

บทที่ ๑

บทนำ

ความเป็นมาของการวิจัย

ภาคเหนือตอนบนของประเทศไทยคืออาณาบริเวณซึ่งเป็นที่ตั้งของ ๘ จังหวัด คือ จังหวัดเชียงราย จังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดน่าน จังหวัดพะเยา จังหวัดแพร่ จังหวัดแม่ฮ่องสอน จังหวัดลำปาง และ จังหวัดลำพูน มีพื้นที่รวมกันประมาณ ๘๓,๒๐๒.๒ ตารางกิโลเมตร ภูมิภาคนี้มีอาณาเขตติดต่อกับประเทศอื่นสองประเทศคือ ทิศเหนือและทิศตะวันตกติดกับประเทศสหภาพเมียนมาร์ที่จังหวัดเชียงราย จังหวัดเชียงใหม่ และจังหวัดแม่ฮ่องสอน ทิศตะวันออกติดกับประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาวที่จังหวัดเชียงราย จังหวัดพะเยา และจังหวัดน่าน



ภาพที่ ๑ แผนที่ภาคเหนือตอนบนประเทศไทย
(ที่มา: สำนักงานสถิติแห่งชาติ จังหวัดเชียงใหม่)

ภูมิภาคประเทศของภาคเหนือตอนบนประกอบด้วยภูเขาสูงจำนวนมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเขตจังหวัดแม่ฮ่องสอน จังหวัดเชียงใหม่ และจังหวัดเชียงราย ส่วนด้านตะวันออกของภูมิภาคมีภูเขาทางด้านชายแดนติดกับประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว

ประชากรหลักของภาคเหนือตอนบนเป็นคนไทยซึ่งพูดภาษาไทยเหนือ หรือ “คำเมือง” เป็นหลัก โดยมีข้อผิดพลาดแตกต่างกันบ้างในการใช้คำศัพท์จำนวนหนึ่งกับการออกเสียงวรรณยุกต์บางวรรณยุกต์ ศาสนาหลัก คือ ศาสนาพุทธ และสังคมโดยรวมๆ เป็นสังคมเกษตร ซึ่งมีผลผลิตหลักเป็นข้าวกับพืชไร่และสวนครัว จึงอาจเรียกได้ว่าเป็นสังคมพุทธเกษตร และการใช้ “คำเมือง” ทำให้ประชากรส่วนใหญ่เรียกตัวเองว่า “คนเมือง” แต่ในอดีตเคยเป็นที่รู้จักในนามไทยวน ซึ่งมาจากชื่อหลักแหล่งสำคัญรุ่นแรกๆของการเริ่มต้นขยายขอบเขตอำนาจจนได้เป็นประชากรหลักของภูมิภาค หลักแหล่งดังกล่าวนี้คือเมืองโยนกที่ลุ่มแม่น้ำโขง (บริเวณอำเภอเชียงแสน จังหวัดเชียงรายในปัจจุบัน) ซึ่งพอจะนับว่าเป็นอาณาจักรเล็กๆได้ ถึงแม้จะไม่มีหลักฐานชัดเจนว่าอาณาจักรโยนกเริ่มก่อตั้งเมื่อใด ก็เป็นที่ยอมรับว่ามีมาก่อนการสถาปนาเมืองเชียงใหม่เป็นศูนย์กลางอาณาจักรของพญามังราย เป็นเวลานานนับศตวรรษ

ณ ช่วงเวลานั้น ที่เมืองลำพูน มีอาณาจักรเก่าแก่กว่าคือ อาณาจักรหริภุญชัยของพระนางจามเทวีที่เชื่อว่าเป็นกษัตริย์ขวามอญ และผู้สืบทอดอำนาจต่อมาจนถึง พ.ศ. ๑๘๒๔ จึงเสียเมืองให้แก่พญามังราย ซึ่งเป็นโอรสของกษัตริย์ของอาณาจักรโยนก และเป็นผู้สร้างเมืองเชียงรายมาก่อนนี้แล้วเมื่อ พ.ศ. ๑๘๐๕

ขณะเดียวกัน มีอาณาจักรอื่นๆ ที่พญามังรายเห็นว่าสำคัญจึงได้เชิญเชิญมาเป็นพันธมิตรในการสร้างเมืองเชียงใหม่ด้วยคือ พระร่วงจากอาณาจักรสุโขทัยทางใต้ และพญาเจ้าเมืองจากพะเยาทางตะวันออก

พญามังรายสถาปนาเชียงใหม่ในพ.ศ. ๑๘๓๙ โดยใช้เวลา ๔ เดือนก็เสร็จและได้ตั้งชื่อเมืองว่า นพพบุรีสรินคระเชียงใหม่ (ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่, ๒๕๓๘ : ๓๖) ซึ่งเขียนตามวิธีปัจจุบันว่า นพบุรีสรินครเชียงใหม่

หลังจากนั้น อาณาจักรของพญามังรายก็ขยายขอบเขตออกไปโดยรอบ จนถึงสมัยพญาติโลกราช จึงได้เมืองน่านซึ่งเป็นอาณาจักรเก่าแก่ร่วมสมัยกับเชียงรายและเชียงใหม่มาเป็นส่วนหนึ่งด้วย ช่วงเวลาตั้งแต่ก่อนสมัยพญาติโลกราชเป็นต้นมา มีคำที่ใช้เรียกเจ้าเมืองเชียงใหม่เป็นจำนวนนับไม่ถ้วนปรากฏด้วย เช่น พญาเกือนา (กือ=ร้อยล้าน) และมีปรากฏในเอกสารรุ่นหลัง ๆ สองชื่อคือ “ล่านนา” กับ “ล้านนา” โดยใช้ปะปนกันจนกระทั่งช่วง พ.ศ. ๒๕๐๐-๒๐ นักวิชาการท้องถิ่นได้อภิปรายและเสวนาหลายครั้งจนได้ข้อยุติว่าคำที่ถูกต้องคือ “ล้านนา” อันเป็นคำแปลจากภาษาบาลีว่า ทลลัฏขเขตตนคร ซึ่งปรากฏในจารึกวัดเชียงสา (พ.ศ. ๒๐๙๖) (สรสวดี. ๒๕๔๔, ๒๒) ต่อมาคำนี้ได้เป็นชื่อหนังสือ ล้านนาไทย ซึ่งจัดพิมพ์เป็นที่ระลึกในงานประดิษฐานพระบรมรูปสามกษัตริย์ที่จังหวัดเชียงใหม่ เมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๖

เวลานานนับเจ็ดศตวรรษเศษนับแต่เริ่มสถาปนาอาณาจักรล้านนา เชียงใหม่และน่านเป็นแหล่งสร้างสรรค์และปรับปรนศิลปวัฒนธรรมทุกด้านซึ่งหลายอย่างได้เป็นมรดกตกทอดถึงคนรุ่นปัจจุบัน และหนึ่งในนั้นคือ ดนตรี

ดนตรีของล้านนาสามารถสืบหาร่องรอยและหลักฐานได้ไกลหลายศตวรรษ หลักฐานประเภทจารึกสมัยพระยาเกือนา คือจารึกหลักที่ ๖๒ วัดพระยืน ตำบลเวียงยอง อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน จารึกเมื่อ พ.ศ. ๑๙๑๓ (ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติหริภุญชัย) ซึ่งมีความว่า

“...ตีพาทย์ ดึงพิณ ข้อง กลอง ปี่สรไน พิสนญชัย ทะเทียด กาหล แตรสังข์ มรทงค์ ดังเดือด เสียงเลิศเสียงก้อง อีกทั้งคนให้อื้อดาสะท้านทั่วทั้งนครหริภุญชัยแล...”

(สนั่น ธรรมธิ ๒๕๕๐, หน้า ๑)

หลักฐานประเภทลายลักษณ์รู้นแรกปรากฏในโคลงนิราศหริภุญชัย ซึ่งแต่งในช่วงเวลาที่พระแก้วมรกตประดิษฐานอยู่ที่เชียงใหม่ (พ.ศ. ๒๐๑๑-๒๐๙๑) และระบุชื่อปีที่แต่งว่าเป็นปีเม็งเป้า (ตรงกับ พ.ศ. ๒๐๖๐ ตามการคำนวณของ ศ.ดร. ประเสริฐ ณ นคร) โคลงบทที่ ๘๔ ได้กล่าวถึงดนตรีในสองบาทแรกว่า

“...ราตรีเทียนที่ปแจ้ง เจาะงาม

มัวม่วนนดนตรีตาม ดึงหรือ...”

และสองบาทแรกของโคลงบทที่ ๑๓๔ กล่าวว่า

“...นักคนแคนคู่ข้อง สรไน

ไฟโธฐสลายสลบไส ดอกสร้อย...”

คำอธิบายศัพท์ท้ายโคลงทำให้ทราบว่าโคลงสองบทนี้กล่าวถึงดนตรี(ดนตรี) นักดนตรี(นักคน) และเครื่องดนตรี (ดึง, หรือ, แคน, ข้อง, สรไน)

(โคลงนิราศหริภุญชัย, ๒๕๑๖:๑๓๕-๑๓๖)

ช่วงเวลาที่มิโคลงนิราศหริภุญชัยออกมานั้น เชียงใหม่มีพระยาติโลกราชเป็นเจ้าผู้ครองนคร ส่วนทางอยุธยาสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถเป็นกษัตริย์ ทั้งสองนครนี้เคยรบพุ่งกันในช่วงแรกๆ แต่ภายหลังได้เจริญทางไมตรีต่อกัน และต่างก็มียุคทองด้านศิลปวัฒนธรรมเช่นเดียวกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งวรรณกรรมประเภทโคลง ซึ่งปรากฏว่า ณ ประมาณกลางพุทธศตวรรษที่ ๒๑ อยุธยาก็มี ทวาทศมาสโคลงตัน ออกมา โดยไม่สามารถระบุชื่อผู้รจนาได้อย่างชัดเจนจนครบทั้งสี่คนที่ปรากฏนามตอนท้าย แต่สำนวนภาษานั้นมีภาษาไทยล้านนาปนอยู่เป็นจำนวนมาก ทวาทศมาสโคลงตันบทที่ ๑๓๐ กล่าวว่า

“ ... กรรตักเดือนตั้งแต่ โคมถวาย

ทุกท่วยหญิงชายแสง	ล่องเหล่น
ขับซอปีแคนหลาย	เพลงพาทย
ตั้งตั้งนี้วนาวเด่น	ร่อนรำ...”

(ทวาทศมาสโคลงต้น ๒๕๑๒, ๑๙๑)

โคลงบทนี้กล่าวถึงเครื่องดนตรีหลายประเภท แต่ที่เพิ่งปรากฏเป็นครั้งแรกคือคำว่า ขับซอ ซึ่งทำให้ทราบว่าการขับซอ มีอายุถึง ๕ ศตวรรษ

ลิลิตพระลอ เป็นวรรณกรรมที่ใช้โคลงกับร้อยคำเนนเรื่องซึ่งเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นในภาคเหนือตอนบน และมีกวีชาวเหนือรวมอยู่ในกลุ่มผู้แต่งด้วยในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช

โคลงบทที่ ๓ ในลิลิตพระลอ มีความว่า

“...รู้มลักสรรพศาสตร์ถ้วน	หญิงชาย
จักกล่าวกลอนพระลอ	เลิศผู้
ไพเราะเรียบบรรยาย	เพราะยัง เพราะนา
ลมปี่ลุ่เสียงลู่	ล่อเล่าโลมใจ”

(ฉันทิตย กระแสสินธุ์, ๒๔๙๗:๘)

และโคลงบทที่ ๑๓ มีความว่า

“...ขับซอयरราชเทียร	ทุกเมือง
ภู่เล่าพระลอเลื่อง	ทั่วหล้า
โฉมบาบพิตรเปลือง	ใจโลก
สาวหนุ่มฟังเป็นบ้า	อยู่เพียงโหยหน”

(เรื่องเดิม:๓๖)

โคลงสองบทจากกลิตพระลอซึ่งแต่งภายหลังโคลงนิราศหริภุญชัย และทวาทศมาสโคลงต้นนั้น ยังคงระบุถึงเครื่องดนตรีและขอ ในฐานะผลผลิตทางวัฒนธรรมที่ยังคงดำรงอยู่ในสมัยนั้น

การดำรงอยู่ของวัฒนธรรมดนตรีของชาวภาคเหนือตอนบน ดำเนินมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ ดังปรากฏในตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ซึ่งกล่าวถึงการเฉลิมฉลองเมืองเชียงใหม่หลังจากพระยาภาวโณได้ฟื้นฟูบูรณะเสร็จสิ้นในพ.ศ. ๒๓๓๙ ว่า

“...ประกอบด้วยเข้าเหล้าขึ้นปลาอาหาร พล่าว ตาล หมากร พลุ ส้มสุก ลูกหวาน เข้าหนาปลาถูก สนุก สุขสานต์ กินทาน เหล้นมหรสพ พอยลาม ช้อย ขอ สืบทรรโลง ดีด สี ตี เป่า ขับ ฟ้อนต่างๆ เสียงภิกษุ ค้อง กลอง ชลุ่ม ดิ่ง ธารี้อสีขอ เพี้ยะ พิณ บัณเฑาะว์ หอยสังข์ เป็นอันสนั่นนันทน์เนื่อง อุกะหลุกชูคำเข้า บ่ หม่นหมองเล่าในศาสนา”

(ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ฉบับเชียงใหม่๗๐๐ปี,๒๕๓๘:๑๔๕)

วรรณกรรมสมัยอยุธยา ๓ ฉบับกับสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ๑ ฉบับได้ให้ความรู้เกี่ยวกับความเป็นมา และการดำรงอยู่ของเครื่องดนตรีและเพลงของชาวล้านนาซึ่งกินเวลานานนับด้วยศตวรรษ แสดงถึงการสืบทอดอย่างต่อเนื่องจนมียุคสมัยปัจจุบัน

อย่างไรก็ตามวรรณกรรมที่อ้างถึงทั้งหมดไม่ได้ให้รายละเอียดใดๆเกี่ยวกับเครื่องดนตรีและเพลง องค์ความรู้ที่ยังขาดหายไปจึงจะมีปรากฏทีละน้อยหลังจากมีการศึกษาในระบบโรงเรียนแล้ว

ที่เป็นเช่นนี้เพราะกระบวนการสืบทอดที่ผ่านมาในอดีตเป็นการเรียนการสอนซึ่งแทบทั้งหมดใช้วิธี “ต่อเพลง” เพื่อสร้างนักดนตรีไม่ใช่สร้างนักวิชาการดนตรี การต่อเพลงนั้นใช้ความจำเป็นหลักและมีเป้าหมายที่การจำเพลงได้ครบถ้วนโดยไม่ตกหล่นแม้แต่น้อย สิ่งนี้นักดนตรีรุ่นหลังๆได้รับมาจากครูจึงเป็นจำนวนเพลงที่จำได้ทั้งหมดกับทักษะในการเล่น(หรือขับร้อง) ซึ่งล้วนแต่เป็นสมบัติติดตัวโดยไม่จำเป็นต้องบันทึกเป็นลายลักษณ์ ดังนั้น การรู้หนังสือจึงแทบไม่มีส่วนมากนักกับการนำองค์ความรู้ทางดนตรีออกเผยแพร่ ต้องอาศัยนักดนตรีที่เป็นนักวิชาการด้วยเท่านั้น แต่บุคคลประเภทนี้ในอดีตมีจำนวนจำกัดอย่างยิ่ง

ข้อมูลด้านดนตรีที่ปรากฏในจารึกและเอกสารโบราณที่ยกมาเป็นตัวอย่างข้างต้นนั้น ขอนำมากล่าวรวมๆ กันไปโดยจะขอเริ่มจากที่ได้จากจารึกวัดพระยืนก่อน เรื่องใดมีปรากฏในแหล่งอื่นด้วยก็จะนำมากล่าวถึงรวมกัน ดังนี้

เครื่องดนตรีที่มีชื่อปรากฏในจารึกวัดพระยืน ส่วนหนึ่งใช้ชื่อที่มีรากศัพท์เป็นภาษาสันสกฤต คือ พาทย พิณ สังข์ สรไน พิสนัญชัย และมรทงค์

คำว่า พาทย มีคำว่า ตี นำหน้า ทำให้ทราบว่าเป็นเครื่องตี และคนไทยใช้เรียกชื่อวงว่า วงปี่พาทย ซึ่ง มีระนาด ซอวง และเครื่องเป่าประเภทลิ้นคู่เป็นเครื่องหลักในการเล่นทำนอง นอกจากนี้ พบคำว่าพาทย ใน

ทวาทศมาสโคลงตัน และพบคำว่า *ภิวาด* ใน *ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่* ด้วย เข้าใจว่าเป็นคำเดียวกัน แต่เขียนต่างกัน

พิน เป็นคำที่นิยมใช้เป็นคำกลางสำหรับเรียกเครื่องดีดหลายชนิด ส่วนคำว่า *ดิง* ที่นำหน้านั้น ครุตนตรีไทยบางท่านเห็นว่าน่าจะเป็นคำว่า *ดิง* มากกว่า เพราะการดีดพินนั้นบางทีใช้วิธีเกี่ยวและดึงสายพิน คำว่า *พิน* นี้ชาวจังหวัดน่านออกเสียงว่า *ปิน* และใช้เรียกเครื่องดีดของท้องถิ่นซึ่งมีรูปร่างลักษณะตรงกับ *ซิง* ของจังหวัดอื่นๆ ในภาคเหนือตอนบนด้วยกัน คำนี้พบใน *ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่* ด้วย

สังข์ เป็นชื่อเรียกหอยทะเลชนิดหนึ่ง ซึ่งหากตัดส่วนที่มีลักษณะคล้ายจุกออก จะมีลักษณะเหมือนกำพวดแตร คำว่า *แตร* เป็นคำกลางๆที่ใช้เรียกเครื่องเป่าที่มีกำพวดทุกชนิด ปัจจุบันนี้ ในประเทศไทยใช้สังข์ในพิธีพราหมณ์บางโอกาสเท่านั้น คำนี้พบใน *ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่* ด้วย

สรไน คือชื่อเครื่องเป่าลั่นคู ซึ่งมีคำที่อ่านออกเสียงใกล้เคียงหลายคำ เช่น *ซูร์ไน* (zurnai) ของชาวตุรกี *เซไน* (shehnai) ของชาวอินเดีย (Chaitanya Deva. 1987,94) *สรไผ* ของชาวกัมพูชา และ *โสน* ของชาวไทย เป็นต้น นอกจากใน *จารึกวัดพระยืน* แล้ว คำนี้มีอยู่ใน *โคลงนิราศหริภุญชัย* ด้วย ปัจจุบันนี้ ปี่ลั่นคูที่มีใช้ในประเทศไทย มีชื่อเป็นอย่างอื่น ทางภาคกลางมี *ปี่โน* *ปี่ชา* *ปี่มอญ* และ *ปี่โสน* ส่วนภาคเหนือ มี *แฉ* ซึ่งเป็นคำพม่า เข้าใจว่าคำนี้เข้ามาแทนที่คำว่า *สรไน* หลังจากเชียงใหม่ตกเป็นเมืองขึ้นของพม่าตั้งแต่ พ.ศ. ๒๑๐๑ จนถึงสมัยสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี

พิสนญชัย คือชื่อเครื่องเป่าที่ทำจากเขาสัตว์ (เช่นเขาควาย) ตัวกำเนิดเสียงเป็นลิ้นสะบัดซึ่งผนึกติดด้านในของส่วนโค้งตรงกลางเขา เครื่องเป่าชนิดนี้มีระดับเสียงจำกัดเพียงไม่กี่เสียง แต่ทำจังหวะสั้นและยาวได้มาก จึงสามารถใช้สร้างรหัสเพื่อการสื่อสารได้เป็นจำนวนมาก ปัจจุบันพบว่ามียุบบาทใช้งานอยู่ในชุมชนชาวปกาเกอญอ และชาวลัวะ ในชนบททางไกลบางแห่งของจังหวัดเชียงใหม่และแม่ฮ่องสอน และมีชื่อเป็นภาษาถิ่นว่า *แกว* (กว อ่านแบบอักษรควบ) ซึ่งบางทีพบในชื่อ *กอย* หรือ *ค้อย* บ้าง

มรทงค เป็นคำที่ยังไม่พบข้อมูลที่แสดงบทบาทและความสัมพันธ์กับสังคมไทย แต่ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานมีคำว่า *มฤทงค* ซึ่งมีคำแปลสั้นๆว่าเป็นกลองสองหน้าหรือตะโพน และระบุศัพท์ภาษาสันสกฤตด้วยว่า *มฤทงค* (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ๒๕๔๒ : ๘๓๕) ข้อมูลนี้สอดคล้องกับที่ผู้วิจัยได้ศึกษาเครื่องดนตรีอินเดีย พบว่า มีกลองสองหน้ารูปร่างคล้ายถัง (ตรงกลางป่อง) มีชื่อเป็นภาษาฮินดีอ่านว่า *มริดังงะ* (mridanga) (Chaitanya Deva. 1987,100) และ ใน *ดนตรีอินเดีย* มีชื่อว่า *มริดังค* (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. ๒๕๓๘, ๖๕)

ใน *จารึกวัดพระยืน* ชื่อเครื่องดนตรีซึ่งมิได้มีรากศัพท์เป็นภาษาสันสกฤตได้แก่ *ค้อง* *กลอง* *ปี่* *กาหล* และ *ทะเทียด*

ค้อง (คนเมืองอ่านว่าก้อง) จารึกด้วยอักษรโบราณ ซึ่งตรงกับอักษรของนักภาษาศาสตร์และนักอักษรศาสตร์ ปัจจุบันนี้ ภาษาไทยเขียน *ฆ้อง* แต่ชาติอื่นๆที่มีฆ้องใช้ ออกเสียงคำนี้ว่า *ก้อง* (gong)

กลอง คือเครื่องตีที่ตั้งด้วยหนังซึ่งหุ้มที่โถ่งภายใน มีหลายลักษณะและหลายขนาด

ปี่ เป็นคำซึ่งภาษาไทยกลางใช้เป็นคำกลางๆ เพื่อเรียกเครื่องลมไม้หลายชนิดที่มีลิ้น แต่ภาษาถิ่นในภาคเหนือตอนบนใช้เรียกเครื่องเป่าประเภทลิ้นสะบัด (หรือลิ้นอิสระ) โดยไม่ใช้รวมกับคำว่า แ่น ซึ่งต่างชนิดกัน

กาหล เป็นคำไทยโบราณ ใช้เรียกแตรทอง ซึ่งเป็นแตรโลหะ ปัจจุบัน ไม่ปรากฏว่ามีใช้ที่ใดบ้าง แต่ในตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ระบุว่าเป่าเครื่องดนตรีสำหรับเป่าบอกเวลา เช่นเวลาก่อนเที่ยงวัน เรียกว่า ยาม แกลสู่เที่ยง (แกล อ่านว่า อะแหล) เป็นต้น

ทะเทียด เป็นชื่อกลองซึ่งไม่มีใช้งานในปัจจุบัน แต่สมัยโบราณใช้ในขบวนแห่ เป็นกลองสองหน้า ลักษณะคล้ายกลองแขก หน้าหนึ่งตีด้วยมือ อีกหน้าหนึ่งตีด้วยไม้

ในโคลงนิราศหริภุญชัย และ ทวาทศมาสโคลงต้น นอกจาก คำว่า ค้อง และ สรไน แล้ว มีคำอื่นๆ อีก ๕ คำ คือ นนตรี ดิง หรั้อ นักคุณ และ แคน

นนตรี เป็นคำภาษาถิ่นล้านนา อ่านว่า นนถี (ตามหลักการอ่านอักษรควบในภาษาถิ่นล้านนา) แปลว่า ดนตรี

ดิง คือเครื่องตีต ซึ่งคนที่พูดภาษาในกลุ่มภาษาไทกลุ่มใหญ่ๆ เช่น ไทใหญ่ ไทลื้อ และ ไทจีน) ใช้เป็นปกติตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เครื่องตีตดังกล่าวนี้ คือ ชิง ของชาวไทยในภาคเหนือตอนบนทั่วไป ยกเว้น ชาวน่าน ซึ่งเรียกว่า ปิน คำว่า ดิง ปรากฏใน ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ๓ ด้วย

หรั้อ (ใน ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ๓ เขียน ะหรั้อ) คือ เครื่องสีซึ่งปัจจุบันนี้เรียกว่า สะล้อ คำนี้มาจากคำศัพท์ภาษาเขมร ซึ่งเขียน ทร และอ่านว่า ตรอ เข้าใจว่า เป็นที่มาของคำว่า ซอ ที่ใช้ในภาคกลางด้วย เนื่องจากคนไทยอ่าน ทร เป็นเสียง ซ อยู่หลายคำ แต่คนไทยในภูมิภาคอื่น (เช่น ภาคเหนือตอนบน) อ่านแบบแยกพยัญชนะและออกเสียง ร ไม่ได้ จึงอ่านว่า ทะลอ บ้าง ทะล้อ บ้าง จนกระทั่งกลายเป็น สะล้อ

นักคุณ คำอธิบายโคลงแปลคำนี้ว่า นักดนตรี

แคน คือเครื่องดนตรีประเภทลิ้นอิสระ ซึ่งปัจจุบันนี้แพร่หลายในภาคอีสานของประเทศไทย และ ในประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว

ใน ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ๓ มีคำศัพท์ที่เกี่ยวกับการขับและเครื่องดนตรี ซึ่งไม่ซ้ำกับเอกสารอื่นๆ อีก ๔ คำ คือ ช้อย ชล่วย เพียะ และ บัณเทาะว

ช้อย (อ่านว่า จ้อย) คือการอ่านทำนองเสนาะแบบเอื้อนเสียงยาวซึ่งใช้ คร่าว เป็นคำประพันธ์หลักสำหรับอ่าน

ขลุ่ย คือเครื่องเป่าซึ่งไม่ปรากฏในจารึกหรือเอกสารโบราณของภาคเหนือมาก่อน จึงเป็นที่ยอมรับว่าได้รับมาจากภาคกลาง

เพียะ คือ เครื่องดีดโบราณ ซึ่งมีคำว่า พิณ นำหน้าบ่อยๆ และเกือบจะสาบสูญจากล้านนาไปแล้ว ปัจจุบันนี้ เป็นที่รู้จักและนิยมในหมู่คนรุ่นใหม่ในสถานศึกษาทั่วไปในหลายจังหวัด รวมทั้งในภาคกลางบ้าง

บัณเฑาะว์ เป็นกลองรูปนาฬิกาทรายขนาดเล็ก มีด้ามให้ถือและแวงให้ตมบนปลายเชือกผูกเหวี่ยงไปโดนหน้ากลองซึ่งมีสองหน้า เรียกกรรมวิธีนี้ว่า *ไกวบัณเฑาะว์* กลองชนิดนี้ใช้ในพิธีพราหมณ์ ซึ่งเกี่ยวข้องกับราชสำนักโดยเฉพาะ

ขณะที่เครื่องดนตรีค่อยๆ เป็นที่รู้จักเพิ่มขึ้นเป็นลำดับนั้น การขับขอยังคงไม่มีอะไรคืบหน้า จนกระทั่งพระราชชายา เจ้าดารารัศมี นิวัติจากพระนครมาประทับที่เชียงใหม่ตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๕๗ จนถึงทิวงคตในพ.ศ. ๒๔๗๖ ได้จัดให้มีการเรียนการสอนศิลปะการแสดงขึ้น และให้โอกาสแก่ศิลปะพื้นบ้านได้เข้าไปแสดงในคุ้ม(วัง) หลายประเภท และ หลายครั้ง ดังมีภาพถ่ายของเจ้าดารารัศมี (ซึ่งเข้าใจว่าทรงนำมาจากกรุงเทพฯ) เป็นภาพการขับขอย ภาพนี้ทำให้ทราบว่า การขับขอนั้น เป็นเพลงปฏิพากย์ ระหว่างชายกับหญิง และมีนักดนตรีเป่าปีประกอบด้วยสามคน ดังภาพ



ภาพที่ ๒ การขับขอยในอดีต

(ที่มา : สนั่น ธรรมธิ, ๒๕๕๐)

องค์ความรู้ที่สืบทอดมาจากชื่อในจารึกและวรรณกรรมโบราณ ส่วนหนึ่งเริ่มต้นในสถาบันอุดมศึกษา ซึ่งมีวิชาว่าด้วยคติชนวิทยาและล้านนาคดีศึกษา ทั้งสองสาขานี้ทำให้จารึกและเอกสารเก่าๆมีความสำคัญมากขึ้นเป็นลำดับ อย่างไรก็ตาม องค์ความรู้รุ่นแรกที่ได้มา ยังขาดข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับระบบเสียง การประสมวงดนตรี และบทบาทการใช้งานของเครื่องดนตรีและวงดนตรี ตลอดจนประเพณีและพิธีกรรมต่างๆที่เกี่ยวข้อง

ช่วงเวลาระหว่างพ.ศ. ๒๕๒๐ ถึง ๒๕๓๐ น่าจะเป็นทศวรรษที่ศิลปะการแสดงมีพื้นที่ทางวิชาการที่ชัดเจนขึ้นและได้รับการสนับสนุนจากองค์กรของรัฐที่เป็นรูปธรรมมากขึ้น ในระดับรัฐบาล ได้มีการยกระดับกองการวัฒนธรรมในกรมการศาสนา กระทรวงศึกษาธิการ ขึ้นเป็นสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (สวช.) มีหน้าที่สนับสนุนส่งเสริมเงินทุนและกิจกรรมทางวัฒนธรรมของศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดซึ่งตั้งขึ้นเป็นรุ่นแรกในวิทยาลัยครูทั่วประเทศในพ.ศ. ๒๕๒๒ โดยวิทยาลัยครูเหล่านี้มีนโยบายข้อหนึ่งระบุว่า “มีหน้าที่สนับสนุนส่งเสริมวัฒนธรรมของชาติและของท้องถิ่น”

การศึกษาตั้งแต่ก่อนจนถึงหลัง พ.ศ. ๒๕๓๐ ทำให้ได้ข้อสรุปเพิ่มเติมว่า เครื่องดนตรีต่างๆ ที่ตกทอดแต่โบราณมาเป็นเครื่องดนตรีประจำถิ่นภาคเหนือตอนบนนั้น สามารถนำมาประสมกันเป็นวงดนตรีได้สองกลุ่มคือ

- ๑) กลุ่มที่เน้นทำนองเพลงเป็นพิเศษ ปัจจุบันนี้มีแพร่หลายทั่วไปสองแบบคือ วงดนตรีที่เรียกชื่อตามเครื่องดนตรีหลักว่า ซึง ซลู่ สะล้อ ซึ่งบางที่สลับชื่อได้ และบางที่มีชื่อเพียงสองคำคือ ซึงกับสะล้อ อีกแบบหนึ่ง คือวงที่มีการขับซอเป็นหลัก ในจังหวัดน่านใช้สะล้อกับปิ่นร่วมกับการขับซอ จึงเรียกว่า สะล้อซอปิ่น ส่วนทางเชียงใหม่และปริมณฑล มักเรียกสั้นๆ ว่า วงซอ หรือ วงซอเชียงใหม่ โดยไม่ระบุชื่อเครื่องดนตรี (ซึ่งใช้ปี่จุมเป็นหลัก)
- ๒) กลุ่มที่เน้นจังหวะเป็นหลัก ได้แก่วงที่มีกลองชนิดใดชนิดหนึ่งเป็นประธาน และมีฆ้องกับฉาบเป็นเครื่องประกอบ และอาจมีอย่างอื่นอีกบ้างก็ได้ วงดนตรีในกลุ่มนี้มักเรียกชื่อตามชื่อกลองที่เป็นประธาน หรือ เรียกตามเสียงของวงดนตรีนั้นๆ วงกลองที่มีบทบาทเด่นชัดในสังคมชาวภาคเหนือตอนบนได้แก่ วงตั้งโอง(มีกลองแหว เป็นประธาน) วงกลองปู่เจ้า หรือ อุ้เจ้า(มีกลองปู่เจ้า เป็นประธาน) วงกลองสะบัดไชย (มีกลองสะบัดไชยเป็นประธาน) วงมอเง็ง (มีฆ้องชุดใหญ่ทุกขนาดจำนวนมากว่าสิบลูกตีสันจังหวะ ให้กลองสองหน้าตีสลับหน้าทับร่วมกับฉาบ) และวงเต่งถึง (มีกลองเต่งถึง หรือ ตะโพนมอญ เป็นประธาน) มี แน ระนาดกับฆ้องวงเล่นทำนองเพลง บางที่มีชื่อ ว่า วงพาดค้อง ด้วย

ปัจจุบันนี้ ทุกหัวข้อของทั้งสองกลุ่มที่สรุปไว้ข้างต้นนี้ ได้เป็นหัวข้อสำหรับการศึกษาด้านดนตรีวิทยุหมดแล้ว

ขณะเดียวกัน ความรู้จากเรื่องราวและคำบอกเล่าของบุคคลหลากหลายอาชีพ ได้ทำให้คำว่า “วรรณกรรมมุขปาฐะ” เป็นศัพท์ใหม่ที่แพร่หลายเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง และทำให้องค์ความรู้ของท้องถิ่นหลายด้านได้เป็นหัวข้อสำหรับศึกษา ค้นคว้า วิจัย วิจารณ์ จนเป็นที่มาของคำว่า ภูมิปัญญาท้องถิ่น ในเวลาต่อมา ในสังคมวิชาการดังกล่าว บทขับซอมีโอกาสนำเสนอในฐานะตัวอย่างของวรรณกรรมมุขปาฐะบ่อยครั้ง ซอซึ่งมีชื่อในเอกสารโบราณเพียงไม่กี่แห่ง เริ่มมีพื้นที่ทางวิชาการมากขึ้นอย่างจริงจังในช่วงเวลาเดียวกัน

องค์ความรู้จากขอรุ่นแรกๆ อีกทางหนึ่ง มาจากแผ่นเสียงรุ่นเก่าๆ ซึ่งเริ่มผลิตจำหน่ายหลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ กับการศึกษาภาคสนามเพื่อรวบรวมข้อมูลจากบุคลาการในท้องถิ่น ต่อมา พ.ศ. ๒๕๒๔ บุคคลที่เป็น

ผู้ผลิตขอโดยตรงมีโอกาสนำเสนอผลงานของตนในฐานะแหล่งข้อมูลขั้นต้น (Primary Sources) บนเวทีวิชาการที่วิทยาลัยครูเชียงใหม่ และมีบทความเกี่ยวกับขอของนักวิชาการด้านล้านนาคดีจำนวนหนึ่งเผยแพร่ในคราวเดียวกันนั้นด้วย เช่น “วรรณคดีในบทขอ” และ “ขอ” ของ สิงหะ วรรณสัย “เพลงพื้นบ้านล้านนาไทย” ของ ศาสตราจารย์เกียรติคุณมณี พยอมยงค์ และ “เพลงพื้นบ้านล้านนาไทย” ของไกรศรี นิมนานเหมินท์ เป็นต้น บทความทั้งสามเรื่องนี้ นำเสนอในการประชุมทางวิชาการเรื่อง เพลงพื้นบ้านล้านนาไทย ที่วิทยาลัยครูเชียงใหม่ ระหว่างวันที่ ๒๑-๒๓ มกราคม ๒๕๒๔ นับเป็นบทความรุ่นแรกๆ ของการศึกษาด้านดนตรีพื้นบ้านล้านนา (ต่อมาบทความในการประชุมครั้งนี้ได้รวบรวมเป็นเล่ม ใช้ชื่อเดียวกันกับการประชุมครั้งนั้น)

บทความของ สิงหะ วรรณสัยกล่าวถึงคุณสมบัติที่ดีของวรรณคดีว่าควรมี ๑๐ ประการคือ

- ๑) มีหลักประพันธ์ดี
- ๒) เป็นต้นแบบของขนบธรรมเนียมประเพณี
- ๓) เป็นประวัติศาสตร์
- ๔) มีคติเตือนใจ
- ๕) มีความบันเทิง
- ๖) เราใจให้คล้อยตาม
- ๗) ก่อให้เกิดความคิด
- ๘) สร้างมโนวิจารณ์
- ๙) ให้ความรู้เพิ่มทางภาษา
- ๑๐) มีตัวอย่างประกอบ

คุณสมบัติเหล่านี้ แม้มีไม่ครบทั้ง ๑๐ ก็พอจะถือว่าเป็นวรรณคดีที่ดีได้ นอกจากนี้ สิงหะ วรรณสัย ยังนับว่าบทขับของช่างซอนั้นเป็นวรรณคดีที่มีธรรมชาติเป็นผลงานต้นแบบแท้ เพราะช่างซอนั้นสดด้วยปฏิภาณเป็นส่วนใหญ่ ดังปรากฏในข้อที่แพร่หลายในอดีต (ก่อน พ.ศ. ๒๕๐๐) เช่น *ขอฮ่ำทหารใหม่ ขอฮ่ำนักโทษ ขอฮ่ำดอกกุหลาบ และขอฮ่ำคนสมัยใหม่* เป็นต้น (สิงหะ วรรณสัย: ๒๕๒๔, ๘๙-๑๔๑)

บทความเรื่อง “ขอ” ของสิงหะ วรรณสัย แนะนำทำนองขอสามทำนองพร้อมตัวอย่างบทขับที่เป็นที่รู้จักกันดี คือ *ขอฮ่ำเรื่อง ไก่หน้อยดาววิ ขอเจี้ยว เรื่อง เจ้าสุวณณนางบัวคำ และขอพม่า เรื่องเจ้าสุวณณนางบัวคำ* (สิงหะ วรรณสัย: ๒๕๒๔, ๑๘๒-๒๐๐)

บทความของ มณี พยอมยงค์ ให้ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับขอมากเป็นพิเศษ เช่น ๑) เรื่องการขับซอนั้น มีปรากฏในร่ายมहाชาติของล้านนากัณท์มัทรี และ กัณท์มหาราช ๒) ลีลาการดำเนินของซอนั้น ถ้าดำเนินไปอย่างรวดเร็วเรียกว่าขอเสียงสั้น ถ้าดำเนินไปช้าๆ เรียกว่าขอเสียงยาว ๓) ธรรมเนียมการขอโดยปกติเป็นการขอคู่ซึ่งมีช่างขอชายกับช่างขอหญิงฝ่ายละคนผลัดกันขับขอ กรณีนี้ต่างฝ่ายต่างมีสถานะเป็นคู่แองก์ของกันและกัน และ ๔) การขับขอเป็นการแสดงออกเพื่อตอบสนองความต้องการหลายด้านคือ ความต้องการตามธรรมชาติของหนุ่มสาว ซึ่งส่งผลเป็นขอเกี่ยวพาราสี ตลอดจนการกล่าวถึงการร่วมเพศ ความต้องการมหรสพของสังคมทำให้

ขอมีสถานะเป็นผู้รับรองและให้ความบันเทิงแก่แขก ความต้องการทางศาสนาทำให้ขอมักติดธรรมและเรื่องราว จำพวกชาดกหรือนิทานเป็นเนื้อหาด้วย และความต้องการแสดงความรู้สึกรู้สึกหรือความในใจของช่างตัวเอง (มณี พยอมยงค์ ๒๕๒๔ : ๑๕๙-๑๘๑)

นอกจากนี้ มณี พยอมยงค์ กล่าวถึงคุณสมบัติที่ช่างขอควรจะมีอย่างน้อย ๕ ประการคือ ๑) มีเสียงดี ๒) มีความรอบรู้ในจารีตประเพณีมากพอ ๓) รู้และแม่นยำในฉันทลักษณ์ของคร่าวขอ ๔) มีความจำดี ซึ่งจำเป็นมากในอดีตซึ่งช่างขอไม่รู้หนังสือ แม้ปัจจุบันช่างขอทุกคนจะรู้หนังสือ คุณสมบัติข้อนี้ก็ยังคงจำเป็นอยู่ ๕) มีไหวพริบ ปฏิภาณดี และสามารถปรับใช้นวัตกรรมต่างๆทั้งเก่าและใหม่ได้

บทความของไกรศรี นิมมานเหมินท์ นอกจากกล่าวถึงขอในฐานะวรรณคดีแล้ว ยังได้ระบุชื่อทำนองขอไว้ ๑๐ ทำนอง โดยแยกเป็นทำนองขอเชิงใหม่ ๗ ทำนอง คือ *ขอเชียงใหม่ ขอเชียงแสน ขอจะปู ขอเงี้ยว ลา ขอพม่า ขออ้อ สายหลังเคียว และล่องน่าน* นอกจากนี้เป็นขอน่าน ๓ ทำนองคือ *ขอดาลล่องน่าน ลับแลง ล่องน่าน และขอปั่นฝ้าย* (ไกรศรี นิมมานเหมินท์ ๒๕๒๔: ๒๑๐-๒๑๓)

ทำนองขอที่ระบุในบทความนี้ตรงกับที่บันทึกไว้ในแถบเสียงจากการแสดงจริง ๙ ทำนอง ยกเว้น *สายหลังเคียว* ซึ่งทั้งช่างขอ และช่างปี ไม่รู้จักและไม่เคยได้ยินมาก่อนเลย ทั้งบทความที่น่าเสนอ ก็ไม่มีตัวอย่างด้วย

การศึกษาเรื่องขอหลังจากนี้มีลักษณะเป็นงานวิจัย และบทความที่ใช้ระเบียบวิธีทางวิชาการมากขึ้น จึงจะขอนำไปรวมไว้ในบทต่อไป

การผลิตแผ่นเสียงออกจำหน่ายในกรุงเทพฯ ตั้งแต่ก่อนสงครามโลกครั้งที่ ๒ เป็นต้นมาทำให้เพลงจากภาคกลางเผยแพร่สู่ต่างจังหวัด เพลงเหล่านี้ส่วนมากแต่งตามหลักดนตรีสากล และใช้เครื่องดนตรีสากลเป็นหลักจึงเป็นที่รู้จักในนามเพลงไทยสากล

ก่อนพ.ศ. ๒๕๐๐ ไม่กี่ปี วงดนตรีจากยุโรปของ ชาเวียร์ คูกัต (Xavier Cugat) ได้นำเพลงเต้นรำลาตินเข้ามาเผยแพร่ ทำให้หน้าทับลาตินหลายแบบได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ซ่า-ซ่า-ซ่า รุมบา ปิกิน และแมมโบ เป็นต้น

นักร้องนักดนตรีในภาคเหนือตอนบนได้รับอิทธิพลจากส่วนกลางเช่นกัน แต่เพลงไทยสากลที่เป็นผลงานของชาวภาคเหนือจะเป็นที่รู้จักแพร่หลายเฉพาะที่ผลิตจากส่วนกลาง (เช่น ผลงานของ สนิท ศ.) ส่วนผลงานที่แต่งและเผยแพร่ภายในเขตภาคเหนือ นั้น ที่จดจำมาถึงปัจจุบันมักเป็นเพลงที่ใช้คำร้องภาษาคำเมือง โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานของ สุริยา ยศถาวร ผลงานรุ่นแรกๆของท่านผู้นี้ ออกมาก่อน พ.ศ. ๒๕๑๐ และได้เผยแพร่บนเวทีของวงดนตรีของชาวเชียงใหม่ ๓ วง ในเวลาต่างๆ กันหลัง พ.ศ. ๒๕๐๐ คือวงลูกระมิงค์ วงซีเอ็ม และวงศรีสมเพชร เพลงคำเมืองเหล่านี้มักขับร้องโดยกลุ่มตัวตลกประจำวงดนตรี เพลงส่วนมากไม่ได้บันทึกแผ่นเสียง หรือแถบเสียงออกจำหน่าย จึงถูกลืมไปมาก แต่อย่างน้อยเพลงหนึ่งของสุริยา ยศถาวร คือเพลง *คนสิ่งติง* ก็ได้รวมอยู่ในอัลบั้ม *ไฟล์คของคำเมือง* ของจรัส มโนเพชร หลังพ.ศ. ๒๕๒๐ ไม่กี่ปี

โพล์ของคำเมือง เป็นเพลงที่ได้รับอิทธิพลจากเพลงต่างประเทศจำนวนมากที่เผยแพร่ไปทั่วโลกก่อนสงครามเวียดนามจะยุติในปี พ.ศ. ๒๕๑๘ เครื่องดนตรีที่นิยมใช้กับเพลงเหล่านี้มากเป็นพิเศษคือ กีตาร์โปร่ง (acoustic guitar)

ก่อนออกอัลบั้มแรก จรัล มโนเพ็ชร ทอยผลิตผลงานออกมาบ้างแล้วตั้งแต่ พ.ศ. ๒๕๒๐ ผลงานเหล่านี้บางเพลงอาศัยทำนองเพลงต่างประเทศ บางเพลงได้จากละครของพระราชยา เจ้าดารารัศมี และบางเพลงได้จากเพลงของคนอื่นๆ (เช่น ของสุริยา ยศถาวร ที่กล่าวมาแล้ว) เพลงชุดนี้ และชุดต่อมา ไม่มีบรรยากาศของเพลงลูกทุ่ง ทั้งเพลงลูกทุ่งจากภาคกลางก็มีได้มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์เพลงของกลุ่มจรัล มโนเพ็ชรด้วย

อิทธิพลของเพลงลูกทุ่งจากภาคกลางปรากฏชัดต่อคนเมืองที่ใช้ชีวิตในสังคมเกษตรนอกตัวเมือง มากกว่าผู้ที่อาศัยอยู่ในตัวเมือง การใช้วิธีการแบบเพลงลูกทุ่งกับเพลงคำเมืองที่ประสบความสำเร็จเป็นรุ่นแรกๆ นั้นปรากฏในเพลง *ลุงอดผัวได้* และเพลง *บ่าวเคঁ* ของบุญศรี รัตนัง ในพ.ศ. ๒๕๒๕ เพลงแรกใช้ทำนองที่แต่งขึ้นใหม่ ส่วนเพลงที่สองใช้ทำนอง *ซอบันฝ้าย*

ก่อนพ.ศ. ๒๕๓๐ เล็กน้อย ทำนอง *ซอดาดน่าน* ก็ถูกใช้ในเพลงลูกทุ่งคำเมืองชื่อ *หนุ่มลำปางตามเมีย* โดย บุญเย็น แก้วเสียงทอง (บุญเย็น แก้วสี) เพลงนี้ต่อมาแพร่หลายในวงกว้างขึ้นมากหลังจากที่ สดใส รุ่งโพธิ์ทอง และ ยอดรัก สลักใจ (นิพนธ์ ไพรวัลย์) นักร้องลูกทุ่งจากภาคกลางนำไปบันทึกเสียงออกจำหน่ายทั่วประเทศ

หลังจากนั้นเพลงคำเมืองที่มีบรรยากาศแบบเพลงลูกทุ่งจากภาคกลาง และแตกต่างกับ *โพล์ของคำเมือง* ก็เป็นที่รู้จักในนาม เพลง *ลูกทุ่งคำเมือง* เพลงเหล่านี้มีที่มาของทำนองเพลงสามทางคือ ๑) ใช้ทำนองแต่งใหม่ ๒) ใช้ทำนองที่ยืมมาจากเพลงลูกทุ่งของภาคกลาง และ ๓) ใช้ทำนองซอดั้งเดิมของชาวเหนือเอง

เนื่องจากเพลงลูกทุ่งคำเมืองได้รับอิทธิพลจากเพลงลูกทุ่งในภาคกลาง การศึกษาความเป็นมาของเพลงลูกทุ่งคำเมืองจึงมีความสัมพันธ์กับความเป็นมาของเพลงลูกทุ่งจากภาคกลางด้วย

เพลงลูกทุ่งเป็นเพลงประชานิยมที่พัฒนามาจากการประสมประสานระหว่างเพลงพื้นบ้านไทยและเพลงไทย กับ องค์ประกอบดนตรีตะวันตก ซึ่งเกิดขึ้นในภาคกลางก่อน ดังปรากฏในผลการศึกษาหลายฉบับ

พูนพิศ อมาตยกุล (๒๕๔๐) เสนอความเป็นมาของเพลงไทยสากลผ่านการศึกษาแผ่นเสียงเก่าๆ จำนวนมาก แล้วเขียนเป็นบทความใน *ลำน้าแห่งสยาม* สรุปได้ว่า หลังจากที่ถูกขัตติย์ไทยรัชกาลที่ ๔ แห่งสมัยรัตนโกสินทร์ ได้นำเครื่องฝรั่งมาใช้บรรเลงในพระราชพิธีต่างๆ แล้ว เครื่องก็มีใช้มากขึ้น จนล่วงเข้าถึงรัชกาลที่ ๕ ก็เริ่มใช้บรรเลงร่วมกับเพลงไทยด้วย และต่อมามีการผสมเครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีสากลและมีการนำทำนองเพลงฝรั่งมาใช้คำร้องไทยและแต่งเพลงใหม่แทนการใช้ทำนองเพลงเก่า ปรากฏการณ์นี้ดำเนินมาจนถึงรัชกาลที่ ๖ และ ๗ ซึ่งเริ่มมีคณะละครร้องออกแสดง แต่ละเรื่องมีเพลงสำคัญของเรื่อง ประมาณ พ.ศ. ๒๔๘๐-๒๔๘๒ ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่รัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงครามออกกฎหมายห้ามขับร้องและบรรเลงเพลง

ต่างชาติ มีการแต่งเพลงใหม่มากขึ้น และเพลงเหล่านี้ได้ชื่อในช่วงเวลานี้เองว่า เพลงไทยสากล (พูนพิศ อมาตยกุล, ๒๕๔๐: ๒๙๔)

ช่วงเวลาคาบเกี่ยวกันนี้ เพลงที่มีคำร้องเกี่ยวกับผู้คนในสังคมเกษตรหรือชาวชนบทก็มีปรากฏอยู่ด้วย และเมื่อเวลาผ่านไป จำนวนเพลงประเภทนี้ก็เพิ่มขึ้นเป็นลำดับ และแสดงคุณสมบัติที่แตกต่างกับเพลงในกระแสเดิมชัดเจนขึ้น เพลงกลุ่มที่แตกต่างจากเดิมนี้มีโอกาสได้นำออกเผยแพร่ผ่านสื่อสาธารณะบ่อยขึ้น จนกระทั่งวันที่ ๑๑ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๐๗ นายจ่านิ่ง รังสิกุล หัวหน้าสถานีไทยโทรทัศน์บางขุนพรหม ได้เรียกชื่อเพลงในรายการนี้ว่า เพลงลูกทุ่ง และมอบหมายให้ ประกอบ ไชยพิพัฒน์ เป็นผู้จัดรายการโดยใช้ชื่อนี้ (เจนภพ จบกระบวนวรรณ, ๒๕๓๒ : ๓๒) หลังจากนั้นการใช้ชื่อเพลงลูกทุ่งก็เป็นที่ยอมรับในวงกว้างขึ้นเป็นลำดับ และส่งผลให้เพลงในกระแสเดิมพลอยได้ชื่อเพื่อจำแนกประเภทด้วยว่า เพลงลูกกรุง แทนชื่อ เพลงนครบาล ซึ่งใช้กันอยู่ในช่วงเวลานั้น ร่วมกับคำว่า เพลงลูกหลวง ซึ่งหมายถึง เพลงไทย (หรือเพลงไทยเดิม) ส่วนเพลงลูกทุ่งนั้น เดิมเรียกว่า เพลงภูธร (เจนภพ จบกระบวนวรรณ, เรื่องเดิม น.๕๕)

การศึกษาค้นคว้าเชิงประวัติของเพลงลูกทุ่งหลังจากนั้น ทำให้มีการอภิปรายจนได้ข้อยุติว่าเพลงลูกทุ่งเพลงแรกตามหลักฐานที่สืบค้นได้ คือ เพลง โอ้เจ้าสาวชาวไร่ ของ เหม เวชกร ในละครวิทยุเรื่อง สาวชาวไร่ เมื่อ พ.ศ. ๒๔๘๑ โดยมี คำรณ สัมบุณณานนท์ (ทองคำ สัมบุณณานนท์) เป็นผู้ขับร้อง

การพิจารณาคุณสมบัติของเพลงว่าเพลงใดเป็นเพลงลูกทุ่งนั้น เกิดจากการศึกษาเชิงวิเคราะห์และการแสดงทัศนะของผู้รู้ผู้ชำนาญหลายท่านหลายครั้งจนพอจะสรุปได้เป็นองค์ประกอบของเพลงลูกทุ่งดังนี้

- ๑) ทำนองและลีลาจังหวะ มีที่มาจากทำนองเพลงพื้นบ้าน ทำนองเพลงไทย และทำนองที่เลียนภาษาอื่น
- ๒) คำร้อง ใช้ภาษาชาวบ้าน ออกเสียงเหนือ เรื่องราวในคำร้องเป็นเรื่องชาวบ้านในสังคมเกษตร สะท้อนความเชื่อ จารีต ค่านิยมและปทัสถานทางสังคม และอบายมุข
- ๓) เครื่องดนตรี ใช้เครื่องดนตรีสากลเป็นหลัก รุ่นแรกๆ ใช้เครื่องดนตรีไทยผสมด้วย ต่อมาใช้เครื่องดนตรีสากลมากขึ้น แต่เลือกนำบางประเภทมาเน้นให้เด่นเป็นพิเศษเช่น แอคคอร์ดियन เป็นต้น
- ๔) ทางเครื่อง คือกลุ่มผู้ร่ำรำและเต้นประกอบการขับร้องและบรรเลง เข้าใจว่าตัดทอนมาจากคำว่า เขย่าทางเครื่อง ซึ่งหมายถึงการนำเครื่องจังหวะ (percussion) มาเล่นเป็นกลุ่มโดยออกลีลาท่าทางตามลีลาเต้นรำของชาวตะวันตก เช่น โบลéro ซ่าซ่าซ่า และจังหวะร่ำวงของไทย เป็นต้น ต่อมาลีลาท่าทางเป็นแบบฝรั่งมากขึ้น และจำนวนทางเครื่องก็มากขึ้น จุดเริ่มต้นของการเล่นทางเครื่องคือ ประมาณ พ.ศ. ๒๕๐๙-๒๕๑๐ และมีมาจนถึงปัจจุบัน

(สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ๒๕๓๔ : ๔๐-๔๙)

ข้ออ้างอิงที่ว่าทำนองเพลงลูกทุ่งมาจากทำนองเพลงพื้นบ้านนั้น มีปรากฏในบทความ “ลมหายใจพื้นบ้านในเพลงลูกทุ่ง” ของ เจนภพ จภกระบวนวรรณ (๒๕๓๒, **เรื่องเดิม** หน้า ๓๒-๔๘) ซึ่งระบุว่า เพลงพื้นบ้านจำนวนหนึ่งได้แปรสภาพมาเป็นเพลงลูกทุ่ง โดยอ้างผลงานของ ไพบุลย์ บุตรขัน (ไพบุลย์ ประณีต ๒๔๖๑-๒๕๑๑) ซึ่งนำเอาทำนองลิเก แห่ เพลงเรือ และลำตัดมาใช้แต่งเพลงลูกทุ่งหลายเพลง นักประพันธ์เพลงลูกทุ่งท่านอื่นอีกหลายคนก็ทำเช่นเดียวกัน เช่น ป. ชื่นประโยชน์, สุรพล สมบัติเจริญ(ลำดวน สมบัติเจริญ ๒๔๗๓-๒๕๑๑) ไถ่ สุวรรณทัต, จิว พิจิตร(ดิเรก เกศรีระคุปต์), สำเนียง ม่วงทอง, สมเศียร พานทอง, พรภิรมย์ (บุญสม มีสมวงษ์ ๒๔๗๑-๒๕๕๕), เบญจมินทร์ (ต๋มทอง โชคชนะ ภายหลังเปลี่ยนชื่อเป็น คนชม), พยงค์ มุกดา, สมยศ ทัศนพันธ์ เป็นต้น

บทความเรื่อง “พื้นบ้านพื้นเมืองถึงเพลงลูกทุ่ง” ของ อนุก นาวิกมูล (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ๒๕๓๓, หน้า ๙๑-๑๐๔) เป็นงานอีกชิ้นหนึ่งที่ระบุว่า “เพลงพื้นบ้านพื้นเมืองเป็นเสมือนปู่อาทวดของเพลงลูกทุ่ง” โดยชี้ให้เห็นว่าเพลงพื้นบ้านที่ผู้ขับร้องชายกับหญิงผลัดกันร้องโต้ตอบกันและแก้กันไปมา ส่วนเพลงลูกทุ่งนั้นเมื่อได้ทำนองเก๋มารับเทคโนโลยีใหม่ซึ่งได้แก่เครื่องดนตรีตะวันตกแล้ว ก็มีการแต่งเพลงให้นักร้องชายและหญิงร้องแก้กันออกมาไม่น้อย

นอกจากทำนองเพลงพื้นบ้านแล้ว ทำนองเพลงไทยหรือไทยเดิมก็แปรสภาพเป็นเพลงลูกทุ่งจำนวนไม่น้อยเช่นกัน โดยนักประพันธ์เพลงที่กล่าวมาแล้วข้างต้น กับท่านอื่นๆอีกหลายท่าน

ทำนองที่แต่งเลียนภาษาอื่น แม้จะมีไม่มากแต่ก็ออกสำเนียงได้ชัดโดยเฉพาะอย่างยิ่งสำเนียงจีนซึ่งพบในผลงานของสุรพล สมบัติเจริญ (*แซ่ซี้ฮ่วยล้อเจ๊กนั้ง*) และประดิษฐ์ อุตตะมัง (*หนุ่มไหหลำ*) เป็นต้น นอกจากนี้มีเพลงสำเนียงแขกของสุรพล สมบัติเจริญ

การใช้ภาษาชาวบ้านแต่งเพลงลูกทุ่ง ทำให้สำเนียงภาษาของเพลงลูกทุ่งจำนวนหนึ่งเป็นสำเนียงเหนือ (คือสำเนียงที่ไม่ตรงกับสำเนียงภาษาราชการที่ใช้ทางสื่อมวลชนเป็นหลัก) สำเนียงเช่นนี้กับน้ำเสียงของนักร้องซึ่งเปล่งออกมาด้วยวิธีที่แตกต่างกับหลักการขับร้องเพลงสากลมาก ทำให้ผู้ฟังได้ยินเพลงสำเนียงชาวบ้านในเพลงลูกทุ่งมาโดยตลอด และเมื่อเพลง *ฝนเดือนหก* จากเสียงขับร้องของ รุ่งเพชร แหลมสิงห์ (วสันต์ จันทร์เปล่ง) ได้เน้นเสียงเหนืออย่างชัดเจนมากเป็นพิเศษ สำเนียงเหนือจากภาคตะวันตกของประเทศไทยก็กลายเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งของเพลงลูกทุ่งจากภูมิภาคนี้ยิ่งยวด

การศึกษาเพลงลูกทุ่งทางวิชาการและการรวบรวมข้อมูลไว้เป็นหลักฐานดังกล่าวมาข้างต้นได้ทำให้เพลงลูกทุ่งมีพื้นที่ทางวิชาการ และมีผู้สนใจศึกษาเพิ่มขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสถาบันการศึกษาระดับสูง

แทบจะกล่าวได้ว่าปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในภาคกลาง ได้เกิดขึ้นซ้ำอีกในภาคเหนือตอนบนด้วย เพราะต่างก็นำเอาลักษณะเฉพาะในท้องถิ่นของตนมาปรับปรุงคุณลักษณะให้สอดคล้องกับเทคโนโลยีสมัยใหม่และเลือกใช้อุปกรณ์ประกอบดนตรีตะวันตกที่สามารถนำมาใช้ร่วมกันได้ ปรากฏการณ์นี้สามารถนำมาศึกษาได้เนื่องจากการทำเช่นนี้ได้มีประเด็นปัญหาตามมาด้วยคือ

๑) ระบบเสียงดนตรีที่ใช้ในดนตรีไทยเป็นระบบเจ็ดเสียงลูกเต๋า (Equidistant Septatonic) ในขณะที่ระบบสากลเป็นระบบที่แบ่งเป็นครึ่งเสียงเท่ากันหมดได้ ๑๒ ระยะเวลา (Equal Temperament) ซึ่งทำให้ระบบทั้งสองแตกต่างกัน

๒) เพลงไทยสากลเกือบทั้งหมดใช้องค์ประกอบดนตรีทุกองค์ตามหลักการประพันธ์และการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีตะวันตก เพลงไทยสองชั้นหรือสามชั้นที่ถูกยืมมาใช้ ก็ใช้กับระบบนี้เช่นกัน

๓) ซอด้วงเดิมของล้านนา แม้จะมีผู้ศึกษาแล้ว แต่ก็ไม่มีใครกล่าวถึงระบบเสียงหรือทฤษฎีที่ชัดเจนอย่างของดนตรีไทยประเพณี การนำทำนองซอด้วงเดิมไปแต่งเพลงลูกทุ่งคำเมืองจึงเป็นปรากฏการณ์ที่ต้องศึกษาทั้งด้านต้นทางคือซอซึ่งอยู่ในวิถีมุขปาฐาโดยตลอด และด้านปลายทางคือเพลงลูกทุ่งคำเมืองซึ่งได้ใช้บันไดเสียงสากลทั้งสิ้น

จากประเด็นข้างต้น จะเห็นว่าการศึกษาเพลงลูกทุ่งคำเมืองที่ใช้ทำนองซอนั้น จำเป็นต้องศึกษาทั้งด้านที่อยู่ในวัฒนธรรมเดิมและด้านที่อยู่นอกวัฒนธรรมของตัวเองด้วย เพราะระบบเสียงของดนตรีสากลนั้นทันทีที่เราใช้เราจะสามารถหาคำตอบและข้อยุติได้สะดวกกว่ามาก

การค้นพบตัวเองด้วยการมองย้อนกลับมาจากข้างนอก น่าจะเป็นการค้นพบที่มีประโยชน์มาก และนี่คือที่มาของการวิจัยครั้งนี้

วัตถุประสงค์

- ๑) เพื่อทราบองค์ประกอบดนตรีตะวันตกและฉันทลักษณ์ของบทขับที่ใช้ในเพลงลูกทุ่งคำเมืองซึ่งผู้สร้างผลงานให้ความสำคัญเป็นพิเศษ
- ๒) เพื่อทราบความสัมพันธ์ระหว่างคุณลักษณะเดิมขององค์ประกอบดนตรีที่เป็นต้นแบบกับคุณลักษณะใหม่ขององค์ประกอบดนตรีที่สร้างขึ้นใหม่
- ๓) เพื่อทราบทัศนะของผู้สร้างผลงานและผู้มีความรู้เรื่องซอว่าองค์ประกอบดนตรีตามข้อ ๒ ได้ทำให้ความรู้สึกถึงอัตลักษณ์ของท้องถิ่นยังคงดำรงอยู่อย่างมั่นคงหรือเปลี่ยนแปลงไปเพียงใดหรือไม่

คำถามหลักในการวิจัย

การนำทำนองซอด้วงเดิมไปใช้กับองค์ประกอบดนตรีสากลนั้น ได้ทำให้ความรู้สึกถึงลักษณะเฉพาะของเพลงพื้นบ้านสำเนียงท้องถิ่นว่ายังคงมีให้สัมผัสรู้ได้หรือเปลี่ยนแปลงจากเดิมไปมากน้อยเพียงใด และผลลัพธ์ที่ได้จากคำถามหลักนั้นจะส่งผลกระทบต่อ การดำรงอยู่อย่างมั่นคงของมรดกทางวัฒนธรรมท้องถิ่นอย่างไรบ้าง

กรอบแนวคิดของการวิจัย

ทำนองซอตั้งเดิมเป็นผลงานทางวัฒนธรรมที่ค่อนข้างคงที่ด้วยองค์ประกอบทั้งภายในและภายนอกมาเป็นเวลายาวนาน เมื่อกระทบกับความเปลี่ยนแปลงทางสังคมอันเป็นบริบทที่สำคัญ ช่างซอต้องใช้ความรู้ความสามารถสร้างสรรค์ผลงานซอใหม่ๆ ให้สอดคล้องกับสังคม โดยในขณะเดียวกันก็สงวนรักษาคุณสมบัติเดิมที่สำคัญไว้ให้ได้ด้วย และผลผลิตใหม่นั้นสามารถนำมาศึกษาและวิเคราะห์เพื่อทราบความกระบวนการและผลของเปลี่ยนแปลงที่มีต่อซอตั้งเดิมได้

นิยามศัพท์

ซั๊บ	ซั๊บร้อง ใช้กับซอ ว่า ซั๊บซอ
คร่าวซอ	คำประพันธ์ร้อยกรองซึ่งมีแบบแผนของชาวล้านนา
คอรีด	กลุ่มเสียงที่มีโน้ตอย่างน้อยสองเสียงเล่นพร้อมกันหรือเล่นติดๆกันอย่างรวดเร็ว
คำเมือง	ภาษาของคนส่วนใหญ่ของภาคเหนือตอนบน ผู้ซึ่งเรียกตนเอง ว่า คนเมือง
เครื่องซอ	คร่าวซอที่ผูกเป็นเรื่องหรือเป็นตอนที่มีความยาวหลายบท
ช่างซอ	นักร้องเพลงประเภทซอตั้งเดิม
ช่างปี่	นักเป่าปี่
ซอตั้งเดิม	เพลงพื้นบ้านดั้งเดิมของคนเมือง
ทำนองซอตั้งเดิม	ได้แก่ ตั้งเชียงใหม่ กลายจะปู้ ละม้าย จ้อยเชียงแสน เจี้ยวพม่า อื้อ ดาด ลับแลง ปั้นฝ้าย ล่องน่าน พระลอ
ทางซั๊บ	แนวทำนองของช่างซอ
ทางเครื่อง	แนวทำนองเพลงที่นักดนตรีใช้บรรเลงคลอการซั๊บซอ/ซั๊บร้อง
ทางปี่	แนวทำนองเพลงที่ช่างปี่ใช้บรรเลงคลอการซั๊บซอ
ทางร้อง	แนวทำนองเพลงที่นักร้องใช้ซั๊บร้อง
ทำนองแทรก	วรรคที่แทรกเข้าไประหว่างเพลงในขณะที่นักร้องหยุดร้อง

	หรือทำเพลงก่อนย้อนกลับต้น
บทขับ	บทประพันธ์สำหรับขับร้องหรือ
ปี่จุม	วงดนตรีที่บรรเลงร่วมกับซอเซียงใหม่ดั้งเดิม มีปี่สามขนาดเป็น หลักของวง
เพลงไทยสากล	เพลงที่ประพันธ์ตามหลักดนตรีสากลแต่มีคำร้องเป็นภาษาไทย
เพลงประชานิยม	เพลงที่ผลิตเพื่อหวังผลด้านปริมาณการจำหน่าย
เพลงลูกทุ่งคำเมือง	เพลงลูกทุ่งที่ใช้คำเมืองเป็นภาษาหลักในการขับร้อง
โมด	ระบบเสียงภายในคู่แปด ใช้แทนคำว่า บันไดเสียง เพราะมีหลาย ระบบ เช่นโมดห้าเสียง โมดหกเสียง โมดเจ็ดเสียงลูกเต๋าและ อื่นๆ
สามช่า	ชื่อกระสวนจังหวะเต็นรำลาดินซึ่งมีชื่อเรียกเต็มๆว่า ช่า-ช่า-ช่า นิยมใช้ในวงการเพลงลูกทุ่งไทย
หน้าทับ	กระสวนจังหวะที่ใช้เครื่องกำกับจังหวะเล่นซ้ำหรือวนเพื่อกำกับ ความเร็วและวรรคตอนของเพลง

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

- ๑) ได้ทราบกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งคำเมืองที่ใช้แบบแผนของทำนองซอด้งเดิมเป็นต้นแบบ
- ๒) ได้ทราบถึงวิธีสร้างและปรับองค์ความรู้และประสบการณ์ที่ได้จากการคัดเลือก แลกเปลี่ยนและ
ผสมผสานองค์ประกอบดนตรีที่แตกต่างกัน
- ๓) ได้ประเด็นปัญหาและแนวทางใหม่สำหรับใช้ศึกษาเชิงเปรียบเทียบผลผลิตทางวัฒนธรรมที่มี
พื้นฐานแตกต่างกันในอนาคต

บทที่ ๒

บททวนวรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

วรรณกรรมและงานวิจัยเรื่องแรกที่ทำให้ความรู้เกือบทั้งหมดเกี่ยวข้องกับขอ คือวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทสาขาวิชาดนตรีวิทยา (Musicology) เรื่อง **The Saw Vocal Music Tradition of the Khon Muang in Lanna, North Thailand** ของ ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงศ์ (พ.ศ. ๒๕๓๒) ซึ่งสรุปได้ดังนี้

ขอเป็นเพลงขับร้องประเภทเพลงปฏิพากย์ของคนเมืองในล้านนาซึ่งเป็นอาณาจักรในภาคเหนือตอนบนของประเทศไทยองค์ประกอบหลักของขอคือ บทขับ หรือ *เครื่องขอ* ซึ่งมีใจความเป็นเรื่องราวและมีฉันทลักษณ์หลายรูปแบบ ซึ่งสัมพันธ์กับทำนองแบบจับคู่เป็นคู่ๆไป การเรียกชื่อขอแต่ละทำนองเท่ากับเรียกชื่อฉันทลักษณ์รวมไปด้วย

ฉันทลักษณ์ของเครื่องขอจำนวนไม่น้อยขึ้นกับสำนวนภาษา และการเลือกสรรถ้อยคำมาใช้ ภาษาล้านนามีคำประสมที่มีสี่คำ (และสี่พยางค์) ใช้เป็นจำนวนมาก คำเหล่านี้เวลาอ่านจะรู้สึกว่าการเคลื่อนไหวแบบมีลีลาจังหวะที่สม่ำเสมอ เมื่อใช้ในบทขับจะช่วยสร้างลีลาจังหวะในการขับขอได้ดี ตัวอย่างคำประสมซึ่งมักมีคำซ้ำด้วย มีดังนี้ (เส้นโยงแสดงสัมผัสสระ)

ลูกหลานตาลเต้า	(สัมผัสอักษรทั้งสองคู่)
กินหวานตานต้อม	(สัมผัสอักษรคู่หลัง)
ครูบาอาจารย์	(คำซ้ำย้ำความหมาย)
สิบขาวชาวบ้าน	(สิบ-ขาว สัมผัสอักษรด้วย)
ลบลายหายสูญ	(สัมผัสอักษรคู่หน้า)
แห่แห่นแตนแต้	(สัมผัสอักษรทั้งสองคู่)
บ่เหินเมินนาน	(คำซ้ำย้ำความหมาย เหิน,เมิน = นาน)
มั่งมูลทุ่นเท้า	(สัมผัสอักษรทั้งสองคู่)

บางลักษณะใช้คำที่เป็นคู่โดยคำใดคำหนึ่งของแต่ละคู่ (คำที่ขีดเส้นใต้) เป็นคำเดียวกัน เช่น

ตั้ง	ญิง	ตั้ง	จาย	(ทั้งหญิงทั้งชาย)
เจ้า	พี่	เจ้า	น้อง	

พ่อ เค้า แม่ เค้า
 มี การ มี งาน
 ใน วัด ใน วา
บ้าน หั้น บ้าน หั้น
เป็น นัก เป็น หนา
แต่ เดิม แต่ เค้า

บางลักษณะประสมจากคำซ้ำสองคู่ เช่น

อืด อืด อืด อืด (มากมายและอื้ออึง)

ซุบ ซุบ ซาบ ซาบ (คำวิเศษณ์ใช้ขยายกิจการทำอะไรจะไร่วนอยู่ตามลำพัง)

คำประสมเหล่านี้ มักใช้ที่ปลายวรรค ซึ่งช่วยให้สัจพจน์ของท้ายวรรคค่อนข้างคงที่ ในขณะที่ ต้นวรรค อาจมีจำนวนคำผันแปรได้ตั้งแต่ ๒ คำไปจนถึง ๔ คำหรือมากกว่าก็ได้

การที่ฉันทลักษณ์สัมพันธ์กับทำนองขอ การอธิบายฉันทลักษณ์จึงต้องอธิบายทำนองไปด้วยเสมอ

ชุดทำนอง *ตั้งเซียงใหม่* ของขอเซียงใหม่ (ซึ่งเป็นบทสำหรับวิเคราะห์ของวิทยานิพนธ์) ประกอบด้วยทำนองต่างกัน ๔ ทำนอง คือ ๑) *ตั้งเซียงใหม่หรือเซียงใหม่* (วิทยานิพนธ์ใช้*เซียงใหม่*) ๒) *จ้อยเซียงแสน* ๓) *จะปู้* และ ๔) *ละม้าย*

ทำนอง *จ้อยเซียงแสน* ดำเนินแบบเอื้อนเสียงยาวอย่างอิสระโดยไม่จำกัดความยาวและจำนวนของวรรค ตลอดจนความเร็ว จึงไม่จำเป็นต้องแสดงฉันทลักษณ์ ส่วนอีก ๓ ทำนองมีขอบในการปฏิบัติร่วมกับจ้อยเซียงแสน โดยมีลำดับก่อนหลังและการบรรเลงคั่นด้วยวงปี่จุม ดังนี้

- ๑) ปี่จุมบรรเลงนำ เรียกว่า*ตั้งขอ* โดยมากเริ่มด้วยเพลงปี่จุมหักก่อนแล้วจึงบรรเลงท่อนนำของชุดทำนอง*ตั้งเซียงใหม่*จริงๆ ท่อนนำนี้จะจบด้วยโน้ตลำดับที่ ๕ ในบันไดเสียง
- ๒) ช่างขอคนแรก(ปกติเป็นช่างขอชาย) ขึ้นต้นด้วยคำเกริ่นนำคำเดียวว่า *หลอน* พร้อมโน้ตสุดท้ายของปี่จุมตามข้อ ๑) หลังจากนั้นปี่จุมบรรเลงความยาวเท่ากับ ๔ วรรค ช่างขอจึงขับขอ ๔ วรรค
- ๓) ปี่จุมบรรเลงคั่น ๔ วรรค
- ๔) ช่างขอคนเดิมรับ ๒ โน้ตสุดท้ายของปี่จุมด้วยคำว่า *ทีไหว* แล้วขับขอ ๔ วรรค
- ๕) ปี่จุมบรรเลงคั่น ๔ วรรค
- ๖) ช่างขอคนเดิมขับขอโดยใช้คำน้อยกว่าปกติแต่ลากเสียงยาวจนได้ความยาวช่วงนี้เท่ากับ ๔ วรรค หลังจากนั้นขับขอต่อด้วยความเร็วปกติอีก ๑๔ วรรค โดย ๒ วรรคสุดท้ายอาจใช้คำน้อยลงแต่

ลากเสียงยาวอีกครั้งหนึ่งก็ได้ แล้วจึงจบด้วยวลีว่า *นี้แลนอ* กับ *นั่นแลนา* ซึ่งแต่ละวลีมีความยาวเท่ากับ ๑ วรรค ๒ วลีนี้จึงมีความยาว ๒ วรรค ทำให้การขับซอช่วงนี้ มีความยาวรวมทั้งสิ้น ๒๐ วรรค

๗) ปี่จุมบรรเลงคั่น ๔ วรรคด้วยทำนองเดียวกันกับข้อ ๕)

๘) ข่างซอคนเดิมรับ ๒ โน้ตสุดท้ายของปี่จุมด้วยคำว่า *นายมอน* แล้วขับซอ ๘ วรรคโดยใช้ทำนองเหมือน ๘ วรรคสุดท้ายของข้อ ๖ และลงจบด้วยวลี *นี้แลนอ* กับ *นั่นแลนา* เช่นเดียวกัน

นั่นคือ ๑ จบที่สมบูรณ์ของซอบทแรกสุดในชุด *ตั้งเซียงใหม่* โดยข่างซอคนเดียว หลังจากนี้การขับซอจะเริ่มต้นใหม่ตามลำดับเดิม แต่มักเปลี่ยนทำนองปี่จุมที่ใช้ตามข้อ ๑) เป็นทำนองที่สั้นลงโดยรักษาเสียงโน้ตสุดท้ายของการบรรเลงให้เป็นเสียงเดิม

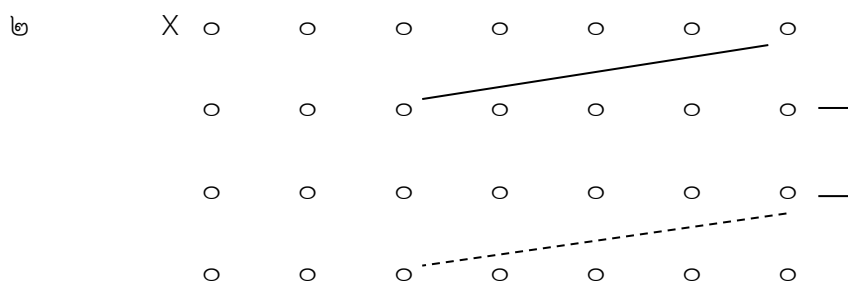
ข่างซอคนที่สอง(ข่างซอหญิงในกรณีที่คนแรกเป็นชาย) เริ่มขับซอตามข้อ ๒ และสลับกับปี่จุมไปตามขนบจนจบสมบูรณ์

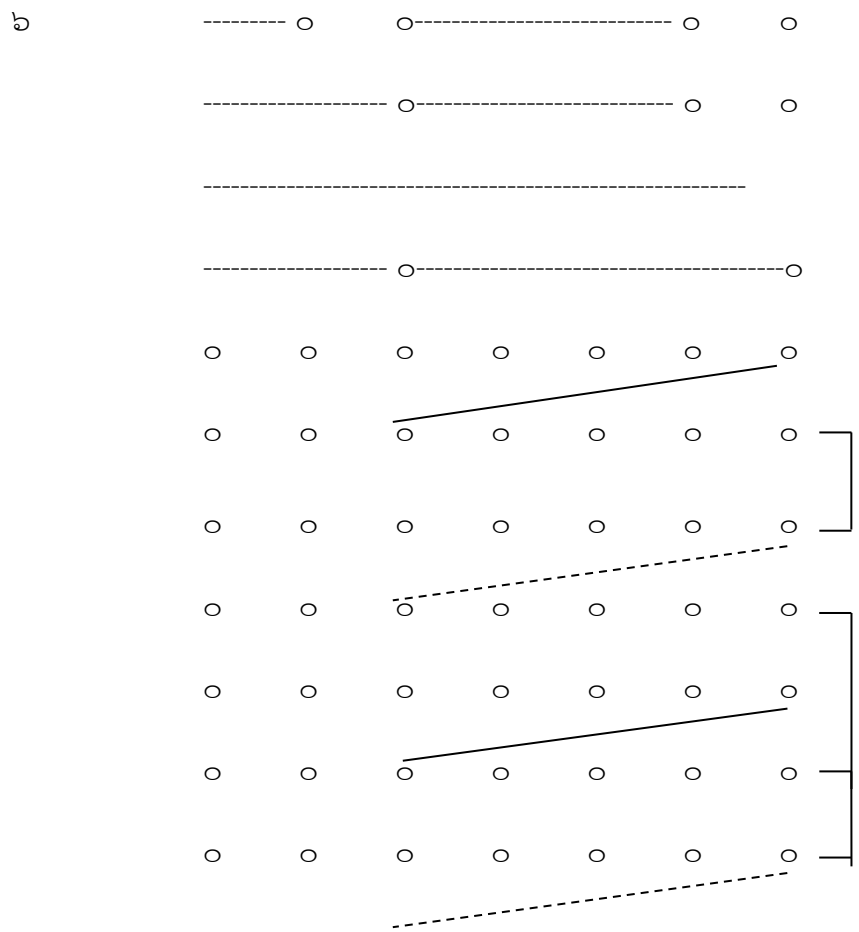
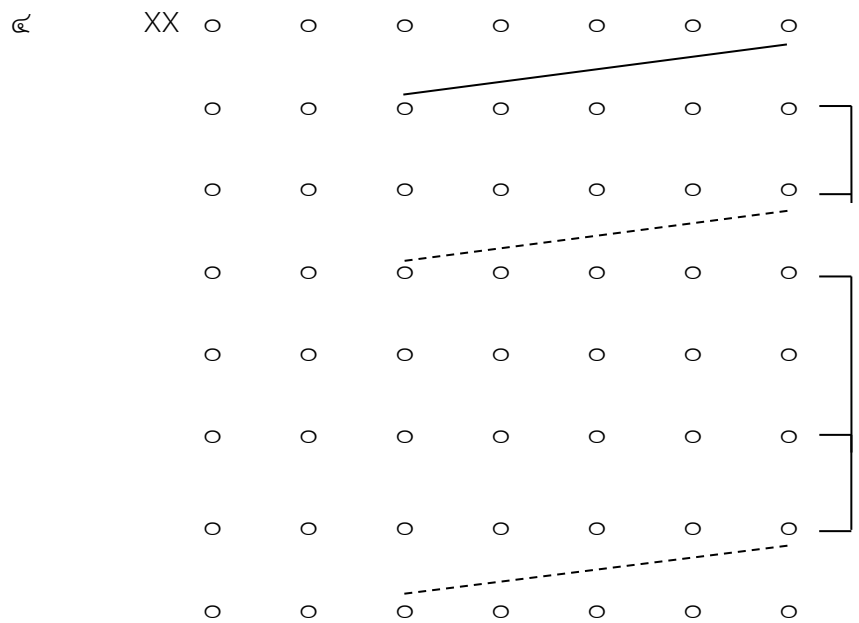
ตั้งเซียงใหม่ เทียบที่สาม เริ่มต้นใหม่โดยข่างซอคนแรกสุดอีกครั้งหนึ่งแต่ครั้งนี้การขับซอดำเนินไปถึงข้อ ๖) ข่างซอจะเริ่มต้นวรรคแรกด้วยการเอื้อนและความเร็วจะลดลงทันที ๔ วรรคแรกของข้อ ๖) แต่เดิมนั้นได้กลายเป็น *จ้อยเซียงแสน* อย่างฉับพลัน ทำนอง *จ้อยเซียงแสน* จะลงท้ายด้วยโน้ตลำดับที่ ๕ ในบันไดเสียงเสมอ และขณะที่ข่างซอลากเสียงโน้ตนี้ยาวและเบาลงเป็นลำดับนั้น ปี่จุมจะบรรเลงด้วยความเร็วปกติสั้นๆ ข่างซอคนที่สองจะขับซอด้วยทำนอง *จะปู* เฉพาะท่อนที่ ๒ เพื่อลงจบด้วยวลี *จิมแลนา* หรือ *จิมแลนอ* ซึ่งคำว่า *จิม* จะลงพร้อมโน้ตสุดท้ายของวรรครองสุดท้าย และคำว่า *แลนอ* ลงพร้อมสองโน้ตสุดท้ายของวรรคสุดท้าย

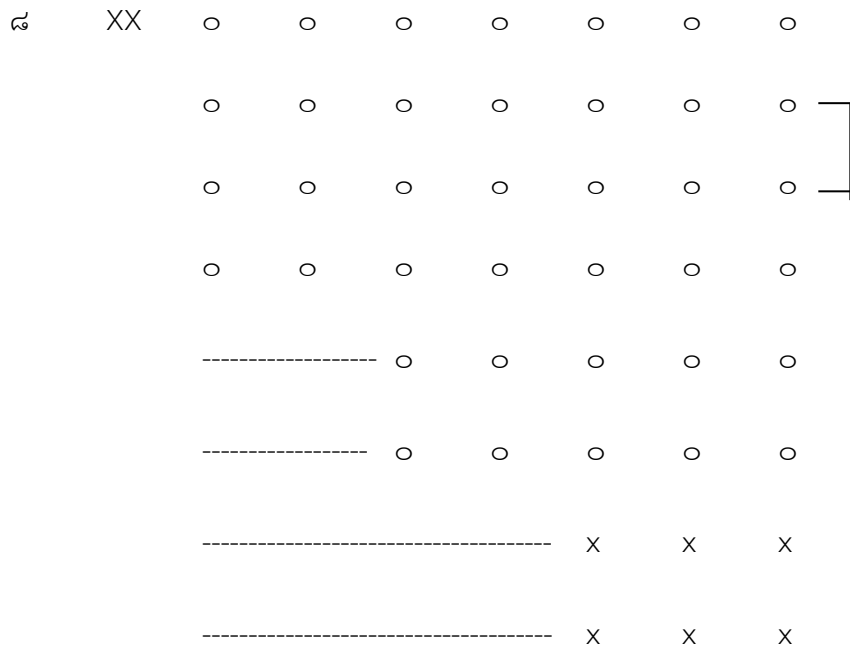
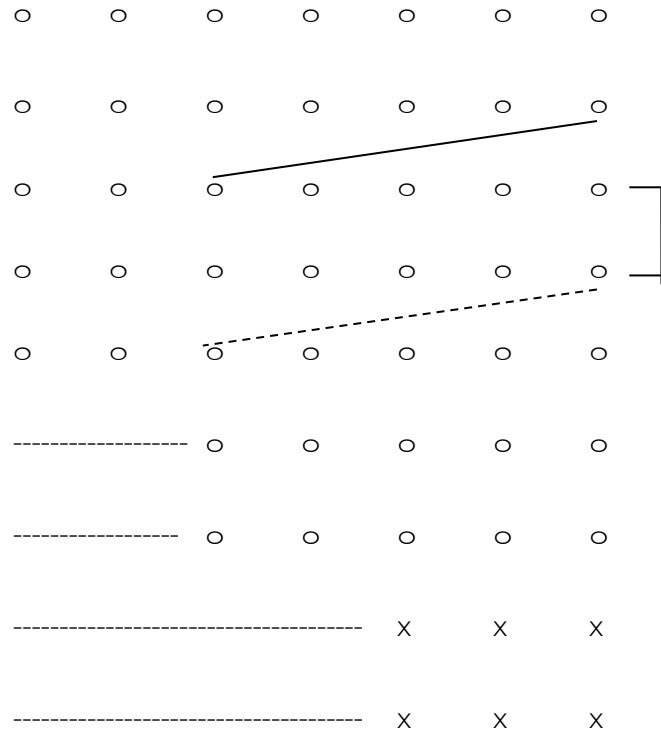
ข่างซอทั้งสองจะผลัดกันขับซอ *จะปู* แบบเต็มเพลงคนละหลายครั้งจนกระทั่งข่างซอลงท้ายว่า *จิม* ปี่จุมจึงจะเปลี่ยนทำนองต้นวรรคสุดท้ายเพื่อให้คำว่า *แลนอ* ท้ายวรรคเปลี่ยนเสียงไปเป็นเสียงของทำนองใหม่คือ *ละม้าย* ซึ่งจะเริ่มทันทีโดยข่างซออีกฝ่ายหนึ่ง *ซอละม้าย* เป็นทำนองสุดท้ายในชุด *ตั้งเซียงใหม่* และเป็นทำนองที่ใช้มากที่สุดด้วย

ฉันทลักษณ์ของทำนอง *ตั้งเซียงใหม่* (จากข้อ ๒, ๔, ๖ และ ๘) และทำนองจะปูกับละม้าย เป็นดังแผนภูมิต่อไปนี้

ขอตั้งเซียงใหม่

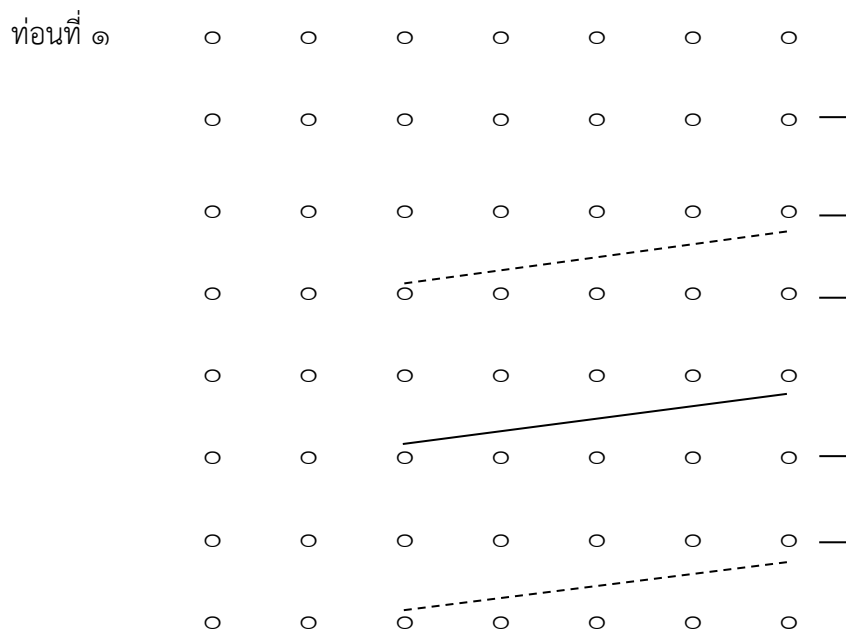




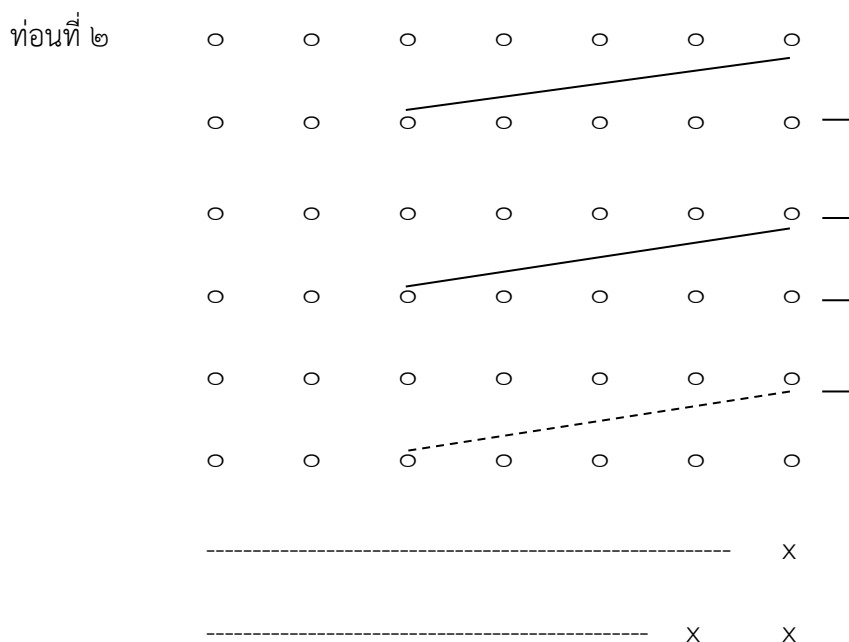


(เรื่องเดิม : ๓๖๓-๓๖๕)

ฉันทลักษณ์ของ **ขอจะปู** และ **ขอละม้าย** นั้นเหมือนกันดังนี้



ปีจุมบรรเลงคั่น ๒ วรรค



(เรื่องเดิม : ๓๖๕-๓๖๗)

เครื่องดนตรีที่ใช้เป็นหลักสำหรับขอเซียงใหม่คือ **ปีจุม** หรือ **ปีชุม** (ชุม=ชุด, สำหรับ) ซึ่งเป็นเครื่องลมประเภทลิ้นอิสระ (free reed) เล่าปีทำจากไม้รวก ซึ่งจะตัดออกเป็นท่อนๆ ๔ ท่อน ความยาวต่างกัน ตามขนาดของปีในสำหรับ คือ **ปีแม่** ยาว ๖๗-๗๗ เซนติเมตร **ปีกลาง** ยาว ๕๖-๖๑ เซนติเมตร **ปีก้อย** ยาว ๔๐-๔๗

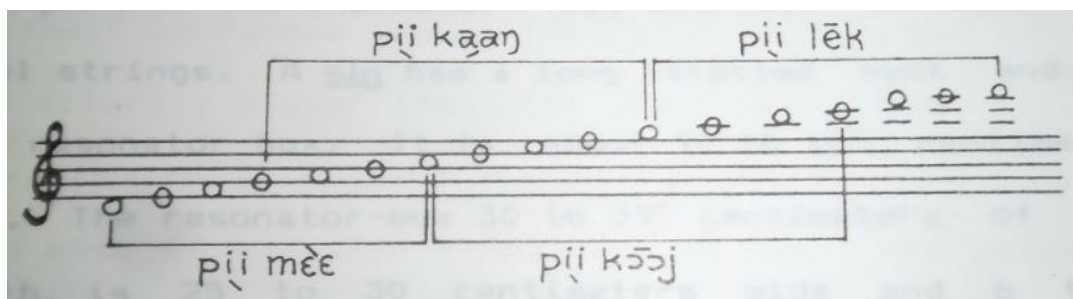
เซนติเมตร และปีเล็ก ยาว ๒๘-๓๔ เซนติเมตร ปีแต่ละสำหรับจะมัดรวมกัน แขน้ำทิ้งไว้อย่างน้อย ๑ เดือน แล้วจึงนำออกผึ่งแดดให้แห้งซึ่งใช้เวลา ๒-๓ วัน เมื่อแห้งแล้วเอาที่คดจะถูกตัดให้ตรง วิธีตัดไม้ ช่างทำปีจะใช้ผ้าขนหนูพันรอบส่วนที่ต้องการตัด แล้วนำน้ำต้มเดือดมาราดลงบนผ้าพางตัดไม้ให้ตรง เมื่อตรงแล้วจึงนำไปตากให้แห้งอีกครั้งหนึ่ง

การตัดไม้เป็นท่อนๆของช่างทำปี จะตัดให้ปลายด้านหนึ่งอยู่ใกล้ๆ กับข้อของไม้ซึ่งจะเป็นด้านปิด และเป็นด้านที่เจาะรูสำหรับปิดผนึกด้วยลัน ปีทุกเลายาวกว่าหนึ่งปล้อง โดยเฉพาะอย่างยิ่งปีแม่อาจยาวถึงสามปล้องดังนั้นจึงต้องทะลวงปล้องเพื่อให้อีกปลายหนึ่งเปิด

ปีทุกเลาจะเจาะรูสี่เหลี่ยมผืนผ้าแคบๆ ถัดปลายด้านปิดเพื่อผนึกปิดด้วยลัน ลันปีจุ่มมีขนาดลดหลั่นสัมพันธ์กันกับขนาดของปี ลันทำจากโลหะผสม ซึ่งมีทองเหลืองเป็นส่วนผสมหลัก มีขนาดใหญ่กว่ารูเล็กน้อย เมื่อนำลันมาปิดรู ช่างจะผนึกลันติดกับเลาปีด้วยปูนที่ใช้กินกับหมากและพลู

การเจาะรูนี้ผู้เจาะรูเป็นขั้นตอนสุดท้ายของการทำปี รูแรกจะอยู่ห่างจากปลายด้านที่มีลันประมาณหนึ่งในสามของความยาวเลาปีและรูสุดท้ายก็ห่างจากปลายด้านเปิดในระยะใกล้เคียงกัน ช่างทำปีจะรูด้วยเหล็กแหลมเผาไฟ โดยเจาะรูขนาดเล็กแล้วเป่าเพื่อฟังเสียง ถ้าเสียงต่ำไปจะขยายรูออกเล็กน้อย ทำเช่นนี้ทุกรูจนครบและได้เสียงเป็นที่พอใจ

ปีแต่ละจุ่มจะมีเสียงสัมพันธ์กันดังนี้



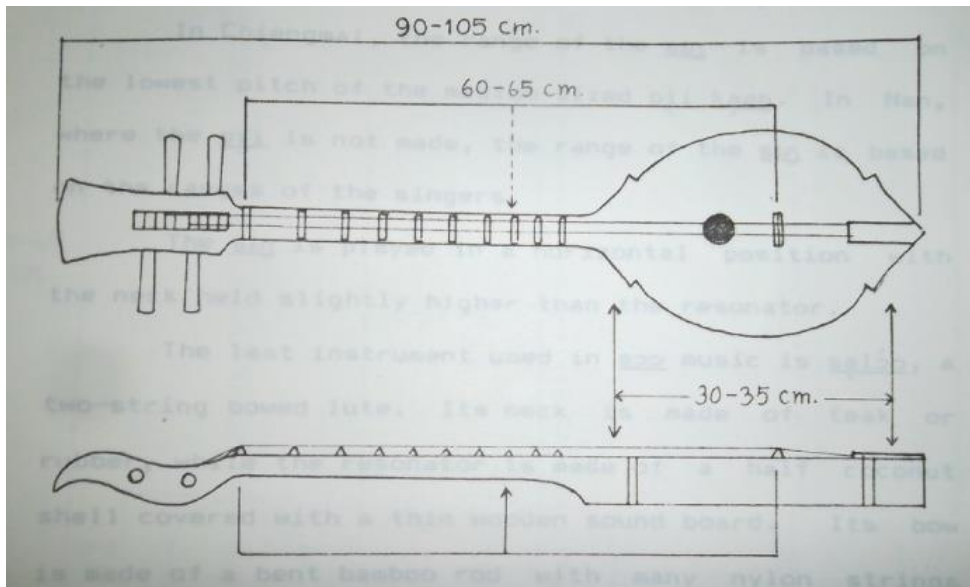
ภาพที่ ๓ ระบบเสียงของปีจุ่มสี่

(ที่มา : ประสิทธิ์ เลี้ยวศิริพงศ์. ๒๕๓๒ : ๔๐)

วิธีเป่าปีจุ่มนั้น ช่างปีต้องอมปลายที่มีลันโดยหันลันเข้าด้านใน ให้ปลายปีอีกด้านหนึ่งชี้ไปข้างใดข้างหนึ่งตามถนัด ซึ่งขึ้นกับการวางมือบนว่าจะเป็นมือซ้ายหรือมือขวา ตามขนบการปฏิบัติ ช่างปีจะเป่าแบบลมเดียวตลอดเวลา ดังนั้นจึงต้องฝึกเป่าลมออกตลอดเวลาให้ได้แม้ในขณะหายใจเข้า การทำเช่นนี้ภาษาถิ่นใช้คำว่า อวายน

เครื่องดนตรีอีกประเภทหนึ่งที่ใช้กับซอเชียงใหม่ คือ ซึง ซึ่งเป็นเครื่องดีด ซึ่งสำหรับซอเชียงใหม่เป็นซึงขนาดใหญ่มีความยาวทั้งสิ้น ตั้งแต่ ๙๐ ถึง ๑๐๕ เซนติเมตร กว้าง ๒๕-๓๐ เซนติเมตร ยาว ๓๐-๓๕ เซนติเมตร และลึก ๖-๘ เซนติเมตร (เรื่องเดิม : ๔๒)

ซึงที่ใช้กับซอเชียงใหม่นิยมใช้สายเดี่ยวสองสายตั้งเสียงห่างกันเป็นคู่สี่ โดยมีเสียงต่ำของซึงเป็นคู่แปดข้างล่างเสียงต่ำของปี่กลาง ในอดีตสายที่ใช้ซึงอาจได้จากสายหามล้อจักรยาน แต่ปัจจุบันนี้นิยมใช้สายกีตาร์ เพราะมีขนาดต่างกันซึ่งสามารถซึงสายให้ตั้งเท่ากันแต่มีระดับเสียงต่างกันได้



ภาพที่ ๔ ซึงใหญ่

(ที่มา : ประสิทธิ์ เลียวศิริพงศ์. ๒๕๓๒ : ๔๒)

ปี่จุมสามกับซึงเป็นเครื่องดนตรีหลักที่ใช้ร่วมกับการขับซอเชียงใหม่ โดยปี่จ้อยจะมีสถานะเป็นผู้นำวง และซึงมีหน้าที่ย้ำโน้ตสำคัญๆ มากกว่าเล่นทำนอง ดังนั้น การวิเคราะห์ดนตรีจึงใช้ทำนองปี่จ้อยเป็นแนวทำนองหลัก อย่างไรก็ตาม ฉันทลักษณ์ของบทขับทำให้ เครื่องซอ ดำเนินไปอย่างมีจังหวะที่ชัดเจนและสม่ำเสมอ การบันทึกโน้ตเพื่อวิเคราะห์จึงต้องอาศัยวรรคของบทขับเป็นตัวกำหนด นั่นคือ บันทึกบทขับ ๑ วรรคใน ๑ บรรทัด โดยมีโน้ตทำนองอยู่ข้างบน และบันทึกโน้ตทำนองของทางปี่คู่ขนานไปข้างล่าง

เนื่องจากบทขับซอในแต่ละวรรค มีจำนวนคำผันแปรได้มาก บางวรรคมีจำนวนคำเพียง ๔-๖ คำ แต่บางวรรคมีมากกว่า ๑๐ คำ โน้ตของบทขับจึงมีความละเอียดไม่เท่ากัน ทั้งยังผันแปรไปตามเสียงวรรณยุกต์ของคำด้วย ผู้วิจัยจึงใช้ทำนองของทางปี่เป็นหลัก แต่ได้ตัดทอนเม็ดพรายต่างๆ ออกจนเหลือแต่ทำนองที่เป็นแกนซึ่งมี ๗ โน้ตต่อ ๑ วรรค ทำนองอย่างคร่าวๆ นี้ ดีบ แก้วก้อย ซ่างป้อวูโสชาวเชียงรายเรียกว่า แม่กระด้าง และได้บันทึกเสียงการเป่าปี่จ้อย แม่กระด้าง ของทำนอง ซอลมะม้าย ให้ผู้วิจัยไว้ศึกษาด้วย ผู้วิจัยได้นำตัวอย่างปี่แม่กระด้าง มาปรับใช้สร้าง แม่กระด้าง ของทำนองซอเชียงใหม่ และ จะปู เพื่อการวิเคราะห์ โดยวาง แม่กระด้าง ไว้บรรทัดบนสุด ผลการวิเคราะห์สรุปได้ดังนี้

๑) ผู้วิจัยไม่ได้วัดความถี่ของระดับเสียงปี่จุม ซึ่งทำให้ไม่สามารถนำไปวัดระยะความถี่ห่างของระดับเสียงตามตารางเซนต์ของเฮลลิสได้ และได้อนุมานตามประเพณีนิยมไปก่อนว่า บันไดเสียงของปี่จุมเป็นแบบเจ็ดเสียงลูกเต๋า (equidistant septatonic mode) แต่จากการวิเคราะห์ พบว่า ถึงแม้จะใช้เสียงครบทั้งเจ็ดเสียง ก็มีสองทำนองที่มีแนวโน้มว่าจะเป็นโหมดห้าเสียง (pentatonic mode) คือ ซอเซียงใหม่ มีเสียงหลักเป็นเสียง ซอล ลา โด เร ฟา และซอจะปู มีเสียงหลักเป็นเสียง ซอล ลา โด เร มี ส่วนซอลละม้ายนั้น มีบันไดเสียงที่ใช้ทั้งเจ็ดเสียง

๒) เสียงที่สำคัญที่สุดของทั้งสามทำนอง คือ โด กับ ซอล ซึ่งเป็นจุดพักของทำนองบ่อยมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง โด เป็นเสียงลงจบของทุกทำนอง นอกจากนี้ เสียงที่สำคัญรองลงไปได้แก่ ที ซึ่งดำเนินเข้าหา โด เพื่อลงจบ กับ ฟา ซึ่งใช้ดำเนินเข้าหา ซอล บ่อยๆ อนึ่ง ที กับ ฟานั้น ห่างกันเป็นคู่ห้า เช่นเดียวกับโดและซอล ทำให้ คู่ห้า เป็นคู่ที่สำคัญเป็นพิเศษ

๓) การวิเคราะห์ด้านจังหวะ พบว่า แต่ละวรรค ไม่ว่าจะสั้นหรือยาว(ด้วยจำนวนคำ)เท่าไรก็ตาม จะมีจำนวนจังหวะเคาะ (beat) เท่ากันเสมอ คือ ๔ จังหวะเคาะ ทำให้สรุปได้ว่า การขับซอ นั้นมีลีลาจังหวะที่ดำเนินไปอย่างสม่ำเสมอ สามารถนับได้ และบันทึกโน้ตในระบบจังหวะมาตรฐานได้

(เรื่องเดิม, ๖๐-๗๒)

การขับซอเป็นการแสดงต่อสาธารณชน ส่วนใหญ่แสดงในที่สาธารณะ เช่น วัด และ ศาลาประชาคม เป็นต้น บางโอกาสก็แสดงในสถานที่ส่วนบุคคล เช่นงานปอยเข้าสังข์(ซึ่งจัดในบ้านของเอกชน ผู้ทำบุญอุทิศกุศลให้แก่ญาติผู้ล่วงลับไปแล้ว) งานขึ้นบ้านใหม่ และงานเปิดตลาดใหม่ เป็นต้น

สถานที่สำหรับขับซอมักเป็นลานกว้าง โดยมีเวทียกพื้นสูงประมาณ ๑๓๐-๑๕๐ เซนติเมตร ขนาดกว้างพอสำหรับให้คนนั่งได้ ๘-๑๐ คน มีหลังคาคลุมสูงจากพื้นที่นั่งเกินความสูงของช่างซอและช่างปี่ บนพื้นมีคนโทและแก้วน้ำ และของรับรองแขกแบบพื้นบ้าน เช่นหมี่ยัง (ใบชาหมัก) บุหรี่ และอื่นๆ แต่สิ่งของที่สำคัญที่สุดคือ ตะกร้าสานด้วยตอกกรูข้างในด้วยใบตองหรือกระดาศ ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๓๐ เซนติเมตร ก้นสอบลงเล็กน้อยและสูงประมาณ ๔๐ เซนติเมตร ตะกร้านี้เรียกว่า ก้วยตั้นจ้วง (ตะกร้าเท้าข้าง) เพราะมีรูปร่างและขนาดใกล้เคียงกับเท้าข้างที่หงายขึ้น ในตะกร้าบรรจุด้วยข้าวสาร ดอกไม้ หมาย พลุ สุรา และสารอาหารต่างๆ เช่น พริก ข่า หอม ตะไคร้ ฯลฯ ก้วยตั้นจ้วง อาจมี ๑ ใบก็ได้ ถ้าช่างซอทั้งคู่เป็นครูกับศิษย์ ครูจะเป็นผู้ประกอบพิธียกครูหรือโยงครู (ไหว้ครู) แต่ผู้เดียว ถ้าทั้งสองฝ่ายต่างเป็นช่างซอที่เรียนมาจากต่างสำนักจะมีก้วย ๒ ใบ สำหรับ ๒ คน

ช่างซอเซียงใหม่จะทำพิธียกครูบนเวที(โดยยกก้วยขึ้นขณะกล่าวคำไหว้ครูและคาถา)ซึ่งกินเวลานานมากนัก พิธีนี้อาจทำก่อนการแสดงก็ได้ หรือ ซอตั้งเซียงใหม่ จนจบครบถ้วนไป ๑ รอบก่อนก็ได้ ในกรณีหลังนี้ การขับซอที่ดำเนินก่อนพิธียกครูถือว่าเป็นการขอถวายครู

(เรื่องเดิม ๒๙-๓๑)

หลังจากนำเสนอวิทยานิพนธ์ฉบับนี้แล้ว ๑ ปี บทความชื่อ “ทำนองกับเครื่องขอ” ของ ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ (๒๕๓๓) สำหรับอ่านในการสัมมนาทางวิชาการเรื่อง การอ่านทำนองเสนาะวรรณกรรมไทย ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตวังท่าพระ เมื่อพ.ศ. ๒๕๓๓ ได้นำเสนอทำนองขอกับฉันทลักษณ์ที่สัมพันธ์กันเป็นคู่ๆ ซึ่งทำให้ได้สรุปว่า ขอที่ระบุชื่อทำนองจะต้องมีฉันทลักษณ์ที่ใช้กับทำนองนั้นโดยเฉพาะ ไม่สามารถใช้ข้ามฉันทลักษณ์หรือข้ามทำนองได้อย่างสะดวก ยกเว้นบางฉันทลักษณ์เท่านั้นที่ใช้กับสองทำนองได้ ซึ่งมีจำกัดมาก

ในปีเดียวกันนั้น วิทยาลัยครูเชียงใหม่เชิญนายบุญศรี รัตนัง เป็นวิทยากรให้ความรู้และสาธิตการขับขอกแก่นักวิชาการจากศูนย์วัฒนธรรมทั่วประเทศ ได้รับความรู้เพิ่มเติมเรื่องฉันทลักษณ์ของบทขับขอกว่า การส่งสัมผัสระหว่างคำในวรรคหนึ่งไปยังอีกวรรคหนึ่งที่ตามมานั้น มีสองระยะ คือ ๑) การสัมผัสระยะใกล้ เรียกว่า *เกาะใกล้* คือสัมผัสระหว่างคำท้ายวรรคหน้ากับคำที่อยู่กลางวรรคถัดไป ๒) การสัมผัสระยะไกล เรียกว่า *เกาะไกล* คือสัมผัสระหว่างคำท้ายวรรคหน้ากับคำท้ายวรรคหลัง หรือข้ามสองวรรค

นอกจากนี้ ยังได้ทราบเรื่องการจัดตำแหน่งที่นั่งของช่างขอและช่างปีบนเวทีด้วย คือ ช่างขอหญิง นั่งทางซ้ายมือของผู้ชมหน้าเวที ช่างขอชายนั่งทางขวามือของผู้ชม ปีก่อนนั่งด้านซ้ายสุดค่อนไปข้างหลังช่างขอหญิง ปีกกลางนั่งข้างหลังช่างขอหญิง ปีกเล็กนั่งหลังช่างขอชาย และซึ่งนั่งขวามือสุด

(บุญศรี รัตนัง สัมภาษณ์ สิงหาคม ๒๕๓๓)

หลังจากนั้นประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ นำข้อมูลเรื่อง *ขอตั้งเชียงใหม่* จากวิทยานิพนธ์ของตนมาเรียบเรียงเป็นภาษาไทยและปรับปรุงเป็นบทความชื่อ “ตั้งเชียงใหม่: สูดยอดของขอล้านนา” เผยแพร่ใน *ดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ ๒๖* (๒๕๓๘)

การศึกษาทั้งหมดที่กล่าวมานั้น ไม่มีเรื่องใดกล่าวถึงระบบการตั้งเสียงเครื่องดนตรีสำหรับใช้ร่วมกับการขับขอ

การศึกษาขอตั้งเดิมที่ให้ข้อมูลมากกว่าโน้ตบอกทำนองขอนั้นปรากฏในวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทสามฉบับ ฉบับแรกคือเรื่อง *ขอล่องน่าน : กรณีศึกษาคณะคำผาย นุปีง* ของบูรณพันธ์ ใจหล้า (๒๕๔๕) ซึ่งระบุว่า โหมดที่ใช้ในทำนองขอล่องน่านนั้น เป็นโหมดหกเสียง (Hexatonic Mode)

ฉบับที่สอง คือเรื่อง *วงขอ : สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อยจังหวัดเชียงราย* ของ องอาจ อินทนิเวศ (๒๕๕๐) ซึ่งระบุว่า โหมดที่ใช้ในทำนองตั้งเชียงใหม่สำหรับช่างขอชายตรงกับ*โหมดดอเรียน* (Dorian Mode) และสำหรับช่างขอหญิงตรงกับ*โหมดมิกโซลีดียน* (Mixolydian Mode) โดยที่ช่างขอมิได้เรียนหรือมีความรู้เกี่ยวกับโหมดทั้งสองนั้นเลย

ฉบับที่สาม คือเรื่อง *ขนบการบรรเลงวงปี่จุมในขอตั้งเชียงใหม่ : กรณีศึกษาพ่ออุ่นเรือน หงษ์ทอง* ของ เมทินี ดุยสา(๒๕๕๐) ฉบับนี้ศึกษาสำนวนการบรรเลงวงปี่จุมซึ่งได้กล่าวถึงระบบเสียงของปี่และมีการวัด

ค่าของความถี่และค่ามาตราเซนต์ของเอลลิส
ชาวตะวันตก

แต่ไม่ได้ระบุการเปรียบเทียบกับบันไดเสียงหรือโมดของ

การศึกษาเพลงลูกทุ่งทางวิชาการ ที่ออกมาจากข้อมูลพื้นฐานที่น่าเสนอแล้วในบทก่อน ปรากฏ
ในสถาบันการศึกษาระดับสูงจำนวนหนึ่ง เช่นในด้านประวัติศาสตร์ได้แก่วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทเรื่อง
วิวัฒนาการของเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย (พ.ศ. ๒๕๔๑-๒๕๔๕) ของ ศิริพร กรอบทอง (๒๕๔๑) ด้าน
วัฒนธรรมการดนตรี ได้แก่ วิชานิพนธ์ระดับปริญญาโทเรื่อง **อิทธิพลของทำนองเพลงมอญที่ปรากฏในเพลง**
ไทยสากล ของ อาริสสา อำภากัย (๒๕๔๗) ทั้งสองเรื่องนี้ ยังไม่ได้ศึกษาถึงขั้นวิเคราะห์ห้องประกอบดนตรี
ของเพลงลูกทุ่ง และเพลงไทยสากล แต่มีลักษณะเป็นงานวิชาการอย่างเต็มตัว

การศึกษาที่มีการวิเคราะห์ห้องประกอบดนตรีของเพลงลูกทุ่งได้แก่เรื่อง **วิเคราะห์แนวการประพันธ์**
เพลงลูกทุ่งดีเด่นเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเนื่องในโอกาสมหามงคลเฉลิมพระ
ชนมพรรษา ๘๐ พรรษา ๕ ธันวาคม ๒๕๕๐ ของ ถาวรดา วันทนะสุด (๒๕๕๐) งานวิจัยฉบับนี้นำผลงาน
เพลงของครูเพลงและศิลปินแห่งชาติมาศึกษาและสรุปว่า ได้ใช้หลักการประสานเสียงดนตรีสากลที่มีการซ้ำ
ทำนองเปลี่ยนระดับ (Sequence) และการจบเพลงด้วยคอร์ดคอมินันต์ดำเนินเข้าหาคอร์ดทอนิก (V_7-I) ซึ่ง
เป็นจุดพักสมบูรณ์ (Authentic cadence) และคอร์ดที่ใช้เป็นหลักในการประสานเสียงได้แก่ คอร์ดทอนิก (I)
คอร์ดคอมินันต์ (V) และคอร์ดซิมิเดียนต์ไมเนอร์ (vi)

การวิเคราะห์ดังกล่าว เป็นการวิเคราะห์ตามทฤษฎีดนตรีตะวันตก ซึ่งมีระบบเสียงของดนตรีสากลเป็น
พื้นฐาน ระบบเสียงดังกล่าวเป็นระบบแบ่งเท่า (Equal Temperament) ซึ่งแบ่งระยะเสียงในคู่แปดเป็น ๑๒
ระยะเท่าๆกันเรียกว่า เซมิโทน (Semitone) และการจัดระยะความถี่ห่างของระดับเสียงภายในคู่แปดซึ่ง
เรียกว่าบันไดเสียง (Scale) นั้น นิยมใช้บันไดเสียงไดอะทอนิก (Diatonic Scale) ซึ่งมี ๗ เสียง โดยมีระยะห่าง
๑ เซมิโทนอยู่สองแห่ง นอกนั้นห่างกันระยะละ ๒ เซมิโทน หรือ ๑ เสียงเต็ม (Whole Tone)

ระบบแบ่งเท่านี้ สามารถวัดเพื่อตรวจสอบความถูกต้องด้วยมาตราเซนต์ของเอลลิส (Ellis Cent System) ซึ่งกำหนดให้ทุกเซมิโทนมีค่าเท่ากับ ๑๐๐ เซนต์ การกำหนดค่าเช่นนี้ทำให้คู่แปดซึ่งมี ๑๒ เซมิโทนมี
ค่าเท่ากับ ๑๒๐๐ เซนต์

อย่างไรก็ตาม ทฤษฎีของเอลลิสนี้เกิดจากความพยายามที่จะประนีประนอมระบบเสียงที่เกิดจาก
ธรรมชาติของเครื่องดนตรีซึ่งแตกต่างกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งระหว่างเครื่องลม (aerophone) กับเครื่องสาย
(chordophone) ความแตกต่างนี้ทำให้เกิดปัญหาในการรวมวงที่ใช้เครื่องดนตรีต่างกัน และมีผู้คิดระบบตั้ง
เสียงเพื่อแก้ปัญหานี้ด้วยระบบหาค่าเฉลี่ยที่เรียกว่า มินโทนซิสเต็ม (Mean-Tone System) ใช้ในช่วง
คริสต์ศตวรรษที่ ๑๗ หลังจากนั้น ปลายศตวรรษเดียวกันก็มีระบบแบ่งเท่า (Equal Temperament) มา
แก้ปัญหาคืออีก และเอลลิสได้พัฒนาระบบแบ่งเท่าต่อด้วยการใช้คณิตศาสตร์เป็นตัวกำหนดค่าเป็นตัวเลขเมื่อ
ต้นศตวรรษที่ ๒๐ นี้เอง (วาสิษฐ์ จรรย์ยานนท์, ๒๕๓๐.)

ชาวตะวันตกได้ใช้ระบบเซนต์เป็นระบบตรวจสอบการตั้งเสียงเครื่องดนตรี โดยให้โน้ตแรกของบันไดเสียงมีค่า ๐ เซนต์ แล้ววัดค่าเซนต์ของโน้ตตัวอื่นๆ ที่สูงขึ้นไปตามลำดับ บันไดเสียงที่ตั้งเสียงตรงกับระบบนี้ทุกโน้ตจะมีระบบเสียงดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ ๑ บันไดเสียงเมเจอร์ (Major Scale)

ค่าเซนต์	0	100	200	300	400	500	600	700	800	900	1000	1100	1200
เสียงที่	1		2		3	4		5		6		7	8
ชื่อโน้ต	โด		เร		มี	ฟา		ซอล		ลา		ที	โด

ตัวอย่างที่ ๒ บันไดเสียงเอโอเลียน(Aeolian Mode)

ค่าเซนต์	0	100	200	300	400	500	600	700	800	900	1000	1100	1200
เสียงที่	1		2	3		4		5	6		7		8
ชื่อโน้ต	ลา		ที	โด		เร		มี	ฟา		ซอล		ลา

ตัวอย่างนี้แสดงให้เห็นว่า เมื่อระยะห่าง ๑ เซมิโตนย้ายตำแหน่ง ระบบเสียงจะเปลี่ยนไป ซึ่งหมายถึงบันไดเสียงได้เปลี่ยนเป็นบันไดเสียงอื่น และบันไดเสียงใหม่ทุกบันไดจะมีชื่อเรียกใหม่ด้วย

ดังนั้นภายในคู่แปดจึงอาจมีบันไดเสียงที่แตกต่างกันเป็นจำนวนไม่น้อย มิได้มีเฉพาะบันไดเสียงเมเจอร์กับ บันไดเสียงไมเนอร์ เท่านั้น

เพลงลูกทุ่งที่นำทำนองของเพลงพื้นบ้านหรือเพลงไทยมาใช้ นั่น เป็นการนำเพลงจากระบบเสียงหนึ่งไปใช้กับระบบเสียงอื่น ซึ่งอาจจะตรงกันหรือแตกต่างกันก็ได้ อาจกล่าวได้ว่าเป็นการข้ามพรมแดนของระบบเสียงนั่นเอง

ที่กล่าวเช่นนี้เพราะภายในคู่แปดของระบบเสียงดนตรีไทยไม่มีระยะห่างที่เท่ากับ ๑ เซมิโตน เนื่องจากตั้งเสียงด้วยระบบที่เรียกว่า *เจ็ดเสียงลูกเต๋า* (Equidistant Septatonic System) ซึ่งมีงานวิจัยรองรับอย่างน้อย ๒ ฉบับ

การศึกษาระบบเสียงของดนตรีไทยของนักวิชาการดนตรีรุ่นใหม่รายแรกคือ การศึกษาของ บุญช่วย โสวัตร (๒๕๓๘) ซึ่งศึกษาการตั้งเสียงเครื่องดนตรีของกองการสังคีต กรมศิลปากร เพื่อเปรียบเทียบกับค่าเฉลี่ยที่มีผู้ศึกษามาก่อนแล้ว และได้ค่าความถี่ของเสียงโดบนลูกระนาดลูกที่ ๗ (ลูกที่ ๑๐ นับจากลูกยอด) ที่ ๕๐๕

รอบ (เฮิร์ตส์) บุญช่วยได้ศึกษาซ้ำเพื่อเปรียบเทียบและตรวจสอบ พบว่ามีความเบี่ยงเบนเพียงเล็กน้อย ซึ่งทำให้สรุปได้ว่าการตั้งเสียงดนตรีไทยเป็นระบบเจ็ดเสียงลูกเต๋าตามทฤษฎีและตามผลการศึกษาที่เคยทำมาแล้ว

การศึกษาของ สุกกรี เจริญสุข และคณะ (๒๕๔๐) กระทำกับเครื่องดนตรีไทยจาก ๘ แหล่ง ของกรมศิลปากร กลุ่ม และบุคคลต่างๆ ทั้งในกรุงเทพมหานครและต่างจังหวัด รวมเป็นวงดนตรี ๓๐ วง และช่างทำเครื่องดนตรี ๓๕ คน จำนวนเครื่องดนตรี ๑๑๔ ชิ้น พบว่า การตั้งเสียงมีความแตกต่างกันมากบ้างน้อยบ้าง สรุปได้ว่า ส่วนใหญ่ (๔๖ ชิ้น) ตั้งเสียงหลักไว้ที่ ๔๒๕ รอบ รองลงไป (๑๖ ชิ้น) ที่ ๔๓๐ รอบ, ๑๑ ชิ้นที่ ๔๓๕ รอบ และ ๑๓ ชิ้นที่ ๔๒๐ รอบ ซึ่งทำให้ได้ค่าเฉลี่ยว่าส่วนใหญ่ตั้งเสียงหลักที่ ๔๒๕-๔๓๕ รอบ

งานวิจัยของสุกรีและคณะได้อ้างอิงคำกล่าวของพระองค์เจ้าไชยันตมงคล (กรมหมื่นมหิศราขหฤทัย) ในหนังสือ **วชิรญาณวิเศษ** (พ.ศ. ๒๔๓๓) ด้วยว่า “...ลักษณะเสียงเครื่องดนตรีไทยนี้ แปรเปลี่ยนได้แต่เสียง ๗ เสียง เมื่อถึงเสียงที่แปดก็ตรงกับเสียงที่หนึ่ง เสียงที่ ๙ ก็ตรงกับเสียงที่ ๒ เป็นคู่กันตลอดไป...”

และอ้างอิงเอกสารของกรมศิลปากรที่พิมพ์ผลการศึกษาของพระเจนดุริยางค์เมื่อ พ.ศ. ๒๔๔๓ ว่า ระบบเสียงไทยเป็นระบบเจ็ดเสียงลูกเต๋า ซึ่งเครื่องดนตรีแต่ละประเภทตั้งเสียงไม่ตรงกัน

งานวิจัยข้างต้นได้อธิบายสรุปว่า ความแตกต่างหลากหลายระหว่างสำนักต่อสำนักดังกล่าวเกิดจากวัฒนธรรมย่อยซึ่งในอดีตดำรงอยู่ได้เพราะไม่ได้รับอิทธิพลจากภายนอกอย่างชัดเจนหรือมากพอจนไม่จำเป็นต้องเปลี่ยนแปลงอะไร แต่ปัจจุบันกระแสโลกาภิวัตน์ทำให้คนรุ่นใหม่สนใจและยอมรับความเหมือนมากกว่าความแปลกแยก เพราะความเหมือนมีความสำคัญในวงกว้างมากขึ้น เมื่อนำระบบเสียงจากหลายแหล่งมาเล่นดนตรีด้วยกันจึงจำเป็นต้องมีระบบเสียงเหมือนกัน มิฉะนั้น จะได้ยินความไม่กลมกลืนและไม่ลงรอยกันได้อย่างชัดเจน วงดนตรีที่แก้ปัญหานี้ในขณะที่มีการศึกษาดังกล่าวมีเพียงวงพองน้ำเท่านั้น

อรรพรรณ บรรจงศิลป์ (๒๕๔๗) ได้ศึกษาเพลงภาษา ๖ ภาษา เพื่อหาบันไดเสียงที่ใช้ในแต่ละภาษา พบว่าส่วนมากเป็นโมดห้าเสียง และโมดหกเสียง ผลการศึกษานี้ เทียบกับคำว่า ทำนองเพลงที่เป็นต้นทางของเพลงลูกทุ่งไทยนั้น มีที่มาหลายที่หลายทาง และมีบันไดเสียงต่างๆ กันด้วย

เพลงลูกทุ่งทุกเพลง เมื่อเข้าสู่ระบบเสียงสากลแล้ว จำเป็นต้องวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีตามหลักทฤษฎีดนตรีสากลด้วย นอกจากเรื่องบันไดเสียงแล้ว องค์ประกอบดนตรีที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งคือเรื่องเนื้อใน(Texture) ซึ่งนักวิชาการดนตรีตะวันตกเห็นเป็นเรื่องสำคัญและได้จำแนกออกเป็นสี่ลักษณะมานานแล้ว คือ ๑) ดนตรีที่มีทำนองเดี่ยวโดดๆ เรียกว่า **โมนอโฟนี** (Monophony) (เร็ค, ๒๕๒๐:๒๗๐) ๒) ดนตรีที่มีทำนองอิสระหลายทำนองตอบโต้กัน เรียกว่า **โพลิโฟนี** (Polyphony) (เรื่องเดิม:๓๐๒) ๓) ดนตรีที่มีทำนองเด่นเพียงทำนองเดียว นอกนั้นเป็นดนตรีสนับสนุน เรียกว่า **โฮมอโฟนี** (Homophony) (เรื่องเดิม: ๒๘๘) และ ๔) ดนตรีซึ่งนักดนตรีหลายคนเล่นเพลงเดียวกัน ใช้ทำนองเดียวกัน แต่ทำนองของแต่ละคนไม่เหมือนของคนอื่นๆ อย่างสนิท เรียกว่า **เฮเทอโรโฟนี** (Heterophony) (เรื่องเดิม: ๓๑๒)

ราชบัณฑิตยสถานของประเทศไทยได้บัญญัติศัพท์ภาษาไทยให้แก่คำศัพท์ทั้งสี่คำตามลำดับดังนี้ ๑) โมนอโฟนี บัญญัติศัพท์ภาษาไทยว่า เอกศัพท์ (ราชบัณฑิต ๒๕๔๘, ๕๑) ๒) โพลีโฟนี บัญญัติศัพท์ภาษาไทยว่า พหุศัพท์บรรสาน (เรื่องเดิม, ๖๔) ๓) โฮมอโฟนี บัญญัติศัพท์ภาษาไทยว่า สหศัพท์บรรสาน (เรื่องเดิม, ๓๘) และ ๔) เฮเทอโรโฟนี บัญญัติศัพท์ภาษาไทยว่า วิวิธศัพท์ (เรื่องเดิม, ๓๘)

องค์ประกอบพื้นฐานของเนื้อในลักษณะที่ ๒ และ ๓ นั้น คือขั้นคู่ (Intervals) และ คอร์ด (Chords) ซึ่งมีทฤษฎีให้ศึกษานานหลายปีเพื่อเป็นแนวทางสำหรับสร้างสรรค์ผลงาน ดุริยกุลวิชาวตะวันตกหลายท่านเห็นว่า การประสานเสียงคือสาระทางดนตรีที่แสดงความปราดเปรื่องขึ้นสูงยิ่ง (คอปแลนด์, ๒๕๐๐. ๖๑)

สำหรับ วิวิธศัพท์ นั้น นักวิชาการดนตรีตะวันตกบางท่านเห็นว่า เป็นดนตรีที่ด้อยคุณภาพ เนื่องจากเป็นดนตรีของหู (Ear music) อันเป็นดนตรีที่ใช้ความจำเป็นหลัก ซึ่งไม่ค่อยชัดเจนหรือคงที่ เพราะทำนองที่เป็นเนื้อแท้ไม่ได้บันทึกลงเป็นโน้ตหรือลายลักษณ์ใดๆ จึงเป็นเหมือนความคิดที่อยู่ในใจ เวลาเล่นก็มีแนวโน้มที่จะเป็นการด้นเพลงสดๆ ซึ่งแต่ละคราวมักไม่เหมือนกัน เนื่องจากทำนองเนื้อแท้ของคนหนึ่งอาจจะไม่เหมือนของคนอื่นเลย จนอาจกล่าวว่าเป็นทำนองส่วนตัวของแต่ละคนก็ได้

อย่างไรก็ตาม นักวิชาการอีกจำนวนหนึ่งเห็นว่า วิวิธศัพท์นั้นมีระบบที่เป็นแบบแผนสามารถอธิบายได้ นั่นคือ ถึงแม้จะเล่นทำนองที่แตกต่างกัน แต่ทุกคนมีจุดหมายปลายทางอยู่ที่เดียวกัน และมีจุดนัดพบหลายๆ จุดที่ตรงกันด้วย จุดนัดพบเหล่านี้ วางอยู่อย่างมีระเบียบ เสมือนเสากระทุ้งที่วางระยะห่างกันไว้อย่างชัดเจน หรือ เป็นเสมือนเกาะที่เรียงรายกันอยู่ในทะเลแห่งดนตรี เดวิด เร็ค อธิบายว่า วิวิธศัพท์ เป็นเสมือนเชือกเส้นหนึ่งที่เกิดจากการพันเชือกเส้นเล็กๆ ให้เป็นเกลียวของเชือกเส้นใหญ่เส้นนั้น เขาได้อ้างคำเปรียบเทียบกับของ คัวร์ท ซัคส์ (Curt Sachs) นักดนตรีวิทยาชาวเยอรมัน ว่า วิวิธศัพท์ นั้น “...เหมือนคนกลุ่มหนึ่ง ซึ่งแตกต่างกันทั้งบุคลิก ทำทาง และการแต่งตัว แต่รวมอยู่ในกลุ่มเดียวกัน และเดินมุ่งหน้าไปทิศทางเดียวกัน...” (เรื่องเดิม, ๓๑๒)

เร็ค กล่าวว่าดนตรีวิวิธศัพท์นี้พบได้ทั่วไปในเอเชียตะวันออกและเอเชียอาคเนย์ และระบุว่า ดนตรีกำมะลันของอินโดนีเซีย กับ ดนตรีปี่พาทย์ของไทย เป็นตัวอย่างที่น่าสนใจด้วย (เรื่องเดิม, ๓๒๐)

การขับซอของชาวไทยในภาคเหนือตอนบนเป็นดนตรีของหูเช่นกัน ไม่มีใครทราบว่ ทำนองเนื้อแท้ของทั้งทางขับและทางเครื่องนั้นเป็นอย่างไร ทั้งการนำเสนอก็เป็นการด้นเพลงสดทุกครั้ง ดังนั้นการขับซอจึงมีลักษณะของวิวิธศัพท์ เช่นเดียวกับปี่พาทย์ และกำมะลัน

นอกจากการศึกษาที่กล่าวถึงข้างต้นนี้แล้ว การศึกษาและการวิเคราะห์เพลงประชาานิยมก็จำเป็นต้องมีความรู้ด้วยส่วนประกอบของเพลงประชาานิยมเช่นกัน เพราะว่า เมื่อมีการเปลี่ยนระบบเสียงซึ่งเป็นการย้ายข้ามวัฒนธรรมแล้ว ย่อมมีข้อสงสัยตามมาเสมอว่า มีสิ่งใดแตกต่างไปจากแบบฉบับเดิมมาน้อยเพียงใด

ส่วนประกอบของเพลงประชาานิยมนี้มีสามชั้น(layers) คือ ๑) ทำนองหลัก หรือ เพลงหลัก (Melody/Theme) ๒) ดนตรีประสานเสียง (Harmony) และ ๓) กลุ่มจังหวะ (Rhythm Section) (เร็ค เรื่องเดิม, ๓๕๓)

ชั้นของทำนองหลักนั้น สำหรับเพลงร้อง คือ ทำนองเพลง(core melody) ซึ่งเป็นหน้าที่ของนักร้อง (vocalist/singer) สำหรับดนตรีบรรเลง คือ ทำนองหลักหรือนำหลัก(theme) ซึ่งเป็นหน้าที่ของนักบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรี(instrumentalist) ซึ่งอาจมีมากกว่าหนึ่งชนิดเครื่องดนตรีก็ได้ ถ้าทราบประเภทเครื่องดนตรีมักจะระบุชัดเจนลงไป เช่น นักเป่าแซกโซโฟน (saxophonist) นักไวโอลิน (violinist) นักเป่าฟลูต (flutist) เป็นต้น นักร้องและนักบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรีในกลุ่มนี้บางที่เป็นที่รู้จักในนามศิลปินเดี่ยว (soloists)

ชั้นของกลุ่มดนตรีประสานเสียงนั้น มีหลากหลายทั้งชนิดและปริมาณ คือ อาจมีกีตาร์คันเดียว หรือ เปียโนหลังเดียว ก็สามารถทำหน้าที่นี้ได้ มากกว่านี้ อาจเป็นวงดนตรีประเภทต่างๆ ตั้งแต่วงคอมโบที่มีเครื่องดนตรีไม่กี่ชิ้นขึ้นไปจนถึงวงดุริยางค์ขนาดใหญ่ก็ได้ ในบางกรณี เช่น ไม่มีนักบรรเลงเดี่ยวสำหรับส่วนที่หนึ่ง โดยเฉพาะ อาจใช้นักดนตรีบางคนจากกลุ่มประสานเสียงทำหน้าที่แทนก็ได้ บทบาทหน้าที่หลักของกลุ่มนี้ คือ การบรรเลงคลอ และ/หรือ บรรเลงแทรก เพื่อสนับสนุนหรือขับเน้นให้ทำนองเพลงงดงามและโดดเด่นขึ้น หน้าที่นี้ทำให้บางทีกลุ่มนี้ได้ชื่อว่า *คอรัส* (chorus) ด้วย (เรื่องเดิม, ๓๕๑-๓๕๒)

ชั้นที่เป็นกลุ่มจังหวะนั้น สามารถเป็นได้ทั้งกลุ่มเล็กและกลุ่มใหญ่ตามธรรมชาติและความจำเป็นของระบบจังหวะ เช่น วงดนตรีลีลาศในลีลาลาติน อาจใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องกำกับจังหวะมากนับสิบชิ้นก็ได้ นอกจากนี้ เครื่องดนตรีที่ปกติมีบทบาทด้านประสานเสียงบางชนิดก็ได้มีบทบาทด้านจังหวะไปพร้อมๆกัน ด้วย ที่เห็นชัดคือ เบส และกีตาร์ และบางทีรวมคีย์บอร์ดด้วย เครื่องดนตรีเหล่านี้มักจะเล่นโน้ตในคอร์ดซึ่งทำหน้าที่ประสานเสียงร่วมกัน ในขณะเดียวกัน โน้ตดังกล่าวก็รวมกันเป็นกระสวนจังหวะหรือหน้าทับ(rhythmic pattern) ของเพลงนั้นๆ ด้วย (เรื่องเดิม, ๓๕๖)

ส่วนประกอบของเพลงประชาานิยมดังกล่าว สามารถใช้เป็นส่วนหนึ่งของการวิเคราะห์ได้ว่า เมื่อทำนองขอ กลายเป็นเพลงลูกทุ่งคำเมืองแล้ว จะมีส่วนใดที่ยังคงเป็นของเดิม และส่วนใดที่เปลี่ยนไปใช้องค์ประกอบของดนตรีประชาานิยม

อย่างไรก็ตาม การศึกษาองค์ประกอบดนตรีของเพลงลูกทุ่งคำเมืองที่อาศัยทำนองขอตั้งเดิมนั้นเป็นการศึกษาที่ปลายหางของกระบวนการผลิต ดังนั้น จึงควรศึกษาผลงานขอที่เป็นต้นแบบไว้ด้วย เพื่อใช้เป็นตัวแบบสำหรับเปรียบเทียบ องค์ประกอบสำคัญของขอที่ต้องนำมาพิจารณาเสมอ คือ ๑) ทำนอง กับโมดที่ใช้สร้างทำนองแต่ละทำนอง ๒) เนื้อใน ๓) ลีลาจังหวะ และ ๔) ฉันทลักษณ์ของบทขับ หรือ *คร่าวขอ* ของแต่ละทำนอง

บทที่ ๓

การดำเนินการวิจัย

๑ การรวบรวมและคัดเลือกข้อมูล

๑.๑ รวบรวมแผ่นคอมแพคต์ดิสก์เพลงลูกทุ่งคำเมืองที่มีจำหน่ายในท้องตลาดมาฟังโดยไม่จำกัดผู้ผลิต

๑.๒ บันทึกเสียงและภาพจากการแสดงจริงต่อสาธารณชน(ถ้ามี)

๑.๓ ดาวน์โหลดจากสื่อสาธารณะในกรณีที่ไม่พบจากแผ่นคอมแพคต์ดิสก์

๑.๔ ฟังแล้วคัดเลือกเฉพาะเพลงที่ใช้ทำนองซอด้งเดิมเพื่อระบุบุคคลที่เป็นกลุ่มเป้าหมาย

๒ การศึกษาภาคสนาม

๒.๑ พบและสัมภาษณ์บุคคลเป้าหมายคือช่างซอและผู้ประพันธ์เพลง

๒.๒ พบและสัมภาษณ์ผู้บันทึกโน้ตสากลและผู้เรียบเรียงดนตรีในกรณีที่เป็นบุคคลอื่น

๒.๓ พบและสัมภาษณ์ช่างซอและช่างปี่ซึ่งไม่เกี่ยวข้องกับการผลิตเพลงลูกทุ่งคำเมืองเพื่อทราบปฏิกิริยาและทัศนะ

พื้นที่สำหรับศึกษาภาคสนามได้แก่เขตจังหวัดที่มีผู้ผลิตเพลงลูกทุ่งคำเมืองได้แก่ เชียงใหม่ เชียงราย ลำปาง ลำพูน พะเยา แพร่ และน่าน

๓. การวิจัยที่ได้ดำเนินการไปแล้ว

๓.๑ การสำรวจเพลงลูกทุ่งคำเมืองที่ผลิตจำหน่ายในเขตจังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดลำพูน จังหวัดลำปาง จังหวัดเชียงราย จังหวัดพะเยา จังหวัดแพร่ และจังหวัดน่าน (ตามข้อ ๒.๑) ตั้งแต่เดือนกันยายน ถึงเดือนธันวาคม ๒๕๕๖ ได้จำนวนอัลบั้ม ๖๗ อัลบั้ม ซึ่งมีจำนวนเพลงรวม ๘๐๖ เพลง พบเพลงที่น่าทำนองซอด้งเดิมมาใช้ เมื่อคัดเพลงที่ซ้ำกันออกแล้ว เหลือ ๘๕ เพลง จำแนกตามทำนองซอด้งเดิม และตามทอนิกของบันไดเสียงที่ใช้ในเพลงลูกทุ่งคำเมืองได้ ๘ ทำนอง ดังนี้

๓.๑.๑ **ขอพระลอ** เป็นขอที่มีผู้ฟังรู้จักแพร่หลายทั้งในเขตเชียงใหม่ และน่าน แต่ใน**สมุดรวมเพลงไทย**ของอินทร์หล่อ สรรพศรี (ซึ่งในวัยเด็กเรียนดนตรีในคุ้มเจ้าดารารัศมี) ระบุชื่อทำนองว่า **ล่องน่าน** ส่วนทางจังหวัดน่าน เรียก **ขอพระลอล่องน่าน** หรือ **ขอพระลอ**

พระลอเป็นชื่อตัวละครเอกในวรรณกรรม**ลิลิตพระลอ** สมัยอยุธยาตอนปลายซึ่งมีรูปแบบเป็นที่ต้องใจผู้คนไปหลายเมือง จนมีผู้นำไปขับขอ (ดังปรากฏในบทที่ ๑ ของงานวิจัยนี้แล้ว)ความสัมพันธ์ระหว่างเรื่องราวของพระลอกับขอพระลอนี้ ทำให้สันนิษฐานได้ว่า ขอพระลอเป็นขอที่เก่ามากและเป็นที่รู้จักด้วยเรื่องนี้จนกลายเป็นชื่อทำนองจนถึงปัจจุบัน

เมื่อเจ้าดารารัศมีนำไปใช้ในละครเรื่อง **ไชยา-แวนแก้ว** ทำนองขอนี้จึงเป็นที่รู้จักในอีกชื่อหนึ่งว่า **ขोन้อยไชยา** (น้อยไยยา)

ลีลาจังหวะของขอพระลอ ดำเนินไปอย่างเรียบง่าย ไม่เร็วมาก ความนิยมที่จะใช้แต่งเพลงลูกทุ่งคำเมืองในระยะหลังๆมานี้ จึงไม่มากเหมือนทำนองอื่นๆ เพลงลูกทุ่งคำเมืองที่ใช้ทำนองพระลอระหว่างการศึกษาครั้งนี้ มี ๓ เพลง คือ ๑) สาวเค้น ๒) อะโหลโลโล และ ๓) ของดีบ้านเฮา

ผู้วิจัยได้เลือกผลงานที่ ๓ เป็นบทสำหรับวิเคราะห์ เนื่องจากเป็นผลงานของบุญศรี รัตนัง ซึ่งเป็นช่างขอเพียงรายเดียวใน ๓ รายนี้

๓.๑.๒ **ขอปั่นฝ้าย** เป็นขอสั้นๆ ที่มีความยาวเพียง ๘ วรรค มักพบใช้เล่าเรื่องเกี่ยวกับกิจกรรมต่างๆในชีวิตประจำวัน รวมทั้งเรื่องตลกหรือสัปดนด้วย

เพลงลูกทุ่งคำเมืองที่ใช้ขอปั่นฝ้ายเป็นตัวแบบ จากการรวบรวมมี ๔ เพลง คือ ๑) บ่าวเค้น ๒) คนหัวล้าน ๓) ชอบคนหัวล้าน และ ๔) ชะตาวันเกิด

เพลงที่ผู้วิจัยเลือกใช้เป็นบทวิเคราะห์ คือ เพลง **บ่าวเค้น** เนื่องจากเป็นเพลงแรกที่เป็นที่รู้จักและเป็นต้นแบบให้อีก ๓ เพลง ซึ่งออกมาภายหลัง นอกจากนี้เจ้าของผลงานเป็นช่างขอด้วย คือ บุญศรี รัตนัง

๓.๑.๓ **ขอพม่า** เป็นขอสั้นๆที่มีความยาวเพียง ๔ วรรค ในอดีตใช้เป็นบทขับสำหรับพิธีการทางศาสนา และสังคม เช่น **ขอสุมาครวัทาน ขอรับครวัทาน** เป็นต้น นอกจากนี้ยังเป็นที่รู้จักในนามของนิทานชาดกและนิทานพื้นบ้านด้วย เช่น **ขอเจ้าสุวัฒนกับนางบัวคำ** ซึ่งทำให้คำว่า **นางบัวคำ** มีสถานะเป็นชื่อทำนองด้วย

เพลงลูกทุ่งคำเมืองที่ใช้ทำนองขอพม่าที่พบมี ๖ เพลง คือ ๑) ของกินพีหนาน ๒) ฟาดยาตอง ๓) อะโหลโลโล ๔) ขอเก่า ๕) ตำนานหนองสะเลียม และ ๖) โสดาล้าโสดเหลือ เพลงที่จะใช้วิเคราะห์คือ **ตำนานหนองสะเลียม** จากผลงานของสิงห์คำ ชัยศรี ซึ่งเป็นช่างขอเช่นกัน

๓.๑.๔ ซออี๋ เป็นซอสั้นๆที่มี ๔ วรรคเท่ากับซอพม่าแต่มีจำนวนคำในวรรคมากกว่า และมีที่บังคับเรื่องวรรณยุกต์ด้วย ในอดีตใช้เล่าเรื่องกิจกรรมต่างๆในชีวิตประจำวัน และใช้เล่านิทานพื้นบ้านด้วย เรื่องที่มีชื่อเสียงคือ *ไถ่หน้อยดาววิ*

เพลงลูกทุ่งที่ใช้ทำนองซออี๋ พบเพียง ๒ เพลงคือ *คำสุมาเมีย* กับ *ยกโทษให้ผัว* ซึ่งเป็นเพลงร้องแก้กันจึงขอใช้สำนวนที่มาก่อนคือ *คำสุมาเมีย* ของเสมา เมืองเมงรายเป็นตัวอย่างสำหรับการวิเคราะห์

๓.๑.๕ ซอดาดน่าน เป็นซอแบบฉบับของซอเมืองน่าน ซึ่งเป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายทั้งในเขตจังหวัดน่าน และต่างจังหวัด

เพลงลูกทุ่งคำเมืองที่พบระหว่างการศึกษา มีจำนวน ๑๒ เพลง คือ ๑) หนุ่มลำปางตามเมีย ๒) พ่อฮ้างเมียหนี ๓) ลูกสองผัวสาม ๔) เมียช่างซอ ๕) สวยมวยวัด ๖) หัวหน้าเมีย ๗) ลูกสามผัวสอง ๘) ส่งเคราะห์ใส่กระทง ๙) เป็นบ่าวเถิดดีกว่า ๑๐) ซอเก่า ๑๑) รักแท้แพ้แกง และ ๑๒) คำอู้

เพลงที่เลือกมาวิเคราะห์ ไม่มีผลงานของช่างซอจริงๆ มีเพียงผลงานของผู้ที่ได้ศึกษามาเพียงพอ ซึ่งได้แก่ บัญเย็น แก้วเสียงทอง (พ.ศ. ๒๔๙๕-๒๕๔๙) โดยจะใช้ผลงานช่วงแรก (ก่อน พ.ศ. ๒๕๓๐) กับช่วงท้ายของชีวิต (พ.ศ. ๒๕๔๖) เป็นตัวอย่าง คือ *เพลงหนุ่มลำปางตามเมีย* กับ *เพลงส่งเคราะห์ใส่กระทง*

๓.๑.๖ ซอลับแลง ซอนี้เป็นซอแบบฉบับของซอเมืองน่านเช่นกัน บางที่มีชื่อว่า ลับแล และบางที่มีคำว่าล่องน่านรวมในชื่อด้วยเป็น *ล่องน่านลับแล* หรือ *ล่องน่านลับแล*

เพลงลูกทุ่งคำเมืองที่ใช้ซอลับแลงเป็นต้นแบบที่พบจากการสำรวจมี ๑๑ เพลง คือ ๑) พรปีใหม่ ๒) น้ำตาเมียหลวง ๓) น้ำตาเมียน้อย ๔) เมียพืมหาหย ๕) เมียพืมิซู้ ๖) รื้อคข้าวเย็น ๗) เจ้านายคนงาม ๘) อย่งดี ๙) เฮาบ่ฮู้ ๑๐) สาวน่านนอก ๑๑) หัวอกแม่บ้าน

เพลงสำหรับการวิเคราะห์ใช้ผลงานของผู้ซึ่งมีความรู้ในการทำนองซอเพียงพอมือ ๑ เพลงคือ เพลง *เจ้านายคนงาม* ของ บัญเย็น แก้วเสียงทอง

๓.๑.๗ ซอเจี๊ว เป็นซอที่ช่างซอเชียงใหม่นิยมใช้ในชุดที่ต่อจากชุดตั้งเชียงใหม่ อันเป็นชุดหลักตามแบบแผนของซอเชียงใหม่ ลีลาจังหวะของซอเจี๊วกระฉับกระเฉงกว่าซออื่นๆที่กล่าวถึงแล้ว จึงสามารถใช้เพื่อสร้างบรรยากาศสนุกสนานได้

เพลงลูกทุ่งคำเมืองที่ใช้ทำนองซอเจี๊ว พบจำนวน ๑๗ เพลง คือ ๑) จะเลือกใครดี ๒) วันละผัว ๓) ขอเป็นเขย ๔) จะไปโทษเมีย ๕) จะตายย้อนป่า ๖) จะเลือกไฟ ๗) ดีใจได้

ละเมียด ๘) ปู้ดซีแลนด์มาแล้ว ๙) หัวอกแม่ ๑๐) เมียอ้วน ๑๑) ลมบ่จอย ๑๒) เมียอบต.
๑๓) หัวอกอสม. ๑๔) แอ่วปีใหม่ ๑๕) แอ่วสาวบ่เก่า ๑๖) คีลซ้อสอง อทินนา และ
๑๗) ปีกเตื่อคำหน้อย

เพลงที่เลือกมาวิเคราะห์ได้จากผลงานของผู้มิได้เป็นช่างขอ ๑ เพลงคือ เพลงจะเลือกใครดี
ผลงานของ นาค แสนพิศ และอีกเพลงหนึ่งคือ คีลซ้อสอง อทินนา ซึ่งเป็นผลงานของประพันธ์ แก้ว
เก้ ร่วมกับ สายทอง ทองเจริญ ซึ่งเป็นช่างขอ

๓.๑.๘ ซอละม้าย ละม้ายเป็นชื่อทำนองสุดท้ายในชุดซอตั้งเซียงใหม่ ซึ่งเป็นแบบฉบับขอ
เซียงใหม่ ซอชุดนี้จะเริ่มด้วย ตั้งเซียงใหม่ ซึ่งจะจบด้วย นี้นแลนอ นันแลนา (หรือ คำที่คล้ายๆกัน)
หลังจากนั้นจะใช้ จ้อยเซียงแสน เพื่อเปลี่ยนทำนองจากตั้งเซียงใหม่ไปสู่ทำนองจะปู้ ช่วงนี้เป็นเหมือน
สะพานมักเรียกว่า กลายจะปู้ ซอจะปู้จะจบทุกบทด้วยสร้อยคำว่า จิม แลนา หรือ จิม แลนอ
ทำนองนี้ถูกใช้หลายจบแล้วจึงเปลี่ยนทำนองด้วยสัญญาณจากนักดนตรีตอนจบบท เพื่อให้ช่างขอที่
เป็นคู่ถ้อง เริ่มบทของตนด้วยซอละม้ายทันที ซอละม้ายนี้มีฉันทลักษณ์เหมือนซอจะปู้ และจบบท
ด้วยสร้อยคำว่า จิมแลนอ ซอละม้ายจึงต่างกับซอจะปู้เฉพาะทำนองเท่านั้น ซอละม้ายใช้ปิดท้ายชุด
ตั้งเซียงใหม่ เสมอและดำเนินการชอยาวนานที่สุดก่อนจะจบการแสดง จำนวนครั้งของการใช้ซ้ำขึ้นอยู่กับ
ความยาวของเนื้อหาสาระในบทขับและเวลาที่มียู่ การใช้ซอละม้ายของสุรินทร์ หน่อคำ และ คำ
หน้อย ทิพยรัตน์ ในวิทยานิพนธ์ของ ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงศ์ นั้น เป็นตัวอย่างหนึ่งของการใช้ซ้ำที่มี
จำนวนครั้งมาก คือใช้รวมกันถึง ๙๑ รอบ(๒๕๓๒ ; ๑๘๙-๓๖๒)

ลีลาจังหวะของซอละม้ายนั้นรวดเร็วกระชับ จึงเป็นขอที่ช่างขอและช่างปี่นิยม แต่ผู้ที่มิได้เป็น
คนในวงการขอ จะรู้จักทำนองนี้ก็ต่อเมื่อได้ศึกษาอย่างจริงจังเท่านั้น

เพลงลูกทุ่งคำเมืองที่ใช้ทำนองซอละม้ายเป็นต้นแบบนั้นพบมากกว่าทำนองอื่นๆ คือ
๑) เปิดใจสาวแต่ ๒) ถามใจสาวแต่ ๓) เปิดใจสาวเฒ่า ๔) เปิดกระโปรงสาวแต่ ๕) สาว
เกาหลี่ ๖) หนุ่มเกาหลี่ ๗) สาวเฒ่าเข้าเถิด ๘) เมีย อ.บ.ต. ๙) อบต.ขอก้าน ๑๐) คนฮัก
เมีย ๑๑) คนเมียขาง ๑๒) สุมามี ๑๓) น้อยใจผัว ๑๔) ลักเมาเป็น ๑๕) เครียด-
ดูดนม ๑๖) อาหารจานเด็ด ๑๗) ซอชนไก่ ๑๘) คนมันโว ๑๙) สังเวียนมวยปล้ำ
๒๐) ลักเมาเป็นเมีย ๒๑) ซอบ่เป็น ๒๒) ขี้เหล้าตายฝัน ๒๓) ชีวิตโง่เงา ๒๔) เฒ่า
พญานาค ๒๕) ส้าดิบ ๒๖) หนุ่มดอยหงอยเหงา ๒๗) ไม้ค้ำโพธิ์จอมทอง ๒๘) ยายมี
ยายมอย ๒๙) ของกินแพงค่าแรงถูก ๓๐) สุราพาวิวาท

เพลงลูกทุ่งคำเมืองที่ใช้สำหรับวิเคราะห์ได้แก่ ๑) เพลงเปิดใจสาวแต่ ของ เสมอ เมืองเม้ง
ราย ซึ่งเป็นเพลงแรกที่ใช้ซอละม้ายแล้วเป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย ๒) เพลงสุราพาวิวาท ของ
ประพันธ์ แก้วเก้ กับ สายทอง ทองเจริญ ประพันธ์ แก้วเก้ เคยเรียนขอ แต่ไม่ได้ยึดเป็นอาชีพ หันไป

ประกอบอาชีพอื่น โดยเป็นกวีภาษาท้องถิ่นที่รู้ฉันทลักษณ์ของบทขับซอเป็นอย่างดี ส่วนรายหลังเป็นช่างซออาชีพ

๓.๒ สัมภาษณ์ผู้ประพันธ์เพลงลูกทุ่งคำเมือง ๔ ราย คือ ๑) ทายาทและนักดนตรีที่เคยร่วมงานของนายบุญเย็น แก้วสี (บุญเย็น แก้วเสียงทอง. ๒๔๙๕-๒๕๔๙) คือนางศรีอนงค์ แก้วสี (ภรรยา) และนายสุรนนท์ ลิ้มมณี (นักดนตรีที่เคยร่วมวงดนตรีกันหลายปี) ๒) นายบุญศรี รัตน์ ๓) นายประพันธ์ แก้วเก้ (การันตี) และ ๔) นายรชต แสนพิศ (เสมา เมืองเม็ງราย)

๓.๓ สัมภาษณ์ผู้ทำดนตรีสากลทั้งหมดให้แก่เพลงลูกทุ่งคำเมือง ๔ ราย คือ ๑) นายราชวัตร โพธิสารรัตน์ (อาจารย์ไมค์) ๒) นายคณิต พันธุ์มณี (อาจารย์เอ๋) ๓) นายวรทรรท ทิพย์ปัญญา (อาจารย์มาร์ค) และ ๔) นายไพบูลย์ ยาวีโรจน์(อาจารย์หนู)

๓.๔ สัมภาษณ์บุคลากรในสาขาวิชาชีพซอดั้งเดิม ๑๐ คน คือ

๑) นายถนอม หลวงฤทธิ์ (สีมา หลวงฤทธิ์) อายุ ๗๑ ปี บ้านม่วงใหม่ ตำบลนาปัง อำเภอกุเวียง จังหวัดน่าน (ครูภูมิปัญญา รุ่นที่ ๒)

๒) นายนครินทร์ ใจธรรม (พ่อหลวงเก้) อายุ ๕๙ ปี บ้านสันนายาว ตำบลศรีคำ อำเภอแม่จัน จังหวัดเชียงราย (นายกสมาคมศิลปปินซอเชียงราย)

๓) นางคำใบ สืบใจยศ (เต่า เหนือสยาม) อายุ ๕๗ ปี บ้านแม่สี ตำบลป่าซาง อำเภอแม่จัน จังหวัดเชียงราย

๔) นางสาวรอยสุตา ภิราธร (ทองสร้อย หนองเก้าห้อง) อายุ ๔๙ ปี บ้านหนองเก้าห้อง อำเภอแม่ลาว จังหวัดเชียงราย

๕) นายประพันธ์ ใจเงิน อายุ ๕๗ ปี บ้านดงมะดะ ตำบลดงมะดะ อำเภอแม่ลาว จังหวัดเชียงราย

๖) นายอินตา เลาคำ (จันทร์ตา เลาคำ) อายุ ๖๑ ปี บ้านพระเจ้านั่งโก้น ตำบลดอนแก้ว อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่ (นายกสมาคมสืบสานตำนานปี่ซอเชียงใหม่ เพชรราชภัฏ-เพชรล้านนา พ.ศ. ๒๕๕๐)

๗) นางประไพ สุริยะมล (แสงเอ๋ย สุริยะมล) อายุ ๖๕ ปี บ้านป่าดำ อำเภอดอยหล่อ จังหวัดเชียงใหม่ (เพชรราชภัฏ-เพชรล้านนา พ.ศ. ๒๕๔๕)

๘) นายบุญศรี รัตน์ อายุ ๖๑ ปี บ้านหนองเต่าคำ ตำบลป่าไผ่ อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่ (ศิลปศาสตรมหาบัณฑิตกิตติมศักดิ์ จากมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ พ.ศ. ๒๕๔๗ เพชรราชภัฏ-เพชรล้านนาเกียรติยศ พ.ศ. ๒๕๕๒)

๙) นายอุ้นเรือน หงส์ทอง อายุ ๖๒ ปี บ้านสหกรณ์เชียงดาว อำเภอเชียงดาว จังหวัด เชียงใหม่ (เพชรราชภัฏ-เพชรล้านนา พ.ศ. ๒๕๔๖)

๑๐) นายกวนดา เชียงตา อายุ ๖๓ ปี บ้านพระเจ้านั่งโก้น ตำบลดอนแก้ว อำเภอแม่ริม จังหวัด เชียงใหม่ (เพชรราชภัฏ-เพชรล้านนา พ.ศ. ๒๕๔๕)

๔. หลักการวิเคราะห์องค์ประกอบดนตรี

๔.๑ การวิเคราะห์องค์ประกอบดนตรีของซอ

องค์ประกอบดนตรีของซอที่นำมาวิเคราะห์ในงานวิจัยนี้ประกอบด้วย

๑) **ทำนอง** ทำนองซอทุกทำนองมี ๒ ทางดำเนินคู่เคียงกันไปโดยตลอดคือ *ทางขับ* กับ *ทางเครื่อง* การวิเคราะห์จึงต้องกระทำกับทั้ง ๒ ทาง โดยเริ่มจากการหาระดับเสียงต่ำสุดกับสูงสุดที่ใช้ในแต่ละทาง แล้วนำมาหาบันไดเสียงและโน้ตที่เป็นศูนย์กลางของบันไดเสียงและโน้ตที่สำคัญรองลงไป หลังจากนั้นจึงพิจารณาวิธีดำเนินเข้าหาโน้ตสำคัญ ซึ่งอาจทำให้มีจุดพักหรือการแบ่งวรรคตอนและประโยคของทำนอง

๒) **เนื้อในดนตรี** เกิดจากความสัมพันธ์ระหว่างทางขับกับทางเครื่อง และระหว่างเครื่องดนตรี ตั้งแต่สองเครื่องขึ้นไปที่เล่นด้วยกัน

๓) **จังหวะ** ได้แก่ความเร็วของการดำเนินทำนอง และการจัดกลุ่มเสียงสั้นเสียงยาวเข้าเป็น กระสวนและพิจารณาว่าสามารถนับเป็นห้องหรือนับเป็นหน้าทับได้หรือไม่

๔) **รูปแบบ** ได้แก่โครงสร้างที่ประกอบด้วยจำนวนท่อน วรรค คำ วรรณยุกต์ และการส่งและรับ สัมผัส ระหว่างส่วนต่างๆ ที่กล่าวแล้ว

การบันทึกองค์ประกอบเบื้องต้นสำหรับข้อ ๑ (ทำนอง) และข้อ ๓ (ลีลาจังหวะ) นั้น ใช้ตารางบันทึก ทำนอง อันประกอบด้วยเส้นขนานในแนวนอน กับเส้นตัดในแนวตั้ง โดยมีข้อกำหนด ดังนี้

๑) จำนวนเส้นขนานแนวนอนเท่ากับจำนวนโน้ตที่ใช้ในทำนองซอจากเสียงต่ำสุดถึงเสียงสูงสุด (พิสัย) โดยแยกใช้กับทางเครื่องและทางขับอย่างละชุด และมีอักษรระบุชื่อโน้ตสำคัญกำกับไว้ข้างหน้าเส้น กรณีสี่พิสัยของทางเครื่องและทางขับไม่เท่ากัน จำนวนเส้นขนานอาจจะไม่เท่ากันก็ได้

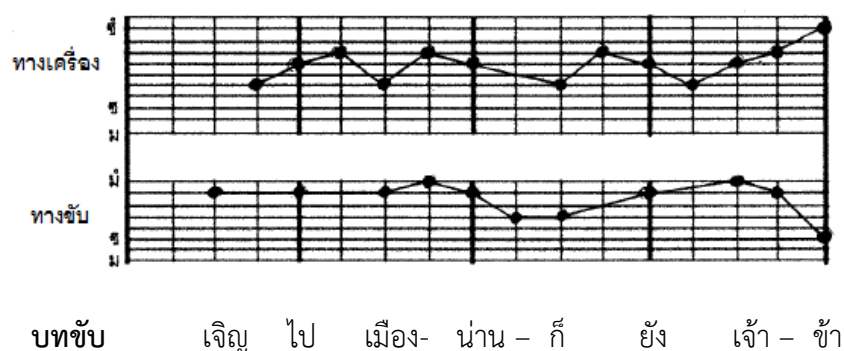
๒) เส้นตัดในแนวตั้ง จำลองจากการบันทึกสำหรับเพลงไทย คือเส้นหนาแทนจังหวะตก เส้นบาง แทนโน้ตข้างหน้า(ในกรณีที่มี) โดยกำหนดให้ห้องหนึ่งๆ มีโน้ตได้อย่างมาก ๔ ตัว และทุกตัวบันทึกบนเส้น ณ จุดตัด ยกเว้นกรณีที่มีเสียงสั้นมากแทรกเข้ามาหรือมีการเอื้อนอย่างรวดเร็ว ก็จะเพิ่มเข้าในที่ว่างระหว่างเส้นตั้ง (ซึ่งในการบันทึกเพลงไทยใช้วงเล็บคร่อมข้างบน)

๓) ความยาวของเส้นบรรทัดขนานแต่ละชุด ถูกระบุตามความยาวของวรรคหนึ่งๆ ของซอเป็นหลัก ซึ่งมีความยาวเพียง ๔ ห้อง ไม่ว่าซอนาน หรือ ซอเชียงใหม่

๔) การบันทึกขอวรรคหนึ่ง ๆ ตามวิธีข้างต้น ที่ครบถ้วนจะประกอบด้วย ทางเครื่อง อยู่บรรทัดบนสุด บรรทัดถัดลงมาเป็นทางขับ และบรรทัดล่างสุดเป็นบทขับ ซึ่งทั้งหมดต้องวางแนวตั้งให้ตรงกันเพื่อให้พิจารณาความสัมพันธ์กันได้สะดวกและชัดเจน

๕) ทางเครื่องของซอน่าน ใช้ทางของเครื่องดนตรีชิ้นเดียว เนื่องจากทั้งสะล้อและปี่ดั่งเสียงและดำเนินทำนองโดยใช้โน้ตเดียวกัน ส่วนทางปี่ของขอเชียงใหม่ใช้ทางของปี่ ๒ เล่า คือ ปี่ก้อยและปี่กลาง ซึ่งตั้งเสียงต่างกัน และดำเนินทำนองต่างกันอย่างชัดเจน

แผนภูมิแสดงตัวอย่างการบันทึกขอวรรคหนึ่ง ๆ จากชุดซอน่าน เป็นดังนี้



แผนภูมิที่ ๑ การบันทึกขอตาदन่าน ๑ วรรค

(ที่มา ภาคผนวก ก หน้า ๑๘๘)

ส่วนการบันทึกขอวรรคหนึ่ง ๆ จากชุดขอเชียงใหม่ เลือกเฉพาะทำนองปี่ก้อยและปี่กลาง ไม่นำทำนองของเครื่องดนตรีอีกสองชนิดมาบันทึกด้วย เพราะเครื่องดนตรีทั้งสองชนิดดังกล่าว ตั้งเสียงตรงกับปี่กลาง (คือมีเสียงต่ำสุดเป็นเสียง ซอล) โดยปี่เล็กเล่นคล้ายปี่กลางที่คู่แปดเหนือปี่กลาง และคอยเพิ่มเม็ดพรายท้ายวรรค ส่วนซึ่งนั้นมีหน้าที่วิ่งขึ้นวิ่งลงเพื่อย้ำเสียงโน้ตสำคัญ (โดยเฉพาะอย่างยิ่ง โน้ตหลักกับคู่ห้า) ไม่ค่อยเล่นเป็นเพลง อนึ่ง การบันทึกทางปี่เพียงสองทางก็นับว่าเพียงพอแล้วที่จะแสดงให้เห็นการเล่นเพลงเดียวกันอย่างแตกต่างกันตามหลักการปฏิบัติที่สืบทอดมานาน

เนื่องจากทั้งปี่ก้อยและปี่กลาง แต่ละชนิดมีเสียงเพียง ๘ เสียง แต่มีเสียงเหลื่อมกัน (ปี่ก้อยมีเสียง ด ร ม ฟ ช ล ท ดํ ปี่กลางมีเสียงต่ำกว่า คือ ซ ล ท ด ร ม ฟ ช) ทำให้มีโน้ตที่ตรงกันหรือทับกัน ๕ โน้ต คือ ด ร ม ฟ ช นอกนั้นอยู่ห่างกันเป็นคู่แปด และทำให้มีระดับเสียงรวมกัน ๑๑ ระดับ ดังนี้

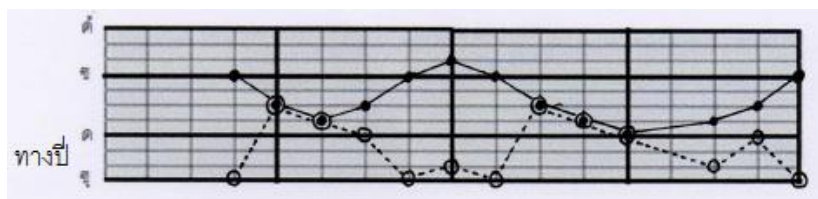
โน้ตปี่ก้อย

ด ร ม พ ช ล ท ด

โน้ตปี่กลาง

ช ล ท ด ร ม พ ช

เมื่อต้องการบันทึกโน้ตที่เดียวกัน จึงต้องการเส้นแนวนอน ๑๑ เส้น เพื่อบันทึกโน้ตทั้ง ๑๑ ระดับไว้รวมกัน ภาพข้างล่างนี้ แสดงการบันทึกโน้ตขอด้งเดิม แบบที่ใช้ปุ่มบรรเลงร่วมกับการขับซอ โดยใช้จุดที่บอกตำแหน่งโน้ตปี่ก้อย ใช้จุดกลางบอกตำแหน่งโน้ตปี่กลาง ใช้จุดดำอยู่ข้างในจุดกลาง เมื่อปีทั้งสองเล่นโน้ตเดียวกัน ใช้เส้นทึบโยงแสดงทางปี่ก้อย และใช้เส้นประโยงแสดงทางปี่กลาง



บทขับ เพราะเป็นปิดเชื่อน ยัน ฮี น้ำ ไหล เข้าบ้าน เข้า ผัง

แผนภูมิที่ ๒ การบันทึกขออื้อ ๑ วรรค

(ที่มา ภาคผนวก ก หน้า ๒๐๕)

๔.๒ การวิเคราะห์องค์ประกอบดนตรีของเพลงลูกทุ่งคำเมือง

เพลงลูกทุ่งคำเมืองที่ใช้ทำนองขอด้งเดิม มีเพียงทำนองของทางร้องเท่านั้นที่ได้มาจากมรดกของท้องถิ่น นอกนั้นเป็นองค์ประกอบดนตรีตะวันตกทั้งสิ้น การวิเคราะห์จึงต้องอาศัยทฤษฎีดนตรีตะวันตกเป็นหลัก วิชาที่ถือเป็นมาตรฐานทั่วไปคือ **สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ (Form and Analysis)** ซึ่งงานวิจัยนี้ขอใช้เอกสารตำราของ ณิชชา โสคติยานุรักษ์ (๒๕๔๗) เป็นเอกสารอ้างอิงเบื้องต้น

องค์ประกอบดนตรีที่ ณิชชา กำหนดไว้สำหรับการวิเคราะห์มี ๕ อย่าง พร้อมรายละเอียดสำคัญพอสรุปได้ดังนี้

๑) **ทำนอง (Melody)** ประกอบด้วยระดับเสียงสูงและต่ำ ต่างๆ กันที่ถูกนำมาเรียงต่อเนื่องกันไปเป็นชุด ซึ่งอาจมีความยาวหรือน้อยก็ได้

ทำนองมีองค์ประกอบภายในตลอดจนคุณสมบัติต่างๆ อีกหลายอย่างคือ ๑) **ช่วงเสียง** (Range) หรือระยะระหว่างเสียงต่ำสุดกับเสียงสูงสุดที่ใช้สร้างทำนอง ๒) **ขั้นคู่** (Intervals) หรือระยะห่างระหว่างโน้ตที่อยู่ข้างเคียงกัน ๓) **การดำเนินทำนอง** (Motions) ซึ่งมีทั้งขึ้น-ลง ตามลำดับขั้น (conjunct motion) ขึ้น-ลงแบบกระโดดข้ามขั้น (disjunct motion) และคงที่แบบไม่ขึ้นหรือลง ๔) **โน้ตประดับทำนอง** (Ornaments) ซึ่งทำให้ทำนองมีการรัว สะบัด หรือม้วน และ ๕) **โครงหลักของทำนอง** (Scheme) ซึ่งทำให้ทราบทิศทางและจุดหมายของโน้ตสำคัญของทำนอง (เรื่องเดิม, หน้า ๗-๒๘)

๒) จังหวะ ดนตรีตะวันตกมีคำใช้กับจังหวะหลายคำต่างกัน ซึ่ง ฌ็ซซา ได้กำหนดคำศัพท์ ภาษาไทยไว้ให้ดังนี้

๒.๑) **จังหวะ** (Beat) หมายถึง จำนวนจังหวะนับหรือ เคาะ เป็นครั้งๆ

๒.๒) **ลักษณะจังหวะ** (Rhythm) หมายถึง ความสั้น – ยาว ของเสียงและตัวหยุดที่นำมาใช้ร่วมกัน เป็นชุด

๒.๓) **อัตราความเร็ว** (Tempo) บอกความเร็วของดนตรี ซึ่งอาจจะบ่งด้วยตัวเลขหรือด้วยคำศัพท์ก็ได้ เช่น อัลเลโกร (allegro) หรือ อดาจิโอ (adagio) เป็นต้น

๒.๔) **อัตราจังหวะ** (Time or Meter) ประกอบด้วย **ชีพจรจังหวะ** (pulse) ซึ่งนักดนตรีรู้สึกได้เอง ถึงแม้จะไม่มีเครื่องจังหวะเล่นให้ได้ยินก็ตาม ชีพจรนี้สามารถรวมเป็นชุดที่นับได้เป็นจำนวนนับเช่นจังหวะสอง จังหวะสาม

๒.๕) **เครื่องหมายประจำจังหวะ** (Time Signature)

นอกจากนี้ ยังมีการนำคุณสมบัติต่างๆ เหล่านี้ไปพลิกแพลง ผสมผสาน ให้เกิดการเน้นหนัก เบา และ **จังหวะขัด** (syncopation) และ **เฮมิโอลา** (hemiola) เป็นต้น (เรื่องเดิม ๒๙-๕๐)

๓) การประสานเสียง (Harmony) คือองค์ประกอบที่สำคัญมากสำหรับดนตรีตะวันตก เพราะทำให้เกิด **เนื้อดนตรี** (texture) ซึ่งได้แก่ดนตรีแนวเดียว (monophony) ดนตรีประสานแนว (homophony) ดนตรีหลากหลายแนว (polyphony) และดนตรีแปรแนว (heterophony) ตำรานี้ยกตัวอย่างว่า ดนตรีตะวันตก มักเป็นแบบที่ ๒ และ ๓ ส่วนดนตรีไทย คือตัวอย่างที่ชัดเจนที่สุดของดนตรีแปรแนว (เรื่องเดิม ๖๔-๖๘)

สิ่งสำคัญที่ทำให้เกิดเนื้อดนตรี คือ **กุญแจเสียง** ซึ่งทำให้เกิด **โทนาลิตี** (Tonality) หรือความสำคัญของ **ทอนิก** (Tonic) และรองลงไปคือ **ดอมินันท์** (Dominant) (เรื่องเดิม, ๕๔-๕๖)

แต่ละกุญแจเสียงมีโน้ตซึ่งนำมาสร้างคอร์ดขึ้นเพื่อใช้เป็นหลักในการประสานเสียง โครงหลักของเสียงประสานขึ้นกับโครงหลักของคอร์ดและการดำเนินคอร์ด การประสานเสียงเป็นส่วนสำคัญมากที่ทำให้ดนตรีตะวันตกน่าสนใจ (๖๘-๗๐)

๔) การวิเคราะห์เสียง ดนตรีเกิดจากเสียงซึ่งมีหลากหลายคุณสมบัติ การวิเคราะห์เสียงจึงมีหลายแง่มุมให้พิจารณาคือ

๔.๑) สีสันของเสียง (Tone Color or Timbre) ซึ่งขึ้นกับเครื่องดนตรี วงดนตรี บทบาทของเครื่องดนตรีในวงดนตรี ความสมดุลของวงดนตรี และของเสียง

๔.๒) ความเข้มของเสียง (Intensity) คือน้ำหนัก ความดัง-เบา ของเสียงซึ่งขึ้นกับ จำนวนและคุณสมบัติของเครื่องดนตรี และคำสั่งที่เป็นศัพท์หรือเครื่องหมายต่างๆให้ปฏิบัติ

๔.๓) ลำนวนดนตรีซึ่งขึ้นกับการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) และเทคนิคเครื่องดนตรี (Instrumental technique)

๔.๔) เนื้อดนตรี บางทีเสียงอาจเปลี่ยนแปลงได้จากการผันแปรของเนื้อดนตรี เช่น ความหนาแน่น (Texture density) และกระบวนแบบ (Style) ของนักประพันธ์เพลงเป็นต้น (เรื่องเดิม, ๗๑-๘๐)

๕) การวิเคราะห์ประโยคเพลง

๕.๑) หน่วยทำนอง (Melodic unit) ประกอบด้วยหน่วยย่อย ๒ ประเภท คือ หน่วยทำนองย่อยเอก (Motif) และหน่วยย่อยรอง (Figure) ซึ่งต่างก็เป็นหน่วยที่เล็กที่สุดของทำนอง แต่ประเภทแรกสำคัญกว่าและมักปรากฏบ่อยครั้ง จนทำให้ทำนองมีลักษณะชัดขึ้น (เรื่องเดิม, ๘๒-๘๓)

๕.๒) เคเดนซ์ (Cadence) คือจุดพักหรือจบประโยคเพลงซึ่ง ๒ คอร์ดสุดท้ายจะทำให้ทราบชนิดของเคเดนซ์ ซึ่งมี เคเดนซ์แบบปิดสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence) ด้วยคอร์ด V ไป I, เคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์ (Imperfect authentic cadence) ซึ่งคอร์ดใดคอร์ดหนึ่ง (V หรือ I) อยู่ในรูปพลิกกลับ, เคเดนซ์กึ่งปิด (Plagal cadence) ด้วยคอร์ด IV ไป I หรือ ii6 ไป I, เคเดนซ์เปิด (Half cadence) ด้วยคอร์ดอะไรก็ได้ตามด้วยคอร์ด V, เคเดนซ์ขัด (Deceptive cadence) ด้วยการใช้คอร์ดอื่นแทน เช่น V-Vi ซึ่งนิยมใช้มาก เคเดนซ์ชนิดนี้ภาษาอังกฤษใช้ Interrupted cadence

การจบเคเดนซ์มี ๒ แบบ คือ จบบนจังหวะหนัก (Masculine cadence) กับจบบนจังหวะเบา (Feminine cadence) (เรื่องเดิม, ๘๓-๙๐)

๖) ประโยคเพลง ในเพลงที่มีหลายประโยค ความสัมพันธ์ระหว่างประโยค จะทำให้มีประโยคเพลงหลายลักษณะคือ

๖.๑) ประโยคถาม-ประโยคตอบ (Antecedent-Consequent หรือ Question-Answer)

๖.๒) ประโยคใหญ่ (Period) ประกอบด้วย ๒ ประโยค (เช่น ถาม-ตอบ) แต่เคเดนซ์ของประโยคหลังสำคัญหนักแน่นกว่า

๖.๓) กลุ่มประโยค (Phrase group) มีประโยคเล็ก ๒ ประโยคขึ้นไป ซึ่งไม่มีความสัมพันธ์กันแน่นอน พบในบทประพันธ์ที่มีความยาวมาก

๖.๔) ประโยคเหลื่อม (Elided phrase) เกิดจากส่วนแรกของประโยคหลังทับซ้อนส่วนท้ายของประโยคหน้า เช่น ใช้โน้ตหรือใช้คอร์ดเดียวกัน (เรื่องเดิม, ๙๑-๙๘)

หมายเหตุ เนื่องจากตำราเล่มนี้จัดพิมพ์ก่อนพจนานุกรมดนตรีสากล ของราชบัณฑิต จึงมีคำศัพท์หลายคำไม่ตรงกับศัพท์บัญญัติของราชบัณฑิต (ซึ่งหลายคำใช้มาแล้วในบทที่ ๒) การใช้คำศัพท์หลังจากนี้ ผู้วิจัยจะใช้ตามราชบัณฑิต

หลักการวิเคราะห์ดนตรีตะวันตกที่สรุปจากตำราของ ฌ็อง-ฌัก มาถึงขณะนี้นั้น ยังครอบคลุมดนตรีตะวันตกได้ไม่ครบถ้วน แต่ดนตรีที่อยู่ภายใต้กรอบแห่งการวิเคราะห์ตามหลักการเฉพาะที่นำมาอ้างนี้เป็นผลงานที่มีคุณสมบัติพิเศษ ๓ ประการ คือ

๑) เป็นผลงานของดุริยางค์ที่มีชื่อเสียงตั้งแต่สมัยปลายคริสต์ศตวรรษที่ ๑๗ จนถึงสิ้นศตวรรษที่ ๑๙ ซึ่งรวมยุคสมัยไว้ถึง ๓ สมัย คือ สมัยบาโรก สมัยคลาสสิก และสมัยโรแมนติก ดนตรีเหล่านี้เกือบทั้งหมดใช้บันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ เป็นหลักในการประพันธ์ ซึ่งทำให้มีชื่อกลางๆ ที่ใช้เรียกรวมกันว่า โทนัลมิวสิก (Tonal Music)

๒) พัฒนาการอันยาวนานถึงสองศตวรรษ ทำให้โทนัลมิวสิกมีอิทธิพลมาก จนมีคำศัพท์ที่ใช้เรียกสาระและวิธีการประพันธ์อันทรงอิทธิพลนี้ว่า สามัญปฏิบัติ(Common Practice) แม้ในปัจจุบัน ดนตรีที่รับอิทธิพลจากกระแสความนิยมนี้ก็ยังเป็นดนตรีที่มีการแสดงอย่างสม่ำเสมอและยังเป็นแบบอย่างสำหรับศึกษาในฐานะผลงานที่เป็นมาตรฐานของมนุษยชาติ

๓) บันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ และหลักการประสานเสียงของ โทนัลมิวสิก คือบันไดเสียงและทฤษฎีหลักที่ถูกนำไปปรับใช้สำหรับดนตรีประชาชนมาเป็นเวลานานจนถึงปัจจุบัน

อย่างไรก็ตาม เพลงประชานิยม (Popular Songs) ซึ่งเริ่มปรากฏตั้งแต่ปลายศตวรรษที่ ๑๙ จนล่องลอยเข้าสู่ศตวรรษที่ ๒๐ และสืบเนื่องถึงปัจจุบัน มีหลายอย่างที่แตกต่างกันจากดนตรีคลาสสิกและโรแมนติก เพลงประชานิยมนั้น เป็นเพลงที่มีการขับร้องเป็นหลักและใช้เวลาไม่ก่นาที่ก็จบ ไม่เหมือนดนตรีคลาสสิก และโรแมนติก ซึ่งเป็นดนตรีบรรเลงที่มีความยาวมาก ใช้เวลานาน นอกจากนี้ เพลงประชานิยมจำนวนมากยังเป็นเพลงที่ใช้ประกอบการเต้นรำในงานราตรีสโมสรเป็นบทบาทหลัก จึงมีหน้าทับสำหรับการเต้นรำอย่างหลากหลายทั้งลีลา และ ความเร็ว และเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกำกับจังหวะ (Percussive Instruments) เป็นเครื่องมือที่สำคัญและจำเป็นสำหรับวงดนตรีประเภทนี้มากขึ้นเป็นลำดับ

องค์ประกอบดนตรีในเพลงประชานิยม ถึงแม้จะเป็นองค์ประกอบเดียวกันกับที่ได้สรุปจากตำราของฌ็อง-ฌัก โซคตียานุรักษ์ แต่การจัดหมวดหมู่องค์ประกอบดนตรีในเพลงประชานิยมนั้นแตกต่างกับองค์ประกอบดนตรีในดนตรีคลาสสิกและโรแมนติก ดังปรากฏในการจัดกลุ่มนักดนตรีและเครื่องดนตรีตลอดจนบทบาททางดนตรีของวงดนตรีประชานิยมไว้เป็น ๓ ชั้น ตามวิธีของเร็คคังได้กล่าวถึงแล้วในบทก่อน

การวิเคราะห์ เพลงลูกทุ่งคำเมือง จึงต้องวิเคราะห์ตามลักษณะของเพลงประชานิยม การวิเคราะห์อาจจะไม่ละเอียดเท่ากับการวิเคราะห์ดนตรีคลาสสิกและ โรแมนติก ซึ่งเป็น ดนตรีประณีต ธรรมชาติของเพลงประชานิยมทั้งหลายนั้น ทำนองที่ใช้ขับร้องสำคัญที่สุด ส่วนดนตรีประสานเสียงนั้น มีหน้าที่สนับสนุนหรือขับเน้นให้ทำนองหลักดังงามอย่างเด่นชัด จึงมักถูกออกแบบให้มีบทบาทเป็นรอง มิฉะนั้น ส่วนนี้อาจจะข่มเพลงหลักให้ด้อยลงได้ ส่วนหน้าทับจากกลุ่มเครื่องจังหวะนั้น นอกจากกำหนดความเร็วและลีลาการดำเนิน

ของเพลงแล้ว ยังต้องคำนึงถึง”เรื่องราว” ในบทขับร้อง ถึงความรู้สึก และบรรยากาศโดยรวมของเพลงด้วย ว่าสอดคล้องและสนับสนุนกันได้ดีเพียงไร (เรีค, ๓๒๓-๓๒๕)

นอกจากนี้ การวิเคราะห์เพลงประชานิยมต้องคำนึงถึงการตอบสนองของผู้ฟังที่มีต่อเสียงดนตรีด้วย เพราะการตอบสนองดังกล่าวสัมพันธ์กับองค์ประกอบดนตรีทั้งโดยตรงและโดยอ้อม

การบันทึกโน้ตเพลงลูกทุ่งคำเมืองเพื่อวิเคราะห์องค์ประกอบดนตรีนั้น จะใช้ซอฟต์แวร์ดนตรีบันทึก โดยจัดตำแหน่งบรรทัดห้าเส้นและโน้ตให้สอดคล้องกับชั้น (layers) ของส่วนต่างๆ ดังนี้

- ๑) บรรทัดแรกหรือชั้นบนสุด สำหรับทางร้อง ซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่สุดของเพลงร้อง
- ๒) บรรทัดถัดลงมา สำหรับกลุ่มที่สอง หรือชั้นที่สอง ชั้นนี้ประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ของชั้นที่หนึ่งด้วยการบรรเลงทำนองแทนทางร้อง และทำหน้าที่บรรเลงทำนองแทรก ขณะเดียวกันก็ทำหน้าที่ของชั้นที่สองด้วยการประสานเสียง ในชั้นนี้อาจมีบรรทัดชุดเดียวหรือมากกว่าก็ได้ แล้วแต่จำนวนเครื่องดนตรีที่ผู้เรียบเรียงเห็นว่าเหมาะสม
- ๓) สามบรรทัดล่างสุดหรือชั้นที่สาม สำหรับเครื่องดนตรีที่มีหน้าที่เล่นคอร์ด (เช่น กีตาร์หรือ คีย์บอร์ดหรือแอกคอร์ดियอน) ถัดลงไปคือเบส และล่างสุด คือชุดเครื่องจังหวะ

การบันทึกสกอร์ดังกล่าวข้างต้น ไม่ใช่การเขียนโน้ตให้นักดนตรี หรือ วงดนตรีเล่น ซึ่งต้องทำแจกเป็นรายบุคคลหรือรายกลุ่ม ทำให้มีโน้ตซ้ำกันเป็นจำนวนมาก ส่วนการบันทึกสกอร์เพื่อการวิเคราะห์นั้น จำเป็นต้องนำส่วนต่างๆ มารวมกันไว้ให้พิจารณาไปพร้อมๆ กันได้ ดังนั้น จึงต้องลดความซ้ำซ้อนลง เหลือเพียงส่วนที่เป็นสาระสำคัญ หรือโครงสร้างหลักๆ ของเพลง โดยจัดวางเป็นชั้นๆ ให้สอดคล้องกับหน้าที่ดังกล่าวมาข้างต้น และมีจำนวนเท่าที่เพียงพอสำหรับใช้อธิบายเพลงโดยรวมได้

บทที่ ๔

ผลการวิเคราะห์

ทำนองซอด้วงเดิมที่เป็นทำนองต้นแบบของเพลงลูกทุ่งคำเมืองในการวิจัยครั้งนี้ มี ๘ ทำนอง คือ
๑) ซอปั่นฝ้าย ๒) ซอพระลอ ๓) ซอดาดน่าน ๔) ซอลับแลงล่องน่าน ๕) ซอพม่า ๖) ซออื้อ
๗) ซอเงี้ยว ๘) ซอละม้าย

เพลงลูกทุ่งคำเมืองที่ใช้ทำนองซอที่กล่าวถึงข้างบนนี้ เรียงตามลำดับทำนองซอ ดังนี้

- ๑) จากซอปั่นฝ้าย คือเพลง บ่าวเค็น ประพันธ์โดย บุญศรี รัตนง
- ๒) จากซอพระลอ คือเพลง ของดีบ้านเฮา ประพันธ์โดย บุญศรี รัตนง
- ๓) จากซอดาดน่าน คือเพลง หนุ่มลำปางตามเมีย และ เพลงส่งเคราะห์ใส่กระทง ประพันธ์โดย บัญเย็น แก้วเสียงทอง
- ๔) จากซอลับแลงล่องน่าน คือเพลง เจ้านายคนงาม ประพันธ์โดย บัญเย็น แก้วเสียงทอง
- ๕) จากซอพม่า คือเพลง ตำนานหนองสะเลียม ประพันธ์โดย สิงห์คำ ชัยศรี
- ๖) จากซออื้อ คือเพลง คำสุมาเมีย ประพันธ์โดยเสมา เมืองเม็งราย
- ๗) จากซอเงี้ยว คือเพลง จะเลือกใครดี ประพันธ์โดยเสมา เมืองเม็งราย และเพลง ศีลข้อสอง
อหินนา ประพันธ์โดย ประพันธ์ แก้วเก
- ๘) จากซอละม้าย คือเพลง เปิดใจสาวแต ประพันธ์โดยเสมา เมืองเม็งราย และเพลง สุราพา
วิวาท ประพันธ์โดย ประพันธ์ แก้วเก

ผลการวิเคราะห์ มีดังนี้

๑) องค์ประกอบดนตรีตะวันตกและฉันทลักษณ์ของบทขับที่ใช้ในเพลงลูกทุ่งคำเมือง

๑.๑ เพลง บ่าวเค็น ประพันธ์โดย บุญศรี รัตนง

๑.๑.๑ จากสกอร์ของเพลงนี้ (ภาคผนวก ข. หน้า๒๒๒-๒๒๘) วิเคราะห์ได้ดังนี้

๑) ทำนอง เพลงนี้มีทำนองแตกต่างกันเพียง ๔ วรรคเท่านั้น โดยวรรคที่ ๒ และ
วรรคที่ ๔ ดำเนินลงจบที่โน้ต ดี (โน้ตจบเพลง) เหมือนกัน เท่ากับว่า เป็นเพลงซึ่งมี ๒ ประโยค ๆ ละ ๒ วรรค
(ดูในหัวข้อที่ว่าด้วยรูปแบบ)

พิสัยของทำนองหลักดังกล่าวเริ่มจาก B ถึง g โดยไม่ได้ใช้โน้ต C และ F แม้เพลงนี้จะจบด้วย
โน้ต ดี (D) การใช้คอร์ดสำหรับการประสานเสียงในเพลงนี้ ใช้ คอร์ด จี เป็นคอร์ดทอนิก และใช้คอร์ด ดี
เป็นคอร์ดดอมินันต์ ซึ่งเท่ากับได้กำหนดโหมดของเพลงให้เป็น โหมดห้าเสียงที่เริ่มจากโน้ต จี ดังนี้



แผนภูมิที่ ๓ โหมดห้าเสียงในเพลง บ่าวเคียน

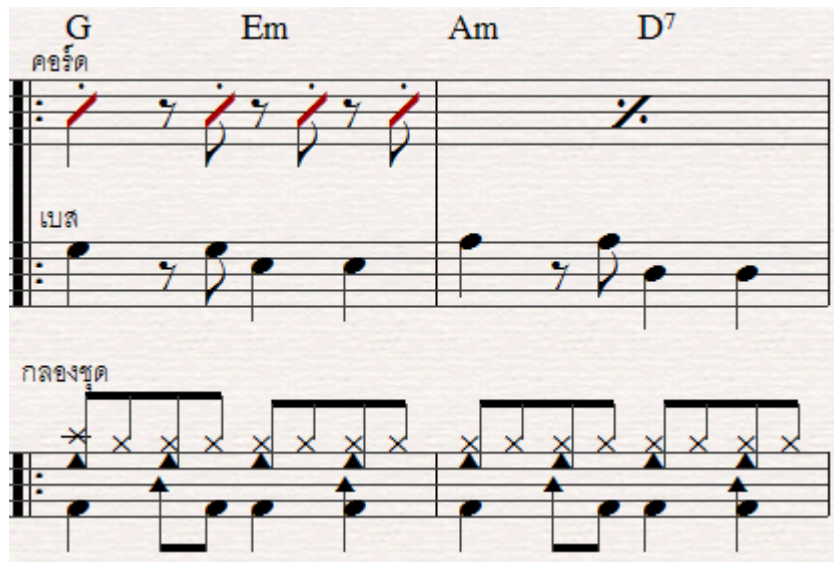
นอกจากทำนองหลักแล้ว เพลงนี้มีท่อนนำซึ่งสร้างขึ้นจากวรรคหนึ่งของทำนอง และได้นำเม็ดพรายที่ใช้กับการเล่นขลุ่ยมาใช้ ดังปรากฏในท้องเพลงที่ ๙ และ ๓๑

๒) **เนื้อในของเพลง** เป็นสศัพทบรรสานเพราะประสานเสียงโดยใช้คอร์ดเป็นหลัก การใช้ จี เป็นทอนิก ทำให้คอร์ดทอนิกเป็นคอร์ดเมเจอร์ที่มีโน้ตในคอร์ดครบทั้งสามโน้ต และคอร์ดดี ซึ่งเป็นคอร์ดดอมีแนนต์ ก็สามารถใช้ได้โดยทำให้ คอร์ดดี เป็นคอร์ดเซเวนธ์ และตัดโน้ตคู่สาม (คือ เอฟ) ออก (เพราะไม่มีใช้อยู่แล้ว)

ดังนั้น การใช้ จี เป็นทอนิก ถึงแม้เพลงจะไม่จบที่ทอนิกก็ไม่ใช่เรื่องเสียหายสำหรับเพลงซึ่งมิได้มีรากฐานเป็นเพลงตะวันตกตามกระแสสามัญนิยม ทั้งการใช้คอร์ดเพื่อประสานเสียงก็ดำเนินไปอย่างราบรื่น

การประสานเสียงเพลงนี้ ใช้เฉพาะกีตาร์เล่นคอร์ดที่อยู่ในบันไดเสียงคลอการขบร้องไปตลอด และคอร์ดที่ใช้กับท่อนนำมี ๔ คอร์ด ที่ใช้ต่อเนื่องกันเป็นชุด คือ I-iv-ii-V แล้วใช้ชุดคอร์ดขั้นต้น ๓ คอร์ด คือ I-IV-V คลอการขบร้องไปจนจบ

๓) **ลีลาจังหวะ** การใช้กีตาร์ทำหน้าที่ประสานเสียงในขั้นที่สอง พร้อมกับทำหน้าที่กำกับจังหวะในขั้นที่สามร่วมกับเบสและกลอง ทำให้หน้าทับ ซ่า-ซ่า-ซ่า ความเร็วประมาณ ๑๐๐-๑๑๐ ตัวดำ/นาที ช่วยให้เพลงดำเนินไปอย่างกระฉับกระเฉง และมีบทบาทมากกว่าการประสานเสียง ดังแผนภูมิข้างล่างนี้



ตัวอย่างที่ ๑ ความสัมพันธ์ระหว่างคอร์ด เบส และกลองชุดเพลง ป่าวเค้น

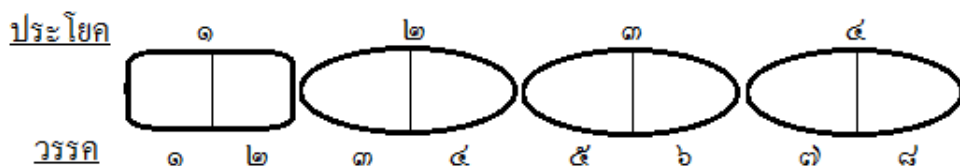
(ภาคผนวก ข หน้า ๒๒๓)

๓.๓ รูปแบบ เพลงนี้เป็นเพลงท่อนเดียวที่มีทำนองแบ่งเป็นประโยคได้ ๒ ประโยค แต่ละประโยคมี ๒ วรรค ดังนี้

ประโยคที่ ๑ วรรคแรก ร้องสองครั้ง วรรคที่ ๒ ดำเนินลงจบที่โน้ตดี ความยาวเท่าวรรคแรก

ประโยคที่ ๒ วรรคแรก ทำนองแตกต่างจากวรรคแรกของประโยคที่ ๑ แต่ความยาวของวรรคเท่ากัน วรรคที่ ๒ ดำเนินลงจบที่โน้ตดี แตกต่างจากวรรคที่ ๒ ของประโยคแรกเล็กน้อย แต่ ความยาวเท่ากัน ประโยคที่ ๒ นี้ ซ้ำทั้งประโยคอีก ๒ ครั้ง รวมเป็น ๓ ครั้ง คิดเป็นวรรคได้ ๖ วรรค

รวมทั้งเพลง แสดงเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



แผนภูมิที่ ๔ รูปแบบของ เพลงป่าวเค้น

เมื่อจบทั้งเพลงแล้วจะเริ่มต้นใหม่ทั้งหมด รูปแบบของเพลงนี้จึงเป็นเพลงซ้ำทำนอง

๑.๑.๒ **ฉันทลักษณ์** บทขับพร้อมด้วยคำส่งและรับสัมผัส(แสดงด้วยตัวหนา) ในเพลงป่าวเค้นเป็นดังนี้

บทที่ ๑

บ่าวเค็นอย่างเฮานอนาย (๒ เที้ยว)
ไปแอ่วตางได สาวบไครผ่อ
รูปบ่หล่อ สาวบ่ผ่อหา
ไปบ้านจันตา เป็นจ้อยหมาขบน้อง
ไปบ้านจันฟอง เป็นกี่ปัดประตุ้
กิดไปกิดมาเป็นดีเอ็นดูตัวเก่า
ไปแ่วร้านเหล้า จดเหล้าชาวสองตอง
เสียใจจันฟอง จุเฮาแต่เฮาว่า

บทที่ ๒

ไปแอ่วบ้านน้องสายทอง (๒ เที้ยว)
ตามโกมมองมอง ไปลองคงจะเข้าท่า
ป้อลุงแม่ป้า เป็นที่น่าเสียใจ
บตันแผวตื่นขึ้นได เป็นดับไฟเหี้ยก่อน
ไปบ้านงามจน ศรีออนศรีพรรณ
เป็นเล้าลือกัน เป็นสาวงามตึงคู่
บตันได้อู้ เพราะว่าป้อเป็นขาง
เป็นจ้ามจ้ามครงครง เตียวเข้าเตียวออก

บทที่ ๓

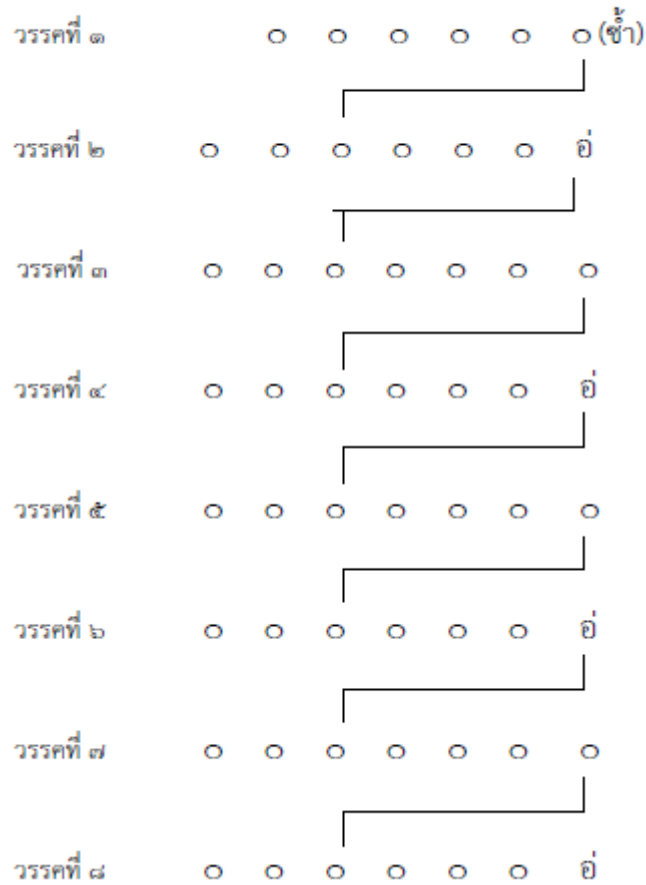
ไปแอ่วบ้านน้องลัดดา (๒ เที้ยว)
ป้อเป็นเอ็นมาว่า ลัดดาบ่อยู่นอก
หยังมาซ้ำชอก หัวอกหัวใจ
เล่นเข้าในเต่าไฟ ก็ยังตันหันกันอยู่
ไผไผ่ก็ฮู้ เป็นขางลูกสาว
เปิงชาวลักมะนาว ที่เก็บมีน้ำบ่อ
อ้ายจะขอผ่อ แม่ญิงเลือกผัว
ระวังเน่อสายบัว จะได้ผัวเขี้ยวเว้า

บทที่ ๔

ถูกหวยรางวัลที่นั่งสักสองใบ (๒ เที้ยว)
อ้ายจะซื้อมอเตอร์ไซค์ เอาท่อใหญ่เท่าเสาเสา
รถแก่งกันยาว อ้ายจะเอาสีแดง
ราคาแพงแพง อย่างเจ้านายใหญ่
จะแบ่งบ้านใหม่ ติดแอร์อย่างดี
ตุ้เย็นที่วี โซฟา ผ้าม่าน
แล้วจะแต่งงาน หื้อมันสมใจ
สาวหมูซังดับไฟ นั้นเฮาบ่เอามาเติก

การส่งและรับสัมผัสในเพลงนี้ เป็นแบบ เกาะใกล้ ต่อเนื่องกันไปตลอดเพลง โดยวรรคที่ ๒ ของทุกประโยค จบด้วยเสียง หรือ รูปวรรณยุกต์เอกเสมอ ซึ่งแสดงเป็นแผนภูมิได้ดังนี้

แผนภูมิแสดงฉันทลักษณ์ของเพลง บ่าวเคঁ



แผนภูมิที่ ๕ ฉันทลักษณ์ของเพลงบ่าวเคঁ

๑.๒ เพลง ของดีบ้านเฮา ประพันธ์โดย บุญศรี รัตนง

๑.๒.๑ สกอร์ของเพลงนี้ (ภาคผนวก ข หน้า๒๒๙-๒๓๓) วิเคราะห์ได้ดังนี้

๑) ทำนอง พิสัยของเสียงในทำนองหลักอยู่ระหว่าง B ถึง c# จบเพลงที่ E โดยไม่ใช่เสียงโน้ต D กับ a ดังนั้น บันไดเสียงของเพลงนี้จึงเป็นโหมดห้าเสียงที่เริ่มจาก E (Pentatonic mode on E) ซึ่งบันทึกได้ด้วยกุญแจหลักเสียง อี เมเจอร์ (E Major) อัตราความเร็วประมาณ ๙๕-๑๐๐ ตัวดำต่อนาที



แผนภูมิที่ ๖ โมตห้าเสียงในเพลง ของดีบ้านเฮา

นอกจากทำนองหลักที่ใช้กับทางร้องแล้ว เพลงนี้ยังมีทำนองของท่อนนำและทำนองแทรก ซึ่งใช้ทั้งระหว่างวรรคและตอนจบท่อน โดยใช้กีตาร์เล่นแบบหน่วงเสียง

ทำนองเพลงแบ่งเป็นสามประโยค ประโยคแรกจบที่โน้ตลำดับสามของบันไดเสียง (มีเดียนต์) ในห้องที่ ๑๕ ให้เครื่องดนตรีเล่นทำนองแทรกจนถึงห้องที่ ๑๙ ประโยคที่สองดำเนินต่อไปจบที่มีเดียนต์เช่นเดิมในห้องที่ ๒๘ ซึ่งเครื่องดนตรีเล่นทำนองแทรกเหมือนเดิมจนถึงห้องที่ ๓๒ ประโยคที่สามดำเนินต่อไปจนจบที่ท่อนิกในห้องที่ ๓๙ ทำนองแทรกที่เล่นต่อช่วงนี้ สามห้องแรกเป็นทำนองแต่งใหม่ หลังจากนั้นเป็นทำนองเดิมที่เหมือนกับท่อนสุดท้ายของท่อนนำ

๑.๒.๒ เนื้อในของเพลง เป็นสหคัพท์บรรสาน ซึ่งเกิดจากการประสานเสียง เพลงนี้ใช้เพียงกีตาร์กับเบส อย่างละคันเล่นเพียงคอร์ดเดียว (คือคอร์ด E ซึ่งเป็นคอร์ดท่อนิก) ด้วยกระสวนจังหวะเพียงกระสวนเดียว ซึ่งทำให้เพลงนี้ดำเนินอย่างราบเรียบไปตลอดเพลง

๑.๒.๓ ลีลาจังหวะ เพลงนี้ใช้หน้าทับ ซา-ซา-ซา ซึ่งมีกลองชุดดำเนินเป็นหลัก มีกีตาร์กับเบสร่วมบรรเลงด้วยกระสวนที่สอดคล้องกับหน้าทับไปตลอด แต่จะหยุดเป็นครั้งคราวเพื่อให้กลองรัวส่งจังหวะ(Fill in) ตอนจบประโยคเพลง และขึ้นประโยคใหม่เท่านั้น

ตัวอย่างข้างล่างนี้ คือกระสวนจังหวะที่ คอร์ด เบส และกลองชุดดำเนินไปเกือบตลอดเพลง



ตัวอย่างที่ ๒ ความสัมพันธ์ระหว่างกีตาร์ เบส และกลองชุดในเพลง ของดีบ้านเฮา

๔) **รูปแบบ** เพลงนี้เป็นเพลงท่อนเดียวที่มี ๓ ประโยค (ดูเรื่องทำนองข้อ๒) เมื่อจบเพลงแล้ว ขึ้นต้นใหม่และดำเนินเหมือนเดิมไปตลอดจนจบที่ท่อนอีกครั้งหนึ่ง ดังนั้น รูปแบบของเพลงนี้จึงเป็นเพลงซ้ำทำนอง

๑.๒.๒ ฉันทลักษณ์ของบทขับ

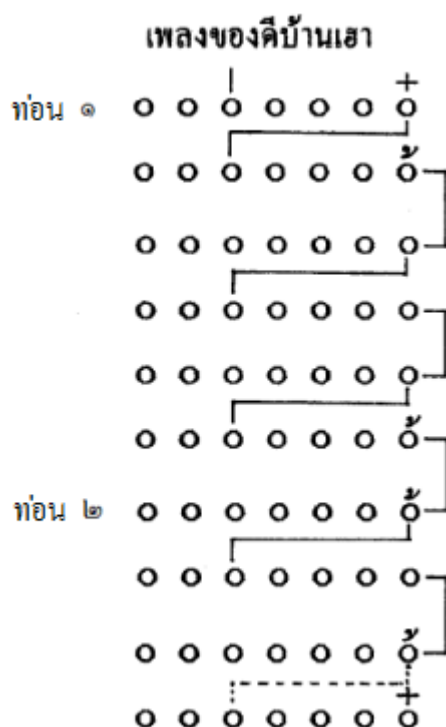
บทขับพร้อมด้วยคำส่งและรับสัมผัส (แสดงด้วยตัวหนาขีดเส้นใต้) ของเพลง ของดีบ้านเฮา เป็นดังที่แสดงในแผนภูมิ ดังนี้

บทที่ ๑	บ้านเฮามะเดี๋ยวนี เปลี่ยนแปลงไปไกล ประเทศเมืองไทย เจริญก็ไปแล้ว (๒) มาผ่อที่ไหน เป็นมาไสผ่องแผ้ว เจริญไปแล้ว ลำหน้าอักโข ถมบ่อแบ่งตึก ถมหนองแบ่งคอนโด อกแม่ปุทโธ จันปอสูงเสียดฟ้า (๒) แถมห้าสิบปี ต่อไปตางหน้า ลูกหลานจะได้ซื้อกินเข้าแปง น้ำจะบ่ไหล ไร่นาจักแห้ง เข้าสารจักแพง แท้หนา
บทที่ ๒	นับเป็นกำเมือง มันเริ่มสูญหาย สิ้นก่านคอควาย จักสูญหายก็ไปแล้ว (๒) ชุดพื้นเมืองที่เคยใสผ่องแผ้ว จักสูญหายไปแล้ว บ่ช่วยกันรักษา แพซันเมืองนอกไหลกันเข้ามา ใส่พิตกินขา น้าเวหนาก็กินล้า (๒) ของไทยล้านนา เขาปากันมองข้าม อันที่ของงาม บ้านเฮา สืบกันมาเช่นโบราณเก่าเหง้า ของดีบ้านเฮา นี่หนา

เพลงนี้มีสัมผัสระหว่างคำทำยวรรคกับคำทำยวรรคด้วยกัน (เรียกว่า เกาะไกล) เป็นคู่ๆ ไปตลอด และคำทำยวรรคที่เป็นฝ่ายรับสัมผัสจะส่งสัมผัสไปยังกลางวรรคของวรรคถัดไป(เกาะใกล้)อีกทอดหนึ่ง อย่างไรก็ตาม ในบทร้องบทที่ ๑ ขาด เกาะใกล้ ไปหนึ่งที่ระหว่างวรรคที่ ๗ กับวรรคที่ ๘

การใช้วรรณยุกต์ มีที่น่าสังเกต ๒ แห่ง คือ ทำยวรรคแรกมักเป็นเสียงวรรณยุกต์จัตวา และ ตอนจบซึ่งสองคำสุดท้ายมักจะเป็นวรรณยุกต์ โท กับจัตวา

ฉันทลักษณ์ดังกล่าว แสดงเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



แผนภูมิที่ ๗ ฉันทลักษณ์ของเพลง ของดีบ้านเฮา

๑.๓ เพลง หนุ่มลำปางตามเมี่ยง และเพลง ส่องเคราะห์ใส่กระทง

๑.๓.๑ สกอร์ของเพลง หนุ่มลำปางตามเมี่ยง (ภาคผนวก ข หน้า ๒๓๔-๒๔๐) วิเคราะห์ได้ดังนี้

๑) ทำนอง เพลงนี้มีพิสัยของเสียงอยู่ระหว่างเสียง ดี (D) กับ จี (g) จบเพลงที่โน้ต G โดยไม่มีโน้ต F เพลงนี้จึงอยู่ในโหมดหกเสียง ดังนี้



แผนภูมิที่ ๘ โหมดหกเสียงในเพลง หนุ่มลำปางตามเมี่ยง

นอกจากทำนองหลักแล้ว เพลงนี้มีทำนองของท่อนนำ และทำนองแทรกระหว่างวรรคอีก ๒ ส่วน ส่วนแรกใช้แทรกระหว่างวรรคในท่อนที่ ๑ ส่วนที่ ๒ ใช้แทรกหลังจบท่อนที่ ๑

๒) **เนื้อในของเพลง** เพลงนี้เป็นสทศัพทบรรสานด้วยการประสานเสียงที่มีเฉพาะคอร์ด กับ เบส เท่านั้น ที่เป็นหลัก แต่กระสวนที่ใช้สั้น ช่วยเสริมบทบาทของเครื่องจังหวะมากกว่าที่จะติดตามไปกับทำนอง ดังนั้นบทบาททางการประสานเสียงจึงไม่ได้ทำให้เนื้อในของเพลงนี้หนาแน่นเท่าที่ควร

๓) **ลีลาจังหวะ** หน้าทับของเพลงนี้มีบทบาทชัดเจนใกล้เคียงกับบทบาทของทำนองที่อยู่ชั้นบนสุด เพราะหน้าทับซ้ำ-ซ้ำ-ซ้ำ ที่ทำหน้าที่โดยกลองชุดนั้น มีคอร์ดกับเบสนับสนุนด้วยตลอดเวลา ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ ๓ ความสัมพันธ์ระหว่างคอร์ด เบส และกลองชุด
ของเพลง หนุมลำปางตามเมีย
(ภาคผนวก ข หน้า ๒๓๙)

๔) **รูปแบบ** เพลงนี้มี ๒ ท่อน ท่อนแรกมี ๔ วรรค จบท่อนที่โน้ตลำดับที่ ๕ (D) ท่อนที่ ๒ มี ๓ วรรค จบที่ท่อนิก (G) เมื่อจบเพลงจะเริ่มตั้งแต่ต้นและดำเนินไปเหมือนเดิมอีก รูปแบบจึงเป็นเป็นเพลงซ้ำ ทำนอง เช่นเดียวกับเพลงอื่นๆ ที่ได้วิเคราะห์มาแล้ว

๑.๕.๒ ฉันทลักษณ์ของบทขับ

บทขับพร้อมด้วยคำส่งและรับสัมผัส(แสดงด้วยตัวหนาขีดเส้นใต้) ของเพลง หนุมลำปางตามเมีย เป็นดังนี้

บทที่ ๑

มียกสิบนิ้ว	กายกวีเกศา
เฝ้าแต่บนบาน <u>หา</u>	ให้น้องมาบ้าน
มาพบลูกเต้า	ของน้องและ <u>พี่</u>
ตามหาคน <u>ดี</u>	ก็ยังบ่มีคนงาม
มาพบลูกหน้อย	พี่เฝ้าคอยตั้ง <u>ตา</u>
รอการกลับมา	อยู่รอกับ <u>พี่</u>
จนมาคืน <u>ดี</u>	กับพี่เถิดน้อง

บทที่ ๒

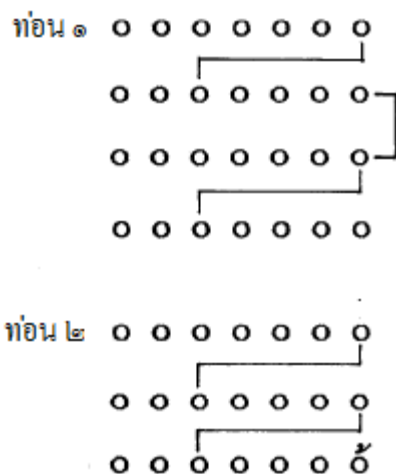
เมื่อกลับมาแล้ว	พี่จะสา <u>บาน</u>
จะยกการะ <u>งาน</u>	บ่ห้อมันบก <u>พร่อง</u>
เลิกทำเหลว <u>ไหล</u>	และนอก <u>ใจ</u> ตัว <u>น้อง</u>
ทำมาจะ <u>จอง</u>	ก่อนอื่นน้องคน <u>งาม</u>
ว่าต่อไป <u>นี้</u>	พี่จะพยายาม
สร้างความ <u>ดีงาม</u>	ใช้หนี้กรรมที่ <u>ทำมา</u>
พี่ขอ <u>สัญญา</u>	กลับมาเถิดน้อง

บทที่ ๓

ให้พ่อแม่ผู้ใหญ่	ท่านมาเป็นพะ <u>ยาน</u>
จะจัดการ <u>จัดงาน</u>	ขึ้นรับขวัญให้ <u>น้อง</u>
อีกทั้งทรัพย์สิน	ที่ดินที่ <u>ต้อง</u>
การเงินการ <u>ทอง</u>	ยกให้น้อง <u>จัดการ</u>
เจ้าอยู่ที่ใด	ภาคใต้ภาค <u>กลาง</u>
รีบกลับ <u>ลำปาง</u>	คืนมายังถิ่น <u>ฐาน</u>
มาคืน <u>ดีกัน</u>	ก็ในวันนี้แล้ว

จากการพิจารณาอักษรตัวหนามีเส้นใต้ในบทขับข้างต้นนี้ เห็นว่า มีการส่งและรับสัมผัส และการกำหนดวรรณยุกต์ ไม่ครบถ้วน บางบทมี สัมผัสแบบ เกาะไกล บางบทไม่มี และวรรณยุกต์ทำยวรรคแตกต่างกัน ยกเว้นตอนจบบทคำสุดท้าย ซึ่งใช้ไม้โทตรงกันหมด ดังนั้น ฉันทลักษณ์ของเพลงนี้จึงแสดงเป็นแผนภูมิได้เฉพาะจำนวนวรรคและสัมผัส ส่วนวรรณยุกต์นั้น ตรงกันหมดเฉพาะคำสุดท้ายของบทเท่านั้น ดังนี้

เพลงหนุ่มล่ำปางตามเมีย



แผนภูมิที่ ๙ ฉันทลักษณ์ของเพลงหนุ่มล่ำปางตามเมีย

๑.๒.๓ สกอร์ของเพลง *สังเคราะห์สี่กระทง* ภาคผนวก ข หน้า ๒๔๑-๒๔๔) วิเคราะห์ได้ดังนี้

๑) **ทำนอง** เพลงนี้ใช้ทำนองเดียวกันกับเพลง *หนุ่มล่ำปางตามเมีย* พิสัยของเสียงเท่ากัน และใช้โมดทกเสียง โมดเดียวกัน สิ่งที่แตกต่างจากเดิม คือ ท่อนนำ ซึ่งเสนอลีลาจังหวะเป็นกระสวนเล็กๆ ซ้ำกันหลายห้องก่อนจะขึ้นทำนองของท่อนนำซึ่งแตกต่างจากท่อนนำของเพลงหนุ่มล่ำปางตามเมียบ้าง และมีการขึ้นจังหวะ (syncopation) แทรกอยู่ตรงกลาง(ห้องที่ ๙-๑๒) ทำนองนี้ใช้เป็นท่อนจบ (coda) ตอนท้ายด้วย ทำนองสั้นๆ ที่ใช้แทรกระหว่างวรรคทุกครั้งเป็นทำนองที่คล้ายคลึงกับที่ใช้ในเพลงหนุ่มล่ำปางตามเมีย

ท่อนนำของเพลงนี้ เป็นดังภาพข้างล่างนี้

ตัวอย่างที่ ๔ ท่อนนำเพลง *สังเคราะห์สี่กระทง* ห้องที่ ๑-๔

(ภาคผนวก ข หน้า ๒๔๑)

ตัวอย่างที่ ๕ ท่อนนำเพลง *สังเคราะห์สี่กระทง* ห้องที่ ๕-๘

(ภาคผนวก ข หน้า ๒๔๑)

ตัวอย่างที่ ๖ ท่อนนำเพลง *สังเคราะห์สี่กระทง* ห้องที่ ๑๐-๑๒

(ภาคผนวก ข หน้า ๒๔๒)

๒) เนื้อในของเพลง การประสานเสียงของเพลงนี้ใช้กีตาร์เล่นคอร์ดร่วมกับเบสไปพร้อมกับการขับร้องและการบรรเลงทำนองแทรกกระหว่างวรรคของออร์แกน คอร์ดที่ใช้ทั้งหมดเป็นคอร์ดที่สร้างขึ้นบนโน้ตในโมด ยกเว้นตอนจบด้วยจุดพักสมบูรณ์ (perfect cadence) ที่ใช้คอร์ดดอมินันต์ดำเนินเข้าสู่คอร์ดทอนิก

(V-I) เหมือนกับว่าเป็นบันไดเสียงเมเจอร์ แม้ว่า โหมดนี้จะไม่มี *ลีดดิ้งโน้ต* (Leading note: โน้ตลำดับที่เจ็ดในบันไดเสียงซึ่งมีเสียงต่ำกว่าทอนิกครึ่งเสียง) ก็ตาม

๓) **ลีลาจังหวะ** กระสวนจังหวะของเบส สอดคล้องกับกลองเบสในกลองชุดซึ่งเล่นหน้าทับ ซ้ำ-ซ้ำ ด้วยความเร็วประมาณ ๑๒๐ โน้ตตัวดำต่อนาที กระสวนของกีตาร์เล่นถี่ๆ ด้วยการขึ้นจังหวะไปตลอดทั้งเบสและกีตาร์สร้างกระสวนจังหวะร่วมกันด้วยโน้ตซึ่งอยู่ในคอร์ดที่ทำหน้าที่ประสานเสียงไปด้วย ดังแผนภูมิข้างล่างนี้



ตัวอย่างที่ ๗ ความสัมพันธ์ระหว่างคอร์ด เบส และกลองชุดในเพลง *ส่งเคราะห์ไล่กระตัง*

(ภาคผนวก ข หน้า ๒๔๓)

๔) **รูปแบบ** นอกจากข้อแตกต่างบางประการที่ระบุมานี้แล้ว เพลงนี้มีองค์ประกอบอื่นๆ ตลอดจนรูปแบบเหมือนเพลง หนู่มลำปางตามเมื่อย คือเป็นเพลงซ้ำทำนอง เหมือนกัน

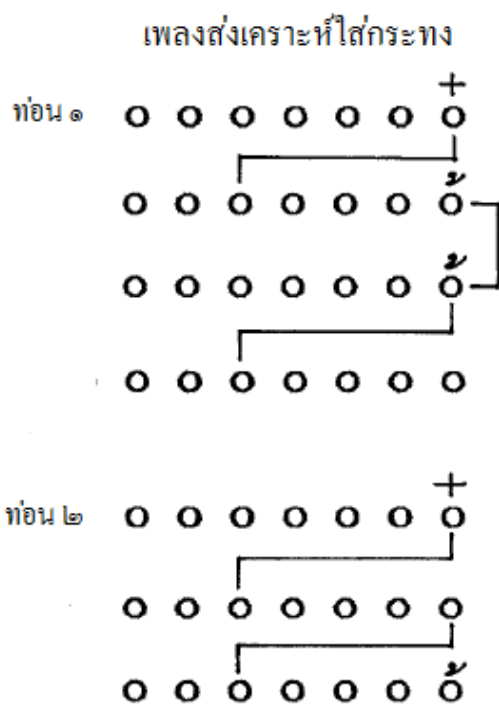
๑.๕.๔ ฉันทลักษณ์ของบทขับ

บทขับพร้อมด้วยคำส่งและรับสัมผัส (แสดงด้วยตัวหนาขีดเส้นใต้) ของเพลง *ส่งเคราะห์ไล่กระตัง* มีดังนี้

บทที่ ๑	เหนือว้ายี่เป็ง น้ำเหนือที่นอง ประเพณียี่เป็ง ตึงเหนือตึงใต้	กล่าวว่เดือนสิบสอง ก็เริ่มลตล่องใต้ หมู่เฮาจำไว้ เป็นก็ลอยกระทง
	ช่วยกันสืบสาน ปลดเคราะห์ไล่กระตัง	ตามความประสงค์ ให้อันล่องใต้

	หื้อหนีไปไกลไกล	อย่ามาใกล้พี่น้อง
บทที่ ๒	เคราะห์นามสามสี่ อย่าได้ปีกมาไ้ หื้อไหลตวยกระทง อย่าได้ปีกได้หัน	หื้อหนีบินไปไกล พี่น้องชาวบ้าน ลงไปอย่างอื่น มาใกล้ตัวคน
	เคราะห์ทุกข์ลำบาก หื้อไหลตวยน้ำวน เคราะห์ง่อมหัวใจ	เคราะห์ยากเคราะห์จน อย่าได้ปีกมาไกล หื้อไหลไปอย่างนั้น
บทที่ ๓	เคราะห์ปีเคราะห์วัน หื้อไหลล่องไป หมู่ตัวเพ่งตัวเคราะห์ หื้อไหลไปวันนี้	เคราะห์ยามตงหลาย เหี่ยววันนี้ยามนี้ ตางบ้านอย่างอ อย่าได้ปีกมา
	เคราะห์แม่เมียขี้จ่ม หื้อไหลตวยคงคา สองเคราะห์นี้หื้อไหล	เคราะห์พ่อเมียว่าหา อย่าเข้ามาใกล้ ไปไกลไกลแต่แต่

ถึงแม้เพลงนี้จะแต่งหลังเพลง *หนุ่มล่ำปางตามเมีย* มากกว่าสิบปี โครงสร้างหลักของเพลงยังคงเป็น เพลงสองท่อน จำนวนวรรคในแต่ละท่อนเท่าเดิม แต่การใช้คำสัมผัส ทั้งแบบเกาะใกล้และเกาะไกลตลอดจน วรรณยุกต์ นั้น เพลงนี้มีทุกบท และทุกท่อน ตรงกัน ดังนี้

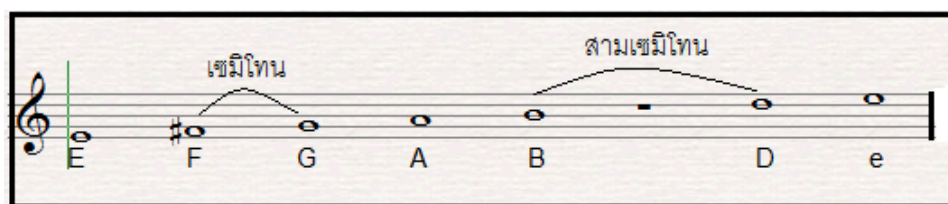


แผนภูมิที่ ๑๐ ฉันทลักษณ์ของเพลง ส่งเคราะห์ให้ไ่้กระทาง

๑.๔ เพลง *เจ้านายคนงาม* ประพันธ์โดย บัญเย็น แก้วเสียงทอง (๒๔๙๕-๒๕๔๙)

๑.๔.๑ สกอร์เพลงนี้ (ภาคผนวก ข หน้า ๒๔๕-๒๔๘) วิเคราะห์ได้ดังนี้

๑) **ทำนอง** เพลงนี้มีพิสัยของทำนองเพลงอยู่ระหว่าง $\underline{D}$ ถึง e จบเพลงที่เสียง E โดยไม่มีเสียง C ใช้ในทำนอง ดังนี้ ระบบเสียงจึงเป็นโมดหกเสียงดังนี้



แผนภูมิที่ ๑๑ โมดหกเสียงในเพลง *เจ้านายคนงาม*

นอกจากทำนองหลักแล้ว เพลงนี้มีท่อนนำ ที่ยาวถึง ๑๐ ห้อง ดังตัวอย่างข้างล่างนี้

ตัวอย่างที่ ๘ ท่อนนำของเพลง เจ้านายคนงาม ๔ ห้องแรก
(ภาคผนวก ข หน้า ๒๔๕)

ตัวอย่างที่ ๙ ท่อนนำของเพลง เจ้านายคนงาม ห้องที่ ๕-๘
(ภาคผนวก ข หน้า ๒๔๕)

ตัวอย่างที่ ๑๐ ท่อนนำของเพลง เจ้าชายคนงาม ห้องที่ ๙-๑๐
(ภาคผนวก ข หน้า ๒๔๖)

นอกจากนี้ ทำนองแทรกก็เป็นทำนองที่แต่งใหม่ ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ ๑๑ ทำนองแทรกหลังวรรคที่ ๑ ห้องที่ ๑๒-๑๓
(ภาคผนวก ข หน้า ๒๔๖)

ตัวอย่างที่ ๑๒ ทำนองแทรกหลังท่อนที่ ๑ ห้องที่ ๒๐-๒๒
(ภาคผนวก ข หน้า ๒๔๗)

ทำนองของบทขับแบ่งเป็น ๒ ท่อน ท่อนแรกมี ๔ วรรค จบวรรคที่ โน้ตลำดับที่ห้าของโมด (โน้ต B) ท่อนหลังมี ๓ วรรค จบวรรคและจบเพลงที่ทอนิก (โน้ต E)

ตอนจบเพลงครั้งสุดท้าย ได้ใช้ครึ่งหลังของท่อนนำ(เหมือนห้องที่ ๕-๑๐ ในตัวอย่างที่ ๑๗-๑๘) มาเป็นท่อนจบหรือ โคดา (Coda)

๒) เนื้อในของเพลง การประสานเสียงของเพลงนี้ใช้กีตาร์เป็นหลักในการเล่นคอร์ตร่วมกับเบส ซึ่งเล่นโน้ตตัวล่างสุดของคอร์ตด้วยกระสวนเดียวกันกับกลองเบส

จากการพิจารณาโมดของเพลง โน้ตลำดับสามสูงกว่าทอนิกเป็นระยะคู่สามไมเนอร์ ซึ่งส่งผลให้คอร์ตทอนิกเป็นคอร์ตไมเนอร์ (i) แต่โน้ตซึ่งอยู่ถัดทอนิกตัวบนลงมา(D) นั้นมีเสียงห่างจากทอนิกตัวบนหนึ่งเสียงเต็ม จึงไม่ใช่ สีดิงโน้ต

การที่เพลงนี้จบด้วยจุดพักแบบออθενติก เคเดนซ์ (authentic cadence) อย่างที่ใช้กับโมด เมเจอร์และไมเนอร์จนเป็นปกติ ได้ทำให้เพลงนี้เสมือนมี สีดิงโน้ต อยู่ในโมดด้วย

โดยรวมๆ เพลงนี้เป็นสหศัพท์บรรสานที่ค่อนข้างโปร่ง เพราะมีเฉพาะคอร์ตดำเนินตามเพลงไปจากภายนอก เหมือนเพลงอื่นๆ

๓) ลีลาจังหวะ เพลงนี้ใช้หน้าทับช้า-ช้า-ช้า โดยมีกระดิ่ง (cow bell) รักษาจังหวะคงที่หรือชีพจรของเพลง ย้ำเน้นด้วยเบสกับกลองเบสในแนวต่ำ และสอดสลับด้วยบองโก ส่วนกีตาร์นั้นใช้ลีลาขึ้นจังหวะไปตลอดเพลง โดยหยุดเมื่อจบท่อน หรือช่วยย้ำจังหวะเป็นช่วงๆ เท่านั้น การทำหน้าที่ของกลุ่มจังหวะที่ดำเนินไปอย่างต่อเนื่องมักเป็นดังตัวอย่างข้างล่างนี้

ตัวอย่างที่ ๑๓ ความสัมพันธ์ระหว่างคอรัส เบส และกลองชุด เพลงเจ้าชายคนงาม
(ภาคผนวก ข หน้า ๒๔๗)

๔) รูปแบบ เพลงนี้เป็นเพลง ๒ ท่อน เมื่อจบเพลงแล้วเริ่มต้นใหม่ตั้งแต่แรก รูปแบบจึงเป็นเพลงซ้ำทำนอง

๑.๔.๒ ฉันทลักษณ์ของบทขับ

บทขับพร้อมด้วยคำส่งและรับสัมผัส (แสดงด้วยตัวหนาขีดเส้นใต้) ของเพลง เจ้าชายคนงาม เป็นดังนี้

บทที่ ๑	ไปแอ่วมาแล้ว	หลายที่หลาย <u>หน</u>
	ป๋หันไผสัก <u>คน</u>	ที่งามอย่าง <u>เจ้า</u>
	ภาคใต้กลางเหนือ	ไปมานั้น <u>เล่า</u>
	บ่มีไผเหมือน <u>เจ้า</u>	ผ่อดางใดก็ <u>งาม</u>
	หมู่ป้อจายมา <u>ฮ่ม</u>	ตุ้มตอมลัน <u>หลาม</u>
	ย่อนตัวเจ้า <u>งาม</u>	ไผก็ใคร <u>ได้</u>
	ตัวอ้ายยัง <u>เป็งใจ</u>	ใครได้ตัว <u>น้อง</u>

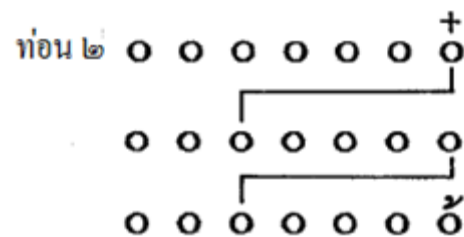
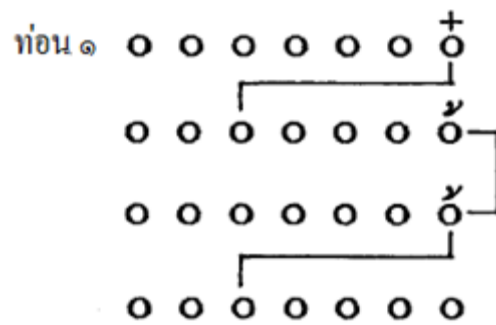
บทที่ ๒	เป็นกินหยัง <u>จา</u>	ถึงได้ <u>งามหลาย</u>
	งามถูกใจป้อ <u>จาย</u>	ไปทั่วทุกแห่ง <u>ห้อง</u>
	ไผก็ <u>เป็งใจ</u>	ตัวนายอื่น <u>น้อง</u>
	หรือกินน้ำข้าว <u>กล้อง</u>	น้องถึงได้ <u>ดงาม</u>
	หมู่บ่าวหัน <u>กัหยอก</u>	ป้อเฮือนหัน <u>กัถาม</u>
	ย่อนตัวเจ้า <u>งาม</u>	ไผก็อด <u>บได้</u>
	หมู่ป้อจาย <u>ดงหลาย</u>	จึงลู่อื่น <u>หยอกน้อง</u>

บทที่ ๓	คนงามเป็น <u>มี</u>	เจ้าของแล้ว <u>ยังหนอ</u>
	ตัวอ้ายคน <u>ขอ</u>	ใคร่ตวยไป <u>บ้าน</u>
	กันน้อง <u>บั่นใจ</u>	อ้ายบ่มี <u>เมื่อคร้าน</u>

	จะตวยไป <u>บ้าน</u> คนขอ <u>อู่</u> แต่ หาก <u>น้องคนดี</u> โปรดเอ็นดูสง <u>สาร</u>	ของ <u>น้องคนดี</u> บ่หมีหลบ <u>หนี</u> หื้อตวยไปแแล้ว <u>บ้าน</u> ช่างขอ <u>อู่</u> แต่
บทที่ ๔	ช่างขอคนตู่ <u>กซ์</u> กันบ่ได้เป็น <u>แฟน</u> กันว่านายสาว จะขอเป็นลูก <u>จ้าง</u> ลูก <u>จ้าง</u> คนนี้ แล้วแต่ <u>เจ้านาย</u> หน้กอย่างใดก็ <u>บ่หนี</u>	มีแต่ตูปหมา <u>แหงน</u> อ้ายขอเป็นลูก <u>จ้าง</u> หัวใจยัง <u>ว่าง</u> กินนอกนอน <u>ใน</u> <u>อู่</u> แต่จริง <u>ใจ</u> จะใช้งานอย่าง <u>อื้อ</u> ย่อน <u>เจ้านาย</u> สวยล้า
บทที่ ๕	คนงามใครได้ อ้ายนี้ <u>จะมา</u> น้องสาวไปไหน มดบ่ <u>หื้อเข้า</u> ตั้ง <u>น้ำ</u> ตั้ง <u>เข้า</u> ตั้ง <u>หมู่</u> เผ็ง <u>ภมร</u> จะปกป้องด้วย <u>ใจ</u>	ลูก <u>จ้าง</u> ก่ <u>หา</u> ขอสม <u>คร</u> เจ้า <u>เจ้า</u> จะขอไปนั่ง <u>เฝ้า</u> แมง <u>บ่</u> หื้อ <u>มา</u> ต <u>อม</u> บ่ <u>หื้อ</u> ผ่าย <u>หื้อ</u> ผ <u>อม</u> มา <u>ตุ้ม</u> ต <u>อม</u> บ่ <u>ได้</u> ของอ้าย <u>อี่</u> น้อง

การส่งและรับสัมผัสของถ้อยคำมีทั้งแบบ เกาะไกล่ และ เกาะไกล่ ด้านวรรณยุกต์ มีวรรณยุกต์ จัตวาที่คำสุดท้ายของวรรคแรกของทั้งท่อนแรกและท่อนที่สอง กับ การใช้ไม้โท ที่คำสุดท้ายของเพลง ดัง แผนภูมิข้างล่างนี้

เจ้านายคนงาม

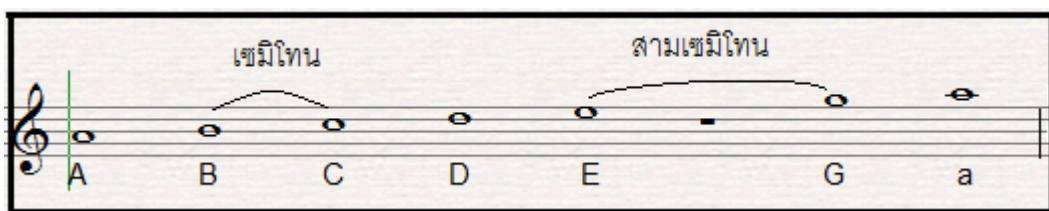


แผนภูมิที่ ๑๒ ฉันทลักษณ์ของเพลงเจ้านายคนงาม

๑.๕ เพลง ตำนานหนองสะเลียม ประพันธ์โดย สิงห์คำ ศรีชัย

๑.๕.๑ สกอร์ของเพลงนี้ (ภาคผนวก ข หน้า ๒๔๘-๒๔๙) วิเคราะห์ได้ดังนี้

๑) ทำนอง เพลงตำนานหนองสะเลียม มีพิสัยของบทขับตั้งแต่โน้ต G ถึง a จบเพลงที่ A โดยไม่ใช้โน้ต F เพลงนี้จึงอยู่ใน โหมดหกเสียง ดังนี้



แผนภูมิที่ ๑๓ โหมดหกเสียงในเพลง ตำนานหนองสะเลียม

โมตนีมี ครึ่งเสียงระหว่าง B กับ C และมีระยะสามเซมิโทนระหว่าง E กับ G

เพลงนี้มีทำนองที่ทำหน้าที่บรรเลงก่อนและหลังทำนองหลักซึ่งเป็นทางขับ และทำนองหลักนั้นมีความยาวเพียงสี่วรรคที่ยาวเท่าๆกันหมด

๒) **เนื้อในของเพลง** เนื้อในเป็นสหสัมพันธ์ประสาน ด้วยการใช้คอร์ดในการประสานเสียงเบา ๆ ดำเนินไปพร้อมกับทำนองอย่างสม่ำเสมอ การที่โน้ตลำดับที่สาม (C) อยู่เหนือทอนิก (A) เป็นระยะคู่สาม ไมเนอร์ คอร์ดทอนิกของเพลงนี้จึงเป็นคอร์ดไมเนอร์ นอกจากนี้มีการใช้คอร์ดดอมินันต์ และ คอร์ดซับทอนิก สองคอร์ดหลังนี้สามารถเลือกใช้ดำเนินเข้าสู่คอร์ดทอนิกได้ทั้งคู่ ขึ้นกับทำนอง และ/หรือความต้องการ ว่าต้องการดำเนินแบบไปตามขั้นบันได หรือกระโดดขึ้น(ซึ่งนิยมใช้ระยะคู่สี่เพอร์เฟกต์) บทบาทนี้เป็นของเบส ซึ่งทำให้ การจบเพลงเป็นแบบ v-i (คอร์ดไมเนอร์ทั้งคู่) หรือ VII-i โดยไม่มีระยะเซมิโทนระหว่างคอร์ดทั้งสอง

เบสซึ่งทำหน้าที่ประสานเสียง ด้วยการเล่นโน้ตเสียงต่ำสุดของคอร์ดนั้น ได้ทำหน้าที่ กำกับ จังหวะไปด้วย โดยกระสวนที่แตกต่างจากที่คุ้นเคยกันมานาน ดังนี้



ตัวอย่างที่ ๑๔ ตัวอย่างโน้ตของเบส ๑ กระสวนในเพลง *ตำนานหนองสะเลียม*

(ภาคผนวก ข หน้า ๒๕๐)

กระสวนของเบสมีบทบาทเด่นมากด้วยการกระโดดขึ้นเป็นระยะคู่สี่ติดๆกัน เพราะดำเนิน มีการดำเนินจากท้ายกระสวนหน้าเข้าสู่โน้ตแรกของกระสวนถัดไป และใช้ความเร็วมากกว่า ๑๒๐ โน้ตตัวดำต่อนาที

๓) **ลีลาจังหวะ** เพลงนี้มีหน้าทับ ซึ่งใช้กลองชุด (drum set) เป็นหลักโดยใช้จังหวะซ่า-ซ่า-ซ่า ความเร็วมากกว่า ๑๒๐ ตัวดำต่อนาที ที่เบสใช้ลีลากระตุกที่มีการขึ้นจังหวะอย่างต่อเนื่อง ทางเบสกับหน้าทับจากกลองชุดซึ่งดำเนินไปพร้อมกันด้วยความเร็วเท่ากัน แต่ด้วยความแตกต่างกันบ้างภายในกระสวน ทำให้เกิดการปะทะหรือโต้ตอบกัน ซึ่งสร้างความรู้สึกกระฉับกระเฉงขึ้นได้

๔) **รูปแบบ** เพลงนี้เป็นเพลงสั้น มีท่อนเดียว และมี ๔ ววรรค จบแล้วเล่นซ้ำตั้งแต่ต้นไปเรื่อย ๆ จนกว่าจะจบ รูปแบบทางดนตรีแบบนี้เรียกว่า *เพลงซ้ำทำนอง*

๑.๕.๒ **ฉันทลักษณ์ของบทขับ** เพลงตำนานหนองสะเลียม ๒ บทแรก มีบทขับพร้อมด้วยคำที่ส่งสัมผัสถึงกัน (แสดงด้วยตัวหนามีเส้นใต้) ดังนี้

๑ มาฟังตำนาน ประวัติเก้าเหง้า

เจ้าหมายจักเล่า ประวัติหนองสะเลียม

ตั้งอยู่ใต้เวียง ทางดงเจียงใหม่

ล่องมาสายใต้ อำเภอสันป่าตอง

๒ ก่อนจะมาเป็นหนอง บึงคลองหนองกว้าง

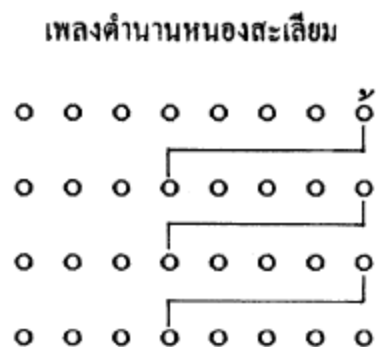
ได้มีหมู่บ้านและวัดศรีดอนใจ

ได้สาบสูญหาย จมลงมือนิด
 หกร้อยสามสิบ เป็นว่าหลังคาเอือน

แต่ละบทของเพลงนี้มีเพียง ๔ วรรค แต่ละวรรคมีประมาณ ๘ คำ ซึ่งอาจมากหรือน้อยกว่านี้ ๑ หรือ ๒ คำ ก็ได้

การส่งและรับสัมผัสเป็นแบบ เกาะไกล้ ต่อเนื่องกันไป คือ คำท้ายวรรคแรก สัมผัสกับคำที่อยู่ กลางวรรคถัดไป ส่วนข้อกำหนดเรื่องวรรณยุกต์นั้นพบสองคู่ คือ ๑) ท้ายวรรคแรก กับกลางวรรคที่สอง คำที่สัมผัสกันต้องใช้รูปวรรณยุกต์โทเหมือนกัน ๒) ท้ายวรรคที่สามกับกลางวรรคสุดท้ายก็บังคับรูป วรรณยุกต์โทเช่นเดียวกัน

บทขับนี้แสดงเป็นแผนภูมิได้ดังนี้

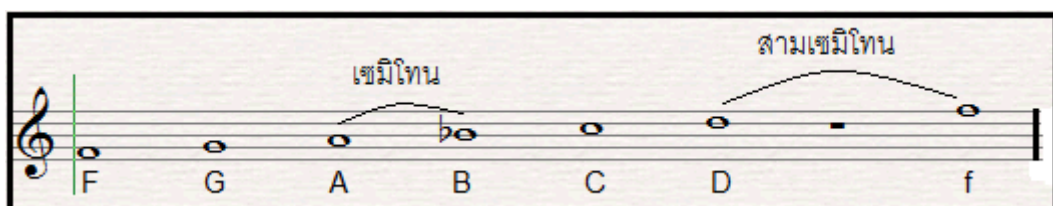


แผนภูมิที่ ๑๔ ฉันทลักษณ์ของเพลง ตำนานหนองสะเลียม

๑.๖ เพลง คำสุมาเมีย ประพันธ์โดย เสมอ เมืองเมงราย

๑.๖.๑ สกอร์ (ภาคผนวก ค. หน้า ๒๕๑-๒๕๔) สามารถนำมาวิเคราะห์ได้ดังนี้

๑) ทำนอง เพลงคำสุมาเมียมีท่อนนำซึ่งบรรเลงโดยแซกโซโฟน . ท่อนนำนี้ ปรากฏครั้ง เดียว และบทบาทของแซกโซโฟน ก็มีเพียงเท่านั้น ทำนองจริงของเพลงมีพิสัยจากโน้ต C ถึง d และจบเพลง ที่โน้ต C ทั้งเพลงใช้โน้ต ๖ โน้ต จึงอยู่ใน โหมดหกเสียง ซึ่งมีโน้ตที่นับจากโน้ตที่ใช้จบเพลงขึ้นไป ดังนี้



แผนภูมิที่ ๑๕ โหมดหกเสียงในเพลง คำสุมาเมีย

โมดนี้ ใช้กฎแจกหลักเสียงที่ตรงกับ เอฟ ในบันไดเสียงไดอะทอนิก แต่ไม่ได้ใช้ โน้ต E ในเพลง โมดนี้จึงไม่มีโน้ตลำดับที่สาม การดำเนินทำนองที่น่าสนใจ คือ การลงจบบนค้ำร้อง *หลายหลาก* ซึ่งตัวเสียงขึ้นในระยาะคู่ห้า แล้วจบด้วยการกระโดดลงในระยะที่ไกลกว่า คือ คู่หก ทำให้การจบนี้เหมือนพับข้อศอก

ทำนองแทรกในเพลงนี้ มีเพียงทำนองที่บรรเลงเมื่อจบท่อนก่อนเริ่มท่อนใหม่ ซึ่งเพลงนี้ ใช้กีตาร์เล่นทุกเที่ยว

๒) เนื้อในของเพลง เป็นสหคัพทบรรสานด้วยการประสานเสียงที่ใช้คอร์ดดำเนินไปเบาๆ ร่วมกับทางเบสซึ่งยึดเอาทำนองเพลงเป็นหลัก มากกว่าย้าน้ำหนักให้ช่วงหลังของหน้าทับสองไม้ ซึ่งเป็นหน้าที่หลักของกลองชุดตั้งแต่เริ่มต้นจนจบเพลง

การที่เพลงนี้จบบนโน้ต ซี (C) และผู้เรียบเรียงเสียงประสานใช้คอร์ด C เมเจอร์ (ซึ่งต้องมีโน้ต E ด้วยเสมอ) จึงเท่ากับดึงให้เพลงจบในบันไดเสียง ซี เมเจอร์ ในขณะที่กฎแจกหลักเสียงเป็นบันไดเสียง เอฟ เมเจอร์

๓) สิลาลงหะ เพลงนี้ใช้หน้าทับซึ่งเลียนแบบ หน้าทับสองไม้ ในอัตราสองชั้นของเพลงไทย(ซึ่งเรียกว่า หน้าทับลาว ด้วย) แม้เสียงจะไม่ตรงกับ “ติง โຈ๊ะ ติงๆ ติง ทัง ติง ทัง “ (เพราะใช้เครื่องดนตรี ตะวันตก) แต่กระสวนจังหวะนั้นตรง

เนื่องจากกระสวนของหน้าทับยาวเป็นสองเท่าของห้องเพลง ดังนั้นหนึ่งรอบของหน้าทับจึงเท่ากับสองห้องเพลงของโน้ต ภาพข้างล่างนี้แสดงความสัมพันธ์ระหว่างคอร์ด กับเบส ซึ่งทำหน้าที่ประสานเสียงให้แก่ทำนองเพลง ขณะเดียวกันก็ต้องสัมพันธ์กับหน้าทับจากกลองชุดอีกทอดหนึ่งด้วย

ตัวอย่างที่ ๑๕ ความสัมพันธ์ระหว่างคอร์ดกับเบส และหน้าทับสองไม้ของกลองชุด

ในเพลง คำสุมาเมีย
(ภาคผนวก ข หน้า ๒๕๔)

๔) รูปแบบ เพลงนี้มีท่อนเดียวที่มี ๔ วรรค จบแล้วเล่นซ้ำตั้งแต่ต้นไปเรื่อย ๆ จนกว่าจะจบ
รูปแบบทางดนตรีแบบนี้เรียกว่า เพลงซ้ำทำนอง

๑.๖.๒ **ฉันทลักษณ์ของบทขับ** เพลง *คำสุมาเมีย* มีบทขับพร้อมด้วยคำส่งและรับสัมผัส (แสดงด้วยตัวหนาขีดเส้นใต้) ดังนี้

บทที่ ๑ สิบนิ้ววันทา จะเล่าไขจำกำมะเภา
จะบอกบรรดาท่านเจ้า ว่าเรื่องกำสุมาเมีย —
ตั้งแต่ตีตรัหะเบียนสมรส ปาหื้อหุ่นฮ้างน้องนางนั้นเสีย —
เข้าตอกดอกไม้สู่มามายเดียร์ เกยล่วงเกินเมียหลายหลาก

บทที่ ๒ เกยปาตักข์ปาจัน มีลูกหลายคนพาหื้อล่ำบาก
 พาหื้อสุดสูยาก ชีวิตลุ่มลุ่ม ดอนดอน —
 ใครไ้เอะหยงปด่งใจกิด ข้าเตื่อใครหมิดใครละใครถอน —
 เกยล่องเกินงามจน ยามหลับยามนอนยามตื่น

บทที่ ๓ ได้ขึ้นที่ท่าเกยย่ำที่สูง ว่าที่เกยหยุดเกยเกี่ยว
 จันฮอตมาแผนะเดียว เกยได้ขึ้นขี่ขึ้นของ ——
 เกยแป้ซากบเกยตีบขาเขียด แสดงตัวเป็นเจ้าของ ——
 ได้ปาสุเหี้ยดยามนอน เมื่อเด็กออนจอนเมียพี่

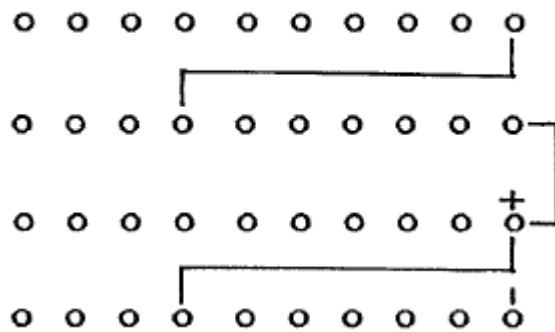
บทที่ ๔ พี่มานั่ง กัดกอย ไปหนองใต้
 กลัวเป็นบาปกรรม กับเมีย —
 จะตั้งใจฟ่อง บ่ตั้งใจฟ่อง ปาหื้ออันน้องขวัญเสีย —
 สุมามาจากใจเนอเมีย อันที่เสื่อมเสียขอหื้อปลดโทษ

บทที่ ๕ ขออย่าได้เกียต ได้โชด
 ขอให้อยกไต่ข สามี
 อันความซ้เกำขัหลัง ขอให้น้องนางเอาหิ้งขว้างเสี่ย
 อันนี้ละหนาก่ำสุมาเมียร ยกไต่ขผู้เหี้ยเนอเมียของพี่

มีการส่งสัมผัส และการใช้วรรณยุกต์ของทางร้องสามบทแรก แต่ บทที่ ๔ ไม่มีสัมผัสระหว่างสองวรรคแรก(เกาะใกล้) และบทที่ ๕ ไม่มีสัมผัสระหว่างท้ายวรรคที่สองกับท้ายวรรคที่สาม (เกาะไกล) แต่มีการกำหนดวรรณยุกต์ แต่ในบทที่ ๔ และ บทที่ ๕ มีข้อบกพร่องบทละแห่ง คือ บทที่ ๔ ไม่มี เกาะใกล้ระหว่างวรรคแรกกับวรรคที่สอง บทที่ ๕ ไม่มี เกาะไกล ระหว่างท้ายวรรคที่ ๓ กับท้ายวรรคที่ ๔

การส่งและรับสัมผัส และการกำหนดวรรณยุกต์ ของบทอื่นๆ แสดงในแผนภูมิดังนี้

เพลง คำสู่มาเมีย



แผนภูมิที่ ๑๖ ฉันทลักษณ์ของเพลง คำสู่มาเมีย

๑.๗ เพลง จะเลือกใครดี และ เพลงอหิณนาศีลข้อสอง

๑.๗.๑ สกอร์ของเพลง จะเลือกใครดี (ภาคผนวก ข หน้า ๒๕๕-๒๖๖) วิเคราะห์ได้ดังนี้

๑) ทำนอง ทำนองของบทขับมีพิสัยระหว่างเสียง G ถึง a โดยมี G เป็นทอนิกและข้ามโน้ต E จึงเป็นโมดหกเสียง ดังนี้



แผนภูมิที่ ๑๗ โมดหกเสียงในเพลง จะเลือกใครดี

ท่อนนำของเพลงนี้ยาวเป็นพิเศษ(๑๐ ห้อง) และให้เครื่องดนตรีสองกลุ่มผลัดกันเล่น ระหว่างเครื่องไฟฟ้า (กีตาร์และออร์แกน) กับ กลุ่มเครื่องเป่าซึ่งเน้นกลุ่มแตร หลังจากนั้น การบรรเลงทำนองแทรกระหว่างวรรค บรรเลงเมื่อจบท่อน ตลอดจนการบรรเลงนำเข้าสู่คำร้องที่มีเพียงไม่กี่คำนั้น กลุ่มเครื่องดนตรีดังกล่าวผลัดกันทำหน้าที่ตลอดเพลง ทำให้ทำนองซึ่งไม่ใช่ทำนองหลัก(theme) ของเพลง ได้รับความเอาใจใส่มากขึ้น

๒) เนื้อในของเพลง การประสานเสียงซึ่งเป็นเนื้อหาของส่วนนี้ เครื่องดนตรีสองกลุ่มที่กล่าวในข้อ ๑) ได้ช่วยกันทำหน้าที่ ๒ อย่าง คือ ๑) บรรเลงท่อนนำ และบรรเลงแทรกระหว่างวรรค ๒) ระหว่างการขับร้อง เครื่องดนตรีทั้งสองกลุ่มนี้ผลัดกันทำหน้าที่ประสานเสียงด้วยวรรคเล็กๆ สั้นๆ เป็นที่ๆ ทำให้เสียงประสานโดยรวมๆ แน่นหนาขึ้น ทั้งยังมีสีสันของเสียงที่หลากหลายอีกด้วย

นอกจากนี้ ระหว่างการขับร้อง กีตาร์ได้บรรเลงคลอตามไปเบาๆ ด้วยทำนองเพลงเดียวกัน แต่ผันแปรไปบ้างตามอรรถาธิบายอย่างที่เรียกว่า ตามใจผู้ปฏิบัติ (ad libitum) ซึ่งทำให้มีเนื้อในแบบ วิวิธศัพท์ แทรก

ปนเข้ามา แต่ในภาพรวม การประสานเสียงที่หนักแน่นและเด่นชัด ทำให้ เนื้อใน ของเพลง เป็น สหศัพท์ บรรสาน

การที่โน้ตลำดับที่สาม (Bb) มีเสียงห่างจากทอนิกเสียงครึ่ง (หรือ คู่สามไมเนอร์) คอร์ดทอนิกของ เพลงนี้จึงเป็นคอร์ดไมเนอร์ และมีคอร์ดให้เลือกใช้ดำเนินเข้าหาคอร์ดทอนิกเพื่อจบเพลง ๒ คอร์ด คือ คอร์ด บนโน้ตดี (D) กับคอร์ดบนโน้ตเอฟ (F) ซึ่งไม่ว่าจะเลือกคอร์ดใด ก็ไม่ได้จุดพักแบบออธเอนติกเคเดนซ์ (Authentic cadence) เพราะทั้งสองคอร์ดในโมดนี้ไม่มีโน้ตที่มีเสียงต่ำกว่าทอนิกครึ่งเสียง

๓) ลีลาจังหวะ เพลงนี้ใช้หน้าทับ ซ่า-ซ่า-ซ่า ความเร็วประมาณ ๑๓๐ โน้ตตัวดำต่อนาที เบสยังคงเล่นพร้อมกับกลองเบสในกลองชุด ส่วนคอร์ดของเพลงนี้ ไม่เล่นถี่เหมือนเพลงอื่นๆ เพราะมีเครื่องดนตรีมาก สามารถช่วยกันเล่นโน้ตในคอร์ดได้สะดวก เช่น กลุ่มเครื่องเป่า เป็นต้น

ข้างล่างนี้ คือตัวอย่างสกอที่จัดวางองค์ประกอบของเพลงเป็นชั้นๆ จากบนลงล่าง คือ ทำนอง เนื้อใน และลีลาจังหวะ พร้อมบทบาทหน้าที่ ขณะการขับร้องกำลังดำเนินไปตามปกติ

42

ทำนองหลัก Voice

ว้าย โล่ พา กัน จีบ จา ไต่ มิ แฟน เป็น

กลุ่มเครื่องเป่า Br.

บรรเลงทำนองแทรก Br.

ออร์แกนเล่นคอร์ด E. Org.

กีตาร์เล่นแบบ ad libitum Gtr.

เบสเล่นโน้ตต่ำสุดของคอร์ด & เล่นหน้าทับ Bass

กลองเล่นหน้าทับ Dr.

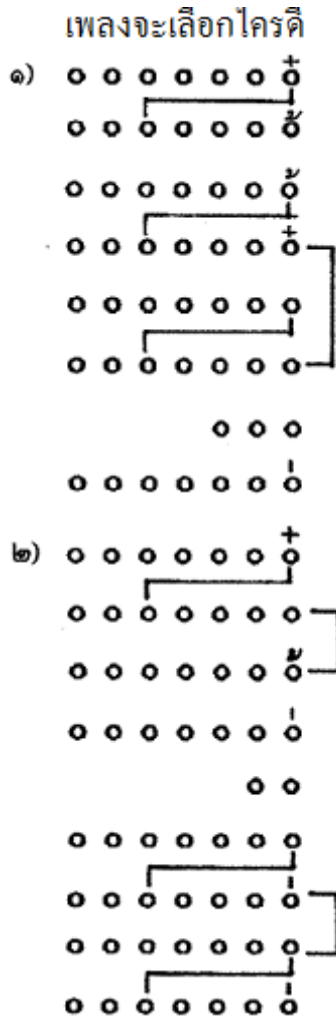
ตัวอย่างที่ ๑๖ บทบาทและความสัมพันธ์ของกลุ่มต่างๆ ในเพลง จะเลือกใครดี

(ภาคผนวก ข หน้า ๒๖๒)

๔) รูปแบบ เพลงนี้เป็นเพลงประโยคเดียวที่มีทำนองสั้นๆแทรกบ่อยๆ เมื่อจบวรรคสุดท้ายแล้ว เข้าตั้งแต่ต้นอีก ตอนจบอย่างสมบูรณ์มีบทขับเพิ่มขึ้นอีก ๔ วรรคโดยวรรคที่ ๓ และ ๔ ที่เพิ่มมานั้นใช้ทำนอง วรรคเดียวกันกับทำนองของ ๒ วรรคข้างหน้า หลังจากนั้นจึงปิดท้ายด้วยคำว่า เหนื่อย

การเพิ่มจำนวนวรรคดังกล่าวไม่ได้เพิ่มทำนองใหม่และไม่ได้มีสถานะเป็นท่อนใหม่ ดังนั้นรูปแบบนี้ จึงยังคงเป็นเพลงซ้ำทำนอง

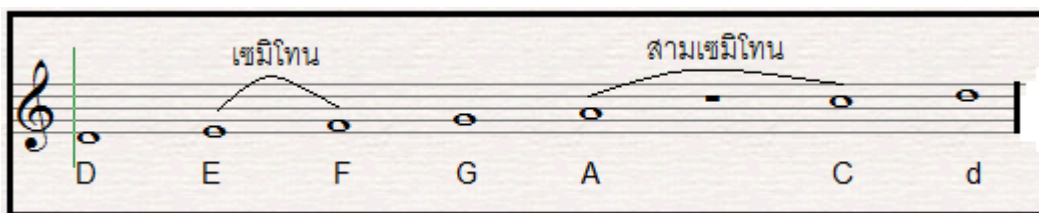
(แสดงด้วยตัวหนาขีดเส้นใต้) ดังนี้



แผนภูมิที่ ๑๘ ฉันทลักษณ์ของเพลง จะเลือกใครดี

๑.๗.๓ สกอร์ของเพลง*คีลข์อสองอหินนา*(ภาคผนวก ข หน้า ๒๖๗-๒๗๒) วิเคราะห์ได้ดังนี้

๑) ทำนอง เพลงนี้มีพิสัยของทำนองหลักระหว่าง D กับ e โดยไม่มีเสียง B จึงเป็นเพลงใน โหมดทกเสียง ที่เริ่มจาก D ดังนี้



แผนภูมิที่ ๑๙ โมดหกเสียงในเพลง ศีลข้อสอง อทินนา

ท่อนนำของเพลงนี้ สามห้องแรกเป็นส่วนที่ผู้เรียบเรียงเสียงประสานเน้นความสำคัญของโน้ต d ตั้งแต่ห้องที่ ๔ ไปจนถึงห้องที่ ๘ เป็นทำนองที่นำเข้าสู่วรรคแรกของเพลง

ตัวอย่างที่ ๑๗ ท่อนนำเพลง ศีลข้อสองอทินนา ห้องที่ ๑-๔
(ภาคผนวก ข หน้า ๒๖๗)

5

VOICE

1

IV

E. Org.

GTR.

BASS

Dr.

ฟิล ชิง

ตัวอย่างที่ ๑๘ ท่อนนำเพลง ศีลข้อสองอทินนา ห้องที่ ๕-๘
(ภาคผนวก ข หน้า ๒๖๘)

สำนวนของทางเครื่องในห้องที่ ๕-๘ นี้ ได้ใช้ซ้ำอีก ๒ ครั้ง คือ ครั้งแรกระหว่างห้องที่ ๑๓-๑๖ ซึ่ง
นักร้องขับร้องจบวรรคที่สอง อีกครั้งหนึ่งระหว่างห้องที่ ๒๙-๓๒ ซึ่งเป็นช่วงจบท่อนที่หนึ่ง

เพลงนี้จบลงที่โน้ตลำดับสามเหนือทอนิก (F) และทำนองปิดท้ายของทางเครื่อง ก็ดำเนินไปจบ
ที่โน้ตเดียวกันกับทางร้อง

46

VOICE

1

IV

E. Org.

GTR.

BASS

Dr.

เปต

ตัวอย่างที่ ๑๙ ตอนจบเพลง ศีลข้อสองอทินนา ห้องที่ ๔๖-๔๙
(ภาคผนวก ข หน้า ๒๗๒)

๒) **เนื้อในของเพลง** เพลงนี้ใช้คอร์ดซึ่งสร้างขึ้นบนโน้ตในโมดเป็นหลักในการประสานเสียง คอร์ดทอนิกจึงเป็นคอร์ดไมเนอร์ แต่การที่ซับทอนิกไม่ได้มีเสียงต่ำกว่าทอนิกครึ่งเสียง จึงไม่มีการใช้คอร์ดอย่างในทฤษฎีสมุติ จดพักตอนจบท่อนที่ ๑ ซึ่งจบบนทอนิก ใช้คอร์ด ซับทอนิกนำคอร์ดทอนิก (VII-i)

การจบเพลงที่สองห้องสุดท้าย ซึ่งจบบนโน้ตลำดับที่สามเหนือทอนิกนั้น เท่ากับได้เปลี่ยนทอนิก จากดี (D) เป็นเอฟ (F) ซึ่งเป็นญาติที่เรียกว่า กฎเสียงเมเจอร์สัมพันธ์ (Relative Major Key) ของทอนิก เดิม

การเพิ่มเครื่องเป่ามาช่วยเล่นทำนองแทรก และเสริมคอร์ดด้วยอนุภาคทำนองเป็นแห่งๆ นั้น นอกจากเพิ่มสีสันของเสียงให้แก่ดนตรีแล้ว ยังทำให้เนื้อในแบบสหศัพท์บรรสานของดนตรีหนาแน่นขึ้น

๓) **ลีลาจังหวะ** เพลงนี้ใช้หน้าทับ ซ่า-ซ่า-ซ่า ซึ่งมีกระสวนของเบสกับกลองชุดคล้ายๆ กันกับ เพลงอื่นๆ แต่กีตาร์ของเพลงนี้เล่นจังหวะยก เฉพาะหัวห้องกับกลางห้องเท่านั้น ไม่เล่นอย่างถี่มากเหมือนกับ บางเพลงก่อนนี้ การทำเช่นนี้เป็นเพราะมีเครื่องดนตรีอื่นๆ ช่วยเล่นคอร์ดให้เพียงพอ บทบาทของกีตาร์จึงมี เท่าที่เห็นว่าเพียงพอ

ความสัมพันธ์ระหว่างทั้งสามส่วนหลักๆ ที่กล่าวมาแล้วนั้น เป็นแบบที่ต่างก็ช่วยกันทำหน้าที่ต่างๆ กัน แต่ให้กลมกลืนกัน กล่าวคือ นอกจากทำนองที่เล่นด้วยกีตาร์แล้ว เครื่องดนตรีอื่นๆ ก็ทำหน้าที่ของตนไปด้วย สามห้องแรกมีเฉพาะกลองชุดช่วยย้ำจังหวะหนักที่หัวห้อง ในห้องที่สี่ซึ่งเริ่มเป็นทำนองเพลง กลองรัวส่ง จังหวะ และเบสเริ่มเล่นกระสวนแรก ห้องที่ ๕-๖ กีตาร์เริ่มเล่นคอร์ดต่างๆ และกลองชุดเริ่มเล่นหน้าทับ ซ่า-ซ่า-ซ่า ห้องที่ ๗ เครื่องเป่าพ่นทำนองด้วยโน้ตในคอร์ดโดยลากเสียงยาว ซึ่งกีตาร์ เบส และกลองก็ทำ เช่นเดียวกัน ห้องที่ ๘ ต้นห้องเป็นการย้ำจังหวะหัวๆ สั้นๆ ครึ่งหลังของห้อง นักร้องเริ่มร้องสองคำแรก พร้อมๆ กับกลองชุดซึ่งรัวส่งด้วย(ดูตัวอย่างที่ ๒๔ และ ๒๕ ประกอบ)

๔) **รูปแบบ** เพลงนี้เริ่มต้นแล้วดำเนินไปจนจบโดยไม่มีการซ้ำหรือย้อน จึงเป็นเพลงประเภทท่อน เดียวจบ

๑.๗.๔ ฉันทลักษณ์ของบทขับ

บทขับพร้อมด้วยคำส่งและรับสัมผัส (แสดงด้วยตัวหนาขีดเส้นใต้) มีดังนี้

๑) ศีลข้อสองคืออทินนา
องค์พระพุทธาท่านทรงสอนไว้
บ่ห้อเขาหันแกรวยแกได้
ทำเปนผู้ร้ายขโมยโจยโจร
ตึงบว่าเิ้มหล้มฝายเ้าน
ห้ามแบซอนเร็นเามาเป็นของตน
 นน แม่นน
กรรมจะเวียนวนถึงต้นวันนี้

๒) ช่วงชิงวิงราวฆ่าเจ้าเาของ
มุ่งร้ายหมายปองเาของผู้อื่น

จะตกอเวจี ปะหมื่นวันพื้น

หื้อคินปักได้มาเถิด

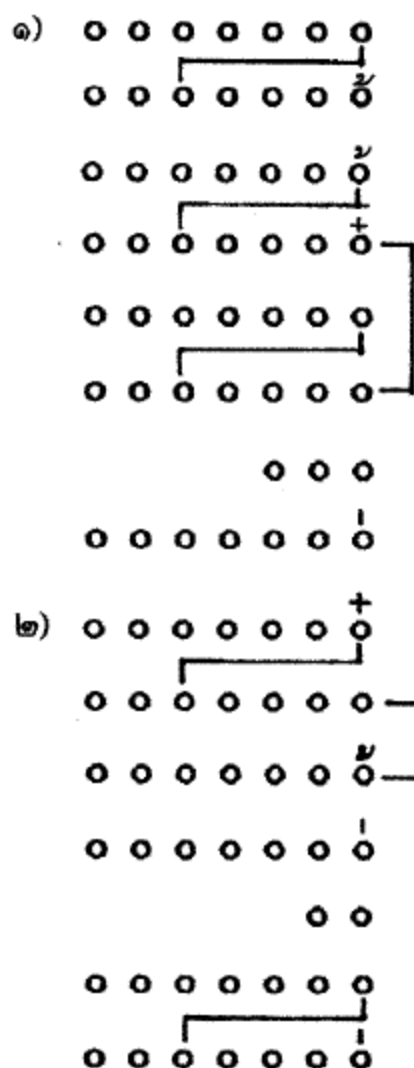
แถมนา

ยิ่งไปลักทรัพย์ของวัดของวา

ถึงม้วยมรณาจะกลายเป็นเปรต

การส่งและรับสัมผัสสัมผัสระหว่างคำมีทั้งทั้งแบบเกาะใกล้และเกาะไกล และการกำหนดวรรณยุกต์
พบที่ท้ายวรรคที่ ๒ ของท่อนแรก ซึ่งต้องใช้ไม้โท กับท้ายวรรคสุดท้ายของทั้งสองท่อน ซึ่งต้องใช้ไม้เอกหรือ
เสียงวรรณยุกต์เอก ดังแผนภูมิต่อไปนี้

เพลงสี่ลื้อสองอทินนา

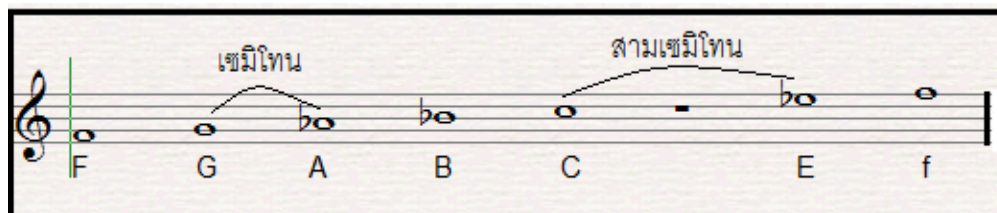


แผนภูมิที่ ๒๐ ฉันทลักษณ์ของเพลงสี่ลื้อสองอทินนา

๑.๘ เพลงเปิดใจสาวแต่ และ เพลงสุราพาวิวาท

๑.๘.๑ สกอร์เพลง *เปิดใจสาวแต่* (ภาคผนวก ข หน้า ๒๗๓-๒๘๔) วิเคราะห์ได้ดังนี้

๑) **ทำนอง** เพลงนี้มีพิสัยของทำนองหลัก (ทางขับ) ระหว่างเสียง C กับ c แต่มี F เป็นทอนิก และไม่มีเสียงของโน้ต D ทั้งทางร้องและทางเครื่องของเพลงนี้ จึงอยู่ในโมดกเสียง ที่เริ่มจาก เอฟ ดังนี้



แผนภูมิที่ ๒๑ โมดกเสียงในเพลง *เปิดใจสาวแต่*

ทางร้องดำเนินไปโดยใช้ระดับเสียงที่เสียงวรรณยุกต์มีส่วนทำให้ผันแปรบ้าง แต่โมดของเพลง ยังชัดเจน ยกเว้นบางวรรคเท่านั้นที่ผิดปกตินักจนสังเกตได้ เช่น ระหว่างห้องที่ ๒๒ กับ ๒๓ นั้น บทขับมี ๘ พยางค์ แต่โน้ตของ ๗ พยางค์แรก มีจำนวนถึง ๑๔ ตัว และเป็นเสียงเดียวกันหมด ทำให้คำขับ ๑ พยางค์ใช้ โน้ตเสียงเดียวกัน ๒ ตัว โดยโน้ตแรกเสียงหนัก โน้ตหลังเสียงเบา (ดังปรากฏด้วยเครื่องหมายเหนือตัวโน้ต)



ตัวอย่างที่ ๒๐ เทคนิควิธีการขับซอแบบเม็ดแก้วตาไหล

(ภาคผนวก ข หน้า ๒๗๘)

การขับร้องวรรคนี้นั้นจะได้ยินเสียงที่เพิ่มเข้ามาไล่ตามหลังบทขับ เป็น

“น้องงะ แต่อะ คนนะ งามมะ ขออะ ยกกะ มืออะ”

เห็นได้ชัดว่า ในวรรคนี้นี้ เสียงโน้ตเสียงเดียวมียุทธพิพลเหนือวรรณยุกต์อย่างเด็ดขาด เทคนิควิธี หรือเรียกตามภาษาท้องถิ่นว่า *เม็ด* นี้ ผู้ที่ได้ชื่อว่าเป็นต้นแบบ คือ *แก้วตาไหล* (ไหล กันทะจันทร์, ๒๔๕๗-๒๕๓๗) ช่างซอชาวลำพูนที่มีชื่อเสียงมากผู้หนึ่ง ซึ่งเริ่มใช้ตั้งแต่ประมาณ พ.ศ. ๒๕๐๐ เศษเป็นต้นมาจนเป็นที่รู้จักและนิยมใช้แพร่หลายในนาม *เม็ดแก้วตาไหล* ช่างซอที่ชอบใช้ *เม็ด* นี้บ่อยๆผู้หนึ่ง คือ *แก้ว* (สุรินทร์ หน่อคำ, ๒๔๘๙- ๒๕๕๓)

การที่เทคนิควิธีนี้ ปรากฏในเพลงลูกทุ่งคำเมืองซึ่งขับร้องโดยนักร้องซึ่งไม่ใช่ช่างซอ และไม่เคยฝึกหัดขับซอจริงๆ มาก่อน แสดงว่าผู้ประพันธ์คือผู้ที่รู้จักเทคนิควิธีนี้ดี และเมื่อถ่ายทอดให้แก่ นักร้องก็รับได้ จากการสัมภาษณ์ผู้ประพันธ์ (รชต แสนพิศ, กรกฎาคม ๒๕๕๗) ซึ่งไม่ใช่ช่างซอ แต่มีมารดาเป็นช่างซอเก่า ได้ทราบว่า เขารู้จักเทคนิควิธีนี้มานานแล้ว และเขาเป็นผู้ถ่ายทอดวิธีให้แก่ นักร้องเอง ทั้งโดยตรงและโดยอ้อม เช่น สอนเพิ่มเติมทางโทรศัพท์หลายครั้ง เป็นต้น

๒). เนื้อในของเพลง เพลงนี้มีเนื้อในเป็นสหคัพทบรรสานด้วยการประสานเสียงซึ่งดำเนินตามทำนองมากกว่าจะเน้นการใช้คอร์ดเป็นชุดๆ ทั้งไม่บังคับให้จบแบบคอร์ด V-I ตามแนวปฏิบัติที่นิยมทั่วไป ความสำคัญของคอร์ดจะปรากฏตอนดำเนินเข้าสู่ตอนจบเพลงด้วยการใช้เครื่องทองเหลืองเล่นโน้ตในคอร์ดหลายโน้ตต่อเนื่องกัน นอกจากนี้แล้วใช้คอร์ดจากกีตาร์และคีย์บอร์ดเป็นหลัก

๓) **ลีลาจังหวะ** เพลงนี้ใช้หน้าทับ ซา-ซา-ซา ความเร็ว ไม่ต่ำกว่า ๑๔๐ โน้ตตัวดำต่อนาที ซึ่งเร็วกว่าเพลงอื่นๆ กระสวนจังหวะที่ใช้กับเบสไฟฟ้าเป็นกระสวนเดียวกันกับที่ใช้ในเพลง *ตำนานหนองสะเลียม* แต่ของเพลงนี้เร็วกว่ามาก และกระสวนของคอร์ดก็เน้นจังหวะยกตลอด ทำให้ลีลาจังหวะของเพลงนี้เร่งเร้าการตอบสนองทางกายจากผู้ฟังมากเป็นพิเศษ

ตัวอย่างที่ ๒๑ ความสัมพันธ์ระหว่างคอร์ด เบส และ กลองชุด เพลง *เปิดใจสาวแต่*
(ภาคผนวก ข หน้า ๒๗๖)

ทั้งสามส่วนขององค์ประกอบดนตรีของเพลงนี้ เมื่อเป็นสกอรรวมจะเป็นดังตัวอย่างจากห้องที่ ๔๐-๔๒ ดังนี้

40

ทำนองหลัก

ปาง หุ่น บาง ผัว ขาว รออา ยุ ถึง ชาว ก้อน หนอ พี่

กลุ่มเครื่องเป่าแทรกด้วยคอรัส
ทั้งกระสวนสั้นและยาว

คอรัสขึ้นเน้นจังหวะยก

กระสวนเบล

(28)

กลองชุดซ้ำหน้าทับซ้ำ-ซ้ำ-ซ้ำ

ตัวอย่างที่ ๒๒ สกอรร้องที่ ๔๐-๔๒ ของเพลง เปิดใจสาวเต
(ภาคผนวก ข หน้า ๒๘๑)

ทำนองหลักของเพลงจบท่อนในห้องที่ ๔๓ ซึ่งขณะนั้นร้องหยุด เครื่องดนตรีมีบทบาทต่างๆ กัน ดังตัวอย่างจากสกอรร้องที่ ๔๓-๔๕ ดังนี้

43

ทำนองหลัก

อิน

กลุ่มเครื่องเป่า

คอร์ด

กีตาร์บรรเลงทำนองแทรกเมื่อจบท่อน

เบสเปลี่ยนกระสวนชั่วคราว

กลองชุดส่งจังหวะและเริ่มหน้าทับซ้ำ-ซ้ำ-ซ้ำรอบใหม่

ตัวอย่างที่ ๒๓ สกอร์ห้องที่ ๔๓-๔๕ ของเพลง เปิดใจสาวแต่

(ภาคผนวก ข หน้า ๒๘๑)

๔) รูปแบบ โครงสร้างของเพลงนี้มีสามท่อน ท่อนที่สามคือการซ้ำท่อนที่สอง แต่บรรจุคำร้องดีกว่า เมื่อจบแต่ละท่อน นักร้องจะหยุด และมีทำนองแทรกสั้นๆ ยกเว้นท่อนสุดท้ายที่นักร้องจบด้วยวลี *นี่ละหนอ หนอละนาย*

๑.๘.๒ ฉันทลักษณ์ของบทขับ

บทขับพร้อมด้วยคำส่งและรับสัมผัส (แสดงด้วยตัวหนาขีดเส้นใต้) ของเพลงเปิดใจสาวแต่ มีดังนี้

๑. ตัวน้องเป็นสาวรุ่นราวเอื้อเอื้อ
 หนุนฮ่างก็เหมาะ บ่ามาเกาะมาต่อม
 อีแม่น้องขาง เป็นตึงบ่ยอม
 ถึงไผมาต่อม ตึงบ่หื้อไถ่
 ไผบ่ได้หุบ ไผบ่ได้กำ
 คงบ่ได้หล้า ไปเป็นลูกไป
 น้องแต่คนงาม ขอยกมือไหว้

บ่าวเหนือบ่าวใต้ อุดเอา

๒. บ่าวเมืองกรุงบ่าวบ้านนอก

บ่าวมาฮ้อยมาหยอก ตัวน้องก็เขิน

จะบอกอี่แม่ จะไปขางเนิน

กลัวได้เค้นเกิน ละกลายเป็นสาวเถา

สาวน้อยลำปาง หุ่นบางผิวขาว

รออายุถึงขาวก่อนน้อพี่ขึ้น

๓. ถ้าแม่เลิกขางหื้อมาไวยไวยนะจ๊ะ

อีน้องเป็นนักมายนะแต่บ่สวักหื้อไผ่

ถ้าบ่ป้อจายดี จะฮักจนวันตาย

จะบ่หลายใจ ฮักไผ่ฮักหมั้น

บ่ป้อจายซี้จ่อย่าหาว่าอ้ายเทย

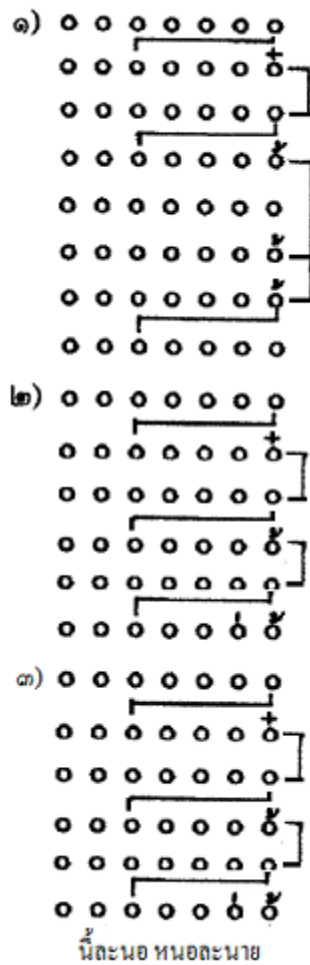
จะลือกคอดีเข้าเลย จนครางเอยเอยพี่จิ้น

นี่ละหนอ

หนอละนาย

การรับและสัมผัสในเพลงนี้มีทั้งแบบ *เกาะใกล้* และ *เกาะไกล* การกำหนดวรรณยุกต์มีตรงกันทั้งสามท่อน คือ คำสุดท้ายของวรรคที่สอง และวรรคที่สี่ ของทุกท่อน ให้ใช้ไม้โท ส่วนที่ต่างกัน คือ คำสุดท้ายของท่อนแรก(ท้ายวรรคที่แปด) เป็นเสียงสามัญ ส่วนคำสุดท้ายของวรรคที่สอง และวรรคที่สาม (ท้ายวรรคที่หก) ให้ใช้ไม้โท ดังแผนภูมิต่อไปนี้

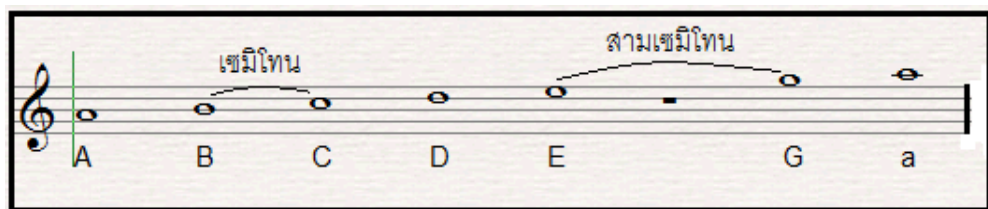
เพลงเปิดใจสาวแค



แผนภูมิที่ ๒๒ ฉันทลักษณ์ของเพลง เปิดใจสาวแค

๑.๘.๓ สกอร์เพลง สุราพาวีวาท (ภาคผนวก ข หน้า ๒๘๕-๒๘๓) วิเคราะห์ได้ดังนี้

๑) ทำนอง ทางร้องของเพลงนี้มีพิสัยระหว่าง E กับ e และใช้โน้ตหกตัว โดยมี A เป็นทอนิก และไม่มี เสียง F บันไดเสียงเป็น โหมดหกเสียง ดังนี้



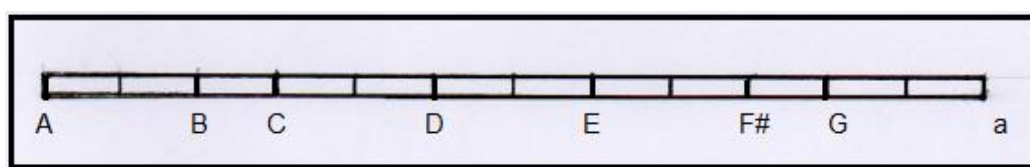
แผนภูมิที่ ๒๓ โหมดหกเสียงในทางร้องของเพลง สุราพาวีวาท

แต่ทางเครื่องของเพลงนี้ เมื่อเล่นทำนองแรก (จากห้องที่ ๔๓-๔๔ ในโน้ตเพลงที่ภาคผนวก ข. หน้า) ได้ใช้โน้ตเพิ่มขึ้นอีกตัวหนึ่ง คือ เอฟชาร์ป (F#) ดังนี้



ตัวอย่างที่ ๒๔ ทางเครื่องที่มีโน้ต เอฟชาร์ป ในเพลงสุราพาวีวาท
(ภาคผนวก ข หน้า ๒๙๒)

โน้ต เอฟชาร์ป ที่เพิ่มลงในช่องว่างระหว่าง E กับ G ในโมดหกเสียง ทำให้โมดที่ใช้กับทางเครื่องเป็นโมดที่มีเจ็ดเสียงชั่วคราว และโมดนี้คือโมดเอโดเรียน (A Dorian) ดังแผนภูมิ



แผนภูมิที่ ๒๔ โมดเอโดเรียนในทางเครื่องของเพลง สุราพาวีวาท

การใช้จำนวนโน้ตที่เป็นสองเท่าของจำนวนคำในบทขับอย่างที่เราเรียกว่า *เม็ดแก้วตาไหล* นั้นปรากฏในเพลงนี้เช่นกัน คือ ระหว่างห้องที่ ๓๔ กับ ๓๕ ดังนี้



ตัวอย่างที่ ๒๕ เม็ดแก้วตาไหล ในเพลง สุราพาวีวาท

(ภาคผนวก ข หน้า ๒๙๑)

เมื่อเปรียบเทียบกับเพลง เปิดใจสาวแต่ จะพบว่า ตำแหน่งของการใช้ *เม็ดแก้วตาไหล* ของทั้งสองเพลงไม่ตรงกัน เพลง *เปิดใจสาวแต่* ใช้ในตอนแรก เพลง *สุราพาวีวาท* ใช้ในตอนที่สอง

๒). เนื้อในของเพลง ท่อนนำของเพลงนี้เริ่มต้นด้วยการใช้โน้ตตามที่มีในโมด แต่พอถึงห้องที่ ๖ ก็ใช้คอร์ด อีเมเจอร์ (E Major) ซึ่งมี จีชาร์ป (G#) ดำเนินเข้าหาคอร์ด เอไมเนอร์ (A Minor) ซึ่งเป็นคอร์ดทอนิกในห้องที่ ๗ หลังจากนั้น คอร์ดอีเมเจอร์ และ โน้ต จีชาร์ป ก็ไม่ปรากฏอีกเลยตลอดเพลง การประสานเสียงหลังจากนั้นดำเนินไปตามทำนองเพลงและตามโมด ไม่ประสานเสียงอย่างที่ทำกับบันไดเสียงไมเนอร์ การดำเนินเข้าสู่จุดพักตอนจบ(ห้องที่ ๔๕-๔๖ กับบทขับ “แลนอ”) ก็ใช้คอร์ดขับทอนิกดำเนินเข้าหาคอร์ดทอนิก (VII-i) โดยไม่มีครึ่งเสียง การใช้คอร์ด อี เมเจอร์ดำเนินเข้าหาคอร์ดเอ ไมเนอร์ตอนเริ่มแรกสุด จึงน่าจะเป็นการแนะนำทอนิกเท่านั้น ไม่ใช่ส่วนหนึ่งของการประสานเสียงที่สัมพันธ์กับทำนองของบทขับแต่อย่างใด

เนื้อในของเพลงนี้เป็น สหศัพท์บรรสาน เช่นเดียวกันกับเพลงอื่นๆ เพียงแต่ไม่เป็นการประสานเสียงแบบโทนลมิวสิกเท่านั้น

สามตัวอย่างต่อไปนี้แสดงถึงการใช้คอร์ดดังที่ได้อธิบายข้างต้นนี้

♩ = 128

ตัวอย่างที่ ๒๖ ท่อนนำ ๔ ห้องแรกของเพลง สุราพาวิวิท

(ภาคผนวก ข หน้า ๒๘๕)



ตัวอย่างที่ ๒๗ ท่อนนำห้องที่ ๕-๗ ของเพลง สุราพาวิวาท

(ภาคผนวก ข หน้า ๒๘๕)

ตัวอย่างที่ ๒๘ ท่อนนำห้องที่ ๘-๑๐ ของเพลง สุราพาวิวาท

(ภาคผนวก ข หน้า ๒๘๕)

๓) **ลีลาจังหวะ** เพลงนี้ใช้หน้าทับ ซ่า-ซ่า-ซ่า เช่นเดียวกับเพลงอื่นๆ ด้วยความเร็วประมาณ ๑๓๐ ตัวดำต่อนาที กระสวนของเบสเหมือนเพลงอื่นๆส่วนมาก ซึ่งตรงกับกระสวนของกลองเบสในกลองชุด แต่กระสวนของกีตาร์แปลกแตกต่างจากปกติ เพราะมีเสียงยาวที่ถูกเน้นอยู่กลางห้องแห่งเดียว(ดูตัวอย่างข้างต้น)

๔) **รูปแบบ** เพลงนี้มี ๒ ท่อน ท่อนแรกมี ๘ วรรค จบท่อนมีดนตรีบรรเลงทำนองแทรก ท่อนที่ ๒ มี ๖ วรรค จบแล้วมีสร้อยลงจบว่า **จิม แลนอ**

๑.๘.๔ ฉันทลักษณ์ของบทขับ

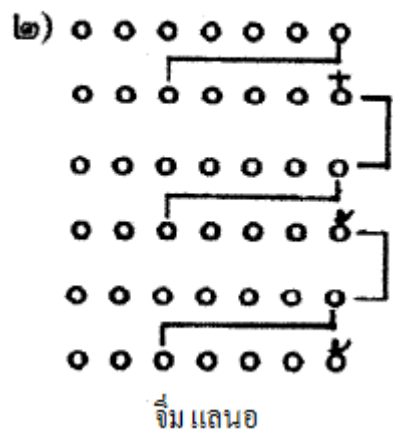
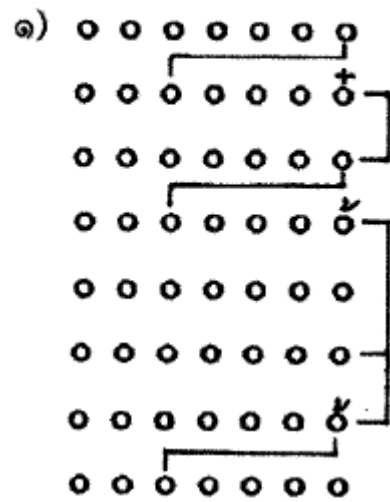
บทขับพร้อมด้วยคำส่งและรับสัมผัส(แสดงด้วยตัวหนาขีดเส้นใต้) ของเพลง สุราพาวิวาท มีดังนี้

๑ ตืมสุราพาหื้อเสียทรัพย์
ตืมเหล่านักนัก ทรัพย์เฮาจะสูญหาย
มีอะหยัง มันบ่ฮู้เสียตาย
เอาขึ้นเอาขายไปซื้อกินเหล้า
บางพองบ่หมี ไปแปะกินแปะกิน
ติดหนึ่ติดสิน ถมใหม่ถมเก่า
มีอะหยังขาย ซื้อกินเหล้า
ลูกเต้าตุ๊กขี้ผลาญตวยไป

๒ บ่ได้กินเหล้านี้นั่งเหงากิมจิม
ปัดสองสามกิง เป้นเอ็กเอ็กเอี้ยวเอี้ยว
ผ่อเหมือนบ้านเมืองของมันคนเดียว
เอ็กเอ็กเอี้ยวเอี้ยวขึ้นจ่องบ่
แอ่วทะเลาะเบาะแว้งแก่งกัน
ฆ่าแก่งแดงฟันก็เปื้อเหล้าทั้งนั้น
จิม แลนอ

การสัมผัสของบทขับเพลงนี้มีทั้งแบบเกาะใกล้และเกาะไกล คำสุดท้ายของวรรคที่สองของทั้งสองท่อน ใช้วรรณยุกต์จัตวา และคำสุดท้ายของวรรคที่สี่ของทั้งสองท่อน ใช้ไม้โท วรรคแรกจบด้วยเสียงวรรณยุกต์สามัญ แต่วรรคสุดท้ายจบด้วยคำที่ใช้ไม้โท ก่อนจะจบด้วย **จิมแลนอ** ดังแผนภูมิข้างล่างนี้

เพลงสุราพาวิวาท



แผนภูมิที่ ๒๕ ฉันทลักษณ์ของเพลง สุราพาวิวาท

๒.ความสัมพันธ์ระหว่างคุณลักษณะเดิมขององค์ประกอบดนตรีที่เป็นต้นแบบกับ คุณลักษณะใหม่ขององค์ประกอบดนตรีที่สร้างขึ้นใหม่

๒.๑ คุณลักษณะเดิมขององค์ประกอบดนตรีที่เป็นต้นแบบ ดนตรีที่เป็นต้นแบบของเพลงลูกทุ่ง
คำเมือง คือ ซอตามชนบเดิม ซึ่งมี ๘ ทำนองตามที่ได้อธิบายมาแล้ว คุณลักษณะเดิมของ
องค์ประกอบดนตรีของซอทั้ง ๘ ทำนอง อธิบายที่ละองค์ประกอบได้ดังนี้

๒.๑.๑ ทำนอง

ทำนองซอทุกทำนองประกอบด้วยทางเครื่อง กับ ทางขับ ซึ่งดำเนินไปพร้อมกัน ซอของชาว
น่าน ได้บันทึกทางเครื่องทางเดียว ส่วนซอของชาวเชียงใหม่ ได้บันทึกทางเครื่องสองทางซ้อนกันและ
เรียกชื่อตามเครื่องดนตรีว่า ทางปี

ในที่นี้ ได้เรียงลำดับทำนองโดยให้ซอ น่าน (ซึ่งบันทึกทางเครื่องทางเดียว) อยู่ลำดับแรก
และซอเชียงใหม่ (ซึ่งบันทึกทางเครื่องสองทาง) อยู่ลำดับหลัง

ทำนองแต่ละวรรคจะวางตำแหน่งให้ทางเครื่อง (และทางปี) อยู่บนสุด ถัดลงมาเป็นทางขับ
และล่างสุดเป็นบทขับ เหมือนกันทุกทำนอง และเส้นตั้งในบรรทัดขนาบแนวนอนทั้งสองชุดจะอยู่
ตรงกันทุกเส้น โดยถือว่าแต่ละเส้นคือตำแหน่งโน้ตแต่ละตัว ทุกๆ เส้นจะมีเส้นหนา ๑ เส้น ซึ่งเป็น
ตำแหน่งของโน้ตตัวสุดท้ายของห้องตามวิธีบันทึกทำนองเพลงไทย

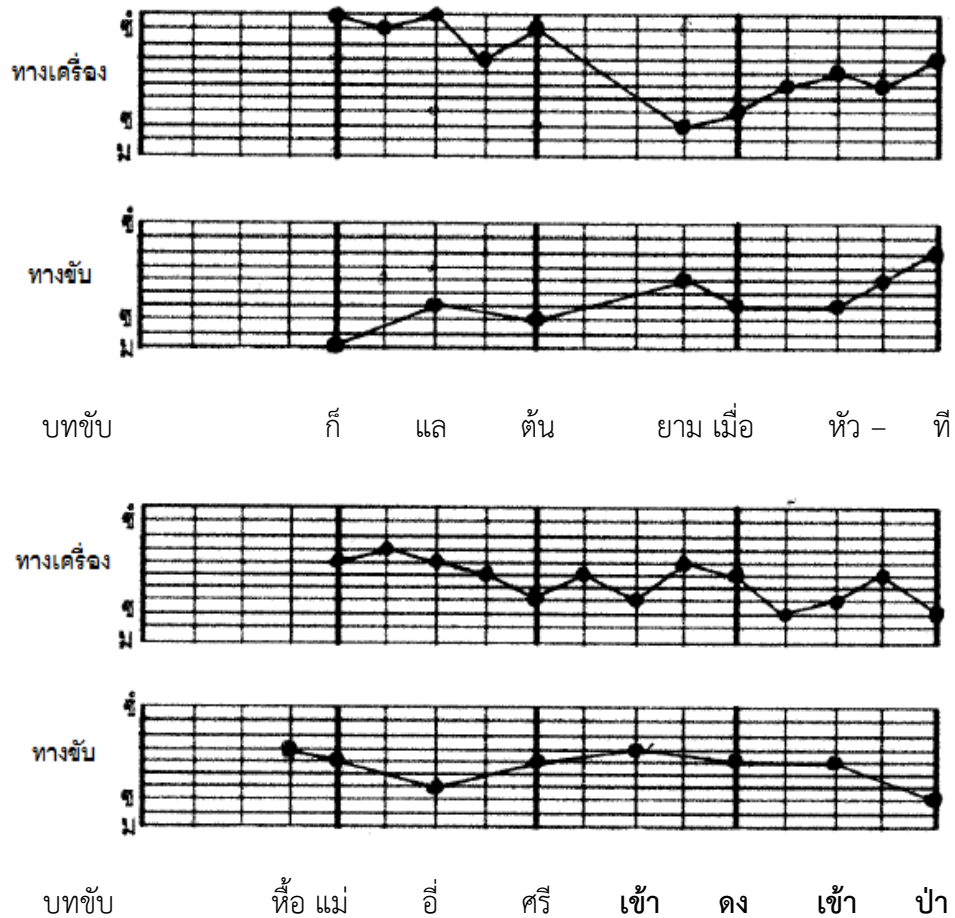
บทขับที่อยู่ข้างล่างจะบันทึกให้ตรงกับจุดคำที่บอกระดับเสียงของทำนอง

๑) ซอ ปั่นฝ้าย จากการขับของ คำผาย นุ่ปิง และ สมพร ทะแก้ว (ภาคผนวก ก
หน้า ๑๗๖-๑๘๑) พิสัยของทำนองทางขับอยู่ระหว่าง มี เสียงต่ำสุด ถึง ซอล เสียงสูงสุด (ม – ซ) ซึ่ง
ห่างกันมากกว่าระยะคู่แปด แต่ มีโน้ตที่ใช้ดำเนินทำนองเพียง ๕ โน้ต เรียงตามลำดับจากเสียงต่ำขึ้น
ไป ดังนี้

ซ ล x ต ร ม x ซ โดยข้ามโน้ต ที และ ฟา ดังนั้น โหมดนี้
จึงเป็นโหมดห้าเสียง

ทางเครื่องเล่นใช้โหมดห้าเสียงเช่นเดียวกัน แต่เล่นเสียงต่ำสุด ได้เพียงเสียง ซอล ตามวิธีตั้ง
เสียงเครื่องดนตรี ส่วนเสียงสูงนั้น สามารถเล่นเกินคู่แปดขึ้นไปได้หลายเสียง จึงมีพิสัยกว้างกว่าทางขับ
และทำให้เสียงบางเสียงระหว่างทางเครื่องกับทางขับ แม้เล่นโน้ตเดียวกัน ก็อาจห่างกันเป็นคู่แปดได้

การวิเคราะห์ทำนองซอ ปั่นฝ้าย พบว่า โน้ตของทางเครื่องและทางขับไม่ได้ตรงกันหมดทุก
ตัว และมีจำนวนไม่เท่ากัน ซึ่งแสดงถึงความละเอียดของทำนองของแต่ละทางว่าต่างกัน อย่างไรก็ตาม
ทำนองของทุกระวรรค จบที่โน้ตเดียวกันทั้งทางเครื่องและทางขับ ณ ลูกตกบนเส้นสุดท้าย ดังตัวอย่าง



ตัวอย่างที่ ๒๙ สองวรรคแรกของ ซอปั่นฝ้าย

(ภาคผนวก ก หน้า ๑๗๖-๑๗๗)

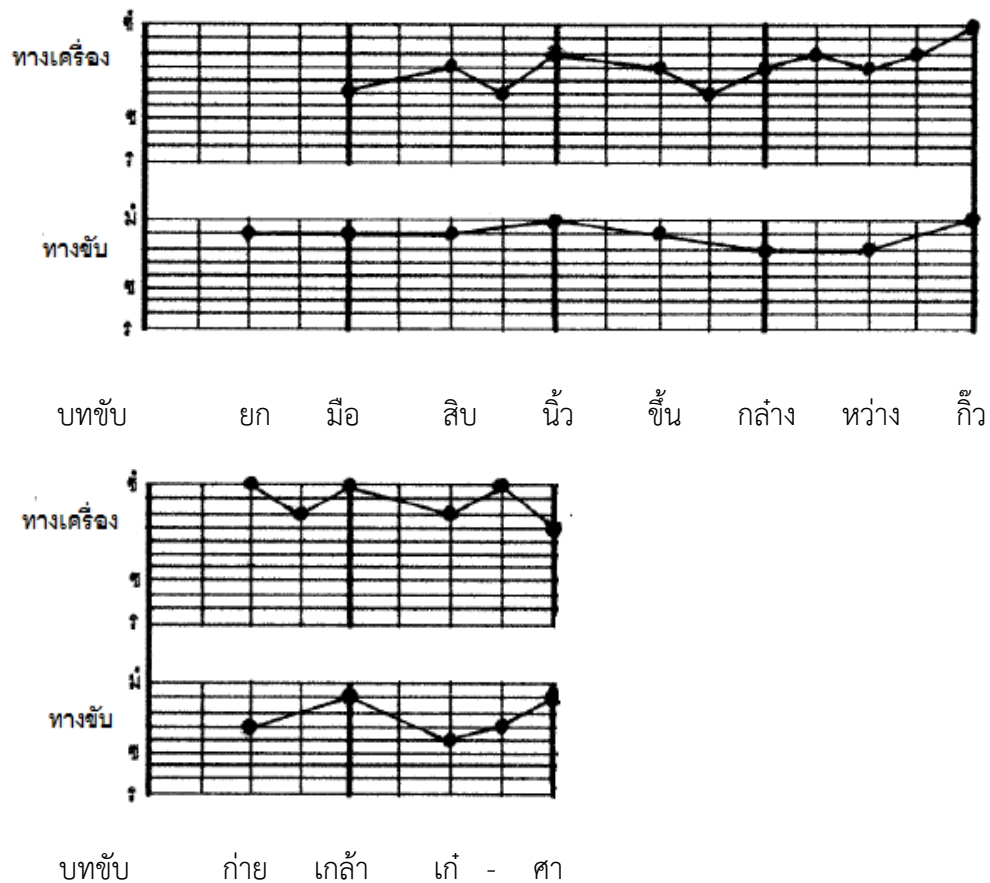
วรรคแรก ทางเครื่องมีโน้ต ๑๑ ตัว ส่วนทางขับมี ๘ ตัวต่อบทขับ ๗ คำ ต่างก็ดำเนินขึ้น ไปจบที่โน้ต ที่ วรรคที่สอง ทางเครื่องมีโน้ต ๑๓ ตัว ส่วนทางขับมี ๘ ตัวเท่ากับบทขับซึ่งมี ๘ คำ และ ทั้งสองทางดำเนินลงไปจบที่โน้ต ซอล

๒) **ซอพระลอ** จากการขับของ คำผาย นุปีง พิสัยของทางเครื่อง อยู่ระหว่าง ซอล (ซ) กับ ซอลสูง (ซ้) ทางขับอยู่ระหว่าง เร(ร) กับ มีสูง(มี) โน้ตที่ใช้จบซอและเป็นหลักเสียงทั้งหมดคือ ซอล ซึ่งนำมา เรียงลำดับภายในคู่แปดได้ดังนี้

ซ ล ท x ร ม x ซ้

โมดนี้ไม่มี โด และ ฟา ในทำนอง ซอพระลอจึงอยู่ใน โมดห้าเสียงอีกแบบหนึ่ง ซึ่งแตกต่าง จากโมดของซออู้ ที่นำเสนอมาก่อนหน้านี้แล้ว เนื่องจาก โน้ตที่ถูกข้ามตัวแรกต่างกัน

การวิเคราะห์ทำนองขอพระลอ (ภาคผนวก ก หน้า ๑๘๒-๑๘๓) พบว่า ทางเครื่องกับทางขับ ต่างกันค่อนข้างมาก คือ ทางเครื่องดำเนินขึ้นและลงด้วยขั้นคู่ระยะห่างน้อยกว่าทางขับ แต่จวรรคด้วยโน้ตที่เป็นลูกตกสุดท้ายโน้ตเดียวกัน ดังตัวอย่าง



ตัวอย่างที่ ๓๐ สองวรรคแรกของขอพระลอ

(ภาคผนวก ก หน้า ๑๘๓)

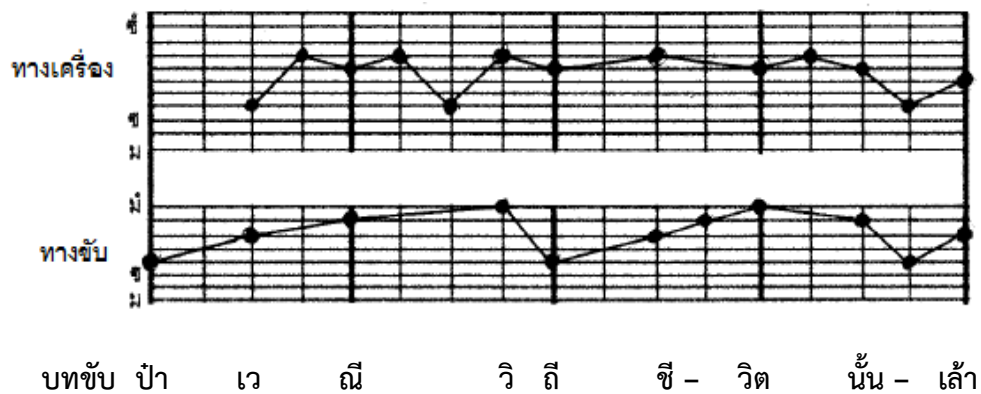
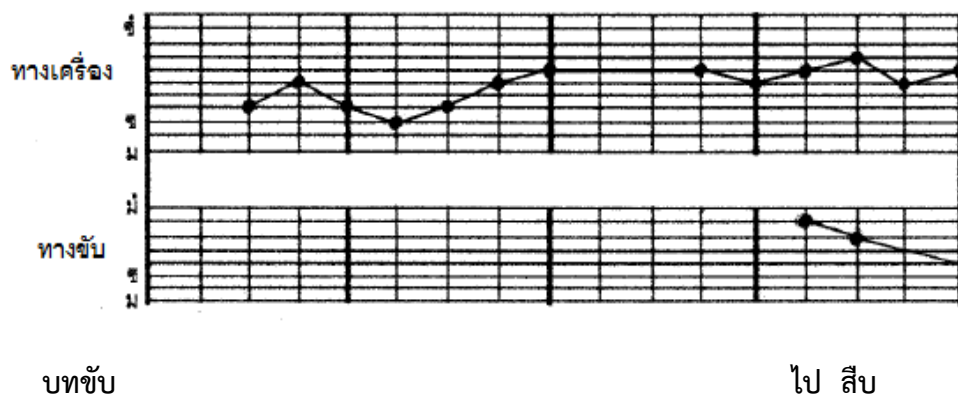
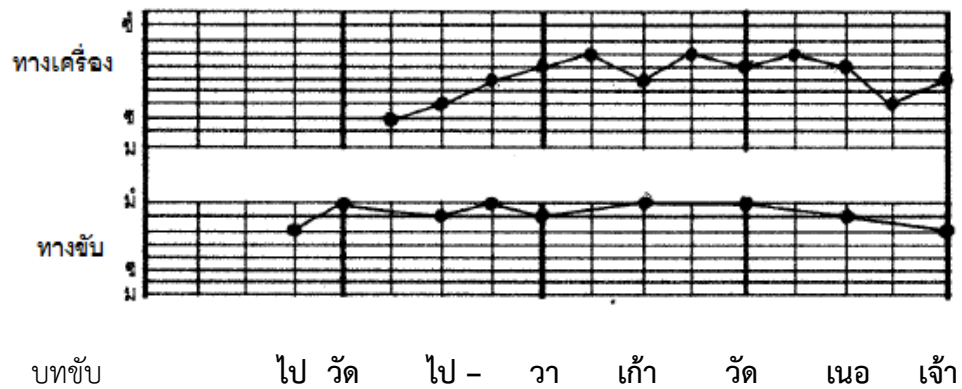
๓) **ขอตาต** จากการขับของ คำผาย นุปีง มีพิสัยของทางเครื่องระหว่าง พิสัยของทางขับ อยู่ระหว่าง มี กับ ซอลสูง (ม - ซ) โน้ตที่ลงจบคือ ซอล และใช้โน้ตสร้างทำนอง ๖ โน้ต คือ

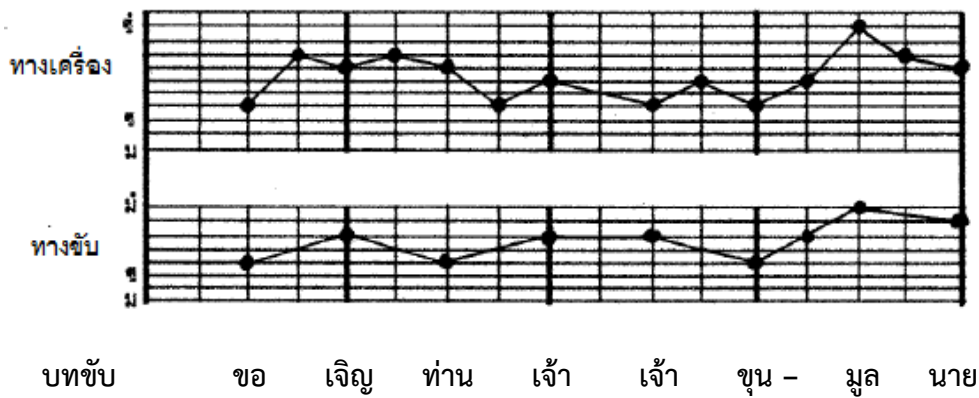
ซ ล ท ด ร ม x ซ

ระบบเสียงนี้คือ โมดหกเสียง โดยข้ามเสียง ฟา ไปเสียงหนึ่ง

ผลการวิเคราะห์โน้ต (ภาคผนวก ก หน้า ๑๘๘-๑๘๙) พบว่า ทางเครื่องกับทางขับ แม้จะ แตกต่างกันบ้าง แต่ก็ดำเนินไปจบที่ลูกตกสุดท้ายของแต่ละวรรคด้วยโน้ตเดียวกัน

ชอบที่มีข้อที่นำสังเกตประการหนึ่งคือ ตารางชุดที่สอง ซึ่งปกติจะมีเฉพาะทางเครื่อง ส่วนทางซ้ายจะต้องว่างจนหมดบรรทัดนั้น ช่างขอได้เริ่มขับขอรวดที่สามก่อนทางเครื่องจะจบ และขับต่อไปจนจบบรรทัดในท้องสุดท้ายของตารางชุดที่สาม ทำให้บรรทัดที่สามของทางขับ (ไปสี่ปาเวณ วิถีชีวิตนั้นแล้ว) ยาวกว่าปกติ แต่โน้ตสุดท้ายของทางขับเป็นโน้ตเดียวกันกับทางเครื่องและไปบรรจบกันที่ลูกตกสุดท้ายของบรรทัดพอดี ดังตัวอย่าง





ตัวอย่างที่ ๓๑ วรรคที่สองถึงวรรคที่สี่ ของซอดาด

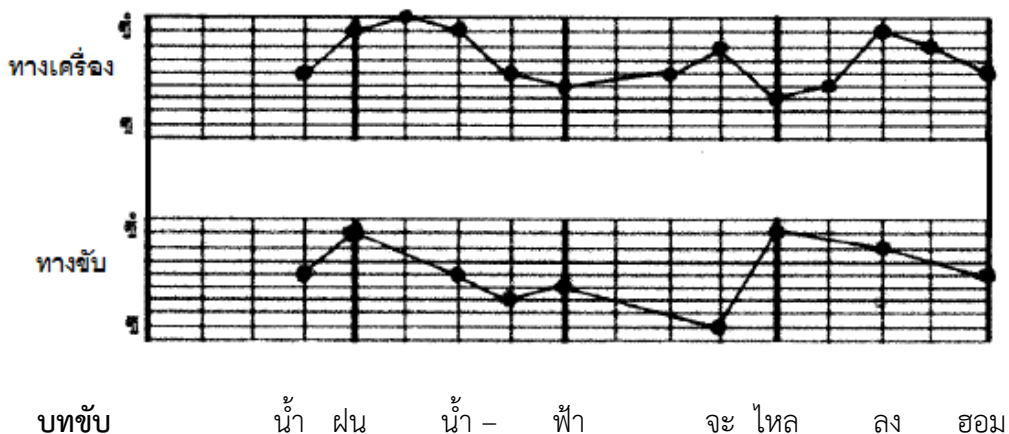
(ภาคผนวก ก หน้า ๑๘๙)

๔) **ซอลับแลง** ขับโดยคำผาย นูบิง กับ สมพร ศรีทะแก้ว จากการวิเคราะห์ (ภาคผนวก ก หน้า ๑๘๔-๑๘๙) พบว่าพิสัยของทั้งทางเครื่องและทางขับของซอลับแลงอยู่ระหว่าง ฟา ถึง ลาสูง (ฟ - ล) โดยข้ามเสียงซึ่งตรงกับโน้ต มี (ม) ไปเสียงหนึ่ง ทอนิกซึ่งเป็นโน้ตที่ใช้จบซอ คือ ซอล

ดังนั้น โหมดของซอนี้จึงเป็นโหมดหกเสียงที่มี ซอล เป็นทอนิกดังนี้

ซ ล ท ด ร x ฟ ซ

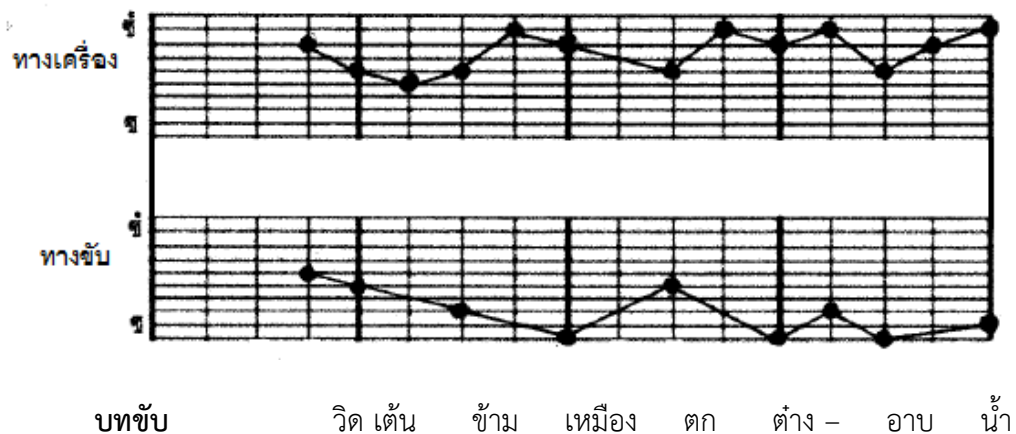
โหมดนี้มีโน้ตที่ถูกข้ามต่างกับโหมดของซอดาด โน้ตนอกนั้นตรงกันหมด การดำเนินทำนองก็คล้ายกับซอดาด คือ ดำเนินไปจบท่อนที่ ๑ ที่โน้ตลำดับที่ ๕ (เร) และจบบทที่ทอนิกเช่นเดียวกัน แต่ตอนจบบทนั้น ซอลับแลงดำเนินลงจากโน้ตที่มีเสียงสูงกว่า ทอนิก ไปยังโน้ตที่มีเสียงต่ำกว่าทอนิกหนึ่งขั้น (คือ ฟา) แล้วจึงดำเนินขึ้นหาทอนิกเพื่อจบ นอกจากนี้ ซอลับแลงยังมีท่อนนำ และทำนองแทรกระหว่างวรรค เช่นเดียวกันกับที่พบในซอดาด อย่างไรก็ตาม ทำนองโดยรวมทั้งหมดของซอลับแลงนั้นแตกต่างกับทำนองของซอดาด ตัวอย่างต่อไปนี้ แสดงให้เห็นการจบบทที่ห้องสุดท้ายของวรรคแรก



ตัวอย่างที่ ๓๒ การจบบรรคสุดท้ายของท่อนแรกของซอลลับแลง

(ภาคผนวก ก หน้า ๑๙๕)

การจบบรรคสุดท้ายของท่อนแรก ที่โน้ตลำดับที่ห้าของโมด (เร) ทั้งทางเครื่องและทางขับดำเนินจากเสียงต่ำขึ้นไปหา เร ด้วยทิศทางเดียวกัน เพียงแต่ทางเครื่องใช้โน้ตมากกว่า ส่วนการจบบรรคสุดท้ายของท่อนที่สองนั้น ทั้งสองทางจบที่โน้ตเดียวกัน แต่ห่างกันเป็นคู่แปด และมีทิศทางการดำเนินทำนองเหมือนกัน คือ ลงต่ำกว่าท่อนีก่อนแล้วจึงดำเนินย้อนกลับขึ้นไปหาท่อนีก ดังตัวอย่าง



ตัวอย่างที่ ๓๓ การจบบทที่วรรคสุดท้ายของท่อนที่สองของซอลลับแลง

(ภาคผนวก ก หน้า ๑๙๖)

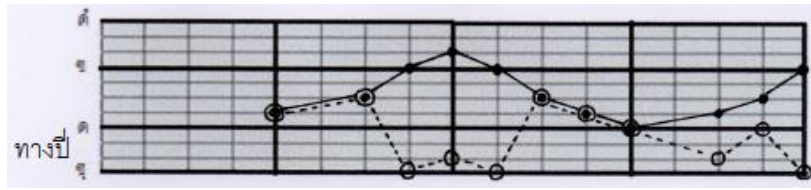
๕) **ซอพม่า** (ขับโดยสีมา สันเข้าแคบ และ ชันแก้ว บ้านทา) จากตารางบันทึกทำนอง (ภาคผนวก ก หน้า ๒๐๐-๒๐๓) ทางปีของซอพม่ามีพิสัย ๑๑ เสียงจาก ซอล ถึง โดสูง (ซ - ด) และมีพิสัยของทางขับจาก ฟา ถึง ลาสูง (ฟ - ล) ทั้งสองทางไม่ใช้โน้ต มีในทำนอง และจบบทด้วยโน้ตเดียวกันคือ ซอล โหมดของซอพม่าจึงเป็นโหมดหกเสียงที่เริ่มจาก ซอล ดังนี้

ซ ล ท ด ร x ฟ ช

ทางปีก้อยและปีกลางซึ่งเล่นทำนองเดียวกันไปพร้อมกัน และเล่นจนครบถ้วนเท่ากันนั้น ไม่เหมือนกันโดยสมบูรณ์ แต่ตอนจบบรรค ทั้งสองทางจะจบที่โน้ตเดียวกัน

หากนำทางขับมาพิจารณาไปด้วย ก็จะพบว่า ทางขับแตกต่างจากทางปีทั้งสองเลาด้วย แต่ตอนจบที่สำคัญ ๆ ทั้งหมดจะจบที่โน้ตเดียวกัน

ดังนั้น ทำนองซอพม่าจึงเป็นทำนองที่มีทางสามทางที่แตกต่างกันดำเนินไปด้วยกัน และจบที่โน้ตเดียวกัน ดังตัวอย่าง



บทขับ ฮัก ป้อ จาย ตก ปัก เสียง อย่าง

ตัวอย่างที่ ๓๖ ทางปีและทางขับในวรรคสุดท้ายของท่อนที่ ๑ ของซอเงี้ยว

(ภาคผนวก ก หน้า ๒๑๑)

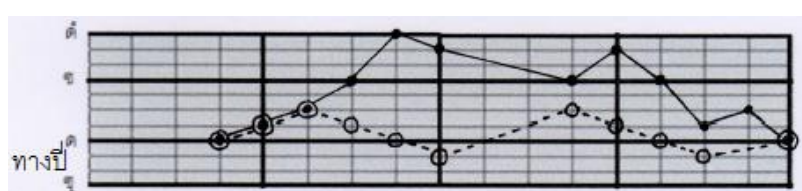
ดังนั้น เนื้อในของซอเงี้ยวจึงเหมือนกับมีทำนองที่ต่างกันสามทำนองดำเนินไปพร้อมๆ กัน เช่นเดียวกับซอพม่า และ ซออู้ ซึ่งใช้ปีบรรเลงร่วมวงด้วยเช่นกัน

๘) ซอละม้าย (ขับโดย สี่มา สันเข้าแคบ กับ ชันแก้ว บ้านทา) จากตารางบันทึกทำนอง ซอละม้าย (ภาคผนวก ก หน้า ๒๑๕-๒๒๐) ทางปีมีพิสัยระหว่าง ซอล กับ โดสูง (ซ - ด) ส่วนทางขับอยู่ระหว่าง ซอล กับ ซอลสูง (ซ - ซ) โดยมีโน้ตเสียงหลักหรือทอนิกเป็น โด ทางปีของซอละม้ายมีเจ็ดเสียง แต่ทางขับมีหกเสียง โดยข้ามเสียง ลา ดังนี้

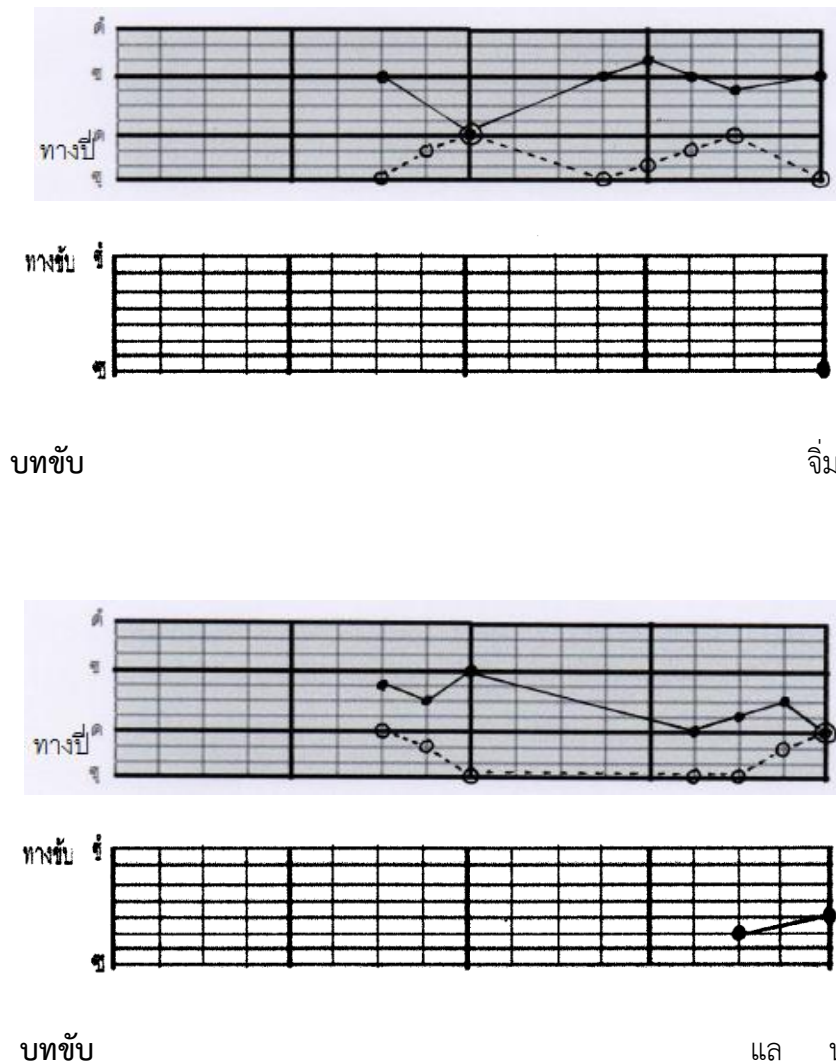
ด ร ม ฟ ซ (ล) ท ด

ปกติ ซอละม้ายเป็นซอสุดท้ายในชุดซอตั้งเชียงใหม่ ซึ่งใช้ขับต่อจาก ซอจะปู้ โดยไม่ต้องมีท่อนนำ แต่ตัวอย่างนี้ ซอละม้ายเป็นซอที่ใช้นอกชุดตั้งเชียงใหม่ จึงมีท่อนนำ ซึ่งใช้สองวรรคแรกของทำนองซอละม้ายนี้เอง

ซอละม้ายมีสองท่อน ท่อนแรกมีบทขับ ๘ วรรค จบท่อนด้วยโน้ต ซอล ท่อนที่สองมี ๖ วรรค จบด้วยทอนิก โด กับสร้อยอีก ๓ คำว่า “จิมแลนอ” ซึ่งจบด้วย โด เช่นกัน เฉพาะสร้อย ๓ คำนี้ ทางขับวางไว้ห่างกันมากจนมีความยาวเท่ากับทางปี ๒ วรรค ดังตัวอย่าง



บทขับ ข้า กับ สู หัน ทำ จะ บ่ ปีน



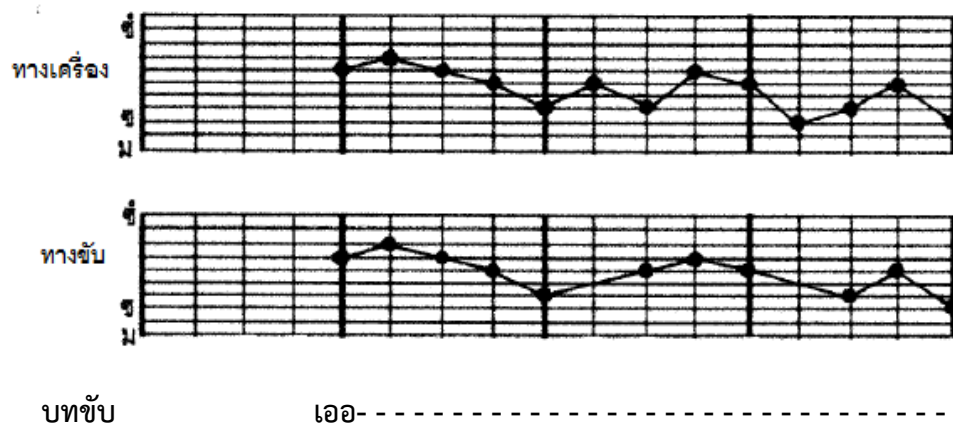
ตัวอย่างที่ ๓๗ วรรคสุดท้ายและสร้อยท้ายบทของซอละม้าย

(ภาคผนวก ก หน้า ๒๒๐)

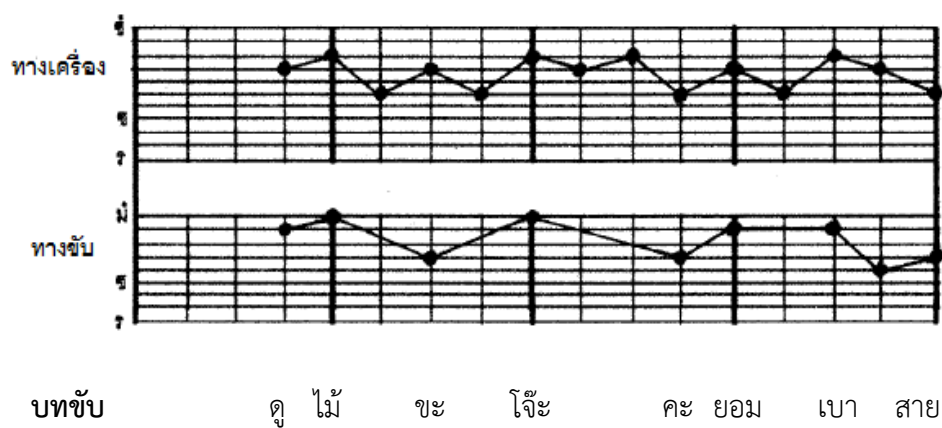
๒.๑.๒. เนื้อในของดนตรี เนื้อในของดนตรีที่ใช้กับซอทุกบทที่นำมาเป็นต้นแบบในการวิจัยครั้งนี้ เป็นแบบวิวิธศัพท์เช่นเดียวกันทั้งสิ้น คือ ทั้งทางเครื่องและทางขับของซอแต่ละบท แม้ทำนองจะไม่เหมือนกัน สนิทเลยแม้แต่วรรคเดียว แต่ก็เป็นการทำนองเดียวกันโดยตลอด ผู้ฟังก็สามารถฟังออกว่าเป็นทำนองเดียวกัน ที่เป็นเช่นนี้ เพราะทางทั้งสองใช้โมดเดียวกัน และในแต่ละวรรคทางทั้งสองดำเนินเข้าสู่โน้ตเดียวกันที่ท้ายวรรค ซึ่งอาจอยู่บนตำแหน่งเดียวกัน หรือ อยู่ห่างกันเป็นคู่แปดก็ได้ ทั้งนี้ ขึ้นกับการดำเนินทำนองในแต่ละวรรคและ ขึ้นกับระบบเสียงของเครื่องดนตรี

เส้นโยงแสดงทิศทางการดำเนินทำนองที่ปรากฏในตารางบันทึกทำนองทั้งหมด คือหลักฐานที่แสดงถึงความแตกต่างระหว่างทางเครื่องกับทางขับในการดำเนินทำนองเข้าสู่โน้ตเดียวกันบนลูกตกสำคัญๆ การดำเนินทำนองดังกล่าวสามารถจำแนก ได้ ๕ ลักษณะ คือ

๑) เริ่มต้นที่โน้ตบนตำแหน่งเดียวกัน และดำเนินมาใกล้ๆกัน แล้วจึงจบที่โน้ตบนตำแหน่งเดียวกัน ดังตัวอย่าง

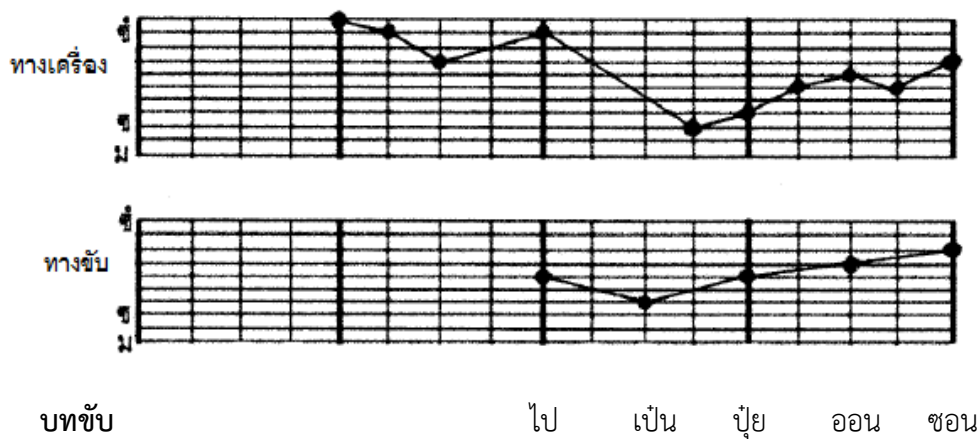


ตัวอย่างที่ ๓๘ ทางเครื่องและทางขับ ที่ดำเนินทำนองใกล้ๆกันและจบที่โน้ตเดียวกัน
(จากซอปิ่นฝ้าย หน้า ๑๗๙)



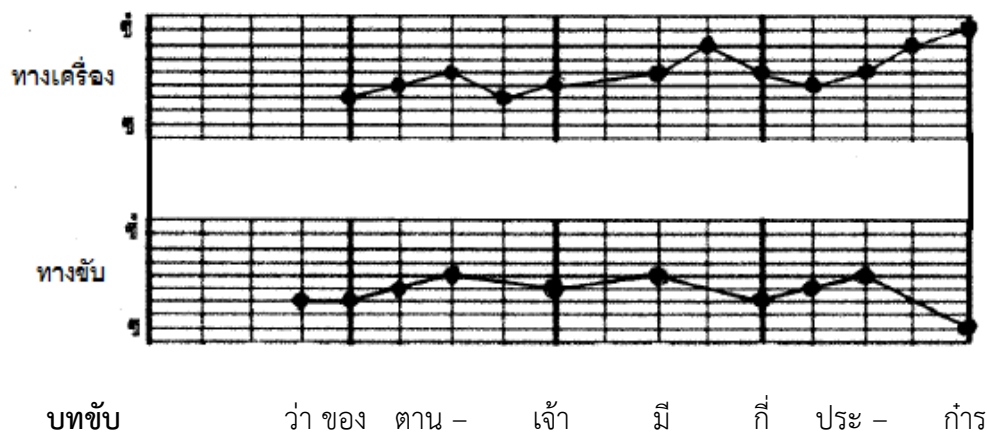
ตัวอย่างที่ ๓๙ ทางเครื่องและทางขับซึ่งดำเนินใกล้ๆกันและจบที่โน้ตเดียวกัน
(จากซอพระลอ หน้า ๑๘๔)

๒) เริ่มต้นที่โน้ตซึ่งอยู่ห่างกัน ดำเนินทำนองมาห่างกัน แล้วจึงจบที่โน้ตบนตำแหน่งเดียวกัน ดังตัวอย่าง



ตัวอย่างที่ ๔๐ ทางเครื่องและทางขับซึ่งเริ่มต้นห่างกันแล้วจบที่โน้ตเดียวกัน
(จากขอปั่นฝ้าย หน้า ๑๗๘)

๓) เริ่มต้นที่โน้ตบนตำแหน่งเดียวกัน หลังจากนั้นแยกห่างจากกัน แล้วจึงจบที่โน้ตซึ่งห่างกันเป็นคู่แปด ดังตัวอย่าง



ตัวอย่างที่ ๔๑ ทางเครื่องและทางขับซึ่งเริ่มต้นที่เดียวกันแล้วแยกจากกันไปจบที่คู่แปด
(จากขอลับแลง หน้า ๑๘๔)

๔) เริ่มต้นที่โน้ตต่างกัน ดำเนินทำนองมาห่างกัน แล้วจึงจบที่โน้ตเดียวกันซึ่งห่างกันเป็นคู่แปด ดังตัวอย่าง

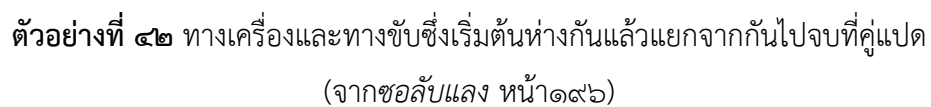
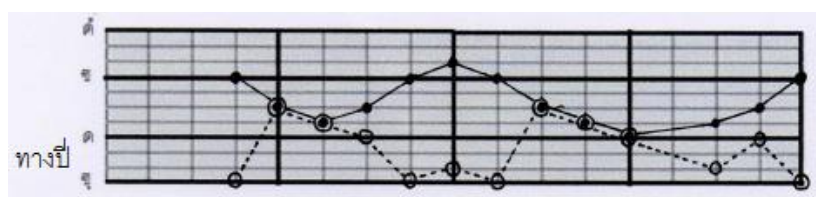


Figure 1: Relationship between road type and road width. The top graph shows 'ทางวิ่ง' (Running Road) with a solid line for 'ดี' (Good) and a dashed line for 'ไม่ดี' (Not Good). The bottom graph shows 'ทางขับ' (Driving Road) with a solid line for 'ดี' (Good) and a dashed line for 'ไม่ดี' (Not Good). Both graphs show a general upward trend in width as road type improves.

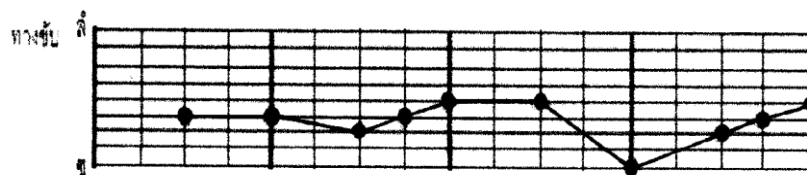
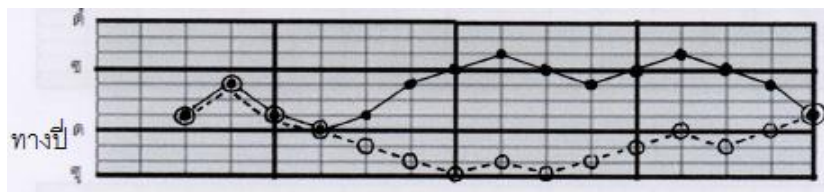
ตัวอย่างที่ ๔๓ ทางปีและทางขับเคลื่อนแบบผสมผสาน
(จากซอฟต์แวร์ หน้า๒๐๒)





บทขับ เพราะเป็นปิตเชื่อน ยัน ฮี น้ำ ไหล เข้าบ้าน เข้า ผัง

ตัวอย่างที่ ๔๔ ทางปีและทางขับเคลื่อนแบบผสมผสาน
(จากข้อ ๑๑ หน้า ๒๐๕)



บทขับ ตก ปัก กั้ ตึง อัก กั้ ตั้ว อั้ง นาย

ตัวอย่างที่ ๔๕ เฉพาะทางปีดำเนินแบบที่ ๑ แต่ทางปีสัมพันธ์กับทางขับเป็นแบบที่ ๒
(จากขอแจ้งว หน้า ๒๑๐)

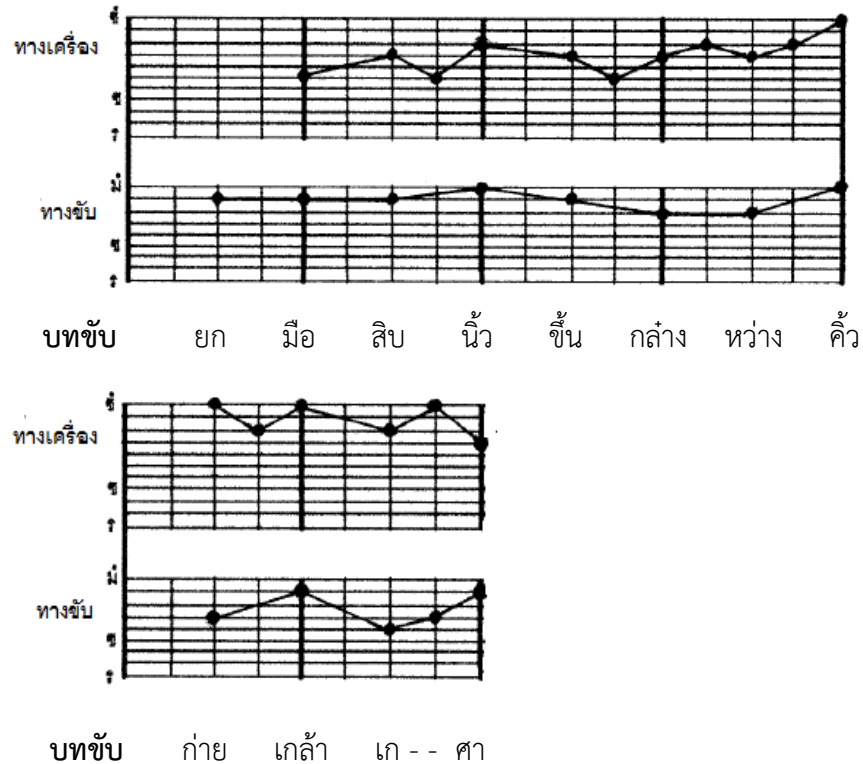
เนื้อในของดนตรีดังกล่าว เกิดจากความสามารถเฉพาะบุคคลของช่างชอและนักดนตรี ซึ่งแต่ละมี
 ทางเป็นของตนโดยเฉพาะ ซึ่งอาจแตกต่างหรือเหมือนกับของคนอื่นๆ มากน้อยเท่าไรก็ได้

๒.๑.๓ **ลีลาจังหวะ** ขอทุกบทที่เป็นต้นแบบของเพลงลูกทุ่งคำเมือง ไม่ใช่เครื่องดนตรีประเภทกำกับจังหวะใดๆ ทั้งสิ้น ลีลาจังหวะที่มีและดำเนินอยู่นั้น คือจังหวะที่ติดตามทำนองขอไปอย่างสม่ำเสมอเหมือนเป็นชีพจรของขอเท่านั้น ดังนั้น ขอจึงไม่อาจจะบ่วงหน้าได้ทันทีว่า สามารถบรรจจุังหวะนับตลอดจนจำนวนห้องได้หรือไม่ ขอจะเป็นดนตรีที่นับจังหวะได้ (metrical music) หรือไม่ ขึ้นกับการได้ฟังและได้บันทึกด้วยระบบที่นับได้

การวิจัยนี้ ใช้ตารางบันทึกทำนองซึ่งออกแบบให้นับจังหวะได้ โดยให้บรรทัดหนึ่งๆ มีความยาวเท่ากับ ๑ วรรคของทำนองขอ และใช้มาตราของการบันทึกทำนองเพลงไทยเป็นหลักในการกำหนดตำแหน่งสำหรับบรรทัด

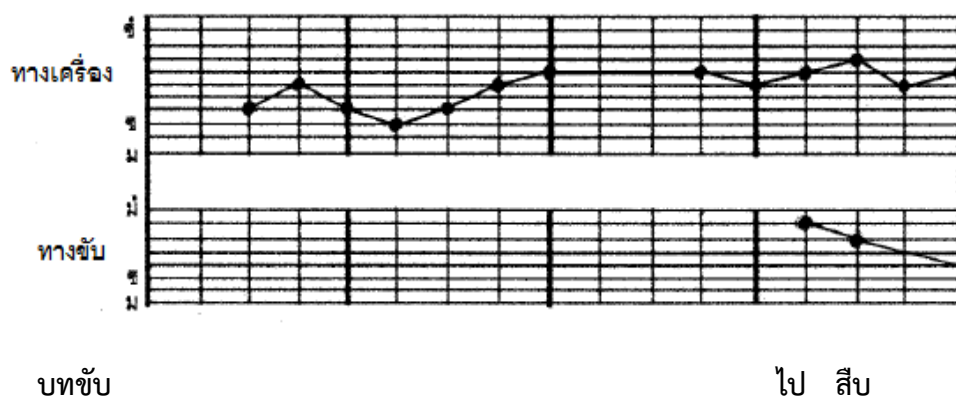
ผลปรากฏว่า วรรคหนึ่งๆ ของซอทุกบทที่นำมาวิเคราะห์ มีความยาวเท่ากับ ๔ ห้อง ซึ่งทำให้อนุมานได้ว่า ลีลาจังหวะของซอ นั้น เป็นเพลงจังหวะคู่ ซึ่งสามารถนับจังหวะได้ นั่นคือ สามารถมีหน้าทับรวมวงได้ ทั้งนี้ ยกเว้น ๒ ที่ซึ่งพบจากการบันทึกลงในตารางบันทึกทำนองคือ

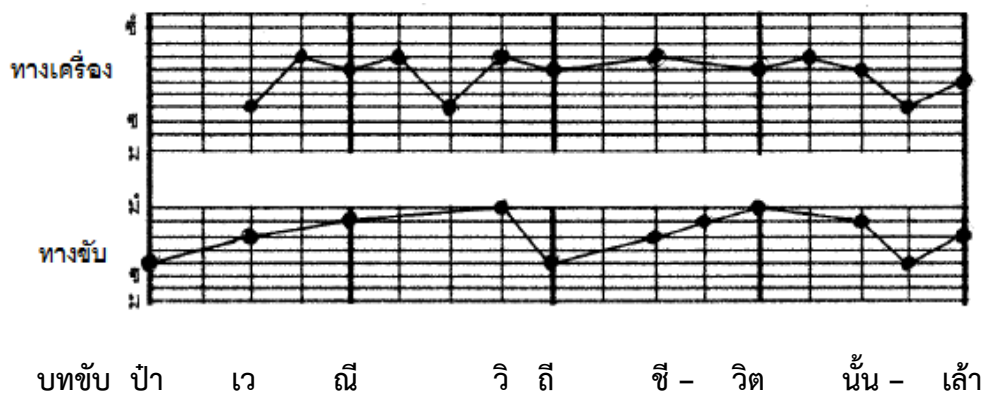
๑) วรรคแรกของบทขับของซอพระลอ ซึ่งมีความยาวมากกว่า ๔ ห้อง ดังนี้



ตัวอย่างที่ ๔๖ วรรคแรกของซอพระลอซึ่งมีความยาวมากกว่า ๔ ห้อง (หน้า ๑๘๓)

๒) วรรคที่สามของ ซอดาด ขณะที่ทางเครื่องกำลังบรรเลงทำนองแทรกถึงห้องที่ ๔ และยังไม่จบทางขับวรรคที่สามก็เริ่มขึ้นก่อน อย่างไรก็ตาม วรรคนี้ได้ดำเนินต่อไปจนจบพร้อมลูกตกท้ายวรรคที่สามได้พอดี ดังตัวอย่าง





ตัวอย่างที่ ๔๗ วรรคซึ่งมีความยาวมากกว่า ๔ ห้อง ในซอดาด

(ภาคผนวก ก หน้า ๑๘๙)

ในกรณีแรก (ตัวอย่างที่ ๔๖) ถ้ามีหน้าทับซึ่งมีจังหวะยาวกว่าสองห้องเล่นด้วย อาจมีปัญหาได้ แต่ถ้าจังหวะหน้าทับเท่ากับสองห้อง ส่วนที่เกินมาก็จะเท่ากับจังหวะหน้าทับพอดี อย่างไรก็ตาม การที่ขอไม่มีหน้าทับกำกับจังหวะ และ จำนวนห้องที่เกินมาเป็นจำนวนคู่ ความรู้สึกว่าคร่อมจังหวะจึงไม่เกิดขึ้น

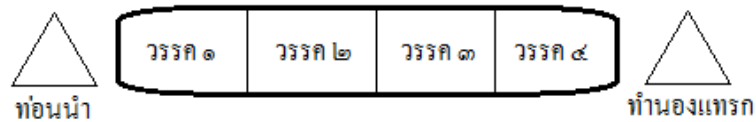
สำหรับกรณีหลัง (ตัวอย่างที่ ๔๗) การที่ทางขับเข้าก่อนจังหวะจริงของวรรคนั้น ทำให้ความยาวส่วนเกินของวรรคนั้นมาก่อนจังหวะจริงของวรรค และส่วนที่เหลือนั้นมีความยาวพอดีกับ ๔ ห้องเพลง กรณีนี้จะไม่รู้สึกคร่อมจังหวะเช่นกัน

๒.๑.๔ รูปแบบ ซอทั้ง ๘ บทที่เป็นต้นแบบของเพลงลูกทุ่งคำเมือง แบ่งตามโครงสร้างใหญ่ได้ ๒ แบบ คือ ๑) ซอท่อนเดียว และ ๒) ซอสองท่อน

ซอท่อนเดียว คือซอซึ่งทั้งทางเครื่องและทางขับดำเนินไป ด้วยกันตลอดจนจบบท แล้วขึ้นต้นใหม่ ด้วยการเล่นซ้ำทำนองเดิม ก่อนเริ่มต้นอาจมี ลูกท่า หรือไม่มีก็ได้ รูปแบบนี้ พบในซอพม่า ซออ้อ และ ซอปั่นฝ้าย

ซอพม่า และ ซออ้อ มีท่อนนำสั้นๆ ซึ่งไม่ใช่ส่วนหนึ่งของทำนองหลัก โครงสร้างของทำนองหลักของซอทั้งสองบทนี้เหมือนกันคือ ๑ บท มี ๔ วรรค แต่ละวรรคมีความยาว ๔ ห้องเพลง ข้อแตกต่างระหว่างซอทั้งสองแบบนี้ อยู่ที่โมดและทำนอง (ซึ่งได้กล่าวมาแล้ว) กับจำนวนโน้ตในแต่ละวรรค ซึ่ง ซออ้อ มีมากกว่า เนื่องจากมีจำนวนคำของบทขับมากกว่า

ซอทั้งสองแบบนี้ แสดงเป็นแผนภูมิได้ง่ายๆ ดังนี้



แผนภูมิที่ ๒๖ รูปแบบเพลงท่อนเดียว ของซอพม่า และ ซออ้อ

ซอปั่นฝ้าย หากไม่นับท่อนนำ (ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของทำนองหลัก) จะมีความยาว ๘ วรรค (วรรคที่สาม ซ้ำ) ซึ่งแบ่งย่อยเป็น ๔ ประโยค ๆ ละ ๒ วรรค ทั้งนี้ พิจารณาตามวิธีดำเนินทำนองเข้าสู่ลูกตกท้ายวรรคดังนี้

ประโยคที่ ๑ วรรคแรก จบที่เสียง มีสูง วรรคที่ ๒ ดำเนินลงจบที่ทอนิก (ซอล)

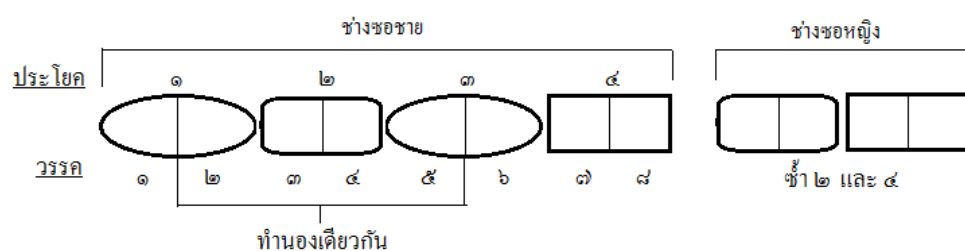
ประโยคที่ ๒ วรรคแรก จบที่เสียง เร (มีการซ้ำวรรคนี้) วรรคที่ ๒ ดำเนินลงจบที่ทอนิก (ซอล)

ประโยคที่ ๓ เหมือนประโยคที่ ๑

ประโยคที่ ๔ วรรคแรก จบที่เสียง โด วรรคที่ ๒ ดำเนินลงจบที่ทอนิก (ซอล)

จากโครงสร้างนี้ จะเห็นว่า ทำนองดำเนินลงจบที่ทอนิกทุกๆ สองวรรค ด้วยสำนวนที่เหมือนกัน ส่วนวรรคแรกของแต่ละประโยคนั้น ท้ายวรรค คือการค่อยๆ ลดระดับเสียงจาก มี (คู่หกเหนือทอนิก) ลงมาเป็น เร (คู่ห้าเหนือทอนิก) และคู่สี่ (เหนือทอนิก)

รูปแบบของซอปั่นฝ้าย แสดงเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



แผนภูมิที่ ๒๗ รูปแบบของซอปั่นฝ้าย

ซอสองท่อน คือซอซึ่งมีจุดพักให้ช่างซอหยุดขับซอชั่วคราว และให้นักดนตรีบรรเลงทำนองแทรก จุดพักดังกล่าวมีตำแหน่งที่กำหนดไว้แน่นอนตายตัว และองค์ประกอบดนตรีของทั้งสองท่อนก็แตกต่างกันด้วยรูปแบบนี้พบใน ๕ ทำนอง คือ ซอพระลอ ซอดาต ซอลับแลง ซอเงี้ยว และ ซอละม้าย

ซอพระลอ มีท่อนนำค่อนข้างยาว เฉพาะทำนองหลัก แบ่งเป็นวรรคได้ ๑๒ วรรค แต่ละวรรคยาวเท่ากัน คือ วรรคละ ๔ ห้อง ท่อนแรกมีความยาว ๘ วรรค จบด้วยเสียงลำดับที่สามของโมด มีทางเครื่อง

บรรเลงทำนองแทรก ท่อนที่ ๒ มี ๔ วรรค จบด้วยทอนิกเสียงต่ำ ทำยวรรคที่สองของท่อนแรก (ซึ่งจบด้วยโน้ตเสียงเดียวกันกับทำยวรรคที่ ๘) ช่างซออาจหยุดชั่วคราวให้ทางเครื่องเล่นทำนองแทรกก็ได้ ดังแผนภูมิ

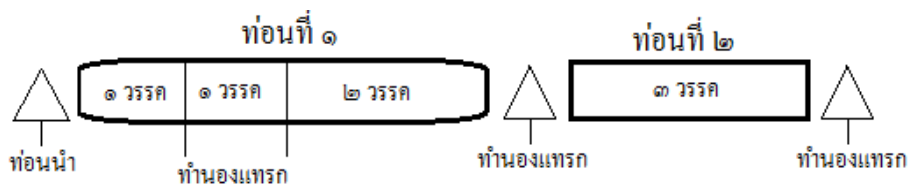


แผนภูมิที่ ๒๘ รูปแบบซอพระลอ

ซอดาด มีท่อนนำสั้นๆ ท่อนแรกมี ๔ วรรค ความยาววรรคละ ๔ ห้อง ทำยวรรคแรก และทำยวรรคที่ ๒ ทางเครื่องมักเล่นทำนองแทรกยาว ๒ ห้อง แต่บางทีก็เล่นครั้งเดียวที่ทำยวรรคใดวรรคหนึ่งเท่านั้น ท่อนแรกนี้จบด้วยโน้ตคู่ห้าเหนือทอนิก โดยช่างซอหยุดให้ทางเครื่องเล่นทำนองแทรกความยาว ๔ ห้อง

ท่อนที่สองมี ๓ วรรค จบท่อนด้วยทอนิก แล้วมีทำนองแทรกความยาว ๔ ห้อง

ซอลับแลง มีรูปแบบเหมือนกับ ซอดาด ทุกประการ ทั้งจำนวนท่อน จำนวนวรรคของแต่ละท่อน ความยาวของวรรค ความยาวของทำนองแทรก และตำแหน่งที่มีทำนองแทรก ดังแผนภูมิ

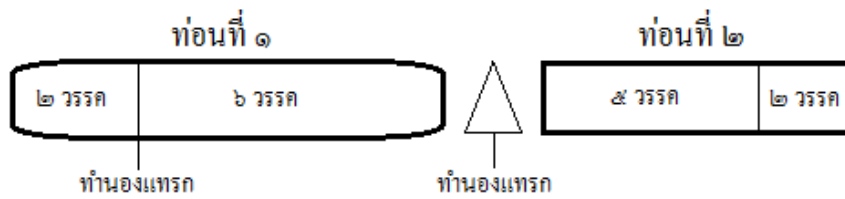


แผนภูมิที่ ๒๙ รูปแบบของซอดาดและซอลับแลง

ท่อนแรกของซอทั้งสองแบบจบด้วยโน้ตคู่ห้าเหนือทอนิกเหมือนกัน และทอนิกก็เป็นโน้ตเดียวกันด้วย คือ ซอล ข้อแตกต่างที่สำคัญระหว่าง ซอดาด กับ ซอลับแลง มีประการเดียวคือ โหมดท่วงเสียงที่ใช้กับซอทั้งสองทำนองนี้ มีโน้ตที่ถูกข้ามไม่ตรงกัน ซึ่งทำให้สำนวนดนตรีแตกต่างกันได้ทันที (ดูหัวข้อ ทำนอง ด้วย)

ซอเงี้ยว โครงสร้างหลักมี ๒ ท่อน ท่อนแรกมี ๘ วรรค เมื่อจบวรรคที่ ๒ มีทางปีบรรเลงทำนองแทรกความยาว ๒ วรรค หลังจากนั้น ซอดำเนินต่อจากวรรคที่ ๓ จนถึงวรรคที่ ๘ จึงจบท่อนด้วยทอนิก โดยมีทำนองแทรกความยาว ๒ วรรค บรรเลงคั่น ท่อนที่ ๒ มี ๗ วรรค จบท่อนด้วยโน้ตคู่สามเหนือทอนิก แล้วมีทางปีความยาว ๒ วรรค บรรเลงปิดท้ายไปจบด้วยทอนิก

ในกรณีที่เป็นการเล่นซอสองคน ทางปีที่บรรเลงปิดท้ายบทนั้นจะถูกสวมด้วยบทซอ ๒ วรรคแรกของช่างซอคนที่สองทันที เท่ากับว่า การขับซอบทที่สอง (โดยช่างซอคนที่สอง) เริ่มต้นทันทีที่ช่างซอคนแรกจบบท ดังแผนภูมิ



แผนภูมิที่ ๓๐ รูปแบบของชอเจี้ยว

ชอละม้าย โครงสร้างหลักมี ๒ ท่อน ท่อนแรกมี ๘ วรรค จบท่อนด้วยโน้ตคู่ห้าเหนือทอนิก มีทางปีบรรเลงทำนองแทรกความยาว ๒ วรรค ท่อนที่ ๒ มี ๖ วรรค จบท่อนด้วยทอนิก ต่อด้วยสร้อยเพลงซึ่งมีสามคำว่า *จิมแลนอ* โดยปีบรรเลง ๑ วรรคเพื่อจบวรรคพร้อมกับคำว่า *จิม* โดยช่างชอ และบรรเลงอีก ๑ วรรคเพื่อจบวรรคพร้อมกับคำว่า *แลนอ* ดังแผนภูมิ



แผนภูมิที่ ๓๑ รูปแบบของชอละม้าย

๒.๑.๕ **ฉันทลักษณ์** ชอทุกบทเป็นเพลงขับร้องซึ่งมีบทขับเป็นคำประพันธ์แบบร้อยกรอง ดังนั้นฉันทลักษณ์ของบทขับจึงมีความสำคัญต่อองค์ประกอบดนตรีของชอมาก ชอบบทหนึ่งๆ จะต้องประกอบด้วยจำนวนวรรค แต่ละวรรคมีจำนวนคำ และบางคำในบางวรรคจะถูกกำหนดให้ใช้วรรณยุกต์ใดวรรณยุกต์หนึ่งอย่างตายตัว นอกจากนี้ ระหว่างวรรคต่อวรรคยังมีคำที่สัมผัสกันในลักษณะใดลักษณะหนึ่งอีกด้วย

ฉันทลักษณ์ของชอแต่ละบทเป็นดังนี้

๑) **ชอปั่นฝ้าย** บทขับบทแรกพร้อมด้วยคำส่งและรับสัมผัส (แสดงด้วยตัวหนาขีดเส้นใต้)

ชาย ก็ แล ตัน ยามเมื่อ หัว **ทึ**
 หื้อแม่อี่ศรี เข้าดงเข้าป่า
 ไป น้อง **ไป** (ซ้ำ)
 ไปเตอะสาย **ใจ** ไปเก็บฝ้ายในไฮ
 ไปเป็นปู้ยออน**จน**
 เจียน้องสม**พร** ไปเก็บฝ้ายเหี้ยก่อน
 เออ- - - - -

หญิง เออ- - - - -
 ไป พี่ ไป (ซ้ำ)
 บ่ฮัก น้ำใจ บ่ตวย ผัว ไป ไห่
 เออ- - - - -
 เออ- - - - -
 :ชอบทนี่ ทำเป็นแผนภูมิได้ดังนี้

แผนภูมิแสดงฉันทลักษณ์ของขอป่นฝ้าย

บทที่ ๑	วรรคที่ ๑	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
	วรรคที่ ๒	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ อ๋
	วรรคที่ ๓	○ ○ ○
	วรรคที่ ๔	○ ○ ○
	วรรคที่ ๕	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ อ๋
	วรรคที่ ๖	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
	วรรคที่ ๗	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ อ๋
	วรรคที่ ๘	(สร้อย) เออ- - - - -
	วรรคที่ ๙	(สร้อย) เออ- - - - -
บทที่ ๒	วรรคที่ ๑	○ ○ ○
	วรรคที่ ๒	○ ○ ○
	วรรคที่ ๓	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ อ๋
	วรรคที่ ๔	(สร้อย) เออ- - - - -
	วรรคที่ ๕	(สร้อย) เออ- - - - -

แผนภูมิที่ ๓๒ ฉันทลักษณ์ของขอป่นฝ้าย

ขอป่นฝ้ายที่นำมาแสดงนี้ บทขับของช่างขอหญิงจะสั้นกว่าของช่างขอชาย แต่มีฉันทลักษณ์ เหมือนบทขับ ตั้งแต่วรรคที่ ๓ ถึงวรรคที่ ๕ กับวรรคที่ ๗ และ ๘ ของช่างขอชาย มีการส่งและรับสัมผัสแบบเกาะไกลระหว่างวรรคเป็นคู่ๆ วรรคหลังจบวรรคด้วยวรรณยุกต์เอก(ซึ่งบางที่ออกเสียงเป็นวรรณยุกต์โทเมื่อใช้กับคำเป็นอักษรต่ำ)

ฉันทลักษณ์ของบทขับเป็นแบบที่เรียกตามภาษาถิ่นว่า *เกาะใกล้* ต่อเนื่องกันไป คือ คำทำยวรรคแรก สัมผัสกับคำที่อยู่กลางวรรคถัดไป นอกจากนี้มีข้อกำหนดเรื่องวรรณยุกต์ด้วย คือทำยวรรคแรก กับกลางวรรคที่สอง คำที่สัมผัสกันต้องใช้รูปวรรณยุกต์โทเหมือนกัน ทำยวรรคที่สามกับกลางวรรคสุดท้ายก็บังคับรูปวรรณยุกต์โทเช่นเดียวกันนี้ ข้อบังคับนี้ทำให้บทขับบทนี้ได้ใช้วรรณยุกต์เดียวกันสัมผัสกันสองคู่ ทำให้การส่งสัมผัสชัดเจนยิ่งขึ้น

๒) ซอพระลอ บทขับพร้อมด้วยคำส่งและรับสัมผัส (แสดงด้วยตัวหนาขีดเส้นใต้)

ยกมือสิบนิ้ว ขึ้นกลางหว่างคิ้ว ก่ายเกล้าเกศ

ฝารูลี องค์พระบาทเจ้า

จะเข้าป่าไม้ ใบหยาบยังยาย

ดูไม้ชะโล๊ะ คะยอมเบาสาย

ไม้ฮักขานทราย เปา แดง ไม้จุ่น

ก็ไม้หมากหม่น ออกอยายังยาย

ดอกเอื้องไผ่นก ยังตกทะลาย

มันมาติดเป็นสาย ดอกเอื้องจางน้ำว

ว่านางบัวผัด ปัดเอาไม้ส้าว

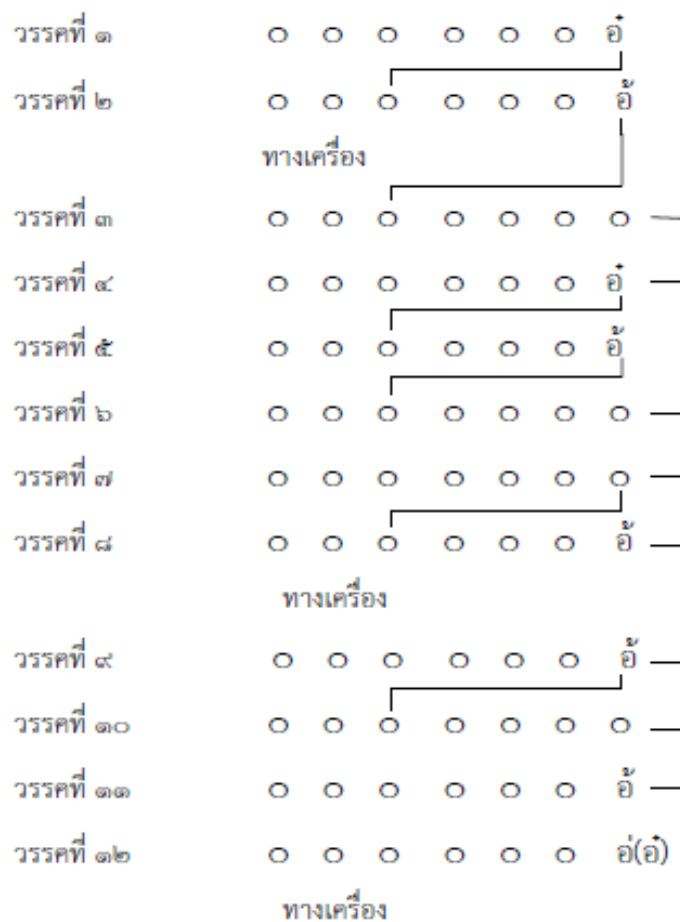
จะมาแหม่นดอกเปาบาน

ยามเมื่อพระลอ เป็นได้หนีออกบ้าน

เข้าดงป่าไม้ใหญ่

ชอบทนน้ทำเป็นแผนภูมิได้ดังนี้

แผนภูมิแสดงฉันทลักษณ์ของขอพระลอ



แผนภูมิที่ ๓๓ ฉันทลักษณ์ของขอพระลอ

ขอพระลอเริ่มต้นด้วยสัมผัสแบบเกาะไถ่ต่อเนื่องกันก่อนแล้วจึงใช้แบบเกาะไถ่ สลับกับแบบเกาะไถ่ ไปเรื่อยๆ ตลอด จนจบโดยวรรคสุดท้ายไม่มีคำสัมผัสกับวรรคข้างบน (ซึ่งหมายความว่าไม่บังคับ อาจมีก็ได้หากต้องการ) แต่จบด้วยวรรณยุกต์ที่แตกต่างจากท้ายวรรคข้างบน วรรณยุกต์ที่ใช้จบบท เป็นวรรณยุกต์ที่ลงเสียงต่ำ อาจเป็นเสียงวรรณยุกต์เอกหรือจัตวาก็ได้

๓) ซอดาด บทขับพร้อมด้วยคำส่งและรับสัมผัส (แสดงด้วยตัวหนาขีดเส้นใต้)

บทที่ ๑ เจิญไปเมืองน่าน ก็ยังเจ้าข้า

ไปไหวไปสา แก้วัดเนอเจ้า

ไปสืบปาเวณีวิถีชีวิตนั้นเล่า

ขอเจิญท่านเจ้า เจ้าขุนมูลนาย

คนเกิดปีเถาะก็ยังเจ้าข้า

หื้อไปไหวไปสา ยังพระธาตุแช่แห้ง

จะอยู่ดีมีแฮง ทุกคนอย่างนั้น

บทที่ ๒ วัดพญาภู ก็ยังมีหนา

มีพระคั่งา ก็แถมเนอเจ้า

เป็นปางลีลา ค่อยแถมนั้นเล่า

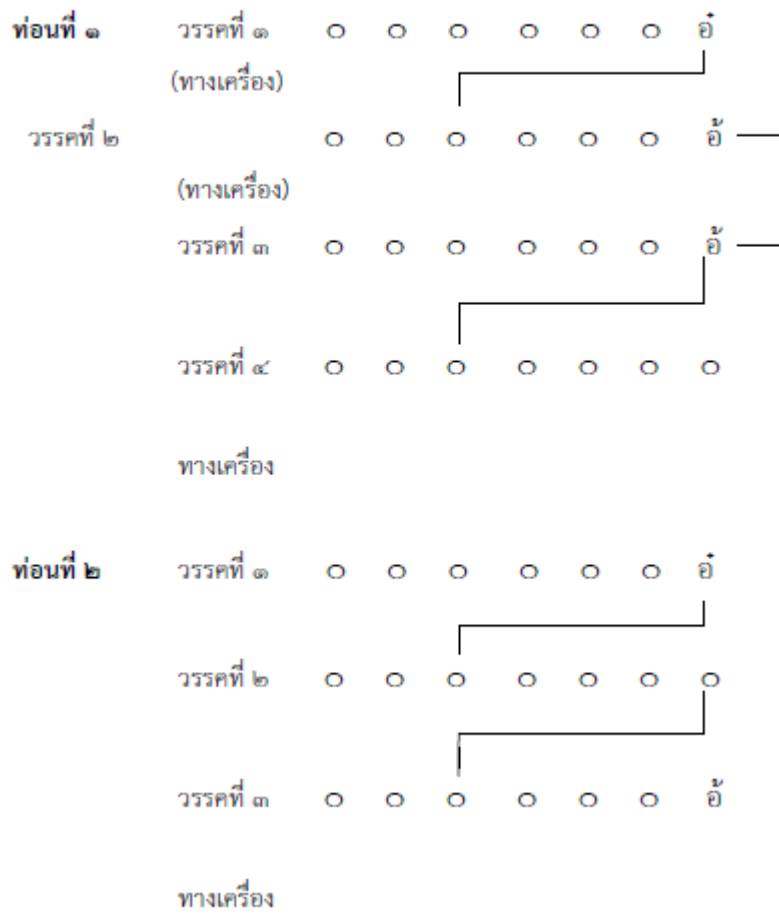
ขอเจิญเจ้าพี่น้อง ไปไหวไปชม

อยู่วัดภูมินทร์ ก็ยังเจ้าข้า

อยู่ถนนผากอง ก็แถมว่าอัน

นั่งบมีสอง นอเจ้าท่านไท่

แผนภูมิแสดงฉันทลักษณ์ของซอดาด



แผนภูมิที่ ๓๔ ฉันทลักษณ์ของซอดาด

ซอดาดมีสัมผัสข้ามวรรค หรือ *เกาะไกล* เพียงแห่งเดียว คือระหว่างท้ายวรรคที่ ๒ กับ ท้ายวรรคที่ ๓ ในท่อนที่ ๑ เท่านั้น นอกนั้นเป็นสัมผัสระหว่างท้ายวรรคกับกลางวรรค หรือ *เกาะไกล* การบังคับวรรณยุกต์ มีวรรณยุกต์จัตวาที่ท้ายวรรคแรกของทั้งสองท่อน นอกนั้นเป็นวรรณยุกต์โท (ซึ่งออกเสียงเป็นวรรณยุกต์ตรีเมื่อใช้กับคำเป็นอักษรต่ำ)

คำว่า “ทางเครื่อง” ซึ่งอยู่ในวงเล็บที่ตอนต้นของท่อนแรกนั้น หมายความว่าบางที่ช่างซอจะขับซอ ต่อเนื่องไปโดยไม่หยุดรอให้นักดนตรีเล่นก็ได้

๔) **ซอลับแลง** บทขับพร้อมด้วยคำส่งและรับสัมผัส (แสดงด้วยตัวหนาขีดเส้นใต้)

บทที่ ๑

ว่าของตานเจ้า มีกะการ

จะเข้าไปถามคนงามน้องหล้า

เอาสามตุบเจ็ด เอาสิบเอ็ดตุบห้า

น้ำฝนน้ำฟ้า จะไหลลงห้อม

จะเ็นปากตัก เจ้าสายสมร

สมพร ค่อยบอกหือเสีย

วิดเต็นข้ามเหมมียง ตกต่างอาบน้ำ

บทที่ ๒

ว่าของตานเจ้า มีห้ากะการ

ได้เข้ามาถาม ช่างขอต่างบ้าน

มีการมีงาน นิ่งที่นึ่งครั้ง

เจ้าสร้อยดอกป้าน ได้ห้างได้ดา

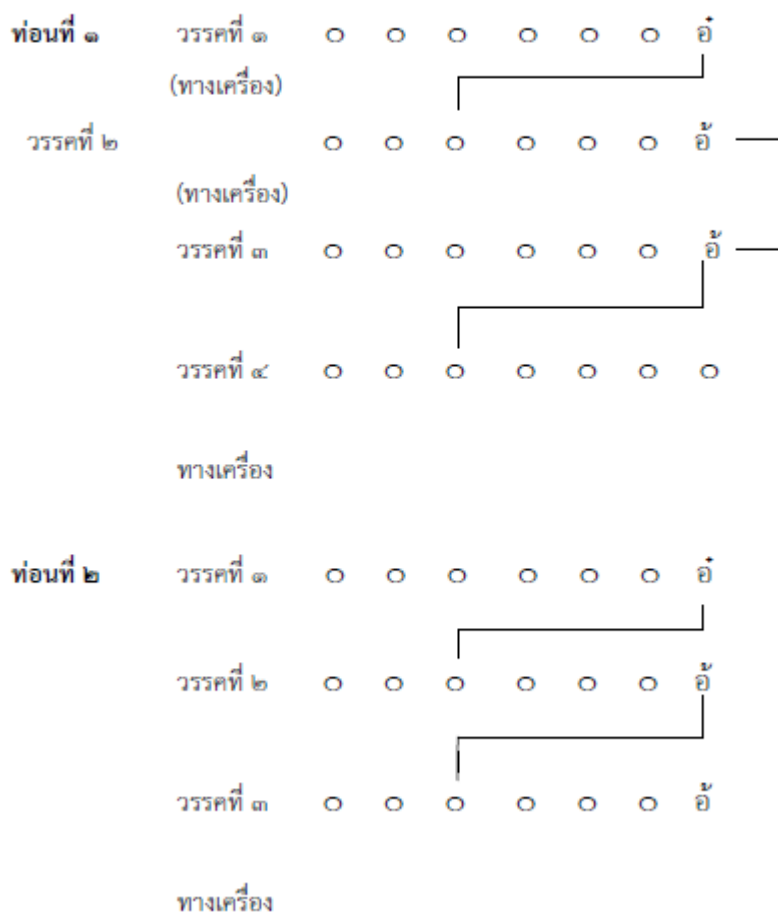
มีห้าสำหรับ จะมีห้ากะการ

จะกินจะตาน อาวลงน้ำป่า

ที่ได้ห้างได้ดา หามาไว้แล้ว

บทขับข้างต้น มีฉันทลักษณ์เป็นดังแผนภูมิข้างล่างนี้

แผนภูมิแสดงฉันทลักษณ์ของซอลับแลง



แผนภูมิที่ ๓๕ ฉันทลักษณ์ของซอลับแลง

การส่งและรับสัมผัสในซอสองบทนี้ มีทั้งส่งและรับระหว่างท้ายวรรคหน้ากับกลางวรรคถัดไป (เกาะใกล้) และการสัมผัสระหว่างคำท้ายวรรคกับคำท้ายวรรคด้วยกัน(เกาะไกล)ซึ่งมีทั้งที่อยู่ติดกัน (ในบทที่ ๑) และข้ามวรรค(ในบทที่ ๒) คำสัมผัสบางคู่ที่ตัวสะกดไม่ตรงกัน มีบ้าง เช่น ก้าว กับ ถาม ในสองวรรคแรกของบทแรก และ ครั้ง กับ ป่วน ในบทที่ ๒ ซึ่งไม่ถือว่าผิด

เสียงวรรณยุกต์ที่บังคับใช้ปรากฏเป็นวรรณยุกต์จัตวาที่ท้ายวรรคแรก และไม้โท ที่ท้ายวรรคที่สอง กับคำสุดท้ายตอนจบ

ซอลับแลงมีจำนวนท่อน จำนวนวรรค เท่ากับซอดาด การส่งสัมผัสและวรรณยุกต์ก็ตรงกันทุกแห่งดังนั้น องค์ประกอบที่ทำให้ซอทั้งสองนี้แตกต่างกันจึงเป็นส่วนอื่นที่ไม่ใช่ฉันทลักษณ์

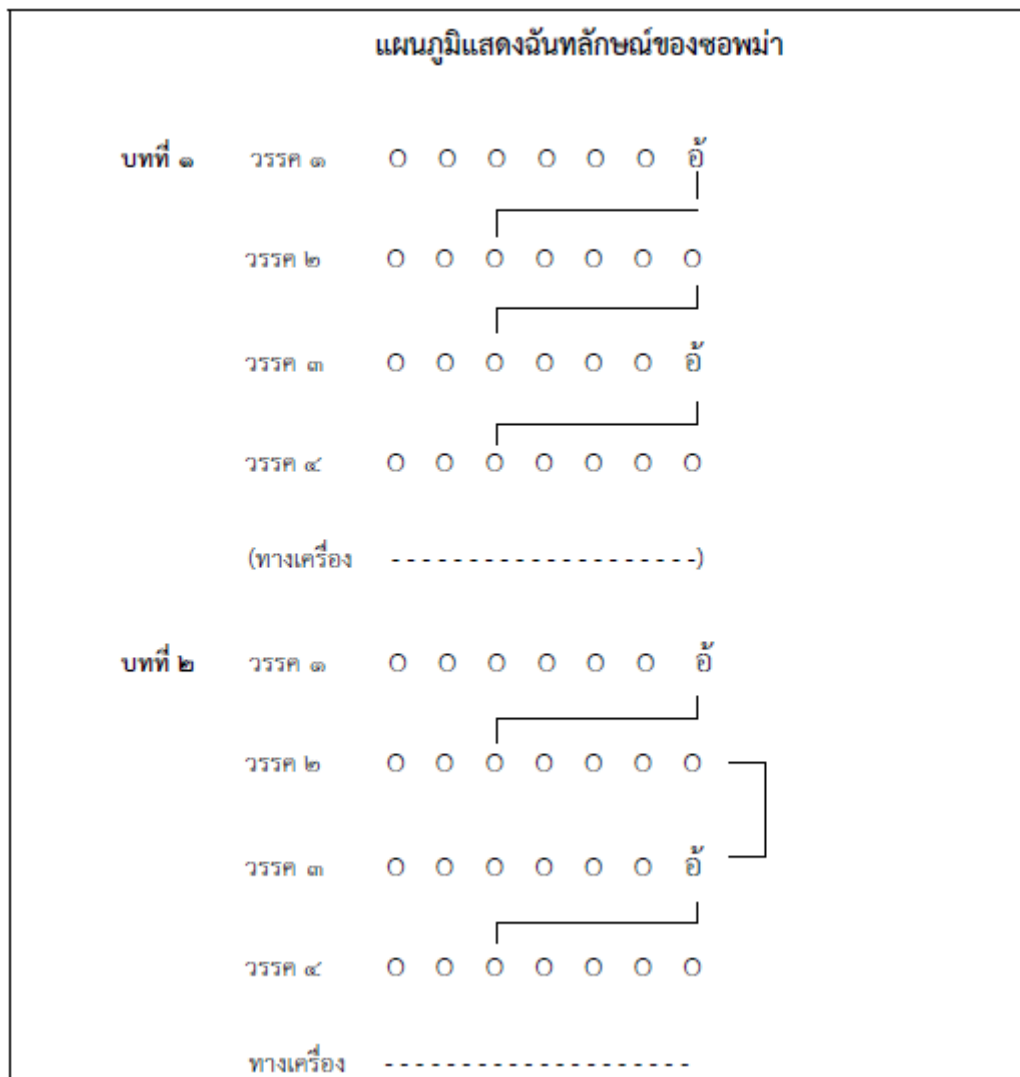
๕) ซอพม่า บทขับพร้อมคำส่งและรับสัมผัส

บทที่ ๑ ขอสาธุก่าร สานมือใส่เกล้า
 อันหมู่คนแก่คนเฒ่า คู่หมู่หญิงจาย
 แลพี่น้องตั้งหลาย หยาดยายเป็นถ้อย
 ตีงปว่าใหญ่น้อย ก็ได้หามคร้วตาน

บทที่ ๒ อันยอสาธุโอกาส สานมือเป็นไหว้
 มีตังดอกไม้ บุปผาราจา
 ผุ่งหมู่อาว บ้านเหนือบ้านใต้
 เป็นจะดาจะไหว้ ปากันแท้คร้วตาน

ขอพว่ามีบทขับที่สั้นที่สุด เพราะมีเพียง ๔ วรรค แต่ละวรรคมีประมาณ ๘ คำ ซึ่งอาจมากหรือน้อยกว่านี้ ๑ หรือ ๒ คำ ก็ได้

ฉันทลักษณ์ของขอพมาเป็นดังแผนภูมิต่อไปนี้



แผนภูมิที่ ๓๖ ฉันทลักษณ์ของซอพม่า

๖) ซออี๋ บทขับ ๒ บทแรกพร้อมคำส่งและรับสัมผัส(แสดงด้วยตัวหนาขีดเส้นใต้) เป็นดังนี้

บทที่ ๑ ค่อยดักฟัง อันนี้ก็ยังไม่เจ้า

ตัวข้าจะเล่า ที่เพิ่นหล่อเชื่อนยันฮี

ก็อินดูพี่น้องบ้านนาบ้านก่อ บ่หนักจำเป้นได้หนี

เพิ่นจะปิดเชื่อนยันฮี น้ำไหลเข้าบ้านเข้าฝั่ง

บทที่ ๒ จับไปนี่กำบางคน จะไปว่าตำไหลช่างว่า

น้ำตาปอบบ่เหือดหน้า บ่แป๊ะจะนั่งให้ตั้งวัน

พ่องปอเป็นลมเสียบกั๊ด เขาหนาใจปัดบ้านเก่าบ้านหลัง

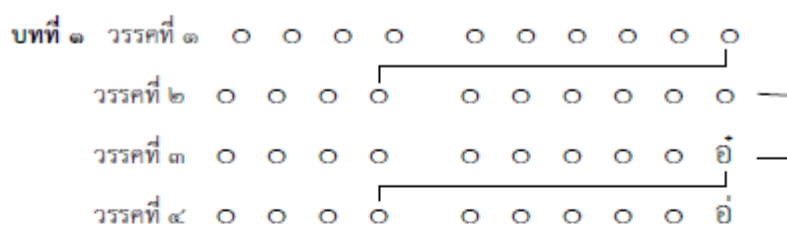
หายใจจ่นปอตีบปอตัน กิดหยิงกับไคร่ตลอด

ซอฮื้อมีความยาว ๔ วรรคเท่ากับซอพม่า แต่วรรคของซอฮื้อมีจำนวนคำมากกว่า ซึ่งทำให้แบ่งเป็น วรรคเล็กๆ ได้ ๒ วรรค มีจำนวนคำวรรคละ ๖-๗ คำ

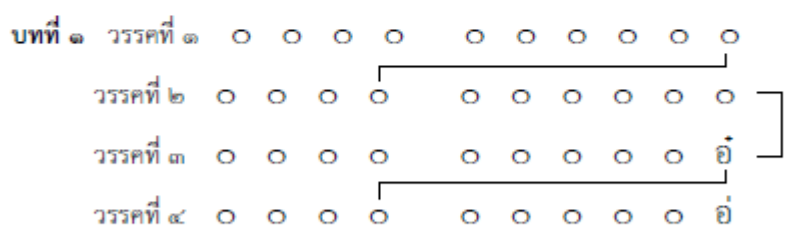
สัมผัสในซอฮื้อ มีทั้งแบบ *เกาะใกล้* และ *เกาะไกล* โดยคำที่สัมผัสกันบางคู่มีตัวสะกดไม่ตรงกัน (เช่น วัน กับ หลัง และ หลัง กับ ตัน ในบทที่ ๒) ก็ถือว่าใช้ได้ เพราะใช้สระเดียวกัน และบางที่มีวรรณยุกต์ตรงกัน อีกด้วย

ซอฮื้อมีที่บังคับวรรณยุกต์สามที่ คือ ๑) คำสุดท้ายของวรรคแรกต้องมีวรรณยุกต์เสียงโท หรือตรี ๒) คำสุดท้ายของวรรคที่สามต้องมีวรรณยุกต์เสียงจัตวา และ ๓) คำสุดท้ายของบท ต้องมีวรรณยุกต์เสียงเอก หรือ ใช้ไม้เอก (ซึ่งอาจเป็นเสียงวรรณยุกต์โทก็ได้ เช่น เมื่อใช้กับคำเป็นอักษรต่ำ เป็นต้น)

แผนภูมิแสดงฉันทลักษณ์ของซอฮื้อ



ทางเครื่อง -----



หมายเหตุ

สัมผัสแบบเกาะใกล้ระหว่างท้ายวรรคที่สามกับกลางวรรคที่สี่นั้น อนุโลมให้ใช้วรรณยุกต์แตกต่างกันได้

แผนภูมิที่ ๓๗ ฉันทลักษณ์ของซอฮื้อ

ดั่งนี้ ๗) ซอเงี้ยว บทขับ ๒ บทแรกพร้อมคำส่งและรับสัมผัส(แสดงด้วยตัวหนาขีดเส้นใต้) เป็น

บทที่ ๑ เป็นว่าสวยก็จริงนะสาว

ขาวก็จริงนะน้อง

ใครได้ตัวมาเป็นคู่ซ้อ

มาเป็นคู่กล่อมหัวใจ

อ้ายกวนเกิดมาชาตินี้

ตกปากก็ตึงฮักกะตัวอีนาย

กำ พ่อ กำ

กำฮักป้อจายตกปากเสียวอย่าง

๒ บะเดี่ยวความฮักตกปากหักขำ

ฮักตัวคนงามคนเดียวเท่าอัน

ไปหันสาวตามจองตามบ้าน

พี่ตึงบ่เกยฮักไผสักอย่าง

แถมกำ

ฮักแต่เอ้ยจาวบ้านป่าดำ

ใครขอติดตามไปเป็นคู่กอด

บทที่ ๒ ๑. กลั้วจะอยู่เอนอก กลั้วปอกเอาผิว

กลั้วจุปล่าชีวมาตายน้ำถ่าน

ก็น้องแสงเอ้ยเป็นแม่หม้ายแม่ฮ้าง

กลั้วพืจัน นายบ่เปิงใจ

สลิดติดตันสะลัก

กลัวความฮักบ่สมกับจาย

กำ แม่กำ

กลัวยศเจ้าบ่งาม บ่สมกับเป็น

๒ กลัวจะอุ้อานอก กลัวปอกเอาผิว

กลัวจุปล่าชีวมาตายน้าแห้ง

น้องแม่ญิงบ่หื้อมีความสะแม้ง

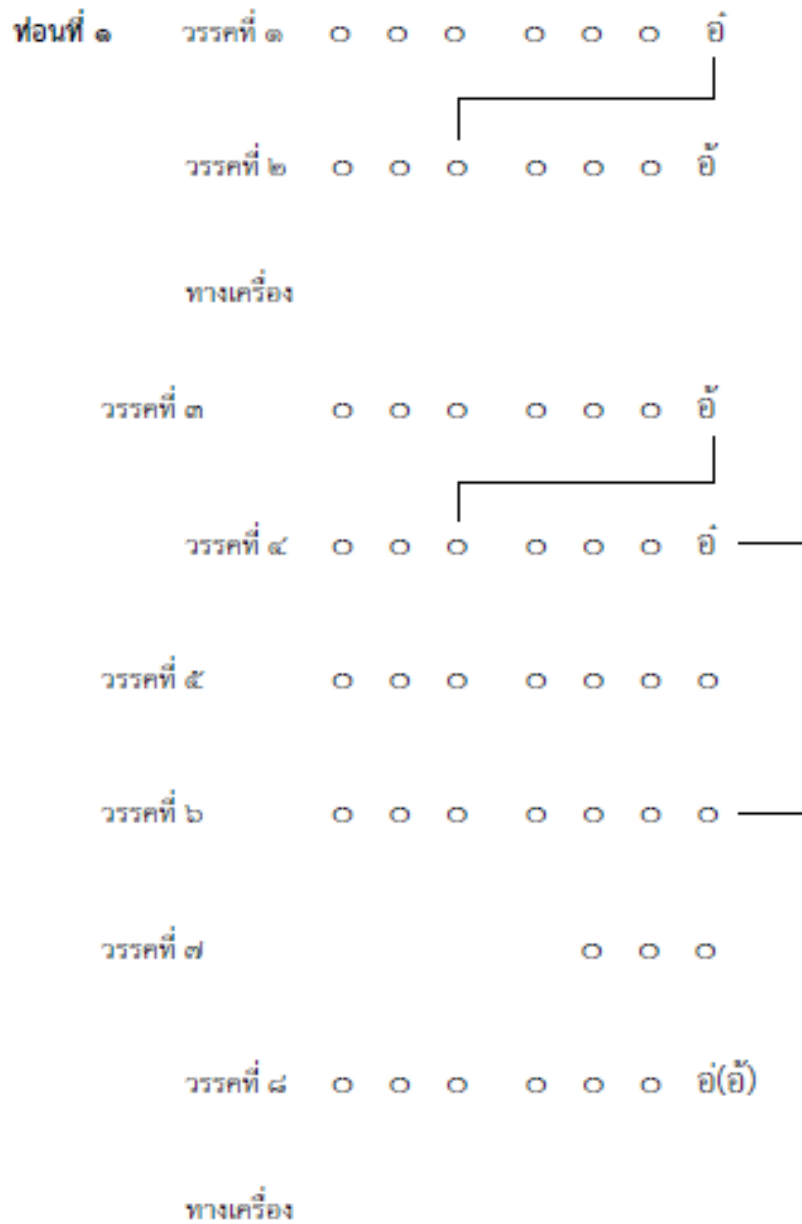
กับไผไหน คนใดคนอื่น

แต่นอ

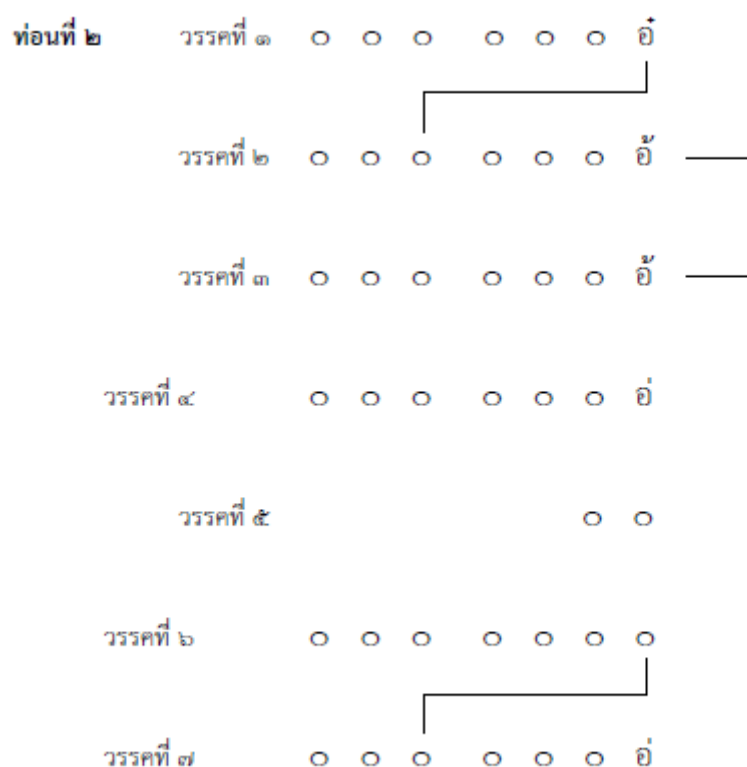
เป็นว่าผัวช่างขอ ยังเอาเมียช่างขอ

มันบ่สมเปิงปอ ยะไ้ยะบอด

แผนภูมิแสดงฉันทลักษณ์ของซอเงี้ยว



แผนภูมิที่ ๓๘ ฉันทลักษณ์ของซอเงี้ยว ท่อนที่ ๑



แผนภูมิที่ ๓๙ ฉันทลักษณ์ของซอเจี๊ยะ ท่อนที่ ๒

จากแผนภูมิ จะเห็นว่า ทางขับดำเนินไปเพียงสองวรรค ก็ต้องหยุดให้ทางเครื่องบรรเลงแทรก หลังจากนั้น ทางขับดำเนินไปอีกหกวรรคก็จบท่อนแรก ซึ่งช่วงซอหยุดให้ทางเครื่องแทรกอีกครั้งหนึ่ง จากนั้น ทางขับดำเนินการขับท่อนที่สองไปจนจบ

บางวรรคของซอเจี๊ยะ มีคำขับเพียง สองหรือสามคำเท่านั้น วรรคลักษณะนี้มักพบได้บ่อยในบท ร้อยกรองของชาวไทยเหนือ

ซอเจี๊ยะมีคำสัมผัสกันไม่ถี่หรือหนาแน่นมาก แต่มีวรรณยุกต์ให้ใช้ให้ถูกต้องถึงสามเสียง คือ เสียง จัตวา เสียงโท และเสียงเอกตอนจบบท แสดงว่าวรรณยุกต์สำคัญมากสำหรับซอเจี๊ยะ

๘) ซอละม้าย

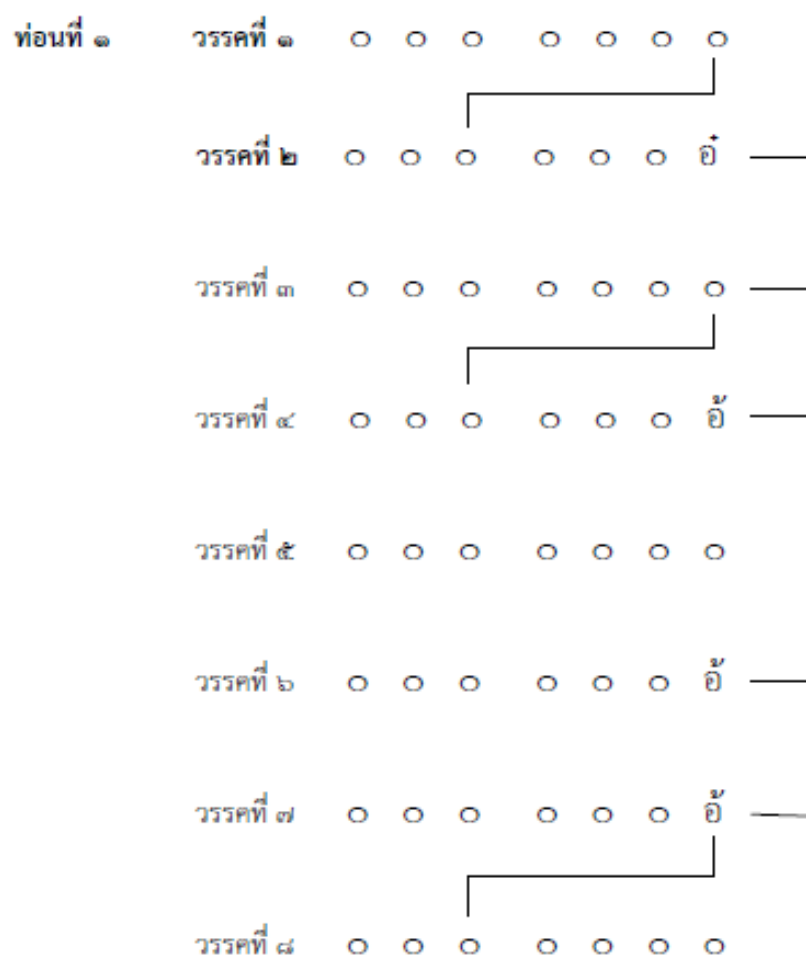
๑ บ้าน มัน จับ ก่า ที่ ใจ แอ้ง
 ตก ป้าง ปาย ลุน มัน บ่ แห้น ใจ ก่า
 ปี ต่า อัน ที่ มาร ดา
 ว่า จะ ไต จา ว่า จะ ถาม สัก หน้อย
 ปะ แก้ว ชัน จาว บ้าน แม่ ขาน
 ถาม นาย คน งาม ทื่อ มัน เรียบร้อย
 บ่าเดียวได้อูสาวหน้อย
 จะ หา มือ จัน วัน ดี

๒ กัน มัน จับ นี้ ก่า ใจ แอ้ง
 เหลืองเข้าหมิ่นแห้ง กะ บ่ แห้น ใจ ก่า
 จับ ใจ ชัน แก้ว อัน เขา แต่ กา
 ปี ต่า มารดา เป็น จะ ชอบ จะ สู้
 เป้น ว่า ยก ปีก ครัว ไป จู
 ข้า กับ สุ หัน ท่า จะ บ่ ป็น
 จิมแลนอ

ซอละม้าย มีความยาวพอๆ กับ ซอเจี้ยว คือ มีสองท่อน ท่อนแรกมี ๘ วรรค ท่อนที่สองมี ๖ วรรค แล้วลงจบด้วยสร้อยว่า จิมแลนอ เสมอ เมื่อจบท่อนแรกจะมีดนตรีบรรเลงคั่น แล้วจึงขึ้นท่อนที่สอง โดยไม่มีการส่งสัมผัสข้ามท่อน ฉันทลักษณ์ ในแต่ละท่อนมีทั้ง เกาะใกล้ และ เกาะไกล คำสัมผัสบางคู่ซึ่งมีตัวสะกดต่างกันนั้น เป็น คำเป็น หรือ คำตาย เหมือนกันและใช้สระเดียวกัน

ซอละม้ายมีข้อกำหนดเรื่องวรรณยุกต์ ๒ ที่ คือ ๑) คำท้ายวรรคที่สองของทั้งสองท่อนต้องมีเสียงวรรณยุกต์จัตวา และ ๒) คำสุดท้ายก่อนถึงสร้อย จิมแลนอ ต้องมีวรรณยุกต์เป็นไม้โท (ซึ่งเป็นได้ทั้งเสียงโทและเสียงตรี) เสมอ

แผนภูมิแสดงฉันทลักษณ์ของซอละม้าย



ทางเครื่อง

แผนภูมิที่ ๔๐ ฉันทลักษณ์ของซอละม้าย ท่อนที่ ๑

ทั้ง ๘ โหมดนี้ หากพิจารณาตามลำดับโน้ตภายในโหมด จะเหลือ ๕ แบบ คือ

โหมดห้าเสียง มี ๒ แบบ คือ แบบที่ข้ามเสียงที่ ๓ และ ๗ กับแบบที่ข้ามเสียงที่ ๔ และ ๗

โหมดหกเสียง มี ๓ แบบ คือ แบบที่ข้ามเสียงที่ ๓ แบบที่ข้ามเสียงที่ ๖ และแบบที่ข้ามเสียงที่ ๗

เนื่องจากช่างซอทุกท่านตลอดจนผู้รู้ด้านดนตรีท้องถิ่นล้านนา เห็นพ้องต้องกันว่า ทำนองเพลงลูกทุ่งคำเมืองที่นำมาศึกษาทุกเพลง ตรงกับทำนองของซอที่เป็นต้นแบบ ดังนั้น โหมดที่ได้จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงลูกทุ่งคำเมือง จึงเป็นโหมดที่มีการตั้งเสียงตรงหรือใกล้เคียงมากกับโหมดของซอ

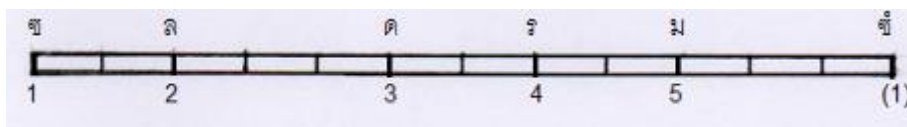
โหมดที่ใช้ในเพลงลูกทุ่งคำเมืองทั้งหมด เป็นโหมดสากลที่ตั้งเสียงด้วยระบบแบ่งเท่า (Equal Temperament) ไม่ว่าจะใช้บันไดเสียง หรือชื่อของทอนิกต่างกันอย่างไร ระยะถี่ห่างระหว่างเสียงภายในบันไดเสียงจะคงที่เสมอ ระบบแบ่งเท่าสามารถแสดงเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



แผนภูมิที่ ๔๒ ระบบแบ่งเท่าสากลซึ่งมีระยะครึ่งเสียง ๑๒ ระยะภายในคู่แปด

ดังนั้น โหมดทุกโหมดของเพลงลูกทุ่งคำเมือง เมื่อเปลี่ยนเสียงของทอนิกเป็นเสียงเดียวกันกับทอนิกของซอ ก็เท่ากับนำโหมดสากลไปเป็นตำแหน่งวางโน้ตของซอ ดังนี้

๑) โหมดห้าเสียงแบบที่ ๑ โหมดนี้ข้ามโน้ต ๒ เสียง คือ เสียงที และ ฟา ดังนี้



แผนภูมิที่ ๔๓ โหมดห้าเสียงแบบที่ ๑

โหมดของเพลง *บัวควั่น* เมื่อแปลงทอนิกแล้วตรงกับโหมดของ *ซอป่านฝ้าย*

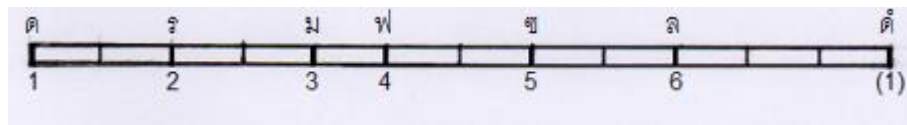
๒) โหมดห้าเสียงแบบที่ ๒ โหมดนี้ข้ามโน้ต ๒ เสียง คือ เสียง โด และ ฟา ดังนี้



แผนภูมิที่ ๔๔ โหมดห้าเสียงแบบที่ ๒

โหมดของเพลง *ของดีบ้านเฮา* เมื่อแปลงทอนิกแล้วตรงกับโหมดของ *ขอพระลอ*

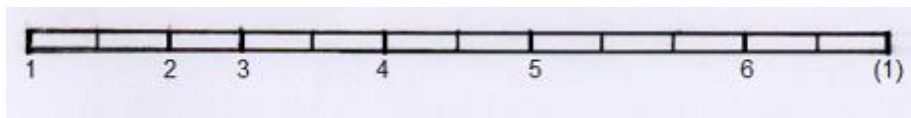
.๓) โหมดหกเสียงแบบที่ ๑ โหมดนี้ข้ามเสียงที่ ๓ จึงใช้ทอนิกเดียวกันได้ ดังนี้



แผนภูมิที่ ๔๕ โหมดหกเสียงแบบที่ ๑

โหมดของเพลง *คำสุมาเมีย* เมื่อแปลงทอนิกแล้วตรงกับโหมดของ *ขออ้อ*

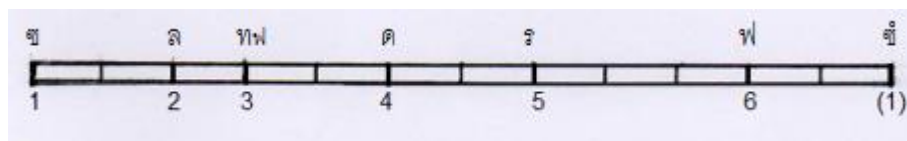
๔) โหมดหกเสียงแบบที่ ๒ โหมดนี้ข้ามเสียงที่ ๖ โดยมีระยะครึ่งเสียงระหว่างเสียงที่ ๒ กับเสียงที่ ๓ ดังนี้



แผนภูมิที่ ๔๖ โหมดหกเสียงแบบที่ ๒

โหมดนี้ใช้กับเพลงลูกทุ่งคำเมือง ๖ เพลง คือ เพลง *ตำนานหนองสะเลียม* เพลง *เจ้านายคนงาม* เพลง *จะเลือกใครดี* และ เพลง *ศีลข้อสองอหินนา* เพลง *เปิดใจสาวแต่* และเพลง *สุราพาวิวาท*

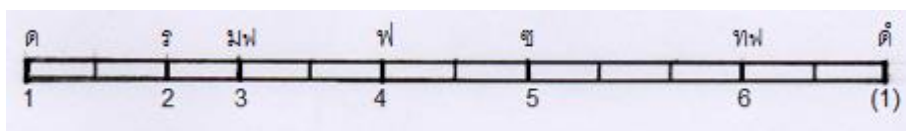
ขอซึ่งใช้โหมดหกเสียงเช่นกันนั้น มี ๔ ทำนอง แต่ทำนองซึ่งมี ซอล เป็นทอนิกมี ๓ ทำนอง คือ *ขอพม่า* *ซอลับแลง* และ *ขอเจี้ยว* ดังนั้น โหมดของขอทั้งสามนี้จึงสวมลงในโหมดสากลได้ดังนี้



แผนภูมิที่ ๔๗ ชื่อโน้ตในโหมดหกเสียงแบบที่ ๒

(หมายเหตุ ทฟ คือ ทีแฟล็ต)

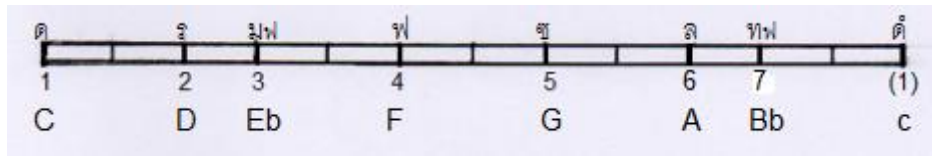
ส่วนซอละม้ายนั้น ใช้ โด เป็นทอนิก ดังนั้น โหมดสากลของซอละม้ายจึงเป็นดังนี้



แผนภูมิที่ ๔๘ ซี่โน้ตในโมดหกลีเสียงแบบที่ ๒ ซึ่งใช้กับซอลละม้าย

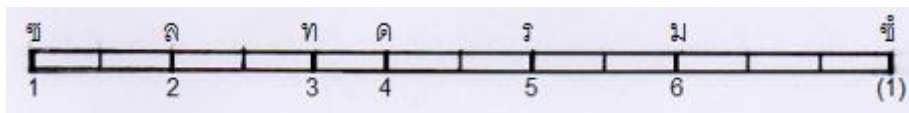
(หมายเหตุ มฟ คือ มีแฟล็ต และ ทฟ คือ ทีแฟล็ต)

ทางเครื่องของเพลง *สุราพาวีวาท* เพิ่มเสียงที่ ๗ ณ ตำแหน่งซึ่งอยู่ต่ำกว่าเสียงที่เจ็ดครึ่งเสียง และทำให้ได้โมดดอเรียน หากแปลงเสียงเป็นโมดของซอลละม้ายทางปีของซอลละม้าย ก็จะได้ใช้โมด ซี-ดอเรียน ขึ้นชั่วคราว ดังนี้



แผนภูมิที่ ๔๙ โมด ซี-ดอเรียน (C Dorian Mode)

๕) โมดหกลีเสียงแบบที่ ๓ โมดนี้ข้ามเสียงที่ ๗ ดังนี้



แผนภูมิที่ ๕๐ โมดหกลีเสียงแบบที่ ๓

โมดของเพลง *หนุ่มลำปางตามเมีย* กับเพลง *สงเคราะห์ใต้กระตัง* เมื่อแปลงทอนิกแล้วตรงกับ *ซอลดา*

จากการเปรียบเทียบโมดของซอกับโมดของเพลงซึ่งอยู่คนละฟากของวัฒนธรรมดนตรีแบบโมดต่อโมด พบว่า การใช้โมดสากล(ซึ่งมีระยะครึ่งเสียงอยู่ด้วย) แทนโมดดั้งเดิมของซอ แล้วยังทำให้ ทำนองซอแต่ละทำนองเป็นที่ยอมรับของช่างซอและผู้รู้ดนตรีท้องถิ่นล้านนาว่า เป็นทำนองที่ถูกต้อง ย่อมแสดงว่า โมดดั้งเดิมของซอนั้น มีระบบเสียงที่ตรง หรือใกล้เคียงมากกับโมดสากลที่นำมาใช้แทนทั้ง ๕ โมด

การค้นพบนี้ สอดคล้องกับผลการศึกษาที่ผ่านมาอย่างน้อย ๒ ราย รายแรก คือ เมทินี ดุยสา ผู้วัดความถี่ของปี่จุมในจังหวัดเชียงใหม่ซึ่งใช้ร่วมกับการขับซอล้านนา แล้วเทียบกับเสียงเปียโนมาตรฐานไว้ เมื่อนำค่าดังกล่าวมาเทียบกับตำแหน่งของโน้ตภายในคู่แปด พบว่า ปี่จุม ตั้งเสียงใกล้เคียงกับโมดดอเรียน (๒๕๕๐. อังแล้ว) ผลการศึกษานี้สอดคล้องกับผลการศึกษารายที่สองโดยองอาจ อินทนิเวศ ซึ่งระบุจากการศึกษาปี่จุมในจังหวัดเชียงรายว่า มีระบบเสียงตรงกับโมดดอเรียน และบางทีก็ตรงกับ โมดมิกโซลีเดียน และ โมดเอโอเลียน ด้วย (๒๕๕๐.อังแล้ว) เป็นที่รู้ทั่วกันว่าเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลมที่มีรูนิ้วหลายรูนั้น สามารถเปลี่ยนระดับเสียงและเปลี่ยนโมดได้ด้วยการสลับนิ้วที่ใช้ปิดและเปิดรู การระบุชื่อโมดอื่นๆขององอาจ อินทนิเวศ จึงอยู่ในวิสัยที่เป็นไปได้

อย่างไรก็ตาม โหมดสากลที่เพลงลูกทุ่งคำเมืองใช้แทนโหมดของซอซาดและซอลับแลงนั้น เป็นโหมดทกเสียงสองลักษณะที่โน้ตลำดับที่สามเหนือทอนิกมีระดับเสียงต่างกันครึ่งเสียง และโน้ตลำดับที่หกไม่ใช่โน้ตเดียวกัน เครื่องดนตรีที่ใช้เป็นหลักในการขับซอซาด เป็นเครื่องสายซึ่งมีนมติดตายตัวบนคันทวนทั้งสะล้อและปิ่น ซึ่งขึ้นสายตรงกันและตั้งระยะนมตามระบบเจ็ดเสียงลูกเท่า ดังนั้น เสียงที่สามเหนือทอนิก กับ สองเสียงที่อยู่ถัดจากทอนิกตัวบนลงมา อาจแตกต่างจากเสียงที่ฟังประสงค์ก็ได้ เมื่อสอบถามผลการศึกษาระบบเสียงสะล้อในวิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต ของ บุรณพันธ์ ใจกล้า (๒๕๔๕) ได้พบว่าเสียงโน้ตลำดับที่สามเหนือทอนิกของสะล้ออยู่ต่ำกว่าโน้ตลำดับที่สามของโหมดทกเสียงสากลแบบที่ ๓ และอยู่สูงกว่าโน้ตลำดับสามของโหมดทกเสียงสากลแบบที่ ๒ ณ ระยะที่ใกล้กับกึ่งกลาง ซึ่งหมายความว่าแตกต่างจากโหมดทั้งสอง โหมดละไม่มากนักไป ส่วนโน้ตลำดับที่เจ็ดก็ห่างจากทอนิกตัวบนน้อยกว่าหนึ่งเสียงเต็มเพียงเล็กน้อย และลำดับที่หกก็อยู่ห่างในระยะที่ใกล้เคียงกับคู่สามไมเนอร์ในโหมดสากล ซึ่งทำให้ความแตกต่างดังกล่าวไม่มากนักจนเกินไปเช่นกัน

สรุปได้ว่า ความสัมพันธ์ด้านทำนองระหว่างซอกับเพลงลูกทุ่งคำเมือง เป็นความสัมพันธ์ที่ดี ด้วยการเลือกใช้โหมดที่ใกล้เคียงกับโหมดเดิมของซอ หรือแตกต่างจากโหมดเดิมของซอไม่มากนักไป

อนึ่ง การค้นพบนี้ทำให้ได้ข้อสรุปที่ยืนยันผลการศึกษาของเมทินี และองอาจ อีกด้วยว่า ปี่จุมไม่ได้ตั้งเสียงด้วยระบบเจ็ดเสียงลูกเท่าตามระบบของดนตรีไทยระดับชาติ นอกจากนี้ ยังได้ทราบความจริงอีกประการหนึ่งว่า คุณลักษณะเดิมของทำนอง อันเป็นองค์ประกอบดนตรีองค์แรกของดนตรีพื้นบ้านของชาวภาคเหนือตอนบนนั้น ไม่ได้ใช้บันไดเสียงเมเจอร์ หรือ ไมเนอร์ ตามทฤษฎีดนตรีตะวันตก

๒.๒.๒. เนื้อในของเพลง เพลงลูกทุ่งคำเมืองทุกเพลงที่นำมาศึกษาและวิเคราะห์นี้ เป็นเพลงขับร้อง ซึ่งบทร้องและทำนองของบทร้องสำคัญที่สุด จึงถูกวางไว้ชั้นบนสุด องค์ประกอบอื่นๆ มีบทบาทเป็นผู้สนับสนุนให้ชั้นบนงดงามและเด่นเป็นพิเศษ แนวคิดนี้ คือโจทย์สำหรับผู้เรียบเรียงเสียงประสาน ซึ่งในกรณีของเพลงลูกทุ่งคำเมืองนี้ บุคคลเหล่านี้จำเป็นต้องมีความรู้ทางดนตรีมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับเนื้อในของดนตรี ซึ่งเป็นเรื่องที่สำคัญมาก

เนื้อในของเพลงลูกทุ่งคำเมืองทั้ง ๑๑ เพลง เป็นสหศัพท์บรรสาน คือเป็นเพลงที่รองรับสนับสนุนด้วยการประสานเสียง โดยมีคอร์ดที่สร้างจากบันไดเสียงที่ใช้กับเพลงนั้นๆ เป็นหลัก

เนื่องจาก ซอ ทั้ง ๘ ทำนองที่เป็นต้นแบบของทำนองเพลงลูกทุ่งคำเมืองนั้น เป็นเพลงพื้นบ้านที่ไม่เคยมีทำนองที่แข็งแกร่งตายตัวเลยตลอดเวลาที่ผ่านมานานับด้วยจำนวนศตวรรษ และความสัมพันธ์กับเครื่องดนตรีที่บรรเลงไปด้วยก็เป็นแบบ วิวิธศัพท์ ซึ่งนอกจากไม่มีคอร์ดมาเกี่ยวข้องด้วยแล้ว ยังจับความสัมพันธ์ไม่ได้ถนัดชัดเจน ทั้งคาดหมายอะไรก็ได้ด้วย การนำเอาเนื้อในแบบวิวิธศัพท์มาสวมใส่ลงในเครื่องดนตรีตะวันตก จึงเป็นไปได้ยากยิ่ง ประกอบกับทฤษฎีการประสานเสียงที่ผู้เรียบเรียงเสียงประสานรำเรียนมานั้นเป็นองค์ความรู้นอกวัฒนธรรมการขับซอ และส่วนมากที่เรียน มักจะเน้นเฉพาะทฤษฎีที่มีบันไดเสียงเมเจอร์กับไมเนอร์เป็นหลักมากกว่าอย่างอื่น เมื่อมาพบทำนองที่ไม่ใช้บันไดเสียงทั้งสองนั้นเลย จึงต้องค้นหาโหมดที่เหมาะสมจนพบ และประสานเสียงไปตามโหมด ซึ่งหลายคนทำได้

การประสานเสียงเพลงลูกทุ่งคำเมืองรุ่นแรกๆ (ก่อนและหลัง พ.ศ. ๒๕๓๐) ใช้เฉพาะคอร์ดดำเนินคู่เคียงไปกับทางขับร้อง บางเพลงได้ใช้การประสานเสียงสำหรับบันไดเสียงเมเจอร์สามทบลงในโมดทำเสียง เช่น เพลง *บ่าวเค็ง* ซึ่งจบที่โน้ต D นั้น ผู้ประสานเสียงไม่ได้ใช้คอร์ดทอนิกกับโน้ต D แต่ใช้กับ G ทำให้ G ถูกบังคับให้เป็นทอนิกตามวิธีประสานเสียง และ D กลายเป็นโน้ตคู่ห้า และถูกกำกับด้วย คอร์ดห้า (V) ภาควนวก ข /๑ หน้า ๒๒๕) จุดพักแบบเดียวกันนี้พบในเพลง หนุมลำปางตามเมีย และ เพลง เจ้านายคนงาม ด้วย

ความสัมพันธ์ลักษณะนี้ ไม่มีผลกระทบต่อทำนอง เพราะทำนองไม่ถูกเปลี่ยนแปลงแต่อย่างไร เพียงแต่แสดงให้เห็นอิทธิพลของการประสานเสียงตามวิชาทฤษฎีวิชาแรกๆ เท่านั้น

การประสานเสียงในเพลงลูกทุ่งคำเมืองรุ่นหลังๆ (ประมาณใกล้ พ.ศ. ๒๕๔๐ เป็นต้นมา) นักเรียบเรียงเสียงประสานมีประสบการณ์และมีความรู้ที่นอกเหนือจากที่เล่าเรียนมา จึงเริ่มมีความกล้าหาญที่จะสร้างนวัตกรรมที่แตกต่างจากเดิมมากขึ้น เพราะองค์ประกอบนี้เป็นโจทย์เดียวที่ท้าทายความสามารถของผู้เรียบเรียงเสียงประสานมากที่สุด ดังนั้น ผลงานด้านนี้ในระยะหลังๆ จึงมีเพิ่มขึ้น ๒ ด้าน คือ ๑) การปรับปรุงหรือขยายท่อนนำ หรือ แต่งท่อนนำและทำนองแทรกขึ้นใหม่แทนการใช้ของเดิมที่มีอยู่ในซอที่เป็นต้นแบบ และ ๒) เพิ่มเครื่องดนตรี และเพิ่มบทบาทของดนตรีประกอบ (accompanimental music) ให้มากขึ้น โดยไม่ให้เข้มข้นหรือเด่นมากจนกลบความงามของทำนองหลักซึ่งอยู่ส่วนบนสุด เพลงที่มีเนื้อในดังกล่าวนี้ ได้แก่

- ๑) เพลง *ส่งเคราะห์ใส่กระทง* ซึ่งขยายท่อนนำ และ แทรกการขึ้นจังหวะเข้าไปบ้าง
- ๒) เพลง *เจ้านายคนงาม* ซึ่งแต่งท่อนนำใหม่ และแต่งทำนองแทรกใหม่
- ๓) เพลง *คำสุมาเมีย* ซึ่งนอกจากเป็นเพลงเดียวที่ใช้หน้าทับสองไม้แล้ว ยังมีท่อนนำที่แปลกหูด้วยเสียงแซกโซโฟนอีกด้วย
- ๔) เพลง *จะเลือกใครดี* ซึ่งมีท่อนนำที่หลากหลายด้วยสีสนของเครื่องดนตรีต่างๆ กันที่ผลัดกันเล่น โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่มแตร ซึ่งเล่นทำนองแทรกเป็นช่วงๆ ได้แจ่มใส นอกจากนี้ยังมีทางเครื่องเบาๆ คู่ขนานไปกับการขับร้องด้วย
- ๕) เพลง *เปิดใจสาวแต่* ซึ่งมีทางเบสแบบลูกทุ่งชาวเหนือ กับการสอดประสานด้วยสีสนของเครื่องเป่าทองเหลือง เป็นจุดเด่นในการสร้างความน่าสนใจแก่ท่อนนำ และทำนองแทรก ซึ่งแต่งขึ้นใหม่ทั้งสิ้น
- ๖) เพลง *ศีลข้อสองอทินนา* ซึ่งมีท่อนนำที่แต่งใหม่ และมีเครื่องเป่าเล่นทำนองแทรกที่ใกล้เคียงกับซอเงี้ยวที่เป็นต้นแบบด้วย

องค์ประกอบดนตรีด้านเนื้อในนี้ ไม่อาจนำมาเปรียบเทียบกันได้ เพราะความสัมพันธ์ระหว่างคุณลักษณะเดิมและคุณลักษณะใหม่เป็นความสัมพันธ์ ที่มีได้ใช้ฐานทฤษฎีเดียวกัน แต่คุณลักษณะใหม่ มีส่วนมากในการสนับสนุนหรือชูคุณลักษณะเดิมให้เด่นขึ้น ขณะเดียวกันยังเป็นสื่อที่สำแดงศักยภาพทางดนตรีของผู้เรียบเรียงเสียงประสานอย่างชัดเจนด้วย

๒.๒.๓ **ความสัมพันธ์ด้านลีลาจังหวะ** ขอทบทวนทุกทำนอง ไม่ว่าแสดงสดในวิถีชีวิตและในบริบททางวัฒนธรรมของท้องถิ่น หรือ ในการบันทึกเสียง จะไม่ใช่เครื่องกำกับจังหวะร่วมวงด้วย ซอจึงไม่มีหน้าทับกำกับ คงมีแต่เพียงลีลาจังหวะ และความเร็ว ที่ติดตามไปกับทำนองตลอดเวลา ลีลาจังหวะเช่นนี้ เป็นลีลาจังหวะภายในเนื้อดนตรีที่ไม่มีเสียงในตัวเอง แต่แฝงอยู่ในทำนองและรู้สึกได้ว่ามี เสมือนความรู้สึกของมนุษย์ที่รับรู้ว่ามีชีพจรเต้นอยู่ บ่อยครั้ง ขณะขับซอ ช่างซอจะขยับศีรษะไปตามจังหวะชีพจรนี้ เพื่อบอกจังหวะแก่ตัวเองและเพื่อนร่วมวง กิริยานี้ เป็นที่รับรู้ของชาวภาคเหนือมานานจนกลายเป็นคำที่ใช้เปรียบเทียบอาการไหวโคลน หรือ โยกของสิ่งต่างๆ ว่า “โคลนเหมือนหัวช่างซอ”

หน้าทับนั้น เป็นเสียงจากเครื่องกำกับจังหวะ ซึ่งอยู่ภายนอก แล้วเข้ามาร่วมวงด้วยโดยต้องสัมพันธ์กับลีลาจังหวะภายใน หน้าทับมีบทบาทที่สำคัญมากประการหนึ่ง คือ เข้ามาช่วยให้ชีพจร แบ่งเป็นสัดเป็นส่วนเท่าๆ กันได้ และนับได้ ประโยชน์ของหน้าทับจะชัดเจนขึ้นมาก เมื่อดนตรีนั้นๆ มีวัตถุประสงค์ที่จะใช้กับการจับระบำ หรือนาฏศิลป์ เพราะเครื่องจังหวะกระตุ้นการตอบสนองทางกายมากกว่าทางจิต ทำให้เกิดการเคลื่อนไหวร่างกายเป็นลีลาท่าร่างขึ้นได้

การขับซอมีวัตถุประสงค์หลักที่การให้สาระและความบันเทิงแก่ผู้ฟังด้วยเรื่องราวจากการขับขานของช่างซอ มิได้มีเจตนาระตุ้นการตอบสนองทางกายจากผู้ฟัง ดังนั้น การขับซอจึงไม่โซ่มหรสพอย่างเดียว แต่เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการขัดเกลาทางสังคม (Socialization) ด้วย

ส่วนเพลงลูกทุ่งคำเมืองนั้น ได้รับอิทธิพลจากเพลงลูกทุ่งภาคกลางมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งหน้าทับลาตินจากต่างประเทศซึ่งผ่านมาทางเพลงลูกทุ่งจากภาคกลาง ดังนั้น เพลงลูกทุ่งคำเมืองจำนวน ๑๑ เพลง ที่นำมาวิเคราะห์นี้ จึงใช้หน้าทับลาตินถึง ๑๐ เพลง ซึ่งเป็นหน้าทับจังหวะคู่ และเกือบทั้งหมดมีอัตราความเร็วมากกว่า ๑๐๐ โน้ตตัวดำต่อนาที (๑๑๐-๑๔๐ โน้ตตัวดำต่อนาที) มีเพียง ๒ เพลง คือ เพลง *คำสุมาเมีย* และ เพลง *ของดีบ้านเฮา* เท่านั้นที่มีความเร็วไม่เกิน ๑๐๐ โน้ตตัวดำต่อนาที

เพลง *คำสุมาเมีย* ซึ่งเป็นหนึ่งในสองเพลงที่ไม่เร็วมากนั้น เป็นเพลงเดียวที่ใช้กับ หน้าทับสองไม้ อันเป็นหน้าทับไทย นอกนั้นใช้ หน้าทับ ซ่า-ซ่า-ซ่า อันเป็นหน้าทับลาตินทั้งสิ้น

กลองชุดคือเครื่องดนตรีหลักในการเล่นหน้าทับ โดยมีกระดิ่ง (cow bell) ตีรักษาจังหวะคงที่ (pulse) ของเพลง และมีเบสดำเนินตามกระสวนของกลองเบส ยกเว้น ๒ เพลง ที่เบสใช้กระสวนอย่างอื่น คือ เพลง *ตำนานหนองสะเลียม* กับเพลง *เปิดใจสาวแต่* ซึ่งใช้กระสวนเหมือนกันดังนี้



ตัวอย่างที่ ๔๘ กระสวนเบส ของเพลง *ตำนานหนองสะเลียม* และ *เปิดใจสาวแต่*

(ภาคผนวก ข หน้า ๒๔๙-๒๕๐, ๒๗๓-๒๘๔)

จากการสัมภาษณ์วราทร ทิพย์ปัญญา ผู้เรียบเรียงเสียงประสานเพลง *เปิดใจสาวแต่* กระสวนเบส กระสวนนี้ เป็นนวัตกรรมของนักดนตรีในภาคเหนือตอนบนนี้เอง โดยเลียนแบบกระสวนที่วงกลองทิ้งบ้อมใช้ใน ขบวนแห่ต่างๆ เช่น ในขบวนแห่พระพุทธรูปอกรับน้ำสงจากประชาชนชาวเชียงใหม่ในวันสงกรานต์ เป็นต้น

ทางเบสทางนี้เริ่มเป็นที่รู้จักและใช้กันทั่วไปมาเกือบยี่สิบปีแล้ว แรกๆ ถูกนักดนตรีสากลทั่วไปเรียก แบบไม่เต็มใจยอมรับกันว่า *เบสซึ้นนอก* (คำว่า *ซึ้นนอก* เป็นภาษาปากในภาคเหนือตอนบน แปลว่า เซย ล้าสมัย หรือ บ้านๆ) (วราทร ทิพย์ปัญญา สัมภาษณ์ ๗ เมษายน ๒๕๕๗)

แต่เมื่อนำมาใช้กับเพลง *เปิดใจสาวแต่* ด้วยอัตราความเร็วไม่ต่ำกว่า ๑๔๐ โดยมีคอร์ดเล่นแบบซิง จังหวะ(syncopation) ได้ตอบไปโดยตลอด ออกเผยแพร่ทั่วประเทศ เมื่อต้นปี ๒๕๕๐ *เบสซึ้นนอก* ทางนี้กลับ ได้รับความนิยมจากคนในวงการดนตรีสมัยใหม่นอกภูมิภาคมากขึ้น

การดำเนินคอร์ดกับเบสในเพลงนี้ ส่วนมากคล้ายตัวอย่างข้างล่างนี้



ตัวอย่างที่ ๔๙ การโต้ตอบระหว่างคอร์ดกับเบสในเพลง *เปิดใจสาวแต่*

(ภาคผนวก ก หน้า ๒๘๒)

ทางคอร์ดในเพลงลูกทุ่งคำเมื่อนั้น มีข้อสังเกตว่า ถ้าใช้เครื่องดนตรีน้อยชิ้น คอร์ดจะเล่นถี่ ซึ่งมีทั้ง แบบที่เลียนหน้าทับกลอง กับแบบที่เล่นจังหวะยกขัดกับจังหวะตกของหน้าทับหลัก หรือ ใช้ลีลาของหน้าทับ *บีกัน* (Beguine ชื่อหน้าทับลาตินหน้าทับหนึ่ง) ได้กับ ซ่า-ซ่า-ซ่า ที่เป็นหน้าทับหลัก เป็นต้น เพลงที่ใช้เครื่อง ดนตรีมาก (มักมีเครื่องลมเพิ่มขึ้น) กระสวนของคอร์ดจะไม่ถี่ บางเพลงเล่นเพียงห้องละสองหรือสามครั้งเท่านั้น

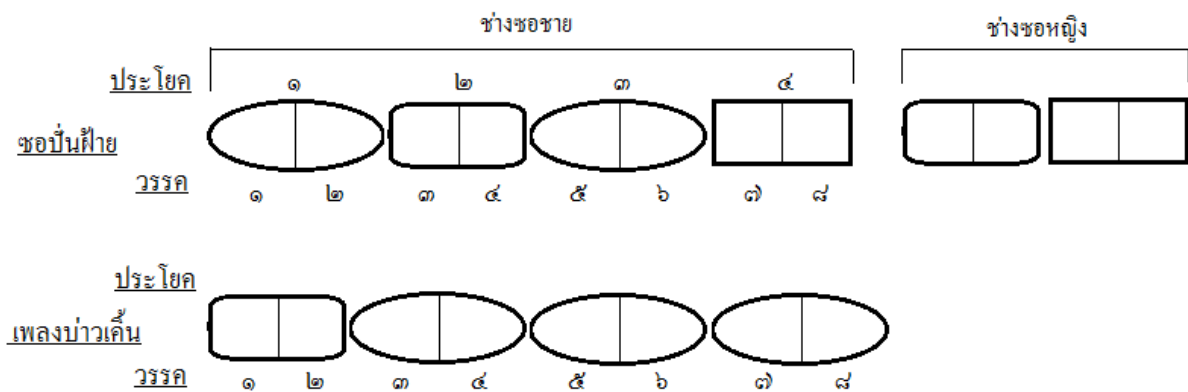
อย่างไรก็ตาม ไม่ว่าจะเล่นคอร์ดถี่หรือห่างต่อห้อง คอร์ดก็ยังสัมพันธ์เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับ กระสวนทั้งหลายของหน้าทับ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง กับเบส

การที่หน้าทับ ซ่า-ซ่า-ซ่า ได้รับความนิยมมากกว่าหน้าทับอื่นๆ นั้น เป็นเพราะหน้าทับนี้มีกระสวนที่ ใกล้เคียงกับหน้าทับพื้นบ้านของไทยบางหน้าทับที่มีอัตราความเร็วและสีสันของเสียงเร้าใจ เช่น วงกลองทิ้ง บ้อม (ที่กล่าวถึงแล้ว) วงกลองยาว จังหวะซึ้งต่างๆ ของภาคอีสาน เป็นต้น เมื่อเพลงลูกทุ่งใช้หน้าทับนี้้อย่าง ต่อเนื่องมานานจนคุ้นเคย ผู้ที่ไม่ได้ศึกษาความเป็นมาอย่างเพียงพอ จึงเข้าใจผิด คิดว่าเป็นหน้าทับพื้นบ้าน ของชาวไทยมาแต่แรก ยิ่งเมื่อมีคนเรียกชื่ออย่างไทยๆ ว่า *สามซ่า* คนทั่วไปยิ่งเชื่อสนิทว่า เป็นหน้าทับไทย

หน้าทับที่ผสมผสานระหว่างพื้นบ้านไทยกับต่างประเทศ ได้ทำให้น้าทับต่างชาติมีคุณลักษณะของหน้าทับพื้นบ้านไทยผสมอยู่ด้วยจนเป็นที่สังเกตได้ ซึ่งส่งผลให้ซอด้วงเดิมเป็นที่รู้จักในหมู่นักรุ่นหลังๆ ที่ยังไม่รู้จักและยังไม่ได้ศึกษาเรื่องซอในวงกว้างยิ่งขึ้น

๒.๒.๔. **ความสัมพันธ์ด้านรูปแบบ** เพลงลูกทุ่งคำเมืองส่วนมากมีรูปแบบตรงกับรูปแบบของซอที่เป็นต้นแบบ คือ เพลงซ้ำทำนอง ที่มีจำนวนท่อน จำนวนวรรค เท่ากับซอต้นแบบ เพลงที่แตกต่างจากซอต้นแบบมี ๓ เพลง คือ บ่าวเคঁ็น จะเลือกใครดี และ เปิดใจสาวแต่ ซึ่งเปรียบเทียบเป็นคู่ๆ ดังนี้

๑) ซอปั่นฝ้าย กับ เพลงบ่าวเคঁ็น แผนภูมิที่แสดงรูปแบบของซอปั่นฝ้ายและเพลงบ่าวเคঁ็นไว้แล้วนั้น เมื่อนำมาเปรียบเทียบกัน จะเป็นดังนี้



แผนภูมิที่ ๕๑ เปรียบเทียบรูปแบบของซอปั่นฝ้าย กับ เพลงบ่าวเคঁ็น

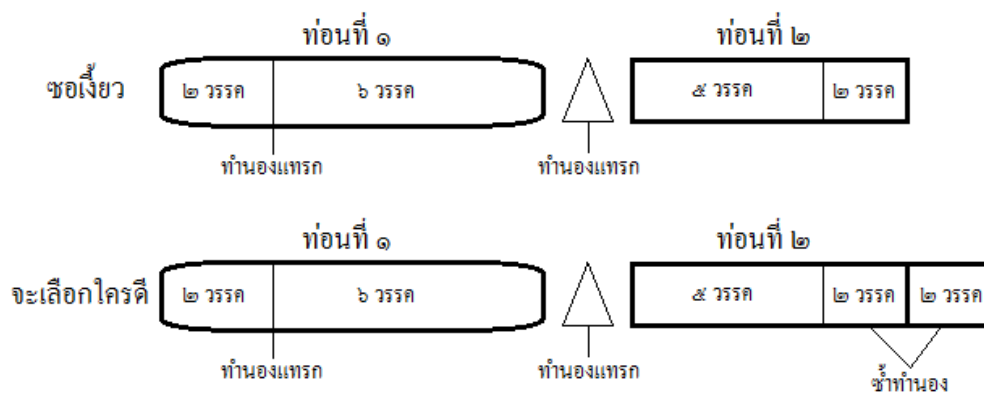
รูปแบบทั้งสองนี้สัมพันธ์กับหัวข้อที่ว่าด้วยทำนอง ซึ่งได้ระบุว่า ทำนองซอปั่นฝ้ายประกอบด้วย ๔ ประโยค ๆ ละ ๒ วรรค โดยประโยคแรก (สองวรรคแรก) กับประโยคที่สาม (วรรคที่ ๕ และ ๖) นั้นใช้ทำนองเดียวกัน (นั่นคือ ประโยคที่ ๑ ใช้สองครั้ง โดยมีประโยคที่สองคั่น ส่วนประโยคสุดท้าย (สองวรรคกลางสุด) นั้นคือสร้อยซึ่งไม่มีบทขับ ส่วนบทขับที่ซอหญิงขับต่อ นั้น คือการนำประโยคที่สองและประโยคที่สี่ไปซ้ำ

เพลงบ่าวเคঁ็นนั้น มีรูปแบบ ตรงกับซอปั่นฝ้ายที่ตัดประโยคแรก(สองวรรคบนสุด) กับประโยคสุดท้าย (สองวรรคกลางสุด) ออก เหลือเฉพาะสองประโยคตรงกลาง และประโยคที่สองของเพลงบ่าวเคঁ็นใช้ซ้ำอีก ๒ เที้ยว ส่งผลให้เพลงบ่าวเคঁ็นมีความยาว ๘ วรรค

สรุปได้ว่า เพลงบ่าวเคঁ็นไม่นำทำนองประโยคสุดท้ายของซอปั่นฝ้ายมาใช้ และที่นำมาใช้ก็ได้สลับตำแหน่งของประโยคที่ไม่ตรงกับซอปั่นฝ้าย ผู้ประพันธ์เพลงบ่าวเคঁ็นชี้แจงว่า ซอปั่นฝ้ายตามขนบเดิมที่ซอเชียงใหม่ใช้ขับมาแต่อดีตนั้น มีรูปแบบเป็นเช่นนี้

ข้อมูลนี้ แสดงว่า *ซอปั่นฝ้าย* มีสองรูปแบบที่แตกต่างกันระหว่างชอนานกับขอเชียงใหม่

๒) *ซอเงี้ยว* กับ เพลง *จะเลือกใครดี* ทั้งสองตัวอย่างนี้ ต่างก็เป็นเพลงที่มี ๒ ท่อน และมีทำนองแทรกจากเครื่องดนตรี ณ ตำแหน่งเดียวกัน ข้อแตกต่างอยู่ที่ตอนจบบทครั้งสุดท้าย ซึ่ง เพลง *จะเลือกใครดี* ได้เพิ่มบทซ้ำร้องอีกสองวรรค โดยใช้ทำนองซ้ำกับสองวรรคสุดท้ายเดิม และเพิ่มสร้อยท้ายบทว่า *เนอจาย* รูปแบบของตัวอย่างทั้งสองแสดงเป็นแผนภูมิได้ดังนี้

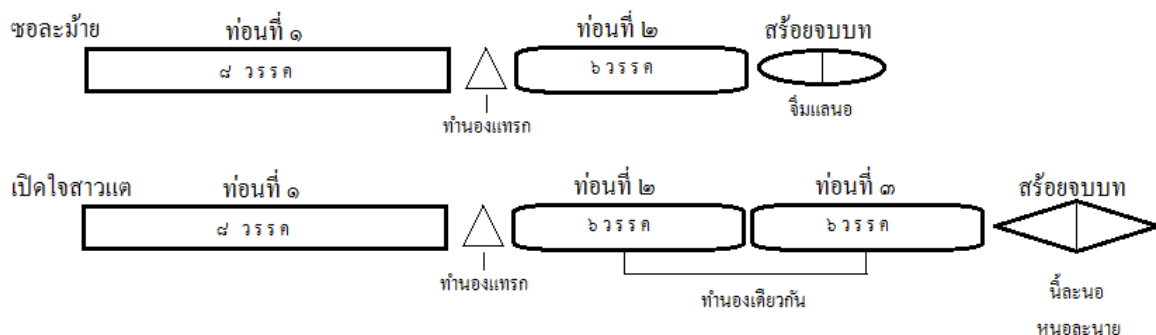


แผนภูมิที่ ๕๒ รูปแบบของซอเงี้ยว กับ เพลง *จะเลือกใครดี*

แผนภูมินี้ แสดงว่า เพลง *จะเลือกใครดี* นอกจากใช้รูปแบบของซอเงี้ยวอย่างครบถ้วนแล้ว ยังได้เพิ่มเติมโดยใช้ส่วนท้ายสุดของต้นแบบนั่นเอง ส่วนสร้อยท้ายบทนั้น เป็นตัวเลือกที่ช่างขอเกือบทุกคนสามารถใช้ได้ตามอัธยาศัย เมื่อการขับขอจบลงอย่างสมบูรณ์

๓) *ซอละม้าย* กับ เพลง *เปิดใจสาวแต่*

ซอละม้าย ซึ่งเป็นต้นแบบของเพลง *เปิดใจสาวแต่* และ เพลง *สุราพาวิวาทัน* มีสองท่อน แต่ เพลง *เปิดใจสาวแต่* มีสามท่อน ซึ่งแสดงเป็นแผนภูมิที่รวมสร้อยท้ายบทแล้ว เป็นดังนี้



แผนภูมิที่ ๕๓ รูปแบบของซอละม้าย กับ เพลง *เปิดใจสาวแต่*

จากแผนภูมินี้ พบว่า ท่อนที่สามของ *เปิดใจสาวแต่* นั้น คือท่อนที่สองที่ใช้ซ้ำอีกครั้งหนึ่ง เหตุที่เป็นเช่นนี้ เพราะผู้ประพันธ์เพลงยังมีบทร้องเหลืออยู่เล็กน้อย จะตัดทิ้ง ความก็จะไม่ครบ จึงตัดสินใจซ้ำท่อนที่สอง (สัมภาษณ์เสมา เมืองเมงราย ๑๙ กรกฎาคม ๒๕๕๗)

นอกจากนี้ สร้อยท้ายบทที่ว่า *นี่ละนอ หนอละนาย* นั้น คือสร้อยท้ายบทของทำนองแรกสุดของชุดทำนอง *ตั้งเชียงใหม่* (ซึ่งประกอบด้วย *ซอดั่งเชียงใหม่ จ้อยเชียงแสน ซอจะปู และ ซอละม้าย*)

เพลงลูกทุ่งคำเมืองอีกเพลงหนึ่งที่ใช้ *ซอละม้าย* เป็นต้นแบบและเป็นตัวอย่างสำหรับการวิเคราะห์ คือ เพลง *สุราพาวิวาท* ซึ่งมีรูปแบบในรูปของแผนภูมิดังนี้

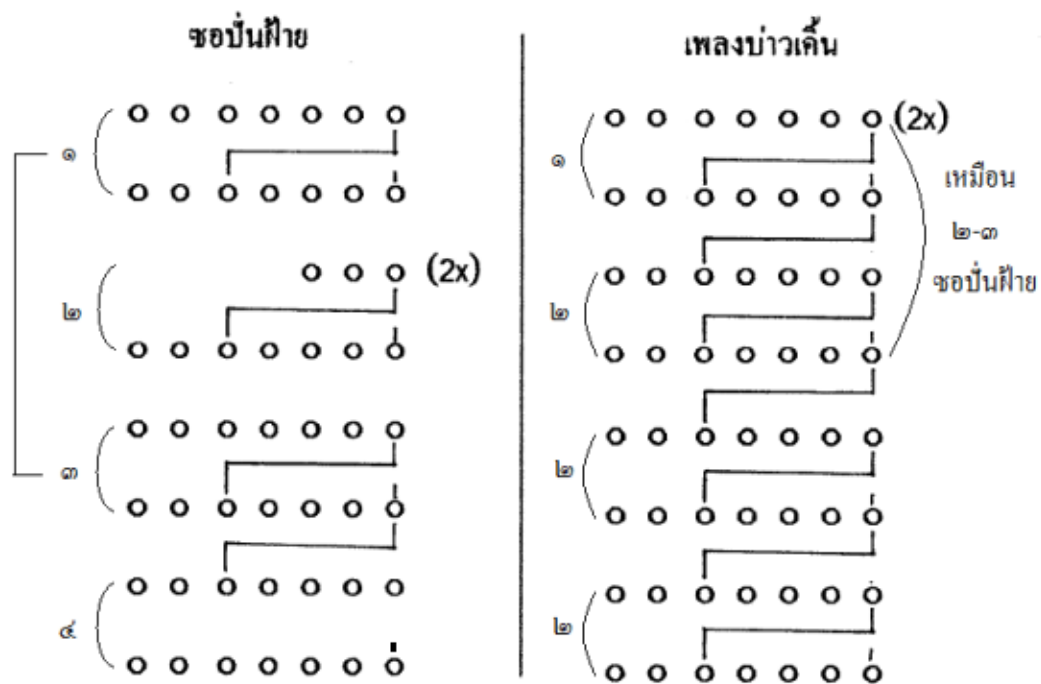


แผนภูมิที่ ๕๔ รูปแบบของเพลง *สุราพาวิวาท*

การเปรียบเทียบแผนภูมิของเพลง *สุราพาวิวาท* กับของ *ซอละม้าย* พบว่าเหมือนกันสนิท ดังนั้น เพลง *สุราพาวิวาท* จึงเป็นเพลงที่มีรูปแบบตรงกับ *ซอละม้าย* ที่เป็นต้นแบบทุกประการ

๒.๒.๕ ความสัมพันธ์ด้านฉันทลักษณ์ของบทขับ บทขับของเพลงส่วนมากเป็นคำประพันธ์ประเภท ร้อยกรอง โดยทั่วไปมีรูปแบบที่มีข้อกำหนดหลักๆ ๓ ประการ คือ จำนวนวรรคใน ๑ บท จำนวนคำในวรรค และคำส่งและรับสัมผัส ในกรณีที่ภาษาที่ใช้ประพันธ์ร้อยกรองนั้นมีวรรณยุกต์ ก็มักจะมีข้อกำหนดที่สืบทอดมาอีกข้อหนึ่ง คือ มีคำที่ต้องใช้วรรณยุกต์ตามที่กำหนดให้ ภาษาถิ่นล้านนาเป็นภาษาที่มีวรรณยุกต์ ฉันทลักษณ์ของบทขับจึงมีข้อกำหนดครบทั้งสี่ประการ การพิจารณาความสัมพันธ์ด้านฉันทลักษณ์ระหว่างบทขับซอกับบทขับเพลงลูกทุ่งคำเมือง จะพิจารณาตามข้อกำหนดทั้งสี่ประการนี้เป็นคู่ๆ ไป ดังนี้

ซอบั่นฝ้าย กับ เพลง *บ่าวเคื่อน* เมื่อนำฉันทลักษณ์ของ ทั้งสองบทมาเทียบเคียงกัน จะเป็นดังแผนภูมิต่อไปนี้

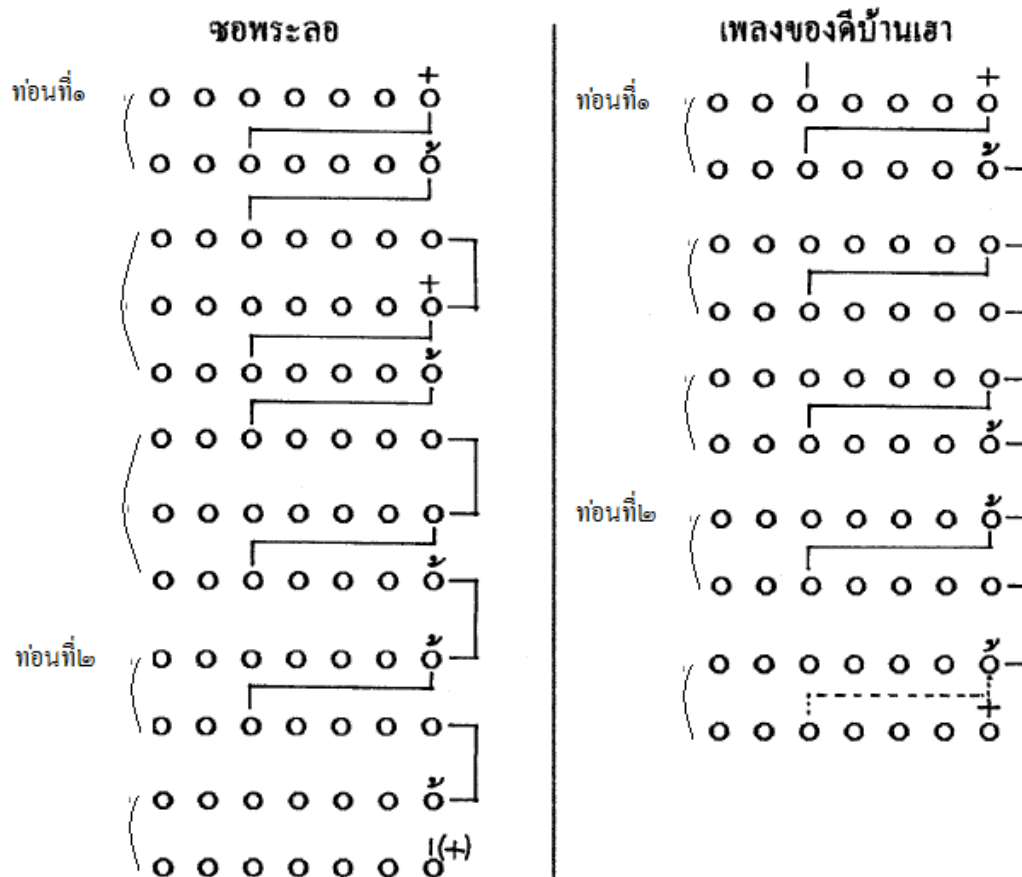


แผนภูมิที่ ๕๕ ฉันทลักษณ์ของชอปั่นฝ้ายกับเพลงบ่าวเค็น

ชอปั่นฝ้ายมีเส้นโยงระหว่างประโยคที่ ๑ กับประโยคที่ ๓ หมายความว่าใช้ทำนองเดียวกัน เพลง บ่าวเค็น มีเส้นโค้งคร่อม ๔ วรรค (๒ประโยค) เพื่อแสดงว่า ทั้ง ๒ ประโยคนั้นใช้ทำนองเดียวกันกับประโยคที่ ๒ และ ๓ ของชอปั่นฝ้าย หลังจากนั้นเพลงบ่าวเค็นเอาเฉพาะประโยคที่ ๒ ไปใช้ซ้ำอีก ๒ ครั้ง ดังนั้น เพลง บ่าวเค็น จึงไม่ได้ใช้ทำนองของประโยคที่ ๔ จากชอปั่นฝ้าย อย่างไรก็ตาม ทุกประโยคของชอปั่นฝ้ายและเพลง บ่าวเค็น จบด้วยวรรณยุกต์เอกเสมอ

หากย้อนไปพิจารณาการเปรียบเทียบรูปแบบของชอปั่นฝ้ายกับเพลงบ่าวเค็นที่ผ่านมาแล้ว (แผนภูมิที่ ๕๕ หน้า ๑๔๘) จะเห็นว่า รูปแบบของดนตรี กับ ฉันทลักษณ์ของบทขับ ต่างก็มีโครงสร้างหลัก เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งจำนวนวรรคในบท ส่วนฉันทลักษณ์นั้นได้เพิ่มวรรณยุกต์ ซึ่งมีความสำคัญมากในฐานะตัวกำหนดทิศทางของการดำเนินทำนอง

ชอพระลอ กับ เพลง ของดีบ้านเฮา เมื่อนำฉันทลักษณ์ของ ทั้งสองบทมาเทียบเคียงกัน จะเป็นดัง แผนภูมิต่อไปนี้

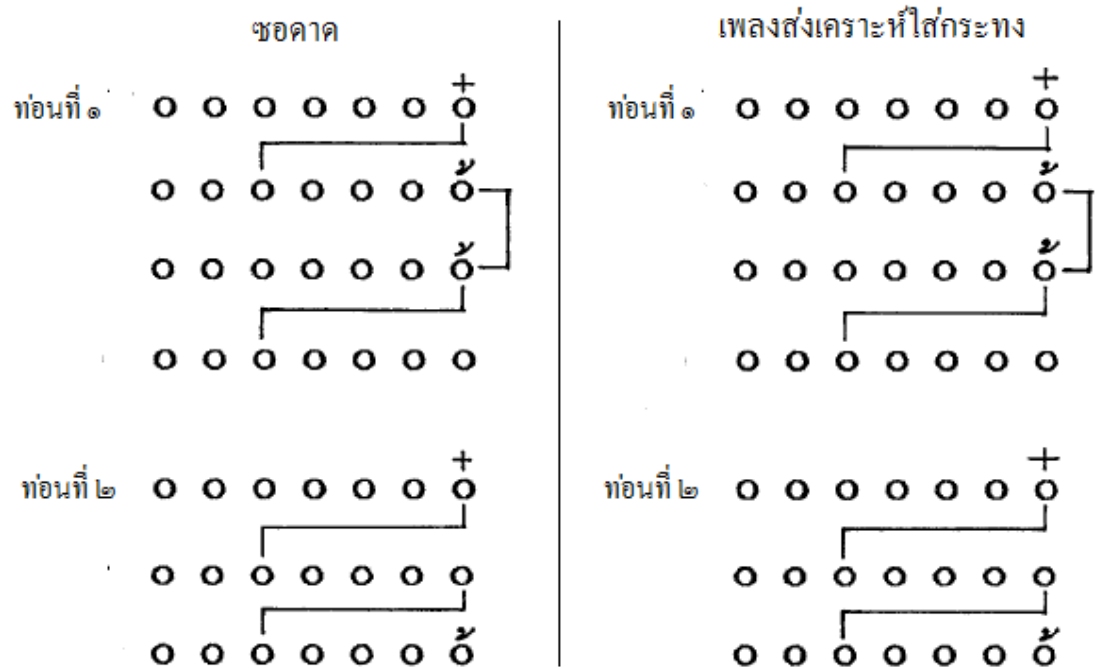


แผนภูมิที่ ๕๖ ฉันทลักษณ์ของขอพระลอกับเพลงของดีบ้านเฮา

จากแผนภูมิจะเห็นว่า ท่อนที่ ๑ ของขอพระลอ มีประโยคที่ ๒ และประโยคที่ ๓ ยาวกว่าของ เพลงของดีบ้านเฮา ซึ่งมีประโยคละ ๒ วรรค ส่วนการส่งและรับสัมผัสนั้นมีทั้งเกาะใกล้ และ เกาะไกลสลับกัน ไปเหมือนกันเกือบโดยตลอด มีข้อแตกต่างเฉพาะประโยคสุดท้ายของท่อนที่ ๒ ซึ่ง ขอพระลอไม่มีคำสัมผัส ระหว่างวรรค แต่เพลงของดีบ้านเฮา มี กรณีนี้ เป็นเพราะประโยคสุดท้ายนี้ไม่บังคับตายตัวเรื่องสัมผัส นอกจากนี้ จำนวนประโยคและจำนวนวรรคในแต่ละประโยคก็ไม่ตายตัวเสมอไป บางท่อนอาจยาวหรือสั้นกว่า ที่ปรากฏตามแผนภูมินี้ก็ได้ (ตัวอย่างที่ ๔๖ หน้า ๑๑๔) ทั้งนี้ขึ้นกับปริมาณของเนื้อความ

แม้จะมีข้อแตกต่างบ้างดังกล่าวข้างต้น องค์ประกอบที่ทำให้ขอและเพลงลูกทุ่งคำเมืองคู่นี้มีจุด ร่วมกันที่เหนียวแน่นก็คือ ทำนองของแต่ละประโยคซึ่งใช้วรรณยุกต์ตรงกันนั้นจับด้วยเสียงเดียวกัน (ดังได้กล่าว แล้วในหัวข้อว่าด้วยทำนอง) ดังนั้น โดยภาพรวม ถือว่าเพลงของดีบ้านเฮา นอกจากไม่ถือว่าทำผิดแล้ว ยังทำให้มีลีลาจังหวะที่นับได้ และเล่นร่วมกับหน้าทับได้อีกด้วย

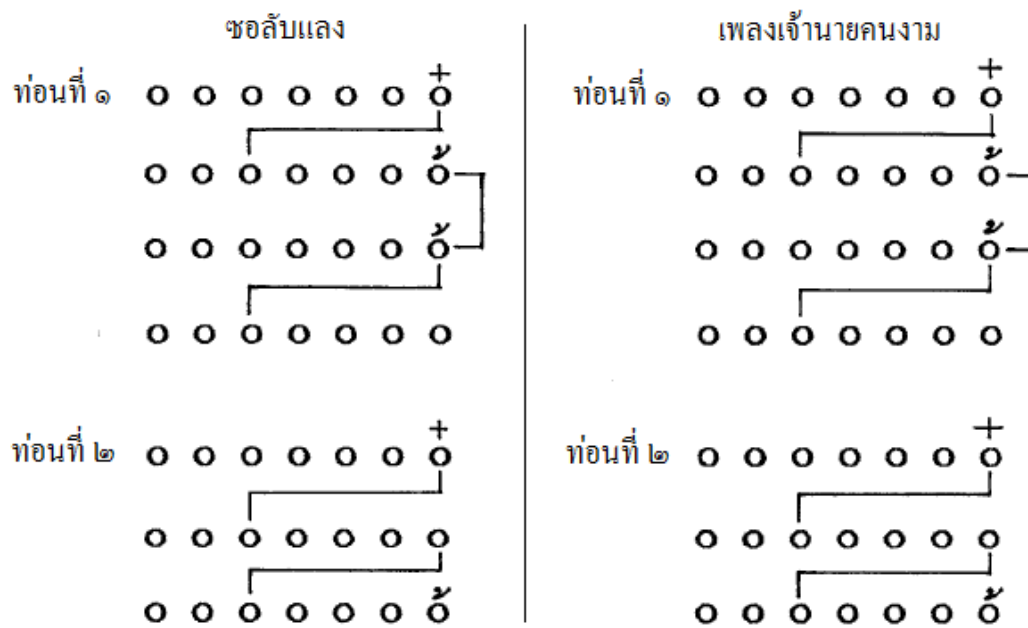
ขอคาด กับ เพลงหนุ่มลำปางตามเมย และเพลง ส่งเคราะห์ไล่กระตัง เมื่อนำฉันทลักษณ์ของ ทั้งสอง บทมาเทียบเคียงกัน จะเป็นดังแผนภูมิต่อไปนี้



แผนภูมิที่ ๕๗ ฉันทลักษณ์ของซอคาดกับเพลงส่งเคราะห์ไล่กระทาง

เพลงหนุ่มสาวปางตามเมียตามต้นฉบับที่มีอยู่ เป็นเพลงที่เขียนตามบทขับร้องที่คัดลอกจากภาษาไทยเหนือเป็นภาษาไทยกลาง ซึ่งนอกจากใช้คำศัพท์ที่ไม่ตรงแล้ว ยังใช้วรรณยุกต์ผิดเพี้ยนไปอีกด้วย จึงไม่น่าเสนอในที่นี้ แต่จะใช้ในการอธิบายหลังจากนี้

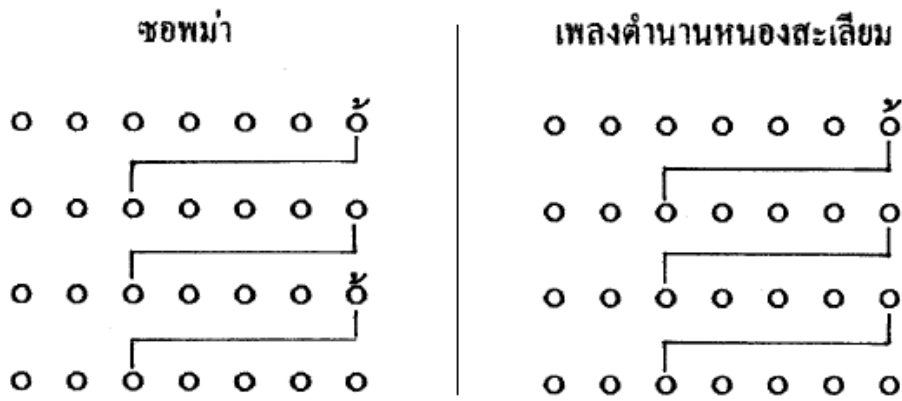
ซอลับแลง กับเพลง เจ้านายคนงาม เมื่อนำฉันทลักษณ์ของ ทั้งสองบทมาเทียบเคียงกัน จะเป็นดังแผนภูมิต่อไปนี้



แผนภูมิที่ ๕๘ ฉันทลักษณ์ของชอลับแลงกับเพลงเจ้านายคนงาม

ฉันทลักษณ์ของเพลงลูกทุ่งคำเมืองเพลงนี้ตรงกับชอลับแลงที่เป็นต้นแบบ นอกจากนี้ ยังตรงกับฉันทลักษณ์ของชอดาดที่เสนอก่อนนี้อีกด้วย แสดงว่า ชอดาด กับ ชอลับแลง มีฉันทลักษณ์เหมือนกัน หรือ ใช้ฉันทลักษณ์เดียวกัน

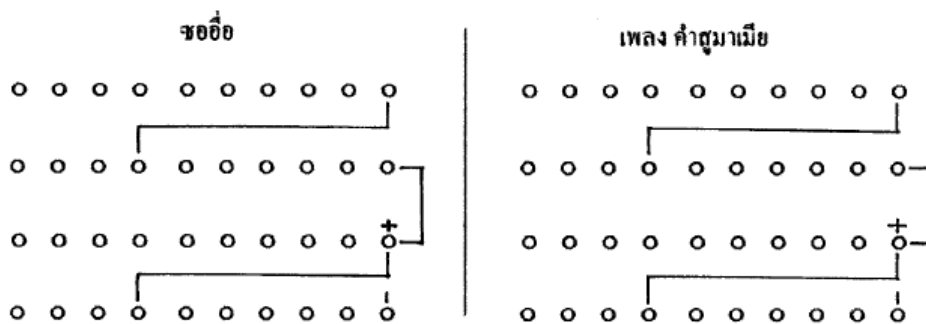
:ชอพม่า กับเพลง ตำนานหนองสะเลียม เมื่อนำฉันทลักษณ์ของ ทั้งสองบทมาเทียบเคียงกัน จะเป็นดังแผนภูมิต่อไปนี้



แผนภูมิที่ ๕๙ ฉันทลักษณ์ของขอพม่ากับ เพลงตำนานหนองสะเลียม

ฉันทลักษณ์ของเพลงตำนานหนองสะเลียม ตรงกับฉันทลักษณ์ของขอพม่า

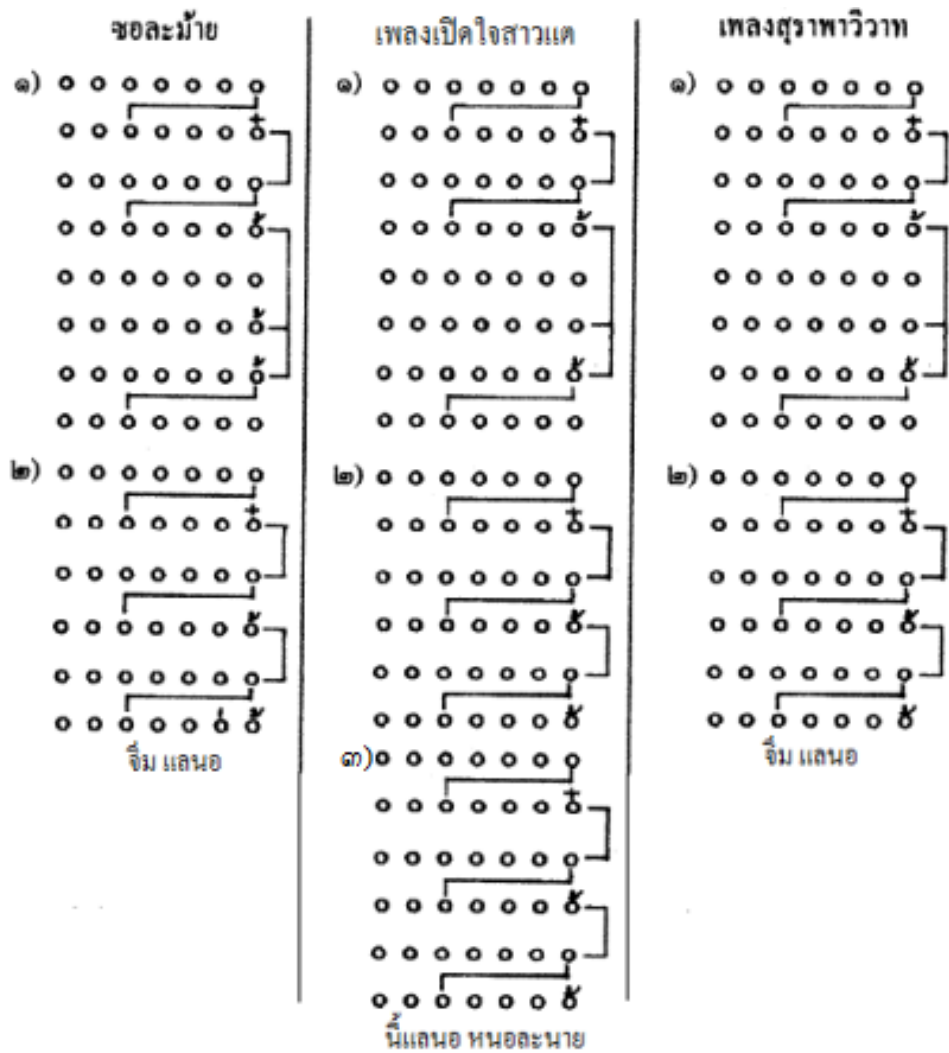
ขออ้อ กับเพลง คำสุมาเมีย เมื่อนำฉันทลักษณ์ของ ทั้งสองบทมาเทียบเคียงกัน จะเป็นดังแผนภูมิต่อไปนี้



แผนภูมิที่ ๖๐ ฉันทลักษณ์ของขออ้อ กับ เพลงคำสุมาเมีย

ฉันทลักษณ์ของเพลง คำสุมาเมีย ตรงกับ ฉันทลักษณ์ของขออ้อ ยกเว้น บทที่ ๔ เท่านั้น ซึ่งไม่มีคำสัมผัสระหว่างวรรคที่ ๑ กับวรรคที่ ๒

ขอเจี้ยว กับ เพลง จะเลือกใครดี และเพลง คีลข้อสองอทินนา เมื่อนำฉันทลักษณ์ของ ทั้งสามบทมาเทียบเคียงกัน จะเป็นดังแผนภูมิต่อไปนี้



แผนภูมิที่ ๖๒ ฉันทลักษณ์ของซอละม้าย กับเพลงเปิดใจสาวแต และเพลง สุราพาวิวาท

จากแผนภูมิ จะเห็นว่า เพลงเปิดใจสาวแต ได้เพิ่มความยาวอีก ๖ วรรค ซึ่งจากการพิจารณา ทำนองที่ได้ทำมาแล้ว พบว่า ใช้ทำนองซ้ำกับท่อนที่สองทั้งหมด ซึ่งสอดคล้องกับคำสัมผัสและวรรณยุกต์ที่ปรากฏในแผนภูมิ ส่วนสร้อยจบบทนั้น แตกต่างจากซอละม้าย ในขณะที่ เพลงสุราพาวิวาท มีท่อนอย่างตรงกับซอละม้าย

๓. ทักษะของผู้สร้างผลงานและผู้มีความรู้เรื่องขอ ที่มีต่อองค์ประกอบดนตรีตามข้อ ๒ ว่าได้ทำให้ความรู้ถึงอัตลักษณ์ของท้องถิ่นยังคงดำรงอยู่อย่างมั่นคงหรือเปลี่ยนแปลงไปเพียงใดหรือไม่

ผู้สร้างผลงานเพลงลูกทุ่งคำเมืองที่เป็นช่างขอ มี ๓ ราย คือ สิงห์คำ ศรีชัย (เพลง ตำนานหนองสะเลียม) บุญศรี รัตน์ (เพลง บ่าวเค็ญ และ ของดีบ้านเฮา) และสายทอง ทองเจริญ (เพลง ศิลข้อสองอหินนา) ผู้ที่ไม่ใช่ช่างขอ มี ๓ ราย คือ บัญเย็น แก้วเสียงทอง (เพลง หนุ่มลำปางตามเมีย ส่งเคราะห์ใส่กระทง และ เจ้านายคนงาม) ประพันธ์ แก้วเก้ (เพลง ศิลข้อสองอหินนา และ สุราพาวิวาท) และ เสมอ เมืองเมงราย (เพลง คำสุมาเมีย จะเลือกใครดี และ เปิดใจสาวแต่)

ผู้สร้างผลงานเหล่านี้ เป็นผู้สร้างองค์ประกอบที่สำคัญยิ่ง คือ บทขับ และทำนอง(ซึ่งเป็นทำนองขอที่มีอยู่แล้ว) ส่วนการเลือกทำเป็นเพลงลูกทุ่งคำเมืองนั้น ท่านเหล่านี้มีทักษะว่า เพลงลูกทุ่งทำให้รู้สึกถึงความเป็นชนบทไทยมากกว่าเพลงประชาานิยมประเภทอื่นๆ ทั้งนี้ ต้องอาศัยสำนวนของบทขับ และสำเนียงของผู้ขับร้องประกอบกันมาช่วยให้บรรลุเป้าหมาย นี่แสดงว่า ถ้อยคำและสำเนียงของภาษาถิ่นเป็นปัจจัยหลักของการผลิตผลงาน

ผู้สร้างผลงานทั้งที่เป็นช่างขอและไม่เป็นช่างขอเห็นตรงกันว่า ฉันทลักษณ์ของบทขับ คือส่วนที่สำคัญที่สุด เพราะฉันทลักษณ์ ทำให้มีรูปแบบของเพลง และวรรณยุกต์(ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของฉันทลักษณ์เสมอ) มีส่วนกำหนดทำนองได้ด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งตอนจบท่อนหรือจบบท เสียงจะขึ้นสูงหรือลงต่ำขึ้นกับวรรณยุกต์ หากใช้วรรณยุกต์เสียงต่ำ เช่นวรรณยุกต์เอกหรือจัตวา เพลงจะต้องจบด้วยเสียงต่ำ (เช่น ขออ้อ และขอพระลอ เป็นต้น)

องค์ประกอบสำคัญต่อไป คือ ทำนอง ถึงแม้ทำนองขอจะไม่มีทำนองตายตัว (อย่างช่างขอเรียกว่า แม่กระดังง์) ก็ไม่ได้หมายความว่า ทิศทางจะเป็นอย่างไรก็ได้ หรือจบเสียงใดก็ได้ การวิเคราะห์ตัวอย่างของทุกทำนองที่ผ่านมาได้แสดงว่า เสียงของลูกตกทำยวรรคทุวรรคนั้นเป็นเสมือนจุดนัดพบของแนวทำนองที่แตกต่างกัน นี่คือสิ่งที่ต้องรักษาไว้ให้คงอยู่ในทำนองเพลงลูกทุ่งคำเมือง คำอื่นๆ ที่เหลือนั้น ต้องสร้างทำนองกลางๆ การประพันธ์ทำนองเพลงนั้นต้องอาศัยโชค ซึ่งนักดนตรีวิทยาจำนวนมากเห็นสอดคล้องกันว่า โหมดเปรียบเสมือนดีเอ็นเอ (DNA) ของดนตรีก็ว่าได้

เพลงลูกทุ่งคำเมืองที่นำมาเป็นตัวอย่างในการวิจัยนี้ เกือบทั้งหมดมีคุณสมบัติตามทักษะของผู้ประพันธ์เพลงลูกทุ่งคำเมือง บางเพลงที่เปี่ยมเบนไปนั้น บางทีเกิดจากผู้ขับร้อง เช่น เพลงหนุ่มลำปางตามเมีย ซึ่งผู้ขับร้องเป็นคนภาคกลาง ออกเสียงภาษาถิ่นไม่ชัด นอกจากนี้ การคัดลอกบทขับร้องก็อาจจะผิดพลาดหลายแห่ง ทำให้วรรณยุกต์ผิดไปหลายคำ ซึ่งส่งผลต่อทำนองทันที

อีกเพลงหนึ่งที่เป็นประเด็นวิพากษ์วิจารณ์ คือ เพลงเปิดใจสาวแต่ ซึ่งใช้ทำนองจาก ซอละม้าย เป็นต้นแบบ ซอละม้ายนั้น มีสองท่อน และเมื่อจบ มีสร้อยท้ายบทว่า จิมแลนอ แต่ เพลง เปิดใจสาวแต่ มีสามท่อน

และจบด้วยสร้อยท้ายบทว่า *นี้ละนอ หนอละนวย* นอกจากนี้แล้ว เพลงเปิดใจสาวแต่ มีทุกอย่างตรงกับขอละม้าย

ทำนองของ เพลงเปิดใจสาวแต่ ถูกต้องตรงกับขอละม้าย และโมดที่ใช้ก็เป็นโมดเดียวกันกับขอละม้าย ท่อนที่สามที่เกินมากไม่ได้ใช้ทำนองที่แต่งใหม่ หากเป็นทำนองของท่อนที่สองนั่นเอง สร้อยท้ายบทที่ใช้แทน *จิมแลนอ* ก็เป็นสร้อยท้ายบท ของ *ซอตั้งเชียงใหม่* ซึ่งเป็นทำนองแรกสุดของชุดทำนอง *ตั้งเชียงใหม่* (ซึ่งมีขอละม้าย เป็นทำนองสุดท้ายของชุด) แสดงว่า ทุกอย่างที่เกิดขึ้นมานั้น มาจากแหล่งเดียวกันทั้งสิ้น ผู้ที่รู้จักชุดทำนอง *ตั้งเชียงใหม่* เท่านั้น จึงจะรู้ว่า เพลงนี้แตกต่างจากต้นแบบอย่างไร

ช่างขอลาวโสหลายท่านเห็นว่า เพลงนี้ทำให้ผู้ฟังรู้จัก ขอละม้าย ไปอย่างผิดๆ ว่า มีรูปแบบเป็นขอสามท่อน และความเข้าใจผิดเช่นนี้ ทำให้มีเพลงที่ใช้รูปแบบเดียวกันนี้ออกมาอีกหลายเพลง และบางเพลงไม่ได้ระมัดระวังกับฉันทลักษณ์ของบทขับ บางเพลงตัดบางวรรคออก แล้วเพิ่มทำนองอื่นเข้ามาแทนอีกด้วย

อย่างไรก็ตาม ทศณะดังกล่าวมิได้มุ่งกล่าวหาผู้ประพันธ์เพลงนี้ว่าแต่งเพลงมาผิดๆแบบผู้รู้ไม่จริง แต่มุ่งให้ผู้ลอกเลียนแบบโดยไม่รู้ในเรื่องที่ควรรู้มากกว่า ช่างขอลาวโสบางท่าน (เช่น อุ้นเรือน หงษ์ทอง) เห็นว่า ผู้แต่งเป็นผู้ที่ได้ศึกษามากพอ จึงรู้ฉันทลักษณ์ของขอสันอย่างดี นอกจากนี้ยังรู้จัก *เม็ดแก้วตาไหล* และรู้ว่ามีสร้อยท้ายบทอย่างอื่นด้วย ผู้ที่มีใจช่างขอน้อยคนนักจะรู้ครบทั้งสามเรื่องนี้

องค์ประกอบดนตรีของเพลงลูกทุ่งคำเมืองที่แตกต่างจากองค์ประกอบดนตรีของซอตั้งเดิม คือ เนื้อในของเพลง กับ สีสาวจังหวะ เนื้อในแบบวิวิธศัพท์ ซึ่งเป็นเนื้อในหลักของซอทุกบท ได้ใช้ในเพลงลูกทุ่งคำเมืองเพียงเพลงเดียว คือ เพลง *จะเลือกใครดี* โดยใช้กิตาร์ดำเนินทำนองตามอริยาศัยของนักดนตรี (ad lib.) คู่ขนานไปกับทำนองที่นักร้องใช้ดำเนินเพลง ทำนองนี้เทียบได้กับ *ทางเครื่อง* ในการขับซอ ถึงแม้การทำเช่นนี้ในเพลงจะเลือกใครดี ยังหนักแน่นสู่เสียงประสานจากกลุ่มเครื่องดนตรีอื่นๆไม่ได้ ก็ถือว่า ผู้เรียบเรียงเสียงประสาน (ราชวัตร โพธิสารรัตน์) ได้นำเนื้อในแบบ วิวิธศัพท์ ไปใช้ร่วมกับ สหศัพท์บรรสาน

นอกจากเพลงนี้แล้ว เพลงอื่นๆทุกเพลงเป็น สหศัพท์บรรสาน ด้วยการประสานเสียง โดยมีคอร์ดเป็นหลักทั้งสิ้น เรื่องการประสานเสียงนี้ มีข้อสังเกตประการหนึ่งว่า แม้โมดของทำนองจะเป็นโมดห้าเสียง หรือหกเสียง ไม่ใช่โมดเจ็ดเสียงก็ตาม ทอนิกของบางเพลงถูกย้ายไปตำแหน่งอื่นซึ่งไม่ตรงกับทอนิกของซอตั้งเดิม กรณีนี้เกิดจาก ๑) ความรู้สึกอันเกิดจากความเคยชินกับบันไดเสียงเมเจอร์ ซึ่งทำให้ ๒) การประสานเสียงตามทฤษฎีที่ใช้กับบันไดเสียงเมเจอร์ จะสะดวกและราบรื่นกว่า เพลงที่เปลี่ยนแปลงไปตามเงื่อนไขนี้ ได้แก่ เพลง *บ่าวเค็น* และ เพลง *คำสุมาเมีย* ทั้งสองเพลงนี้ โน้ตสุดท้ายของทำนองเพลงถูกย้ายตำแหน่งไปเป็นโน้ตลำดับที่ห้า (หรือ คู่ห้าเหนือทอนิกตามหลักการประสานเสียง) เหมือนกัน แต่การใช้คอร์ดแตกต่างกัน คือ เพลง *บ่าวเค็น* ให้โน้ตดังกล่าวอยู่ในคอร์ดทอนิก(I) แต่ เพลง *คำสุมาเมีย* ให้อยู่ในคอร์ดดอมินันต์(V)

เพลงอื่นๆนอกเหนือจากนี้ ใช้ทอนิกตรงกับทอนิกของซอที่เป็นต้นแบบ ซึ่งทำให้การประสานเสียงไม่ได้ดำเนินเข้าสู่จุดพักแบบ ดอมินันต์-ทอนิก (V-I) แบบที่ใช้เป็นปกติกับบันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ เท่าที่

พบในเพลงที่คอร์ดทอนิกเป็นคอร์ดไมเนอร์ (เกิดจากโน้ตลำดับที่สามเหนือทอนิกมีเสียงสูงเป็นคู่สามไมเนอร์จากทอนิก) จุดพักมักจะมีคอร์ดเป็น ดอมินันต์-ทอนิก ที่เป็นคอร์ดไมเนอร์ทั้งคู่ (v-i) หรือ ซับทอนิก-ทอนิก (VII-i) การประสานเสียงแบบนี้ ถือเอาทำนองและโมดของทำนองเป็นหลัก

ผู้ประพันธ์เพลงตลอดจนช่างซออาวสุทุกท่าน ไม่ตั้งใจหรือข้องใจกับเนื้อในแบบดนตรีตะวันตกที่กล่าวถึงข้างต้นนี้ที่ทราบที่ทำนอง และ ฉันทลักษณ์ยังถูกต้องอย่างครบถ้วน เพราะเคยชินกับเครื่องดนตรีตะวันตกและการประสานเสียงที่ใช้กับเพลงลูกทุ่งมานานแล้ว จนเห็นว่าเป็นระเบียบวิธีปกติของการสร้างเพลงลูกทุ่งโดยทั่วไป

องค์ประกอบด้านลีลาจังหวะที่ใช้ในเพลงลูกทุ่งคำเมือง คือการใช้กระสวนจังหวะหรือหน้าทับ ที่กระตุ้นการตอบสนองทางกายเป็นส่วนใหญ่ เกือบทุกเพลงใช้หน้าทับ ซ่า-ซ่า-ซ่า อันเป็นหน้าทับลาติน มีเพลง *คำสุมาเมีย* เพลงเดียวเท่านั้นที่ใช้หน้าทับสองไม้สองชั้น หน้าทับทั้งสองกระสวนนี้ เป็นหน้าทับจังหวะคู่ ซึ่งเป็นหน้าทับที่เพลงลูกทุ่งไทยใช้เป็นปกติ

ผู้ประพันธ์เพลงตลอดจนช่างซออาวสุทุกท่านเห็นว่า ลีลาจังหวะที่ดำเนินไปกับการขับซอโดยไม่ต้องมีเสียงจากเครื่องกำกับจังหวะนั้น เป็นจังหวะคู่อยู่แล้ว การใช้เครื่องกำกับจังหวะมาให้เสียงแก่ซอของการขับร้องเพลงจึงไม่มีอะไรให้ตั้งใจหรือข้องใจ

เพลงลูกทุ่งคำเมืองเกือบทุกเพลง ใช้หน้าทับ ซ่า-ซ่า-ซ่า แสดงว่าเพลงเหล่านี้ต้องการให้ผู้ฟังตอบสนองทางกายเป็นหลัก คือได้ยินแล้วอยากลุกขึ้นเต้น เรื่องนี้ไม่ใช่เรื่องใหม่ องค์ประกอบหนึ่งของวงดนตรีลูกทุ่งคือ *หางเครื่อง* หรือกลุ่มนักเต้นตามลีลาเพลง การประกวดเพลงลูกทุ่งทุกรายการในปัจจุบันนี้ยังกำหนดส่วนนี้ไว้เป็นส่วนหนึ่งที่มีคะแนนให้ด้วย

แต่เพลงลูกทุ่งคำเมืองไม่น้อย มีสถานะเป็นเพียงดนตรีประกอบการเต้นของเด็กสาวนุ่งสั้น ซึ่งไม่เรียกตัวเองว่า *หางเครื่อง* แล้ว แต่เรียกด้วยชื่อใหม่ว่า *โคโยตี้* ซึ่งช่างซออาวสุหลายท่านเห็นว่า การเน้นที่ *โคโยตี้* มากทำให้ความใส่ใจในสาระและคุณภาพของเพลงลดลง ช่างซออาวสุเหล่านั้นรู้สึกเสียตายนที่ทำนองชอบบางทำนองเป็นเพียงวัตถุดิบของงานที่ผลิตอย่างลวกๆ เพื่อนำไปใช้บนเวทีของ *โคโยตี้* เท่านั้น

ด้วยความเป็นห่วงในการนำไปใช้งานต่อดังกล่าว บุญศรี รัตนง ซึ่งป็นทั้งช่างซอ และนักแต่งเพลงลูกทุ่งคำเมือง จึงไม่ใช้ทำนองซอจากชุด *ตั้งเขียงใหม่* (ซึ่งมี *ซอละม้าย* อยู่ในชุดด้วย) ไปแต่งเพลงลูกทุ่งคำเมือง ท่านให้เหตุผลว่า ซอชุดนี้ เป็นชุดใหญ่ เป็นชุดที่รวมสาระแห่งซอทั้งหลายไว้ด้วยกัน เป็นชุดที่เป็นเหมือนข้อสอบประมวลความรู้ ของช่างซอ ที่สำคัญคือ เป็นมรดกที่บูรพาจารย์ฝากไว้ให้เป็นวิชาชีพติดตัว หรือเรียกสั้นๆว่า เป็นซอของครูก็ได้ ท่านจึงอยากสงวนไว้สำหรับใช้ซอตามขนบประเพณีเดิมเท่านั้น ส่วนคนอื่น ใครอยากเอาไปใช้ก็ไม่ว่า เพราะท่านเชื่อว่า ผู้ที่เป็นช่างซอจะมีวิจารณญาณ และคำนึงถึงความเหมาะสมก่อน

การวิเคราะห์ที่ดำเนินมาทั้งหมด ทำให้เห็นได้ว่า ซอเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีคุณลักษณะหลายประการ ที่เป็นแบบแผนเฉพาะท้องถิ่น ผู้นำไปเป็นต้นแบบเพื่อสร้างผลงานใหม่เท่าที่เลือกมาวิเคราะห์นี้ เป็น

ผู้ที่ได้ศึกษามาเพียงพอ และได้พยายามสงวนรักษาส่วนที่สามารถใช้สำแดงคุณลักษณะเฉพาะที่เด่นชัดไว้ ซึ่งได้แก่ ทำนอง รูปแบบ และ ฉันทลักษณ์ของบทขับ เพลงลูกทุ่งคำเมืองส่วนมากรักษาองค์ประกอบเหล่านี้ไว้ได้ดี ส่วนที่ต้องเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมที่แทบไม่เหลือร่องรอยเดิมไว้ คือเนื้อในของเพลงแบบ วิวิธศัพท์ ที่มีในการขับซอร่วมกับเครื่องดนตรี ถูกแทนที่ด้วย สหศัพท์โบราณ ในเพลงลูกทุ่งคำเมือง (เช่นเดียวกับเพลงประชา นิยมเกือบทั้งหมดที่ผลิตออกสู่ตลาดในปัจจุบัน)

ด้านลีลาจังหวะนั้น การใช้หน้าทับในเพลงลูกทุ่งคำเมือง เป็นที่รับรู้และเข้าใจตรงกันว่าเป็นการให้เสียง แก่ซีพอร์ของเพลงซึ่งดำเนินไปด้วยจังหวะคู่เหมือนซอที่เป็นต้นแบบ และมีส่วนอย่างสำคัญที่ทำให้ลีลาจังหวะ ของซอสามารถนับได้และบรรจุลงในห้องเพลงได้

บทที่ ๕

อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

๑. อภิปรายผล

จากการวิเคราะห์ในบทที่ ๔ เพลงลูกทุ่งคำเมืองที่ใช้ทำนองซอตั้งเดิมนั้น ได้รักษาคุณลักษณะเดิมขององค์ประกอบของซอให้ดำรงอยู่ต่อไป กับได้ทำให้คุณลักษณะบางอย่างเปลี่ยนแปลงไปจากซอตั้งเดิมนั้น

๑.๑ ด้านองค์ประกอบดนตรี ๔ องค์และบทขับ สิ่งที่อยู่ในสถานะใหม่ได้โดยยังคงมีคุณลักษณะเดิมที่ชัดเจนอยู่ คือ ทำนองซอ รูปแบบของซอ และฉันทลักษณ์ของบทขับ สิ่งที่ขาดหายไป คือ เนื้อในแบบวิธีศัพท์ โดยมีเนื้อในแบบสหศัพท์บรรสานมาแทนที่ และสิ่งที่ซอตั้งเดิมไม่มีแต่เพลงลูกทุ่งคำเมืองมี คือ เสียงจากจังหวะหน้าทับจากกลุ่มเครื่องจังหวะ

ดังนั้น ทำนองซอ รูปแบบ และฉันทลักษณ์ของบทขับ จึงเป็นสิ่งที่มิให้ละทิ้งให้ใช้ระบุคุณสมบัติของซอ ซึ่งเป็นต้นแบบของเพลงลูกทุ่งคำเมือง องค์ประกอบเหล่านี้สำคัญมาก

การที่ช่างซออู้ทั้งสองท่านเห็นว่าทำนองเพลงลูกทุ่งคำเมืองที่นำมาวิเคราะห์นี้ตรงกับซอตั้งเดิมนั้นย่อมแสดงว่าระบบเสียง หรือโหมดต่างๆ ที่วิเคราะห์ออกมาทั้งสองด้าน (คือโหมดซอ กับโหมดเพลงลูกทุ่งคำเมือง) ดังที่แสดงในบทที่ ๔ แล้วนั้น น่าจะตรงกัน หรือใกล้เคียงกันมาก ปรากฏการณ์นี้มีผลการศึกษารองรับอย่างน้อย ๒ ฉบับ คือ วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิตขององอาจ อินทนิเวศ กับ เมทินี ดุยสา (ซึ่งได้ทบทวนแล้วในบทที่ ๒) องอาจนั้นแสดงค่าความเบี่ยงเบนของความถี่แล้วระบุชื่อโหมดของชาวตะวันตก ส่วนเมทินี นั้น ไม่ระบุชื่อโหมด แต่เมื่อนำความถี่ของระดับเสียงปี ทั้ง ๘ โน้ตมาเปรียบเทียบกับความถี่ของเปียโนซึ่งตั้งเสียงตามมาตรฐานแล้ว (เรื่องเดิม หน้า ๒๙๘) พบว่า บางโน้ตมีค่าเท่ากัน นอกนั้นต่างกันไม่เกิน ๕ รอบ ผู้วิจัยจึงนำโน้ตเปียโนที่มีค่าใกล้เคียงกับโน้ตปีที่สุดมาเรียงเป็นบันไดเสียง ผลคือ ได้โหมดดอเรียน ซึ่งภายในคู่แปดมีระยะครึ่งเสียงสองที่ (ดูแผนภูมิที่ ๔๙ หน้า ๑๓๙)

ทางเครื่องของเพลงสุราพาวีวาทใช้โหมดดอเรียน เพลงนี้ทำนองซอละม้ายมาใช้ได้อย่างใกล้เคียงต้นแบบที่สุด ความสอดคล้องพ้องกันเช่นนี้ ทำให้ได้ข้อสรุปเป็นเบื้องต้นว่า ระบบการตั้งเสียงปีจุมของชาวล้านนานั้น ไม่ใช่ระบบเจ็ดเสียงลูกเท่า

ซอเป็นเพลงขับร้องแบบหนึ่ง บทขับจึงมีความสำคัญต่อทำนองด้วย ยิ่งเป็นบทร้อยกรองที่มีฉันทลักษณ์กำกับอยู่ ยิ่งสำคัญมากขึ้นอีก เพราะฉันทลักษณ์สัมพันธ์กับรูปแบบของดนตรีแต่ละบทอย่างแนบแน่น จำนวนท่อนในแต่ละบท จำนวนวรรคในแต่ละท่อน จำนวนคำในแต่ละวรรค และการลงจบ เหล่านี้ ล้วนมีหลักเกณฑ์ ดังปรากฏในแผนภูมิแสดงรูปแบบและฉันทลักษณ์ของซอในบทก่อน

ปัจจัยสำคัญอีกปัจจัยหนึ่งในฉันทลักษณ์ของบทซอ คือ วรรณยุกต์ ซอทั้ง ๘ ทำนองที่นำมาศึกษา และวิเคราะห์ในการวิจัยนี้ ไม่มีแบบแผนใดเลยที่วรรณยุกต์ไม่มีบทบาท วรรณยุกต์มีส่วนสร้างทิศทางการดำเนินทำนอง ตลอดจนวิธีดำเนินขึ้นหรือลงเพื่อจบบท วรรณยุกต์ทำให้ซอมีจุดที่ยึดถือเป็นหลักหมาย หรือจุดนัดพบได้

การที่ช่างซออู้ต่างเป็นห่วงเรื่องฉันทลักษณ์มาก ก็เพราะฉันทลักษณ์เป็นปัจจัยที่ชี้ขาดความมั่นคง และความชัดเจน ของรูปแบบของซอ และทำนองจะยังคงมีเอกลักษณ์ของท้องถิ่น หรือบิดเบี้ยวไป มากน้อยเพียงใด ล้วนขึ้นอยู่กับความแม่นยำและชัดเจนในเรื่องเหล่านี้ด้วย

๑.๒ สถานะและบทบาทของเพลงลูกทุ่งคำเมือง เพลงลูกทุ่งคำเมืองมีสถานะเป็นมหรสพสำหรับผู้ฟังทั่วไปมากกว่าสถานะอื่น ส่วนซอตามชนบดินั้น เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการชดเชยทางสังคม เพราะนอกจากเป็นมหรสพแล้ว ซอยังเป็นสื่อสาธารณะที่เผยแพร่ความรู้ คติธรรมคำสอน ประเพณี ความเชื่อ และอื่นๆ แก่ผู้ฟังไปพร้อมๆ กันด้วย

ตามหลักจิตวิทยาเกี่ยวกับดนตรี มนุษย์จะตอบสนองต่อเสียงดนตรีสองด้านเสมอ คือ การตอบสนองทางกาย (Physical response) กับการตอบสนองทางจิตวิญญาณ (Spiritual response) การตอบสนองจะเน้นหนักไปด้านใดด้านหนึ่งมาน้อยเพียงใด ขึ้นกับการเลือกเน้นองค์ประกอบดนตรี ถ้าเน้นลีลาจังหวะที่เร็วและมีเสียงดัง จะเร่งเร้าการตอบสนองทางกายมากกว่าทางจิต ขอในฐานะสื่อพื้นบ้านย่อมต้องการการตอบสนองทางจิตมากกว่าทางกาย เพราะต้องการให้ผู้ฟังได้รับสาระจากบทขับ ดังนั้น ซอตามชนบดินทุกคณะจึงไม่มีและไม่ใช้เครื่องจังหวะใดๆ ส่วนเพลงลูกทุ่งคำเมืองนั้น ได้รับอิทธิพลของเพลงลูกทุ่งจากภาคกลางซึ่งมีกลุ่มนักเต้นที่เรียกว่า หางเครื่อง มีส่วนในการนำเสนอต่อสาธารณชนด้วย องค์ประกอบด้านลีลาจังหวะของเพลงลูกทุ่งคำเมืองจึงมีจังหวะหน้าทับเพิ่มขึ้น จังหวะหน้าทับที่ได้รับความนิยมคือหน้าทับช้า-ช้า-ช้า ซึ่งเริ่มเข้ามาเผยแพร่ในประเทศไทยเป็นครั้งแรกเมื่อประมาณ ๖ ทศวรรษมาแล้ว

๒. ข้อเสนอแนะ

๒.๑ ข้อเสนอแนะจากช่างซออู้โส นอกจากความเป็นห่วงเรื่องวรรณยุกต์ ในจุดสำคัญๆ ของบทขับแล้ว เจตนารมณ์ในการผลิตเพลงลูกทุ่งคำเมือง ก็เป็นประเด็นที่น่าพิจารณาด้วย ว่าต้องการนำเสนอไปสร้างเป็นผลงานใหม่เพื่อแนะนำมรดกของบรรพบุรุษแก่ชนรุ่นหลัง หรือเพื่อทดลองผสมผสานกับนวัตกรรมใหม่ๆ หรือ เพื่อใช้เป็นวัตถุดิบหรือของแถมที่แทรกปนอยู่ในเนื้อหาหลักซึ่งเป็นอย่างอื่น

ไม่ว่าจะด้วยเจตนารมณ์ใด ช่างซอทุกท่านใคร่ขอให้มรดกของบรรพบุรุษ (ซึ่งเป็นมรดกของชาติด้วยแล้ว) นี้ได้รับเกียรติ ปรากฏชื่อของซอร่วมอยู่ในผลงานใหม่ทั้งหลายด้วยในฐานะทำนองที่เป็นต้นแบบของเพลงลูกทุ่งคำเมืองเพลงนั้นๆ

๒.๒ ข้อเสนอแนะจากผู้วิจัย ระหว่างการวิจัยเรื่องนี้ ผู้วิจัยได้พบการขับซออีกสองลักษณะ คือ ซอชิง กับ ซอเก็บนก ซึ่งไม่ใช่นวัตกรรมใหม่ เพียงแต่เคยมีและเคยเลือนไปเป็นช่วงๆ

ซอชิงนั้น เรียกตามชาวอีสานซึ่งเรียกหมอลำร่วมสมัยว่า หมอลำชิง ซอชิงคือซอตามชนบดินที่เพิ่มเครื่องดนตรีบางประเภทเช่นคีย์บอร์ดไฟฟ้า กีตาร์และเบสไฟฟ้า และกลองชุดหรือกลองจังหวะ(Rhythm box) จากการสัมภาษณ์ กวนดา เชียงตา ช่างซออู้โส ผู้เคยนำการขับซอมาทำลักษณะนี้แล้วช่วงกลางทศวรรษระหว่าง พ.ศ. ๒๕๓๐-๒๕๔๐ โดยเป็นผู้เล่นคีย์บอร์ดไฟฟ้าเอง ทราบว่า ช่วงเวลาดังกล่าว ซอลูกผสมแบบนี้ใช้ชื่อว่า ซอดิสโก้ การนำเสนอมักทำหลังจากขับซอตามประเพณีจบแล้ว และใช้ในฐานะภาคบันเทิง ซึ่งมักเป็นตอนบ่าย กวนดาทำวงซอดิสโก้เผยแพร่ได้ประมาณ ๔-๕ ปี ก็เลิก เพราะเริ่มรู้สึกไม่เหมาะสมกับความถนัดและอุปนิสัยของตนซึ่งต้องการขับซอแบบอนุรักษ์นิยมมากกว่า หลังจากนั้น มีคนอื่นทำบ้างประปราย ไม่นานนักก็เลิกราไป เช่น สุรินทร์ หน่อคำ(เก่า) เป็นต้น (กวนดา เชียงตา สัมภาษณ์ ๗ สิงหาคม ๒๕๕๗)

หลัง พ.ศ. ๒๕๔๐ หลายปี ชื่อ *ซอชิง* เริ่มคุ้นหูผู้ฟัง เมื่อศึกษาดูรูปแบบ เนื้อหา และการนำเสนออย่างคร่าว ๆ และดูจากแผ่นที่บันทึกการแสดงสดไว้ พบว่า *ซอชิง* เหมือนกับ *ซอดิสโก* ในอดีต ทั้งกวนดาเองก็ระบุว่า *ซอชิง* คือการกลับคืนมาอีกครั้งหนึ่งของ *ซอดิสโก* (กวนดา เชียงตา เรื่องเดิม)

ซอเก๋บนก เป็นการขับซอที่เพิ่มการแสดงบนเวทีเข้ามาด้วยและมีมานานมากแล้ว แผ่นเสียงรุ่นเก่าที่บันทึกการขับซอของช่างซอที่ล่วงลับไปนานแล้ว เช่น สี่มา สันเข้าแคบ และชันแก้ว บ้านทา ก็มีซอเก๋บนกออกจำหน่ายด้วย ซอเก๋บนกมีช่างซอชายหญิงฝ่ายละคนเป็นหลัก และมีช่างซอชายเพิ่มอีกหนึ่งคน เพื่อแสดงเป็น *นายอ้าย* หรือ *นายด่านเก็บภาษี* (พจนานุกรมภาษาล้านนา.๒๕๕๐:๒๔๓) เรื่องราวของซอเก๋บนกจากแผ่นเสียงเก่าๆ (ก่อนและหลัง พ.ศ. ๒๕๐๐ ไม่นานนัก) มักคล้ายๆ กัน คือ สามีภรรยา (ช่างซอคู่ชายหญิง) จะเข้าป่าเพื่อหาของป่า นายอ้ายขอดูหนังสืออนุญาตของทางการ มิฉะนั้นจะต้องเสียภาษีหรือไม่ได้รับอนุญาตให้เข้าไปหาของป่า สามีภรรยาไม่รู้หนังสือ จึงมักหยิบเอกสารที่ไม่ตรงกับความต้องการของนายอ้ายให้บ่อยๆ ซึ่งการอ่านของนายอ้ายแต่ละฉบับล้วนสร้างความขบขันให้แก่ผู้ชม เพราะเรื่องขบขันตลอดจนเรื่องสัปดนทางเพศคือสิ่งที่ซอเก๋บนกเตรียมไว้สำหรับช่วงนี้โดยเฉพาะ เมื่อการแสดงช่วงนี้จบลงด้วยดี ทั้งสองคนจึงได้รับอนุญาตให้เข้าป่าได้ การขับซอนับจากนี้ มักเป็นซอขมขื่นไม่ และนานาธรรมชาติซึ่งให้ความรู้หลายอย่าง ความสนุกสนานและความขบขันของ *ซอเก๋บนก* ขึ้นกับความสามารถของนายอ้าย ส่วนสาระต่างๆ นั้นได้จากช่างซอทั้งสามคน

ส่วนสาระที่แฝงอยู่ในความขบขันนั้น เคยมีผู้เสนอแนวคิดเบื้องต้นไว้ว่า น่าจะมีประเด็นทางการเมืองการปกครองเกี่ยวข้องด้วย เพราะบางทีการตอบโต้อำนาจรัฐที่ส่งผ่านมาทางข้าราชการฝ่ายปกครองอาจแสดงออกด้วยการทำให้ผู้มีอำนาจมีบุคลิกตรงข้ามกับตัวจริงจนกลายเป็นตัวตลกก็ได้ อย่างไรก็ตาม ยังไม่มีการศึกษาหรือวิจัยมารองรับแนวคิดนี้อย่างจริงจัง

ซอเก๋บนกสมัยปัจจุบันจะมีเนื้อหาสาระเป็นเช่นไร มีความขบขันในทิศทางใด และนายอ้ายเป็นใครอย่างไร เหล่านี้เป็นประเด็นที่น่าสนใจ เพราะองค์ประกอบดังกล่าว กับ องค์ประกอบอื่นๆ อีกหลายอย่าง น่าจะเพียงพอที่จะทำให้ *ซอเก๋บนก* เป็นสหวิทยาการได้อีกเรื่องหนึ่ง