วงตึ่งโนง : กรณีศึกษาในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และลำพูน

นิรันดร์ ภักดี

งานวิจัยนี้ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ
กระทรวงศึกษาธิการ
ประจำปีงบประมาณ 2542
ISBN 974-04-1076-6

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

วงตึ่งโนง: กรณีศึกษาในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และลำพูน

ว่าที่ ร.ต. .....

นิรันดร์ ภักดี

ผู้วิจัย

.....

รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

.....

นายสุรัตน์ เขมาลีลากุล

B.M., M.M.

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

.....

ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรัณยานนท์

ค.บ., M.M.

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

.....

ศาสตราจารย์เลียงชัย ลิ้มล้อมวงศ์ Ph.D.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย

.....

นางวิภา คงคากุล

B.A., M.Mus., Ed.D. (Music Education)

ประธานคณะกรรมการประจำหลักสูตร

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรี

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

วงตึ่งโนง: กรณีศึกษาในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และลำพูน

ได้รับการพิจารณาให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรี

วันที่ 25 ธันวาคม พ.ศ. 2544

ว่าที่ ร.ต. .....

นิรันดร์ ภักดี

ผู้วิจัย

.....

รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

นายสุรัตน์ เขมาลีลากุล

B.M., M.M.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

นายปัญญา รุ่งเรือง

กศ.บ., ค.ม., Ph.D.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรัณยานนท์

ค.บ., M.M.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

ศาสตราจารย์เลียงชัย ลิ้มล้อมวงศ์ Ph.D.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

.....

รองศาสตราจารย์สุกรี เจริญสุข

กศ.บ., M.M.E., D.A. (Music)

ผู้อำนวยการ

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ เรื่อง "วงตึ่งโนง" ฉบับนี้ได้สำเร็จลุล่วงตามวัตถุประสงค์ไปได้ด้วยความช่วยเหลืออย่างดียิ่งของ รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรัณยานนท์ และอาจารย์สุรัตน์ เขมาลีลากุล กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ และ ดร. ปัญญา รุ่งเรือง กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้ช่วยให้ข้อเสนอแนะ ทำให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สมบูรณ์มากขึ้น และขอขอบพระคุณ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ ที่ได้สนับสนุนทุนในการวิจัยในครั้งนี้

ขอขอบพระคุณศาสตราจารย์เกียรติคุณมณี พยอมยงค์ ที่ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับบริบทของล้านนา ขอขอบคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ ที่ได้จุดประกายความคิด และชี้แนะแนวทางในการวิจัย ขอขอบพระคุณพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ พ่อครูวิเทพ กันธิมา สล่ากลองและศิลปินวงตึ่งโนง ทุกท่านที่ไม่ได้เอ่ยนามที่ได้ให้ข้อมูลให้กับผู้วิจัยด้วยดีตลอดมา

ขอขอบคุณอาจารย์จินดา เนื่องจำนงค์ ที่ช่วยวาดภาพลายเส้น อาจารย์อภิชาติ เดชสุภา ที่ได้ช่วยจัดการเรื่องคอมพิวเตอร์ และขอขอบคุณสำนักศิลปวัฒนธรรมที่ให้ใช้เครื่องคอมพิวเตอร์ ขอขอบคุณอาจารย์กรกานต์ พรหมเดเวช ช่วยตรวจเรื่องภาษา ขอขอบคุณอาจารย์ปราโมทย์ ที่คอยเตือนให้ทำงานและให้กำลังใจอยู่เสมอ และยุทธ ที่ได้มาช่วยจัดรูปแบบโน้ต ขอบคุณ ต๋องและพี่-น้อง ดนตรีวิทยารุ่น 4 ทุกคน ที่ได้ช่วยเหลือในการเรียน และการทำงานตลอดมา ขอขอบคุณสถาบันราชภัฏราชนครินทร์ ที่ได้สนับสนุนทุนในการศึกษา ขอขอบคุณคณาจารย์โปรแกรมวิชาดนตรี สถาบันราชภัฏราชนครินทร์ทุกท่านที่เป็นกำลังใจในการศึกษา

ขอบขอบคุณ ญาติพี่น้องทุกคนที่เป็นกำลังใจในการเรียนและการทำงานตลอดมา ขอขอบพระคุณ คุณพ่อมานพ คุณแม่อุไร ภักดี ที่ได้เป็นกำลังใจ และสนับสนุนให้ผู้วิจัยได้มีโอกาสในการศึกษาตลอดมา รวมทั้งได้อบรมสั่งสอนให้ผู้วิจัยมีความเพียรพยายามอย่างสูง ในการทำงานวิทยานิพนธ์ครั้งนี้ให้ประสบผลสำเร็จ

ขอบขอบคุณ สิบตำรวจโทหญิงศศิธร ภักดี ที่ช่วยพิมพ์ต้นฉบับงานวิจัย และเป็นกำลังใจช่วยเหลือ และอยู่เคียงข้างผู้วิจัยตลอดมา ทำให้ผู้วิจัยทำงานประสบผลสำเร็จ และน้องตัวโน้ต ซึ่งเป็นขวัญ และกำลังใจที่สำคัญยิ่ง ทำให้ผู้วิจัยมีกำลังใจ และตั้งใจทำงานจนประสบผลสำเร็จ

ด้วยอานิสงส์แห่งเสียง **"ม้อง-กลอง"** จาก **"วงตึ่งโนง"** และความดีของงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยขอบมอบให้ ญาติพี่น้อง ผองเพื่อน ครู อาจารย์ ทั้งที่ยังมีชีวิตอยู่ และที่ล่วงลับไปแล้ว ให้ได้รับถ้วนทั่วทุกคน

นิรันดร์ ภักดี

4136029 MSMS/M : สาขาวิชา : ดนตรี : ศศ.ม. (ดนตรี)
คำสำคัญ : วงตึ่งโนง/ เครื่องดนตรี / กลองแอว / องค์จังหวะ

นิรันดร์ ภักดี : วงตึ่งโนง: กรณีศึกษาในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และลำพูน (TUENG – NONG, TRADITIONAL MUSIC OF LANNA, A CASE STUDY IN CHIANGMAI AND LUMPHUN REGION.) คณะกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ : ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม., สุรัตน์ เขมาลีลากุล B.M., M.M. อนรรฆ จรัณยานนท์ ค.บ., M.M., 349 หน้า ISBN 974-04-1076-6

วิทยานิพนธ์เรื่อง วงตึ่งโนง จัดทำขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา และบทบาทของวงตึ่งโนงในสังคมของชาวล้านนา เพื่อศึกษาเครื่องดนตรีและการประสมวงตึ่งโนง และเพื่อวิเคราะห์แนวดำเนินทำนอง แนวดำเนินจังหวะ และความสัมพันธ์ระหว่างทำนองและจังหวะ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ และใช้แนวทางการศึกษาทางมานุษยดนตรีวิทยา ในการเก็บรวบรวมข้อมูล และการวิเคราะห์ข้อมูล ผลการวิจัย พบว่า

1. ประวัติความเป็นมาของวงตึ่งโนง มีประวัติความเป็นมาตั้งแต่สมัยพญามังราย และมีพัฒนาการต่อเนื่องมาจนถึงสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี สมัยนี้มีการปรับปรุงพัฒนารูปแบบเป็นวงตึ่งโนงที่สมบูรณ์ และใช้ในบทบาทที่ชัดเจนจนถึงปัจจุบัน บทบาทของวงตึ่งโนงมีบทบาทในการบรรเลงเป็นพุทธบูชา บทบาทสำหรับประกอบการแห่ บทบาทสำหรับประกอบการฟ้อน การประชาสัมพันธ์ การเป็นสัญลักษณ์ของล้านนา การประกวดวงตึ่งโนง บทบาทในด้านธุรกิจการท่องเที่ยว บทบาทในการขัดเกลาสังคม และเป็นการจัดระเบียบสังคม

2. เครื่องดนตรี และการประสมวงตึ่งโนง พบว่า ในวงตึ่งโนงประกอบด้วยเครื่องดนตรี คือ กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องอุ้ย ฆ้องโหย้ง สว่า แนหน้อย และแนหลวง การประสมวงของเครื่องดนตรีเน้นความสำคัญของความสัมพันธ์ของเสียงดนตรีทั้งวง คือ กลองแอวกับฆ้องอุ้ย ฆ้องอุ้ยกับฆ้องโหย้ง และกลองตะหลดปดกับฆ้องโหย้ง

3. แนวดำเนินทำนอง และแนวดำเนินจังหวะ พบว่า โครงสร้างทำนองวงตึ่งโนงบรรเลงเพลงแหย่งหลวง แนหน้อยมีพิสัยกว้างกว่าแนหลวง รูปร่างทำนองเป็นรูปฟันปลา มีทิศทางการเคลื่อนที่จากศูนย์กลางเสียงผ่านโน้ตรองอื่น ๆ มีการแปรทำนองจากเพลงปราสาทไหว แนวทำนองเป็นกลุ่มเสียงเฉพาะตัว แนหน้อย และแนหลวงมีความสัมพันธ์กันคือ การเลียน การเคลื่อนที่ทิศทางเดียวกัน และการเคลื่อนที่ตรงกันข้ามกัน องค์จังหวะแห่ตึ่งโนง และกระสวนจังหวะ ประกอบด้วย องค์จังหวะนำ องค์จังหวะหลัก และองค์จังหวะลงจบ มีอัตราจังหวะ $\frac{4}{4}$ เป็นหลัก อัตราความเร็วเฉลี่ย M.M. = 41-42 (♩ = 41-42)

4136029 MSMS/M : MAJOR : MUSIC : M.A. (MUSIC)
KEY WORDS : TUENG-NONG / MUSICAL INSTRUMENTS / KLONG-AEO / RHYTHMIC ORGANIZATION

NIRAN PHAKDEE: TUENG-NONG: TRADITIONAL MUSIC OF LANNA, A CASE STUDY IN CHIANGMAI AND LAMPHUN REGION. THESIS ADVISORS: NARONGCHAI PIDOKRAJT, B.Ed., M.Ed., M.A. SURAT KEMALEELAKUL, B.M., M.M. ANAK CHARANYANANDA, B.M., M.M. (MUSICOLOGY). 349 p. ISBN 974-04-1076-6

The objective of this research is to study the history of Tueng-Nong and its role in the socioculture of Lanna, the physical structure of the musical instruments and the musical arrangement of Tueng-Nong. The research analyzes the melodic line and rhythmic organization of Tueng-Nong and examines the relationship between the melodic line and rhythmic organization through a qualitative approach and ethnomusicological approach. The research revealed that:

1. There is no historical record of the origin of Tueng-Nong. It can be assumed that during the reign of Praya Mangrai (King Mangrai), a record of Tueng-Nong was found. And then there was a continous development until the reign of Princess Dararatsami. It was improved and developed into the exact format that is used now. Tueng-Nong has numerous functions: as a religious offering to the Lord Bhudda, as a part of a musical procession of Lanna Dancing, in public relations, as a symbol of Lanna, as a Tueng-Nong contest, in the tourism industry and as a means of socialization and social organization.

2. Tueng-Nong is composed of the following musical instruments: klong-aeo (goblet shape drum), klong-talodpod (cylindrical drum), gong-ui (large gong), gong-yong (middle gong), S-wa (large cymbals), nea-noi and nea-luang (shawm). The instruments combine to form important relationships: klong-aeo and gong-ui, gong-ui and gong-yong, klong-talodpod and gong-yong.

3. An analysis the melodic line and the rhythmic organization as certained the melodic structure of Tueng-Nong playing Plang-Yaeng Luang. The range of nea-noi is wider than that of the nea-luang, The melodic contour is a saw-tooth shape with a melodic progression from the tone centre to the climax passing the other notes. It varies from the Plang-Prasathwai, especially in the melodic line. The relationship between nea-noi and nea-luang is based on imitation, similar motion, and contrary motion. The rhythmic organization is a composite introduction, main rhythmic organization, and the ending. Its Meter is $\frac{4}{4}$ and M.M.= 41-42. (♩ = 41-42)

สารบัญ

หน้า

กิตติกรรมประกาศ..... ค

บทคัดย่อภาษาไทย..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

สารบัญภาพ..... ฌ

สารบัญแผนภาพ..... ฎ

สารบัญตาราง..... ฏ

บทที่ 1 บทนำ..... 1

1.1 ความสำคัญและที่มาของหัวข้อวิจัย..... 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย..... 3

1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 3

1.4 ขอบเขตในงานวิจัย..... 4

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น..... 4

1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ..... 4

บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรม..... 6

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา 6

2.1.1 แนวคิดและทฤษฎีการศึกษาทางมานุษยดนตรีวิทยา..... 6

2.1.2 แนวคิดและทฤษฎีในการจัดแบ่งหมวดหมู่เครื่องดนตรี..... 9

2.1.3 ทฤษฎีเกี่ยวกับระบบเสียงเครื่องดนตรี และอุโฆษวิทยา 10

2.1.4 ทฤษฎีการวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยา..... 16

2.2 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง..... 20

2.2.1 ความเป็นมาของล้านนา..... 20

2.2.2 จังหวัดเชียงใหม่ และจังหวัดลำพูน..... 27

2.2.3 วัฒนธรรมล้านนา..... 29

2.2.4 ดนตรีล้านนา..... 32

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

2.2.5 กลองในวัฒนธรรมล้านนา..... 39
2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 42

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย..... 46
3.1 การวางแผนงานเบื้องต้น..... 46
3.2 การรวบรวมข้อมูล..... 48
3.3 การวิเคราะห์ข้อมูล..... 50

บทที่ 4 ประวัติความเป็นมา และบทบาทของวงตึ่งโนงในสังคมของชาวล้านนา..... 52
4.1 ลักษณะของวงตึ่งโนง..... 52
4.2 ประวัติวงตึ่งโนง..... 53
4.3 ความเป็นมาของวงตึ่งโนง..... 55
4.4 พัฒนาการของวงตึ่งโนง..... 63
4.5 บทบาทของวงตึ่งโนง..... 68

บทที่ 5 เครื่องดนตรีและการประสมวงตึ่งโนง..... 84
5.1 เครื่องดนตรีในวงตึ่งโนง..... 84
5.1.1 กลองแอว..... 84
5.1.2 กลองตะหลดปด.....121
5.1.3 ฆ้องอุ้ยและฆ้องโหย้ง.....125
5.1.4 สว่า..... 130
5.1.5 แนหน้อยและแนหลวง..... 132
5.2 การประสมวงตึ่งโนง..... 152

บทที่ 6 แนวดำเนินทำนอง และจังหวะของวงตึ่งโนง..... 163
6.1 แนวดำเนินทำนอง (Melodic Line).....166
6.1.1 โครงสร้างของทำนอง (Melodic Structure)..... 166
ก. พิสัย..... 166

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

ข. รูปร่างของทำนอง และทิศทางการเคลื่อนที่..... 175
6.1.2 การแปรทำนอง..... 182
6.1.3 กลุ่มเสียงและการเปลี่ยนกลุ่มเสียง..... 187
6.1.4 ความสัมพันธ์ระหว่างแนหน้อย และแนหลวง..... 198
6.2 แนวดำเนินจังหวะ (Rhythmic Organization)..... 203
6.2.1 องค์จังหวะแห่ตึ่งโนง..... 203
6.2.2 อัตราจังหวะ (Meter)..... 220
6.2.3 อัตราความเร็ว (Tempo)..... 221
6.2.4 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern)..... 222
ก. กลองแอว..... 222
ข. กลองตะหลดปด..... 234
ค. สว่า..... 242
ง. ฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้ง..... 246
6.2.5 อัตราความสั้นยาวของจังหวะ (Rhythmic Duration)..... 247
6.3 ความสัมพันธ์ระหว่างทำนอง และจังหวะ..... 248

บทที่ 7 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ..... 252
7.1 สรุปผลการวิจัย..... 252
7.2 อภิปรายผล..... 258
7.3 ข้อเสนอแนะ..... 266

บรรณานุกรม..... 268
บุคลานุกรม..... 275
ภาคผนวก..... 278
ประวัติผู้วิจัย..... 338
Executive Summary..... 339

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 แผนที่จังหวัดเชียงใหม่ และลำพูน แสดงขอบเขตการวิจัย..... 47
ภาพที่ 2 วงตึ่งโนงประกอบการฟ้อนรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว..... 67
ภาพที่ 3 การฟ้อนถวายองค์พระธาตุหริภุญชัย..... 69
ภาพที่ 4 หอพระอุปคุตในงานปอยหลวง วัดสันดอนมูล อ.สารภี จ.เชียงใหม่..... 70
ภาพที่ 5 คณะศรัทธาวัดขัวมุง แห่ต้นครัวตานเข้าวัด..... 73
ภาพที่ 6 ช่างฟ้อนเด็กในงานปอยหลวงวัดไชยสถาน อ.สารภี จ.เชียงใหม่..... 78
ภาพที่ 7 การประกวดวงตึ่งโนง ปี 2542 ณ ข่วงประตูท่าแพ เชียงใหม่.....81
ภาพที่ 8 กลองสิ้งหม้อง.....89
ภาพที่ 9 การแข่งขันกลองแอว วัดพระสิงห์วรมหาวิหาร..... 91
ภาพที่ 10 กลองแอวเสียงหน้อย (เก่า) เสียงกลาง และเสียงใหญ่ (ใหม่).....97
ภาพที่ 11 กลองแอวหลวง วัดพระบาทตากผ้า และวัดดาราภิมุข..... 98
ภาพที่ 12 รูปแบบและโครงสร้างกลองแอว..... 99
ภาพที่ 13 ไหกลองรูปทรงหัวปลี..... 100
ภาพที่ 14 ไหกลองรูปทรงบ่ะฟักหม่น..... 100
ภาพที่ 15 ไหนั่ง.....101
ภาพที่ 16 เหงือกตั๋งหม้อ..... 101
ภาพที่ 17 เหงือกออง.....102
ภาพที่ 18 สัดส่วนภายในไหกลองแอว..... 111
ภาพที่ 19 การขึงตากหน้ากลอง.....114
ภาพที่ 20 พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ กำลังขูดหนังหน้ากลอง.....115
ภาพที่ 21 พ่อเลาแก้ว พิมสาร กำลังผสมจ่ากลอง.....117
ภาพที่ 22 พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ ติดจ่ากลองก่อนการประกวดวงตึ่งโนง..... 119
ภาพที่ 23 รูปแบบและโครงสร้างของกลองตะหลดปด.....122
ภาพที่ 24 ลักษณะทางกายภาพฆ้องโหย้ง.....128
ภาพที่ 25 ลักษณะทางกายภาพของฆ้องอุ้ย.....129
ภาพที่ 26 ลักษณะทางกายภาพของสว่า.....131

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่ 27 รูปแบบและโครงสร้างของแนหน้อย และแนหลวง.....134
ภาพที่ 28 ท่อนไม้สำหรับทำเลาแน.....136
ภาพที่ 29 เครื่องมือสำหรับเจาะ และตกแต่งภายในเลาแน..... 137
ภาพที่ 30 กล่องเก็บลิ้นแน ครูวิเทพ กันธิมา..... 142
ภาพที่ 31 เครื่องโมโนคอร์ด.....144

สารบัญแผนภาพ

หน้า

แผนภาพที่ 1 แสดงลักษณะการศึกษาทางมานุษยดนตรีวิทยา..... 7
แผนภาพที่ 2 แสดงการผสมผสานทางวัฒนธรรมล้านนา..... 62
แผนภาพที่ 3 แสดงรูปแบบการจัดขบวนแห่ในงานปอยหลวงของคณะหัววัด..... 75
แผนภาพที่ 4 แสดงรูปแบบการจัดขบวนแห่ในงานขันโตก..... 76
แผนภาพที่ 5 แสดงรูปแบบการจัดขบวนแห่รับเสด็จ รัชกาลที่ ๗..... 77
แผนภาพที่ 6 แสดงขั้นตอนการทำลิ้นแน..... 141
แผนภาพที่ 7 แสดงค่าเซนต์ระบบแบ่งเท่า.....144
แผนภาพที่ 8 แสดงระบบเสียงแนหน้อย ครูวิเทพ กันธิมา.....146
แผนภาพที่ 9 แสดงระบบเสียงแนหน้อย นายบุญยิ่ง กันธวงค์.....147
แผนภาพที่ 10 แสดงระบบเสียงแนหน้อย นายรักเกียรติ จันทร์ก้อน: เลาที่ 1..... 148
แผนภาพที่ 11 แสดงระบบเสียงแนหน้อย นายรักเกียรติ จันทร์ก้อน: เลาที่ 2..... 149
แผนภาพที่ 12 แสดงระบบเสียงแนหน้อย นายสุวรรณ บุญยศยิ่ง.....150
แผนภาพที่ 13 แสดงระบบเสียงแนหลวง ครูวิเทพ กันธิมา..... 151
แผนภาพที่ 14 แสดงระบบเสียงแนหลวง นายอรรถพงษ์ แก้วสมุทร..... 152
แผนภาพที่ 15 แสดงรูปแบบการจัดวงตึ่งโนงในอดีต.....154
แผนภาพที่ 16 แสดงรูปแบบการจัดวงตึ่งโนงในปัจจุบัน..... 155
แผนภาพที่ 17 แสดงวงจรจังหวะขององค์จังหวะแห่ตึ่งโนง.....156
แผนภาพที่ 18 แสดงความสัมพันธ์ของเสียงดนตรีในวงตึ่งโนง.....160
แผนภาพที่ 19 แสดงความสัมพันธ์ของอัตราความสั้นยาวของเครื่องดนตรีในวงตึ่งโนง.....247

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุกับลักษณะของเสียง..... 13

ตารางที่ 2 แสดงระยะห่างระหว่างระดับเสียงในบันไดเสียงเมเจอร์ในระบบเซนต์ของ A.J.Ellis..... 13

ตารางที่ 3 แสดงลำดับขั้นการปกครองอาณาจักรล้านนาของราชวงศ์มังราย..... 26

ตารางที่ 4 แสดงลำดับเจ้าผู้ครองเมืองเชียงใหม่ในตระกูลเจ้าเจ็ดตน..... 26

ตารางที่ 5 แสดงระบบเสียงแนหน้อย ครูวิเทพ กันธิมา..... 146

ตารางที่ 6 แสดงระบบเสียงแนหน้อย นายบุญยิ่ง กันธวงศ์..... 147

ตารางที่ 7 แสดงระบบเสียงแนหน้อย นายรักเกียรติ จันทร์ก้อน : เลาที่ 1..... 148

ตารางที่ 8 แสดงระบบเสียงแนหน้อย นายรักเกียรติ จันทร์ก้อน : เลาที่ 2..... 149

ตารางที่ 9 แสดงระบบเสียงแนหน้อย นายสุวรรณ บุญยศยิ่ง..... 150

ตารางที่ 10 แสดงระบบเสียงแนหลวง ครูวิเทพ กันธิมา..... 151

ตารางที่ 11 แสดงระบบเสียงแนหลวง นายอรรถพงษ์ แก้วสมุทร..... 151

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความสำคัญและที่มาของหัวข้อวิจัย

อาณาจักรล้านนาเริ่มก่อตั้งเมื่อราวพุทธศตวรรษที่ 19 ในบริเวณพื้นที่ภาคเหนือตอนบนของประเทศไทย รวมทั้งดินแดนบางส่วนของประเทศพม่า จีน และลาว ชนกลุ่มต่าง ๆ ที่อาศัยในอาณาจักรล้านนามีความสัมพันธ์กันทั้งในทางการเมือง เชื้อชาติ ประเพณี และศิลปวัฒนธรรม โดยมีเมืองเชียงใหม่เป็นศูนย์กลาง จากพื้นฐานทางประวัติศาสตร์อันยาวนานที่ผ่านมาเป็นเบ้าหลอมให้ผู้คนในดินแดนแห่งนี้มีแบบแผนทางศิลปะ วัฒนธรรม ประเพณี และวิถีชีวิตที่มีลักษณะเป็นของตนเอง ซึ่งมีความแตกต่างไปจากดินแดนอื่น ๆ (สุรพล ดำริห์กุล, 2539: 8-9)

อาณาจักรล้านนาเคยตกอยู่ภายใต้อิทธิพลของอำนาจรัฐอื่นมาบ้าง แต่ไม่ทำให้สภาพความเจริญรุ่งเรืองทางด้านวัฒนธรรมล้านนาด้อยลงไป วัฒนธรรมล้านนาต่าง ๆ ยังคงเป็นเอกลักษณ์ของล้านนาที่น่าภาคภูมิใจ คือ ด้านภาษา ขนบธรรมเนียม ประเพณี ศิลปะ ดนตรี ฯลฯ (ยงยุทธ ธีรศิลป และทวีศักดิ์ ปิ่นทอง, 2535: ไม่ปรากฏเลขหน้า) ดนตรีในล้านนาเป็นดนตรีที่มีบทบาทสอดคล้องกับความประสงค์ของสังคม ซึ่งมีส่วนกำหนดคุณสมบัติของเสียงเครื่องดนตรีให้เป็นไปตามความประสงค์นั้น ๆ นอกจากนี้ ค่านิยมของสังคมล้านนามีส่วนกำหนดความไพเราะที่เป็นอุดมคติไว้อีกด้านหนึ่งด้วยความประสงค์ของสังคม ค่านิยมด้านความไพเราะ และความรู้ด้านสวนศาสตร์ (Acoustics) ของช่างทำเครื่องดนตรี หรือ “สล่า” ได้ผนวกเข้าเป็นสูตร หรือเกณฑ์ในการกำหนดรูปแบบ และวัสดุของเครื่องดนตรีล้านนาในที่สุด (ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์, 2539: 131)

เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี คือ กลอง และฆ้อง มีเสียงที่แสดงความอบอุ่น มีพลังอำนาจเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทสำคัญในการประกอบการแสดง และแทรกอยู่ในบริบททางวัฒนธรรมของล้านนา ฆ้องเป็นเครื่องดนตรีที่ทำด้วย “โลหะ” และโลหะเป็นสมบัติของ “ผู้นำ” โลหะเป็นเรื่องของความยิ่งใหญ่ และศักดิ์สิทธิ์ ดังที่ สุจิตต์ วงษ์เทศ (2532: 99) กล่าวว่า “เครื่องมือตระกูลฆ้องในยุคแรก ๆ เป็นของชั้นสูงที่ศักดิ์สิทธิ์ ผู้คนทั่วไปไม่มีครอบครองเป็นสมบัติส่วนตัว แต่จะเป็นสมบัติส่วนรวมของของเผ่าพันธุ์ที่หัวหน้าชนเผ่าหรือกษัตริย์เท่านั้นที่จะมีได้” จะเห็นได้ว่าฆ้องเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ได้หลายวัตถุประสงค์

กลองเป็นเครื่องดนตรีที่มีความเกี่ยวพันกับผู้คนในสังคมไทยมาก กลองรูปแบบต่าง ๆ เป็นเครื่องดนตรีที่แพร่กระจายเข้าไปทั่วทุกท้องถิ่น และมีบทบาทต่อการนำมาใช้ร่วมกับการดำเนินกิจกรรมในชีวิตตั้งแต่เกิดจนตาย. บางท้องถิ่นกลองอาจถูกจำกัดบทบาทหน้าที่เอาไว้เพียงน้อยนิด แต่บางท้องที่ก็ให้ความสำคัญกับกลองอย่างมาก (อานันท์ นาคคง, 2537: 6-7) กลองมักใช้คู่กับฆ้อง เนื่องจากเสียงของกลอง และฆ้องมีลักษณะเป็นผู้นำ กลองกับฆ้องจึงเป็นเครื่องดนตรีที่ใกล้ชิดกันมาก ดังมีคำกล่าวที่ว่า "มีฆ้องย่อม มีกลอง" (ท้าวฮุ่งหรือเจือง อ้างใน สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2532: 94) กลองต่าง ๆ เมื่อผู้สร้างจัดการสร้างเสร็จเรียบร้อยแล้ว ต้องมีการขึ้นเสียง (Tuning System) มีการควบคุมคุณภาพเสียง (Tone Quality) และมีการบำรุงรักษาที่ดี เพื่อให้ได้เสียงที่ดี หรือมีความไพเราะตามความต้องการของตนเองหรือของกลุ่ม

เครื่องดนตรีล้านนาเป็นเครื่องดนตรีในประเพณีท้องถิ่น (Local Traditional Musical Instruments) ที่สะท้อนให้เห็นค่านิยมในเชิงอนุรักษ์นิยมอย่างชัดเจน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านคุณสมบัติของเสียงเครื่องดนตรี และความไพเราะตามคตินิยมเดิม ซึ่งกลายเป็นเกณฑ์กำหนดคุณลักษณะต่าง ๆ ของเครื่องดนตรี เกณฑ์เหล่านี้ ทำให้เกิดภูมิปัญญาท้องถิ่นที่ว่าด้วยคุณสมบัติทางสวนศาสตร์ของวัตถุต่าง ๆ ซึ่งเมื่อผสานเข้ากับฝีมือทางช่างแล้วได้ช่วยอนุรักษ์กระบวนการผลิต และรูปแบบของเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาให้คงอยู่จนถึงปัจจุบัน โดย ธีรยุทธ ยวงศรี (2540: 1-2) ได้กล่าวว่า "เครื่องดนตรีของล้านนามีหลายประเภท โดยมีหน้าที่ และบทบาทในการประกอบการแสดง หรือเป็นลักษณะของวงแห่ในงานประเพณีต่าง ๆ โดยมีรูปแบบมาตั้งแต่ในอดีต...และเครื่องดนตรีที่ใช้ประสมวงแต่ละครั้ง น่าจะประกอบด้วย ฆ้อง กลอง ปี่ และเครื่องประกอบจังหวะบางอย่างเป็นหลัก โดยไม่สามารถระบุจำนวนได้"

ศิลปการแสดง และดนตรีของล้านนามีหลายประเภท เช่น การฟ้อนเมืองต่าง ๆ ประกอบวงตึ่งโนง การขับซอประกอบวงปี่จุม การฟ้องเจิงก่อนการตีกลองสะบัดชัย ฯลฯ ดังมีคำโคลง "ม่วนแบบหมะเก่า" ของกวีปีอด ได้ชี้แนะ จำแนกให้เห็นถึงการละเล่น ดนตรีพื้นบ้าน และลีลาการแสดงของศิลปะล้านนาไว้ค่อนข้างชัดเจน ดังนี้

"...เต๊ะแม่***ตบหมะผาบ***ซ้อน ***มองเซิง***
ซอสอดเสียง***ปี่***เขิง ม่วนแต๊
ตึ่งโนงทะเถิดเทิง ***แน สว่า*** ซอนเนอ
ซึง ขลุ่ย สะล้อฮ้อแฮ้ ม่วนล้ำนนถิ..."

(สำนักงานประถมศึกษาจังหวัดเชียงใหม่, 2539: 138)

จากโคลงได้กล่าวถึงศิลปะการแสดง และดนตรีของล้านนาหลากหลายประเภทที่มีความสำคัญ และมีความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมประเพณีในสังคมล้านนาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ลักษณะ

ของดนตรีล้านนาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ (2542: สัมภาษณ์) ได้กล่าวว่า "เครื่องดนตรีของล้านนาเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เฉพาะกิจกรรมใดกิจกรรมหนึ่งเท่านั้น เช่น วงตึ่งโนง ใช้ประกอบการฟ้อนเมืองเพื่อร่วมขบวนแห่ในงานบุญ หรืองานมงคลต่าง ๆ วงปี่จุมก็ใช้ประกอบการขับซอ จะไม่มีการนำเครื่องดนตรีหรือวงดนตรีเหล่านี้ไปใช้ในกิจกรรมอื่น ๆ ที่ไม่เกี่ยวข้อง เช่น งานศพ เป็นต้น

วงตึ่งโนง เป็นวงแห่ที่ใช้ประกอบการฟ้อนเมือง คือ ฟ้อนเล็บ และฟ้อนเทียน เพื่อประกอบในขบวนแห่ในงานที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมประเพณีต่าง ๆ ของล้านนา เช่น งานปอยหลวง เป็นต้น เครื่องดนตรีในวงตึ่งโนงประกอบด้วย กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องโหย้ง ฆ้องอุ้ย สว่า แนหน้อย และแนหลวง ในปัจจุบันสล่าทำเครื่องดนตรีของล้านนาสามารถทำเครื่องดนตรีเหล่านี้ เพื่อใช้บรรเลงด้วยภูมิปัญญาของตนเอง

วงตึ่งโนง เป็นวงดนตรีที่ถ่ายทอดเสียงจากเครื่องดนตรีประเภท กลอง ฆ้อง และแน เป็นเครื่องดนตรีหลัก ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาถึงลักษณะต่าง ๆ ของวงตึ่งโนง ทั้งบริบท และคุณลักษณะทางดนตรีของวงตึ่งโนง จึงกำหนดหัวข้อ "วงตึ่งโนง: กรณีศึกษาในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ และลำพูน" ขึ้นเพื่อศึกษา ผู้วิจัยมั่นใจว่าผลการศึกษาจะทำให้ทราบประวัติความเป็นมาและบทบาทของวงตึ่งโนง เครื่องดนตรี ลักษณะเฉพาะของแนวดำเนินทำนอง จังหวะ และความสัมพันธ์ระหว่างทำนอง และจังหวะ เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาดนตรีของล้านนา และเพื่อเป็นประโยชน์ในการศึกษาทางมานุษยดนตรีวิทยา โดยเฉพาะดนตรีของล้านนาต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์

1.2.1 เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของวงตึ่งโนง

1.2.2 เพื่อศึกษาบทบาทของวงตึ่งโนงในสังคมของชาวล้านนา

1.2.3 เพื่อศึกษาเครื่องดนตรี และการประสมวงตึ่งโนง

1.2.4 เพื่อวิเคราะห์แนวดำเนินทำนอง จังหวะ และความสัมพันธ์ระหว่างทำนอง และจังหวะ

1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.3.1 ทราบประวัติความเป็นมาของวงตึ่งโนง

1.3.2 ทราบบทบาทของวงตึ่งโนงในสังคมของชาวล้านนา

1.3.3 ทราบลักษณะของเครื่องดนตรี และการประสมวงตึ่งโนง

1.3.4 ทราบคุณลักษณะของแนวดำเนินทำนอง จังหวะ และความสัมพันธ์ระหว่างทำนองและจังหวะ

1.3.5 เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาดนตรีของล้านนา

1.3.6 เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาทางดนตรีวิทยา และมานุษยดนตรีวิทยา

1.4 ขอบเขตในงานวิจัย

ในงานวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตในงานวิจัย ผู้วิจัยใช้เกณฑ์ในการเลือกพื้นที่ศึกษาวิจัย ดังนี้

- มีบริบททางดนตรีที่เกี่ยวข้องกับวงตึ่งโนง เช่น กลองหลวง และการฟ้อนเมือง
- มีวัฒนธรรมประเพณีที่มีรูปแบบเดียวกัน
- อยู่ในภูมิประเทศที่เป็นพื้นราบผืนเดียวกัน

จากเกณฑ์ดังกล่าว ผู้วิจัยเลือกขอบเขตในการวิจัย คือ ภายในเขตอำเภอเมือง อำเภอสารภี อำเภอสันกำแพง อำเภอสันทราย อำเภอดอยสะเก็ด อำเภอแม่ริม อำเภอหางดง อำเภอสันป่าตอง จังหวัดเชียงใหม่ และภายในเขตอำเภอเมือง อำเภอป่าซาง อำเภอบ้านธิ จังหวัดลำพูน ดังภาพที่ 1 แผนที่จังหวัดเชียงใหม่ และลำพูน แสดงขอบเขตการวิจัย หน้า 47

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

ในงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยกำหนดข้อตกลงเบื้องต้น ดังนี้

1.5.1 โน้ตเพลงที่ใช้วิเคราะห์เป็นการบันทึกด้วยระบบดนตรีสากล (Western Notation) โดยเป็นการถอดเทปจากการบันทึกในการเก็บข้อมูลภาคสนาม

1.5.2 ใช้หลักการวิเคราะห์ตามหลักวิชาดนตรีวิทยา สำหรับการวิเคราะห์แนวดำเนินทำนอง และจังหวะ

1.5.3 การศึกษาระบบเสียงของเครื่องดนตรี ศึกษาเฉพาะแนหน้อย และแนหลวง เท่านั้น โดยใช้เครื่องโมโนคอร์ดในการวัด และวิเคราะห์ระบบเสียงด้วยระบบเซนต์ (Cent)

1.5.4 ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้ชื่อเฉพาะถิ่นของดนตรีของล้านนาที่ใช้เรียกเครื่องดนตรีและส่วนประกอบต่าง ๆ ของเครื่องดนตรี โดยได้อธิบายในอภิธานศัพท์ในภาคผนวก

1.5.5 ในการวิเคราะห์แนวดำเนินทำนอง วิเคราะห์จากแนวดำเนินทำนองของแนหน้อย และแนหลวง

1.5.6 ในการวิเคราะห์แนวดำเนินจังหวะ วิเคราะห์แนวดำเนินจังหวะของเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ คือ กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องโหย้ง ฆ้องอุ้ย และสว่า

1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ

ผู้วิจัยได้จัดเรียงลำดับคำนิยามศัพท์เฉพาะทางดนตรีที่ใช้ในการวิเคราะห์ตามลำดับตัวอักษร ดังนี้

- **การแปรทำนอง** (Variation) หมายถึง การดัดแปลงทำนองหลัก
- **กลุ่มเสียง** (Mode) หมายถึง กลุ่มเสียงการบรรเลงของแนวดำเนินทำนอง
- **แนวดำเนินจังหวะ** หมายถึง การดำเนินจังหวะของเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ คือ กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องโหย้ง ฆ้องอุ้ย และสว่า
- **แนวดำเนินทำนอง** หมายถึง การดำเนินทำนองของแนหน้อย และแนหลวง
- **พิสัย (Range)** หมายถึง ช่าวกว้างของระดับเสียงในการดำเนินทำนองเพลง กำหนดระหว่างระดับเสียงต่ำสุดกับสูงสุด
- **ศูนย์กลางเสียง** (Tone Centre) หมายถึง ระดับเสียงสำคัญของแนวดำเนินทำนอง
- **องค์จังหวะ** (Rhythmic Organization) หมายถึง แนวดำเนินจังหวะของเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ที่มีความสมบูรณ์ในองค์จังหวะหนึ่งชุด ประกอบด้วยเสียงจากเครื่องดนตรีในวงตึ่งโนง คือ กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องโหย้ง ฆ้องอุ้ย และสว่า
- **อุโมษวิทยา** (Acoustics) หมายถึง หลักวิชาที่ว่าด้วยการศึกษาเรื่องของเสียง

บทที่ 2
การทบทวนวรรณกรรม

การศึกษาวิจัยเรื่อง "วงตึ่งโนง: กรณีศึกษาในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ และลำพูน" ผู้วิจัยได้ศึกษาทบทวนวรรณกรรมเกี่ยวกับแนวคิดและทฤษฎี สารัตถะ เอกสารงานและงานวิจัยต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำมาใช้เป็นกรอบแนวคิดในการศึกษาวิจัย โดยแบ่งเป็นประเด็น ดังนี้

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา

2.2 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา แบ่งเป็นประเด็น ดังนี้

2.1.1 แนวคิดและทฤษฎีการศึกษาทางมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology)

2.1.2 แนวคิดและทฤษฎีในการจัดแบ่งหมวดหมู่เครื่องดนตรี

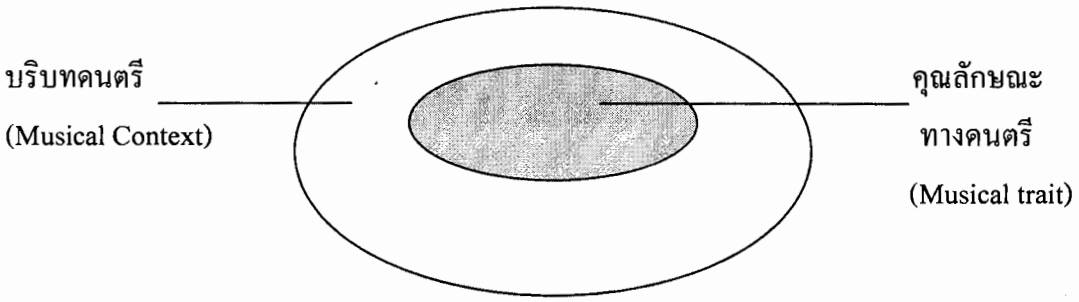
2.1.3 ทฤษฎีเกี่ยวกับระบบเสียงเครื่องดนตรี และอุโฆษวิทยา

2.1.4 ทฤษฎีการวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยา

2.1.1 แนวคิดและทฤษฎีการศึกษาทางมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology)

งานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยใช้แนวคิดและทฤษฎีในการศึกษาทางมานุษยดนตรีวิทยา ในการศึกษาวิจัย ซึ่ง ปัญญา รุ่งเรือง (2544: สัมภาษณ์) กล่าวว่า มานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) หมายถึง การศึกษาดนตรีในแง่วัฒนธรรมของมนุษย์ คือ ศึกษาตัวดนตรีในแง่ของดุริยางควิทยา (Musicology) และศึกษาบทบาทหน้าที่ของดนตรีในสังคม โดยศึกษาว่ามนุษย์ในสังคมนั้น ๆ คิดสร้างดนตรีอย่างไร ใช้ดนตรีอย่างไร ดนตรีเปลี่ยนแปลงไปอย่างไร ตลอดจนความสัมพันธ์ทางดนตรีกับวัฒนธรรมอื่น ๆ และวิธีการศึกษาใช้การศึกษาภาคสนามเป็นสำคัญ จากแนวคิดดังกล่าว การศึกษาวิจัยทางมานุษยดนตรีวิทยาต้องศึกษาทั้งตัวดนตรี หรือคุณลักษณะทางดนตรี (Musical Trait) และบริบททางดนตรี (Musical Context) ดังแผนภาพที่ 1

<u>แผนภาพที่ 1</u> แสดงลักษณะการศึกษาทางมานุษยดนตรีวิทยา



จากแผนภาพ การศึกษาคุณลักษณะทางดนตรีมีความสัมพันธ์กับการศึกษาบริบททางดนตรี โดยไม่สามารถแยกประเด็นการศึกษาทั้งสองอย่างออกจากกันได้ ทำให้การศึกษาทางมานุษยดนตรีวิทยาต้องศึกษาคุณลักษณะทั้งสองอย่างพร้อม ๆ กัน โดยที่ก่อนศึกษาคุณลักษณะทางดนตรี ผู้วิจัยต้องศึกษาบริบททางดนตรีก่อน และเมื่อศึกษาคุณลักษณะทางดนตรีผู้วิจัยต้องให้ความสำคัญกับบริบททางดนตรี ซึ่งเป็นความสัมพันธ์กันจนแยกไม่ออก

มานุษยดนตรีวิทยาเป็นวิชาที่เกี่ยวข้องกับวิชามานุษยวิทยา แม้ว่าวิชามานุษยดนตรีวิทยามักปรากฏชัดเจนในลักษณะการศึกษาทางดนตรีวิทยาอย่างเป็นพิเศษ การศึกษาทางมานุษยวิทยา เช่น การถ่ายทอดความรู้แบบมุขปาฐะ ความพยายามในการค้นหาความจริงของดนตรีในเรื่องที่เกี่ยวกับสังคม และวัฒนธรรมที่เกี่ยวกับความคิดในถิ่นฐานของตนเอง การแสดงออก โครงสร้างของกลุ่มชน รวมทั้งการแสวงหาอิทธิพลของการแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ในจำนวนมาก และการเปรียบเทียบความจริงโดยการเปรียบเทียบกันหลาย ๆ กลุ่ม พบว่ามีลักษณะที่เหมือนกัน และแตกต่างกันของทางวัฒนธรรม

นักดนตรีวิทยา และนักมานุษยดนตรีวิทยา ได้ให้ความหมาย และกรอบในการศึกษาทางมานุษยดนตรีวิทยาไว้ ดังนี้

Merriam (1964) ให้ความหมายของ Ethnomusicology ว่าเป็นการศึกษาดนตรีในวัฒนธรรม การรวบรวมข้อมูลทางดนตรีมีความสัมพันธ์กับพฤติกรรมของมนุษย์ เพื่อเป็นหลักฐานในการอธิบายว่าดนตรีคืออะไร และใช้อย่างไร การศึกษาคุณลักษณะทางดนตรีต้องนำข้อมูลต่าง ๆ มาถอดเทปและวิเคราะห์ และต้องให้ความสำคัญของบทบาทและพฤติกรรมของสังคมมนุษย์ควบคู่ไปกับการศึกษาในตัวของดนตรี (Merriam, defined ethnomusicology as the study of music in culture. Thus data are collected on as many as possible related aspects of human behaviour, then the evidence is used to explain why the music is as it is, and is used as it is. The music itself is also collected, transcribed and analysed, but the emphasis lies in its role as human social behaviour.) (Stanley Sadie: 275)

List (1969) ให้คำนิยามของ Ethnomusicology ไว้ว่า เป็นวิชาที่ศึกษาดนตรีที่มีการสืบทอดตามธรรมเนียมประเพณี เช่น ดนตรีที่มีการถ่ายทอดความรู้แบบมุขปาฐะ ไม่มีภาษาเขียน และมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ โดยการเก็บข้อมูลภาคสนามของนักวิจัย เน้นการรวบรวมข้อมูลทางดนตรีซึ่งไม่จำเป็นต้องเป็นการศึกษาเฉพาะคุณลักษณะทางดนตรีแต่ต้องศึกษาสิ่งที่เกี่ยวกับพฤติกรรมของมนุษย์อีกด้วย (List, defined ethnomusicology as the study of traditional music, i.e. music that is transmitted orally, not by writing, and which is always in flux. Fieldwork is done by the researcher and contextual data are collected as well as the music; but it is not necessarily granted that the music must be studied only as human behaviour.) (Stanley Sadie: 275)

สุกรี เจริญสุข (2530: 38) ให้ความหมายว่า มานุษยดนตรีวิทยา เป็นการศึกษาดนตรีใด ๆ ก็ตามที่รวมดนตรีและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมเข้าไปด้วย และเป็นการศึกษาดนตรีของชาติพันธุ์อื่น โดยสามารถแบ่งการศึกษาได้ 2 ลักษณะ คือ

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

2. เป็นการศึกษาดนตรีทุกรูปแบบในท้องถิ่นใดท้องถิ่นหนึ่ง ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีของชนกลุ่มน้อย ดนตรีสมัยนิยม ดนตรีเพื่อการค้า ฯลฯ

กล่าวโดยสรุปแล้ว มานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) เป็นการศึกษาสาขาหนึ่งที่เน้นการศึกษาดนตรีของกลุ่มชน หรือชาติพันธุ์ที่อยู่นอกดนตรีตะวันตก ได้แก่ ดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีของชนกลุ่มน้อย ฯลฯ การศึกษาเน้นการศึกษาด้านดนตรีเป็นหลัก และมีการศึกษาในเรื่องบริบทของดนตรี โดยใช้กระบวนการศึกษาทางดนตรีวิทยา และทางมานุษยวิทยา

บรูซ แกสตัน (2531: 17) กล่าวถึงการศึกษาดนตรีว่า "...เราไม่พูดถึงเรื่องของดนตรีอย่างเดียว แต่พูดถึงความสัมพันธ์ของดนตรีกับสังคม ความสัมพันธ์ของดนตรีกับวัฒนธรรม ไม่แยกดนตรีออกจากสังคมทั่วไปแล้วพูดถึงวิชาการของดนตรีเท่านั้น แต่เราจะมองในแง่ของดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของสังคม..."

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2539: 20) กล่าวถึง ขอบเขตของการศึกษาทางมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) มีขอบเขตครอบคลุมลักษณะดนตรี 3 กลุ่มวัฒนธรรม เป็นการแบ่งที่มองมาจากด้านของชาวตะวันตกเป็นบรรทัดฐาน ดังนี้

1. ดนตรีของผู้ที่ไม่รู้หนังสือลักษณะนี้จะเป็นวัฒนธรรมของกลุ่มคนที่ไม่มีภาษาเขียนเป็นของตนเอง เช่น กลุ่มคนในทวีปแอฟริกา

2. ดนตรีเอเชีย วัฒนธรรมดนตรีในกลุ่มนี้เป็นกลุ่มที่มีการใช้อักษรเขียน และมีการพัฒนา เช่น จีน อินเดีย ญี่ปุ่น อินโดนีเซีย ไทย ฯลฯ

3. ดนตรีพื้นเมือง ในกลุ่มนี้หมายถึงดนตรีพื้นเมืองของทุกชาติทั้งที่มีในตะวันตก และซีกโลกด้านอื่น ๆ

เป้าหมายของนักมานุษยดนตรีวิทยา คือ การศึกษาวิเคราะห์ในเรื่องเกี่ยวกับดนตรี ซึ่งดนตรีนี้ถือว่าเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมเป็นการดำรงชีวิตอยู่ร่วมกันในสังคม และการสร้างสรรค์กิจกรรมต่าง ๆ ที่มนุษย์ในสังคมได้ทำร่วมกัน นักมานุษยวิทยา และนักสังคมวิทยาต่างให้ความสนใจในเรื่องที่ว่า มนุษย์มักมีกิจกรรมที่ทำร่วมกันอยู่เสมอเพราะเหตุใด และนักมานุษยดนตรีวิทยามักสนใจศึกษาตัวดนตรี และส่วนที่สร้างดนตรี เช่น กลุ่มคน เครื่องดนตรี บทเพลง สรุปก็คือ การศึกษาวิชามานุษยดนตรีวิทยา เป็นการศึกษาดนตรีกับมนุษย์

ในการศึกษาเนื้อหาของดนตรีกับมนุษย์นั้น นักมานุษยดนตรีวิทยา ต้องมีความรู้ในเรื่องดนตรีเป็นหลัก เพื่อทำการวิเคราะห์ลักษณะของดนตรีได้อย่างถูกต้องทำให้สามารถนำผลนั้นมาศึกษาความสัมพันธ์กับบริบทของดนตรี ดนตรีเป็นผลงานการสร้างสรรค์ของมนุษย์ ซึ่งลักษณะดนตรีแต่ละแห่งย่อมมีความแตกต่างกันโดยแต่ละที่นั้นสามารถอยู่ได้จากการมีส่วนร่วมกันในสังคม นั้น ๆ ซึ่งก็ไม่ใช่เฉพาะตัวดนตรีเพียงอย่างเดียว ดังนั้น ในการศึกษาทางด้านมานุษยดนตรีวิทยา มีความจำเป็นต้องศึกษา ในเรื่อง ดังต่อไปนี้

1. คุณลักษณะทางดนตรี (Musical trait)
2. บริบททางดนตรี (Musical Context)
3. ความคิดรวบยอดทางดนตรี (Concept of Musical)

จากทั้ง 3 หัวข้อ นักมานุษยดนตรีวิทยาต้องศึกษาไปพร้อม ๆ กัน ซึ่งนักมานุษยดนตรีวิทยา ต้องเน้นเนื้อหาดนตรี หรือวิเคราะห์ และศึกษาในทางดนตรีวิทยา แล้วนำผลนั้นมาประกอบความสัมพันธ์กับบริบททางดนตรี ทำให้ได้ความคิดรวบยอดทางดนตรีเป็นทฤษฎีใหม่ หรือองค์ความรู้ในการศึกษาต่อไป

2.1.2 แนวคิดและทฤษฎีในการจัดแบ่งหมวดหมู่เครื่องดนตรี

การจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรี มีความสำคัญสำหรับนักมานุษยดนตรีวิทยาที่ทำการศึกษาเกี่ยวกับเครื่องดนตรี และระบบที่ได้รับการยอมรับในเชิงวิชาการได้แก่ระบบที่คิดค้นโดย อิริค เอ็ม ฟอน ฮอร์นบอสเตล และเคิร์ทสัคท์ (Eric M. Von Hornbostel & Curt Sachs) หรือที่เรียกกันว่าระบบฮอร์นบอสเตล และสัคท์ การจัดหมวดหมู่ตามระบบฮอร์นบอสเตล และสัคท์ ได้แบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 4 หมวดหมู่ ดังนี้

1. เครื่องสาย (Chordophones) เครื่องดนตรีในตระกูลนี้ผลิตเสียงโดยอาศัยการสั่นสะเทือนของสายเป็นแหล่งกำเนิดเสียง วิธีการผลิตเสียงทำได้ในหลายลักษณะ เช่น วิธีดีดด้วยไม้หรือนิ้ว และวิธีสีด้วยคันชัก

2. เครื่องลม (Aerophones) เครื่องดนตรีที่ผลิตเสียงโดยอาศัยการสั่นสะเทือนของอากาศหรือ ลม เป็นหลักสำคัญ กระแสลมจะถูกบังคับให้พุ่งไปปะทะ หรือ ผ่านสิ่งอื่น (ลิ้น หรือ ปาก) แล้วเกิดเสียงขึ้น ในขณะที่มีลำท่อที่มีรูปร่างลักษณะที่แตกต่างกันทำหน้าที่เป็นตัวกำธร และเปลี่ยนแปลงระดับความสูง - ต่ำ ของเสียง

3. เครื่องเคาะประเภทท่อน - แท่ง (Idiophones) ลักษณะที่สำคัญของเครื่องดนตรีประเภทนี้เป็นวัตถุตันทึบ คุณภาพของเสียงเกิดจากการตี หรือ กระทบของวัตถุที่มีคุณลักษณะที่ต่างกัน เช่น โลหะ และไม้

4. เครื่องหนัง (Membranophones) เครื่องดนตรีประเภทนี้ เกิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของหนัง โดยมีหุ่นกลองทำหน้าที่เป็นตัวกำธร หรือขยายเสียง (Sachs, 1940: 445-467 อ้างใน เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี 2538: 91)

ในงานวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยจัดแบ่งหมวดหมู่เครื่องดนตรีของวงตึ่งโนง คือ กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องอุ้ย ฆ้องโหย้ง สว่า แนหน้อย และแนหลวง ตามระบบฮอร์นบอสเตล และสัคท์ (Hornbostel & Sachs) และวิเคราะห์ระบบเสียงของแนหน้อย และแนหลวงโดยใช้ระบบเซนต์

2.1.3 ทฤษฎีเกี่ยวกับระบบเสียงเครื่องดนตรี และอุโมษวิทยา

พระเจนดุริยางค์ (2531: 22-26) ได้กล่าวถึงอคุสติค (Acoustics) ว่าเสียงมีกำเนิดจากการสั่นไหวของวัตถุโดยมีอากาศเป็นสื่อนำมากระทบโสตประสาท และอคุสติคเป็นวิทยาศาสตร์แห่งเสียง ซึ่งรวมกฎต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับการสั่นไหวของวัตถุ รวมทั้งเหตุที่ทำให้เกิดการสั่นไหวนั้น เสียงต้องอาศัยอากาศเป็นสื่อนำพาไปเป็นกระแส ถ้าไม่มีอากาศก็ไม่มีเสียง แม้ว่าจะมีการสั่นไหวของวัตถุก็ตาม ฉะนั้นเมื่อวัตถุใดถูกกระทำให้มีการสั่นไหวขึ้นมาอากาศที่อยู่รอบ ๆ วัตถุนั้นก็จะถูกกระทบกระเทือนทำให้กระแสเสียงขยายตัวออกเป็นวงคลื่น

การสั่นไหวของสายกับวัตถุอื่น ๆ ที่มีลักษณะต่างกันย่อมมีอาการแตกต่างกันตามลักษณะของวัตถุที่ใช้ การสั่นไหวของสายถ้ามีการแกว่งไปมาช้ามากทำให้ไม่เกิดเสียง แต่ถ้าการสั่นไหวมีกำลังแกว่งไปมาอย่างเร็วถึง 16 ครั้งต่อวินาที ทำให้เกิดเสียงขึ้น ถ้าการสั่นไหวมีการสั่นอย่างสม่ำเสมอก็เป็นเสียงที่ฟังได้สนิท (Sound) แต่ถ้าการสั่นไหวไม่สม่ำเสมอ คือมากบ้างน้อยบ้างเป็นเสียงรำคาญหู (Noise) อาการของการสั่นไหวนี้ถ้าสั่นไหวเร็วเสียงนั้นมีระดับเสียงสูง และวิถีแห่ง

การเคลื่อนที่ของกระแสเสียงมักเกี่ยวกับลักษณะของอากาศที่แวดล้อมอยู่รอบ ๆ วัตถุที่สั่นไหวนั้น คือ ถ้าอากาศร้อนกระแสเสียงเคลื่อนที่ได้ดีกว่าอากาศเย็น

ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2535: 17-18) ได้กล่าวถึงเรื่องเสียง (Sound) ว่ามีความแตกต่างไปจากเสียงรบกวน (Noise) เนื่องจากการทำให้เกิดเสียง (Sound) เป็นลักษณะของการสั่นสะเทือนของอากาศอย่างสม่ำเสมอ ส่วนเสียงรบกวน (Noise) เกิดจากการสั่นสะเทือนของอากาศที่ไม่สม่ำเสมอ เสียงดนตรีที่เกิดจาก การเป่า การร้อง การดีด และการสี เป็น Tone หรือ sound เพราะการสั่นสะเทือนเป็นไปอย่างสม่ำเสมอ และได้กล่าวถึงคุณสมบัติของเสียง 4 ประการ คือ

1. ระดับเสียง (Pitch) หมายถึง ความสูงต่ำของเสียงในเชิงกายภาพ เมื่อความถี่ของการสั่นสะเทือนเร็วเสียงสูง ในทางกลับกันถ้าความถี่ของการสั่นสะเทือนช้าเสียงต่ำ โดยหูของคนสามารถแยกเสียงได้ตั้งแต่ระดับความเร็ว 20 ครั้งต่อวินาที ถึง 20,000 ครั้งต่อวินาที เปียโนมีเสียงที่มีความถี่ตั้งแต่ 30-4,000 ครั้งต่อวินาที

2. ความยาวของเสียง (Duration) เสียงดนตรีอาจจะมีความแตกต่างกันในเรื่องของความยาวของเสียง เช่น เสียงสั้น หรือเสียงยาวมาก ๆ คุณสมบัติข้อนี้เป็นพื้นฐานในเรื่องของจังหวะ (Rhythm)

3. ความเข้มของเสียง (Intensity) เสียงอาจจะมีความแตกต่างจากเบาไปดัง คุณสมบัตินี้ทำให้เกิดจังหวะด้านดนตรี คือ จังหวะเน้น ซึ่งเป็นพื้นฐานขององค์ประกอบดนตรีในเรื่องเกี่ยวกับความดังเบา

4. คุณภาพของเสียง (Quality) คุณภาพของเสียงดนตรีแต่ละชนิดย่อมแตกต่างกันไป ซึ่งเกิดจากคุณสมบัติทางกายภาพของการสั่นสะเทือน

คุณสมบัติทั้ง 4 ประการของเสียง รวมกันทำให้เกิดเสียงดนตรีที่หลากหลายจนทำให้ดนตรีเป็นศิลปะอย่างหนึ่ง โดยสรุปได้ว่าเสียงดนตรีมีได้ตั้งแต่ ต่ำ-สูง, สั้น-ยาว, เบา-ดัง และเสียงที่แตกต่างกันของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด

เสียง และระบบสิ่งแวดล้อมของเสียง

วาสิษฐ์ จรัณยานนท์ (2538: 2-3) ได้กล่าวถึง เสียง และระบบแวดล้อมของเสียงว่าระบบที่ทำให้เกิดเสียงต้องมีองค์ประกอบ 3 ประการ คือ

1. แหล่งที่เกิดเสียง โดยเสียงต้องมีแหล่งกำเนิด และได้รับการกระตุ้นให้เกิดขึ้นด้วยวิธีการอย่างใดอย่างหนึ่ง

2. อากาศ ซึ่งเป็นเครื่องมือในการเผยแพร่เสียงจากแหล่งที่เกิดเสียง และนอกจากอากาศแล้ว ยังมีวัสดุอื่น ๆ อีกเป็นจำนวนมากที่เป็นมัชฌิม (ตัวกลาง, ตัวสื่อ) ในการเผยแพร่

ดังคำกล่าวที่ว่า “การเคลื่อนที่ของเสียงจากตัวก่อกำเนิดเสียง ต้องอาศัยตัวกลางในการถ่ายโอนพลังงานการสั่นของตัวก่อกำเนิดเสียงนั้นไปยังที่ต่าง ๆ” (กรมวิชาการ, 2542: 3)

3. มีหูฟัง หรือ เครื่องมือรับเสียง

จากองค์ประกอบทั้ง 3 ประการ ยังมีสิ่งแวดล้อมของระบบที่มีบทบาทเป็นอย่างมาก คือ แหล่งเกิดเสียง อาจจะเป็นสายซอ ลิ้นปี่ หรือสายเสียงในลำคอ ที่ถูกกระตุ้นให้เกิดการสั่นสะเทือน แต่พลังงานที่จะทำให้เกิดเสียงมีน้อยมาก จำเป็นจะต้องสร้างสิ่งแวดล้อมที่เอื้อต่อการขยายเสียง เช่น สายซอยึดกับกล่องซอ เป็นต้น สิ่งแวดล้อมนี้เองทำให้เสียงมีคุณภาพ และดังขึ้น ในทางฟิสิกส์ถือว่าเครื่องดนตรี คือ อุปกรณ์ที่สามารถสร้างความสั่นสะเทือนให้เกิดขึ้นแก่บรรยากาศใกล้เคียง ต้องมีอุปกรณ์ที่ประกอบด้วยตัวสร้างความสั่นสะเทือน (Vibrator) และตัวกำธร (Resonator) (Anfilov, 1966: 60 อ้างใน วาสิษฐ์ จรัณยานนท์, 2538: 3) ซึ่งเครื่องดนตรีส่วนใหญ่ มีลักษณะทั้งสองประการ ประกอบอยู่ แต่เครื่องดนตรีบางอย่างมีเพียงตัวสร้างความสั่นสะเทือนแต่อย่างเดียว

ธรรมชาติของเสียง

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ (2533: 57-58) ได้กล่าวถึง ธรรมชาติของเสียงว่า เสียงเป็นพลังงานที่เกิดจากการสั่นสะเทือนของวัตถุกับอากาศ เสียงที่ดังแต่ละเสียงมีคุณสมบัติ 4 ประการ พร้อมกันในทันที คือ

1. ระดับเสียง (Pitch) ซึ่งขึ้นกับความถี่ของการสั่นสะเทือนต่อวินาที (Frequency) ซึ่งวัดค่าได้โดยมีหน่วยวัดเป็นเฮิร์ทซ์ (Hz)

2. มีความเข้มของเสียง (Density) ซึ่งขึ้นกับความกว้าง (Amplitude) ของช่วงการสั่นสะเทือน สามารถวัดค่าได้โดยมีหน่วยวัดเป็นเดซิเบล (dB) ศัพท์สามัญทั่วไปใช้คำว่า Volume ส่วนทางดนตรีนิยมใช้คำว่า ไดนามิค (Dynamic)

3. ระยะเวลา (Duration) ซึ่งจะนานมากน้อยเพียงใดขึ้นอยู่กับธรรมชาติของวัตถุที่เกิดเสียง ใช้หน่วยเวลาเป็นหน่วยวัด

4. คุณภาพของเสียง (Timbre) ซึ่งขึ้นอยู่ธรรมชาติของวัตถุที่เกิดเสียง ซึ่งทำให้เกิดรูปร่างของลำเสียง (Envelope) ที่แตกต่างกันไปรูปร่างของลำเสียงขึ้นกับจุดเริ่มเกิดเสียง (Attack) กับระยะเลือนหายของเสียง (Decay) ซึ่งจะแตกต่างกันเสมอถ้าวัตถุต่างกัน

คุณสมบัติของเสียงทั้ง 4 อย่างข้างต้นนี้ ขึ้นกับคุณสมบัติของตัวกำเนิดเสียง (Generator) กับตัวกำธร หรือขยายเสียง (Resonator) ประกอบกับธรรมชาติของตัวกำเนิดเสียง และตัวกำธรเสียงมีผลต่อระดับเสียง และระยะเวลาดังของเสียงในรูปความสัมพันธ์กันดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุกับลักษณะของเสียง

ลักษณะของวัตถุ	ลักษณะของเสียง	ลักษณะของวัตถุ	ลักษณะของเสียง
ยาว	ต่ำ	สั้น	สูง
ใหญ่		เล็ก	
หนา		บาง	
โพรก		แน่น	
หย่อน		ตึง	
ฯลฯ		ฯลฯ	

มนุษย์ได้ใช้ความรู้เกี่ยวกับคุณสมบัติของวัตถุต่าง ๆ จากตารางที่ 1 เป็นพื้นฐานในการสร้างหรือประดิษฐ์เครื่องดนตรีเป็นจำนวนมากมายมหาศาล ทั้งรูปแบบ และสีสันของเสียงมาตั้งแต่โบราณจนถึงปัจจุบัน

บันไดเสียง (Scales)

วาสิษฐ์ จรัณยานนท์ (2542: เอกสารอัดสำเนา) กล่าวว่า "ตั้งแต่อดีตมาการดนตรีมีบทบาทอย่างมากในการศึกษาสังคม และวัฒนธรรม โดยทั่วไปในกลุ่มสังคมต่าง ๆ ของโลก แต่ละสังคมมีลักษณะดนตรีที่แตกต่างกันไป โดยเฉพาะในเรื่องที่เกี่ยวกับเสียงที่นำมาใช้เป็นตัวระบบของดนตรี บันไดเสียงของจีน อินเดีย ญี่ปุ่น ไทย แตกต่างกันทั้งในด้านจำนวนเสียง และความห่างระหว่างเสียง" บันไดเสียงที่ใช้ในงานวิจัยนี้ คือ บันไดเสียงระบบแบ่งเท่า (Twelve Temperament) โดยที่ระบบนี้สะดวกในการใช้กับเครื่องดนตรีใด ๆ ก็ได้ และระยะห่างของเสียงในบันไดเสียงตามระบบเซนต์ (Cents) ดังตารางที่ 2

ตารางที่ 2 แสดงระยะห่างระหว่างระดับเสียงในบันไดเสียงเมเจอร์ ในระบบเซนต์ ของ A.J. Ellis

ระดับเสียง	ค่าเซนต์	ระดับเสียง	ค่าเซนต์
c-d	200	c-a	900
c-e	400	c-b	1100
c-f	500	c-c^1	1200
c-g	700	-	-

(ปรับปรุงจาก วาสิษฐ์ จรัณยานนท์, 2542: เอกสารอัดสำเนา)

อุโฆษวิทยาของเครื่องดนตรี

เครื่องดนตรี คือ อุปกรณ์ที่สามารถสร้างความสั่นสะเทือนให้เกิดแก่บรรยากาศใกล้เคียง เป็นอุปกรณ์ที่ประกอบด้วย ตัวสร้างความสั่นสะเทือน (Vibrator) และตัวทำกังวาน (Resonator) (Anfilov, 1966: 60 อ้างใน วาสิษฐ์ จรัณยานนท์, 2538: 29) คำนิยามนี้ ใช้ได้กับเครื่องดนตรีส่วนใหญ่ สำหรับเครื่องดนตรีบางอย่างไม่สามารถจัดให้อยู่ในกลุ่มตามคำนิยามนี้ได้เพราะมีเฉพาะตัวสร้างความสั่นสะเทือนอย่างเดียว ไม่มีตัวกำธร เช่น ฉิ่ง ฉาบ เป็นต้น ตัวทำสะเทือนทางวิชาการดนตรีจำแนกเชิงมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) ซึ่งมีรากฐานมาจากสังคีตรัตนากรของอินเดีย แบ่งเป็น 4 ประเภท ดังกล่าวมาแล้ว

ตัวสร้างความสั่นสะเทือน (Vibrator) ประกอบด้วยแหล่งที่เกิด และวิธีการกระตุ้นการสั่นสะเทือน คือ การสั่นสะเทือนจากการเป่า และการตี การเป่าเป็นการกระตุ้น (เป่า) เข้าไปในเครื่องดนตรีทำให้อากาศภายในเครื่องสั่นสะเทือน ถ้าการกระตุ้นยังคงเป็นไปอย่างต่อเนื่อง การสั่นสะเทือนยังคงมีอยู่ เสียงยังคงดังต่อเนื่อง เมื่อหยุดการกระตุ้น หรือหยุดเป่า การสลายตัวเกิดขึ้นในทันทีเสียงหายไป เช่น เสียงจากลิ้นปี่ ลิ้นปี่เป็นแผ่นโลหะ พลาสติก ไม้ไผ่ หรือใบตาล เมื่อเป่าลมเข้าสู่ลิ้นปี่ ลิ้นปี่จะเปิดปิดสลับกันตามความดันอากาศของปลายทั้งสองด้าน เมื่อลิ้นเปิดอากาศส่วนหนึ่งจะถูกดันเข้าสู่ท่ออากาศ ซึ่งกระตุ้นให้อากาศสั่นสะเทือน

การสั่นสะเทือนในลักษณะการตี เช่น เครื่องหนัง ได้แก่ กลองทุกชนิด การสั่นสะเทือนของแผ่นบาง ซึ่งอาจจะเป็นหนัง หรือพลาสติก มีลักษณะคล้ายเครื่องสาย และท่อลม คือ มีการสั่นสะเทือนของโอเวอร์โทนทุกตัวพร้อม ๆ กัน ขึ้นอยู่ที่การกระตุ้นหรือตีที่ใด ถ้าตีกลองตรงกลางหน้ากลอง ทำให้ได้เสียงพื้นฐานเป็นหลัก โอเวอร์โทนอื่น ๆ ขาดหายไป ถ้าต้องการกระตุ้นฮาร์โมนิคจำนวนมาก ต้องตีระหว่างกลางหน้ากลองกับขอบกลอง ยิ่งใกล้ขอบเท่าใดยิ่งดี ซึ่งทำให้การสลายตัวช้าลง ทำให้ได้เสียงกลองที่มีคุณภาพ

ตัวทำกังวาน (Resonator) เนื่องจาก เสียงที่เกิดจากสาย ท่อลม หนัง เมื่อถูกกระตุ้นแล้วสั่นสะเทือนนั้น มีเสียงเบามาก เพราะเสียงไม่สามารถเคลื่อนย้ายอากาศปริมาณมาก ๆ เพื่อให้เกิดการสั่นสะเทือนที่ให้แอมพลิจูดที่กว้างพอได้ ทำให้ต้องมีสิ่งที่ทำให้เกิดการสั่นสะเทือน ก็คือ ตัวทำกังวาน (Resonator) ตัวทำกังวานลักษณะเครื่องเป่าประเภทมีท่อ และลำโพงมีผลกระทบกับคลื่นเสียงในท่อ และเสียงที่เปล่งออกมาอยู่บ้าง ถ้าลำโพงผายออกในทันที จะไม่มีผลกระทบมาก แต่ลำโพงที่ค่อย ๆ ผายออกทีละน้อยทำให้มีผลต่อเสียง สำหรับเครื่องหนัง ถ้าเป็นเพียงหนังขึงตึงบนวงแหวน เมื่อตีแล้วจะไม่ดังแบบกลอง และไม่มีโอเวอร์โทน เมื่อนำแผ่นหนังนั้นมายึดติดกับกล่องที่บรรจุอากาศ เช่น กลองใหญ่ หรือกลองกะทะ จะเกิดการสั่นสะเทือนขึ้น และมีฮาร์โมนิค

เกิดขึ้นจำนวนมาก กลองเป็นจำนวนมากไม่สามารถหาระดับเสียงที่แท้จริงได้ เพราะประกอบด้วยเสียงฮาร์โมนิคมากมาย

การสั่นพ้องของเสียง (Resonance)

การสั่นพ้อง หมายถึง ปรากฏการณ์ที่มีแรงกระทำให้วัตถุสั่นหรือแกว่ง โดยความถี่ของแรงที่ทำให้วัตถุสั่นหรือแกว่งเท่ากับความถี่ธรรมชาติของวัตถุนั้น (กรมวิชาการ, 2542: 26)

เมื่อเสียงจากตัวทำสะเทือนตัวหนึ่งทำให้วัตถุอีกตัวหนึ่งสั่นสะเทือนตาม เรียกว่า มี **"การสั่นพ้อง"** เกิดขึ้น การสั่นสะเทือนนั้นผ่านจากวัตถุชิ้นหนึ่งไปอีกชิ้นหนึ่ง ความสั่นพ้องเกิดขึ้นเมื่อวัตถุใกล้เคียงมีความถี่ธรรมชาติเท่ากับความถี่ของวัตถุที่สร้างเสียง วัตถุบางอย่างสามารถสั่นสะเทือนหรือสั่นพ้องได้ทุกระดับเสียง เช่น ลำโพงขยายเสียงและลำตัวของเครื่องดนตรีส่วนใหญ่สั่นพ้องได้ในระดับเสียงช่วงกว้าง ๆ เช่น ถ้าเราเอานิ้วแตะลำตัวของกีตาร์ หรือไวโอลินในขณะที่นักดนตรีบรรเลงอยู่ พบว่าเครื่องดนตรีที่นักดนตรีบรรเลงนั้นสั่นสะเทือน หรือสั่นพ้องตามทุก ๆ ระดับเสียง

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2530: 48-50) ได้กล่าวถึงลักษณะการเกิดเสียงซ้อน [การสั่นพ้อง (Resonance)] ในบทความ "ลับเฉพาะเครื่องดนตรีดังเองโดยไม่มีคนบรรเลง" ว่าในประวัติศาสตร์จีนมีการกล่าวถึง เครื่องดนตรีดังขึ้นเองในขณะที่เครื่องดนตรีอีกเครื่องหนึ่งบรรเลง และเสียงของ "ดิน" เป็นเครื่องที่ทำด้วยโลหะเกิดเสียงดังขึ้นเองเมื่อมีการตีระฆัง ในหลักการของอคุสติคในเรื่องของเครื่องดนตรีดังเอง เมื่อกล่าวถึงเสียงในทางฟิสิกส์ในลักษณะปรากฏการณ์ที่เครื่องดนตรีดังเองโดยไม่มีผู้บรรเลงนั้น ตามเหตุผลของวิชาอุโฆษวิทยาถือว่าเป็นปรากฏการณ์ที่ธรรมดาที่สุด โดยเรียกปรากฏการณ์นี้ว่า "เสียงซ้อน" (Resonance) ซึ่งเป็นปฏิกิริยาของตัวที่เป็นกรรมที่เกิดการสั่นสะเทือนเสียงตอบสนองต่อการสั่นสะเทือนของเสียงที่มีความถี่อยู่ในระดับเดียวกันกับตัวประธาน

ปรากฏการณ์ของเสียงซ้อน (Resonance) สามารถเข้าใจได้ง่ายขึ้นโดยการทดลองกับซ่อมเสียง (Tuning-Fork) จำนวน 2 อัน ที่มีระดับเสียงที่เท่ากัน และวางไว้ในระยะที่เท่ากัน เมื่อเราเคาะซ่อมเสียงอันแรกในทันทีทันใด ซ่อมเสียงอีกอันหนึ่งที่อยู่ใกล้ ๆ นั้น จะสั่นสะเทือนเป็นเสียง ในลักษณะนี้ซ่อมเสียงอันแรกทำหน้าที่เป็นตัวกำเนิด (Generator) ในขณะที่ซ่อมเสียงอันที่สองทำหน้าที่เป็นตัวซ้อนเสียง (Resonator)

2.1.4 ทฤษฎีการวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยา

การศึกษาวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยา เป็นการศึกษาวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรี โดยใช้หลักทฤษฎีดนตรีตะวันตกในการวิเคราะห์ ซึ่งอาจจะไม่ตรงตามหลักทฤษฎีทั้งหมด แต่สามารถใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ได้ ในงานวิจัยนี้ผู้วิจัยได้แบ่งทฤษฎีสำหรับการวิเคราะห์เป็นสองส่วน คือ การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนอง โดยวิเคราะห์จากแนวทำนองของ แนหน้อย และแนหลวง และวิเคราะห์องค์จังหวะตึ่งโนง โดยการบรรเลงจากเครื่องดนตรีประกอบจังหวะในวงตึ่งโนง

1. ทฤษฎีในการวิเคราะห์แนวดำเนินทำนอง

การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนอง หมายถึง การวิเคราะห์ทำนองเพลงที่บรรเลงโดยแนหน้อย และแนหลวง โดยผู้วิจัยใช้แนวคิดต่าง ๆ ในการวิเคราะห์ ดังนี้

สงัด ภูเขาทอง (2532: 54-64) ได้กล่าวถึงทำนองเพลง (Melody) คือ เสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ มีความสั้น ยาว เบา แรง แล้วแต่ความประสงค์ของผู้แต่ง และทำนองเพลงของแต่ละชาติย่อมมีคุณสมบัติของเสียงดนตรีเหมือนกัน แต่แตกต่างกันในรายละเอียด และ การตบแต่งทำนองเท่านั้น ทำนองเพลงของแต่ละชาติย่อมแสดงออกถึงลักษณะเด่นอันเป็นคุณสมบัติของตนเอง และแตกต่างไปจากทำนองเพลงของชนชาติอื่น และองค์ประกอบของทำนองเพลงประกอบด้วยสิ่งต่าง ๆ ดังนี้

- ระดับเสียง (Pitch) คือความสูงต่ำของเสียง
- การเคลื่อนที่ของเสียงเพื่อให้เกิดทำนองเพลง (Melody Progression)
- ความยาว (Measure) โดยกำหนดเอาเวลาเป็นเครื่องกำหนดเพื่อให้เกิดเป็นจังหวะ เช่น นักดนตรีกำหนดเป็นห้อง และเป็นช่อง
- พิสัย (Range) คือ ช่องกว้างของเสียงต่ำสุดและสูงสุด
- ระบบของหลักเสียง (Tonic) คือ การกำหนดเสียงของเพลงว่าจบลงด้วยเสียงอะไร

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542: 5-12) ได้กล่าวถึง การวิเคราะห์ทำนอง โดยให้ความหมายของทำนอง คือ เสียงขึ้นเสียงลงหลายเสียงที่ปะติดปะต่อกันเป็นชุด แต่ละเสียงนอกจากจะมีระดับเสียงสูงต่ำแล้ว ยังมีความสั้นยาวตามลักษณะจังหวะที่อาจแตกต่างกัน และ ทำนองเป็นส่วนประกอบของเพลงที่ทุกชาติ ทุกภาษา ทุกวัฒนธรรมให้ความสำคัญมากที่สุด เนื่องจากท่วงทำนองเป็นเสียงสูง เสียงต่ำ เสียงขึ้น เสียงลง ซึ่งเสียงมนุษย์ร้องเลียนได้ สามารถสะท้นอารมณ์ของเพลงได้โดยตรง การวิเคราะห์ทำนองจึงควรหาแง่มุมที่น่าสนใจมากล่าวถึงให้มากที่สุด ประเด็นที่ควรวิเคราะห์ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับทำนอง คือ

- **ช่วงเสียง (Range)** คือ ระยะห่างระหว่างตัวโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุด และตัวโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดของแนวดำเนินทำนอง

- **การดำเนินทำนองแนวเดียว** การดำเนินทำนอง หมายถึง การที่ทำนองเคลื่อนที่ไปใน ทิศทางใดทิศทางหนึ่ง มีอยู่ 3 ทิศทาง คือ ทิศทางขึ้น เมื่อโน้ตตัวหลังมีระดับเสียงสูงกว่า ทิศทางลง เมื่อโน้ตตัวหลังมีระดับเสียงต่ำกว่า และทิศทางคงที่เมื่อโน้ตย้ำอยู่ที่ระดับเสียงเดิม การวิเคราะห์ทิศทางของทำนองควรดูภาพรวมของทิศทาง แล้วสรุปทิศทางทั้งหมดของทำนองนั้น ๆ ว่า มีทิศทางขึ้น-ลง การดำเนินทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งมากน้อยเพียงใด วัดได้จากการนับขั้นคู่ การวิเคราะห์ขั้นคู่ในเบื้องต้นเหมือนกับการวิเคราะห์ทิศทาง แต่การวิเคราะห์ทำนองให้เกิดประโยชน์ต้องดูภาพรวมทั้งหมดโดยดูจากโน้ตสูงสุด หรือต่ำสุดที่แสดงเค้าโครงของทิศทางทำนองบนจังหวะสำคัญ

- **การดำเนินทำนองสองแนว** ในงานวิจัยนี้มีการดำเนินทำนองสองแนว คือแนวทำนองของแนหน้อย และแนหลวง โดยณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542: 10-12) ได้เสนอแนวทางในการวิเคราะห์การดำเนินทำนองสองแนวไว้ ดังนี้

ก. ทิศทางระหว่างทำนองสองแนว คือ เมื่อทราบทิศทางของทำนองแต่ละแนว สามารถวิเคราะห์ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองว่ามีความสัมพันธ์กันอย่างไร สามารถแบ่งเป็น 3 ลักษณะ คือ

- การเคลื่อนที่แบบเลียน (Imitation) เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองสองทำนองในลักษณะการเลียน

- การเคลื่อนทำนองสองแนวแบบขนาน (Similar Motion) เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองของทำนองทั้งสองแนวไปในทิศทางเดียวกัน

- การเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary Motion) เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองในทิศทางตรงกันข้าม คือเมื่อแนวหนึ่งมีทิศทางขึ้น อีกแนวหนึ่งมีทิศทางลง

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542: 57) ได้กล่าวถึง การแปรทำนอง (Variation) ว่าเป็นเทคนิคที่ทำการซ้ำ (Repetition) มาดัดแปลง แต่ยังคงรักษาของเดิมไว้ ถ้ารักษาของเดิมไว้มาก หมายความว่ามีการแปรเกิดขึ้นน้อย ในทางตรงกันข้าม ถ้ารักษาของเดิมน้อยก็จะมีการแปรมาก แต่การแปรจะมากหรือน้อยต้องเหลือเค้าโครงเดิมไว้บ้าง การแปรในระดับของการพัฒนาประโยคเพลงมักเป็นการแปรในระดับที่แปรน้อย แต่รักษาของเดิมไว้มากกว่า ส่วนประกอบของเพลงที่แปรได้ คือ ทำนอง (Melody) ลักษณะทำนอง (Rhythm) เสียงประสาน (Harmony) และสีสันของเสียง (Timbre)

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ (2541: เอกสารอัดสำเนา) ได้กล่าวถึง แนวทางในการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรี ในส่วนของทำนอง คือ ทำการศึกษาวิเคราะห์ บันไดเสียง (Scale) ว่าเป็น

Major หรือ Minor กลุ่มเสียง (Mode) ต่าง ๆ คือ Pentatonic, Hexatonic, Dorian, Phrygian, Lydian, Mixolydian และ Aeolian พิสัย (Range) ลักษณะทำนอง (Melodic Shape)

2. ทฤษฎีในการวิเคราะห์แนวดำเนินจังหวะ (Rhythmic Organization)

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542: 13-23) ได้กล่าวถึง การวิเคราะห์จังหวะโดยได้อธิบายศัพท์ที่เกี่ยวกับจังหวะ ซึ่งในภาษาอังกฤษใช้ศัพท์ต่างกันในการสื่อความหมาย แต่ในทางภาษาไทยใช้คำว่า "จังหวะ" ในการเรียกรวม ๆ และได้ใช้ศัพท์บัญญัติ ภาษาไทยที่ชี้เฉพาะเจาะจงสำหรับความหมายต่าง ๆ ของจังหวะ ดังนี้

- จังหวะ (Beat) ใช้ในความหมายของการเน้นจังหวะ และจำนวนจังหวะในห้อง โดยรวมถึงจังหวะเน้น (Accented Beat) จังหวะหนัก (Strong Beat) และจังหวะเบา (Weak Beat)

- ลักษณะจังหวะ (Rhythm) ใช้อธิบายสัญลักษณ์ที่บอกความสั้นยาวของตัวโน้ตและตัวหยุด

- อัตราความเร็ว (Tempo) ใช้ในความหมายของจังหวะที่บ่งบอกความช้าเร็ว

- อัตราจังหวะ (Time หรือ Meter) ใช้ในความหมายของจังหวะที่เป็นตัวกำหนดจังหวะ (Beat) ซึ่งนักดนตรีต้องรู้จังหวะก่อนจึงจะคิดแนวการเล่นเพื่อเน้นจังหวะหนัก และจังหวะเบาได้ถูกต้อง

- เครื่องหมายกำหนดจังหวะ (Time Signature หรือ Meter Signature หรือ Meter) ปกตินักดนตรีมักใช้คำนี้ในความหมายถึง เพลงนี้อยู่ในจังหวะ $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ หรือ $\frac{4}{4}$ ในที่นี้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ หมายถึงตัวเลขสองตัววางซ้อนกันอยู่ตอนต้นเพลง หรืออาจเป็นสัญลักษณ์ซึ่งมีความเหมือนตัวเลข เช่น $\mathbf{C}$ (Common Time) เป็นต้น เป็นตัวกำหนดอัตราจังหวะ ซึ่งทำให้ทราบถึงวิธีการนับจังหวะและการเน้นจังหวะในแต่ละห้อง

ในการวิเคราะห์จังหวะ มีประเด็นที่ควรคำนึงถึง ดังนี้

- อัตราจังหวะและจังหวะ (Meter and Beat)

อัตราจังหวะ ได้แก่ อัตราจังหวะสอง อัตราจังหวะสาม อัตราจังหวะสี่ อัตราจังหวะธรรมดา อัตราจังหวะผสม และอัตราจังหวะซ้อน เป็นตัวชี้นำเรื่องความคิดทั้งหลายทั้งปวงที่เกี่ยวกับจังหวะของเพลง เครื่องหมายกำหนดจังหวะและเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงในช่วงต้นเพลงแสดงถึงอัตราจังหวะ เครื่องหมายกำหนดจังหวะอาจอยู่ในรูปของตัวเลข 2 ตัว หรือสัญลักษณ์ตัวอักษรซึ่งมีความหมายเท่ากับตัวเลข อัตราจังหวะบ่งบอกถึงค่าของตัวโน้ตแต่ละตัว จำนวนจังหวะในแต่ละห้อง และในการวิเคราะห์อัตราจังหวะ ควรกล่าวถึงค่าของตัวโน้ต และจำนวนจังหวะในแต่ละห้อง เพื่อเป็นข้อมูลพื้นฐานในการวิเคราะห์ต่อไป

- ลักษณะจังหวะ (Rhythm)

ลักษณะจังหวะ คือ ส่วนของตัวโน้ตที่ไม่มีระดับเสียงรวมถึงตัวหยุด การนำลักษณะจังหวะมาแยกวิเคราะห์ ทำให้ทราบถึงลักษณะจังหวะที่สำคัญ ลักษณะที่เล่นซ้ำ และลักษณะจังหวะที่แปรจากลักษณะที่ผ่านมา

สงัด ภูเขาทอง (2532: 28) ได้กล่าวถึงจังหวะว่ามีความสำคัญในบทเพลงนั้น ๆ และในจังหวะต่าง ๆ ของเพลงมีส่วนประกอบที่ทำให้จังหวะนั้นสมบูรณ์ ทำให้เกิดอารมณ์ต่อการฟัง โดยแบ่งเป็น 4 อย่าง คือ

- Beat คือ การเคาะ หรือการกระทำอันใดที่ทำให้เกิดเป็นเสียงที่นักดนตรีได้ยิน อาจใช้ไม้ฉิ่ง ฉาบ หรือมือก็ได้

- Time คือ การกำหนดเวลาที่เท่ากัน ต่อการเคาะที่นักดนตรีทั้งหลายต้องรู้จักควบคุมเวลาที่เป็นจังหวะให้คงที่สม่ำเสมอ

- Tempo คือ การกำหนดความช้า-เร็ว ของเพลง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับข้อตกลงของผู้บรรเลงว่าในเพลงหนึ่ง ๆ นั้นกำหนดความช้า-เร็วอย่างไร และแค่ไหน

- Rhythm หรือลีลา หมายถึง เสียงยาว ๆ สั้น ๆ หรือหนัก ๆ เบา ๆ ซึ่งมีประกอบอยู่ในส่วนของประโยคเพลงและสลับกันไปตามวิถีทางแห่งการดำเนินของเพลง ในบทเพลงหนึ่ง ๆ ย่อมประกอบด้วย Rhythm มากมาย และใน Rhythm หนึ่ง ๆ นั้น อาจจะประกอบด้วย Beat, Time และ Tempo อยู่ในตัวด้วย

อนรรฆ จรัณยานนท์ (2542: เอกสารประกอบการสอน) ได้อธิบายการวิเคราะห์แนวดำเนินทำนอง (Melodic line) ในส่วนของโครงสร้างทำนองวิเคราะห์ รูปร่างของทำนอง (Melodic Contour) และพิสัย (Range) การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองสองแนว ทำการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างแนวทำนองทั้งคู่ (Relationships between lines) คือ ความสัมพันธ์เกี่ยวกับทิศทางของทำนอง (Directional relationships) ประกอบด้วยความสัมพันธ์แบบตรงกันข้าม (Contrary motion) ความสัมพันธ์ที่มีการเคลื่อนที่ในทิศทางเดียวกัน (Similar motion) และความสัมพันธ์แบบการเลียน (Imitation) การวิเคราะห์แนวดำเนินจังหวะ ทำการวิเคราะห์ องค์จังหวะ (Rhythmic Organization) อัตราจังหวะ (Meter) อัตราความเร็ว (Tempo) และ อัตราความสั้นยาวของจังหวะ (Rhythmic duration)

2.2 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาเรื่อง "วงติ่งโนง: กรณีศึกษาในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ และลำพูน" ผู้วิจัยกำหนดประเด็นการศึกษาที่เป็นสารัตถะที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย คือ ความเป็นมาของล้านนา สภาพภูมิศาสตร์ สังคม และวัฒนธรรมล้านนา ประเพณี และพิธีกรรมล้านนา ดนตรีล้านนา และกลองในวัฒนธรรมล้านนา โดยสามารถสรุปได้ ดังนี้

2.2.1 ความเป็นมาของล้านนา

ล้านนา หมายถึง อาณาจักรที่มีจำนวนที่นานับล้าน คือ มีที่นาเป็นจำนวนมาก เป็นคำคู่กับล้านช้าง คือ ดินแดนที่มีช้างนับล้านตัว อย่างไรก็ตามในปัจจุบัน ล้านนา หมายถึง ดินแดน 8 จังหวัดของภาคเหนือ คือ เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง เชียงราย พะเยา แพร่ น่าน และแม่ฮ่องสอน โดยมีศูนย์กลางสำคัญของดินแดนล้านนาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน คือ เชียงใหม่ (สรัสวดี อ๋องสกุล, 2539: 21-25)

ฮันส์ เพนธ์ (2527: 4-24) กล่าวว่าล้านนามีวิวัฒนาการมายาวนาน โดยสามารถแบ่งยุคสมัยของล้านนาเป็น 3 สมัย คือ

1. สมัยก่อนประวัติศาสตร์ และตอนต้นประวัติศาสตร์

จากการค้นคว้าทางโบราณคดี ทำให้ทราบว่า บริเวณล้านนามีคนอาศัยอยู่ตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ ทั้งนี้เพราะมีการขุดพบกระดูก เครื่องประดับ เครื่องมือที่ทำจากหิน เช่น ขวานหิน ถ้ำ ที่อยู่อาศัย ที่ฝังศพ ฯลฯ แต่เรื่องราวในยุคนี้ยังไม่ชัดเจนนัก และในตอนต้นของสมัยประวัติศาสตร์ คือ สมัยที่มีเอกสารการเขียน หรือการจารึก เป็นหลักฐานของชนเผ่าลัวะมีชื่อปรากฏในเอกสารนั้น ดำรงชีวิตด้วยการฆ่าสัตว์ และปลูกพืชผัก ในปัจจุบันนี้ยังมีเชื้อสายของลัวะอาศัยอยู่ตามหมู่บ้านต่าง ๆ จำนวนไม่น้อย สำหรับเผ่ามระบรี (ผีตองเหลือง) อยู่ด้วยการเก็บพืชผัก และการล่าสัตว์ ซึ่งทางประวัติศาสตร์จัดว่าเป็นชนชาติที่เก่าแก่กว่าลัวะ แต่ยังไม่ปรากฏแน่ชัดว่าได้เข้ามาอยู่ในล้านนาในสมัยนั้นหรือไม่ แต่ปัจจุบันชนเผ่าผีตองเหลืองอยู่ในบางท้องที่ของจังหวัดน่าน

2. สมัยมอญ

ประมาณ พ.ศ. 1311 - 1318 ชนชาติมอญจากลพบุรี (เมืองละโว้) และดินแดนใกล้เคียงเป็นชนชาติแรกที่นำอารยธรรม หรือวัฒนธรรมชั้นสูง มาเผยแพร่ในล้านนา โดยเฉพาะพระพุทธศาสนานิกายหินยาน หรือเถรวาท จากตำนานเมืองลำพูนปรากฏว่า พ.ศ. 1310 ฤาษีวาสุเทพ และฤาษีสุกกทันต์ สร้างเมืองลำพูน (หริภุญชัย) แล้ว พ.ศ. 1311 ทูลเชิญ พระนางจามเทวี จากลพบุรีมาเสวยราชที่ลำพูน

ฤาษีวาสุเทพ และฤาษีสุกกทันต์ เป็นชนชาติใดไม่ปรากฏแต่สันนิษฐานได้ว่า พระนางจามเทวี ทรงเป็นชนชาติมอญ โดยสมัยนั้นลพบุรีเป็นเมืองสำคัญเมืองหนึ่งของอาณาจักรมอญทวารวดี ในขณะที่พระนางจามเทวีเสด็จขึ้นมาทางแม่น้ำปิง พร้อมทั้งข้าราชบริพาร คงทรงเป็นผู้นำการเผยแพร่ศาสนา วัฒนธรรม และเทคโนโลยีมอญ ทวารวดีในล้านนา

ในสมัยของมอญ มีการทำสงครามระหว่าง ลำพูน กับ ลพบุรี ซึ่งเขมรได้เข้ามายึดครอง แต่ไม่มีฝ่ายใดได้รับชัยชนะ จนถึงประมาณปี พ.ศ. 1700 สงครามสงบลงเป็นผลให้เศรษฐกิจดีขึ้น เมืองลำพูนเจริญรุ่งเรืองมาก ความเจริญทำให้ผู้ครองเมืองทรงประมาท พญามังรายทรงยึดเมืองลำพูนได้ในปี พ.ศ. 1835

3. สมัยไทย

คนไทยยวนอพยพเข้ามาในดินแดนล้านนา ประมาณปี พ.ศ. 1600 โดยตั้งหมู่บ้านตามแนวชายฝั่งแม่น้ำปิง อยู่ทางตอนเหนือของลำพูน ต่อจากนั้น พญามังราย กษัตริย์ของไทยยวน ทรงตีชาวมอญในเมืองลำพูน แล้วทรงสร้างเมืองเชียงใหม่ในปี พ.ศ. 1839 และทรงเป็นผู้รวบรวมเมืองต่าง ๆ ขึ้นเป็นอาณาจักรล้านนา ซึ่งก็คือ จังหวัดในแถบภาคเหนือตอนบนของประเทศไทยปัจจุบัน

คนไทยยวนรับเอาความรู้ วัฒนธรรม ศิลปกรรม และศาสนา บางอย่างจากชาวมอญ และปรับปรุงเพิ่มเติมขยายขึ้น ทำให้ล้านนาเจริญมากขึ้น แต่เนื่องจากการบริหารงานภายในผิดพลาด จึงทำให้บ้านเมืองอ่อนแอ จนกระทั่งพม่าใช้กำลังพลเข้ายึดครองล้านนาได้โดยง่ายในปี พ.ศ. 2101 จากนั้นล้านนาก็ตกเป็นเมืองขึ้นของพม่านานกว่า 200 ปี แต่ต่อมา ด้วยความร่วมมือกันระหว่างล้านนา กับ สยาม (ไทย) สามารถผลักดันพม่าให้ออกจากล้านนาได้ในปี พ.ศ. 2347 และล้านนายอมอยู่ภายใต้การนำของประเทศสยามต่อมาจึงค่อย ๆ เปลี่ยนการปกครอง สรัสวดี อ๋องสกุล (2539: 367) กล่าวว่า การปฏิรูปการปกครองมณฑลพายัพ รัฐบาลได้ส่งข้าหลวงมาดูแลตั้งแต่ พ.ศ. 2417 จนกระทั่ง พ.ศ. 2427 จึงปฏิรูปการปกครองอย่างจริงจัง แล้วรวมเข้าเป็นประเทศเดียวกัน คือ ประเทศไทยในปัจจุบัน

การตั้งถิ่นฐานของอาณาจักรล้านนา

ดินแดนล้านนาแบ่งเป็นสองส่วน คือ ล้านนาตะวันตก และตะวันออก ล้านนาตะวันตกได้แก่ เมืองเชียงใหม่ ลำพูน เชียงราย พะเยา ลำปาง ซึ่งตั้งอยู่บนที่ราบ 3 แห่ง ตามลำดับ คือ แอ่งเชียงใหม่-ลำพูน แอ่งเชียงราย และแอ่งลำปาง ส่วนล้านนาตะวันออกมีแอ่ง 2 แห่ง คือ น่าน และแพร่ สำหรับแอ่งเชียงใหม่-ลำพูน คือ ที่ราบลุ่มน้ำปิงตอนบน อยู่ระหว่างทิวเขาถนนธงชัยกลาง และทิวเขาผีปันน้ำตะวันตกเป็นหุบเขากว้างใหญ่มีแม่น้ำปิงเป็นแม่น้ำสายสำคัญ มีที่ราบลุ่มที่มีความอุดมสมบูรณ์ และเป็นที่ราบที่ติดต่อกันเป็นผืนใหญ่ ทำให้เชียงใหม่เป็นศูนย์กลางของ

ล้านนา ทั้งในอดีต และปัจจุบัน (สรัสวดี อ๋องสกุล, 2539: 27) และที่ราบแอ่งนี้มีศิลปวัฒนธรรม และประเพณี ฯลฯ ที่สอดคล้องสัมพันธ์กัน เช่น วัฒนธรรมด้านดนตรี ซึ่งจะได้กล่าวในบทต่อไป

การตั้งถิ่นฐาน กลุ่มเมืองในภาคเหนือส่วนใหญ่กระจายตัวตามแอ่ง หรือที่ราบลุ่มแม่น้ำ ลักษณะการตั้งถิ่นฐานส่วนใหญ่ตั้งตามลำน้ำ ที่ราบมีชุมชนหนาแน่น ส่วนที่สูงมีประชากรเบาบาง ส่วนใหญ่เป็นที่อยู่ของชนกลุ่มน้อย วิธีเลือกทำเลที่ตั้งตามความคิดของชาวไทยยวนพิจารณาจากทางกายภาพ 3 อย่าง ตามความสำคัญ คือ

1. แม่น้ำ ที่ให้ความอุดมสมบูรณ์เพียงพอ ถือเป็นชัยมงคลที่สำคัญ เมืองล้านนาจึงตั้งอยู่ริมแม่น้ำ แล้วเรียกชื่อตามชื่อแม่น้ำ เช่น เมืองพิงค์เชียงใหม่ เป็นต้น

2. ที่ราบเพื่อตั้งบ้านเมือง และทำนาในที่ลุ่ม เวลาเลือกพื้นที่จะดูดินว่ามีความอุดมสมบูรณ์อย่างไร

3. "ภูเขา" ในเขตล้านนาเต็มไปด้วยภูเขา และหุบเขา จึงมีความเชื่อสืบต่อกันมาว่า ภูเขาควรตั้งอยู่ทางทิศตะวันตกของเมืองจึงเป็นมงคล เช่น เมืองเชียงใหม่ เป็นต้น

ในพุทธศตวรรษที่ 19 เกิดปรากฏการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่สำคัญ คือ การสลายตัวของรัฐโบราณที่เคยรุ่งเรืองมาก่อน คือ กัมพูชา ทวาราวดี หริภุญชัย และพุกาม การเสื่อมสลายของรัฐโบราณได้เปิดโอกาสให้เกิดการสถาปนาอาณาจักรใหม่ของชนชาติไทยที่ผู้นำใช้ภาษาไทย และวัฒนธรรมไทย อาณาจักรใหม่ที่เกิดขึ้น คือ ล้านนา สุโขทัย และอยุธยา

อาณาจักรล้านนา มีอายุ 262 ปี ช่วงเวลาดังกล่าว นับจากกำเนิดอาณาจักรล้านนา ในปี พ.ศ. 1839 เพื่อสร้างเชียงใหม่เป็นศูนย์กลาง จนถึงอาณาจักรล่มสลายลงใน พ.ศ. 2101 สรัสวดี อ๋องสกุล (2539: 101-102) ได้กล่าวถึงพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของอาณาจักรล้านนา แบ่งเป็น 3 สมัย คือ

1. สมัยสร้างอาณาจักร (พ.ศ. 1839-1898) เป็นช่วงสร้างความเข้มแข็งให้อาณาจักร ซึ่งตรงกับสมัยราชวงศ์มังรายตอนต้น โดยเริ่มจากพญามังรายรวบรวมหัวเมืองต่าง ๆ ในแอ่งเชียงราย แล้วขยายอำนาจลงสู่แอ่งเชียงใหม่-ลำพูน โดยมีเมืองที่รวบรวมได้ ได้แก่ เชียงราย เชียงแสน เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง พะเยา และยังได้สร้างเครือข่ายทางการเมือง โดยส่งราชบุตรไปครองเมืองเชียงตุง และเมืองนาย สมัยการสร้างอาณาจักรมีกษัตริย์ราชวงศ์มังราย 5 พระองค์ นับตั้งแต่พญามังราย จนสิ้นสมัยพญาผายู รวมเวลา 59 ปี

2. สมัยอาณาจักรล้านนารุ่งเรือง (พ.ศ. 1898-2068) ความเจริญรุ่งเรืองของอาณาจักรล้านนา เริ่มพัฒนาขึ้นอย่างเด่นชัด นับตั้งแต่สมัยพญากือนา (พ.ศ. 1898-1928) และสืบต่อมาจนถึงสมัยพญาแก้ว (พ.ศ. 2038-2068) สมัยรุ่งเรืองเป็นเวลา 170 ปี ความเจริญสูงสุดอยู่ในสมัยพญาติโลกราช (พ.ศ. 1984-2030) ซึ่งเป็นยุคทองของล้านนา ในสมัยนี้อาณาจักรล้านนาแผ่

อิทธิพลครอบคลุมไปกว้างขวางโดยได้เมืองแพร่ เมืองน่านไว้ในอำนาจ และแผ่อิทธิพลไปถึงเมืองต่าง ๆ ในเขตรัฐฉาน เช่น เชียงตุง เมืองนาย เมืองสีป้อ เมืองยอง และเชียงรุ่ง ในเขตสิบสองปันนา ตลอดจนเมืองลาวหลวงพระบาง.

3. สมัยเสื่อม และอาณาจักรล้านนาสลาย (พ.ศ. 2068-2101) ความเสื่อมของอาณาจักรล้านนา เกิดในปลายสมัยราชวงศ์มังราย นับตั้งแต่สมัยพญาเกศเชษฐราช (พ.ศ. 2068 - 2081) จนกระทั่งตกเป็นเมืองขึ้นของพม่า ใน พ.ศ. 2101 สมัยเสื่อม และสลายตัว เป็นช่วงเวลา 33 ปี สภาพบ้านเมืองแตกแยกวุ่นวายอย่างหนัก

การสร้างอาณาจักรล้านนา (พ.ศ. 1839-1898)

การสร้างอาณาจักรล้านนา สรัสวดี อ๋องสกุล (2539: 102-129) ได้กำหนดประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

1. กำเนิดอาณาจักรล้านนา (พ.ศ. 1839)

พญามังราย ผู้ก่อตั้งอาณาจักรล้านนา ประสูติที่เมืองเงินยาง ประมาณ พ.ศ. 1782 ทรงเป็นโอรสของพญาลาวเมง และนางอั้วมิ่งจอมเมือง ธิดาท้าวรุ่งแก่น ชาวเมืองเชียงรุ่ง พญามังรายครองเมืองเงินยางใน พ.ศ. 1804 นับเป็นกษัตริย์องค์ที่ 25 แห่ง ราชวงศ์ลาว พระราชกรณียกิจที่ยิ่งใหญ่ของพญามังราย คือ การก่อตั้งอาณาจักรล้านนา เพราะพระองค์ทรงใช้เวลาตลอดรัชกาลในการรวบรวมหัวเมืองน้อยใหญ่เข้ามาไว้ที่ศูนย์กลางเดียวกัน โดยมีปัจจัยที่สำคัญคือ การขยายตัวทางการค้าเป็นแรงกระตุ้น ก่อให้เกิดความต้องการขยายอาณาเขตเข้าครอบครองดินแดนที่มีความเจริญทางเศรษฐกิจ และเป็นชุมทางการค้า

เมื่อแคว้นโยนของพญามังรายเป็นปึกแผ่นมั่นคงแล้ว พญามังรายทรงเริ่มวางแผนที่จะยึดแคว้นหริภุญชัย เพราะว่าแคว้นหริภุญชัย เป็นศูนย์กลางความเจริญมาช้านาน มีความมั่งคั่งทางเศรษฐกิจรวมทั้งมีที่ตั้งเป็นชุมทางการค้า และในปี พ.ศ. 1835 พญามังรายทรงนำทัพจากเมืองฝางเข้ายึดเมืองหริภุญชัย ต่อมาก็ยึดเมืองเขลางค์นครได้ แคว้นหริภุญชัยจึงถูกผนวกเข้ากับแคว้นโยน การรวมตัวดังกล่าว เริ่มก่อรูปเป็นอาณาจักรซึ่งต่อมารู้จักกันทั่วไปว่า “อาณาจักรล้านนา”

เมื่อพญามังรายยึดเมืองหริภุญชัยได้ พระองค์ทรงประทับอยู่ประมาณ 2 ปี ก็ทรงไปสร้างเวียงกุมกาม ซึ่งมีสภาพเป็นหมู่บ้านที่อยู่ภายใต้การปกครองของแคว้นหริภุญชัยมาก่อน โดยพญามังรายเห็นว่าหมู่บ้านดังกล่าวมีศักยภาพต่อการตั้งเป็นชุมชนเมือง และเวียงกุมกามได้สร้างขึ้นบนพื้นฐานของวัฒนธรรมหริภุญชัย ซึ่งวัฒนธรรมหริภุญชัยมีความเจริญรุ่งเรืองมากได้รับการยอมรับจากชาวไทยวนสูงมาก แต่ขณะเดียวกันก็มีการผสมผสานวัฒนธรรมหริภุญชัยเข้ากับวัฒนธรรมของชาติพันธุ์ต่าง ๆ ในบริเวณนี้ ในที่สุดก็สร้างสรรค์เอกลักษณะเป็นศิลปวัฒนธรรมร่วมกันของสังคมล้านนา เวียงกุมกามจึงเป็นช่วงเวลาที่ซึมซับวัฒนธรรมหริภุญชัย และสานต่อกับ

วัฒนธรรมล้านนา และเวียงกุมกาม เป็นที่ประทับของพญามังรายอยู่ราว 2 ปี ศูนย์กลางของอาณาจักรแห่งใหม่ ก็เคลื่อนย้ายมาที่เวียงเชียงใหม่ เนื่องจาก เชียงใหม่มีที่ตั้งเหมาะสมกว่าเวียงกุมกาม

2. การสร้างเมืองเชียงใหม่

เมืองเชียงใหม่สร้างเมื่อ "ศักราช 658 ปีระวายสัน เดือนวิสาข ออก 8 ค่ำ วัน 5 ไทย เมืองเปล้า ยามแตรรุ่งแล้ว สองลูกนาที ปลายสองบาทน้ำ ลัคนาเสวยนวางศ์พฤหัสในมีนบราศี" จากการคำนวณของคณะกรรมการตรวจสอบ และสืบค้นดวงเมือง ซึ่งทางจังหวัดเชียงใหม่แต่งตั้ง เพื่อค้นคว้า และหาข้อยุติว่า วันเวลาตามจันทรคติที่ปรากฏในศิลาจารึก วัดเชียงมั่น ตรงกับวันเวลาตามสุริยคติ คือ "วันที่ 12 เมษายน พ.ศ. 1839 เวลาฤกษ์ 4.00 น. (จดหมายเหตุการตรวจสอบ และสืบค้นดวงเมือง "นพบุรีศรีนครพิงค์เชียงใหม่" อ้างใน สรัสวดี อ๋องสกุล, 2539: 111)

ในการสร้างเมืองเชียงใหม่ พญามังรายทรงเชิญพญางำเมือง และพญาร่วง (พ่อขุนรามคำแหง) มาร่วมกันพิจารณาถึงชัยภูมิ และการวางผังเมือง ผังเมืองเชียงใหม่มีลักษณะคล้ายกับผังเมืองสุโขทัย ทั้งนี้เพราะเชียงใหม่รับอิทธิพลของสุโขทัย และผังเมืองโบราณรูปสี่เหลี่ยมทรงเรขาคณิต ไม่เคยมีมาก่อนในวัฒนธรรมชาวไทยวน

เมืองเชียงใหม่มีที่ตั้งที่เหมาะสมต่อการเป็นศูนย์กลางของอาณาจักรล้านนา การเลือกชัยภูมิแห่งนี้แสดงถึงพระปรีชาสามารถของพญามังรายเป็นอย่างยิ่ง ความเหมาะสมของเชียงใหม่ คือ

1) เชียงใหม่ตั้งอยู่กลางระหว่างที่ราบลุ่มแม่น้ำกก และที่ราบลุ่มแม่น้ำปิง จึงเป็นที่ที่สามารถควบคุมหัวเมืองต่าง ๆ ที่ขึ้นอยู่กับแคว้นโยน และแคว้นพิงค์

2) ที่ตั้งของเชียงใหม่เหมาะสมเป็นศูนย์กลางทางการค้า เพราะสามารถใช้แม่น้ำปิง ในการติดต่อค้าขายกับหัวเมืองตอนใต้ได้อย่างสะดวก

3) ความอุดมสมบูรณ์ของที่ราบลุ่มแม่น้ำปิง ซึ่งเป็นที่ราบขนาดใหญ่มีติดต่อกันถึงลำพูน เป็นที่ราบผืนใหญ่ที่สุดในอาณาจักรล้านนา จึงมีความเหมาะสมต่อการตั้งชุมชนขนาดใหญ่ที่มีอาชีพทำการเกษตรกรรม

4) บริเวณที่ตั้งของตัวเมืองเชียงใหม่ อยู่ระหว่างเชิงดอยสุเทพกับแม่น้ำปิง ทำให้มีความเหมาะสม เพราะพื้นที่ลาดเทจากตะวันตกมาตะวันออก สายน้ำจากดอยสุเทพไหลมาหล่อเลี้ยงตัวเมืองเชียงใหม่ตลอดเวลา เมืองเชียงใหม่จึงตั้งอยู่ที่มีน้ำบริบูรณ์ดี

3. ความสำคัญของนครเชียงใหม่

นครเชียงใหม่นี้สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ. 1839 นับเป็นการเปิดศักราชใหม่ของชาวไทยวน เนื่องจากได้สถาปนาศูนย์กลางของอาณาจักร เชียงใหม่มีฐานะเป็นศูนย์กลางของอาณาจักร ทั้งทางการเมือง เศรษฐกิจ สังคม และศิลปวัฒนธรรม

ความสำคัญของเชียงใหม่ในฐานะเมืองหลวงถาวรของอาณาจักร โดยแนวคิดการสร้างเมืองหลวงถาวรปรากฏชัดเจนเมื่อสร้างนครเชียงใหม่ ซึ่งก่อนหน้านั้นในตอนต้นรัชสมัยของพญามังรายทรงย้ายที่ประทับอยู่เสมอ. เช่น เชียงราย ฝาง และเวียงกุมกาม เมืองดังกล่าวตัวเวียงมีขนาดเล็ก พื้นที่ส่วนใหญ่คงใช้เป็นที่ประทับ

เมื่อพญามังรายยึดครองหริภุญชัยได้แล้ว จึงเริ่มก่อรูปเป็นอาณาจักรล้านนา ซึ่งในขณะนั้นมีฐานะเป็นรัฐที่มีอาณาเขตกว้างขวางมากขึ้นกว่าเดิม ความเปลี่ยนแปลงของรัฐล้านนาในช่วงหลังจากยึดครองแคว้นหริภุญชัยมีมากมาย เช่น

1) อาณาเขต และประชากรเพิ่มขึ้น

2) การผสมผสานของวัฒนธรรมของกลุ่มชนเผ่าต่าง ๆ เกิดเป็นวัฒนธรรมล้านนาร่วมกัน และการสลายตัวของชนเผ่าเป็นชนชาติเดียวกัน

3) การรับอิทธิพลจากหริภุญชัย ซึ่งมีวัฒนธรรม และความเจริญด้านต่าง ๆมานาน

จากความเปลี่ยนแปลงดังกล่าว ก่อให้เกิดแนวคิดที่จะมีเมืองหลวงถาวร โดยแนวคิดที่จะมีเมืองหลวงถาวร สรัสวดี อ๋องสกุล (2539: 117) ได้สันนิษฐานว่าพญามังรายคงจะได้รับแนวคิดจากหริภุญชัย ซึ่งเป็นแคว้นที่มีความเจริญมาก่อน และพญามังรายก็ได้รับอิทธิพลหลายอย่างจากหริภุญชัย แนวคิดการมีเมืองหลวงถาวรปรากฏเด่นชัดในแคว้นหริภุญชัย เพราะเมืองหริภุญชัยเป็นเมืองหลวงสืบต่อกันมานาน ตั้งแต่สมัยพระนางจามเทวี (ราวต้นพุทธศตวรรษที่ 14) จนกระทั่งถึงสมัยพญายี่บา (หมดอำนาจราว พ.ศ. 1835) รวมเวลาแล้วกว่า 500 ปี เมืองหลวงแห่งนี้ไม่เคยย้ายไปที่อื่น

กษัตริย์ในอาณาจักรล้านนา

กษัตริย์ในอาณาจักรล้านนามีลำดับขั้นการปกครองอาณาจักร 2 กลุ่ม คือกลุ่มราชวงศ์มังราย ตั้งแต่ยุคสร้างอาณาจักรจนถึงยุคเสื่อมแล้วสิ้นสุดราชวงศ์มังราย แสดงได้ดังตารางที่ 3 และกษัตริย์ที่ทำการปกครองในฐานะเมืองประเทศราชในสมัยตระกูลเจ้าเจ็ดตนปกครองมีเจ้าเมืองเชียงใหม่ 9 พระองค์ ดังตารางที่ 4

ตารางที่ 3 แสดงลำดับขั้นการปกครองอาณาจักรล้านนาของราชวงศ์มังราย

ลำดับที่	พระนาม	ช่วงเวลาที่ครองราชย์
1	พญามังราย	พ.ศ. 1804 -พ.ศ. 1854
2	พญาไชยสงคราม	พ.ศ. 1854 - พ.ศ. 1868
3	พญาแสนภู	พ.ศ. 1868 - พ.ศ. 1877
4	พญาคำฟู	พ.ศ. 1877 - พ.ศ. 1879
5	พญาผายู	พ.ศ. 1879 - พ.ศ. 1898
6	พญากือนา	พ.ศ. 1898 - พ.ศ. 1928
7	พญาแสนเมืองมา	พ.ศ. 1928 - พ.ศ. 1944
8	พญาสามฝั่งแกน	พ.ศ. 1945 - พ.ศ. 1984
9	พญาติโลกราช	พ.ศ. 1984 - พ.ศ. 2030
10	พญายอดเชียงราย	พ.ศ. 2030 - พ.ศ. 2038
11	พญาแก้ว (พระเมืองแก้ว)	พ.ศ. 2038 - พ.ศ. 2068
12	พญาเกษเชษฐราช (ครั้งที่ 1) (พระเมืองเกษเกล้า)	พ.ศ. 2068 - พ.ศ. 2081
13	ท้าวชาย	พ.ศ. 2081 - พ.ศ. 2086
14	พญาเกษเชษฐราช (ครั้งที่ 2)	พ.ศ. 2086 - พ.ศ. 2088
15	พระนางจิรประภา	พ.ศ. 2088 - พ.ศ. 2089
16	พญาอุปเยาว์ (พระไชยเชษฐา)	พ.ศ. 2089 - พ.ศ. 2090
17	ท้าวแม่กุ	พ.ศ. 2094 - พ.ศ. 2107
18	พระนางวิสุทธเทวี	พ.ศ. 2107 - พ.ศ. 2121

ที่มา : ชินกาลมาลีปกรณ์ และตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ อ้างใน จินตนา มัธยมบุรุษ (2532: 55)

ตารางที่ 4 แสดงลำดับเจ้าผู้ครองเมืองเชียงใหม่ในตระกูลเจ้าเจ็ดตน

ที่	ชื่อ	ช่วงเวลาในการครองเมือง
1	พระเจ้ากาวิละ	พ.ศ. 2325 - พ.ศ. 2356
2	พระยาธรรมลังกา	พ.ศ. 2358 - พ.ศ. 2364
3	พระยาคำฝั้น	พ.ศ. 2366 - พ.ศ. 2368

ที่	ชื่อ	ช่วงเวลาในการครองเมือง
4	พระพุทธวงศ์	พ.ศ. 2369 - พ.ศ. 2389
5	พระเจ้ามโหตรประเทศ	พ.ศ. 2390 - พ.ศ. 2397
6	พระเจ้ากาวิโลรสสุริยวงศ์	พ.ศ. 2399 - พ.ศ. 2413
7	พระเจ้าอินทรวิชยานนท์	พ.ศ. 2416 - พ.ศ. 2439
8	พระเจ้าอินทวโรรสสุริยวงศ์	พ.ศ. 2444 - พ.ศ. 2452
9	เจ้าแก้วนวรัฐ	พ.ศ. 2454 - พ.ศ. 2482

ที่มา : ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ อ้างใน จินตนา มัธยมบุรุษ (2532: 61)

2.2.2 จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน

จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูนเป็นส่วนหนึ่งของอาณาจักรล้านนา ในประวัติศาสตร์ก่อนการเจริญรุ่งเรืองของอาณาจักรล้านนา เชียงใหม่มีกลุ่มลัวะอาศัยอยู่ก่อน แถบแม่น้ำปิง และแถบเชิงดอยสุเทพ สำหรับลำพูนเป็นที่ตั้งของเมืองหริภุญชัย ที่ตำนานเล่าว่า ฤาษีวาสุเทพเป็นผู้สร้างแล้วได้อัญเชิญพระนางจามเทวีมาปกครอง จนถึงสมัยการปกครองของพญายี่บา ก็ถูกการแผ่ขยายอาณาจักรของพญามังราย เมืองหริภุญชัยจึงผนวกเข้าเป็นส่วนหนึ่งของล้านนา และมีจุดเด่นในด้านความเจริญทางศิลปวัฒนธรรม โดยถือเป็นศูนย์กลางในสมัยอาณาจักรล้านนาของพญามังราย เป็นต้นมา จนกระทั่งปัจจุบันจังหวัดเชียงใหม่ และจังหวัดลำพูน ยังคงมีความสัมพันธ์กันเช่นเดิมเนื่องจากจังหวัดทั้งสองมีดินแดนติดต่อกันเป็นที่ราบผืนเดียวกัน และมีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์ทางสังคม วัฒนธรรม ภาษา และประเพณีต่าง ๆ ที่คล้ายกัน

อาณาเขตจังหวัดเชียงใหม่

ทิศเหนือ ติดต่อกับ รัฐฉาน ของสหภาพพม่า

ทิศใต้ ติดต่อกับ อำเภอสามเงา จังหวัดตาก

ทิศตะวันออก ติดต่อกับ จังหวัดเชียงราย จังหวัดลำพูน และจังหวัดลำปาง

ทิศตะวันตก ติดต่อกับ อำเภอปาย อำเภอขุนยวม และอำเภอแม่สะเรียง จังหวัดแม่ฮ่องสอน

สภาพทั่วไปของจังหวัดลำพูน

จังหวัดลำพูน เดิมชื่อเมืองหริภุญชัย เป็นเมืองโบราณที่เก่าแก่ที่สุดในจังหวัดภาคเหนือ ตามตำนานเล่าว่า ฤาษีวาสุเทพเป็นผู้ดำเนินการสร้างเมือง แล้วทูลเชิญพระนางจามเทวีมาเป็นปฐม

กษัตริย์ปกครองเรื่อยมามีการสืบราชวงศ์ต่อมาจนถึงสมัยพญายี่บาได้เสียการปกครองให้พญามังราย ทำให้เมืองหริภุญชัยอยู่ภายใต้การปกครองของอาณาจักรล้านา แต่เมืองหริภุญชัยได้เป็นผู้ถ่ายทอดมรดกทางศิลปะ และวัฒนธรรมให้แก่ผู้ที่เข้ามาปกครอง เมืองลำพูนจึงยังคงมีความสำคัญในทางศิลปะ และวัฒนธรรมของอาณาจักรล้านนา (สำนักงานจังหวัดลำพูน, 2542: 1)

สภาพทางภูมิศาสตร์

ที่ตั้ง และขนาดพื้นที่: จังหวัดลำพูนเป็นจังหวัดค่อนข้างเล็ก อยู่ทางภาคเหนือตอนบนของประเทศไทย ตั้งอยู่ระหว่าง เส้นรุ้งที่ 18 องศาเหนือ และเส้นแวงที่ 99 องศาตะวันออก มีพื้นที่ทั้งหมดประมาณ 4,505.08 ตารางกิโลเมตร หรือประมาณ 2,815,675 ไร่ หรือคิดเป็นร้อยละ 4.85 ของพื้นที่ภาคเหนือตอนบน บริเวณที่กว้างที่สุด ประมาณ 43 กิโลเมตร และยาวจากเหนือจดใต้ 136 กิโลเมตร

อาณาเขต

ทิศเหนือ ติดต่อกับ อำเภอสารภี อำเภอสันกำแพง จังหวัดเชียงใหม่

ทิศใต้ ติดต่อกับ อำเภอเถิน จังหวัดลำปาง และ อำเภอสามเงา จังหวัดตาก

ทิศตะวันออก ติดต่อกับ อำเภอห้างฉัตร อำเภอสบปราบ และอำเภอเสริมงาม จังหวัดลำปาง

ทิศตะวันตก ติดต่อกับ อำเภอฮอด อำเภอจอมทอง อำเภอหางดง อำเภอสันป่าตอง จังหวัดเชียงใหม่

วัฒนธรรมประเพณีจังหวัดลำพูน

จังหวัดลำพูนมีวัฒนธรรมประเพณีที่สืบทอดมานาน มีบุคลากรทางด้านวัฒนธรรมที่มีเกียรติประวัติ และผลงานดีเด่นทางด้านศิลปกรรม และผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรมของชาติ จำนวน 3 ท่าน คือ

1. พระครูเวฬุวันพิทักษ์ สาขาช่างฝีมือ (การก่อสร้าง ประติมากรรม)
2. นายปรีชา บุณยเกียรติ สาขาช่างฝีมือ (ทอผ้า)
3. นายไหล กันทะวัง สาขาช่างฝีมือ (ช่างซอ) (ถึงแก่กรรม)

ด้านการสืบทอดวัฒนธรรม ได้มีการจัดการเรียนการสอนในสถานศึกษา ทั้งในระบบและนอกระบบโรงเรียน ซึ่งได้มีการจัดการเรียนการสอนขึ้นในชุมชนของตนเอง เช่น หมู่บ้าน และโรงเรียน โดยเชิญบุคลากรที่มีความรู้ความสามารถทางด้านศิลปวัฒนธรรม และมีความชำนาญ มาเป็นวิทยากรถ่ายทอดความรู้ กิจกรรมต่าง ๆ ที่ได้ดำเนินการ เช่น การตีกลองหลวง การเรียนศิลปการฟ้อนรำ ได้แก่การฟ้อนเล็บ ฟ้อนยอง และฟ้อนหริภุญชัย

ด้านขนบธรรมเนียมประเพณี จังหวัดลำพูนมีขนบธรรมเนียมประเพณีต่าง ๆ เช่น ประเพณีสรงน้ำพระบรมธาตุหริภุญชัย ประเพณีทำบุญสลากภัต (ตานก๋วยสลาก) ประเพณีปอยหลวง ฯลฯ

ด้านภาษา จังหวัดลำพูนมีภาษาพูดเป็นสำเนียงเฉพาะถิ่น คือ ภาษาคำเมืองและภาษายอง ซึ่งเป็นประชากรส่วนใหญ่ของจังหวัดลำพูน

จังหวัดลำพูนมีกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับทางวัฒนธรรม และดนตรีที่สำคัญ คือ การตีกลองหลวง ซึ่งเป็นวัฒนธรรมเก่าแก่ของเมืองลำพูน โดยมีการแข่งขันกันในงานบุญ และงานประเพณีต่าง ๆ เช่น งานปอยหลวง งานประเพณีสรงน้ำพระธาตุหริภุญชัย ฯลฯ โดยการนำเอากลองหลวงของแต่ละวัดหรือหมู่บ้านมาตีประชันเสียงเพื่อตัดสิน ซึ่งกิจกรรมนี้ต้องอาศัยความสามัคคีของกลุ่มคณะศรัทธาประชาชน และพระสงฆ์ เป็นจำนวนมาก แสดงถึงการรวมกลุ่มทางวัฒนธรรมที่ดีของจังหวัดลำพูน

2.2.3 วัฒนธรรมล้านนา

วัฒนธรรมของล้านนามีเอกลักษณ์เฉพาะตัว และมีความเจริญรุ่งเรืองตั้งแต่สมัยพญามังรายเริ่มสร้างเมืองเชียงใหม่ แล้วรวบรวมแคว้นต่าง ๆ เข้าด้วยกันจนกลายเป็นอาณาจักรล้านนา ซึ่งมีศิลปวัฒนธรรมที่หลากหลายสืบทอดกันมาหลายช่วงอายุคนจวบจนปัจจุบัน เช่น ประเพณีสิบสองเดือนล้านนา และวัฒนธรรมด้านดนตรี

- ประเพณีสิบสองเดือนล้านนา

ศิลปวัฒนธรรมที่เกี่ยวกับประเพณีของล้านนา ในรอบปีหนึ่ง จะมีกิจกรรมต่าง ๆ เกิดขึ้นในแต่ละเดือนหลายกิจกรรม ตามคติความเชื่ออย่างโบราณล้านนาถือทั้งจันทรคติ และสุริยคติ เป็นเครื่องกำหนด วัน เดือน ปี สำหรับใช้ในชีวิตประจำวัน แต่ชาวบ้านนิยมถือตามจันทรคติมากกว่าสุริยคติ

ตามสุริยคติ คนไทยโบราณรวมทั้งล้านนานิยมถือเอา เดือนเมษายน เป็นเดือนที่เปลี่ยนศักราช หรือขึ้นปีใหม่ จนถึง พ.ศ. 2483 ทางราชการได้เปลี่ยนมาใช้แบบสากลนิยม คือ ยึดถือวันที่ 1 มกราคม เป็นวันขึ้นปีใหม่ ส่วนชาวล้านนายังคงยึดถือเอาเดือนเมษายน ซึ่งมีประเพณีสงกรานต์ และชาวล้านนาเรียกว่า “ปี๋ใหม่เมือง” และประเพณีสิบสองสองเดือนต่าง ๆ ที่นิยมทำกันในภาคเหนือตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน มณี พยอมยงค์ (2529: 4-22 และ 2533: 19-22) ได้อธิบายถึงประเพณีสองสิบเดือนล้านนาไว้ ดังนี้

1. ประเพณีเดือนเจ็ดเหนือ (เดือนห้าใต้) หรือประมาณเดือนเมษายน

ในเดือนนี้มีประเพณีที่สำคัญ คือ ประเพณีสงกรานต์ หรือทางล้านนาเรียกว่า “ประเพณีปี๋ใหม่เมือง” ซึ่งนับเป็นประเพณีที่ยิ่งใหญ่ และมีความสำคัญของชุมชนในล้านนา เพราะเป็นประเพณี

ที่เปลี่ยนศักราชใหม่ คือวันที่ 13-15 เมษายน ของทุกปี และชาวล้านนาเรียก วันที่ 13 เมษายน ว่า "วันสังขารล่อง" วันที่ 14 เรียกว่า "วันเนาว์ หรือวันเน่า" วันที่ 15 เรียกว่า "วันพญาวัน" วันที่ 16 เรียกว่า "วันปากปี" และวันที่ 17 เรียกว่า "วันปากเดือน" โดยประเพณีที่กระทำกันของล้านนาในระหว่างวันสงกรานต์ เช่น ประเพณีไล่สังขาร ประเพณีขนทรายเข้าวัด ประเพณีดำหัว ฯลฯ และประเพณีปอยหลวงก็ยังจัดในเดือนนี้ได้อีกด้วย

2. ประเพณีเดือนแปดเหนือ (เดือนหกใต้) หรือ ประมาณเดือนพฤษภาคม

เดือนแปดเหนือเป็นเดือนที่ 2 ในเดือนทางเหนือ ประชาชนนิยมไปนมัสการพระพุทธบาทและพระธาตุเจดีย์ ต่าง ๆ ที่เป็นปูชนียสถานคู่บ้านคู่เมือง เช่น พระธาตุดอยสุเทพ พระธาตุหริภุญชัย ประเพณีที่จัดในเดือนแปดนี้ เช่น ประเพณีบวช (บรรพชา อุปสมบท) หรือเรียกว่าปอยหน้อย ประเพณีขึ้นพระธาตุ ประเพณีสรงน้ำพระธาตุ เช่น ประเพณีสรงน้ำพระธาตุหริภุญชัย ประเพณีปอยหลวง และประเพณีจุดบอกไฟ (บั้งไฟ)

3. ประเพณีเดือนเก้าเหนือ (เดือนเจ็ดใต้) หรือ ประมาณเดือนมิถุนายน

เดือนเก้าเหนือเป็นช่วงฤดูของการเตรียมเครื่องมือในการทำนา ปลูกข้าว ประเพณีที่สำคัญ คือ ประเพณีแฮกนา-หว่านกล้า ประเพณีเลี้ยงผีปู่ย่า ตายาย ประเพณีฟ้อนผีมด-ผีเม็ง ฯลฯ

4. ประเพณีเดือนสิบเหนือ (เดือนแปดใต้) หรือ ประมาณเดือนกรกฎาคม

เดือนสิบเหนือ เป็นช่วงเวลาหว่านกล้าไถนา และเป็นฤดูแห่งการเข้าพรรษา งานศิลปะในเดือนนี้มีน้อย ประเพณีที่สำคัญ เช่น ประเพณีแฮกนา-หว่านกล้า และประเพณีถวายเทียนพรรษา

5. ประเพณีเดือนสิบเอ็ดเหนือ (เดือนเก้าใต้) หรือ ประมาณเดือนสิงหาคม

ในช่วงเดือนนี้ ประชาชนทำการดูแลเอาใจใส่นาข้าวของตน มีประเพณีที่สำคัญ คือ ประเพณีการบูชาแม่โพสพ และประเพณีการฟังเทศน์-ฟังธรรม

6. ประเพณีเดือนสิบสองเหนือ (เดือนสิบใต้) หรือ ประมาณเดือนกันยายน

ในเดือนนี้เป็นเดือนที่ชาวบ้านนิยมทำบุญอุทิศให้ผู้ตาย ทางล้านนาเรียกว่า "จาคะข้าว หรือปอยข้าวสังข์" ประเพณีที่สำคัญคือ ประเพณีเทศน์ธรรมอุทิศหาผู้ตาย และประเพณีสลากภัต หรือ "ตานก๋วยสลาก"

7. ประเพณีเดือนเกี๋ยงเหนือ (เดือนสิบเอ็ดใต้) หรือ ประมาณเดือนตุลาคม

เดือนนี้นิยมทำบุญสลากภัต ซึ่งทางล้านนาเรียกว่า "กิ๋นข้าวสลาก" หรือ ตานสลาก โดยมีก๋วยหน้อย ก๋วยหลวง และสลากย้อมเป็นต้นครัวทานที่มีขนาดใหญ่และมีครัวทานมาก ชาวล้านนาถือว่าการทานสลากย้อมเป็นการทำบุญครั้งยิ่งใหญ่ของชีวิต ประเพณีที่สำคัญ เช่น ประเพณีสลากภัต ประเพณีทำบุญทอดกฐิน และประเพณีทอดผ้าป่า

8. ประเพณีเดือนยี่เหนือ (เดือนสิบสองใต้) หรือ ประมาณเดือนพฤศจิกายน

เดือนนี้มีประเพณีที่สำคัญ คือ ประเพณีเดือนยี่เป็ง ประเพณีลอยโขมด หรือลอยกระทง ประเพณีตั้งธรรมหลวง (เทศน์มหาชาติ) ประเพณีทอดกฐิน (สิ้นสุดเดือนยี่เป็ง) ประเพณีทอดผ้าป่า ประเพณีทำโคมลอย โคมไฟ เพื่อเป็นพุทธบูชา ฯลฯ

9. ประเพณีเดือนสามเหนือ (เดือนอ้ายใต้) หรือประมาณ เดือนธันวาคม

ทางล้านนาในช่วงเดือนนี้ ข้าวเริ่มเหลืองเต็มทุ่งนา เป็นระยะต้นฤดูหนาว การงานของชาวบ้าน คือ การเก็บเกี่ยวข้าวสู่ยุ้งฉาง ประเพณีที่สำคัญ เช่น ประเพณีเอามื้อเกี่ยวข้าว เป็นต้น

10. ประเพณีเดือนสี่เหนือ (เดือนสองใต้) หรือประมาณเดือนมกราคม

ในเดือนนี้ชาวบ้านนิยมทานข้าวจี่ ข้าวหลาม จากข้าวใหม่ที่เพิ่งเกี่ยวมาจากทุ่งนา ทำให้เกิดประเพณี คือ ประเพณีทานข้าวจี่ ข้าวหลาม ประเพณีทานข้าวใหม่ ประเพณีตั้งธรรมหลวง (เทศน์มหาชาติ) ประเพณีเข้ากรรมรุกขมูล ฯลฯ

11. ประเพณีเดือนห้าเหนือ (เดือนสามใต้) หรือประมาณ เดือนกุมภาพันธ์

ในช่วงเดือนนี้มีประเพณีที่สำคัญคือ ประเพณีปอยหลวง ประเพณีปอยหน้อย (บรรพชาอุปสมบท) ประเพณีปอยข้าวสังข์ (อุทิศหาผู้ตาย) และประเพณีไหว้พระธาตุ

12. ประเพณีเดือนหกเหนือ (เดือนสี่ใต้) หรือประมาณ เดือนมีนาคม

ในช่วงเดือนหกเหนือนี้ ประเพณีต่าง ๆ มีความต่อเนื่องจากเดือนห้าเหนือ คือ ประเพณีปอยหลวง ประเพณีปอยหน้อย และประเพณีขึ้นพระธาตุ ซึ่งเกิดขึ้นพร้อมกับทำบุญมาฆบูชา หรือทางล้านนา เรียกว่า ประเพณีเดือนห้าเป็ง (เพ็ญ)

ประเพณีสิบสองเดือนล้านนา ดังกล่าวมาแล้ว เป็นประเพณีที่ชาวล้านนาจัดขึ้นเป็นประจำในรอบปี ซึ่งวงตึ่งโนงได้เข้าไปมีบทบาทในประเพณีต่าง ๆ เช่น ประเพณีปอยหลวง ประเพณี ประเพณีทอดกฐิน ประเพณีทอดผ้าป่า ประเพณีสงกรานต์ ฯลฯ

สำหรับประเพณีที่ไม่ได้จัดเป็นประจำในรอบปี คือ จัดขึ้นเป็นครั้งคราว เนื่องในโอกาสพิเศษ เช่นประเพณีขึ้นบ้านใหม่ นิยมทำในเดือนคู่ และประเพณีแต่งงานไม่นิยมแต่งในระหว่างเข้าพรรษา และนิยมจัดในเดือนคู่ เช่น เดือนยี่ (เดือนสอง) เดือนหก และเดือนแปด

อย่างไรก็ตาม การศึกษาลัทธิความเชื่อ การถือเกี่ยวกับจารีต และขนบธรรมเนียมประเพณี ทำให้ได้รับความรู้จากวิถีชีวิตของบรรพบุรุษเป็นอย่างดี และมีโอกาสในการนำความรู้เหล่านั้นมาประยุกต์ใช้ในสังคมสมัยใหม่ได้ถูกต้องตามบุคคล สถานที่ และเวลา การศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับความเชื่อ และประเพณี จึงเป็นเครื่องหมายแห่งการอนุรักษ์ส่งเสริมให้เจริญงอกงามสืบต่อไป

- วัฒนธรรมด้านดนตรี

วัฒนธรรมด้านดนตรีของล้านนามีความเจริญรุ่งเรืองมานาน มีความเก่าแก่ และมีวิวัฒนาการด้านต่าง ๆ ของเครื่องดนตรี รวมทั้งการประสมวง จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ทางดนตรีของล้านนามีค่อนข้างน้อย เท่าที่ปรากฏหลักฐาน คือ ในพงศาวดารล้านช้าง (อ้างใน ธีรยุทธ ยวงศรี, 2530: ไม่ปรากฏเลขหน้า) ในพุทธศตวรรษที่ 13 กล่าวว่า "...พญาแถนได้ส่งศรีคันธัพเทวดาลงมาบอกสอนคนทั้งหลายให้เฮ็ด ฆ้อง กลอง กรับ เจงเวง ปี่พาทย์ พิณเพี้ยะ เพลงกลอนได้สอนให้ดนตรีทั้งมวล และเล่าบอกครูอันขับฟ้อนฮ่อนนะสิ่ง (ฉิ่ง) สว่า (ฉาบ) ระเมงระมางทั้งมวลเห็นแล้ว..."

หลักฐานที่ปรากฏต่อมาในตำนานเมืองเชียงใหม่ ฉบับใบลาน ซึ่งบันทึกด้วยอักษรไทยยวน (ฝักขาม) ผูกที่ 3 (ใน 8 ผูก) ซึ่งคาดว่าผู้บันทึกคงจะบันทึกในช่วงพุทธศตวรรษที่ 19 (อ้างใน ธีรยุทธ ยวงศรี, 2530: ไม่ปรากฏเลขหน้า) ความว่า "...กับดุริยดนตี เป็นต้นว่า กลองไชย พาทพิณ ปู่ อู ลา ภา ฮ่อ แถร สังข์ พร้อมทุกประการ..." และในพุทธศตวรรษเดียวกันนี้ ศิลาจารึกวัดพระยืน สมัยหริภุญชัย ได้กล่าวถึงเรื่องที่เกี่ยวข้องกับดนตรีว่า "...ให้ถือกระทงข้าวตอกดอกไม้ไต้เพียน ตีพาทย์ ดังพิณ ฆ้อง กลอง ปี่สรไน พิสเนญชัย ทะเทียด กาหล แตร สังมาน กังสดาล มรทงค์ ดงเดือด เสียงเลิศก้อง อึกทั้งคนร้องโห่อื้อดาสท้านทั่วถึงนครหริภุญชัยแล..."

จากหลักฐานดังกล่าว แสดงว่าวัฒนธรรมดนตรีของล้านนา มีปรากฏมานาน โดยมีเครื่องดนตรีหลายประเภท เช่น ฆ้อง กลอง ปี่ ฯลฯ เครื่องดนตรีต่าง ๆ เหล่านี้มีประวัติความเป็นมา และวิวัฒนาการมายาวนานจนกระทั่งปัจจุบันยังมีใช้ และเป็นปัจจัยหรือเครื่องดนตรีหลักที่สำคัญของดนตรีล้านนา

2.2.4 ดนตรีล้านนา

จากที่ปรากฏหลักฐานดังกล่าวมาแล้ว ดนตรีพื้นบ้าน หรือดนตรีพื้นเมือง เป็นดนตรีที่มีการแสดงออกอย่างเด่นชัด มีรูปแบบการเล่น และการประสมวง ตลอดจนสุนทรียะในความไพเราะของท่วงทำนอง และแสดงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของดนตรีพื้นบ้านอย่างแท้จริง (ยงยุทธ ธีรศิลปและทวีศักดิ์ ปิ่นทอง, 2535: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

ดนตรีล้านนามีลักษณะเฉพาะที่เป็นของท้องถิ่นมาแต่เดิม เป็นดนตรีที่มีบทบาทสอดคล้องกับความประสงค์ของสังคม ซึ่งมีส่วนกำหนดคุณสมบัติของเสียงเครื่องดนตรีให้เป็นไปตามความประสงค์นั้น ๆ นอกจากนี้ค่านิยมของสังคมล้านนาก็มีส่วนกำหนดความไพเราะที่เป็นอุดมคติไว้อีกด้านหนึ่ง ด้วยความประสงค์ของสังคม ค่านิยมด้านความไพเราะ และความรู้ด้านสวนศาสตร์ (Acoustics) ของช่างทำเครื่องดนตรี หรือ "สล่า" ได้ผนวกเข้าเป็นเกณฑ์ในการกำหนดรูปแบบ และ

วัสดุของเครื่องดนตรีล้านนาในที่สุด (ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์, 2539: 131) ทำให้กระบวนการศึกษาดนตรีล้านนาต้องกล่าวถึง เครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ การประสมวง รวมทั้งบริบทที่เกี่ยวข้อง

- เครื่องดนตรีล้านนา

เครื่องดนตรีที่มีอยู่ และใช้บรรเลงในล้านนาโดยนับย้อนไปในสมัยต้น โดย ธีรยุทธ ยวงศรี (2540: 17-18) ได้แบ่งเป็น 2 ประเภท คือ

1. วงพาทย์-ฆ้อง หรือวงป้าต-ก๊อง ประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่ทำด้วยโลหะ ได้แก่ ฆ้องต่าง ๆ และเครื่องที่ทำด้วยไม้ มีประเภทที่ขึงหนัง และไม้เจาะรูมีลิ้น ได้แก่ กลอง ปี่ ขลุ่ย โดยสันนิษฐานว่า ลักษณะโครงสร้างทั้งหมดน่าจะใกล้เคียงกับยุคปัจจุบัน เพราะได้รับอิทธิพลจากชนชาติมอญ

2. เครื่องดนตรีที่ประดิษฐ์ขึ้นด้วยภูมิปัญญาของชาวล้านนาโดยแท้จริง เพราะวัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ประดิษฐ์เป็นสิ่งที่มีอยู่ในท้องถิ่น ไม่จำเป็นต้องค้นหาหรือเลือกซื้อจากที่อื่น มี 7 ชนิด ได้แก่ ซึง สะล้อ ปี่จุม ขลุ่ย ติ่ง เปี๊ยะ และ กลองต่าง ๆ

วัตถุประสงค์แรกของเครื่องดนตรี คือน่าจะนำมาใช้ประกอบพิธีกรรมบางอย่างในบางครั้งตามศรัทธาและความจำเป็น อันเป็น "จารีต" ที่ปฏิบัติสืบต่อกันมา ครั้นกาลเวลาผ่านไปชนล้านนามีภูมิปัญญามากขึ้น อารยธรรมสูงขึ้น เกิดสุนทรียรสมากขึ้น จึงเริ่มนำดนตรีเข้ามาเกี่ยวพันกับชีวิตประจำวัน จนกลายเป็นส่วนหนึ่งของชีวิต

เครื่องดนตรีล้านนา จำแนกได้ตามลักษณะการบรรเลง เป็น 4 ประเภท (ยงยุทธ ธีรศิลป และทวีศักดิ์ ปิ่นทอง, 2535: ไม่ปรากฏเลขหน้า) ดังนี้

1. เครื่องดีด เครื่องดนตรีล้านนาประเภทเครื่องดีด มีลักษณะเป็นเครื่องดนตรีชนิดที่มีสาย หรือเรียกว่า เครื่องสาย เสียงดนตรีเกิดจากการสั่นสะเทือนของสายที่ผู้บรรเลงดีดสายด้วยนิ้วมือหรือวัตถุอื่น ๆ ทำให้เกิดเสียงเป็นทำนอง มี 2 ชนิด คือ เปี๊ยะ และซึง

1.1 เปี๊ยะ หรือ เพียะ หรือ พิณเพียะ เป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่ มีเล่นกันมานานในดินแดนล้านนา รูปร่างลักษณะคล้ายพิณน้ำเต้า แต่เปี๊ยะมี 2 สาย แล้วพัฒนาเป็น 3 สาย, 4 สาย จนกระทั่ง 7 สาย (ปัจจุบันนิยมเล่นแบบ 2 สาย และ 4 สาย) ประกอบด้วยส่วนสำคัญ 4 ส่วน ได้แก่

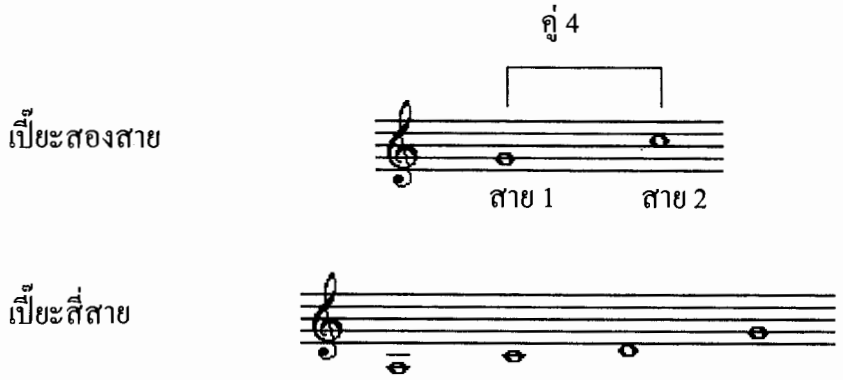
- คันเปี๊ยะ ทำด้วยไม้เนื้อแข็งประเภทไม้แดง ไม้ชิงชัน ไม้มะเกลือ ไม้ประดู่ เพื่อให้มีความแข็งแรง เสียงไพเราะ โดยเหลาให้กลมมนได้สัดส่วนปลายเรียวเล็ก ด้านโคนใหญ่ มีความยาว 70-90 เซนติเมตร

- หัวเปี๊ยะ ทำด้วยโลหะคล้ายสำริด ภาษาถิ่นเรียกว่า "ฅองแข" เป็นรูปหัวช้าง นกยูง นกหัสดีลิงค์ อย่างใดอย่างหนึ่งสำหรับพาดสาย และเพิ่มความสวยงาม

- เครื่องบังคับเสียง หรือตัวกำธรเสียง ทำด้วยกะลามะพร้าวผ่าซีก ตากแห้ง มีลักษณะแตกต่างกับกะโหลกของซออู้อย่างชัดเจน

- สายเปี๊ยะ . แต่เดิมใช้เส้นลวดธรรมดา ต่อมาใช้เส้นลวดเบรครถจักรยาน โดยแกะเอาเพียงเส้นเดียว ต่อมาภายหลังได้เปลี่ยนมาใช้ลวดทองเหลือง เพราะได้เสียงที่กังวานไพเราะมากกว่า (ธีรยุทธ ยวงศรี, 2540: 21-23)

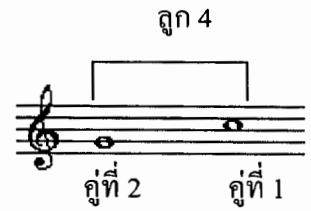
การบรรเลงเปี๊ยะผู้บรรเลงต้องอาศัยเทคนิค และความสามารถมาก เทคนิคที่ใช้ในการเล่นเปี๊ยะ ได้แก่ การป๊อก (ดีด) ได้เสียงฮาร์โมนิค ซึ่งใช้เทคนิคเช่นเดียวกันกับการดีดเสียงฮาร์โมนิคของกีตาร์คลาสสิค (Harmonic Technique) ซึ่งเป็นเสียงที่ก้องกังวานไพเราะแต่มีเสียงเบา การตั้งเสียงของ เปี๊ยะนิยมตั้งเสียง ดังตัวอย่าง



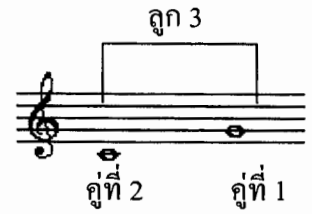
เปี๊ยะไม่นิยมผสมวงบรรเลง เพราะเป็นเครื่องดนตรีที่เสียงมีลักษณะเฉพาะตัว และไม่ได้นำมาใช้ในงานทั่วไป (ธีรยุทธ ยวงศรี, 2540: 24) เปี๊ยะสามารถใช้บรรเลงเพลงพื้นเมืองได้ทุกเพลง แต่เพลงที่ใช้เล่นเป็นพิเศษเฉพาะเปี๊ยะมี 2 เพลง คือ เพลงจก และเพลงไหล (ยงยุทธ ธีรศิลปและทวีศักดิ์ ปิ่นทอง, 2535: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

1.2 ซึง เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด ลักษณะคล้ายพิณของอีสาน และกระจับปี่ของภาคกลาง แต่มีขนาดเล็กกว่า ซึงล้านนามีความหนา 2-2.5 นิ้ว ทำจากไม้ชิ้นเดียวทั้งส่วนลำตัว และส่วนคอ ส่วนลำตัวทำการขุดเจาะแล้วใช้แผ่นไม้บางปิดเป็นกล่องเสียง มีนม (Fret) ติดตามคอเป็นระดับเสียง มีหย่องติดต้นสายและยึดสายด้วยลูกบิดสำหรับตั้งสาย โดยสายซึงมี 2 คู่ โดยนับจากสายคู่ล่าง (สายเล็ก) เป็นคู่ที่หนึ่ง ซึงมี 3 ขนาด คือ ซึงเล็ก ซึงกลาง และซึงใหญ่ ซึงนิยมตั้งระดับเสียงให้มีระยะห่างกันเป็น คู่ 4 หรือชาวล้านนา เรียกว่า ลูก 4 และ คู่ 5 หรือ ลูก 3 ดังตัวอย่าง

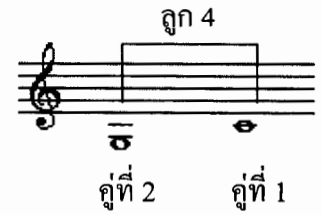
ระดับเสียงของซึงเล็ก



ระดับเสียงของซึงกลาง



ระดับเสียงของซึงใหญ่

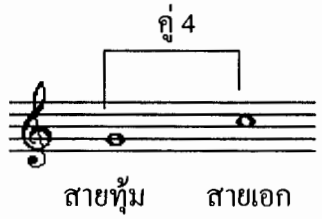


2. เครื่องสี เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีของล้านนามีเพียงชนิดเดียวคือ สะล้อ ซึ่งมีรูปร่างลักษณะคล้ายซออู้ของภาคกลางแต่เสียงเล็กและแหลมกว่าคล้ายซอด้วง เพราะใช้สายที่เป็นโลหะ คันชักของสะล้ออยู่ด้านนอกสายเป็นการสีอย่างอิสระ กะโหลกของสะล้อทำด้วยกะลามะพร้าวตัดส่วนหน้าออก ใช้ไม้สักแผ่นบาง ๆ ปิดด้านหน้า แล้วติดหย่องรองสายตรงกลาง เจาะกะโหลกทะลุตรงกลางทั้งด้านบนและด้านล่างเพื่อสอดคันทวน ด้านบนของคันทวนติดที่ยึดสายเพื่อตั้งเสียง

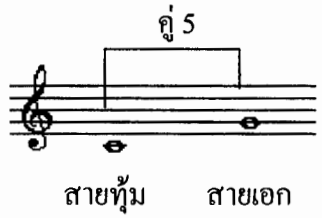
สะล้อโดยทั่วไปมี 3 ขนาด คือ สะล้อเล็ก สะล้อกลาง และสะล้อใหญ่ ทั้งสามขนาดมีทั้งแบบ 2 สาย และ 3 สาย แต่นิยมเล่นแบบ 2 สาย มากกว่า สามารถบรรเลงเพลงพื้นเมืองได้ทั่วไป และมักใช้บรรเลงร่วมวงกับ ซึง และขลุ่ย เป็นวงสะล้อ ซอ ซึง

การตั้งระดับเสียงของสะล้อ นิยมตั้งระดับเสียงให้มีระยะห่าง เป็น คู่ 4 และคู่ 5 ดังตัวอย่าง

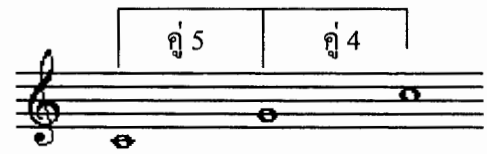
ระดับเสียงของสะล้อเล็ก



ระดับเสียงของสะล้อกลาง



ระดับเสียงของสะล้อใหญ่ (3 สาย)

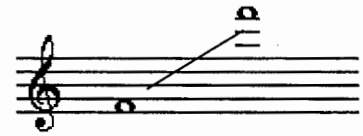


สายทุ้ม สายกลาง สายเอก

3. เครื่องเป่า เครื่องดนตรีล้านนาประเภทเครื่องเป่ามี 3 ชนิด คือ ขลุ่ย ปี่จุม และแน

3.1 ขลุ่ย ลักษณะของขลุ่ยล้านนามีลักษณะคล้ายกับขลุ่ยของภาคกลาง แต่ต่างกันตรงที่ขลุ่ยล้านนาไม่มีรูนิ้วค้ำ (รูด้านหลัง) ขลุ่ยล้านนานิยมใช้ขลุ่ยขนาดเล็ก ซึ่งมีขนาดใกล้เคียงกับขลุ่ยหลีบ มีเสียงสูง นิยมใช้ในวงสะล้อ ซอ ซึง (รณชิต แม้นมาลัย, 2536: 28) ระดับเสียงของขลุ่ย ดังตัวอย่าง

ระยะพิสัยของขลุ่ยล้านนา



3.2 ปี่ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าของล้านนา โดยที่นักวิชาการส่วนกลางมักเรียกว่า ปี่ชุมหรือปี่จุม ปี่ซอ และปี่ล้านนา

ปี่เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลมลิ้นอิสระ (Free-reed aerophone) มีลิ้นโลหะเป็นตัวสั่นกระพือจากแรงลมทำให้เกิดเสียง ซึ่งเป็นหลักการเดียวกับแคนทุกชนิด ฮาร์โมนิกา (Harmonica) และแอคคอร์เดียน (ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์, 2533: 84)

ท่อลมของปี่ทำด้วยไม้รวกแดง ซึ่งเป็นไผ่ตระกูลหนึ่ง ปลายด้านหนึ่งของไม้ทิ้งข้อไว้อีกปลายหนึ่งกลวง ถ้ามีข้อคั่นตรงกลางเลาต้องทะลวงให้ทะลุ ปลายไม้ด้านปิด คือ ตำแหน่งที่ใกล้กับการผนึกลิ้นปี่ บนท่อลำตัวมีรูนิ้วเรียงกัน 7 รู สำหรับเปิด - ปิด ด้วยนิ้วมือ

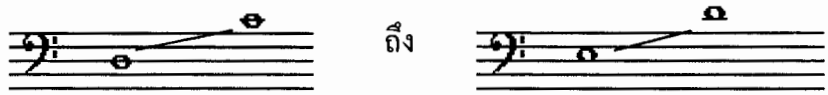
ชาวล้านนานิยมเล่นและฟังปี่ครางละหลายเลาพร้อมกัน ทำให้ปี่จึงถูกทำเป็นชุดหรือสำรับเสมอ ซึ่งภาษาล้านนาใช้คำว่า "ปี่จุม" ในอดีตนิยมใช้ชุดละ 3 เลา ขนาดต่าง ๆ กัน เรียกว่า "ปี่จุมสาม" ต่อมาประมาณ พ.ศ. 2500 เศษ มีผู้ทำขนาดเล็กพิเศษเพิ่มเข้าไปอีก ทำให้ปี่ชุดหนึ่ง ๆ มี 4 เลา เรียกว่า "ปี่จุมสี่" และมีการเพิ่มถึง 5 เลา เรียกว่า "ปี่จุมห้า" แต่ปัจจุบันไม่นิยมปี่จุมสี่ และปี่จุมห้า เพราะสิ้นเปลืองค่าใช้จ่าย และแรงงาน ยกเว้นเจ้าภาพ หรือผู้จ้างต้องการ (ธีรยุทธ ยวงศรี, 2540: 20) ปี่จุมสาม ปี่จุมสี่ และปี่จุมห้า ประกอบด้วยปี่ขนาดต่าง ๆ ดังนี้

- ปี่จุมสาม ประกอบด้วย ปี่แม่ ปี่กลาง และปี่ก้อย
- ปี่จุมสี่ ประกอบด้วย ปี่แม่ ปี่กลาง ปี่กลางเล็ก หรือปี่ตัด และปี่ก้อย
- ปี่จุมห้า ประกอบด้วย ปี่แม่ ปี่กลาง ปี่ก้อย ปี่กลางเล็ก และปี่ก้อยเล็ก

ปี่ที่เป็นหลัก คือ "ปี่ก้อย" (ยงยุทธ ธีรศิลป และทวีศักดิ์ ปิ่นทอง, 2535: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ (2533: 85-86) ได้อธิบายถึงลักษณะทางกายภาพของปี่จุมสี่ และพิสัยของเสียงปี่จุมสี่ ดังนี้

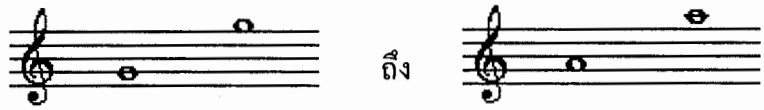
1. ปี่แม่ หรือปี่เก๊า เป็นปี่ขนาดใหญ่ที่สุดในชุด มีเส้นผ่าศูนย์กลางระหว่าง 2.3 - 2.5 เซนติเมตร ยาวประมาณ 70 -80 เซนติเมตร (ไม้ประมาณ 3 ปล้อง) มีระดับเสียงต่ำสุดในชุดโดยประมาณ ดังตัวอย่าง



2. ปี่กลาง มีขนาดรองลงมาจากปี่แม่ มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 1.8 - 2.1 เซนติเมตร ความยาวประมาณ 56 -61 เซนติเมตร (ประมาณสองปล้องครึ่ง) มีระดับเสียง ดังตัวอย่าง

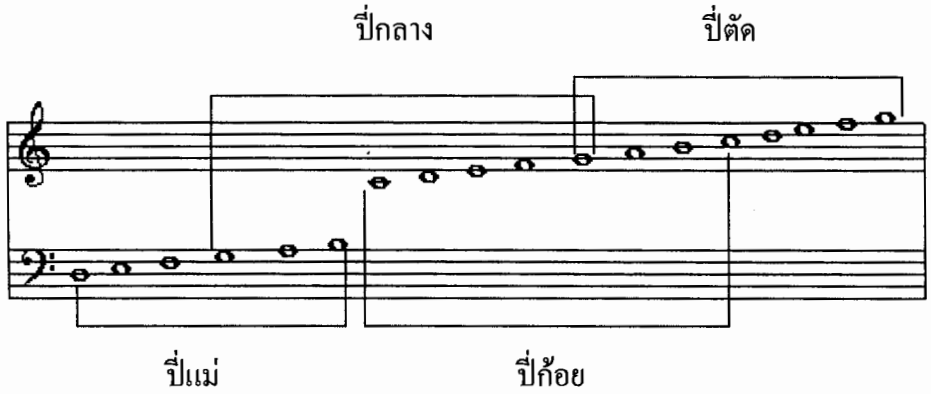
3. ปี่ก้อย เป็นปี่ขนาดเล็ก มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 1.5 - 1.7 เซนติเมตร ความยาวประมาณ 40 - 47 เซนติเมตร (ประมาณสองปล้อง) มีระดับเสียงโดยประมาณ ดังตัวอย่าง

4. ปี่ตัด มีขนาดเล็กที่สุดในชุด มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 1.2 - 1.4 เซนติเมตร ความยาวประมาณ 28- 34 เซนติเมตร (ประมาณปล้องครึ่ง) มีระดับเสียงโดยประมาณ ดังตัวอย่าง



จากการที่ปี่มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง และความยาวไม่คงที่ เกิดจากความต้องการของผู้ใช้ปี่ว่าต้องการชุดเสียงใหญ่ (ทุ้ม) หรือเสียงเล็ก (สูง) จากการสำรวจของผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ (2533: 85) ในท้องที่จังหวัดเชียงใหม่ เชียงราย และลำพูน เสียงต่ำสุดของปี่แม่ ประมาณเสียง D, E^{b} และ E

เมื่อรวมปี่จุมสี่เข้าด้วยกันเป็นชุด แล้วไล่เสียงจากต่ำสุดไปถึงสูงสุดของแต่ละเลา ทำให้ได้ระดับเสียงรวมกันทั้งหมด ดังตัวอย่าง (เลือกเฉพาะชุดเสียงใหญ่)



จากตัวอย่าง เห็นได้ว่า ปี่แต่ละเลามีพิสัยไม่เกิน 8 เสียง (1 Octave) ดังนั้น การใช้ปี่จุมสาม หรือปี่จุมสี่ จึงเป็นการเพิ่มพิสัยของเสียงปี่ให้กว้างขึ้น และเพิ่มความดังของเสียงปี่ขึ้นด้วยในเวลาเดียวกัน

ปี่มีบทบาทหลักในสังคมล้านนา คือ บรรเลงร่วมกับเพลงพื้นบ้านเก่าแก่ ที่เรียกว่า "ซอ" โดยเฉพาะอย่างยิ่ง "ซอเชียงใหม่" โดยชาวล้านนาถือว่า "ปี่ต้องคู่กับซอ" จนทำให้ปี่มีชื่ออีกชื่อหนึ่ง ที่มักเรียกกัน คือ "ปี่ซอ"

3.3 แน เป็นเครื่องลมประเภทลิ้นคู่ (Double-reed aerophone) มีลิ้นทำด้วยใบตาลหรือใบลาน ประกบกัน 2 ชั้น แน เป็นเครื่องเป่าประเภทเดียวกับ ปี่ไฉน ปี่ชวา และปี่มอญ แต่ชาวล้านนาเรียกว่า "แน" ไม่นิยมเรียก "ปี่แน"

ท่อลมของแนทำจากไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้เกล็ด (ไม้ชิงชัน) เป็นที่นิยมมากที่สุด ปลายท่อลมมีด้านหนึ่งเล็ก อีกด้านหนึ่งใหญ่กว่าเกือบเท่าตัว ด้านเล็ก (ด้านบน) เป็นที่เสียบท่อโลหะที่มีลิ้นประกบอยู่ ด้านใหญ่ (ด้านล่าง) เป็นที่สวมลำโพงทองเหลืองที่สามารถเลื่อนเข้าออกได้ บนท่อลมมีรูเสียง 6 หรือ 7 รู ตามความนิยมของท้องถิ่น (ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์, 2533: 88)

แน มี 2 ขนาด ขนาดใหญ่ เรียกว่า "แนหลวง" และขนาดเล็ก เรียกว่า "แนหน้อย" แนหลวง มีความยาวท่อลม ประมาณ 48 - 50 เซนติเมตร ความยาวลิ้น และท่อลิ้น 9 - 10 เซนติเมตร ท่อลำโพงยาวประมาณ 24 - 25 เซนติเมตร โดยที่ลิ้น และลำโพงสามารถปรับความลึกได้ ดังนั้น ความยาวจากปลายลิ้นถึงปลายลำโพง จึงผันแปรได้ ระหว่าง 80 - 85 เซนติเมตร แนหน้อย มีความยาวท่อลมประมาณ 33 - 34 เซนติเมตร ความยาวลิ้น และท่อลิ้น ประมาณ 7 เซนติเมตร ลำโพงประมาณ 12 - 15 เซนติเมตร ทำให้ความยาวทั้งสิ้นประมาณ 52 - 56 เซนติเมตร บทบาทของแนค่อนข้างกว้างขวาง แต่ที่ชัดเจน คือ ใช้แนดำเนินทำนองร่วมในวงป๊าต - ฆ้อง และวงตึ่งโนง ดังรายละเอียดในบทที่ 5

4. เครื่องตี เครื่องดนตรีล้านนาประเภทเครื่องตีที่นับว่าเป็นเครื่องดนตรีของพื้นเมืองล้านนาอย่างแท้จริง ส่วนมากเป็นเครื่องตีประเภทเครื่องหนัง ส่วนเครื่องตีประเภทเครื่องไม้ และเครื่องโลหะมีเล่นบ้างแต่มีจำนวนไม่มากนัก

4.1 เครื่องตีประเภทเครื่องไม้ และเครื่องโลหะ

เครื่องตีประเภทนี้ส่วนใหญ่ เป็นผลของการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม โดยเฉพาะจากทางภาคกลาง โดยนำเครื่องดนตรีต่าง ๆ เหล่านี้มาบรรเลงประสมกับเครื่องดนตรีพื้นเมืองบางชนิด เครื่องดนตรีเหล่านี้ มีความแตกต่างในด้านรูปร่าง ระบบเสียง และวิธีเล่น โดยมีชื่อเรียกตามภาษาถิ่น (ยงยุทธ ธีรศิลป และทวีศักดิ์ ปิ่นทอง, 2535: ไม่ปรากฏเลขหน้า) คือ ป๊าตไม้ (ระนาดเอก) ป๊าตเหล็ก (ระนาดเอกเหล็ก) ป๊าตก๊อง (ฆ้องวงใหญ่) ฆ้องโหย้ง (ฆ้องโหม่ง) ฆ้องอุ้ย (ฆ้องหุ่ย) สว่า (ฉาบใหญ่) แส่ (ฉาบกลาง) ฯลฯ

4.2 เครื่องตีประเภทเครื่องหนัง

เครื่องดนตรีล้านนาประเภทเครื่องตีส่วนใหญ่เป็นเครื่องหนัง โดยยงยุทธ ธีรศิลป และทวีศักดิ์ ปิ่นทอง (2535: ไม่ปรากฏเลขหน้า) ได้แบ่งประเภทของกลองไว้ 2 ลักษณะ คือ

- กลองที่ขึงหนังหน้าเดียว ได้แก่ กลองหลวง กลองแอว และกลองปู่เจ่
- กลองขึ้นหนังสองหน้า ได้แก่ กลองปู่จา กลองสะบัดชัย กลองมองเซิง กลองตะหลดปด กลองเต่งถิ้ง ฯลฯ

ธีรยุทธ ยวงศรี (2530: 33-37) ได้กล่าวถึง กลอง ว่าเป็นเครื่องดนตรีประเภทตีและขึงด้วยหนังสัตว์ ภาคเหนือมีกลองหลายชนิด เพราะมีไม้เป็นจำนวนมาก และแบ่งกลองเป็น 3 ลักษณะ คือ

- กลองที่ใช้ในพิธีกรรม ได้แก่ กลองปู่จา หรือกลองบูชา กลองหลวง กลองแซะ และกลองแอว
- กลองที่ใช้ประกอบการแสดง ได้แก่ กลองปู่เจ่ หรือกลองก้นยาว กลองตะหลดปด กลองหลวง กลองแอว และกลองแซะ
- กลองที่ใช้ผสมในวงดนตรี ได้แก่ กลองเต่งถิ้ง ใช้กับวงป๊าต กลองโป่งปั้ง ใช้กับวงสะล้อ ซอ ซึง

2.2.5 กลองในวัฒนธรรมล้านนา

วัฒนธรรมล้านนามีกลองหลายชนิด ใช้ในวัตถุประสงค์หลายประการ คือ ใช้ประกอบในพิธีกรรม ใช้ประกอบการแสดง และใช้ประสมวง ซึ่งกลองล้านนามีจำนวนมาก ดังกล่าว แต่ใช้กับวัตถุประสงค์เฉพาะเท่านั้น (ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์, สัมภาษณ์) เช่น กลองแอว ใช้ประสมวงใน

วงตึ่งโนง เพื่อประกอบการฟ้อนเมือง หรือการประโคมแห่ต่าง ๆ และเป็นงานบุญประเพณี ไม่ใช้ในงานอวมงคล และกลองเต่งถิ้ง ใช้ประสมวงในวงป้าต ซึ่งมักใช้แห่ในงานศพ และงานฟ้อนผีมดผีเม็ง

กลองในวัฒนธรรมล้านนามีมากมายหลายชนิด สามารถจำแนกเป็นประเภทได้ ดังนี้

1. กลองขึงหนังหน้าเดียว

1.1 กลองหลวง เป็นกลองขนาดใหญ่ ขึงหนังหน้าเดียว ตัวกลองทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ประดู่ เป็นต้น กลองหลวงในปัจจุบัน นิยมที่มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางของหน้ากลองประมาณ 28 นิ้ว ยาว 6 ศอก 10 นิ้ว (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2533: 66)

การตีกลองหลวง ต้องใช้ผ้าพันเป็นรูปกรวย หรือ ก้นหอย แล้วกำไว้ในมือ เวลาตีใช้ส่วนที่เป็นปลายแหลม กระทบกับบริเวณริมจ่ากลองด้วยกำลังแรง จะเกิดเสียงดังกังวานไปไกล โดยเฉพาะคนตีที่มีความชำนาญ รู้น้ำหนัก และจังหวะในการตี

1.2 กลองแอว เป็นกลองขึงหนังหน้าเดียว มีลักษณะภายนอกคล้ายกลองหลวง แต่มีขนาดเล็กกว่า มีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “กลองตึ่งโนง” เนื่องจาก เป็นกลองที่ใช้ตีเป็นหลักในวงตึ่งโนง โดยกลองแอวปัจจุบันแบ่งได้เป็น 3 ขนาด ตามขนาดและคุณลักษณะของเสียง บทบาทของกลองแอว ใช้ประสมวงในวงตึ่งโนง ใช้ประกอบการฟ้อนเล็บ และฟ้อนเมืองต่าง ๆ และใช้ตีแข่งขันเสียงกลอง (ดำรงค์ ชัยเพ็ชร์, สัมภาษณ์)

1.3 กลองปู่เจ่ เป็นกลองขึงหนังหน้าเดียว มีลักษณะคล้ายกลองสิ้งหม้อง แต่มีความยาวมากกว่า และมีลวดลายมากกว่า กลองปู่เจ่ หน้ากลองมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง ประมาณ 20-25 เซนติเมตร และมีความยาวประมาณ 80-150 เซนติเมตร

กลองปู่เจ่เป็นกลองของชาวไทยใหญ่ ซึ่งคนไทยใหญ่ เรียกว่า “ก๋องก้นยาว” ชาวล้านนานำมาใช้ในโอกาสต่าง ๆ เช่น ร่วมขบวนแห่ครัวทานปอยหลวง เป็นต้น (รณชิต แม้นมาลัย, 2536: 62-63)

1.4 กลองสิ้งหม้อง มีรูปร่างลักษณะเดียวกับกลองยาวของภาคกลาง เป็นกลองขึงหนังหน้าเดียว ชาวล้านนาเรียกว่ากลองสิ้งหม้อง หรือซิ่งมอง โดยอาศัยคุณลักษณะของเสียงกลองที่บรรเลงร่วมกับฆ้อง และแส่ (ฉาบเล็ก) เมื่อบรรเลงร่วมกับมีเสียงดัง “สิ้ง” และ “หม้อง” สลับกันไป กลองสิ้งหม้องใช้แห่ในโอกาสต่าง ๆ เพื่อความครึกครื้นสนุกสนานรื่นเริงของชาวบ้าน เช่น ใช้แห่ประกอบในขบวนแห่ครัวทาน และขบวนแห่ลูกแก้ว (ปอยหน้อยหรือบรรพชา)

2. กลองขึงหนังสองหน้า

2.1 กลองปู่จา หรือบูชา เป็นกลองที่ใช้สำหรับตีบอกเหตุ หรือข่าวต่าง ๆ ในอดีต เป็นกลองประจำเมือง แต่ปัจจุบันเป็นกลองประจำวัด ส่วนใหญ่ตั้งอยู่บนหอกลอง กลองปู่จามีลักษณะเป็นชุด คือ

- กลองใบใหญ่ เรียกว่าปู่จา เป็นกลองขนาดใหญ่ขึงหนังสองหน้า ใช้หมุดยึดหน้ากลอง และภายในตัวกลองมีสิ่งที่แขวนไว้ ชาวล้านนาเรียกว่า "ใจกลอง" กลองปู่จามีขนาดหน้ากลอง และความยาวไม่แน่นอนขึ้นอยู่กับขนาดของไม้ที่ใช้ทำตัวกลอง ส่วนใหญ่หน้ากลองกว้างประมาณ 27 นิ้ว และมีความยาว ประมาณ 56 นิ้ว

- กลองใบเล็ก เรียกว่า "ลูกตุ๊บ" เป็นกลองขนาดเล็ก จำนวน 2-3 ลูก ส่วนใหญ่ขึงหนังหน้าเดียว หน้ากลองมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 10 นิ้ว ยาวประมาณ 12 นิ้ว

- การตีกลองปู่จา ใช้ไม้ตีดำเนินทำนองสลับไปมาตามระหว่างกลองใบใหญ่กับลูกตุ๊บ เป็นทำนอง คือ เสือขบตุ๊ (เสือกัดพระ) สาวหลับเต๊อะ และล่องน่าน (รณชิต แม้นมาลัย, 2536: 54-55)

กลองปู่จามีบทบาทหลักในการตีประกอบพิธีกรรมทางศาสนา เช่น ตีตอนพระเทศน์จบ และตีในคืน วันข้างขึ้น และข้างแรม 7 ค่ำ 8 ค่ำ 14 ค่ำ และ 15 ค่ำ ปัจจุบันมีการประกวดการตีเป็นทำนองต่าง ๆ เพื่อการอนุรักษ์

2.2 กลองตะหลดปด เป็นกลองสองหน้า หุ่นกลองรูปทรงกระบอก ใช้สายเชือกเร่งเสียง ตัวกลองทำด้วยไม้เนื้อแข็ง โครงสร้างภายในมีลักษณะเป็นรูปถ้วย (Goblet shape) คว่ำ-หงาย ทำให้มีเสียงห้วนสั้น ใช้ไม้ตี 2 อัน โดยหัวไม้ใช้ยางแข็งตัดให้กลม ๆ เวลาตีมักแขวนติดกับกลองแอว กลองตะหลดปดมีบทบาทเป็นเครื่องนำในวงตึ่งโนง เพื่อบรรเลงประกอบการฟ้อนเล็บและฟ้อนเมืองต่าง ๆ ดังรายละเอียดในบทที่ 5

2.3 กลองโป่งปั๋ง เป็นกลองขึงหนังสองหน้า ใช้สายเชือกเร่งเสียง มีขาตั้ง และมีรูปร่างคล้ายตะโพนในวงปี่พาทย์ทางภาคกลาง ก่อนการบรรเลงต้องติดจ่าหน้ากลองเพื่อตั้งเสียง มีบทบาทเป็นเครื่องกำกับจังหวะในวงสะล้อ ซึง

2.4 กลองเต่งถิ้ง หรือปุ่มผิ้ง เป็นกลองสองหน้า มีรูปร่างคล้ายตะโพนมอญ ในวงปี่พาทย์มอญทางภาคกลาง ก่อนการบรรเลงต้องติดจ่าหน้ากลอง เพื่อตั้งระดับเสียง มีบทบาทในวงป้าต ในการประโคมในงานศพ และการแห่ศพ

2.5 กลองสะบัดชัย เป็นกลองขึงหนังสองหน้า ยึดหนังด้วยหมุด มี 2 แบบ คือ แบบที่มีลูกตุ๊บ และแบบที่มีใบเดียว การตีกลองสะบัดชัยมักมีลีลาท่าทางของการ "ฟ้อนเจิง" และ

การ “ตบหมะผาบ” รวมทั้งมีการใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายร่วมในการตีนอกเหนือจากการใช้ไม้เป็นปกติ มีบทบาทในการแห่ประโคมในขบวนแห่ต่าง ๆ เช่นงานประเพณีปอยหลวง เป็นต้น

2.6 กลองมองเซิง เป็นกลองขึงหนังสองหน้าของชาวไทยใหญ่ มีรูปร่างคล้ายตะโพนที่ไม่มีขาตั้ง แต่ใช้เชือกผูกโยงระหว่างหน้ากลอง เวลาตีใช้สายคล้องคอ ใช้มือตี โดยมีลีลาท่าทางประกอบ และมักใช้ตีหลอกล่อกับสว่า มีบทบาทในการประกอบขบวนแห่ต่าง ๆ เช่น งานปอยหลวง เป็นต้น

2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาวิจัยเรื่อง “วงตึ่งโนง: กรณีศึกษา ในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ และลำพูน” ผู้วิจัยได้ทบทวนวรรณกรรมเกี่ยวกับเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยนั้น สามารถแบ่งงานวิจัยต่าง ๆ ออกเป็น 2 กลุ่ม คือ งานวิจัยที่เกี่ยวกับการศึกษาเรื่องระบบเสียงของเครื่องดนตรี และงานวิจัยที่เกี่ยวกับดนตรีล้านนา โดยเฉพาะที่เกี่ยวข้องกับวงตึ่งโนง สรุปได้ดังนี้

2.3.1 งานวิจัยที่เกี่ยวกับระบบเสียง

สมชาย รัศมี (2541: 144-145) ได้ศึกษาวิจัย เรื่อง “เสียงประสานที่ใช้ในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่” เป็นการศึกษา ความสัมพันธ์ของเสียงขั้นคู่ต่าง ๆ ที่บรรเลงด้วยฆ้องวงใหญ่ ประวัติ และวิวัฒนาการของฆ้อง และฆ้องวงใหญ่ ในประเทศไทย การวัดระบบเสียงของฆ้องวงใหญ่ด้วยเครื่องโมโนคอร์ด แล้วนำเสนอ และวิเคราะห์ในระบบเซนต์ (Cent)

ผลการศึกษาระบบเสียงฆ้องวงใหญ่พบว่า ข้อมูลฆ้องวงใหญ่ที่นำมาศึกษาทุกวง ไม่มีวงใดที่ปรับเสียงตรงตามทฤษฎีดนตรีไทย คือ มีระยะห่างระหว่างเสียง 171.4 เซนต์ และแต่ละวงก็มีระยะห่างไม่ตรงกัน แต่สามารถมองภาพรวมได้ คือ ระยะห่างระหว่างเสียงที่ 1-2 กว้างกว่าทฤษฎี ระยะห่างระหว่างเสียงที่ 2-3 แคบกว่าทฤษฎี ระยะห่างระหว่างเสียงที่ 3-4 และ 4-5 ใกล้เคียงทฤษฎี ระยะห่างระหว่างเสียงที่ 5-6 แคบกว่าทฤษฎีค่อนข้างมาก ระยะห่างระหว่างเสียงที่ 6-7 แคบกว่าทฤษฎี และระยะห่างระหว่างเสียงที่ 7-8 กว้างกว่าทฤษฎีค่อนข้างมาก

ผลการศึกษาเสียงประสานในฆ้องวงใหญ่พบว่า มีคู่ประสาน 6 ชนิด คือ คู้สอง คู่สาม คู่สี่ คู่ห้า คู่หก และคู่แปด มีเทคนิคการบรรเลงที่ใช้กับคู่ประสาน 45 รูปแบบ มี “ทาง” ที่เข้ามาเกี่ยวข้องในทำนองที่ใช้คู่ประสาน 5 ทาง ในเรื่องความกลมกล่อมไม่มีข้อมูลที่ชัดเจนในทางสุนทรียศาสตร์ไม่ว่าจากเอกสารหรือบุคคล แต่เมื่อพิจารณาจากการนำมาใช้พบว่า ความนิยมนำมาใช้เรียงตามลำดับความถี่ ดังนี้ คู่แปด คู่สี่ คู่ห้า คู่หก คู่สอง และคู่สาม อาจกล่าวได้ว่าคู่แปดกลมกล่อมที่สุด คู่สี่ และคู่อื่น ๆ ลดหลั่นกันลงมาตามลำดับ

วสันต์ชาย อิ่มโอษฐ์ (2543: 125-127) ศึกษาวิจัย เรื่อง "เค่ง: เครื่องดนตรีของชนเผ่าม้ง" เป็นการศึกษาบทบาทของเค่งต่อความเชื่อ และพิธีกรรมของชาวม้ง ลักษณะทางกายภาพและวิเคราะห์ระบบเสียงของเค่ง โดยใช้ระบบแบ่งเท่า (Equal Temperament) ของ A.J. Ellis

ผลการศึกษาพบว่า ชาวม้งถือเค่งเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญที่สุด เชื่อว่าสื่อสารกับวิญญาณได้ ใช้เป่าในพิธีกรรมทางความเชื่อ มีเพลงสำหรับเป่าเวลาเช้า เวลาเที่ยง เวลาเย็น ห้ามเป่าปนกันหรือเป่าเล่น ห้ามสตรีเป่าเค่งในงานศพ และใช้เค่งเป่าเพื่อความบรรเทิง การเกี้ยวพาราสี เป็นเพื่อนขณะเดินทาง และในวาระพิเศษต่าง ๆ ได้ ชาวม้งถือว่าพระแม่เจ้าคือบรมครูทางวิชาเป่าเค่ง

เค่งเป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม (Aerophones) ลิ้นเดี่ยว (Single Reed) มีอยู่ 2 ส่วน คือ ท่อเสียงเรียกว่า ลำเค่ง (ดี่เค่ง) และท่อเป่า หรือเต๊าเค่ง (ตัวเค่ง) ลักษณะคล้ายน้ำเต้า มีปลายเรียวแหลม หุ้มด้วยทองเหลืองเพื่อความคงทนสวยงาม และระบบบันไดเสียงของ "เค่ง" พบว่ามีเสียง 6 เสียง คล้ายกับบันไดเสียงของดนตรีสากลแบบ 5 เสียง (Pentatonic) โดยที่เสียงที่ 1 และเสียงที่ 6 ห่างกัน 1 ช่วงเสียง (Octave)

2.3.2 งานวิจัยที่เกี่ยวกับดนตรีล้านนา

ณรงค์ สมิทธิธรรม (2541: 183-186) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง "วงตกเส้ง: ดนตรีแห่ในวิถีชีวิตของชาวลำปาง" โดยศึกษาลักษณะ และบริบทของวงตกเส้ง ซึ่งเป็นวงประเภทเดียวกับวงตึ่งโนงของจังหวัดเชียงใหม่ และทำการศึกษาบทบาท และสถานภาพของวงตกเส้งที่มีต่อวิถีชีวิตของสังคมในจังหวัดลำปาง ศึกษารายละเอียด และการประสมวง และวิเคราะห์ลักษณะของดนตรีในวงตกเส้ง

ผลการวิจัยพบว่า วงตกเส้งเป็นวงดนตรีที่มีบทบาทในการแห่นำขบวน และประโคมในพิธีกรรมทางพุทธศาสนา และงานมงคล เป็นวงดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจากวงปัญจดุริยางค์ของอินเดีย เครื่องดนตรีของวงตกเส้งประกอบด้วย แน 2 เลา กลอง 2 แบบ คือ กลองตะหลดปด และกลองแอว ฆ้อง 2 ใบ สว่า 1 คู่ และสิ้ง (ฉิ่งชาวเหนือ) 1 คู่ เครื่องดนตรีส่วนใหญ่เป็นของวัด นักดนตรีเป็นชาวบ้านที่มาบรรเลงให้โดยไม่คิดค่าจ้าง เพราะมีความเชื่อว่าการบรรเลงดนตรีให้วัดเป็นการทำบุญอย่างหนึ่ง ลักษณะของดนตรีวงตกเส้ง มีระบบเสียงแบบ 7 เสียงแบ่งเท่า ลักษณะของบันไดเสียงเป็นแบบโหมดเสียงเฉพาะตัว ทำนองเพลงมีจำนวน 2 เพลง คือ เพลงแห่ตกเส้ง และเพลงแห่ดำหัว กระสวนในการดำเนินจังหวะเป็นแบบเรียบง่าย ไม่ซับซ้อน อัตราความเร็วของจังหวะ (Tempo) เพลงแห่ตกเส้ง เฉลี่ยประมาณ 71 เคาะ ต่อ 1 นาที และเพลงแห่ดำหัว มีอัตราความเร็วประมาณ 68 เคาะ ต่อ 1 นาที จัดเป็นดนตรีประเภทจังหวะช้า

รณชิต แม้นมาลัย (2536: 199-204) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง "กลองหลวงล้านนา: ความสัมพันธ์ระหว่างวิถีชีวิตและชาติพันธุ์" โดยศึกษาวิเคราะห์บทบาท และสถานภาพของกลองหลวงในปัจจุบัน พัฒนาการของกลองหลวง ระบบเสียง และองค์ประกอบที่สำคัญของการเกิดเสียงของกลองหลวง และ ได้กล่าวถึงบริบททั่วไปของล้านนา วัฒนธรรม ประเพณี และดนตรีล้านนา โดยเฉพาะในจังหวัดเชียงใหม่ และจังหวัดลำพูน และศึกษาเรื่องกลองล้านนา เครื่องดนตรีล้านนา รวมทั้งวงตึ่งโนง การประสมวงในวงตึ่งโนง และรูปแบบของวงตึ่งโนง

ผลการศึกษาพบว่า กลองหลวงมีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับวิถีชีวิตของชาวยองในจังหวัดลำพูน มีบทบาทในการบรรเลงและประสมวงทึดโมง บทบาทในการบูชา และการสื่อสาร บทบาทในการแข่งขัน และบทบาทในการแสดงออกถึงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม พัฒนาการของกลองหลวงแบ่งได้เป็น 3 สมัย คือ กลองหลวงสมัยดั้งเดิม (ประมาณ พ.ศ. 2345-2427) มีหน้ากลองกว้างประมาณ 18 นิ้ว หุ่นกลองยาวประมาณ 148 นิ้ว กลองหลวงสมัยหนานหลวง (ประมาณ พ.ศ. 2428-2495) มีหน้ากลองกว้างประมาณ 20-25 นิ้ว หุ่นกลองยาวประมาณ 135-145 นิ้ว และกลองหลวงสมัยปัจจุบัน (ประมาณ พ.ศ. 2496-ปัจจุบัน) มีหน้ากลองกว้างประมาณ 26-28 นิ้ว หุ่นกลองยาวประมาณ 130-135 นิ้ว

เสียงของกลองหลวงประกอบด้วย "เสียงหน้า" และ "เสียงลูกปลาย" กลองหลวงสมัยดั้งเดิมมีเสียงหน้าและเสียงลูกปลายที่ดังเป็นเวลานาน กลองหลวงสมัยหนานหลวง ได้พัฒนาให้มีเสียงลูกปลายที่ดังซ้อนกัน 2 ครั้ง และเสียงกลองหลวงในสมัยปัจจุบันมีเสียงหน้า และเสียงลูกปลายที่สั้นกว่า โดยทิศทางของเสียงทางก้นกลองหลวงเป็นทิศทางที่ได้ยินเสียงชัดเจนที่สุด

ชูสิทธิ์ ชูชาติ (2530: 90-96) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง "กลองหลวง : สงครามพิธีกรรมในล้านนา" โดยศึกษาประวัติความเป็นมา รูปแบบของกลองหลวง บทบาทหน้าที่ ประวัติของกระบวนการสังคมชาวนา ที่เข้าร่วมกับพิธีกรรมกลองหลวง และศึกษาโลกทัศน์ จิตสำนึก และความศรัทธาของสังคมชาวนาที่มีต่อสิ่งศักดิ์ อำนาจลึกลับ และพุทธศาสนาแบบชาวบ้าน ที่ปรากฏอย่างเดนชัด หรือซ่อนเร้น อยู่ในกระบวนกลองหลวง

ผลการศึกษาพบว่า กลองหลวงเป็นกลองที่ยิ่งใหญ่ที่สุดในล้านนา มีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่ง คือ "กลองแอวหลวง" ปัจจุบันมีขนาดหน้ากลองประมาณ 28 นิ้ว ก้นกลอง 32 นิ้ว หุ่นกลองยาวประมาณ 130 นิ้ว กลองหลวงเป็นวัฒนธรรมของชาวยองในแถบสองฝั่งลุ่มแม่น้ำปิงของจังหวัดลำพูน และเชียงใหม่ เป็นเวลานานไม่ต่ำกว่า 200 ปี ในพิธีกรรมกลองหลวง หรือการแข่งขันกลองหลวงสะท้อนภาพของสังคมชาวนา คือ การยึดมั่นในสถาบันศาสนาเป็นสิ่งสำคัญที่สุด การจัดสร้างกลองหลวงเป็นจุดเริ่มต้นแล้วมอบให้วัด พิธีกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับกลองหลวงเป็นเรื่อง

ของศาสนาอันเป็นศูนย์รวมน้ำใจของชาวนา การสร้างกลองหลวงถวายวัดเพื่อได้บุญกุศล และได้นำกลองมาใช้ในพิธีกรรมทางศาสนา และการแข่งขัน โดยเหตุผลที่อยู่ในจิตสำนึกของชาวนาในการแข่งขันกลองหลวง คือ ความต้องการมีชื่อเสียง หรือความต้องการเป็นวีรบุรุษของหมู่บ้าน

ผลการศึกษาเรื่องกลองหลวงกับรัฐมีปัจจัยที่เกี่ยวข้อง คือ การเปลี่ยนแปลงระบบเศรฐกิจได้ขยายตัวเข้าสู่ระบบการผลิตเพื่อขาย ภายในเขตวัฒนธรรมกลองหลวง จึงทำให้ชาวนาสนใจกลองหลวงน้อยลง เทคโนโลยีสมัยใหม่มีส่วนทำลายวัฒนธรรมกลองหลวง ซึ่งความสนใจของคนหนุ่ม ๆ ในสังคมลดลง และการแข่งขันกลองหลวงซึ่งเริ่มต้นจากชาวบ้านจัดการแข่งขันในงานปอยหลวงประจำวัดต่าง ๆ หรือแข่งขันเพื่อความสนุกสนาน กลับกลายเป็นการแข่งขันในเทศกาลสำคัญ ๆ ของรัฐ

ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์ (2535: 421-424) ได้ศึกษาเรื่อง “โครงสร้างทางกายภาพของเครื่องลมไทย และการจัดแบ่งหมวดหมู่” โดยศึกษาประวัติความเป็นมา บทบาท และหน้าที่ โครงสร้าง และรูปแบบการผลิตเสียง ของเครื่องลมไทย แล้วทำการจัดแบ่งหมวดหมู่ตามระบบ ของอีริค ฟอน ฮอร์นบอสเตล และเคิร์ท สัคท์ และได้ศึกษา แน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีในวงตึ่งโนง ในงานวิจัยนี้

ผลการศึกษาพบว่า เครื่องลมของไทยส่วนใหญ่สามารถจัดตามระบบการจัดแบ่งตามระบบของ อิริค ฟอน ฮอร์นบอสเตล และ เคิร์ท สัคท์ ได้ และพบเครื่องลมของไทยที่ไม่สามารถจะจัดแบ่งในหมวดหมู่ย่อยได้ คือ สะนูแบบเสียงเกิดจากการหมุนรอบตัวเองของใบเปิลที่ใช้ผูกติดกับว่าว และกลุ่มเครื่องลมของไทยแบบใช้ลิ้นกระทบพบว่า มีรูปแบบโครงสร้างทางกายภาพที่สำคัญ คือ มีลำโพง ที่มีส่วนสำคัญในเรื่องของการผลิตเสียงโดยเฉพาะเสียงต่ำของปี่

จากการศึกษาวิจัยเรื่องต่าง ๆ ที่กล่าวมา ผู้วิจัยทุกคนใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ และใช้กระบวนการทางมานุษยดนตรีวิทยา ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยศึกษาประวัติความเป็นมา บทบาท และหน้าที่ของวงดนตรี และเครื่องดนตรี ที่เกี่ยวข้องกับสังคม และวัฒนธรรมล้านนา วิเคราะห์ระบบเสียงโดยใช้ระบบเซนต์ของ A.J.Ellis และวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรี ซึ่งเกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัยเรื่อง “วงตึ่งโนง: กรณีศึกษาในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ และลำพูน”

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยกำหนดวิธีการวิจัยโดยใช้กระบวนการทางมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicological Approch) ใช้การเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นหลัก และศึกษาค้นคว้าเอกสารประกอบ โดยใช้การพรรณนาวิเคราะห์อธิบายรายละเอียดและตัวอย่างการวิเคราะห์ด้วยระบบโน้ตสากล โดยมีขั้นตอนการวิจัย ดังนี้

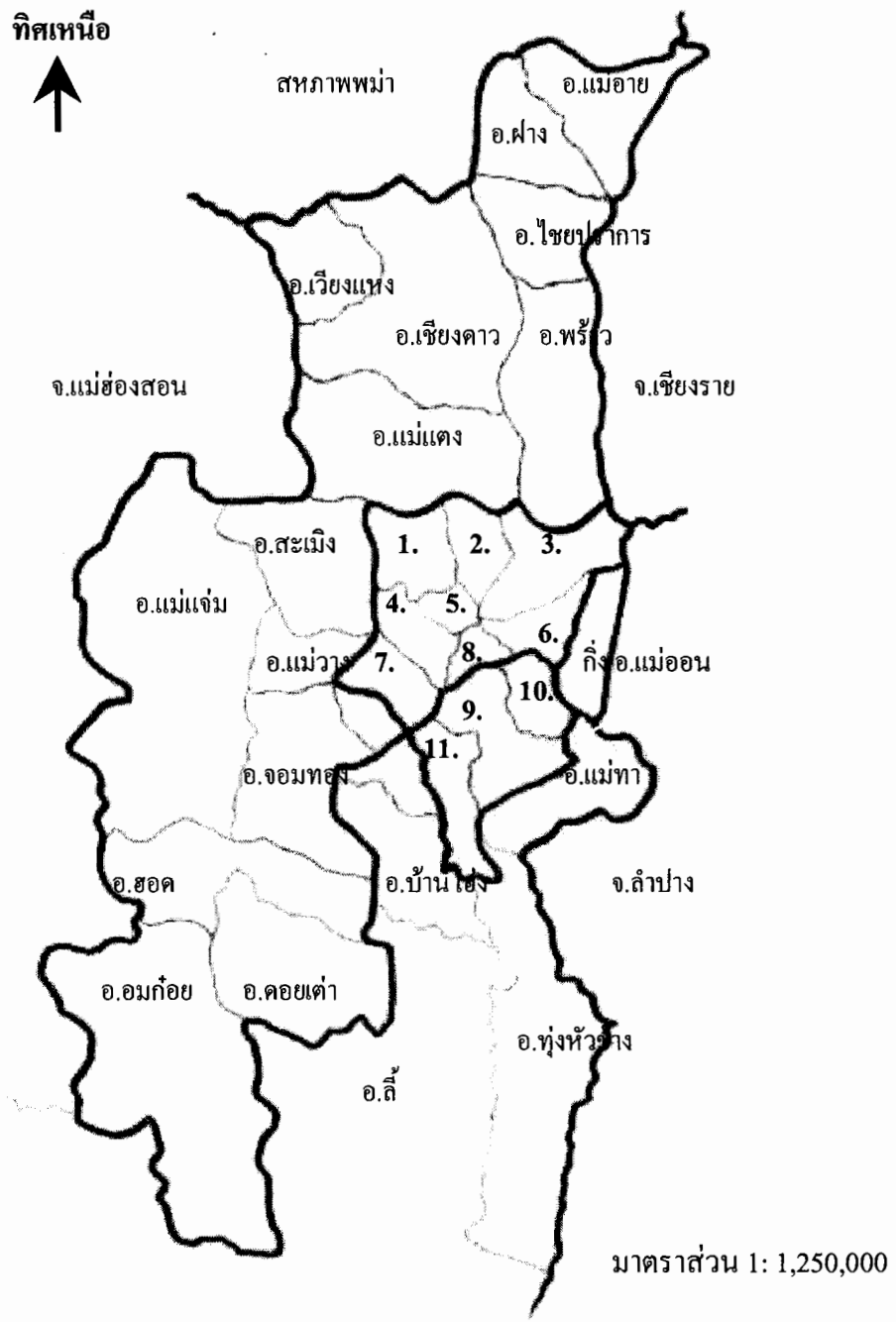
3.1 การวางแผนงานเบื้องต้น

3.1.1 ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากห้องสมุดของสถาบันการศึกษาและส่วนราชการต่าง ๆ

3.1.2 สำรวจข้อมูลเบื้องต้น โดยเข้าพื้นที่ที่ใช้ในการทำวิจัย ติดต่อวิทยากร ผู้ให้ข้อมูลและสถานที่ราชการที่เกี่ยวข้อง ประกอบด้วย

- ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ ให้ข้อมูลเกี่ยวกับวิธีการเก็บข้อมูลดนตรีภาคสนาม แหล่งข้อมูลที่สำคัญ ฯลฯ
- ผู้ช่วยศาสตราจารย์รณชิต แม้นมาลัย ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการวิจัยเรื่องกลองหลวง และแนวทางในการเก็บข้อมูลภาคสนาม
- ผู้ช่วยศาสตราจารย์ณรงค์ สมิทธิธรรม ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการวิจัยเรื่องวงตกเส้ง และแหล่งข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย และเสนอแนะแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูลวงตึ่งโนง
- พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างกลองแอว การประสมวงตึ่งโนง และการแห่วงตึ่งโนง
- เจ้าอาวาสวัดบุปผาราม อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่ ให้ข้อมูลเกี่ยวกับเทคนิคการปรับแต่งเสียงกลองแอว และการสร้างกลองแอว
- ครูวิเทพ กันธิมา ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการเป่าแนในวงตึ่งโนง บทเพลงที่ใช้บรรเลงในวงตึ่งโนง และบริบทต่าง ๆ
- สล่ารักเกียรติ จันทร์ก้อน ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการทำแนหน้อย และแนหลวง รวมทั้งวิธีการเป่าแน
- พ่อตุ้ย บุญปา ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการแข่งขันกลองแอว

ภาพที่ 1 แผนที่จังหวัดเชียงใหม่ และลำพูน แสดงขอบเขตการวิจัย



จากแผนที่ หมายเลขต่าง ๆ แสดงขอบเขตในการศึกษา อธิบายได้ดังนี้

1. อ. แม่ริม 2. อ. สันทราย 3. อ. ดอยสะเก็ด 4. อ. หางดง จังหวัดเชียงใหม่
5. อ. เมือง 6. อ. สันกำแพง 7. อ. สันป่าตอง 8. อ. สารภี จังหวัดเชียงใหม่
9. อ. เมือง 10. อ. บ้านธิ 11. อ. ป่าซาง จังหวัดลำพูน

3.1.3 การเลือกพื้นที่ศึกษา

จากการได้สำรวจข้อมูลเบื้องต้นพบว่า วงตึ่งโนงมีจำนวนมาก และเป็นวงดนตรีที่ใช้กับกิจกรรม และงานประเพณีของวัด เครื่องดนตรีในวงตึ่งโนง เป็นเครื่องดนตรีที่เก็บไว้ที่วัด เมื่อวัดมีงานประเพณีต่าง ๆ คณะศรัทธาของวัดมีหน้าที่เป็นผู้บรรเลง การศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกพื้นที่ศึกษา โดยมีเกณฑ์ในการเลือกพื้นที่ทำการวิจัย คือ

- มีบริบททางดนตรีที่เกี่ยวข้องกับวงตึ่งโนง เช่น กลองหลวง และการฟ้อนเมือง
- มีวัฒนธรรมประเพณีที่เป็นรูปแบบเดียวกัน
- อยู่ในภูมิประเทศที่เป็นพื้นที่ราบผืนเดียวกัน

จากเกณฑ์ดังกล่าว ผู้วิจัยจึงเลือกพื้นที่ศึกษา คือ อำเภอเมือง อำเภอสารภี อำเภอสันกำแพง อำเภอสันทราย อำเภอดอยสะเก็ด อำเภอแม่ริม อำเภอหางดง อำเภอสันป่าตอง จังหวัดเชียงใหม่ และ อำเภอเมือง อำเภอป่าซาง และอำเภอบ้านธิ จังหวัดลำพูน ดังภาพที่ 1 แผนที่จังหวัดเชียงใหม่ และลำพูน

3.2 การรวบรวมข้อมูล

3.2.1 รวบรวมข้อมูลจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง คือ

- วิทยานิพนธ์ เรื่อง “วงตกเส้ง: ดนตรีแห่ในวิถีชีวิตของชาวลำปาง” โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ณรงค์ สมิทธิธรรม
- วิทยานิพนธ์ เรื่อง “กลองหลวง: ความสัมพันธ์ระหว่างวิถีชีวิต และชาติพันธุ์” ของผู้ช่วยศาสตราจารย์รณชิต แม้นมาลัย
- วิทยานิพนธ์เรื่อง “เสียงประสานที่ใช้ในฆ้องวงใหญ่” ของ สมชาย รัศมี
- วิทยานิพนธ์เรื่อง “โครงสร้างทางกายภาพของเครื่องลมไทย และการจัดหมวดหมู่” ของ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์
- งานวิจัยเรื่อง “กลองหลวง: สงครามพิธีกรรมในล้านนา” ของ ชูสิทธิ์ ชูชาติ
- หนังสือ “การดนตรี การขับ การฟ้อน ล้านนา” ของ นายธีรยุทธ ยวงศรี
- หนังสือ และบทความวิชาการต่าง ๆ โดยนายสุจิตต์ วงษ์เทศ
- หนังสือ “ดนตรีล้านนา” ของนายธีรยุทธ ธีรศิลป และนายทวีศักดิ์ ปิ่นทอง
- บทความวิชาการต่าง ๆ เกี่ยวกับดนตรีล้านนา โดยผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์
- บทความประกอบการสัมมนาเรื่อง “กลองแอว” โดย พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์

- บทความเรื่อง เสียงลูกปลายของกลองหลวง และแข่งขันกลองหลวงที่ล้านนา โดย รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

3.2.2 รวบรวมข้อมูลภาคสนาม โดยใช้วิธีการทางมานุษยดนตรีวิทยา ดังนี้

- การสัมภาษณ์

ผู้วิจัยใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ และการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ คือ ใช้การสนทนาทั่วไปตามประเด็นต่าง ๆ คือ บริบทที่เกี่ยวข้อง ประวัติความเป็นมา ขั้นตอนการผลิตเครื่องดนตรี การดูแลรักษา การปรับเสียง การตั้งเสียง การทำจ่าติดหน้ากลอง การติดจ่ากลอง การเตรียมกลองเข้าร่วมประกวด และบทบาทของวงตึ่งโนง การตรวจสอบข้อมูลกระทำโดยการสัมภาษณ์ซ้ำ หรือนำข้อมูลไปสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลคนอื่น กลุ่มผู้ให้ข้อมูลประกอบด้วย นักวิชาการ สล่าทำกลองแอว และกลองตะหลดปด สล่าทำแน พระสงฆ์ มัคนายก ชาวบ้านที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ทุกครั้งผู้วิจัยทำการบันทึกเทป โดยได้ขออนุญาตผู้ให้ข้อมูลทุกครั้ง และบันทึกในสมุดบันทึกประกอบ

- การสังเกต

ผู้วิจัยได้สังเกตเกี่ยวกับกระบวนการผลิตเครื่องดนตรี การดูแลรักษา การปรับแต่งเสียงกลอง การตั้งเสียง การทำจ่าติดหน้ากลอง การติดจ่ากลอง การเตรียมกลองเข้าร่วมประกวด การออกแสดง การบรรเลงวงตึ่งโนง ประกอบการฟ้อนเมืองในงานประเพณีต่าง ๆ โดยผู้วิจัยได้บันทึกข้อมูลเพื่อการวิเคราะห์ในขั้นตอนต่อไป

- การบันทึกเสียง

ผู้วิจัยบันทึกเสียงจากการบรรเลงวงตึ่งโนง ณ สถานที่เก็บเครื่องดนตรีของบุคลข้อมูลเพื่อบันทึกเสียงเพลงแหย่งหลวง และบันทึกเสียงวงตึ่งโนงในงานประเพณีสำคัญ คือ งานปอยหลวง งานประเพณีสงกรานต์ งานแห่ในขบวนต่าง ๆ แล้วนำผลจากการบันทึกเสียงที่ได้มาถอดโน้ต (Transcribe) เพื่อการวิเคราะห์ในขั้นตอนต่อไป

- การวัดระบบเสียงเครื่องดนตรี

การวัดระบบเสียงเครื่องดนตรีเพื่อหาระบบเสียงของแน และความสัมพันธ์ของเสียงดนตรีในวงตึ่งโนงโดยใช้ระบบเซนต์ (Cent) โดยใช้เครื่องโมโนคอร์ด รีคอร์ดเดอร์ และเครื่องจูนเนอร์ยี่ห้อบอส รุ่น TH12 เพื่ออ้างอิงระบบเสียงดนตรีตะวันตกในการวัด

- การบันทึกภาพ

ผู้วิจัยได้บันทึกภาพที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย คือ บริบททางวัฒนธรรมล้านนา เครื่องดนตรีในวงตึ่งโนง ลำดับขั้นการทำกลอง และแน เครื่องมือในการทำกลอง และแน ดังนี้

1. บันทึกภาพเครื่องดนตรีล้านนา และเครื่องดนตรีในวงตึ่งโนง ณ บ้านของผู้ให้ข้อมูล และวัดที่เก็บรักษาเครื่องดนตรี

2. บันทึกภาพลำดับขั้นการทำกลอง และเครื่องมือในการทำกลอง ณ บ้านของสล่าทำกลอง หรือวัดที่ทำกลอง คือ

2.1 วัดบุปผาราม อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่

2.2 พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์

3. การประกวดวงตึ่งโนง ในงานประเพณีสงกรานต์ประจำปี 2542-2543 ณ ข่วงประตูท่าแพ เทศบาลนครเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่

4. การประกวดตีกลองแอวเสียงใหญ่ และเสียงกลาง ในงานประเพณีสงกรานต์ประจำปี 2542-2543 ณ วัดพระสิงห์วรมหาวิหาร อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่

โดยผู้วิจัยได้บันทึกภาพที่เกี่ยวข้องดังกล่าว มาเสนอในงานวิจัย เพื่อประกอบคำอธิบายได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

3.2.3 ขั้นการจัดกระทำข้อมูล

จัดกระทำข้อมูลต่าง ๆ ดังนี้

- ข้อมูลเอกสาร แบ่งประเด็นเนื้อหาเกี่ยวกับ ประวัติความเป็นมาของวงตึ่งโนง และบทบาทของวงตึ่งโนง

- ข้อมูลภาคสนาม แบ่งเป็น 3 ประเภท คือ ข้อมูลที่เป็นบริบท ทำการถอดเทปแล้วจัดแบ่งประเภทให้สอดคล้องกับข้อมูลเอกสาร ข้อมูลระบบเสียงของเครื่องดนตรี และข้อมูลที่เป็นเสียงดนตรีหรือบทเพลง ทำการสำเนาเทปต้นฉบับ เพื่อใช้ถอดโน้ตเป็นระบบโน้ตสากลเพื่อป้องกันความเสียหายของเทปต้นฉบับ

- ทำการถอดโน้ต (Transcribe) บทเพลงที่ได้จากการบันทึกภาคสนาม

- จัดพิมพ์โน้ตดนตรีสากลด้วยโปรแกรม Encore4.21 ในรูปแบบของสกอร์วงตึ่งโนง เพื่อใช้วิเคราะห์ในขั้นตอนต่อไป

3.3 การวิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิเคราะห์ข้อมูลผู้วิจัยใช้หลักการวิเคราะห์ทางมานุษยดนตรีวิทยา และดนตรีวิทยา โดยแบ่งประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

3.3.1 วิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารต่าง ๆ เช่น งานวิจัย ตำรา บทความวิชาการ ฯลฯ

3.3.2 วิเคราะห์ข้อมูลภาคสนาม

3.3.3 วิเคราะห์ระบบเสียงของเครื่องดนตรี

3.3.4 วิเคราะห์แนวดำเนินทำนอง และแนวดำเนินจังหวะ จากโน้ตสากลที่จัดพิมพ์ในขั้นจัดกระทำข้อมูล โดยกำหนดประเด็นการวิเคราะห์ ดังนี้

- แนวดำเนินทำนอง (Melodic Line) หมายถึงแนวทำนองเพลงที่บรรเลงโดยแนหน้อย และแนหลวง โดยมีรายละเอียดในการวิเคราะห์ ดังนี้

- โครงสร้างของทำนอง (Melodic Structure)
  - พิสัย (Range)
  - รูปร่างของทำนอง (Melodic Contour) และทิศทางการเคลื่อนที่ (Melodic progression)
- การแปรทำนอง (Variation)
- กลุ่มเสียง (Mode) และการเปลี่ยนกลุ่มเสียง
- ความสัมพันธ์ระหว่าง แนหน้อย และแนหลวง

- องค์จังหวะ (Rhythmic Organization) หมายถึงแนวดำเนินจังหวะของเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ คือ กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องโหย้ง ฆ้องอุ้ย และสว่า โดยมีรายละเอียดในการวิเคราะห์ ดังนี้

- องค์จังหวะแห่ตึ่งโนง (Rhythmic Organization)
- อัตราจังหวะ (Meter)
- อัตราความเร็ว (Tempo)
- กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern)
- อัตราความสั้น-ยาว ของจังหวะ (Rhythmic duration)

- ความสัมพันธ์ระหว่างทำนอง และจังหวะ

บทที่ 4
ประวัติความเป็นมา และบทบาทของวงตึ่งโนง

การศึกษาประวัติความเป็นมา และบทบาทของวงตึ่งโนง ผู้วิจัยได้ศึกษาจากเอกสาร ตำนาน และตำราต่าง ๆ รวมทั้งเก็บข้อมูลภาคสนามมาวิเคราะห์ โดยใช้ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Cultural diffusionism) (นิยพรรณ (ผลวัฒนะ) วรรณศิริ, 2540: 61-68)และความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม คือ การปรับตัว การสังสรรค์ทางวัฒนธรรม หรือการผสมผสานทางวัฒนธรรม (Acculturation) และการผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม (Assimilation) (อมรา พงศาพิชญ์, 2542: 10-19) รวมทั้งทฤษฎีการศึกษาทางคติชนวิทยา ที่มีแนวคิดในการศึกษา ดังนี้

1. คติชนประกอบด้วย ข้อมูลที่ถ่ายทอดตามแบบประเพณีดั้งเดิม จากคนรุ่นหนึ่งไปยังอีกรุ่นหนึ่ง โดยไม่มีการอ้างหลักฐาน หรือเหตุผลที่เชื่อถือได้ว่าใครเป็นผู้แต่งหรือประดิษฐ์ขึ้นมา (อาร์เชอร์ เทย์เลอร์ อ้างใน เสาวลักษณ์ อนันตศานต์, 2542: 37)

2. คติชนเป็นวัฒนธรรมมุขปาฐะอันบริสุทธ์ (บี.เอ. บอตคิน อ้างใน เสาวลักษณ์ อนันต-ศานต์, 2542: 27)

3. คติชนเป็นผลผลิตของกลุ่มคน ที่ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ และกระบวนการเปลี่ยนแปลงที่คงที่ หลาย ๆ ครั้ง (แมคเอ็ดเวิร์ด ลีซ อ้างใน เสาวลักษณ์ อนันตศานต์, 2542:34)

4.1 ลักษณะของวงตึ่งโนง

วงตึ่งโนง เป็นวงดนตรีที่เรียกชื่อตามเสียงที่ได้ยินจากการบรรเลง คือ เสียง "ตึ่ง" หมายถึงเสียงของกลองแอว เสียง "โนง" หมายถึงเสียงของฆ้องโหย้ง เมื่อคณะแห่ทำการบรรเลง ได้ยินเสียง "ตึ่ง-โนง" ดังชัดเจนที่สุด จึงเรียกวงดนตรีชนิดนี้ว่า วงตึ่งโนง ซึ่งนิยมเรียกชื่อนี้ในเขตจังหวัดเชียงใหม่ และลำพูน

จากการศึกษาพบว่า มีวงดนตรีในลักษณะเดียวกับวงตึ่งโนงในเขตจังหวัดภาคเหนือตอนบน หรือเขตอาณาจักรล้านนาเดิม คือ "วงตกเส้ง" ในจังหวัดลำปาง "วงกลองอืด" ในจังหวัดแพร่ "วงสืดสึ้ง" ในจังหวัดน่านและ "วงอืดสึ้ง" ในจังหวัดพะเยา และเชียงราย (ณรงค์ สมิทธิธรรม, สัมภาษณ์) และกลุ่มคนไทยองในจังหวัดลำพูน ได้ดัดแปลงวงตึ่งโนง โดยเอากลองหลวงที่เป็นกลองสำคัญของคนไทยอง ประสมวงตึ่งโนงแทนกลองแอว แล้วเรียกชื่อว่า "วงทืดโมง" (รณชิต แม้นมาลัย, 2536: 36) ในการแห่วงตึ่งโนงในงานปอยหลวง สล่ากลอง มัคนายกหรือชาวบ้านในงานปอยหลวง เรียกว่า "วงกลองแอว" "วงฟ้อนเล็บ" "วงแห่" (ดำรงค์ ชัยเพ็ชร์, สัมภาษณ์) ซึ่ง

หมายถึง วงตึ่งโนง โดยที่ชื่อว่า "วงแห่" หรือ "การแห่" นั้น วงตึ่งโนงมีส่วนร่วมในการ "แห่" ครัวตาน แห่ขันโตก ฯลฯ ซึ่งเป็นที่เข้าใจกันว่า คือ วงตึ่งโนง

วงตึ่งโนง ประกอบด้วยเครื่องดนตรี จำนวน 7 เครื่อง คือ กลองแอว 1 ใบ กลองตะ-หลดปด 1 ใบ ฆ้องอุ้ย 1 ใบ ฆ้องโหย้ง 1 ใบ สว่า 1 คู่ แนหน้อย 1 เลา และแนหลวง 1 เลา โดยนักดนตรีแบ่งหน้าที่ของเครื่องดนตรีเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่บรรเลงแนวดำเนินจังหวะ คือ กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องอุ้ย ฆ้องโหย้ง และสว่า กลุ่มที่ 2 คือ กลุ่มเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่บรรเลงแนวดำเนินทำนอง คือ แนหน้อย และแนหลวง จากการศึกษาพบว่าวงตึ่งโนงบางวง ไม่ใช้แนหน้อย และแนหลวงประสมวง เนื่องจากขาดนักดนตรีที่เป่าแน และการบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ทำการบรรเลงองค์จังหวะใช้ประกอบการฟ้อนได้ เพราะว่า กลุ่มช่างฟ้อนยึดเสียงขององค์จังหวะไม่จำเป็นต้องมีแนวดำเนินทำนองก็ได้

4.2 ประวัติวงตึ่งโนง

การศึกษาประวัติวงตึ่งโนง ผู้วิจัยทำการศึกษาวิเคราะห์จากตำนาน และเอกสารตำราต่าง ๆ โดยในการวิเคราะห์ครั้งนี้ผู้วิจัยใช้แนวคิดต่าง ๆ คือ วงตึ่งโนง มีความสำคัญในพิธีกรรมทางศาสนา การประโคมในงานมหรสพ การแห่ขบวนต่าง ๆ และในเอกสารตำนานต่าง ๆ กล่าวถึงการจัดพิธีกรรมทางศาสนา การจัดมหรสพ และการแห่ขบวนต่าง ๆ วงตึ่งโนงเป็นวงที่ให้แห่ในงานที่สำคัญ ๆ และเป็นองค์ประกอบสำคัญในบริบทของงาน ดังนี้

ในสมัยพญามังรายมีการนำเอาช่างฆ้องมาจากเมืองพุกาม และเมืองอังวะ จากประเทศพม่า แสดงว่าในสมัยนั้นมีการตี หรือหล่อฆ้องขึ้นใช้ในล้านนาอย่างแพร่หลาย และจากความสำคัญของ "ฆ้อง" และ "กลอง" เป็นองค์ประกอบหลักของวงตึ่งโนงจนถึงปัจจุบัน

ในปี พ.ศ. 1839 พญามังรายเริ่มสร้างเมืองเชียงใหม่ กล่าวว่า "...ดั่งไชยภูมิที่ตั้งหอและไม้ศรีเชนเมือง และหน้าด่านเมืองทั้ง 4 และประตูเวียงทั้ง 4 ก็หื้อได้ราธนา (อาราธนา) เรียกร้องเอาผีใหญ่ อันมีอาณาจักรเฝ้าแหนอยู่รักสา (รักษา) แล้ว ปูชนียวัตถุตามรีดเกล่า (ฮีตเก่า) รอยหลังอันล่วงแล้ว ก็หื้อปล่าว (ป่าว) สร้างเหล้น (เล่น) **ปอยหลวง** แล้ว หื้อปูชา (บูชา) สาการ (สักการะ) เทอะ..." (สมหมาย เปรมจิตต์, 2518: 17-18) จากคำกล่าวปรากฏคำว่า **"ปอยหลวง"** ซึ่งเป็นงานฉลองถาวรวัตถุของบ้านเมืองที่ยิ่งใหญ่แล้ววงตึ่งโนง เป็นวงดนตรีที่มีบทบาทสำคัญในงานปอยหลวงปัจจุบัน ฉะนั้น ในอดีตก็น่าจะมีวงตึ่งโนงประโคมในงานตามแบบแผนของวัฒนธรรมล้านนา

ในปี พ.ศ. 1991 พระเจ้าติโลกราชทรงสถาปนาวัดป่าแดง กล่าวว่า "...คันว่าอุโบสถสุปปนิมิตก็เพิกจลองตั้ง พอย (ปอย) หลวงเลี้ยง 7 วัน 7 คืน ก็เรียกว่า ป่าแดงแล..." (สมหมาย

เปรมจิตต์, 2518: 27-28) จากคำกล่าว พญาติโลกราชทรงสร้างพระอุโบสถวัดป่าแดง เมื่อสร้างเสร็จแล้วก็จัดงานปอยหลวงเพื่อเฉลิมฉลอง และงานดังกล่าวน่าจะมีวงตึ่งโนงประโคมงานปอยหลวง ดังเช่นปัจจุบัน

อาณาจักรล้านนาสมัยการปกครองของพม่า พ.ศ. 2183 ได้กำหนด เครื่องใช้ของสูงของเจ้าพระยาต่าง ๆ คือ "...สะแอ (ฉัตรหรือร่ม) 2 ใบ กอง (กลอง) ขรม กอง (กลอง) บลูก กาละสัปลาภา 1 สิ่ง (ฉิ่ง) 2 ปลี (ปี่) ขรา 2 ปลี (ปี่) ห้อ 2 **ปลี (ปี่) แน 2** ...เมื่อจักไปไหว้นั้น หื้อได้ตั้งหน้าช้างตัว 1 หลังช้างตัว 1 หื่อหร้าง (ห้าง (เตรียม) เครื่องแล้ว**แห่**ไป..." (สมหมาย เปรมจิตต์, 2518: 34) จากข้อความดังกล่าว ปรากฏชื่อเครื่องดนตรีหลายชนิด แต่ที่สอดคล้องกับปัจจุบัน คือ ปี่แน 2 เลา แล้วในการไปไหว้พระหรือบูชาต้องจัดขบวนแห่ไป ซึ่งปัจจุบันการใช้ปี่แน 2 เลา แล้วแห่ขบวนเฉพาะวงตึ่งโนงเท่านั้น

ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ฉบับเชียงใหม่ 700 ปี ผูกที่ 5 กล่าวว่า "...พร้อมกันเอาเครื่องราชบริโภค และฉัตต์พัดยัวยานช้างมล้า **เครื่องแหร่ เครื่องแหรน**ทั้งมวล ออกไพต้อนรับเอา เจ้าพระญาอุปปโย...(พระเจ้าไชยเชษฐาธิราช)" จากข้อความดังกล่าวปรากฏเครื่องแหร่ (แห่) เครื่องแหรน ซึ่งปัจจุบัน ใช้คำว่า เครื่องแห่แหนรวมกัน ที่แสดงถึงการนำเครื่องแห่ คือ ฆ้อง กลองสว่า โดยเครื่องแห่ตามความคิดของชาวล้านนา คือ วงกลองสิ้งหม้อง และวงตึ่งโนง (ศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ และศูนย์ศิลปวัฒนธรรมเชียงใหม่ สถาบันราชภัฏเชียงใหม่, 2538: 90)

ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ผูกที่ 7 กล่าวว่า "...เถิงสก 1156 ตัว (พ.ศ.2337) ศรัทธาเจ้ามหาอุปราชา (พระเจ้ากาวิละ) ได้สร้างวิหารอินทขีล (อ.ป่าซาง จ.ลำพูน) แลได้สร้างพระพุทธรูปเจ้าองค์ 1 ไว้เป็นที่ไหว้และปูชาแก่คนและเทวดาทั้งหลาย สมณพราหมณ์ทั้งหลายได้อบรมสมโภชฉลองเบิกบายกระทำบุญหื้อทานเล่นมหรสพเป็น**ปอยลาม** อันใหญ่เป็นปฐมวารในปีนั้น..." (อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว และเดวิด วัยอาจ, 2543: 165) จากข้อความดังกล่าว การสร้างวิหารหรือถาวรวัตถุที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาเริ่มมีมาตั้งแต่สมัยพญามังราย จนถึงสมัยพระจ้ากาวิละ และเมื่อก่อสร้างเสร็จช่างล้านนาได้ทำการจัดงานฉลองหรือ "ปอยหลวง" ซึ่งวงตึ่งโนงเป็นวงดนตรีที่มีบทบาทมากที่สุดในการแห่ประโคมในงานปอยหลวงดังกล่าว

ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ฉบับเชียงใหม่ 700 ปี ผูกที่ 8 กล่าวถึงสมัยพระเจ้ากาวิละ กลับมาฟื้นฟูเมืองเชียงใหม่ พ.ศ. 2539/40 "...ประกอบไปด้วยเข้าเหล้าชิ้นปลาอาหาร พล้าว ตาลหมาก พลู ส้มสุก ลูกหวาน เข้าหน้าปลาถูก สนุกสุขสานต์ กินทานเหล้นมหรสพ **พอย (ปอย) ลาม** ช้อย ซอ สี่บทกันโลง ดีดสี ตีเป่า ขับฟ้อนต่าง ๆ เสียงภิภาค **ค้อง กลอง** ขลุ่ย **แน** แตร-เหริน แคน ค้อย ติ่ง ธะล้อสีซอ เฟียะ พิณ บัณเฑาะว์ หอยสังข์ เป็นอันสนั่นนันเนืองอุกขะ-หลุก ซู่ค่ำเช้า บ่หม่นหมองเส้าในศาสนา" จากข้อความดังกล่าว ในสมัยนี้เชียงใหม่มีความเจริญ

อุดมสมบูรณ์ ศิลปดนตรีทุกประเภท และเครื่องดนตรีที่สอดคล้องกับวงตึ่งโนง คือ ค้อง (ฆ้อง) กลอง และแน อีกทั้งมีการฟ้อน ซึ่งการฟ้อนของล้านนาที่โดดเด่น และสำคัญคือการฟ้อนเมือง หรือการฟ้อนเล็บ โดยการบรรเลงของวงตึ่งโนง (ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ และศูนย์ศิลปวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏเชียงใหม่, 2538: 145)

ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ฉบับเชียงใหม่ 700 ปี ผูกที่ 8 ได้กล่าวถึงการนำเอาเครื่องดนตรีไปแห่เอาต้นกล้วยที่ออกมามีรูปร่างคล้ายดอกบัว คือ "...เถิงสกราชได้ 1179 ตัว (พ.ศ.2360) มีหมู่เสนาอมาจจ์หากแวดล้อมเป็นบริวาร แลเครื่องตุริยนนตรีต่าง ๆ ออกไพเถิงที่ต้นกล้วยเกิดเป็นดอกบัวคำนั้น แล้วก็สักการบูชาด้วยเข้าตอกดอกไม้ธูปเทียน **ตีตุริยนนตรี**สงเสพปูชา แล้วก็ขุดเอาหื้อได้ทั้งดินแลราก ยกขึ้นใส่ในไหตั้งเหนือคานหาม แล้วค็หาม**แหร่แหรน**เข้ามาสู่เวียงเถิงหน้าข่วงพระราชชะวังหลวง แล้วค็หื้อส้างแปลงยังมัณฑัปปะหลัง 1 เอาต้นกล้วยดอกบัวคำเข้าตั้งไว้ในท่ำกลางมัณฑัปปะ แล้วก็สงเสพด้วยตุริยนนตรี **คล้อง (ฆ้อง) กลอง** ยิ้ง ซออุ่นงัน ได้ ๗ วัน ๗ คืน บ่ขาดหั้นแล..." (ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ และศูนย์ศิลปวัฒนธรรมสถาบันราชภัฏเชียงใหม่, 2538: 157-158) จากข้อความดังกล่าว มีการใช้เครื่อง "ตุริยนนตรี" คือ ดุริยดนตรี และมีการ "ตีตุริยนนตรี" แสดงว่า เป็นวงดนตรีที่เป็น "เครื่องตี" เป็นหลักในการแห่แหนนำขบวนเข้าเมือง และระบุเครื่องดนตรี คือ ฆ้อง-กลอง ซึ่งเป็นองค์ประกอบหลักของวงตึ่งโนง

จากคำกล่าวในเอกสารตำนานต่าง ๆ ไม่ได้ระบุชื่อวงตึ่งโนง หรือคำว่า "ตึ่งโนง" ไว้อย่างชัดเจน แต่มีการกล่าวถึง เครื่องดนตรีของวงตึ่งโนง ลักษณะการประสมวง และบทบาทในการใช้วงดนตรีสำหรับการแห่แหน และเพื่อประโคมในงานปอยหลวง ดังนั้น จากการวิเคราะห์ข้อมูล ดังกล่าว สรุปได้ว่า วงตึ่งโนงมีพัฒนาการมาตั้งแต่สมัยก่อตั้งอาณาจักรล้านนา และมีพัฒนาการเรื่อยมาจนเป็นวงตึ่งโนงที่สมบูรณ์ในสมัยของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี และใช้แห่ในบริบททางสังคม และวัฒนธรรมของชาวเชียงใหม่ และลำพูน จนถึงปัจจุบัน

4.3 ความเป็นมาของวงตึ่งโนง

การศึกษาความเป็นมาของวงตึ่งโนง ผู้วิจัยใช้แนวคิดการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม และแนวคิดทางคติชนวิทยา อธิบายได้ ดังนี้

4.3.1 วัฒนธรรมเดิมของท้องถิ่น

สมัยก่อนประวัติศาสตร์ และตอนต้นประวัติศาสตร์ จากการค้นคว้าทางโบราณคดี ทำให้ทราบว่า บริเวณล้านนามีคนอาศัยอยู่ตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ และตอนต้นของสมัยประวัติศาสตร์ คือ เริ่มมีเอกสารเทียบ หรือการจารึกเป็นหลักฐาน

วงตึ่งโนง ไม่มีปรากฏหลักฐานในตำนาน ตำรา และเอกสารต่าง ๆ อย่างชัดเจน แต่ลักษณะเด่นของวงตึ่งโนง คือเป็นวงดนตรีที่ถ่ายทอดเสียงของ **"กลอง"** และ **"ฆ้อง"** เป็นหลัก ด้วยความสำคัญของเสียงกลอง และฆ้อง เป็นองค์ประกอบหลักของวัฒนธรรมเดิมของท้องถิ่นในอดีต ซึ่ง **"ฆ้อง"** กับ **"กลอง"** เป็นเครื่องมือที่ใช้ตีคู่กันจนแยกไม่ออก ดังมีโคลงท้าวฮุ่งหรือเจืองบอกว่า **"มีฆ้องย่อมมีกลอง"** (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2542: 160) จากความสำคัญของ **"ฆ้อง–กลอง"** ดังกล่าว พบว่า **"ฆ้อง"** มีความเป็นมาเกี่ยวข้องกับ มโหระทึก นับเป็นสัญลักษณ์ของภูมิภาคอุษาคเนย์สมัยโบราณ ไม่น้อยกว่า 3,000 ปี มาแล้ว และทุกวันนี้ก็ยังสืบเนื่องอยู่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งฆ้องวงในวงปี่พาทย์ของไทย ลาว มอญ เขมร ก็คือ การสืบเนื่องของ **"วัฒนธรรมฆ้อง"** และเป็นสิ่งที่ไม่เคยมีในอินเดีย (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2537: 12–13)

สรุปได้ว่า ฆ้องเป็นเครื่องที่มีความสำคัญ และแพร่หลายในภูมิภาคอุษาคเนย์ โดยเฉพาะฆ้องแขวน ซึ่งปัจจุบัน คือ ฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้ง สุจิตต์ วงษ์เทศ (2537:13) กล่าวว่า **"ฆ้องแขวน"** มีใช้ในประเพณีชาวสยามตั้งแต่ยุคดึกดำบรรพ์ จนถึงทุกวันนี้ และศรีศักร วัลลิโภดม (2535: 8) กล่าวว่า **"กลองและฆ้อง"** เป็นเครื่องดนตรีที่อาจเกิดขึ้นเองในทุกสังคมที่ไม่มีลายลักษณ์ทั่ว ๆ ไป เพียงแต่ยังไม่ได้นำมาปรุงแต่งให้เป็นรูปแบบที่เนื่องในพิธีกรรมเท่านั้น

จากความสำคัญของกลองและฆ้องที่ใช้คู่กันมาตลอดในอดีต กลุ่มคนที่อาศัยอยู่ก่อนการเกิดอาณาจักรล้านนาให้ความสำคัญต่อเสียงของกลอง และฆ้อง ซึ่งเป็นวัฒนธรรมเดิมของท้องถิ่นในสังคมนี้ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน การใช้กลองคู่กับฆ้องประกอบกิจกรรมที่ยังไม่มีรูปแบบที่ชัดเจน และไม่มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์ จึงเป็นลักษณะเฉพาะที่เป็นส่วนหนึ่งของพัฒนาการของวงตึ่งโนง และแสดงออกเป็นสัญลักษณ์ของพลังเสียงของกลอง และฆ้องดังเช่นปัจจุบัน

4.3.2 วัฒนธรรมมอญ

ชนชาติมอญจากลพบุรี (เมืองละโว้) และดินแดนใกล้เคียงเป็นชนชาติแรกที่นำอารยธรรมหรือ วัฒนธรรมชั้นสูง มาเผยแพร่ในล้านนา โดยเฉพาะพุทธศาสนานิกายหินยาน หรือเถรวาท (ฮันส์ เพนธ์, 2527: 4) การกำเนิดเมืองหริภุญชัย (ลำพูน) เป็นการขยายตัวของวัฒนธรรมจากเมืองละโว้ (ลพบุรี) ตอนแรกเมืองหริภุญชัยคงเป็นส่วนหนึ่งของอาณาจักรทวารวดี ซึ่งมีละโว้เป็นศูนย์กลาง ภายหลังเมืองหริภุญชัยได้แตกตัวเป็นอิสระ และพัฒนาการทางวัฒนธรรมโดยปรับตัวเข้ากับสภาพแวดล้อมในภูมิภาคจนสร้างเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่น เรียกว่า "มอญท้องถิ่นหริภุญชัย" (สรัสวดี อ๋องสกุล, 2539: 54-55) พระนางจามเทวี ธิดากษัตริย์เมืองละโว้เป็นกษัตริย์องค์แรกแห่งราชวงศ์จามเทวี เสวยราชย์ในราว พ.ศ. 1310–1311 ราชวงศ์จามเทวีมีกษัตริย์สืบเชื้อสายปกครองต่อกันมาจนถึงต้นพุทธศตวรรษที่ 19 ในสมัยพญายี่บา ถูกพญามังรายผนวกแคว้นหริภุญชัยเข้าเป็นส่วนหนึ่งของอาณาจักรล้านนา การปกครองหริภุญชัยของพระนางจามเทวี ได้นำผู้เชี่ยวชาญ

ในศิลปวิทยาการ เช่น พระภิกษุ นักปราชญ์ และช่างแขนงต่าง ๆ ขึ้นมาด้วย เปรียบเสมือนการถอดแบบเอารัฐที่สมบูรณ์มาสถาปนาเป็นนครรัฐใหม่

สมัยหริภุญชัยพุทธศาสนามีการขยายตัว คนทั้งหลายมีความศรัทธาในพระพุทธศาสนา ชักชวนกันสร้างวัดวาอาราม ถึง 2,000 หลัง และกษัตริย์หริภุญชัยที่ปกครองสืบต่อพระนางจามเทวี ทุกพระองค์ทรงอุปถัมภ์พุทธศาสนา โดยเฉพาะยุครุ่งเรืองของหริภุญชัย ราว พ.ศ. 1700 – 1835 การส่งเสริมพุทธศาสนาให้เจริญรุ่งเรืองทำให้เมืองหริภุญชัยเป็นศูนย์กลางสำคัญของพระพุทธศาสนานิกายเถรวาท สืบต่อกันมาเป็นชาวล้านนา และเมื่อพญามังรายตีเมืองหริภุญชัยสำเร็จ ราว พ.ศ. 1835 พญามังรายก็ไม่ได้ประทับที่เมืองหริภุญชัย ทรงอ้างว่า "เมืองหริภุญชัยนี้เป็นเมืองมหาธาตุเจ้า กูอยู่มิได้แล" และหลังจากพญามังรายสร้างเมืองเชียงใหม่เป็นศูนย์กลางการปกครอง พระองค์ก็ให้เมืองหริภุญชัยเป็นศูนย์กลางของพุทธศาสนา (สรัสวดี อ๋องสกุล, 2539: 55-56)

จากความเจริญทางศิลปวัฒนธรรม และพุทธศาสนาที่พระนางจามเทวี นำมาเผยแพร่ในเมืองหริภุญชัย ทำให้เมืองหริภุญชัยมีความเจริญทุกด้าน พระนางจามเทวี มีอิทธิพลและพลังสูงมาก สามารถบริหารจัดการบ้านเมืองสร้างสถูป และเจดีย์ จำนวนมาก เพระฉะนั้น เรื่องของดนตรีจึงไม่น่าจะเป็นเรื่องยากของวัฒนธรรมมอญที่มีความเจริญในทุก ๆ ด้าน และน่าจะสอดคล้องกับความคิดที่ว่า "เมื่อศิลปวัฒนธรรม มีความเจริญแล้วดนตรีเป็นศิลปะแขนงหนึ่ง น่าจะมีพัฒนาการควบคู่กันไปตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน" (อานันท์ นาคคง, สัมภาษณ์)

จากความเจริญรุ่งเรืองของเมืองหริภุญชัยดังกล่าว วงตึ่งโนงซึ่งประกอบด้วย ฆ้อง กลอง และแน ซึ่งเป็นอิทธิพลของมอญ ดังมีโคลงนิราศหริภุญชัย กล่าวว่า

นักคุณแคนคู่ค้อง สระไน
ไพโอฐสลายสลับไส ดอกสร้อย
บางคู่ บาทบทไพ แพงร่ำ รักเอย
เสลยเยียะยลหน้าช้อย ชอบด้วย คองระบำ

(ลมูล จันทร์หอม อ้างใน ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์, 2535: 259)

จากหลักฐานที่ปรากฏในวัฒนธรรมมอญ คำว่า "ค้อง" คือ ฆ้อง และ "สระไน" คือ เครื่องดนตรีตระกูลปี่ ซึ่งในวงตึ่งโนงมีแนหน้อย และแนหลวง ที่เป็นอิทธิพลของมอญโดยมีลักษณะรูปร่างคล้ายกลับปี่มอญ (มณี พยอมยงค์, สัมภาษณ์) ชาวมอญมีเครื่องดนตรีทั้งฆ้อง และปี่มอญ แล้วนำมาประสมวงกับกลองที่ทุก ๆ ท้องถิ่นมีกลองสำหรับใช้ในกิจกรรมทางศาสนาเป็นพื้นฐาน เป็นการแสดงออกอีกรูปแบบหนึ่งของวัฒนธรรมมอญในวงตึ่งโนงปัจจุบัน

4.3.3 วัฒนธรรมชนชาติไท

กลุ่มชนชาติไท ในอาณาจักรล้านนา และใกล้เคียง มีความสัมพันธ์กันทางวัฒนธรรม ดังที่ แสวง มาละแซม (2540: 1-3) กล่าวว่า "เขตวัฒนธรรมไทลื้อ-ไทยวน ซึ่งหมายถึง บริเวณที่มีวัฒนธรรมร่วมกันระหว่างกลุ่มคนไทลื้อ-ไทยวน ครอบคลุมอาณาบริเวณแม่น้ำคง แม่น้ำโขงตอนกลาง แม่น้ำกก และแม่น้ำปิงตอนบน ซึ่งประกอบด้วยหัวเมืองสำคัญ ได้แก่ เชียงรุ้ง เชียงตุง เมืองยอง เชียงแสน เชียงของ เชียงราย เมืองฝาง เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง แพร่ น่าน และพะเยา กลุ่มเมืองต่าง ๆ เหล่านี้ มีความสัมพันธ์กันทางสังคม วัฒนธรรม การเมือง และเศรษฐกิจกันมาช้านานแล้ว การสร้างเครือข่ายทางสังคม และการเมืองจากระบบเครือญาติในกลุ่มคนชาติพันธุ์เดียวกัน ก่อให้เกิดความสัมพันธ์แบบบ้านพี่ เมืองน้อง และเกิดศูนย์กลางของกลุ่มเมืองต่าง ๆ ได้แก่ กลุ่มเมืองสิบสองปันนา กลุ่มเมืองล้านช้าง และกลุ่มเมืองล้านนา"

ลักษณะร่วมกันทางวัฒนธรรมระหว่างอาณาจักรล้านนา กับรัฐทางตอนบนเป็นพื้นฐานเสริมสร้างความสัมพันธ์ เพราะรัฐไททางตอนบนเป็นกลุ่มวัฒนธรรมไทลื้อ ไทใหญ่ และไทลาว กล่าวคือ กลุ่มไทลื้อ ได้แก่ แคว้นสิบสองปันนา มีเมืองเชียงรุ่งเป็นเมืองหลวง แคว้นเชียงตุง เมืองขึน หรือเขินไทลื้อ และลื้อเมืองยอง กลุ่มไทใหญ่ ได้แก่ เมืองนาย กลุ่มไทลาว ได้แก่ หลวงพระบาง กลุ่มไทดังกล่าวมีวัฒนธรรมคล้ายกัน ต่างกันในรายละเอียด แต่เมื่อเปรียบเทียบแล้วพบว่า วัฒนธรรมไทลื้อมีความใกล้ชิดกับวัฒนธรรมไทยวนยิ่งกว่าไทเผ่าอื่น ๆ ทั้งอักษรศาสตร์ ภาษา ศิลปวัฒนธรรม ชีวิตความเป็นอยู่ ตลอดจนความเชื่อดั้งเดิม ความคล้ายคลึงกันทำให้คนไทยวนและไทลื้อ (ยอง) ปรับตัวเข้ากันได้ง่าย ดังนั้นเมื่อล้านนาขาดแคลนกำลังคน จึงเทครัวไทลื้อ (ยอง) เข้ามาไว้เป็นไพร่พลเมือง (สรัสวดี อ๋องสกุล, 2539: 186)

ลักษณะความสัมพันธ์ระหว่างอาณาจักรล้านนาและรัฐไท ตอนบน มีความสัมพันธ์อันดีต่อกัน อาณาจักรล้านนาอยู่ในฐานะที่เป็นรัฐที่มีบทบาทเหนือกว่ารัฐทางตอนบน โดยใช้วิธีการสำคัญ 2 ประการ คือ

1.) การสร้างระบบเครือญาติ

2.) การสร้างความผูกพันทางความเชื่อร่วมกัน โดยเผยแพร่ความเจริญทางศาสนา และศิลปวัฒนธรรมให้เมืองอื่น ๆ

จากความสัมพันธ์ระหว่างชนชาติไท อาณาจักรล้านนายังได้กวาดต้อนชนชาติไทต่าง ๆ เพื่อเข้ามาเป็นไพร่พลของเมือง ช่วงเวลาที่ชัดเจนคือ สมัยพระเจ้ากาวิละปกครองเมืองเชียงใหม่ เนื่องจาก การขาดแคลนผู้คนในการสร้างบ้านแปลงเมือง จึงทำให้เกิดการ "เทครัว" ชาวไท ต่าง ๆ แถบสิบสองปันนา เช่น คนไท ยอง ได้ตั้งถิ่นฐานอยู่จังหวัดลำพูน ในปี พ.ศ. 2348 (แสวง มาละแซม, 2540: 87-89) การเทครัวของชนชาติต่าง ๆ เข้ามาอยู่กระจายตามเมืองเชียงใหม่ และลำพูน

ทำให้ศิลปวัฒนธรรมของแต่ละชนชาติยังยึดถือปฏิบัติ และการที่ชาวไท(ไต) ยอง ได้มาอยู่อาศัยอยู่ในจังหวัดลำพูนก็ได้มีการสร้างกลองหลวงโดยพัฒนามาจากกลองแอว ซึ่งกลองหลวงจำเป็นต้องใช้เทคโนโลยีที่สูงกว่ากลองแอว (รณชิต แม้นมาลัย, 2536: 66)

การเข้ามาอยู่อาศัยของชนชาติต่างๆ ในอาณาจักรล้านนาเป็นกลุ่มใหญ่ในยุค "เก็บผักใส่ซ้า เก็บข้าใส่เมือง" ทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมระหว่างกลุ่มชน และมีการปรับผสมผสานกลมกลืนจนกลายเป็นศิลปวัฒนธรรมที่มีเอกลักษณ์ของล้านนา โดยเฉพาะการที่แต่ละกลุ่มต่างมีกิจกรรมทางศาสนา และกิจกรรมทางสังคมร่วมกัน

การแสดงออกของวัฒนธรรมชนชาติไทในวงตึ่งโนงที่ชัดเจน คือ กลองแอวที่มีลักษณะเป็นรูปถ้วย (Goblet Shape) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีกระจาย และเป็นเอกลักษณ์ของชนชาติไต เช่น กลองปู่เจ่ กลองหลวง และกลองสิ้งหม้อง และการใช้วงดนตรี หรือกิจกรรมทางดนตรีในบริบทสังคมและวัฒนธรรมในลักษณะเดียวกัน เช่น วัฒนธรรมกลองหลวงของชาวยองลำพูน การแห่วงตึ่งโนงในงานปอยหลวงของกลุ่มไทยวน ฯลฯ กิจกรรมดังกล่าวเป็นส่วนผสมกันทางวัฒนธรรมของชนชาติไท ในอาณาจักรล้านนา

4.3.4 วัฒนธรรมพม่า

อาณาจักรล้านนา มีความสัมพันธ์กับพม่ามาช้านานตั้งแต่สมัยพญามังรายเริ่มก่อตั้งอาณาจักรล้านนา โดยยังไม่ได้สร้างเมืองเชียงใหม่ ความสัมพันธ์ดังกล่าว ปรากฏในเอกสารตำนานราชวงศาพื้นเมืองเชียงใหม่ภาคปริวรรต ลำดับที่ ๔ (2518: 8–9) พญามังราย เสด็จเยือนเมืองพูกาม และเมืองอังวะประเทศพม่า กล่าวว่า "...ตัวเราก็ได้ยินจิ่งจักมาผ่อคอยดูและ ดั่งเมืองพูกามอังวะนั้น ผู้มีประยาปัญญาอันช่างอันฉลาดสัพพะช่างก็มีมากหลาย...ดังช่างฆ้อง ช่างหล่อ ช่างตียังเครื่องผู้มีประยาปัญญาทั้งหลายนั้น กูก็ใคร่ได้สันทะ..." เจ้าเมืองพุกาม และเจ้าเมืองอังวะได้มอบช่างต่าง ๆ ให้พญามังราย กล่าวว่า "...คันเส็งปลองกันแล้วยังช่างหล่อ ช่างตีฆ้อง ผู้ช่างสราด (ฉลาด) ทั้งหลายมา ก็เลือกเอาผู้อันช่าง ช่างหล่อ ช่างตีทั้งหลาย ช่างตีฆ้อง 2 หัว ทั้งลูกสิก (ศิษย์) ลูกน้อง ทั้งมวล 500 ทั้งเครื่องพร้อมแล้ว ก็จักยื่นถวายล้านนาแล... แล้วท้าวล้านนาพระยามังรายนั้น ก็เอาม่านช่างฆ้อง หมอหล่อทั้งหลาย 500 ครัว ทั้งกำลังริพลทั้งหลายพิก (กลับ) พอกคืนมาเมืองไทยหั้นแล คันคืนมารอดแล้ว ก็เอายังช่างฆ้อง ช่างหล่อคู่ 2 หัวนั้น ก็ไว้ยังเวียงกุมกามหัว 1 และเมืองเชียงแสน..." ช่างทั้งหลายจึงมีมากับบ้านเมืองล้านนาต่อเท้าบัดนี้แน (อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว และเดวิด เค. วัยอาจ, 2543: 39)

จากความสัมพันธ์ของอาณาจักรล้านนา โดยพญามังราย และเจ้าเมืองพุกามและอังวะ ได้ถวายหมู่ช่างต่าง ๆ เพื่อมาร่วมสร้างอาณาจักรล้านนา โดยเฉพาะช่างฆ้องซึ่งใช้เทคโนโลยีชั้นสูง

ในการผลิตทำให้อาณาจักรล้านนามีวัฒนธรรมฆ้องที่ได้รับอิทธิพลมาจากช่างฆ้องของพม่า ตั้งแต่ยุคสมัยของพญามังราย

วัฒนธรรมพม่า มีอิทธิพลในอาณาจักรล้านนามีชัดเจนอีกครั้ง คือ สมัยที่พม่าปกครองล้านนา ในช่วงปี พ.ศ. 2101-2317 รวมเวลาได้ประมาณ 216 ปี การปกครองล้านนาโดยพม่า ช่วงหนึ่งร้อยปีแรกได้ให้เจ้าเมืองเชียงใหม่ปกครอง โดยล้านนามีฐานะเป็นมณฑลหนึ่งของราชอาณาจักรพม่า (สรัสวดี อ๋องสกุล, 2539: 227) โดยบุเรงนองได้ดำเนินนโยบายทางการเมืองควบคู่กับนโยบายทางวัฒนธรรม เช่น ทรงนำลัทธิธรรมเนียม และการปฏิบัติทางศาสนาแบบพม่า เช่น การฟังเทศน์วันพระ การบวชเด็กหนุ่ม (ลูกแก้ว) การเจาะรูหู ตลอดจนการดัดแปลงกฎประเพณีให้เข้ากับชาวพื้นเมือง (ยุพิน เข็มมุกด์, 2532: 100) ช่วงหนึ่งร้อยปีหลัง พม่าได้ปกครองล้านนาทั้งระบบ และ พ.ศ. 2306 ชาวเชียงใหม่ถูกกวาดต้อนไปจนหมดเมือง

จากความสัมพันธ์กันของวัฒนธรรมพม่า และอาณาจักรล้านนาตั้งแต่สมัยของพญามังราย และการปกครองล้านนาโดยพม่า ทำให้เกิดการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม รวมทั้งมีการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม จนกลายเป็นเอกลักษณ์ของล้านนา การแสดงออกของวัฒนธรรมพม่าในทางดนตรีที่เห็นได้ชัดเจน คือ แนหน้อย และแนหลวงของล้านนา สันนิษฐานว่าได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีพม่า คือ พม่ามี “hne” (ห-แน) หรือ “แน” เป็นเครื่องดนตรีที่มีลิ้นคู่ เช่นเดียวกับ แนหน้อย และแนหลวงของล้านนา ซึ่งได้รับอิทธิพลจากพม่าทั้งชื่อ และลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี

4.3.5 วัฒนธรรมอินเดีย

วัฒนธรรมอินเดีย ได้แพร่กระจายเข้ามาในประเทศแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ประมาณพุทธศตวรรษที่ 6-7 (หลัง พ.ศ. 500) ทำให้อารยธรรมจากอินเดียรวมทั้งกรีก และโรมันได้ผ่านเข้ามายังดินแดนสยาม และอารยธรรมอินเดียก็แพร่หลายเข้ามาเป็นแม่บท และแบบแผนของความเจริญทางศาสนา การเมือง การปกครอง อักษรศาสตร์ วรรณกรรม รวมทั้งศิลปะ และวัฒนธรรม (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2535: 55)

ศรีศักร วัลลิโภดม (2535: 5) กล่าวว่า ประเทศไทย และประเทศอื่นในภูมิภาคเดียวกันอยู่บนเส้นทางคมนาคมระหว่างอินเดีย และจีน เป็นประเทศที่เป็นสังคมเปิดมาแต่โบราณ แต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์ การติดต่อทางเศรษฐกิจสังคม และวัฒนธรรมกับภายนอก ทำให้มีพัฒนาการทางสังคม จากสังคมเผ่า มาเป็นสังคมบ้านเมือง และรัฐ ตามลำดับ ศิลปวัฒนธรรมที่มีในแต่ละสังคมจึงเป็นเรื่องของการรับจากภายนอกเข้ามาผสมและปรุงแต่งกับของภายในที่มีมาแล้วแต่เดิมตลอดเวลา จากการที่ไทยเป็นทางผ่านของการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมของอินเดีย ทำให้ได้รับเอาอารยธรรมต่าง ๆ ของอินเดีย โดยเฉพาะพุทธศาสนา และเรื่องที่มีความสัมพันธ์กับประเพณี และพิธีกรรมในระบบความเชื่อ

สุจิตต์ วงษ์เทศ (2535: 56-57) กล่าวว่า การรับแบบแผนอินเดียในระยะแรก ก็เพื่อเป็นลักษณะพิเศษของหัวหน้าเผ่าพันธุ์หรือหัวหน้าชุมชน...แต่ไม่ได้รับทั้งดุ้น เพราะจะขัดแย้งกับประเพณีดั้งเดิมที่เป็นพื้นฐานสำคัญของสังคมและวัฒนธรรมของชาวสยามมาแต่ดึกดำบรรพ์ ดังนั้นชนชั้นสูงจึงต้องปรุงแต่งแปลงเปลี่ยนแบบแผนอินเดียให้สอดคล้องกับสภาพแวดล้อมทางสังคมและวัฒนธรรมของผู้คนในดินแดนสยาม

การขยายตัวของวัฒนธรรมอินเดียในอาณาจักรล้านนา มีปรากฏชัดเจนตั้งแต่สมัยพระนางจามเทวี ซึ่งเป็นธิดาของกษัตริย์เมืองละโว้ โดยพระนางจามเทวีทรงนำพระเถระ จำนวน 500 รูป จากเมืองละโว้ ขึ้นมาเผยแพร่ความรู้ในเมืองหริภุญชัย ทำให้พุทธศาสนามีความเจริญรุ่งเรืองเป็นอย่างมาก ตลอดราชวงศ์จามเทวี จนล่วงเข้าสู่อาณาจักรล้านนา พญามังรายยังให้เมืองหริภุญชัยเป็นศูนย์กลางของพุทธศาสนา ตลอดราชวงศ์มังรายสืบมา

เมื่ออาณาจักรล้านนาได้ครอบครองเมืองหริภุญชัย การรับวัฒนธรรมอินเดียผ่านทางพุทธศาสนาแบบลังกาวงศ์ยังคงดำเนินมาอย่างต่อเนื่อง คือ "... พ.ศ. 1833 พญามังรายก็ตั้งเจดีย์หลวงในที่ใกล้วัดกานถม...ในหว่างคราวนั้น อรหันตาเจ้าทั้งหลาย ก็ยังเอาสรีรธาตุแต่ลังกาทีปมาหื้อพระยาในกานถมหั้นแล..." (สมหมาย เปรมจิตต์, 2518: 9)

การแพร่กระจายของวัฒนธรรมอินเดียทางพุทธศาสนา ในยุคสมัยทองของล้านนา คือ ในสมัยพญากือนา ได้รับพุทธศาสนานิกายลังกาวงศ์จากสุโขทัย โดยทรงอาราธนาพระสุมนเถระจากสุโขทัยใน พ.ศ. 1912 พระสุมนเถรเดินทางถึงเมืองหริภุญชัยพร้อมทั้งอัญเชิญพระบรมสารีริกธาตุมาด้วย (สรัสวดี อ๋องสกุล, 2539: 135)

พญากือนา ทรงจัดพิธีต้อนรับพระสุมนเถระอย่างมโหฬาร และได้นิมนต์ท่านไปสถิตพำนักอยู่ที่วัดพระยืนในหริภุญชัยนคร ดังความว่า "...วันท่านเจ้าจักเถิง วันนั้นตนท่านพระยาธรรมิกราชบริพารด้วยฝูงราชโยธา มหาชนพลลูกเจ้าลูกขุนมนตรีทั้งหลายยายกันให้ถือกระทงข้าวตอก ดอกไม้ ไต้ เทียน ตีพาทย์ ดังพิณ ฆ้อง กลอง ปี่สรไน พิสเนญชัย ทะเทียด กาหล แตรสังข์ มรทงค์ ดงเดือด เสียงเลิศ เสียงก้อง อีกทั้งคนโห่อื้อดงสะท้านทั้งทั้งนครหริภุญชัยแล จึงไปรับพระมหาเถรเป็นเจ้าอัญเชิญเข้ามาในพระพิหาร โดยทานเวรทั้งกุฏิสถานอาวาสนี้..." (จำปา เยื้องเจริญ และคนอื่น ๆ, ม.ป.ป.: 79)

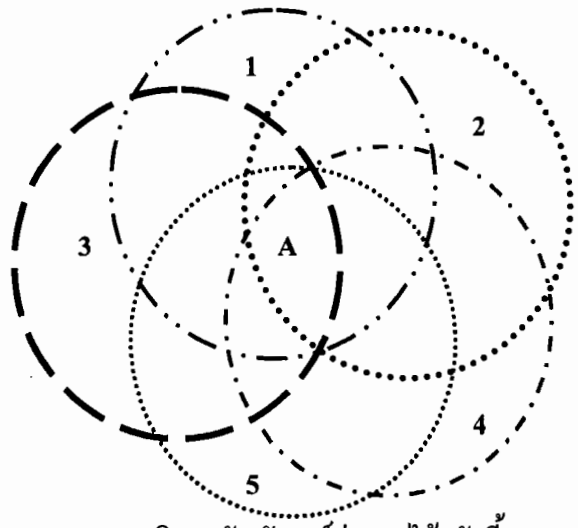
จากความเจริญของพุทธศาสนาแบบลังกาวงศ์ในล้านนา ซึ่งเป็นวัฒนธรรมแบบอินเดีย ทำให้อาณาจักรล้านนา มีความเจริญในทางอื่น ๆ เช่น ด้านสถาปัตยกรรม มีการก่อสร้างโบสถ์ เจดีย์ต่าง ๆ และวัฒนธรรมดนตรี การแสดงออกของวัฒนธรรมอินเดียในวงตึ่งโนง คือ รูปแบบการประสมวงแบบวงปี่กลอง เช่น วงมังคละ ถึงแม้ว่าวัฒนธรรมอินเดียไม่ใช่วัฒนธรรมฆ้อง เมื่อนำรูปแบบการประสมวงเข้ามาเผยแพร่ ชาวล้านนารับอารยธรรมที่สูงกว่าแล้วมีการปรับให้กลมกลืน

วัฒนธรรมของท้องถิ่นเดิมจึงใช้เครื่องดนตรีของตนเอง คือ กลอง ฆ้อง มาประสมวงเป็นรูปแบบคล้ายกับวงปี่กลองของอินเดีย กลายเป็นรูปแบบของวงตึ่งโนงในลำดับต่อมา

ตามทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมของวัฒนธรรมต่าง ๆ ในอาณาจักรล้านนา ทำให้เกิดมีความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม คือ การปรับตัวระหว่างวัฒนธรรมเดิมของกลุ่มชนในท้องถิ่นกับวัฒนธรรมใหม่ที่เข้ามามีอิทธิพล ก่อให้เกิดการสังสรรค์ทางวัฒนธรรม มีการผสมผสานหรือแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมแล้วผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรมกลายเป็นวัฒนธรรมล้านนาที่มีเอกลักษณ์มาจนถึงปัจจุบัน

วงตึ่งโนง เป็นส่วนผสมของวัฒนธรรมต่าง ๆ ในล้านนา คือ **"กลองแอว"** เป็นกลองที่มีรูปทรงของไหเป็นรูปถ้วย (Goblet shape) เป็นวัฒนธรรมร่วมของทุกชนชาติ ใช้ประกอบพิธีกรรมต่าง ผสมกับ **"ฆ้อง"** ที่มีความสำคัญอย่างสูงเป็นวัฒนธรรมฆ้องในแถบอุษาคเนย์ที่เกี่ยวกันกับวัฒนธรรมโลหะสำริด และ **"แน"** ที่เป็นอิทธิพลของมอญสมัยจามเทวี และอิทธิพลของพม่าในสมัยที่พม่าปกครองล้านนา เมื่อนำเครื่องดนตรีต่าง ๆ เหล่านี้มาประสมวงกัน โดยใช้แบบแผนการประสมวงของดนตรีอินเดีย คือ วงปี่กลอง ทำให้ได้รูปแบบวงตึ่งโนงที่มีรูปแบบการบรรเลง และการประสมวงจนถึงปัจจุบัน การผสมผสานทางวัฒนธรรม และการผสมกลืนกลายทางวัฒนธรรมของวัฒนธรรมล้านนา หรือวงตึ่งโนง แสดงได้ดังแผนภาพที่ 2

แผนภาพที่ 2 แสดงการผสมผสานทางวัฒนธรรมล้านนา



จากแผนภาพ อธิบายสัญลักษณ์ต่าง ๆ ได้ ดังนี้

หมายเลข 1 หมายถึง วัฒนธรรมเดิมของท้องถิ่น **หมายเลข 2** หมายถึง วัฒนธรรมมอญ

หมายเลข 3 หมายถึง วัฒนธรรมชนชาติไท **หมายเลข 4** หมายถึง วัฒนธรรมพม่า

หมายเลข 5 หมายถึง วัฒนธรรมอินเดีย **อักษร A** หมายถึง วัฒนธรรมล้านนา

จากแผนภาพที่ 2 วัฒนธรรมชนชาติไทมีความโดดเด่น และชัดเจนมากที่สุด คือ บริบททางสังคม วัฒนธรรม ประเพณี ภาษา การแต่งกาย ความเชื่อ ศาสนา และวัฒนธรรมดนตรี และยังคงเป็นวัฒนธรรมหลักที่ปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนในสังคมของชาวเชียงใหม่ และลำพูน ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

4.4 พัฒนาการของวงตึ่งโนง

การศึกษาพัฒนาการของวงตึ่งโนง จากการศึกษาเอกสารตำนานต่าง ๆ พบหลักฐานระบุลักษณะการประสมวง เครื่องดนตรี และบทบาทของวงตึ่งโนงที่ชัดเจนมีการกล่าวถึงเครื่องดนตรี คือ ฆ้อง กลอง แน และการนำเครื่องแห่ซึ่งน่าจะหมายถึง ฆ้อง กลอง หรือวงตึ่งโนง ไปบรรเลงประโคมในงาน โดยพัฒนาการของวงตึ่งโนง แบ่งเป็นสมัยต่าง ๆ ดังนี้

4.4.1 สมัยราชวงศ์มังราย

ในสมัยของพญามังราย มีเอกสาร ตำนานกล่าวถึงการจัดงานปอยหลวง และกล่าวถึงเครื่องดนตรี เช่น ฆ้อง-กลอง ดังนี้

ในปี พ.ศ. 1839 พญามังรายเริ่มสร้างเมืองเชียงใหม่ กล่าวว่า "...ก็หื้อปล่าว (ป่าว) สร้างเหล้น (เล่น) **ปอยหลวง** แล้ว หื้อปูชา (บูชา) สาการ (สักการะ) เทอะ..." (สมหมาย เปรมจิตต์, 2518: 17-18)

ในปี พ.ศ. 1991 พระเจ้าติโลกราชทรงสถาปนาวัดป่าแดง กล่าวว่า "...คันว่าอุโบสถสุปปนิมิตก็เพิกจลองตั้ง พอย (ปอย) หลวงเลี้ยง 7 วัน 7 คืน ก็เรียกว่า ป่าแดงแล..." (สมหมาย เปรมจิตต์, 2518: 27-28)

อาณาจักรล้านนาสมัยการปกครองของพม่า พ.ศ. 2183 ได้กำหนด เครื่องใช้ของสูงของเจ้าพระยาต่าง ๆ คือ "...สะแอ (ฉัตรหรือร่ม) 2 ใบ กอง (กลอง) ขรม กอง (กลอง) บลูก กาละสัปลาภา 1 สิ่ง (ฉิ่ง) 2 ปลี (ปี่) ขรา 2 ปลี (ปี่) ห้อ 2 **ปลี (ปี่) แน 2** ...เมื่อจักไปไหว้นั้น หื้อได้ตั้งหน้าช้างตัว 1 หลังช้างตัว 1 หื้อหร้าง (ห้าง (เตรียม) เครื่องแล้ว**แห่**ไป..." (สมหมาย เปรมจิตต์, 2518: 34)

ตำนาน**พื้น**เมืองเชียงใหม่ ฉบับเชียงใหม่ 700 ปี ผูกที่ 5 กล่าวว่า "...พร้อมกันเอาเครื่องราชบริโภค และฉัตต์พัดยัวยานช้างมล้า **เครื่องแหร่ เครื่องแหรน**ทั้งมวล ออกไพต้อนรับเอา เจ้าพระญาอุปปโย...(พระเจ้าไชยเชษฐาธิราช)" (ศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ และศูนย์ศิลปวัฒนธรรมเชียงใหม่ สถาบันราชภัฏเชียงใหม่, 2538: 90)

จากคำกล่าวในเอกสารตำนานต่าง ๆ ไม่ระบุชื่อวงตึ่งโนง หรือคำว่า "ตึ่งโนง" ไว้อย่างชัดเจน แต่มีการกล่าวถึงเครื่องดนตรีของวงตึ่งโนง คือ ฆ้อง กลอง และแน แล้วนำเครื่องดนตรีต่าง ๆ

มาประสมวง แล้ววงดนตรีนั้น ๆ ต่างมีบทบาทสำหรับการแห่ และประโคมในงานปอยหลวง ซึ่งปัจจุบันวงตึ่งโนงมีบทบาทในกิจกรรมต่าง ๆ ของสังคมชาวเชียงใหม่ และลำพูน ในลักษณะเดียวกับกิจกรรมต่าง ๆ ในสมัยของราชวงศ์มังราย

4.4.2 สมัยตระกูลเจ้าเจ็ดตน

พัฒนาการของวงตึ่งโนงที่ชัดเจน คือ จากการศึกษาเรื่องกลองหลวงล้านนา ของ รณชิต แม้นมาลัย (2536: 66) กล่าวว่า "กลองหลวงน่าจะเป็นกลองที่มีพัฒนาการสืบเนื่องมาจากกลองแอว และประมาณ พ.ศ. 2345-2427 กลองหลวงในสมัยนี้เริ่มตั้งแต่สมัยที่พระเจ้ากาวิละครองเมืองเชียงใหม่ และได้กวาดต้อนครอบครัวชาวยองเข้ามาอยู่ในจังหวัดลำพูน และชาวยองเหล่านี้ได้พัฒนากลองหลวงขึ้น กลองหลวงสมัยนี้มีขนาดหน้ากลองประมาณ 18 นิ้ว ความยาวก้นกลองประมาณ 148 นิ้ว (รณชิต แม้นมาลัย, 2536: 84)

จากพัฒนาการของกลองหลวงของชาวยองในปี พ.ศ. 2345-2427 เป็นกลองหลวงที่ชาวยองสร้างขึ้นโดยมีพัฒนาการมาจากกลองแอว ซึ่งช่วงแรกเรียกว่า กลองแอวหลวง เมื่อกลองหลวงมีพัฒนาการต่อจากกลองแอว แสดงว่า "กลองแอว" เป็นกลองหลักในวงตึ่งโนงซึ่งมีมาก่อน พ.ศ. 2345 หรือมากกว่า 199 ปี (ปัจจุบัน พ.ศ. 2544) จากแนวคิดทางคติชนวิทยาของ แมคเอ็ดเวิร์ด ลีซ กล่าวว่า ผลผลิตของกลุ่มคนที่ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ และกระบวนการเปลี่ยนแปลงที่ คงที่หลาย ๆ ครั้ง เมื่อนำมาพิจารณากลองแอวที่เป็นต้นแบบของกลองหลวง กลองแอวจึงมีการพัฒนา และปรับปรุงรูปแบบที่คงที่ลงตัวก่อนกลองหลวง ซึ่งใช้เวลาในการพัฒนามากกว่ากลองแอวหลายปี

พัฒนาการของวงตึ่งโนง ในสมัยตระกูลเจ้าเจ็ดตนปกครองเชียงใหม่ ไม่มีปรากฏหลักฐานที่ชัดเจน มีเฉพาะการกล่าวถึง การแห่ และการกล่าวถึงเครื่องดนตรีหลักในวงตึ่งโนง ดังนี้

ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ผูกที่ 7 กล่าวว่า "...เถิงสก 1156 ตัว" (พ.ศ.2337) ศรัทธาเจ้ามหาอุปราชา (พระเจ้ากาวิละ) ได้สร้างวิหารอินทขีล (อ.ป่าซาง จ.ลำพูน) แลได้สร้างพระพุทธรูปเจ้าองค์ 1 ไว้เป็นที่ไหว้และปูชาแก่คนและเทวดาทั้งหลาย สมณพราหมณ์ทั้งหลายได้อบรมสมโภชฉลองเบิกบายกระทำบุญหื้อทานเล่นมหรสพเป็น**ปอยลาม** อันใหญ่เป็นปฐมวารในปี่นั้น..." (อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว และเดวิด วัยอาจ, 2543: 165)

ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ฉบับเชียงใหม่ 700 ปี ผูกที่ 8 กล่าวถึงสมัยพระเจ้ากาวิละ กลับมาฟื้นฟูเมืองเชียงใหม่ พ.ศ. 2539/40 "...ประกอบไปด้วยเข้าเหล้าชิ้นปลาอาหาร พล้าว ตาลหมาก พลู ส้มสุก ลูกหวาน เข้าหน้าปลาถูก สนุกสุขสานต์ กินทานเหล้นมหรสพ **พอย (ปอย) ลาม** ช้อย ซอ สี่บทกันโลง ดีดสี ตีเป่า ขับ**ฟ้อน**ต่าง ๆ เสียงภิภาค **ค้อง (ฆ้อง) กลอง** ขลุ่ย แน แตรเหริน แคน ค้อย ติ่ง ธะล้อสีซอ เฟียะ พิณ บัณเฑาะว์ หอยสังข์ เป็นอันสนั่นนันเนือง

อุกขะหลุก ซู่ค่ำเช้า บ่หม่นหมองเส้าในศาสนา" (ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ และศูนย์ศิลปวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏเชียงใหม่, 2538: 145)

ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ฉบับเชียงใหม่ 700 ปี ผูกที่ 8 ได้กล่าวถึงการนำเอาเครื่องดนตรีไปแห่เอาต้นกล้วยที่ออกมามีรูปร่างคล้ายดอกบัว คือ "...เถิงสกราชได้ 1179 ตัว (พ.ศ.2360) มีหมู่เสนาอมาจจ์หากแวดล้อมเป็นบริวาร แลเครื่องตุริยนนตรีต่าง ๆ ออกไพเถิงที่ต้นกล้วยเกิดเป็นดอกบัวคำนั้น แล้วก็สักการบูชาด้วยเข้าตอกดอกไม้ธูปเทียน ตีตุริยนนตรีสงเสพปูชา แล้วก็ขุดเอาหื้อได้ทั้งดินแลราก ยกขึ้นใส่ในไหตั้งเหนือคานหาม แล้วค็หาม**แหร่แหรน**เข้ามาสู่เวียงเถิงหน้าข่วงพระราชชะวังหลวง แล้วค็หื้อส้างแปลงยังมัณฑัปปะหลัง 1 เอาต้นกล้วยดอกบัวคำเข้าตั้งไว้ในท่ำกลางมัณฑัปปะ แล้วก็สงเสพด้วยตุริยนนตรี **คล้อง (ฆ้อง) กลอง** ยิ้ง ซออุ่นงัน ได้ ๗ วัน ๗ คืน บ่ขาดหั้นแล..." (ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ และศูนย์ศิลปวัฒนธรรมสถาบันราชภัฏเชียงใหม่,2538: 157-158)

จากเอกสาร และตำนานต่าง ๆ ไม่ระบุชื่อวงตึ่งโนง หรือคำว่า ตึ่งโนง แต่มีการกล่าวถึงบทบาทของวงตึ่งโนง คือ การแห่ งานปอยหลวง และมีเครื่องดนตรีสำคัญ คือ "ฆ้อง-กลอง" อีกทั้งมี แน ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกับสมัยของราชวงศ์มังราย สำหรับพัฒนาการของวงตึ่งโนงในสมัยนี้มีใช้ในบทบาทที่กว้างขวางมากขึ้นกว่าสมัยราชวงศ์มังราย และมีการประดิษฐ์กลองหลวงซึ่งมีพัฒนาการต่อจากกลองสิ้งหม้อง กลองแอว และกลองตะหลดปด ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประสมในวงตึ่งโนงปัจจุบัน

4.4.3 สมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี

พระราชชายาเจ้าดารารัศมี เป็นผู้หนึ่งที่ทรงมีบทบาทในการพัฒนาดนตรีและนาฏศิลป์ของล้านนา พระราชชายาเจ้าดารารัศมี เป็นพระธิดาองค์สุดท้ายลำดับที่ 11 ของพระเจ้าอินทวิชยานนท์ พระเจ้าเชียงใหม่ลำดับที่ 7 กับพระเทวีแม่เจ้าเทพไกสร ประสูติเมื่อวันที่ 26 สิงหาคม พ.ศ. 2416 (นงเยาว์ กาญจนจารี, 2541: 27) และพระราชชายา ได้ถวายตัวรับราชการฝ่ายใน เมื่อวันที่ 29 พฤศจิกายน พ.ศ. 2429 ระยะเวลาตั้งแต่เข้ารับราชการฝ่ายในในสมัยพระพุทธเจ้าหลวงรัชกาลที่ 5 จนถึงปีที่ถวายบังคมลาพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวคืนนครเชียงใหม่ใน พ.ศ. 2457 รวมเป็นระยะเวลาประมาณ 28 ปี (นงเยาว์ กาญจนจารี, 2541: 39-42)

ตลอดระยะเวลา 28 ปี ที่ทรงพำนักอยู่ในพระบรมมหาราชวัง พระราชชายาเจ้าดารารัศมีทรงหัดเรียนดนตรีไทยกับครูช้อย สุนทรวาทิน พระราชชายาสามารถเรียนดนตรีภาคกลางจนถึงระดับตั้งเป็นวงเครื่องสายได้ในเวลาต่อมา (นงเยาว์ กาญจนจารี, 2541: 47)

ในรัชกาลที่ 6 ตรงกับปี พ.ศ. 2457 พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ได้กราบถวายบังคมลากลับขึ้นไปประทับอยู่กับพระญาติวงศ์ที่จังหวัดเชียงใหม่เป็นการถาวรนับว่าทรงเป็นสตรีที่ทรงพระ

อิสริยยศสูงสุดในเมืองเชียงใหม่ อันเป็นที่เคารพนับถือสูงสุดของคนเชียงใหม่ขณะนั้น ช่วงแรกประทับที่คุ้มเจ้าหลวง ต่อมาก็ย้ายมาทรงสร้างพระตำหนักใหม่ คือ คุ้มเจ้าดารารัศมี แล้วสร้างพระตำหนักดาราภิรมย์ขึ้น ระยะเวลาที่ประทับในนครเชียงใหม่ ระหว่าง ปี พ.ศ. 2457-2476 เป็นเวลา 19 ปี นี้เอง เป็นเวลานานพอที่จะทรงสร้างศิลปวัฒนธรรมการดนตรี และการละครไว้อย่างถาวรในเมืองเชียงใหม่นี้ (พูนพิศ อมาตยกุล, 2542: 182)

การเดินทางกลับมาประทับที่จังหวัดเชียงใหม่เป็นการถาวรของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี เป็นการนำเอาวัฒนธรรมหลวงมาเผยแพร่และผสมผสานกับวัฒนธรรมราษฎร์ หรือวัฒนธรรมเดิมของท้องถิ่นนครเชียงใหม่ โดยพระราชชายาได้นำครูทางดนตรีไทยชั้นบรมครูขึ้นมาด้วย คือ ครูรอด อักษรทับ ครูชั้น (สุนทรวาทิน) อักษรทับ ครูฉัตร สุนทรวาทิน และครูช่อ สุนทรวาทิน (พูนพิศ อมาตยกุล, 2542: 182)

การพำนักที่เมืองเชียงใหม่เป็นการถาวรของพระราชชายาเจ้าดารารัศมีมีการปรับปรุง และประดิษฐ์ หรือผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมหลวงกับวัฒนธรรมราษฎร์ คือ ทรงปรับปรุงท่ารำ และระเบียบการฟ้อนแห่ครัวตาน หรือฟ้อนเล็บ ซึ่งมีการฟ้อนพื้นบ้านของเชียงใหม่ให้มีรูปแบบท่ารำที่มีมาตรฐานตายตัว มีลีลาการฟ้อนแบบการฟ้อนในวังโดยให้มีการรำเป็นสองแถว เน้นระเบียบแถว มีการฟ้อนสลับแถว สลับคู่ เข้าวง และแปรแถว การเดินจะเดินตามจังหวะจนหมดตัวแล้วกลับข้างจนเป็นแบบแผนที่ใช้ฟ้อนกันแพร่หลายในปัจจุบัน (พูนพิศ อมาตยกุล, 2542: 304)

จากการปรับปรุงท่ารำ และระเบียบการฟ้อนเล็บ ดังกล่าว ในทางดนตรี แม่ครูเฉลิมศรี (อักษรทับ) พรหมสุวรรณ (2542: สัมภาษณ์) กล่าวว่า "การฟื้นฟูทางดนตรี การฟ้อน และวงตึ่งโนงของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ได้เรียกให้ผู้ใหญ่ที่มีความชำนาญไปถ่ายทอดความรู้ ให้กับนักดนตรีในคุ้ม" และได้นำเอาแนหน้อย และแนหลวง ที่บรรเลงแนวดำเนินทำนองในวงพาทย์ฆ้อง (วงเต่งถิ้ง) มานำบรรเลงในวงตึ่งโนง เพื่อใช้บรรเลงประกอบการฟ้อน (วิเทพ กันธิมา, สัมภาษณ์) ทำให้การประสมวงตึ่งโนงในสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี เป็นวงตึ่งโนงที่ชัดเจนและสมบูรณ์ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี คือ กลองแอว 1 ใบ กลองตะหลดปด 1 ใบ ฆ้องอุ้ย 1 ใบ ฆ้องโหย้ง 1 ใบ สว่า 1 คู่ แนหน้อย 1 เลา และแนหลวง 1 เลา รวมเวลาประมาณ 87 ปี (พ.ศ. 2457-2544)

วงตึ่งโนง ในสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ได้บรรเลงประกอบการฟ้อนในงานต่าง ๆ เช่น การฟ้อนในงานปอยหลวงของวัดต่าง ๆ ในเมืองเชียงใหม่ งานต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง และงานถวายการต้อนรับพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 ในวโรกาสที่ได้เสด็จพระราชดำเนินเยือนนครเชียงใหม่ใน พ.ศ. 2469 ดังภาพ

ภาพที่ 2 วงตึ่งโนงประกอบการฟ้อนรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว

ที่มา: สุจิตต์ วงษ์เทศ (2532: 89)

จากการสัมภาษณ์ แม่ครูเฉลิมศรี (อักษรทับ) พรหมสุวรรณ (2542: สัมภาษณ์) บุตรของครูรอด – ครูชั้น อักษรทับ กล่าวว่า "การฟ้อนสมัยนั้นไม่มีเทป จึงต้องใช้วงตึ่งโนงบรรเลงประกอบการฟ้อน ทั้งการซ้อม และการฟ้อนในงานจริง ๆ ซึ่งวงตึ่งโนงในสมัยนั้น มีรูปแบบเดียวกันกับสมัยปัจจุบัน"

พัฒนาการของวงตึ่งโนงสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ในสมัยนี้วงตึ่งโนงมีรูปแบบการประสมวงที่สมบูรณ์ มีการบรรเลงที่มีรูปแบบชัดเจน ซึ่งมีหลักฐานปรากฏตอนงานถวายการต้อนรับพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 (ดังภาพที่ 1) ที่เจ้านายฝ่ายเหนือทั้งชาย และหญิง ได้จัดการฟ้อนต้อนรับเสด็จหน้าพระที่นั่ง โดยใช้วงตึ่งโนงบรรเลงประกอบ แต่ยังไม่มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์ว่าเป็นวงตึ่งโนง

4.4.4. สมัยปัจจุบัน

พัฒนาการของวงตึ่งโนงสมัยปัจจุบัน ยังมีรูปแบบการประสมวงที่สมบูรณ์ในลักษณะเดียวกับสมัยของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ประกอบด้วยเครื่องดนตรี คือ กลองแอว 1 ใบ กลองตะหลดปด 1 ใบ ฆ้องอุ้ย 1 ใบ ฆ้องโหย้ง 1 ใบ สว่า 1 คู่ แนหน้อย 1 เลา และแนหลวง 1 เลา และใช้ประกอบการฟ้อนเมือง คือ ฟ้อนเล็บ หรือฟ้อนเทียนในงานปอยหลวง งานแห่ต้อนรับคณะผ้าป่า คณะกฐิน และใช้แห่ในงานประเพณีประจำปีของจังหวัดเชียงใหม่ และลำพูน

พัฒนาการของวงตึ่งโนงในสมัยนี้มีข้อแตกต่างจากสมัยของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี คือ จากการศึกษาข้อมูลภาคสนามพบว่า วงตึ่งโนงบางวงมีเฉพาะเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ คือ กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องอุ้ย ฆ้องโหย้ง และสว่า และมีบางวงใช้แนหน้อย 1 เลา บรรเลง

ร่วมกับเครื่องดนตรีประกอบจังหวะดังกล่าว โดยไม่มีแนหลวง ซึ่งเป็นวงตึ่งโนงที่ไม่สมบูรณ์เนื่องจากนักดนตรีที่สามารถเป่าแนหน้อย และแนหลวงมีจำนวนน้อยลงกว่าในอดีต

การบรรเลงแนวดำเนินทำนอง วงตึ่งโนงบรรเลงเพลงแหย่งหลวงเป็นหลักในการบรรเลง ซึ่งเป็นเพลงที่มีการแปรทำนองมาจากเพลงปราสาทไหวที่เป็นเพลงโบราณ ใช้แห่ประกอบการฟ้อนเมือง สำหรับการฟ้อนเทียนวงตึ่งโนงนำเพลงลาวเสี่ยงเทียนมาบรรเลง และเมื่อมีการบรรเลงนำขบวนแห่นาน ๆ นักดนตรีผู้เป่าแนอาจนำเอาเพลงไทยเดิมอัตราจังหวะ 2 ชั้น สั้น ๆ ไปเป่าบรรเลงก็ได้ (วิเทพ กันธิมา, สัมภาษณ์) การบรรเลงองค์จังหวะแห่ตึ่งโนง เป็นลักษณะองค์จังหวะเดิมที่ไม่มีการเปลี่ยนแปลง แต่จากการศึกษาพบว่า กระสวนจังหวะของกลองตะหลดปด และสว่าของการบรรเลงแต่ละวงมีความแตกต่างกัน ดังรายละเอียดในบทที่ 6

4.5 บทบาทของวงตึ่งโนง

การศึกษาบทบาทของวงตึ่งโนง พบว่า วงตึ่งโนงมีบทบาทสำคัญในสังคม และวัฒนธรรมของจังหวัดเชียงใหม่ มีรายละเอียด ดังนี้

4.5.1 บทบาทในการบรรเลงเป็นพุทธบูชา

ในสังคม และวัฒนธรรมของชาวเชียงใหม่ และลำพูน นับถือศาสนาพุทธโดยมีวัดเป็นศูนย์กลางของชุมชน และเป็นศูนย์กลางของการศึกษา ด้วยความสำคัญของเสียง **"ฆ้อง-กลอง"** เมื่อมีการบรรเลงวงตึ่งโนง ทำให้คนที่ได้ยินได้ฟังแล้วเกิดปีติ ชื่นชมยินดี ดังคำกล่าวของ พระนิวัฒน์ กิตติโสภโณ (2542: สัมภาษณ์) กล่าวว่า ในโลกมนุษย์นี้มีเสียงสวรรค์อยู่ 3 อย่าง คือ

1. เสียงฆ้อง เสียงกลอง คือ เมื่อชาวบ้านได้ยินเสียงฆ้อง- กลอง จะเกิดความรู้สึกปีติยินดีที่จะได้ร่วมทำบุญตามประเพณี

2. เสียงมอง (สาก) ตำข้าว คือ จะได้นำข้าวไปบริโภคเพื่อยังชีพ

3. เสียงตุ๊เจ้าปันพร คือ เสียงพระให้พรหลังจากการถวายทาน ต่าง ๆ เมื่อได้รับพรอันประเสริฐแล้วเกิดความปีติยินดีในจิตใจของผู้ที่ได้ทำบุญ

การบรรเลงวงตึ่งโนงในกิจกรรมของวัด ต้องมีการฟ้อนประกอบเพื่อถวายเป็นพุทธบูชา หรือในบางครั้งก็จะมีการบรรเลงวงตึ่งโนงในวันพระ (แปง ทองสุข, สัมภาษณ์) และการฟ้อนในงานบุญต่าง ๆ ช่างฟ้อนในงานนั้น ๆ ถือว่าเป็นเกียรติ ก่อให้เกิดความรู้สึกภาคภูมิใจ เนื่องจากถือว่าการฟ้อนรำเป็นพุทธบูชา ได้บุญกุศล รวมทั้งมีผู้ให้ความชื่นชมยินดี (มณี พยอมยงค์, 2543: 124)

จากการศึกษาพบว่า ในงานประเพณีสรงน้ำพระบรมธาตุหริภุญชัย ประจำปี พ.ศ. 2542 ได้มีการฟ้อนเมืองประกอบการแห่วงตึ่งโนง เพื่อสักการะ และถวายเป็นพุทธบูชาองค์พระธาตุหริภุญชัย โดยมีช่างฟ้อนซึ่งเป็นคณะกลุ่มหนุ่มสาว และคณะศรัทธาที่เลื่อมใสในจังหวัดลำพูน

จำนวนมากร่วมกันฟ้อนถวาย ดังคำกล่าวที่ว่า "วันพุธ ที่ ๒๘ เมษายน ๒๕๔๒ ตรงกับวันขึ้น ๑๔ ค่ำ เดือน ๘ เหนือ เวลา ๑๙.๓๐ น. พุทธบริษัทชุมชนต่าง ๆ ในเขตเทศบาล และใกล้เคียง โดยเฉพาะผู้หญิง ทั้งเด็ก และผู้ใหญ่ จะแต่งชุดช่างฟ้อนแบบพื้นเมือง หลากหลายสีจำนวนมาก มาฟ้อนถวายองค์พระธาตุหริภุญชัย ณ ลานพระบรมธาตุฯ ด้านเหนือพระวิหารหลวง" (วัดพระธาตุหริภุญชัยวรมหาวิหาร, เอกสารแผ่นปลิว)

ภาพที่ 3 การฟ้อนถวายองค์พระธาตุหริภุญชัย จังหวัดลำพูน

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี วันที่ 28 เม.ย. 2542

4.5.2 บทบาทสำหรับการแห่

บทบาทของวงตึ่งโนง สำหรับการแห่ ได้แก่ การแห่พระอุปคุต การแห่ในงานปอยหลวง การแห่ต้อนรับองค์ผ้าป่า หรือกฐิน รวมทั้งการแห่เพื่อต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง และการแห่อื่น ๆ ดังนี้

1. การแห่พระอุปคุต

พระอุปคุต เรียกตามภาษาสันสกฤตว่า "สถวีรอุปคุปต" เป็นพระอรหันตสาวกหลังพุทธกาล เป็นผู้เรืองฤทธิ์มีบทบาทสำคัญในสมัยพระเจ้าอโศกมหาราช และได้เป็นผู้ปราบมารตนหนึ่งที่มารังควานการฉลองพระบรมสารีริกธาตุ พระอุปคุตทรงจำพรรษาอยู่ในมหาสมุทร โดยในคืนวันเพ็ญที่ตรงกับวันพุธ (ชาวล้านนาเรียกว่า "เดือนเป็งพุธ") พระอุปคุตจะออกมาโปรดสัตว์ และเนื่องจากพระอุปคุตมีคุณสมบัติเป็นเลิศในทางป้องกันอันตราย ดังนั้น จึงมีการอัญเชิญพระ-อุปคุต จากแหล่งน้ำมาสู่หอพระอุปคุตในบริเวณวัด เมื่อมีพิธีที่ต้องการความศักดิ์สิทธิ์ เช่น งานปอยหลวง งานประเพณีสรงน้ำพระธาตุ ฯลฯ (บำรุง บารมี และอภิชาติ ยอดสุวรรณ, 2542: 8006-8007)

การจัดงานฉลองสมโภชต่าง ๆ ชาวล้านนาต้องทำพิธีอาราธนาอัญเชิญพระอุปคุตโดยทำคานหาม มีพานดอกไม้ และแห่ฆ้องกลอง ไปเป็นขบวนมุ่งสู่ท่าน้ำ แล้วมัคนายกเป็นผู้กล่าวคำอาราธนานิมนต์พระอุปคุต "...คณะศรัทธาทั้งหลายของวัด...จะจัดให้มีงานปอยหลวง โบสถ์ วิหาร เกรงว่าจะมีเหตุเภทภัยโดยลูกน้องของพญามารมากลั่นแกล้ง จะก่อให้เกิดความวุ่นวาย จึงขออาราธนานิมนต์ท่านมหาอุปคุตเถระเจ้า ไปช่วยคุ้มครองดูแลรักษาให้งานมีความสงบเรียบร้อย (แปง ทองสุข, สัมภาษณ์) เมื่อกล่าวคำอาราธนาเสร็จก็ให้คนที่เป็นคณะศรัทธาของวัดลงไปในน้ำเพื่องมเอาก้อนหินบริเวณนั้นขึ้นมาหนึ่งก้อน สมมุติเป็นพระอุปคุต มาวางในพานที่เตรียมไว้ แล้วแห่วงตึ่งโนงนำขบวนอัญเชิญพระอุปคุตกลับมาประดิษฐาน ณ หอพระอุปคุต ของวัดที่จัดงาน

หอพระอุปคุต ส่วนมากทำไว้ด้านหน้าของวิหารของวัด โดยทำให้ยกสูงจากพื้นและมุงหลังคาเรียบร้อย ภายในหอพระอุปคุตประกอบไปด้วย เครื่องอัฐบริขาร น้ำต้น (คนโท) แก้วน้ำ ขันข้าวตอก ดอกไม้ ธูปเทียน โดยต้องวางบนเสื่อที่ปูไว้ การแห่พระอุปคุต คณะศรัทธาแห่อัญเชิญก่อนงานเริ่ม 1วัน (แปง ทองสุข, สัมภาษณ์) จากการศึกษา การจัดงานปอยหลวงของวัดสันดอนมูล (วัดบ้านแคว) ต.ท่ากว้าง อ.สารภี จ.เชียงใหม่ คณะศรัทธาได้ทำพิธีการแห่อัญเชิญพระอุปคุตจากท่าน้ำที่ห่างจากวัดประมาณ 4 กิโลเมตร มาประดิษฐานไว้ที่หอพระอุปคุต ดังภาพที่ 3 และอัญเชิญกลับไปส่งที่ท่าน้ำเดิม โดยใช้วงตึ่งโนงในการแห่ทั้งสองครั้ง

ภาพที่ 4 หอพระอุปคุตในงานปอยหลวงวัดสันดอนมูล อ.สารภี จ.เชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี วันที่ 2 มี.ค. 2544

การจัดงานประเพณีสรงน้ำพระบรมธาตุหริภุญชัย ประจำปี พ.ศ. 2542 ได้ทำพิธีอัญเชิญพระอุปคุตมาประดิษฐานเช่นเดียวกัน คือ "วันพฤหัสบดีที่ ๒๒ เมษายน ๒๕๔๒ ตรงกับ วันขึ้น ๘ ค่ำ เดือน ๘ เหนือ เวลา ๑๘.๐๐ น. ทำพิธีอาราธนาพระมหาอุปคุตจากแม่น้ำมาประดิษฐานไว้ในวัดตามประเพณีนิยม..." (วัดพระธาตุหริภุญชัยวรมหาวิหาร, เอกสารแผ่นปลิว)

พิธีการอาราธนาอัญเชิญพระอุปคุต ตามความเชื่อของล้านนา ดังกล่าว วงตึ่งโนงเป็นวงดนตรีที่ใช้แห่ โดยใช้กลองแอว เป็นเสียงนำ ด้วยความเชื่อว่าเสียงของกลองแอวจะช่วยห้ามมารได้ จึงมีการเรียกกลองแอวที่ใช้ในวงตึ่งโนง ว่า "กลองห้ามมาร" (คำ กาไวย์, สัมภาษณ์)

2. การแห่ในงานปอยหลวง

ปอยหลวง คือ งานฉลองถาวรวัตถุของวัดชาวจังหวัดเชียงใหม่ และจังหวัดลำพูน เช่น อุโบสถ วิหาร ศาลา ฯลฯ โดยคณะศรัทธาของวัดจะจัดงานปอยหลวงเฉลิมฉลองสิ่งก่อสร้างหลังจากที่ได้สร้างเสร็จเรียบร้อยแล้ว คำว่า "ปอย" มาจากภาษาพม่าว่า "ปเวณี" หรือ "ปาวณี" แต่พม่าออกเสียงเร็วชาวล้านนาฟังเป็นเสียง "ปอย" (มณี พยอมยงค์, 2543: 119) และคำว่า "ปอย" หมายถึง งานที่มีคนชุมกัน (สำนักงานจังหวัดลำพูน, 2542: 118)

คำว่า "ปอย" และ "ปอยหลวง" ปรากฏในตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ คือ สมัยพระเจ้าติโลกราช ทรงสถาปนาวัดป่าแดง "...คันว่าอุโบสถสุปปนิมิต ก็เบิกฉลองตั้งพอย (ปอย) หลวงเลี้ยง 7 วัน 7 คืน แล้วก็เรียกว่าวัดป่าแดงแล..." (สมหมาย เปรมจิตต์, 2518: 27-28)

"...สักราช 1005 ตัว (พ.ศ. 2186)...คันหากไปวัดวาพระบาทพระธาตุก็ดี ไปที่พอย (ปอย) ใหญ่ (หลวง) น้อย (หน้อย)..."

"...คันไปไหว้พระเจ้าขึ้นวัดไปเหล้น (เล่น) พอย (ปอย)..." (สมหมาย เปรมจิตต์, 2518: 33-34)

งานปอยหลวงเป็นงานใหญ่ เจ้าอาวาส และคณะกรรมการวัดรวมทั้งคณะศรัทธาของวัดนั้น ๆ ต้องจัดเตรียมงาน และประสานงานเพื่อประชาสัมพันธ์งานปอยหลวงของวัด เพื่อให้งานที่จัดขึ้นดำเนินไปได้ด้วยดี การเตรียมงานก่อนงานปอยหลวง เมื่อเจ้าอาวาสได้ประชุมคณะกรรมการวัด และคณะศรัทธาวัดแจ้งความประสงค์ในการจัดงาน และกำหนดวันจัดงานปอยหลวง เมื่อคณะศรัทธา และคณะกรรมการเห็นพ้องกันแล้วต้องจัดเตรียมสิ่งต่อไปนี้

1. การเตรียมพิมพ์ฎีกาแผ่กุศลไปยังหัววัดต่าง ๆ
2. การเตรียมเครื่องแห่ประจำวัด เช่น กลองตึ่งโนง กลองปูเจ่ กลองมองเซิง ฯลฯ
3. ฝึกหัดการฟ้อนรำแก่หญิงสาวภายในหมู่บ้าน เพื่อใช้ฟ้อนต้อนรับหัววัด เช่น ฟ้อนเล็บ เป็นต้น
4. ทำความสะอาดเสนาสนะทุกแห่งของวัด

5. ทำผาม หรือประรำสำหรับหัววัด และคณะศรัทธาที่มาร่วมทำบุญ

6. ประดับประดาผาม และถาวรวัตถุที่จะตาน (ถวายทาน) ปอยหลวง

7. ตั้งโต๊ะหมู่บูชา และตั้งอาสนะพระสงฆ์

8. เครื่องต้อนรับแขก ประกอบด้วย คนโท (น้ำต้น) กระโถน (ก๊อกหมาก) พานเมี่ยง (ก๊อกเมี่ยง) และขันหมาก

9. ปูเสื่อสาดบริเวณผามประรำพิธี

10. โรงผามแม่ครัว พ่อครัว

(มณี พยอมยงค์, 2543: 120-121)

การจัดงานปอยหลวงนอกจากคณะศรัทธา และกรรมการวัดต้องช่วยกันจัดเตรียมงานที่วัดแล้ว คณะศรัทธายังต้องเตรียมเครื่องปัจจัยไทยทานของบ้านตนเอง โดยจัดเตรียมสิ่งของ ดังนี้

1. เตรียมทำต้นครัวตาน สำหรับแห่ไปถวายวัด โดยเป็นต้นครัวตานของครอบครัวตนเอง

2. เตรียมเครื่องอุปโภค บริโภค เพื่อเตรียมต้อนรับญาติพี่น้องที่จะมาร่วมงาน

3. เตรียมเสื้อผ้าชุดใหม่ ซึ่งชาวบ้านจะพิถีพิถันกันมากเป็นพิเศษ เพราะถือว่างานปอยหลวงเป็นงานสำคัญ

4. ปรับปรุงซ่อมแซมบริเวณบ้านให้สวยงาม เพื่อต้อนรับญาติพี่น้อง

(มณี พยอมยงค์, 2543: 121-122)

งานปอยหลวง ถือได้ว่าเป็นงานรวมญาติพี่น้อง มิตรสหาย เมื่อทุกคนได้ทราบข่าวการจัดงานปอยหลวง ต่างพร้อมใจกันมาช่วยงาน และร่วมทำบุญโดยมีความเชื่อว่าเป็นการทำบุญครั้งยิ่งใหญ่ และมีอานิสงส์อย่างสูง (แปง ทองสุข, สัมภาษณ์) จากการศึกษาพบว่างานปอยหลวงในจังหวัดเชียงใหม่ และจังหวัดลำพูนมีรูปแบบคล้ายกัน ดังนี้

- จังหวัดเชียงใหม่

รูปแบบของงานปอยหลวงในจังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งเป็นกลุ่มวัฒนธรรมไทยวนเดิม คือ การจัดงานส่วนใหญ่ความสำคัญของงานอยู่ที่วัด การจัดงานปอยหลวงของจังหวัดเชียงใหม่ มีการจัดงานจำนวน 3 วัน โดยคณะศรัทธาจะทำการตานตุงก่อนวันงาน 1 สัปดาห์ โดยคณะศรัทธาชาวบ้านได้จัดทำตุงเพื่อถวายทาน แล้วนำมาปักไว้ริมถนนตั้งแต่บริเวณวัดจนสิ้นสุดเขตของคณะศรัทธาของวัด และช่วงเวลาก่อนถึงวันงานคณะศรัทธาชาวบ้านดำเนินการจัดเตรียมต้นครัวตาน และส่วนหนึ่งไปช่วยจัดเตรียมงานบริเวณวัด เพื่อเตรียมพร้อมในการต้อนรับ

งานวันที่ 1 เรียกว่า “วันดา” เมื่อเริ่มงานวันแรกคณะศรัทธาชาวบ้านจัดเตรียมงานเพื่อต้อนรับญาติพี่น้องที่มาร่วมทำบุญที่บ้าน โดยมีการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านภายในบ้าน แต่ปัจจุบันบางบ้านใช้วงดนตรีสากลมาทำการแสดงภายในบ้านเพื่อความสนุกสนาน

งานวันที่ 2 เรียกว่า "วันแห่ครัวตานบ้าน" คณะศรัทธาชาวบ้านทำการแห่ต้นครัวตานไปถวายยังวัดโดยร่วมกลุ่มแต่ละหมู่บ้านนำต้นครัวตานเข้าไปถวายพร้อม ๆ กัน

ภาพที่ 5 คณะศรัทธาวัดขัวมุง แห่ต้นครัวตานเข้าวัด

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี วันที่ 26 เม.ย. 2542

งานวันที่ 3 เรียกว่า "วันแห่ครัวตานหัววัด" คณะศรัทธาชาวบ้านไปรวมกันบริเวณงานเพื่อรอต้อนรับคณะหัววัดต่าง ๆ ที่มาร่วมทำบุญจำนวนมากอย่างพร้อมเพรียงกัน ดังมีคำกล่าวว่า "ร่วมกิน ร่วมทาน (ถวายทาน)" (แปง ทองสุข, สัมภาษณ์) คือ คณะศรัทธา และคณะหัววัดอื่น ๆ ต่างมาร่วมกันทำบุญ ทำให้ได้อานิสงส์ผลบุญเหมือนกัน

- จังหวัดลำพูน

รูปแบบงานปอยหลวงของจังหวัดลำพูน เป็นกลุ่มวัฒนธรรมไทลื้อ หรือไทยอง ซึ่งเป็นคนส่วนใหญ่ในจังหวัดลำพูน ความสำคัญของการจัดงานปอยหลวงอยู่ที่วัดเหมือนกับรูปแบบของงานปอยหลวงในจังหวัดเชียงใหม่ แต่การเตรียมงานต่าง ๆ ของคณะศรัทธาชาวบ้านมีบทบาทเพิ่มขึ้นมากกว่าในเขตจังหวัดเชียงใหม่

การจัดงานปอยหลวงของจังหวัดลำพูน มีการจัดงานจำนวน 3 วัน ซึ่งก่อนหน้าการจัดงานคณะศรัทธาชาวบ้านต่างจัดเตรียมต้นครัวตาน ประดิษฐ์ดอกไม้ ตัดกระดาษประดับประดาต้นครัวตานอย่างสวยงาม

งานวันที่ 1 เรียกว่า "วันตานตุง" คือ คณะศรัทธาชาวบ้านนำเอาตุงไปถวายทาน แล้วนำมาผูกกับปลายไม้ เพื่อปักตามริมถนนตั้งแต่บริเวณหน้าวัดเรียงรายจนสิ้นสุดเขตปริมณฑลของ

คณะศรัทธาวัดนั้น ๆ แต่ละบ้านต่างเตรียมเครื่องอุปโภค บริโภค เพื่อต้อนรับญาติ พี่น้อง ที่มาร่วมทำบุญ

งานวันที่ 2 เรียกว่า "วันฮอมครัว" (ร่วมทำบุญ) ในอดีตการฮอมครัว คือ การรวบรวมข้าวของเครื่องใช้ รวมทั้ง ข้าวปลาอาหาร ผลไม้ ต่าง ๆ เพื่อนำมาทำอาหารสำหรับบริการญาติพี่น้อง (แปง ทองสุข, สัมภาษณ์) ปัจจุบันใช้ปัจจัย (เงิน) ใส่ซองร่วมทำบุญปอยหลวง

งานวันที่ 3 เรียกว่า "วันครัวตานเข้าวัด" วันนี้ยังมีการ "ฮอมครัว" เช่นเดียวกับงานวันที่ 2 และพอถึงเวลาที่กำหนดให้แต่ละหมู่บ้านนำครัวตานมาถวายทานแต่ละบ้านก็นำต้นครัวตานไปรอยังจุดรวมของหมู่บ้านแล้ว จึงแห่ต้นครัวตานนำไปถวายที่วัดอย่างพร้อมเพรียงกัน

1. บทบาทของวงตึ่งโนงในงานปอยหลวง

งานปอยหลวงของจังหวัดเชียงใหม่ และลำพูนมีรูปแบบคล้ายกันดังกล่าว และใช้วงตึ่งโนงในการประโคมเป็นหลักในงานตลอดงาน จากการศึกษาพบว่า วงตึ่งโนง มีบทบาทในการประโคมในงานปอยหลวง ดังนี้

- การเตรียมงาน

ในขั้นตอนการเตรียมงาน คณะวงตึ่งโนงของวัดต้องทำการซ้อมคณะช่างฟ้อน เพื่อเตรียมการต้อนรับคณะหัววัดต่างๆ ในวันงาน และซ้อมคณะแห่ ในกรณีมีการเปลี่ยนแปลงคนบรรเลง โดยใช้เวลานานก่อนการจัดงานประมาณ 1 เดือน และมีการซ้อมในช่วงค่ำเมื่อเสร็จจากการทำงาน เพื่อมาทำการซ้อมฟ้อน ทำให้หนุ่มสาวทั้งหลายมารวมกันที่วัด สาว ๆ ก็มาฟ้อน หนุ่ม ๆ ก็มาดูสาว ๆ ที่มาฟ้อน เป็นลักษณะของชุมชนที่อยู่ในชนบท (มณี พยอมยงค์, สัมภาษณ์)

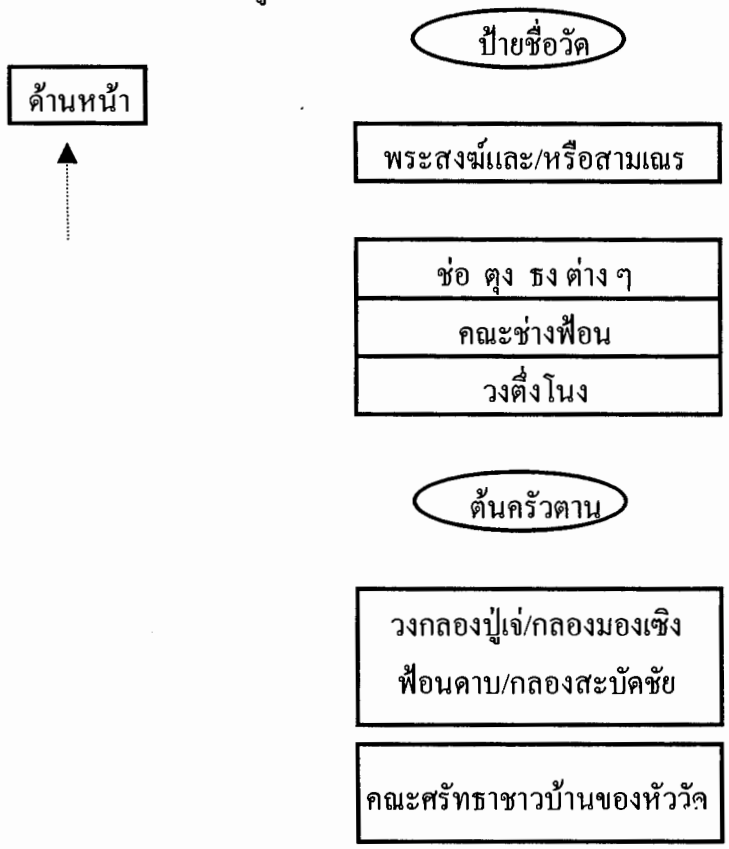
- การบรรเลงในงานปอยหลวง

เมื่อถึงงานปอยหลวง กลุ่มนักดนตรีวงตึ่งโนง ได้นำเครื่องดนตรีมาแขวนไว้ตรงปะรำหน้าวัดเพื่อบรรเลงประโคมตลอดงานทั้ง 3 วัน การแห่ในลักษณะนี้ พ่อครูมณี พยอมยงค์ (2542: สัมภาษณ์) กล่าวว่า การแห่ประโคมหน้าวัดลักษณะนี้เรียกว่า การแห่ "อุ่มงัน" หรือ "อุ่นงัน" คือ เป็นการแห่ให้เกิดความสนุกสนาน เกิดความครึกครื้นเกิดความโสมนัสยินดี การแห่วงตึ่งโนงหน้าวัดมีหน้าที่ประกอบการฟ้อนของคณะช่างฟ้อนเพื่อต้อนรับคณะศรัทธา และคณะหัววัดต่าง ๆ ที่มาร่วมทำบุญ

- วงตึ่งโนงในขบวนแห่

ในงานปอยหลวง วงตึ่งโนงนอกจากการมีบทบาทในการแห่ประกอบการฟ้อนของวัด จากการศึกษาพบว่า คณะศรัทธา และหัววัดต่าง ๆ ใช้วงตึ่งโนงแห่นำครัวตานของแต่ละกลุ่มเข้าไปยังวัด การใช้วงตึ่งโนงแห่นำครัวตานมีคณะช่างฟ้อนนำขบวนเคลื่อนที่เข้าสู่บริเวณงาน สำหรับการใช้วงตึ่งโนงแห่นำขบวนครัวตานของหัววัด มีการจัดรูปแบบของขบวนแห่คล้าย ๆ กัน

แผนภาพที่ 3 แสดงรูปแบบการจัดขบวนแห่ในงานปอยหลวงของคณะหัววัด



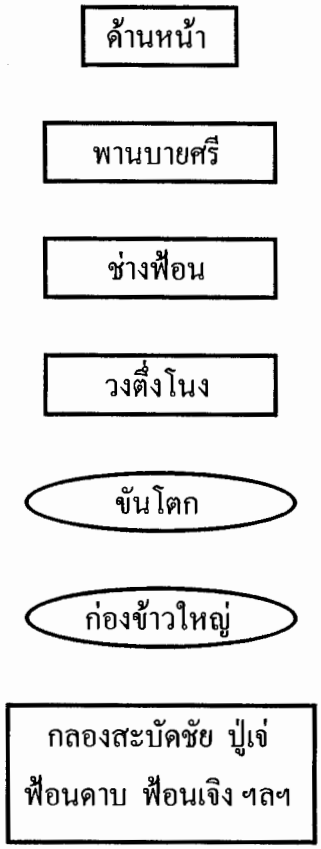
2.) การแห่ต้อนรับ

วงตึ่งโนง มีบทบาทสำคัญในการแห่ต้อนรับองค์ผ้าป่า องค์กฐิน และการต้อนรับอาคันตุกะแขกบ้านแขกเมือง โดยเฉพาะการรับเสด็จราชวงศ์ต่าง ๆ

ประเพณีการทอดผ้าป่า และการทอดกฐิน ชาวล้านนานิยมประกอบกิจกรรมนี้ในเดือนเกี๋ยงเหนือ หรือ เดือน 11 ใต้ คือ ประมาณเดือนตุลาคม - พฤศจิกายน ของทุกปี ระหว่างงานกฐินและการทอดผ้าป่า วัดที่มีองค์กฐินผ้าป่ามาทอดถวายต้องจัดเตรียมงานเพื่อฉลองสมโภชองค์กฐินผ้าป่า โดยมีการจัดขบวนแห่ต้อนรับองค์กฐินซึ่งส่วนใหญ่เป็นคนจากต่างถิ่น คณะกรรมการวัดจึงจัดคณะช่างฟ้อนมาฟ้อนต้อนรับคณะผ้าป่า โดยใช้วงตึ่งโนงบรรเลงประกอบ เคลื่อนเข้าสู่บริเวณงาน และในงานนี้ทางวัดเจ้าภาพมักจัดงานขันโตก เพื่อต้อนรับคณะกฐินผ้าป่า

งานขันโตกเพื่อต้อนรับองค์กฐินผ้าป่าต้องมีการแห่ขันโตกเป็นขบวน และมีการแสดงศิลปวัฒนธรรมล้านนาในขบวนการแห่ และจัดแสดงบนเวที ซึ่งการแสดงประกอบด้วย การฟ้อนเล็บหรือฟ้อนเทียน การบรรเลงดนตรีพื้นบ้าน การฟ้อนดาบ ฯลฯ ในงานขันโตกวงตึ่งโนงใช้แห่นำขบวนขันโตก และแห่ประกอบการฟ้อนทั้งในขบวนแห่ขันโตก และประกอบการฟ้อนบนเวที ขบวนแห่ขันโตกมีรูปแบบดังแผนภาพ

แผนภาพที่ 4 แสดงรูปขบวนการแห่ในงานขันโตก

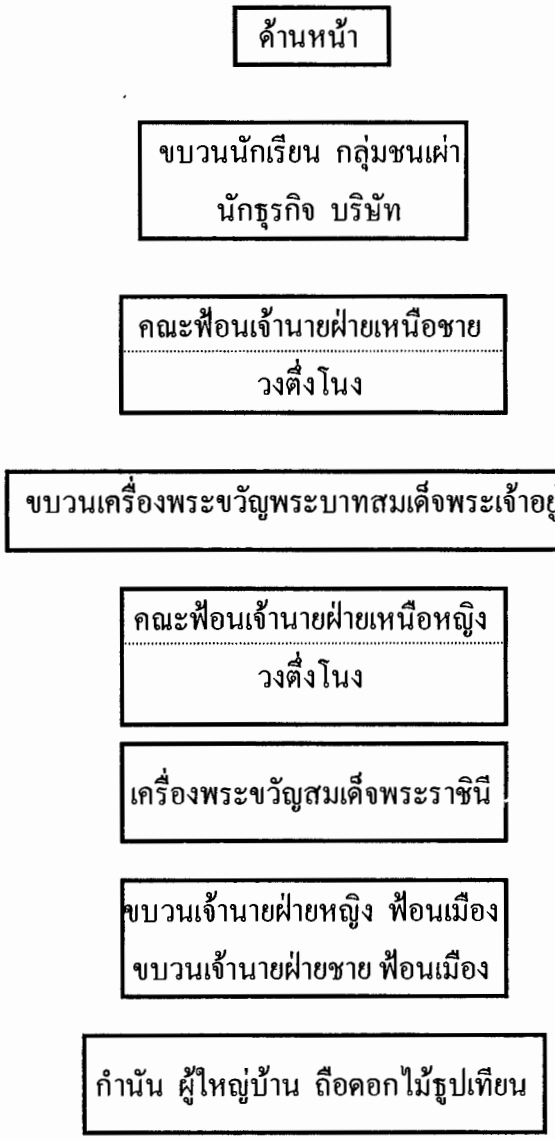


- การจัดขบวนการต้อนรับ และทูลพระขวัญรัชกาลที่ 7

ในปี พ.ศ. 2469 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 ได้เสด็จพระราชดำเนินเยือนนครเชียงใหม่ โดยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ได้จัดเตรียมการต้อนรับอย่างสมพระเกียรติ โดยในการเตรียมงานครั้งนี้ คณะช่างฟ้อน และกลุ่มการแสดงต่าง ๆ ต้องใช้เวลาซ้อมนานร่วม 2 เดือน (เครือแก้ว ณ เชียงใหม่, สัมภาษณ์)

ในการจัดงานครั้งนี้พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ได้กำหนดให้เจ้านายชาย และเจ้านายฝ่ายหญิงฟ้อนนำหน้ากระบวนเครื่องพระขวัญของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และกระบวนเครื่องพระขวัญของสมเด็จบรมราชินี การฟ้อนของเจ้านายฝ่ายเหนือทั้งชายหญิง ใช้วงตึ่งโนงแห่ประกอบการฟ้อน โดยมีการจัดรูปแบบขบวน ดังนี้ (มณี พยอมยงค์, 2540: 41-44)

แผนภาพที่ 5 แสดงรูปแบบการจัดขบวนรับเสด็จ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ร.๙



4.5.3 บทบาทสำหรับประกอบการฟ้อน

วงตึ่งโนง มีบทบาทสำคัญสำหรับประกอบการฟ้อน ดังคำกล่าวของแม่ครูเฉลิมศรี พรหมสุวรรณ (2542: สัมภาษณ์) ที่ว่า "วงตึ่งโนง" กับฟ้อนเล็บ จะต้องเป็นธรรมเนียมปฏิบัติคู่กันโดยเฉพาะในขบวนแห่" คำว่า "ฟ้อน" เป็นภาษาถิ่น หมายถึง การแสดงออกด้วยท่าทางต่าง ๆ จะโดยธรรมชาติหรือปรุงแต่งก็ตาม คำว่า "ฟ้อน" ตรงกับคำว่า "รำ" ในภาษาถิ่นภาคกลาง ด้วยเหตุนี้ชาวล้านนา จึงเรียกกระบวนรำชุดต่าง ๆ ว่า "ฟ้อน" มาตั้งแต่อดีต เช่น ฟ้อนแห่ครัวตาน เป็นต้น (ธีรยุทธ ยวงศรี, 2540: 60)

การฟ้อนของชาวล้านนามีมาแล้วเกินกว่า 500 ปี ดังโคลงนิราศหริภุญชัย บรรยายไว้ว่า

จึงเสลยอริยาตรฟ้อน เฟือนฟัด
แอววาดหางยูงกวัด แกว่งเต้น
เงินทองระบำทัด ทอมทอด งานเอ่
ตามพวกคันธัพเหล้น หลากแล้หลายระบำ

นอกจากโคลงบทดังกล่าวแล้วนั้น ยังพรรณนาไว้ชัดเจนว่า ผู้ฟ้อนเป็นเพศหญิง ดังนี้

ภมุกคิ้วค้อมก่ง โกทัน
แอวอ่อนกำพลพัน รวบรั้ง
กทลีลดาวัลลิ์ ลมเบิก เพียงเอ่
เพิงเพิ่งพลับเต้าตั้ง ผ่องผ้ายขจร

(โคลงนิราศหริภุญชัย อ้างในธีรยุทธ ยวงศรี, 2540: 60)

ภาพที่ 6 ช่างฟ้อนเด็กในงานปอยหลวงวัดไชยสถาน อ.สารภี จ.เชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี วันที่ 9 เม.ย. 2543

จากการศึกษาพบว่า วงตึ่งโนงใช้ประกอบการฟ้อนเมืองต่าง ๆ คือ ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน และฟ้อนหริภุญชัย ทั้งในจังหวัดเชียงใหม่ และลำพูน การฟ้อนเล็บพบในการฟ้อนแห่ครัวตานในงานปอยหลวงของวัดต่าง ๆ การฟ้อนเทียนพบในงานสมโภชองค์ผ้าป่า และกฐิน ซึ่งเป็นงานฉลองในตอนกลางคืน และการฟ้อนหริภุญชัย พบในการฟ้อนเพื่อเป็นพุทธบูชาในงานประเพณีสรงน้ำพระธาตุหริภุญชัย โดยการฟ้อนดังกล่าวใช้วงตึ่งโนงแห่ประกอบการฟ้อน

4.5.4 บทบาทในการประชาสัมพันธ์

ก่อนการจัดงานปอยหลวง เจ้าอาวาส และคณะศรัทธาชาวบ้าน ต้องเตรียมงานต่าง ๆ และมีการซักซ้อมแห่วงตึ่งโนงก่อนการจัดงานร่วมเดือน (พระครูอินหวั่น ติกขวีโล, สัมภาษณ์) เมื่อมีการแห่วงตึ่งโนงทุก ๆ คืน ณ วัดที่เตรียมงานปอยหลวงเสียงของฆ้องกลอง ในตอนกลางคืนกระจายไปในพื้นที่ปริมณฑลของวัด ดังคำโบราณล้านนา กล่าวว่า "เจ็ดเจ้นจ๊างฮ้อง เจ็ดเจ้นฆ้องดัง" หมายถึง ระยะที่เสียงช้างร้อง และเสียงฆ้อง – กลอง ดังไปไกลในระยะที่ชาวบ้านได้ยิน (มณี พยอมยงค์, สัมภาษณ์) จากคำกล่าว แสดงว่าเสียงของฆ้อง – กลอง จากวงตึ่งโนง เป็นการบอกกล่าวให้คณะศรัทธาชาวบ้านทั้งหลายให้เตรียมตัว เตรียมงาน เตรียมข้าวของให้เรียบร้อย

4.5.5 บทบาทในการเป็นสัญลักษณ์ของวัฒนธรรมล้านนา

ลักษณะของวัฒนธรรมล้านนา มีเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่น เช่น ภาษา การแต่งกาย และวัฒนธรรมประเพณีต่าง ๆ เมื่อมีการนำเสนอในงานต่าง ๆ ทำให้ผู้คนต่างถิ่นสามารถรับรู้ได้ว่าเป็นวัฒนธรรมของทางภาคเหนือ ในทางดนตรีพื้นเมืองเชียงใหม่ ลักษณะของท่วงทำนอง และลีลาจังหวะมีความอ่อนหวาน ไม่อึกทึกครึกโครม อัตราจังหวะช้าเนิบนาบ โดยเฉพาะวงตึ่งโนงมีการแห่ในอัตราจังหวะช้า เนิบนาบสม่ำเสมอ

จากการศึกษาการจัดงานเพื่อแสดงออกทางด้านวัฒนธรรมของแต่ละท้องที่พบว่า การจัดตัวแทนของดนตรีหรือวัฒนธรรมของเชียงใหม่จัดให้การฟ้อนเล็บประกอบการแห่วงตึ่งโนง เป็นตัวแทนในลำดับแรก ๆ ของการจัดงาน และในงานประเพณีต่าง ๆ เช่น งานประเพณีสงกรานต์ คณะผู้จัดงานได้จัดให้ขบวนฟ้อนเล็บประกอบการแห่วงตึ่งโนงนำหน้าขบวนทั้งหมด

4.5.6 บทบาทในการประกวดวงตึ่งโนง

การประกวดวงตึ่งโนงเป็นกิจกรรมหนึ่งที่มีการจัดขึ้นในวันที่ 12 เมษายน ในงานประเพณีสงกรานต์เชียงใหม่ทุก ๆ ปี ดำเนินการประกวดโดยงานกิจกรรมเด็กเยาวชนฯ สำนักการศึกษาเทศบาลนครเชียงใหม่ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่ออนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของล้านนา และส่งเสริมการท่องเที่ยวในงานประเพณีสงกรานต์ หลักเกณฑ์การประกวดวงตึ่งโนงประจำปี 2542 ดังนี้

1. ผู้ที่ส่งกลองตึ่งโนง เข้าประกวด จะต้องเตรียมอุปกรณ์การแสดงไปเองครบชุด
2. ผู้เข้าประกวดจะต้องแต่งกายพื้นเมือง สวมกางเกงสะดอ เสื้อม่อฮ่อมสีน้ำเงินเท่านั้น การแต่งกายแบบไทลื้อ ไทเขิน ไทล้านนา สีขาวหรือสีอื่นไม่พิจารณาให้คะแนน
3. แสดงและแห่บนเวทีต่อหน้าคณะกรรมการ
4. กำหนดเวลาการแสดงกลองตึ่งโนง ไม่เกิน 8 นาที

5. ตัวแทนคณะผู้เข้าร่วมประกวดจับสลากเพื่อจัดลำดับที่จะแสดงก่อนการประกวด เมื่อคณะกรรมการจับสลากเสร็จแล้วจะไม่รับสมัครเพิ่มเติมไม่ว่ากรณีใด ๆ ทั้งสิ้น และเมื่อถึงกำหนดเวลา คณะกรรมการจะเริ่มดำเนินการประกวดทันที

5.1 ผู้ชนะเลิศ 3 ปีซ้อน จะไม่มีสิทธิ์เข้าประกวดแข่งขันในปีต่อไป โดยเริ่มตั้งแต่ปี พ.ศ. 2541 เป็นต้นไป (เพื่อเปิดโอกาสให้คณะอื่นบ้าง)

6. เกณฑ์การตัดสิน คณะกรรมการจะพิจารณาให้คะแนนส่วนต่าง ๆ ดังนี้

6.1 การแต่งกาย

6.2 ความพร้อมเพรียงทั้งผู้แสดง และเครื่องดนตรี

6.3 จังหวะ ท่าทาง ทำนอง

6.4 การตรงเวลา

6.6 การประสานเสียงระหว่างเครื่องดนตรี

6.7 การขึ้นต้น และลงจบของการบรรเลงดนตรี

7. การตัดสินของคณะกรรมการถือเป็นเด็ดขาด

8. สถานที่ประกวด ณ ข่วงประตูท่าแพ

(งานกิจกรรมเด็กเยาวชนฯ สำนักการศึกษา เทศบาลนครเชียงใหม่, เอกสารประชาสัมพันธ์การประกวดวงตึ่งโนง พ.ศ. 2542)

จากการศึกษาพบว่าการประกวดแต่ละปี (ปี 2542-2544) มีคณะวงตึ่งโนงเข้าร่วมประกวดประมาณ 10-15 คณะ โดยเป็นวงตึ่งโนงจากวัดต่าง ๆ ส่งเข้าร่วมการประกวด ผู้เข้าประกวดมีทั้งคณะที่เป็นเด็ก เยาวชน ผู้ใหญ่ และผู้สูงอายุ วงตึ่งโนงจะใช้แนหน้อย และ/หรือ แนหลวงบรรเลงแนวดำเนินทำนองหรือไม่ก็ได้ เพราะว่าคณะกรรมการเน้นการบรรเลงของกลุ่มเครื่องดนตรีประกอบจังหวะซึ่งทำหน้าที่บรรเลงองค์จังหวะที่สอดคล้องสัมพันธ์กันเป็นอับดับแรก

จากการที่ฝ่ายจัดการประกวด จัดการประกวดตรงกับงานประเพณี ทำให้มีผู้ชมจำนวนมาก โดยเป็นนักท่องเที่ยวทั้งชาวไทย และชาวต่างชาติ ในการประกวดวงตึ่งโนงทุกคณะให้ความสำคัญ และพิถีพิถันในการตั้งเสียงของเครื่องดนตรีให้กลมกลืนกันมากที่สุด หัวหน้าคณะต่าง ๆ ต้องติดจ่ากลอง และการตั้งหน้ากลองตะหลดปดก่อนการประกวด ด้วยความประณีตทุกขั้นตอน และทดลองแห่เพื่อฟังความกลมกลืนของเสียงทั้งวง ตามหลักความสัมพันธ์ของเสียงในบทที่ 5

ภาพที่ 7 การประกวดวงตึ่งโนง ปี 2542 ณ ข่วงประตูท่าแพ เชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี วันที่ 12 เม.ย. 2542

4.5.7 บทบาทในธุรกิจการท่องเที่ยว

ธุรกิจท่องเที่ยวในจังหวัดเชียงใหม่ในปัจจุบัน เน้นการประชาสัมพันธ์เพื่อดึงดูดความสนใจจากนักท่องเที่ยวในเรื่องของศิลปวัฒนธรรมเป็นเป้าหมายหลัก จากการศึกษาข้อมูลภาคสนามในจังหวัดเชียงใหม่ พบว่ามีร้านอาหารที่เน้นการจัดตกแต่งร้านอาหาร การแสดง และดนตรีเน้นลักษณะของศิลปวัฒนธรรมของภาคเหนือ จำนวน 8 แห่ง คือ

1. ร้านศูนย์วัฒนธรรมล้านนา ต.หายยา อ.เมืองเชียงใหม่
2. ร้านคุ้มแก้วพาเลซ ต.ช้างเผือก อ.เมืองเชียงใหม่
3. ร้านนครล้านนา ต.ช้างคลาน อ.เมืองเชียงใหม่
4. ร้านขันโตกพาเลซ ต.ช้างคลาน อ.เมืองเชียงใหม่
5. ร้านสบันงา ต.ช้างคลาน อ.เมืองเชียงใหม่
6. ร้านกาแลบาร์ซาร์ ต.ช้างคลาน อ.เมืองเชียงใหม่
7. ร้านสิบสองปันนา ต.แม่เหี๊ยะ อ.เมืองเชียงใหม่
8. ร้านคุ้มขันโตก ต.แม่คาว อ.เมืองเชียงใหม่

ร้านอาหารทั้ง 8 แห่ง เปิดบริการให้แก่นักท่องเที่ยว โดยจัดบริการอาหารแบบขันโตก มีอาหารพื้นเมืองภาคเหนือ พนักงานแต่งกายแบบพื้นเมืองล้านนา และมีการแสดงศิลปวัฒนธรรมล้านนา จากการศึกษาพบว่า ร้านอาหารต่าง ๆ เหล่านี้จัดการแสดงฟ้อนเล็บ หรือฟ้อนเทียนที่บรรเลงด้วยวงตึ่งโนงเป็นการแสดงชุดแรกของแต่ละวัน

4.5.8 บทบาทในการขัดเกลาทางสังคม และการจัดระเบียบสังคม

การขัดเกลาทางสังคม (Socialization) เป็นกระบวนการทางสังคมกับทางจิตวิทยา ซึ่งมีผลทำให้บุคคลมีบุคลิกภาพตามแนวทางที่สังคมต้องการ (จำนง อดิวัฒนสิทธิ์ และคนอื่น ๆ , 2540: 43) วงตึ่งโนงประกอบด้วยเครื่องดนตรีจำนวน 7 เครื่อง ในอดีตการบรรเลงแต่ละครั้งต้องใช้คนจำนวนไม่น้อยกว่า 9 คน คือ คนหามกลองแอว และตะหลดปด 2 คน คนตีกลองแอว 1 คน คนตีกลองตะหลดปด 1 คน คนหามฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้ง 2 คน (คนหามฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้งจะเป็นทั้งผู้หาม และผู้ตีฆ้องในขณะที่เดินแห่) คนตีสว่า 1 คน และคนเป่าแน 2 คน

จากการศึกษาพบว่าการแห่วงตึ่งโนงแต่ละครั้งต้องมีคนหนุ่มที่แข็งแรง และสามารถแห่วงตึ่งโนงแต่ละครั้งไม่ต่ำกว่า 10 คน ทำให้การแห่แต่ละครั้งเกิดการรวมกลุ่มกันทางสังคม มีการพบปะสังสรรค์ แลกเปลี่ยนความคิดเห็น และทัศนคติ ผู้ที่เป็นหัวหน้าวงก็จะทำการอบรมสั่งสอนสมาชิกวงที่เป็นเด็ก ๆ หรืออยู่ในวัยหนุ่ม นักดนตรีคนใดมีบุคลิกลักษณะอย่างไรก็ต้องปรับตัวให้อยู่ร่วมกับสังคมได้ ดังนั้น วงตึ่งโนงจึงเป็นกระบวนการหนึ่งในการขัดเกลาทางสังคม

การจัดระเบียบสังคม (Social organization) หมายถึง แบบแผน หรือกฎเกณฑ์ทั้งหลายอันเกี่ยวกับความสัมพันธ์ต่อกันระหว่างกลุ่มมีองค์ประกอบสำคัญ คือ บรรทัดฐาน และสถานภาพ ซึ่งมนุษย์สร้างขึ้นเพื่อการควบคุม และเป็นแนวทางการปฏิบัติต่อกันในสังคม (จำนง อดิวัฒนสิทธิ์ และคนอื่น ๆ , 2540: 32-33)

วงตึ่งโนง มีหน้าที่แฝงในการจัดระเบียบสังคม ซึ่งเป็นกฎเกณฑ์ที่สังคมสร้างขึ้นโดยไม่ต้องบอกกล่าว จากการศึกษาประเด็นนี้ คือ การแห่วงตึ่งโนงในงานปอยหลวงที่มีคณะศรัทธาชาวบ้านในขบวนแห่ครัวตานจำนวนมาก เมื่อใช้วงตึ่งโนงแห่ประกอบการฟ้อนเมือง ด้วยอำนาจของเสียงฆ้อง – กลอง ช่วยตรึงให้ความชุลมุนวุ่นวายลดลงในระหว่างการแห่ คณะศรัทธาชาวบ้านไม่มีการเร่งรีบผ่านคณะช่างฟ้อน และวงตึ่งโนง เพื่อให้ถึงงานปอยหลวงโดยเร็วแต่ทุกคนยังคงเดินตามวงตึ่งโนง และคณะช่างฟ้อนอย่างเป็นระเบียบ และเป็นสิ่งที่ทุกคนยึดถือปฏิบัติตามโดยไม่ต้องบอกกล่าวในกลุ่มสังคม

การศึกษาประวัติความเป็นมา และบทบาทของวงตึ่งโนงในสังคมชาวล้านนา สรุปได้ ดังนี้

1. ประวัติความเป็นมาของวงตึ่งโนง ไม่ปรากฏหลักฐานเป็นลายลักษณ์ในเอกสารตำนานต่าง ๆ แต่มีการบันทึกเกี่ยวกับบริบทต่าง ๆ คือ การแห่ การจัดงานปอยหลวง เครื่องดนตรี คือ ฆ้อง กลอง และแน และวงตึ่งโนงเกิดจากความสัมพันธ์ของวัฒนธรรมต่าง ๆ คือ วัฒนธรรมดั้งเดิมของท้องถิ่น วัฒนธรรมมอญ วัฒนธรรมชนชาติไท วัฒนธรรมพม่า และวัฒนธรรมอินเดีย โดยแสดงออกในวัฒนธรรมชนชาติไตชัดเจนที่สุดทั้งทางด้านภาษา วัฒนธรรมประเพณี ความเชื่อ

และดนตรี วงตึ่งโนงมีพัฒนาการเริ่มแรกตั้งแต่สมัญราชวงศ์มังรายแล้วปรากฏชัดเจนเป็นวงตึ่งโนงที่สมบูรณ์ คือ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่บรรเลงแนวดำเนินทำนอง และจังหวะ ในสมัยของพระราชชายาเจ้าราดารัศมี และเป็นรูปแบบของวงตึ่งโนงมาจนถึงปัจจุบัน

2. บทบาทของวงตึ่งโนงในสังคมของชาวล้านนา

วงตึ่งโนงในสังคมของชาวล้านนามีบทบาท ดังนี้

- บทบาทในการบรรเลงเป็นพุทธบูชา ในสังคมของชาวเชียงใหม่ และลำพูน นับถือศาสนาพุทธมีวัดเป็นศูนย์กลางของชุมชน เมื่อวัดจัดงานบุญในประเพณีต่าง ๆ ของท้องถิ่น วงตึ่งโนงได้เข้าไปมีบทบาทในการแห่เป็นพุทธบูชาประกอบการฟ้อนเมือง และด้วยอำนาจของเสียงกลอง-ฆ้องของวงตึ่งโนงทำให้ชาวบ้านเกิดความรู้สึกปีติยินดีที่ได้ร่วมงานบุญประเพณีของวัด

- บทบาทสำหรับการแห่ วงตึ่งโนงมีบทบาทสำหรับการแห่พระอุปคุต การแห่ในงานปอยหลวง การแห่ต้อนรับองค์ผ้าป่า และองค์กฐิน การแห่ต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง และการแห่ในงานประเพณีประจำปีอื่น ๆ ของจังหวัดเชียงใหม่ และลำพูน

- บทบาทสำหรับประกอบการฟ้อน วงตึ่งโนงใช้แห่บรรเลงประกอบการฟ้อนต่าง ๆ คือ ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน และฟ้อนหริภุญชัย ทั้งในจังหวัดเชียงใหม่ และลำพูน

- บทบาทในการประชาสัมพันธ์ วงตึ่งโนงของวัดจะแห่ประโคมก่อนการจัดงานฉลองของวัด เพื่อประชาสัมพันธ์ว่าวัดกำลังจะจัดงานในอีกไม่นานนี้

- บทบาทของการเป็นสัญลักษณ์ของของวัฒนธรรมล้านนา วงตึ่งโนงเป็นตัวแทนของการแสดงของศิลปวัฒนธรรมล้านนาเมื่อมีการจัดการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม คณะกรรมการจัดงานของภาคเหนือได้จัดให้วงตึ่งโนงเป็นการแสดงหลัก

- บทบาทในการประกวดวงตึ่งโนง มีการประกวดวงตึ่งโนงในงานประเพณีสงกรานต์ทุก ๆ ปี โดยมีคณะวงตึ่งโนงจำนวนมากให้ความสนใจเข้าร่วมการประกวดในงานดังกล่าว และมีผู้ชมทั้งคนไทย และชาวต่างประเทศ

- บทบาทในธุรกิจการท่องเที่ยว วงตึ่งโนงมีบทบาทในการส่งเสริมการท่องเที่ยวโดยมีบทบาทในการแสดงประกอบการฟ้อนของร้านอาหารประเภทขันโตกในอำเภอเมืองเชียงใหม่ และในงานประเพณีต่าง ๆ ที่จัดขึ้นเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยว

- บทบาทในการขัดเกลาสังคม และเป็นการจัดระเบียบสังคม วงตึ่งโนงประกอบด้วยนักดนตรีที่มีความหลากหลายทั้งอาชีพ วัย และอื่น ๆ ที่ต้องปรับตัวเข้าร่วมดำเนินกิจกรรมต่าง ๆ ในกระบวนการนั้น ๆ ผู้ที่มีประสบการณ์ และความสามารถ ต่างทำหน้าที่ถ่ายทอดความรู้ รวมทั้งการอบรมสั่งสอน เรื่องต่าง ๆ

บทที่ 5
เครื่องดนตรี และการประสมวงตึ่งโนง

การศึกษาวิจัยเรื่อง "วงตึ่งโนง: กรณีศึกษาในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ และลำพูน" ในเรื่องของเครื่องดนตรี และการประสมวงตึ่งโนง ผู้วิจัยกำหนดประเด็นในการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล คือ เครื่องดนตรีในวงตึ่งโนง ทำการศึกษารายละเอียดต่าง ๆ คือ ประวัติของเครื่องดนตรี ความเชื่อเกี่ยวกับเครื่องดนตรี บทบาท หน้าที่ และความสำคัญในวงตึ่งโนง การจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรีระบบเสียง ลักษณะทางกายภาพ วิธีการสร้างเครื่องดนตรี แหล่งผลิตและจำหน่ายเครื่องดนตรี และวิธีการดูแลรักษาเครื่องดนตรีในวงตึ่งโนง คือ กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องโหย้ง ฆ้องอุ้ย สว่า แนหน้อย และแนหลวง

5.1 เครื่องดนตรีในวงตึ่งโนง

เครื่องดนตรีในวงตึ่งโนงประกอบด้วยเครื่องดนตรีจำนวน 7 เครื่อง คือ กลองแอว 1 ใบ กลองตะหลดปด 1 ใบ ฆ้องโหย้ง 1 ใบ ฆ้องอุ้ย 1 ใบ สว่า 1 คู่ แนหน้อย 1 เลา และแนหลวง 1 เลา เครื่องดนตรีทั้ง 7 เครื่อง จัดแบ่งหน้าที่จากการบรรเลงเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มเครื่องดนตรีที่มีหน้าที่บรรเลงแนวดำเนินจังหวะหรือองค์จังหวะ คือ กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องโหย้ง ฆ้องอุ้ย และสว่า เครื่องดนตรีที่มีหน้าที่บรรเลงแนวดำเนินทำนอง คือ แนหน้อย และแนหลวง จากการศึกษาพบว่า วงตึ่งโนงบางวงใช้เฉพาะเครื่องดนตรีที่บรรเลงแนวดำเนินจังหวะ คือ กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องอุ้ย ฆ้องโหย้ง และสว่า ไม่มีแนหน้อยและแนหลวงบรรเลงแนวดำเนินทำนอง เนื่องจากนักดนตรีที่สามารถเป่าแนหน้อยและแนหลวงมีจำนวนน้อยกว่าจำนวนของวงตึ่งโนง โดยนักดนตรีที่เป่าแนส่วนใหญ่เป็นนักดนตรีประจำในวงพาทย์พื้นเมือง (วงเต่งถิ้ง หรือ วงพาทย์ฆ้อง) อีกทั้งคณะช่างฟ้อนยึดแนวดำเนินจังหวะเป็นหลักในการฟ้อน

5.1.1 กลองแอว

กลองแอวเป็นกลองขึงหนังหน้าเดียวหุ่นกลองมีลักษณะรูปถ้วย (Goblet Shape) ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ประดู่ ไม้ชิงชัน ฯลฯ ภายในขุดเป็นโพรงโล่งตลอดตัวกลองตามสัดส่วน ขึงหน้ากลองด้วยหนังวัวหรือหนังเยือง (เลียงผา) ตามหลักการจัดแบ่งหมวดหมู่ของเครื่องดนตรี ของ ฮอร์นบอสเตล และสัคท์ (Hornbostel & Sachs) กลองแอวจัดอยู่ในหมวดเครื่องหนัง (Membranophones) ซึ่งหมายถึง เป็นเครื่องดนตรีที่เกิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของหนัง และมี

หุ่นกลองทำหน้าที่เป็นตัวกำธรเสียง ก่อนการตีบรรเลงในวงตึ่งโนง และการตีเพื่อประกวดเสียงกลองแอวสล่ากลองต้องติดจ่ากลองถ่วงหน้ากลองเพื่อให้ได้เสียงตามความต้องการ จากการศึกษาพบว่า "กลองแอว" มีชื่อเรียกแตกต่างกันไปในแต่ละพื้นที่ ดังนี้

- **จังหวัดเชียงใหม่** เรียกว่า **กลองแอว** เป็นการเรียกชื่อตามลักษณะภายนอกของหุ่นกลองที่มีลักษณะคอดตรงกลางของหุ่นกลองคล้ายกับ "สะเอว" ของคน ซึ่งภาษาถิ่นล้านนาเรียกสะเอวว่า "แอว" สล่ากลองและชาวบ้านจึงเรียกกลองชนิดนี้ว่า "กลองแอว" และ**กลองตึ่งโนง** หรือ **กลองตึ่งนง** หรือ **กลองตึ่งโมง** ซึ่งเป็นการเรียกชื่อจากเสียงที่ได้ยินจากการบรรเลงของวงตึ่งโนง ที่ประกอบด้วย กลอง และฆ้อง เป็นเครื่องดนตรีหลัก คือ เสียงกลอง เมื่อตีแล้วเกิดเสียง **"ตึ่ง"** แล้วรับด้วยเสียงฆ้องเกิดเสียง **"โนง"** เป็นเสียงที่ชัดเจนที่สุด และเป็นจังหวะหลักในการนับจังหวะของช่างฟ้อนในการฟ้อน

- **จังหวัดลำพูน** เรียกว่า **กลองเปิ้ง** หรือ**กลองเปิ้งโมง** เป็นชื่อที่เรียกจากเสียงที่ได้ยิน เช่นเดียวกับการเรียกชื่อ กลองตึ่งโนง แต่แตกต่างกันในการออกเสียงจากเสียงที่ได้ยินต่างกัน คือ เสียงกลองแอวคนฟังได้ยินเสียงเป็น **"เปิ้ง"** และเสียงฆ้องได้ยินแล้วออกเสียงเป็น **"โมง"** นิยมเรียกชื่อนี้ในจังหวัดลำพูน (สนั่น ธรรมธิ, 2542: 93)

- **จังหวัดลำปาง** เรียกว่า **กลองตกเส้ง** หรือ**กลองตบเส้ง** เป็นชื่อที่เรียกตามเสียงที่ได้ยิน เช่นเดียวกับชื่อของ กลองตึ่งโนง และกลองเปิ้งโมง แต่เป็นเสียงที่ได้ยินจากเครื่องดนตรีที่แตกต่างกัน ในการออกเสียง คือ เสียง "ตก" เกิดจากเสียงของกลองตะหลดปด สลับกับเสียงของ "สิ้ง" (ฉิ่งล้านนา) เกิดเสียง "เส้ง" จึงเรียกว่า "กลองตกเส้ง" (ณรงค์ สมิทธิธรรม, 2541: 69)

- **จังหวัดแพร่ และจังหวัดน่าน** หรือ วงแห่กลุ่มลุ่มน้ำยม-น่าน เรียกว่า **กลองอืด** สาเหตุที่เรียกว่ากลองอืด เพราะว่าเมื่อตีกลองแล้วกลองแอวเกิดเสียงดังกังวานยาวนาน หรือมีเสียงลูกปลายยาวนาน ชาวบ้าน และสล่ากลองแถบนั้นจึงเรียกว่า "กลองอืด" (ณรงค์ สมิทธิธรรม, สัมภาษณ์)

- **จังหวัดเชียงราย และจังหวัดพะเยา** หรือ จังวัดแถบลุ่มน้ำกก และน้ำยม **เรียกว่ากลองอืดสิ้ง** หรือ **สืดสิ้ง** เป็นการเรียกชื่อกลองแอวจากเสียงที่ได้ยินจาก กลองอืด ผสมกับเสียงของ สิ้ง กับฆ้อง เกิดเสียงดัง **"สิ้ง"** จึงเรียกกลองที่ ใช้ตีว่า "กลองอืดสิ้ง" (ณรงค์ สมิทธิธรรม, สัมภาษณ์)

จากชื่อของกลองแอวที่เรียกชื่อแตกต่างกันไปในแต่ละพื้นที่ ยังมีชื่อที่นิยมใช้เรียกทั่วไปในแถบภาคเหนือตอนบน หรืออาณาจักรล้านนา เรียกว่า **"กลองห้ามมาร"** หรือ **"กลองพญามาร"** ชื่อนี้เรียกตามความเชื่อที่มีตำนานเล่าขานสืบต่อกันมาว่า "...ในท้องมหาสมุทรมีพระเถระรูปหนึ่งบำเพ็ญบารมีอยู่มีชื่อว่า **"พระอุปคุต"** พระมหาเถระรูปนี้มีอิทธิฤทธิ์มาก สามารถปราบมารทั้งหลายได้..." ดังนั้น เมื่อมีงานสมโภชน์ หรือการทำบุญฉลองศาสนสถานของทางวัดที่ชาวล้านนาเรียกว่างาน "ปอยหลวง" คณะศรัทธาร่วมกันไปนิมนตร์พระอุปคุตจากท้องมหาสมุทร โดยสมมุติเอา

ก้อนหินจากแม่น้ำ หรือลำธารใกล้ ๆ วัด ใส่พานแห่อัญเชิญกันมาเป็นขบวนนำไปตั้งไว้ ณ หอพระอุปคุต ที่จัดเตรียมไว้ภายในวัดโดยมีความเชื่อว่า พระอุปคุตสามารถห้ามมาร หรืออุปสรรคต่าง ๆ ที่อาจเกิดขึ้นในขณะจัดงานได้ การแห่พระอุปคุตคณะศรัทธาชาวบ้านร่วมกันนำกลองแอว กับฆ้องไปตีแห่นำขบวนมายังวัด เวลาตีกลองแล้วเสียงกลองดังออกทางก้นกลอง เสียงของกลองจึงเปรียบเสมือนการห้ามมาร จึงเรียกว่า **"กลองห้ามมาร"** หรือ **"กลองพญามาร"** (คำ กาไวย์, สัมภาษณ์)

1. ประวัติ และพัฒนาการของกลองแอว

การศึกษาประวัติ และพัฒนาการของกลองแอว ผู้วิจัยทำการศึกษาจากเอกสารตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ฉบับต่าง ๆ และจากงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง พบว่า กลองแอวไม่มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์ว่าเกิดขึ้นเมื่อใด และใครเป็นผู้ประดิษฐ์

จากการวิเคราะห์ข้อมูลสันนิษฐานได้ว่า กลองแอวอาจจะเกิด และมีพัฒนาการตั้งแต่สมัยพญามังรายเริ่มสร้างเมืองเชียงใหม่ กล่าวว่า "...ปูชนียวัตถุตามรีดเกล่า (ฮีตเก่า) รอยหลังอันล่วงหน้า ก็หื้อปล่าว (ป่าว) สร้างเหล่น (เล่น) **ปอยหลวง** แล้วหื้อปูชา (บูชา) สกการ (สักการะ) เทอะ..." (สมหมาย เปรมจิตต์, 2518: 17-18)

ในปี พ.ศ. 1991 พระเจ้าติโลกราชทรงสถาปนาวัดป่าแดง กล่าวว่า "...คันว่าอุโบสถสุปปนิมิตก็เพิกจลองตั้ง **พอย (ปอย) หลวง** เลี้ยง 7 วัน 7 คืน ก็เรียกว่า ป่าแดงแล..." (สมหมาย เปรมจิตต์,2518: 27-28)

อาณาจักรล้านนาสมัยการปกครองของพม่า พ.ศ. 2183 ได้กำหนด เครื่องใช้ของสูงของเจ้าพระยาต่าง ๆ คือ "...สะแอ (ฉัตรหรือร่ม) 2 ใบ กอง (กลอง) ขรม กอง (กลอง) บลูก กาละสัลลาภา 1 สิ่ง (ฉิ่ง) 2 ปลี (ปี่) ขรา 2 ปลี (ปี่) ห้อ 2 ปลี (ปี่) แน 2 ...เมื่อจักไปไหว้นั้น หื้อได้ตั้งหน้าช้างตัว 1 หลังช้างตัว 1 หื่อหร้าง (ห้าง (เตรียม)) เครื่องแล้วแห่ไป..." (สมหมาย เปรมจิตต์, 2518: 34)

ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ฉบับเชียงใหม่ ๗๐๐ ปี (2538: 90) ผูกที่ 5 กล่าวว่า "...พร้อมกันเอาเครื่องราชบริโภค และฉัตต์พัดยัวยานช้างมล้า **เครื่องแหร่ เครื่องแหรน**ทั้งมวล ออกไพต้อนรับเอา เจ้าพระญาอุปปโย (พระเจ้าไชยเชษฐาธิราช พ.ศ. 2089-2090)"

ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ผูกที่ 7 กล่าวว่า "...เถิงสก 1156 ตัว (พ.ศ.2337) ศรัทธาเจ้ามหาอุปราชา (พระเจ้ากาวิละ) ได้สร้างวิหารอินทขีล (อ.ป่าซาง จ.ลำพูน) แลได้สร้างพระพุทธรูปเจ้าองค์ 1 ไว้เป็นที่ไหว้และปูชาแก่คนและเทวดาทั้งหลาย สมณพราหมณ์ทั้งหลายได้อบรมสมโภชฉลองเบิกบายกระทำบุญหื้อทานเล่นมโหรสพเป็น**ปอยลาม** อันใหญ่เป็นปฐมวารในปีนั้น..." (อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว และเดวิด วัยอาจ, 2543: 165)

ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ฉบับเชียงใหม่ ๗๐๐ ปี ผูกที่ 8 กล่าวถึงสมัยพระเจ้ากาวิละกลับมาฟื้นฟูเมืองเชียงใหม่ พ.ศ. 2539/40 "...ประกอบไปด้วยเข้าเหล้าชิ้นปลาอาหาร พล้าว ตาล หมาก พลู ส้มสุก ลูกหวาน เข้าหน้าปลาถูก สนุกสุขสานต์ กินทานเหล้นมโหรสพ **พอย (ปอย) ลาม** ช้อย ซอ สี่บทกันโลง ดีดสี ตีเป่า ขับฟ้อนต่าง ๆ เสียงภิภาค **ค้อง (ฆ้อง) กลอง** ขลุ่ย แน แตรเหริน แคน ค้อย ติ่ง ธะล้อ สีซอ เพียะ พิณ บัณเฑาะว์ หอยสังข์ เป็นอันสนั่นนันเนืองอุกขะหลุกซู่ค่ำเช้าบ่หม่นหมองเส้าในศาสนา" (ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ และศูนย์ศิลปวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏเชียงใหม่, 2538: 145)

ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ฉบับเชียงใหม่ ๗๐๐ ปี ผูกที่ 8 ได้กล่าวถึงการนำเอาเครื่องดนตรีไปแห่เอาต้นกล้วยที่ออกมามีรูปร่างคล้ายดอกบัว คือ "...เถิงสกราชได้ 1179 ตัว (พ.ศ.2360) ...มีหมู่เสนาอมาจจ์หากแวดล้อมเป็นบริวาร แลเครื่องตุริยนนตรีต่าง ๆ ออกไพเถิงที่ต้นกล้วยเกิดเป็นดอกบัวคำนั้น แล้วก็สักการบูชาด้วยเข้าตอกดอกไม้ธูปเทียน **ตีตุริยนนตรี**สงเสพปูชา แล้วก็ขุดเอาหื้อได้ทั้งดินแลราก ยกขึ้นใส่ในไหตั้งเหนือคานหาม แล้วค็หาม**แหร่แหรน**เข้ามาสู่เวียงเถิงหน้าข่วงพระราชชะวังหลวง แล้วค็หื้อส้างแปลงยังมัณฑัปปะหลัง 1 เอาต้นกล้วยดอกบัวคำเข้าตั้งไว้ในท่ำกลางมัณฑ์ปปะ แล้วก็สงเสพด้วยตุริยนนตรี **คล้อง (ฆ้อง) กลอง** ยิ้ง ซออุ่นงัน ได้ ๗ วัน ๗ คืน บ่ขาดหั้นแล..." (ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ และศูนย์ศิลปวัฒนธรรมสถาบันราชภัฏเชียงใหม่,2538: 157-158)

จากเอกสารตำนานต่าง ๆ ไม่พบการบันทึกเป็นลายลักษณ์ของกลองแอว แต่กล่าวถึงบริบทที่ใกล้เคียงกับปัจจุบัน คือ การจัดงานปอยหลวง การแห่ และการกล่าวถึง "ฆ้อง – กลอง" ซึ่งเป็นเครื่องหลักของวงตึ่งโนงในปัจจุบัน "ฆ้อง" ได้แก่ ฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้ง "กลอง" ได้แก่ กลองแอว สรุปได้ว่า กลองแอวมีประวัติความเป็นมา และพัฒนาการตั้งแต่สมัยราชวงศ์มังรายเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน

- พัฒนาการของกลองแอว

จากการศึกษาวิจัยเรื่อง กลองแอวล้านนาของ รณชิต แม้นมาลัย (2536: 66) กล่าวว่า "กลองหลวงมีพัฒนาการเริ่มต้นประมาณปี พ.ศ. 2345 – 2427 ซึ่งเป็นสมัยที่พระเจ้ากาวิละครองเมืองเชียงใหม่ และได้กวาดต้อนครอบครัวชาวยองเข้ามาอยู่ในจังหวัดลำพูน และชาวยองเหล่านี้ได้พัฒนากลองหลวงขึ้น โดยเรียกชื่อว่า "กลองแอวหลวง" มีขนาดหน้ากลอง 18 นิ้ว ความยาวก้นกลอง 148 นิ้ว (รณชิต แม้นมาลัย, 2536: 84)

จากพัฒนาการของกลองหลวงของชาวยองในปี พ.ศ. 2345-2427 เป็นกลองหลวงที่ชาวยองสร้างขึ้น โดยมีพัฒนาการมาจากกลองแอว ซึ่งช่วงแรกเรียกว่า กลองแอวหลวง เมื่อกลองหลวงมีพัฒนาการต่อจากกลองแอว แสดงว่า "กลองแอว" ที่เป็นกลองหลักในวงตึ่งโนงต้องมีมา

ก่อน พ.ศ. 2345 หรือมากกว่า 199 ปี (ปัจจุบัน พ.ศ. 2544) จากแนวคิดทางดนตรีชนวิทยาของแมดเอ็ดเวิร์ด ลิซ กล่าวว่า ผลผลิตของกลุ่มคนที่ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ และกระบวนการเปลี่ยนแปลงที่คงที่หลาย ๆ ครั้ง เมื่อนำมาพิจารณากลองแอวที่เป็นต้นแบบของกลองหลวง กลองแอวน่าจะมีการพัฒนา และปรับปรุงจนคงที่เป็นรูปแบบที่ลงตัวก่อนกลองหลวงซึ่งมีพัฒนาการจนคงที่ใช้เวลาประมาณ 200 ปี

พัฒนาการของกลองแอวสอดคล้องกับพัฒนาการของวงตึ่งโนง คือ ในสมัยตระกูลเจ้าเจ็ดตนปกครองเมืองเชียงใหม่ ไม่ปรากฏหลักฐานที่ชัดเจนในรายละเอียดต่าง ๆ เกี่ยวกับกลองแอว แต่พบว่ามีการกล่าวถึง การแห่ และเครื่องดนตรีหลักในวงตึ่งโนง คือ "ฆ้อง-กลอง" ดังนี้

ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ผูกที่ 7 กล่าวว่า "...เถิงสก 1156 ตัว" (พ.ศ.2337) ศรัทธาเจ้ามหาอุปราชา (พระเจ้ากาวิละ) ได้สร้างวิหารอินทขีล (อ.ป่าซาง จ.ลำพูน) แลได้สร้างพระพุทธรูปเจ้าองค์ 1 ไว้เป็นที่ไหว้และปูชาแก่คนและเทวดาทั้งหลาย สมณพราหมณ์ทั้งหลายได้อบรมสมโภชฉลองเบิกบายกระทำบุญหื้อทานเล่นมโหรสพเป็น**ปอยลาม** อันใหญ่เป็นปฐมวารในปีนั้น..." (อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว และเดวิด วัยอาจ, 2543: 165)

ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ฉบับเชียงใหม่ ๗๐๐ ปี ผูกที่ 8 กล่าวถึงสมัยพระเจ้ากาวิละกลับมาฟื้นฟูเมืองเชียงใหม่ พ.ศ. 2539/40 "...ประกอบไปด้วยเข้าเหล้าชิ้นปลาอาหาร พล้าว ตาลหมาก พลู ส้มสุก ลูกหวาน เข้าหน้าปลาถูก สนุกสุขสานต์ กินทานเหล้นมโหรสพ **พอย (ปอย) ลาม** ช้อย ซอ สี่บทกันโลง ดีดสี ตีเป่า ขับ**ฟ้อน**ต่าง ๆ เสียงภิภาค **ค้อง (ฆ้อง) กลอง** ขลุ่ย **แน** แตรเหริน แคน ค้อย ติ่ง ธะล้อสีซอ เฟียะ พิณ บัณเฑาะว์ หอยสังข์ เป็นอันสนั่นนันเนืองอุกขะหลุกซู่ค่ำเช้า บ่หม่นหมองเส้าในศาสนา" (ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ และศูนย์ศิลปวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏเชียงใหม่, 2538: 145)

ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ฉบับเชียงใหม่ ๗๐๐ ปี ผูกที่ 8 ได้กล่าวถึงการนำเอาเครื่องดนตรีไปแห่เอาต้นกล้วยที่ออกมามีรูปร่างคล้ายดอกบัว คือ "...เถิงสกราชได้ 1179 ตัว (พ.ศ.2360) ...มีหมู่เสนาอมาจจ์หากแวดล้อมเป็นบริวาร แลเครื่องตุริยนนตรีต่าง ๆ ออกไพเถิงที่ต้นกล้วยเกิดเป็นดอกบัวคำนั้น แล้วก็สักการบูชาด้วยเข้าตอกดอกไม้ธูปเทียน **ตีตุริยนนตรี**สงเสพปูชา แล้วก็ขุดเอาหื้อได้ทั้งดินแลราก ยกขึ้นใส่ในไหตั้งเหนือดานหาม แล้วคี่หาม**แหร่แหรน**เข้ามาสู่เวียงเถิงหน้าข่วงพระราชชะวังหลวง แล้วคี่หื้อส้างแปลงยังมัณฑ์ปปะหลัง 1 เอาต้นกล้วยดอกบัวคำเข้าตั้งไว้ในท่ำกลางมัณฑ์ปปะ แล้วก็สงเสพด้วยตุริยนนตรี **คล้อง (ฆ้อง) กลอง** ยิ้ง ซออุ่นงัน ได้ ๗ วัน ๗ คืน บ่ขาดหั้นแล..." (ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ และศูนย์ศิลปวัฒนธรรมสถาบันราชภัฏเชียงใหม่,2538: 157-158)

จากเอกสาร ตำนาน ต่าง ๆ ไม่ปรากฏหลักฐานที่ระบุได้ว่ามีวงตึ่งโนง แต่มีการกล่าวถึงบทบาทของวงตึ่งโนง คือ การแห่ งานปอยหลวง และมีเครื่องดนตรีสำคัญ คือ "ฆ้อง-กลอง" อีกทั้งมีแน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประสมวงตึ่งโนงในปัจจุบัน จึงสันนิษฐานได้ว่า กลองแอวมีพัฒนาการในวงตึ่โนงในสมัยพระเจ้ากาวิละ ใช้สำหรับประกอบกิจกรรมหลักทางพุทธศาสนา เช่น งานปอยหลวง เป็นต้น

ในสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี มีหลักฐานที่ปรากฏการใช้วงตึ่งโนงแห่ประกอบการฟ้อนของเจ้านายฝ่ายเหนือ ทั้งชายหญิง เพื่อรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 ซึ่งวงตึ่งโนงในสมัยนั้นประสมวงเช่นเดียวกับปัจจุบัน โดยกลองแอวเป็นเครื่องดนตรีหลัก และพระราชชายาฯ ทรงปรับปรุงท่ารำ และระเบียบการฟ้อนแห่ครัวตาน หรือฟ้อนเล็บ ซึ่งมีการฟ้อนพื้นบ้านของเชียงใหม่ให้มีรูปแบบ และท่ารำที่มีมาตรฐาน (พูนพิศ อมาตยกุล, 2542: 304) โดยใช้วงตึ่งโนงที่มีกลองแอวเป็นเครื่องหลักแห่ประกอบการฟ้อนต่าง ๆ

- รูปแบบ และโครงสร้างของกลองที่มีอิทธิพลต่อกลองแอว

กลองในล้านนามีรูปร่างแบบมีเอวคอดซึ่งเป็นลักษณะร่วมกัน คือ กลองแอว กลองหลวง กลองสิ้งหม้อง และกลองปู่เจ่ เมื่อผู้วิจัยได้วิเคราะห์รูปแบบของกลองดังกล่าวแล้วพบว่า กลองแอวมีลักษณะรูปร่างภายนอก และภายใน คล้ายคลึงกับกลองสิ้งหม้อง แต่กลองแอวมีขนาดใหญ่กว่ากลองสิ้งหม้อง เป็นกลองขึงหน้าหน้าเดียว หุ่นกลองภายในมีลักษณะรูปถ้วย มีแอวคอด ส่วนก้นกลองผายออก มีลูกหมากตรงก้นกลอง มีสายสะพายสำหรับคล้องไหล่เพื่อความสะดวกในการตี หุ่นกลองทำด้วยไม้เนื้อแข็ง หน้ากลองขนาด 10 – 12 นิ้ว ไหกลองขนาด 12 – 13.5 นิ้ว ความยาวทั้งหมดประมาณ 29 นิ้ว จากโครงสร้างภายนอก และภายใน และรูปแบบของกลองสิ้งหม้อง มีลักษณะร่วมที่คล้ายคลึงกับกลองแอวมากที่สุด

ภาพที่ 8 กลองสิ้งหม้อง วัดบ้านน้อย ต. สันกำแพง อ. สันกำแพง จ. เชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี
วันที่ 6 เม.ย. 2543

2. บทบาท หน้าที่ และความสำคัญของกลองแอวในวงตึ่งโนง

วงตึ่งโนง ประกอบด้วยเครื่องดนตรี คือ กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องโหย้ง ฆ้องอุ้ย สว่า แนหน้อย แหนหลวง การเรียกชื่อ "ตึ่ง–โนง" เกิดจากการเรียกชื่อจากเสียงที่ได้ยิน คือ เสียง "ตึ่ง" เป็น" ของกลองแอว และเสียง "โนง " ของฆ้องโหย้ง และการบรรเลงวงตึ่งโนง เสียงจากเครื่องดนตรีทุกเครื่องมีความสำคัญเท่าเทียมกัน ในลักษณะเป็นองค์จังหวะ

กลองแอวมีความสำคัญ และเป็นเครื่องหลักในวงตึ่งโนง เป็นสัญลักษณ์ของวง คือ เสียง "ตึ่ง" และมีหน้าที่ดำเนินจังหวะ ด้วยเสียงของกลองแอวที่มีเสียงทุ้มต่ำ ดังยาว ทำให้แสดงออกหรือเป็นตัวแทนของความมีอำนาจของเสียงในการแห่วงตึ่งโนงในงานต่าง ๆ

- บทบาทในการแข่งขัน

กลองแอวนอกจากเป็นเครื่องดนตรีหลักในการแห่วงตึ่งโนง ใช้แห่ประโคมในงานต่าง ๆ แล้ว จากการศึกษาพบว่า กลองแอวมีบทบาทในการแข่งขันเสียงกลองแอว ดังนี้

1. พัฒนาการของการแข่งขันกลองแอว

จากการศึกษาข้อมูลภาคสนาม และข้อมูลเอกสาร ไม่พบหลักฐานที่ระบุเป็นลายลักษณ์ว่าการแข่งขันกลองแอว เริ่มต้นมีมาตั้งแต่เมื่อใด พ่อตุ้ย บุญปา (2542: สัมภาษณ์) ปัจจุบันอายุ 60 ปี กล่าวว่า "การแข่งขันกลองแอวมีมานานแล้ว แต่ก่อนเมื่อคณะศรัทธาของวัดต่าง ๆ ได้นำวงตึ่งโนงไปแห่นำครัวทานในงานปอยหลวง เมื่อแห่เสร็จแล้วแต่ละคณะต่างมารอกันตามจุดนัดหมาย ก็มีการพบปะพูดคุยกัน แล้วทดลองตีกลองแอวของกันและกันดูว่าเสียงเป็นอย่างไร แล้วเมื่อตีกลองหลาย ๆ ใบสลับกันก็เกิดการเปรียบเทียบว่ากลองใบไหนเสียงดี หรือไม่ดี โดยตีกลองกันทั้งคืนเรียกว่า ตีจนจ่ากลองหลุด ต่อมาเมื่อมีการพบปะกันต่อ ๆ ไป ก็มีการพัฒนาเป็นรูปแบบของการแข่งขันในปัจจุบัน ซึ่งการแข่งขันตอนแรกเพื่อความสนุกสนานเท่านั้น ไม่มีรางวัลในการประกวด" การตีกลองในลักษณะนี้แต่ก่อนเรียกว่า "กุมกลอง" (พระประมวล สีลสาโร, สัมภาษณ์)

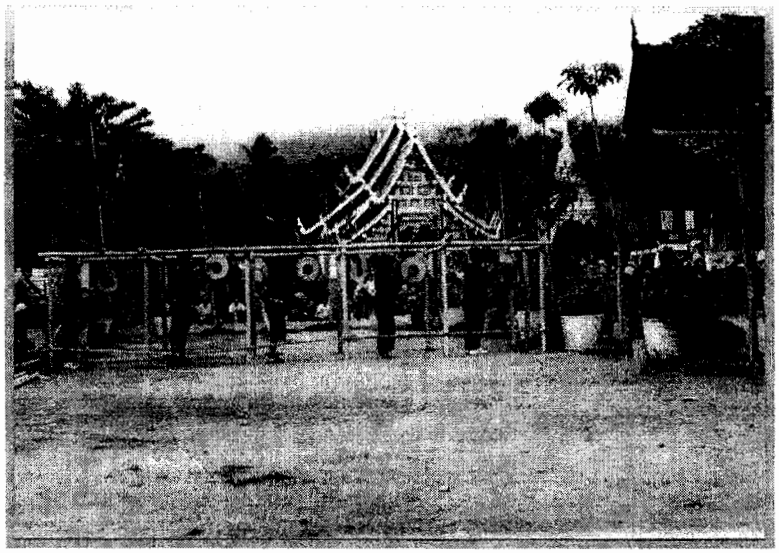
2. การแข่งขันกลองแอวในสมัยปัจจุบัน

การแข่งขันกลองแอวในปัจจุบันนิยมจัดในงานประเพณีต่าง ๆ คือ งานปอยหลวง งานประเพณีสรงน้ำพระธาตุ และงานประเพณีสงกรานต์ การแข่งขันกลองแอวปัจจุบันมีกฎ กติกาที่เป็นรูปแบบชัดเจน และมีเงินรางวัล โดยการจัดแข่งขันกลองแอวนิยมทำการแข่งขันตามอำเภอรอบนอก ก่อนที่ทางเทศบาลนครเชียงใหม่จัดการแข่งขัน ณ วัดพระสิงห์วรมหาวิหาร (ตุ้ย บุญปา, สัมภาษณ์) สำหรับในอำเภอเมืองมีการแข่งขันกลองแอวในงานปอยหลวงมานานเช่นเดียวกัน (เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่, สัมภาษณ์)

จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม พบการแข่งขันกลองแอวในงานประเพณีสงกรานต์เชียงใหม่ ณ วัดพระสิงห์วรมหาวิหาร ในวันที่ 14 เมษายน ของทุก ๆ ปี โดยเริ่มจัดครั้งแรกประมาณปี พ.ศ.

2516 (พระปฏิคม ปญญาวโร, สัมภาษณ์) และพบการจัดแข่งขันทั่วไปในงานประเพณี หรืองานประจำปีของวัดต่าง ๆ ทั้งในอำเภอเมืองและอำเภอรอบนอก เช่น วัดดวงดี อ. แม่ริม จัดการแข่งขันกลองแอว วันที่ 16 เมษายน ของทุก ๆ ปี เป็นต้น

ภาพที่ 9 การแข่งขันกลองแอว ณ วัดพระสิงห์วรมหาวิหาร



ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี วันที่ 14 เม.ย. 2542

3. องค์ประกอบของการแข่งขัน

3.1 ผู้จัดการแข่งขัน ปัจจุบันการแข่งขันดำเนินการจัดโดยคณะกรรมการของวัดที่จะจัดงานประเพณี และหน่วยงานของทางราชการ เช่น เทศบาลนครเชียงใหม่ โดยฝ่ายการศึกษาและวัฒนธรรม รวมทั้งศูนย์ศิลปวัฒนธรรมต่าง ๆ ดำเนินการจัดการแข่งขัน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่ออนุรักษ์ และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม รวมทั้งการส่งเสริมการท่องเที่ยวไปพร้อม ๆ กัน

3.2 ผู้แข่งขันกลองแอว ได้แก่คณะศรัทธาของวัดต่าง ๆ และสล่ากลองแอว ที่ร่วมกันนำกลองแอวของวัด หรือของตนเองเข้าร่วมการแข่งขัน ประกอบด้วย

- **กลองแอว** กลองแอวที่ใช้ในการประกวดแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ กลองแอวเสียงใหญ่ มีขนาดหน้ากลอง 13-15 นิ้ว ไหกลองยาว 30-36 นิ้ว และกลองแอวเสียงกลาง มีขนาดหน้ากลอง 12.5-13.5 นิ้ว ไหกลองยาว 27-30 นิ้ว

- **ผู้ตีกลองแอว** การตีกลองแอวไม่จำเป็นต้องใช้เด็กหนุ่มที่แข็งแรงเช่นเดียวกับกลองหลวง คือผู้ตีกลองแอวจะเป็นผู้ที่มีอายุมากแล้วก็ได้ แต่ต้องมีประสบการณ์ และความชำนาญรู้ตำแหน่งในการตีที่จะทำให้เสียงกลองแอวเสียงดังดี ดังยาว จากการศึกษาพบว่าผู้ตีกลองแอวที่มีอายุมากกว่า 60 ปี จำนวนหลายคน และส่วนใหญ่เป็นหัวหน้าคณะที่นำกลองแอวเข้าร่วมการแข่งขัน ดังที่ภาษาถิ่นเชียงใหม่ เรียกว่า “ สล่าเก๊า”

- **หัวหน้าคณะ** เป็นผู้ที่มีหน้าที่ในการประสานงาน และควบคุมดูแลคณะ รวมทั้งควบคุมการติดจ่า ฟังเสียง ปรับเสียง และบางครั้งก็เป็นผู้ตีกลองแอวในขณะประกวด

3.3 สถานที่แข่งขัน การแข่งขันกลองแอวต้องใช้พื้นที่โล่งกว้าง ควรมีระยะทางจาก "ก๊างกลอง" ถึงคณะกรรมการประมาณ 100 เมตร และไม่ควรมีสิ่งกีดขวาง เช่น ต้นไม้ สิ่งก่อสร้างอื่น ๆ ตรงด้านหน้าของคณะกรรมการ จากการศึกษาการแข่งขันกลองแอว ณ วัดพระสิงห์วรมหาวิหาร เมื่อวันที่ 14 เมษายน 2542 คณะกรรมการจัดงาน ใช้ลานของวัดในการคัดเลือกกลองแอว โดยที่คณะกรรมการตัดสินนั่งอยู่หน้าวิหารลายคำ

3.4 ระยะเวลาในการแข่งขัน การแข่งขันกลองแอวในอดีตนิยมแข่งขันในเวลากลางคืน โดยเฉพาะคืนพระจันทร์เต็มดวง (ตุ้ย บุญปา, สัมภาษณ์) ปัจจุบันนิยมแข่งขัน ในตอนกลางวัน คือ ถ้ากลองที่มีมาลงทะเบียนและจับสลากแล้วมีจำนวนมาก คณะกรรมการจะดำเนินการแข่งขันตั้งแต่ เวลา 08-00-18.00 น. ถ้ากลองแอวที่มาลงทะเบียนมีจำนวนน้อย คณะกรรมการจัดงานจะดำเนินการแข่งขันเวลา 13.00-18.00 น. (พระอินหวั่น ติกฺขวีโล, สัมภาษณ์)

3.5 รางวัลในการแข่งขัน ในการแข่งขันกลองแอวในงานประเพณีสงกรานต์ของ จ. เชียงใหม่ จัดการแข่งขันโดยเทศบาลนครเชียงใหม่ วันที่ 14 เมษายน พ.ศ. 2543 คณะกรรมการจัดการแข่งขันแบ่งรางวัลออกเป็น 5 รางวัล คือ

- รางวัลชนะเลิศ ได้รับถ้วยรางวัล เกียรติบัตร และเงินรางวัล 2,000 บาท
- รางวัลรองชนะเลิศอันดับที่ 1 ได้รับถ้วยรางวัล เกียรติบัตร และเงินรางวัล 1,500 บาท
- รางวัลรองชนะเลิศอันดับที่ 2 ได้รับถ้วยรางวัล เกียรติบัตร และเงินรางวัล 1,000 บาท
- รางวัลชมเชย ได้รับถ้วยรางวัล เกียรติบัตร และเงินรางวัล ๆ ละ 500 บาท
- ค่าชักลาก (ค่าตอบแทนในการนำกลองแอวเข้าร่วมการแข่งขัน) ใบละ 200 บาท

3.6 ผู้ชมการแข่งขัน จากการสังเกตผู้ชมการแข่งขันกลองแอวส่วนใหญ่เป็นคณะผู้ติดตามของวัดต่าง ๆ ที่นำกลองแอวเข้าร่วมการประกวด และอยู่ในวัยกลางคน อายุประมาณ 30 – 70 ปี ประกอบด้วยพระสงฆ์ สามเณร ชาวบ้าน และนักท่องเที่ยว

3.7 คณะกรรมการตัดสิน เป็นผู้ควบคุมการแข่งขันทั้งหมดโดยมีกรรมการตัดสิน 3 คน มีหน้าที่ประกาศให้กลองแอวเข้าประกวดเรียงตามหมายเลข และส่งให้คนตีกลองแต่ละหมายเลขตีเรียงตามลำดับ คณะกรรมการตัดสินเป็นผู้มีประสบการณ์ในการฟังเสียงกลองแอวว่ากลองแอวใบใดเสียงดัง เสียงดี และตัดสินด้วยความยุติธรรม

3.8 กติกาการแข่งขัน กติกาการแข่งขันกลองแอวไม่ได้ระบุไว้เป็นลายลักษณ์อักษร เป็นเพียงข้อตกลง และยอมรับในกลุ่มผู้เข้าประกวดแข่งขัน ข้อตกลงที่เป็นธรรมเนียมปฏิบัติที่สำคัญ คือ กลองแอวเสียงใหญ่ต้องประกวดประเภท เสียงใหญ่ ไม่นำเข้าประกวดประเภท

เสียงกลาง คือ กลองแอวเสียงใหญ่บางใบมีขนาดหน้ากลองและไหกลองใกล้เคียงกับเสียงกลาง ผู้ประกวดมีการนำมาตีประเภทเสียงกลางทำให้เสียงดังกว่าใบอื่น ๆ และการตีทับเสียงลูกปลาย หมายถึง ขณะที่กลองใบที่ 1 ตีเสียงยังไม่เงียบ คือ มีเสียงลูกปลายอยู่ กลองแอวใบที่ 2 ก็ตีทับเสียงลูกปลายของกลองใบที่ 1 ทำให้กลองใบที่ 2 มีเสียงที่ยาวมากขึ้น

ตัวอย่างวิธีการคัดเลือกกลองแอวเพื่อชิงชนะเลิศ

สมมุติว่ามีกลองแอวเข้าแข่งขัน 12 ใบ ได้แก่ หมายเลข 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 การแข่งขันกลองแอวครั้งนี้จัดการแข่งขันได้ 2 กลุ่ม คือ

กลุ่มที่ 1 หมายเลข 1 2 3 4 5 6

กลุ่มที่ 2 หมายเลข 7 8 9 10 11 12

การแข่งขันคณะกรรมการคัดเลือกจากกลองแอวเสียงดีที่สุดแต่ละกลุ่ม จำนวน 3 ใบ เพื่อเข้ารอบชิงชนะเลิศ คือ

กลุ่มที่ 1 หมายเลข 1 3 5

กลุ่มที่ 2 หมายเลข 8 10 12

เมื่อได้กลองแอวกลุ่มละ 3 ใบ นำมาตีแข่งขันรอบชิงชนะเลิศ เรียงตามลำดับหมายเลข คือ

1 3 5 8 10 12

จากการสังเกต รอบชิงชนะเลิศกรรมการใช้เวลาประกวดแข่งขันนานกว่ารอบอื่น ๆ เพราะว่ากลองทุกใบมีเสียงที่ใกล้เคียงกัน เมื่อพิจารณาดีแล้วคณะกรรมการจะตัดกลองแอวที่เสียงเบาออกทีละใบแล้วจัดตำแหน่งเรียงตามลำดับ

จากการเก็บข้อมูลในการจัดการแข่งขันกลองแอว พบว่า เสียงของกลองแอวที่ดีต้องเกิดจากองค์ประกอบที่ดี คือ หุ่นกลอง ไหกลอง หนังกลอง การติดจ่ากลอง ตำแหน่งและน้ำหนักของการตีกลอง รวมทั้งผู้ตีที่มีประสบการณ์ คือ ถ้าสล่ากลองสร้างกลองแอวมีส่วนประกอบต่าง ๆ สมบูรณ์ คือ ตัวกลอง (หุ่นกลอง หรือไหกลอง) หน้ากลอง และการดูแลรักษากลองแอวที่ดี ทำให้ได้กลองแอวเสียงดี และการติดจ่ากลองพอดี ทำให้กลองแอวมีเสียงดี ประสบผลสำเร็จในการประกวด

3. พิธีกรรม และความเชื่อที่เกี่ยวกับกลองแอว

การทำกลองแอว สล่ากลองมีพิธีกรรม และความเชื่อ เพื่อทำให้เกิดความสบายใจ และทำให้การทำกลองสำเร็จลุล่วงไปด้วยดีโดยไม่มีอุปสรรคใด ๆ (พระประมวล สีลสาโร, สัมภาษณ์) สล่ากลองแอวมีการจัดทำพิธีกรรม และความเชื่อต่าง ๆ ดังนี้

- พิธีกรรมที่เกี่ยวกับการตัดไม้

กลองแอวที่ดีต้องได้มาจากต้นไม้ที่มีลักษณะดี โดยก่อนการตัดต้องมีพิธีการขอจากรุกข-เทวดา ผีสาง นางไม้ ก่อนการตัดไม้เนื่องจากชาวบ้านมีความเชื่อว่า ต้นไม้ทุกต้นมีรุกขเทวดา ผีสาง นางไม้ อยู่อาศัย ไม้ที่นำมาทำกลองแอว คือ ไม้ประดู่ ซึ่งเป็นไม้หวงห้าม ประเภท ข. การตัดไม้นอกเขตสัมปทานถือว่าผิดกฎหมาย (ธีรพล วุฒิธีรพล, สัมภาษณ์)

การตัดต้นไม้เมื่อชาวบ้านเลือกต้นไม้ได้แล้ว กลุ่มชาวบ้านมักนำพระสงฆ์ หรือผู้สูงอายุที่สามารถกระทำพิธีกรรมขอตัดต้นไม้จากรุกขเทวดา ผีสาง นางไม้ โดยการทำควักใบตอง (กระทง) ใส่ข้าวเหนียว 1 ก้อน กล้วย 1 ลูก บุหรี่ เมี่ยง ของกิ๋น (กับข้าว) ลูกส้ม ของหวาน โดยก่อนการตัดผู้ทำพิธีกรรมจัดการถอนหญ้าตรงโคนต้นไม้ แล้ววางกระทงไว้ แล้วกล่าวคำขออนุญาตตัดไม้เพื่อนำไปทำกลองแอวเก็บไว้เป็นสมบัติของวัด เพื่อใช้ในงานประเพณีต่าง ๆ ขอให้รุกขเทวดา ผีสาง นางไม้ ช่วยปกปักรักษาในการตัดไม้ และการทำกลองให้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี (พระประมวล สีลสาโร, สัมภาษณ์)

จากการประกอบพิธีกรรม ดังกล่าว เมื่อได้นำกลองแอวใบนั้นเข้าประกวด มักจะประสบชัยชนะได้รับรางวัลอยู่เนือง ๆ (พร ทิพย์เนียม, สัมภาษณ์)

- ความเชื่อเรื่องขันตั้งครู

ขันตั้ง หมายถึง พานครู เพราะว่า พานครูนี้เริ่มตั้งไว้ก่อนการทำพิธีกรรม เช่น การสร้างบ้าน หรือการทำกิจกรรมใด ๆ ต้องมีขันตั้งไว้ก่อน และตั้งไว้จนกว่างานจะเสร็จเรียบร้อย จึงมีการยกเลิกที่เรียกว่า “ปลดขันตั้ง” (มณี พยอมยงค์ และศิริรัตน์ อาศนะ, 2538: 37)

ขันตั้ง มีการจำแนกเป็นระดับต่าง ๆ ตามจำนวนของเครื่อง หรือชุดของเครื่องคารวะ (ศรีเลา เกษพรหม, 2542: 610-612) ดังนี้

- ขันตั้งเครื่อง 3 ใช้กับงานสร้างเจดีย์ และปราสาท
- ขันตั้งเครื่อง 4 ใช้เป็นเครื่องอัญเชิญเทพ ในการสร้างสิ่งต่าง ๆ ทั่วไป ถ้าสร้างบ้านจะมีสุราใส่ด้วย
- ขันตั้งเครื่อง 5 ใช้ประกอบกับขันตั้งเครื่อง 3 ในการสร้างถาวรวัตถุในวัด
- ขันตั้งเครื่อง 8 เป็นขันอธิษฐาน หรือสมาทาน เป็นขันเทวดาใช้เป็นขันของครูอาจารย์ ใช้รักษาปัดแก้ หรือถอนต่าง ๆ
- ขันตั้งเครื่อง 12 ใช้กับงานด้านความเป็นครู อาจารย์ หรืองานของบ้านของเมือง เป็นขันของพ่อครูขั้นปฐม
- ขันตั้งเครื่อง 24 บางท่านถือเป็นขันครูลำดับที่สองสูงกว่าขันเครื่อง 12

- ขันตั้งเครื่อง 32 ใช้ไหว้ครูงานใหญ่ ไหว้เทวดารวมในโลกทั้งสาม เป็นขันของพ่อครู ลำดับที่สอง

- ขันตั้งเครื่อง 36 หมายถึง การรวมบูชาเทพใน 3 โลก

- ขันตั้งเครื่อง 108 เป็นเครื่องใหญ่สำหรับอาจารย์ที่มีวิชามาก (ไสยศาสตร์) หรือระดับบรมครู ชั้นพระสงฆ์ที่มีวิชาแก่กล้า ชั้นเจ้าเมือง หรือพระมหากษัตริย์

- ขันตั้งเครื่อง 1000 ใช้สำหรับงานต่อเศียรพระ ต่อยอดพระเจดีย์ ต่อยอดปราสาทหรือคุ้มวัง

จากการศึกษา สล่ากลองวัดแม่ย่อยหลวง ต.สันทรายน้อย อ.สันทราย จ.เชียงใหม่ จัดเตรียมขันตั้งเครื่อง 8 ประกอบด้วย เครื่องคารวะ (พระประมวล สีลสาโร, สัมภาษณ์) ดังนี้

1. กรวยดอกไม้	8	กรวย
2. กรวยหมาก และใบพลู	8	กรวย
3. ธูป เทียน	12	กรวย
4. หัวหมาก	1	หัว
5. ควัก (กระทง) ใส่ข้าวสาร	1	กระทง
ใส่ข้าวเปลือก	1	กระทง
6. น้ำส้มป่อย	1	แก้ว
7. เงิน	36	บาท
8. บุหรี่	1	ซอง
9. เหล้าขาว	1	ขวด

เมื่อจัดเตรียมเครื่องคารวะในขันตั้งครบแล้ว พระสงฆ์ก็กล่าวคำขึ้นขันตั้งเป็นภาษาบาลี (พระประมวล สีลสาโร, สัมภาษณ์) ดังนี้

สิริสมำ พุทฺโธ เสฏฺโฐ สารีปุตฺโต จ ทกฺขิเณ วา มยำ โส โมคฺคลฺลาโน ปุสโต มหาอานนฺโท ปุรโต ปิฏกยำ สาธุ สาธุ พิษณุ

นโมตัสสะ ภควโต อรหันโต สัมมา สัมพุทธสะ (3 จบ)

สาธุ สาธุ โอกาสะ ข้าแด่ พระถิตาลัย รัตนาเป็นแก้ว พระแก้วเจ้าทั้งสามประการ ดีแล อัตถาในวันนี้ตนตัวผู้ข้าเป็นเก๊า เป็นประธาน จึงได้ตกแต่ง แต่งพร้อมน้อมนำมายังเครื่องอัตถปู่จา (บูชา) ตังหลาย มีเบี้ยปันสาม หมากปันสาม สรวยดอก สรวยปู (พลู) มาปู่จา (บูชา) สักการะครูบาอาจารย์ เจ้าจึงอย่าหื้อมีอุปปัทวะต่ำงบนอนตราย แก่ผู้ข้าทั้งหลายนั้นจึงจักมีเตี่ยงแต๊ดีหลี อิติปิโส ภควา ข้าพเจ้าขอระลึกนึกถึง คุณพุทธะ บุญธรรมะ บุญนังสังฆะ บุญนังพระอริยะ บุญนังพระอาจารย์ เจ้าตนทั้งสี่ ตั้งบุญไปสหลีมหาธโพธิ์ มหาโมกราม มหาสารีบุตร มหาเถรเจ้า ทั้งคุณพระ

ฤษีนารอด พระฤษีนารายณ์ พระฤษีต๋างัว (ตาวัว) พระฤษีต๋าไฟ ขออย่าได้มีมารผจญ แต่ผู้ข้าทั้งหลายนั้นจึงจักมีเตี่ยงแต๊ดีหลีเต๊อะ สิทฺธิกิจงฺ สิทฺธิกมฺมํ สิทฺธิลาภ ภวันตุเม

เมื่อทำพิธีการตั้งขันตั้งเสร็จแล้ว สล่ากลองนำขันตั้งไปแขวนไว้บนขื่อในบ้านหรือแขวนไว้ในที่สูงภายในบ้าน แล้วดำเนินการสร้างกลองแอวจนเสร็จสิ้น เมื่อสร้างกลองเสร็จแล้วสล่ากลองก็ทำพิธีปลดขันตั้ง หรืออาจจะยังตั้งไว้แล้วค่อยทำการปลดขันตั้งเป็นรอบปี ในช่วงออกพรรษา แล้วค่อยขึ้นขันตั้งใหม่เมื่อจะเริ่มทำกลองแอวใบใหม่ในครั้งต่อไป

การจัดพิธีการปลดขันตั้ง แสดงว่ากิจกรรมอย่างใดอย่างหนึ่งได้จบลงแล้ว เมื่องานเสร็จสิ้นแล้ว สล่าก็ทำการปลดขันตั้ง โดยกล่าวว่า “ตๆ เม ยคฺมา ปรายนฺตุ” (อุดม รุ่งเรืองศรี, 2542: 3608)

การขึ้นขันตั้งครูของสล่ากลองเป็นความเชื่อที่สล่ากลองยึดถือมาก เพราะเชื่อว่าเมื่อได้ทำพิธีการนี้แล้ว สามารถทำให้การสร้างกลองแอวกระทำได้สำเร็จ มีสมาธิในการทำงาน ได้กลองแอวที่มีรูปร่างสวยงาม มีเสียงที่ดี และไม่มีอุปสรรค หรือปัญหาทำให้ต้องล่าช้า

- ความเชื่อเรื่องวันเสีย

วันเสีย คือ วันที่ไม่ควรทำการมงคล ตามความเชื่อของชาวล้านนา (สนั่น ธรรมธิ, 2542: 46) ชาวล้านนามีความเชื่อในเรื่องของวันเสียอย่างมาก คือ จะไม่ทำพิธีทำบุญต่าง ๆ เช่น ขึ้นบ้านใหม่ แต่งงาน การเริ่มปลูกสร้างบ้าน การเริ่มต้นค้าขาย การปลูกข้าว ฯลฯ (แปง ทองสุข, สัมภาษณ์) จากความเชื่อดังกล่าว ชาวล้านนาได้กำหนดวันเสียประจำเดือน ตามการเรียกชื่อเดือนทางภาคเหนือ (สนั่น ธรรมธิ, 2542: 46) ดังนี้

เดือนเกี๋ยง, ๕, ๘	“รวิ จนทำ”	เสียวันอาทิตย์ กับวันจันทร์
เดือนยี่, ๖, ๑๐	“องฺคารำ”	เสียวันอังคาร วันเดียว
เดือน ๓, ๗, ๑๑	“โสรี คุรุ”	เสียวันพฤหัสบดี กับวันเสาร์
เดือน ๔, ๘ , ๑๒	“สุโข พุธา”	เสียวันพุธ กับวันศุกร์

จากการศึกษาความเชื่อเรื่องวันเสียของชาวล้านนา สล่ากลองมีความเชื่อในเรื่องนี้มาก คือ ไม่เริ่มลงมือสร้างกลองวันแรกที่ตรงกับวันเสียประจำเดือนของล้านนา ดังกล่าว และสล่ากลองมีความเชื่อในเรื่องของวันดีของการหุ้มหนังหน้ากลอง คือ การหุ้มหนังหน้ากลองนิยมหุ้มวันอังคารโดยไม่ตรงกับวันเสียประจำเดือน ทำให้ได้เสียงกลองที่มีเสียงดัง มีลูกปลายยาว (พร ทิพย์เนียม, สัมภาษณ์)

4. ลักษณะทางกายภาพของกลองแอว

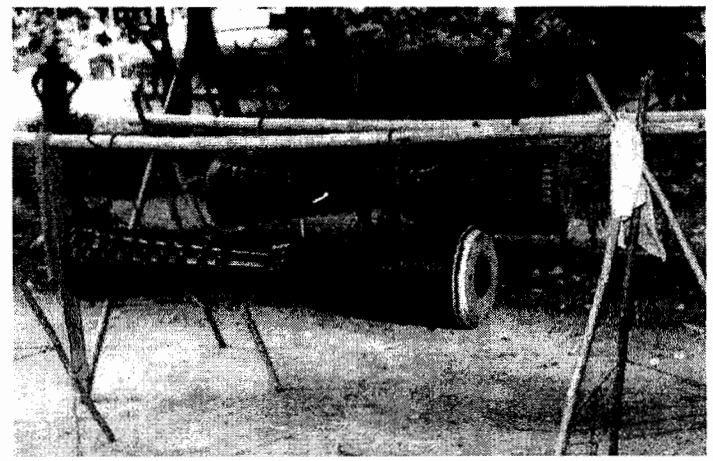
กลองแอวเป็นกลองขึงหนังหน้าเดียว หุ่นกลองทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ดู่แดง หรือไม้ประดู่แดง ประดู่เหลือง ประดู่ลาย บางครั้งใช้ไม้เกลือ (ไม้ชิงชัน) (ดำรงค์ ชัยเพ็ชร์, สัมภาษณ์) ภายในไหกลองมีรูปร่างลักษณะรูปถ้วย มีเอวคอด ขุดโล่งทะลุก้นกลอง แบ่งเป็น 3 ขนาด คือ

1.) กลองแอวเสียงใหญ่ มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางหน้ากลอง ประมาณ 13-15 นิ้ว ไหกลองยาวประมาณ 30-36 นิ้ว ก้นกลองยาวประมาณ 46 นิ้ว ความยาวทั้งหมดประมาณ 78 นิ้ว

2.) กลองแอวเสียงกลาง มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางหน้ากลองประมาณ 12.5–13.5 นิ้ว ไหกลองยาวประมาณ 27-30 นิ้ว ก้นกลองยาวประมาณ 37 นิ้ว รวมความยาวทั้งหมดประมาณ 67 นิ้ว

3.) กลองแอวเสียงหน้อย (เล็ก) มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางหน้ากลองประมาณ 11-12 นิ้ว ไหกลองยาว 25-27 นิ้ว ก้นกลองยาวประมาณ 36 นิ้ว รวมความยาวทั้งหมดประมาณ 63 นิ้ว

ภาพที่ 10 กลองแอวเสียงหน้อย (เก่า) เสียงกลาง และเสียงใหญ่ (ใหม่)



ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี วันที่ 14 เม.ย. 2542

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี วันที่ 6 เม.ย. 2543

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามไม่พบกลองแอวเสียงหน้อยที่เป็นกลองใหม่ แต่พบกลองแอวเสียงหน้อยเก่า ๆ มีอายุมากกว่า 50 ปี เพราะว่าในอดีตในการบรรเลงวงตึ่งโนง ชาวบ้านต้องหามกลองแอวในขณะที่บรรเลง และการเคลื่อนที่ในขบวนแห่ คณะแห่วงตึ่งโนงจึงใช้กลองแอวเสียงหน้อย เนื่องจากมีน้ำหนักเบาสะดวกในการเคลื่อนย้าย แต่ปัจจุบันสล่ากลองไม่นิยมทำกลองแอวเสียงหน้อยประกอบการบรรเลงวงตึ่งโนง และการแข่งขันเสียงกลองแอว เนื่องจากมีเสียงเล็กแหลมกว่ากลองแอวเสียงใหญ่ และกลองแอวเสียงกลาง เมื่อนำมาตีบรรเลงในวงตึ่งโนง หัวหน้า

คณะแห่กล่าวว่า “กลองแอวเสียงหน้อยเสียงดังบ่ม่วน กลองแอวเสียงกลาง และเสียงใหญ่เสียงม่วนและให้ความรู้สึกครึกครื้นมากกว่า” (ดำรงค์ ชัยเพ็ชร์, สัมภาษณ์) ปัจจุบันคณะแห่วง ตึ่งโนงใช้เกวียนขนาดเล็กสำหรับวางกลองแอวในลักษณะเดียวกับกลองหลวง และทำคานสำหรับแขวนฆ้องอุ้ย ฆ้องโหย้ง และตะหลดปด ทำให้นักดนตรีไม่ต้องหามเครื่องดนตรีเหมือนแต่ก่อน ทำให้คณะแห่วงตึ่งโนงหันมาใช้กลองแอวเสียงกลาง และเสียงใหญ่ในการบรรเลงมากขึ้น

จากการศึกษาข้อมูลกลองแอวตามวัด ต่าง ๆ ในขอบเขตการศึกษา พบกลองแอวมีจำนวนมาก และพบกลองแอวเก่าที่มีขนาดใหญ่ มีหน้ากลองกว้าง และไหกลองยาว สล่ากลอง และคณะแห่ เรียกว่า “กลองแอวหลวง” จำนวน 5 ใบ คือ

1. วัดพระพุทธบาทตากผ้า อำเภอป่าซาง จังหวัดลำพูน ขนาดหน้ากลอง 18 นิ้ว ไหกลองยาว 51 นิ้ว (1.30 เมตร) ก้นกลองยาว 96 นิ้ว (2.44 เมตร) รวมความยาวทั้งหมด 3.74 เมตร

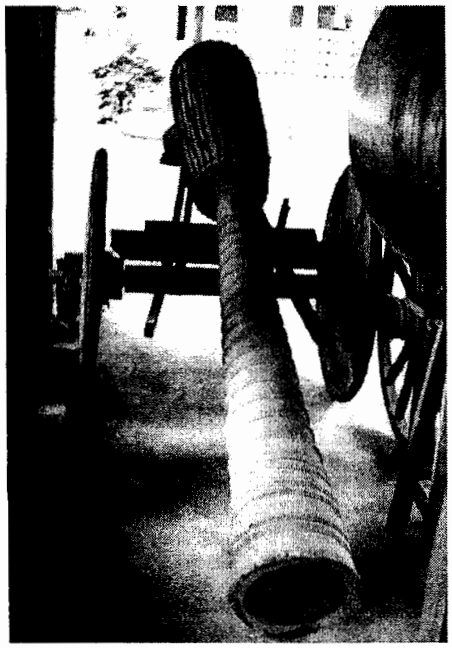
2. วัดอินทขิล อำเภอป่าซาง จังหวัดลำพูน ขนาดหน้ากลอง 18 นิ้ว ไหกลองยาว 45 นิ้ว (1.14 เมตร) ก้นกลองยาว 94.5 นิ้ว (2.40 เมตร) รวมความยาวทั้งหมด 3.54 เมตร

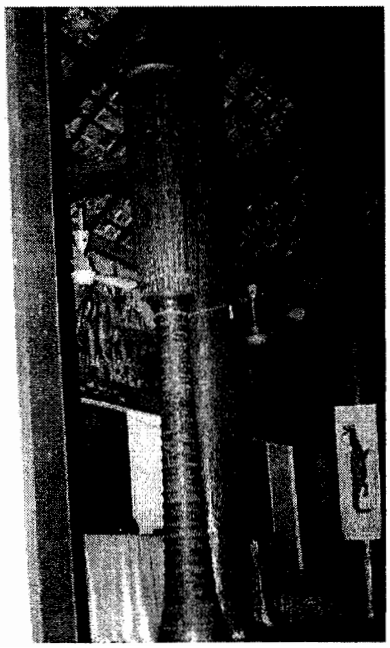
3. วัดดาราภิมุข (บ่อปุ๋) อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่ ขนาดหน้ากลอง 16.5 นิ้ว ไหกลองยาว 60 นิ้ว (1.53 เมตร) ก้นกลองยาว 84 นิ้ว (2.13 เมตร) รวมความยาวทั้งหมด 3.66 เมตร

4. วัดดวงดี อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่ ขนาดหน้ากลอง 17 นิ้ว ไหกลองยาว 43.5 นิ้ว (1.10 เมตร) ก้นกลองยาว 70.5 นิ้ว (1.79 เมตร) รวมความยาวทั้งหมด 2.89 เมตร

5. วัดแม่คาว อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่ ขนาดหน้ากลอง 17 นิ้ว ไหกลองยาว 46 นิ้ว (1.17 เมตร) ก้นกลองยาว 61 นิ้ว (1.55 เมตร) รวมความยาวทั้งหมด 2.72 เมตร

ภาพที่ 11 กลองแอวหลวงวัดพระบาทตากผ้า และวัดดาราภิมุข



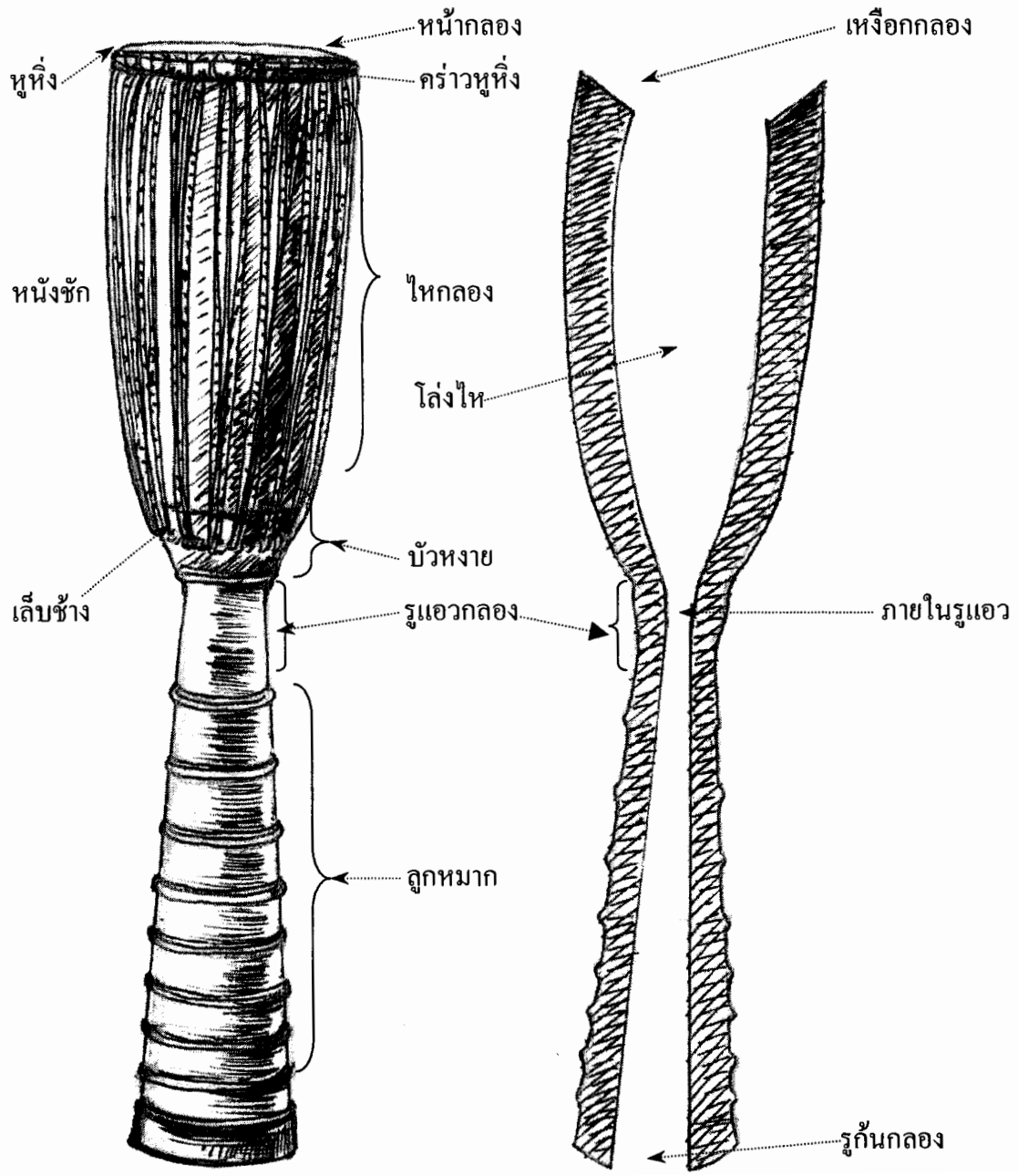


จากการศึกษากลองแอวของวัดต่าง ๆ ในจังหวัดเชียงใหม่ และลำพูน พบว่าแต่ละวัดมีกลองแอว และวงตึ่งโนงสำหรับการแห่ในงานประเพณีต่าง ๆ เกือบทุดวัด และส่วนใหญ่เป็นกลองแอวเสียงใหญ่และเสียงกลาง ทั้งที่เป็นกลองแอวเก่า และกลองแอวใหม่ที่ซื้อมาจากสล่ากลองในเขตจังหวัดเชียงใหม่

รูปแบบและโครงสร้างของกลองแอว

กลองแอวมีรูปแบบและโครงสร้างที่ประกอบด้วยส่วนต่าง ๆ มีชื่อเฉพาะเพื่อใช้เรียกส่วนประกอบต่าง ๆ ของกลองแอว ดังนี้

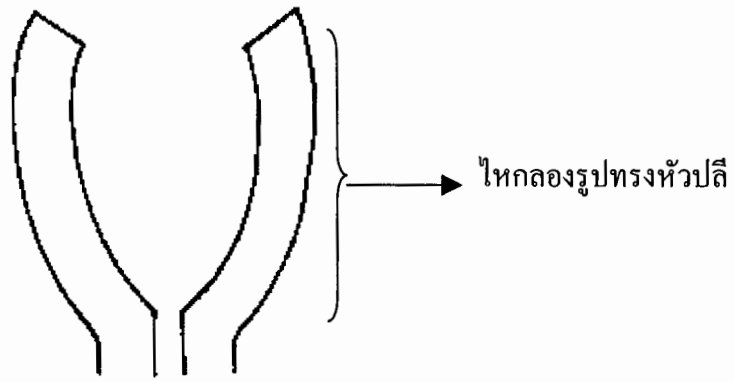
ภาพที่ 12 รูปแบบและโครงสร้างกลองแอว



- **ไหกลอง** คือ ส่วนบนของกลองที่ขุดข้างในไหให้เป็นรูปทรง ขนาด และสัดส่วนตามความต้องการ การแบ่งลักษณะของเสียงกลองแอวแบ่งจากขนาด และรูปร่างของไหกลอง ดังนี้

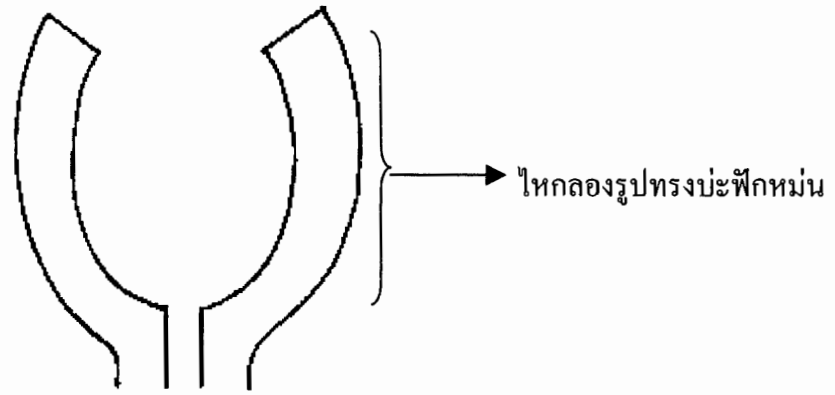
1. ไหกลองรูปทรงหัวปลี เป็นรูปทรงที่มีลักษณะคล้ายกับหัวปลีกล้วย ดังภาพที่ 11 พ่อตุ้ย บุญปา (2542: สัมภาษณ์) สล่ากลองบ้านแม่ย่อยสันศรี เรียกไหกลองแบบนี้ว่า "ไหไซบ่าหลอด" ไหกลองรูปทรงนี้สล่ากลองนิยมทำกันมาก เพราะว่าได้กลองแอวที่เสียงใหญ่ หรือเสียงกลางใหญ่ นิยมใช้แข่งขันเสียงกลองแอว และใช้บรรเลงในวงตึ่งโนง ได้เสียงที่กังวานไพเราะ

ภาพที่ 13 ไหกลองรูปทรงหัวปลี



2. ไหกลองรูปทรงบ่ะฟักหม่น (ฟักเขียว) รูปทรงนี้ได้เสียงกลองที่เล็กแหลมมากกว่ารูปทรงแบบหัวปลี (ดำรงค์ ชัยเพ็ชร, สัมภาษณ์) ลักษณะไหแสดงดังภาพที่ 12

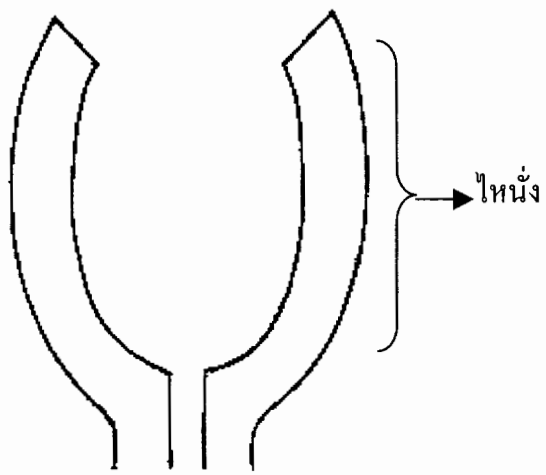
ภาพที่ 14 ไหกลองรูปทรงบ่ะฟักหม่น



3. ไหนั่ง เป็นรูปทรงที่มีไหมีขนาดค่อนข้างใหญ่ และลึก ลักษณะของก้นไหกลองตรงส่วนที่ต่อกันระหว่างก้นไหกลองกับรูเอวกลองคล้ายเก้าอี้เมื่อดูจากภาพตัดขวาง ดังภาพที่ 13 ไหลักษณะนี้ได้เสียงทุ้มใหญ่ ดังยาว ถ้าต้องการให้กลองแอวมีเสียงใหญ่มากขึ้นสล่าต้องขุดไห

กลองให้ลึกมากกว่าเดิมประมาณ 1 นิ้ว หรือเลยเล็บช้างลงมาทางก้นกลอง ประมาณ 1 นิ้ว (พรทิพย์เนียม, สัมภาษณ์)

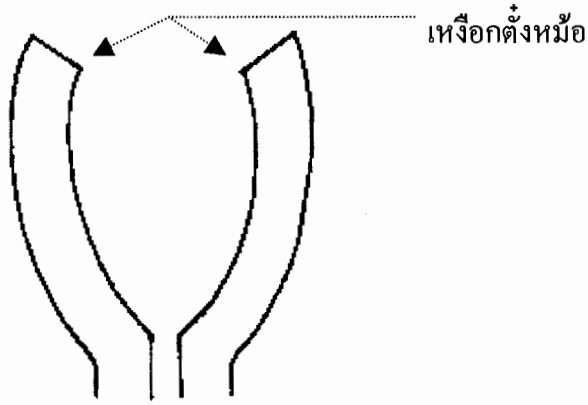
ภาพที่ 15 ไหนั่ง



- **เหงือกกลอง** คือ ส่วนของปากไหกลองด้านใน สล่านิยมทำเหงือกกลอง 2 ลักษณะ คือ

1. เหงือกตั๋งหม้อ หรือเหงือกหม้อ หรือเหงือกหม้อนึ่ง เหงือกตั๋งหม้อเป็นเหงือกกลองที่มีลักษณะเรียบตรง ลาดเอียงลงประมาณ 30 องศา ตั้งแต่ขอบปากด้านนอกจนสุดขอบเหงือกกลองเป็นแนวเส้นตรง หนาประมาณ 1.5 นิ้ว ดังภาพที่ 14 พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ (2542: สัมภาษณ์) กล่าวว่า "สล่ากลองมีวิธีการวัดขนาดของเหงือกกลองโดยการใช้มือจับขอบเหงือก ถ้าพอดีอุ้งมือถือว่าขนาดความหนาของเหงือกกลองใช้ได้แล้ว"

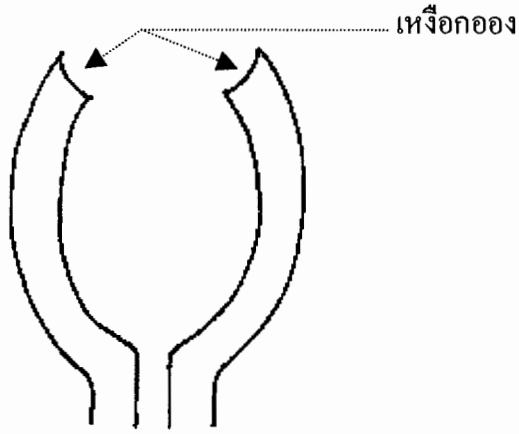
ภาพที่ 16 เหงือกตั๋งหม้อ



2. เหงือกออง หรือเหงือกย่อง (ร่อง) เป็นเหงือกกลองที่มีลักษณะเป็นร่อง ลึกประมาณ 1 ข้อนิ้วมือ หรือประมาณ 1 นิ้ว ดังภาพที่ 15 (พรชัย แก้วมา, สัมภาษณ์) จากการศึกษา พบว่า เหงือกอองมีความลึกประมาณ 1-1.5 นิ้ว อย่างไรก็ตามระยะห่างระหว่างหน้ากลอง และขอบเหงือก

กลองต้องไม่น้อยกว่า 1.5 เซนติเมตร ถ้ามีระยะแคบกว่านี้เสียงกลองจะไม่ดัง (ดำรงค์ ชัยเพ็ชร์, สัมภาษณ์)

ภาพที่ 17 เหงือกอออง



- **บัวหงาย หรือขันตุ้ม** คือ ส่วนที่ต่อจากเล็บช้าง สล่ากลองกลึงหุ่นกลองเป็นรูปบัวหงาย เป็นส่วนที่รองรับไหกลอง คอดลงสู่แอวกลอง ตามรูปลักษณะของหุ่นของกลองแอวที่สวยงาม

- **แอวกลอง หรือแอวกลอง** คือ ส่วนที่คอดที่สุดของหุ่นกลองต่อจากส่วนบัวหงาย มีความยาวประมาณ 6-9 นิ้ว

- **ก้นกลอง** คือส่วนที่วัดระยะจากเล็บช้างจนสุดก้นกลอง เป็นส่วนที่มีการกลึงลูกหมากให้กลองดูสวยงามมากยิ่งขึ้น

- **ลูกหมาก** คือ ส่วนของลวดลายที่สล่ากลองกลึงเป็นรูปโค้งกลมมน เป็นปล้อง ๆ ห่างกันอย่างสม่ำเสมอรอบก้นกลอง มีระยะห่างกันอย่างสม่ำเสมอ สล่ากลองส่วนใหญ่นิยมเน้นในเรื่องความสวยงามของหุ่นกลอง ส่วนการนับจำนวนของลูกหมากขึ้นอยู่กับความนิยมของสล่ากลองและความเชื่อของแต่ละบุคคล พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ (2542: สัมภาษณ์) กล่าวว่า การนับจำนวนลูกหมากเป็นการเรียกชื่อตามความเชื่อของคนสมัยก่อนโดยมีคำเรียกที่คล้องจองกัน คือ “สุขมุขขี สหลีชมชื่น ตื่นเมืองพรหม สมเสกสร้าง ม้างสังโฆ โพธิสัตว์ วัดพระเจ้า เข้าสู่นิพพาน” แต่ละคำมีความหมายต่าง ๆ ดังนี้

ลูกหมากลูกที่ 1 เรียกว่า สุขมุขขี	หมายถึง ความสุข
ลูกหมากลูกที่ 2 เรียกว่า สหลีชมชื่น	หมายถึง ความชื่นชมยินดี ความเจริญรุ่งเรือง
ลูกหมากลูกที่ 3 เรียกว่า ตื่นเมืองพรหม	หมายถึง เมื่อการตีม้อง ตีกลอง ทำให้รุกเทวดาทั้งหลายตื่นขึ้นมาแสดงความชื่นชมยินดี
ลูกหมากลูกที่ 4 เรียกว่า สมเสกสร้าง	หมายถึง สมใจ หรือภูมิใจในความสำเร็จ

ลูกหมากลูกที่ 5 เรียกว่า ม้างสังโฆ	หมายถึง ความอัปมงคล คือ ถ้ามีกลองใบนี้อยู่ในวัด จะทำให้พระ เณรในวัดเกิดการขัดใจกัน
ลูกหมากลูกที่ 6 เรียกว่า โพธิสัตว์	หมายถึง พระพุทธเจ้า หรือการให้ความเคารพและศรัทธาในพระพุทธเจ้า
ลูกหมากลูกที่ 7 เรียกว่า วัดพระเจ้า	หมายถึง วัดที่พระพุทธเจ้าอยู่จำวัด ก่อให้เกิดความสงบร่มเย็น
ลูกหมากลูกที่ 8 เรียกว่า เข้าสู่นิพพาน	หมายถึง การบรรลุ หรือการประสบความสำเร็จในการทำงาน

วิธีการนับลูกหมากกลองแอวตามความเชื่อดังกล่าว สล่ากลองมีวิธีนับจากลูกหมาก โดยยึดถือจำนวนของลูกหมากทั้งหมดเป็นชื่อลูกหมากของกลองแอวใบนั้น เช่น ลูกหมากมีจำนวน 8 อัน กลองแอวใบนั้นมีชื่อว่า “เข้าสู่นิพพาน” แต่ในกรณีที่กลองแอวใบนั้นมีจำนวนมากกว่า 8 อัน สล่ากลองใช้วิธีการนับเวียนลูกหมากลูกที่ 9 เป็นชื่อเดียวกันกับลูกหมากลูกที่ 1 คือ สุขมุขขี เรียงตามลำดับจนครบตามจำนวนตามความเชื่อเรื่องลูกหมาก สล่ากลองที่ยึดถือตามความเชื่อนี้นิยมทำกลองแอวให้มีลูกหมากที่มีจำนวนลูกหมากที่ตรงกับชื่อที่มีความหมายดี เป็นสิริมงคล โดยสล่ากลองไม่กลึงลูกหมากให้มีจำนวน 5 หรือ 13 อัน เมื่อนับตามวิธีการแล้วตรงกับชื่อ “ม้างสังโฆ” โดยถือว่าเป็นชื่อที่ไม่ดี เป็นอัปมงคล

จากการศึกษาข้อมูลภาคสนาม เมื่อนับจำนวนลูกหมากตามวิธีการดังกล่าว ไม่พบกลองแอวที่มีจำนวนลูกหมากตรงกับชื่อ “ม้างสังโฆ” อย่างไรก็ตามจากการวิเคราะห์ วิธีการนับจำนวนลูกหมาก และการเรียกชื่อกลองแอวจากจำนวนลูกหมาก ไม่ค่อยได้รับความนิยมในปัจจุบัน สล่ากลองแอวปัจจุบันส่วนใหญ่คำนึงถึงลักษณะภาพนอกของหุ่นกลองแอว และความสวยงามของกลองแอวมากกว่าการคำนึงถึงความเชื่อแบบดั้งเดิมดังเช่นอดีต

- รูแอว หรือรูท่อ คือ ส่วนที่เป็นรูกลวง ต่อจากไหกลอง หรือตรงส่วนของเอวกลอง มีขนาดต่าง ๆ ตามขนาดและเสียงของกลองแอว คือ

1. กลองแอวเสียงหน้อย มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง รูแอว 7 เซนติเมตร
2. กลองแอวเสียงกลาง มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง รูแอว 8 เซนติเมตร
3. กลองแอวเสียงใหญ่ มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง รูแอว 9 เซนติเมตร

การกำหนดขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางของรูแอวกลองดังกล่าว เป็นการตั้งไว้ก่อนเมื่อสล่ากลองทำกลองแอวเสร็จเรียบร้อยตามกระบวนการแล้ว ต้องทดลองตีกลองเพื่อทดสอบเสียงกลองแอวว่าได้เสียงดังกังวานหรือดังนานดังแรง มีลูกปลาย แสดงว่าไม่ต้องปรับหรือแก้ไขรูกลองแอว แต่ถ้าเสียงของกลองแอวไม่เป็นที่น่าพอใจสล่ากลองต้องแก้ไขตรงรูแอวกลอง เช่น ในกรณีที่รูท่อ

ยาวเกินไป เสียงกลองแอวจะเบา แต่เสียงดังไกล เมื่อรูท่อสั้นเสียงกลองจะดัง แต่ไม่มีลูกปลาย ทำให้สล่ากลองต้องปรับรูท่อ หรือปรับแต่งภายในไหกลอง ให้ได้เสียงกลองที่ดัง กังวาน มีลูกปลาย

- **รูก้นกลอง** คือ ส่วนของรูกลวงส่วนก้นกลอง ที่ต่อจากรูแอว ที่ค่อย ๆ บานออก คล้ายดอกลำโพง โดยที่สล่ากลองกำหนดขนาดของรูก้นกลองว่า "รูเข้าต้องเท่ากับรูออก" (พรชัย แก้วมา, สัมภาษณ์) หมายถึงขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางของเหงือกกลองต้องเท่ากับขนาดของเส้นผ่าศูนย์กลางของรูก้นกลอง จากการศึกษาพบว่า สล่ากลองให้ความสำคัญกับหลักการนี้มาก จากการศึกษาโดยการวัดขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางของเหงือกกลอง และเส้นผ่าศูนย์กลางของรูก้นกลอง พบว่ามีขนาดเท่ากัน พบค่าความคลาดเคลื่อนไม่เกิน 0.5 เซนติเมตร ซึ่งไม่มีผลต่อเสียงกลอง

- **จ่ากลอง** คือ ส่วนผสมของข้าวเหนียวบดกับขี้เถ้า ใช้สำหรับติดหน้ากลองเพื่อถ่วงหน้ากลองให้ได้เสียงดังกังวาน พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ (2542: สัมภาษณ์) กล่าวว่า "เมื่อติดจ่ากลองแล้วทำให้เสียงกลองมีลูกปลาย" จากการศึกษาพบว่า สล่ากลองมีการคิดค้นส่วนผสมสำหรับการทำจ่ากลองหลาย ๆ สูตรด้วยความพิถีพิถันเพื่อให้ได้เสียงกลองที่ดีที่สุด โดยเฉพาะการทำจ่ากลองสำหรับใช้ในการแข่งขันเสียงกลองแอว ดังรายละเอียดหน้า 116-118

- **หูหิ่งและคร่าวหูหิ่ง** คือ ห่วงเชือกสำหรับร้อยเชือกดึง หรือหนังดึงเพื่อยึดหน้ากลองให้หนังหน้ากลองตึง การเจาะรูหูหิ่ง และการร้อยคร่าวหูหิ่งต้องเจาะและร้อยตามจำนวนของเล็บช้าง

- **หนังชัก หรือเชือกชัก** คือ หนังวัวที่ตัดเป็นเส้น ใช้ร้อยดึงระหว่างคร่าวหูหิ่งกับเล็บช้าง ใช้สำหรับขึ้นหน้ากลองให้ตึง ปัจจุบันสล่ากลองเลือกใช้เชือกไนล่อนแทนหนังชัก เพราะว่าการหุ้มหน้ากลองสามารถทำได้ง่าย หน้ากลองไม่คลายตัวเร็ว และสะดวกในขั้นตอนการสาวเชือกชัก

- **เล็บช้าง** คือ ส่วนที่ใช้ยึดรั้งหนังดึง หรือเชือกดึงโดยใช้เหล็กเส้นขนาดสองหุนเป็นที่ยึดให้หน้ากลองตึง

การสร้างกลองแอว

การสร้างกลองแอวมีวัสดุ สำหรับการทำกลองแอว ดังนี้

- **ไม้เนื้อแข็ง** ใช้สำหรับทำหุ่นกลองแอว พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ (2542: สัมภาษณ์) กล่าวว่า "ไม้ที่นิยมนำมาทำหุ่นกลองแอว คือ ไม้ดู่เหลือง (ไม้ประดู่เหลือง) ไม้ดู่แดง (ไม้ประดู่แดง) และไม้เกล็ด (ไม้ชิงชัน) เนื่องจากไม้ดังกล่าวมีคุณสมบัติที่ดี คือแข็ง และเหนียว ทำให้หุ่นกลองคงรูปไม่หดตัว ได้กลองแอวเสียงดี" ปัจจุบันสล่ากลองนิยมทำกลองแอวขึ้นเพื่อใช้การแข่งขันกลองแอวมากขึ้น แต่เนื่องจากปัจจุบันไม้ประดู่เป็นไม้หวงห้ามประเภท ข. การตัดไม้นอกเขตสัมปทานถือว่าผิดกฎหมาย (ธีรพล วุฒิธีรพล, สัมภาษณ์) ทำให้ไม้ประดู่เป็นไม้หายาก ถ้าสล่ากลองอยากได้ไม้ประดู่มาทำกลองต้องสั่งซื้อจากบริษัทที่ทำการสัมปทานป่าไม้ ทำให้มีราคาแพง

จากการศึกษาพบว่าปัจจุบันสล่ากลองหันไปใช้ไม้เนื้ออ่อนอื่น ๆ แทน เช่น ไม้ขนุน ไม้ขี้เหล็ก ไม้ฉำฉา ฯลฯ แต่กลองแอวที่ทำจากไม้เนื้ออ่อนต่าง ๆ นี้เมื่อหุ่นกลองแห้งสนิทแล้วเนื้อไม้มีการหดตัว (ประมาณ 1 ปี) ทำให้เสียงกลองมีการเปลี่ยนแปลง เสียงกลองดังไม่ดีเหมือนตอนที่ทำเสร็จใหม่ ๆ สล่ากลองจึงนิยมใช้กลองแอวที่ใช้ไม้เนื้อแข็งในการทำหุ่นกลองมากกว่าไม้เนื้ออ่อน สำหรับกลองแอวที่ทำจากไม้เนื้ออ่อนนิยมใช้ตีบรรเลงในวงตึ่งโนงมากกว่าการเข้าร่วมประกวดเสียงกลองแอว

ไม้ประดู่เป็นไม้เนื้อแข็ง มีลำต้นขนาดใหญ่ ในสกุล Pterocarpus วงศ์ Lequminosae ไม้ประดู่ที่นิยมนำมาทำหุ่นกลองแอว คือ ไม้ประดู่แดง ชื่อทางพฤกษศาสตร์ คือ Phylliocarpus Septentrionalis Donn. Smith ในวงศ์ Lequminosae และไม้เกล็ด เป็นไม้เนื้อแข็ง ลำต้นใหญ่ เป็นชนิด Dalbergia Oliveri Gamble ในวงศ์ Lequminosae เนื้อไม้แน่น เหนียว มีน้ำหนักมาก (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน, 2525: 504)

การเลือกขนาดของไม้ต้องเลือกต้นที่มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางมากกว่าขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางหน้ากลองอย่างน้อย 5 นิ้ว ควรเป็นท่อนไม้ที่ตรง ไม่คดงอ ไม่มีตาไม้ หรือมีรอยแตกตามลายเนื้อไม้มากเกินไป

- หนังหน้ากลอง

หนังหน้ากลองสล่ากลองนิยมใช้หนังวัว แต่หนังสัตว์ที่สล่ากลองต้องการนำมาทำหน้ากลองแล้วได้เสียงกลองตามอุดมคติ กลองแอวเสียงดังกังวาน ดังยาว มีลูกปลาย คือ หนังเยือง หรือเลียงผา แต่เนื่องจากเลียงผาเป็นสัตว์ป่าคุ้มครอง ตามพระราชบัญญัติสัตว์ป่าสงวนแห่งชาติ การฆ่าหรือทำร้ายถือว่าผิดกฎหมาย สล่าทำกลองแอวจึงเลือกใช้หนังวัว โดยเลือกใช้หนังวัวตัวเมียมากกว่าตัวผู้ เพราะว่าวัวตัวผู้เป็นสัตว์สำหรับลากเกวียนถูกเฆี่ยนตีเป็นประจำทำให้หนังเป็นรอย เมื่อนำมาทำหน้ากลองทำให้หน้ากลองฉีกขาดได้ง่าย อีกทั้งหนังวัวตัวผู้มีความหนา แข็งกระด้าง ไม่ยืดหยุ่น เมื่อนำมาทำหน้ากลอง เสียงกลองไม่ดังกังวาน และไม่มีลูกปลาย

การเลือกหนังวัว สล่ากลองมีเกณฑ์ในการคัดเลือกหนังวัวแตกต่างกัน พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ (2542: สัมภาษณ์) เลือกหนังวัวตัวเมียสำหรับทำหน้ากลอง และควรเป็นวัวตัวเมียที่มีการตกลูกประมาณ 3 ครอก เนื่องจากหนังวัวในช่วงวัยนี้มีความหนาพอดี มีความยืดหยุ่น ทำให้ได้หนังหน้ากลองที่หุ้มหุ่นกลองแล้วเสียงดังกังวาน มีลูกปลาย สล่าพรชัย แก้วมา (2543: สัมภาษณ์) เลือกหนังวัวตัวเมียที่มีอายุมาก ๆ หรือตกลูกหลาย ๆ ครอก ยิ่งดี เนื่องจากหนังวัวมีการขยายตัวอย่างเต็มที่ มีความเหนียว ทนทาน สามารถใช้ได้นานไม่ขาดง่าย ได้เสียงกลองที่ดังกังวาน

- จ่ากลอง คือ วัสดุที่มีส่วนผสมหลักของข้าวเหนียวบดละเอียด หรือเส้นขนมจีนกับขี้เถ้าใช้ติดบนหน้ากลองเพื่อปรับแต่งเสียงกลองให้ได้เสียงที่ดังกังวานตามความต้องการ ในการบรรเลงวงตึ่งโนง และการแข่งขันกลองแอว สล่ากลองต้องให้ความสำคัญ และพิถีพิถันในทุก ๆ ขั้นตอน

ของการทำจ่ากลอง และการติดจ่ากลอง ดังรายละเอียดหน้า 114 โดยเฉพาะในการบรรเลงวงตึ่งโนง สล่ากลองต้องให้ความสำคัญในขั้นตอนการติดจ่ากลอง ในขณะที่ติดจ่ากลองต้องตีกลองทดสอบเสียงเป็นระยะ ๆ จนกว่าเสียงของกลองแอวตรงกับเสียงของ ฆ้องอุ้ย คือ เมื่อตีกลองแอวแล้วฆ้องอุ้ยเกิดการสั่นสะเทือนเกิดเสียงคราง ขึ้นมาเองโดยไม่ต้องตี ตามหลักการสั่นพ้องของเสียง

- **หนังชักหรือเชือกชัก** คือหนังวัวที่ตัดให้เป็นเส้น ใช้ขึงระหว่างคร่าวหูหิ่ง และเล็บช้าง เพื่อใช้ยึดหน้ากลอง และใช้ดึงเร่งเสียงให้หน้ากลองตึงอย่างสม่ำเสมอก่อนการติดจ่าหน้ากลองเพื่อให้ได้เสียงตามความต้องการ ปัจจุบันใช้เชือกไนล่อนแทนสายหนัง เพราะว่าสะดวกในขั้นตอนการขึ้นหน้ากลอง การดูแลรักษา และการควบคุมเสียงกลอง ใช้ได้ดีกว่าสายหนัง (ดำรงค์ ชัยเพ็ชร์, สัมภาษณ์)

อุปกรณ์ และเครื่องมือ

อุปกรณ์และเครื่องมือในการทำกลองแอวเป็นสิ่งที่สำคัญในการทำกลองแอว สล่ากลองมีการประดิษฐ์อุปกรณ์ และเครื่องมือต่าง ๆ เพื่อความสะดวกในขั้นตอนการสร้าง และการกลึงหุ่นกลองให้สวยงาม รวดเร็ว และได้สัดส่วน สล่ากลองเลือกใช้อุปกรณ์ และเครื่องมือที่แตกต่างกันไปตามความถนัด และเทคนิควิธีของแต่ละคน อุปกรณ์และเครื่องมือที่สำคัญ ดังนี้

- **เครื่องมือสำหรับการตกแต่งภายนอก**

1. ขวาน เป็นเครื่องมือสำคัญสำหรับการตกแต่งหุ่นกลองเป็นขั้นตอนแรก โดยสล่ากลองใช้ขวานซ้อม (ถาก) ท่อนไม้ที่เตรียมไว้ให้เป็นรูปหุ่นกลองอย่างหยาบ ๆ ก่อนการกลึง

2. แท่นกลึง เป็นสิ่งที่สำคัญมากในการทำกลองแอว เป็นอุปกรณ์ที่ใช้ตรึงยึดหุ่นกลองไว้สำหรับขั้นตอนในการเคี่ยน (กลึง) ให้หุ่นกลองเรียบได้สัดส่วนตามความต้องการในขั้นตอนต่อไป ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันสล่ากลองมีการพัฒนารูปแบบของแท่นกลึงหลายลักษณะ คือ

2.1 แท่นกลึงใช้แรงงานคนเหยียบ เป็นแท่นกลึงที่สล่ากลองนำหุ่นกลองที่ถากซ้อมแล้ว มาเจาะหุ่นกลองตรงตำแหน่งจุดศูนย์กลางของหน้ากลอง และก้นกลอง จากนั้นช่วยกันหมุนหุ่นกลองเข้าแท่นกลึงแล้วใช้เหล็กกล้ายาวประมาณ 30 เซนติเมตร สอดใส่รูที่เจาะไว้ให้หุ่นกลองลอยสูงขึ้นเหนือพื้นดินให้หมุนได้อย่างอิสระ ด้านบนทำราวไม้ผูกไว้สำหรับให้คนจับในขั้นตอนการกลึงกลอง ให้คนเหยียบจับตรงราวไม้เดินบนท่อนไม้หุ่นกลองให้หุ่นกลองหมุนได้อย่างอิสระตามแรงเหยียบแล้วสล่ากลองที่มีความชำนาญเริ่มลงมือในการเคี่ยนกลองโดยใช้เหล็กเคี่ยนกลอง กลึงหุ่นกลองให้ได้ขนาด และสัดส่วน

2.2 แท่นกลึงใช้เชือกดึง เป็นแท่นกลึงลักษณะเดียวกับแท่นกลึงใช้แรงงานคนเหยียบ คือ ใช้เชือกพันรอบหุ่นกลองแล้วใช้คนสองคนดึงให้หุ่นกลองหมุนไป-มาแล้วให้ สล่ากลองเป็นคนเคี่ยนให้ได้ตามสัดส่วน

2.3 แท่นกลึงแบบก๋ง เป็นแท่นกลึงลักษณะเดียวกันกับแท่นกลึงใช้แรงงานคนเหยียบ และใช้เชือกดึง แต่ใช้ไม้ไผ่ทั้งต้นผูกเชือกไนล่อนขนาดใหญ่กับปลายไม้ไผ่ทั้งสองด้าน โดยพันเชือกรอบหุ่นกลองก่อน แล้วทำการกลึงโดยใช้แรงงานคนช่วยกันดึงคนละข้างให้หุ่นกลองหมุนไปมาคล้ายกับการเลื่อยไม้

2.4 แท่นกลึงมอเตอร์ไฟฟ้า เป็นแท่นกลึงที่นิยมใช้กันในปัจจุบัน ในการกลึงหุ่นกลองโดยใช้แรงหมุนของมอเตอร์ไฟฟ้าในการหมุนหุ่นกลองทำให้สามารถควบคุมความเร็วได้อย่างสม่ำเสมอได้หุ่นกลองที่เรียบสวยงาม ได้สัดส่วน และประหยัดเวลา โดยมีกลไกในการหมุนหุ่นกลอง 2 แบบ คือ พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ (2542: สัมภาษณ์) ให้แกนเหล็กสามารถหมุนเคลื่อนที่ได้จับยึดหน้ากลองและก้นกลองเป็นแกนหมุน และ พระครูอินหวั่น ติกฺขวีโล และนายพรทิพย์เนียม (2543: สัมภาษณ์) ใช้สายพานมอเตอร์คล้องหุ่นกลองให้หมุนโดยใช้เหล็กกล้าติดกับแท่นกลึงสอดใส่หน้ากลองและก้นกลองที่เจาะไว้

3. เหล็กเคี่ยนกลอง หรือ **เหล็กกลึงกลอง** เป็นเครื่องมือที่ใช้สำหรับกลึงหุ่นกลองภายนอก สล่ากลองมักจะประดิษฐ์ขึ้นใช้เอง หรือจ้างร้านตีเหล็ก เครื่องมือส่วนมากทำจากเหล็กกล้า สล่าแต่ละคนใช้เหล็กเคี่ยนตามความถนัดของแต่ละคนซึ่งมีความแตกต่างกันไปทั้งขนาดและรูปร่างตามลักษณะการใช้งาน และความเหมาะสมในการกลึงแต่ละส่วน ดังนี้

3.1 เหล็กเคี่ยนปลายตัด เป็นเหล็กเคี่ยนที่ทำจากเหล็กกล้า มีลักษณะหัวตัดตรงคล้ายสิ่วเจาะไม้ มีด้ามต่อยาวประมาณ 1 เมตร หน้าคมเหล็กกว้าง 1 ซม. ก่อนการเคี่ยนทุกครั้งสล่ากลองต้องลับเหล็กเคี่ยนให้คมทำให้การกลึงง่าย และสะดวกมากขึ้น เหล็กเคี่ยนอันนี้ใช้กลึงส่วนไหกลอง และก้นกลอง ยกเว้นลูกหมาก

3.2 เหล็กเคี่ยนลูกหมาก เป็นเหล็กเคี่ยนที่มีลักษณะเป็นเขี้ยวสองข้าง ส่วนคมเหล็กโค้งเว้าเข้าด้านใน ใช้สำหรับการกลึงลูกหมาก และส่วนมุมโค้งนูนของกลองแอวทุกส่วน

3.3 เหล็กเคี่ยนปลายมน หรือปลายปากจิ้งจก ใช้สำหรับกลึงหุ่นกลองที่โค้งเว้าเข้าด้านในหุ่นกลอง เช่น เหงือกออง เป็นต้น

- เครื่องมือสำหรับตกแต่งภายในหุ่นกลอง

การตกแต่ง และขุดเจาะภายในหุ่นกลองต้องใช้แรงงานคนทั้งหมด และต้องใช้เครื่องมือต่าง ๆ หลายชนิด ดังนี้

1. สว่าน ใช้สำหรับเจาะหุ่นกลองตั้งแต่ปากไหกลองจนทะลุก้นกลอง มีหลายขนาด คือ 1 นิ้ว 1.5 นิ้ว และ 2 นิ้ว ทั้งสามขนาดมีด้ามยาวประมาณ 1.5 เมตร

2. เหล็กขวัก ใช้สำหรับขุดเนื้อไม้ภายในโล่งไห และโล่งก้นกลอง ให้ได้ขนาด และรูปทรง ต่อจากการเจาะหุ่นกลองด้วยสว่าน เหล็กขวักมีขนาดความยาว คือ 2-6 นิ้ว สล่ากลองเลือกใช้ตามลำดับ

3. กบไสไม้ต่อด้าม ใช้สำหรับไสด้านในของไหกลอง และก้นกลองให้เรียบ หลังจากใช้เหล็กขวักจนได้ขนาดภายในไหที่ต้องการ กบไสไม้มีขนาด 1.5 นิ้ว ด้ามยาว 1.5 เมตร

4. เหล็กหรือช้อนกวาดเศษไม้ ใช้สำหรับเขี่ยเศษไม้ในโล่งไหในขณะทำการขุดไหกลอง โดยเฉพาะในรูแอวกลอง สล่ากลองใช้ช้อนสังกะสีผูกติดกับเหล็ก หรือเอาเหล็กเส้นขนาด 2 หุน ดัดปลายให้โค้ง

- อุปกรณ์อื่น ๆ

1. เหล็กเส้น ใช้ยึดเชือกเร่งเสียงที่เล็บช้างกับรูหูหิ่ง ในขั้นตอนการขึ้นหน้ากลอง

2. สายกายเสาไฟฟ้า สำหรับทำไส้หู้หิ่งแบบเงี้ยว

3. กระดาษทราย ใช้สำหรับขัดหุ่นกลอง ทั้งภายใน และภายนอก หลังจากการกลึงหุ่นกลองเพื่อการทาแลคเกอร์ในขั้นตอนต่อไป

4. แลคเกอร์ ใช้สำหรับทาหุ่นกลองให้เงา ดูสวยงาม และช่วยรักษาเนื้อไม้

5. ตลับเมตร ใช้สำหรับวัดขนาดสัดส่วนต่าง ๆ ในกระบวนการทำกลองแอว

6. เขาควาย (Calipers) สำหรับวัดขนาดสัดส่วนภายในไหกลอง

7. เชือกบั๊ะตั๊ด (เชือกสี) ใช้สำหรับทำแนวเส้นเป็นแนว สำหรับการเจาะหุ่นกลอง

ขั้นตอนการสร้างกลองแอว

การสร้างกลองแอวมีขั้นตอน และวิธีการ ดังนี้

1. การซ้อม (ถาก)

การซ้อมเป็นการใช้ขวาน หรือมีดถากซ้อมท่อนไม้ให้ได้หุ่นกลองแบบหยาบ ๆ สำหรับการกลึงในขั้นตอนต่อไป ก่อนการถากซ้อมหุ่นกลองสล่ากลองต้องวัดขนาดของท่อนไม้ก่อนว่าสามารถทำกลองแอวเสียงอะไร หุ่นกลองยาวเท่าไร แล้วทำเส้นรอบวงทั้งด้านบน และด้านล่าง โดยให้มีขอบของเนื้อไม้ที่ถากออกประมาณ 10 นิ้ว ในการถากซ้อมหุ่นกลองสล่ากลองต้องใช้ความชำนาญ และประสบการณ์เพื่อไม่ให้หุ่นกลองเสียรูปทรง จากการสังเกตในขณะที่สล่ากลองถากซ้อมหุ่นกลองต้องมีสล่ากลองอย่างน้อยสองคน คือ ในขณะที่สล่าคนที่หนึ่งกำลังถากซ้อมท่อนไม้อยู่ สล่าคนที่สองต้องคอยเล็ง (มอง) ให้สล่าคนที่หนึ่งถากซ้อมให้ได้สัดส่วนไม่คดงอ หรือบิดเบี้ยวทำให้ยุ่งยากหรือเสียหายในขั้นตอนการกลึง (พร ทิพย์เนียม, สัมภาษณ์) เมื่อถากซ้อมเสร็จส

ล่าต้องช่วยกันนำหุ่นกลองขึ้นแท่นกลึงแล้วทดลองหมุนหุ่นกลองเพื่อทดสอบดูว่าหุ่นกลองมีการหมุนอย่างสม่ำเสมอหรือไม่เพื่อให้ขั้นตอนการกลึงทำได้ง่ายขึ้น

2. การกลึง

การกลึงเป็นขั้นตอนที่ทำให้ได้หุ่นกลองภายนอกที่สวยงาม ได้สัดส่วน หลังจากขั้นตอนการถากซ้อม ก่อนการติดตั้งหุ่นกลองกับแท่นกลึง สล่ากลองเตรียมการต่าง ๆ ดังนี้

2.1 การสร้างแท่นกลึง สล่ากลองมีการสร้างแท่นกลึงไว้ภายในบ้าน ตามรูปแบบที่ตนเองถนัด แท่นกลึงส่วนใหญ่เป็นแบบติดตั้งแบบถาวร และใช้มอเตอร์ไฟฟ้าสำหรับการหมุนหุ่นกลองที่ถากซ้อมแล้ว

2.2 การติดตั้งหุ่นกลอง ก่อนการกลึงสล่ากลองต้องช่วยกันกลิ้งหุ่นกลองที่ถากซ้อมแล้วให้เข้ามาอยู่ติดกับแท่นกลึง ปัจจุบันใช้รอกช่วยผ่อนแรงในการยก เมื่อหุ่นกลองได้ระดับสล่ากลองต้องยึดหุ่นกลองให้แน่น และแข็งแรงทั้งด้านบนและด้านล่าง พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ (2543: สัมภาษณ์) ใช้แท่นกลึงที่มีตัวยึดสามารถหมุนให้เลื่อนเข้า-ออกตามความยาวของท่อนไม้ และมีเกลียวสำหรับเลื่อนให้เดือยที่ยึดกับหุ่นกลองติดแน่นง่ายต่อการกลึง สำหรับ พระครูอินหวั่น ติกฺขวีโล และนายพร ทิพย์เนียม (2543: สัมภาษณ์) ใช้เหล็กกล้าสอดใส่หุ่นกลองที่เจาะเนื้อไม้เข้าไปประมาณ 12 นิ้ว แล้วใช้สายพานคล้องหุ่นกลอง จากนั้นทดลองหมุนหุ่นกลองให้หุ่นกลองสามารถหมุนได้อย่างอิสระ และได้ระดับสำหรับการกลึง

2.3 การกลึงกลอง ขั้นตอนนี้สล่ากลองต้องมีความชำนาญ และมีประสบการณ์ในการทำกลองแอวอย่างสูง ชาวล้านนาเรียกว่า “สล่าเก๊า” ซึ่งเป็นสล่าที่มีหน้าที่ในการควบคุมดูแลการปฏิบัติงานทุกขั้นตอน มีความสามารถในการใช้เครื่องมือต่าง ๆ ได้อย่างคล่องแคล่ว และชำนาญ จากการศึกษาพบว่าสล่ากลองมีขั้นตอนในการกลึงกลองที่คล้าย ๆ กัน ดังนี้

- การกลึงหุ่นกลอง ขั้นตอนแรกสล่ากลองใช้เหล็กเดี่ยนปลายแหลมกลึงให้หุ่นกลองเป็นร่องโดยแต่ละร่องห่างกันประมาณ 5-6 นิ้ว แล้วใช้ขวานถากเนื้อไม้ระหว่างร่องไม้ได้หุ่นกลองที่ค่อนข้างกลมแบบคร่าว ๆ ก่อน จากนั้นใช้เหล็กเดี่ยนปลายตัด กลึงให้หุ่นกลองเรียบเสมอกันเรื่อย ๆ จนให้ได้ขนาดตามความต้องการแล้วจึงทำการกลึงในส่วนรายละเอียดอื่น ๆ ต่อไป

- การกลึงไหกลอง ในการกลึงส่วนของไหกลองสล่ากลองเลือกใช้เหล็กเดี่ยนปากตัด กลึงเนื้อไม้ให้เรียบเสมอกันตามขนาด พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ (2542: สัมภาษณ์) กล่าวว่า เมื่อได้ท่อนไม้ยาว 2 เมตร หรือประมาณ 80 นิ้ว ต้องการทำกลองแอวเสียงใหญ่ ไหกลองขนาด 35 นิ้ว ก็ทำการกลึงส่วนของไหกลองให้ได้ขนาด 35 นิ้ว ส่วนที่เหลือทั้งหมดเป็นส่วนก้นกลอง ซึ่งกลองแอวที่ดูสวยงามส่วนก้นกลองต้องยาวกว่าส่วนไหกลอง เช่น ไหกลองยาว 35 นิ้ว ส่วนก้นกลองต้องมีความยาวประมาณ 38-40 นิ้ว เป็นต้น

- การกลึงก้นกลอง ส่วนของก้นกลองเป็นส่วนที่มีลูกหมากอยู่ สล่ากลองต้องมีการคิดและคำนวณก่อนว่าก้นกลองใบนี้ต้องกลึงลูกหมากกี่อันกลองแอวจึงดูสวยงาม สล่ากลองมักยึดหลักความสวยงามของกลองแอว และยึดถือตามความเชื่อในการตั้งชื่อของจำนวนลูกหมาก ในการกลึงส่วนที่เป็นผิวเรียบสล่ากลองใช้เหล็กเคี่ยนปลายตัดในการกลึง สำหรับการกลึงลูกหมากสล่ากลองใช้เหล็กเคี่ยนลูกหมากกลึงให้ลูกหมากกลมมนสวยงาม

- การกลึงส่วนโค้งเว้า เป็นขั้นตอนในการตกแต่งหุ่นกลองให้สวยงามได้รูปทรง เช่น ส่วนของบัวหงายหรือขันตุ้ม สล่ากลองใช้เหล็กเคี่ยนกลองปลายมนในการกลึงเนื้อไม้ ส่วนที่สำคัญคือ เหงือกกลองแบบเหงือกออง สล่ากลองส่วนใหญ่ทำการกลึงเหงือกอองเป็นขั้นตอนสุดท้ายโดยต้องใช้ความละเอียด และพิถีพิถันมากที่สุด เพราะว่าเหงือกอองมีผลต่อเสียงกลองมาก การกลึงต้องกลึงให้ได้ขนาดความลึกที่พอดีและขอบของเหงือกอองต้องคมและเรียบเสมอกัน ถ้าความลึก และขอบเหงือกอองไม่เรียบเสียงกลองจะไม่ดังกังวาน (พรชัย แก้วมา, สัมภาษณ์) จากการศึกษาเหงือกอองมีความลึกประมาณ 1-1.5 นิ้ว หนา 1.5 นิ้ว

3. การตกแต่งภายในไหกลอง

การตกแต่งภายใน เป็นขั้นตอนที่มีความสำคัญต่อจากการกลึงหุ่นกลอง สล่านำหุ่นกลองออกจากแท่นกลึงขึ้นวางบนก๊าง สำหรับการขุดเจาะภายในทั้งส่วนไหกลองและส่วนก้นกลอง ตามขั้นตอนดังนี้

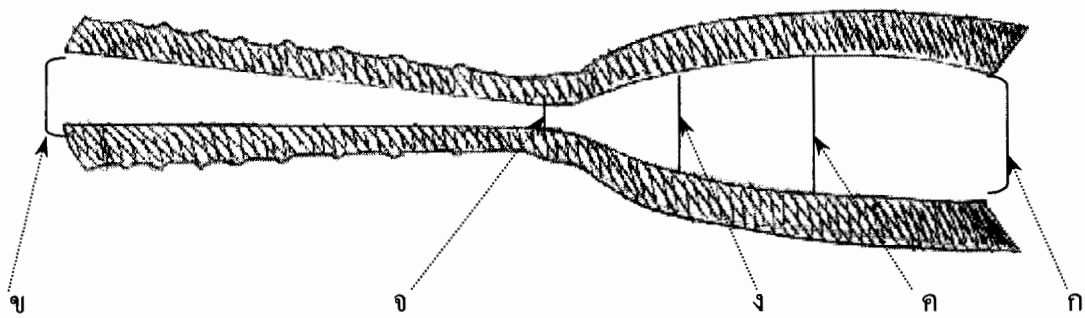
3.1 การเจาะรูแอว

การเจาะรูแอวเป็นขั้นตอนแรกก่อนการตกแต่งภายใน สล่ากลองต้องวัดหาตำแหน่งจุดศูนย์กลางของด้านหน้ากลอง และด้านก้นกลอง ทั้งแนวตั้งและแนวนอน รวมทั้งด้านบน และด้านล่างของหุ่นกลองโดยสล่ากลองใช้ “เชือกบ่ะตั๊ด” ทาบตรงตำแหน่งที่วัดไว้ดึงเชือกให้ตึงแล้วดีดเชือกให้สีของเชือกติดหุ่นกลอง เมื่อได้ตำแหน่งจุดศูนย์กลางแล้วเริ่มใช้สว่านขนาด 1 นิ้ว เจาะหุ่นกลอง ในขณะทำการเจาะสล่ากลองต้องมีผู้ช่วยอีกคนหนึ่งสำหรับเล็งให้แนวของสว่านตรงกับแนวสีของเชือกบ่ะตั๊ดที่ดีดไว้ทั้งแนวตั้งและแนวนอนเพื่อให้รูแอวกลองตรง และได้สัดส่วนดีที่สุด เมื่อการเจาะสุดความยาวของดอกสว่านแล้วกลับด้านเจาะอีกด้านหนึ่งโดยใช้วิธีการเดียวกัน จากนั้นใช้สว่านขนาด 1.5 นิ้ว เจาะตามรูเดิมจนทะลุแล้วใช้เหล็กสว่านใบข้าวขนาด 2 นิ้ว เจาะคว้านจนทะลุเช่นเดียวกัน ต่อจากนั้นสล่ากลองจึงใช้เหล็กขุดภายในแบบต่าง ๆ ให้ภายในไหกลองและก้นกลองเรียบเสมอกันตามขนาดที่กำหนด (ดำรงค์ ชัยเพ็ชร์, สัมภาษณ์)

3.2 การขุดภายใน

หลังจากการเจาะหุ่นกลองแอวจนทะลุแล้ว สล่ากลองต้องใช้เหล็กขุดภายในไหกลองให้ได้สัดส่วน โดยสล่ากลองทำการขุดโล่งไหกลองเป็นอันดับแรก เนื่องจากไหกลองเป็นส่วนสำคัญในการเกิดเสียง พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ (2542: สัมภาษณ์) ได้ขุดภายในไหกลองโดยการวัดจากขอบเหงือกกลองลงไปหารูแอวกลองทุก ๆ 15 เซนติเมตร โดยปรับลดขนาดสัดส่วนเส้นผ่าศูนย์กลางลงครั้งละ 0.5 นิ้ว ให้ไหกลองมีขนาดสัดส่วนภายในสอดคล้องสัมพันธ์กัน ดังภาพที่ 16

ภาพที่ 18 สัดส่วนภายในไหกลองแอว



จากขนาดสัดส่วนดังกล่าว ใช้กับกลองแอวทุก ๆ เสียง โดยสามารถอธิบายความสัมพันธ์ต่าง ๆ ดังนี้

- ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางด้านในของขอบเหงือกกลอง (ก) ต้องมีขนาดเท่ากับเส้นผ่าศูนย์กลางของรูก้นกลอง (ข)
- ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางภายในตรงกลางไหกลอง (ค) ต้องมีความยาวเป็น 2 เท่าของขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางของส่วน 1/4 ของไหกลอง (ง)
- ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางของส่วน 1/4 ของไหกลอง (ง) ต้องมีความยาวเป็น 2 เท่าของรูแอว (จ)

เมื่อสล่ากลองขุดภายในโล่งไหแล้ว สล่าต้องทำการขุดภายในด้านก้นกลองให้มีลักษณะบานออกคล้ายดอกลำโพง เนื้อไม้ต้องเรียบตรงเสมอกันทั้งหมด และที่สำคัญคือขนาดของเส้นผ่าศูนย์กลางของรูก้นกลองต้องเท่ากับเส้นผ่าศูนย์กลางของเหงือกกลอง ดังที่สล่ากล่าวว่า “รูเข้าต้องเท่ากับรูออก” (พร ทิพย์เนียม, สัมภาษณ์)

4. การตกแต่งภายนอก

เมื่อการตกแต่งภายในเรียบร้อยแล้วสล่ากลองต้องตกแต่งภายนอกให้หุ่นกลองดูสวยงามและช่วยรักษาเนื้อไม้ สล่ากลองใช้กระดาษขัดหุ่นกลองให้เรียบสวยงามแล้วใช้แลคเกอร์ทาหุ่นกลองซึ่งส่วนใหญ่ใช้สีไม้ที่ดูเป็นธรรมชาติของเนื้อไม้โดยเฉพาะไม้คู่ (ประคู่) และไม้ชิงชันที่มีลายไม้สวยงาม สล่ากลองมักทาสีในวันที่มีแสงแดดจัด ๆ ทำให้สีของแลคเกอร์แห้งเร็วและเงางาม

5. การขึ้นหน้ากลอง

หนังหน้ากลองเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่ทำให้ได้กลองแอวเสียงดี โดยสล่ากลองมีวิธีการคัดเลือกหนังกลอง และกระบวนการเตรียมหนังกลองต่าง ๆ เป็นขั้นตอนที่ทำให้ได้กลองแอวที่สมบูรณ์ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

5.1 การเลือกหนังหน้ากลอง

หนังกลองที่ทำให้ได้เสียงกลองที่เป็นเสียงในอุดมคติของสล่ากลองคือ "หนังเยือง" (เลียงผา) เนื่องจากหนังของเลียงผามีความบาง เหนียว และผิวเรียบเสมอกัน ทำให้มีความยืดหยุ่นดี เมื่อนำมาทำหน้ากลองมีเสียงดังกังวาน (ดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ และพระครูอินหวั่น ติกฺขวีโล, สัมภาษณ์) แต่เนื่องจากเลียงผาเป็นสัตว์ป่าคุ้มครองตามพระราชบัญญัติสัตว์ป่าสงวนแห่งชาติ สล่ากลองจึงเลือกใช้หนังวัวสำหรับทำหน้ากลองแอวแทนหนังเลียงผา

การเลือกหนังหน้ากลองสล่ากลองเลือกใช้หนังวัวตัวเมียมากกว่าหนังวัวตัวผู้ เนื่องจากหนังวัวตัวผู้มีความหนาและแข็งกระด้าง เมื่อนำมาทำหนังกลองแล้วเสียงไม่ดังกังวาน อีกทั้งวัวตัวผู้ชาวบ้านมักใช้ลากเกวียนในการขนส่งสินค้าหรือการเดินทาง วัวตัวผู้จึงมักถูกเฆี่ยนตีเป็นประจำทำให้หนังเป็นรอย เมื่อนำมาทำหน้ากลองทำให้หนังขาดตรงรอยที่ถูกเฆี่ยนตี (พร ทิพย์เนียม, 2543: สัมภาษณ์) สล่ากลองจึงนิยมใช้หนังวัวตัวเมียมากกว่าวัวตัวผู้

จากการศึกษาสล่ากลองมีเกณฑ์ในการเลือกหนังวัวที่แตกต่างกัน คือ พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ (2542: สัมภาษณ์) สล่ากลองในเขตอำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ เลือกใช้หนังวัวตัวเมียที่มีการตกลูกหรือตั้งท้องมาแล้วประมาณ 3-4 ครอก เพราะว่าหนังมีการยืดตัวที่พอดี ความหนา-บางพอดี มีความยืดหยุ่น เมื่อนำมาขึงหน้ากลองไม่ขาดง่ายเหมือนวัวที่มีอายุน้อย ๆ หรือหนังแข็งกระด้างและไม่ยืดหยุ่นของวัวที่อายุมาก ๆ แต่นายพรชัย แก้วมา (2543: สัมภาษณ์) สล่ากลองบ้านแม่ย่อยหลวง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่ เลือกใช้หนังวัวตัวเมียที่ยิ่งแก่ยิ่งดี หรือวัวที่ผ่านการมีลูกจำนวนหลายครอกยิ่งดี เพราะว่าวัวแก่ ๆ หนังมีการยืดขยายมาก มีความเหนียว ไม่ขาดง่าย สามารถขึ้นหน้ากลองได้อย่างเต็มที่

การเลือกหนังวัวสำหรับการนำมาทำหน้ากลองในอดีต สล่ากลองต้องสืบประวัติของวัวจากชาวบ้านที่เลี้ยงวัวแล้วสั่งจองหนังวัวเมื่อชาวบ้านจะฆ่าวัว ทำให้สล่าได้หนังของแม่วัวตรงตามความต้องการ แต่ปัจจุบันการเลือกหนังหน้ากลองสล่ากลองต้องไปหาซื้อจากโรงฆ่าสัตว์ที่ไม่สามารถเลือกหนังตามความต้องการหรือสามารถระบุประวัติของวัวได้ สล่ากลองต้องนำมาปรับหรือขูดให้หนังบางเสมอกันตามความต้องการ ซึ่งบางครั้งสล่ากลองได้หนังกลองที่ดีทำให้ได้กลองแอวเสียงดี แต่บางครั้งได้หนังวัวที่ไม่พอดีสล่าต้องหาหนังวัวผืนใหม่มาทำหน้ากลองแล้วทดลองตีเพื่อปรับแก้เพื่อให้ได้เสียงกลองตามความต้องการ

5.2 การเตรียมหนังหน้ากลอง

การเตรียมหนังสล่ากลองมีขั้นตอนต่างๆ ดังนี้

- **การตากหนัง** ก่อนการตากหนังวัวสล่ากลองต้องทำความสะอาดหนังวัวโดยการเลาะเอาเศษเนื้อ และเศษมันที่ติดกับหนังให้หมด ล้างน้ำทำความสะอาดแล้วนำไปขึงกับไม้ระแนงตากแดดจัดประมาณ 2-3 วัน

- **การตัดหนัง** เมื่อตากหนังวัวแห้งสนิทแล้วสล่ากลองต้องวัดขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางของหุ่นกลอง โดยการนำหุ่นกลองมาตั้งคว่ำหน้าบนแผ่นหนังแล้วใช้สีเมจิกขีดเส้นรอบวงของหน้ากลอง เมื่อได้หน้ากลองตามต้องการแล้วสล่ากลองต้องขีดเส้นรอบวงสำหรับการตัดหนังโดยเผื่อขนาดให้มากกว่าขนาดหน้ากลองด้านละ 2 นิ้ว เช่น หน้ากลองขนาด 14 นิ้ว สล่ากลองต้องขีดเส้นรอบวงให้หนังมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 18 นิ้ว เป็นต้น จากการศึกษาพบว่า ปัจจุบันสล่ากลองได้ตัดไม้อัดขนาดต่าง ๆ เป็นแบบสำหรับขีดเส้นเพื่อตัดหนังหน้ากลอง

- **การแช่หนัง** เป็นวิธีการที่ทำให้หนังวัวอ่อนตัว สล่ากลองต้องนำหนังแช่น้ำหลังจากการเจาะรูหูหิ่ง ประมาณ 1-2 วันจนหนังกลองอ่อนนิ่มขึ้นอยู่กับความหนาของหนังกลอง แล้วนำมาขึงกับขอบวงล้อรถจักรยานด้วยเชือกไนล่อน ดึงให้หนังขยายตัวทุกด้าน

- **การเจาะรูหูหิ่ง** หูหิ่ง เป็นห่วงเชือกสำหรับร้อยเชือกชักเพื่อยึดดึงหน้ากลองให้หน้ากลองตึงอย่างสม่ำเสมอ การเจาะรูหูหิ่งสล่ากลองเจาะรูหูหิ่งตามจำนวนของเล็บช้าง คือได้จากการคำนวนช่องของเล็บช้าง เช่น กลองแอวใบหนึ่งมีเล็บช้าง 15 ช่อง รูหูหิ่งต้องถักร้อยให้มีคร่าวหูหิ่งจำนวน 30 ห่วง ต้องทำการเจาะรูหูหิ่ง 30 รู ในลักษณะเป็นคู่ สล่ากลองนิยมทำหูหิ่งแบบเงี้ยว คือการพับหนังใส่ไส้เพื่อความทนทาน สามารถขึ้นหน้ากลองได้อย่างเต็มที่ เมื่อสล่าเจาะรูหูหิ่งแล้วต้องนำหนังหน้ากลองแช่น้ำอีกครั้งหนึ่ง และนำมาขึงกับวงล้อจักรยาน (พร ทิพย์เนียม, สัมภาษณ์)

- **การขึงตากหนังกลอง** เมื่อเจาะรูหูหิ่งแล้วสล่ากลองต้องนำหนังมาแช่น้ำให้อ่อนแล้วนำมาขึงตากไว้กับขอบล้อรถจักรยานอีกครั้ง โดยต้องสาวเชือกให้ตึงเพื่อให้หนังขยายตัวมากที่สุด เมื่อหนังแห้งและยืดขยายตามกระบวนการแล้วสล่ากลองนำหนังมาขูดด้านล่างของหน้ากลองในขั้นตอนต่อไป

ภาพที่ 19 การขึงตากหนังกลอง

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี วันที่ 28 เม.ย. 2542

- **การขูดหน้ากลอง** การขูดหน้ากลองด้านล่างให้บางเสมอกัน สล่าใช้มีดขูดระหว่างที่ขูดสล่าใช้หัวแม่มือดุนหนังด้านล่างตรวจสอบว่าหนังจุดไหนหนาหรือบาง สล่าต้องขูดให้หนังกลองบางเรียบเสมอกันทั้งหน้า พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ (2542: สัมภาษณ์) กล่าวว่า ถ้าหนังหนาเกินไปเสียงจะไม่ดังแต่ถ้าหนังบางเกินไปจะทำให้หนังกลองแตกง่าย เมื่อขูดหนังหน้ากลองจนพอดีแล้วสล่ากลองต้องขูดขนที่ติดหนังด้านหน้ากลองออก วิธีการขูดขนที่ติดหน้ากลองให้หลุดออกโดยง่ายนั้น พระครูอินหวั่น ติกฺขวีโล (2543: สัมภาษณ์) แนะนำให้ใช้ขี้เถ้าชุบน้ำทาหน้ากลองทิ้งไว้ให้แห้งประมาณ 30 นาที เมื่อขี้เถ้าแห้งแล้วใช้ช้อนหรือมีดขูดขนหน้ากลองออก ขี้เถ้าทำให้ขนหลุดออกง่ายกว่าการขูดโดยไม่ใช้ขี้เถ้าทา จากนั้นนำหนังไปแช่น้ำอีกครั้งให้หนังอ่อนตัวเพื่อถักหูหิ่งในขั้นตอนต่อไป

ภาพที่ 20 พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ กำลังขูดหนังหน้ากลอง

ภาพโดยนิรันดร์ ภักดี วันที่ 1 พ.ย. 2542

- **การถักหูหิ่ง** การถักหูหิ่งมีหลายวิธีขึ้นอยู่กับความถนัดและความต้องการถักให้เป็นลวดลายต่าง ๆ ก่อนการถักสล่ากลองต้องแช่หน้ากลองให้อ่อนตัว และช่วงเวลาดังกล่าวสล่ากลองต้องจัดทำไส้หูหิ่งก่อน เพื่อให้หน้ากลองสามารถรับแรงดึงได้อย่างเต็มที่สล่ากลองเลือกใช้วัสดุต่างกันคือ พระครูอินหวั่น ติกฺขวีโลและนายพร ทิพย์เนียม (2543: สัมภาษณ์) สล่ากลองวัดบุปผาราม อำเภอสารภี และบ้านแม่ย่อยหลวง อำเภอสันทราย เลือกใช้หวายซึ่งใช้มาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ (2542: สัมภาษณ์) กล่าวว่าแต่ก่อนใช้หวายทำไส้เช่นเดียวกันแต่เนื่องจากปัจจุบันหวายหายาก และเมื่อดึงเชือกดึงแล้วทำให้ขอบหนังหน้ากลองหย่อนตามแรงดึงดูไม่สวย และไม่สามารถดึงหน้ากลองได้มาก ดังนั้นจึงเลือกใช้สายกายเสาไฟฟ้าที่แข็งเหนียว และทนทาน โดยได้ประสบการณ์จากการเป็นพนักงานการไฟฟ้าส่วนภูมิภาค ทำให้เวลาดึงหน้ากลองสามารถดึงได้อย่างเต็มที่

จากการศึกษาพบว่า สล่ากลองนิยมทำหูหิ่งแบบเงี้ยว คือหูหิ่งแบบมีไส้จากการพับหนังสองชั้น พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ (2542: สัมภาษณ์) มีวิธีการถักหูหิ่ง ดังนี้

- **รูปแบบที่ 1** จำนวนรูหูหิ่งเป็นเลขคี่ หรือเลขคู่ก็ได้ วิธีการถักคือ นำเชือกไนล่อนที่เตรียมไว้สอดเข้ารูที่หนึ่งจากด้านนอกเข้าด้านใน แล้วสอดปลายเชือกออกรูที่สาม สอดเชือกวกกลับไปรูที่สองสอดปลายเชือกเข้าแล้วให้ปลายเชือกออกในรูที่สี่ วกกลับไปรูที่สามอีกครั้ง โดยที่เชือกที่สอดเข้ารูที่สามต้องเกี่ยวกับเชือกที่สอดย้อนไปรูที่สองหรือต้องสอดเข้าด้านหลังของเชือกที่สอดเข้าก่อน ทำการถักเช่นนี้ไปเรื่อย ๆ จนครบทุกรูเป็นหูหิ่งและคร่าวหูหิ่งที่สมบูรณ์ตลอดหน้ากลองทั้งหมด

- **รูปแบบที่ 2** เป็นหูหิ่งแบบเงี้ยวอีกรูปแบบหนึ่ง โดยการเจาะรูหูหิ่งรูปแบบนี้ต้องให้มีจำนวนคี่ สล่ากลองมีวิธีการถักแบบเว้นรูหูหิ่ง 2 รู คือ ขั้นตอนแรกสอดเชือกเข้าที่รูที่หนึ่ง ข้ามรูที่ 2-3 สอดเชือกออกรูที่ 4 สอดเข้าต่อรูที่ 5 ข้ามรูที่ 6-7 สอดออกรูที่ 8 สอดเข้ารูที่ 9 กระทำอย่างนี้เรื่อย ๆ ให้ครบรอบจำนวน 4 รอบ (ดำรงค์ ชัยเพ็ชร์, สัมภาษณ์)

- **รูปแบบที่ 3** คล้ายกับรูปแบบที่ 2 แต่การเว้นเพียง 1 รู และใช้เชือกไนล่อนสองเส้นระหว่างการถัก วิธีการถักรูปแบบนี้ คือ สอดเชือกเข้าที่รูหูหิ่งที่ 1 ข้ามรูที่ 2 สอดปลายเชือกออกรูที่ 3 สอดเข้ารูที่ 4 เว้นรูที่ 5 สอดออกรูที่ 6 วนต่อกันไปเรื่อย ๆ จนครบโดยทำการหมุนถักจำนวน 3 รอบ (ดำรงค์ ชัยเพ็ชร์, สัมภาษณ์)

6. การหุ้มหน้ากลอง

การหุ้มหน้ากลองเป็นขั้นตอนสุดท้ายที่ทำให้กลองแอวเป็นกลองที่สมบูรณ์ เมื่อถักหูหิ่งแล้วสล่ากลองนำหนังหน้ากลองสวมปากไหกลองสาวเชือกเพื่อยึดดึงหน้ากลอง โดยใช้เชือกไนล่อนขนาดต่าง ๆ คือ กลองแอวเสียงกลางใช้ขนาด 6 มิลลิเมตร กลองแอวเสียงใหญ่ใช้ขนาด 7-8 มิลลิเมตร (ดำรงค์ ชัยเพ็ชร์, สัมภาษณ์)

การสาวเชือกเริ่มจากการผูกเชือกกับหูหิ่งแล้วดึงปลายเชือกลงมาสอดเข้าช่องระหว่างเล็บช้างที่ใช้เหล็กเส้นขนาด 2 หุนสำหรับยึด สล่ากลองสอดตรงหูหิ่งห่วงละ 1 ครั้ง ตรงเล็บช้างช่องละ 2 ครั้ง จากการศึกษาพบว่าสล่ากลองสอดเชือกลงสำหรับดึงหน้ากลองที่คร่าวหูหิ่ง และสอดขึ้นตรงเล็บช้าง กระทำเช่นนี้จนรอบไหกลองทั้งหมด สุดท้ายสล่ากลองต้องดึงเชือกทั้งหมดเพื่อให้หน้ากลองตึงเสมอกันแล้วติดจ่าหน้ากลองเพื่อทดสอบเสียงกลอง

7. การทำจ่ากลอง และการติดจ่ากลอง

จ่ากลอง เป็นวัสดุที่ทำจากที่ทำจากข้าวเหนียวผสมกับขี้เถ้าใช้สำหรับติดหน้ากลองเพื่อให้เสียงกลองดังกังวาน และดังยาว จ่ากลองใช้ติดหน้ากลองเพื่อตั้งเสียงกลองแอวให้ตรงกับฆ้องอุ้ยในการบรรเลงวงตึ่งโนง และให้เสียงกลองดังกังวานมีลูกปลาย หรือ “ออกส้น” สำหรับการแข่งขันเสียงกลองแอว (ดำรงค์ ชัยเพ็ชร์, สัมภาษณ์)

จากการศึกษาพบว่า สล่ากลองมีขั้นตอนและสูตรในการทำจ่ากลองหลายสูตร เช่น พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ (2542: สัมภาษณ์) มีวิธีการทำจ่ากลอง คือ ใช้ข้าวเหนียวบดแช่น้ำให้ข้าวเหนียวแตกตัวแล้วนำมาตำให้ละเอียด ผสมกับขี้เถ้าไม้ลำไย หรือไม้แก่นต่าง ๆ โดยใช้เฉพาะส่วนที่เป็นแก่นเนื้อไม้ ไม่ใช้เปลือกไม้เผารวมด้วยเนื่องจากทำให้ขี้เถ้ากัดมือคือมีฤทธิ์เป็นด่างมากเกินไป สัดส่วนในการผสมจ่ากลอง ขั้นตอนแรก ใช้ข้าวเหนียวบดละเอียด 1 ส่วนผสมกับขี้เถ้าที่ร่อนละเอียด 4 ส่วน ผสมคลุกเคล้าจนเป็นเนื้อเดียวกัน ทดลองบีบดูความนิ่มความแข็ง โดยคนสมัยก่อนใช้วิธีการ **“จับติ่งหู”** คือต้องให้ส่วนผสมของจ่ากลองมีความนิ่มใกล้เคียงกับติ่งหูของคน ถ้าจ่า

กลองแข็งเกินไปให้เติมข้าวเหนียวบด ถ้าจ่ากลองอ่อนไปให้เติมขี้เถ้า ทำการคลุกเคล้าจนได้ที่ สามารถเก็บไว้ใช้ได้หลายครั้ง

ภาพที่ 21 พ่อเลาแก้ว พิมสาร กำลังผสมจ่ากลอง

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี วันที่ 18 เม.ย. 2543

สล่าพรชัย แก้วมา (2543: สัมภาษณ์) มีวิธีการทำจ่ากลอง คือ ใช้ขนมจีนผสมกับขี้เถ้าจากไม้เนื้อแข็งหรือจากแก่นเนื้อไม้ต่าง ๆ เช่น ไม้ลำไย ไม้ลิ้นจี่ ฯลฯ โดยต้องเป็นขี้เถ้าที่ต้องทำการสุมไฟแยกต่างหากโดยเฉพาะ ไม่ใช้ขี้เถ้าจากเตาไฟสำหรับหุงต้มอาหาร เพราะว่าขี้เถ้าจากเตาไฟสำหรับหุงต้มอาหารอาจจะมีน้ำมันหรือวัสดุอื่น ๆ ผสมอยู่ทำให้จ่าไม่ติดหน้ากลอง ขั้นตอนการผสมสล่าพรชัยทำการร่อนขี้เถ้าใช้เฉพาะขี้เถ้าที่ละเอียดบีบผสมกับขนมจีนให้ได้เป็นเนื้อเดียวกัน ทำการบีบตรวจสอบความนิ่มความแข็งโดยการ “จับติ่งหู” ถ้าจ่ากลองแข็งเกินไปทำการเพิ่มขนมจีน ถ้าจ่ากลองอ่อนไปเพิ่มขี้เถ้าจนได้จ่ากลองที่นิ่มพอดี เก็บใส่ถุงพลาสติกเพื่อใช้ติดหน้ากลองในการบรรเลงวงตึ่งโนง และการแข่งขันกลองแอว

การติดจ่ากลอง กลองแอวเมื่อติดจ่ากลองแล้วทำให้กลองมีเสียงที่ดังกังวาน พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ (2542: สัมภาษณ์) กล่าวว่า การติดจ่ากลองทำให้กลองแอวมีเสียงลูกปลาย คือ ดังไกล และดังยาว จากการศึกษาพบว่า สล่ากลองมีวิธีการติดจ่ากลองที่เหมือนกัน คือ ติดจ่ากลองเป็นรูปวงกลมตามลักษณะของหน้ากลอง ให้มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 4-5 นิ้ว ขั้นตอนแรกสล่ากลองปั้นจ่ากลองให้เป็นก้อนกลม ๆ แล้วใช้มือคลึงจ่ากลองวนตามเข็มนาฬิกาให้จ่ากลองติดกับหน้ากลองเป็นแผ่นบาง ๆ ก่อน จากนั้นค่อย ๆ เอาจ่ากลองติดที่ละน้อยกดด้วยหัวแม่มือให้จ่าติดกับหน้ากลองบริเวณที่คลึงมือไว้ในตอนแรก ในขณะติดจ่ากลองต้องตีหน้ากลองตรงจ่ากลองเพื่อให้จ่าติดแน่นและไม่ให้จ่ากลองมีโพรงอากาศ ลักษณะการติดจ่ากลองต้องให้ขอบด้านข้างนูน

ให้จ่ากลอง เว้าและบางตรงกลางหน้ากลองที่ตรงกับรูเอวกลอง เมื่อติดจ่ากลองจนได้เสียงตามความต้องการแล้วสล่ากลองใช้ผ้าชุบน้ำบิดหมาด ๆ คลุมหน้ากลองไว้เพื่อไม่ให้จ่ากลอง และหน้ากลองแห้งเตรียมพร้อมสำหรับการตีบรรเลงหรือการตีเพื่อแข่งขันกลองแอว เมื่อทำการแข่งขันหมดรอบสล่ากลองทำการขูดจ่ากลองออกทันที ถ้าได้เข้ารอบต่อไป สล่ากลองทำการติดจ่าหน้ากลองใหม่ ก่อนการแข่งขันอย่างน้อย 10 –20 นาที

การติดจ่าหน้ากลองแต่ละครั้งใช้จำนวนมากน้อยแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับหน้ากลองเป็นสำคัญ คือ ในกรณีที่หน้ากลองตึงต้องติดจ่าหน้ากลองเพิ่มขึ้นกว่าปกติโดยสล่าทำการติดเพิ่มตรงกลางจ่าหน้ากลองให้หนามากขึ้น แต่ถ้าเสียงกลองยังไม่ดังกังวานต้องขยายขนาดของเส้นผ่าศูนย์กลางของจ่ากลองให้กว้างกว่าเดิม ในกรณีที่หน้ากลองหย่อนสล่าต้องลดจำนวนการติดจ่าหน้ากลองลง แต่ถ้าเสียงกลองยังไม่ดังกังวานต้องทำการขูดจ่าหน้ากลองตรงกลางของจ่าให้บางกว่าเดิม ในกรณีที่จ่ากลองไม่ติดหน้ากลองหรือสล่าต้องการให้จ่ากลองติดหน้ากลองไม่หลุดง่าย สล่าพรชัย แก้วมา (2543: สัมภาษณ์) กล่าวว่า ต้องใช้ใบพลูเช็ดหน้ากลองตรงบริเวณที่จะติดจ่ากลอง แต่ถ้าเช็ดแล้วจ่ากลองยังติดไม่ค่อยดีหรือไม่ติดแสดงว่าจ่ากลองมีส่วนผสมที่ไม่ดี อาจจะมีน้ำมันหรือวัสดุอื่น ๆ ที่ทำให้หน้ากลองลื่น พ่อตุ้ย บุญปา (2542: สัมภาษณ์) กล่าวว่า ถ้าทำการติดจ่ากลองแล้วจ่าไม่ติดต้องใช้ใบข่อย หรือยางกล้วยเช็ดหน้ากลอง และตำแหน่งในการติดจ่าใช้ฝ่ามือทั้งซ้าย-ขวาทาบบริเวณขอบกลองทั้งสองด้านบริเวณที่เหลือใช้ติดจ่ากลอง

จากการศึกษาพบว่า การติดจ่ากลองมีความสำคัญต่อเสียงของกลองแอวโดยตรง เมื่อติดจ่ากลองแล้วทดลองตีปรากฏว่าเสียงกลองห้วนสั้นต้องเอาจ่ากลองออก แต่ถ้าเสียงบางไม่หนักแน่นต้องเพิ่มจ่ากลอง ในกรณีการสร้างกลองแอวใหม่เมื่อติดจ่าแล้วตีทดสอบ และทำการปรับเปลี่ยนทุกอย่างแล้วเสียงกลองไม่ดังกังวาน สล่ากลองอาจจะต้องทำการเปลี่ยนหนังหน้ากลองหรือต้องแก้ไขภายในไหกลอง บางครั้งกลองบางใบมีการทดลองปรับเปลี่ยนจ่ากลอง หนังกลอง และทำการตกแต่งภายในไหกลองหลาย ๆ ครั้งเพื่อให้ได้เสียงที่ดังกังวานตามความต้องการ กลองแอวบางใบอาจทำการปรับแก้ร่วม 10 ครั้ง (ดำรงค์ ชัยเพ็ชร์, สัมภาษณ์)

ภาพที่ 22 พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ ติดจ่ากลอง ก่อนการประกวดวงตึ่งโนง

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี วันที่ 12 เม.ย. 2542

8. การตีกลองแอว

การตีกลองเพื่อให้ได้เสียงที่ดัง กังวาน ตามหลักสวนศาสตร์เครื่องดนตรีประเภทกลอง ตำแหน่งที่หนังสั่นสะเทือนน้อยที่สุด (Node) อยู่ตรงขอบของหนังกลอง และจุดที่เกิดการสั่นสะเทือนมากที่สุด (Loop) อยู่ตรงกลางหนังกลอง ด้วยเหตุนี้มือกลองจึงไม่ตีกลองตรงกลางหน้ากลอง แต่จะตีที่บริเวณระหว่างขอบหน้ากลอง และจุดกึ่งกลางหน้ากลอง หากต้องการเสียงที่ดังกังวาน เมื่อตีหน้ากลองทำให้หน้ากลองมีการสั่นสะเทือน ทำให้มีการสั่นสะเทือนของโอเวอร์โทนทุกตัวพร้อมกัน ซึ่งขึ้นอยู่ว่าจะกระตุ้น หรือตีตรงตำแหน่งใด ถ้าตีตรงกลางหน้ากลองเกิดเสียงพื้นฐานเป็นหลัก โอเวอร์โทนอื่น ๆ จะขาดหายไป ถ้าต้องการกระตุ้นฮาร์โมนิคจำนวนมาก ต้องตีหน้ากลองระหว่างกลาง กับขอบหน้ากลอง ทำให้ได้เสียงกลองที่มี คุณภาพ (ฤชุ สิงคเสลิต, 2543: 75, 82)

กลองแอวที่เสียงดีมีองค์ประกอบ 3 อย่าง คือ ไหกลอง คิดเป็น 50 % หนังหน้ากลอง 25 % และ การติดจ่ากลองและการบำรุงดูแลรักษา 25 % (ดำรงค์ ชัยเพ็ชร์, สัมภาษณ์) แต่สิ่งที่ทำให้กลองแอวที่ดีต้องมีสล่าตีกลองที่ตีได้ถูกต้องตามวิธีการจึงจะได้เสียงกลองที่ดังกังวาน และดังยาว พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ (2542: สัมภาษณ์) ได้อธิบายวิธีการตีกลองแอวที่ดี และถูกต้อง คือ การตีต้องตีให้ถูกต้องตรงจุด คือประมาณ 1/4 ของจ่าหน้ากลอง ในขณะตีใช้สันมือด้านในฝ่ามือตี ก่อนตีต้องพันผ้าประมาณ 4-5 รอบ เพื่อป้องกันข้อมือ และป้องกันเสียงฝ่ามือกระทบหน้ากลองทำให้เสียงกลองไม่กังวาน และเสียงของมือกระทบหน้ากลอง

สล่าพรชัย แก้วมา (2543: สัมภาษณ์) กล่าวว่า ก่อนการตีกลองแอวต้องใช้ผ้าชุบน้ำลูบหน้ากลองให้หนังกลอง "ยม" (อ่อน ชุ่ม) กลองจึงจะดัง การตีกลองหน้าแห้งเสียงไม่ดัง อีกทั้งอาจทำให้

หน้ากลองฉีกขาดได้ง่าย ในขณะตีกลองต้องตีด้วยน้ำหนักมือที่พอดี ไม่แรงหรือเบาจนเกินไป ในขณะที่สล่ากลองตีกลองเมื่อตีแล้วต้องดึงมือออกจากหน้ากลองทันทีเพื่อให้หน้ากลองเกิดการสั่นสะเทือน เมื่อทำการบรรเลงหรือการตีประกวดเสียงกลองแอวแล้วสล่ากลองต้องรีบขูดเอาจ่ากลองที่ติดไว้ออกทันทีเพื่อรักษาหน้ากลอง

9. การเก็บบำรุงรักษากลองแอว

กลองแอวที่เสียงดีต้องมีการบำรุงรักษาที่ดีทั้งในช่วงเทศกาลและนอกเทศกาล โดยเฉพาะการแข่งขันกลองแอว พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ (2542: สัมภาษณ์) กล่าวว่า การแข่งขันเสียงกลองแอวปัจจุบันเป็นการแข่งขันการบำรุงรักษากลองแอวของสล่ากลอง การบำรุงรักษากลองแอวแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะ คือ การบำรุงรักษาช่วงเทศกาล ประมาณเดือนยี่เหนือถึงเดือนแปดเหนือ (ประมาณเดือน พฤศจิกายน-พฤษภาคม) และการบำรุงรักษานอกฤดูกาล (ประมาณช่วงเทศกาลเข้าพรรษา หรือเดือน มิถุนายน-ตุลาคม)

- **การเก็บบำรุงรักษาช่วงเทศกาล** สล่ากลองทำการเก็บกลองแอว ดังนี้

1. ตั้งกลองแอวไว้ในร่มไม่ให้กลองโดนแดดและฝน
2. คลุมหน้ากลองด้วยผ้า เพื่อป้องกันฝุ่น และแมลง ต่าง ๆ
3. หลังจากการบรรเลง หรือการประกวดแล้วต้องขูดจ่าหน้ากลองออกทั้งหมด แล้วใช้ผ้าชุบน้ำเช็ดหน้ากลองให้สะอาดทุกครั้ง
4. การเคลื่อนย้ายต้องใช้ความระมัดระวังไม่ให้หุ่นกลอง และหน้ากลองกระทบของแข็งอาจจะทำให้เสียหายได้

- **การเก็บบำรุงรักษาช่วงนอกฤดูกาล**

1. ถอดหน้ากลอง หรือคลายหน้ากลอง
2. ในกรณีถอดหน้ากลอง สล่านำหุ่นกลองตั้งในถาดโดยเอาด้านไหกลองวางคว่ำลงในถาดที่ใส่น้ำมันพืชอยู่ แต่ก่อนใช้น้ำมันมะพร้าวเทใส่ในไหกลอง และชโลมภายในไหกลองให้ทั่ว
3. แขวนหุ่นกลองไว้ในที่ร่มแล้วนำเอาน้ำมันพืชใส่ในหุ่นกลอง แต่ก่อนใช้น้ำมันมะพร้าว สล่ากลองทำการหมุนหุ่นกลองทุก ๆ 2 วันเพื่อให้เนื้อไม้ดูดซึมน้ำมันเป็นการรักษาเนื้อไม้กลองแอวถ้าเนื้อไม้ไม่มีน้ำมันเนื้อไม้แห้งอาจทำให้หุ่นกลองแตกได้ และการแขนควรใช้ผ้าอุดรูก้นกลอง และคลุมหน้ากลอง เพื่อป้องกันแมลงต่าง ๆ เข้าไปทำรัง หรือกัดแทะหุ่นกลอง และหน้ากลอง เสียหายได้ โดยเฉพาะไหกลองถ้ามีรูเท่ามอดกินกลองแอวจะไม่ดัง (ดำรงค์ ชัยเพ็ชร์, สัมภาษณ์)

5.1.2 กลองตะหลดปด

กลองตะหลดปด หรือบ่ะหลดปด หรือม่ะหลดปด เป็นกลองสองหน้า หุ่นกลองเป็นรูปทรงกระบอก (Cylindrical Shape) ภายในหุ่นกลองเป็นรูปถ้วย (Goblet Shape) ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่นไม้ดู่ (ไม้ประดู่) ไม้เกล็ด (ไม้ชิงชัน) ฯลฯ หรือไม้เนื้ออ่อน เช่น ไม้ขนุน เป็นต้น ขึงหน้ากลองด้วยหนังวัว ในอดีตสล่ากลองใช้หนังดึงสำหรับเร่งเสียงขึ้นหน้ากลอง ปัจจุบันใช้เชือกไนล่อนแทน การบรรเลงใช้ไม้ตีสองอันเป็นหัวยางกลม ๆ ใช้ตีบรรเลงยืนจังหวะในวงตึ่งโนง การแห่กลองปู่จา และการแห่กลองสะบัดชัย

1. ประวัติ และพัฒนาการของกลองตะหลดปด

กลองตะหลดปดเป็นกลองสองหน้า หุ่นกลองทำด้วยไม้เนื้อแข็ง จากการศึกษาประวัติของกลองตะหลดปด ไม่ปรากฏหลักฐานเป็นลายลักษณ์ แต่ใช้ในวงตึ่งโนงมานานแล้ว (สวช., ม.ป.ป.: 16) และจากการศึกษาจากเอกสารตำนาน ต่าง ๆ ไม่ปรากฏหลักฐานระบุที่ชัดเจน

จากการศึกษาวิจัย เรื่อง กลองหลวงล้านนา ของรณชิต แม้นมาลัย (2536: 70-73) ได้กล่าวถึงรูปแบบและโครงสร้างของกลองที่มีอิทธิพลต่อกลองหลวง พบว่าโครงสร้างภายในของกลองตะหลดปด มีลักษณะคล้ายกรวยหงาย และกรวยคว่ำ มีท่อเจาะผ่านตลอดกรวยทั้งสอง และเป็นท่อขนาดเล็ก เมื่อเปรียบเทียบกับกลองหลวง ปัจจุบันจึงคล้ายกันมาก ซึ่งเป็นไปได้ว่าโครงสร้างภายในของกลองหลวงได้รับอิทธิพลส่วนหนึ่งจากโครงสร้างภายในของกลองตะหลดปด

กลองหลวงแบบรูท่อเล็ก เกิดขึ้นในสมัยหนานหลวงซึ่งได้รับอิทธิพลจากรูปร่างภายในของกลองตะหลดปด เริ่มนับจาก พ.ศ. 2428 (รณชิต แม้นมาลัย, 2536: 85) ถ้าปัจจุบัน พ.ศ. 2544 รวมเวลา 116 ปี จากเวลาดังกล่าว สรุปได้ว่า เมื่อกลองหลวงแบบท่อเล็กที่พัฒนาโดยหนานหลวง ได้อิทธิพลจากกลองตะหลดปด แสดงว่า ต้องมีกลองตะหลดปดซึ่งใช้บรรเลงคู่กับกลองแอวมาก่อนหน้านี้แล้ว นับถึงปัจจุบันกลองตะหลดปดจึงมีพัฒนาการมานานแล้วมากกว่า 116 ปี

2. บทบาท หน้าที่ และความสำคัญของกลองตะหลดปด

กลองตะหลดปดมีบทบาท ในการตียืนจังหวะในวงตึ่งโนงเป็นเครื่องดนตรีหลักที่เป็นองค์จังหวะสำคัญของวงตึ่งโนง การแห่วงตึ่งโนง คณะแห่ใช้ตะหลดปดตีนำสลับกับฆ้องโหย้ง และกลองตะหลดปดมีหน้าที่ในการกำกับอัตราความช้าเร็วของการแห่วงตึ่งโนง จากการศึกษากระสวนจังหวะของกลองตะหลดปด มีหลายรูปแบบ ดังรายละเอียดในบทที่ 6

3. การจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรี

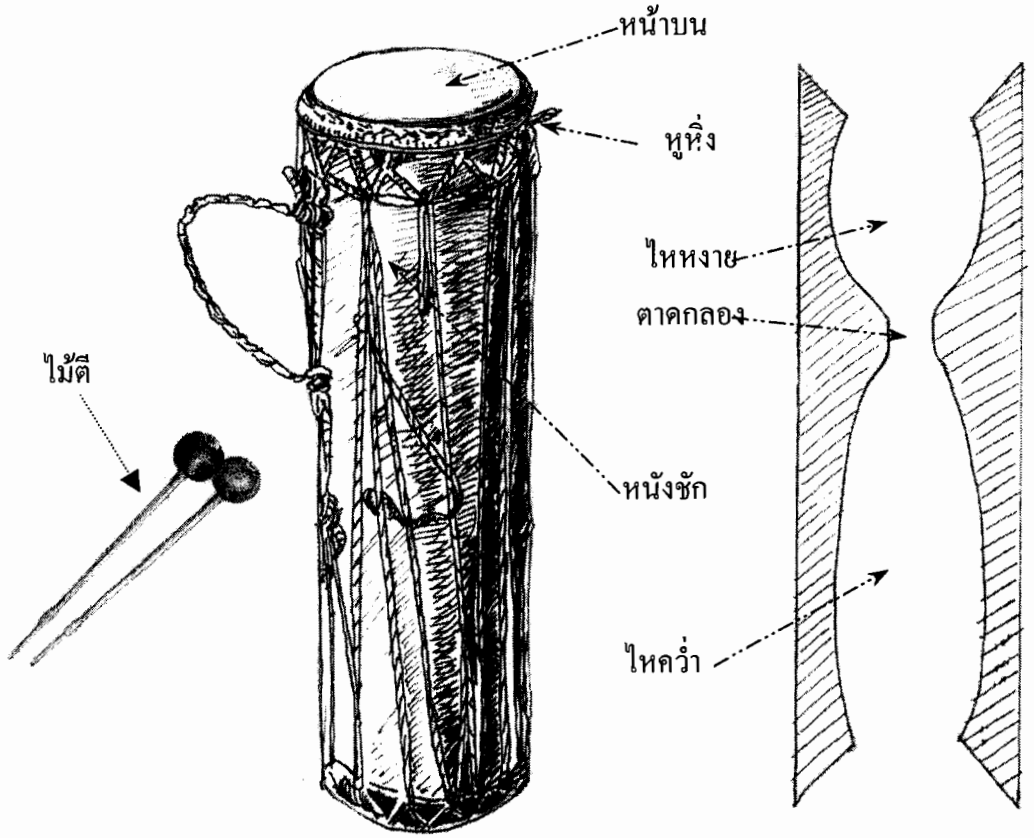
ตามหลักการจัดแบ่งหมวดหมู่ของเครื่องดนตรีตามระบบของ ฮอร์นบอสเทล และสัคท์ (Hornbostel & Sachs) กลองตะหลดปด จัดอยู่ในหมวดเครื่องหนัง (Mebranophons) ซึ่ง

หมายถึง เป็นเครื่องดนตรีที่เกิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของหนัง และมีหุ่นกลอง ทำหน้าที่เป็นตัวกำธรเสียง

4. ลักษณะทางกายภาพของกลองตะหลดปด

กลองตะหลดปดเป็นกลองสองหน้า หุ่นกลองภายนอกมีรูปทรงกระบอก ภายในหุ่นกลองเป็นรูปถ้วยทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ดู่ ไม้เกลือ ฯลฯ หรือไม้เนื้ออ่อน เช่น ไม้ขนุน และไม้ซ้อ จากการศึกษาพบว่าสล่ากลองนิยมใช้กลองตะหลดปดที่ทำจากไม้เนื้อแข็งมากกว่าไม้เนื้ออ่อน เนื่องจากกลองตะหลดปดที่ทำจากไม้เนื้อแข็งได้เสียงกลองที่มีคุณภาพดี และเนื้อไม้แข็งไม่แตกเสียง่าย ใช้ได้นานกว่ากลองตะหลดปดที่ทำจากไม้เนื้ออ่อน ภายในหุ่นกลองเป็นรูปถ้วย หน้าบนมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 6 นิ้ว ใช้ตีสำหรับการบรรเลงจังหวะยืนเป็นหลักในวงตึ่งโนง หน้าล่างมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 7 นิ้ว หุ่นกลองมีความยาว 70 เซนติเมตร

ภาพที่ 23 รูปแบบและโครงสร้างของกลองตะหลดปด



รูปแบบและโครงสร้างของกลองตะหลดปด

กลองตะหลดปดมีรูปแบบโครงสร้างที่ประกอบด้วยส่วนต่าง ๆ โดยแต่ละส่วนมีชื่อเฉพาะสำหรับเรียกชื่อ ดังนี้

- **หน้าบน หรือหน้าหน้อย หรือหน้าตี** คือหน้ากลองด้านบน มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 6 นิ้ว ทำจากหนังวัว เป็นด้านที่ใช้ตีสำหรับบรรเลงในวงตึ่งโนง ก่อนการตีบรรเลงต้องเทียบเสียงให้เสียงตรงกับเสียงของฆ้องโหย้ง

- **หน้าล่าง หรือหน้าใหญ่** คือ หน้ากลองด้านล่าง มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 7 นิ้ว ทำจากหนังวัวเช่นเดียวกับหน้าบน ไม่นิยมใช้หน้าล่างตีบรรเลง

- **หูหิ่ง** คือส่วนที่ใช้หนังดึงยึดรั้งหน้ากลองทั้งสองด้าน

- **หนังชัก หรือเชือกชัก** คือ หนังวัวตัดเป็นเส้นยาว ๆ กว้างประมาณ 1 นิ้ว ใช้สำหรับขึ้นหน้ากลองทั้งสองด้านให้ตึงตามความต้องการ ปัจจุบันสล่ากลองใช้เชือกไนล่อนแทนหนังวัวเพราะว่าสามารถควบคุมเสียงกลองได้ดีกว่าและหุ้มหน้ากลองได้ง่าย

- **ไม้ตี** คือ ไม้ตีกลองตะหลดปดจำนวน 2 อัน สล่ากลองเหลาไม้ไผ่ให้มีความยาวประมาณ 30 เซนติเมตร หัวไม้ตีทำจากแผ่นยางตัดเป็นลูกกลม ๆ ติดหัวไม้สำหรับตีกลอง พ่อหนานดำรงค์ชัยเพ็ชร์ (2543: สัมภาษณ์) ใช้สายพานโรงสีข้าวตัดเป็นชิ้นเล็ก ๆ แล้วลนไฟให้อ่อนแล้วค่อย ๆใช้มือบีบให้เป็นหัวไม้ลูกกลม ๆ

- **ไหหงาย** คือ ลักษณะภายในของไหกลองตะหลดปดส่วนบน มีลักษณะคล้ายกับภายในโล่งไหของกลองแอว มีความลึกประมาณ 23 เซนติเมตร

- **ไหคว่ำ** คือ ลักษณะภายในไหกลองตะหลดปดส่วนล่าง มีลักษณะคล้ายกับการคว่ำโล่งไหของกลองแอว มีความลึกประมาณ 42 เซนติเมตร

- **ตาดกลอง** คือ ส่วนที่คอดภายในหุ่นกลองตะหลดปด รูตาดมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 2 นิ้ว ความยาวประมาณ 2 นิ้วคล้ายกับรูท่อหรือรูแอวของกลองแอว

การทำกลองตะหลดปด

การทำกลองตะหลดปดมีการใช้อุปกรณ์ และเครื่องมือต่าง ๆ เช่นเดียวกับกลองแอว โดยมีขั้นตอนในการทำ ดังนี้

- **การเตรียมหุ่นกลอง** สล่ากลองเลือกใช้ไม้เนื้อแข็ง คือ ไม้ประดู่ หรือไม้เกล็ด (ชิงชัน) มากกว่าไม้เนื้ออ่อน เนื่องจากไม้เนื้อแข็งมีคุณสมบัติที่ดี คือ เนื้อแน่น แข็ง และเหนียว หุ่นกลองคงรูปไม่หดตัว การเตรียมหุ่นกลองเริ่มจากการคัดเลือกท่อนไม้ที่ตรง ไม่คดงอ ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางอย่างน้อย 8-10 นิ้ว แล้วถากซ้อมเอาเปลือกไม้และเนื้อไม้ให้กลมมนเป็นหุ่นกลองสำหรับการกลึงในขั้นตอนต่อไป

- **การกลึง** เป็นขั้นตอนที่ทำให้ได้หุ่นกลองเป็นรูปทรงกระบอก ตามขนาดที่ต้องการ สล่ากลองนำหุ่นกลองยึดติดกับแท่นกลึงแล้วใช้เหล็กเคี่ยนกลึงหุ่นกลองเป็นรูปทรงกระบอกให้ได้

ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางของหน้ากลองด้านบน 6 นิ้ว และเส้นผ่าศูนย์กลางของหน้ากลองด้านล่าง 7 นิ้ว การกลึงหุ่นกลองตะหลดปดไม่ละเอียดซับซ้อนหรือยุ่งยากเท่ากับการกลึงหุ่นกลองแอวที่มีลวดลาย และรายละเอียดต่าง ๆ มากกว่า

- **การเจาะหุ่นกลอง** เมื่อกลึงหุ่นกลองแล้วสล่ากลองต้องเจาะหุ่นกลองสำหรับการขุดภายในไหกลองในขั้นตอนต่อไป พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ (2543: สัมภาษณ์) กล่าวว่า ก่อนการเจาะต้องใช้เชือกบ่ะตั๊ดดีดเป็นเส้นแสดงสัญลักษณ์บนหุ่นกลองทั้งสี่ด้าน แล้วใช้สว่านขนาด 1 นิ้ว เจาะตรงจุดศูนย์กลางหน้ากลองที่ทำเครื่องหมายไว้ ในขณะที่เจาะนั้นต้องให้สล่ากลองอีกคนช่วยมองดูให้แนวของสว่านที่เจาะตรงตามเส้นสีของเชือกบ่ะตั๊ดมากที่สุด และเพื่อป้องกันความผิดพลาด ต้องเจาะให้สว่านเข้าเนื้อไม้ทีละคืบแล้วตรวจสอบว่ารูที่เจาะตรงหรือไม่ แล้วจึงเจาะจนทะลุหุ่นกลอง จากนั้นใช้สว่านขนาด 1.5 นิ้ว และ 2 นิ้ว เจาะหุ่นกลองตามแนวเดิมตามลำดับ

- **การขุดไหกลอง** เป็นการขุดภายในไหกลองให้ได้ขนาด พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ (2543: สัมภาษณ์) กล่าวว่า “ก่อนการขุดไหกลองต้องคำนวณความยาวของหุ่นกลอง คือ ในกรณีหุ่นกลองยาว 70 เซนติเมตร ต้องแบ่งหุ่นกลองเป็นสามส่วนเท่า ๆ กัน คือส่วนที่หนึ่งเป็นส่วนของไหหงายด้านบน แล้วขุดเนื้อไม้ออกให้ไหลึกประมาณ 23 เซนติเมตร ขอบของหุ่นกลองหนา 1 นิ้ว แล้วขุดอีกสองส่วนที่เหลือเป็นไหคว่ำให้มีความลึกของไหประมาณ 42 เซนติเมตร ส่วนที่เชื่อมระหว่างส่วนที่หนึ่งและส่วนที่สอง มีความยาวประมาณ 5 เซนติเมตร เรียกว่ารูตาด และมีเส้นผ่าศูนย์กลางของรูตาดประมาณ 2 นิ้ว” สำหรับสล่าพรชัย แก้วมา (2543: สัมภาษณ์) ใช้วิธีการขุดหุ่นกลองให้โล่งตลอดแล้วไม้ไม้เนื้อแข็งที่หนาประมาณ 1-2 นิ้ว เช่นไม้สัก เป็นต้น ตัดเป็นวงกลมตามขนาดของภายในหุ่นกลองเป็นตาดกลอง โดยเจาะรูตรงกลางตาดขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 2-3 นิ้ว ใส่ไว้ด้านในไหกลองให้ตาดอยู่ค่อนขึ้นมาอยู่ด้านบน ประมาณ 1 ใน 3 ของหุ่นกลอง แล้วตอกตะปูยึดติดกับหุ่นกลองเพื่อความแข็งแรง

- **การเลือกหนังกลอง** สล่ากลองเลือกใช้หนังวัวโดยทำการเตรียมหนังไปพร้อม ๆ กับการเตรียมหนังกลองแอว การเลือกหนังกลองสล่ากลองมีวิธีการคัดเลือกหนังแตกต่างกัน คือ พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ (2542: สัมภาษณ์) กล่าวว่า การเลือกหนังกลองต้องใช้หนังวัวตัวเมียที่เกิดลูกประมาณสามครอก โดยเน้นหนังด้านบนให้มีความหนาพอดี สำหรับหน้าล่างใช้หนังบางได้ แต่สล่าพรชัย แก้วมา (2543: สัมภาษณ์) เลือกใช้หนังวัวที่เป็นวัวตัวเมียแก่ ๆ หนังหนา ๆ ยิ่งดี ทำให้ได้กลองตะหลดปดเสียงดี หนังทนทานไม่ขาดง่าย

- **การหุ้มหน้ากลอง** สล่ากลองเมื่อเตรียมหนังและถักหูหิ่งแล้ว สล่ากลองส่วนใหญ่ทำหูหิ่งแบบพื้นเมืองเพราะว่ากลองตะหลดปดมีขนาดหน้ากลองเล็ก การทำหูหิ่งแบบพื้นเมืองทำให้หนังกลองเรียบติดหุ่นกลองดูสวยงามกว่าหูหิ่งแบบเงี่ยวที่เป็นขอบกลอง (ดำรงค์ ชัยเพ็ชร์,

สัมภาษณ์) การหุ้มหน้ากลองสล่านำหน้ากลองปิดหุ่นกลองทั้งสองด้านแล้วใช้หนังดึงหรือเชือกดึงสอดระหว่างรูคร่าวหูหิ้วของหน้าบน และหน้าล่างสลับกันเป็นฟันปลาจนรอบหุ่นกลอง แล้วดึงให้หน้ากลองตึง แล้วทดสอบเสียงโดยตีเทียบเสียงให้เสียงตรงกับฆ้องโหย้ง

- **การปรับแต่งเสียงกลองตะหลดปด** ก่อนการตีบรรเลงในวงตึ่งโนงทุกครั้งต้องเทียบเสียงกลองตะหลดปดให้ตรงกับฆ้องโหย้ง โดยการตีหน้ากลองใกล้ ๆ กับฆ้องโหย้ง ถ้าในขณะตีกลองตะหลดปดแล้วมีเสียงของฆ้องโหย้งครางดังขึ้นเองแสดงว่าเสียงของทั้งสองตรงกันตามหลักการสั่นพ้องของเสียง (Resonance) ถ้าฆ้องโหย้งไม่เกิดเสียงแสดงว่าระดับเสียงยังไม่ตรงกัน ในกรณีที่หน้ากลองหย่อนสล่าต้องดึงเชือกดึงให้หน้ากลองตึง หรือถ้าหน้ากลองหย่อนไม่มาก สล่าใช้ฆ้อนเคาะขอบหน้ากลองลงจนได้ระดับเสียงเดียวกัน ในกรณีที่อากาศร้อน หรือหน้ากลองตึงมากเกินไปหรือเสียงสูงกว่าฆ้องโหย้ง สล่ากลองสามารถแก้ไขได้โดยการนำเอาผ้าชุบน้ำมาลูบหน้ากลอง ถ้าเสียงยังไม่ตรงกันต้องใช้จ่ากลองติดหน้ากลองเพื่อให้เสียงต่ำลงจนได้ระดับเสียงเดียวกัน

5.1.3 ฆ้องอุ้ยและฆ้องโหย้ง

ฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้ง เป็นฆ้องที่ใช้ตีเป็นเครื่องดนตรีสำคัญในวงตึ่งโนง คือ ชื่อวงที่ใช้ "ตึ่ง-โนง" มาจากเสียงกลอง คือ "ตึ่ง" และเสียงฆ้อง คือ "โนง" ถือเป็นเอกลักษณ์ และเป็นเสียงหลักของวงตึ่งโนง ฆ้องเป็นเครื่องดนตรีที่ทำจากโลหะสำริดที่มีความสำคัญ และมีพัฒนาการมายาวนานตั้งแต่สมัยดึกดำบรรพ์ในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ หรือแถบอุษาคเนย์ ดังมีคำกล่าวที่ว่า "มีฆ้อง ย่อมมีกลอง" (ท้าวสุ่งหรือเจือง อ้างใน สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2542: 138) ฆ้องอุ้ยเป็นฆ้องขนาดใหญ่ หน้ากว้างประมาณ 22-28 นิ้ว ฆ้องโหย้งเป็นฆ้องขนาดเล็ก หน้ากว้างประมาณ 13-18 นิ้ว ฆ้องทั้งสองชนิดใช้ตีบรรเลงคู่กัน โดยทั้งคู่ต้องเป็นเสียงเดียวกัน หรือที่สล่าเรียกว่า "เสียงได้กัน" (ดำรงค์ ชัยเพ็ชร์, สัมภาษณ์) ในการบรรเลงวงตึ่งโนงคณะแห่ใช้ไม้คานสำหรับแขวนฆ้องอุ้ยและฆ้องโหย้ง โดยให้ฆ้องอุ้ยแขวนอยู่ด้านหลัง ฆ้องโหย้งแขวนไว้ด้านหน้า คนที่มีหน้าที่หามก็ตีบรรเลงในขณะที่เคลื่อนขบวนแห่

1. ประวัติ และพัฒนาการของฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้ง

ฆ้องเป็นเครื่องดนตรีตระกูลโลหะ เช่นเดียวกับระฆัง และกังสดาล คือ ทำจากโลหะสัมฤทธิ์ โดยสุกรี เจริญสุข (2535: 138-139) ได้กล่าวว่า เครื่องดนตรีตระกูล "ฆ้อง ระฆัง กังสดาล" เป็นเครื่องดนตรีตระกูลโลหะ ส่วนใหญ่ทำด้วยโลหะผสม หรือสัมฤทธิ์ คือ มีทองแดง 7 ส่วน ผสมกับดีบุก 3 ส่วน โดยประมาณ เครื่องดนตรีตระกูลฆ้อง ระฆัง กังสดาล มีหลักฐานพบว่าเป็นเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นในภาคพื้นตะวันออก และหลักฐานตะวันตกบอกว่า เครื่องดนตรีตระกูลนี้ไปจากตะวันออก "ฆ้องเป็นเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นในจีน จากจีนก็แพร่ขยายไปทั่วภาคพื้นอุษาคเนย์

และชวา จากชวาก็แพร่หลายไปยังอัฟริกา และยุโรป" (Sibyl Marcuse: Musical Instruments อ้างใน สุกรี เจริญสุข, 2535: 138)

จากหลักฐานดังกล่าว . แสดงว่าดินแดนในแถบอุษาคเนย์มีพัฒนาการของเครื่องดนตรีตระกูลฆ้องมายาวนาน มีฆ้องหลาย ๆ ลักษณะ และหลายขนาด ดังที่ พูนพิศ อมาตยกุล (2535: 31) กล่าวว่า "...ฆ้องที่เสียงดีที่สุดของโลกนั้น จะมีอยู่ในแถบเอเชียอาคเนย์นี้เท่านั้น แสดงว่าภูมิภาคนี้ได้มีการพัฒนาการผลิตฆ้องมานานที่สุด จนได้ฆ้องที่เสียงที่ดีที่สุดก็ว่าได้..."

ฆ้อง ระฆัง กังสดาล เป็นเครื่องดนตรีตระกูลโลหะ ซึ่งคุณสมบัติของโลหะเป็นสมบัติของผู้นำ เป็นเรื่องของความยิ่งใหญ่ ความศักดิ์สิทธิ์ ในความเป็นดนตรีโลหะมีความกังวาน เสียงดัง และมีอำนาจ เครื่องดนตรีที่ทำด้วยโลหะมักจะอยู่กับผู้นำ วัด หรือสถานที่ประกอบพิธีกรรมทางศาสนา ความกังวานของเสียงเป็นคุณสมบัติของความมีอำนาจ เสียงที่กังวานมากมีความศักดิ์สิทธิ์มาก เสียงกังวานน้อยมีความศักดิ์สิทธิ์น้อย (สุกรี เจริญสุข, 2535: 139-140)

สุจิตต์ วงศ์เทศ (2542: 162-163) ได้กล่าวว่า เครื่องตีตระกูลฆ้อง เป็นสัญลักษณ์ของความศักดิ์สิทธิ์ และความเป็นใหญ่ต่อเนื่องมาตั้งแต่สมัยแรก ๆ สิ่งที่เครื่องมือตระกูลฆ้องสัมฤทธิ์มีฐานะสูง คือ เมื่อหลายพันปีมาแล้วโลหะเป็นของหายาก ยิ่งเป็นโลหะผสมยิ่งยุ่งยากซับซ้อน เพราะต้องใช้เทคโนโลยีชั้นสูงเพื่อหลอมโลหะผสม ทำให้สามัญชนทั่ว ๆ ไปในสมัยนั้นย่อมไม่มีสิทธิ์เป็นเจ้าของได้ จึงทำให้เครื่องมือตระกูลฆ้องในยุคแรก ๆ เป็นของชั้นสูงที่ศักดิ์สิทธิ์ ผู้คนทั่ว ๆ ไปไม่มีไว้ครอบครองเป็นสมบัติส่วนตัว แต่จะเป็นสมบัติของส่วนรวม หรือเผ่าพันธุ์ที่มีหัวหน้าชนเผ่าเป็นกษัตริย์เท่านั้น และต่อมาจึงมีการยกย่องเครื่องมือตระกูลฆ้องเป็นของชั้นสูงสำหรับอุทิศถวายสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในระบบความเชื่อต่าง ๆ

จากความเชื่อในเรื่องการถวายเครื่องดนตรีตระกูลโลหะ คือ ฆ้อง ระฆัง และ กังสดาล จากการศึกษาข้อมูลภาคสนามพบว่ามีการสร้างกังสดาล หรือฆ้องแบบไม่มีปุ่มถวายเป็นพุทธบูชา ณ วัดพระธาตุหริภุญชัย จังหวัดลำพูน จากบันทึกจารึกเป็นอักษรล้านนาบนกังสดาล เป็นบันทึกการทำกังสดาล จากจารึกหลักที่ ๗๙ กล่าวว่า "สร้างหล่อกังสดาลหน่วยนี้แต่เมื่อศักราชได้ ๑๒๑๒ ตัว (พ.ศ. ๒๔๐๓) ปีกดสัน เดือน ๙ ออก ๓ ค่ำ วันอังคาร หล่อกัญจนมหาเถรเจ้า วัดป่าเมืองแพร่เป็นเค้าแก่ศรัทธาถวายในเจ้าหลวงเมืองเชียงใหม่เป็นเค้าแก่ศรัทธาภายนอก พร้อมกันสร้างหล่อในวัดพระสิงห์เวียงเชียงใหม่มาไว้เป็นเครื่องบูชาทานกับพระธาตุเจ้า อันตั้งไว้ในเมืองหริภุญชัย ที่นี้ ๕,๐๐๐ พระวัสสาแล..."

จากความสำคัญและความศักดิ์สิทธิ์ของเครื่องดนตรีตระกูลฆ้องดังกล่าว ทำให้การเป่าปี่ตีฆ้องจึงไม่ใช่เป็นเรื่องปกติ แต่ต้องเป็นการละเล่นเนื่องในพิธีกรรมสำคัญของชุมชน หรือเผ่าพันธุ์

ที่ต้องได้รับอนุญาตจากผู้ที่เป็นหัวหน้าชุมชนหรือหัวหน้าเผ่าพันธุ์ก่อน จึงจะยกฆ้องที่มีความศักดิ์สิทธิ์ไปตีประโคมร่วมกับกลองได้

ฆ้องรุ่นแรก ๆ เป็นโลหะแผ่นราบ ไม่มีปุ่มคล้ายกังสดาล ใช้มือหิ้วหรือแขวนตี ต่อมาจึงมีปุ่มฆ้องแล้วยกขอบเป็นฉัตร (สุจิตต์ วงศ์เทศ, 2532: 100) การทำให้ฆ้องมีปุ่ม และมีฉัตรฆ้องเพื่อต้องการให้ฆ้องมีเสียงที่ดังกังวานเพิ่มขึ้นตามหลักวิชาสวนศาสตร์ (Acoustics) อธิบายได้ว่า การที่ฆ้องมีปุ่ม มีขอบฉัตรหนา และมีความลึก เป็นส่วนที่ทำให้เกิดการสั่นสะเทือนของเสียงยาวมากขึ้น (พูนพิศ อมาตยกุล, 2535: 30)

2. การจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรี

ตามหลักการจัดแบ่งหมวดหมู่ของเครื่องดนตรีตามระบบของ ฮอร์นโบสเตล และสัคส์ ฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้ง จัดอยู่ในเครื่องเคาะประเภทท่อน – แท่ง (Idiophones) คือ เป็นเครื่องดนตรีที่เป็นวัตถุตันทึบ คุณภาพเสียงเกิดจากการตี หรือกระทบของวัตถุ จากการศึกษาของ ณรงค์ สมิทธิธรรม (2541: 106-107) จัดฆ้องอยู่ในหมู่เลขที่ 111.241.1 คือ เป็นเครื่องดนตรีที่เสียงเกิดจากตัวเองโดยการตี หรือเคาะเครื่องดนตรี เสียงจะดัง และได้คุณภาพที่สุด เมื่อตีตรงจุดศูนย์กลางของเครื่องและเป็นฆ้องเดี่ยว

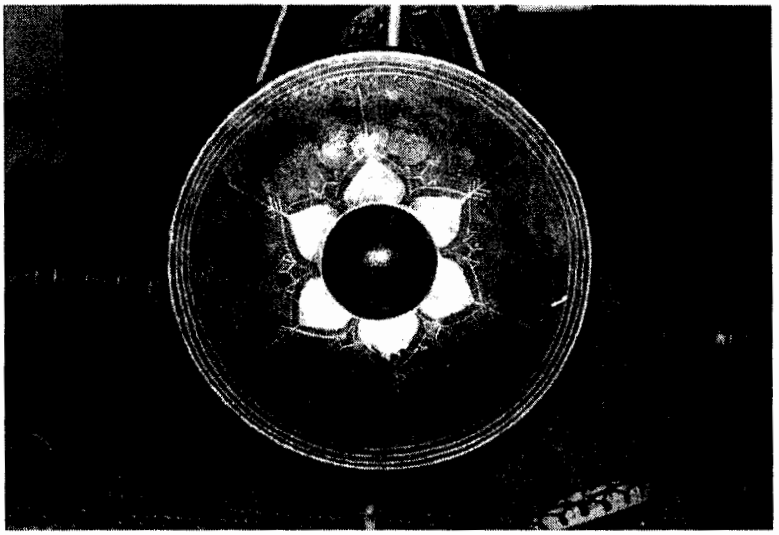
3. ลักษณะทางกายภาพของฆ้องอุ้ยและฆ้องโหย้ง

ฆ้องอุ้ยและฆ้องโหย้ง เป็นเครื่องดนตรีหลัก และเป็นเอกลักษณ์ของวงตึ่งโนง เป็นฆ้องแบบฆ้องเดี่ยว มีปุ่มตรงกลางหน้าฆ้อง มีฉัตรหนาและลึก เวลาตีมีเสียงดังกังวาน ในการบรรเลงวงตึ่งโนงประกอบการฟ้อนเมือง ช่างฟ้อนยึดจังหวะของเสียงฆ้องในการก้าวเท้าเพื่อเคลื่อนที่ตามลีลาท่าทาง โดยจังหวะฆ้องมีจังหวะที่แน่นอน และสม่ำเสมอ การบรรเลงวงตึ่งโนงในอดีตนักดนตรีต้องใช้ไม้ดานสำหรับแขวนฆ้องอุ้ยและฆ้องโหย้ง โดยแขวนฆ้องโหย้งไว้ข้างหน้า และแขวนฆ้องอุ้ยไว้ข้างหลัง คนหามสองคนมีหน้าที่รับผิดชอบในการตีบรรเลงด้วย ปัจจุบันคณะแห่วงตึ่งโนงได้ดัดแปลงใช้เกวียนขนาดเล็กสำหรับวางกลองแอว และทำคานสำหรับแขวนฆ้องอุ้ยและฆ้องโหย้งโดยให้ฆ้องทั้งสองใบหันด้านฉัตรฆ้องเข้าหากัน

ฆ้องอุ้ยเป็นฆ้องขนาดใหญ่ มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 22-28 นิ้ว น้ำหนักประมาณ 8-15 กิโลกรัม พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ (2542: สัมภาษณ์) กล่าวว่า ฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้ง แบ่งเป็นสามชุดเสียง โดยยึดฆ้องอุ้ยเป็นหลัก คือ ฆ้องอุ้ยชุดเสียงใหญ่มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 9 ก๋ำ (กำมือ: หมายถึงการกำมือซ้ายและขวา วางสลับกันบนหน้าฆ้องอุ้ย โดยเสียงใหญ่นับได้ 9 กำมือ) หรือประมาณ 24 นิ้ว ฆ้องอุ้ยชุดเสียงกลางมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 8 ก๋ำ หรือประมาณ 23 นิ้ว และฆ้องอุ้ยชุดเสียงหน้อยมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 7 ก๋ำ หรือประมาณ 22 นิ้ว

ฆ้องโหย้งเป็นฆ้องขนาดกลาง มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 13-18 นิ้ว น้ำหนักประมาณ 5-7 กิโลกรัม ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางของหน้าฆ้องโหย้งไม่สามารถกำหนดได้แน่นอนว่าเป็นชุดเสียงใหญ่ เสียงกลาง หรือเสียงหน้อย เนื่องจากโลหะสัมฤทธิ์ที่ใช้ทำฆ้องโหย้งมีความหนาแน่น และความหนาบางแตกต่างกัน ดังนั้นจึงขึ้นอยู่กับฆ้องโหย้งใบไหนมีเสียงตรงกับฆ้องอุ้ย โดยการทดสอบในขณะเลือกซื้อฆ้องทั้งสอง คือ นำฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้งมาแขวนหรือหิ้วฆ้องหันด้านฉัตรฆ้องเข้าหากัน ตีฆ้องอุ้ยให้เกิดเสียงแล้วอุดเสียงฆ้องอุ้ยทันที ถ้าฆ้องโหย้งเกิดเสียงคราง ดังขึ้นมาเอง แสดงว่าฆ้องทั้งคู่มีระดับเสียงสัมพันธ์กันตามหลักการสั่นพ้องของเสียง สล่ากลองเรียกว่า "เสียงมันได้กัน" (ดำรงค์ ชัยเพ็ชร์, สัมภาษณ์)

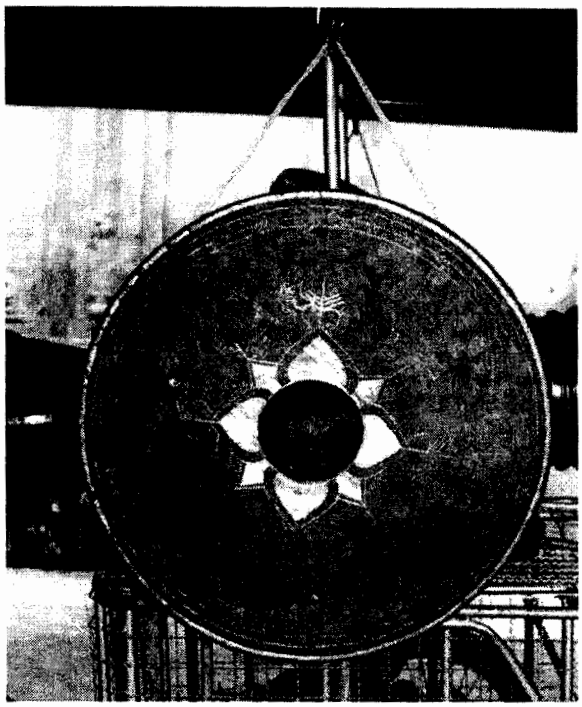
ภาพที่ 24 ลักษณะทางกายภาพฆ้องโหย้ง



อัตราส่วน 1: 10 (นิ้ว)

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี วันที่ 18 เม.ย. 2543

ภาพที่ 25 ลักษณะทางกายภาพฆ้องอุ้ย



อัตราส่วน 1: 15 (นิ้ว)

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี วันที่ 18 เม.ย. 2543

- แหล่งผลิต และจำหน่ายฆ้องอุ้ยและฆ้องโหย้ง

ฆ้องอุ้ยและฆ้องโหย้ง เป็นฆ้องที่ทำจากโลหะสำริด ที่ต้องใช้เทคโนโลยีขั้นสูงในขั้นตอนการผลิต จากการศึกษาข้อภาคสนามไม่พบแหล่งผลิตฆ้องอุ้ยและฆ้องโหย้งที่เป็นโลหะสำริด พบเฉพาะแหล่งผลิตที่เป็นฆ้องเหล็ก โดยสล่าสิงห์คำ คำสิงห์ศักดิ์ ได้ทำฆ้องเหล็กขนาดเล็ก คือ ขนาด 8-14 นิ้ว ซึ่งเป็นฆ้องที่ใช้ตีกับกลองสิ้งหม้องของวัดต่าง ๆ ในแถบจังหวัดเชียงใหม่และลำพูน ไม่นิยมนำมาตีกับวงตึ่งโนงเนื่องจากมีขนาดเล็ก และเสียงไม่กังวานเท่าฆ้องสำริด

แหล่งจำหน่ายเครื่องดนตรีประเภทโลหะสำริดที่สำคัญ คือ ตลาดท่าขี้เหล็ก จังหวัดท่าขี้เหล็ก ประเทศพม่า ตรงข้ามด่านอำเภอแม่สาย จังหวัดเชียงราย มีเครื่องดนตรี และเครื่องใช้ที่ทำจากโลหะสำริดต่าง ๆ คือ ฆ้องอุ้ย ฆ้องโหย้ง สว่า ฉิ่ง ฯลฯ เป็นเครื่องดนตรีที่มีคุณภาพดี สามารถเลือกซื้อได้ตามความต้องการและความพอใจ การค้าขายของพ่อค้าชาวพม่าขายเครื่องดนตรีต่าง ๆ เหล่านี้เป็นกิโลกรัม ราคาขึ้นอยู่กับความต้องการของลูกค้าเป็นหลัก เช่นช่วงหน้าฤดูกาล หรือเหตุการณ์ไม่ปกติ เครื่องดนตรีราคาจะแพง ช่วงนอกฤดูกาลของวงดนตรีต่าง ๆ ของชาวล้านนา ราคาถูก เช่น ในช่วงฤดูเข้าพรรษา เป็นต้น ราคาขายโดยทั่วไปประมาณ กิโลกรัมละ 300-500 บาท โดยเมื่อวันที่ 4 เมษายน 2543 พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ ซื้อฆ้องอุ้ย ฆ้องโหย้ง

และสว่า จำนวน 1 ชุด ราคากิโลกรัมละ 290 บาท ซึ่งถือว่าซื้อได้ในราคาที่ถูกมาก (ดำรงค์ ชัยเพ็ชร์, สัมภาษณ์)

แหล่งจำหน่ายฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้งที่สำคัญอีกแหล่งหนึ่ง คือ ร้านขายเครื่องดนตรีของ นายบุญธรรม พลอยเกาะทอง บ้านเลขที่ 169 เขต 6 ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน โดยมีฆ้องอุ้ย ฆ้องโหย้ง สว่า ฉิ่ง ฯลฯ สำหรับจำหน่าย ลูกค้าส่วนใหญ่เป็นสถานศึกษา สล่ากลองแอว และวัดต่าง ๆ ในจังหวัดเชียงใหม่ ลำพูน ฯลฯ ที่ฆ้องชุดเดิมแตกเสียหาย โดยเครื่องดนตรีที่เป็นโลหะสำริดทั้งหมด ได้สั่งนำเข้ามาจากเมืองมัณฑเลย์ ประเทศพม่า ราคาของฆ้องอุ้ยขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 27 นิ้ว ราคาประมาณ 12,000 บาท (วันที่ 22 สิงหาคม 2543) (บุญธรรม พลอยเกาะทอง, สัมภาษณ์)

- **การปรับแต่งเสียงฆ้อง**

วงตึ่งโนงก่อนการบรรเลง คณะแห่ต้องปรับเสียงของเครื่องดนตรีทุกเครื่องให้มีเสียงตรงกัน คือ กลองแอวต้องตรงกับฆ้องอุ้ย ตะหลดปดต้องตรงกับฆ้องโหย้ง โดยที่ฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้งต้องเป็นเสียงเดียวกัน โดยคณะแห่ต้องตีทดสอบฟังเสียงของฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้ง ให้เสียงตรงกัน ในกรณีที่ผู้ซื้อไม่มีความชำนาญในการฟังในขณะการเลือกซื้อ หรือซื้อมาจากบุคคลอื่นที่ไม่ได้ตรวจสอบชุดเสียงทำให้ฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้งเสียงไม่ตรงกัน คณะแห่ต้องนำฆ้องมาปรับแต่งเสียงฆ้องที่ ร้านนายบุญธรรม พลอยเกาะทอง และนายสิงห์คำ คำสิงห์ศักดิ์

วิธีการปรับแต่งเสียงฆ้องของสล่าทั้งสองคน ใช้ ชันโรง หรือขี้ตังนี ติดตรงตำแหน่งต่าง ๆ คือ ขั้นแรกติดตรงกลางของปุ่มฆ้องด้านใน แล้วทดลองตีฆ้องตรงปุ่มฆ้องถ้าเสียงฆ้องดังกังวานแสดงว่าต้องต้องใช้ฆ้อนเหล็กค่อย ๆ เคาะตรงตำแหน่งที่ติดชัน

5.1.4 สว่า

สว่า เป็นเครื่องดนตรีหลักในวงตึ่งโนง เมื่อตีบรรเลงเกิดเสียง “ส-ว่า” ในภาษาพื้นเมืองล้านนา หรือ ฉาบใหญ่ ในท้องถิ่นล้านนาเรียกชื่อฉาบขนาดต่าง ๆ แตกต่างกัน คือ **สว่า** คือ ฉาบใหญ่ ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 12-14 นิ้ว นิยมใช้ตีบรรเลงในวงตึ่งโนง และวงกลองมองเซิง **แสว่** คือ ฉาบขนาดกลาง มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 8-11 นิ้ว นิยมใช้ตีในวงกลองปู่เจ่ และกลองสะบัดชัย **สิ้ง** คือ เครื่องดนตรีที่ผสมผสานระหว่างฉาบเล็กกับฉิ่ง มีรูปร่างคล้ายฉาบเล็กแต่หนาเหมือนฉิ่ง มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 3-4 นิ้ว ใช้ตีในวงตกเส้ง และวงพาทย์พื้นเมือง ในจังหวัดลำปาง (ณรงค์ สมิทธิธรรม, สัมภาษณ์) ในการแห่วงตึ่งโนงประกอบการฟ้อนเมือง คณะช่างฟ้อนยึดเสียงของสว่าสำหรับกำหนดจังหวะของการย่อตัวในขณะการฟ้อน (เฉลิมศรี พรหมสุวรรณ, สัมภาษณ์)

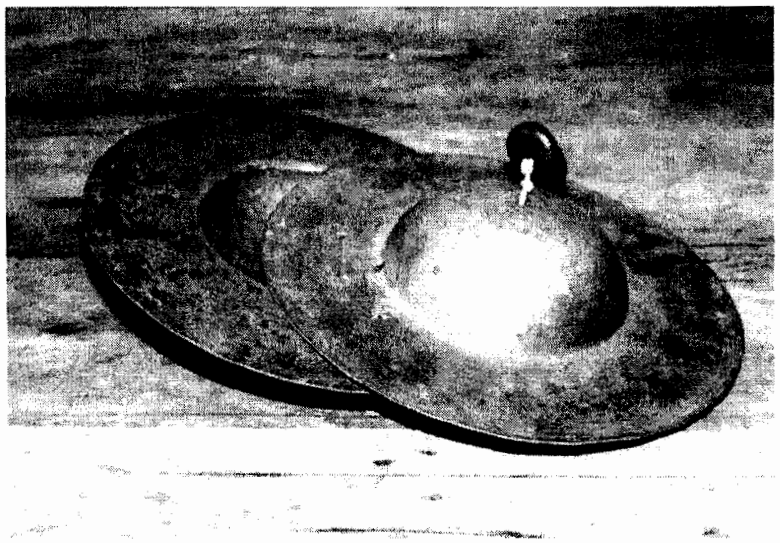
1. การจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรี

ตามหลักการจัดแบ่งหมวดหมู่ของเครื่องดนตรีตามระบบของฮอร์นโบสเตล และสัคส์ สว่า จัดอยู่ในเครื่องเคาะประเภทท่อน หรือแท่ง (Idiophones) คือเครื่องดนตรีที่เป็นวัตถุตันทึบ เสียงเกิดจากการตีประกบกัน จากการศึกษาของณรงค์ สมิทธิธรรม (2541: 109) จัดสว่าอยู่ในหมู่เลขที่ 111.142 คือ เครื่องดนตรีที่เสียงเกิดจากตัวเอง เกิดเสียงจากการตี หรือเคาะไปที่เครื่องดนตรีหรือแหล่งกำเนิดเสียง ผลิตเสียงโดยตรง และตัวเครื่องโค้งเว้าลึกแบบก้นหม้อและมีขอบ

2. ลักษณะทางกายภาพ

สว่า มีลักษณะกลมแบน มีปุ่มนูนขึ้นด้านบน มีเชือกผูกตรงรูกลางปุ่มนูนสำหรับถือตีบรรเลง จากการศึกษาพบว่า สว่าเก่า ๆ มีปุ่มนูนที่ลึกและใหญ่กว่าสว่าที่ผลิตขายในปัจจุบัน และมีเสียงที่ดังกังวานดีกว่า สว่าที่ใช้ในวงตึ่งโนง แบ่งเป็น 3 ชุดเสียงตามชุดเสียงของกลองแอว และฆ้องอุ้ย คือ ชุดเสียงใหญ่ใช้สว่าขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 14 นิ้ว ชุดเสียงกลางใช้สว่าขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 13 นิ้ว และชุดเสียงหน้อยใช้สว่าขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 12 นิ้ว ทำให้เสียงดนตรีวงตึ่งโนงแต่ละชุดเสียงมีความสมดุลกลมกลืนกันตลอดทั้งวง

ภาพที่ 26 ลักษณะทางกายภาพของสว่า



ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี วันที่ 10 เม.ย. 2542

3. แหล่งผลิตและจำหน่ายสว่า

จากการศึกษาข้อมูลภาคสนาม ไม่พบแหล่งผลิตสว่าภายในขอบเขตที่ทำการศึกษา จากการสัมภาษณ์สล่ากลอง และคณะแห่วงตึ่งโนงส่วนใหญ่ นิยมเดินทางไปซื้อสว่าพร้อมกับการซื้อฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้ง ที่ตลาดท่าขี้เหล็ก จังหวัดท่าขี้เหล็ก ประเทศพม่า ตรงกันข้ามด่านอำเภอแม่สาย จังหวัดเชียงราย ซึ่งเป็นแหล่งจำหน่ายเครื่องดนตรี และวัสดุเครื่องใช้ต่าง ๆ ที่ผลิตจากโลหะสำริด และทองเหลืองทุกชนิด โดยพ่อค้าชาวพม่าคิดราคาขายเครื่องดนตรีต่าง ๆ เหล่านี้ กิโลกรัมละ 300-500 บาท โดยประมาณ โดยราคาขึ้นอยู่กับฤดูกาลของการจัดงานประเพณีล้านนา และความสงบเรียบร้อยของแนวชายแดนฝั่งอำเภอแม่สาย

แหล่งจำหน่ายสว่า ในขอบเขตพื้นที่การศึกษา ที่สำคัญอีกแหล่งหนึ่ง คือ ร้านขายเครื่องดนตรีของ นายบุญธรรม พลอยเกาะทอง บ้านเลขที่ 169 เขต 6 ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน โดยมีฆ้องอุ้ย ฆ้องโหย้ง สว่า ฉิ่ง ฯลฯ สำหรับจำหน่าย ลูกค้าส่วนใหญ่เป็นสถานศึกษา สล่ากลองแอว และคณะศรัทธาวัดต่าง ๆ ในจังหวัดเชียงใหม่ ลำพูน และจังหวัดใกล้เคียง โดยเครื่องดนตรีที่เป็นโลหะสำริดต่าง ๆ ได้สั่งนำเข้ามาจากเมืองมัณฑเลย์ ประเทศพม่า (บุญธรรม พลอยเกาะทอง, สัมภาษณ์)

5.1.5 แนหน้อย และแนหลวง

แนหน้อยและแนหลวง เป็นเครื่องดนตรีที่มีหน้าที่บรรเลงแนวดำเนินทำนองในวงตึ่งโนง โดยการเป่าเพลงแหย่ง หรือเพลงแหย่งหลวง ซึ่งนำทำนองเพลงปราสาทไหวของวงพาทย์พื้นเมือง หรือวงเต่งถิ้งมาบรรเลง แต่ก่อนวงตึ่งโนงมีการประสมวงเฉพาะเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ประกอบด้วย กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องอุ้ย ฆ้องโหย้ง และสว่า เท่านั้น การประสมวงในลักษณะปัจจุบันโดยการเพิ่มแนหน้อย และแนหลวง เริ่มขึ้นในสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมีเสด็จประทับเมืองเชียงใหม่เป็นการถาวร (วิเทพ กันธิมา, สัมภาษณ์) โดยนำนักเป่าแนจากวงพาทย์พื้นเมือง และนำเพลงปราสาทไหวมาเป่าบรรเลง เรียกว่า เพลงแหย่ง ทำให้วงตึ่งโนงมีเครื่องดนตรีบรรเลงแนวดำเนินทำนองประสมวงกับเครื่องดนตรีประกอบจังหวะเป็นวงตึ่งโนงที่สมบูรณ์จนถึงปัจจุบัน

แน ในภาษาล้านนา หมายถึง เครื่องดนตรีในตระกูลปี่ ลำตัวทำจากไม้เนื้อแข็ง ลิ้นทำจากใบตาล ลำโพงทำจากทองเหลือง ภายในท่อเลาแนเป็นรูปกรวย ชาวล้านนาเรียกว่า “แน” ไม่นิยมเรียกว่า “ปี่แน” เพราะคำว่า “ปี่” ในภาษาล้านนาหมายถึง “ปี่จุม” ที่ใช้ประกอบการแสดงซอพื้นเมือง ดังคำกล่าวที่ว่า “ปี่ และ แน ของชาวล้านนาเป็นชื่อเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าสองชนิด

ที่แตกต่างกันอย่างมาก ชาวล้านนาไม่เคยใช้ ปี่ กับ แน ร่วมวงเดียวกัน และไม่เคยนำคำทั้งสองมาประสมกัน เพื่อหมายถึงเครื่องดนตรีเพียงชนิดเดียว" (ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์, 2533: 84)

1. ประวัติ และพัฒนาการของแน

แนเป็นเครื่องดนตรีในตะกูลปี่ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่เก่าแก่ และมีมานานไม่ต่ำกว่า 2,000 ปี (Herper's Dictionary of Music: อ้างถึงใน ชลาสินธุ์, 2530: 83) ปี่ ในลักษณะเดียวกับ แน มีกระจายไปตามประเทศต่าง ๆ ในแถบเอเชีย เช่น การพบปี่ไฉน (Shanai) ของอินเดีย ปี่ชวา (Java) ปี่ของธิเบต (Shawm) และปี่ในประเทศไทยเอง ซึ่งปี่เหล่านี้มีลักษณะเหมือนกับปี่ชอมของยุโรป แต่ยังไม่มีหลักฐานยืนยันว่า ในกลุ่มตะวันออกด้วยกันปี่ของกลุ่มใดเกิดก่อนหรือเกิดหลัง แต่ที่สำคัญที่สุดคือ ต่างได้รับอิทธิพลซึ่งกันและกัน (ชลาสินธุ์, 2530: 83-85)

การเรียกเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า "แน" เข้าใจว่าเรียกตามชาวพม่า ซึ่งเคยมีอำนาจในล้านนาอยู่นานถึง 2 ศตวรรษ แนของพม่ามีขนาดรูปร่างใกล้เคียงกับแนหน้อยของล้านนา ส่วนแนหลวงเข้าใจว่าชาวล้านนาได้รับแบบอย่างจากปี่มอญ สำหรับ "แน" ไม่มีใครยืนยันว่าเป็นของชาวล้านนามาแต่เริ่มแรก ส่วนมากเชื่อว่าเกิดจากการยืมกันไปมาหลายทอดระหว่างชนชาติต่าง ๆ ในภูมิภาคอุษาคเนย์ โดยสอดคล้องกับการแพร่กระจายของเครื่องดนตรีประเภทดังกล่าวพอดี เพราะ เครื่องลมลิ้นคู่ เช่น แน มีอาณาเขตกว้างไกลหลายทวีป (ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์, 2533: 89-90)

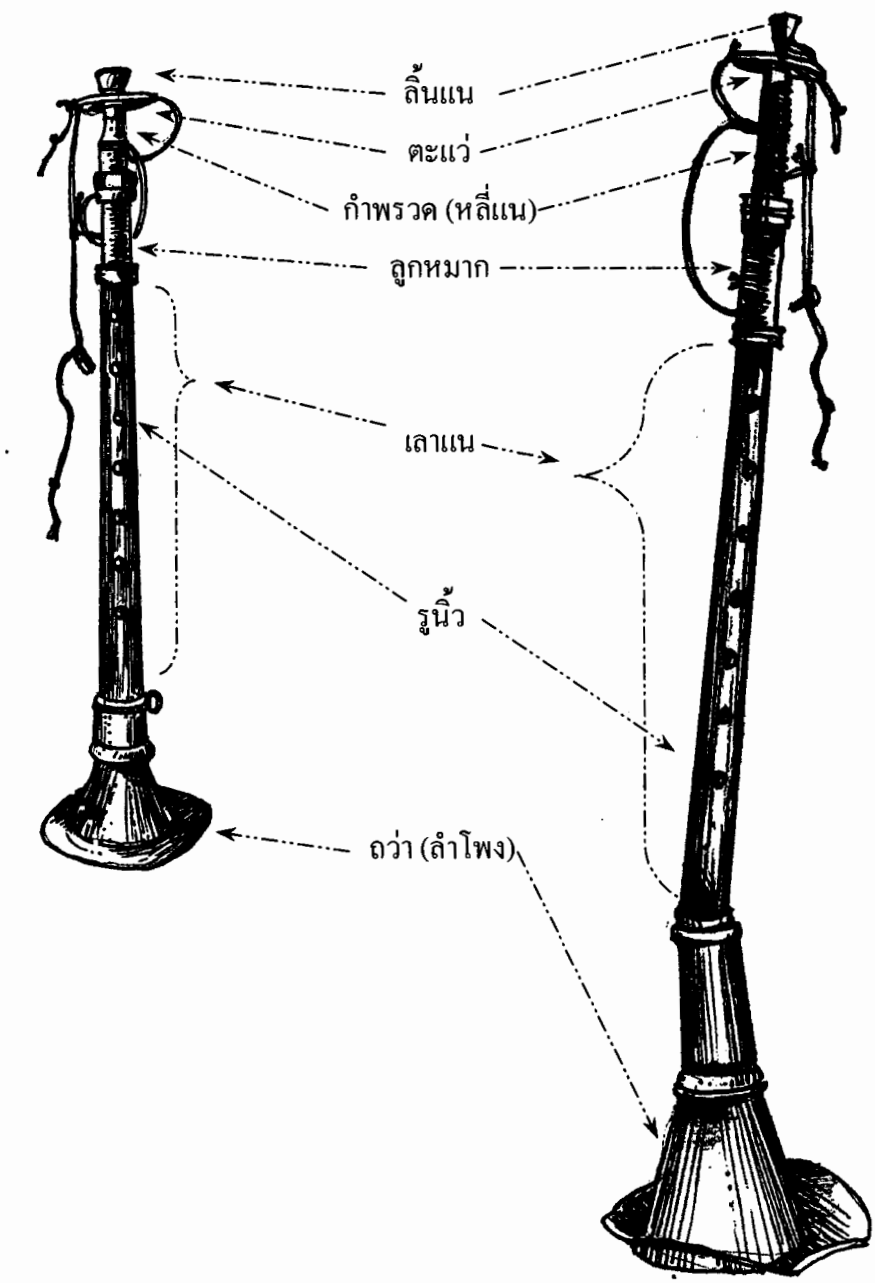
2. ลักษณะทางกายภาพของแนหน้อย และแนหลวง

แนเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า (Aerophone) หรือเครื่องลมประเภทลิ้นคู่ ลิ้นทำด้วยใบตาล เลาแนทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้เกล็ด (ไม้ชิงชัน) ไม้ดู่ (ไม้ประดู่) ไม้มะหาด และไม้มะเกลือ แต่สล่านิยมใช้ไม้เกล็ดทำเลาแน ลักษณะท่อภายในเลาแนเป็นรูปกรวยคว่ำ ด้านบนมีรูขนาดเล็กสำหรับเสียบกำพรวดทองเหลืองที่มีบังลม และลิ้นสวมอยู่ ด้านล่างมีรูขนาดใหญ่ มีลำโพงทำจากทองเหลืองผูกแขวนต่อจากเลาแน สามารถเลื่อนขึ้นลงสำหรับปรับระดับเสียง รูนิ้วอยู่ด้านบนเลาแน ในจังหวัดเชียงใหม่แนมีรูนิ้ว 7 รู ไม่มีรูค้ำด้านล่าง ในจังหวัดลำปางแนมีรูนิ้วด้านบน 6 รู และรูค้ำด้านล่าง 1 รู โดยปกติแนมี 2 ขนาด คือ ขนาดใหญ่ เรียกว่า "แนหลวงหรือแนใหญ่" ขนาดเล็กเรียกว่า "แนหน้อย" และบางทีมีขนาดเล็กพิเศษเพิ่มเข้ามาเรียกว่า "แนตัด" (ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์, 2533: 88)

แนหน้อย เลาแนมีความยาว 33-34 เซนติเมตร ความยาวของลิ้นและท่อลิ้น หรือกำพรวดขนาด 5-6 เซนติเมตร ความยาวท่อลำโพง 9-12 เซนติเมตร รวมความยาวทั้งหมด ประมาณ 47-52 เซนติเมตร โดยลำโพงสามารถปรับให้ท่อสั้นหรือยาวกว่าเดิมได้ เส้นผ่าศูนย์กลางปลายเลาแนมีขนาด 2.3-2.5 เซนติเมตร รูนิ้วอยู่ด้านบนจำนวน 7 รู

แนหลวง เลาแนมีความยาว 48-50 เซนติเมตร กำพรวด หรือท่อลิ้นขนาด 9-12 เซนติเมตร ท่อลำโพงขนาด 25-27 เซนติเมตร รวมความยาวทั้งหมด ประมาณ 82-89 เซนติเมตร โดยลำโพงสามารถปรับให้ท่อสั้นหรือยาวกว่าเดิมได้ ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางปลายเลาแน 3.3-3.5 เซนติเมตร รูนิ้วอยู่ด้านบนจำนวน 7 รู

ภาพที่ 27 รูปแบบและโครงสร้างของแนหน้อย และแนหลวง



3. รูปแบบและโครงสร้างของแนหน้อย และแนหลวง

แนหน้อย และแนหลวงมีรูปแบบ และโครงสร้างที่ประกอบด้วยส่วนต่าง ๆ มีชื่อเฉพาะใช้เรียกส่วนต่าง ๆ คือ

- **ลิ้นแน** คือ ส่วนที่เป็นตัวกำเนิดเสียง ทำจากใบตาล โดยต้องเป็นใบตาลที่ไม่อ่อนหรือแก่เกินไป ควรเป็นต้นตาลที่ขึ้นไกลแม่น้ำ และเป็นต้นตาลที่ไม่มีลูก ภาษาพื้นเมืองล้านนาเรียกว่า "ตาลปู๊" หรือ "ตาลแฮ" หรือ เป็น "ตาลก้านเหลือง" (วิเทพ กันธิมา, สัมภาษณ์) นำเอาใบตาลที่ตัดนำมาตากแห้งแล้วต้มตามกระบวนการ และตัดแต่งเป็นลิ้นแน

- **กำพรวดแน** คือ ท่อลิ้นสำหรับนำบังลม และลิ้นแนสวมตรงปลายกำพรวด นำประกบกับเลาแน กำพรวดทำจากทองเหลืองขดให้เป็นกรวย ทำการบัดกรีติดกัน แล้วพันด้วยเชือกให้ตลอดหลาย ๆ ชั้น เพื่อกันลมรั่วและเวลาสวมกับเลาแนทำให้กำพรวดติดแน่น นักเป่าแนเรียกชื่อเฉพาะของกำพรวดนี้ต่างกัน คือ ครูวิเทพ กันธิมา (2542: สัมภาษณ์) เรียกว่า "หลี่แน" สล่ารักเกียรติ จันทร์ก้อน (2543: สัมภาษณ์) เรียกว่า "หลี้แน" นายบุณรัตน์ ทิพย์รัตน์ (2544: สัมภาษณ์) เรียกว่า "หลอดแน"

- **ตะแว่ หรือบังลม** คือ กะลามะพร้าว หรือพลาสติกกลม ๆ ขนาด 4 –5 เซนติเมตร สำหรับสวมกำพรวดแน เพื่อบังลมตรงปากให้ลมผ่านลิ้นแนทั้งหมด ขณะเป่านักดนตรีผู้เป่าอมลิ้นแนอยู่ในปากโดยจรดริมฝีปากตรงบังลมพอดี

- **ลูกหมาก** คือ ส่วนบนของเลาและที่สล่ากลึงให้เป็นขั้น ลูกหมากแนหน้อยยาว 2 นิ้ว ลูกหมากแนหลวงยาว 3 นิ้ว ภายในรูท่อเป็นรูปทรงกระบอกขนาดเดียวกันก่อนขยายเป็นรูท่อรูปกรวยตั้งแต่ปลายส่วนลูกหมาก

- **เลาแน** คือ ส่วนของไม้เนื้อแข็งที่สล่ากลึงตามสัดส่วนโดยมีส่วนของลูกหมากและ รูนิ้วบนเลาแน จำนวน 7 รู เลาแนส่วนใหญ่ทำจากไม้เกล็ด (ไม้ชิงชัน) เป็นต้น เลาแนมีรูท่อภายในเป็นรูปกรวย ตั้งแต่ลูกหมากถึงปลายเลาแน

- **ลำโพง** คือ ส่วนที่ต่อจากเลาแน ทำจากโลหะทองเหลืองตัดแล้วขดเป็นกรวย เชื่อมให้สวยงาม นักดนตรีเรียกชื่อเป็นภาษาพื้นเมืองล้านนาต่างกัน คือ ครูวิเทพ กันธิมา (2542: สัมภาษณ์) เรียกว่า "ตะหว่า" สล่ารักเกียรติ จันทร์ก้อน (2543: สัมภาษณ์) เรียกว่า "ถว่า" ในขณะบรรเลงแนหน้อยและแนหลวง นักดนตรีผูกลำโพงให้ห้อยต่อจากเลาแนพอดี และสามารถปรับเสียงต่ำสุดให้เท่ากับเสียงของวงได้โดยการเลื่อนลำโพงให้ขึ้นหรือลงตามความต้องการ

- **ไม้แทงลิ้น** คือ ไม้แหลมขนาดประมาณก้านไม้ขีด ปลายแหลม ยาวประมาณ 2 นิ้ว ใช้สำหรับแทงรูลิ้นเมื่อเวลามีเศษอาหาร แมลง ฯลฯ ติดในรูลิ้น ส่วนใหญ่ทำจากพลาสติกเหลาให้เล็กแหลม ผูกติดเลาแนไว้ตลอดเวลาเมื่อติดขัดสามารถใช้ได้ทันที ครูวิเทพ กันธิมา (2543:

สัมภาษณ์) กล่าวว่า เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ แนะนำให้ใช้งาช้างทำไม้แทงลิ้น เพราะงาช้างสามารถตรวจสอบพิษต่าง ๆ จากอาหารและน้ำดื่มได้

- **รูนิ้ว คือ** รูสำหรับใช้นิ้วกดเพื่อเปลี่ยนระดับเสียงมีจำนวน 7 รู (เชียงใหม่) ด้านบนขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางรูนิ้วทุกรู คือ 2 หุน ระยะห่างระหว่างรู 2.5 – 3.3 เซนติเมตร

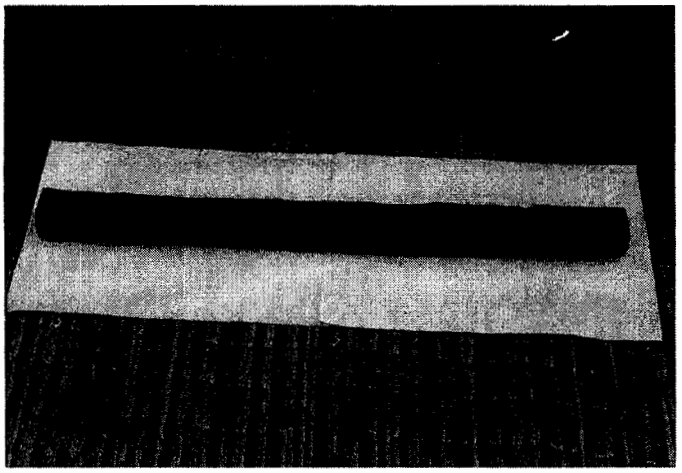
4. วิธีการทำแนหน้อยและแนหลวง

การทำแนหน้อยและแนหลวง ให้มีรูปแบบและโครงสร้างที่สมบูรณ์ต้องมีวัสดุ อุปกรณ์และเครื่องมือ ดังนี้

- วัสดุสำหรับทำแนหน้อยและแนหลวง

1. ไม้เนื้อแข็ง ใช้สำหรับทำเลาแน สล่าบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ (2544: สัมภาษณ์) สล่าทำเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนา กล่าวว่า ไม้เนื้อแข็งที่นิยมนำมาทำเลาแน คือ ไม้เกล็ด (ไม้ชิงชัน) ไม้คู่ (ไม้ประดู่) ไม้หาด (ไม้มะหาด) และไม้มะเกลือ โดยเฉพาะไม้เกล็ดแดง นิยมนำมาทำเลาแนมากที่สุด เนื่องจากไม้มีความแข็ง เนื้อแน่น ทำเลาแนได้เสียงดี การคัดเลือกท่อนไม้ ควรเป็นท่อนไม้ที่ตรง ไม่คดงอ ไม่มีตาไม้ และไม่มีรอยแตก

ภาพที่ 28 ท่อนไม้สำหรับทำเลาแน



ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี วันที่ 2 กุมภาพันธ์ 2544

2. ทองเหลืองแผ่น สำหรับทำลำโพง และกำพรวดแน ต้องใช้ทองเหลืองมาตัดตามขนาดแล้วทำการบัดกรีเชื่อมให้สนิทเรียบร้อยสวยงาม

3. เชือก สำหรับพันกำพรวด เพื่อให้กำพรวดไม่รั่วซึม และขณะสอดเข้ากับช่องต่อรูบนเลาแนทำให้แน่นไม่รั่ว และสำหรับผูกลำโพงให้ติดกับเลาแน ผูกบังลมติดกับกำพรวด พันรอบกำพรวด และลูกหมาก

4. ใบตาล สำหรับทำลิ้นแน สล่านิยมใช้ใบตาลที่ไม่มีลูก เป็นต้นตาลที่ขึ้นห่างแม่น้ำ ลำคลอง หรือแหล่งน้ำ ใบตาลต้องเป็นใบที่ไม่อ่อนหรือแก่เกินไป เนื่องจากใบอ่อนทำลิ้นไม่ทนทาน แตกง่าย ใบแก่แข็งเกินไป เป่าหนัก และเป่าเสียงสูงยาก (วิเทพ กันธิมา, สัมภาษณ์)

5. กะลามะพร้าว สำหรับทำบังลมหรือ "ตะแว่" สล่าจะตัดกะลามะพร้าวเป็นวงกลมขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 1.5 – 2 นิ้ว ปัจจุบันนิยมใช้แผ่นพลาสติก เนื่องจากสามารถหาวัสดุง่ายและทนทาน

- อุปกรณ์และเครื่องมือสำหรับทำแน

อุปกรณ์และเครื่องมือในการทำแนเป็นสิ่งสำคัญในขั้นตอนวิธีการทำแน สล่าทำแนส่วนใหญ่ทำอุปกรณ์และเครื่องมือต่าง ๆ เพื่อความสะดวกในขั้นตอนการทำแนให้เสร็จสมบูรณ์ สล่าแนมีการเลือกใช้อุปกรณ์ และเครื่องมือตามความถนัดและเทคนิควิธีของแต่ละคน อุปกรณ์และเครื่องมือที่สำคัญ ดังนี้

1. เครื่องมือสำหรับตกแต่งภายใน

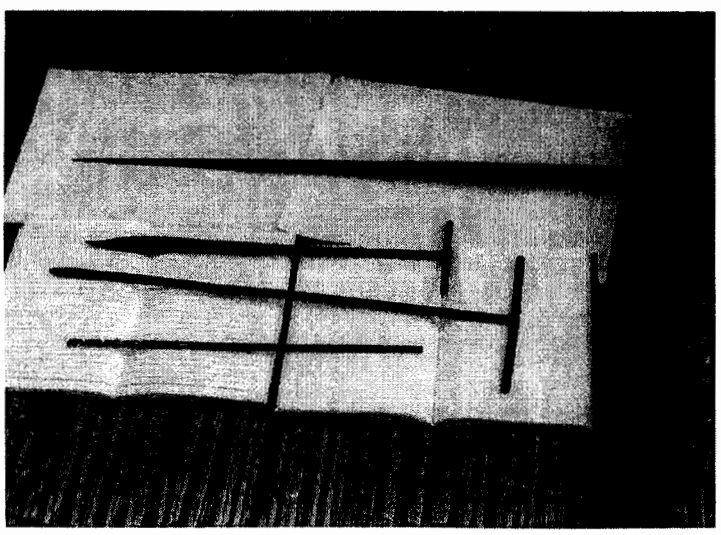
การทำแน สล่าแนต้องทำการเจาะรูภายในให้ได้สัดส่วนมาตรฐานก่อนการกลึงภายนอกตามสัดส่วน โดยมีเครื่องมือสำหรับตกแต่งภายใน ดังนี้

1.1 สว่านไฟฟ้า ใช้เจาะรูท่อนไม้ สำหรับทำเลาแนให้ทะลุ โดยใช้ดอกสว่านขนาด 2 หุน ยาว 30 เซนติเมตร

1.2 สว่านใบข้าว ขนาด 3.5 - 5 หุน สำหรับเจาะขยายภายในเลาแนให้เป็นรูปทรงกรวยคว่ำ

1.3 เหล็กขยายปลายแหลม สำหรับคว้านภายในให้ผิวเรียบเสมอกัน ตั้งแต่ลูกหมากจนสุดปลายเลาแน

ภาพที่ 29 เครื่องมือสำหรับเจาะ และตกแต่งภายในเลาแน



ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี
วันที่ 2 กุมภาพันธ์ 2544

2. เครื่องมือสำหรับตกแต่งภายนอก

2.1 มีด เป็นเครื่องมือสำหรับถากท่อนไม้เป็นขั้นตอนแรก โดยสล่าแนจะถากท่อนไม้ให้มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 2 นิ้ว ก่อนการนำไปเจาะรูภายในเลาแน

2.2 แท่นกลึงมอเตอร์ไฟฟ้า เป็นเครื่องมือสำหรับการกลึงเลาแน เมื่อสล่าเจาะรูภายในได้สัดส่วนแล้ว แต่ก่อนสล่าใช้แท่นกลึงแบบก๋งหรือแฮ้ว หรือเหลาด้วยมีดตามขนาดที่ต้องการ

2.3 เหล็กเคี่ยนกลึงเลาแน ใช้สำหรับกลึงภายนอกเลาแน สล่าแนทำการคัดเลือกวัสดุสำหรับการเคี่ยนกลึงเอง โดยสล่าบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ (2544: สัมภาษณ์) เลือกใช้เหล็กที่ช่างเหล็กใช้สำหรับกลึงเหล็ก คือ เหล็กไฮสปีดที่มีความแข็งมาก ชื่อว่า HERQULES –500 HSS ขนาด ¼ นิ้ว x 8 นิ้ว โดยจ้างโรงกลึงหรือร้านเหล็กลับให้เป็นรูปแบบตามความต้องการ ดังนี้

- เหล็กเคี่ยนปลายแหลม ใช้กลึงเป็นขั้นตอนแรกให้เนื้อไม้เป็นร่องสั้น ๆ แล้วใช้เหล็กเคี่ยนปากตัดให้เลาแนเรียบ ในลำดับต่อไป เหล็กเคี่ยนปลายแหลม สล่าใช้เหล็กกล้าขนาด 2 x 2 หุน ยาวประมาณ 8 – 10 นิ้ว ใช้เครื่องลับให้ปลายแหลมคม

- เหล็กเคี่ยนปากตัด สล่าใช้เหล็กไฮสปีด ขนาดหนา 1 หุน กว้าง 2 หุน ยาวประมาณ 6 – 8 นิ้ว โดยจ้างร้านกลึงเหล็กเจียให้ปลายมีคมแบนเรียบเสมอกัน ใช้สำหรับกลึงเนื้อไม้ให้เลาแนเรียบกลมมนเสมอกันตลอดเลาแน

- เหล็กเคี่ยนลูกหมาก สล่าใช้เหล็กไฮสปีด ขนาดหนา 1 หุน กว้าง 2 หุน ยาวประมาณ 6 – 8 นิ้ว โดยการจ้างให้ร้านกลึงเหล็กเจียให้ปลายแหลมเล็กและคม ใช้สำหรับกลึงส่วนที่เป็นรายละเอียดเล็ก ๆ เช่น ลูกหมาก เป็นต้น

2.4 ดอกสว่านขนาด 2 หุน ใช้สำหรับเจาะท่อนไม้สำหรับทำเลาแนก่อนการตกแต่งภายใน สล่าใช้ดอกสว่าน 2 ขนาด คือ ขนาดความยาว 30 เซนติเมตร สำหรับเจาะท่อนไม้ก่อนการขูดตกแต่งภายในเลาแน และขนาดความยาว 15 เซนติเมตร สำหรับเจาะรูนิ้วด้านบนเลาแน จำนวน 7 รู

3. อุปกรณ์อื่น ๆ

- กระดาษทรายเบอร์ 1000 เนื้อละเอียด สำหรับขัดเลาแนให้เรียบ ก่อนการทาแลคเกอร์
- แลคเกอร์ สำหรับทาเลาแนให้สวยงาม และช่วยรักษาเนื้อไม้
- ตลับเมตร ใช้สำหรับวัดสัดส่วนต่าง ๆ ของเลาแน
- ไม้บรรทัดละเอียด (Vernia Calipers) ใช้วัดสัดส่วนต่าง ๆ อย่างละเอียด
- ปากกา สำหรับจับยึดท่อนไม้ขณะเจาะภายในเลาแน

- ขั้นตอนการทำแน

การทำแนหน้อยและแนหลวง มีวิธีการและขั้นตอนเหมือนกัน ดังรายละเอียด ดังนี้

1. การเตรียมท่อนไม้

ท่อนไม้สำหรับทำแนหน้อยและแนหลวง เป็นไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้เกล็ด (ชิงชัน) เป็นต้น เป็นท่อนไม้ที่ตรง ไม่มีรอยแตก หรือมีตาไม้มากเกินไป มีเส้นผ่าศูนย์กลางไม่น้อยกว่า 2 นิ้ว และต้องมีความยาวมากกว่าความยาวของเลาแนหน้อยและแนหลวง ไม่น้อยกว่า 2 นิ้ว คือ ท่อนไม้สำหรับทำเลาแนหน้อยต้องมีความยาวไม่น้อยกว่า 40 เซนติเมตร ท่อนไม้สำหรับทำเลาแนหลวงต้องมีความยาวไม่น้อยกว่า 60 เซนติเมตร การเตรียมท่อนไม้ สล่าทำการเลื่อยตัดให้ได้ความยาวตามต้องการ แล้วใช้มีดถากท่อนไม้ให้เป็นท่อนไม้สี่เหลี่ยมแบบหยาบ ๆ

2. การเจาะรูภายในเลาแน

เมื่อสล่าถากท่อนไม้ให้ได้ตามขนาดแล้วสล่าก็จะเจาะรูภายในเลาแนโดยใช้ปากกาจับท่อนไม้ให้แน่นและตรง เตรียมเจาะรูภายในด้วยแท่นเจาะสว่านไฟฟ้า โดยใช้ดอกสว่านขนาด 2 หุน ยาว 30 เซนติเมตร สล่าบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ (2544: สัมภาษณ์) กล่าวว่า "เลาแนหลวงมีความยาวมากกว่าเลาแนหน้อย ขั้นตอนการเจาะต้องจับแท่นเจาะสว่านไฟฟ้านอนลงสำหรับเจาะเลาแนหลวง ขณะที่กำลังเจาะสล่าต้องยึดจับท่อนไม้ให้แน่น และคอยมองดูจุดศูนย์กลางของเลาแนไว้ตลอดเวลาเพื่อเจาะไห้ตรงตามแนวเนื้อไม้ให้เป็นทะลุทั้งสองด้าน"

3. การคว้านรูภายในเลาแน

เมื่อเจาะภายในรูเลาแนจนทะลุแล้ว สล่าต้องคว้านรูเลาแนจากด้านปลายเลาแนโดยใช้เหล็กคว้านใบข้าว ดังภาพที่ 27 ขนาดความกว้างตั้งแต่ 3.5 – 5 หุน คว้านโดยใช้แรงงานคนทั้งหมด สุดท้ายสล่าใช้เหล็กคว้านปลายแหลมสอดเข้าภายในเลาแนแล้วคว้านให้ได้ขนาดตามเหล็กคว้าน เนื่องจากส่วนโคนของเหล็กคว้านเลาแนมีขนาดเท่ากับเส้นผ่าศูนย์กลางของปากเลาแนพอดี สล่าสอดเหล็กตามขนาดความยาวของเลาแน แล้วคว้านรูภายในเลาแนจนได้ขนาดตามมาตรฐาน คือ รูลูกหมาก มีขนาด 2 หุน ปลายท่อเลาแนหน้อย มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 7 หุน ปลายท่อเลาแนหลวง มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 1 นิ้ว 1 หุน (บุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ , สัมภาษณ์)

4. การกลึงเลาแน

เมื่อสล่าเจาะภายในเลาแนเสร็จแล้ว สล่านำท่อนไม้เลาแนเข้ายึดติดแท่นกลึง ซึ่งปัจจุบันใช้แท่นกลึงมอเตอร์ไฟฟ้า สล่าเปิดแท่นกลึงให้ท่อนไม้หมุน แล้วใช้เหล็กเคี่ยนกลึงปลายแหลม กดตรงท่อนไม้ให้เป็นปล้อง ๆ ต่อจากนั้นใช้เหล็กเคี่ยนกลึงปากตัด กดตรงท่อนไม้เลื่อนเหล็กเคี่ยนไปมาทางซ้ายขวาจนเลาแนผิวเรียบ สล่าต้องกลึงจนเลาแนมีขนาดความหนาประมาณ 1 หุน ตลอดทั้งหมด

5. การทำกำพรวด

สล่าทำกำพรวดจากแผ่นทองเหลือง โดยนำแผ่นทองเหลืองขนาดประมาณ 2 นิ้ว มาตัดแล้วม้วนให้เป็นรูปกรวย แล้วบัดกรีด้วยตะกั่วให้รูด้านบนมีขนาด 0.5 หุน รูด้านล่างมีขนาด 1.5 หุน สุดท้ายนำเชือกพันกำพรวดตลอดทั้งหมด ก่อนการสวมเลาแนเพื่อบรรเลง ต้องชุบน้ำเพื่อให้กำพรวดชุ่มน้ำเมื่อสวมกับเลาแนทำให้กระชับแน่น ไม่มีลมรั่วขณะเป่า

6. การทำลำโพง

สล่าทำลำโพงจากแผ่นทองเหลืองเช่นเดียวกันกำพรวด สล่าทำการตัดแบบแล้วจ้างช่างบัดกรีให้เป็นรูปทรงตามต้องการ สล่าผูกเชือกลำโพงให้มีความยาวพอดีต่อจากเลาแน โดยผูกเชือกติดกับลูกหมากแน

7. การทำลิ้นแน

ลิ้นแนเป็นส่วนที่ทำให้เกิดเสียง นักเป่าแนต้องให้ความสำคัญและพิถีพิถันในการทำลิ้นแน และต้องเก็บดูแลรักษาอย่างดี ลิ้นแนจึงจะสามารถใช้ได้หลายครั้ง การทำลิ้นแนมีรายละเอียดและขั้นตอน ดังนี้

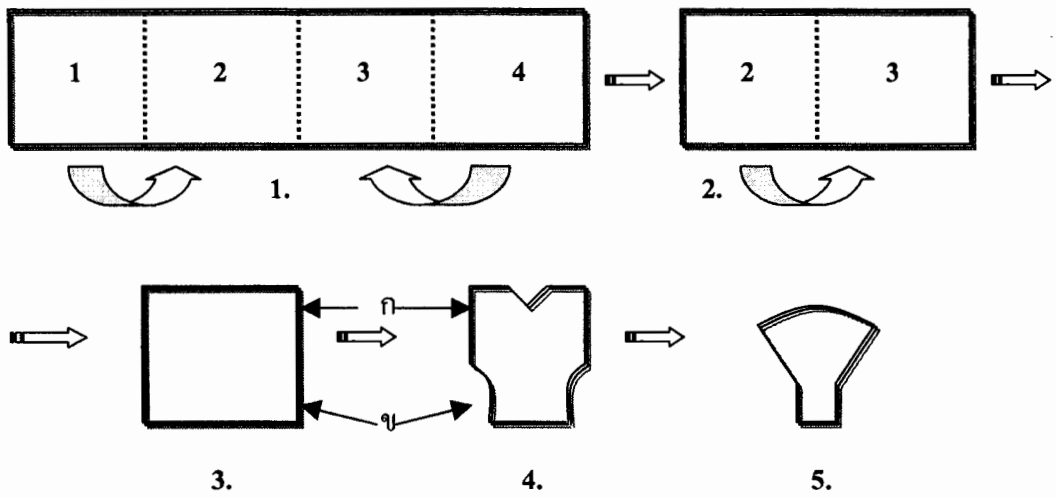
- **การคัดเลือกใบตาล** นักเป่าแนเลือกใช้ใบตาลที่ไม่มีลูก ภาษาพื้นเมืองล้านนาเรียกว่า “ตาลปู๊” หรือ “ตาลแฮ” และควรเป็นใบตาลจากต้นตาลที่ขึ้นอยู่ห่างไกลแม่น้ำ ลำคลอง หรือแหล่งน้ำต่าง ๆ เพราะว่าใบตาลจากต้นตาลที่ขึ้นใกล้แหล่งน้ำเป็นใบตาลที่อมน้ำ ภาษาพื้นเมืองล้านนา เรียกว่า “ใบมันเจี๊ยะ” ถ้าใช้ทำลิ้นแนทำให้ลิ้นแตกง่าย ใบตาลสำหรับทำลิ้นแนควรเป็นใบตาลที่ไม่อ่อนหรือแก่เกินไป ถ้านำใบตาลอ่อนทำลิ้นแนจะไม่ทนทำให้ลิ้นแตกง่าย ถ้านำใบตาลแก่ทำลิ้นแนทำให้ลิ้นแข็งเป่ายาก และแผดเสียงไม่ขึ้น (วิเทพ กันธิมา, สัมภาษณ์)

- **การต้มใบตาล** นักเป่าแนเลือกใบตาลใบเรียบ ๆ นำมาตากแห้ง ประมาณ 2-3 วัน พอแห้งแล้วนำมาต้มโดยใส่มะขามเปียก เกลือ และนิยมใช้น้ำซาวข้าวสำหรับต้ม โดยสล่าแนนิยมต้มไปพร้อมกับการนึ่งข้าวเหนียวในตอนเช้า หรือต้มต่างหาก ถ้ายิ่งต้มนานยิ่งดี (วิเทพ กันธิมา, สัมภาษณ์) การใส่มะขามเปียก เกลือ และน้ำซาวข้าว ทำให้ใบตาลไม่อมน้ำ ป้องกันใบตาลผุ ไม่หักเสียง่าย และป้องกันแมลงแทะเล็ม เมื่อต้มได้ที่นำใบตาลออกตากแดดให้แห้ง แล้วนำเก็บไว้บนข่าไฟ ซึ่งเป็นชั้นวางของต่าง ๆ ด้านบนเตาสำหรับทำกับข้าวของชาวล้านนาในอดีต เช่น ก่องข้าว ตะกร้า ฯลฯ เป็นวิธีการเก็บรักษาข้าวของเครื่องใช้ต่าง ๆ เหล่านั้นให้ใช้ได้นาน ๆ ป้องกันแมลง หรือมอดแทะเล็มได้ ใบตาลสำหรับทำลิ้นแนเมื่อเก็บไว้บนข่าไฟสามารถเก็บไว้ใช้ได้นานมากกว่า 5-10 ปี (วิเทพ กันธิมา, สัมภาษณ์)

- **การตัดลิ้นแน** ก่อนตัดต้องนำใบตาลที่เก็บไว้มาล้างทำความสะอาดและแช่น้ำให้อ่อน จากนั้นตัดใบตาลขนาดกว้าง 1 นิ้ว ยาว 5 นิ้วโดยประมาณ พับใบตาลที่ตัดโดยให้ด้านบน

ของใบตาลอยู่ด้านนอก ในกรณีที่พับผิดด้านใบตาลจะแตกทำลิ้นไม่ได้ จากนั้นพับครึ่งเข้าหากัน แล้วพับส่วนที่ 1 เข้าหาส่วนที่ 2 และพับส่วนที่ 4 เข้าหาส่วนที่ 3 ได้ใบตาลที่พับเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส แล้วใช้กรรไกร หรือใบมีดโกนคม ๆ ตัด ได้ลักษณะดังแผนภาพที่ 14

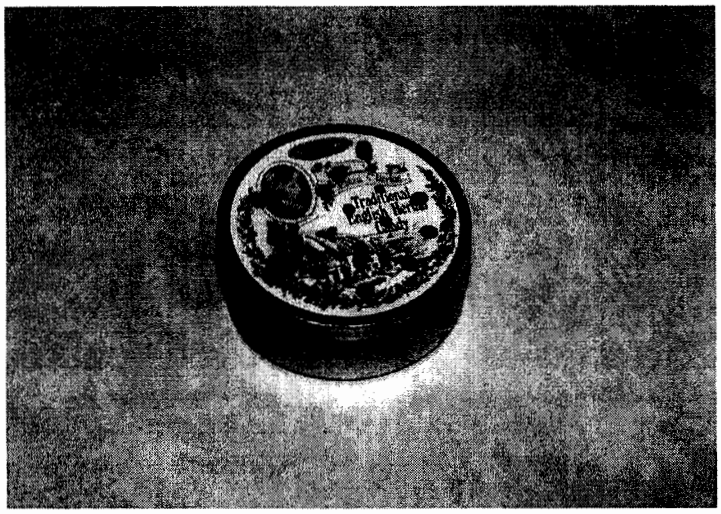
แผนภาพที่ 6 แสดงขั้นตอนการทำลิ้นแน



เมื่อพับใบตาลตามขั้นตอนแล้ว เมื่อถึงขั้นตอนที่ 3. ใช้กรรไกรตัดด้านที่พับด้านบน (ก) เป็นสัญลักษณ์ตรงกลางแล้วตัดด้านล่าง (ข) ให้ป้านลงเท่า ๆ กันทั้งสองด้าน ใช้เชือกผูกเงื่อนตะกรุดเบ็ดจำนวนสองรอบ ใช้ไม้แทงลิ้นเสียบให้ลิ้นเป็นรูสำหรับสวมกำพรวด นำลิ้นสวมกำพรวดแล้วรัดเชือกให้แน่นอีกสองรอบ ใช้ใบมีดโกนตัดแต่งลิ้นให้เป็นรูปคล้ายพัด ทดลองเป่าแนแล้วตัดแต่งลิ้นให้ได้ขนาดพอดี ในกรณีที่ลิ้นขนาดใหญ่เกินไปทำให้เวลาเป่าแผดเสียงสูงทำไม่ได้ ถ้าลิ้นเล็กไปเวลาเป่ามักเปลืองลมหรือเป่าหนัก ดังนั้นนักเป่าแนทุกคนต้องมีความสามารถพับลิ้นและตัดแต่งลิ้นให้ได้ขนาดและต้องทำเป็นทุกคน ครูวิเทพ กันธิมา (2542: สัมภาษณ์) กล่าวว่า "คนเป่าแนทุกคนต้องสามารถทำลิ้นแนของตนเองได้ทุกคน เช่น เวลาที่ครูวิเทพ สอนนักเรียนของวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ นักเรียนที่เรียนเป่าแนต้องทำลิ้นแนส่งทุกคน และต้องเป็นลิ้นที่ใช้เป่าได้จริง จึงจะถือว่าเรียนผ่าน"

- **การเก็บรักษาลิ้นแน** โดยปกตินักเป่าแนทำลิ้นไว้สำหรับการเป่าบรรเลงจำนวนหลายอันจึงต้องมีกล่องสำหรับเก็บและทำการดูแลรักษาอย่างดี ก่อนการเป่าทุกครั้งต้องนำลิ้นแนแช่น้ำก่อนเสมอ เพื่อให้ลิ้นอ่อนตัว มีความยืดหยุ่น ไม่แตกง่าย และเมื่อเป่าบรรเลงเสร็จแล้วต้องนำลิ้นแช่น้ำล้างน้ำลายออกเก็บใส่กล่องสังกะสี หรือตลับ ที่เจาะรูตรงฝาตลับหลาย ๆ รู เพื่อระบายอากาศทำให้ลิ้นไม่ขึ้นรา และไม่อับชื้นสามารถใช้เป่าได้นาน

ภาพที่ 30 กล่องเก็บลิ้นแน ครูวิเทพ กันธิมา



ภาพโดยนิรันดร์ ภักดี วันที่ 27 ต.ค. 2542

5. วิธีการเป่าแน

การเป่าแนผู้เริ่มฝึกหัดต้องจรดปากตรงบังลมโดยอมลิ้นแนไว้ในปากพอดี การจับแนขึ้นอยู่กับความถนัดของแต่ละคน คือเอามือซ้าย หรือมือขวาอยู่บนก็ได้ ที่สำคัญที่สุดของการเป่าแนคือผู้เป่าต้องใช้เทคนิคการเป่าระบายลม เพื่อให้เสียงแนมีความต่อเนื่องตลอดทั้งเพลง ดังนั้นขั้นตอนแรกในการฝึกผู้เป่าควรฝึกเป่าระบายลมให้ชำนาญก่อน

6. วิธีการเก็บ และดูแลรักษาแน

แนหน้อยและแนหลวงเป็นเครื่องดนตรีที่ทำจากไม้เนื้อแข็ง สามารถแตกหักเสียหายได้ง่าย ดังนั้นนักเป่าแนต้องมีวิธีการเก็บดูแลรักษาอย่างดีเพื่อใช้ในการบรรเลงได้นานหลายปี แนที่ดูแลรักษาอย่างดีสามารถใช้เป่าบรรเลงได้นานมากกว่า 30 ปี จากการศึกษาสังเกตเห็นว่านักเป่าแนมีถุงผ้าสำหรับใส่แนโดยเฉพาะเพื่อป้องกันฝุ่น และแมลงต่างๆ การหยิบจับทำด้วยความระมัดระวังไม่ทำให้ตกหล่นเสียหาย ถ้าเลาแนแตกร้าวไม่สามารถซ่อมได้ต้องเปลี่ยนเลาแนใหม่ อีกทั้งตามความเชื่อของนักดนตรีพื้นบ้านล้านนาถือว่าเครื่องดนตรีทุกเครื่องต่างมีครู ก่อนและหลังการเป่าต้องยกมือไหว้เพื่อรำลึกถึงครูก่อนทุกครั้ง และต้องเก็บแขวนไว้บนที่สูงเสมอ

7. แหล่งผลิตและจำหน่ายแน

จากการศึกษาพบแหล่งผลิตและจำหน่ายแนหน้อย และแนหลวงจำนวน 4 แห่ง คือ

7.1 สล่ารักเกียรติ จันทร์ก้อน อายุ 36 ปี บ้านเลขที่ 51/2 หมู่ 11 บ้านน้อย ตำบลสันกำแพง อำเภอสันกำแพง จังหวัดเชียงใหม่ เป็นสล่าแน และนักเป่าแนหน้อยที่มีความสามารถฝึกหัดและสืบทอดการเป่าแน และการทำแนมาจากพ่อ คือลุงตื้อ จันทร์ก้อน (ถึงแก่กรรม) ซึ่งแต่

ก่อนลุงตื้อ เป็นสล่าแน และกลองแอวที่มีฝีมือดี ราคาแนหน้อยและแนหลวง (ปี 2542) ราคาคู่ละ 1,500 บาท

7.2 ครูวิเทพ กันธิมา อายุ 49 ปี บ้านเลขที่ 123 หมู่ 11 บ้านน้ำโท้ง ตำบลสบแม่ข่า อำเภอหางดง จังหวัดเชียงใหม่ 50230 โทรศัพท์ 053-368374 ครูวิเทพ เป็นนักดนตรีพื้นเมืองล้านนาที่มีฝีมือสามารถเล่นเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนาได้ทุกชนิด และเป็นสล่าทำเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนาที่มีคุณภาพ ปัจจุบันเป็นครูพิเศษสาขาดนตรีพื้นเมือง สอนประจำที่วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ การเริ่มต้นเป็นสล่าทำเครื่องดนตรีของครูวิเทพเริ่มฝึกหัดสมัยอยู่กับเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ได้ฝึกหัดทำเครื่องดนตรี และการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านล้านนาจากเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ปัจจุบันรับทำเครื่องดนตรีพื้นเมืองต่าง ๆ เช่น ซึง สะล้อ แน ฯลฯ การทำเครื่องดนตรีส่วนใหญ่ทำตามรายการสั่งของลูกค้าที่มีความต้องการมาก ซึ่งเป็นลูกค้าจากที่ต่าง ๆ ทั่วประเทศ โดยเฉพาะซึงและสะล้อ สำหรับแนมีผู้สั่งทำจำนวนน้อย

7.3 สล่าบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ อายุ 46 ปี บ้านเลขที่ 107 หมู่ 10 ตำบลป่าแดด อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ 50100 โทรศัพท์ 035-281917 เป็นสล่าทำเครื่องดนตรีพื้นเมืองทุกชนิด แต่ก่อนเป็นสล่าประจำบ้านเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ปัจจุบันผลิตเครื่องดนตรีพื้นเมืองตามรายการสั่งของลูกค้าที่ต้องการ สำหรับแนจะรับทำเฉพาะตามรายการสั่งเท่านั้น โดย สล่าบุญรัตน์ขายแนหน้อยในราคา 900 บาท แนหลวงราคา 1,000-1,200 บาท โดยขึ้นอยู่กับชนิดของไม้

7.4 ร้านเชียงใหม่การดนตรี โดยเจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่ บ้านเลขที่ 241 หมู่ 1 ซอย 4 ตำบลสันผักหวาน อำเภอหางดง จังหวัดเชียงใหม่ 50230 เป็นร้านที่ผลิตเครื่องดนตรีพื้นเมือง และเครื่องดนตรีไทยทุกชนิด มีเครื่องมือที่ทันสมัย และมีสล่าที่ชำนาญในการใช้เครื่องมือต่าง ๆ ผลิตเครื่องดนตรี โดยเจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่ ได้สืบทอดการผลิตเครื่องดนตรีจากเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ผู้เป็นพ่อจวบจนปัจจุบัน สำหรับแนหน้อย และแนหลวง ทางร้านเชียงใหม่การดนตรีรับทำเมื่อมีลูกค้าหรือนักเป่าแนสั่งตามความต้องการ

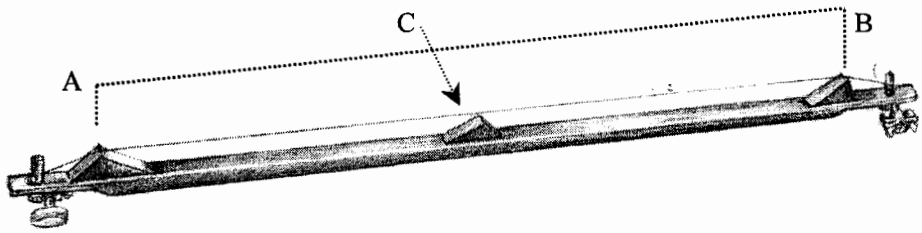
8. บทบาทหน้าที่และความสำคัญในวงตึ่งโนง

แนหน้อย และแนหลวง มีหน้าที่ในการบรรเลงแนวดำเนินทำนองในวงตึ่งโนง โดยบรรเลงเพลงแหย่งหลวง ซึ่งเป็นเพลงที่นำทำนองเพลงปราสาทไหว ซึ่งเป็นเพลงโบราณของล้านนา และใช้บรรเลงในวงเต่งถิ้ง เมื่อนำแนหน้อย และแนหลวงมาบรรเลงในวงตึ่งโนง ทำให้วงตึ่งโนงมีแนวดำเนินทำนอง มีลีลาการบรรเลงที่มีความไพเราะมากขึ้น การประสมวงตึ่งโนงโดยการนำ แนหน้อย และแนหลวงมาประสมวงกับเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ เริ่มมีพัฒนาการที่ชัดเจนในสมัยของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี

9. ระบบเสียง

การวิเคราะห์ระบบเสียงของแนหน้อย และแนหลวง ผู้วิจัยวิเคราะห์โดยใช้เครื่องโมโนคอร์ด (Monochord) ในการวัด ดังภาพที่ 30

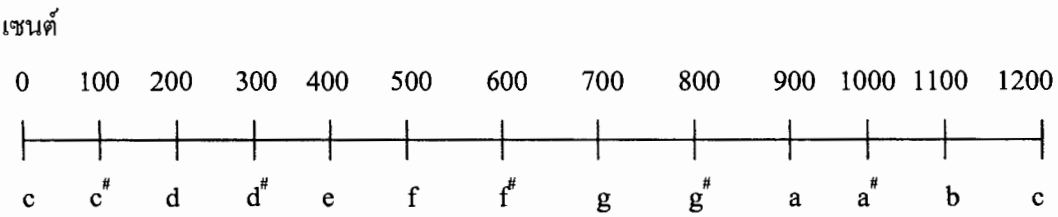
ภาพที่ 31 เครื่องโมโนคอร์ด



จากภาพที่ 31 ผู้วิจัยกำหนดให้สายของเครื่องโมโนคอร์ด ระยะจากหย่อง A-B มีความยาวเท่ากับ 68 เซนติเมตร และเทียบเสียงของสายเสียง A = 440 เฮิร์ทซ์ โดยที่ขณะวัดเสียงผู้วิจัยเลื่อนหย่อง C ให้เคลื่อนที่ในตำแหน่งที่ตรงกับเสียงของผู้ให้ข้อมูลเป่าแนหน้อย และแนหลวง แล้วใช้ตลับเมตรวัดระยะความยาวเป็นเซนติเมตร เพื่อบันทึกสำหรับการวิเคราะห์ในขั้นตอนต่อไป

การวิเคราะห์ระบบเสียงของแนหน้อย และแนหลวง ใช้วิธีการวัดเสียงระบบเซนต์ของ Alexander John Eillis โดยวิธีการแบ่งระยะ12 เสียงเป็น 12 ส่วน เท่า ๆ กัน (Twelve Temperament) ทั้งหมดเท่ากับ 1200 เซนต์ แบ่งออกเป็น แต่ละส่วน ๆ ละ 100 เซนต์ (วสันต์ชาย อิ่มโอษฐ์, 2543: 76) ดังแผนภาพที่ 7

แผนภาพที่ 7 แสดงค่าเซนต์ระบบแบ่งเท่า



การวัดหาค่าเซนต์ ผู้วิจัยได้ให้ผู้ให้ข้อมูลเป่าแนหน้อย และแนหลวงทีละเสียงเรียงตามลำดับจากต่ำไปสูง เมื่อผู้ให้ข้อมูลเป่าแน ผู้วิจัยใช้เครื่องโมโนคอร์ดเทียบเสียงโดยการเลื่อนหย่อง (C) ให้เคลื่อนที่ตรงกับเสียงที่ผู้ให้ข้อมูลเป่า เมื่อได้ตำแหน่งที่ตรงกันแล้วผู้วิจัยใช้ตลับเมตรวัดระยะจากตำแหน่งที่กำหนด ทำการบันทึกค่าความยาวที่วัดได้เป็นเซนติเมตร แล้วนำมาเทียบตารางเซนต์ของอิริค ฟอน ฮอร์นบอสเตล เพื่อวิเคราะห์ระบบเสียงในขั้นตอนต่อไป

วิธีการใช้ตารางเซนต์ของอิริค ฟอน ฮอร์นบอสเตล (ภาคผนวก) N หมายถึง หน่วยวัดหรือเลขจำนวนบวก เป็นค่าปริมาณความยาวเป็นเซนติเมตร หรือความถี่เป็นเฮิร์ทซ์ (Hz) และ

ตัวเลข 0-9 (บรรทัดบนสุด และล่างสุดของตารางเซนต์) หมายถึงส่วนประกอบของ N ซึ่งอาจอ่านเป็นจุดทศนิยม เช่น การวัดเสียงแนหน้อยของครูวิเทพ กันธิมา ดังตัวอย่าง

เสียงที่ 5 วัดได้ 64.0 เซนติเมตร เมื่อเปิดตารางเซนต์ ดูค่า N= 64 ต่อด้วยทศนิยม คือ 0 ค่าเซนต์จากตาราง คือ 1094

เสียงที่ 6 วัดได้ 58.2 เซนติเมตร เมื่อเปิดตารางเซนต์ ดูค่า N= 58 ต่อด้วยทศนิยม คือ 2 ค่าเซนต์จากตาราง คือ 930

วิธีการวัดความยาวของเสียงที่ต่ำกว่า A = 440 เฮิรตซ์ สายลวดโมโนคอร์ดยาว 68 เซนติเมตร ผู้วิจัยวัดเสียงในตำแหน่งที่สูงขึ้น 1 ช่วงทบ (octave) นำมาคูณด้วย 2 แล้วบันทึกข้อมูลนำมาวิเคราะห์โดยใช้ตารางเซนต์ ตามขั้นตอน ดังนี้

การวิเคราะห์หาค่าเซนต์ในกรณีที่ค่าความยาวที่วัดได้มากกว่า 80.0 เซนต์ หรือค่าเซนต์มีจำนวนมากกว่าตารางเซนต์ ผู้วิจัยนำค่าความยาวที่ได้จากการวัด (สูงกว่าเสียงจริง 1 ช่วงทบ) เปิดค่าเซนต์จากตารางของฮอร์นบอสเตล เมื่อได้ค่าเซนต์แล้ว นำมาบวกกับค่าเซนต์ 1 ช่วงทบ คือ 1200 จะได้ค่าเซนต์ตามตารางเซนต์ เช่น ข้อมูลจากการบันทึกการวัดเสียงแนหน้อยของครูวิเทพ กันธิมา การวัดเสียงแนหน้อย เสียงที่ 1 ได้ค่าความยาว เท่ากับ 94.0 เซนติเมตร (ขณะวัดใช้วิธียกเสียงขึ้นหนึ่งช่วงทบ ได้ค่าความยาวคือ 47.0 x 2 = 94.0 เซนติเมตร) เปิดตารางเซนต์ ค่า 47.0 = 560 นำมาบวกค่าเซนต์จำนวนหนึ่งช่วงทบ คือ 1200 จะได้ 560+1200 = 1760 เป็นต้น

การวิเคราะห์หาค่าเซนต์ในกรณีที่ค่าความยาวที่วัดได้น้อยกว่า 34.0 เซนต์ หรือค่าเซนต์มีจำนวนน้อยกว่าตารางเซนต์ ผู้วิจัยนำค่าความยาวที่ได้จากการวัดคูณ 2 แล้วเปิดค่าเซนต์จากตารางของฮอร์นบอสเตล เมื่อได้ค่าเซนต์ นำมาลบหนึ่งช่วงทบ คือ 1200 ทำให้ได้ค่าเซนต์ เช่น การวัดเสียงแนหน้อยของครูวิเทพ กันธิมา ได้ค่าความยาวที่วัดได้ 33.3 เซนติเมตร นำ 33.3 x 2 = 66.6 เปิดค่าเซนต์จากตารางได้เท่ากับ 1163 นำค่าเซนต์มาลบหนึ่งช่าวทบจะได้ 1163-1200 = -37 ซึ่งเมื่อนำมาลบกับค่าเซนต์ที่มีค่ามากที่สุดของเสียงที่ 1 จะได้ค่าสัมบูรณ์สำหรับการวิเคราะห์ระบบเสียงต่อไป

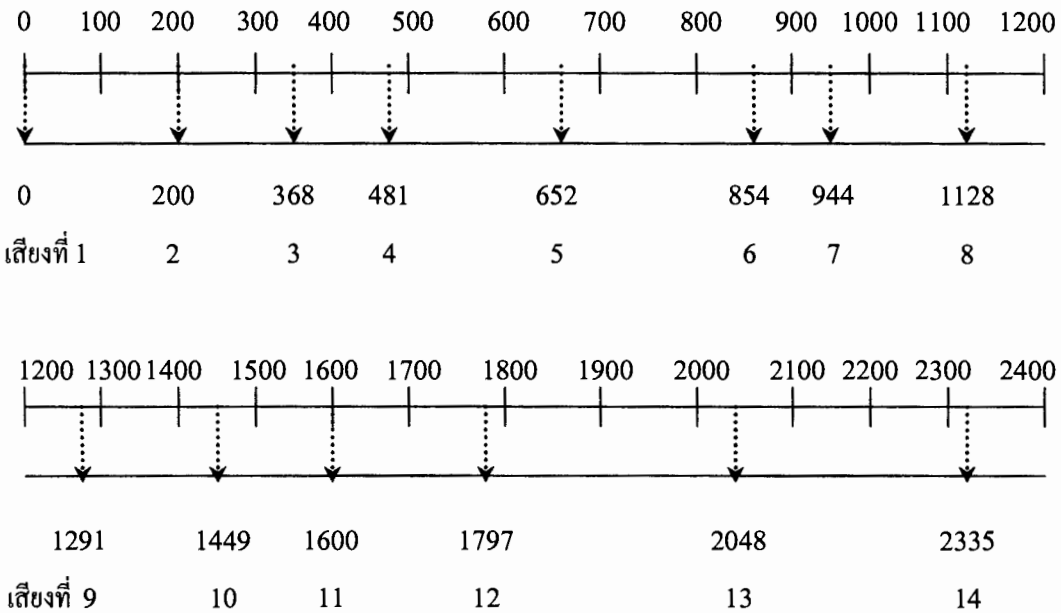
การวิเคราะห์ข้อมูลผู้วิจัยนำผลการวัดจากสมุดบันทึก มาเปิดตารางเซนต์ของ อิริค ฟอนฮอร์นบอสเตล เพื่อหาค่าเซนต์ของแต่ละเสียงเรียงตามลำดับจากต่ำสุด-สูงสุด แล้วนำค่าเซนต์ของแต่ละเสียงที่ได้จากตารางเซนต์มาตั้งแล้วลบด้วยค่าเซนต์สูงสุด ได้ค่ามาตราบันไดเสียงของแนหน้อย และแนหลวง เป็นค่าสัมบูรณ์ การวิเคราะห์ระบบเสียงของแนหน้อย และแนหลวง ผู้วิจัยวิเคราะห์ระบบเสียงแนหน้อย จำนวน 5 เลา และวิเคราะห์ระบบเสียงแนหลวง จำนวน 2 เลา ดังต่อไปนี้

1. ระบบเสียงแนหน้อย ครูวิเทพ กันธิมา

ตารางที่ 5 แสดงระบบเสียงแนหน้อย ครูวิเทพ กันธิมา

เสียงที่	ความยาว (ซ.ม.)	ค่าเซนต์	ลบค่าเซนต์สูงสุด	มาตรา	ค่าต่าง
1.	(47.0x2) = 94.0	1760	1760-1760	0	200
2.	(41.9x2) = 83.8	1560	1560-1760	200	168
3.	(38.0x2) = 76.0	1392	1392-1760	368	113
4.	(35.6x2) = 71.2	1279	1279-1760	481	171
5.	64.5	1108	1108-1760	652	202
6.	57.4	906	906-1760	854	90
7.	54.5	816	816-1760	944	184
8.	49.0	632	632-1760	1128	163
9.	44.6	469	469-1760	1291	158
10.	40.7	311	311-1760	1449	151
11.	37.3	160	160-1760	1600	197
12.	33.3	-37	(-37)-1760	1797	251
13.	28.8	-288	(-288)-1760	2048	287
14.	24.2	-575	(-575)-1760	2335	-

แผนภาพที่ 8 แสดงระบบเสียงแนหน้อย ครูวิเทพ กันธิมา

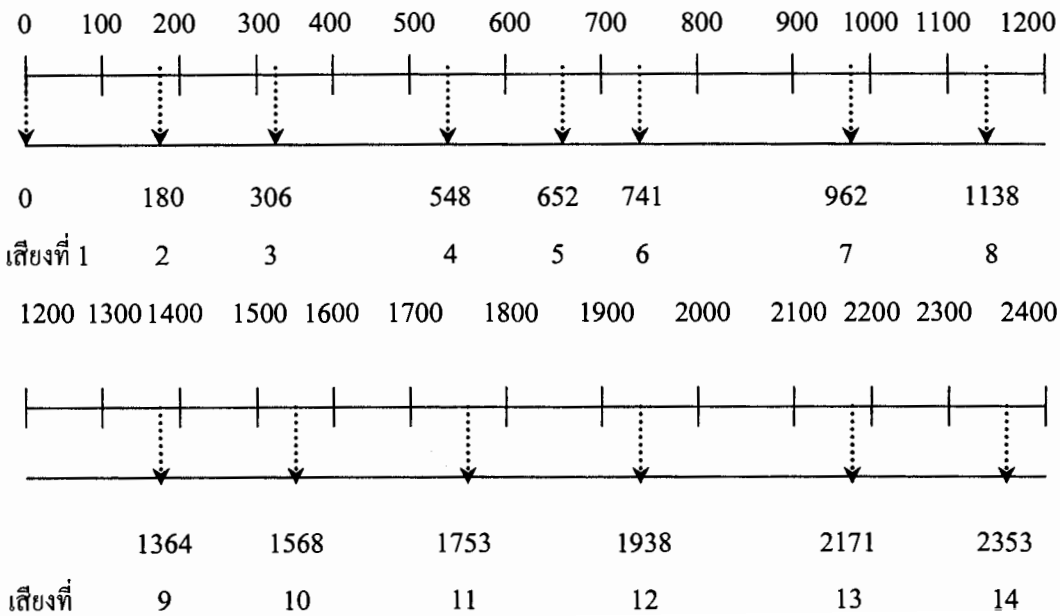


2. ระบบเสียงแนหน้อย นายบุญยิ่ง กันธวงศ์

ตารางที่ 6 แสดงระบบเสียงแนหน้อย นายบุญยิ่ง กันธวงศ์

เสียงที่	ความยาว (ซ.ม.)	ค่าเซนต์	ลบค่าเซนต์สูงสุด	มาตรา	ค่าต่าง
1.	(47.5x2) = 95.0	1778	1778-1778	0	180
2.	(42.8x2) = 85.6	1598	1598-1778	180	126
3.	(39.8x2) = 79.6	1472	1472-1778	306	242
4.	(34.6x2) = 69.2	1230	1230-1778	548	104
5.	65.2	1126	1126-1778	652	89
6.	61.9	1037	1037-1778	741	221
7.	54.5	816	816-1778	962	176
8.	49.2	640	640-1778	1138	226
9.	43.2	414	414-1778	1364	204
10.	38.4	210	210-1778	1568	185
11.	34.5	25	25-1778	1753	185
12.	31.0	-160	(-160)-1778	1938	233
13.	27.1	-393	(-393)-1778	2171	182
14.	24.4	-575	(-575)-1778	2353	-

แผนภาพที่ 9 แสดงระบบเสียงแนหน้อย นายบุญยิ่ง กันธวงศ์

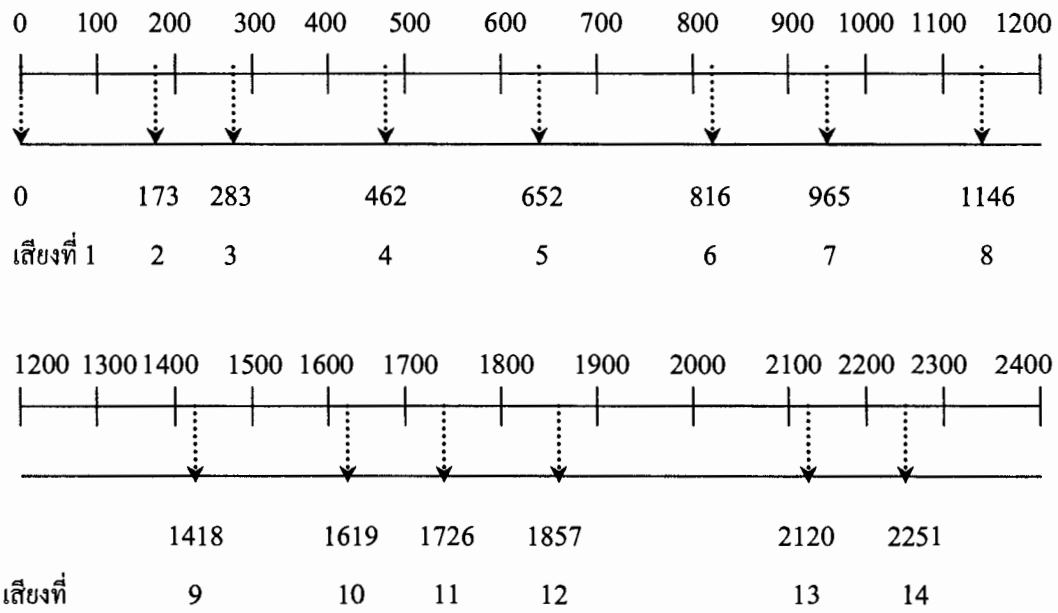


3. ระบบเสียงแนหน้อย สล่ารักเกียรติ จันทร์ก้อน: เลาที่ 1

ตารางที่ 7 แสดงระบบเสียงแนหน้อย สล่ารักเกียรติ จันทร์ก้อน: เลาที่ 1

เสียงที่	ความยาว (ซ.ม.)	ค่าเซนต์	ลบค่าเซนต์สูงสุด	มาตรา	ค่าต่าง
1.	(46.6x2) = 93.2	1746	1746-1746	0	173
2.	(42.1x2) = 84.2	1573	1573-1746	173	110
3.	(39.6x2) = 79.2	1463	1463-1746	283	179
4.	(35.7x2) = 71.4	1284	1284-1746	462	190
5.	64.0	1094	1094-1746	652	164
6.	58.2	930	930 –1746	816	149
7.	53.4	781	781-1746	965	181
8.	48.1	600	600-1746	1146	272
9.	42.1	328	328-1746	1418	201
10.	36.6	127	127-1746	1619	107
11.	34.4	20	20 –1746	1726	131
12.	31.9	-111	(-111)-1746	1857	263
13.	27.4	-374	(-374)-1746	2120	131
14.	25.4	-505	(-505)-1746	2251	-

แผนภาพที่ 10 แสดงระบบเสียงแนหน้อย สล่ารักเกียรติ จันทร์ก้อน: เลาที่ 1

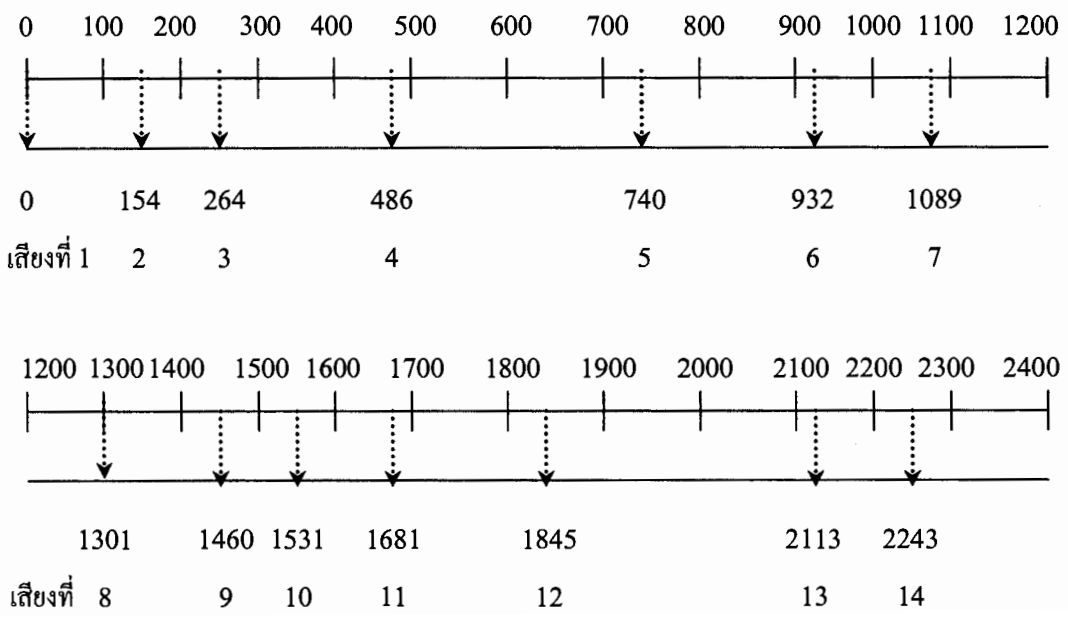


4. ระบบเสียงแนหน้อย สล่ารักเกียรติ จันทร์ก้อน: เลาที่ 2

ตารางที่ 8 แสดงระบบเสียงแนหน้อยสล่ารักเกียรติ จันทร์ก้อน: เลาที่ 2

เสียงที่	ความยาว (ซ.ม.)	ค่าเซนต์	ลบค่าเซนต์สูงสุด	มาตรา	ค่าต่าง
1.	(49.5x2) = 99.0	1850	1850-1850	0	154
2.	(45.3x2) = 90.6	1696	1696-1850	154	110
3.	(42.5x2) = 85.0	1586	1586-1850	264	222
4.	(37.4x2) = 74.8	1364	1364-1850	486	74
5.	64.6	1110	1110-1850	740	192
6.	57.8	918	918 –1850	932	157
7.	52.8	761	761-1850	1089	112
8.	46.7	549	549-1850	1301	159
9.	42.6	390	390-1850	1460	71
10.	40.9	319	319-1850	1531	150
11.	37.5	169	169-1850	1681	164
12.	34.1	5	5-1850	1845	268
13.	29.9	-263	(-263)-1850	2113	130
14.	27.1	-393	(-393)-1850	2243	-

แผนภาพที่ 11 แสดงระบบเสียงแนหน้อย สล่ารักเกียรติ จันทร์ก้อน เลาที่ 2

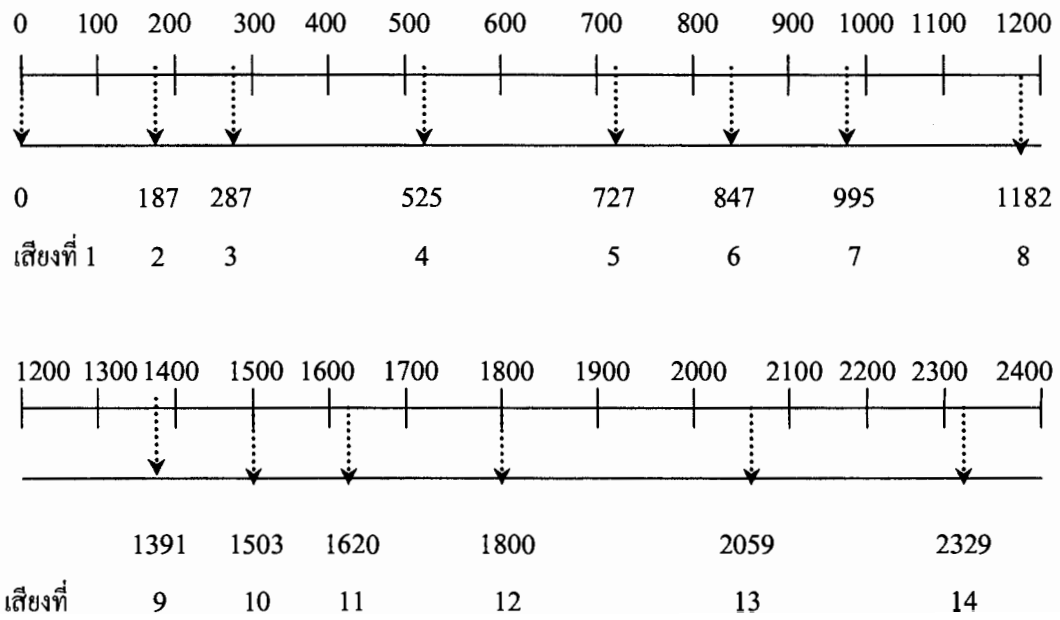


5. ระบบเสียงแนหน้อย นายสุวรรณ บุญยศยิ่ง

ตารางที่ 9 แสดงระบบเสียงแนหน้อยนายสุวรรณ บุญยศยิ่ง

เสียงที่	ความยาว (ซ.ม.)	ค่าเซนต์	ลบค่าเซนต์สูงสุด	มาตรา	ค่าต่าง
1.	(47.8x2) = 95.6	1789	1789-1789	0	187
2.	(42.9x2) = 85.8	1602	1602-1789	187	100
3.	(40.4x2) = 81.0	1502	1502-1789	287	238
4.	(35.3x2) = 70.6	1264	1264-1789	525	202
5.	62.8	1062	1062-1789	727	120
6.	58.6	942	942-1789	847	148
7.	53.8	794	794-1789	995	187
8.	48.3	607	607-1789	1182	209
9.	42.8	398	398-1789	1391	112
10.	40.1	286	286-1789	1503	117
11.	37.5	169	169-1789	1620	169
12.	33.8	-11	(-11)-1789	1800	259
13.	29.1	-270	(-270)-1789	2059	270
14.	24.9	-540	(-540)-1789	2329	-

แผนภาพที่ 12 แสดงระบบเสียงแนหน้อย นายสุวรรณ บุญยศยิ่ง

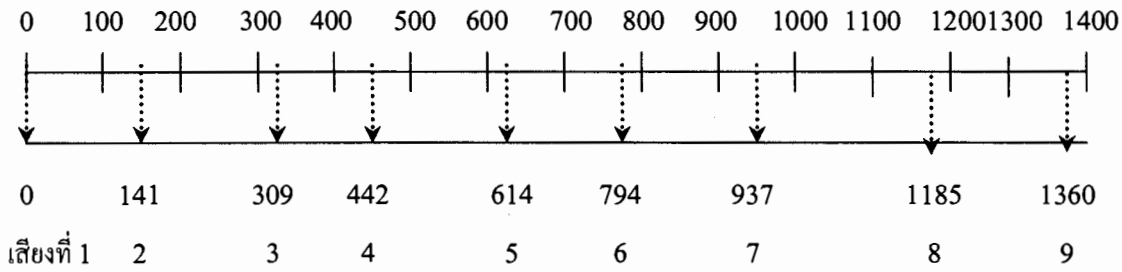


6. ระบบเสียงแนหลวง ครูวิเทพ กันธิมา

ตารางที่ 10 ระบบเสียงแนหลวงครูวิเทพ กันธิมา

เสียงที่	ความยาว (ซ.ม.)	ค่าเซนต์	ลบค่าเซนต์สูงสุด	มาตรา	ค่าต่าง
1.	(68.0x2)=136.0	2400	2400-2400	0	141
2.	(62.7x2)=125.4	2259	2259-2400	187	168
3.	(56.9x2)=113.8	2091	2091-2400	287	233
4.	(52.7x2)=105.4	1958	1958-2400	525	172
5.	(47.7x2)=95.4	1786	1786-2400	727	180
6.	(43.0x2)=86.0	1606	1606-2400	847	143
7.	(39.6x2)=79.2	1463	1463-2400	995	248
8.	(34.3x2)=68.6	1215	1215-2400	1182	175
9.	62.0	1040	1040-2400	1360	-

แผนภาพที่ 13 แสดงระบบเสียงแนหหลวง ครูวิเทพ กันธิมา



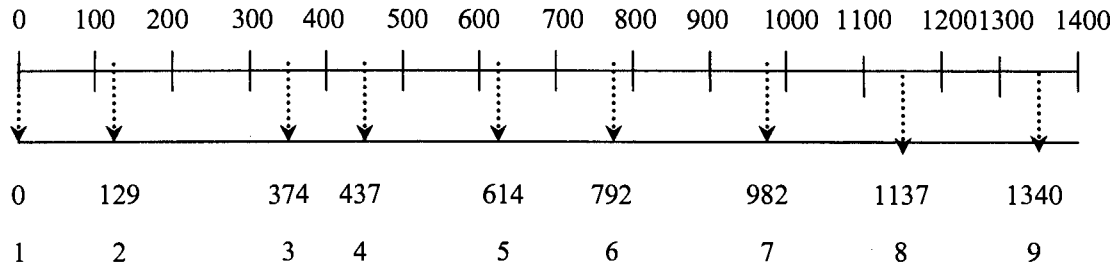
7. ระบบเสียงแนหลวง นายอรรถพงษ์ แก้วสมุทร

ตารางที่ 11 แสดงระบบเสียงแนหลวง นายอรรถพงษ์ แก้วสมุทร

เสียงที่	ความยาว (ซ.ม.)	ค่าเซนต์	ลบค่าเซนต์สูงสุด	มาตรา	ค่าต่าง
1.	(70.0x2)=140.0	2450	2450-2450	0	129
2.	(65.0x2)=130.0	2321	2321-2450	129	245
3.	(56.4x2)=112.8	2076	2076-2450	374	63
4.	(54.4x2)=108.8	2013	2013-2450	437	177
5.	(49.1x2)=98.2	1836	1836-2450	614	178

เสียงที่	ความยาว (ซ.ม.)	ค่าเซนต์	ลบค่าเซนต์สูงสุด	มาตรา	ค่าต่าง
6.	(44.3x2)=88.6	1658	1658-2450	792	190
7.	(39.7x2)=79.4	1468	1468-2450	982	155
8.	(36.3x2)=72.6	1313	1313-2450	1137	203
9.	64.6	1110	1110-2450	1340	-

แผนภาพที่ 14 แสดงระบบเสียงแนหลวง นายอรรถพงษ์ แก้วสมุทร



จากการวิเคราะห์ระบบเสียงของแนหน้อย และแนหลวง พบว่าระบบเสียงของแนหน้อย และแนหลวง มีระยะห่างระหว่างเสียงแต่ละเสียงไม่เท่ากัน แนหน้อยที่มีค่าต่างของเสียงแคบที่สุด คือ 71 เซนต์ (เสียงที่ 9-10) ของสล่ารักเกียรติ จันทร์ก้อน และค่าต่างของเสียงกว้างที่สุด คือ 287 เซนต์ (เสียงที่ 13-14) ของครูวิเทพ กันธิมา และค่าต่างเฉลี่ยของแนหน้อยทั้ง 5 เลา คือ 175 เซนต์ แนหลวงมีค่าต่างของเสียงที่แคบที่สุด คือ 63 เซนต์ (เสียงที่ 3-4) ของนายอรรถพงษ์ แก้วสมุทร และค่าต่างที่กว้างที่สุด คือ 248 เซนต์ (เสียงที่ 7-8) ของครูวิเทพ กันธิมา และค่าเฉลี่ยของแนหลวงทั้ง 2 เลา คือ 175 เซนต์ เมื่อนำมาตราของเสียงแนหน้อย และแนหลวงมาจัดเรียงตามลำดับ ได้ระบบเสียงเฉพาะ ไม่แสดงลักษณะเป็นบันไดเสียง (Scale) หรือ กลุ่มเสียง (Mode) ชนิดใดอย่างชัดเจน

5.2 การประสมวงตึ่งโนง

วงตึ่งโนงมีการประสมวงที่มีเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเฉพาะตายตัว เครื่องดนตรีทุกเครื่องมีความสำคัญเท่าเทียมกันขาดเครื่องใดเครื่องหนึ่งไม่ได้ โดยเฉพาะเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่บรรเลงแนวดำเนินจังหวะ คือ กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องอุ้ย ฆ้องโหย้ง และสว่า เนื่องจากจังหวะวงตึ่งโนงเป็นองค์จังหวะ (Rhythmic Organization) ของเสียงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะทั้งหมด การประสมวงตึ่งโนงได้แบ่งประเด็นในการศึกษา 4 ลักษณะ ดังนี้

1. ลักษณะการประสมวง

วงตึ่งโนงมีการประสมวงด้วยเครื่องดนตรี 7 เครื่อง คือ กลองแอว 1 ใบ กลองตะหลดปด 1 ใบ ฆ้องโหย้ง 1 ใบ ฆ้องอุ้ย 1 ใบ สว่า 1 คู่ แนหน้อย 1 เลา และแนหลวง 1 เลา เครื่องดนตรีทั้ง 7 เครื่องแบ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่บรรเลงแนวดำเนินจังหวะ คือ กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องอุ้ย ฆ้องโหย้ง และสว่า และเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่บรรเลงแนวดำเนินทำนอง คือ แนหน้อย และแนหลวง

การประสมวงตึ่งโนง คณะแห่ให้ความสำคัญกลุ่มเครื่องดนตรีที่บรรเลงแนวดำเนินจังหวะมากกว่ากลุ่มเครื่องดนตรีที่บรรเลงแนวดำเนินทำนอง เนื่องจากกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะเป็นเสียงสัญลักษณ์ของวงตึ่งโนง คือ เสียง "ตึ่ง" เป็นเสียงของกลองแอว เสียง "โนง" เป็นสัญลักษณ์ของเสียงฆ้องโหย้ง อีกทั้งคณะช่างฟ้อนยึดเสียงของเครื่องดนตรีประกอบจังหวะเป็นตัวกำหนดท่าทางในการเคลื่อนที่ เช่น ช่างฟ้อนย่อตัวเตรียมก้าวขาไปข้างหน้าตรงกับเสียง "สว่า" และก้าวเท้าไปข้างหน้าแล้ววางเท้าลงตรงเสียง "โนง" ของฆ้องโหย้ง เป็นต้น

จากการศึกษาพบว่า วงตึ่งโนงเป็นวงดนตรีประจำวัดในเขตจังหวัดเชียงใหม่ และจังหวัดลำพูน ทุกวัด และคณะวงตึ่งโนงที่พบมีลักษณะการประสมวงในลักษณะเดียวกัน คือ ประกอบด้วยกลองแอว 1 ใบ กลองตะหลดปด 1 ใบ ฆ้องโหย้ง 1 ใบ ฆ้องอุ้ย 1 ใบ สว่า 1 คู่ สำหรับบางวงมีแนหน้อยและแนหลวงประสมวงด้วย ส่วนใหญ่เป็นวงตึ่งโนงที่อยู่ในเขตอำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ และวงตึ่งโนงที่ภายในเขตหมู่บ้าน หรือตำบลใกล้เคียงมีวงพาทย์พื้นเมือง มักนำนักเป่าแนหน้อย และแนหลวงมาประสมวง ซึ่งสอดคล้องกับคำกล่าวของครูคำ กาไวย์ (2543: สัมภาษณ์) กล่าวว่า "วงตึ่งโนงในเมืองมีแนประสมวงด้วย วงทางบ้านนอกห่างเมืองมักจะไม่มีแนประสมวง"

ลักษณะการประสมวงตึ่งโนงปัจจุบันมีพัฒนาการมาตั้งแต่สมัยราชวงศ์มังราย เรื่อยมาจนถึงสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ได้พัฒนาวงตึ่งโนงเป็นวงที่สมบูรณ์ คือ นำเอาแนหน้อย และแนหลวง ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทในวงพาทย์พื้นเมืองมาประสมวงกับเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ดังที่ครูวิเทพ กันธิมา (2542: สัมภาษณ์) กล่าวว่า "แต่ก่อนวงตึ่งโนงไม่มีแนประสมวงด้วย วงตึ่งโนงเริ่มมีแนประสมวงด้วยในสมัยที่พระราชชายาเจ้าดารารัศมี เสด็จประทับที่นครเชียงใหม่ เป็นการถาวรแล้วได้นำวัฒนธรรมหลวงต่าง ๆ มาเผยแพร่ จึงมีการทดลองนำแน หน้อยและแนหลวงจากวงพาทย์พื้นเมืองมาบรรเลงร่วมกับวงตึ่งโนง ทำให้วงตึ่งโนงมีท่วงทำนองเพิ่มเข้ามา จึงเป็นลักษณะการประสมวงตึ่งโนงมาจนปัจจุบัน"

ครูคำ กาไวย์ (2543: สัมภาษณ์) ศิลปินแห่งชาติ กล่าวว่า "วงตึ่งโนงทั้งในอดีต และปัจจุบันยังคงเหมือนเดิม เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาวล้านนาที่สืบทอดกันมานานไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้" ทั้งนี้สรุปได้ว่า วงตึ่งโนงประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่บรรเลงแนวดำเนินจังหวะ

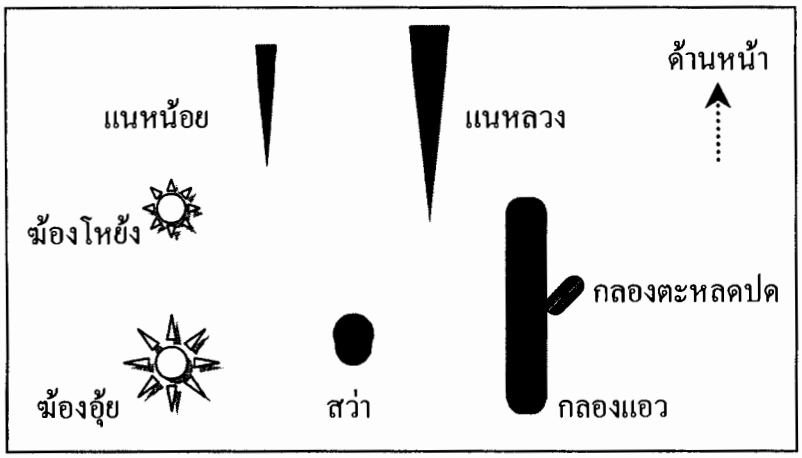
เป็นหลัก และมีแนหน้อย และแนหลวง จึงเป็นวงตึ่งโนงที่สมบูรณ์ แต่สามารถใช้เฉพาะเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ คือ กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องอุ้ย ฆ้องโหย้ง และสว่า แห่องค์จังหวะตึ่งโนงในงานประเพณีต่าง ๆ ได้ โดยจะนำแนหน้อย และแนหลวง มาประสมวงหรือไม่นำมาประสมวงก็ได้

2. การจัดรูปแบบวงตึ่งโนง

วงตึ่งโนงมีการจัดรูปแบบวงหลายลักษณะ ไม่มีรูปแบบที่ตายตัว ขึ้นอยู่กับความสะดวกในการบรรเลง และการเคลื่อนที่ของขบวนแห่ รูปแบบวงตึ่งโนงในอดีตคณะแห่ต้องใช้ไม้คานสองอันสำหรับหามกลองแอว กับกลองตะหลดปดที่ผูกติดหุ่นกลองแอว และหามฆ้องโหย้งกับฆ้องอุ้ย คนที่มีหน้าที่หามฆ้องทั้ง 2 ใบ ต้องตีบรรเลงในขณะเคลื่อนที่ ปัจจุบันคณะแห่ของวัดต่าง ๆ ได้ดัดแปลงนำเกวียนขนาดเล็ก หรือล้อเข็นสำหรับวางกลองแอวในลักษณะเดียวกับการวางกลองหลวง และทำคานเหล็กสำหรับแขวนฆ้องโหย้ง ฆ้องอุ้ย และกลองตะหลดปด จากการศึกษาพบการจัดรูปแบบวงตึ่งโนงลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

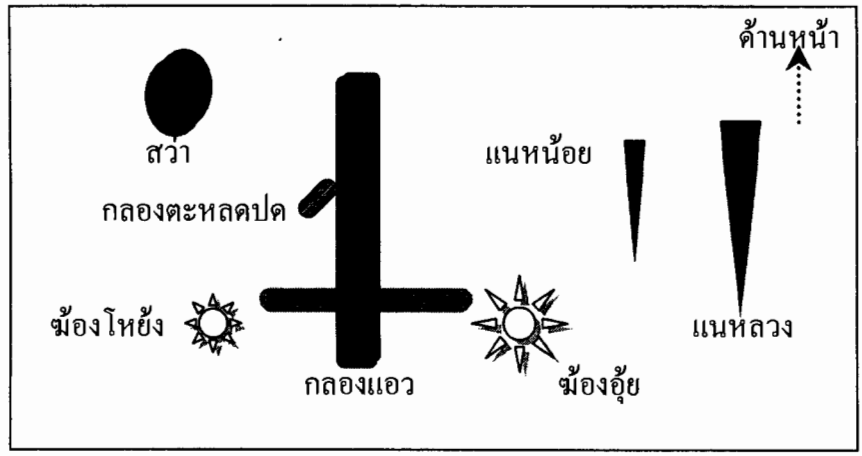
2.1 รูปแบบการหาม (อดีต)

แผนภาพที่ 15 แสดงรูปแบบการจัดวงตึ่งโนงในอดีต



2.2 รูปแบบการใช้เกวียน (ปัจจุบัน)

แผนภาพที่ 16 แสดงรูปแบบการจัดวงตึ่งโนงในปัจจุบัน



3. บทเพลงในวงตึ่งโนง

วงตึ่งโนงมีบทเพลงสำหรับบรรเลง 2 ลักษณะ คือ ในกรณีการประสมวงเครื่องดนตรีครบ 7 เครื่อง คือ มีแนหน้อย และแนหลวงประสมวง เป็นการบรรเลงที่มีแนวดำเนินทำนอง วงตึ่งโนงบรรเลง "เพลงแหย่ง" กรณีไม่มีแนบรรเลง มีเฉพาะเครื่องดนตรีกลุ่มบรรเลงแนวดำเนินจังหวะ คือ กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องอุ้ย ฆ้องโหย้ง และสว่า วงแห่ต่าง ๆ ไม่เรียกเป็นบทเพลงแต่เรียกว่า "องค์จังหวะแห่ตึ่งโนง"

- บทเพลง: กรณีประสมเครื่องประกอบจังหวะ และทำนอง

การบรรเลงของวงตึ่งโนงในกรณีที่ประสมเครื่องดนตรีทั้งเครื่องประกอบจังหวะ และเครื่องทำนองมีบทเพลงหลักในการบรรเลง คือ "เพลงแหย่ง" หรือ "เพลงปราสาทไหว" ของการบรรเลงในวงพาทย์พื้นเมือง คำว่า "เพลงแหย่ง" เป็นคำพูดที่ติดปากมาตั้งแต่โบราณ เมื่อนำมาแปรทำนอง แล้วตีระนาดเข้ากับทำนอง คือเพลงปราสาทไหว เพียงแต่มีการเปลี่ยนทางในการบรรเลงเพลงแหย่งหลวง หรือเพลงปราสาทไหวในวงพาทย์พื้นเมืองมีการเปลี่ยนทาง หรือระดับเสียงได้ 5 เสียง คือ แนหน้อยขึ้นเพลงด้วยเสียง ซอล ลา เร มี และฟา สำหรับการบรรเลงในวงพาทย์พื้นเมืองต้องเป่าให้ครบทั้ง 5 เสียง (วิเทพ กันธิมา, สัมภาษณ์)

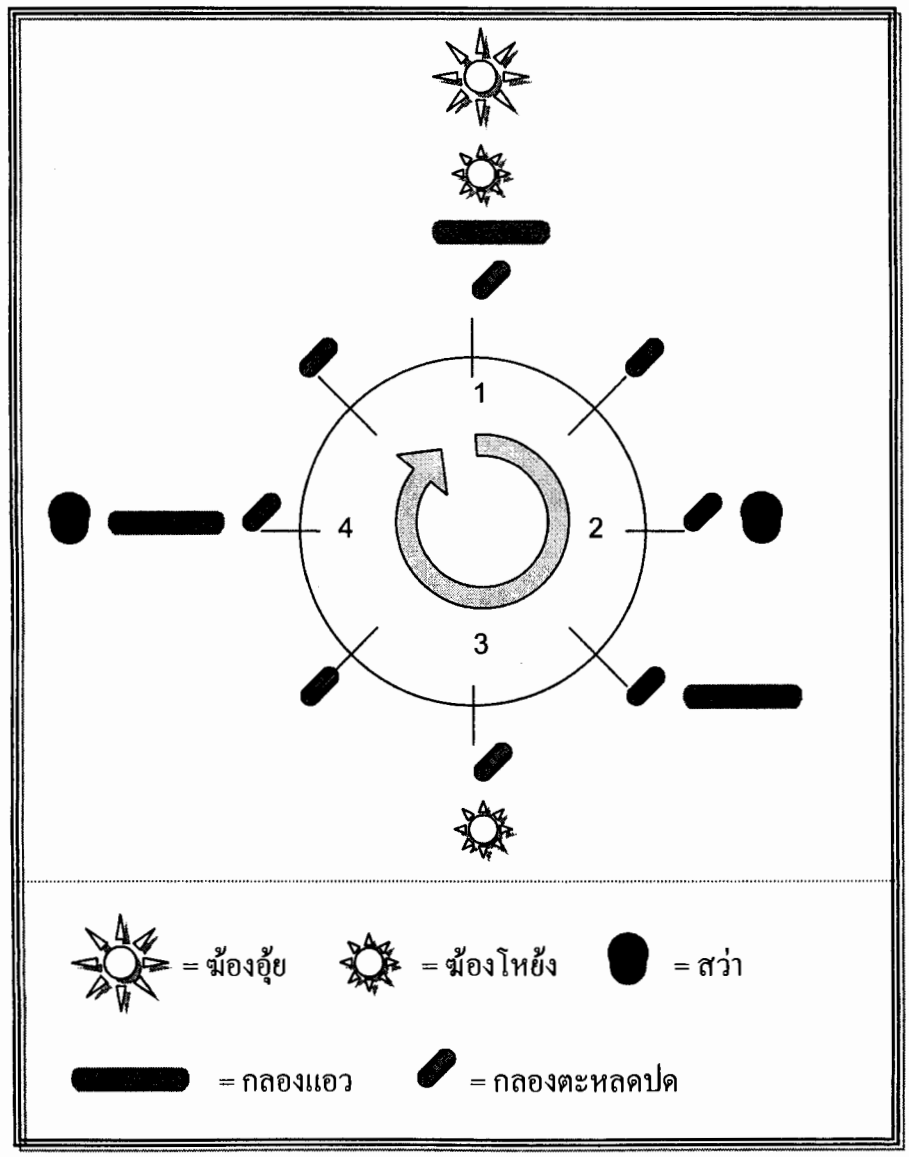
สำหรับการบรรเลงในวงตึ่งโนง นักเป่าแนทำการเป่าเพียงระดับเสียงเดียว การเป่าเพลงแหย่ง แนหน้อยขึ้นเสียงตรงนิ้วที่ 4 (เสียงโด) ตรงกับแนหลวงนิ้วควบ (ปิดหมด) นักดนตรีจึงเรียกเพลงแหย่งนี้ว่า "เพลงแหย่งหลวง" เพราะเสียงของแนหลวงเป็นเครื่องดนตรีที่เป่าทำนองหลัก แปรทางน้อย เพลงแหย่งเป็นบทเพลงสั้น ๆ ในการบรรเลงผู้เป่าแนต้องเป่าวนซ้ำหลายรอบ ทำให้มีการแปรทำนองตามความสามารถและอารมณ์ของคนเป่าแน (วิเทพ กันธิมา, สัมภาษณ์) ปัจจุบันมีวงตึ่งโนงที่อัดเทปเสียงการบรรเลงวงตึ่งโนงเพื่อจำหน่ายสำหรับวัดที่ไม่มีวงตึ่งโนงได้นำไปเปิดใน

งานประเพณี วงตึ่งโนงเหล่านั้นนำเพลงไทยเดิม และเพลงพื้นเมืองอื่น ๆ มาเป่าบรรเลง เช่น เพลงลาวเสี่ยงเทียน เป็นต้น ส่วนใหญ่เพลงนี้ใช้ประกอบการฟ้อนเทียนโดยเฉพาะงานในเวลากลางคืน

- บทเพลง: กรณีการบรรเลงเฉพาะแนวดำเนินจังหวะ

การบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ คือ กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องอุ้ย ฆ้องโหย้ง และสว่า ไม่มีแนหน้อย และแนหลวง บรรเลงแนวดำเนินทำนอง เรียกว่า "องค์จังหวะแห่ตึ่งโนง" จากการศึกษาพบว่า วงแห่ตึ่งโนงต่าง ๆ บรรเลงแนวดำเนินจังหวะคล้ายกัน แตกต่างกันเฉพาะท่อนขึ้นต้น และการจบท่อน โดยจังหวะแห่วงตึ่งโนงมีรูปแบบที่เป็นองค์จังหวะ ไม่แยกการบรรเลงเฉพาะเครื่องใดเครื่องหนึ่งได้ องค์จังหวะแห่ตึ่งโนงมีจังหวะช้า ๆ ซ้ำ ๆ กันตลอด การเคลื่อนที่ของจังหวะหมุนวนไปเรื่อย ๆ เป็นวงจรจังหวะตลอดการบรรเลง ดังแผนภาพที่ 17

แผนภาพที่ 17 แสดงวงจรจังหวะขององค์จังหวะแห่ตึ่งโนง



จากแผนภาพ ที่ 17 วงจรจังหวะขององค์จังหวะแห่ตึ่งโนงมีการเคลื่อนที่ตามเข็มนาฬิกา เริ่มต้นตรงจังหวะที่ 1 ด้วยเสียงของฆ้องอุ้ย ฆ้องโหย้ง กลองแอว และกลองตะหลดปด โดยจังหวะที่ 1 เน้นเสียงฆ้องเป็นหลัก ในภาษาพูดของคณะแห่แทนด้วยเสียง "โนง" จังหวะที่ 2 ตรงกับเสียงของสว่า ในภาษาพูดของคณะแห่แทนด้วยเสียง "ส-ว่า" จังหวะที่ 2 (ยก) ตรงกับเสียงของกลองแอว ในภาษาพูดของคณะแห่แทนด้วยเสียง "ตึ่ง" จังหวะที่ 3 ตรงกับเสียงของฆ้องโหย้ง ในภาษาพูดของคณะแห่แทนด้วยเสียง "โนง" จังหวะที่ 4 ตรงกับเสียงของกลองแอว ในภาษาพูดของคณะแห่ตรงกับเสียง "ตึ่ง" โดยที่วงจรจังหวะมีการตีกลองตะหลดปดทุก ๆ จังหวะตก และจังหวะยกขององค์จังหวะแห่ตึ่งโนง

จากการศึกษาพบว่าการฝึกหัดเด็กสำหรับการแห่องค์จังหวะแห่ตึ่งโนงตามวงจรจังหวะหัวหน้าคณะมีภาษาพูดสำหรับท่องจำแทนเสียงขององค์จังหวะแห่ตึ่งโนง คือ "โนง ส-ว่า ตึ่ง โนง ต๊ก ตึ่ง ต๊ก" จากคำพูดเพื่อท่องจำ อธิบายได้ ดังนี้ เสียง "โนง" คือ ฆ้อง (ฆ้องโหย้ง) เสียง "ส-ว่า" คือ สว่า เสียง "ตึ่ง" คือ กลองแอว เสียง "ต๊ก" คือ กลองตะหลดปด ในการแห่วนซ้ำหลาย ๆ รอบ (ดำรงค์ ชัยเพ็ชร์, สัมภาษณ์)

4. ความสัมพันธ์ของเสียงดนตรีในวงตึ่งโนง

จากการศึกษาการแห่วงตึ่งโนงพบว่า คณะแห่ทุกคณะมีความพิถีพิถันในการตั้งเสียงเครื่องดนตรีทุกเครื่อง และให้ความสำคัญของเสียงแต่ละเครื่องให้มีเสียงที่คล้องจองกัน เริ่มตั้งแต่การสร้างกลองแอวทุกขั้นตอน การติดจ่ากลอง การสร้างกลองตะหลดปด การเลือกซื้อฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้ง รวมทั้งสว่า ให้เสียงจากเครื่องดนตรีต่าง ๆ ดังกล่าวมีเสียงที่สอดคล้องกัน ดังนั้น ก่อนการบรรเลงวงตึ่งโนงทุกครั้ง คณะแห่ต้องจัดเครื่องดนตรีชุดเดียวกัน คือ วงตึ่งโนงชุดเสียงใหญ่ ชุดเสียงกลาง และชุดเสียงหน้อย แล้วตั้งเสียงให้เครื่องดนตรีต่าง ๆ มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันตามเสียงในอุดมคติ คือ กลองแอว กับฆ้องอุ้ย ฆ้องอุ้ย กับฆ้องโหย้ง และฆ้องโหย้ง กับกลองตะหลดปด ก่อนการบรรเลงทุกครั้ง ความสัมพันธ์ของเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละคู่อธิบายได้ ดังนี้

- กลองแอว และฆ้องอุ้ย

ความสัมพันธ์ของเสียงกลองแอว และฆ้องอุ้ยเริ่มจากการเลือกซื้อฆ้องอุ้ยให้ได้ขนาดตามชุดเสียง คือ กลองแอวเสียงใหญ่ ฆ้องอุ้ยขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 9 กำมือ กลองแอวเสียงกลาง ฆ้องอุ้ยขนาด 8 กำมือ กลองแอวเสียงหน้อย ฆ้องอุ้ยขนาด 7 กำมือ แล้วทดลองตีฟังเสียงฆ้อง สล่าจะเลือกซื้อฆ้องอุ้ยใบที่เสียงดัง กังวาน สำหรับขั้นตอนการสร้างกลองแอว สล่ากลองต้องพิถีพิถันในการสร้างกลองแอวทุก ๆ ขั้นตอนดังกล่าวมาแล้ว เพื่อให้ได้กลองแอวเสียงดี เพื่อให้เสียงการ

บรรเลงวงตึ่งโนงมีเสียงกังวานไพเราะ การตั้งเสียงกลองแอว และฆ้องอุ้ยให้สั่นพ้องกัน ต้องปรับแต่งเสียงของกลองแอว โดยฆ้องอุ้ยเป็นเสียงหลักในการเทียบเสียง

จากการศึกษาพบว่ามีวิธีการปรับเสียงกลองแอวให้มีเสียงตรงกับฆ้องอุ้ย คือ สล่ากลองติดจ่ากลองโดยแขวนฆ้องอุ้ยใกล้ ๆ กลองแอว ในขณะติดจ่ากลองสล่ากลองต้องทำด้วยความประณีตแล้วทดสอบตีหน้ากลองตลอดเวลาจนติดจ่าพอดี ฟังเสียงฆ้องอุ้ยว่าเกิดเสียงดังคราง ขึ้นเองตามหลักการสั่นพ้องของเสียงหรือไม่ ถ้าฆ้องอุ้ยเกิดเสียงดังคราง ขึ้นเองแสดงว่าเสียงของกลองแอวและฆ้องอุ้ย เป็นเสียงที่สั่นพ้องกันตามหลักการสั่นพ้องของเสียง เมื่อตีกลองแอวแล้วฆ้องอุ้ยไม่เกิดเสียงขึ้นเองสล่ากลองต้องทำการปรับจ่าหน้ากลองโดยเพิ่มหรือลดจ่ากลองให้พอดีตามความสัมพันธ์ของเสียง ดังแผนภาพที่ 18

- ฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้ง

วงตึ่งโนงตามแบบแผนการประสมวงแบบดั้งเดิมต้องมีฆ้อง 2 ใบ คือ ฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้ง โดยที่ฆ้องทั้งสองใบต้องเป็นเสียงที่มีความสัมพันธ์ในลักษณะการสั่นพ้องของเสียง ฆ้องอุ้ยและฆ้องโหย้งเป็นโลหะสำริด ที่ใช้เทคโนโลยีชั้นสูงในขั้นตอนการผลิต จากการศึกษาพบว่า สล่ากลองและคณะแห่ต่าง ๆ เดินทางไปซื้อฆ้องโหย้ง และฆ้องอุ้ย ที่ตลาดท่าขี้เหล็ก จังหวัดท่าขี้เหล็กประเทศพม่า ฝั่งตรงข้ามด่านอำเภอแม่สาย จังหวัดเชียงราย

ตามเสียงในอุดมคติของวงตึ่งโนง คือเสียงของกลองแอวต้องสัมพันธ์กับเสียงของฆ้องคือเสียงกลองแอว และฆ้องอุ้ย และฆ้องอุ้ยต้องมีเสียงที่สั่นพ้องกับฆ้องโหย้ง พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ (2542: สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การเลือกซื้อฆ้องต้องเลือกซื้อฆ้องอุ้ยก่อน โดยเลือกขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางตามชุดเสียงกลองแอวที่ต้องการ เมื่อทดลองตีฆ้องอุ้ยแล้วมีเสียงดังกังวาน ไม่ทึบหรือมีเสียงแตกพร่า จึงเลือกซื้อฆ้องโหย้งในลำดับต่อไป

วิธีการเลือกซื้อฆ้องโหย้ง มีวิธีการ คือ นำฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้งแขวนใกล้ ๆ กัน ห่างประมาณ 30-50 เซนติเมตร โดยหันด้านฉัตรฆ้องเข้าหากันแล้วตีฆ้องอุ้ยหนึ่งครั้งอุดเสียงฆ้องอุ้ยทันที ถ้าฆ้องโหย้งเกิดเสียงดังคราง ขึ้นเองตามหลักการสั่นพ้องของเสียงแสดงว่าฆ้องทั้งสองใบมีเสียงที่สอดคล้องสัมพันธ์กัน ถ้าตีแล้วฆ้องโหย้งไม่มีเสียงดังคราง ขึ้นเองต้องเลือกใบใหม่ แล้วตีทดสอบตามวิธีการดังกล่าวจนกว่าจะได้ฆ้องหย้งที่มีเสียงที่สอดคล้องสัมพันธ์กับฆ้องอุ้ย ตามหลักความสัมพันธ์ของเสียง ดังแผนภาพที่ 18

- ฆ้องโหย้ง และกลองตะหลดปด

เมื่อสล่ากลองเลือกซื้อฆ้องโหย้งที่มีเสียงเดียวกับฆ้องอุ้ยแล้ว ก่อนการบรรเลงต้องนำกลองตะหลดปดมาตั้งหน้ากลองให้เสียงสอดคล้องกับฆ้องโหย้งตามหลักความสัมพันธ์ของเสียง ดังแผนภาพที่ 18 โดยการนำฆ้องโหย้งมาแขวนใกล้ ๆ กลองตะหลดปด หันด้านฉัตรฆ้องเข้าหา

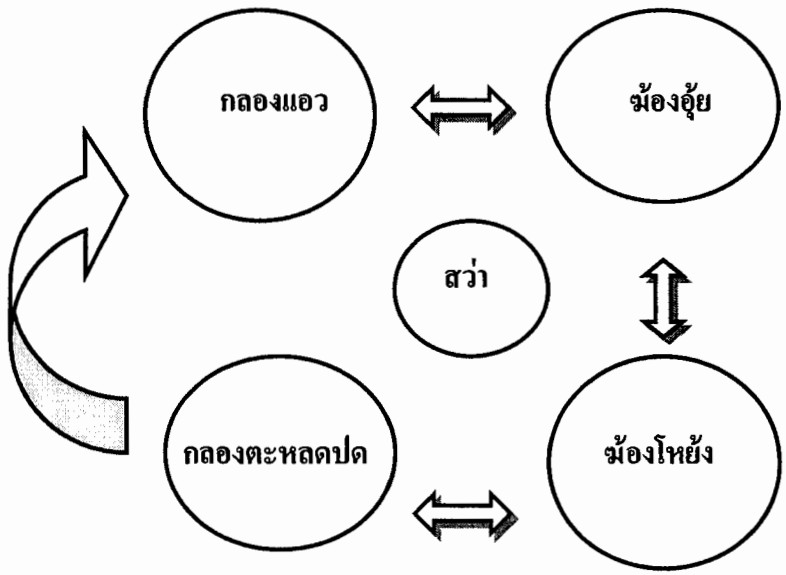
กลองตะหลดปด แล้วตีหน้ากลองตะหลดปดด้วยไม้ตี ถ้าฆ้องโหย้งเกิดเสียงดังคราง ขึ้นเองตามหลักการสั่นพ้องของเสียง แสดงว่าฆ้องโหย้ง และกลองตะหลดปดมีเสียงที่สั่นพ้องสอดคล้องกัน แต่ถ้าฆ้องโหย้งไม่เกิดเสียงดังครางขึ้นมาแสดงว่าหน้ากลองตะหลดปดตึงหรือหย่อนเกินไป ในกรณีที่หน้ากลองหย่อนเล็กน้อยสล่ากลองนำฆ้อนเคาะขอบหน้ากลองแล้วทดสอบตีให้เสียงตรงกัน ในกรณีหน้ากลองตึงเกินไปสล่ากลองใช้ผ้าชุบน้ำเช็ดหน้ากลอง แล้วทดสอบตี ถ้าหน้ากลองยังตึงอยู่ต้องติดจ่าหน้ากลองเล็กน้อย

- แนหน้อย และแนหลวง

ในการบรรเลงวงตึ่งโนงแนหน้อยและแนหลวงต้องมีระดับเสียงที่สอดคล้องกับ เมื่อเทียบเสียงแล้วเสียงตรงกัน และควรตรงกับชุดเสียงของเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ทำให้เสียงในวงกลมกลืนกัน ส่วนใหญ่นักเป่าแนทำการเลือกซื้อแนหน้อยคู่กับแนหลวง ที่ผลิตจากสล่าคนเดียวกัน ทำขึ้นในเวลาเดียวกัน และทำการปรับแต่งเสียงให้ตรงกัน ก่อนการเป่าบรรเลงนักเป่าแนต้องเทียบเสียงทั้งสองเลาให้เท่ากัน โดยการปรับความยาวของกำพรวด และเชือกที่รั้งลำโพงให้ท่อสั้นยาวตามระดับเสียง (วิเทพ กันธิมา, 2542)

จากความสัมพันธ์ของเสียงดนตรีในวงตึ่งโนงที่เป็นเสียงในอุดมคติดังกล่าว แสดงว่าเสียงดนตรีที่เป็นเสียงหลักในวงตึ่งโนงโดยเฉพาะเครื่องดนตรีที่มีหน้าที่บรรเลงองค์จังหวะมีความสัมพันธ์กันทั้งหมด และเครื่องอีกชนิดหนึ่งที่ควรมีเสียงที่สอดคล้องสัมพันธ์กับเครื่องดนตรีทั้งวง คือสว่า โดยสล่ากลองเลือกใช้ขนาดของสว่าตามความสัมพันธ์ของชุดเสียง คือ วงตึ่งโนงชุดเสียงใหญ่ใช้สว่าขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 14 นิ้ว ชุดเสียงกลางสว่าขนาดประมาณ 13 นิ้ว และชุดเสียงเล็กสว่าขนาดประมาณ 12 นิ้ว ทำให้วงตึ่งโนงมีเสียงที่สอดคล้องสัมพันธ์กันทั้งวงตามความสัมพันธ์ของเสียงดนตรี ดังแผนภาพที่ 18

แผนภาพที่ 18 แสดงความสัมพันธ์ของเสียงดนตรีในวงตึ่งโนง



จากการศึกษาเรื่องเครื่องดนตรี และการประสมวงตึ่งโนง สรุปได้ดังนี้

1. เครื่องดนตรีในวงตึ่งโนง ประกอบด้วย กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องโหย้ง ฆ้องอุ้ย สว่า แนหน้อย และแนหลวง

1.1 กลองแอว เป็นกลองขึงหนังหน้าเดียว หุ่นกลองมีลักษณะรูปถ้วย (Goblet Shape) หุ่นกลองทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ประดู่ เป็นต้น หุ้มหน้ากลองด้วยหนังวัวตัวเมีย จัดอยู่ในหมวดเครื่องหนัง (Membranophone) ได้รับอิทธิพลจากกลองสิ้งหม้อง มีบทบาทในการแข่งขันกลองแอว และเป็นเครื่องดนตรีหลักในวงตึ่งโนง ในการแห่ต้องติดจ่ากลอง เพื่อตั้งเสียงให้สัมพันธ์กับฆ้องอุ้ย ตามหลักการสั่นพ้องของเสียง แบ่งได้เป็น 3 ขนาด คือ เสียงใหญ่ เสียงกลาง และเสียงหน้อย คณะแห่วงตึ่งโนงนิยมใช้กลองแอวเสียงใหญ่ และเสียงกลาง สำหรับแห่วงตึ่งโนง

1.2 กลองตะหลดปด เป็นกลองสองหน้า หุ่นกลองเป็นรูปทรงกระบอก ภายในหุ่นกลองเป็นรูปถ้วย (Goblet Shape) ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ประดู่ เป็นต้น หุ้มหน้ากลองด้วยหนังวัวตัวเมีย เวลาบรรเลงใช้ไม้ตี 2 อัน หน้าบนมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 6 นิ้ว หน้าล่างมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 7 นิ้ว หุ่นกลองยาว 70 เซนติเมตร ใช้ตีเป็นจังหวะยืนในวงตึ่งโนง ก่อนการแห่ในวงตึ่งโนงต้องตั้งเสียงให้สัมพันธ์กับฆ้องโหย้ง ตามหลักการสั่นพ้องของเสียง

1.3 ฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้ง เป็นเครื่องดนตรีสำคัญในวงตึ่งโนง เป็นสัญลักษณ์ของเสียง “โนง” ฆ้องอุ้ยมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง ประมาณ 22-32 นิ้ว น้ำหนักประมาณ 8-15 กิโลกรัม แบ่งเป็นสามชุดเสียง คือ ชุดเสียงใหญ่ มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 24 นิ้ว (9 กำมือ) ชุดเสียงกลาง มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 23 นิ้ว (8 กำมือ) ชุดเสียงหน้อย มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 22 นิ้ว (7 กำมือ) ฆ้องโหย้ง มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 13-18 นิ้ว น้ำหนักประมาณ 5-7

กิโลกรัม การตั้งเสียงใช้ฆ้องอุ้ยเป็นหลัก โดยที่ฆ้องทั้งสองต้องมีเสียงสัมพันธ์กันตามหลักการสั่นพ้องของเสียง

1.4 สว่า เป็นเครื่องดนตรีหลักในวงตึ่งโนง แบ่งเป็นสามชุดเสียง คือ ชุดเสียงใหญ่ มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 14 นิ้ว ชุดเสียงกลาง มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 13 นิ้ว และชุดเสียงหน้อย มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 12 นิ้ว ใช้ตีเป็นเสียงสำคัญขององค์จังหวะแห่ตึ่งโนง ตรงจังหวะตกที่ 2 และ 4

1.5 แนหน้อย และแนหลวง เป็นเครื่องดนตรีหมวดเครื่องเป่า (Aerophone) ประเภทลิ้นคู่ ลิ้นทำจากใบตาล เลาแนทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เลาแนเป็นท่อรูปกรวย มีลำโพงผูกสายต่อจากเลาแน มีรูนิ้วสำหรับเปลี่ยนระดับเสียงด้านบน 7 รู แนหน้อยมีเลาแนยาว 33-34 เซนติเมตร ท่อกำพรวดยาว 5-6 เซนติเมตร ท่อลำโพงยาว 9-12 เซนติเมตร รวมความยาวทั้งหมดประมาณ 47-52 เซนติเมตร แนหลวงมีเลาแนยาว 48-50 เซนติเมตร ท่อกำพรวดยาว 9-12 เซนติเมตร ท่อลำโพงยาว 25-27 เซนติเมตร รวมความยาวทั้งหมดประมาณ 82-89 เซนติเมตร ใช้เป่าบรรเลงแนวดำเนินทำนองในวงตึ่งโนง โดยนำเพลงปราสาทไหวจากวงพาทย์พื้นเมือง (วงเต่งถิ้ง) มาเป่า เรียกว่า เพลงแหย่งหลวง

จากการวิเคราะห์ระบบเสียงของแนหน้อย และแนหลวง พบว่าระบบเสียงของแนหน้อย และแนหลวง มีระยะห่างระหว่างเสียงแต่ละเสียงไม่เท่ากัน แนหน้อยที่มีค่าต่างของเสียงแคบที่สุด คือ 71 เซนต์ (เสียงที่ 9-10) ของสล่ารักเกียรติ จันทร์ก้อน และค่าต่างของเสียงกว้างที่สุด คือ 287 เซนต์ (เสียงที่ 13-14) ของครูวิเทพ กันธิมา และค่าต่างเฉลี่ยของแนหน้อยทั้ง 5 เลา คือ 175 เซนต์ แนหลวงมีค่าต่างของเสียงที่แคบที่สุด คือ 63 เซนต์ (เสียงที่ 3-4) ของนายอรรถพงษ์ แก้วสมุทร และค่าต่างที่กว้างที่สุด คือ 248 เซนต์ (เสียงที่ 7-8) ของครูวิเทพ กันธิมา และค่าเฉลี่ยของแนหลวงทั้ง 2 เลา คือ 175 เซนต์ เมื่อนำมาตราของเสียงแนหน้อย และแนหลวงมาจัดเรียงตามลำดับ ได้ระบบเสียงเฉพาะ ไม่แสดงลักษณะเป็นบันไดเสียง (Scale) หรือ กลุ่มเสียง (Mode) ชนิดใดอย่าง ชัดเจน

2. การประสมวงตึ่งโนง

วงตึ่งโนงมีการประสมวงด้วยเครื่องดนตรี 7 เครื่อง ดังนี้

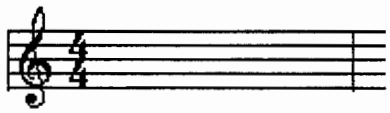
1. กลองแอว 1 ใบ
2. กลองตะหลดปด 1 ใบ
3. ฆ้องอุ้ย 1 ใบ
4. ฆ้องโหย้ง 1 ใบ

5. สว่า 1 คู่
6. แนหน้อย 1 เลา และ
7. แนหลวง 1 เลา

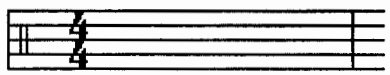
เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ คือ กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องอุ้ย ฆ้องโหย้ง และสว่า มีทำหน้าที่บรรเลงแนวองค์จังหวะแห่ตึ่งโนง แนหน้อย และแนหลวง มีหน้าที่บรรเลงแนวดำเนินทำนองเพลงแหย่งหลวง การประสมวงตึ่งโนงมีรูปแบบการประสมวงตึ่งโนงที่สมบูรณ์ ในสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี และใช้แห่ในบทบาทต่าง ๆ ดังรายละเอียดในบทที่ 4 จนถึงปัจจุบัน การประสมวงตึ่งโนงปัจจุบันบางครั้ง เป็นวงตึ่งโนงที่ไม่สมบูรณ์ คือ ใช้เฉพาะเครื่องดนตรีประกอบจังหวะเท่านั้นในการแห่องค์จังหวะแห่ตึ่งโนง ไม่ใช้แนหน้อย และแนหลวงร่วมประสมวง การแห่วงตึ่งโนงเน้นความสำคัญของความสัมพันธ์ของเสียงดนตรีทั้งวงตามหลักการสั่นพ้องของเสียง คือ กลองแอวกับฆ้องอุ้ย ฆ้องอุ้ยกับฆ้องโหย้ง และฆ้องโหย้งกับกลองตะหลดปด

บทที่ 6
แนวดำเนินทำนอง และจังหวะของวงตึ่งโนง

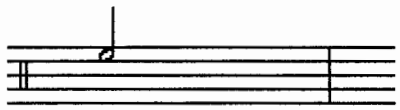
การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนอง และแนวดำเนินจังหวะของวงตึ่งโนง ผู้วิจัยดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามจากการบรรเลงวงตึ่งโนงคณะต่าง ๆ แล้วนำข้อมูลทั้งหมดมาถอดโน้ต (Transcribe) โดยผู้วิจัยทำการจัดพิมพ์ด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์ Encore4.21 เพื่อให้สะดวกสำหรับขั้นตอนการวิเคราะห์โดยผู้วิจัยได้ใช้การบันทึกโน้ต และสัญลักษณ์ต่าง ๆ ดังนี้



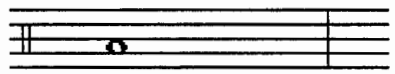
หมายถึง กุญแจประจำหลักสำหรับบันทึกโน้ตของแนหน้อย และแนหลวง ในอัตราจังหวะ $\frac{4}{4}$



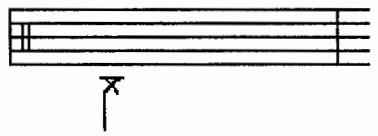
หมายถึง บรรทัดสำหรับบันทึกเครื่องดนตรีที่บรรเลงจังหวะ ได้แก่ กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องโหย้ง ฆ้องอุ้ย และสว่า อัตราจังหวะ $\frac{4}{4}$



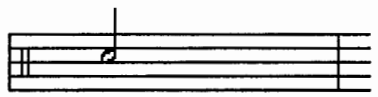
หมายถึง ตำแหน่งการบันทึกโน้ตของฆ้องโหย้ง



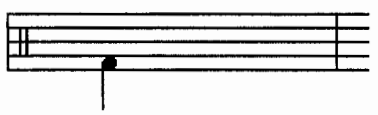
หมายถึง ตำแหน่งการบันทึกโน้ตของฆ้องอุ้ย



หมายถึง ตำแหน่งการบันทึกโน้ตของสว่า



หมายถึง ตำแหน่งการบันทึกโน้ตของกลองตะหลดปด



หมายถึง ตำแหน่งการบันทึกโน้ตของกลองแอว

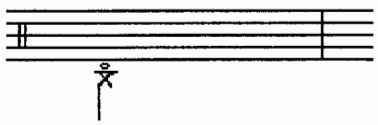
หมายถึง การสั่นรัวของเสียง (Molto Vibrato)

หมายถึง การเป่าแนหน้อย และแนหลวงโดยการเป่ารัวนิ้วสลับกันสองเสียง ด้วยเสียงที่สูงกว่าเสียงหลักหนึ่งเสียง

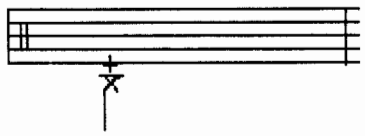
หมายถึง การเป่าแนหน้อยหรือแนหลวง โดยการเป่ารัวนิ้วสลับกันสองเสียง ด้วยเสียงที่ต่ำกว่าเสียงหลักหนึ่งเสียง

หมายถึง การเป่าแนหน้อยและแนหลวง จากโน้ตหลักเคลื่อนที่สู่โน้ตที่ต่ำกว่าอย่างรวดเร็ว แล้วเคลื่อนที่ขึ้นกลับเข้าหาโน้ตหลัก

หมายถึง การเป่าแนหน้อยและแนหลวง จากโน้ตหลักเคลื่อนที่สู่โน้ตที่สูงกว่าอย่างรวดเร็ว เคลื่อนที่ลงกลับเข้าหาโน้ตหลัก



หมายถึง การตีสว่าโดยตีแล้วเปิดเสียงสว่าให้กระจาย



หมายถึง การหยุดเสียงสว่า โดยการประกบสว่าเข้าหากันในจังหวะต่อจากการตีสว่าเปิด

หมายถึง เครื่องหมายการเน้นเสียงของเครื่องดนตรี คือ กลองแอว และสว่า ในการบรรเลงวงตึ่งโนง

a หมายถึง A = 220 Hz. หรือ โน้ต a ตรงตำแหน่งคาบเส้นน้อยเส้นที่สองใต้บรรทัดห้าเส้น

c^{1} หมายถึง โน้ต middle C

c^1-c^2 หมายถึง โน้ตเริ่มต้นจาก middle C เรียงตามลำดับโน้ตแต่ละตัวถึงโน้ต C ที่สูงกว่า middle C หนึ่งช่วงทบ (1 octave)

ขั้นตอนการวิเคราะห์ผู้วิจัยได้กำหนดประเด็นการวิเคราะห์ตามแนวทางของดนตรีวิทยา ดังนี้

6.1 แนวดำเนินทำนอง (Melodic Line) ทำการวิเคราะห์ ดังนี้

6.1.1 โครงสร้างของทำนอง (Melodic Structure)

ก. พิสัย (Range)

ข. รูปร่างของทำนอง (Melodic Contour) และทิศทางการเคลื่อนที่ (Melodic Progression)

6.1.2 การแปรทำนอง (Variation)

6.1.3 กลุ่มเสียง (Mode) และการเปลี่ยนกลุ่มเสียง

6.1.4 ความสัมพันธ์ระหว่าง แนหน้อย และแนหลวง

6.2. แนวดำเนินจังหวะ (Rhythmic Organization) ทำการวิเคราะห์ ดังนี้

6.2.1 องค์จังหวะแห่ตึ่งโนง (Rhythmic Organization)

6.2.2 อัตราจังหวะ (Meter)

6.2.3 อัตราความเร็ว (Tempo)

6.2.4 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern)

6.2.5 อัตราความสั้น-ยาว ของจังหวะ (Rhythmic duration)

6.3 ความสมพันธ์ระหว่างทำนอง และจังหวะ

จากการศึกษาข้อมูลภาคสนามพบว่า การบรรเลงวงตึ่งโนงของคณะแห่วงตึ่งโนงต่าง ๆ ได้จัดหน้าที่ของเครื่องดนตรีในวงตึ่งโนงเป็น 2 กลุ่ม คือ เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่บรรเลงแนวดำเนินทำนอง คือ แนหน้อย และ/หรือ แนหลวง และเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่บรรเลงแนวดำเนินจังหวะ คือ กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องอุ้ย ฆ้องโหย้ง และสว่า

การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนอง และแนวดำเนินจังหวะ ผู้วิจัยได้กำหนดการวิเคราะห์จำนวน 13 คณะ โดยแบ่งเป็นการวิเคราะห์แนวดำเนินทำนอง จำนวน 7 คณะ (ลำดับที่ 1-7) และการวิเคราะห์แนวดำเนินจังหวะ จำนวน 13 คณะ ดังนี้

1. วงตึ่งโนง พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ ต.ป่าตัน อ.เมือง จ.เชียงใหม่
2. วงตึ่งโนง วัดเกาะกลาง ต.ป่าแดด อ.เมือง จ.เชียงใหม่

3. วงตึ่งโนง วัดฟ้าฮ่าม ต.ฟ้าฮ่าม อ.เมือง จ.เชียงใหม่
4. วงตึ่งโนง วัดลังกา ต.ฟ้าฮ่าม อ.เมือง จ.เชียงใหม่
5. วงตึ่งโนง ร้านนครล้านนา ต.ช้างคลาน อ.เมือง จ.เชียงใหม่
6. วงตึ่งโนง ร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ ต.หายยา อ.เมือง จ.เชียงใหม่
7. วงตึ่งโนง วัดสันโป่ง ต.สำราญราษฎร์ อ.ดอยสะเก็ด จ.เชียงใหม่
8. วงตึ่งโนง วัดเมืองลัง ต.ป่าตัน อ.เมือง จ.เชียงใหม่
9. วงตึ่งโนง วัดสันทรายต้นกอก ต.ฟ้าฮ่าม อ.เมือง จ.เชียงใหม่
10. วงตึ่งโนง วัดช่างคำหลวง ต.บ้านแหวน อ.หางดง จ.เชียงใหม่
11. วงตึ่งโนง วัดสุวรรณประดิษฐ์ (วัดช่างคำหน้อย) ต.บ้านแหวน อ.หางดง จ.เชียงใหม่
12. วงตึ่งโนง วัดไชยสถาน ต.ชมพู อ.สารภี จ.เชียงใหม่
13. วงตึ่งโนง วัดล่ามช้าง ต.ประตูป่า อ.เมือง จ.ลำพูน

6.1 แนวดำเนินทำนอง

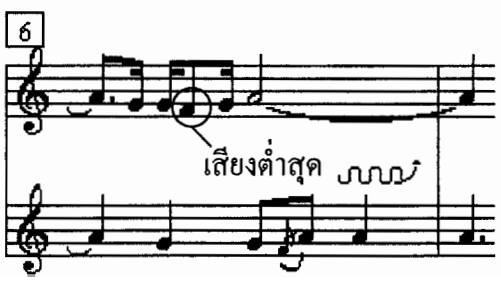
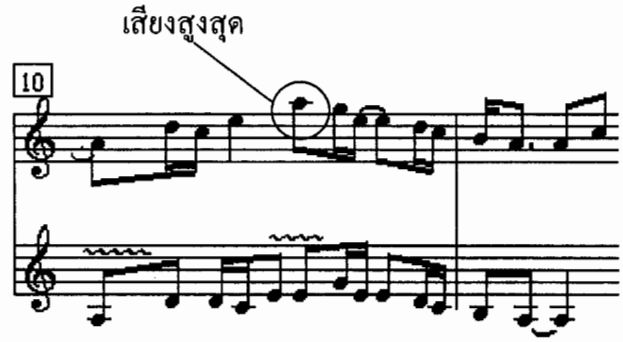
การดำเนินทำนองของวงตึ่งโนง ใช้แนหน้อย และ/หรือ แนหลวง บรรเลงแนวดำเนินทำนอง โดยมีเครื่องดนตรีประกอบจังหวะทำหน้าที่บรรเลงแนวดำเนินจังหวะที่เป็นองค์จังหวะหลัก แนวดำเนินทำนองของวงตึ่งโนง มีลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

6.1.1 โครงสร้างของทำนอง ทำการวิเคราะห์ลักษณะต่างๆ ดังนี้

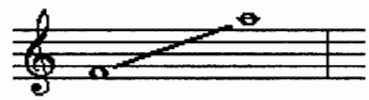
ก.) พิสัย

การวิเคราะห์พิสัยของแนวดำเนินทำนองวงตึ่งโนงเป็นการศึกษาเพื่อแสดงขอบเขตของการดำเนินทำนองเพลงที่นักเป่าแนแต่ละคณะเป่า การวิเคราะห์แบ่งเป็นพิสัยของแนวดำเนินทำนองของแนหน้อย และแนหลวง และพิสัยรวมของแนหน้อย และแนหลวงในแนวดำเนินทำนอง ลักษณะพิสัยของแนวดำเนินทำนองของวงตึ่งโนงคณะต่าง ๆ ดังนี้

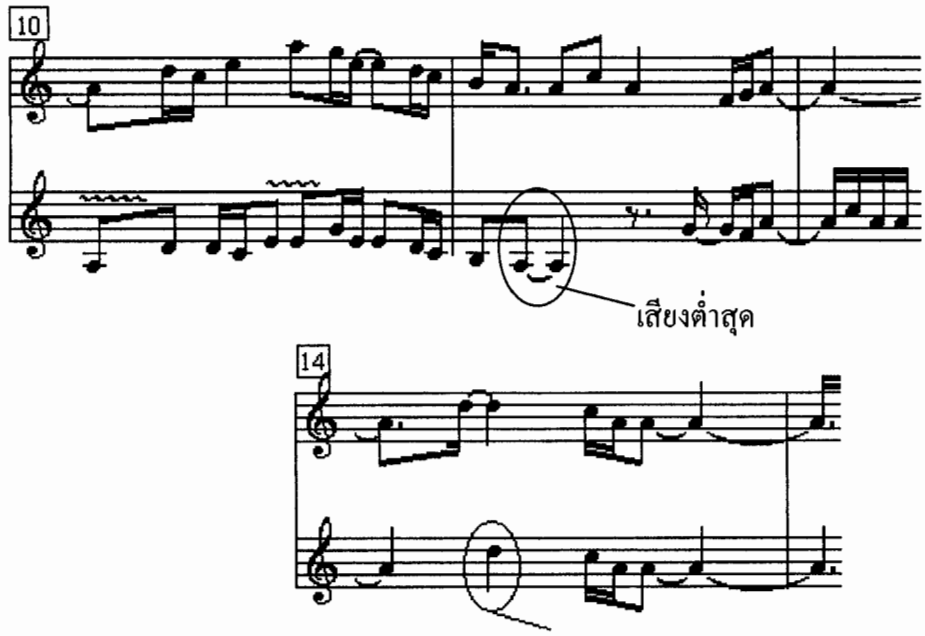
1. วงตึ่งโนงคณะ พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์

พิสัยของแนวดำเนินทำนองวงตึ่งโนงคณะของพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ มีพิสัยของแนวดำเนินทำนองแนหน้อย มีเสียงต่ำสุดคือ f^1 และเสียงสูงสุด คือ a^2 ดังตัวอย่าง



เมื่อรวมพิสัยของแนวดำเนินทำนองของแนหน้อยคณะพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ แสดงได้ดังตัวอย่าง

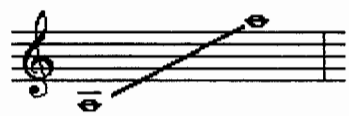


พิสัยของแนวดำเนินทำนองแนหลวง มีเสียงต่ำสุด คือ a และเสียงสูงสุดคือ d^2 ดังตัวอย่าง

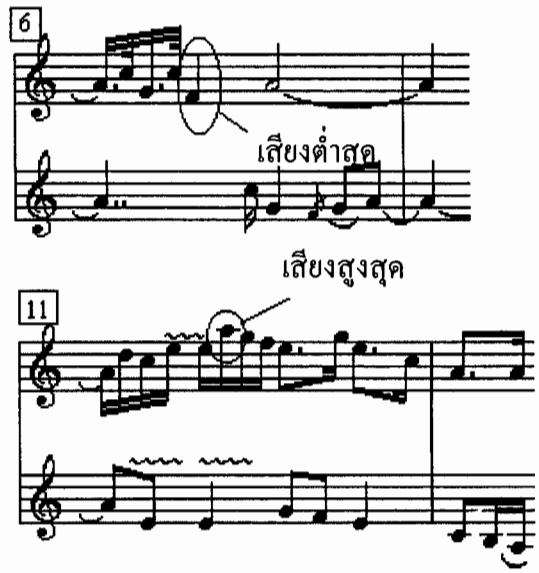


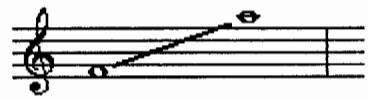
เมื่อรวมพิสัยของแนวดำเนินทำนองของแนหลวงคณะพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ แสดงได้ดังตัวอย่าง

จากพิสัยของแนหน้อย และแนหลวง เมื่อรวมพิสัยของทำนองทั้งสอง ได้เสียงต่ำสุด คือ a และเสียงสูงสุด คือ a^2 ดังตัวอย่าง

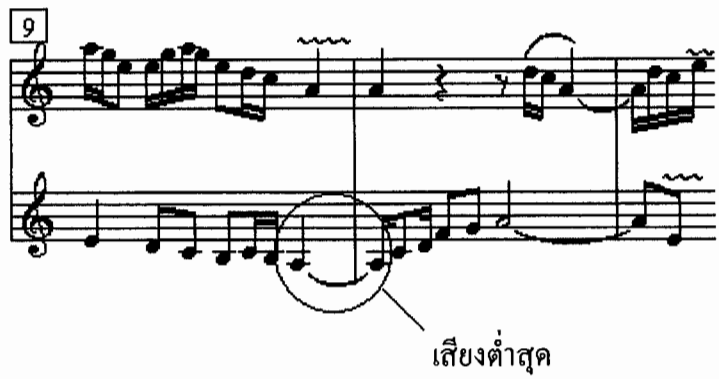
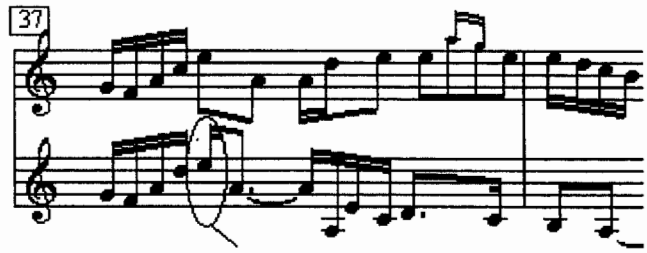


2. วัดเกาะกลาง

พิสัยของแนวดำเนินทำนองวงตึ่งโนงวัดเกาะกลาง มีพิสัยของแนวดำเนินทำนองแนหน้อย มีเสียงต่ำสุดคือ f^{1} และเสียงสูงสุด คือ a^{2} ดังตัวอย่าง

เมื่อรวมพิสัยของแนวดำเนินทำนองของแนหน้อยคณะวัดเกาะกลาง แสดงได้ดังตัวอย่าง

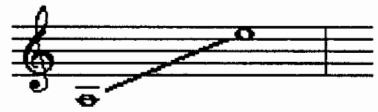


พิสัยของแนวดำเนินทำนองแนหลวง มีเสียงต่ำสุด คือ a และเสียงสูงสุด คือ e^{2} ดังตัวอย่าง

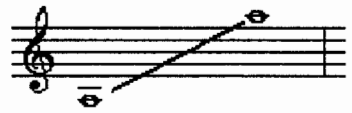


เสียงสูงสุด

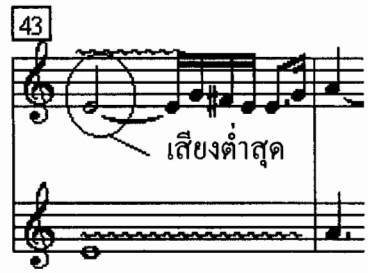
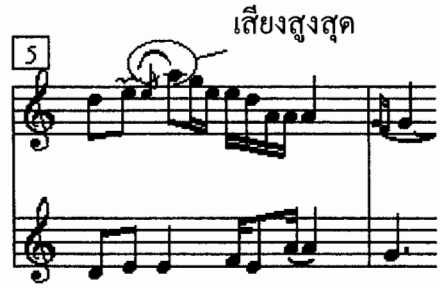
เมื่อรวมพิสัยของแนวดำเนินทำนองของแนหลวง วงตึ่งโนงคณะวัดเกาะกลาง แสดงได้ดังตัวอย่าง

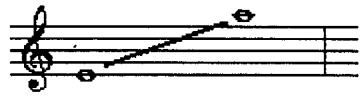


จากพิสัยของแนหน้อย และแนหลวง เมื่อรวมพิสัยของทำนองทั้งสอง ได้เสียงต่ำสุด คือ a และเสียงสูงสุด คือ a^2

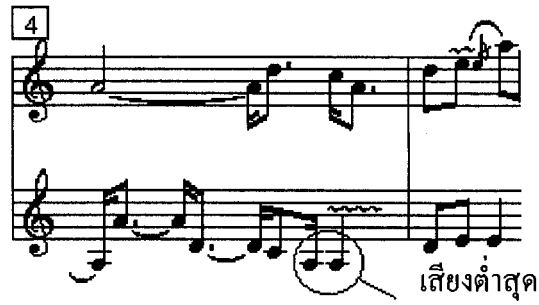


3. วัดฟ้าฮ่าม

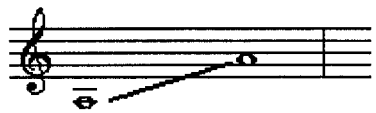
พิสัยของแนวดำเนินทำนองวงตึ่งโนงคณะวัดฟ้าฮ่าม มีพิสัยของแนวดำเนินทำนองแนหน้อย มีเสียงต่ำสุดคือ e^1 และเสียงสูงสุด คือ a^2 ดังตัวอย่าง

เมื่อรวมพิสัยของแนวดำเนินทำนองของแนหน้อย วงตึ่งโนงคณะวัดฟ้าย่าม แสดงได้ดังตัวอย่าง



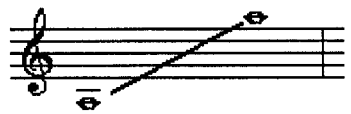
พิสัยของแนวดำเนินทำนองแนหลวง มีเสียงต่ำสุด คือ a และเสียงสูงสุด คือ a^1 ดังตัวอย่าง



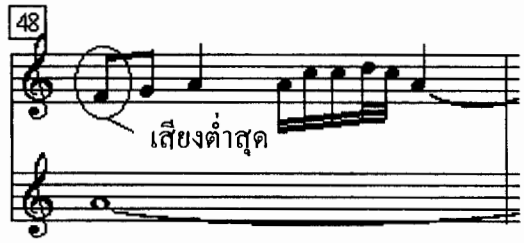
เมื่อรวมพิสัยของแนวดำเนินทำนองของแนหลวง วงตึ่งโนงคณะวัดฟ้าย่าม แสดงได้ดังตัวอย่าง

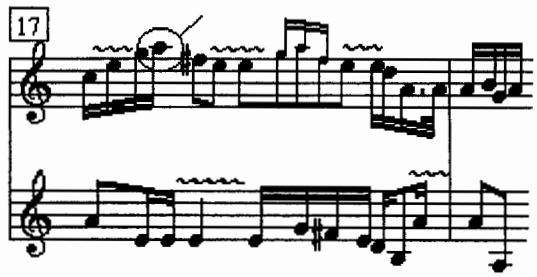


จากพิสัยของแนหน้อย และแนหลวง เมื่อรวมพิสัยของทำนองทั้งสองได้เสียงต่ำสุด คือ a และเสียงสูงสุด คือ a^2

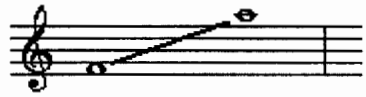


4. วัดลังกา

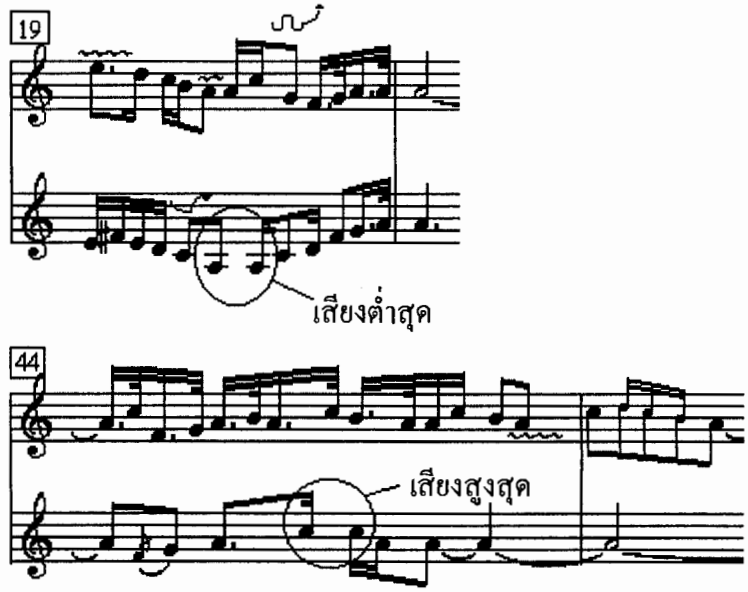
พิสัยของแนวดำเนินทำนองวงตึ่งโนงคณะวัดลังกา มีพิสัยของแนวดำเนินทำนองแนหน้อย มีเสียงต่ำสุดคือ f^1 และเสียงสูงสุด คือ a^2 ดังตัวอย่าง

เสียงสูงสุด



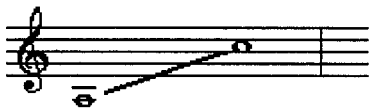
เมื่อรวมพิสัยของแนวดำเนินทำนองของแนหน้อย วงตึ่งโนงคณะวัดลังกา แสดงได้ดังตัวอย่าง



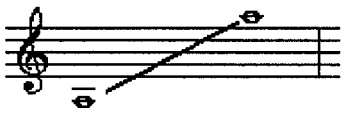
พิสัยของแนวดำเนินทำนองแนหลวง มีเสียงต่ำสุด คือ a และเสียงสูงสุด คือ c^{1} ดังตัวอย่าง



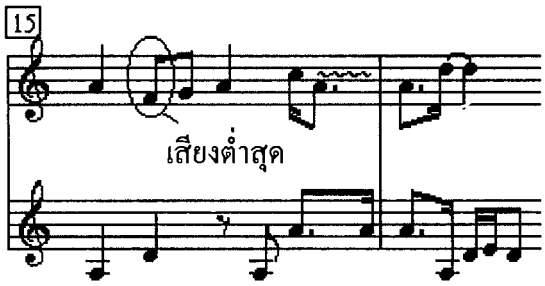
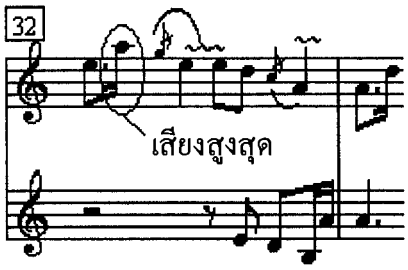
เมื่อรวมพิสัยของแนวดำเนินทำนองแนหลวง วงตึ่งโนงคณะวัดลังกา แสดงได้ดังตัวอย่าง

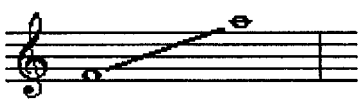


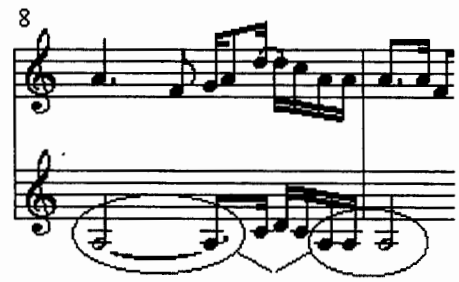
จากพิสัยของแนหน้อย และแนหลวง เมื่อรวมพิสัยของทำนองทั้งสองได้เสียงต่ำสุด คือ a และเสียงสูงสุด คือ a^2



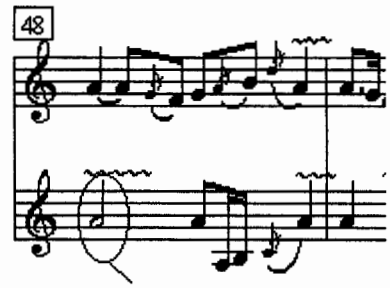
5. ร้านนครล้านนา

พิสัยของแนวดำเนินทำนองวงตึ่งโนงร้านนครล้านนา มีพิสัยของแนวดำเนินทำนองแนหน้อย มีเสียงต่ำสุดคือ f^1 และเสียงสูงสุด คือ a^2 ดังตัวอย่าง

เมื่อรวมพิสัยของแนวดำเนินทำนองแนหน้อย วงตึ่งโนงร้านนครล้านนา แสดงได้ดังตัวอย่าง



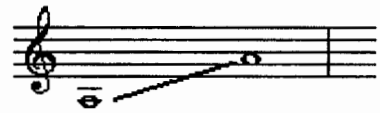
พิสัยของแนวดำเนินทำนองแนหลวง มีเสียงต่ำสุด คือ a และเสียงสูงสุด คือ a^1 ดังตัวอย่าง

□

เสียงต่ำสุด

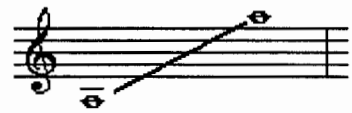


เสียงสูงสุด

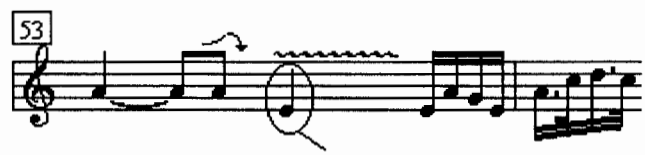
เมื่อรวมพิสัยของแนวดำเนินทำนองแนหลวง วงตึ่งโนงวัดลังกา แสดงได้ดังตัวอย่าง



จากพิสัยของแนหน้อย และแนหลวง เมื่อรวมพิสัยของทำนองทั้งสองได้เสียงต่ำสุด คือ a และเสียงสูงสุด คือ a^2

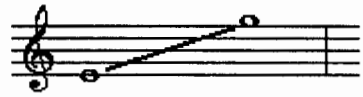


6. ร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่

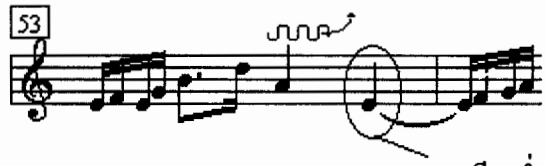
วงตึ่งโนงของร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ มีเฉพาะแนหน้อย ทำหน้าที่บรรเลงแนวดำเนินทำนองร่วมกับเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ไม่มีแนหลวงบรรเลงร่วมตามองค์ประกอบของวงตึ่งโนงที่สมบูรณ์ พิสัยของแนวดำเนินทำนองแนหน้อย มีเสียงต่ำสุดคือ e^1 และเสียงสูงสุดคือ g^2 ดังตัวอย่าง

เสียงต่ำสุด

เสียงสูงสุด

เมื่อรวมพิสัยของแนวดำเนินทำนองแนหน้อย วงตึ่งโนงร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ แสดงได้ดังตัวอย่าง

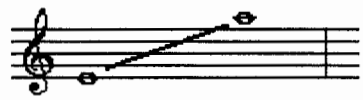


7. วัดสันโป่ง

วงตึ่งโนง คณะวัดสันโป่ง มีเฉพาะแนหน้อยทำหน้าที่บรรเลงแนวดำเนินทำนองไม่มีแนหลวงบรรเลงร่วมตามองค์ประกอบของวงตึ่งโนงที่สมบูรณ์ พิสัยของแนวดำเนินทำนองแนหน้อย มีเสียงต่ำสุดคือ e^1 และเสียงสูงสุด คือ a^2 ดังตัวอย่าง

เสียงต่ำสุด

เสียงสูงสุด

เมื่อรวมพิสัยของแนวดำเนินทำนองแนหน้อยของวงตึ่งโนงวัดสันโป่ง แสดงได้ดังตัวอย่าง



จากการวิเคราะห์พิสัยของแนวดำเนินทำนองวงตึ่งโนง พบว่าพิสัยของแนหน้อย จาก f^1 - a^2 จำนวน 4 คณะ คือ คณะพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ วัดเกาะกลาง วัดลังกา และร้านนครล้านนา พิสัย จาก e^1 – a^2 จำนวน 2 คณะ คือ คณะวัดฟ้าฮ่าม และวัดสันโป่ง พิสัย จาก e^1 - g^2 คือ ร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่

พิสัยของแนวดำเนินทำนองแนหลวงมีพิสัยจาก a – d^1 คือ คณะพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ พิสัยจาก a – e^2 คือ คณะวัดเกาะกลาง พิสัย จาก a – a^1 จำนวน 2 คณะ คือคณะวัดฟ้าฮ่าม และร้านนครล้านนา พิสัย จาก a.– c^2 คือ คณะวัดลังกา

พิสัยของแนวดำเนินทำนองของแนหลวงและแนหน้อย คือ a – a^2 จำนวน 5 คณะ คือ คณะพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ วัดเกาะกลาง วัดฟ้าฮ่าม วัดลังกา และร้านนครล้านนา

จากการวิเคราะห์ลักษณะพิสัยของแนหน้อย และแนหลวง พบว่าการบรรเลงแนวดำเนินทำนอง แนหน้อยของคณะวัดฟ้าฮ่าม และวัดสันโป่งมีพิสัยกว้างที่สุด คือจาก e^1 – a^2 และพิสัยของแนหน้อยวงตึ่งโนงพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ วัดเกาะกลาง วัดลังกา และร้านนครล้านนา มีจุดสูงสุดของการบรรเลงแนหน้อยสูงกว่า วงตึ่งโนงร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ 1 เสียง แต่ จุดต่ำสุด วงตึ่งโนงร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ ต่ำกว่า 1 เสียง จากผลการวิเคราะห์ แนวดำเนินทำนองของแนหน้อยขึ้นอยู่กับปัจจัยต่าง ๆ คือ ความสามารถของนักดนตรี เครื่องดนตรี ลิ้นแน และความถนัด หรือทางของนักดนตรีแต่ละคน

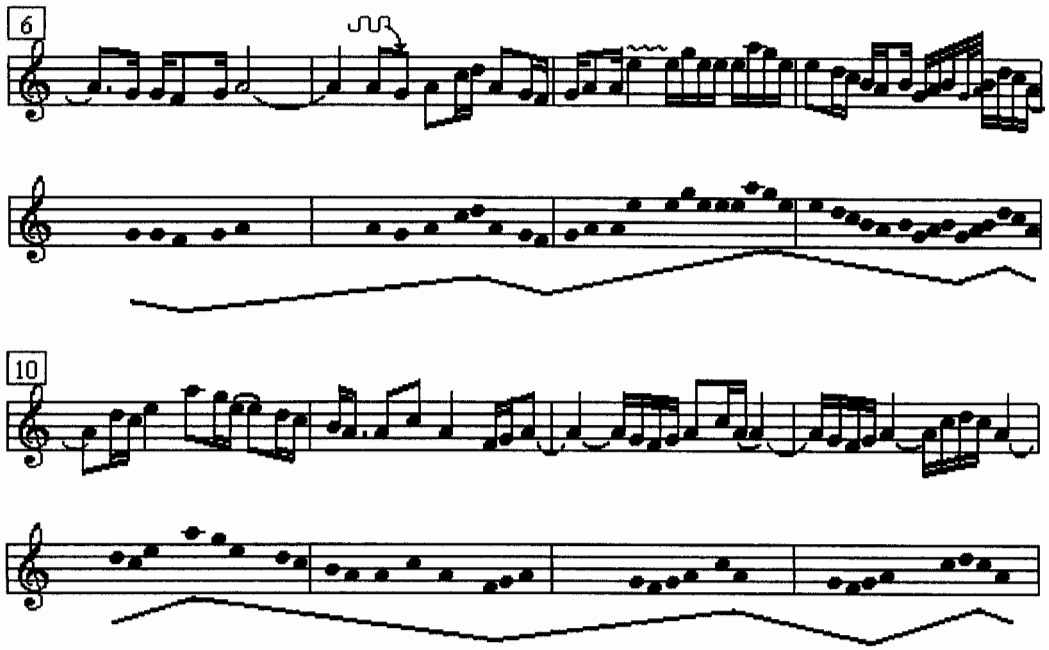
ข. รูปร่างของทำนอง (Melodic Contour) และทิศทางการเคลื่อนที่ (Melodic Progression)

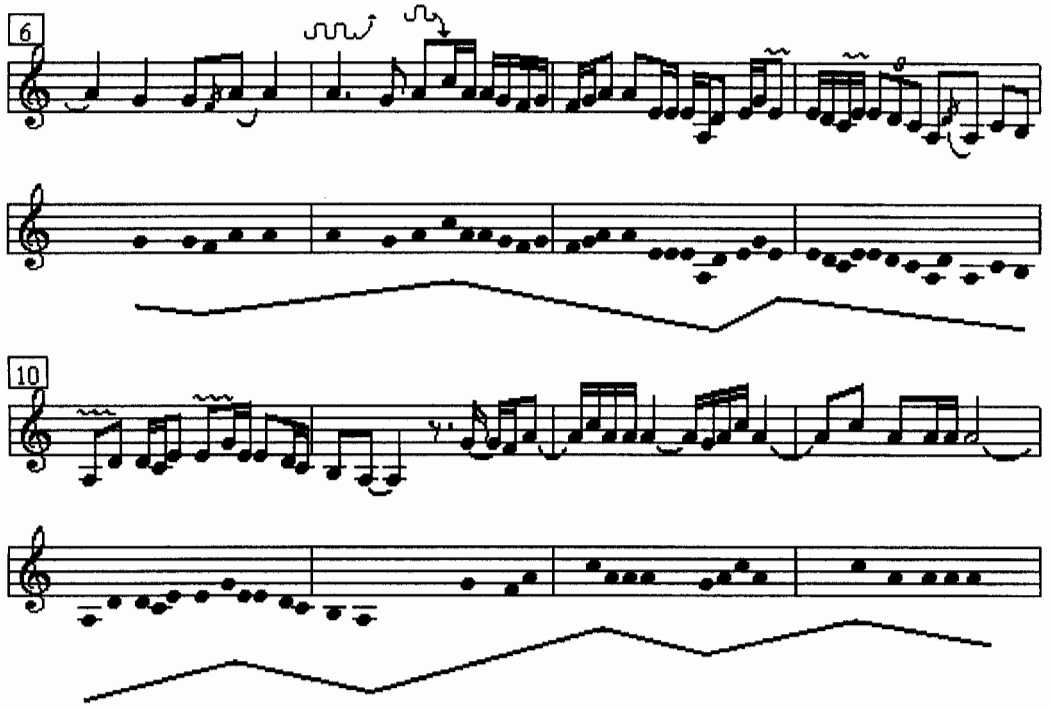
การวิเคราะห์รูปร่างของทำนอง และทิศทางการเคลื่อนที่ ศึกษาลักษณะรูปร่างของทำนอง และทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแหย่งหลวง เพื่อแสดงคุณลักษณะทางดนตรีของเพลงแหย่งหลวงซึ่งบรรเลงโดยแนหน้อย และแนหลวง จากรูปร่างของทำนอง และทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนอง โดยแบ่งเป็นรูปร่างของแนวดำเนินทำนองแนหน้อยและแนหลวงของวงตึ่งโนง

ขั้นตอนการวิเคราะห์ลักษณะรูปร่างของทำนอง และทิศทางการเคลื่อนที่ ผู้วิจัยนำแนวดำเนินทำนองของแนหน้อย และแนหลวง มาวางบนบรรทัดห้าเส้นเพื่อวิเคราะห์แล้ว ตัดหางตัวโน้ต และขีดเส้นตามทิศทางของหัวตัวโน้ตที่ตัดหาง เพื่อแสดงรูปร่างของทำนอง และทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนองได้ชัดเจน การวิเคราะห์รูปร่างของทำนอง และทิศทางการเคลื่อนที่ของวงตึ่งโนงคณะต่าง ๆ แสดงได้ดังนี้

1. คณะพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์

การดำเนินทำนองของวงตึ่งโนงคณะพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ มีการบรรเลงแนวดำเนินทำนองโดยแนหน้อย และแนหลวง โดยมีรูปร่างของทำนองเป็นรูปฟันปลาสลับขึ้นลง และมีทิศทางการเคลื่อนที่จากศูนย์กลางเสียง คือโน้ต A และ E ผ่านโน้ตรองเข้าสู่จุดสูงสุด และต่ำสุด แล้วเคลื่อนที่กลับเข้าหาศูนย์กลางเสียงของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง

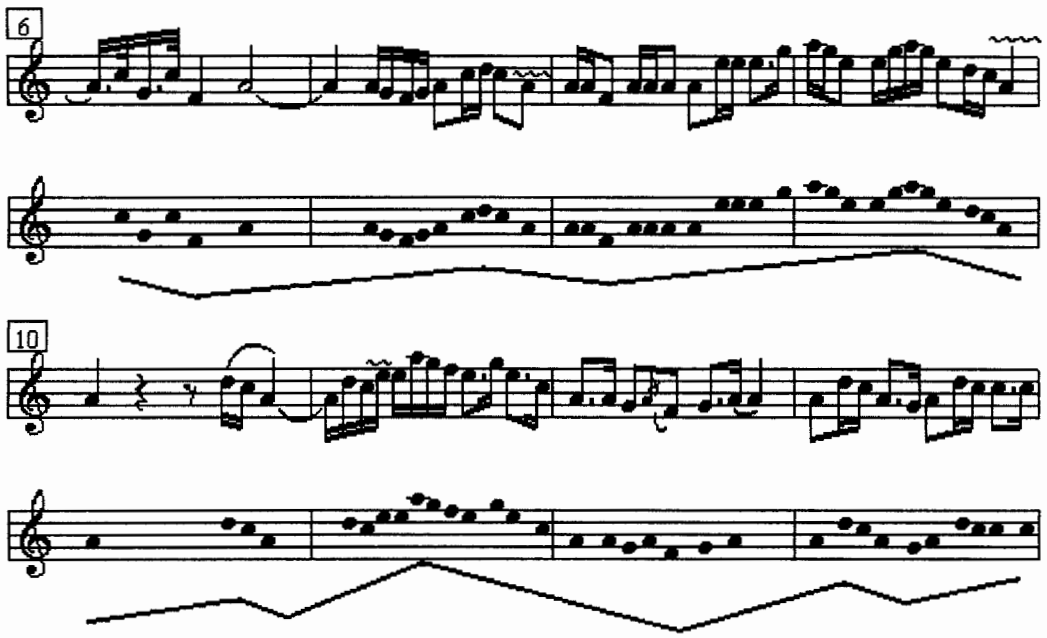
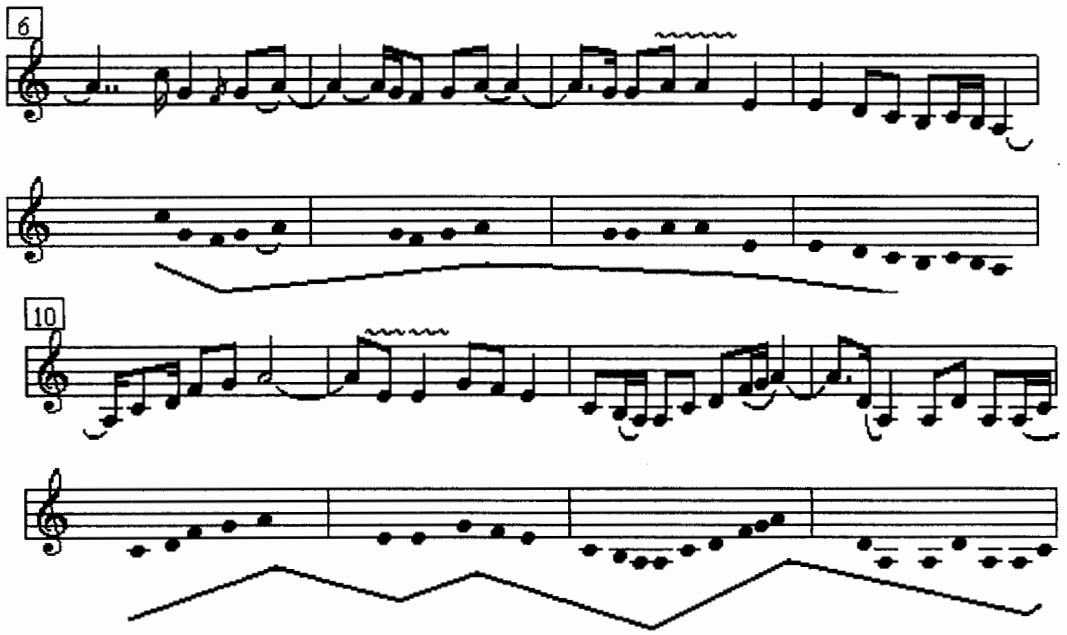
- แนหน้อย

- แนหลวง



2. วัดเกาะกลาง

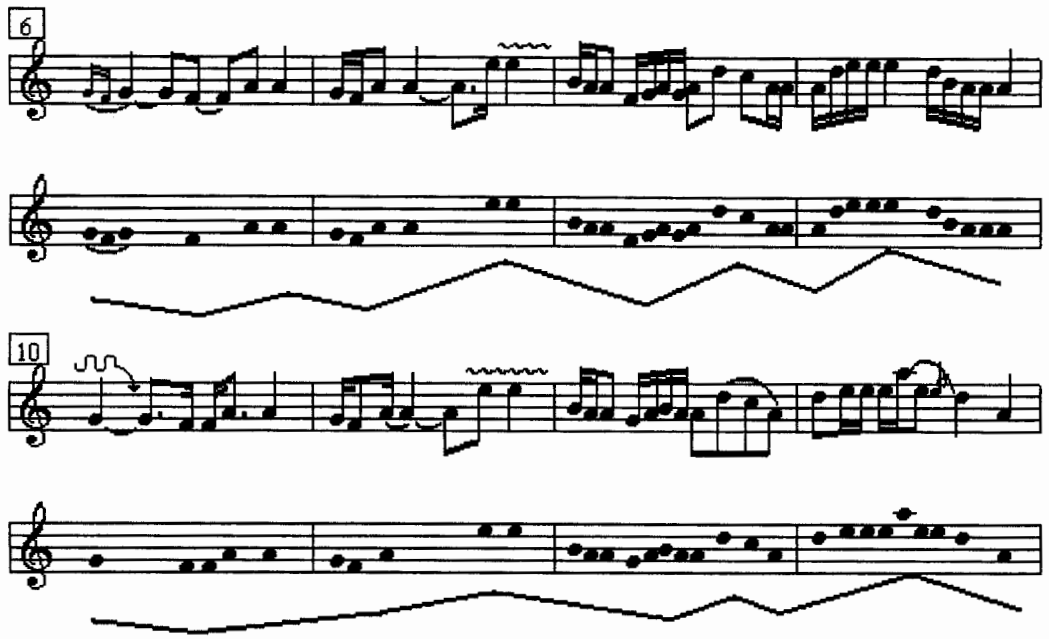
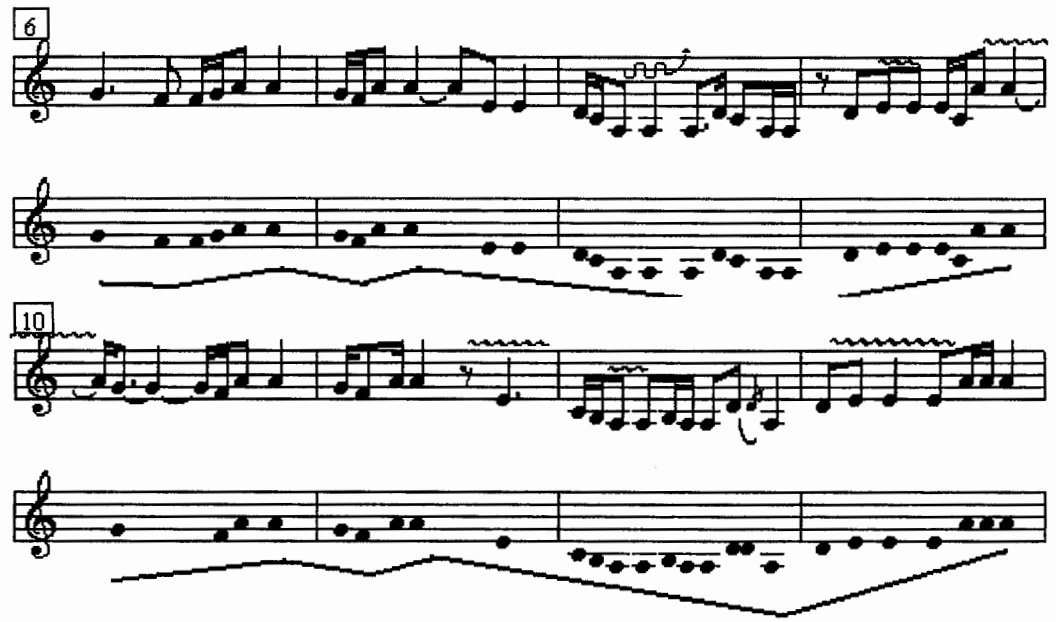
การดำเนินทำนองของวงตึ่งโนงวัดเกาะกลาง มีการบรรเลงแนวดำเนินทำนองโดย แนหน้อย และแนหลวง โดยมีรูปร่างของทำนองเป็นรูปฟันปลาสลับขึ้นลง และมีทิศทางการ

เคลื่อนที่จากศูนย์กลางเสียง คือ A และ E และเคลื่อนที่ผ่านโน้ตรองเข้าหาจุดสูงสุด และจุดต่ำสุด แล้วกลับเข้าหาศูนย์กลางเสียง ของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง

- แนหน้อย

- แนหลวง

3. วัดฟ้าฮ่าม

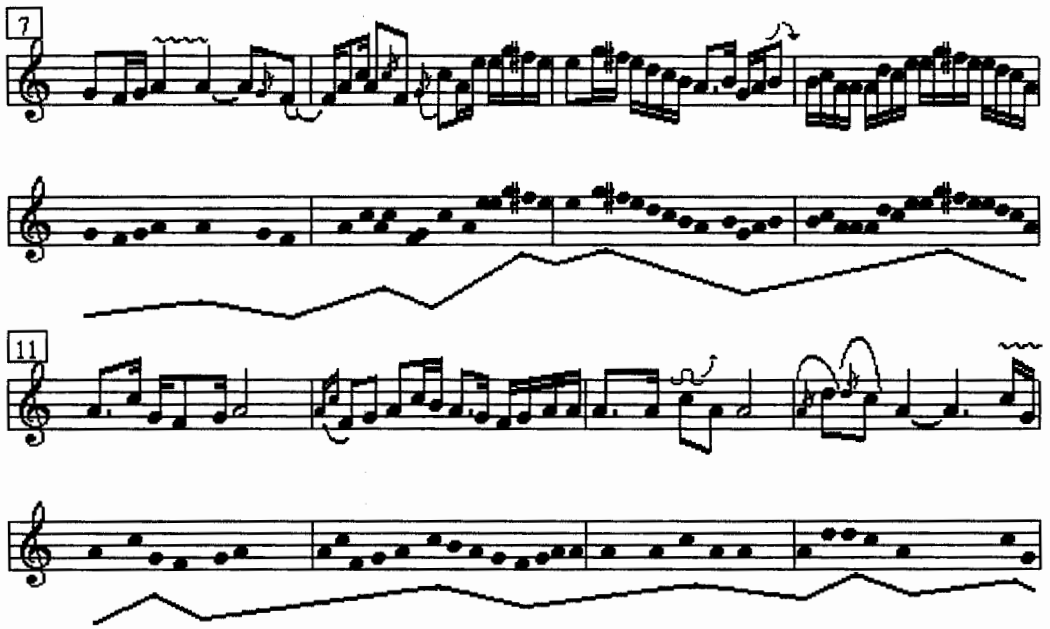
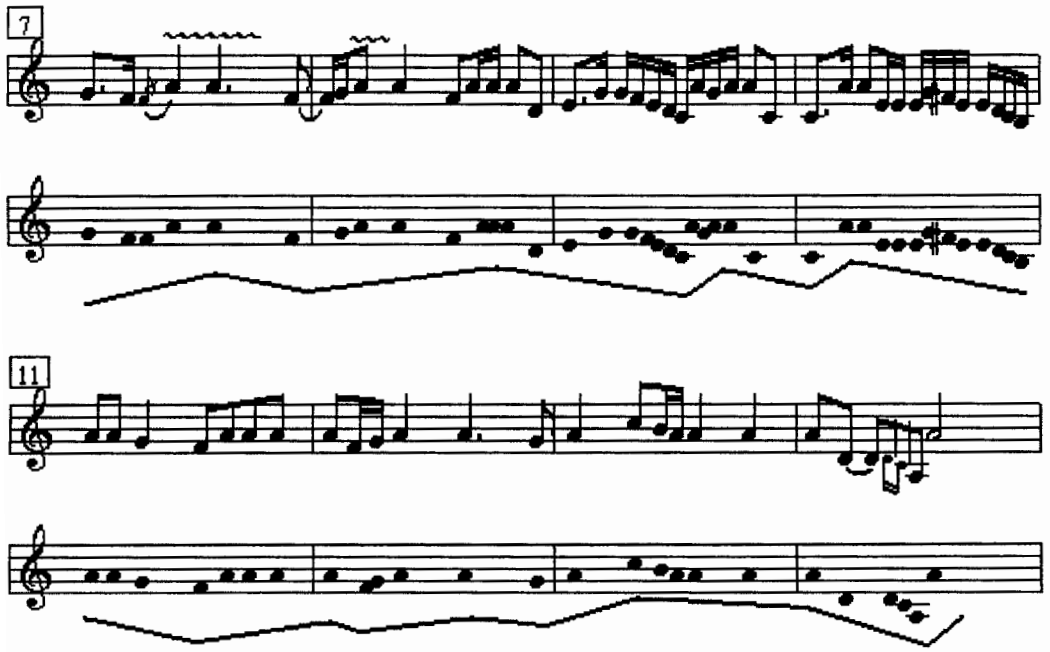
การดำเนินทำนองของวงตึ่งโนงวัดฟ้าฮ่าม มีการบรรเลงแนวดำเนินทำนองโดย แนหน้อย และแนหลวง โดยมีรูปร่างของทำนองเป็นรูปฟันปลาสลับขึ้นลง และมีทิศทางการ

เคลื่อนที่จากศูนย์กลางเสียง คือ A และ E ผ่านโน้ตรองเข้าสู่จุดสูงสุดและต่ำสุดแต่ละจุดแล้วกลับเข้าหาศูนย์กลางเสียง ของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง

- แนหน้อย

- แนหลวง

4. วัดลังกา

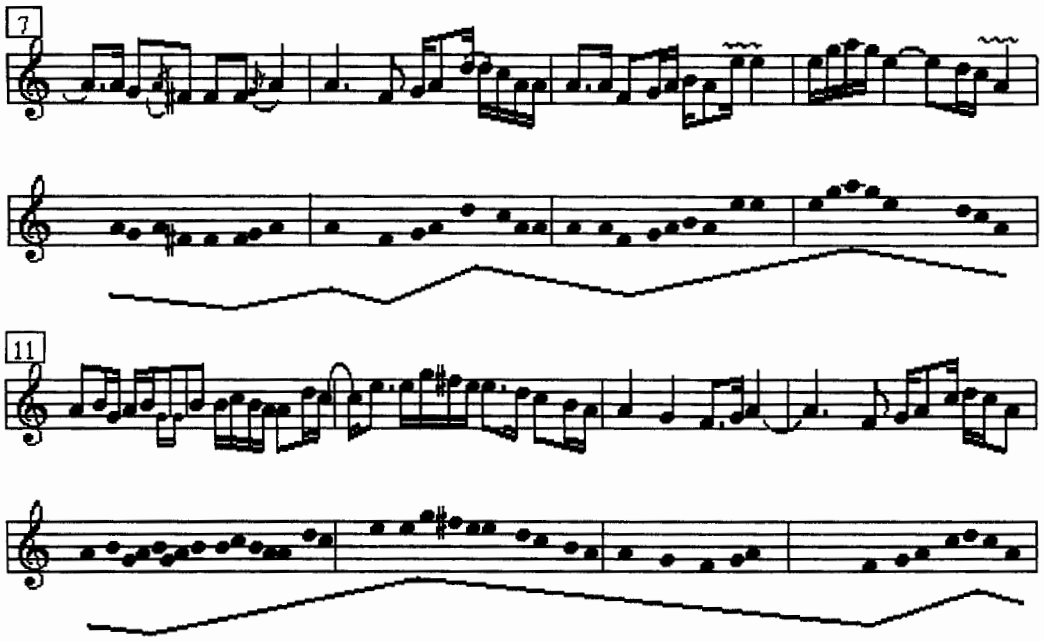
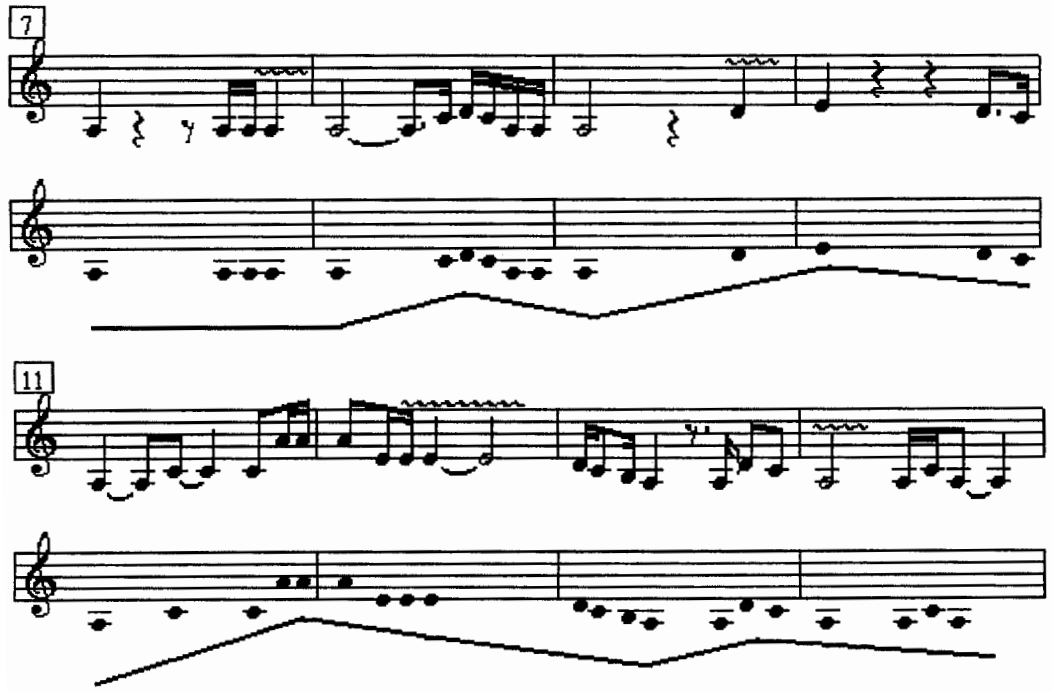
การดำเนินทำนองของวงตึ่งโนงวัดลังกา มีการบรรเลงแนวดำเนินทำนองโดย แนหน้อย และแนหลวง โดยมีรูปร่างของทำนองเป็นรูปฟันปลาสลับขึ้นลง และมีทิศทางการ

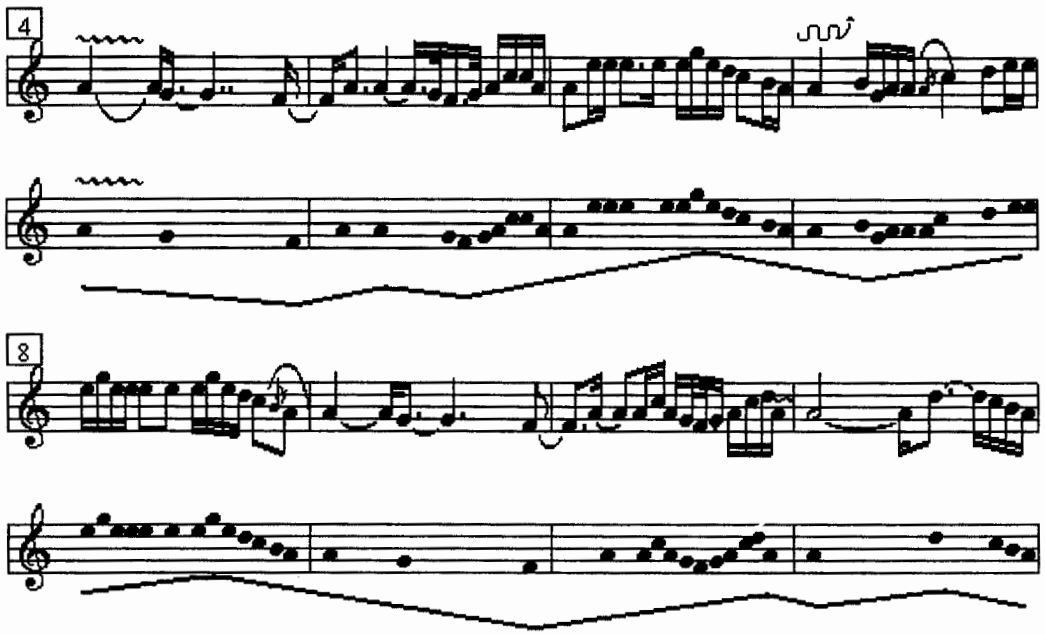
เคลื่อนที่จากศูนย์กลางเสียง คือ A และ E ผ่านโน้ตรองเข้าสู่จุดสูงสุดและต่ำสุดแต่ละจุดแล้วเคลื่อนที่เข้าหาศูนย์กลางเสียง ของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง

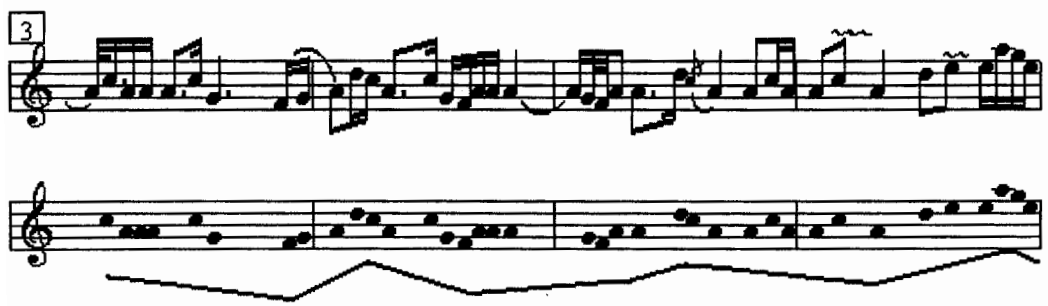
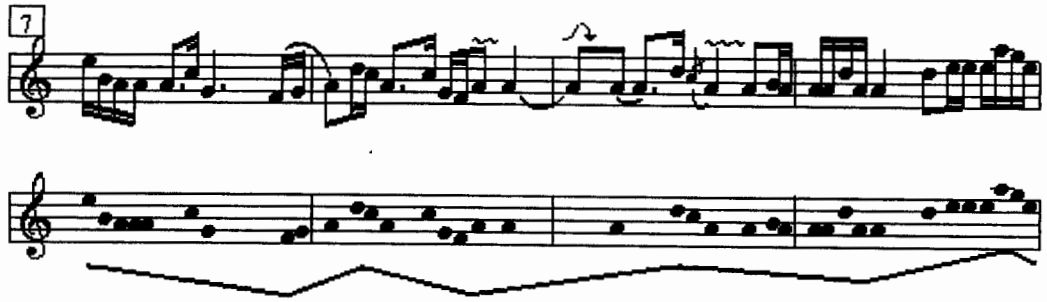
- แนหน้อย

- แนหลวง

5. ร้านนครล้านนา

การดำเนินทำนองของวงตึ่งโนงร้านนครล้านนา มีการบรรเลงแนวดำเนินทำนองโดยแนหน้อย และแนหลวง โดยมีรูปร่างของทำนองเป็นรูปฟันปลาสลับขึ้นลง และมีทิศทางการ

เคลื่อนที่จากศูนย์กลางเสียง คือ A และ E ผ่านโน้ตรองเข้าสู่จุดสูงสุดและต่ำสุดแต่ละจุดแล้วเคลื่อนที่เข้าหาศูนย์กลางเสียง ของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง

- แนหน้อย

- แนหลวง

6. ศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่

การดำเนินทำนองของวงตึ่งโนงร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ มีการบรรเลงแนวดำเนินทำนองเฉพาะแนหน้อย โดยมีรูปร่างของทำนองเป็นรูปฟันปลาสลับขึ้นลง และมีทิศทางการเคลื่อนที่จากศูนย์กลางเสียง คือ A และ E ผ่านโน้ตรองเข้าสู่จุดสูงสุดและต่ำสุดแต่ละจุดแล้วเคลื่อนที่กลับเข้าหาศูนย์กลางเสียง ของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง

7. วัดสันโป่ง

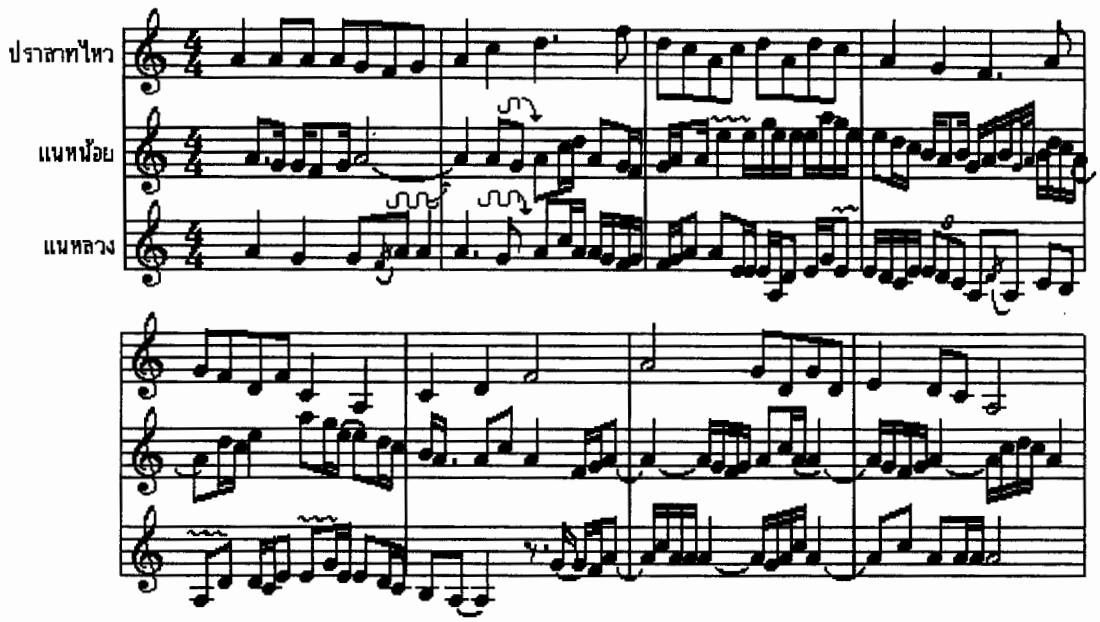
การดำเนินทำนองของวงตึ่งโนงวัดสันโป่ง มีการบรรเลงแนวดำเนินทำนองเฉพาะแนหน้อย โดยมีรูปร่างของทำนองเป็นรูปฟันปลาสลับขึ้นลง และมีทิศทางการเคลื่อนที่จากศูนย์กลางเสียง คือ A และ E ผ่านโน้ตรองเข้าสู่จุดสูงสุดและต่ำสุดแต่ละจุดแล้วกลับเข้าหาศูนย์กลางเสียง ของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง

จากการวิเคราะห์ลักษณะรูปร่างของทำนอง และทิศทางการเคลื่อนที่ พบว่า แนวดำเนินทำนองของวงตึ่งโนงทั้ง 7 คณะมีรูปร่างของทำนองเป็นรูปฟันปลา มีการเคลื่อนที่สลับขึ้นลงจากศูนย์กลางเสียง คือ A และ E ผ่านโน้ตต่าง ๆ เข้าหาจุดสูงสุด และจุดต่ำสุด แล้วเคลื่อนที่กลับเข้าหาศูนย์กลางเสียงของแนวดำเนินทำนอง ซึ่งการดำเนินทำนองของวงตึ่งโนงทุกวงมีลักษณะรูปร่างที่คล้ายคลึงกัน คือ ค่อย ๆ เคลื่อนที่ขึ้นจากศูนย์กลางเสียงเข้าหาจุดสูงสุดแล้วเคลื่อนที่ลงกลับเข้าศูนย์กลางเสียงสลับเป็นรูปฟันปลา และไม่พบการกระโดดในแนวทำนองวงตึ่งโนงทุกคณะ

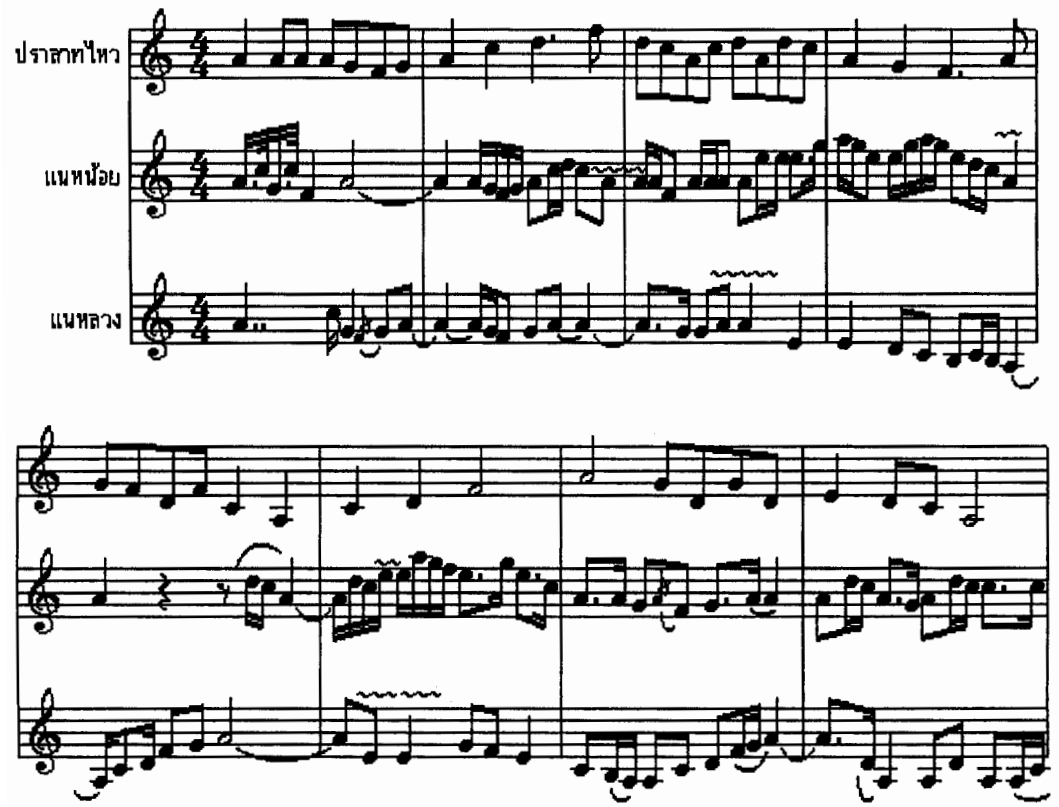
6.1.2 การแปรทำนอง (Variation)

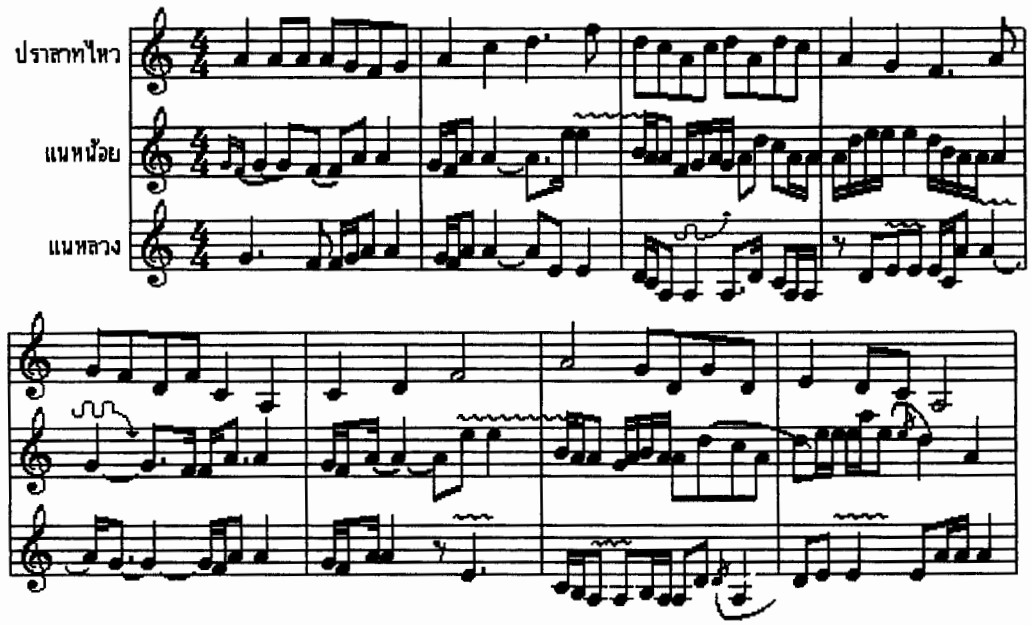
การวิเคราะห์การแปรทำนองของแนวดำเนินทำนองของวงตึ่งโนงเพื่อศึกษาลักษณะของการแปรทำนองเพลงแหย่งหลวง จากการศึกษาพบว่า แนวดำเนินทำนองของวงตึ่งโนงได้นำทำนองเพลงปราสาทไหว ซึ่งเป็นเพลงเก่าดั้งเดิมของล้านนาไม่ทราบผู้แต่ง และใช้บรรเลงในวงพาทย์ฆ้อง หรือวงเต่งถิ้ง เมื่อมีงานศพ หรือบรรเลงศพขณะเคลื่อนศพ เมื่อเคลื่อนศพปราสาทที่ครอบโลงศพจะไหวไปตามแรงลาก จึงเป็นที่มาของชื่อ “ปราสาทไหว” (ศตวรรษ รักษ์เจริญ, 2535: 9)

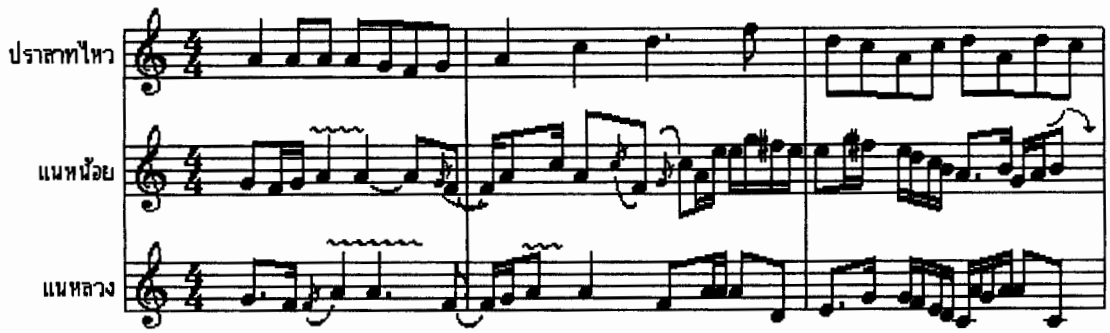
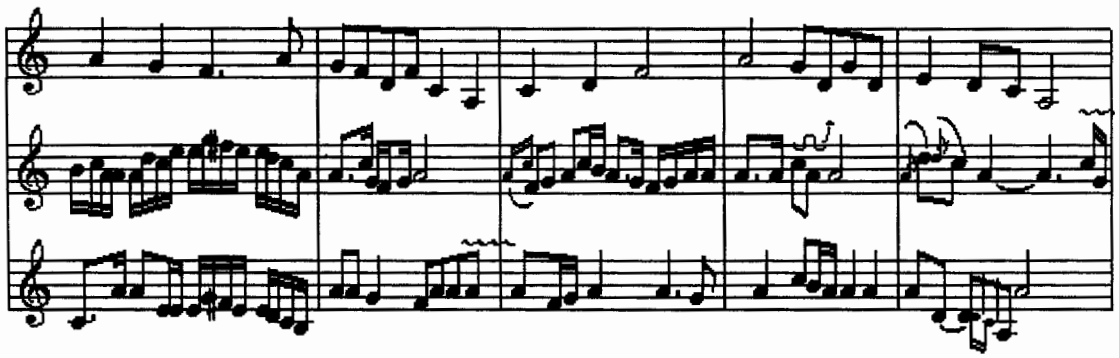
การบรรเลงในวงพาทย์ฆ้องต้องบรรเลงเพลงปราสาทไหว 5 ระดับเสียง โดยแต่ละระดับเสียงมีชื่อเรียกแตกต่างกันไป เช่น แหย่งหลวง ปราสาทไหว แหย่งหน้อย เพลงแหย่ง ซึ่งหมายถึงเพลงเดียวกัน (วิเทพ กันธิมา, สัมภาษณ์) สำหรับวงตึ่งโนงนำเพลงปราสาทไหวมาบรรเลงระดับเสียงเดียวเรียกว่า “แหย่งหลวง” หรือ “เพลงแหย่ง” การวิเคราะห์การแปรทำนองของวงตึ่งโนงคณะต่าง ๆ ดังนี้

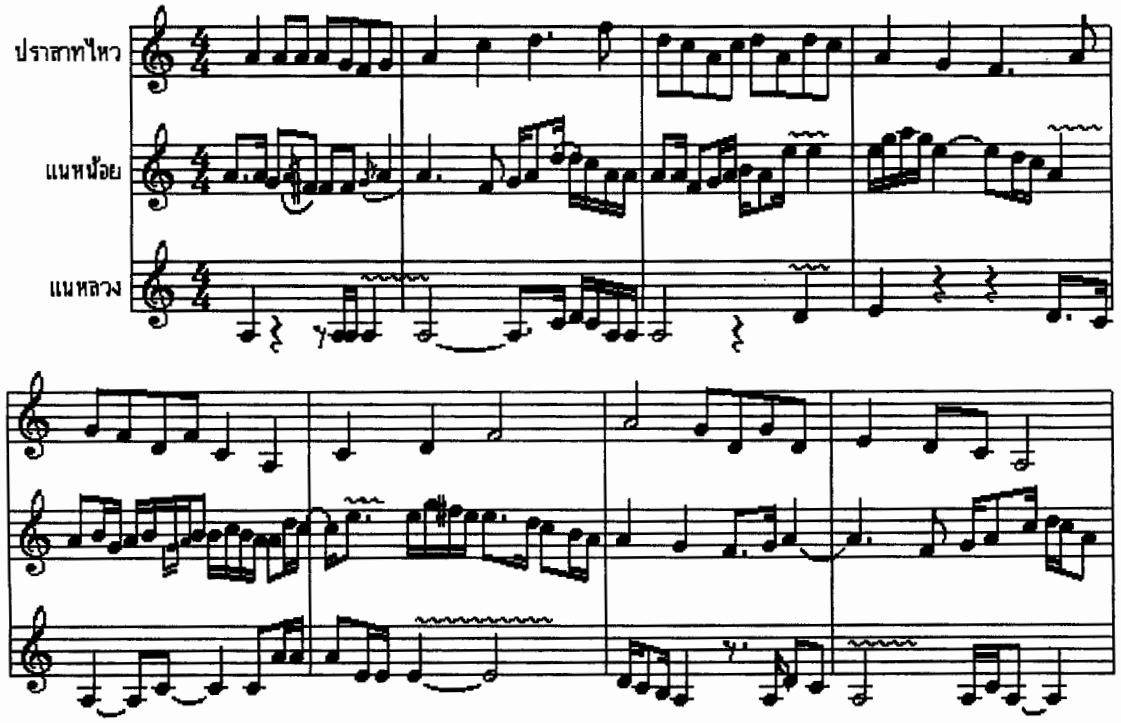
1. พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์

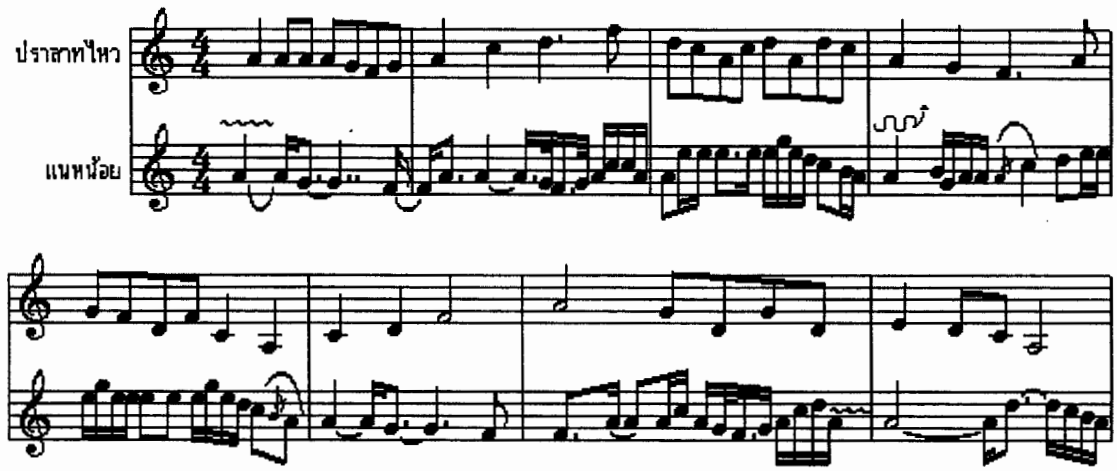
การแปรทำนองของวงตึ่งโนงคณะพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ มีการแปรทำนองโดยการเปลี่ยนกระสวนจังหวะของทำนองหลัก มีการบรรเลงโน้ตประดับ และโน้ตผ่าน ต่าง ๆ เพื่อเคลื่อนที่ให้สอดคล้องกับทำนองหลักเพลงปราสาทไหว ที่เป็นทำนองหลัก ดังตัวอย่าง

2. วัดเกาะกลาง

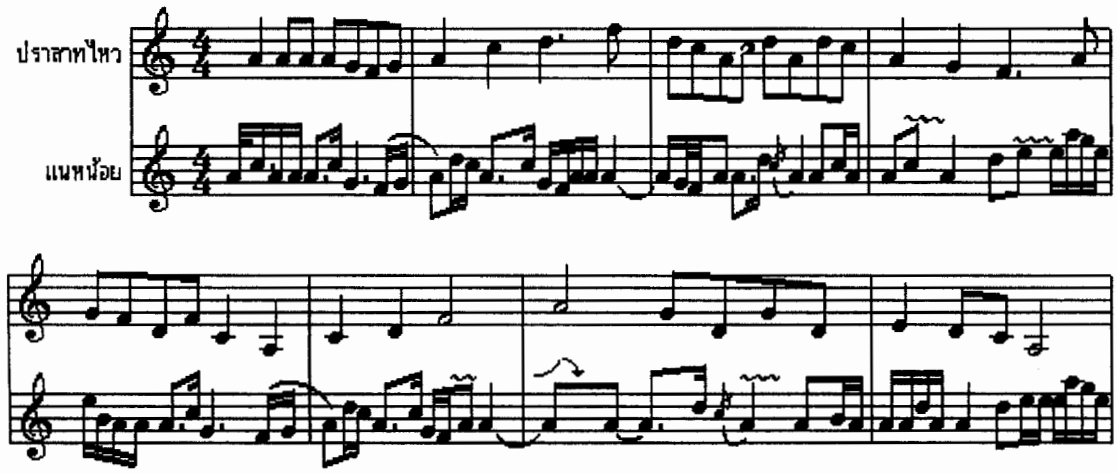
การแปรทำนองของวงตึ่งโนงวัดเกาะกลาง มีการแปรทำนองโดยการเปลี่ยนกระสวนจังหวะของทำนองหลัก มีการบรรเลงโน้ตประดับ และโน้ตผ่าน ต่าง ๆ เพื่อเคลื่อนที่ให้สอดคล้องกับทำนองหลักเพลงปราสาทไหว ดังตัวอย่าง

3. วัดฟ้าฮ่าม

การแปรทำนองของวงตึ่งโนงวัดฟ้าฮ่าม มีการแปรทำนองโดยการเปลี่ยนกระสวนจังหวะของทำนองหลัก มีการบรรเลงโน้ตประดับ และโน้ตผ่าน ต่าง ๆ เพื่อเคลื่อนที่ให้สอดคล้องกับทำนองหลักเพลงปราสาทไหว ดังตัวอย่าง

4. วัดลังกา

การแปรทำนองของวงตึ่งโนงวัดลังกา มีการแปรทำนองโดยการเปลี่ยนกระสวนจังหวะของทำนองหลัก มีการบรรเลงโน้ตประดับ และโน้ตผ่าน ต่าง ๆ เพื่อเคลื่อนที่ให้สอดคล้องกับทำนองหลักเพลงปราสาทไหว ดังตัวอย่าง

5. ร้านนครล้านนา

การแปรทำนองของวงตึ่งโนงร้านนครล้านนา มีการแปรทำนองโดยการเปลี่ยนกระสวนจังหวะของทำนองหลัก มีการบรรเลงโน้ตประดับ และโน้ตผ่าน ต่าง ๆ เพื่อเคลื่อนที่ให้สอดคล้องกับทำนองหลักเพลงปราสาทไหว ดังตัวอย่าง

6. ร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่

การแปรทำนองของวงตึ่งโนงร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ มีการแปรทำนองโดยการเปลี่ยนกระสวนจังหวะของทำนองหลัก มีการบรรเลงโน้ตประดับ และโน้ตผ่าน ต่าง ๆ เพื่อเคลื่อนที่ให้สอดคล้องกับทำนองหลักเพลงปราสาทไหว ดังตัวอย่าง

7. วัดสันโป่ง

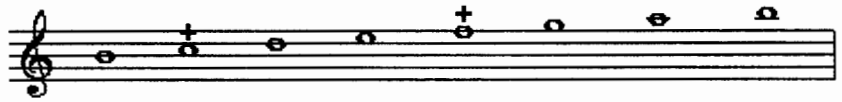
การแปรทำนองของวงตึ่งโนงวัดสันโป่ง มีการแปรทำนองโดยการเปลี่ยนกระสวนจังหวะของทำนองหลัก มีการบรรเลงโน้ตประดับ และโน้ตผ่าน ต่าง ๆ เพื่อเคลื่อนที่ให้สอดคล้องกับทำนองหลักเพลงปราสาทไหว ดังตัวอย่าง

จากการวิเคราะห์การแปรทำนองของแนวดำเนินทำนองวงตึ่งโนง พบว่ามีการแปรทำนองจากเพลงปราสาทไหว โดยการเปลี่ยนกระสวนจังหวะ ยืด และขยายอัตราจังหวะของศูนย์กลางเสียง และใช้โน้ตประดับในแนวทำนอง โดยยึดทำนองหลักเพลงปราสาทไหวเป็นหลัก จากการศึกษา นักดนตรีวงตึ่งโนงที่เป่าแนทุกคณะได้นำทำนองเพลงปราสาทไหวเป็นทำนองหลักแล้วใช้การเป่าโน้ตที่เป็นศูนย์กลางเสียง คือ a และ e โดยนักเป่าแนเป่ายืดเสียง (Duration) โน้ตที่เป็นศูนย์กลางเสียง และมีการใช้โน้ตประดับเคลื่อนที่เข้าหาศูนย์กลางเสียงในลักษณะการพันรอบ ๆ โน้ตศูนย์กลางเสียง และมีการเปลี่ยนกระสวนจังหวะในลักษณะการยืดลีลาจังหวะ และการเพิ่มความถี่ของลีลาจังหวะ

6.1.3 กลุ่มเสียง (Mode) และการเปลี่ยนกลุ่มเสียง

การบรรเลงแนวดำเนินทำนองของแนหน้อย และแนหลวง มีการบรรเลงเป็นลักษณะของกลุ่มเสียง การวิเคราะห์ลักษณะของกลุ่มเสียงเพื่อแสดงลักษณะของกลุ่มเสียงที่นักดนตรีวงตึ่งโนงใช้ในการบรรเลง ขั้นตอนการวิเคราะห์ผู้วิจัยพิจารณาจากศูนย์กลางเสียงของแนวดำเนินทำนองและโน้ตอื่น ๆ ที่มีความสำคัญรองลงไป โดยนำมาจัดเรียงลำดับเพื่อพิจารณาโครงสร้างของกลุ่มเสียง จากการวิเคราะห์พบว่าวงตึ่งโนงมีการบรรเลงแนหน้อย และแนหลวงโดยมีการบรรเลงกลุ่มเสียงลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

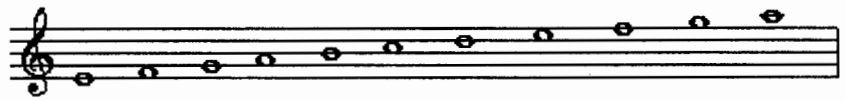
- กลุ่มเสียง แบบที่ 1

- กลุ่มเสียง แบบที่ 2



โน้ต C และ F ติดเครื่องหมายบวก (+) หมายถึงมีเสียงสูงกว่าปกติ

- กลุ่มเสียง แบบที่ 3

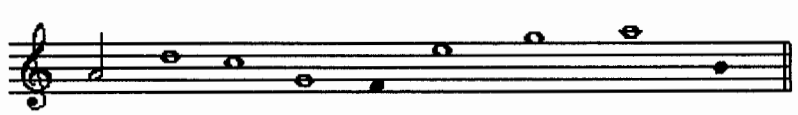


การวิเคราะห์กลุ่มเสียง และการเปลี่ยนกลุ่มเสียงของวงตึ่งโนงคณะต่าง ๆ มีลักษณะ ดังนี้

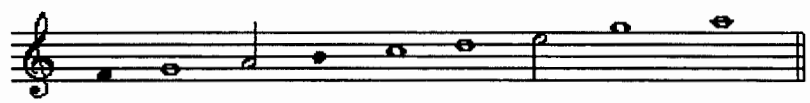
1. คณะพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์

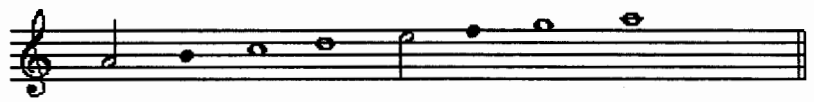
กลุ่มเสียงและการเปลี่ยนกลุ่มเสียงเพลงแหย่งหลวง คณะของพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ แบ่งการวิเคราะห์กลุ่มเสียงและการเปลี่ยนกลุ่มเสียงของแนหน้อย และแนหลวง โดยวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองจากทำนองหลักที่แนหน้อย และแนหลวงบรรเลง พบว่าการบรรเลงของแนวดำเนินทำนองแนหน้อย และแนหลวงมีการเคลื่อนที่เข้าหาศูนย์กลางเสียง ในลักษณะกลุ่มเสียงเดียวโดยไม่พบการเปลี่ยนกลุ่มเสียงในแนวดำเนินทำนอง ดังนี้

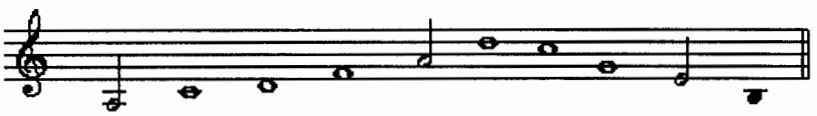
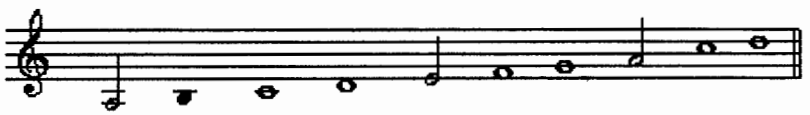
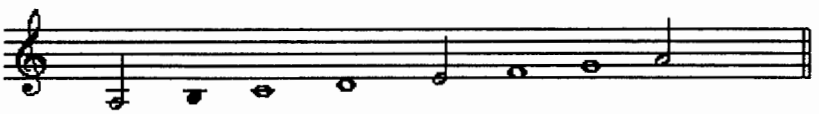
- แนหน้อย การดำเนินทำนองของแนหน้อยมีการเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนองเข้าหาศูนย์กลางเสียง คือ A และโน้ตรองอื่น ๆ ดังนี้



จากตัวอย่าง นำมาจัดเรียงจาก ต่ำ-สูง โน้ตตัวขาวใช้แทนเสียงที่นักดนตรีบรรเลงเป็นศูนย์กลางเสียง โน้ตตัวกลมใช้แทนโน้ตรอง และโน้ตตัวดำ (ตัดหาง) ใช้แทนโน้ตที่นักดนตรีบรรเลงผ่านน้อยหรือเป็นโน้ตที่ไม่สำคัญของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง



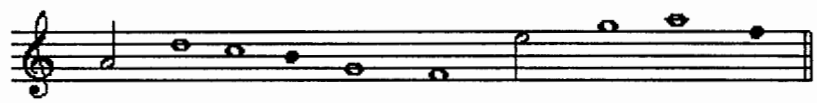
จากตัวอย่าง ตัดโน้ตที่มีเสียงซ้ำกันออกหนึ่งตัว คือ โน้ต g^2 และโน้ต a^2 จัดเรียงลำดับใหม่เริ่มจากโน้ตหลักของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง

การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองเพลงแหย่งหลวงที่บรรเลงโดยแนหน้อย มีการเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนองผ่านศูนย์กลางเสียง และเมื่อดูการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงมีแนวโน้มในการเคลื่อนที่เข้าหาโน้ต A และโน้ต E สอดคล้องกับกลุ่มเสียงแบบที่ 1

- **แนหลวง** การดำเนินทำนองของแนหลวงมีการเคลื่อนที่ และการหยุดพักทำนอง ดังนี้

จากตัวอย่าง นำมาจัดเรียงจาก ต่ำ-สูง โน้ตตัวขาวใช้แทนเสียงที่นักดนตรีบรรเลงเป็นศูนย์กลางเสียง โน้ตตัวกลมใช้แทนโน้ตรอง และโน้ตตัวดำ (ตัดหาง) ใช้แทนโน้ตที่นักดนตรีบรรเลงผ่านน้อยหรือเป็นโน้ตที่ไม่สำคัญของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง

จากตัวอย่าง ตัดโน้ตที่มีเสียงซ้ำกันออกหนึ่งตัว คือ โน้ต c^2 และโน้ต d^2 จัดเรียงลำดับใหม่เริ่มจากโน้ตหลักของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง

การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองเพลงแหย่งหลวงที่บรรเลงโดยแนหลวง มีการเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนองเข้าหาศูนย์กลางเสียง และเมื่อดูการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงมีแนวโน้มในการเคลื่อนที่เข้าหาโน้ต A และโน้ต E สอดคล้องกับกลุ่มเสียงแบบที่ 1

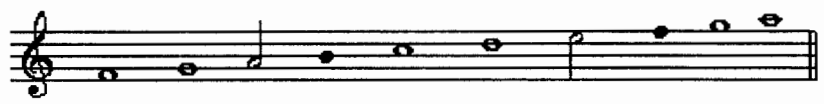
2. วัดเกาะกลาง

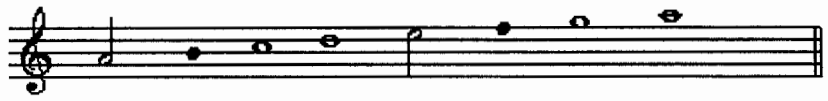
กลุ่มเสียงและการเปลี่ยนกลุ่มเสียงเพลงแหย่งหลวงของคณะวัดเกาะกลาง แบ่งการวิเคราะห์กลุ่มเสียงและการเปลี่ยนกลุ่มเสียงของแนหน้อย และแนหลวง โดยวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองหลักที่แนหน้อย และแนหลวงบรรเลง พบว่าการบรรเลงเพลงแหย่งหลวงมีการเคลื่อนที่เข้าหาศูนย์กลางเสียงในลักษณะกลุ่มเสียงเดียว ไม่พบการเปลี่ยนกลุ่มเสียงในแนวดำเนินทำนอง ดังนี้

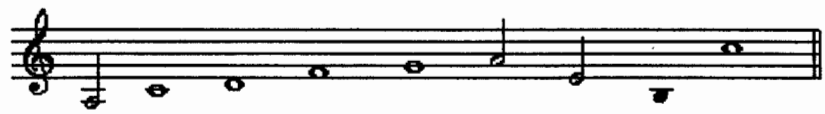
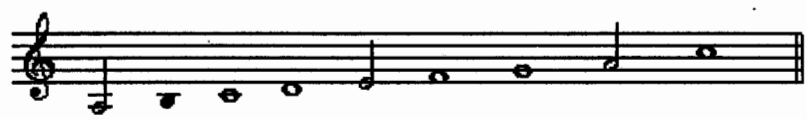
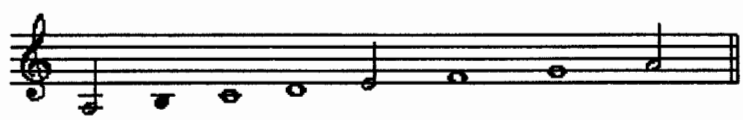
- **แนหน้อย** การดำเนินทำนองของแนหน้อยมีการเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนองเข้าหาศูนย์กลางเสียง คือ A และโน้ตรองอื่น ๆ ดังนี้



จากตัวอย่าง นำมาจัดเรียงจาก ต่ำ-สูง โน้ตตัวขาวใช้แทนเสียงที่นักดนตรีบรรเลงเป็นศูนย์กลางเสียง โน้ตตัวกลมใช้แทนโน้ตรอง และโน้ตตัวดำ (ตัดหาง) ใช้แทนโน้ตที่นักดนตรีบรรเลงผ่านน้อยหรือเป็นโน้ตที่ไม่สำคัญของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง



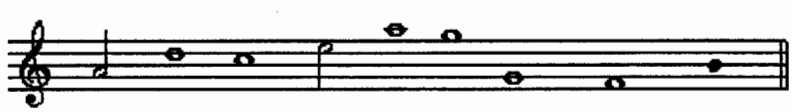
จากตัวอย่าง ตัดโน้ตที่มีเสียงซ้ำกันออกหนึ่งตัว คือ โน้ต f^1 โน้ต g^2 และโน้ต a^2 จัดเรียงลำดับใหม่เริ่มจากศูนย์กลางเสียงของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง

การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองเพลงแหย่งหลวงที่บรรเลงโดยแนหน้อย มีการเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนองเข้าหาศูนย์กลางเสียง คือ A และ E และแนวดำเนินทำนองเพลงมีแนวโน้มในการเคลื่อนที่เข้าหาโน้ต A และโน้ต E ซึ่งสอดคล้องกับกลุ่มเสียงแบบที่ 1

- **แนหลวง** การดำเนินทำนองของแนหลวงมีการเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนองเข้าหาศูนย์กลางเสียง คือ A และผ่านโน้ตรองอื่น ๆ ดังนี้

จากตัวอย่าง นำมาจัดเรียงจาก ต่ำ-สูง โน้ตตัวขาวใช้แทนเสียงที่นักดนตรีบรรเลงเป็นศูนย์กลางเสียง โน้ตตัวกลมใช้แทนโน้ตรอง และโน้ตตัวดำ (ตัดหาง) ใช้แทนโน้ตที่นักดนตรีบรรเลงผ่านน้อยหรือเป็นโน้ตที่ไม่สำคัญของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง

จากตัวอย่าง ตัดโน้ตที่มีเสียงซ้ำกันออกหนึ่งตัว คือ โน้ต c^2 จัดเรียงลำดับใหม่เริ่มจากโน้ตหลักของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง

การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองเพลงแหย่งหลวงที่บรรเลงโดยแนหลวง มีการเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนองเข้าหาศูนย์กลางเสียง คือ โน้ต A และโน้ต E และแนวดำเนินทำนองมีแนวโน้มในการเคลื่อนที่เข้าหาโน้ต A และโน้ต E สอดคล้องกับลักษณะของกลุ่มเสียงแบบที่ 1

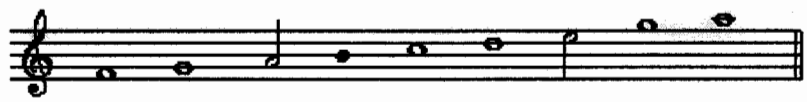
3. วัดฟ้าฮ่าม

กลุ่มเสียงและการเปลี่ยนกลุ่มเสียงเพลงแหย่งหลวงคณะวัดฟ้าฮ่าม แบ่งการวิเคราะห์กลุ่มเสียงและการเปลี่ยนกลุ่มเสียงของแนหน้อย และแนหลวง โดยวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองจากทำนองหลักที่แนหน้อย และแนหลวงบรรเลง จากการวิเคราะห์พบว่าแนวดำเนินทำนองมีการเคลื่อนที่เข้าหาศูนย์กลางเสียง และพบการเปลี่ยนกลุ่มเสียงในแนวดำเนินทำนอง ดังนี้

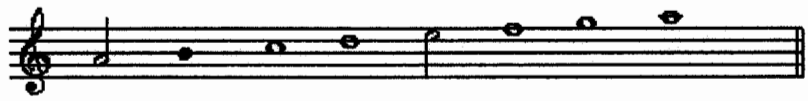
- **แนหน้อย** การดำเนินทำนองของแนหน้อยมีการเคลื่อนที่เข้าหาศูนย์กลางเสียง คือ โน้ต A และผ่านโน้ตรองอื่น ๆ ดังตัวอย่าง



จากตัวอย่าง นำมาจัดเรียงจาก ต่ำ-สูง โน้ตตัวขาวใช้แทนเสียงที่นักดนตรีบรรเลงเป็นศูนย์กลางเสียง โน้ตตัวกลมใช้แทนโน้ตรอง และโน้ตตัวดำ (ตัดหาง) ใช้แทนโน้ตที่นักดนตรีบรรเลงผ่านน้อยหรือเป็นโน้ตที่ไม่สำคัญของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง



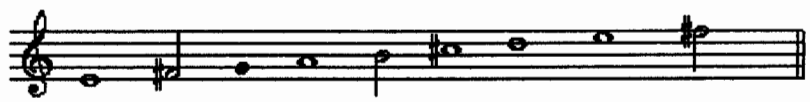
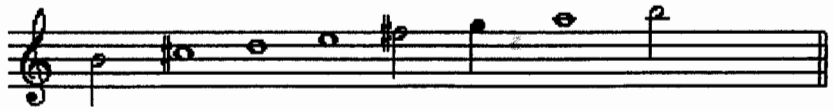
จากตัวอย่าง ตัดโน้ตที่มีเสียงซ้ำกันออกหนึ่งตัว คือ โน้ต g^2 และโน้ต a^2 จัดเรียงลำดับใหม่เริ่มจากศูนย์กลางเสียงของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง

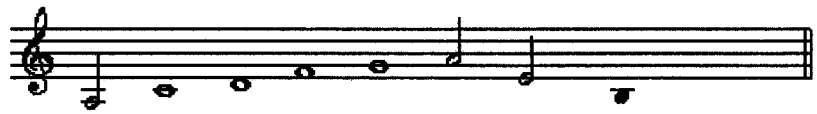
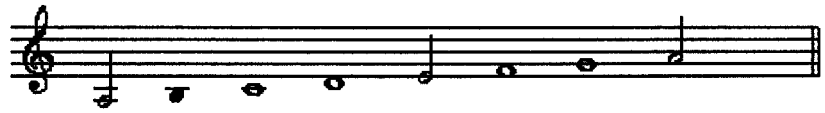


การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองเพลงแหย่งหลวงที่บรรเลงโดยแนหน้อย มีการเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนองเข้าหาศูนย์กลางเสียง คือ A และ E และการดำเนินทำนองมีแนวโน้มในการเคลื่อนที่เข้าหาโน้ต A และโน้ต E ซึ่งสอดคล้องกับลักษณะของกลุ่มเสียงแบบที่ 1

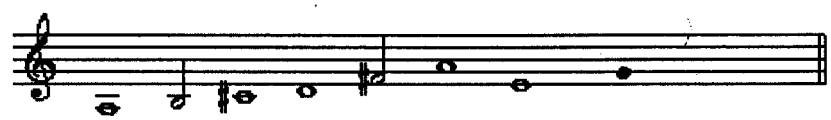
- แนหน้อย ห้องที่ 22-40

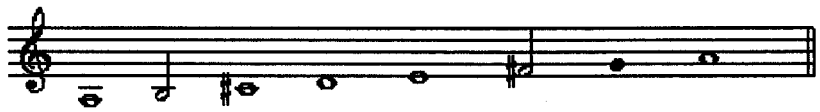
การบรรเลงแนหน้อยของวงติ่งโนงวัดฟ้าฮ่ามมีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงตรงห้องที่ 22-40 โดยแนวดำเนินทำนองแนหน้อยท่อนนี้มีโน้ต ต่าง ๆ ดังตัวอย่าง

จากตัวอย่าง นำโน้ตมาจัดเรียงลำดับจากต่ำ-สูง ใช้โน้ตตัวขาวใช้แทนเสียงที่นักดนตรีบรรเลงเป็นศูนย์กลางเสียง โน้ตตัวกลมใช้แทนโน้ตรอง และโน้ตตัวดำ (ตัดหาง) ใช้แทนโน้ตที่นักดนตรีบรรเลงผ่านน้อยหรือเป็นโน้ตที่ไม่สำคัญของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง

จากตัวอย่าง ตัดโน้ตที่มีเสียงซ้ำกันออกหนึ่งตัว คือ โน้ต e^1 และโน้ต $f^{\#1}$ จัดเรียงลำดับใหม่เริ่มจากศูนย์กลางเสียงของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง

การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองเพลงแหย่งหลวงที่บรรเลงโดยแนหน้อย ทำนองแปร ห้องที่ 22-40 มีการเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนองเข้าหาศูนย์กลางเสียง คือ B และ F# และแนวดำเนินทำนองมีแนวโน้มในการเคลื่อนที่เข้าหาโน้ต B และโน้ต F# ซึ่งสอดคล้องกับลักษณะของกลุ่มเสียงแบบที่ 2

- **แนหลวง** การดำเนินทำนองของแนหลวงมีการเคลื่อนที่เข้าหาศูนย์กลางเสียง คือ A และโน้ตรองอื่น ๆ ดังนี้

จากตัวอย่าง นำมาจัดเรียงจาก ต่ำ-สูง โน้ตตัวขาวใช้แทนศูนย์กลางเสียงที่นักดนตรีบรรเลง โน้ตตัวกลมใช้แทนโน้ตรอง และโน้ตตัวดำ (ตัดหาง) ใช้แทนโน้ตที่นักดนตรีบรรเลงผ่านน้อยหรือเป็นโน้ตที่ไม่สำคัญของแนวดำเนินทำนอง แล้วจัดเรียงลำดับใหม่เริ่มจากศูนย์กลางเสียงของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง

การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองเพลงแหย่งหลวงที่บรรเลงโดยแนหลวง มีการเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนองเข้าหาศูนย์กลางเสียง คือ โน้ต A และโน้ต E และการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงมีแนวโน้มในการเคลื่อนที่เข้าหาโน้ต A และโน้ต E สอดคล้องกับกลุ่มเสียงแบบที่ 1

- แนหลวง ห้องที่ 22-40

การบรรเลงแนหลวงของวงดึ่งโนงวัดฟ้าย่ามมีการเปลี่ยนกลุ่มเสียง ห้องที่ 22-40 โดยแนวดำเนินทำนองแนหลวงท่อนนี้มีโน้ต ต่าง ๆ ดังตัวอย่าง

จากตัวอย่าง นำโน้ตมาจัดเรียงลำดับจากต่ำ-สูง ใช้โน้ตตัวขาวใช้แทนเสียงที่นักดนตรีบรรเลงเป็นศูนย์กลางเสียง โน้ตตัวกลมใช้แทนโน้ตรอง และโน้ตตัวดำ (ตัดหาง) ใช้แทนโน้ตที่นักดนตรีบรรเลงผ่านน้อยหรือเป็นโน้ตที่ไม่สำคัญของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง



จากตัวอย่าง ตัดโน้ตที่มีเสียงซ้ำกันออกหนึ่งตัว คือ โน้ต a จัดเรียงลำดับใหม่เริ่มจากศูนย์กลางเสียงของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง

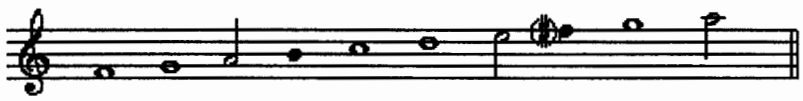
การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองเพลงแหย่งหลวงที่บรรเลงโดยแนหลวง ทำนองแปร ห้องที่ 22-40 มีการเปลี่ยนกลุ่มเสียง โดยมีเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนองผ่านศูนย์กลางเสียง คือ B และ F# และเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนองมีแนวโน้มในการเคลื่อนที่เข้าหาโน้ต B และโน้ต F# ซึ่งสอดคล้องกับลักษณะของกลุ่มเสียงแบบที่ 2

4. วัดลังกา

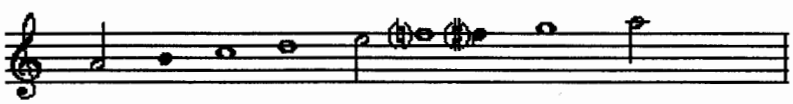
กลุ่มเสียงและการเปลี่ยนกลุ่มเสียงเพลงแหย่งหลวงคณะวัดลังกา แบ่งการวิเคราะห์กลุ่มเสียงและการเปลี่ยนกลุ่มเสียงของแนวดำเนินทำนองแนหน้อย และแนหลวง โดยวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองจากทำนองหลักที่แนหน้อย และแนหลวงบรรเลง จากการวิเคราะห์พบว่าการมีการเคลื่อนที่ของแนวดำแนินทำนองเข้าหาศูนย์กลางเสียงในลักษณะกลุ่มเสียงเดียว ไม่พบการเปลี่ยนกลุ่มเสียงในแนวดำเนินทำนอง ดังนี้

- **แนหน้อย** การดำเนินทำนองของแนหน้อยมีการเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนองเข้าหาศูนย์กลางเสียง คือ A และโน้ตรองอื่น ๆ ดังตัวอย่าง

จากตัวอย่าง นำมาจัดเรียงจาก ต่ำ-สูง โน้ตตัวขาวใช้แทนศูนย์กลางเสียงที่นักดนตรีบรรเลง โน้ตตัวกลมใช้แทนโน้ตรอง และโน้ตตัวดำ (ตัดหาง) ใช้แทนโน้ตที่นักดนตรีบรรเลงผ่านน้อยหรือเป็นโน้ตที่ไม่สำคัญของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง

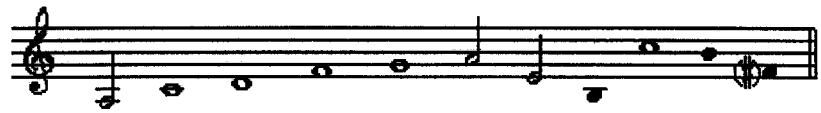


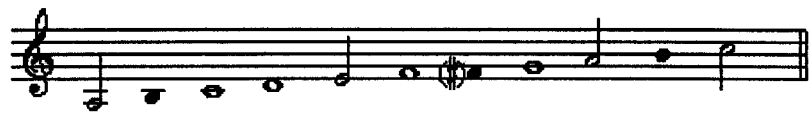
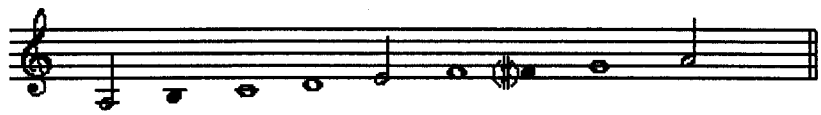
จากตัวอย่าง ตัดโน้ตที่มีเสียงซ้ำกันออก คือ โน้ต f^{1} และ g^{1} จัดเรียงลำดับใหม่เริ่มจากศูนย์กลางเสียงของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง



การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองเพลงแหย่งหลวงที่บรรเลงโดยแนหน้อย มีการเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนองเข้าหาศูนย์กลางเสียง คือ โน้ต A และ โน้ต E และแนวดำเนินทำนองมีแนวโน้มในการเคลื่อนที่เข้าหาโน้ต A และ โน้ต E สอดคล้องกับกลุ่มเสียงแบบที่ 1

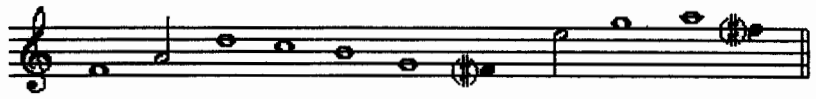
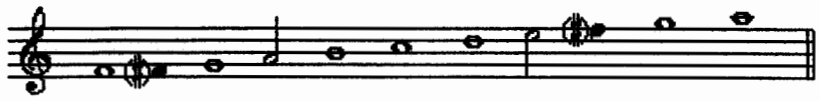
- แนหลวง การดำเนินทำนองของแนหลวงมีการเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนองเข้าหาศูนย์กลางเสียง คือ A และโน้ตรองอื่น ๆ ดังนี้

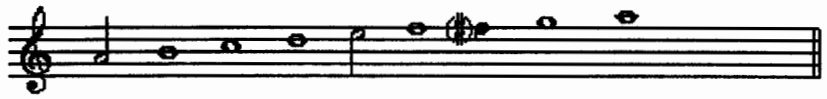


จากตัวอย่างนำมาจัดเรียงจากต่ำ-สูง โน้ตตัวขาวใช้แทนศูนย์กลางเสียงที่นักดนตรีบรรเลง โน้ตตัวกลมใช้แทนโน้ตรอง และโน้ตตัวดำ (ตัดหาง)ใช้แทนโน้ตที่นักดนตรีบรรเลงผ่านน้อยหรือเป็นโน้ตที่ไม่สำคัญของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง

จากตัวอย่าง ตัดโน้ตที่มีเสียงซ้ำกันออก คือ โน้ต b^1 และ โน้ต c^2 จัดเรียงลำดับใหม่ เริ่มจากศูนย์กลางเสียงของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง

การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองเพลงแหย่งหลวงที่บรรเลงโดยแนหน้อยของวงตึ่งโนงคณะวัดลังกา มีการเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนองเข้าหาศูนย์กลางเสียง คือ โน้ต A และโน้ต E และแนวดำเนินทำนองมีแนวโน้มในการเคลื่อนที่เข้าหาโน้ต A และ โน้ต E สอดคล้องกับกลุ่มเสียงแบบที่ 1

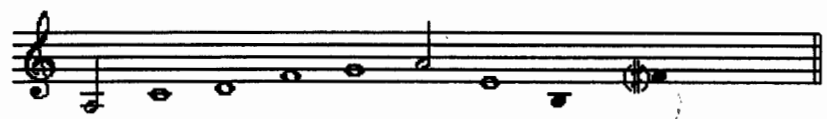
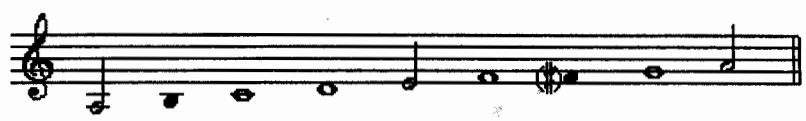
5. ร้านนครล้านนา

กลุ่มเสียง และการเปลี่ยนกลุ่มเสียงเพลงแหย่งหลวงร้านนครล้านนา แบ่งการวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองของแนหน้อย และแนหลวง โดยวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองจากทำนองหลักที่แนหน้อย และแนหลวงบรรเลง จากการวิเคราะห์พบว่าวงตึ่งโนงร้านนครล้านนาใช้กลุ่มเสียงลักษณะเดียว ไม่พบการเปลี่ยนกลุ่มเสียงในแนวดำเนินทำนอง ดังนี้

- **แนหน้อย** การดำเนินทำนองของแนหน้อยมีการเคลื่อนที่เข้าหาศูนย์กลางเสียง คือ A และโน้ตรองอื่น ๆ ดังตัวอย่าง

จากตัวอย่าง นำมาจัดเรียงจาก ต่ำ-สูง โน้ตตัวขาวใช้แทนศูนย์กลางเสียงที่นักดนตรีบรรเลง โน้ตตัวกลมใช้แทนโน้ตรอง และโน้ตตัวดำ (ตัดหาง) ใช้แทนโน้ตที่นักดนตรีบรรเลงผ่านน้อยหรือเป็นโน้ตที่ไม่สำคัญของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง

จากตัวอย่าง ตัดโน้ตที่มีเสียงซ้ำกันออก คือ โน้ต f^{1}, $f^{\#1}$ และ g^{1} จัดเรียงลำดับใหม่เริ่มจากศูนย์กลางเสียงของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง



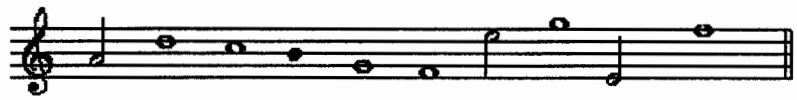
การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองเพลงแหย่งหลวงที่บรรเลงโดยแนหน้อย มีการเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนองเข้าหาศูนย์กลางเสียง คือ โน้ต A และ โน้ต E และแนวดำเนินทำนองมีแนวโน้มในการเคลื่อนที่เข้าหาโน้ต A และ โน้ต E ซึ่งสอดคล้องกับกลุ่มเสียงแบบที่ 1

- **แนหลวง** การดำเนินทำนองของแนหลวงมีการเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนองเข้าหาศูนย์กลางเสียง คือ A และโน้ตรองอื่น ๆ ดังนี้

จากตัวอย่างนำมาจัดเรียงจาก ต่ำ-สูง โน้ตตัวขาวใช้แทนศูนย์กลางเสียงที่นักดนตรีบรรเลง โน้ตตัวกลมใช้แทนโน้ตรอง และโน้ตตัวดำ (ตัดหาง) ใช้แทนโน้ตที่นักดนตรีบรรเลงผ่านน้อยหรือเป็นโน้ตที่ไม่สำคัญของแนวดำเนินทำนอง นำมาจัดเรียงลำดับใหม่เริ่มจากศูนย์กลางเสียงของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง

การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองเพลงแหย่งหลวงที่บรรเลงโดยแนหน้อย วัดลังกา มีการเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนองเข้าหาศูนย์กลางเสียง คือ โน้ต A และ โน้ต E และแนวดำเนินทำนองมีแนวโน้มในการเคลื่อนที่เข้าหาโน้ต A และ โน้ต E สอดคล้องกับกลุ่มเสียงแบบที่ 1

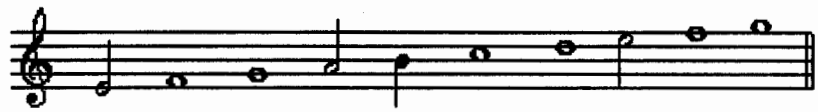
6. ร้านศูนย์วัฒนธรรมล้านนา

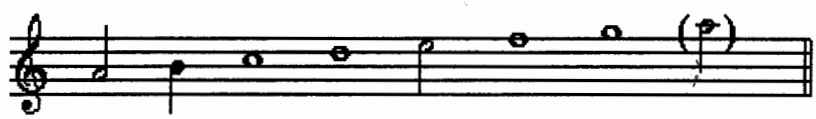
กลุ่มเสียงและการเปลี่ยนกลุ่มเสียงเพลงแหย่งหลวงร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ โดยการวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองของแนหน้อย การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองพบว่ามีการเคลื่อนที่เข้าหาศูนย์กลางเสียงในลักษณะกลุ่มเสียงเดียว ไม่พบการเปลี่ยนกลุ่มเสียง ดังนี้

การดำเนินทำนองของแนหน้อยมีการเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนองเข้าหาศูนย์กลางเสียง คือ A และโน้ตรองอื่น ๆ ดังตัวอย่าง



จากตัวอย่าง นำมาจัดเรียงจาก ต่ำ-สูง โน้ตตัวขาวใช้แทนศูนย์กลางเสียงที่นักดนตรีบรรเลง โน้ตตัวกลมใช้แทนโน้ตรอง และโน้ตตัวดำ (ตัดหาง) ใช้แทนโน้ตที่นักดนตรีบรรเลงผ่านน้อยหรือเป็นโน้ตที่ไม่สำคัญของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง

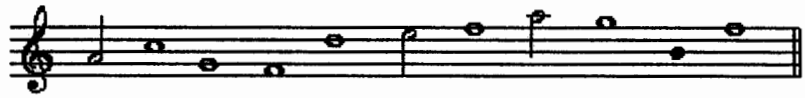


จากตัวอย่าง ตัดโน้ตที่มีเสียงซ้ำกันออก คือ โน้ต e^1 โน้ต f^1 และ g^1 จัดเรียงลำดับใหม่เริ่มจากศูนย์กลางเสียงของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง

การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองเพลงแหย่งหลวงที่บรรเลงโดยแนหน้อย มีการเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนองเข้าหาศูนย์กลางเสียง คือ โน้ต A และ โน้ต E และแนวดำเนินทำนองมีแนวโน้มในการเคลื่อนที่เข้าหาโน้ต A และ โน้ต E สอดคล้องกับกลุ่มเสียงแบบที่ 1

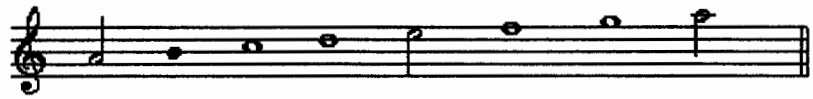
7. วัดสันโป่ง

กลุ่มเสียงและการเปลี่ยนกลุ่มเสียงเพลงแหย่งหลวงวัดสันโป่ง ทำการวิเคราะห์กลุ่มเสียงและการเปลี่ยนกลุ่มเสียงของแนวดำเนินทำนองแนหน้อย จากการวิเคราะห์พบว่าแนวดำเนินทำนองใช้กลุ่มเสียงแบบที่ 1 และมีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงในแนวดำเนินทำนอง ดังนี้

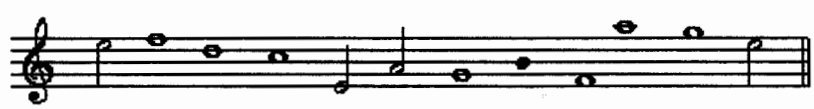
การดำเนินทำนองของแนหน้อยมีการเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนองเข้าหาศูนย์กลางเสียง คือ A และโน้ตรองอื่น ๆ ดังตัวอย่าง

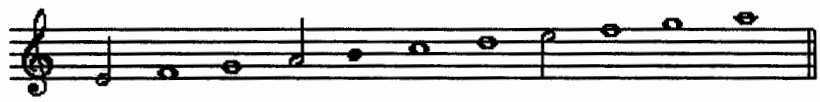


จากตัวอย่าง นำมาจัดเรียงจาก ต่ำ-สูง โน้ตตัวขาวใช้แทนศูนย์กลางเสียงที่นักดนตรีบรรเลง โน้ตตัวกลมใช้แทนโน้ตรอง และโน้ตตัวดำ (ตัดหาง)ใช้แทนโน้ตที่นักดนตรีบรรเลงผ่านน้อยหรือเป็นโน้ตที่ไม่สำคัญของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง

จากตัวอย่าง ตัดโน้ตที่มีเสียงซ้ำกันออก คือ โน้ต f^1 และ g^1 จัดเรียงลำดับใหม่เริ่มจากศูนย์กลางเสียงของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง

การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองเพลงแหย่งหลวงที่บรรเลงโดยแนหน้อย มีการเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนองเข้าหาศูนย์กลางเสียง คือ โน้ต A และ โน้ต E และแนวดำเนินทำนองเพลงแหย่งหลวงมีแนวโน้มในการเคลื่อนที่เข้าหาโน้ต A และ โน้ต E สอดคล้องกับกลุ่มเสียงแบบที่ 1

- ทำนองจ๊อย ห้องที่ 43-54

การบรรเลงแนวดำเนินทำนองของวงตึ่งโนงวัดสันโป่งพบการเปลี่ยนกลุ่มเสียงตรงห้องที่ 43-54 โดยแนวดำเนินทำนองท่อนนี้มีโน้ต ต่าง ๆ ดังตัวอย่าง

จากตัวอย่าง นำโน้ตมาจัดเรียงลำดับจากต่ำ-สูง ใช้โน้ตตัวขาวแทนศูนย์กลางเสียงที่นักดนตรีบรรเลง โน้ตตัวกลมใช้แทนโน้ตรอง และโน้ตตัวดำ (ตัดหาง) ใช้แทนโน้ตที่นักดนตรีบรรเลงผ่านน้อย หรือเป็นโน้ตไม่สำคัญของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง



จากตัวอย่าง ตัดโน้ตที่มีเสียงซ้ำกันออก คือ โน้ต f^2 โน้ต g^2 และ a^2 จัดเรียงลำดับใหม่โดยเริ่มจากศูนย์กลางเสียงของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง

การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองเพลงแหย่งหลวงวัดสันโป่ง ท่อนทำนองจ๊อย ห้องที่ 43-54 มีการเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนองเข้าหาศูนย์กลางเสียง คือ โน้ต E และ A และแนวดำเนินทำนองมีแนวโน้มการเคลื่อนที่เข้าหาโน้ต E และ A ซึ่งสอดคล้องกับลักษณะของกลุ่มเสียงแบบที่ 3

การวิเคราะห์กลุ่มเสียง และการเปลี่ยนกลุ่มเสียง ของแนวดำเนินทำนองของแนหน้อยและแนหลวง วงดึ่งโนงบรรเลงทำนองหลักสอดคล้องกับโครงสร้างของกลุ่มเสียงแบบที่ 1 ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับโครงสร้างของกลุ่มเสียง (Mode) ของดนตรีตะวันตกคล้ายคลึงกับ aeolian mode ทั้ง 7 คณะ การเปลี่ยนกลุ่มเสียงพบว่าวงดึ่งโนงคณะวัดฟ้าย่ามมีการเปลี่ยนกลุ่มเสียง ในห้องที่ 22-40 ของแนวดำเนินทำนองเป็นกลุ่มเสียงแบบที่ 2 โดยการเปลี่ยนระดับเสียง และวงดึ่งโนงวัดสันโป่งมีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงในห้องที่ 43-54 เป็นแนวดำเนินทำนองที่เรียกว่า ทำนองจ๊อย ลักษณะของกลุ่มเสียงเป็นกลุ่มเสียงแบบที่ 3 ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบโครงสร้างแล้วมีโครงสร้างคล้ายคลึงกับโครงสร้างของกลุ่มเสียง A hypo aeolian mode

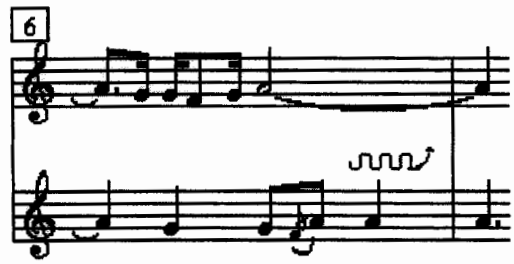
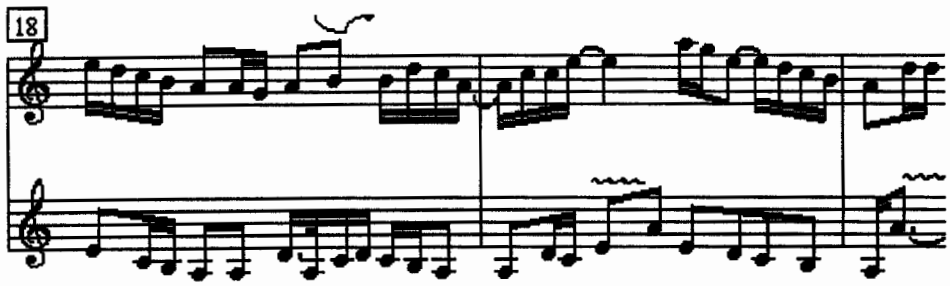
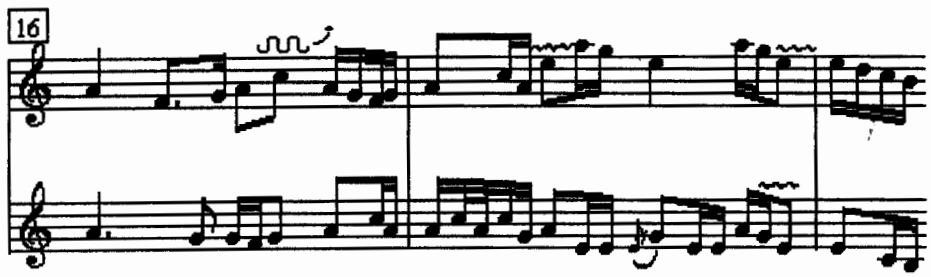
6.1.4 ความสัมพันธ์ระหว่างแนหน้อย และแนหลวง

การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างแนหน้อย และแนหลวง ผู้วิจัยวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองของแนหน้อย และแนหลวงของวงดึ่งโนงจำนวน 5 คณะ คือ คณะพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ วัดเกาะกลาง วัดฟ้าย่าม วัดลังกา และร้านนครล้านนา การวิเคราะห์ผู้วิจัยวิเคราะห์เกี่ยวกับประเด็นความสัมพันธ์ของทั้งสองเครื่อง คือ การเลียน (Imitation) การเคลื่อนที่ทิศทางเดียวกัน (Similar Motion) และการเคลื่อนที่ตรงข้าม (Contrary Motion) เพื่อศึกษาลักษณะความสัมพันธ์ของ

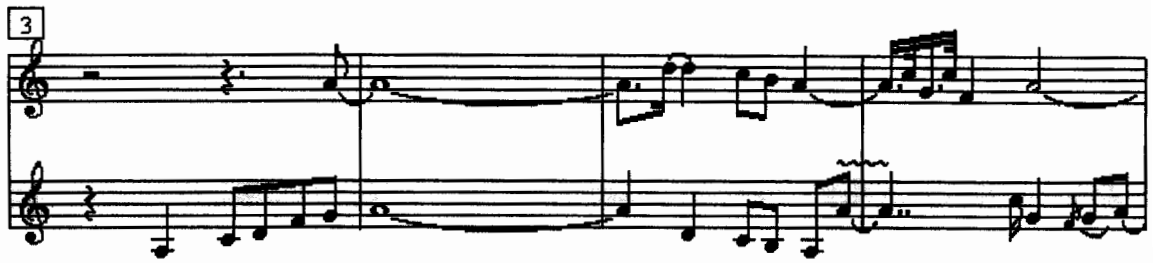
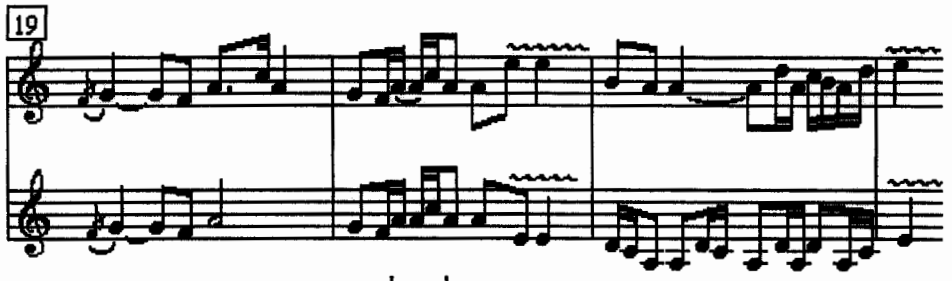
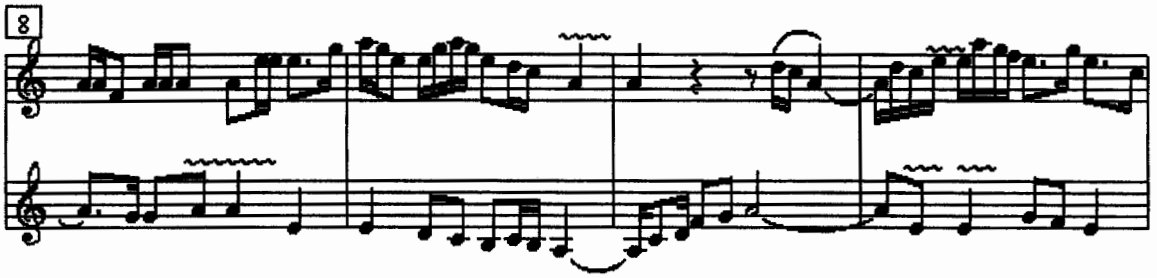
ทั้งสองเครื่องว่ามีคตวามสัมพันธ์กันในลักษณะใด จากการศึกษาพบว่าแนหน้อย และแนหลวงมีความสัมพันธ์กันเป็นวลี หรือทำนองสั้น ๆ ดังนี้

1. คณะพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์

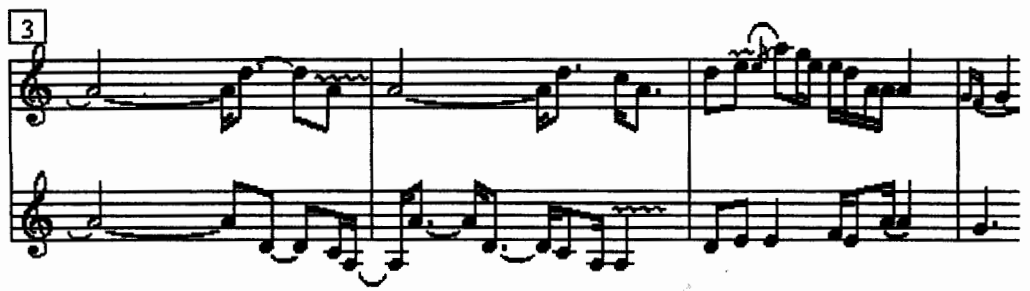
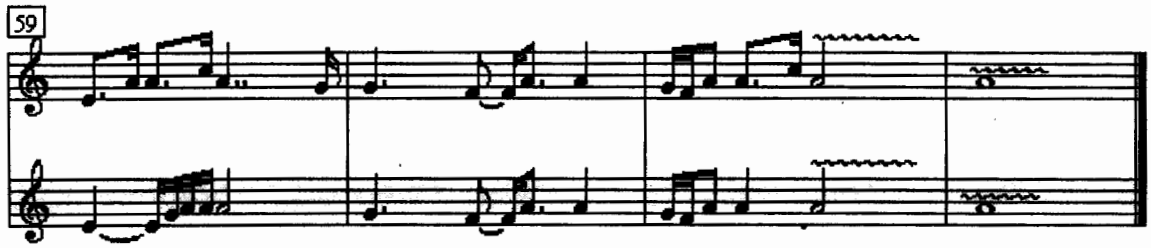
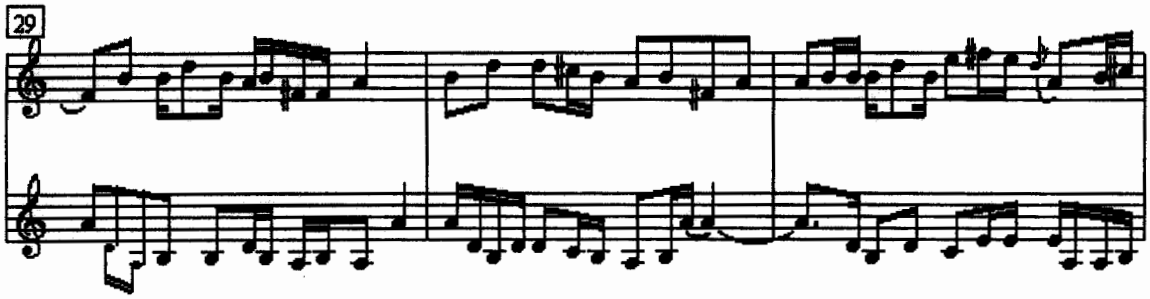
การบรรเลงแนวดำเนินทำนองของแนหน้อยและแนหลวงของวงตึ่งโนงคณะพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ มีความสัมพันธ์กันในลักษณะการเลียน การเคลื่อนที่ทิศทางเดียวกัน และการเคลื่อนที่ตรงข้ามกัน เป็นวลี และทำนองสั้น ๆ ดังตัวอย่าง

- การเลียน

- การเคลื่อนที่ทิศทางเดียวกัน

- การเคลื่อนที่ตรงข้าม

2. วัดเกาะกลาง

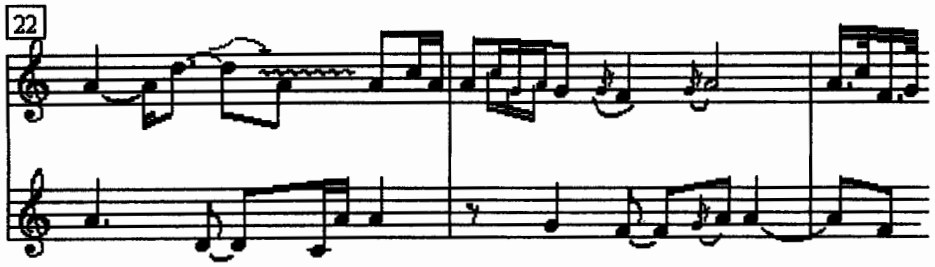
การบรรเลงแนวดำเนินทำนองของแนหน้อยและแนหลวงของวงตึ่งโนงคณะวัดเกาะกลาง มีความสัมพันธ์กันในลักษณะการเลียน การเคลื่อนที่ทิศทางเดียวกัน และการเคลื่อนที่ตรงข้ามกัน เป็นวลี และทำนองสั้น ๆ ดังตัวอย่าง

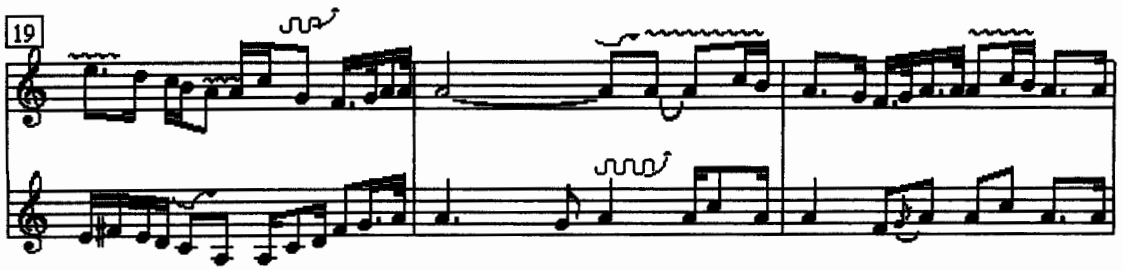
- การเลียน

- การเคลื่อนที่ทิศทางเดียวกัน

- การเคลื่อนที่ตรงกันข้าม

3. วัดฟ้าฮ่าม

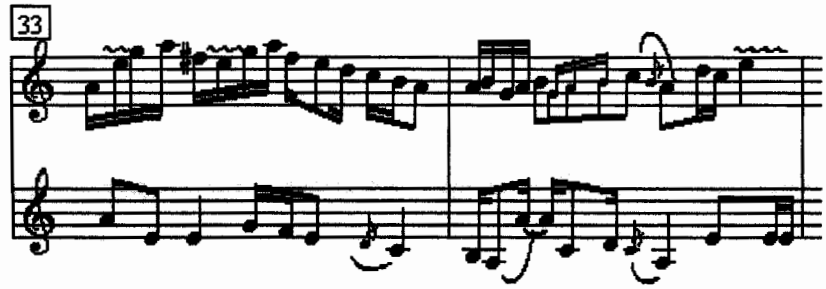
การบรรเลงแนวดำเนินทำนองของแนหน้อยและแนหลวงของวงดึ่งโนงคณะวัดฟ้าฮ่าม มีความสัมพันธ์กันในลักษณะการเลียน การเคลื่อนที่ทิศทางเดียวกัน และการเคลื่อนที่ตรงกันข้าม เป็นวลี และทำนองสั้น ๆ ดังตัวอย่าง

- การเลียน

- การเคลื่อนที่ทิศทางเดียวกัน

- การเคลื่อนที่ตรงกันข้าม

4. วัดลังกา

การบรรเลงแนวดำเนินทำนองของแนหน้อยและแนหลวงของวงตึ่งโนงคณะวัดลังกา มีความสัมพันธ์กันในลักษณะการเลียน การเคลื่อนที่ทิศทางเดียวกัน และการเคลื่อนที่ตรงกันข้าม เป็นวลี และทำนองสั้น ๆ ดังตัวอย่าง

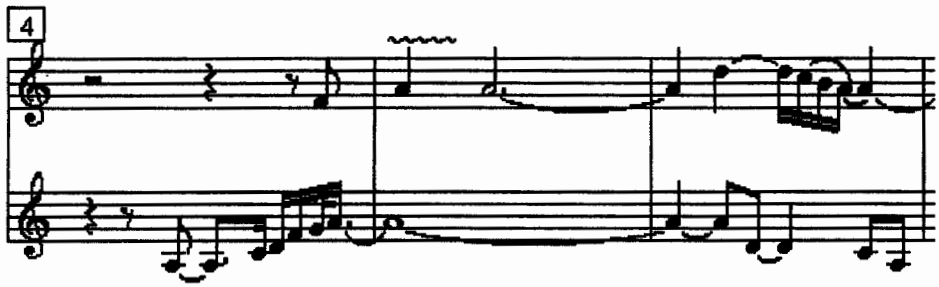
- การเลียน

- การเคลื่อนที่ทิศทางเดียวกัน

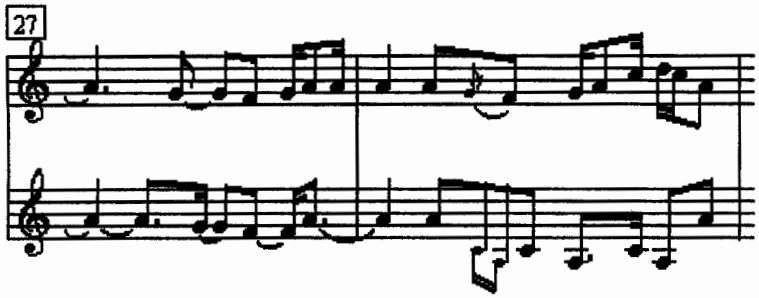
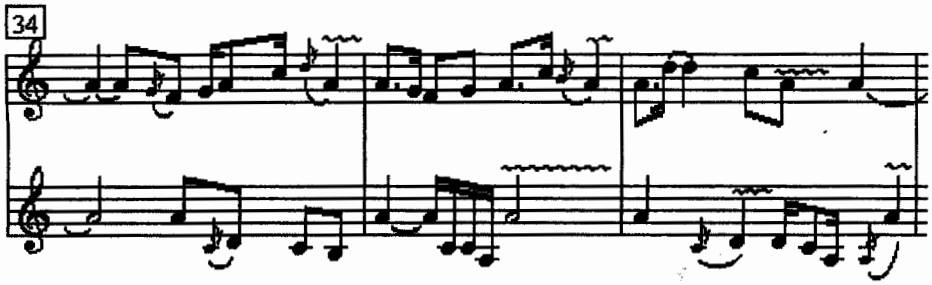


- การเคลื่อนที่ตรงกันข้าม

5. ร้านนครล้านนา

การบรรเลงแนวดำเนินทำนองของแนหน้อยและ แนหลวงของวงตึ่งโนงวัดลังกา มีความสัมพันธ์กันในลักษณะการเลียน การเคลื่อนที่ทิศทางเดียวกัน และการเคลื่อนที่ตรงกันข้าม เป็นวลี และทำนองสั้น ๆ ดังตัวอย่าง

- การเลียน



- การเคลื่อนที่ทิศทางเดียวกัน

- การเคลื่อนที่ตรงกันข้าม

จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของแนหน้อย และแนหลวง ที่ทำหน้าที่บรรเลงแนวดำเนินทำนองของวงตึ่งโนงพบว่า แนหน้อย และแนหลวง มีความสัมพันธ์กันในลักษณะของการเคลื่อนที่แบบการเลียน (Imitation) การเคลื่อนที่ทิศทางเดียวกัน (Similar Motion) และการเคลื่อนที่ตรงกันข้าม (Contrary Motion) เป็นวลี และทำนองสั้น ๆ จากความสัมพันธ์ของแนหน้อย และแนหลวงทั้ง 3 ลักษณะ ยังพบความสัมพันธ์ที่ทั้งสองเครื่องเป่าเสียงเดียวกันในโน้ตที่เป็นศูนย์กลางเสียง และแนหลวงเป่าหลบเสียงในขณะที่แนหน้อยบรรเลงเข้าหาจุดสูงสุด ทั้งนี้เนื่องจากแนหน้อยสามารถบรรเลงแนวดำเนินทำนองได้กว้างกว่าแนหลวง ตามระยะพิสัยที่วิเคราะห์ในหน้า 166-175 ทำให้สามารถบรรเลงแนวทำนองโดยมีการเคลื่อนที่จากศูนย์กลางเสียงเข้าหาจุดสูงสุด และจุดต่ำสุดได้มากกว่าแนหลวง

6.2 แนวดำเนินจังหวะ (Rhythmic Organization)

การบรรเลงแนวดำเนินจังหวะของวงตึ่งโนง ประกอบด้วยเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ คือ กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องโหย้ง ฆ้องอุ้ย และสว่า โดยบรรเลงแนวดำเนินจังหวะแบบองค์จังหวะ (Rhythmic Organization) เครื่องดนตรีที่บรรเลงแนวดำเนินจังหวะทุกเครื่องมีความสำคัญเป็นองค์ประกอบสำคัญขององค์จังหวะในการบรรเลง ลักษณะของแนวดำเนินจังหวะของวงตึ่งโนง คณะต่าง ๆ มีลักษณะดังนี้

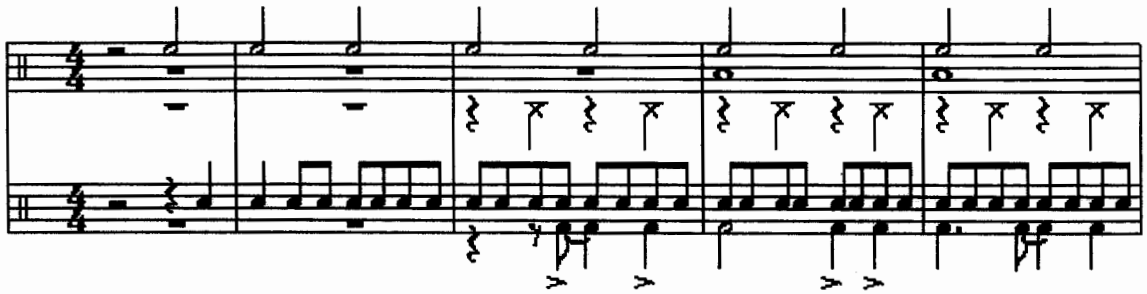
6.2.1 องค์จังหวะแห่ตึ่งโนง (Rhythmic Organization)

องค์จังหวะแห่ตึ่งโนง เป็นแนวดำเนินจังหวะที่เสียงของเครื่องดนตรีทุกเครื่องมีความสำคัญ เป็นเอกลักษณ์ของเสียงวงตึ่งโนง จากการศึกษาพบว่า การแห่แนวดำเนินจังหวะวงตึ่งโนงต้องมีเครื่องครบองค์ประกอบ คือ กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องอุ้ย ฆ้องโหย้ง และสว่า ถ้าขาดเครื่องใดเครื่องหนึ่งถือว่าไม่ครบองค์ประกอบของวงตึ่งโนง การวิเคราะห์องค์จังหวะแห่ตึ่งโนง แบ่งประเด็นการวิเคราะห์ 4 ประเด็นหลัก คือ ส่วนองค์จังหวะนำ ส่วนองค์จังหวะหลัก ส่วนองค์จังหวะจบวรรค และส่วนองค์จังหวะลงจบ ดังนี้

ก. ส่วนองค์จังหวะนำ เป็นกระสวนจังหวะรวมตอนเริ่มต้นของการบรรเลงแนวดำเนินจังหวะวงตึ่งโนง ลักษณะขององค์จังหวะแห่ตึ่งโนงคณะต่าง ๆ มีลักษณะ ดังนี้

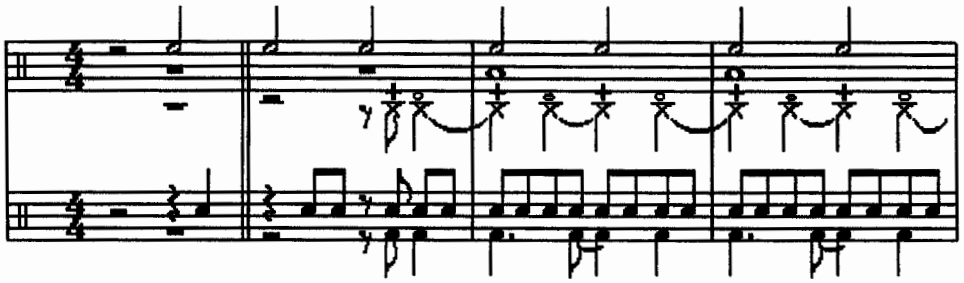
1. คณะพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์

ส่วนองค์จังหวะนำของวงตึ่งโนงคณะพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ เริ่มต้นการบรรเลงฆ้องโหย้งสลับกับกลองตะหลดปด ตามด้วยกระสวนจังหวะหลักของสว่า และกลองตะหลดปด ในห้องที่ 2 และเน้นกระสวนจังหวะของกลองแอวตรงจังหวะยกที่ 2 และจังหวะตกที่ 4 ของห้องที่ 2 ดำเนินแนวจังหวะเข้าสู่ส่วนขององค์จังหวะหลัก ในห้องที่ 4 ดังตัวอย่าง



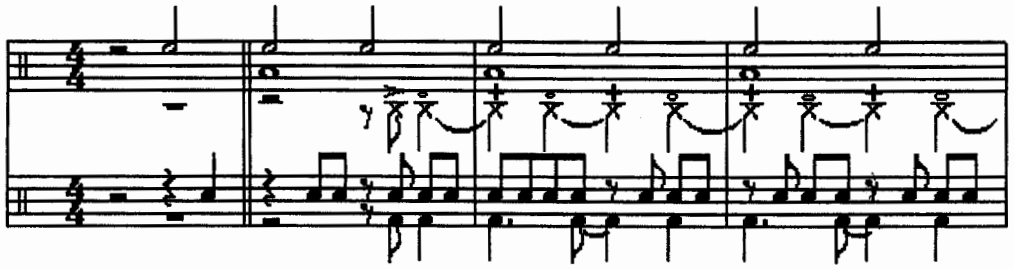
2. วัดเกาะกลาง

ส่วนองค์จังหวะนำวงตึ่งโนงวัดเกาะกลาง เริ่มต้นการบรรเลงฆ้องโหย้งสลับกับกลองตะหลดปด ตามด้วยการเน้นกระสวนจังหวะของสว่า และกลองแอว ตรงจังหวะยกที่ 3 และจังหวะตกที่ 4 เพื่อดำเนินเข้าสู่ส่วนองค์จังหวะหลักในห้องที่ 2 ต่อไป ดังตัวอย่าง

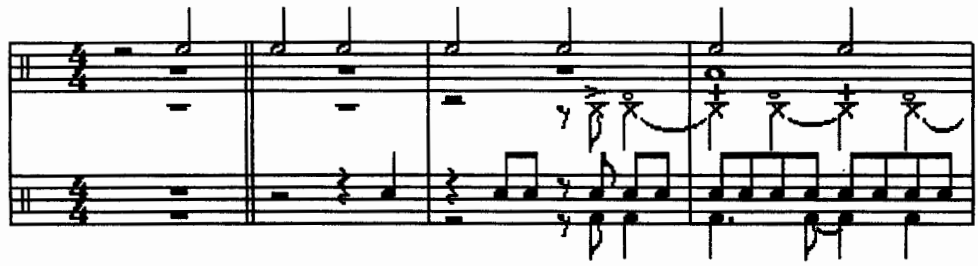


3. วัดฟ้าฮ่าม

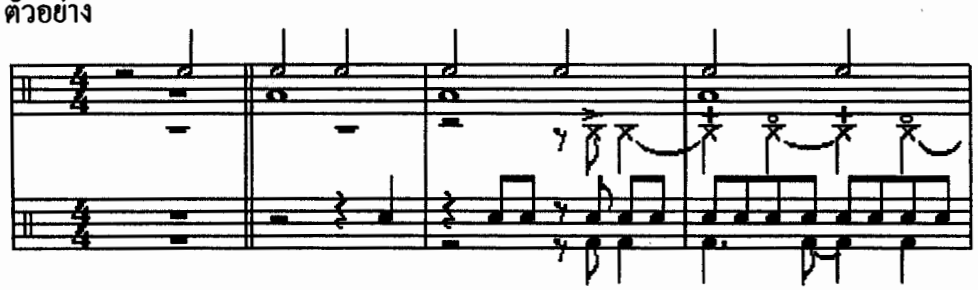
ส่วนองค์จังหวะนำวงตึ่งโนงวัดฟ้าฮ่าม เริ่มต้นการบรรเลงฆ้องโหย้งสลับกับกลองตะหลดปด และตีฆ้องอุ้ยตรงจังหวะที่ 1 พร้อมกับฆ้องโหย้ง ตามด้วยการเน้นกระสวนจังหวะของสว่า และกลองแอวพร้อมกัน ตรงจังหวะยกที่ 3 และจังหวะตกที่ 4 เพื่อดำเนินเข้าสู่ส่วนองค์จังหวะหลักในห้องที่ 2 ต่อไป ดังตัวอย่าง



4. วัดลังกา

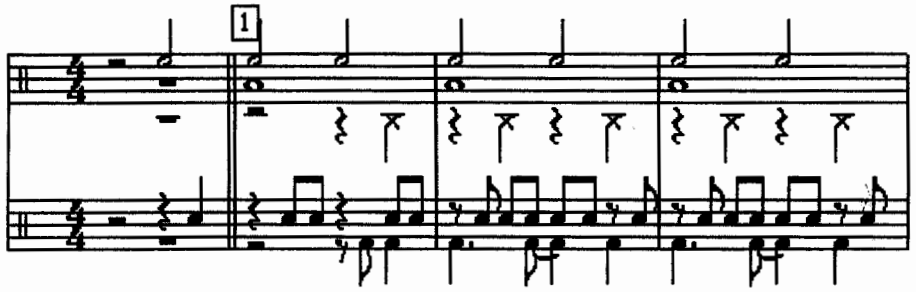
ส่วนองค์จังหวะนำวงตึ่งโนงวัดลังกา เริ่มต้นการบรรเลงฆ้องโหย้งที่ขยายกระสวนจังหวะ แล้วสลับกับกลองตะหลดปด ตามด้วยการเน้นกระสวนจังหวะของสว่า และกลองแอวพร้อมกัน ตรงจังหวะยกที่ 3 และจังหวะตกที่ 4 ของห้องที่ 2 เพื่อดำเนินเข้าสู่ส่วนองค์จังหวะหลักในห้องที่ 3 ต่อไป ดังตัวอย่าง

5. ร้านนครล้านนา

ส่วนองค์จังหวะนำวงตึ่งโนงร้านนครล้านนา เริ่มการบรรเลงฆ้องโหย้ง และเริ่มตีบรรเลงฆ้องอุ้ยตรงจังหวะ ที่ 1 ฆ้องโหย้งดำเนินจังหวะสลับกับกลองตะหลดปด และนักดนตรีเน้นกระสวนจังหวะสว่า และกลองแอวตรงกันในจังหวะยกที่ 3 และ จังหวะตกที่ 4 ในห้องที่ 2 ดังตัวอย่าง



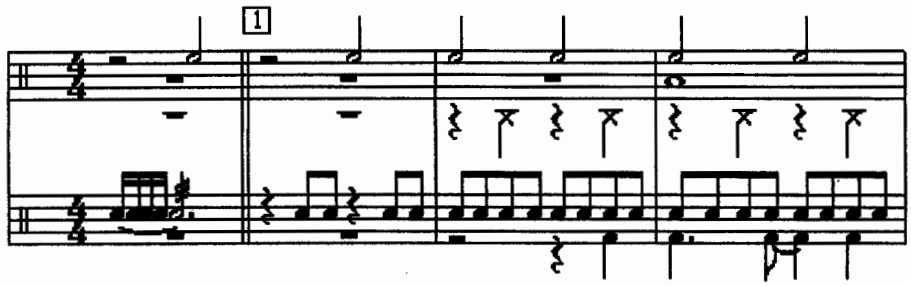
6. ร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่

ส่วนองค์จังหวะนำวงตึ่งโนงร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ เริ่มต้นการบรรเลงฆ้องโหย้งสลับกับกลองตะหลดปด ฆ้องอุ้ยดำเนินจังหวะเริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 1 และเน้นกระสวนจังหวะกลองแอวตรงจังหวะยกที่ 3 และเน้นจังหวะกลองแอวและสว่า ตรงจังหวะตกที่ 4 เพื่อดำเนินจังหวะเข้าสู่ส่วนจังหวะหลักในห้องที่ 2 ดังตัวอย่าง

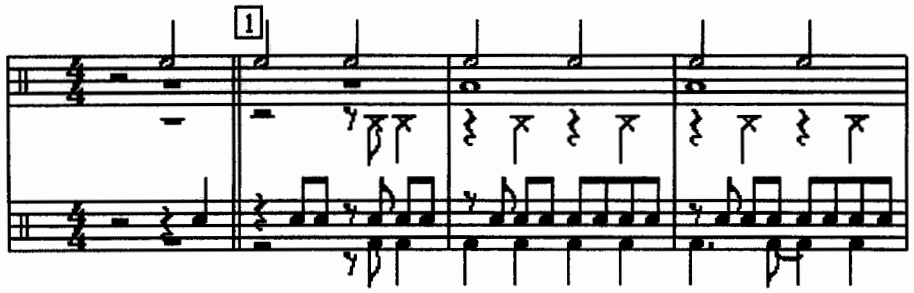


7. วัดสันโป่ง

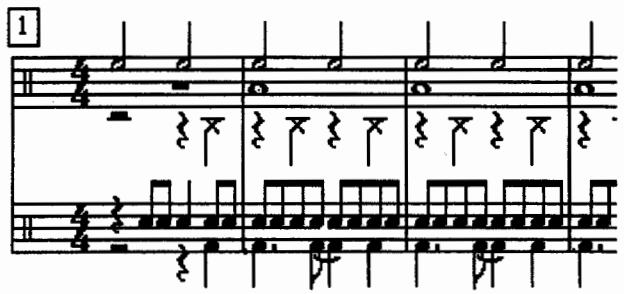
ส่วนองค์จังหวะนำวงตึ่งโนงวัดสันโป่ง เริ่มต้นการบรรเลงด้วยการตีรัวกลองตะหลดปดแล้วรับด้วยฆ้องโหย้ง แล้วสลับกับกลองตะหลดปด กระสวนจังหวะของสว่าดำเนินจังหวะหลัก เน้นกระสวนของกลองแอวตรงจังหวะที่ 4 เข้าสู่องค์จังหวะหลักในห้องที่ 3 ดังตัวอย่าง



8. วัดเมืองลัง

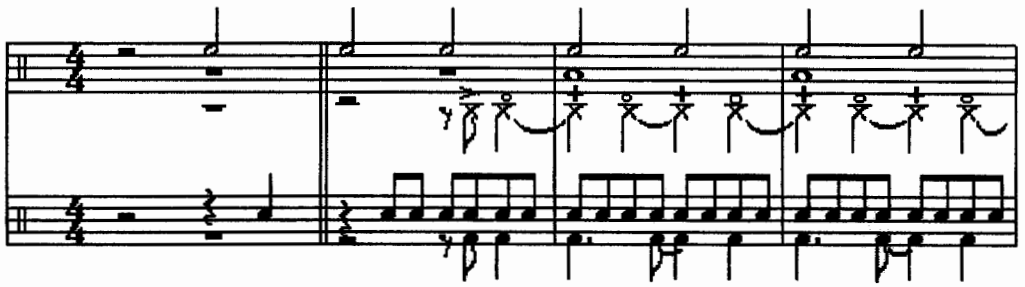
ส่วนองค์จังหวะนำวงตึ่งโนงวัดเมืองลัง เริ่มต้นการบรรเลงด้วยการตีฆ้องโหย้งสลับกับกลองตะหลดปด แล้วเน้นกระสวนจังหวะของกลองแอว และสว่าตรงจังหวะยกที่ 3 และจังหวะตกที่ 4 ดำเนินจังหวะเข้าสู่องค์จังหวะหลักในห้องที่ 2 ดังตัวอย่าง

9. วัดสันทรายต้นกอก

ส่วนองค์จังหวะนำวงตึ่งโนงวัดสันทรายต้นกอก เริ่มต้นการบรรเลงด้วยการตีฆ้องโหย้งสลับกับกระสวนจังหวะของกลองตะหลดปด และเน้นกระสวนจังหวะสว่า และกลอง-แอวตรงจังหวะที่ 4 ดำเนินจังหวะเข้าสู่องค์จังหวะหลักในห้องที่ 2 ดังตัวอย่าง



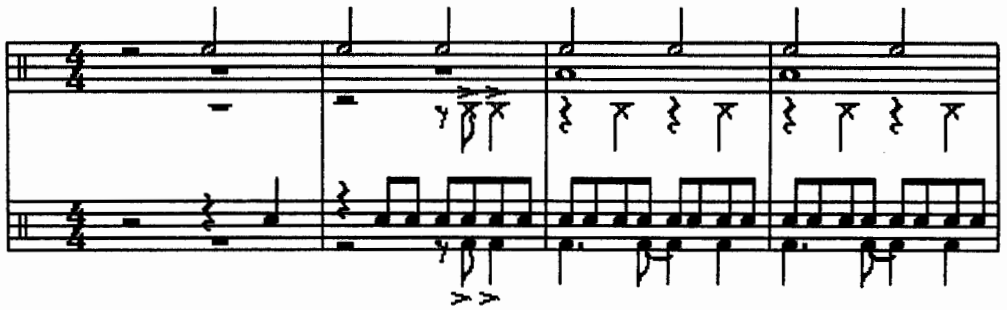
10. วัดช่างคำหลวง

ส่วนองค์จังหวะนำวงตึ่งโนงวัดช่างคำหลวง เริ่มต้นการบรรเลงด้วยการตีฆ้องโหย้งสลับกับกลองตะหลดปด และเน้นกระสวนจังหวะสว่า และกลองแอวตรงจังหวะยกที่ 3 และจังหวะตกที่ 4 ดำเนินเข้าสู่องค์จังหวะหลักในห้องที่ 2 ดังตัวอย่าง



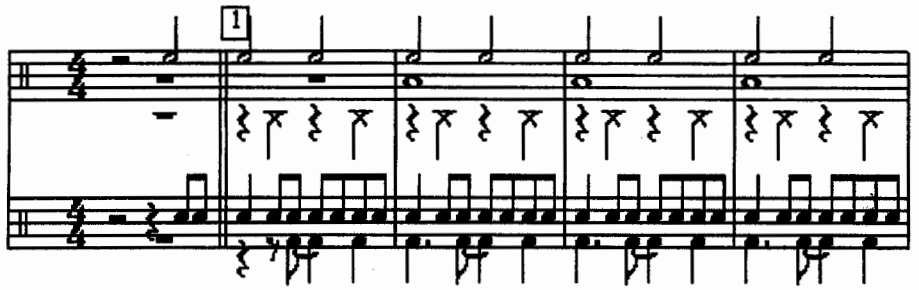
11. วัดสุวรรณประดิษฐ์

ส่วนองค์จังหวะนำวงตึ่งโนงวัดสุวรรณประดิษฐ์ เริ่มต้นการบรรเลงด้วยฆ้องโหย้งสลับกับกลองตะหลดปด และเน้นกระสวนจังหวะสว่า และกลองแอวตรงจังหวะยกที่ 3และจังหวะตกที่ 4 ดำเนินเข้าสู่องค์จังหวะหลักในห้องที่ 2 ดังตัวอย่าง



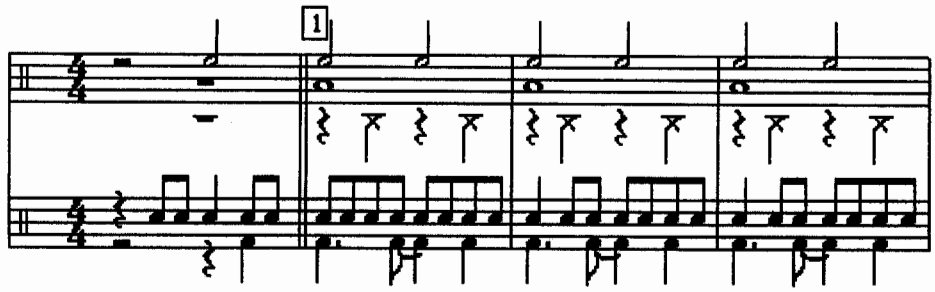
12. วัดไชยสถาน

ส่วนองค์จังหวะนำวงตึ่งโนงวัดไชยสถาน เริ่มต้นการบรรเลงด้วยฆ้อง โหย้งสลับกับกลองตะหลดปด เน้นกระสวนจังหวะของกลองแอวตรงจังหวะยกที่ 2 และจังหวะตกที่ 4และฆ้องโหย้ง สว่า และกลองตะหลดปดดำเนินกระสวนจังหวะหลักเข้าสู่องค์จังหวะหลักในห้องที่ 2 ดังตัวอย่าง



13. วัดล่ามช้าง

ส่วนองค์จังหวะนำวงตึ่งโนงวัดล่ามช้าง เริ่มต้นการบรรเลงด้วยกลอง ตะหลดปดสลับกับฆ้องโหย้ง และเน้นเสียงกลองแอวตรงจังหวะที่ 4 เข้าสู่องค์จังหวะหลักใน ห้องที่ 2 ดังตัวอย่าง

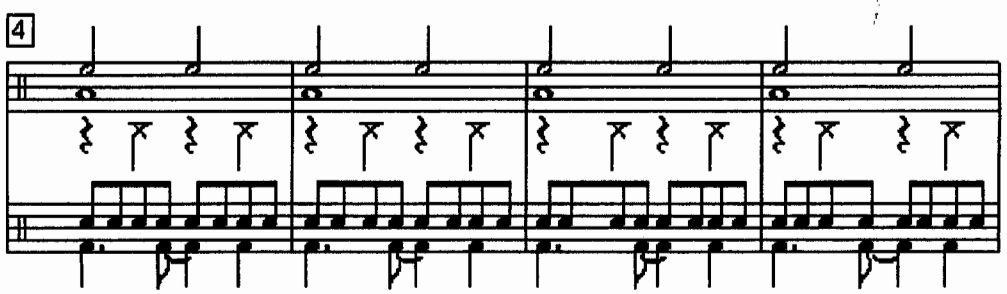


การวิเคราะห์องค์จังหวะแห่ตึ่งโนง ในส่วนขององค์จังหวะนำ พบว่าวงตึ่งโนงจำนวน 11 คณะ คือ คณะพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ วัดเกาะกลาง วัดฟ้าฮ่าม วัดลังกา ร้านนครล้านนา ร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ วัดเมืองลัง วัดสันทรายต้นกอก วัดช่างคำหลวง วัดสุวรรณประดิษฐ์ และวัดไชยสถาน เริ่มต้นการบรรเลงด้วยฆ้องโหย้ง ตามด้วยกลองตะหลดปด แล้วเน้นกระสวนจังหวะของกลองแอว และสว่า เพื่อเคลื่อนเข้าสู่องค์จังหวะหลัก วงตึ่งโนงคณะวัดสันโป่ง และวัดล่ามช้าง เริ่มต้นการบรรเลงด้วยกลองตะหลดปด ตามด้วยฆ้องโหย้ง โดยวัดสันโป่ง ตีรัวกลองตะหลดปด

ข. ส่วนองค์จังหวะหลัก

องค์จังหวะหลักเป็นแนวดำเนินจังหวะที่เป็นหลักตลอดการบรรเลงวงตึ่งโนง การดำเนินองค์จังหวะหลักมีอัตราความเร็วคงที่ สม่ำเสมอ กระสวนจังหวะของเครื่องคนตรีแต่ละเครื่องเป็นกระสวนจังหวะหลักที่บรรเลงกระสวนเดียวกันตลอด จากการศึกษาพบว่าองค์จังหวะหลักของวงตึ่งโนงมีกระสวนจังหวะของ กลองแอว ฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้ง เหมือนกันทั้ง 13 คณะ สิ่งที่แตกต่างกันขององค์จังหวะหลัก คือ กระสวนจังหวะของสว่า และกลองตะหลดปด ดังนี้

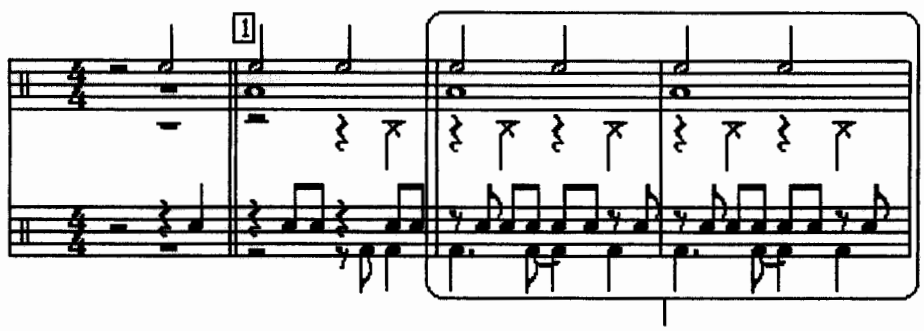
- องค์จังหวะหลัก รูปแบบที่ 1 ได้แก่วงตึ่งโนงคณะพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ วัดสันโป่ง วัดสันทรายต้นกอก และวัดสุวรรณประดิษฐ์ ดังตัวอย่าง



จากตัวอย่าง พบว่าวงตึ่งโนงร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ วัดเมืองลัง วัดไชยสถาน และวัดล่ามช้าง มีองค์จังหวะหลักที่มีกระสวนจังหวะของ กลองแอว สว่า ฆ้องอุ้ย และ

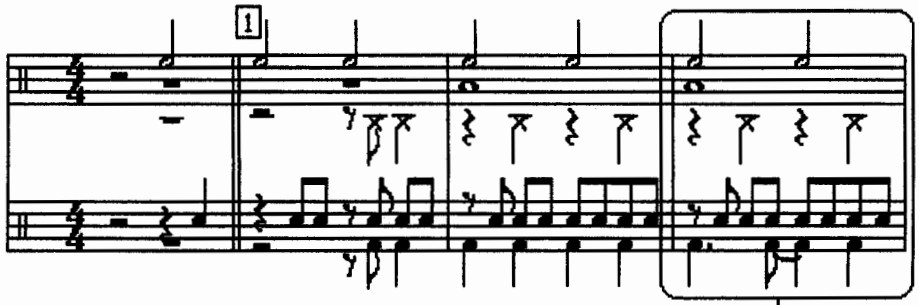
ฆ้องโหย้ง เหมือนกับองค์จังหวะหลัก รูปแบบที่ 1 แต่แตกต่าง เฉพาะกระสวนจังหวะของกลองตะหลดปด ดังนี้

- ร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่



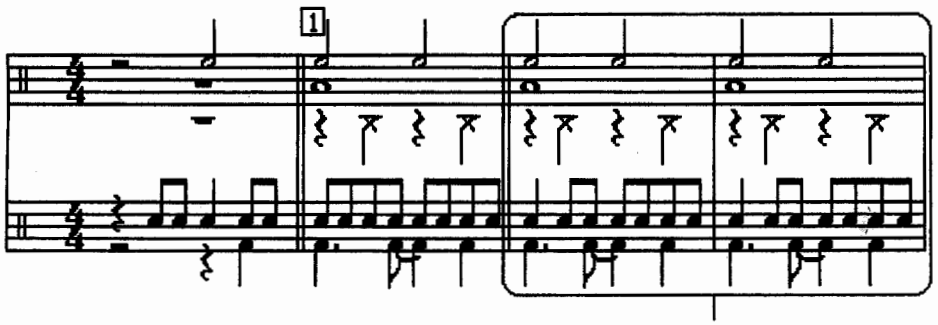
องค์จังหวะหลัก

- วัดเมืองลัง



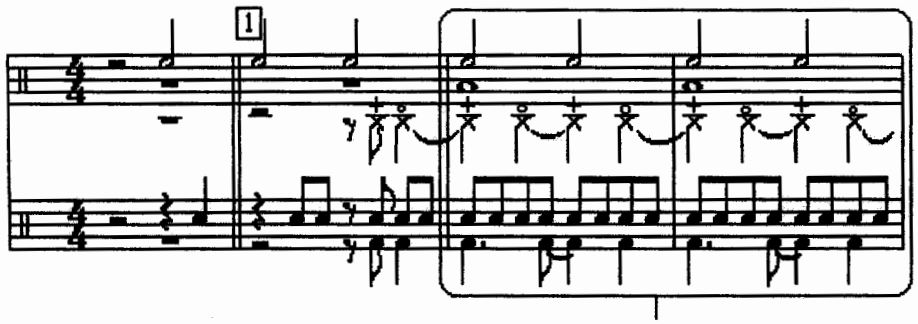
องค์จังหวะหลัก

- วัดไชยสถาน และวัดล่ามช้าง



องค์จังหวะหลัก

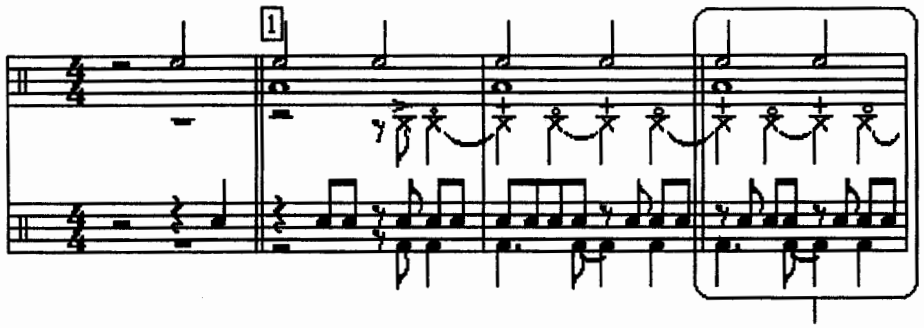
- องค์จังหวะหลัก รูปแบบที่ 2 ได้แก่วงตึ่งโนงคณะวัดเกาะกลาง วัดลังกา และวัดช่างคำหลวง ดังตัวอย่าง



องค์จังหวะหลัก

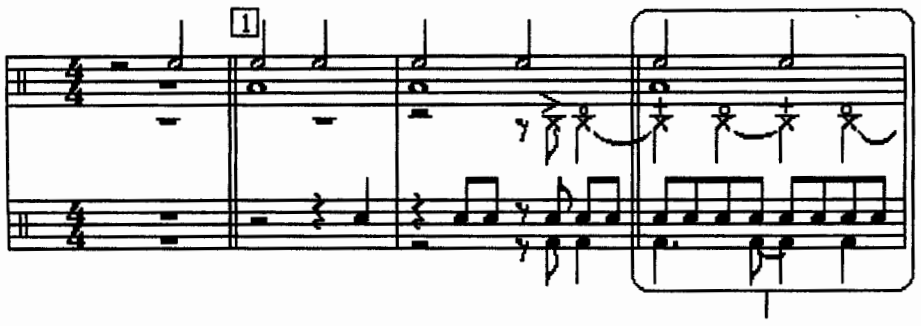
จากตัวอย่าง พบว่าวงตึ่งโนงคณะวัดฟ้าฮ่าม และร้านนครล้านนา มีองค์จังหวะหลักที่มีกระสวนจังหวะของ กลองแอว สว่า ฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้ง เหมือนกับองค์จังหวะหลักรูปแบบที่ 2 ทั้งหมด แต่แตกต่าง เฉพาะกระสวนจังหวะของกลองตะหลดปด ดังนี้

- วัดฟ้าฮ่าม



องค์จังหวะหลัก

- ร้านนครล้านนา



องค์จังหวะหลัก

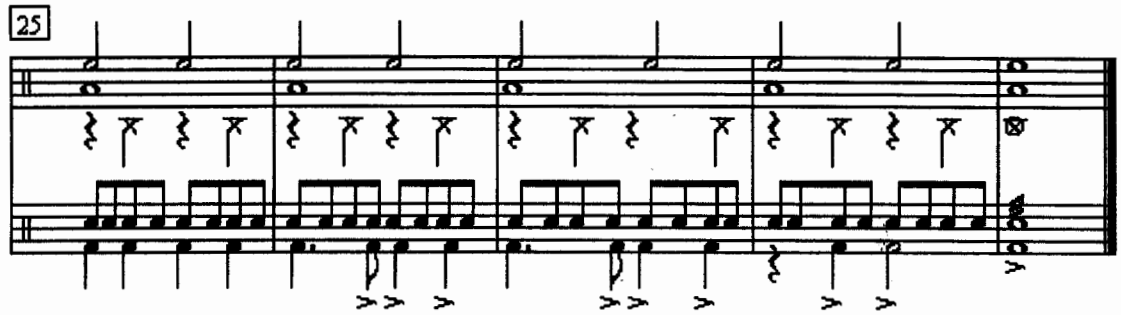
จากการวิเคราะห์ส่วนองค์จังหวะหลัก พบว่าวงตึ่งโนงทั้ง 13 คณะ มีภาพรวมขององค์จังหวะหลักเหมือนกันทุกคณะ แต่แตกต่างกันเฉพาะกระสวนจังหวะของกลองตะหลดปด และสว่า วงตึ่งโนงคณะพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ วัดสันโป่ง วัดสันทรายต้นกอก และวัดสุวรรณประดิษฐ์ มีองค์จังหวะหลัก เหมือนกัน เป็นลักษณะขององค์จังหวะหลักรูปแบบที่ 1 และวงตึ่งโนงร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ วัดเมืองลัง วัดไชยสถาน และวัดล่ามช้าง มีองค์จังหวะหลักที่มีกระสวนจังหวะของ กลองแอว สว่า ฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้ง เหมือนกับองค์จังหวะหลัก รูปแบบที่ 1 แต่แตกต่างเฉพาะกระสวนจังหวะของกลองตะหลดปด และวงตึ่งโนงคณะวัดฟ้าฮ่าม และร้านนครล้านนา มีองค์จังหวะหลักที่มีกระสวนจังหวะของ กลองแอว สว่า ฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้ง เหมือนกับองค์จังหวะหลัก รูปแบบที่ 2 ทั้งหมด แต่แตกต่าง เฉพาะกระสวนจังหวะของกลองตะหลดปด ดังรายละเอียดการวิเคราะห์กระสวนจังหวะของกลองตะหลดปด หน้า 239-242

ค. องค์จังหวะส่วนเชื่อมหรือส่วนจบ

แนวดำเนินจังหวะของวงตึ่งโนงมีองค์จังหวะที่นำสู่การเปลี่ยนวรรคหรือลงจบการบรรเลง วงตึ่งโนงคณะต่าง ๆ มีลักษณะองค์จังหวะส่วนเชื่อมหรือส่วนจบ ดังนี้

1. พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์

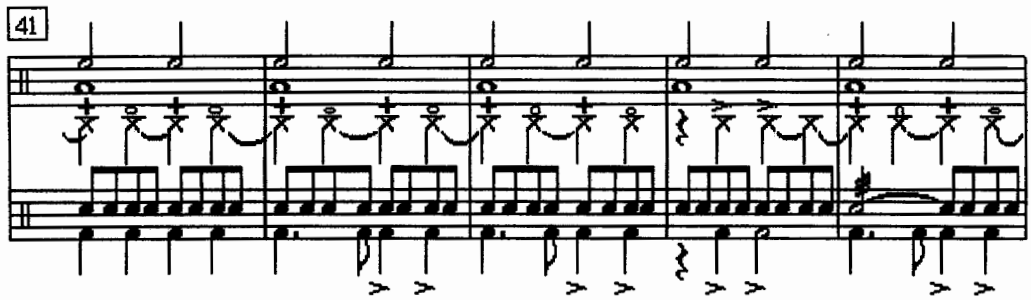
วงตึ่งโนงคณะของพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ ทำการบรรเลงองค์จังหวะเฉพาะส่วนจบ ห้องที่ 25-29 โดยบรรเลงกระสวนจังหวะของฆ้องโหย้ง ฆ้องอุ้ย สว่า และกลองตะหลดปดยังคงดำเนินองค์จังหวะหลัก ยกเว้นกลองแอวที่เน้นกระสวนจังหวะนำเข้าสู่การลงจบตั้งแต่ห้องที่ 25-28 จนกระทั่งลงจบตรงห้องที่ 29 พร้อมกันทุกเครื่อง ดังตัวอย่าง



2. วัดเกาะกลาง

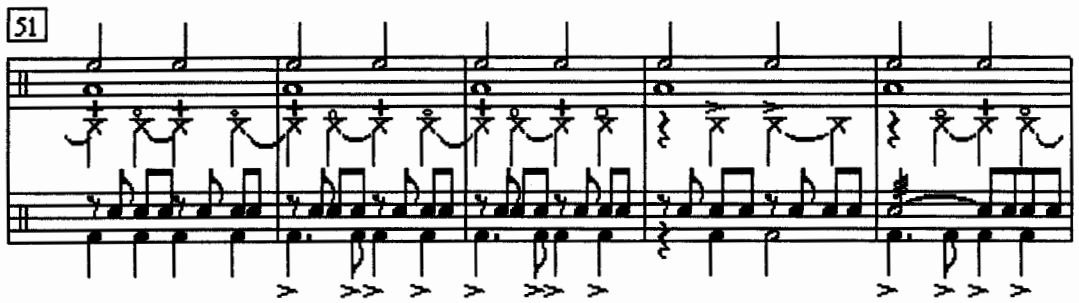
วงตึ่งโนงวัดเกาะกลาง ทำการบรรเลงองค์จังหวะส่วนเชื่อมและส่วนจบ ห้องที่ 16-20, 41-45 และ63-67 โดยบรรเลงกระสวนจังหวะของฆ้องโหย้ง ฆ้องอุ้ย สว่า และกลองตะหลดปด ยังดำเนินจังหวะหลักยกเว้นกลองแอว ดำเนินจังหวะเน้นกระสวนจังหวะนำเข้าสู่การจบวรรค หรือลงจบการบรรเลง สว่า ห้องที่ 19, 44 และ 66 เน้นจังหวะพร้อมกับกระสวนจังหวะ

กลองแอว และกลองตะหลดปดตีรัวยืดจังหวะ ห้องที่ 20, 45 และ 67 และห้องที่ 67 ทุกเครื่องลงจบพร้อมกันตรงจังหวะที่ 1 ดังตัวอย่าง



3. วัดฟ้าย่าม

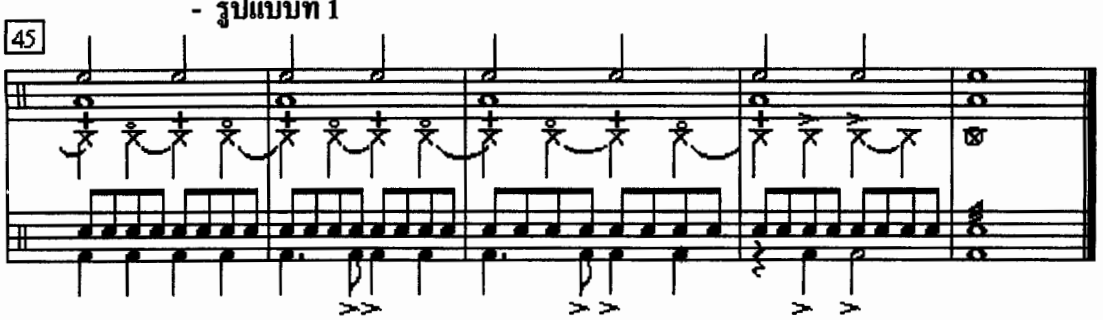
วงตึ่งโนงวัดฟ้าย่าม ดำเนินองค์จังหวะส่วนเชื่อมและส่วนลงจบ ห้องที่ 14-18, 34-38, 51-55 และ 58-62 โดยบรรเลงกระสวนจังหวะของฆ้องโหย้ง ฆ้องอุ้ย สว่า และกลองตะหลดปด เป็นกระสวนจังหวะหลัก กลองแอวเน้นกระสวนจังหวะเข้าสู่การจบวรรค หรือลงจบ สว่าเน้นกระสวนจังหวะเดียวกับกลองแอวห้องที่ 17, 37, 54 และ 61 กลองตะหลดปดตีรัวเต็มค่าจังหวะ ห้องที่ 18, 38, 55 และ 62 ดังตัวอย่าง



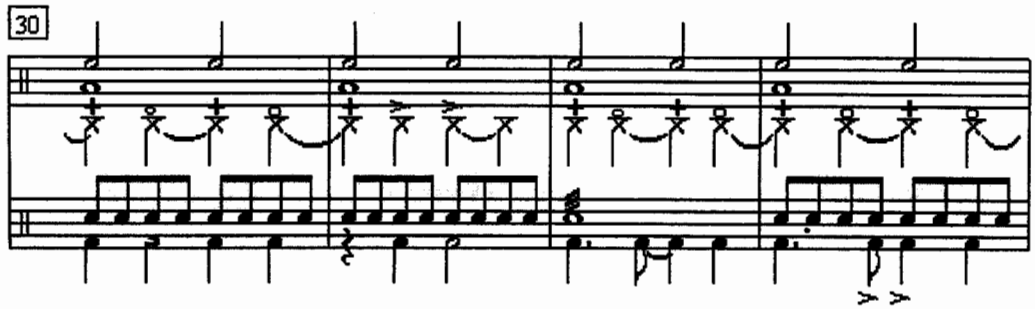
4. วัดลังกา

วงตึ่งโนงวัดลังกา ดำเนินองค์จังหวะส่วนเชื่อมและส่วนลงจบ 2 รูปแบบรูปแบบที่ 1 ห้องที่ 11-16, 45-49 รูปแบบที่ 2 ห้องที่ 30-33 โดยบรรเลงกระสวนจังหวะของฆ้อง -โหย้ง ฆ้องอุ้ย สว่า และกลองตะหลดปด เป็นกระสวนจังหวะหลัก กลองแอวเน้นกระสวนจังหวะเข้าสู่การจบวรรค หรือลงจบ ดังตัวอย่าง

- รูปแบบที่ 1

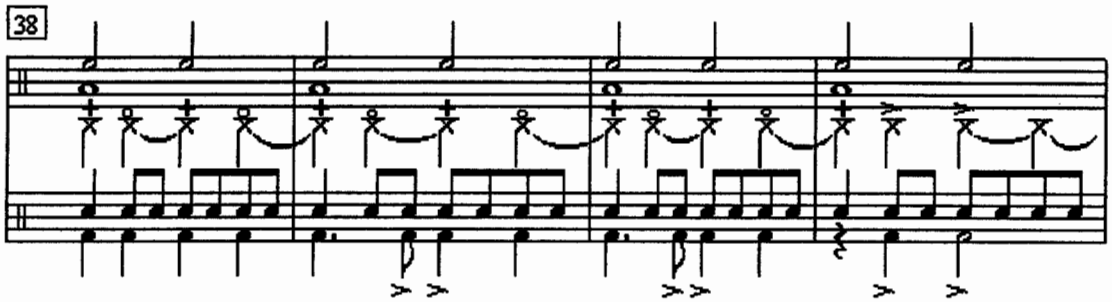


- รูปแบบที่ 2



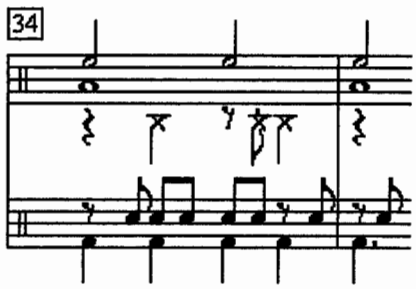
5. ร้านนครล้านนา

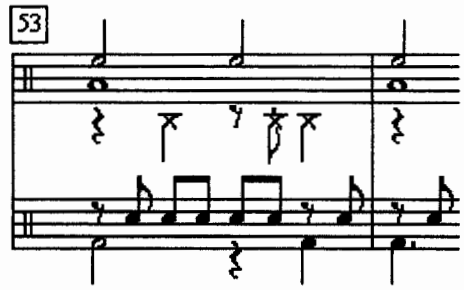
วงตึ่งโนงร้านนครล้านนา ดำเนินองค์จังหวะส่วนเชื่อมและส่วนลงจบ ห้องที่ 13-17, 38-42 และ 59-63 โดยบรรเลงกระสวนจังหวะของฆ้องโหย้ง ฆ้องอุ้ย สว่า และกลองตะหลดปด เป็นกระสวนจังหวะหลัก กลองแอวเน้นกระสวนจังหวะเข้าสู่การจบวรรค หรือลงจบ ดังตัวอย่าง

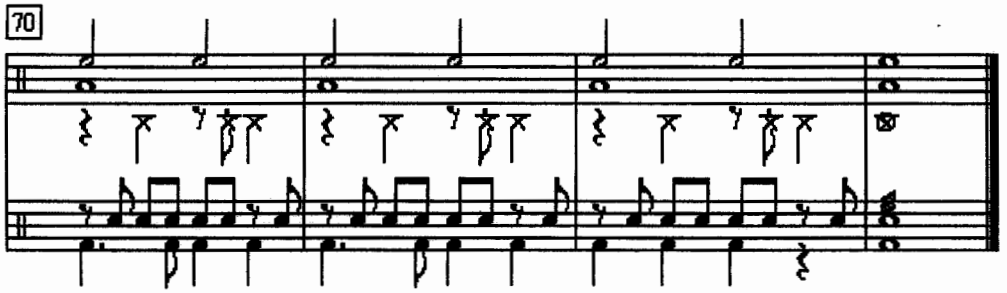


6. ร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่

วงตึ่งโนงร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ ดำเนินองค์จังหวะส่วนเชื่อมและส่วนลงจบ 3 รูปแบบ รูปแบบที่ 1 คือ ห้องที่ 34 รูปแบบที่ 2 คือ ห้องที่ 53 รูปแบบที่ 3 คือ ห้องที่ 70-73 โดยบรรเลงกระสวนจังหวะของฆ้องโหย้ง ฆ้องอุ้ย สว่า และกลองตะหลดปด เป็นกระสวนจังหวะหลัก กลองแอวเน้นกระสวนจังหวะเข้าสู่การจบวรรค หรือลงจบ ดังตัวอย่าง

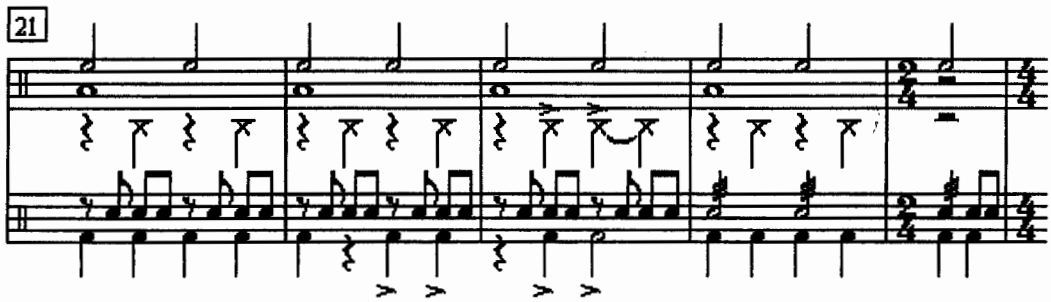
- รูปแบบที่ 1

- **รูปแบบที่ 2**



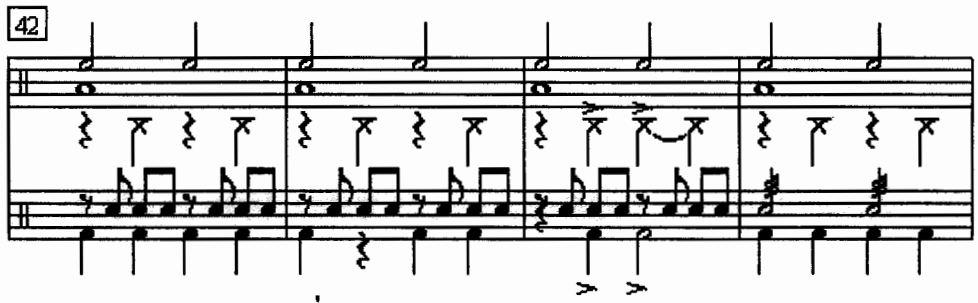
- **รูปแบบที่ 3**

7. วัดสันโป่ง

วงตึ่งโนงวัดสันโป่ง ดำเนินองค์ขังหวะส่วนเชื่อมและส่วนลงจบ 3 รูปแบบ รูปแบบที่ 1 คือ ห้องที่ 21-25 รูปแบบที่ 2 คือ ห้องที่ 42-45 รูปแบบที่ 3 คือ ห้องที่ 66-69 โดยบรรเลงกระสวนจังหวะของฆ้องโหย้ง ฆ้องอุ้ย สว่า และกลองตะหลดปด เป็นกระสวนจังหวะหลัก กลองแอวเน้นกระสวนจังหวะเข้าสู่การจบวรรค หรือลงจบ ดังตัวอย่าง

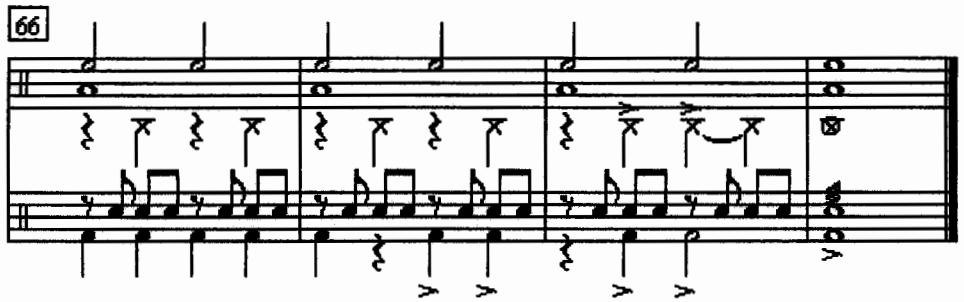
- **รูปแบบที่ 1**



- รูปแบบที่ 2

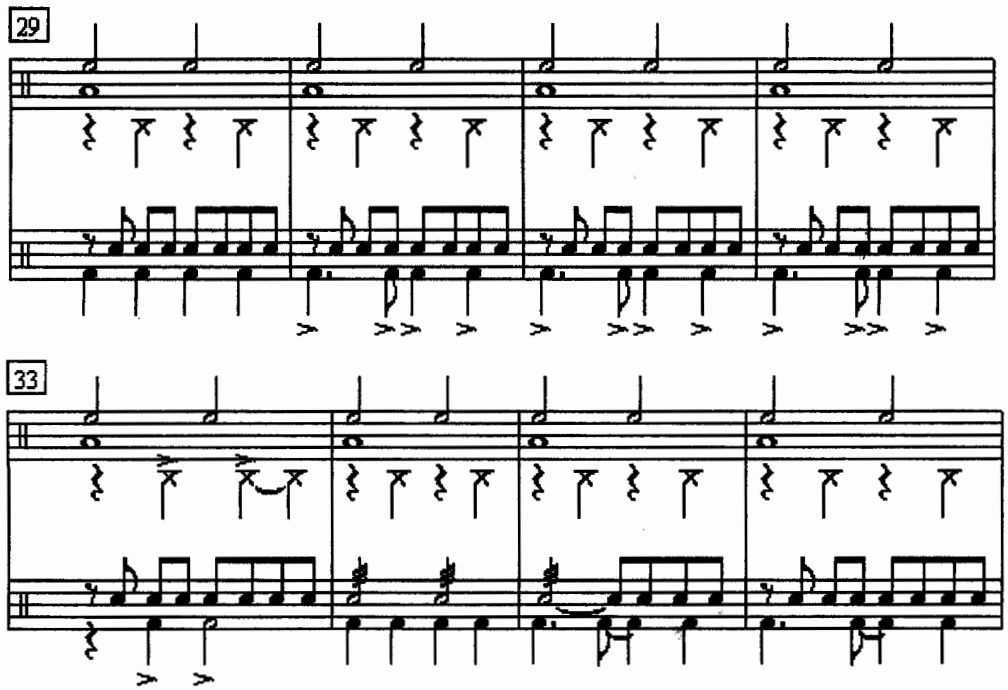


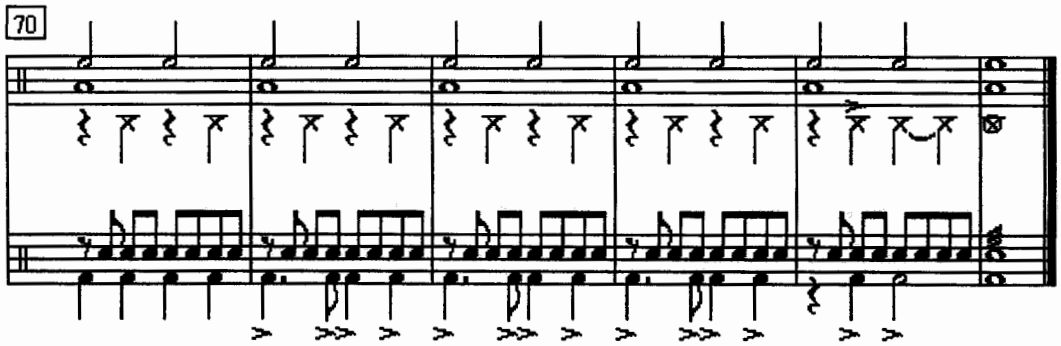
- รูปแบบที่ 3



8. วัดเมืองลัง

วงตึ่งโนงวัดเมืองลัง ดำเนินองค์จังหวะส่วนเชื่อมและส่วนลงจบ 2 รูปแบบ รูปแบบที่ 1 คือ ห้องที่ 13-19, 29-35 รูปแบบที่ 2 คือ ห้องที่ 70-75 โดยฆ้องโหย้ง ฆ้องอุ้ย สว่า และกลองตะหลดปด บรรเลงกระสวนจังหวะหลัก กลองแอวเน้นกระสวนจังหวะเข้าสู่การจบวรรคหรือลงจบ ดังตัวอย่าง

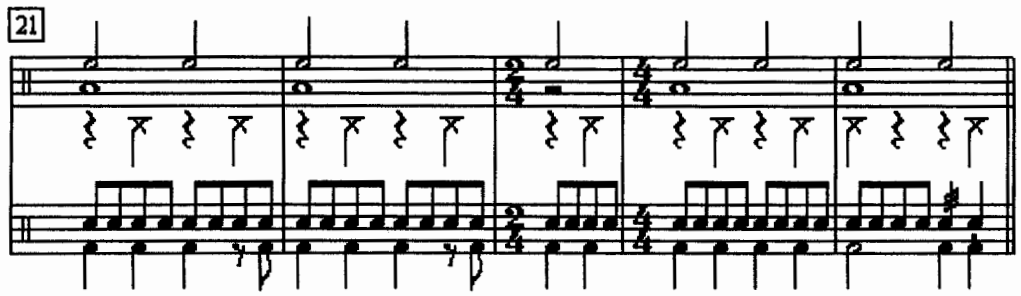
- รูปแบบที่ 1

- รูปแบบที่ 2



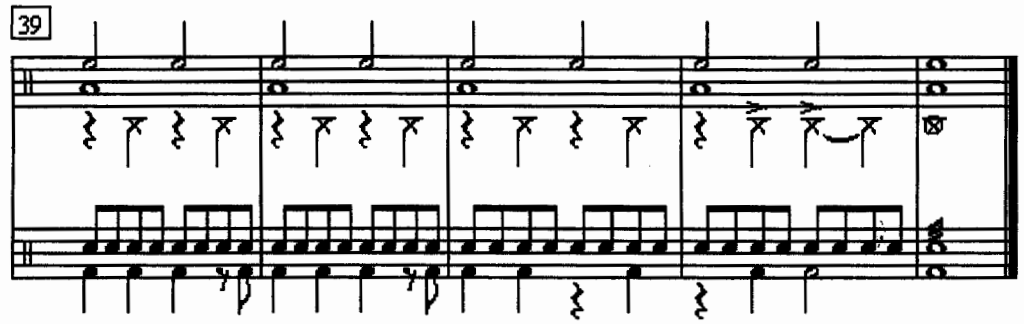
9. วัดสันทรายต้นกอก

วงตึ่งโนงวัดสันทรายต้นกอก ดำเนินองค์จังหวะส่วนเชื่อมและส่วนลงจบ 2 รูปแบบ คือ รูปแบบที่ 1 ห้องที่ 21-25 รูปแบบที่ 2 ห้องที่ 39-43 โดยฆ้องโหย้ง ฆ้องอุ้ย สว่า และกลองตะหลดปด บรรเลงกระสวนจังหวะหลัก กลองแอวเน้นกระสวนจังหวะเข้าสู่การจบวรรคหรือลงจบ ดังตัวอย่าง

- รูปแบบที่ 1



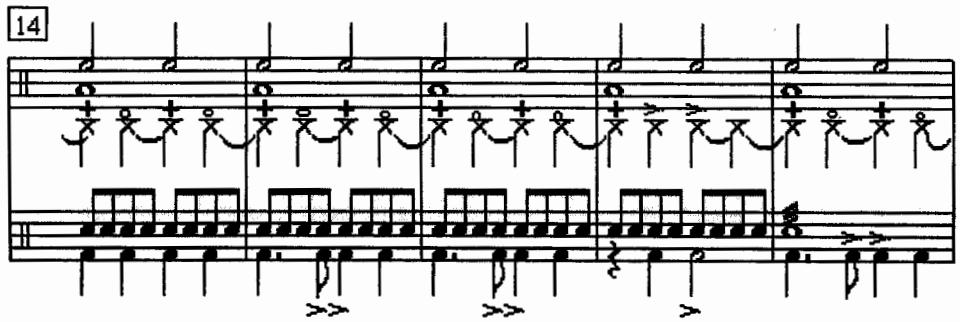
- รูปแบบที่ 2

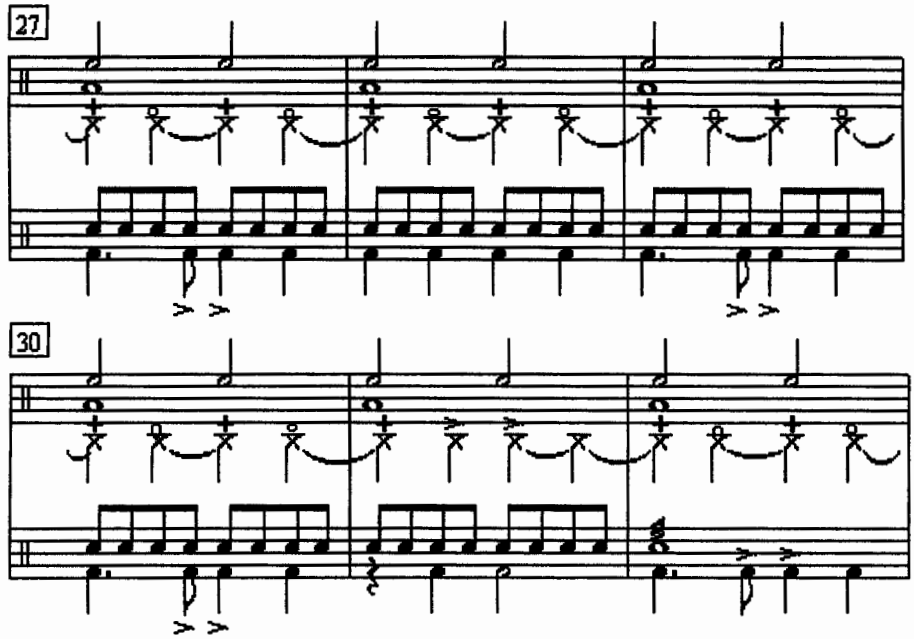


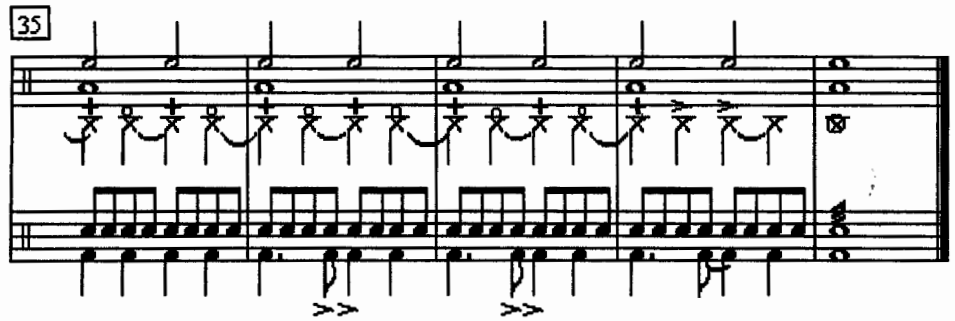
10. วัดช่างคำหลวง

วงตึ่งโนงวัดช่างคำหลวง ดำเนินองค์จังหวะส่วนเชื่อมและส่วนลงจบ 3 รูปแบบ คือ รูปแบบที่ 1 ห้องที่ 14-18 รูปแบบที่ 2 ห้องที่ 27-32 รูปแบบที่ 3 ห้องที่ 35-39 โดยฆ้องโหย้ง ฆ้องอุ้ย สว่า และกลองตะหลดปด บรรเลงกระสวนจังหวะหลัก กลองแอวเน้นกระสวนจังหวะเข้าสู่การจบวรรคหรือลงจบ ดังตัวอย่าง

- รูปแบบที่ 1



- รูปแบบที่ 2

- รูปแบบที่ 3

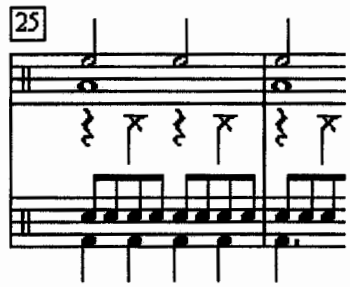


11. วัดสุวรรณประดิษฐ์

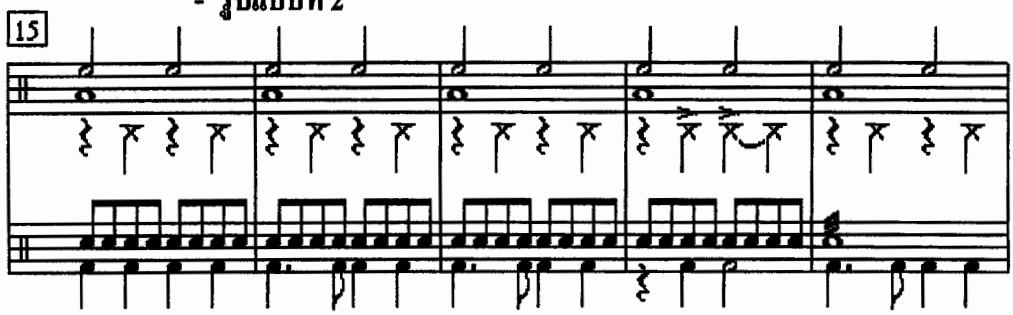
วงตึ่งโนงวัดสุวรรณประดิษฐ์ ดำเนินองค์จังหวะส่วนเชื่อมและส่วนลงจบ 4 รูปแบบ ดังนี้ รูปแบบที่ 1 ห้องที่ 8 และ 25 รูปแบบที่ 2 ห้องที่ 15-19 รูปแบบที่ 3 ห้องที่ 30-34 รูป

แบบที่ 4 ห้องที่ 43-47 โดยฆ้องโหย้ง ฆ้องอุ้ย สว่า และกลองตะหลดปด บรรเลงกระสวนจังหวะหลัก กลองแอวเน้นกระสวนจังหวะเข้าสู่การจบวรรคหรือลงจบ ดังตัวอย่าง

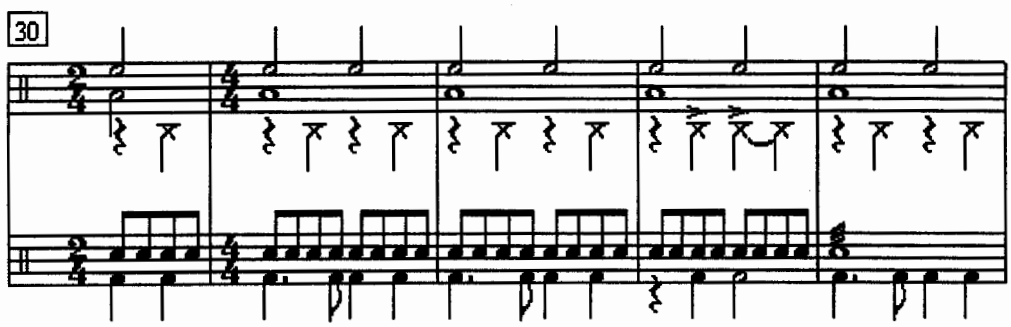
- รูปแบบที่ 1



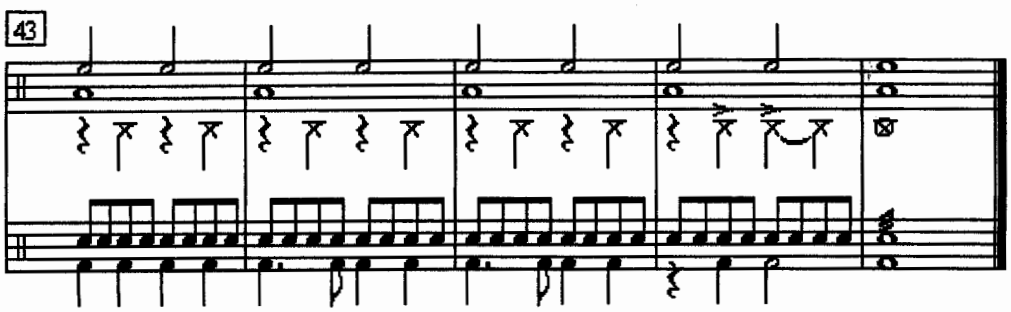
- รูปแบบที่ 2



- รูปแบบที่ 3



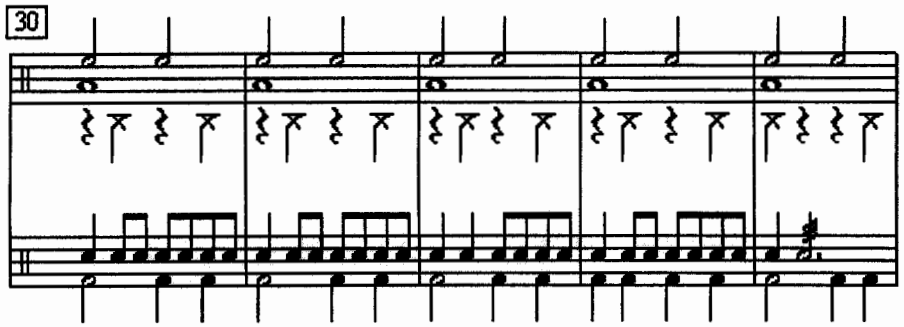
- รูปแบบที่ 4



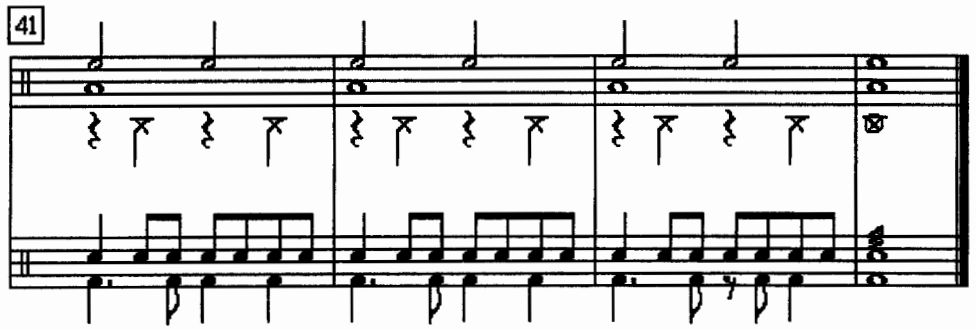
12. วัดไชยสถาน

วงตึ่งโนงวัดไชยสถาน ดำเนินองค์จังหวะส่วนเชื่อมและส่วนลงจบ 2 รูปแบบ คือ รูปแบบที่ 1 ห้องที่ 30-34 รูปแบบที่ 2 ห้องที่ 41-44 โดยฆ้องโหย้ง ฆ้องอุ้ย สว่า และกลองตะหลดปด บรรเลงกระสวนจังหวะหลัก กลองแอวเน้นกระสวนจังหวะเข้าสู่การจบวรรคหรือลงจบ ดังตัวอย่าง

- รูปแบบที่ 1

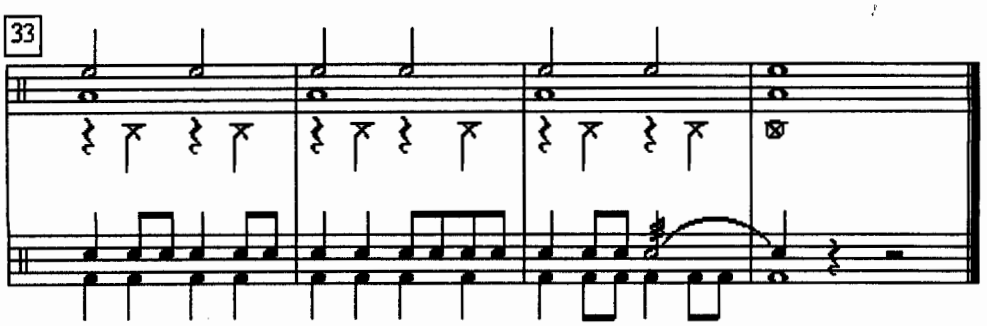


- รูปแบบที่ 2



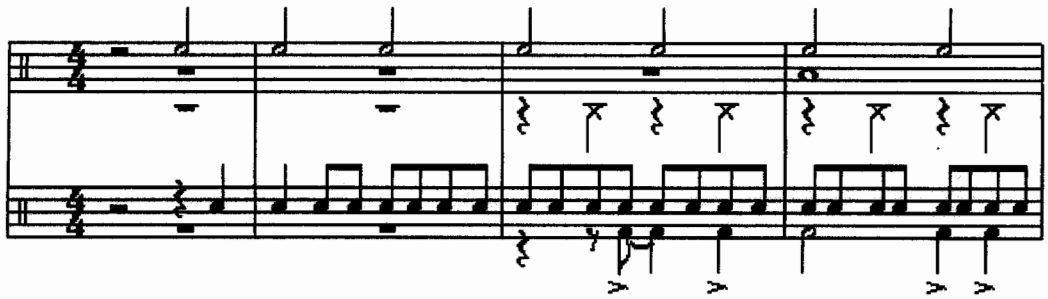
13. วัดล่ามช้าง

วงตึ่งโนงวัดล่ามช้าง ดำเนินองค์จังหวะส่วนเชื่อมและส่วนลงจบ คือ ห้องที่ 33-36 โดยฆ้องโหย้ง ฆ้องอุ้ย และสว่า กลองตะหลดปด เปลี่ยนกระสวนจังหวะเข้าสู่การลงจบ บรรเลงกระสวนจังหวะหลัก กลองแอวเน้นกระสวนจังหวะเข้าสู่การจบวรรคหรือลงจบ ดังตัวอย่าง

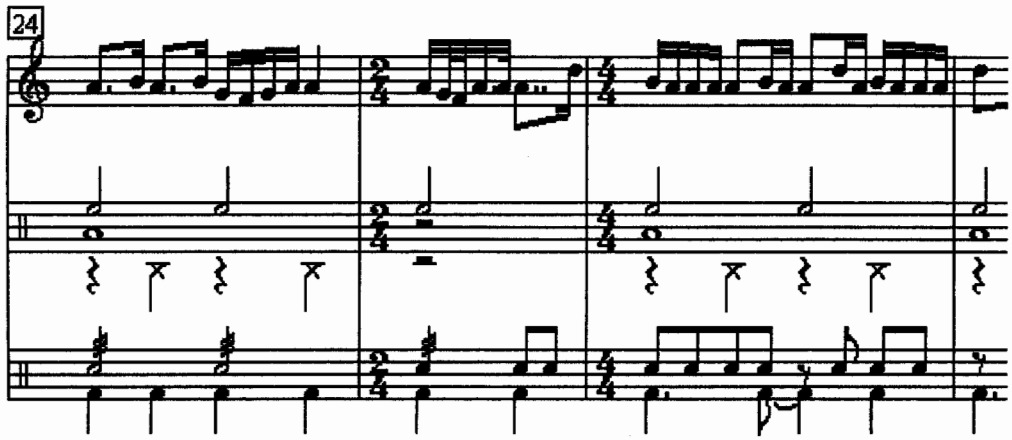


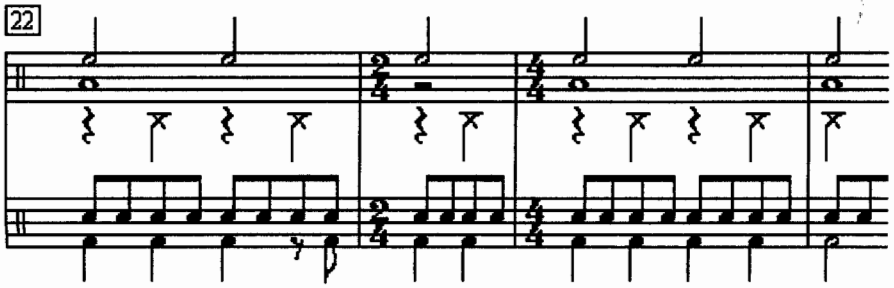
6.2.2 อัตราจังหวะ (Meter)

การวิเคราะห์แนวดำเนินจังหวะของวงตึ่งโนงเพื่อต้องการทราบลักษณะของอัตราจังหวะ ซึ่งแสดงลักษณะของการแห่วงตึ่งโนง การวิเคราะห์อัตราจังหวะวงตึ่งโนงจำนวน 13 คณะ พบว่ามีวงตึ่งโนงบรรเลงแนวดำเนินจังหวะด้วยอัตราจังหวะ $\frac{4}{4}$ ตลอดการบรรเลงจำนวน 10 คณะ คือ คณะพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ วัดเกาะกลาง วัดฟ้าฮ่าม วัดลังกา ร้านนครล้านนา ร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ วัดเมืองลัง วัดช่างคำหลวง วัดไชยสถาน และวัดล่ามช้าง ดังตัวอย่าง

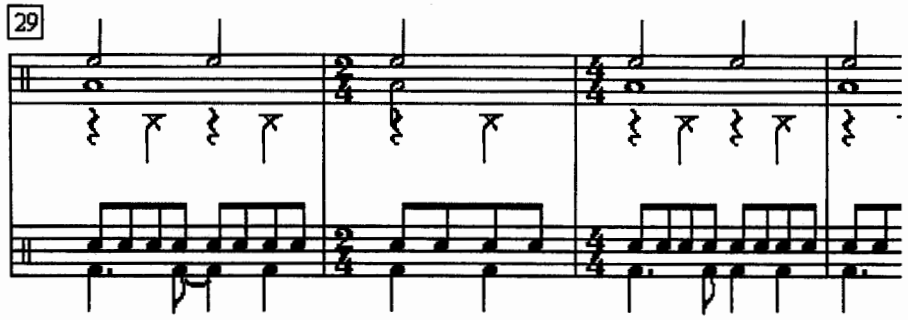


จากการวิเคราะห์ พบว่ามีวงตึ่งโนงจำนวน 3 คณะ คือ วัดสันโป่ง วัดสันทรายต้นกอก และวัดสุวรรณประดิษฐ์ (วัดช่างคำหน้อย) บรรเลงแนวดำเนินจังหวะด้วยอัตราจังหวะ $\frac{4}{4}$ เป็นหลักตลอดการบรรเลง แต่มีอัตราจังหวะ $\frac{2}{4}$ แทรกระหว่างการบรรเลง ดังตัวอย่าง

- วัดสันโป่ง

- วัดสันทรายต้นกอก



- วัดสุวรรณประดิษฐ์



6.2.3 อัตราความเร็ว (Tempo)

การวิเคราะห์อัตราความเร็วของแนวดำเนินจังหวะวงตึ่งโนง เพื่อต้องการทราบอัตราความเร็วของการแห่วงตึ่งโนง ซึ่งแสดงถึงลักษณะเฉพาะของวงตึ่งโนง การวิเคราะห์อัตราความเร็วของวงตึ่งโนงแต่ละคณะอธิบายได้ ดังนี้

- อัตราความเร็วของแนวดำเนินจังหวะแทนค่าจังหวะเคาะ (Beat) ด้วยโน้ตตัวดำ (♩) มีอัตราความเร็วเท่ากับ 42 (♩= 42) มีวงตึ่งโนงที่บรรเลงด้วยอัตราความเร็วนี้ จำนวน 3 คณะ คือ วงตึ่งโนงพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ วัดเกาะกลาง และวัดล่ามช้าง

- อัตราความเร็วของแนวดำเนินจังหวะแทนค่าจังหวะเคาะ (Beat) ด้วยโน้ตตัวดำ (♩) มีอัตราความเร็วเท่ากับ 40 (♩= 40) มีวงตึ่งโนงที่บรรเลงด้วยอัตราความเร็วนี้ จำนวน 3 คณะ คือ วงตึ่งโนงวัดฟ้าฮ่าม ร้านนครล้านนา และวัดเมืองลัง

- อัตราความเร็วของแนวดำเนินจังหวะแทนค่าจังหวะเคาะ (Beat) ด้วยโน้ตตัวดำ (♩) มีอัตราความเร็วเท่ากับ 46 (♩= 46) มีวงตึ่งโนงที่บรรเลงด้วยอัตราความเร็วนี้ จำนวน 3 คณะ คือ วงตึ่งโนงวัดสันโป่ง ร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ และวัดไชยสถาน

- อัตราความเร็วของแนวดำเนินจังหวะแทนค่าจังหวะเคาะ (Beat) ด้วยโน้ตตัวดำ (♩) มีอัตราความเร็วเท่ากับ 36 (♩= 36) มีวงตึ่งโนงที่บรรเลงด้วยอัตราความเร็วนี้ จำนวน 2 คณะ คือ วงตึ่งโนงวัดสังกา และวัดสุวรรณประดิษฐ์ (วัดช่างคำหน้อย)

- อัตราความเร็วของแนวดำเนินจังหวะแทนค่าจังหวะเคาะ (Beat) ด้วยโน้ตตัวดำ (♩) มีอัตราความเร็วเท่ากับ 44 (♩= 44) มีวงตึ่งโนงที่บรรเลงด้วยอัตราความเร็วนี้ คือ วงตึ่งโนงวัดสันทรายต้นกอก

- อัตราความเร็วของแนวดำเนินจังหวะแทนค่าจังหวะเคาะ (Beat) ด้วยโน้ตตัวดำ (♩) มีอัตราความเร็วเท่ากับ 38 (♩= 38) มีวงตึ่งโนงที่บรรเลงด้วยอัตราความเร็วนี้ คือ วงตึ่งโนงวัดช่างคำหลวง

จากการวิเคราะห์อัตราความเร็วของวงตึ่งโนง พบว่าแนวดำเนินจังหวะของวงตึ่งโนง มีการดำเนินจังหวะด้วยอัตราความเร็วเป็นอัตราจังหวะที่ช้า ๆ เนิบนาบ โดยที่วงตึ่งโนง

คณะวัดลังกา และวัดสุวรรณประดิษฐ์ มีอัตราความเร็วของการดำเนินจังหวะช้าที่สุด คือ มีอัตราความเร็วเท่ากับ 36 (♩ = 36) และวงตึ่งโนงคณะวัดสันโป่ง ร้านศูนย์วัฒนธรรมล้านนา และวัดไชยสถาน มีอัตราความเร็วของการดำเนินจังหวะเร็วที่สุด คือ มีอัตราความเร็วเท่ากับ 46 (♩= 46) และเมื่อนำค่าอัตราความเร็วของทุกคณะมาเฉลี่ยหาค่าอัตราความเร็วได้อัตราความเร็วประมาณ 41-42 (♩= 41-42) โดยประมาณ

6.2.4 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern)

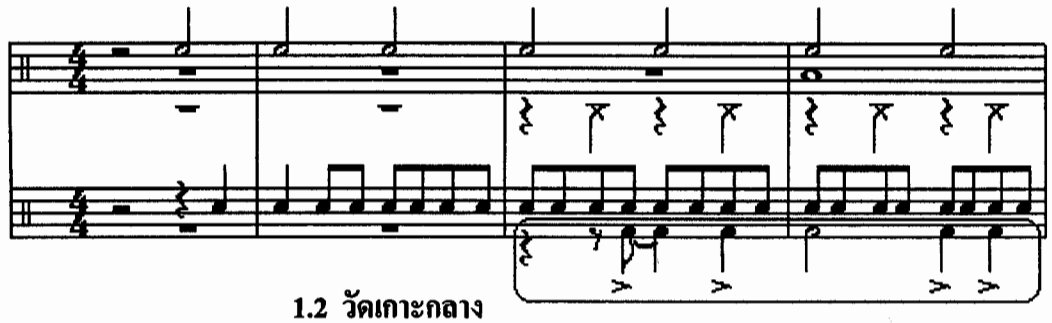
การศึกษาลักษณะกระสวนจังหวะของแนวดำเนินจังหวะของวงตึ่งโนง เพื่อศึกษาลักษณะของกระสวนจังหวะของเครื่องดนตรีในวงตึ่งโนง และเมื่อรวมกระสวนจังหวะเป็นองค์จังหวะทำให้เกิดลักษณะเฉพาะขององค์จังหวะแห่ตึ่งโนง การวิเคราะห์กระสวนจังหวะแบ่งประเด็นการวิเคราะห์ตามเครื่องดนตรี คือ กลองแอว ตะหลดปด ฆ้องอุ้ย ฆ้องโหย้ง และสว่า ดังนี้

ก. กลองแอว

การวิเคราะห์กระสวนจังหวะของกลองแอว แบ่งประเด็นการศึกษาเป็น 3 ประเด็น คือ กระสวนจังหวะนำ (Introduction) กระสวนจังหวะหลัก และกระสวนจังหวะลงจบ (Ending) ดังนี้

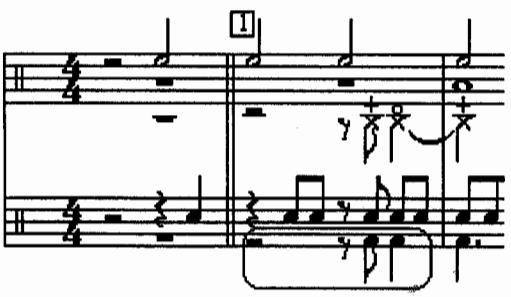
1. กระสวนจังหวะนำ เป็นกระสวนจังหวะที่ตีบรรเลงในตอนขึ้นต้นของการบรรเลงวงตึ่งโนง ลักษณะของกระสวนจังหวะนำวงตึ่งโนงคณะต่างๆ มีลักษณะ ดังนี้

1.1 วงตึ่งโนงคณะพ่อหนานดำรงค์ ชัยเฟ็ชร์ มีกระสวนจังหวะนำ ดังตัวอย่าง



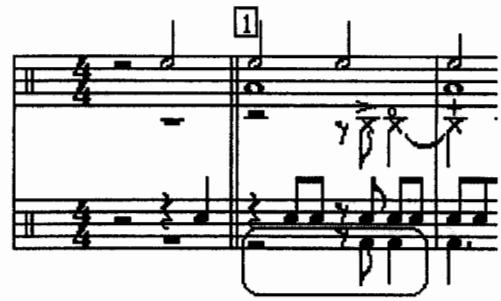
1.2 วัดเกาะกลาง

กระสวนจังหวะนำวัดเกาะกลาง ขึ้นต้นการบรรเลงเป็นกระสวนจังหวะสั้น ๆ ดังตัวอย่าง



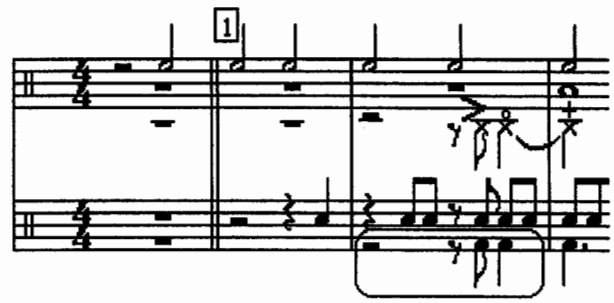
1.3 วัดฟ้าฮ่าม

กระสวนจังหวะนำ วงตึ่งโนงวัดฟ้าฮ่ามมีกระสวนจังหวะนำ บรรเลงเป็นกระสวนสั้น ๆ เพื่อเริ่มต้นการบรรเลง ดังตัวอย่าง



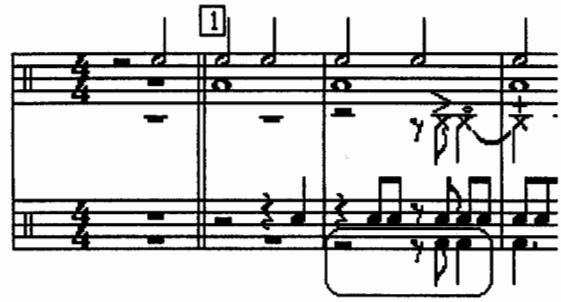
1.4 วัดลังกา

กระสวนจังหวะนำ วงตึ่งโนงวัดลังกา มีกระสวนจังหวะนำเริ่มต้นบรรเลงเป็นกระสวนจังหวะสั้น ๆ ดังตัวอย่าง



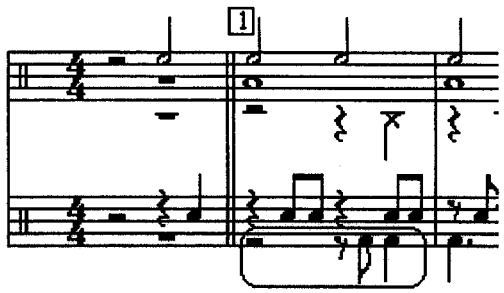
1.5 ร้านนครล้านนา

กระสวนจังหวะนำ วงตึ่งโนงของร้านนครล้านนามีกระสวนจังหวะนำเป็นกระสวนสั้น ๆ เพื่อเริ่มต้นการบรรเลง ดังตัวอย่าง



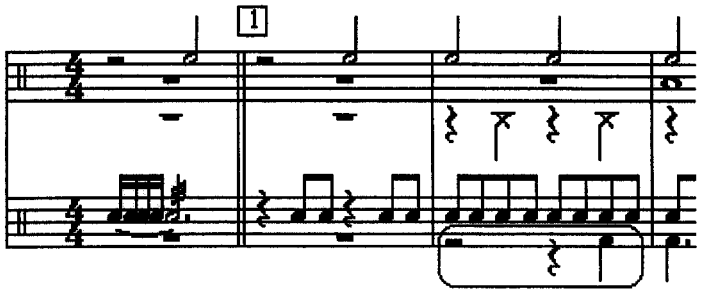
1.6 ร้านศูนย์วัฒนธรรมล้านนา

กระสวนจังหวะนำของวงตึ่งโนงร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ มีกระสวนจังหวะนำบรรเลงเป็นกระสวนสั้น ๆ เพื่อเริ่มต้นการบรรเลง ดังตัวอย่าง



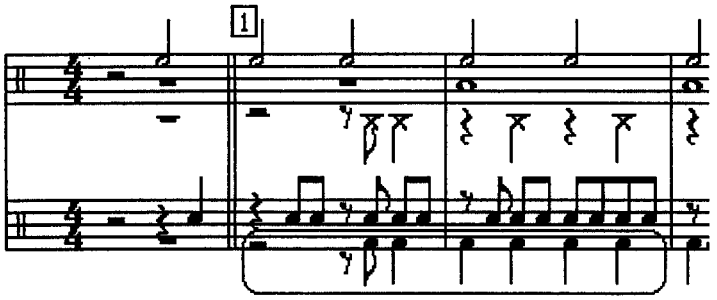
1.7 วัดสันโป่ง

กระสวนจังหวะนำ วงตึ่งโนงวัดสันโป่งมีกระสวนจังหวะนำบรรเลงเป็นกระสวนสั้น ๆ โดยเน้นจังหวะที่ 4 ก่อนเข้าสู่กระสวนจังหวะหลัก ดังตัวอย่าง



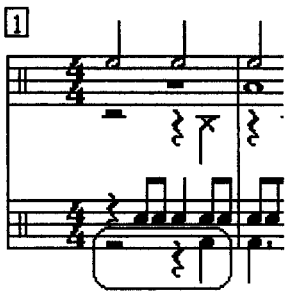
1.8 วัดเมืองลัง

กระสวนจังหวะนำ วงตึ่งโนงวัดเมืองลังมีกระสวนจังหวะนำบรรเลงเน้นจังหวะตกเพื่อเริ่มต้นการบรรเลง ดังตัวอย่าง



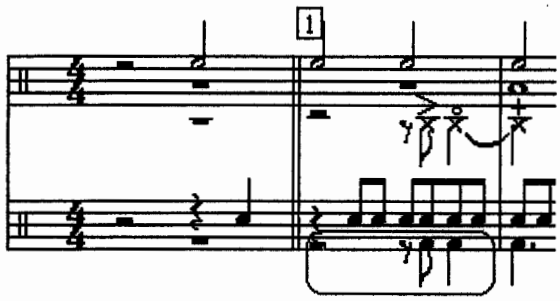
1.9 วัดสันทรายต้นกอก

กระสวนจังหวะนำ วงตึ่งโนงวัดสันทรายต้นกอก มีกระสวนจังหวะนำบรรเลงเป็นกระสวนสั้น ๆ โดยเน้นจังหวะที่ 4 ก่อนเข้าสู่กระสวนจังหวะหลัก ดังตัวอย่าง



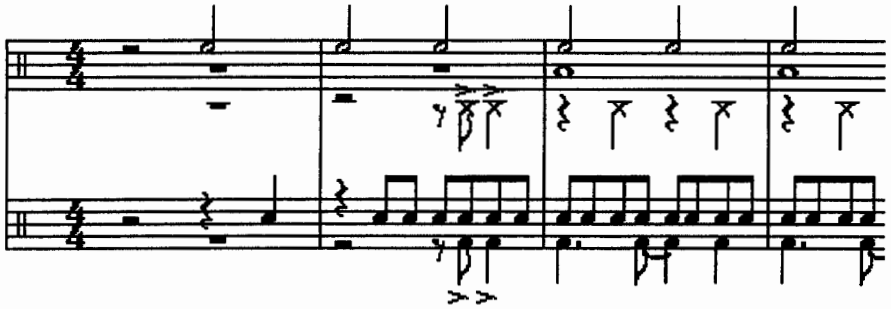
1.10 วัดช่างคำหลวง

กระสวนจังหวะนำ วงตึ่งโนงวัดช่างคำหลวงมีกระสวนจังหวะนำบรรเลงเป็นกระสวนสั้น ๆ เพื่อเริ่มต้นการบรรเลง ดังตัวอย่าง



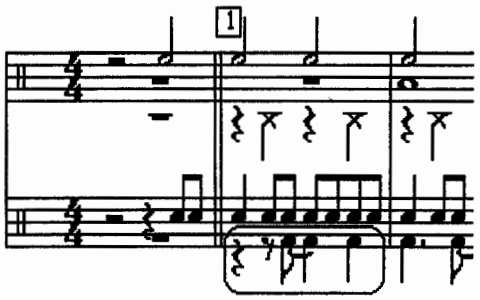
1.11 วัดสุวรรณประดิษฐ์ (วัดช่างคำหน้อย)

กระสวนจังหวะนำ วงตึ่งโนงวัดสุวรรณประดิษฐ์มีกระสวนจังหวะนำบรรเลงเป็นกระสวนจังหวะสั้น ๆ ดังตัวอย่าง



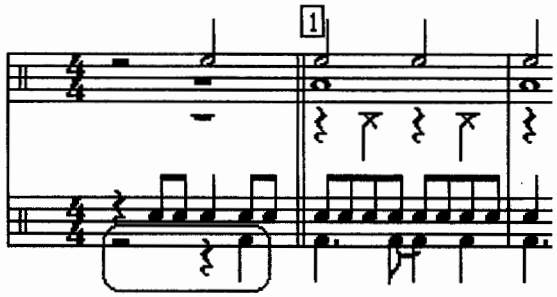
1.12 วัดไชยสถาน

กระสวนจังหวะนำ วงตึ่งโนงวัดไชยสถานมีกระสวนจังหวะนำบรรเลงเป็นกระสวนจังหวะสั้น ๆ ดังตัวอย่าง

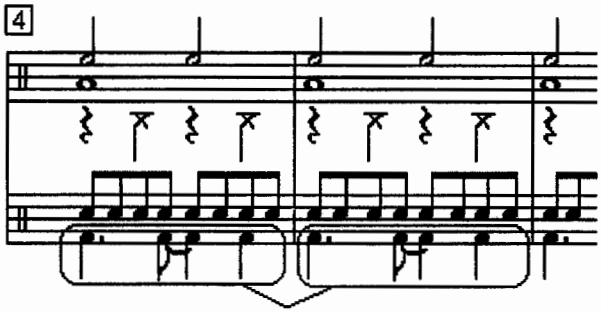


1.13 วัดล่ามช้าง

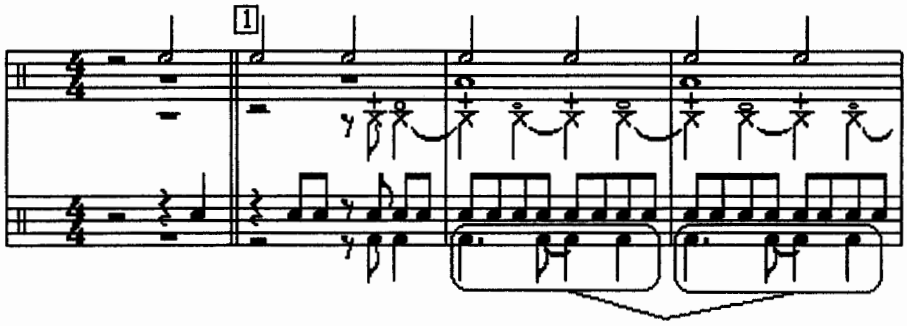
กระสวนจังหวะนำ วงตึ่งโนงวัดล่ามช้างมีกระสวนจังหวะนำเป็นกระสวนจังหวะสั้น ๆ เน้นจังหวะตกที่ 4 ก่อนเข้าบรรเลงกระสวนจังหวะหลัก ดังตัวอย่าง



2. กระสวนจังหวะหลัก เป็นกระสวนจังหวะที่ตีบรรเลงเป็นกระสวนหลักตลอดการบรรเลงวงตึ่งโนง จากการวิเคราะห์ วงตึ่งโนงทุกคณะมีกระสวนจังหวะหลักของกลองแอวเหมือนกันทุกคณะ ดังตัวอย่าง กระสวนจังหวะกลองแอวของวงตึ่งโนงคณะพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ และวัดเกาะกลาง



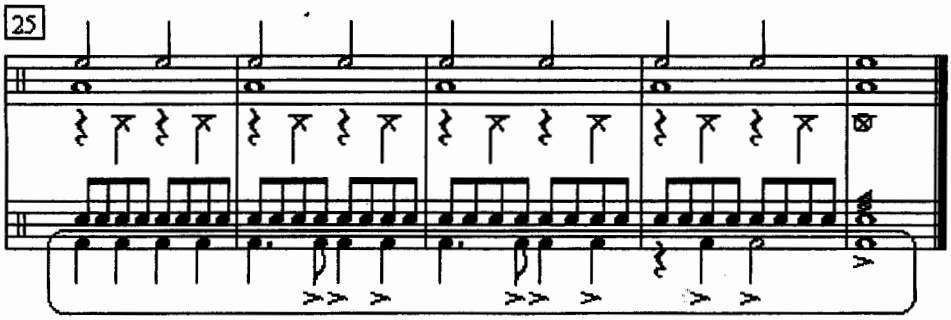
กระสวนจังหวะหลัก



กระสวนจังหวะหลัก

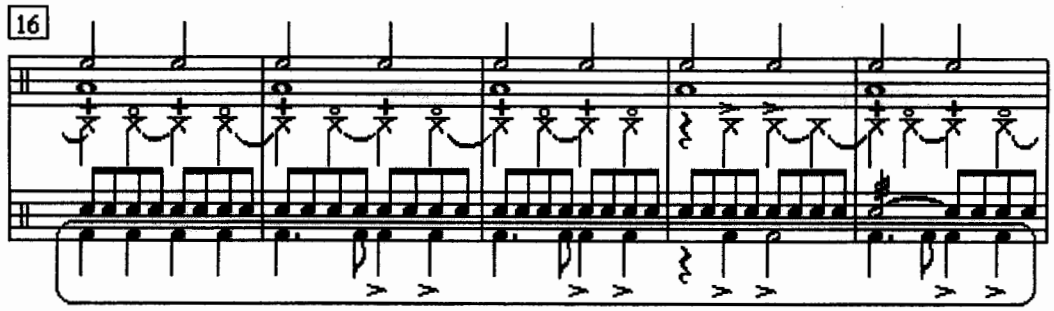
3. กระสวนจังหวะจบวรรคหรือลงจบ เป็นกระสวนจังหวะที่ตีบรรเลงเพื่อเข้าสู่จังหวะจบวรรคตอน และ/หรือ จบการบรรเลง ดังนี้

3.1 พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์



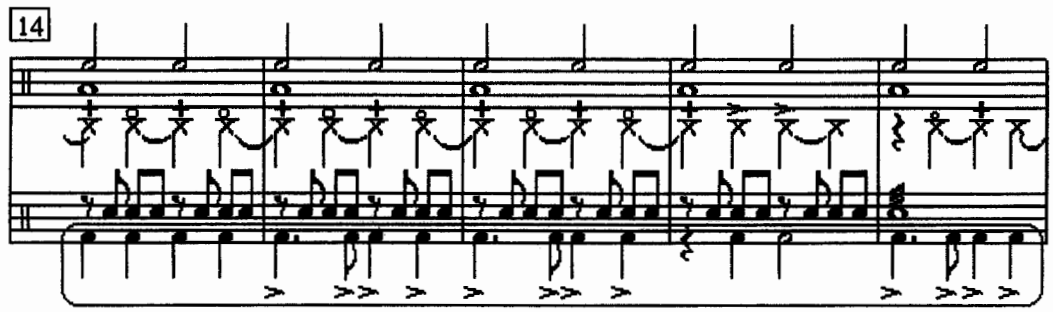
3.2 วัดเกาะกลาง

กระสวนจังหวะลงจบ วงตึ่งโนงวัดเกาะกลางบรรเลงแนวดำเนินจังหวะในลักษณะกระสวนจังหวะลงจบ 3 จุด คือ ห้องที่ 16-20, 41-45 และ 63-67 ดังตัวอย่าง



3.3 วัดฟ้าฮ่าม

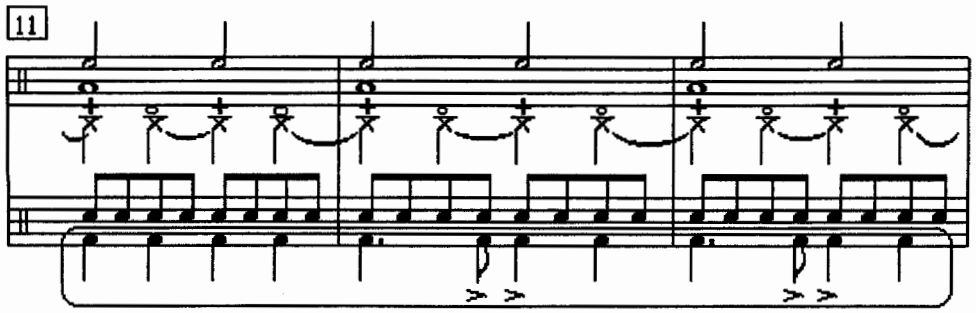
กระสวนจังหวะลงจบ เป็นกระสวนจังหวะสำหรับการจบวรรคตอนหรือการจบการบรรเลง ของแนวดำเนินจังหวะวงตึ่งโนง กระสวนจังหวะลงจบของวงตึ่งโนงวัดฟ้าฮ่าม คือ ห้องที่ 14-18, 34-38, 51-55 และ 58-62 ดังตัวอย่าง

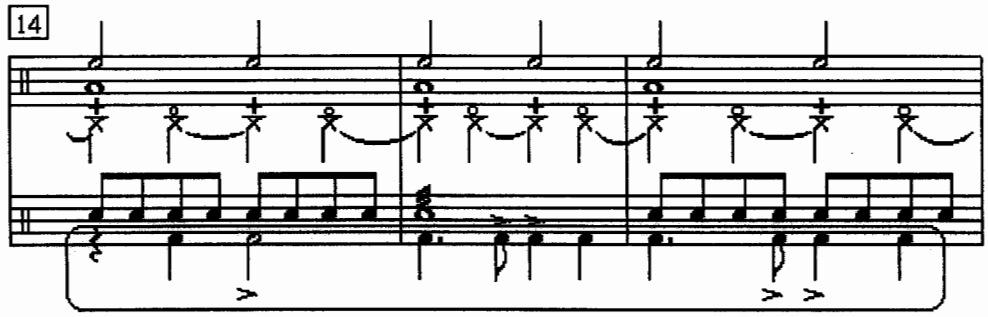


3.4 วัดลังกา

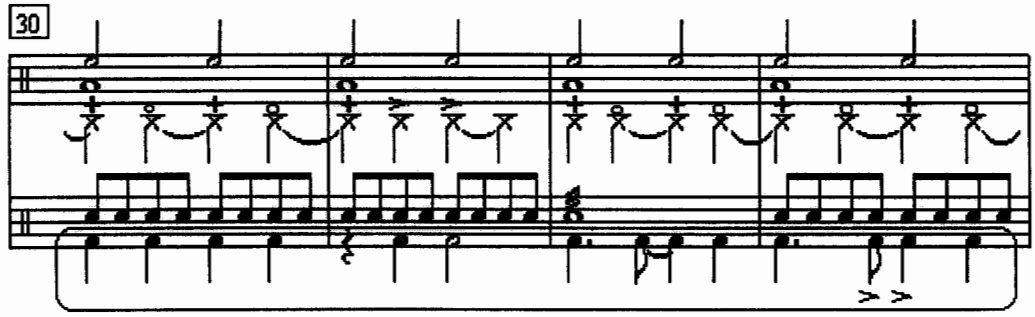
กระสวนจังหวะลงจบ เป็นกระสวนจังหวะสำหรับการจบวรรคตอน หรือการจบการบรรเลง ของแนวดำเนินจังหวะวงตึ่งโนง กระสวนจังหวะลงจบของวัดลังกา มี 2 รูปแบบ คือ ห้องที่11-16 , 45-49 และ ห้องที่ 30-33 ดังตัวอย่าง

- รูปแบบที่ 1



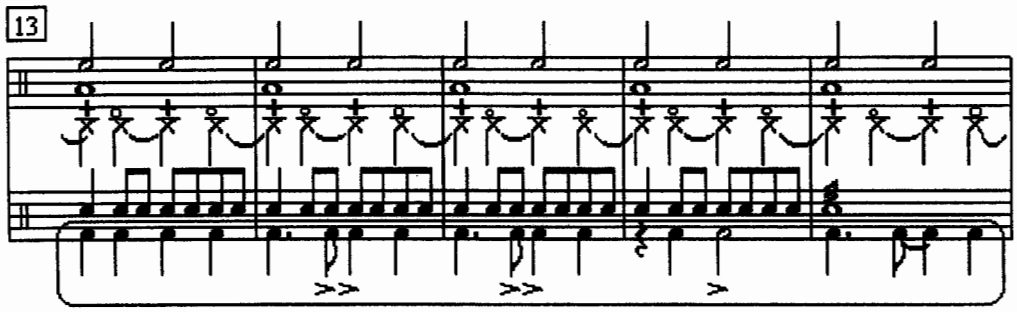


- รูปแบบที่ 2



3.5 ร้านนครล้านนา

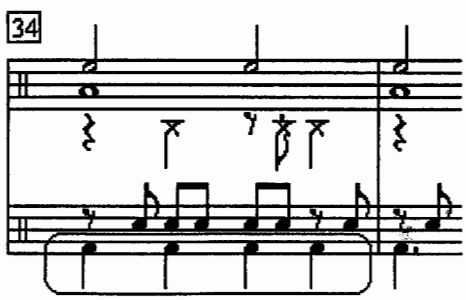
กระสวนจังหวะลงจบ เป็นกระสวนจังหวะสำหรับจบวรรคตอน หรือจบการบรรเลง ของแนวดำเนินจังหวะวงตึ่งโนง กระสวนจังหวะลงจบของวงตึ่งโนงร้านนครล้านนา คือ ห้องที่ 13-17, 38-42 และ ห้องที่ 59-63 ดังตัวอย่าง



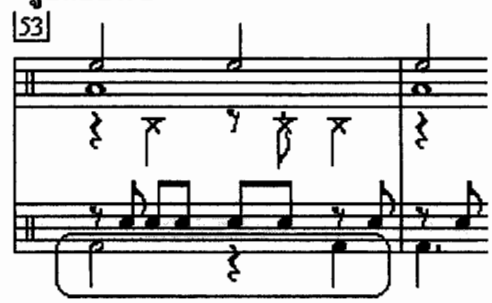
3.6 ร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่

กระสวนจังหวะลงจบ วงตึ่งโนงร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่บรรเลงกระสวนจังหวะลงจบ 3 รูปแบบ ดังตัวอย่าง

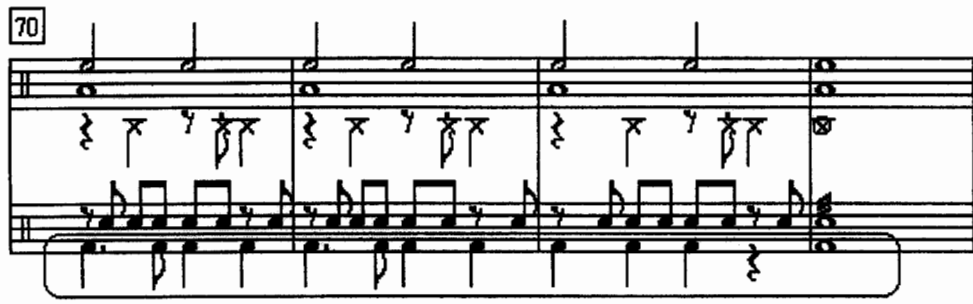
- รูปแบบที่ 1



- รูปแบบที่ 2



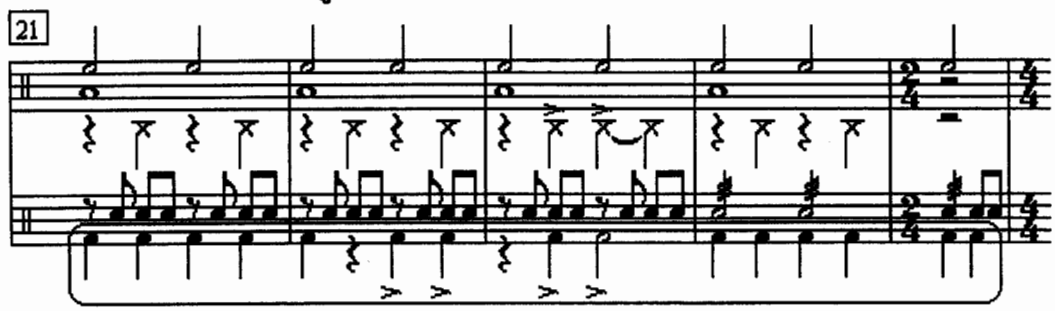
- รูปแบบที่ 3



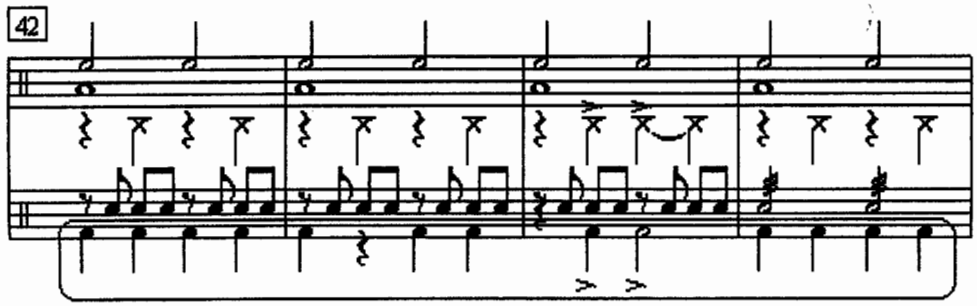
3.7 วัดสันโป่ง

กระสวนจังหวะลงจบ วงตึ่งโนงวัดสันโป่งมีกระสวนจังหวะลงจบ 3 รูปแบบ คือ ห้องที่ 21-25, 42-45 และห้องที่ 66-69 ดังตัวอย่าง

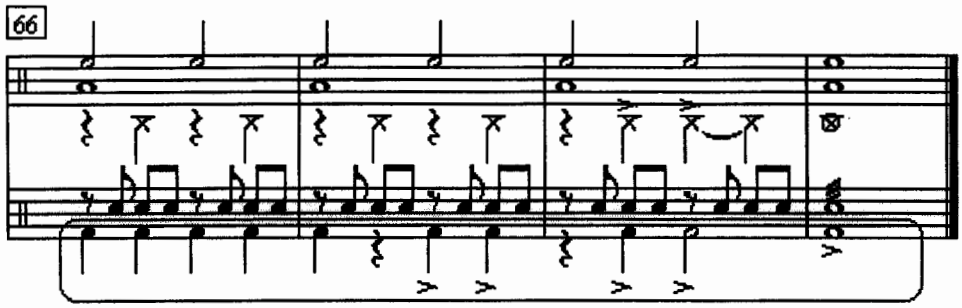
- รูปแบบที่ 1



- รูปแบบที่ 2



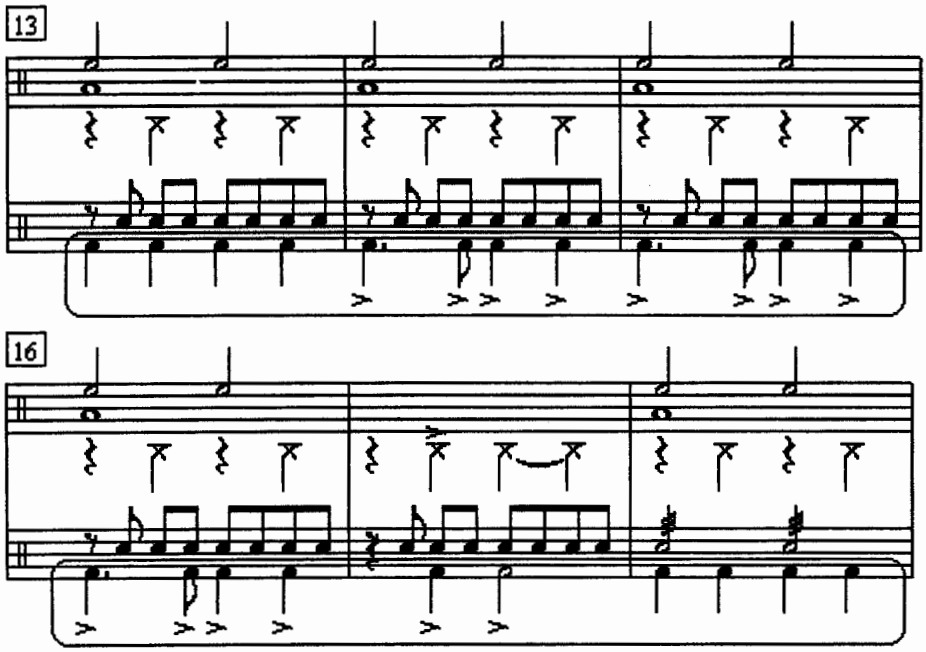
- รูปแบบที่ 3



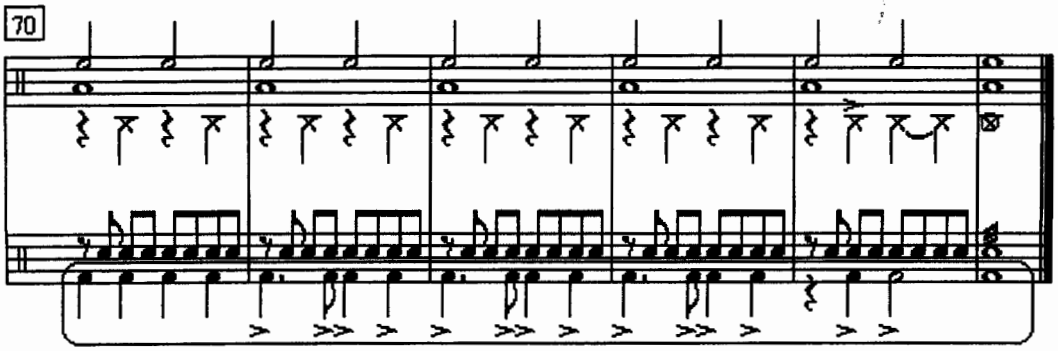
4.8 วัดเมืองลัง

กระสวนจังหวะลงจบ วงตึ่งโนงวัดเมืองลังบรรเลงกระสวนจังหวะลงจบ 2 รูปแบบ คือ ห้องที่ 13-18 และ29-34 เป็นรูปแบบที่ 1 ห้องที่ 70-75 เป็นรูปแบบที่ 2 ดังนี้

- รูปแบบที่ 1

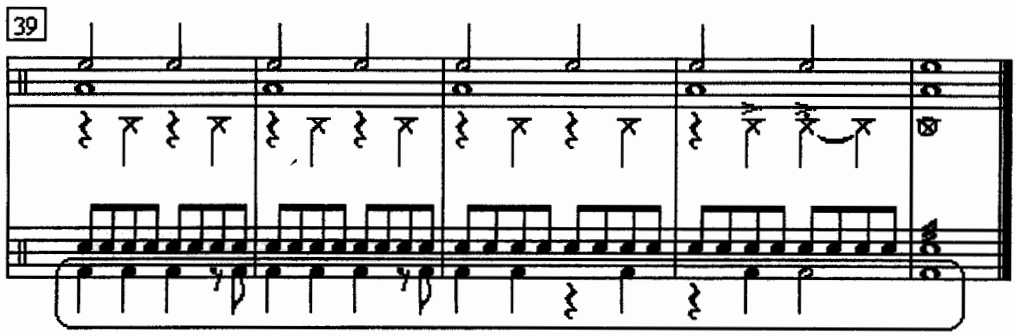


- รูปแบบที่ 2



3.9 วัดสันทรายต้นกอก

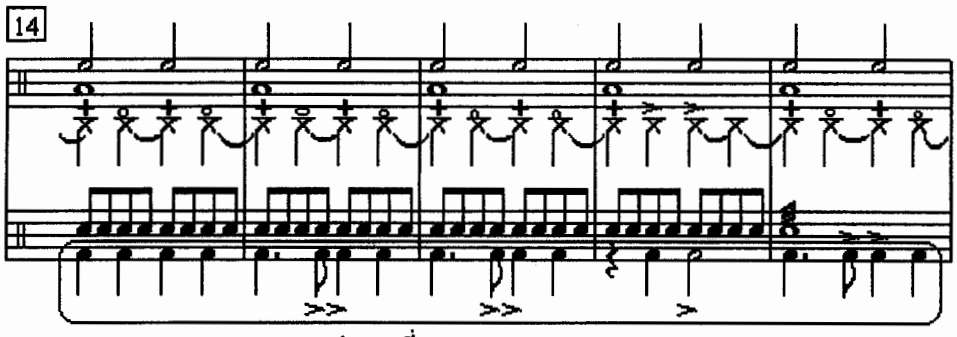
กระสวนจังหวะลงจบ วงตึ่งโนงวัดสันทรายต้นกอกมีกระสวนจังหวะลงจบ รูปแบบเดียว คือ ห้องที่ 39-43 ดังตัวอย่าง



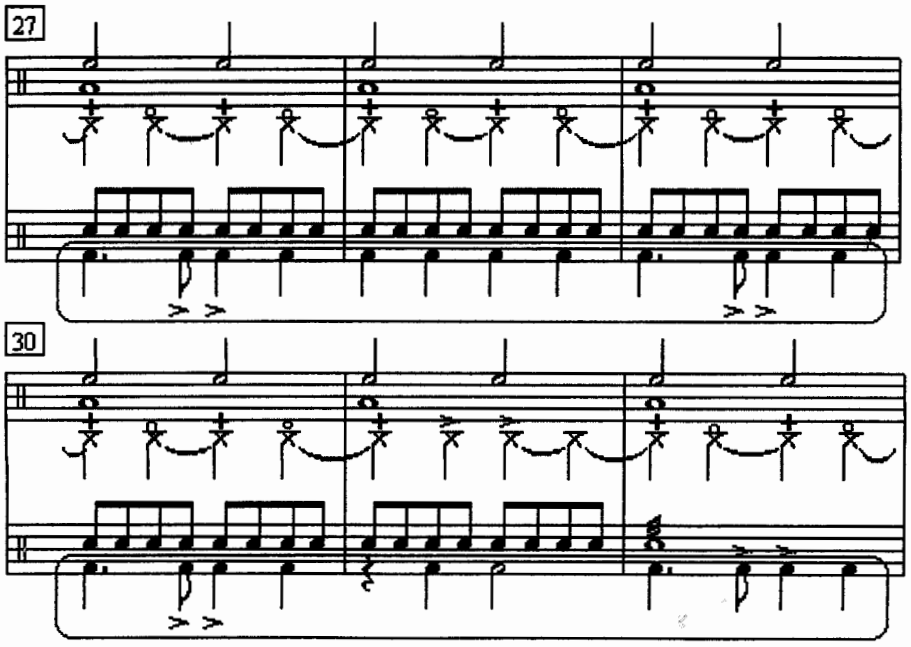
3.10 วัดช่างคำหลวง

กระสวนจังหวะลงจบ วงตึ่งโนงวัดช่างคำหลวงมีรูปแบบการบรรเลงกระสวนจังหวะลงจบ 3 รูปแบบ ดังนี้

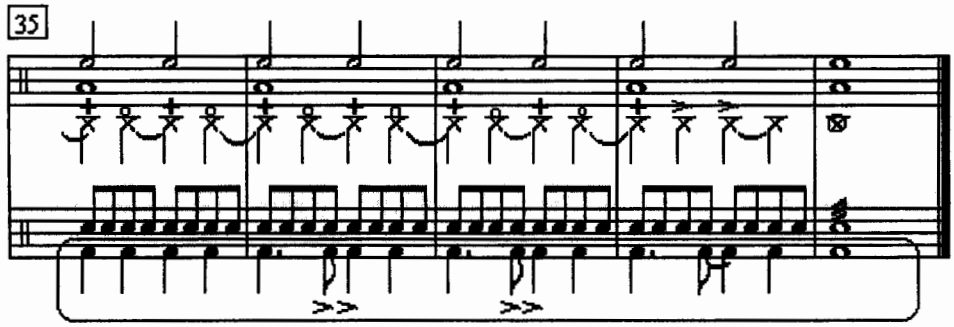
- รูปแบบที่ 1



- รูปแบบที่ 2



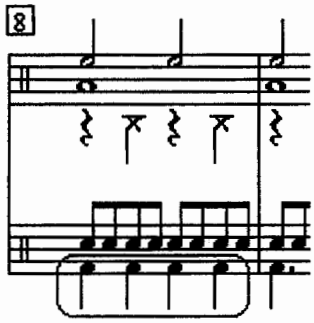
- **รูปแบบที่ 3**



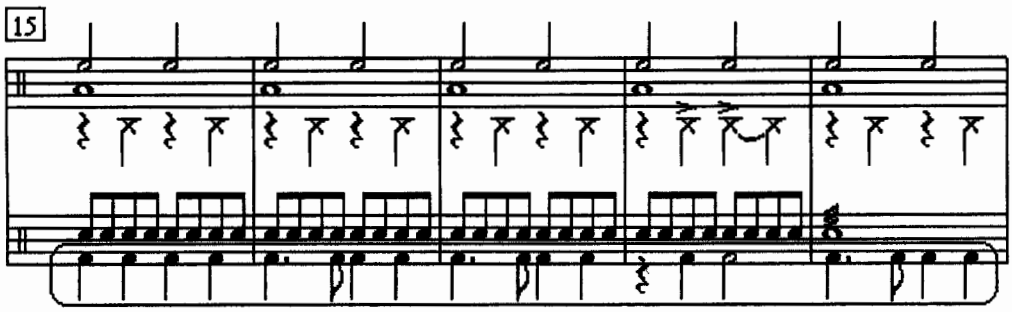
3.11 วัดสุวรรณประดิษฐ์ (วัดช่างคำหน้อย)

กระสวนจังหวะลงจบ วงตึ่งโนงวัดสุวรรณประดิษฐ์มีรูปแบบกระสวนจังหวะลงจบ 4 รูปแบบ ดังนี้

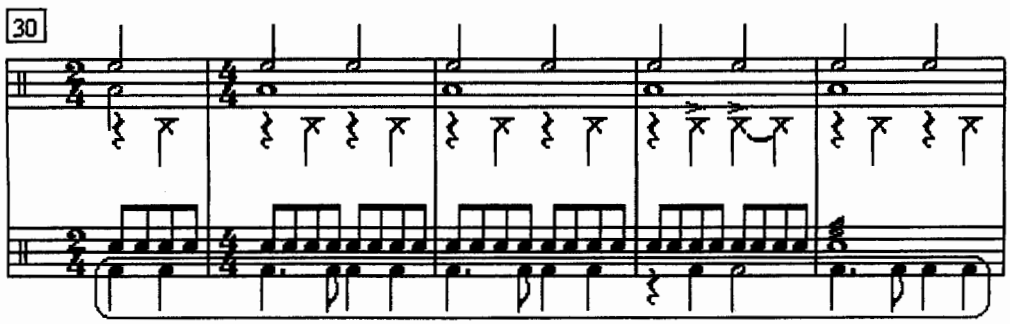
- **รูปแบบที่ 1 ห้องที่ 8 และ 25**



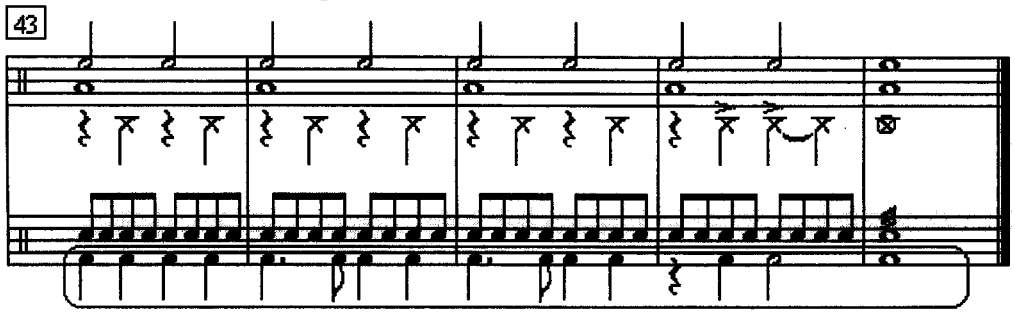
- **รูปแบบที่ 2 ห้องที่ 15-19**



- **รูปแบบที่ 3 ห้องที่ 30-34**



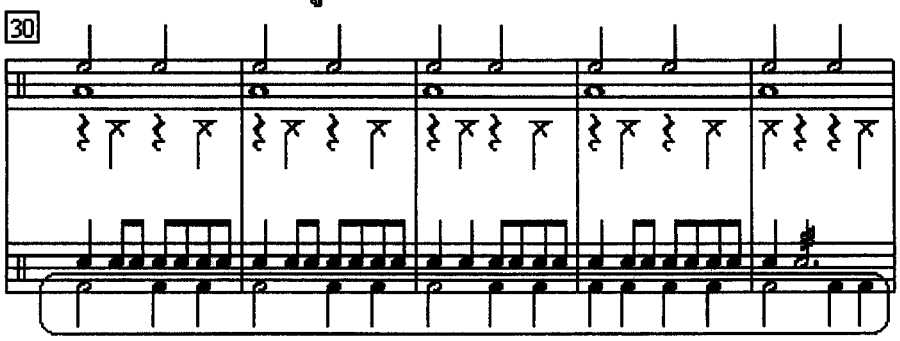
- รูปแบบที่ 4 ห้องที่ 43-47



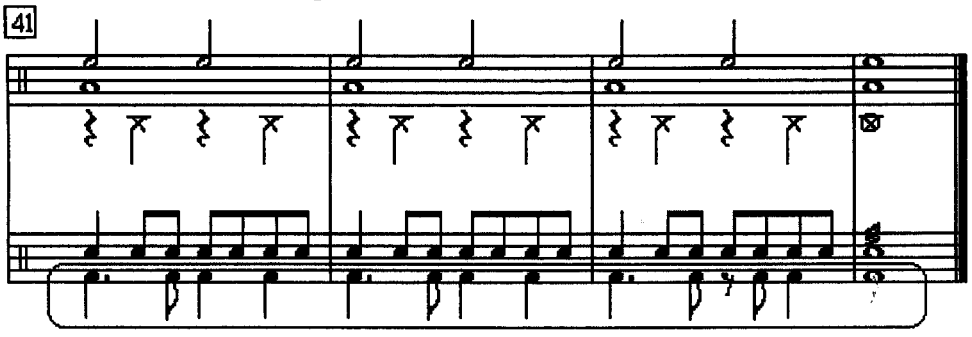
3.12 วัดไชยสถาน

กระสวนจังหวะลงจบ วงตึ่งโนงวัดไชยสถานมีกระสวนจังหวะลงจบ 2 รูปแบบ ดังนี้

- รูปแบบที่ 1 ห้องที่ 30-34

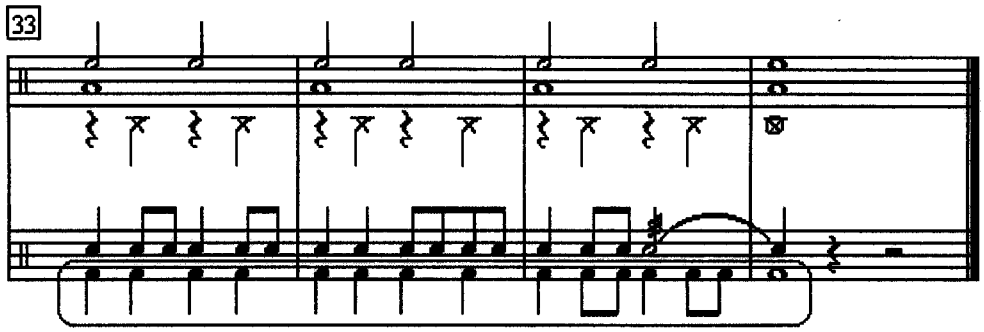


- รูปแบบที่ 2 ห้องที่ 41-44



3.13 วัดล่ามช้าง

กระสวนจังหวะลงจบ วงตึ่งโนงวัดล่ามช้างมีกระสวนจังหวะลงจบรูปแบบเดียว ดังตัวอย่าง



จากการวิเคราะห์กระสวนจังหวะของกลองแอว พบว่ามีลักษณะของกระสวนจังหวะ 3 ลักษณะ คือ **กระสวนจังหวะนำ** วงตึ่งโนงทุกคณะมีการเน้นจังหวะของกลองแอว ก่อนการบรรเลงองค์จังหวะหลัก **กระสวนจังหวะหลัก**ของกลองแอว วงตึ่งโนงมีกระสวนจังหวะหลักเหมือนกันทุกคณะจนกลายเป็นสัญลักษณ์ของวงตึ่งโนงด้วยกระสวนจังหวะหลักที่มีการบรรเลงซ้ำ ๆ กันตลอดการแห่วงตึ่งโนง และ**กระสวนจังหวะลงจบ** วงตึ่งโนงมีการเน้นกระสวนจังหวะของกลองแอวเพื่อนำเข้าสู่การจบวรรคตอน หรือจบท่อน หรือจบการบรรเลง

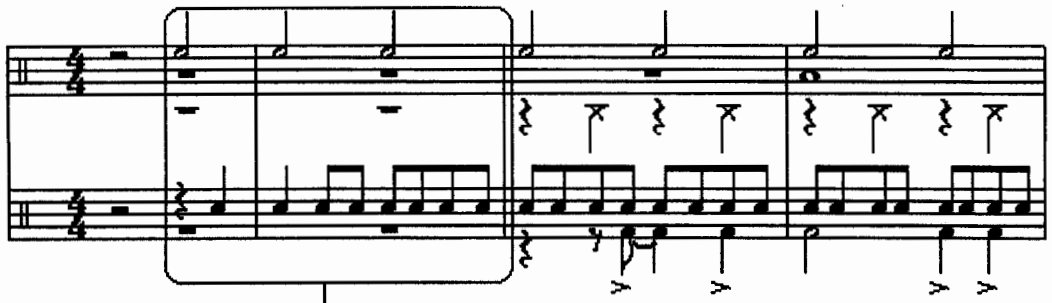
ข. กลองตะหลดปด

แนวดำเนินจังหวะของกลองตะหลดปดเป็นแนวที่เป็นจังหวะยืน หรือจังหวะเคาะ (Beat) ในวงตึ่งโนง การบรรเลงนักดนตรีต้องตีกลองตะหลดปดในอัตราความเร็วคงที่สม่ำเสมอ ตลอดการบรรเลง ตั้งแต่เริ่มต้นจนกระทั่งจบการบรรเลง การวิเคราะห์ลักษณะกระสวนจังหวะของแนวดำเนินจังหวะ กลองตะหลดปด แบ่งประเด็นการวิเคราะห์เป็น 3 ประเด็น คือ กระสวนจังหวะนำ (Introduction) กระสวนจังหวะหลัก (Main Rhythmic Pattern) และกระสวนจังหวะลงจบ (Ending) ดังนี้

1. กระสวนจังหวะนำ

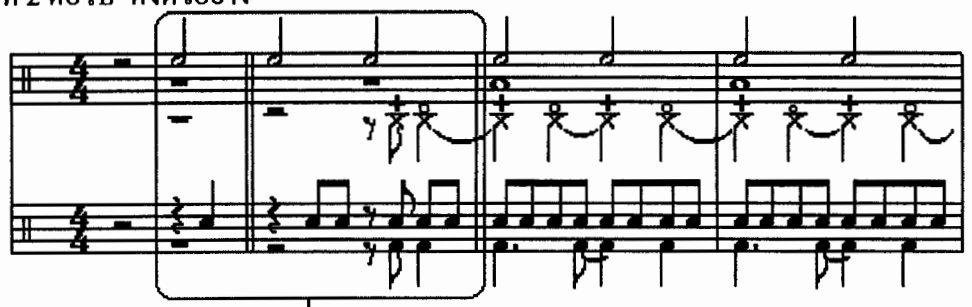
การวิเคราะห์ลักษณะกระสวนจังหวะนำของแนวดำเนินจังหวะกลองตะหลดปดต้องวิเคราะห์ควบคู่กับแนวดำเนินจังหวะของฆ้องโหย่ง ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงนำสลับกับกลองตะหลดปดในท่อนนำของการบรรเลงวงตึ่งโนงทุกคณะ และกระสวนจังหวะของฆ้องโหย่ง คือ การบรรเลงทุกจังหวะตกที่ 1 และ จังหวะตกที่ 3 ของแนวดำเนินจังหวะตลอดการบรรเลงวงตึ่งโนง การเริ่มต้นบรรเลงวงตึ่งโนงเริ่มจากการตีฆ้องโหย่งสลับกับกลองตะหลดปดเป็นกระสวนจังหวะของคณะวงตึ่งโนงต่าง ๆ ดังนี้

1.1 วงตึ่งโนงพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ บรรเลงกระสวนจังหวะนำ เริ่มตีบรรเลงโดยฆ้องโหย้งและสลับกับกระสวนจังหวะของกลองตะหลดปด นำเข้าสู่การบรรเลงกระสวนจังหวะหลักในห้องที่ 2 ต่อไป ดังตัวอย่าง



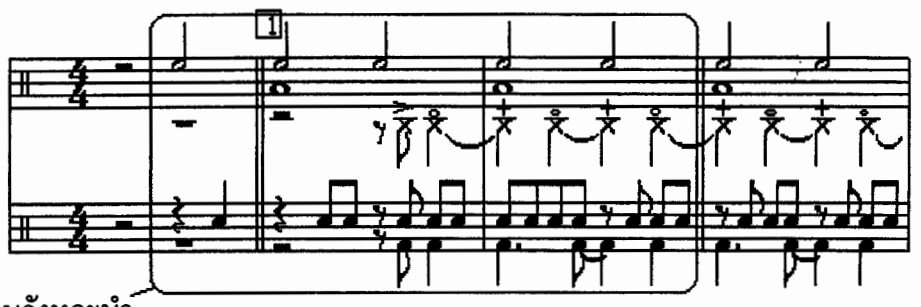
กระสวนจังหวะนำ

1.2 วัดเกาะกลาง บรรเลงกระสวนจังหวะนำ เริ่มตีบรรเลงโดยฆ้องโหย้งและสลับกับกระสวนจังหวะของกลองตะหลดปด นำเข้าสู่การบรรเลงกระสวนจังหวะหลักในห้องที่ 2 ต่อไป ดังตัวอย่าง



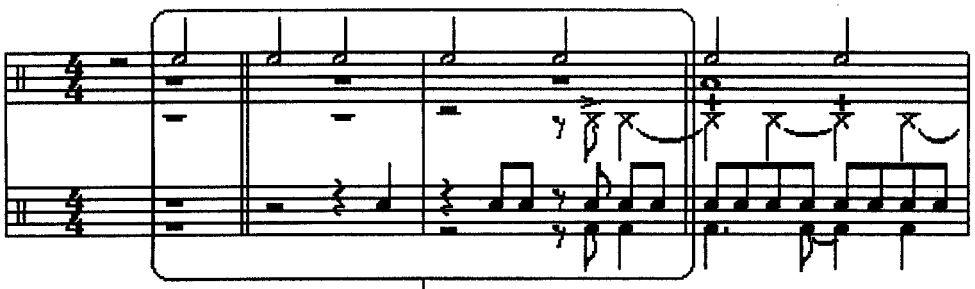
กระสวนจังหวะนำ

1.3 วัดฟ้าฮ่าม บรรเลงกระสวนจังหวะนำ เริ่มตีบรรเลงโดยฆ้องโหย้งและสลับกับกระสวนจังหวะของกลองตะหลดปดที่ขยายกระสวนจังหวะจากห้องที่ 1 เข้าสู่ห้องที่ 2 และเพิ่มการบรรเลงฆ้องอุ้ยในจังหวะที่ 1 ของทุกห้อง นำเข้าสู่การบรรเลงกระสวนจังหวะหลักในห้องที่ 3 ต่อไป ดังตัวอย่าง



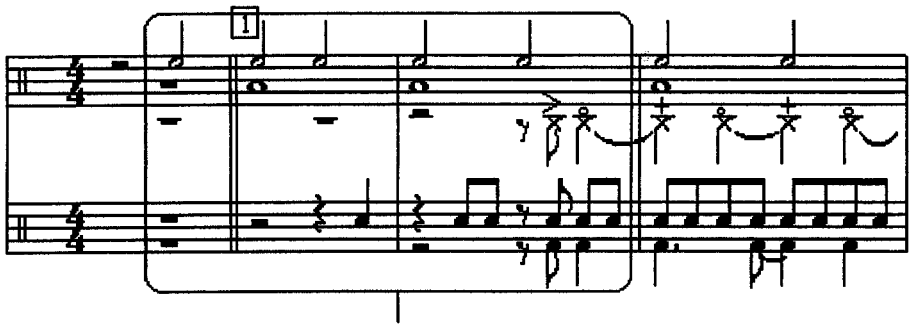
กระสวนจังหวะนำ

1.4 วัดลังกา บรรเลงกระสวนจังหวะนำ เริ่มตีบรรเลงโดยฆ้องโหย้ง 3 ครั้ง ในจังหวะที่ 3-1-3 แล้วสลับกับกระสวนจังหวะของกลองตะหลดปดที่ขยายกระสวนจังหวะจากห้องที่ 1 เข้าสู่ห้องที่ 2 นำเข้าสู่การบรรเลงกระสวนจังหวะหลักในห้องที่ 3 ต่อไป ดังตัวอย่าง



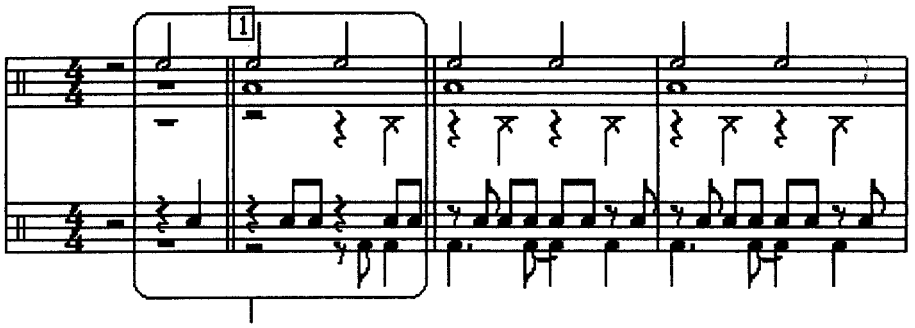
กระสวนจังหวะนำ

1.5 ร้านนครล้านนา บรรเลงกระสวนจังหวะนำ เริ่มตีบรรเลงฆ้องโหย้งแล้วรับด้วยฆ้องอุ้ยในจังหวะที่ 1 แล้วตีสลับกับกลองตะหลดปด นำเข้าสู่จังหวะหลักในห้องที่ 3 ต่อไป ดังตัวอย่าง



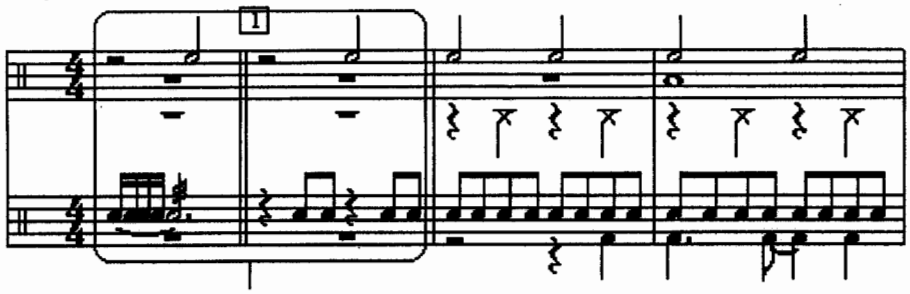
กระสวนจังหวะนำ

1.6 ร้านศูนย์วัฒนธรรมล้านนา บรรเลงกระสวนจังหวะนำ เริ่มตีบรรเลงโดยฆ้องโหย้งสลับกับกลองตะหลดปด นำเข้าสู่การบรรเลงกระสวนจังหวะหลักในห้องที่ 2 ต่อไป ดังตัวอย่าง



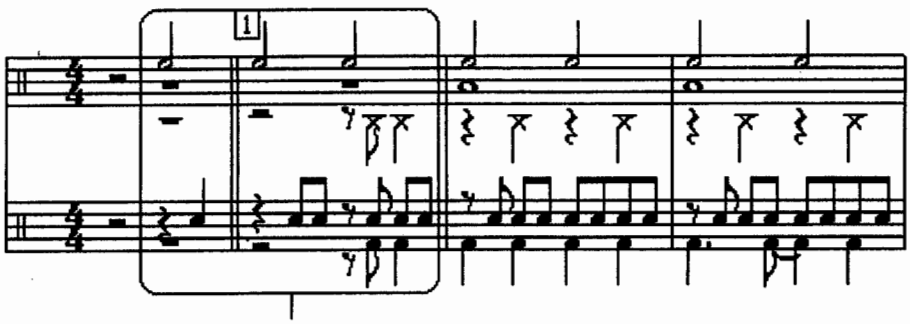
กระสวนจังหวะนำ

1.7 วัดสันโป่ง บรรเลงกระสวนจังหวะนำ เริ่มตีบรรเลงกลองตะหลดปด ในลักษณะการรัวค่อย ๆ เร่งอัตราความเร็วแล้วรับด้วยฆ้องโหย้ง แล้วสลับกับกลองตะหลดปด นำเข้าสู่กระสวนจังหวะหลักในห้องที่ 2 ต่อไป ดังตัวอย่าง



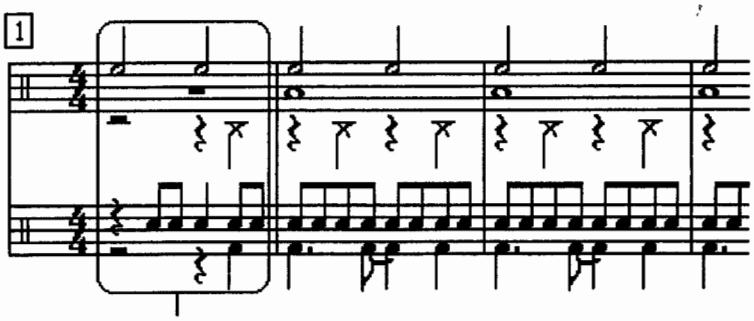
กระสวนจังหวะนำ

1.8 วัดเมืองลัง บรรเลงกระสวนจังหวะนำ เริ่มตีบรรเลงฆ้องโหย้งสลับกับกระสวนจังหวะของกลองตะหลดปด นำเข้าสู่การบรรเลงกระสวนจังหวะหลักในห้องที่ 2 ดังตัวอย่าง



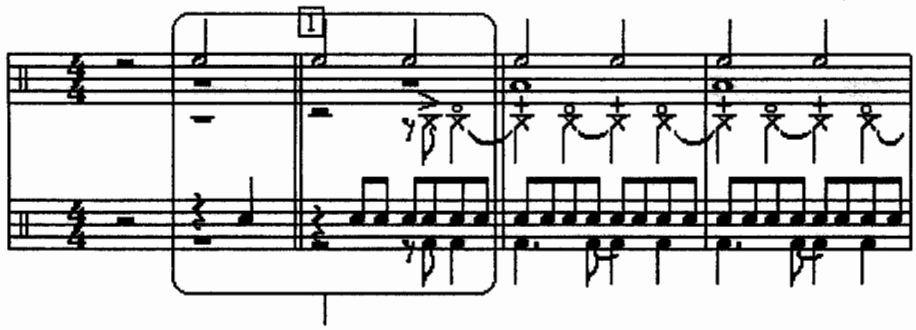
กระสวนจังหวะนำ

1.9 วัดสันทรายต้นกอก บรรเลงกระสวนจังหวะนำ เริ่มตีฆ้องโหย้งบรรเลงและสลับกับกระสวนจังหวะของกลองตะหลดปด นำเข้าสู่การบรรเลงแนวดำเนินจังหวะหลักในห้องที่ 2 ดังตัวอย่าง



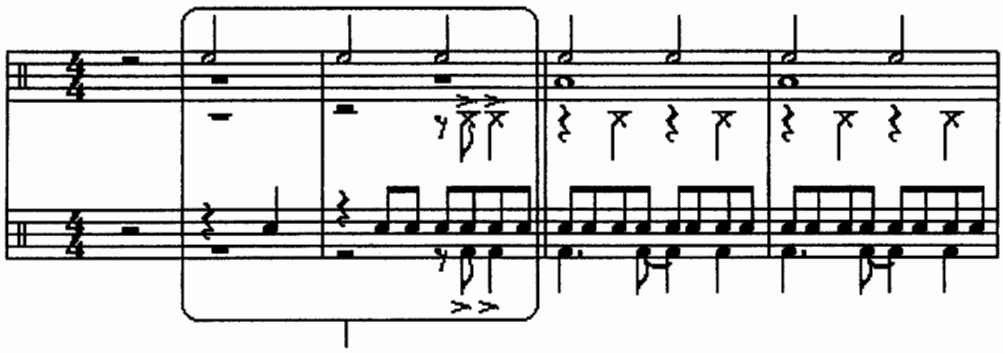
กระสวนจังหวะนำ

1.10 วัดช่างคำหลวง บรรเลงกระสวนจังหวะนำ เริ่มตีฆ้องโหย้งบรรเลงสลับกับกระสวนจังหวะของกลองตะหลดปด นำเข้าสู่การบรรเลงแนวดำเนินจังหวะหลักในห้องที่ 2 ดังตัวอย่าง



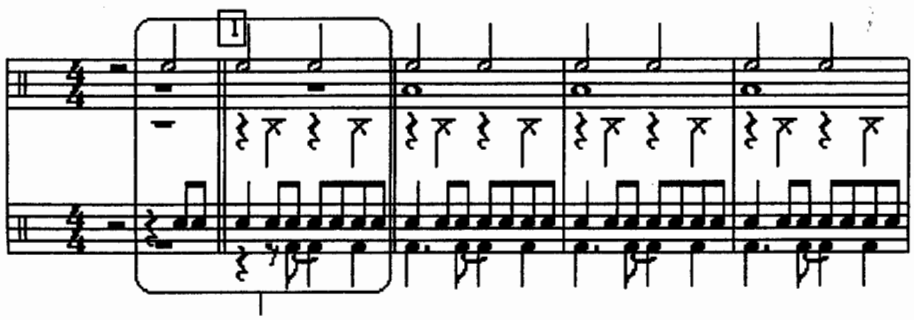
กระสวนจังหวะนำ

1.11 วัดสุวรรณประดิษฐ์ (วัดช่างคำหน้อย) บรรเลงกระสวนจังหวะนำเริ่มตีฆ้องโหย้งบรรเลงสลับกับกระสวนจังหวะของกลองตะหลดปด นำเข้าสู่การบรรเลงแนวดำเนินจังหวะหลักในห้องที่ 2 ดังตัวอย่าง



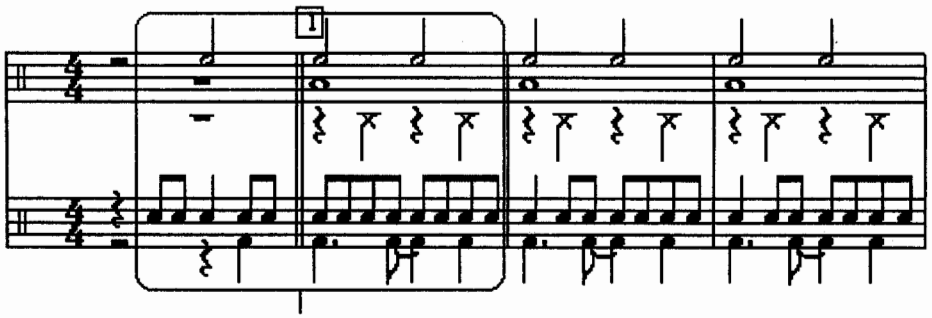
กระสวนจังหวะนำ

1.12 วัดไชยสถาน บรรเลงกระสวนจังหวะนำ เริ่มตีฆ้องโหย้งบรรเลงสลับกับกระสวนจังหวะของกลองตะหลดปด นำเข้าสู่การบรรเลงแนวดำเนินจังหวะหลักในห้องที่ 2 ดังตัวอย่าง



กระสวนจังหวะนำ

1.13 วัดล่ามช้าง บรรเลงกระสวนจังหวะนำ เริ่มตีตะหลอดปดแล้วสลับกับฆ้องโหย้ง นำเข้าสู่การบรรเลงแนวดำเนินจังหวะหลักในห้องที่ 2 ดังตัวอย่าง

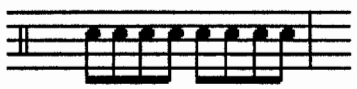


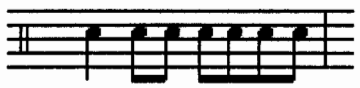
กระสวนจังหวะนำ

2. กระสวนจังหวะหลัก

แนวดำเนินจังหวะวงตึ่งโนงนักดนตรีตีกลองตะหลดปดเป็นจังหวะยืน ด้วยอัตราความเร็วคงที่ตลอดการบรรเลง และมีการบรรเลงกระสวนจังหวะหลักของวงตึ่งโนงแต่ละคณะ จากการวิเคราะห์พบว่ามีกระสวนจังหวะหลักของกลองตะหลดปด 5 รูปแบบ ดังนี้

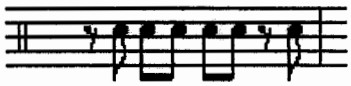
2.1 กระสวนจังหวะหลัก รูปแบบที่ 1

เป็นกระสวนจังหวะที่บรรเลงตลอดของการดำเนินจังหวะ แทนด้วยตัวโน้ตตัวเขบ็ต 1 ชั้น ในอัตราจังหวะ $\frac{4}{4}$ วงตึ่งโนงที่บรรเลงกระสวนจังหวะหลักรูปแบบที่ 1 ประกอบด้วย คณะพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ วัดเกาะกลาง วัดลังกา วัดสันทรายต้นกอก วัดช่างคำหลวง และวัดสุวรรณประดิษฐ์ (วัดช่างคำหน้อย) ดังตัวอย่าง

2.2 กระสวนจังหวะหลัก รูปแบบที่ 2

วงตึ่งโนงที่บรรเลงกระสวนจังหวะ รูปแบบที่ 2 ในอัตราจังหวะ $\frac{4}{4}$ ประกอบด้วย วงตึ่งโนงร้านนครล้านนา วัดไชยสถาน และวัดล่ามช้าง ดังตัวอย่าง

2.3 กระสวนจังหวะหลัก รูปแบบที่ 3

วงตึ่งโนงที่บรรเลงกระสวนจังหวะ รูปแบบที่ 3 ในอัตราจังหวะ $\frac{4}{4}$ คือ วงตึ่งโนงคณะวัดฟ้าฮ่าม และวัดสันโป่ง ดังตัวอย่าง

2.4 กระสวนจังหวะหลัก รูปแบบที่ 4

วงตึ่งโนงที่บรรเลงกระสวนจังหวะ รูปแบบที่ 4 ในอัตราจังหวะ $\frac{4}{4}$ คือ วงตึ่งโนงร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ ดังตัวอย่าง

2.5 กระสวนจังหวะหลัก รูปแบบที่ 5

วงตึ่งโนงที่บรรเลงกระสวนจังหวะ รูปแบบที่ 5 ในอัตราจังหวะ $\frac{4}{4}$ คือ วงตึ่งโนงคณะวัดเมืองลัง ดังตัวอย่าง

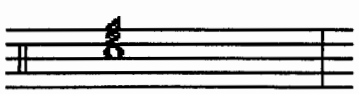
3. กระสวนจังหวะลงจบ

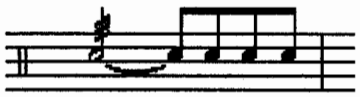
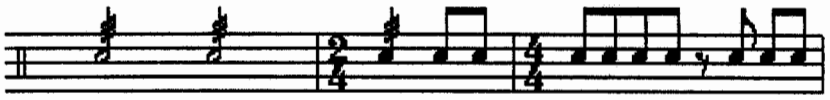
การบรรเลงแนวดำเนินจังหวะของกลองตะหลดปดในลักษณะกระสวนจังหวะลงจบแบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ กระสวนจังหวะลงจบแบบจบวรรคตอน และกระสวนจังหวะสู่การจบการบรรเลง ดังนี้

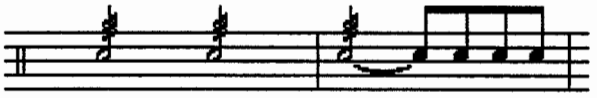
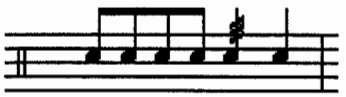
3.1 กระสวนจังหวะลงจบแบบจบวรรคตอน

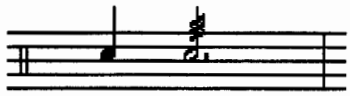
แนวดำเนินจังหวะเฉพาะกระสวนจังหวะของกลองตะหลดปดมีกระสวนจังหวะแบบจบวรรคตอน 7 รูปแบบ ดังนี้

- รูปแบบที่ 1 เป็นกระสวนจังหวะที่วงตึ่งโนงตีรัวเต็มค่าตัวโน้ตตัวกลม เพื่อแสดงการจบวรรคตอน ใช้บรรเลงในวงตึ่งโนงคณะ วัดฟ้าฮ่าม ห้องที่ 18, 38 วัดลังกา ห้องที่ 15, 32 ร้านนครล้านนา ห้องที่ 17, 42 วัดช่างคำหลวง ห้องที่ 18, 32 และวัดสุวรรณประดิษฐ์ ห้องที่ 19, 34 ดังตัวอย่าง



- **รูปแบบที่ 2** เป็นกระสวนจังหวะที่วงตึ่งโนงบรรเลงเพื่อพักหรือจบวรรคตอน วงตึ่งโนงที่บรรเลงกระสวนจังหวะนี้ คือ วงตึ่งโนงคณะวัดเกาะกลาง ห้องที่ 20, 45 และวัดฟ้าฮ่าม ห้องที่ 55 ดังตัวอย่าง

- **รูปแบบที่ 3** เป็นกระสวนจังหวะที่วงตึ่งโนงบรรเลงเพื่อพักหรือจบวรรคตอน วงตึ่งโนงที่บรรเลงกระสวนจังหวะนี้ คือ วงตึ่งโนงคณะวัดสันโป่ง ห้องที่ 24-26 ดังตัวอย่าง

- **รูปแบบที่ 4** เป็นกระสวนจังหวะที่วงตึ่งโนงบรรเลงเพื่อพักหรือจบวรรคตอน วงตึ่งโนงที่บรรเลงกระสวนจังหวะนี้ คือ วงตึ่งโนงคณะวัดสันโป่ง ห้องที่ 45-46 ดังตัวอย่าง

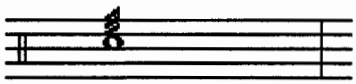
- **รูปแบบที่ 5** เป็นกระสวนจังหวะที่วงตึ่งโนงบรรเลงเพื่อพักหรือจบวรรคตอน วงตึ่งโนงที่บรรเลงกระสวนจังหวะนี้ คือ วงตึ่งโนงคณะวัดเมืองลัง ห้องที่ 18-19, 34-35 และ 50-51 ดังตัวอย่าง

- **รูปแบบที่ 6** เป็นกระสวนจังหวะที่วงตึ่งโนงบรรเลงเพื่อพักหรือจบวรรคตอน วงตึ่งโนงที่บรรเลงกระสวนจังหวะนี้ คือ วงตึ่งโนงคณะวัดสันทรายต้นกอก ห้องที่ 25 ดังตัวอย่าง

- **รูปแบบที่ 7** เป็นกระสวนจังหวะที่วงตึ่งโนงบรรเลงเพื่อพักหรือจบวรรคตอน วงตึ่งโนงที่บรรเลงกระสวนจังหวะนี้ คือ วงตึ่งโนงคณะวัดไชยสถาน ห้องที่ 34 ดังตัวอย่าง



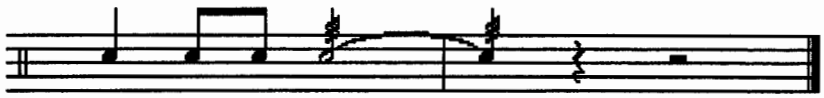
3.2 กระสวนจังหวะลงจบแบบจบการบรรเลง

แนวดำเนินจังหวะเฉพาะกระสวนจังหวะของกลองตะหลดปดมีกระสวนจังหวะลงจบแบบจบการบรรเลง มี รูปแบบ ดังนี้

- **รูปแบบที่ 1** เป็นกระสวนจังหวะที่วงตึ่งโนงตีรัวเต็มค่าตัวโน้ตตัวกลมเพื่อแสดงการลงจบการบรรเลง ใช้บรรเลงในตอนจบการบรรเลงวงตึ่งโนงคณะต่าง ๆ คือ พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ วัดเกาะกลาง วัดฟ้าฮ่าม วังลังกา ร้านนครล้านนา ร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ วัดสันโป่ง วัดเมืองลัง วัดสันทรายต้นกอก วัดช่างคำหลวง วัดสุวรรณประดิษฐ์ และวัดไชยสถาน ดังตัวอย่าง



- **รูปแบบที่ 2** เป็นกระสวนจังหวะที่ตีบรรเลงเพื่อลงจบการบรรเลง วงตึ่งโนงที่ใช้รูปแบบลงจบรูปแบบนี้ คือ วัดล่ามช้าง

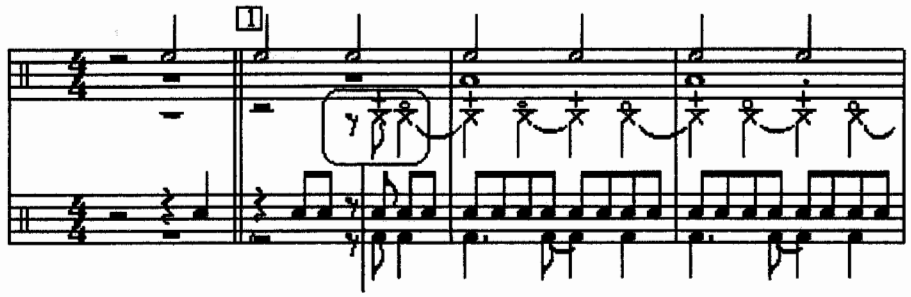


ค. สว่า

แนวดำเนินจังหวะของสว่า เป็นแนวที่มีความสำคัญสำหรับคณะช่างฟ้อน เนื่องจากคณะช่างฟ้อนยึดเสียงสว่าในการเปลี่ยนท่าทางในการฟ้อน แนวดำเนินจังหวะของสว่ามีลักษณะกระสวนจังหวะ 4 รูปแบบ คือ กระสวนจังหวะนำ กระสวนจังหวะหลัก กระสวนจังหวะจบวรรค และการแปรกระสวนจังหวะ ดังนี้

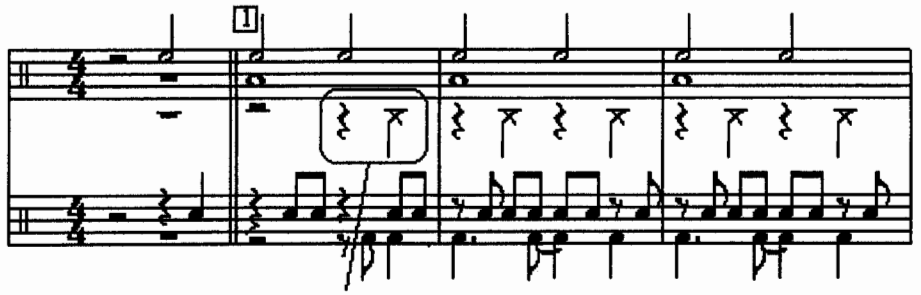
1. กระสวนจังหวะนำ เป็นกระสวนจังหวะที่บรรเลงในตอนเริ่มต้นการบรรเลง มีลักษณะที่ชัดเจน 2 รูปแบบ ดังนี้

- **รูปแบบที่ 1** เป็นกระสวนจังหวะนำที่ตีบรรเลงเน้นจังหวะเพื่อนำเข้าสู่กระสวนจังหวะหลัก วงตึ่งโนงที่บรรเลงกระสวนจังหวะนำ รูปแบบที่ 1 คือ วงตึ่งโนงคณะ วัดเกาะกลาง วัดฟ้าฮ่าม วัดลังกา ร้านนครล้านนา วัดเมืองลัง วัดช่างคำหลวง และวัดสุวรรณประดิษฐ์ ดังตัวอย่าง



กระสวนจังหวะนำ

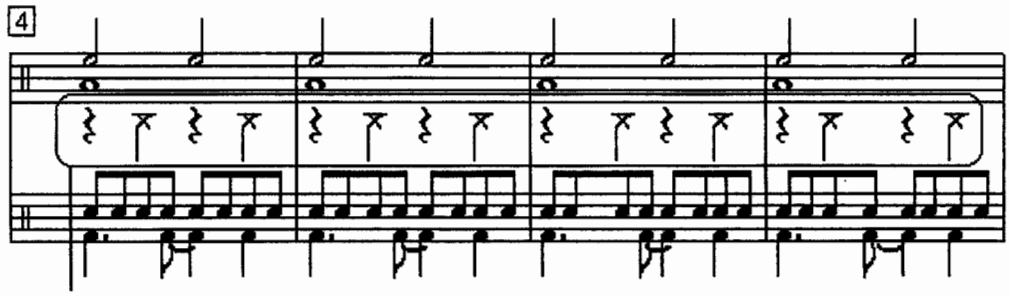
- **รูปแบบที่ 2** วงตึ่งโนงที่บรรเลงกระสวนจังหวะนำ รูปแบบที่ 2 คือ ร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ และวัดสันทรายต้นกอก ดังตัวอย่าง



กระสวนจังหวะนำ

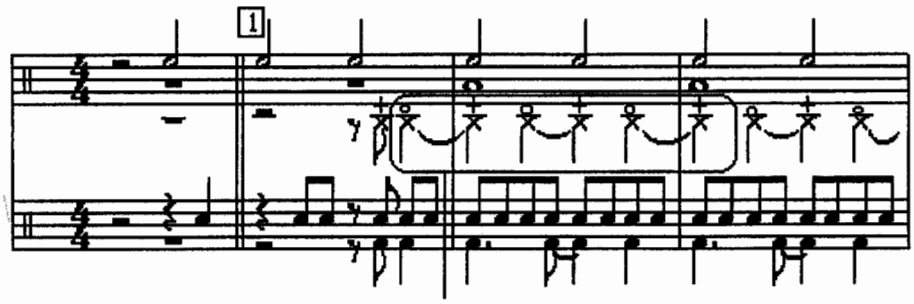
2. กระสวนจังหวะหลัก เป็นกระสวนจังหวะที่วงตึ่งโนงบรรเลงแนวดำเนินจังหวะตลอดการบรรเลง ลักษณะกระสวนจังหวะของสว่ามีกระสวนจังหวะหลัก 2 รูปแบบ ดังนี้

- **รูปแบบที่ 1** วงตึ่งโนงที่บรรเลงกระสวนจังหวะนี้ คือ คณะพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ ร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ วัดสันโป่ง วัดเมืองลัง วัดสันทรายต้นกอก วัดสุวรรณประดิษฐ์ วัดไชยสถาน และวัดล่ามช้าง การบรรเลงรูปแบบกระสวนจังหวะนี้ นักดนตรีตีสว่าเน้นตรงจังหวะตกที่ 2 และ จังหวะที่ 4 ตลอดการบรรเลง ดังตัวอย่าง



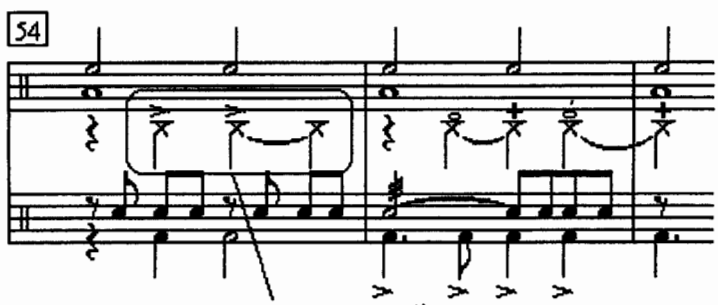
กระสวนจังหวะหลัก

- **รูปแบบที่ 2** วงตึ่งโนงที่บรรเลงกระสวนจังหวะนี้ คือ วัดเกาะกลาง วัดฟ้าย่าม วัดลังกา ร้านนครล้านนา และวัดช่างคำหลวง การบรรเลงรูปแบบกระสวนจังหวะนี้จากการสังเกตพบว่า นักดนตรีตีสว่าเน้นตรงจังหวะตกที่ 2 แล้วประกบสว่าเข้าหากันในจังหวะตกที่ 3 ให้เสียงสั้นและ ตีสว่าเน้นตรงจังหวะตกที่ 4 แล้วประกบสว่าเข้าหากันในจังหวะตกที่ 1 ของห้องถัดไป โดยนักดนตรีบรรเลงลักษณะนี้ตลอดการบรรเลง ดังตัวอย่าง

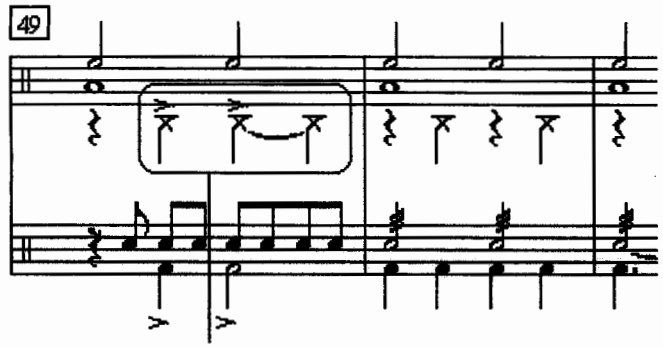


กระสวนจังหวะหลัก

3. กระสวนจังหวะจบวรรค เป็นกระสวนจังหวะที่ทอดจังหวะเข้าสู่การจบวรรคตอนของแนวดำเนินจังหวะ โดยผู้บรรเลงเน้นจังหวะสว่าตรงจังหวะตกที่ 2 และจังหวะตกที่ 3 วงตึ่งโนงที่บรรเลงกระสวนจังหวะจบวรรค คือวงตึ่งโนงคณะวัดเกาะกลาง วัดฟ้าย่าม วัดลังกา ร้านนครล้านนา วัดสันโป่ง วัดเมืองลัง วัดสันทรายต้นกอก วัดช่างคำหลวง และวัดสุวรรณประดิษฐ์ ดังตัวอย่าง



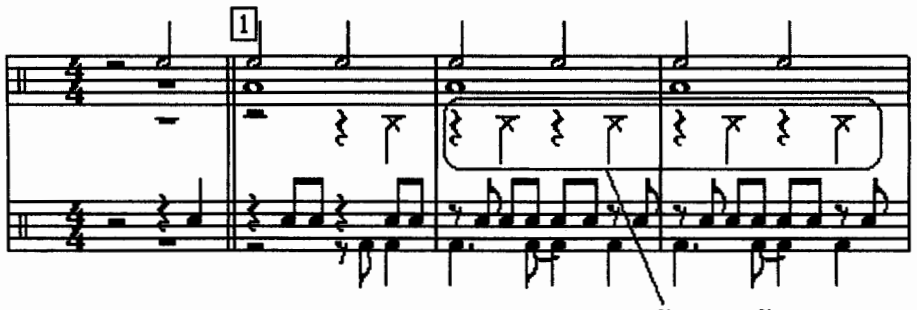
กระสวนจังหวะจบวรรคตอนวัดฟ้าย่าม



กระสวนจังหวะจบวรรค วัดเมืองลัง

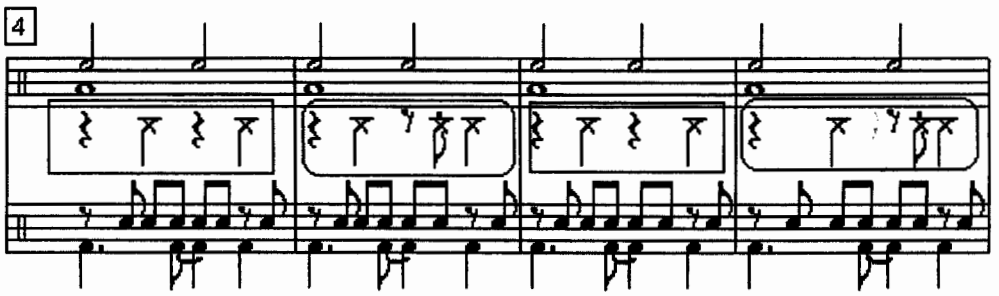
4. การแปรกระสวนจังหวะ จากการศึกษาพบว่าวงตึ่งโนงร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่มีการแปรกระสวนจังหวะจากกระสวนจังหวะหลักของแนวดำเนินจังหวะของสว่า ดังนี้

- กระสวนจังหวะหลัก ดังตัวอย่าง

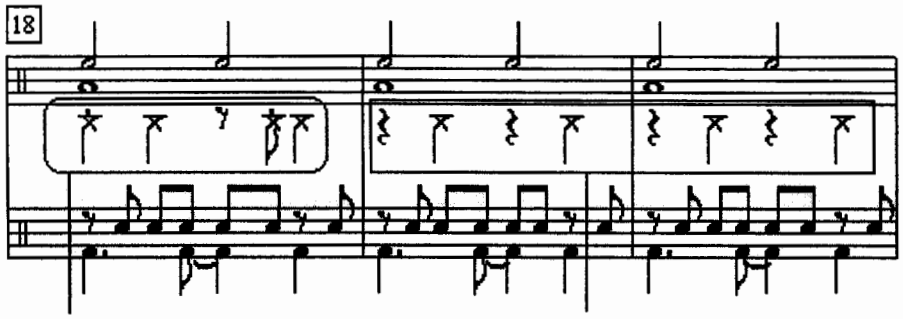


กระสวนจังหวะหลัก

- การแปรกระสวนจังหวะ รูปแบบที่ 1 โดยพบทั่วไปกระจายตลอดการบรรเลง ดังตัวอย่าง กระสวนจังหวะหลัก ห้องที่ 4 และ ห้องที่ 6 การแปรกระสวนจังหวะ คือ ห้องที่ 5 และห้องที่ 7

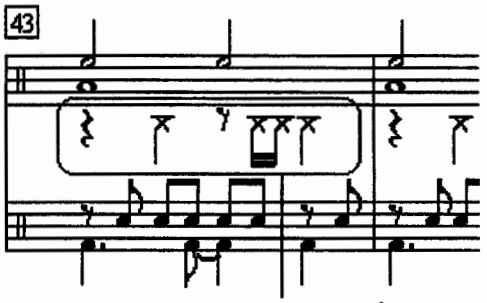


- การแปรกระสวนจังหวะ รูปแบบที่ 2 ดังตัวอย่าง



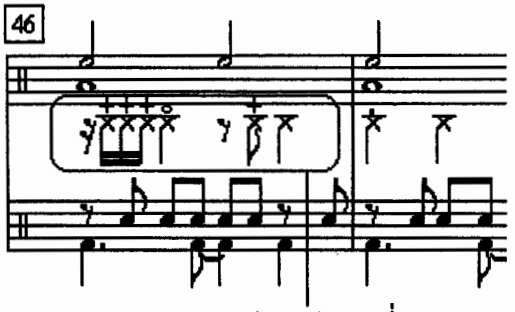
การแปรกระสวนจังหวะ รูปแบบที่ 2 กระสวนจังหวะหลัก

- การแปรกระสวนจังหวะ รูปแบบที่ 3 ดังตัวอย่าง



การแปร รูปแบบที่ 3

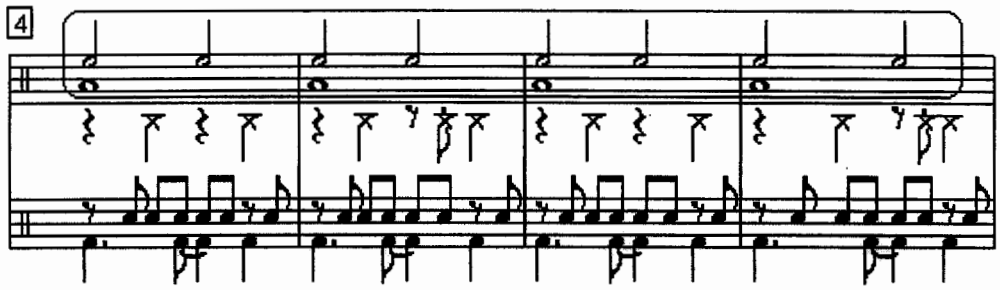
- การแปรกระสวนจังหวะ รูปแบบที่ 4 ดังตัวอย่าง



การแปร รูปแบบที่ 4

ง. ฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้ง

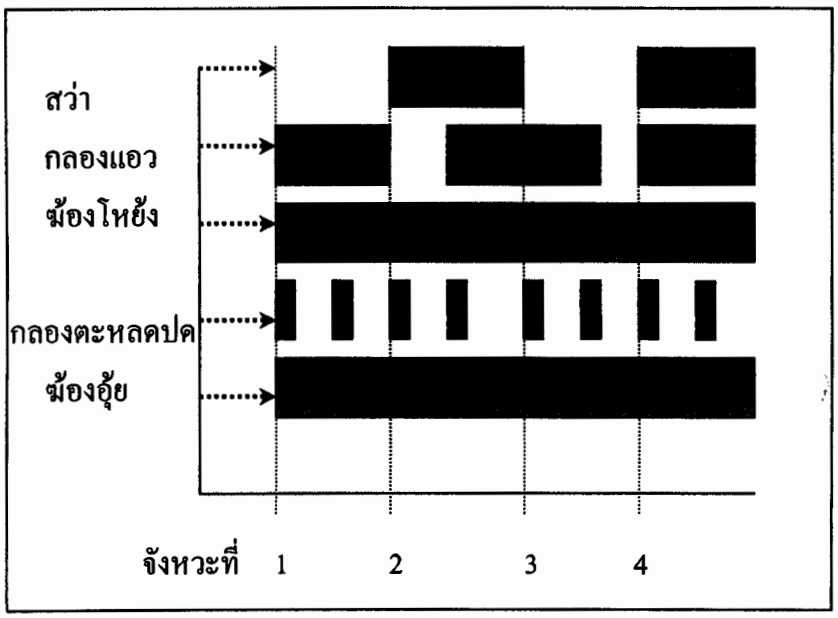
จากการศึกษาแนวดำเนินจังหวะของวงตึ่งโนงพบว่าแนวดำเนินจังหวะของฆ้องอุ้ย มีกระสวนจังหวะรูปแบบเดียว คือตีบรรเลงตรงจังหวะตกที่ 1 ของแนวดำเนินจังหวะ ฆ้องโหย้ง มีกระสวนจังหวะ คือตีบรรเลงตรงจังหวะตกที่ 1 และ3 โดยตลอดของการบรรเลงวงตึ่งโนง ดังตัวอย่าง คือ กระสวนจังหวะของฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้งวงตึ่งโนงร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่



6.2.5 อัตราความสั้นยาวของจังหวะ (Rhythmic Duration)

การวิเคราะห์อัตราความสั้นยาวของจังหวะ ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์องค์จังหวะแห่ตึ่งโนง พบว่า ฆ้องอุ้ยมีอัตราความยาวของจังหวะมากที่สุด คือ 4 จังหวะ แทนค่าด้วยโน้ตตัวกลม (𝅝) ฆ้องโหย้ง มีอัตราความสั้นยาวของจังหวะ 2 จังหวะ แทนค่าด้วยโน้ตตัวขาว (𝅗𝅥) กลองแอว มีอัตราความสั้นยาวของจังหวะ 1 จังหวะ แทนค่าด้วยโน้ตตัวดำ (♩) กลองตะหลดปด มีอัตราความสั้นยาวของจังหวะ 1/2 จังหวะ แทนค่าด้วยโน้ตตัวเขบ็ต 1 ชั้น (♪) และสว่ามีอัตราความสั้นยาวของจังหวะ 1 จังหวะ แทนค่าด้วยโน้ตตัวดำ (♩) อัตราความสั้นยาวของจังหวะอธิบายได้ ดังแผนภาพ

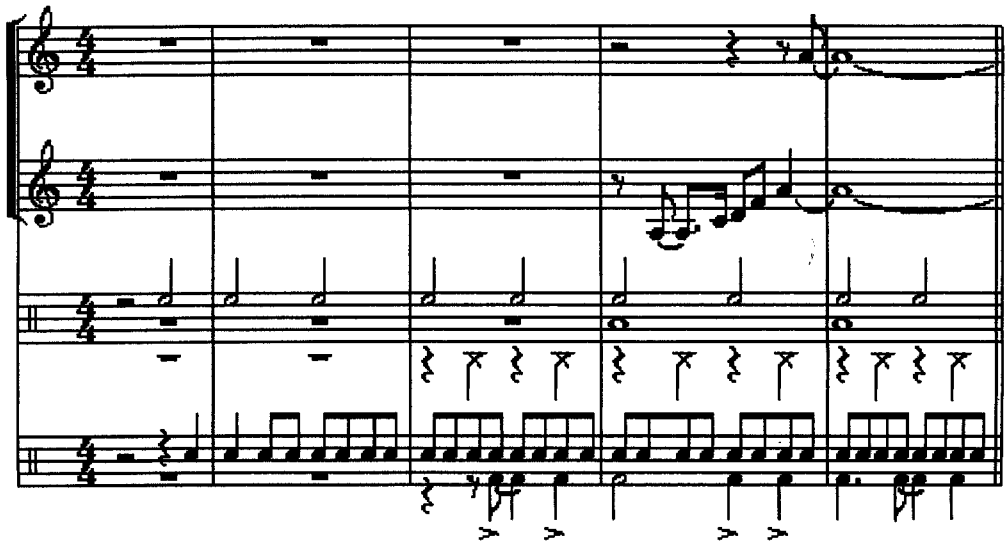
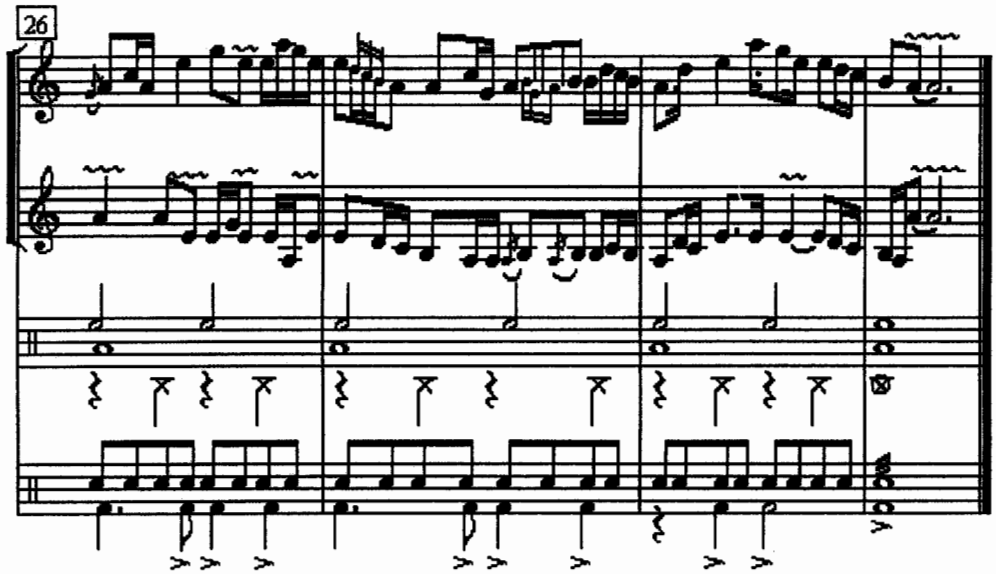
แผนภาพที่ 19 แสดงความสัมพันธ์ของอัตราความสั้นยาวของเครื่องดนตรีในวงตึ่งโนง



6.3 ความสัมพันธ์ระหว่างทำนอง และจังหวะ

วงตึ่งโนงมีการประสมวงด้วยเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ คือ กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องอุ้ย ฆ้องโหย้ง และสว่า โดยทำหน้าที่บรรเลงองค์จังหวะ และแนหน้อย และแนหลวง ทำหน้าที่บรรเลงแนวดำเนินทำนอง การบรรเลงวงตึ่งโนงที่สมบูรณ์ครบองค์ประกอบ ต้องประกอบด้วยตัวทำนอง และจังหวะ

ความสัมพันธ์ของทำนอง และจังหวะ แนวดำเนินทำนอง และองค์จังหวะแห่ตึ่งโนง เป็นการบรรเลงจากวงตึ่งโนงที่ องค์จังหวะมีการเคลื่อนที่วนซ้ำกันเป็นวงจรจังหวะด้วยอัตราความเร็วที่ช้า ๆ สม่ำเสมอ เครื่องดนตรีทุกเครื่องตีบรรเลงตรงจังหวะเดิมตลอดการบรรเลง เมื่อมีแนวดำเนินทำนองจากแนหน้อยและแนหลวงมาเป่าร่วมด้วย ความสัมพันธ์ในลักษณะของจังหวะตกหรือจังหวะยกไม่ใช่เป็นกฎเกณฑ์ที่ตายตัวสำหรับแนวดำเนินทำนอง จากการศึกษาพบว่านักเป่าแนของวงตึ่งโนงเป่าขึ้นต้นทั้งจังหวะตก และจังหวะยก และเป่าบรรเลงให้เสียงมีลักษณะการยึดเสียงโดยเฉพาะโน้ตที่เป็นศูนย์กลางเสียง ให้คล้อยตามอัตราจังหวะที่ช้า เนิบนาบขององค์จังหวะแห่ตึ่งโนง เป็นความสัมพันธ์ที่ไม่ได้ผูกไว้ตายตัว แต่เป็นความสัมพันธ์ที่มีลีลาจังหวะ และลีลาของแนวดำเนินทำนองสอดคล้องสัมพันธ์กัน

ความสัมพันธ์ของทำนอง และจังหวะที่ชัดเจนคือ แนวทำนองจะเริ่มต้นการบรรเลงต่อจากการบรรเลงองค์จังหวะนำของวงตึ่งโนงแต่ละวง คือเมื่อเน้นกระสวนจังหวะของกลองแอว และสว่าตามลักษณะเฉพาะของแต่ละคณะแล้ว แนหลวงบรรเลงขึ้นต้น ตรงองค์จังหวะหลักชุดที่หนึ่งแล้วต่อด้วยแนหน้อย ตรงปลายองค์จังหวะหลักที่ชุดที่ 1 เข้าหาองค์จังหวะหลักชุดที่ 2 ดังตัวอย่างวงตึ่งโนงคณะพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์

ความสัมพันธ์ของทำนอง และจังหวะที่ชัดเจนอีกกรณีหนึ่ง คือ การเน้นกระสวนจังหวะของกลองแอวในกระสวนจังหวะลงจบ ทั้งกรณีจบวรรคตอน และการจบการบรรเลง คณะแห่ตีเน้นกระสวนจังหวะของกลองแอวซ้ำ ๆ กันหลายชุดเพื่อเคลื่อนเข้าสู่การลงจบ แนวทำนองมีการเคลื่อนที่ลงจบใกล้เคียงกับจังหวะ ดังตัวอย่าง วงตึ่งโนงคณะพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์

จากการวิเคราะห์แนวดำเนินทำนอง และแนวดำเนินจังหวะของวงตึ่งโนง สรุปได้ ดังนี้

1. แนวดำเนินทำนอง

1.1 โครงสร้างของทำนอง

- **พิสัย** แนวดำเนินทำนองของแนหน้อยมีพิสัยจาก f^1-a^2 จำนวน 4 คณะ คือ คณะพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ วัดเกาะกลาง วัดลังกา และร้านนครล้านนา พิสัย จาก $e^1 - a^2$ จำนวน 2 คณะ คือ คณะวัดฟ้าฮ่าม และวัดสันโป่ง พิสัย จาก e^1 - g^2 คือ ร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่

พิสัยของแนวดำเนินทำนองแนหลวงมีพิสัยจาก a – d^1 คือ คณะพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ พิสัยจาก a – e^2 คือ คณะวัดเกาะกลาง พิสัย จาก a – a^1 จำนวน 2 คณะ คือคณะวัดฟ้าฮ่าม และร้านนครล้านนา พิสัย จาก a – c^2 คือ คณะวัดลังกา

พิสัยของแนวดำเนินทำนองของแนหลวงและแนหน้อย คือ $a^1 - a^2$ จำนวน 5 คณะ คือ คณะพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ วัดเกาะกลาง วัดฟ้าฮ่าม วัดลังกา และร้านนครล้านนา

- **รูปร่างของทำนอง** การวิเคราะห์ลักษณะรูปร่างของทำนอง และทิศทางการเคลื่อนที่ พบว่าแนวดำเนินทำนองของวงตึ่งโนงมีรูปร่างทำนองเป็นรูปฟันปลา มีการเคลื่อนที่สลับขึ้นลงจากโน้ตหลัก คือ A และ E ผ่านโน้ตต่าง ๆ เข้าหาจุดสูงสุด และจุดต่ำสุด แล้วเคลื่อนที่กลับเข้าหาโน้ตหลักของแนวดำเนินทำนอง

1.2 การแปรทำนอง การวิเคราะห์การแปรทำนองของแนวทำนองวงตึ่งโนงพบว่ามีการแปรทำนองจากเพลงปราสาทไหว โดยการเปลี่ยนกระสวนจังหวะ ยืด และขยายอัตราจังหวะของเสียงหลัก และใช้โน้ตประดับในแนวทำนอง โดยยึดทำนองหลักเพลงปราสาทไหวเป็นหลัก

1.3 กลุ่มเสียง และการเปลี่ยนกลุ่มเสียง การวิเคราะห์กลุ่มเสียง และการเปลี่ยนกลุ่มเสียงของแนวดำเนินทำนองแนหน้อย และแนหลวง วงตึ่งโนงบรรเลงทำนองหลักสอดคล้องกับโครงสร้างของกลุ่มเสียงแบบที่ 1 ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับโครงสร้างของกลุ่มเสียง (Mode) ของดนตรีตะวันตกคล้ายคลึงกับ Aeolian mode ทั้ง 7 คณะ การเปลี่ยนกลุ่มเสียงพบว่าวงตึ่งโนงคณะวัดฟ้าฮ่ามมีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงโดยเปลี่ยนระดับเสียงขึ้น ในห้องที่ 22-40 ของแนวดำเนินทำนอง เป็นกลุ่มเสียงแบบที่ 2 และวงตึ่งโนงวัดสันโป่ง มีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงในห้องที่ 43-54 เป็นแนวดำเนินทำนองที่เรียกว่า ทำนองจ๊อย ลักษณะของกลุ่มเสียงเป็นกลุ่มเสียงแบบที่ 3 ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับโครงสร้างของกลุ่มเสียง ของดนตรีตะวันตกแล้วมีโครงสร้างคล้ายคลึงกับโครงสร้างของกลุ่มเสียงแบบ A hypo aeolian mode

1.4 ความสัมพันธ์ระหว่างแนหน้อย และแนหลวง การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างแนหน้อย และแนหลวงที่ทำหน้าที่บรรเลงแนวดำเนินทำนองของวงตึ่งโนงพบว่า แนหน้อย และแนหลวง มีความสัมพันธ์กันในลักษณะของการเคลื่อนที่แบบการเลียน (Imitation) การเคลื่อนที่ทิศทางเดียวกัน (Similar Motion) และการเคลื่อนที่ตรงกันข้าม (Contrary Motion)

2. แนวดำเนินจังหวะ สรุปผลได้ ดังนี้

2.1 องค์จังหวะแห่ตึ่งโนง แบ่งเป็น 4 ประเด็น คือ ส่วนองค์จังหวะนำ ส่วนองค์จังหวะหลัก ส่วนองค์จังหวะจบวรรค และส่วนองค์จังหวะลงจบ องค์จังหวะนำของวงตึ่งโนงขึ้นต้นด้วยกลองตะหลดปดสลับกับฆ้องโหย้ง องค์จังหวะหลักของวงตึ่งโนงมีกระสวนจังหวะหลักของกลองแอว ฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้ง เหมือนกันทั้ง 13 คณะ แตกต่างกันเฉพาะกระสวนจังหวะของกลองตะหลดปด และสว่า ส่วนองค์จังหวะเชื่อม และส่วนลงจบ วงตึ่งโนงเน้นกระสวนจังหวะของกลองแอว เพื่อนำเข้าสู่การจบวรรค หรือลงจบ และรัวกลองตะหลดปด และเน้นกระสวนจังหวะของสว่าพร้อมกับกลองแอว

2.2 อัตราจังหวะ แนวดำเนินจังหวะของวงตึ่งโนงจำนวน 13 คณะ พบว่ามีวงตึ่งโนงบรรเลงแนวดำเนินจังหวะด้วยอัตราจังหวะ $\frac{4}{4}$ ตลอดการบรรเลงจำนวน 10 คณะ คือ คณะพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ วัดเกาะกลาง วัดฟ้าฮ่าม วัดลังกา ร้านนครล้านนา ร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ วัดเมืองลัง วัดช่างคำหลวง วัดไชยสถาน และวัดล่ามช้าง และพบว่ามี

วงตึ่งโนงบรรเลงด้วยอัตราจังหวะ $\frac{4}{4}$ เป็นหลัก และแทรกอัตราจังหวะ $\frac{2}{4}$ ระหว่างการบรรเลง จำนวน 3 คณะ คือ วัดสันโป่ง วัดสันทรายต้นกอก และวัดสุวรรณประดิษฐ์ (วัดช่างคำหน้อย)

2.3 อัตราความเร็ว การวิเคราะห์อัตราความเร็วของวงตึ่งโนง พบว่าแนวดำเนินจังหวะของวงตึ่งโนงมีการดำเนินจังหวะด้วยความเร็วเป็นอัตราจังหวะที่ช้า ๆ เนิบนาบ วงตึ่งโนงที่มีอัตราความเร็วช้าที่สุด เท่ากับ 36 (♩= 36) คือ วงตึ่งโนงคณะวัดลังกา และวัดสุวรรณประดิษฐ์ อัตราความเร็วที่เร็วที่สุด เท่ากับ 46 (♩ = 46) คือ วงตึ่งโนงคณะวัดสันโป่ง ร้านศูนย์วัฒนธรรม เชียงใหม่ และวัดไชยสถาน ค่าเฉลี่ยอัตราความเร็วของวงตึ่งโนงทั้งหมด ได้อัตราความเร็วประมาณ 41-42 (♩= 41-42) โดยประมาณ

2.4 กระสวนจังหวะ การวิเคราะห์กระสวนจังหวะของวงตึ่งโนงมี 3 ลักษณะ คือ กระสวนจังหวะนำ กระสวนจังหวะหลัก และกระสวนจังหวะลงจบ กระสวนจังหวะนำของวงตึ่งโนงขึ้นต้นด้วยกระสวนจังหวะของกลองตะหลดปด และตามด้วยกระสวนจังหวะของฆ้องโหย้ง กระสวนจังหวะหลักของกลองแอว ฆ้องโหย้ง และฆ้องอุ้ย ของวงตึ่งโนงทั้ง 13 คณะ มีลักษณะเดียวกัน แตกต่างเฉพาะกระสวนจังหวะของกลองตะหลดปด และสว่า

2.5 อัตราความสั้นยาวของจังหวะ พบว่าฆ้องอุ้ยมีอัตราความยาวของจังหวะ 4 จังหวะ แทนค่าด้วยโน้ตตัวกลม (𝅝) ฆ้องโหย้งมีอัตราจังหวะ 2 จังหวะ แทนค่าด้วยโน้ตตัวขาว (𝅗𝅥) กลองแอว และสว่ามีอัตราความยาวของจังหวะ 1 จังหวะ แทนค่าด้วยตัวโน้ตตัวดำ (♩) กลองตะหลดปดมีอัตราความยาวของจังหวะ ½ จังหวะ แทนค่าด้วยตัวโน้ตตัวเขบ็ต 1 ชั้น (♪)

3. ความสัมพันธ์ระหว่างทำนอง และจังหวะ

ความสัมพันธ์ของทำนอง และจังหวะพบว่านักเป่าแนของวงตึ่งโนงเป่าขึ้นต้นเพลงทั้งจังหวะตก และจังหวะยก และเป่าบรรเลงให้เสียงมีลักษณะการยืดเสียงโดยเฉพาะโน้ตที่เป็นศูนย์กลางเสียง ให้คล้อยตามอัตราจังหวะที่ช้า เนิบนาบขององค์จังหวะแห่ตึ่งโนง เป็นความสัมพันธ์ที่ไม่ได้ผูกไว้ตายตัว แต่เป็นความสัมพันธ์ที่มีลีลาจังหวะ และลีลาของแนวดำเนินทำนองสอดคล้องสัมพันธ์กัน

ความสัมพันธ์ของแนวทำนอง เริ่มต้นการบรรเลงต่อจากการบรรเลงองค์จังหวะนำของวงตึ่งโนงแต่ละคณะ คือเมื่อเน้นกระสวนจังหวะของกลองแอว และสว่า แล้วแนหลวงบรรเลงขึ้นต้นตรงองค์จังหวะหลักชุดที่หนึ่ง แล้วต่อด้วยแนหน้อย ตรงปลายองค์จังหวะหลักที่ชุดที่ 1 เข้าหาองค์จังหวะหลักชุดที่ 2 และการเน้นกระสวนจังหวะของกลองแอวในกระสวนจังหวะลงจบ ทั้งจบวรรคตอน และการจบการบรรเลง คณะแห่ตีเน้นกระสวนจังหวะของกลองแอวซ้ำ ๆ กันหลายชุดเพื่อเคลื่อนเข้าสู่การลงจบ แนวทำนองมีการเคลื่อนที่ลงจบใกล้เคียงกับจังหวะ

บทที่ 7
สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิจัยเรื่อง "วงตึ่งโนง: กรณีศึกษาในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ และลำพูน" ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้แนวทางการศึกษาทางมานุษยดนตรีวิทยาในการเก็บข้อมูลภาคสนามและการวิเคราะห์ข้อมูล โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา และบทบาทของวงตึ่งโนงในสังคมของชาวล้านนา ศึกษารายละเอียดของเครื่องดนตรี และการประสมวงตึ่งโนง และวิเคราะห์แนวดำเนินทำนอง และแนวดำเนินจังหวะของวงตึ่งโนง สามารถอธิบายสรุปผลอภิปรายผล และข้อเสนอแนะ ดังนี้

7.1 สรุปผลการวิจัย

สรุปผลการวิจัย อธิบายได้ดังนี้

1. ประวัติความเป็นมา และบทบาทของวงตึ่งโนง

1.1 ประวัติความเป็นมาของวงตึ่งโนง ไม่พบหลักฐานปรากฏเป็นลายลักษณ์ในเอกสารตำนานต่าง ๆ แต่มีการบันทึกเกี่ยวกับบริบทที่เกี่ยวข้อง คือ การแห่ การจัดงานปอยหลวง เครื่องดนตรีที่เกี่ยวข้อง คือ กลอง ฆ้อง และแน รวมทั้งความสัมพันธ์ของวัฒนธรรมต่าง ๆ คือ วัฒนธรรมดั้งเดิมของท้องถิ่น วัฒนธรรมมอญ วัฒนธรรมชนชาติมอญ วัฒนธรรมชนชาติไท วัฒนธรรมพม่า และวัฒนธรรมอินเดีย โดยแสดงออกในลักษณะของวัฒนธรรมชนชาติไต ชัดเจนที่สุดทั้งทางด้านภาษา วัฒนธรรมประเพณี ความเชื่อ และดนตรี จากหลักฐานที่ปรากฏ และความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมสันนิษฐานได้ว่า วงตึ่งโนงมีประวัติความเป็นมาตั้งแต่สมัยพญามังราย และมีพัฒนาการเรื่อยมาจนถึงสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ได้ปรับปรุง และพัฒนารูปแบบเป็นวงตึ่งโนงที่สมบูรณ์ คือ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่บรรเลงแนวดำเนินทำนอง และจังหวะ และมีบทบาทที่ชัดเจนจนถึงปัจจุบัน

1.2 บทบาทของวงตึ่งโนงในสังคมของชาวล้านนา มีบทบาท ดังนี้

- บทบาทในการบรรเลงเป็นพุทธบูชา ในสังคมของชาวเชียงใหม่ และลำพูน นับถือศาสนาพุทธมีวัดเป็นศูนย์กลางของชุมชน เมื่อวัดจัดงานบุญตามประเพณีต่าง ๆ วงตึ่งโนงได้เข้าไปมีบทบาทในการแห่เป็นพุทธบูชา ประกอบการฟ้อนเมือง และด้วยอำนาจของเสียงกลองและเสียงฆ้องของวงตึ่งโนง ทำให้ชาวบ้านเกิดความรู้สึกปีติยินดีที่ได้ร่วมงานบุญประเพณีของวัด

- บทบาทสำหรับการแห่ วงตึ่งโนงมีบทบาทสำหรับการแห่พระอุปคุต การแห่ในงานปอยหลวง การแห่ต้อนรับองค์ผ้าป่า และองค์กฐิน การแห่ต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง และการแห่อื่น ๆ เช่น การแห่นำขบวนในงานประเพณีสงกรานต์ เป็นต้น

- บทบาทสำหรับประกอบการฟ้อน วงตึ่งโนงใช้แห่บรรเลงประกอบการฟ้อนต่าง ๆ คือฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน และฟ้อนหริภุญชัย ทั้งในจังหวัดเชียงใหม่ และลำพูน

- บทบาทในการประชาสัมพันธ์ วงตึ่งโนงของวัดจะทำการแห่ประโคมก่อนการจัดงานฉลองของวัด เพื่อประชาสัมพันธ์ว่าวัดกำลังจะจัดงานในอีกไม่นานนี้

- บทบาทของการเป็นสัญลักษณ์ของของวัฒนธรรมล้านนา วงตึ่งโนงเป็นตัวแทนของการแสดงของศิลปวัฒนธรรมล้านนาเมื่อมีการจัดงานเพื่อแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม คณะกรรมการจัดงานของภาคเหนือได้จัดให้วงตึ่งโนงประกอบการฟ้อนเมืองเป็นการแสดงหลัก

- บทบาทในการประกวดวงตึ่งโนง การประกวดวงตึ่งโนงทำการประกวดในงานประเพณีสงกรานต์ของทุก ๆ ปี โดยมีวงตึ่งโนงให้ความสนใจเข้าร่วมการประกวดในงานดังกล่าว โดยมีผู้ชมที่ให้ความสนใจ คือ ประชาชนในจังหวัดเชียงใหม่ และนักท่องเที่ยวทั้งคนไทย และชาวต่างประเทศจำนวนมาก

- บทบาทในธุรกิจการท่องเที่ยว วงตึ่งโนงมีบทบาทในการส่งเสริมการท่องเที่ยว โดยมี บทบาทในการแห่ประกอบการฟ้อนของร้านอาหารประเภทขันโตก ในอำเภอเมืองเชียงใหม่ และในงานประเพณีต่าง ๆ ที่จัดขึ้นเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยว เช่น งานประเพณีสงกรานต์ ประเพณียี่เป็ง (ลอยกระทง) ฯลฯ

- บทบาทในการขัดเกลาสังคม และการจัดระเบียบสังคม วงตึ่งโนงประกอบด้วยนักดนตรีหลากหลายอาชีพ และอายุ ในกระบวนการนั้นผู้ที่มีประสบการณ์ และความสามารถ เป็นผู้ถ่ายทอดความรู้รวมทั้งการอบรมสั่งสอน เรื่องต่าง ๆ ให้แก่สมาชิกในวง

2. เครื่องดนตรี และการประสมวงตึ่งโนง

- เครื่องดนตรีในวงตึ่งโนง ประกอบด้วย กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องโหย้ง ฆ้องอุ้ย สว่า แนหน้อย และแนหลวง

1. กลองแอว เป็นกลองขึงหนังหน้าเดียว หุ่นกลองมีลักษณะรูปถ้วย (Goblet Shape) หุ่นกลองทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ประดู่ เป็นต้น หุ้มหน้ากลองด้วยหนังวัวตัวเมีย จัดอยู่ในหมวดเครื่องหนัง (Membranophone) ได้รับอิทธิพลจากกลองสิ้งหม้อง มีบทบาทในการแข่งขันกลองแอว และเป็นเครื่องดนตรีหลักในวงตึ่งโนง ในการแห่ต้องติดจ่ากลอง และตั้งเสียงให้สัมพันธ์กับฆ้องอุ้ยตามหลักการสั่นพ้องของเสียง แบ่งเป็น 3 ขนาด คือ เสียงใหญ่ เสียงกลาง และเสียงหน้อย คณะแห่วงตึ่งโนงนิยมใช้กลองแอวเสียงใหญ่ และเสียงกลาง สำหรับแห่วงตึ่งโนง

2. กลองตะหลดปด เป็นกลองสองหน้า หุ่นกลองเป็นรูปทรงกระบอก ภายในหุ่นกลองเป็นรูปถ้วย (Goblet Shape) ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ประดู่ เป็นต้น หุ้มหน้ากลองด้วยหนังวัวตัวเมีย เวลาบรรเลงใช้ไม้ตี 2 อัน หน้าบนมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 6 นิ้ว หน้าล่างมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 7 นิ้ว หุ่นกลองยาว 70 เซนติเมตร ใช้ตีเป็นจังหวะยืนในวงตึ่งโนง ก่อนการแห่ในวงตึ่งโนงต้องตั้งเสียงให้สัมพันธ์กับฆ้องโหย้ง ตามหลักการสั่นพ้องของเสียง

3. ฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้ง เป็นเครื่องดนตรีสำคัญในวงตึ่งโนง เป็นสัญลักษณ์ของเสียง “โนง” ฆ้องอุ้ยมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง ประมาณ 22-32 นิ้ว น้ำหนักประมาณ 8-15 กิโลกรัม แบ่งเป็นสามชุดเสียง คือ ชุดเสียงใหญ่ มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 24 นิ้ว (9 กำมือ) ชุดเสียงกลาง มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 23 นิ้ว (8 กำมือ) ชุดเสียงหน้อย มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 22 นิ้ว (7 กำมือ) ฆ้องโหย้ง มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 13-18 นิ้ว น้ำหนักประมาณ 5-7 กิโลกรัม การตั้งเสียงใช้ฆ้องอุ้ยเป็นหลัก โดยที่ฆ้องทั้งสองต้องมีเสียงสัมพันธ์กันตามหลักการสั่นพ้องของเสียง การแห่วงตึ่งโนงคณะแห่ใช้ฆ้องอุ้ยเป็นหลักในการเทียบเสียงของกลองแอว และใช้ฆ้องโหย้งเป็นหลักในการเทียบเสียงของกลองตะหลดปด

4. สว่า เป็นเครื่องดนตรีหลักในวงตึ่งโนง แบ่งเป็นสามชุดเสียง คือ ชุดเสียง-ใหญ่ มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 14 นิ้ว ชุดเสียงกลาง มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 13 นิ้ว และชุดเสียงหน้อย มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 12 นิ้ว ใช้ตีเป็นเสียงสำคัญขององค์จังหวะแห่ตึ่งโนง ตรงจังหวะตกที่ 2 และ 4

5. แนหน้อย และแนหลวง เป็นเครื่องดนตรีหมวดเครื่องเป่า (Aerophone) ประเภทลิ้นคู่ ลิ้นทำจากใบตาล เลาแนทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เลาแนเป็นท่อรูปกรวย มีลำโพงผูกสายต่อจากเลาแน มีรูนิ้วสำหรับเปลี่ยนระดับเสียงด้านบน 7 รู แนหน้อยมีเลาแนยาว 33-34 เซนติเมตร ท่อกำพรวดยาว 5-6 เซนติเมตร ท่อลำโพงยาว 9-12 เซนติเมตร รวมความยาวทั้งหมดประมาณ 47-52 เซนติเมตร แนหลวงมีเลาแนยาว 48-50 เซนติเมตร ท่อกำพรวดยาว 9-12 เซนติเมตร ท่อลำโพงยาว 25-27 เซนติเมตร รวมความยาวทั้งหมดประมาณ 82-89 เซนติเมตร ใช้เป่าบรรเลงแนวดำเนินทำนองในวงตึ่งโนง โดยนำเพลงปราสาทไหวจากวงพาทย์พื้นเมือง (วงเต่งถิ้ง) มาเป่า เรียกว่า เพลงแหย่งหลวง

จากการวิเคราะห์ระบบเสียงของแนหน้อย และแนหลวง พบว่าระบบเสียงของแนหน้อย และแนหลวง มีระยะห่างระหว่างเสียงแต่ละเสียงไม่เท่ากัน แนหน้อยที่มีค่าต่างของเสียงแคบที่สุด คือ 71 เซนต์ (เสียงที่ 9-10) ของสล่ารักเกียรติ จันทร์ก้อน และค่าต่างของเสียงกว้างที่สุด คือ 287 เซนต์ (เสียงที่ 13-14) ของครูวิเทพ กันธิมา และค่าต่างเฉลี่ยของแนหน้อยทั้ง 5 เลา คือ 175 เซนต์ แนหลวงมีค่าต่างของเสียงที่แคบที่สุด คือ 63 เซนต์ (เสียงที่ 3-4) ของนายอรรถพงษ์

แก้วสมุทร และค่าต่างที่กว้างที่สุด คือ 248 เซนต์ (เสียงที่ 7-8) ของครูวิเทพ กันธิมา และค่าเฉลี่ยของแนหลวงทั้ง 2 เลา คือ 175 เซนต์ เมื่อนำมาตราของเสียงแนหน้อย และแนหลวงมาจัดเรียงตามลำดับ ได้ระบบเสียงเฉพาะ ไม่แสดงลักษณะเป็นบันไดเสียง (Scale) หรือ กลุ่มเสียง (Mode) ชนิดใดอย่างชัดเจน

- การประสมวงตึ่งโนง

วงตึ่งโนงมีการประสมวงด้วยเครื่องดนตรี 7 เครื่อง คือ กลองแอว 1 ใบ กลองตะหลดปด 1 ใบ ฆ้องอุ้ย 1 ใบ ฆ้องโหย้ง 1 ใบ สว่า 1 คู่ แนหน้อย 1 เลา และแนหลวง 1 เลา ทำหน้าที่บรรเลงแนวดำเนินจังหวะ คือ บรรเลงองค์จังหวะแห่ตึ่งโนง และบรรเลงแนวดำเนินทำนองเพลงแหย่งหลวง การประสมวงตึ่งโนงเน้นความสำคัญของความสัมพันธ์ของเสียงดนตรีทั้งวง คือ กลองแอวกับฆ้องอุ้ย ฆ้องอุ้ยกับฆ้องโหย้ง และกลองตะหลดปดกับฆ้องโหย้ง

3. แนวดำเนินทำนอง และแนวดำเนินจังหวะของวงตึ่งโนง

3.1 แนวดำเนินทำนองของแนหน้อย และแนหลวง สรุปได้ดังนี้

- โครงสร้างของทำนอง

ก. พิสัย แนวดำเนินทำนองของแนหน้อยมีพิสัยจาก f^1-a^2 จำนวน 4 คณะ คือ คณะพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ วัดเกาะกลาง วัดลังกา และร้านนครล้านนา พิสัย จาก $e^1 - a^2$ จำนวน 2 คณะ คือ คณะวัดฟ้าฮ่าม และวัดสันโป่ง พิสัย จาก e^1 - g^2 คือ ร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่

พิสัยของแนวดำเนินทำนองแนหลวงมีพิสัยจาก $a - d^1$ คือ คณะพ่อหนานดำรงค์ชัยเพ็ชร์ พิสัยจาก $a - e^2$ คือ คณะวัดเกาะกลาง พิสัย จาก $a - a^1$ จำนวน 2 คณะ คือคณะวัดฟ้าฮ่ามและร้านนครล้านนา พิสัย จาก $a - c^2$ คือ คณะวัดลังกา

พิสัยของแนวดำเนินทำนองของแนหลวงและแนหน้อย คือ $a - a^2$ จำนวน 5 คณะ คือ คณะพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ วัดเกาะกลาง วัดฟ้าฮ่าม วัดลังกา และร้านนครล้านนา

จากการวิเคราะห์ลักษณะพิสัยของแนหน้อย และแนหลวง พบว่าการบรรเลงแนวดำเนินทำนอง แนหน้อยของคณะวัดฟ้าฮ่าม และวัดสันโป่งมีพิสัยกว้างที่สุด คือจาก $e^1 - a^2$ และพิสัยของแนหน้อยวงตึ่งโนงพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ วัดเกาะกลาง วัดลังกา และร้านนครล้านนามีจุดสูงสุดของการบรรเลงแนหน้อยสูงกว่า วงตึ่งโนงร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ 1 เสียง แต่ จุดต่ำสุด วงตึ่งโนงร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ ต่ำกว่า 1 เสียง จากผลการวิเคราะห์ แนวดำเนินทำนองของแนหน้อยขึ้นอยู่กับปัจจัยต่าง ๆ คือ ความสามารถของนักดนตรี เครื่องดนตรี ลิ้นแน และความถนัด หรือทางของนักดนตรีแต่ละคน

ข. รูปร่างของทำนอง การวิเคราะห์ลักษณะรูปร่างของทำนอง และทิศทางการเคลื่อนที่ พบว่าแนวดำเนินทำนองของวงตึ่งโนงมีรูปร่างทำนองเป็นรูปฟันปลา มีการเคลื่อนที่สลับขึ้นลงจากศูนย์กลางเสียง คือ A และ E ผ่านโน้ตต่าง ๆ เข้าหาจุดสูงสุด และจุดต่ำสุด แล้วเคลื่อนที่กลับเข้าหาศูนย์กลางเสียงของแนวดำเนินทำนอง ซึ่งการดำเนินทำนองของวงตึ่งโนงทุกคณะมีลักษณะรูปร่างที่คล้ายคลึงกัน คือ ค่อย ๆ เคลื่อนที่ขึ้นจากศูนย์กลางเสียงเข้าหาจุดสูงสุดแล้วเคลื่อนที่ลงกลับเข้าหาศูนย์กลางเสียงสลับเป็นรูปฟันปลา และไม่พบการกระโดดในแนวทำนองวงตึ่งโนงทุกคณะ

- **การแปรทำนอง** การวิเคราะห์การแปรทำนองของแนวทำนองวงตึ่งโนงพบว่า มีการแปรทำนองจากเพลงปราสาทไหว โดยการเปลี่ยนกระสวนจังหวะ ยืด และขยายอัตราจังหวะของเสียงหลัก และใช้โน้ตประดับในแนวทำนอง โดยยึดทำนองหลักเพลงปราสาทไหวเป็นหลักจากการศึกษา นักดนตรีวงตึ่งโนงที่เป่าแนทุกคณะได้นำทำนองเพลงปราสาทไหวเป็นทำนองหลักแล้วใช้การเป่าโน้ตที่เป็นศูนย์กลางเสียง คือ a และ e โดยนักเป่าแนเป่ายืดเสียง (Duration) โน้ตที่เป็นศูนย์กลางเสียง และมีการใช้โน้ตประดับเคลื่อนที่เข้าหาศูนย์กลางเสียงในลักษณะการพันรอบโน้ตศูนย์กลางเสียง และมีการเปลี่ยนกระสวนจังหวะในลักษณะการยืดลีลาจังหวะ และการเพิ่มความถี่ของลีลาจังหวะ

- **กลุ่มเสียง และการเปลี่ยนกลุ่มเสียง** การวิเคราะห์กลุ่มเสียง และการเปลี่ยนกลุ่มเสียงของแนวดำเนินทำนองแนหน้อย และแนหลวง วงตึ่งโนงบรรเลงทำนองหลักสอดคล้องกับโครงสร้างของกลุ่มเสียงแบบที่ 1 ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับโครงสร้างของกลุ่มเสียง (Mode) ของดนตรีตะวันตกคล้ายคลึงกับ Aeolian mode ทั้ง 7 คณะ การเปลี่ยนกลุ่มเสียงพบว่าวงตึ่งโนงคณะวัดฟ้าย่ามมีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงโดยเปลี่ยนระดับเสียงขึ้น ในห้องที่ 22-40 ของแนวดำเนินทำนอง เป็นกลุ่มเสียงแบบที่ 2 และวงตึ่งโนงวัดสันโป่ง มีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงในห้องที่ 43-54 เป็นแนวดำเนินทำนองที่เรียกว่า ทำนองจ๊อย ลักษณะของกลุ่มเสียงเป็นกลุ่มเสียงแบบที่ 3 ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับโครงสร้างของกลุ่มเสียง ของดนตรีตะวันตกแล้วมีโครงสร้างคล้ายคลึงกับโครงสร้างของกลุ่มเสียงแบบ A hypo aeolian mode

- **ความสัมพันธ์ระหว่างแนหน้อย และแนหลวง** การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างแนหน้อย และแนหลวงที่ทำหน้าที่บรรเลงแนวดำเนินทำนองของวงตึ่งโนงพบว่า แนหน้อย และแนหลวง มีความสัมพันธ์กันในลักษณะของการเคลื่อนที่แบบการเลียน (Imitation) การเคลื่อนที่ทิศทางเดียวกัน (Similar Motion) และการเคลื่อนที่ตรงกันข้าม (Contrary Motion) เป็น

วลี และทำนองสั้น ๆ จากความสัมพันธ์ของแนหน้อย และแนหลวงทั้ง 3 ลักษณะ ยังพบความสัมพันธ์ที่ทั้งสองเครื่องเป่าเสียงเดียวกันในโน้ตที่เป็นศูนย์กลางเสียง และแนหลวงเป่าหลบเสียงในขณะที่แนหน้อยบรรเลงเข้าหาจุดสูงสุด ทั้งนี้เนื่องจากแนหน้อยสามารถบรรเลงแนวดำเนินทำนองได้กว้างกว่าแนหลวง ตามระยะพิสัยที่วิเคราะห์ในหน้า 166-175 ทำให้สามารถบรรเลงแนวทำนองโดยมีการเคลื่อนที่จากศูนย์กลางเสียงเข้าหาจุดสูงสุด และจุดต่ำสุดได้มากกว่าแนหลวง

3.2 แนวดำเนินจังหวะ สรุปผลได้ ดังนี้

- **องค์จังหวะแห่ตึ่งโนง** แบ่งเป็น 4 ประเด็น คือ ส่วนองค์จังหวะนำ ส่วนองค์จังหวะหลัก ส่วนองค์จังหวะจบวรรค และส่วนองค์จังหวะลงจบ องค์จังหวะนำของวงตึ่งโนงเริ่มต้นการบรรเลงด้วยฆ้องโหย้งแล้วตามด้วยกลองตะหลดปด จำนวน 11 คณะ และเริ่มต้นการบรรเลงด้วยกลองตะหลดปดสลับกับฆ้องโหย้ง จำนวน 2 คณะ องค์จังหวะหลักของวงตึ่งโนงมีกระสวนจังหวะหลักของกลองแอว ฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้ง เหมือนกันทั้ง 13 คณะ แตกต่างกันเฉพาะกระสวนจังหวะของกลองตะหลดปด และสว่า ส่วนองค์จังหวะเชื่อม และส่วนลงจบ วงตึ่งโนงเน้นกระสวนจังหวะของกลองแอว เพื่อนำเข้าสู่การจบวรรค หรือลงจบ และรัวกลองตะหลดปด และเน้นกระสวนจังหวะของสว่าพร้อมกับกลองแอว

- **อัตราจังหวะ** แนวดำเนินจังหวะของวงตึ่งโนงจำนวน 13 คณะ พบว่ามีวงตึ่งโนงบรรเลงแนวดำเนินจังหวะด้วยอัตราจังหวะ $\frac{4}{4}$ ตลอดการบรรเลงจำนวน 10 คณะ คือ คณะพ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์ วัดเกาะกลาง วัดฟ้าฮ่าม วัดลังกา ร้านนครล้านนา ร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ วัดเมืองลัง วัดช่างคำหลวง วัดไชยสถาน และวัดล่ามช้าง และพบว่ามีวงตึ่งโนงบรรเลงด้วยอัตราจังหวะ $\frac{4}{4}$ เป็นหลัก และแทรกอัตราจังหวะ $\frac{2}{4}$ ระหว่างการบรรเลงจำนวน 3 คณะ คือ วัดสันโป่ง วัดสันทรายต้นกอก และวัดสุวรรณประดิษฐ์ (วัดช่างคำหน้อย)

- **อัตราความเร็ว** การวิเคราะห์อัตราความเร็วของวงตึ่งโนง พบว่าแนวดำเนินจังหวะของวงตึ่งโนงมีการดำเนินจังหวะด้วยความเร็วเป็นอัตราจังหวะที่ช้า ๆ เนิบนาบ วงตึ่งโนงที่มีอัตราความเร็วช้าที่สุด เท่ากับ 36 (♩ = 36) คือ วงตึ่งโนงคณะวัดลังกา และวัดสุวรรณประดิษฐ์ อัตราความเร็วที่เร็วที่สุด เท่ากับ 46 (♩ = 46) คือ วงตึ่งโนงคณะวัดสันโป่ง ร้านศูนย์วัฒนธรรม-เชียงใหม่ และวัดไชยสถาน ค่าเฉลี่ยอัตราความเร็วของวงตึ่งโนงทั้งหมด ได้อัตราความเร็วประมาณ 41-42 (♩ = 41-42) โดยประมาณ

- **กระสวนจังหวะ** การวิเคราะห์กระสวนจังหวะของวงตึ่งโนงมี 3 ลักษณะ คือ กระสวนจังหวะนำ กระสวนจังหวะหลัก และกระสวนจังหวะลงจบ กระสวนจังหวะนำของวงตึ่งโนงขึ้นต้นด้วยกระสวนจังหวะของตะหลดปด และตามด้วยกระสวนจังหวะของฆ้องโหย้ง

กระสวนจังหวะหลักของกลองแอว ฆ้องโหย้ง และฆ้องอุ้ย ของวงตึ่งโนงทั้ง 13 คณะ มีลักษณะเดียวกัน แตกต่างเฉพาะกระสวนจังหวะของกลองตะหลดปด และสว่า

- อัตราความสั้นยาวของจังหวะ พบว่าฆ้องอุ้ยมีอัตราความยาวของจังหวะ 4 จังหวะ แทนค่าด้วยโน้ตตัวกลม (𝅝) ฆ้องโหย้งมีอัตราจังหวะ 2 จังหวะ แทนค่าด้วยโน้ตตัวขาว (𝅗𝅥) กลองแอว และสว่ามีอัตราความยาวของจังหวะ 1 จังหวะ แทนค่าด้วยตัวโน้ตตัวดำ (♩) กลองตะหลดปดมีอัตราความยาวของจังหวะ ½ จังหวะ แทนค่าด้วยตัวโน้ตตัวเขบิ็ต 1 ชั้น (♪)

3.3 ความสัมพันธ์ระหว่างทำนอง และจังหวะ

ความสัมพันธ์ของทำนอง และจังหวะพบว่านักเป่าแนของวงตึ่งโนงเป่าขึ้นต้นเพลงทั้งจังหวะตก และจังหวะยก และเป่าบรรเลงให้เสียงมีลักษณะการยืดเสียงโดยเฉพาะโน้ตที่เป็นศูนย์กลางเสียง ให้คล้อยตามอัตราจังหวะที่ช้า เนิบนาบขององค์จังหวะแห่ตึ่งโนง เป็นความสัมพันธ์ที่ไม่ได้ผูกไว้ตายตัว แต่เป็นความสัมพันธ์ที่มีลีลาจังหวะ และลีลาของแนวดำเนินทำนองสอดคล้องสัมพันธ์กัน

ความสัมพันธ์ของแนวทำนอง เริ่มต้นการบรรเลงต่อจากการบรรเลงองค์จังหวะนำของวงตึ่งโนงแต่ละคณะ คือเมื่อเน้นกระสวนจังหวะของกลองแอว และสว่า ตามลักษณะเฉพาะของแต่ละคณะแล้ว แนหลวงบรรเลงขึ้นต้นตรงองค์จังหวะหลักชุดที่หนึ่ง แล้วต่อด้วยแนหน้อยตรงปลายองค์จังหวะหลักที่ชุดที่ 1 เข้าหาองค์จังหวะหลักชุดที่ 2 และการเน้นกระสวนจังหวะของกลองแอวในกระสวนจังหวะลงจบ ทั้งจบวรรคตอน และการจบการบรรเลง คณะแห่ตีเน้นกระสวนจังหวะของกลองแอวซ้ำ ๆ กันหลายชุดเพื่อเคลื่อนเข้าสู่การลงจบ แนวทำนองมีการเคลื่อนที่ลงจบใกล้เคียงกับจังหวะ

7.2 อภิปรายผล

จากผลการวิจัย ผู้วิจัยมีประเด็นต่าง ๆ สามารถนำมาอภิปรายผลได้ ดังนี้

7.2.1 ประวัติความเป็นมา และบทบาทของวงตึ่งโนงในสังคมและวัฒนธรรม

ประวัติความเป็นมาของวงตึ่งโนงไม่ปรากฏหลักฐานเป็นลายลักษณ์ที่ระบุได้ชัดเจนในเอกสารตำนานต่าง ๆ ไม่บันทึกรายละเอียดของวงตึ่งโนง แต่กล่าวถึง บริบทที่เกี่ยวข้องกับวงตึ่งโนง คือ การแห่ ซึ่งชาวล้านนามีการนำเอาฆ้อง – กลอง มาแห่ในงานเพื่อให้งานมีความสนุกครึกครื้น จนกลายเป็นธรรมเนียมปฏิบัติที่สืบทอดต่อ ๆ กันมาจนถึงปัจจุบัน การแห่ของชาวล้านนา คือ การนำเอากลองแอว หรือกลองสิ้งหม้องกับฆ้องโหย้ง มาแห่ในงาน ซึ่งการแห่มีปรากฏในตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่คู่กับงานปอยหลวง ตั้งแต่สมัยพญามังราย และเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน

งานปอยหลวง เป็นงานฉลองสมโภชถาวรวัตถุของวัด โดยเป็นงานที่มีคนมาชุมนุมกันเพื่อร่วมทำบุญครั้งสำคัญของวัด และชุมชน ซึ่งวงตึ่งโนงเป็นวงดนตรีที่อยู่คู่กับงานปอยหลวงมาตลอด แต่ก่อนที่วัดสันดอนมูลซึ่งเป็นบ้านเกิดของผู้วิจัย ได้จัดงานปอยหลวงพบว่า คณะกรรมการได้จัดให้วงตึ่งโนงแห่บรรเลงทุก ๆ เย็นก่อนการจัดงานปอยหลวงนานร่วมเดือน และในวันงานวงตึ่งโนงต้องประจำอยู่หน้าวัดเพื่อแห่ประโคม มีเรียกว่าการแห่ "อุ่มงัน" หรือ "อุ่นงัน" ตลอดงาน

จากการปรากฏหลักฐานการบันทึกบริบทของวงตึ่งโนงในเอกสารต่าง ๆ เช่น การแห่ งานปอยหลวง ฯลฯ สันนิษฐานได้ว่าในการแห่ในงานปอยหลวงนั้นมีวงดนตรีที่มีการประสมวงยังไม่เป็นรูปแบบที่ชัดเจนว่าเป็นวงตึ่งโนงดังเช่นปัจจุบัน แต่แนวคิดของการสร้างศิลปวัฒนธรรมที่ดีและมีคุณค่าย่อมคงอยู่โดยไม่เปลี่ยนแปลง หรือเปลี่ยนแปลงน้อยที่สุด จากการศึกษา วงตึ่งโนงยังใช้แห่ในบริบทต่าง ๆ คือ การแห่ในงานปอยหลวงเป็นหลักซึ่งคุณค่านี้มีการสั่งสม และพัฒนาจนเป็นรูปแบบที่ลงตัว ชัดเจนในปัจจุบัน

ประวัติความเป็นมา และพัฒนาการของวงตึ่งโนงอีกประเด็นหนึ่ง คือ การที่มีความสัมพันธ์กันของวัฒนธรรมต่าง ๆ คือ วัฒนธรรมดั้งเดิมของท้องถิ่น คือ กลุ่มชนที่อาศัยอยู่ในพื้นที่แต่เดิมของล้านนา วัฒนธรรมมอญสมัยพระนางจามเทวี หรือสมัยหริภุญชัย วัฒนธรรมชนชาติไท ซึ่งผู้ครองอาณาจักรล้านนาได้กวาดต้อนเอาชนชาติไทมาอยู่ในเชียงใหม่ และลำพูนแบบ "เทครัว" วัฒนธรรมพม่าตั้งแต่การติดต่อสัมพันธ์ของพญามังราย จนถึงสมัยที่พม่ายึดครองเชียงใหม่ และวัฒนธรรมอินเดียที่แพร่กระจายเข้ามาในความเชื่อทางศาสนาพุทธแบบลังกาวงศ์ ตั้งแต่สมัยพระนางจามเทวีและเรื่อยมาในราชวงศ์มังราย

ความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมทั้ง 5 กลุ่ม ทำให้วงตึ่งโนงเป็นส่วนผสมของวัฒนธรรม ของทั้ง 5 กลุ่มวัฒนธรรม คือ วัฒนธรรมฆ้องของคนในแถบภูมิภาคอุษาคเนย์ วัฒนธรรมกลองของกลุ่มชนชาติไท แนซึ่งเป็นอิทธิพลของวัฒนธรรมมอญ กับพม่า และรูปแบบการประสมวงรวมทั้งบทบาทในการใช้วงตึ่งโนงบรรเลงประกอบในพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา สรุปได้ว่าวงตึ่งโนงมีประวัติความเป็นมา และมีพัฒนาการมาตั้งแต่สมัยก่อตั้งอาณาจักรล้านนา และในสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี มีการปรับปรุงพัฒนาจนเป็นวงตึ่งโนงที่สมบูรณ์ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี คือ กลองแอว กลองตะหลดปดฆ้องอุ้ย ฆ้องโหย้ง สว่า แนหน้อย และแนหลวง เป็นรูปแบบมาตรฐาน และเป็นธรรมเนียมปฏิบัติในการแห่ในบทบาทต่าง ๆ คือ การนำวงตึ่งโนงแห่ในงานปอยหลวง และในขบวนแห่อื่น ๆ

วงตึ่งโนงมีบทบาทในการแห่บรรเลงเป็นพุทธบูชา โดยชาวจังหวัดเชียงใหม่ และลำพูนซึ่งนับถือศาสนาพุทธเป็นหลัก มีวัดเป็นศูนย์กลางของชุมชนมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เมื่อวัดจัดงานประเพณี หรือพิธีกรรมต่าง ๆ คณะศรัทธาชาวบ้านต่างพร้อมใจกันจัดงาน และมีการฟ้อน

ประกอบการแห่วงตึ่งโนงเป็นธรรมเนียมปฏิบัติ คณะช่างฟ้อนต่างได้รับการยอมรับ และชื่นชมในการเป็นตัวแทนของชุมชน และนักดนตรีก็แห่วงตึ่งโนงด้วยความรู้สึกปีติยินดี ที่ได้มีส่วนร่วมในกิจกรรมหรือพิธีกรรมงานบุญต่าง ๆ

บทบาทสำหรับการแห่ต่าง ๆ คือ การแห่พระอุปคุต ด้วยความเชื่อของชาวล้านนา มีการอัญเชิญพระอุปคุตมาดูแลรักษา การจัดงานทำให้ต้องมีพิธีการอัญเชิญพระอุปคุตโดยใช้วงตึ่งโนงแห่นำมาประดิษฐานยังที่จัดไว้ โดยเฉพาะในงานปอยหลวงวงตึ่งโนงใช้แห่ประจำหน้าวัดเพื่อประกอบการฟ้อนเมือง เพื่อต้อนรับคณะหัววัด และคณะศรัทธาชาวบ้านที่แห่ครัวตานมาถวายวัด และใช้วงตึ่งโนงแห่นำต้นครัวตานของหัววัด และคณะศรัทธาแต่ละกลุ่ม ซึ่งเป็นธรรมเนียมประเพณีเมื่อใช้วงตึ่งโนงนำขบวนแห่ประกอบการฟ้อนคณะศรัทธาผู้ร่วมขบวนจะเคลื่อนขบวนช้า ๆ ตามการบรรเลงองค์จังหวะของวงตึ่งโนง ไม่มีการเดินแซง หรือนำหน้าวงตึ่งโนง

การแห่ต้อนรับองค์ผ้าป่า องค์กฐิน และแขกบ้านแขกเมือง ของชาวเชียงใหม่ และลำพูนใช้วงตึ่งโนงแห่ต้อนรับประกอบการฟ้อน แสดงถึงความอ่อนช้อยงดงามของช่างฟ้อน รวมทั้งการแห่วงตึ่งโนงที่มีอัตราจังหวะช้า ๆ เนิบนาบ ทำให้เกิดความปีติยินดี และอบอุ่น เมื่อได้ยินเสียงของฆ้อง – กลอง แห่บรรเลง

วงตึ่งโนงมีบทบาทในการประชาสัมพันธ์ คือ เมื่อวัดมีงานปอยหลวงคณะแห่ของวัดจะนำวงตึ่งโนงมาจัดเตรียมความพร้อมต่าง ๆ คือ ขึงหน้ากลอง การซ้อมแห่ และการแห่ก่อนการจัดงานทุก ๆ คืน เมื่อมีการซ้อมแห่เสียงของฆ้อง – กลอง ได้ยินชัดเจนไปทั่วเขตปริมณฑล เมื่อคณะศรัทธาชาวบ้านได้ยินก็ทำการจัดเตรียมข้าวของเครื่องใช้ รวมทั้งการประดิษฐ์ดอกไม้เพื่อประดับตกแต่งต้นครัวตาน และเมื่อคณะศรัทธาวัดอื่น ๆ ได้ยินเสียงฆ้อง – กลองของวงตึ่งโนงจะมีคำถามอยู่เสมอว่า “วัดไหนมีงานปอยหลวง ?” (แปง ทองสุข, สัมภาษณ์) ดังนั้น วงตึ่งโนงจึงมีบทบาทในการประชาสัมพันธ์โดยการรับรู้ของชาวบ้านโดยไม่ต้องมีการบอกกล่าว

วงตึ่งโนงเป็นสัญลักษณ์ของวัฒนธรรมล้านนา ในการจัดงานประเพณีต่าง ๆ ของวัด และชุมชน วงตึ่งโนงมีบทบาทสำคัญอยู่เสมอ ซึ่งเป็นสิ่งที่ชาวบ้านยึดถือปฏิบัติเป็นธรรมเนียมประเพณีโดยไม่ได้คิดว่าเป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรม แต่เมื่อมีงานพิธีกรรมในงานประเพณีต่าง ๆ ต้องใช้วงตึ่งโนงอยู่เสมอ จึงกลายเป็นสัญลักษณ์ที่ทางราชการ หรือกลุ่มผู้นำชุมชนสร้างได้นำเอาวงตึ่งโนงประกอบการฟ้อนเมืองเป็นตัวแทนของวัฒนธรรมล้านนามาโดยตลอด เมื่อมีการจัดงานทางด้านวัฒนธรรมของแต่ละภาค การใช้วงตึ่งโนงประกอบการฟ้อนเมือง จึงเป็นตัวเลือกอันดับต้น ๆ สำหรับการเป็นตัวแทนของวัฒนธรรมล้านนา

บทบาทในการประกวดวงตึ่งโนง การประกวดวงตึ่งโนงเป็นกิจกรรมที่จัดโดยหน่วยงานของท้องถิ่น โดยแทรกในงานประเพณีสงกรานต์ และกิจกรรมทางศิลปวัฒนธรรม การประกวด

ส่วนใหญ่วัดต่าง ๆ ได้ฝึกหัดให้เด็กนักเรียน หรือเด็กในชุมชนเป็นตัวแทนเข้าร่วมประกวด โดยมีการแห่ที่ถูกต้อง เป็นการขัดเกลาทางสังคมให้กับเด็กในสภาวะทางสังคมปัจจุบัน และเป็นการส่งเสริมให้มีการสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีไม่ให้สูญหาย และการประกวดแสดงให้เห็นได้อีกอย่าง คือ วงตึ่งโนงมีองค์จังหวะที่ง่าย ๆ ไม่ซับซ้อน เด็กนักเรียนระดับชั้นประถมปีที่ 3 – 4 มีความสามารถแห่องค์จังหวะตึ่งโนงได้อย่างถูกต้อง ทำให้วงตึ่งโนงมีการสืบทอด และรักษาให้คงอยู่ในปัจจุบันจนถึงอนาคต อยู่ในบริบททางสังคมของชาวเชียงใหม่ และลำพูนต่อไป

บทบาทในธุรกิจการท่องเที่ยว ในธุรกิจการท่องเที่ยวของจังหวัดเชียงใหม่ได้เน้นการส่งเสริมการขายในลักษณะของการใช้ศิลปวัฒนธรรมล้านนา คือ การตกแต่งสถานที่ อาหาร เครื่องแต่งกาย ภาษา และดนตรีประกอบการแสดง ในอดีตการนำวงตึ่งโนงมาแห่ประกอบการฟ้อนต้องเกิดขึ้นในงานประเพณี หรือพิธีกรรมที่จัดขึ้นเฉพาะเท่านั้น แต่ปัจจุบันในธุรกิจการท่องเที่ยวของจังหวัดเชียงใหม่ ได้นำเอาวงตึ่งโนงประกอบการฟ้อนเมืองเป็นการแสดงนำในแต่ละชุด และมีการแสดงทุกวัน ไม่จำเป็นต้องมีงานพิธีกรรม หรือประเพณีเหมือนในอดีต แต่เป็นหน้าที่ที่นักดนตรี และช่างฟ้อนต้องปฏิบัติ วงตึ่งโนงมีหน้าที่ในการแห่ ช่างฟ้อนมีหน้าที่ในการฟ้อน นักดนตรี และช่างฟ้อนต่างได้รับค่าตอบแทนเป็นรายเดือน ด้วยเหตุผลทางธุรกิจสามารถทำได้ คือ มีการตัดท่าทางการฟ้อนให้กระชับ รวมทั้งการเพิ่มอัตราความเร็วของวงตึ่งโนงให้เร็วขึ้นทำให้การแสดงในแต่ละชุดการแสดงมีความกระชับขึ้นไม่ยึดธรรมเนียมประเพณีเดิม ๆ ที่ยึดถือปฏิบัติกันมา

บทบาทในการขัดเกลาสังคม และการจัดระเบียบสังคม วงตึ่งโนงเป็นกระบวนการขัดเกลาทางสังคมอย่างหนึ่ง คือ คณะแห่วงตึ่งโนง ประกอบไปด้วยนักดนตรี และสล่ากลองหลายวัย ผู้มีอาวุโส และมีประสบการณ์ในคณะมีหน้าที่หลายด้านทั้งทางด้านการฝึกหัด การถ่ายทอด รวมทั้งการอบรมสั่งสอนให้สมาชิกในวงมีการปรับตัวให้อยู่ร่วมกันได้โดยไม่มีความขัดแย้ง วงตึ่งโนงกับการจัดระเบียบสังคม คือในขบวนแห่โดยเฉพาะในงานปอยหลวง เมื่อใช้วงตึ่งโนงประกอบการฟ้อนนำขบวนครัวตานแล้ว ชาวบ้านที่ร่วมขบวนจะเดินตามขบวนของวงตึ่งโนงเป็นธรรมเนียมปฏิบัติ แม้ว่าภายในขบวนจะมีคนเมาสุรา หรือ การแสดงอื่น ๆ ที่สนุกสนาน ก็ยอมรับในการนำของวงตึ่งโนงและช่างฟ้อน ไม่มีการเดินแซงหรือล้ำหน้าวงตึ่งโนง และด้วยอำนาจแฝงของเสียงฆ้อง – กลอง ที่ตีในอัตราจังหวะช้า ๆ แล้วทำการตีซ้ำ ๆ ตลอดเวลาอย่างสม่ำเสมอ ทำให้เสียงฆ้องกลองสะกดชาวบ้านที่อยู่ในปริมณฑลอยู่ในความสงบ มีสมาธิด้วยความตั้งใจมาร่วมกันทำบุญที่มีความเชื่อว่าจะได้รับอานิสงส์มากมายจากการมาทำบุญในครั้งนี้

7.2.2 เครื่องดนตรี และการประสมวง

วงตึ่งโนงประกอบด้วยเครื่องดนตรี คือ กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องอุ้ย ฆ้องโหย้ง สว่า แนหน้อย และฆ้องโหย้ง โดยแบ่งหน้าที่ในการบรรเลงแนวดำเนินจังหวะ และแนวดำเนินทำนอง เครื่องดนตรีที่สล่าทำขึ้นเอง คือ กลองแอว กลองตะหลดปด แนหน้อย และแนหลวง สำหรับฆ้องอุ้ย ฆ้องโหย้ง และสว่า มีแหล่งจำหน่ายที่ตลาดท่าขี้เหล็ก จังหวัดท่าขี้เหล็ก ประเทศพม่า ตรงข้ามด่านอำเภอแม่สาย

กลองแอว เป็นเครื่องหลักในวงตึ่งโนง สล่ากลองทำขึ้นด้วยภูมิปัญญาที่มีการถ่ายทอดสืบต่อกันมา มีการพัฒนาอุปกรณ์ และเครื่องมือต่าง ๆ เพื่อใช้ทำกลองให้กลองมีรูปร่างที่สวยงาม และมีเสียงดี กลองแอวแบ่งเป็น 3 ขนาด ตามเสียงของกลอง คือ กลองแอวเสียงใหญ่ กลองแอวเสียงกลาง และกลองแอวเสียงหน้อย ปัจจุบันสล่านิยมทำกลองแอวเสียงใหญ่ และเสียงกลาง เพราะมีเสียงดังดีกว่าเสียงหน้อย อีกทั้งในการแห่วงตึ่งโนงปัจจุบันใช้เกวียนขนาดเล็ก หรือล้อเข็นสำหรับวางกลองแอว คนแห่ไม่ต้องหามกลองแอวที่มีน้ำหนักมาก แต่ในอดีตคนแห่ต้องหามกลองแอวในขณะแห่ ทำให้คณะแห่วงตึ่งโนงจึงนิยมใช้กลองแอวเสียงหน้อย ก่อนการตีกลองเพื่อแข่งขัน หรือเพื่อแห่วงตึ่งโนง คณะแห่ต้องติดจ่าโดยต้องพิถีพิถันตั้งแต่ขั้นตอนในการทำจ่ากลอง และการติดจ่ากลองเพื่อให้ได้เสียงกลองแอวที่ดังกังวาน โดยเฉพาะในการแห่ในวงตึ่งโนงต้องติดจ่ากลองให้เสียงของกลองแอวสั่นพ้องกับฆ้องอุ้ย

กลองตะหลดปดเป็นกลองสองหน้า หุ่นกลองเป็นรูปทรงกระบอก ภายในหุ่นกลองเป็นรูปถ้วย นิยมทำด้วยไม้เนื้อแข็ง การแห่ในวงตึ่งโนงต้องตั้งเสียงหน้ากลองให้สัมพันธ์กับฆ้องโหย้งตามหลักการสั่นพ้องของเสียง ผู้ตีกลองตะหลดปดต้องตีในอัตราจังหวะที่คงที่สม่ำเสมอ จากการศึกษา ถ้าผู้ตีกลองตะหลดปดตีผิดจังหวะเครื่องอื่น ๆ ในวงไม่สามารถบรรเลงต่อไปได้ และถ้าคนตีกลองตะหลดปดตีเร่งจังหวะ เครื่องอื่น ๆ จำเป็นต้องเร่งจังหวะตามกลองตะหลดปด

ฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้ง เป็นสัญลักษณ์ของเสียง “โนง” สล่ากลองไปเลือกซื้อจากตลาดท่าขี้เหล็ก จังหวัดท่าขี้เหล็ก ประเทศพม่า ตรงข้ามด่านอำเภอแม่สาย จังหวัดเชียงราย โดยเลือกซื้อฆ้องอุ้ยก่อน แล้วจึงเลือกซื้อฆ้องโหย้งโดยทดลองตีฆ้องให้มีเสียงตรงกันตามหลักการสั่นพ้องของเสียง การเลือกฆ้องอุ้ยเมื่อต้องการเสียงใหญ่ ต้องเลือกขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 9 กำมือ เสียงกลางประมาณ 8 กำมือ และเสียงหน้อยประมาณ 7 กำมือ สำหรับขนาดของฆ้องโหย้งมีขนาดไม่แน่นอนขึ้นอยู่กับความสั่นพ้องของเสียงตรงกับฆ้องอุ้ย

สว่าเป็นเครื่องดนตรีหลักในองค์จังหวะแห่ตึ่งโนง มี 3 ขนาดตามชุดเสียงของกลองแอว คือ ชุดเสียงใหญ่ มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 14 นิ้ว ชุดเสียงกลางมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง

ประมาณ 13 นิ้ว และชุดเสียงหน้อยมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 12 นิ้ว สว่ามีแหล่งจำหน่ายที่ตลาดท่าขี้เหล็ก จังหวัดท่าขี้เหล็ก ประเทศพม่า เช่นเดียวกับฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้ง

การประสมวงตึ่งโนงที่สมบูรณ์ เริ่มมีพัฒนาการที่ชัดเจนในสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ประกอบด้วยเครื่องดนตรี 7 เครื่อง คือ กลองแอว 1 ใบ กลองตะหลดปด 1 ใบ ฆ้องอุ้ย 1 ใบ ฆ้องโหย้ง 1 ใบ สว่า 1 คู่ แนหน้อย 1 เลา และแนหลวง 1 เลา ทั้ง 7 เครื่องแบ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่บรรเลงแนวดำเนินจังหวะ และแนวดำเนินทำนอง ในการบรรเลงคณะแห่ให้ความสำคัญของความสัมพันธ์ของเสียงในวงตึ่งโนง คือ กลองแอวกับฆ้องอุ้ย ฆ้องอุ้ยกับฆ้องโหย้ง และกลองตะหลดปดกับฆ้องโหย้ง เครื่องดนตรีดังกล่าวต้องมีความสัมพันธ์ของเสียงตามหลักการสั่นพ้องของเสียงทั้งหมด

จากการศึกษาลักษณะการประสมวงในปัจจุบันพบว่า วงตึ่งโนงส่วนใหญ่ประสมวงเฉพาะเครื่องดนตรีประกอบจังหวะทำหน้าที่บรรเลงองค์จังหวะ ไม่มีแนหน้อย และแนหลวงบรรเลงแนวดำเนินทำนองก็ได้ ในการบรรเลงเฉพาะองค์จังหวะถือว่าสมบูรณ์แล้วสำหรับใช้แห่ประกอบการฟ้อน และพบว่าวงตึ่งโนงบางวงใช้เฉพาะแนหน้อยเป้าบรรเลงประสมวงกับเครื่องดนตรีประกอบจังหวะอื่น ๆ ที่ทำหน้าที่บรรเลงองค์จังหวะ โดยไม่ใช้แนหลวง

องค์ประกอบที่สำคัญของการประสมวงเฉพาะเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ คือ กลองแอว 1 ใบ กลองตะหลดปด 1 ใบ ฆ้องอุ้ย 1 ใบ ฆ้องโหย้ง 1 ใบ และสว่า 1 คู่ จากการศึกษาวงตึ่งโนงในจังหวัดลำพูนบางวงใช้ฆ้องมากกว่า 2 ใบ แต่ยังตีบรรเลงตรงกับจังหวะเดียวกับฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้ง และการบรรเลงจะมีแนหน้อย และแนหลวง หรือไม่มีก็ได้ ความสำคัญของวงตึ่งโนงอยู่ที่องค์จังหวะแห่ตึ่งโนง การใช้แนหน้อย และแนหลวงบรรเลงแนวดำเนินทำนองทำให้แนวดำเนินทำนองดนตรีมีความอ่อนช้อย ไพเราะมากขึ้น แต่ถ้าไม่มีนักเป่าแนคณะแห่วงตึ่งโนงใช้เฉพาะเครื่องดนตรีประกอบจังหวะสำหรับแห่อย่างเดียว สามารถใช้ประกอบการฟ้อนในงานประเพณีต่าง ๆ ได้ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

7.2.3 แนวดำเนินทำนอง และแนวดำเนินจังหวะ

ก. แนวดำเนินทำนอง วงตึ่งโนงบรรเลงแนวดำเนินทำนองโดยแนหน้อย และแนหลวง หรือเฉพาะแนหน้อยบรรเลงเลาเดียว โดยแนวดำเนินทำนองของวงตึ่งโนงมีโครงสร้างของทำนองดังนี้

- พิสัย แนวดำเนินทำนองของแนหน้อย มีพิสัย จาก $f^1 - a^2$ จำนวน 4 คณะ พิสัยจาก $e^1 - a^2$ จำนวน 2 คณะ พิสัยจาก $e^1 - g^2$ จำนวน 1 คณะ วงตึ่งโนงที่มีพิสัยกว้างที่สุดจาก e^1-a^2คือ วัดฟ้าฮ่าม และวัดสันโป่ง แนวดำเนินทำนองของแนหลวง มีพิสัยจาก $a - d^1$ จำนวน 1 คณะ พิสัยจาก $a - e^2$ จำนวน 1 คณะ พิสัยจาก $a - c^2$ จำนวน 1 คณะ พิสัยจาก $a - a^1$ จำนวน 2 คณะ พิสัยที่

กว้างที่สุดจาก a – e^2 คือ วัดเกาะกลาง พิสัยที่แคบที่สุดจาก a – a^1 คือ วัดฟ้าฮ่าม และร้านนครล้านนา พิสัยของแนวดำเนินทำนองแนหลวงและแนหน้อย คือ a-a^2 จำนวน 5 คณะ

- **รูปร่างของทำนอง และทิศทางการเคลื่อนที่** แนวดำเนินทำนองของวงตึ่งโนงมีรูปร่างของทำนองเป็นรูปฟันปลาซึ่งคล้ายกับลักษณะของแนวดำเนินทำนองของดนตรีทั่ว ๆ มักมีรูปร่างของทำนองเป็นรูปฟันปลา และมีทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้น-ลง จากศูนย์กลางเสียงเข้าหาจุดสูงสุดและต่ำสุดของแต่ละจุด

- **การแปรทำนอง** วงตึ่งโนงมีการบรรเลงแนวดำเนินทำนอง จากเพลงปราสาทไหว ที่เรียกว่า "แหย่งหลวง" โดยนำมาแปรทำนองโดยการเปลี่ยนกระสวนจังหวะ ยืด และขยายอัตราความยาวของโน้ตหลัก และเพิ่มโน้ตประดับในแนวทำนอง และในการบรรเลงในวงตึ่งโนงบางครั้งก็เป่าทำนองจ๊อยสลับกับทำนองเพลงแหย่ง (สุวรรณ บุญยศยิ่ง, สัมภาษณ์) และจากการศึกษาพบว่าวงตึ่งโนงร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ และวัดสันโป่ง ได้เป่าบรรเลงทำนองจ๊อยสลับกับเพลงแหย่งหลวง

- - **กลุ่มเสียง และการเปลี่ยนกลุ่มเสียง** การวิเคราะห์กลุ่มเสียง และการเปลี่ยนกลุ่มเสียงของแนวดำเนินทำนองแนหน้อย และแนหลวง วงตึ่งโนงบรรเลงทำนองหลักสอดคล้องกับโครงสร้างของกลุ่มเสียงแบบที่ 1 ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับโครงสร้างของกลุ่มเสียง (Mode) ของดนตรีตะวันตกคล้ายคลึงกับ Aeolian mode ทั้ง 7 คณะ การเปลี่ยนกลุ่มเสียงพบว่าวงตึ่งโนงคณะวัดฟ้าฮ่ามมีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงโดยเปลี่ยนระดับเสียงขึ้น ในห้องที่ 22-40 ของแนวดำเนินทำนอง เป็นกลุ่มเสียงแบบที่ 2 และวงตึ่งโนงวัดสันโป่ง มีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงในห้องที่ 43-54 เป็นแนวดำเนินทำนองที่เรียกว่า ทำนองจ๊อย ลักษณะของกลุ่มเสียงเป็นกลุ่มเสียงแบบที่ 3 ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับโครงสร้างของกลุ่มเสียง ของดนตรีตะวันตกแล้วมีโครงสร้างคล้ายคลึงกับโครงสร้างของกลุ่มเสียงแบบ A hypo aeolian mode

- **ความสัมพันธ์ระหว่างแนหน้อย และแนหลวง** แนวดำเนินทำนองของแนหน้อย และแนหลวงมีความสัมพันธ์กันเป็นวลี และประโยคสั้น ๆ ในลักษณะการเลียน (Imitation) การเคลื่อนที่ทิศทางเดียวกัน (Similar Motion) และการเคลื่อนที่ทิศทางตรงกันข้าม (Contrary Motion) โดยผู้เป่าแนหน้อย และแนหลวงจะสลับบทบาทในการเป่าทำนองหลักเป็นวลีสั้น ๆ ในลักษณะการยืดทำนองเพลงหลักไว้ แล้วดำเนินทำนองขึ้นลงตามลักษณะของทำนองหลักทำให้แนหน้อย และแนหลวง มีความสัมพันธ์กันในลักษณะแนวนอน

ข. แนวดำเนินจังหวะ อภิปรายได้ดังนี้

- **องค์จังหวะแห่ตึ่งโนง** แบ่งประเด็นได้ 4 ประเด็น คือ ส่วนองค์จังหวะนำ ส่วนองค์จังหวะหลัก ส่วนองค์จังหวะเชื่อม และส่วนองค์จังหวะลงจบ องค์จังหวะนำของวงตึ่งโนงขึ้นต้นด้วยฆ้องโหย้งสลับกับกลองตะหลดปด แล้วเน้นกระสวนจังหวะของกลองแอว และสว่าเข้าหาส่วนองค์จังหวะหลัก จากการศึกษาพบว่าวงตึ่งโนงวัดสันโป่งขึ้นต้นด้วยการตีรัวกลองตะหลดปดก่อนการเคาะฆ้องโหย้ง องค์จังหวะหลักของวงตึ่งโนงมีกระสวนจังหวะของกลองแอว ฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้งเหมือนกันทุกคณะ แตกต่างเฉพาะกระสวนจังหวะของกลองตะหลดปด และสว่า ส่วนองค์จังหวะเชื่อม และลงจบ มีลักษณะคล้ายกัน ต่างกันที่องค์จังหวะเชื่อมยังคงดำเนินเข้าสู่องค์จังหวะหลัก แต่องค์จังหวะลงจบดำเนินสู่การจบการบรรเลง

- **อัตราจังหวะ** วงตึ่งโนงมีแนวดำเนินจังหวะด้วยอัตราจังหวะ $\frac{4}{4}$ เป็นหลักตลอดการบรรเลง ซึ่งเป็นองค์จังหวะแห่ตึ่งโนงจำนวน 1 รอบในวงจรจังหวะ แต่พบว่ามีการบรรเลงอัตราจังหวะ $\frac{2}{4}$ แทรกระหว่างการบรรเลง คือ วัดสันโป่ง วัดสันทรายต้นกอก และวัดสุวรรณประดิษฐ์

- **อัตราความเร็ว** วงตึ่งโนงมีการดำเนินแนวดำเนินจังหวะด้วยอัตราความเร็วช้า ๆ จากการศึกษาวงตึ่งโนงที่บรรเลงแนวดำเนินจังหวะด้วยอัตราความเร็วที่ช้าที่สุด คือ วัดลังกา และวัดสุวรรณประดิษฐ์ ด้วยอัตราความเร็ว M.M. = 36 (♩ = 36) และวงตึ่งโนงที่บรรเลงแนวดำเนินจังหวะด้วยอัตราความเร็วที่เร็วที่สุด คือ วัดวัดสันโป่ง ร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ และวัดไชยสถาน ด้วยอัตราความเร็ว M.M. = 46 (♩ = 46) อัตราความเร็วขององค์จังหวะแห่ตึ่งโนง ค่า M.M. ประมาณ 41-42 (♩ = 41-42) จากการวิเคราะห์พบว่าองค์จังหวะแห่ตึ่งโนงมีอัตราจังหวะช้า ตามลักษณะของการฟ้อนเมืองที่เชื่องช้าอ่อนช้อยงดงาม ตามอัตราจังหวะช้าเนิบนาบของวงตึ่งโนง

- **กระสวนจังหวะ** เครื่องดนตรีในวงตึ่งโนงบรรเลงแนวดำเนินจังหวะ โดยมีกระสวนจังหวะ 3 ลักษณะ คือ กระสวนจังหวะนำ กระสวนจังหวะหลัก และกระสวนจังหวะลงจบ กระสวนจังหวะนำของวงตึ่งโนงขึ้นต้นด้วยกระสวนจังหวะของฆ้องโหย้ง แล้วต่อด้วยกระสวนจังหวะของกลองตะหลดปด และเน้นกระสวนจังหวะของกลองแอว และสว่า เข้าสู่กระสวนจังหวะหลักของแต่ละเครื่องซึ่งวงตึ่งโนงแต่ละคณะมีกระสวนจังหวะของกลองแอว ฆ้องอุ้ย และฆ้องโหย้ง เหมือนกัน แตกต่างเฉพาะกระสวนจังหวะของสว่า และกลองตะหลดปด กระสวนจังหวะลงจบเป็นกระสวนจังหวะที่ต่อเนื่องจากกระสวนจังหวะหลัก โดยวงตึ่งโนงเน้นกระสวนจังหวะของกลองแอวดำเนินจังหวะสู่การลงจบ เพื่อจบการบรรเลง

- **ความสัมพันธ์ของทำนอง และจังหวะ** แนวดำเนินทำนอง และองค์จังหวะแห่ตึ่งโนงเป็นการบรรเลงจากวงตึ่งโนงที่สมบูรณ์ องค์จังหวะมีการเคลื่อนที่วนซ้ำกันเป็นวงจรจังหวะด้วยอัตราความเร็วที่ช้า ๆ สม่ำเสมอ เครื่องดนตรีทุกเครื่องตีบรรเลงตรงจังหวะเดิมตลอดการบรรเลง

เมื่อมีแนวดำเนินทำนองจากแนหน้อยและแนหลวงมาเป่าร่วมด้วย ความสัมพันธ์ในลักษณะของจังหวะตก หรือจังหวะยกไม่ใช่เป็นกฎเกณฑ์ที่ตายตัวสำหรับแนวดำเนินทำนอง แต่คนเป่าแนหน้อย และแนหลวงจะเป่าบรรเลงให้เสียงมีลักษณะการยืดเสียงให้คล้อยตามอัตราจังหวะที่ช้าเนิบนาบขององค์จังหวะแห่ตึ่งโนง เป็นความสัมพันธ์ที่ไม่ได้ผูกไว้ตายตัว แต่เป็นความสัมพันธ์ที่มีลีลาจังหวะ และลีลาของแนวดำเนินทำนองสอดคล้องสัมพันธ์กัน

7.3 ข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง "วงตึ่งโนง: กรณีศึกษาในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ และลำพูน" ทำการวิจัยในขอบเขตภายในจังหวัดเชียงใหม่ และลำพูน โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ และใช้แนวทางการศึกษาทางมานุษยดนตรีวิทยาในการศึกษาข้อมูล และการวิเคราะห์ข้อมูล จากผลการวิจัยผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะต่าง ๆ ดังนี้

1. ข้อเสนอแนะด้านการทำงานวิจัยต่อไป

ในการวิจัยเรื่อง "วงตึ่งโนง: กรณีศึกษาในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ และลำพูน" ยังมีรายละเอียดที่ควรทำการวิจัยเพิ่มเติมแบบเจาะลึกให้มากขึ้น คือ การวิจัยในเรื่องที่เกี่ยวกับ "แนหน้อยและแนหลวง" ซึ่งยังมีรายละเอียดต่าง ๆ เช่น เทคนิคการเป่า เทคนิคการใช้นิ้ว เทคนิคการใช้ลม การเปลี่ยนระดับเสียง หรือกลุ่มเสียง ฯลฯ รวมทั้งการบรรเลงบทเพลงอื่น ๆ ด้านขอบเขต หรือพื้นที่ในการศึกษา ผู้ที่สนใจทำวิจัยในเรื่องนี้ควรทำการวิจัยในพื้นที่อื่น เช่น จังหวัดเชียงราย พะเยา แพร่ และน่าน หรือเปรียบเทียบลักษณะเฉพาะทางดนตรีของวงตกเส้งของจังหวัดลำปาง กับวงตึ่งโนงของจังหวัดเชียงใหม่ และลำพูน หรือทำการวิจัยในแขนงวิชาดนตรีศึกษา โดยศึกษาวิจัยเกี่ยวกับวิธีการสอน หรือกระบวนการสืบทอดความรู้ของวงตึ่งโนงคณะต่าง ๆ เพื่อเป็นข้อมูลสำหรับการพัฒนาเป็นหลักสูตรท้องถิ่น เพื่อใช้จัดการเรียนการสอนในสถานศึกษาในเขตจังหวัดเชียงใหม่ และลำพูน

2. ข้อเสนอแนะด้านการอนุรักษ์ และส่งเสริมวงตึ่งโนง

การอนุรักษ์ และส่งเสริมวงตึ่งโนง หน่วยงานทุกส่วนควรให้ความสำคัญของวงตึ่งโนงในการแห่ประกอบการฟ้อนในกิจกรรมต่าง ๆ ของชุมชน มากกว่าความต้องการความสะดวกสบาย เช่น การใช้เทปเพลงวงตึ่งโนงบรรเลงแทนการแห่วงตึ่งโนง โดยเฉพาะในงานปอยหลวง ดังนั้นหน่วยงานต่าง ๆ ควรจัดทำแผนในการอนุรักษ์ และส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมให้ชัดเจน ตั้งแต่ระดับจังหวัดถึงระดับตำบล (อบต.) และควรจัดให้วงตึ่งโนงเป็นหลักสูตรพิเศษของโรงเรียนในจังหวัดเชียงใหม่ และลำพูนทุก ๆ ระดับ เพื่อให้นักเรียน นักศึกษาที่มีความสนใจได้ศึกษาและฝึกหัดแห่เพื่อใช้วงตึ่งโนงแห่ในงานประเพณีของชุมชน

3. ข้อเสนอแนะด้านการพัฒนาคุณภาพเสียงดนตรีวงตึ่งโนง

จากการศึกษาพบว่าในการอนุรักษ์และส่งเสริมวงตึ่งโนงสำหรับวัด และสถานศึกษาต่าง ๆ ในจังหวัดเชียงใหม่ และลำพูน ยังขาดบุคลากรที่มีความชำนาญในการปรับแต่งเสียงกลองแอว กลองตะหลดปด และการตั้งเสียงวงตึ่งโนง โดยเฉพาะขั้นตอนในการทำจ่ากลอง การติดจ่ากลอง และการเลือกซื้อม้องอุ้ย และม้องโหย้ง ทำให้เสียงของวงตึ่งโนงไม่สัมพันธ์กันตามหลักการสั่นพ้องของเสียง จึงควรมีการจัดฝึกอบรมเพื่อให้ความรู้กับคณะกรรมการของวัด ผู้นำชุมชนและบุคลากรในสถานศึกษาต่าง ๆ ทำให้วงตึ่งโนงมีคุณภาพเสียงที่ดี และใช้ในกิจกรรม และบทบาทที่เกี่ยวข้องของท้องถิ่นต่อไป

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กรมวิชาการ. (2542). หนังสือเรียนวิชาฟิสิกส์ เล่ม 2 ว.021. (พิมพ์ครั้งที่ 7). กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

ไกรศรี นิมมานเหมินท์. (2527). เก็บผักใส่ซ้า เก็บข้าใส่เมือง. ลายคราม. (หนังสือที่ระลึกเพื่อเฉลิมฉลองอายุครบ 6 รอบ นายไกรศรี นิมมานเหมินท์).

งานกิจกรรมเด็กเยาวชนฯ สำนักการศึกษาเทศบาลนครเชียงใหม่. (2542). หลักเกณฑ์ การประกวดกลองตึ่งโนง-กลองปู่เจ่ งานประเพณีสงกรานต์เชียงใหม่. เอกสารอัดสำเนา.

จำนง อดิวัฒนสิทธิ์ และคนอื่น ๆ. (2540). สังคมวิทยา. (พิมพ์ครั้งที่ 8). กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

จำปา เยื้องเจริญ และคนอื่น ๆ . (ม.ป.ป.). ศิลาจารึก ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติหริภุญไชย. กรุงเทพมหานคร: บริษัท รุ่งศิลป์การพิมพ์ (๑๙๗๗) จำกัด.

จินตนา มัธยมบุรุษ. (2532). ประวัติศาสตร์เมืองเชียงใหม่. เชียงใหม่: โครงการพัฒนาตำรา สำนักวิชาการ วิทยาลัยครูเชียงใหม่.

เจนดุริยางค์, พระ. (2531).อคุสติค (Acoustics). ถนนดนตรี, 2 (3), 22-26.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2530). ลับเฉพาะ: เครื่องดนตรีดังเองโดยไม่มีคนบรรเลง. ถนนดนตรี 2, (1), 48-50.

_____. (2538). วิธีการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน. ดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 26, หน้า 87 - 96. กรุงเทพมหานคร: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนพับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

_____. (2539). การศึกษาดนตรีไทย: ทางเลือกแห่งนิยามดนตรีวิทยา หรือมนุษยสังคีตวิทยา" ดำดนตรี, 1 (1), 18-22.

ชลาสินธุ์. (2530). ชอม (Shawm) หรือ ปี่. ถนนดนตรี 2, 83-85.

ชูสิทธิ์ ชูชาติ. (2530). กลองหลวง: สงครามพิธีกรรมในล้านนา. ทุนวิจัยเพื่ออนุรักษ์มรดกวัฒนธรรมไทย มูลนิธิ เจมส์ เอช ดับเบิ้ลยู ทอมป์สัน.

ณรงค์ สมิทธิธรรม. (2541). วงตกเส้ง: ดนตรีแห่ในวิถีชีวิตของชาวลำปาง. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2533). แข่งขันกลองหลวงที่ล้านนา. ศิลปวัฒนธรรม, 11 (11), 64-73.

_____. (2538). เสียงลูกปลายของกลองหลวง. ดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 26, 137-144. กรุงเทพมหานคร: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนพับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2535). สังคีตนิยม ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2542). สังคีตลักษณ์ และการวิเคราะห์. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2543). พจนานุกรม ศัพท์ดุริยางคศิลป์. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดำรงค์ ชัยเพ็ชร์. (2533). กลองแอว. การสัมมนาวิชาการเรื่อง ภูมิปัญญาชาวบ้านล้านนา. เชียงใหม่: ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม วิทยาลัยครูเชียงใหม่.

ธีรยุทธ ยวงศรี. (2530). ดนตรีพื้นเมืองล้านนา. ใน เอื้องเงิน: ดนตรีไทยในล้านนา. เชียงใหม่. (ที่ระลึกในงานบรรจุอัฐิ เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ณ กู่เจ้านายฝ่ายเหนือ วัดสวนดอก จังหวัดเชียงใหม่ 30 สิงหาคม 2530).

_____. (2540). การดนตรี การขับ การฟ้อนล้านนา. เชียงใหม่: สุริวงศ์บุ๊คเซนเตอร์.

นงเยาว์ กาญจนจารี. (2541). ดาราศัพท์. (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพมหานคร: โอ เอส พริ้นติ้งเฮ้าส์.

นิยพรรณ (ผลวัฒนะ) วรรณศิริ. (2540). มานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรม. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล. (2541). ข้อกำหนดวิทยานิพนธ์. (พิมพ์ครั้งที่ 2). (ม.ป.ท.).

บรูซ แกสตัน. (2531). ความคิดที่เกี่ยวกับดนตรีของโลก. ถนนดนตรี 2, (9), 16-29.

บำรุง บารมี และอภิชาติ ยอดสุวรรณ. (2542). อุปคุต, พระ. ใน สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ (เล่ม 15, หน้า 8006-8009). กรุงเทพมหานคร: บริษัท สยามเพรส แมเนทเม้นท์ จำกัด.

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์. (2533). ปี่และแนของชาวล้านนา. ภาษาและวัฒนธรรม 9, (2), 87-95.

_____. (2533). สวนศาสตร์เครื่องดนตรีโดยสังเขป. การสัมมนาวิชาการเรื่อง ภูมิปัญญาชาวบ้านล้านนา. เชียงใหม่: ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม วิทยาลัยครูเชียงใหม่.

_____. (2539). การทำเครื่องดนตรี. สรรพช่าง: ภูมิปัญญาท้องถิ่นเชียงใหม่. เชียงใหม่: โรงพิมพ์ดาว.

_____. (2541). องค์ประกอบของดนตรี. เอกสารอัดสำเนา.

พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525. (2542). (พิมพ์ครั้งที่ 6). กรุงเทพมหานคร: บริษัท อักษรเจริญทัศน์ อจท จำกัด.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2542). พระราชชายาเจ้าดารารัศมี พระจริยวัตรและงานสร้างเสริมการดนตรีและนาฏศิลป์ของชาติไทย. ใน ดารารัศมี: สายใยรักสองแผ่นดิน. (ที่ระลึกเนื่องในพิธีเปิดพิพิธภัณฑ์พระตำหนักดาราภิรมย์ อ.แม่ริม จ.เชียงใหม่ 9 ธันวาคม 2542). กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2535). ภาพรวมของดนตรีในกลุ่มประเทศ เอเชียอาคเนย์. ใน ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 23, (หน้า 25-44). กรุงเทพมหานคร: บริษัท พี.เอ. ลิฟวิ่ง จำกัด.

พูนผล อาสนจินดา. (2527). ภูมิศาสตร์ล้านนาไทย. ล้านนาไทย. เชียงใหม่: สำนักงานจังหวัดเชียงใหม่. (หนังสืออนุสรณ์พระราชพิธีเปิดพระบรมราชานุสาวรีย์สามกษัตริย์).

มณี พยอมยงค์. (2525). ประวัติและวรรณคดีลานนา. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภา.

_____. (2529). วัฒนธรรมล้านนาไทย. กรุงเทพมหานคร: บริษัทโรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช จำกัด.

_____. (2533). ประเพณีสิบสองเดือนล้านนาไทย. (พิมพ์ครั้งที่ 2). เชียงใหม่: ส. ทรัพย์การพิมพ์.

_____. (2543). ประเพณีสิบสองเดือนล้านนาไทย. (พิมพ์ครั้งที่ 4). เชียงใหม่: ส. ทรัพย์การพิมพ์.

มณี พยอมยงค์ และศิริรัตน์ อาศนะ. (2538). เครื่องสักการะในล้านนาไทย. เชียงใหม่: ส. ทรัพย์การพิมพ์.

ยงยุทธ ธีรศิลป และทวีศักดิ์ ปิ่นทอง. (2535). ดนตรีพื้นบ้านล้านนา. (พิมพ์ครั้งที่ 2). เชียงใหม่: กลางเวียงการพิมพ์. (ที่ระลึกงานพระราชทานงานศพ นายไกรศรี นิมมานเหมินทร์ วันที่ 20-21 พฤศจิกายน พ.ศ. 2535 ณ วัดพระสิงห์วรมหาวิหาร และสุสานหายยา เชียงใหม่).

ยุพิน เข็มมุกด์. (2533). เล่าเรื่อง: ประวัติศาสตร์จากโคลงมังทรารบเชียงใหม่. ใน รวมบทความล้านนาคดีสัญจร: ตามรอยโคลงมังทรารบเชียงใหม่, (หน้า 85-114). ชมรมล้านนาคดีเชียงใหม่.

รณชิต แม้นมาลัย. (2536). กลองหลวงล้านนา: ความสัมพันธ์ระหว่างวิถีชีวิต และชาติพันธุ์. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ฤชุ สิงคเสลิต. (2543). เสียง. รายงานวิจัยรายวิชาสัมมนาดนตรีวิทยา ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

วสันต์ชาย อิ่มโอษฐ์. (2543). เค่ง: เครื่องดนตรีของชนเผ่าม้ง. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

วัดพระธาตุหริภุญชัยวรมหาวิหาร. (2542). เอกสารแผ่นปลิว.

วาสิษฐ์ จรัณยานนท์. (2538). สวนฯเล่มน้อย. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์พรานนกการพิมพ์.

_____. (2542). บันไดเสียง. เอกสารอัดสำเนา.

ศตวรรษ รักษ์เจริญ. (2535). รวมโน้ตเพลงพื้นบ้านล้านนา. (ม.ป.ท.).

ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์. (2535). โครงสร้างทางกายภาพของเครื่องลมไทย และการจัดแบ่งหมวดหมู่. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ศรีเลา เกษพรหม. (2542). ขันตั้ง. ใน สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ (เล่ม 2, หน้า 608-612). กรุงเทพมหานคร: บริษัท สยามเพรส แมเนจเม้นท์ จำกัด.

ศรีศักร วัลลิโภดม. (2535). ดนตรีและนาฏศิลป์ของชาววัดและชาววัง. ใน ดนตรีและนาฏศิลป์กับเศรษฐกิจและสังคมสยาม, หน้า 1-45. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ และศูนย์ศิลปวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏเชียงใหม่. (2538). ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ฉบับ เชียงใหม่ ๗๐๐ ปี. (จัดพิมพ์เพื่อร่วมฉลองสมโภชเมืองเชียงใหม่ในวาระที่มีอายุครบ ๗๐๐ ปี). เชียงใหม่: โรงพิมพ์มิ่งเมือง.

สมชาย รัศมี. (2541). เสียงประสานที่ใช้ในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

สมหมาย เปรมจิตต์. (2518). ราชวงศาพื้นเมืองเชียงใหม่ ภาคปริวรรต ลำดับที่ ๔. ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

สงัด ภูเขาทอง. (2532). การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

_____. (2534). วงปี่พาทย์เครื่องสามในดนตรีไทย. ประชุมบทความวิชาการดนตรี. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์.

สนั่น ธรรมธิ. (2542). กลอง. ใน สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ (เล่ม 1, หน้า 62-97). กรุงเทพมหานคร: บริษัท สยามเพรส แมเนทเม้นท์ จำกัด.

_____. (2542). มื้อจันทร์-วันดี: ของดีแห่งโบราณาจารย์ล้านนา. เชียงใหม่: หจก. เชียงใหม่พิมพ์สวย.

สรัสวดี อ๋องสกุล. (2539). ประวัติศาสตร์ล้านนา. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพมหานคร: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ. (ม.ป.ป.). ดนตรีพื้นบ้านและศิลปการแสดงของไทย. (ม.ป.ท.).

สำนักงานจังหวัดเชียงใหม่. (2542). บรรยายสรุปจังหวัดเชียงใหม่. กรุงเทพมหานคร: ห้างหุ้นส่วน-จำกัด ครอสทีม.

สำนักงานจังหวัดลำพูน. (2542). บรรยายสรุป และข้อมูลจังหวัดลำพูน. ลำพูน. (ม.ป.ท.).

สำนักงานประถมศึกษาจังหวัดเชียงใหม่. (2539). ศิลปการแสดง. ครูเชียงใหม่. เชียงใหม่. (ม.ป.ท.).

สุกรี เจริญสุข. (2535). ฆ้อง ระฆ้อง กังสดาล. ใน ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 23., 138-147. กรุงเทพมหานคร: บริษัท พี.เอ. ลิฟวิ่ง จำกัด.

_____. (2538). ดนตรีชาวสยาม. กรุงเทพมหานคร: Dr.Sax.

_____. (2530). ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ (Ethno-musicology). ถนนดนตรี,1 (12), 38 - 41.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2537). "ฆ้อง" เทคโนโลยีขั้นสูงในอุษาคเนย์. ใน ศิลปวัฒนธรรม, 15 (11). หน้า 12-14.

_____. (2532). ปี่พาทย์ ระนาด-ฆ้อง และ หลักฐานทางโบราณคดีภาคใต้. ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 21.

_____. (2532). ร้องรำทำเพลง: ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์พิฆเณศ.

_____. (2542). ร้องรำทำเพลง: ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพมหานคร: บริษัทพิฆเณศ พริ้นติ้ง เซ็นเตอร์ จำกัด.

สุรพล ดำริห์กุล. (2539). แผ่นดินล้านนา. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ.

เสาวลักษณ์ อนันต์ศานต์. (2542). ความหมายและขอบเขตของคติชนชาวบ้าน-คติชน-คติชนวิทยา. ใน ศิราพร ณ ถลาง และสุกัญญา ภัทราชัย (บรรณาธิการ), คติชนกับคนไทย-ไท: รวมบทความทางด้านคติชนวิทยาในบริบททางสังคม (23-43). (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

แสวง มาละแซม. (2540). คนยองย้ายแผ่นดิน. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

อนรรฆ จรัณยานนท์. (2542). Checklist Analysis. เอกสารอัดสำเนา.

อมรา พงศาพิชญ์. (2542). ความหลากหลายทางวัฒนธรรม. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อดุลย์ วิริยกุล และคนอื่น ๆ . (2541). คู่มือวิทยานิพนธ์. กรุงเทพมหานคร: เจริญดีการพิมพ์.

อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว และเดวิด เค. วัยอาท. (2543). ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่. กรุงเทพมหานคร: โอ เอส พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

อานันท์ นาคคง. (2537). เมืองไทย เมืองทอง เมืองไทย เมืองกลอง. ลมไม่รู้โรย โชยชายไหว้ครู คู่ขวัญศิลปิน ยังไม่สิ้นเสียงกลอง. ที่ระลึกในงานไหว้ครูดนตรีไทย ประจำปี 2537 ภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อุดม รุ่งเรืองศรี. (2542). ปลดขันตั้ง. ใน สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ (เล่ม 7, หน้า 3608-3609). กรุงเทพมหานคร: บริษัท สยามเพรส แมเนจเม้นท์ จำกัด.

ฮันส์ เพนธ์. (2527). ความเป็นมาของล้านนาไทย. ล้านนาไทย. 1-31. เชียงใหม่: สำนักงานจังหวัดเชียงใหม่. (หนังสืออนุสรณ์พระราชพิธีเปิดพระบรมราชานุสาวรีย์สามกษัตริย์).

Moro, Pamela. (1995). Experience the Magic of the Lanna Kingdom: Temple Performance, Tourism, and Emerging Identity in Northern Thailand. (Abstract).

Sadie, S. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York: W.W. Norton & Company, Inc.

Taylor, E. (1989). Images of Asia Musical Instruments of South-East Asia. Singapore: Oxford University.

บุคลานุกรม

ดำ กาไวย์. พฤศจิกายน 2542, เมษายน 2543. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์.

ดำ เกศทอง. เมษายน 2543. คณะศรัทธาวัดไชยสถาน. สัมภาษณ์.

ดำ เกษศรี. เมษายน 2543. ศิลปินวงตึ่งโนง. สัมภาษณ์.

ดำ พรหมวงศ์. เมษายน 2543. สล่ากลองแอว. สัมภาษณ์.

เครือแก้ว ณ เชียงใหม่, เจ้า. พฤศจิกายน 2542. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์.

จู่ มุกดา. เมษายน 2543. ศิลปินวงตึ่งโนง. สัมภาษณ์.

เฉลิม พิมสาร. เมษายน 2543. ศิลปินวงตึ่งโนง. สัมภาษณ์.

เฉลิมศรี (อักษรทับ) พรหมสุวรรณ. พฤศจิกายน 2542. ศิลปินช่างฟ้อน. สัมภาษณ์.

ณรงค์ สมิทธิธรรม. พฤศจิกายน 2542. นักวิชาการพื้นบ้านล้านนา. สัมภาษณ์.

ดำรงค์ ชัยเพ็ชร์. เมษายน, กรกฎาคม, ตุลาคม 2542, เมษายน, กรกฎาคม, สิงหาคม 2543, เมษายน 2544. ศิลปินวงตึ่งโนง และสล่ากลองแอว. สัมภาษณ์.

ตั๋น แสงหล้า. เมษายน 2543. มัคนายกวัดศรีล้อม. สัมภาษณ์.

ตุ้ย บุญปา. เมษายน, ตุลาคม 2542. สล่ากลองแอว. สัมภาษณ์.

ธีรพล วุฒิธีรพล. สิงหาคม 2543. นักวิชาการป่าไม้ 6. สัมภาษณ์.

นิวัฒน์ กิตติโสภโณ, พระ. ตุลาคม 2542. เจ้าอาวาสวัดเกาะกลาง. สัมภาษณ์.

บุญ จนทสาโล, พระ. เมษายน 2543. เจ้าอาวาสวัดสันกลางเหนือ. สัมภาษณ์.

บุญเชิด คำวัง. กุมภาพันธ์ 2544. ศิลปินวงตึ่งโนง. สัมภาษณ์.

บุญธรรม พลอยเกาะทอง. สิงหาคม 2543. สล่าปรับแต่งเสียงฆ้อง. สัมภาษณ์.

บุญธรรม ศรีสุวรรณ. เมษายน 2543. ศิลปินวงตึ่งโนง. สัมภาษณ์.

บุญยิ่ง กันธวงศ์. ตุลาคม 2542, มกราคม 2544. ศิลปินวงตึ่งโนง. สัมภาษณ์.

บุญรัตน์ ทิพย์รัตน์. กุมภาพันธ์ 2544. สล่าเครื่องดนตรีพื้นเมือง. สัมภาษณ์.

บุญสม ศิริจนโท, พระอธิการ. เมษายน 2543. เจ้าอาวาสวัดต้นผึ้ง. สัมภาษณ์.

ปฏิคม ปัญญาวโร, พระ. เมษายน 2543. ผู้เชี่ยวชาญกลองแอว. สัมภาษณ์.

ประมวล สีลสาโร, พระ. เมษายน 2543. ผู้เชี่ยวชาญกลองแอว. สัมภาษณ์.

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์. เมษายน, ตุลาคม, พฤศจิกายน 2542 เมษายน 2543. นักวิชาการดนตรีพื้นบ้านล้านนา. สัมภาษณ์.

ปัญญา รุ่งเรือง. ธันวาคม 2544. นักวิชาการทางดนตรีวิทยา และมานุษยดนตรีวิทยา.

แปง ทองสุข . พฤศจิกายน 2543. มัคนายกวัดสันดอนมูล. สัมภาษณ์.

พร ทิพย์เนียม. สิงหาคม 2543. สล่ากลองแอว. สัมภาษณ์.

พรชัย แก้วมา. เมษายน 2543. สล่ากลองแอว. สัมภาษณ์.

พิเชษฐ์ วิถี. ตุลาคม 2542. ศิลปินวงตึ่งโนง. สัมภาษณ์.

พิทักษ์ ถาวรกิจ, พระครู. เมษายน 2543. เจ้าอาวาสวัดบ้านธิหลวง. สัมภาษณ์.

ภาณุวัฒน์ เขมานันโท, พระ. เมษายน 2543. พระสงฆ์วัดอินทขิล. สัมภาษณ์.

มอย วิวัฑฒโน, พระ. เมษายน 2543. พระสงฆ์วัดต้นเปา. สัมภาษณ์.

มณี พยอมยงค์, ศาสตราจารย์เกียรติคุณ. พฤศจิกายน 2542, กรกฎาคม 2543. ผู้เชี่ยวชาญศิลปวัฒนธรรมล้านนาไทย. สัมภาษณ์.

รักเกียรติ จันทร์ก้อน. เมษายน 2542, 2543. สล่าแน. สัมภาษณ์.

รัตนพงษ์พิพัตร, พระครู. เมษายน 2543. เจ้าอาวาสวัดสันดอนรอม. สัมภาษณ์.

ลีณวัตร จักรเกษตร. ตุลาคม 2542. ศิลปินวงตึ่งโนง. สัมภาษณ์.

เลาแก้ว พิมสาร. เมษายน 2543. ศิลปินวงตึ่งโนง. สัมภาษณ์.

วราวุฒิ วัฒนาพิเชษฐ์พงศ์. ตุลาคม 2542. ศิลปินวงตึ่งโนง. สัมภาษณ์.

วิชิต ตีคัง. ตุลาคม 2542. ศิลปินวงตึ่งโนง. สัมภาษณ์.

วิฑูรย์ ฟองมูล. กรกฎาคม, ตุลาคม 2542, เมษายน, กรกฎาคม, สิงหาคม 2543. ศิลปินวงตึ่งโนงและสล่ากลองแอว.

วิเทพ กันธิมา. เมษายน, ตุลาคม 2542, เมษายน, กรกฎาคม 2543. ผู้เชี่ยวชาญดนตรีพื้นบ้านล้านนา. สัมภาษณ์.

วินิจ สุภาจารย์, พระครู. เมษายน 2543. รองเจ้าคณะอำเภอสันกำแพง และเจ้าอาวาสวัดสันกำแพงหลวง. สัมภาษณ์.

วีรศักดิ์ สิรินธโร, พระ. เมษายน 2543. พระสงฆ์วัดท่าต้นงิ้ว. สัมภาษณ์.

สมพงศ์ ขันติเนตร. ตุลาคม 2542. ศิลปินวงตึ่งโนง. สัมภาษณ์.

สมเพชร ธนันชัย. เมษายน 2544. ศิลปินวงตึ่งโนง. สัมภาษณ์.

สอน จันทร์หอม. เมษายน 2543. ศิลปินวงตึ่งโนงและสล่ากลองแอว. สัมภาษณ์.

สังฆลักษณ์ อิ่นแก้ว, พระครู. เมษายน 2543. เจ้าอาวาสวัดอัมพวัน (สันม่วงไต้). สัมภาษณ์.

สวัสดิ์ ณาคเสโน, พระครู. เมษายน 2543. เจ้าอาวาสวัดศรีมูล. สัมภาษณ์.

สว่าง คะปูคำ. เมษายน 2543. สล่ากลองแอว. สัมภาษณ์.

สว่าง ธมมรำสี, พระ. เมษายน 2543. เจ้าอาวาสวัดสันคะยอม. สัมภาษณ์.

สิงห์คำ คำสิงห์ศักดิ์. สิงหาคม 2543. สล่าปรับแต่งเสียงฆ้อง. สัมภาษณ์.

สุบรรณ บุญยศยิ่ง. เมษายน 2543. ศิลปินแนหน้อย. สัมภาษณ์.

สุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่, เจ้า. กุมภาพันธ์ 2544. สล่าเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา. สัมภาษณ์.
สุวิชา กัลยาณเมธี, พระมหา. รองเจ้าอาวาสวัดแม่สะลาบ. สัมภาษณ์.
เสาร์คำ คุณยศยิ่ง. เมษายน 2544. ศิลปินวงตึ่งโนง. สัมภาษณ์.
เสน่ห์ สุภามูล. เมษายน 2543. ศิลปินวงกลองวัดสันใต้. สัมภาษณ์.
แสวง มาละแซม, พฤศจิกายน 2542. นักวิชาการล้านนาคดีศึกษา. สัมภาษณ์.
หมื่น วงศ์แปง. เมษายน 2543. มัคนายกวัดพระธาตุศรีจอมทอง.สัมภาษณ์.
อรทัย ตีคัง. ตุลาคม 2542. ศิลปินวงตึ่งโนง. สัมภาษณ์.
อรรถพงศ์ แก้วสมุทร. ตุลาคม 2542. ศิลปินวงตึ่งโนง. สัมภาษณ์.
อดิศัย ศิริวัตณ์, พระครู. เมษายน 2543. เจ้าอาวาสวัดน้ำโจ้. สัมภาษณ์.
อานันท์ นาคคง. ธันวาคม 2542. นักมานุษยดนตรีวิทยา. สัมภาษณ์.
อำนวย ใจจา. เมษายน 2543. มัคนายกวัดศรีดอนมูล. สัมภาษณ์.
อินทปัญญาวุธ, พระครู. เมษายน 2543. เจ้าอาวาสวัดป่าตาล. สัมภาษณ์.
อินหวั่น ติกฺขวีโล, พระ. เมษายน, พฤศจิกายน 2542, ตุลาคม 2543. เจ้าอาวาสวัดบุปผาราม. สัมภาษณ์.

ภาคผนวก

ตารางเซนต์ของอิริค ฟอน ฮอร์นบอสเตล

N	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	N
34	0	5	10	15	20	25	30	35	40	45	34
35	50	55	60	64	69	74	79	84	89	94	35
36	93	103	108	113	118	122	127	132	139	141	36
37	145	151	155	160	164	169	174	178	183	187	37
38	192	196	201	206	210	215	220	224	228	232	38
39	237	242	246	250	255	259	263	268	272	276	39
40	281	286	289	294	298	302	306	311	315	319	40
41	324	328	332	336	340	344	349	353	357	360	41
42	324	369	373	377	382	386	390	394	398	402	42
43	365	410	414	418	422	426	430	434	438	442	43
44	406	450	454	458	462	466	469	473	477	481	44
45	446	489	492	496	500	504	508	512	516	519	45
46	523	527	537	534	538	542	546	549	553	557	46
47	560	564	567	571	575	578	582	586	589	593	47
48	596	600	604	607	611	614	618	622	625	629	48
49	632	636	640	643	646	650	654	657	660	664	49
50	667	670	674	679	681	684	688	691	695	698	50
51	702	705	708	712	715	718	722	725	728	732	51
52	735	738	742	745	748	752	755	758	761	765	52
53	768	771	774	778	781	784	788	791	794	797	53
54	800	804	807	810	813	816	820	823	826	829	54
55	832	836	838	842	845	848	851	854	857	860	55
56	863	866	869	872	876	878	882	885	888	891	56
57	894	897	900	903	906	909	912	915	918	921	57
58	924	927	930	933	936	939	942	945	948	951	58
59	954	957	960	962	965	968	971	974	977	980	59
60	983	986	988	991	994	997	1000	1003	1006	1008	60
61	1011	1014	1017	1020	1023	1026	1028	1031	1034	1037	61
62	1040	1042	1045	1048	1051	1054	1056	1059	1062	1064	62
63	1067	1070	1072	1075	1078	1081	1084	1086	1089	1092	63
64	1094	1097	1100	1102	1105	1108	1110	1113	1116	1118	64
65	1121	1124	1126	1129	1132	1134	1137	1140	1142	1145	65
66	1148	1150	1153	1156	1158	1160	1163	1166	1168	1171	66
67	1174	1176	1179	1181	1184	1186	1189	1192	1194	1197	67
68	1200	1202	1204	1207	1210	1212	1214	1217	1220	1222	68
69	1224	1227	1230	1232	1235	1237	1240	1243	1245	1247	69
70	1250	1252	1254	1257	1260	1262	1264	1267	1269	1271	70
71	1274	1276	1279	1281	1284	1286	1288	1291	1293	1296	71
72	1298	1300	1303	1305	1308	1310	1312	1315	1317	1320	72
73	1322	1324	1327	1329	1332	1334	1336	1339	1341	1343	73
74	1346	1348	1350	1353	1355	1358	1360	1362	1364	1366	74
75	1369	1371	1373	1376	1378	1380	1382	1385	1387	1389	75
76	1392	1394	1396	1398	1401	1404	1406	1408	1410	1412	76
77	1415	1417	1419	1422	1424	1426	1428	1430	1433	1435	77
78	1437	1440	1442	1444	1446	1448	1450	1453	1455	1457	78
79	1459	1461	1463	1466	1468	1470	1472	1474	1476	1478	79
80	1481	1483	1485	1487	1490	1492	1494	1496	1498	1500	80
N	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	N

อภิธานศัพท์ล้านนา

อภิธานศัพท์ล้านนานี้เป็นคำศัพท์ที่ใช้เฉพาะในงานวิจัยฉบับนี้ อาจไม่ตรงตามหลักไวยากรณ์ของล้านนา

กลองตะหลดปด หมายถึง กลองสองหน้าหุ่นกลองรูปทรงกระบอก มีเสียงห้วนสั้น ใช้ตีเป็นเสียงนำในวงตึ่งโนง

กลองสิ้งหม้อง หมายถึง กลองขึงหนังหน้าเดียว หุ่นกลองรูปถ้วย มีเอวคอด ก้นกลองผายออก คล้ายกลองแอว

กลองแอว หมายถึง กลองขึงหนังหน้าเดียว มีเอวกลองคอด ใช้ตีเป็นเสียงหลักในวงตึ่งโนง

การแห่ หมายถึง การรวมตัวของผู้คนจำนวนมากและมักแฝงไปด้วยความครึกครื้นสนุกสนาน เช่น การแห่ต้นครัวตามเข้าวัด โดยใช้วงตึ่งโนง เป็นต้น

ก๊าง หมายถึง อุปกรณ์สำหรับแขวนกลองแอว โดยใช้ไม้คานพาดบนก๊างซึ่งมีลักษณะเป็นไม้สามขาใช้เชือกผูกโยงติดกัน การใช้ต้องใช้สองชุดวางห่างกันตามความยาวของไม้คานที่ใช้แขวนกลองแอว

ขันตั้ง หมายถึง พานครู สำหรับตั้งขอขมาครูก่อนการทำพิธีกรรม เช่น ก่อนการทำกลองแอว เป็นต้น

ครัวตาน หมายถึง เครื่องไทยทาน หรือสิ่งของถวายพระเนื่องในงานประเพณีปอยหลวง ซึ่งคณะศรัทธาชาวบ้านต่างร่วมกันตกแต่งต้นครัวตานไปถวายวัด

เคี่ยน หมายถึง การกลึงหุ่นกลอง หรือการกลึงเสาแน โดยใช้เหล็กเคี่ยน

ฆ้องโหย้ง หมายถึง ฆ้องที่ใช้ตีในวงตึ่งโนง มีขนาดปานกลาง

ฆ้องอุ้ย หมายถึง ฆ้องที่ใช้ตีในวงตึ่งโนง มีขนาดใหญ่

จ่ากลอง หมายถึง วัสดุที่ทำจากข้าวเหนียวผสมขี้เถ้า ใช้สำหรับติดหน้ากลอง เพื่อ ตั้งเสียงให้สอดคล้องกับเครื่องอื่น ๆ ในวงตึ่งโนง

เชือกบ๊ะตั๊ด หมายถึง เส้นสีที่ใช้ดึงเป็นแนวเส้นตรงสำหรับการเจาะหุ่นกลองแอว

ซ้อมกลอง หมายถึง การขึ้นรูปหุ่นกลอง หรือการตกแต่งไม้ที่จะทำกลองแอวให้เป็นรูปร่างหุ่นกลองอย่างหยาบ ๆ

ตาน หมายถึง การถวายทานต่าง ๆ เช่น ต้นครัวตาน การตานตุง

ทำนองจ๊อย หมายถึง ทำนองที่นักเป่าแนเป่า นอกจากเพลงแหย่งหลวง

แนหน้อย หมายถึง เครื่องดนตรีประเภทปี่ลิ้นคู่ ทำจากไม้เนื้อแข็ง เป็นเครื่องดนตรีที่มีหน้าที่บรรเลงแนวดำเนินทำนองในวงตึ่งโนง มีขนาดเล็ก เลาแนมีความยาวประมาณ 33-34 เซนติเมตร

แนหลวง หมายถึง เครื่องดนตรีประเภทปี่ลิ้นคู่ ทำจากไม้เนื้อแข็ง เป็นเครื่องดนตรีที่มีหน้าที่บรรเลงแนวดำเนินทำนองในวงตึ่งโนง มีขนาดใหญ่ เลาแนมีความยาวประมาณ 48-50 เซนติเมตร

บัวหงาย หมายถึง ลวดลายของกลองหลวงที่ต่อจากส่วนไหกลอง

ปอยหลวง หมายถึง งานประเพณีที่วัดจัดขึ้นเพื่อฉลองถาวรวัตถุของวัด เช่น โบสถ์ และวิหาร

ผาม หมายถึง ประรำพิธีสำหรับให้วงตึ่งโนงบรรเลง หรือที่พักผ่อนสำหรับใช้ต้อนรับแขกที่มาร่วมงานประเพณีของวัด

ฟ้อนเมือง หมายถึง การแสดงออกด้วยท่าทางต่าง ๆ ในลักษณะการฟ้อน หรือการร่ายรำของทางล้านนา เช่น ฟ้อนเล็บ และฟ้อนเทียน

ไม้เกล็ด หมายถึง ไม้ชิงชันสำหรับทำเลาแน หุ่นกลองแอว และกลองตะหลดปด

ไม้คู่ หมายถึง ไม้ประดู่สำหรับทำหุ่นกลองแอว และกลองตะหลดปด

ยม หมายถึง อ่อน นุ่ม เช่น สล่ากลองนำผ้าชุบน้ำมาลูบหน้ากลองแอว ทำให้หน้ากลองแอว “ยม” เป็นต้น

รูแอวกลอง หมายถึง รูที่เจาะภายในเอวกลอง

ลูกหมาก หมายถึง ลวดลายบริเวณท้ายกลองหลวง

เล็บช้าง หมายถึง ส่วนที่ใช้ยึดรั้งหนังดึง หรือเชือกดึง ของกลองแอว

วงตึ่งโนง หมายถึง วงดนตรีที่ใช้แห่ประกอบการฟ้อนเมืองของล้านนา และใช้แห่ประโคมในงานประเพณีต่าง ๆ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี คือ กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องโหย้ง ฆ้องอุ้ย สว่า แนหน้อย และแนหลวง

วันดี หมายถึง วันที่ชาวล้านนานิยมจัดงานมงคล หรือการเริ่มต้นทำเครื่องดนตรี

วันเสีย หมายถึง วันที่ไม่ควรทำการมงคลต่าง ๆ รวมทั้งการเริ่มต้นทำเครื่องดนตรี เช่น กลองแอว เป็นต้น (พร ทิพย์เนียม, สัมภาษณ์)

หน้ากลอง หมายถึง หนังที่ขึงปิดปากไหกลอง

หูหิ่ง หมายถึง หนังที่ร้อยบริเวณขอบหนังหน้ากลองสำหรับเป็นที่ยึดเหนี่ยวระหว่างขอบหนังหน้ากลองกับหนังขิน

เหล็กเดี่ยนกลอง หมายถึง อุปกรณ์ที่ใช้สำหรับกลึงกลองมีอยู่ 3 ชนิด ได้แก่ เหล็กเดี่ยนกลองปลายแหลม เหล็กเดี่ยนกลองปลายปากจิ้งจก เหล็กเดี่ยนกลองปลายตัด และเหล็กเดี่ยนกลอง ปลายเขี้ยว

เหงือกกลอง หมายถึง บริเวณปลายสุดของปากไหกลอง

แหย่งหลวง หมายถึง เพลงที่บรรเลงในวงตึ่งโนง ดำเนินทำนองด้วยแนหน้อย และแนหลวง

ไหกลอง หมายถึง ส่วนบนของกลองหลวง ภายในขุดโล่ง ด้านหนึ่งเปิด เรียกว่า ปากไห อีกด้านหนึ่งต่อกับรูเอวกลอง เรียกว่า ก้นไห

ไหกลองแบบบ๊ะฟักหม่น หมายถึง ไหกลองที่มีรูปทรงคล้ายลูกฟักเขียว

ไหกลองแบบหัวปลี หมายถึง ไหกลองที่มีลักษณะก้นไหคล้ายหัวปลี

ไหกลองแบบไหนั่ง หมายถึง ไหกลองที่มีลักษณะก้นไหแบบราบ

เหล็กขวัก หมายถึง เครื่องมือสำหรับขุดภาพในไหกลอง

สล่า หมายถึง ช่าง เช่น สล่ากลองแอว สล่าแน ฯลฯ

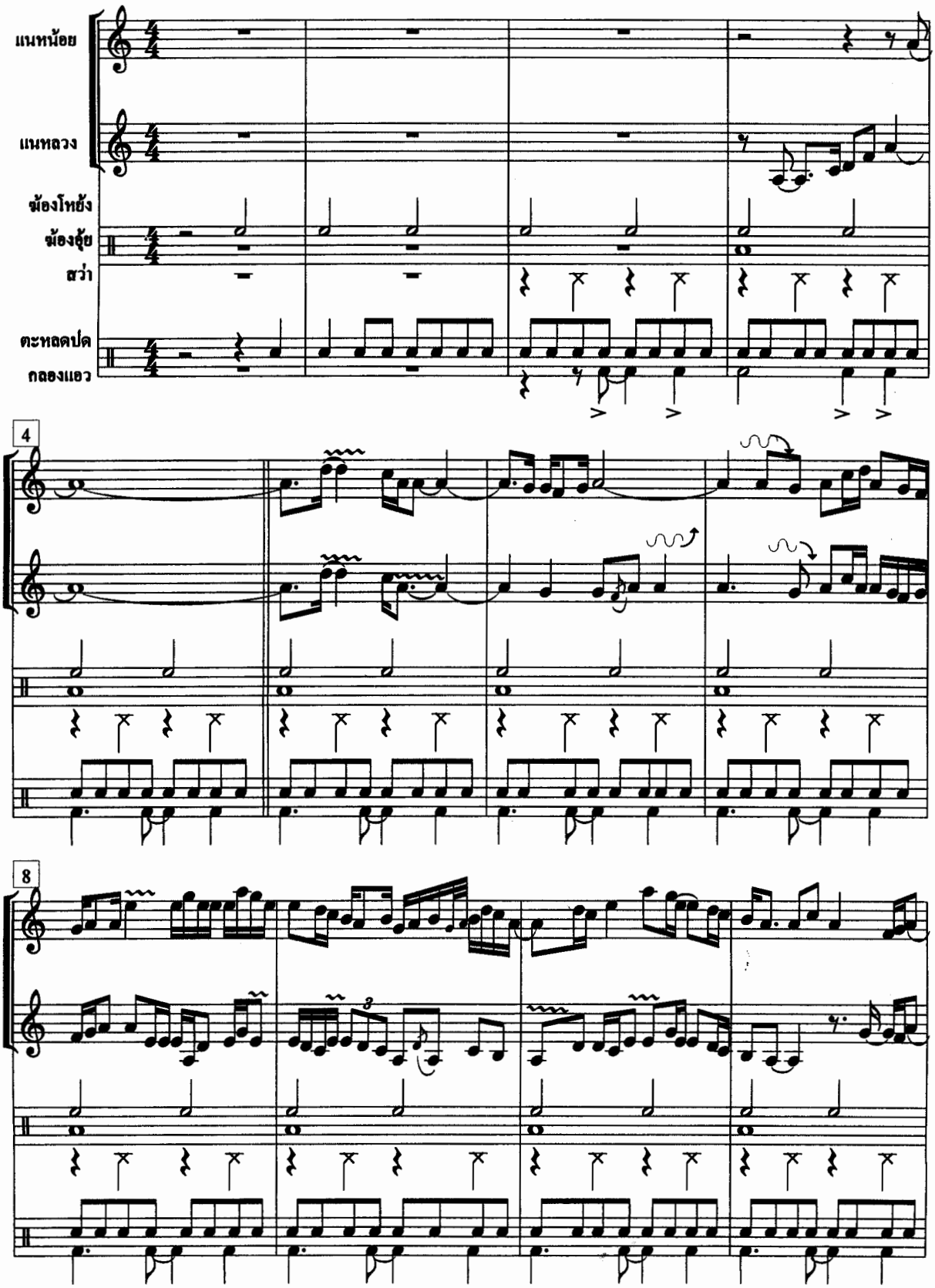
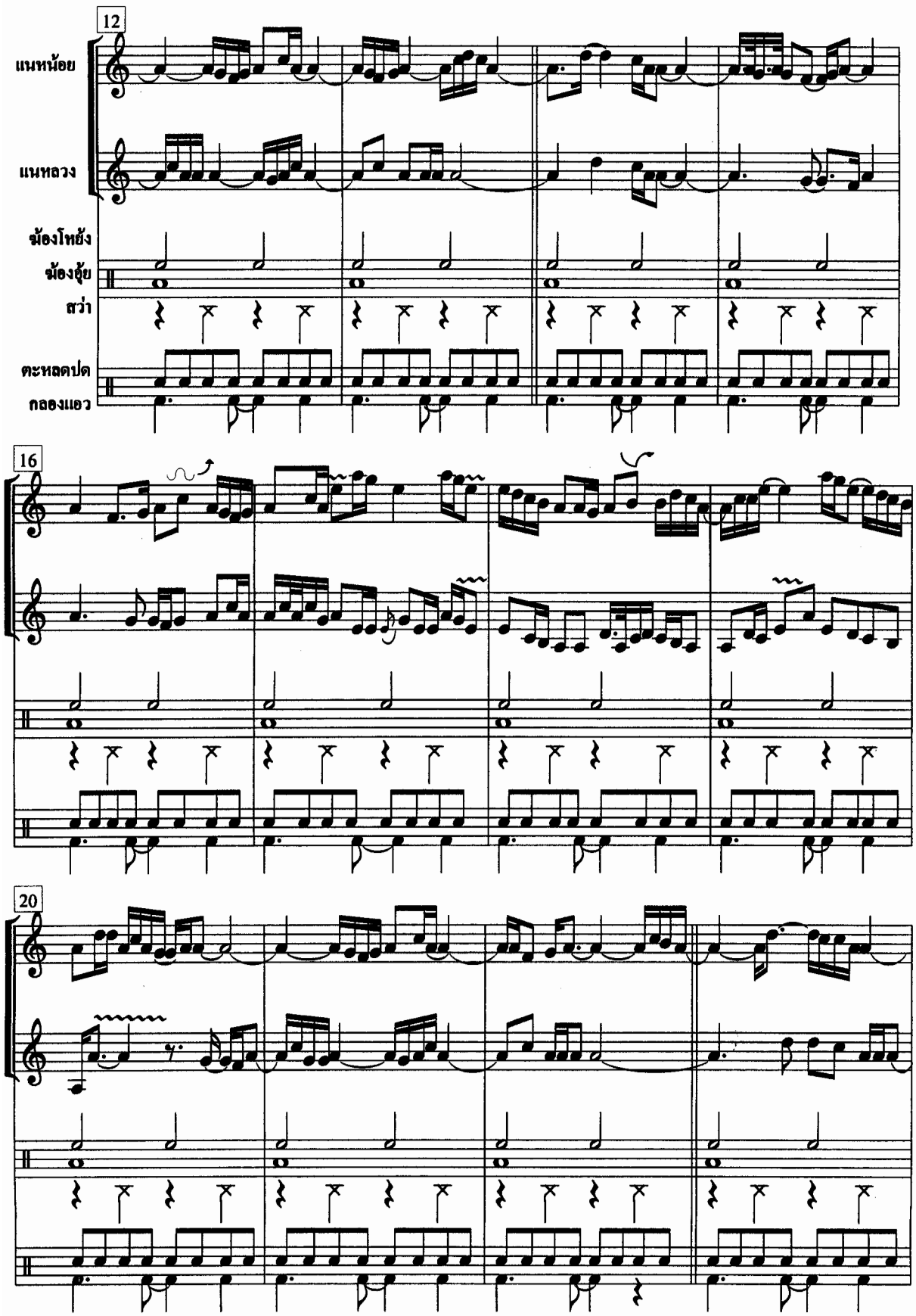
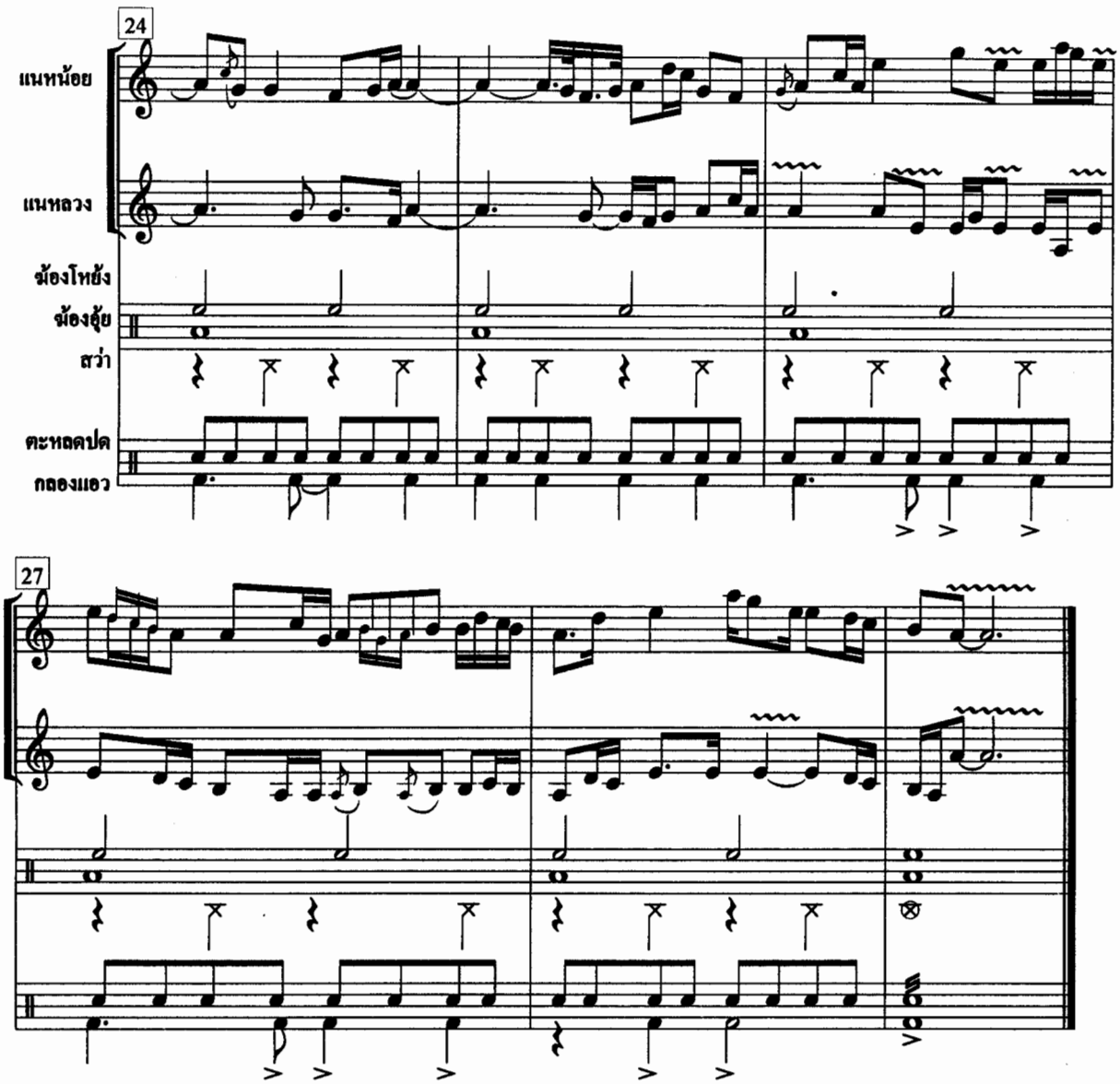
สว่า หมายถึง ฉาบคู่ขนาดใหญ่ที่ใช้ตีในวงตึ่งโนง เวลาตีได้เสียงดัง “ส-ว่า”

เสียงหน้อย หมายถึง ชุดเสียงของวงตึ่งโนงที่ใช้กลองแอวขนาดเล็ก และกลองแอวเสียงเล็ก

แอวกลอง หมายถึง ส่วนที่คอดที่สุดของหุ่นกลองแอว ซึ่งเป็นบริเวณที่อยู่ระหว่างบัวหงายกับลูกหมาก

แหย่งหลวง

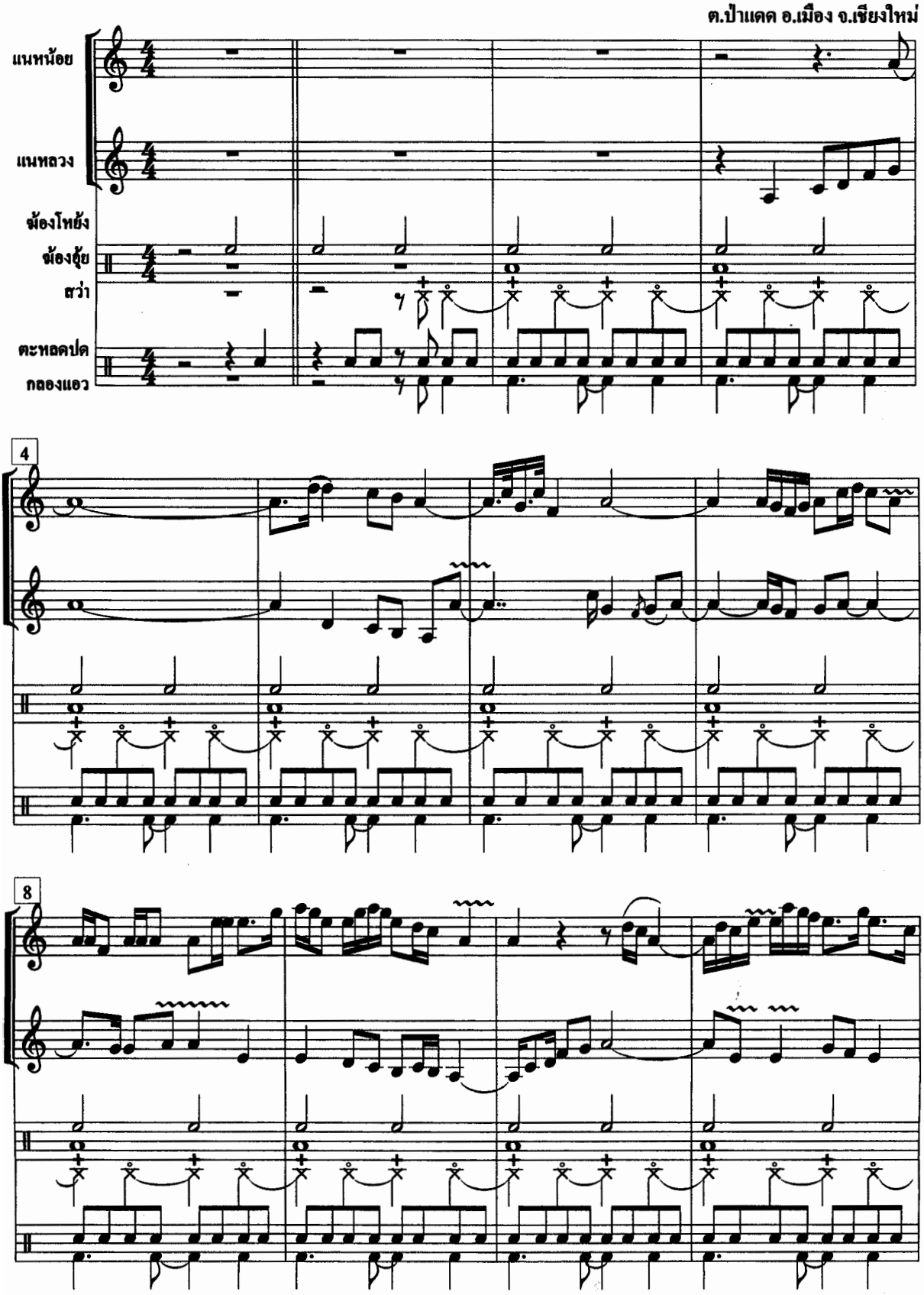
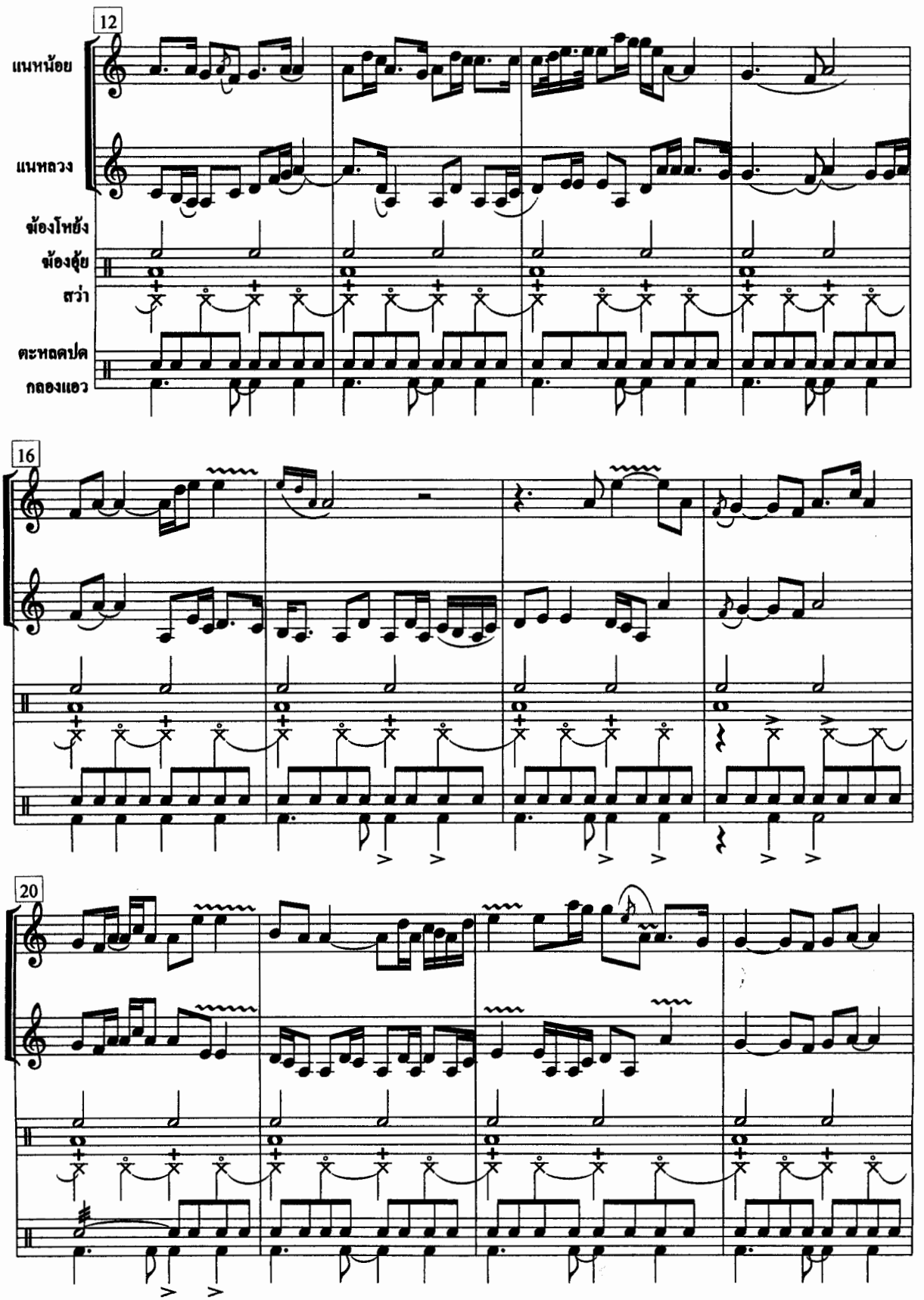
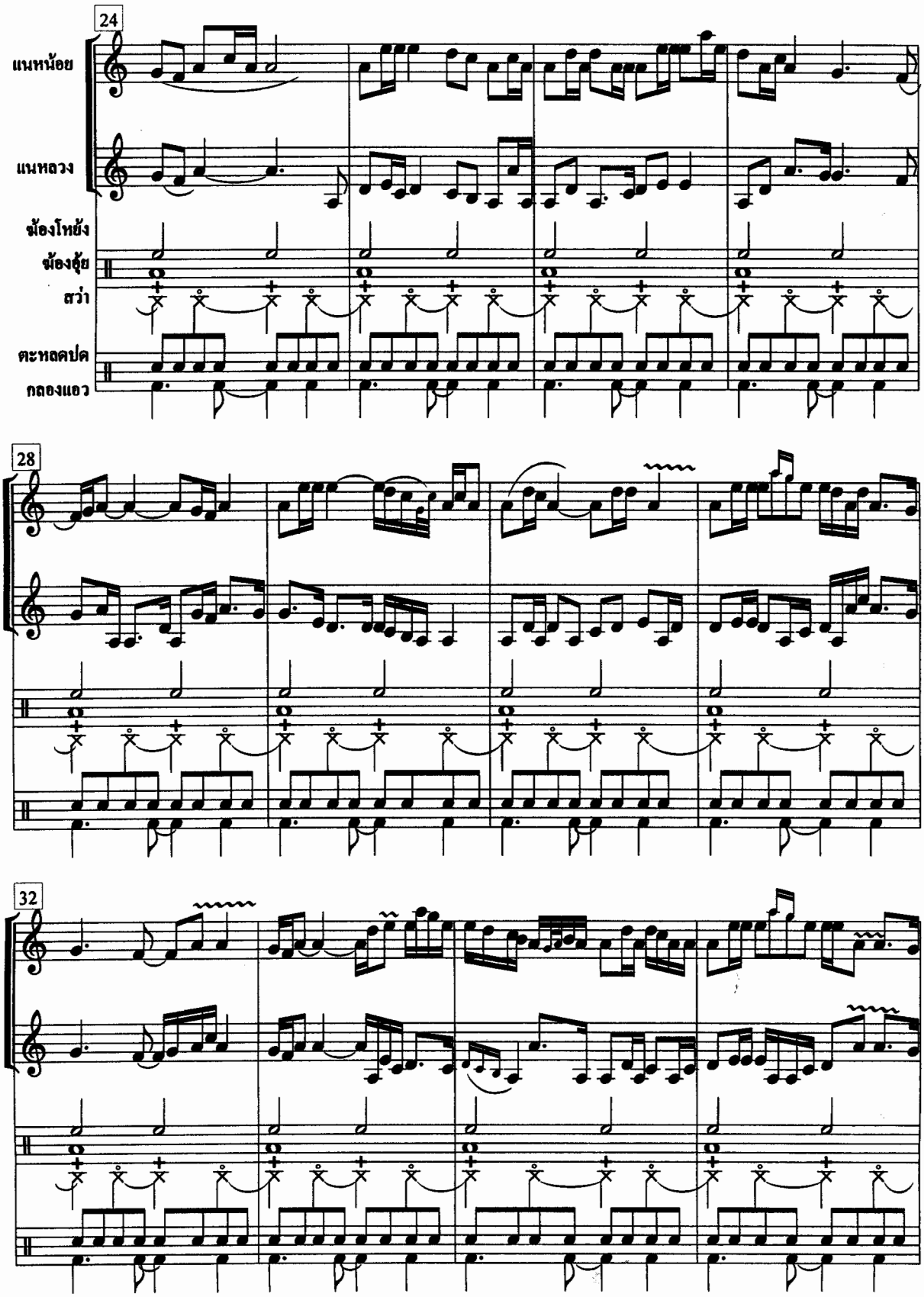
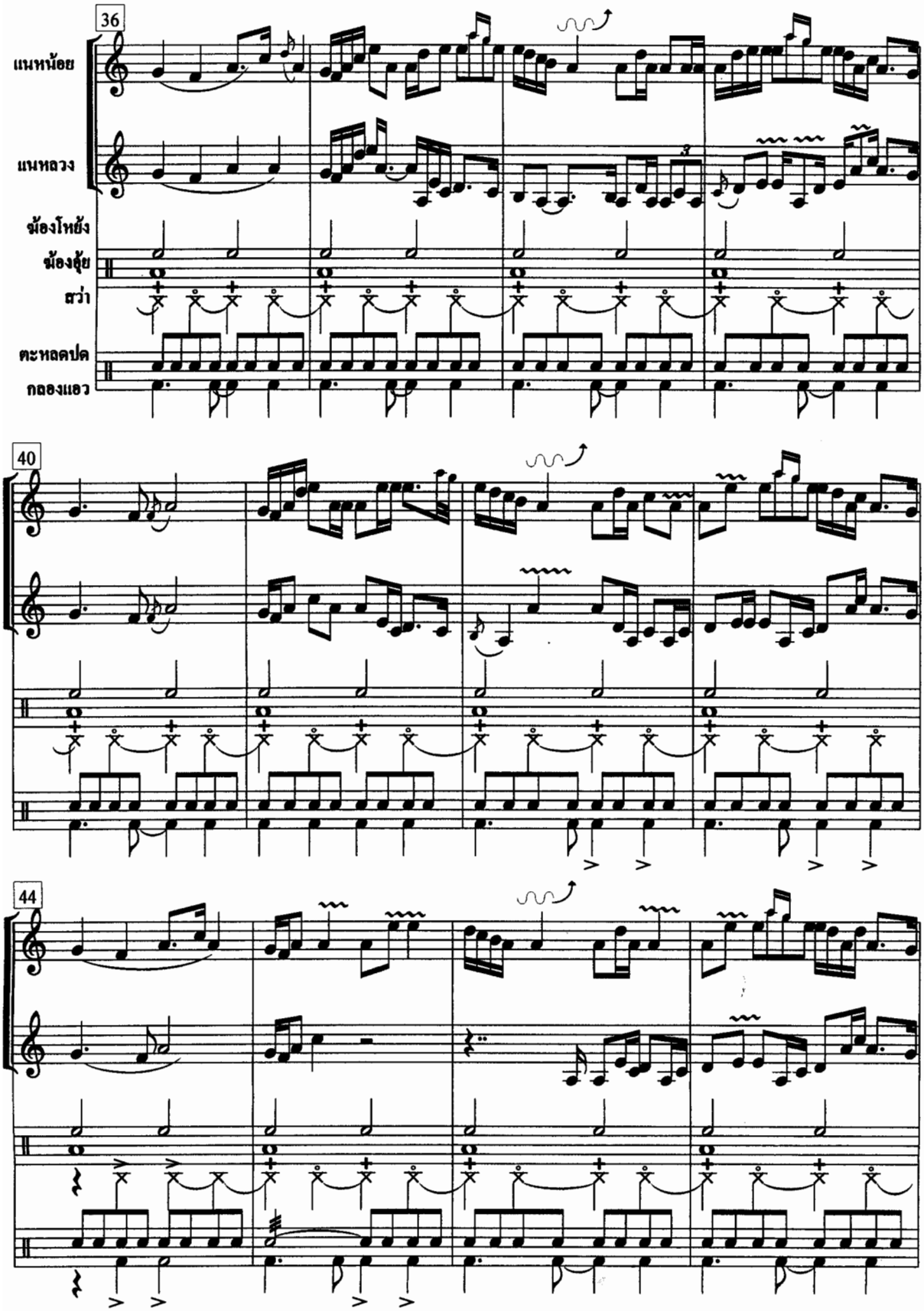
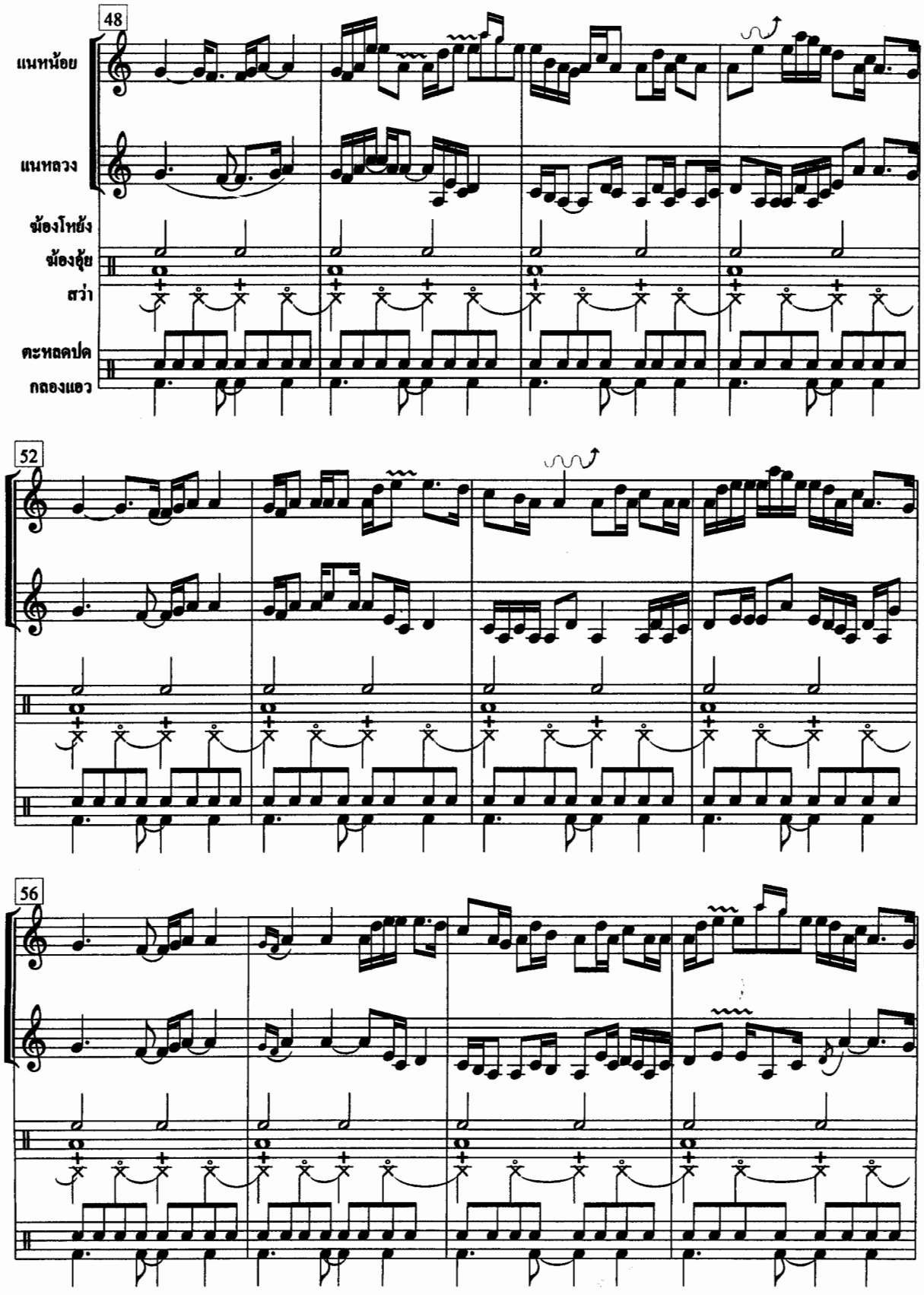
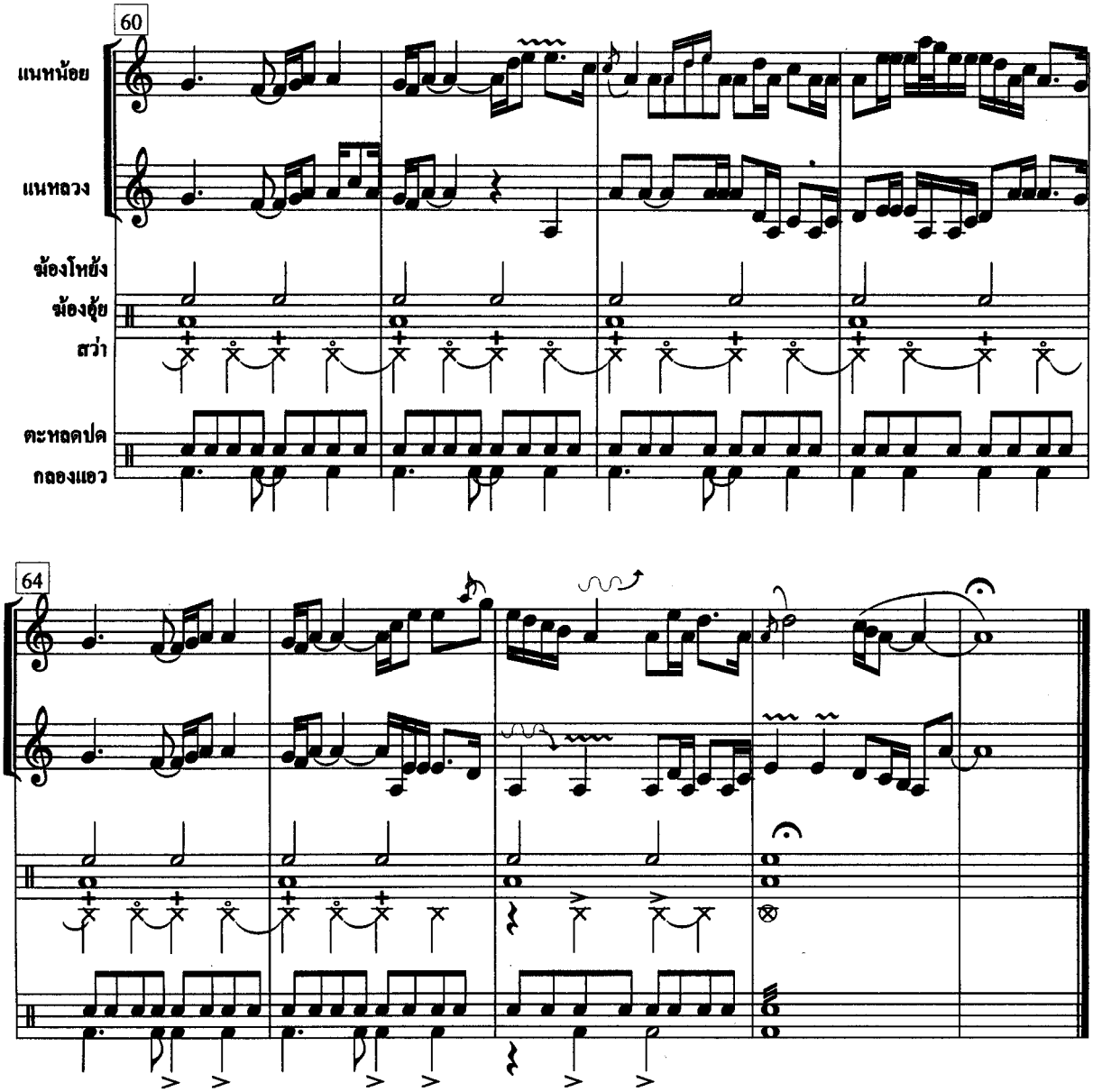
♩= 42

พ่อหนานดำรงค์ ชัยเพ็ชร์
ต.ป่าตัน อ.เมือง จ.เชียงใหม่

12
แนหน้อย
แนหลวง
น้องโหยัง
น้องอุ้ย
สว่า
ตะหลดปด
กลองแอว
16
20

24
แนหน้อย
แนหลวง
น้องโหย้ง
น้องอุ้ย
สว่า
ตะหดปด
กลองแอว
27

แหย่งหลวง

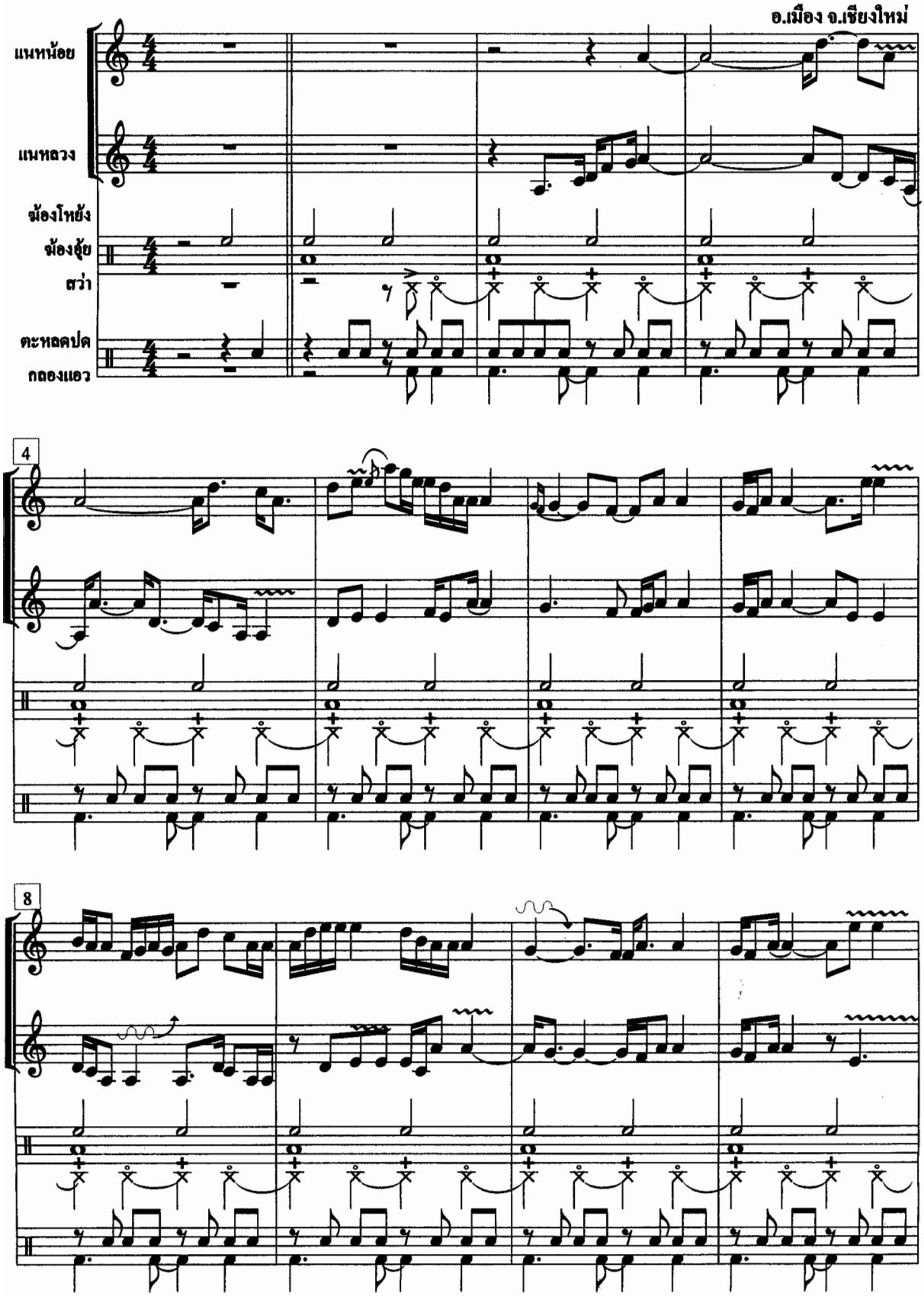
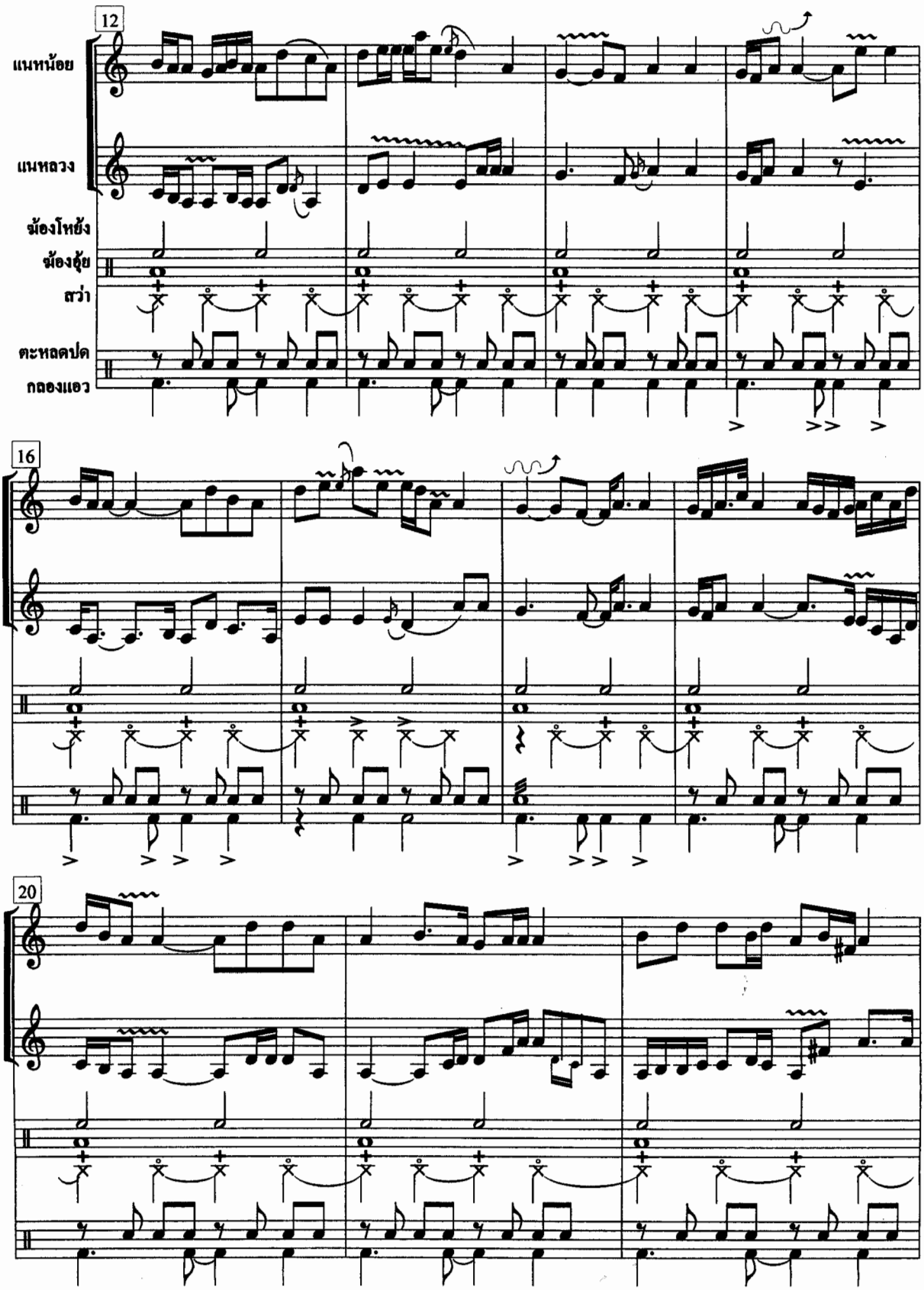
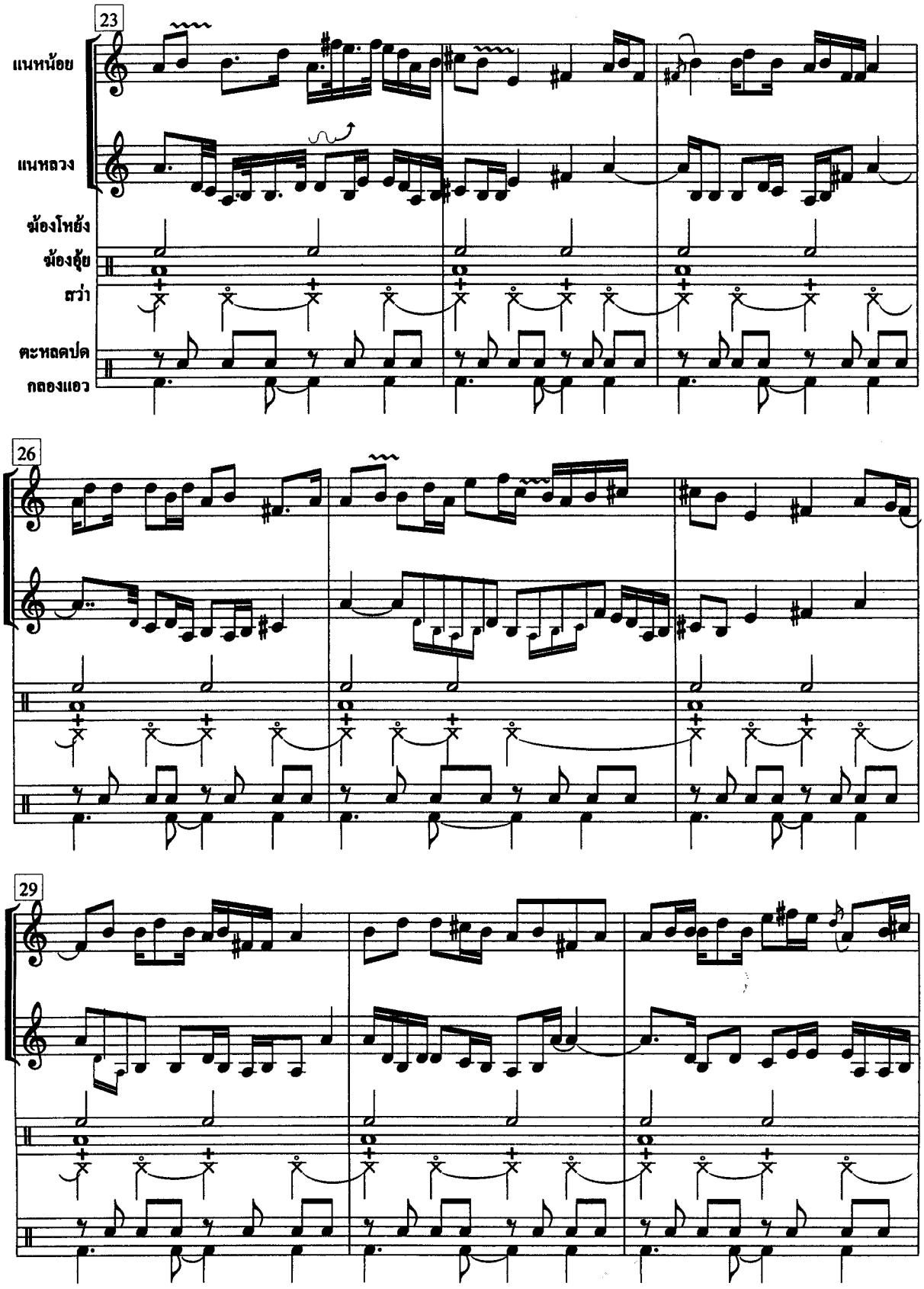
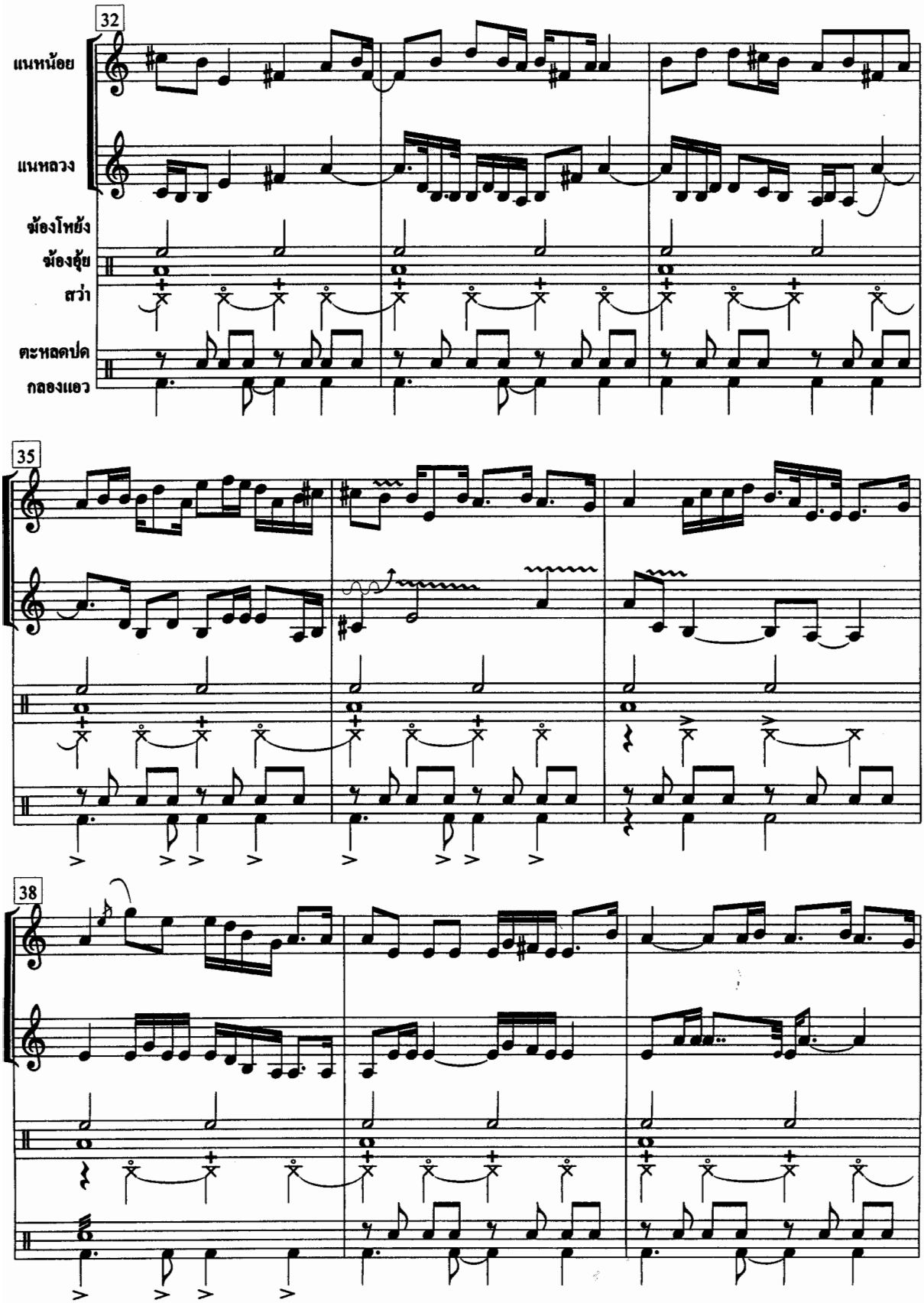
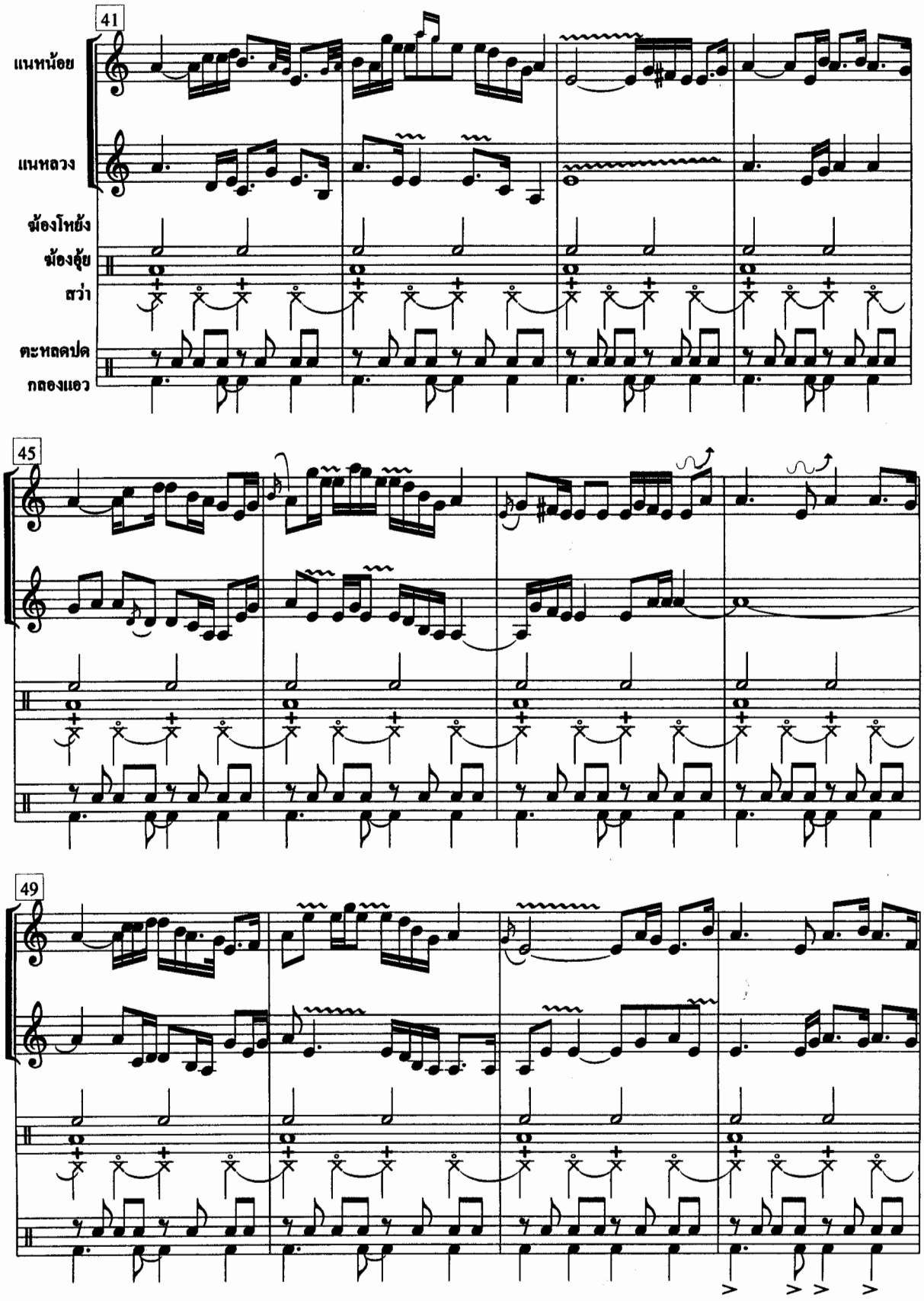
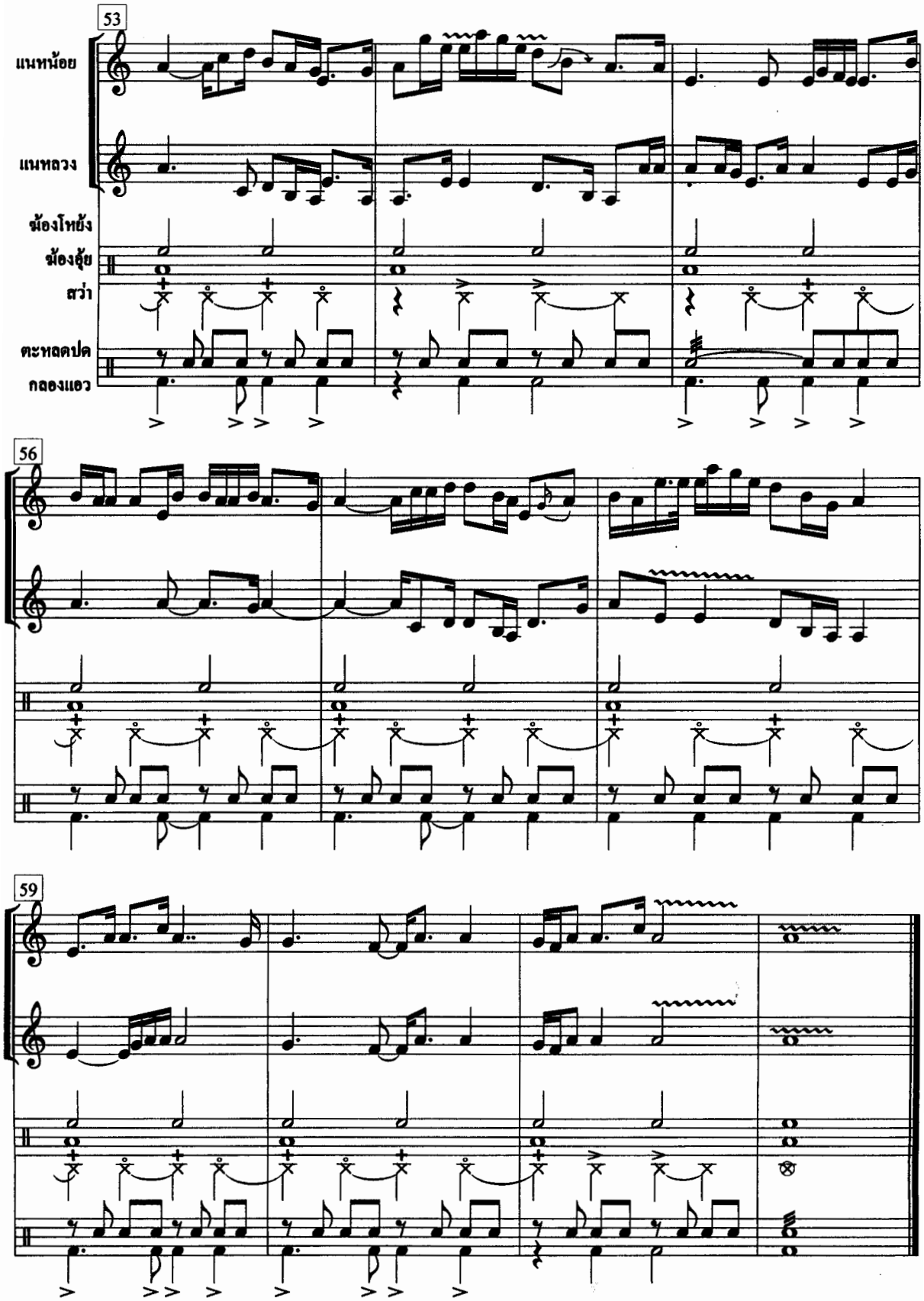
♩= 42

วัดเกาะกลาง

ต.ป่าแดด อ.เมือง จ.เชียงใหม่

12
แนหน้อย
แนหลวง
น้องโหยัง
น้องอุ้ย
สว่า
ตะหดปด
กลองแอว
16
20

24
แนหน้อย
แนหลวง
น้องโหย้ง
น้องอุ้ย
สว่า
ตะหลดปด
กลองแอว
28
32

36
แนหน้อย
แนหลวง
น้องโหย้ง
น้องอุ้ย
สว่า
ตะหลดปด
กลองแอว
40
44

48
แนหน้อย
แนหลวง
น้องโหย้ง
น้องอุ้ย
สว่า
ตะหลดปด
กลองแอว
52
56

60
แนหน้อย
แนหลวง
น้องโหย้ง
น้องอุ้ย
สว่า
ตะหลดปด
กลองแอว
64

แหย่งหลวง

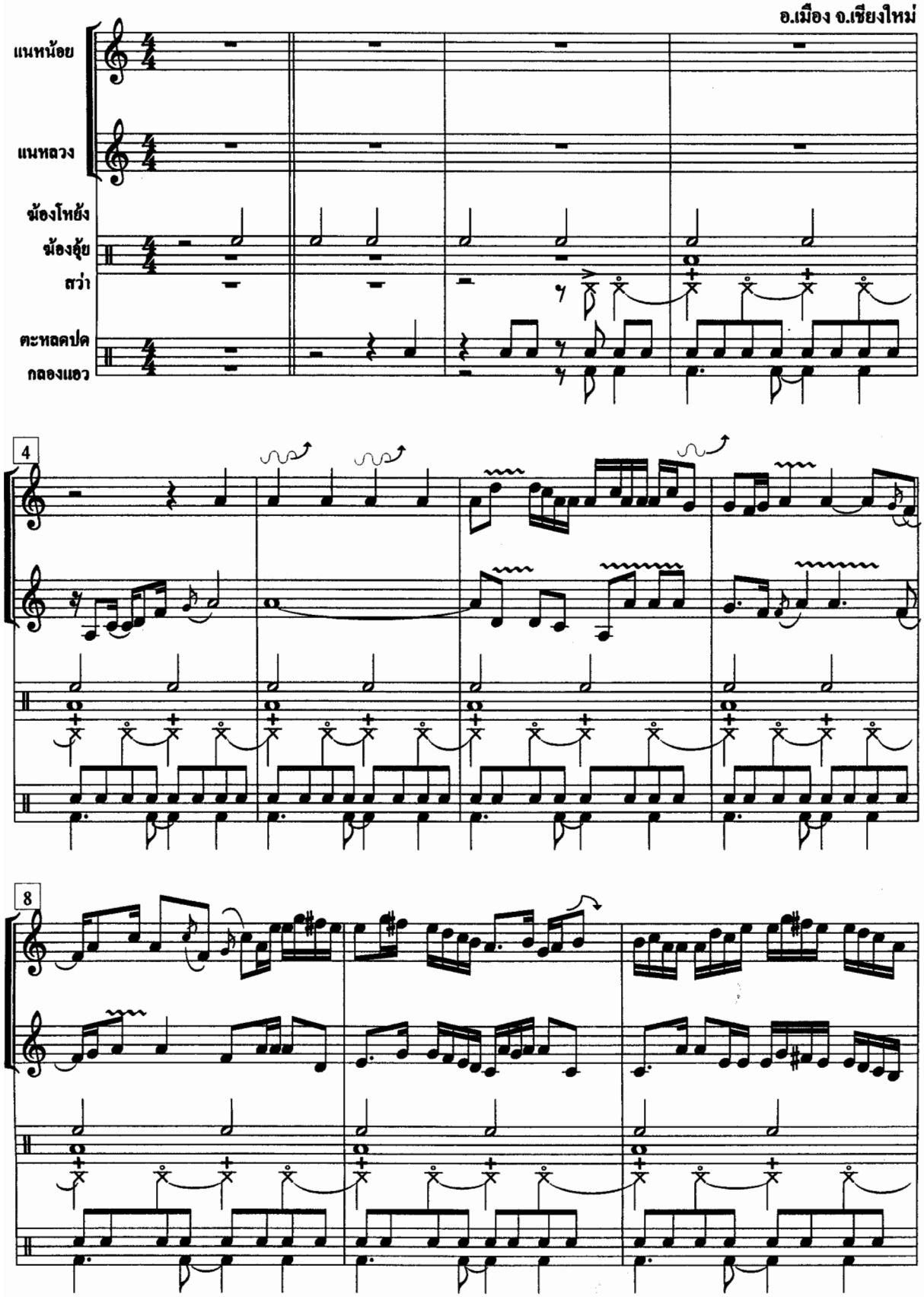
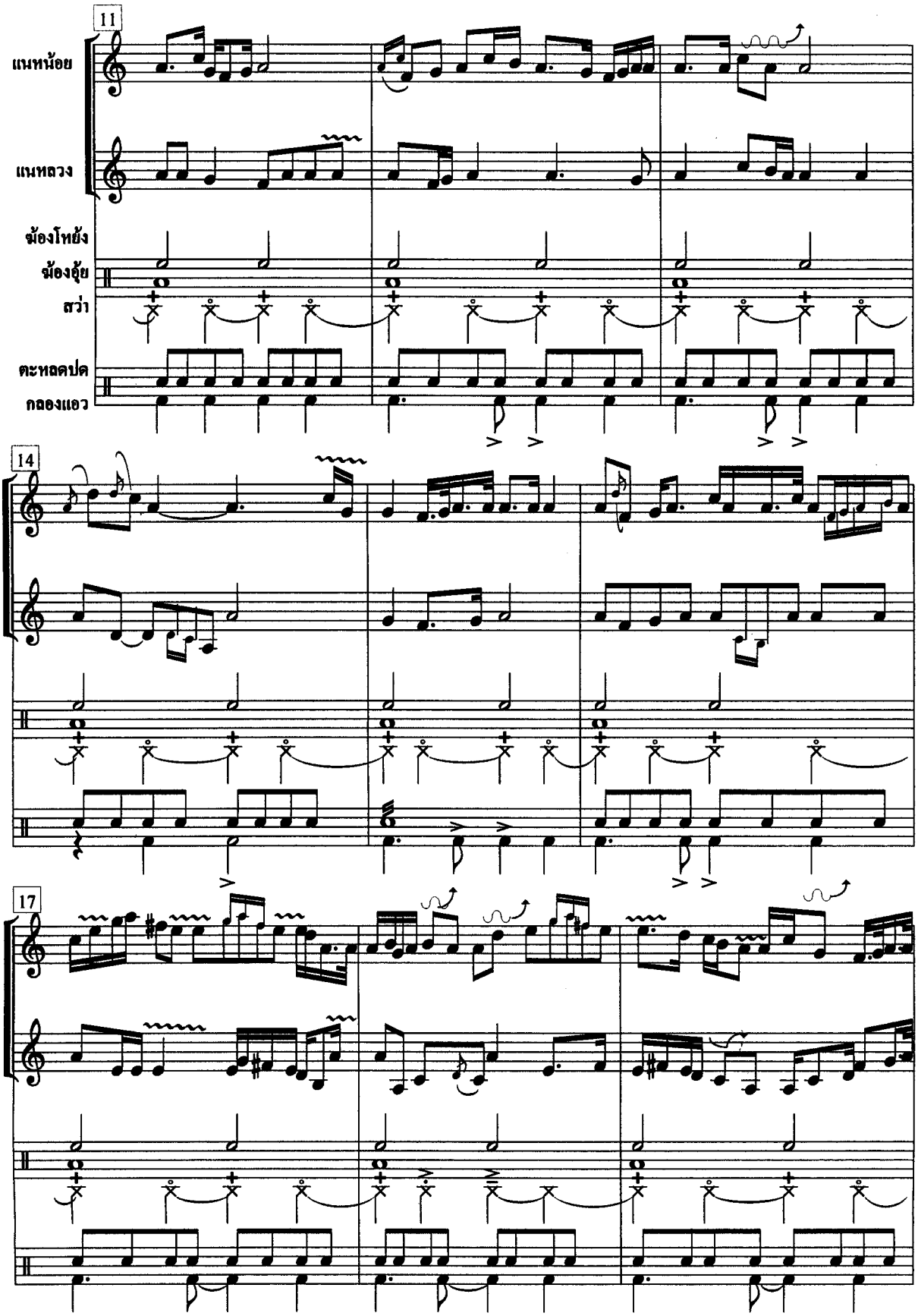
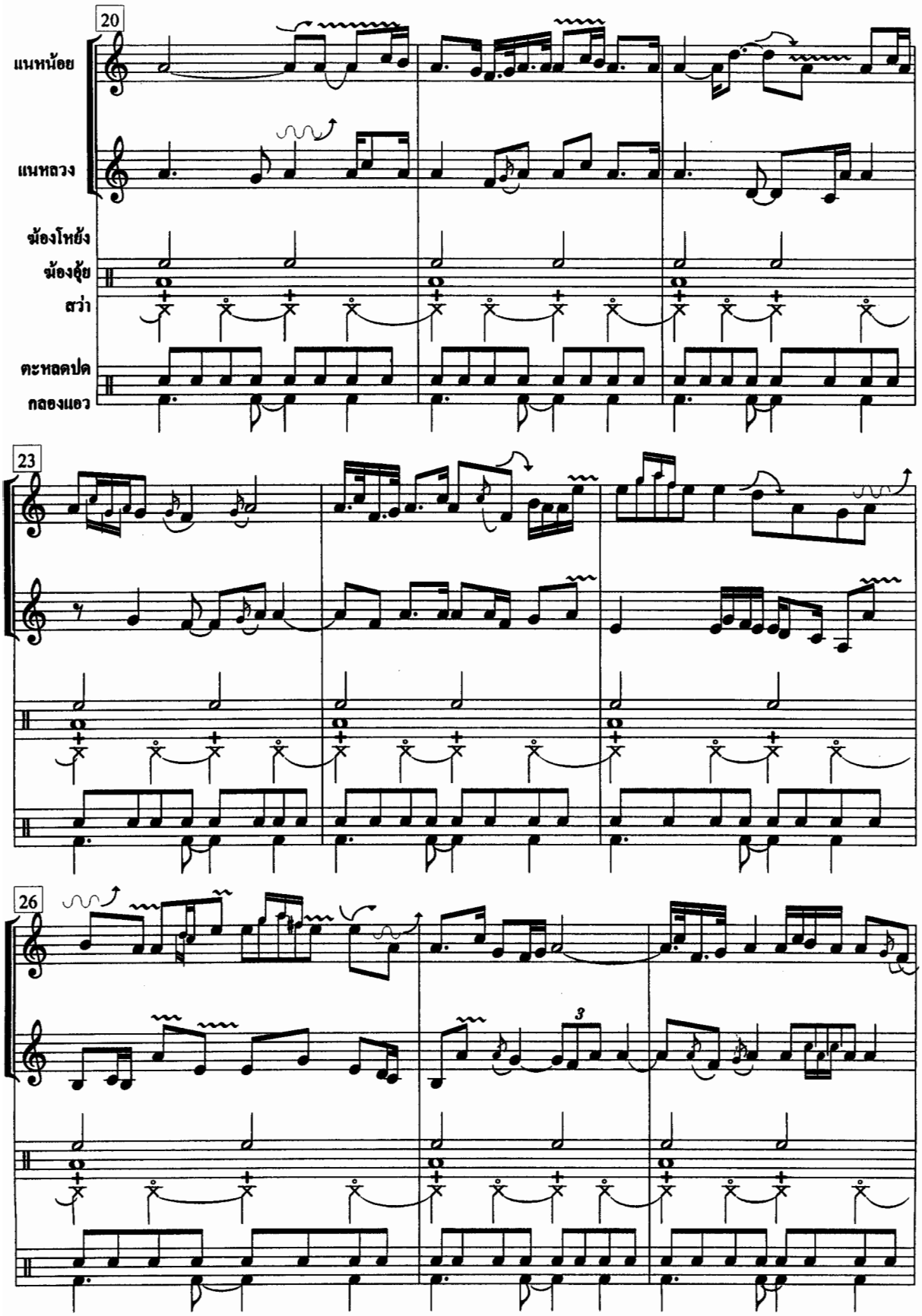
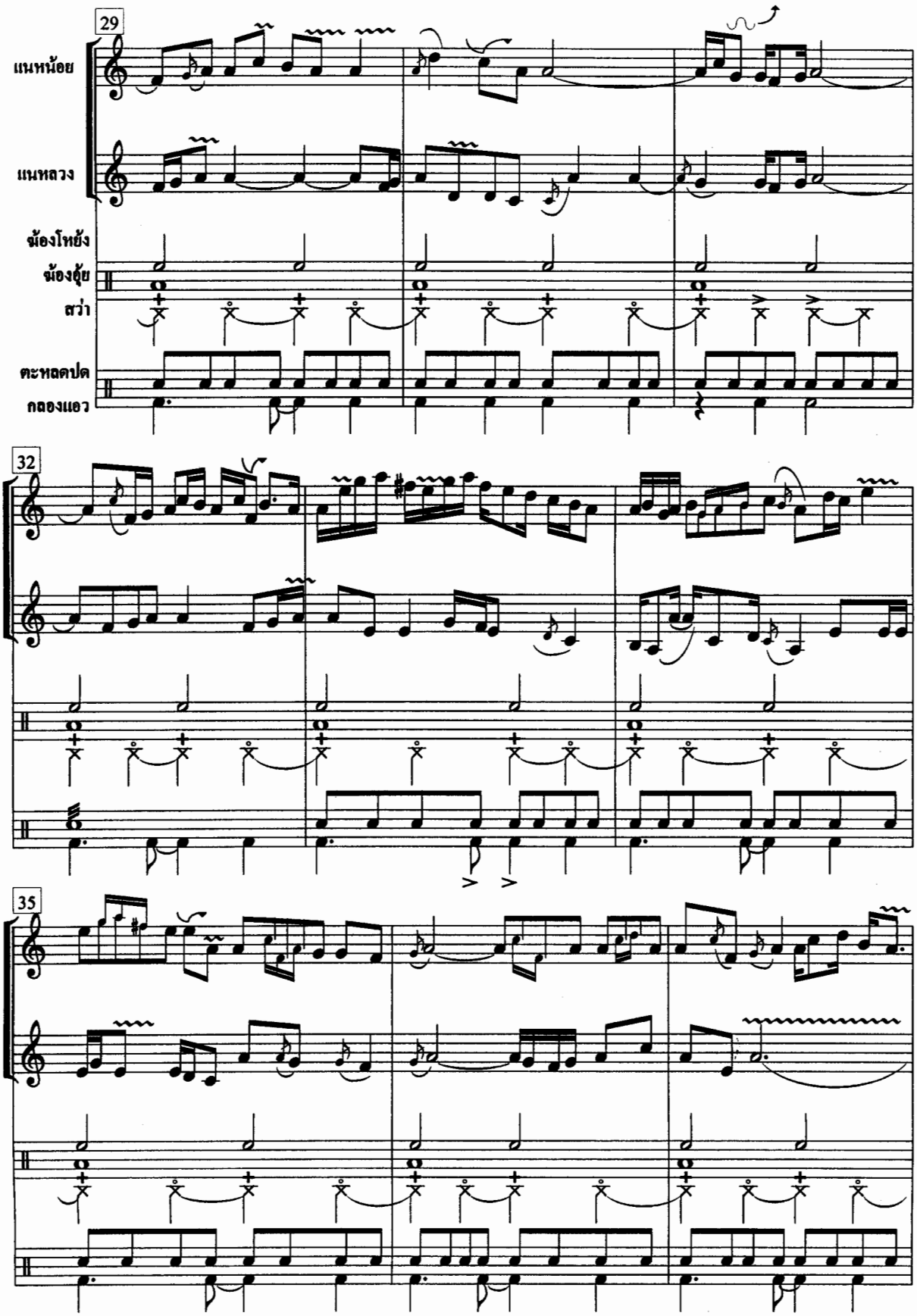
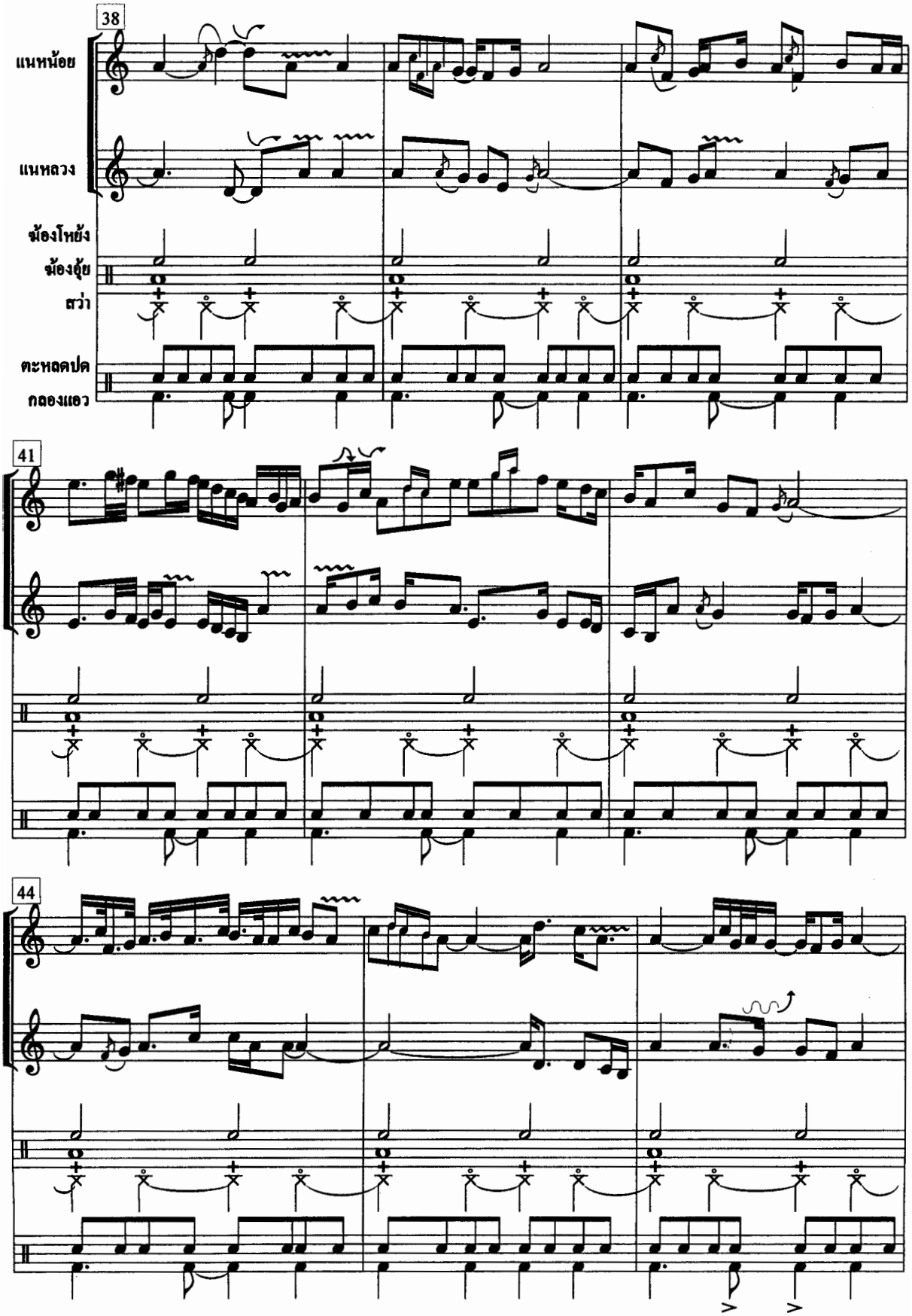
♩ = 40

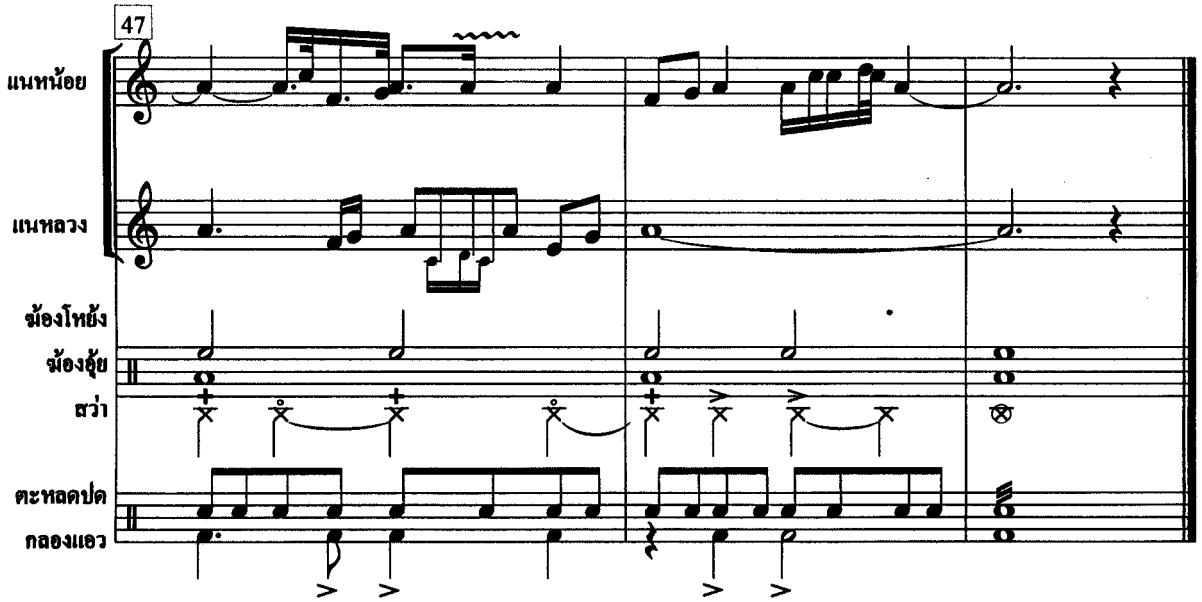
วัดฟ้าฮ่าม ต.ฟ้าฮ่าม
อ.เมือง จ.เชียงใหม่

12
แนหน้อย
แนหลวง
น้องโหยัง
น้องอุ้ย
สว่า
ตะหลดปด
กลองแอว
16
20

23
แนหน้อย
แนหลวง
ฆ้องโหย่ง
ฆ้องอุ้ย
ฉาบ
ตะโพดปด
กลองแอว
26
29

32
แนหน้อย
แนหลวง
ฆ้องโหย้ง
ฆ้องอุ้ย
สว่า
ตะหลดปด
กลองแอว
35
38

41
แนหน้อย
แนหลวง
ฆ้องโหย้ง
ฆ้องอุ้ย
สว่า
ตะหลดปด
กลองแอว
45
49

53
แนหน้อย
แนหลวง
น้องโหย้ง
น้องอุ้ย
สว่า
ตะหดปด
กลองแอว
56
59

แหย่งหลวง

♩= 36

วัดลังกา ต. ป่าตัน

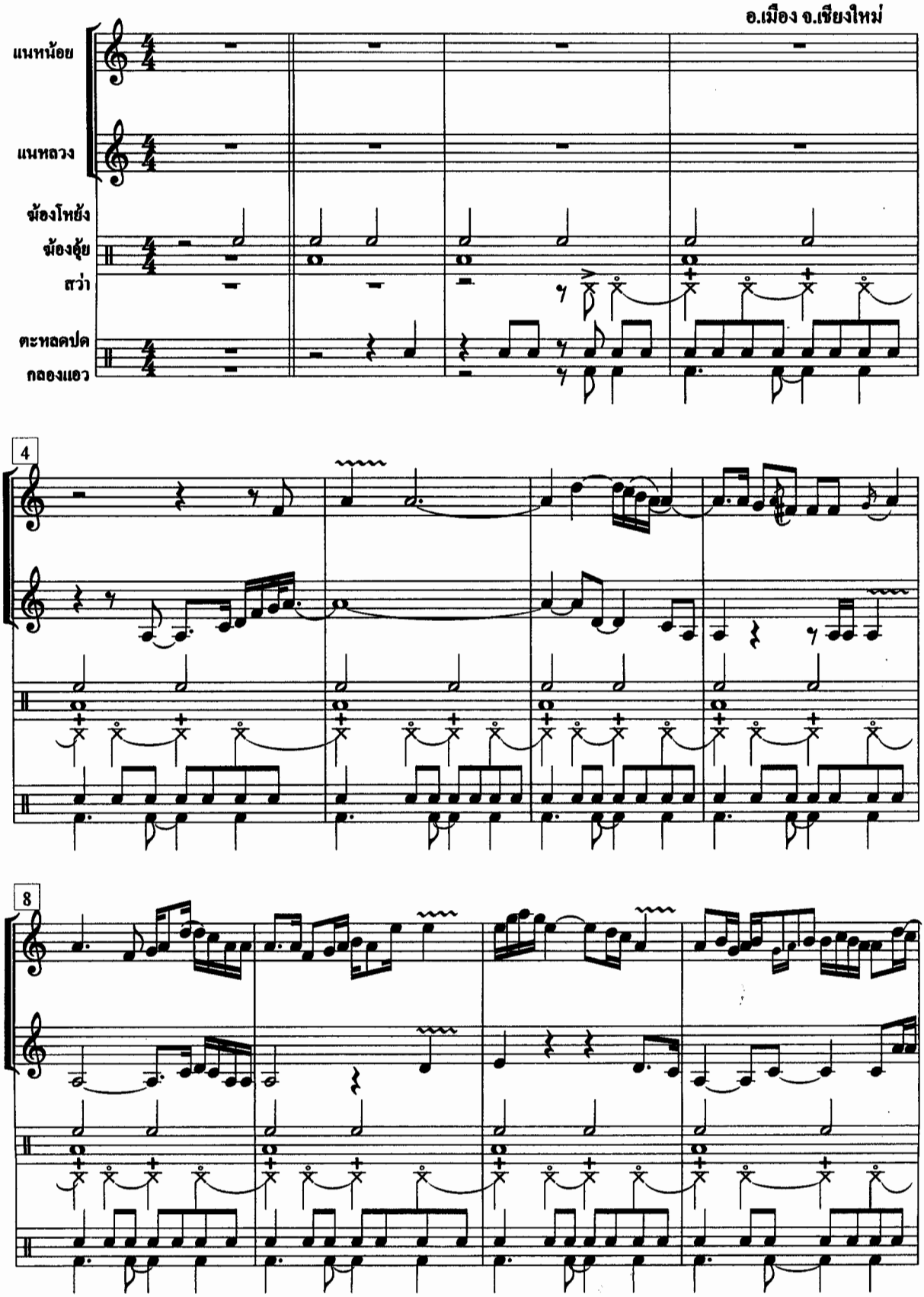
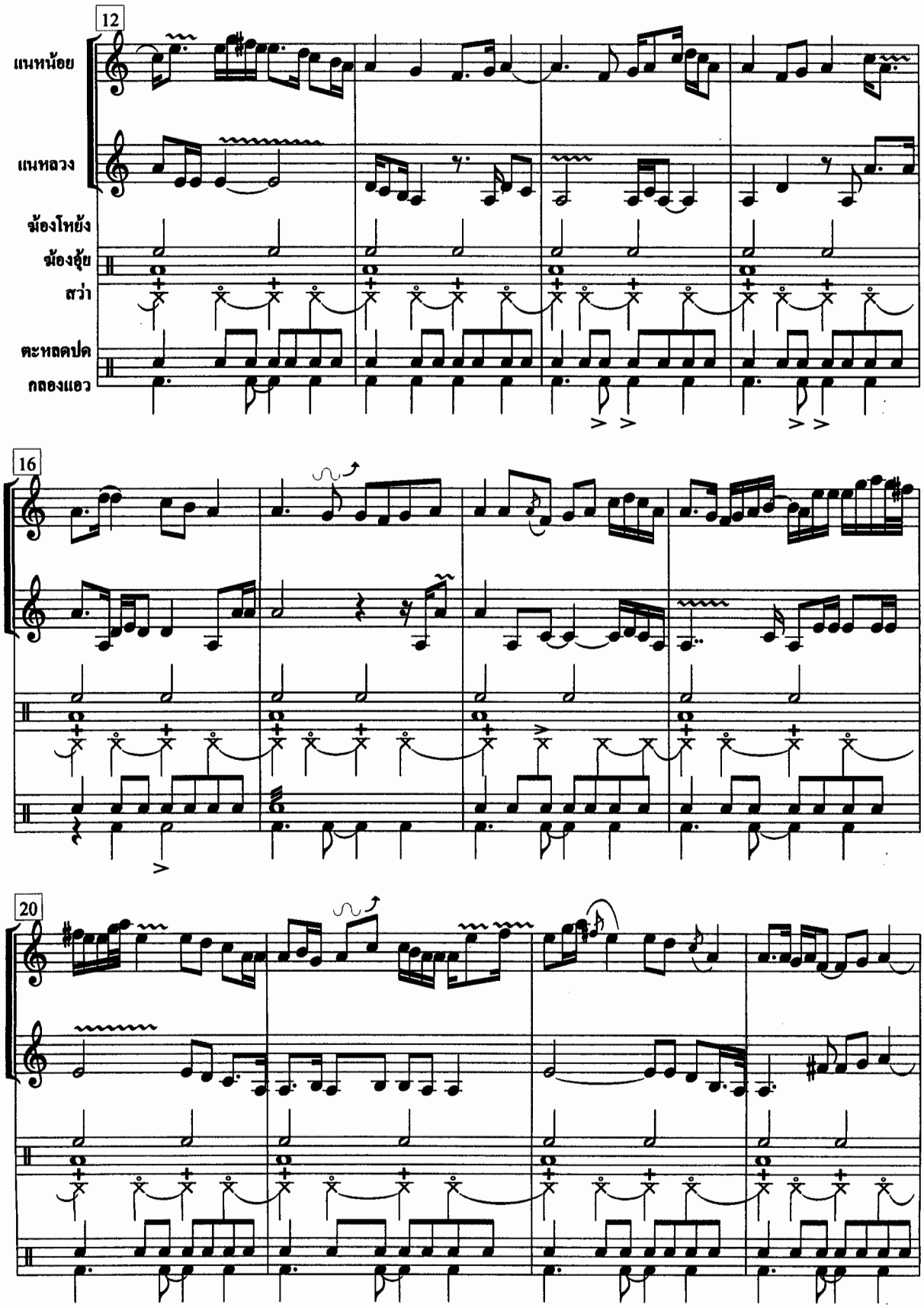
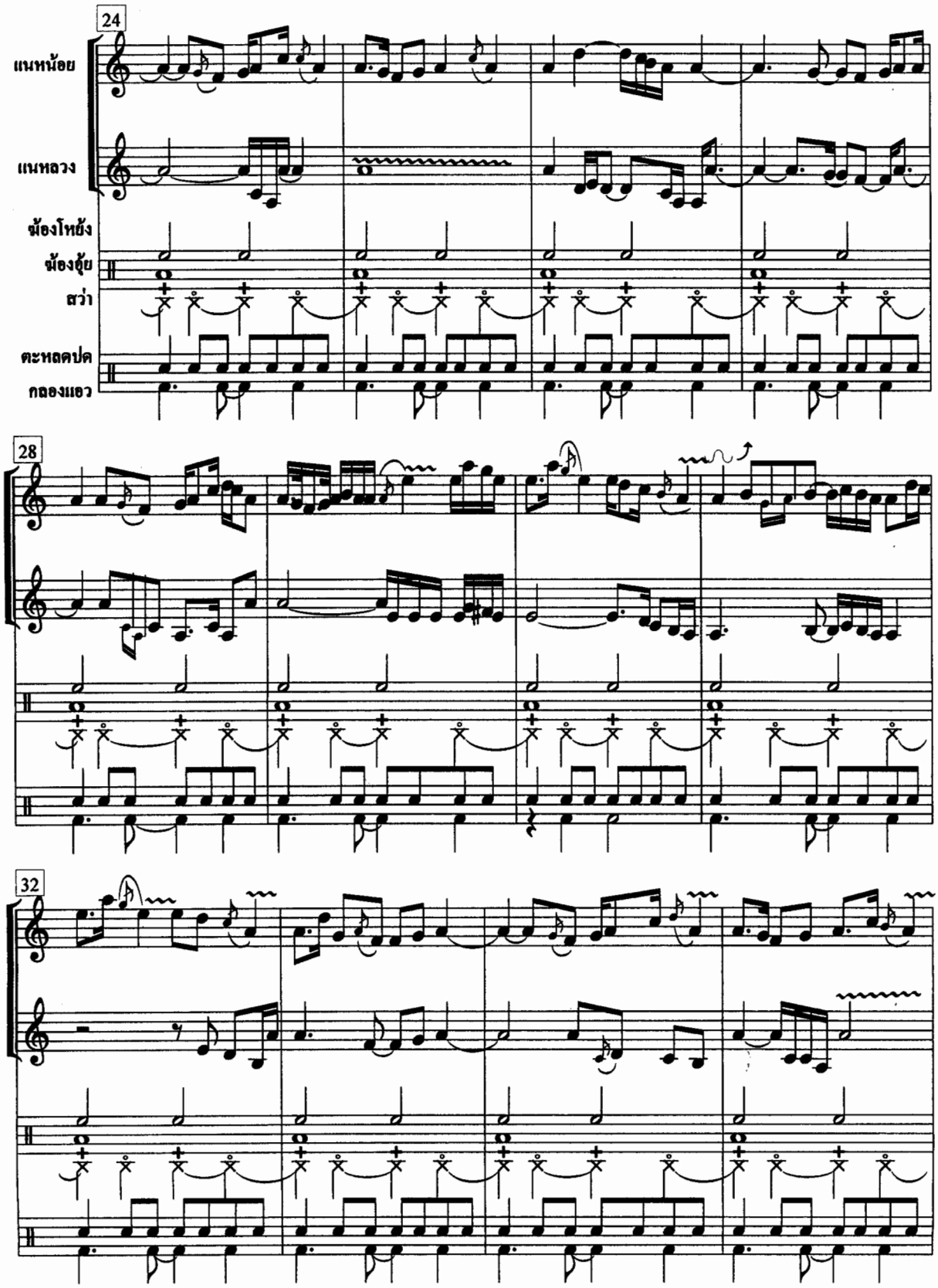
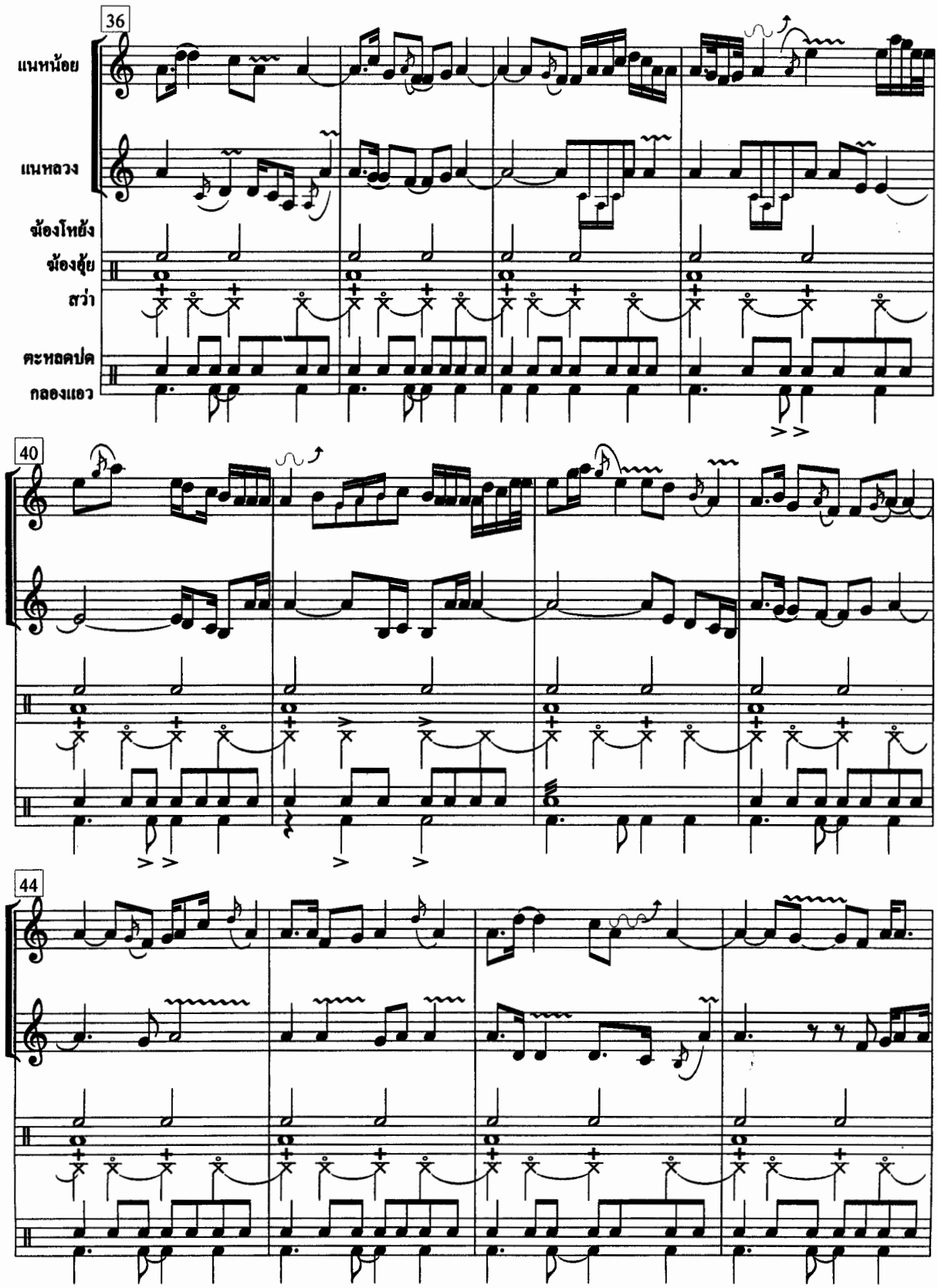
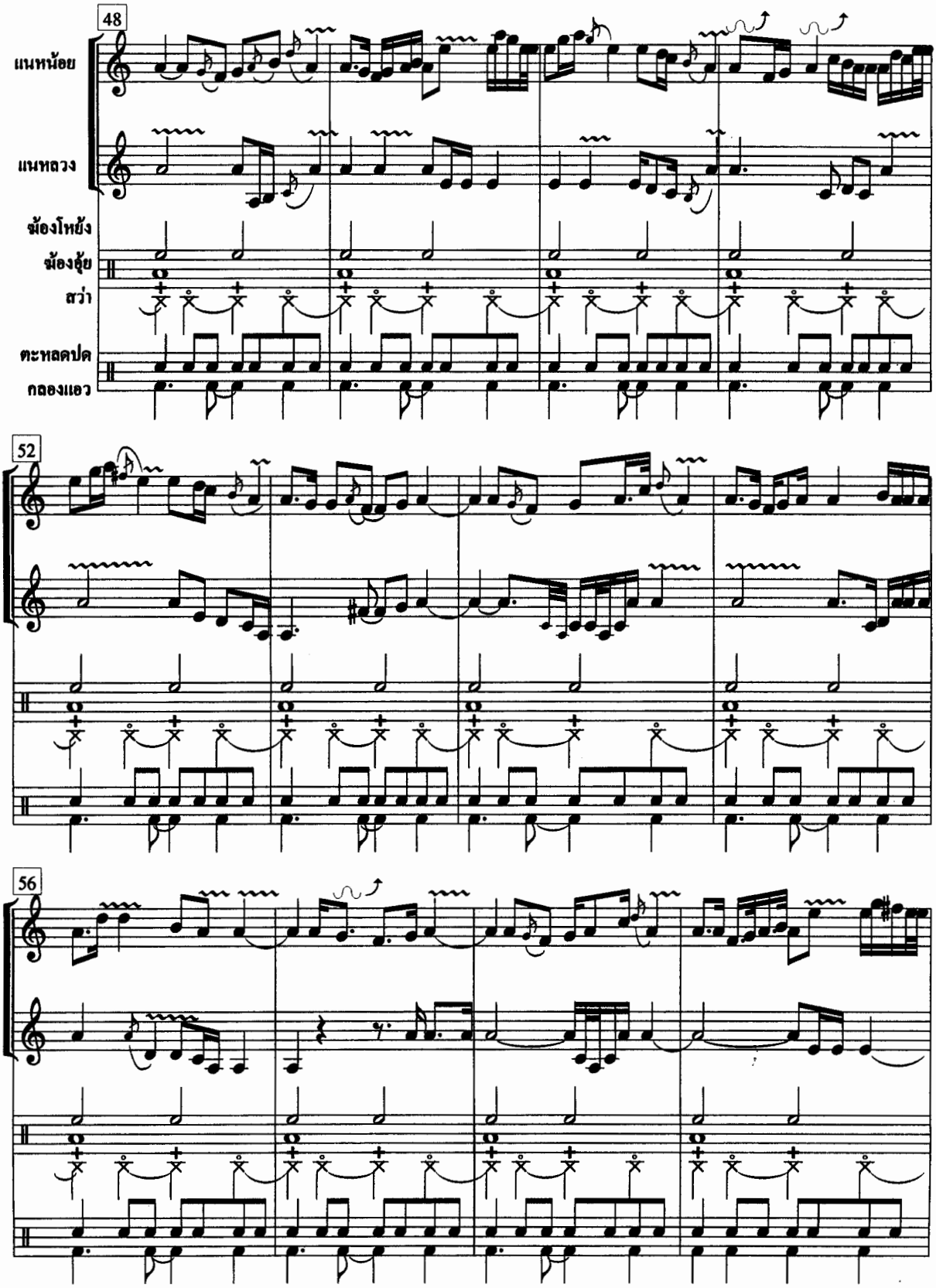
อ.เมือง จ.เชียงใหม่

11
แนหน้อย
แนหลวง
ฆ้องโหย่ง
ฆ้องวุ้ย
สว่า
ตะหลดปด
กลองแอว
14
17

20
แนหน้อย
แนหลวง
ฆ้องโหย้ง
น้องอุ้ย
สว่า
ตะหลดปด
กลองแอว
23
26
3

29
แนหน้อย
แนหลวง
น้องโหย้ง
น้องอุ้ย
สว่า
ตะหฉดปด
กลองแอว
32
35

38
แนหน้อย
แนหลวง
น้องโหย้ง
น้องอุ้ย
สว่า
ตะหลดปด
กลองแอว
41
44

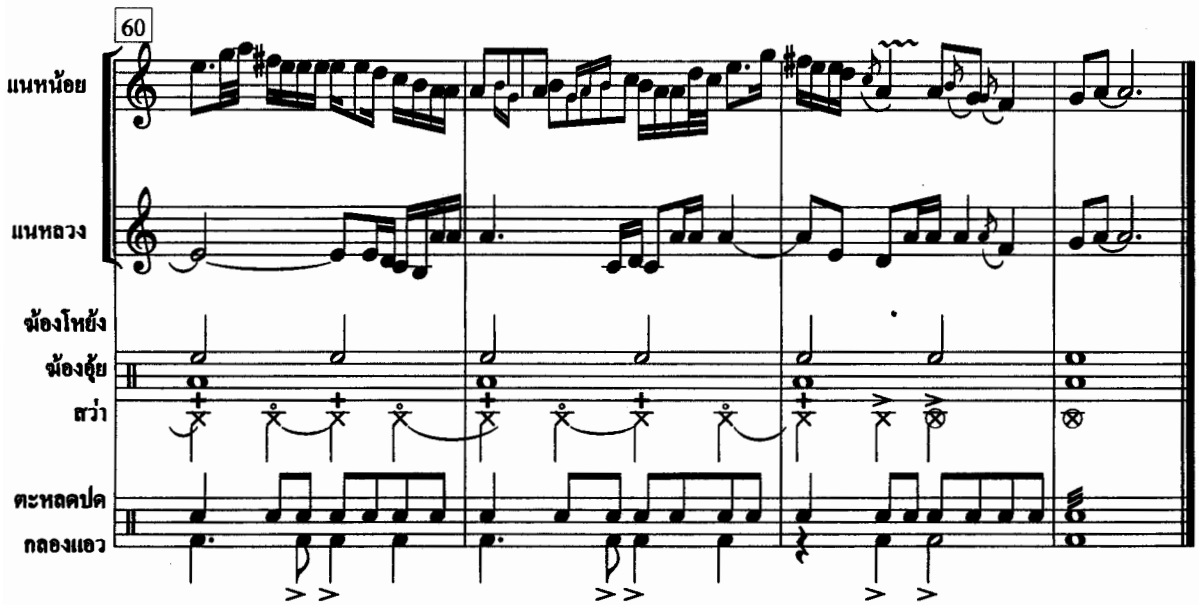

47
แนหน้อย
แนหลวง
ฆ้องโหย่ง
ฆ้องวุ้ย
สว่า
ตะหลดปด
กลองแอว

แหย่งหลวง

♩= 40

ร้านนครล้านนา ต.ช้างคลาน

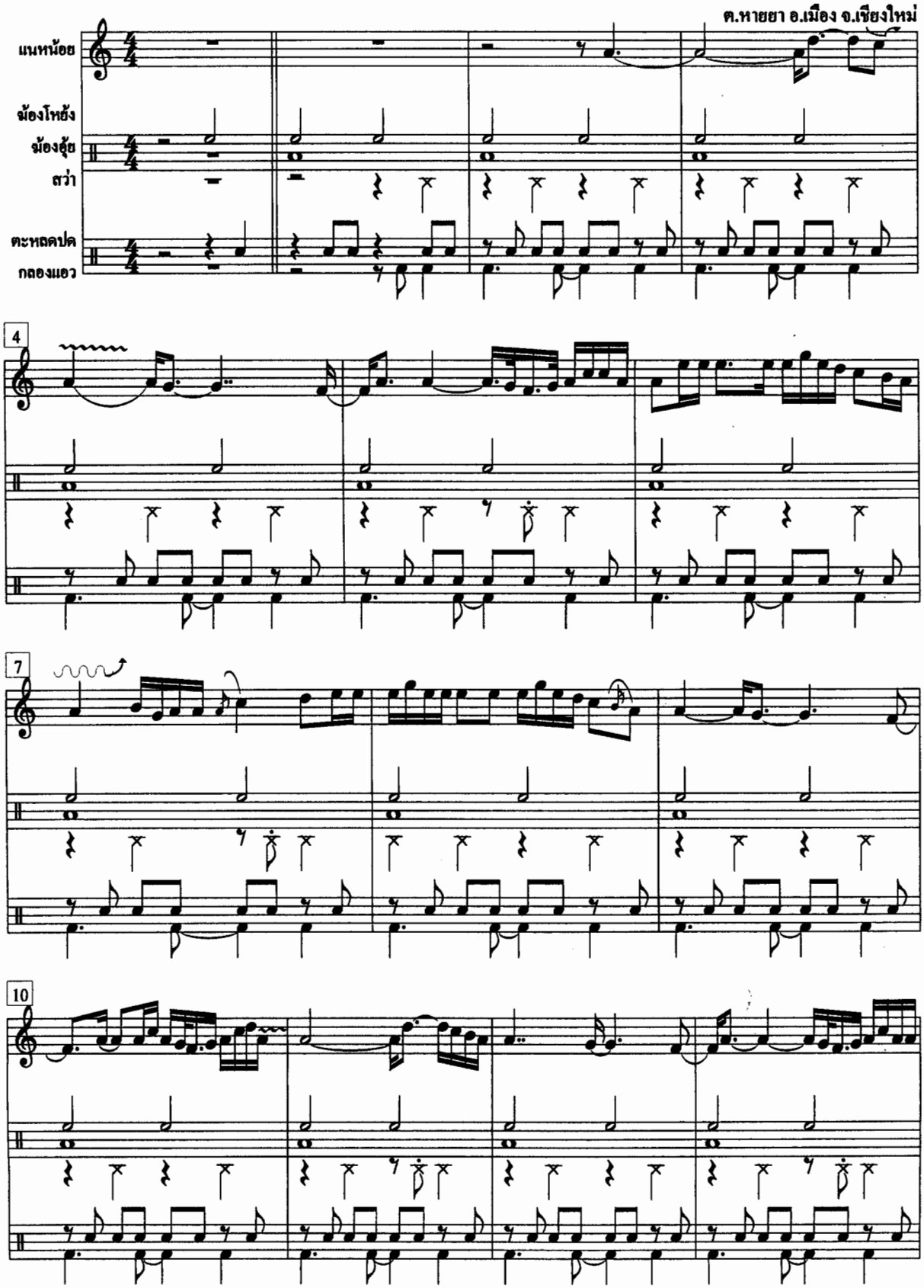
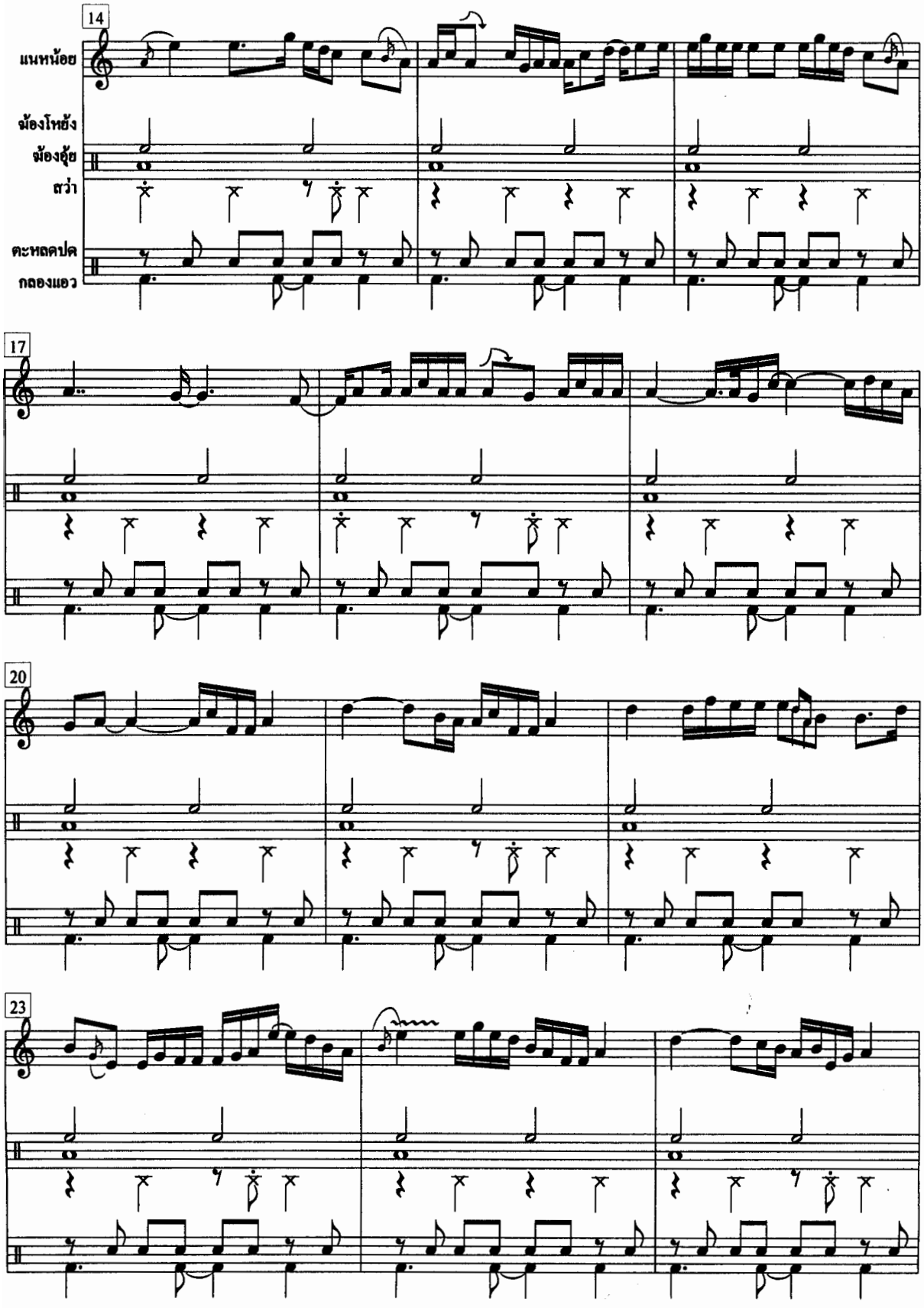
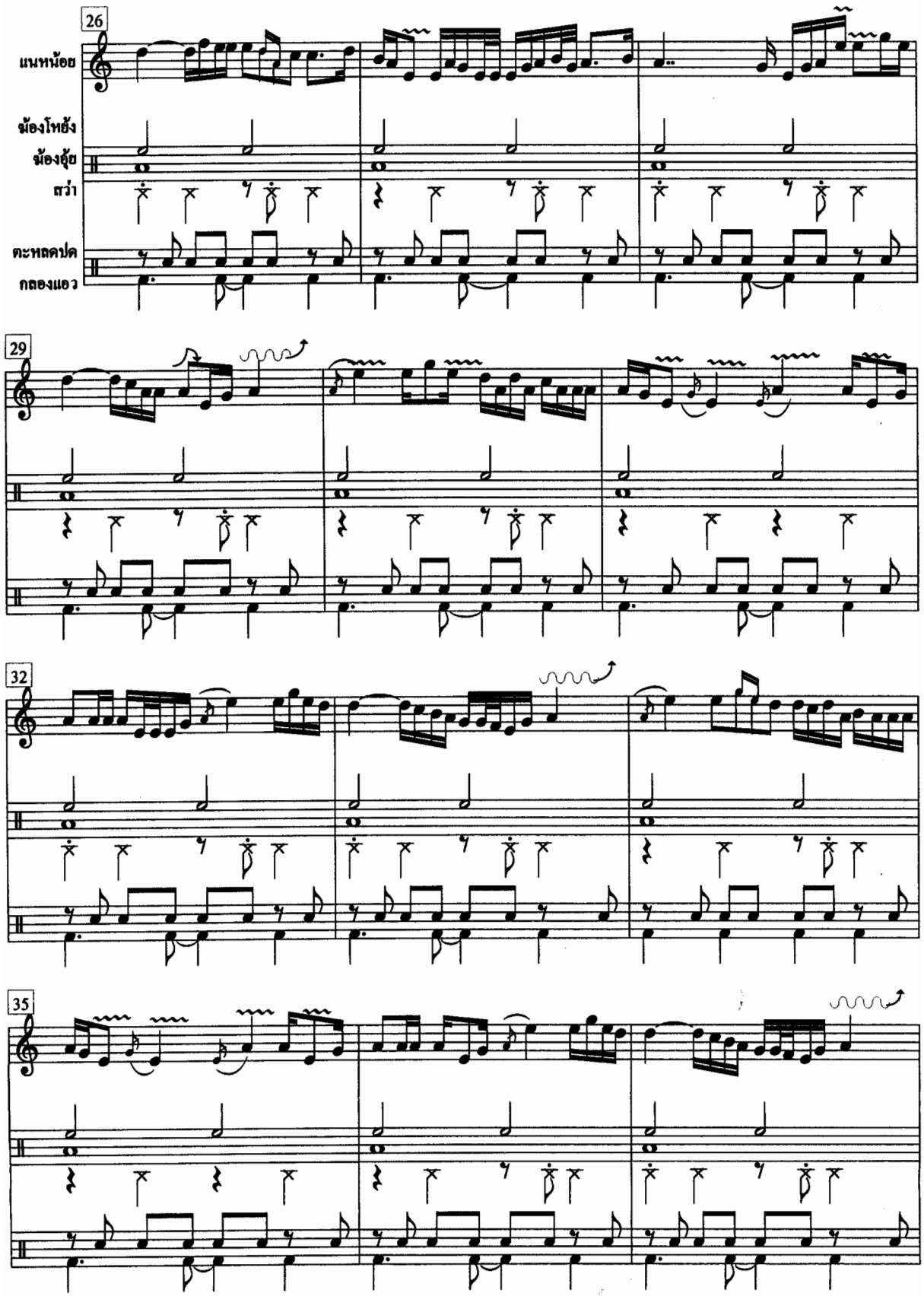
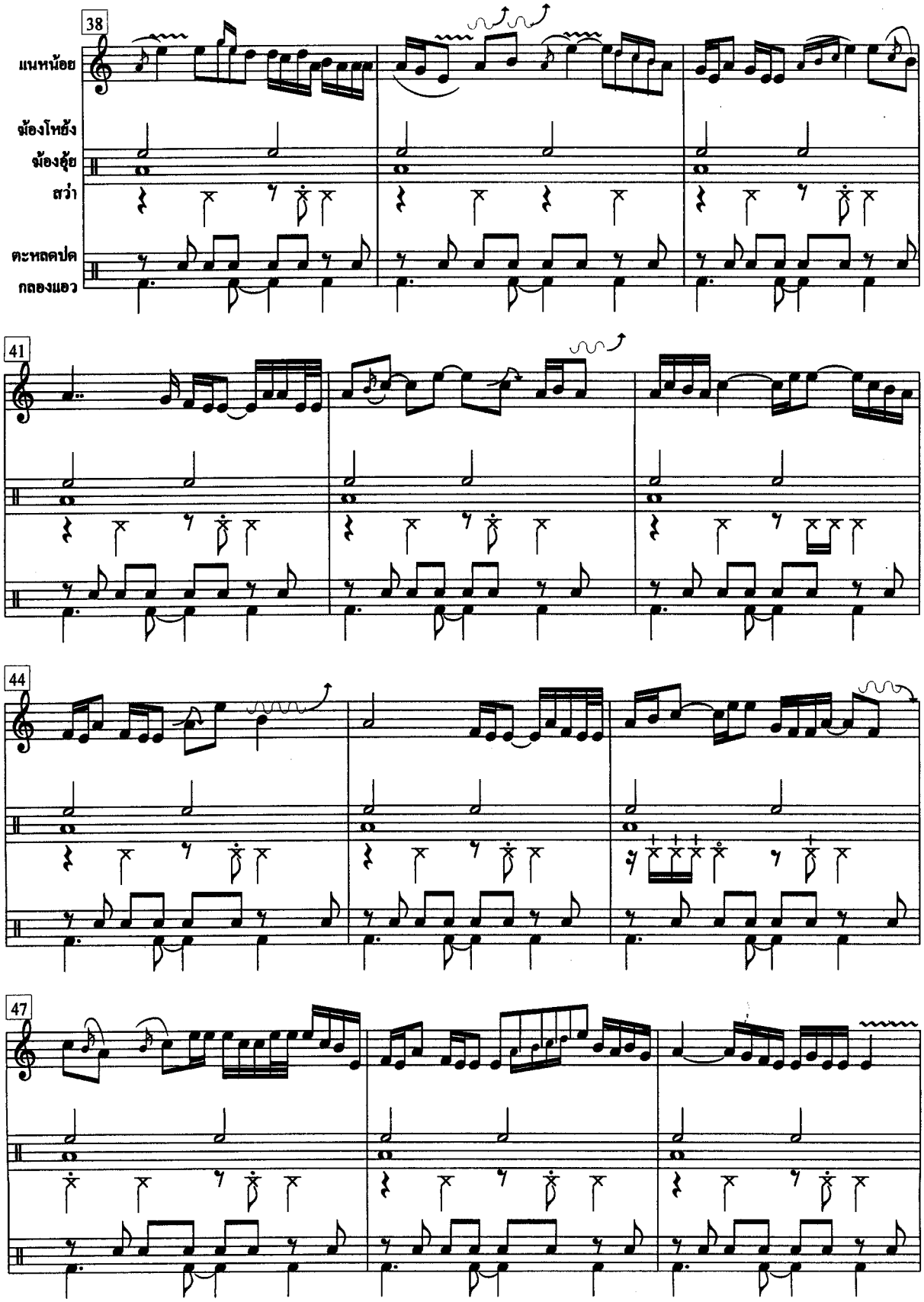
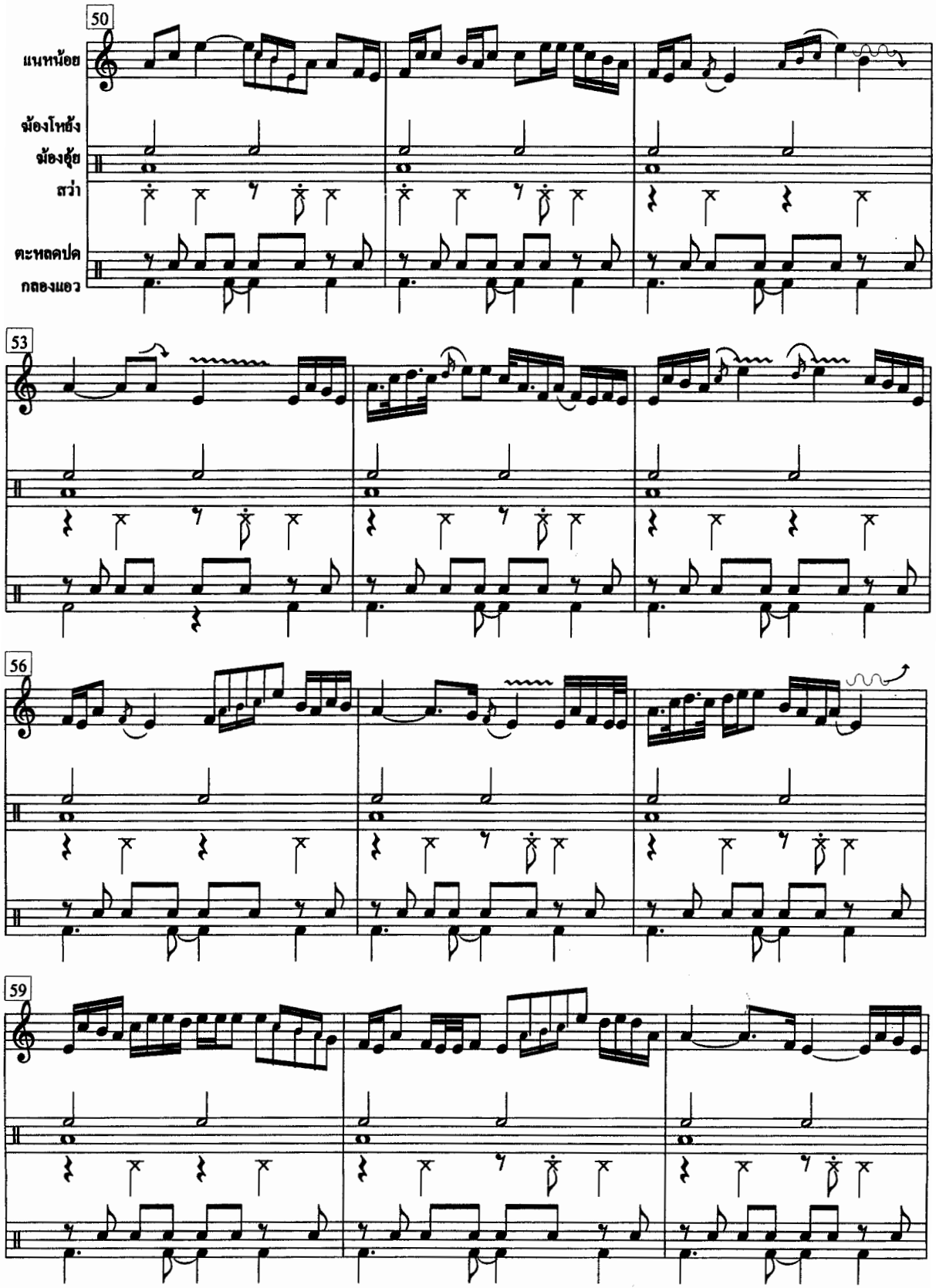
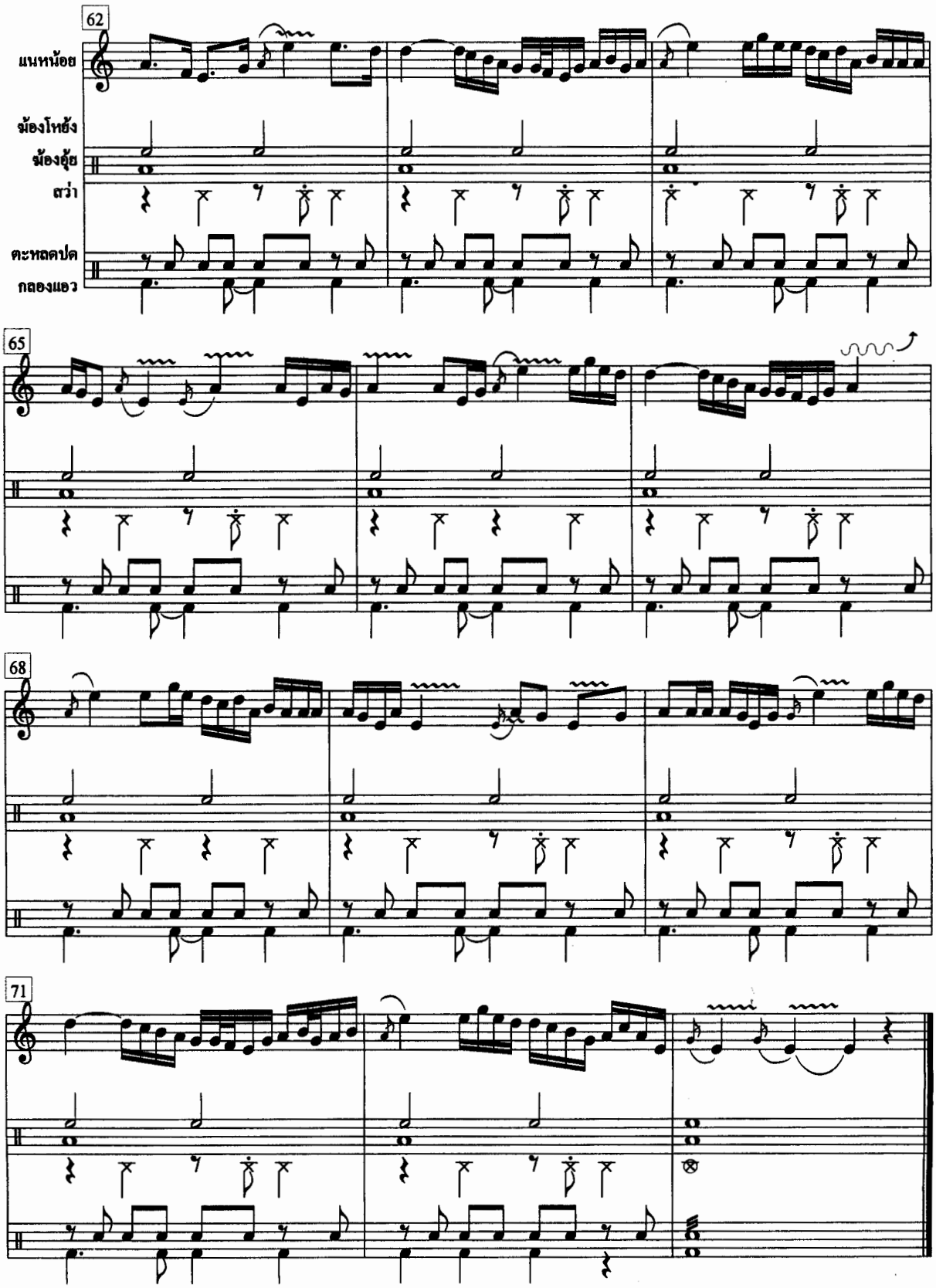
อ.เมือง จ.เชียงใหม่

12
แนหน้อย
แนหลวง
ฆ้องโหย้ง
ฆ้องอุ้ย
สว่า
ตะหลดปด
กลองแอว
16
20

24
แนหน้อย
แนหลวง
น้องโหย้ง
น้องอุ้ย
สว่า
ตะหลดปด
กลองแอว
28
32

36
แนหน้อย
แนหลวง
ฉ่องโหย้ง
น้องอุ้ย
สว่า
ตะหลดปด
กลองแอว
40
44

48
แนหน้อย
แนทลวง
ฆ้องโหย้ง
ฆ้องอุ้ย
สว่า
ตะหลดปด
กลองแอว
52
56


60
แนหน้อย
แนหลวง
น้องโหยัง
น้องอุ้ย
สว่า
ตะหลดปด
กลองแอว

แหย่งหลวง

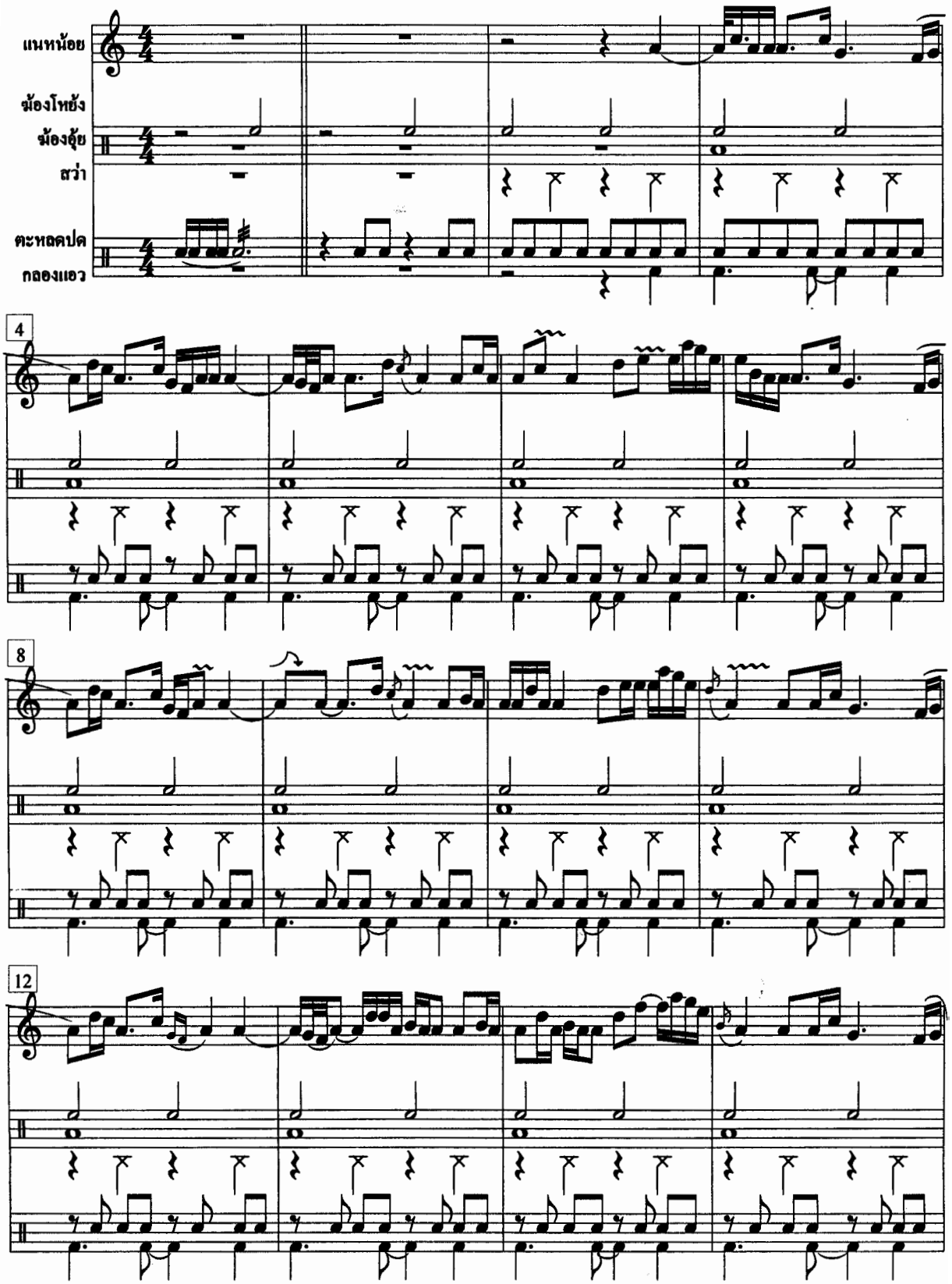
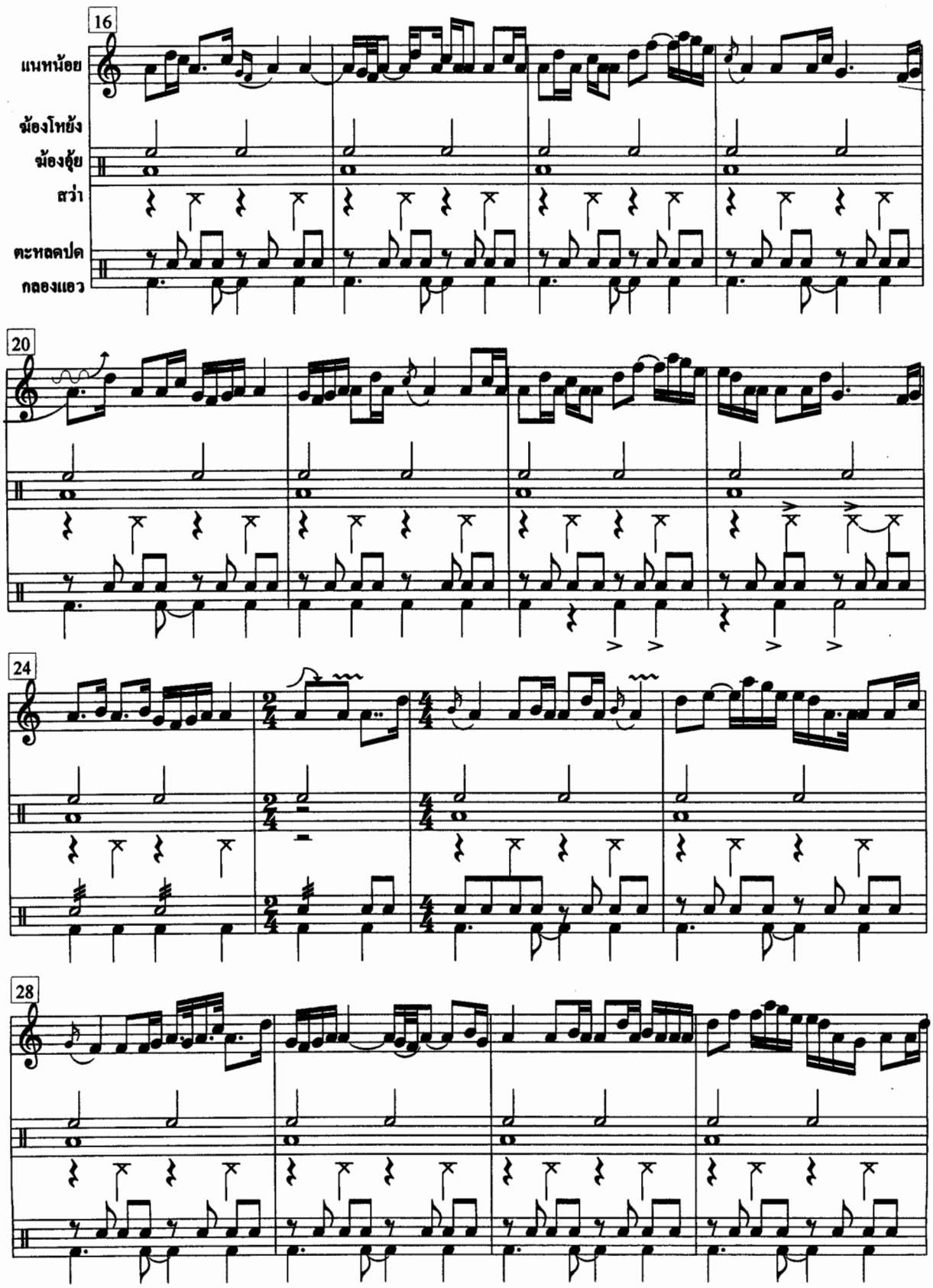
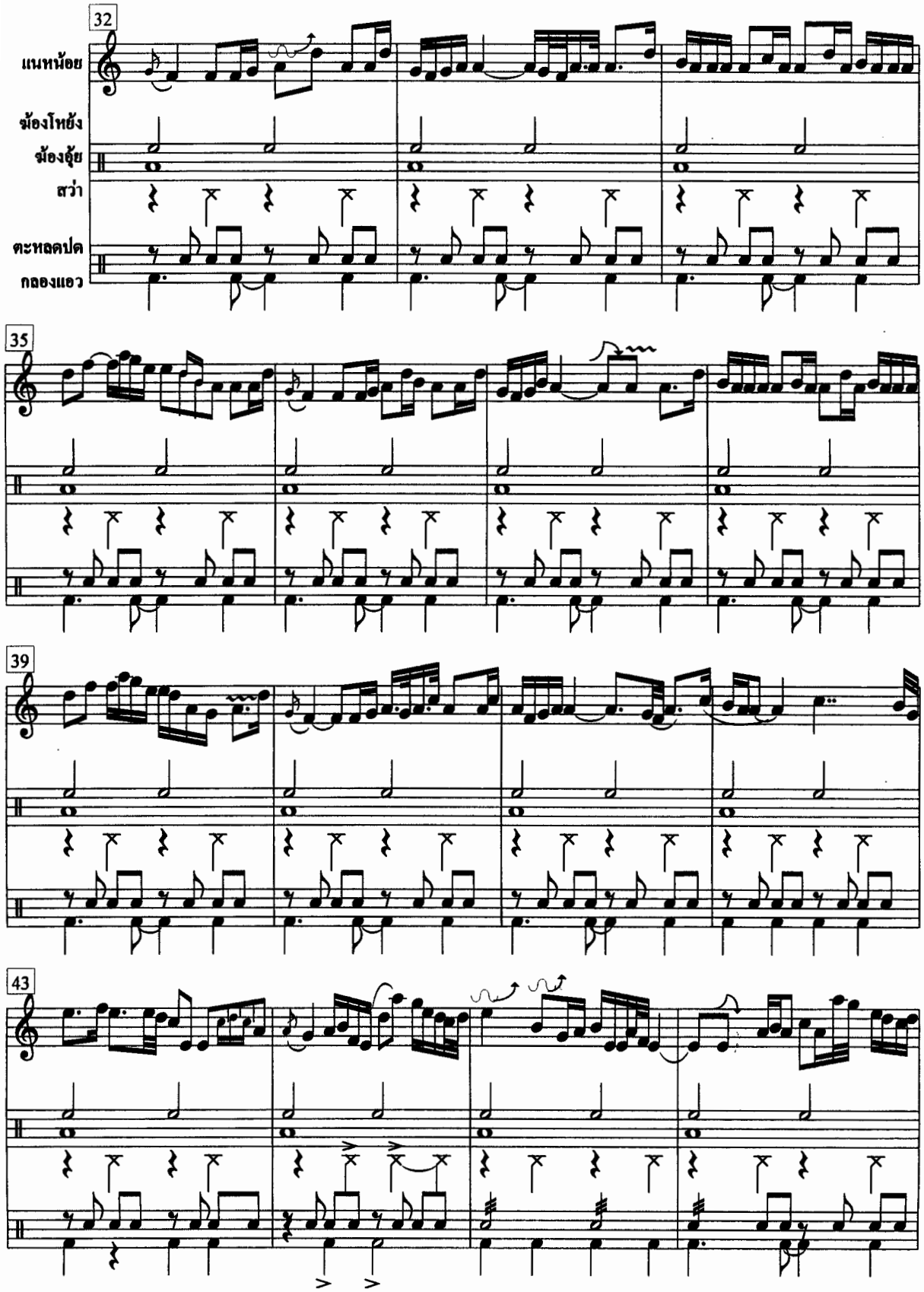
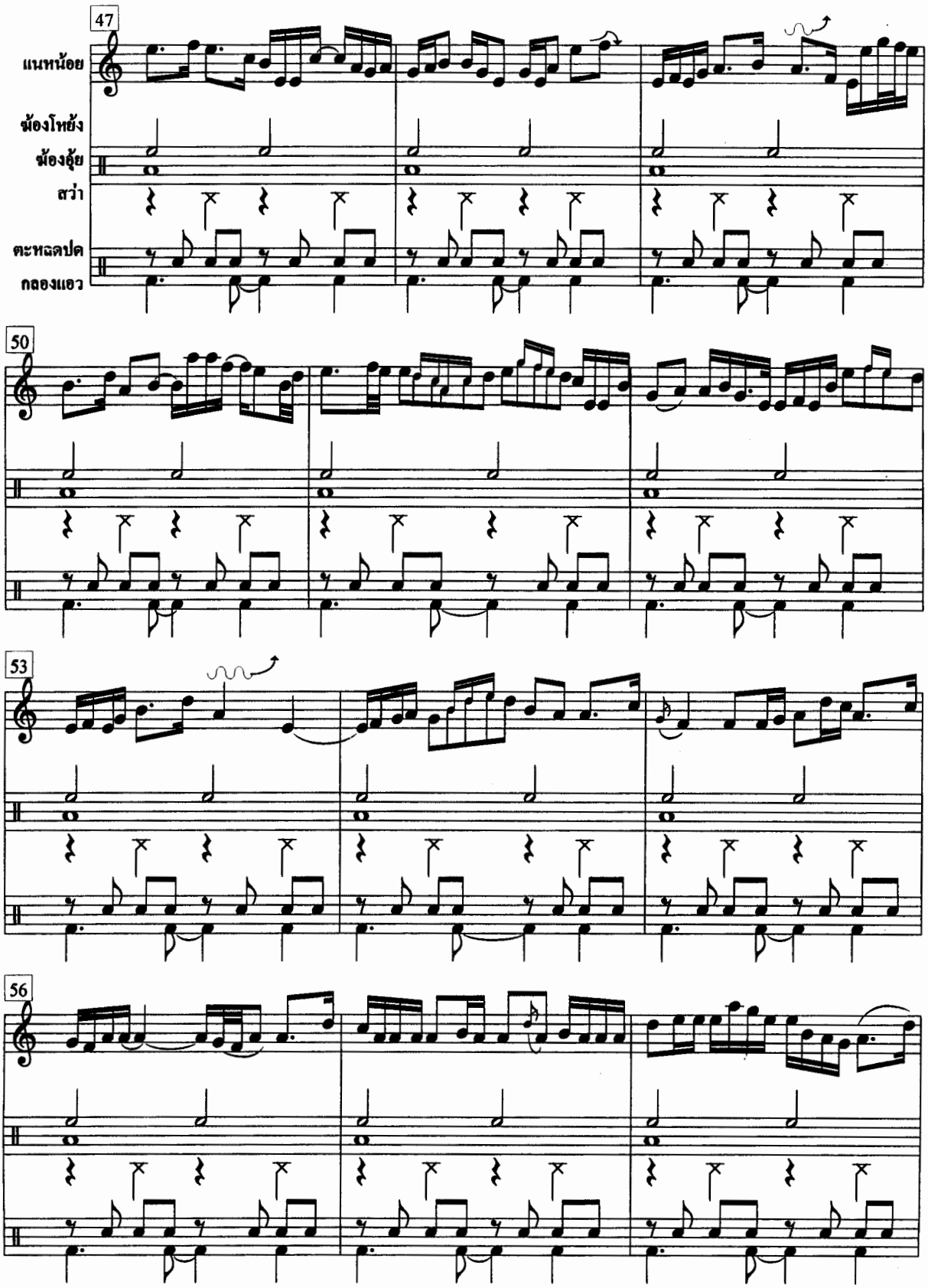
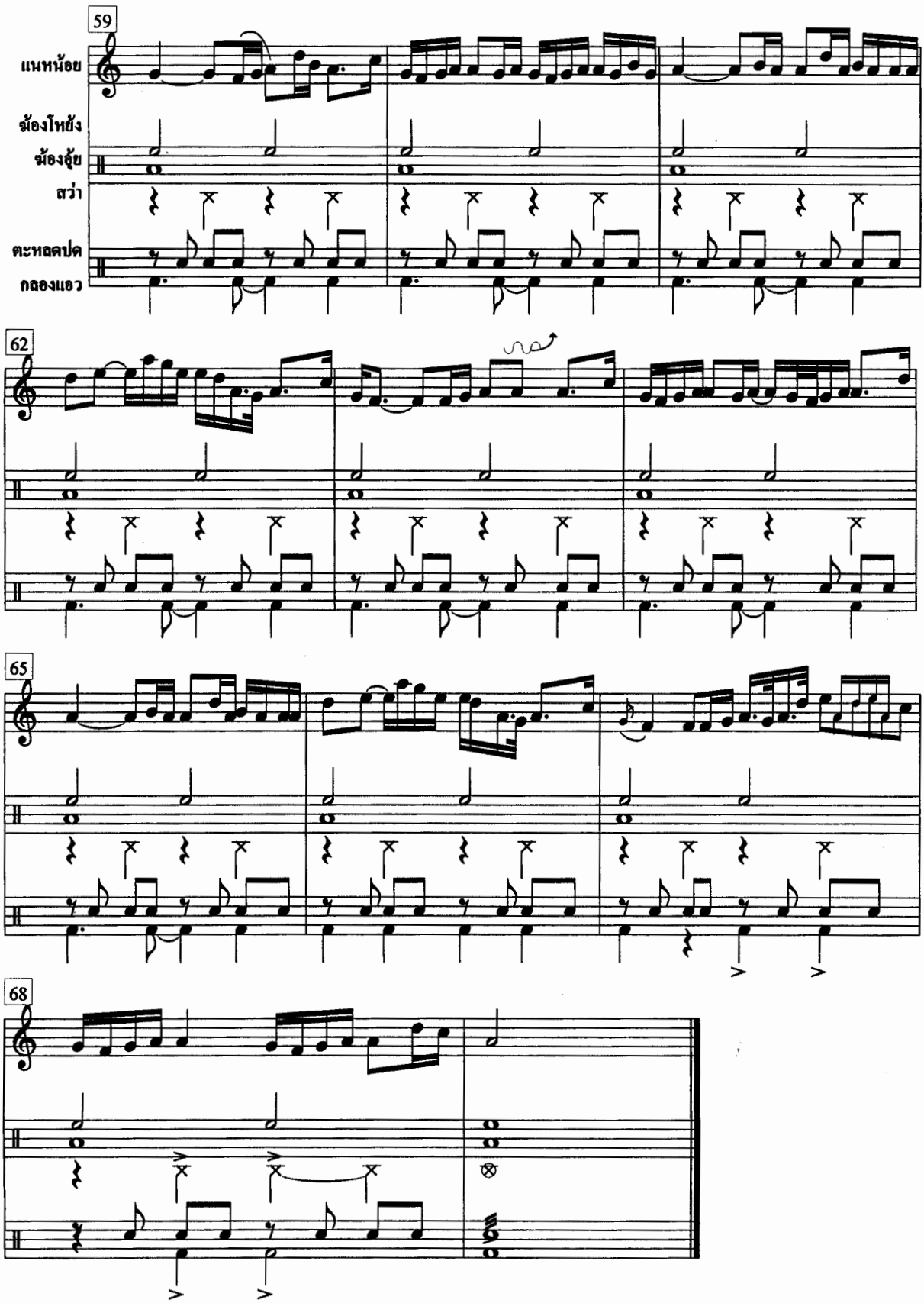
♩ = 46

ร้านศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่

ต.หายยา อ.เมือง จ.เชียงใหม่

14
แนหน้อย
น้องโหย้ง
น้องอุ้ย
ฉว่า
ตะหลดปด
กลองแอว
17
20
23

26
แนหน้อย
น้องโหย้ง
น้องอุ้ย
ตว่า
ตะหลดปด
กลองแอว
29
32
35

38
แนหน้อย
ฉ้องโหย้ง
ม้องอุ้ย
สว่า
ตะหลดปด
กลองแอว
41
44
47

50
แนหน้อย
ฉ่องโหย้ง
ฉ่องอุ้ย
สว่า
ตะหลดปด
กลองแอว
53
56
59

62
แนหน้อย
ฉ้องโหย้ง
ฉ้องอุ้ย
ฉว่า
ตะหลดปด
กลองแอว
65
68
71

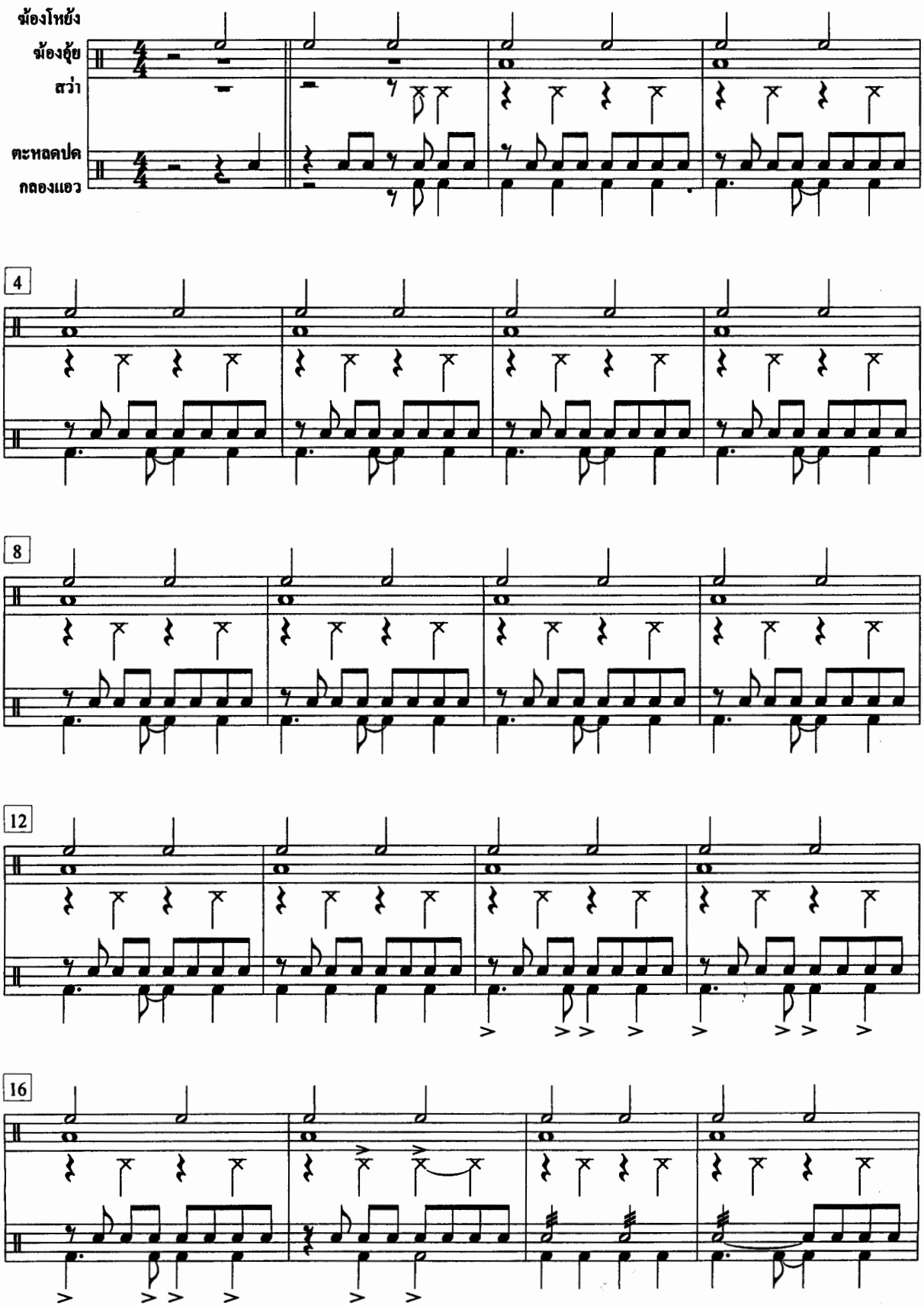
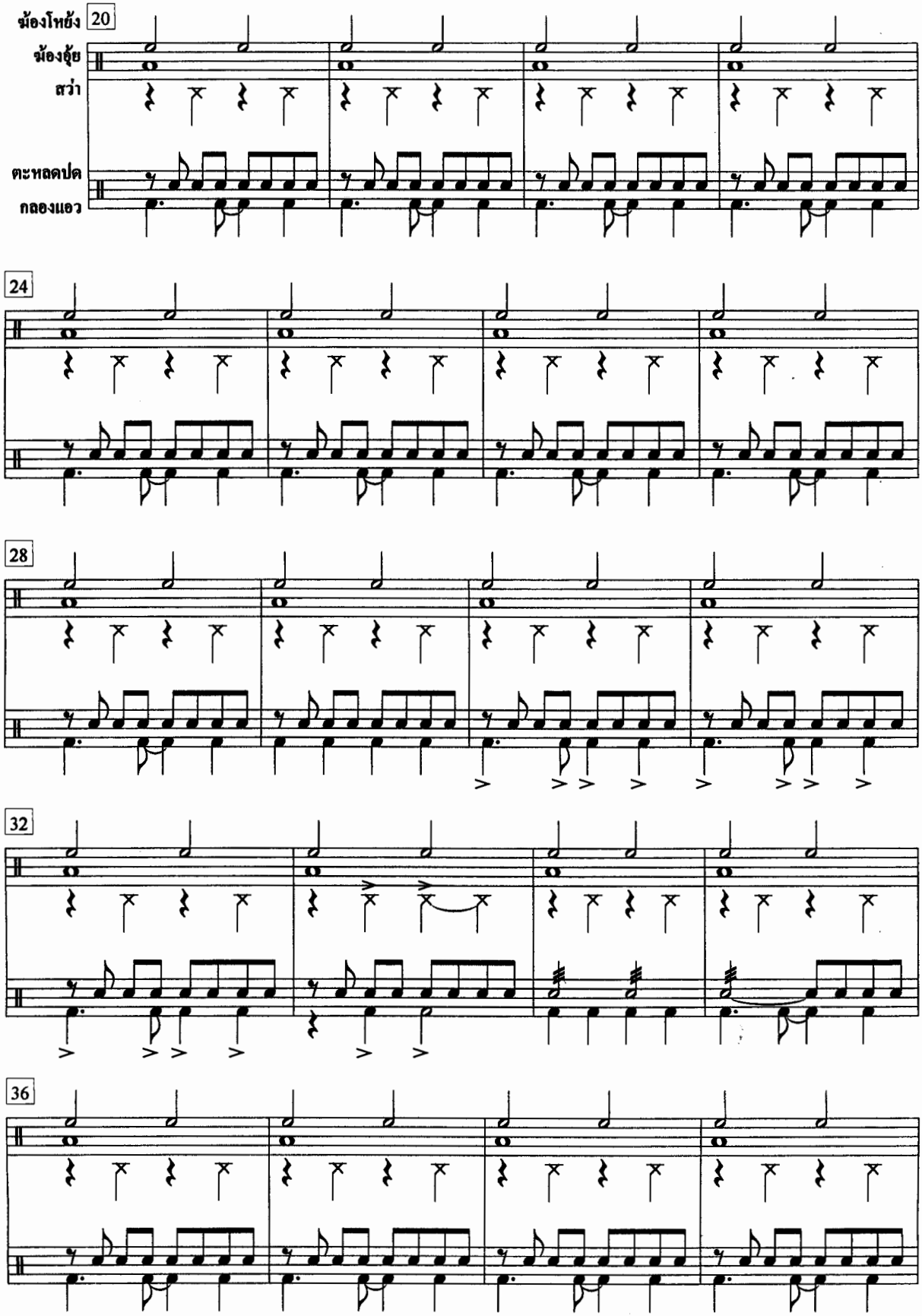
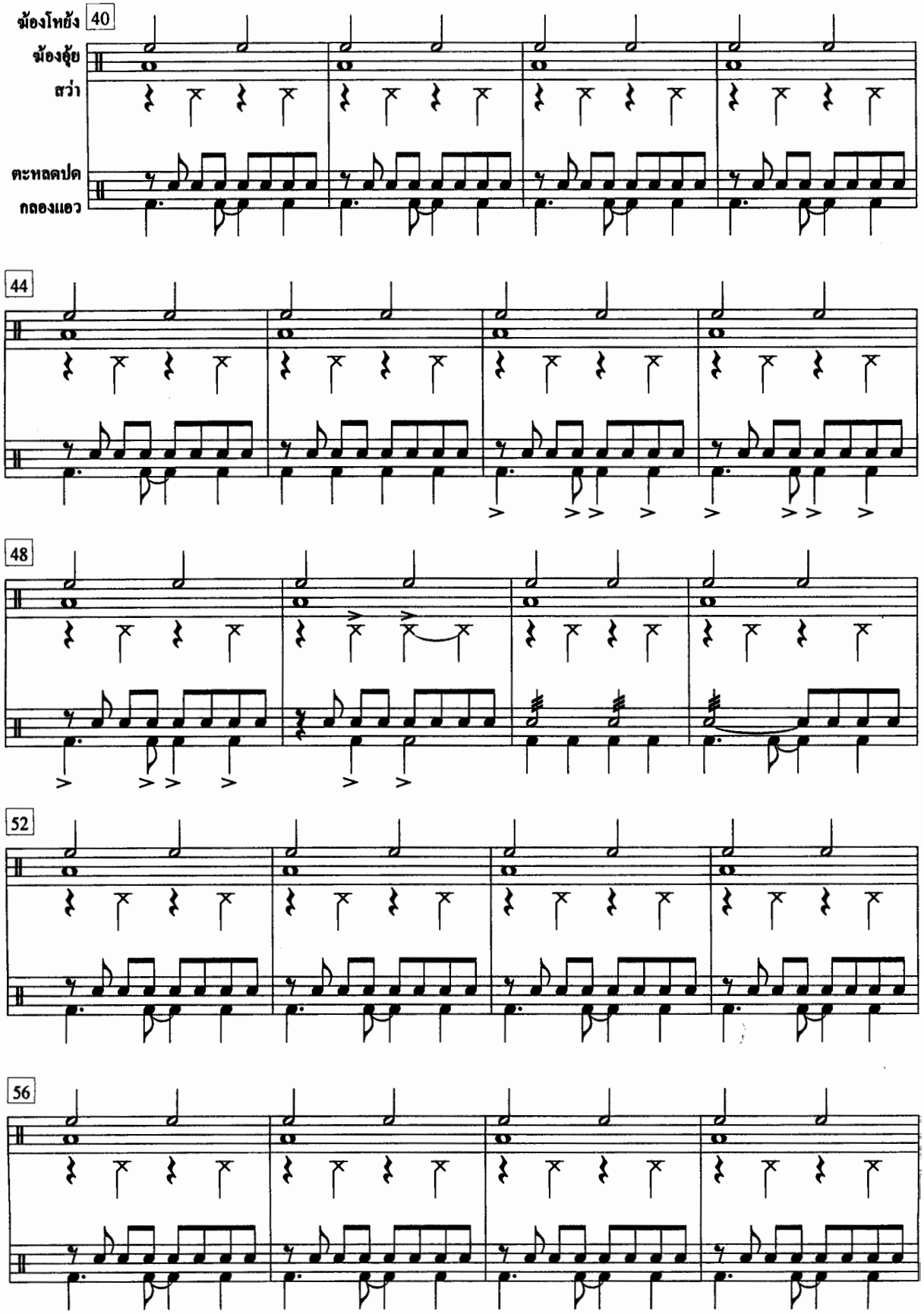
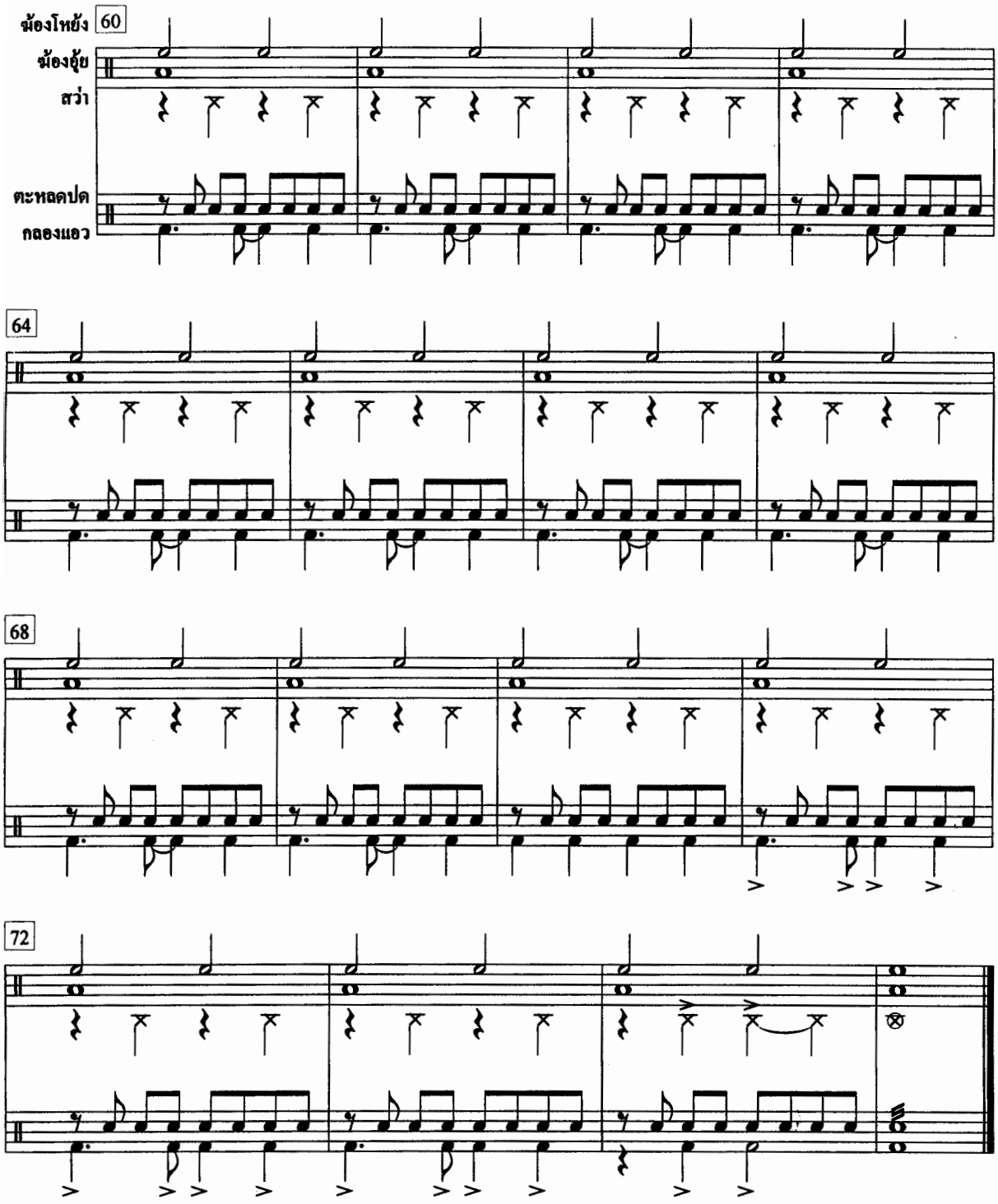
แหย่งหลวง

♩= 46

วัดสันโป่ง ต.สำราญราษฎร์
อ.ดอยสะเก็ด จ.เชียงใหม่

16
แนหน้อย
น้องโหย้ง
น้องอุ้ย
สว่า
ตะหลดปด
กลองแอว
20
24
28

32
แนหน้อย
ฆ้องโหย้ง
ฆ้องอุ้ย
สว่า
ตะหลดปด
กลองแอว
35
39
43

47
แนหน้อย
น้องโหย้ง
น้องอุ้ย
สว่า
ตะหฉดปด
กลองแอว
50
53
56

59
แนหน้อย
ฆ้องโหย้ง
ฆ้องอุ้ย
สว่า
ตะหลดปด
กลองแอว
62
65
68

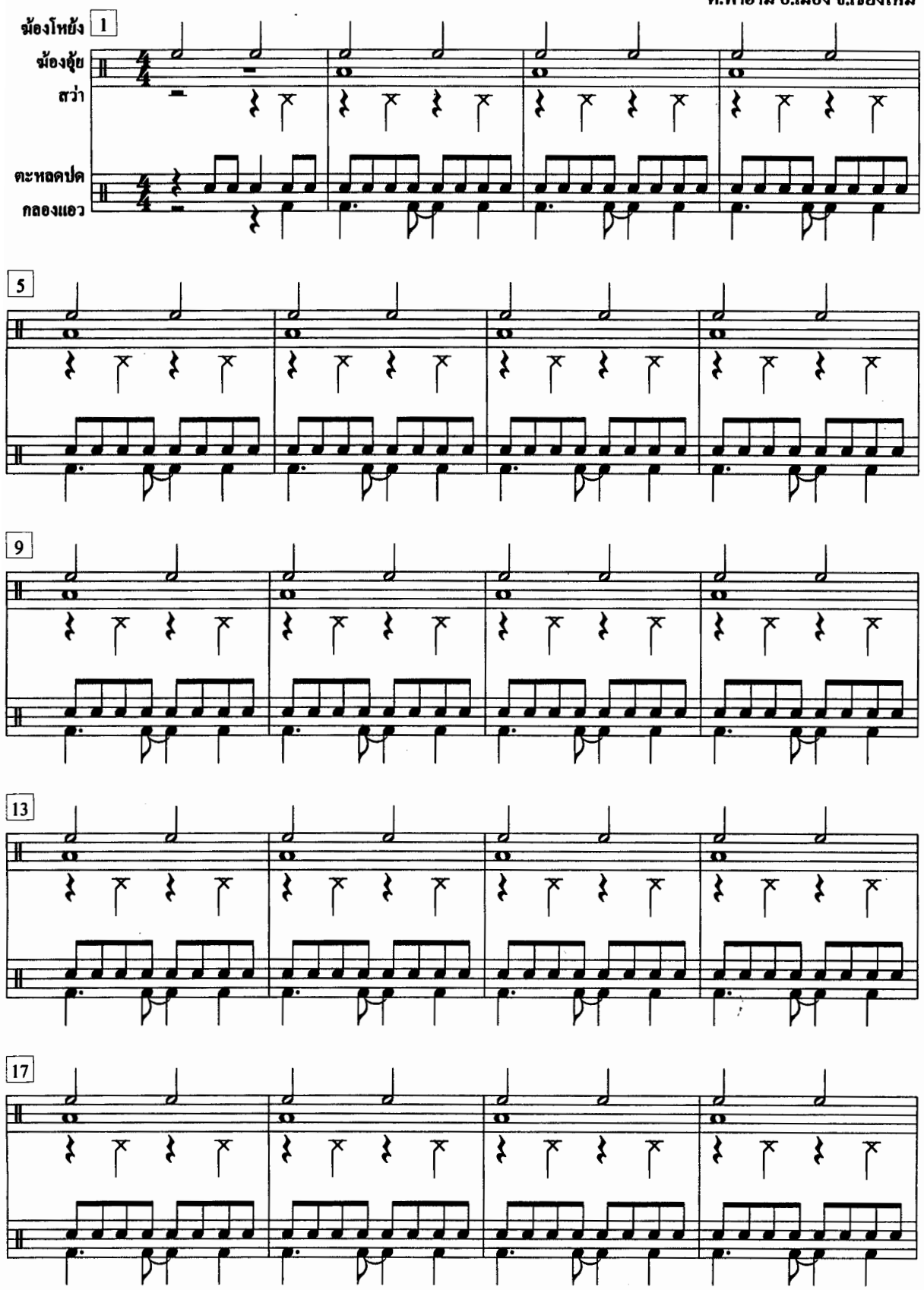
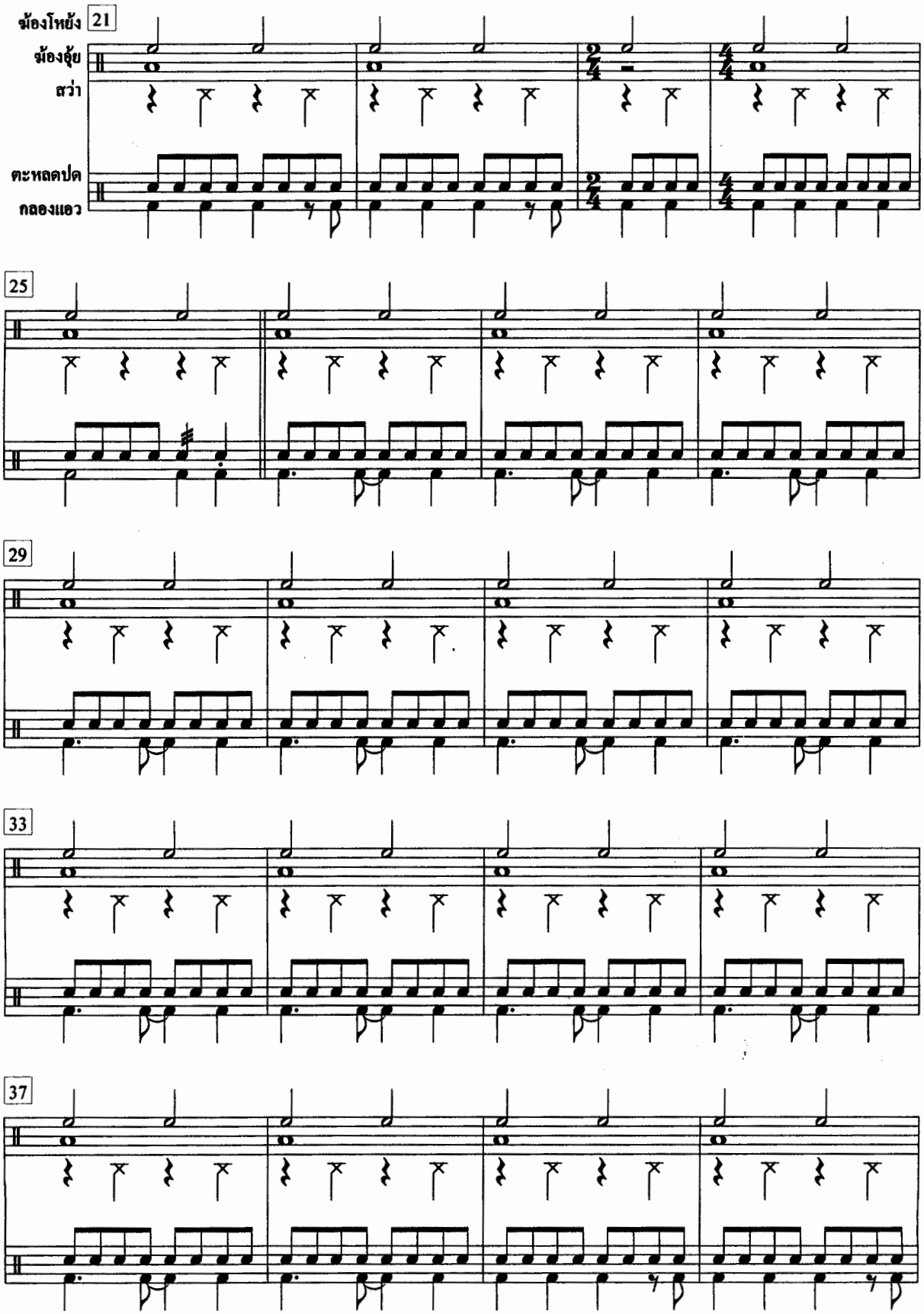
วัดเมืองลัง

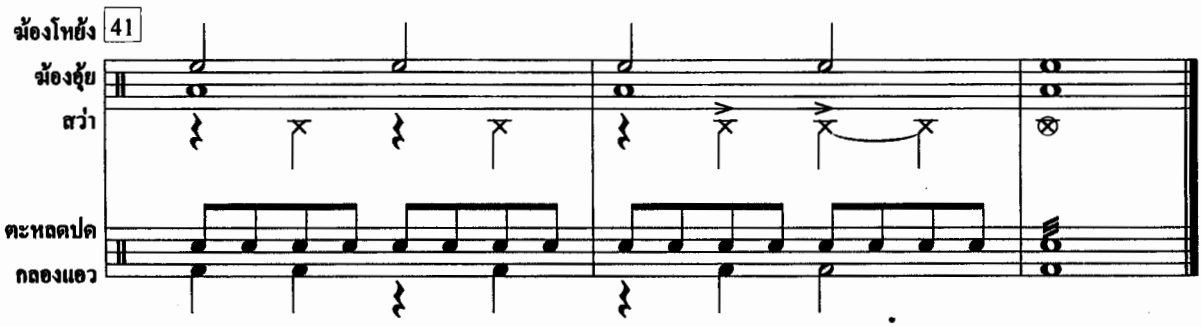
♩= 40

ต.ป่าตัน อ. เมือง จ.เชียงใหม่

ฆ้องโหย่ง
ฆ้องอุ้ย
สว่า
ตะหลดปด
กลองแอว
20
24
28
32
36

ฆ้องโหย่ง
ฆ้องอุ้ย
สว่า
ตะหลดปด
กลองแอว
40
44
48
52
56

ฆ้องโหย้ง
ฆ้องอุ้ย
สว่า
ตะหลดปด
กลองแอว
60
64
68
72

วัดสันทรายต้นกอก

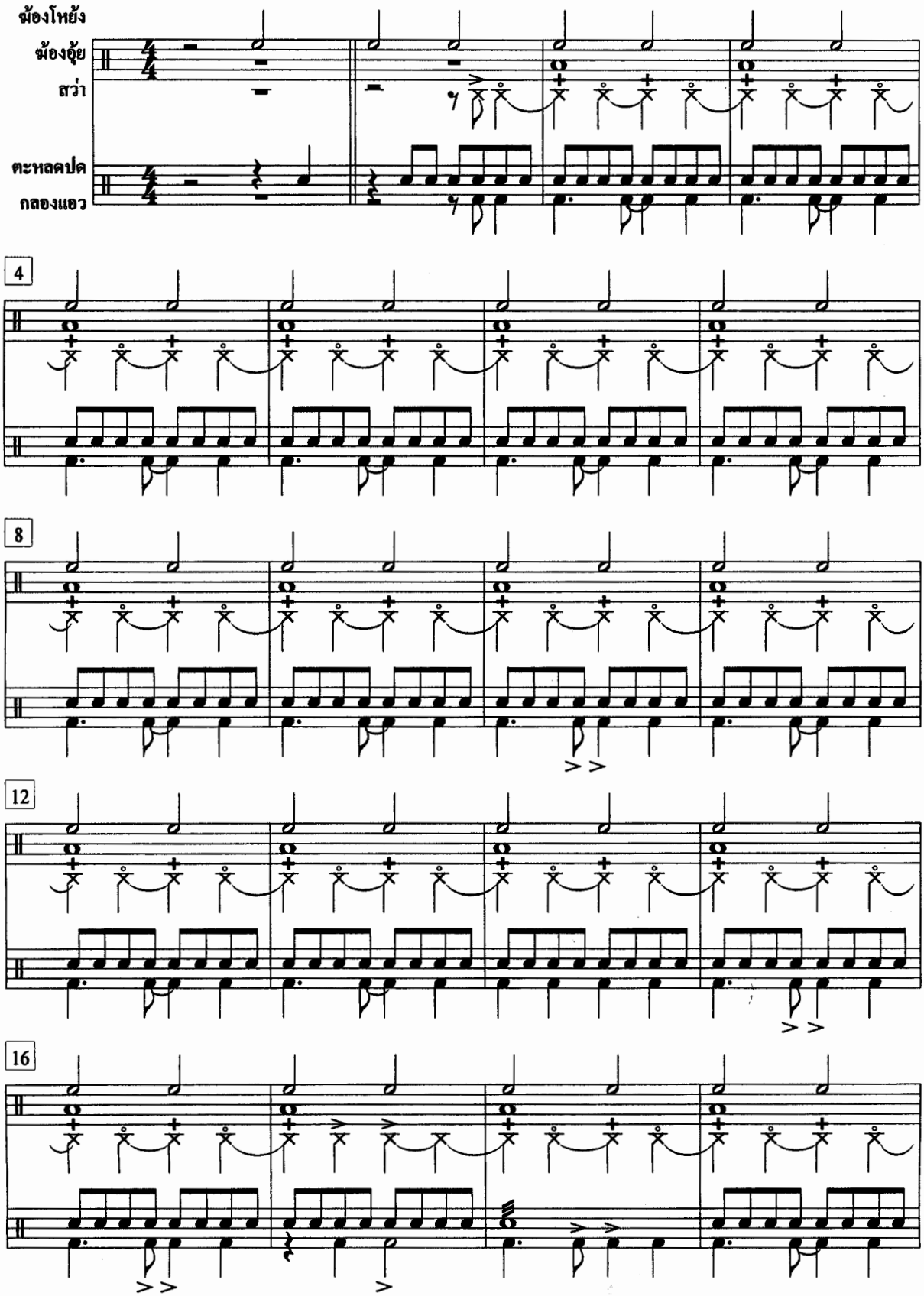
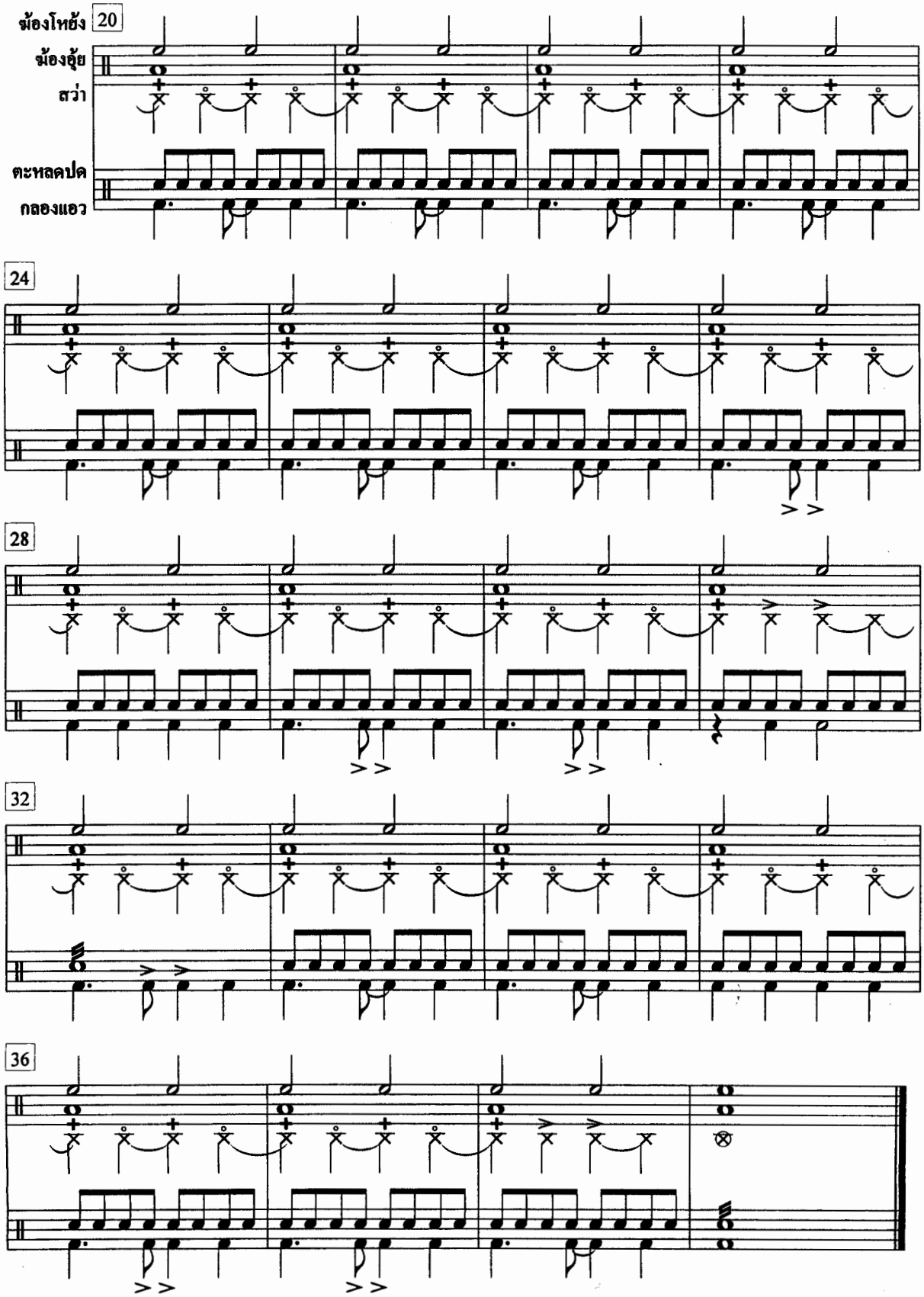
♩= 44

ต.ฟ้าฮ่าม อ.เมือง จ.เชียงใหม่

ฆ้องโหย้ง
ฆ้องอุ้ย
สว่า
ตะหลดปด
กลองแอว
21
25
29
33
37


ฆ้องโหย้ง
41
ฆ้องอุ้ย
สว่า
ตะหลดปด
กลองแอว

วัดช่างคำหลวง

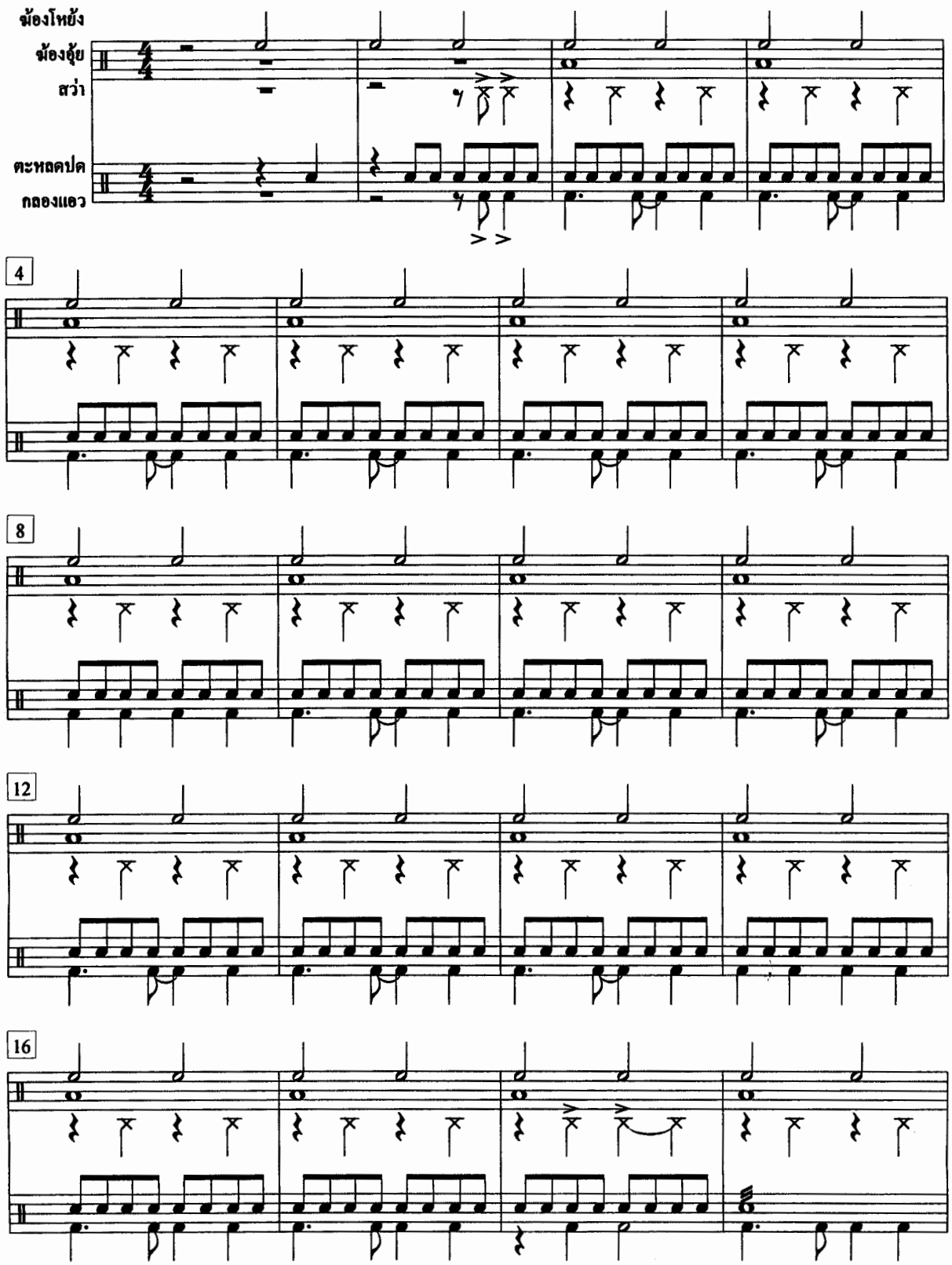
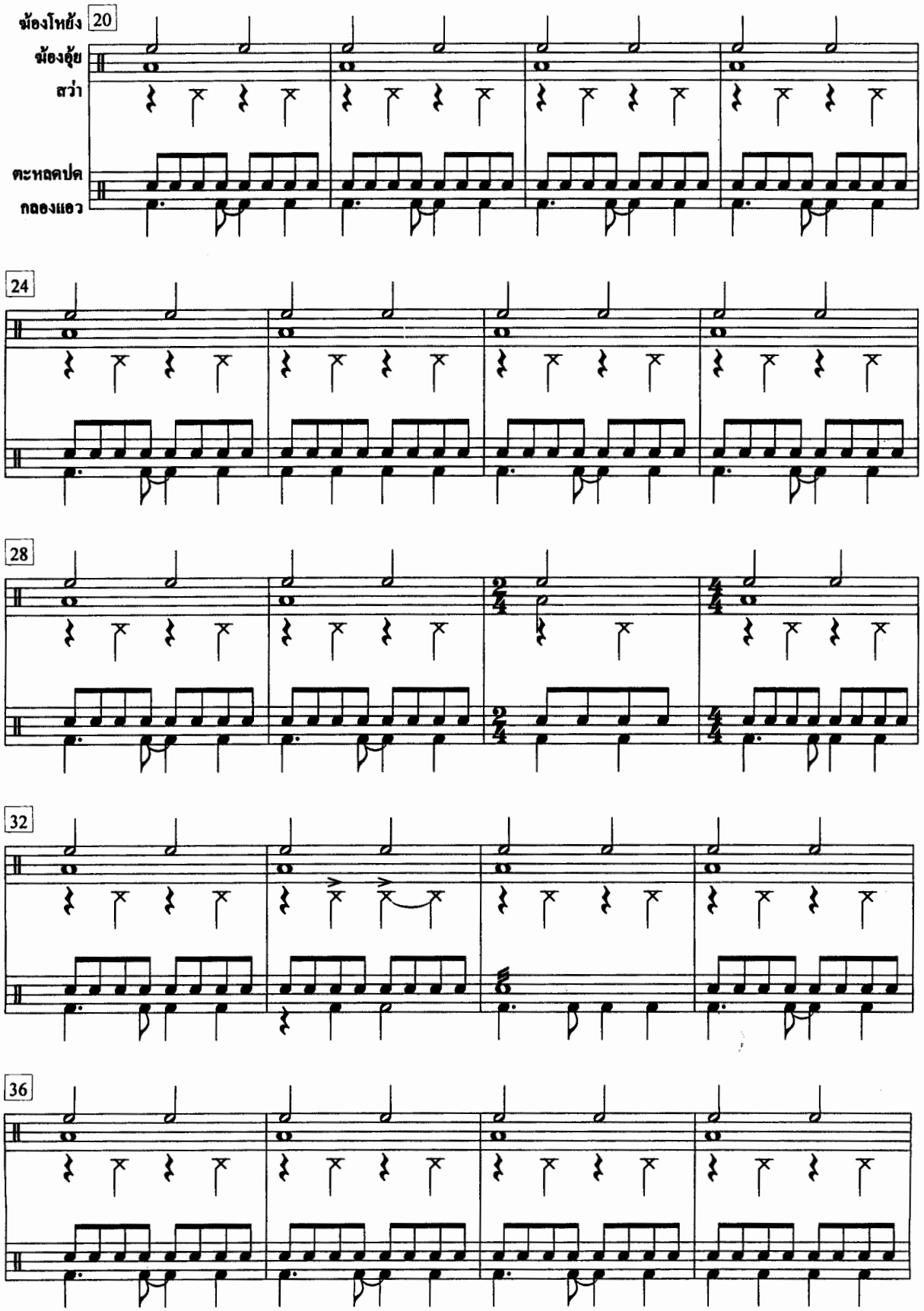
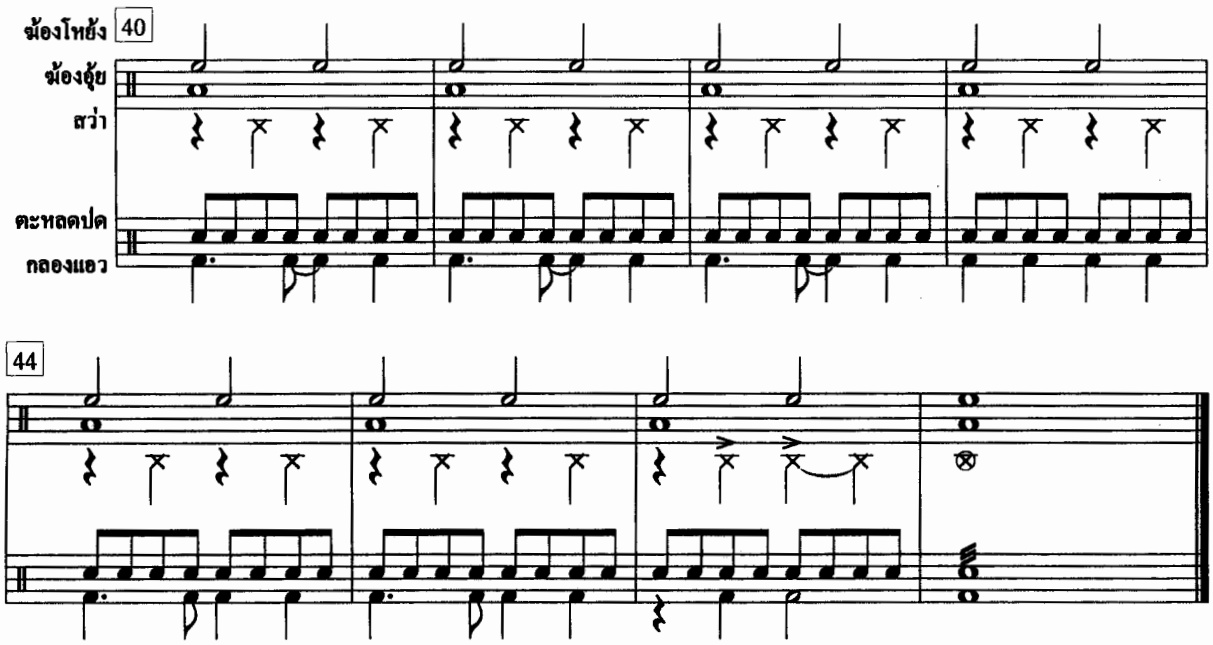
♩= 38

ต.บ้านแหวน อ.หางดง จ.เชียงใหม่

ฆ้องโหย้ง
ฆ้องอุ้ย
สว่า
ตะหลดปด
กลองแอว
20
24
28
32
36

วัดสุวรรณประดิษฐ์

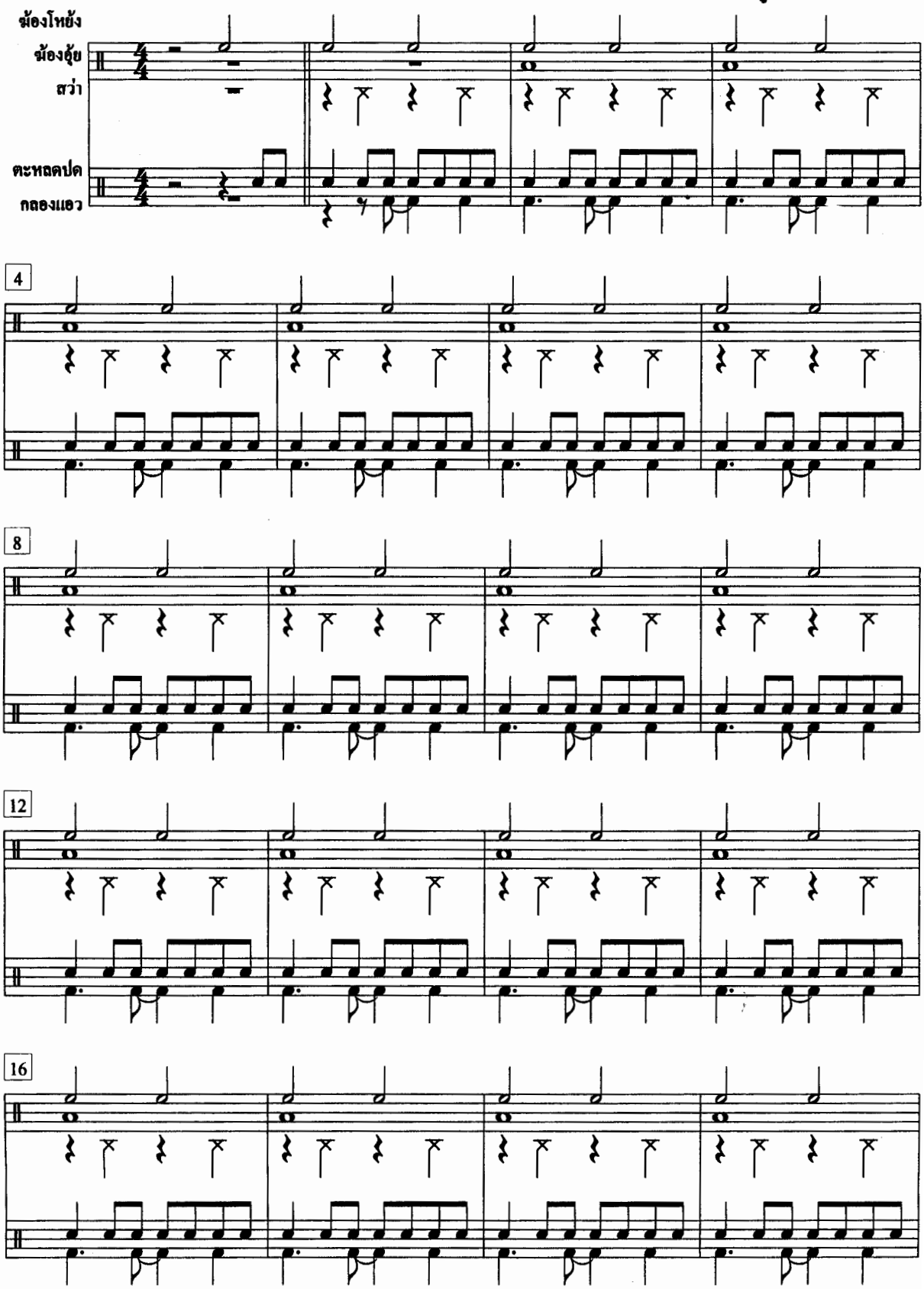
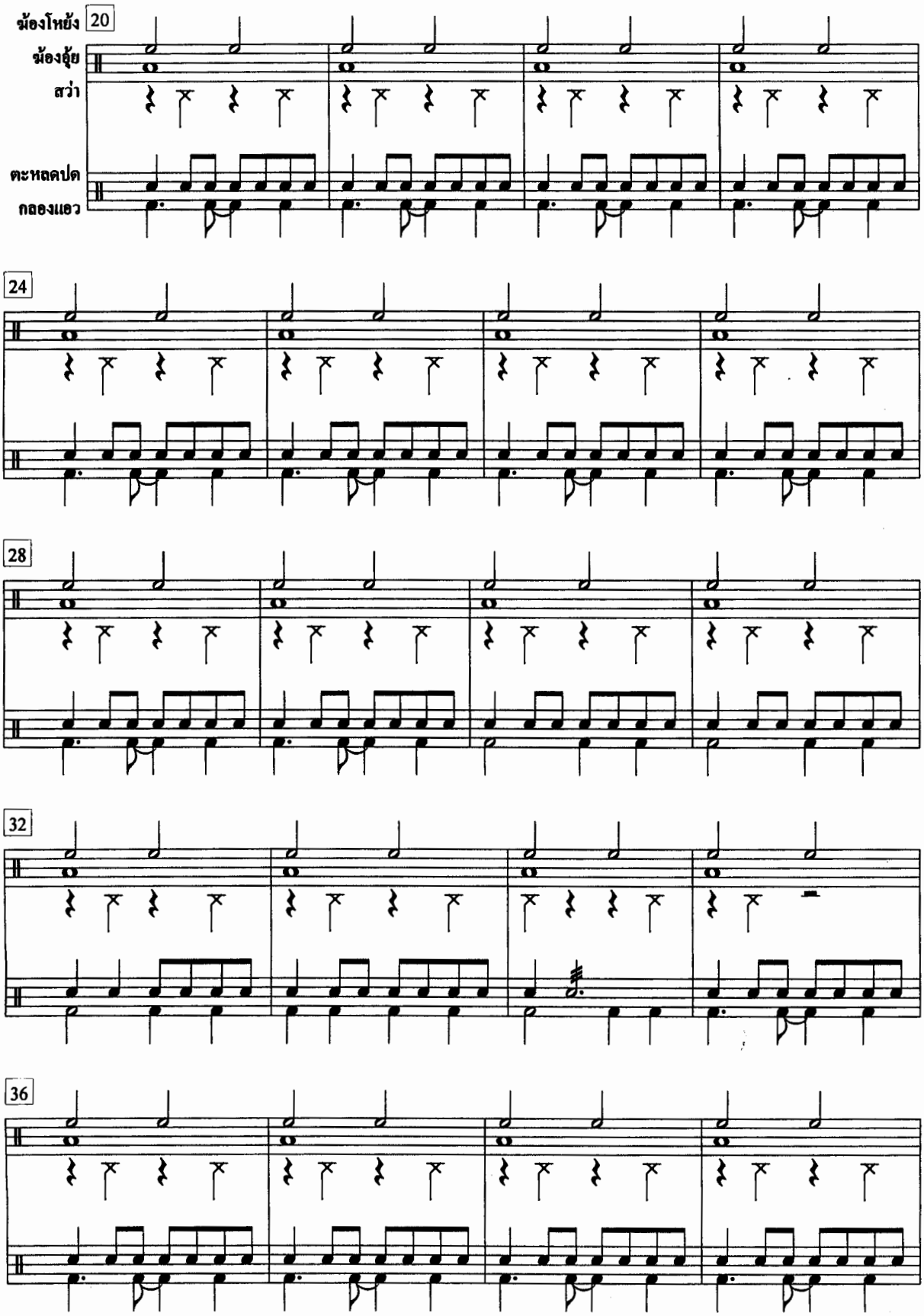
(วัดช่างคำหน้อย)

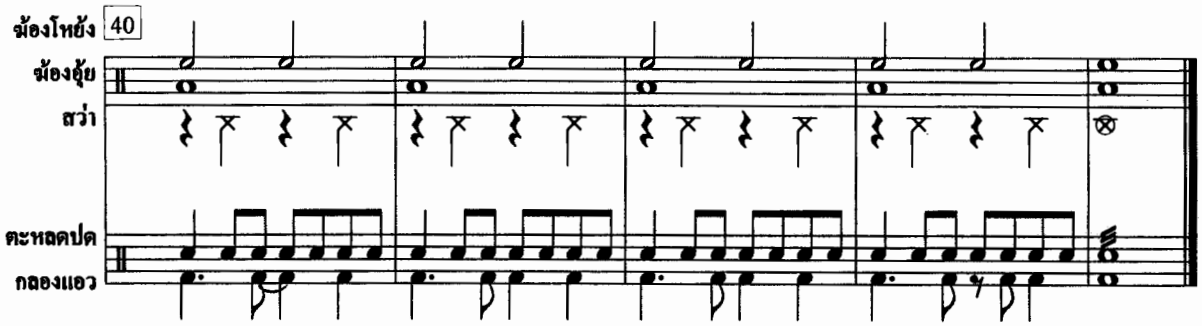
♩= 36

ต.บ้านแหวน อ.หางดง จ.เชียงใหม่

ฆ้องโหย้ง
ฆ้องอุ้ย
ฉาบ
ตะโพดปด
กลองแอว
20
24
28
32
36

น้องโหยัง
40
น้องอุ้ย
สว่า
ตะหลดปด
กลองแอว
44

วัดไชยสถาน

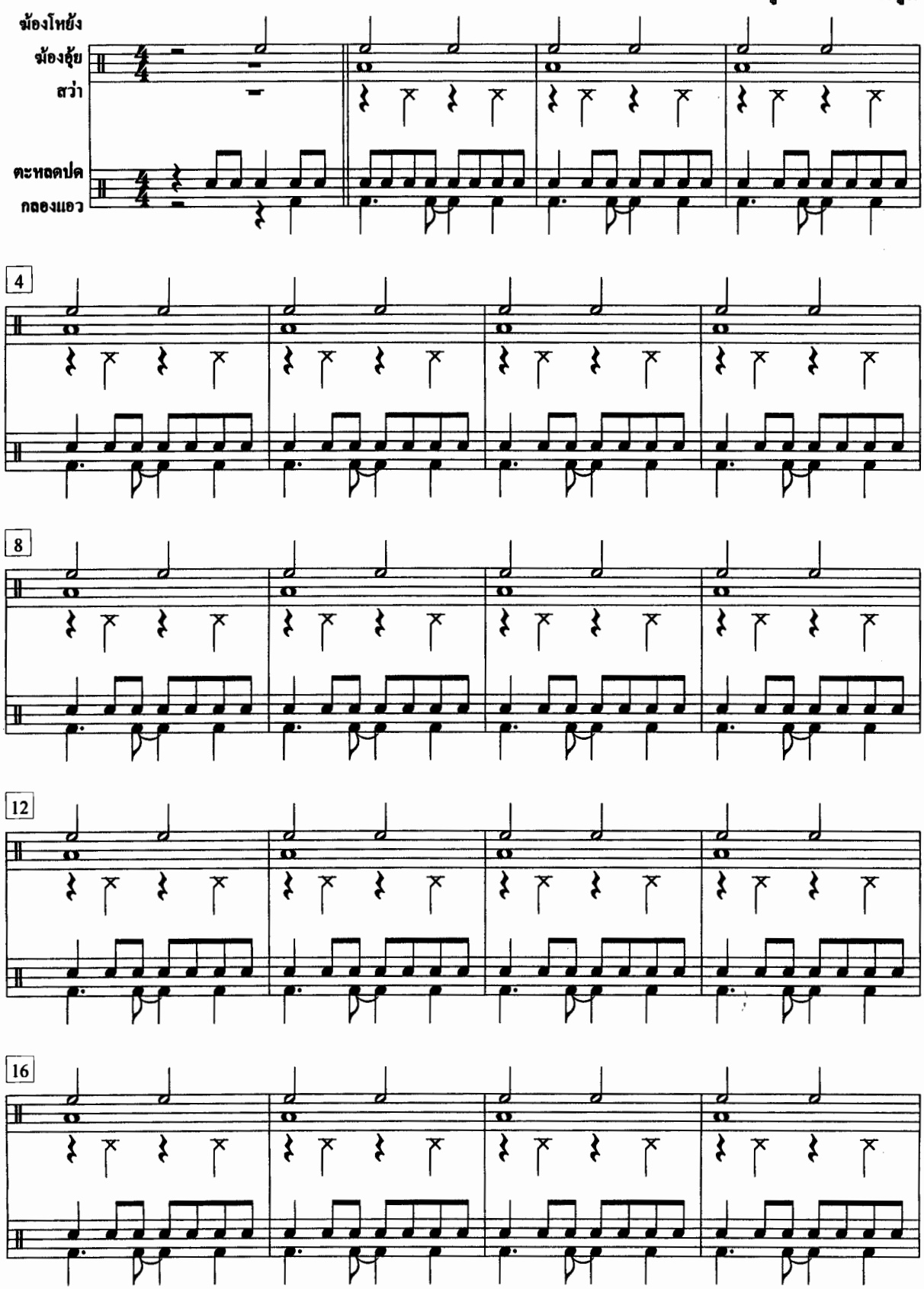
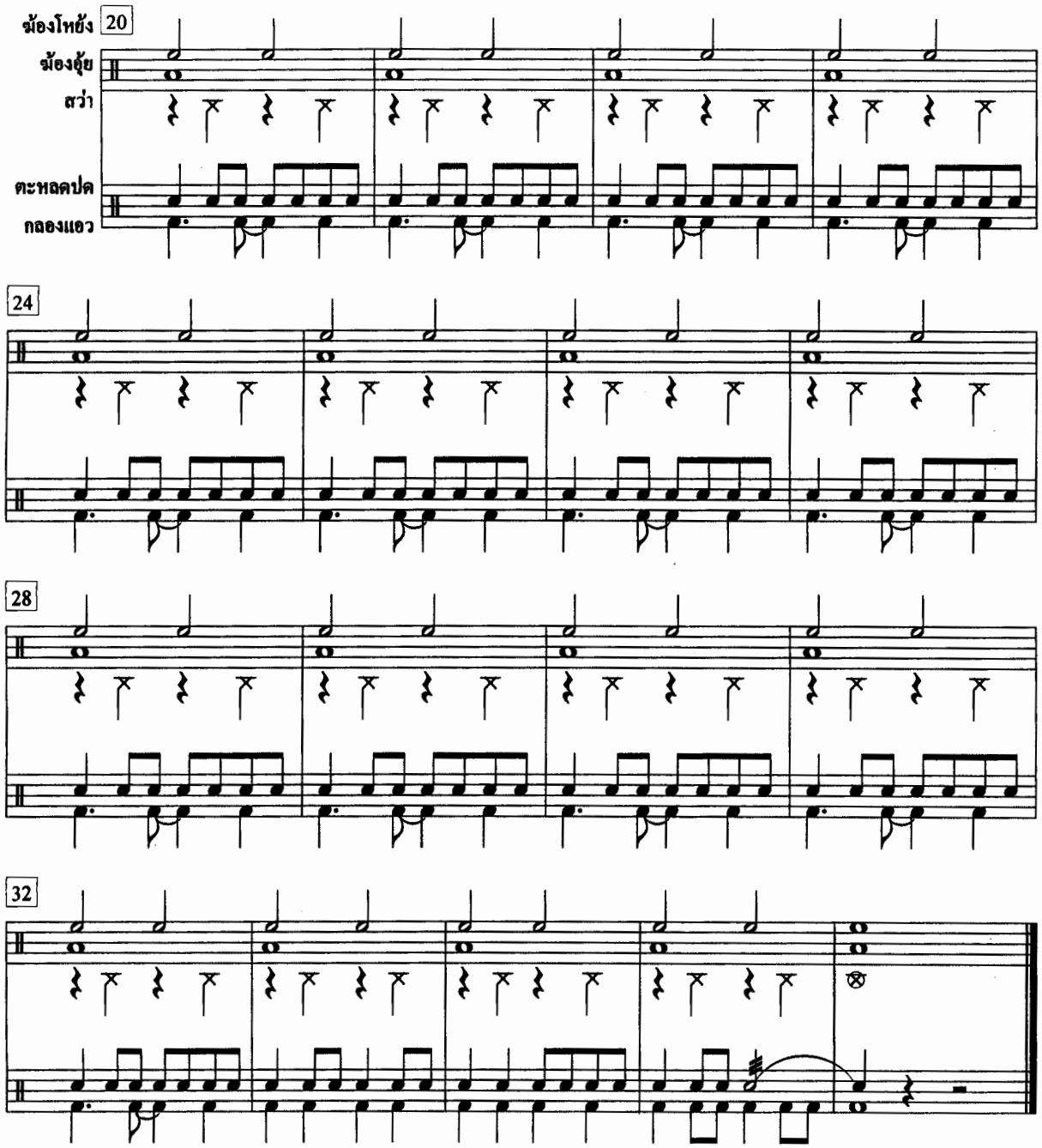
♩= 46

ต.ชมพู อ.สารภี จ. เชียงใหม่

น้องโหยัง
น้องอุ้ย
สว่า
ตะหลดปด
กลองแอว
20
24
28
32
36


ฆ้องโหย้ง
40
ฆ้องอุ้ย
สว่า
ตะหลดปด
กลองแอว

วัดล่ามช้าง

♩= 42

ต.ประตูป่า อ.เมือง จ.ลำพูน

ฆ้องโหย้ง
ฆ้องอุ้ย
สว่า
ตะหลดปด
กลองแอว
20
24
28
32

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	ว่าที่ร้อยตรีนิรันดร์ ภักดี
วัน เดือน ปีเกิด	5 กันยายน 2512
สถานที่เกิด	ตำบลท่ากว้าง อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่
ประวัติการศึกษา	ครุศาสตรบัณฑิต สาขาคนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ วิทยาลัยครูเชียงใหม่ พ.ศ. 2530-2533 ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาคนตรี แขนงวิชาคนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล พ.ศ. 2541-2544
ตำแหน่งและสถานที่ทำงานปัจจุบัน	อาจารย์ 1 ระดับ 5 โปรแกรมวิชาคนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏราชนครินทร์
ทุนการศึกษา	สถาบันราชภัฏราชนครินทร์
ทุนการวิจัย	สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ

Executive Summary

TUENG-NONG: Traditional Music of Lanna, A case study in Chiangmai and Lumphun Region.

Introduction

Lanna instruments are local traditional instruments that reflect clear conservative values, especially the musical properties and the melodiousness according to traditional folk values, which have become the criteria in specifying various qualities of the instruments. These criteria have created local intellect about the acoustics of different materials. The local intellect accompanied by the craftsmanship helps to conserve the production processes and the local traditional instrument designs until the present time.

Various kinds of Lanna music have played significant roles in Lanna culture and traditions from the past to the present. In considering Lanna music, Prasit Liawsiripong (1999: Interview) stated, "Lanna instruments are used for specific functions. Tueng-Nong band, for example, is used to accompany the local dance in a merit-making procession or other merry activities, but not in the funeral-related activities."

Tueng-Nong performs in the traditional procession to accompany local dances such as the Finger-Nail Dance and the Candle Dance, which are parts of Lanna cultural and traditional processions. To cite an instance, in the Poy Luang procession, the instruments are Klong-Aeo (Goblet shape drum), Klong-Talodpod (Cylindrical drum), Gong-Yong (Middle Gong), Gong-Ui (Large Gong), S-wa (Large Cymbals), Nae-Noi, and Nae-Luang (Shawm). Nowadays, Lanna Sla (the northern instrument craftsman) can create their own instruments with their local intellect.

As Tueng-Nong creates music using Klong, Gongs, and Nae as principle instruments, the researcher is interested in studying the characteristics of Tueng-Nong band in terms of its context and musical specification. Therefore, the study entitled "TUENG-NONG: Traditional Music of Lanna, A case study in Chiangmai and Lumphun Region" is conducted to examine the history and the roles of Tueng-Nong band including the instruments, the specific characteristics of the rhythmic organization and the melodic line. The study would be a guideline for the study of Lanna music and Ethnomusicology of Lanna music.

Objectives

1. To study the history and roles of Tueng-Nong in Lanna society
2. To study the instruments and the arrangement of Tueng-Nong
3. To analyze the melodic line and the rhythmic Organization.

Research Methodology

This study is qualitative research that employs the Ethnomusicological Approach in collecting fieldwork data. The informants are the instrument craftsmen and Tueng-Nong musicians. The researcher has also studied documents and conducted the descriptive analysis using music note. The research procedures consist of four steps, namely, the review of related literature, collection of data, systemization of musical data, and analysis of data.

In terms of data analysis, the researcher has applied the principles of Ethnomusicology and Musicology as follows:

1. Analyze data according to related research studies, textbooks, and journal articles, etc.;
2. Analyze fieldwork data;
3. Analyze the sound system of the instruments;
4. Analyze the melodic line and rhythmic organization.

Melodic Line refers to the melody created by Nae Noi and Nae Luang. The details of the analysis are the melodic structure, range of melodic contour and melodic progression, melodic variation, mode and mode variation as well as the relationship of Nae Noi and Nae Luang.

Rhythmic Organization includes the following aspects of analysis: the rhythmic organization of Tueng-Nong, meter, tempo, rhythmic pattern, and rhythmic duration.

Scope of the study

The researcher has restricted the area of study within Muang District, Sarapee District, San Kampaeng District, San Sai District, Doi Saket District, Mae Rim District, Hang Dong District, San Patong District of Chiangmai Province and within Muang Dictrict, Pa Sang District and Ban Thi District of Lamphun Province.

Summary

1. History and roles of Tueng-Nong

1.1 In terms of history, there is no written evidence in any documents or legends but there are records about the contexts and instruments in relations to various cultures, namely, local traditional culture, Mon culture, Tai culture, Burmese culture and Indian culture with the Tai culture as most evident. When considering languages, traditions, beliefs, and music from the evidence and cultural relationship, it can be concluded that the history of Tueng-Nong can be traced from the reign of King Mang Rai and was developed constantly. During the reign of Princess Dararasami, King Rama V's consort, Tueng-Nong was fully developed and has played a clear role since then.

1.2 Roles of Tueng-Nong in Lanna society:

- As musical offering to Lord Buddha in Chiangmai and Lamphun societies. When the temples organize traditional merit-making fairs, Tueng-Nong has played a role in the procession to pay homage to Lord Buddha by accompanying traditional dances. With the power of the rhythms of the drums and the gongs, local people are very pleased.

- As part of the procession. Tueng-Nong band has a role in Phra Upakuta procession, Poy Luang procession, welcoming procession for Pha Pa and Khatin, Welcoming procession for distinguished guests and processions in other festivals such as Song Kran Festival.

- As part of the local dance. Tueng-Nong accompanies the local dances in the procession such as the Fingernail Dance, Candle Dance, and Hariphunchai Dance in Chiangmai and Lamphun.

- As public relations device. The temple's Tueng-Nong performance precedes the temple fair in order to promote the fair and inform the people that the temple fair is taking place.

- As symbol of Lanna culture. Tueng-Nong is a representative of Lanna arts and culture in cultural exchange programs and the program committee assign Tueng-Nong to accompany the local dance as principle performance.

- As contest entry. The Tueng-Nong contest is organized annually at Song Kran which attracts the attention of the public including Thai and foreign tourists.

- As part of tourism business. Tueng-Nong plays a role not only in Khan Toke procession at Khan Toke restaurants in Muang District, Chiangmai, but also in festivals organized to promote tourism such as Song Kran, and Yi Peng (Loy Kratong).

- As socialization and social organization devices. Tueng-Nong comprise people from different professions and ages. In the process, the more experienced musicians transfer knowledge, train skills, and teach the less experienced ones in the Tueng-Nong.

2. Instruments and arrangement of the band

2.1 The instruments are as follows:

- Klong Aeo is a one-faced drum with goblet-shaped frame and cow hide stretched tightly across one end. It is classified as membranophone instrument influenced by Klong Sing Mong. It plays a role in Klong Aeo contest and is one of the major instruments in Tueng-Nong band. In the procession, Ja Klong is pasted on the drum and the mode is set to match Gong Ui according to the principle of resonance which can be divided into three kinds, low-pitched, medium-pitched and high-pitched drums. The Tueng-Nong in the procession usually employs Klong Aeo with low and medium pitches.

- Klong Talodpod is a two-faced drum with goblet-shaped hard wood frame and cow hide stretched tightly across both ends by cow hide rope. The drum frame is 70 centimeters long and when beaten with a drumstick, it provides the meter for Tueng-Nong. Before the performance in the procession, the sound must be set to match Gong Yong according to the principle of resonance.

- Gong Ui and Gong Yong are also major instruments in Tueng-Nong. They represent the sound "Nong". The diameters of Gong Ui are ranged from about 22 to 32 inches and the weight can be from 8 to 15 kilograms. The sound of the gongs is divided into three sets, namely low pitches, medium pitches and high pitches. Gong Yong is about 13 to 18 inches in diameters and weighs around 5 to 7 kilograms. The sound setting of Gong Yong depends mainly on Gong Ui and the two instruments must be in harmony according to the principle of resonance. In the procession the Tueng-Nong band uses Klong Ui as reference instrument in setting the pitch of Klong Aeo, and uses Gong Yong as reference in setting the pitch of Klong Talodpod.

- Swa, a major instrument in Tueng-Nong band, is divided into three different pitches, low, medium, and high pitches. It is the significant beat in the rhythmic organization.

- Nae Noi and Nae Luang are double-reeded aerophone instruments. The reeds are made from a palm leaf. Nae's body is made of hard wood with conical shape. A speaker is tied to the Lao Nae with 7 finger-holes in the upper part to change the pitch levels. Nae Noi is about 47-52 centimeters long whereas Nae Luang is about 82-89 centimeters long. They are played as melodic line in Tueng-Nong using Pleng Prasat Wai from the local band, Wong Pat Puen Mueng (Wong Teng Tueng) and is called Pleng Yaeng Luang.

2.2 The arrangement of Tueng-Nong band

The Tueng-Nong band is composed of 7 instruments. They are one Klong Aeo, one Klong Talodpod, one Gong Ui, one Gong Yong, a pair of Swa, one Nae Noi, and one Nae Luang. They are played as rhythmic organization and melodic line of Pleng Yaeng Luang. The arrangement of Tueng-Nong band emphasizes the significance of the relationship of the overall band according to the principle of resonance; that is Klong Aeo and Gong Ui, Gong Ui and Gong Yong, Klong Talodpod and Gong Yong.

3. Melodic line and Rhythmic Organization of Tueng-Nong

- **Melodic structure** has the range of melodic line of Nae Luang and NaeNoi as $a - a^2$. The melodic contour of Tueng-Nong is in a zigzag form. The melodic progression has the alternatively up and down movement from the tone center. In terms of melodic variation, there is a variation of Pleng PrasatWai by altering the rhythmic pattern, extending and expanding the rhythmic duration of the main sound and uses ornaments in the melodic line. There are also modes and mode modulation in the melodic structure. Tueng-Nong plays the main melody in harmony with the structure of the first mode which is similar to Aeolian mode of seven groups when comparing to mode structure of western music. In terms of mode modulation, it is found that the relationship of Wat Fa Ham Tueng-Nong band and Wat San Pong band. The relationship of Nae Noi and Nae Luang employs imitation motion, similar motion and contrary motion.

Rhythmic Organization of Tueng-Nong can be divided into 4 points. The leading rhythmic organization of Tueng-Nong begins with Klong Talodpod and alters between Klong Talodpod and Gong Yong, the main rhythmic organization of Tueng-Nong has the main rhythmic

pattern of Klong Aeo, Gong Ui, and Gong Yong. This pattern occurs in all 13 groups, the only difference is the rhythmic pattern of Klong Talodpod and Swa. However, the linking rhythmic organization and the ending rhythmic organization of Tueng-Nong band emphasize the rhythmic organization of Klong Aeo to end the phrase or close.

- **Meter:** The rhythmic organization of 13 Tueng-Nong reveal the use of $\frac{4}{4}$ meter in the overall performance by 10 groups and the use of $\frac{4}{4}$ as main meter with the insertion of $\frac{2}{4}$ meter by 3 groups.

- **Tempo:** It is found that all Tueng-Nong use the slow tempo with the approximate average tempo at M.M.= 41-42 (♩ = 41-42)

- **Rhythmic Pattern:** The analysis of the rhythmic pattern shows three different patterns. The leading rhythmic pattern of Tueng-Nong begins with the rhythmic pattern of Talodpod and followed by the rhythmic pattern of Gong Yong. The main rhythmic patterns of Klong Aeo, Gong Yong and Gong Ui of 13 groups are the same. The only difference is the rhythmic pattern of Klong Talodpod and Swa.

- **Rhythmic Duration:** It is found that Gong Ui has the rhythmic duration of 4 beats represented by the whole-note (𝅝). Gong Yong has the rhythmic duration of 2 beats represented by the half note (𝅗𝅥). Klong Aeo and Swa have the rhythmic duration of 1 beat represented by the quarter-note (♩). Klong Talodpod has the rhythmic duration of 1/2 beat represented by the eighth note (♪).

Discussion

The result of the study reveals the following main points:

1. History and roles of Tueng-Nong in the society and culture

There is no clear written evidence in the documents and legends on the history of Tueng-Nong. However, the context related to Tueng-Nong is mentioned as in the procession which Lanna people have used Gongs and drums (Klong) to make the celebration more fun and joyful. It has become tradition to this day. The procession organized by Lanna people have used Klong Aeo, Klong Sing Mong, and Gong Yong and it has been recorded in the local legends about Poy Luang celebration since the reign of King Mang Rai.

It is found out in the documents about the context of Tueng-Nong that in the procession, Poy Luang celebration, etc. it can be assumed that the band in the procession had not got a clear pattern of the present Tueng-Nong. In fact, the attempt to create good and valuable art and culture remains unchanged or changes the least. From this study, Tueng-Nong is used in the procession in several contexts, especially in the Poy Luang procession. This value has been accumulated and developed to be a clear definite pattern of the present time.

Tueng-Nong is a mixture of 5 cultures, that is the Gong culture of the people in the eastern region, the Klong culture of the Tai people, the Nae influenced by Mon and Burmese people, the pattern of band arrangement, and the roles of Tueng-Nong in the rituals related to Buddhism. It can be concluded that Tueng-Nong has its history and has been developed since the foundation of Lanna Kingdom. During the period of Princess Dararasami, King Rama V's consort, Tueng-Nong was fully developed. A standard Tueng-Nong consists of Klong Aeo, Klong Talodpod, Gong Ui, Gong Yong, Swa, Nae Noi and Nae Luang. It is also a traditional practice to use Tueng-Nong in Poy Luang procession and other processions.

Tueng-Nong has played several roles as music offering to Lord Buddha such as in the Uppa Kupta Buddha Procession, as public relations device, as symbol of Lanna culture, as entry in the Tueng-Nong contest, as part of tourism promotion, and as devices for socialization and social organization.

2. Instruments and the band arrangement

The Tueng-Nong band is composed of Klong Aeo, Klong Talodpod, Gong Ui, Gong Yong, Swa, Nae Noi, and Nae Luang. Each instrument has its role in creating the rhythmic organization and melodic line. The instruments produced by Sla (craftsman) are Klong Aeo, Klong Talodpod, Nae Noi and Nae Luang whereas Gong Ui, Gong Yong, and Swa are purchased from Talad Takilek in Burma's Takilek Province across Mae Sai District Border Pass.

Klong Aeo is the main instrument in Tueng-Nong. Sla Klong (drum craftsman) creates the drum with local intellect transferred from generation to generation. The equipment and tools have been developed to produce beautiful and good quality drums. Klong Aeo are divided into three kinds, low-pitched, medium-pitched, and high-pitched drums. Nowadays Klong Aeo with low pitch and medium pitch are popular among the Sla since they provide louder sound than the one with high pitch. The Tueng-Nong band in the procession uses a small carriage to carry Klong

Aeo instead of using people carrying heavy Klong Aeo. Before the performance or the contest, the musician of Tueng-Nong must be very neat in the process of making and pasting Ja Klong to get a nice resonant sound. Klong Aeo in the procession must be in resonance with Gong Ui.

Klong Talodpod is double-faced drum. The hardwood frame is tubular with goblet-shaped hollow. In the procession, Tueng-Nong must set the pitch to match Gong Yong according to the principle of resonance. Klong Talodpod players must beat the drum at regular meters.

Gong Ui and Gong Yong is the representation of the sound "Nong". Sla Klong purchases Gong Ui and Gong Yong from Talad Takilek in Takilek Province, Burma which is opposite Mae Sai border pass in Chiangrai Province. The Sla must buy GongUi first and then choose Gong Yong by trying the Gong whether it matches Gong Ui according to the principle of resonance.

Swa is the main instrument in the rhythmic organization of Tueng-Nong in the procession. There are three different kinds to match Klong Aeo. The low-pitched Swa is about 14 inches in diameter, the medium-pitched Swa is about 13 inches, and the high-pitched Swa is about 12 inches. Swa as well as Gong Ui and Gong Yong are sold at Talad Takilek in Takilek Province, Burma.

The composition of Tueng-Nong band has been developed significantly since the period of Princess Dararasami. The band is composed of 7 instruments, that is 1 Klong Aeo, 1 Klong Talodpod, 1 Gong Ui, 1 Gong Yong, 2 Swa, 1 Nae Noi, and 1 Nae Luang. All seven instruments have different functions in the rhythmic organization, and melodic line. In the performance, the band pays attention to the relationship of the sounds according to the principle of resonance. The relationships of Klong Aeo and Gong Ui, Gong Ui and Gong Yong, Klong Talodpod and Gong Yong are taken into consideration.

The study of band arrangement at the present time reveals that most Tueng-Nong consist of instruments for rhythmic organization. It is possible to exclude Nae Noi and Nae Luang for melodic line. The rhythmic organization is considered sufficient for Tueng-Nong that supports the dances. Some Tueng-Nong have used only Nae Noi along with other rhythmic instruments for rhythmic organization without using Nae Luang.

The main factors of the band arrangement for rhythmic instruments are one Klong Aeo, one Klong Talodpod, one Gong Ui, one Gong Yong, and a pair of Swa. In Lamphun, more than 2 Gongs are used but with the same meter as Gong Ui and Gong Yong. In the performance Nae Noi and Nae Luang are optional. The significance of Tueng-Nong is the rhythmic organization for the procession. The use of Nae Noi and Nae Luang for the melodic line enhances soft and gentle melodic line and more melodious music. Nevertheless, without Nae musicians the Tueng-Nong band uses only the rhythmic instruments which have been used to accompany the Fon (local dances) in the procession.

3. Melodic line and rhythmic organization

Melodic line: Tueng-Nong performs melodic line with NaeNoi and Nae Luang or with only Nae Noi. In terms of melodic line, the melodic structure shows that the melodic line of Nae Luang and Nae Noi have the similar ranges, that is a-a^2 for five groups.

Melodic contour and the melodic progression: The melodic line of Tueng-Nong has zigzag music contour which is similar to regular melodic line and the melodic progression is up and down from the center of the mode to the highest and lowest points.

Melodic variation: Tueng-Nong band plays the melodic line from Pleng Prasat Wai which is called "Yaeng Luang". This melodic variation is done by altering the rhythmic pattern, stretching and expanding the length of the major notes and adding ornaments in the melodic line. The wind instruments used in Tueng-Nong sometimes alternates between "Joy" melody and "Pleng Yaeng" (Suwan Boonyodying: Interview). It is found out in the study that Chiangmai Cultural Center Tueng-Nong band and Wat San Pong Tueng-Nong band play the wind instruments and alternate between "Joi" melody and "Pleng Yaeng Luang".

Mode and mode alteration: The analysis of mode and mode alteration of Nae Noi and Nae Luang's melodic line in Tueng-Nong shows that the major melody is in accordance with the first group mode structure. When comparing with the mode structure of western music, it is similar to Aeolian mode in all seven groups. For mode alteration, Wat Fa HamTueng-Nong band has moved the mode upward in bars 22-40 of the melodic line which is the second group mode structure. In addition, Wat San Pong Tueng-Nong band has altered the mode in bars 43-54 to the melodic line called "Joy" melody. It is the third group mode which has a similar structure to a hypo aeolian mode when compared to the western mode structure.

Relationship between Nae Noi and Nae Luang: The melodic line of Nae Noi and Nae Luang has shown the relationship of phrases and short sentences in the form of imitation, similar motion and contrary motion. The players of Nae Noi and Nae Luang alter their roles in blowing the major melody in short phrases and stick to the major melody. They move the melodic progression according to the characteristic of major melody. Therefore the relationship of Nae Noi and Nae Luang is horizontal.

Rhythmic organization: The rhythmic organization of Tueng-Nong band can be discussed in 4 points. They are the leading section, the main section, the linking section, and the ending section. The leading section of Tueng-Nong band begins with Gong Yong and alters between Gong Yong and Klong Talodpod, then, emphasizes the rhythmic pattern of Klong Aeo and Swa leading to the main section. The study reveals that Wat San Pong Tueng-Nong band begins with the solo of Klong Talodpod before beating Gong Yong. The main section of Tueng-Nong in all groups has the same rhythmic pattern of Klong Aeo, Gong Ui, and Gong Yong. The only difference is the rhythmic pattern of Klong Talodpod and Swa. However, the linking and ending sections are similar. The only difference is the linking section leads to the main section but the ending section leads to the end of the melody.

Meter: The rhythmic line of Tueng-Nong band has $\frac{4}{4}$ meter through the end and is one round of melodic organization in the rhythmic cycle. It is also found that the $\frac{2}{4}$ meter exists in the performance of Wat San Pong, Wat San Sai Ton Kok, and Wat Suwan Pradit.

Tempo: It is found that Tueng-Nong band has a slow tempo of the rhythmic line. The slowest tempo is M.M. = 36 (♩ = 36) and the quickest tempo of the rhythmic line is M.M.= 46 (♩ = 46). The approximate average tempo of the rhythmic organization is M.M. = 41-42 (♩= 41-42). The analysis shows that the rhythmic organization of Tueng-Nong band has a slow tempo to be in harmony with the slow and gentle movement of beautiful local dances.

Rhythmic pattern: The instruments in Tueng-Nong band play the rhythmic line using three rhythmic patterns. They are the leading rhythmic pattern, the main rhythmic pattern, and the ending rhythmic pattern. The leading rhythmic pattern begins with the rhythmic pattern of Gong Yong, followed by the rhythmic pattern of Klong Talodpod. Then the rhythmic pattern of Klong Aeo and Swa is emphasized in order to lead to the main rhythmic pattern of each instrument. Each Tueng-Nong band has the same rhythmic pattern of Klong Aeo, Gong Ui, and

Gong Yong but different rhythmic pattern of Swa, and Klong Talodpod. The ending rhythmic pattern is the continuation of the main rhythmic pattern with the emphasis of rhythmic pattern of Klong Aeo to end the performance in the ending rhythmic pattern.

Relationship between melodic line and rhythmic organization of Tueng-Nong: The melodic line and the rhythmic organization of Tueng-Nong is a complete performance of Tueng-Nong. The rhythmic organization has the cyclical motion – the regular slow tempo rhythmic cycle. Every instrument follows the assigned rhythm throughout. When the melodic line of Nae Noi and Nae Luang is added, the relationship of falling rhythm and rising rhythm are not a fixed rule for the melodic line. However, the Nae Noi and Nae Luang players would stretch the sound to be in harmony with the slow and gentle tempo of Tueng-Nong rhythmic organization. They are unfixed relationships, yet with the harmonious rhythm and melodic organization.

Recommendations

1. Recommendations for future research

Research studies on "Nae Noi and Nae Luang" should be conducted to get more details including the performance of other songs. The research scope should be expanded to other areas in the north. The comparison of unique musical characteristics of "Tok Seng" band in Lumpang and "Tueng-Nong" band in Chiangmai and Lumphun should be carried out. In addition, the research study in the field of music education such as teaching methodology and the transfer of knowledge and skills in various Tueng-Nong should be conducted to obtain data for the development of local curriculum.

2. Recommendations for the conservation and promotion of Tueng-Nong

To conserve and promote the Tueng-Nong band, the authorities should plan clear cultural conservation and promotion projects from the provincial level to the sub-district administrative organization level. Tueng-Nong should be included in the school extra-curricular in Chiagmai and Lumphun at all levels in order that interested students can study and practice Tueng-Nong instruments to join the local procession in their communities.

3. Recommendations for the development of Tueng-Nong music quality

Trainings on the development of Tueng-Nong instruments and the tone setting of Tueng-Nong instruments should be organized for the temple committee, the community leaders, and the educational personnel to get good quality Tueng-Nong for local functions.