร์

2.4.1 ศึกษาการถ่ายทอดการบรรเลงเครื่องดนตรีปรี

การสืบทอดการบรรเลงเครื่องดนตรีปรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลัวะในสมัยก่อนจะเป็นไปในลักษณะของการถ่ายทอดให้กับลูกหลานในครอบครัวเท่านั้น ไม่นิยมสอนต่อให้กับคนนอก ซึ่งทั้งครูปั้งและครูเดือนเองนั้นก็ได้รับวิชาความรู้ด้านเครื่องดนตรีปรีนี้มาจากญาติผู้ใหญ่ในครอบครัวเช่นกัน ในขั้นแรกผู้

ฝึกเล่นปรีนั้นจะต้องเริ่มจากการฝึกตีตัวเมปรีก่อน เนื่องจากมีทำนองที่สั้นกระชับง่ายต่อการฝึกฝนและต้องฝึกฝนให้ได้อย่างชำนาญดีแล้วจึงสามารถฝึกขั้นต่อไปคือการฝึกตีตัวลูกปรีได้

ในขั้นแรกเริ่มสิ่งที่ผู้สอนต้องฝึกให้กับผู้ฝึกคือการจับตัวเครื่องและการจับไม้ตีปรีและวิธีการตีตลอดจนถึงท่าทางในการบรรเลง ซึ่งถือเป็นพื้นฐานที่สำคัญอย่างมากในการฝึกเล่นเครื่องดนตรีชนิดนี้ เนื่องจากหากจับเครื่องผิดวิธีก็จะไม่สามารถตีให้เกิดเสียงได้ จึงจำเป็นที่จะต้องฝึกฝนทักษะพื้นฐานในข้อนี้ให้ชำนาญเสียก่อนจึงจะเริ่มฝึกการตีให้เป็นทำนองเพลง วิธีการจับตัวเครื่องนั้นต้องสอนให้ผู้ฝึกเล่นปรีนั้นรู้จักการจับประคองตัวเครื่องให้อยู่ในมือได้โดยไม่ออกแรงนิ้วเพื่อบีบตัวเครื่องมากเกินไป เพราะจะทำให้ตีไม่มีเสียง ซึ่งต้องฝึกโดยการนำบริมาใส่ในช่องว่างระหว่างนิ้วแต่ละนิ้วก่อนแล้วจึงค่อยๆ ปรับระดับความสูงต่ำของตัวเครื่องและแรงบีบจากนิ้วเพื่อหาจุดที่ทำให้เกิดเสียงดังกังวานที่สุด



ภาพประกอบ 30 ครูปางสาธิวิธีกรจับเครื่องและไม้ตีปรี ถ่ายเมื่อวันที่ 16 ตุลาคม 2557

สำหรับไม้ตีปริหรือ “อะคันควันปริ” นั้นจะจับด้วยวิธีใดก็ได้ตามความถนัดของแต่ละบุคคล เพียงแต่หากแรงในจับมากเกินไปก็จะทำให้ได้ควบคุมไม้ตีได้ยาก ในเวลาที่ต้องบรรเลงบทเพลงที่มีความเร็ว ซึ่งในด้านวิธีการจับไม้ตีปรินี้จะใช้วิธีสอนให้ผู้ฝึกเลือกวิธีการจับไม้ตามคือใช้นิ้ว หลัก 3 นิ้ว คือ นิ้วโป้ง นิ้วกลาง และนิ้วนางตามลำดับ โดยใช้นิ้วโป้งประคองไม้ตีปริไว้ด้านล่างเพื่อคอยรับน้ำหนัก ส่วนนิ้วที่เหลือคือนิ้วกลางและนิ้วนางจะทำหน้าที่คอยควบคุมไม้ตีปริจากด้านบน ซึ่งวิธีนี้สามารถทำให้เคลื่อนที่ได้อย่างอิสระสามารถเคลื่อนที่เพื่อตีตัวปริทุกตัวได้อย่างไม่ลำบาก

2.4.2 ศึกษาการถ่ายทอดภูมิปัญญาวิธีผลิตเครื่องดนตรีปริ

ด้านการสร้างปรินั้นมีความยุ่งยากละเอียดซับซ้อนในทุกขั้นตอนการผลิตที่ต้องใช้ความชำนาญอย่างสูง เนื่องจากปริเป็นเครื่องดนตรีที่ทำจากไม้ไผ่เอียงซึ่งมักจะพบได้ตามภูเขาสูงที่มีอากาศเย็น การเดินทางเข้าไปหาไม้ไผ่เอียงที่ขึ้นอยู่ตามธรรมชาตินั้นค่อนข้างยากลำบาก นอกจากนี้เมื่อเข้าไปถึงเขตที่มีไม้ไผ่เอียงขึ้นอยู่แล้วยังต้องอาศัยความชำนาญในการคัดเลือกต้นไผ่ที่มีความเหมาะสมในการนำมาสร้างเครื่องดนตรีปริอีกด้วย สิ่งที่ต้องคำนึงถึงในการคัดเลือกไม้ไผ่เอียงเพื่อนำมาสร้างเครื่องดนตรีปริเป็นหลักย่อยๆ 3 หลัก คือ

1. ขนาดความกว้าง ความยาวและความสมบูรณ์ของลำต้น
2. ความชื้นของลำต้น
3. อายุของต้นไผ่เอียง

ในการคัดเลือกไม้สำคัญอันดับแรกที่จะต้องนึกถึงคือขนาดของลำต้นไผ่เอียง ซึ่งต้องเลือกหาต้นที่มีขนาดของลำต้นที่เหมาะสมที่จะใช้ขึ้นหีบได้ไม่ใหญ่หรือเล็กจนเกินไป ทั้งยังต้องเลือกต้นที่มีความสูงพอประมาณที่จะสามารถนำมาตัดแบ่งเพื่อให้เพียงพอสำหรับการทำปริจำนวน 7 ชิ้น ครู บัง กล่าววว่าต้นไผ่เอียงที่เหมาะสมต้องเลือกลำต้นที่ไม่มีแมลงเจาะเป็นรูและยังเหลือส่วนปลายต้นไว้สำหรับใช้เป็นอะคันควันปริอีกด้วย ด้านความชื้นของลำต้นก็เป็นสิ่งสำคัญเช่นกันในการคัดเลือกไม้ เพราะหากเลือกต้นที่มีความชื้นในลำต้นมากจนเกินไปเมื่อนำมาสร้างเป็นเครื่องดนตรีปริแล้วจะไม่สามารถบรรเลงให้เกิดเสียงได้หรือเกิด เสียงเบาไม่ดังกังวาน ซึ่งในส่วนนี้ครู บัง อธิบายว่าให้สังเกตจากบริเวณรอบด้านของต้นไผ่เอียงว่ามีแหล่งน้ำอยู่ใกล้ๆหรือไม่ เนื่องจากไผ่เอียงเป็นไผ่ที่จะสะสมน้ำไว้ในกระบอกจึงไม่ควรเลือกตัดต้นที่อยู่ติดแหล่งน้ำหรือใกล้แหล่งน้ำมากจนเกินไป และสุดท้ายคือการดูที่อายุของไม้ไผ่เอียงซึ่งอายุของต้นไผ่เอียงที่เหมาะสมในการนำมาสร้างเป็นเครื่องดนตรีปรินั้นมียาวอยู่ประมาณ 3 ปี จะเป็นช่วงที่ไม้ไผ่เอียงให้เสียงดังกังวานมากที่สุดครู บัง กล่าวเพิ่มว่าหากเลือกไม้ที่มีอายุน้อยลำต้นจะเนื้อไม่แน่นและมีน้ำสะสมในกระบอกมาก เกินไป แต่ถ้าหากเลือกไม้ที่มีอายุแก่เกินไปตัวกระบอกจะแห้งและแตกหักง่ายไม่สามารถนำมาสร้างได้อีกเช่นกันจากที่กล่าวในข้างต้นการคัดเลือก

ไม้ไผ่เอี้ยะเพื่อนำมาสร้างเครื่องดนตรีปรีนั้นจึงต้องอาศัยความชำนาญซึ่งเป็นเรื่องที่ยากสำหรับผู้เริ่มต้นฝึกเล่นปรีใหม่ๆ และหลังจากได้ไม้เอี้ยะมาเป็นวัตถุดิบในการสร้างเครื่องดนตรีปรีแล้ว ขั้นตอนการตัดแบ่งไม้ไผ่แต่ละกระบอกก็จำเป็นต้องฝึกฝนให้มีความชำนาญอีกด้วยเนื่องจากไม้ไผ่เอี้ยะเป็นไม้ที่มีลำต้นค่อนข้างบางและแตกง่าย การใช้มีดเพื่อตัดแบ่งท่อนแต่ละส่วนจึงต้องมีดที่มีความคมสูงเพื่อไม่ให้เกิดแรงกระแทกจนตัวลำต้นฉีกหรือแตกออก



ภาพประกอบ 31 ครูปึงสาธิวิธีการผ่านเนื้อไม้เอกเพื่อตั้งเสียงปรี ถ่ายเมื่อวันที่16ตุลาคม 2557

ขั้นตอนการตัดเพื่อแบ่งเป็นท่อนๆ ตามขนาดที่ต้องการแล้ว การผ่านเนื้อไม้เอกเพื่อตั้งเสียงปรีนับเป็นขั้นตอนที่มีความสำคัญที่สุด ต้องค่อยๆ ผ่านเนื้อไม้เอกทีละเล็กละน้อยและใช้สันมีดเคาะเพื่อฟังเสียงให้ตรงอีกด้วย ซึ่งในขั้นตอนนี้ต้องผ่านเนื้อไม้สลับกับการเคาะฟังเสียงไปเรื่อยๆ จนกว่าจะได้เสียงที่ต้องการซึ่งหากการผ่านผิดพลาดก็จะทำให้ตัวกระบอกไม้ไผ่เอี้ยะฉีกหรือแตกออกและไม่สามารถนำมาใช้ได้อีก ขั้นตอนนี้จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องฝึกฝนให้ชำนาญ ครูปึงกล่าวเพิ่มเติมว่านักดนตรีปรีบางคนอาจจะใช้เวลาฝึกฝนในขั้นตอนการผ่านเนื้อไม้เพื่อตั้งเสียงนี้หลายปีกว่าจะสามารถทำได้สำเร็จ



ภาพประกอบ 32 ครูปึงสอนการผ่านเนื้อไม้ไผ่เฮียะ ถ่ายเมื่อวันที่ 16 ตุลาคม 2557

สำหรับผู้สืบทอดด้านการบรรเลงปรีครูปึง เครื่องมุทธิเบศร์ มีผู้สืบทอดที่เป็นบุตรสาวคนเล็ก 1 คนคือ นางสาวธารอัมพร เครื่องมุทธิเบศร์ ซึ่งเป็นบุตรสาวเพียงคนเดียวที่ได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้ด้านเครื่องดนตรีปรีจากครูปึงทั้งในด้านการบรรเลงและการสร้างเครื่องดนตรีปรี

นางสาวธารอัมพร เครื่องมุทธิเบศร์ มีชื่อ จักจั่น เป็นบุตรสาวคนเล็กของครูปึง เครื่องมุทธิเบศร์ เกิดเมื่อวันที่ 13 เมษายน 2541 เป็นบุตรสาวคนที่ 8 ของครูปึงกับนายกาด เครื่องมุทธิเบศร์ จบการศึกษาระดับประถมศึกษาปีที่ 6 จากโรงเรียนบ้านสบมาง และระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 จากโรงเรียนน่านคริสตเคียวัน ปัจจุบันศึกษาระดับมัธยมศึกษาตอนปลายที่โรงเรียนกาวิละวิทยาลัย จังหวัดเชียงใหม่ธารอัมพร หรือจักจั่น ได้เล่าถึงประสบการณ์ฝึกฝนการบรรเลงเครื่องดนตรีปรีว่าครูปึงได้ถ่ายทอดทั้งกลวิธีการบรรเลง บทเพลง รวมถึงขั้นตอนการสร้างเครื่องดนตรีปรีตั้งแต่ขั้นตอนการเลือกไม้จนถึงสร้างเป็นเครื่องดนตรีปรีที่สมบูรณ์ อีกทั้งยังเคยไปร่วมการแสดงปรีกับครูปึงในหลายๆ งานอีกด้วย จากคำบอกเล่าของนางสาวธารอัมพรถึงสาเหตุที่เริ่มฝึกฝนการบรรเลงปรีเนื่องจากว่า มีความน่าสนใจและยังเป็นเครื่องดนตรีประจำชาติพันธุ์ลัวะของตนเอง อีกทั้งครูผู้สอนยังเป็นบุคคลในครอบครัวประกอบมีใจรักในเครื่องดนตรีชนิดนี้อยู่เป็นทุนเดิมอยู่แล้วจึงฝึกฝนการบรรเลงปรีจากทั้งครูปึง เครื่องมุทธิเบศร์และครูเตือน บุญอินทร์ ตั้งแต่อายุได้ 10 ขวบ จนถึงปัจจุบัน



ภาพประกอบ 33 นางสาวธรรอัมพร เครื่องมุขิเบศร์ ถ่ายเมื่อวันที่ 16 ตุลาคม 2557

2.5 ศึกษาบทเพลงสำหรับเครื่องดนตรีปี่ของครูบั้ง เครื่องมุขิเบศร์ และครูเตือน บุญอินทร์

เพลงปี่ของชาวลัวะแต่เดิมนั้นมีบทเพลงที่ใช้สำหรับบรรเลงเครื่องดนตรีปี่นั้นมีมากมายหลายเพลง แต่ก็สูญหายไปมากและเหลือสืบทอดมาถึงปัจจุบันเพียงส่วนน้อย ทั้งนี้อาจจะเกิดขึ้นจากหลายสาเหตุเช่น ครูเพลงปี่ไม่มีผู้มาสืบทอดต่อวิชาความรู้ของตนเนื่องจากชาวลัวะจะสอนวิชาความรู้ด้านเครื่องดนตรีปี่ให้แต่บุคคลในครอบครัวของตนเองเท่านั้น ทำให้ครูเพลงปี่บางคนซึ่งไม่มีบุตรหลานจึงไม่มีผู้มาสืบทอดวิชาความรู้ ประกอบกับความรู้ด้านเครื่องดนตรีปี่นี้ชาวลัวะไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร เมื่อกาลเวลาผ่านไปทำให้ผิดเพี้ยนไปจากเดิมและสูญหายไป สำหรับบทเพลงปี่ของครูบั้ง เครื่องมุขิเบศร์ และครูเตือน บุญอินทร์ นั้นผู้ศึกษาได้ทำการคัดเลือกบทเพลงที่ครูบั้งและครูเตือนใช้บรรเลงเป็นประจำเป็นจำนวนทั้งสิ้น 5 เพลง แบ่งประเภทคือ ปี่แบบ 7 ชื้น (ปี่จุมซี) จำนวน 3 เพลง และปี่แบบ 5 ชื้น (ปี่แผละฮาน) จำนวน 2 เพลง โดยแสดงการบันทึกบทเพลงในรูปแบบของโน้ตในระบบดนตรีสากล และศึกษาองค์ประกอบด้านต่างๆดังนี้

2.5.1 บทเพลงปริ แบบ 7 ชั้น (ปริจุมชี)

บทเพลงที่ใช้สำหรับปริแบบ 7 ชั้น หรือปริจุมชี ของครูบั้ง เครือมุกทิเบต และครูเต๋อน บุญอินทร์ ผู้ศึกษาได้คัดเลือกมาจำนวน 3 เพลง คือ เพลงปริลี้วด เพลงปริกกแมเปียดี้บ และเพลงปริแคน ซึ่งแต่ละเพลงจะมีหัวข้อในการศึกษาด้านต่างๆ 7 เรื่องคือ

1. ข้อมูลทั่วไป
2. คีตลักษณ์
3. โครงสร้างของเสียง
4. ช่วงเสียง
5. หน่วยทำนอง
6. ชั้นคู่
7. ลักษณะจังหวะ

ซึ่งจะแสดงข้อมูลต่างๆ ในการศึกษาได้ดังนี้



เพลง ปริลิวต์

คว้นปริ

เมปริ

6

คว้นปริ

เมปริ

11

คว้นปริ

เมปริ

15

rit.

1. ข้อมูลทั่วไป

เพลงปริลิวต์เป็นบทเพลงเก่าแก่ของชาวลัวะที่ส่งต่อสืบทอดมาแต่สมัยโบราณ ไม่สามารถสืบได้ว่าผู้ใดเป็นผู้ประพันธ์และประพันธ์ขึ้นตั้งแต่สมัยใด คำว่า “ลิวต์” ในภาษาลัวะมีความหมายตรงกับภาษาไทยว่า รำๆ ซึ่งสอดคล้องกับตัวเพลงที่มีการดำเนินทำนองรวดเร็วกระชับและเป็นการตีรัวเสียงในบางช่วงของบทเพลง การบรรเลงจะเป็นรูปแบบการบรรเลงวนซ้ำไปมาทั้งเพลงหลายครั้ง ซึ่งจะไม่กำหนดตายตัวว่าจะบรรเลงวนซ้ำกี่รอบแต่จะขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงที่จะส่งสัญญาณให้กับผู้ร่วมบรรเลงว่าจะจบเพลงเมื่อใด โดยส่วนมากผู้ที่ส่งสัญญาณจะเป็นผู้ที่บรรเลงคว้นปริ เพลงปริลิวต์นี้มักถูกนิยมนำมาบรรเลงเป็นเพลงแรกในการแสดงปริ

2. คีตลักษณ์

เพลงปรีลวดเป็นเพลงปรีแบบ 7 ชั้น (ปรีจุมชี) ที่มีลักษณะเป็นเพลงท่อนเดียว มีแนวทำนอง 2 ทำนอง แยกกันตามชุดแม่ปรีและลูกปรี โดยลูกปรี(คว้นปรี)จะเล่นทำนองหลัก ส่วนแม่ปรี(เมปรี) จะเล่นทำนองสั้นๆวนเป็นห่วงย่นพ้องให้กับทำนองหลัก

เพลงปรีลวดเมื่อนำมาศึกษาด้านอัตราจังหวะโดยใช้หลักทฤษฎีดนตรีสากลแล้วพบว่า เพลงปรีลวดมีอัตราจังหวะตามทฤษฎีดนตรีสากลแบบ 2/4 และมีความยาวของห้องเพลงจำนวนทั้งสิ้น 18 ห้องเพลงโดยการบันทึกโน้ตแบบดนตรีสากล ลักษณะการบรรเลงจะเป็นการเล่นวนซ้ำไปมาไม่มีจำนวนครั้งในการซ้ำที่แน่นอน

3. โครงสร้างของเสียง

จากการศึกษาโครงสร้างของเสียงที่นำมาใช้ในเพลงปรีลวดพบว่า เพลงปรีลวดเป็นเพลงปรีแบบ 7 ชั้นหรือปรีจุมชีที่มีโครงสร้างของเสียงที่มีกลุ่มโน้ตจำนวน 6 เสียงเป็นองค์ประกอบคือ ฟา ซอล ทีแฟลท โด เร และ มี (F G B^b C D E) โดยมีเสียงสำคัญมีปรากฏอยู่คือเสียง ทีแฟลท (B^b) ปรากฏอยู่ที่ตัวแม่ปรีและลูกปรี ดังนี้

1. โน้ตเสียงทีแฟลท (B^b) ที่อยู่ในปรีชุดแม่คือ เมเต็ง
2. โน้ตเสียงทีแฟลท (B^b) ที่อยู่ในปรีชุดลูกคือ คว้นปรี

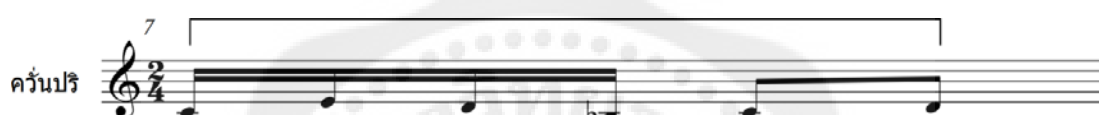
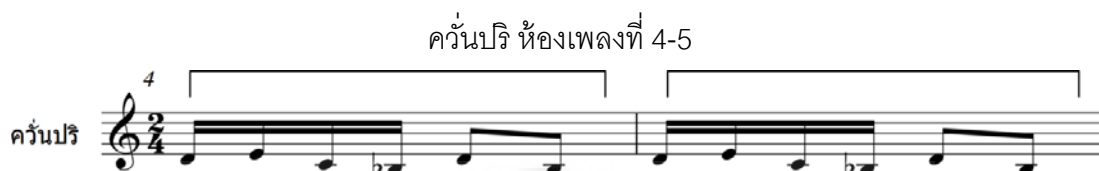
ทั้งนี้เสียง ทีแฟลท (B^b) นี้จากการศึกษาพบว่าเสียงที่ให้ความรู้สึกชัดเจนที่สุดในการเป็นเสียงที่ 1 ในโครงสร้างของเสียงที่ใช้ในเพลงปรีลวด และยังเป็นเสียงสำคัญที่มีปรากฏอยู่ในเพลงปรีทุกเพลง แต่ด้วยองค์ประกอบของโครงสร้างของเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ทำให้ไม่สามารถจะอ้างอิงกับบันไดเสียงในระบบดนตรีสากลได้ และการแสดงระดับเสียงในรูปแบบการบันทึกโน้ตแบบดนตรีสากลนั้นเป็นการนำมาใช้เพื่อให้เห็นถึงโครงสร้างได้ง่ายขึ้น ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าเพลงปรีลวดนั้นมีกลุ่มเสียงที่นำมาใช้ในเพลงจำนวน 6 เสียง โดยมีเสียง ทีแฟลท (B^b) เป็นเสียงสำคัญ และมีระดับเสียงต่างๆที่ได้นำมาจัดเรียงตามลำดับชั้นจากต่ำไปหาสูงได้ดังนี้



ภาพประกอบ 34 แสดงโครงสร้างของเสียงเพลงปรีลวด จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง



2. ลักษณะการดำเนินทำนอง ขึ้น-ลง-ขึ้น ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 6 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 4,5,7,10,11,15 ของคว้นปริ และในห้องเพลงที่ 1-15 ของเมปริ



3. ลักษณะการดำเนินทำนอง ขึ้น-ลง ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 2 ครั้งในท้องเพลงที่ 17-18 ของ ควันปริและเมปริ



2. หน่วยทำนองย่อยรอง (Figure)

2.1 ลักษณะการดำเนินทำนองหน่วยทำนองย่อยรอง (Figure) ของควันปริ มีทั้งหมด 4 รูปแบบ คือ

- 2.1.1 ลักษณะการดำเนินทำนอง ลง-ลง-ขึ้น ปรากฏจำนวน 1 ครั้ง
- 2.1.2 ลักษณะการดำเนินทำนอง ลง-ขึ้น-ขึ้น ปรากฏจำนวน 1 ครั้ง
- 2.1.3 ลักษณะการดำเนินทำนอง ขึ้น-ลง-ขึ้น ปรากฏจำนวน 1 ครั้ง
- 2.1.4 ลักษณะการดำเนินทำนอง ลง-ขึ้น ปรากฏจำนวน 1 ครั้ง

2.2 ลักษณะหน่วยทำนองย่อยรอง (Figure) ของเมปริ มี 1 รูปแบบคือ

- 2.2.1 ลักษณะการดำเนินทำนอง ลง-ขึ้น ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง

จากการศึกษาข้อมูลในข้างต้นสามารถแสดงถึงลักษณะการดำเนินของหน่วยทำนองย่อยรอง (Figure) ของควันปริและเมปริตามแต่ละรูปแบบได้ดังนี้

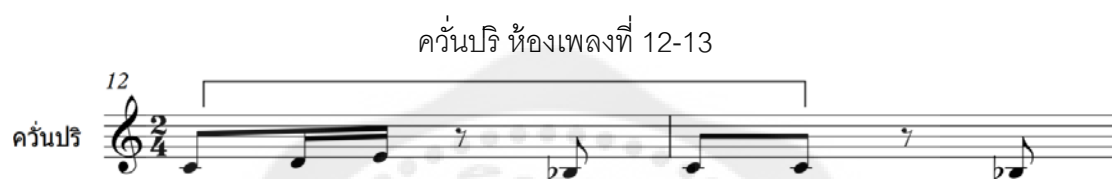
1. ลักษณะการดำเนินทำนอง ลง-ลง-ขึ้น ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง ในท้องเพลงที่ 6 ของ ควันปริ

ควันปริ ห้องเพลงที่ 6

2. ลักษณะการดำเนินทำนอง ลง-ขึ้น-ขึ้น ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 8-9 ของคว้นปริ



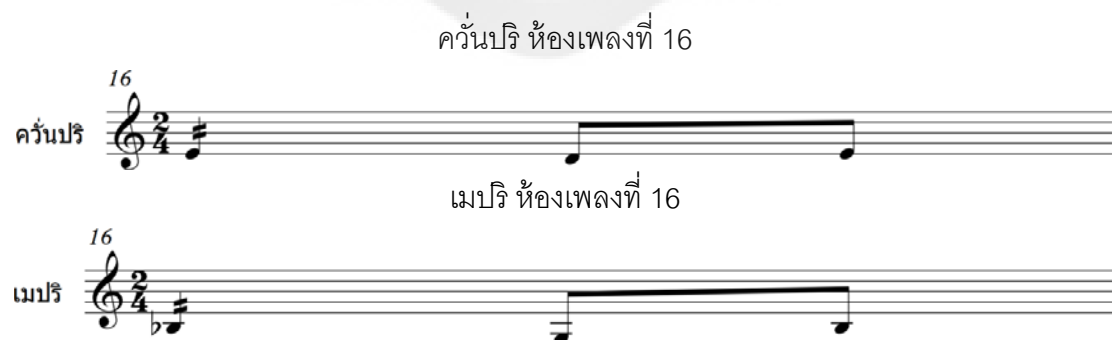
3. ลักษณะการดำเนินทำนอง ขึ้น-ลง-ขึ้น ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 12-13 ของคว้นปริ



4. ลักษณะการดำเนินทำนอง ขึ้น-ขึ้น ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 13-14 ของคว้นปริ



5. ลักษณะการดำเนินทำนอง ลง-ขึ้น ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 16 ของคว้นปริและเมปริ



6. ชั้นคู่

ชั้นคู่ หมายถึง ระยะความห่างของโน้ตตัวหนึ่งกับโน้ตอีกตัวหนึ่ง เมื่อบรรเลงโน้ตทั้งสองตัวพร้อมกันจะเกิดเป็นคู่เสียงขึ้นมา ระยะความห่างของคู่เสียงจะมีเอกลักษณ์ของเสียงที่แตกต่างกันออกไปตามระยะห่างของคู่เสียงนั้นๆ ซึ่งการบรรเลงบทเพลงเครื่องดนตรีปรีของชาวลีวนั้นจะต้องบรรเลงตั้งแต่ 1 คู่ กล่าวคือจะต้องมีผู้ที่บรรเลงแม่ปรี (เมปรี) กับบรรเลงลูกปรี (คว้นปรี) ขึ้นไปจึงจะสมบูรณ์ครบถ้วน ทั้งนี้ในการศึกษาชั้นคู่ที่เกิดขึ้นในบทเพลงปรีลีดนี้จะเป็นการศึกษาชั้นคู่ที่เกิดขึ้นระหว่างโน้ตที่อยู่ในจังหวะตกของแม่ปรี (เมปรี) และโน้ตที่อยู่ในจังหวะตกของลูกปรี (คว้นปรี) เพื่อให้แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของทำนองหลักและแนวทำนองประสานที่เล่นวนซ้ำเป็นการพื้นหลังที่ทำให้เกิดชั้นคู่ต่างๆ ดังนี้

The musical score illustrates the intervals between the two parts, 'คว้นปรี' (top) and 'เมปรี' (bottom), across four systems of measures. The intervals are labeled as follows:

- System 1 (Measures 1-4): M7, M6, M6, P5, M6, P5, M6, P5
- System 2 (Measures 5-8): M7, P4, P5, P4, P5, P5, P5, M6, M6
- System 3 (Measures 9-12): P4, P5, P5, P5, P5, P5
- System 4 (Measures 13-16): M6, P5, P4, P5, P4, P4, P4, P5

จากโน้ตเพลงปรีลีดในข้างต้นแสดงให้เห็นถึงชั้นคู่ต่างๆที่เกิดขึ้นในจังหวะตกโดยมีชั้นคู่รวมทั้งสิ้น 2 ชนิด คือ ชั้นคู่เพอร์เฟค (Perfect) ชั้นคู่เมเจอร์ (Major) ปรากฏในจังหวะตกของเพลงปรีลีดจำนวนทั้งสิ้น 31 ครั้ง โดยสามารถจำแนกชั้นคู่แบ่งตามสัญลักษณ์ต่างๆ ในโน้ตที่เป็นจังหวะตกซึ่งเกิดชั้นคู่ได้ดังนี้

1. ขั้นคู่ เพอร์เฟค (Perfect) สีที่ใช้แทนสัญลักษณ์ **P**
2. ขั้นคู่ เมเจอร์ (Major) สีที่ใช้แทนสัญลักษณ์ **M**

ขั้นคู่ เพอร์เฟค (Perfect) ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 22 ครั้ง แบ่งย่อยได้อีกคือ 2 ชนิดคือ ขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค ใช้สัญลักษณ์ P5 จำนวน 15 ครั้ง และขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค ใช้สัญลักษณ์ P4 จำนวน 7 ครั้ง ขั้นคู่เมเจอร์ (Major) ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 9 ครั้ง แบ่งย่อยได้อีก 2 ชนิดคือ ขั้นคู่ 7 เมเจอร์ ใช้สัญลักษณ์ M7 จำนวน 2 ครั้ง และขั้นคู่ 6 เมเจอร์ ใช้สัญลักษณ์ 6 จำนวน 7 ครั้ง

7. ลักษณะจังหวะ

การศึกษาลักษณะจังหวะ เป็นการอธิบายสัญลักษณ์ที่บ่งบอกความสั้นยาวของตัวโน้ตต่างๆที่อยู่ในบทเพลงซึ่งไม่รวมระดับเสียงและการหาลักษณะจังหวะในบทเพลงสามารถทำได้โดยนำบรรทัด 5 เส้นที่มีอยู่ออกไปจากบทเพลง จะทำให้เหลือแต่เพียงจังหวะที่ไม่บ่งบอกถึงระดับเสียงและสามารถนำมาศึกษาเพื่อแสดงถึงลักษณะจังหวะที่สำคัญต่างๆ ในบทเพลง ซึ่งจากการศึกษาลักษณะจังหวะในเพลงปริวิวัด สามารถจำแนกลักษณะจังหวะรูปแบบต่างๆ ที่ปรากฏในโน้ตของคว้นปริและเมปริได้ดังนี้

7.1 ลักษณะจังหวะ ของคว้นปริ

ลักษณะจังหวะ คว้นปริ



จากโน้ตแสดงลักษณะจังหวะของคว้นปริในข้างต้นแสดงให้เห็นถึงลักษณะจังหวะรูปแบบต่างๆ ที่เกิดขึ้นและสามารถจำแนกได้ดังนี้

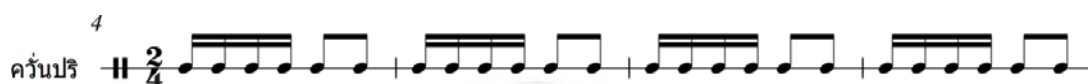
1. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตเช็ต 2 ชั้น 6 ตัว และโน้ตเช็ต 1 ชั้น 1 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 2 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 2-3 ของคว้นปริ

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 2-3



2. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตเชบิต 2 ชั้น 4 ตัว และโน้ตเชบิต 1 ชั้น 2 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 7 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 4,5,6,7,10,11,15 ของควีนปริ

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 4-7



3. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตเชบิต 1 ชั้น 3 ตัว และตัวหยุดโน้ตเชบิต 1 ชั้น 1 ตัว
ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 2 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 8 และ 13

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 8

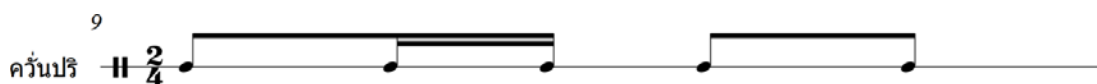


คว้นปริ ห่องเพลงที่ 13



4. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตเชบ็ด 1 ชั้น 3 ตัว และโน้ตเชบ็ด 2 ชั้น 2 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 9 ของควีนปริ

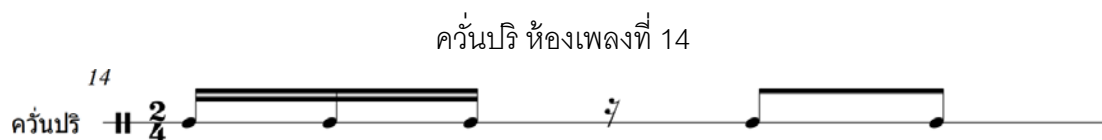
คว้นปริ ห้องเพลงที่ 9



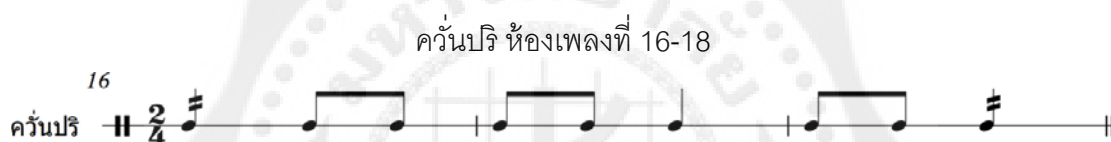
5. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตเชบิต 1 ชั้น 2 ตัว โน้ตเชบิต 2 ชั้น 2 ตัว และตัวหยุด
เชบิต 1 ชั้น 1 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้งในห้องเพลงที่ 12 ของคว้นปริ



6. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตเชบ็ต 2 ชั้น 3 ตัว ตัวหยุดเชบ็ต 2 ชั้น 1 ตัว และโน้ตเชบ็ต 1 ชั้น 2 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้งในท้องเพลงที่

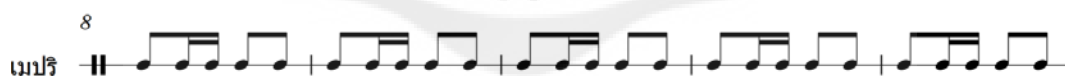


7. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตตัวดำ 1 ตัว และโน้ตเชบ็ต 1 ชั้น 2 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 3 ครั้งในท้องเพลงที่ 16-18 ของคว้นปริ



7.2 ลักษณะจังหวะของเมปรี

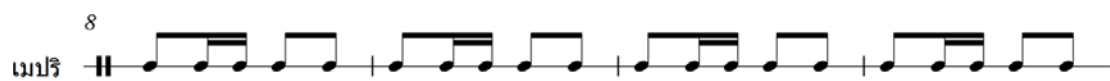
ลักษณะจังหวะ เมปรี



จากโน้ตแสดงลักษณะจังหวะของเมปรีในข้างต้นแสดงให้เห็นถึงลักษณะจังหวะรูปแบบต่างๆ ที่เกิดขึ้นและสามารถจำแนกได้ดังนี้

1. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตเชบ็ต 1 ชั้น 3 ตัว และโน้ตเชบ็ต 2 ชั้น 2 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 15 ครั้ง ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 1-15 ของเมปรี

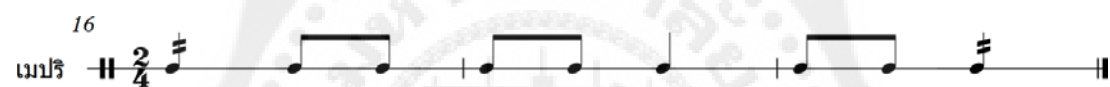
เมปรี ห้องเพลงที่ 1-15



2. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตตัวดำ 1 ตัว และโน้ตเขັด 1 ชั้น 2 ตัว ปราบกฏจำนวนทั้งสิ้น 3 ครั้งในห้องเพลงที่ 16-18 ของเมปรี

3.

เมปรี ห้องเพลงที่ 16-18



เพลง ปริกกแมเปียดับ

ครวนปริ

เมปริ

8

ครวนปริ

เมปริ

15

ครวนปริ

เมปริ

20

rit.

1. ข้อมูลทั่วไป

เพลงปริกกแมเปียดับ เป็นบทเพลงสำหรับบรรเลงปรีของชาวลัวะ มีความเก่าแก่และสืบทอดกันมาตั้งแต่สมัยโบราณและไม่ทราบว่าผู้ใดเป็นผู้ประพันธ์ขึ้นและประพันธ์ขึ้นในปีใด คำว่า “กกแมเปียดับ” มีความหมายในภาษาของชาวลัวะแปลว่า “ตีแม่ปรีสองครั้ง” ซึ่งมีความสัมพันธ์สอดคล้องกันกับลักษณะการบรรเลงของผู้ที่บรรเลงตัวแม่ปรีที่จะเริ่มต้นเป็นผู้บรรเลงทำนองของแม่ปรีมาก่อนซึ่งจะเริ่มบรรเลงจากโน้ตเสียงฟา (F) จำนวนสองครั้งซึ่งตรงกับตำแหน่งของปรีที่ใหญ่ที่สุดในปรีแบบ 7 ชั้น คือ เมปริ และภายในบทเพลงยังพบว่าการบรรเลงในลักษณะดังกล่าวอยู่อีกหลายครั้งและเป็นจุดเด่นสำคัญของทำนองของแม่ปรีลักษณะการบรรเลงเพลงปริกกแมเปียดับนี้จะเหมือนกับบทเพลงปรีอื่นๆที่จะนิยมบรรเลงวนซ้ำไปเรื่อยๆจนกว่าผู้ที่บรรเลงทำนองหลักคือคว้นปริจะให้สัญญาณการจบเพลงลง

2. คีตลักษณ์

เพลงปrikkam เปียต๊ิบเป็นเพลงปรีแบบ 7 ชั้น (ปรีจุมซี) ที่มีลักษณะเป็นเพลงท่อนเดียว มีแนวทำนอง 2 ทำนอง แยกกันตามชุดแม่ปรีและลูกปรี โดยลูกปรี(คว้นปรี)จะเล่นทำนองหลัก ส่วนแม่ปรี (เมปรี) จะเล่นทำนองสั้นๆวนเป็นห่วงยื่นพื้นให้กับทำนองหลัก

เพลงปrikkam เปียต๊ิบเมื่อนำมาศึกษาด้านอัตราจังหวะโดยใช้หลักทฤษฎีดนตรีสากลแล้วพบว่า เพลงปรีลวดมีอัตราจังหวะตามทฤษฎีดนตรีสากลแบบ 2/4 และมีความยาวของห้องเพลงจำนวนทั้งสิ้น 23 ห้องเพลงโดยการบันทึกโน้ตแบบดนตรีสากล ลักษณะการบรรเลงจะเป็นการเล่นวนซ้ำไปมาไม่มีจำนวนครั้งในการซ้ำที่แน่นอน

3. โครงสร้างของเสียง

จากการศึกษาโครงสร้างของเสียงที่นำมาใช้ในเพลงปrikkam เปียต๊ิบพบว่า เป็นเพลงปรีแบบ 7 ชั้นหรือปรีจุมซีที่มีโครงสร้างของเสียงที่มีกลุ่มโน้ตจำนวน 6 เสียงเป็นองค์ประกอบคือ ฟา ซอล ที แฟลท โด เร และ มี (F G B^b C D E) โดยมีเสียงสำคัญมีปรากฏอยู่คือเสียง ทีแฟลท (B^b) ปรากฏอยู่ที่ตัวแม่ปรีและลูกปรี ดังนี้

1. โน้ตเสียงทีแฟลท (B^b) ที่อยู่ในปรีชุดแม่คือ เมเต็ง
2. โน้ตเสียงทีแฟลท (B^b) ที่อยู่ในปรีชุดลูกคือ คว้นปรี

ทั้งนี้เสียง ทีแฟลท (B^b) นี้จากการศึกษาพบว่าเป็นเสียงที่ให้ความรู้สึกชัดเจนที่สุดในการเป็นเสียงที่ 1 ในโครงสร้างของเสียงที่ใช้ในเพลงปrikkam เปียต๊ิบ และยังเป็นเสียงสำคัญที่มีปรากฏอยู่ในเพลงปรีทุกเพลง แต่ด้วยองค์ประกอบของโครงสร้างของเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ทำให้ไม่สามารถจะอ้างอิงกับบันไดเสียงในระบบดนตรีสากลได้ และการแสดงระดับเสียงในรูปแบบการบันทึกโน้ตแบบดนตรีสากลนั้นเป็นการนำมาใช้เพื่อให้เห็นถึงโครงสร้างได้ง่ายขึ้น ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าเพลงปrikkam เปียต๊ิบนั้นมีกลุ่มเสียงที่นำมาใช้ในเพลงจำนวน 6 เสียง โดยมีเสียง ทีแฟลท (B^b) เป็นเสียงสำคัญ และมีระดับเสียงต่างๆที่ได้นำมาจัดเรียงตามลำดับขั้นจากต่ำไปหาสูงได้ดังนี้



ภาพประกอบ 35 แสดงโครงสร้างของเสียงเพลงปrikkam เปียต๊ิบ จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง

4. ช่วงเสียง

ช่วงเสียง หมายถึงช่วงระยะห่างของโน้ตเสียงที่มีระดับต่ำที่สุดกับโน้ตเสียงที่มีระดับสูงที่สุด โดยใช้วิธีนับระยะห่างเหมือนกันกับขั้นคู่ (Interval) คือการนับโน้ตเสียงที่อยู่ต่ำที่สุดเป็นเสียงที่ 1 เพื่อแสดงให้เห็นถึงความกว้างของเสียงในบทเพลง และจากการศึกษาช่วงเสียงของเพลงปริกกแมเปียดี้บ ปรากฏว่าโน้ตเสียงที่อยู่ต่ำที่สุดคือโน้ตเสียงฟา (F) ซึ่งอยู่ในทำนองของปริชูดแม่คือเมปรี โดยมีระยะห่างจากโน้ตเสียงที่มีระดับสูงที่สุดคือโน้ตเสียงมี (E) เท่ากับคู่ 7 เมเจอร์ โดยที่โน้ตเสียงมี (E) ปรากฏครั้งแรกในท้องเพลงที่ 7 ส่วนโน้ตเสียงฟา (F) ปรากฏครั้งแรกในท้องเพลงที่ 1 ดังนี้



5. หน่วยทำนอง

ทำนองเพลงจะประกอบด้วยประโยคเพลงตั้งแต่ 1 ประโยคขึ้นไป สามารถแบ่งย่อยเป็นหน่วยทำนอง (Melodic unit) ได้ซึ่งหน่วยทำนองจะแบ่งออกเป็น 2 ประเภทได้อีกคือ หน่วยทำนองเอก (Motif) และหน่วยทำนองย่อยรอง (Figure) ซึ่งในเพลงปริกกแมเปียดี้บมีหน่วยทำนองย่อยเอก (Motif) และหน่วยทำนองย่อยรอง (Figure) ประกอบอยู่ในทำนองของครันปรีและเมปรีมีรูปแบบต่างๆ คือ

1. หน่วยทำนองย่อยเอก (Motif)

1.1 ลักษณะการดำเนินทำนองของหน่วยทำนองย่อยเอก (Motif) ของครันปรีมี 5

รูปแบบ คือ

- 1.1.1 ลักษณะการดำเนินทำนอง ขึ้น-ลง-ขึ้น ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 7 ครั้ง
- 1.1.2 ลักษณะการดำเนินทำนอง ลง-ขึ้น ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 4 ครั้ง
- 1.1.3 ลักษณะการดำเนินทำนอง ลง-ขึ้น-ลง ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 2 ครั้ง
- 1.1.4 ลักษณะการดำเนินทำนองคงที่ ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 2 ครั้ง
- 1.1.5 ลักษณะการดำเนินทำนอง ขึ้น-ลง-ลง ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง

1.2 ลักษณะการดำเนินทำนองของหน่วยทำนองย่อยเอก (Motif) ของเมปรี

มี 2 รูปแบบคือ

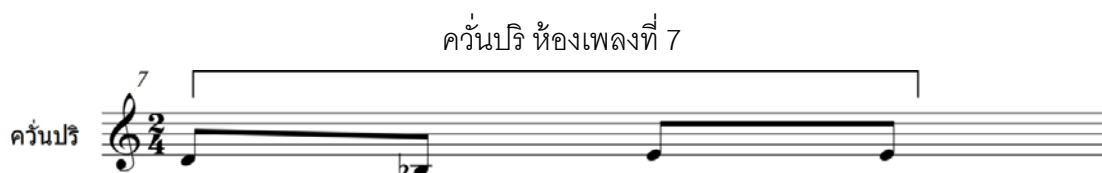
- 1.2.1 ลักษณะการดำเนินทำนอง ขึ้น-ขึ้น-ลง ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 14 ครั้ง
- 1.2.2 ลักษณะการดำเนินทำนอง ขึ้น-ลง ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 6 ครั้ง

จากการศึกษาข้อมูลในข้างต้นสามารถแสดงถึงลักษณะการดำเนินของหน่วยทำนองย่อยเอก (Motif) ของคว้นปริและเมปริตามแต่ละรูปแบบได้ดังนี้

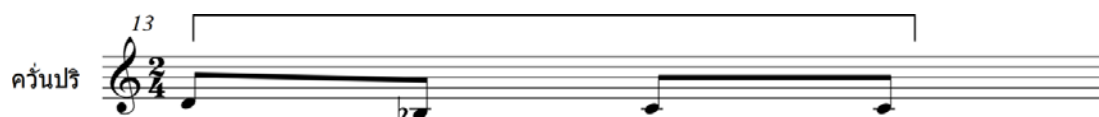
1. ลักษณะการดำเนินทำนอง ขึ้น-ลง-ขึ้น ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 7 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 5,6,8,9,14,15และ 20



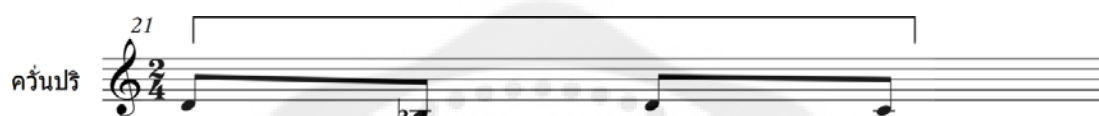
2. ลักษณะการดำเนินทำนอง ลง-ขึ้น ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 4 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 7,10,11,13 ของคว้นปริ



คว้นปริ ห้องเพลงที่ 13



3. ลักษณะการดำเนินทำนอง ลง-ขึ้น-ลง ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 2 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 16 และ 21ของคว้นปรี



4. ลักษณะการดำเนินทำนองคงที่ ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 2 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 17-18 ของคว้นปรี



5. ลักษณะการดำเนินทำนอง ขึ้น-ลง-ลง ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 12 ของคว้นปรี



6. ลักษณะการดำเนินทำนอง ขึ้น-ขึ้น-ลง ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 14 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 2,3,5,6,8,9,11,12,14,15,17,18,20,21 ของเมปรี

เมปรี ห้องเพลงที่ 2-3

เมปรี ห้องเพลงที่ 5-6

เมปรี ห้องเพลงที่ 8-9

เมปรี ห้องเพลงที่ 11-12

เมปรี ห้องเพลงที่ 14-15

เมปรี ห้องเพลงที่ 17-18

เมปรี ห้องเพลงที่ 20-21

2.หน่วยทำนองย่อยรอง (Figure)

2.1ลักษณะการดำเนินทำนองของหน่วยทำนองย่อยรอง (Figure) ของคว้นปรี มี 3 รูปแบบคือ

- 2.1.1 ลักษณะการดำเนินทำนอง ลง-ขึ้น-ขึ้น ปากฎจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง
- 2.1.2 ลักษณะการดำเนินทำนอง ลง-ขึ้น ปากฎจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง
- 2.1.3 ลักษณะการดำเนินทำนอง ขึ้น-ลง ปากฎจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง

2.2 ลักษณะการดำเนินทำนองของหน่วยทำนองย่อยรอง (Figure) ของเมปรี มี 2 รูปแบบ คือ

2.2.1 ลักษณะการดำเนินทำนอง ลง-ขึ้น ปรากฏในเพลงจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง

2.2.2 ลักษณะการดำเนินทำนอง ขึ้น-ลง ปรากฏในเพลงจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง

จากการศึกษาข้อมูลในข้างต้นสามารถแสดงถึงลักษณะการดำเนินของหน่วยทำนองย่อยรอง (Figure) ของคว้นปรีและเมปรีตามแต่ละรูปแบบได้ดังนี้

1. ลักษณะการดำเนินทำนอง ลง-ขึ้น-ขึ้น ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 19 ของ คว้นปรี



2. ลักษณะการดำเนินทำนอง ลง-ขึ้น ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 22 ของ คว้นปรี



3. ลักษณะการดำเนินทำนอง ขึ้น-ลง ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 23 ของ คว้นปรี



4. ลักษณะการดำเนินทำนอง ลง-ขึ้น ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 22 ของ เมปรี



5. ลักษณะการดำเนินทำนอง ขึ้น-ลง ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 23 ของเมปรี

เมปรี ห้องเพลงที่ 23

6. ขั้นคู่ (Interval)

ขั้นคู่ (Interval) หมายถึง ระยะความห่างของโน้ตตัวหนึ่งกับโน้ตอีกตัวหนึ่ง เมื่อบรรเลงโน้ตทั้งสองตัวพร้อมกันจะเกิดเป็นคู่เสียงขึ้นมา ระยะความห่างของคู่เสียงจะมีเอกลักษณ์ของเสียงที่แตกต่างกันออกไปตามระยะห่างของคู่เสียงนั้นๆ ซึ่งการบรรเลงบทเพลงเครื่องดนตรีปรีของชาวลีวะนั้นจะต้องบรรเลงตั้งแต่ 1 คู่ กล่าวคือจะต้องมีผู้ที่บรรเลงแม่ปรี (เมปรี) กับบรรเลงลูกปรี (คว้นปรี) ขึ้นไปจึงจะสมบูรณ์ครบถ้วน ทั้งนี้ในการศึกษาขั้นคู่ที่เกิดขึ้นในบทเพลงปริกกแมเปียดี้บนี้จะเป็นการศึกษาขั้นคู่ที่เกิดขึ้นระหว่างโน้ตที่อยู่ในจังหวะตกของแม่ปรี (เมปรี) และโน้ตที่อยู่ในจังหวะตกของลูกปรี (คว้นปรี) เพื่อให้แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody) และ แนวบาสโซ ออสตินาโต (Basso ostinato) ที่ทำให้เกิดขั้นคู่ต่างๆดังนี้



จากโน้ตเพลงปริกกแมเปียดีบบในข้างต้นแสดงให้เห็นถึงขั้นคู่ต่างๆที่เกิดขึ้นในจังหวะตกโดยมีขั้นคู่รวมทั้งสิ้น 2 ชนิด คือ ขั้นคู่เพอร์เฟค (Perfect) ขั้นคู่เมเจอร์ (Major) ปรากฏในจังหวะตกของเพลงปริกกแมเปียดีบบ จำนวนทั้งสิ้น 39 ครั้ง โดยสามารถจำแนกขั้นคู่แบ่งตามสัญลักษณ์สีต่างๆ ในโน้ตที่เป็นจังหวะตกซึ่งเกิดขึ้นคู่ได้ดังนี้

1. ขั้นคู่ เพอร์เฟค (Perfect) สีที่ใช้แทนสัญลักษณ์ **P**

2. ขั้นคู่ เมเจอร์ (Major) สีที่ใช้แทนสัญลักษณ์ **M**

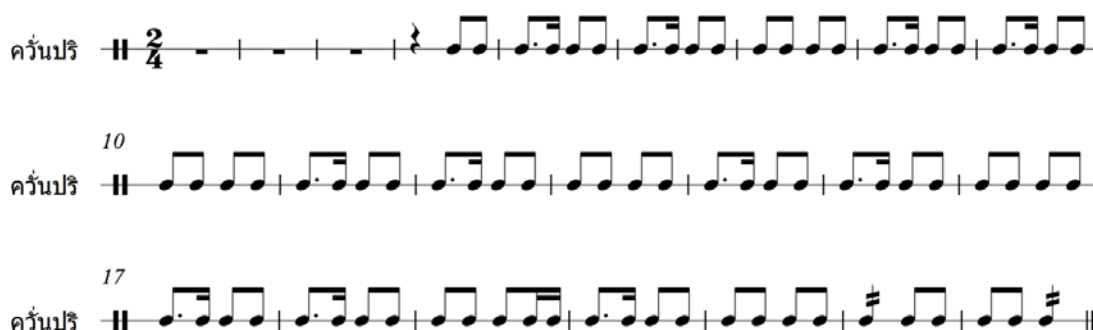
ขั้นคู่ เพอร์เฟค (Perfect) ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 28 ครั้ง แบ่งย่อยได้อีกคือ 2 ชนิดคือ ขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค ใช้สัญลักษณ์ P5 จำนวน 15 ครั้ง ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค ใช้สัญลักษณ์ P4 จำนวน 3 ครั้ง และขั้นคู่ 1 เพอร์เฟคหรือขั้นคู่ยูนิสัน (Unison) ใช้สัญลักษณ์ P1 จำนวน 10 ครั้ง ขั้นคู่เมเจอร์ (Major) ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 11 ครั้ง แบ่งย่อยได้อีก 3 ชนิดคือ ขั้นคู่ 7 เมเจอร์ ใช้สัญลักษณ์ M7 จำนวน 3 ครั้ง และขั้นคู่ 6 เมเจอร์ ใช้สัญลักษณ์ M6 จำนวน 6 ครั้ง และสุดท้ายคือขั้นคู่ 3 เมเจอร์ จำนวน 2 ครั้ง

7. ลักษณะจังหวะ

การศึกษาลักษณะจังหวะ เป็นการอธิบายสัญลักษณ์ที่บ่งบอกความสั้นยาวของตัวโน้ตต่างๆที่อยู่ในบทเพลงซึ่งไม่รวมระดับเสียงและการหาลักษณะจังหวะในบทเพลงสามารถทำได้โดยนำบรรทัด 5 เส้นที่มีอยู่ออกไปจากบทเพลง จะทำให้เหลือแต่เพียงจังหวะที่ไม่บ่งบอกถึงระดับเสียงและสามารถนำมาศึกษาเพื่อแสดงถึงลักษณะจังหวะที่สำคัญต่างๆ ในบทเพลง ซึ่งจากการศึกษาลักษณะจังหวะในเพลงปริกกแมเปียดีบบนี้สามารถจำแนกลักษณะจังหวะสำคัญรูปแบบต่างๆ ที่ปรากฏในโน้ตของคว้นปริและเมปริได้ดังนี้

7.1 ลักษณะจังหวะของคว้นปริ

ลักษณะจังหวะ คว้นปริ

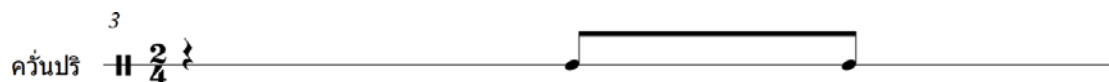


จากโน้ตแสดงลักษณะจังหวะของคว้นปริในข้างต้นแสดงให้เห็นถึงลักษณะจังหวะรูปแบบต่างๆที่เกิดขึ้นและสามารถจำแนกได้ดังนี้

1. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วย ตัวหยุดของโน้ตตัวดำ 1 ตัว และโน้ตเข้บ็ต 1 ชั้น 2 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 4 ของคว้นปริ

2.

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 4



3. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตตัวเข้บ็ต 1 ชั้น 3 ตัว และโน้ตเข้บ็ต 2 ชั้น 1 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 11 ครั้งในห้องเพลงที่ 5,6,8,9,11,12,14,15,17,18 และ 20 ของคว้นปริ

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 5-6



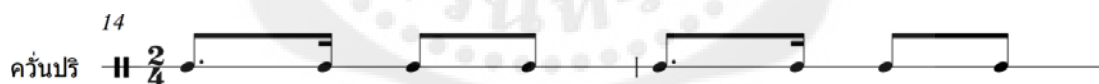
คว้นปริ ห้องเพลงที่ 8-9



คว้นปริ ห้องเพลงที่ 11-12



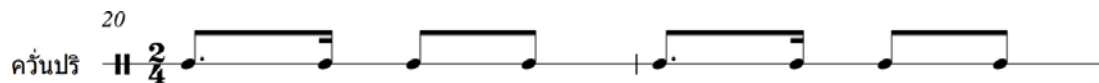
คว้นปริ ห้องเพลงที่ 14-15



คว้นปริ ห้องเพลงที่ 17-18



คว้นปริ ห้องเพลงที่ 20



4. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตเชิ้บ 1 ชั้น 4 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 5 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 7, 10, 13, 16 และ 20 ของคว้นปริ

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 7

7
คว้นปริ $\text{H} \frac{2}{4}$ 

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 10

10
คว้นปริ $\text{H} \frac{2}{4}$ 

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 13

13
คว้นปริ $\text{H} \frac{2}{4}$ 

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 16

16
คว้นปริ $\text{H} \frac{2}{4}$ 

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 20

20
คว้นปริ $\text{H} \frac{2}{4}$ 

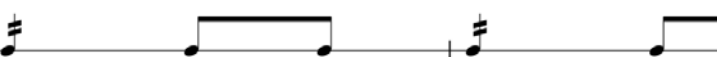
5. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตเชิ้บ 1 ชั้น 3 ตัว และโน้ตเชิ้บ 2 ชั้น 2 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 19 ของคว้นปริ

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 19

19
คว้นปริ $\text{H} \frac{2}{4}$ 

6. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตตัวดำ 1 ตัว และโน้ตเชิ้บ 1 ชั้น 2 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 2 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 23-24 ของคว้นปริ

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 23-24

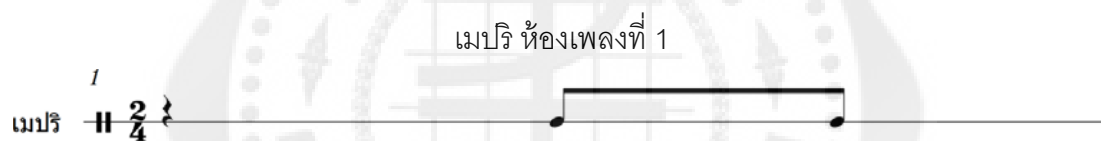
23
คว้นปริ $\text{H} \frac{2}{4}$ 

7.2 ลักษณะจังหวะของเมปรี

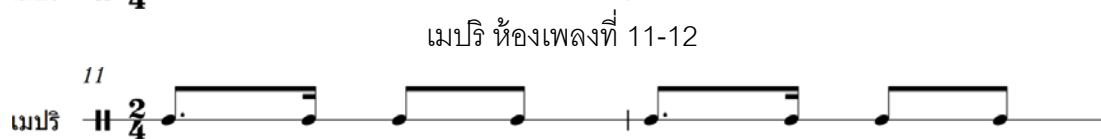
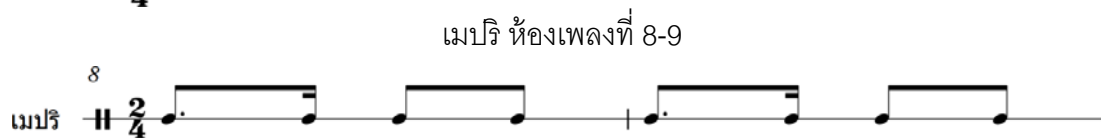
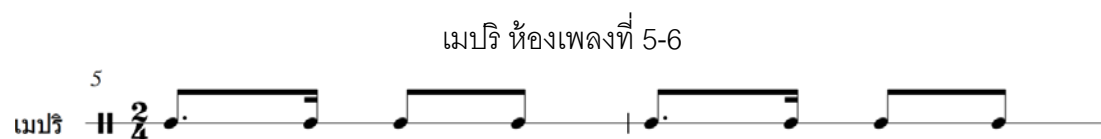
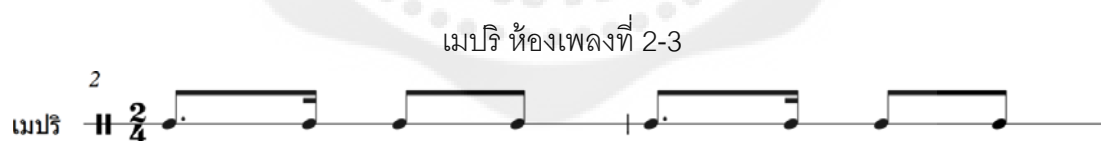
ลักษณะจังหวะ เมปรี



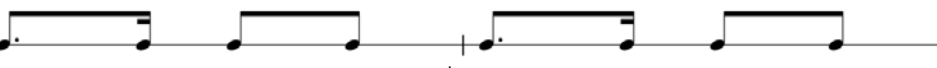
1. ลักษณะจังหวะที่ประกอบด้วยตัวหยุดของตัวดำ 1 ตัว และโน้ตเชิ้ต 1 ชั้น 2 ตัว ปรากฏจำนวน 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 1 ของเมปรี



2. ลักษณะจังหวะที่ประกอบด้วยโน้ตเชิ้ต 1 ชั้น 3 ตัว และโน้ตเชิ้ต 2 ชั้น 1 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 14 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 2,3,5,6,8,9,11,12,14,15,17,18 และ 20 ของเมปรี



Me Pri ห้องเพลงที่ 14-15

14
เมปรี $\text{H } \frac{2}{4}$ 

เมปรี ห้องเพลงที่ 17-18

17
เมปรี $\text{H } \frac{2}{4}$ 

เมปรี ห้องเพลงที่ 20

20
เมปรี $\text{H } \frac{2}{4}$ 

3. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตเชบ็ต 1 ชั้น 4 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 4 ของ เมปรี

เมปรี ห้องเพลงที่ 4

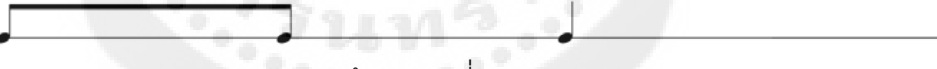
4
เมปรี $\text{H } \frac{2}{4}$ 

4. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตเชบ็ต 1 ชั้น 2 ตัว และโน้ตตัวดำ 1 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 7 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 7,10,13,16,19,22 และ 23 ของเมปรี

เมปรี ห้องเพลงที่ 7

7
เมปรี $\text{H } \frac{2}{4}$ 

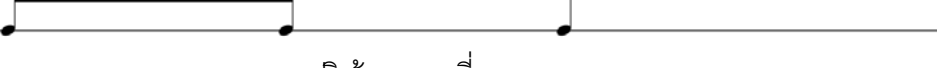
เมปรี ห้องเพลงที่ 10

10
เมปรี $\text{H } \frac{2}{4}$ 

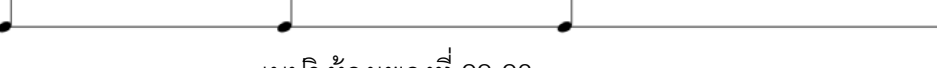
เมปรี ห้องเพลงที่ 13

13
เมปรี $\text{H } \frac{2}{4}$ 

เมปรี ห้องเพลงที่ 16

16
เมปรี $\text{H } \frac{2}{4}$ 

เมปรี ห้องเพลงที่ 19

19
เมปรี $\text{H } \frac{2}{4}$ 

เมปรี ห้องเพลงที่ 22-23

22
เมปรี $\text{H } \frac{2}{4}$ 

เพลง ปริแคน

1. ข้อมูลทั่วไป

เพลงปริแคนเป็นเพลงปริที่เก่าแก่และสืบทอดมาแต่โบราณไม่สามารถสืบหาผู้ประพันธ์ได้ เพลงปริแคนนี้ยังมีความพิเศษกว่าบทเพลงปริอื่นๆ เพราะเป็นเพลงที่เกิดจากการบรรเลง ร่วมกับ “แคน” (Khene) เครื่องดนตรีประเภทเป่าของกลุ่มคนไทยอีสานและลาว คำว่า “แคน” จึงเป็นการเรียกทับศัพท์เดิมของเครื่องดนตรีชนิดนี้ ดังนั้นชื่อเพลงปริแคนจึงหมายถึงบทเพลงปริที่ร่วมบรรเลงกับ “แคน” (Khene) นั่นเอง

2. คีตลักษณ์

เพลงปริแคนเป็นบทเพลงปริแบบ 7 ขึ้น (ปริจุมชี) ที่มีลักษณะเป็นเพลงท่อนเดียว มีแนวทำนอง 2 ทำนอง แยกกันตามชุดแม่ปริและลูกปริ โดยลูกปริ(ครวนปริ)จะเล่นทำนองหลัก ส่วนแม่ปริ(เมปริ)จะเล่นทำนองสั้นๆวนเป็นห่วงย่นพินให้กับทำนองหลัก

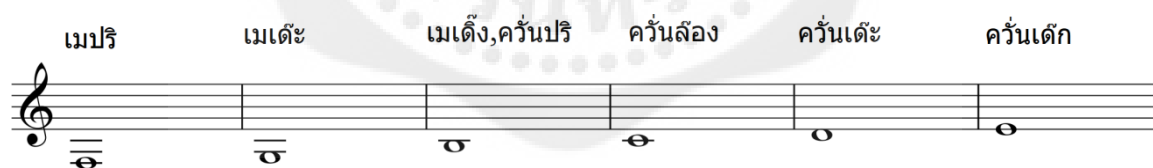
เพลงปริแคนเมื่อนำมาศึกษาด้านอัตราจังหวะโดยใช้หลักทฤษฎีดนตรีสากลแล้วพบว่า เพลงปริแคนมีอัตราจังหวะตามทฤษฎีดนตรีสากลแบบ 2/4 และมีความยาวของห้องเพลงจำนวนทั้งสิ้น 26 ห้องเพลงโดยการบันทึกโน้ตแบบดนตรีสากล ลักษณะการบรรเลงจะเป็นการเล่นวนซ้ำไปมาไม่มีจำนวนครั้งในการซ้ำที่แน่นอน

3. โครงสร้างของเสียง

จากการศึกษาโครงสร้างของเสียงที่นำมาใช้ในเพลงปริแคนพบว่า เป็นเพลงปริแบบ 7 ขึ้นหรือปริจุมซีที่มีโครงสร้างของเสียงที่มีกลุ่มโน้ตจำนวน 6 เสียงเป็นองค์ประกอบคือ ฟา ซอล ที แฟลท โด เร และมี (F G B^b C D E) โดยมีเสียงสำคัญมีปรากฏอยู่คือเสียง ทีแฟลท (B^b) ปรากฏอยู่ทั้งตัวแม่ปริและลูกปริ ดังนี้

1. โน้ตเสียงทีแฟลท (B^b) ที่อยู่ในปริชุดแม่คือ แม่เต็ง
2. โน้ตเสียงทีแฟลท (B^b) ที่อยู่ในปริชุดลูกคือ คว้นปริ

ทั้งนี้เสียง ทีแฟลท (B^b) นี้จากการศึกษาพบว่าเป็นเสียงที่ให้ความรู้สึกชัดเจนที่สุดในการเป็นเสียงที่ 1 ในโครงสร้างของเสียงที่ใช้ในเพลงปริแคน และยังเป็นเสียงสำคัญที่มีปรากฏอยู่ในเพลงปริทุกเพลง แต่ด้วยองค์ประกอบของโครงสร้างของเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ทำให้ไม่สามารถจะอ้างอิงกับบันไดเสียงในระบบดนตรีสากลได้ และการแสดงระดับเสียงในรูปแบบการบันทึกโน้ตแบบดนตรีสากลนั้นเป็นการนำมาใช้เพื่อให้เห็นถึงโครงสร้างได้ง่ายขึ้น ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าเพลงปริแคนนั้นมีกลุ่มเสียงที่นำมาใช้ในเพลงจำนวน 6 เสียง โดยมีเสียง ทีแฟลท (B^b) เป็นเสียงสำคัญ และมีระดับเสียงต่างๆที่ได้นำมาจัดเรียงตามลำดับชั้นจากต่ำไปหาสูงได้ดังนี้



ภาพประกอบ 36 แสดงโครงสร้างของเสียงเพลงปริแคน จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง

4. ช่วงเสียง

ช่วงเสียง (Range) หมายถึงช่วงระยะห่างของโน้ตเสียงที่มีระดับต่ำที่สุดกับโน้ตเสียงที่มีระดับสูงที่สุด โดยใช้วิธีนับระยะห่างเหมือนกันกับขั้นคู่ (Interval) คือการนับโน้ตเสียงที่อยู่ต่ำที่สุดเป็นเสียงที่ 1 เพื่อแสดงให้เห็นถึงความกว้างของเสียงในบทเพลง และจากการศึกษาช่วงเสียงของเพลงปริแคนปรากฏว่าโน้ตเสียงที่อยู่ต่ำที่สุดคือโน้ตเสียงฟา (F) ซึ่งอยู่ในทำนองของปริชุดแม่คือเมปริ โดยมีระยะห่างจากโน้ตเสียงที่มีระดับสูงที่สุดคือโน้ตเสียงมี (E) เท่ากับคู่ 7 เมเจอร์ โดยที่โน้ตเสียงมี (E)

ปรากฏครั้งแรกในท้องเพลงที่ 2 ของคว้นปริส่วนโน้ตเสียงฟา (F) ปรากฏครั้งแรกในท้องเพลงที่ 3 ของเมปริ ดังนี้



5. หน่วยทำนอง (Melodic unit)

ทำนองเพลงจะประกอบด้วยประโยคเพลงตั้งแต่ 1 ประโยคขึ้นไป สามารถแบ่งย่อยเป็นหน่วยทำนอง (Melodic unit) ได้ซึ่งหน่วยทำนองจะแบ่งออกเป็น 2 ประเภทได้อีกคือ หน่วยทำนองเอก (Motif) และหน่วยทำนองย่อยรอง (Figure) ซึ่งในเพลงปริแคนมีหน่วยทำนองย่อยเอก (Motif) และหน่วยทำนองย่อยรอง (Figure) ประกอบอยู่ในทำนองของคว้นปริและเมปริมีรูปแบบต่างๆ คือ

1. หน่วยทำนองย่อยเอก (Motif)

1.1 ลักษณะการดำเนินทำนองของหน่วยทำนองย่อยเอก (Motif) ของคว้นปริ มี 2

รูปแบบคือ

1.1.1 ลักษณะการดำเนินทำนอง คงที่ ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 15 ครั้ง

1.1.2 ลักษณะการดำเนินทำนอง ลง-ขึ้น-ลง ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 8 ครั้ง

1.2 ลักษณะการดำเนินทำนองของหน่วยทำนองย่อยเอก (Motif) ของเมปริ มี 3

รูปแบบคือ

1.2.1 ลักษณะการดำเนินทำนอง คงที่ ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 16 ครั้ง

1.2.2 ลักษณะการดำเนินทำนอง ลง-ขึ้น-ขึ้น ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 6 ครั้ง

1.2.3 ลักษณะการดำเนินทำนอง ลง-ขึ้น ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 3 ครั้ง

จากการศึกษาข้อมูลในข้างต้นสามารถแสดงถึงลักษณะการดำเนินของหน่วยทำนองย่อยเอก (Motif) ของคว้นปริและเมปริตามแต่ละรูปแบบได้ดังนี้

1. ลักษณะการดำเนินทำนองคงที่ ปรากฏในทำนองของเมปริ ห้องที่ 1 และปรากฏในท้องเพลงอื่นพร้อมกับทำนองของคว้นปริอีก 15 ห้องเพลง ดังนี้

เมปรี ห้องเพลงที่ 1



คว้นปรีและเมปรี ห้องเพลงที่ 2



คว้นปรีและเมปรี ห้องเพลงที่ 4



คว้นปรีและเมปรี ห้องเพลงที่ 6



คว้นปรีและเมปรี ห้องเพลงที่ 7



คว้นปรีและเมปรี ห้องเพลงที่ 8



คว้นปรีและเมปรี ห้องเพลงที่ 10

10

คว้นปรี

เมปรี

คว้นปรีและเมปรี ห้องเพลงที่ 12

12

คว้นปรี

เมปรี

คว้นปรีและเมปรี ห้องเพลงที่ 13

13

คว้นปรี

เมปรี

คว้นปรีและเมปรี ห้องเพลงที่ 14

14

คว้นปรี

เมปรี

คว้นปรีและเมปรี ห้องเพลงที่ 16

16

คว้นปรี

เมปรี

คว้นปรีและเมปรี ห้องเพลงที่ 18

18

คว้นปรี

เมปรี

คว้นปรีและเมปรี ห้องเพลงที่ 19

19

คว้นปรี

เมปรี

คว้นปรีและเมปรี ห้องเพลงที่ 20

20

คว้นปรี

เมปรี

คว้นปรีและเมปรี ห้องเพลงที่ 22

22

คว้นปรี

เมปรี

คว้นปรีและเมปรี ห้องเพลงที่ 24

24

คว้นปรี

เมปรี

2. ลักษณะการดำเนินทำนอง ลง-ขึ้น-ลง ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 8 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 3,5,9,11,15,17,21 และ 23 ของคว้นปรี ดังนี้

คว้นปรี ห้องเพลงที่ 3

3

คว้นปรี

คว้นปรี ห้องเพลงที่ 5

5

คว้นปรี

คว้นปรี ห้องเพลงที่ 9

9
ควนปริ ห้องเพลงที่ 11

11
ควนปริ ห้องเพลงที่ 15

15
ควนปริ ห้องเพลงที่ 17

17
ควนปริ ห้องเพลงที่ 21

21
ควนปริ ห้องเพลงที่ 23

3. ลักษณะการดำเนินทำนอง ลง-ขึ้น-ขึ้น ปราบภูจํานวนทั้งสิ้น 6 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 3,5,9,11,17 และ 23 ของเมปรี ดังนี้

เมปรี ห้องเพลงที่ 3

เมปรี

เมปรี ห้องเพลงที่ 5

เมปรี

เมปรี ห้องเพลงที่ 9



4. ลักษณะการดำเนินทำนอง ลง-ขึ้น ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 3 ครั้งในห้องเพลงที่ 15, 21 และ 25 ของ เมปรีดังนี้



2. หน่วยทำนองย่อยรรง (Figure)

2.1 ลักษณะการดำเนินทำนองของหน่วยทำนองย่อยรรง (Figure) ของคว้นปรี มี 2 รูปแบบคือ

2.1.1 ลักษณะการดำเนินทำนอง ลง-ขึ้น ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง

2.1.2 ลักษณะการดำเนินทำนอง ขึ้น-ลง ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง

2.2 ลักษณะการดำเนินทำนองของหน่วยทำนองย่อยรอง (Figure) ของเมปรี มี

1 รูปแบบคือ

2.2.1 ลักษณะการดำเนินทำนอง ขึ้น-ลง ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง

จากการศึกษาข้อมูลในข้างต้นสามารถแสดงถึงลักษณะการดำเนินของหน่วยทำนองย่อยรอง(Figure) ของคว้นปรีและเมปรีตามแต่ละรูปแบบได้ดังนี้

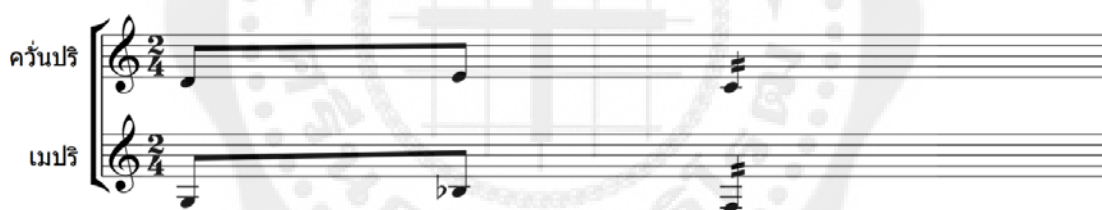
1. ลักษณะการดำเนินทำนอง ลง-ขึ้น ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 25 ของคว้นปรี ดังนี้

คว้นปรี ห้องเพลงที่ 25



2. ลักษณะการดำเนินทำนอง ขึ้น-ลง ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้งในห้องเพลงที่ 26 ซึ่งเป็นห้องเพลงสุดท้ายของคว้นปรีและ เมปรี ดังนี้

คว้นปรีและเมปรี ห้องเพลงที่ 26



6. ชั้นคู่

ชั้นคู่ หมายถึง ระยะเวลาห่างของโน้ตตัวหนึ่งกับโน้ตอีกตัวหนึ่ง เมื่อบรรเลงโน้ตทั้งสองตัวพร้อมกันจะเกิดเป็นคู่เสียงขึ้นมา ระยะเวลาห่างของคู่เสียงจะมีเอกลักษณ์ของเสียงที่แตกต่างกันออกไปตามระยะห่างของคู่เสียงนั้นๆ ซึ่งการบรรเลงบทเพลงเครื่องดนตรีปรีของชาวลัวะนั้นจะต้องบรรเลงตั้งแต่ 1 คู่ กล่าวคือจะต้องมีผู้ที่บรรเลงแม่ปรี (เมปรี) กับบรรเลงลูกปรี (คว้นปรี) ขึ้นไปจึงจะสมบูรณ์ครบถ้วน ทั้งนี้ในการศึกษาชั้นคู่ที่เกิดขึ้นในบทเพลงปรีแคนนี้จะเป็นการศึกษาชั้นคู่ที่เกิดขึ้นระหว่างโน้ตที่อยู่ในจังหวะตกของแม่ปรี (เมปรี) และโน้ตที่อยู่ในจังหวะตกของลูกปรี (คว้นปรี) เพื่อให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody) และ แนวบาสโซ ออสตินาโต (Basso ostinato) ที่ทำให้เกิดชั้นคู่ต่างๆดังนี้



จากโน้ตเพลงปริแคนในข้างต้นแสดงให้เห็นถึงชั้นคู่ต่างๆที่เกิดในจังหวะตกโดยมีชั้นคู่รวมทั้งสิ้น 2 ชนิด คือ ชั้นคู่เพอร์เฟค (Perfect) ชั้นคู่เมเจอร์ (Major) ปรากฏในจังหวะตกของเพลงปริแคนจำนวนทั้งสิ้น 50 ครั้ง โดยสามารถจำแนกชั้นคู่แบ่งตามสัญลักษณ์สีต่างๆในโน้ตที่เป็นจังหวะตกซึ่งเกิดชั้นคู่ได้ดังนี้

3. ชั้นคู่ เพอร์เฟค (Perfect) สีที่ใช้แทนสัญลักษณ์ **P**

4. ชั้นคู่ เมเจอร์ (Major) สีที่ใช้แทนสัญลักษณ์ **M**

ชั้นคู่ เพอร์เฟค (Perfect) ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 46 ครั้ง แบ่งย่อยได้อีกคือ 3 ชนิดคือ ชั้นคู่ 5 เพอร์เฟค ใช้สัญลักษณ์ P5 จำนวน 39 ครั้ง ชั้นคู่ 4 เพอร์เฟค ใช้สัญลักษณ์ P4 จำนวน 3 ครั้ง และชั้นคู่ 1 เพอร์เฟคหรือชั้นคู่ยูนิสัน (Unison) ใช้สัญลักษณ์ P1 จำนวน 4 ครั้ง ชั้นคู่เมเจอร์ (Major) คือ ชั้นคู่ 3 เมเจอร์ ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 4 ครั้ง

7. ลักษณะจังหวะ

การศึกษาลักษณะจังหวะ (Rhythm) เป็นการอธิบายสัญลักษณ์ที่บ่งบอกความสั้นยาวของตัวโน้ตต่างๆที่อยู่ในบทเพลงซึ่งไม่รวมระดับเสียงและการหาจังหวะในบทเพลงสามารถทำได้โดย

นำบรรทัด 5 เส้นที่มีอยู่ออกไปจากบทเพลง จะทำให้เหลือแต่เพียงจังหวะที่ไม่แบ่งบอกถึงระดับเสียง และสามารถนำมาศึกษาเพื่อแสดงถึงลักษณะจังหวะที่สำคัญต่างๆในบทเพลง ซึ่งจากการศึกษา ลักษณะจังหวะในเพลง ปริแคนนี้สามารถจำแนกลักษณะจังหวะสำคัญรูปแบบต่างๆที่ปรากฏใน โฉนดของคว้นปริและเมปริได้ดังนี้

7.1 ลักษณะจังหวะของคว้นปริ

ลักษณะจังหวะ คว้นปริ



จากโน้ตแสดงลักษณะจังหวะของคว้นปริในข้างต้นแสดงให้เห็นถึงลักษณะจังหวะรูปแบบต่างๆที่เกิดขึ้นและสามารถจำแนกได้ดังนี้

1. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตเช็ต 1 ชั้น 3 ตัว และโน้ตเช็ต 2 ชั้น 2 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 4 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 2, 8, 14, และ 19 ของคว้นปริ

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 2



คว้นปริ ห้องเพลงที่ 8



คว้นปริ ห้องเพลงที่ 14

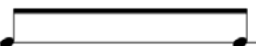


คว้นปริ ห้องเพลงที่ 19



2. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตเช็ต 1 ชั้น 4 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 11 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 3,5,7,9,11,13,15,17,19,21,23 ของคว้นปริ

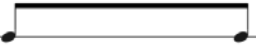
คว้นปริ ห้องเพลงที่ 3

3
คว้นปริ $\text{H} \frac{2}{4}$ 

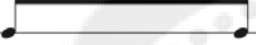
คว้นปริ ห้องเพลงที่ 5

5
คว้นปริ $\text{H} \frac{2}{4}$ 

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 7

7
คว้นปริ $\text{H} \frac{2}{4}$ 

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 9

9
คว้นปริ $\text{H} \frac{2}{4}$ 

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 11

11
คว้นปริ $\text{H} \frac{2}{4}$ 

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 13

13
คว้นปริ $\text{H} \frac{2}{4}$ 

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 15

15
คว้นปริ $\text{H} \frac{2}{4}$ 

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 17

17
คว้นปริ $\text{H} \frac{2}{4}$ 

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 19

19
คว้นปริ $\text{H} \frac{2}{4}$ 

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 21

21
คว้นปริ $\text{H} \frac{2}{4}$ 

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 23

23
คว้นปริ $\text{H} \frac{2}{4}$ 

3. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตตัวดำ 1 ตัว และโน้ตเข้บีด 1 ชั้น 2 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 10 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 4,6,10,12,16,18,22,24,25 และ 26 ของคว้นปริ

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 4



คว้นปริ ห้องเพลงที่ 6



คว้นปริ ห้องเพลงที่ 10



คว้นปริ ห้องเพลงที่ 12



คว้นปริ ห้องเพลงที่ 16



คว้นปริ ห้องเพลงที่ 18



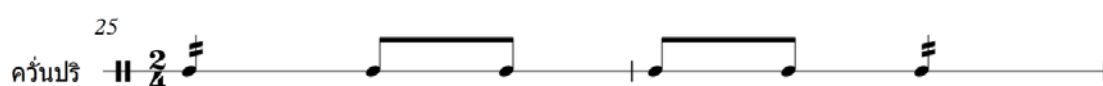
คว้นปริ ห้องเพลงที่ 22



คว้นปริ ห้องเพลงที่ 24

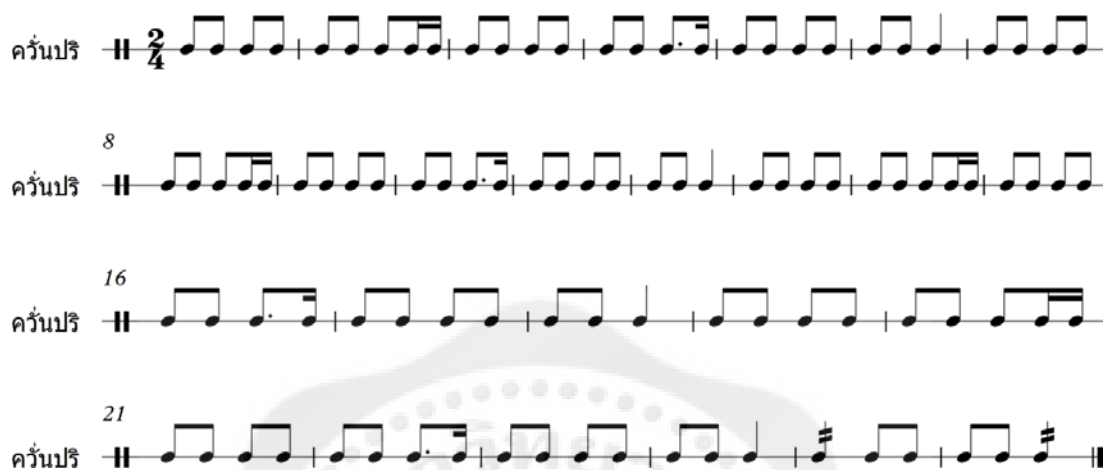


คว้นปริ ห้องเพลงที่ 25-26



7.2 ลักษณะจังหวะของคว้นปรี

ลักษณะจังหวะ เมปรี



จากโน้ตแสดงลักษณะจังหวะของเมปรีในข้างต้นแสดงให้เห็นถึงลักษณะจังหวะรูปแบบต่างๆ ที่เกิดขึ้นและสามารถจำแนกได้ดังนี้

1. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตเข้บ็ต 1 ชั้น 4 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 12 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 1,3,5,7,9,11,13,15,17,19,21,23 ของเมปรี



11
เมปรี $\text{H } \frac{2}{4}$ 

เมปรี ห้องเพลงที่ 13

13
เมปรี $\text{H } \frac{2}{4}$ 

เมปรี ห้องเพลงที่ 15

15
เมปรี $\text{H } \frac{2}{4}$ 

เมปรี ห้องเพลงที่ 17

17
เมปรี $\text{H } \frac{2}{4}$ 

เมปรี ห้องเพลงที่ 19

19
เมปรี $\text{H } \frac{2}{4}$ 

เมปรี ห้องเพลงที่ 21

21
เมปรี $\text{H } \frac{2}{4}$ 

คว้นปรี ห้องเพลงที่ 23

23
เมปรี $\text{H } \frac{2}{4}$ 

2. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตเชบัต 1 ชั้น 3 ตัว และโน้ตเชบัต 2 ชั้น 2 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 4 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 2, 8, 14, และ 19 ของเมปรี

เมปรี ห้องเพลงที่ 2

2
เมปรี $\text{H } \frac{2}{4}$ 

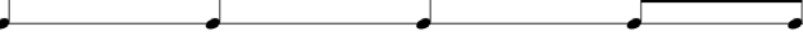
เมปรี ห้องเพลงที่ 8

8
เมปรี $\text{H } \frac{2}{4}$ 

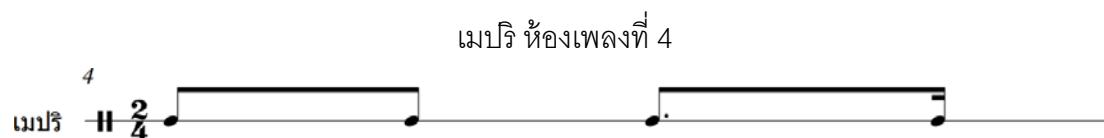
เมปรี ห้องเพลงที่ 14

14
เมปรี $\text{H } \frac{2}{4}$ 

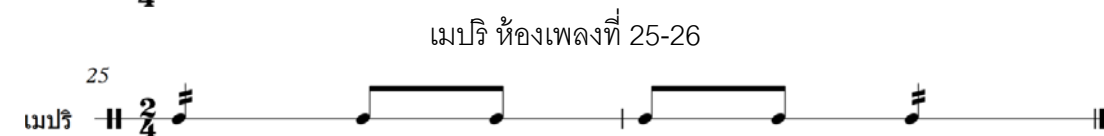
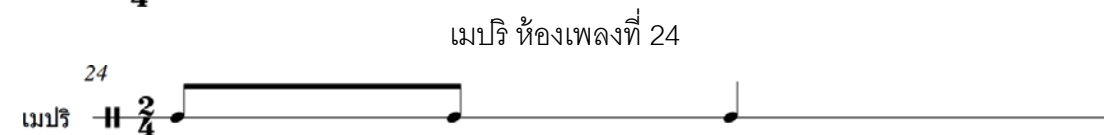
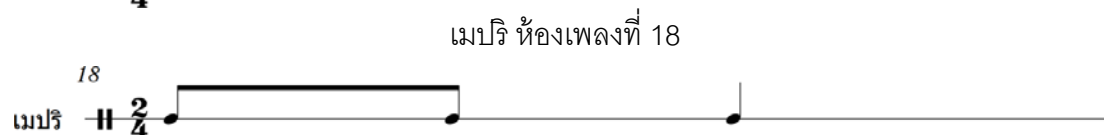
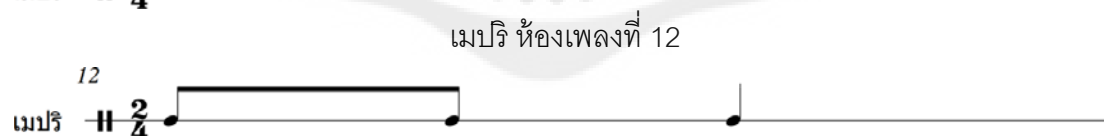
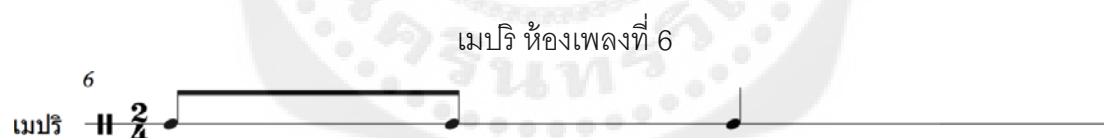
เมปรี ห้องเพลงที่ 19

19
เมปรี $\text{H } \frac{2}{4}$ 

3. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตเชบ็ต 1 ชั้น 2 ตัว โน้ตเชบ็ต 1 ชั้นปะจุต 1 ตัว และโน้ตเชบ็ต 2 ชั้น 1 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 4 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 4,10,16 และ 22 ของเมปรี



4. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตตัวดำ 1 ตัว และโน้ตเชบ็ต 1 ชั้น 2 ตัว ปรากฏจำนวน 6 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 6,12,18,24,25 และ 26 ของเมปรี



2.5.2 บทเพลงปริ แบบ 5 ชั้น (ปริแผละอาน)

บทเพลงที่ใช้สำหรับปริแบบ 5 ชั้น หรือปริแผละอาน ของครูบั้ง เครือมุกทิเบศร์ และครูเตื่อน บุญอินทร์นี้ผู้ศึกษาได้คัดเลือกมาจำนวน 2 เพลง คือ เพลงปริจีเลอะจีเละ และเพลงปริเปียอัน ซึ่งแต่ละเพลงจะมีหัวข้อในการศึกษาด้านต่างๆ 7 เรื่องคือ

1. ข้อมูลทั่วไป
2. คีตลักษณ์
3. โครงสร้างของเสียง
4. ช่วงเสียง
5. หน่วยทำนอง
6. ชั้นคู่
7. ลักษณะจังหวะ

ซึ่งจะแสดงข้อมูลต่างๆในการศึกษาได้ดังนี้



เพลง ปริจีเลอะจีเละ

1. ข้อมูลทั่วไป

เพลงปริจีเลอะจีเละ เป็นบทเพลงปรีที่สืบทอดมาแต่โบราณไม่ทราบถึงประวัติความเป็นมาที่แน่นอนของผู้ประพันธ์และช่วงระยะเวลาที่ประพันธ์ คำว่า“จีเลอะจีเละ” ในภาษาของชาวลัวะนี้มีความหมายว่า “เดี๋ยวมาเดี๋ยวไป” ซึ่งเป็นนัยแสดงให้เห็นถึงเนื้อหาของทำนองที่บรรเลงวนซ้ำไปซ้ำมาและมีจังหวะที่ค่อนข้างกระชับรวดเร็วและสนุกสนาน เปรียบเหมือนการเดินเล่นไปมาด้วยความเร็วเพื่อหยอกล้อกัน และความนัยอีกประการที่สำคัญคือเพลงปริจีเลอะจีเละเป็นบทเพลงปรีแบบ 5 ขึ้นที่มักจะถูกใช้เป็นเพลงคั่นสลับหลังจากที่ได้บรรเลงบทเพลงปรีแบบ 7 ขึ้น มาแล้วสักพักซึ่งจะแสดงความแตกต่างของทำนองที่ค่อนข้างจะชัดเจน ก่อนที่จะกลับไปบรรเลงปรีแบบ 7 ขึ้นอีกครั้งก่อนที่จะจบการบรรเลงในครั้งนั้น

2. คีตลักษณ์

เพลงปริจีเลอะจีละเป็นบทเพลงปริแบบ 5 ขึ้น (ปริแผลอะฮาน) ที่มีลักษณะเป็นเพลงท่อนเดียว มีแนวทำนอง 2 ทำนอง แยกกันตามชุดแม่ปริและลูกปริ โดยลูกปริ(คว้นปริ)จะเล่นทำนองหลัก ส่วนแม่ปริ(เมปริ) จะเล่นทำนองสั้นๆวนเป็นห่วงย่นพันให้กับทำนองหลัก

เพลงปริจีเลอะจีละเมื่อนำมาศึกษาด้านอัตราจังหวะโดยใช้หลักทฤษฎีดนตรีสากลแล้วพบว่า เพลงปริจีเลอะจีละมีอัตราจังหวะตามทฤษฎีดนตรีสากลแบบ 2/4 และมีความยาวของห้องเพลงจำนวนทั้งสิ้น 29 ห้องเพลงโดยการบันทึกโน้ตแบบดนตรีสากล ลักษณะการบรรเลงจะเป็นการเล่นวนซ้ำไปมาไม่มีจำนวนครั้งในการซ้ำที่แน่นอน

3. โครงสร้างของเสียง

เพลงปริจีเลอะจีละเป็นบทเพลงปริแบบ 5 ขึ้น ซึ่งเป็นการพัฒนาดัดแปลงมาจากปริแบบ 7 ขึ้นโดยการนำเอา เมปริซึ่งเป็นโน้ตเสียง ฟา (F) และ คว้นเด็กซึ่งเป็นโน้ตเสียง มี (E) ออกไป ทำให้เหลือปริเพียง 5 ขึ้น และเสียงเหลือเพียง 4 เสียง คือ ซอล (G) ทีแฟลท(B^b) โด(C) เร(D) ซึ่งจะสังเกตได้ว่ายังคงเสียงสำคัญคือเสียง ทีแฟลท(B^b) ไว้โดยปรากฏอยู่ทั้งตัวแม่ปริและลูกปริ ดังนี้

1. โน้ตเสียงทีแฟลท (B^b) ที่อยู่ในปริชุดแม่คือ เมเด็ง
2. โน้ตเสียงทีแฟลท (B^b) ที่อยู่ในปริชุดลูกคือ คว้นปริ

ทั้งนี้เสียง ทีแฟลท (B^b) นี้จากการศึกษาพบว่าเป็นเสียงที่ให้ความรู้สึกชัดเจนที่สุดในการเป็นเสียงที่ 1 ในโครงสร้างของเสียงที่ใช้ในเพลงปริจีเลอะจีละ และยังเป็นเสียงสำคัญที่มีปรากฏอยู่ในเพลงปริทุกเพลง แต่ด้วยองค์ประกอบของโครงสร้างของเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ทำให้ไม่สามารถจะอ้างอิงกับบันไดเสียงในระบบดนตรีสากลได้ และการแสดงระดับเสียงในรูปแบบการบันทึกโน้ตแบบดนตรีสากลนั้นเป็นการนำมาใช้เพื่อให้เห็นถึงโครงสร้างได้ง่ายขึ้น ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าเพลงปริจีเลอะจีละนั้นมีกลุ่มเสียงที่นำมาใช้ในเพลงจำนวน 4 เสียง โดยมีเสียง ทีแฟลท (B^b) เป็นเสียงสำคัญ และมีระดับเสียงต่างๆที่ได้นำมาจัดเรียงตามลำดับขั้นจากต่ำไปหาสูงได้ดังนี้



ภาพประกอบ 37 แสดงโครงสร้างของเสียงเพลงปริจีเลอะจีละ จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง

3. ช่วงเสียง

ช่วงเสียง หมายถึงช่วงระยะห่างของโน้ตเสียงที่มีระดับต่ำที่สุดกับโน้ตเสียงที่มีระดับสูงที่สุด โดยใช้วิธีนับระยะห่างเหมือนกันกับขั้นคู่ (Interval) คือการนับโน้ตเสียงที่อยู่ต่ำที่สุดเป็นเสียงที่ 1 เพื่อแสดงให้เห็นถึงความกว้างของเสียงในบทเพลง และจากการศึกษาช่วงเสียงของเพลงปริจีเลอะจีเละ ปรากฏว่าโน้ตเสียงที่อยู่ต่ำที่สุดคือโน้ตเสียงซอล (G) ซึ่งอยู่ในทำนองของปริซุดแม่คือเมปรี โดยมีระยะห่างจากโน้ตเสียงที่มีระดับสูงที่สุดคือโน้ตเสียงเร (D) เท่ากับคู่ 5 เพอร์เฟค โดยที่โน้ตเสียงมี (D) ปรากฏครั้งแรกในห้องเพลงที่ 2 ของคว้นปรีและโน้ตเสียงซอล (G) ปรากฏครั้งแรกในห้องเพลงที่ 1 ของเมปรี ดังนี้



4. หน่วยทำนอง

ทำนองเพลงจะประกอบด้วยประโยคเพลงตั้งแต่ 1 ประโยคขึ้นไป สามารถแบ่งย่อยเป็นหน่วยทำนอง (Melodic unit) ได้ซึ่งหน่วยทำนองจะแบ่งออกเป็น 2 ประเภทได้อีกคือ หน่วยทำนองเอก (Motif) และหน่วยทำนองย่อยรอง (Figure) ซึ่งในเพลงปริจีเลอะจีเละมีหน่วยทำนองย่อยเอก (Motif) และหน่วยทำนองย่อยรอง (Figure) ประกอบอยู่ในทำนองของคว้นปรีและเมปรีมีรูปแบบต่างๆ คือ

1. หน่วยทำนองย่อยเอก (Motif)

1.1 ลักษณะการดำเนินทำนองของหน่วยทำนองย่อยเอก (Motif) ของคว้นปรี มี 5 รูปแบบคือ

- 1.1.1 ลักษณะการดำเนินทำนอง คงที่ ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 7 ครั้ง
- 1.1.2 ลักษณะการดำเนินทำนอง ลง-ขึ้น-ลง ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 8 ครั้ง
- 1.1.3 ลักษณะการดำเนินทำนอง ขึ้น-ลง-ลง ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 5 ครั้ง
- 1.1.4 ลักษณะการดำเนินทำนองขาลง ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 5 ครั้ง
- 1.1.5 ลักษณะการดำเนินทำนองขาขึ้น ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 2 ครั้ง

1.2 ลักษณะการดำเนินทำนองของหน่วยทำนองย่อยเอก (Motif) ของเมปรี มี 3 รูปแบบคือ

- 1.2.1 ลักษณะการดำเนินทำนองขาขึ้น ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 26 ครั้ง
- 1.2.2 ลักษณะการดำเนินทำนองขาลง ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 3 ครั้ง
- 1.2.3 ลักษณะการดำเนินทำนอง คงที่ ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 2 ครั้ง

จากการศึกษาข้อมูลในข้างต้นสามารถแสดงถึงลักษณะการดำเนินของหน่วยทำนองย่อยเอก (Motif) ของคว้นปริและเมปริตามแต่ละรูปแบบได้ดังนี้

1. ลักษณะการดำเนินทำนอง คงที่ ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 7 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 2,4,7,13,19,21,31 ของคว้นปริ และปรากฏในห้องเพลงที่ 29 และ 31 ของเมปริ

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 2 และ 4



คว้นปริ ห้องเพลงที่ 7



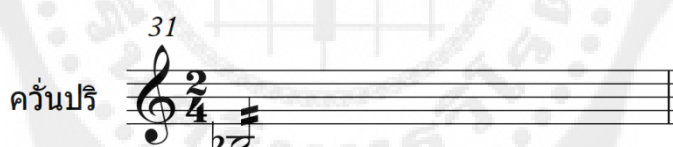
คว้นปริ ห้องเพลงที่ 13



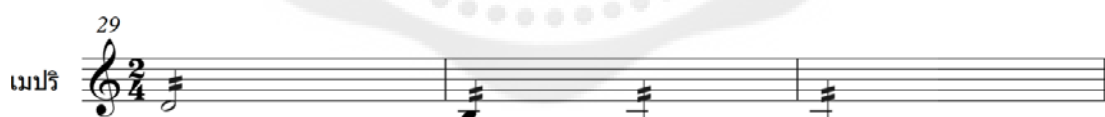
คว้นปริ ห้องเพลงที่ 19 และ 21



คว้นปริ ห้องเพลงที่ 31



เมปริ ห้องเพลงที่ 29 และ 31



2. ลักษณะการดำเนินทำนอง ลง-ขึ้น-ลง ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 8 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 5,8,12,14,17,20,22,25 ของคว้นปริ

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 5

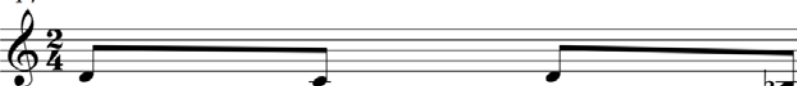


คว้นปริ ห้องเพลงที่ 8

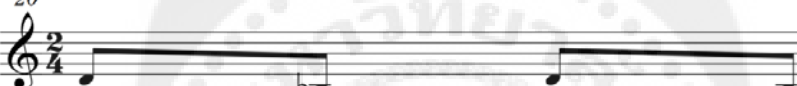


คว้นปริ ห้องเพลงที่ 12

12
ควนปริ 
ควนปริ ห้องเพลงที่ 14

14
ควนปริ 
ควนปริ ห้องเพลงที่ 17

17
ควนปริ 
ควนปริ ห้องเพลงที่ 20

20
ควนปริ 
ควนปริ ห้องเพลงที่ 22

22
ควนปริ 
ควนปริ ห้องเพลงที่ 25

25
ควนปริ 
ควนปริ ห้องเพลงที่ 28

3. ลักษณะการดำเนินทำนอง ขึ้น-ลง-ลง ปราบภูจำนวนทั้งสิ้น 5 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 9,15,18,23,26 ของคว้นปริ

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 9

คว้นปริ

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 15

คว้นปริ

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 18

คว้นปริ

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 23

ควนปรี 23

ควนปรี 26

ควนปรี ห้องเพลงที่ 26

4. ลักษณะการดำเนินทำนองขาลง ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 5 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 3,10,11,16,24 ของควนปรี และปรากฏอีก 3 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 27,28 และ 30 ของเมปรี

ควนปรี ห้องเพลงที่ 3

ควนปรี 3

ควนปรี ห้องเพลงที่ 10 และ 11

ควนปรี ห้องเพลงที่ 16

ควนปรี ห้องเพลงที่ 24

เมปรี ห้องเพลงที่ 27-30

เมปรี 27

5. ลักษณะการดำเนินทำนองขาขึ้น ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 2 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 28-29 ของควนปรี และปรากฏอีก 26 ครั้ง ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 1-26 ของเมปรี

ขั้นคู่ หมายถึง ระยะความห่างของโน้ตตัวหนึ่งกับโน้ตอีกตัวหนึ่ง เมื่อบรรเลงโน้ตทั้งสองตัวพร้อมกันจะเกิดเป็นคู่เสียงขึ้นมา ระยะความห่างของคู่เสียงจะมีเอกลักษณ์ของเสียงที่แตกต่างกันออกไปตามระยะห่างของคู่เสียงนั้นๆ ซึ่งการบรรเลงบทเพลงเครื่องดนตรีปรีของชาวลัวะนั้นจะต้องบรรเลงตั้งแต่ 1 คู่ กล่าวคือจะต้องมีผู้ที่บรรเลงแม่ปรี (เมปรี) กับบรรเลงลูกปรี (คว้นปรี) ขึ้นไปจึงจะสมบูรณ์ครบถ้วน ทั้งนี้ในการศึกษาขั้นคู่ที่เกิดขึ้นในบทเพลงปรีจีเลอะจีเลอะนี้จะเป็นการศึกษาขั้นคู่ที่เกิดขึ้นระหว่างโน้ตที่อยู่ในจังหวะตกของแม่ปรี (เมปรี) และโน้ตที่อยู่ในจังหวะตกของลูกปรี (คว้นปรี) เพื่อให้แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody) และ แนวบาสโซ ออสตินาโต (Basso ostinato) ที่ทำให้เกิดขั้นคู่ต่างๆดังนี้



จากโน้ตเพลงปริจีเลอะจีละในข้างต้นแสดงให้เห็นถึงขั้นคู่ต่างๆที่เกิดขึ้นในจังหวะตกโดยมีขั้นคู่รวมทั้งสิ้น 2 ชนิด คือ ขั้นคู่เพอร์เฟค (Perfect) ขั้นคู่เมเจอร์ (Major) ปรากฏในจังหวะตกของเพลงปริจีเลอะจีละ จำนวนทั้งสิ้น 52 ครั้ง โดยสามารถจำแนกขั้นคู่แบ่งตามสัญลักษณ์สีต่างๆในโน้ตที่เป็นจังหวะตกซึ่งเกิดขั้นคู่ได้ดังนี้

1. ขั้นคู่ เพอร์เฟค (Perfect) สีที่ใช้แทนสัญลักษณ์ **P**

2. ขั้นคู่ เมเจอร์ (Major) สีที่ใช้แทนสัญลักษณ์ **M**

ขั้นคู่ เพอร์เฟค (Perfect) ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 49 ครั้ง แบ่งย่อยได้อีกคือ 3 ชนิดคือ ขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค ใช้สัญลักษณ์ P5 จำนวน 26 ครั้ง ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค ใช้สัญลักษณ์ P4 จำนวน 21 ครั้ง และขั้นคู่ 1 เพอร์เฟคหรือขั้นคู่ยูนิสัน (Unison) ใช้สัญลักษณ์ P1 จำนวน 2 ครั้ง ขั้นคู่เมเจอร์ (Major) คือ ขั้นคู่ 3 เมเจอร์ ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 3 ครั้ง

7. ลักษณะจังหวะ

การศึกษาลักษณะจังหวะ เป็นการอธิบายสัญลักษณ์ที่บ่งบอกความสั้นยาวของตัวโน้ตต่างๆที่อยู่ในบทเพลงซึ่งไม่รวมระดับเสียงและการหาลักษณะจังหวะในบทเพลงสามารถทำได้โดยนำบรรทัด 5 เส้นที่มีอยู่ออกไปจากบทเพลง จะทำให้เหลือแต่เพียงจังหวะที่ไม่บ่งบอกถึงระดับเสียงและสามารถนำมาศึกษาเพื่อแสดงถึงลักษณะจังหวะที่สำคัญต่างๆในบทเพลง ซึ่งจากการศึกษาลักษณะจังหวะในเพลงปริจีเลอะจีละนี้สามารถจำแนกลักษณะจังหวะสำคัญรูปแบบต่างๆที่ปรากฏในโน้ตของคว้นปริและเมปริได้ดังนี้

7.1 ลักษณะจังหวะของคว้นปริ

จากโน้ตแสดงลักษณะจังหวะของคว้นปรีในข้างต้นแสดงให้เห็นถึงลักษณะจังหวะรูปแบบต่างๆ ที่เกิดขึ้นและสามารถจำแนกได้ดังนี้

1. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตตัวดำ 1 ตัว และโน้ตตัวหยุด 1 จังหวะ ปรากฏ จำนวนทั้งสิ้น 5 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 2,4,13,19 และ 21 ของคว้นปรี

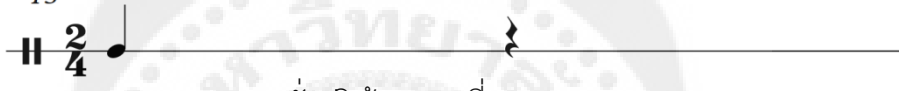
คว้นปรี ห้องเพลงที่ 2

1
คว้นปรี 

คว้นปรี ห้องเพลงที่ 4

3
คว้นปรี 

คว้นปรี ห้องเพลงที่ 13

13
คว้นปรี 

คว้นปรี ห้องเพลงที่ 19

19
คว้นปรี 

คว้นปรี ห้องเพลงที่ 21

21
คว้นปรี 

2. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตตัวดำ 1 ตัว และโน้ตเข้บ็ต 1 ชั้น 1 ตัว ปรากฏ จำนวนทั้งสิ้น 6 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 3,11,16,24,27 และ 28 ของคว้นปรี

คว้นปรี ห้องเพลงที่ 3

3
คว้นปรี 

คว้นปรี ห้องเพลงที่ 11

11
คว้นปรี 

คว้นปรี ห้องเพลงที่ 16

16
คว้นปรี 

คว้นปรี ห้องเพลงที่ 24

24
คว้นปริ $\text{H } \frac{2}{4}$

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 27

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 28

28
คว้นปริ $\text{H } \frac{2}{4}$

3. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตเบ็ด 1 ชั้น 4 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 15 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 5,7,8,9,12,14,15,17,18,20,22,23,25,26 และ 30 ของคว้นปริ

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 5

5
คว้นปริ $\text{H } \frac{2}{4}$

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 7-9

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 12

12
คว้นปริ $\text{H } \frac{2}{4}$

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 14-15

14
คว้นปริ $\text{H } \frac{2}{4}$

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 17-18

17
คว้นปริ $\text{H } \frac{2}{4}$

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 20

20
คว้นปริ $\text{H } \frac{2}{4}$

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 22-23

22
คว้นปริ $\text{H } \frac{2}{4}$

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 25-26

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 30



4. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตตัวดำ 1 ตัว และโน้ตเข้ด 1 ชั้น 1 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 10 ของคว้นปริ

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 10



5. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตตัวดำประจุ 1 ตัว และโน้ตเข้ด 1 ชั้น 1 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 29 ของคว้นปริ

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 29



6. จังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตตัวขาว 1 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง ในห้องเพลง 31 ของคว้นปริ

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 31



7.2 ลักษณะจังหวะของคว้นปริ

จากโน้ตแสดงลักษณะจังหวะของเมปรีในข้างต้นแสดงให้เห็นถึงลักษณะจังหวะรูปแบบต่างๆ ที่เกิดขึ้นและสามารถจำแนกได้ดังนี้

1. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตตัวดำ 1 ตัว และโน้ตเข้บ็ต 1 ชั้น 2 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 25 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 1-9 และ 11-26 ของเมปรี

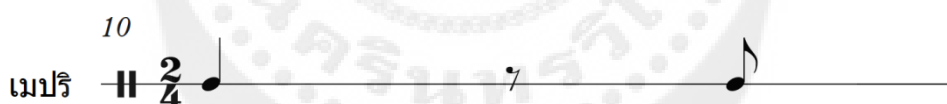
เมปรี ห้องเพลงที่ 1-9

เมปรี ห้องเพลงที่ 11-26



2. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตตัวดำ 1 ตัว และโน้ตเข้บ็ต 1 ชั้น 1 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 10 ของเมปรี

เมปรี ห้องเพลงที่ 10



3. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตตัวดำ 2 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 3 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 27, 28 และ 30 ของเมปรี

เมปรี ห้องเพลงที่ 27-28



เมปรี ห้องเพลงที่ 30



4. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตตัวขาว 1 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 2 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 29 และ 31 ของเมปรี

เมปรี ห้องเพลงที่ 29

29
เมปรี 

เมปรี ห้องเพลงที่ 31

31
เมปรี 



1. ข้อมูลทั่วไป

เพลงปรีเปียงอัน เป็นบทเพลงปรีที่สืบทอดมาแต่โบราณไม่ทราบถึงประวัติความเป็นมาที่แน่นอนของผู้ประพันธ์และช่วงระยะเวลาที่ประพันธ์ คำว่า “เปียงอัน” ในภาษาของชาวลัวะนี้มีความหมายว่า “สองขึ้น” หรือ “สองอัน” โดยที่คำว่า “เปียง” ในภาษาของชาวลัวะหมายถึงเลข 2 เพลงปรีเปียงอันมีเนื้อหาของทำนองที่ค่อนข้างจะสั้นและบรรเลงวนซ้ำไปซ้ำมาและมีจังหวะในการตีที่รวดเร็วและมักจะเป็นบทเพลงปรีแบบ 5 ขึ้นที่มักจะถูกใช้เป็นเพลงคั่นสลับหลังจากที่ได้บรรเลงบทเพลงปรีแบบ 7 ขึ้นเช่นเดียวกันเพลงปรีจีเลอะจีเลอะ

2. คีตลักษณ์

เพลงปรีเปียงอันเป็นบทเพลงปรีแบบ 5 ขึ้น (ปรีแผละฮาน) ที่มีลักษณะเป็นเพลงท่อนเดียว มีแนวทำนอง 2 ทำนอง แยกกันตามชุดแม่ปรีและลูกปรี โดยลูกปรี(คว้นปรี)จะเล่นทำนองหลัก ส่วนแม่ปรี(เมปรี) จะเล่นทำนองสั้นๆวนเป็นห่วงย่นพื้นให้กับทำนองหลัก

เพลงปรีเปียงอันเมื่อนำมาศึกษาด้านอัตราจังหวะโดยใช้หลักทฤษฎีดนตรีสากลแล้วพบว่า เพลงปรีจีเลอะจีเลอะมีอัตราจังหวะตามทฤษฎีดนตรีสากลแบบ 2/4 และมีความยาวของห้องเพลงจำนวนทั้งสิ้น 13 ห้องเพลงโดยการบันทึกโน้ตแบบดนตรีสากล ลักษณะการบรรเลงจะเป็นการเล่นวนซ้ำไปมาไม่มีจำนวนครั้งในการซ้ำที่แน่นอน

3. โครงสร้างของเสียง

เพลงปรีเปียงอันเป็นบทเพลงปรีแบบ 5 ขึ้น ซึ่งเป็นการพัฒนาดัดแปลงมาจากปรีแบบ 7 ขึ้นโดยการนำเอา เมปรีซึ่งเป็นโน้ตเสียง ฟา (F) และ ควั่นเด็กซึ่งเป็นโน้ตเสียง มี (E) ออกไป ทำให้เหลือปรีเพียง 5 ขึ้น และเสียงเหลือเพียง 4 เสียง คือ ซอล (G) ที่แฟลท(B^b) โด(C) เร(D) ซึ่งจะสังเกตได้ว่ายังคงเสียงสำคัญคือเสียง ที่แฟลท(B^b) ไว้โดยปรากฏอยู่ทั้งตัวแม่ปรีและลูกปรี ดังนี้

1. โน้ตเสียงที่แฟลท (B^b) ที่อยู่ในปรีชุดแม่คือ เมเด็ง

2. โน้ตเสียงที่แฟลท (B^b) ที่อยู่ในปรีชุดลูกคือ ควั่นปรี

ทั้งนี้เสียง ที่แฟลท (B^b) นี้จากการศึกษาพบว่าเป็นเสียงที่ให้ความรู้สึกชัดเจนที่สุดในการเป็นเสียงที่ 1 ในโครงสร้างของเสียงที่ใช้ในเพลงปรีเปียงอัน และยังเป็นเสียงสำคัญที่มีปรากฏอยู่ในเพลงปรีทุกเพลง แต่ด้วยองค์ประกอบของโครงสร้างของเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ทำให้ไม่สามารถจะอ้างอิงกับบันไดเสียงในระบบดนตรีสากลได้ และการแสดงระดับเสียงในรูปแบบการบันทึกโน้ตแบบดนตรีสากลนั้นเป็นการนำมาใช้เพื่อให้เห็นถึงโครงสร้างได้ง่ายขึ้น ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าเพลงปรีเปียงอันนั้นมีกลุ่มเสียงที่นำมาใช้ในเพลงจำนวน 4 เสียง โดยมีเสียง ที่แฟลท (B^b) เป็นเสียงสำคัญ และมีระดับเสียงต่างๆที่ได้นำมาจัดเรียงตามลำดับขึ้นจากต่ำไปหาสูงได้ดังนี้



ภาพประกอบ 38 แสดงโครงสร้างของเสียงเพลงปรีเปียงอัน จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง

4. ช่วงเสียง

ช่วงเสียง (Range) หมายถึงช่วงระยะห่างของโน้ตเสียงที่มีระดับต่ำที่สุดกับโน้ตเสียงที่มีระดับสูงที่สุด โดยใช้วิธีนับระยะห่างเหมือนกันกับขั้นคู่ (Interval) คือการนับโน้ตเสียงที่อยู่ต่ำที่สุดเป็นเสียงที่ 1 เพื่อแสดงให้เห็นถึงความกว้างของเสียงในบทเพลง และจากการศึกษาช่วงเสียงของเพลงปรีเปียงอันปรากฏว่าโน้ตเสียงที่อยู่ต่ำที่สุดคือโน้ตเสียงซอล (G) ซึ่งอยู่ในทำนองของปรีชุดแม่คือเมปรี โดยมีระยะห่างจากโน้ตเสียงที่มีระดับสูงที่สุดคือโน้ตเสียงเร (D) เท่ากับคู่ 5 เพอร์เฟค โดยที่โน้ตเสียงมี (D) ปรากฏครั้งแรกในท้องเพลงที่ 3 ของควั่นปรีและโน้ตเสียงซอล (G) ปรากฏครั้งแรกในท้องเพลงที่ 3 ของเมปรี ดังนี้



5. หน่วยทำนอง (Melodic unit)

ทำนองเพลงจะประกอบด้วยประโยคเพลงตั้งแต่ 1 ประโยคขึ้นไป สามารถแบ่งย่อยเป็นหน่วยทำนอง (Melodic unit) ได้ซึ่งหน่วยทำนองจะแบ่งออกเป็น 2 ประเภทได้อีกคือ หน่วยทำนองเอก (Motif) และหน่วยทำนองย่อยรอง (Figure) ซึ่งในเพลงปรีเปียงอันมีหน่วยทำนองย่อยเอก (Motif) และหน่วยทำนองย่อยรอง (Figure) ประกอบอยู่ในทำนองของคว้นปรีและเมปรีมีรูปแบบต่างๆ คือ

1. หน่วยทำนองย่อยเอก (Motif)

1.1 ลักษณะการดำเนินทำนองของหน่วยทำนองย่อยเอก (Motif) ของคว้นปรี มี 3 รูปแบบคือ

- 1.1.1 ลักษณะการดำเนินทำนอง คงที่ ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 5 ครั้ง
- 1.1.2 ลักษณะการดำเนินทำนอง ขึ้น-ลง ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 8 ครั้ง
- 1.1.3 ลักษณะการดำเนินทำนอง ขึ้น-ลง-ขึ้น-ลง ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 2 ครั้ง

1.2 ลักษณะการดำเนินทำนองของหน่วยทำนองย่อยเอก (Motif) ของเมปรี มี 3 รูปแบบคือ

- 1.2.1 ลักษณะการดำเนินทำนอง คงที่ ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 10 ครั้ง
- 1.2.2 ลักษณะการดำเนินทำนอง ลง-ขึ้น ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 6 ครั้ง
- 1.2.3 ลักษณะการดำเนินทำนอง ขาขึ้น ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 3 ครั้ง

จากการศึกษาข้อมูลในข้างต้นสามารถแสดงถึงลักษณะการดำเนินของหน่วยทำนองย่อยเอก (Motif) ของคว้นปรีและเมปรีตามแต่ละรูปแบบได้ดังนี้

1. ลักษณะการดำเนินทำนองคงที่ ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 15 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 3,4,6,8, และ 9 ของคว้นปรี และปรากฏในห้องเพลงที่ 1,3,5,6,7,8,9, และ 10 ของเมปรี

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 3-4

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 6-8

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 9

เมปริ ห้องเพลงที่ 1-3

เมปริ ห้องเพลงที่ 5-10

2. ลักษณะการดำเนินทำนอง ขึ้น-ลง ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 8 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 3,4,6,7,8,9,11 และ 13 ของคว้นปริ

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 3-4

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 6-9

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 11-13

3. ลักษณะการดำเนินทำนอง ขึ้น-ลง-ขึ้น-ลง ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 2 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 5 และ 10 ของคว้นปริ

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 5

คว้นปริ 5

คว้นปริ ห้องเพลงที่ 10

คว้นปริ 10

4. ลักษณะการดำเนินทำนองลง-ขึ้น ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 6 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 1,3,5,7,8, และ 9 ของเมปรี

เมปรี ห้องเพลงที่ 1-5

เมปรี 1

เมปรี ห้องเพลงที่ 7-9

เมปรี 7

5. ลักษณะการดำเนินทำนองขาขึ้น ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 3 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 2,4, และ 11 ของเมปรี

เมปรี ห้องเพลงที่ 2-4

เมปรี 2

เมปรี ห้องเพลงที่ 11

เมปรี 11

2. หน่วยทำนองย่อยรอง (Figure)

2.1 ลักษณะการดำเนินทำนองของหน่วยทำนองย่อยรอง (Figure) ของคว้นปรี

มี 1 รูปแบบคือ

2.1.1 ลักษณะการดำเนินทำนอง ลง-ขึ้น ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง

2.2 ลักษณะการดำเนินทำนองของหน่วยทำนองย่อยรอง (Figure) ของเมปรี

มี 1 รูปแบบคือ

2.2.1 ลักษณะการดำเนินทำนอง ขึ้น-ลง ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง

จากการศึกษาข้อมูลในข้างต้นสามารถแสดงถึงลักษณะการดำเนินของหน่วยทำนองย่อยรอง (Figure) ของคว้นปรีและเมปรีตามแต่ละรูปแบบได้ดังนี้

1. ลักษณะการดำเนินทำนอง ลง-ขึ้น ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 12 ของคว้นปรี



2. ลักษณะการดำเนินทำนอง ขึ้น-ลง ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 12-13 ของเมปรี



6. ขั้นคู่ (Interval)

ขั้นคู่ (Interval) หมายถึง ระยะความห่างของโน้ตตัวหนึ่งกับโน้ตอีกตัวหนึ่ง เมื่อบรรเลงโน้ตทั้งสองตัวพร้อมกันจะเกิดเป็นคู่เสียงขึ้นมา ระยะความห่างของคู่เสียงจะมีเอกลักษณ์ของเสียงที่แตกต่างกันออกไปตามระยะห่างของคู่เสียงนั้นๆ ซึ่งการบรรเลงบทเพลงเครื่องดนตรีปรีของชาวลัวะนั้นจะต้องบรรเลงตั้งแต่ 1 คู่ กล่าวคือจะต้องมีผู้ที่บรรเลงแม่ปรี (เมปรี) กับบรรเลงลูกปรี (คว้นปรี) ขึ้นไปจึงจะสมบูรณ์ครบถ้วน ทั้งนี้ในการศึกษาขั้นคู่ที่เกิดขึ้นในบทเพลงปรีเปี่ยนนั้นจะเป็นการศึกษาขั้นคู่ที่เกิดขึ้นระหว่างโน้ตที่อยู่ในจังหวะตกของแม่ปรี (เมปรี) และโน้ตที่อยู่ในจังหวะตกของลูกปรี (คว้นปรี) เพื่อให้

แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody) และ แนวบาสโซ ออสตินาโต (Basso ostinato) ที่ทำให้เกิดขึ้นคู่ต่างๆ ดังนี้

จากโน้ตเพลงปริเปียนในข้างต้นแสดงให้เห็นถึงขึ้นคู่ต่างๆที่เกิดในจังหวะตกโดยมีขึ้นคู่รวมทั้งสิ้น 2 ชนิด คือ ขึ้นคู่เพอร์เฟค (Perfect) ขึ้นคู่เมเจอร์ (Major) ปรากฏในจังหวะตกของเพลงปริเปียน จำนวนทั้งสิ้น 22 ครั้ง โดยสามารถจำแนกขึ้นคู่แบ่งตามสัญลักษณ์สีต่างๆในโน้ตที่เป็นจังหวะตกซึ่งเกิดขึ้นคู่ได้ดังนี้

1. ขึ้นคู่ เพอร์เฟค (Perfect) สีที่ใช้แทนสัญลักษณ์ **P**

2. ขึ้นคู่ เมเจอร์ (Major) สีที่ใช้แทนสัญลักษณ์ **M**

ขึ้นคู่ เพอร์เฟค (Perfect) ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 21 ครั้ง แบ่งย่อยได้อีกคือ 3 ชนิดคือ ขึ้นคู่ 5 เพอร์เฟค ใช้สัญลักษณ์ P5 จำนวน 5 ครั้ง ขึ้นคู่ 4 เพอร์เฟค ใช้สัญลักษณ์ P4 จำนวน 6 ครั้ง และขึ้นคู่ 1 เพอร์เฟคหรือขึ้นคู่ยูนิสัน (Unison) ใช้สัญลักษณ์ P1 จำนวน 10 ครั้ง ขึ้นคู่เมเจอร์ (Major)คือ ขึ้นคู่ 3 เมเจอร์ ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง

7. ลักษณะจังหวะ (Rhythm)

การศึกษาลักษณะจังหวะ (Rhythm) เป็นการอธิบายสัญลักษณ์ที่บ่งบอกความสั้นยาวของตัวโน้ตต่างๆที่อยู่ในบทเพลงซึ่งไม่รวมระดับเสียงและการหาลักษณะจังหวะในบทเพลงสามารถทำได้โดยนำบรรทัด 5 เส้นที่มีอยู่ออกไปจากบทเพลง จะทำให้เหลือแต่เพียงจังหวะที่ไม่บ่งบอกถึงระดับเสียงและสามารถนำมาศึกษาเพื่อแสดงถึงลักษณะจังหวะที่สำคัญต่างๆ ในบทเพลง ซึ่งจากการศึกษา

ลักษณะจังหวะในเพลงปรีเปียงอันนี้สามารถจำแนกลักษณะจังหวะสำคัญรูปแบบต่างๆ ที่ปรากฏในโน้ตของคว้นปรีและเมปรีได้ดังนี้

7.1 ลักษณะจังหวะ (Rhythm) ของคว้นปรี

ลักษณะจังหวะ คว้นปรี



จากโน้ตแสดงลักษณะจังหวะของคว้นปรีในข้างต้นแสดงให้เห็นถึงลักษณะจังหวะรูปแบบต่างๆ ที่เกิดขึ้นและสามารถจำแนกได้ดังนี้

1. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตเช็ต 1 ชั้น 1 ตัว และโน้ตเช็ต 2 ชั้น 2 ตัว จำนวน 2 ชุดใน 1 ห้องเพลง ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 2 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 3 และ 9 ของคว้นปรี



2. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตเช็ต 1 ชั้น 2 ตัว และโน้ตเช็ต 2 ชั้น 4 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 2 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 4 และ 10





3. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตเชบ็ต 1 ชั้น 3 ตัว และโน้ตเชบ็ต 2 ชั้น 2 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 5 ของคว้นปรี



4. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตเชบ็ต 1 ชั้น 1 ตัว และโน้ตเชบ็ต 2 ชั้น 6 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 2 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 6 และ 8 ของคว้นปรี



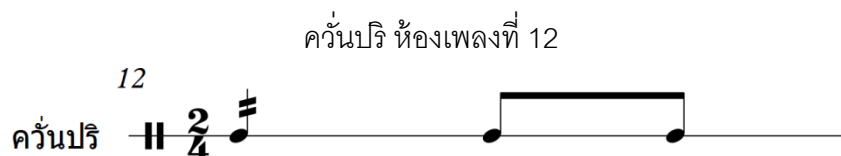
5. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตตัวเชบ็ต 1 ชั้น 2 ตัว และโน้ตตัวดำ 1 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 2 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 7 และ 13 ของคว้นปรี



6. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตเชบ็ต 1 ชั้น 1 ตัว โน้ตเชบ็ต 2 ชั้น 2 ตัว และโน้ตตัวดำ 1 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 11 ของคว้นปรีคว้นปรี ห้องเพลงที่ 11



7. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตตัวดำ 1 ตัว และโน้ตเข้บ็ต 1 ชั้น 2 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้งในท้องเพลงที่ 12 ของคว้นปรี

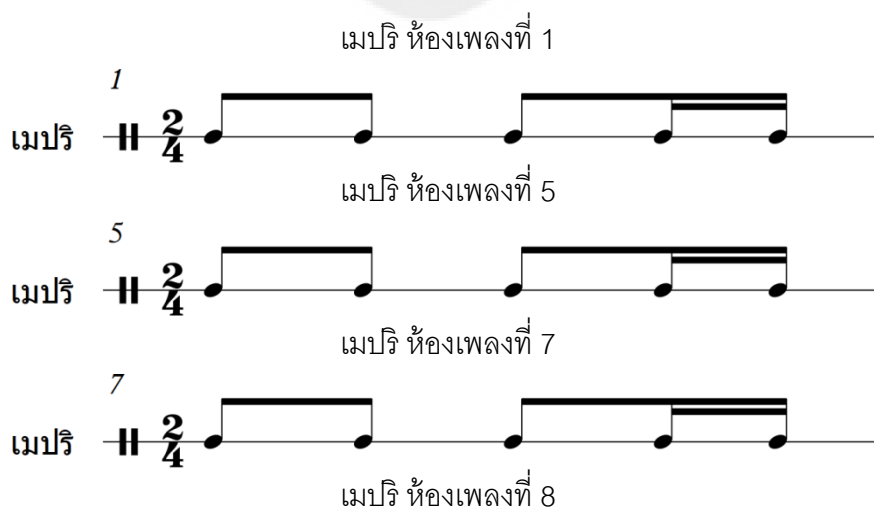


7.2 ลักษณะจังหวะ (Rhythm) ของคว้นปรี



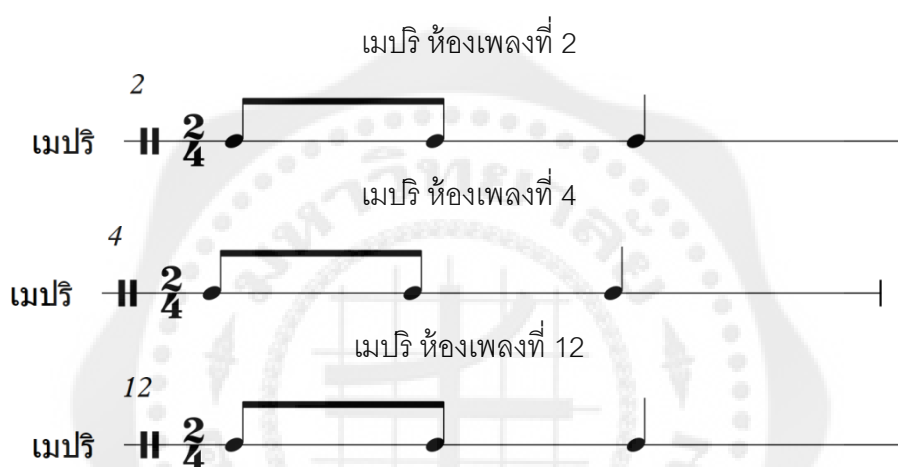
จากโน้ตแสดงลักษณะจังหวะของเมปรีในข้างต้นแสดงให้เห็นถึงลักษณะจังหวะรูปแบบต่างๆ ที่เกิดขึ้นและสามารถจำแนกได้ดังนี้

1. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตเข้บ็ต 1 ชั้น 3 ตัว และโน้ตเข้บ็ต 2 ชั้น 2 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 5 ครั้ง ในท้องเพลงที่ 1,5,7,8 และ 9 ของเมปรี





2. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตเชบ็ต 1 ชั้น 2 ตัว และโน้ตตัวดำ 1 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 3 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 2, 4 และ 12 ของเมปรี



3. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตเชบ็ต 1 ชั้น 1 ตัว และโน้ตเชบ็ต 2 ชั้น 2 ตัว จำนวน 2 ชุดใน 1 ห้องเพลง ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 3



4. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตเชบ็ต 1 ชั้น 2 ตัว และโน้ตเชบ็ต 2 ชั้น 4 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 2 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 6 และ 10 ของเมปรี

เมปรี ห้องเพลงที่ 6

6
เมปรี 

เมปรี ห้องเพลงที่ 10

10
เมปรี 

5. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตตัวดำ 2 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 12 ของเมปรี

เมปรี ห้องเพลงที่ 12

12
เมปรี 

6. ลักษณะจังหวะที่ประกอบไปด้วยโน้ตตัวขาว 1 ตัว ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 13 ของเมปรี

เมปรี ห้องเพลงที่ 13



บทที่ 5

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การศึกษามิปัญญาเครื่องดนตรีปรี กรณศึกษาครูบั้ง เครื่องมุกิเบศร์ และครูเตื่อน บุญอินทร์ บ้านห้วยล้อม ตำบลภูฟ้า อำเภอบ่อเกลือ จังหวัดน่าน เป็นการวิจัยที่เป็นการศึกษาจากข้อมูลต่างๆ ทั้งในส่วนของการทำหนังสือต่างๆ และการออกภาคสนามเพื่อศึกษาในพื้นที่โดยตรง (Field work) และได้ นำข้อมูลทั้งหมดมาเรียบเรียงจัดเป็นหมวดหมู่ตามกระบวนการงานวิจัยในรูปแบบของการศึกษาแบบ มานุษยดุริยางควิทยา(Ethnomusicology) ซึ่งรายละเอียดต่างๆ สามารถนำมาสรุปได้ดังนี้

ความมุ่งหมาย

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ตั้งความมุ่งหมายดังนี้

1. ศึกษาชีวิตประวัติและผลงานของครูบั้ง เครื่องมุกิเบศร์ และครูเตื่อน บุญอินทร์
2. ศึกษาภูมิปัญญาเครื่องดนตรีปรีของครูบั้ง เครื่องมุกิเบศร์ และครูเตื่อน บุญอินทร์

ความสำคัญของการวิจัย

สภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วในปัจจุบันส่งผลอย่างมากต่อวิถีชีวิตดั้งเดิมของชาวลัวะ ซึ่งไปกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีจำนวนมากที่สุดในจังหวัดน่าน กลุ่มชาติพันธุ์ลัวะนี้มีเอกลักษณ์ทาง วัฒนธรรมของตนเองทั้งที่อยู่อาศัย ภาษาพูด อาหารการกิน การแต่งกาย วัฒนธรรมประเพณีและความเชื่อ และดนตรี ซึ่งในวิถีชีวิตชาวลัวะดั้งเดิมนั้นจะมีเครื่องดนตรีเข้าไปมีส่วนเกี่ยวข้องในด้านต่างๆ มากมายอาทิเช่น การเกิด การแต่งงาน การทำเกษตรและการเก็บเกี่ยวตลอดจนถึงเป็น องค์ประกอบในงานพิธีกรรมทางความเชื่อ แต่เนื่องจากสภาพทางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปทำให้ส่งผลกระทบต่อยุทธวิธีชีวิตของชาวลัวะต้องเปลี่ยนไป และอาจทำให้วัฒนธรรมทางดนตรีของชาวลัวะที่เป็นเอกลักษณ์ต้องสูญหายไป

งานวิจัยนี้เป็นการอนุรักษ์ภูมิปัญญาเครื่องดนตรีปรีของชาวลัวะที่บ้านห้วยล้อม ตำบลภูฟ้า อำเภอบ่อเกลือ จังหวัดน่าน โดยมีครูบั้ง เครื่องมุกิเบศร์ และครูเตื่อน บุญอินทร์ สองชาวลัวะ ผู้เชี่ยวชาญในเครื่องดนตรีปรีมาเป็นกรณีศึกษาเพื่อเป็นการอนุรักษ์ภูมิปัญญาเครื่องดนตรีปรีของชาวลัวะต่อไป

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษานโยบายเครื่องดนตรีปรี กรณีศึกษาครูบั้ง เครื่องมุกธิเบศร์ และครูเตือน บุญอินทร์ บ้านห้วยล้อม ตำบลภูฟ้า อำเภอบ่อเกลือ จังหวัดน่าน เป็นการวิจัยที่เป็นการศึกษาจากข้อมูลต่างๆ ทั้งในส่วนของการหาหนังสือต่างๆ และการออกภาคสนามเพื่อศึกษาในพื้นที่โดยตรง และได้นำข้อมูลทั้งหมดมาเรียบเรียงจัดเป็นหมวดหมู่ตามกระบวนการงานวิจัยในรูปแบบมานุษยวิทยา โดยการศึกษาจะมีการวางแผนและมีการกำหนดหัวข้อที่ต้องการศึกษาเพื่อทำการวิจัย และดำเนินการวิจัยตามลำดับขั้นตอนต่างๆ แล้วจึงสรุปผลการดำเนินการวิจัย

สรุปผลการวิจัย

การศึกษานโยบายเครื่องดนตรีปรี กรณีศึกษาครูบั้ง เครื่องมุกธิเบศร์ และครูเตือน บุญอินทร์ บ้านห้วยล้อม ตำบลภูฟ้า อำเภอบ่อเกลือ จังหวัดน่าน มีผลการวิจัยสรุปได้ดังนี้

ตอนที่ 1. ศึกษาชีวประวัติและผลงานของครูบั้ง เครื่องมุกธิเบศร์ และครูเตือน บุญอินทร์

1.1 ศึกษาชีวประวัติส่วนตัว

ครูบั้ง เครื่องมุกธิเบศร์ เกิดเมื่อวันที่ 7 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2501 ปัจจุบันอายุ 58 ปี เป็นบุตรสาวของนายแพร และนางเลน สุขะลี นักร้องศาสนาคริสต์ คู่สมรสชื่อนายกาด เครื่องมุกธิเบศร์(เสียชีวิตแล้ว) มีบุตร-ธิดารวมทั้งสิ้น 8 คน เป็นชาย 5 คน และ หญิง 3 คน อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 134 หมู่ที่ 5 ตำบลภูฟ้า อำเภอบ่อเกลือ จังหวัดน่าน

ครูบั้ง เครื่องมุกธิเบศร์ เป็นชาวลัวะโดยชาติกำเนิด ในวัยเด็กได้รับการศึกษาจากกลุ่มนิสิตนักศึกษาที่เข้าร่วมกับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย และต่อมาเมื่ออายุได้ 12 ปี จึงเข้าร่วมเป็นสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย ได้รับการนิโทษกรรมด้วยคำสั่งที่ 66/2523 ในรัฐบาลพลเอกเปรมฯ และหลังจากได้รับนิโทษกรรมแล้วได้แต่งงานกับนายกาด เครื่องมุกธิเบศร์ และมาตั้งบ้านเรือนอาศัยอยู่ที่บ้านห้วยล้อม ประกอบอาชีพเกษตรกรรมเพื่อยังชีพและรับงานแสดงปรีไปด้วย ต่อมาเมื่อนายกาดผู้เป็นสามีเสียชีวิตครูบั้งจึงหยุดทำการเกษตรเนื่องจากมีอายุมากขึ้นและลูกๆ ต้องการให้พักผ่อนอยู่กับบ้าน

ครูเตือน บุญอินทร์ เกิดเมื่อวันที่ 8 ตุลาคม 2506 ปัจจุบันอายุ 53 ปี เป็นบุตรสาวของนายทา และนางนา บุญอินทร์ นักร้องศาสนา คู่สมรสชื่อนายเฉลิม บุญอินทร์(เสียชีวิตแล้ว) มีบุตรธิดารวมทั้งสิ้น 3 คน แบ่งเป็นหญิง 2 คน และชาย 1 คนอาศัยบ้านเลขที่ 120 หมู่ที่ 5 ตำบลภูฟ้า อำเภอบ่อเกลือ จังหวัดน่าน ครูเตือน ได้รับการศึกษาจากกลุ่มนิสิตนักศึกษาที่เข้าร่วมกับพรรคคอมมิวนิสต์แห่ง

ประเทศไทย และเข้าร่วมเป็นสมาชิกพรรคในเวลาต่อมา และเมื่อได้รับการนิโทษกรรมจากรัฐบาลพลเอกเปรมฯ ในปี พ.ศ. 2523 แล้วจึงได้มาอาศัยอยู่ที่บ้านห้วยล้อม

1.2 ศึกษาการเรียนเครื่องดนตรีปรี

ชาวลัวะนั้นหวงแหนภูมิปัญญาด้านเครื่องดนตรีปรีและจะถ่ายทอดวิชาความรู้ด้านเครื่องดนตรีปรีนี้ให้กับบุคคลในครอบครัวเดียวกันเท่านั้น สำหรับครูปิง ครูมุกธิเบศร์ ได้รับการถ่ายทอดภูมิปัญญาด้านเครื่องดนตรีปรีจากนายวง และนางแหวนผู้เป็นตายาย โดยเริ่มฝึกฝนตั้งแต่อายุ 9 ขวบ ส่วนครูเตื่อน บุญอินทร์ ได้รับการถ่ายทอดภูมิปัญญาด้านเครื่องดนตรีปรีมาจากนางคัน บุญอินทร์ ผู้เป็นป้าตอนอายุได้ 7 ขวบ โดยเรียนตั้งแต่การผลิตเครื่องดนตรีปรีซึ่งประกอบไปด้วยขั้นตอนต่างๆ เช่น การเลือกไม้ไผ่เอี้ยะ การตัดแบ่งท่อนไม้ไผ่เอี้ยะ การผ่าและฝานเนื้อไม้เพื่อตั้งเสียง รวมไปถึงการฝึกบรรเลงปรีซึ่งเริ่มตั้งแต่การหนีบริด้วยนิ้วมือของมือซ้าย การจัดวางตำแหน่งที่จะหนีบริ บทเพลงแรกที่ใช้ฝึกจะเหมือนกันทุกคนคือเริ่มฝึกตีจากปรีแบบ 5 ขึ้น หรือปรีแผละอาน และเริ่มจากตีตัวปรีตัวแม่คือ เมปรีก่อนเนื่องจากมีทำนองและจังหวะในการตีที่สั้นและจดจำได้ง่าย เมื่อฝึกเมปรีจนชำนาญแล้วจึงไปฝึกปรีตัวลูกหรือคว้นปรีต่อไป

1.3 ศึกษาหน้าที่ในการบรรเลง

การแสดงปรีในแต่ละครั้งจะต้องประกอบไปด้วยคนอย่างน้อย 2 คนขึ้นไปเพื่อรับหน้าที่บรรเลงแม่ปรี 1 คนและคนที่รับหน้าที่บรรเลงลูกปรีอีก 1 คน โดยที่ในการแสดงปรีส่วนใหญ่ครูปิง ครูมุกธิเบศร์ จะรับหน้าที่บรรเลงลูกปรี ส่วนครูเตื่อน บุญอินทร์ รับหน้าที่บรรเลงแม่ปรี แต่ทั้ง 2 ท่านก็สามารถบรรเลงสลับตำแหน่งกันได้เนื่องจากเป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญด้วยกันทั้งคู่

1.4 ศึกษาผลงานการแสดง

ในสมัยก่อนครูปิง ครูมุกธิเบศร์ และครูเตื่อน บุญอินทร์ ไม่ได้ยังชีพด้วยการแสดงปรีเนื่องจากโดยวัฒนธรรมของชาวลัวะแล้วมักจะยึดถืออาชีพเกษตรกรรมเป็นหลัก ส่วนการแสดงปรีนี้ถือเป็นงานอดิเรกที่ทำในยามว่างหรือมีงานเทศกาลหรือในงานพิธีกรรมที่เป็นมงคล ส่วนการแสดงปรีส่วนใหญ่ในระยะหลังมักจะเป็นการไปแสดงในงานประจำปีต่างๆ ที่จัดขึ้นทั้งในจังหวัดน่านเองและในต่างจังหวัดที่ได้รับการเชิญเพื่อไปแสดงรวมถึงการรับงานแสดงปรีในโรงแรมต่างๆ ทั้งในจังหวัดน่านและเชียงใหม่เพื่อต้อนรับนักท่องเที่ยว อีกทั้งยังเคยได้บรรเลงหน้าพระพักตร์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามมกุฎราชกุมารี ในวาระที่เสด็จพระราชดำเนินมาประทับ ณ พระตำหนักภูฟ้า ซึ่งตั้งอยู่ภายในศูนย์ภูฟ้าพัฒนาที่ทรงมีพระดำริให้จัดตั้งขึ้น

ตอนที่ 2 ศึกษาภูมิปัญญาเครื่องดนตรีปรีของครูบั้ง เครื่องมุกทิเบต และครูเดือน บุญอินทร์

2.1 ศึกษาภูมิปัญญาการผลิตเครื่องดนตรีของครูบั้ง เครื่องมุกทิเบต และครูเดือน บุญอินทร์

2.1.1 การเลือกวัตถุดิบที่ใช้ในการผลิตเครื่องดนตรีปรี

ปรีเป็นเครื่องดนตรีที่ทำขึ้นจากไม้ชนิดหนึ่งที่เรียกว่า “ไม้เอี้ยะ” โดยไม้เอี้ยะที่สามารถนำมาทำเครื่องดนตรีปรีได้จะต้องมีอายุระหว่าง 3-5 ปี ซึ่งอยู่ในช่วงที่ดีที่สุดไม่อ่อนและไม่แก่จนเกินไป ควรเลือกขนาดลำต้นที่นิ้วมือพอจะหนีบได้ สามารถวัดได้โดยทดลองใช้นิ้วลองหนีบลำต้นดูถ้าหนีบได้พอดีถือว่าใช้มาทำเครื่องดนตรีปรีได้ และแหล่งที่ควรเลือกควรอยู่ห่างจากแหล่งน้ำพอสมควรเนื่องจากลำต้นจะอมน้ำไว้มากทำให้เสียงไม่ดังกังวาน แหล่งที่ดีที่สุดในการเลือกไม้จึงเป็นยอดเขาสูงที่มีอากาศเย็นตลอดปีไม่แห้งหรือชื้นจนเกินไป

2.1.2 อุปกรณ์ที่ใช้ในการผลิตเครื่องดนตรีปรี

การสร้างเครื่องดนตรีปรีนั้นใช้อุปกรณ์เพียง 1 ชิ้น คือ ไม้ 1 เล่ม ซึ่งใช้ตั้งแต่การตัดต้นไม้เอี้ยะที่ถูกคัดเลือกมาแล้ว และยังใช้ในทุกขั้นตอนการผลิต อาทิเช่น การตัดแบ่งท่อนปรีแต่ละชิ้น การตัดส่วนปลายให้เป็นทรงปากฉลาม การเริ่มฝานเนื้อไม้ออกเพื่อตั้งเสียง การทดสอบระดับเสียงด้วยการใช้สันมีดเคาะที่ตัวปรีตลอดจนถึงการตกแต่งลบเหลี่ยมคมต่างๆ

2.1.3 วิธีการทำและการตั้งเสียงเครื่องดนตรีปรี

- หลังจากเลือกไม้เอี้ยะได้แล้วนำมาตัดแบ่งเป็นท่อนได้ 7 ท่อน ความยาวประมาณท่อนละ 40 เซนติเมตรส่วนที่เหลือเก็บไว้ทำไม้สำหรับตี (อะคันควันปรี)
- ใช้มีดฝานเนื้อไม้ตรงบริเวณกึ่งกลางตัวปรีไปหาส่วนปลาย แล้วตัดส่วนปลายให้เป็นทรงปากฉลาม ในระหว่างฝานต้องคอยใช้สันมีดเคาะเพื่อทดสอบระดับให้ได้ตามต้องการโดยเริ่มทำจากตัวเมปรี ซึ่งเทียบได้กับโน้ตเสียง ที เฟลท (Bb) ก่อนเมื่อได้จึงนำไปเทียบกับปรีชิ้นอื่นๆจนครบ

2.1.4 ลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีปรี

เครื่องดนตรีปรีนั้นมีทั้งหมด 7 ตัว คือ เมปรี เมเต็ง เมเต๊ะ ควันปรี ควันลึง ควันเด็ก และควันเต๊ะ ทั้งหมดมีลักษณะทางกายภาพที่เหมือนกันคือ เป็นรูปทรงกระบอก ตรงโคนกระบอกเป็นข้อต่อปล้อง ด้านปลายตัดเป็นรูปทรงแหลมคล้ายปากฉลามและจากจุดกึ่งกลางถึงส่วนปลายจะฝานเนื้อไม้ออกเป็นร่อง มีขนาดความยาวแตกต่างกันออกไป

2.2 การศึกษาภูมิปัญญาการบรรเลงเครื่องดนตรีปรีของครูปั้ง เครื่องมุกธิเบศร์ และครูเดือน บุญอินทร์

2.2.1. การจับและการวางตำแหน่งเครื่องดนตรีปรี

การจับเครื่องดนตรีปรีนั้นใช้วิธีการหนีบปรีไว้ระหว่างนิ้วมือข้างซ้ายแต่ละนิ้ว โดยหนีบที่โคนปรีให้สูงขึ้นมาจากบริเวณที่หนีบประมาณ 10 เซนติเมตร หรือตรงจุดที่ทดสอบด้วยการเคาะแล้วเสียงดังกังวานที่สุดและวางตำแหน่งปรีแต่ละชิ้นที่มือซ้ายดังนี้

เมปรี หรือแม่ปรี

เมปรี วางที่ตำแหน่งระหว่างนิ้วโป้งกับนิ้วชี้ของมือซ้าย

เมเด็ง วางที่ตำแหน่งระหว่างนิ้วชี้กับนิ้วกลางของมือซ้าย

เมเด๊ะ วางที่ตำแหน่งระหว่างนิ้วนางกับนิ้วก้อยของมือซ้าย

คว้นปรี หรือลูกปรี

คว้นปรี วางที่ตำแหน่งระหว่างนิ้วโป้งกับนิ้วชี้ของมือซ้าย

คว้นล้อง วางที่ตำแหน่งระหว่างนิ้วชี้กับนิ้วกลางของมือซ้าย

คว้นเด็ก วางที่ตำแหน่งระหว่างนิ้วกลางกับนิ้วนางของมือซ้าย

คว้นเต๊ะ วางที่ตำแหน่งระหว่างนิ้วนางกับนิ้วก้อยของมือซ้าย

สำหรับปรีแบบ 5 ขึ้น ให้นำเมปรี ซึ่งเทียบได้กับโน้ตเสียง ฟา (F) และคว้นเด็ก ซึ่งเทียบได้กับโน้ตเสียง มี (E) ออกไป ทำให้เหลือ 5 ขึ้น 4 เสียง

2.2.2 กลวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีปรี

ท่าทางการบรรเลงใช้ท่ายืน แขนซ้ายแนบชิดลำตัวและสามารถเคลื่อนข้อศอกให้ไปได้ทั้งซ้ายและขวา นิ้วมือข้างซ้ายหนีบเครื่องดนตรีปรีให้สูงขึ้นมาจากบริเวณที่หนีบและเคาะได้เสียงกังวานไพเราะ มือข้างขวาถือไม้ตีโดยจับให้นิ้วโป้งอยู่ด้านล่างส่วนนิ้วที่เหลืออยู่ด้านบนทั้งหมด เวลาบรรเลงสามารถเคลื่อนข้อศอกของแขนซ้ายไปมาเพื่อให้สามารถบรรเลงได้สะดวก

2.2.3 โอกาสที่ใช้ในการบรรเลง

ปรีเป็นเครื่องดนตรีที่ถูกนำมาบรรเลงเพื่อความผ่อนคลายเวลาไปเก็บเกี่ยวผลผลิต การเกษตรหรือเฉพาะในงานที่เป็นงานรื่นเริงสนุกสนาน หรืองานพิธีกรรมที่งานมงคลเช่น พิธีแต่งงาน พิธีขึ้นบ้านใหม่ พิธีบูชาขวัญข้าว(โสดหลวง) เท่านั้น ไม่นิยมบรรเลงในงานอวมงคล และในปัจจุบันมีการรับเป็นการแสดงเพื่ออนุรักษ์เชิงวัฒนธรรม

2.3 ศึกษาาระบบเสียงของเครื่องดนตรีปรี

2.3.1 ระบบเสียงของเครื่องดนตรีปรีแบบ 7 ชั้น

เครื่องดนตรีปรีแบบ 7 ชั้น เรียกว่า ปริจุมซี ซึ่งปรีแต่ละชั้นสามารถเทียบระดับเสียงโดยอ้างอิงจากการใช้ระบบเซนต์ (Cents system) แล้วนำมาเปรียบเทียบกับความถี่เสียงวิทยาศาสตร์และเทียบเคียงโดยอนุโลมได้ดังนี้

เมปรี

1. เมปรี เทียบได้กับโน้ตเสียง ฟา (F)
2. เมเด็ง เทียบได้กับโน้ตเสียง ที เฟลท (B^b)
3. เมเด๊ะ เทียบได้กับโน้ตเสียง ซอล (G)

คว้นปรี

1. คว้นปรี เทียบได้กับโน้ตเสียง ที เฟลท (B^b)
2. คว้นล้อง เทียบได้กับโน้ตเสียง เร (D)
3. คว้นเด็ก เทียบได้กับโน้ตเสียง มี (E)
4. คว้นเด๊ะ เทียบได้กับโน้ตเสียง โด (C)

2.3.2 ระบบเสียงของเครื่องดนตรีปรีแบบ 5 ชั้น

เครื่องดนตรีปรีแบบ 5 ชั้น เรียกว่า ปรีผละฮาน เป็นการลดจำนวนปริง 2 ชั้น คือ เมปรี กับ คว้นเด็ก ซึ่งปรีแต่ละชั้นสามารถเทียบระดับเสียงได้ดังนี้

เมปรี

1. เมเด็ง เทียบได้กับโน้ตเสียง ที เฟลท (B^b)
2. เมเด๊ะ เทียบได้กับโน้ตเสียง ซอล (G)

คว้นปรี

1. คว้นปรี เทียบได้กับโน้ตเสียง ที เฟลท (B^b)
2. คว้นล้อง เทียบได้กับโน้ตเสียง เร (D)
3. คว้นเด๊ะ เทียบได้กับโน้ตเสียง โด (C)

2.4 ศึกษาการถ่ายทอดภูมิปัญญาเครื่องดนตรีปรีของครูบั้ง เครือมุกธิเบศร์ และครูเตือน บุญอินทร์

2.4.1 ศึกษาการถ่ายทอดการบรรเลงเครื่องดนตรีปรี

การฝึกเล่นปรีนั้นต้องเริ่มจากการฝึกเล่นปรีตัวแม่หรือเมปริก่อน เพราะมีทำนองที่ง่ายและมีจังหวะที่ไม่ซับซ้อนสามารถจดจำได้ง่าย มักเริ่มด้วยเพลงปรีแบบ 5 ชั้น เช่นเพลงปรีจีเลอะจีเลอะ

หลังจากนั้นจึงเพิ่มเป็นปริแบบ 7 ขึ้น เมื่อเล่นแม่ปริได้ชำนาญแล้วจึงมาฝึกคว้นปริซึ่งเป็นปริตัวลูกต่อไป

2.4.2 ศึกษาการถ่ายทอดภูมิปัญญาการผลิตเครื่องดนตรีปริ

การผลิตเครื่องดนตรีปรินั้นต้องอาศัยความชำนาญเป็นอย่างมาก และผู้ที่ฝึกฝนการผลิตต้องใช้เวลานานกว่าสามารถผลิตปริที่สามารถใช้บรรเลงได้ และต้องดูต้นแบบจากผู้สอนในทุกขั้นตอนเริ่มตั้งแต่วิธีการคัดเลือกไม้เอียงที่มีอายุ ขนาด และถิ่นที่พบ ซึ่งไม้เอียงที่ดีที่สุดในการทำปริต้องมีอายุ 3-5 ปี ขนาดของลำต้นต้องไม่ใหญ่เกินกว่าที่นิ้วจะหนีบไว้ได้ และยังต้องอยู่ไม่ใกล้แหล่งน้ำ ซึ่งผู้ฝึกฝนต้องเรียนรู้และจำจได้ ขั้นตอนต่อมาคือการตัดแบ่งท่อน โดยครูบึงจะใช้วิธีการทำให้ดูเป็นตัวอย่างแล้วให้ผู้เรียนทำตามในทันทีพร้อมๆ กัน

การตั้งเสียงเครื่องดนตรีปริเป็นเรื่องที่มีความสำคัญอย่างมาก ในขั้นตอนนี้ผู้เรียนต้องอาศัยประสาทหูที่ดีในการจดจำเสียงปริ เนื่องจากทำโดยไม่มีเครื่องมือวัดระดับเสียงอาศัยเพียงความจำเท่านั้นขั้นตอนนี้เริ่มจากการใช้มีดฝานเนื้อไม้ออกทีละเล็กละน้อยจากกลางท่อนไปสู่ปลาย เมื่อฝานเนื้อไม้ออกไประดับเสียงก็จะเปลี่ยนไปซึ่งครูบึงจะสอนให้จดจำเสียงของปริเสียงต่างๆ ให้ได้โดยให้ทำซ้ำๆ หลายครั้ง

2.5 ศึกษาบทเพลงสำหรับเครื่องดนตรีปริของครูบึง เครือมุกธิเบศร์ และครูเตือน บุญอินทร์

จากการออกเก็บข้อมูลด้านบทเพลงสำหรับเครื่องดนตรีปริแล้วผู้ศึกษาได้คัดเลือกบทเพลงมาศึกษาจำนวนทั้งสิ้น 5 บทเพลง โดยแบ่งเป็นบทเพลงสำหรับปริ 7 แบบขึ้น 3 บทเพลง และบทเพลงสำหรับปริแบบ 5 ขึ้น 2 บทเพลง เพื่อนำมาศึกษาในประเด็นต่างๆดังนี้

2.5.1 บทเพลงปริแบบ 7 ขึ้น

1. เพลงปริลิวัด

มักถูกใช้เป็นบทเพลงแรกที่ใช้สำหรับบรรเลงเปิดการแสดงในแต่ละครั้ง คำว่า “ลิวัด” ในภาษาของชาวลัวะนั้นมีความหมายว่า “รัวๆ” สอดคล้องกับลักษณะของบทเพลงที่รวดเร็วกระชับ และฟังดูเหมือนการ “รัวไม้ต”

1.1 รูปแบบเพลงปริลิวัดเป็นเพลงท่อนเดียวใช้เล่นวนซ้ำไปมาเมื่อนำมาบันทึกโน้ตในระบบสากลแล้วพบว่ามียัตราจังหวะ 2/4 มีความยาวทั้งสิ้น 18 ห้องเพลง

1.2 เพลงปริลิวัด ประกอบขึ้นด้วยกลุ่มเสียง 6 เสียงเป็นโครงสร้าง คือ F G B^b C D E

1.3 ช่วงเสียงในเพลงปริลิวัดนี้มีระยะห่างกันเท่ากับคู่ 7 เมเจอร์ จากโน้ตเสียงฟา (F) ถึงโน้ตเสียงมี (E)

1.4 เพลงปรีลวดมีหน่วยทำนองย่อยเอก (Motif) ทั้งสิ้น 5 รูปแบบ และหน่วยทำนองย่อยรอง (Figure) 5 รูปแบบ

1.6 เพลงปรีลวดมีชั้นคู่ในจังหวะตกปรากฏทั้งสิ้น 28 ครั้ง แบ่งเป็นชั้นคู่เพอร์เฟค 19 ครั้ง และชั้นคู่เมเจอร์อีก 9 ครั้ง

1.7 เพลงปรีลวดมีลักษณะจังหวะทั้งสิ้น 9 รูปแบบ แบ่งเป็นของคว้นปรี 7 รูปแบบ และของเมปรี 2 รูปแบบ

2. เพลงปริกกแมเปียดี้บ

คำว่ากแมเปียดี้บมีความหมายในภาษาลัวะแปลว่า “ตีแม่ปรี 2 ครั้ง” โดยสอดคล้องกับทำนองของเพลงที่จะมีการเล่นเสียงของแม่ปรีซ้ำกัน 2 ครั้งหลายๆครั้งด้วยกัน

2.1 รูปแบบเพลงปริกกแมเปียดี้บเป็นเพลงท่อนเดียวใช้เล่นวนซ้ำไปมาเมื่อนำมาบันทึกโน้ตในระบบสากลแล้วพบว่า มีอัตราจังหวะ 2/4 มีความยาวทั้งสิ้น 23 ห้องเพลง

2.2 เพลงปริกกแมเปียดี้บ ประกอบขึ้นด้วยกลุ่มเสียง 6 เสียงเป็นโครงสร้าง คือ F G B^b C D E

2.3 ช่วงเสียงของเพลงปริกกแมเปียดี้บมีระยะห่างเท่ากับคู่ 7 เมเจอร์จากโน้ตเสียงฟา (F) ถึงโน้ตเสียงมี (E)

2.4 เพลงปริกกแมเปียดี้บมีหน่วยทำนองย่อยเอก (Motif) ทั้งสิ้น 7 รูปแบบ และมีหน่วยทำนองย่อยรองทั้งสิ้น 5 รูปแบบ

2.6 เพลงปริกกแมเปียดี้บมีชั้นคู่ในจังหวะตกปรากฏทั้งสิ้น 39 ครั้ง แบ่งเป็นชั้นคู่เพอร์เฟค 28 ครั้ง และชั้นคู่เมเจอร์อีก 11 ครั้ง

2.7 เพลงปริกกแมเปียดี้บนี้มีลักษณะจังหวะทั้งสิ้น 9 รูปแบบ แบ่งเป็นของคว้นปรี 5 รูปแบบ และของเมปรี 4 รูปแบบ

3. เพลงปรีแคน

เพลงปรีแคนนี้ยังมีความพิเศษกว่าบทเพลงปรีอื่นๆเพราะเป็นเพลงที่เกิดจากการบรรเลงร่วมกับ “แคน” (Khene) เครื่องดนตรีประเภทเป่าของกลุ่มคนไทยอีสานและลาว คำว่า “แคน” จึงเป็นการเรียกทับศัพท์เดิมของเครื่องดนตรีชนิดนี้ ดังนั้นชื่อเพลงปรีแคนจึงหมายถึงบทเพลงปรีที่ร่วมบรรเลงกับ “แคน” (Khene)

3.1 รูปแบบเพลงปรีแคนเป็น เป็นเพลงท่อนเดียวใช้เล่นวนซ้ำไปมาเมื่อนำมาบันทึกโน้ตในระบบสากลแล้วพบว่า มีอัตราจังหวะ 2/4 มีความยาวทั้งสิ้น 26 ห้องเพลง

3.2 เพลงปรีแคน ประกอบขึ้นด้วยกลุ่มเสียง 6 เสียงเป็นโครงสร้าง คือ F G B^b C D E

3.3 ช่วงเสียงของเพลงปริแคนมีระยะห่างเท่ากับคู่ 7 เมเจอร์จากโน้ตเสียงฟา (F) ถึงโน้ตเสียงมี (E)

3.4 เพลงปริแคนมีหน่วยทำนองย่อยเอก(Motif) ทั้งสิ้น 5 รูปแบบ และมีหน่วยทำนองย่อยรองทั้งสิ้น 3 รูปแบบ

3.6 เพลงปริแคนมีชั้นคู่ในจังหวะตกปรากฏทั้งสิ้น 50 ครั้ง แบ่งเป็นชั้นคู่เพอร์เฟค 46 ครั้ง และชั้นคู่เมเจอร์อีก 4 ครั้ง

3.7 เพลงปริแคนนี้มีลักษณะจังหวะทั้งสิ้น 7 รูปแบบ แบ่งเป็นของคว้นปริ 3 รูปแบบ และของเมปริ 4 รูปแบบ

2.5.2 บทเพลงปริแบบ 5 ชั้น

1. เพลงปริจีเลอะจีเลอะ

คำว่า“จีเลอะจีเลอะ” ในภาษาของชาวลัวะนี้มีความหมายว่า “เดียวมาเดียวไป” ซึ่งเป็นนัยแสดงให้เห็นถึงเนื้อหาของทำนองที่บรรเลงวนซ้ำไปซ้ำมาและมีจังหวะที่ค่อนข้างกระชับรวดเร็วและสนุกสนาน มักจะถูกใช้เป็นเพลงคั่นสลับหลังจากที่ได้บรรเลงบทเพลงปริแบบ 7 ชั้น

1.1 รูปแบบเพลงปริจีเลอะจีเลอะเป็นเพลงท่อนเดียวใช้เล่นวนซ้ำไปมาเมื่อนำมาบันทึกโน้ตในระบบสากลแล้วพบว่า มีอัตราจังหวะ 2/4 มีความยาวทั้งสิ้น 31 ห้องเพลง

1.2 เพลงปริจีเลอะจีเลอะ ประกอบขึ้นด้วยกลุ่มเสียง 4 เสียงเป็นโครงสร้าง คือ $G B^b C D$

1.3 ช่วงเสียงของเพลงปริจีเลอะจีเลอะมีระยะห่างเท่ากับคู่ 5 เพอร์เฟคจากโน้ตเสียงซอล (G) ถึงโน้ตเสียงเร (D)

1.4 เพลงปริจีเลอะจีเลอะมีหน่วยทำนองย่อยเอก(Motif) ทั้งสิ้น 8 รูปแบบ และมีหน่วยทำนองย่อยรองทั้งสิ้น 2 รูปแบบ

1.6 เพลงปริจีเลอะจีเลอะมีชั้นคู่ในจังหวะตกปรากฏทั้งสิ้น 52 ครั้ง แบ่งเป็นชั้นคู่เพอร์เฟค 49 ครั้ง และชั้นคู่เมเจอร์อีก 3 ครั้ง

1.7 เพลงปริจีเลอะจีเลอะนี้มีลักษณะจังหวะทั้งสิ้น 10 รูปแบบ แบ่งเป็นของคว้นปริ 6 รูปแบบ และของเมปริ 4 รูปแบบ

2. เพลงปริเปียน

คำว่า“เปียน” ในภาษาของชาวลัวะนี้มีความหมายว่า “สองชั้น”หรือ“สองอัน” โดยที่คำว่า “เปียน” ในภาษาของชาวลัวะหมายถึงเลข 2 เพลงปริเปียนมีเนื้อหาของทำนองที่ค่อนข้างจะสั้นและบรรเลงวนซ้ำไปซ้ำมาและมีจังหวะในการตีที่รวดเร็ว

2.1 รูปแบบเพลงปริเปียนเป็นเพลงท่อนเดียวใช้เล่นวนซ้ำไปมาเมื่อนำมาบันทึกโน้ตในระบบสากลแล้วพบว่า มีอัตราจังหวะ 2/4 มีความยาวทั้งสิ้น 13 ห้องเพลง

2.2 เพลงปริเปียนประกอบขึ้นด้วยกลุ่มเสียง 4 เสียงเป็นโครงสร้าง คือ $G B^b C D$

2.3 ช่วงเสียงของเพลงปริเปียนมีระยะห่างเท่ากับคู่ 5 เพอร์เฟคจากโน้ตเสียงซอล (G) ถึงโน้ตเสียงเร (D)

2.4 เพลงปริเปียนมีหน่วยทำนองย่อยเอก(Motif) ทั้งสิ้น 6 รูปแบบ และมีหน่วยทำนองย่อยรองทั้งสิ้น 1 รูปแบบ

2.6 เพลงปริเปียนมีชั้นคู่ในจังหวะตกปรากฏทั้งสิ้น 22 ครั้ง แบ่งเป็นชั้นคู่เพอร์เฟค 21 ครั้ง และชั้นคู่เมเจอร์อีก 1 ครั้ง

2.7 เพลงปริเปียนนี้มีลักษณะจังหวะทั้งสิ้น 12 รูปแบบ แบ่งเป็นของคว้นปริ 7 รูปแบบ และของเมปริ 5 รูปแบบ

จากการศึกษาบทเพลงปริทั้ง 5 เพลงพบว่า

บทเพลงปริทั้ง 2 แบบ มีลักษณะโครงสร้างต่างๆที่คล้ายคลึงกันทั้งในด้านของรูปแบบที่เป็นเพลงท่อนเดียว มีความยาวไม่มาก โครงสร้างของเสียงที่ใช้พบว่าเป็นการนำกลุ่มเสียง 6 เสียง คือ $F G B^b C D E$ มาใช้และปรับเป็นแบบที่ 2 ที่มี 4 เสียงได้โดยตัดทอนเสียงไป 2 เสียง คือ F และ E รวมถึงมีลักษณะของจังหวะที่ใกล้เคียงกัน รูปแบบการบรรเลงของบทเพลงปริทั้ง 2 แบบนี้ยังมีรูปแบบที่เหมือนกันคือ การบรรเลงวนซ้ำได้หลายๆ รอบและไม่มีความยาวที่แน่นอน การจบเพลงจะขึ้นอยู่กับปัจจัยต่างๆเช่น ผู้บรรเลงจบเพลงเองโดยให้สัญญาณกับผู้บรรเลงคนอื่น หรือในงานที่มีการเดินรำกันเมื่อทำรำจบการบรรเลงก็จะจบลงด้วย

อภิปรายผล

วัฒนธรรมการเล่นเครื่องดนตรีปริของชาวลัวะในปัจจุบันหาพบได้น้อยมากเมื่อเทียบกับระยะเวลา 30-40 ปีที่ผ่านมาซึ่งเป็นช่วงที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างมากในสังคมของชาวลัวะเอง เพราะมีการติดต่อกับคนพื้นราบหรือคนเมืองมากขึ้น มีถนนมีไฟฟ้าและสิ่งอำนวยความสะดวกอื่นๆเข้ามาทดแทนวิถีชีวิตแบบเก่านั้นเมื่อสังคมชาวลัวะเปิดรับการเปลี่ยนแปลงนี้ วิถีชีวิตของผู้คนก็ต้องเปลี่ยนตามเช่น การไปทำงานในเมืองแทนที่การทำเกษตรแบบคนรุ่นเก่า วัฒนธรรมอื่นๆที่แปลกใหม่ก็ได้เข้ามาแทนที่วัฒนธรรมเดิมหลายๆอย่างเช่น พิธีกรรม ภาษาพูด การสร้างบ้านเรือน เครื่องแต่งกาย อาหาร รวมถึงเรื่องของดนตรี

จากการศึกษาภูมิปัญญาเครื่องดนตรีปริกรณีศึกษาครูบั้ง ครูมุทธิเบศร์ และครูเตือน บุญอินทร์ บ้านห้วยล้อม ตำบลภูฟ้า อำเภอปอเกือ จังหวัดน่าน นั้นพบได้ว่า ภูมิความรู้เดิมด้านเครื่องดนตรีปริของชาวลัวะนั้นหลงเหลืออยู่ในปัจจุบันน้อยมากเมื่อเทียบกับจำนวนประชากรเผ่าลัวะซึ่งถือ

เป็นชนเผ่าที่มีจำนวนประชากรมากที่สุดในจังหวัดน่าน สาเหตุหลักของสูญหายทางภูมิปัญญาเครื่องดนตรีปรี่นั้นมาจาก ความเปลี่ยนแปลงทางสังคมดังที่กล่าวมาแล้ว เนื่องจากวิถีชีวิตที่มีเครื่องดนตรีปรีเข้าไปเกี่ยวข้องนั้นถูกลด ความสำคัญลง เช่น พิธีโสด ซึ่งเครื่องดนตรีปรีถือเป็นองค์ประกอบสำคัญของพิธีที่จะขาดไม่ได้ ซึ่งพิธีนี้ปัจจุบันหาได้ยากเต็มที หรือแม้แต่เรื่องปกติเช่นการบรรเลงในระหว่างกลับจากไร่นั้นก็พบว่าในปัจจุบันไม่ มีให้เห็นแล้วในเขตบ้านห้วยล้อมและหมู่บ้านใกล้เคียง เพราะผู้คนใช้ยานพาหนะสัญจรซึ่งสะดวกรวดเร็วกว่าไปมาระหว่างบ้านและไร่ เครื่องดนตรีปรีในปัจจุบันจึงลดบทบาทมาเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงแสดงเฉพาะงานเท่านั้น ซึ่งสอดคล้องกับธรรมเนียม จิตตวิบุตร (2543: 17) ซึ่งได้ทำการวิจัยเรื่อง “ปี่” ดนตรีของชนเผ่าลัวะ บ้านเตย จังหวัดน่าน โดยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ ทำการรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีการทางมานุษยดนตรีวิทยา จากการศึกษาพบว่าชนเผ่าลัวะเป็นกลุ่มชนที่อาศัยอยู่บริเวณจังหวัดน่านของประเทศไทย มีประเพณีความเชื่อและพิธีกรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองคือ พิธีกรรมโสด “ปี่” เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมโสด มีความสำคัญมากต่อวิถีชีวิตของชนเผ่าลัวะ เครื่องดนตรีชนิดนี้เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้การบรรเลงเป็นกลุ่มใหญ่ๆ ดังนั้นจึงเสมือนว่าเป็นศูนย์รวมของชาวบ้านในการถ่ายทอดความรู้สึกทางวัฒนธรรม

ครูบั้ง ครูมุกทิเบศร์ และครูเตือน บุญอินทร์ จึงเป็นผู้ที่รักษาวัฒนธรรมดนตรีของชาวลัวะขึ้นนี้โดยการรับงานไปแสดงการเล่นปรีในสถานที่ต่างๆตามที่พอจะมีเวลา และถ่ายทอดให้กับคนลัวะรุ่นใหม่ๆในหมู่บ้าน และผู้อื่นที่สนใจศึกษาเครื่องดนตรีปรี อีกทั้งยังเป็นวิทยากรในงานวิชาการทางดนตรีชาติพันธุ์ต่างๆ ซึ่งจะเป็นการช่วยสืบสานวัฒนธรรมดนตรีปรีต่อไป

ข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง การศึกษาภูมิปัญญาเครื่องดนตรีปรี กรณีศึกษาครูบั้ง ครูมุกทิเบศร์ และครูเตือน บุญอินทร์ บ้านห้วยล้อม ตำบลภูฟ้า อำเภอบ่อเกลือ จังหวัดน่าน ทำให้ผู้วิจัยได้เรียนรู้เกี่ยวกับวิถีชีวิตและวัฒนธรรมต่างๆ ของชาวลัวะอย่างมากมาย จึงมีข้อเสนอแนะสำหรับผู้สนใจศึกษาหาความรู้หรือสนใจที่จะทำวิจัยต่อไปดังนี้

1. ข้อเสนอแนะสำหรับการทำวิจัยครั้งต่อไป

- 1.1 ควรศึกษาเครื่องดนตรีของชาวลัวะเผ่าอื่นๆ ที่แตกต่างออกไป
- 1.2 ควรศึกษาความเกี่ยวข้องของดนตรีกับพิธีกรรมความเชื่อของชาวลัวะ
- 1.3 ควรศึกษาเปรียบเทียบความแตกต่างด้านวัฒนธรรมทางดนตรีของชาวลัวะเผ่าต่างๆ

2. ข้อเสนอแนะในการนำผลงานวิจัยไปใช้ประโยชน์

2.1 สามารถนำเอาผลงานวิจัยไปใช้ประโยชน์ในการฟื้นฟูดนตรีชาติพันธุ์ของหน่วยงานที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับวัฒนธรรม

2.2 สามารถนำผลงานวิจัยไปใช้ปรับปรุงดนตรีชาติพันธุ์ให้เป็นที่รู้จักและนิยมอย่างกว้างขวางขึ้น





บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

- กรมศิลปากร.(2530).ชาวน่าน คนหนุ่มมากและคนหนุ่มน้อยในเมืองน่าน.กรุงเทพมหานคร:บริษัท
อมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊ป จำกัด
- จักรพันธ์ กังวาฬ.(2540).ส่งวิญญาณสู่สวรรค์ในพิธีศพชาวลัวะ.ม.ป.ท.
- เจตชนินทร์ จิรสันติธรรม.(2545). ดนตรีชาวเขาเผ่ามูเซอ : กรณีศึกษาหมู่บ้านห้วยหลวง อำเภอแม่สาย
จังหวัดเชียงใหม่.วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมนุษยดุริยางค
วิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- ชลธิรา สัตยารัตนา.(2530). ลัวะเมืองน่าน. กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊ป จำกัด
- ชาย โพธิ์สีดา.(2547). ศาสตร์และศิลป์แห่งการวิจัยเชิงคุณภาพ. กรุงเทพมหานคร : บริษัท อมรินทร์
พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง จำกัด(มหาชน)
- ธรรมบุญ จิตตริบุต.(2543). ปี่ห่ ดนตรีของชนเผ่าลัวะ บ้านเตย จังหวัดน่าน." วิทยานิพนธ์ปริญญา
ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล
- ณรงค์ชัย ปิฎกวัชร.(2543) เทศกาลกินสามสับของชนเผ่าม้งที่จังหวัดน่าน.สถาบันวิจัยภาษาและ
วัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น.(2539). การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีของปี่พาทย์มอญ. วิทยานิพนธ์ โคร่งการระดับ
ปริญญาามหาบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณัชชา โสคติยานุรักษ์.(2542). สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ปัญญา รุ่งเรือง.(2546).หลักวิชามานุษยดุริยางควิทยา (เอกสารประกอบการเรียน). กรุงเทพฯ:
มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.
- _____.(2546). พื้นฐานดนตรีชาติพันธุ์วิทยา (เอกสารประกอบการเรียน). ม.ป.ท. อ้างถึงAlan
Merriam. 1964. The Anthropology of Music. n.p.
- ปัทมา นิตยภัฏจน์.(2548).วัฒนธรรมดนตรีในพื้นที่ตำบลสองคลองอำเภอบางปะกง จังหวัด
ฉะเชิงเทรา.(ม.ป.ท.),
- ประมวล ดิคนินสัน.(2521).คติชนชาวบ้าน การศึกษาในด้านมานุษยวิทยา.กรุงเทพมหานคร :
สำนักพิมพ์แพรวพิทยา

พีระชัย ลีสมบุญผล.(ม.ป.ป.) การศึกษาข้อมูลดนตรีภาคสนาม.วารสารวิจัยวิชาการ. มหาวิทยาลัย
ราชภัฏหมู่บ้านจอมบึง.(ม.ป.ท)

พุทธ ฦ บางช้าง.(2542). การวิเคราะห์เพลงมอญในพิธีศพ. วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหา
บัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ภักทิยา ยิมเรวัต และสุริยา รัตนกุล.(2541). สารานุกรมกลุ่มชาติพันธุ์ลัวะ. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์
บริษัทสหธรรมมิก จำกัด

ภูเบศ วีโรทัย.(2528).ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับชาวเขาเผ่าถิ่น.ข่าวสารสถาบันวิจัยชาวเขา:
(ม.ป.ท)

วสันต์ชาย อิมโษษฐ์.(2543). เค่ง เครื่องดนตรีของชนเผ่าม้ง.วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร
มหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

วาสิษฐ์ จริญญาพันธ์.(2538).สวนงเล่มน้อย.กรุงเทพมหานคร:โรงพิมพ์พรานนกการพิมพ์
ศราวุธ ศิลปทำ.(2555).ชนเผ่าลัวะกับวัฒนธรรมและภูมิปัญญาท้องถิ่น.สถาบันวัฒนธรรมจังหวัดน่าน
(ม.ป.ท.)

สัจด์ ภูเขาทอง.(2532).การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย.กรุงเทพมหานคร
:เรือนแก้วการพิมพ์

สุพัตรา วิไล (2548).การศึกษาดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีงเด็กแบบฆราวาสกรณีศึกษาศิลธรรมสมาคม
วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา,
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

สุภาพรณ พลอยบุษย์.(2547).การศึกษาดนตรีในพิธีแห่เจ้าเข็น.วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขามานุษยดุริยางควิทยา,มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

สุริยา รัตนกุล.(2527). ละว้า และลัวะ.ภาษาและวัฒนธรรม. : (ม.ป.ท.)

สุพัฒน์ ทรงเกียรติ.(2542). องค์ประกอบดนตรีสากล คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต

ภาคผนวก





ภาคผนวก ก
วิทยากรผู้ให้ข้อมูล

วิทยากรผู้ให้ข้อมูล



ชื่อ-สกุล

นายปราโมทย์ หมูปะยัคฆ์

สัญชาติ

ไทย

ศาสนา

พุทธ

อาชีพ

รับราชการ ดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการศูนย์การศึกษานอกระบบและการศึกษาตาม
อัธยาศัยอำเภอปอแก้ว จังหวัดน่าน

วิทยากรผู้ให้ข้อมูล



ชื่อ-สกุล	นายสุชาติ ไชยมงคล
สัญชาติ	ไทย
ศาสนา	พุทธ
อาชีพ	ครูอาสาสมัครการศึกษาการศึกษานอกระบบและการศึกษาตามอัธยาศัยในพื้นที่เขต ภูเขาสังักตศูนย์การศึกษานอกระบบและการศึกษาตามอัธยาศัย อำเภอบ่อเกลือ จังหวัดน่าน

วิทยากรผู้ให้ข้อมูล



ชื่อ-สกุล	นายสมคิด คำแคว่น
สัญชาติ	ไทย
ศาสนา	พุทธ
อาชีพ	เกษตรกร,พรานล่าสัตว์

วิทยากรผู้ให้ข้อมูล



ชื่อ-สกุล	นายศราวุธ ศิลปี่ท้าว
สัญชาติ	ไทย
ศาสนา	พุทธ
อาชีพ	รับราชการ ดำรงตำแหน่ง นักวิชาการวัฒนธรรมชำนาญการ สำนักงานสภา วัฒนธรรมจังหวัดน่านน่าน



ภาคผนวก ข
ประมวลภาพภาคสนาม



ครูบั้งกับครูเตียน ในชุดประจำเผ่าลัวะ



บันทึกภาพระหว่างการทดสอบเสียงปรี



ฝึกสร้างเครื่องดนตรีปรี





สัมภาษณ์ นางสาวธารอำพร (จักจั่น) เครือหมูกิเบศร์



สังเกตวิธีการสอนของครูปั้ง



ทดลองฝึกเล่นแม่ปริ (แม่ปริ)



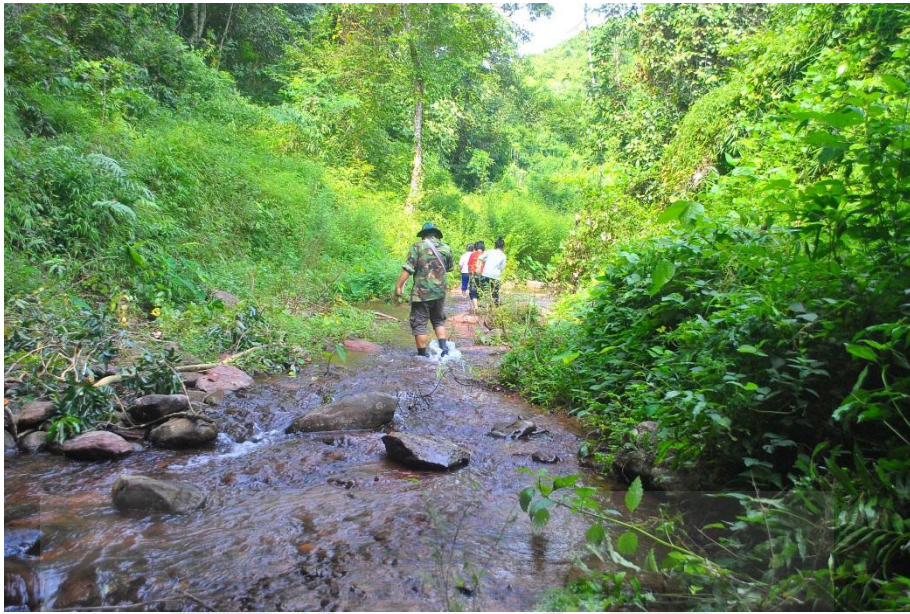
บันทึกวีดีโอ



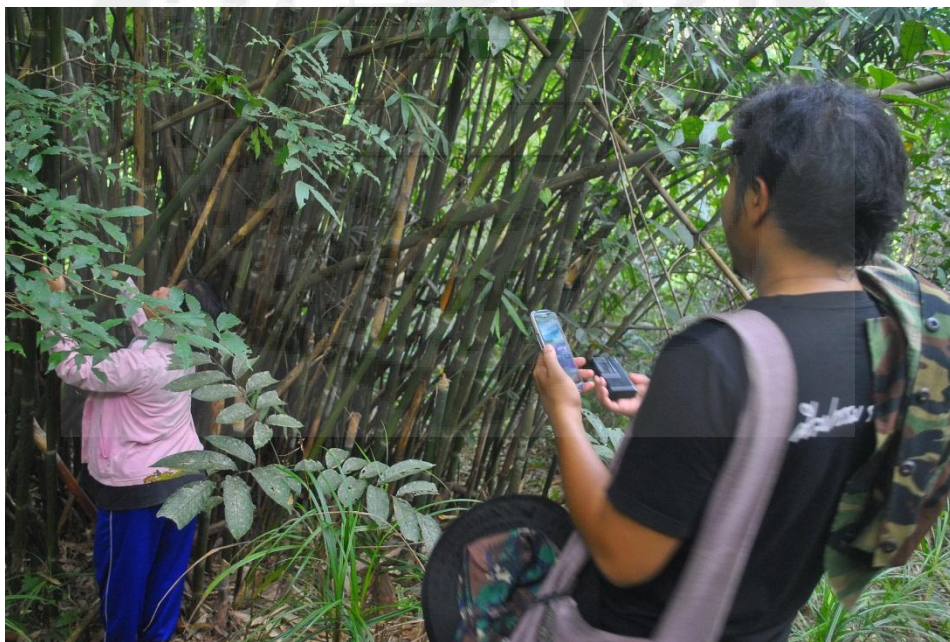
พักทานอาหารที่บ้านครูบึง



ครูบึงนำทางไปบนยอดเขาที่มีต้นไผ่เสี้ยนขึ้น



ทางขึ้นไปยังยอดเขาต้องเดินลุยลำธารประมาณ 1 กิโลเมตร



ครูบึงกำลังเลือกไม้ไผ่เฮียะ



ชนไม้ไผ่เสียบะลงมาจากยอดเขา

ประวัติย่อผู้วิจัย



ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล

นายเชิงกล งามปลอด

วัน เดือน ปี ที่เกิด

17 พฤษภาคม พ.ศ.2532

ที่อยู่

101/5 หมู่ที่ 5 ตำบลบางจัก อำเภอวิเศษชัยชาญ

จังหวัดอ่างทอง 14110

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2546

สำเร็จการศึกษาระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น

จาก โรงเรียนวิเศษชัยชาญตันติวิทยานุกูล อำเภอวิเศษชัยชาญ
จังหวัดอ่างทอง

พ.ศ. 2549

สำเร็จการศึกษาระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพ สาขาช่าง
จาก อิเล็กทรอนิกส์ วิทยาลัยเทคนิคอ่างทอง อำเภอเมือง
จังหวัดอ่างทอง

พ.ศ. 2554

สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี ศิลปศาสตรบัณฑิต
สาขาดนตรีสากล จาก มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จ
เจ้าพระยา กรุงเทพมหานคร

พ.ศ. 2560

สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโท

ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต

สาขา มานุษยดุริยางควิทยา คณะศิลปกรรมศาสตร์

จาก มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ กรุงเทพมหานคร