

องค์ความรู้ จิตสำนึกรักษ์ และกระบวนการสืบทอดภูมิปัญญาด้านดนตรี
ของกลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดเชียงราย

Knowledge Awareness and inheritance

Music Wisdom of Ethnic Groups in Chiangrai province

โดย

องอาจ อินทนิเวศ

โครงการวิจัยนี้ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากกรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม

ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. ๒๕๕๙

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยเรื่องนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี ด้วยความเมตตา และความช่วยเหลือของบุคคลหลายฝ่าย โดยเฉพาะคณาจารย์ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ และไขข้อสงสัยในทุกคำถาม ชี้ทางแก้ปัญหาในการทำงาน วิพากษ์เสริมเติมเต็มแนวทางที่ดีมีประโยชน์เป็นอย่างยิ่งในการทำงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปัญญกริชต์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงศ์ รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ รองศาสตราจารย์ ดร.สมศักดิ์ ศรีสันติสุข และทีมงานเจ้าหน้าที่ของกรมส่งเสริมวัฒนธรรมทุกท่าน

ขอขอบคุณคณะทีมผู้ช่วยวิจัยภาคสนาม อาจารย์จุมพล กิตติสาร ประธานเครือข่ายชาติพันธุ์เมืองเชียงราย อาจารย์ชเลนธร กัลยาณมิตร และอาจารย์วัชร แก้วไสย ที่ร่วมเดินทางลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนามอย่างไม่เหน็ดเหนื่อย

ขอขอบคุณคณะผู้ประสานงานเครือข่ายชาติพันธุ์ทั้ง ๑๗ ชาติพันธุ์ ได้แก่ ไตเขิน ไตลื้อ ไตยวน ไตยอง ไตหย่า ไตใหญ่ ปิซู ปวาเกอญอ ม้ง ลาหู่ ลีซู อาข่า อีวเมียน ขมุ ดาราอั้ง ลัวะ และขมรมคนอีสาน

ขอขอบคุณคณะนักดนตรี นักแสดง ปราชญ์ของทั้ง ๑๗ ชาติพันธุ์ในจังหวัดเชียงรายทุกท่าน

ขอขอบคุณเยาวชนที่สนใจ เล็งเห็นคุณค่า ความสำคัญของวัฒนธรรมดนตรีในท้องถิ่น ทั้งกลุ่มที่เข้าร่วมโครงการ และกลุ่มอนุรักษ์วัฒนธรรมในชุมชน โดยการสานต่อแนวทางที่ได้เริ่มต้นกันไว้อย่างเต็มความสามารถ และยั่งยืน

ขอแสดงความซาบซึ้งจากใจในครอบครัวอินทนิเวศ ที่ร่วมทุกข์ ร่วมสุข ช่วยกันคิด ช่วยกันทำ และเป็นกำลังแรงใจตลอดระยะเวลาดำเนินการวิจัย

ท้ายนี้ขอขอบคุณ กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม ที่เล็งเห็นความสำคัญของการศึกษาในครั้ง โดยให้การสนับสนุนทั้งทุนการดำเนินการวิจัย และการเตรียมความพร้อมก่อนการลงพื้นที่ศึกษาจริง จึงทำให้คณะทำงานสามารถดำเนินงานไปได้อย่างมีประสิทธิภาพ

องอาจ อินทนิเวศ
กันยายน ๒๕๖๐

บทคัดย่อ

ชื่อโครงการ องค์ความรู้ จิตสำนึกรักษ์ และกระบวนการสืบทอดดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์
 ในจังหวัดเชียงราย
ผู้วิจัย อองอาจ อินทนิเวศ
ปีที่ดำเนินการ ๒๕๖๐

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ ใช้กระบวนการศึกษาแบบดนตรีชาติพันธุ์วิทยา มุ่งศึกษาสังเคราะห์องค์ความรู้ด้านดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ ๑๗ กลุ่มในจังหวัดเชียงราย ศึกษาแนวทางการสร้างจิตสำนึกรักษ์ในวัฒนธรรมดนตรีชาติพันธุ์ให้เยาวชน และศึกษากระบวนการสืบทอดดนตรีชาติพันธุ์สู่เยาวชนในจังหวัดเชียงราย

ผลการศึกษา องค์ความรู้ภูมิปัญญาด้านดนตรีชาติพันธุ์ทั้ง ๑๗ กลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดเชียงราย พบองค์ความรู้ด้านดนตรีของแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ โดยแบ่งออกตามลักษณะและการจัดประเภทดนตรี ดังนี้ ดนตรีไตเขิน ได้แก่ วงดนตรีร่าวงไตเขิน มีเครื่องดนตรีประกอบด้วย ซิง ปัตตายา ก่อง ฮอก แฉ่ง และเพลงขับร้องเลียน ดนตรีไตลื้อ ได้แก่ การขับลื้อและปี่ลื้อ ดนตรีไตยวน ได้แก่ พิณเปี้ยะ วงปี่จุม วงสะล้อ ซึง ขลุ่ย กลองป่งปึง และวง ปาดก้องมีเครื่องดนตรีประกอบด้วยระนาด ฆ้องวง ปี่แน กลองเต่งถึง และการขับซอ ดนตรีไตยอง ได้แก่ วงกลองหลวง และวงกลองซึ้งหม่อง ดนตรีไทหย่า ได้แก่ เครื่องดนตรีตั้งต่อง และการขับร้องเพลงฮ้องคาม ดนตรีไตใหญ่ ได้แก่ วงจ๊าดไตปานเก่า วงมองเซิง และวงกลองกันยาว ดนตรีปืซู ได้แก่ วงดนตรีสำหรับแห่ครัวตาน และวงเพลงขับร้องปืซู ดนตรีปวาเกอญอ ได้แก่ เทพนาฏ เปอหนาเนต และการขับร้องเพลงฮือฮา ดนตรีม้ง ได้แก่ แซ่ ดนตรีลาหู่ ได้แก่ นอ อ้าทา แลกาซัย แจะโอ่ว โบโลโก้ เก้วมา แล้รู้ และเพลงขับร้องกาเม่อเว ดนตรีลีซู ได้แก่ ซือปือ ฝูหลู หย้อลู และเพลงขับร้องโมะกั่วกั่วตัว ดนตรีอาข่า ได้แก่ ลาเจ๋ นือลู ซะฮือ พิปะ บ่อฉ่อง และเพลงขับร้องอาข่า ดนตรีอัวเมียน ได้แก่ ฟันติ อัวเมียนโม้ย มั่ง และฉ่าวเจ้ย ดนตรีขมุ ได้แก่ โล้ง ซุ้ลร์ โทรอล์ ปี่ เกิลตอง คราบอ็อก วงกลืนเมลคอนแทก และเพลงขับร้องเต็ม ดนตริดารอั้ง ได้แก่ ดั้ง วาล์ว ดั้งกะนง และชะก้วน ส่วนวงแห่มีเครื่องดนตรีประกอบด้วย กริ่งแมงโจ กริ่งแมงโซ้ง กริ่งมะงู๋ยาม โหม่งแรบ มะงู๋ยาม และอุ่มโหม่ง และเพลงขับร้องอึมเจ้ง ดนตรีลัวะ ได้แก่ เซาะ สะติง เพลงขับร้องจ่ายปลั่ง และวงดนตรีแห่ประโคมจ๋อมครึงเป๊ะ ดนตรีอีสานที่ปรากฏในจังหวัดเชียงราย ได้แก่ วงโปงลาง มีเครื่องดนตรีประกอบด้วย แคน พิณอีสาน โปงลาง โหวด กั๊บกั๊บก วงกลองยาว และวงหมอลำ แนวทางการสร้างจิตสำนึกรักษ์ในวัฒนธรรมดนตรีชาติพันธุ์ให้เยาวชน ควรมีศูนย์การเรียนรู้ในชุมชน ควรมีโรงเรียนวัฒนธรรมชาติพันธุ์ในแต่ละพื้นที่ ควรมีการสร้างความรู้เข้าใจระบบโน้ตสากล/ไทย เพื่อเป็นฐานในการอ่านโน้ตให้กับผู้เรียน กระบวนการสืบทอดภูมิปัญญาด้านดนตรีชาติพันธุ์สู่เยาวชนในจังหวัดเชียงราย แบ่งกลุ่มออกเป็น ๓ ลักษณะการสืบทอด ได้แก่ ลักษณะเน้นการจดจำ การปฏิบัติ ลักษณะเน้นความเข้าใจ พื้นฐานก่อน และลักษณะเน้นเข้าใจความหมายของเพลงก่อนปฏิบัติ

คำสำคัญ: กระบวนการสืบทอด/ จิตสำนึก/ ดนตรีชาติพันธุ์/ วัฒนธรรม/ องค์ความรู้

Abstract

Research Project Knowledge, Awareness and Inheritance Music Wisdom of
Ethnic Groups in Chiangrai Province
Researcher Ong-Art Inthaniwet
Research Year: 2017

This research uses the qualitative approach to study ethnographical phenomena in order to synthesize musical knowledge of 17 ethnic groups in Chiang Rai Province. Furthermore it aims to study the ways of preservation consciousness of ethnic music's culture and to study the inheritance of ethnic group for the youth in Chiang Rai Province.

The results of study on the knowledge of music wisdom through 17 ethnic groups in Chiang Rai province can be categorized according to the musical knowledge of each ethnic group i.e. the characterization and classification of music as follows. 1) Tai Khun music: Tai Khun Ramwong Ensemble consists of Sing, Pattaya, Gong, Hawk, Chaeng, and Surn vocal music, 2) Tai Lue music: Pi-Lue and Kub-Lue, 3) Tai Yuan music: Phin-Pia, Wong Pi Jum, Wong Salor, Seung, Kluy, Pong-pong Drum, and Pard-Gong ensemble consists of Ranard, Khong Wong, Pi Nae, Terng Thing Drum, and Sor, 4) Tai Yong music: Wong Glong Luang and Wong Glong Sing Mong, 5) Tai Ya music: Ting Tong instruments and Hong Kham vocal music, 6) Tai Yai music: Wong Jard Tai Parn Gaw, Wong Mong Serng and Wong Glong Gan Yao 7) Bisu music: Hae Khrua Tarn instrumental ensemble and Bisu vocal ensemble, 8) Karen music: Te Na Goo, Per Na Net, and Eur Tha vocal music, 9) Hmong music: Kheng, 10) Lahu music: Nor, Artha, Lae Ga Chuy, Jae Ow, Bologo, Khaew Ma, Lae Ru, and Gamer Wae vocal music, 11) Lisu music: Suer Buer, Fu Lhu, Yue Lu and Mo Gua Gua Tua vocal music, 12) Akha music: La Jae, Chue Lu, Cha Er, Phi Pa, Bo Chong, and Asa vocal music, 13) Mien or Yao music : Fan Ti, Eue Mian Yho, Mong, and Chao Jaoy, 14) Khmu music: Lhong, Sunr, Thorai, Pi, Gle Tong, Khrab Oak, Wong Gluern Mel Contack and Term vocal music 15) Dara-Ang music: Ding, Walve, Ding Ganok, and Cha Kwarn. For Wong Hae, it consists of Graerng Mang Jo, Graerng Mang Song, Graerng Ma Yarm, Mong Rap, Ma Yarm, and Aum Mong and Aeurm Jeng vocal music, 16) Lawa music: Saw, Sating, Jai Plang vocal music and Hae Prakhorm Jom Krueng Pae ensemble, and 17) E-Sarn music performed in Chiangrai: Wong Pong Lang consists of Khaen, Phin Esarn, Pong Lang, Word, Gupgap, Wong Glong Yao, and Wong Mor Lam. In order to create awareness and consciousness in ethnic music culture for the youth, there should be a learning center in the community, cultural ethnic schools in each area and an understanding of the universal and Thai music notation system as a base for learners. The inheritance process of ethnic music's wisdom toward the youth in Chiang Rai Province can be divided into 3 types of inheritance, namely, 1) Memorization and practice based, 2) Understanding in fundamentals, and 3) Understanding in song meaning prior to the practice

Key Words: Awareness/ Ethnomusicology/ Culture/ Inheritance/ Knowledge

สารบัญ

	หน้า
กิตติกรรมประกาศ	ก
บทคัดย่อภาษาไทย	ข
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	ค
สารบัญ	ง
สารบัญรูปภาพ	ด
สารบัญแผนที่	บ
สารบัญตาราง	ป
 บทที่ ๑ บทนำ	 ๑
๑. ความเป็นมาของการวิจัย	๑
๒. วัตถุประสงค์	๓
๓. คำถามหลักในการวิจัย	๓
๔. กรอบแนวคิดของการทำวิจัย และนิยามศัพท์	๔
๔.๑ แผนผังแสดงกรอบแนวคิด	๔
๔.๒ นิยามศัพท์เฉพาะ	๔
๕. ประโยชน์ที่ได้รับ	๔
๕.๑ ประโยชน์ด้านองค์ความรู้	๔
๕.๒ ประโยชน์ด้านการพัฒนา	๕
๕.๓ ประโยชน์ด้านผลผลิต	๕
๕.๔ ประโยชน์ด้านนโยบาย	๕
๖. วิธีดำเนินการวิจัย	๕
๖.๑ การเก็บข้อมูล	๕
๖.๒ การกำหนดพื้นที่	๖
๖.๓ ประชากรที่ศึกษา	๖
๖.๔ ขั้นตอนและวิธีในการวิเคราะห์ข้อมูล	๗
๖.๕ ประเด็นในการวิเคราะห์	๘
๖.๖ พื้นที่ในการศึกษาวิจัย	๘

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
๖.๗ กระบวนการมีส่วนร่วมของชุมชน	๙
๖.๘ การคืนข้อมูลให้กับชุมชน	๙
๖.๙ การใช้ประโยชน์จากงานวิจัย	๑๐
บทที่ ๒ การทบทวนวรรณกรรม	๑๑
๑. แนวคิดด้านการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา	๑๑
๑.๑ แนวคิดการจัดประเภทเครื่องดนตรี	๑๓
๑.๒ แนวคิดการศึกษาระบบเสียงดนตรี	๑๕
๒. แนวคิดด้านการจำแนกกลุ่มชาติพันธุ์	๑๗
๓. แนวคิดการสร้างจิตสำนึก และกระบวนการสืบทอดทางวัฒนธรรม	๒๐
๔. ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับ ๑๗ กลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดเชียงราย	๒๕
๕. เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	๓๓
บทที่ ๓ องค์ความรู้ภูมิปัญญาด้านดนตรีของ ๑๗ ชาติพันธุ์ในจังหวัดเชียงราย	๓๕
กลุ่มชาติพันธุ์ ตระกูลไต	
ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ ไตเขิน	๓๖
๑. ลักษณะ และการจัดประเภทของดนตรี	๓๖
๑.๑ วงดนตรีร่ำวงไตเขิน	๓๖
๑.๒ เส้น	๓๗
๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี	๓๙
๒.๑ ซิง	๓๙
๒.๒ ปัตตายา	๔๐
๒.๓ ก้อง	๔๒
๒.๔ ฮอก	๔๓
๒.๕ แฉ่ง	๔๔
๓. บทเพลง	๔๕
๓.๑ เพลงร่ำวงไตเขิน	๔๕

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
๓.๒ ทำนองเส้น	๕๐
๔. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม วัฒนธรรม	๕๑
๕. ข้อมูลชุมชนที่ปรากฏภูมิปัญญาด้านดนตรี	๕๒
๖. รายชื่อนักดนตรี และผู้ให้ข้อมูล	๕๓
ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ ไตลื้อ	๕๔
๑. ลักษณะ และการจัดประเภทของดนตรี	๕๔
๑.๑ ปี่ลื้อ	๕๔
๑.๒ การขับลื้อ	๕๕
๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี	๕๗
ปี่ลื้อ	๕๗
๓. บทเพลง	๖๐
๓.๑ ทำนองขับลื้อ สำเนียงเมืองยอง	๖๐
๓.๒ ทำนองขับลื้อสำเนียงสิบสองปันนา	๖๓
๕. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม วัฒนธรรม	๖๔
๖. ข้อมูลชุมชนที่ปรากฏภูมิปัญญาด้านดนตรี	๖๖
๗. รายชื่อนักดนตรี และผู้ให้ข้อมูล	๖๙
ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ ไตยวน	๗๐
๑. ลักษณะ และการจัดประเภทของดนตรี	๗๐
๑.๑ พิณเปี้ยะ	๗๐
๑.๒ วงปี่จุม	๗๑
๑.๓ วงสะล้อ ซึง ซลู่ย	๗๒
๑.๔ วงปาดก้อง	๗๒
๑.๕ การขับซอ	๗๓
๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี	๗๔
๒.๑ พิณเปี้ยะ	๗๔
๒.๒ ปี่จุม	๗๗

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
๒.๓ สะล้อ	๘๐
๒.๔ ซึง	๘๓
๒.๕ ขลุ่ยพื้นเมือง	๘๖
๒.๖ กลองป่งโป่ง	๘๗
๒.๗ ระนาด	๘๙
๒.๘ ฆ้องวง	๙๐
๒.๙ ปี่แน	๙๒
๒.๑๐ กลองเต็งถึง	๙๓
๓. บทเพลง	๙๔
๓.๑ เพลงปี่มเป็ง	๙๔
๓.๒ ปราสาทไหว	๙๕
๓.๓ ซอพม่า-ซออู้	๙๗
๔. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม และวัฒนธรรม	๙๘
๕. ข้อมูลชุมชนที่ปรากฏภูมิปัญญาด้านดนตรี	๙๙
๖. รายชื่อนักดนตรี และผู้ให้ข้อมูล	๙๙
ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ ไตยอง	๑๐๐
๑. ลักษณะ และการจัดประเภทของดนตรี	๑๐๐
๑.๑ วงกลองหลวง ไตยอง	๑๐๐
๑.๒ วงกลองซึ้งหม่อง ไตยอง	๑๐๑
๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี	๑๐๑
๒.๑ กลองหลวง	๑๐๑
๒.๒ กลองตะลัดปัด	๑๐๓
๒.๓ กลองซึ้งหม่อง	๑๐๕
๒.๔ กลองตัด	๑๐๖
๒.๕ ฉาบ	๑๐๗
๒.๖ ฆ้อง	๑๐๘

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
๓. บทเพลง	๑๐๘
๓.๑ ทำนองสำหรับการพ็อน	๑๐๘
๓.๒ ทำนองแห่ครัวตาน	๑๑๐
๓.๓ ทำนองแห่ทั่วไป	๑๑๐
๔. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม และวัฒนธรรม	๑๑๑
๕. ข้อมูลชุมชนที่ปรากฏภูมิปัญญาด้านดนตรี	๑๑๑
๖. รายชื่อนักดนตรี และผู้ให้ข้อมูล	๑๑๒
 ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ ไทหย่า	 ๑๑๓
๑. ลักษณะ และการจัดประเภทของดนตรี	๑๑๓
๑.๑ เครื่องดนตรีประจำชาติพันธุ์	๑๑๓
๑.๒ เพลงขับร้อง ฮ้องคาม	๑๑๓
๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียงเครื่องดนตรี และวิธีการบรรเลง ตั้งต่อง	๑๑๔ ๑๑๔
๓. บทเพลง	๑๑๕
๓.๑ เพลงไทหย่าโบราณ ตั้งต่อง ประกอบการขับร้อง	๑๑๖
๓.๒ ทำนองการฮ้องคาม	๑๑๘
๔. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม และวัฒนธรรม	๑๑๘
๕. ข้อมูลชุมชนที่ปรากฏภูมิปัญญาด้านดนตรี	๑๑๘
๖. รายชื่อนักดนตรี และผู้ให้ข้อมูล	๑๒๑
 ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ ไทใหญ่	 ๑๒๒
๑. ลักษณะ และการจัดประเภทของดนตรี	๑๒๒
๑.๑ วงจ๊าดไตปานเก่า	๑๒๒
๑.๒ วงมอชิง	๑๒๔
๑.๓ วงกลองกันยาว	๑๒๕

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี	๑๒๕
๒.๑ ตะยอฮอร์น	๑๒๕
๒.๒ มอ	๑๒๘
๒.๓ กลองมอเซิง	๑๒๘
๒.๔ แฉ่ง	๑๒๙
๒.๕ กลองกันยาว	๑๓๐
๒.๖ มอเซิง	๑๓๑
๓. บทเพลง	๑๓๔
๓.๑ ทำนองร้องวงจ๊าดไตปานเก่า	๑๓๔
๓.๒ จังหวะบรรเลงวงมอเซิง	๑๓๔
๓.๓ จังหวะบรรเลงวงกลองกันยาว	๑๓๖
๔. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม และวัฒนธรรม	๑๓๗
๕. ข้อมูลชุมชนที่ปรากฏภูมิปัญญาด้านดนตรี	๑๓๘
๖. รายชื่อนักดนตรี และผู้ให้ข้อมูล	๑๓๙
กลุ่มชาติพันธุ์ตระกูล ภาษาจีน-ทิเบต	
ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ ปีซู	๑๔๐
๑. ลักษณะ และการจัดประเภทของดนตรี	๑๔๐
๑.๑ วงดนตรีสำหรับแห่ครัวตาน	๑๔๐
๑.๒ วงเพลงขับร้องปี่ซู	๑๔๒
๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี	๑๔๒
๒.๑ ซึง	๑๔๓
๒.๒ กลองมาน	๑๔๔
๒.๓ โกละ	๑๔๕
๓. บทเพลง	๑๔๖
๓.๑ จังหวะเพลงแห่ประโคมของปี่ซู	๑๔๖
๓.๒ เพลงลาพี ซ่าทอ	๑๔๗
๓.๓ เพลงผิง หู่ บา ปี่ ซู	๑๔๘

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
๔. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม และวัฒนธรรม	๑๔๙
๕. ข้อมูลชุมชนที่ปรากฏภูมิปัญญาด้านดนตรี	๑๕๐
๖. รายชื่อนักดนตรี และผู้ให้ข้อมูล	๑๕๐
ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ ปวาเกอญอ	๑๕๑
๑. ลักษณะ และการจัดประเภทของดนตรี	๑๕๑
๑.๑ เครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์	๑๕๑
๑.๒ การขับร้องเพลงอีอาทา	๑๕๑
๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี	๑๕๒
๒.๑ เทหนากู	๑๕๒
๒.๒ เปอหน้าเนต	๑๕๖
๓. บทเพลง	๑๕๗
๓.๑ บทเพลงเทหนากู	๑๕๗
๓.๒ ทำนองเปอหน้าเนต (สำหรับเรียกช้าง)	๑๕๘
๓.๓ ทำนองการอีอาทา	๑๕๙
๔. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม และวัฒนธรรม	๑๕๙
๕. ข้อมูลชุมชนที่ปรากฏภูมิปัญญาด้านดนตรี	๑๖๐
๖. รายชื่อนักดนตรี และผู้ให้ข้อมูล	๑๖๐
ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ ม้ง	๑๖๑
๑. ลักษณะ และการจัดประเภทของดนตรี	๑๖๑
๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี	๑๖๒
เซ่ง	๑๖๒
๓. บทเพลง	๑๖๕
เพลง เซ่งกิวลัว	๑๖๖
๔. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม และวัฒนธรรม	๑๖๖
๕. ข้อมูลชุมชนที่ปรากฏภูมิปัญญาด้านดนตรี	๑๖๗
๖. รายชื่อนักดนตรี และผู้ให้ข้อมูล	๑๖๘

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ ลาหู่	๑๖๙
๑. ลักษณะ และการจัดประเภทของดนตรี	๑๖๙
๑.๑ เครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์	๑๖๙
๑.๒ การขับร้องเพลงกาเม่อเว	๑๗๐
๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี	๑๗๐
๒.๑ นอ	๑๗๐
๒.๒ อ้าทา	๑๗๓
๒.๓ แลกาซู้	๑๗๓
๒.๔ แจะโอ่ว	๑๗๔
๒.๕ โบโลโก่	๑๗๕
๒.๖ เค่วมา	๑๗๖
๒.๗ แล้รู้	๑๗๖
๓. บทเพลง	๑๗๘
๓.๑ เพลง เพ็ อื่อ ซาซิเมโซะ	๑๗๘
๓.๒ เพลง ซลู่ยแล้กาซู้	๑๗๙
๓.๓ จังหะจะคี	๑๗๙
๔. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม และวัฒนธรรม	๑๘๐
๕. ข้อมูลชุมชนที่ปรากฏภูมิปัญญาด้านดนตรี	๑๘๑
๖. รายชื่อนักดนตรี และผู้ให้ข้อมูล	๑๘๑
ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ ลีซู	๑๘๒
๑. ลักษณะ และการจัดประเภทของดนตรี	๑๘๒
๑.๑ เครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์	๑๘๒
๑.๒ เพลงขับร้องของลีซู โมะกั่วกั่วตัว	๑๘๓
๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี	๑๘๕
๒.๑ ซื่อปื่อ	๑๘๕
๒.๒ ฝู่หลู	๑๘๘
๒.๓ หยื่อลู่	๑๙๔

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
๓. บทเพลง	๑๙๖
๓.๑ บทเพลงบรรเลงด้วยซออู้	๑๙๖
๓.๒ บทเพลงบรรเลงด้วยฟู้หลู	๑๙๗
๓.๓ บทเพลงบรรเลงด้วยหือลู่	๑๙๘
๓.๔ ทำนองการขับร้องเพลง โมะกั่วกั่วตัว	๑๙๘
๔. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม และวัฒนธรรม	๒๐๑
๕. ข้อมูลชุมชนที่ปรากฏภูมิปัญญาด้านดนตรี	๒๐๑
๖. รายชื่อนักดนตรี และผู้ให้ข้อมูล	๒๐๔
 ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ อาข่า	 ๒๐๖
๑. ลักษณะ และการจัดประเภทของดนตรี	๒๐๖
๑.๑ เครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์	๒๐๖
๑.๒ เพลงขับร้องอาข่า	๒๐๗
๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี	๒๐๘
๒.๑ ลาเจ๋	๒๐๘
๒.๒ ฉือลู่	๒๑๐
๒.๓ ซะฮือ	๒๑๒
๒.๔ พิปะ	๒๑๔
๒.๕ บ่อฉ่อง	๒๑๖
๓. บทเพลง	๒๑๘
๓.๑ เพลงลาเจ๋ซ้อล	๒๑๘
๓.๒ เพลงบรรเลงยามค่ำคืน คลายเหงาด้วยฉือลู่	๒๑๙
๓.๓ เพลงบรรเลงด้วย ซะฮือ	๒๑๙
๓.๔ เพลงบรรเลงด้วย พิปะ	๒๒๐
๓.๕ จังหะบ่อฉ่อง	๒๒๑
๓.๖ เพลงร้อง อี้เยปา (การแบ่งปัน)	๒๒๑
๔. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม และวัฒนธรรม	๒๒๒
๕. ข้อมูลชุมชนที่ปรากฏภูมิปัญญาด้านดนตรี	๒๒๓

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
๖. รายชื่อนักดนตรี และผู้ให้ข้อมูล	๒๒๓
ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ อีวเมี่ยน	๒๒๔
๑. ลักษณะ และการจัดประเภทของดนตรี	๒๒๔
วงดนตรีพิธีกรรมอีวเมี่ยน	๒๒๔
๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี	๒๒๕
๒.๑ ฟันตี	๒๒๕
๒.๒ อีวเมี่ยนโหม่ย	๒๒๘
๒.๓ มั่ง	๒๒๘
๒.๔ ฉ่าวเจ้ย	๒๓๑
๓. บทเพลง	๒๓๒
ทำนองการบรรเลงวงดนตรีอีวเมี่ยน	๒๓๒
๔. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม และวัฒนธรรม	๒๓๓
๕. ข้อมูลชุมชนที่ปรากฏภูมิปัญญาด้านดนตรี	๒๓๔
๖. รายชื่อนักดนตรี และผู้ให้ข้อมูล	๒๓๔
กลุ่มชาติพันธุ์ภาษาตระกูล มอญ-เขมร	
ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ ขมุ	๒๓๕
๑. ลักษณะ และการจัดประเภทของดนตรี	๒๓๕
๑.๑ กลุ่มเครื่องดนตรีประจำชาติพันธุ์	๒๓๕
๑.๒ วงกลืนเมล คอนแทรก	๒๓๖
๑.๓ เพลงขับร้อง เต็ม	๒๓๗
๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี	๒๓๘
๒.๑ โล้ง	๒๓๘
๒.๒ ซู้ลร์	๒๓๙
๒.๓ โทรอล	๒๔๑
๒.๔ ปี่	๒๔๓
๒.๕ เกิลตอง	๒๔๕

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
๒.๖ คราบอ้าก	๒๔๖
๓. บทเพลง	๒๔๘
๓.๑ เพลงบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีประจำชาติพันธุ์	๒๔๘
๓.๒ ทำนองบรรเลงโดยวงกลืนเมล คอนแทก	๒๕๐
๔. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม และวัฒนธรรม	๒๕๐
๕. ข้อมูลชุมชนที่ปรากฏภูมิปัญญาด้านดนตรี	๒๕๑
๖. รายชื่อนักดนตรี และผู้ให้ข้อมูล	๒๕๑
ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ ดารายั้ง	๒๕๒
๑. ลักษณะ และการจัดประเภทของดนตรี	๒๕๒
๑.๑ กลุ่มเครื่องดนตรีประจำชาติพันธุ์	๒๕๒
๑.๒ วงแห่ดารายั้ง	๒๕๒
๑.๓ เพลงร้องอึมแจ้ง	๒๕๓
๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี	๒๕๔
๒.๑ ดิ่ง	๒๕๔
๒.๒ วาลัว	๒๕๖
๒.๓ ดิ่งกะนาก	๒๕๙
๒.๔ ซะก๊ว้น	๒๖๐
๒.๕ กริ่งแมงโจ	๒๖๑
๒.๖ กริ่งแมงไซ้ง	๒๖๒
๓. บทเพลง	๒๖๔
๓.๑ เพลงบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีประจำชาติพันธุ์	๒๖๔
๓.๒ เพลงบรรเลงวงแห่ดารายั้ง	๒๖๖
๓.๓ ทำนองเพลงร้อง อึมแจ้ง	๒๖๘
๔. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม และวัฒนธรรม	๒๖๘
๕. ข้อมูลชุมชนที่ปรากฏภูมิปัญญาด้านดนตรี	๒๖๙
๖. รายชื่อนักดนตรี และผู้ให้ข้อมูล	๒๖๙

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ ลัวะ	๒๗๐
๑. ลักษณะ และการจัดประเภทของดนตรี	๒๗๐
๑.๑ กลุ่มเครื่องดนตรีประจำชาติพันธุ์	๒๗๐
๑.๒ วงดนตรีแห่ประโคม “จ๋อมครึงเป๊ะ”	๒๗๑
๑.๓ เพลงขับร้อง “จ่ายปลั่ง”	๒๗๑
๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี	๒๗๒
๒.๑ เซาะ	๒๗๒
๒.๒ สะติง	๒๗๓
๒.๓ ครึง	๒๗๔
๒.๔ ไซ้	๒๗๕
๒.๕ ปง	๒๗๕
๓. บทเพลง	๒๗๖
๓.๑ เพลง “จ่ายปลั่ง”	๒๗๖
๓.๒ จังหวะบรรเลง วงดนตรีแห่ประโคม “จ๋อมครึงเป๊ะ”	๒๗๘
๔. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม และวัฒนธรรม	๒๗๙
๕. ข้อมูลชุมชนที่ปรากฏภูมิปัญญาด้านดนตรี	๒๘๐
๖. รายชื่อนักดนตรี และผู้ให้ข้อมูล	๒๘๑
 กลุ่มคนจากภาคตะวันออกเฉียงเหนือ	
ดนตรีของกลุ่มคนอีสาน	๒๘๒
๑. ลักษณะ และการจัดประเภทของดนตรี	๒๘๒
๑.๑ วงโปงลาง	๒๘๒
๑.๒ วงกลองยาว	๒๘๓
๑.๓ วงหมอลำ	๒๘๔
๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี	๒๘๔
๒.๑ แคน	๒๘๔
๒.๒ พิณอีสาน	๒๘๗
๒.๓ โปงลาง	๒๙๐

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

๒.๔ โหวด	๒๙๑
๒.๕ กลองยาวอีสาน	๒๙๓
๒.๖ กีบแก้ว	๒๙๔
๓. บทเพลง	๒๙๕
๓.๑ สายโปงลาง	๒๙๖
๓.๒ สายเต้ยโขง	๒๙๖
๔. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม และวัฒนธรรม	๒๙๗
๕. ข้อมูลชุมชนที่ปรากฏภูมิปัญญาด้านดนตรี	๒๙๘
๖. รายชื่อนักดนตรี และผู้ให้ข้อมูล	๒๙๘
บทที่ ๔ แนวทางการสร้างจิตสำนึกรักษ์ในวัฒนธรรมดนตรีให้เยาวชน และ กระบวนการสืบทอดภูมิปัญญาด้านดนตรีชาติพันธุ์สู่เยาวชน ในจังหวัดเชียงราย	๒๙๙
๑. แนวทางการสร้างจิตสำนึกรักษ์ในวัฒนธรรมดนตรีชาติพันธุ์ให้เยาวชน	๒๙๙
๒. กระบวนการสืบทอดภูมิปัญญาด้านดนตรีชาติพันธุ์สู่เยาวชน ในจังหวัดเชียงราย	๓๐๓
บทที่ ๕ สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ	๓๒๒
สรุปผลการวิจัย	๓๒๒
การอภิปรายผล	๓๓๕
ข้อเสนอแนะ	๓๔๓
๑. ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้ประโยชน์	๓๔๓
๒. ข้อเสนอแนะในการศึกษาวิจัยครั้งต่อไป	๓๔๔
บรรณานุกรม	๓๔๔
ดัชนี	๓๔๙
ภาคผนวก	๓๕๓
ตารางการจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรี และเพลงขับร้องของกลุ่มชาติพันธุ์ ในจังหวัดเชียงราย	๓๕๓
ประวัติผู้วิจัย	๓๕๕

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
๓.๑	วงดนตรีร่ำวงไตเงิน	๓๗
๓.๒	การแสดงร่ำวงไตเงิน	๓๗
๓.๓	ช่างเส้น กำลังเส้นเล่าเรื่องราววิถีชีวิตชาวไตเงิน	๓๘
๓.๔	ชิง หรือชิงของชาติพันธุ์ไตเงิน	๓๙
๓.๕	การบรรเลงปี่ตายา	๔๑
๓.๖	ก่อง ไตเงิน	๔๓
๓.๗	ฮอกหรือ กรับไม้ ของชาติพันธุ์ไตเงิน	๔๔
๓.๘	ฉาบ ปี่ตายา และก่อง ของชาติพันธุ์ไตเงิน	๔๕
๓.๙	ช่างปี่ ขณะเป่าปี่ประกอบการขับลื้อ	๕๔
๓.๑๐	การขับลื้อ แบบเมืองยอง โดยคณะขับลื้อ อ.แม่สาย จ.เชียงราย	๕๖
๓.๑๑	การขับลื้อ แบบสิบสองปันนา โดยช่างขับ และช่างปี่จาก อ.เวียงแก่น จ.เชียงราย	๕๖
๓.๑๒	ผู้วิจัยฝึกหัดเป่าปี่ลื้อ	๕๙
๓.๑๓	บรรยากาศการขับลื้อ ในอำเภอเชียงคำ	๖๕
๓.๑๔	ลักษณะการยืนบรรเลงพินเปียะ	๗๐
๓.๑๕	นักดนตรีปี่ หรือช่างปี่กำลังเทียบเสียงปี่กัง กับปี่ตัด	๗๑
๓.๑๖	วงดนตรีสะล้อ ชิง ขลุ่ยพื้นเมือง	๗๒
๓.๑๗	วงปี่ดก้อง หรือวงปี่พาทย์พื้นเมืองล้านนา	๗๒
๓.๑๘	การขับขอในจังหวัดเชียงราย วัฒนธรรมขอเข้าปี	๗๓
๓.๑๙	ลักษณะการเป่าปี่จุม	๗๙
๓.๒๐	ลักษณะท่าทางการนั่งสี่สะล้อ	๘๒
๓.๒๑	ลักษณะท่าทางการนั่งตีตี่ชิง	๘๕
๓.๒๒	ลักษณะการเป่าขลุ่ยพื้นเมือง	๘๗
๓.๒๓	ลักษณะการตีกลองป่งโป่ง	๘๘
๓.๒๔	การบรรเลงระนาด ฆ้องวง ปี่แน และกลองเต้ถึง	๘๙
๓.๒๕	ลักษณะท่าทางการบรรเลงระนาด (เอก) และทำนอง (ระนาดทุ้ม)	๙๐
๓.๒๖	ลักษณะการเป่าปี่แน	๙๓
๓.๒๗	กลองเต้ถึง	๙๔

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่	หน้า
๓.๒๘ วงกลองหลวงไต่ยอ	๑๐๐
๓.๒๘ วงกลองซึ้งหม่องไต่ยอ	๑๐๑
๓.๓๐ กลองหลวงไต่ยอ “แม่บัวตอง” และ “แม่ฟ้าคนอง”	๑๐๒
๓.๓๑ การยึนคร่อมตีกลองหลวง	๑๐๓
๓.๓๒ การติดจำกลอง เพื่อลองเสียงกลอง และการพันมือตีกลองหลวง	๑๐๓
๓.๓๓ กลองตะลัดปิด และลักษณะทำนองบรรเลง	๑๐๔
๓.๓๔ ไม้ตีกลองตะลัดปิด	๑๐๔
๓.๓๕ กลองซึ้งหม่อง	๑๐๕
๓.๓๖ การวางมือตีกลองซึ้งหม่อง	๑๐๖
๓.๓๗ กลองตัด	๑๐๖
๓.๓๘ การตีกลองตัด	๑๐๗
๓.๓๙ ซ้องขนาดใหญ่ ขนาดกลาง (สี่ทอง) และขนาดเล็ก	๑๐๘
๓.๔๐ ตั้งต่อง เครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ไตเย่า	๑๑๔
๓.๔๑ แสดงด้านหลัง การประกอบเครื่อง และการร้อยสายกับตัวเครื่อง	๑๑๔
๓.๔๒ บริเวณหัวเครื่อง และลูกบิด	๑๑๕
๓.๔๓ นักดนตรีวงมอเซิง กำลังบรรเลงประกอบการฟ้อนของชาวไตใหญ่	๑๒๔
๓.๔๔ วงกลองกันยาว	๑๒๕
๓.๔๕ การบรรเลงตะยอฮอร์น	๑๒๗
๓.๔๖ กลองมอเซิง หน้า-หลัง	๑๒๙
๓.๔๗ ท่าทางการตีแฉ่งของนักดนตรีไตใหญ่ และแฉ่งที่ตกแต่งพร้อมมใช้งาน	๑๒๙
๓.๔๘ ลักษณะการบรรเลงวงมอเซิง	๑๓๐
๓.๔๙ การตีกลองกันยาว	๑๓๑
๓.๕๐ มอเซิง แบบ ๕ ใบ	๑๓๓
๓.๕๑ เครื่องดนตรีวงแห่ครัวตาน ของกลุ่มชาติพันธุ์ปืซู	๑๔๑
๓.๕๒ วงแห่ครัวตานปืซู	๑๔๑
๓.๕๓ วงเพลงขับร้องของกลุ่มชาติพันธุ์ปืซู	๑๔๒
๓.๕๔ ลักษณะการนั่งตีตี่ซิง ของชาวปืซู	๑๔๔
๓.๕๕ กลองมาน	๑๔๔

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่	หน้า	
๓.๕๖	ลักษณะการยืนตีกลองมาน ของชาวปี่ซุ	๑๔๕
๓.๕๗	โกโลละ	๑๔๕
๓.๕๘	ปวาเกอญอกับเครื่องดนตรีประจำตัว	๑๕๒
๓.๕๙	แผ่นโลหะที่ด้านบนของกลองเสียง และโพรงเสียงของกลองเสียง	๑๕๔
๓.๖๐	ลักษณะการนั่งตีต และการวางมือเตหน้ากู	๑๕๕
๓.๖๑	เปอหน้าเนตไม้	๑๕๖
๓.๖๒	ลักษณะการเป่าเปอหน้าเนต	๑๕๗
๓.๖๓	การบรรเลงเข่ง แคนมั่ง	๑๖๒
๓.๖๔	ลักษณะท่าทางการเป่าเข่ง และการวางนิ้วมือ	๑๖๕
๓.๖๕	นักดนตรีและเครื่องดนตรีลาหู่ นอ แล็ก้าซุ้ย กลองแจะโอ่ว โบโลโก๋ เค่วมา และแล้รู้	๑๗๐
๓.๖๖	ลักษณะการเป่านอ ของลาหู่	๑๗๒
๓.๖๗	ลักษณะการเป่า และการวางมือเพื่อบรรเลงแล็ก้าซุ้ย	๑๗๔
๓.๖๘	กลองแจะโอ่ว	๑๗๕
๓.๖๙	แล้รู้	๑๗๖
๓.๗๐	หญิงสาวลาหู่ กับ แล้รู้	๑๗๗
๓.๗๑	การบรรเลงเครื่องดนตรีในงานเทศกาลประจำปี	๑๘๓
๓.๗๒	ชายหนุ่มลีซูกำลังขับร้องเพลงโมะกั่วกั่วตัวตอบโต้กัน	๑๘๔
๓.๗๓	ซื้อป้อ กับการเต้นรำประกอบ	๑๘๕
๓.๗๔	การเต้นรำขณะบรรเลงซื้อป้อ	๑๘๘
๓.๗๕	นักดนตรีกำลังเป่าผู้หลูแลแล งานปีใหม่ลีซุ	๑๘๙
๓.๗๖	ปากต่อ หรือ สาด้าตุ่	๑๙๐
๓.๗๗	ขลุ่ยหยี่อูลู	๑๙๔
๓.๗๘	การเป่าหยี่อูลู	๑๙๕
๓.๗๙	การบรรเลงเครื่องดนตรี โดยมีการเต้นรำประกอบอย่างสนุกสนาน	๒๐๗
๓.๘๐	การขับร้องเพลงอาฮา ประกอบการเล่นบ่ฉ่อง	๒๐๗
๓.๘๑	ลักษณะท่าทางการเป่าลาเจของอาฮา	๒๑๐

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่	หน้า
๓.๘๒ ลักษณะการเป่า และการวางมือฉีล	๒๑๒
๓.๘๓ การเป่าพะอื่อในการเกี่ยวพาราสีกันระหว่างของชายหญิง	๒๑๔
๓.๘๔ พิปะ หรือใบไม้ดนตรี	๒๑๔
๓.๘๕ ลักษณะใบไม้ที่นำมาทำเครื่องดนตรี	๒๑๕
๓.๘๖ ลักษณะการเป่าพิปะ หรือใบไม้ดนตรี	๒๑๖
๓.๘๗ บ่อฉ่อง	๒๑๖
๓.๘๘ การแสดงบ่อฉ่อง	๒๑๗
๓.๘๙ เยาวชนอาข่ากับการแสดงบ่อฉ่องในงานแสดงทางวัฒนธรรม ของจังหวัดเชียงราย	๒๑๗
๓.๙๐ วงดนตรีอ๊วเมี่ยน (พันติ/ อ๊วเมี่ยนโนมย/ มัง/ ฉ่าวเจ้ย)	๒๒๕
๓.๙๑ ลักษณะการเป่าพันติ	๒๒๗
๓.๙๒ การตีกลองอ๊วเมี่ยนโนมย	๒๒๙
๓.๙๓ มือจับม้ง	๒๓๐
๓.๙๔ มือจับฉ่าวเจ้ย	๒๓๑
๓.๙๕ เครื่องดนตรีชาติพันธุ์ขมุ	๒๓๖
๓.๙๖ วงกลืนเมล คอนแทก	๒๓๗
๓.๙๗ การดื่ม โดยมีเครื่องดนตรีปี่บรรเลงประกอบ	๒๓๗
๓.๙๘ โล้ง	๒๓๘
๓.๙๙ หญิงชาวขมุกำลังเป่าซูล์	๒๓๙
๓.๑๐๐ ปลายแต่ละด้านของซูล์	๒๔๐
๓.๑๐๑ การวางมือขวา การวางมือซ้าย และการวางปาก เป่าซูล์	๒๔๑
๓.๑๐๒ การยืนบรรเลงซูล์	๒๔๑
๓.๑๐๓ ไทรอ์	๒๔๒
๓.๑๐๔ ไทรอ์	๒๔๒
๓.๑๐๕ ปี่	๒๔๓
๓.๑๐๖ ปี่ และลั่นปี่	๒๔๔
๓.๑๐๗ การเป่าปี่	๒๔๕
๓.๑๐๘ เกิลตอง	๒๔๕

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่	หน้า
๓.๑๐๙ เกี๋ยงตอง	๒๔๖
๓.๑๑๐ ลักษณะการนั่งบรรเลงคราบฮ้าง	๒๔๗
๓.๑๑๑ คราบฮ้าง	๒๔๘
๓.๑๑๒ การแสดงรวมวงเครื่องดนตรีชาติพันธุ์ดารอั้ง	๒๕๒
๓.๑๑๓ วงแห่ของดารอั้ง	๒๕๓
๓.๑๑๔ การขับร้องเพลงฮึมเจ้ง ในประเพณีของดารอั้ง	๒๕๓
๓.๑๑๕ ส่วนหัวของดั่งโอยญ่อง มีการเขียนยันต์มหาเสน่ห์ตามความเชื่อของนักดนตรี	๒๕๕
๓.๑๑๖ ส่วนตัวเครื่องดั่งโอยญ่อง มีรูปทรงเสียงรูปหัวใจ	๒๕๕
๓.๑๑๗ นายแสง ไทยเดิน สาธิตการเล่นดั่ง	๒๕๖
๓.๑๑๘ วาลัวแบบสองท่อ	๒๕๘
๓.๑๑๙ ลักษณะการนั่งบรรเลงวาลัว	๒๕๘
๓.๑๒๐ การขุดผิวไม้ และไม้ปะกบปิดหน้ารู หรือ กรีก เพื่อใช้เคาะให้เกิดเสียง	๒๕๙
๓.๑๒๑ การเล่นดั่งกะนก	๒๖๐
๓.๑๒๒ ชะก๊ว้น ด้านหน้า/ด้านหลัง เทียบกับขนาดของปากกา	๒๖๐
๓.๑๒๓ ลักษณะการบรรเลงชะก๊ว้น	๒๖๑
๓.๑๒๔ ลักษณะการตีกริ่งแมงโจ	๒๖๒
๓.๑๒๕ ลักษณะการตีกลองกริ่งแมงโจ	๒๖๓
๓.๑๒๖ คณะนักดนตรี และนักแสดง กลุ่มชาติพันธุ์ลัวะ	๒๗๐
๓.๑๒๗ วงเครื่องกำลั้งบรรเลง โดยมีเยาวยุชรายอยู่ภายนอกวง	๒๗๑
๓.๑๒๘ จำยปลั่ง (ชายมีผ้าโพกศีรษะ และคนตีดะดิง) โดยมีเยาวยุชและคนในชุมชนร่วมฟัง	๒๗๒
๓.๑๒๙ นักดนตรีลัวะ กำลั้งบรรเลงเซาะ	๒๗๒
๓.๑๓๐ นักดนตรีกำลั้งบรรเลงดะดิง	๒๗๓
๓.๑๓๑ เครื่องดนตรี คริ่ง ของลัวะ	๒๗๕
๓.๑๓๒ ขณะบันทึกเสียง หญิงชาวลัวะร้องให้ เพราะขาบซึ่งในบทเพลง เมื่อได้ฟังจำยปลั่ง	๒๗๙
๓.๑๓๓ วงโปงลาง บ้านห้วยทราย ต.ป่าอ้อดอนชัย	๒๘๓
๓.๑๓๔ หมอแคน (พ่อหลวงสหัส อสุรินทร์) กำลั้งเปาแคน	๒๘๗
๓.๑๔๐ ลักษณะการนั่งตีพิณอีสาน	๒๘๙

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่	หน้า
๓.๑๔๑ ลักษณะการเป่าโหวด	๒๙๒
๓.๑๔๒ นักดนตรีกำลังเล่นเครื่องดนตรีกับแก้ว	๒๙๔
๓.๑๔๓ กับแก้ว กลองยาวอีสาน พิณ และวงโปงลาง บรรเลงร่วมกัน	๒๙๕
๔.๑ ปราณีชุมชน ผลัดกันแลกเปลี่ยน อภิปรายข้อเสนอแนะการสร้างจิตสำนึกในที่ประชุม	๓๐๒
๔.๒ เยาวชนผลัดกันแลกเปลี่ยน อภิปรายข้อเสนอแนะการสร้างจิตสำนึกในที่ประชุม	๓๐๒
๔.๓ ภาคบรรยายเสริมสร้างจิตสำนึกในวัฒนธรรม	๓๐๔
๔.๔ พ่อครูอาชา สอนเป่าลาเจ้ โดยจะเล่าเรื่องราวความหมายของเพลงไปด้วย	๓๐๙
๔.๕ เยาวชนไต่ยวนกำลังฝึกซ้อม ทบทวนการสี่สาล้อ	๓๐๙
๔.๖ การแสดงความสามารถของเยาวชนชาติพันธุ์	๓๒๐
๔.๗ ผู้วิจัย และทีมงานกำลังเทียบเสียงเครื่องดนตรีแต่ละกลุ่ม	๓๒๑
๔.๘ กลุ่มเครื่องดนตรีต่าง ๆ พยายามหาเสียงที่กำหนด	๓๒๑

สารบัญแนที่

แนที่	หน้า
๓.๑	ชุมชนไตเงิน บ้านเหล่าพัฒนา ต.บ้านคู้ อ.เมือง จ.เชียงราย ๕๒
๓.๒	ชุมชนไตเงิน บ้านปายาง ผาแตก ผาเจริญ หมู่ ๑๐ ต.เวียงพางคำ อ.แม่สาย ๕๓
๓.๓	ชุมชนไตลื้อ บ้านเหล่าพัฒนา ตำบลบ้านคู้ อำเภอเมืองเชียงราย ๖๗
๓.๔	ชุมชนไตลื้อ อำเภอแม่สาย ๖๘
๓.๕	ชุมชนไตลื้อ อำเภอเวียงแก่น ๖๙
๓.๖	ชุมชนไตยอง ตำบลจันจว้าใต้ อำเภอแม่จัน จังหวัดเชียงราย ๑๑๒
๓.๗	ชุมชนไตหย่า อำเภอแม่จัน จังหวัดเชียงราย ๑๑๙
๓.๘	ชุมชนไตหย่า อำเภอแม่สาย จังหวัดเชียงราย ๑๒๐
๓.๙	ชุมชนไตหย่า อำเภอเมือง จังหวัดเชียงราย ๑๒๐
๓.๑๐	ชุมชนไตใหญ่ ตำบลเวียงพานคำ อำเภอแม่สาย จังหวัดเชียงราย ๑๓๘
๓.๑๑	ชุมชนปี่ชู บ้านดอยชมพู หมู่ ๗ ต.โป่งแพร่ อ.แม่ลาว จ.เชียงราย ๑๕๐
๓.๑๒	ชุมชนบ้านกะเหรี่ยงรวมมิตร ตำบลแม่ยาว อำเภอเมือง จังหวัดเชียงราย ๑๖๐
๓.๑๓	ชุมชนม้ง บ้านไทยสามัคคี ต.ม่วงยาย อ.เวียงแก่น จ.เชียงราย ๑๖๗
๓.๑๔	ชุมชนม้งโป่งนก บ้านโป่งเหนือ อ.เวียงป่าเป้า จ.เชียงราย ๑๖๘
๓.๑๕	ชุมชนลาหู่ บ้านห้วยป่ากั้ง และบ้านดอยปู่ไข่ อ.เมือง จ.เชียงราย ๑๘๑
๓.๑๖	ชุมชนลีซู บ้านหัวแม่คำ อ.แม่ฟ้าหลวง จ.เชียงราย ๒๐๑
๓.๑๗	ชุมชนลีซู ต.ห้วยชมพู และต.แม่ข้าวต้ม อ.เมือง จ.เชียงราย ๒๐๒
๓.๑๘	ชุมชนลีซู ต.ป่าตึง อ.แม่จัน จ.เชียงราย ๒๐๓
๓.๑๙	ชุมชนลีซู ต.วาวี อ.แม่สรวย จ.เชียงราย ๒๐๔
๓.๒๐	ชุมชนอาข่า บ้านสามัคคีเก่า และบ้านแสนสุข อ.แม่ฟ้าหลวง จ.เชียงราย ๒๒๓
๓.๒๑	ชุมชนอัวเมียน บ.ห้วยแม่ซ้าย ต.แม่ยาว อ.เมือง จ.เชียงราย ๒๓๔
๓.๒๒	ชุมชนขมุ อ.เวียงแก่น จ.เชียงราย ๒๕๑
๓.๒๓	ชุมชนดาราอั้ง ต.โป่งงาม อ.แม่สาย จ.เชียงราย ๒๖๙
๓.๒๔	ชุมชนลัวะ บ.แม่ปูล่าง หมู่ ๙ ต.เวียง อ.เวียงป่าเป้า จ.เชียงราย ๒๘๐
๓.๒๕	ชุมชนกลุ่มคนอีสาน บ.ห้วยทราย ต.ป่าอ้อดอนชัย อ.เมือง จ.เชียงราย ๒๙๘
๓.๒๖	ชุมชนคนอีสาน บ.ท่าขันทอง ต.บ้านแซว อ.เชียงแสน จ.เชียงราย ๒๙๘

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
๔.๑	แสดงจำนวนเยาวชนที่เข้าร่วมกิจกรรมโครงการฯ แยกตามเพศ	๓๑๓
๔.๒	แสดงจำนวนผู้เข้าร่วมกิจกรรมโครงการฯ แยกตามเพศ	๓๑๓
๔.๓	แสดงช่วงอายุของผู้เข้าร่วมกิจกรรม	๓๑๔
๔.๔	ประสบการณ์ด้านดนตรีก่อนเข้าร่วมกิจกรรมของผู้เข้าร่วมกิจกรรม	๓๑๔
๔.๕	กระบวนการสืบทอดมีความถูกต้องครบถ้วนสมบูรณ์ของเนื้อหา	๓๑๕
๔.๖	กิจกรรมมีความชัดเจนในการอธิบายเนื้อหา	๓๑๕
๔.๗	กิจกรรมมีการเรียบเรียงเนื้อหาที่เข้าใจง่าย	๓๑๖
๔.๘	เนื้อหาของกิจกรรมสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของโครงการวิจัย	๓๑๖
๔.๙	เนื้อหาที่มีประโยชน์สามารถนำไปประยุกต์ใช้งานได้ในชีวิตประจำวัน	๓๑๗
๔.๑๐	การประชาสัมพันธ์กิจกรรม/โครงการวิจัย	๓๑๗
๔.๑๑	รูปแบบการจัดกิจกรรมมีความเหมาะสม	๓๑๘
๔.๑๒	สิ่งอำนวยความสะดวก เหมาะสมต่อการเรียนรู้	๓๑๘
๔.๑๓	เวลาที่ใช้ในการจัดกิจกรรมมีความเหมาะสม	๓๑๙
๔.๑๔	สถานที่จัดมีความเหมาะสม	๓๑๙
๔.๑๕	จิตสำนึก ความรู้ ความคิดที่เกิดขึ้น	๓๒๐
๔.๑๖	จิตสำนึก ทศนคติ ความตระหนักในวัฒนธรรม	๓๒๐
๔.๑๗	ทักษะในการปฏิบัติ	๓๒๑
๔.๑๘	การมีส่วนร่วม และการทำงานเป็นทีม	๓๒๑
๔.๑๙	ความสนุกสนาน เพลิดเพลิน ความบันเทิงของกิจกรรม	๓๒๒
๔.๒๐	ความพึงพอใจโดยรวมในการเข้าร่วมกิจกรรมครั้งนี้	๓๒๒

บทที่ ๑

บทนำ

๑. ความเป็นมาของการวิจัย

จังหวัดเชียงรายเป็นจังหวัดที่มีความหลากหลายของประชากรกลุ่มชาติพันธุ์มากจังหวัดหนึ่งในประเทศไทย มีการศึกษาค้นคว้าถึงวิถีชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์ในแง่มุมต่างๆ มาไม่น้อยกว่า ๖๐ ปี ซึ่งการศึกษาสภาพวิถีชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์ที่ได้รับการยอมรับ ใช้อ้างอิง ถือเป็นพื้นฐานข้อมูลที่ใช้ในการศึกษากลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดเชียงราย และจัดเป็น ๑ ใน ๑๐๐ เล่มหนังสือดีที่คนไทยควรอ่าน คือ ผลงานเรื่อง “๓๐ ชาติในเชียงราย” ของ บุญช่วย ศรีสวัสดิ์ (๒๕๕๗) เนื้อหาเป็นการนำเสนอข้อมูลที่ได้จากการเดินทางไปยังพื้นที่ต่าง ๆ ในจังหวัดเชียงราย ที่มีกลุ่มชาติพันธุ์อาศัยอยู่ ในช่วงประมาณก่อนปี พ.ศ.๒๕๐๐ โดยบอกเล่าเรื่องราวการดำเนินชีวิต ประเพณี วัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ จำนวน ๓๐ กลุ่มชาติพันธุ์ใช้เวลาการเดินทางเก็บข้อมูลรวม ๒๕ ปี และได้ตีพิมพ์เป็นหนังสือครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ.๒๕๔๓ ภายในมีเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมด้านดนตรีของแต่ละชาติพันธุ์มากพอสมควร ดังนั้นหากมองถึงในสภาพปัจจุบันการดำเนินวิถีชีวิตต่างๆ ของกลุ่มชาติพันธุ์ย่อมมีการเปลี่ยนแปลงไปบ้างตามกาลเวลา ทั้งทางตรงและทางอ้อมความเจริญด้านวัตถุ ความสะดวกสบาย รูปแบบการค้าขายในสังคม การติดต่อสื่อสาร รวมทั้งการขยายตัวของวัฒนธรรมเมืองที่เข้าครอบคลุมจิตสำนึกของคน โดยเฉพาะกลุ่มเยาวชนที่มีฐานความคิดที่เร็วต่อความทันสมัย และการสร้างค่านิยมเลียนแบบสิ่งที่ตนชื่นชอบ หรือยอมรับกันในกลุ่มเพื่อน ซึ่งสิ่งที่เห็นได้ชัดเป็นอย่างยิ่งคือวัฒนธรรมด้านดนตรีสมัยนิยมที่เริ่มเข้ามาแทนดนตรีแบบดั้งเดิมที่เป็นภูมิปัญญา ดังจะเห็นได้จากการศึกษาวิจัยของ ทบ สงวนสัตย์ (๒๕๔๙: บทคัดย่อ) ที่กล่าวถึงสาเหตุของการอพยพและวิถีในการดำรงชีวิตของชาวอาข่าที่เข้ามาอาศัยอยู่ในเขตเมืองเชียงราย พบว่ามีปัจจัยที่เป็นแรงผลักดัน ได้แก่ พื้นที่ทำกินและการเพิ่มของประชากร และปัจจัยที่เป็นแรงดึงดูด ได้แก่ ต้องการประกอบอาชีพและการศึกษาของบุตรหลาน ชาวอาข่าจึงอพยพเข้าสู่เมืองเชียงรายเพื่อแก้ไขปัญหาดังกล่าว ชาวอาข่าเหล่านี้ประสบปัญหาในเรื่องการดำรงชีวิตในเมืองเชียงราย ที่ต้องปรับตัวเพื่อปรับเปลี่ยนวิถีชีวิตของตนเองให้เข้ากับระบบวิถีชีวิตในเมือง หรือการดำรงชีวิตที่ดีขึ้น โดยยินยอมที่จะสูญเสียอัตลักษณ์ ความเชื่อ ประเพณี และวัฒนธรรมของตนเองเพื่อแลกเปลี่ยนกับความอยู่รอดของตนเองและครอบครัว ทั้งนี้ในชุมชนที่อพยพมาก็มีปัญหาทางสังคมที่เกิดขึ้นกับเด็ก ผู้สูงอายุ และผู้พิการ ซึ่งจะกลายเป็นปัญหาที่เพิ่มความรุนแรงขึ้นในอนาคต นอกจากนี้ยังมีการศึกษาของ ขวัญชีวัน บัวแดง (๒๕๔๙: ๔-๕) ได้กล่าวถึงการปรับตัว การปรับความสัมพันธ์ทางสังคม และปรับความคิดที่เกี่ยวกับความเป็นชาติพันธุ์

ของตนเองในท่ามกลางสิ่งแวดล้อมในเมือง พบว่า ทุกหลังคาเรือนมีคนไปศึกษาต่อ ในขณะที่ประมาณครึ่งหนึ่งมีคนออกไปทำงาน ร้อยละของครัวเรือนที่มีผู้ไปทำการเกษตรมีลดลง ความสัมพันธ์กับครอบครัวและชุมชน ตลอดจนวัฒนธรรมประเพณี บางครอบครัวเห็นว่าผลกระทบทางบวก บางครัวเรือนคิดว่าเป็นทางลบ บางครัวเรือนคิดว่าไม่มีปัญหาอะไร ในด้านการปรับตัวเมื่อต้องมาใช้ชีวิตในเมือง มีแนวคิดว่าการทำงานหนัก อดทน ปฏิบัติตัวดี การได้รับการสนับสนุนจากองค์กรศาสนา เหล่านี้ล้วนเป็นปัจจัยในการสร้างฐานะ สถานะภาพในเมือง และเป็นเหตุผลการตัดสินใจย้ายเข้ามาอยู่ในเมือง เพื่อจะมีคุณภาพชีวิตที่ดีขึ้นในอนาคต

ปัจจุบันมีการจัดตั้งสมาคมเครือข่ายชาติพันธุ์เชียงราย เพื่อพัฒนาบุคลากรของชาติพันธุ์ให้มีความรู้ สร้างศูนย์การเรียนรู้ ให้โอกาสสมาชิกได้มีโอกาสแลกเปลี่ยนเรียนรู้ทางความคิด ภูมิปัญญา นอกจากนี้ยังให้การสนับสนุนด้านศิลปวัฒนธรรมของชาติพันธุ์แต่ละกลุ่ม โดยมีการสำรวจขึ้นทะเบียนประชากรกลุ่มชาติพันธุ์ที่แสดงตัวตน มีหลักฐานการตั้งถิ่นฐานเป็นหลักแหล่งชัดเจนในจังหวัดเชียงราย มีการขึ้นทะเบียนเข้าร่วมในองค์กรเครือข่ายชาติพันธุ์เมืองเชียงราย ทั้งสิ้น ๑๗ กลุ่มชาติพันธุ์ ได้แก่ ไทเขิน ไทลื้อ ไทยวน ไทยอง ไทหย่า ไทใหญ่ อีวเมี่ยน ปวาเกอญอ ลาหู่ ลีซุ อาข่า บิซุ ขมุ ลัวะ ดารอั้ง ม้ง และกลุ่มคนจากภาคตะวันออกเฉียงเหนือ

ทั้งนี้บางกลุ่มเริ่มให้ความสนใจกับการสร้างจิตสำนึกรักในศิลปวัฒนธรรมของชาติพันธุ์ตนเอง แต่ประสบปัญหาขาดแคลนผู้รู้อย่างแท้จริงในศาสตร์นั้นๆ เนื่องจากภูมิปัญญาด้านศิลปวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ไม่เคยมีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร ดังนั้นการสังเคราะห์องค์ความรู้ภูมิปัญญาที่มีอยู่ในปัจจุบัน รวมทั้งการให้ความร่วมมือกันของคนในพื้นที่ เพื่อร่วมแลกเปลี่ยนเรียนรู้เติมเต็มซึ่งกันและกัน ในการที่จะสังเคราะห์องค์ความรู้ให้เป็นที่ยอมรับของคนในสังคมนั้นๆ ได้อย่างภาคภูมิใจ จึงเป็นสิ่งที่ควรดำเนินการอย่างเร่งด่วน เนื่องจากปราชญ์ชุมชนที่มีความรู้ความสามารถส่วนใหญ่เป็นผู้สูงอายุ ทำให้ความทรงจำ การบอกเล่าเรื่องราวอาจมีการผิดเพี้ยนไปบ้าง สาเหตุอีกประการที่มีความสำคัญต่อการดำเนินการอย่างเร่งด่วน คือ จิตสำนึกของเยาวชนที่มีแนวโน้มเปลี่ยนแปลงไปตามสมัย ยึดติดกับวัตถุนิยม ความอยากได้ อยากมี ในสิ่งเกินความจำเป็น หรือการแสดงออกบางเรื่องที่ไม่เหมาะสมตามกาลเทศะ

ดนตรี จัดเป็นวัฒนธรรมหนึ่งที่สามารถเข้าถึงใจผู้คนได้ง่าย และรวดเร็ว สามารถนำพาความคิด สร้างเจตคติ บุคลิก และค่านิยมของบุคคลนั้นได้ ดังที่ อาริสโตเติล (พ.ศ.๑๖๐-๒๒๒) นักปราชญ์ชาวกรีก กล่าวว่า “...หากมนุษย์ฟังดนตรีที่เลียนแบบอารมณ์เช่นไร เขาก็จะซึมซับรับอารมณ์เช่นนั้นไว้ ถ้าฟังบ่อยๆ จนคุ้นเคย เขาจะถูกหล่อหลอมให้เป็นอย่างที่ดินตรีนั้นแสดงออก...” (อ้างใน ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงศ์, ประวัติดนตรีตะวันตก ตั้งแต่ยุคโบราณ ถึง ค.ศ.๑๙๕๐, ๒๕๕๔: ๔)

จากการค้นคว้าพบว่าการศึกษาวิจัยเรื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดเชียงราย มีการศึกษาวิจัยมาบ้างแล้วในช่วงกว่าทศวรรษที่ผ่านมา โดยมากเป็นงานประเภทวิทยานิพนธ์ประกอบ

การศึกษาในระดับปริญญาโท เช่น การศึกษาของ อุทัยรัตน์ ทิพวัลย์ (๒๕๕๐) เรื่อง หัยด: การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีในวิถีชีวิตเมี้ยน (เย้า) สมบัติพร แสงพยัคฆ์ (๒๕๕๐) ทำนองอื้อละอ่อน ของกลุ่มชาติพันธุ์ยองลำพูน ขจรชม เคนมี (๒๕๕๔) เพลงพื้นบ้านชาวลีซู บ้านปางสา อำเภอแม่จัน จังหวัดเชียงราย ธรรมบุญ จิตตริบุตร (๒๕๕๕) ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลัวะในประเทศไทย และสป.ลาว และการศึกษาของ กมลลักษณ์ นวมสำลี (๒๕๕๖) เรื่อง การศึกษาดนตรีชาวเขาเผ่าอาข่าบ้านแสนเจริญ ตำบลลาวี อำเภอแม่สรวย จังหวัดเชียงราย เป็นต้น แต่ทั้งนี้กระบวนการนำองค์ความรู้ที่ได้มาสังเคราะห์เพื่อให้เกิดความเข้าใจร่วมกัน และเป็นที่ยอมรับของชุมชนเจ้าของวัฒนธรรมในวงกว้าง ตลอดจนกระบวนการกลับคืนข้อมูลสู่ชุมชน เพื่อเข้าสู่กระบวนการพัฒนา สืบพหุองค์ความรู้ที่ยั่งยืน ยังคงมีจำกัดอยู่เฉพาะบางพื้นที่เท่านั้น ดังนั้นจึงควรต้องมีการดำเนินการสังเคราะห์องค์ความรู้ด้านดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ในจังหวัดเชียงราย โดยชุมชนเจ้าของวัฒนธรรมได้มีส่วนในการแสดงความคิดเห็น และเห็นชอบในศาสตร์นั้นๆ จากนั้นจึงต้องร่วมมือกันศึกษาหาแนวทางสร้างจิตสำนึกรักในวัฒนธรรมดนตรีของเยาวชนในแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ และดำเนินการให้ผู้มีความรู้ของแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ได้สืบทอดให้กับเยาวชนของตนเองอย่างเป็นระบบ มีกระบวนการที่ดีและยั่งยืน เพื่อจะได้เกิดประโยชน์ในการเก็บรักษา องค์ความรู้ มีจิตสำนึกรักในวัฒนธรรมของตนเอง และได้กระบวนการสืบทอดภูมิปัญญาด้านดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดเชียงรายอย่างมีคุณภาพ และสามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้จริง

๒. วัตถุประสงค์

๒.๑ เพื่อศึกษาสังเคราะห์องค์ความรู้ภูมิปัญญาด้านดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ทั้ง ๑๗ กลุ่ม ในจังหวัดเชียงราย

๒.๒ เพื่อศึกษาแนวทางการสร้างจิตสำนึกรักในวัฒนธรรมดนตรีชาติพันธุ์ให้กับเยาวชน

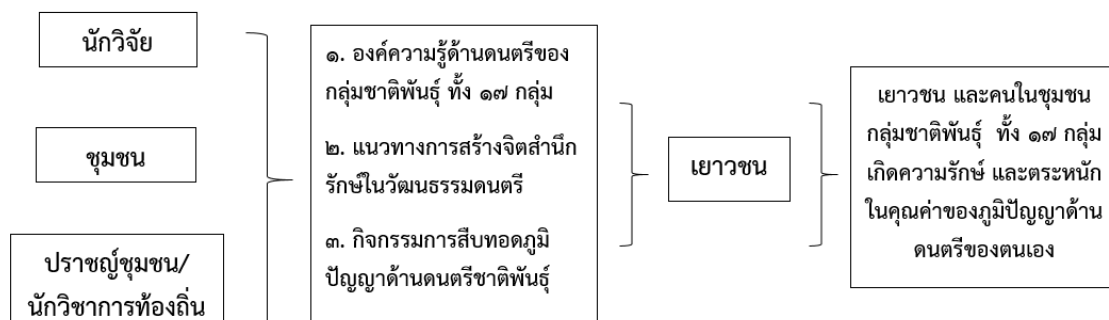
๒.๓ เพื่อศึกษากระบวนการสืบทอดภูมิปัญญาด้านดนตรีชาติพันธุ์สู่เยาวชนในจังหวัดเชียงราย

๓. คำถามหลักในการวิจัย

องค์ความรู้ภูมิปัญญาด้านดนตรีของ ๑๗ กลุ่มชาติพันธุ์ ในจังหวัดเชียงรายมีอะไรบ้าง สามารถนำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างจิตสำนึกรักในภูมิปัญญาด้านดนตรีของตนเอง และมีกระบวนการสืบทอดภูมิความรู้ด้านดนตรีลักษณะใดที่เหมาะสมมีประสิทธิภาพ

๔. กรอบแนวคิดของการทำวิจัย และนิยามศัพท์

๔.๑ แผนผังแสดงกรอบแนวคิด



๔.๒ นิยามศัพท์เฉพาะ

กลุ่มชาติพันธุ์	หมายถึง	กลุ่มชาติพันธุ์ ๑๗ ชาติพันธุ์ ได้แก่ ไทยวน ไตลื้อ ไตจีน ไตยอง ไตหย่า ไตใหญ่ อีวเมี่ยน ปาวเกอญอ ลาหู่ ลีซอ อาข่า ปิซู ขมุ ลัวะ ดาราอั้ง ม้ง และไทยอีสาน
ชุมชน	หมายถึง	กลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งที่มีลักษณะทางวัฒนธรรมเดียวกัน หรืออาศัยอยู่ร่วมกันเป็นสังคม
ตระหนัก	หมายถึง	เกิดความรู้ ความเข้าใจ อย่างชัดเจน
ปราชญ์ชุมชน	หมายถึง	ผู้ที่มีความรู้ด้านดนตรี หรือนักดนตรีที่ได้รับการยอมรับจากชุมชน
นักวิชาการท้องถิ่น	หมายถึง	ครูอาจารย์สถานศึกษาที่มีความสนใจ และเข้าใจในสภาพปัญหาของกลุ่มชาติพันธุ์
เยาวชน	หมายถึง	บุคคลที่มีช่วงอายุระหว่าง ๑๓-๒๓ ปี
รักษ์	หมายถึง	ความรู้สึกรักหวงแหน ภูมิใจ ปกป้อง สนองรักษาไว้

๕. ประโยชน์ที่ได้รับ

๕.๑ ประโยชน์ด้านองค์ความรู้

มีฐานข้อมูลองค์ความรู้ด้านดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ ทั้ง ๑๗ กลุ่มชาติพันธุ์ ที่เป็นการบันทึกในระบบโน้ตสากล และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ซึ่งเป็นองค์ความรู้ที่ผ่านกระบวนการสังเคราะห์ และได้รับการยอมรับจากชุมชนอย่างแท้จริง

๕.๒ ประโยชน์ด้านการพัฒนา

ชุมชนเกิดความตระหนักในความสำคัญของภูมิปัญญาด้านดนตรี เกิดความรัก และห่วง
 แหนวัฒนธรรมของตนเอง จนมีการฟื้นฟูความรู้ต่าง ๆ ขึ้นมา โดยร่วมกันคิดรูปแบบกระบวนการสื
 ทอดที่ดีมีคุณภาพ ทำให้เกิดจนสามารถนำความรู้ที่ได้นำไปเป็นต้นแบบ แนวทางการอนุรักษ์กับชุมชน
 อื่นๆ ได้

๕.๓ ประโยชน์ด้านผลผลิต

มีแนวทางการทำสื่อการสอน และรูปแบบโครงการสืบทอดดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ และเกิด
 นักดนตรีชาติพันธุ์หน้าใหม่เกิดขึ้นในชุมชน

๕.๔ ประโยชน์ด้านนโยบาย

เกิดการตื่นตัวในด้านการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมในท้องถิ่น ขยายตัวไปสู่องค์ความรู้ด้านอื่น ๆ
 จนเกิดการสนับสนุน และความร่วมมือจากหน่วยงานต่าง ๆ ทำให้เกิดแรงขับเคลื่อนทางการท่องเที่ยว
 ด้านวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ ส่งผลต่อการเจริญเติบโตทางเศรษฐกิจในจังหวัดเชียงราย

๖. วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “องค์ความรู้ จิตสำนึกรักษ์ และกระบวนการสืบทอดภูมิปัญญาด้านดนตรีของ
 กลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดเชียงราย” เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ และมีกระบวนการมีส่วนร่วมโดยมี
 ชุมชนแต่ละพื้นที่ที่ศึกษาได้เข้ามามีส่วนร่วมในการเสนอแนะข้อมูล ตรวจสอบข้อมูล แบ่งปันข้อมูลซึ่ง
 กันและกัน แต่ละพื้นที่ รวมทั้งได้ลงพื้นที่เป็นคณะทำงานร่วมกันกับผู้วิจัยในพื้นที่

ทั้งนี้ในการวิจัยมีระเบียบวิธีดำเนินการวิจัย ดังนี้

๖.๑ การเก็บข้อมูล

ดำเนินการเก็บข้อมูลเพื่อศึกษาวิจัย ในช่วง ๑ มกราคม ๒๕๕๙- ๓๐ มิถุนายน ๒๕๖๐ โดย
 แบ่งข้อมูลออกเป็น ๔ ส่วน ได้แก่ การเก็บข้อมูลเอกสาร การเก็บข้อมูลภาคสนาม การจัดเวทีเสวนา
 และการจัดโครงการสืบทอดความรู้ มีรายละเอียดดังนี้

๑) การเก็บข้อมูลเอกสาร

การเก็บข้อมูลเอกสารเป็นการเก็บข้อมูลงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ และ
 ข้อมูลสถิติที่เกี่ยวข้อง เพื่อประกอบการสังเคราะห์ข้อมูล สถานที่เก็บข้อมูล ได้แก่ สำนักวิทยบริการ
 มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย ห้องสมุดจิ่วบางซื่อ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เป็นต้น
 และข้อมูลจากอินเทอร์เน็ต ได้แก่ ข้อมูลการสืบค้นวิทยานิพนธ์จากเว็บไซต์ Thailis และเว็บไซต์อื่นๆ
 ที่เกี่ยวข้อง

๒) การเก็บข้อมูลภาคสนาม

การเก็บข้อมูลภาคสนาม เป็นการเก็บข้อมูลเพื่อทราบข้อมูลแท้จริงในสภาพปัจจุบัน ในพื้นที่ที่กำหนด และพื้นที่ใกล้เคียง เป็นการลงพื้นที่ร่วมกับคณะทำงานในพื้นที่เพื่อให้ทราบข้อมูลอย่างแท้จริงไปพร้อมๆ กัน อีกทั้งยังเป็นการได้ข้อมูลเพื่อสังเคราะห์ร่วมกับข้อมูลเอกสาร

๓) การจัดเวทีเสวนา

การจัดเวทีเสวนา ในประเด็นเรื่องแนวทางการสร้างจิตสำนึกรักษ์ในวัฒนธรรมด้านดนตรีให้กับเยาวชนกลุ่มชาติพันธุ์ในท้องถิ่น เป็นการจัดเวทีพูดคุย แลกเปลี่ยนทัศนคติ สภาพปัญหา แนวทางการปฏิบัติในชุมชนเพื่อสร้างเกราะป้องกัน และความเข้มแข็งทางความคิดให้กับเยาวชน และคนในชุมชน โดยมีคนในชุมชน นักวิชาการท้องถิ่น หน่วยงานภาครัฐ และเอกชน เป็นกลุ่มเข้าร่วมแสดงความคิดเห็น

เมื่อได้แนวทาง จะนำไปใช้ประโยชน์โดยเป็นแผนปฏิบัติในทิศทางเดียวกันอย่างต่อเนื่อง และยั่งยืน

๔) การจัดโครงการสืบทอดความรู้

เป็นกิจกรรมส่งเสริมการสืบทอดองค์ความรู้ด้านดนตรีชาติพันธุ์ ทั้ง ๑๗ กลุ่มชาติพันธุ์ โดยปราชญ์ชุมชน และชุมชนจะเป็นผู้ให้ความรู้กับเยาวชนกลุ่มชาติพันธุ์ ผ่านการวางแผนงานร่วมกันกับคณะวิจัย และทีมวิจัยในชุมชน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างกระบวนการสืบทอดที่ดีมีคุณภาพอย่างยั่งยืนสร้างนักดนตรีชาติพันธุ์หน้าใหม่ และสร้างจิตสำนึกรักษ์ทางวัฒนธรรมดนตรี จนเกิดความตระหนักในวิถีแบบชาติพันธุ์ของตนเองอย่างถ่องแท้

๖.๒ การกำหนดพื้นที่

จากการลงพื้นที่ และศึกษาข้อมูลเอกสารทางสถิติเบื้องต้น เพื่อศึกษาถึงปัจจัยในการดำเนินโครงการ โดยมีประเด็นการพิจารณาถึงความพร้อมในการดำเนินการวิจัย ได้แก่ บุคคลที่สามารถเป็นคณะทำงานในพื้นที่ได้ จำนวนปราชญ์ชุมชน ๑๗ กลุ่มชาติพันธุ์ สภาพความพร้อมในการให้ความร่วมมือของคนในชุมชน สภาพความพร้อมของพื้นที่-การเดินทางเพื่อในการจัดกิจกรรม เหล่านี้ล้วนเป็นปัจจัยในการเลือกพื้นที่หลักในการศึกษาข้อมูลเพื่อดำเนินโครงการ ทั้งนี้อาจมีการศึกษานอกพื้นที่ที่นอกเหนือจากที่กำหนดกำหนดบ้าง หากเกิดการย้ายถิ่นฐานของประชากรที่ศึกษา หรือการเข้าร่วมของประชากรจากพื้นที่อื่นๆ

๖.๓ ประชากรที่ศึกษา

เนื่องจากงานวิจัยนี้มีความเกี่ยวข้องกับมนุษย์ และการสร้างจิตสำนึกโดยการมีส่วนร่วมของคนหลายช่วงอายุ ดังนั้นประชากรที่ศึกษา จึงแบ่งออกเป็น ๔ กลุ่มใหญ่ ได้แก่

- ๑) กลุ่มนักวิชาการ คณะเครือข่ายชาติพันธุ์ในจังหวัดเชียงราย และคณะทำงานด้านชาติพันธุ์ในพื้นที่ จำนวน ๒๐ คน
- ๒) กลุ่มปราชญ์ชุมชน หรือนักดนตรีทั้ง ๑๗ กลุ่มชาติพันธุ์ ที่ให้ข้อมูลความรู้ (อาจเป็นกลุ่มคณะทำงานในพื้นที่บ้าง) จำนวน ๕๐ คน
- ๓) กลุ่มเยาวชนที่เข้าร่วมโครงการนาร่อง ๑๐๐ คน
- ๔) กลุ่มประชากรสังเกตการณ์ในชุมชนกลุ่มชาติพันธุ์ ๑๗ กลุ่มในจังหวัดเชียงราย ได้แก่ ไตยวน ไตลื้อ ไตจีน ไตยอง ไตหย่า ไตใหญ่ อีวเมี่ยน ปาวเกอญอ ลาหู่ ลีซู อาข่า ปืซู ชมุ ลัวะ ดารอั้ง ม้ง และไทยอีสาน

๖.๔ ขั้นตอนและวิธีในการวิเคราะห์ข้อมูล

เนื่องจากกลุ่มศึกษามีความหลากหลายวัฒนธรรม การดำเนินโครงการจะดำเนินไปตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้อย่างชัดเจน และมีการวิเคราะห์ข้อมูลอย่างสม่ำเสมอ โดยมีขั้นตอน ดังนี้

- ๑) ศึกษาเอกสาร ข้อมูลเกี่ยวข้อง ลงพื้นที่พูดคุยกับแกนนำแต่ละชาติพันธุ์เบื้องต้น
- ๒) จัดประชุมแกนนำ เพื่อสร้างความเข้าใจในการดำเนินโครงการร่วมกัน
- ๓) ลงพื้นที่สร้างความเข้าใจ และสร้างคณะทำงานแต่ละชุมชน โดยมีแกนนำของแต่ละ

พื้นที่ร่วมดำเนินการด้วย

- ๔) เตรียมทีมงานในพื้นที่ ที่เป็นผู้นำชุมชน และกลุ่มผู้นำเยาวชน
- ๕) ดำเนินการเก็บข้อมูลองค์ความรู้ ทั้ง ๑๗ กลุ่มชาติพันธุ์
- ๖) จัดเวทีเสวนาแต่ละชุมชน ให้ชุมชนมีส่วนร่วมในการสังเคราะห์ข้อมูลองค์ความรู้
- ๗) บันทึก จัดเก็บองค์ความรู้ ในรูปแบบต่างๆ เช่น ซีดี วิดีทัศน์ ภาพประกอบการอบรมเพื่อเตรียมจัดทำสื่อการสืบทอดความรู้
- ๘) จัดเสวนาหาแนวทางการสร้างจิตสำนึกรักษ์ในวัฒนธรรมดนตรีชาติพันธุ์ให้เยาวชน
- ๙) นำประเด็นที่ได้จากการเสวนา มาศึกษาและทำความเข้าใจในชุมชนต่างๆ
- ๑๐) จัดกิจกรรมการสืบทอดภูมิปัญญาด้านดนตรีชาติพันธุ์สู่เยาวชนในจังหวัดเชียงราย
- ๑๑) สรุป อภิปรายผลโครงการ และคืนข้อมูลให้กับชุมชน
- ๑๒) จัดทำรายงานฉบับสมบูรณ์ และเอกสารเผยแพร่

๖.๕ ประเด็นในการวิเคราะห์

ประเด็นการวิเคราะห์ข้อมูลผู้วิจัยยึดตามหลักการตามวัตถุประสงค์ โดยมีประเด็นย่อยๆ ดังนี้

๑) เพื่อศึกษาสังเคราะห์องค์ความรู้ภูมิปัญญาด้านดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ทั้ง ๑๗ กลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดเชียงราย มุ่งศึกษาถึง การใช้ดนตรีในสังคม ความเชื่อต่อดนตรีของคนในชุมชน ลักษณะของดนตรี เครื่องดนตรี รูปแบบการบรรเลง ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง วิธีการบรรเลง บทเพลง เสียงดนตรีที่บันทึกถ่ายทอดในระบบโน้ตดนตรีสากล

๒) เพื่อศึกษาแนวทางการสร้างจิตสำนึกรักในวัฒนธรรมดนตรีชาติพันธุ์ให้กับเยาวชน มุ่งศึกษาแนวทางการดำเนินงานจากหน่วยงานต่างๆ และชุมชนโดยการจัดเสวนาร่วมพูดคุย แลกเปลี่ยนปัญหาซึ่งกันและกัน วิเคราะห์ถึงสภาพการณ์ในอดีต ปัจจุบัน และอนาคต เพื่อกำหนดทิศทางการปลูกจิตสำนึกที่ดีให้กับเยาวชนกลุ่มชาติพันธุ์ในท้องถิ่น

๓) เพื่อศึกษากระบวนการสืบทอดภูมิปัญญาด้านดนตรีชาติพันธุ์สู่เยาวชนในจังหวัดเชียงราย มุ่งศึกษารูปแบบการจัดการถ่ายทอด และจัดโครงการอบรมทักษะการบรรเลง ขับร้องดนตรีชาติพันธุ์ให้กับเยาวชน และผู้สนใจในพื้นที่ และพื้นที่ใกล้เคียง โดยมีคณะกรรมการดำเนินงานจากแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์รวมออกแบบรูปแบบการสอน เตรียมการสอน สื่อประกอบการสอน วางแผนการดำเนินงาน และจัดผู้สอนอย่างเหมาะสมและได้รับการยอมรับจากคนในชุมชน

๖.๖ พื้นที่ในการศึกษาวิจัย

กำหนดพื้นที่หมู่บ้านชาติพันธุ์ ทั้ง ๑๗ กลุ่มชาติพันธุ์ ที่มีความพร้อมในการเข้าร่วมโครงการในพื้นที่ต่างๆ ในจังหวัดเชียงราย ดังนี้

ที่	กลุ่มชาติพันธุ์	พื้นที่ศึกษา	
		อำเภอ	ที่ตั้งชุมชน
๑	ไตยวน	เมือง	ตำบลรอบเวียง, บ้านสันมะนะ ต.ป่าอ้อดอนชัย
๒	ไตลื้อ	เมือง	บ้านปางริมกรณ์ ตำบลแม่กรณ์, บ้านเหล่าพัฒนา ตำบลบ้านดู่
		แม่สาย	ตำบลแม่สาย ตำบลเวียงพานคำ และบ้านผาแตก
๓	ไตเขิน	เมือง	บ้านเหล่าพัฒนา ตำบลบ้านดู่
		แม่สาย	บ้านผาแตก ตำบลเวียงพานคำ
๔	ไตยอง	เชียงแสน	บ้านสันทางหลวง ตำบลจันจว้า
๕	ไตหยา	แม่สาย	บ้านน้ำบ่อขาว ตำบลแม่สาย
๖	ไตใหญ่	แม่สาย	บ้านสันป่าก่อ บ้านผาแตก ตำบลแม่สาย

ที่	กลุ่มชาติพันธุ์	พื้นที่ศึกษา	
		อำเภอ	ที่ตั้งชุมชน
๗	อัวเมี่ยน	เมือง	บ้านห้วยแม่ซ้าย ตำบลแม่ยาว
๘	ปาวเกอญอ	เมือง	บ้านห้วยชม ตำบลแม่ยาว
๙	ลาหู่	แม่จัน	บ้านสันโค้ง ตำบลป่าตึง
๑๐	ลีซู	แม่สรวย	บ้านดอยช้าง ตำบลลาวี
		เมือง	บ้านเวียงกลางลีซู
๑๑	อาข่า	แม่ฟ้าหลวง	บ้านสามัคคีเก่า ตำบลแม่ฟ้าหลวง
๑๒	ปืซู	เมือง	บ้านดอยชมพู ตำบลแม่ลาว
๑๓	ขมุ	เวียงแก่น	บ้านห้วยเอียน ตำบลห้วยยาว
๑๔	ลีวะ	เวียงป่าเป้า	บ้านแม่ปุนล่าง หมู่ ๙ ตำบลในเวียง
๑๕	ดาร์อั้ง	แม่สาย	บ้านโป่งเหนือ ตำบลโป่งงาม
๑๖	ม้ง	เวียงป่าเป้า	บ้านโป่งนก
		เชียงของ	บ้านก๊วกกาญจน์ ตำบลริมโขง
๑๗	ไทยอีสาน	เวียงเชียงรุ้ง	บ้านดงมหาวัน ตำบลดงมหาวัน
		เชียงแสน	บ้านแซว

๖.๗ กระบวนการมีส่วนร่วมของชุมชน

กระบวนการศึกษานอกจากการใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพแล้ว ยังใช้กระบวนการดำเนินงานโดยให้ชุมชนมีส่วนร่วมในการทำงาน เริ่มตั้งแต่การเตรียมทีมงานผู้ช่วยเก็บข้อมูลก่อนลงพื้นที่ การเข้าพื้นที่เพื่อชี้แจงวัตถุประสงค์การทำงาน การตรวจสอบข้อมูลร่วมกันในชุมชน และการดำเนินกิจกรรมโครงการสืบทอดภูมิปัญญาความรู้ด้านดนตรีชาติพันธุ์ ทุกกระบวนการล้วนต้องอาศัยชุมชนเป็นตัวช่วยในการขับเคลื่อนการดำเนินงานทั้งสิ้น

๖.๘ การคืนข้อมูลให้กับชุมชน

การคืนข้อมูลให้กับชุมชนจัดอยู่ในช่วงท้ายของโครงการ ภายหลังจากได้ดำเนินโครงการสืบทอดองค์ความรู้เสร็จสิ้นแล้ว เป็นการสรุปถึงปัญหา และอุปสรรคของการดำเนินงาน ผลตอบรับของเยาวชน และคนในชุมชน การได้เห็นผลสำเร็จของโครงการที่ร่วมดำเนินการมาตลอดโครงการวิจัย

๖.๙ การใช้ประโยชน์จากงานวิจัย

โครงการวิจัยเรื่องนี้ เป็นโครงการที่มีการดำเนินงานร่วมกับ คณะทำงานในชุมชน และคนในชุมชนมีส่วนร่วมในการแสดงความคิดเห็น มีนักวิชาการในท้องถิ่นได้ร่วมเสนอแนะข้อคิด และมี การศึกษาทบทวนกระบวนการจัดกิจกรรมให้กับเยาวชนที่เข้าร่วมโครงการ ดังนั้นเมื่อการดำเนินโครงการเสร็จสิ้นลง หน่วยงานภาครัฐหรือเอกชน บุคคล หรือองค์กร สามารถนำแนวทางไปใช้ประโยชน์ได้ กล่าวคือ เรื่องการสังเคราะห์เอกสาร และข้อมูลภาคสนามองค์ความรู้ด้านภูมิปัญญาด้านดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ ทั้ง ๑๗ กลุ่มชาติพันธุ์ ข้อมูลที่บันทึกเป็นข้อมูลที่มีชุมชนเจ้าขององค์ความรู้เป็นผู้ตรวจสอบข้อมูลร่วมกับนักวิจัย ผลของข้อมูลที่ได้สามารถขยายผลทางวิชาการดนตรีได้อย่างมาก โดยเฉพาะเรื่องการสร้างแบบเรียนดนตรีของแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์

ประเด็นการศึกษาแนวทางการสร้างจิตสำนึกรักษ์ในวัฒนธรรมดนตรีชาติพันธุ์ให้เยาวชนสามารถนำแนวทางที่ได้ไปปรับขยายในพื้นที่อื่นๆ หรือสามารถนำเป็นฐานข้อมูลการศึกษาเพื่อกำหนดนโยบายด้านการอนุรักษ์ทางวัฒนธรรมทั้งในระดับภูมิภาค และระดับชาติต่อไป

ท้ายสุดกระบวนการสืบทอดภูมิปัญญาด้านดนตรีชาติพันธุ์สู่เยาวชน เป็นการศึกษาเพื่อจัดทำรูปแบบการสืบทอดที่ออกแบบร่วมกันระหว่างคณะทำงาน กับชุมชนเจ้าของวัฒนธรรมโดยมีเยาวชนในชุมชน และผู้สนใจเข้าร่วมโครงการ ผลการจัดกิจกรรมสามารถนำไปเป็นตัวอย่างจัดกิจกรรมในพื้นที่อื่นๆ ได้ และยังสามารถขยายผลไปสู่กระบวนการจัดกิจกรรมในศาสตร์ด้านอื่นๆ ได้อีกด้วย

บทที่ ๒

การทบทวนวรรณกรรม

ในการศึกษาวิจัยเรื่อง “องค์ความรู้ จิตสำนึกรักษ์ และกระบวนการสืบทอดภูมิปัญญาด้านดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดเชียงราย” ผู้วิจัยได้ศึกษาทบทวนแนวคิด และเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องที่ผ่านมา โดยแบ่งออกเป็นประเด็น ดังนี้

๑. แนวคิดด้านการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์
 - ๑.๑ แนวคิดการจัดประเภทเครื่องดนตรี
 - ๑.๒ แนวคิดการศึกษาระบบเสียงดนตรี
๒. แนวคิดด้านการจำแนกกลุ่มชาติพันธุ์
๓. แนวคิดการสร้างจิตสำนึก และกระบวนการสืบทอดทางวัฒนธรรม
๔. ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับ ๑๗ กลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดเชียงราย
๕. เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

จากการตั้งประเด็นการศึกษาทบทวนแนวคิดเพื่อนำมาใช้เป็นแนวทางการศึกษาวิจัย จึงขอนำเสนอรายละเอียดของแนวคิดต่าง ๆ ดังนี้

๑. แนวคิดด้านการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์

การศึกษา “ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา” หรือภาษาอังกฤษเรียกว่า “Ethnomusicology” เป็นศาสตร์ที่พัฒนามาจากการศึกษาดนตรีแบบ “Musicology” หรือ “ดนตรีวิทยา” ซึ่งเป็นรากฐานการศึกษาดนตรีที่เกิดขึ้นและพัฒนาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ช่วงศตวรรษที่ ๑๙ จากนักวิชาการดนตรีในโลกตะวันตกเป็นต้นมา ดังนั้นเพื่อให้เกิดความเข้าใจที่ถ่องแท้เรื่องการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์วิทยานั้น จึงควรทำความเข้าใจระบบการศึกษาแบบดนตรีวิทยาก่อน เพื่อเป็นฐานความคิด วิเคราะห์ ในดนตรีชาติพันธุ์นั้น ๆ

ดังได้กล่าวมาแล้วว่า Musicology เป็นการศึกษาดนตรีในแบบอย่างที่นักวิชาการดนตรีชาวตะวันตกคิดค้นขึ้น โดยผู้ที่เป็นคนสำคัญในการผลักดันแนวคิด วิธีการ แบบวางรากฐานแบบอย่างคือ ศาสตราจารย์กีโด แอดเลอร์ (Guido Adler; ๑๘๕๕-๑๙๔๑) โดยได้แบ่งระบบการศึกษาดนตรีวิทยา ออกเป็น ๒ สายการศึกษา ได้แก่ ดนตรีวิทยา สายประวัติศาสตร์ และดนตรีวิทยา สายระบบดนตรี

ดนตรีวิทยา สายประวัติศาสตร์ (Historical Musicology) เป็นการศึกษาพัฒนาการ ความเปลี่ยนแปลง อิทธิพลของดนตรีที่เกิดขึ้น โดยเน้นการวิเคราะห์ข้อมูลดนตรีจากเอกสารชั้นต้น และชั้นรอง รายงานการบันทึก โน้ตเพลง ภาพถ่าย สื่อบันทึก หนังสือพิมพ์ หรือแม้แต่การสัมภาษณ์ข้อมูลจากบุคคลที่เกี่ยวข้องหรือที่ได้รับรู้ ได้เห็น ได้ยินดนตรีนั้น ๆ มา ดนตรีวิทยาสายประวัติศาสตร์นี้เป็นการศึกษาข้อมูลเพื่อนำมาตอบสังคมถึงเรื่องราวต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นกับดนตรีนั้น ๆ เช่น ที่มาที่ไปของดนตรี ความเป็นมาและพัฒนาการ การส่งอิทธิพลต่อปรากฏการณ์อื่น ๆ ปัจจัยเกื้อหนุนในสังคม เป็นต้น

ดนตรีวิทยา สายระบบดนตรี (Systematic Musicology) เป็นการศึกษา วิเคราะห์ดนตรีโดยเน้นที่การวิเคราะห์เสียงดนตรีเป็นหลัก โดยถ่ายทอดเสียงดนตรีที่เกิดขึ้นออกมาในรูปแบบระบบโน้ตดนตรีเป็นสำคัญ การศึกษาลักษณะนี้จำเป็นต้องนำทฤษฎีทางดนตรีเข้ามาประกอบการวิเคราะห์ เพื่อหาคำตอบในองค์ประกอบทางดนตรีที่เกิดขึ้น เช่น รูปแบบโครงสร้างของบทเพลง ลักษณะของเสียง การดำเนินทำนอง การประสานเสียง เนื้อเสียง พื้นผิวของการประสานเสียง บันไดเสียง เป็นต้น

การศึกษาแบบอย่างดนตรีวิทยา เป็นการศึกษาที่เหมาะสมกับวัฒนธรรมของชาวตะวันตก เนื่องจากชาวตะวันตกนิยมที่จะมีการจดบันทึกข้อมูลปรากฏการณ์ ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นอย่างสม่ำเสมอ มีการเขียนเอกสาร หนังสือ หรือวิวัฒนาการการถ่ายภาพเพื่อนำมาใช้ประกอบในหนังสือหรือบทความ สิ่งเหล่านี้ล้วนเกื้อหนุนต่อการศึกษาในแบบดนตรีวิทยาเป็นอย่างยิ่ง เพราะโดยแท้จริงแล้วแหล่งค้นคว้าข้อมูลที่สำคัญในการศึกษาแบบดนตรีวิทยานั้น คือ ห้องสมุด หรือการนั่งคิดวิเคราะห์เสียงในห้องทดลองหรือห้องทำงานของนักวิจัย

ในขณะที่การศึกษาแบบดนตรีวิทยากำลังมีการศึกษาชำระโน้ตเพลงกันอย่างขะมักเขม้น เมื่อเข้าสู่ช่วงยุคล่าอาณานิคมของกลุ่มชาติตะวันตก นักดนตรีวิทยาหลายท่านได้ออกเดินทางมายังโลกตะวันออก ได้พบเห็นวัฒนธรรมระบบวิธีคิดแบบที่ต่างออกไป เสียงดนตรีที่มีระบบเสียงแตกต่างออกไป การใช้วัสดุในการกำเนิดเสียงที่ต่างออกไป หรือการนำดนตรีเข้ามาใช้ในสังคมวัฒนธรรมอย่างที่ดินตรินดนตรีวิทยาจากโลกตะวันตกมิเคยได้เห็นจากในห้องสมุดมาก่อน ทำให้เกิดความตื่นตัวอย่างมากในการศึกษาดนตรีในซีกโลกตะวันออก กระบวนการลงเก็บข้อมูลภาคสนามเกิดขึ้นทันที ทำให้นักดนตรีวิทยาในยุคนี้เกิดแนวคิดในการศึกษาดนตรีในโลกตะวันออกที่ต่างออกไป ความเข้าใจในดนตรีของโลกตะวันออกที่เกิดขึ้น จึงทำให้เกิดแนวคิดกระบวนการศึกษาดนตรีในแบบอย่างที่ต่างออกไป โดยเริ่มจากการศึกษาในเชิงเปรียบเทียบ หรือที่เรียกว่า Comparative Musicology ซึ่งเป็นการเปรียบเทียบระหว่างดนตรีของโลกตะวันตก กับตะวันออก จากนั้นจึงเกิดความเข้าใจมากขึ้นถึงบทบาทของดนตรีในโลกตะวันออกจึงพัฒนาต่อมาเป็นการศึกษาในแบบ Anthropology Musicology ซึ่งเป็นการศึกษาดนตรีตามแนวทางของมานุษยวิทยา และสังคมวิทยา และพัฒนาต่อมาเป็นโดยบัญญัติให้เป็น Ethnomusicology หรือดนตรีชาติพันธุ์วิทยาเป็นต้นมา

ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา (Ethnomusicology) เกิดจากคำว่า Ethno ซึ่งหมายถึง กลุ่มคนที่มีลักษณะเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ ชนเผ่า หรือกลุ่มคนที่มีวัฒนธรรมเป็นของตนเอง (ออกแนวล้ำหลัง) ผสม

กับคำว่า Musicology ซึ่งได้กล่าวมาแล้ว จึงกลายเป็นการศึกษาดนตรีในวัฒนธรรมของชนเผ่า หรือ กลุ่มชาติพันธุ์ที่มีการสืบทอดดนตรีแบบมุขปาฐะ บทบาทของดนตรีมีความสัมพันธ์กับวัฒนธรรม ประเพณี วิถีชีวิต และกิจกรรมต่าง ๆ ที่แฝงอยู่ในการดำเนินชีวิตของมนุษย์ และพฤติกรรม นักวิชาการที่มีบทบาทสำคัญในการวางรากฐานการศึกษา คือ ยาป คูนส์ (Jaap Kunst; ๑๘๙๑-๑๙๖๐)

โดยสรุปแล้วการศึกษาตามแนวทางของดนตรีชาติพันธุ์วิทยาจึงไม่สามารถกระทำได้แต่ในห้องสมุด หรือเอกสารได้อีกต่อไป แนวคิดการศึกษาแบบดนตรีชาติพันธุ์วิทยา จึงต้องมีการลงพื้นที่ ศึกษางานภาคสนาม การแฝงตัวอยู่ในชุมชนเพื่อสัมผัสปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น และเปลี่ยนแปลงไป การได้เรียนรู้บทบาทของดนตรีซึ่งอาจจะไม่มีแค่ในประเพณี งานรื่นเริงเท่านั้น ในบางครั้งอาจปรากฏอยู่ในพิธีกรรม ความเชื่อ หรือในขั้นตอนการดำเนินกิจกรรมของกลุ่มชนในสังคมนั้น สิ่งเหล่านี้อาจเรียกเป็นวัฒนธรรมของกลุ่มคนที่ยึดถือปฏิบัติกันมาโดยมีดนตรีเป็นส่วนหนึ่งในวัฒนธรรม และถือว่าดนตรีเป็นวัฒนธรรมหนึ่งของคนในสังคมนั้น ๆ เช่นกัน

๑.๑ แนวคิดการจัดประเภทเครื่องดนตรี

ในการศึกษาเรื่องการจัดประเภทเครื่องดนตรี ตามแนวทางการศึกษาแบบดนตรีชาติพันธุ์ นั้น นิยมที่จะจัดระบบประเภทของเครื่องดนตรีตามแนวทางการศึกษาของ อีลิค ฮอนบอสเทล และซาคส์ (Erich Moritz von Hornbostel; ๑๘๗๗-๑๙๓๕ and Curt Sachs ๑๘๘๑-๑๙๕๙) หรือเรียกการจัดประเภทเครื่องดนตรีระบบนี้ว่า “Hornbostel-Sach” โดยตีพิมพ์เผยแพร่ครั้งแรกเป็นภาษาเยอรมันเมื่อปี ค.ศ.๑๙๑๔ และเผยแพร่เป็นภาษาอังกฤษในปี ค.ศ.๑๙๖๑ (Hornbostel & Sachs, 1961, pp.444-461) ในครั้งนั้นแบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น ๔ ตระกูล ได้แก่ เครื่องกระทบ เครื่องหนัง เครื่องสาย และเครื่องลม

ต่อมาภายหลังมีการทบทวนและปรับปรุงข้อมูลอีกครั้งเมื่อปี ค.ศ.๒๐๑๑ ใช้หลักการจัดประเภทของเครื่องดนตรี โดยพิจารณาจากแหล่งกำเนิดเสียงในทางฟิสิกส์ (Acoustic) เช่นเดียวกัน แต่มีการเพิ่มกลุ่มเครื่องดนตรี อีก ๑ ตระกูล คือตระกูลเครื่องไฟฟ้า หรือ Electrophones จากการศึกษาแบ่งประเภทของเครื่องดนตรี ทั้ง ๕ ตระกูลนี้ โดยมีรายละเอียดคุณสมบัติของเครื่องดนตรี ทั้ง ๕ ตระกูล ดังนี้

๑) ตระกูลเครื่องกระทบ (Idiophones)

เครื่องดนตรีตระกูลเครื่องกระทบ โดยตัวเครื่องดนตรีทำจากวัตถุที่มีความแข็งแรง คงรูป การเกิดเสียงโดยการสั่นสะเทือนด้วยตัวเอง และเสียงที่ได้ต้องไม่เป็นการชิงหนัง หรือสาย เครื่องดนตรีตระกูลเครื่องกระทบนี้อาจจะมีระดับเสียง หรือไม่มีความถี่เสียงที่แน่นอนก็ได้ ลักษณะการเกิดเสียง

แบ่งออกเป็น ๔ ลักษณะ ได้แก่ การกระทบโดยการตี (Struck Idiophone) การกระทบโดยการดีด (Plucked Idiophone) การกระทบโดยการสี (Friction Idiophones) และการกระทบโดยการเขย่า/เป่าลม (Blown Idiophones)

๒) ตระกูลเครื่องหนัง (Membranophones)

เครื่องดนตรีตระกูลเครื่องหนัง เป็นเครื่องดนตรีที่เกิดเสียงจากการสั่นสะเทือนจากหนังสัตว์ที่นำมาทำเป็นส่วนประกอบของเครื่องดนตรี ซึ่งเครื่องดนตรีส่วนใหญ่ของตระกูลนี้จะเป็นเครื่องดนตรีประเภทกลอง แบ่งลักษณะการเกิดเสียงออกเป็น ๔ ลักษณะ ได้แก่ กลองหนังที่เกิดเสียงโดยการตี (Struck Drums) กลองหนังที่เกิดเสียงโดยการดีด (Plucked Drums) กลองหนังที่เกิดเสียงโดยการเสียดสี (Friction Drums) และกลองหนังที่เกิดเสียงโดยการพูดหรือร้อง (Singing Membranes)

๓) ตระกูลเครื่องสาย (Chordophones)

เครื่องดนตรีตระกูลเครื่องสาย เป็นเครื่องดนตรีที่เกิดเสียงโดยการสั่นสะเทือนที่สายของเครื่องดนตรีที่ขึง ดึงบนเครื่อง ที่กำหนดตำแหน่งชัดเจนจุดหนึ่ง และสามารถปรับตั้งได้อีกจุดหนึ่ง แบ่งลักษณะการเกิดเสียงออกเป็น ๒ ลักษณะ ได้แก่ เครื่องสายที่มีสายในการผลิตเสียงเป็นหลัก (Simple Chordophones) และ เครื่องสายที่มีสาย หรือส่วนอื่น ๆ ช่วยในการผลิตเสียง (Composite Chordophones)

๔) ตระกูลเครื่องลม (Aerophones)

เครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม เป็นการรวบรวมเครื่องดนตรีที่ใช้ลมในการกำเนิดเสียงทั้งเครื่องลมไม้ และเครื่องลมทองเหลือง หรือเครื่องลมอื่น ๆ เป็นเสียงที่เกิดจากการสั่นสะเทือนของอากาศ แบ่งลักษณะย่อยออกเป็น ๒ ลักษณะ ได้แก่ เครื่องดนตรีประเภทลมอิสระ (Free Aerophone) และ เครื่องดนตรีประเภทลมไม่อิสระ (Non-Free Aerophone)

๕) ตระกูลเครื่องไฟฟ้า (Electrophones)

เป็นเครื่องดนตรีที่ผลิตเสียงออกมาด้วยระบบไฟฟ้า เป็นเสียงสังเคราะห์ที่ไม่ได้เป็นเสียงที่เกิดขึ้นโดยธรรมชาติ

โดยสรุปแล้วเครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ทั้งหมดไม่มีการนำไฟฟ้าเข้ามาเป็นส่วนประกอบทำให้เกิดเสียง ทุกเครื่องดนตรีล้วนต่างผลิตเสียงออกมาในรูปแบบเสียงธรรมชาติ ดังนั้นในการจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรีชาติพันธุ์ของจังหวัดเชียงรายจึงเป็นเครื่องดนตรีตระกูลที่ได้เสียงจากธรรมชาติเพียงอย่างเดียว

๑.๒ แนวคิดการศึกษาระบบเสียงดนตรี

การศึกษาระบบเสียงเครื่องดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดเชียงราย นั้น เนื่องจากยังไม่มีทฤษฎีที่เป็นบัพัญญูติเรื่องระบบเสียงอย่างชัดเจน ดังนั้นการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้จึงใช้กระบวนการศึกษาระบบเสียงโดยอิงระบบเสียง แบบระบบเสียงเท่า (Equal Temperament) ของดนตรีตะวันตกในการเป็นฐานเพื่อเปรียบเทียบให้เห็นเป็นระบบเสียงอื่นที่เกิดขึ้น ที่คิดค้นโดย อเล็กซานเดอร์ จอห์น เอลลิส (Alexander John Ellis, ๑๘๑๔-๑๘๙๐) นักคณิตศาสตร์ และภาษาศาสตร์ ชาวอังกฤษ

แนวคิดเรื่องระบบเสียงของเอลลิส นั้น จะใช้หน่วยวัดค่าระยะห่าง ที่เรียกว่า เซนต์ (Cent) โดยใน ๑ เสียง หรือ ๑ Semitone มีค่าเท่ากับ ๑๐๐ เซนต์ ดังนั้นใน ๑ ช่วงคู่แปด (1 Octave) หรือ ๑๒ Semitone จะมีค่าระยะห่างของเสียงเท่ากับ ๑,๒๐๐ เซนต์ พอตี แสดงเป็นตารางเปรียบเทียบระยะความถี่ห่างของเสียงใน ๑ ช่วงคู่แปด ดังนี้

Semitone	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Note	C	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	A	A#	B	C
Cent.	0	10	20	30	40	50	60	70	80	90	1,00	1,10	1,20
		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

จากตารางแสดงระยะความถี่ห่างของเสียง เมื่อเทียบกับโน้ตสากล ตามแนวคิดของเอลลิส จะพบว่าทุกเสียงมีระยะห่างที่เท่ากัน ตัวอย่างเช่น ระยะห่างของเสียงคู่ ๕ ระหว่างโน้ต C – G จะมีระยะห่างทั้งสิ้น ๗ Semitone ดังนั้นจึงมีค่าระยะห่างเท่ากับ ๗๐๐ เซนต์ เช่นเดียวกันหากเสียงหลักของเพลงอยู่ที่โน้ต G ระยะห่างของเสียงคู่ ๕ ระหว่างโน้ต G คือ D ซึ่งมีระยะห่างเท่ากับ ๗ Semitone เช่นกัน (G/G#/A/A#/B/C/C#/D) ค่าระยะห่างของเสียงจึงเท่ากับ ๗๐๐ เซนต์เท่ากัน

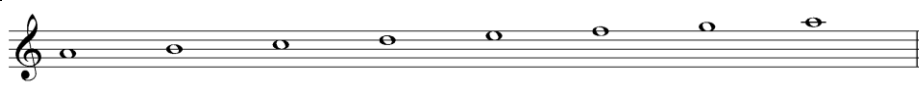
ทั้งนี้ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ได้มีการนำเอาทฤษฎีเข้ามามีใช้ในการตั้งเสียงแต่อย่างใด การตั้งเสียงที่ใช้อยู่ คือการคาดคะเนเสียงจากการฟัง หรือการเทียบเคียงเสียงกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ หรือเทียบกับเสียงร้องของมนุษย์ ดังนั้นระยะของเสียงจึงไม่เท่ากับหรือมีความคาดเคลื่อนกับระยะห่างของเสียงระบบแบ่งเท่าอย่างแน่นอน ดังนั้นจึงต้องมีการเพิ่ม/ลดค่าเซนต์ไปตามเสียงที่เกิดขึ้นนั้น โดยการวิเคราะห์ค่าเซนต์ของเสียงที่วัดมาได้นั้น สามารถใช้โปรแกรม Wave Lab หรือโปรแกรมอื่น ๆ ซึ่งเป็นโปรแกรมคอมพิวเตอร์สำหรับช่วยในการวิเคราะห์/ตัดต่อเสียงได้ต่อไป

ประเด็นเรื่องเสียงของโน้ต และระยะห่างของแต่ละเสียงที่ปรากฏ เพื่อให้เกิดความเข้าใจสามารถเทียบเคียงการจัดระยะบันไดเสียงของดนตรีสากล ผู้วิจัยขอทบทวนเรื่องโครงสร้างของบันไดเสียงในดนตรีตะวันตกเพื่อใช้เป็นฐานข้อมูลในการเทียบเคียงกับระบบเสียงที่ปรากฏในการบรรเลงเพลงของกลุ่มชาติพันธุ์ ดังนี้

บันไดเสียงแบบ ๕ เสียง

Scale/Mode	Structure
Major Pentatonic	
Minor Pentatonic	

บันไดเสียงแบบ ๗ เสียง

Scale/Mode	Structure
Ionian	
Dorian	
Phrygian	
Lydian	
Mixolydian	
Aeolian	
Locrian	

(นพพร ด้านสกุล, ๒๕๔๘, น.๒๓-๒๔)

นอกจากนี้ยังมีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบบางกลุ่มที่มีระดับเสียงไม่แน่นอน (indefinite Pitch Instruments) เครื่องดนตรีกลุ่มนี้จะทำหน้าที่ประกอบจังหวะ มีวิธีการกำเนิดเสียง เช่น การตี เคาะ เขย่า ขูด เป็นต้น เครื่องดนตรีกลุ่มนี้ได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ เป็นต้น

ส่วนเครื่องดนตรีกลุ่มที่มีระดับเสียงแน่นอน (Definite Pitch Instruments) เครื่องดนตรีกลุ่มนี้ เช่น เครื่องดนตรีลักษณะแบบไซโลโฟน หรือระนาด เครื่องดนตรีแบบระฆังราว (Tubular Bells) เป็นต้น

๒. แนวคิดด้านการจำแนกกลุ่มชาติพันธุ์

เนื่องด้วยการศึกษาครั้งนี้ มีความหลากหลายทางข้อมูลของกลุ่มชาติพันธุ์เป็นจำนวนมากถึง ๑๗ กลุ่มชาติพันธุ์ ซึ่งแต่ละกลุ่มอาจมีการใช้เครื่องดนตรี หรือท่วงทำนองเพลงที่คล้ายคลึงกันบ้าง หรืออาจมีความแตกต่างทางวัฒนธรรมกันไปบ้าง ดังนั้นเพื่อให้เกิดระบบความสัมพันธ์กันในกลุ่มชาติพันธุ์แต่ละกลุ่มมากที่สุด ผู้วิจัยพิจารณาว่า “ภาษา” น่าจะเป็นเกณฑ์การจำแนกกลุ่มชาติพันธุ์ได้อย่างชัดเจนมากที่สุด เนื่องจากภาษานั้นมีอิทธิตอบทเพลง และบทเพลงมีบทบาทหน้าที่เกี่ยวข้องกับสังคม วัฒนธรรม และความเป็นอยู่ ดังนั้นการจำแนกกลุ่มชาติพันธุ์ออกเป็น “กลุ่มตระกูลภาษา” จึงน่าจะ เป็นประโยชน์ต่อการนำเสนอข้อมูลอย่างเป็นระบบ ทั้งบทเพลง และเครื่องดนตรีมากที่สุด ในที่นี้มี นักวิชาการทางภาษาศาสตร์ได้นำเสนอแนวคิดการจำแนกกลุ่มภาษาต่าง ๆ ไว้ดังนี้

สุวิไล เปรมศรีรัตน์ และคณะ (๒๕๔๗) ได้กล่าวว่า ประเทศไทยตั้งอยู่ใจกลางผืนแผ่นดินใหญ่ เอเชียอาคเนย์ จึงทำให้มีความหลากหลายทางภาษาและวัฒนธรรมเป็นอย่างมาก จากผลการวิจัย พบว่าประเทศไทยมีภาษาที่ใช้กันอยู่ทั้งสิ้น ๖๐ ภาษา จัดออกเป็นกลุ่มตระกูลได้ ๕ กลุ่ม ได้แก่ ตระกูลไท ร้อยละ ๙๔ ตระกูลออสโตรเอเชียติก (มอญ-เขมร) ร้อยละ ๔.๓ ตระกูลจีน-ทิเบต ร้อยละ ๑.๑ ตระกูลออสโตรเนเซียนมาลาโยโพลีเนเซียน ร้อยละ ๐.๓ และตระกูลม้ง-เมี่ยน ร้อยละ ๐.๓ เหล่านี้ล้วนกระจายตัวอยู่ในพื้นที่ต่าง ๆ ทั่วประเทศไทย

ทั้งนี้ในตระกูลภาษาที่กล่าวมานั้น ยังสามารถแยกย่อยภายในได้อีกหลากหลายภาษา โดยจะ นำเสนอเป็นแผนภูมิ ทั้ง ๕ ตระกูลภาษา ดังนี้

๑) ตระกูลไท (Tai)

ภาษาตระกูลนี้เป็นกลุ่มภาษาหลักของคนส่วนใหญ่ของประเทศ และสามารถแยกย่อยได้อีก ๒๔ กลุ่มภาษา กระจายตัวอยู่ทั่วประเทศ คิดเป็นร้อยละ ๙๔ ของประชากรในประเทศที่ใช้ภาษา ตระกูลนี้อยู่ โดยมีตระกูลย่อยต่าง ๆ แสดงเป็นแผนภูมิ ดังนี้

ตระกูลไท	
ไต-แสก	ไต-ไต
แสก	ไต (กลุ่มตะวันตกเฉียงใต้)
-	ไตใหญ่/ ลื้อ/ ไตดำ/ จีน/ ยวน (ไทยเหนือ/คำเมือง) ยอง/ ไตหย่า/ ไทยกลาง/ ไทยใต้/ ลาวอีสาน เป็นต้น

๒) ตระกูลออสโตรเอเชียติก (มอญ-เขมร)

นักภาษาศาสตร์เชื่อว่าเป็นตระกูลภาษาดั้งเดิมในแถบเอเชียอาคเนย์นี้ แยกย่อยได้ ๒๒ กลุ่มภาษา มีผู้ใช้ภาษาตระกูลออสโตรเอเชียติก (มอญ-เขมร) คิดเป็นร้อยละ ๔.๓ ของประชากรในประเทศที่ใช้ภาษาตระกูลนี้อยู่ โดยมีตระกูลย่อยต่าง ๆ ดังนี้

ตระกูลออสโตรเอเชียติก (Austroasiatic)

มอญ-เขมร							
มอญ-เขมรเหนือ			มอญ-เขมร ตะวันออก			มอญ-เขมรใต้	
กลุ่ม ปะหล่อง	กลุ่ม ขมุ	กลุ่ม เวียดติก	กลุ่ม เปียร์	กลุ่ม เขมร	กลุ่ม กะตุ	กลุ่ม มอญ	กลุ่ม อัสเลียน
ดาร์อั้ง ว่า ละเม็ด ลัวะ ปลั่ง	ขมุ ปรัย	โซ่	ซอง กะซอง ซัมเร ชะโอจ	เขมรถิ่น ไทย	กูย/ส่วย เยอ โซ่ บรู	มอญ ญัสกูร	เงาะ/ซา ไก

๓) ตระกูลจีน-ทิเบต

ตระกูลจีน-ทิเบตแบ่งย่อยได้ ๑๑ กลุ่มภาษา ผู้ที่พูดภาษานี้ส่วนใหญ่อยู่เขตทางภาคเหนือของประเทศไทย หรือพื้นที่ใกล้ติดกับประเทศจีน มีประชากรใช้ภาษาตระกูลจีน-ทิเบตในประเทศไทย คิดเป็นร้อยละ ๑.๑ ของประชากรในประเทศ โดยมีตระกูลย่อยต่าง ๆ ดังนี้

ตระกูลจีน-ทิเบต

ทิเบต-พม่า						
สาละ	เบอมิช โลโล				ทิเบต(หิมาลัย)	กะเหรี่ยง
คะฉิ่น	เบอมิส	อุก๋อง	โลโลอิช			สะกอ
			โลโลอิชกลาง	โลโลอิชใต้		โปว
			ลีซู ลาหู่	ปิชู อาข่า อิมปี		บเว ปะโอ คะยา ปะตอง กะยอ

๔) ตระกูลมลายูโพลีเนเซียน

ตระกูลภาษามลายูโพลีเนเซียน หรือออสโตรเนเซียน มีจำนวน ๓ กลุ่มภาษาหลัก ส่วนใหญ่เป็นกลุ่มคนพื้นเมืองในแถบภาคใต้ของเอเชียอาคเนย์ เช่น มาเลเซีย อินโดนีเซีย ฟิลิปปินส์ เป็นต้น ในประเทศไทยพบในแถบภาคใต้เป็นส่วนมาก มีประชากรที่ใช้ภาษาตระกูลนี้คิดเป็นร้อยละ ๐.๓ ของประชากรในประเทศโดยมีตระกูลย่อยต่าง ๆ แสดงเป็นแผนภูมิ ดังนี้

ตระกูลออสโตรเนเซียน
มลายู/ยาวิ
อูรักละไวย์
มอเก็น

๕) ตระกูลม้ง-เมี่ยน

กลุ่มตระกูลม้ง-เมี่ยนพบในแถบภาคเหนือของประเทศไทย มีประชากรที่ใช้ภาษาตระกูลนี้คิดเป็นร้อยละ ๐.๓ ของประชากรในประเทศ โดยมีตระกูลย่อยต่าง ๆ แสดงเป็นแผนภูมิ ดังนี้

ตระกูลม้ง-เมี่ยน		
ม้ง		เมี่ยน
ม้งดำ	ม้งขาว	-

(สุวิไล เปรมศรีรัตน์ และคณะ, ๒๕๔๗, ๑-๒๐)

โดยสรุป จากการแบ่งกลุ่มชาติพันธุ์ตามหลักภาษาศาสตร์ตามแนวทางของ สุวิไล เปรมศรีรัตน์ และคณะ (๒๕๕๗) ที่ผ่านมานั้นหากเมื่อพิจารณาแล้วจะพบว่ากลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดเชียงรายที่ดำเนินการศึกษาในครั้งนี้ สามารถแบ่งเป็นกลุ่มตามแนวทางข้างต้นได้ทั้งสิ้น ๓ กลุ่มด้วยกัน คือ

- ๑) กลุ่มชาติพันธุ์ภาษาตระกูลไต ได้แก่ ไตเจิน ไตลื้อ ไตยวน ไตยอง ไตหย่า ไตใหญ่
- ๒) กลุ่มชาติพันธุ์ภาษาตระกูลจีน-ทิเบต ได้แก่ ปีซู ปวาเก๋อญอ ม้ง ลาหู่ ลีซู อาข่า อ้วงเมี่ยน
- ๓) กลุ่มชาติพันธุ์ภาษาตระกูลมอญ-เขมร ได้แก่ ขมุ ดารอั้ง ลัวะ

๔) กลุ่มคนจากภาคอีสาน

ทั้งนี้กลุ่มคนจากภาคอีสานที่เข้ามาตั้งถิ่นฐานในจังหวัดเชียงราย แม้ว่าจะจัดกลุ่มอยู่ในตระกูลภาษาตระกูลไต แต่เนื่องจากกลุ่มคนอีสานที่เข้ามามีความหลากหลายทางภาษากลุ่มย่อย ในการศึกษาครั้งนี้จึงขอแยกกลุ่มคนจากภาคอีสานออกมาเป็นกลุ่มที่ ๔

๓. แนวคิดการสร้างจิตสำนึก และกระบวนการสืบทอดทางวัฒนธรรม

การสร้างจิตสำนึกทางวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่สำคัญต่อการพัฒนาและสืบทอดภูมิปัญญาที่มีแต่เดิมจากรุ่นหนึ่งไปสู่รุ่นหนึ่ง เนื่องด้วยหากเยาวชนชนมีจิตสำนึกรัก และเล็งเห็นความสำคัญของภูมิปัญญาที่บรรพบุรุษได้ส่งสมมา จนเกิดความเข้าใจ รัก และหวงแหนสิ่งนั้น จนต้องการที่จะเรียนรู้ สืบทอด แล้วนำไปใช้ในวิถีชีวิตตามขนบธรรมเนียมประเพณีของบรรพบุรุษที่เคยถือปฏิบัติมา ภูมิปัญญาเหล่านี้ก็จะไม่สูญหาย และอาจจะได้รับการต่อยอดองค์ความรู้ขึ้นไปได้เรื่อย ๆ

จึงสรุปได้ว่า จิตสำนึกที่ดีส่งผลต่อกระบวนการสืบทอดทางวัฒนธรรมอย่างชัดเจน ผู้วิจัยได้ศึกษารูปแบบแนวคิดการสร้างจิตสำนึก และกระบวนการสืบทอดทางวัฒนธรรม โดยในส่วนของ การสร้างจิตสำนึก ได้ศึกษารูปแบบการเรียนการสอนที่เน้นการพัฒนาจิตพิสัย (Affective Domain) ซึ่งรูปแบบการเรียนการสอนลักษณะนี้จะช่วยให้ผู้เรียนเกิดความรู้สึก เจตคติ ค่านิยม คุณธรรม และจริยธรรมที่พึงประสงค์ โดยนำเสนอแนวคิดการพัฒนาจิตพิสัยของแครทวอล บลูม และมาเซีย (Instructional Model Based on Affective Domain by Krathwohl, Bloom and Masia) โดยศึกษาข้อมูลจาก ทิศนา แคมมณี (๒๕๕๖) ซึ่งได้จำแนกลักษณะการศึกษาออกเป็น ๓ ด้าน คือ ด้านความรู้ (Cognitive Domain) ด้านเจตคติ หรือความรู้สึก (Affective Domain) และด้านทักษะ (Psycho-motor Domain) โดยในด้านเจตคติ นั้น แครทวอล บลูม และมาเซีย ได้จัดชั้นของการเรียนรู้ไว้ ๕ ขั้นตอน ดังนี้

- ๑) ขั้นการรับรู้ (receiving or attending) หมายถึง การที่ผู้เรียนได้รับรู้ค่านิยมที่ต้องการจะปลูกฝังในตัวผู้เรียน
- ๒) ขั้นการตอบสนอง (responding) หมายถึง การที่ผู้เรียนได้รับรู้และเกิดความสนใจในค่านิยมนั้น แล้วมีโอกาสได้ตอบสนองในลักษณะใดลักษณะหนึ่ง
- ๓) ขั้นการเห็นคุณค่า (valuing) หมายถึง ขั้นที่ผู้เรียนได้รับประสบการณ์เกี่ยวกับค่านิยมนั้น แล้วเกิดเห็นคุณค่าของค่านิยมนั้น ทำให้ผู้เรียนมีเจตคติที่ดีต่อค่านิยมนั้น
- ๔) ขั้นการจัดระบบ (organization) หมายถึง ขั้นที่ผู้เรียนรับค่านิยมที่ตนเห็นคุณค่านั้นเข้ามาอยู่ในระบบค่านิยมของตน
- ๕) ขั้นการสร้างลักษณะนิสัย (characterization) หมายถึง ขั้นที่ผู้เรียนปฏิบัติตามค่านิยมที่รับมาอย่างสม่ำเสมอ และทำจนกระทั่งเป็นนิสัย

โดยในแต่ละขั้นมีกระบวนการเรียนการสอนของรูปแบบ ดังนี้

ขั้นที่	กระบวนการ	พฤติกรรมที่ควรเกิดขึ้นในตัวผู้เรียน
๑. การรับรู้ค่านิยม	ผู้สอนจัดประสบการณ์ หรือสถานการณ์ที่ช่วยให้ผู้เรียนได้รับรู้ค่านิยมนั้นอย่างใส่ใจ เช่น เสนอกรณีตัวอย่างที่เป็นประเด็นปัญหาขัดแย้งเกี่ยวกับค่านิยมนั้น คำถาม	๑. การรู้ตัว ๒. การเต็มใจรับรู้ ๓. การควบคุมการรับรู้

ขั้นที่	กระบวนการ	พฤติกรรมที่ควรเกิดขึ้นในตัวผู้เรียน
	ที่ท้าทายความคิดเกี่ยวกับค่านิยมนั้น เป็นต้น	
๒. การตอบสนองต่อค่านิยม	ผู้สอนจัดสถานการณ์ให้ผู้เรียนมีโอกาสตอบสนองต่อค่านิยมนั้นในลักษณะใดลักษณะหนึ่ง เช่น ให้พูดแสดงความคิดเห็นต่อค่านิยมนั้น ให้ลองทำตามค่านิยมนั้น ให้สัมภาษณ์หรือพูดคุยกับผู้มีค่านิยมนั้น เป็นต้น	๑. การยินยอมตอบสนอง ๒. การตั้งใจตอบสนอง ๓. ความพึงพอใจในการตอบสนอง
๓. การเห็นคุณค่าของค่านิยม	ผู้สอนจัดประสบการณ์หรือสถานการณ์ที่ช่วยให้ผู้เรียนได้เห็นคุณค่าของค่านิยมนั้น เช่น การให้ลองปฏิบัติตามค่านิยมแล้วได้รับการตอบสนองในทางที่ดี เห็นประโยชน์ที่เกิดขึ้นกับตนหรือบุคคลอื่นที่ปฏิบัติตามค่านิยมนั้น เห็นโทษหรือได้รับโทษจากการละเลยไม่ปฏิบัติตามค่านิยมนั้น เป็นต้น	๑. การยอมรับในคุณค่านั้น ๒. การชื่นชอบในคุณค่านั้น ๓. ความผูกพันในคุณค่านั้น
๔. การจัดระบบค่านิยม	เมื่อผู้เรียนเห็นคุณค่าของค่านิยมและเกิดเจตคติที่ดีต่อค่านิยมนั้น และมีความโน้มเอียงที่จะรับค่านิยมนั้นมาใช้ในชีวิตของตน ผู้สอนควรกระตุ้นให้ผู้เรียนพิจารณาค่านิยมนั้นกับค่านิยมหรือคุณค่าอื่น ๆ ของตน	๑. การสร้างมโนทัศน์ในคุณค่านั้น ๒. การจัดระบบในคุณค่านั้น
๕. การสร้างลักษณะนิสัย	ผู้สอนส่งเสริมให้ผู้เรียนปฏิบัติตามค่านิยมนั้นอย่างสม่ำเสมอโดยติดตามผลการปฏิบัติและให้ข้อมูลป้อนกลับและการเสริมแรงเป็นระยะ ๆ จนกระทั่งผู้เรียนสามารถปฏิบัติได้จนเป็นนิสัย	๑. การมีหลักยึดในการตัดสินใจ ๒. การปฏิบัติตามหลักยึดนั้นจนเป็นนิสัย

การดำเนินการในขั้นตอนทั้ง ๕ ไม่สามารถทำได้ในระยะเวลาอันสั้น โดยเฉพาะในขั้นที่ ๔ และ ๕ ต้องการเวลาในการปฏิบัติ อาจจะมีมากน้อยแตกต่างกันไปในผู้เรียนแต่ละคน ผลที่ผู้เรียนจะได้รับการปลูกฝังค่านิยมที่พึงประสงค์จนถึงระดับที่สามารถปฏิบัติได้จนเป็นนิสัย และเป็นกิจวัตรต่อเนื่อง นอกจากนั้นผู้เรียนยังได้เรียนรู้กระบวนการในการปลูกฝังค่านิยมให้เกิดขึ้น ซึ่งผู้เรียนสามารถนำไปปลูกฝังค่านิยมอื่น ๆ ให้แก่ตนเองหรือผู้อื่นต่อไป (ทศนา แคมมณี, ๒๕๕๖, ๒๓๗-๒๓๙)

ด้านกระบวนการสืบทอด ผู้วิจัยได้ศึกษารูปแบบการเรียนการสอนที่เน้นการพัฒนาทักษะพิสัย หรือการพัฒนาทักษะด้านการปฏิบัติ การกระทำ หรือการแสดงออก โดยศึกษาข้อมูลจาก ทิศนา แคมมณี (๒๕๕๖) ซึ่งผู้วิจัยพิจารณาถึงความเป็นไปได้ในการนำมาปรับใช้กับกระบวนการสืบทอดทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ในการศึกษาครั้งนี้ จึงขอเสนอทบทวนรูปแบบการจัดการเรียนการสอนที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาด้านทักษะพิสัย ๒ รูปแบบ ได้แก่ รูปแบบของซิมป์สัน และรูปแบบของเดฟ โดยมีรายละเอียด กระบวนการขั้นตอนของรูปแบบ ดังนี้

๑) รูปแบบการเรียนการสอนตามแนวคิดการพัฒนาทักษะปฏิบัติของซิมป์สัน

(Instructional Model Based on Simpson's Processes for psycho-Motor Skill Development)

แนวคิดหลักของการพัฒนาทักษะปฏิบัติของซิมป์สัน (อ้างในทิศนา แคมมณี, ๒๕๕๖, ๒๔๔) กล่าวคือ ทักษะเป็นเรื่องที่มีความเกี่ยวข้องกับพัฒนาการทางกายของผู้เรียน เป็นความสามารถในการประสานการทำงานของกล้ามเนื้อหรือร่างกาย ในการทำงานที่มีความซับซ้อน และต้องอาศัยความสามารถในการใช้กล้ามเนื้อหลาย ๆ ส่วน การทำงานดังกล่าวเกิดขึ้นได้จากการสั่งงานของสมอง ซึ่งต้องมีความสัมพันธ์กับความรู้สึกที่เกิดขึ้น ทักษะปฏิบัตินี้สามารถพัฒนาได้ด้วยการฝึกฝน ซึ่งหากได้รับการฝึกฝนที่ดีแล้ว จะเกิดความถูกต้อง ความคล่องแคล่ว ความเชี่ยวชาญชำนาญการ และความคงทน ผลของพฤติกรรมหรือการกระทำสามารถสังเกตได้จากความรวดเร็ว ความแม่นยำ ความเร็ว หรือความราบรื่นในการจัดการ

ดังนั้นในการจัดการเรียนการสอนเพื่อพัฒนาทักษะการปฏิบัติตามแนวทางของซิมป์สัน จึงได้กำหนดวัตถุประสงค์ของรูปแบบ คือ เพื่อช่วยให้ผู้เรียนสามารถปฏิบัติหรือทำงานที่ต้องอาศัยการเคลื่อนไหวหรือการประสานงานของกล้ามเนื้อทั้งหลายได้อย่างดี มีความถูกต้องและมีความชำนาญ โดยมีกระบวนการ ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นที่	กระบวนการ
๑. ขั้นการรับรู้ (perception)	เป็นขั้นการให้ผู้เรียนรับรู้ในสิ่งที่จะทำ โดยการให้ผู้เรียนสังเกตการทำงานนั้นอย่างตั้งใจ
๒. ขั้นการเตรียมความพร้อม (set)	เป็นขั้นการปรับตัวให้พร้อมเพื่อการทำงานหรือแสดงพฤติกรรมนั้น ทั้งทางด้านร่างกาย จิตใจ อารมณ์ โดยการปรับตัวให้พร้อมที่จะเคลื่อนไหวหรือแสดงทักษะนั้น ๆ และมีจิตใจและสภาวะอารมณ์ที่ดีต่อการที่จะทำหรือแสดงทักษะนั้น ๆ
๓. ขั้นการสนองตอบภายใต้การควบคุม (guided response)	เป็นขั้นที่ให้โอกาสแก่ผู้เรียนในการตอบสนองต่อสิ่งที่รับรู้ ซึ่งอาจใช้วิธีการให้ผู้เรียนเลียนแบบการกระทำ หรือการแสดงทักษะนั้น หรืออาจ

ขั้นที่	กระบวนการ
	ใช้วิธีการให้ผู้เรียนลองผิดลองถูก จนกระทั่งสามารถตอบสนองได้อย่างถูกต้อง
๔. ขั้นการให้ลงมือกระทำ (do)	การให้ลงมือกระทำจนกลายเป็นกลไกที่สามารถกระทำตัวเอง เป็นขั้นที่ช่วยให้ผู้เรียนประสบผลสำเร็จในการปฏิบัติ และเกิดความเชื่อมั่นในการทำสิ่งนั้น
๕. ขั้นการกระทำอย่างชำนาญ	เป็นขั้นที่ช่วยให้ผู้เรียนได้ฝึกฝนการกระทำนั้น ๆ จนผู้เรียนสามารถทำได้ อย่างคล่องแคล่ว ชำนาญ เป็นไปโดยอัตโนมัติ ด้วยความเชื่อมั่นในตนเอง
๖. ขั้นการปรับปรุง/ประยุกต์	เป็นขั้นที่ช่วยให้ผู้เรียนปรับปรุงทักษะหรือการปฏิบัติของตนให้ดียิ่งขึ้น และประยุกต์ใช้ทักษะที่ตนได้รับการพัฒนาในสถานการณ์ต่าง ๆ
๗. ขั้นการคิดริเริ่ม	เมื่อผู้เรียนสามารถปฏิบัติหรือกระทำสิ่งใดสิ่งหนึ่งอย่างชำนาญ และสามารถประยุกต์ใช้ในสถานการณ์ที่หลากหลายแล้ว ผู้ปฏิบัติจะเริ่มเกิดความคิดใหม่ ในการกระทำ หรือปรับการกระทำนั้นให้เป็นไปตามที่ตนต้องการ

ผลที่ผู้เรียนจะได้รับจากการเรียนตามรูปแบบ กล่าวได้ว่า ผู้เรียนจะสามารถกระทำหรือแสดงออกอย่างคล่องแคล่ว ชำนาญ ในสิ่งที่ต้องการให้ผู้เรียนทำได้ นอกจากนั้นยังช่วยพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ และความอดทนให้เกิดขึ้นในตัวผู้เรียนด้วย (ทิตินา แคมมณี, ๒๕๕๖, ๒๔๔-๒๔๕)

๒) รูปแบบการเรียนการสอนทักษะปฏิบัติของเดฟ (Dave's Instructional Model for Psychomotor Domain)

แนวคิดของเดฟ ได้จัดลำดับขั้นตอนการเรียนรู้ด้านทักษะปฏิบัติไว้ ๕ ขั้นตอน ได้แก่ การเลียนแบบ การลงมือทำตามคำสั่ง การกระทำอย่างถูกต้องแม่นยำ การแสดง และการกระทำอย่างเป็นธรรมชาติ เมื่อดำเนินการตามแนวทางกระบวนการของเดฟ จุดมุ่งหมายที่กำหนดไว้คือผู้เรียนสามารถปฏิบัติ หรือกระทำอย่างถูกต้องแม่นยำ และชำนาญ ซึ่งมีขั้นตอนกระบวนการ ดังนี้

ขั้นที่	กระบวนการ
๑. ขั้นการเลียนแบบ (imitation)	เป็นขั้นที่ให้ผู้เรียนสังเกตการณ์กระทำที่ต้องการให้ผู้เรียนทำได้ ซึ่งผู้เรียนย่อมจะรับรู้หรือสังเกตเห็นรายละเอียดต่าง ๆ ได้ไม่ครบถ้วน แต่อย่างน้อยผู้เรียนสามารถบอกได้ว่า ขั้นตอนหลักของการกระทำนั้น ๆ มีอะไรบ้าง
๒. ขั้นการลงมือทำตามคำสั่ง (manipulation)	เมื่อผู้เรียนได้เห็น และสามารถบอกขั้นตอนของการกระทำที่ต้องการเรียนรู้แล้ว ให้ผู้เรียนลงมือทำโดยไม่มีแบบอย่างให้เห็น ผู้เรียนอาจลงมือทำตามคำสั่งของผู้สอน หรือทำตามที่เขาบอกไว้ในคู่มือ การลงมือ

ขั้นที่	กระบวนการ
	ปฏิบัติตามคำสั่งนี้ แม้ผู้เรียนจะไม่สามารถปฏิบัติได้อย่างสมบูรณ์ แต่อย่างน้อยผู้เรียนได้ประสบการณ์การลงมือทำ และค้นพบปัญหาต่าง ๆ ซึ่งช่วยให้เกิดการเรียนรู้ และการปรับการกระทำให้ถูกต้องสมบูรณ์ขึ้น
๓. ขั้นการกระทำอย่างถูกต้องแม่นยำ	ผู้เรียนจะต้องฝึกฝนจนสามารถกระทำได้อย่างถูกต้องสมบูรณ์ โดยไม่จำเป็นต้องมีแบบอย่าง หรือคำสั่งนำทางการกระทำ ผู้เรียนจะต้องสามารถกระทำได้อย่างถูกต้องแม่นยำตรง สมบูรณ์แบบ
๔. ขั้นการแสดงออก	เป็นขั้นที่ผู้เรียนฝึกฝนการปรับ/ประยุกต์ทักษะที่ได้เรียนมา ในสถานการณ์ใหม่ ๆ ซึ่งผู้เรียนอาจต้องผสมผสานทักษะหลายด้านในการกระทำ
๕. ขั้นการกระทำอย่างเป็นธรรมชาติ	ขั้นนี้เป็นขั้นที่ผู้เรียนสามารถปฏิบัติสิ่งนั้น ๆ ได้อย่างสบาย ๆ เป็นไปอย่างอัตโนมัติ โดยไม่ต้องรู้สึกว่าจะต้องใช้ความพยายามพิเศษ ซึ่งต้องอาศัยการปฏิบัติบ่อย ๆ ในสถานการณ์ต่าง ๆ ที่หลากหลาย

ผลที่ผู้เรียนจะได้รับจากการเรียนตามรูปแบบของเดฟ กล่าวคือ ผู้เรียนจะเกิดพัฒนาการทางด้านทักษะการปฏิบัติ จนสามารถกระทำได้อย่างถูกต้อง สมบูรณ์

นอกจากนี้ ทิศนา ขัมมณี (๒๕๕๖: ๓๑๓) ได้เสนอแนะกระบวนการสร้างความตระหนัก ซึ่งเป็นกระบวนการที่กระตุ้นให้ผู้เรียนให้ความสนใจ เอาใจใส่ รับรู้ เห็นคุณค่าในปรากฏการณ์ หรือพฤติกรรมต่างๆ ที่เกิดขึ้นในสังคม ทั้งที่เป็นรูปธรรม และนามธรรม ขั้นตอนการดำเนินการมีดังนี้

- ๑) สังเกต ให้ข้อมูลที่ต้องการให้ผู้เรียนเกิดความสนใจ เอาใจใส่ และเห็นคุณค่า
- ๒) วิचारณ ให้ตัวอย่างสถานการณ์ตรง เพื่อให้ผู้เรียนได้วิเคราะห์หาสาเหตุผลดีผลเสียที่จะเกิดขึ้นทั้งในระยะสั้นและระยะยาว
- ๓) สรุป ให้อภิปรายหาข้อมูลหรือหลักฐานมาสนับสนุนคุณค่าของสิ่งที่จะต้องตระหนักและวางเป้าหมายที่จะพัฒนาตนเองในเรื่องนั้น

โดยสรุปแล้ว ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่าแนวคิดการสร้างจิตสำนึกให้กับเยาวชนในฐานะผู้เรียนรู้ทางวัฒนธรรมด้านดนตรีชาติพันธุ์ โดยมีวัตถุประสงค์ที่จะสร้างความตระหนัก ความมีจิตสำนึกรักในศิลปวัฒนธรรม และมีทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรีภูมิปัญญาของตนเองได้อย่างน่าภูมิใจ และยั่งยืน นั้น ควรมีการจัดกิจกรรมส่งเสริมให้เยาวชนได้รับรู้ค่านิยมที่ต้องการปลูกฝังในตัวเยาวชนเอง ได้รับรู้ และเกิดความสนใจในค่านิยมนั้น ได้รับประสบการณ์เกี่ยวกับค่านิยมนั้น แล้วเกิดเห็นคุณค่า จนทำให้มีเจตคติที่ดีต่อค่านิยมนั้น แล้วจัดระบบค่านิยมนั้นให้อยู่ในระบบค่านิยมของตนเอง และเยาวชนได้ปฏิบัติอย่างสม่ำเสมอ และทำจนกระทั่งเป็นนิสัย

๔. ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับ ๑๗ กลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดเชียงราย

เพื่อให้เกิดความเข้าใจพื้นฐานทั่วไปของกลุ่มชาติพันธุ์ที่ศึกษาครั้งนี้ จึงขอเสนอข้อมูลความเป็นมา การเข้ามาตั้งถิ่นฐานในจังหวัดเชียงราย ทั้งข้อมูลเดิมจากบุญช่วย ศรีสวัสดิ์ และข้อมูลใหม่จากนักวิชาการที่ได้ทำการศึกษาเพิ่มเติมขึ้นมา จึงขอเสนอในแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ ดังนี้

๑) ไตเงิน

ไตเงิน มีถิ่นอาศัยอยู่ในเมืองเชียงตุง รัฐฉาน ประเทศพม่า ลักษณะโดยทั่วไปมีความคล้ายคลึงกันกับไตใหญ่ นับถือศาสนาพุทธ นิกายเถรวาท นอกจากนี้ยังมีความเชื่อเรื่องผีและวิญญาณบ้าง โดยชาวไตเงินส่วนใหญ่นั้นจะมีความผูกพัน และความเชื่อในทางพระพุทธศาสนาเป็นอย่างมาก ความรู้ การประกอบประเพณี ล้วนแล้วต้องสัมพันธ์กับวัดเสมอ ในบันทึกของ บุญช่วย ศรีสวัสดิ์ กล่าวว่า “ชนชาวไทเงินมีภูมิลำเนาอยู่ในเขตสหราชอาณาจักร หรือแคว้นเชียงตุง รูปร่างสูงใหญ่ ท่าทางองอาจ ภิริยาจาเรียบร้อย มีขนบธรรมเนียม ชีวิตความเป็นอยู่ตลอดจนการแต่งกายคล้ายคลึงชาวไทยใหญ่”

ไตเงิน เริ่มเข้ามาในพื้นที่ประเทศไทยพร้อม ๆ กับชาวไตลื้อ ไตยอง ในช่วงการปกครองของพระเจ้ากาวิละ (๒๒๘๕-๒๓๕๙) หรือในช่วงยุค “เก็บผักใส่ซ้า เก็บข้าใส่เมือง” (ประมาณหลัง พ.ศ. ๒๓๑๗) ชาวไตเงินกลุ่มนี้เข้ามาตั้งรกรากบริเวณถนนวัวลาย อ.เมือง เชียงใหม่ในปัจจุบัน ประกอบอาชีพทำเครื่องรักเครื่องหางจันมีชื่อเสียงต่อมาจึงเรียกกันว่า เครื่องเงิน จากนั้นก็มีการอพยพเคลื่อนย้ายเข้ามาในพื้นที่ประเทศไทยอย่างต่อเนื่อง

ในจังหวัดเชียงราย ไตเงิน เข้ามาตั้งถิ่นฐานพร้อมกับกลุ่มคนไตลื้อ ไตยอง เช่นกัน ส่วนใหญ่ตั้งหมู่บ้านอยู่แถบอำเภอแม่สาย และอำเภอเมือง ประกอบอาชีพเกษตรกรรม รับจ้าง และค้าขายทั่วไป

๒) ไตลื้อ

ชาวไตลื้อ มีถิ่นฐานเดิมอยู่ในเขตสิบสองปันนา ประเทศสาธารณรัฐประชาชนจีน จากนั้นได้กระจายตัวไปตั้งถิ่นฐานตามแหล่งต่างๆ จนเกิดเป็นกลุ่มไตอื่นๆ เช่น การแตกสายตระกูลออกไปเป็นชาวไตยอง และชาวไตเงิน ในเวลาต่อมา ดังบันทึกของ บุญช่วย ศรีสวัสดิ์ (๒๕๔๗, ๑๗) ได้กล่าวว่า “สิบสองปันนา” เป็นชื่อรวมเรียกบริเวณอาณาเขตของเมืองต่างๆ หลายหัวเมืองอันเป็นที่อยู่อาศัยของบรรดาชาวไตลื้อทั้งสองฟากฝั่งแม่น้ำโขง ซึ่งแบ่งออกเป็นหัวเมืองใหญ่ได้ ๑๒ หัวเมือง สามารถกล่าวเป็นประโยคคล้องจองได้ว่า “๕ เมืองวันตก ๖ เมืองวันออกของ” หมายความว่า แคว้นสิบสองปันนา นั้นมีเมืองใหญ่อยู่ทางฝั่งตะวันตกของแม่น้ำโขง ๕ เมือง มีเมืองอยู่ทางตะวันออกของแม่น้ำโขง ๖ เมือง และรวมเชียงรุ่งซึ่งเป็นเมืองหลวงเข้าด้วยกัน จึงรวมเป็น ๑๒ เมือง

ชาวไตลื้อ มีการเคลื่อนย้ายจากสิบสองปันนามายังเชียงใหม่ ในช่วงประมาณปี พ.ศ. ๒๓๒๕ หรือที่เรียกว่า ยุค “เก็บผักใส่ซ้า เก็บข้าใส่เมือง” นอกจากนี้ยังมีการเคลื่อนย้ายเข้าสู่พื้นที่อื่น ๆ ในเขตภาคเหนือต่อเนื่องอีกหลายครั้ง จนกระทั่งในปี พ.ศ. ๒๔๙๒ ประเทศจีนได้นำระบอบคอมมิวนิสต์มาใช้ ทำให้เกิดความขัดแย้งขึ้น ชาวไตลื้อในสิบสองปันนาจึงทยอยหลบหนีออกเมืองมาเรื่อย ๆ จนกระทั่งในปี พ.ศ. ๒๕๐๑ เกิดความรุนแรงในพื้นที่ ชาวไตลื้อในสิบสองปันนาจึงหลบหนีออกเมืองมากที่สุดและกระจายตัวเข้าสู่เมืองต่าง ๆ เช่น เมืองเชียงตุง และเมืองยอง ประเทศพม่า เมืองสิงห์ และเมืองอุ๋ ประเทศ สปป.ลาว และเมืองเชียงราย เชียงใหม่ ของประเทศไทย

ปัจจุบันในจังหวัดเชียงราย มีชุมชนชาวไตลื้อกระจายอยู่ตามอำเภอโดยทั่วไป เช่น อำเภอแม่สาย อำเภอเวียงแก่น อำเภอเชียงแสน อำเภอเชียงของ อำเภอพาน อำเภอเมือง เป็นต้น (องอาจ อินทนิเวศ, ๒๕๕๗, ๘-๑๖)

๓) ไตยวน

ไตยวน หรือคนเมืองเหนือ เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่ตั้งรกรากอยู่ในพื้นที่ทางภาคเหนือของประเทศไทยมาเป็นระยะเวลานานแล้ว ถือได้ว่าเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่เป็นวัฒนธรรมหลักในพื้นที่ ในบันทึกของบุญช่วย ศรีสวัสดิ์ (๒๕๕๗, ๑๔-๒๐) กล่าวว่า ชาวเหนือตั้งบ้านเรือนอยู่เป็นหมู่ ๆ บนพื้นที่ราบติดกับแม่น้ำ ห้วย ลำธาร บริเวณล้อมรอบไปด้วยผืนนาและป่าไม้ย่อม ๆ แทบทุกบ้านตามชนบทจะมีเกวียนเทียมด้วยวัวคู่เรียกว่า “ล้อ” ทุกบ้านมีครกกระเดื่องตำข้าว ยุ้งข้าวทำไว้แยกต่างหาก ชาวเหนือเรียกตนเองว่า “คนเมือง” อันหมายถึง ผู้ถึงแล้วซึ่งความเจริญ ชาวเหนือมีบทกลอนเป็นคำจ่มกับคำว ส่วนบทเพลงมีจ้อยกับซอ เรียบเรียงเป็นคำกลอน คำเกี่ยวพาราสีกัน หรือบ้างเป็นนิยายเรื่องเล่าของชาวเหนือ

๔) ไตยอง

ไตยอง หรือคนยอง เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีความละม้ายคล้ายคลึงกันกับคนไตลื้อด้วยมีรากฐานทางวัฒนธรรมเดียวกันมาแต่อดีต คนยองมีถิ่นฐานอยู่ที่เมืองยอง ซึ่งเป็นอำเภอในจังหวัดเชียงตุง จากการศึกษาที่ผ่านมาพบว่า คนไตยองได้เข้ามาในพื้นที่ภาคเหนือของประเทศไทยนานแล้ว เช่นเดียวกันกับชาวไตลื้อ ไตเจิน ประมาณสมัยพระเจ้ากาวิละ โดยกลุ่มไตยองได้ตั้งรกรากกันที่เมืองลำพูนเป็นหลักจากนั้นจึงแยกย้ายกันไปตั้งหมู่บ้านยังพื้นที่จังหวัดอื่น ๆ ต่อไป

ปัจจุบันกลุ่มชาติพันธุ์ไตยอง ในจังหวัดเชียงรายส่วนใหญ่อยู่แถบอำเภอแม่จันบริเวณบ้านสันทางหลวง ก่อนเข้าสู่อำเภอเชียงแสน มีการรวมกลุ่มทางวัฒนธรรมกันอย่างเข้มแข็ง จนถือเป็นจุดท่องเที่ยวเพื่อศึกษาวัฒนธรรมไตยองในจังหวัดเชียงรายได้อีกที่หนึ่ง

๕) ไตหย่า

ไตหย่า เป็นกลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งที่อาศัยอยู่ในแถบภาคเหนือของประเทศไทยมาเป็นเวลานาน โดยมีชุมชนหลักอยู่ที่จังหวัดเชียงราย ชาวไตหย่าเดิมตั้งถิ่นฐานอยู่ที่เมืองหญา ทางใต้ของเมืองขุนหมิง มณฑลยูนนาน ประเทศจีน เป็นเมืองที่มีลักษณะเป็นที่ราบในหุบเขา คำว่า “หย่า” จึงหมายถึงชื่อเมืองแห่งนี้ ส่วนคำว่า ไต หมายถึง คนเชื้อสายไทย ดังนั้นชาวไตหย่าจึงหมายถึง คนไทยที่อยู่ในเมืองหย่า บันทึกของบุญช่วยศรี สวัสดิ์ (๒๕๕๗,) ได้กล่าวถึงชาวไตหย่าว่า ชาวไตหย่าอาศัยตั้งบ้านเรือนอยู่กันเป็นหมู่ ๆ ในอาณาเขตของจีน ไม่มีที่นาเป็นของตนเอง ต้องรับจ้างหรือเช่าที่นาจากพวกจีนฮ่อ มักถูกรบกวนจากเจ้าพนักงาน เพราะถือว่าเป็นคนไทย เมื่อถูกรบกวนหนักเข้าจึงย้ายถิ่นฐานลงมาทางใต้ บริเวณเมืองเชียงรุ่ง และบางส่วนเข้ามาตั้งรกรากในเขตอำเภอแม่สาย จังหวัดเชียงราย ชาวไตหย่าเป็นคนไทยไม่ใช่ชาวจีนฮ่อ สังเกตได้จากรูปร่าง ท่าทาง อุปนิสัย คล้ายกับคนไทยในภาคเหนือ มีเครื่องดนตรีพื้นเมืองสามสาย เรียกว่า “ตึงต๋อง” ซอฮู้ เรียกว่า “ตือเซ” เครื่องดนตรีคล้ายกีตาร์ เรียกว่า “ตึงแงง” นอกจากนี้มีปี่ และแน ขอบร้องเพลง

บุคคลสำคัญผู้เป็นที่นับถือของชาวไตหย่าในอดีต คือ ดร.วิลเลียม คลิฟตัน ดอดด์ (Dr.William Clifton Dodd, ค.ศ.๑๘๕๙-๑๙๑๑) หรือหมอดอดด์ มีชนชั้นชาวอเมริกันผู้เข้ามาเผยแผ่ศาสนาในประเทศไทย โดยพักอาศัยอยู่ในจังหวัดเชียงราย ๓๓ ปี จากนั้นได้เดินทางไปเชียงรุ่ง สิบสองปีจนได้พบกับชาวไตหย่า และได้เดินทางกลับมาตั้งรกรากที่เมืองเชียงรายเป็นต้นมา

๖) ไตใหญ่

ไตใหญ่ พบอาศัยอยู่มากในแถบตะวันตกของแม่น้ำสาละวิน หรือทางตะวันตกของจังหวัดเชียงใหม่ เชียงราย เป็นดินแดนของตนเอง มีการจัดระบบการปกครองออกเป็นเมืองต่าง ๆ มีเจ้าครองนครเรียกว่า “เจ้าฟ้า” โดยขึ้นตรงกับประเทศพม่า ตามบันทึกของบุญช่วย ศรีสวัสดิ์ (๒๕๕๗, ๗๙-๘๓) กล่าวว่า ชาวไทใหญ่ได้อพยพเข้ามาอยู่ในจังหวัดเชียงรายหลายอำเภอ ตั้งบ้านเรือนอยู่กันเป็นหมู่ ๆ มีมากที่แม่สาย คนเหล่านี้เข้ามาตั้งภูมิลำเนาอยู่ในไทยมารวม ๕๐-๖๐ ปี และได้กลายเป็นชาวเหนือตลอดจนชนบทรวมประเพณีเดิมได้เปลี่ยนแปลงไป แต่ในเขตสหรัษฎไทยใหญ่ยังคงรักษาธรรมเนียมแบบเดิมอยู่ เครื่องดนตรีของไทใหญ่ ได้แก่ กลอง ฆ้อง ฉิ่ง เป็นต้น เวลาที่จะเสียงดัง “มองซิงมอง” หรือ “ตูป ๆ มอง ... มอง แซ่มอง” มีการพ้องรำประกอบกับการร้องเพลงด้วย

๓) ปืซู

ปืซู เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่เพิ่งมีการเปิดเผยตัวมาเมื่อ ๒๐-๓๐ ปีก่อนหน้านี้ จากข้อมูลการศึกษา ค้นคว้าทางวิชาการพบว่า ปืซูเป็นภาษาโบราณที่เกิดขึ้นมานานกว่า ๓,๐๐๐ ปี โดยการค้นพบของ นักภาษาศาสตร์ชาวอเมริกัน ดร.เจมส์ มาติซอฟ (James Matisoff) โดยศึกษาถึงภาษาของปืซู ซึ่ง ปรากฏในในพงศาวดารจีน ปี พ.ศ.๒๓๔๔ มีข้อมูลพอสันนิษฐานได้ว่า ชาวปืซูมีภูมิลำเนาเดิมอยู่แถบ สิบสองปันนา หรือทางใต้ของประเทศจีน จากนั้นได้อพยพลงมาอาศัยอยู่บริเวณภาคเหนือของ ประเทศไทย นอกจากนี้ยังมีการศึกษาจากนักวิชาการต่างประเทศหลายท่านได้พบว่ามีชาวปืซูกระจาย ตัวอยู่ทั่วไปในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เช่น พม่า ลาว และเวียดนาม ที่ผ่านมาชาวปืซูจะไม่แสดง ตัว โดยจะปะปนอยู่กับกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ เพราะเหตุผลความเชื่อในการระแวงระวังภัย

ปัจจุบันปืซูในจังหวัดเชียงราย มีปรากฏอยู่ที่ บ้านดอยชมพู หมู่ ๗ ต.โป่งแพร่ อ.แม่ลาว และ บ้านปุยคำ หมู่ ๑๔ ต.ป่าอ้อดอนชัย อ.เมือง ซึ่งในชุมชนกำลังฟื้นฟูวัฒนธรรมปืซูให้กลับมาเข้มแข็ง ดังเดิมอย่างต่อเนื่อง

๔) ปวาเกอญอ

ปวาเกอญอ หรือที่รู้จักกันว่า กะเหรี่ยง เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ขนาดใหญ่ มีการแบ่งกลุ่มเชื้อสาย ย่อยไปอีกหลากหลายกลุ่ม โดยมีกลุ่มหลัก ๔ กลุ่ม ได้แก่ ๑) กะเหรี่ยงสะกอ หรือปวาเกอญอ เป็น กลุ่มที่มีจำนวนมากที่สุด ส่วนมากนับถือศาสนาคริสต์ มีภาษาเขียนเป็นของตนเอง โดยดัดแปลงมา จากตัวหนังสือพม่า ผสมภาษาโรมัน ๒) กะเหรี่ยงโบว์ เป็นกลุ่มที่รักษาประเพณีแบบดั้งเดิมอยู่ พบ มากที่อำเภอแม่สะเรียง จังหวัดแม่ฮ่องสอน อำเภออมก๋อย จังหวัดเชียงใหม่ ๓) กะเหรี่ยงบเว อาศัย อยู่มากที่อำเภอขุนยวม แม่ฮ่องสอน และ ๔) ปะโอ หรือ ตองสู พบน้อยมากในประเทศไทย บันทึก ของบุญช่วย ศรีสวัสดิ์ (๒๕๕๗, ๓๐๗-๓๑๐) กล่าวว่า ยาง หรือกะเหรี่ยงมีหลายพวก คือ ยางกะเลอ ยางแดง ยางขาว ยางคง ยางน้ำ ยางก่องตุ๋ ยางปาดอง (ยางคอยาว) ฯลฯ ชนชาติเหล่านี้ตั้งบ้านเรือน อยู่ตามป่าห่างไกลจากเขตความเจริญ บางพวกอาศัยอยู่บนเนินเขาแถบชายแดนไทย-พม่า ในพื้นที่ จังหวัดเชียงรายมียางอยู่ ๓ เผ่า คือ ยางขาว ยางแดง และยางกะเลอ ทั้งสามพวกมีขนบจารีต ความ เป็นอยู่ ภาษาคัลยกัน อยู่ในอำเภอแม่จัน อำเภอเมือง อำเภอแม่สรวย และโดยมากอยู่ในพื้นที่ ห่างไกลเขตความเจริญ

ปัจจุบันในจังหวัดเชียงรายกลุ่มคนปวาเกอญออาจจะแยกย้ายกระจัดกระจายกันตั้งถิ่นฐาน แต่มีชุมชนใหญ่ที่ยังรวมตัวกันตั้งเป็นหมู่บ้าน และประกอบกิจการอาชีพทางวัฒนธรรมของปวาเกอญออยู่ คือ ชุมชนหมู่บ้านกะเหรี่ยงรวมมิตร ต.แม่ยาว อ.เมือง จ.เชียงราย โดยจะมีกิจกรรมการนั่ง ช้างท่องเที่ยว ขายสินค้าที่ทำตามแบบวัฒนธรรมปวาเกอญอให้แก่นักท่องเที่ยวอย่างคึกคัก

๙) ม้ง

ม้ง หรือแม้ว เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีจำนวนประชากรมาก กระจายกันตั้งถิ่นฐานอยู่ทั่วไปในเขตพื้นที่สูงแถบภาคเหนือ เรื่อยลงไปยังภาคตะวันตกของประเทศ ม้งมีตำนานเรื่องราวของตนเองผ่านความเชื่อในเทพเจ้าที่ระบุว่าคนม้งนั้นถือกำเนิดมาเป็นเวลานานกว่าพันปีแล้ว บันทึกของบุญช่วย ศรีสวัสดิ์ (๒๕๕๗, ๓๘๙-๓๙๕) กล่าวว่า ชาวแม้วในเชียงรายมีสามเผ่า คือ แม้วชาวอยู่ในเขตอำเภอเมือง อำเภอเวียงป่าเป้า แม้วดำ อยู่ในเขตอำเภอเมือง อำเภอเทิง และแม้วลาย อยู่ชายแดนติดต่อประเทศลาวบริเวณอำเภอเทิง อำเภอเชียงคำ และเขตภูเขากัลอำเภอฝาง ชาวแม้วเหล่านี้มีขนบธรรมเนียมความเชื่ออยู่คล้ายกัน เดิมอาศัยตั้งบ้านเรือนอยู่บนยอดเขาต่าง ๆ ในเขตมณฑลยูนนานของจีน รัฐบาลของพม่า อินโดจีน และไทยตอนเหนือ จากนั้นจึงอพยพลงมาเรื่อย ๆ เครื่องดนตรีของแม้ว มีแคนรูปร่างต่างจากแคนชาวไทยอีสานเล็กน้อย เรียก “แก้ง” หรือ “เก้ง” ปี่ไม้คล้ายปี่ชวาบานปลาย เรียก “ต่ำปาย” ปี่ไม้คล้ายขลุ่ย เสียงไม่เหมือนขลุ่ย เรียก “ต่ำเยีย” ผ่าง เรียก “นัวนี้้ง” นอกจากนี้ยังมีพิณรูปร่างต่างจากชาวเหนือ เรียก “ย้า” คือเอาแผ่นทองเหลืองมาเจาะทำเป็นลิ้นประกบกันกับไม้ไผ่ใส่ปากดีดให้เกิดเสียง

๑๐) ลาหู่

ลาหู่ หรือมุเซอ เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีการแยกย่อยสาขาเชื้อชาติของตนเองอย่างหลากหลายตามความเชื่อ บันทึกของบุญช่วย ศรีสวัสดิ์ (๒๕๕๗, ๓๕๘-๓๗๕) กล่าวว่า ชนชาติมุเซอในจังหวัดเชียงรายแบ่งออกเป็น ๓ เผ่า คือ มุเซอดำ มุเซอแดง และมุเซอกุ้ย ชีวิตความเป็นอยู่และขนบธรรมเนียมคล้ายคลึงกัน ต่างกันไปเพียงการแต่งกาย และภาษาผิดเพี้ยนไปเล็กน้อย งานปีใหม่เรียกว่า งานกินวอ มีในเดือน ๔ เดือนใกล้ตรุษจีน หรือบางทีก็ตรงกับตรุษจีน ชาวลาหู่จะหยุดงานไปไร่ ๕ วัน เพื่อไปเที่ยวยังหมู่บ้านอื่น ๆ มีการฆ่าไก่ หมู ตีต ฯลฯ กัน ใช้วิธีออกเงินเรียไรเฉลิมเล็กน้อยตามแต่จำนวนผู้คนในหมู่บ้าน มุเซอแดงมีเพลงร้องที่เรียกว่า “กามือ” เครื่องดนตรีมี “นอ” (คล้ายแคนน้ำเต้า) กลอง เรียก “แจ้โก” ข้อง เรียก “มาโลก่อ” หรือ “มุลูกู” ใช้ในงานบุญขึ้นปีใหม่

๑๑) ลีซู

ลีซู มีถิ่นกำเนิดเดิมกระจายตัวอยู่บริเวณแถบตอนต้นของแม่น้ำสาละวิน แม่น้ำโขง และทางตะวันตกเฉียงเหนือของมณฑลยูนนาน ประเทศจีน และตอนเหนือของรัฐคะฉิ่น ประเทศสหภาพเมียร์มา หลังจากนั้นได้อพยพลงมาทางใต้ เข้าสู่ประเทศสหภาพเมียร์มา จีน อินเดีย ชาวลีซูอพยพเข้าสู่ประเทศไทย เมื่อประมาณปี พ.ศ. ๒๔๖๒-๒๔๖๔ โดยมาจากเมืองเชียงตุง กลุ่มหนึ่ง และมาจากทางเขตประเทศสหภาพเมียร์มาอีกกลุ่มหนึ่งซึ่งเป็นกลุ่มใหญ่ เส้นทางเข้ามาในอำเภอแม่จัน (อ.แม่ฟ้าหลวงในปัจจุบัน) มีจุดหลักอยู่ที่บ้านหัวแม่คำ ส่วนใหญ่เป็นชาวลีซูที่อพยพมาจากทางตอนใต้ของจีน

เข้ามาเมื่อประมาณ ๘๐-๙๐ ปีก่อน หลังจากนั้นจึงมีการแยกย้ายไปตามหมู่บ้านต่างๆ ใกล้เข้ามาทางในเมืองเชียงราย จนมาถึงหมู่บ้านเวียงกลาง ซึ่งเป็นหมู่บ้านใหญ่ก่อนถึงตัวเมืองเชียงราย และเมื่อเข้าสู่ในตัวเมืองชาวลีซูจึงกลมกลืนเข้ากับคนเมืองไปในปัจจุบัน ส่วนเส้นทางอำเภอเมืองเชียงราย เข้ามาตั้งถิ่นฐานอยู่ที่บ้านห้วยส้านลีซู อำเภอเมือง จังหวัดเชียงราย กลุ่มแรกมี ๔ ครอบครัว เข้ามาระหว่างปี พ.ศ.๒๔๖๒-๒๔๖๔ และอีก ๑๕ ครอบครัวอพยพเข้ามาในปีเดียวกัน ตั้งถิ่นฐานเป็นชุมชนอยู่ที่บ้านห้วยส้าน อยู่ได้โดยประมาณ ๕-๖ ปี ก็มีการแยกกลุ่มไปอยู่หมู่บ้านดอยช้าง และหมู่บ้านอื่น ๆ ในตำบลลาวี อำเภอแม่สรวย จังหวัดเชียงราย ตามลำดับ (องอาจ อินทนิเวศ, ๒๕๕๖, ๒-๓)

บันทึกของบุญช่วย ศรีสวัสดิ์ (๒๕๕๗, ๔๔๕-๔๕๒) กล่าวว่า ชาวลีซู เดิมอาศัยอยู่บนภูเขาต่าง ๆ ในเขตมณฑลยูนนาน ประเทศจีน และรัฐฉานของประเทศพม่า ได้อพยพเข้าสู่ประเทศไทยเมื่อ ๓๐ ปีก่อน (ปีที่พิมพ์ครั้งแรก คือ พ.ศ.๒๔๙๓) ชาวลีซูมีหลายตระกูลที่อพยพมาอยู่ในจังหวัดเชียงราย มีตระกูลซำม้า ชิมพัง แซ่ลี แซ่เลี้ยว แซ่จาง แซ่หนู แซ่มี แซ่ย่าง แซ่ว่าง เป็นต้น มีเครื่องดนตรีลักษณะคล้ายพิณ มีสามสาย คันทวย เรียก “ซีบี” เวลาดีดต้องร้องเพลงคลอ แคน เรียก “คูลู” ขลุ่ย เรียก “ฉีเล่” ฆ้อง เรียก “มาง” กลองยาว เรียก “กู” ใช้เล่นในงานปีใหม่

๑๒) อาข่า

อาข่า เป็นกลุ่มที่มีจำนวนประชากรมาก นิยมตั้งบ้านเรือนรวมกันเป็นกลุ่มใหญ่ มีการแต่งกายที่เป็นเอกลักษณ์ชัดเจนของตนเอง บันทึกของบุญช่วย ศรีสวัสดิ์ (๒๕๕๗, ๔๘๐-๔๙๓) กล่าวว่า ก้อ หรืออาข่า เป็นชนชาวเขาชาติหนึ่ง เดิมอาศัยอยู่ตามเทือกเขาทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือของประเทศจีน จากนั้นได้อพยพลงมาทางใต้ คือ รัฐฉานของประเทศพม่า อินโดจีนเหนือ มณฑลยูนนาน ประเทศจีน กับประเทศไทยตอนเหนือสุด อาข่ามีหลายตระกูลตั้งบ้านเรือนอยู่เป็นหมู่ ๆ คือ ตระกูลอามอ ปูรี มาเย้อ ซือมื่อ จีจ้อ อาเคอ นาริ มาเว ฯลฯ ชาวอาข่าในเขตไทยมีตระกูลปูรี ตระกูลมาเย้อตั้งบ้านเรือนหมู่บ้านละ ๑๐-๓๐ หลัง อยู่แห่งหนึ่งไม่เกิน ๑๐ ปีโยกย้ายไปอยู่ถิ่นใหม่เสมอ การกินอยู่ทำอาหารอย่างง่าย ๆ ไม่ฆ่าหมู ไก่ทำเป็นอาหาร นอกจากมีพิธีเช่นเครื่องสังเวยแด่เจ้ามิดสา เจ้านะมื่อ เจ้าหมู่บ้าน จึงได้รับประทานอาหารดีกัน เครื่องดนตรีมีแคน เรียก “ลาเก” ใช้เป่าเวลาเล่นมีรำรำ พิณ เรียก “ตี้ม” ปี่ยาว เรียก “จือลือ” เครื่องเป่าทำด้วยไม้ไผ่และทองเหลือง เรียก “จะเอ๋”

๑๓) อัวเมี่ยน

อัวเมี่ยน หรือ เย้า เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีลักษณะการแต่งกายของหญิงสาวที่จดจำได้ง่ายจนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ คือ มีผ้าพันคอเป็นพู่สีแดงสด และสวมหมวกสีแดง นอกจากนี้ชาวอัวเมี่ยนส่วนใหญ่ยังคงดำเนินชีวิต และประกอบประเพณีตามแบบวัฒนธรรมเดิมของตนเอง และยังคงมีการสืบสานวัฒนธรรมต่าง ๆ อย่างต่อเนื่อง บันทึกของบุญช่วย ศรีสวัสดิ์ (๒๕๕๗, ๔๒๔-๔๔๑) กล่าวว่า เย้า

เดิมอาศัยอยู่ตามภูเขาในมณฑลยูนนาน ประเทศจีน ภายหลังถูกรบกวนจึงอพยพหนีเข้ามาอยู่ชายแดนพม่า อินโดจีน และเขตประเทศไทย ในจังหวัดเชียงรายชาวอัวเมียนอาศัยอยู่บนภูเขาเขตอำเภอแม่จัน อำเภอเชียงคำ อำเภอเชียงของ อำเภอพาน อำเภอเทิง ตั้งบ้านเรือนอยู่บนไหล่เขาที่มีน้ำบริสุทธิ์ และพื้นที่เหมาะสำหรับการทำไร่ หมู่บ้านหนึ่งมี ๑๕-๕๐ หลังคาเรือน ผู้ชายเลือกภรรยาโดยดูฝีมือการปักบนกางเกงของหญิงสาว ถ้าปักลายละเอียดได้ระยะ สีสันจัดจ้านแล้ว นิยมว่าเป็นผู้หญิงที่หมั่นขยันในการทำงาน ละเอียดลออ เอาใจใส่สามีอย่างดี การกินอยู่ขอให้ใช้น้ำมันหมักกับผัก เกลือ ใช้ตะเกียบพวยข้าว ไม่รับประทานพริก ชอบอาหารรสจืดเหมือนชาวจีน นับถือผีเป็นพระเจ้า มีผีฟ้า ผีดิน ผีป่า ผีบ้าน ผีไร่ ผีหลวง เป็นต้น ชาวเขาชอบร้องเพลง มักร้องเพลงโต้ตอบกันระหว่างชายหญิงมิให้พบเห็นได้บ่อย ๆ มีเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งของเข่า เรียก “ยัมพันติ”

๑๔) ขมุ

ขมุ เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีความเรียบง่ายเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีจำนวนประชากรไม่มากนัก มักเก็บตัวอยู่กันอย่างเรียบง่าย รักสงบ บันทึกของบุญช่วย ศรีสวัสดิ์ (๒๕๕๗, ๒๖๙-๒๗๔) กล่าวว่า ขามุ (ขมุ) เป็นชนชาวเขาชาติหนึ่งมีภูมิลำเนาอยู่ทางอินโดจีนทางเหนือ เช่น เมืองไท่ทง น้ำเก็ด น้ำแบง น้ำทา น้ำลา น้ำกวาง น้ำยาว ฯลฯ ซึ่งเป็นอาณาเขตอินโดจีนของประเทศลาว เหตุที่เข้ามาในประเทศไทยเพราะมารับจ้างทำงานตามโรงงานบ่มใบยาสูบ โรงสี และทั่วไป ขามุมีอยู่ตระกูลเดียวพูดอย่างเดียวทั้งหมด ทำเลที่ตั้งหมู่บ้านมักอยู่บนเนินเขาสูงริมน้ำ ก่อนเข้าถึงหมู่บ้านจะมีศาลผีเล็ก ๆ บางหมู่บ้านคนข้างนอกหรือต่างถิ่นจะเข้าหมู่บ้านเองไม่ได้ ต้องมีคนหมู่บ้านนั้นออกไปรับ ถ้าจะออกจากหมู่บ้านก็ต้องออกไปส่ง เครื่องดนตรีมีแคนอย่างภาคอีสาน เป่าด้วยไม้ซางหรือทองเหลืองใช้ปากเป่าพร้อมทั้งมือตี มีแต่เสียงต่ำสูงเท่านั้น เสียงดังคล้ายแมลงหวี่ และแมลงวัน ข้องทองเหลืองมีไม้หุ้มผ้าดี กลองคล้ายม้านั่งกลม แต่ซิงด้วยหนังวัวควายตีเสียงดังตึง ๆ แคนและเป่าใช้เวลาไปเที่ยวจับสหายามค่ำคืนพร้อมมีการร้องเพลงไปคลอไปด้วย ข้องกลองใช้ในงานขึ้นบ้านใหม่ และงานปีใหม่

๑๕) ดารอั้ง

กลุ่มชาติพันธุ์ดารอั้ง เดิมมีถิ่นฐานอยู่ในแถบมณฑลยูนนาน ประเทศจีน จากนั้นในช่วงสงครามโลกครั้งที่ ๒ จึงได้อพยพเข้ามาอยู่ ณ เมืองเชียงตุง ประเทศพม่า เมื่อเกิดสงครามขึ้นในประเทศพม่า บางส่วนได้อพยพเข้ามาในประเทศไทย และได้ตั้งหมู่บ้านบริเวณ หมู่บ้านนอแล ดอยอ่างขาง อำเภอฝาง จ.เชียงใหม่ จากนั้นบางส่วนได้อพยพไปหางานทำกับนายจ้างชาวไทยและเดินทางต่อเนื่องไปยังจังหวัดอื่น ๆ เช่น สมุทรสาคร นครปฐม นนทบุรี สุพรรณบุรี กาญจนบุรี เชียงใหม่ เป็นต้น

ในจังหวัดเชียงรายชาวदारอังกฤษบางส่วนที่เข้ามาตั้งรกรากเดิมซึ่งตั้งอยู่บริเวณดอยตุง และกลุ่มที่เคยทำงานด้วยกันมาจากที่อื่น ๆ จึงกลับมารวมตัวกันมาตั้งหมู่บ้านที่ปัจจุบัน คือ หมู่บ้านพระเจ้าทันใจ หมู่ ๘ ตำบลโป่งงาม อำเภอแม่สาย จังหวัดเชียงราย (ยอด ดำขวานทอง, สัมภาษณ์ ๒๑ เมษายน ๒๕๕๙)

๑๖) ลัวะ

ลัวะ เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีความเก่าแก่มากในพื้นที่ มีประวัติศาสตร์ปรากฏในหลักฐานทางประวัติศาสตร์ของชาวเหนือมาตั้งแต่อดีต และมีเครือข่ายติดกระจ่ายออกไปยังพื้นที่ต่าง ๆ หลากหลายพื้นที่ซึ่งปัจจุบันนั้นกลมกลืนเข้ากับชาติพันธุ์อื่น ๆ ไปมากพอสมควร บันทึกของบุญช่วยศรีสวัสต์ (๒๕๕๗, ๔๒๔-๔๔๑) กล่าวว่า ชาวลัวะ หรือ ละว้า หรือข่าว้า เป็นเจ้าของถิ่นเดิมภาคเหนือประเทศไทย และเชียงตุง ก่อนที่ชาวไทยจะอพยพจากประเทศจีนแผ่นดินน่านเจ้าลงมาสู่แผ่นดินสุวรรณภูมินี้ ปรากฏหลักฐานอยู่ในตำนานเมืองหลายฉบับ เช่น ตำนานจามเทวี ตำนานชินกาลมาลินี ตำนานมูลศาสนา เป็นต้น เครื่องดนตรีดั้งเดิมของลัวะ คือ เปียะ รูปร่างใกล้เคียงไปทางซอฮู้ มีกะลามะพร้าวแต่หัวเป็นโลหะหล่อด้วยทองเหลืองเป็นรูปพญาช้างกางหูมวดวง หรือเป็นรูปสิงห์เปิด นกเค้าแมว ฯลฯ สายใช้เส้นทองเหลือง มีสองสายหรือสี่สายใช้ตีตีไม้ใช้สีไปมา เล่นเวลาเดินทางไปหาหญิงสาวเวลาค่ำคืน พร้อมกับร้องเพลงลัวะ เมื่อหญิงสาวได้ยินเสียงเปียะก็จะลุกขึ้นไปนั่งสนทนาด้วยที่ตรงระเบียงบ้าน บิดามารดาไม่หึงหวง เครื่องดนตรีอื่น มีซิง หรือพิณ ปี่ทำด้วยไม้อย่างขลุ่ยทางเหนือแต่เสียงไปคนละอย่าง กลองยาวมีไม้ประจำวัด รวมทั้งฆ้องห้าช่องสี่ ฉาบฉิ่ง ใช้ตีประโคมเวลามีงานบุญทางพระพุทธศาสนาเท่านั้น

๑๗) กลุ่มคนจากภาคอีสาน

เนื่องจากกลุ่มคนจากภาคอีสานที่อาศัยอยู่ในจังหวัดเชียงรายมีหลากหลายกลุ่ม และสาเหตุการเข้ามาตั้งถิ่นฐานมีแตกต่างกันไป ในส่วนกลุ่มนักดนตรีที่ศึกษานั้นส่วนใหญ่เป็นกลุ่มคนที่อพยพย้ายมาตั้งรกราก เข้ามาทำงาน หรือมีครอบครัวกับคนเหนือในพื้นที่อื่น ๆ แล้วจึงพากันย้ายครอบครัวกลับมาประกอบอาชีพกันในพื้นที่จังหวัดเชียงราย กลุ่มคนอีสานนี้มีมาจากหลากหลายพื้นที่ในภาคอีสานทั้งทางอีสานเหนือ และอีสานใต้ จากการพูดคุยกับครูดนตรีอีสานในจังหวัดเชียงราย พบว่า เข้ามาทำงานที่เชียงรายประมาณปี พ.ศ.๒๕๒๐ แล้ว มีภรรยาเป็นชาวเหนือจึงได้ตามกันมา จากนั้นก็สอบบรรจุทำงานเป็นข้าราชการครูได้ พูดเหนือได้ฟังออกอยู่จนเป็นคนเมืองเหนือแล้ว แต่ก็ไม่ได้เล่นดนตรีสำเนียงอีสานที่ติดตัวมา จึงรวมตัวกับเพื่อนที่เป็นคนอีสานพากันเล่นดนตรีอีสาน แรก ๆ ก็เล่นตามงานบุญให้กันเองในกลุ่มเพื่อน ต่อมามีคนอีสานเข้ามาอยู่มากขึ้นวงดนตรีก็ขยายขึ้นมีการว่าจ้างออกงานจึงรับจ้างเป็นวงดนตรีไปตามงานทั่วไป

๕. เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินโครงการที่สืบค้นโดยมากเป็นการศึกษาวิจัย โดยมีชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมในการขับเคลื่อนกิจกรรมเพื่อให้เกิดผลตามวัตถุประสงค์ที่แต่ละท่านกำหนดไว้ ทั้งนี้ ผู้วิจัยจำแนกงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ออกเป็น ๒ กลุ่มด้วยกัน คือ

๑) งานวิจัยที่เกี่ยวข้องทางดนตรีชาติพันธุ์

มีงานวิจัยที่ศึกษาค้นคว้าดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดเชียงราย เช่น งามอาจ อินทนิเวศ ได้ดำเนินโครงการจัดเก็บและรวบรวมมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม กรมส่งเสริมวัฒนธรรม พุทธศักราช ๒๕๕๖ เรื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลีซู และในปี พ.ศ.๒๕๕๗ โครงการจัดเก็บและรวบรวมมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม เรื่อง ขับลื้อ นอกจากนี้ งามอาจ อินทนิเวศ ยังมีงานวิจัยอื่นๆ เช่น ภูมิปัญญาทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ไทเขิน ไทลื้อ และลาหู่ ในพื้นที่เทศบาลตำบลบ้านดู่ จังหวัดเชียงราย (๒๕๕๕). เส้น: เพลงร้องของชาวไทเขิน (๒๕๕๗) เป็นต้น

นอกจากนี้ยังมีการศึกษาค้นคว้าในด้านองค์ความรู้ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ที่เป็นงานวิทยานิพนธ์ที่น่าสนใจ เช่น จุติภพ ป้องสีดา (๒๕๕๓) ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดศรีสะเกษ ศึกษาถึงเรื่องเครื่องดนตรี วงดนตรีในพิธีกรรม และโอกาสในการบรรเลงดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดศรีสะเกษ โดยสังเกตจากผู้รู้ ๑๙ คน ผู้ปฏิบัติ ๑๘ คน และผู้ให้ข้อมูลทั่วไป ๒ คน เก็บข้อมูลในอำเภอราศีไศล และอำเภอบัวลาย ผลการศึกษาพบว่า มีเครื่องดนตรี ๓ ประเภท ได้แก่ เครื่องสี เครื่องตี เครื่องเป่า มีกลุ่มชาติพันธุ์ที่ศึกษา ๔ กลุ่ม ได้แก่ เขมร ส่วย เยอ และกลุ่มชาติพันธุ์ลาว สมิติพร แสงพยัคฆ์ (๒๕๕๐) ทำนองอื้อละอ่อน ของกลุ่มชาติพันธุ์ยอง ลำพูน ได้ทำการศึกษาข้อมูลบริบททางสังคม วัฒนธรรม และศึกษาวิเคราะห์ทำนองเพลงอื้อละอ่อน ของกลุ่มชาติพันธุ์ยอง จังหวัดลำพูน ผลการศึกษาพบว่า ทำนองเพลงอื้อละอ่อนมี ๒ ทำนอง คือ ทำนองอื้อ และทำนองกาพย์ บางครั้งมีการใช้เพลงลิกจุงจาเข้ามาเป็นเพลงร้องกล่อมลูก เพลงอื้อละอ่อนของยอง ลำพูน ถูกลดบทบาทลงสืบเนื่องจากการเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตของชาวยอง และอิทธิพลวัฒนธรรมจากต่างถิ่น อุทัยรัตน์ ทิพวัลย์ (๒๕๕๐) หยัด: การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีในวิถีชีวิตเมี่ยน (เย้า) มุ่งศึกษาเรื่องลักษณะทางกายภาพ การสร้าง และบทบาทหน้าที่ของหยัดในสังคมชาวเมี่ยน ผลการศึกษาพบว่า หยัด คือ ปี่ของชาวเมี่ยน นิยมบรรเลงร่วมกับโย่ (กลอง) เช่าเจ้ย (ฉาบ) และล่อ (โหม่ง) นอกจากนี้หยัดยังเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทด้านความเชื่อ ประเพณีและวัฒนธรรม ความบันเทิงและการเกี้ยวสาว การแบ่งงานกันทำตามเพศ ด้านโครงสร้างสังคม อัตลักษณ์ของชาวเมี่ยน การสื่อสาร การศึกษา การขัดเกลาทางสังคม เศรษฐกิจการประกอบอาชีพ และบทบาทเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม มีพื้นที่ศึกษาที่จังหวัดเชียงราย และจังหวัดพะเยา ณัฐนิช นกปี (๒๕๕๔) ดนตรีพิธีกรรมของชาวเมี่ยน อำเภอดงยาง จังหวัดกำแพงเพชร ศึกษาลักษณะสังคมวัฒนธรรมชาวเมี่ยน ลักษณะกายภาพ และระบบเสียงเครื่องดนตรี และดนตรีพิธีกรรมของชาวเมี่ยน ผลการศึกษาพบว่า เครื่องดนตรีของชาวเมี่ยนมี ๕ ชนิด ได้แก่ หยัด หง่จอง โย่ มั่ง และเช่าเจ้ย ธรรมบุญ จิตตริบุตร (๒๕๕๕) ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์

ลัวะในประเทศไทย และสปป.ลาว มุ่งศึกษาองค์ประกอบ อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของลัวะ ศึกษาบทบาทหน้าที่ของดนตรีต่อการดำเนินวิถีชีวิตลัวะ และศึกษาปัจจัยที่ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงทางดนตรี ผลการศึกษาพบว่าเครื่องดนตรีมีความสำคัญมากของลัวะโดยจะใช้ประกอบพิธีกรรมทางทางเกษตร กมลลักษณ์ นวมสำลี (๒๕๕๒) การศึกษาดนตรีชาวเขาเผ่าอาข่าบ้านแสนเจริญ ตำบลลาวี อำเภอมะสอย จังหวัดเชียงราย ศึกษาดนตรีชาวเขาเผ่าอาข่า และ วัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีอาข่า เป็นต้น

โดยสรุปของข้อมูลถือเป็นฐานข้อมูลในการศึกษาได้เป็นอย่างดี และควรมีการสังเคราะห์ เพื่อให้เกิดความชัดเจนเป็นที่ยอมรับโดยทั่วไป

๒) งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสร้างจิตสำนึก และสืบทอด

งานวิจัยที่เสริมสร้างจิตสำนึก และใช้กระบวนการสืบทอด รวมทั้งศึกษาแนวทางการอนุรักษ์ วัฒนธรรมด้านดนตรี เช่น จุฑาศิริ ยอดวิเศษ (๒๕๕๓) การอนุรักษ์ และพัฒนาดนตรีใน ศิลปะการแสดงพื้นบ้านไทยมุสลิมกรุงเทพมหานคร มุ่งศึกษาประวัติความเป็นมา สภาพและปัญหาทางดนตรี และแนวทางการอนุรักษ์ดนตรีในศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ผลการศึกษาพบว่า การแสดงดนตรีของชาวมุสลิมมาพร้อมกันกับการอพยพเข้ามาอาศัยในกรุงเทพฯ สภาพปัญหาพบว่าการแบ่ง ทัศนคติความเข้าใจทางศาสนา การลดความนิยมในการชมของชาวบ้าน การขยายตัวของดนตรีสมัยใหม่ คนรุ่นใหม่ไม่สนใจสืบทอดเนื่องจากไม่สนุก ไม่น่าติดตาม และขาดการสนับสนุนจากภาครัฐ แนวทางการอนุรักษ์และพัฒนา พบว่า การทำให้เหมือนเดิมเป็นไปได้ แต่สิ่งที่ทำได้คือแทรกดนตรีพื้นบ้านเข้าไปในกิจกรรมรื่นเริงอื่นของชาวมุสลิม สร้างเครือข่ายความเข้าใจในดนตรีมุสลิม จัดทำวีดิทัศน์เกี่ยวกับดนตรีอิสลาม การศึกษาวิจัยของ ธิปไตย สุนทร (๒๕๕๕) แนวทางการพัฒนาและสืบทอดการสร้างและการบรรเลงเค่งของ กลุ่มชาติพันธุ์ม้ง ในตำบลเข็กน้อย อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ ผลการศึกษาพบว่า วัสดุที่ใช้ทำเค่งควรจะมีการปรับเปลี่ยนเนื่องจากไม้ซึ่งหายากในท้องถิ่น ควรมีการใช้อุปกรณ์ทุนแรงมาใช้ในการผลิต ควรมีเครื่องตั้งเสียงเพื่อให้เสียงมีมาตรฐานมากขึ้นควรมี การสนับสนุนการสืบทอด การสร้าง และการบรรเลงให้เป็นอาชีพสามารถเลี้ยงตัวได้ ประชาสัมพันธ์ ให้เค่งเป็นที่รู้จัก และเป็นที่สนใจของคนภายนอกผู้ที่ถ่ายทอดควรมีการจัดบันทึกความรู้ไว้เป็นลายลักษณ์อักษร และการศึกษาวิจัยของ สุรพล เนสุสินธุ์ (๒๕๕๕) แคนของกลุ่มชาติพันธุ์ไตในภูมิภาคลุ่มน้ำโขง: แหล่งกำเนิด การแพร่กระจาย และแนวทางการสืบทอดและพัฒนา มุ่งศึกษาแหล่งกำเนิดและการแพร่กระจายของแคน แสวงหาแนวทางการสืบทอดและพัฒนา ผลการศึกษาพบว่า แคนมีต้นกำเนิดจากเมืองเถน หรือเมืองน่าน้อยอ้อยหนู แห่งแคว้นสิบสองจุไทย แนวทางการพัฒนา ควรมีการสืบทอดกันในหมู่ญาติ ควรมีการเป่าในงานบุญประเพณี และมีการจัดตั้งหมู่บ้านวัฒนธรรม

บทที่ ๓

องค์ความรู้ภูมิปัญญาด้านดนตรีของ ๑๗ ชชาติพันธุ์ในจังหวัดเชียงราย

“องค์ความรู้ภูมิปัญญาด้านดนตรีของ ๑๗ ชชาติพันธุ์ในเชียงราย” ในบทนี้ เป็นการศึกษา ข้อมูลด้านดนตรีของ ๑๗ กลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดเชียงราย ได้แก่ ไตจีน ไตลื้อ ไตยวน ไตยอง ไตหย่า ไตใหญ่ บีซู ปวาเกอญอ ม้ง ลาหู่ ลีซู อาข่า อีวเมียน ขมุ ดารอั้ง ลัวะ และกลุ่มคนจากภาคอีสานของ ประเทศไทย ที่เข้ามาตั้งรกรากอยู่ในจังหวัดเชียงราย กลุ่มชาติพันธุ์ทั้ง ๑๗ กลุ่มที่กล่าวมานี้ เป็นกลุ่ม ที่มีการรวมตัวกันเผยแพร่ และทำกิจกรรมทางวัฒนธรรมให้กับสังคมอย่างต่อเนื่อง ได้รับการยอมรับ ถึงการมีอยู่ของกลุ่มคนที่ชัดเจน มีองค์ความรู้ของตนเองที่สืบทอดมา มีถิ่นฐานที่อยู่ในจังหวัดเชียงราย มาไม่น้อยกว่า ๓๐ ปี ดังนั้นองค์ความรู้ที่นำมาใช้ในสังคม วัฒนธรรม ขณะอยู่ในเชียงรายจึงยังคงมี กลิ่นไอความเป็นแบบอย่างดั้งเดิมอยู่ แม้ว่าบางอย่างอาจจะหายสาบสูญไปบ้าง แต่ยังคงมีคำบอกเล่า ถึงภาพความทรงจำในอดีตของผู้สูงอายุในชุมชนให้ได้รับรู้ถึงบรรยากาศอันแสนอบอุ่นในอดีตอยู่บ้าง

การเก็บข้อมูลวิจัยครั้งนี้ เป็นข้อมูลที่ยังปรากฏอยู่ในกรอบระยะเวลาการดำเนินงานวิจัย ตั้งแต่ ๑ มกราคม ๒๕๕๙- ๓๐ มิถุนายน ๒๕๖๐ เป็นการใช้ข้อมูลที่ได้จากการลงภาคสนามอย่างเป็นทางการ และไม่เป็นทางการในชุมชน ใช้วิธีการสัมภาษณ์เชิงลึก และแบบทั่วไป ในส่วนการลงภาคสนามแบบ ไม่เป็นทางการ ดำเนินการโดยการแวะเข้าไปพูดคุยภาพรวมโดยทั่วไป หรือการพบปะสนทนาใน โอกาสต่าง ๆ อย่างต่อเนื่อง และมีบางข้อมูลจากการลงภาคสนามในอดีตไม่เกิน ๓ ปีก่อนหน้านี้ ซึ่ง ตรวจสอบจากผู้ปฏิบัติแล้วยังคงปฏิบัติกันอยู่เช่นเดิม นอกจากข้อมูลเสียงที่ได้จากการลงภาคสนาม อย่างเป็นทางการ และไม่เป็นทางการแล้ว ยังมีข้อมูลที่ได้จากการติดตามการแสดงในงานประเพณี งานแสดงทางวัฒนธรรมที่จัดขึ้นโดยในจังหวัดเข้ามาประกอบ โดยมีประเด็นที่วิเคราะห์ ได้แก่ ลักษณะของดนตรี เครื่องดนตรี ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง วิธีการบรรเลง บทเพลง ข้อมูล ชุมชนที่ตั้งของกลุ่มชาติพันธุ์ที่เป็นแหล่งปรากฏข้อมูลองค์ความรู้ พร้อมทั้งรายชื่อนักดนตรี ปราชญ์ ชุมชนผู้ให้ข้อมูล ในด้านเสียงที่บันทึกนำเสนอในระบบโน้ตดนตรีสากล เพื่อสามารถนำไปประยุกต์ใช้ ประโยชน์ และเผยแพร่ได้ในวงกว้าง ทั้งยังยกระดับองค์ความรู้ภูมิปัญญาด้านดนตรีของ ๑๗ กลุ่มชาติพันธุ์ให้เป็นมาตรฐานสากลต่อไป

การบันทึกโน้ตสากลในครั้งนี้ เป็นระบบเท่ากันทุกเสียง มีความถี่ห่างที่ไม่คงที่ มีความ เบี่ยงเบนของเสียงแตกต่างกันไปเนื่องจากเครื่องดนตรีส่วนใหญ่ ทำขึ้นในรูปแบบงานฝีมือ ดังนั้นโน้ตที่ บันทึกจะเป็นการถ่ายทอดเสียงที่ผู้วิจัยพยายามให้ใกล้เคียงเสียงจริงมากที่สุด

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ไทเขิน

๑. ลักษณะ และการจัดประเภทของดนตรี

ไทเขิน เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่เข้ามาตั้งรกรากอาศัยอยู่ในพื้นที่แถบภาคเหนือมาเป็นเวลายาวนานแล้ว ด้วยความที่มีลักษณะทางวัฒนธรรม ความเชื่อทางพระพุทธศาสนาที่คล้ายกับคนในพื้นที่ จึงทำให้คนไทเขินกลมกลืน และอยู่ร่วมกับคนในพื้นที่ได้อย่างลงตัว และมีความสุขในการประกอบอาชีพตั้งแต่อดีตจวบจนปัจจุบัน

แม้ว่าการดำเนินวิถีชีวิตของไทเขินจะเปลี่ยนแปลงไปบ้าง แต่ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่สั่งสมมาแต่ในอดีต ก็ยังคงมีการนำมาใช้และสืบทอดกันมาถึงในปัจจุบัน ดังเช่นวัฒนธรรมด้านดนตรีไทเขินที่ยังคงมีให้เห็นอยู่ตามชุมชนไทเขิน ยามเมื่อมีงานเทศกาลทางวัฒนธรรม ดนตรีไทเขินเหล่านี้จะถูกแสดงออกมาให้เห็นอย่างสนุกสนาน

ภูมิปัญญาทางดนตรีที่ปรากฏในสังคมวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ไทเขิน ในจังหวัดเชียงรายปัจจุบันนี้ แบ่งออกเป็น ๒ ประเภท ได้แก่ วงดนตรีร่ำวงไทเขิน และเพลงขับร้อง ที่เรียกว่า เสีนเท่านั้น

๑.๑ วงดนตรีร่ำวงไทเขิน

ร่ำวงไทเขิน เป็นกิจกรรมการแสดงดนตรีประกอบการร่ำวงของกลุ่มชาติพันธุ์ไทเขิน ที่ใช้ในงานรื่นเริง คาดว่ามีการคิดค้นเมื่อประมาณ ๗๐-๘๐ ปีมานี้ เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในการบรรเลงเพลงร่ำวงไทเขิน ได้แก่ ซิง ปัดตายา ก่อง ฮอก โหม่ง และฉาบ บทเพลงที่ใช้เป็นเพลงที่เล่าเรื่องราวประเพณีที่เกิดขึ้นของแต่ละเดือนทั้งสิบสองเดือนของชาวไทเขิน การขับร้องสามารถขับร้องได้ทั้งแบบเดี่ยว แบบร้องคู่ชายหญิง และแบบขับร้องหมู่ ขึ้นอยู่กับการมีส่วนร่วมของผู้ร้อง มีบทเพลงหลักที่ใช้ในการแสดง ชื่อเพลง “ร่ำเพลิน ๑๒ เดือนไทเขิน”

การร่ำวงไทเขิน มีลักษณะเป็นการร่ำรำเพื่อความเพลิดเพลิน ไม่มีแบบแผนท่ารำเป็นเฉพาะ การเข้ามาร่ำวงถือเป็นการร่วมสนุกในกิจกรรมเท่านั้น ลักษณะการร่ำวงจะเดินวนเป็นวงกลมล้อมรอบโต๊ะที่จัดวางขันตั้ง หรือเครื่องเช่นไห้ว อันประกอบด้วย รูป เทียนขาว ดอกไม้ อย่างละ ๔ คู่ อาหารแห้ง น้ำดื่มสะอาด เหล้าพื้นบ้าน เป็นต้น ทิศทางการรำ จะเดินร่ำวงเป็นวงกลมวนรอบไปทางซ้าย หรือทวนเข็มนาฬิกา หากมีจำนวนผู้เข้าร่ำวงมาก จะทำวงซ้อนข้างนอกออกไปเรื่อยๆ



ภาพ ๓.๑ วงดนตรีรำวงไทเขิน

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

การจัดรวมวงสำหรับการบรรเลงเพลงรำวงไทเขิน วงดนตรีจะอยู่ด้านหลังวงรำ โดยการรำวงจะทั้งแบบที่มีเครื่องสังเวยตั้งตรงกลาง และแบบรำวงแบบอิสระอยู่ด้านหน้าเวที



ภาพ ๓.๒ การแสดงรำวงไทเขิน

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๑.๒ เส้น

เส้น เป็นชื่อเรียกลักษณะการขับร้องเพลงประกอบเครื่องดนตรี ประเภทซิง หรือ “ซิง” ในภาษาไทเขิน เส้นเป็นเพลงร้องที่ได้รับความนิยมอย่างมากในกลุ่มคนไทเขิน การแสดงมีทั้งแบบขับร้อง

เดี่ยว และแบบโต้ตอบระหว่างกันของชาย และหญิงชาวไทเขิน เนื้อหาของการเล่น มีตั้งแต่เรื่องการเกี้ยวพาราสี การอบรมสั่งสอน การอวยพร การบอกเล่าถึงวิถีชีวิต และอื่นๆ ตามแต่ผู้เล่นจะคิดสร้างสรรค์เนื้อเรื่องไหนแบบใด ส่วนใหญ่ผู้ขับเล่น จะเป็นผู้เล่นเครื่องดนตรีเองไปด้วย ลักษณะทำนองที่ใช้ในการเล่น จะเป็นทำนองเฉพาะของการเล่น เรียกว่า “ทำนองเล่น” เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบส่วนใหญ่จะเป็น “ซิง” (ซิง) แต่ในบางพื้นที่พบว่ามีการนำสะล้อมาใช้แทนแต่ไม่นิยมเท่าที่ควร

ปัจจุบันโอกาสที่จะได้ชมการแสดงการเล่น สามารถหาได้จากงานรื่นเริงในชุมชนชาวไทเขินเท่านั้น เช่น งานขึ้นบ้านใหม่ งานแต่งงาน งานบวช หรืองานที่มีการกล่าวคำอวยพร งานเหล่านี้มักจะต้องการการแสดงการเล่นประกอบทุกครั้ง นอกจากนี้ยังมีการแสดงของวงดนตรีร่วมไทเขินสลับกันตลอดทั้งคืนเช่นกัน

บทขับที่นำมาใช้ในการเล่น ขึ้นอยู่กับสถานการณ์ หรืองานที่จะไปแสดง โดยเมื่อรับงานแสดงช่างเล่น หรือผู้เล่น จะต้องเตรียมเรียบเรียงบทร้องให้เรียบร้อย โดยหาข้อมูล รายละเอียดจากงานที่รับแสดงว่ามีรายละเอียดอย่างไร เพื่อจะนำไปประพันธ์บทได้อย่างถูกต้องสละสลวย แต่ทั้งนี้ช่างเล่นจะมีบทขับที่เป็นบทหลักอยู่แล้ว โดยจะใช้เป็นบทเริ่มต้นในการแสดงทุกครั้งไป เรียกว่า “บทครู” หลักจากบทครูเสร็จก็จะเข้าสู่บทร้องทั่วไป หรือบทร้องที่ว่าตามสิ่งที่พบเห็นขณะนั้นไป



ภาพที่ ๓.๓ ช่างเล่น กำลังเล่นเล่าเรื่องราววิถีชีวิตชาวไทเขิน
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี

๒.๑ ซิง

ซิง ตามการออกเสียงของไตจีน หรือซิง ในภาษาถิ่นภาคเหนือ จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องสาย (Chordophone) ประเภทเครื่องดีด (Plucked) เพื่อให้เกิดเสียง ซิง ในวัฒนธรรมของไตจีนเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ดำเนินทำนองหลักของบทเพลง ลักษณะทางกายภาพของเครื่องโดยทั่วไปมีลักษณะเช่นเดียวกันกับซิงในวัฒนธรรมภาคเหนือ ปัจจุบันนิยมติดตั้งคอนแทรก (Pickup) เข้าไปในตัวเครื่องดนตรี เพื่อเชื่อมต่อสู่เครื่องขยายเสียง ซึ่งจะช่วยให้สามารถแสดงกลางแจ้ง หรือบนเวทีแสดง พร้อมกับการเล่นโดยใช้ไมโครโฟนได้สะดวก ส่งผลให้ผู้ชมได้ยินเสียงที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

ซิงที่ใช้ประกอบการเล่น เป็นซิงขนาดกลาง ตัวเครื่อง มีเส้นผ่าศูนย์กลาง ๒๗ เซนติเมตร ส่วนคอ ยาว ๔๕ เซนติเมตร ส่วนหัว ยาว ๒๒ เซนติเมตร รวมความยาวของเครื่อง ๙๔ เซนติเมตร การซิงสายของซิง จะมีลักษณะเป็นสายคู่ สองชุด รวมเป็นสี่สาย สายที่ใช้คือสายกีตาร์โปร่ง สายที่ ๑ หรือสายเบอร์ .๐๐๙ ทั้งสี่เส้น เนื่องจากให้คุณภาพเสียงที่ดี และหาซื้อได้สะดวก



ภาพ ๓.๔ ซิง หรือซิงของชาติพันธุ์ไตจีน

ที่มา: งามอาจ อินทนิเวศ

ระบบเสียง

การตั้งเสียงนอกจากการคาดคะเน ด้วยตัวนักดนตรีเองแล้ว จะใช้วิธีตั้งเสียงซิง ให้เข้ากับป๊อปปูล่า โดยแสดงค่าน้ในระดับเสียง ดังนี้

ระบบการตั้งเสียงซิง

สายล่าง

สายบน

บาร์ที่ : สายเปิด ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗

การตั้งเสียงซิง จะเทียบเสียงสายบน (สายแม่) ก่อนคือเสียงโน้ต มี (E) จากนั้นจึงตั้งสายล่าง (สายลูก) โดยกดบาร์ที่ ๔ ของสายล่าง ให้มีเสียงเทียบเท่ากับสายเปิดของสายบน

หมายเหตุ ในการวัดระดับเสียงของปัตตายา ลูกที่สอง ที่ใช้ตั้งเสียงกับซิงนั้น ระดับเสียงตรงกับเสียง D# แต่ค่อนข้างใกล้เคียงเสียง E มาก และสายล่างของซิงนั้นใช้การตั้งเสียงกับปัตตายา ลูกที่หก ซึ่งมีระดับเสียงใกล้เคียงกับ โน้ต A# มากเช่นกัน หากบรรเลงร่วมกันระหว่างซิงกับปัตตายาจะไม่พบปัญหาใด แต่หากนำไปเทียบกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ ควรพิจารณาความคลาดเคลื่อนของเสียงประกอบด้วย

วิธีการบรรเลง

คล้องสายสะพายเครื่องผ่านคอโดยให้วางพาดไว้บนบ่า ให้ส่วนหัวของซิงชี้ไปทางซ้าย (กรณีคนถนัดขวา) มือขวาทำหน้าที่ดีดบรรเลง ส่วนมือซ้ายทำหน้าที่กดสายเพื่อบรรเลงทำนองเพลง การบรรเลงนี้จะยืน หรือนั่งบรรเลงก็ได้

๒.๒ ปัตตายา

ปัตตายา หรือระนาดเหล็กของไทเขิน จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องเคาะ (Idiophone) ปัตตายาเป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองหลักเช่นเดียวกับซิง การตีใช้หลักการเดียวกับการตีระนาดเอก คือ มีไม้ตีลักษณะคล้ายไม้ระนาด ปัตตายา มีองค์ประกอบของเครื่อง อยู่ ๓ ส่วน คือ ๑. ตัวเครื่อง มีลักษณะคล้ายกลองโคร่งไม้ ปลายทั้งสองด้านเชิดขึ้น ติดตะขอเพื่อใช้เกี่ยวกับส่วนสายร้อยลูกปัตตายา ๒. ลูกปัตตายา มีจำนวน ๒๒ ลูก มีขนาดสั้นยาวลดหลั่นกันตามลำดับ มีขนาดความหนาเท่ากัน ทุกลูกจะมีการติดตะกั่วเพื่อถ่วงเสียง และเจาะรูเพื่อร้อยเชือกซิงต่อกันเป็นรางเช่นเดียวกับกับรางระนาดในวัฒนธรรมดนตรีไทยราชสำนัก และ ๓. ไม้ปัตตายา เป็นไม้ยาว ปลาย

ด้านหนึ่งมีลักษณะกลมแบนหุ้มด้วยหนังสัตว์ ไม่ปิดตายา นี้ใช้สำหรับการตีเพื่อบรรเลง ขนาดของปัตตายาส่วนฐานเครื่องยาว ประมาณ ๑๒๖ เซนติเมตร กว้าง ๒๖ เซนติเมตร สูง ๒๑ เซนติเมตรเครื่องส่วนรางลูกปัตตายา เมื่อนำมาร้อยเรียงกัน ยาวประมาณ ๑๑๐ เซนติเมตร



ภาพ ๓.๕ การบรรเลงปัตตายา

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

ระบบเสียง

จากการวัดขนาดเครื่อง และบันทึกเสียงของปัตตายาในแต่ละลูก ดังนี้

ลูกที่	ขนาดความยาวโดยประมาณของลูกปัตตายา (ซม.)	ระดับเสียงปัตตายา
๑	๒๕	C#4
๒	๒๔.๕	D#4 *ซึง สายเปิด (บน)
๓	๒๔	F4
๔	๒๓.๕	G4
๕	๒๓	G#4
๖	๒๒.๕	A#4 *ซึง สายเปิด (ล่าง)
๗	๒๑.๗	C4
๘	๒๑	C#5

ลูกที่	ขนาดความยาวโดยประมาณของลูกปัดตา ยา (ซม.)	ระดับเสียงปัดตา ยา
๙	๒๐.๗	D#5
๑๐	๒๐	F5
๑๑	๑๙.๕	F#5
๑๒	๑๙	G#5
๑๓	๑๘.๕	A#5
๑๔	๑๘	C6
๑๕	๑๗.๕	C#6
๑๖	๑๗	D#6
๑๗	๑๖.๕	F6
๑๘	๑๖	G6
๑๙	๑๕.๕	G#6
๒๐	๑๕	A#6
๒๑	๑๔	C6
๒๒	๑๓.๕	C#7

วิธีการบรรเลง

การบรรเลงปัดตา ยา ให้มือทั้งสองจับไม้ตี ตีลงบนลูกปัดตาตามระดับเสียง และจังหวะของเพลง

๒.๓ ก้อง

ก้อง หรือกลอง ของไตจีน จัดอยู่ในเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องหนัง (Membranophone) ประเภทกลองสองหน้า ทำหน้าที่ตีเข้าจังหวะเพลงรำวง ตัวเครื่องทำจากไม้เนื้อแข็ง คว้านภายในให้กลวง จากนั้นปิดหน้าด้วยหนังสัตว์ (หนังวัว) ทั้งสองด้าน โดยขึงหนังหน้าเครื่องด้วยเชือกให้ตึง ตัวเครื่องมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๔๔ เซนติเมตร ยาว ๖๕ เซนติเมตร



ภาพ ๓.๖ ก้อง ไตจีน
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

ระบบเสียง

ก้อง เป็นเครื่องดนตรีที่มีระดับเสียงไม่คงที่ แต่ให้ใช้วิธีการคาดคะเนเสียงที่ตั้ง และหน้าก้องที่มีความตึงได้ระดับตามที่ต้องการ

วิธีการบรรเลง

การตีก้องของไตจีนจะใช้ไม้ตีกลอง แบบมีหัวไม้ด้วยผ้า ตีลงบนหน้ากลองด้านใดด้านหนึ่ง

๒.๔ ฮอก

ฮอก หรือกรับไม้ จัดอยู่ในเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องเคาะ (idiophone) ทำหน้าที่ตีเข้าจังหวะในบทเพลง ร่วมกับก้อง และฉิ่ง ตัวเครื่องฮอกทำจากไม้ไผ่แก่ ๆ โดยเลือกใช้ส่วนระหว่างข้อไม้ ด้านหัวและท้ายเครื่องจะปิดตันด้วยข้อไม้ทั้งสองข้าง เพื่อให้ส่วนกลางทำหน้าที่เปรียบเสมือนกล่องเสียง (Sound Box) ส่วนหัวปล่อยไม้ยาวเลยข้อขึ้นไปด้านบน เพื่อใช้เป็นด้ามจับ ส่วนปลายสุดเจาะรูติดร้อยเชือกเพื่อแขวน ส่วนกลางระหว่างข้อเจาะช่องยาวเพื่อระบายเสียง ฮอกที่ใช้ในวงดนตรีรำวงไตจีน บ้านเหล่าพัฒนา ต.บ้านดู่ มีขนาดยาวประมาณ ๓๐ เซนติเมตร เส้นผ่าศูนย์กลาง ประมาณ ๑๒-๑๕ เซนติเมตร



ภาพ ๓.๗ หอกหรือ กรับไม้ ของชาติพันธุ์ไตจีน
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

ระบบเสียง

หอก มีเสียงเดียวที่เกิดจากการเคาะไม้ โดยให้คุณภาพ ที่ดังกังวาน

วิธีบรรเลง

การเล่นหอก ให้ใช้ไม้ตี ที่ทำด้วยไม้ไผ่ชนิดเดียวกัน ตีลงบนบริเวณส่วนกลางของเครื่อง หรือ ใกล้ส่วนที่เจาะช่องเสียงหอก โดยตีให้เข้ากับจังหวะเพลงราวังไตจีน หรือเพลงทั่วไป

๒.๕ แฉ่ง

แฉ่ง จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องเคาะ (Idiophone) ตัวเครื่องทำจากโลหะ ลักษณะกลมแบน มีรูร้อยเชือก ตรงกลาง แฉ่งที่ใช้ประกอบในวงดนตรีราวังไตจีน บ้านเหล่าพัฒนา ต.บ้านดู่ เป็นแฉ่งที่มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๒๖ เซนติเมตร หรือ ๑๐ นิ้ว

ระบบเสียง

แฉ่ง เป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ มีเสียงเดียว เป็นเสียงที่เกิดจากโลหะกระทบกัน

วิธีการบรรเลง

แฉ่ง บรรเลงโดยการให้มือแต่ละข้างจับที่เชือก ที่มีต่ออยู่ระหว่างกลางของแฉ่งทั้งสองอัน จากนั้นตีประกบกันเพื่อให้เกิดเสียง เข้าจังหวะกับก้อง และหอก



ภาพ ๓.๘ ฉาบ ปัตตยา และก้อง ของชาติพันธุ์ไตเขิน
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๓. บทเพลง

๓.๑ ทำนองเพลงร่าวงไตเขิน

เพลงร่าวงไตเขิน มีลักษณะเป็นทำนองวนซ้ำ และจะเปลี่ยนเนื้อเพลงตามเนื้อเรื่องของแต่ละเดือนทั้ง ๑๒ เดือนไปเรื่อย ๆ ดังนั้น ทำนองอาจมีความคลาดเคลื่อนจากนี้ไปบ้างตามแต่อารมณ์การแสดงในแต่ละครั้ง แต่ตามหลักการจะใช้การเดินทำนอง และจังหวะประกอบลักษณะนี้เป็นหลัก

ร่าวง ๑๒ เดือนไตเขิน

วงดนตรีไตเขิน บ้านเหล่าพัฒนา จ.เชียงราย
ถอดโน้ตโดย องอาจ อินทนิเวศ

โน้ตเพลงร่าวง ๑๒ เดือนไตเขิน (วงดนตรีไตเขิน บ้านเหล่าพัฒนา จ.เชียงราย) แสดงโน้ตสำหรับเครื่องดนตรีต่าง ๆ:

เครื่องดนตรี: ร้อง, ขึง, ก้อง, สอก

โน้ตเพลงแสดงในรูปแบบโน้ตดนตรี (Musical Notation) สำหรับเครื่องดนตรีต่าง ๆ:

- ร้อง: โน้ตดนตรี (Melody) ในคีย์ G major (สองชาร์ป) และจังหวะ 4/4.
- ขึง: โน้ตดนตรี (Melody) ในคีย์ G major (สองชาร์ป) และจังหวะ 4/4.
- ก้อง: โน้ตดนตรี (Rhythm) ในคีย์ G major (สองชาร์ป) และจังหวะ 4/4.
- สอก: โน้ตดนตรี (Rhythm) ในคีย์ G major (สองชาร์ป) และจังหวะ 4/4.

2

4

8

ล่ำ

8

เพลิน ลูก_เดิน_เจียง มา กัด กัด กัด มา และ กัด สั้น ตอน ตอน อ้าย ปี่ บ่ มี คน มา นอน อ้าย

11

ปี่ บ่ มี คน มา นอน ปี่ กัด สั้น ตอน ตอน ปี่ ได้ นอน คน เดียว ปี่ กัด สั้น ตอน

13

ตอน ปี่ ได้ นอน คน เดียว รำ เพลิน ลูก_เดิน_ท่า_หนอ จ่อง น้อง สะ ภา แด่ ดี กว่า จ่อม าย ตัว

16

น้อง แด่ กับ แหม่ม ชื่น ลาย ตัว น้อง แด่ กับ แหม่ม ชื่น ลาย เอา ปี่ ไป เล่ง

18

ควาย แด่ จ่อม น้อง_อ่อน เจา

บทร้อง/ข้อร้อง โดยอานนท์ อินยงค์

เดือน ที่	เนื้อร้อง	ความหมาย
๑	รำเพลีนลูกเดินเจียงมา กัดก็กัดมา และกัด สัน ตอน ๆ อ้ายปีบมีคอนมานอน อ้ายปีบมีคอนมา นอน ปีกัดสัน ตอน ๆ ปีได้นอนคนเดียว	กังวลว่าหน้าหนาวนี้จะไม่มีการ เพราะว่าเป็นเดือนที่หนาว ที่นอน อยู่คนเดียวคนเดียว จึงคิดอยากมีคู่ นอน
๒	รำเพลีนลูกเดินกำหนด จ่องน้องสะภอ แล่ติกว่า จ่อมจาย ตัวน้องแล่กับแหม่ซิ่นลาย เอาปีไปเล่ง ควาย (ปีติขามหลุมเอา) แล่จ่อมน้องอ่อนเจา	พี่เห็นน้องเหมาะจะเป็นคู่กับพี่ น้อง พอใจหรือเปล่าที่จะไปกับพี่ หรือ เอาพี่ไปช่วยเลี้ยงควายก็ได้ แต่อย่า หลอกพี่นะ น้องคนงาม
๓	รำเพลีนลูกเดินสามมา กัดก็กัดมา แล่กัดสันเจ ๆ อ้ายปีบนี้ใครเซอหาเมีย อ้ายปีบนี้ใครเซอหาเมีย ทำ ฟังกายเน น้องติอุนตึงคิน ... ซัว	เดือนนี้หนาวมากพี่อยากมีเมีย ถ้า ใครได้พี่ไปอยู่ด้วยกันจะนอนอุ่นทั้ง คืน
๔	รำเพลีนลูกเดินสี่มา ผู่ต่องโนนา ก็แอ้งกว่าลวย ๆ เปิ้ลซ้าว่ามาจวนกันเข้าปอย อ้ามาใคร มาโดย กัด กับพี่คนเดียว	ในทุกวันนี้แต่ความแห้งแล้งไม่ได้ทำ นา พี่จึงอยากชวนน้องไปเที่ยว งานวัด (งานประเพณีประจำปี)
๕	รำเพลีนลูกเดินห้าเพียว แล้วครันก็ปอมิดมัว อ้ายปี บนี้ใครเซาหาเจิง ปีใครเป็นป้อเฮือนกับน้องอ่าน คองนาง ปีไปเซาหานางถึงตีอิมตาง ก็ยังบ่พันนาง	ได้กลิ่นควันไฟ มีความรู้สึกว่ ตนเองจะได้เป็นพ่อบ้าน แต่ก็ยังไม่ มีวิแวจะมีคู่ครอง
๖	รำเพลีนลูกเดินหกมา บาวสาวเข้ากา เปิ้ลฮตน้ำ เป็นสาย อ้ายปีบนี้ก็สั่งแปดอ้าย ใม่มาฮตจาย ก็สั่ง แก่นดอ้าย	หนุ่มสาวเขาเล่นน้ำกัน (สงกรานต์) ไม่ต้องอายนะมารดน้ำกับพี่ก็ได้
๗	รำเพลีนลูกเดิน ๗ มา ฝนตกล่องมา ปีหุ่มจ้อง ก่าๆ ฝนห่าล่องย่า ปีเฮ็ดกานตึงวัน หาเงินหาควาไ กิน แยกจอนนาง เดือนก้อเจ็ด ตามแหล่ป้าย นาง จั่งเอา สูอย่าจูปีเมา แล่จ่อมน้องอ่อนเจา	ฝนตกน้ำกำลังจะมา พี่ต้องเตรียม เครื่องมือไปทำนา หาเงินไปขोन้อง
๘	รำเพลีนลูกเดินแปดมา แม่เลี้ยงเจ้านา เปิ้ลตีซาใจ มา เปิ้ลซันว่ามาจ่อมกันซื่อนนา ฝนตกล่องมา แล่ ย่าหั่วแหม่เฮิน แล่กัดสันเดิน ๆ จะปีลปอกเหม เฮิน เปิ้ลมีคู่หนอนจอม กัดก้าน้องชาวผ่อง จะบ่มี	เป็นเดือนแห่งการทำนา แต่พี่ก็ยัง คิดถึงน้องอยู่เสมอ คิดว่าได้นอนอยู่ ข้างน้อง

เดือน ที่	เนื้อเรื่อง	ความหมาย
	ไผ่เมื่อนอน มาเอาปีคอนตอน นอนจ่อมต่อนาง ปอ ปู้ยิบมมนาง สุตีเอาแต่กา ปิตีข่ามเฮ็ดนา	
๙	รำเพลีนลูกเดินเก้ามา เปิ้ลเชื่อว่าสากาแห่นเต็มอยู่ เหนือจอง ตัวน้องขาวหนุ่มถองยอง ข้าเฮ็ดห่างเห มอจองไกรห่างรา ไผ่ก้อบเอาเปิ้ลเชื่อว่าสากา เดินนี้ ก่อนหล้าออกว่ามาก้อยเอา	เดือนที่ ๙ เป็นเดือนเข้าพรรษา พื ยังไม่ได้แต่งงาน
๑๐	รำเพลีนลูกเดินสิบมา บ่าวสาวเขากา เปิ้ลเฮ็ดห่าง เต็มที จ้าผ่องเบเปิ้ลเป็นลูกคอนดี เปิ้ลอยู่สาकिनดี ต่างตุงอามี ตางตีก้ออ่าไก่อ อามีไผ่ ใครได้ ก็ดกาปีป้อ จาย ปีคอนตุ้กตังอี่ ชังแก่นดีอ้าย	เดือน ๑๐ หนุ่มสาวเข้าวัด ฟังเทศน์ ฟังธรรม
๑๑	รำเพลีนลูกเดินสิบเฮ็ด เน็ตใจเ้าแต่กา เป้นก่างว่าสา หลอมผ่อตวยต่องไหนนา หลอมผ่อตวยต่องไหนนา ข้าวข้ามานมา ก็ดีสำใจมา ก็ดกาปีปายจาย ข้าบมี นา	เดือน ๑๑ ข้าวตังท้องทุกคนมี ความสุข
๑๒	รำเพลีนลูกเดินสิบสอง เสียงจ้องเสียงมอง เปิ้ลว่า ออกสาบอย เจื่อผ่องเปิ้ลไปแบ่งกุ่มไฟ เจื่อผ่องใจไว เปิ้ลเอาไฟจุดใส่ จีบ้องไฟดอกไม้ เสียงใช้ก็ปา ก่า ผ่องนั้นหนา เปิ้ลกินสุรา ก็มากกว่าเมามากก่าปีปาย จาย ข้าบได้ยา เหลียว ๆ ป้อเฮือนเหลือบ่าว ยิน เสียงควาว่าอ้ายปี มีเมียสงสารหวนใจ อ้ายปีคนเรา ขอยังก่าก่อน	เดือน ๑๒ ออกพรรษามีเทศกาลร่น เริง และมีการจุดดอกไม้ไฟ

๓.๒ ทำนองเล่น

การเล่น จะเป็นทำนองลักษณะวนไปเรื่อย ๆ โดยผู้ขับเล่นจะคิดเนื้อความประกอบให้สัมพันธ์กับทำนองเครื่องดนตรีเป็นหลัก ทั้งนี้ทำนองอาจมีการเสริมเติมแต่งได้ตามอารมณ์การแสดง

เล่น

ขับเล่นโดย นายอานนท์ อินขาง
ถอดโน้ต โดย งามอาจ อินทนิเวศ

Feeling

เล่น ชาย

ซิง

5

ลา ตู ลา ตู... ข้า มี มือ สิบ นิ้ว

9

ยก ตั้ง หว่าง คิ้ว ไร่ หว่าง เก ตา... ข้า จัก ขอ ยอง มือ ไหว้ ลา เช่า

13

หนอง ผู้ เข้า ข้า ดี ข้า ขอ ไหว้ คุณ ปา ร มี หึง เกศ เกลา... ข้า ขอ ไหว้ คุณ พระ พุทธ เจ้า

17

นั้น หนา... เออ

๔. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม วัฒนธรรม

ไทจีน เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีความเชื่อ และศรัทธาในพระพุทธศาสนา มาก จึงทำให้ศูนย์รวมจิตใจของผู้คนล้วนแล้วแต่อยู่ในวัด จึงส่งอิทธิพลต่อการเก็บรักษารวมองค์ความรู้ ตัวผู้เก็บรักษา และอบรมความรู้ จึงทำให้ส่วนมากเป็นพระสงฆ์ผู้สนใจในศิลปวัฒนธรรม

การไหว้ครูเล่น เป็นพิธีที่ช่างเล่นทุกคน พึงกระทำ ซึ่งพิธีกรรมดังกล่าวเป็นการไหว้รำลึกถึงบุญคุณครู อาจารย์ ที่ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ให้ทั้งที่มีชีวิตอยู่ในปัจจุบัน และที่ล่วงลับไปแล้ว จนประสบความสำเร็จในวันนี้ ปกติแล้วช่างเล่นจะไหว้ครูทุกครั้งก่อนการแสดง และแต่ละครูจะมีคำพายครู แตกต่างกันไปตามการสายของครูผู้สอน สำหรับเครื่องสังเวยที่ใช้ในการไหว้ครู ได้แก่ ข้าวตอก ดอกไม้ ธูป เทียน อาหารแห้ง และเหล้า เป็นต้น

ในที่นี้ขอยกตัวอย่างบทไหว้ครู ของนายอานนท์ อินยง ช่างเล่นบ้านเหล่าพัฒนา ต.บ้านดู่ อ.เมือง จ.เชียงราย ผู้ได้รับการยอมรับ และรับการแสดงเล่นทั้งในจังหวัดเชียงราย เชียงใหม่ และในประเทศสหภาพเมียร์มา ซึ่งได้รับการสืบทอดมาจากครูผู้ถ่ายทอดวิชา ชื่อ ลุงสามตาล เมืองเชียงตุง มีคำอ่าน ดังนี้

“...โอม เจ็ดลูกบอล แปดยาฮู้ คนตั้งหลาย นั้งกันปะปรายหลายชื่อ ลักหมื่นตือ ตอนดุนางสาวเล่นมาจ๋วม เปรียบลาบต่อเปิ้ลได้หมื่นแสนคำ เปิ้ลยอมหย่าจวนข้าวในบ้าน จามแสนนาง ขวาจ๋อมตาง ในเจิงเข้าปาก เข้าในกาตได้เจ็ดลูกบรรจง องค์ติดกันจัน คาร พุด ผัด ลูก เส้า ไผ่เบ่เดินเข้าได้ สៃตี้ จายะ จายะ...” หรือบทแบบสั้น

“...มาเตื่อะปู้ตางข้าง มาเตื่อะปู้ตางหลัง มาอยู่ตางหลังฟังตางหลัง มาอยู่ตางข้างฟังตางข้าง มาอยู่ตางขวาก็หื้อเลี้ยงวน ปู้ใช้ครูสอนมาอยู่ก็ได้ คำใส่สร้อยดอกไม้ สู้เจ้าอย่าลืมหนา มาๆๆ...”

การแสดงรำวงไทจีน เป็นการแสดงที่นิยมนำมาแสดงในงานประเพณีทั่วไปของชาวไทจีน ปัจจุบันนิยมนำมาเป็นชุดการแสดงทางวัฒนธรรมในงานประจำปีที่ช่วยสร้างบรรยากาศ และสืบสานความสนุกสนานได้เป็นอย่างดี

มีการศึกษาถึงเรื่องราวความเป็นมาของรำวงไทจีน โดย เบญจวรรณ สุขวัฒน์ (๒๕๕๘, ๑๕๙-๑๖๔) ได้กล่าวว่า การรำวงของคนไทจีนน่าจะได้รับอิทธิพลจากทหารไทยที่เข้าไปตั้งฐานทัพในเมืองเชียงตุงในช่วงสงครามโลกครั้งที่ ๒ โดยมีกลุ่มข้าราชการไทยที่ไปประจำที่การ ณ เมืองเชียงตุง อาจนำเอาการรำวงจากประเทศไทยไปเผยแพร่ เพราะทั้งทำนองและเนื้อร้องของกลุ่มชาติพันธุ์ไทยจีนมีเนื้อหาที่ใกล้เคียงกับทำนองและจังหวะดนตรีของประเทศไทย

๕. ข้อมูลชุมชนที่ปรากฏภูมิปัญญาด้านดนตรี

ปัจจุบันประชากรโตขึ้น ในจังหวัดเชียงรายมีการรวมตัว สร้างบ้านเรือนอยู่ใกล้เคียงกัน อาจมีต่างหมู่บ้านบ้าง แต่ยังคงไปมาหาสู่กันโดยตลอด โดยมีหมู่บ้านหลัก ๒ แห่ง ได้แก่ กลุ่มโตเซิน บ้านเหล่าพัฒนา หมู่ ๑๔ ต.บ้านดู่ อ.เมือง และกลุ่มพัฒนาชาติพันธุ์ (ไทซิ่น) บ้านป่ายาง ผาแตก ผาเจริญ หมู่ ๑๐ ต.เวียงพางคำ อ.แม่สาย



แผนที่ ๓.๑ ชุมชนไต่เงิน บ้านเหล่าพัฒนา ต.บ้านดู่ อ.เมือง จ.เชียงราย
ที่มา: <http://www.chiangraifocus.com/2010/aumpher.php?aid=1>



แผนที่ ๓.๒ ชุมชนไตเขิน บ้านป่ายาง ผาแตก ผาเจริญ หมู่ ๑๐ ต.เวียงพางคำ อ.แม่อาย

ที่มา: <http://www.chiangraifocus.com/2010/aumpher.php?aid=11>

๖. รายชื่อนักดนตรี และผู้ให้ข้อมูล

นายสาม ดวงแก้ว ลูกหลานม้ง ม้งผอง นายอานนท์ อินยง นายอ้าย บัวผัน นายบันเทิง นามไชย นายสาม เหล็กเพชร นายเหมย นามแก้ว นายตีบ วิไลวงศ์ นายยี่ นามแก้ว นายจาย วงค์ทอง นายสมชาย บุญมา นายสาม นามซอ นางคำดา หงส์คำ นางแสง ดวงแก้ว นางเหมย วิไลวงศ์ นางอีนามแก้ว นางอ้าย อินยง นางดี นามแก้ว นางผอง ม้งผอง นางทอง เพชรทอง นางสาวแสงวรรณ แสงคำ และนางสาวสาย สมบุญ

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ไทลื้อ

๑. ลักษณะ และการจัดประเภทของดนตรี

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ไทลื้อ มีลักษณะเป็นดนตรีในงานรื่นเริงที่แฝงไปด้วยปรัชญาคำสอนทางวัฒนธรรม และการดำเนินชีวิต ตลอดจนความเชื่อในความเป็นชนชาติไทลื้อ นำเสนอออกมาในรูปแบบดนตรีการขับร้องประกอบการบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า คือ ปี่ หรือ ปี่ลื้อ โดยเรียกศิลปะการแสดงลักษณะนี้ว่า “ขับลื้อ”

๑.๑ ปี่ลื้อ

ปี่ลื้อ เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงควบคู่กับการขับลื้อมาแต่ในอดีต จากการศึกษาสัมภาษณ์ช่างปี่อาวุโสในพื้นที่ต่างๆ (อ้างถึงในองอาจ อินทนิเวศ: ๒๕๕๗: ๓๕-๓๖) ล้วนให้ข้อมูลในทิศทางเดียวกันว่า ในอดีตสมัยที่เริ่มหัด และติดตามครูผู้สอนขับลื้อไปนั้น ตนก็ได้เห็นว่าการขับลื้อทุกครั้งจะต้องมีการเป่าปี่ลื้อประกอบการควบคุมการขับด้วยเสมอ

แม้ว่าปี่ลื้อจะมีลักษณะโดยทั่วไปคล้ายกับปี่จุม ของกลุ่มชาติพันธุ์ไทยวน แต่สิ่งที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน คือ น้ำเสียงของปี่ที่ต่างมีสำเนียงเป็นอัตลักษณ์ของกันและกัน



ภาพ ๓.๙ ช่างปี่ ขณะเป่าปี่ลื้อประกอบการขับลื้อ
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๑.๒ การขับลื้อ

การขับลื้อ เป็นศิลปะการแสดงที่เป็นความภาคภูมิใจของคนไตลื้อ ลักษณะการแสดงเป็นการขับร้องเพลงในภาษาไตลื้อมีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ นิยมที่จะขับเป็นคู่ชาย-หญิง ได้ตอบเรื่องราวกัน หรือขับคนเดียวก็ได้ เนื้อเรื่องของการขับจะเป็นการเล่าเรื่องราวที่สัมพันธ์กับงานที่มาแสดง เช่น หากมาแสดงในขึ้นบ้านใหม่ เนื้อเรื่องการขับลื้อจะเริ่มด้วยการบอกเล่าถึงภูมิปัญญาการสร้างบ้านแบบไตลื้อ ลักษณะบ้านแบบไตลื้อ หากมาแสดงในงานแต่งงาน เนื้อเรื่องจะเริ่มต้นด้วย การเล่าถึงเรื่องราวการดำเนินชีวิต ตั้งแต่พ่อแม่เลี้ยงดูเรามาจนเติบโตใหญ่ การออกเรือน การเป็นคู่ครองที่ดี เป็นต้น

หลังจากจบเรื่องราวที่เป็นจุดประสงค์หลักของงานที่มาแสดงแล้ว ต่อไปจะเป็นเรื่องทั่วไปตามแต่ช่วงขับลื้อจะใช้ปฏิภาณไหวพริบในการนำเรื่องราวมาแสดงในวันนั้นเพื่อความเพลิดเพลิน หรือเพื่อความชื่นชอบของผู้ฟัง เช่น การเกี้ยวพาราสี การเล่ามุขตลก การเล่าสถานการณ์ปัจจุบัน เป็นต้น

การแสดงการขับลื้อ มีองค์ประกอบแสดงรวมด้วย คือ ปี่ลื้อ มีหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองคลอ และสอดประสาน เพื่อเป็นหลักในการนำเสียงให้กับผู้ขับลื้อ และพัด หรือวี เพื่อใช้เป็นธรรมเนียมปฏิบัติสำหรับประกอบการแสดง

การขับลื้อของคนไตลื้อในจังหวัดเชียงราย ปัจจุบันนี้พบว่ามีลักษณะการขับลื้อ ที่สามารถแบ่งออกได้ ๒ รูปแบบ โดยพิจารณาจากสำเนียง และลีลาการขับของผู้ขับ คือ การขับลื้อแบบเมืองยอง (เมืองยอง เป็นชื่อเมืองหนึ่งตั้งอยู่ในเขตรัฐฉาน ประเทศสหภาพเมียร์มา) และการขับลื้อแบบสิบสองปันนา ส่วนของทำนองการขับจะมีลักษณะใกล้เคียงกัน ดังนั้นหากฟังผิวเผินจะเป็นการขับลื้อแบบเดียวกัน หากแต่ความแตกต่างของการขับทั้งสองประเภทนั้น แตกตรงกันที่คำขึ้นต้นของบทขับ และจังหวะในการขับ กล่าวคือ การขับลื้อแบบเมืองยอง นั้น ช่วงขับจะขึ้นต้นการขับ ด้วยคำขับว่า “เจ้าเฮย เจ้า เฮ้ย” และจังหวะการขับแบบเมืองยองนั้นจะมีความกระชับ มีการลงเสียงที่หนักเบา ชัดเจน พบการขับลักษณะนี้ได้ในกลุ่มคนไตลื้อส่วนใหญ่โดยทั่วไป เช่น ไตลื้ออำเภอมะสา ยองเมือง เป็นต้น ส่วนการขับลื้อแบบสิบสองปันนา นั้น ช่วงขับจะขึ้นต้นคำขับด้วยคำว่า “เออ ... เฮ้ย น้อ.....” ลีลาการขับมีจังหวะช้า พลั้วไหว ลักษณะการขับมักเป็นแบบเล่าเรื่อง หรือบรรยายความรู้สึกของหญิงสาว การเกี้ยวพาราสีกันของหนุ่มสาว ลักษณะการขับลื้อแบบสิบสองปันนาคือ พบนี้ได้ในกลุ่มไตลื้อ บ้านท่าข้าม อำเภอยางแสน จังหวัดเชียงราย



ภาพ ๓.๑๐ การขับลิ้ แบบเมืองยอง โดยคณะขับลิ้ อำเภอแม่สาย จังหวัดเชียงราย
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ



ภาพ ๓.๑๑ การขับลิ้ แบบสิบสองปันนา โดยช่างขับ และช่างปี่จากอำเภอเวียงแก่น จังหวัดเชียงราย
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

การขับลิ้ เป็นการขับร้องเพลงพื้นบ้านชนิดหนึ่ง เช่นเดียวกันกับการเล่นของโตเชิน การขับซอพื้นเมืองของภาคเหนือ ซึ่งการที่จะขับลิ้ได้ดีนั้นช่างขับจำเป็นต้องมีการฝึกฝนองค์ประกอบต่างๆ เพื่อให้เป็นช่างขับลิ้ที่ดี มีคุณภาพ ได้รับความนิยมในกลุ่มคนไต่ลื้อด้วยกันเป็นอย่างดี ทักษะสำคัญเบื้องต้นในการฝึกหัดขับลิ้ คือเรื่องความแม่นยำของทำนองขับลิ้ และความสามารถในการด้นเนื้อร้องได้อย่างคล่องแคล่ว

การขับลื้อมีทำนองที่ใช้ในการขับเพียงทำนองเดียว เรียกชื่อตามการขับว่า “ทำนองขับลื้อ” เมื่อขับจนครบหนึ่งรอบแล้วจะวนกลับมาซ้ำทำนองเดิมไปเรื่อยๆ แต่เนื้อร้องจะเปลี่ยนไปตามแต่ผู้ขับ วัฒนธรรมการขับในลักษณะนี้ นิยมเรียกกันว่า “ร้อยเนื้อ ทำนองเดียว”

การดันเนื้อร้องเป็นสิ่งที่จะช่วยเสริมสร้างความสามารถให้กับผู้ขับ กล่าวคือ เมื่อถึงเวลาการขับจริง หากจะขับตามบทเนื้อร้องที่เตรียมมาเพียงอย่างเดียว อาจทำให้ผู้ฟัง/ผู้ชม เกิดความเบื่อหน่ายได้ ดังนั้นช่างขับจึงควรมีปฏิภาณไหวพริบในการตกแต่ง เสริม เพิ่มเติมเนื้อร้องให้สอดคล้องกับสถานการณ์ขณะนั้น เพื่อให้ผู้ชมเกิดความสนใจฟัง จะทำให้ผู้ฟังได้รรถรส ส่งผลให้เป็นที่ชื่นชอบของผู้ฟัง จนได้รับความนิยม และมีชื่อเสียงในที่สุด ถึงแม้ว่าการขับลื้อจะเป็นการดันเนื้อร้อง หากแต่เมื่อฟังโดยแท้จริงแล้วในบทขับจะมีสัมผัสของคำปรากฏอยู่ แต่ไม่ตายตัวขึ้นอยู่กับทักษะในการแต่งบท โดยมีการใช้คำสัมผัสของช่างขับแต่ละคน

๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี

ปี่ลื้อ

ปี่ลื้อ จัดอยู่ในเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม (Aerophone) ตัวเครื่องทำจากไม้ไผ่รวก ประเภทไผ่หน่อخم ความยาวของเครื่องประมาณ ๓๐-๓๕ เซนติเมตร ที่ส่วนข้างของปลายด้านหนึ่ง ติดลิ้นเครื่อง ประเภทลิ้นอิสระ (Free Reed) ตัวลิ้นทำจากแผ่นทองเหลืองที่ตีจนเป็นแผ่นบาง ลักษณะเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ยาวประมาณ ๒ เซนติเมตร ปี่ลื้อแต่ละเลาจะมีช่วงเสียงแตกต่างกันไปตามขนาดของเครื่อง หากใช้ปี่ลื้อที่มีขนาดใหญ่ เสียงจะต่ำ เหมาะกับช่างขับลื้อที่เป็นผู้ชาย เช่นเดียวกันหากใช้ปี่ลื้อที่มีขนาดเล็ก เสียงจะแหลมสูงเหมาะกับช่างขับลื้อที่เป็นผู้หญิง

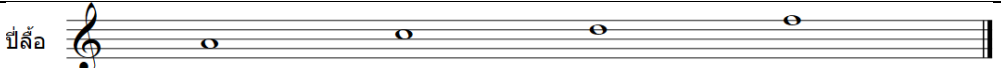
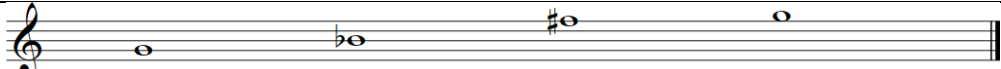
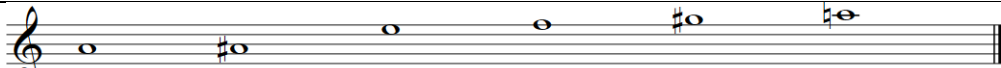
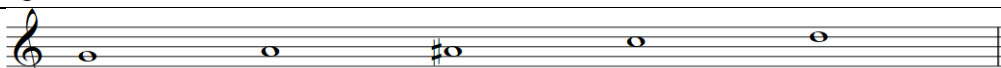
ระบบเสียง

จากการเก็บข้อมูลถึงขนาดและระดับเสียงของปี่ รวมทั้งความสัมพันธ์ของเสียงระหว่างช่างขับกับปี่ สามารถแสดงถึงขนาดที่ใช้ และระดับเสียง ดังนี้

ที่	เจ้าของปี่	ปี่ตัวที่	ใช้กับช่างขับ ชื่อ	ขนาด (กว้างxยาว)	ระดับเสียง
๑	นายแก้ว มาไกล	๑	นางตอง	๑.๓x๒๘	A/ C/ D/ F
๒	นายแก้ว แสงงาม	๑	นางทองพูน ยาวิเลิง	๑.๙x๒๙	G/ Bb/ F#/ G
๓	นายแสง แสงเพชร	๑	นางเอื้อย	๒.๐x๒๙	Ab/ B/ Db/ E

ที่	เจ้าของปี	ปีที่	ใช้กับช่างขับ ชื่อ	ขนาด (กว้างxยาว)	ระดับเสียง
		๒	นายจอม จายเสา	๒.๑x๒๘	A/ A#/ E/ F/ G#/ A
๔	นายประดิษฐ์ ดวงมะลิ	๑	นายวิชัย ศรีจันทร์	๒.๐x๒๘	G/ A/ A#/ C/ D

ในการเก็บข้อมูลเสียงปีจะพบว่าปีลื้อมีค่าความเบี่ยงเบนของเสียงที่แตกต่างกันไป ด้วยการทำให้ปีลื้อนั้น เป็นการทำให้ด้วยวัสดุธรรมชาติ และถือเป็นงานฝีมือของช่างผู้ทำ การตั้งเสียงจะใช้วิธีคาดคะเนจากความทรงจำเสียงของทำนองการขับลื้อ จึงทำให้ปีลื้อแต่ละเล่มมีเสียงที่แตกต่างกันไป แต่ยังคงระยะห่างของเสียงที่ใกล้เคียงกัน โดย “การตั้งเสียงปีนั้นจะยึดตามเสียงของช่างขับเป็นสำคัญ” ในที่นี้ผู้วิจัยขออ้างอิงการวัดค่าเสียงปีจากการวิเคราะห์เสียงปีลื้อในงาน ขับลื้อ (๒๕๕๓) ของผู้วิจัยเองมาแสดงเพื่อเป็นตัวอย่างให้เห็นถึงค่าความเบี่ยงเบนของเสียงเมื่อเทียบกับระดับเสียงสากลดังนี้

ที่	ระดับเสียงปีที่วัดได้
๑	ปีลื้อ 
๒	
๓	
๔	

จะเห็นว่าปีลื้อบางตัวมี ๕ เสียง บางตัวมี ๔ เสียง และบางตัวมี ๖ เสียง ประเด็นนี้สามารถอธิบายได้คือ ในการบรรเลงทำนองหลักของการขับลื้อนั้น จะมีเสียงหลักเพียงแค่ ๓-๔ เสียงเท่านั้น แต่เสียงที่เพิ่มขึ้นมา ถือเป็นความสามารถพิเศษของช่างปีแต่ละคนจะเพิ่มเติมลูกเล่น ลวดลายของทำนองเข้าไป จึงทำให้เกิดเสียง ที่ ๕ และ ๖ ขึ้นมา

วิธีการบรรเลง

การเป่าปี่ลื้อ จะไม่อมปี่เข้าไปในปากทั้งหมดเหมือนการเป่าปี่จุ่ม แต่จะใช้ปลายปากแตะเข้ากับตัวปี่บริเวณส่วนที่ติดกับลิ้น เท่านั้น ในการเป่าจะใช้เทคนิคระบายลมเช่นเดียวกับการเป่าปี่ทั่วไป ดังนั้นผู้ฝึกหัดเป่าปี่ลื้อจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องฝึกทักษะการระบายลมควบคู่กันไปด้วย

ขั้นตอนในการฝึกเป่าปี่ลื้อ ควรเริ่มจากการจดจำทำนองการขับลื้อให้ได้ โดยการเป่าปี่นั้น “ทำนองปี่จะตามทำนองการขับลื้อ” เมื่อผู้เป่าปี่เกิดความชำนาญในการเป่า สามารถควบคุมลมหายใจขณะเป่าได้ หรือสามารถระบายลมได้ จากนั้นผู้เป่าปี่จะเริ่มสร้างสรรค์ เติมแต่งลวดลายทำนองขับลื้อให้มีความไพเราะตามแบบฉบับของตนเองได้



ภาพ ๓.๑๒ ผู้วิจัยฝึกหัดเป่าปี่ลื้อ

ที่มา: นิศาธร กองมงคล

ในการปฏิบัติจริงแล้ว ช่างขับลื้อ จะมีช่างปี่ประจำตัวของตนเอง จึงทำให้ทั้งช่างขับ และช่างปี่เข้าใจกันถึงเรื่องการเข้าจังหวะ การสอดรับของทำนองปี่ที่บางครั้งอาจมีการเพิ่มเติมขึ้น เช่นเดียวกันกับช่างขับที่บางครั้งอาจมีการเพิ่มเติมประโยคการขับขึ้นได้ตามแต่สถานการณ์ของบทที่ช่างขับจะดันเนื้อร้องไปในทิศทางใด

๓. บทเพลง

บทเพลงที่นำเสนอเป็นตัวอย่างบทขับลือ ที่ใช้ขับทั่วไป หรือเป็นบทเกริ่นนำเริ่มต้นการขับ
นำเสนอ ๒ รูปแบบ คือ การขับสำเนียงเมืองยอง และการขับแบบสำเนียงสิบสองปันนา ดังนั้นผู้อ่าน
โน้ตควรนึกถึงการออกเสียงตามสำเนียงของพื้นที่การขับประกอบด้วยจะทำให้ได้สุนทริยรสมากยิ่งขึ้น

๓.๑ ทำนองขับลือ สำเนียงเมืองยอง

ขับลือ บทเกี้ยวสาว (สำเนียงยอง)

ขับลือ โดย นายจอม ฉายเสา
ปี่ลือ โดย นายแสง แสงเพชร
บันทึกโน้ต โดย นายองอาจ อินทนิเวศ

ขับลือ

ปี่ลือ

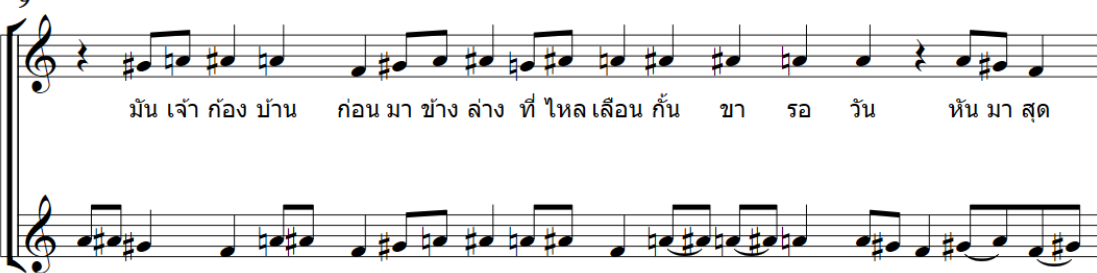
5

ฟัง เตอะ แม่ โต หน้า ตั้ หน้า เก สี ตั้ ไหล่ สาง

เจ้า เฮ้ย เจ้า เฮ้ย

2

9



มัน เจ้า ก้อง บ้าน ก่อน มา ข้าง ล่าง ที่ ไหล เลื่อน กัน ขา รอ วัน หัน มา สุด

13



สาย ตา ที่ บ่ มี เห็น จื่อ ญม่วน ชื่น เว้า เข่า มา เกอ โหย

17



ตั้ง ปี่ ตั้ง กัน_ ปี่ นี้ ไส วักก ไส กัน นี ไส หนา คน ดี มี ญ

21



ก้า ละ ซาน ห่า อุด ปอน โคน ตั้ง ห่า เลือก สี หนา ดู หนึ่ง_

25

หน้า บัด เดว วัน นี้ แม่ โต

29

สิ้น ใจ ไม่ สิ้น ดัน นุง ชั่ง ยา หลัง ป้าง ไป ได้

33

นิ ปี โต แค้น แวน โต้น ขู โน เรา กัน นี้ หรือ แม่ มัน จะ ออก แก้ว

37

ห่วย ดี ชุบ ปา ใส ด้าย ล้ม เตียง นี้ เหมือน คำ ตา ดาด หนอ

ความหมาย กล่าวถึงการได้สบตาน้องสาวคนงามเป็นที่ต้องตาพี่ น้องหน้าใสมีคู่ครองแล้วหรือ
ยัง ช่วยตอบพี่หน่อย (เป็นนัยการแสดงสีหน้าก็ได้) (องอาจ อินทนิเวช, ๒๕๕๗, ๒๘-๓๐)

๓.๒ ทำนองขับลือสำเนียงสิบสองปันนา

ขับลือ บทเกี้ยวพาราสี

(สำเนียงสิบสองปันนา)

ขับลือ โดย นางทองพูน ยาวีเล้ง
ปี่ลือ โดย นายแก้ว แสงงาม
ถอดโน้ตสากล โดย นายองอาจ อินทนิเวศ

ขับลือ

ปี่ลือ

เออ เส้ย น้อ โอ้ ละ ผีน ว่า อะ นั้น ฮู้

ข้า ละ เป็น หนุ น้ำ ละ อะ พี่ เอ้ย และ น้ำ กิน ฉ่า ละ เป็น ฮู หาน น้ำ นอ โอ้

ขอ เป็น ผา กิน หนะ ข่า พอ ชะ เวา ว่า ฮั่น ขา

ฮัม เป็น อะ เวา มุง งา นาว จัน อยู่ กะ ขา ไป ขอ ละ ก็ หอย ข่า จู ก็ เย้ย

เอด เจ้า มี ชี ปุ ห่า ขอ ละ บั่น จ้าง จู งู บั่น ก็ หา ตี ตัง หั่น ดา ตัง



ความหมาย หญิงสาวเปรียบว่าฝันว่าได้เจอ และกินอยู่กับชายหนุ่มซึ่งเป็นคนดี วันนี้มาได้เจอพี่คนนี้ ถ้าได้ปรองดองเป็นฝั่งเป็นฝากันก็คงดี ช่วยกันทำมาหากิน นื่องจะเป็นคนนั่งปั่นฝ้ายดูแลบ้านเรือนให้เอง (องอาจ อินทนิเวศ, ๒๕๕๗, ๒๗-๒๘)

๔. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม วัฒนธรรม

การขับลื้อ เป็นศิลปะการแสดงที่สามารถแสดงได้กับทุกเทศกาล ประเพณีที่สำคัญ หรือ กิจกรรมรื่นเริงที่จัดขึ้นเองตลอดช่วงเวลาทั้งปี ดังนั้นในสังคมหมู่บ้านไต่ลื้อจึงมักได้ยินเสียงเพลงขับลื้ออยู่เสมอ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการศึกษารวบรวมประวัติความเป็นมาของการขับลื้อ ทั้งจากเอกสาร และการสัมภาษณ์ช่างขับ เมื่อครั้งศึกษาเก็บรวบรวมข้อมูลทางวัฒนธรรมการขับลื้อ เพื่อขึ้นทะเบียนมรดกทางวัฒนธรรมของชาติ เมื่อปี ๒๕๕๗ จึงทำได้ขอสรุปถึงเรื่องราวความเป็นมาของการขับลื้อ กล่าวโดยสรุปได้ว่า

จากการสัมภาษณ์ปราชญ์ในชุมชนไต่ลื้อ ช่างขับลื้อ ช่างปีระดับอาวุโสอายุ ๕๐-๘๐ ปี (ผู้ที่เกิดประมาณ ปี พ.ศ.๒๔๘๐-๒๕๑๐ โดยประมาณ) ในพื้นที่อำเภอเมือง อำเภอแม่สาย อำเภอเวียงแก่น จังหวัดเชียงราย และในที่ประชุมไต่ลื้อในระดับจังหวัดเชียงราย รวมถึงช่างขับลื้อบ้านธาตุสบแวน อำเภอเชียงคำ จังหวัดพะเยา ต่างให้ข้อมูลในทิศทางเดียวกันว่า พบเห็นการขับลื้อมาตั้งแต่อดีตเมื่อครั้งยังเป็นเด็ก โดยเห็นคนในหมู่บ้านนิยมขับลื้อกันในงานรื่นเริงทั่วไปของหมู่บ้าน ไม่ทราบว่ามีใครเป็นคนคิดริเริ่มภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมการขับลื้อ นี้ แต่มีตำนานเล่าขานเกี่ยวกับขับลื้อ โดยมีเรื่องราวเกี่ยวโยงกับคำขึ้นต้นการขับ “เจ้าเฮยเจ้า ... เฮ้ย” ว่าในอดีตเมื่อเจ้านายเดินทางไปยังแห่งหนใดมักจะนำพาช่างขับ ช่างปีติดตามตัวไปด้วยเสมอ เพื่อให้ขับกล่อม สร้างความเพลิดเพลิน หรือเสริมบารมี เมื่อไปถึง ณ เมืองหนึ่ง ชาวไต่ลื้อได้รับโอกาสขึ้นแสดงการขับลื้อนี้ เมื่อถึงเวลาเริ่มแสดงเจ้านายไต่ลื้อของตนเองยังไม่ปรากฏตัว ทำให้ช่างขับลื้อเกิดความไม่มั่นใจที่จะแสดง และเป็นห่วงเจ้านายที่

หายไป ขณะที่จะขันน้ำน้ำตาก็ไหลออกมา ด้วยความอายต่อหน้าผู้ฟังจึงนำพัดมาบังปิดหน้าไว้ เพื่อไม่ให้เห็นว่าช่างขันน้ำตาคือคิดถึงเจ้านาย และเมื่อเริ่มขันช่างขันจึงขึ้นต้นด้วยคำว่า “เจ้าเฮยเจ้า ... เฮ้ย” ซึ่งหมายถึง เจ้านายเฮยเจ้านายอยู่ที่แห่งหนใดขอให้รับมาฟัง และให้กำลังด้วย จากนั้นเป็นต้นมาจึงเกิดเป็นธรรมเนียมปฏิบัติกันทั่วไปของการขันลือว่า ช่างขันจะต้องถือพัดปิดหน้า และขึ้นต้นบทขันด้วยคำว่า “เจ้าเฮยเจ้า ... เฮ้ย” เสมอ

อนึ่งส่วนการขึ้นต้นแบบสิบสองปันนา “เออ ... เฮ้ย หน่อ.....” นั้นไม่ปรากฏข้อมูลตำนานเรื่องเล่าแต่อย่างใด ทราบเพียงว่ามีการใช้แพร่หลายในรูปแบบนี้มาแต่บรรพบุรุษ



ภาพ ๓.๑๓ บรรยาการการขันลือ ในอำเภอเชียงคำ

ที่มา: งามาจ อินทนิเวศ

ในมุมมองของผู้วิจัย มีความคิดเห็นว่า การขึ้นต้นคำ ทั้งแบบเมืองยอง และสิบสองปันนานั้น ถือเป็นคำขึ้นต้นเพื่อลองเทียบเสียงทั้งของช่างขัน และช่างปี หากเสียงขันกับเสียงปีไม่เท่ากัน หรือตัวปีให้เสียงได้ไม่เต็มที ช่างปีสามารถเปลี่ยนปีได้ก่อนเริ่มขันต่อไป ส่วนการใช้พัดมาบังหน้านั้น จากการสัมภาษณ์ช่างขันหลายท่านกล่าวในทิศทางเดียวกันว่า หากมีพัดมาบังหน้าขณะขันจะช่วยลดความเขินอายลงได้ เพราะขณะขันนั้น ต้องใช้สมาธิคิดบทขัน บางครั้งก็ต้องแอบมองสภาพแวดล้อมรอบตัว ดังนั้นการมีพัดบังหน้าไว้จึงช่วยให้เกิดความมั่นใจในการขันได้เป็นอย่างดี

ธรรมเนียมปฏิบัติในการขันอีกประการคือ เมื่อมีการขันลือ นอกจากช่างขันจะต้องมีพัดแล้ว ตำแหน่งการนั่งของช่างปีจะต้องอยู่ทางซ้ายมือของช่างขันเสมอ นอกจากนี้ในการขันแต่ละครั้ง จำเป็นต้องมีการเตรียมขันตั้งไห้ครุทุกครั้ง โดยในขันตั้งจะประกอบด้วยข้าวตอก ดอกไม้ อาหารแห้ง

อาหารคาวหวาน เหล้าพื้นบ้าน และเงินจำนวน ๑๖ บาท หรือ ๓๒ บาทแล้วแต่ธรรมเนียมปฏิบัติของแต่ละพื้นที่

การแสดงการขับลื้อ เป็นการแสดงที่ใช้เฉพาะในงานรื่นเริง หรืองานมงคลเท่านั้น อัตราค่าจ้างตามแต่ตกลงกันระหว่างเจ้าภาพและคณะช่างขับ หรือบางครั้งอาจเป็นในรูปแบบของการเป็นแขกเข้ามาร่วมงานและแสดงการขับลื้อเพื่อความเพลิดเพลินในหมู่คณะก็ได้ ช่วงเวลาการแสดงการขับลื้อในอดีตการขับจะเริ่มตั้งแต่ช่วงเย็นของวันงานและจะแสดงไปเรื่อย ๆ จนถึงเช้าของอีกวันหนึ่ง ตลอดทั้งคืนจะมีการสลับสับเปลี่ยนกันขับลื้อกันไปตลอดทั้งคืน แต่ในปัจจุบันใช้ประกอบเป็นบางช่วงเวลาเท่านั้น ด้วยมีความบันเทิงในรูปแบบอื่นๆ ที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น จึงทำให้บทบาทของการขับลื้ออาจลดลงไปบ้าง

ธรรมเนียมอีกประการที่ขาดไม่ได้ที่ผู้ฟังการขับลื้อควรปฏิบัติคือการเปล่งคำพูดพร้อมกันหลังจากช่างขับขับจนแต่ละบท ด้วยคำว่า “เซ้ย ...” คำว่าเซ้ยนี้เป็นคำแสดงความชื่นชม และให้กำลังใจช่างขับและช่างปี่ มีนัยยะว่า “ถูกใจมาก เอาอีก” ในการเซ้ยแต่ละครั้งจะเซ้ยในช่วงจบท่อนขับทันที โดยปี่จะยังคงบรรเลงทำนองต่อไปอย่างต่อเนื่องผู้ฟังในวงจะตะโกนพร้อมกัน บ้างถือโอกาสมอบสินน้ำใจ ให้รางวัลเป็นเงิน ด้วยความที่ถือว่าขับได้เป็นที่น่าพอใจของผู้ฟัง ตามธรรมเนียมจะเสียบเงินไว้ที่มือของช่างปี่ขณะขับด้วย ส่วนการลงจบการขับลื้อในแต่ละช่วงช่างขับจะกล่าวคำลาในการขับอยู่บทขับว่า “ก็ยังเห..นอ...” หรือ “ขออภัยก่อน” เพื่อให้ช่างปี่ทราบ และเปลี่ยนตัวช่างขับคนใหม่ต่อไปได้เข้ามาขับต่อ หรือเป็นการพักช่วงการขับให้ได้เปลี่ยนอริยาบถต่อไป

๕. ข้อมูลชุมชนที่ปรากฏภูมิปัญญาด้านดนตรี

ปัจจุบันคนไตลื้อได้กระจายตัวอาศัยอยู่อย่างปกติโดยทั่วไป แต่จะศูนย์กลางหลักในแต่ละอำเภอที่รวมตัวกันอยู่เป็นชุมชนใหญ่ และมีการตั้งศูนย์วัฒนธรรมไตลื้อ โดยในที่นี้จะนำเสนอพื้นที่ที่เป็นศูนย์กลางการรวมตัวของช่างขับลื้อและช่างปี่ในจังหวัดเชียงราย ได้แก่ พื้นที่อำเภอเมือง อำเภอแม่สาย และอำเภอเวียงแก่น



แผนที่ ๓.๓ ชุมชนไต้ลื้อ บ้านเหล่าพัฒนา ตำบลบ้านดู่ อำเภอเมืองเชียงราย

ที่มา: <http://www.chiangraifocus.com/2010/aumpher.php?aid=1>

ศูนย์กลางการรวมตัวทางวัฒนธรรมการขับลื้อในเขตพื้นที่อำเภอเมืองเชียงราย นั้น ตั้งอยู่ในเขตพื้นที่เทศบาลตำบลบ้านดู่ บริเวณบ้านเหล่าพัฒนา บ้านโละป่าห้า บ้านป่าแฝก บ้านป่าซาง เป็นต้น



แผนที่ ๓.๔ ชุมชนไตลื้อ อำเภอแม่สาย

ที่มา: <http://www.chiangraifocus.com/2010/aumpher.php?aid=11>

อำเภอแม่สาย มีหมู่บ้านที่มีไตลื้ออาศัยปะปนกันอยู่กับกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ ทั้งทั้งอำเภอ จากการสำรวจพบว่ามีช่างขับ และช่างปีอาศัยอยู่บริเวณ ตำบลแม่สาย ตำบลเวียงพางคำ และบ้านผาแตก ของอำเภอแม่สาย และบางส่วนเคลื่อนย้ายไปมาตามพื้นที่ทำงาน ดังนั้นการหาช่างขับลื้อ และช่างปีจึงควรเข้าหาที่ประธานกลุ่มวัฒนธรรมไตลื้ออำเภอแม่สาย เพื่อประสานการรวมตัวของช่างขับ และช่างปี เข้ามารวมกันเป็นที่เดียว



แผนที่ ๓.๕ ชุมชนไตลื้อ อำเภอเวียงแก่น

ที่มา: <http://www.chiangraifocus.com/2010/aumpher.php?aid=4>

อำเภอเวียงแก่น เป็นอำเภอหนึ่งที่มีประชากรไตลื้ออาศัยอยู่หนาแน่น แต่ไม่กระจายตัวเหมือนอำเภอแม่สาย หากแต่รวมกลุ่มกันตั้งเป็นหมู่บ้านกันอย่างเข้มแข็ง ในเขตพื้นที่อำเภอเวียงแก่น มีช้างขับลื้อ และช้างป้ออาศัยอยู่ในหมู่บ้านต่างๆ ในตำบลท่าข้าม บ.ท่าข้าม บ.โละ บ.ดอน บ.ปอกลาง บ.ป่าหัด บ.ผาตั้ง เป็นต้น

๖. รายชื่อนักดนตรี และผู้ให้ข้อมูล

นายเอกราช ลือชา นายพูล วงศ์ชา นายผิว หงส์คำ นางสาวนิศาธร กองมงคล นางสาวกรรณิการ์ ยาวิเลิง นายอุ้น (สิงห์คำ) วงศ์ลาด นางแอ่น บุญศรี นายนวล วรรณนา นายปู้ด แก้วทา นางแก้ว ปัญญา นางบัวโล บุญศรี นายแสน ลือชา นางนิตยา ยาละ นายบุญ ลือชา นายพนัส วงไชย นายแก้ว แสงงาม นางทองพูล ยาวิเลิง นางแสง แสงงาม นางอินแสง ยาวิเลิง นางแอ่น ไชยลังกา และนายสาม แสงคำ นายวิชัย ศรีจันทร์ นายจรัส สมฤทธิ์ นายประดิษฐ์ พวงมะลิ นางแปง ศรีจันทร์ และนางเมษา สมฤทธิ์

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ไทยวน

๑. ลักษณะ และการจัดประเภทของดนตรี

กลุ่มชาติพันธุ์ไทยวน หรือเรียกอีกนัยหนึ่ง คือ กลุ่มคนเมืองล้านนา ซึ่งเป็นประชากรกลุ่มใหญ่ในพื้นที่ภาคเหนือตอนบนของประเทศไทย มีลักษณะทางวัฒนธรรมที่เป็นวัฒนธรรมหลักในพื้นที่ อีกทั้งเป็นส่วนเชื่อมโยงประสาน แลกเปลี่ยนวัฒนธรรมของแต่ละกลุ่มเข้าด้วยกัน ดังนั้นหากกล่าวว่า กลุ่มชาติพันธุ์ไทยวนมีความหลากหลายทางวัฒนธรรมจึงมีผิดนัก ด้วยความที่เป็นศูนย์กลางทางวัฒนธรรมล้านนาจึงทำให้ดนตรีของไทยวน เปรียบเสมือนดนตรีที่เป็นตัวแทนทางวัฒนธรรมของดินแดนล้านนา ทำให้เป็นที่รู้จักโดยทั่วไปในนามดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือของประเทศไทย

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ไทยวน หรือนดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือ ที่ยังคงมีถือปฏิบัติกันอย่างแพร่หลาย มีการบันทึกบทเพลง และศึกษาถึงองค์ความรู้ในเครื่องดนตรี นั้นๆ รวมทั้งการจัดรูปแบบการบรรเลง จนได้รับการยอมรับ ถือเป็นระเบียบปฏิบัติกันในพื้นที่ ได้แก่ พิณเปี๊ยะ วงปี่จุม วงสะล้อ ซึง ขลุ่ยวงปี่ดก้อง และการขับซอพื้นเมือง โดยมีรายละเอียดดังนี้

๑.๑ พิณเปี๊ยะ

พิณเปี๊ยะ เป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องสาย (Chordophone) ประเภทดีดเพื่อให้เกิดเสียง ถือเป็นเครื่องดนตรีล้านนาโบราณ นิยมนำมาใช้บรรเลงเพื่อการผ่อนคลาย หรือการบรรยายสรรพสิ่งต่างๆ บทเพลงที่บรรเลงมีทั้งแบบเพลงบรรเลงล้วน หรือบรรเลงร่วมกับการขับฮูกะโงะ



ภาพ ๓.๑๔ ลักษณะการยืนบรรเลงพิณเปี๊ยะ

ที่มา: งามา อันทนิเวศ

๑.๒ วงปี่จุม

วงปี่จุม เป็นการผสมคำกันระหว่าง คำว่า “ปี่” หมายถึง เครื่องดนตรีที่เรียกว่าปี่ของล้านนาที่ นิยมนำมาบรรเลงร่วมกัน ซึ่งจะสัมพันธ์กับคำว่า “จุม” หมายถึง การชุมนุม ดังนั้นปี่ล้านนาลักษณะนี้ จึงเป็นที่รู้จัก และเข้าใจกันโดยทั่วไปว่า “ปี่จุม” การบรรเลงร่วมกันเป็นวงของปี่จมนั้น ปี่แต่ละเลาจะมีขนาด และชื่อเรียกตามขนาดของปี่แตกต่างกันไป โดยเรียงลำดับขนาดใหญ่สุด ได้แก่ ปี่แม่ (ปี่เก้า) ปี่กาง (ปี่กลาง) ปี่ก้อย ปี่ตัด (บ้างเรียกปี่ตัด ว่า ปี่เล็ก) และปี่ก้อยเล็ก การบรรเลงปี่จุมนิยมนำมาเป่ารวมกัน เป็นวงตั้งแต่ ๓-๕ เลาขึ้นไป มีชื่อเรียกการรวมวงตามจำนวนปี่ คือ

- ๑) ปี่จุม ๓ ประกอบด้วย ปี่กาง ปี่ก้อย และปี่ตัด
- ๒) ปี่จุม ๔ ประกอบด้วย ปี่แม่ ปี่กาง ปี่ก้อย และปี่ตัด
- ๓) ปี่จุม ๕ ประกอบด้วย ปี่แม่ ปี่กาง ปี่ก้อย ปี่ตัด และปี่ก้อยเล็ก

วงปี่จุม แต่ละประเภทจะมีบทบาทแตกต่างกัน โดยวงปี่จุม ๓ นิยมที่จะบรรเลงประกอบการ ขับขอมพื้นเมือง ในแถบพื้นที่เชียงราย เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง พะเยา โดยจะมีเครื่องดนตรีร่วมวงอีก ชนิด คือ ซึง ในการบรรเลงประกอบการขับขอมนั้น ทำนองหลักของเพลงจะอยู่ที่ปี่ก้อย ส่วนปี่กาง ปี่ตัด และซึงจะเป็นส่วนช่วยบรรเลงสอดประสานทำนองเพื่อให้เกิดความไพเราะมากยิ่งขึ้น ส่วนวงปี่จุม ๔ และปี่จุม ๕ นิยมที่จะบรรเลงล้วน ซึ่งในปัจจุบันหาชมได้ยากเต็มที



ภาพ ๓.๑๕ นักดนตรีปี่ หรือช่างปี่กำลังเทียบเสียงปี่กาง กับปี่ตัด
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๑.๓ วงสะล้อ ซึง ซลู่

วงสะล้อ ซึง ซลู่ (ซลู่พื้นเมือง) เป็นวงที่ได้รับความนิยมในกลุ่มเยาวชน และบุคคลทั่วไปในภาคเหนือเป็นอย่างมาก ด้วยลักษณะการรวมวงที่ครบองค์ประกอบของเสียง คือ ดีด สี ตี เป่า เครื่องดนตรีแต่ละชนิดสามารถหาซื้อได้ตามท้องตลาด เริ่มต้นราคาไม่แพงมากนัก สามารถนำมาฝึกหัดด้วยตนเองได้ และสามารถนำมาบรรเลงบทเพลงพื้นเมืองภาคเหนือรวมกันได้อย่างกลมกลืน มีความไพเราะ โดยมีเครื่องดนตรีบรรเลงร่วมในวง ได้แก่ สะล้อ ซึง ซลู่พื้นเมือง กลองปั้งปึง ฉิ่ง ฉาบ กรับ และโหม่ง



ภาพ ๓.๑๖ วงดนตรีสะล้อ ซึง ซลู่พื้นเมือง
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๑.๔ วงปี่ดก้อง

วงปี่ดก้อง เป็นคำที่ออกเสียงมาจากคำว่า วงพาทย์-ฆ้อง หรือเรียกว่า วงปี่พาทย์ล้านนา เป็นวงดนตรีที่นำมาใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม หรือแห่ประโคมในงานประเพณีตามวัฒนธรรมล้านนา มีเครื่องดนตรีในวงประกอบด้วย ฆ้องวงเอก ฆ้องวงทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ปี่แน ฉาบ และกลองเต้ถึง



ภาพ ๓.๑๗ วงปี่ดก้อง หรือวงปี่พาทย์พื้นเมืองล้านนา
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๑.๕ การขับขอ

การขับขอ ในวัฒนธรรมล้านนา หรือของคนไตยวน หมายถึง การขับร้องเพลง ในลักษณะ การโต้ตอบกันระหว่างฝ่ายชาย และฝ่ายหญิง เรียกว่า คู่ถ้อง เรียกนักร้องว่า “ช่างขอ” หลักในการขับขอ ช่างขอจะยึดทำนองขอเป็นหลัก เรียกว่า ระเบ้าขอ จากนั้นจะดันเนื้อร้องไปได้เรื่อย ๆ ตามแต่ปฏิภาณไหวพริบของช่างขอแต่ละคน เนื้อหาของการขับขอ หรือเรียกว่า เครือขอ มีหลากหลาย เรื่องราวตั้งแต่ เรื่องราวหลักคำสอนในพระพุทธศาสนา ตำนานล้านนาโบราณ การเกี่ยวพาราสี การบ้านการเมือง ข้าว สถานการณ์ทั่วไป หรือสถานการณ์ขณะนั้น เหล่านี้ล้วนสามารถเป็นเรื่องราว สำหรับการขับขอได้ทั้งสิ้น ซึ่งแล้วแต่ช่างขอจะใช้ปฏิภาณไหวพริบที่จะดึงเอาเรื่องราวต่าง ๆ มาเรียบเรียงเพื่อขับขานเข้ากับระเบ้าขอได้อย่างลงตัว

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการขับขอ แบ่งออกได้ ๒ พื้นทีวัฒนธรรม กล่าวคือ การขับขอทาง เชียงใหม่ เชียงราย ลำพูน ลำปาง และพะเยา นิยมขอเข้าปี กล่าวคือ เป็นการขับขอ โดยมีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ ได้แก่ ปี่จุม ๓ และ ซึง ส่วนพื้นที่วัฒนธรรมการขับขอทางน่าน แพร่ นิยมขอเข้ากับสะล้อ และปิ่น (ซึง)



ภาพ ๓.๑๘ การขับขอในจังหวัดเชียงราย วัฒนธรรมขอเข้าปี
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

ระเบ้าขอที่ใช้ขับขอในปัจจุบันมีหลากหลายระเบ้า แต่ตามธรรมเนียมปฏิบัติของการขอเข้าปี จะต้องเริ่มต้นด้วยระเบ้าตั้งเชียงใหม่ เป็นระเบ้าเริ่มต้นการขับขอในแต่ละครั้งก่อน ซึ่งเป็นระเบ้าที่มีทำนองยาว และใช้เสียงที่ยาก จึงเปรียบเสมือนได้ว่าช่างขอที่มาขับขอในวันนี้เป็นผู้ผ่านการฝึกฝนมาเป็นอย่างดี ระเบ้าจะปู จะใช้ต่อจากระเบ้าตั้งเชียงใหม่ เป็นทำนองที่มีความไพเราะอ่อนหวาน มีการเอื้อนเสียงเล็กน้อย ระเบ้าละม้าย เมื่อช่างขอจบที่ระเบ้าจะปู จะต่อด้วยระเบ้าละม้ายเสมอ ระเบ้าพม่า คาดว่าเป็นระเบ้าที่ได้รับอิทธิพลมาจากชาวพม่า เมื่อครั้งที่เชียงใหม่ตกอยู่ใต้อิทธิพลของพม่า ระเบ้า

เงี้ยว หรือเรียกอีกอย่างว่า ระบำเสเลเมา เป็นทำนองที่ได้รับมาจากอิทธิพลของชาวไทใหญ่ ระบำอื้อ เป็นระบำที่ในอดีตนั้นใช้เป็นเพลงกล่อมเด็ก มีบทร้อง เสียง อื้อ อื้อ ระบำปิ่นฝ้าย เป็นระบำซอที่นิยมใช้ในเมื่อน่าน แพร่ จากนั้นนำเข้ามาเผยแพร่ในเชียงใหม่ เป็นระบำที่ไพเราะ อ่อนช้อย ระบำพระลอ หรือระบำล่องน่าน เป็นระบำของชาวเมื่อน่าน บางเรียกว่า ทำนองพระลอเดินดง น้อยใจยา หรือ พระลอล่องน่าน

นอกจากนี้ยังมีระบำอื่นๆ ที่มีปรากฏในหลักฐานโบราณอีกหลายระบำแต่ในปัจจุบันไม่ได้รับความนิยม เช่น ทำนองบ่าเก๋บ่าก่าง ทำนองเบ็ดเตล็ด เป็นต้น

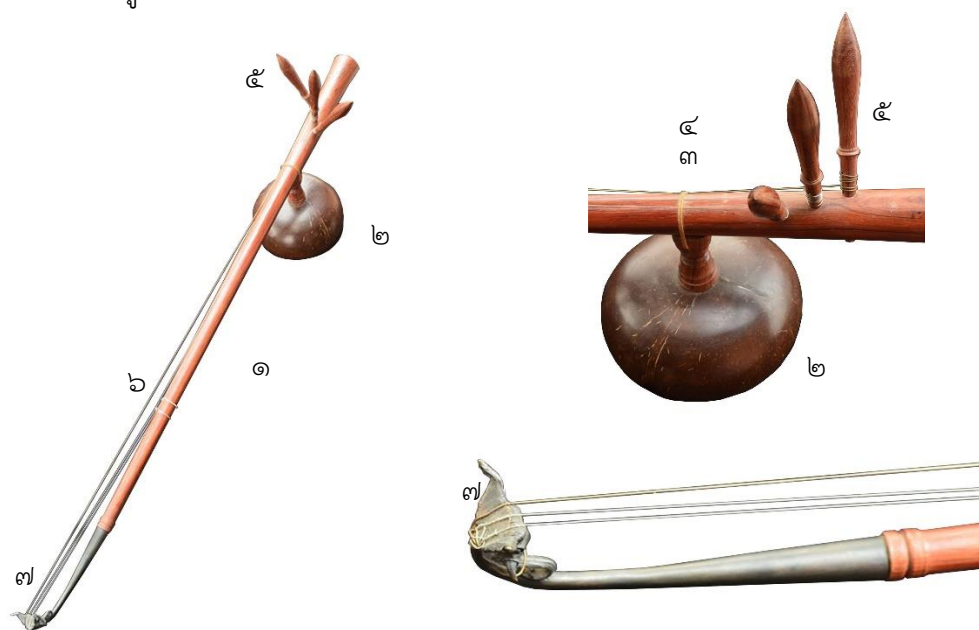
๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี

๒.๑ พิณเปี๊ยะ

พิณเปี๊ยะ จัดอยู่ในเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องสาย (Chordophone) ประเภทดีดเพื่อให้เกิดเสียง พิณเปี๊ยะเป็นเครื่องดนตรีโบราณ ในอดีตพบว่านิยมเล่นกันเพื่อความเพลิดเพลินในกลุ่มผู้ชาย หรือใช้เพื่อเกี่ยวพาราสีหญิงสาว บทเพลงมีทั้งรูปแบบบทเพลงบรรเลง หรือบรรเลงประกอบการขับร้องแบบโบราณ เรียกว่า อื้อกะโลง พิณเปี๊ยะ สามารถแบ่งส่วนประกอบของเครื่องออกเป็น ๕ ส่วน ได้แก่

- ๑) ส่วนคันเปี๊ยะ ทำจากไม้เนื้อแข็งเหลาเรียวยาว ด้านหนึ่งใหญ่ อีกด้านหนึ่งเล็ก ปลายด้านใหญ่เจาะรูที่คันเพื่อใส่ก้านลูกบิดยึดสาย ส่วนปลายด้านเล็กติดหัวโลหะเพื่อยึดสายอีกด้านหนึ่ง ส่วนหัวโลหะนี้จะเป็นรูปสัตว์ เช่น รูปช้าง รูปนกหัสดีลิง เป็นต้น
- ๒) ก้านลูกบิด ทำด้วยไม้ชนิดเดียวกับคันเปี๊ยะ มีลักษณะเรียวยาว เช่นเดียวกันแต่ขนาดเล็กกว่า มีจำนวนก้านลูกบิดเท่ากับจำนวนสาย
- ๓) ส่วนกะโหลก ทำจากผลกะโหลกมะพร้าวผ่าซีก ขัดตกแต่งให้สวยงามได้ระดับความหนาบาง ทำหน้าที่ช่วยสะท้อนเสียงให้กังวาน เจาะรูร้อยเชือก ยึดติดกับส่วนคันเปี๊ยะ
- ๔) สายเปี๊ยะ ปัจจุบันนิยมใช้สายโลหะ หรือทองเหลือง ซึ่งจากบนคันเปี๊ยะจากปลายด้านหนึ่งไปยังด้านหนึ่ง พิณเปี๊ยะที่นิยมใช้กันในปัจจุบัน มีสายตั้งแต่ ๒-๔ สาย แต่ในบางพื้นที่อาจพบว่ามีถึง ๗ สาย
- ๕) สายรัด เป็นเชือกมัดบริเวณส่วนกลางระหว่างสายที่ขึงผ่านบนคันเปี๊ยะ

พิณเป็ยะมีขนาดแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับสัดส่วนของกะโหลก และจำนวนสายที่ใช้ ในการเก็บข้อมูลครั้งนี้จะยกตัวอย่างพิณเป็ยะสามสาย เป็นหลัก โดยส่วนคันเป็ยะ ยาว ๗๕ ประมาณ เซนติเมตร ปลายด้านใหญ่มีเส้นผ่าศูนย์กลาง ๔ เซนติเมตร ปลายด้านเล็ก มีเส้นผ่าศูนย์กลาง ๓ เซนติเมตร ส่วนกะโหลก มีเส้นผ่าศูนย์กลาง ประมาณ ๑๒-๑๕ เซนติเมตร



ชื่อเรียกส่วนประกอบต่าง ๆ ของพิณเป็ยะ

- | | |
|--------------------|--------------------|
| ๑. ตัวเครื่อง | เรียกว่า คันเป็ยะ |
| ๒. กลองเสียง | เรียกว่า กะโหล้ง |
| ๓. ไม้ยึดกลองเสียง | เรียกว่า เสาค้ำ |
| ๔. เชือกมัด | เรียกว่า หวายรัด |
| ๕. ลูกบิด | เรียกว่า หลักเป็ยะ |
| ๖. เชือกรัดสาย | เรียกว่า หน่อง |
| ๗. ส่วนหัวเครื่อง | เรียกว่า หัวเป็ยะ |

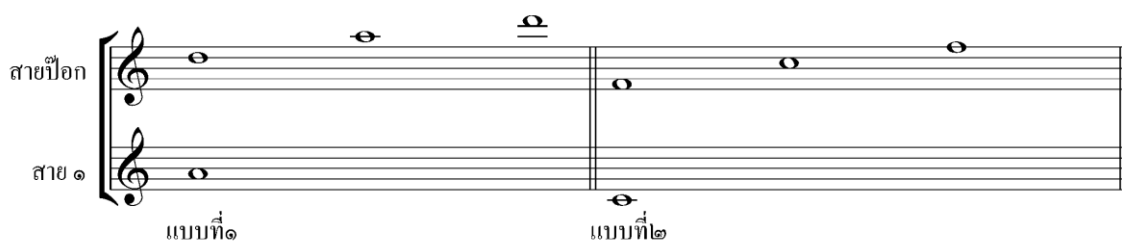
สายเป็ยะแต่ละสายมีชื่อเรียกต่างกันไป ดังนี้

- | | |
|---------|--|
| สายป๊อก | สายทองเหลือง หรือสายที่ไม่มัดรวมเข้ากัน |
| สาย ๑ | สายที่ถูกมัดรวมกัน เป็นสายแรก ถัดจากสายป๊อก |
| สาย ๒ | สายที่ถูกมัดรวมกัน เป็นสายที่สอง ถัดจากสาย ๑ |
| สาย ๓ | สายที่ถูกมัดรวม เป็นสายที่สาม ถัดจากสาย ๒ |

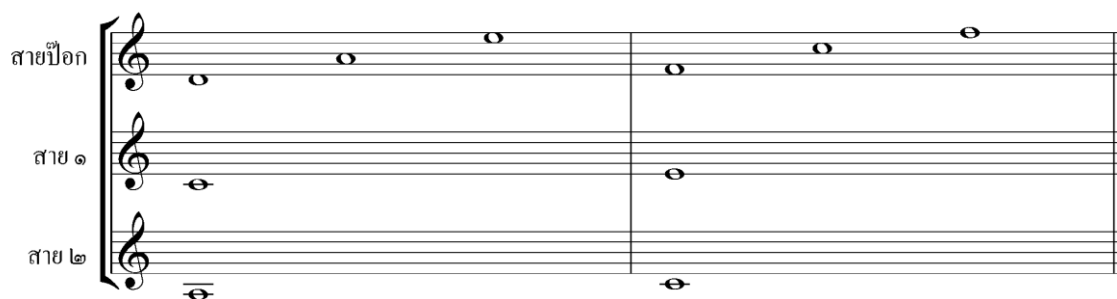
ระบบเสียง

การตั้งเสียงพิณเปี้ยะ มีหลากหลายรูปแบบและแตกต่างกันไปบ้างตามแต่บทเพลง และ วัฒนธรรมในพื้นที่นั้น ๆ แต่โดยหลักการแล้วนั้น จะเริ่มจากการตั้งสายเปี้ยะแบบสองสายเป็นหลัก โดยให้ประสานกันเป็นคู่ ๔ ดังนี้

การตั้งพิณเปี้ยะแบบสองสาย พบว่ามีการตั้งอยู่ ๒ แบบ คือ ลา-เร และ โด-ฟา ดังนี้



ระบบเสียงพิณเปี้ยะ สามสาย จะสัมพันธ์กันที่สายป๊อกกับสาย ๒ คือ ลา-โด-เร และ โด-มี-ฟา



การตั้งเสียงพิณเปี้ยะนั้นมีหลากหลายสำนักที่สอนกัน ทั้งนี้หลักการตั้งเสียงเปี้ยะนั้นต้องพิจารณาถึงบทเพลงที่บรรเลง กับระยะเวลาการวางนิ้วดีดเพื่อให้เกิดเสียงได้อย่างธรรมชาติเป็นหลัก ระบบที่นำเสนอนี้เป็นเพียงส่วนหนึ่งเท่านั้น

วิธีการบรรเลง

พิณเปี้ยะ มีลักษณะท่าทางการบรรเลง ๒ ลักษณะ คือ ทำนั่งบรรเลง และทำยืนบรรเลง โดยทั้งสองท่านี้มีลักษณะการจับเครื่อง และวางตำแหน่งเครื่องที่คล้ายคลึงกัน มีหลักสำคัญในการบรรเลง คือ ลำตัว และท่อนแขนของผู้บรรเลงต้องไม่เกร็ง อยู่ในลักษณะผ่อนคลาย มีลักษณะการจับเครื่อง ดังนี้

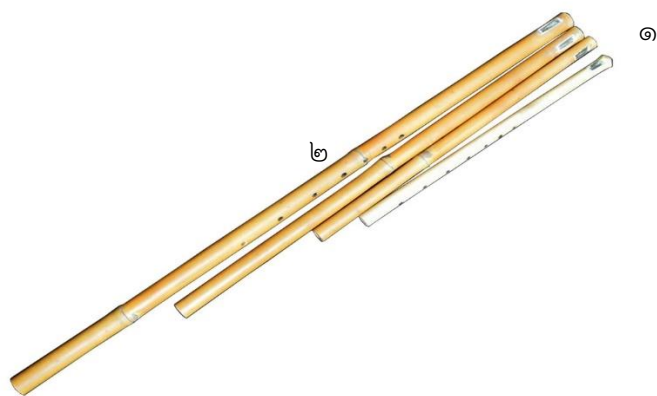


มือขวา: เป็นส่วนดีด ให้วางเหยียดออกไป คว่ำมือลง โคงงข้อศอกเล็กน้อย ให้นิ้วหัวแม่มือกับนิ้วชี้ประคองเครื่องไว้ ส่วนนิ้วนาง นิ้วกลาง และนิ้วนางทำหน้าที่เกี่ยวสายเพื่อดีดให้เกิดเสียง

มือซ้าย: จับคันเปี้ยะ ไกล้น้ำเต้า ประคองให้แนบกับลำตัว ให้อุ้งเท้าเต้าครอบอยู่บริเวณอก ไกล่หัวใจ นิ้วนางของมือซ้ายจะทำหน้าที่ดีดเกี่ยวสาย และส่วนง่ามนิ้วมือซ้ายที่จับนี้คอยช่วยพยุง ปิด-เปิดระหว่างเครื่องกับหน้าอก เมื่อต้องการทำสร้างมิติเสียงให้กังวาน

๒.๒ ปี่จุม

ปี่จุม จัดอยู่ในเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม ประเภทลิ้นอิสระ (Free Reed) ตัวเครื่องทำจากไม้รวก ข้อเดียว ไม่จำกัดขนาดสั้น-ยาว ที่ตายตัว แต่ใช้วิธีประมาณการถึงความสัมพันธ์ของขนาด ความใหญ่ และความยาวของไม้ที่นำมาใช้ทำตัวเครื่อง เพื่อให้ได้เสียงตามที่ต้องการ โดยหลักการว่า ถ้าใช้ไม้ขนาดยาว และใหญ่ จะได้ปี่จุมที่ให้เสียงระดับกลุ่มเสียงต่ำ หากใช้ไม้ที่มีขนาดสั้น และเล็ก จะได้ปี่ที่มีระดับเสียงอยู่ในกลุ่มเสียงสูง ดังนั้นจะเห็นได้ว่าปี่จุม ในแต่ละชนิดจึงมีขนาดลดหลั่นกันลงไป ตามขนาด และลักษณะของเสียง กล่าวคือ ปี่ที่มีขนาดใหญ่ที่สุด คือ ปี่แม่ (ปี่เก้า) รองลงไป คือ ปี่ก่าง (ปี่กลาง) ปี่ก้อย ปี่ตดหรือปี่เล็ก ตามลำดับ ลักษณะนี้จะเรียกว่า ปี่จุม ๔ ปีแต่ละเลาจะมีรูนิ้วทั้งสิ้น ๗ รู นิยมขึ้นด้วยมือซ้าย แต่บางครั้งพบว่าช่างปี่บางคนก็จะขึ้นด้วยมือขวา ถือว่าไม่ผิดประการใด ถือเป็นความถนัดของบุคคล



๑. ลิ่นปี่

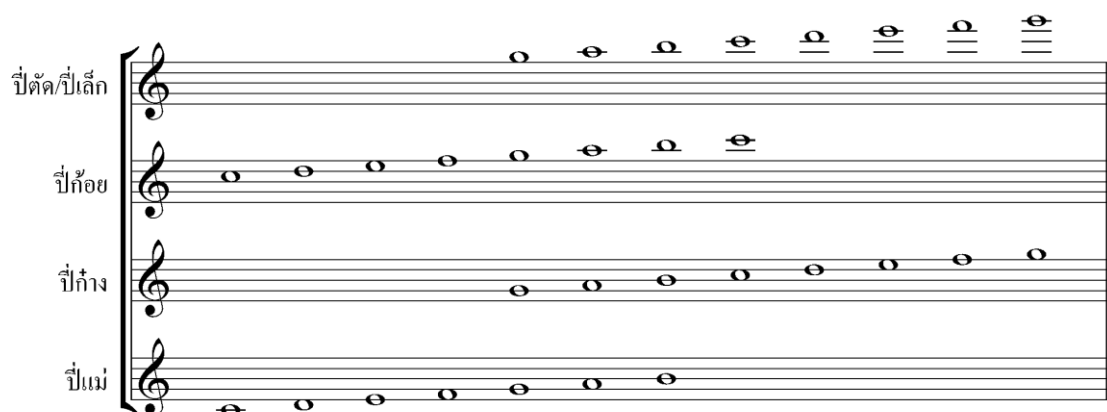
๒. รุกด

ลักษณะทางกายภาพ ของปี่จุม จากการวัดขนาด และระดับเสียงปี่จุมจากช่างปี่ พ่อครูอิน จันทร มุลเจริญ บ้านดอยฮางใน โดยมีขนาด ดังนี้

ปี่	เส้นผ่าศูนย์กลาง (เซนติเมตร)	ความยาว (เซนติเมตร)
ปี่แม่	๒.๒	๘๕.๐
ปี่กำง	๒.๐	๗๑.๐
ปี่ก้อย	๑.๗	๕๓.๐
ปี่ตัด/ปี่เล็ก	๑.๕	๓๗.๕

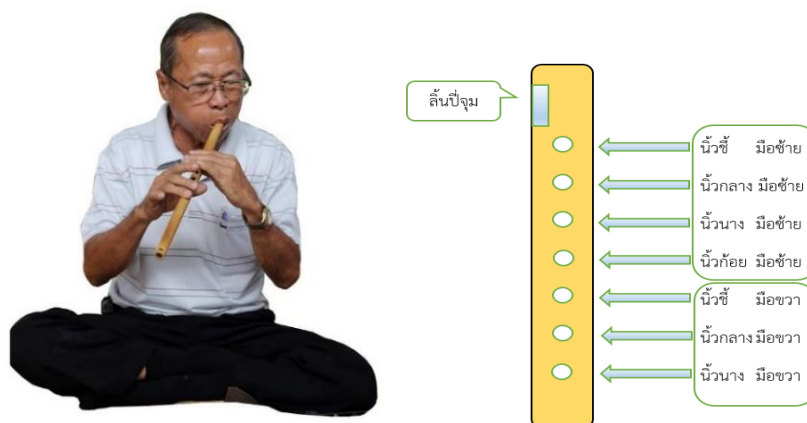
ระบบเสียง

ระบบเสียงของปี่ เมื่อนำมารวมกันเป็นจุม ๔ จะพบว่ามีความสัมพันธ์ทางเสียงกันทั้งหมด โดยแบ่งปี่ออกเป็น ๒ กลุ่ม คือ กลุ่มแรก คือ ปี่แม่ กับปี่ก้อย จะสัมพันธ์กับ โดยมีระยะห่างเป็น ๑ คู่แปด (Octave) ทั้งนี้ปี่แม่นั้นจะขึ้นเสียงสูงได้ไม่ครบคู่ ๘ คือเสียงโดสูงจะไม่มี หรือเสียงที่สูงสุดซึ่งตรงกับเสียงหลักนั้นไม่มี และกลุ่มที่สอง คือ ปี่กำงกับปี่ตัด หรือปี่เล็ก ซึ่งเสียงแรกจะต้องตรงกับเสียงที่ ๕ ของปี่แม่ หรือปี่ก้อย โดยปี่กำง กับปี่ตัด จะมีระยะห่างของเสียง ๑ คู่แปด เช่นกัน สามารถแสดงเป็นโน้ตสากล โดยการกำหนดให้โดเป็นเสียงหลัก (Move Do) ได้ ดังนี้



วิธีการบรรเลง

การบรรเลง จะต้องนำส่วนปลายเครื่องด้านที่มีลิ้นวางเข้าไปภายในปาก จี๋ปลายเข้าไปบริเวณ กระพุ้งแก้ม ช่องปากจะทำหน้าที่เปรียบเสมือนกล่องลม เพื่อดันลมเข้าไปในเครื่อง การเป่าปี่จุม จำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องศึกษาเทคนิคการเป่าแบบ ระบายลม กล่าวคือ การเป่าลมออกและสูบลมเข้าใน เวลาเดียวกัน เทคนิคนี้จะทำให้เมื่อบรรเลงปี่นั้น เสียงปี่จะไม่ขาดหาย สามารถเป่าได้เป็นเวลาต่อเนื่อง ยาวนาน ไม่เหนื่อย ส่วนการเปลี่ยนเสียงนั้นใช้นิ้วมือทั้งสอง ทำหน้าที่ปิด-เปิดรูเสียงของเครื่อง ลักษณะการวางนิ้วมือของปี่ สามารถใช้วางได้ในการเป่าปี่จุมทุกขนาด แต่ทั้งนี้สำหรับผู้ถนัดมือซ้าย บางครั้งจะพบการเป่าโดยขึ้นด้วยมือขวาก่อนได้ ถือว่าไม่ผิดแต่อย่างใด แต่มือบนต้องใช้ ๔ นิ้วเสมอ และการเป่าปี่จุมนั้น นิยมที่จะนั่งเป่า ในท่านั่งขัดสมาธิมากกว่าการนั่งเก้าอี้ เมื่อวางปี่ไว้ในปากแล้วนั้น ให้วางมือบนปี่ โดยให้ปี่ทำมุมเฉียงลงไปทางขวา ลงด้านล่าง ๔๕ องศาโดยประมาณ ขณะเป่า ช่างปี่ มักจะขย่มตัวตามจังหวะไปด้วย เมื่อเป่าร่วมกันเป็นจุมแล้วดูเป็นลีลาการเป่าที่สวยงามมาก

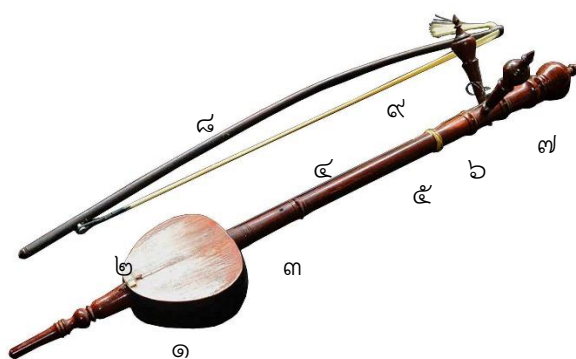


ภาพ ๓.๑๙ ลักษณะการเป่าปี่จุม

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒.๓ สะล้อ

สะล้อ เป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องสาย (Chordophone) ประเภทสีเพื่อให้เกิดเสียง มีลักษณะคล้ายซอฮู้ของภาคกลาง แตกต่างตรงที่คันสีของสะล้อจะอยู่ด้านนอกสายสะล้อ ลักษณะทางกายภาพของสะล้อ แบ่งออกเป็น ๙ ส่วน โดยแต่ละส่วนมีชื่อเรียก ดังนี้



ชื่อเรียกส่วนประกอบต่าง ๆ ของสะล้อ มีดังนี้

- ๑) กะโหล่ง หรือกะโหลกซอ หมายถึง ส่วนกลองเสียงของเครื่อง ทำจากกะลามะพร้าว ฉลุลงลายด้านหลัง เพื่อเป็นช่องระบายเสียง ด้านหน้าเครื่องปิดด้วยแผ่นไม้เนื้ออ่อนบาง ๆ
- ๒) ก๊อบ หรือก๊อบสะล้อ หมายถึง ส่วนหย่องไม้ที่วางอยู่บริเวณส่วนหน้ากะโหลก มีหน้าที่เปรียบเสมือนหมอนรองรับสาย
- ๓) ตาตสะล้อ หมายถึง แผ่นไม้บางปิดหน้ากะโหลกซอ
- ๔) สายสะล้อ ปัจจุบันไม่มีสายโดยเฉพาะสำหรับสะล้อ แต่นักดนตรีส่วนมากนิยมใช้สายกีตาร์โปร่งแทน จำนวนของสายสะล่อนั้น ขึ้นตามชนิดของสะล้อว่าเป็นชนิด ๒ สาย หรือ ๓ สาย มีชื่อเรียกสายว่า สายหุ้ม (สายไกล่ตัว) กับสายเอก (สายไกล่ตัว)
- ๕) คันสะล้อ หมายถึง ส่วนที่เป็นตัวเครื่อง หรือส่วนคันทวน ทำจากไม้เนื้อแข็ง
- ๖) รัดอก หมายถึง เชือกมัดเป็นบ่วง รวบสายสะล้อเข้ากับคันสะล้อบริเวณส่วนบน
- ๗) หลักสะล้อ หมายถึง ลูกบิดของสะล้อ สำหรับขึ้นปรับระดับเสียงของสายสะล้อ
- ๘) ก้งสะล้อ หมายถึง คันชักสะล้อ ทำจากไม้เนื้อแข็งหรือไม้ไผ่มีลักษณะโค้ง
- ๙) สายก้ง หมายถึง สายหางม้าที่มัดติดกับก้งสะล้อ เพื่อใช้สีกับสายสะล้อให้เกิดเสียง ปัจจุบันนิยมใช้สายพลาสติกแทนสายหางม้าที่หายาก และสะดวกต่อการดูแลรักษา

ลักษณะทางกายภาพของส้ล่อในแต่ละขนาด

ส้ล่อ	การตั้งเสียง (ลูก)	ระยะจากรัดอกถึงก๊อบส้ล่อ (เซนติเมตร)	ความยาวส้ล่อ ตลอดเครื่อง	ขนาดแผ่นหน้า ตาดส้ล่อ (เซนติเมตร)	การใช้สายส้ล่อเมื่อเทียบกับสายกีตาร์ (สายที่)	
					ทุ้ม	เอก
ใหญ่	๔	๓๕	๗๕	๑๒	๓	๒
กลาง	๓	๓๐	๖๕	๑๐	๒	๑
เล็ก	๔	๒๕	๕๕	๑๐	๑	๑

ระบบเสียงส้ล่อ

การตั้งสายส้ล่อ นั้น นิยมตั้งโดยการเทียบเสียงกับขลุ่ยพื้นเมือง โดยมีหลักการตั้งสาย ๒ รูปแบบ คือ ตั้งแบบลูกสาม และตั้งแบบลูกสี่ ซึ่งการเลือกจะตั้งแบบใด นั้นจะขึ้นอยู่กับขนาดและชนิดของส้ล่อ โดยสามารถเขียนเป็นโน้ตสากล ได้ดังนี้

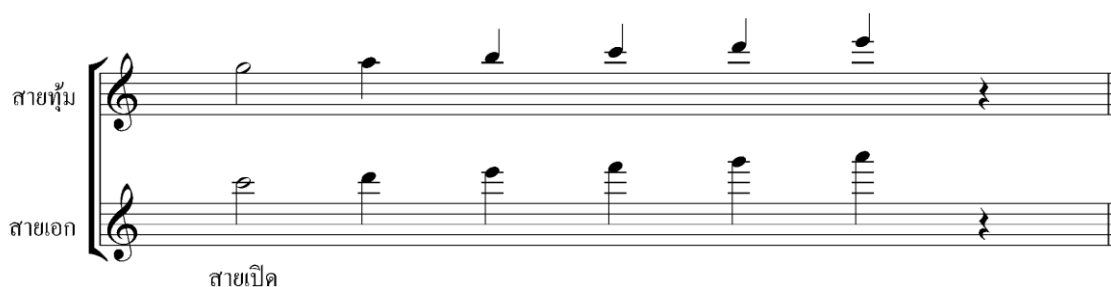
๑) ส้ล่อใหญ่ นิยมตั้งสายแบบลูก ๔ โดยมีตำแหน่งโน้ตของสาย ดังนี้

Diagram illustrating the 4-string tuning for the large Siao (ส้ล่อใหญ่). The notation shows four strings: สายทุ้ม (bass), สายเอก (treble), สายเปิด (open), and สายทุ้ม (bass). The notes are: สายทุ้ม (G2), สายเอก (D3), สายเปิด (A2), and สายทุ้ม (G2).

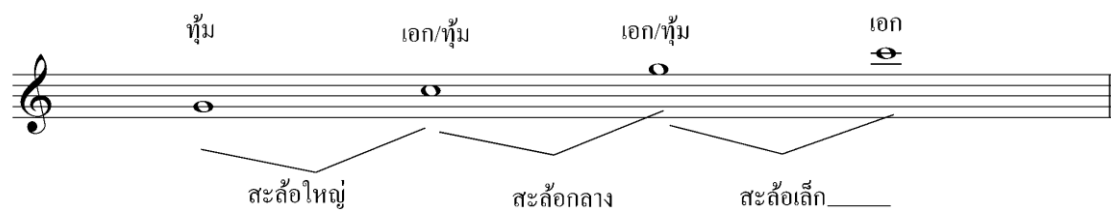
๒) ส้ล่อกลาง นิยมตั้งสายแบบลูก ๓ โดยมีตำแหน่งโน้ตของสาย ดังนี้

Diagram illustrating the 3-string tuning for the medium Siao (ส้ล่อกลาง). The notation shows three strings: สายทุ้ม (bass), สายเอก (treble), and สายเปิด (open). The notes are: สายทุ้ม (G2), สายเอก (D3), and สายเปิด (A2).

๓) สะล้อเล็ก นิยมตั้งสายแบบลูก ๔ โดยมีตำแหน่งโน้ตของสาย ดังนี้



แสดงความสัมพันธ์ของระบบการตั้งสายสะล้อทั้งสามแบบ



วิธีการบรรเลง

สะล้อ เป็นเครื่องสาย ประเภทสี นิยมนั่งพับเพียบ นั่งคุกเข่า หรือขัดสมาธิบรรเลง โดยวางปลายตัวเครื่องตั้งไว้บริเวณพื้น หรือบริเวณหน้าหัวเข่า จากนั้นใช้มือซ้ายจับตัวเครื่อง และมือขวาจับคันสีสะล้อ เพื่อบรรเลง โดยมีการวางมือ ดังนี้



ภาพ ๓.๒๐ ลักษณะท่าทางการนั่งสีสะล้อ

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

มือซ้าย: ใช้ง่ามนิ้วมือซ้ายหนีบที่คันสละบริเวณใต้สายรัดอก เลื่อนลงมาเล็กน้อย ให้สัมพันธ์กับการกดสายเพื่อหาตำแหน่งเสียง หรือลงมาประมาณ ๑ ข้อนิ้วมือจากสายรัดอก การจับที่ถูกต้องผู้บรรเลงจะสามารถโอ้เอียง หรือสามารถบังคับทิศทางของสละได้สะดวก

มือขวา: เป็นส่วนที่จับคันสีสละ โดยหงายมือขึ้น ใช้นิ้วชี้และนิ้วหัวแม่มือจับที่ปลายคันนิ้วกลางและนิ้วนางประคองเครื่องเพื่อยึดให้กระชับ

เมื่อจับเครื่องได้อย่างถูกต้องแล้ว ผู้บรรเลงควรฝึกซ้อมการสี โดยเทคนิคที่จำเป็นต้องฝึกฝน เช่น การสีสายเปล่า การสีไล่เสียงยาว การสีเก็บ การสีพรม และการสีดำเนินทำนองเพลงของสละ

๒.๔ ซึง

ซึง เป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องสาย (Chordophone) ประเภติดีเพื่อให้เกิดเสียง ตัวเครื่องทำจากไม้เนื้อแข็ง เป็นเครื่องดนตรีที่นิยมเล่นกันมากในแถบพื้นที่วัฒนธรรมล้านนา โดยปรากฏพบว่ามีการใช้ซึงในหลาย ๆ กลุ่มชาติพันธุ์ ซึ่งของกลุ่มชาติพันธุ์ไทยวน มีการแบ่งลักษณะทางกายภาพ และแบ่งส่วนประกอบของเครื่องออกเป็นส่วนต่าง ๆ ดังนี้



๑. โองเสียง หรือตัวเครื่อง มีลักษณะเป็นกล่องไม้แบน รูปทรงวงรี ขุดกลวงด้านใน ทำหน้าที่เสมือนกล่องเสียงของซึง โดยซึงที่มีคุณภาพเสียงดี ย่อมขึ้นอยู่กับไม้ที่นำมาทำโองเสียงนี้เสมอ ขนาดของโองเสียงนี้จะเป็นตัวแบ่งประเภทของซึงด้วย คือ ซึงหลวง ซึงกลาง ซึงเล็ก
๒. ตาดซึง หรือหน้าซึง เป็นแผ่นไม้บาง ปิดหน้าโองเสียง เจาะรูสำหรับปล่อยเสียง
๓. คอซึง เป็นท่อนไม้เนื้อแข็ง ลักษณะตรง ยาว บางครั้งอาจพบมีลักษณะเป็นไม้ขึ้นเตี้ยวกันกับส่วนโองเสียงก็ได้ บริเวณคอ ด้านหน้าบนคอซึงจะติดท่อนไม้

เล็กๆ เรียกว่า นม หรือ ลูกซิ่ง เป็นระยะ เรียงกันไปเปรียบเสมือนระยะห่างของแต่ละเสียง

๔. หย่องซิ่ง หรือ ก๊อบซิ่ง หมายถึง หย่องที่เป็นไม้หมอนท่อนเล็ก ค่อยรองรับการพาดของสายมีสองด้าน คือ ที่ปลายคอซิ่ง และที่บนตาดซิ่ง
๕. สายซิ่ง ปัจจุบันไม่มีเป็นสายเฉพาะสำหรับซิ่ง ส่วนใหญ่นิยมใช้สายกีตาร์โปร่งแทน
๖. หลักซิ่ง หรือส่วนลูกบิด ทำจากไม้ บริเวณส่วนหัวเครื่องเจาะรูด้านข้าง เพื่อใช้ร้อยสายซิ่ง แต่ในปัจจุบันนี้หลักซิ่งมีไว้เพียงเพื่อประดับบนตัวซิ่งเท่านั้น ไม่ได้ใช้ยึดสายเหมือนในอดีต เนื่องจากมักพบปัญหาการคลายตัวของหลักซิ่ง ทำให้สายเพี้ยน ปัจจุบันช่างผู้ผลิตจึงนิยมนำลูกบิดของกีตาร์มาใช้ยึดสายซิ่งแทนหลักซิ่ง ซึ่งให้การยึดสายที่แน่น มั่นคง และสามารถปรับเสียงได้สะดวกยิ่งขึ้น

สัดส่วนซิ่งประเภทต่าง ๆ โดยวัดขนาดที่ส่วนโง่งเสียง

ซิ่ง	ความกว้าง (ซม.)	ความยาว (ซม.)	ความหนา (ซม.)
ซิ่งหลวง	๓๒	๔๖	๘
ซิ่งกลาง	๒๖	๓๘	๗
ซิ่งเล็ก	๒๑	๓๑	๕

ระบบเสียงซิ่ง

การตั้งเสียงซิ่ง นิยมที่จะเทียบกับขลุ่ยพื้นเมือง เป็นหลัก โดยเริ่มตั้งที่เสียง โด แบ่งระบบการตั้งเสียงออกเป็น ๒ รูปแบบ คือ ระบบลูกสาม ใช้กับซิ่งหลวง และซิ่งเล็ก และระบบลูกสี่ ใช้กับซิ่งกลาง

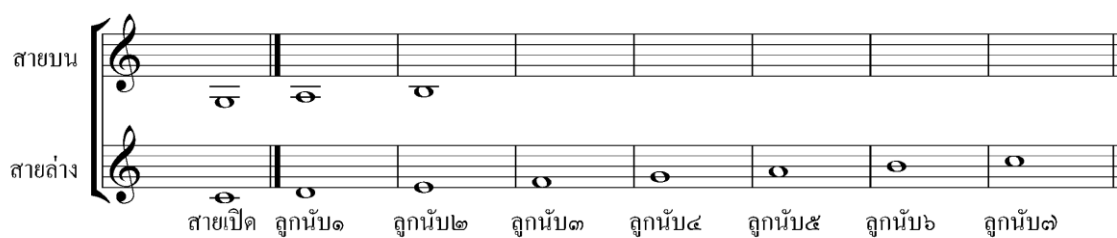
- ๑) ระบบลูกสาม ตั้งเสียง โด-โซล โดยสายบนเป็นเสียง โด สายล่างเป็นเสียง โซล

สายบน

สายล่าง

สายเปิด ลูกนับ๑ ลูกนับ๒ ลูกนับ๓ ลูกนับ๔ ลูกนับ๕ ลูกนับ๖ ลูกนับ๗

๒) ระบบลูกสี่ ตั้งเสียง โซล-โด โดยสายบนเสียง โซล และสายล่างเป็นเสียง โด



วิธีการบรรเลง

ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมมากในพื้นที่ภาคเหนือ ด้วยความที่เรียบง่าย สามารถฝึกหัดได้ด้วยตนเอง และหาซื้อได้ตามท้องตลาด จึงทำให้ซิงได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย ดังที่ได้กล่าวมาแล้วถึงเรื่องขนาด และประเภทของซิง ในที่นี้จะขอกล่าวถึงวิธีการบรรเลงซิง เนื่องด้วยซิง มีลักษณะคล้ายกีตาร์โปร่ง ดังนั้นท่าทางการบรรเลงจึงสามารถทำได้ทั้งนั่งบรรเลง และยืนบรรเลง โดยทำนองนั้น จะนั่งขัดสมาธิกับพื้น หรือนั่งบนเก้าอี้ก็ได้ ส่วนการยืน นั้นจำเป็นต้องมีสายสะพานเครื่อง ซึ่งมีลักษณะเช่นเดียวกันกับสายสะพานกีตาร์

การดีดนั้น จะใช้แผ่นพลาสติกแบน ยาว ทำหน้าที่เป็นไม้ดีด ส่วนนิ้วมือด้านที่กดสายนั้น จะมีความแตกต่างกับกีตาร์ กล่าวคือ การกดสายซิง เพื่อให้ได้เสียงที่ดี คมชัด ควรใช้ส่วนบริเวณด้านหน้า นิ้วมือเป็นส่วนสัมผัสสาย ซึ่งต่างจากกีตาร์ที่ใช้ส่วนปลายนิ้วมือเป็นส่วนสัมผัสสาย

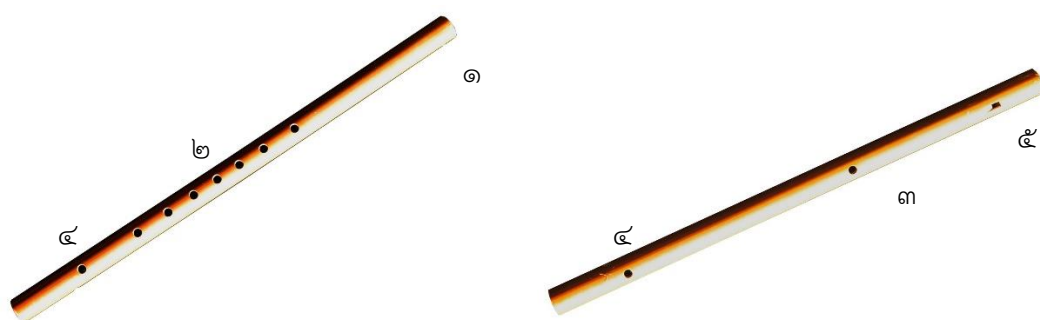


ภาพ ๓.๒๑ ลักษณะท่าทางการนั่งดีดซิง

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒.๕ ขลุ่ยพื้นเมือง

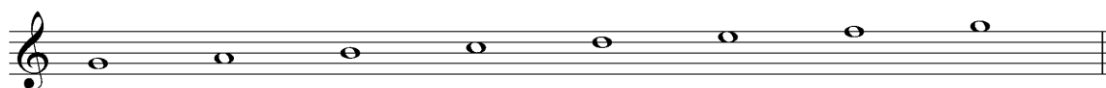
ขลุ่ยพื้นเมือง จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม (Aerophone) ประเภทเป่าปลาย (End Blown) ตัวเครื่องเดิมทำจากไม้ท่อยาว ปัจจุบันนิยมใช้ท่อพลาสติกเข้ามาทดแทน ขลุ่ยพื้นเมืองเมื่ออยู่ในวงจะมีบทบาทมาก เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เป็นหลักในการเทียบเสียงเครื่องดนตรีต่างๆ ดังนั้นการเลือกขลุ่ยมาใช้แต่ละเลา นักดนตรีต้องเลือกอย่างพิจารณาถึงเนื้อเสียง และระดับเสียงของขลุ่ยแต่ละเลาเป็นสำคัญด้วย ขลุ่ยพื้นเมือง มีลักษณะเป็นขลุ่ยท่อตรงยาวประมาณ ๓๐ เซนติเมตร เส้นผ่าศูนย์กลางของเครื่องประมาณ ๒ เซนติเมตร เป่าลมเข้าทางปลาย ขลุ่ยพื้นเมืองมีรูนิ้วค้ำ ๑ รู และรูกด ๗ รู ทั้งนี้ขลุ่ยพื้นเมืองจะมีลักษณะทางกายภาพทั้งด้านหน้าและด้านหลัง ดังนี้



๑. ส่วนรูเป่า
๒. รูกด
๓. รูนิ้วค้ำ
๔. รูสายร้อยเชือก
๕. รูระบายลม

ระบบเสียง

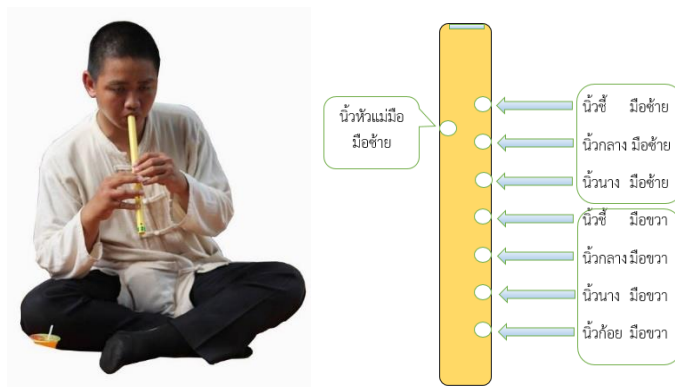
ขลุ่ยพื้นเมืองที่ใช้ในปัจจุบัน แบบท่อพลาสติก นั้นมีทั้งสิ้น ๘ เสียง ดังนี้



ระยะห่างเสียงของเสียงทุกเสียงจะเท่ากัน ดังนั้นระยะห่างของเสียง E-F และ B-C จะมีเสียงเท่ากันกับระยะของเสียง C-D, D-E เสมอ

วิธีการบรรเลง

มีวิธีการเป่าเช่นเดียวกันกับขลุ่ยทั่วไป โดยมีการนิ้วมือ ดังนี้



ภาพ ๓.๒๒ ลักษณะการเป่าขลุ่ยพื้นเมือง

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒.๖ กลองป่งโป่ง

กลองป่งโป่ง เป็นเครื่องดนตรีในตระกูลเครื่องหนัง (Membranophone) ตัวเครื่องทำจากไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ประดู่ หรือไม้ชิงชัน กลึงให้โค้ง กลมยาว ส่วนกลางจะกว้างกว่าส่วนปลาย ภายในเครื่องคว้านเป็นโพรง ปิดด้วยหนังทั้งสองด้าน ซึ่งหนังทั้งสองด้านเข้าหากันด้วยเชือกไนลอน ที่เรียงร้อยรอบตัวเครื่อง ตัวเครื่องวางในแนวนอนบนแท่นวางเครื่อง กลองป่งโป่งมีความยาวตลอดเครื่องประมาณ ๑๘ นิ้ว ส่วนหน้ากลองด้านใหญ่ เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ ๑๐ นิ้ว ส่วนหน้าเล็ก เส้นผ่านศูนย์กลาง ประมาณ ๘ นิ้ว หน้ากลองมีการติดจำ หรือข้าวเหนียวบดนำมาปั้นติดที่หน้ากลอง เพื่อถ่วงเสียงให้ได้ระดับตามต้องการ



๑. หน้ากลองด้านใหญ่
๒. หน้ากลองด้านเล็ก
๓. ตัวกลอง
๔. ฐานตั้ง/ขาตั้ง

ระบบเสียง

โดยปกติแล้ว กลองป่งโป่งจะมีระดับเสียงไม่แน่นอนนัก แต่จะการใช้การคาดคะเนให้เสียงที่ออกมาทุ้ม นุ่มนวลเข้ากั๊วได้ แต่ในปัจจุบันนี้นิยมการตั้งเสียงกลองให้มีมาตรฐานมากขึ้น โดยกำหนดให้หน้าด้านใหญ่ ตรงกับเสียงโด และหน้าด้านเล็กตรงกับเสียงโซล เขียนเป็นระดับโน้ตสากลได้ดังนี้



วิธีการบรรเลง

กลองป่งโป่ง เป็นกลองสองหน้า มีขาตั้งสำหรับวางเครื่อง การบรรเลงจะใช้ฝ่ามือ หรือปลายนิ้วมือตี ของแต่ละด้านของกลอง เสียงดังป่งโป่ง



ภาพ ๓.๒๓ ลักษณะการตีกลองป่งโป่ง

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒.๗ ระนาด

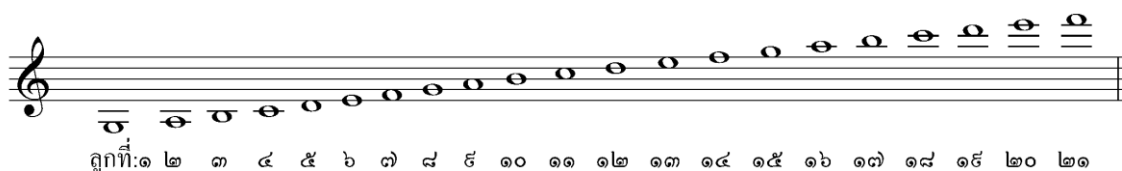
ระนาด จัดอยู่ในเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องเคาะ (Idiophone) ใช้ไม้เนื้อแข็งเป็นส่วนประกอบหลักของเครื่อง ระนาดของไทยวันนี้เป็นระนาดชนิดเดียวกันกับระนาดในวัฒนธรรมไทยราชสำนัก ระนาดที่ใช้ในวงปี่พาทย์ มี ๒ ประเภท คือ ระนาดเอก และระนาดทุ้ม โดยระนาดเอกมีลูกระนาดทั้งสิ้น ๒๑ ลูก และระนาดทุ้มมีลูกระนาดทั้งสิ้น ๑๖ ลูก



ภาพ ๓.๒๔ การบรรเลงระนาด ซ้อยวง ปี่แน และกลองเต็งถึง
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

ระบบเสียง

เสียงระนาดเอก จากลูกเสียงต่ำสุด ไปยังลูกเสียงสูงสุด บันทึกโน้ตดนตรีสากล ได้ดังนี้



เสียงระนาดทุ้ม จากลูกเสียงต่ำสุด ไปยังลูกเสียงสูงสุด บันทึกโน้ตดนตรีสากล ได้ดังนี้



วิธีการบรรเลง

การบรรเลงระนาด จะต้องไม้ระนาด เพื่อใช้สำหรับตี โดยแบ่งลักษณะของไม้ตี ออกเป็น ๒ ประเภท คือ ไม้แข็ง และไม้นวม ซึ่งทั้งสองไม้นี้จะให้เสียงที่แตกต่างกัน กล่าวคือ หากตีระนาดโดยใช้ไม้แข็ง เสียงที่ได้จะดังกังวาน ดุตัน กึกก้อง หากตีด้วยการใช้ ไม้นวม เสียงที่ได้จะนุ่ม ทุ้ม หนักแน่น

ส่วนท่าทางการบรรเลง นิยมที่จะนั่งบรรเลง มีทั้งแบบนั่งขัดสมาธิบรรเลง ขนานเครื่อง และแบบนั่งบนเก้าอี้ โดยตั้งเครื่องบนแท่นตั้งระนาด ในปัจจุบันมีการประยุกต์ให้แทนตั้งมีความสูงมากยิ่งขึ้น เพื่อให้ผู้บรรเลงระนาดสามารถยืนตีได้ โดยมักพบในงานคอนเสิร์ต หรือการแสดงประยุกต์



ภาพ ๓.๒๕ ลักษณะท่าทางการบรรเลงระนาด (เอก) และทำนอง (ระนาดทุ้ม)

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒.๘ ข้องวง

ข้องวง จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องเคาะ (Idiophone) วัสดุที่ใช้ทำเครื่องดนตรี แบ่งออกเป็น ๒ ส่วนคือ ส่วนลูกข้องทำจากโลหะ และส่วนร้านข้องทำจากไม้ มีเชือกร้อยเพื่อยึดติดกับลูกข้อง ในการบรรเลงร่วมกับวงปี่ดก้องมีการใช้ข้องวง ๒ ประเภท คือ ข้องวงใหญ่ ซึ่งมีลูกข้องทั้งสิ้น ๑๖ ลูกขนาดของลูกข้องจะลดหลั่นลงไป และข้องวงเล็ก มีลูกข้องทั้งสิ้น ๑๘ ลูก ขนาดของลูกข้องจะลดหลั่นลงไปเช่นเดียวกัน



ชื่อเรียกส่วนประกอบต่าง ๆ ของฆ้อง

ลูกฆ้อง	มีลักษณะเป็นลูกโลหะวางบนรางไม้ ร้อยติดกันด้วยเชือก
ร้านเครื่อง	ส่วนโครงไม้ที่ขัดซ้อนกันเป็นทรงกลม
ไม้ฆ้อง	ไม้ตีลูกฆ้อง

ระบบเสียง

ระบบเสียงฆ้องวงใหญ่ จากลูกเสียงต่ำสุด ไปยังลูกเสียงสูงสุด บันทึกโน้ตดนตรีสากล ได้ดังนี้



ระบบเสียงฆ้องวงเล็ก จากลูกเสียงต่ำสุด ไปยังลูกเสียงสูงสุด บันทึกโน้ตดนตรีสากล ได้ดังนี้



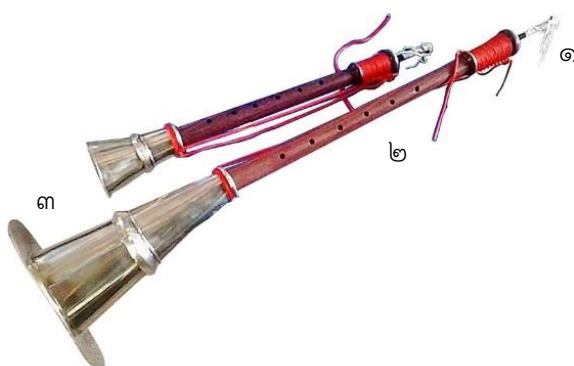
วิธีการบรรเลง

การตีฆ้อง ผู้บรรเลงต้องใช้ไม้ตีฆ้อง เช่นเดียวกับกับระนาด แต่ลักษณะของไม้ตีฆ้องจะแตกต่างออกไป โดยส่วนหัวของไม้ฆ้องจะแบนและใหญ่กว่าไม้ระนาด

ท่าทางการบรรเลงซ้อง ผู้บรรเลงต้องเข้าไปนั่งในวงซ้อง การตีลูกซ้องสามารถตีตั้งพร้อมกันทั้งสองมือ ผู้บรรเลงจะหมุนตัวไปมาได้ตามลูกซ้องที่อยู่รอบตัว เช่น หากลูกซ้องอยู่ทางซ้ายผู้ตีก็จะหมุนเอียงตัวไปเพื่อให้สามารถตีลูกซ้องทางซ้ายได้อย่างแม่นยำ บางครั้งอาจปรากฏลีลาการตีซ้อง แบบไขว้มือ กล่าวคือ ตีลูกซ้องเสียงที่อยู่ทางขวา ด้วยมือซ้าย และตีเสียงต่ำด้านซ้ายด้วยมือขวา ซึ่งเป็นเทคนิคที่เรียกเสียงปรบมือจากผู้ชมได้เป็นอย่างดี

๒.๙ ปี่แน

ปี่แน จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม (Aerophone) ประเภทมีลิ้นคู่ ตัวเครื่องประกอบด้วยส่วนตัวเครื่องที่ทำจากไม้ และส่วนปลายเครื่องทำจากโลหะ และส่วนปากเป่า ปี่แนที่ใช้บรรเลงร่วมในวงมี ๒ แบบ คือ แนหลวง (แนใหญ่) กับแนหน้อย (แนเล็ก)



ส่วนประกอบต่าง ๆ ของเครื่อง

๑. ส่วนปากเป่า
๒. ส่วนตัวเครื่อง
๓. ส่วนปากแน

ระบบเสียง

ระบบเสียงแนหลวง เริ่มเป่าจากการปิดรูหมด จากนั้นเปิดขึ้นทีละรูเสียง เมื่อเทียบเข้ากับระบบโน้ตสากลสามารถเขียนมีระดับเสียง ดังนี้



แนนน้อย เริ่มเป่าจากการปิดรูหมด จากนั้นเปิดขึ้นทีละรูเสียง เมื่อเทียบเข้ากับระบบโน้ตสากลสามารถเขียนมีระดับเสียง ดังนี้



วิธีการบรรเลง

ปี่แน ใช้หลักการเป่าโดยการวางลิ้นปี่เข้าไปในปาก เป่าลมออกมาโดยให้ช่องปากเปรียบเสมือนกลองลม ดันผ่านลิ้นปี่เข้าสู่ตัวเครื่องเพื่อให้เกิดเสียง มีหลักการวางนิ้วเช่นเดียวกันกับขลุ่ยพื้นเมือง



ภาพ ๓.๒๖ ลักษณะการเป่าปี่แน

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒.๑๐ กลองเต้ถึง

กลองเต้ถึง เป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องหนัง (Membranophone) ประเภทกลองสองหน้า ตัวเครื่องทำจากไม้ ภายในคว้านกลวง ปิดหน้าด้วยหนังวัวทั้งสองด้าน ซึ่งเข้าหากันด้วยเชือกไนลอน ลักษณะทั่วไปคล้ายกลองปึงแต่ขนาดใหญ่กว่า หน้ากลองด้านใหญ่ มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง ประมาณ ๑๖ นิ้ว หน้าเล็กมีเส้นผ่าศูนย์กลาง ประมาณ ๑๒ นิ้ว ตัวเครื่องยาวประมาณ ๒๘ นิ้ว



ภาพ ๓.๒๗ กลองเต็งถึง
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

ระบบเสียง

กลองเต็งถึง เป็นเครื่องดนตรีที่มีระดับเสียงไม่แน่นอน ใช้การคาดคะเนเสียงที่ตั้ง กังวาน ด้วยการตีจ่ากลองเพื่อให้เกิดความตึงของหน้ากลอง ซึ่งจะส่งผลต่อคุณภาพของเสียงที่เกิดขึ้น

วิธีการบรรเลง

ใช้หลักการบรรเลงเช่นเดียวกันกับกลองป่งโป่ง

๓. บทเพลง

ผู้วิจัยจึงขอยกตัวอย่างทำนองบทเพลง เพื่อเป็นตัวอย่างในการศึกษาบทเพลงไทยวน หรือ เพลงพื้นเมืองล้านนาโบราณที่ยังคงปรากฏ มีการนำมาแสดงอยู่โดยทั่วไปในปัจจุบัน และถือเป็นเพลงพื้นฐานสำคัญสำหรับผู้ศึกษาดนตรีพื้นเมืองล้านนาที่ต้องรู้จัก ดังนี้

๓.๑ เพลงปุมเป้ง

เพลงปุมเป้ง เป็นเพลงพื้นบ้านที่นิยมเล่นกันโดยทั่วไป ลักษณะทำนองมีความสนุกสนาน ทำนองที่แสดงนี้เป็นทำนองหลัก นักดนตรีจะบรรเลงวนทำนองนี้ไปเรื่อย ๆ ซึ่งในการวนแต่ละครั้งอาจมีการด้นในทำนองได้เพื่อความสนุกสนานของทำนองเพลง

ปุมเป้ง

เพลงพื้นบ้านล้านนา

ถอดโน้ตสากลโดย องอาจ อินทนิเวศ



๓.๒ ปราสาทไหว

เพลงปราสาทไหวเป็นเพลงโบราณเพลงหนึ่งที่ยังคงนำมาบรรเลงจนกระทั่งปัจจุบัน ทั้งในรูปแบบวงสละล้อซึ่งขลุ่ย และวงปี่ดก้อง โดยทำนองที่นำมาตีแบ่งออกเป็น ๔ ท่อนเพลง การบรรเลงในรอบสอง สามารถด้นได้ตามทักษะของผู้ปฏิบัติแต่ควรคงไว้ซึ่งทำนองเพลง

ปราสาทไหว

เพลงพื้นบ้านล้านนา

ถอดโน้ตสากลโดย องอาจ อินทนิเวศ





๓.๓ ซอพม่า- ซออู้

ซอพม่า

เพลงพื้นบ้านล้านนา
ถอดโน้ตสากลโดย องอาจ อินทนิเวศ

♩ = 92

7

10

ซออู้

เพลงพื้นบ้านล้านนา
ถอดโน้ตสากลโดย องอาจ อินทนิเวศ

♩ = 68

10

20

๔. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม วัฒนธรรม

ดนตรี เข้ามามีส่วนร่วมโดยถือเป็นหน้าที่หนึ่งในกิจกรรมทางสังคมวัฒนธรรมของคนไทยวน ตั้งแต่อดีตจวบจนปัจจุบัน ด้วยในสังคมไทยวน ได้กลืนกลายเป็นสังคมคนเมือง ดังนั้นการใช้ดนตรีเข้ามาเป็นส่วนช่วยเสริมสร้างรากฐานทางวัฒนธรรมจึงเป็นสิ่งจำเป็นอย่างมาก สำเนียงเสียงเครื่องดนตรี หรือการประสมวงดนตรีแต่ละประเภทแผ่ไปด้วยปรัชญาแห่งความเป็นล้านนา ทั้งแง่ของความเป็นธรรมชาติ และแง่ของภูมิปัญญาที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยมนุษย์

แง่ของความเป็นธรรมชาติ สามารถสังเกตได้จากวัสดุที่ใช้ผลิตเครื่องดนตรี ล้วนแล้วแต่ทำมาจากวัสดุที่หาได้จากธรรมชาติ ตั้งแต่ส่วนหลักของเครื่อง หรือส่วนประกอบอื่นๆ ตลอดจนการนำดนตรีมาใช้ในวิถีชีวิตอย่างเป็นธรรมชาติอีกด้วย ในแง่ของภูมิปัญญาที่สร้างสรรค์ขึ้น เกิดจากความคิดสร้างสรรค์ ดัดแปลงทดลองผิดลองถูก ดังจะเห็นได้จากองค์ความรู้ที่แฝงอยู่ในการทำเครื่องดนตรี เช่น เปียะ การสรรค์สร้างส่วนหัวของพิณเปียะ ถือเป็นงานศิลปะที่แสดงออกทางอัตลักษณ์อย่างหนึ่งของช่างผู้ทำ รวมทั้งการฉลุสลักลายต่างๆ ที่ปรากฏในตัวเครื่องดนตรี เช่น สะล้อ ซึ่ง เป็นต้น สิ่งเหล่านี้ ล้วนถือเป็นปรัชญาแห่งความเป็นวัฒนธรรมล้านนาทั้งสิ้น

บทบาทของพิณเปียะ ในอดีตเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเพื่อความเพลิดเพลิน หรือใช้ประกอบการบรรยายความรู้สึกภายในจิตใจออกมาผ่านการอ้อกะโลง ประกอบการตีพิณเปียะ วงปีจุม ไม่ปรากฏว่าเกิดขึ้นเมื่อใด ปัจจุบันปีจุมมีบทบาทหน้าที่ควบคู่ไปกับการขับขอมพื้นเมืองอย่างขาดกันเสียมิได้ ดังจะเห็นได้ว่าช่างขอม จะต้องมีช่างปีประจำตัวเสมอ เพราะทั้งสองจะรู้ถึงจังหวะลูกเล่น การรับมูขการแสดงกันอย่างลงตัวและไพเราะน่าชื่นชม วงสะล้อ ซึ่ง ขลุ่ย ถือเป็นวงมาตรฐานการแสดงดนตรีพื้นบ้านล้านนา ด้วยความที่ได้รับความนิยม และฝึกหัดได้ไม่ยากจนเกินไป ทำให้ปัจจุบันเยาวชนหันมาสนใจ และฝึกฝนการบรรเลงดนตรีประเภทสะล้อ ซึ่ง ขลุ่ยกันอย่างแพร่หลาย และด้วยวงดนตรีประเภทนี้สามารถนำไปแสดงได้หลากหลายโอกาส สามารถบรรเลงบทเพลงได้ทุกประเภท จึงทำให้ดนตรีสะล้อ ซึ่ง ขลุ่ย สามารถถ่ายทอดภาพความเป็นดนตรีล้านนาได้อย่างดี แม้ว่าวงปาดก้องซึ่งเป็นวงดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีไทยราชสำนักที่เผยแพร่ทางวัฒนธรรมเข้ามาในดินแดนล้านนาตั้งแต่ในอดีต แต่สิ่งที่ปรากฏได้อย่างชัดเจนถึงการนำมาใช้ และเสริมสร้างความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมล้านนาปรากฏในรูปแบบของบทเพลงปี่พาทย์ล้านนา ที่มีความไพเราะสอดคล้องกับการแสดงการร่ายรำของชาวล้านนาเป็นอย่างมาก เช่น บทเพลงฟ้อนเล็บเมืองเหนือ สาวไหม พม่า สีนวล ประสาทไหว มังกรร่ายรำ ปุ่มแป้ง เพลงระบำ เป็นต้น

วัฒนธรรมการขับขอม มีการศึกษาในรูปแบบวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทหลากหลายแง่มุม จนปัจจุบันการขับขอมได้รับการยอมรับว่าเป็นศิลปะการแสดงที่ทรงคุณค่า และควรอนุรักษ์ไว้เป็นมรดกภูมิปัญญาของชาติสืบต่อไป ด้วยวัฒนธรรมการขับขอมเป็นการรวบรวมองค์ความรู้ทั้งด้าน

สังคมศาสตร์ วัฒนธรรม ประเพณี วรรณกรรม และดนตรีเข้าด้วยกัน จึงทำให้การขับซอถือเป็นการแสดงที่ทรงคุณค่า และมีบทบาทในฐานะแหล่งเผยแพร่ความรู้ทางวัฒนธรรมให้กับสังคมในทุกวันนี้

๕. ข้อมูลชุมชนที่ปรากฏภูมิปัญญาด้านดนตรี

ด้วยปัจจุบันคนไทยวนได้กลืนกลายเป็นคนเมืองโดยทั่วไปของจังหวัดเชียงราย ดังนั้นจึงขอแสดงข้อมูลบุคคลผู้สามารถถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีในแต่ละลักษณะที่ปรากฏในจังหวัดเชียงราย ดังนี้

๕.๑ พินเปียะ ได้แก่ ครูอิทธิพล ลือสุวรรณ ครูณัฐวัฒน์ ร่วมชาติ ครูอนันตพงษ์ ใจโลกา เป็นต้น

๕.๒ วงปี่จุม ได้แก่ พ่อครูสม ชัยแก้ว บ้านสันนายาว พ่อครูอ้าย วงศ์ปิ่น บ้านดินดำ พ่อครูประสิทธิ์ วงสาธา อำเภอแม่จัน พ่อครูอินจันทร์ มูลเจริญ บ้านดอยฮางโน เป็นต้น

๕.๓ วงสะล้อ ซึง ซลู่ ได้แก่ วงกาสะลองคำ ของพ่อครูสุคำ แก้วศรี นายสรณัฐ แก้วศรี วงดนตรีพื้นเมืองกลุ่มผู้สูงอายุชุมชนสันโค้งหลวง (วัดเชียงยืน) วงดนตรีพื้นเมืองโรงเรียนสันโค้งน้อย วงดนตรีพื้นเมืองโรงเรียนสืบศิลป์ล้านนาไร่เชิญตะวัน วงหนานหนุ่มเวียงชัย วงดนตรีพื้นเมืองโรงเรียนบ้านป่าบงท้าวแก่นจันทน์ อ.แม่สรวย วงดนตรีพื้นเมืองสันมะแพน อ.พาน วงดนตรีกาสะลองศิลป์ของมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย เป็นต้น

๕.๔ วงปาดก้อง: วงสายทิพย์บ้านสันมะนะ ต.ป่าอ้อดอนชัย วงผึ้งหมื่น บ.หนองบัว ต.รอบเวียง วงดอนศิลา อ.เวียงชัย วงดนตรีกาสะลองศิลป์ ของมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย เป็นต้น

๕.๕ การขับซอ: ได้แก่ คุณเขียว ใจธรรม และชาวคณะ คณะซอทองสร้อย หนองแก้วห้อง คณะซอโก่-ตุ่น คุณไกรวุฒ เมืองพาน คุณขันเงิน เป็นต้น

๖. รายชื่อนักดนตรี และผู้ให้ข้อมูล

ผศ.ประสิทธิ์ เลี้ยวศิริพงศ์ พ่อครูบุญชม วงศ์แก้ว นายสมจิตร พรหมวงศ์ นายบรรจง เตจ๊ะก่อง นายจันทา ดอนชัย นายบุญชม จันทา นายบุญทวี สมจิตร นายสงวน ปัญญานะ นายจิรเดช จินานุกูล พ่อครูธงชัย บุญเจริญ พ่อครูสม ชัยแก้ว นายบุญชู ชัยแก้ว แม่ครูสร้อยสุตา ภิราษร พ่อครูเขียว ใจธรรม พ่อครูสุคำ แก้วศรี ครูอิทธิพล ลือสุวรรณ ครูณัฐวัฒน์ ร่วมชาติ ครูสรณัฐ แก้วศรี ครูอนันตพงษ์ ใจโลกา และครูพินิจนันท์ มะโนวงศ์

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ไทยอง

๑. รูปแบบ ลักษณะของดนตรี

สังคมวัฒนธรรมของไทยอง มีการนำดนตรีมาใช้ควบคู่ไปกับงานวัฒนธรรม ประเพณีประจำปี มีการจัดรวมกลุ่มเครื่องดนตรีเป็นวงดนตรี ใช้แสดงในงานประเพณีของชาวไทยอง ทั้งนี้ดนตรีของชาวไทยอง แบ่งออกได้ ๒ ประเภท ตามลักษณะของวงดนตรี ได้แก่ วงกลองหลวง และวงกลองซึ้งหม่อง

๑.๑ วงกลองหลวงไทยอง

วงกลองหลวง เป็นการรวมวงของเครื่องดนตรีประเภทกลอง และเครื่องประกอบจังหวะหลายชนิด โดยมีกลองหลวง เป็นลักษณะเด่น หรือสัญลักษณ์ของวง เนื่องด้วยกลองหลวงมีขนาดใหญ่ จึงต้องตั้งอยู่บนรถลาก หรือเกวียนเพื่อเคลื่อนย้ายยามเมื่อต้องเดินขบวนแห่ สำหรับการตีกลองหลวงนั้น ผู้ที่จะตีจะต้องขึ้นไปยืนบนรถลาก แล้วคร่อมตัวลงมาเพื่อตีด้วยมือที่พันด้วยผ้าดิบ มีลักษณะการพันฝ่ามือเป็นรูปกรวยแหลม ในการบรรเลงวงกลองหลวง มีเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงร่วม ประกอบด้วย กลองหลวง ๑ เครื่อง กลองตะลัดปัด ๑ ลูก ฉาบ ๑ คู่ ฆ้อง ๓ ลูก (ขนาดใหญ่ กลาง เล็ก) มีการจัดรูปแบบตำแหน่งเครื่องดนตรีในลักษณะยืนเป็นกลุ่มเครื่องดนตรี สามารถมองเห็นและได้ยินเสียงซึ่งกันและกันได้สะดวก



ภาพที่ ๓.๒๘ วงกลองหลวงไทยอง

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

การจัดรูปแบบวงกลองหลวงไทยอง นิยมตั้งกลองหลวงไว้หลังสุด ส่วนฉาบ โหม่งไว้ข้างใดข้างหนึ่ง และกลองตะลัดปัดไว้ด้านตรงข้ามกับกลุ่มฉาบ โหม่ง ทั้งนี้การวางรูปแบบไม่ตายตัวนัก อาจมี

การสลับตำแหน่งได้ แต่ที่สำคัญ คือ กลองหลวงต้องอยู่กลาง และต้องให้ผู้ชมสามารถมองเห็นหน้ากลอง และลีลาท่าทางการตีกลองหลวงได้อย่างชัดเจน

๑.๒ วงกลองซึ้งหม่อง ไตยอง

วงกลองซึ้งหม่อง คำว่า “ซึ้งหม่อง” เป็นชื่อเรียกตามเสียงที่เกิดจากการตีกลอง มีเครื่องดนตรีบรรเลงร่วมในวง ได้แก่ กลองซึ้งหม่อง ๓-๕ ใบ กลองตัด ๑ ใบ ฉาบ ๒ คู่ (ขนาดใหญ่/เล็ก) ฆ้อง ๓ ลูก (ขนาดใหญ่/กลาง/เล็ก)



ภาพที่ ๓.๒๙ วงกลองซึ้งหม่องไตยอง

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

วงกลองซึ้งหม่อง เป็นวงที่ใช้แห่ขบวนประกอบการฟ้อนรำ การจัดกลุ่มเครื่องดนตรีโดยมากมักยืมบรรเลงเครื่องชนิดเดียวกันใกล้เคียงกันเป็นกลุ่ม เช่น กลองซึ้งหม่อง ก็จะยืมบรรเลงใกล้เคียงกัน ส่วนฉาบ โหม่ง และกลองตัด ก็ยืมใกล้เคียงกันเป็นกลุ่มเช่นเดียวกัน ทั้งนี้หากเป็นการแสดงบรรเลงประกอบการฟ้อนรำอาจมีการจัดรูปแบบขบวนให้สอดคล้องกับกลุ่มช่างฟ้อน โดยมากจะให้ช่างฟ้อนเดินนำหน้าตามด้วยวงดนตรี

๒. ลักษณะทางกายภาพ และระบบเสียงเครื่องดนตรี

๒.๑ กลองหลวง

กลองหลวง เป็นกลองไม้เนื้อแข็ง ท่อนเตี้ยยาว ขนาดใหญ่ จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องหนัง (Membranophone) ประเภทกลองหน้าเดียว ภายในตัวเครื่องคว้านรูตรงกลางทะลุตั้งแต่ต้นจรดจนปลายเครื่อง ภายนอกกลึงตกแต่งลวดลายเป็นสัดส่วน ปลายเครื่องด้านใหญ่ซึ่งหน้าเครื่องด้วยหนังวัว มีการติดข้าว หรือขี้ผึ้งบริเวณหน้าหน้ากลอง หรือหน้าเครื่อง เรียกว่า “ติดจำ” การยึดติดส่วนหน้าหน้ากลอง กับตัวกลองมีการถักร้อยลายเชือกตกแต่งบริเวณตัวเครื่องเพื่อความสวยงาม

สัดส่วนของกลองหลวงแต่ละที่อาจมีขนาดแตกต่างกันตามแต่ขนาดของไม้ที่นำมาใช้ทำเครื่องดนตรี ในที่นี้จะแสดงขนาด สัดส่วนกลองหลวง ชื่อ “แม่บัวตอง” ของวัดหนองล่อง ต.จันทน์จ้าวใต้ อ.แม่จัน จ.เชียงราย โดยส่วนหนึ่งหน้ากลองเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๕๔ เซนติเมตร ส่วนขอบหน้ากลองเส้นผ่าศูนย์กลาง ๖๕ เซนติเมตร ความยาวจากหน้ากลองจรดก้นกลอง ยาวทั้งสิ้น ๓๗๐ เซนติเมตร ส่วนกัน มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง ประมาณ ๖๔ เซนติเมตร



ภาพ ๓.๓๐ กลองหลวงไต่ของ “แม่บัวตอง” และ “แม่ฟ้าคนอง”
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

ระบบเสียง

ระบบเสียงของกลองหลวง ตามที่นิยมในการประกวดกลองหลวง จะใช้วิธีการวัดความดังจากการตีด้วยมือที่พันผ้า โดยวัดกันที่ความดัง กังวานของเสียงที่เกิดขึ้น มีเกณฑ์วัดความถี่ที่เป็นค่าเอิร์ต การเป็นผู้ชนะในการประกวดนั้นขึ้นอยู่กับผู้ตี การตีจากกลอง และสถานการณ์ความพร้อมของกลองในแต่ละครั้ง

วิธีการบรรเลง

การตีกลองหลวงไต่ของ ผู้ตีจะต้องใช้ผ้าดิบ หรือ ผ้าจิวร หรือผ้าบางทั่วไป พันที่ฝ่ามือเพื่อใช้ตี โดยขึ้นไปยืนบนรถลากกลอง แล้วโน้มตัวก้มลงตี ด้วยมือที่พันผ้าไว้



ภาพ ๓.๓๑ การยึนคร่อมตีกลองหลวง
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ



ภาพ ๓.๓๒ การติดจำกลอง และการพันมือตีกลองหลวง
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒.๒ กลองตะลตปัด

กลองตะลตปัด จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องหนัง (Membranophone) ประเภท กลองสองหน้า สำหรับตีโดยใช้ไม้ตี ๒ ไม้ จังหวะของกลองตะลตปัดช่วยสร้างสีสันให้กับบทเพลงของ วงกลองหลวงเป็นอย่างมาก ตัวกลองทำมาจากไม้เนื้อแข็ง หนังหน้ากลองทำจากหนังวัว ที่ตัวเครื่องจะมีขาตั้งเหล็ก สำหรับตั้งเครื่องเพื่อนั่งตี หากมีการเดินขบวน จะใช้เชือกผูกเป็นสายสะพาย หรือใช้เชือกผูกกับรถ กลองหลวง กลองตะลตปัด มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง ส่วนหน้ากลอง ประมาณ ๒๐ เซนติเมตร หน้าส่วนก้นกลอง ประมาณ ๑๖ เซนติเมตร ความยาวเครื่อง ๖๐ เซนติเมตร



ภาพ ๓.๓๓ กลองตะลดปัด และลักษณะท่านั่งบรรเลง
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

ระบบเสียง

กลองตะลดปัด เป็นเครื่องดนตรีที่มีระดับเสียงไม่คงที่ แต่ให้ใช้วิธีการคาดคะเนเสียงที่ตั้ง และหน้ากลองที่มีความตึงได้ระดับตามที่ต้องการ

วิธีการบรรเลง

การตีกลองตะลดปัด จะใช้ไม้ตี โดยจับที่ปลายไม้ และนั่งตี หากมีการเดินแห่ จะนำกลองแขวนไว้กับรถลากกลองหลวง ส่วนคนตีจะเดินตามคอยตีตามจังหวะ



ภาพ ๓.๓๔ ไม้ตีกลองตะลดปัด
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒.๓ กลองซึ้งหม่อง

กลองซึ้งหม่อง จัดอยู่ในเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องหนัง (Membranophone) เป็นกลองหน้าเดียว ซึ่งด้วยหนังวัว ตีด้วยฝ่ามือ ใช้สะพายด้านข้างเพื่อตี นิยมใช้ในการเดินขบวนแห่ มีลักษณะ และ สัดส่วนหน้าหนังกลอง มีเส้นผ่าศูนย์กลาง ๓๓ เซนติเมตร ความยาวของเครื่อง ๘๘ เซนติเมตร ส่วน ก้นกลองมีเส้นผ่าศูนย์กลาง ๒๘ เซนติเมตร



ภาพ ๓.๓๕ กลองซึ้งหม่อง

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

ระบบเสียง

กลองซึ้งหม่อง เป็นเครื่องดนตรีที่มีระดับเสียงไม่คงที่ แต่ให้ใช้วิธีการคาดคะเนเสียงที่ตั้ง และ หน้ากลองที่มีความตึงได้ระดับตามที่ต้องการ

วิธีการบรรเลง

การบรรเลงกลองซึ้งหม่อง ผู้บรรเลงจะคล้องสายสะพายกลองไว้ที่บ่าข้างใดข้างหนึ่ง การตี กลองจะตีด้วยฝ่ามือ หรือปลายนิ้วมือ ทั้งสองข้างที่บริเวณหน้ากลอง



ภาพ ๓.๓๖ การวางมือตีกลองซึ่งหม่อง
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒.๔ กลองตัด

กลองตัด จัดอยู่ในเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องหนัง (Membranophone) เป็นกลองที่ทำจากไม้เนื้อแข็ง คว้านภายในให้กลวง ปิดหนึ่งด้านเดียวด้วยหนังวัว ยึดหน้ากลองกับตัวเครื่องด้วยโครงเหล็ก และนอตสำหรับยึด เพื่อตั้งเสียงกลอง การตีจะมีไม้พันหัวด้วยผ้าสำหรับตี กลองตัดมีขนาดหน้ากว้าง ประมาณ ๔๕ เซนติเมตร ด้านก้นกลองส่วนที่ไม่ปิดหนัง กว้างประมาณ ๓๘ เซนติเมตร ตัวเครื่องยาว ประมาณ ๓๐ เซนติเมตร



ภาพ ๓.๓๗ กลองตัด
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

ระบบเสียง

กลองตัด เป็นเครื่องดนตรีที่มีระดับเสียงไม่คงที่ แต่ให้ใช้วิธีการคาดคะเนเสียงที่ตั้ง และหน้ากลองที่มีความตึงได้ระดับตามที่ต้องการ

วิธีการบรรเลง

การบรรเลงกลองตัดนิยมการบรรเลงโดยลักษณะการยืนตี โดยมีข้างหนึ่งถือสายสะพานเครื่อง และอีกมือหนึ่งถือไม้ตีลักษณะของไม้ตี หัวไม้จะหุ้มด้วยผ้าดิบ หรือจิวร เป็นลักษณะหัวมนสี่เหลี่ยม เนื่องจากกลองตัดเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ร่วมกับวงกลองซิ่งหม่อง ซึ่งเป็นการบรรเลงในลักษณะเดินแห่ ดังนั้นการยืนตีจึงเป็นท่าทางที่ดีที่สุด



ภาพ ๓.๓๘ การตีกลองตัด

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒.๕ ฉาบ

ฉาบ จัดอยู่ในเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องเคาะ (idiophone) ลักษณะเป็นฉาบโลหะผสมทองเหลือง เช่นเดียวกันกับฉาบโดยทั่วไป สามารถหาซื้อได้ตามท้องตลาด มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๑๐-๑๒ นิ้ว

วิธีการบรรเลง

ใช้จัดที่เชือกร้อยของฉาบ จับที่เชือกให้นิ้วสัมผัสกับตัวฉาบ การตีฉาบมี ๒ วิธี คือ ตีแบบปิด (+) คือ ตีให้น้ำฉาบกระทบโดยตรง เสียงจะหวน สั่น และการตีแบบเปิด (o) คือ ให้น้ำฉาบกระทบกันเพียงครั้งเดียว แล้วสะบัดออก เสียงจะยาว กังวาน

๒.๖ ข้อง

ข้อง จัดอยู่ในเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องเคาะ (idiophone) เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงร่วมในการแสดงของวงดนตรีไทยของทุกลักษณะวงโดยข้องที่ใช้จะแบ่งเป็น ๓ ขนาด ใหญ่ กลาง เล็ก โดยข้องลูกใหญ่ จะมีขาตั้งแขวนข้อง ส่วน ขนาดกลาง และเล็ก ใช้เชือกร้อยที่ตัวเครื่องสำหรับใช้ถือ



ภาพ ๓.๓๙ ข้องขนาดใหญ่ ขนาดกลาง (สีทอง) และขนาดเล็ก
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

โดย	ข้อง	ขนาดใหญ่ มีเส้นผ่าศูนย์กลาง	๑๓.๕	นิ้ว
		ขนาดกลาง มีเส้นผ่าศูนย์กลาง	๑๐.๕	นิ้ว
		ขนาดเล็ก มีเส้นผ่าศูนย์กลาง	๙	นิ้ว

วิธีการบรรเลง

การบรรเลงข้อง ตัวเครื่องจะมีเชือกร้อยสำหรับให้ถือจับเพื่อตีเข้าจังหวะ โดยเน้นที่เล่นประกอบเสียงให้สอดคล้องกับการบรรเลงของเครื่องดนตรีอื่นๆ ในวง

๓. บทเพลง

บทเพลงที่มีความสำคัญ และใช้เป็นหลักในประเพณี แบ่งออกเป็นประเภทของการบรรเลง ทำนอง คือ ทำนองสำหรับการฟ้อน ทำนองแห่ครัวตาน และทำนองแห่ทั่วไป

๓.๑ ทำนองสำหรับการฟ้อน

ทำนองสำหรับฟ้อน จะมีการดำเนินทำนองที่ช้า นิยมบรรเลงด้วยวงกลองหลวง ตีให้ทำนองวนไปเรื่อย ๆ ตามต้องการ

ทำนองฟ้อน (วงกลองหลวงไต่ของ)

วงกลองหลวงไต่ของ ชุมชนจันทบุรี อ.แม่จัน จ.เชียงราย

ถอดโน้ต โดย งามอาจ อินทนิเวศ

กลองหลวง

กลองตะลัดปัด

โหม่ง

ฉาบ

8

*** แนวฉาบ (+) หมายถึง ตีฉาบแบบปิด (o) หมายถึง ตีฉาบแบบเปิด

๓.๒ ทำนองแห่คร้วตาน

ทำนองแห่คร้วตาน จะดำเนินทำนองในอัตราจังหวะปานกลาง นิยมบรรเลงด้วยวงกลอง
หลวง ดีให้ทำนองวนไปเรื่อย ๆ ตามต้องการ

ทำนองแห่คร้วตาน (วงกลองหลวงไถยอง)

วงกลองหลวงไถยอง ชุมชนจันทบุรี อ.แม่จัน จ.เชียงราย

ถอดโน้ต โดย งามอาจ อินทนิเวศ

8

๓.๓ ทำนองแห่ทั่วไป

ทำนองแห่ทั่วไปใช้ รูปแบบจังหวะเช่นเดียวกันกับทำนองสำหรับฟ้อน แต่จังหวะจะเร็ว
มากกว่า

๔. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม วัฒนธรรม

กลองหลวง เป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญทางความเชื่อ และศรัทธาของชาวไทยองในแต่ละชุมชน โดยถือเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์คู่ชุมชนเลยทีเดียว ดังจะเห็นได้จากการตั้งชื่อให้กับกลอง การเก็บดูแลรักษาเป็นอย่างดี และด้วยการทำกลองหลวงถือเป็นศาสตร์และศิลป์ของช่าง โดยเฉพาะการคว้านรูภายในตัวเครื่อง เพราะถือว่าการคว้านรูภายในกลองหลวงมีรูปแบบเฉพาะของช่าง ซึ่งจะส่งผลต่อเสียงที่ได้ อีกประการ คือ หนึ่งปิดหน้าเครื่องที่ทำจากหนังวัว จะมีการ “ติดจำ” ด้วยข้าวเหนียว หรือกล้วยกวน ตามแต่สูตรของแต่ละบ้าน หรือพื้นที่ ถือเป็นเคล็ดลับสำคัญที่แต่ละบ้านจะมีสูตรประจำของตัวเอง

โดยความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม วัฒนธรรมชาวไทยอง จะเข้าไปมีส่วนร่วมในประเพณีประจำปี หรือพิธีที่เกี่ยวข้องทางพระพุทธศาสนา กล่าวคือ ในช่วงใกล้เข้าเทศกาลสงกรานต์ คนในชุมชนไทยองนิยมที่จะมีการประกวดแข่งขันการตีกลองหลวง ซึ่งเป็นประเพณีนิยมที่สืบทอดกันมาแต่โบราณ โดยแต่ละชุมชนหมู่บ้าน ต่างแห่ขบวนวงกลองหลวงมาเพื่อประชันความสามารถในการตีกลองหลวงของแต่ละชุมชนว่า ปีนี้ชุมชนใดจะมีการเตรียมตัวฝึกซ้อมมาเป็นอย่างดีที่สุด โดยนัยสำคัญแล้วประเพณีการประกวดการตีกลองหลวงถือเป็นประเพณีที่ชาวไทยองแต่ละหมู่บ้านจะได้มาพบเจอกัน ร่วมกันจัดกิจกรรมสร้างความสามัคคีกลมเกลียวกันของแต่ละชุมชนให้มากขึ้น

ทั้งนี้ในการประกวด แต่ละชุมชนหมู่บ้านต่างก็มีเทคนิคในการที่จะทำให้กลองหลวงของตนมีคุณภาพเสียงที่ดี และดังที่สุด ซึ่งสิ่งหนึ่งที่ถือเป็นความลับของแต่ละชุมชนก็คือ “การติดจำ” หรือการติดข้าวเหนียว หรือแป้งที่บริเวณหน้ากลอง ซึ่งจะเป็นสิ่งช่วยให้คุณภาพการตอบสนองทางเสียงของหน้ากลองเกิดความเปลี่ยนแปลงไป

๕. ข้อมูลชุมชนที่ปรากฏภูมิปัญญาด้านดนตรี

ชาวไทยอง ในจังหวัดเชียงราย ได้กระจายตัวไปตามอำเภอต่างๆ แต่โดยส่วนใหญ่แล้วมีหมู่บ้านที่เป็นหลัก รากฐานของผู้คนก่อนโยกย้ายไปอำเภอต่างๆ ปัจจุบันชุมชนเหล่านี้ยังคงมีการสืบสานวัฒนธรรม แบบดั้งเดิมที่บรรพบุรุษมาตั้งรกรากถิ่นฐานจวบจนปัจจุบันที่ชุมชนหมู่บ้านมีความเจริญรุ่งเรือง เช่น ตำบลจันจว้าใต้ ได้แก่ บ้านป่าบงหลวง หมู่ ๓ บ้านแม่คำฝ้างหมื่น หมู่ ๔ บ้านสันหลวง หมู่ ๑๐ บ้านสันทางหลวง หมู่ ๑๒

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ไทหย่า

๑. ลักษณะ และการจัดประเภทของดนตรี

ปัจจุบันดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ไทหย่า ไม่พบข้อมูลนักดนตรี หรือปราชญ์ด้านดนตรีที่สามารถอธิบายถึงลักษณะ และประเภทของดนตรีไทหย่าได้อย่างชัดเจน การศึกษาข้อมูลจึงทำได้ในลักษณะของคำบอกเล่าจากผู้ที่เคยพบเห็น หรือสื่อที่บันทึกไว้ในอดีตเท่านั้น โดยพบว่า มีเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการขับร้อง ในกิจกรรมประเพณีของไทหย่า ที่ปรากฏอยู่ในประเทศจีน เมื่อนำมาวิเคราะห์ถึงลักษณะของบทเพลง ตลอดจนเนื้อหาของบทเพลงร่วมกัน ทั้งนักวิชาการที่ศึกษาวัฒนธรรมไทหย่า ประชาชนไทหย่าในประเทศไทย และนักดนตรีไทหย่าจากประเทศจีน จึงพอสรุปได้ถึงข้อมูลด้านดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ไทหย่าได้ในระดับหนึ่ง กล่าวคือ ปัจจุบันดนตรีของไทหย่าที่เป็นแบบดั้งเดิมนั้นหาได้ยากเต็มที ที่ยังคงสืบทอดกันอยู่ในปัจจุบัน คือ บทเพลงประเภทขับร้อง ส่วนเครื่องดนตรีที่บรรเลงด้วยนั้น ในประเทศไทยไม่ปรากฏถึงนักดนตรีเลย แต่ทั้งนี้ยังมีข้อมูลที่พอให้เห็นอยู่บ้าง โดยแบ่งเป็นเครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์ และ เพลงขับร้อง ฮ้องคาม โดยมีรายละเอียดดังนี้

๑.๑ เครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์

เครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์ไทหย่า จากหลักฐานที่ได้จากนักวิชาการจีน และนักวิชาการไทย เชื่อสายไทหย่า ต่างให้การยืนยันว่าเป็นเครื่องดนตรีที่ถูกนำมาใช้บรรเลงในงานรื่นเริงของไทหย่าในอดีต และมีบันทึกเป็นวิดิทัศน์ไว้ โดยเครื่องดนตรีชนิดนี้เรียกว่า “ตึงต๋อง” ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการขับร้อง และมีการเต้นรำประกอบ ทำนองเพลงมีทำนองเดียวกันกับทำนองร้อง เนื้อหาของบทเพลงเป็นการเล่าขานถึงตำนาน วิถีชีวิต และประเพณีของไทหย่า ได้อย่างลึกซึ้ง จนได้รับการยอมรับกันเป็นอย่างมากในกลุ่มคนไทหย่าทั้งในและนอกประเทศไทย

๑.๒ เพลงขับร้องฮ้องคาม

การฮ้องคาม เป็นการขับร้องเพลง ที่ไม่มีดนตรีประกอบ โดยผู้ฮ้องคามนั้นจะต้องจดจำทำนองหลักให้ได้ ซึ่งทำนองฮ้องคามนำมาจากทำนองเพลงระบำทอผ้าของไทหย่า จากนั้นจึงด้นเนื้อความต่อไปเรื่อย ๆ ตามสถานการณ์ หรือเรื่องราวขณะนั้น ปัจจุบันไม่ค่อยพบเห็นการแสดงฮ้องคามในพื้นที่เท่าที่ควร แต่พบว่า ยังมีผู้รู้อยู่เรื่องราวของการฮ้องคามอยู่ในชุมชนไทหย่า จังหวัดเชียงราย

๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี

ตั้งต่อง

ตั้งต่อง เป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องสาย (Chordophone) ประเภทเครื่องดีด มีสายสำหรับบรรเลง ๓ สาย ตัวเครื่องทำจากไม้เนื้อแข็ง องค์ประกอบของเครื่องแบ่งออกเป็น ๓ ส่วน ได้แก่ ส่วนกล่องเสียง มีเส้นผ่าศูนย์กลาง ๑๔ เซนติเมตร หนา ๑๑.๕ เซนติเมตร ปิดหน้ากล่องเสียงด้วยแผ่นไม้บาง ๆ ๒) ส่วนคอเครื่อง ลักษณะเป็นไม้เนื้อแข็งท่อนยาว ๕๑ เซนติเมตร หน้ากว้าง ๓.๕ เซนติเมตร ปลายด้านหนึ่งสำหรับเสียบเข้ากับกล่องเสียง ปลายอีกด้านหนึ่ง เป็นส่วนที่หัว โดยมีซี่เหล็กขนาดเล็กรองรับสาย ๓) ส่วนหัวเครื่อง เป็นส่วนต่อเนื่องไม้ชิ้นเดียวกันกับส่วนที่ ๒ ลักษณะโค้งงอเล็กน้อย คว้านโพรงเป็นช่อง จากนั้นเจาะรูด้านข้างสำหรับใส่ลูกบิด จำนวน ๓ ลูก มีความยาวของช่วงประมาณ ๑๔ เซนติเมตร กว้าง ๒.๕ เซนติเมตร ที่ส่วนปลายสุดของหัวเครื่อง มีลักษณะม้วนตัวกลับเป็นช่องตรงกลางสามารถใส่สายร้อยเพื่อแขวนเครื่องได้ ตั้งต่องมีลักษณะทางกายภาพ ดังนี้



ภาพ ๓.๔๐ ตั้งต่อง เครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ไทหย่า
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ



ภาพ ๓.๔๑ แสดงด้านหลัง การประกอบเครื่อง และการร้อยสายกับตัวเครื่อง
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ



ภาพ ๓.๔๒ บริเวณหัวเครื่อง และลูกบิด

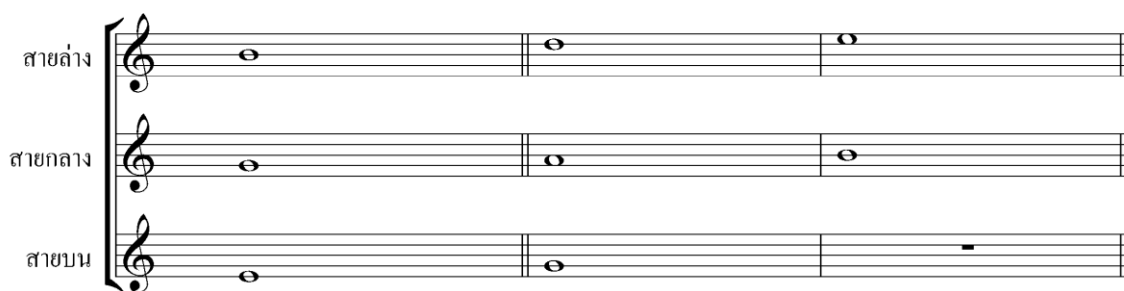
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

ระบบเสียง

เนื่องจากไม่มีนักดนตรีที่สามารถบรรเลงตั้งต่องได้ จึงใช้วิธีการฟังบทเพลง เพื่อวิเคราะห์เสียงที่เกิดขึ้น จะทำให้ทราบถึงบันไดเสียงที่ใช้ในบทเพลงไถหย่า ดังนี้



จากการฟังบทเพลงผู้วิจัย คาดคะเน การตั้งเสียงของตั้งต่อง ดังนี้



บาร์ที่ : สายเปิด

๑

๒

วิธีการบรรเลง

การบรรเลงตั้งต่อง ใช้วิธีการบรรเลงโดยการยืน หรือนั่ง ดัด คล้ายการดีดซิ่ง หรือกีตาร์

๓. บทเพลง

บทเพลงที่จะนำเสนอนี้ ไม่ปรากฏชื่อเพลง แต่ได้รับการยืนยันว่าจากคนไถหย่าว่าเป็นบทเพลงที่มี เนื้อหามีการบรรยายถึงวัฒนธรรมไถหย่า และใช้ในประเพณีไถหย่าอยู่เสมอ ๆ มีลักษณะโน้ตเพลง ดังนี้

๓.๑ เพลงไถหย่าโบราณ ตี๋ต๋อง ประกอบการขับร้อง

เพลงไถหย่า (ร้อง+ตี๋ต๋อง)

ไฟล์เสียงจาก ผศ.ดร.เลห้ลา ตรีเอกานุกูล

ถอดเสียงโดย งามอาจ อินทนิเวศ

$\text{♩} = 100$

ร้อง

ตี๋ต๋อง

มา เกิด กอ บัน เลาะ เลาะ เลาะ ช้าง ลา โจ้ มั่น ขา ออ เฮาะ

ไบ จ้าง ต่อ ลา ไห ปา ขา ไถ หย่า ต้อ ลา ไห ปา พัด



จากนั้นให้วนซ้ำทำนองเดิมไปเรื่อย ๆ โดยสามารถเปลี่ยนเนื้อร้องได้ตามปฏิภาณ

๓.๒ ทำนองฮ้องคาม

ตัวกาเมิงหย่า
(เพลงฮ้องคาม ไคหย่า)

เนื้อร้อง/ทำนอง โดย เลหลำ ตรีเอกานุกุล
ถอดโน้ต โดย งามอาจ อินทนิเวศ

♩ = 80



กุน เฒ่า ออก เมิง หย่า มา อุ้ เมิง ใน คอน ว่า เมิง หย่า ลี โจ
ฟู ยา อา เต เฮา ต้าว กา เอ็น ย่อ ออก หว่าน เมิง หย่า มา ดี

ลี หย่า เมิง หว่าน ไค หย่า ลี ลี โย ซ่อม เข้า ลี โจ ลี เห็ด เลิน-ญาม โจ ญาม
สะ นัน ต้าว กา หัน หน้า กัน ลี โย ซ่า เป็ด-เห็ด น้อ วง ผัก ผัว ใส่ ชุม ไก่

เอื้อ เอื้อ ห่อน หลัง ได้ ลา กอ ซา ความ โจ นะ
ได้ จิน ข้าว คะ วาน ออน กัน โจ นะ

ห่อน หลัง เหนอ ลา กอ ซา ความ ฐี เฮ เอื้อ โจ ย่อ
ได้ หัน หน้า คะ วาน โจ หลาย ดี เฮ เอื้อ โจ ย่อ

ซ่อม เข้า ลี โจ ลี เห็ด เลิน-ญาม โจ ญาม เอื้อ

ได้ จิน ข้าว คะ วาน ออน กัน โจ นะ ได้ หัน หน้า คะ วาน โจ หลาย ดี

เอื้อ โจ ย่อ ฟู ยา อา เต เฮา ต้าว กา เอ็น ย่อ

ออก หว่าน เมิง หย่า มา ดี สะ นัน ต้าว กา หัน หน้า กัน ลี โย

๔. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม วัฒนธรรม

แม้ว่าจะไม่มีการบันทึกอย่างเป็นทางการเป็นลายลักษณ์อักษรในความสำคัญของดนตรีแบบดั้งเดิมของไทหย่ากับกิจกรรมทางสังคมวัฒนธรรมที่ปรากฏในปัจจุบันก็ตาม แต่จากข้อมูลการสัมภาษณ์และข้อมูลวิทัศน์การแสดงที่ได้จากประธานชุมชนไทหย่าเชียงรายนั้น ผู้วิจัยจึงพอสันนิษฐานได้ว่า ดนตรีของไทหย่าในอดีตนั้น นิยมนำมาใช้ในกิจกรรม ประเพณีงานรื่นเริงอย่างแน่นนอน บทเพลงที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีดั้งเดิม เป็นการบรรเลงบทเพลงประกอบการขับร้อง และมีการเต้นรำประกอบกันอย่างสนุกสนาน รื่นเริง ส่วนการฮ้องคาม นั้นมีบทบาทในการบอกกล่าวต้อนรับ หรืออวยพรให้แก่ผู้ที่มีอาวุโสน้อยกว่า คล้ายกับการจ้อยของวัฒนธรรมไทยวน ซึ่งปัจจุบันการฮ้องคามได้เริ่มฟื้นฟูขึ้นมาโดยกลุ่มอนุรักษ์วัฒนธรรมชุมชนไทหย่า และเยาวชนในพื้นที่

๕. ข้อมูลชุมชนที่ปรากฏภูมิปัญญาด้านดนตรี

ปัจจุบันกลุ่มชาติพันธุ์ไทหย่า ตั้งหมู่บ้าน อยู่ที่บริเวณ หมู่ ๓ บ้านป่าสักขวาง ตำบลแม่ไร่ อำเภอมะจัน หมู่ บ้านน้ำบ่อขาว ตำบลห้วยไคร้ อำเภอมะสาय หมู่บ้านหนองบึง ตำบลรอบเวียง อำเภอเมือง หมู่ ๓ บ้านน้ำลัด ตำบลริมกก อำเภอเมือง หมู่บ้านท่าทราย ตำบลริมกก อำเภอเมือง เป็นต้น



แผนที่ ๓.๗ ชุมชนไทหย่า อำเภอมะจัน จังหวัดเชียงราย

ที่มา: <http://www.chiangraifocus.com/2010/aumpher.php?aid=9>



แผนที่ ๓.๘ ชุมชนไตหย่า อำเภอมะสาย จังหวัดเชียงราย

ที่มา: <http://www.chiangraifocus.com/2010/aumpher.php?aid=11>



แผนที่ ๓.๙ ชุมชนไตหย่า อำเภอเมือง จังหวัดเชียงราย

ที่มา: <http://www.chiangraifocus.com/2010/aumpher.php?aid=1>

๖. รายชื่อนักดนตรี และผู้ให้ข้อมูล

กลุ่มนักร้อง และนักแสดงไต้หวัน

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เลหฺล่า ตริเอกานุกูล ร้อยตำรวจโทบุญยืน วงศ์วรรณ นางปราณี ธีวงศ์ นางอารีย์ หินโชค นางวนาลี หินโชค นางบัวใส แก้วมณีวรรณ นางอโนมา เจริญจิตร นางสาวสุจิน วันชัย นางจันทร์ทิพย์ จันทร์เจริญ นางสาวบัวนำ แก้วมณีวรรณ นางสาวคำหล้า เมืองมูล นางสาวบัวผัด ชัยวงศ์ และนางสาวกัญญา เจริญจิตร

กลุ่มสนับสนุนวัฒนธรรมชุมชน

นางศรีนา เจริญจิตร นางจันทสม เมืองการ นางจันทร์รวย แพงจิตร นางสมศรี มาวิน นางสาววันดี ศรียศ นางสาวศิริลักษณ์ ศรียศ นางนิลฉัตรณ์ ศรียศ นางนวลพรรณ วันชัย นางสาวสุพรรณ วันชัย และนางนารี เมืองการ

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ไทใหญ่

๑. ลักษณะ และการจัดประเภทของดนตรี

ไทใหญ่ เป็นกลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งที่มีความกลมเกลียวกันทางสังคม มีการรวมตัวกันทำกิจกรรมทางวัฒนธรรมของตนเองอย่างเข้มแข็ง เห็นได้จากการจัดตั้งศูนย์กลางกลุ่มวัฒนธรรมไทใหญ่ในพื้นที่ที่มีชาวไทใหญ่อาศัยอยู่เป็นจำนวนมาก และการประกอบประเพณีประจำปีที่คนไทใหญ่ถือว่ามีความสำคัญยิ่งต่อตนเองและครอบครัว ดังนั้นในด้านวัฒนธรรมดนตรีของไทใหญ่จึงเป็นดนตรีที่มีลักษณะของการรวมกันเป็นวง และมีการแสดงประกอบ ซึ่งมีทั้งกลุ่มเยาวชน ไปจนถึงกลุ่มผู้สูงอายุที่ต่างสามารถเข้ามารวมวงแสดงกันได้อย่างลงตัว

จากการศึกษาองค์ความรู้ด้านวัฒนธรรมทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ไทใหญ่ในพื้นที่จังหวัดเชียงราย พบว่า ดนตรีของไทใหญ่มีการแบ่งตามรูปแบบการรวมวง ประกอบการแสดงดั้งเดิมของไทใหญ่ ได้แก่ วงจ๊าดไตปานเก่า วงมอชิง และวงกลองกันยาว

๑.๑ วงจ๊าดไตปานเก่า

วงจ๊าดไตปานเก่า เป็นการผสมกันของจากคำว่า “จ๊าดไต” หมายถึง ชาติไต และ “ปานเก่า” หมายถึง แบบเก่า/ดั้งเดิม ดังนั้น วงจ๊าดไตปานเก่า หมายถึง วงดนตรีและการแสดงของไทใหญ่แบบดั้งเดิม นั่นเอง บางกลุ่มอาจเรียกว่า “ลิเกจ๊าดไต” ด้วยเพราะองค์ประกอบของการแสดงนั้นมีความคล้ายกับการแสดงลิเกทั่วไป จึงนิยมเรียกเป็น ลิเกจ๊าดไต บ้าง

วงจ๊าดไตปานเก่า เป็นการแสดงทางวัฒนธรรมที่ประกอบไปด้วยศาสตร์ของชาวไทใหญ่หลายแขนงด้วยกัน เช่น การตกแต่งฉาก เวที การแสดงของตัวละคร เครื่องแต่งกาย บทละคร บทร้อง และวงดนตรี ดังนั้นการแสดงของวงจ๊าดไตปานเก่าจึงเป็นการแสดงทางวัฒนธรรมที่สำคัญของชาวไทใหญ่สามารถบอกถึงเรื่องราว ประเพณีวัฒนธรรม การดำเนินวิถีชีวิตของคนไทใหญ่ได้เป็นอย่างดี ทั้งนี้บทบาทของการออกแสดงยังเน้นงานแสดงที่สำคัญ ยิ่งใหญ่ เช่น งานสมโภช งานเฉลิมฉลองงานมโหฬารประจำปีของไทใหญ่ จากคำบอกเล่าของชาวบ้านในชุมชนไทใหญ่ พบว่า มีค่านิยมนำวงจ๊าดไตปานเก่ามาแสดงในงานขึ้นบ้านใหม่ งานฉลองวันคล้ายวันเกิด งานเลื่อนตำแหน่งหน้าที่การงาน หรืองานรับรองแขกบ้านแขกเมือง คนไทใหญ่ถือว่าหากมีการนำวงจ๊าดไตปานเก่ามาแสดงได้นั้น ถือว่าเป็นผู้มีฐานะทางการเงินสูง มีบารมี หรือมีบทบาทหน้าที่ทางการเมืองในสังคมท้องถิ่น นั้น ๆ

วงจ๊าดไตปานเก่า มีเครื่องดนตรีไทใหญ่ ได้แก่ ตะยอฮอร์น มองแวง มองตาล ปัดตาลา กลองโปง กลองใหญ่ กลองจี ปินโจ ปี่ และฮอก บทเพลงที่แสดงมีทั้งบทเพลงบรรเลงล้วน และบทเพลงประกอบการขับร้อง ที่เรียกว่า “เฮ็ดความ” ซึ่งการเฮ็ดความนี้มีการจัดกลุ่มเพลงประกอบการแสดง หรือการเต้นออกตามจังหวะเพลง โดยแบ่งออกเป็น ๓ กลุ่ม ได้แก่

- ๑) เพลงกลุ่ม จี ๑ หมายถึง เพลงจังหวะช้า
- ๒) เพลงกลุ่ม จี ๒ หมายถึง เพลงจังหวะปานกลาง มีเต้นรำประกอบ และ
- ๓) เพลงกลุ่ม จี ๓ หมายถึง เพลงจังหวะเร็ว มีเต้นรำประกอบ

ทั้งนี้ทำเต้นประกอบการแสดง จะมีความสัมพันธ์กับจังหวะของกลองจี เสมอ จะสังเกตได้จากการเรียกชื่อกลุ่มจังหวะเพลงสำหรับการเต้นรำที่ใช้นำหน้าว่า “จี” นอกจากการจัดกลุ่มทำนองเพลงประกอบการแสดงของวงจ๊าดไตปานเก่า ๓ กลุ่มข้างต้นแล้ว บทเพลงที่ใช้ในการแสดง ยังมีรูปแบบของทำนองเพลงไว้ให้นักดนตรี และนักร้อง (เฮ็ดความ) ได้นำไปใช้เป็นทำนองหลักในการบรรเลง และการเฮ็ดความ จากนั้นก็สามารถนำทำนองหลักนั้น ๆ ไปเปลี่ยนเนื้อร้อง หรือ “ด้น” เนื้อร้องได้ตามความสามารถของผู้แสดง ทั้งนี้จากการศึกษาในพื้นที่จังหวัดเชียงราย พบว่า ทำนองหลักของเพลงที่ใช้ในวงจ๊าดไตปานเก่า มี ๗ ทำนอง ได้แก่

- ๑) กามหลง (ทำนองโบราณ)
- ๒) จี ๑ (ทำนองตามตะยอฮอร์น)
- ๓) จี ๒ และ จี ๓
- ๔) จามล่องโคง
- ๕) กามเก็บผักเขียว
- ๖) กามหยวบย้อน
- ๗) กามตะลอมมากอุ้น (ทำนองโบราณ)

อนึ่ง ทำนองหลักของเพลงจ๊าดไตปานเก่านี้นี้ ผู้ที่จะสามารถจดจำทำนองได้อย่างครบถ้วนในปัจจุบันหาได้ยาก เนื่องจากต้องใช้ระยะเวลาการฝึกฝนมาอย่างยาวนาน การออกเสียงมีระดับความยากสูง และบางทำนองเป็นทำนองโบราณหาผู้มีความรู้จริง ๆ ได้ยาก จึงทำให้ปัจจุบันนี้การแสดงอาจจะไม่ครบทั้ง ๗ ทำนองข้างต้น เช่นเดียวกันหากฟังการแสดงในสมัยปัจจุบันอาจพบทำนองใหม่ที่เกิดขึ้นจากการคิดค้นของนักดนตรี นักร้องของไทใหญ่ในสมัยใหม่ได้เช่นกัน

จากการลงพื้นที่ทำให้ทราบว่าในช่วงที่ศึกษาข้อมูลนี้ ชุมชนไทใหญ่ในจังหวัดเชียงรายไม่พบที่มีการรวมตัวก่อตั้งวงจ๊าดไตปานเก่า เนื่องจากไม่มีเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในรูปแบบวงจ๊าดไตปานเก่าอย่างครบวง ทั้งนี้พบข้อมูลเพียงการนำตะยอฮอร์นเข้ามาบรรเลงประกอบการขับร้องเท่านั้น

ดังนั้นในการนำเสนอรายละเอียดของเครื่องดนตรีของวงจ๊าดไตปานเก่าจะขอนำเสนอตะยอฮอร์น ซึ่งถือเป็นเครื่องดนตรีหลักเท่านั้น

๑.๒ วงมอชิง

วงมอชิง เป็นคำที่มาจากชื่อ มอชิง หมายถึง เครื่องดนตรีโหม่ง และ ชิง หมายถึง หลาย ๆ อันรวมกันเป็นชุด ดังนั้น วงมอชิง จึงมีความหมายถึง วงที่มีโหม่งเป็นหลัก และบรรเลงร่วมกันหลายเครื่อง เหตุนี้จึงทำให้บทบาทของวงมอชิง จึงมีหน้าที่เป็นวงดนตรีที่ใช้แห่ และบรรเลงให้จังหวะสำหรับการแสดง หรือการแสดงการฟ้อนรำแบบกลุ่มของชาวบ้านในชุมชน มักพบในการแห่ในงานประเพณีทางพระพุทธศาสนา งานแห่ประจำปี เป็นต้น วงมอชิง ประกอบด้วยเครื่องดนตรีได้ใหญ่ ได้แก่ มอชิง ขนาดลดหลั่นกันไปจำนวน ๓ ลูก กลองมอชิง และฉิ่ง

รูปแบบการจัดวงมอชิง ไม่มีรูปแบบตายตัวนัก แต่โดยปกติแล้ว นิยมให้กลองมอชิง และ ฉาบอยู่ด้านหลัง หรือด้านข้าง ส่วนมอชิงนั้นให้อยู่ตรงกลาง หรือด้านหน้า



ภาพ ๓.๔๓ นักดนตรีวงมอชิง กำลังบรรเลงประกอบการฟ้อนของชาวไทใหญ่
ที่มา: อดิศักดิ์ อินทนิล

๑.๓ วงกลองกันยาว

วงกลองกันยาว หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า วงกลองปู่เจ้า เป็นวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ทั้งการแสดงท่าทางการตีกลองกันยาว การแสดงฟ้อนรำ การแสดงการฟ้อนดาบ ฟ้อนเจิง และบรรเลง ประกอบการแสดงรำก-รำโต เป็นต้น นิยมแสดงกันในงานประเพณีทางพระพุทธศาสนา เช่น งานบวชพระ หรืองานปอยสาบลอง งานประเพณีประจำปี งานแห่ งานแสดงทางวัฒนธรรม เป็นต้น วงกลองกันยาวมีเครื่องดนตรีที่บรรเลงร่วมกัน ประกอบด้วย กลองกันยาว แฉ่ง มอญเซิง

การบรรเลงของวงกลองกันยาวมีจังหวะยืนพื้นจังหวะเดียว แต่จะให้ความสำคัญ และเน้นการออกมาแสดงของเครื่องดนตรี คือ กลองกันยาว หรือการรำรำ การฟ้อนดาบ ฟ้อนเจิงประกอบมากกว่า ส่วนรูปแบบการจัดวงนิยมให้มอญเซิงตั้งอยู่บริเวณกลาง ส่วนกลอง กับแฉ่งตั้งอยู่ด้านข้างทั้งสองด้าน



ภาพ ๓.๔๔ วงกลองกันยาว

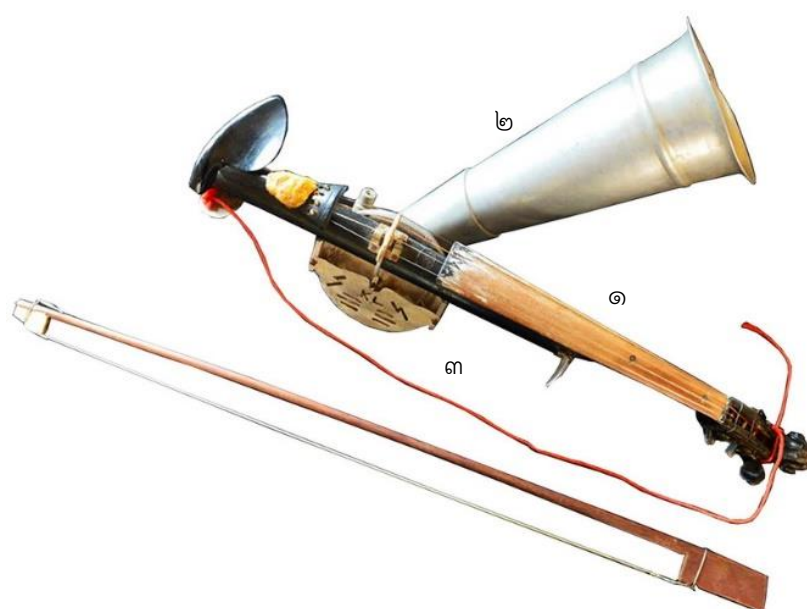
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี

ในรายละเอียดของวงดนตรีจำดไตปานเก่า ขอกกล่าวถึงรายละเอียดเฉพาะเครื่องดนตรีตะยอฮอรัน เนื่องจากเครื่องดนตรีประกอบการแสดงชนิดอื่น ๆ ไม่ปรากฏในพื้นที่ และตะยอฮอรันถือได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีสำคัญชนิดหนึ่งในการบรรเลงเพลงของวงจำดไตปานเก่า

๒.๑ ตะยอฮอร์น

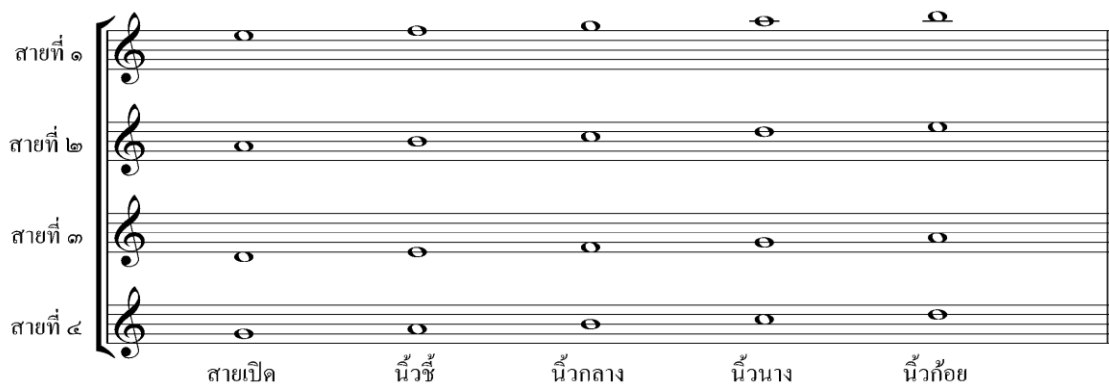
ตะยอฮอร์น จัดอยู่ในเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องสาย (Chordophone) ประเภทสีเพื่อให้เกิดเสียง (Bowed) เป็นเครื่องดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ ถือเป็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมเครื่องดนตรีประการหนึ่ง ด้วยลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี ที่มีลักษณะคล้ายไวโอลิน แต่มีปากแตรติดที่ตัวเครื่องขนาดของตัวเครื่องใกล้เคียงกับขนาดของไวโอลิน การบรรเลงจะใช้วิธีสีด้วยไม้เรียวกลมโค้ง (Bow) ยาวประมาณ ๕๐ เซนติเมตร ซึ่งด้วยเชือกหางม้า เรียกตามนักดนตรีไทใหญ่ว่า ไม้สี สายของเครื่องมี ๔ สาย มีองค์ประกอบปลีกย่อยส่วนต่าง ๆ ของเครื่อง ดังนี้



- | | | |
|------------------------------------|----------|-------|
| ๑. ตัวเครื่อง | เรียกว่า | ตะยอ |
| ๒. ปากแตร | เรียกว่า | ฮอร์น |
| ๓. กล้องติดกับตัวเครื่อง และปากแตร | เรียกว่า | โอด |

ระบบเสียง

การตั้งเสียงของตะยอฮอร์น โดยหลักการแล้วจะตั้งตามแบบอย่างเสียงของไวโอลิน แต่ในทางปฏิบัตินั้น นักดนตรีจะใช้วิธีจำเสียง หรือเทียบเสียงกับนักร้องเป็นหลัก ซึ่งก็มีความใกล้เคียงกับระบบการเสียงของไวโอลิน ดังนั้น จากตัวอย่างระบบเสียงนี้จึงอาจเกิดการเคลื่อนที่ของเสียงหลักโดยรวมได้ ทั้งนี้แต่ละสายของตะยอฮอร์น มีระดับเสียงหลัก ดังนี้



วิธีการบรรเลง

การบรรเลงตะยอฮอร์น สามารถยืนหรือนั่งบรรเลงได้ โดยให้มือขวาจับไม้สี มือซ้ายจับตัวเครื่อง นิ้วมือซ้ายทำหน้าที่กดสายต่าง ๆ บนคอเครื่อง ลักษณะทั่วไปคล้ายการสีไวโอลิน แต่มีข้อแตกต่าง คือ การวางตัวเครื่องตะยอฮอร์น นักดนตรีส่วนใหญ่ที่พบมักไม่นิยมวางเครื่องไว้ใต้คางเหมือนไวโอลิน แต่จะนิยมวางไว้บนท่อนแขนใกล้รักแร้มากกว่า ทำให้สามารถมองเห็นตำแหน่งการวางนิ้วมือซ้ายได้อย่างชัดเจน และเนื่องจากการบรรเลงตะยอฮอร์นไม่มีเทคนิคแพรวพราวเหมือนไวโอลิน ดังนั้นการวางเครื่องบนท่อนแขนจึงไม่มีผลต่อการบรรเลงแต่อย่างใด



ภาพ ๓.๔๕ การบรรเลงตะยอฮอร์น

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒.๒ มอ

มอ หรือโหม่ง จัดอยู่ในเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องเคาะ (Idiophone) การบรรเลงในวงมอเซิงจะให้ผู้บรรเลงถือมอคนละ ๑ เครื่องโดยแต่ละเครื่องมีขนาดแตกต่างกัน การถือเครื่องแบบ ๑ ต่อ ๑ นั้นใช้ในกรณีที่ใช้มอมีขนาดเล็ก และหากใช้มอขนาดใหญ่ ซึ่งมีความหนักจะใช้วิธีห้อยมอกับไม้คาน ๒ เครื่อง และถือเอง ๑ เครื่อง หรือบางครั้งก็ใช้มอเซิงเลยก็ได้ มอที่ใช้ในการบรรเลง มีทั้งสิ้นจำนวน ๓ ใบ แต่ละใบมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง และระดับเสียงแตกต่างกันตามขนาด ดังนี้

มอ ใบที่ ๑	ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง	๔๖ เซนติเมตร หรือ ๑๘ นิ้ว
มอ ใบที่ ๒	ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง	๔๐ เซนติเมตร หรือ ๑๖ นิ้ว
มอ ใบที่ ๓	ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง	๓๗ เซนติเมตร หรือ ๑๔.๕ นิ้ว

วิธีการบรรเลง

ดังได้กล่าวมาแล้วว่า การบรรเลงมอนั้น หากใช้มอขนาดเล็ก ผู้บรรเลงสามารถถือบรรเลงเองได้ โดยใช้มือด้านหนึ่งถือเครื่องมืออีกด้านหนึ่งจับไม้ตีเครื่อง แต่ในกรณีที่ใช้มอขนาดใหญ่จะต้องใช้มอ ๒ เครื่อง หรือมากกว่า คล้องติดกับคานไม้ไผ่ที่พาดบนไหล่ซ้ายของผู้บรรเลง ทั้งคนแรก และคนถัดไป และใช้มือขวาตีมอเข้ากับจิงหะ

๒.๓ กลองมอเซิง

กลองมอเซิง จัดอยู่กลุ่มเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องหนัง (Membranophone) ประเภทกลองหน้าเดียว ตัวเครื่องทำจากไม้เนื้ออ่อน ขุดเป็นโพรงกลางปลายด้านหนึ่งกว้าง ส่วนด้านกันแคบ ลักษณะคล้ายขามใส่อาหาร ลักษณะทางกายภาพของตัวเครื่องปิดหน้ากลองด้วยหนังวัว มีเส้นผ่าศูนย์กลาง ประมาณ ๔๐ เซนติเมตร ขึงด้วยเชือกไนลอน ส่วนก้นกลองเป็นช่องเสียง มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๒๕ เซนติเมตร ตัวเครื่องหนา ๑๐ เซนติเมตร การบรรเลงจะใช้ไม้หุ้มปลายหัวด้วยผ้าตีเพื่อให้เกิดเสียง



ภาพ ๓.๔๖ กลองมอชิง หน้า-หลัง
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

วิธีการบรรเลง

การบรรเลงกลองมอชิงนั้น สามารถนั่งหรือบรรเลงได้ หากยืนบรรเลงจะถือเชือกที่ร้อยติดมากับเครื่องด้วยมือข้างหนึ่ง และอีกข้างหนึ่งจับไม้ตีที่หน้าเครื่อง ส่วนในกรณีนั่งตี นั้นสามารถวางตั้งเครื่องกับพื้น หรือเก้าอี้รองเพื่อตีได้เลย จะช่วยให้ผู้บรรเลงลดความเมื่อยล้าจากการถือเครื่องลงไปได้

๒.๔ แฉ่ง

แฉ่ง หรือฉาบ ในการบรรเลงประกอบในวงมอชิง ใช้ฉาบขนาดหน้าตัด ๑๒ นิ้ว ส่วนในการบรรเลงประในวงกลองกันยาว ใช้ฉาบขนาดหน้าตัด ๑๐ นิ้ว ตกแต่งเชือกร้อยด้วยกุสีสันสดใส



ภาพ ๓.๔๗ ท่าทางการตีแฉ่งของนักดนตรีไทใหญ่ และแฉ่งที่ตกแต่งพร้อมใช้งาน
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

วิธีการบรรเลง

การบรรเลงแฉ่ง จะใช้มือแต่ละข้างจับแฉ่งแต่ละอัน วิธีการตีจะตีให้แฉ่งทั้งสองข้างกระทบกัน ในลักษณะเฉียงเข้า-ออก หากัน ทำมุม ๔๕ องศา หรือตีกระทบกันในลักษณะกระแทก-ปาดออก ส่วน ทำทางการบรรเลงนิยมที่จะยืนบรรเลง เนื่องจากบางครั้งมีการรำลีลาทำรำประกอบการแสดงด้วย ดังนั้นการยืนบรรเลงจะทำให้คล่องตัวต่อการวัดแกว่งเครื่องได้สะดวกยิ่งขึ้น



ภาพ ๓.๔๘ ลักษณะการบรรเลงวงมอญเซิง

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒.๕ กลองก้นยาว

กลองก้นยาว หรือกลองปู้เจ้ จัดอยู่ในเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องหนัง (Membranophone) ตัวเครื่องมีลักษณะคล้ายกลองยาวขนาดใหญ่ ตัวเครื่องทำจากไม้ท่อนยาว ขุดกลวงภายในตลอด ตัวเครื่อง มีขนาดความยาวตลอดตัวเครื่อง ประมาณ ๑๗๓ เซนติเมตร หน้ากลองกว้างประมาณ ๓๓ เซนติเมตร ส่วนก้นกลอง หน้ากว้าง ประมาณ ๓๓ เซนติเมตร เช่นกัน

วิธีการบรรเลง

การบรรเลงกลองก้นยาว จะต้องตีในลักษณะการยืนตี ให้ก้าวเท้าขวาไปข้างหน้า ๑ ก้าว คล้องสายสะพายกลองไว้บริเวณบ่าด้านซ้ายมือของผู้ตี ก้นของกลองจะวางบนพื้นเยื้องไปด้านหลัง ใช้

ฝ่ามือ หรือปลายนิ้วมือทั้งสองข้างตี โดยมือหลักที่ใช้ตีจะเป็นมือขวา หากกรณีผู้ตีถนัดซ้ายให้ปฏิบัติตามหลักการบรรเลงข้างต้น โดยให้กลับข้างอีกด้านหนึ่ง



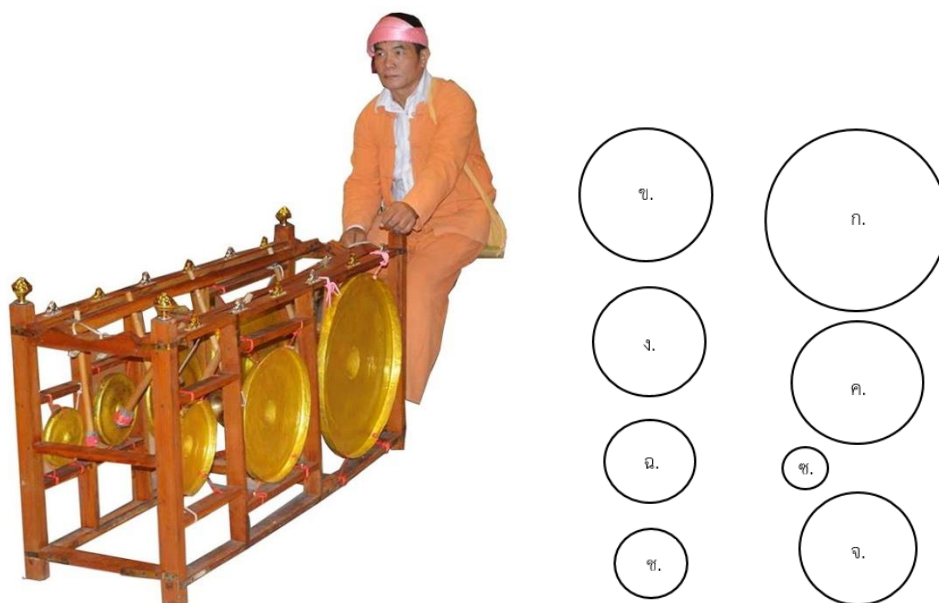
ภาพ ๓.๔๙ การตีกลองกันยาว

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒.๖ มองเซิง

มองเซิง หรือมองราว จัดอยู่ในเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องเคาะ (Idiophone) ประเภทฆ้อง มีลักษณะเป็นโหม่ง และฉิ่ง พร้อมไม้ตี ยึดติดกับโครงไม้ เพื่อให้ผู้เล่นเพียงคนเดียวสามารถตีโหม่งจำนวน ๕-๗ ใบ และฉิ่ง ๑ ใบ พร้อมกันได้ โดยโครงไม้ถูกออกแบบมาเป็นโครงแขวนมองเซิงแต่ละอันในลักษณะเรียงหน้ากระดาน โดยโครงไม้จะมีส่วนยึดติดกับไม้ตีให้ตรงกับโหม่งทุกใบ และจะเชื่อมต่อเข้ากับก้านไม้ใหญ่ เพื่อให้การกดตีหนึ่งครั้ง สามารถตีมองทุกตัวได้พร้อม ๆ กัน ส่วนฉิ่งให้ด้านหนึ่งของฉิ่งติดกับโครงไม้เช่นเดียวกัน และให้ฉิ่งอีกด้านหนึ่งติดกับก้านไม้สำหรับยึดไม้ตีโหม่ง มีลักษณะและขนาด ดังนี้

การวางมองเชิงแบบ ๗ ใบ จะวางตำแหน่งมอง ออกเป็น ๒ แถว ใบใหญ่อยู่ขวา สลับกับใบเล็กอยู่ซ้ายมือ มีตำแหน่งและขนาด ดังนี้



- ก. มอง ใบที่ ๑
- ข. มอง ใบที่ ๒
- ค. มอง ใบที่ ๓
- ง. มอง ใบที่ ๔
- จ. มอง ใบที่ ๕
- ฉ. มอง ใบที่ ๖
- ช. มอง ใบที่ ๗
- ซ. ฉิ่ง

ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง ๕๓ เซนติเมตร หรือ ๒๑.๐ นิ้ว
 ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง ๔๒ เซนติเมตร หรือ ๑๖.๕ นิ้ว
 ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง ๓๔ เซนติเมตร หรือ ๑๓.๕ นิ้ว
 ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง ๒๗ เซนติเมตร หรือ ๑๐.๕ นิ้ว
 ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง ๒๓ เซนติเมตร หรือ ๙.๐ นิ้ว
 ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง ๑๘ เซนติเมตร หรือ ๗.๐ นิ้ว
 ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง ๑๓ เซนติเมตร หรือ ๕.๐ นิ้ว
 ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง ๙ เซนติเมตร หรือ ๓.๕ นิ้ว

วงมองเชิง อาจมีการใช้มองเชิงแบบ ๕ ใบได้ โดยมองเชิงแบบ ๕ ใบนี้ จะเรียงเป็นราวเดียวกันแบบหน้ากระดาน



ภาพ ๓.๕๐ มอชิง แบบ ๕ ใบ

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

มอชิงแบบ ๕ ใบ จะมีขนาดของมอ แต่ละใบ ดังนี้

มอ ใบที่ ๑	ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง ๓๔ เซนติเมตร หรือ ๑๓.๕ นิ้ว
มอ ใบที่ ๒	ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง ๒๗ เซนติเมตร หรือ ๑๐.๕ นิ้ว
มอ ใบที่ ๓	ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง ๒๓ เซนติเมตร หรือ ๙.๐ นิ้ว
มอ ใบที่ ๔	ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง ๑๘ เซนติเมตร หรือ ๗.๐ นิ้ว
มอ ใบที่ ๕	ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง ๑๓ เซนติเมตร หรือ ๕.๐ นิ้ว
ฉิ่ง	ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง ๙ เซนติเมตร หรือ ๓.๕ นิ้ว

ข้อสังเกตขนาดความแตกต่างของมอชิง แบบ ๗ ใบ และแบบ ๕ ใบ ได้ว่า มอลูกที่ ๑ (ลูกใหญ่สุด) ของมอชิงแบบ ๕ ใบนั้น จะเท่ากับลูกที่ ๓ ของมอชิงแบบ ๗ ใบ หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งได้ว่า มอชิงแบบ ๗ ใบ จะเพิ่มมอขนาดใหญ่ขึ้นไปอีก ๒ ขนาดจากมอชิงแบบ ๕ ใบ ส่วนใบอื่น ๆ นั้นมีขนาดลดหลั่นเรียงลำดับเหมือนกัน

วิธีการบรรเลง

ด้วยมอชิงถูกออกแบบมาให้ห้อยแขวนได้อยู่ในโครงไม้ จึงทำให้ผู้บรรเลงเพียงคนเดียวสามารถบรรเลงมอได้พร้อมกันครั้งละหลาย ๆ ใบ โดยการไขกลไกของระบบโยกคันไม้ตีที่ยึดติดกับก้านไม้ตี จึงทำให้เมื่อโยกคันไม้ตีหนึ่งครั้ง จะทำให้สามารถตีมอได้พร้อมกันหลายใบ ในการบรรเลงมอชิงนั้น ผู้บรรเลงสามารถนั่งบรรเลงได้อย่างสบาย และใช้มือโยกคันไม้ตีให้เข้า และตรงกับจังหวะที่ต้องการเพียงเท่านั้น

๓. บทเพลง

๓.๑ ทำนองร้องจ๊าดไตปานเก่า



เป็นทำนองลักษณะหนึ่งที่ใช้ร้องในลิเกจ๊าดไตปานเก่า ในบรรทัดแรก เป็นทำนองสำหรับการขึ้นประโยคแรกของการเริ่มร้อง หรือขึ้นต้นเนื้อเรื่องใหม่ ส่วนโน้ตในบรรทัดที่สอง จะเป็นทำนองที่ใช้สำหรับขับร้องในเนื้อเพลง ซึ่งจะวนซ้ำไปเรื่อย ๆ

๓.๒ จังหวะบรรเลงวงมอชิง

ทำนองการบรรเลงวงมอชิงที่นิยมบรรเลงกันมี ๒ รูปแบบ ดังนี้

จังหวะบรรเลงวงมโหรี แบบที่ ๑

วงมโหรีใหญ่ บ้านผาแตก อ.แม่สาย จ.เชียงราย

ถอดโน้ต โดย งามอาจ อินทนิเวศ

มโหรี

วงมโหรี

มโหรี

การบรรเลงวนซ้ำไปเรื่อย ๆ

จังหวะบรรเลงวงมอชิง แบบที่ ๒

วงมอชิงโตใหญ่ บ้านผาแตก อ.แม่สาย จ.เชียงราย

ถอดโน้ต โดย องอาจ อินทนิเวศ

มอชิง

กลองมอชิง

แฉ่ง

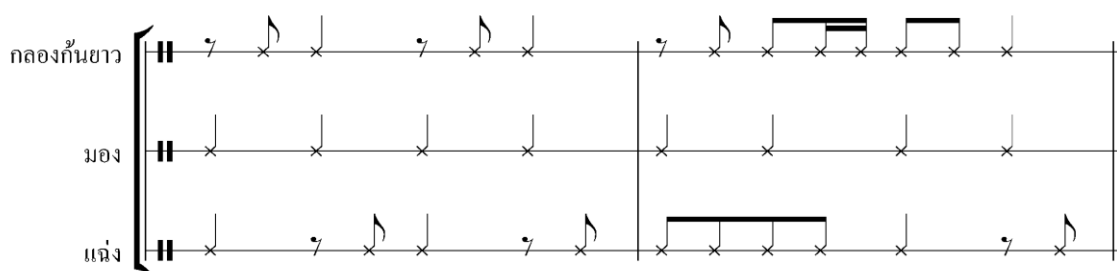
๓.๓ ทำนองวงกลองกันยาว

ทำนองวงกลองกันยาว มีหลากหลายทำนองที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ทั้งนี้ต้องหาผู้มีความรู้
อย่างแท้จริง ทำนองที่น่าเสนอนี้เป็นเพียงลักษณะทำนองธรรมดาที่ใช้โดยทั่วไป ซึ่งเป็นทำนองยืนพื้น
โดยหลังจากนี้นักดนตรีอาจมีลีลาจังหวะ หรือการผสมผสานจังหวะส่วนตัวลงไป ซึ่งไม่แน่นอนในแต่ละ
ครั้ง

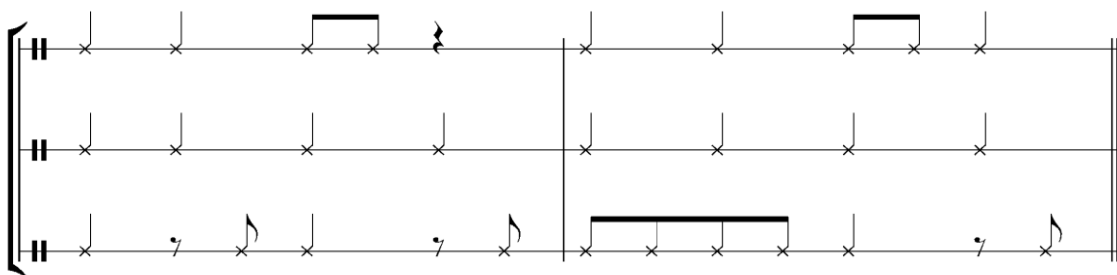
จังหวะบรรเลงวงกลองกันยาว

วงกลองกันยาว บ้านผาแตก อ.แม่สาย จ.เชียงราย

ถอดโน้ต โดย งามอาจ อินทนิเวศ



หรือแบบที่สอง ทำนองจะลงจังหวะหลัก และช้ากว่าแบบแรก



๔. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม วัฒนธรรม

ความสำคัญ และบทบาทหน้าที่ของดนตรีที่มีต่อสังคมวัฒนธรรมที่ใหญ่ แฝงไว้อยู่ในความเชื่อความศรัทธาที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา และความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ครูอาจารย์ผู้ล่วงลับ ดังจะเห็นได้จากประเพณีพิธีกรรมต่าง ๆ ของไทใหญ่จะมีดนตรีเข้าไปเกี่ยวข้องเสมอ และในรอบปีจะมีการจัดพิธีกรรมสำหรับดนตรีโดยเฉพาะ อย่างเช่น

การไหว้ครูประจำปีของวงจ๊าดไตปานเก่า ซึ่งถือเป็นงานศักดิ์สิทธิ์ของกลุ่มนักดนตรี นักแสดง ที่จะต้องมาเข้าร่วมพิธีกรรม ด้วยความเคารพต่อบุญคุณครูผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ ทำให้มีความเจริญก้าวหน้าในวันนี้ การไหว้ครูของวงจ๊าดไตปานเก่านั้น มีทั้งแบบทำเป็นประจำปี และทำเป็นประจำต่อการแสดงแต่ละครั้งในช่วงก่อนเริ่มแสดง โดยพ่อเฒ่าประจำคณะจะทำพิธีกรรมสำคัญ เรียกว่า “ไหว้ครู” เป็นการเซ่นสรวงบูชาวิญญาณพระสุรัสวดีให้คุ้มครองนักแสดงและผู้ชม มีชุดเครื่องบูชาที่ชาวไทเรียกว่า “เฟิน” ประกอบด้วย กล้าย มะพร้าว พลุ บุหรี่ เมี่ยง ผ้าขาว ผ้าแดง เทียน รูป และเทียน ซึ่งต้องจุดให้สว่างตลอดจนกว่าการแสดงจะสิ้นสุด ส่วนการไหว้ครูประจำปีนั้นจะจัดขึ้นที่บ้านของหัวหน้าวงดนตรี มีการทำบุญ บูชาครูผู้ล่วงลับ และครูปัจจุบันที่ยังคงมีชีวิตอยู่ ลูกศิษย์ในวง

ดนตรีหากแยกไปทำงาน หรือตั้งคณะใหม่ที่อื่น ก็นิยมกลับมาไหว้ครูประจำปีกันเสมอ ถือเป็นการรวมตัวพบปะพูดคุยกันอีกครั้งในรอบปี

วงมอชิง เป็นวงที่มีบทบาทอย่างยิ่งในชุมชน ด้วยวงมอชิงเป็นวงดนตรีที่ใช้ในกิจกรรมสำหรับการแห่เดินขบวน ประกอบการฟ้อนรำของคนในชุมชน จึงทำให้วงมอชิงมีบทบาทมาก และได้รับความนิยมในการแสดงประกอบการร่ายรำของชาวไตใหญ่ รวมทั้งการบรรเลงประกอบการแสดงทางวัฒนธรรมของไตใหญ่ เช่น รำนก รำโต หรือการฟ้อนแบบต่าง ๆ เสมอ

วงกลองกันยาว เป็นวงดนตรีที่นิยมใช้ประกอบการแสดงทางวัฒนธรรมสำคัญของไตใหญ่ เช่น การแสดงฟ้อนดาบ ฟ้อนเจิง การรำนก รำโต การแสดงการตีกลองกันยาวในลีลาต่าง ๆ ดังนั้นวงกลองกันยาว หรือวงกลองปูเจ้ จึงเป็นวงดนตรีที่แสดงถึงอัตลักษณ์ของไตใหญ่ได้อย่างชัดเจน ควรแก่การศึกษาเชิงลึกทางวิชาการดนตรีอีกวงหนึ่ง

๕. ข้อมูลชุมชนที่ปรากฏภูมิปัญญาด้านดนตรี

ในจังหวัดเชียงรายมีประชากรไตใหญ่อาศัยอยู่กระจัดกระจายโดยทั่วไปของจังหวัด แต่ทั้งนี้มียุคศูนย์กลางที่ถือเป็นชุมชนหมู่บ้านไตใหญ่ที่สำคัญ คือ บ้านเวียงพาน หมู่ ๓ และบ้านป๋ายางผาแตก หมู่ ๑๐ ในเขตตำบลเวียงพานคำ



แผนที่ ๓.๑๐ ชุมชนไตใหญ่ ตำบลเวียงพานคำ อำเภอแม่สาย จังหวัดเชียงราย

ที่มา: <http://www.chiangraifocus.com/2010/aumpher.php?aid=11>

๖. รายชื่อนักดนตรี และผู้ให้ข้อมูล

กลุ่มนักดนตรีไทใหญ่: นายจันทิมา นายคำ หน้อยหลวง ลุงดี๊บ นายฮึกเครือ ลุงแสง นายจอ
กล้า ลุงอู นายวรลภย์ หงส์คำ นางจามคำ นางหมวยพอง นางหมั่งเงิน นางเรื่อน นางคำพอง นาง
ไข่มัว นายสาม ดวงดี นายใส่ อนนฐสุข นายจิ้น ยี่คำ นายอู่ นามไชย นายแอ่น ปัญญาคำ นายสาม
น้ำตะ นายไซ ดวงดี นายยี่น้อย นามแสง นายไซ ดวงแก้ว กลุ่มเยาวชนบ้านเวียงพานคำ และบ้านผา
แตก

กลุ่มช่างฟ้อน (บ้านผาแตก): นางแสง ดวงดี นางน้อย น้ำตะ นางเอี้ยงน้อย แสงแปง นาง
วัฒนา นามแสง นางปะก้อน ทองแสง นางเอี้ยงนวล ดีคำ นางยี่ ทองแก้ว นางอุเค่ง น้ำยี่ นางวัน
ปัญญาคำ นางเอี้ยง อุ่นแก้ว นางจิ่ง

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ปี่ซุ

๑. รูปแบบ ลักษณะของดนตรี

ปี่ซุ เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีจำนวนประชากรไม่มาก ในจังหวัดเชียงรายพบประมาณ ๑,๐๐๐ คน เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่เริ่มมีการค้นพบอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ และทำการศึกษาข้อมูลเชิงลึกเมื่อราว ๑๐ ปีมานี้ ด้วยความที่ประชากรชาวปี่ซุ มีความเชื่อและศรัทธาในพระพุทธศาสนา ดังนั้นกิจกรรมประเพณีของชุมชนจะมีความสัมพันธ์กับความเชื่อทางศาสนาเสมอ รวมทั้งดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ปี่ซุ ด้วยเช่นกัน ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ปี่ซุ จะปรากฏในกิจกรรมประเพณี และงานรื่นเริง จากการสัมภาษณ์ปราชญ์ชุมชน ผู้นำชุมชน และผู้สูงอายุในชุมชนชาติพันธุ์ปี่ซุ ได้ให้ข้อมูลว่า ในอดีตพวกตนเคยเห็นบรรพบุรุษเล่นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด มีสายที่ทำจากเหล็กหลายสาย ตัวเครื่องทำจากกลองไม้ เรียกชื่อเครื่องดนตรีนี้ในภาษาของปี่ซุว่า “เป้” แต่ปัจจุบันนี้ไม่เห็นอีกแล้ว มีแต่เศษซากชิ้นส่วนของเครื่องดนตรี “เป้” นี้เพียงชิ้นเดียว จากคำบอกเล่าของชาวบ้านปี่ซุถึงลักษณะ และสภาพของซาก ชิ้นส่วนเครื่องดนตรีที่พบเห็น มีลักษณะเป็นซากส่วนปลายของเครื่องดนตรี ที่มีลักษณะเป็นแท่งโค้งคล้ายคันธนู ทำจากไม้เนื้อแข็ง ดีดหมดสำหรับใช้ขึงด้วยสาย จำนวนหลายหมุด (ขณะที่เก็บข้อมูลไม่พบซากเครื่องดนตรีนี้แล้ว) สันนิษฐานว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะคล้ายเตหน่ากุของชาวกะเหรี่ยง

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่ากลุ่มชาติพันธุ์ปี่ซุ เริ่มที่จะแสดงตัวตนที่ชัดเจนออกมาอย่างสังคมวงกว้าง โดยเฉพาะในจังหวัดเชียงรายเมื่อไม่นานมานี้ ที่ผ่านมาปี่ซุได้ใช้ชีวิต ดำเนินกิจกรรมกลมกลืนอยู่ร่วมกับสังคมวัฒนธรรมชาติพันธุ์อื่นๆ ในล้านนา โดยมีการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมมาอย่างต่อเนื่อง ทำให้ปัจจุบันรูปแบบ ลักษณะดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ปี่ซุ ได้มีการนำเครื่องดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือเข้ามาปรับใช้ในสังคมวัฒนธรรม และภาษาของกลุ่มชาติพันธุ์ปี่ซุในวิถีชีวิตปัจจุบันได้อย่างกลมกลืน

ลักษณะของดนตรีที่นำมาใช้ในวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ปี่ซุ แบ่งออกเป็น ๒ ประเภทหลักๆ คือ ดนตรีที่ใช้สำหรับแห่ครัวตาน และวงเพลงขับร้อง

๑.๑ วงดนตรีสำหรับแห่ครัวตาน

วงดนตรีสำหรับแห่ครัวตาน ชาวปี่ซุเรียกชื่อวงประเภทนี้เช่นเดียวกันกับภาษาถิ่นทางภาคเหนือคำว่า “วงแห่ครัวตาน” หมายถึง วงดนตรีที่ใช้บรรเลงแห่สิ่งของข้าววัดในประเพณีประจำปี วันสำคัญต่างๆ และกิจกรรมตามความเชื่อของชุมชน วงแห่ครัวตานของกลุ่มชาติพันธุ์ปี่ซุ ใช้เครื่องดนตรีในการบรรเลง และบทเพลงคล้ายกับการบรรเลงของวงแห่ครัวตานในภาคเหนือทั่วไป จำนวนเครื่องดนตรีขึ้นอยู่กับความสามารถในการจัดหาของชุมชน มีมากน้อยได้ไม่จำกัด โดยวงดนตรีของ

กลุ่มชาติพันธุ์ปืซู บ้านดอยชมพู มีเครื่องดนตรีที่ใช้แห่ประกอบด้วย กลองมาน ๓ ตัว กลองตัด ๑ ตัว โบียง ๓ ตัว แฉงแฉง ๑ คู่ และโกโละ ๒ คู่



ภาพ ๓.๕๑ เครื่องดนตรีวงแห่คร้วตาน ของกลุ่มชาติพันธุ์ปืซู
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ



ภาพ ๓.๕๒ วงแห่คร้วตานปืซู
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

บทเพลงที่ใช้ในการแห่คร้วตานของกลุ่มชาติพันธุ์ปืซู ไม่มีชื่อเรียก แต่จะเข้าใจกันเองตามจังหวะที่บรรเลง โดยแบ่งจังหวะการแห่ออกเป็น ๓ จังหวะ ได้แก่ จังหวะช้า จังหวะกลาง และจังหวะเร็ว บรรเลงเรียงกันไปตามลำดับ

๑.๒ วงเพลงขับร้อง

วงเพลงขับร้อง ถือเป็น วงดนตรีของชาติพันธุ์ปืซู ที่สามารถสื่อความหมาย แสดงอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ปืซู ไปได้เป็นอย่างดี โดยมีบทเพลงที่ได้รับการยอมรับว่าแสดงออกทางวัฒนธรรมภูมิปัญญาของกลุ่มชาติพันธุ์ปืซูได้เป็นอย่างดีมากที่สุด คือ เพลงลาฟี ซ่าทอ เฟ่ง (เพลงลาบพริก) แต่งโดยหนานมูล บ้านผาแดง (นายมงคล เรื่องศิริวัฒน์) และเพลง เฝง หู้ บา ปี ซู (เพลงมาพูดภาษาปืซูกันเถอะ) (ไม่ทราบผู้แต่ง)

วงเพลงขับร้อง เป็นวงดนตรีที่ใช้แสดงในงานแสดงทางวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ปืซู โดยในวงจะประกอบด้วยนักร้องกลุ่มคละชายหญิง ตั้งแต่ ๒ คนขึ้นไป มีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ ได้แก่ ซึง กรับ และกลองป่งปึง



ภาพที่ ๓.๕๓ วงเพลงขับร้องของกลุ่มชาติพันธุ์ปืซู
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี

ดังได้กล่าวมาแล้วว่า เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในวงแห่ครัวตาน และวงดนตรีประเภทขับร้อง เพลงของชาติพันธุ์ปืซู เป็นเครื่องดนตรีลักษณะเดียวกันกับเครื่องดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือ เช่น กลอง ซึงหม่อง โหม่ง ฉาบ เป็นต้น แต่มีชื่อเรียกที่แตกต่างกันโดยเมื่อเครื่องดนตรีเหล่านั้น เข้ามาอยู่ในวัฒนธรรมปืซู ชื่อเรียกจึงเป็นชื่อปืซู โดยมีรายละเอียดของเครื่อง ดังนี้

๒.๑ ซึง

ซึง เป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องสาย (Chordophone) ประเภทดีด เพื่อให้เกิดเสียง สำหรับซึงที่ใช้ประกอบการขับร้องเพลงของปี่ชู้ มีลักษณะทางกายภาพเช่นเดียวกันกับซึงที่ใช้เล่นในวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคเหนือทั่วไป สามารถหาซื้อได้จากร้านขายเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาทั่วไป ทั้งนี้ซึงที่จะนำมาใช้บรรเลงประกอบนั้น นิยมใช้ซึงขนาดเล็ก เนื่องจากมีระดับเสียงที่เหมาะสมกับระดับเสียงของคน และเพลงของปี่ชู้มากกว่าซึงขนาดกลาง หรือขนาดใหญ่

ระบบเสียง

การตั้งเสียงซึงที่ใช้ในการขับร้องเพลงปี่ชู้ นั้น จะใช้ระบบการตั้งเสียงซึง ในระบบลูก ๓ โดยแสดงเป็นโน้ต ดังนี้

สายบน

สายล่าง

สายเปิด // ลูกนับที่ ๑ / ๒ / ๓ / ๔ / ๕ / ๖ / ๗ / ๘

*** ลูกนับที่ หมายถึง ช่องที่ หรือ บาร์ที่ บนคอซึง

วิธีการบรรเลง

ให้คล้องสายสะพายเครื่อง ผ่านศรีษะ โดยวางสายสะพายพาดไว้บนบ่าข้างซ้าย ให้ปลายเครื่องชี้ไปทางด้านซ้ายมือ มือซ้ายทำหน้าที่จับส่วนคอเครื่องโดยให้ปลายนิ้วกดที่สายลงบนคอ ส่วนมือขวาให้จับไม้ดีด (Pick) ดีดสายตามจังหวะเพลง โดยจะดีดขึ้น และลงเป็นจังหวะเพลง



ภาพ ๓.๕๔ ลักษณะการนั่งตีตี่ซิ่ง ของชาวปี่ซู่
ที่มา: งามอาจ อินทนิเวศ

๒.๒ กลองมาน

กลองมาน จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องหนัง (Membranophone) ประเภทกลองหน้าเดียว เป็นกลองที่ใช้ในกิจกรรมประเพณีของคนปี่ซู่ โดยทั่วไปลักษณะของกลองมาน คล้ายกับกลองซิ่งม่อ่ง คือมีระดับเสียง และขนาดใกล้เคียงกัน กลองมานมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางของหน้าเครื่อง ประมาณ ๒๑ เซนติเมตร ตัวเครื่องยาว ๗๑ เซนติเมตร ส่วนก้นกลองเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๒๑ เซนติเมตร



ภาพ ๓.๕๕ กลองมาน
ที่มา: งามอาจ อินทนิเวศ

ระบบเสียง

ระดับเสียงของกลองมาน ชาวปี่ซู่ใช้วิธีการคาดตะเนของเสียง โดยจะใช้ข้าวเหนียวจำหน้ากลอง และตีให้ได้เสียง “ปะ” หรือให้หน้ากลองตึง พอให้ได้เสียงตามต้องการ

วิธีการบรรเลง

ให้สะพายที่ป่าข้างใดข้างหนึ่ง ตีด้วยฝ่ามือ หรือปลายนิ้ว



ภาพ ๓.๕๖ ลักษณะการยืนตีกลองมาน ของชาวปืชู
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒.๓ โกโลละ

โกโลละ หรือกรับไม้ มีหน้าที่ใช้เคาะประกอบจังหวะ ตัวเครื่องทำจากท่อนไม้ไผ่ เป็นลักษณะกลองเสียง เจาะช่องด้านข้างเพื่อระบายเสียง มีด้ามจับ การตีจะใช้ไม้ไผ่ท่อนเล็กตี โกโลละ มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๑๐ เซนติเมตร ตัวกลองเสียงยาว ๓๐ เซนติเมตร



ภาพ ๓.๕๗ โกโลละ
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

วิธีการบรรเลง

ใช้ไม้เคาะกับตัวเครื่องบริเวณตรงกลางของส่วนหัว และส่วนท้ายเครื่อง เพื่อให้เกิดเสียงตามจังหวะที่ต้องการ

นอกจากนี้ยังมีเครื่องประกอบจังหวะที่สามารถนำมาบรรเลงร่วมได้ เช่น กลองสแนร์ เพื่อใช้บรรเลงตัดจังหวะ ชาวปืชูเรียกว่ากลองตัด โบยง หรือโหม่ง ใช้ขนาด ๒๐ เซนติเมตร หรือ ๘ นิ้ว หากมีหลายตัวให้ใช้ขนาดลดหลั่นกันไป แฉ่งแลง หรือฉาบใช้ขนาดประมาณ ๒๕ เซนติเมตร หรือ ๑๐ นิ้ว

๓. บทเพลง

บทเพลงที่มีความสำคัญ และใช้เป็นหลักในประเพณีวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ปืชู แบ่งตามลักษณะของทำนอง และเพลงที่ปรากฏในพื้นที่ ดังนี้

๓.๑ ทำนองเพลงแห่ครัวตานของปืชู

เพลงที่ใช้สำหรับวงแห่ครัวตาน แบ่งเพลงออกตามบทบาทของกิจกรรมในประเพณีที่จัดขึ้น โดยมากมี อยู่ ๓ บทเพลง ได้แก่ เพลงสำหรับการฟ้อน เพลงแห่ครัวตาน และเพลงแห่ทั่วไป ความแตกต่างของเพลงขึ้นอยู่กับอัตราความเร็ว-ช้า เป็นสำคัญ เพลงสำหรับการฟ้อนจะบรรเลงช้า แห่ทั่วไป จังหวะปานกลาง และแห่ครัวตานจะเร็วขึ้น ซึ่งอัตราความเร็วช้าขึ้นอยู่กับสถานการณ์ขณะนั้นเป็นสำคัญ โดยรูปแบบจังหวะของเพลงแห่ครัวตานของปืชู มีลักษณะจังหวะ ดังนี้

จังหวะบรรเลงวงแห่ ปืชู

วงแห่ปืชู บ้านคอยขมภู จ. เชียงราย

ถอดโน้ต โดย งามอาจ อินทนิเวศ

วนซ้ำจังหวะทำนองนี้ไปเรื่อย ๆ หากมีโบายงจะตีเข้าจังหวะกับโหม่ง แต่ไม่นิยมเนื่องจากเสียงตีไม่ไพเราะ

๓.๒ เพลงลาพี่ ช่าทอ

เพลงลาพี่ ช่าทอ (เพลงลาบพริก) เป็นเพลงที่ชาวปักษ์นิยมขับร้องเล่นกันในงานประเพณี งานแสดงวัฒนธรรมอย่างเป็นประจำ เนื้อหาของเพลงเป็นการกล่าวถึงการทำอาหารประเภทลาบหมูของปักษ์ เพลงลาพี่ ช่าทอ แต่งโดย หนานมูล บ้านผาแดง (นายมงคล เรื่องศิริวัฒน์) มีทำนองและเนื้อร้องเพลง ดังนี้

เพลงลาพี่ ช่าทอ (เพลงลาบพริก)

กลุ่มชาติพันธุ์ปักษ์ บ้านคอยชมพู จ.เชียงราย
ถอดโน้ต อองอาจ อินทนิเวศ

♩ = 80

8 ชุม ปอย อาง ญอ ลา พี่ ช่า ทอ กาน จ่า ชี คา ป้อง พี่ คา ตา แมง ชือ พา แกชาม ฮอม ปอม

15 แสง ยา วา ยอ นี่ กาม กาง พา กาบ เชื้อ ยา คา ตอง ซอ

19 แม่ ยอ นี่ กาม กาง พา กาบ เชื้อ ยา คา ตอง ซอ แม่

ความหมายของเพลงลาพี่ ช่าทอ แต่ง ถอดตามประโยคของเพลงได้ดังนี้

เนื้อเพลงภาษาปักษ์	ความหมายของบทเพลง
ชุมปอย อางญอ ลาพี่ ช่าทอ	ส้มปอย ยอด พริก ลาบ
กาน จ่า ชีคา ป้องพี่ คาตา	ใส่ กิน คำลงท้าย ตะไคร้ ด้วย
แมงชือ พา แกชาม ฮอมปอม	ชิง ใบ ผักไผ่ ผักชี
จ่าแม เย แนน อางฮอม	เกลือ และ (คำเอื้อน) กระเทียม
มานพี่ ทือกอมเวอม กงากางยา	ข่า หนึ่ง ท่อน (คำเอื้อน) ได้แล้ว
ต่างलग แส อ่าจ่า ยาว มยา ทา	กระบอกไม้ไผ่ที่ผ่าครึ่งแล้ว นั้น ไม้ไผ่ (คำเอื้อน)
ตี้แสงยาวา	มีด ที่ คมนั่นแหละ
ยอนี้กาม กางพา กาบ เชื้อยา	จากนั้น ผัก ผักจิ้มน้ำพริก (คำเอื้อน)

เนื้อเพลงภาษาปี่ชู่	ความหมายของบทเพลง
คาทอง ซอ แม่ (ทื่อเทอ ลองแลว) ยอนี้กาม กางพา กาบ เซอ ยา คาทอง ซอ แม่	ฉั่น/คุณ ชอบ (คำเอื้อน) (ซ้ำทั้งหมด) จากนั้น ผักจิ้ม น้ำพริก ฉั่น/คุณ ชอบ (คำเอื้อน)

๓.๓ เพลงผิง หู้ บา ปี่ ชู

เพลงผิง หู้ บา ปี่ ชู เป็นเพลงที่ถูกแต่งขึ้นเพื่อรณรงค์ให้คนปี่ชู่ หันกลับมาให้ความสำคัญกับภาษาของตนเองให้มากขึ้น เนื้อเพลงโดยรวม เป็นการกล่าวชักชวนให้คนปี่ชู่กลับมาพูดภาษาปี่ชู่กันมาก ๆ โดยทำนองและเนื้อร้องเพลง ดังนี้

เพลงผิง หู้ บา ปี่ ชู (เพลงมาพูดภาษาปี่ชู่กันเถอะ)

กลุ่มชาติพันธุ์ปี่ชู่ บ้านคอยหมภู จ.เชียงราย
 ถอดโน้ต อดอง อินทนิเวศ

♩ = 86

กรู บา ปี่ ชู นึ่ง เน จี ต่าง ตาม แท นา อา ลูม คุ โจ เก้ง ดึง จี่ คุ โว เก้ง ดึง จี่ คุ

8 โว กรู บา ปี่ ชู อาง เจอ อาง จาด อา ชา จอ กาน โจ ลาน

13 ปาว ลาน ปาว ปี่ ชู ตาง จี่ จา ลาน ปาว ลาน ปาว ปี่ ชู ตาง จี่ จา

ถอดความหมายของเพลง ผิง หู้ บา ปี่ ชู (เพลงมาพูดภาษาปี่ชู่กันเถอะ)

เนื้อเพลงภาษาปี่ชู่	ความหมายของบทเพลง
กรู บา ปี่ ชู นึ่ง เน จี ต่าง ตาม แท นา อา ลูม คุ โจ เก้ง ดึง จี่ คุ โว โว กรู บา ปี่ ชู อาง เจอ อาง จาด อา ชา จอ กาน โจ ลาน ปาว ปาว ปี่ ชู ตาง จี่ จา (ซ้ำ ๒ รอบ)	พวกเราชาวปี่ชู่ทั้งหลาย อย่าลืมภาษาปี่ชู่ อยู่ที่ไหนก็ให้พูด พวกเราเป็นเชื้อชาติชาวปี่ชู่ ไม่ต้องอาย มาเถอะ มาเถอะ มาพูดภาษาปี่ชู่

๔. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม และวัฒนธรรม

เนื่องจากดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ปืซู มีบทบาทการนำมาใช้ในการรื่นเริงมากกว่าในงานพิธีกรรม ดังนั้นความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม วัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ปืซู จึงแสดงออกมาภายหลังจากงานพิธีกรรม ประเพณีทางความเชื่อได้ดำเนินการเสร็จสิ้นลงไปเรียบร้อยแล้ว ในที่นี้จึงขอเสนอพิธีกรรมที่สำคัญของปืซู เพื่อให้เห็นถึงความเชื่อทางวัฒนธรรมของปืซูที่มีอยู่ในปัจจุบัน ดังนี้

พิธีอางจาววาย คำว่า อางจาว แปลว่า ปู่ญา/พญา/เทพยดาประจำหมู่บ้าน คำว่า วาย แปลว่า ถวาย สักการะ ไหว้ คำว่า ตาพญา แปลว่า หอเสื่อบ้าน ดังนั้นคำว่า พิธีอางจาววาย จึงหมายถึง พิธีบูชาเทพที่สถิตในหอเสื่อบ้าน ตามความหมายวัฒนธรรมภาคกลาง พิธีอางจาววายนี้ เป็นพิธีกรรมตามความเชื่อเรื่องเทพยดาประจำหมู่บ้าน ที่คอยช่วยปกป้องคุ้มครองคนในหมู่บ้านของชาวปืซูให้ปลอดภัย เป็นพิธีกรรมที่ถือปฏิบัติเป็นประเพณีสำคัญที่สืบทอดต่อกันมาตั้งแต่บรรพบุรุษ พิธีอางจาววายจะกระทำโดยมี ปู่ตั่ง ซึ่งเป็นผู้ได้รับการแต่งตั้งด้วยการเสี่ยงทาย ให้เป็นผู้ดูแลหอเสื่อบ้าน จะเป็นผู้นำกำหนดวัน และเป็นผู้นำทำพิธี พิธีอางจาววายนี้จะทำปีละ ๓ ครั้ง ตามการนับเดือนของชาวปืซู ครั้งแรกเดือน ๔ (ประมาณเดือนกุมภาพันธ์-มีนาคม) เดือน ๘ (ประมาณเดือนพฤษภาคม-มิถุนายน) และเดือน ๑๒ (ประมาณเดือนตุลาคม-พฤศจิกายน) ตามลำดับ การประกอบพิธีอางจาววาย ชาวบ้านในชุมชนจะนำเอาเครื่องสังเวย ได้แก่ ไก่ต้มสุกทั้งตัว เหล้าพื้นบ้าน ข้าวต้มมัด อาหารแห้ง ผลไม้ กรวยดอกไม้ ธูปเทียน มาร่วมกันเพื่อทำพิธีไหว้ขอพร เสื่อบ้าน ให้ดูแลปกป้องรักษาตนเองและครอบครัวให้อยู่ร่มเย็นเป็นสุข เจริญ รุ่งเรือง มีร่างกาย สุขภาพสมบูรณ์ แข็งแรง ในการประกอบพิธีอางจาววายจะไม่พบการนำเครื่องดนตรีเข้ามามีบทบาทในการประกอบพิธีกรรมแต่อย่างใด หากแต่หลังจากประกอบพิธีกรรมเสร็จสิ้นแล้ว คนในชุมชนจะมีการร้องเพลงกันเพื่อความเพลิดเพลินในชุมชนตามสมควรอย่างเรียบง่ายเท่านั้น

พิธีตามลาลาม ยาง เป็นการผสมคำ ๒ คำ คือ ตามลาลาม หมายถึง วาไม้/วัดไม้ และคำว่า ยาง หมายถึง การ ดังนั้น ตามลาลาม ยาง จึงหมายถึง การวัดไม้ หรือ การวาไม้ นั่นเอง พิธีตามลาลามยางเป็นพิธีการเสี่ยงทายเพื่อการรักษาอาการเจ็บป่วยให้กับคนในชุมชน โดยมีพ่อหมอเป็นผู้ทำพิธีให้ เป็นความเชื่อที่ว่าอาการเจ็บป่วยของคนในชุมชนอาจเกิดจากการถูกผีป่าทำให้เจ็บป่วย ดังนั้นพ่อหมอจะเป็นสื่อกลางในการเจรจาต่อผีป่าให้ยกโทษและรักษาอาการเจ็บป่วยนั้นๆ จะกระทำโดยการเสี่ยงอาหาร และขันตั้งเพื่อใช้เรียกขวัญ และท่อนไม้ยาว ๑ วา เพื่อเป็นอุปกรณ์ในการเสี่ยงทาย

พิธีอุปั้ม คำว่า อุปั้ม แปลว่า คนท้อง พิธีอุปั้ม เป็นพิธีที่เกี่ยวข้องกับคนท้อง กล่าวคือ เมื่อหญิงสาวเกิดการตั้งครรภ์ลูกคนแรก จะต้องทำพิธีอุปั้ม ซึ่งเป็นพิธีการถวายลูกคนนั้นให้กับหอเสื่อบ้าน เพื่อแสดงว่าบุตรคนนี้เป็นคนของชุมชนอย่างแท้จริง บุตรคนนี้จะทำหน้าที่เป็นแรงงานคอยช่วยเหลือกิจกรรมทางสาธารณะ และประเพณีของชุมชน ทั้งนี้จะถือเอาเฉพาะบุตรชายคนแรกเท่านั้น

๕. ข้อมูลชุมชนที่ปรากฏภูมิปัญญาด้านดนตรี

ปัจจุบันกลุ่มชาติพันธุ์ปืซู ที่อาศัยอยู่ในจังหวัดเชียงราย มีประมาณ ๗๐๐ กว่าคน ตั้งถิ่นฐานอาศัยแยกกันอยู่ ๓ หมู่บ้าน โดยเริ่มตั้งหมู่บ้านแรกที่บ้านดอยขมภู หมู่ ๗ ต.โป่งแพร่ อ.แม่ลาว เป็นบ้านหลัก ปัจจุบันมีประชากรประมาณ ๒๐๐ คน จากนั้นจึงกระจายตัวไปตั้งหมู่บ้านอีกสองแห่ง คือ บ้านปุยคำ หมู่ ๑๔ ต.ป่าอ้อดอนชัย อ.เมือง ซึ่งปัจจุบันเป็นหมู่บ้านที่มีประชากรปืซูมากที่สุดประมาณ ๔๐๐ คน และบ้านแดง (ผาจ้อ) หมู่ ๑๐ ต.สันกลาง อ.พาน และบ้านดงตะเคียน ต.เจริญเมือง อ.พาน มีประชากรปืซู ประมาณ ๑๐-๒๐ คน ในการเก็บข้อมูลครั้งนี้ได้ทำการเก็บข้อมูลหลักจากบ้านดอยขมภู หมู่ ๗ ต.โป่งแพร่ อ.แม่ลาว จ.เชียงราย



แผนที่ ๓.๑๑ ชุมชนปืซู บ้านดอยขมภู หมู่ ๗ ต.โป่งแพร่ อ.แม่ลาว จ.เชียงราย

ที่มา: <http://www.chiangraifocus.com/2010/aumpher.php?aid=13>

๖. รายชื่อนักดนตรี และผู้ให้ข้อมูล

นายอุ้นเรือน วงศ์ภักดี (ผู้ใหญ่บ้าน) นายดวงแสง เจษฎาไกรสร (ปราชญ์ชุมชน, นักดนตรี)
นายพิบูลย์ชัย สวัสดิ์สกุลไพร (ปราชญ์ชุมชน) นายวรพงษ์ วงศ์ลัวะ (ปราชญ์ชุมชน, นักดนตรี) นางอุ้น
แก้ว วงศ์ลัวะ (นักร้อง)

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ ปวาเกอญอ

๑. ลักษณะ และการจัดประเภทของดนตรี

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ปวาเกอญอ มีความเกี่ยวข้องกับความเป็นธรรมชาติ การดำเนินวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ ตลอดจนความเชื่อต่าง ๆ เป็นภูมิปัญญาที่สืบทอดส่งผ่านมาจวบจนปัจจุบันนี้ บางสิ่งบางอย่างหายไป บางสิ่งบางอย่างพัฒนาเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยกาลเวลา ด้วยความที่ประชากรชาติพันธุ์ปวาเกอญอ เป็นกลุ่มใหญ่มีความหลากหลาย แตกออกไปเป็นกลุ่มตามความเชื่อ แต่สิ่งที่ยังคงสามารถใช้ด้วยกันได้ คือ ภาษาและดนตรี

ในการศึกษาครั้งนี้พบว่า ดนตรีของปวาเกอญอในจังหวัดเชียงรายกำลังอยู่ในช่วงเริ่มต้นการฟื้นฟูทางวัฒนธรรมของปวาเกอญอ โดยมีการส่งลูกหลานไปศึกษาดนตรีแบบดั้งเดิมของปวาเกอญอ จากต่างถิ่นเพื่อกลับมาพัฒนาดนตรีในชุมชนของตนเองให้เข้มแข็ง ในปัจจุบันดนตรีของปวาเกอญอ มีลักษณะดนตรีตามชนิดเครื่องดนตรี และยังไม่นิยมนำมารวมวงกันอย่างชัดเจน จากการศึกษาครั้งนี้จะแบ่งดนตรีของปวาเกอญอ ออกเป็น ๒ ลักษณะ ได้แก่

๑.๑ เครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์

โดยเครื่องดนตรีที่ปรากฏในสังคมวัฒนธรรมปวาเกอญอในจังหวัดเชียงราย ได้แก่ เทหนากู และ เปอหน่าเนต (แตรเขาควาย) เท่านั้น

๑.๒ การขับร้องเพลงอือทา

การขับร้องเพลงอือทา หรือเรียกสั้น ๆ ว่า “อือทา” เป็นชื่อเรียก ลักษณะการร้องเพลงพื้นบ้านของคนปวาเกอญอ การอือทาในแต่ละครั้งถือเป็นการขับขานที่ต้องการแสดงจุดประสงค์ของเนื้อหาที่ต้องการอือทา เช่น อือทาเพื่ออบรมสั่งสอน อือทาเพื่อจีบสาว หรือ อือทาเพื่อเล่าเรื่องราวให้กับคนทั่วไปฟัง การอือทานั้นผู้ที่ร้องจะต้องมีปฏิภาณ ไหวพริบในการคิดเนื้อร้องสด ไปพร้อมกับการเอื้อนทำนองอือทาที่วนซ้ำไปเรื่อย ๆ โดยมีบทอือทาที่เป็นบทหลักสำหรับขับขานจากนั้นจะค่อยดันเนื้อร้องของอือทาไปได้เรื่อย ๆ ตามแต่จะจบเรื่องราวลงอย่างไร

ปัจจุบันการอือทา หาผู้ปฏิบัติได้ยากมาก โดยมากจะเป็นการอือทาโดยการท่องจำ บางครั้งเป็นการอือทาที่จำต่อกันมา ทำให้ทำนองอาจคลาดเคลื่อนไป หรือเป็นทำนองใหม่ ๆ ไปบ้าง แต่สิ่งที่

ยังคงอยู่คือจุดมุ่งหมายที่จะนำการอื้อทามาใช้เพื่อเป็นการอบรมสั่งสอนเยาวชนปวาเก๋อญอให้รู้จัก
รักษาป่าไม้ รักพี่น้อง เห็นคุณค่าของธรรมชาติเป็นสำคัญ



ภาพ ๓.๕๘ ปวาเก๋อญอกับเครื่องดนตรีประจำตัว
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี

๒.๑ เทหน่ากู

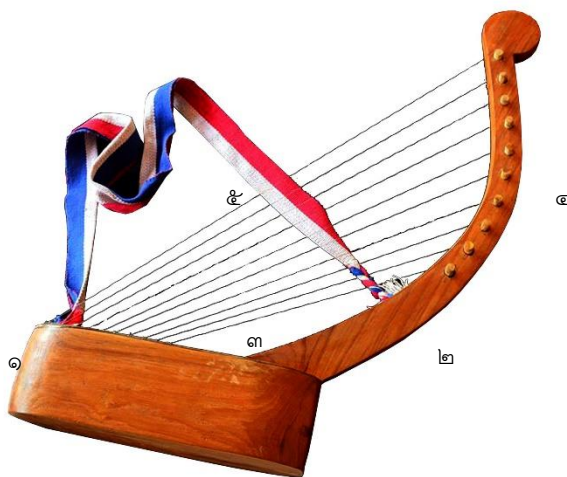
เทหน่ากู เป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องสาย (Chordophones) ประเภทดีด (Plucked Instrument) เพื่อให้เกิดเสียง และจัดอยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทพินคอโค้ง (Arched Harp) เทหน่ากูเป็นเครื่องดนตรีที่กลุ่มชาติพันธุ์ปวาเก๋อญอให้ความสำคัญ และเป็นที่ยอมรับมาก สามารถเล่นได้ทั้งในลักษณะการบรรเลงล้วน และบรรเลงประกอบการขับร้อง หรือเรียกว่า เทหน่ากู ปาซาวิ หมายถึง การร้องเพลงโดยมีการบรรเลงเทหน่ากูประกอบการร้องไปด้วยกัน ปัจจุบันมีการพัฒนาเรื่องการตั้งเสียง ให้เข้ากับระดับเสียงเครื่องดนตรีสากล เพื่อสามารถนำเทหน่ากูไปบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีสากล หรือบรรเลงร่วมกับวงดนตรีสมัยนิยมจนได้รับความนิยมขึ้นชอบ และกลับมาให้ความสนใจฝึกหัดกันอย่างแพร่หลายในกลุ่มเยาวชน ปวาเก๋อญอ

เทหน่ากู เป็นเครื่องดนตรีที่มีลำตัวทำจากไม้เนื้อแข็ง (นิยมไม้ซ้อ) โดยมีส่วนประกอบของเครื่อง ได้แก่ ตัวเครื่อง มีลักษณะเป็นกล่องเสียง ขนาดเฉพาะส่วนกล่องเสียง กว้างประมาณ ๑๕ เซนติเมตร ยาว ๓๒ เซนติเมตร และสูง ๑๒ เซนติเมตร ส่วนคอเครื่อง ทำจากไม้ชนิดเดียวกันกับตัวเครื่อง โดยคอเครื่องจะมีลักษณะโค้ง คล้ายคันธนู ชาวปวาเก๋อญอ กล่าวว่า เป็นลักษณะโค้งงอ

คล้ายหลังของผู้สูงอายุ ส่วนคอเครื่องนี้จะเจาะรูสำหรับใส่ลูกบิดเรียงกันขึ้นไปสำหรับใส่สาย ได้ตั้งแต่ ๗-๑๒ รู ส่วนคอเครื่องนี้ มีลักษณะเป็นแท่งสี่เหลี่ยม ขนาดกว้าง ประมาณ ๕ เซนติเมตร ยาว ๕๖ เซนติเมตร ปลายด้านหนึ่งของคอเครื่องจะสอดเข้าไปในตัวเครื่อง จากนั้นจะปิดด้วยแผ่นโลหะ หรือ หนังสัตว์ ที่หน้าแผ่นโลหะ มีส่วนยึดสาย จำนวน เท่ากับจำนวนลูกบิด

ในอดีตสายเตหน่ากู ทำจากวัสดุธรรมชาติ เช่น เถาวัลย์ เอ็นสัตว์ และมีพัฒนาการต่อมาเรื่อยๆ จวบจนช่วงสมัยหนึ่งที่นิยมใช้สายเบรกจักรยาน แต่ในปัจจุบันเริ่มหันมาใช้สายกีตาร์โปร่งแทน เนื่องจากเป็นวัสดุที่หาซื้อได้ง่าย นอกจากนี้เตหน่ากู ยังมีการติดตั้งภาคขยายเสียง (Pickup) เข้าไปในกลองเสียง เพื่อให้ได้เสียงที่ตั้งสำหรับแสดงในที่กว้าง หรือบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ ทั้งยังมีการปรับการตั้งระบบเสียง ให้เข้ากับเครื่องดนตรีสากล โดยใช้วิธีการเทียบเสียงกับกีตาร์หรือเปียโน ดังนั้นในปัจจุบันเตหน่ากูส่วนใหญ่จึงถูกออกแบบมาให้สามารถบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีสากลได้อย่างไม่ยากนัก

รายละเอียดชื่อเรียกส่วนประกอบต่าง ๆ ของเตหน่ากู ดังนี้



ชื่อเรียกส่วนต่าง ๆ ของเตหน่ากู

- | | |
|-------------------------|---------------------|
| ๑. ตัวเครื่อง/กลองเสียง | เรียกว่า เตหน่า |
| ๒. คอเครื่อง | เรียกว่า กู / เกะกู |
| ๓. แผ่นโลหะ หน้าเครื่อง | เรียกว่า อะโซเจ้อ |
| ๔. ลูกบิด | เรียกว่า อะหน่าวี |
| ๕. สายของเตหน่ากู | เรียกว่า อะปลี |



ภาพ ๓.๕๙ แผ่นโลหะที่ด้านบนของกลองเสียง และโพรงเสียงของกลองเสียง
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

ระบบเสียง

ระบบเสียงของเตหน้ากู จากการลงพื้นที่เก็บข้อมูล พบ เตหน้ากูชนิดที่มีสายจำนวน ๑๐ สาย ดังนั้นในการอธิบายเรื่องระบบการตั้งเสียง จะขอกล่าวถึงการตั้งสายสำหรับเตหน้ากู ๑๐ สาย เท่านั้น การตั้งสายเตหน้ากู ๑๐ สายจะแบ่งสายออกเป็น ๒ กลุ่มสาย คือ ๓ สายบนสุดทำหน้าที่เปรียบเสมือนเสียงเบส และสายส่วนล่างทั้ง ๗ สาย ทำหน้าที่บรรเลงทำนองเพลง มีรายละเอียดการเทียบเสียง ดังนี้

สายที่ (นับจากบนสุด)	ระดับเสียง	กลุ่มเสียง	มือที่ใช้ดีด
๑	C / E / D	เบส	ซ้าย
๒	D / C / E		
๓	E / C / D		
๔	F	ทำนอง	ขวา
๕	G		
๖	A		
๗	B		
๘	C		
๙	D		
๑๐	E		

การตั้งสายเตหน้ากู ในสามสายแรก ที่เป็นเสียงเบส หรือเสียงแนวประสานเสียงต่ำนั้น สามารถปรับการตั้งเสียงได้สามรูปแบบ ตามแต่ละบทเพลง ในขณะที่ ๗ สายด้านล่าง ซึ่งทำหน้าที่ดำเนินทำนองจะต้องตั้งเสียงคงที่เสมอ

แสดงเป็นโน้ตสากลได้ดังนี้

ตั้งเสียงแบบขึ้นเสียง C

ตั้งเสียงแบบขึ้นเสียง D

ตั้งเสียงแบบขึ้นเสียง E

วิธีการบรรเลง

การบรรเลงเตหน้ากู มีลักษณะการจับวางเครื่องคล้ายกับการจับพิณ หรือเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดโดยทั่วไป สามารถยืนหรือนั่งบรรเลงได้ ส่วนสำคัญในการบรรเลงคือการวางมือสำหรับดีดซึ่งเตหน้ากูนั้นจะบรรเลงพร้อมกันทั้งสองมือ



ภาพ ๓.๖๐ ลักษณะการนั่งดีด และการวางมือเตหน้ากู
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

มือซ้าย จับแบบหลวม ๆ บริเวณคอเครื่องด้านบน ใช้นิ้วหัวแม่มือ ในการดีดสาย ในลักษณะเกี่ยว/ดีดลง

มือขวา ใช้นิ้วหัวแม่มือ นิ้วชี้ นิ้วกลาง หรือนิ้วนาง เกี่ยว/ดีดสายขึ้น-ลง ตามทำนอง คล้ายการเกากีตาร์ ดังนั้นการใช้นิ้วมือขวา จะขึ้นอยู่กับทักษะการฝึกของผู้บรรเลงแต่ละคนเป็นสำคัญ

๒.๒ เปอหน้าเนต

เปอหน้าเนต หรือแตรเขาควาย เป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม (Aerophone) ตัวเครื่องดนตรีทำมาจากส่วนปลายของเขาสัตว์ (ควาย) เจาะรูบริเวณส่วนกลางเพื่อใส่ลิ้นทำจากโลหะ การเป่าเปอหน้าเนตนักดนตรีต้องรู้จักเพลงก่อน โดยเนื้อเพลงจะเป็นความคิดที่ถ่ายทอดออกมาเป็นเสียงลมที่เป่าลงไปในตัวเครื่อง โดยมีเทคนิคการเล่นระดับเสียง และจังหวะโดยการรัว หรือดันลิ้น หากต้องการให้มีความสมบูรณ์จะต้องบรรเลงพร้อมกัน ๕ เครื่อง ปกติแล้วการเป่าเปอหน้าเนตจะใช้สำหรับการส่งสัญญาณในพิธีการความเชื่อทางศาสนา ไม่นิยมนำมาเป่าเล่น และถือว่าเป็นหน้าที่สำหรับให้ฝ่ายชายเป็นผู้เป่าเท่านั้น

ด้วยเปอหน้าเนต เป็นเครื่องดนตรีที่ทำจากปลายเขาสัตว์ ดังนั้นขนาดจะเป็นไปตามขนาดของเขาสัตว์ที่นำมาใช้ทำ แต่ทั้งนี้ในปัจจุบันเขาควายเริ่มหายาก จึงทำให้มีการประดิษฐ์วัสดุขึ้นมาทดแทนโดยใช้ไม้สักที่มีลักษณะโค้ง ผ่าครึ่งของท่อนไม้ คว้านช่องกลางของไม้ออก จากนั้นให้นำมาประกบกัน รัดด้วยเชือกหวาย หรือไหม ในส่วนกลางของเครื่องเจาะช่องเพื่อติดลิ้นเครื่อง โดยขนาดของเครื่องที่วัดได้ขนาด ยาวประมาณ ๔๐ เซนติเมตร เส้นผ่าศูนย์กลางของปลายด้านหนึ่ง ๗ เซนติเมตร และปลายอีกด้านหนึ่ง ๒ เซนติเมตร ส่วนลิ้นของเครื่อง กว้าง ๒ เซนติเมตร ยาว ๕ เซนติเมตร ยึดติดกับตัวเครื่องด้วยขี้ผึ้ง



ภาพ ๓.๖๑ เปอหน้าเนตไม้

ที่มา: อองอาจ อินทนิเวศ

ระบบเสียง

เสียงของเปอหน้าเนตไม้ที่วัดได้ มีสองระดับเสียง คือ เมื่อเป่าโดยไม่ปิดรู จะได้เสียงตรงกับโน้ตสากลในระดับเสียง F#3 และเมื่อปล่อยนิ้วหัวแม่มือ หรือเปิดรูปลายด้านเล็ก จะได้เสียงตรงกับโน้ตสากลในระดับเสียง G#3



วิธีการบรรเลง

การบรรเลงเปอหน้าเนต มีส่วนสำคัญหลักคือ มือทั้งสองข้างที่ค่อยปิด-เปิดเสียง และปากที่เป่าลมเข้าออกอย่างมีจังหวะ โดยให้นิ้วหัวแม่มือปิดรูที่ปลายด้านเล็ก ส่วนปลายด้านใหญ่ใช้ฝ่ามือค่อยปิด-เปิด เพื่อให้เกิดจังหวะของเสียง



ภาพ ๓.๖๒ ลักษณะการเป่าเปอหน้าเนต
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๓. บทเพลง

๓.๑ บทเพลงเตหน้ากู

เพลง คิดถึงบ้าน

กลุ่มชาติพันธุ์ปาวเก๋อญอ บ้านกะเหรี่ยงรวมมิตร อ.เมือง จ.เชียงราย

เตหน้ากู โดย วัชร วาลา

ถอดโน้ตดนตรี โดย องอาจ อินทนิเวศ

ร้อง

เตหน้ากู

ทำนองเพลงเตหน้ากูนี้เป็นทำนองหลักของเพลง สำหรับใช้บรรเลงเตหน้ากู ซึ่งเป็นทำนองเดียวกันกับทำนองร้อง โดยแนวทำนองเตหน้ากูและแนวร้องจะวนซ้ำไปเรื่อย ๆ สามารถใส่ลูกเล่นได้ตามทักษะของผู้บรรเลง เพียงแต่คงทำนองหลักนี้ไว้

๓.๒ ทำนองเปอหน้าเนต (สำหรับเรียกช้าง)

ทำนองเปอหน้าเนต (สำหรับเรียกช้าง) ในแบบเริ่มต้นนั้น มีอยู่ ๒ ลักษณะ ได้แก่

ลักษณะที่ ๑



ลักษณะที่ ๒



นอกจากนี้ยังมีเพื่อนำมาใช้ในการทำงาน เช่น เปอหน้าเนต ที่มีหน้าที่ส่งสัญญาณ คำสั่งให้กับช่างเมื่อยามทำงาน ซึ่งสื่อความสัมพันธ์ได้ถึงความเป็นธรรมชาติของคนและสัตว์ จึงทำให้เสียงดนตรีเป็นสิ่งที่ขาดหายไม่ได้เลยกับกลุ่มชาติพันธุ์ปวาเกอญอ

๕. ข้อมูลชุมชนที่ปรากฏภูมิปัญญาด้านดนตรี

หมู่บ้านที่โด่งดังที่เก็บข้อมูลในครั้งนี้ คือ หมู่บ้านกะเหรี่ยงรวมมิตร ตำบลแม่อาย อำเภอเมือง จังหวัดเชียงราย ซึ่งเป็นชุมชนชาวปวาเกอญขนาดใหญ่ และตั้งถิ่นฐานกันมาเป็นเวลานาน โดยมีที่ตั้งของหมู่บ้านห่างจากที่ว่าการอำเภอเมือง แสดงในแผนที่ดังนี้



แผนที่ ๓.๑๒ ชุมชนบ้านกะเหรี่ยงรวมมิตร ตำบลแม่ยาว อำเภอเมือง จังหวัดเชียงราย

ที่มา: <http://www.chiangraifocus.com/2010/aumpher.php?aid=1>

๖. รายชื่อนักดนตรี และผู้ให้ข้อมูล

นายเสน่ห์ วาลา นายวัชร วาลา นายกิณุ เฉลิมเสียงทอง ดช.คิต มะโนรัตน์ นางจันทร์สม
เฉลิมเสียงทอง

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง

๑. ลักษณะ และการจัดประเภทของดนตรี

ม้ง เป็นกลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งที่มีความเชื่อในบรรพบุรุษของตนเองมาอย่างมีธรรมเนียม พิธีกรรมการปฏิบัติที่ยึดถือกันอย่างเคร่งครัด เหตุนี้เองดนตรีของม้งจึงเข้าไปเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมที่สำคัญอย่างลึกซึ้ง โดยมีบทบาทเป็นสื่อระหว่างมนุษย์กับเทพเจ้าที่นับถือ ดังนั้นเครื่องดนตรีของม้งที่ใช้ในพิธีกรรมจะไม่สามารถนำไปใช้ในกิจกรรมการบันเทิงได้ เช่นเดียวกันดนตรีสำหรับความบันเทิงจะไม่เข้ามาเกี่ยวข้องกับงานพิธีกรรมเช่นกัน

ในจังหวัดเชียงราย ดนตรีของม้ง มีการนำมาใช้กันอย่างแพร่หลายในชุมชนม้งตามอำเภอต่าง ๆ แต่เครื่องดนตรีบางอย่างอาจเลือนหายไปบ้าง และไม่ปรากฏตามการศึกษาวิจัยของนักวิชาการที่ผ่านมา แต่ทั้งนี้ยังมีเครื่องดนตรีที่คนม้งให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก และยังคงสืบทอดความรู้ทั้งด้านบทเพลง ความเชื่อ และบทบาทของการนำมาใช้ในวัฒนธรรมของชาวม้ง นอกจากนี้ยังมีการจัดตั้งศูนย์การเรียนรู้ทางวัฒนธรรมม้ง โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อรวบรวมองค์ความรู้ทางภูมิปัญญาให้สูญหายไป และได้ถ่ายทอดความรู้ให้กับเยาวชนม้งให้รู้จักเครื่องดนตรีที่ถือเป็นภูมิปัญญาของชาวม้งมาแล้วหลายรุ่น

จากการลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม พบว่า ชุมชนมีการให้น้ำหนักการให้ความสำคัญต่อ “เซ่ง” เป็นอย่างมาก แม้ว่าจะมีบันทึกถึงเครื่องดนตรีม้งอีกหลายชนิด แต่ในการเก็บข้อมูลครั้งนี้ผู้วิจัยยังไม่พบการนำดนตรีชนิดอื่นของม้งเข้ามาในวิถีชีวิตในสภาพปัจจุบัน อาจด้วยความนิยมหรือบทบาทของเซ่งที่มีมากต่อสังคมปัจจุบัน หรือเหตุอันใดก็ตาม ดังนั้นในเรื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง ที่นี้จึงขอเสนอเฉพาะเครื่องดนตรี “เซ่ง” ในวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งเพียงเท่านั้น

เซ่ง

“เซ่ง” หรือเรียกตามภาษาคนพื้นราบทั่วไปว่า “แคนม้ง” เป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญที่สุดของม้ง ด้วยเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในพิธีกรรม จึงทำให้เซ่งมีบทบาทสำคัญที่ขาดมิได้ ทำให้ต้องมีการสืบทอด และเรียนรู้วิธีการนำไปใช้ประกอบในพิธีกรรมอย่างละเอียด และมีขั้นตอน ควบคู่กับบทเพลงที่เฉพาะเจาะจง ในแต่ละช่วงพิธีกรรมนั้น ๆ ดังนั้นการศึกษาวิชาลัยเครื่องดนตรีจึงควรต้องศึกษาบทเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมควบคู่ไปด้วย จึงจะทำให้เกิดความเข้าใจในภูมิปัญญาทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง



ภาพ ๓.๖๓ การบรรเลงฆ้องของม้ง
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

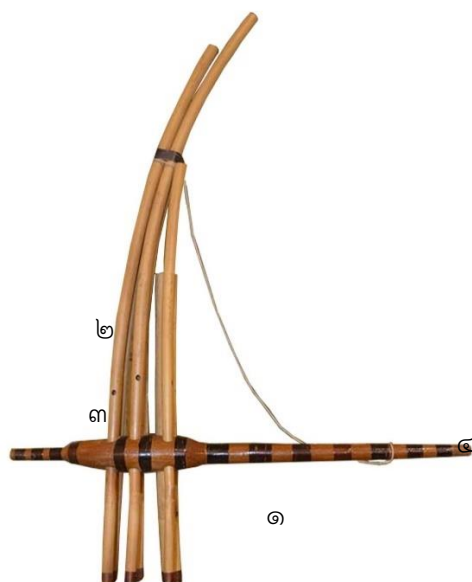
๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี

ฆ้อง จัดเป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม (Aerophone) ประเภทมีลิ้นอิสระ (Free Reed) เป็นเครื่องดนตรีจำพวกเดียวกันกับแคนน้ำเต้า แคนไม้ไผ่ทั่วไป แต่ลักษณะที่โดดเด่นของฆ้อง คือ การเป็นเครื่องดนตรีที่มีขนาดใหญ่ มีท่อที่โค้งงอ และลีลาการเป่าในพิธีกรรมที่สวยงาม ทำให้ปัจจุบันมีการนำฆ้องเข้ามาประกอบการแสดงทางวัฒนธรรมอย่างสวยงาม แต่ในบทบาทที่แท้จริงแล้วฆ้องเป็นเครื่องดนตรีพิธีกรรมที่แฝงความเชื่ออย่างมากมาย และอยู่คู่กับวิถีชีวิตของม้งมาอย่างยาวนาน ดังนั้นการอยู่คู่กับประเพณีวัฒนธรรมในวิถีชีวิตของชาวม้ง จึงทำให้ฆ้องมีเสน่ห์น่าสนใจที่จะศึกษาถึงองค์ความรู้ที่แฝงอยู่ในเครื่องดนตรีภูมิปัญญาชนิดนี้

ฆ้อง เป็นเครื่องดนตรีที่ทำจากวัสดุธรรมชาติ แบ่งส่วนประกอบของเครื่องออกเป็นส่วนหลัก ๆ ๒ ส่วนด้วยกัน คือ ส่วนตัวเครื่อง ซึ่งทำจากไม้เนื้ออ่อน เช่น ไม้ขนุน หรือ ไม้สน เป็นต้น ขูด ถาก เหลาโครงไม้ให้ได้ตามแบบอย่างตัวเครื่องที่ต้องการ กล่าวคือ มีลักษณะท่อนยาว คล้ายรูปซ้อน โดยปลายด้านหนึ่งกลมใหญ่ เส้นผ่าศูนย์กลาง ประมาณ ๑๐ เซนติเมตร และยาวเรียวไปยังปลายอีกด้าน

หนึ่ง เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๒-๓ เซนติเมตร ผ่าซีกกลางท่อนไม้นั้น ขุดคว้านภายในส่วนกลางเพื่อทำหน้าที่เป็นกล่องเสียง จากนั้นเจาะรูเพื่อสอดใส่ท่อ ทั้งหก มัดติดตัวเครื่องด้วยเชือก แผ่นเงิน เสื่อน้ำมัน หรืออื่น ๆ ที่หาได้ในท้องถิ่น (ปัจจุบันนิยมใช้เทปพันสายไฟ)

ส่วนท่อ ทำจากไม้ไผ่รวก มีขนาดความยาวแตกต่างกันตามระดับเสียงของท่อ จำนวนทั้งสิ้น ๖ ท่อ ยาวลดหลั่นกัน เสียบเข้าไปในตัวเครื่องที่เจาะรูไว้ โดยส่วนท่อแต่ละท่อ และส่วนประกอบปลีกย่อยมีชื่อเรียก และขนาด ดังนี้



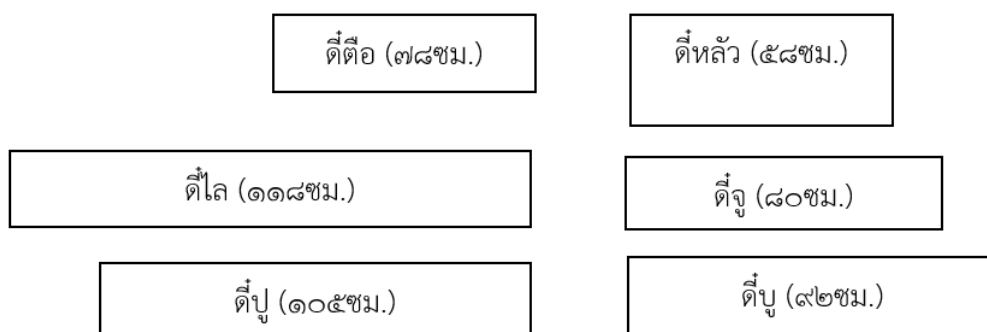
ชื่อเรียกส่วนประกอบต่าง ๆ ของฆ้อง

๑. ตัวฆ้อง เรียกว่า เต้า
๒. ท่อ เรียกว่า ดี
๓. ลิ้นฆ้อง ลักษณะเป็นแผ่นไม้บางขนาด ๑.๐x๔.๐ เซนติเมตร ติดอยู่ด้านข้างของแต่ละท่อ บริเวณช่วงที่เสียบเข้าไปในตัวเครื่อง ท่อละ ๑ ลิ้น ยกเว้น ท่อดีหัว (ท่อใหญ่สุด) ติดเรียงขนานกันสามลิ้น
๔. ส่วนปากเป่า

ชื่อเรียกท่อนต่างๆ ของฆ้อง

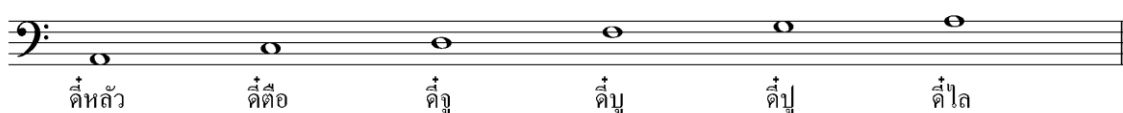
ท่อนที่	ลักษณะท่อน	ชื่อเรียก	เส้นผ่าศูนย์กลาง/ความยาวของท่อน (ซม.)	มือข้าง	นิ้วที่วาง
๑	ใหญ่	ดีหัว	๓.๕/๕๘	ขวา	โป่ง
๒	เล็ก	ดีจุ	๒.๐/๘๒		ชี้
๓	เล็ก	ดีบู	๒.๒/๙๒		กลาง
๔	เล็ก	ดีตื้อ	๒.๓/๗๘	ซ้าย	โป่ง
๕	เล็ก	ดีไล่	๒.๓/๑๑๘		ชี้
๖	เล็ก	ดีปู	๑.๘/๑๐๕		กลาง

การวางเรียงท่อนของฆ้อง และขนาดความยาวในแต่ละท่อน ดังนี้



ระบบเสียง

ระบบเสียงของฆ้อง มีการปรับเปลี่ยนได้ตามลักษณะและขนาดของลิ้นที่แทรกอยู่ในท่อนภายในตัวฆ้อง ซึ่งในแต่ละท่อนจะติดลิ้นที่ส่วนปลายด้านข้าง ท่อนละ ๑ ลิ้น แต่ในท่อนใหญ่ หรือท่อนดีหัว นั้นจะติดลิ้น ๓ ลิ้น วางรอบส่วนปลายของท่อนั้นในระยะเท่ากัน เมื่อทำการวิเคราะห์เสียงที่เกิดขึ้นแต่ละท่อนสามารถแสดงเป็นโน้ตสากล ตามแต่ละท่อนได้ดังนี้



วิธีการบรรเลง

การบรรเลงฆ้อง มีทักษะการฝึกเช่นเดียวกันกับการฝึกเครื่องดนตรีตระกูลแคน โดยผู้ฝึกหัดเป่าฆ้องนั้น ต้องฝึกเทคนิคการระบายลมให้ชำนาญก่อน จากนั้นจึงเริ่มเรียนการวางนิ้วมือ เรียนบทเพลงขั้นต้น ไปจนถึงขั้นสูง การเรียนบทเพลงในแต่ละระดับจะมีการเรียนทำทางการเดินควบคู่กันไป ด้วย ซึ่งทำทางการเดินตามจังหวะเพลงนี้ เป็นส่วนประกอบประกอบการประกอบการแสดงฆ้อง รวมทั้งชุดการแต่งกายที่มีการตกแต่งด้วยเหรียญเงินอย่างสวยงาม ถือเป็นส่วนสำคัญในการแสดงทางวัฒนธรรมของชาติพันธุ์ม้ง ที่ปัจจุบันนี้นักดนตรีฆ้องจะได้รับเชิญไปแสดงอย่างต่อเนื่อง ทั้งในการบรรเลงฆ้องมีลักษณะการวางนิ้วมือ โดยจะเรียงไปตามท่อจากท่อใกล้ตัว โดยเริ่มจากนิ้วหัวแม่มือ นิ้วชี้ และนิ้วกลาง



ภาพ ๓.๖๔ ลักษณะทำทางการเป่าฆ้อง และการวางนิ้วมือ

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

การบรรเลงฆ้องสามารถบรรเลงพร้อมกันได้ครั้งละมากกว่า ๑ เครื่อง แต่โดยทั่วไปจะบรรเลงทีละเครื่อง ในการบรรเลงฆ้องในพิธีกรรมนั้น นักดนตรีจะบรรเลงบริเวณหน้าที่ตั้งหีบศพ โดยจะเดินเป็นวงกลม มีญาติหรือแขกผู้เข้าร่วมงานร่วมเดินพร้อมกันไปด้วย

๓. บทเพลง

ถึงแม้ว่าบทเพลงของฆ้องส่วนใหญ่จะใช้ในพิธีกรรมงานอวมงคลเป็นหลัก แต่ทั้งนี้ยังมีเพลงที่แต่งขึ้นเพื่อนำมาใช้ในการแสดงทางวัฒนธรรม เพื่อต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองที่เข้ามาในชุมชน หรือญาติพี่น้องที่กลับมาบ้าน ก็สามารถใช้เพลงนี้ในการเป่าต้อนรับได้

เพลง เหม่งกิ้วลัว

เพลงบรรเลงด้วยฆ้อง ใช้ในการต้อนรับแขก

ม้ง บ้านม่วงยาย อ.เวียงแก่น จ.เชียงราย

ถอดโน้ตดนตรีโดย งามอาจ อินทนิเวศ



เสียงประสานโน้ต A ต่ำ ที่เกิดจากท่อนี้หลังจากจะออกมาอย่างเป็นธรรมชาติตลอดทั้งเพลง

๔. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม และวัฒนธรรม

ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่เข้าศึกษาวิจัยในชุมชนม้งโป่งนก บ้านโป่งเหนือ อำเภอยางป่าเป้า จังหวัดเชียงราย และศูนย์วัฒนธรรมชนเผ่าม้ง บ้านอำเภอยางป่าเป้า ทำให้ทราบว่า กลุ่มชาติพันธุ์ม้งมีการบันทึกเรื่องราว ความสำคัญ และบทบาทของฆ้องที่นำมาใช้ในวัฒนธรรมของคนม้งไว้อย่างละเอียด โดยมีการกล่าวไว้ในรูปแบบตำนานที่เล่าสืบต่อกันมา องค์ความรู้ ความเชื่อทางประเพณี ที่เกี่ยวกับฆ้องมีการถ่ายทอดไว้อย่างเป็นระบบ ในที่นี้จึงขอสรุปความและนำเสนอเรื่องราวของฆ้อง ดังนี้

ตำนานเรื่องฆ้อง กล่าวว่า ตำนานกำเนิดของชาวม้งมีมาเมื่อ ๕,๐๐๐-๖,๐๐๐ ปีก่อนหน้านี้ โดยมีบรรพบุรุษอาศัยอยู่ทางซ้ายโลกเหนือ กลุ่มคนเหล่านี้มีความเชื่อว่า เทวดาเป็นผู้สร้างโลก และสรรพสัตว์ขึ้นมา เทวดาได้มอบเครื่องดนตรีมีลักษณะเป็นแคนท่อนไม้ไผ่เรียวยาว ให้กับบรรพบุรุษม้ง จำนวน ๖ คน ๆ ละ ๑ ท่อน แต่ละท่อนมีความยาวแตกต่างกัน เฉลี่ยประมาณ ๕๐-๑๐๐ เซนติเมตร บรรพบุรุษของม้งทั้ง ๖ คน มีชื่อว่า จี๋นุ่เจง จี๋นุ่ไฟล์ จี๋นุ่ตง จี๋นุ่ซ่า จี๋ตังแซงนุ่ซึลั้ง และ จี๋นุ่ลั้ง เมื่อได้รับแคนท่อนเดี่ยวมาแล้วนั้น การนำไปใช้บรรเลงต้องบรรเลงพร้อมกันทั้ง ๖ คน จึงจะทำให้ได้เสียงที่ครบถ้วน ซึ่งโอกาสที่จะนำไปใช้บรรเลง คือ ในงานมงคลสมรส เท่านั้น ต่อมาเมื่อมีหนึ่งในหกของบรรพบุรุษได้ตายจากไป จึงทำให้ขาดผู้มาเป่าให้ครบถ้วนเหมือนเดิมได้ นายจี๋นุ่เจง จึงคิดหาทางออกโดยการนำแคนท่อนเดี่ยวทั้ง ๖ ท่อนมาสอดเข้าไปในกระบอกไม้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน จึงทำให้ได้เสียงที่ครบเหมือนเดิม ต่อจากนั้นจึงมีการสืบทอดเครื่องดนตรีแคนในลักษณะ ๖ ท่อนนี้ติดต่อกันมาเรื่อย ๆ โดยมีคนเป่าที่เป็นทั้งชาย และหญิง จนมีเหตุการณ์ที่มีหญิงคนหนึ่งชื่อ ป้าแย่งย่า แซ่เล่า ได้นำแคนมาเป่าในงานศพของ

เสือโคร่ง เสี่ยงแคนนี้ดังไปถึงยมโลก ทำให้ยมบาลเข้าใจผิดคิดว่าเป็นการเป่าในงานศพของคน จึงเข้าใจผิดคิดว่าคนมั่งมีความสุขต่อความตาย จึงสาปคนมั่งให้ตายจำนวนมาก จากนั้นป่าเี่ยงย่าจึงแต่งเพลงสำหรับงานศพให้กับคนมั่ง โดยเนื้อหาของเพลงเป็นการกล่าวต่อว่ายมบาลที่สาปให้คนมั่งต้องตายไป และการเจรจาให้ผู้ที่ตายไปแล้วนั้นไปสู่ภพภูมิที่ดีขึ้น

ปัจจุบันเขมยังคงมีบทบาทสำคัญต่อวิถีชีวิตของคนมั่งอยู่ ในด้านของพิธีกรรม เช่น พิธีกรรมงานศพ พิธีกรรมการฆ่าสัตว์เพื่อนำมาเป็นอาหาร พิธีกรรมการทำบุญให้แก่บรรพบุรุษ หรือผู้ที่ตายไปแล้ว และด้านการแสดงทางประเพณีวัฒนธรรมที่จัดขึ้นโดยหน่วยงานต่าง ๆ นอกจากนี้ยังพบว่าการนำเขมมาใช้ในกิจกรรมประเพณีการเลี้ยงต้อนรับแขกผู้มาเยือนอย่างเป็นทางการอีกด้วย

๕. ข้อมูลชุมชนที่ปรากฏภูมิปัญญาด้านดนตรี

ชุมชนมั่งที่ดำเนินการเก็บข้อมูล ได้แก่ ชุมชนมั่งโป่งนก บ้านโป่งเหนือ อ.เวียงป่าเป้า และชุมชนมั่ง บ้านไทยสามัคคี ต.ม่วงยาย อ.เวียงแก่น จ.เชียงราย โดยมีพิกัดของหมู่บ้าน ดังนี้



แผนที่ ๓.๑๓ ชุมชนมั่ง บ้านไทยสามัคคี ต.ม่วงยาย อ.เวียงแก่น จ.เชียงราย

ที่มา: <http://www.chiangraifocus.com/2010/aumpher.php?aid=4>



แผนที่ ๓.๑๔ ชุมชนม้งโป่งนก บ้านโป่งเหนือ อ.เวียงป่าเป้า จ.เชียงราย
ที่มา: <http://www.chiangraifocus.com/2010/aumpher.php?aid=6>

๖. รายชื่อนักดนตรี และผู้ให้ข้อมูล

นายชั่วเพี้ยะ แซ่เฮ้อ นายสุภาพ เสียงปัญญาธรรม นายวิสุทธิ นายเล่ายี แซ่เสก นายเอกพจน์
กมลასันบุชา นายเท่งเปา เวียงแก่น

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่

๑. ลักษณะ และการจัดประเภทของดนตรี

ลาหู่ เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่ได้ชื่อว่ามึนหะ และดนตรีในหัวใจ ดนตรีของลาหู่เป็นดนตรีที่สะท้อนความเป็นธรรมชาติตามวิถีชีวิตคนลาหู่ได้เป็นอย่างดี ในอดีตดนตรีของลาหู่มีความเกี่ยวพันกันอย่างมากกับชุมชน โดยจะมีผู้ประกอบพิธีกรรม ที่เรียกว่า “โตโบ” เป็นผู้รักษาหอศักดิ์สิทธิ์ของชุมชนนั้นไว้ และโตโบจะเป็นผู้นำประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ผ่านเสียงดนตรีแต่ละชนิด ดังนั้นบทเพลงของลาหู่จึงมาคู่กับพิธีกรรม ความเชื่อ และความหมายที่แฝงอยู่

ปัจจุบันผู้ที่ปฏิบัติหน้าที่โตโบเริ่มหายากมากขึ้น ส่งผลให้องค์ความรู้ในการประกอบพิธีกรรม และบทเพลงเก่าแก่เลือนรางไปทุกที แต่เสียงเพลงของลาหู่ยังคงอยู่ไปหายไ่ไหน หากแต่บทบาทของดนตรีอาจเปลี่ยนไปบ้างตามกาลเวลา ซึ่งจะเห็นได้ว่าปัจจุบันดนตรีของลาหู่ นั้นจะมีเฉพาะในงานประเพณีรื่นเริง ไม่นิยมนำดนตรีเข้าไปเกี่ยวข้องกับงานอวมงคล

ดนตรีของลาหู่ นอกจากจะมีไว้เล่นเพื่อความเพลิดเพลินแล้ว ส่วนใหญ่นิยมนำมาบรรเลงร่วมกันในงานประเพณีการเต้นรำปีใหม่ “งานกินวอ” หรือภาษาลาหู่ เรียกว่า “เคาะจาเหว” ซึ่งในงานจะมีกิจกรรมพิเศษ คือ การเต้นรำเฉลิมฉลองกัน เรียกว่าการเต้น “จะคี” ในส่วนนี้เองดนตรีจะมีบทบาทในการร่วมแสดงออกอย่างเต็มที่ ดังนั้นในการแบ่งลักษณะ และประเภทของดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ในจังหวัดเชียงราย จึงขอแบ่งออกเป็นเครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์ และการขับร้องเพลงกาเม่อเว

๑.๑ เครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์

ลาหู่เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีดนตรีอยู่ในกิจกรรม ประเพณี วิถีชีวิตมาอย่างแนบแน่น เครื่องดนตรีในกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ นี้ เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในงานประเพณีรื่นเริง หรือเพื่อผ่อนคลายหลังจากทำงานอย่างเหน็ดเหนื่อยมาตลอดทั้งวัน เครื่องดนตรีเหล่านี้ล้วนแล้วแต่ทำจากวัสดุธรรมชาติ สามารถหาได้ง่ายในท้องถิ่น แต่แฝงด้วยภูมิปัญญา และความคิดสร้างสรรค์ทางดนตรีที่น่าสนใจ ปัจจุบันเครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์ ที่ปรากฏอยู่ในสังคมวัฒนธรรมลาหู่ในจังหวัดเชียงราย ได้แก่ นอ (แคน น้ำเต้า) อ้าทา (จิ้งนอง) แลกาซู้ (ขลุ่ย) แจะโอ่ว (กลอง) โปโลโก่ เค่วมา (ฉาบ) และ แลรัฐ (ฮาร์โมนี กา) เป็นต้น



ภาพ ๓.๖๕ นักดนตรีและเครื่องดนตรีลาหู่ นอ แล็กาซัย กลองแจ๊ะโอ่ว โบโลโก๋ เค่วมา และแล้รู
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๑.๒ เพลงขับร้อง กาเม่อเว

กาเม่อเว เป็นชื่อเรียกลักษณะการขับร้องเพลงแบบด้นเนื้อร้องของลาหู่ พบได้ในงานเทศกาล
เต็นรำประจำปี หรืองานปีใหม่ โดยต้นเสียงจะขับร้องเพลงที่มีทำนองไม่ยาวมากนัก และจะใช้ทำนอง
นั้นเป็นทำนองหลักของเพลง จากนั้นจะเปลี่ยนเนื้อร้องไปเรื่อย ๆ ทำนองของกาเม่อเวไม่ยึดติด
ตายตัว สามารถเปลี่ยนได้ เพิ่มเติมตามแต่เนื้อหาที่ผู้ขับร้องจะนำไปใช้

๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี

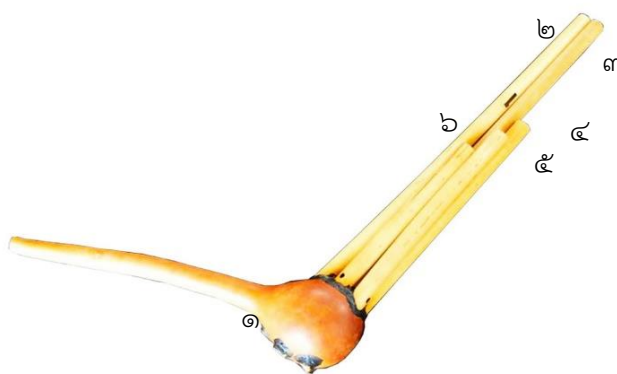
๒.๑ นอ

นอ หรือแคนน้ำเต้าของลาหู่ จัดอยู่ในเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม (Aerophone) ประเภท
ลิ้นอิสระ (Free Reed) มีลักษณะภายนอก และภายในเครื่องเช่นเดียวกับเครื่องดนตรีลาเจของอา
ข่า และผู้หลู ของลีซู แต่มีขนาดแตกต่างกันออกไปขึ้นอยู่กับผลของน้ำเต้าที่นำมาใช้ทำกล่องเสียง นอ
เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมมากในกลุ่มคนลาหู่ ในอดีตนอถูกใช้ประกอบในพิธีกรรมความเชื่อ
ของชุมชนเสมอ ๆ โดยเชื่อว่าเพลงที่เป่าออกมาจากนอนั้นจะช่วยขับไล่สิ่งไม่ดีออกไปจากหมู่บ้าน เมื่อ
สิ่งไม่ดีออกไป สิ่งดี ๆ จะเข้ามาแทนที่ ปัจจุบันรูปแบบความเชื่อเปลี่ยนแปลงไปบทบาทของนอก็
เปลี่ยนแปลงไปตาม โดยนอกจากถูกนำมาใช้ประกอบพิธีกรรมแล้ว ในปัจจุบันยังนำมาใช้บรรเลงเพื่อ

ความเพลิดเพลิน หรือใช้บรรเลงคลายเหงายามเมื่อต้องอยู่คนเดียว หรือใช้ประกอบการเต้นรำในงาน ประเพณีได้อย่างสนุกสนาน

นอ แบ่งออกได้ ๓ ประเภทตามขนาดของเครื่อง คือ นอโกมา ซึ่งมีขนาดใหญ่ที่สุด ใช้ประกอบในพิธีกรรมความเชื่อในชุมชน นอซื่อ มีขนาดกลาง และนอแกและ เป็นนอที่มีขนาดเล็ก ซึ่งได้รับความนิยมมากเนื่องจากพกพาสะดวก เป่าง่ายไม่ต้องใช้ลมมาก และบทเพลงที่เล่นไม่ยากจนเกินไป ในการลงพื้นที่นั้นไม่พบว่ามีคนนำเอานอโกมา และนอซื่อ มาใช้แล้วในพื้นที่ เนื่องจากไม่มีเครื่อง ขาดผู้รู้ และขาดผู้เล่น แต่ยังพบนอแกและที่ยังปรากฏอยู่ และแพร่หลายมากในหลายชุมชนลาหู่

นอ มีลักษณะตัวเครื่องทำจากผลน้ำเต้า แบบมีก้านยาวสำหรับเป่า ทำความสะอาดภายใน และเจาะรูที่ผลน้ำเต้าเพื่อใส่ท่อจำนวน ๕ ท่อ ปิดรอยต่อด้วยขี้ผึ้ง ตัวเครื่องมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๘ เซนติเมตร ยาววัดจากปลายปากเป่า ยาวประมาณ ๑๘ เซนติเมตร มีท่อเสียงทั้งหมด ๕ ท่อ โดยท่อที่ ๑ และ ๒ มีขนาดเท่ากัน คือ ๒๐ เซนติเมตร แต่ท่อที่ ๑ มีเจาะช่องรูอากาศ ตรงตำแหน่งความยาวที่ ๑๖ เซนติเมตร ท่อที่ ๓ ยาว ๑๕ เซนติเมตร ท่อที่ ๔ ยาว ๑๔ และท่อที่ ๕ ยาว ๑๓ เซนติเมตร



ชื่อเรียกส่วนประกอบต่าง ๆ

๑. ตัวเครื่อง	เรียกว่า	แห่ย์
๒. ท่อที่ ๑	เรียกว่า	อ่อปา
๓. ท่อที่ ๒	เรียกว่า	อ่อเอ
๔. ท่อที่ ๓	เรียกว่า	อ่อญ่าเออ
๕. ท่อที่ ๔	เรียกว่า	อ่อก่าแล้
๖. ท่อที่ ๕	เรียกว่า	อ่อญ่าแล

ระบบเสียง

เสียงของนอ อาจมีความคลาดเคลื่อนกันไปตามขนาดของเครื่อง แต่จะมีระยะห่างของเสียงที่ใกล้เคียงกันในแต่ละเครื่อง ทั้งนี้เสียงของนอที่วิเคราะห์ได้มีความใกล้เคียงกับโน้ตสากล โดยแสดงเสียงของแต่ละท่อน ดังนี้



นิ้วปิดกันเครื่องจะทำให้เกิดเสียงโดรน (Drone) ซึ่งเป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งของแคนน้ำเต้า

วิธีการบรรเลง

การบรรเลงนอ มีลักษณะการวางมือเช่นเดียวกันกับ ลาเจ๋ของอาฮา แบ่งลักษณะการวางนิ้วมือ ดังนี้

มือขวา: นิ้วกลาง ใช้กดรูท่อนที่ ๕

นิ้วหัวแม่มือ ใช้กดรูส่วนล่างของท่อนทั้ง ๕

มือซ้าย: นิ้วชี้ ใช้กดรูท่อนที่ ๒

นิ้วหัวแม่มือ ใช้กดรูท่อนที่ ๑

นิ้วกลาง ใช้กดรูท่อนที่ ๓ และ ๔



ภาพ ๓.๖๖ ลักษณะการเป่านอ ของลาหู่

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒.๒ อ้าทา

อ้าทา หรือจิ้งห่องของลาหู่ เป็นเครื่องดนตรีที่แพร่หลายในกลุ่มคนลาหู่ ส่วนใหญ่นำมาบรรเลงเพื่อใช้เล่นเพื่อความเพลิดเพลิน หรือเพื่อการเกี้ยวพาราสีกันของหนุ่มสาว อ้าทาสามารถเล่นได้ทั้งฝ่ายชายและฝ่ายหญิงเช่นเดียวกันกับอาฮา ขมุ และกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ

อ้าทา ของลาหู่ทำจากไม้ ขนาดยาว ๑๕ เซนติเมตร กว้างประมาณ ๒ เซนติเมตร ผลิตเป็นช่องระหว่างกลางเพื่อให้เกิดเป็นการขยับ-ตวัด เพื่อให้เกิดเสียง



ระบบเสียง

ระบบเสียงของอ้าทามีเสียงหลักเพียงเดียว แต่จะมีการใช้เทคนิคเสียงหลอก (Harmonics) ซึ่งเป็นลักษณะการสั่นสะเทือนของเสียงลมในช่องปาก

วิธีการบรรเลง

ใช้มือซ้ายจับปลายด้านที่มีเชือกพัน วางอ้าทาไว้บนริมฝีปากในแนวตั้ง ใช้นิ้วหัวแม่มือของมือซ้ายปิดที่ปลายอีกด้านหนึ่ง ก้านที่ฉลุของเครื่องจะเกิดการขยับ โดยช่องปากจะทำหน้าที่เป็นกล่องเสียง

๒.๓ แล็กาซู้

แล็กาซู้ เป็นขลุ่ยไม้ไผ่ขนาดเล็ก จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม (Aerophone) ประเภทไม่มีลิ้น แล็กาซู้ทำจากไม้ไผ่เหี่ยว นิยมนำมาใช้บรรเลงเพื่อความเพลิดเพลินในยามค่ำคืน หรือใช้เพื่อเกี้ยวพาราสีกันของหนุ่มสาว แล็กาซู้ มีทั้งแบบ ๔ รู และแบบ ๕ รู การเลือกใช้ขึ้นอยู่กับทักษะของนักดนตรีแต่ละคน

แล็กาซู้ เป็นขลุ่ยไม้ มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๑.๕-๒ เซนติเมตร ยาวประมาณ ๒๕-๓๐ เซนติเมตร ส่วนปลายเครื่องด้านสำหรับเป่า จะบากขอบเครื่องเป็นช่องสำหรับผิวลมลงไปในเครื่อง ตัวเครื่องมีรูกดทั้งสิ้น ๕ รู มีรูค้ำด้านหลัง ๑ รู

ระบบเสียง

ระดับเสียงของแกล่กาซู้ เมื่อปิดรูหมดใช้ลมปกติจะได้เสียงสูงสุด คือ Bb และปิดทีละรูจะไล่เสียงลงต่ำไปทีละเสียง ดังนี้



วิธีการบรรเลง

แกล่กาซู้เป็นขลุ่ยเป่าปลาย การบรรเลงให้ปลายเครื่องตะที่ใต้ริมฝีปาก หายช่องรูเป่าขึ้นเพื่อผิวลมเข้าไป การวางนิ้วมือจะขึ้นด้วยมือใดก่อนก็ได้ โดยมีบนใช้สามนิ้ว และมือล่างใช้สองนิ้ว



ภาพ ๓.๖๗ ลักษณะการเป่า และการวางมือเพื่อบรรเลงแกล่กาซู้

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒.๔ แจะโอ่ว

แจะโอ่ว หรือกลองลาหู่ จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องหนัง (Membranophone) ประเภท กลองหน้าเดียว บทบาทของแจะโอ่วเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในงานประเพณีแต่งงานประจำปี หรืองานฉลองต่าง ๆ มีเครื่องดนตรีที่บรรเลงประกอบด้วย ได้แก่ โปโลโก และเควมา

กลองแจะโอ่ว ตัวเครื่องทำจากไม้เนื้อแข็ง คว้านเป็นโพรงภายใน ปิดหน้ากลองด้วยหนังวัว ชึงตึงหน้ากลองกับตัวเครื่องด้วยเชือกไนลอน ร้อยสายสะพายในส่วนด้านข้างของเครื่อง การตีนิยมใช้ฝ่ามือ หรือปลายนิ้วมือตีเพื่อให้เกิดเสียง



ภาพ ๓.๖๘ กลองแจะโอ่ว

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

ระบบเสียง

กลองแจะโอ่ว มีระดับเสียงที่ไม่แน่นอน แต่ให้หน้ากลองมีความตึง เมื่อตีด้วยด้วยฝ่ามือจะให้ระดับเสียงดังตามที่ต้องการ

วิธีการบรรเลง

ให้คล้องสายสะพายไว้ที่ไหล่ซ้าย ให้มือซ้ายวางบนตัวกลอง งอข้อมือลงมาบริเวณส่วนขอบของหน้ากลองเพื่อให้ตีได้สะดวก ส่วนมือขวาใช้ตีหน้ากลองตามจังหวะเพลง

๒.๕ โบล็โก่

โบล็โก่ หรือโหม่งลาหู่ ใช้บรรเลงในงานประเพณีเต๋นรำประจำปี สามารถเลือกขนาดได้ตามต้องการ ใช้บรรเลงร่วมกับกลองแจะโอ่ว และเค๋วมา

โบล็โก่ หรือโหม่ง เป็นโหม่งสำริสีดำ ขนาด ๘-๑๐ นิ้ว มีสายหิ้ว ใช้ไม้หุ้มปลายหัวด้วยผ้าสำหรับตีเพื่อให้เกิดเสียง วิธีการบรรเลง ให้จับสายห้อยโบล็โก่มือซ้าย มือขวาจับไม้ตีให้เข้ากับจังหวะ

๒.๖ เค่วมา

เค่วมา หรือฉาบ เป็นเครื่องดนตรีบรรเลงร่วมงานในประเพณีเต๋นรำประจำปี เช่นกัน จะบรรเลงร่วมกับ กลองแจ๊ะโอ่ว โปโลโก๋ เสมอ

เค่วมา เป็นทำจากโลหะผสมทองเหลือง ขนาด ๑๐ นิ้ว มีเชือกร้อยต่อกันทั้งสองข้าง วิธีการบรรเลง ให้จับเชือกที่เค่วมาแต่ละข้าง จากนั้นให้ตีเข้าหากัน ตามจังหวะของบทเพลง

๒.๗ แล้รู้

แล้รู้ หรือฮาร์โมนีกัน้า (Harmonica) จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม (Aerophone) ประเภทลิ้นอิสระ (Free Reed) แล้รู้ เป็นเครื่องดนตรีตะวันตกที่เข้ามามีอิทธิพลต่อประเพณีวัฒนธรรมของคนลาหู่ ไม่มีปรากฏการเข้ามาของเครื่องดนตรีว่าเริ่มนำมาเล่นกันตั้งแต่เมื่อไหร่ แต่จากการพูดคุยกับนักดนตรีที่เล่นแล้รู้ กล่าวว่า แล้รู้ เป็นเครื่องดนตรีที่สามารถหาซื้อได้ตามท้องตลาดทั่วไป จำกันำมาเล่นเพราะสนุกดี ดังนั้นแล้รู้จึงมีปรากฏว่านำมาใช้ในการบรรเลงเพื่อความสนุกสนานในประเพณีรีนเร้ง หรือในกิจกรรมทางศาสนาของกลุ่มคนลาหู่ที่นับถือศาสนาคริสต์ โดยนิยมเป่าประกอบการเต๋นรำ เป็นที่น่าสังเกตว่าเครื่องดนตรีแล้รู้ นี้ไม่ปรากฏว่ามีการนำมาเล่นในกลุ่มลาหู่ที่นับถือความเชื่อแบบดั้งเดิม ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า แล้รู้อาจเข้ามามีบทบาทในสังคมวัฒนธรรมของลาหู่โดยกลุ่มมิชชันนารีที่เข้ามาเผยแพร่ศาสนาคริสต์ในอดีต

แล้รู้ หรือฮาร์โมนีกัน้า ที่ใช้ในการบรรเลงของลาหู่เป็นฮาร์โมนีกัน้าแบบไดอะโทนิค คือ ช่องละ ๑๐ โน้ต เป่าได้เสียงหนึ่ง และดูดได้อีกเสียงหนึ่ง จากการศึกษาพบว่านักดนตรีลาหู่จะใช้แล้รู้ในบันไดเสียง คีย์ C Major



ภาพ ๓.๖๙ แล้รู้
ที่มา: งามา อันทนิเวศ

ระบบเสียง

แล้รู่ของลาหู่ เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากเครื่องดนตรีตะวันตก โดยมีระดับเสียงที่ผ่านการปรับตั้งมาเรียบร้อยแล้ว ดังนั้นการเทียบระบบเสียงจึงใช้แบบดนตรีสากล ดังนี้

ลม/ช่องที่	๑	๒	๓	๔	๕	๖	๗	๘	๙	๑๐
เป่า	C	E	G	C	E	G	C	E	G	C
ดูด	D	G	B	D	F	A	B	D	F	A

วิธีการบรรเลง

วิธีการบรรเลงแบ่งการฝึกออกเป็น ๒ ส่วน คือ การฝึกเป่า และการฝึกจับเครื่องดนตรี โดยการจับเครื่องดนตรีนั้น ให้คว้ามือซ้ายจับเครื่องในลักษณะหนีบด้วยนิ้วหัวแม่มือ และนิ้วชี้ มือขวาหงายขึ้นสอดรับตัวเครื่องด้านล่าง จากนั้นให้รวมนิ้วมือขวาทั้งหมดลงที่ตัวเครื่อง ช่องเป่าจะอยู่ระหว่างนิ้วหัวแม่มือทั้งสองข้างของผู้บรรเลง การฝึกเป่าให้ฝึกเป่าลมออกและดูดลมเข้า ซึ่งจะได้เสียงโน้ตที่แตกต่างกัน เช่น การเป่าในช่องที่ ๔ เสียงที่ได้คือเสียง C (โด) ในตำแหน่งเดิมหากดูด เสียงที่ได้จะออกเป็น D (เร) ดังนั้นในการฝึกเบื้องต้นจึงควรเป่าบันไดเสียง C Major จะทำให้เกิดความคุ้นเคยกับเสียง



ภาพ ๓.๗๐ หญิงสาวลาหู่ กับ แล้รู่

ที่มา: งามา อันทนเวศ

๓. บทเพลง

๓.๑ เพลง เพ็ อื้อ ซาซิเมโซะ

เพลงเพ็ อื้อ ซาซิเมโซะ เป็นเพลงที่ใช้ในการเชิญชวนออกมาเต้นรำ สามารถนำมาใช้ได้ทั้งฝ่ายชาย และฝ่ายหญิง เช่น หากฝ่ายชายเล่น เนื้อหาของเพลงจะสื่อความหมายว่า ให้น้องสาวแต่งตัวสวย ๆ แล้วออกมาเต้นรำกันเถอะ (เต้นรำในงานจะคี่)

เพลงเพ็ อื้อ ซาซิเมโซะ

เพลงเต้นรำปีใหม่ บรรเลงด้วยนอ ซาติพันธุ์ลาหู่

ลาหู่บ้านห้วยป่ากั้ง อ.เมือง จ.เชียงราย

ถอดโน้ตดนตรี โดย งามอาจ อินทนิเวศ

♩ = 72

8

16

26

36

41

การบรรเลงจริงจะมีเสียงประสานของท่อนเสียงอื่น ๆ เข้ามาในจังหวะตกที่สอง อย่างไม่สม่ำเสมอ

๓.๒ เพลงขลุ่ยแล็กายู่

เพลงบรรเลงด้วยแล็กายู่ เพลงนี้เป็นทำนองเพลงสั้น ๆ โดยเนื้อทำนองแสดงออกถึงความเหงา คิดถึงหญิงสาวของชายหนุ่ม

เพลง คลายเหงา

เพลงบรรเลงด้วย แล็กายู่ ของชาติพันธุ์ลาหู่

ลาหู่ บ้านห้วยป่ากั้ง อ.เมือง จ.เชียงราย
ถอดโน้ตดนตรี โดยองอาจ อินทนิเวศ



๓.๓ จังหวะจะคี

จังหวะจะคี เป็นการดำเนินจังหวะเครื่องดนตรีประเภทเคาะของลาหู่ เช่น กลองแจะโอ่ว โบโลโก และฉาบเควมา ทั้งนี้เครื่องดนตรีที่บรรเลงจะบรรเลงเพลงไปเรื่อย ๆ โดยจับเอาจังหวะตกของการก้าวเดิน หรือเต้นรำที่สม่ำเสมอ

จังหวะจะคี

ทำนองการดำเนินจังหวะเดินรำ จะคี ของลาหู่

ชาติพันธุ์ลาหู่ บ้านป่าไผ่ ต.บ้านดู่ อ.เมือง จ.เชียงราย
ถอดโน้ตดนตรี โดย องอาจ อินทนิเวศ



จังหวะจะคี เป็นจังหวะตกแบบสม่ำเสมอ โดยจะตกลงที่จังหวะ และลงพร้อมกันทุกเครื่องดนตรี

๔. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม และวัฒนธรรม

ลาหู่ เป็นชาติพันธุ์กลุ่มใหญ่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมหลายด้านทั้งภาษาพูด การแต่งกาย วัฒนธรรม ประเพณี และพิธีกรรม ซึ่งในด้านดนตรีนั้นก็สามารถเห็นความแตกต่างทางวัฒนธรรมเช่นกัน กล่าวคือ ในด้านของการนำเครื่องดนตรีมาใช้ บทเพลง ความเชื่อที่มีต่อเครื่องดนตรี ซึ่งความต่างเหล่านี้เกิดจากความเชื่อในการนับถือศาสนาที่เปลี่ยนหรือต่างกันไป เช่น ความเชื่อในการนำดนตรีเข้ามาประกอบพิธีกรรม ประเพณี ในกลุ่มชาวลาหู่ที่นับถือแนวจิตวิญญาณทางธรรมชาติ หรือสายผีบรรพบุรุษ ก็จะมีการนำเครื่องดนตรีแบบดั้งเดิมเข้ามาเกี่ยวข้องในพิธีกรรม ส่วนในกลุ่มลาหู่ดำซึ่งนับถือศาสนาคริสต์ก็จะมี การนำเอาดนตรีมาใช้ในเฉพาะงานรื่นเริงปีใหม่เพื่อความสุขสนทนทานั่น

แต่ทั้งนี้ประเพณีที่เหมือนกันในทุกกลุ่มลาหู่ คือ ประเพณีการเต้นจะคี หรืองานประเพณีปีใหม่ลาหู่ จะจัดขึ้นในช่วงใกล้เทศกาลตรุษจีนของทุกปี ชาวลาหู่ทุกบ้านจะออกมาขงลานกิจกรรมของหมู่บ้าน มีการตกแต่งเสาธงอย่างสวยงาม มีการนำเครื่องดนตรีออกมาบรรเลงเต้นรำกันอย่างสนุกสนาน จึงทำให้ดนตรีในกลุ่มที่ใช้ในงานรื่นเริงของลาหู่ได้ขาดหายไปจากสังคมวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่

ความเชื่อในประเพณีจะคี หรือที่เรียกกันโดยทั่วไปว่า งานกินวอ หรือเรียกตามภาษาลาหู่ว่า “เคาะจำเว” ซึ่งถือเป็นเทศกาลประเพณีที่สำคัญของลาหู่ มีพิธีกรรมสำคัญแบ่งออกเป็นช่วงกลางวัน และกลางคืน โดยช่วงกลางวันจะเป็นพิธีกรรมประเพณีการเซ่นไหว้บรรพบุรุษผู้ล่วงลับไปแล้ว การไหว้รดน้ำดำหัว ขอพรผู้อาวุโส หรือผู้ที่ได้รับการนับถือในหมู่บ้าน การทำความสะอาดบ้านเรือนและบริเวณของตนเองเพื่อต้อนรับวันใหม่ของปีใหม่ที่ จะมาถึง ญาติพี่น้องที่ออกจากหมู่บ้านไปทำงานที่อื่น ๆ ส่วนใหญ่จะกลับมาพร้อมหน้าพร้อมตากันเพื่อประกอบพิธีดังกล่าว ส่วนภาคกลางคืนนั้น จะเป็นงานสนุกสนานรื่นเริงเต้นรำของคนในชุมชน โดยเฉพาะคนหนุ่มสาวที่จะออกมาเต้นรำร่วมกัน ณ ลานกิจกรรมของหมู่บ้านอย่างเปิดเผย กิจกรรมส่วนนี้จะเป็นพื้นที่แสดงความสามารถของนักดนตรีหน้าใหม่ หรือหนุ่มน้อยที่อยากโชว์ความสามารถในการเต้นรำ และการเชื่อเชิญหญิงสาวที่ตนเองหมายปองไว้ได้มีโอกาสพูดคุย และชวนเต้นรำด้วยกัน ซึ่งจะอยู่ในสายตาของผู้ใหญ่ในชุมชนอย่างถูกต้องตามประเพณี

แม้ว่าประเพณีจะมีความสนุกสนานมากเพียงใด ก่อนการจัดงานทางกลุ่มผู้นำชุมชนจะมีการออกกฎเกณฑ์ของประเพณีไว้เพื่อความปลอดภัยของคนในชุมชน หรือกลุ่มที่เข้ามาเที่ยว เช่น การห้ามมีการทะเลาะวิวาท การห้ามดื่มสุราจนเมาขาดสติ การทำผิดประเพณี หรืออื่น ๆ ที่ทางชุมชนเห็นว่า จะสร้างความปลอดภัยให้แก่ชีวิตและทรัพย์สินส่วนรวม ซึ่งคนในชุมชนจะเข้าใจและยอมรับกฎ กติกา นี้อย่างเคร่งครัด ดังนั้นจึงเห็นได้ว่าปัจจุบันการเต้นรำในงานจะคี มีกำหนดระยะเวลาสั้นสุดในแต่ละ

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลีซู

๑. ลักษณะ และการจัดประเภทของดนตรี

ลีซู เป็นกลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งที่มีดนตรีเข้ามาเกี่ยวข้องกับประเพณีประจำป้อย่างสม่ำเสมอ โดยทั่วไปดนตรีของลีซูจะมีบทบาทในด้านของงานรื่นเริง งานมงคล หรืองานเฉลิมฉลองของชุมชน ทั้งนี้การนำเครื่องมาใช้บรรเลงก็จะมีผลัดเปลี่ยนชนิดของเครื่องที่บรรเลงต่อกันไปได้เรื่อย ๆ ไม่มีกฎเกณฑ์การรวมวง หรือการจัดผังการตั้งเครื่องดนตรีแต่อย่างใด การบรรเลงขึ้นอยู่กับความพร้อมของนักดนตรีลีซู เป็นสำคัญ แต่สิ่งหนึ่งที่มีการบรรเลงเครื่องดนตรีทุกชนิดจะเหมือนกัน คือ เรื่องของจังหวะการแกว่งเท้าประกอบท่าเต้นพร้อมกับการบรรเลงเครื่องดนตรี ซึ่งแต่ละเพลงจะมีกลุ่มจังหวะท่าเต้นของเท้าอยู่ โดยผู้ฟังที่เต้นตามนั้นจะดูท่าทางจังหวะเท้าและการเต้นจากนักดนตรีผู้บรรเลง ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของศิลปะการแสดงดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลีซู

ทั้งนี้ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลีซู มีเครื่องดนตรีที่ใช้ในสังคมวัฒนธรรมปัจจุบัน ดังนี้

๑.๑ เครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์

ลีซู เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่เล่นดนตรีได้ดีมาก ๆ บทเพลงมีความสนุกสนาน มีท่าทางการเต้นรำที่เป็นเอกลักษณ์ การแต่งกายที่สดใสสวยงามทำให้เป็นที่สะดุดตา และน่าดึงดูดใจให้อยากเข้าไปมีส่วนร่วมเป็นอย่างยิ่ง เครื่องดนตรีของลีซูทำจากวัสดุธรรมชาติ ที่หาได้ในชุมชน หรือบางส่วนของปัจจุบันหาไม่ได้แล้วก็จะมีการนำวัสดุที่หาได้ในปัจจุบันมาดัดแปลงทดแทนได้อย่างลงตัว

เครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์ลีซู ได้แก่ ซือปือ (พินสามสาย) ฝูหลู (แคนน้ำเต้า) และหยื่อลู (ขลุ่ย) โดยแต่ละเครื่องมีเอกลักษณ์ของเสียง และลักษณะการบรรเลงที่ต่างกันไป แต่เครื่องดนตรีเหล่านี้สามารถนำมาใช้บรรเลงในงานประเพณีกิจกรรมของชุมชนได้อย่างลงตัว สนุกสนาน และเป็นที่ชื่นชอบของชาวลีซูเป็นอย่างมาก กล่าวได้ว่าการจัดงานประเพณี (ปีใหม่อลีซู) จะต้องเตรียมนักดนตรี และทาบทามนักดนตรีที่เก่ง ๆ จากหมู่บ้านอื่น ๆ ให้มาร่วมงานเพื่อสร้างสีสันในชุมชนของตนเอง



ภาพ ๓.๗๑ การบรรเลงเครื่องดนตรีลือในงานเทศกาลประจำปี
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๑.๒ เพลงขับร้องของลือ โมะกั่วกั่วตัว

โมะกั่วกั่วตัว เป็นเพลงร้องหมู่ หรือขับร้องเดี่ยว เป็นการร้องโต้ตอบกันไปมาระหว่างชาย-หญิง หรือชาย-ชาย หรือหญิง-หญิง ของชาวลือ นิยมขับร้องเป็นวงขับร้อง ๒ วง อยู่ด้านข้างของงาน โดยจะพบการขับร้องลักษณะนี้ในงานรื่นเริง เช่น งานปีใหม่ งานแต่งงาน งานขึ้นบ้านใหม่ เป็นต้น เนื้อหาของบทร้องมีทั้งแบบท่องเที่ยว และแบบการด้น ส่วนลักษณะทางทำนองดนตรีจะมีทำนองหลักของการร้อง แล้วจะด้นเนื้อร้องไปเรื่อย ๆ โดยทำนองหลักนี้พบว่ามีปรากฏจำนวน ๔ ทำนองหลัก โดยแบ่งตามวัตถุประสงค์ของการนำไปใช้ในแต่ละกิจกรรม เช่น หากเป็นการขับร้องเพื่อสั่งสอนจะใช้ทำนองหนึ่ง งานแต่งงาน งานปีใหม่ และการเกี่ยวพาราสี ก็จะมีทำนองแตกต่างกันไปตามแต่ผู้นำการขับร้องในแต่ละครั้ง

ในการขับร้องเพลงโมะกั่วกั่วตัว ในลักษณะการขับร้องโต้ตอบนั้น จะพบในการขับร้องแบบเกี่ยวพาราสีกันระหว่างหนุ่มสาว ซึ่งจะแบ่งกลุ่มขับร้องออกเป็น ๒ ฝ่าย จะเป็นกลุ่มหรือเดี่ยวก็ได้ หากผู้ขับหรือกลุ่มขับไม่ค่อยชำนาญในการด้นเนื้อร้องจะมีต้นเสียงหนึ่งคนนั่งอยู่ด้านหลังกลุ่ม ค่อยกระซิบบอกเนื้อร้องทีละประโยคแก่กลุ่มผู้ขับร้อง แต่ถ้าผู้ขับมีความชำนาญในการขับแล้ว ก็จะไม่คิดเนื้อความเอง

ส่วนในการขับร้องโมะกั่วกั่วตัว แบบสั่งสอนส่วนมากจะพบในพิธีแต่งงาน โดยเนื้อหาของการขับจะเป็นการเล่าถึงการดำเนินชีวิตของคน ตั้งแต่เกิดจนโตเป็นผู้ใหญ่ และเข้าสู่วัยแต่งงานมีครอบครัว ควรจะปฏิบัติตัวเช่นไร เมื่อมีลูกจะต้องปฏิบัติตัวเช่นไร และเมื่อตายไปแล้วจะไปสู่สวรรค์ได้อย่างไร การขับร้องลักษณะนี้มีเนื้อหาค่อนข้างยาวมาก จากบันทึกการสัมภาษณ์นายอาเลเนอะ หลีจา (ศิริคามสุข) ปราชญ์ชุมชนบ้านห้วยไคร้ หมู่ ๑๓ ต.วาวี อ.แม่สรวย จ.เชียงราย เมื่อปี พ.ศ.๒๕๕๖ ซึ่งเป็น

ผู้มีความรู้ ความสามารถด้านการขับร้องเพลงโมะกั่วกั่วตัวของชาวลีซออย่างมาก ได้กล่าวว่า “ในอดีต การขับร้องในงานปีใหม่อลีซอ จะขับร้องกับ ๗ วัน ๗ คืน ผลัดเปลี่ยนกันร้องตลอด เนื้อหาเกี่ยวกับการเริ่มมีความรักต่อกัน จนถึงเรื่องราวในการใช้ชีวิตคู่ของคนลีซอ ไปจนถึงชีวิตหลังความตายกันเลยทีเดียว”

ปัจจุบันทำนองการขับร้องเพลงโมะกั่วกั่วตัว มีอยู่ ๔ ทำนอง โดยมีลักษณะการใช้งาน ดังนี้

- ๑) ทำนองโมะกั่ว ตามะ เป็นทำนองหลักของเพลงแม่บทใหญ่ ปัจจุบันลักษณะการร้องแบบนี้ถูกละเลยไปเนื่องจากเป็นการร้องที่มีการเอื้อนยาว ผู้ร้องต้องมีทักษะในการร้องมาพอสมควร
- ๒) ทำนองฮี้โกะซุ่มัวโกะ หรือ โซโมะมั่วโกะ เป็นทำนองการขับร้องสำหรับหนุ่มสาว เพื่อใช้เกี่ยวพาราสีกัน หากเป็นการร้องในบ้านมีผู้ใหญ่อยู่ด้วย จะเรียกว่า ฮี้โกะซุ่มัวโกะ แต่ถ้าร้องนอกบ้าน โดยไม่มีผู้ใหญ่อยู่หรือรับรู้ จะเรียกว่า โซโมะมั่วโกะ ทั้งนี้ทั้งสองแบบมีลักษณะทำนองการร้องที่เหมือนกัน เพียงแต่เรียกชื่อตามกันตามประเพณีเท่านั้น
- ๓) ทำนองหนี่ไฉ่มั่วโกะ เป็นทำนองที่ใช้สำหรับการร้องเกี่ยวพาราสี ได้ต่อกันในช่วงเทศกาลปีใหม่อลีซอ โดยจะแบ่งผู้ร้องออกเป็นสองกลุ่มใหญ่ ผลัดกันร้อง มีต้นเสียงนำในการขับร้องของแต่ละกลุ่ม มีเนื้อหาโต้ตอบกันยาวมาก นิยมร้องกันข้าง ๆ วงเต้นรำในเทศกาลปีใหม่อลีซอ
- ๔) ทำนองญี่ผือแป่มั่วโกะ เป็นทำนองที่นิยมใช้ในงานแต่งงาน เนื้อเพลงเป็นการรำพึงรำพันถึงความหลังในการปฏิบัติตนที่ดี ทำให้เกิดความคิดถึงของหนุ่ม-สาวที่มีต่อกัน



ภาพ ๓.๗๒ ชายหนุ่มลีซอกำลังขับร้องเพลงโมะกั่วกั่วตัวตอบโต้กัน

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี

๒.๑ ซือป้อ

ซิวป้อ เป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องสาย (Chordophone) ประเภทพิณ ใช้วิธีการดีด (Plucking) เพื่อให้เกิดเสียง ซิวป้อเป็นเครื่องดนตรีที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์ของลี้ซู่ได้อย่างชัดเจน ด้วยน้ำเสียง และลีลาการบรรเลงที่ต้องประกอบการเต้นรำไปด้วย จึงทำให้ซิวป้อเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญต่อการแสดงในประเพณีต่าง ๆ ของลี้ซู่โดยเฉพาะประเพณีปีใหม่ “กู๋เฉีย” และงานรื่นเริง เช่น งานแต่งงาน งานเฉลิมฉลองพิเศษ เป็นต้น

ประวัติความเป็นมาของ “ซิวป้อ” ไม่มีปรากฏเป็นลายลักษณ์อักษร แต่จากการศึกษาของผู้วิจัยเองในปี พ.ศ. ๒๕๕๖ (องอาจ อินทนิเวศ, ๒๕๕๖) กล่าวว่า ซิวป้อเป็นเครื่องดนตรีที่ปรากฏมาตั้งแต่รุ่นบรรพบุรุษ แต่ไม่ปรากฏถึงที่มาของเครื่องดนตรีชนิดนี้ เนื่องจากไม่มีการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร จึงทำให้ยากต่อการค้นคว้าข้อมูลเชิงลึก และชาวลี้ซู่จะใช้ซิวป้อ บรรเลงประกอบเฉพาะงานรื่นเริงเท่านั้น และจากการสอบถามสัมภาษณ์นักดนตรีอาวุโสชาวลี้ซู่ อายุ ๖๐-๗๐ ปีขึ้นไป ต่างแสดงความคิดเห็นเป็นในทิศทางเดียวกันว่า ได้เห็น และได้ยินเสียงซิวป้อมาตั้งแต่ยังเป็นเด็ก หรือตั้งแต่จำความได้ และตนเองได้ฝึกเล่นเพลงซิวป้อมาจากบิดาตั้งแต่ยังเด็ก ซึ่งเมื่อพิจารณาถึงการที่ชาวลี้ซู่เข้ามาในประเทศไทย ตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๔๖๒ เป็นองค์ประกอบด้วยนั้น จึงอาจกล่าวได้ว่าเครื่องดนตรีประเภทซิวป้อนี้ น่าจะมีนำมาเล่นในสังคมของชาวลี้ซู่มาแล้วไม่น้อยกว่า ๙๐-๑๐๐ ปี ก่อนหน้านี้

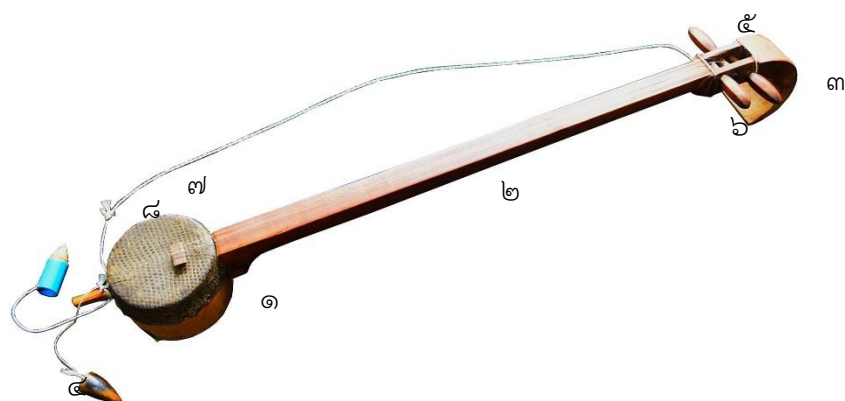


ภาพ ๓.๗๓ ซิวป้อ กับการเต้นรำประกอบ
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ (๒๕๕๖)

ตัวเครื่องซิวป้อทำจากไม้เนื้อแข็งที่พบในท้องถิ่น เช่น ไม้ซ้อ ไม้ประดู่ ไม้ขนุน ในที่นี้ไม้ซ้อถือเป็นไม้ที่ใช้ทำซิวป้อได้ดีที่สุด แบ่งส่วนประกอบของเครื่องออกเป็น ๓ ส่วนหลักด้วยกัน ได้แก่ ส่วน

กล่องเสียง มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๑๔ เซนติเมตร ยาวประมาณ ๘ เซนติเมตร ส่วนคอเครื่อง กว้าง ๔ เซนติเมตร ยาว ๕ เซนติเมตร และส่วนหัวของเครื่อง กว้าง ๕ เซนติเมตร ยาว ๑๐ เซนติเมตร

สัดส่วนขนาดของซออู้สามารถลดหลั่นขยายหรือลดลงจากนี้ได้ตามวัสดุที่นำมาสร้างเครื่องดนตรี แต่จะต้องมีความสัมพันธ์กันระหว่างส่วนกล่องเสียงและส่วนคอเครื่อง สายที่ใช้ดีดของซออู้ มีทั้งสิ้น ๓ สาย ปัจจุบันนิยมใช้สายกีตาร์โปร่ง สายที่ ๑ เข้ามาใช้แทนสายเบรกกัศจรรย์านที่หาได้ยากในปัจจุบัน ซออู้มีลักษณะทางกายภาพ ขนาด และชื่อเรียกส่วนประกอบตามภาษาถิ่นลื้อ ดังนี้



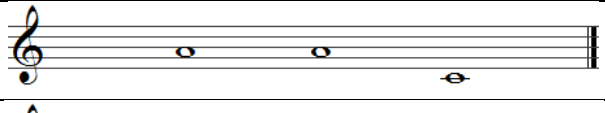
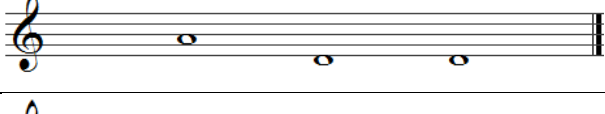
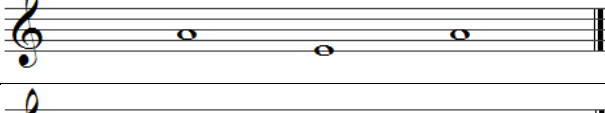
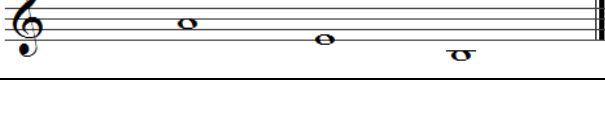
๑. ส่วนกล่องเสียง	เรียกว่า	ซออู้ซ้อโพะ
๒. ส่วนคอเครื่อง	เรียกว่า	ซออู้ฉือก่า
๓. ส่วนหัวเครื่อง	เรียกว่า	ซออู้อูดี
๔. ไม้ดีด	เรียกว่า	ปู้จี
๕. ลูกบิด	เรียกว่า	ซออู้นาโป๊ะ
๖. หย่องบน	เรียกว่า	ซออู้อำโมชะ
๗. หย่องล่าง	เรียกว่า	ซออู้อำโม
๘. หน้าหน้า	เรียกว่า	ซออู้กูสี

ซออู้มีสามสาย โดยแต่ละสายมีชื่อเรียก ได้แก่

สายล่างสุด (สายลูก)	เรียกว่า	อ้อฉ๊ะ
สายกลาง (สายพ่อ)	เรียกว่า	อ้อฉ๊ะ
สายบน (สายแม่)	เรียกว่า	อ้อหม่าฉ๊ะ

ระบบเสียง

ในการศึกษาเรื่องระบบเสียงผู้วิจัยใช้ข้อมูลการวิเคราะห์เสียงจากการศึกษา เรื่อง ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลีซู ของผู้วิจัยเอง เมื่อปี พ.ศ.๒๕๕๖ โดยพบระบบการตั้งเสียงซื่อป้อทั้งสิ้น ๕ ระบบ ดังนี้

ที่	ชื่อระบบเสียง	โน้ต (นับจากสายล่างสุด)	ตำแหน่งโน้ต
๑	หัวเดียว	A4 D4 และ A3	
๒	จูเดียว	A4 A4 และ C4	
๓	อ้อเดียว	A4 D4 และ D4	
๔	ซังโจโก๊ะ	A4 E4 และ A4	
๕	ไม่ปรากฏชื่อ	A4 E4 และ B3	

ทั้งนี้ในการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า ในความเป็นจริงการตั้งเสียงอาจมีความคลาดเคลื่อนของเสียงไปบ้าง ตามทักษะของนักดนตรีแต่ละคน แต่หากบอกชื่อการตั้งเสียง นักดนตรีเหล่านั้นจะเข้าใจและตั้งเสียงที่มีระดับเสียงใกล้เคียงกัน โดยระบบเสียงที่พบว่า เป็นที่รู้จัก และใช้กันอย่างแพร่หลาย ได้แก่ ระบบเสียงหัวเดียว และอ้อเดียว ส่วนระบบเสียงจูเดียว ระบบเสียงซังโจโก๊ะ และระบบเสียงที่ไม่ปรากฏชื่อนั้น มีนักดนตรีซื่อป้อน้อยคนนักที่จะรู้จักและนำมาใช้

วิธีการบรรเลง

การบรรเลงซื่อป้อ จะนั่งหรือยืนบรรเลงก็ได้ แต่ทั้งนี้ผู้บรรเลงต้องพึงระลึกเสมอว่า ดนตรีของลีซุนั้น จะสัมพันธ์กับจังหวะของเท้า ดังนั้นการยืนบรรเลงจะช่วยให้การแสดงสมบูรณ์แบบที่สุด ส่วนการจับเครื่องให้ส่ายเครื่องโดยปลายหัวเครื่องชี้ไปทางซ้าย มือขวาทำหน้าที่ดีด โดยสวมบูจีไว้ที่ปลายนิ้วชี้ของ มือขวา จากนั้นให้ข้อมือขวาสอดไว้ใต้กล่องเสียง ใกล้กับจุดมัดสายส่าย ให้นิ้วชี้สามารถวัด ดีดสายจากบนสุดลงมาล่างสุดของเครื่องให้ได้



ภาพ ๓.๗๔ การเต้นรำขณะบรรเลงจ้อป้อ

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

อนึ่ง การบรรเลงบทเพลงของจ้อป้อ จะยึดตามระบบเสียง กล่าวคือ เมื่อเริ่มบรรเลง ผู้บรรเลงอาจใช้บทเพลงในกลุ่มระบบเสียงหลักเดียว เมื่อบรรเลงไปสักระยะหนึ่งจะหยุดเพื่อปรับระดับเสียงของสายเป็นระบบอื่น ๆ ซึ่งในแต่ละระบบเสียงนั้น จะมีเพลงให้บรรเลงอย่างน้อยแค่ไหนขึ้นอยู่กับตัวนักดนตรีว่ามีทักษะการจดจำเพลง หรือค้นเพลงได้มากน้อยขนาดไหน

๒.๒ ผู้หลู

ผู้หลู เป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องเป่า (Aerophone) ประเภทลิ้นอิสระ (Free Reed) ตัวเครื่องทำจากผลน้ำเต้า และมีท่อไม้ตระกูลไม้ไผ่เฮียะ จำนวน ๕ ท่อ ความยาวของท่อลดหลั่นกันไปตามระดับเสียง มีลิ้นติดที่ปลายท่อแต่ละท่อ และสอดเข้าไปในผลน้ำเต้า ผู้หลูเป็นเครื่องดนตรีที่ชาวลีซุนนิยมเล่นกันมาก ด้วยเสียงที่ไพเราะ เป็นเครื่องที่สร้างจากวัสดุธรรมชาติซึ่งหาได้ไม่ยากนักในท้องถิ่น หากจะซื้อมาเล่นราคาไม่แพงมากนัก ทำให้หนุ่ม ๆ ชาวลีซุนนิยมมีผู้หลูเป็นของตนเองเพื่อใช้บรรเลงในงานเฉลิมฉลองรื่นเริงในชุมชน เพื่อความรื่นเริงส่วนตัว ทั้งยังเป็นสิ่งเรียกความน่าสนใจต่อสาว ๆ ชาวลีซุนให้เห็นถึงความสามารถของชายหนุ่มผู้นั้นอีกด้วย

ลำตัวของผู้หลู ทำด้วยผลของน้ำเต้า มีลักษณะกลมและมีก้านยาว ขนาดเส้นรอบวงประมาณ ๒๕-๓๐ เซนติเมตร และท่อเสียงทำจากไม้ไผ่ตระกูลไผ่รวก มีความยาวลดหลั่นกัน มีขนาดยาวตั้งแต่

๑๕-๓๐ เซนติเมตร ส่วนลั่นของเครื่องทำจากแผ่นไม้เสี้ยนมีขนาดเล็ก ขนาดประมาณ ๑x๒ เซนติเมตร ขุดให้ได้ลักษณะตามต้องการ ใช้ติดบริเวณปลายท่อ และสวมเข้าไปในตัวผลน้ำเต้า ปิดรอยต่อด้วย ขี้ผึ้ง การปรับตั้งเสียงขึ้นอยู่กับลั่น และความยาวของท่อ

ไม้ไผ่ ที่ใช้ทำท่ofลุ มีชื่อเรียกท้องถิ่นหลากหลายชื่อ เช่น ตีโย รวก ว่าบอบอ แวบ้าง แวป้ง ฮวก สะลอม มีชื่อวิทยาศาสตร์: *Thyrsostachys siamensis* Gamble ชื่อวงศ์: Gramineae มีลักษณะเป็นไม้พุ่ม ลำต้นตั้งตรงเป็นกอ ลำต้นกลม เป็นทรงกระบอกกลวง ขนาด ๒-๕ เซนติเมตร ผิวเกลี้ยง สีเขียวอมเทา ไม่มีหนาม เนื้อแข็ง มีข้อปล้องชัดเจนแต่ละปล้องจะยาว ประมาณ ๑๕-๓๐ เซนติเมตร มีเหง้าใต้ดิน ทั้งนี้ฟลุ ทั้งสามชนิดมีส่วนประกอบหลักชื่อเดียวกัน แต่จะมีลักษณะเฉพาะปลีกย่อยที่แตกต่างกัน



ภาพ ๓.๗๕ นักดนตรีกำลังเป่าฟลุแลแล งานปีใหม่ลือซุ
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ (๒๕๕๖)

ฟลุ แบ่งออกเป็น ๓ ชนิด โดยแบ่งตามขนาดของเครื่องซึ่งสัมพันธ์กับระดับเสียง โดยแต่ละชนิดจะมีระบบเสียงที่แตกต่างกัน และมีส่วนปลีกย่อยต่างกันออกไป ทั้งนี้ฟลุ แบ่งออกเป็น ๓ ชนิด ดังนี้

๑) ปาลิ ฟลุ

โดยคำว่า ปาลิ หมายถึง เป็นฟลุที่มีลำตัวเครื่องขนาดเล็ก ให้เสียงในระดับสูง เสียงชัดเจน มีความไพเราะในตัว จึงเป็นที่นิยมในกลุ่มนักดนตรีหน้าใหม่ลือซุ และด้วยตัวเครื่องมีขนาดพอเหมาะกับอุ้มมือ จับได้สะดวกไม่ใหญ่จนเกินไป ใช้ลมในการเป่าไม่มากนัก ราคาไม่สูง หาซื้อได้ทั่วไปตามหมู่บ้านลือซุ หรือตามรถเร่ขายของในชุมชนบนพื้นที่สูงจึงทำให้แพร่หลายในชุมชนลือซุในทุกหมู่บ้านจะต้องมีผู้สามารถเล่นปาลิฟลุได้



๑. ตัวเครื่อง/ผลน้ำเต้า เรียกว่า ผู้หลูแบ็ค
๒. ท่อเสียง เรียกว่า อี้
๓. ขี้ผึ้งสำหรับติดท่อ เรียกว่า เปียะเหม่อซุ
๔. ท่อที่ ๑ เรียกว่า อี้มาหู่ หรือเสียงแม่ เป็นท่อที่มีความยาวที่สุด เสียงต่ำสุด
๕. ท่อที่ ๒ เรียกว่า อี้ฝ่าหู่ หรือเสียงผู้ ความยาวรองลงจากอี้มาหู่ เสียงสูงกว่าอี้มาหู่
๖. ท่อที่ ๓ เรียกว่า อี้แลแล หรือเสียงต่ำ ความยาวทอลดลง และเสียงสูงกว่าอี้ฝ่าหู่
๗. ท่อที่ ๔ เรียกว่า อี้ฮาฮา หรือเสียงกลาง ขนาดสั้นกว่า และเสียงสูงกว่าอี้แลแล
๘. ท่อที่ ๕ เรียกว่า อี้ลิลี หรือเสียงสูง เป็นท่ที่มีขนาดสั้นที่สุด ระดับเสียงสูงสุด

หากก้านเป่าของน้ำเต้า มีขนาดสั้น หรือนักดนตรีต้องการมีปากรองเป่าสำหรับตัวเอง สามารถทำปลายท่อต่อเข้ากับปลายของก้านของน้ำเต้าอีกชิ้นหนึ่งได้ เรียกส่วนเสริมนี้ว่า ปากต่อ หรือ สาต้าตู



ภาพ ๓.๗๖ ปากต่อ หรือ สาต้าตู
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒) ผู้หลู แลแล

ผู้หลูแลแล เป็นผู้หลูที่มีลำตัวของเครื่องขนาดกลาง ให้เสียงในโทนทุ้ม กังวาน บทเพลงมีไม่มากนัก ส่วนใหญ่เป็นเพลงที่สืบทอดมาแต่โบราณมักเล่นในกลุ่มนักดนตรีสูงอายุ ด้วยผู้หลูแลแลมีขนาดค่อนข้างใหญ่ จึงทำให้พกพาไม่สะดวก การเป่าต้องใช้ลมมากกว่าปกติ ดังนั้นผู้เป่าผู้หลูแลแล จึงควรมีทักษะการเป่าเครื่องดนตรีตระกูลผู้หลูมาก่อนพอสมควร โดยองค์ประกอบทั่วไปของผู้หลูแลแล เหมือนกับปาลิผู้หลู หากแต่ผู้หลูแลแลมีขนาดใหญ่กว่า และมีส่วนเพิ่มเติมขึ้นมาจากปาลิผู้หลูได้แก่



๑. ท่อขวางที่สวมครอบปลายท่อที่ ๑ ท่ออี้าหมู เรียกว่า อี้ามะ เพื่อให้เสียงกังวาน
๒. กล่องครอบเสียง ลักษณะคล้ายถ้วย วางสวมเข้ากับท่ออี้าแลแล เรียกว่า หน้าให้ เพื่อให้เกิดเสียงก้องกังวานที่ท่ออี้าแลแล (ท่อที่ ๓)

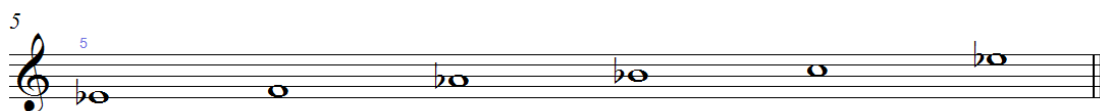
๓) ผู้หลู นาโอ

ผู้หลูนาโอ เป็นผู้หลู ที่มีลำตัวขนาดใหญ่ และยาวที่สุด ให้คุณภาพเสียงทุ้มต่ำ ปัจจุบันนี้ในจังหวัดเชียงรายไม่ปรากฏว่ามีเครื่องดนตรีนี้แล้ว จากการสืบค้นข้อมูลได้จากงานขององอาจ อินทนิเวศ (๒๕๕๖, ๑๑๐) พบว่า ยังมีเครื่องนี้ปรากฏอยู่ ณ บ้านใหม่สหสัมพันธ์ อำเภอป่าอ้อ จังหวัดแม่ฮ่องสอน โดยมีนักดนตรีผู้เป่าผู้หลูนาโอ คือ นายนานู เลาหมู่ลักษณะของผู้หลูนาโอ โดยทั่วไป เหมือนกับผู้หลูแลแล แต่มีขนาดใหญ่กว่ามาก

ระบบเสียง

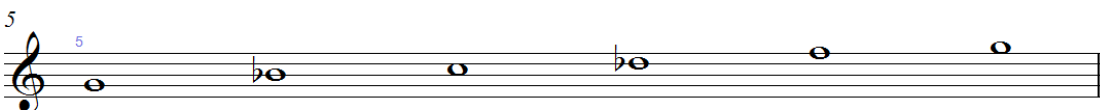
ระบบเสียงของฟู้หลูในแต่ละที่มีความคาดเคลื่อนกันไปบ้าง ดังนั้นจึงวัดเสียงฟู้หลูจากการบรรเลงเพลงที่พบ และดำเนินการวิจัยมาแสดงระดับเสียงโน้ตดนตรีในแต่ละประเภทของฟู้หลู ดังนี้

ระบบเสียง ปาลิฟู้หลู



แสดงโน้ตที่ใช้ในบทเพลงจากปาลิฟู้หลู ของนายสมคิด แซ่จู บ้านดอยล้าน อยู่ในกลุ่มบันไดเสียง อี แฟลช เมเจอร์ สเกล (Eb Major Scale)

ระบบเสียง ฟู้หลูแลแล



แสดงโน้ตที่ใช้ในบทเพลง จากฟู้หลูแลแลของนายอาเบล ยันจา บ้านเฮโก อยู่ในกลุ่มบันไดเสียง จี ไมเนอร์ สเกล (G Minor Scale)

วิธีการบรรเลง

การบรรเลงฟู้หลู สามารถทำให้เกิดเสียงได้ทั้งการเป่า และดูด โดยใช้ปลายนิ้วปิดรูท่อที่ต้องการเพื่อให้เกิดระดับเสียงตามที่ต้องการในการบรรเลงฟู้หลูในสถานการณ์จริงนั้น ผู้เป่าจะต้องเป่าบทเพลงพร้อมทั้งเต้นรำตามจังหวะไปด้วย โดยทำเด่นจะเป็นจังหวะเฉพาะที่สอดคล้องกับกลุ่มบทเพลง หรือเพลงชุดเดียวกัน ลักษณะนี้เป็นแบบเดียวกันกับเครื่องดนตรีของลี้ซุนชนิดอื่น ๆ ด้วย

การจับผู้หลูที่ถูกต้องจะมีผลต่อการบรรเลง การจับต้องจับให้กระชับ สบาย ไม่แน่นหรือหลวมจนเกินไป โดยมีลักษณะการวางนิ้วมือ ดังนี้

มือซ้าย : ประคองที่ตัวน้ำเต้า ส่วนนิ้วมือทำหน้าที่ปิดรูท่อต่างๆ เพื่อให้เกิดเสียงไปตามทำนองเพลง และประคองตัวเครื่อง

- นิ้วกลาง วางตำแหน่งท่อ อี้แลแล และอี้ฮาฮา
- นิ้วหัวแม่มือ วางตำแหน่งท่อ อี้ฝ่าหมู
- นิ้วชี้ วางตำแหน่งท่อ อี้มาหมู
- นี้วนาง วางตำแหน่งท่อ อี้ฮาฮา และอี้แลแล

การปิด-เปิดสามารถทำได้ครั้งละมากกว่า ๑ รู ขึ้นไปซึ่งจะขึ้นอยู่กับทำนองเพลงเป็นสำคัญ

นิ้วมือขวา: ใช้รองรับน้ำหนักของตัวผู้หลู วางนิ้วชี้ นิ้วกลาง นี้วนาง และนิ้วก้อยประคองไว้ที่ข้างตัวเครื่อง โดยนิ้วจะปิดรูท่อ ดังนี้

- นิ้วกลาง วางตำแหน่งท่อ อี้ลิลิ
- นิ้วหัวแม่มือ วางตำแหน่งท่อ เปิด-ปิด ท่ออี้ฝ่าหมู เพื่อเป็นการสร้างจังหวะให้บทเพลง และมีส่วนสำคัญต่อจังหวะในการเต้นรำ

การเป่าให้ปากสัมผัสกับรูเป่าที่ปลายก้านของตัวเครื่องในลักษณะอมเข้าไปในปากเล็กน้อย หากก้านสั้น ทำให้การเอื้อมมือไปกดรูไม่ถนัด ให้สวมปากต่อ หรือ สาต้าตู ที่ปลายเครื่อง จากนั้นให้ฝึกการเป่าลม ลมที่ใช้ในการเป่ามีทั้งเป่า และดูด ทั้งนี้จะขึ้นอยู่กับบทเพลงที่บรรเลงว่าช่วงใดเป่า ช่วงใดดูด ดังนั้นในการฝึกขั้นต้นผู้ฝึกควรฝึกการเป่า และดูดลมทั้งแบบลมยาว และลมสั้น เป่าแบบเสียงแน่น และเสียงธรรมดา เหล่านี้ให้คล่องแคล่ว และชำนาญ

๒.๓ หยี่อูลู

หยี่อูลู เป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม (Aerophone) ประเภทขลุ่ย (Flute) ไม่มีลิ้น ใช้วิธีการเป่าโดยการวางเครื่องบริเวณริมฝีปาก และผิวลมเข้าไปในเครื่องเพื่อเป่ามีทั้งแบบเป่าปลายขอบเครื่อง (End Blown Flute) และเป่าด้านข้างของเครื่อง (Side Blown Flute) หยี่อูลูเป็นเครื่องดนตรีที่กำลังห่างหายไปจากกิจกรรมการแสดงดนตรีของลื้อ ด้วยเสียงที่เบา การบรรเลงมีแต่ทำนอง ทำให้ในการแสดงในกิจกรรมอาจดูไม่สนุกสนาน ครึกครื้นมากนัก เมื่อเทียบกับปาลิผู้หลู และซื่อปือ อย่างไรก็ตามปัจจุบันนี้หยี่อูลูกำลังได้รับการฟื้นฟูสืบทอดบทเพลง และวิธีการบรรเลงให้กับเยาวชนในชุมชน โดยกลุ่มนักดนตรีลื้อ บ้านเฮโก ตำบลแม่จัน จังหวัดเชียงราย

หยี่อูลู เป็นเครื่องดนตรีที่ทำจากไม้ไผ่ ประเภทไม้ไผ่รวก สามารถใช้วัสดุอื่นที่มีลักษณะเป็นท่อยาวทดแทนได้ เช่น ท่อน้ำ PVC หรือ ท่อไฟฟ้าสีเหลือง โดยตัวเครื่องมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๒ เซนติเมตร ยาวประมาณ ๕๐-๖๐ เซนติเมตร ปลายด้านที่เป่าจะปิดตัน ส่วนปลายอีกด้านจะปล่อยโล่ง มีรูเป่าเพื่อปรับระดับเสียง ๖ รู หยี่อูลู ไม่มีชื่อเรียกเฉพาะส่วน แต่จะเรียกรวมทั้งเครื่องไปได้เลย

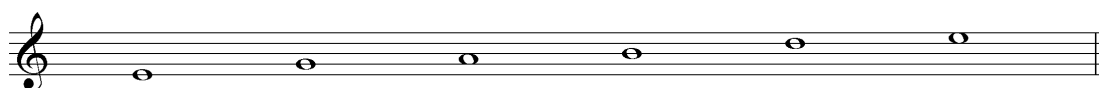


ภาพ ๓.๗๗ ขลุ่ยหยี่อูลู

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

ระบบเสียง

ระบบเสียงที่นำเสนอเป็นเสียงที่วัดจากหยี่อูลู ของนายคำรณ จัวยา บ้านเฮโก ต.แม่จัน อ.แม่จัน จ.เชียงราย วัดเสียงเมื่อวันที่ ๑๗ สิงหาคม ๒๕๕๙ ทั้งนี้จากเสียงที่วัดได้ นำมาเรียงเป็นบันไดเสียง จึงพบว่าขลุ่ยหยี่อูลูมีระดับเสียงใกล้เคียงกับบันไดเสียง อี เพนทาโทนิค ไมเนอร์ (E Pentatonic Minor) แสดงเป็นโน้ตดนตรีสากลได้ดังนี้



วิธีการบรรเลง

การเป่าขลุ่ยหยื่อลู มีลักษณะการวางปาก คล้ายกับการเป่าฟลูท กล่าวคือ จะวางเครื่องดนตรี ส่วนรูเป่าแนบกับริมฝีปากล่าง และจะพินวมผ่านทางริมฝีปากบนเข้าสู่รูเครื่อง มือซ้ายวางนิ้วชี้ นิ้วกลาง และนิ้วนาง ตามด้วยมือขวาางนิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง ตามลำดับ



ภาพ ๓.๗๘ การเป่าขลุ่ย

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

การฝึกหัดเป่าขลุ่ยหยื่อลูเบื้องต้น ให้ฝึกเป่าลมยาว และลมสั้น และการแบ่งวรรคลมหายใจให้ชำนาญ จากนั้นจึงเริ่มเรียนเพลง โดยเริ่มจากการจดจำทำนองเพลงให้ได้ทีละ และฝึกซ้อมเป่า จากนั้นจึงเรียนการเป่าพร้อมกับท่าทางการเต้นรำของแต่ละเพลง

๓. บทเพลง

บทเพลงที่นำเสนอนี้ เป็นเพลงที่บันทึกจากการศึกษาของ งามอาจ อินทนิเวศ (๒๕๕๖) โดยคัดเลือกบทเพลงบางส่วนที่ปรากฏ และถูกนำมาเล่นกันอย่างแพร่หลายในปัจจุบัน

๓.๑ บทเพลงบรรเลงด้วยซออู้

ซิชิจื่อซื่อกวางเซลา

บรรเลงซออู้โดยนายอาเบล ยันจา
ถอดโน้ตดนตรีโดย นายองอาจ อินทนิเวศ

$\text{♩} = 82$



จิชิจื่อซื่อ กวางเซลา
กู กู จื่อซื่อ กวางเซลา

9



จิชิจื่อซื่อ กวางเซลา ขา กวางเจ มา กู กู สู่ สะ
กู กู จื่อซื่อ กวางเซลา อา ลือมา กู เจ้ เจ้ หลา

อาลาซื่อมา

(เพลงพื้นบ้านกลุ่มชาติพันธุ์ลีซู)

บรรเลงซออู้ โดย นายอาเบล ยันจา
ถอดโน้ตสากลโดย นายองอาจ อินทนิเวศ

A $\text{♩} = 96$



B

7

อือบ่าเป่

บรรเลงซออู้ โดย นายอาเบล ยันจา
ถอดโน้ตดนตรี โดย นายองอาจ อินทนิเวศ

Andante



12

๓.๒ บทเพลงบรรเลงด้วยฟลุท

กวางตือตือ

(เพลงพื้นบ้านกลุ่มชาติพันธุ์ลีซู)

บรรเลงปาลิฟลุท โดย นายสมคิด แซ่รุ
ถอดโน้ตดนตรี โดย องอาจ อินทนิเวศ

♩ = 52

กวางตือตือ

(เพลงพื้นบ้านกลุ่มชาติพันธุ์ลีซู)

บรรเลงฟลุทแลแล โดย นายอาเลซุเมื้อ แซ่ย่าง
ถอดโน้ตดนตรี โดย องอาจ อินทนิเวศ

♩ = 82

บทเพลงของลีซู บางครั้งชื่อเหมือนกันแต่ทำนองต่างกัน ดังเช่นเพลงกวางตือตือ ซึ่งหมายถึง จังหวะเด่นรำ โดยมีชื่อเพลงเหมือนกันแต่ใช้บรรเลงกันคนละเครื่อง แต่ทั้งนี้ก็ยังมียางเพลงที่ทำนองเดียวกันสามารถเล่นได้ทั้งฟลุท และซอป้อ ซึ่งโดยมากเป็นความสามารถเฉพาะตัวของนักดนตรีแต่ละคน

๓.๓ บทเพลงบรรเลงด้วยขลุ่ย

ตั้งงาชือหลี่
(เพลงพื้นบ้านกลุ่มชาติพันธุ์ลีซู)

บรรเลงขลุ่ยหลี โดย นายคำณ (อาหลู) งัวยา
ถอดโน้ตดนตรีโดย งามอาจ อินทนิเวศ

♩ = 116



เป็กัว
(เพลงพื้นบ้านกลุ่มชาติพันธุ์ลีซู)

บรรเลงขลุ่ยหลี โดย นายคำณ (อาหลู) งัวยา
ถอดโน้ตดนตรีโดย งามอาจ อินทนิเวศ

♩ = 112



๓.๓ ทำนองการขับร้องเพลง โมะกั่วแก้วตัว

การฝึกการขับร้องโมะกั่วแก้วตัว สำคัญ มี ๒ ประการ คือ ต้องจดจำทำนองให้แม่นยำ และ ทักษะการดันเนื้อความให้ได้อย่างคล่องแคล่ว ดังนั้นในที่นี้จึงขอแนะนำเสนอตัวอย่างโน้ตทำนองหลักของ การขับร้องเพลงโมะกั่วแก้วตัว โดยอ้างอิงโน้ตจากการศึกษาของงามอาจ อินทนิเวศ (๒๕๕๖) โดยทำนอง ที่นำเสนอนี้เป็นทำนองหลักของลีซู โดยมีทั้งสิ้น ๔ ทำนอง ดังนี้

๑) ทำนองโมะโกะ ตามะ

โมะโกะ ตามะ

(เพลงขับร้องพื้นบ้านกลุ่มชาติพันธุ์ลีซู)

ขับร้องโดย นายอาเลเนอะ ศิริคามสุข
ถอดโน้ตดนตรี โดย นายองอาจ อินทนิเวศ

๘
 ๑๔
 ๒๐

ญี่ เม โย_____ อะ ฉื่อ_____ โย โต อี้ หวอ_____
 อ้า_____ เน เอ้ เนย อาย_____ เฉ เอ หวอ อาย ห่งอ_____
 อ่า เหม่ เอ_____ ดุด ล้อ อยู่ มา แอ้ ตู่ เอ_____
 _____ เฉ่ เอ เมีย เอ_____ วา ยา เฉ่ เอ หม่า ยา หวอ_____

๒) ทำนองอีโกะซุ มั่วโกะ หรือ โซโมะมั่วโกะ

อีโกะซุ มั่วโกะ

(เพลงขับร้องพื้นบ้านกลุ่มชาติพันธุ์ลีซู)

ขับร้องโดย นายอาเลเนอะ ศิริคามสุข
ถอดโน้ตดนตรี โดย นายองอาจ อินทนิเวศ

๘
 ๑๕
 ๒๐

หนี่ เม ซา ฉื่อ มื่อ กัว ไหวว_____ หนี่ ยาง_____ จิ ยาง_____
 _____ ฮา เม โจ ทอ ลี หม่า ทุ_____ จิ เมีย_____ จัว
 ยา _____ จิ มา_____ นิ เม ลื่อ ทุ _____ จิ จา _____ ทุ_____
 _____ หนี่ ยา_____ จิ ยาง _____ จื่อ_____

๓) ทำนองหนີไฉ่ว มั่วโกะ

หนີไฉ่ว มั่วโกะ

(เพลงขับร้องพื้นบ้านกลุ่มชาติพันธุ์ลีซู)

ขับร้องโดย นายอาเลเนือะ ศิริคามสุข
ถอดโน้ตดนตรี โดย นายองอาจ อินทนิเวศ

เอ เน ยา อา ฉือ ไว โกะ

อา หนึ อา ฉือ จั้ว โจ

อา กั้ว

๔) ทำนองญี่ผือแป้ มั่วโกะ

ญี่ผือแป้ มั่วโกะ

(เพลงขับร้องพื้นบ้านกลุ่มชาติพันธุ์ลีซู)

ขับร้องโดย นายอาเลเนือะ ศิริคามสุข
ถอดโน้ตดนตรี โดย นายองอาจ อินทนิเวศ

ญี่ แม่ อา ฉือ โม กั้ว อา งอ หนึ ยี

หา ฉือ อะ แม่ อือ ไฉ โม กั้ว อา งอ

หนึ ยี หา ฉือ โจ โกะ อา ฉือ โม กั้ว

อา งอ หนึ ยี หา ฉือ

๔. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม และวัฒนธรรม

ดังได้กล่าวมาแล้วข้างต้นว่า ดนตรีมีความสัมพันธ์กับกิจกรรมประเพณีของกลุ่มชาติพันธุ์ลื้อเป็นอย่างมาก และชุมชนให้ความสำคัญกับดนตรีโดยถือเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมที่ขาดไม่ได้ หากที่ชุมชนไม่มีนักดนตรี ผู้นำชุมชนจะต้องติดต่อหานักดนตรีจากที่อื่น ๆ มาช่วยแสดงในงานประเพณีในชุมชนของตนอย่างขาดเสียมิได้ ดังนั้นจะพบว่าในช่วงเทศกาลปีใหม่ของลื้อ หรือที่เรียกว่า กู่เฉีย นักดนตรีลื้อจะมีงานแสดงติดต่อกันหลายวัน และเดินทางแสดงตามหมู่บ้านต่าง ๆ อย่างต่อเนื่อง ถือเป็นช่วงหารายได้สำคัญประจำปี ก่อนเข้าเทศกาลนักดนตรีจะได้รับการทาบทามให้มาแสดงในวันตามกำหนดของแต่ละหมู่บ้านที่ถูกเชิญไป นักดนตรีจะต้องเตรียมความพร้อมทั้งสุขภาพ ร่างกาย จิตใจ และเครื่องดนตรี เพราะช่วงการแสดงนั้นจะเป็นการแสดงที่ยาวนาน ทั้งถูกเชื่อเชิญให้ดื่มสุราในระหว่างการบรรเลงดนตรี ดังนั้นหากนักดนตรีไม่สามารถควบคุมตนเองได้จะไม่สามารถแสดงในกิจกรรมประเพณีได้จนจบช่วงเทศกาล

๕. ข้อมูลชุมชนที่ปรากฏภูมิปัญญาด้านดนตรี

กลุ่มชาติพันธุ์ลื้อ นิยมที่จะสร้างบ้านเรือนอยู่ด้วยกัน เป็นหมู่บ้านเดียว หากมีใครที่ย้ายไปตั้งถิ่นฐานบ้านเรือนที่อื่น เมื่อถึงเทศกาลวันขึ้นปีใหม่ลื้อ หรือ กู่เฉีย ก็จะต้องกลับมายังหมู่บ้านดั้งเดิมของตนเสมอเป็นประจำทุกปี ในจังหวัดเชียงรายมีชุมชนลื้อที่เป็นหมู่บ้านใหญ่ ซึ่งเป็นหมู่บ้านหลัก ใน ๔ อำเภอ ได้แก่ อำเภอเมืองเชียงราย อำเภอแม่จัน อำเภอแม่ฟ้าหลวง และอำเภอแม่สรวย โดยแสดงเป็นแผนที่ได้ดังนี้



แผนที่ ๓.๑๖ ชุมชนลื้อ บ้านหัวแม่คำ อ.แม่ฟ้าหลวง จ.เชียงราย

ที่มา: <http://www.chiangraifocus.com/2010/aumpher.php?aid=10>



แผนที่ ๓.๑๙ ชุมชนลีซู ต.วาวี อ.แม่สรวย จ.เชียงราย

ที่มา: <http://www.chiangraifocus.com/2010/aumpher.php?aid=12>

อำเภอแม่สรวย มีหมู่บ้านหลักของกลุ่มชาติพันธุ์ลีซู ได้แก่ บ้านดอยช้าง หมู่ ๓ ตำบลลาวี บ้านดอยล้าน หมู่ ๔ ตำบลลาวี และบ้านห้วยไคร้ หมู่ ๑๓ ตำบลลาวี อำเภอแม่สรวย จังหวัดเชียงราย

๖. รายชื่อนักดนตรี และผู้ให้ข้อมูล

บ้านห้วยล้านลีซู: นายปรีชา กนกนาฏกุล (อดีตกำนันตำบลห้วยชมพู และผู้ใหญ่บ้าน บ้านห้วยล้านลีซู) นายชัยศรี ทิพสิริวัฒน์ นายอาปาผละ ขุนเขาเกรียงไกร นายจะเบลอ แซ่จู้ นายภิรมย์ แมวป่า นายหลุยแบ แซ่ย่างนายบุญมี ตาหมี

บ้านดอยช้าง: นายอาเบโน๊ะ หลีจา (ปราชญ์ชุมชน) นางอรอนงค์ แสนยากุล นายอาเลเนอะ หลีจา (ศิริคามสุข) นายนิกะ ศิริคามสุข นายสุรจ แซ่จาง นายจอปุ แซ่ย่าง นายอาหู่ผะ หลีจา นายศักดิ์ชัย เขาว์สุวรรณวิไล นายอาปาผะ ตามี นายสุรชัย เล่ายี่ป่า นายเปี้ยกี้ สี่หมี

บ้านดอยล้าน: นายวันชัย จะเรพนาเวช (ผช.ผญบ) นายสมคิด แซ่จู (เหมอเมอผะ) นายอาเล
 ชูเมือะ แซ่ย่าง นายมนตรี การะเกด นายหล้า ปาลีวงศ์ นายสุรัชย์ รัตนานิพนธ์ นายเล่าดำ แซ่ย่าง
 นายอาซาผะ สีนมี นายอาเบลผ่า ตามี นายดวงแก้ว แซ่จำว

บ้านเวียงกลาง: นายชัยวัฒน์ แซ่ย่าง นายอาจิงฉาย ยอดเมคาวงค์ นายอาผู้ฉาย แซ่ย่าง นาย
 ปากูทุ แสนเหลียว นายเซียวจุง แซ่ลี นายโหลดำกู่ แสนเหลียว

บ้านหัวแม่คำ: นายวสันต์ แซ่หยี่ (ผู้ใหญ่บ้าน) นายอาซือห่อเตอ แซ่หยี่ นายสือจีโปะ แซ่หยี่
 นายจะเหวย แสนเจอว นายอ่าเอ้อ แสงลี นายอาเบล แซ่ไฉ นายอาหลู่ แซ่หยี่ นายอาเบล แซ่ลี นาย
 อาหู่ แซ่หยี่ นายอำนาง แสนเหลียว

บ้านเฮโก: นายอาเล่ผ่า จัวยา นายอาเบล โตโต้ นายอาเบล ยันจา นายคำรณ จัวยา นายอาว
 แซ่จา

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์อาข่า

๑. ลักษณะ และการจัดประเภทของดนตรี

อาข่า เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่นำดนตรีเข้ามาเกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิตประจำวันในบทบาทของการผ่อนคลายความเหนื่อยล้าจากการทำงานในช่วงกลางวัน ในยามที่มีประเพณีเครื่องดนตรีอาข่าจะช่วยสร้างสีสันความสนุกสนานรื่นเริงให้กับกิจกรรมนั้นได้เป็นอย่างดี การประดิษฐ์เครื่องดนตรีเพื่อนำมาใช้ของอาข่านั้น เห็นได้ว่าเกือบทั้งหมดเป็นเครื่องดนตรีที่ทำมาจากวัสดุธรรมชาติ หรือวัสดุที่หาได้ในท้องถิ่น ชุมชน ส่วนบทเพลงที่นำมาร้อง บรรเลงกันส่วนใหญ่หากเป็นเพลงขับร้องก็จะมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับความงามของธรรมชาติ และหนุ่มสาว หากเป็นเพลงบรรเลงก็จะมีทำนองจังหวะที่ไพเราะเช่นเดียวกัน ดังนั้นดนตรีของอาข่าจึงมีความไพเราะดึงดูดใจแก่ผู้ที่ได้รับฟังเสมอ

ดนตรีของอาข่าที่พบในพื้นที่การศึกษาในปัจจุบัน แบ่งการศึกษาดนตรีออกเป็นเครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์ ซึ่งมีการนำมาใช้ในปัจจุบัน และเพลงขับร้องอาข่า โดยมีรายละเอียด ดังนี้

๑.๑ เครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์

ดนตรีของเครื่องดนตรีอาข่า โดยมากทำมาจากวัสดุธรรมชาติที่สามารถหาได้ในพื้นที่ โดยดัดแปลงลักษณะวัสดุต่าง ๆ ใช้ภูมิปัญญาที่สั่งสมมาจากบรรพบุรุษช่วยในการพัฒนาองค์ความรู้ของเครื่องดนตรีนั้น ๆ จนเป็นที่ยอมรับอย่างแพร่หลายในกลุ่มคนอาข่าเอง การนำดนตรีของเครื่องดนตรีมาใช้ส่วนมากเป็นการนำมาใช้เพื่อความผ่อนคลาย หรืองานรื่นเริงในชุมชน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อความสนุกสนาน แต่แฝงความรู้เกี่ยวกับวิถีชีวิต อัตลักษณ์ของคนอาข่าเข้าไปในชื่อ หรือความหมายของบทเพลง เพื่อให้เยาวชนรุ่นต่อไปได้เข้าใจถึงสภาพความเป็นอยู่ของคนอาข่าอย่างชัดเจน

เครื่องดนตรีของอาข่าที่นำมาใช้ในกิจกรรมประเพณี วิถีชีวิตในปัจจุบันนี้ ได้แก่ ลาเจ้ (แคนน้ำเต้า) ฉือลู (ขลุ่ยยาว) ซะฮือ (จิ้งหรีด) ฟิบะ (เป่าใบไม้) และบ่อฉ่อง (ไม้ไผ่กระทุ้ง)



ภาพ ๓.๗๙ การบรรเลงเครื่องดนตรี โดยมีการเต้นรำประกอบอย่างสนุกสนาน
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๑.๒ เพลงขับร้องอาข่า

เพลงขับร้องอาข่า เป็นเพลงที่นิยมขับร้องในเทศกาล หรืองานประเพณีของอาข่า นอกจากนี้ ในปัจจุบันนิยมนำมาขับร้องกันอย่างแพร่หลายในกิจกรรมอื่น ๆ ในชีวิตประจำวันอีกด้วย โดยเนื้อหาของบทเพลงสามารถเป็นไปได้หลายรูปแบบ ทั้งการเกี่ยวพาราสี การอวยพร หรือการเล่าเรื่องนิทาน ตำนานความเชื่อก็สามารถพบได้ในเนื้อหาของเพลงขับร้องอาข่า หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งได้ว่าเพลงร้องของอาข่านั้นใช้ในกิจกรรมงานรื่นเริงเป็นหลัก เพลงขับร้องอาข่า มีทั้งแบบขับร้องเดี่ยวไม่มีดนตรีประกอบ และแบบขับร้องประกอบจังหวะ โดยเครื่องดนตรีที่นิยมนำมาบรรเลงประกอบคือ บ่อฉ่อง



ภาพ ๓.๘๐ การขับร้องเพลงอาข่า ประกอบการเล่นบ่อฉ่อง
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี

๒.๑ ลาเจ้

“ลาเจ้” หรือที่รู้จักและเรียกตามภาษาคนพื้นราบทั่วไปว่า “แคนน้ำเต้าอาข้า” เป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม (Aerophone) ประเภทลิ้นอิสระ (Free Reed) ภาพรวมของเครื่องโดยทั่วไปของลาเจ้มีลักษณะเหมือนกับฟู้หลูของลีซู และนอของลาหู่ กล่าวคือ ตัวเครื่องทำจากน้ำเต้า การเป่าทางด้านปลายข้อของผลน้ำเต้า และจำนวนท่อนเสียง ทั้งนี้ข้อแตกต่างระหว่างลาเจ้ กับ ฟู้หลูและนอคือ ลาเจ้จะมีตัวเครื่องที่มีขนาดเล็กมาก ขนาดประมาณกำปั้นมือเด็ก จึงทำให้เสียงของลาเจ้ มีลักษณะเสียงที่แหลมสูงกว่าฟู้หลู และนอ

ลาเจ้ เป็นเครื่องดนตรีที่ตัวเครื่องทำจากผลน้ำเต้า แบบมีก้านยาวสำหรับเป่า โดยทำความสะอาดภายใน และเจาะรูที่ผลน้ำเต้าเพื่อใส่ท่อนจำนวน ๕ ท่อ ปิดรอยต่อด้วยขี้ผึ้ง ตัวเครื่องมีเส้นรอบวงตัวเครื่อง ประมาณ ๑๗ เซนติเมตร ยาววัดจากปลายปากเป่า ยาวประมาณ ๒๕ เซนติเมตร มีท่อนเสียงทั้งหมด ๕ ท่อ โดยท่อนที่ ๑ และ ๒ มีขนาดเท่ากัน คือ ๒๗ เซนติเมตร แต่ท่อนที่ ๑ มีเจาะช่องรูอากาศ ตรงตำแหน่งความยาวที่ ๒๑ เซนติเมตร ท่อนที่ ๓ ยาว ๒๑ เซนติเมตร ท่อนที่ ๔ ยาว ๑๙.๕ และท่อนที่ ๕ ยาว ๑๘ เซนติเมตร



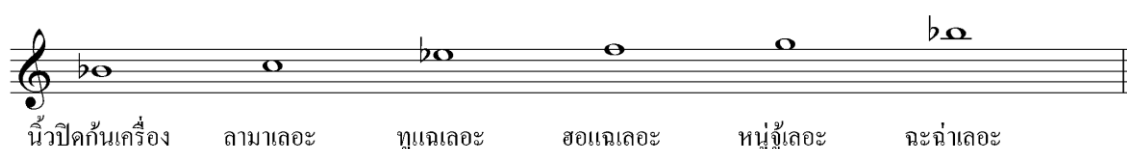
ชื่อเรียกส่วนประกอบต่าง ๆ

๑. ตัวเครื่อง	เรียกว่า	ลาเจ้อู้
๒. ท่อที่ ๑	เรียกว่า	ลามาละ
๓. ท่อที่ ๒	เรียกว่า	ทุแลละ
๔. ท่อที่ ๓	เรียกว่า	ฮอแลละ
๕. ท่อที่ ๔	เรียกว่า	หนู่จู้ละ
๖. ท่อที่ ๕	เรียกว่า	ฉะฉ่าละ
๗. ลิ้นเครื่อง	เรียกว่า	ลาเจ้ลาลี *อยู่ในตัวเครื่อง

ในกรณีที่ลาเจ มีขนาดตัวเครื่องเล็ก จะเรียกว่า ลาเจจิมะ ขนาดกลาง เรียกว่า ลาเจ เจชะ และขนาดใหญ่ เรียกว่า ลาเจ ส่วนเรื่องกำหนดขนาดว่าเล็กหรือใหญ่นั้นให้เปรียบเทียบตัวเครื่อง หรือ ลาเจอู้ฟู กับกำปั้นมือของผู้บรรเลง หากเท่ากันถือว่าเป็นลาเจขนาดกลาง หรือ ลาเจเจชะ

ระบบเสียง

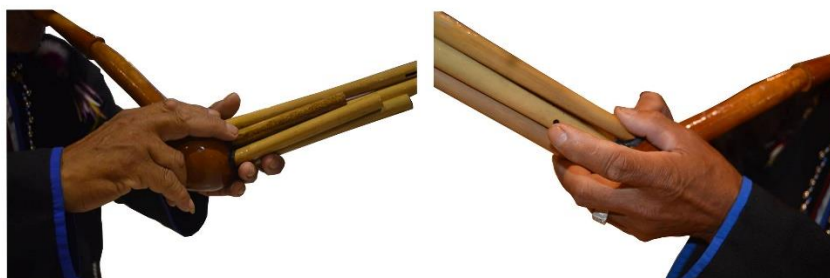
ระดับเสียงหลักของลาเจในแต่ละตัวมีความคาดเคลื่อนกัน บางตัวเป็นกลุ่ม Bb บางตัวเป็นกลุ่ม C และบางตัวเป็นกลุ่ม B แต่ระบบเสียงลาเจของลาเจแต่ละท่อนจะมีระยะห่างของเสียงเท่ากัน ดังนี้



นิ้วปิดกันเครื่องจะทำให้เกิดเสียงโดรน (Drone) ซึ่งเป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งของแคนน้ำเต้า

วิธีการบรรเลง

การบรรเลงลาเจ เพื่อให้ได้คุณภาพเสียงที่ดี และการบรรเลงที่ต่อเนื่องผู้ฝึกฝนควรฝึกหัดทักษะการระบายลมมาก่อน ส่วนการวางมือบนตัวเครื่องลาเจ แบ่งออกเป็นมือขวา และมือซ้าย ดังนี้



มือขวา: นิ้วกลาง

นิ้วหัวแม่มือ

มือซ้าย: นิ้วชี้

นิ้วหัวแม่มือ

นิ้วกลาง

ใช้กดรูท่อที่ ๕

ใช้กดรูส่วนล่างของท่อทั้ง ๕

ใช้กดรูท่อที่ ๒

ใช้กดรูท่อที่ ๑

ใช้กดรูท่อที่ ๓ และ ๔



ภาพ ๓.๘๑ ลักษณะท่าทางการเป่าลาเจ้ของอาข้า
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒.๒ ฉือลู

ฉือลู เป็นเครื่องดนตรีประเภทขลุ่ย จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม (Aerophone) ประเภทไม่มีลิ้น (Non Reed) เป็นขลุ่ยประเภทเป่าปลาย (End Blown Flute) ฉือลู เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับส่งสัญญาณให้แกกันเมื่อเดินเข้าป่า เป็นการบอกให้กับอาข้าคนอื่นว่ามีคนอาข้าอยู่ตรงนี้นะ ไม่ใช่สัตว์ป่า อย่างิงธนูเข้ามา หรือมีอะไรก็ทักทายกันมาได้นะ นอกจากนี้ฉือลูยังนิยมใช้เป่าเล่นเพื่อคลายเหงายามค่ำคืน แล้วเสร็จจากการทำงาน ส่วนการนำมาเป่าในงานประเพณีเพื่อความรื่นเริงนั้น ยังพบเห็นอยู่บ้าง แต่ไม่ค่อยได้รับความนิยมเท่าที่ควรเนื่องจากเสียงเบา

ลักษณะทางกายภาพของฉือลู ตัวเครื่องทำจากไม้ไผ่เหี้ยะ ที่มีช่วงข้อขนาดยาว มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางของเครื่องประมาณ ๒.๕-๓ เซนติเมตร ยาวประมาณ ๗๕ เซนติเมตร เจาะปลายเป็นรูเป่าที่ด้านหนึ่ง เลื่อนลงมาประมาณ ๕ เซนติเมตร จะเป็นบริเวณข้อไม้ ให้เจาะเป็นรูระบายเสียง ส่วนรูปิด-เปิดเสียง มี ๓ รู อยู่ที่ปลายล่างสุด ๑ รู และเลื่อนขึ้นมาอีก ๒ รู แต่ละรูมีชื่อเรียกเฉพาะดังนี้

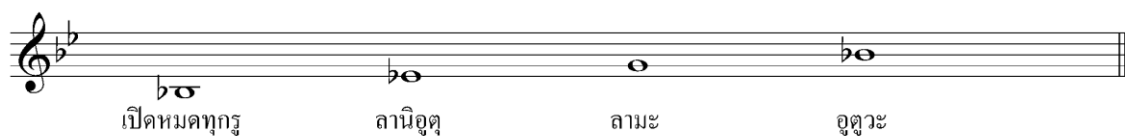


ชื่อเรียกส่วนประกอบต่าง ๆ

๑. รูเป่า	เรียกว่า	ลูเปียะ
๒. รูระบายเสียง	เรียกว่า	ซูลูเปียะ
๓. รูที่ ๑ (นิ้วชี้ มือขวา)	เรียกว่า	ลานิอุตุ
๔. รูที่ ๒ (นิ้วหัวแม่มือ มือซ้าย)	เรียกว่า	ลามะ
๕. รูที่ ๓ (นิ้วชี้ มือซ้าย)	เรียกว่า	อุตุวะ

ระบบเสียง

ระบบเสียงของฉีลุ มีความไม่คงที่ขึ้นอยู่กับความยาวของเครื่อง และขนาดรูกดรวมทั้งลมที่ใช้ แต่จะเทียบเคียงกับลาเจ้เป็นหลัก จะเริ่มจากการปิดหมดทุกรู จากนั้นเปิดที่ละนิ้ว แสดงเป็นโน้ตดังนี้



วิธีการบรรเลง

การเป่าฉีลุ ให้วางเครื่องตรงที่ปลายด้านรูปเป่า (ลูเปียะ) ให้ปลายของเครื่องชี้ลงด้านล่าง มือขวานิ้วชี้ให้กดรูบนสุด มือซ้ายหงายขึ้นให้นิ้วชี้มือซ้ายกดรูล่างสุด (รูอุตูวะ) และนิ้วหัวแม่มือ ของมือซ้ายกดลงที่รูลามะ



ภาพ ๓.๘๒ ลักษณะการเป่า และการวางมือฉีลุ
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒.๓ ชะอื้อ

ชะอื้อ หรือชะอื้อดึเยอะ หรือที่รู้จักกันในนาม จิ้งหน่อง บางเรียกจ้องหน่อง จัดอยู่ในเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม (Aerophone) ประเภทไม่มีลิ้น (Non-Reed) เป็นเครื่องดนตรีที่นิยมนำมาเล่นในวัฒนธรรมอาข่าเช่นกัน ด้วยความที่เสียงเบา หากจะฟังเพลงจากชะอื้อจะตั้งใจฟัง และฟังใกล้ ๆ จึงทำให้ชะอื้อ เข้ามามีบทบาทในการเป็นสื่อของการเกี่ยวพาราสีกันระหว่างชายหนุ่ม และหญิงสาวชาวอาข่า โดยจะบรรเลงโต้ตอบกันเป็นบทเพลงที่มีความหมายอย่างน่าสนใจ

ชะอื้อ ตัวเครื่องทำจากไม้ไผ่เฮียะ ขนาดกว้าง ประมาณ ๑.๕ เซนติเมตร ยาว ๑๔ เซนติเมตร ส่วนกลางของไม้ชุดผิวเป็นช่อง ลักษณะก้านไม้ ยึดกับปลายอีกด้านหนึ่ง เมื่อการดีดจากด้านหนึ่งจะส่งผลให้เกิดการขยับ หรือสั่นสะเทือน เกิดเสียงในช่องปากที่ทำหน้าที่คล้ายกล่องเสียง



ส่วนประกอบต่าง ๆ ของเครื่อง มีดังนี้

๑. ส่วนที่วางบนริมฝีปาก
๒. ส่วนที่ใช้นิ้วมือปิด

ระดับเสียง

ซอ มีระดับเสียงเดียว เกิดจากการสั่นของก้านไม้ แต่เมื่อเข้าไปอยู่ช่องปากจะทำให้เกิดการกังวานของเสียงซ้อนขึ้นมา (harmonic) และเมื่อขยับปากไปในลักษณะต่าง ๆ จะทำให้เกิดระดับเสียงที่แตกต่างกันไป

วิธีการบรรเลง

การบรรเลงซออื่นนั้นต้องมีทักษะการบรรเลงที่ดี และรู้จังหวะการวางปาก และการขยับปาก ซึ่งแต่ละคนจะมีจังหวะไม่เหมือนกัน ดังนั้นการฝึกหัดซอ ในขั้นต้นควรวางเครื่องให้ถูกต้อง โดยวางเครื่องด้านที่เป็นช่องฉลุไว้บนริมฝีปาก และให้ปลายด้านที่ก้านของเครื่องชี้ไปด้านข้างเพื่อให้มือติดได้อย่างคล่องแคล่ว จากนั้นเมื่อติดที่ปลายเครื่องจะเกิดเสียงการสั่นสะเทือนขึ้นภายในช่องปาก ให้ขยับปากเพื่อให้เกิดเสียงตามต้องการ ซึ่งส่วนการขยับปากนี้ถือเป็นสิ่งที่ยากต่อการฝึกหัดในระยะแรก ต้องหมั่นฝึกฝนอย่างต่อเนื่องเพื่อหาจุดที่จะทำให้เกิดเสียงได้



ภาพ ๓.๘๓ การเป่าชะอ้อในการเกี่ยวพาราสีกันระหว่างของชายหญิง
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒.๔ พิปะ

พิปะ หรือ ไปไม้ดนตรี ถือเป็นเครื่องดนตรีภูมิปัญญาชนิดหนึ่ง ผลิตเสียงโดยใช้ใบไม้ในป่ามา พับตามลักษณะที่ต้องการ แล้วเป่าให้เป็นเสียงเพลง เครื่องดนตรีลักษณะนี้จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรี ประเภทเครื่องลม (Aerophone) ประเภทไม่มีลิ้น พิปะนิยมใช้เป่าในขณะเดินป่า เป็นการส่งเสียงเพื่อไล่สัตว์ร้ายในป่าให้ออกห่างจากตัว ทั้งยังเป็นการส่งสัญญาณให้แก่เพื่อนร่วมทางในขณะออกเก็บของ ป่าได้



ภาพ ๓.๘๔ พิปะ หรือใบไม้ดนตรี
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

พิปะ เป็นใบไม้สีเขียวสด ที่หาได้ในป่าทั่วไป โดยมีเทคนิคการเลือกใบไม้ คือ ให้เลือกใบที่แข็ง ๆ เมื่อนำมาเป่าจะได้ไม่ฉีกขาด จะเป็นใบของต้นอะไรก็ได้ หาในหมู่บ้านหรือตามป่า



ภาพ ๓.๘๕ ลักษณะใบไม้ที่นำมาทำเครื่องดนตรี
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

ระบบเสียง

เสียงของพิปะ สามารถปรับได้ตามการปรับริมฝีปาก และลมของผู้เป่า โดยเสียงของพิปะที่วัดได้ใกล้เคียงกับโน้ตสากล ดังนี้



วิธีการบรรเลง

การเป่าพิปะ ก่อนนำมาเป่าให้ฉีกปลายทั้งสองด้านของใบออกเล็กน้อย ส่วนด้านที่ใช้เป่า คือ ด้านขอบข้างของใบ โดยให้หายใจเข้าขึ้น พัดขอบลงประมาณ ๑ เซนติเมตร นำมาวางไว้ที่ริมฝีปาก และเป่าลมออกให้เกิดเสียง



ภาพ ๓.๘๖ ลักษณะการเป่าพิปะ หรือใบไม้ดนตรี
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒.๖ บ่อฉ่อง

บ่อฉ่อง จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องเคาะ (Idiophone) ตัวเครื่องดนตรีทำจากท่อนไม้ไผ่เฮียะ แบบแก่ ตัดเป็นท่อนให้ได้ขนาดตามต้องการ ซึ่งขนาดของท่อนไม้จะส่งผลต่อการเกิดเสียงที่แตกต่างกัน ดังนั้นการบรรเลงจึงต้องบรรเลงหลายท่อนจึงให้ได้เสียงที่แตกต่างกัน นิยมใช้ประกอบการเต้นรำในงานประเพณีประจำปี งานรื่นเริงทั่วไป มีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ เช่น กลอง โหม่ง ฉาบ เป็นต้น

บ่อฉ่อง เป็นเครื่องดนตรีที่ทำจากช่วงระหว่างกลางของข้อ ท่อนไม้ไผ่เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๗-๑๐ เซนติเมตร ข้อด้านล่าง เพื่อขอบไม้ลงไปประมาณ ๕-๘ เซนติเมตร เพื่อใช้กระทุ้งกับพื้น ข้อด้านบน เจาะรู เพื่อให้เสียงออก เพื่อปลายท่อนขึ้นไปเป็นปากกระบอกเสียง ยาวประมาณ ๑๒-๓๐ เซนติเมตร



ภาพ ๓.๘๗ บ่อฉ่อง
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

ระบบเสียง

ระบบเสียงของบ่อฉ่องนั้น เป็นเสียงที่เกิดจากการกระทบท่อนไม้ลงกับพื้น ไม่ยึดติดกับระดับเสียง เพียงให้เกิดความดัง อย่างพร้อมเพิงกันเป็นจังหวะเท่านั้น

วิธีการบรรเลง

การเล่นบ่อฉ่องให้จับส่วนปลายของเครื่องด้านทรงปากฉลาม จากนั้นกระทุ้งปลายอีกด้านลงที่พื้นบริเวณระหว่างกลางของปลายเท้าทั้งสองข้าง เอียงไปข้างหน้าเล็กน้อย นั่งหรือยืนบรรเลงได้ การเล่นบ่อฉ่องนิยมเล่นร่วมกันหลายเครื่อง แต่ละเครื่องจะมีขนาดแตกต่างกันไป ทำให้เกิดความแตกต่างของระดับเสียง ทั้งการลงจังหวะของแต่ละเครื่อง



ภาพ ๓.๘๘ การแสดงบ่อฉ่อง

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ



ภาพ ๓.๘๙ เยาวชนอาช้ำกับการแสดงบ่อฉ่องในงานแสดงทางวัฒนธรรมของจังหวัดเชียงราย

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๓. บทเพลง

๓.๑ เพลงลาเจ้าซ้อ

เพลงลาเจ้าซ้อ เป็นเพลงที่ใช้เต้นในงานเทศกาล หรืองานแสดงทางวัฒนธรรม เพลง ลาเจ้าซ้อ เป็นเพลงเริ่มแรกสำหรับการเริ่มต้นการเต้นรำ เมื่อชาวอาข่าได้ยินเพลงนี้จะทราบว่าเป็นการเชิญชวนให้ทุกคนเข้ามาเต้นรำร่วมกัน

เพลงลาเจ้า ซ้อ

เพลงบรรเลงด้วยลาเจ้า สำหรับการเต้นรำ

อาข่า บ้านสามัคคีเก่า อ.แม่ฟ้าหลวง จ.เชียงราย

ถอดโน้ตดนตรีโดย งามอาจ อินทนิเวศ

$\text{♩} = 68$

9

19

27

โน้ตเพลงที่นำเสนอนี้เป็นทำนองเพลง ซึ่งในการเป่าลาเจ้าจริงนั้น จะมีเสียงโตรนออกมาพร้อมกันอย่างสม่ำเสมอโดยธรรมชาติ

๓.๒ เพลงบรรเลงยามค่ำคืน คลายเหงาด้วยฉีลุ

ฉีลุ เป็นเครื่องดนตรีที่นิยมใช้บรรเลงคนเดียวยามค่ำคืน บทเพลงนี้เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงเพื่อคลายเหงา

เพลง บรรเลงยามค่ำคืน คลายเหงา เพลงพื้นบ้านชาติพันธุ์อาข่าบรรเลงด้วยฉีลุ

ชาติพันธุ์อาข่าบ้านสามัคคีเก่า อ.แม่ฟ้าหลวง จ.เชียงราย
ถอดโน้ตดนตรี โดย งามอาจ อินทนิเวศ

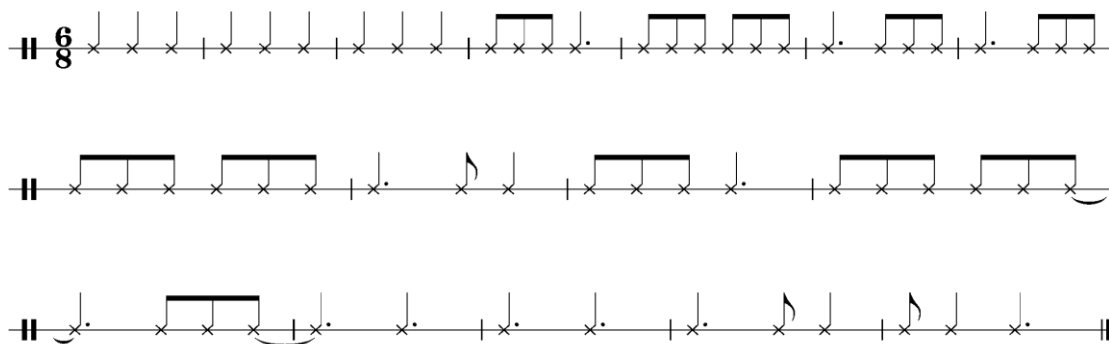


๓.๓ เพลงบรรเลงด้วย ซะฮือ

เพลงคลายเหงาเพลงนี้ ไม่มีชื่อเรียก แต่เข้าใจกันโดยทั่วไปว่าเป็นเพลงที่มีเนื้อหาที่เชิญชวนผู้ฟังให้ออกมาร่วมสนุกกัน สื่อความหมายเป็นภาษาอาข่าว่า “ออกมา ออกมานะ อย่าอยู่แต่ในบ้าน อยากมานั่งคุยกันข้างล่าง ออกมาเต้นรำกัน”

เพลงคลายเหงา เพลงบรรเลงด้วยซะฮือ ของอาข่า

อาข่า บ.สามัคคีเก่า อ.แม่ฟ้าหลวง จ.เชียงราย
ถอดโน้ตดนตรี โดย งามอาจ อินทนิเวศ



๑.๔ เพลงบรรเลงด้วย พิปะ

บทเพลงของพิปะ ส่วนใหญ่เป็นเสียงคล้ายประโยคพูดในภาษาอาข่า โดยมีลักษณะของเสียงใกล้เคียงกันโน้ตสากล ดังนี้

พิปะ

(ทำนองเพลงเป่าใบไม้ดนตรีของอาข่า)

ชาติพันธุ์อาข่า บ.สามัคคีเก่า อ.แม่ฟ้าหลวง จ.เชียงราย
ถอดโน้ตดนตรี โดย งามอาจ อินทนิเวศ



๑.๕ จังหวะบ่วง

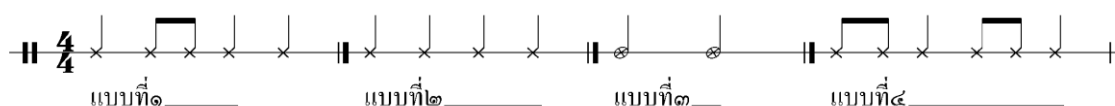
การเล่นบ่วงนิยมใช้ประกอบจังหวะการร้องเพลง หรือใช้เดินรำในงานประเพณี จากการสังเกตการณ์ในงานประเพณีการเดินรำของอาข่า พบว่า มีจังหวะแบบพื้นฐานที่ใช้ทั่วไป ๔ จังหวะ ดังนี้

จังหวะบ่วง

จังหวะบ่วงประกอบการเล่นรำของอาข่า

อาข่า บ้านสามัคคีเก่า อ.แม่ฟ้าหลวง จ.เชียงราย

ถอดโน้ตดนตรี โดย งาม งาม อินทนิเวศ



๑.๖ เพลงร้อง อีเยปา (การแบ่งปัน)

เพลงอีเยปา เป็นเพลงที่นิยมขับร้องกันมากในประเพณี เทศกาลรื่นเริงของอาข่า โดยทำนองจะวนซ้ำเช่นนี้ไปเรื่อย ๆ ส่วนนักร้องจะด้นเนื้อร้องประกอบไปตามสถานการณ์ โดยความหมายหลักของเพลงนี้ กล่าวว่า คนอาข่าหากมีอะไรก็ควรแบ่งปันกันคนละครั้ง ปันน้ำใจซึ่งกันและกันไม่ให้แห้งหายไ้ เมื่อไปเก็บดอกไม้ในหมู่บ้านก็นำมาแบ่งปันกัน และในหมู่บ้านต้องมีสัตว์เลี้ยงคู่บ้าน เช่น สุนัข ไก่ หมู เราก็ต้องแบ่งปันให้สัตว์เลี้ยงของเราเช่นกัน

เพลง อีเยปา (เพลงแบ่งปัน)

เพลงขับร้องในงานประเพณีของอาข่า

ขับร้องโดยนางวันเพ็ญ สักดิ์สุทธิกลิ่น

ถอดโน้ตดนตรี โดย งาม งาม อินทนิเวศ



๔. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม และวัฒนธรรม

อาข่า มีการนำดนตรีเข้าไปมีส่วนร่วมในกิจกรรมประเพณี ประเพณีงานรื่นเริง จนเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางในกลุ่มคนที่ชื่นชอบกิจกรรมทางวัฒนธรรมชาติพันธุ์ โดยเฉพาะงานประเพณีโลชิงช้า ซึ่งถือเป็นงานเฉลิมฉลองที่ยิ่งใหญ่มากของคนอาข่าจนถูกนำมาเป็นส่วนหนึ่งในปฏิทินการท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมในพื้นที่จังหวัดเชียงราย

งานประเพณีโลชิงช้า หรือ งานประเพณี "แย้ซู่อาเผ่ว" ในภาษาอาข่า เปรียบเสมือนงานเทศกาลวันขึ้นปีใหม่ของชาวอาข่า จะอยู่ประมาณช่วงปลายเดือนสิงหาคมถึงต้นกันยายนของทุกปี ตามความเชื่อของคนอาข่าที่เชื่อว่าเทพ “อึมซาแยะ” เป็นผู้ประทานความอุดมสมบูรณ์แก่พืชไร่ ทำให้เจริญงอกงามมีกินมีใช้ และสามารถนำไปขายได้ราคา จึงจัดกิจกรรมเฉลิมฉลองเพื่อรำลึกถึงบุญคุณ โดยการโลชิงช้าถือเป็นองค์ประกอบสำคัญเนื่องจากชาวอาข่าเชื่อว่า การโลชิงช้าเป็นกิจกรรมสำคัญยิ่งในช่วงเทศกาล โดยการสร้างชิงช้าจะเริ่มขึ้นในวันที่สองของช่วงเทศกาลแย้ซู่อาเผ่ว โดยกลุ่มชายชาวอาข่าของแต่ละบ้านจะออกไปตัดไม้เพื่อมาทำเสาชิงช้าให้แก่เด็ก ๆ ที่หน้าบ้านของตนเอง หลังจากทำชิงช้าเสร็จในตอนเย็น ช่วงกลางคืนจะมีการเต้นรำฉลองชิงช้า เครื่องดนตรีที่มีบทบาทมากคือ บ่อฉ่อง หรือไม้ไผ่กระทุ้ง ซึ่งชาวอาข่าจะเต้นรำกันอย่างตลอดทั้งคืนสนุกสนาน วันที่สาม และวันที่สี่เป็นวันเซ่นไหว้บรรพบุรุษ และทำความเคารพขอขมาผู้ใหญ่ในบ้าน หรือในชุมชนเสร็จเรียบร้อยแล้วช่วงบ่ายจะเป็นการเล่นโลชิงช้าอันใหญ่ ซึ่งเป็นศูนย์กลางของหมู่บ้านกันอย่างสนุกสนาน เมื่อสิ้นสุดเทศกาลโลชิงช้า ผู้นำชุมชนจะเก็บเชือกชิงช้านั้นไว้ใช้ในปีต่อไป ส่วนไม้เสาชิงช้าจะถูกรื้อถอนทิ้งไป และจะไม่มีผู้ใดมาเล่นชิงช้าอีกจนกว่าจะถึงช่วงเทศกาลในปีต่อไป

ตลอดช่วงงานประเพณีโลชิงช้า จะมีดนตรีอาข่าบรรเลงประกอบเพื่อช่วยสร้างบรรยากาศให้สนุกสนาน รื่นเริงกันอย่างมีความสุข

๕. ข้อมูลชุมชนที่ปรากฏภูมิปัญญาด้านดนตรี

การลงพื้นที่ศึกษาดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์อาข่าในพื้นที่จังหวัดเชียงราย ได้ลงพื้นที่ยังหมู่บ้านหลักของอาข่าในเขตพื้นที่ บ้านสามัคคีเก่า และบ้านแสนสุข ตำบลแม่ฟ้าหลวง อำเภอแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย ซึ่งเป็นหมู่บ้านอาข่าขนาดใหญ่ และมีการตั้งถิ่นฐานมานาน



แผนที่ ๓.๒๐ ชุมชนอาข่า บ้านสามัคคีเก่า และบ้านแสนสุข อ.แม่ฟ้าหลวง จ.เชียงราย

ที่มา: <http://www.chiangraifocus.com/2010/aumpher.php?aid=10>

๖. รายชื่อนักดนตรี และผู้ให้ข้อมูล

นายอาผ่า จาปี บ้านสามัคคีเก่า นางวันเพ็ญ ศักดิ์สุทธิอิน นายจตุพล อยู่ลือ นางสาวธัญชิตา มาเยอ นางหมีเองะ เลแอะ นายล่อสำ เพียงทล นางหมีหนอง เยอส์อ นางสาวชาดา ปอแฉ่

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์อัวเมียน

๑. ลักษณะ และการจัดประเภทของดนตรี

กลุ่มชาติพันธุ์อัวเมียน หรือเมียน เป็นกลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งที่มีความเคร่งครัดในการปฏิบัติตนตามหลักประเพณีวัฒนธรรมของตนเองอย่างต่อเนื่อง และยาวนาน ในอดีตคนทั่วไปอาจคุ้นเคยกับการเรียกคนอัวเมียนว่า “เย้า” แต่คนเย้าชอบให้เรียกว่า “อัวเมียน” หรือ “เมียน” มากกว่า อัวเมียนเป็นกลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งที่มีความโดดเด่นอย่างเห็นได้ชัดเจนในเรื่องเครื่องแต่งกายของผู้หญิง ที่มีผ้าพันคอเป็นขนพอง สีสแดงสดใส และโปกหัวด้วยผ้าสีดำ ด้วยความที่อัวเมียนมีถิ่นฐานเดิมอยู่แถบจีนตอนใต้ ดังนั้นประเพณีวัฒนธรรมต่าง ๆ จึงมีรากฐานความเชื่อ และรูปแบบพิธีกรรมขึ้นพื้นฐานคล้ายกับวัฒนธรรมจีน โดยดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์อัวเมียน ที่พบในปัจจุบันเป็นดนตรีในประเพณี และพิธีกรรมสำคัญของชุมชน จึงทำให้เครื่องดนตรี และนักดนตรีของอัวเมียนได้รับการเคารพนับถือว่าเป็นส่วนสำคัญประการหนึ่งในสังคมวัฒนธรรมอัวเมียนอีกด้วย

วงดนตรีพิธีกรรมอัวเมียน

วงดนตรีพิธีกรรมของอัวเมียน เป็นวงดนตรีที่มีรูปแบบการใช้งานที่จำกัด และเคร่งครัด โดยหากมีเครื่องดนตรีครบทั้ง ๔ ชิ้น ได้แก่ ฟันติ (ปี่) อัวเมียนโหมย (กลองสองหน้า) มั่ง (ซอ) และฉ่าวเจีย (ฉาบ) จะใช้เฉพาะงานพิธีกรรมเท่านั้น เช่น งานพิธีกรรมความเชื่อของชุมชน งานไหว้ผีบรรพบุรุษ งานบอกกล่าวเทวดา ในพิธีแต่งงาน หรืองานสำคัญของชุมชนเท่านั้น แต่หากต้องการจะนำไปใช้บรรเลงเพื่อความรื่นเริงจะตัดฟันต้ออก ให้เหลือเฉพาะอัวเมียนโหมย (กลองสองหน้า) มั่ง (ซอ) และฉ่าวเจีย (ฉาบ) เท่านั้น



ภาพ ๓.๙๐ วงดนตรีฮมเมียน (ฟันทิ/ ฮมเมียนโฌย์/ มั่ง/ ฉ่าวเจ้ย)

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

เครื่องดนตรีของฮมเมียน เหล่านี้นิยมบรรเลงร่วมกันเป็นวงดนตรี แต่ไม่ได้มีชื่อเรียกลักษณะวงดนตรีประเภทนี้แต่อย่างใด หากแต่จะมีชื่อเรียกเฉพาะเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นเท่านั้นที่เป็นที่เข้าใจกันในชุมชน และนำมาใช้ในกิจกรรมประเพณีอย่างเหมาะสม

๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี

๒.๑ ฟันทิ

ฟันทิ หรือในบางพื้นที่ เรียกว่า “หยัด” เป็นเครื่องดนตรีที่จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม (Aerophone) ประเภทลิ้นคู่ (Double Reed) หรือเรียกอีกอย่างว่าเป็นเครื่องดนตรีจำพวกปี่ลิ้นคู่ ตัวเครื่องนิยมใช้ไม้ซ้อมาทำตัวเครื่อง ส่วนปากเป่า และส่วนปลายมีลักษณะปากแตร นั้น ทำจากโลหะประเภททองเหลือง ตัวเครื่องมีส่วนประกอบปลีกย่อย ได้แก่ ลิ้น (ลิ้นคู่) และแผ่นรองปากเป่า สภาพโดยทั่วไปของเครื่องดนตรีฟันทิมีลักษณะคล้ายปี่แนในวัฒนธรรมไตยวน บทบาทหน้าที่ของฟันทิ จะใช้บรรเลงในงานประเพณีมงคล เช่น งานวันขึ้นปีใหม่ งานแต่งงาน งานฉลองที่จัดขึ้นในชุมชน นอกจากนี้ยัง พบว่า ในการประกอบพิธีกรรมความเชื่อทางจิตวิญญาณ มีการนำเอาฟันทิเข้ามาบรรเลงประกอบในพิธีกรรมนั้น ๆ ด้วย เช่น พิธีกรรมการไหว้ฟ้าดิน พิธีกรรมการไหว้บรรพบุรุษ เป็นต้น โดยการบรรเลงจะมีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบด้วย เช่น ฮมเมียนโฌย์ (กลองเมียน) มั่ง (ฆ้อง) และฉ่าวเจ้ย (ฉาบ) บรรเลงให้จังหวะ ส่วนฟันทิจะดำเนินทำนองหลัก

ฟันทิ เป็นเครื่องดนตรีที่มีส่วนประกอบที่สามารถแยกจากกันได้ แบ่งออกเป็น ๓ ส่วนหลักใหญ่ ตามวัสดุที่ใช้ประกอบรวมกัน ได้แก่ ส่วนปากเป่า เป็นโลหะ กลึงกลม มีส่วนบังลม ที่สวมใส่ได้

ส่วนปากเป่า ขนาดยาวประมาณ ๑๐-๑๒ เซนติเมตร ส่วนลำตัวเครื่อง เป็นไม้ กลึงกลม มีรูเสียง ด้านหน้า ๗ รู ด้านหลังมีรูค้ำ ๑ รู ลำตัวเครื่อง ยาวประมาณ ๓๕-๕๐ เซนติเมตร และส่วนปากลำโพง ทำจากโลหะ มีลักษณะด้านโคนสอดรับกับขนาดของลำตัวเครื่อง และปลายบานออก แบบดอกลำโพง เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๑๐-๑๕ เซนติเมตร



ชื่อเรียกส่วนประกอบต่าง ๆ ของพื้นติ ก่อนรวมเข้าด้วยกัน และเนื่องจากไม่พบว่ามีชื่อเรียก ส่วนประกอบปลีกย่อย ดังนั้นจึงใช้ชื่อลักษณะโดยทั่วไปของเครื่องดนตรี ดังนี้

๑. ส่วนปากเป่า
๒. ส่วนบังลม
๓. ลำตัวเครื่อง
๔. ส่วนปากลำโพง

ระบบเสียง

ระบบเสียงของฟันทิ มีทั้งสิ้น ๘ เสียง ลักษณะเดียวกับกับปีแนของไถยวน โดยนำเสียงมาเรียงกันตามการปิดรูเสียงเมื่อปิดหมด โดยเสียงต่ำสุดจะเท่ากับเสียง โซล จากนั้นไล่เรียงกันจนครบคู่แปด โดยมีระยะเสียงเท่ากันหมดทุกเสียง ดังนี้



วิธีการบรรเลง

การบรรเลงฟันทิ มีความจำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้ฝึกจะต้องฝึกทักษะการระบายลมมาก่อน เนื่องจากการเป่าฟันทิต้องใช้ลมเป่าตลอด หากหยุดหายใจทำนองเพลงจะไม่ไพเราะ การวางมือให้ผู้เป่าขึ้นด้วยมือซ้าย ใช้นิ้วชี้ นิ้วกลาง และนิ้วนาง ส่วนมือขวาอยู่ล่าง ใช้นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อย ตามลำดับ สามารถยืนหรือนั่งบรรเลงได้ตามต้องการ



ภาพ ๓.๙๑ ลักษณะการเป่าฟันทิ
ที่มา: องอาจ อินทนิเวช

๒.๒ อ้วเมียนโฌย

อ้วเมียนโฌย เป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องหนัง (Membranophone) ประเภทกลองสองหน้า ตัวเครื่องทำจากไม้เนื้อแข็ง ขุดให้กลวงด้านใน ปิดด้วยหนังวัวทั้งสองด้าน ซึ่งด้วยเชือกที่ทำจากเส้นหวาย ยึดปลายเชือกด้วยก้านไม้แข็ง และบริเวณรอบตัวเครื่องระหว่างหน้ากลองทั้งสองด้าน ที่เชือกหวายตึงนั้น มีแผ่นไม้วางซ้อนกัน เพื่อขัดกับเชือกหวายอีกชั้นหนึ่ง เป็นการยึดหนังหน้าเพื่อให้มีความตึง ทั้งนี้การตั้งเสียงหน้ากลอง นอกจากการจําหน้ากลองแล้ว จะต้องตั้งหน้ากลองโดยการตอกแผ่นไม้ที่ขัดระหว่างกลางของหน้ากลองทั้งสองนี้ให้แน่นยิ่งขึ้นอีกด้วย เมื่อตอกไม้ให้แน่นมากยิ่งขึ้น ส่งผลให้เชือกหวายที่มัดมีแรงตึงมากขึ้น ทำให้หน้ากลองตึง การตีจะใช้ไม้ลักษณะเป็นท่อน หุ้มที่ปลายหัวเล็กน้อย ตีที่หน้ากลอง สามารถนั่งหรือยืนก็ได้ โดยเครื่องจะมีสายสะพายเพื่อให้ถือหรือสะพายบนบ่าในขณะที่ยืนตี

อ้วเมียนโฌย เป็นกลองสองหน้า มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๕๓ เซนติเมตร หน้าประมาณ ๑๔ เซนติเมตร มีชื่อเรียกส่วนประกอบต่าง ๆ ดังนี้



ส่วนประกอบของกลองอ้วเมียนโฌย

๑. หน้ากลอง
๒. ไม้ขัด
๓. ไม้ตี เมื่อไม่ใช้จะเสียบไว้ที่ไม้ขัด

ระบบเสียง

แม้ว่ากลองอู้วเมียนโม่ย จะมีสองหน้า แต่ทั้งสองหน้านั้นมีระดับเสียงเดียวกัน โดยมีระดับเสียงใกล้เคียงกับระดับเสียงโน้ต E3 ในระบบโน้ตดนตรีสากล



วิธีการบรรเลง

การตีกลองอู้วเมียนโม่ย ให้สะพายเครื่องไว้ที่ไหล่ด้านซ้าย ใช้มือซ้ายจับประคองเครื่องไว้ให้พอเหมาะ เอียงหน้าเครื่องขึ้นทำมุม ๔๕ องศา มือขวาก็กวาดไม้ตี ให้เข้าจังหวะ การตีจะตีทีละหน้า จะเลือกใช้หน้าไหนตีก่อนก็ได้



ภาพ ๓.๙๒ การตีกลองอู้วเมียนโม่ย
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒.๓ มั่ง

มั่ง หรือซ้อง จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องเคาะ (Idiophone) เครื่องดนตรี “มั่ง” ของอัวเมียนมีลักษณะเช่นเดียวกันกับโหม่งแบบเดี่ยว ที่ใช้ในวัฒนธรรมดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ในล้านนา มีลักษณะทรงกลม ขึ้นรูปนูนด้านหนึ่ง เป็นด้านที่ใช้ตี มีเชือกร้อยสำหรับถือ การตีจะใช้ไม้ที่ปลายอีกด้าน มีลักษณะหุ้มปลายหัวไม้ด้วยผ้า สำหรับตีให้จังหวะร่วมกับเครื่องดนตรีในวง

มั่ง หรือซ้องที่ใช้ในวัฒนธรรมของอัวเมียนเป็นซ้องโหม่งที่ใช้กันทั่วไปในวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านล้านนา โดยมั่งของอัวเมียนที่ใช้มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง ประมาณ ๒๕-๓๐ เซนติเมตร ส่วนกลางของเครื่องขึ้นรูปนูน-กลมเส้นผ่าศูนย์กลาง ประมาณ ๘-๑๐ เซนติเมตร มีเชือกร้อยเพื่อจับถือ ใช้ไม้มีลักษณะหุ้มหัวด้วยผ้าที่ปลายหัวไม้ เพื่อใช้ตีให้มีเสียงนุ่มกังวาน

ระดับเสียง

มั่งมีระดับเสียงใกล้เคียงกับระดับเสียงโน้ต G4 ในระบบโน้ตดนตรีสากล

วิธีการบรรเลง

การตีมั่ง ของอัวเมียนนิยมยืนตี เนื่องจากจะต้องถือสายห้อยตัวเครื่อง ดังนั้นการตีมั่งจึงนิยมถือด้วยมือซ้าย และตีด้วยไม้ตีที่มือขวา ให้สอดคล้องกับจังหวะของบทเพลง



ภาพ ๓.๙๓ มือจับมั่ง
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒.๔ ฉ่าวเจ้ย

ฉ่าวเจ้ย จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องเคาะ (Idiophone) “ฉ่าวเจ้ย” มีลักษณะเหมือนเครื่องดนตรีประกอบจังหวะที่เรียกกันโดยทั่วไปว่า “ฉาบ” โดยมีบทบาทหน้าที่บรรเลงร่วมเพื่อประกอบจังหวะให้กับเครื่องดนตรีอื่น ๆ โดยเฉพาะฟันทิได้ดำเนินทำนองเพลง ฉ่าวเจ้ย หรือฉาบที่ใช้กันทั่วไปในวัฒนธรรมดนตรีในล้านนา ฉ่าวเจ้ย ที่ใช้มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง ประมาณ ๒๕ เซนติเมตร

ระบบเสียง

เสียงของฉ่าวเจ้ยเป็นเครื่องที่มีระดับเสียงไม่แน่นอน โดยคำนึงถึงความใส และไพเราะของเสียงเป็นสำคัญ

วิธีการบรรเลง

การตีฉ่าวเจ้ย ให้สอดเชือกร้อยเครื่องไว้ระหว่างนิ้วหัวแม่มือของมือทั้งสองข้าง ส่วนนิ้วทั้งสี่ใช้ประคองเครื่องให้ไปในทิศทางที่ต้องการ การตีฉ่าวเจ้ย ควรตีให้สัมผัสกันเพียงครึ่งหนึ่งของขนาดหน้าตัดเครื่อง การตีขณะที่หน้าเครื่องสัมผัสกัน ให้นิ้วหัวแม่มือทั้งสองขึ้น เสียงจะดัง จากนั้นให้นิ้วทั้งสี่แตะสัมผัสผิวเครื่องเสียงจะเบาลง



ภาพ ๓.๙๔ มือจับฉ่าวเจ้ย

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๓. บทเพลง

ต่อไปเป็นตัวอย่างทำนองการบรรเลงวงดนตรีของอ้วมเมียน ซึ่งเป็นทำนองการบรรเลงเพลงในพิธีแต่งงาน โดยฟันทิจะเป็นเครื่องดนตรีนำ บรรเลงทำนองไปเรื่อย ๆ ส่วนเครื่องอื่น ๆ ได้แก่ อ้วมเมียน โฌย๋ มั่ง และฉ่าวเจี้ย จะบรรเลงทำนองตามโดยยึดจังหวะตกเป็นหลัก ทั้งนี้ทำนองหลักนั้นจะดำเนินไปเรื่อย ๆ ขึ้นอยู่กับทักษะของนักดนตรีผู้บรรเลงในการดันทำนองเป็นประโยคไปเรื่อย ๆ แต่ทั้งนี้จะมีประโยคหลักในการขึ้นต้น ดังต่อไปนี้

ทำนองการบรรเลงวงดนตรีอ้วมเมียน

บทเพลงสำหรับการแห่ในพิธีการแต่งงาน

วงดนตรีอ้วมเมียน บ้านห้วยแม่ซ้าย ต.แม่ยาว จ.เชียงราย

ถอดโน้ตสากล โดย งามอาจ อินทนิเวศ

ฟันทิ

อ้วมเมียนโฮย

มั่ง

ฉ่าวเจี้ย

2



๔. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม และวัฒนธรรม

ดังได้กล่าวมาแล้วว่าดนตรีของอิวเมียนมีบทบาทหน้าที่ที่สำคัญในด้านพิธีกรรมเป็นส่วนใหญ่ โดยเฉพาะการไหว้บรรพบุรุษ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เคารพนับถือ โดยดนตรีเปรียบเสมือนเสียงบอกกล่าว เสียงขอบคุณ หรืออาจเป็นเสียงขอร้องให้โปรดช่วยเหลือลดบันดาลให้เกิดความร่มเย็นเป็นสุขได้

ปัจจุบันพิธีกรรมที่จะได้พบเห็นดนตรีเข้าไปมีส่วนร่วมอยู่ คือ ประเพณีการแต่งงาน ซึ่งมีขั้นตอนพิธีกรรมความเชื่อหลายขั้นตอน ตั้งแต่พิธีกรรมการตัดซื้อหญิงออกจากตระกูลเดิม เพื่อไปเข้าตระกูลฝ่ายชาย พิธีล้างบาป พิธีบอกกล่าวบรรพบุรุษ เป็นต้น แต่ทั้งนี้การที่ดนตรีจะเข้าไปมีส่วนร่วม นั้นขึ้นอยู่กับรูปแบบการแต่งงานอีกครั้งหนึ่ง เนื่องจากการแต่งงานของอิวเมียนมีหลายระดับความใหญ่โต บางครั้งอาจเป็นการจัดพิธีเล็ก ๆ ในครอบครัว อาจไม่ต้องการวงดนตรีเข้ามาประกอบ หรือในบางครั้งการแต่งงานของคนที่มีหน้ามีตาในสังคม วงดนตรีพิธีกรรมของอิวเมียนจะมีหน้าที่ประกอบบทเพลงตลอดทั้งงาน ซึ่งส่วนใหญ่จะจัดมากกว่า ๑ วัน วงดนตรีอิวเมียนจะมีบทบาทตั้งแต่ช่วงพิธีกรรมทางความเชื่อไปจนถึงการประกอบเพื่อความบันเทิงสริมงคล และความยิ่งใหญ่ในงาน ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่า หากงานแต่งงานของคนอิวเมียนงานใดมีดนตรีประกอบอย่างอีกทีก็ นั่นหมายความว่า คู่บ่าวสาว ต้องเป็นคนในตระกูลที่มีฐานะทางการเงินดีพอสมควร

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ขมุ

๑. ลักษณะ และการจัดประเภทของดนตรี

ขมุ เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีความสันโดษ รักความสงบ เรียบง่าย ลักษณะนี้สะท้อนออกมาถึงดนตรีของขมุด้วย โดยเครื่องดนตรีของขมุที่มีอยู่ในปัจจุบันเป็นเครื่องดนตรีที่ทำจากไม้ไผ่ทั้งสิ้น ดังนั้นนักดนตรีขมุจึงสามารถสร้างสรรค์ดนตรีของเขาได้ตลอดเวลา แต่ด้วยความง่ายตายในการทำเครื่องดนตรีนั้น จึงทำให้ในอดีต เมื่อนักดนตรีสร้างเครื่องดนตรีขึ้นเพื่อบรรเลงในงานประเพณี หรืองานกิจกรรมต่าง ๆ เมื่อเสร็จจากงานนั้นจะต้องทำลายเครื่องดนตรีทิ้งทุกครั้งไป เนื่องจากคนขมุเชื่อว่าเครื่องดนตรีเมื่อผ่านการเล่นแล้วจะไม่สะอาด คุณภาพจะไม่ดีเหมือนของที่ผลิตขึ้นใหม่ จากเหตุผลดังกล่าวทำให้การถ่ายทอดดนตรีของขมุในอดีตเกิดอุปสรรค เนื่องจากหลักฐานการสืบค้นจากซากเครื่องดนตรีไม่สามารถหาได้ และกระบวนการถ่ายทอดเครื่องดนตรีมิได้มีการบันทึกไว้ จะใช้วิธีการจดจำต่อ ๆ กันมา ทั้งลักษณะเครื่องดนตรี บทเพลง และบทบาทการนำดนตรีไปใช้

ในปัจจุบันนักดนตรีขมุมีการปรับตัวที่จะรักษาวัฒนธรรมของตนเองไว้ ด้วยทั้งวัสดุที่หาได้ยากไม่เหมือนก่อน การเล็งเห็นคุณค่าทางวัฒนธรรม และการรับเชิญให้ไปแสดงทางวัฒนธรรมจากภาครัฐที่มีมากยิ่งขึ้นในท้องถิ่น จึงทำให้นักดนตรีขมุไม่นิยมทำลายเครื่องดนตรีทิ้งภายหลังจากเสร็จสิ้นการแสดง แต่จะเก็บรักษาไว้ในอยู่ในสภาพที่สะอาดพร้อมใช้งานอยู่เสมอ

ในการลงพื้นที่ศึกษาข้อมูลภาคสนามในชุมชนชาติพันธุ์ขมุ ทำให้ทราบถึงการคงอยู่ของเครื่องดนตรี และบทเพลงของขมุที่ยังปรากฏอยู่ โดยแบ่งออกเป็นกลุ่ม ดังนี้

๑.๑ เครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์

เครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเดี่ยว หรือรวมวงแบบไม่เป็นทางการ มีวัตถุประสงค์หลักในการนำมาใช้งานเพื่อความเพลิดเพลิน ใช้ส่งสัญญาณ หรือใช้เป็นสัญลักษณ์เฉพาะตัวกันในกลุ่มเมื่อเดินทางเข้าหาของป่า เครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์ขมุที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบันนี้ ได้แก่ โล้ง (จิ้งห้อย) ซูลร์ (ขลุ่ย) โทรอล (ท่อไม้ไผ่) ปี้ (ปี่ไม้ไผ่) เกิลตอง (ท่อนไม้ไผ่) และคราบอ้อ



ภาพ ๓.๙๕ เครื่องดนตรีชาติพันธุ์ขมุ
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๑.๒ วงกลืนเมล คอนแทก

“กลืนเมล คอนแทก” เป็นชื่อเรียกลักษณะวงดนตรีที่เกิดขึ้นจากการประสมของเครื่องดนตรีขมุ โดยมีเครื่องดนตรี “คราบอ็อก” เป็นหลักในการบรรเลง วงกลืนเมลคอนแทกเป็นวงดนตรีที่ใช้บรรเลงในงานรื่นเริงทั่วไป หรือใช้ประกอบการแสดงทางวัฒนธรรม ชื่อลักษณะวงนี้เป็นการบัญญัติขึ้นใหม่ โดยกลุ่มนักดนตรีขมุบ้านม่วงยาย อำเภอเวียงแก่น จังหวัดเชียงราย โดยการนำของนายทองคำ บุญเจิง นายอนุชา บุปผาเจริญ และนักดนตรีขมุ อำเภอเวียงแก่นร่วมกับคณะผู้วิจัย ได้แก่ ผศ.องอาจ อินทนิเวศ หัวหน้าคณะวิจัย อาจารย์จุมพล กิตติสาร ประธานเครือข่ายชาติพันธุ์เมืองเชียงราย พ่อชเลนทร กัลยาณมิตร ปราชญ์อาวุโสเมืองเชียงราย และอาจารย์วัชร แก้วไสย กรรมการสภาวัฒนธรรมจังหวัดเชียงราย ร่วมเป็นประชุมในครั้งนั้น เนื่องจากแต่เดิมการรวมวงลักษณะนี้มีอยู่แล้ว แต่มีการเรียกชื่อต่างกันไป จึงทำให้เกิดความสับสนของผู้คน ดังนั้นการบัญญัติชื่อเรียกลักษณะวงดนตรีให้เป็นที่แพร่หลายและเข้าใจร่วมกันอย่างถูกต้องของกลุ่มนักดนตรีขมุในพื้นที่ และพื้นที่ใกล้เคียงจึงมีความจำเป็นยิ่ง โดยอิงความหมายของชื่อเรียกลักษณะวงโดย

คำว่า กลืนเมล ในภาษาขมุ หมายถึง ไม้ (ไผ่) ประจำตัวของชายหนุ่มขมุ

คำว่า คอนแทก ในภาษาขมุ หมายถึง รวมวงกันเคาะเสียง

ดังนั้นคำว่า กลืนเมลคอนแทก จึงหมายถึง วงดนตรีเครื่องเคาะไม้ไผ่ของขมุ

ดังนั้นลักษณะชื่อวง “กลืนเมลคอนแทก” ของกลุ่มชาติพันธุ์ขมุ จึงเกิดขึ้นตั้งแต่วันที่ ๒๖ เมษายน ๒๕๕๙ ณ ห้องโถงแสดงกิจกรรมของ มูลนิธิเอนโนไนท์ เบรเด้น ในประเทศไทย บ้านแจมป๋อง ตำบลห้วยยาว อำเภอเวียงแก่น จังหวัดเชียงราย เป็นต้นมา



ภาพ ๓.๙๖ วงกลืนเมฆ คอนแทก

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๑.๓ เพลงขับร้อง เต็ม

เต็ม เป็นชื่อเรียกเพลงขับร้องของคนมอ เป็นเพลงที่มีเนื้อร้องอิสระ สามารถปรับเปลี่ยนเนื้อร้องได้ตามใจผู้ขับร้อง ทั้งนี้จะมีทำนองหลักที่เรียกว่า “เต็ม” ในการยึดเสียงขับร้องโดยผู้ขับร้องต้องจดจำทำนองเต็มนี้ให้ได้ ส่วนเนื้อร้องนั้นเป็นทักษะความสามารถเฉพาะตัวบุคคล

บทบาทของเต็มนั้น ใช้แต่เพียงเป็นสื่อในการเกี่ยวพาราสัมพันธ์ระหว่างชายหนุ่มกับหญิงสาวเท่านั้น ไม่ปรากฏว่ามีการนำไปใช้ในลักษณะอื่น ๆ ซึ่งการเต็มนั้นมีทั้งแบบไม่มีดนตรีประกอบ และมีดนตรีบรรเลงประกอบ โดยหากมีดนตรีประกอบจะใช้ปี่เป็นเครื่องดนตรีประกอบ โดยมากนิยมให้ผู้เป่าปี่จะเป็นผู้ขับร้องเต็มควบคู่กันไปด้วย



ภาพ ๓.๙๗ การเต็ม โดยมีเครื่องดนตรีปี่บรรเลงประกอบ

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี

๒.๑ โล้

โล้ หรือจิ้งห้อยตามที่รู้จักกันดี ในหลายกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีปรากฏการนำเครื่องดนตรีชนิดนี้มาใช้ เช่นเดียวกัน จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม (Aerophone) ประเภทไม่มีลิ้น (Non-Reed) บทบาทของโล้นั้นคนขมุมนิยมนำโล้มาใช้บรรเลงเพื่อผ่อนคลาย จากความเหงาเมื่อต้องเข้าไปหาของป่า ทั้งยังเป็นสิ่งดึงดูดใจให้กับเพศตรงข้าม (ฝ่ายหญิง) ได้หันมาสนใจ หรือบรรเลงโต้ตอบกันอย่างไพเราะ

โล้ ของขมูมีลักษณะเช่นเดียวกับ จิ้งห้อยทั่วไป โดยทำจากไม้เนื้ออ่อน เซาะร่องตรงแผ่นกลาง เยื้องไปที่ปลายด้านหนึ่งเพื่อเป็นคันขยับให้เกิดเสียงในช่องปาก ส่วนปลายอีกด้านหนึ่งเป็นก้านไม้เพื่อใช้เกี่ยว หรือตีให้เกิดแรงเหวี่ยงกับปลายด้านที่เซาะร่อง กระบวนการเหล่านี้จึงทำให้เกิดการขยับของไม้ เมื่อวางไว้ในช่องริมฝีปาก ช่องปากจะทำหน้าที่เป็นกล่องเสียง และการสั่นสะเทือนของไม้ จะทำให้เกิดเสียง เมื่อขยับปากไปมาจะเกิดการเปลี่ยนเสียงได้ สามารถทำเป็นเสียงดนตรีเพื่อความเพลิดเพลินได้เป็นอย่างดี โล้ ของขมุ มีขนาด กว้างประมาณ ๒ เซนติเมตร ยาวประมาณ ๑๕ เซนติเมตร

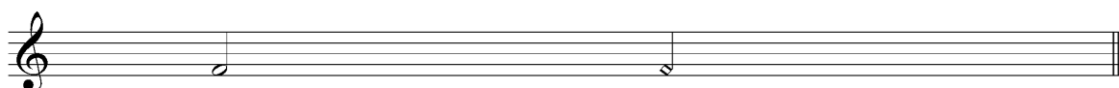


ภาพ ๓.๔๘ โล้

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

ระบบเสียง

ระบบเสียงของโล้มีเสียงหลักเพียงเสียงเดียว แต่จะมีการใช้เทคนิคเสียงหลอก (Harmonics) ซึ่งเป็นลักษณะการสั่นสะเทือนของเสียงลมในช่องปาก เมื่อเทียบเสียงที่เกิดขึ้นพบว่า โล้มีระดับเสียงใกล้เคียงกับเสียงโน้ต F4 ดังแสดงเป็นโน้ตสากล ได้ดังนี้



วิธีการบรรเลง

วางปลายโล้งด้านที่มีช่องเจาะในลักษณะแนวตั้งบนริมฝีปาก ใช้นิ้วหัวแม่มือ ดัดที่ปลายอีกด้านหนึ่งตามจังหวะของบทเพลง โดยการเปลี่ยนระดับเสียงให้ขยับแก้ม และริมฝีปากเพื่อให้เกิดการขยับของกล่องเสียง (ช่องปาก) เสียงจะระบายออกทางปาก

๒.๒ ซูลร์

ซูลร์ หรือขลุ่ยท่อนไม้เฮียะเป่าข้าง เป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม (Aerophone) ประเภทเป่าด้านข้าง (Side Blown bamboo flute) เป็นเครื่องดนตรีที่ทำจากไม้ไผ่ประเภทไผ่เฮียะ ในอดีตสมัยที่คนขมุยังนับถือผี เครื่องดนตรีชนิดนี้ถูกห้ามไม่ให้เล่นในหมู่บ้าน เพราะจะทำให้ผีของหมู่บ้าน เนื่องจากในการประกอบพิธีกรรมความเชื่อเกี่ยวกับผี หมอผีจะใช้ชิ้นส่วนโดยตัดปลายด้านหนึ่งของเครื่องไปประกอบพิธีกรรม แต่ในปัจจุบันนี้คนขมุบางส่วนได้หันไปนับถือศาสนาคริสต์และเลิกความเชื่อเกี่ยวกับผี จึงทำให้บทบาทการใช้งานของซูลร์เปลี่ยนไป โดยปัจจุบันนี้สามารถนำมาเล่นในชุมชนได้ ใช้บรรเลงต้อนรับแขกที่มาเยี่ยมเยือน ใช้บรรเลงจีบสาว ใช้ส่งสัญญาณระหว่างกันชุมชน



ภาพ ๓.๙๙ หญิงสาวขมุกำลังเป่าซูลร์

ที่มา: อองอาจ อินทนิเวศ

ซูลร์ มีลักษณะเป็นท่อนไม้ไผ่เฮียะที่มีช่วงข้อยาว เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๒-๓ เซนติเมตร ยาวประมาณ ๘๐ เซนติเมตร ตัวเครื่องมีรูสำหรับเป่าที่ปลายด้านหนึ่งอยู่ด้านข้าง ที่ปลายอีกด้านหนึ่งมีรูเสียง สำหรับกดอยู่ด้านข้างเช่นเดียวกัน การปรับเปลี่ยนเสียง นอกจากจะใช้การกดที่รูเสียงแล้ว ยังมีเทคนิคการผิวลมเข้าเครื่องอีกด้วย

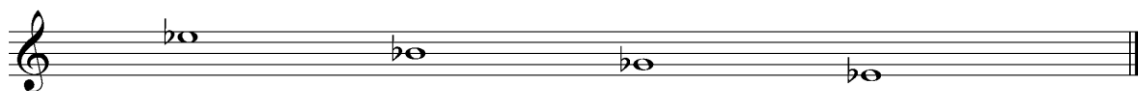


ภาพ ๓.๑๐๐ ปลายแต่ละด้านของซู้ลร์
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

ซู้ลร์ ในอดีตนั้นพบว่ามี ๓ รู คือ ปลายทั้งสองด้าน และรูตรง ในการเป่าซู้ลร์ แบบ ๓ รูนั้น ผู้บรรเลงสามารถเลือกเป่ารูไหนก็ได้ ตามความถนัดของแต่ละคน แต่เนื่องด้วยไม่ปรากฏผู้บรรเลงจึงทำให้ไม่ทราบถึงเสียงซู้ลร์ แบบ ๓ รู ได้ในขณะนี้

ระบบเสียง

เสียงของซู้ลร์ ขึ้นอยู่กับแรงเบาลม และการปิดรูส่วนปลายเครื่องเป็นสำคัญ ที่จะทำให้เกิดเสียงผิดแปลกกันไป ทั้งนี้หากเป่าเสียงปกติจะพบว่าเสียงหลักของเครื่องมี ๔ เสียง ได้แก่



ปิดหมด/ลมแรง

เปิดรู/ลมแรง

เปิดรู/ลมเบา

ปิดรูหมด/ลมเบา

ในบางครั้งนักดนตรีจะมีทักษะการปิดครึ่งรู และการปรับลมที่ริมฝีปาก เหล่านี้จึงทำให้เกิดเสียงที่ต่างออกไป

วิธีการบรรเลง

การบรรเลงซู้ลร์ นั้นจะใช้วิธีการผิวลมเข้าไปในเครื่อง คล้ายการเป่าฟลูท โดยใช้มือซ้ายจับประคองเครื่องไว้ ส่วนมือขวาทำหน้าที่กดรูเสียงที่ปลายอีกด้านหนึ่ง มีลักษณะการวางมือขวา โดยให้คว่ำมือลง วางซู้ลร์ไว้บนนิ้วหัวแม่มือ นิ้วกลางกดปลายเครื่องด้านบนให้มีน้ำหนักประคองซึ่งกันและกัน นิ้วนางวางประคองไว้ที่ปลายเครื่อง ส่วนนิ้วชี้มีหน้าที่กดที่รูเสียง

การวางปากให้ริมฝีปากแตะที่เครื่องโดยให้รูเสียงตรงกับริมฝีปากจากนั้นให้ผิวลมลงไปในเครื่อง ให้มือซ้ายคอยจับประคองเครื่อง



ภาพ ๓.๑๐๑ การวางมือขวา การวางมือซ้าย และการวางปาก เป่าซูล์
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

การบรรเลงซูล์ นั้น นิยมที่จะยืนบรรเลง เนื่องจากต้องใช้ลมในการเป่ามาก การยืนเป่าจะช่วยให้มีลม และแรงเป่าได้ดีกว่าการนั่งเป่า



ภาพ ๓.๑๐๒ การยืนบรรเลงซูล์
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

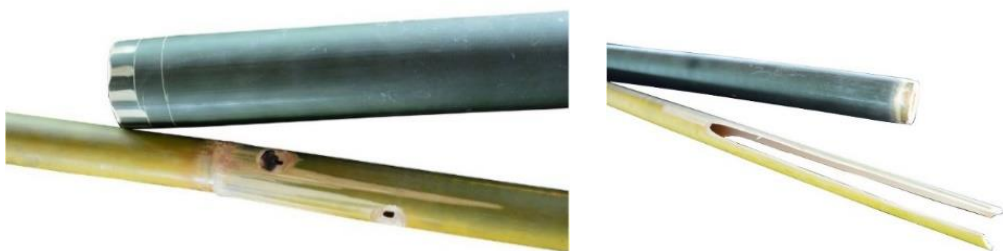
๒.๓ โทรอล์

โทรอล์ เป็นเครื่องดนตรีที่ทำจากไม้ไผ่ จัดอยู่กลุ่มเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องเคาะ (Idiophone) ประเภทมีระดับเสียง นิยมใช้บรรเลงประกอบจังหวะในการรวมวง การส่งสัญญาณ หรือ บรรเลงเพื่อความเพลิดเพลิน โทรอล์ เป็นเครื่องดนตรีสำหรับผู้หญิง ไม่เป็นที่นิยมในฝ่ายชาย



ภาพ ๓.๑๐๓ โทรอลล์
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

โทรอลล์ เป็นเครื่องดนตรีลักษณะท่อนไม้ไผ่ ฝาปลายออก ๒ ด้าน คล้ายส้อมเสียง (Tuning Fork) เจาะรูที่ด้ามจับสองรูเพื่อเปลี่ยนเสียง ขนาดความกว้างและความยาวของเครื่องมีผลต่อระดับเสียงที่ได้ โทรอลล์มีขนาดความยาวประมาณ ๗๐-๘๐ เซนติเมตร เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๕-๗ เซนติเมตร ส่วนที่ฝาเป็นส้อมเสียงนั้น ยาวประมาณ ๓๐-๓๕ เซนติเมตร ที่บริเวณด้ามจับมีการเจาะรูสำหรับปิด-เปิดเสียง ๒ รู เยื้องกันให้สัมพันธ์กับการวางนิ้วหัวแม่มือ และนิ้วกลาง



ภาพ ๓.๑๐๔ โทรอลล์
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

ระบบเสียง

โทรลล์ไม่มีระดับเสียงที่แน่นอน แต่จะการใช้การคาดคะเนเสียงที่ก้องกังวานเป็นสำคัญ

วิธีการบรรเลง

การบรรเลงโทรลล์ ให้มือขวาจับเครื่องในลักษณะการกำที่ด้ามของเครื่องชี้ปลายเครื่องขึ้น ด้านบน ให้นิ้วหัวแม่มือขึ้นชี้ขึ้นไปทางด้านบนของเครื่อง หรือแนวตั้ง และปิดที่รูบน ส่วนนิ้วกลางซึ่งอยู่ในลักษณะการกำมือ หรืออยู่ในแนวนอน ให้ปิดที่รูล่าง เมื่อจับเครื่องได้อย่างกระชับแล้วให้เคาะปลายเครื่องส่วนที่เป็นส้อมนั้นกับฝ่ามือซ้าย จะทำให้เกิดเสียง สามารถให้นิ้วหัวแม่มือและนิ้วกลาง ปิดเปิดรู เพื่อทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของระดับเสียงได้

๒.๔ ปู้

ปู้ เป็นเครื่องดนตรีที่ทำจากไม้ไผ่เฮียะ จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม (Aerophone) ประเภทเป่าปลายเครื่อง (end blown bamboo flute) ใช้บรรเลงในงานขึ้นบ้านใหม่ งานรื่นเริง งานพิธีการตี๋มเหล่าอู้ และใช้บรรเลงประกอบการขับร้องเพลงของคนขมุที่เรียกว่า ตี๋ม



ภาพ ๓.๑๐๕ ปู้

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

ปู้ เป็นเครื่องดนตรีชนิดเป่า คล้ายขลุ่ยขนาดเล็ก เส้นผ่าศูนย์กลางของเครื่องประมาณ ๑-๑.๕ เซนติเมตร ยาวประมาณ ๒๘-๓๐ เซนติเมตร ให้เสียงเล็ก-สูง ที่ปลายเครื่องด้านบน จะบากผิวเครื่อง ขึ้นมาประมาณ ๒ เซนติเมตร เปรียบเสมือนลิ้นเครื่อง บริเวณด้านหลังใกล้รูเสียงแรกเจาะรูเสียงคำ ๑ รู ที่ลำตัวเครื่องเจาะรูเสียงจำนวน ๕ รู มีระยะห่างแต่ละรูประมาณ ๒ เซนติเมตร ส่วนปลายเครื่อง ปิดโล่งเพื่อระบายเสียง

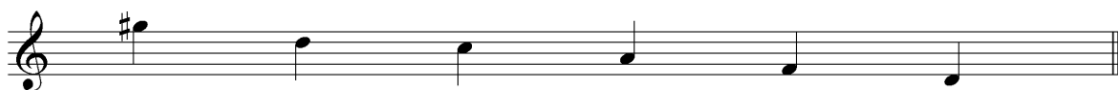


ภาพ ๓.๑๐๖ ปี่ และลั่นปี่

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

ระบบเสียง

ระบบเสียงของปี่ อาจมีความคาดเคลื่อนได้ตามขนาด และลมของนักดนตรีแต่ละคน แต่โดยปกติแล้วระดับเสียงปี่จะใกล้เคียงกับเสียงของโน้ต ต่อไปนี้



วิธีการบรรเลง

การบรรเลงปี่ ให้วางเครื่องโดยสอดปลายด้านที่มีลั่นเครื่องเข้าไปในปาก ให้ตำแหน่งลิ้นของเครื่องลั่นอยู่เลยริมฝีเข้าไปในช่องปาก เพื่อให้ช่องปากทำหน้าที่เป็นกล่องเสียงคอยดันลมเข้าไปในเครื่อง

ส่วนการจับเครื่องให้จับเครื่องโดยขึ้นมือซ้ายก่อน ให้นิ้วหัวแม่มือ กดรูค้ำ นิ้วชี้ รูที่ ๑ นิ้วกลาง รูที่ ๒ ส่วนมือขวา นิ้วชี้รูที่ ๓ นิ้วกลางรูที่ ๔ ส่วนรูที่ ๕ นิยมให้เปิดไว้ ให้นิ้วนางมือขวาคอยประคองเครื่องด้านล่าง



ภาพ ๓.๑๐๗ การเป่าปี่
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒.๕ เกิลตอง

เกิลตอง จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องเคาะ (Idiophone) ประเภทที่มีระดับเสียงไม่แน่นอน ตัวเครื่องทำจากท่อนไม้ไผ่ ปลายปากกลาม และมีไม้ไผ่ท่อนเล็กสำหรับเคาะให้เกิดเสียง นิยมใช้เคาะประกอบในการรรมวง หรือให้สัญญาณแจ้งเตือน



ภาพ ๓.๑๐๘ เกิลตอง
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

เกิลตอง เป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ หรือใช้ส่งสัญญาณให้แกกันในชุมชน ตัวเครื่องทำจากไม้ไผ่ ขนาดยาว ๒ ข่อ โดยข้อปลายตัดเฉียง ลักษณะปากกลาม ด้านข้อต้นเครื่องปิดทึบด้วยข้อตามธรรมชาติ ใช้ไม้ไผ่ท่อนเล็กตีเพื่อให้เกิดเสียง

เกิดต้องมีขนาดแตกต่างกันไปตามระดับเสียงของผู้ที่จะเลือกนำมาใช้งาน เกิดองที่พบในการลงภาคสนามพบว่า มีขนาด เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๘ เซนติเมตร ส่วนปลายปากฉลาม ยาวประมาณ ๓๕ เซนติเมตร และส่วนตัวเครื่องยาวประมาณ ๓๕ เซนติเมตรเช่นกัน ส่วนด้ามเคาะสามารถเลือกขนาดได้ตามความถนัดของผู้ตี ด้ามที่พบขนาด ยาวประมาณ ๓๕ เซนติเมตร เป็นไม้ที่เกิดจากการผ่าซีกของไม้ไผ่ชนิดเดียวกันกับตัวเครื่องดนตรี



ภาพ ๓.๑๐๙ เกิดอง
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

ระบบเสียง

เกิดอง มีระดับเสียงที่ไม่แน่นอน เลือกเอาความดัง และมีมิติเสียงที่ก้องเป็นอันใช้ได้

วิธีการบรรเลง

ให้จับที่บริเวณตัวเครื่อง ด้วยมือซ้าย มือขวาจับด้ามตีเพื่อให้เกิดเสียงตามจังหวะของบทเพลง

๒.๖ คราบฮ้าก

คราบฮ้าก เป็นเครื่องดนตรีที่จัดอยู่ในเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องเคาะ (Idiophone) ประเภทระดับเสียงไม่คงที่ เครื่องดนตรีประกอบด้วยตัวเครื่องทำจากท่อนไม้ไผ่ เจาะรูเป็นช่องยาว เรียกตามภาษาขมุว่า “คราบ” และส่วนไม้สี ที่ทำจากท่อนไม้ไผ่ผ่าเป็นแท่ง ตกแต่งขอบสันเป็นลักษณะฟันปลา เรียกตามภาษาขมุว่า “ฮ้าก” เพื่อให้ขูด หรือเคาะกับส่วนคราบ เพื่อให้เกิดเสียง นิยมบรรเลงร่วมกันเป็นวงดนตรี



ภาพ ๓.๑๑๐ ลักษณะการนั่งบรรเลงคราบอ้าก
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

คราบอ้าก ทำจากไม้ไผ่ชนิดเดียวกันกับเครื่องอื่นของขมุ แบ่งเครื่องออกเป็นสองส่วนคือ ส่วนตัวเครื่อง ลักษณะเป็นกระบอกไม้ไผ่ขนาดยาว เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๘-๑๐ เซนติเมตร ความยาวตลอดเครื่อง ประมาณ ๗๕ เซนติเมตร ส่วนที่ทำเครื่องดนตรี จะอยู่ช่วงกลางของข้อไม้ไผ่ โดยให้ส่วนต้นและปลายของข้อยาวพ้นข้อออกไป ที่ส่วนกล่อ่งเสียงของเครื่องจะอยู่ในช่วงกลางของข้อไม้ไผ่ ให้เจาะช่องกว้างประมาณ ๒ เซนติเมตร โดยนับระยะห่างจากขอบบนและล่างประมาณ ด้านละ ๕-๑๐ เซนติเมตร เพื่อเป็นช่องระบายเสียง และเป็นจุดสำหรับตี และขูดด้วยไม้ตี เพื่อให้เกิดเสียงตามต้องการ

ส่วนไม้ตี มีลักษณะคล้ายเลื่อย ทำจากซี่ไม้ไผ่ ยาวประมาณ ๕๐ เซนติเมตร ส่วนปลายด้านหนึ่ง ใช้มีดเซาะให้เป็นฟันเลื่อย ขนาดลูกประมาณ ๑ เซนติเมตร เรียงกันไปยาวประมาณ ๑๕ เซนติเมตร



ภาพ ๓.๑๑๑ คราบอ้าก
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

ระบบเสียง

คราบอ้าก ไม่มีระดับเสียงที่ไม่แน่นอน เลือกลักษณะความดัง และมีมิติเสียงที่ก้องเป็นอันใช้ได้

วิธีการบรรเลง

การบรรเลงมีเทคนิคการบรรเลง ๒ วิธี คือ การเคาะ และการขูด โดยการเคาะนั้นให้ส่วนด้าม นั้นเคาะกับส่วนกล่องเสียงเพื่อให้เกิดเสียง และวิธีการขูดนั้น ให้ส่วนที่เป็นพื้นเลื้อยขูดกับช่องกล่อง เสียงที่ได้เจาะไว้จะทำให้ได้เสียงเป็นจังหวะที่สนุกสนาน ในการบันทึกโน้ตการบรรเลงคราบอ้าก นั้น จะบันทึก สองแนว กล่าวคือ แนวล่าง หรือโน้ตทางลง จะเป็นการเคาะลงบนตัวเครื่อง และแนบบน หรือโน้ตทางขึ้น เป็นเสียงการขูดที่ตัวเครื่อง โดยให้ ˘ ขูดไปข้างหน้า และ ˘ หมายถึงขูดลากกลับมา มีลักษณะการบันทึกดังนี้



๓. บทเพลง

๓.๑ เพลงบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีประจำชาติพันธุ์

เพลงบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีประจำชาติพันธุ์ จะมีลักษณะเป็นบทเพลงที่ใช้ในชีวิตประจำวัน ของชุมชน ไม่ยึดติดเป็นเพลงที่ตายตัวแน่นอน สามารถเปลี่ยนได้ตามอารมณ์และสถานการณ์ แต่ส่วน ใหญ่จะมีทำนองหลักของเพลงที่ใช้กันอยู่ ดังเช่น

เพลง คิดถึงสาว

กลุ่มชาติพันธุ์ขมุ บ้านแจมปอง อ.เวียงแก่น จ.เชียงราย

บรรเลง โกล้ง โดย นายศรี บุญเจิง

ถอดโน้ตดนตรี โดย งามอาจ อินทนิเวศ



การใช้เสียงฮาร์โมนิกในเพลงสามารถปรับเปลี่ยนได้ว่าจะใช้ตรงไหนที่ใด ขึ้นอยู่กับทักษะของ นักดนตรี แต่จะเน้นจังหวะของเพลงเป็นสำคัญ

ทำนองใช้เรียกสาว

กลุ่มชาติพันธุ์ขมุ บ้านแจมป๋อง อ.เวียงแก่น จ.เชียงราย

บรรเลง ชูร์ โดย นายเลข บุญเจิง
ถอดโน้ตดนตรี โดย งามอาจ อินทนิเวศ

เพลงคิดถึงสาว (ปี่)

กลุ่มชาติพันธุ์ขมุ บ้านแจมป๋อง อ.เวียงแก่น จ.เชียงราย

บรรเลงปี่ โดบ นายศรี บุญเจิง
ถอดโน้ตดนตรี โดย งามอาจ อินทนิเวศ

๓.๒ ทำนองบรรเลงโดยวงกลืนเมล คอนแทก

ทำนองบรรเลง วงกลืนเมลคอนแทก
กลุ่มชาติพันธุ์ขมุ บ้านแจมป็อง อ.เวียงแก่น จ.เชียงราย

บรรเลง โดย วงดนตรีกลืนเมลคอนแทก ขมุบ้านแจมป็อง
ถอดโน้ตดนตรี โดย องอาจ อินทนิเวศ

การบรรเลงทำนองของวงกลืนเมลคอนแทก จะวนทำนองลักษณะนี้ ไปเรื่อย ๆ ทั้งนี้ คราบฮ้าง อาจมีการพลิกแพลงลีลาทำนองได้ตามอารมณ์ และจังหวะที่ผู้เล่นจะสามารถใส่ลงไปได้

๔. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม และวัฒนธรรม

ดนตรีกับคนขมุเกี่ยวข้องกันทางธรรมชาติ ดังจะเห็นได้จากเครื่องดนตรีของขมุทุกชนิดเป็นเครื่องดนตรีที่ทำจากไม้ไผ่ทั้งสิ้น และถือเป็นสิ่งที่หาได้ง่ายในชุมชน หน้าที่ของเครื่องดนตรีทำจากวัสดุที่หาได้ง่าย และเป็นเครื่องดนตรีที่ไม่ซับซ้อนมากนัก จึงทำให้คนขมุในอดีตไม่นิยมเก็บเครื่องดนตรีไว้หลังจากใช้เล่นในกิจกรรมประเพณี และอีกประการเนื่องจากเครื่องดนตรีบางชนิดถูกนำไปเกี่ยวข้องในพิธีกรรมตามความเชื่อ อาจมีสิ่งไม่ดีติดมากับเครื่องดนตรีด้วย จึงต้องทำลายทิ้งเพื่อไม่ให้สิ่งไม่ดีเหล่านั้นติดตามมาได้ อีกเหตุผลเหล่านี้เป็นความเชื่อในอดีตหากพิจารณาถึงการคงอยู่ของเครื่องดนตรีแล้วอาจพิจารณาได้ว่า เครื่องดนตรีของขมุทำจากไม้ไผ่ เมื่อเก็บไว้เป็นเวลานาน ๆ จะทำให้เกิดมอด หรือเชื้อรา อาจส่งผลต่อสุขภาพของผู้นำไปใช้ได้ และอีกอย่างเครื่องดนตรีมิได้มีลักษณะซับซ้อนแต่อย่างใด สามารถประดิษฐ์ขึ้นได้โดยใช้เวลาไม่นานนัก การทำเครื่องดนตรีขึ้นใหม่จึงเป็นทางเลือกที่ดีกว่าจะเก็บเครื่องเก่า ๆ เอาไว้เพื่อใช้งานในกิจกรรมประเพณีสำคัญของชุมชน

๕. ข้อมูลชุมชนที่ปรากฏภูมิปัญญาด้านดนตรี

การลงพื้นที่ศึกษาข้อมูลดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ขมุ ได้ลงพื้นที่หมู่บ้านต่าง ๆ ในอำเภอเวียงแก่น ที่เป็นหมู่บ้านที่มีการตั้งถิ่นฐานของชาวขมุเป็นเวลานาน ได้แก่ บ้านห้วยจ้อ หมู่ ๑ ตำบลม่วงยาย บ้านห้วยเอียน ตำบลหล่ายงาว และบ้านวังผา ตำบลท่าข้าม ดังแสดงเป็นแผนที่เปรียบเทียบกับที่ตั้งที่ว่าการอำเภอเวียงแก่น ดังนี้



แผนที่ ๓.๒๒ ชุมชนขมุ อ.เวียงแก่น จ.เชียงราย

ที่มา: <http://www.chiangraifocus.com/2010/aumpher.php?aid=4>

๖. รายชื่อนักดนตรี และผู้ให้ข้อมูล

นายอนุชา บุปผาเจริญ นายศรี บุญเจิง นายดำ บุญเจิง นายเลย บุญเจิง นายชอย บุญเจิง
นางอ้วน บุญเจิง นายปาน บุญเจิง นายทองคำ บุญเจิง นายรุณ บุญเจิง

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ดาราอั้ง

๑. ลักษณะ และการจัดประเภทของดนตรี

กลุ่มชาติพันธุ์ดาราอั้ง เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีการนำดนตรีมาใช้ประกอบในประเพณี พิธีกรรม และการบรรเลงเพื่อความเพลิดเพลิน ทั้งนี้ดนตรีของดาราอั้งมีการผสมผสานทางวัฒนธรรมของชาติพันธุ์อื่นเข้ามาใช้งานด้วย ดังนั้นในแบ่งดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ดาราอั้ง จึงขอแบ่งออกเป็น ๓ กลุ่มหลัก ตามลักษณะบริบทการใช้งานทางวัฒนธรรมของชาติพันธุ์ดาราอั้ง ได้แก่ กลุ่มเครื่องดนตรีประจำชาติพันธุ์ กลุ่มวงแห่ดาราอั้ง และเพลงขับร้องอึ้งเจ็ง

๑.๑ กลุ่มเครื่องดนตรีประจำชาติพันธุ์

เครื่องดนตรีประจำชาติพันธุ์ เป็นเครื่องดนตรีที่เป็นแบบฉบับของดาราอั้ง นิยมนำมาเล่นกันในกลุ่มคนดาราอั้ง สามารถนำมาบรรเลงได้ทั้งลักษณะการบรรเลงเดี่ยว และการรวมวง โดยมีเครื่องดนตรีดั้งเดิมของดาราอั้ง ได้แก่ ดั่ง วาล้ว ดั่งกะนก และชะกะว๊าน



ภาพ ๓.๑๑๒ การแสดงรวมวงเครื่องดนตรีชาติพันธุ์ดาราอั้ง
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๑.๒ กลุ่มวงแห่ดาราอั้ง

วงแห่ดาราอั้ง เป็นวงที่ใช้สำหรับการแห่ขบวน หรือตั้งขบวนเครื่องไทยทาน ในงานประเพณีทางพระพุทธศาสนา มีเครื่องดนตรีที่ใช้ในขบวนแห่ ได้แก่ กริ่งแมงโจ (กลอง) กริ่งแมงโซ้ง (กลองยาว) กริ่งมะงู๋ (กลองสั้น) โหม่งแรบ (ฆ้องราว) มะงู๋ (ฆ้องใหญ่) และอุ่มโหม่ง (ฆ้องเล็ก)



ภาพ ๓.๑๑๓ วงแห่ของดาราอั้ง
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๑.๓ เพลงขับร้อง “อ๋มเจ้ง”

เพลงขับร้องของดาราอั้ง เรียกว่า อ๋มเจ้ง เป็นเพลงร้องของชาวบ้านที่ใช้ในงานประเพณี งานบุญทางพระพุทธศาสนา โดยเนื้อหาเกี่ยวกับการสรรเสริญเจ้าภาพ ที่ร่วมทำบุญ แม้ผู้เข้าร่วมทำบุญไม่มีเงินช่วยทำแต่เมื่อมีใจเข้ามาช่วยงานหรือเข้ามาฟังธรรมก็ขอให้ได้บุญเท่า ๆ กัน ทำนองเพลงอ๋มเจ้ง ขึ้นอยู่กับบุคคล และงานที่ใช้ในแต่ละครั้ง

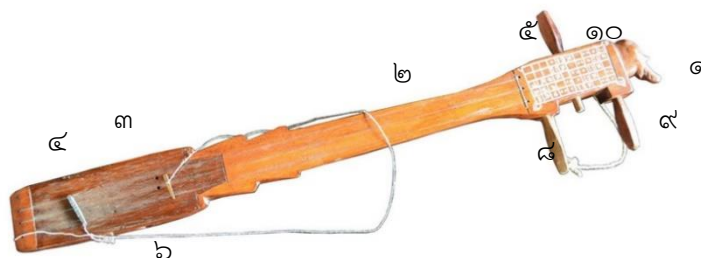


ภาพ ๓.๑๑๔ การขับร้องเพลง “อ๋มเจ้ง” ในประเพณีของดาราอั้ง
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี

๒.๑ ดั่ง

ดั่ง หรือ ดั่งโอยญ้อง เป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องสาย (Chordophone) ประเภทเครื่องดีด เพื่อให้เกิดเสียง ตัวเครื่องทำจากไม้เนื้อแข็ง สภาพโดยทั่วไปของเครื่องคล้ายซึงขนาดเล็ก มีสายสำหรับดีด ๓ สาย ใช้สายกีตาร์โปร่งสายที่ ๑ ส่วนตัวเครื่องทำจากไม้เนื้อแข็ง ท่อนเดี่ยวยาว คว้านเป็นโพรงที่ส่วนตัวเครื่องเพื่อเป็นกล่องเสียง มีแผ่นไม้ปิด เจาะรูเล็ก ๆ เพื่อให้เสียงผ่านได้ ส่วนปลายเครื่องคว้านเป็นโพรงเช่นกันเพื่อใช้เป็นส้นลูกบิดร้อยปลายสาย จากนั้นมีแผ่นไม้บางปิด นิยมวาดลวดลายบริเวณนี้ ส่วนด้านข้างส่วนหัวเครื่องเจาะรูใส่ก้านลูกบิด ยาวประมาณ ๔-๕ เซนติเมตร ๓ ลูก ติดตะปูบริเวณปลายทั้งสองด้านเพื่อร้อยเชือกสะพาย ดั่ง มีขนาดความกว้างของเครื่องประมาณ ๑๒ เซนติเมตร ความยาวตลอดเครื่อง ๖๗ เซนติเมตร



ชื่อเรียกส่วนต่าง ๆ ของดั่งโอยญ้อง

๑. บริเวณส่วนหัวเครื่อง	เรียกว่า	ญาม
๒. ส่วนตัวเครื่อง	เรียกว่า	เด้าดั่ง
๓. หน้าเครื่อง	เรียกว่า	กะทาบดั่ง
๔. สะพานรองสาย	เรียกว่า	ด่าง
๕. ลูกบิด	เรียกว่า	แซดั่ง
๖. โพรงภายในตัวเครื่อง	เรียกว่า	กะเด้าเฮ้ย
๗. ปีกสำหรับดีด	เรียกว่า	บระ
๘. สายล่างสุด หรือ สายดั่ง	เรียกว่า	ญ้องแคร้ง
๙. สายกลาง	เรียกว่า	ญ้องกะแต้
๑๐. สายบน หรือ สายยาน	เรียกว่า	ญ้องทูล



ภาพ ๓.๑๑๕ ส่วนหัวของดั่งโอยญ้อง มีการเขียนยันต์มหาเสน่ห์ตามความเชื่อของนักดนตรี
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ



ภาพ ๓.๑๑๖ ส่วนตัวเครื่องดั่งโอยญ้อง มีรูปร่างระบายเสียงรูปหัวใจ
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

ระบบเสียง

การตั้งสายดั่งโอยญ้อง จะเทียบกับวาล์วเป็นหลัก โดยมีระดับเสียงในแต่ละสายโดยกำหนดตามการวางนิ้วมือ ดังนี้

ญ้องแครง	
ญ้องกะเต้	
ญ้องทูล	
	สายเปิด นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง นิ้วก้อย

วิธีการบรรเลง

การบรรเลงดิ่งโอยญ้อง จะบรรเลงโดยการถือเครื่อง จะยืนบรรเลง หรือนั่งบรรเลงก็ได้ หากยืนจะคล้องสายสะพายที่ตัวเครื่องกับคอ หากนั่งบรรเลงจะวางเครื่องดนตรีไว้บนหน้าตัก การตีใช้ปลายนิ้วชี้เป็นหลัก บริเวณปลายนิ้วมีแผ่นพลาสติก (ปึก) พันด้วยเชือกติดที่นิ้วมือ ส่วนมืออีกข้างใช้กดสายเพื่อให้เกิดระดับเสียงต่าง ๆ ลักษณะการบรรเลงโดยทั่วไปคล้ายกับการตีซึงในวัฒนธรรมล้านนา



ภาพ ๓.๑๑๗ นายแสง ไทยเดิน สาธิตการเล่นดิ่งโอยญ้อง
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

นอกจากดิ่งโอยญ้อง ที่มีสามสายดังได้กล่าวมาแล้วนั้น จากข้อมูลการบอกเล่าของนักดนตรีดาราอั้ง ได้ให้ข้อมูลว่า มีเครื่องดนตรีลักษณะเดียวกันกับดิ่งโอยญ้อง แต่มี ๔ สาย เรียกว่า “ดิ่งพวนญ้อง” หรือ ซึงขนาดเล็ก ๔ สาย ดิ่งพวนย้อง มีลักษณะเดียวกัน หากความแตกต่างกันเฉพาะที่จำนวนสายของดิ่งพวน ญ้องที่มีจำนวน ๔ สาย แต่ทั้งนี้ในการลงพื้นที่เก็บข้อมูล และจากการให้ข้อมูลไม่ปรากฏเครื่องดนตรีชนิดนี้ในชุมชนดาราอั้งในจังหวัดเชียงรายแต่อย่างใด

๒.๒ วาลัว

วาลัว เป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม (Aerophone) ประเภทลิ้นอิสระ (Free Reed) ในอดีตใช้เป็นเครื่องดนตรีสำหรับการส่งสัญญาณให้หญิงสาวคนรัก วาลัวมีลักษณะคล้ายปี่น้ำเต้า ตัวเครื่องทำจากผลน้ำเต้า ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง ประมาณ ๑๐ เซนติเมตร ยาว ประมาณ ๑๘ เซนติเมตร มีท่อไม้ไผ่ยาวประมาณ ๓๒ เซนติเมตร เจาะรูเสียง ๗ รู เสียบเข้าที่ผลน้ำเต้า ที่ปลายท่อ

ด้านที่เสียบเข้ามานั้น จะมีลิ้นทองเหลืองติดอยู่ ส่วนปลายอีกด้านหนึ่งนิยมนำผลน้ำเต้าขนาดเล็กมาเสียบไว้ เพื่อให้เสียงนุ่มนวลมากยิ่งขึ้น การเป่าวาล์วจะเป่าที่ปลายอีกด้านหนึ่ง เมื่อเป่าลมผ่านเข้าไปในผลน้ำเต้า ทำให้ลิ้นเกิดการสั่นสะเทือน ส่งผลให้เกิดเสียงออกทางท่อไม้ไผ่ที่เสียบไว้ จากนั้นจึงใช้นิ้วปิด-เปิดรูท่อเพื่อเปลี่ยนระดับเสียงเป็นบทเพลงที่ไพเราะของคนดาราอั้ง

ท่อของวาล์วนั้นมีทั้งแบบท่อเดี่ยว และท่อกู่ โดยท่อกู่จะเป็นท่อเล็ก ๆ มีเสียบด้านข้างของท่อหลักอีกชั้นหนึ่ง โดยมีรายละเอียดของเครื่องดังนี้



ชื่อเรียกส่วนต่าง ๆ ของวาล์ว

๑. ส่วนตัวเครื่อง/ผลน้ำเต้า	เรียกว่า	กะเว้าบู๊
๒. ท่อหลัก/ท่อใหญ่	เรียกว่า	ก๊อนอะไต้
๓. ท่อลูก/ท่อเล็ก	เรียกว่า	ก๊อนอะนัง *จะมีในแบบสองท่อ
๔. ลิ้นทองเหลือง ตัวเครื่อง	เรียกว่า	สะตักเว้า *อยู่ส่วนปลายท่อสุดใน
๕. ลูกน้ำเต้าปิดปลาย	เรียกว่า	กะโป้ก้อ

ชื่อเรียกกรุเสียงของวาล์ว

รู (นับจาก บนสุด)	ชื่อเรียก	มือข้าง	นิ้วที่วาง
๑	กระหนูปูธ	ซ้าย	ชี้
๒	กระหนุไต้		กลาง
๓	กระหนุว๊ะ		นาง
๔	กระหนูปูธ อะกะ	ขวา	ชี้
๕	กระหนูกะไต้ อะกะ		กลาง
๖	กระหนุว๊ะ อะกะ		นาง
๗	กระหนุแหวะ อะกะ		ก้อย

ระบบเสียง

ระบบเสียงของวาล์ว วัดตามเสียงจากระดับต่ำสุดไปยังระดับเสียงสูงสุด โดยการกดรูหมดจะได้เสียงต่ำสุดจากนั้นเปิดรูทีละรูจะได้เสียงไล่ขึ้นไป แสดงเป็นโน้ตสากลได้ดังนี้



ภาพ ๓.๑๑๘ วาล์วแบบสองท่อ

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

วิธีการบรรเลง

การบรรเลงวาล์ว ผู้หัดเล่นควรศึกษาเทคนิคการระบายลมให้ชำนาญก่อน เนื่องจากจะทำให้สามารถเป่าเพลงได้อย่างต่อเนื่อง ไม่เหนื่อย จากนั้นจึงควรศึกษาวิธีการนิ้วเพื่อให้ได้โน้ตระดับเสียงตามต้องการ

การเป่าวาล์ว ให้วางปลายเครื่องด้านที่มีรูเป่าให้สัมผัสกับริมฝีปาก คล้ายในลักษณะการอม ส่วนปลายเครื่องจะเข้าไปในปากไว้เล็กน้อย จากนั้นให้ใช้มือซ้ายกดรูส่วนด้านบน ใช้นิ้วชี้ กลาง นาง และมือขวา กดรูส่วนด้านล่าง ใช้นิ้วชี้ กลาง นาง ก้อย ตามลำดับ



ภาพ ๓.๑๑๙ ลักษณะการนั่งบรรเลงวาล์ว

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒.๓ ดึงกะนก

ดึงกะนก เป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องเคาะ (Idiophone) ตัวเครื่องทำจากส่วนกลางระหว่างข้อของท่อนไม้ไผ่ขนาดใหญ่ เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๑๕ เซนติเมตร ยาว ๗๒ เซนติเมตร ปลายทั้งสองข้างปิดด้วยข้อไม้ตามลักษณะธรรมชาติ เจาะรูที่ข้อด้านหนึ่งเพื่อระบายเสียง ด้านบนของตัวเครื่องจะขุดผิวเนื้อไม้ให้ขึ้นมาเป็นสายจำนวน ๓ เส้น มีสะพานรองสายทั้งสองด้าน ด้านข้างขุดผิวไม้ไผ่ขึ้นมาสองเส้น ทำสะพานรองสาย ช่วงกลางเจาะรู มีแผ่นไม้บาง ๆ ประกบติดกับสาย ปิดบริเวณหน้ารู โดยดึงกะนก มีชื่อเรียกส่วนประกอบต่างๆ ดังนี้



ชื่อเรียกส่วนประกอบต่าง ๆ ของดึงกะนก

- | | |
|---------------------|------------------|
| ๑. แผ่นไม้บาง ปิดรู | เรียกว่า กรีก |
| ๒. ตัวเครื่อง | เรียกว่า ดึงกะนก |
| ๓. สาย | เรียกว่า ญ้อง |



ภาพ ๓.๑๒๐ การขุดผิวไม้ และไม้ปะกบปิดหน้ารู หรือ กรีก เพื่อใช้เคาะให้เกิดเสียง
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

ระบบเสียง

เนื่องจากดึงกะนกเป็นเครื่องดนตรี สำหรับฝึกหัดเบื้องต้น หรือใช้เป็นของเล่นสำหรับเด็ก ๆ ดังนั้นระดับเสียงของเครื่องจึงไม่แน่นอนช่างผู้ทำจะใช้การคาดคะเนความตึงของสาย “ญ้อง” เป็นหลักโดยไม่ยึดติดกับระดับเสียง บทบาทหน้าที่ของดึงกะนกมีเพียงใช้ฝึกหัดการตีดี เพื่อเรียนรู้เรื่องจังหวะให้กับเยาวชนหรือผู้เริ่มฝึกหัดดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ดาราอั้งเท่านั้น

วิธีการบรรเลง

ดิ่งกะนกเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เล่นเพื่อฝึกจังหวะ และทักษะเรื่องการติดสายเท่านั้น วิธีการบรรเลงวางปลายด้านหนึ่งตั้งลงบนพื้น ให้ปลายอีกด้านหนึ่งตั้งบนตักของผู้เล่น ให้นิ้วหัวแม่มือของมือขวา ทำหน้าที่ตบลงบนกรีก (แผ่นไม้บนรู) ส่วนมืออีกข้างจับแท่งไม้เล็ก ๆ ติดลงบนสาย ให้เป็นจังหวะ



ภาพ ๓.๑๒๑ การเล่นดิ่งกะนก

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒.๔ ซะก้วน

ซะก้วน หรือที่รู้จักกันทั่วไปว่า จิ้งหोंง จัดอยู่ในเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม (Aerophone) นิยมนำมาเล่นในกิจกรรมทางสังคมวัฒนธรรมดาราอั้ง มีวัตถุประสงค์การเล่นเพื่อความเพลิดเพลิน ซะก้วนทำจากไม้เนื้ออ่อน ที่มีลักษณะเป็นไม้แกล่ ๆ ขนาดกว้าง ประมาณ ๑.๕ เซนติเมตร และยาวประมาณ ๑๒-๑๕ เซนติเมตร เชาะล่องตรงกลางเพื่อให้เกิดแกนไม้ สามารถเคลื่อนไหว และสั่นสะเทือนได้ การสั่นสะเทือนของไม้จะส่งผลให้เกิดเสียง ทำเป็นจังหวะ ซะก้วนมีลักษณะทางกายภาพ ดังนี้



ภาพ ๓.๑๒๒ ซะก้วน ด้านหน้า และด้านหลัง เทียบกับขนาดของปากกา

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

ระบบเสียง

ชะกว๋านมีเสียงหลักเพียงเสียงเดียว แต่จะมีการใช้เทคนิคเสียงหลอก (Harmonics) ซึ่งเป็นลักษณะการสั่นสะท้อนของเสียงลมในช่องปาก เช่นเดียวกันกับโล่งของขมุ และชะอื่อของอาซ่า ซึ่งเสียงของเครื่องนั้นจะไม่แน่นอน เพียงแต่ให้เกิดเสียงที่มีความก้องกังวานเท่านั้น

วิธีการบรรเลง

วิธีการบรรเลงชะกว๋าน แม็ดูผิวเผินเหมือนง่าย แต่ในความเป็นจริงแล้ว ผู้บรรเลงต้องมีทักษะและการกะจังหวะการเขี่ยปลายไม้ เพื่อให้เกิดเสียงอย่างเป็นจังหวะ และต่อเนื่อง วิธีการบรรเลงโดยการวางชะกว๋านด้านที่ฉลุ ไว้บนริมฝีปากในลักษณะแนวดิ่งด้านข้าง ให้ปลายด้านที่เป็นด้ามชี้ออกข้างนอก จากนั้นใช้นิ้วหัวแม่มือ หรือนิ้วตามถนัด ของมือขวา เขี่ยที่ปลายชะกว๋านด้านที่เป็นด้ามไป-มา เพื่อให้เกิดการสับของด้านฉลุ และเกิดการสั่นสะท้อนในปากจนเกิดเป็นเสียงออกมา



ภาพ ๓.๑๒๓ ลักษณะการบรรเลงชะกว๋าน

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒.๕ กริ่งแมงโจ

กริ่งแมงโจ เป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องหนัง (Membranophone) เป็นกลองสองหน้า ด้านหนึ่งกว้างกว่าอีกด้าน ซึ่งปิดระหว่างกันด้วยเชือกไนลอน มีสายสะพาย กริ่งแมงโจหน้ากลองด้านกว้างจะมีขนาดประมาณ ๔๐ เซนติเมตร ส่วนด้านหน้าเล็ก จะมีขนาดหน้ากว้างประมาณ ๓๐-๓๕ เซนติเมตร ตัวเครื่องความยาวประมาณ ๗๐ เซนติเมตร หนังหน้าทำจากหนังสัตว์ เช่น หนังวัวหรือควาย กริ่งแมงโจนิยมที่จะถือ และเดินบรรเลงในขบวนแห่ประเพณี

ระบบเสียง

กริ่งแมงโจ เป็นเครื่องดนตรีที่มีระดับเสียงไม่แน่นอน ใช้วิธีการคาดคะเนความดัง ทุ่ม ประกอบจังหวะเป็นหลัก การปรับเสียงนั้นจะใช้วิธีการติดจำ หรือการนำเอาข้าวเหนียว หรือแป้งมา ติดที่หน้ากลอง

วิธีการบรรเลง

สะพายเครื่อง โดยให้เครื่องอยู่ด้านหน้า ด้านหน้าใหญ่จะใช้ไม้ตีที่หน้ากลอง ส่วนหน้าเล็กใช้ มือตีตามจังหวะที่ต้องการ



ภาพ ๓.๑๒๔ ลักษณะการตีกริ่งแมงโจ

ที่มา: งามอาจ อินทนิเวศ

๒.๖ กริ่งแมงโซ่ง

กริ่งแมงโซ่ง เป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องหนัง (Membranophone) มีลักษณะคล้ายกลอง ยาวขนาดใหญ่ หน้าหนังเครื่องมีเส้นผ่าศูนย์กลาง ประมาณ ๔๕ เซนติเมตร ส่วนท้ายมี เส้นผ่าศูนย์กลาง ประมาณ ๕๐ เซนติเมตร ตัวเครื่องยาว ๑๐๐ เซนติเมตร มีสายสะพาย ตัวเครื่องทำ จากไม้เนื้อแข็งเจาะรูกลวงตลอดเครื่อง หน้าหนังทำจากหนังวัว ซึ่งติดกับตัวเครื่องโดยใช้เชือกร้อยติด กับบริเวณส่วนกลางของตัวเครื่อง

ระบบเสียง

กริ่งแมงโซ้ง เป็นเครื่องดนตรีที่มีระดับเสียงไม่แน่นอน ใช้วิธีการคาดคะเนความดัง หูม ประกอบจังหวะเป็นหลัก การปรับเสียงนั้นจะใช้วิธีการติดจำ หรือการนำเอาข้าวเหนียว หรือแป้งมา ติดที่หน้ากลอง

วิธีการบรรเลง

สะพายที่บ่าด้านใดด้านหนึ่งจากตีด้วยฝ่ามือที่พันผ้าไว้



ภาพ ๓.๑๒๕ ลักษณะการตีกลองกริ่งแมงโซ้ง

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

นอกจากนี้ในวงแห่จะมีเครื่องดนตรีประกอบที่หาได้ในท้องถิ่น เช่น โหม่งแรบ หรือฆ้องราว ที่มีลักษณะเช่นเดียวกันกับฆ้องของไทใหญ่ มะญ๋าม หรือฆ้องใหญ่มีขาแขวนใช้ไม้ตี และอุมโหม่ง หรือ ฆ้องเล็กสำหรับถือตีด้วยไม้ เช่นกัน

๓. บทเพลง

๓.๑ เพลงบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีประจำชาติพันธุ์

๑) ดิ่ง หรือ ดิ่งโอยญ่อง

เม้าญม่วนละแย้ นี่เป็นเพลงที่ใช้สำหรับจีบสาวที่ชายหนุ่มหมายปองไว้ การบรรเลงจะบรรเลงวนซ้ำไปเรื่อย ๆ ซึ่งอาจใช้การดันทำนองเพื่อให้เกิดลีลัน วรรจรสได้

เพลง เม้าญม่วนละแย้ (เพลงใช้จีบสาว)

เพลงบรรเลงด้วย ดิ่งโอยญ่อง

ชาติพันธุ์คารอ้ง อ.แม่สาย จ.เชียงราย

ถอดโน้ตดนตรี โดย งามอาจ อินทนิเวศ

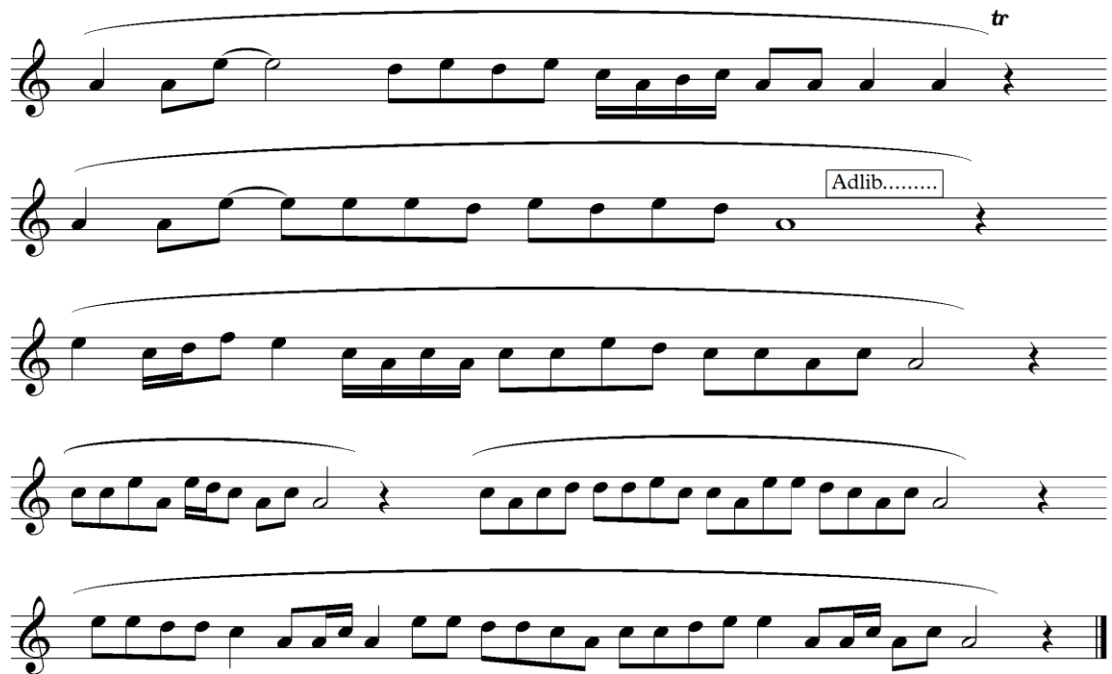


๒) วาลัว

บทเพลงที่บรรเลงด้วยวาลัวนี้เป็นเพลงที่ใช้จีบสาว ที่ได้ยินกันอย่างแพร่หลายในหมู่บ้านคารอ้ง ต.โป่งงาม อ.แม่สาย ในอดีต ทั้งนี้ทำนองอาจจะมีการเปลี่ยนแปลงไปบ้าง เนื่องจากในส่วนท้ายของบางท่อน นิยมที่จะดันทำนองเพื่อให้เกิดวรรจรส

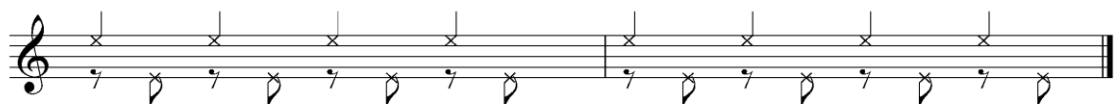
เพลง จีบสาว
(เพลงพื้นบ้านดราอั้ง บรรเลงด้วยวาเล่)

ชาติพันธุ์ดราอั้ง อ.แม่สาย จ.เชียงราย
ถอดโน้ตดนตรีโดย งามอาจ อินทนิเวศ



๓) ดึงกะนก

ดึงกะนก เป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ สำหรับผู้หัดเริ่มต้น ดังนั้นบทเพลงที่จะบรรเลงจึงเป็นไปตามปฏิภาณของผู้ที่นำเครื่องดนตรีนี้มาบรรเลงประกอบ ซึ่งโดยทั่วไปการเริ่มเล่นดึงกะนก นั้นจะเริ่มฝึกจังหวะในลักษณะ ดังนี้



โน้ตแนวนอน แสดงจังหวะการดีดสาย ในมือซ้าย ส่วนโน้ตแนวล่างแสดงจังหวะการตบนิ้วหัวแม่มือของมือขวา ที่ตบลงบนกรีก (แผ่นไม้บนรู) ทั้งนี้หากเกิดความชำนาญสามารถพลิกแพลงจังหวะได้ตามต้องการ

๔) ชะกว๊าน

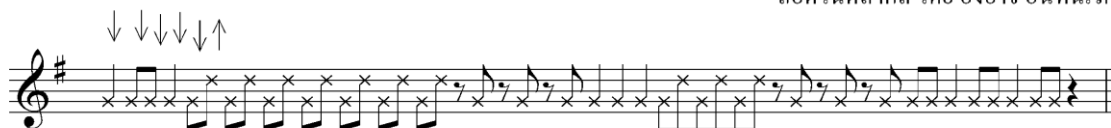
การบรรเลงเพลงชะกว๊านของดาราอั้งจะมีเทคนิคการตีไป-มา มากกว่าจะใช้เทคนิคเสียงหลอก โดยบทเพลงชะกว๊านที่นำเสนอนี้เป็นเพลงที่ใช้ส่งสัญญาณระหว่างกันของหนุ่มสาว เพื่อให้รู้ว่าคนรักกำลังคิดถึงอยู่

เพลงคิดถึงสาว (ชะกว๊าน)

ทำนองเพลงบรรเลงด้วยชะกว๊านของดาราอั้ง

กลุ่มชาติพันธุ์ดาราอั้ง แม่สาย จ.เชียงราย

ถอดโน้ตสากล โดย องอาจ อินทนิเวศ



โน้ตเพลงนี้เขียนโดยแทนค่า โน้ตโซล (G) คือ การตีติดไปข้างหน้า ส่วนโน้ตเร (D) หมายถึง การตีกลับด้วยหลังนิ้วหัวแม่มือ

๓.๒ เพลงบรรเลงวงแห่ดาราอั้ง

๑) เพลงกริ่งแมงไต้ เป็นเพลงบรรเลง เน้นจังหวะของกลอง ใช้ในงานแห่ผ้าป่าขณะเดินเข้าวัด ในแบบพิธีกรรม หรือใช้สำหรับต้อนรับแขกผู้มาเยือน

ทำนองเพลง กริ่งแมงไต้

เพลงแห่ผ้าป่าเข้าวัดของดาราอั้ง

กลุ่มดาราอั้งบ้านปางเหนือ อ.แม่สาย จ.เชียงราย

ถอดโน้ตดนตรีสากลโดย องอาจ อินทนิเวศ

♩ = 72

กริ่งแมงไจ

มะญ๋าม/อุมโมง

ฉาบ

๒) เพลงกริ่งแมงใจ เป็นเพลงบรรเลงเน้นจังหวะค่อยข้างช้า ใช้ในงานบุญ สำหรับในงานเดินขบวนของผู้สูงอายุในหมู่บ้าน ทำนองเพลงจะดำเนินไปลักษณะนี้เรื่อย ๆ จนขบวนแห่เดินเข้าไปในโบสถ์ถือว่าลงจบได้

ทำนองเพลง กริ่งแมงใจ
เพลงแห่ เดินขบวนของคาราราวัง

กลุ่มคาราวังบ้านปงเหนือ อ.แม่สาย จ.เชียงราย
ถอดโน้ตดนตรีสากลโดย งามอาจ อินทนิเวศ

$\text{♩} = 60$

กริ่งแมงใจ

มะญ๋าม/อุมโมง

ฉาบ

๓) เพลงกริ่งมาญ๋าม เป็นเพลงบรรเลงจังหวะเร็ว เร้าใจ นิยมใช้นำหน้าขบวนแห่ผ้าป่า ขณะเดินเข้าวัด ในแบบของชาวบ้าน หรือเมื่ออยู่ในวัดแล้ว

ทำนองเพลง กริ่งมาญ๋าม
เพลงแห่ผ้าป่าเข้าวัดแบบชาวบ้านคาราราวัง

กลุ่มคาราวังบ้านปงเหนือ อ.แม่สาย จ.เชียงราย
ถอดโน้ตดนตรีสากลโดย งามอาจ อินทนิเวศ

$\text{♩} = 82$

กริ่งมะญ๋าม

โหม่งแรบ

ฉาบ

๓.๓ ทำนองเพลงร้อง อ๋มเจ้ง

การขับร้องเพลงอ๋มเจ้ง จะเป็นการขับร้องแบบซ้ำทำนอง โดยมีทำนองหลักหนึ่งทำนอง ที่ใช้สำหรับขับร้องวนไปเรื่อย ๆ โดยทำนองหลักนี้อาจมีการพลิกแพลงทำนองได้ตามคำร้องที่คิดขึ้นขณะนั้น เมื่อขับร้องโดยใช้ทำนองหลัก (บรรทัดบน) วนไปเรื่อย ๆ หากจะลงจบ ก็จะใช้ทำนองลงจบ (บรรทัดล่าง) ซึ่งมีลักษณะคล้ายกันแต่มีการยืดเสียงมากกว่า ดังโน้ตต่อไปนี้

อ๋มเจ้ง

ทำนองเพลงร้องชาติพันธุ์ดาราอั้ง

กลุ่มชาติพันธุ์ดาราอั้ง แม่สาย จ.เชียงราย
ถอดโน้ตสากล โดย องอาจ อินทนิเวศ

ทำนองหลัก



ทำนองลงจบ



๔. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม และวัฒนธรรม

ดาราอั้ง เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่ให้ความสำคัญ และมีศรัทธาในพระพุทธศาสนาเป็นอย่างมาก กิจกรรมทุกอย่างจะมีส่วนสัมพันธ์กับพระพุทธศาสนาเสมอ ดังนั้นความสำคัญของดนตรีนอกจากจะใช้ในการบรรเลงเพื่อความผ่อนคลายส่วนตัวแล้ว บทบาทสำคัญอีกประการหนึ่งคือใช้ประกอบในประเพณีพิธีกรรมทางศาสนา และประเพณีตามความเชื่อ

วงแห่ดาราอั้ง มีบทบาทอย่างยิ่งในงานประเพณีประจำปี เช่น งานเข้าพรรษา งานสงกรานต์ งานสงกรานต์พระ เป็นต้น ในขณะที่กลุ่มเครื่องดนตรีประจำชาติพันธุ์ จะมีบทบาทสำคัญในการบรรเลงเพื่อความผ่อนคลาย การเกี่ยวพาราฮี หรือใช้บรรเลงเพื่อความสนุกสนานเพลิดเพลินของคนในชุมชน ส่วนบทบาทของเพลงร้องจะมีหน้าที่ขับร้องเพื่อกล่าวอวยพร สรรเสริญคุณะศรัทธาทำบุญ หรือแขกผู้มาเยือนในชุมชน โดยจะมีเนื้อหาแสดงความยินดี และซาบซึ้งใจที่มีโอกาสได้มาพบเจอกัน

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลัวะ

๑. ลักษณะ และการจัดประเภทของดนตรี

ลัวะ เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีรากฐานทางวัฒนธรรมมาอย่างยาวนาน และด้วยความที่มีประวัติศาสตร์อันยาวนานนี้จึงทำให้ลัวะมีความเกี่ยวข้องกับชาติพันธุ์อื่น ๆ อย่างหลีกเลี่ยงมิได้ ดนตรีก็นั้น วัฒนธรรมดนตรีของลัวะแม้มองผิวเผินจะเห็นว่าการใช้เครื่องดนตรีในการรวมวงจะมีลักษณะคล้ายกันกับกลุ่มชาติพันธุ์อื่น แต่ดนตรีของลัวะนั้นก็มีเสน่ห์เฉพาะของตนเองที่ผู้ได้ยินได้ฟังจะเกิดความหลงใหลในความงดงามของดนตรีลัวะ

ดนตรีของลัวะ มีบทบาทการนำมาใช้เฉพาะในงานมงคล งานรื่นเริง งานเฉลิมฉลองเท่านั้น ไม่นิยมนำไปใช้ในงานอวมงคล เนื่องจากคนลัวะเชื่อว่าดนตรีเป็นเสียงแห่งความสุข ดังนั้นหากมีการนำดนตรีเข้ามาในงานมงคลงานรื่นเริงจะช่วยให้งานนั้นมีความสุขมากยิ่งขึ้นไป ลัวะมีวงเครื่องดนตรี และการขับร้องของตนเอง โดยมีรายละเอียดดังนี้

๑.๑ เครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์

เครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์ลัวะ เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้กันอย่างแพร่หลายในวัฒนธรรม ดนตรีพื้นบ้านล้านนา นิยมนำมาใช้บรรเลงล้วน หรือบรรเลงประกอบการขับร้อง “จ่ายปลั่ง” ก็ได้ บทบาทของเครื่องดนตรีจะใช้งานรื่นเริง สนุกสนานกันภายในครอบครัวไม่ถึงกับเสียงดังจนเกินไป ลักษณะเดียวกันกับดนตรีแชมเบอร์ มิวสิค (Chamber Music) ในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก เครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์ลัวะ ได้แก่ เซาะ (สะล้อ) และสะติง (ซึง)



ภาพ ๓.๑๒๖ คณะนักดนตรี และนักแสดง กลุ่มชาติพันธุ์ลัวะ

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๑.๒ วงดนตรีแห่ประโคม “จ๋อมครึ่งเป๊ะ”

วง “จ๋อมครึ่งเป๊ะ” หรือเรียกสั้น ๆ ว่า วง “ครึ่ง” เป็นชื่อเรียกดนตรีของลัวะ ที่มีเครื่องดนตรีประกอบด้วยครึ่ง (กลองซึ้งหม่อง) ปง (โหม่ง) และไซ้ (ฉาบ) เป็นวงดนตรีที่ใช้ในการแห่ ประโคม หรือประกอบการฟ้อนรำ การแสดงทางวัฒนธรรมของลัวะ จ๋อม หมายถึง วง หรือรวมกัน ครึ่ง หมายถึง กลอง และเป๊ะ หมายถึง ทุก ๆ คน ดังนั้น จ๋อมครึ่งเป๊ะ จึงมีความหมายถึง วงดนตรีที่มีกลอง โหม่ง ฉาบ บรรเลงร่วมกันให้กับคนในชุมชนได้ฟ้อนรำ หรือแห่ เรียกสั้น ๆ ว่า “ครึ่ง” ก็ได้



ภาพ ๓.๑๒๗ วงครึ่งกำลังบรรเลง โดยมีเยาวชนรายร่าอยู่ภายนอกวง
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๑.๓ เพลงขับร้อง “จ่ายปลั่ง”

จ่ายปลั่ง หรือเพลงอ้อจ่ายปลั่ง เป็นชื่อเรียกการขับร้องเพลงประกอบการบรรเลงสะติง หรือ เซาะของคนลัวะ บทเพลงมีลักษณะเป็นทำนองที่บรรเลงวนซ้ำไปได้เรื่อย ตามการด้นเนื้อร้อง เช่นเดียวกันกับเพลงร้องพื้นบ้านในหลายกลุ่มชาติพันธุ์ มีเนื้อหาทั้งการเกี่ยวพาราสี การบรรยายหรือเล่าเรื่องราวต่าง ๆ ในอดีต การอบรมสั่งสอนเยาวชนในชุมชนให้ประพฤติปฏิบัติตนให้เป็นคนดี เป็นต้น

การขับร้องเพลงจ่ายปลั่งจะต้องมีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ ทั้งนี้หากเป็นลักษณะการขับร้องโดยไม่มีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ จะเรียกว่า “จ๋อย” โดยทำนองจะมีความคล้ายคลึงกันกับจ่ายปลั่ง



ภาพ ๓.๑๒๘ จำยปลั่ง (ชายมีผ้าโพกศีรษะ และคนติดสะตัง) โดยมีเยาวชนและคนในชุมชนร่วมฟัง
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี

๒.๑ เซาะ

เซาะ เครื่องดนตรีตระกูลเครื่องสาย (Chordophone) ประเภทเครื่องสีเพื่อให้เกิดเสียงโดยการใช้ไม้สี (Bow) สภาพโดยทั่วไปของเซาะ มีลักษณะทางกายภาพ และรายละเอียดของเครื่องคือสะล้อที่ใช้ในวัฒนธรรมล้านนานั้นเอง ขนาดของเซาะที่วัดได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม ส่วนกะโหลกมีเส้นผ่าศูนย์กลาง ๑๑ เซนติเมตร หนา ๘ เซนติเมตร ส่วนทันทวน กว้าง ๒ เซนติเมตร ยาว ๗๐ เซนติเมตร



ภาพ ๓.๑๒๙ นักดนตรีลัวะ กำลังบรรเลงเซาะ
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

ระบบเสียง

การตั้งเสียงเซาะ ใช้ระบบการตั้งเสียงเช่นเดียวกับสะล้อเล็กของไทยวน คือตั้งแบบลูกสี่ แต่จะเทียบให้เท่ากับเสียงสะติง เป็นหลัก ซึ่งในที่นี้เซาะจึงตั้งเสียงได้เท่ากับ ที-มี เขียนเป็นโน้ตสากล ดังนี้



วิธีการบรรเลง

การบรรเลงเซาะ มีลักษณะเช่นเดียวกับการสีสะล้อของไทยวน กล่าวคือ ใช้ง่ามนิ้วมือซ้าย ประคองไว้ที่คันทวนของเซาะ ใช้นิ้วมือกดที่สายเพื่อเปลี่ยนระดับเสียง มือขวา ใช้จับคันสีให้หางมือ ขึ้น วางปลายคันสีไว้บนง่ามนิ้วมือระหว่างนิ้วหัวแม่มือกับนิ้วชี้ ประคองให้อยู่มือไม่หล่น ให้สีเข้า – ออก ที่สาย

๒.๒ สะติง

สะติง เป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องสาย (Chordophone) ประเภทดีด (Picked) เพื่อให้เกิดเสียง สะติงของลัวะมีลักษณะทางกายภาพ และการใช้งานต่าง ๆ เช่นเดียวกับซึงขนาดเล็กในวัฒนธรรมล้านนา ขนาดของสะติงที่วัดได้ในการเก็บข้อมูลภาคสนาม ส่วนตัวเครื่องกว้าง ๒๕ เซนติเมตร หนา ๕ เซนติเมตร ส่วนคอจรดหัวเครื่อง หน้ากว้าง ๔ เซนติเมตร ยาว ๒๖ เซนติเมตร

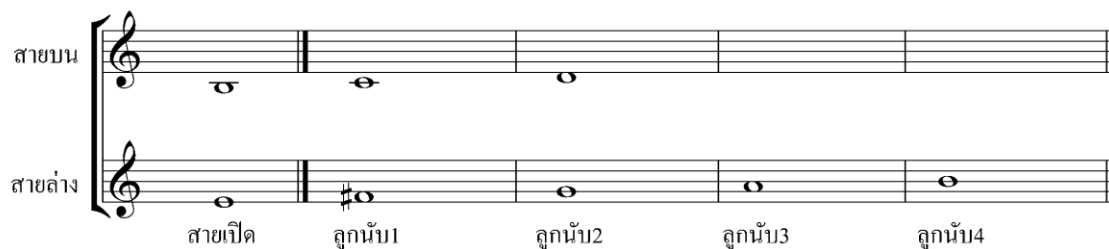


ภาพ ๓.๑๓๐ นักดนตรีกำลังบรรเลงสะติง

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

ระบบเสียง

ระบบเสียงของสะตังใช้ระบบการตั้งแบบลูกสี่ เช่นเดียวกับซึงเล็กของไทยวน เป็นแบบ ที-มี โดยสายทุ้มหรือสายบนเป็นเสียง ที และสายเอกหรือสายล่างเป็นเสียง มี โดยเขียนเป็นโน้ตสากล ดังนี้



ในการบรรเลงบทเพลง พบว่าจะใช้โน้ตอยู่ในช่วงคู่แปด ที่นับจากเสียงสายบน เท่านั้น

วิธีการบรรเลง

ใช้สายพายสายสะพานของเครื่องบนบ่าข้างใดข้างหนึ่ง มีไม้ดีด โดยดีดด้วยมือขวา มือซ้ายทำหน้าที่กดโน้ตลงบนคอเครื่องตามเสียง และจังหวะของเพลง

๒.๓ คริ่ง

คริ่ง ของลัวะหรือ กลองซึ้งหม่อง ในวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือ เข้ามามีอิทธิพลในดนตรีของลัวะเช่นกัน คริ่งจัดอยู่ในเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องหนัง (Membranophone) มีบทบาทในการนำมาใช้ประกอบในขบวนแห่ในงานประเพณีประจำปีของลัวะ ซึ่งโดยมากเป็นงานมงคล หรืองานเฉลิมฉลอง ปัจจุบันได้ฝึกให้ให้เยาวชนนำมาแสดงโดยถือเป็นการแสดงทางวัฒนธรรมของลัวะกิจกรรมหนึ่ง

คริ่ง มีลักษณะทางกายภาพ เป็นกลองทรงรูปถ้วย หรือทรงกลองยาว มีเส้นผ่าศูนย์กลางของหน้าเครื่อง ๒๗ เซนติเมตร สูง ๗๘ เซนติเมตร ก้นกลองมีเส้นผ่าศูนย์กลาง ๒๕ เซนติเมตร บริเวณหน้ากลองมีการติดจำ หรือข้าวแป้งเพื่อให้เสียงมีคุณภาพดังที่ต้องการ



ภาพ ๓.๑๓๑ เครื่องดนตรี คริ่ง ของลัวะ
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

ระบบเสียง

คริ่งมีเสียงเดียว โดยคาดคะเนเสียงที่ต้องการ จากความตึงของหน้ากลอง

วิธีการบรรเลง

สะพายสายสะพายเครื่องไว้ที่บ่าข้างใดข้างหนึ่ง ตีด้วยฝ่ามือ

๒.๔ ใช้

ใช้ ของลัวะ มีลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเช่นเดียวกันกับฉาบขนาด ๑๐ นิ้วในวัฒนธรรมดนตรีล้านนา

๒.๕ ปง

ปง ของลัวะ หรือที่เรียกโดยทั่วไปว่า โหม่ง มีลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเช่นเดียวกันกับโหม่ง ขนาด ๘ นิ้ว ในวัฒนธรรมดนตรีล้านนา

๓. บทเพลง

๓.๑ เพลง “จ่ายปลั่ง”

จ่ายปลั่ง เป็นทำนองเพลงพื้นบ้านของลัวะ ประเภทบรรเลงประกอบร้อง หรือบรรเลงเดี่ยว ทำนองมีท่อนใหญ่หนึ่งเดียว วนซ้ำไปเรื่อย ๆ ให้นักร้องได้ตันเนื้อร้อง ซึ่งทำนองร้องจะเป็นทำนองเดียวกันกับทำนองการบรรเลงเสดิงนี้ ทั้งนี้ทำนองหลักที่มีเฉพาะเครื่องดนตรีจะมีลักษณะทำนองดังนี้

ทำนอง "จ่ายปลั่ง"

กลุ่มชาติพันธุ์ลัวะ อ.แม่สรวย จ.เชียงราย

เสดิง โดย นายสามจ้อย มุ่งมั่น

ถอดโน้ตดนตรี โดย องอาจ อินทนิเวศ



ต่อไปเป็นทำนองจ่ายปลั่งประกอบการขับร้อง ซึ่งเรียกโดยปกติว่าจ่ายปลั่งเช่นเดียวกัน ทำนองหลักจะคล้ายกันกับทำนองจ่ายปลั่งข้างต้น แต่จะเพิ่มทำนองในช่วงรอเนื้อร้องของแต่ละประโยคขึ้นมา ในการบรรเลงจริงทำนองการขับร้อง และทำนองการบรรเลงเสดิงอาจมีการเพิ่มเติมหรือตัดทอนส่วนใดส่วนหนึ่งได้ แต่ให้คงทำนองหลักของเพลงไว้เสมอ

"จ่ายปลั่ง ขับร้อง ประกอบสะติง"

กลุ่มชาติพันธุ์ลัวะ อ.แม่สรวย จ.เชียงราย

ขับร้อง โดย นายแสงคำ สามแสง

สะติง โดย นายสามจ้อย นุ่มมัน

ถอดโน้ตดนตรี โดย งามอาจ อินทนิเวศ

♩ = 80

ขับร้อง

♩ = 80

สะติง

5

ก่า หั้น นั้น ซอ เนอ ไหน หยอน เปอ

10

หา ที้ รี ย้ง เนอ_ จอ เหว วัน หนึ่ แล จ่า ทิ หนา เคย จน

14

บ่า หั้น นี้ กวัน ลัน นี้ ลา_หนึ่ โล่ โป้น ข่า วัน นี้ พิ ปาว

19



จ้า... หวัน ก็ หมี เจอ นี้ ล่าน_งาม มัน สาย

23



นี้ กอง ฟ้า ลือ อุย ลือ นี้ มัน สะ อ่าง กอ เหนอ

๓.๒ จังหวะบรรเลง วงดนตรีแห่งประเทศไทย “จ๋อมครึงเป๊ะ”

จังหวะบรรเลงของวง จ๋อมครึงเป๊ะ จะใช้บรรเลงเพื่อประกอบการฟ้อนรำ หรือแก้เท่านั้น
จังหวะจะดำเนินวนลักษณะนี้ไปเรื่อย ๆ โดยจะมีลูกเล่นใส่ลงไปได้ตามแต่ทักษะของนักดนตรี

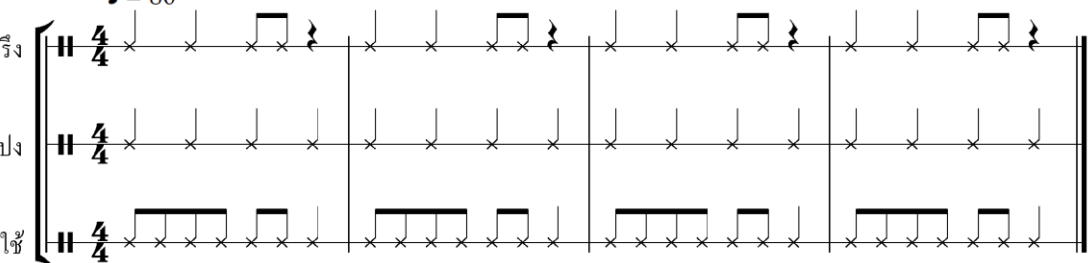
จังหวะบรรเลงวง "จ๋อมครึงเป๊ะ"

ทำนองพื้นบ้านกลุ่มชาติพันธุ์ลัวะ อ.เวียงป่าเป้า จ.เชียงราย

วงดนตรีเยาวชนลัวะ บ้านแม่ป๋นล้า อ.เวียงป่าเป้า จ.เชียงราย

ถอดโน้ตดนตรีโดย งามอาจ อินทนิเทศ

$\text{♩} = 80$



กรึง

ปง

ไซ้

๔. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม วัฒนธรรม

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลัวะ มีบทบาทสำคัญในงานประเพณีรื่นเริง และงานมงคลต่าง ๆ ที่จัดขึ้นในชุมชน แม้ว่าจะไม่ค่อยปรากฏความแตกต่างของเครื่องดนตรีจากกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ มากนัก โดยเฉพาะกลุ่มไตยวน และลัวะมีลักษณะดนตรีที่สำคัญ ที่ยังคงสืบสานกันอยู่ถึงปัจจุบันนี้คือเพลงร้องที่เป็นภาษาลัวะ หรือที่เรียกว่า “จ่ายปลั่ง” ซึ่งเพลงจ่ายปลั่งนี้สามารถบอกแหล่งที่มาของคนที่นั่นได้ โดยแสดงออกผ่านสำเนียงการขับร้องที่แบ่งออกเป็น สำเนียงสิบสองปันนา และสำเนียงลุ่มน้ำโขง คนลัวะเมื่อได้ยินเพลงเหล่านี้จะเกิดความเข้าใจและซาบซึ้งถึงวัฒนธรรมของตนเองได้อย่างลึกซึ้ง จึงสามารถกล่าวได้ว่า จ่ายปลั่ง เป็นบทเพลงร้องของคนลัวะที่สามารถสะท้อนวิถีชีวิตของคนลัวะได้อย่างชัดเจน ผ่านการบอกเล่าเรื่องราวในอดีต การเดินทางอันแสนไกล การหาเลี้ยงครอบครัว และความอดทนต่อความลำบากที่ผ่านมาในอดีตได้อย่างชัดเจน



ภาพ ๓.๑๓๒ ขณะบันทึกเสียง หญิงชาวลัวะร้องให้ เพราะซาบซึ้งในบทเพลง เมื่อได้ฟังจ่ายปลั่ง
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

ปัจจุบันการขับร้องเพลงจ่ายปลั่ง ไม่ค่อยพบได้ทั่วไป แต่ยังคงมีการฟื้นฟูทางวัฒนธรรมของลัวะอย่างต่อเนื่อง โดยนักดนตรี และคนในชุมชนที่ร่วมมือกันอนุรักษ์ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมลัวะให้ยั่งยืน ส่งผลให้ปัจจุบันการขับร้องเพลงจ่ายปลั่ง ยังคงมีการขับร้องกันอย่างมีความสุขในชุมชน และได้พัฒนาขึ้นไปโดยให้เยาวชนในชุมชนได้มีส่วนร่วมในความคิดสร้างสรรค์ทางการแสดงกับบทเพลงที่มีอยู่ ดังจะเห็นได้จากการแสดงทางวัฒนธรรมของชุมชนลัวะที่นำเสนอต่อสาธารณชนในงานเทศกาลประจำปีอย่างต่อเนื่อง

๖. รายชื่อนักดนตรี และผู้ให้ข้อมูล

นายชินกร ก้าววิทยาคม นายแสงคำ สามแสง นายสามจ้อย มุ่งมั่น นายคำแสง ตาตั้ง นาย
หน่อ คำนวน นายลก สอยแสงวงศ์ นายอายลก จะแก้ว นายใสพุก ตามอน ดญ.วรรณวิศา ตาตอง ดญ.
ชนาพร ตายี่คำ ดญ.น้ำฝน สอยแสงวงศ์ ดญ.เล็ก คำนวน ดช.ณัฐ ตาตั้ง ดช.สุขใจ ตามอน ดช.ศักดิ์ทวี
ต่ายะแซด

ดนตรีของกลุ่มคนอีสาน

๑. ลักษณะ และการจัดประเภทของดนตรี

กลุ่มคนอีสาน เมื่ออพยพย้ายถิ่นฐานไปอยู่ที่ไหน มักจะนำเอากิจกรรมประเพณีของตนเองติดตามไปปฏิบัติด้วยเสมอ ในจังหวัดเชียงรายมีกลุ่มคนอีสานอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานทำมาหากินในท้องถิ่นมานานหลายสิบปีแล้ว จนหลายชุมชนกลายเป็นชุมชนคนเมืองเหนือไปอย่างกลมกลืน แต่สิ่งที่ยึดแน่นภายในจิตใจคือรากเหง้าทางวัฒนธรรมที่เคยพบเห็น หรือปฏิบัติกันมาแต่ในอดีต แม้จะห่างถิ่นฐานมาไกลเพียงใด ก็ยังมีผู้นำมาใช้ในสังคมวัฒนธรรมเสมอ ๆ ดังเช่น ดนตรีของกลุ่มคนอีสานที่อยู่ในพื้นที่จังหวัดเชียงราย กลุ่มคนอีสานจะมีการแสดงทางวัฒนธรรมที่เข้มแข็ง ชัดเจนในแบบแผนของตน และยังคงอนุรักษ์วัฒนธรรมนั้น ๆ ต่อเนื่องมาจวบจนปัจจุบันนี้

ดนตรีของกลุ่มคนอีสานที่ปรากฏในจังหวัดเชียงราย มีลักษณะเป็นการรวมวงกัน ได้แก่ วงโปงลาง วงกลองยาว และวงหมอลำ แต่ละวงมีรายละเอียด ดังนี้

๑.๑ วงโปงลาง

วงโปงลาง เป็นวงดนตรีที่ใช้แสดงในงานกฐิน งานขึ้นบ้านใหม่ งานบุญบั้งไฟ หรืองานมงคลต่าง ๆ ไม่มีการนำไปบรรเลงในงานอวมงคลใด ๆ ทั้งสิ้น วงโปงลางเป็นวงดนตรีที่บรรเลงบทเพลงได้สนุกสนาน หลากหลายเสียงเครื่องดนตรีจึงทำให้ได้รับความนิยมให้แสดงในงานต่าง ๆ อย่างหลากหลาย ทั้งนี้ยังนิยมให้มีการแสดงท่าทาง การรำร่าประกอบเพื่อความสวยงามในการแสดงอีกด้วย

วงโปงลางมีการศึกษา และบันทึกเรื่องราวทางประวัติศาสตร์กันมาอย่างแพร่หลาย และชัดเจน ซึ่งกล่าวโดยสรุปได้ว่า คำว่า “โปงลาง” เป็นชื่อเครื่องดนตรีประเภทเคาะที่มีพัฒนาการมาจากอุปกรณ์ที่มีลักษณะเป็นท่อนไม้ใช้สำหรับเคาะตีให้เกิดเสียงดังเพื่อไล่สัตว์ หรือนกที่เข้ามากินพืช สวนไร่นาของชาวบ้านในพื้นที่แถบภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ของประเทศไทย แต่เดิมนั้นเรียกว่า “เกราะลอ” จากนั้นจึงมีการดัดแปลงขนาด และจำนวนท่อนไม้ให้มากขึ้น เพื่อนำเข้ามาบรรเลงสร้างความสนุกสนาน นอกจากนี้ได้ปรับปรุงลักษณะทางกายภาพ และระดับเสียงของเครื่องดนตรีและเปลี่ยนชื่อเรียกเป็น “โปงลาง” ทั้งนี้ยังพัฒนาปรับปรุงโปงลางให้สามารถบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ที่นิยมเล่นกันในภาคอีสานอีกด้วย จึงทำให้วงโปงลางได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก เป็นที่รู้จักและเรียกชื่อวงลักษณะนี้ว่า “วงโปงลาง” เรื่อยมาจวบจนปัจจุบัน

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในวงโปงลางของกลุ่มคนอีสานในจังหวัดเชียงราย ได้แก่ แคน พิณ
อีสาน โหวด ซอ (ซอฮู้ หรือซอด้าง) กลองยาวอีสาน รำมะนา และกั๊บแก๊บ



ภาพ ๓.๑๓๓ วงโปงลาง บ้านห้วยทราย ต.ป่าอ้อดอนชัย
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๑.๒ วงกลองยาว

วงกลองยาว เป็นวงดนตรีที่ใช้ในกิจกรรมประเพณี เช่น งานแห่ขบวนของชาวบ้านใน
ประเพณีทางศาสนา งานปีใหม่ งานฉลองสมโภช งานแต่งงาน เป็นต้น หรือกล่าวได้ว่าเป็นงานใน
ลักษณะงานสนุกสนาน รื่นเริง ในการแห่จะมีการฟ้อนรำประกอบ หรือการแสดงต่าง ๆ ในอดีตนั้นวง
กลองยาว มีแต่เครื่องดนตรีกลองยาวเท่านั้น ความยิ่งใหญ่ของการบรรเลงอยู่ที่จำนวนกลอง และลีลา
จังหวะการตีเป็นสำคัญ แต่ปัจจุบันวงกลองยาวมีพัฒนาการโดยได้นำเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ เข้า
มาร่วมบรรเลงด้วยเพื่อให้เกิดความสนุกสนานมากยิ่งขึ้น และนอกจากนี้การแสดงลีลาการตีกลองก็มี
ความตื่นเต้นโลดโผนขึ้นไปจึงทำให้ปัจจุบันวงกลองยาวยังคงมีบทบาทในการแสดงทางสังคม
วัฒนธรรมของกลุ่มคนอีสานอย่างไม่ห่างหายไปไหน

ปัจจุบันวงกลองยาว มีเครื่องดนตรีที่บรรเลงร่วมในวงประกอบด้วย กลองยาว ๘ ใบ กลอง
รำมะนา ๑ ใบ กลองโซไล่ ๑ ชุด พิณอีสาน ๑ ตัว ฉาบ ๑ คู่ และคีย์บอร์ด ๑ เครื่อง

๑.๓ วงหมอลำ

วงหมอลำ เป็นวงดนตรีพื้นบ้านของคนอีสานที่มีลักษณะเช่นเดียวกันกับเพลงร้องของกลุ่มชาติพันธุ์ในหลายกลุ่ม เช่น การขับซอ การขับลื้อ การขับเส็น เป็นต้น หากแต่หมอลำมีวิวัฒนาการไปอย่างรวดเร็ว และได้รับความนิยมจากกลุ่มคนในวงกว้าง มีการศึกษากันอย่างกว้างขวางถึงประวัติความเป็นมา รูปแบบ ลักษณะ และบทบาทของหมอลำในสังคมวัฒนธรรมของคนอีสานอย่างลึกซึ้ง

คำว่า “หมอลำ” ในวัฒนธรรมอีสาน เป็นการรวมคำกันของคำว่า “หมอ” กับ “ลำ” โดย หมอ หมายถึง นัก หรือช่าง และ ลำ หมายถึง ขับร้อง นอกจากนี้ยังมีคำเกี่ยวข้องอื่น ๆ ที่ใช้เรียกเช่น หมอแคน หมายถึง นักดนตรีแคน และ หมอลำ หมายถึง นักร้องเพลง และหมอลำนี้มีรูปแบบเฉพาะของการแสดง กล่าวคือ การแสดงหมอลำ แบบหมอลำ ๑ คน กับหมอแคน ๑ คน เรียกว่า ลำพื้น มีลักษณะเป็นการลำ (เล่า) บรรยายเรื่องราวทั้งในตำนาน และเรื่องราวที่สร้างสรรค์ขึ้นเองของหมอลำผู้นั้น ต่อมา มีแบบหมอลำคู่ ประกอบด้วย หมอแคน ๑ คน และ หมอลำชาย ๑ คน หมอลำหญิง ๑ คน ลักษณะ “ลำคู่” นี้เป็นที่นิยมมาก และต่อมาจึงมีพัฒนาการเป็น “หมอลำหมู่” หมายถึง หมอแคน ๑ คน และหมอลำชายและหญิงจำนวนหลายคนร่วมกันขับร้อง

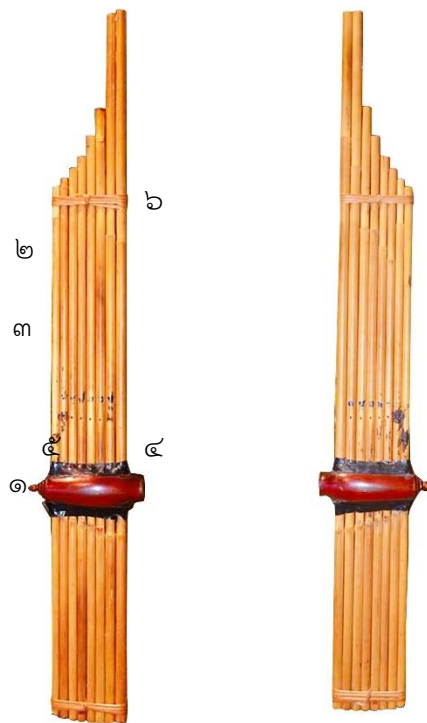
การแสดงหมอลำ นิยมนำเรื่องราวนิทาน ตำนาน และเรื่องราวข้อคิด ความสนุกสนาน และความน่าสนใจ การชิงไหวพริบของหมอลำแต่ละคนเข้ามาเป็นเรื่องราวในการแสดงแต่ละครั้ง เรียกว่า “กลอนลำ” โดยหมอลำแต่ละคนจะต้องมีการฝึกฝนทักษะ น้ำเสียง สลีลาให้ชำนาญเพื่อให้การแสดงแต่ละครั้งเป็นที่ประทับใจแก่ผู้ชมผู้ฟังในกลุ่มคนอีสานไม่ว่าจะอยู่ที่ใดก็ตาม ลักษณะท่าทางที่ใช้ในการลำ ซึ่งถือเป็นส่วนสำคัญของการเป็นหมอลำ อยู่ ๕ ลำ ได้แก่ ลำเต้ย ลำภูไท ลำตังหวาย ลำเซ็งกระโป (กะลามะพร้าว) และลำเพลิน

๒. ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี

๒.๑ แคน

แคน เป็นเครื่องดนตรีโบราณ และมีพัฒนาการหลักการคล้ายคลึงกันกับเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเป็นท่อนไม้ไผ่อีกหลายชนิดที่พบในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยแคนจัดอยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม (Aerophone) ประเภทลิ้นอิสระ (Free Reed) แคนเป็นเครื่องดนตรีที่มีการศึกษาถึงประวัติความเป็นมา ทฤษฎี ระบบเสียง และบทบาททางสังคมวัฒนธรรมของเครื่องอย่างจริงจังในกลุ่มนักวิชาการด้านดนตรีภาคตะวันออกเฉียงเหนือในประเทศ แต่การศึกษาเชื่อมโยงถึงแคนน้ำเต้าในกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ นั้น ยังคงต้องมีการศึกษาเปรียบเทียบเพื่อศึกษาถึงความสัมพันธ์ทั้งทางตรงและทางอ้อมของดนตรีของเครื่องดนตรีชนิดนี้ต่อไป

ในการศึกษาดนตรีของกลุ่มคนอีสานในพื้นที่จังหวัดเชียงราย พบว่า นิยมใช้แคนแปด หรือ แคนที่มีลูกแคน ๘ คู่ (๑๖ ท่อ) โดยมีลักษณะเฉพาะทางกายภาพของแคน แบ่งองค์ประกอบของ เครื่องดนตรีออกเป็นส่วนใหญ่ ได้แก่ ส่วนตัวแคน ส่วนลูกแคน และมีส่วนปลีกย่อยอื่น ๆ ดังนี้



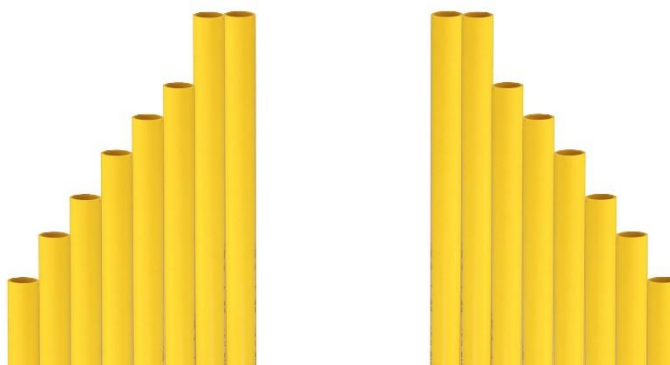
ส่วนประกอบต่าง ๆ ของของแคนมีชื่อเรียก ดังนี้

๑. ตัวแคน นิยมใช้ไม้ตะเคียนมาทำตัว
๒. ลูกแคน
๓. แพ
๔. ขี้สูด
๕. ไม้กั้น
๖. สายมัดไม้กู่แคน

แคนลูกที่	ขนาดความยาวของลูกแคน (เซนติเมตร)
๑	๙๕
๒	๘๒
๓	๗๙
๔	๗๗
๕	๗๕
๖	๗๓
๗	๗๒
๘	๗๑

ระบบเสียง

ระบบเสียงแคน ที่นำเสนอเป็นแคนลูกแปด แต่ละลูกมีระดับเสียง และการวางนิ้ว ดังนี้



แพซ้าย								แพซ้าย									
ลูกที่	๘	๗	๖	๕	๔	๓	๒	๑	๑	๒	๓	๔	๕	๖	๗	๘	ลูกที่
เสียง	ซ้	ฟ้	ซ	ฟ	ม	ร	ทุ	ด	ล	ด	ซ	ล	ท	ร้	ม้	ล้	เสียง
นิ้ว	-	นาง	กลาง		ชี้		โป้ง		โป้ง	ชี้		กลาง		นาง		-	นิ้ว

ในลูกที่ ๘ ของแพซ่าย และแพขวา สำหรับเบื้องต้น ให้ติดสุดไว้ หากเกิดชำนาญแล้วสามารถใช้นิ้วก้อยปิดแทนได้

วิธีการบรรเลง

แคน สามารถยืนหรือนั่งบรรเลงได้ การบรรเลงให้ใช้อุ้งมือทั้งสองข้าง อุ้มเต้าแคนไว้แล้วเป่าหรือดูดสุบลมที่รูเต้า ส่วนนิ้วมือทั้งสองข้างวางในตำแหน่งรูเพื่อกดปิด-เปิดเสียง

ในเรื่องการวางนิ้วมือนั้น ผู้บรรเลงต้องศึกษาถึงลักษณะของแคนก่อนว่า เป็นแคนแบบใด และการบรรเลงจะบรรเลงในลาย หรือทำนองใด เนื่องจากจะมีเรื่องการติดสุดเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย เพราะแต่ละลายนั้นมีการติดสุดที่แตกต่างกันออกไป



ภาพ ๓.๑๓๔ หมอแคน (พ่อหลวงสหัส อสุรินทร์) กำลังเป่าแคน
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒.๒ พิณอีสาน

พิณอีสาน หรือเรียกสั้น ๆ ว่า พิณ จัดอยู่ในเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องสาย (Chordophone) ประเภทเครื่องดีด (Picking) โดยใช้ไม้ดีด พิณอีสานมีสายเพื่อบรรเลงอยู่ทั้งแบบ ๒ สาย แบบ ๓ สาย และแบบ ๔ สาย เป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่มีน้ำเสียง สำเนียง และจังหวะที่สามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของคนอีสานได้อย่างชัดเจนเครื่องหนึ่ง ตัวเครื่องของพิณทำจากไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ประดู่ ไม้ขนุน เป็นต้น พิณอีสาน แบ่งองค์ประกอบของเครื่องออกเป็น ๓ ส่วนหลัก ได้แก่ ส่วนตัวเครื่อง หรือ

เต้าพิน ทำหน้าที่เป็นกล่องเสียง ซึ่งปัจจุบันนิยมติดตั้งภาคไฟฟ้าเพื่อช่วยขยายเสียง ส่วนนี้มีลักษณะเป็นรูปหยดน้ำ กว้างประมาณ ๒๕ เซนติเมตร ยาวประมาณ ๓๐ เซนติเมตร ส่วนคอเครื่อง เป็นทรงยาวตรงหน้ากว้าง ประมาณ ๔ เซนติเมตร ยาวประมาณ ๕๐ เซนติเมตร มีเส้นเหล็ก (Fret) แบ่งเป็นช่องระดับเสียง และส่วนหัวเครื่อง ที่มีการตกแต่งเป็นรูปพญานาค และมีส่วนที่เป็นโพรงทะเลติดตั้งลูกบิดร้อยสาย



ส่วนประกอบต่าง ๆ ของพินอีสาน

- | | |
|---------------|-----------------------|
| ๑. ตัวเครื่อง | เรียกว่า ตัวพิน |
| ๒. คอเครื่อง | เรียกว่า คอพิน |
| ๓. หัวเครื่อง | เรียกว่า โขน |
| ๔. ไม้ดีด | เรียกว่า |
| ๕. ลูกบิด | |
| ๖. หมอนรองสาย | |
| ๗. สายที่ ๑ | อยู่ตำแหน่งสายล่างสุด |
| ๘. สายที่ ๒ | อยู่ตำแหน่งสายตรงกลาง |
| ๙. สายที่ ๓ | อยู่ตำแหน่งสายบนสุด |

บางครั้งจะพบว่า พินอีสาน มีส่วนคอเครื่อง สองคอ เรียกว่า “พินสองหัว” โดยประโยชน์ของพินสองคอนี้ กล่าวคือ คอบนโทนเสียงสูงใช้สำหรับบรรเลงให้กับนักร้องหญิง ส่วนอีกคอล่างโทนเสียงต่ำใช้สำหรับบรรเลงให้นักร้องชาย

ระดับเสียง

พินอีสานที่บรรเลงในพื้นที่จังหวัดเชียงราย นิยมใช้แบบสามสาย โดยมีการตั้งสายพิน ดังนี้

สายที่ ๑

สายที่ ๒

สายที่ ๓

สายเปิด บาร์ที่ ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๘

วิธีการบรรเลง

การบรรเลงพินอีสาน สามารถยืน หรือนั่งบรรเลงได้ ใช้มือข้างหนึ่งกดโน้ตบนช่องเสียงที่คอพิน ส่วนมือด้านขวาจับปิ๊กติดให้ถูกตามระดับเสียงของเพลง และสัมพันธ์กับจังหวะเพลงนั้น ๆ



ภาพ ๓.๑๓๕ ลักษณะการนั่งตีพินอีสาน

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒.๓ โปงกลาง

โปงกลาง เป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องเคาะ (Idiophone) มีระดับเสียงไล่เรียงลดหลั่นต่อเนื่องกันไป โปงกลางทำจากไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้มะหาดทอง ไม้พะยุง ไม้มะเหลื่อม และไม้ไผ่ โปงกลางแบ่งส่วนประกอบออกเป็น ๓ ส่วน ได้แก่ ลูกโปงกลาง เชือกร้อย และขาตั้ง



ชื่อเรียกส่วนต่าง ๆ ของโปงกลาง

๑. ลูกโปงกลาง
๒. เชือกร้อย
๓. ขาตั้ง
๔. ไม้ตี

ระบบเสียง

เมื่อนำระดับเสียงของโปงกลาง ที่เป็นโปงกลางชนิด ๑๔ ลูก มาเขียนเป็นโน้ตบนบรรทัดห้าเส้น โดยนับจากลูกที่ ๑ หรือลูกบนลงไปยังลูกที่ ๑๔ หรือลูกล่าง ดังนี้



วิธีการบรรเลง

การตีโปงกลาง นั้นให้จับไม้ตีทั้งสองอันด้วยมือแต่ละข้าง จากนั้นให้ตีลงที่ลูกโปงกลาง โดยใช้ส่วนหัวของไม้ตีตามระดับเสียง และจังหวะให้สัมพันธ์กับบทเพลง สำหรับคนตีโปงกลางจะเรียกว่า “หมอเคาะ”

๒.๔ โหวด

โหวด เป็นเครื่องดนตรีในตระกูลเครื่องลม (Aerophone) ตัวเครื่องทำจากท่อไม้ไผ่ชนิดเดียวกันกับไม้ทำแคน ที่มีขนาดความยาวลดหลั่นกันไปตามระดับเสียง จำนวน ๑๒ ลูก (ท่อ) ในส่วนแกนกลางใช้แท่งไม้ไผ่ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๓ เซนติเมตร ไขว้ตรงกลางสำหรับมัดรวมท่อไม้ไผ่ทั้งหมดรวมกันเป็นวงกลม ส่วนภายในลูกโหวดมีการอุดรูลูกโหวดเพื่อใช้ส่วนต้นให้เกิดความสั้นยาวของช่องในลูกโหวดซึ่งหลักการนี้จะสัมพันธ์ต่อการตั้งเสียงโหวดแต่ละลูก



โหวดที่ใช้โดยทั่วไปเรียกว่าโหวดกลม ได้ถูกปรับปรุงพัฒนาโดยอาจารย์ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ด้วยวิธีการนำไม้ส่วนที่เหลือจากการทำไม้ลูกแคน มาทำเป็นท่อเสียงโหวดแต่ละลูก เพียงแต่โหวดนั้น จะไม่มีการติดลิ้นเหมือนแคน แต่จะใช้การพริ้วลมเข้าทางปากท่อที่ตัดเป็นรูปปากฉลาม ดังนั้นระดับของโหวดจึงขึ้นอยู่กับความสั้นยาว และความใหญ่ของท่อเป็นสำคัญ

ระดับเสียง

ระดับเสียงและขนาดของลูกโหวด

ลูกที่	ระดับเสียง	เส้นผ่าศูนย์กลาง	ความยาวของท่อ
๑	E3	๑๔	๒๙
๒	G3	๑๓	๒๕
๓	A3	๑๓	๒๒
๔	C4	๑๒	๑๙
๕	D4	๑๑	๑๗
๖	E4	๑๐	๑๕.๕
๗	G4	๑๐	๑๔
๘	A4	๙	๑๒.๕
๙	C5	๘	๑๑

ลูกที่	ระดับเสียง	เส้นผ่าศูนย์กลาง	ความยาวของท่อ
๑๐	D5	๘	๑๐
๑๑	E5	๘	๙
๑๒	G5	๘	๘

เมื่อนำเสียงมาวางเป็นโน้ตสากล จะได้ระดับเสียงของโหวด ดังนี้



วิธีการบรรเลง

ใช้มือข้างถนัดจับโหวด โดยให้ปุ่มแกนกลางของโหวดวางสัมผัสกับบริเวณใต้ริมฝีปาก ผิวลมลงไปในลูกโหวด การเปลี่ยนระดับเสียงกระทำโดยการใช้ข้อมือหมุนโหวดไปให้ช่องเสียงตรงกับรูลมที่ผิวลงไป



ภาพ ๓.๑๓๖ ลักษณะการเป่าโหวด

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒.๕ กลองยาวอีสาน

กลองยาวอีสานเป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องหนัง (Membranophone) ประเภทกลองหน้าเดียว ตัวเครื่องทำจากไม้ท่อนเดียวยาว ทรงกลม ภายในคว้านกลวงยาวตลอดลำตัวเครื่อง ภายนอกของตัวเครื่องกลึง ให้มีลักษณะเป็นทรงกลม คล้ายแก้วไวน์ ปิดส่วนหน้าเครื่องด้วยหนังวัว ซึ่งส่วนหน้าเครื่องกับตัวเครื่องด้วยเชือกไนลอน ห่อหุ้มด้วยผ้าสีสนสวยงาม ที่เครื่องมีสายสะพายเพื่อใช้ในการเดินแห่ขบวนหรือประกอบการแสดง

กลองยาวอีสาน มีเส้นผ่าศูนย์กลางของหน้าเครื่องประมาณ ๒๕-๓๐ เซนติเมตร ความยาวส่วนตัวกลองประมาณ ๓๐ เซนติเมตร ส่วนคอถึงก้นกลอง ความยาวประมาณ ๕๐ เซนติเมตร



ชื่อเรียกส่วนประกอบต่าง ๆ

๑. หน้ากลอง
๒. ตัวกลอง
๓. คอกลอง
๔. ก้นกลอง
๕. สายสะพาย

วิธีการบรรเลง

ในการบรรเลงร่วมในวงโปงลาง กลองยาวจะมีแนวทางเป็นโครงหลักขนาดสวมเข้ากับกลองยาวได้พอดี ผู้บรรเลงสามารถยืนตีด้วยมือทั้งสองข้าง การตีประกอบในวงโปงลางนิยมใช้กลองตั้งแต่ ๒ ตัวขึ้นไป กรณีเป็นการแสดงการตีกลองยาวโดยเฉพาะ จะใช้ผู้บรรเลงหนึ่งคนต่อกลองหนึ่งใบ โดยให้สะพายกลองไว้ที่หัวไหล่ด้านซ้าย จากนั้นใช้มือทั้งสองข้างตีเข้ากับจังหวะ ผู้บรรเลงสามารถเพิ่มเติมลีลาประกอบแสดงได้อย่างอิสระ หากมีผู้บรรเลงพร้อมกันหลายคนจะทำให้มีความสวยงามมากยิ่งขึ้น

๒.๖ กีบแก๊บ

กีบแก๊บ เป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงประกอบทำทางการร่ายรำประกอบจังหวะเพลง หรือที่เรียกว่า “รำกีบแก๊บ” ซึ่งผู้ที่รำกีบแก๊บนั้นจะใช้ลีลาท่าเต้นประกอบที่สวยงามพร้อมกับการขยับไม้กีบแก๊บในมือทั้งสองข้างไปด้วยกัน โดยไม้กีบแก๊บทำมาจากไม้เนื้อแข็ง ลักษณะเป็นแท่งขนาดเท่ากับฝ่ามือจับกันได้ สองอันวางประกบคู่กันในมือ เพื่อให้มือนั้นสามารถบีบกีบแก๊บให้กระทบกันจนเกิดเสียงได้ การแสดงผู้เล่นกีบแก๊บจะต้องขยับกีบแก๊บตลอดเพลง จะหยุดไม่ได้ ทั้งนี้มีการประยุกต์กีบแก๊บโดยใช้ฟ้าน้ำอัดลม หรือแผ่นโลหะกลมบางคล้ายเหรียญ นำมาร้อยต่อกันเป็นพวงเพื่อให้เกิดเสียงขณะขยับ ทำให้สร้างสีสันในการแสดงของวงดนตรีอีสานได้อย่างสนุกสนาน กีบแก๊บมีขนาดยาวประมาณ ๑๒-๑๕ เซนติเมตร กว้าง ประมาณ ๕ เซนติเมตร หนาประมาณ ๑ เซนติเมตร จะใช้บรรเลงร่วมกันเป็นคู่ โดยผู้แสดงหนึ่งคนจะใช้กีบแก๊บ ๒ คู่ แยกเป็นมือซ้าย และมือขวาข้างละคู่



ภาพ ๓.๑๓๗ นักดนตรีกำลังเล่นเครื่องดนตรีกีบแก๊บ
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

วิธีการบรรเลง

วางก๊ับกับไว้บนฝ่ามือ ข้างละ ๑ คู่ ฝึกจับก๊ับกับให้อยู่กับมือไม่หลุด จากนั้นให้ฝึกบีบก๊ับกับเข้าหากัน เพื่อให้เกิดเสียงตามจังหวะ ส่วนลีลาการแสดงนั้น เป็นศาสตร์ความสามารถ และลีลาเฉพาะตัว



ภาพ ๓.๑๓๘ ก๊ับกับ กลองยาวอีสาน พิณ และวงโปงลาง บรรเลงร่วมกัน

ที่มา: งามอาจ อินทนิเวศ

๓. บทเพลง

เพลงพื้นบ้านอีสานโดยทั่วไปส่วนใหญ่พัฒนามาจากทำนองเพลงหลักดั้งเดิม หรือที่เรียกว่า “ลาย” ซึ่งจะมีการนำมาดัดแปลง หรือเพิ่มเติมทำนอง หรือด้นเข้าไปตามแต่การสร้างสรรค์ของครูเพลงอีกครั้งหนึ่ง ซึ่งปัจจุบันมีโน้ตเพลงพื้นบ้านอีสานมากมาย ดังนั้นในที่นี้จะขอนำเสนอ ลายเพลงหลักที่เป็นพื้นฐานในการต่อยอดความรู้ต่อไป ดังนี้

ลายโป่งกลาง (ทำนองปกติ)
ทำนองเพลงพื้นบ้านกลุ่มคนอีสาน

วงดนตรีอีสาน บ้านห้วยทราย ต.ป่าอ้อดอนชัย จ.เชียงราย
ถอดโน้ตดนตรีโดย งามอาจ อินทนิเวศ



ลายเตี้ยโขง
ทำนองเพลงพื้นบ้านกลุ่มคนอีสาน

วงดนตรีอีสาน บ้านห้วยทราย ต.ป่าอ้อดอนชัย จ.เชียงราย
ถอดโน้ตดนตรีโดย งามอาจ อินทนิเวศ



๔. ความสำคัญ และหน้าที่ของดนตรีในสังคม วัฒนธรรม

ดนตรีของกลุ่มคนจากภาคอีสานที่เข้ามาเผยแพร่อยู่ในจังหวัดเชียงรายนั้นมีมานานไม่น้อยกว่า ๕๐ ปีแล้ว เป็นดนตรีที่มาพร้อม ๆ กับผู้คนที่ย้ายมาทำงาน หรือมีครอบครัวในพื้นที่แต่ยังคงมีใจรักในวัฒนธรรมของตนเอง เมื่อไปที่ไหนจึงมีการนำวัฒนธรรมดนตรีของตนเองติดตามไปด้วยเสมอ ดังเช่นบางหมู่บ้านในอำเภอเวียงเชียงรุ้ง อำเภอเชียงแสน อำเภอเวียงแก่น ก็เป็นชุมชนคนอีสานที่ได้ตั้งรกรากมานานมาแล้ว ดังเช่น วงดนตรีซันทองกลองยาว หรือวงกลองยาวอีสานบ้านท่าซันทอง ต.บ้านแซว อ.เชียงแสน เป็นวงกลองยาวอีสานที่ชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายในจังหวัดเชียงราย สมาชิกของวงเป็นชาวอีสานซึ่งอพยพมาตั้งถิ่นฐานที่ บ้านท่าซันทอง ตำบลบ้านแซว อำเภอเชียงแสน จังหวัดเชียงรายเมื่อปี พ.ศ.๒๕๑๑ ประกอบอาชีพเกษตรกร ต่อมาได้รวมตัวกัน ก่อตั้งวงดนตรีซันทองกลองยาวขึ้นเมื่อ ปี พ.ศ.๒๕๔๐ โดยนายชูชาติ สารรัตน์ ได้รวบรวมญาติพี่น้องและเพื่อนๆ ที่มาจากภาคอีสานโดยรวบรวมเงินกันจัดซื้อเครื่องดนตรีและอุปกรณ์ที่จำเป็นในการแสดง และได้ก่อตั้งวงซันทองกลองยาวขึ้น ใช้เวลาว่างหลังจากเลิกงานในการซ้อมแต่ละครั้ง นอกจากนี้ยังได้นำเอาเยาวชนลูกหลานในชุมชนเข้ามาร่วมเป็นนางรำในวงดนตรี โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้เยาวชนได้เรียนรู้ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมอีสานที่ติดตัวมากับรุ่นพ่อแม่ และยังให้เยาวชนได้ใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์ และยังเป็นรายได้เสริมระหว่างเรียนอีกด้วย ปัจจุบันวงดนตรีซันทองกลองยาวยังคงรับงานแสดงทางวัฒนธรรมอยู่อย่างต่อเนื่อง จนทำให้เป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายในพื้นที่จังหวัดเชียงราย และจังหวัดใกล้เคียง

นอกจากนี้ยังมีวงดนตรีอีสานที่เกิดขึ้นอีกมากมาย ทั้งที่เป็นวงดนตรีดั้งเดิมในพื้นที่ และวงดนตรีที่เกิดขึ้นจากการรวมตัวของเยาวชนที่มาศึกษาต่อในจังหวัดเชียงราย

๕. ข้อมูลชุมชนที่ปรากฏภูมิปัญญาด้านดนตรี

ชุมชนคนอีสานที่ถือเป็นชุมชนใหญ่ มีความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมมากในช่วงหลายปีที่ผ่านมา และเป็นศูนย์รวมของผู้คนในบริเวณใกล้เคียง ดังเช่น บ้านห้วยทราย ต.ป่าอ้อดอนชัย อ.เมืองเชียงราย ตั้งอยู่ใกล้เขตติดต่อกับ อำเภอแม่ลาว และอำเภอพาน และ บ้านท่าซันทอง ต.บ้านแซว อ.เชียงแสน ซึ่งหมู่บ้านเหล่านี้เป็นชุมชนที่มีกลุ่มคนอีสานตั้งรกรากอาศัยอยู่มาเป็นเวลานาน

บทที่ ๔

แนวทางการสร้างจิตสำนึกรักษ์ในวัฒนธรรมดนตรีชาติพันธุ์ให้เยาวชน และ กระบวนการสืบทอดภูมิปัญญาด้านดนตรีชาติพันธุ์สู่เยาวชนในจังหวัดเชียงราย

การศึกษาวิจัยเรื่อง “องค์ความรู้ จิตสำนึกรักษ์ และกระบวนการสืบทอดดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดเชียงราย” ได้ดำเนินการศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์องค์ความรู้ด้านดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ทั้งสิ้น ๑๗ กลุ่มชาติพันธุ์ผ่านมาแล้วนั้น เนื้อหาของบทต่อไปนี้จะเป็นการนำเสนอข้อมูลวัตถุประสงค์ของการศึกษาวิจัยข้อที่ ๒ เพื่อศึกษาแนวทางการสร้างจิตสำนึกรักษ์ในวัฒนธรรมดนตรีชาติพันธุ์ให้เยาวชน และวัตถุประสงค์การศึกษาวิจัยข้อที่ ๓ เพื่อศึกษากระบวนการสืบทอดภูมิปัญญาด้านดนตรีชาติพันธุ์สู่เยาวชนในจังหวัดเชียงราย โดยจะมีรายละเอียดของแต่ละวัตถุประสงค์ดังต่อไปนี้

๑. แนวทางการสร้างจิตสำนึกรักษ์ในวัฒนธรรมดนตรีชาติพันธุ์ให้เยาวชน

การศึกษาแนวทางการสร้างจิตสำนึกรักษ์ในวัฒนธรรมดนตรีชาติพันธุ์ให้เยาวชน ตามโจทย์ของการวิจัยที่ได้กำหนดไว้นั้น จะเป็นข้อมูลที่ได้จากการจัดเวทีเสวนา แสดงความคิดเห็นของภาคประชาชน เยาวชนที่เกี่ยวข้องร่วมกับผู้วิจัย ในการที่จะเสนอแนะแนวทางทางการสร้างจิตสำนึกรักษ์ในวัฒนธรรมดนตรีชาติพันธุ์ รวมทั้งองค์ความรู้ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องในด้านอื่น ๆ เช่น ด้านกระบวนการสอน การเผยแพร่ข้อมูลชุมชนให้เป็นที่รู้จัก เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยว นอกจากนี้ยังมีข้อมูลบางส่วนที่ได้ระหว่างช่วงเก็บข้อมูลองค์ความรู้ (วัตถุประสงค์ข้อที่ ๑) มาสนับสนุนเป็นบางส่วน เนื่องจาก บางกลุ่มคนไม่สามารถมาเข้าร่วมเวทีใหญ่ที่จัดเพื่อให้แสดงความคิดเห็นต่อกันได้

การจัดเวทีเสวนา ในประเด็นเรื่องแนวทางการสร้างจิตสำนึกรักษ์ในวัฒนธรรมด้านดนตรีให้กับเยาวชนกลุ่มชาติพันธุ์ในท้องถิ่น เป็นการจัดเวทีพูดคุย แลกเปลี่ยนทัศนคติ สภาพปัญหา แนวทางการปฏิบัติในชุมชนเพื่อสร้างเกราะป้องกัน เพื่อความเข้มแข็ง และความมั่นใจ ความเชื่อมั่นทางความคิดให้กับเยาวชน และคนในชุมชน โดยมีคนในชุมชน นักวิชาการท้องถิ่น หน่วยงานภาครัฐ และเอกชน เป็นกลุ่มเข้าร่วมแสดงความคิดเห็น เมื่อได้แนวทาง จะนำไปใช้ประโยชน์โดยเป็นแผนปฏิบัติในงานที่เกี่ยวข้องกับงานทางวัฒนธรรมเพื่อให้การพัฒนาดำเนินไปในทิศทางเดียวกันอย่างต่อเนื่อง และยั่งยืน

ในการจัดเวทีเสวนา จะให้แต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ได้แสดงความคิดเห็นที่ละกลุ่มเวียนกันไปจำนวน ๒ รอบ หลังจากนั้นจะเป็นกลุ่มเยาวชนที่เข้าร่วมงาน และผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้แทนจากหน่วยงานทั้งภาครัฐ และภาคเอกชนที่เกี่ยวข้องในจังหวัด ได้แสดงความคิดเห็น แลกเปลี่ยนกัน โดยในที่นี้ขอยกตัวอย่างข้อความการแสดงความคิดเห็นที่เป็นข้อมูลดิบ ที่ได้จากการเสวนาพอสังเขป เช่น

- สนับสนุนให้มีการวิจัยแบบปัจจุบันดีแล้ว และขอให้มีในมุมมองอื่น ๆ บ้าง
- มีศูนย์การเรียนรู้ทางวัฒนธรรมในชุมชน (หนังสือต้องเรียนในโรงเรียน วัฒนธรรมต้องเรียนในชุมชน#นายอาผ่า)
- ควรมีการจัดสัมมนาบ่อย ๆ
- ขยายเครือข่ายให้กว้างมากยิ่งขึ้น
- ควรมีการจัดระบบข้อมูลองค์ความรู้
- ทำทำเนียบครูดนตรีชาติพันธุ์
- จัดเวทีแสดงดนตรีชาติพันธุ์บ่อย ๆ
- คนเก่งอยู่บ้านทำงาน และไม่มีเงินเดินทาง บางคนเล่นไม่เก่ง พุดเก่ง รู้จักคนเยอะเลยมีโอกาสดู ต้องมีความรู้ก่อนถึงออกมาแสดงได้ ปัจจุบันบางพวกออกมาแสดงบางครั้งไม่ถูกต้อง
- สังเคราะห์ความรู้ทุกวัฒนธรรมของแต่ละพื้นที่
- ๘๐% อยู่บ้าน ๒๐% อยู่ในเมือง ดังนั้นเด็ก/เยาวชนที่อยู่ในชุมชนจะเข้าใจมากกว่า
- เยาวชนมักออกจากพื้นที่ เข้ามาอยู่ในเมือง ทำให้ขาดการเรียนรู้ทางวัฒนธรรมในชุมชน
- ภาษาพูด/เขียน เปลี่ยนไปทำให้เนื้อหาการถ่ายทอดเปลี่ยนตาม
- ปัจจุบันก็อยากสอนให้กับเยาวชนในชุมชน แต่ขาดคนสนใจ ไม่มีคนเรียนจริงจัง
- บางครั้งกลุ่มเดียวกันมีการแบ่งวัฒนธรรมกัน
- ขาดศูนย์กลาง (สถานที่) ของชุมชน
- อยากให้มีทุนการเรียนการสอนทางวัฒนธรรม
- ควรมีศูนย์การเรียนรู้ในชุมชน
- ควรมีโรงเรียนวัฒนธรรมชาติพันธุ์ในแต่ละพื้นที่
- คนเรียนหนังสือ คิดแบบหนังสือ คนเรียนที่บ้านคิดแบบวิถีชาวบ้าน
- ต้องมีเครือข่ายร่วมกันแต่ละชุมชน
- ควรมีทำเนียบนักดนตรีชาติพันธุ์เชียงราย
- กรณีในโรงเรียน ผู้บริหารควรสนับสนุนอย่างจริงจัง
- การตั้งศูนย์ควรมี อุปกรณ์ที่ครบ บุคลากร สถานที่ และเวที ที่ใช้แสดงได้จริง
- ชุมชนใกล้ตัวเมืองทำให้ภาษาพูด/เขียนของชาติพันธุ์หายไป
- คนในชุมชนต้องตื่นตัว ให้ความร่วมมือกัน
- ดนตรี/วัฒนธรรมชาติพันธุ์ ควรมีความเป็นสากล

- โน้ตเพลง แต่ละเล่มไม่เหมือนกัน
- เน้นให้เริ่มพัฒนาที่ตัวหัวหน้าและสมาชิกกลุ่มเยาวชนในแต่ละชุมชนก่อน
- ต้องมีความจริงจังในการเรียน และสืบทอด
- ขาดการสนับสนุนจากหน่วยงานท้องถิ่น
- การส่งเสริมการแสดงควรมีค่าจ้างที่เหมาะสม และคำนึงถึงระยะทางของผู้ที่มาแสดงด้วย เพราะบางชาติพันธุ์อยู่บนดอยเดินทางมาไกล
- ขอให้มิสซันยัฒนธรรมชาติพันธุ์ เปิดทุก เสาร์-อาทิตย์
- คนมี/ เครื่องมี/ วงมี ขาดแต่ทำ น่าจะส่งเสริมคนสอนด้วย
- ควรมีทุนเกี่ยวกับการพัฒนาให้เกิดปราชญ์ในชุมชนมาก ๆ
- อยากให้นาคนตรีเข้าไปเล่นในชุมชนบ่อย ๆ
- ครูสอนเร็ว ฟัง และปฏิบัติไม่ค่อยทัน
- อย่าให้มีเวทีนำเสนอบทบาทของเครื่องดนตรีว่า มีวัตถุประสงค์ในการใช้อย่างไร ใช้อย่างไร เพลงเป็นยังไง
- อยากให้ผู้สูงอายุ (ปราชญ์ชุมชนคนตรี) ได้มีส่วนร่วมในการวางแผนทางการสอน เนื่องจากมีประสบการณ์และมีความรู้
- ปัญหา บางครั้งผู้รู้มีอายุมาก อาจหลงลืมไปบาง
- มีเวทีได้แลกเปลี่ยนกัน
- การสอนเป่าลาเจ้ (แคนน้ำเต้าของอาข่า) ต้องสอนเต้นด้วย
- ปกติโรงเรียนบนดอย จะมีการเชิญมาสอนอยู่เป็นระยะ โดยสอนตอนเย็น หรือหลังอาหารค่ำ
- เมื่อมีการบันทึกโน้ตเพลงแล้ว ควรมีการสร้างความรู้ความเข้าใจระบบโน้ตสากล/ไทยเพื่อเป็นฐานในการอ่านโน้ตให้กับผู้เรียนด้วย
- ครูบรรจุใหม่บนดอย บางครั้งก็ไม่ใช้ชาติพันธุ์ ทำให้ต้องใช้ระยะเวลาสร้างความเข้าใจหลายปี

ข้อมูลที่ได้จากการจัดเวทีเสวนาแลกเปลี่ยน และเสนอแนะแนวทางการสร้างจิตสำนึกให้กับเยาวชนข้างต้นนั้น มีทั้งข้อมูลที่เป็นการสนับสนุนทางตรง และข้อมูลที่จะเกิดผลลัพธ์ขึ้นโดยทางอ้อม แต่ก็เป็นข้อมูลตรงที่ได้จากกลุ่มคนที่อยู่ในสถานการณ์ พื้นที่จริง จึงน่าจะเป็นแนวทางต่อการสร้างสรรค์โครงการ หรือกิจกรรมที่จะช่วยสนับสนุนจิตสำนึกที่ดีต่อความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมของตนเองได้เป็นอย่างดี หรือแม้แต่นำไปพัฒนาต่อยอดเพื่อให้เกิดแนวทางใหม่ ๆ ขึ้นในภายหน้าได้ ในส่วนของผู้วิจัย จะนำเสนอในการอภิปรายผลในบทต่อไป



ภาพ ๔.๑ ปราชญ์ชุมชน ผลัดกันแลกเปลี่ยน อภิปรายข้อเสนอแนะการสร้างจิตสำนึกในที่ประชุม
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ



ภาพ ๔.๒ เยาวชนผลัดกันแลกเปลี่ยน อภิปรายข้อเสนอแนะการสร้างจิตสำนึกในที่ประชุม
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒. กระบวนการสืบทอดภูมิปัญญาด้านดนตรีชาติพันธุ์สู่เยาวชนในจังหวัดเชียงราย

กระบวนการสืบทอดภูมิปัญญาด้านดนตรีชาติพันธุ์สู่เยาวชนในจังหวัดเชียงราย เป็นการดำเนินงานในลักษณะการจัดกิจกรรมส่งเสริมการสืบทอดองค์ความรู้ด้านดนตรีชาติพันธุ์ ทั้ง ๑๗ กลุ่มชาติพันธุ์ โดยปราชญ์ชุมชน และชุมชนจะเป็นผู้ให้ความรู้กับเยาวชนกลุ่มชาติพันธุ์ ผ่านการวางแผนงานร่วมกันกับคณะวิจัย และทีมวิจัยในชุมชน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างกระบวนการสืบทอดที่ดีมีคุณภาพอย่างยั่งยืน สร้างนักดนตรีชาติพันธุ์รุ่นใหม่ และสร้างจิตสำนึกรักษ์ทางวัฒนธรรมดนตรี จนเกิดความตระหนักในวิถีแบบชาติพันธุ์ของตนเองอย่างถ่องแท้

ซึ่งแต่ละขั้นตอนจะดำเนินการตามระเบียบวิธีวิจัยที่กำหนดไว้ โดยมีรายละเอียดของขั้นตอนดังนี้

๑) รูปแบบของกิจกรรม

รูปแบบของกิจกรรม ใช้ชื่อว่า “กิจกรรม การสืบทอดภูมิปัญญาด้านดนตรีชาติพันธุ์สู่เยาวชนในจังหวัดเชียงราย” ใช้ระยะเวลาดำเนินการของโครงการทั้งสิ้น ๒ วัน ๑ คืน แบ่งรูปแบบของกิจกรรมออกเป็น ๔ ส่วน ได้แก่ ภาคบรรยายเสริมสร้างจิตสำนึกในวัฒนธรรม ภาคกระบวนการสืบทอดตามกลุ่มชาติพันธุ์ ภาคการแสดงของเยาวชนภายหลังผ่านกระบวนการสืบทอดในกิจกรรม และภาคการฝึกซ้อมรวมกลุ่ม

- ภาคบรรยายเสริมสร้างจิตสำนึกในวัฒนธรรม เป็นการบรรยายโดยมีขอบเขตเนื้อหาการบรรยายเพื่อสร้างเจตคติที่ดี และจิตสำนึกรักษ์ในภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของตนที่มีอยู่ และเล็งเห็นถึงโอกาสในการนำภูมิปัญญาไปสร้างให้เกิดประโยชน์ต่อการดำเนินชีวิต
- ภาคกระบวนการสืบทอดตามกลุ่มชาติพันธุ์ ส่วนนี้เป็นการสืบทอดองค์ความรู้โดยปราชญ์ของแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์จะเป็นผู้สืบทอดด้วยตนเอง โดยจะแยกออกเป็นฐานตามกลุ่มชาติพันธุ์ โดยให้ปราชญ์ชุมชนที่ได้รับการคัดเลือกมาเป็นผู้ดำเนินการตามแนวทางของตนเองที่วางแผนไว้ หลังจากเสร็จสิ้นกระบวนการ มีการสรุปผลของกระบวนการ และนำมาแลกเปลี่ยนกันถึงผลสัมฤทธิ์ที่เกิดขึ้นทั้ง ๑๗ ชาติพันธุ์
- ภาคการแสดงของเยาวชนภายหลังผ่านกระบวนการสืบทอดในกิจกรรม
- ภาคการฝึกซ้อมรวมกลุ่ม ส่วนนี้เป็นส่วนที่ถือเป็นการทดลองการรวมวงดนตรีชาติพันธุ์ขนาดใหญ่ โดยผู้วิจัย และคณะดำเนินการได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่



ภาพ ๔.๓ ภาคบรรยายเสริมสร้างจิตสำนึกในวัฒนธรรม

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๒) ขั้นเตรียมความพร้อม

ในการจัดกระบวนการสืบทอดตามแนวทางของแต่ละชาติพันธุ์นั้น ก่อนดำเนินการจะมีการประชุมหารือถึงเครื่องดนตรีที่จะนำมาใช้สืบทอด เนื่องจากบางชนิดเครื่องดนตรีไม่เหมาะสมกับการสืบทอดโดยใช้ระยะเวลาที่จำกัด บางเครื่องดนตรีมีขนาดใหญ่เป็นปัญหาต่อการขนย้าย หรือบางเครื่องดนตรีต้องมีพื้นฐานของเครื่องดนตรีอื่น ๆ มาก่อน ดังนั้นจึงมีความจำเป็นต้องทำความเข้าใจในการเลือกเครื่องดนตรีมาใช้ในการจัดกิจกรรมครั้งนี้ด้วย

โดยสรุปการเลือกเครื่องดนตรีที่เหมาะสมต่อการสืบทอดที่ต้องใช้ระยะเวลาจำกัด และถือเป็นพื้นฐานต่อการเรียนเครื่องดนตรีของแต่ละทั้ง ๑๗ กลุ่มชาติพันธุ์ ดังนี้

ที่	ชาติพันธุ์	ชนิดเครื่องดนตรี
๑	ไตเจิน	ซิง
๒	ไตลื้อ	ขลุ่ย/ ขับลื้อ
๓	ไตยวน	ซิง สะล้อ
๔	ไตยอง	ซิง สะล้อ
๕	ไตหย่า	ฮ้องคาม/ ซิง สะล้อ
๖	ไตใหญ่	กลอง
๗	ปืซู	ซิง
๘	ปาวเกอญอ	เปอหน่าเนต
๙	ม้ง	ฆ้อง
๑๐	ลาหู่	นอ
๑๑	ลีซู	ปาลิผู้หลู
๑๒	อาข่า	ลาเง่
๑๓	อัวเมี่ยน	พันติ

ที่	ชาติพันธุ์	ชนิดเครื่องดนตรี
๑๔	ขมุ	กลอง
๑๕	ดาราอั้ง	ดิ่ง
๑๖	ลัวะ	ซึง
๑๗	ไทยอีสาน	พิณ

ทั้งนี้ การเลือกเครื่องดนตรีในการจัดกิจกรรมต้องคำนึงถึงบริบทในพื้นที่เป็นสำคัญ กล่าวคือ ความสามารถของผู้ถ่ายทอดที่หาได้ในพื้นที่ ทักษะการสอน ทักษะเฉพาะตัว ความสนใจของผู้เรียน และปัจจัยรอบข้าง เช่น เวลาที่ตรงกัน ภาระของครูผู้สอน การเดินทาง จำนวนเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญหรือข้อจำกัดของเครื่องดนตรีนั้น ๆ

๓) การวิเคราะห์รูปแบบกระบวนการสืบทอดของกลุ่มชาติพันธุ์

การวิเคราะห์ข้อมูลกระบวนการสืบทอด เป็นการนำเสนอกระบวนการดำเนินการสืบทอดของปราชญ์ชุมชนในแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ โดยใช้การเก็บข้อมูลด้วยการสังเกตการณ์ (Observation) และจัดบันทึกข้อมูลลงในแบบฟอร์ม เพื่อนำมาวิเคราะห์ต่อไป จากการจัดกิจกรรม พบว่า ทั้ง ๑๗ กลุ่มชาติพันธุ์ต่างมีกระบวนการสืบทอดที่เป็นลักษณะเฉพาะของตนที่ได้สืบทอดมาของแต่ละกลุ่ม โดยมีรายละเอียดของรูปแบบกระบวนการสืบทอด ดังนี้

ที่	ชาติพันธุ์/ ผู้สอน	ลักษณะ ดนตรี	รูปแบบ	จุดมุ่งหมาย	สื่อ	ผลสัมฤทธิ์	ข้อเสนอแนะ
๑	ไตเขิน	ซึง/ เพลง ร้อง ๑๒ เดือน	เล่นให้ดู/ จดจำ	เพื่อให้ บรรเลงและ ร้องเพลงไต เขินได้	เครื่อง ดนตรี	ผู้เรียนทำ ได้ พอสมควร	ควรมีโน้ต/ เนื้อเพลง ประกอบ
๒	ไตลื้อ	ขลุ่ย	ไล่เสียง/ พื้นฐานการ จับเครื่อง ดนตรี ทักษะการ บรรเลง/ ทำนอง	เข้าใจ พื้นฐานของ เครื่องดนตรี สามารถ บรรเลงเพลง ได้	เครื่อง ดนตรี	ผู้เรียนทำ ได้ดี	-
๓	ไทยวน (กลุ่ม ๑)	สะล้อ/ ขลุ่ย/ ซึง	เทียบเสียง/ ไล่บันได เสียง/ ทำ	เข้าใจ พื้นฐานของ เครื่องดนตรี	เครื่อง ดนตรี/ โน้ตเพลง	ผู้เรียนทำ ได้ดีมาก	-

ที่	ชาติพันธุ์/ ผู้สอน	ลักษณะ ดนตรี	รูปแบบ	จุดมุ่งหมาย	สื่อ	ผลสัมฤทธิ์	ข้อเสนอแนะ
		เพลง บันฝ้าย	ความเข้าใจ การตั้งเสียง เครื่องดนตรี ลูก ๓ และ ลูก ๔	รู้จักหะ และสามารถ บรรเลงเพลง ได้			
	กลุ่ม ๒ รวมไต ยวน ไต ยอง ไต ใหญ่ ไต หย่า และ ขมุ	ซิง/ สะ ลื้อ/ ฉิ่ง/ ฉาบ/ กลอง	เล่นให้ดู/ สอนตาม หนังสือ/ เล่นตาม	เข้าใจ พื้นฐานของ เครื่องดนตรี รู้จักหะ และสามารถ บรรเลงเพลง ได้	เครื่อง ดนตรี/ โน้ตเพลง	ผู้เรียนทำ ได้ดีมาก	-
	กลุ่ม ๓ รวมไต ยวน ไต ยอง ไต ใหญ่ ไต หย่า และ อัวเมี่ยน	สะล้อ ซอ ซิง ขลุ่ย เพลง ล่อง แม่ปิง	สอนเทียบ เสียงจาก ขลุ่ย/ เล่น ให้ดู จากนั้น เล่นพร้อม กันโดยดู โน้ต ประกอบ	สามารถเล่น เข้าใจ และ แสดงได้	เครื่อง ดนตรี/ โน้ตเพลง	ผู้เรียนทำ ได้ดี	ควรมี โน้ตเพลงให้ อย่าง เพียงพอ ครบทุกคน
๔	ปวาเก อญอ	เปอห น่าเนต	เล่นให้ดู/ จดจำ	เพื่อให้ บรรเลงเพลง ได้	เครื่อง ดนตรี	ผู้เรียนทำ ได้ พอสมควร	ควรมี โน้ตเพลง ประกอบ
๕	ปิชู	ซิง	เล่นให้ดู/ จดจำ	เพื่อให้ บรรเลงเพลง ได้	เครื่อง ดนตรี	ผู้เรียนทำ ได้ พอสมควร	ควรมี โน้ตเพลง ประกอบ
๖	ม้ง	เข่ง	เล่นให้ดู/ จดจำ	เพื่อให้ บรรเลงเพลง ได้	เครื่อง ดนตรี	ผู้เรียนทำ ได้ พอสมควร	ควรมี โน้ตเพลง ประกอบ
๗	ลีซู	ปาลิผู้ หลู	เล่นให้ดู/ จดจำ	เพื่อให้ บรรเลงเพลง ได้	เครื่อง ดนตรี	ผู้เรียนทำ ได้ พอสมควร	ควรมี โน้ตเพลง ประกอบ

ที่	ชาติพันธุ์/ ผู้สอน	ลักษณะ ดนตรี	รูปแบบ	จุดมุ่งหมาย	สื่อ	ผลสัมฤทธิ์	ข้อเสนอแนะ
๘	ลาหู่	นอ	เล่นให้ดู/ จดจำ	เพื่อให้ บรรเลงเพลง ได้	เครื่อง ดนตรี	ผู้เรียนทำ ได้ พอสมควร	ควรมี โน้ตเพลง ประกอบ
๙	อาข่า	ลาเจ	เป่าให้ดู อธิบาย ความหมาย/ อธิบายการ ใช้เครื่อง ดนตรี/หาก ไม่เข้าใจ หรือเล่นผิด ทำให้ดูอีก ครั้ง	เพื่อให้เล่น เครื่องดนตรี ประกอบการ เต้นรำได้	เครื่อง ดนตรี	ผู้เรียนทำ ได้ดี พอสมควร	สอนให้ช้าลง และควรมี เวลาฝึกฝน นานกว่านี้
๑๐	ดาราอั้ง	ดั่ง	เล่นให้ดู/ จดจำ	เพื่อให้ บรรเลงเพลง ได้	เครื่อง ดนตรี	ผู้เรียนทำ ได้ พอสมควร	ควรมี โน้ตเพลง ประกอบ/ เล่นนาน ๆ เมื่อย/ฝึก นาน
๑๑	ลัวะ	เครื่อง ดนตรี= สายตึง เพลง ร้อง= เซอะ	ให้เด็ก ๆ ร้องตาม หากผิดให้ ร้องใหม่/ การสอน สายตึง ใช้ วิธีสาธิตให้ เด็กเล่นตาม	ให้ฝึกออก เสียงภาษา ลัวะได้อย่าง ถูกต้อง	สายตึง/ การร้อง	ผู้เรียนทำ ได้ดี พอสมควร	ต้องใช้เวลา ฝึกฝน มากกว่านี้
๑๒	อีสาน ครู อภิชาติ จันระวั ยศ (ครู เล่าเซ่ง)	พิณ/ แคน/ โหวด	สอนเทียบ เสียงจาก แคน โหวด (E) /เล่นให้ ฟัง อธิบาย เครื่องดนตรี /วิธีการเล่น	สามารถ แสดงออก งานรื่นเริงได้	เครื่อง ดนตรี/ โน้ตเพลง	ผู้เรียนทำ ได้ดี	ควรมี โน้ตเพลงให้ ดูประกอบ ครบทุกคน / ให้ฝึกซ้อม มาก่อนหน้า นี้ และมี

ที่	ชาติพันธุ์/ ผู้สอน	ลักษณะ ดนตรี	รูปแบบ	จุดมุ่งหมาย	สื่อ	ผลสัมฤทธิ์	ข้อเสนอแนะ
			เน้นสอน แคนโดยเริ่ม จากการเป่า ให้ได้เสียง ตามที่ ต้องการ ก่อน จากนั้นได้ บันไดเสียง มีตบเท้า ประกอบ จังหวะ				เวลา มากกว่านี้

โดยสรุปแล้ว การดำเนินกิจกรรมกระบวนการสืบทอดดนตรีชาติพันธุ์ที่จัดขึ้น จะพบว่า รูปแบบกระบวนการถ่ายทอดของปราชญ์ด้านดนตรีในของแต่ละชาติพันธุ์ รวมทั้งกระบวนการต่าง ๆ ล้วนแล้วแต่มีความคล้ายคลึงกัน ดังนั้นผู้วิจัยจึงขอสังเคราะห์รูปแบบกระบวนการถ่ายทอดดนตรีที่ปรากฏออกเป็นแบบต่าง ๆ ดังนี้

- ๑) แบบเล่นให้ดู แล้วจดจำเอง แบบนี้ผู้เรียนต้องเรียนรู้ด้วยตัวเอง จะต้องมีความสนใจพอสมควร และต้องหมั่นทบทวนอยู่เสมอ
- ๒) แบบเล่นให้ดู และอธิบายความหมาย อธิบายการใช้ท่าทางการจับเครื่อง แบบนี้เป็นการเรียนเพื่อต้องการให้เกิดความเข้าใจในบทเพลง และการเล่นเครื่องดนตรี
- ๓) แบบเล่นตามหนังสือโน้ตประกอบ แบบนี้เป็นกลุ่มผู้เรียนที่มีพื้นฐานมาพอสมควร หรือเตรียม/เรียนรู้พื้นฐานมาแล้ว สามารถอ่านโน้ตได้บ้าง กระบวนการแบบนี้จะใช้ในการสืบทอดแบบเป็นวงดนตรีที่บรรเลงไปด้วยกัน โดยให้ผู้เรียนฝึกฝนโดยการดูโน้ตเพลงมาก่อน

ทั้งนี้ในกระบวนการสืบทอดในรูปแบบ ที่ ๒ และ ๓ จะเริ่มต้นด้วยการทำความเข้าใจเรื่อง การเทียบเสียงก่อนเสมอ ส่วนในแบบที่ ๑ นั้น ผู้เรียนต้องฝึกสังเกตเอง หรือถามเอง ซึ่งแบบที่ ๑ นี้ ระบบเสียงจึงไม่คงที่เท่าที่ควรจะขึ้นอยู่กับตัวนักดนตรีเป็นหลัก



ภาพ ๔.๔ พ่อครูอาข้า สอนเป่าลาเจ้ โดยจะเล่าเรื่องราวความหมายของเพลงไปด้วย
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ



ภาพ ๔.๕ เยาวชนไถยวนกำลังฝึกซ้อม ทบพวนการสี่สะล้อ
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

๔) การประเมินผล

การประเมินผล ส่วนนี้เป็นการประเมินความคิดเห็นและความพึงพอใจในการจัดกิจกรรม โดยพิจารณาองค์รวมของกิจกรรมที่จัด ดำเนินการโดยใช้แบบสอบถาม แจกความถี่ของระดับความพึงพอใจเป็น ๕ ระดับได้แก่ มากที่สุด มาก ปานกลาง น้อย และน้อยที่สุด เมื่อได้ผลรับข้อมูลกลับมาแล้ว จากนั้นคำนวณค่าออกมาเป็นค่าร้อยละ (Percentage) โดยมีประเด็นหลักในการประเมินผล แบ่งเป็น ด้านต่าง ๆ ได้แก่ ด้านข้อมูลส่วนตัว ด้านกระบวนการสืบทอด ด้านจิตสำนึกความรู้สึกที่เกิดขึ้น ด้านปัจจัยโดยรอบ และข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

จากการดำเนินกิจกรรมโครงการฯ สามารถแสดงข้อมูลการดำเนินงานและสามารถประเมินผล ได้ดังนี้ (N=80)

ตารางที่ ๔.๑ แสดงจำนวนผู้เข้าร่วมกิจกรรม แยกตามประเภท

ประเภท	จำนวน	ร้อยละ
ผู้สอน	๑๘	๒๒.๕
ผู้เรียน	๕๒	๖๕
ผู้สังเกตการณ์	๑๐	๑๒.๕
รวม	๘๐	๑๐๐

จากตารางที่ ๔.๑ พบว่า มีจำนวนผู้เข้าร่วมกิจกรรม แยกตามประเภท แบ่งเป็น ผู้สอน ร้อยละ ๒๒.๕ ผู้เรียน ร้อยละ ๖๕ และผู้สังเกตการณ์ ร้อยละ ๑๒.๕

ตารางที่ ๔.๒ แสดงจำนวนผู้เข้าร่วมกิจกรรมโครงการฯ แยกตามเพศ

เพศ	จำนวน	ร้อยละ
หญิง	๔๖	๕๗.๕๐
ชาย	๓๔	๔๒.๕๐
รวม	๘๐	๑๐๐

จากตารางที่ ๔.๒ พบว่า มีจำนวนผู้เข้าร่วมกิจกรรมโครงการฯ แยกตามเพศ แบ่งเป็น เพศหญิง ร้อยละ ๕๗.๕๐ และเพศชาย ร้อยละ ๔๒.๕๐

ตารางที่ ๔.๓ แสดงช่วงอายุของผู้เข้าร่วมกิจกรรม

ช่วงอายุ (ปี)	จำนวน	ร้อยละ
ต่ำกว่า ๑๕	๒๔	๓๐
๑๕-๑๘	๒๒	๒๗.๕๐
๑๘-๒๕	๖	๗.๕๐
๒๕-๓๕	๒	๒.๕๐
๓๕-๖๐	๑๒	๑๕
๖๐ ปีขึ้นไป	๑๔	๑๗.๕๐
รวม	๘๐	๑๐๐

จากตารางที่ ๔.๓ พบว่า กลุ่มคนที่เข้าร่วมกิจกรรมโครงการฯ แบ่งตามช่วงอายุ ต่ำกว่า ๑๕ ร้อยละ ๓๐ ช่วงอายุ ๑๕-๑๘ ปี ร้อยละ ๒๗.๕๐ ช่วงอายุ ๑๘-๒๕ ปี ร้อยละ ๗.๕๐ ช่วงอายุ ๒๕-๓๕ ปี ร้อยละ ๒.๕๐ ช่วงอายุ ๓๕-๖๐ ปี ร้อยละ ๑๕ และช่วงอายุ ๖๐ ปีขึ้นไป ร้อยละ ๑๗.๕๐

ตารางที่ ๔.๔ ประสพการณ์ด้านดนตรีก่อนเข้าร่วมกิจกรรมของผู้เข้าร่วมกิจกรรม

ประสพการณ์ดนตรี	จำนวน	ร้อยละ
เคยเห็น เล่นเป็น	๖๘	๘๕
เคยเห็น เล่นไม่เป็น	๑๐	๑๒.๕๐
ไม่เคยเห็น อยากเล่นเป็น	๒	๒.๕๐
ไม่เคยเห็น ไม่อยากเล่นเป็น	๐	๐
รวม	๘๐	๑๐๐

จากตารางที่ ๔.๔ พบว่า กลุ่มคนที่เข้าร่วมกิจกรรมโครงการฯ แบ่งการมีประสพการณ์ด้านดนตรีก่อนเข้าร่วมกิจกรรมของผู้เข้าร่วมกิจกรรม โดยแบ่งออกเป็น เคยเห็น เล่นเป็น ร้อยละ ๘๕ เคยเห็น เล่นไม่เป็น ร้อยละ ๑๒.๕๐ และไม่เคยเห็น อยากเล่นเป็น ร้อยละ ๒.๕๐

ข้อมูลในส่วนต่อไป เป็นข้อมูลการแสดงความคิดเห็นของการจัดกิจกรรม แยกออกเป็น ด้านกระบวนการสืบทอด ด้านปัจจัยโดยรอบ ด้านจิตสำนึกความรู้สึกที่เกิดขึ้น/ผลที่ได้รับจากการเข้าร่วมกิจกรรม และความพึงพอใจโดยรวมในการเข้าร่วมกิจกรรมครั้งนี้ โดยมีระดับความพึงพอใจ ๕ ระดับ ได้แก่ พอใจมากที่สุด ค่อนข้างพอใจ ปานกลาง ไม่ค่อยพอใจ และไม่พอใจ โดยมีความถี่ของข้อมูลดังนี้

ตารางที่ ๔.๕ กระบวนการสืบทอดมีความถูกต้องครบถ้วนสมบูรณ์ของเนื้อหา

ระดับความพึงพอใจ	จำนวน	ร้อยละ
พอใจมากที่สุด	๓๖	๔๕
ค่อนข้างพอใจ	๓๐	๓๗.๕๐
ปานกลาง	๑๔	๑๗.๕๐
ไม่ค่อยพอใจ	๐	๐
ไม่พอใจ	๐	๐
รวม	๘๐	๑๐๐

จากตารางที่ ๔.๕ พบว่า การจัดกิจกรรมสืบทอด ผู้เข้าร่วมกิจกรรมคิดว่าเนื้อหาที่นำมาใช้ในกิจกรรมมีความถูกต้องครบถ้วนสมบูรณ์ของเนื้อหา แยกตามระดับความพึงพอใจมากที่สุด ร้อยละ ๔๕ ค่อนข้างพอใจ ร้อยละ ๓๗.๕๐ และพอใจระดับปานกลาง ร้อยละ ๑๗.๕๐

ตารางที่ ๔.๖ กิจกรรมมีความชัดเจนในการอธิบายเนื้อหา

ระดับความพึงพอใจ	จำนวน	ร้อยละ
พอใจมากที่สุด	๓๘	๔๗.๕๐
ค่อนข้างพอใจ	๓๐	๓๗.๕๐
ปานกลาง	๑๒	๑๕
ไม่ค่อยพอใจ	๐	๐
ไม่พอใจ	๐	๐
รวม	๘๐	๑๐๐

จากตารางที่ ๔.๖ พบว่า การจัดกิจกรรมสืบทอด ผู้เข้าร่วมกิจกรรมคิดว่ากิจกรรมมีความชัดเจนในการอธิบายเนื้อหา แยกตามระดับความพึงพอใจมากที่สุด ร้อยละ ๔๗.๕๐ ค่อนข้างพอใจ ร้อยละ ๓๗.๕๐ และพอใจระดับปานกลาง ร้อยละ ๑๕

ตารางที่ ๔.๗ กิจกรรมมีการเรียบเรียงเนื้อหาที่เข้าใจง่าย

ระดับความพึงพอใจ	จำนวน	ร้อยละ
พอใจมากที่สุด	๓๔	๔๒.๕๐
ค่อนข้างพอใจ	๒๘	๓๕
ปานกลาง	๑๘	๒๒.๕๐
ไม่ค่อยพอใจ	๐	๐
ไม่พอใจ	๐	๐
รวม	๘๐	๑๐๐

จากตารางที่ ๔.๗ พบว่า การจัดกิจกรรมสืบทอด ผู้เข้าร่วมกิจกรรมคิดว่ากิจกรรมมีการเรียบเรียงเนื้อหาที่เข้าใจง่าย แยกตามระดับความพึงพอใจมากที่สุด ร้อยละ ๔๒.๕๐ ค่อนข้างพอใจ ร้อยละ ๓๕ และปานกลาง ร้อยละ ๒๒.๕๐

ตารางที่ ๔.๘ เนื้อหาของกิจกรรมสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของโครงการวิจัย

ระดับความพึงพอใจ	จำนวน	ร้อยละ
พอใจมากที่สุด	๔๗	๕๘.๗๕
ค่อนข้างพอใจ	๒๔	๓๐
ปานกลาง	๘	๑๐
ไม่ค่อยพอใจ	๑	๑.๒๕
ไม่พอใจ	๐	๐
รวม	๘๐	๑๐๐

จากตารางที่ ๔.๘ พบว่า การจัดกิจกรรมสืบทอด ผู้เข้าร่วมกิจกรรมคิดว่าเนื้อหาของกิจกรรมสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของโครงการวิจัย แยกตามระดับความพึงพอใจมากที่สุด ร้อยละ ๕๘.๗๕ ค่อนข้างพอใจ ร้อยละ ๓๐ ปานกลาง ร้อยละ ๑๐ และไม่ค่อยพอใจ ร้อยละ ๑.๒๕

ตารางที่ ๔.๙ เนื้อหาที่มีประโยชน์สามารถนำไปประยุกต์ใช้งานได้ในชีวิตประจำวัน

ระดับความพึงพอใจ	จำนวน	ร้อยละ
พอใจมากที่สุด	๕๖	๗๐
ค่อนข้างพอใจ	๑๖	๒๐
ปานกลาง	๘	๑๐
ไม่ค่อยพอใจ	๐	๐
ไม่พอใจ	๐	๐
รวม	๘๐	๑๐๐

จากตารางที่ ๔.๙ พบว่า การจัดกิจกรรมสืบทอด ผู้เข้าร่วมกิจกรรมคิดว่าเนื้อหาที่มีประโยชน์สามารถนำไปประยุกต์ใช้งานได้ในชีวิตประจำวัน แยกตามระดับความพึงพอใจมากที่สุด ร้อยละ ๗๐ ค่อนข้างพอใจ ร้อยละ ๒๐ และปานกลาง ร้อยละ ๑๐

ตารางที่ ๔.๑๐ การประชาสัมพันธ์กิจกรรม/โครงการวิจัย

ระดับความพึงพอใจ	จำนวน	ร้อยละ
พอใจมากที่สุด	๔๐	๕๐
ค่อนข้างพอใจ	๓๐	๓๗.๕๐
ปานกลาง	๑๐	๑๒.๕๐
ไม่ค่อยพอใจ	๐	๐
ไม่พอใจ	๐	๐
รวม	๘๐	๑๐๐

จากตารางที่ ๔.๑๐ พบว่า ผู้เข้าร่วมกิจกรรมมีความพึงพอใจต่อการประชาสัมพันธ์กิจกรรม/โครงการวิจัยแยกตามระดับความพึงพอใจมากที่สุด ร้อยละ ๕๐ ค่อนข้างพอใจ ร้อยละ ๓๗.๕๐ และปานกลาง ร้อยละ ๑๒.๕๐

ตารางที่ ๔.๑๑ รูปแบบการจัดกิจกรรมมีความเหมาะสม

ระดับความพึงพอใจ	จำนวน	ร้อยละ
พอใจมากที่สุด	๔๖	๕๗.๕๐
ค่อนข้างพอใจ	๒๘	๓๕
ปานกลาง	๖	๗.๕๐
ไม่ค่อยพอใจ	๐	๐
ไม่พอใจ	๐	๐
รวม	๘๐	๑๐๐

จากตารางที่ ๔.๑๑ พบว่า ผู้เข้าร่วมกิจกรรมมีความพึงพอใจต่อรูปแบบการจัดกิจกรรม/แยกตามระดับความพึงพอใจมากที่สุด ร้อยละ ๕๗.๕๐ ค่อนข้างพอใจ ร้อยละ ๓๕ และปานกลาง ร้อยละ ๗.๕๐

ตารางที่ ๔.๑๒ สิ่งอำนวยความสะดวก เหมาะสมต่อการเรียนรู้

ระดับความพึงพอใจ	จำนวน	ร้อยละ
พอใจมากที่สุด	๔๒	๕๒.๕๐
ค่อนข้างพอใจ	๓๔	๔๒.๕๐
ปานกลาง	๔	๕
ไม่ค่อยพอใจ	๐	๐
ไม่พอใจ	๐	๐
รวม	๘๐	๑๐๐

จากตารางที่ ๔.๑๒ พบว่า ผู้เข้าร่วมกิจกรรมมีความพึงพอใจต่อสิ่งอำนวยความสะดวกมีความเหมาะสมต่อการเรียนรู้ แยกตามระดับความพึงพอใจมากที่สุด ร้อยละ ๕๒.๕๐ ค่อนข้างพอใจ ร้อยละ ๔๒.๕๐ และปานกลาง ร้อยละ ๕

ตารางที่ ๔.๑๓ เวลาที่ใช้ในการจัดกิจกรรมมีความเหมาะสม

ระดับความพึงพอใจ	จำนวน	ร้อยละ
พอใจมากที่สุด	๓๘	๔๗.๕๐
ค่อนข้างพอใจ	๓๘	๔๗.๕๐
ปานกลาง	๔	๕
ไม่ค่อยพอใจ	๐	๐
ไม่พอใจ	๐	๐
รวม	๘๐	๑๐๐

จากตารางที่ ๔.๑๓ พบว่า ผู้เข้าร่วมกิจกรรมมีความพึงพอใจต่อเวลาที่ใช้ในการจัดกิจกรรมมีความเหมาะสม แยกตามระดับความพึงพอใจมากที่สุด และค่อนข้างพอใจ ร้อยละ ๔๗.๕๐ เท่ากัน และพอใจระดับปานกลาง ร้อยละ ๕

ตารางที่ ๔.๑๔ สถานที่จัดมีความเหมาะสม

ระดับความพึงพอใจ	จำนวน	ร้อยละ
พอใจมากที่สุด	๓๐	๓๗.๕๐
ค่อนข้างพอใจ	๒๐	๒๕
ปานกลาง	๓๐	๓๗.๕๐
ไม่ค่อยพอใจ	๐	๐
ไม่พอใจ	๐	๐
รวม	๘๐	๑๐๐

จากตารางที่ ๔.๑๔ พบว่า ผู้เข้าร่วมกิจกรรมมีความพึงพอใจต่อสถานที่จัดมีความเหมาะสม แยกตามระดับความพึงพอใจมากที่สุด ร้อยละ ๓๗.๕๐ ค่อนข้างพอใจ ร้อยละ ๒๕ และปานกลาง ร้อยละ ๓๗.๕๐

ตารางที่ ๔.๑๕ จิตสำนึก ความรู้ ความคิดที่เกิดขึ้น

ระดับความพึงพอใจ	จำนวน	ร้อยละ
พอใจมากที่สุด	๔๑	๕๑.๒๕
ค่อนข้างพอใจ	๒๘	๓๕
ปานกลาง	๑๐	๑๒.๕๐
ไม่ค่อยพอใจ	๑	๑.๒๕
ไม่พอใจ	๐	๐
รวม	๘๐	๑๐๐

จากตารางที่ ๔.๑๕ พบว่า ผู้เข้าร่วมกิจกรรมมีความพึงพอใจต่อ จิตสำนึก ความรู้ ความคิดที่เกิดขึ้น แยกตามระดับความพึงพอใจมากที่สุด ร้อยละ ๕๑.๒๕ ค่อนข้างพอใจ ร้อยละ ๓๕ ปานกลาง ร้อยละ ๑๒.๕๐ และไม่ค่อยพอใจ ร้อยละ ๑.๒๕

ตารางที่ ๔.๑๖ จิตสำนึก ทศนคติ ความตระหนักในวัฒนธรรม

ระดับความพึงพอใจ	จำนวน	ร้อยละ
พอใจมากที่สุด	๔๐	๕๐
ค่อนข้างพอใจ	๓๖	๔๕
ปานกลาง	๔	๕
ไม่ค่อยพอใจ	๐	๐
ไม่พอใจ	๐	๐
รวม	๘๐	๑๐๐

จากตารางที่ ๔.๑๖ พบว่า ผู้เข้าร่วมกิจกรรมมีความพึงพอใจต่อ จิตสำนึก ทศนคติ ความตระหนักในวัฒนธรรม แยกตามระดับความพึงพอใจมากที่สุด ร้อยละ ๕๐ ค่อนข้างพอใจ ร้อยละ ๔๕ และปานกลาง ร้อยละ ๕

ตารางที่ ๔.๑๗ ทักษะในการปฏิบัติ

ระดับความพึงพอใจ	จำนวน	ร้อยละ
พอใจมากที่สุด	๓๔	๔๒.๕๐
ค่อนข้างพอใจ	๓๔	๔๒.๕๐
ปานกลาง	๑๒	๑๕
ไม่ค่อยพอใจ	๐	๐
ไม่พอใจ	๐	๐
รวม	๘๐	๑๐๐

จากตารางที่ ๔.๑๗ พบว่า ผู้เข้าร่วมกิจกรรมมีความพึงพอใจต่อ ทักษะการปฏิบัติที่เกิดขึ้น แยกตามระดับความพึงพอใจมากที่สุด และค่อนข้างพอใจ ร้อยละ ๔๒.๕๐ เท่ากัน และมีความพึงพอใจระดับปานกลาง ร้อยละ ๑๕

ตารางที่ ๔.๑๘ การมีส่วนร่วม และการทำงานเป็นทีม

ระดับความพึงพอใจ	จำนวน	ร้อยละ
พอใจมากที่สุด	๓๖	๔๕
ค่อนข้างพอใจ	๓๐	๓๗.๕๐
ปานกลาง	๑๔	๑๗.๕๐
ไม่ค่อยพอใจ	๐	๐
ไม่พอใจ	๐	๐
รวม	๘๐	๑๐๐

จากตารางที่ ๔.๑๘ พบว่า ผู้เข้าร่วมกิจกรรมมีความพึงพอใจต่อ การมีส่วนร่วม และการทำงานเป็นทีมที่เกิดขึ้น แยกตามระดับความพึงพอใจมากที่สุด ร้อยละ ๔๕ ค่อนข้างพอใจ ร้อยละ ๓๗.๕๐ และปานกลาง ร้อยละ ๑๗.๕๐

ตารางที่ ๔.๑๙ ความสนุกสนาน เพลิดเพลิน ความบันเทิงของกิจกรรม

ระดับความพึงพอใจ	จำนวน	ร้อยละ
พอใจมากที่สุด	๔๖	๕๗.๕๐
ค่อนข้างพอใจ	๒๔	๓๐
ปานกลาง	๑๐	๑๒.๕๐
ไม่ค่อยพอใจ	๐	๐
ไม่พอใจ	๐	๐
รวม	๘๐	๑๐๐

จากตารางที่ ๔.๑๙ พบว่า ผู้เข้าร่วมกิจกรรมมีความพึงพอใจต่อ ความสนุกสนาน เพลิดเพลิน ความบันเทิงของกิจกรรมที่เกิดขึ้น แยกตามระดับความพึงพอใจมากที่สุด ร้อยละ ๕๗.๕๐ ค่อนข้างพอใจ ร้อยละ ๓๐ และปานกลาง ร้อยละ ๑๒.๕๐

ตารางที่ ๔.๒๐ ความพึงพอใจโดยรวมในการเข้าร่วมกิจกรรมครั้งนี้

ระดับความพึงพอใจ	จำนวน	ร้อยละ
พอใจมากที่สุด	๕๔	๖๗.๕๐
ค่อนข้างพอใจ	๑๖	๒๐
ปานกลาง	๑๐	๑๒.๕๐
ไม่ค่อยพอใจ	๐	๐
ไม่พอใจ	๐	๐
รวม	๘๐	๑๐๐

จากตารางที่ ๔.๒๐ พบว่า ผู้เข้าร่วมกิจกรรมมีความพึงพอใจโดยรวมต่อการเข้าร่วมกิจกรรมครั้งนี้ แยกตามระดับความพึงพอใจมากที่สุด ร้อยละ ๖๗.๕๐ ค่อนข้างพอใจ ร้อยละ ๒๐ และปานกลาง ร้อยละ ๑๒.๕๐

๕) การจัดแสดงความสามารถของผู้เรียน

การจัดแสดงความสามารถของผู้เรียน เป็นกระบวนการที่ช่วยให้ผู้เรียนได้ฝึกการแสดงต่อหน้าสาธารณชนก่อนกลับไปแสดงจริงยังชุมชนของตนเอง หรือจะเรียนต่อยอดความรู้ขึ้นไปในอนาคต การแสดงใช้ผู้เข้าร่วมโครงการเป็นผู้ชมการแสดงพลัดเปลี่ยนกันแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์



ภาพ ๔.๖ การแสดงความสามารถของเยาวชนชาติพันธุ์

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

การแสดงความสามารถของผู้เรียนก่อนจบโครงการไปนั้น เป็นสิ่งที่ช่วยยืนยันทักษะความสามารถของผู้เข้าร่วมโครงการได้ สร้างกำลังใจให้แก่ผู้ฝึกซ้อมได้เห็นถึงสถานการณ์จริง มีความสนุกสนาน และเป็นการแสดงศิลปวัฒนธรรมของแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ได้เห็นซึ่งกันและกันอีกด้วย

๖) การบรรเลงรวมวงเครื่องดนตรีร่วมกัน

การบรรเลงรวมวงเครื่องดนตรีร่วมกัน เป็นการทดลองการร่วมวงดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์เพื่อศึกษาความเป็นไปได้ในการสร้างสรรค์บทเพลง และวงดนตรีที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีหลากหลายชาติพันธุ์



ภาพ ๔.๗ ผู้วิจัย และทีมงานกำลังเทียบเสียงเครื่องดนตรีแต่ละกลุ่ม
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ



ภาพ ๔.๘ กลุ่มเครื่องดนตรีต่าง ๆ พยายามหาเสียงที่กำหนด
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

การบรรเลงรวมกลุ่ม เป็นการเสริมสร้างความสามัคคีของกลุ่มชาติพันธุ์ทุกกลุ่มเข้าด้วยกัน ถือเป็นบทเพลงแถมให้กับทุกคนที่เข้าร่วมโครงการ โดยผู้วิจัยและปราชญ์ชุมชนได้ยกตัวอย่างเพลงพื้นเมือง จำนวน ๓ เพลง ขึ้นมาจากนั้นเป็นการแสดงความสามารถในการดำเนินงานของแต่ละเครื่องออกไป ถือเป็นสีสัน และแนวทางการศึกษาการทำวงดนตรีชาติพันธุ์ต่อไป เนื่องจากเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องต่างมีระบบการตั้งเสียงที่แตกต่างกันไป ดังนั้นจึงถือเป็นการบ้านสำคัญของคณะวิจัยและทีมงานกลุ่มชาติพันธุ์ที่จะสร้างสรรค์ผลงานต่อไปในอนาคต

บทที่ ๕

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิจัยเรื่อง “องค์ความรู้ จิตสำนึกรักษ์ และกระบวนการสืบทอดดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดเชียงราย” ได้ดำเนินการศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์องค์ความรู้ด้านดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ทั้งสิ้น ๑๗ กลุ่มชาติพันธุ์ โดยผ่านการมีส่วนร่วมในการสังเคราะห์ร่วมกันทั้งชุมชน และนักวิจัย จึงทำให้ได้ข้อมูลที่เป็นที่ยอมรับกันในพื้นที่ นอกจากนี้ยังมีการจัดประชุมเสวนาผู้ที่เกี่ยวข้องเกี่ยวกับการหาแนวทางการสร้างจิตสำนึกรักษ์ในวัฒนธรรมดนตรีชาติพันธุ์ให้เยาวชน เพื่อจักได้นำเสนอเป็นแนวปฏิบัติแก่หน่วยงานต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องเพื่อให้เกิดการขับเคลื่อนทางวัฒนธรรมไปในทิศทางเดียวกัน ส่วนท้ายสุดของงานวิจัยได้ดำเนินการจัดกิจกรรมการสืบทอดภูมิปัญญาทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ โดยศึกษาวิเคราะห์รูปแบบการสืบทอดของปราชญ์ในแต่ละชาติพันธุ์ หาจุดข้อดี ข้อปรับปรุงที่เหมาะสมต่อไป

จากการศึกษาดังกล่าว จึงขอสรุปผลการวิจัย การอภิปรายผลการวิจัย และข้อเสนอแนะในการวิจัย ดังต่อไปนี้

สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษาวิจัย สามารถสรุปตามประเด็นวัตถุประสงค์ ได้ดังนี้

๑. องค์ความรู้ภูมิปัญญาด้านดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ทั้ง ๑๗ กลุ่มในจังหวัดเชียงราย

จากการศึกษาพบว่ากลุ่มชาติพันธุ์ทั้ง ๑๗ กลุ่มมีการนำดนตรีมาใช้ในสังคมวัฒนธรรม และนำมาใช้ในชีวิตประจำวันของตนเองอยู่บ้าง โดยนำเสนอข้อมูลตามชาติพันธุ์ ดังนี้

ดนตรีของชาติพันธุ์ไตเงิน ปัจจุบันนี้ แบ่งออกเป็น ๒ ประเภท ได้แก่ วงดนตรีร่ำวงไตเงิน และเพลงขับร้อง ที่เรียกว่า เส้น เท่านั้น โดย วงดนตรีร่ำวงไตเงินเป็นกิจกรรมการแสดงดนตรีประกอบการร่ำวงของกลุ่มชาติพันธุ์ไตเงิน ที่ใช้ในงานรื่นเริง เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในการบรรเลงเพลงร่ำวงไตเงิน ได้แก่ ซึง ปัตตายา (ระนาดเหล็ก) ก่อง (กลอง) ฮอก (กรับ) โหม่ง และฉาบ บทเพลงที่ใช้เป็นเพลงที่เล่าเรื่องราวของประเพณีที่เกิดขึ้นในแต่ละเดือนทั้งสิบสองเดือนของชาวไตเงิน การขับร้องสามารถขับร้องได้ทั้งแบบเดี่ยว แบบร้องคู่ชายหญิง และแบบขับร้องหมู่ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความร่วมมือของผู้ร้อง ส่วนบทเพลงที่ใช้ในการแสดงที่เป็นเพลงหลัก ชื่อเพลง “รำเพลิน ๑๒ เดือนไตเงิน”

ส่วน เสิน เป็นเพลงขับร้องประกอบการบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทซิ่ง เสิน เป็นเพลงร้องที่เป็นที่นิยมอย่างมากของกลุ่มชาติพันธุ์ไตเขิน การแสดงมีทั้งแบบขับร้องเดี่ยว และแบบโต้ตอบระหว่างกันของชาย และหญิงชาวไตเขิน เนื้อหาของการเสิน มีตั้งแต่เรื่องการเกี้ยวพาราสี การอบรมสั่งสอน การอวยพร การบอกเล่าถึงวิถีชีวิต และอื่นๆ ตามแต่ผู้เสินจะคิดสร้างสรรค์เนื้อเรื่องไหนแบบใด ลักษณะทำนองที่ใช้ในการเสิน จะเป็นทำนองเฉพาะของการเสิน เรียกว่า “ทำนองเสิน” ทำนองนี้จะปรากฏในการบรรเลงเครื่องดนตรีและการเสิน เครื่องดนตรีที่ใช้ คือ “ซิ่ง” แต่ในบางพื้นที่ พบว่า มีการนำสละอามาใช้แทนซึ่งแต่ไม่นิยมเท่าที่ควร

ดนตรีของชาติพันธุ์ไตลื้อ มีดนตรีที่เรียกว่า “การขับลื้อ” เป็นศิลปะการแสดง ลักษณะการแสดงเป็นการขับร้องเพลงในภาษาไตลื้อ มีเครื่องดนตรีประเภทเปีบรรเลงประกอบ เรียกว่า “ปี่ลื้อ” การขับลื้อนิยมที่จะขับเป็นคู่ชาย-หญิง โต้ตอบเรื่องราวกัน หรือขับคนเดียวก็ได้ เนื้อเรื่องของการขับจะเป็นการเล่าเรื่องราวที่สัมพันธ์กับงานที่มาแสดง การแสดงการขับลื้อ มีองค์ประกอบแสดงรวมด้วย คือ ปี่ลื้อ มีหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองคลอ และสอดประสาน เพื่อเป็นหลักในการนำเสียงให้กับผู้ขับลื้อ และพัด หรือวี เพื่อใช้เป็นธรรมเนียมปฏิบัติสำหรับประกอบการแสดง การขับลื้อของคนไตลื้อในจังหวัดเชียงราย ปัจจุบันนี้พบว่ามีลักษณะการขับลื้อ ที่สามารถแบ่งออกได้ ๒ รูปแบบ โดยพิจารณาจากสำเนียง และลีลาการขับของผู้ขับ คือ การขับลื้อแบบเมืองยอง (เมืองยอง เป็นชื่อเมืองหนึ่งตั้งอยู่ในเขตรัฐฉาน ประเทศสหภาพเมียร์มา) และการขับลื้อแบบสิบสองปันนา ส่วนทำนองการขับมีลักษณะใกล้เคียงกัน ดังนั้นหากฟังผิวเผินจะเป็นการขับลื้อแบบเดียวกัน หากแต่ความแตกต่างของการขับทั้งสองประเภทนั้น ต่างกันที่คำขึ้นต้นของบทขับ และจังหวะในการขับ กล่าวคือ การขับลื้อแบบเมืองยอง นั้น ช่างขับจะขึ้นต้นการขับ ด้วยคำขับว่า “เจ้า เฮย เจ้า เฮ้ย” และจังหวะการขับแบบเมืองยองนั้นจะมีความกระชับ มีการลงเสียงที่หนัก-เบา ชัดเจน พบการขับลักษณะนี้ได้ในกลุ่มคนไตลื้อเป็นส่วนใหญ่โดยทั่วไป เช่น ไตลื้ออำเภอมะสา ย อำเภอมือง เป็นต้น ส่วนการขับลื้อแบบสิบสองปันนา ช่างขับจะขึ้นต้นคำขับด้วยคำว่า “เออ ... เฮ้ย หน่อ.....” มีลีลาการขับจังหวะช้า พลั้วไหวกว่า การขับแบบสิบสองปันนาก็พบได้แถบอำเภอยางแก้ว

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ไตยวน หรือดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือ ยังคงถือปฏิบัติกันอย่างแพร่หลาย มีการบันทึกบทเพลง และศึกษาถึงองค์ความรู้ในเครื่องดนตรี รวมทั้งการจัดรูปแบบการบรรเลง จนได้รับการยอมรับ ถือเป็นระเบียบปฏิบัติกันในพื้นที่ ได้แก่ พิณเปี๊ยะ วงปี่จุม วงสละอ ซึ่งขลุ่ยวงปี่ดก้อง และการขับซอพื้นเมือง โดยพิณเปี๊ยะ ถือเป็นเครื่องดนตรีล้านนาโบราณ นิยมนำมาใช้บรรเลงเพื่อการผ่อนคลาย หรือการบรรยายสรรพสิ่งต่างๆ บทเพลงที่บรรเลงมีทั้งแบบเพลงบรรเลงล้วน หรือบรรเลงร่วมกับการขับฮูกะโลง ส่วน วงปี่จุม หมายถึง การร่วมวงบรรเลงปี่ล้านนา ส่วนคำว่าจุม มาจากคำว่า จุมจุม ดังนั้น ปี่จุม จึงเป็นคำเรียกลักษณะปี่ล้านนา ปี่จุม มีขนาดแตกต่างกันและมีชื่อเรียกตามขนาดของปี่ โดยเรียงลำดับขนาด การรวมวงปี่จุมมีบทบาทแตกต่างกัน โดยวงปี่จุม ๓

นิยมที่จะบรรเลงประกอบการขับซอพื้นเมือง ในแถบพื้นที่เชียงราย เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง พะเยา โดยจะมีเครื่องดนตรีร่วมวงอีกชนิด คือ ซึง ซึ่งในการบรรเลงประกอบการขับซอนั้น ทำนองหลักของเพลงจะอยู่ที่ปี่ก้อย ส่วนปี่ก่าง ปี่ตัด และซึงจะเป็นส่วนช่วยบรรเลงสอดประสานทำนองเพื่อให้เกิดความไพเราะมากยิ่งขึ้น ส่วนวงปี่จุม ๔ และปี่จุม ๕ นิยมที่จะบรรเลงล้วน ซึ่งในปัจจุบันหาชมได้ยากเต็มที ในด้านวงสะล้อ ซึง ซลู่ เป็นวงที่ได้รับความนิยมในกลุ่มเยาวชน และบุคคลทั่วไปในภาคเหนือเป็นอย่างมาก มีเครื่องดนตรีบรรเลงร่วมในวง ประกอบด้วย สะล้อ ซึง ซลู่ กลองป่งปึง ฉิ่ง ฉาบ กรับ และโหม่ง วงปี่ดก้อง หรือวงปี่พาทย์ล้านนา นิยมนำมาใช้ประกอบพิธีกรรม ประเพณี หรือแห่ประโคมงานเฉลิมฉลองต่างๆ เครื่องดนตรีในวงประกอบด้วย ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ปี่แน ฉาบ กลองเต่งถึง และการขับซอ หมายถึง การขับร้องเพลง ในลักษณะการโต้ตอบกันระหว่างช่างซอฝ่ายชาย และฝ่ายหญิง ช่างซอจะยึดทำนองซอเป็นหลัก เรียกว่า ระเบ้าซอ จากนั้นจะสามารถดันเนื้อร้องไปได้เรื่อย ๆ ตามแต่ปฏิภาณไหวพริบของช่างซอแต่ละคน เนื้อหาของการขับซอหรือเรียกว่า เครือซอ มีหลากหลายเรื่องราวตั้งแต่ เรื่องราวหลักคำสอนในพระพุทธศาสนา ตำนานล้านนาโบราณ การเกี่ยวพาราสี การบ้านการเมือง ข่าว สถานการณ์ทั่วไป หรือสถานการณ์ขณะนั้น เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการขับซอ แบ่งออกได้ ๒ พื้นที่วัฒนธรรม กล่าวคือ การขับซอทางเชียงใหม่ เชียงราย ลำพูน ลำปาง และพะเยาบางส่วน นิยมซอเข้าปี่ กล่าวคือ เป็นการขับซอ โดยมีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ ได้แก่ ปี่จุม ๓ และ ซึง ส่วนพื้นที่วัฒนธรรมการขับซอทางน่าน แพร่ พะเยาบางส่วน นิยมซอเข้ากับสะล้อ และปิ่น (ซึง)

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ไทยอง มีการนำดนตรีมาใช้ควบคู่ไปกับวัฒนธรรม ประเพณีประจำปี แบ่งออกตามลักษณะการใช้ควบคู่กันกับงานประเพณี มีการจัดรวมกลุ่มเครื่องดนตรีเป็นวงดนตรี ใช้แสดงในงานประเพณีของชาวไทยอง แบ่งออกได้ ๒ ประเภท ตามลักษณะของวงดนตรี ได้แก่ วงกลองหลวง และวงกลองซึงหม่อง โดย วงกลองหลวง เป็นเป็นชื่อเรียกกลองขนาดใหญ่ มีลักษณะซึงหนึ่งด้านเดียว ปลายอีกด้านเปิดโล่งเพื่อระบายเสียง เนื่องด้วยกลองหลวงมีขนาดใหญ่จึงต้องตั้งอยู่บนรถลาก หรือเกวียนเพื่อเคลื่อนย้าย การตี ผู้ที่จะตีกลองกลางจะต้องขึ้นยืนคร่อม และใช้ผ้าดิบพันฝ่ามือเป็นรูปกรวยแหลม ในการตีหน้ากลองหลวง มีเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงร่วม ประกอบด้วย กลองหลวง ๑ เครื่อง กลองตะลตปัด ๑ ลูก ฉาบ ๑ คู่ ฆ้อง ๓ ลูก (ขนาดใหญ่ กลาง เล็ก) วงกลองซึงหม่อง คำว่า “ซึงหม่อง” เป็นชื่อเรียกตามเสียงที่เกิดจากการตีกลอง เป็นวงที่ใช้แห่ขบวน ประกอบการฟ้อนรำ ดังนั้นการจัดกลุ่มเครื่องดนตรีโดยมากมักยืมบรรเลงเครื่องชนิดเดียวกันใกล้ ๆ เป็นกลุ่มมีเครื่องดนตรีบรรเลงร่วมในวง ได้แก่ กลองซึงหม่อง ๓-๕ ใบ กลองตัด ๑ ใบ ฉาบ ๒ คู่ (ขนาดใหญ่/เล็ก) ฆ้อง ๓ ลูก (ขนาดใหญ่/กลาง/เล็ก)

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ไตหย่า เป็นดนตรีประกอบการขับร้องที่มีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ และใช้ในการเต้นรำในงานประเพณีรื่นเริงของไตหย่า มีเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง

ประกอบการขับร้องมีประเภทเดียว เรียกชื่อเครื่องดนตรีชนิดนี้ตามการเรียกของคนไต้หวันว่า “ตั้งต๋อง” แต่ไม่ปรากฏข้อมูลผู้ที่สามารถปฏิบัติเครื่องดนตรีชนิดนี้ได้ในประเทศไทย แต่พบมีข้อมูลพอค้นคว้าได้บ้างจากนักวิชาการในประเทศจีน ส่วนดนตรีอีกประเภทหนึ่งเป็นการขับร้องเพลง เรียกว่า “ฮ้องคาม” เป็นการขับร้อง ที่ไม่มีดนตรีประกอบ โดยผู้ฮ้องคานั้นจะต้องจดจำทำนองหลักให้ได้ ซึ่งทำนองฮ้องคานำมาจากทำนองเพลงระบำทอผ้าของไต้หวัน จากนั้นจึงด้นเนื้อความต่อไปเรื่อย ๆ ตามสถานการณ์ หรือเรื่องราวขณะนั้น

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ไทใหญ่ แบ่งตามรูปแบบการรวมวง ประกอบการแสดงดั้งเดิมของไทใหญ่ ได้แก่ วงจ๊าดไตปานเก๋า วงมอเงิง และวงกลองกันยาว โดย วงจ๊าดไตปานเก๋า เป็นการผสมกันของจากคำว่า “จ๊าดไต” หมายถึง ชาไต และ “ปานเก๋า” หมายถึง แบบเก่า/ดั้งเดิม ดังนั้น วงจ๊าดไตปานเก๋า หมายถึง วงดนตรีและการแสดงของไทใหญ่แบบดั้งเดิม นั่นเอง บางกลุ่มอาจเรียกว่า “ลิเกจ๊าดไต” ด้วยเพราะองค์ประกอบของการแสดงนั้นมีความคล้ายกับการแสดงลิเกทั่วไป จึงนิยมเรียกเป็น ลิเกจ๊าดไต บ้าง วงมอเงิง เป็นคำที่มาจากชื่อ มอเงิง หมายถึง เครื่องดนตรีโหม่ง และ เชิง หมายถึง หลาย ๆ อันรวมกันเป็นชุด ดังนั้นวงมอเงิงจึง ความหมายถึง วงที่มีโหม่งเป็นหลัก และบรรเลงร่วมกันหลายเครื่อง เหตุนี้จึงทำให้บทบาทของวงมอเงิงจึงมีหน้าที่เป็นวงดนตรีที่ใช้แห่ และบรรเลงให้จังหวะสำหรับการแสดง หรือการแสดงการฟ้อนรำแบบกลุ่มของชาวบ้านในชุมชน และวงกลองกันยาว หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า วงกลองปูเจ้ เป็นวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ทั้งการแสดงท่าทางการตีกลองกันยาว การแสดงฟ้อนรำ การแสดงการฟ้อนดาบ ฟ้อนเจิง และบรรเลงประกอบการแสดงร้านก-รำไต เป็นต้น นิยมแสดงกันในงานประเพณีทางพระพุทธศาสนา

กลุ่มชาติพันธุ์ปืซู มีลักษณะของดนตรีที่นำมาใช้ในวัฒนธรรมของตนแบ่งออกเป็น ๒ ประเภทหลักๆ คือ ดนตรีที่ใช้สำหรับแห่ครัวตาน และวงเพลงขับร้อง โดยวงดนตรีสำหรับแห่ครัวตาน ชาวปืซูเรียกชื่อวงประเภทนี้เช่นเดียวกันกับภาษาถิ่นทางภาคเหนือคำว่า “วงแห่ครัวตาน” หมายถึง วงดนตรีที่ใช้บรรเลงแห่ของผู้คน และสิ่งของเข้าวัดในประเพณีประจำปี วันสำคัญต่างๆ และกิจกรรมตามความเชื่อของชุมชน มีเครื่องดนตรีที่ใช้แห่ประกอบด้วย กลองมาน ๓ ตัว กลองตัด ๑ ตัว โปยง ๓ ตัว แฉง ๑ คู่ และโกโละ ๒ คู่ เป็นต้น บทเพลงที่ใช้ในการแห่ครัวตานจะกลุ่มชาติพันธุ์ปืซู ไม่มีชื่อเรียก แต่จะเข้าใจกันเองตามจังหวะที่บรรเลง โดยแบ่งจังหวะการแห่ออกเป็น ๓ จังหวะ ได้แก่ จังหวะช้า จังหวะกลาง และจังหวะเร็ว บรรเลงเรียงกันไปตามลำดับ วงเพลงขับร้อง มีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบได้แก่ ซึง กลองตัดมีบทเพลงที่ได้รับการยอมรับว่าแสดงออกทางวัฒนธรรมภูมิปัญญาของกลุ่มชาติพันธุ์ปืซูได้เป็นอย่างดีมากที่สุด คือ เพลงลาพี ซ่าทอ เฟ่ง (เพลงลาบพริก) แต่งโดย หนานมูล บ้านผาแดง (นายมงคล เรืองศิริวัฒน์) และเพลง เผง หู้ บา ปี่ ซู (เพลงมาพูดภาษาปืซูกันเถอะ) (ไม่ทราบผู้แต่ง)

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ปวาเกอญอ ออกเป็น ๒ ลักษณะ ได้แก่เครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์ได้แก่ เทหนากู และเปอหนานेत และการขับร้องเพลงอือทา หรือเรียกสั้น ๆ ว่า “อือทา” เป็นชื่อเรียก ลักษณะการร้องเพลงพื้นบ้านของคนปวาเกอญอ การอือทาในแต่ละครั้งถือเป็นการขับขานที่ต้องการแสดงจุดประสงค์ของเนื้อหาที่ต้องการอือทา ปัจจุบันการอือทา หาผู้ปฏิบัติได้ยากมาก โดยมากจะเป็นการอือทาโดยการท่องจำ หรือบางครั้งทำนองอาจคลาดเคลื่อนไปบ้าง แต่สิ่งที่ยังคงอยู่คือจุดมุ่งหมายที่จะนำการอือทามาใช้เพื่อเป็นการอบรมสั่งสอนเยาวชน คนปวาเกอญอให้รู้จักรักษาป่าไม้ รักพี่น้อง เห็นคุณค่าของธรรมชาติเป็นสำคัญ

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง ที่เก็บข้อมูลได้ในครั้งนี้ คือ “เข่ง” เนื่องจากยังเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทการนำมาใช้ในสังคมวัฒนธรรมอยู่ ส่วนเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ นั้นไม่ปรากฏข้อมูล โดย เข่งเป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม ประเภทมีลิ้นอิสระ เป็นเครื่องดนตรีจำพวกเดียวกันกับแคนน้ำเต้า แคนไม้ไผ่ทั่วไป มีลักษณะโดดเด่น คือ เครื่องดนตรีไม้ไผ่ขนาดใหญ่ มีท่อโค้งงอ และลีลาการเป่าประกอบในพิธีกรรมที่สวຍงาม จึงทำให้ปัจจุบันมีการนำเข่งเข้ามาประกอบการแสดงทางวัฒนธรรมมากขึ้น

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ ในปัจจุบันจะมีเฉพาะในงานประเพณีรื่นเริง ไม่นิยมนำไปเกี่ยวข้องกับงานอวมงคล มีเครื่องดนตรีที่ยังคงปรากฏอยู่ในสังคมวัฒนธรรมลาหู่ในจังหวัดเชียงราย เช่น นอ อ้าทา แลกาซุ่ย แจงโอะว โบโลโก เค่วมา แลรัฐ และเพลงขับร้องกาเม่อเว ซึ่งเป็นลักษณะการขับร้องเพลงแบบต้นเนื้อร้องของลาหู่ พบได้ในงานเทศกาลเต๋นรำประจำปี หรืองานปีใหม่ ทำนองของกาเม่อเวไม่ยึดติดตายตัว สามารถเปลี่ยนได้ เพิ่มเติมตามเนื้อหาที่ผู้ขับร้องจะนำไป

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลีซอ มีบทบาทในด้านของงานรื่นเริง งานมงคล หรืองานเฉลิมฉลองของชุมชน การบรรเลงเครื่องดนตรีทุกชนิดจะมีองค์ประกอบร่วมกันคือจังหวะการแกว่งเท้าประกอบท่าทางเต้น ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของศิลปะการแสดงดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลีซอ มีเครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์ลีซอ ได้แก่ ซือบือ ผู้หลู และหยื่อลู และเพลงขับร้องของลีซอ โมะกั่วกั่วตัว ซึ่งเป็นเพลงร้องหมู่ หรือเดี่ยว เป็นการร้องโต้ตอบกันไปมาระหว่างชาย-หญิง หรือชาย-ชาย หรือหญิง-หญิง ของชาวลีซอ

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์อาข่า มีเครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์ที่นำมาใช้ในกิจกรรมประเพณี วิถีชีวิตในปัจจุบันนี้ ได้แก่ ลาเจ ฉือลู ซะอือ พิปะ และบ่อฉ่อง นอกจากนี้ยังมีเพลงขับร้องอาข่า มีทั้งแบบขับร้องเดี่ยวไม่มีดนตรีประกอบ และแบบขับร้องประกอบจังหวะ โดยเครื่องดนตรีที่นิยมนำมาบรรเลงประกอบคือ บ่อฉ่อง

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์อัวเมี่ยน เป็นดนตรีในลักษณะดนตรีในประเพณี และพิธีกรรมสำคัญของชุมชน จึงทำให้เครื่องดนตรี และนักดนตรีของอัวเมี่ยนได้รับการเคารพนับถือว่าเป็นส่วนสำคัญของ

ประการหนึ่งในสังคมวัฒนธรรมอัวเมียนอีกด้วย วงดนตรีพิธีกรรมของอัวเมียน เป็นวงดนตรีที่มีรูปแบบการใช้งานที่จำกัด และเคร่งครัด โดยหากมีเครื่องดนตรีครบทั้ง ๔ ชิ้น ได้แก่ ฟันติ อัวเมียน โฌย์ มั่ง และฉ่าวเจ้ย จะใช้เฉพาะงานพิธีกรรมเท่านั้น เช่น งานพิธีกรรมความเชื่อของชุมชน งานไหว้ผีบรรพบุรุษ งานบอกกล่าวเทวดา ในพิธีแต่งงาน หรืองานสำคัญของชุมชนเท่านั้น แต่หากต้องการจะนำไปใช้บรรเลงเพื่อความรื่นเริงจะตัดฟันติออก ให้เหลือเฉพาะอัวเมียน โฌย์ มั่ง และฉ่าวเจ้ย เท่านั้น

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ขมุ ที่มีการคงอยู่ของเครื่องดนตรี และบทเพลงของขมุที่ยังปรากฏอยู่ โดยแบ่งออกเป็นกลุ่ม ได้แก่ กลุ่มเครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์ขมุที่ใช้บรรเลงเพื่อผ่อนคลายทั่วไป ได้แก่ โล้ง ซูลร์ โทรอล ปี้ เกิลตอง และคราบอ็อก วงกลืนเมล คอนแทก เป็นชื่อเรียกลักษณะวงดนตรีที่เกิดขึ้นจากการประสมของเครื่องดนตรีขมุ โดยมีเครื่องดนตรี “คราบอ็อก” เป็นหลักในการบรรเลง วงกลืนเมลคอนแทกเป็นวงดนตรีที่ใช้บรรเลงในงานรื่นเริงทั่วไป หรือใช้ประกอบการแสดงทางวัฒนธรรม และเพลงขับร้อง เด็มเป็นชื่อเรียกเพลงขับร้องของคนขมุ เป็นเพลงที่มีเนื้อร้องอิสระสามารถปรับเปลี่ยนเนื้อร้องได้ตามใจผู้ขับร้อง ทั้งนี้จะมีทำนองหลักที่เรียกว่า “เต็ม” ในการยึดเสียงขับร้องโดยผู้ขับร้องต้องจดจำทำนองเต็มนี้ให้ได้ ส่วนเนื้อร้องนั้นเป็นทักษะความสามารถเฉพาะตัวบุคคล

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ดาราอั้ง นิยมนำดนตรีมาใช้ประกอบในประเพณี พิธีกรรม และการบรรเลงเพื่อความเพลิดเพลิน ทั้งนี้ดนตรีของดาราอั้งมีการผสมผสานทางวัฒนธรรมของชาติพันธุ์อื่นเข้ามาใช้งานด้วย ดังนั้นในแบ่งดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ดาราอั้ง จึงแบ่งออกเป็น ๓ กลุ่มหลัก ตามลักษณะบริบทการใช้งานทางวัฒนธรรมของชาติพันธุ์ดาราอั้ง ได้แก่ เครื่องดนตรีประจำชาติพันธุ์ เป็นเครื่องดนตรีที่เป็นแบบฉบับของดาราอั้ง นิยมนำมาเล่นกันในกลุ่มคนดาราอั้ง ได้แก่ ดิ่ง วาลัว ดึงกะนก และชะก้วน ส่วนดนตรีอีกลักษณะคือ กลุ่มวงแห่ดาราอั้ง เป็นวงที่ใช้สำหรับการแห่ขบวนในงานประเพณีทางพระพุทธศาสนา มีเครื่องดนตรีที่ใช้ในขบวนแห่ ได้แก่ กริ่งแมงโจ กริ่งแมงโซ้ง กริ่งมะงู๋ม โหม่งแรบ มะงู๋ม และอุมโหม่ง และเพลงขับร้องพื้นบ้าน เรียกว่า “อึมเจ้ง” ลักษณะเป็นเพลงทำนองวนซ้ำ เปลี่ยนเนื้อเพลงไปเรื่อย ๆ

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลัวะ มีบทบาทการนำมาใช้เฉพาะในงานมงคล งานรื่นเริง งานเฉลิมฉลองเท่านั้น ไม่นิยมนำไปใช้ในงานอวมงคล เนื่องจากคนลัวะเชื่อว่าดนตรีเป็นเสียงแห่งความสุข ดังนั้นหากมีการนำดนตรีเข้ามาในงานมงคลงานรื่นเริงจะช่วยให้งานนั้นมีความสุขมากยิ่งขึ้น เครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์ลัวะ ได้แก่ เซาะ และสะติง ใช้บรรเลงประกอบการขับร้องจ่ายปลั่ง ส่วนวงดนตรีแห่ประโคน “จ่อมครึ่งเป๊ะ” หรือเรียกสั้น ๆ ว่า วง “ครึ่ง” เป็นชื่อเรียกว่าดนตรีของลัวะ ที่มีเครื่องดนตรีประกอบด้วยครึ่ง ปง และไซ้ เป็นวงดนตรีที่ใช้ในการแห่ ประโคน หรือประกอบการฟ้อนรำ การแสดงทางวัฒนธรรมของลัวะ และเพลงขับร้อง “จ่ายปลั่ง” หรือเพลงอ้อจ่ายปลั่ง เป็นชื่อเรียกการขับร้องเพลงประกอบการบรรเลงสะติง หรือเซาะของคนลัวะ บทเพลงมีลักษณะเป็นทำนอง

บรรเลงวนซ้ำไปได้เรื่อย ตามการดันเนื้อร้อง การขับร้องเพลงจ่ายปลั่งจะต้องมีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ ทั้งนี้หากเป็นลักษณะการขับร้องโดยไม่มีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ จะเรียกว่า “จ้อย” โดยทำนองจะมีความคล้ายคลึงกันกับจ่ายปลั่ง

ดนตรีของกลุ่มคนอีสานที่ปรากฏในจังหวัดเชียงราย มีลักษณะเป็นการรวมวงกัน ได้แก่ วงโปงลาง วงกลองยาว และวงหมอลำ วงโปงลาง เป็นวงดนตรีที่ใช้แสดงในงานกฐิน งานขึ้นบ้านใหม่ งานบุญบั้งไฟ หรืองานมงคลต่าง ๆ ไม่มีการนำไปบรรเลงในงานอวมงคล เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในวงโปงลางของกลุ่มคนอีสานในจังหวัดเชียงราย ได้แก่ แคน พิณอีสาน โหวด ซอ (ซอฮู้ หรือซอด้าง) กลองยาวอีสาน รำมะนา และกั๊บแก๊บ วงกลองยาว เป็นวงดนตรีที่ใช้แห่ในกิจกรรมประเพณี เช่น งานแห่เข้าวัดในประเพณีทางศาสนา งานปีใหม่ งานฉลองสมโภช งานแต่งงาน เป็นต้น ปัจจุบันวงกลองยาว มีเครื่องดนตรีที่บรรเลงร่วมในวงประกอบด้วย กลองยาว ๘ ใบ กลองรำมะนา ๑ ใบ กลองโซไล่ ๑ ชุด พิณอีสาน ๑ ตัว ฉาบ ๑ คู่ และคีย์บอร์ด ๑ เครื่อง และวงหมอลำ เป็นวงดนตรีเพลงขับร้องพื้นบ้านของคนอีสาน

๒. แนวทางการสร้างจิตสำนึกรักษ์ในวัฒนธรรมดนตรีชาติพันธุ์ให้เยาวชน

ในการจัดเวทีเสวนาแลกเปลี่ยน ความคิดเห็นเกี่ยวกับแนวทางการสร้างจิตสำนึกรักษ์ในวัฒนธรรมดนตรีชาติพันธุ์ให้กับเยาวชน มีข้อสรุปหลายประเด็นทั้งที่มาจากกลุ่มผู้ใหญ่เอง และกลุ่มเยาวชน เมื่อสังเคราะห์ข้อเสนอแนวทางที่ได้ในที่ประชุมแล้ว สามารถคัดกรองได้ออกเป็น ๒ ประเด็นหลัก คือ มุมมองต่อสภาพปัญหาที่กำลังเป็นอยู่ และข้อเสนอแนะแนวทางการสร้างจิตสำนึกจักได้สรุปตามประเด็นหลักทั้ง ๒ ประเด็น ดังนี้

๒.๑ มุมมองต่อสภาพปัญหาที่กำลังเป็นอยู่

ข้อมูลที่ได้จากผู้เข้าร่วมเสวนาที่ให้ข้อมูลในเชิงสภาพปัญหาที่กำลังเป็นอยู่ เช่น เยาวชนมักออกจากพื้นที่ เข้ามาอยู่ในเมือง ทำให้ขาดการเรียนรู้ทางวัฒนธรรมในชุมชน ส่งผลให้ภาษาพูด/เขียน เปลี่ยนไปทำให้เนื้อหาการถ่ายทอดเปลี่ยนตาม ปัจจุบันปราชญ์ชุมชนก็อยากสอนให้กับเยาวชนในชุมชน แต่ขาดคนสนใจ ไม่มีคนเรียนจริงจัง พบว่าบางครั้งกลุ่มชาติพันธุ์เดียวกันมีการแบ่งวัฒนธรรมกัน บางกลุ่มขาดศูนย์กลาง (สถานที่) ในการรวมตัวทำกิจกรรมกัน ชุมชนใกล้ตัวเมืองทำให้ภาษาพูด/เขียนของชาติพันธุ์หายไป คนในชุมชนต้องตื่นตัว ให้ความร่วมมือกัน โน้ตเพลง แต่ละเล่มบางส่วนมีทำนองไม่เหมือนกัน ขาดการสนับสนุนอย่างต่อเนื่องจากหน่วยงานท้องถิ่น บางชุมชนคนมี/ เครื่องมี/ วงมี ขาดแต่การปฏิบัติน่าจะส่งเสริมคนสอนด้วย ครูสอนบางท่านสอนเร็ว ฟัง และปฏิบัติไม่ค่อยทัน บางครั้งผู้รู้มีอายุมาก อาจหลงลืมไปบาง ส่วนในโรงเรียนบดอครูดนตรีที่บรรจุใหม่บางครั้งก็ไม่ใช้ชาติพันธุ์ ทำให้ต้องใช้ระยะเวลาสร้างความเข้าใจหลายปี

๒.๒ ข้อเสนอแนะแนวทางการสร้างจิตสำนึก

ข้อมูลที่ได้จากการเสวนาที่เป็นแนวทางการปฏิบัติเพื่อสร้างจิตสำนึกให้กับเยาวชน ในอนาคต เช่น การสนับสนุนให้มีการวิจัยแบบที่กำลังทำอยู่นี้ดีแล้ว และขอให้มีในมุมมองอื่น ๆ บ้าง ควรมีการจัดสัมมนาเรื่องเกี่ยวกับชาติพันธุ์บ่อย ๆ ขยายเครือข่ายให้กว้างมากยิ่งขึ้น จัดเวทีแสดงดนตรีชาติพันธุ์บ่อย ๆ คนเก่งดนตรีหลายคนอยู่บ้านทำงาน และไม่มีเงินเดินทาง บางคนเล่นไม่เก่ง พูดเก่ง รู้จักคนเยอะเลยมีโอกาสดู ต้องมีความรู้ก่อนถึงออกมาแสดงได้ ปัจจุบันบางพวกออกมาแสดง บางครั้งไม่ถูกต้อง ๘๐% อยู่บ้าน ๒๐% อยู่ในเมือง ดังนั้นเด็ก/เยาวชนที่อยู่ในชุมชนจะเข้าใจมากกว่า ควรส่งเสริมความรู้ทุกวัฒนธรรมของแต่ละพื้นที่ อยากให้มีทุนการเรียนรู้เรียนการสอนทาง วัฒนธรรม ควรมีศูนย์การเรียนรู้ในชุมชน ควรมีโรงเรียนวัฒนธรรมชาติพันธุ์ในแต่ละพื้นที่ คนเรียน หนังสือ คิดแบบหนังสือ คนเรียนที่บ้านคิดแบบวิถีชาวบ้าน ควรมีการจัดตั้งศูนย์การเรียนรู้ทาง วัฒนธรรมในชุมชน หนังสือต้องเรียนในโรงเรียน วัฒนธรรมต้องเรียนในชุมชน ควรมีการจัดระบบ ข้อมูลองค์ความรู้ ทำทำเนียบครูดนตรีชาติพันธุ์ ต้องมีเครือข่ายร่วมกันแต่ละชุมชน กรณีในโรงเรียน ผู้บริหารควรสนับสนุนอย่างจริงจัง การตั้งศูนย์ควรมี อุปกรณ์ที่ครบ บุคลากร สถานที่ และเวที ที่ใช้ แสดงได้จริง ดนตรี/วัฒนธรรมชาติพันธุ์ ควรมีความเป็นสากล เน้นให้เริ่มพัฒนาที่ตัวหัวหน้าและ สมาชิกกลุ่มเยาวชนในแต่ละชุมชนก่อน ต้องมีความจริงจังในการเรียน และสืบทอด การส่งเสริมการ แสดงควรมีค่าจ้างที่เหมาะสม และคำนึงถึงระยะทางของผู้ที่มาแสดงด้วย เพราะบางชาติพันธุ์อยู่บน ดอยเดินทางมาไกล ขอให้ศูนย์วัฒนธรรมชาติพันธุ์ เปิดทุก เสาร์-อาทิตย์ ควรมีทุนเกี่ยวกับการ พัฒนาให้เกิดปราชญ์ในชุมชนมาก ๆ อยากให้นำดนตรีเข้าไปเล่นในชุมชนบ่อย ๆ อยากให้มีเวที นำเสนอบทบาทของเครื่องดนตรีว่ามีอุปสรรคในการใช้อย่างไร ใช้อย่างไร เพลงเป็นอย่างไร อยากให้ ผู้สูงอายุ (ปราชญ์ชุมชนดนตรี) ได้มีส่วนร่วมในการวางแผนทางการสอน เนื่องจากมีประสบการณ์และ มีความรู้ มีเวทีได้แลกเปลี่ยนกัน การสอนเป่าลาเจ้ (แคนน้ำเต้าของอาข่า) ต้องสอนต้นด้วย ปกติ โรงเรียนบนดอย จะมีการเชิญปราชญ์ชุมชนเข้ามาสอนดนตรีในโรงเรียนอยู่เป็นระยะ โดยสอนตอน เย็น เมื่อมีการบันทึกโน้ตเพลงแล้ว ควรมีการสร้างความรู้ระบบโน้ตสากล/ไทยเพื่อเป็นฐานในการ อ่านโน้ตให้กับผู้เรียนด้วย

๓. กระบวนการสืบทอดภูมิปัญญาด้านดนตรีชาติพันธุ์สู่เยาวชนในจังหวัดเชียงราย

การจัดกิจกรรมกระบวนการสืบทอดภูมิปัญญาด้านดนตรีให้กับเยาวชน ครั้งนี้นั้นใช้เวลา ๒ วัน ๑ คืน ในการดำเนินกิจกรรม โดยมีทั้งภาคการบรรยายเสริมสร้างความรู้ กิจกรรมการสืบทอดภูมิ ปัญญาด้านดนตรี การแสดงของผู้เรียน และการบรรเลงรวมวงร่วมกัน ดังนั้นจึงขอสรุปผลโดยแบ่งเป็น ๒ ประเด็น คือ รูปแบบกระบวนการสืบทอดที่ได้จากการปราชญ์ชุมชน และผลการประเมินการจัด กิจกรรมการสืบทอด

๓.๑ รูปแบบกระบวนการสืบทอด

ในการจัดกิจกรรมสืบทอดครั้งนี้ ได้แบ่งออกเป็น ๑๒ กลุ่ม ตามลักษณะเครื่องดนตรีที่ผู้สอนและผู้เรียนได้ตกลงกัน และคาดว่าจะจะเป็นเครื่องดนตรีสำหรับการเริ่มต้นเรียนได้ดี ทั้งนี้เมื่อนำมาวิเคราะห์แล้วจะพบว่ามีความคล้ายคลึงกัน ดังนั้นผู้วิจัยจึงขอสรุปโดยแบ่งกลุ่มตามรูปแบบการสืบทอด ออกเป็น ๓ ลักษณะการสืบทอด ได้แก่ ลักษณะเน้นการจดจำ การปฏิบัติ ลักษณะเน้นความเข้าใจพื้นฐานก่อน และลักษณะเน้นเข้าใจความหมายของเพลงก่อนปฏิบัติ ดังนี้

๑) ลักษณะเน้นการจดจำ การปฏิบัติ

ลักษณะการเน้นการจดจำ การปฏิบัติ เป็นการสืบทอดโดยให้ผู้เรียนดูการเล่นของครูผู้สืบทอดจากนั้นให้ฝึกหัดปฏิบัติ ด้วยตนเอง โดยมีครูคอยสังเกตพัฒนาการการเล่น หากมีข้อสงสัยก็จะปรับแก้ หรือถามได้ตลอดเวลา กลุ่มชาติพันธุ์ที่ใช้กระบวนการสืบทอด ลักษณะนี้ ได้แก่

ที่	ชาติพันธุ์/ ผู้สอน	ลักษณะ ดนตรี	รูปแบบ	จุดมุ่งหมาย	สื่อ	ผลสัมฤทธิ์	ข้อเสนอแนะ
๑	ไตเขิน	ซิง/ เพลง ร้อง ๑๒ เดือน	เล่นให้ดู/ จดจำ	เพื่อให้ บรรเลง และร้อง เพลงไตเขิน ได้	เครื่อง ดนตรี	ผู้เรียนทำ ได้ พอสมควร	ควรมีโน้ต/ เนื้อเพลง ประกอบ
๒	ปวาเกอญอ	เปอห น่าเนต	เล่นให้ดู/ จดจำ	เพื่อให้ บรรเลง เพลงได้	เครื่อง ดนตรี	ผู้เรียนทำ ได้ พอสมควร	ควรมี โน้ตเพลง ประกอบ
๓	ปี่ซุ	ซิง	เล่นให้ดู/ จดจำ	เพื่อให้ บรรเลง เพลงได้	เครื่อง ดนตรี	ผู้เรียนทำ ได้ พอสมควร	ควรมี โน้ตเพลง ประกอบ
๔	ม้ง	เม่ง	เล่นให้ดู/ จดจำ	เพื่อให้ บรรเลง เพลงได้	เครื่อง ดนตรี	ผู้เรียนทำ ได้ พอสมควร	ควรมี โน้ตเพลง ประกอบ
๕	ลีซุ	ปาลิผู้ หลู	เล่นให้ดู/ จดจำ	เพื่อให้ บรรเลง เพลงได้	เครื่อง ดนตรี	ผู้เรียนทำ ได้ พอสมควร	ควรมี โน้ตเพลง ประกอบ

ที่	ชาติพันธุ์/ ผู้สอน	ลักษณะ ดนตรี	รูปแบบ	จุดมุ่งหมาย	สื่อ	ผลสัมฤทธิ์	ข้อเสนอแนะ
๖	ลาหู่	นอ	เล่นให้ดู/ จดจำ	เพื่อให้ บรรเลง เพลงได้	เครื่อง ดนตรี	ผู้เรียนทำ ได้ พอสมควร	ควรมี โน้ตเพลง ประกอบ
๗	ดาราอั้ง	ตั้ง	เล่นให้ดู/ จดจำ	เพื่อให้ บรรเลง เพลงได้	เครื่อง ดนตรี	ผู้เรียนทำ ได้ พอสมควร	ควรมี โน้ตเพลง ประกอบ/ เล่นนาน ๆ เมื่อย/ฝึก นาน
๘	ลัวะ	เครื่อง ดนตรี= สายตึง เพลง ร้อง= เซาะ	ให้เด็ก ๆ ร้อง ตาม หากผิด ให้ร้องใหม่/ การสอนสาย ตึง ใช้วิธี สาธิตให้เด็ก เล่นตาม	ให้ฝึกออก เสียงภาษา ลัวะได้ อย่าง ถูกต้อง	สายตึง/ การร้อง	ผู้เรียนทำ ได้ดี พอสมควร	ต้องใช้เวลา ฝึกฝน มากกว่านี้

๒) ลักษณะเน้นความเข้าใจพื้นฐานก่อน

กลุ่มที่สอง มีลักษณะเน้นอธิบายความเข้าใจขั้นพื้นฐานมาก่อน เช่น เรื่องการตั้งเสียง
กายภาพเครื่องดนตรี กลุ่มนี้จะมีหนังสือเรียนประกอบด้วย

ที่	ชาติพันธุ์/ ผู้สอน	ลักษณะ ดนตรี	รูปแบบ	จุดมุ่งหมาย	สื่อ	ผลสัมฤทธิ์	ข้อเสนอแนะ
๑	ไตลื้อ	ขลุ่ย	ไล่เสียง/ พื้นฐานการ จับเครื่อง ดนตรี ทักษะ การบรรเลง/ ทำนอง	เข้าใจ พื้นฐาน ของเครื่อง ดนตรี สามารถ บรรเลง เพลงได้	เครื่อง ดนตรี	ผู้เรียนทำ ได้ดี	-

ที่	ชาติพันธุ์/ ผู้สอน	ลักษณะ ดนตรี	รูปแบบ	จุดมุ่งหมาย	สื่อ	ผลสัมฤทธิ์	ข้อเสนอแนะ
๒	ไต่ยวน (กลุ่ม ๑)	สะล้อ/ ขลุ่ย/ ซึง เพลง บันฝ้าย	เทียบเสียง/ ไล่บันได เสียง/ ทำ ความเข้าใจ การตั้งเสียง เครื่องดนตรี ลูก ๓ และ ลูก ๔	เข้าใจ พื้นฐาน ของเครื่อง ดนตรี รู้ จังหวะ และ สามารถ บรรเลง เพลงได้	เครื่อง ดนตรี/ โน้ตเพลง	ผู้เรียนทำ ได้ดีมาก	-
	กลุ่ม ๒ รวมไต่ยวน ไต่ยอง ไต่ ใหญ่ ไต่ หย่า และ ขมุ	ซึง/ สะ ล้อ/ สะ ซึง/ ฉาบ/ กลอง	เล่นให้ดู/ สอนตาม หนังสือ/ เล่น ตาม	เข้าใจ พื้นฐาน ของเครื่อง ดนตรี รู้ จังหวะ และ สามารถ บรรเลง เพลงได้	เครื่อง ดนตรี/ โน้ตเพลง	ผู้เรียนทำ ได้ดีมาก	-
	กลุ่ม ๓ รวมไต่ยวน ไต่ยอง ไต่ ใหญ่ ไต่ หย่า และอื วเมี่ยน	สะล้อ ซอ ซึง ขลุ่ย เพลง ล่อง แม่ปิง	สอนเทียบ เสียงจาก ขลุ่ย/ เล่นให้ ดู จากนั้น เล่นพร้อมกัน โดยดูโน้ต ประกอบ	สามารถ เล่นเข้าวง และแสดง ได้	เครื่อง ดนตรี/ โน้ตเพลง	ผู้เรียนทำ ได้ดี	ควรมี โน้ตเพลงให้ อย่าง เพียงพอ ครบทุกคน

๓) ลักษณะเน้นเข้าใจความหมายของเพลงก่อนปฏิบัติ

กลุ่มลักษณะที่สามนี้จะเน้นการสร้างความเข้าใจของเพลงมาก่อนการปฏิบัติ ผู้สอนจะเล่าเรื่อง ประสบการณ์ให้ผู้เรียนฟัง พร้อมกับการบรรเลงเครื่องดนตรีประกอบจนจบ ภายหลังจากนั้นจึงจะให้ผู้เรียนได้ฝึกฝนกันเอง และผู้สอนจะคอยสังเกตดูอีกครั้งหนึ่ง

ที่	ชาติพันธุ์/ ผู้สอน	ลักษณะ ดนตรี	รูปแบบ	จุดมุ่งหมาย	สื่อ	ผลสัมฤทธิ์	ข้อเสนอแนะ
๑	อาข่า	ลาเง	เป่าให้ดู อธิบาย ความหมาย/ อธิบายการ ใช้เครื่อง ดนตรี/หาก ไม่เข้าใจ/ เล่นผิดทำให้ ดูอีกครั้ง	เพื่อให้เล่น เครื่องดนตรี ประกอบการ เต้นรำได้	เครื่อง ดนตรี	ผู้เรียนทำ ได้ดี พอสมควร	สอนให้ช้าลง และควรมี เวลาฝึกฝน นานกว่านี้
๒	อีสาน ครูอภิชาติ จันระวัณยศ (ครูเล่าแข่ง)	พิน/ แคน/ โหวด	สอนเทียบ เสียงจาก แคน โหวด (E) /เล่นให้ ฟัง อธิบาย เครื่องดนตรี /วิธีการเล่น เน้นสอน แคนโดยเริ่ม จากการเป่า ให้ได้เสียง ตามที่ ต้องการ ก่อน จากนั้นไล่ บันไดเสียง มีตบเท้า ประกอบ จังหวะ	สามารถ แสดงออก งานรื่นเริงได้	เครื่อง ดนตรี/ โน้ตเพลง	ผู้เรียนทำ ได้ดี	ควรมี โน้ตเพลงให้ ดูประกอบ ครบทุกคน / ให้ฝึกซ้อม มาก่อนหน้า นี้ และมี เวลา มากกว่านี้

๓.๒ การประเมินผลการจัดกิจกรรม

การประเมินผลกิจกรรมกระบวนการที่จัดขึ้นพบว่า ผู้เข้าร่วมกิจกรรมมีความคิดเห็น และมีความพึงพอใจต่อการจัดกิจกรรมด้านต่าง ๆ ดังนี้

ด้านข้อมูลทั่วไป

จำนวนผู้เข้าร่วมกิจกรรม แบ่งเป็น ผู้สอน ร้อยละ ๒๒.๕ ผู้เรียน ร้อยละ ๖๕ และผู้สังเกตการณ์ ร้อยละ ๑๒.๕ แบ่งเป็น เพศหญิง ร้อยละ ๕๗.๕๐ และเพศชาย ร้อยละ ๔๒.๕๐ กลุ่มคนที่เข้าร่วมกิจกรรมโครงการฯ แบ่งตามช่วงอายุ ต่ำกว่า ๑๕ ร้อยละ ๓๐ ช่วงอายุ ๑๕-๑๘ ปี ร้อยละ ๒๗.๕๐ ช่วงอายุ ๑๘-๒๕ ปี ร้อยละ ๗.๕๐ ช่วงอายุ ๒๕-๓๕ ปี ร้อยละ ๒.๕๐ ช่วงอายุ ๓๕-๖๐ ปี ร้อยละ ๑๕ และช่วงอายุ ๖๐ ปีขึ้นไป ร้อยละ ๑๗.๕๐ และการมีประสบการณ์ด้านดนตรีก่อนเข้าร่วมกิจกรรมของผู้เข้าร่วมกิจกรรม แบ่งออกเป็น เคยเห็น เล่นเป็น ร้อยละ ๘๕ เคยเห็น เล่นไม่เป็น ร้อยละ ๑๒.๕๐ และไม่เคยเห็น อยากเล่นเป็น ร้อยละ ๒.๕๐

ด้านกระบวนการสืบทอด

ผู้เข้าร่วมกิจกรรมคิดว่าเนื้อหาที่นำมาใช้ในกิจกรรมมีความถูกต้องครบถ้วนสมบูรณ์ของเนื้อหา แยกตามระดับความพึงพอใจมากที่สุด ร้อยละ ๔๕ ค่อนข้างพอใจ ร้อยละ ๓๗.๕๐ และพอใจระดับปานกลาง ร้อยละ ๑๗.๕๐ กิจกรรมมีความชัดเจนในการอธิบายเนื้อหา แยกตามระดับความพึงพอใจมากที่สุด ร้อยละ ๔๗.๕๐ ค่อนข้างพอใจ ร้อยละ ๓๗.๕๐ และพอใจระดับปานกลาง ร้อยละ ๑๕ กิจกรรมมีการเรียบเรียงเนื้อหาที่เข้าใจง่าย แยกตามระดับความพึงพอใจมากที่สุด ร้อยละ ๔๒.๕๐ ค่อนข้างพอใจ ร้อยละ ๓๕ และปานกลาง ร้อยละ ๒๒.๕๐ เนื้อหาของกิจกรรมสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของโครงการวิจัย แยกตามระดับความพึงพอใจมากที่สุด ร้อยละ ๕๘.๗๕ ค่อนข้างพอใจ ร้อยละ ๓๐ ปานกลาง ร้อยละ ๑๐ และไม่ค่อยพอใจ ร้อยละ ๑.๒๕ และผู้เข้าร่วมกิจกรรมคิดว่าเนื้อหา มีประโยชน์สามารถนำไปประยุกต์ใช้งานได้ในชีวิตประจำวัน แยกตามระดับความพึงพอใจมากที่สุด ร้อยละ ๗๐ ค่อนข้างพอใจ ร้อยละ ๒๐ และปานกลาง ร้อยละ ๑๐

ด้านปัจจัยโดยรอบ

ผู้เข้าร่วมกิจกรรมมีความพึงพอใจต่อการประชาสัมพันธ์กิจกรรม/โครงการวิจัยแยกตามระดับความพึงพอใจมากที่สุด ร้อยละ ๕๐ ค่อนข้างพอใจ ร้อยละ ๓๗.๕๐ และปานกลาง ร้อยละ ๑๒.๕๐ รูปแบบการจัดกิจกรรม/แยกตามระดับความพึงพอใจมากที่สุด ร้อยละ ๕๗.๕๐ ค่อนข้างพอใจ ร้อยละ ๓๕ และปานกลาง ร้อยละ ๗.๕๐ สิ่งอำนวยความสะดวกมีความเหมาะสมต่อการเรียนรู้ แยกตามระดับความพึงพอใจมากที่สุด ร้อยละ ๕๒.๕๐ ค่อนข้างพอใจ ร้อยละ ๔๒.๕๐ และปานกลาง ร้อยละ ๕ ระยะเวลาที่ใช้ในการจัดกิจกรรมมีความเหมาะสม แยกตามระดับความพึงพอใจมากที่สุด และ ค่อนข้างพอใจ ร้อยละ ๔๗.๕๐ เท่ากัน และพอใจระดับปานกลาง ร้อยละ ๕ และผู้เข้าร่วมกิจกรรมมีความพึงพอใจต่อสถานที่จัดมีความเหมาะสม แยกตามระดับความพึงพอใจมากที่สุด ร้อยละ ๓๗.๕๐ ค่อนข้างพอใจ ร้อยละ ๒๕ และปานกลาง ร้อยละ ๓๗.๕๐

ด้านจิตสำนึกความรู้สึกที่เกิดขึ้น/ผลที่ได้รับจากการเข้าร่วมกิจกรรม

ผู้เข้าร่วมกิจกรรมมีความพึงพอใจต่อ จิตสำนึก ความรู้ ความคิดที่เกิดขึ้น แยกตามระดับความพึงพอใจมากที่สุด ร้อยละ ๕๑.๒๕ ค่อนข้างพอใจ ร้อยละ ๓๕ ปานกลาง ร้อยละ ๑๒.๕๐ และไม่ค่อยพอใจ ร้อยละ ๑.๒๕ มีความพึงพอใจต่อ จิตสำนึก ทักษะคติ ความตระหนักในวัฒนธรรม แยกตามระดับความพึงพอใจมากที่สุด ร้อยละ ๕๐ ค่อนข้างพอใจ ร้อยละ ๔๕ และปานกลาง ร้อยละ ๕ ทักษะการปฏิบัติที่เกิดขึ้น แยกตามระดับความพึงพอใจมากที่สุด และค่อนข้างพอใจ ร้อยละ ๔๒.๕๐ เท่ากัน และมีความพึงพอใจระดับปานกลาง ร้อยละ ๑๕ การมีส่วนร่วม และการทำงานเป็นทีมที่เกิดขึ้น แยกตามระดับความพึงพอใจมากที่สุด ร้อยละ ๔๕ ค่อนข้างพอใจ ร้อยละ ๓๗.๕๐ และปานกลาง ร้อยละ ๑๗.๕๐ ความสนุกสนาน เพลิดเพลิน ความบันเทิงของกิจกรรมที่เกิดขึ้น แยกตามระดับความพึงพอใจมากที่สุด ร้อยละ ๕๗.๕๐ ค่อนข้างพอใจ ร้อยละ ๓๐ และปานกลาง ร้อยละ ๑๒.๕๐

ด้านภาพรวมของการจัดกิจกรรมกระบวนการสืบทอด

ผู้เข้าร่วมกิจกรรมมีความพึงพอใจโดยรวมต่อการเข้าร่วมกิจกรรมครั้งนี้ แยกตามระดับความพึงพอใจมากที่สุด ร้อยละ ๖๗.๕๐ ค่อนข้างพอใจ ร้อยละ ๒๐ และปานกลาง ร้อยละ ๑๒.๕๐

การอภิปรายผล

จากผลการวิจัย ผู้วิจัยจะขออภิปรายผลตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ ดังนี้

๑. องค์ความรู้ภูมิปัญญาด้านดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ทั้ง ๑๗ กลุ่มในจังหวัดเชียงราย

การศึกษาดนตรีในกลุ่มชาติพันธุ์ไท-กะได นั้นมีการศึกษาอยู่พอสมควร ซึ่งมีกระจายหลายพื้นที่ เมื่อนำข้อมูลมาเทียบกันจึงอาจทำให้เกิดความต่างบ้าง และสอดคล้องกันบ้าง ดังเช่น การศึกษาดนตรีของชาติพันธุ์ไตเจิน ในครั้งนี้เปรียบเสมือนการทบทวนข้อมูลที่เกิดขึ้นเนื่องจากได้ทำการศึกษาถึงดนตรีไตเจินมาแล้วครั้งหนึ่ง ทั้งในเรื่องของการขับเสนา ที่มีข้อมูลสอดคล้องกันกับการศึกษาของ งาม อธิวิเศษ (๒๕๕๖) และการศึกษาของงาม อธิวิเศษ และคณะ (๒๕๕๗) ในเรื่องของการมโหรีของร่างไทเจิน ซึ่งข้อมูลความแตกต่างที่เกิดขึ้นในการศึกษาร้านี้ เมื่อวิเคราะห์แล้วพบว่า ดนตรีร่างไทเจิน มีพัฒนาการด้านรูปแบบทางดนตรีที่เป็นแบบแผนมากขึ้น รวมทั้งบทร้องที่ปรับปรุงให้เป็นแบบตามตัวมากกว่าที่จะด้นเนื้อร้องเหมือนในอดีต นอกจากนี้ยังมีการศึกษาของ เบญจวรรณ สุขวัฒน์ (๒๕๕๘) ที่ศึกษาความเป็นมาของร่างไทเจินซึ่งเมื่อนำมาประกอบการวิเคราะห์ ทำให้ทราบถึงบทบาทของร่างไทเจินที่มีในปัจจุบันได้เป็นอย่างดี ในส่วนของการขับกล่อมของชาติพันธุ์ไตลื้อ ข้อมูลที่ได้สอดคล้องกับการศึกษาของงาม อธิวิเศษ (๒๕๕๗) และการศึกษาของนิศากร กองมงคล (๒๕๕๙)

ด้านการศึกษาดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ไทยวน หรือดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือ นั้นถือได้ว่ามีการศึกษามาแล้วอย่างลุ่มลึก แต่มีข้อสังเกตถึงความต่างทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้น ดังเช่น การศึกษาและเรียบเรียงองค์ความรู้เรื่องระบบการตั้งเสียงพิณเป็ยะของสำนักการศึกษาเป็ยะ กับการปฏิบัติจริงของชาวบ้านที่มีความเรียบง่าย จึงอาจทำให้เกิดความหลากหลายของความรู้นี้ และทำให้ได้ข้อมูลเพิ่มเติมขึ้นอีกว่า ระบบการตั้งเสียงเป็ยะนั้น ขึ้นอยู่กับเพลงที่จะเล่น ดังนั้นการตั้งเสียงจึงมีหลากหลายรูปแบบ ดนตรีพื้นบ้านสามารถค้นได้ตามผู้ประพันธ์ แต่โดยหลักการนั้น การตั้งเสียงพิณเป็ยะจะเริ่มจากการตั้งเป็ยะสองสายก่อนเป็นหลัก โดยให้มีระยะห่างของกันเป็นคู่ ๔ เป็นสำคัญ ในขณะที่การศึกษาดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ไทยอง และไตใหญ่ แม้ว่าจะไม่เฉพาะเจาะจงลงไปมากนักแต่จะพบว่ามีการศึกษาแบบแยกเฉพาะส่วน ดังเช่น การศึกษาของ รณจิต แม้นมาลัย (๒๕๓๖) นิรันดร์ ภักดี (๒๕๔๔) เอกพิชัย สอนศรี (๒๕๔๖) ปณิธิ เกาทอง (๒๕๔๘) เหล่านี้ล้วนเป็นข้อมูลที่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน หากแต่ความแตกต่างของข้อมูลปัจจุบันที่พบ คือ เรื่องของระบบเสียงที่มีการคลาดเคลื่อนกันบ้าง ในส่วนของการศึกษาบางเรื่องที่ไม่พบในพื้นที่จังหวัดเชียงราย เช่น การศึกษาเรื่อง ทำนองเพลงฮ่อละอ่อน ของกลุ่มชาติพันธุ์ไทยอง ในจังหวัดลำพูน ของ สมิทธิพร แสงพยัคฆ์ (๒๕๕๐) ซึ่งไม่ปรากฏองค์ความรู้เรื่องนี้ในพื้นที่จังหวัดเชียงราย ดังเช่นการศึกษา ดนตรีไทใหญ่ ของ ขำคม พรประสิทธิ์ (๒๕๕๔) ที่มีความลุ่มลึก และหลากหลายของข้อมูล เช่น เรื่องจังหวะ และทำนองที่ใช้ในการแสดง ซึ่งในจังหวัดเชียงรายนั้นยังไม่มีผู้รู้ที่สามารถถ่ายทอดในเชิงปฏิบัติได้ ดังนั้นหากจะพัฒนาองค์ความรู้เรื่องดนตรีไทใหญ่นั้น จะต้องอาศัยข้อมูลจากแหล่งอื่นมาประกอบกันเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ในตระกูลจีน-ทิเบต เป็นตระกูลกลุ่มใหญ่ บางชาติพันธุ์มีการศึกษาเชิงลึกมาแล้ว และชาติพันธุ์กลุ่มยังไม่มีการศึกษาด้านดนตรีเลย เช่น กลุ่มชาติพันธุ์ปืซู นั้น เนื่องจากเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่เพิ่งเปิดตัวเองมาไม่นาน ที่ผ่านมากับตัวอยู่อย่างเงียบ ๆ โดยมีการศึกษาค้นคว้าเชิงลึกในด้านของภาษาปืซู โดยสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล จึงทำให้เป็นที่รู้จักมากขึ้น ส่วนในด้านดนตรีนั้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ว่า ด้วยการแฝงตัวอยู่กับประชากรเมืองเหนือนานานจึงรับเอาวัฒนธรรมดนตรีภาคเหนือ (ไทยวน) เข้ามาเป็นวัฒนธรรมของตนด้วย โดยเพิ่มเติมเรื่องของภาษาของตนเองเข้าไป จึงทำให้เกิดความต่างขึ้นมา และกลุ่มชาติพันธุ์ปวาเกอญอในจังหวัดเชียงรายนั้น มีข้อมูลให้ศึกษาได้ไม่มากนักเนื่องจากมีประชกรน้อย และส่วนใหญ่หันไปทำธุรกิจท่องเที่ยวกันโดยมาก จึงทำให้เกิดปัญหาผู้สืบทอดทางวัฒนธรรมขึ้น โดยในขณะที่ทำวิจัยนี้ ได้เริ่มให้มีการส่งเยาวชนออกไปศึกษาเรียนรู้วัฒนธรรมดั้งเดิมของตนเองแล้ว คาดว่าอีก ๓-๕ ปีจะเกิดความหลากหลายของข้อมูลมากยิ่งขึ้น โดยข้อมูลที่ศึกษาเครื่องดนตรีเตหน่ากู นั้นสอดคล้องกับการศึกษาของ นพมาศ ศรีตะลหุทัย (๒๕๕๐) ในด้านของชาติพันธุ์ม้ง ในเชียงรายนี้อาจมีข้อมูลเครื่องดนตรีไม่มากนักเมื่อเทียบกับเชียงใหม่ แต่ทางเชียงรายนี้น่ามีความเข้มแข็งในทางด้านการรวบรวมการสืบทอดให้กับ

ชุมชน ดังเช่น ศูนย์การเรียนรู้วัฒนธรรมม้ง อำเภอเวียงแก่น ที่เป็นแหล่งสืบค้นข้อมูลด้านดนตรี (เม่ง) และพิธีกรรมได้อย่างลุ่มลึก กลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่มีลักษณะสภาพเช่นเดียวกันกับม้ง แต่เนื่องจากชุมชนชาวลาหู่มีกระจุกกระจายทั่วพื้นที่จังหวัดเชียงราย จึงอาจเป็นไปได้ว่าการวิจัยครั้งนี้ยังลงพื้นที่ไม่ทั่วถึง ซึ่งกรณีนี้ควรจะแก้ไขได้โดยการศึกษาเฉพาะกลุ่มชาติพันธุ์ หากเมื่อเทียบข้อมูลการศึกษาดนตรีลาหู่จากเชียงใหม่ของ นิรุตร์ แก้วหล้า (๒๕๕๔) และชูชาติ อินทพงษ์ (๒๕๕๒) พบว่าจะมีข้อมูลบริบทที่ต่างออกไปเนื่องจากกลุ่มคนในพื้นที่ที่ศึกษานั้นมีรายละเอียดทางวัฒนธรรมความเชื่อที่ต่างกัน ซึ่งในพื้นที่เชียงรายนั้นเป็นกลุ่มลาหู่ที่นับถือศาสนาคริสต์ จึงทำให้วัฒนธรรมความเชื่อทางจิตวิญญาณหรือเครื่องดนตรีดั้งเดิม หรือดนตรีในพิธีกรรมเลือนหายไป

ในส่วนการศึกษาดนตรีของชาติพันธุ์อาข่า ครั้งนี้มีข้อมูลที่สอดคล้องกันกับการศึกษาของ กมลลักษณ์ นวมสำลี (๒๕๕๒) แม้กลุ่มข้อมูลจากมาจากคนละอำเภอ แต่ลักษณะทางดนตรีโดยทั่วไปมีความใกล้เคียงกัน เนื่องจากอยู่ในพื้นที่จังหวัดเดียวกัน แต่ลักษณะการเขียนภาษานั้นอาจแตกต่างกันขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของนักวิจัยเอง ในด้านการศึกษาดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์อัวเมี่ยน นั้นมีข้อสังเกตถึงชื่อเรียกเครื่องดนตรี โดยการศึกษาของ อุทัยรัตน์ ทิพวัลย์ (๒๕๕๐) ซึ่งเป็นการศึกษาปีเมี่ยนในพื้นที่จังหวัดพะเยา โดยใช้ชื่อ “หยัด” ในขณะที่ปีเมี่ยนในพื้นที่เชียงราย ใช้ชื่อเรียกว่า “พันติ” กรณีนี้ผู้วิจัยได้พูดคุยกับจากกลุ่มนักดนตรีอัวเมี่ยนในเชียงราย กล่าวว่า ปีเมี่ยนสามารถเรียกได้ทั้งสองแบบทั้งพันติ หรือหยัด ตามแต่ชุมชนท้องถิ่นจะเรียก แต่โดยการใช้งานแล้วมีหลักการเดียวกัน คือ ใช้ประกอบในพิธีกรรมเท่านั้น ซึ่งสอดคล้องกับการศึกษาของ ณัฐนิช นักปี (๒๕๕๔) ที่กล่าวถึงบทบาทหน้าที่ของหยัด และเครื่องดนตรีชนิดอื่น ในส่วนข้อมูลของ บุญช่วย ศรีสวัสดิ์ (๒๕๕๗, ๔๒๙) ก็ใช้ชื่อการเรียกเครื่องดนตรีปีของอัวเมี่ยนว่า “ยัมพันติ”

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ในตระกูล มอญ-เขมร ในพื้นที่จังหวัดเชียงราย พบว่า มี ๓ กลุ่มชาติพันธุ์ได้แก่ ขมุ ดารอั้ง และลัวะ โดยดนตรีของขมุนั้นยังไม่มีการศึกษา ส่วนการศึกษาดนตรีของดารอั้ง นั้นพบว่า มีข้อมูลที่ขัดแย้งกันกับการศึกษาเรื่องดนตรีไทใหญ่ของ ขำคม พรประสิทธิ์ (๒๕๕๙) ในเรื่องเครื่องดนตรีไทใหญ่ ชื่อ ตังตุม เครื่องดนตรีระบอกไม้ไผ่ปาดผิวเป็นแนวยาว กับการศึกษาดนตรีของดารอั้ง ครั้งนี้ ในเรื่องเครื่องดนตรี ชื่อ ดั้งกะนก ซึ่งได้ข้อมูลว่าเป็นเครื่องดนตรีสำหรับฝึกหัดของกลุ่มชาติพันธุ์ดารอั้ง โดยทั้งสองเครื่องดนตรีนี้มีลักษณะเช่นเดียวกัน แต่ปรากฏในชาติพันธุ์ที่ต่างกัน ส่วนการศึกษาดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลัวะ ในครั้งนี้มีข้อมูลที่ต่างกับการศึกษาของ ธรรมบุญ จิตตรีบุตร (๒๕๕๕) ซึ่งอาจเกิดจากอิทธิพลทางวัฒนธรรมในพื้นที่ หรือสาขาย่อยของกลุ่มชาติพันธุ์ ซึ่งกลุ่มชาติพันธุ์ลัวะนั้นเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ใหญ่ และมีการสืบเชื้อสายมานานมากแล้ว

ดนตรีของกลุ่มจากภาคอีสาน แม้ว่าจะมีการศึกษาข้อมูลของดนตรีอีสานในเชิงลึกมากมาย แต่การศึกษาดนตรีอีสานที่ปรากฏในพื้นที่จังหวัดเชียงรายนั้นยังไม่มีการศึกษา การศึกษารั้งนี้โดยภาพรวมของข้อมูลแล้ว สอดคล้องกับการศึกษาของพื้นที่อื่น ๆ แต่ในด้านทักษะการปฏิบัติ และบทบาทการนำไปใช้ในสังคมนั้น ยังไม่มากเท่าพื้นที่ในจังหวัดภาคอีสาน

โดยภาพรวมการศึกษาครั้งนี้ เป็นการศึกษาในพื้นที่จังหวัดเชียงราย ดังนั้นบริบทของข้อมูล บทบาทของเครื่องดนตรี ภาษาเรียก ระบบเสียง จึงอาจมีความต่างของข้อมูลเกิดขึ้นได้ การศึกษาดนตรีชาติพันธุ์นั้น เป็นการศึกษาดนตรีที่อยู่ในมนุษย์ ทั้งนี้มนุษย์แต่ละคนยังมีความต่างได้ ดังนั้นหากดนตรีของมนุษย์แต่ละพื้นที่มีความต่าง จึงถือได้ว่าเป็นธรรมชาติของสรรพสิ่งที่คงอยู่ ย่อมมีความแตกต่างกัน

๒. แนวทางการสร้างจิตสำนึกรักษ์ในวัฒนธรรมดนตรีชาติพันธุ์ให้เยาวชน

ภายหลังจากการดำเนินโครงการวิจัย ตลอดจนประสบการณ์ที่ได้เดินทางเข้าไปในพื้นที่ และได้มีส่วนร่วมในกิจกรรมทางวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัด ร่วมทั้งการพูดคุยแลกเปลี่ยนปัญหาซึ่งกันและกันกับบุคลากรในท้องถิ่นหลายท่าน จึงมีประเด็นการวิเคราะห์ถึงทิศทางการปลูกจิตสำนึกที่ดีให้กับเยาวชนกลุ่มชาติพันธุ์ในท้องถิ่น โดยมีข้อเสนอแนวทางการสร้างจิตสำนึกรักษ์ในวัฒนธรรมดนตรีชาติพันธุ์ให้เยาวชน ดังนี้

๑) การส่งเสริมการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม ผ่านปัจจัยขั้นพื้นฐานในการดำเนินชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์

เป็นที่ทราบกันดีแล้วว่า กลุ่มชาติพันธุ์แต่ละกลุ่มนั้นล้วนแล้วแต่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่สามารถบ่งบอกความเป็นเผ่าพันธุ์ของตนเองได้อย่างชัดเจน แม้ว่าจะไปอยู่ที่ใดก็ตามเราจะสามารถแยกแยะกลุ่มคนเหล่านี้ได้ผ่านการพิจารณาในหลาย ๆ ด้าน โดยเฉพาะเรื่องปัจจัยพื้นฐานในการดำเนินชีวิต อันได้แก่ อาหาร ที่อยู่อาศัย เครื่องนุ่งห่ม และยารักษาโรค ซึ่งแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ต่างมีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง มีความงามที่แฝงอยู่โดยที่เจ้าของวัฒนธรรมมิได้ตระหนักถึงความสำคัญของความแตกต่างทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้น นั่นคือประเด็นปัญหาสำคัญ

การมิได้ตระหนักถึงความสำคัญของความแตกต่างทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้น ซึ่งในที่นี่จะขอยกตัวอย่างความแตกต่างในเรื่องปัจจัยขั้นพื้นฐานในการดำเนินชีวิต ซึ่งมีอยู่ในทุกชาติพันธุ์ หากหน่วยงานที่ต้องการสนับสนุนเล็งเห็นจุดนี้ เช่น อาหารชาติพันธุ์ หากมีการส่งเสริมการทำอาหารชาติพันธุ์ขาย มีการศึกษาวิจัยถึงคุณค่าทางอาหาร การให้ความรู้เรื่องการใช้สูตร หรือแม้แต่การศึกษาเรื่องกระบวนการถนอมอาหาร การแปรรูปอาหาร สิ่งเหล่านี้ล้วนแล้วแต่แฝงอยู่ในการดำเนินวิถีชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์ทั้งสิ้นด้านที่อยู่อาศัย ที่เป็นลักษณะแบบแผนเดิม การมีเตาไฟอยู่ภายในบ้าน การยกได้สูง เหล่านี้น่าจะเป็นประเด็นการศึกษาในทางรูปทรง การจัดวาง ในสายวิชาวาสถาปัตยกรรม

เช่นเดียวกันกับเครื่องนุ่งห่ม การปอกกล้วยลายที่สื่อความหมาย การใส่สายสร้อยเงินเพื่อบ่งบอกความมีสถานะทางสังคม และสื่อเชิงสัญลักษณ์ที่แฝงในเครื่องนุ่งห่ม ยารักษาโรคที่เป็นสมุนไพรใกล้ตัว การนำใบไม้ชนิดต่าง ๆ มาพอกเพื่อสมานแผลสด สิ่งต่าง ๆ ที่ยกมานี้มีอยู่ในทุกกลุ่มชาติพันธุ์ เป็นความรู้ที่แฝงอยู่ในชุมชนชาติพันธุ์มานานแล้วจนคนในชุมชนมองเป็นเรื่องธรรมดา มิได้มีความโดดเด่นแต่อย่างใด

ในจุดนี้หากมีการยกระดับความสำคัญ โดยมีการศึกษา และสนับสนุนอย่างจริงจังทั้งในเชิงการท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมชาติพันธุ์ การนำความรู้ที่มีออกมาเป็นทางเลือก ทำให้เป็นที่รู้จักโดยทั่วไป กระบวนการเหล่านี้จะช่วยสร้าง “ภูมิคุ้มกันทางจิตใจ” หรือภาษาอังกฤษใช้ว่า Resilience Quotient (RQ) ซึ่งเป็นสภาวะ ความมั่นคงทางจิตใจ มีความหนักแน่นไม่หวั่นไหวต่อสภาพการต่อต้านทางจิตใจ

ทั้งนี้การที่ผู้วิจัยเห็นว่าการส่งเสริมการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม ผ่านปัจจัยขั้นพื้นฐานในการดำเนินชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์ จะเป็นแนวทางหนึ่งที่จะช่วยสร้างจิตสำนึกรักในวัฒนธรรมดนตรี และวัฒนธรรมด้านอื่น ๆ ได้เป็นอย่างดี หรือกล่าวได้ว่า เมื่อเยาวชนเข้าใจความสำคัญ และเล็งเห็นคุณค่าที่แฝงในชีวิตประจำวันของตนเองแล้ว การที่จะเสริมสร้างจิตสำนึกในด้านอื่น ๆ จะไม่ใช่เรื่องยากอีกต่อไป

๒) การส่งเสริมสภาพคล่องทางเศรษฐกิจในชุมชน

สภาพคล่องทางเศรษฐกิจในชุมชน มีผลต่อการมีจิตสำนึกทางวัฒนธรรมอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ กรณีนี้เป็นความสัมพันธ์ด้านผลกระทบทางอ้อมซึ่งกันและกัน กล่าวคือ เมื่ออยู่บ้าน (ชุมชน) ไม่สามารถที่จะหาเลี้ยงตัวเองและครอบครัวได้ ก็จะต้องอพยพย้ายไปที่อื่น ๆ หรือเข้าสู่ตัวเมืองเพื่อหางานทำ ประเด็นนี้เป็นเรื่องจริงที่เกิดขึ้นในหลาย ๆ ชุมชนชาติพันธุ์เนื่องจากผลผลิตทางการเกษตรได้ราคาที่ไม่แน่นอนบางช่วงได้ราคาดี บางช่วงราคาตกต่ำ ดังเช่น การทำสับปะรดนางแล ผลผลิตในช่วงต้นจะได้ราคา กิโลกรัมละ ๒๕-๓๐ บาทซึ่งเป็นราคาที่ดี และหลังจากนั้นในหลายพื้นที่ผลผลิตจะออกมาเยอะทำให้ราคาตกต่ำ เนื่องจากผลผลิตล้นตลาด หลายหน่วยงานได้ให้ความช่วยเหลือเพื่อให้ราคาเป็นที่ยอมรับได้ตลอดทั้งฤดูกาล แต่ก็ยังเกิดปัญหาขึ้นบ้าง บางส่วนของกลุ่มผู้ผลิตจึงหันหลังออกสู่การรับจ้างทำงานเงินเดือนประจำเพื่อความรายได้ที่แน่นอน และลดความเสี่ยงต่อการขาดทุน

ในส่วนนี้ปัญหาที่เกิดขึ้น คือ คนที่เป็นกำลังสำคัญหรือกลุ่มคนที่อยู่ในช่วงวัยทำงาน จะออกจากชุมชนเข้าสู่ตัวเมือง หรือย้ายถิ่นฐาน (ต่างจังหวัด) เพื่อหางานทำ ดังนั้นจึงเกิดปัญหาขาดทรัพยากรบุคคลในชุมชนที่จะสานต่อภูมิปัญญาความรู้ซึ่งกันและกัน เกิดการลดลงของนักดนตรีในชุมชน บ้างขาดผู้มีความรู้ นักปฏิบัติ (นักดนตรี) บ้างมีผู้สนใจที่จะเรียนรู้ แต่ขาดครูสอน ดังนั้นในประเด็นนี้ผู้วิจัยคิดว่า หากสภาพคล่องทางเศรษฐกิจในชุมชนเป็นไปด้วยดี ผลผลิตทางการเกษตร ของ

ป่า ได้ราคาที่เหมาะสมแก่การยังชีพ ก็จะช่วยลดปัญหาการย้ายออกจากถิ่นฐานเข้าสู่ตัวเมืองได้ในระดับหนึ่ง และเมื่อคนท้องถิ่นอยู่ในชุมชนมากขึ้น ความเข้าใจในวัฒนธรรม และการจัดกิจกรรมประเพณีในชุมชนก็จะมีอย่างต่อเนื่อง และเกิดความใส่ใจต่อประเพณีวัฒนธรรมของตน ส่งผลให้คนในชุมชนเกิดความตระหนัก รักษาในประเพณีวัฒนธรรมของตนเองมากยิ่งขึ้นไป ซึ่งสอดคล้องกับในแสดงความคิดเห็นของปราชญ์ชุมชนอาข่า (นายอาผ่า จาปี บ้านสามัคคีเก่า เชียงราย) ที่กล่าวว่า การเรียนหนังสือให้เข้าไปเรียนที่โรงเรียน แต่การเรียนวัฒนธรรมต้องเรียนในชุมชนถึงจะเข้าใจอย่างแท้จริง

๓) การส่งเสริมกระบวนการทำวิจัยด้านดนตรีในชุมชน

การส่งเสริมกระบวนการทำวิจัยในชุมชน ส่วนนี้เป็นเรื่องที่กลุ่มนักวิจัยที่ทำงานในชุมชนจะเห็นสภาพ ทิศทาง แนวโน้มของปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นได้เป็นอย่างดี แน่ใจว่าองค์ความรู้ (ดนตรี) ที่อยู่กับคนนั้น หากไม่มีการบันทึก หรือสืบทอดไว้แล้ว วันหนึ่งก็จะสูญหายตามผู้ที่สร้างสรรค์สิ่งนั้นไป ในแง่มุมของการเสริมสร้างจิตสำนึกรักษ์ในวัฒนธรรมด้านดนตรี ผู้วิจัยเล็งเห็นแนวทางการดำเนินงานที่จะช่วยให้เกิดผลสัมฤทธิ์ทางวัฒนธรรมที่ดีขึ้นทั้งทางตรง และทางอ้อม เช่น การจัดฐานข้อมูล หรือทำเนียบนักดนตรีการจัดทำโครงการสร้างนักดนตรีหน้าใหม่ และการจัดเก็บองค์ความรู้ด้านดนตรีชาติพันธุ์ที่ได้รับการยอมรับจากชุมชน นั้น ๆ เป็นต้น ดังนั้นการดำเนินงานวิจัยที่มีเนื้อหาการจัดทำทำเนียบ และข้อมูลนักดนตรีในพื้นที่เป็นสิ่งสำคัญประการหนึ่งที่จะช่วยให้องค์ความรู้ที่แฝงอยู่ในตัวบุคคลถูกถ่ายทอดออกมาอย่างชัดเจน และกลุ่มเล็ก ทั้งยังเป็นการทราบถึงกลุ่มคนที่ยังคงความรู้เรื่องนั้น ๆ ไว้ได้ ส่วนการทำโครงการสร้างนักดนตรีหน้าใหม่จะเป็นการช่วยให้ดนตรีในชุมชนเกิดการขับเคลื่อนต่อไปได้ แต่ควรจะเป็นการส่งเสริมนักดนตรีอย่างยั่งยืน สามารถหาเลี้ยงตัวเองได้ตลอดทั้งปี และดนตรีที่ผ่านการยอมรับจากชุมชนจะเป็นองค์ความรู้ด้านดนตรีที่สามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้จริง

ในส่วนนี้ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าเป็นความตื่นตัวในเชิงวิชาการด้านดนตรี และลงเข้าไปในพื้นที่ชุมชนอย่างแท้จริง ชุมชนได้เห็น ได้มีส่วนร่วม เกิดความเข้าใจ ได้เห็นองค์ความรู้ที่แฝงอยู่ในชุมชนออกมา เมื่อสิ่งเหล่านี้ถูกทำออกมาให้เห็นเป็นรูปธรรม จะทำให้เกิดความตระหนักในความสำคัญของความรู้นั้น ๆ และมีจิตสำนึกรักษ์ในภูมิปัญญาองค์ความรู้ แล้วจะค้นหาแนวทางวิธีการสืบทอดความรู้นั้น ๆ สืบต่อไป

๔) การสนับสนุนการสร้างศูนย์การเรียนรู้ทางวัฒนธรรมในชุมชน และพื้นที่

การสร้างศูนย์การเรียนรู้ทางวัฒนธรรม ถือเป็นประเด็นที่ได้รับเสียงตอบรับจากประชาชนชาติพันธุ์เป็นอย่างมาก ซึ่งปัจจุบันเริ่มมีขึ้นบ้างในบางชุมชน แต่ยังไม่ได้รับการสนับสนุน และการดำเนินการอย่างเป็นรูปธรรม โดยมากเป็นการจัดทำขึ้นเองโดยกลุ่มคนในชุมชนที่เล็งเห็นความสำคัญของการอนุรักษ์วัฒนธรรมของตนเองไว้ และยังเป็นแหล่งข้อมูลเพื่อการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมได้อีกทางหนึ่ง ซึ่งทางผู้วิจัยขอเสนอแนวทางการจัดตั้งศูนย์การเรียนรู้เชิงวัฒนธรรม อาจจะ

แบ่งออกเป็น ๒ ระดับ ได้แก่ ศูนย์การเรียนรู้ทางวัฒนธรรมในชุมชน และศูนย์การเรียนรู้เชิงวัฒนธรรมในระดับพื้นที่ ซึ่งอาจเป็นระดับอำเภอหรือระดับจังหวัด ตามงบประมาณหรือการทำความร่วมมือกับหน่วยงานที่สนับสนุนการดำเนินทางวัฒนธรรมชาติพันธุ์

ประโยชน์ที่จะเกิดขึ้นต่อการจัดตั้งศูนย์การเรียนรู้ทางวัฒนธรรมในชุมชน หรือในพื้นที่ นั้น นอกจากจะเป็นแหล่งค้นคว้าข้อมูลทั้งข้อมูลที่ได้จากการวิจัย ข้อมูลประวัติศาสตร์เชิงพื้นที่ หรือแผนพัฒนางานด้านวัฒนธรรมต่าง ๆ หรือสิ่งของ เครื่องดนตรี เครื่องใช้ ที่อาจอยู่ในรูปแบบพิพิธภัณฑ์แล้ว ยังควรเป็นศูนย์การเรียนรู้ที่มีชีวิต กล่าวคือ เป็นแหล่งศูนย์รวมของคนในชุมชนได้ศึกษาความรู้ สืบทอด ถ่ายทอด หรือจัดกิจกรรมทางวัฒนธรรมของคนในชุมชน นอกจากนี้ยังอาจเป็นแหล่งสร้างรายได้ที่มาจากการเปิดศูนย์การเรียนรู้ที่มาจากการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมได้ ทั้งยังสามารถสร้างอาชีพให้กับคนในชุมชนได้อีกทางหนึ่ง เป็นการดึงคนเข้าพื้นที่ และรักษาความรู้ให้อยู่คู่กับชุมชนได้อย่างยั่งยืนอีกทางหนึ่ง ส่วนการจัดตั้งศูนย์การเรียนรู้ในระดับจังหวัด อาจจะอยู่ในรูปแบบความร่วมมือกับสถานศึกษา ได้จัดตั้งศูนย์การเรียนรู้ โดยดึงเอาปราชญ์ชุมชนเข้าไปมีส่วนร่วม มีการจัดหลักสูตรระยะสั้น หรือระยะยาว มีนันทนาการ มีข้อมูลการศึกษาวิจัยทางวัฒนธรรม (ดนตรี) หรือประเพณีพิธีกรรมในเชิงลึก

แนวทางการจัดตั้งศูนย์การเรียนรู้จักเป็นการอนุรักษ์องค์ความรู้ทางวัฒนธรรม เก็บรักษา เป็นสื่อกลางให้กับกลุ่มคนในแต่ละรุ่น เช่น ผู้สูงอายุ กลุ่มวัยทำงาน กลุ่มเยาวชน และกลุ่มเด็กในวัยเรียน ได้มีพื้นที่เรียนรู้ และท้ายสุดยังสามารถเป็นสถานที่ที่เป็นศูนย์กลางในการที่จะขับเคลื่อนการจัดกิจกรรมทางวัฒนธรรมได้อย่างเหมาะสม

๓. กระบวนการสืบทอดภูมิปัญญาด้านดนตรีชาติพันธุ์สู่เยาวชนในจังหวัดเชียงราย

จากการสังเกตการณ์ และบันทึกข้อมูลกระบวนการสืบทอด พบว่า ส่วนใหญ่ยังคงใช้กระบวนการสืบทอดดนตรีแบบเล่นให้ดูแล้วจดจำ จากนั้นให้ฝึกซ้อม แล้วเล่นให้ดูอีกครั้งเพื่อปรับแก้ไข กระบวนการสอนนี้เป็นรูปแบบการสอนที่เข้ามาแต่เดิม เพียงแต่จำกัดระยะเวลาในการสืบทอดให้เหมาะสมกับการจัดกิจกรรมเท่านั้น แต่ทั้งนี้บางกลุ่มก็มีพัฒนาการด้านการสอนที่แตกต่างกันไป ดังนั้นจึงขออภิปรายผลถึงรูปแบบการสอนที่ปรากฏในการจัดกิจกรรมครั้งนี้ จำนวน ๓ รูปแบบ ดังนี้

๑) ลักษณะเน้นการจดจำ การปฏิบัติ

การสืบทอดในลักษณะนี้เป็นการสืบทอดในลักษณะแบบดั้งเดิม ให้ผู้เรียนศึกษาสังเกตด้วยตนเอง เป็นการสอนแบบเรียบง่าย เป็นเร็ว แต่ต้องอาศัยความมุ่งมั่นในการฝึกฝนมาก บทเพลงที่ได้จากการสืบทอดลักษณะนี้อาจมีความผิดเพี้ยนไปบ้าง แต่โครงหลักของเพลงยังอยู่ ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่ากระบวนการสืบทอดลักษณะเช่นนี้มีข้อดี คือ จะทำให้ผู้เรียนเล่นเป็นได้เร็ว แต่ในระยะยาวหากไม่สนใจอาจจะหลงลืมส่งผลให้ปฏิบัติไม่ถูกต้องนัก ลักษณะการสืบทอดเช่นนี้สอดคล้องกัน

แนวคิดการสอนทักษะปฏิบัติของเดฟ (Dave's Instructional Model for Psychomotor Domain) ที่ได้จัดลำดับขั้นตอนการเรียนรู้ด้านทักษะปฏิบัติไว้ ๕ ขั้นตอน ได้แก่ การเลียนแบบ การลงมือทำตาม คำสั่ง การกระทำอย่างถูกต้องแม่นยำ การแสดง และการกระทำอย่างเป็นธรรมชาติ เมื่อดำเนินการตามแนวทางกระบวนการของเดฟ จุดมุ่งหมายที่กำหนดไว้คือผู้เรียนสามารถปฏิบัติ หรือกระทำอย่างถูกต้องแม่นยำ และชำนาญ ผลที่ผู้เรียนจะได้รับจากการเรียนตามรูปแบบของเดฟ กล่าวคือ ผู้เรียนจะเกิดพัฒนาการทางด้านทักษะการปฏิบัติ จนสามารถกระทำได้อย่างถูกต้อง สมบูรณ์

๒) ลักษณะเน้นความเข้าใจพื้นฐานก่อน

กระบวนการสืบทอดในลักษณะนี้ ผู้วิจัยสังเกตได้ว่าจะเป็นกลุ่มผู้สอนที่มีสื่อการสอน (หนังสือ) ที่ผ่านการสังเคราะห์มาเรียบร้อยแล้ว และสามารถบรรเลงร่วมกันเป็นวง ดังจะเห็นได้จากรูปแบบการสอนที่มีการเทียบเสียงก่อนเพื่อให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจในระบบเสียงเครื่องดนตรี และสามารถเล่นตามโน้ตเพลงที่กำหนดไว้ได้ แนวคิดของกระบวนการสืบทอดลักษณะนี้จะเน้นความเข้าใจในทฤษฎีดนตรีมาก่อนจากนั้นจึงเข้าสู่ขั้นปฏิบัติ โดยจะมีหนังสือแบบเรียนควบคู่ประกอบการสืบทอดพร้อมกันไปเสมอ

ข้อสังเกตจากผู้วิจัยอีกประการ มีความคิดเห็นว่า กลุ่มเครื่องดนตรีที่ใช้กระบวนการสืบทอดลักษณะนี้ จะเป็นกลุ่มเครื่องดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือที่ใช้ทั่วไปในสถานศึกษา บทเพลงที่ใช้มีความคุ้นเคยมาพอสมควร ดังนั้น การดูโน้ตเพลงแล้วบรรเลงตาม หรือ Sight Reading พร้อมกันไปด้วยนั้นจึงสามารถปฏิบัติได้อย่างคล่องแคล่ว

๓) ลักษณะเน้นเข้าใจความหมายของเพลงก่อนปฏิบัติ

กระบวนการสืบทอดลักษณะนี้ เป็นกระบวนการสืบทอดแบบที่พัฒนามาจากแบบที่ ๑ คือ เน้นการจดจำ การปฏิบัติ แต่จะเพิ่มกระบวนการสร้างความเข้าใจในความหมายที่แฝงอยู่ในบทเพลง ซึ่งมีอยู่ในบางเฉพาะประเภทดนตรีเท่านั้น กล่าวคือ ในดนตรีของอาข่า ทำนองการบรรเลงเครื่องดนตรีมีความสัมพันธ์กับบทเพลงร้องมาก่อน ทุกท่วงทำนองจะมีความหมายเป็นเรื่องราว นอกจากนี้ทำนองเพลงยังสัมพันธ์กับจังหวะการเต้นรำ หรือจังหวะเท้า ดังนั้นการบรรเลงเครื่องดนตรีจึงมีความจำเป็นต้องเข้าใจเรื่องราวของบทเพลงก่อน จากนั้นจึงจดจำเสียง และทำเต้นรำที่แสดงออกมาอีกครั้งหนึ่ง ลักษณะการสืบทอดเช่นนี้เหมาะสมกับดนตรี หรือบทเพลงที่มีความหมายแฝงหรือบทเพลงที่เป็นการสะท้อนอารมณ์ความรู้ หรือดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ในพื้นที่ ดังนั้นหากเป็นบทเพลงทั่วไปก็อาจจะใช้กระบวนการสืบทอดในลักษณะที่ ๑ ได้

ข้อสังเกตเพิ่มเติมจากกระบวนการสืบทอดลักษณะนี้ ผู้เรียนกับผู้สอนจะมีความเข้าใจ สนุกสนมกันมากกว่าปกติ เนื่องจากมีการพูดคุย เล่าเรื่องราว ตำนานของเพลง ยิ่งหากผู้สอนเป็นผู้มีอารมณ์ขัน ก็จะช่วยสร้างบรรยากาศการสืบทอดดนตรีให้มีสีสัน สนุกสนานไม่เบื่อหน่ายได้เป็นอย่างดี

ข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิจัยด้วยความวิริยะอุตสาหะอย่างเต็มความสามารถ กระบวนการศึกษานี้จึงมีทั้งการลงพื้นที่เก็บข้อมูลดนตรีชาติพันธุ์ ทั้งสิ้น ๑๗ กลุ่ม ทั่วจังหวัด เชียงราย กระบวนการสัมภาษณ์ พูดคุยกับประชากรที่ศึกษาทั้งที่เป็นกลุ่มตัวอย่างโดยตรง และกลุ่มตัวอย่างทั่วไปทั้งแบบเป็นทางการ และไม่เป็นทางการ มีการเสวนาทั้งในชุมชนและ ร่วมกันทุกชุมชน รวมทั้งมีการจัดกิจกรรมร่วมกันจากทุกฝ่ายที่เกี่ยวข้อง จึงทำให้การศึกษานี้มีขอบข่ายงานที่กว้าง และลึกในเนื้อหา และระเบียบวิธีการ

จากการทำงานจึงทำให้เห็นภาพ และแนวทางการต่อยอด และประโยชน์ที่จะเกิดขึ้นจากการศึกษานี้ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงมีข้อเสนอแนะต่อวงวิชาการ และผู้สนใจ เกี่ยวข้อง ดังนี้

๑. ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้ประโยชน์

๑) ควรนำองค์ความรู้ด้านดนตรีของแต่ละชาติพันธุ์ที่ศึกษาได้เผยแพร่ในวงกว้าง มีการเสวนาต่อยอดและทำความเข้าใจร่วมกัน เนื่องจากยังมีความคลาดเคลื่อนของข้อมูลระหว่างกันของแต่ละพื้นที่อื่นๆ เช่น เชียงใหม่ น่าน แม่ฮ่องสอน เป็นต้น

๒) องค์ความรู้ทางดนตรีที่ได้จากการวิจัยเป็นการบันทึกในระบบโน้ตดนตรีสากล ดังนั้นผู้นำโน้ตเพลงไปใช้ จึงต้องทำความเข้าใจเบื้องต้นด้วยว่า เครื่องดนตรีชาติพันธุ์ส่วนใหญ่ทำจากวัสดุธรรมชาติ และการปรับตั้งเสียงใช้วิธีการคาดคะเนจากช่างหรือนักดนตรีเอง ดังนั้นระบบเสียงที่ออกมาจึงไม่กลมกลืนกับเสียงโน้ตสากลมากนัก ดังนั้นการเรียบเรียงเพลงสำหรับวงดนตรีสากลจึงควรหาโหมดดนตรีที่เหมาะสม

๓) ควรมีการนำแนวทางการสร้างจิตสำนึกรักษ์ในวัฒนธรรมที่ได้จากการศึกษาวิจัยไปทดลองใช้เพื่อให้เกิดความเคลื่อนไหวทางวิชาการ เป็นการใช้ประโยชน์จากผลการวิจัย และจะเกิดการต่อยอดความรู้ในแนวปฏิบัติอย่างแท้จริง

๒. ข้อเสนอแนะในการศึกษาวิจัยครั้งต่อไป

๔) ควรมีการศึกษาเปรียบเทียบดนตรีของแต่ละชาติพันธุ์ของเชียงรายกับพื้นที่อื่น ๆ เช่น ดนตรีของม้งเชียงราย กับม้งเชียงใหม่ ดนตรีไตใหญ่เชียงราย เชียงใหม่ แม่ฮ่องสอน เป็นต้น

๕) ควรมีการศึกษาเรื่องเพลงของกลุ่มชาติพันธุ์ในเชิงลึก และหลากหลายพื้นที่

๖) สามารถนำรูปแบบการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ไปขยายผลใช้กับพื้นที่อื่นๆ หรือนิติของกลุ่มคนอื่น ๆ ได้

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

- กมลลักษณ์ นวมสำลี. (๒๕๕๒). การศึกษาดนตรีชาวเขาเผ่าอาข่าบ้านแสนเจริญ ตำบลวาปี อำเภอแม่สรวย จังหวัดเชียงราย. ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- ขจรชม เคนมี. (๒๕๕๔). เพลงพื้นบ้านชาวลีซู บ้านปางสา อำเภอแม่จัน จังหวัดเชียงราย. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.
- ขวัญชีวัน บัวแดง. (๒๕๕๙). กะเหรี่ยง: หลากหลายชีวิตจากขุนเขาสู่เมือง. ศูนย์ศึกษาชาติพันธุ์และการพัฒนา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
- ข้าคม พรประสิทธิ์. (๒๕๕๙). วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่จังหวัดเชียงใหม่. ใน วารสารวิจิตรศิลป์ ปีที่ ๗ ฉบับที่ ๑ (มกราคม-มิถุนายน ๒๕๕๙) (หน้า ๙๑-๑๔๑)
- จุฑาศิริ ยอดพิเศษ. (๒๕๕๓). การอนุรักษ์ และพัฒนาดนตรีในศิลปะการแสดงพื้นบ้านไทยมุสลิม กรุงเทพมหานคร. วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.
- จุติภพ ป้องสีดา. (๒๕๕๓). ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดศรีสะเกษ. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.
- ฉวีวรรณ ประจวบเหมาะ, สรินยา คำเมือง, สมรักษ์ ชัยสิงห์กานานนท์, บุญสม ชีวณิชย์กุล, อธิตา สุนทรโรทก. (๒๕๕๕). ปริศนาวงศาตณญาติ “ลัวะ”. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).
- ฉวีวรรณ ประจวบเหมาะ. (๒๕๕๗). ทบทวนแนวทางการศึกษาชาติพันธุ์ข้ามยุคสมัยกับการศึกษาในสังคมไทย. ใน ว่าด้วยแนวทางการศึกษาชาติพันธุ์. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร.
- ชาย โพธิ์สีดา. (๒๕๕๔). ศาสตร์และศิลป์แห่งการวิจัยเชิงคุณภาพ. (พิมพ์ครั้งที่ ๕). กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งฯ.
- ชูชาติ อินทพงษ์. (๒๕๕๒). วัฒนธรรมดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลำหู่เขือ หมู่บ้านส้มป่อย ตำบลด่านแม่ละเมา อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก. ใน การประชุมวิชาการเนื่องในโอกาสครบรอบ ๗๕ ปี มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และการจัดงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ ๓๗. (หน้า ๙๗-๑๑๖).
- ณรงค์ชัย ปิฎกัรัชต์. (ม.ป.ป). มานุษยดนตรีวิทยา. วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

บรรณานุกรม (ต่อ)

ณัฐนิช นักปี. (๒๕๕๔). ดนตรีพิธีกรรมของชาวเมี่ยน อำเภอคลองลาน จังหวัดกำแพงเพชร.

วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์

มหาวิทยาลัยมหิดล.

ณัฐนิช นักปี. (๒๕๕๔). ดนตรีพิธีกรรมของชาวเมี่ยน อำเภอคลองลาน จังหวัดกำแพงเพชร.

วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์

มหาวิทยาลัยมหิดล.

ทบ สงวนสัตย์. (๒๕๔๙). การดำรงชีวิตของชาวอาข่าในจังหวัดเชียงราย. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหา

บัณฑิต สาขาวิชาสังคมศาสตร์เพื่อการพัฒนา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏ

เชียงราย.

ทศนา แหมมณี. (๒๕๕๖). ศาสตร์การสอน. (พิมพ์ครั้งที่ ๑๗). สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์

มหาวิทยาลัย.

ธรรมบุญ จิตตริบุตร. (๒๕๕๕). ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลัวะในประเทศไทย และ สปป.ลาว.

วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ธิปไตย สุนทร. (๒๕๕๕). แนวทางการพัฒนาและสืบทอดการสร้างและการบรรเลงเค่งของกลุ่มชาติ

พันธุ์ม้ง ในตำบลเข็กน้อย อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหา

บัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

นพพร ด้านสกุล. (๒๕๔๘). โหมด แนวคิดและการปรับใช้. กรุงเทพฯ: บริษัทแอคทีฟ พรินท์.

นพมาศ ศรีตะลหุทัย. (๒๕๕๐). สภาพและบทบาททางวัฒนธรรมชาวเขาเผ่ากะเหรี่ยง หมู่บ้านปะ

น้อยปู ตำบลแม่อุสุ อำเภอท่งสองยาง จังหวัดตาก. ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษย

ดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

นิรันดร์ ภักดี. (๒๕๔๔). วังตังโนง: กรณีศึกษาในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ และลำพูน. วิทยานิพนธ์ศิลป

ศาสตร มหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

นิรุตร์ แก้วหล้า. (๒๕๕๓). ดนตรีของชาวม้งในเขตพื้นที่ศูนย์พัฒนาโครงการหลวงหนองหอย ตำบลแม่

แรม อำเภอแมริม จังหวัดเชียงใหม่. สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ และมหาวิทยาลัย

ราชภัฏเชียงใหม่.

นิรุตร์ แก้วหล้า. (๒๕๕๔). ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ในเขตพื้นที่โครงการหลวงอ่างขาง อำเภอฝาง

จังหวัดเชียงใหม่. สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ และมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.

บรรณานุกรม (ต่อ)

- นิศาธร กองมงคล. (๒๕๔๙). ขับล้อ: กรณีศึกษาในอำเภอเชียงคำ และอำเภอเชียงม่วน จังหวัดพะเยา. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.
- บุญช่วย ศรีสวัสดิ์. (๒๕๕๗). ๓๐ ขาดในเชียงราย. (พิมพ์ครั้งที่ ๘). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สยาม.
- เบญจวรรณ สุขวัฒน์. (๒๕๕๘). การปรับตัวของกลุ่มชาติพันธุ์ไทเขิน : การต่อรองเพื่อสิทธิการเป็นพลเมือง ทางวัฒนธรรม. ดุษฎีนิพนธ์สาขาวิชา ศึกษาศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
- ปณิธิ เกาทอง. (๒๕๔๘). ชลบุรีพื้นเมือง ในวัฒนธรรมดนตรีล้านนา. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ประสิทธิ์ เลียวศิริพงศ์. (๒๕๔๒). ประวัติดนตรีตะวันตก ยุคโบราณถึง ค.ศ.๑๗๕๐. โครงการตำราวิชาการ เฉลิมพระเกียรติ สถาบันราชภัฏเชียงใหม่.
- พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.๒๕๕๔. (พิมพ์ครั้งที่ ๒). กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.
- ยศ สันตสมบัติ. (๒๕๕๑). อำนาจ พื้นที่ และอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์: การเมืองวัฒนธรรมของรัฐชาติในสังคมไทย ๑. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).
- รณชิต แม้นมลาย. (๒๕๓๖). กลองหลวงล้านนา: ความสัมพันธ์ระหว่างวิถีชีวิตและชาติพันธุ์. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- เลหล่า ตรีเอกานุกูล และจุไรรัตน์ วรรณศิริ. (๒๕๕๒). การดำรงอยู่ของอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ไทเย้าในประเทศไทย : กรณีศึกษาจังหวัดเชียงราย.ทุนสนับสนุนการวิจัยจากคณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย.
- สมิทธิพร แสงพยัคฆ์. (๒๕๕๐). ทำนองอื้อละอ่อนของกลุ่มชาติพันธุ์ยอง ลำพูน. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตร มหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.
- สุเทพ สุนทรเภสัช. (๒๕๔๘). ชาติพันธุ์สัมพันธ์: แนวคิดพื้นฐานทางมานุษยวิทยาในการศึกษาอัตลักษณ์กลุ่มชาติพันธุ์ ประชาชาติ และการจัดการองค์ความรู้ทางชาติพันธุ์. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.
- สุพจน์ ยุคลธรรวศ์. (๒๕๕๐). การพัฒนากิจกรรมเตรียมความพร้อมสำหรับรายวิชาพื้นฐานดนตรีชาติพันธุ์วิทยา. ปริญญาศึกษาศาสตรดุษฎีบัณฑิต (หลักสูตรและการสอน) สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน ภาควิชาการศึกษา.

บรรณานุกรม (ต่อ)

- สุรพล เนสุสินธุ์. (๒๕๕๕). แคนของกลุ่มชาติพันธุ์ไตในภูมิภาคลุ่มน้ำโขง: แหล่งกำเนิด การแพร่กระจาย และแนวทางการสืบทอดและพัฒนา. วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.
- สุวิไล เปรมศรีรัตน์ และคณะ. (๒๕๔๗). แผนที่ภาษาของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ในประเทศไทย. สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, กรุงเทพฯ, โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.
- องอาจ อินทนิเวศ และคณะ.(๒๕๕๗). ภูมิปัญญาทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ ไทลื้อ และไทเขิน ในพื้นที่เทศบาลตำบลบ้านดู่ จังหวัดเชียงราย. ใน วารสารวิจัยเพื่อการพัฒนาเชิงพื้นที่ ปีที่ ๖ ฉบับที่ ๓ (มกราคม-กุมภาพันธ์ ๒๕๕๗)
- องอาจ อินทนิเวศ.(๒๕๕๕). ซอป้อ เครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลีซู: มิติในการอนุรักษ์ บทเพลง และการวิเคราะห์ . ใน วารสารวิจัยเพื่อการพัฒนาเชิงพื้นที่ ปีที่ ๕ ฉบับที่ ๒ (พฤศจิกายน-ธันวาคม ๒๕๕๕)
- องอาจ อินทนิเวศ.(๒๕๕๖). ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลีซู. โครงการจัดเก็บและรวบรวมมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม กรมส่งเสริมวัฒนธรรม พุทธศักราช ๒๕๕๖.
- องอาจ อินทนิเวศ.(๒๕๕๖). เส้น: เพลงร้องของกลุ่มชาติพันธุ์ไทเขิน. สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ สำนักสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย.
- องอาจ อินทนิเวศ.(๒๕๕๗). ขับลื้อ. โครงการจัดเก็บและรวบรวมมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม กรมส่งเสริมวัฒนธรรม พุทธศักราช ๒๕๕๗.
- อมรา พงศาพิชญ์. (๒๕๔๓). ความหลากหลายทางวัฒนธรรม (วิถีวิทยาและบทบาทในประชาสังคม). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- อุทัยรัตน์ ทิพวัลย์. (๒๕๕๐). หยัด: การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีในวิถีชีวิตเมี่ยน (เย้า). วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- เอกพิชัย สอนศรี. (๒๕๔๖). ซึง ในวัฒนธรรมดนตรีจังหวัดเชียงใหม่. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

ภาษาต่างประเทศ

- Benward, Bruce, & Whife, Gary. (1989). Music in Theory and Practice. (Vol.1). (4th Ed.). USA: Wm.c.Brown Publishers.
- Kunst, Jaap. (1950). Musicologica. A Study of the Nature of Ethnomusicology, its problems, Methods, and Representative Personalities. Amsterdam.

บรรณานุกรม (ต่อ)

List, George. (1974). the Reliability of Transcription. An Article in Ethnomusicology.
Copy.

Merriam, Alan P. (1964). The Antropology of Music. Definition of Comparative
Musicology and Ethnomusicology. Copy

(Hornbostel & Sachs, 1961, pp.444-461). In, ETHNOMUSICOLOGY An Introduction. 1992

การอ้างอิงออนไลน์

แผนที่อำเภอเชียงแสน จังหวัดเชียงราย. (ออนไลน์). (๒๕๕๙). สืบค้นจาก:

http://lovechiangsean.blogspot.com/2015/10/blog-post_62.html

แผนที่อำเภอยางนา จังหวัดเชียงราย. (ออนไลน์). (๒๕๕๙). สืบค้นจาก:

<http://www.chiangraifocus.com/2010/aumphper.php?aid=14>

แผนที่อำเภอเมือง จังหวัดเชียงราย. (ออนไลน์). (๒๕๕๙). สืบค้นจาก:

<http://www.chiangraifocus.com/2010/aumphper.php?aid=1>

แผนที่อำเภอแม่จัน จังหวัดเชียงราย. (ออนไลน์). (๒๕๕๙). สืบค้นจาก:

<http://www.chiangraifocus.com/2010/aumphper.php?aid=9>

แผนที่อำเภอแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย. (ออนไลน์). (๒๕๕๙). สืบค้นจาก:

<http://www.chiangraifocus.com/2010/aumphper.php?aid=10>

แผนที่อำเภอแม่ลาว จังหวัดเชียงราย. (ออนไลน์). (๒๕๕๙). สืบค้นจาก:

<http://www.chiangraifocus.com/2010/aumphper.php?aid=13>

แผนที่อำเภอแม่สรวย จังหวัดเชียงราย. (ออนไลน์). (๒๕๕๙). สืบค้นจาก:

<http://www.chiangraifocus.com/2010/aumphper.php?aid=12>

แผนที่อำเภอแม่สาย จังหวัดเชียงราย. (ออนไลน์). (๒๕๕๙). สืบค้นจาก:

<http://www.chiangraifocus.com/2010/aumphper.php?aid=11>

แผนที่อำเภอเวียงแก่น จังหวัดเชียงราย. (ออนไลน์). (๒๕๕๙). สืบค้นจาก:

<http://www.chiangraifocus.com/2010/aumphper.php?aid=4>

แผนที่อำเภอเวียงป่าเป้า จังหวัดเชียงราย. (ออนไลน์). (๒๕๕๙). สืบค้นจาก:

<http://www.chiangraifocus.com/2010/aumphper.php?aid=6>

ดัชนี

กริ่งแมงโจ	๒๖๑	จังหวะจะคี	๑๗๙
กริ่งแมงโซ้ง	๒๖๒	จังหวะบรรเลง วงดนตรีแห่ประโคน “จ๋อม	
กลองกันยาว	๑๓๐	คริ่งเป๊ะ”	๒๗๘
กลองซึ้งหม่อง	๑๐๕	จังหวะบรรเลงวงกลองกันยาว	๑๓๖
กลองตะลตปัด	๑๐๓	จังหวะบรรเลงวงมอชิง	๑๓๔
กลองตัด	๑๐๖	จังหวะบ่อน้อง	๒๒๑
กลองตั่งถึง	๙๓	จังหวะเพลงแห่ประโคนของปี่ซุ	๑๔๖
กลองป่งโป้ง	๘๗	แจะโอ่ว	๑๗๔
กลองมอชิง	๑๒๘	ฉาบ	๑๐๗
กลองมาน	๑๔๔	ฉ่าวเจ้ย	๒๓๑
กลองยาวอีสาน	๒๙๓	ฉือลู่	๒๑๐
กลองหลวง	๑๐๑	ฉ่าง	๔๔
ก้อง	๔๒	ฉ่าง	๑๒๙
ก๊ับก๊ับ	๒๙๔	ชะอื้อ	๒๑๒
การขับซอ	๗๓	ชุมนุมกลุ่มคนอีสาน อ.เมือง	๒๙๘
การขับร้องเพลงกาเม่อเว	๑๗๐	ชุมนุมขมุ อ.เวียงแก่น	๒๕๑
การขับร้องเพลงฮือทา	๑๕๑	ชุมนุมคนอีสาน อ.เชียงแสน	๒๙๘
การขับลื้อ	๕๕	ชุมนุมดาราอั้ง อ.แม่สาย	๒๖๙
เกิลตอง	๒๔๕	ชุมนุมไตเงิน อ.เมือง	๕๒
โกโละ	๑๔๕	ชุมนุมไตเงิน อ.เมือง	๕๒
ขลุ่ยพื้นเมือง	๘๖	ชุมนุมไตเงิน อ.แม่สาย	๕๒
ขับลื้อ	๕๕	ชุมนุมไตเงิน อ.แม่สาย	๕๓
คราบอ้าก	๒๔๖	ชุมนุมไตยอง อ.แม่จัน	๑๑๒
คริ่ง	๒๗๔	ชุมนุมไตลื้อ อ.เมือง	๖๗
เค่วมา	๑๗๖	ชุมนุมไตลื้อ อ.แม่สาย	๖๖
แคน	๒๘๔	ชุมนุมไตลื้อ อ.แม่สาย	๖๘
ซ้อง	๑๐๘	ชุมนุมไตลื้อ อ.เวียงแก่น	๖๙
ซ้องวง	๙๐	ชุมนุมไตหย่า อ.เมือง	๑๒๐
เซ่ง	๑๖๒	ชุมนุมไตหย่า อ.แม่จัน	๑๑๙
		ชุมนุมไตหย่า อ.แม่สาย	๑๒๐

ชุมชนไทใหญ่ อ.แม่สาย	๑๓๘	ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ อี๋เมี่ยน	๒๒๔
ชุมชนบ้านกะเหรี่ยงรวมมิตร	๑๖๐	ดั่งกะนก	๒๕๙
ชุมชนปืซู อ.แม่ลาว	๑๕๐	ดั่งโอยญ่อง	๒๕๔
ชุมชนม้ง อ.เวียงแก่น	๑๖๗	ตะยอฮอรัน	๑๒๕
ชุมชนม้ง อ.เวียงป่าเป้า	๑๖๘	ดั่งต่อง	๑๑๔
ชุมชนลัวะ อ.เวียงป่าเป้า	๒๘๐	เตหน่ากู	๑๕๒
ชุมชนลาหู่ อ.เมือง	๑๘๑	ทำนองการขับร้องเพลง โมะกั่วแก้วตัว	๑๔๘
ชุมชนลีซู อ.เมือง	๒๐๒	ทำนองการบรรเลงวงดนตรีอี๋เมี่ยน	๒๓๒
ชุมชนลีซู อ.แม่จัน	๒๐๓	ทำนองการอื้อทา	๑๕๙
ชุมชนลีซู อ.แม่ฟ้าหลวง	๒๐๑	ทำนองการฮ้องคาม	๑๑๘
ชุมชนลีซู อ.แม่สรวย	๒๐๔	ทำนองขับลื้อ สำเนียงเมืองยอง	
ชุมชนอาข่า อ.แม่ฟ้าหลวง	๒๒๓	ทำนองขับลื้อ สำเนียงสิบสองปันนา	
ชุมชนอี๋เมี่ยน อ.เมือง ใช้	๒๓๔ ๒๗๕	ทำนองบรรเลงโดยวงกลืนเมล คอนแทก	๒๕๐
ซอพม่า-ซอฮื้อ	๙๗	ทำนองเปอหน่าเนต (สำหรับเรียกช้าง)	๑๕๘
ชะก๊ว้น	๒๖๐	ทำนองเพลงร้อง อี๋เมี่ยน	๒๖๘
ชิง	๓๙	ทำนองเพลงร่าวงไตเงิน	๔๕
ชิง	๘๓	ทำนองร้องวงจ๊าดไตปานเก่า	๑๓๔
ชิง	๑๔๓	ทำนองสำหรับการฟ้อน	๑๐๙
ซื่อป้อ	๑๘๕	ทำนองเล่น	๕๐
ซูล์	๒๓๙	ทำนองแห่ครัวตาน	๑๑๐
เซาะ	๒๗๒	ทำนองแห่ทั่วไป	๑๑๐
ดนตรีของกลุ่มคนอีสาน	๒๘๒	โทรล	๒๔๑
ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ ขมุ	๒๓๕	นอ	๑๗๐
ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ ดาราอั้ง	๒๕๒	บทเพลงเตหน่ากู	๑๕๗
ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ ปืซู	๑๔๐	บทเพลงบรรเลงด้วยซื่อป้อ	๑๙๖
ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ ปวาเกอญอ	๑๕๑	บทเพลงบรรเลงด้วยผู้หลู	๑๙๗
ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ ม้ง	๑๖๑	บทเพลงบรรเลงด้วยหยื่อลู	๑๙๘
ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ ลัวะ	๒๗๐	บ่อฉ่อง	๒๑๖
ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ ลาหู่	๑๖๙	โบโลโก	๑๗๕
ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ ลีซู	๑๘๒		
ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ อาข่า	๒๐๖		

ปง	๒๗๕	เพลงร้อง อ้ายปา (การแบ่งปัน)	๒๒๑
ปราสาทไหว	๙๕	เพลงร้องอ้อมเง้ง	๒๕๓
ปัดตายา	๔๐	เพลงลาเจ้าซ้อล	๒๑๘
ปู้	๒๔๓	เพลงลาพี่ ซ่าทอ	๑๔๗
ปู้จุม	๗๑	พันติ	๒๒๕
ปี่แน	๙๒	มั่ง	๒๒๘
ปี่ลื้อ	๕๔, ๕๗	มอง	๑๒๘
เปอหน้าเนต (แตรเขาควาย)	๑๕๖	มองเซิง	๑๓๑
โปงลาง	๒๙๐	ระนาดเอก	๘๙
ผู้หลู	๑๘๘	ลาเจ้	๒๐๘
พินเปี้ยะ	๗๔	ลายเต้ยโขง	๒๙๖
พินเปี้ยะ	๗๐	ลายโปงลาง	๒๙๖
พินอีสาน	๒๘๗	แลกาซู้	๑๗๓
พิปะ	๒๑๔	แล้รู้	๑๗๖
เพลง “จ่ายปลั่ง”	๒๗๖	โล้ง	๒๓๘
เพลง ขลุ่ยแล็กาชูย	๑๗๙	วงกลองกันยาว	๑๒๕
เพลง เข่งกั่วลัว	๑๖๖	วงกลองยาว	๒๘๓
เพลง เพ็ อื้อ ซาซิเมโซะ	๑๗๘	วงกลืนเมล คอนแพรก	๒๓๖
เพลงขับร้อง “จ่ายปลั่ง”	๒๗๑	วงจ๊าดไตปานเก่า	๑๒๒
เพลงขับร้อง เต็ม	๒๓๗	วงดนตรีพิธีกรรมอ้าวเมียน	๒๒๔
เพลงขับร้องของลีซู โมะกั่วกั่วตัว	๑๘๓	วงดนตรีร้าววงไตเขิน	๓๖
เพลงขับร้องอาข่า	๒๐๗	วงดนตรีสำหรับแห่ประโคม	๑๔๐
เพลงไตหย่าโบราณ ตั้งต่อง	๑๑๖	วงดนตรีแห่ประโคม “จ๋อมครึงเปะ” ๒๗๑	
		วงปาดก้อง	๗๒
เพลงบรรเลงด้วย ซะอื้อ	๒๑๙	วงปี่จุม	๗๑
เพลงบรรเลงด้วย พิปะ	๒๒๐	วงโปงลาง	๒๘๒
เพลงบรรเลงยามค่ำคื่น คลายเหงาด้วยนือลู่		วงเพลงขับร้องปี่ซู	๑๔๒
	๒๑๙	วงมองเซิง	๑๒๔
เพลงบรรเลงวงแห่ดาราอั้ง	๒๖๖	วงสะล้อ ซึง ขลุ่ย	๗๒
เพลงปุมเป้ง	๙๔	วงหมอลำ	๒๘๔
เพลงแผง หู้ บา ปี่ ซู	๑๔๘	วงแห่ดาราอั้ง	๒๕๒

วาล์ว	๒๕๖
สะติง	๒๗๓
สล้อ	๘๐
เส้น	๓๗
หยื่อลู	๑๙๔
โหวด	๒๙๑
อ้าหา	๑๗๓
อัวเมียนโมย	๒๒๘
ฮอก	๔๓

ภาคผนวก ตารางแสดงการจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรี และเพลงขับร้องของกลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดเชียงราย

ชาติพันธุ์	เครื่องลม (Aerophone)	เครื่องสาย (Chordophone)	เครื่องเคาะ (Idiophone)	เครื่องหนัง (Membranophone)	เพลงร้อง (Vocal)
ไตจีน	-	ชิง	ปัดตายา ฮอก ฉ่าง	ก่อง	เส็น
ไตลื้อ	ปี่ลื้อ	-	-	-	ขับลื้อ
ไตยวน	ปี่จุม ขลุ่ยพื้นเมือง ปี่แน	พินเปี้ยะ ชิง สะล้อ	ระนาด ฆ้อง	กลองป่งโป้ง กลองเต่งถึง	ขับซอ
ไตยอง	-	-	ฉาบ โหม่ง	กลองหลวง กลองตะลัดปัด กลองซึ้งหม่อง กลองตัด	-
ไตหญา	-	ติ่งต่อง	-	-	ฮ้องคาม
ไตใหญ่	ปี่	ตะยอฮอร์น	มอง ฉ่าง มองเซิง	กลองมองเซิง กลองก้นยาว	เฮ็ด ความ
ปี่ซู	-	ชิง	โกโละ	กลองมาน	เพลงร้อง
ปวา เกอญอ	เปอหน้าเนต	เตหน้ากู	-	-	อือทา
ม้ง	เม้ง	-	-	-	-
ลาหู่	นอ อ้าทา แลกาซุ่ย แล้รู้	-	โบโลโก้ เค่วมา	แจะโอ่ว	กาเม่อเว
ลีซู	ฝูหลู หยื่อลู่	ซื่อป้อ	-	-	โมะกั่ว กั่วตัว

ชาติพันธุ์	เครื่องลม (Aerophone)	เครื่องสาย (Chordophone)	เครื่องเคาะ (Idiophone)	เครื่องหนัง (Membranophone)	เพลงร้อง (Vocal)
อาข่า	ลาเจ้ ฉือลุ ชะอ้อ พิปะ	-	บ่อฉ่อง	-	เพลงร้อง
อัวเมี่ยน	พันติ	-	มั่ง ฉ่าวเจ้ย	อัวเมี่ยนโมย	-
ขมุ	โล้ง ซูลร์ โทรลล์ ปี้	-	เกิลตอง คราบอ้าก	-	ตี๋ม
ดาราอั้ง	วาล์ว ชะกว้าน	ดั่ง	ดั่งกะนก โหม่งแรบ มะย๋าม อุ่มโหม่ง	กริ่งแมงโจ กริ่งแมงโซ้ง	อุ่มเจ้ง
ลัวะ	-	เซาะ สะติง	ใช้ ปง	คริ่ง	จ่ายปลั่ง หรือจ๋อย
อีสาน	แคน โหวด	พิณอีสาน	โปงลาง ก๊ับแก๊บ	กลองยาว	หมอลำ

ประวัติผู้วิจัย

ผู้วิจัย	ผู้ช่วยศาสตราจารย์องอาจ อินทนิเวศ
วุฒิการศึกษา	(คบ.) ดนตรี ภาควิชาดนตรี สถาบันราชภัฏเชียงใหม่ (ศศ.ม.) ดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล (ปร.ด) ดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล (กำลังศึกษา)
สถานที่ทำงาน	สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ สำนักวิชาสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย โทรศัพท์ ๐๕๓-๗๗๖๐๓๑ ต่อ ๑๖๑๕
ที่อยู่	๖๓ หมู่ ๖ ตำบลนางแล อำเภอเมือง จังหวัดเชียงราย
Email	inthaniwet@gmail.com