ฝู่หลูแลแล ดนตรีชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย

FULU LAE LAE, A LISU'S TRADITIONAL MUSIC

IN CHIANGRAI PROVINCE, NORTHERN THAILAND

(บทสรุป)

นิรุตร์ แก้วหล้า

งานวิจัยนี้ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจาก

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ

กระทรวงวัฒนธรรม

ประจำปีงบประมาณ 2550

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

ฝู่หลูแลแล ดนตรีชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย

ได้รับการพิจารณาให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

วันที่ 26 ตุลาคม พ.ศ. 2550

.....

นายนิรุตร์ แก้วหล้า

ผู้วิจัย

.....

รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์

กศ.บ., M.M., Ph.D.

ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

รองศาสตราจารย์อรวรรณ บรรจงศิลป

B.Ed., M.M.

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

.....

ศาสตราจารย์ น.พ.บรรจง มไหสวริยะ พ.บ.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

.....

นายจิรเดช เสตะพันธุ

ศศ.บ., M.M., D.M.

รักษาราชการแทนผู้อำนวยการ

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

ฝู่หลูแลแล ดนตรีชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย

.....

นายนิรุตร์ แก้วหล้า

ผู้วิจัย

.....

รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

รองศาสตราจารย์อรวรรณ บรรจงศิลป

B.Ed., M.M.

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

.....

ศาสตราจารย์ น.พ.บรรจง มไหสวริยะ พ.บ.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย

.....

นายจิรเดช เสตะพันธุ

ศศ.บ., M.M., D.M.

รักษาราชการแทนผู้อำนวยการ

ประธานคณะกรรมการบริหารหลักสูตร

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์

กิตติกรรมประกาศ

การศึกษาวิจัยเรื่องวิทยานิพนธ์ เรื่อง “ฝู่หลูแลแล ดนตรีชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย” ครั้งนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี โดยได้รับความอนุเคราะห์จากบุคคลทั้งหลายผู้วิจัยขอขอบพระคุณผู้ที่ให้ความอนุเคราะห์ในด้านต่างๆ ดังต่อไปนี้

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ อาจารย์ที่ปรึกษาหลักวิทยานิพนธ์ ที่กรุณาสละเวลาอันมีค่าในการให้คำปรึกษาด้านต่างๆ ทั้งให้แนวคิด ให้ความรู้ และดูแลคุณภาพของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้อย่างสมบูรณ์ ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร. มานพ วิสุทธิแพทย์ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์อรวรรณ บรรจงศิลป กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ ที่ให้คำแนะนำอย่างดีแก่ผู้วิจัย ขอขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ ช่วยให้ข้อเสนอแนะให้ความรู้ แนวคิด ที่เป็นประโยชน์ต่องานวิจัยชิ้นนี้มาก ขอบพระคุณอาจารย์สนอง คลังพระศรี ที่คอยให้คำแนะนำ ให้ความช่วยเหลือเก็บข้อมูล และให้กำลังใจตลอดมา ขอบคุณ ว่าที่ร้อยตรีนิรันดร์ ภักดี ที่ตรวจทานวิทยานิพนธ์อย่างละเอียด

ขอขอบพระคุณสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม ที่ได้สนับสนุนทุนในการวิจัยในครั้งนี้ ขอขอบพระคุณมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ที่ให้ทุนการศึกษา ทำให้ผู้วิจัยได้มีโอกาสพัฒนาศักยภาพการเรียนรู้ ขอบพระคุณผู้ที่ได้กรุณาให้ข้อมูลในการศึกษา ทั้งจากนักวิชาการ ศิลปินฝู่หลูแลแล ช่างผู้ผลิตฝู่หลูแลแล รวมทั้งบุคคลข้อมูลทุกคนที่เสียสละเวลาให้สัมภาษณ์และถ่ายทอดความรู้ประสบการณ์ ความเข้าใจ อันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งในงานวิจัยครั้งนี้

ขอบคุณอาเบ ยันจา ศิลปิน ฝู่หลูแลแล ผู้มีน้ำใจ ให้ทั้งความรู้และที่พักอาศัย ขอบคุณ กิตติศักดิ์ แซ่ลี และ อาซา ยันจา ที่คอยช่วยเหลือทุกทุกด้าน ทั้งอาหารการกิน ที่พัก ข้อมูล รวมถึงเป็นล่ามแปลภาษาลีซูได้เป็นอย่างดีเยี่ยม ขอขอบคุณ ญาติพี่น้องทุกคนที่เป็นกำลังใจในการร่ำเรียนและการทำงานตลอดมา ขอขอบคุณพ่อสอาด แม่จันคำ แก้วหล้า ที่เป็นกำลังใจ และสนับสนุนให้ผู้วิจัยมีโอกาสในการศึกษาตลอดมา ขอบคุณพี่ชาย กิติกร แก้วหล้า ที่ให้กำลังใจในการทำงาน รวมทั้งให้การอนุเคราะห์รถยนต์ออกเก็บข้อมูลภาคสนาม ขอบคุณเพื่อน ๆ ดนตรีวิทยารุ่น 11 ทุกคน ที่เป็นกำลังใจกันตลอดมา ทั้งการกระตุ้นให้ผู้วิจัยตื่นตัวเสมอ ขอบคุณ องอาจ อินทนิเวศ ผู้ช่วยวิจัยที่คอยช่วยเหลือเก็บข้อมูลทุกด้าน และขอขอบคุณผู้ที่เกี่ยวข้องในงานวิจัยฉบับนี้ทุกคน

คุณค่าของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ขอมอบให้แก่ผู้มีพระคุณทุกท่าน อาจารย์ พ่อแม่ พี่น้อง ที่ขาดไม่ได้คือศิลปินลีซู ช่างผู้ผลิตเครื่องดนตรี และชาวลีซูทุกท่าน

นิรุตร์ แก้วหล้า

ฝู่หลูแลแล ดนตรีชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย

(FULU LAE LAE, A LISU'S TRADITIONAL MUSIC IN CHIANGRAI PROVINCE, NORTHERN THAILAND.)

นิรุตร์ แก้วหล้า 4837787 MSMS/M

ศศ.ม. (ดนตรี)

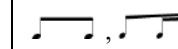
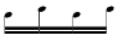
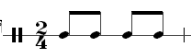
คณะกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ : ฉรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.,อรวรรณ บรรจงศิลป, ค.ม., M.M.,

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่องฝู่หลูแลแล ดนตรีชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย เป็นการวิจัยโดย ใช้ระเบียบวิธีวิจัยทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาฝู่หลูแลแลเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมลีซูจังหวัดเชียงราย โดยศึกษาลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียงของฝู่หลูแลแล และ วิเคราะห์บทเพลงฝู่หลูแลแล ของชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่ศึกษา

ฝู่หลูแลแล เป็นเครื่องดนตรีในสังคมวัฒนธรรมลีซูมายาวนาน สืบทอดมาจากบรรพบุรุษเป็นเครื่องดนตรีสำหรับผู้ชายบรรเลง ฝู่หลูแลแลเป็นเครื่องดนตรีที่สื่อถึงความสนุกสนาน นำโชคลาภและสิ่งดีงามเข้ามาในตัวผู้คน และเข้ามาในหมู่บ้าน ฝู่หลูแลแลจึงใช้เพื่อความบันเทิง ใช้เพื่อประกอบพิธีกรรม ใช้เพื่อกล่อมเด็ก เพื่อสร้างความสามัคคีในชุมชน เพื่อการยอมรับของสังคม นอกจากนี้ฝู่หลูแลแลยังเป็นเอกลักษณ์ของชาวไทยภูเขาเผ่าลีซู สะท้อนภาพของสังคมที่มีระเบียบแบบแผน มีอิสระทางความคิดของแต่ละบุคคล การกล้าแสดงออกความภูมิใจในวัฒนธรรม

ฝู่หลูแลแล เป็นเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องลม ทำให้เกิดเสียงโดยการเป่า และ ดูด ส่วนประกอบหลักของฝู่หลูแลแล มี 3 ส่วน คือ น้ำเต้า ท่อเสียงจำนวน 5 ท่อ และลิ้นซึ่งประกอบติดเข้ากับท่อเสียง นอกจากนั้น มีกล่องครอบเสียง 2 อันเพื่อทำให้เกิดเสียงก้องกังวาน ฝู่หลูแลแลของนายอาเบ ยันจามีเสียงสำคัญคือ g b^1 c^1 $d\#^1$ $f\#^1$ g^1 ฝู่หลูแลแลของนายอะซือหว่าเต๋อ แซ่หยี มีเสียงสำคัญคือ e g a^1 b^1 d^1 e^1 และ ฝู่หลูแลแลของนายจาวปุ สินย้าง มีเสียงสำคัญคือ g b^{b1} c^1 d^{b1} f^1 g^1

บทเพลงฝู่หลูแลแลมีความหมายเกี่ยวกับชีวิต ความเป็นอยู่ การเต้นรำเพื่อความสนุกสนาน และการเกี้ยวพาราสี ทำนองเพลงฝู่หลูแลแลเป็นเพลงท่อนเดียวบรรเลงตั้งแต่ต้นจนจบแล้ววนซ้ำไปเรื่อย ๆ การจบวรรคตอนมักพบการเคลื่อนที่โน้ตในทิศทางลง คู่เสียงของบทเพลงที่ใช้ส่วนใหญ่ได้แก่ คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 และคู่ 8 กลุ่มเสียงของบทเพลงคือกลุ่มเสียง c e b^{b1}, c b^{b1} c^1, c g b^{b1} และ c g b^{b1} c^1 (Movable do) จังหวะของบทเพลงดำเนินไปที่ค่อนข้างสม่ำเสมอ เขียนเป็นโน้ตสากลได้ในอัตรา $\frac{2}{4}$ กระสวนจังหวะของทำนองคือ  และ  กระสวนจังหวะ 

คำสำคัญ : ฝู่หลูแลแล / ลักษณะทางกายภาพ / ระบบเสียง / ลีซู / ดนตรี / สังคมวัฒนธรรมชนเผ่าลีซู

252 หน้า

FULU LAE LAE, A LISU'S TRADITIONAL MUSIC IN CHIANGRAI PROVINCE, NORTHERN THAILAND.

NIROOT KAWLA 4837787 MSMS/M

M.A . (MUSIC)

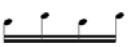
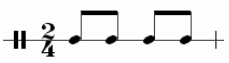
THESIS ADVISORS: NARONGCHAI PIDOKRAJT, B.Ed, M.ED., M.A., ORRAWAN BANJONKSIN, M.ED, M.M.

ABSTRACT

The study of the Fulu Lae Lae, A traditional Lisu musical instrument in Chiang Rai Province was conducted using the Ethnomusicology research methodology. It aimed to study the Fulu Lae Lae in the Lisu culture (its physical dimension and sound system) and analyze Fulu Lae Lae songs of the Lisu .

The Fulu Lae Lae is a traditional Lisu musical instrument that has been used for generations. Generally, this instrument is played by Lisu men to show joyfulness and bring good luck to a village. The purposes of playing the Fulu Lae Lae are for entertaining, for ceremonies, as a lullaby, and encourage villagers' participation. Moreover, The Fulu Lae Lae can be called the symbol of the Lisu tribe which reflects the well-managed society of the tribe, individual freedom, self-confident, and pride of their culture.

The Fulu Lae Lae is an aerophone instrument which produces sound by blowing and sucking. There are three important parts of the Fulu Lae Lae: bottle gourd, 5 sound tubes, and a free reed connected to the sound tubes. Moreover, the 2 tube covers are also used to make the resonance sound. The Fulu Lae Lae of Mr. A Be Yanja has 6 important pitch groups: g b^1 c^1 $d\#^1$ $f\#^1$ g^1 The Fulu Lae Lae of Mr. A-Su-Wa-Tue Sae-Yee has 6 important pitch groups: e g a^1 b^1 d^1 e^1 The Fulu Lae Lae of Mr. Joa Pu Sinyang has 6 important pitch groups: g b^{b1} c^1 d^{b1} f^1 g^1

Fulu Lae Lae songs relate to the ways of life, entertaining, and courtship of the Lisu tribe. The songs have one section (section A) played in loops. The song cadence can be seen through descending direction. In the songs, there are intervals: 3rd Major, 4th Major, 5th Perfect and 8th Perfect. The pitch groups of the songs are c e b^{b1}, c b^{b1} c^1, c g b^{b1} and c g b^{b1} c^1 (Movable do). The rhythmic of the song contains the stable beats. The Fulu Lae Lae songs have the normal beat ($\frac{2}{4}$). The rhythmic patterns of melody are , , and  .The Rhythmic pattern of the song is 

KEY WORDS: FULU LAE LAE / PHYSICALITY / SOUND SYSTEM / LISU / MUSIC / LISU'S TRADITIONAL

252 PP.

FULU LAE LAE, A LISU'S TRADITIONAL MUSIC IN CHIANGRAI PROVINCE, NORTHERN THAILAND.

NIROOT KAWLA 4837787 MSMS/M

M.A . (MUSIC)

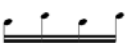
THESIS ADVISORS: NARONGCHAI PIDOKRAJT, B.Ed, M.ED., M.A., ORRAWAN BANJONKSIN, M.ED, M.M.

ABSTRACT

The study of the Fulu Lae Lae, A traditional Lisu musical instrument in Chiang Rai Province was conducted using the Ethnomusicology research methodology. It aimed to study the Fulu Lae Lae in the Lisu culture (its physical dimension and sound system) and analyze Fulu Lae Lae songs of the Lisu .

The Fulu Lae Lae is a traditional Lisu musical instrument that has been used for generations. Generally, this instrument is played by Lisu men to show joyfulness and bring good luck to a village. The purposes of playing the Fulu Lae Lae are for entertaining, for ceremonies, as a lullaby, and encourage villagers' participation. Moreover, The Fulu Lae Lae can be called the symbol of the Lisu tribe which reflects the well-managed society of the tribe, individual freedom, self-confident, and pride of their culture.

The Fulu Lae Lae is an aerophone instrument which produces sound by blowing and sucking. There are three important parts of the Fulu Lae Lae: bottle gourd, 5 sound tubes, and a free reed connected to the sound tubes. Moreover, the 2 tube covers are also used to make the resonance sound. The Fulu Lae Lae of Mr. A Be Yanja has 6 important pitch groups: g b^{1} c^{1} $d\#^{1}$ $f\#^{1}$ g^{1} The Fulu Lae Lae of Mr. A-Su-Wa-Tue Sae-Yee has 6 important pitch groups: e g a^{1} b^{1} d^{1} e^{1} The Fulu Lae Lae of Mr. Joa Pu Sinyang has 6 important pitch groups: g b^{b1} c^{1} d^{b1} f^{1} g^{1}

Fulu Lae Lae songs relate to the ways of life, entertaining, and courtship of the Lisu tribe. The songs have one section (section A) played in loops. The song cadence can be seen through descending direction. In the songs, there are intervals: 3^{rd} Major, 4^{th} Major, 5^{th} Perfect and 8^{th} Perfect. The pitch groups of the songs are c e b^{b1}, c b^{b1} c^{1}, c g b^{b1} and c g b^{b1} c^{1} (Movable do). The rhythmic of the song contains the stable beats. The Fulu Lae Lae songs have the normal beat ($\frac{2}{4}$). The rhythmic patterns of melody are , , and  .The Rhythmic pattern of the song is

KEY WORDS: FULU LAE LAE / PHYSICALITY / SOUND SYSTEM / LISU / MUSIC / LISU'S TRADITIONAL

252 PP.

สารบัญ

หน้า

กิตติกรรมประกาศ ..... ค
บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ
สารบัญตาราง ..... ญ
สารบัญภาพ ..... ฏ

บทที่ 1 บทนำ 1
1.1 ความสำคัญและที่มาของปัญหา 1
1.2 คำถามวิจัย 3
1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 3
1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 4
1.5 ขอบเขตของการวิจัย 4
1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น 4
1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ 4

บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรม 7
2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา 7
2.1.1 แนวคิดและทฤษฎีการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา 7
2.1.2 แนวคิดและทฤษฎีการศึกษาบริบททางวัฒนธรรม 11
2.1.3 แนวคิดและทฤษฎีการแบ่งหมวดหมู่เครื่องดนตรี 13
2.1.4 ทฤษฎีการวิเคราะห์ทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา 15
2.1.5 ทฤษฎีเกี่ยวกับระบบเสียง 17
2.1.6 ชนเผ่าลีซู 19
1) ประวัติความเป็นมา 19
2) การเข้ามาในประเทศไทย 19

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

3) ลีซูในประเทศไทย 20
4) ลักษณะทางสังคม 20
5) ความเชื่อ 21
6) ประเพณีและพิธีกรรม 22
7) ลีซูในจังหวัดเชียงราย 24
8) คนตรีลีซู 27
2.2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 30

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 33
3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล 33
3.1.1 แหล่งสืบค้นข้อมูลเอกสาร 33
3.1.2 แหล่งสืบค้นข้อมูลจากอินเตอร์เน็ต 34
3.2 การเก็บข้อมูลภาคสนาม 34
3.2.1 การเตรียมตัวทำงานภาคสนาม 34
3.2.2 การสำรวจข้อมูลเบื้องต้น 34
3.2.3 การเลือกพื้นที่ศึกษา 35
3.2.4 ขั้นดำเนินการ 35
3.3 การจัดกระทำข้อมูล 40
3.4 การวิเคราะห์ข้อมูล 41
3.5 วิธีการนำเสนอข้อมูล 42

บทที่ 4 ฝู่หลูแลแลในสังคมวัฒนธรรมลีซูจังหวัดเชียงราย 43
4.1 ประวัติความเป็นมาของฝู่หลูแลแล 43
4.2 ความเชื่อเกี่ยวกับฝู่หลูแลแล 45
4.3 บทบาทฝู่หลูแลแลต่อสังคมลีซูจังหวัดเชียงราย 47
4.3.1 ฝู่หลูแลแลเพื่อความบันเทิง 47
4.3.2 ฝู่หลูแลแลกับพิธีกรรม 48

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

4.3.3 ฝู่หลูแลแลกับการกล่อมเด็ก 50
4.3.4 ฝู่หลูแลแลสร้างความสามัคคีในสังคมลีซู 50
4.3.5 การเป่าฝู่หลูแลแลกับการยอมรับของสังคม 51
4.3.6 ฝู่หลูแลแลเอกลักษณ์ของชาติพันธุ์ลีซู 52
4.4 ภาพสะท้อนทางวัฒนธรรมกับการเป่าฝู่หลูแลแล 53
4.4.1 สะท้อนลักษณะทางสังคมลีซู 53
4.4.2 สะท้อนบทบาทหน้าที่ชาย หญิง 53
4.4.3 สะท้อนความภูมิใจของชาวลีซู 54
4.4.4 สะท้อนลักษณะนิสัยและค่านิยมของชาวลีซู 56

บทที่ 5 ลักษณะกายภาพและระบบเสียงของฝู่หลูแลแล 58
5.1 ลักษณะทางกายภาพทั่วไปของฝู่หลูแลแล 58
5.2 ลักษณะกายภาพและระบบเสียงของฝู่หลูแลแล 64
5.2.1 ฝู่หลูแลแลของนายอาเบ ยันจา 64
5.2.2 ฝู่หลูแลแลของนายจาวปุ สินย้าง 68
5.2.3 ฝู่หลูแลแลของนายอาซือหว่าเต๋อ แซ่หยี 72
5.3 ลักษณะการบรรเลงฝู่หลูแลแล 75
5.4 วิธีการทำฝู่หลูแลแล 78

บทที่ 6 บทเพลงฝู่หลูแลแล 86
- การคัดเลือกศิลปิน และบทเพลง 88
1. เพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ 90
2. เพลงเปกว่าเฉีย 97
3. เพลงโกบะ ทะบะ 103
4. เพลงปาฝู่ชี้ฮี้ฝาหวะ 110
5. เพลงลือซึหย๋าซะ ซือดู่แฮซ่า 116
6. เพลง จี้จิลุลุ 123
7. เพลงซือเผี่ยโลเผี่ยะ 129

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

8. เพลงซือลีผ่า หล่ายามายือ 135
9. เพลงนากู่ทาทา 141
10. เพลงเพลงฉื่อชีตาหย่า 148
11. เพลงฝ่าทูผ่า 155
12. เพลงหล่ามาหล่าโทหย่า 162
13. เพลงชัวบู 168
14. เพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ หม่าจะ 174
15. เพลงจี้จิลูลุ หม่าซาโตโต๊ะกว่าเฉวะ 180

บทที่ 7 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ 191
7.1 สรุปผลการวิจัย 191
7.2 การอภิปรายผล 195
7.3 ข้อเสนอแนะ 201
บทสรุปแบบสมบูรณ์ภาษาไทย 203
บทสรุปแบบสมบูรณ์ภาษาอังกฤษ 217
บรรณานุกรม 225
ภาคผนวก 229
ประวัติผู้วิจัย 252

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 2.1 จำนวนหมู่บ้านชุมชนลีซูในจังหวัดเชียงราย 24
ตารางที่ 5.1 รายละเอียดฝู่หลูแลแลของนายอาเบ ยันจา 65
ตารางที่ 5.2 ระบบเสียงฝู่หลูแลแลของนายอาเบ ยันจา 66
ตารางที่ 5.3 รายละเอียดฝู่หลูแลแลของนายจาวปุ สินย้าง 69
ตารางที่ 5.4 ระบบเสียงฝู่หลูแลแลของนายจาวปุ สินย้าง 70
ตารางที่ 5.5 รายละเอียดฝู่หลูแลแลของนายอาซือหว่าเต๋อ แซ่หยี 73
ตารางที่ 5.6 ระบบเสียงฝู่หลูแลแลของนายอาซือหว่าเต๋อ แซ่หยี 76
ตารางที่ 6.1 โครงสร้างของเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ 91
ตารางที่ 6.2 ตารางแจกแจงลักษณะจังหวะเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ 95
ตารางที่ 6.3 โครงสร้างของเพลงเปกว่าเฉีย 98
ตารางที่ 6.4 ตารางแจกแจงลักษณะจังหวะเพลงเปกว่าเฉีย 102
ตารางที่ 6.5 โครงสร้างของเพลงโกบะ ทะบะ 104
ตารางที่ 6.6 ตารางแจกแจงลักษณะจังหวะเพลงโกบะ ทะบะ 108
ตารางที่ 6.7 โครงสร้างของเพลงปาฝู่ชี้ฮี้ฝาหวะ 111
ตารางที่ 6.8 ตารางแจกแจงลักษณะจังหวะเพลงปาฝู่ชี้ฮี้ฝาหวะ 115
ตารางที่ 6.9 โครงสร้างของเพลงลือซึหย๋าซะ ซือดู่แฮซ่า 117
ตารางที่ 6.10 ตารางแจกแจงลักษณะจังหวะเพลงลือซึหย๋าซะ ซือดู่แฮซ่า 121
ตารางที่ 6.11 โครงสร้างของเพลงจี้จิลุลุ 124
ตารางที่ 6.12 ตารางแจกแจงลักษณะจังหวะเพลงจี้จิลุลุ 128
ตารางที่ 6.13 โครงสร้างของเพลงซือเผี่ยโลเผี่ยะ 130
ตารางที่ 6.14 ตารางแจกแจงลักษณะจังหวะเพลงซือเผี่ยโลเผี่ยะ 134
ตารางที่ 6.15 โครงสร้างของเพลงซือลีผ่า หล่ายามายือ 136
ตารางที่ 6.16 ตารางแจกแจงลักษณะจังหวะเพลงซือลีผ่า หล่ายามายือ 140
ตารางที่ 6.17 โครงสร้างของเพลงนากู่ทาทา 142
ตารางที่ 6.18 ตารางแจกแจงลักษณะจังหวะเพลงนากู่ทาทา 146

สารบัญตาราง (ต่อ)

หน้า

ตารางที่ 6.19 โครงสร้างของเพลงฉี่ฉึตาอย่า 149
ตารางที่ 6.20 ตารางแจกแจงลักษณะจังหวะเพลงฉี่ฉึตาอย่า 153
ตารางที่ 6.21 โครงสร้างของเพลงฝ่าทูผ่า 156
ตารางที่ 6.22 ตารางแจกแจงลักษณะจังหวะเพลงฉี่ฝ่าทูผ่า 160
ตารางที่ 6.23 โครงสร้างของเพลงหล่ามาหล่าโทหย่า 163
ตารางที่ 6.24 ตารางแจกแจงลักษณะจังหวะเพลงหล่ามาหล่าโทหย่า 167
ตารางที่ 6.25 โครงสร้างของเพลงชัวบู 169
ตารางที่ 6.26 ตารางแจกแจงลักษณะจังหวะเพลงชัวบู 173
ตารางที่ 6.27 โครงสร้างของเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ หม่าจะ 175
ตารางที่ 6.28 ตารางแจกแจงลักษณะจังหวะเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ หม่าจะ 179
ตารางที่ 6.29 โครงสร้างของเพลงจี้จิลูลุ หม่าซาโตโต๊ะกว่าเฉวะ 181
ตารางที่ 6.30 ตารางแจกแจงลักษณะจังหวะเพลงจี้จิลูลุ หม่าซาโตโต๊ะกว่าเฉวะ 185
ตารางที่ 6.31 ตารางเปรียบเทียบระบบเสียง c กับระบบเสียงฝู่หลูแลแล 188

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1.1 แผนที่แสดงตำแหน่งจังหวัดเชียงราย 2
ภาพที่ 1.2 แผนที่แสดงอำเภอต่าง ๆ ในจังหวัดเชียงราย 2
ภาพที่ 2.1 กลุ่มเสียงและเสียงศูนย์กลาง (Tonal center) 10
ภาพที่ 2.2 เสียงยืนที่เกิดจาก Tambura (เครื่องดนตรีอินเดีย) 11
ภาพที่ 2.3 ภาพแสดงระบบแบ่งเท่า 17
ภาพที่ 2.4 วงกลมแสดงแผนที่ชาวลีซูอาศัยอยู่ 24
ภาพที่ 3.1 การเปิดไฟล์เสียง 37
ภาพที่ 3.2 คลื่นเสียงที่เปิดออกมา 38
ภาพที่ 3.3 หน้าต่าง Pitch correction 38
ภาพที่ 3.4 ค่าที่ผ่านการประมวล 38
ภาพที่ 3.5 ตัวอย่างภาพจำลองฝู่หลูแลแล 39
ภาพที่ 4.1 าพจำลองบริบทที่เกี่ยวข้องกับฝู่หลูแลแล 46
ภาพที่ 4.2 บริบทที่เกี่ยวข้องกับฝู่หลูแลแล ในงานปีใหม่ 46
ภาพที่ 4.3 การเต้นรำปีใหม่ที่หมู่บ้านหัวแม่คำ 48
ภาพที่ 4.4 ฝู่หลูประกอบการเต้นรำ 49
ภาพที่ 4.5 การเต้นรำในเทศกาลปีใหม่ลีซูบ้านปางสา สร้างความสามัคคี 51
ภาพที่ 4.6 นายอาเบ อย่างจา เป่าฝู่หลูแลแลในวงเต้นรำ ที่บ้านป่าคาสุขใจ 52
ภาพที่ 4.7 ชายชาวลีซูนำการเต้นรำให้กับหญิงลีซู 54
ภาพที่ 4.8 วงเต้นรำงานประชุมเครือข่ายลีซู บ้ายป่าคสุขใจ 55
ภาพที่ 4.9 อาเบ ยันจา บรรเลงฝู่หลูแลแลเดี่ยวกลางวงเต้นรำ 56
ภาพที่ 5.1 กายภาพทั่วไปของฝู่หลูแลแล 58
ภาพที่ 5.2 ผลน้ำเต้าที่ใช้ทำฝู่หลูแลแล 59
ภาพที่ 5.3 เต้าฝู่หลูแลแล 60
ภาพที่ 5.4 ข้อต่อปากเป่าฝู่หลูแลแล (สาต้าตู่) 60
ภาพที่ 5.5 ท่อเสียงของฝู่หลูแลแล 61

สารบัญภาพ (ต่อ)

หน้า

ภาพที่ 5.6 ลิ้นฝู่หลูแลแล 62
ภาพที่ 5.7 ต้นไผ่หว่ามะ 62
ภาพที่ 5.8 อาเบ ยันจา 63
ภาพที่ 5.9 นายจาวปุ สินย้าง 63
ภาพที่ 5.10 อะซือหว่าเต๋อ แซ่หยี 63
ภาพที่ 5.11 ภาพสเกตกายภาพฝู่หลูแลแลของนายอาเบ ยันจา 64
ภาพที่ 5.12 ระบบแบ่งเท่า 65
ภาพที่ 5.13 เปรียบเทียบระบบแบ่งเท่ากับ ระบบเสียงฝู่หลูแลแลนายอาเบ ยันจา 67
ภาพที่ 5.14 ระดับเสียงฝู่หลูแลแลของนายอาเบ ยันจา 67
ภาพที่ 5.15 ภาพสเกตกายภาพฝู่หลูแลแลของนายจาวปุ สินย้าง 68
ภาพที่ 5.16 ระบบแบ่งเท่า 69
ภาพที่ 5.17 ระบบเสียงฝู่หลูแลแลของนายจาวปุ สินย้าง 71
ภาพที่ 5.18 ระดับเสียงฝู่หลูแลแลของนาย จาวปุ สินย้าง 71
ภาพที่ 5.19 ภาพสเกตกายภาพฝู่หลูแลแลของนายอะซือหว่าเต๋อ แซ่หยี 72
ภาพที่ 5.20 ระบบแบ่งเท่า 73
ภาพที่ 5.21 ระบบเสียงฝู่หลูแลแลของนายอะซือหว่าเต๋อ แซ่หยี 74
ภาพที่ 5.22 ระดับเสียงของฝู่หลูแลแลนายอะซือหว่าเต๋อ แซ่หยี 75
ภาพที่ 5.23 การกดรูของท่อเสียง 75
ภาพที่ 5.24 ลักษณะลมที่รั่วออกมาทางรูกด 75
ภาพที่ 5.25 การจับฝู่หลูแลแลด้านซ้าย 76
ภาพที่ 5.26 การจับฝู่หลูแลแลด้านขวา 76
ภาพที่ 5.27 ลักษณะการใช้นิ้วโป้งตบท้ายท่อเสียง 77
ภาพที่ 5.28 การตัดท่อเสียง 78
ภาพที่ 5.29 ไม้ที่ขูดผิวออกเพื่อทำลิ้นฝู่หลูแลแล 79
ภาพที่ 5.30 การใส่ลิ้นเข้ากับท่อเสียง 80
ภาพที่ 5.31 นายอเลนึก ศิริคำสุข 81
ภาพที่ 5.32 ผลน้ำเต้าแห้ง 81
ภาพที่ 5.33 ลิ้นฝู่หลูแลแล 81
ภาพที่ 5.34 การประกอบท่อ 83

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความสำคัญและที่มาของปัญหา

มนุษย์ในโลกนี้มีหลายชนชาติ หลายเผ่าพันธุ์ ดำรงชีวิตอยู่ด้วยการพึ่งพาอาศัยสิ่งแวดล้อม และ ธรรมชาติ การรวมกลุ่มของมนุษย์ทำให้เกิดสังคม และเกิดวัฒนธรรม โดยแต่ละสังคมมนุษย์มีวัฒนธรรม วิถีชีวิต ที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของตน ดนตรีเป็นอีกวัฒนธรรมหนึ่งที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์ของมนุษย์ เกิดจากมนุษย์ได้ประดิษฐ์ คิดค้น สร้างสรรค์ขึ้น เพื่อใช้ในกิจกรรมต่าง ๆ เช่น ประกอบพิธีกรรม เพื่อความบันเทิง ซึ่งรูปแบบดนตรีของแต่ละวัฒนธรรมอาจมีความแตกต่าง หรือ อาจมีความใกล้เคียงกัน

ดนตรีที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นมา ล้วนแล้วแต่มีความงาม มีความเป็นอัตลักษณ์ของตนเอง ทั้งระบบเสียง กระสวนจังหวะ ท่วงทำนอง การบรรเลง รวมทั้งการแสดงประกอบ นั่นแสดงให้เห็นว่าดนตรีไม่สามารถเกิดขึ้นได้ด้วยตัวของมันเอง และไม่สามารถอยู่อย่างโดดเดี่ยวได้ ดนตรีต้องเกี่ยวข้องหรือมีส่วนร่วมกับกิจกรรมทางสังคม หรือที่เรียกกันว่า “วัฒนธรรมดนตรี” ฉะนั้นการศึกษาดนตรีของสังคมใด ๆ จึงไม่สามารถแยกดนตรีออกมาศึกษานอกบริบททางวัฒนธรรมได้ จึงต้องมุ่งศึกษาตัวดนตรีในบริบททางวัฒนธรรมของสังคมนั้น ๆ ด้วย

ประเทศไทย เป็นสังคมใหญ่ ประกอบด้วยกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ปะปนกันเป็นจำนวนมาก จึงมีความหลากหลายของภาษาและวัฒนธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีวัฒนธรรมเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน โดยยังไม่มีการเปลี่ยนแปลงทางสังคมมากนัก นั่นก็คือ กลุ่มชาติพันธุ์ที่เรียกว่า “ชาวไทยภูเขา” แม้ว่าปัจจุบันคนไทยทั่วไปอาจถือว่าเป็นชนกลุ่มน้อย แต่ทว่าชาวไทยภูเขาแต่ละเผ่ากลับมีความน่าสนใจในหลาย ๆ แง่ ทั้งด้านภาษาพูด การแต่งกาย ความเชื่อ ขนบธรรมเนียมประเพณี วัฒนธรรมดนตรี และวิถีชีวิตด้านอื่น ๆ

จังหวัดเชียงรายเป็นจังหวัดที่มีชาวไทยภูเขาอยู่มาก เนื่องจากจากมีภูมิประเทศเป็นภูเขาล้อมรอบ และยังมีอาณาเขตติดต่อกับประเทศพม่า และ ลาว มีการอพยพเคลื่อนย้ายของชาวเขาตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน ชาวไทยภูเขาในพื้นที่จังหวัดเชียงรายมีถึง 9 เผ่า นั่นคือ เผ่าลาหู่ อาข่า กะเหรี่ยง ม้ง เมี่ยน ลั๊ว ไทยใหญ่ จีนฮ่อ และ ลีซู

ภาพที่ 1.1 แผนที่แสดงตำแหน่งจังหวัด

ภาพที่ 1.2 แผนที่แสดงอำเภอต่าง ๆ ในจังหวัด

ชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย อยู่กันอย่างกระจัดกระจายหลายอำเภอ มีวัฒนธรรมเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน เช่น ประเพณีปีใหม่ลีซู พิธีกินข้าวโพดใหม่ การสะเดาะเคราะห์ พิธีแต่งงาน ฯลฯ ดนตรีของชนเผ่าลีซูถือได้ว่าถูกนำมาใช้ในกิจกรรมต่าง ๆ ดังที่ได้กล่าวมา ซึ่งมีทั้งดนตรีที่ใช้บรรเลง และดนตรีที่ใช้การขับร้อง เครื่องดนตรีของชาวลีซูมี 2 ประเภท ได้แก่ เครื่องดีด และ เครื่องลม

เครื่องดนตรีประเภทดีดได้แก่ ซือบือ ซึ่งเป็นพิณ 3 สาย มากวุ หรือ จิ่งหน่อง และเครื่องดนตรีประเภทลม ได้แก่ หยื่อ-หลุ เป็นขลุ่ยสำหรับเป่า มี 6 เสียง ฝู่หลู เป็นแคนทำจากน้ำเต้า ซึ่งในบรรดาเครื่องดนตรีของชาวลีซู ฝู่หลู เป็นเครื่องดนตรีที่นิยมมากที่สุด และเครื่องดนตรีประเภทแคนน้ำเต้าที่มีลักษณะเช่นเดียวกันนี้ ยังแพร่หลายในกลุ่มชาวไทยภูเขาเผ่าอื่น ๆ คือ ชาวลาหู่ (มูเซอ) เรียกว่า “นอ” ชาวอาข่า (อีก้อ) เรียก “แลแจ๊ะ” ชาวม้ง (แม้ว) เรียก “เก้ง” ส่วนชาวลีซูเรียก “ฝู่หลู” ซึ่งแคนน้ำเต้าของแต่ละชนเผ่าก็มีลักษณะทางกายภาพที่ต่างกัน ตลอดทั้งบทบาทของเครื่องดนตรีต่อสังคมที่ต่างกันด้วย (ธีรยุทธ ยวงศรี อ้างใน ช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา 2544: 2)

ฝู่หลู ประกอบด้วยฝู่หลู 3 ขนาด คือ ปาลิฝู่หลู (ขนาดเล็ก) ฝู่หลูแลแล (ขนาดกลาง) และฝู่หลูนาอู่ (ขนาดใหญ่) ช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา (2544: 2) กล่าวว่า...ฝู่หลูของชาวลีซูนั้นใช้ประกอบการเต้นรำในเทศกาลงานรื่นเริงต่าง ๆ เช่น ปีใหม่ (ช่วงตรุษจีน) พิธีแต่งงาน พิธีกินข้าวโพดใหม่ เป็นต้น เพลงที่ใช้บรรเลงเป็นเพลงที่มีทำนองสนุกสนาน และมีจังหวะสอดคล้องกับการเต้นรำ

ฝู่หลูแลแลเป็นเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่งที่มีความสำคัญต่อวิถีชีวิตชาวไทยภูเขาเผ่าลีซู โดยมีลักษณะเฉพาะทางกายภาพ บทเพลงและรูปแบบการบรรเลงที่แตกต่างจากฝู่หลูชนิดอื่น ๆ ผู้บรรเลงฝู่หลูแลแลได้นั้นส่วนมากเป็นคนที่อยู่ในช่วงอายุประมาณ 35 – 70 ปี ส่วนชาวลีซูอายุที่น้อยกว่านิยมบรรเลงปาลิฝู่หลู เพราะเป็นเครื่องดนตรีที่เป่าง่าย บทเพลงสามารถจดจำได้ง่ายกว่าด้วยเหตุนี้เอง บทเพลงที่บรรเลงโดย ฝู่หลูแลแล นับวันเริ่มสูญหาย หมดความนิยม เพราะขาดการสืบทอดจากคนรุ่นหลัง ซึ่งอาจทำให้เครื่องดนตรีฝู่หลูแลแลเริ่มสูญหายตามไปด้วย

จากข้อมูลดังกล่าว ผู้วิจัยเห็นความสำคัญที่จะศึกษาเครื่องดนตรีฝู่หลูแลแล บทเพลง และฝู่หลูแลแลในสังคมวัฒนธรรมลีซู โดยเลือกศึกษาในพื้นที่จังหวัดเชียงราย ทั้งนี้ผู้วิจัยเชื่อมั่นว่าการวิจัยชิ้นนี้จะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาทางด้านดนตรีชาติพันธุ์วิทยา (Ethnomusicology) และเป็นส่วนหนึ่งของการส่งเสริมฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวไทยภูเขาเผ่าลีซู เพื่อเป็นสิ่งสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีของชาติให้คงอยู่ตลอดไป

1.2 คำถามวิจัย

ฝู่หลูแลแลมีความสำคัญต่อชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงรายอย่างไร

1.3 วัตถุประสงค์ในการวิจัย

1.3.1 เพื่อศึกษาฝู่หลูแลแลในสังคมวัฒนธรรมลีซูจังหวัดเชียงราย

1.3.2 เพื่อศึกษาลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงของฝู่หลูแลแล

1.3.3 เพื่อศึกษาบทเพลงฝู่หลูแลแลของชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่ศึกษา

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.4.1 ทำให้ทราบถึงบทบาทของฝู่หลูแลแลกับสังคมลีซู

1.4.2 ทำให้ทราบถึงลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงของฝู่หลูแลแล

1.4.3 ทำให้ทราบถึงลักษณะทางดนตรีของบทเพลงที่บรรเลงโดย ฝู่หลูแลแล

1.4.4 มีการบันทึกบทเพลง ฝู่หลูแลแล ไว้เป็นมรดกทางวัฒนธรรม

1.4.5 เป็นแนวทางในการส่งเสริม เผยแพร่งานวิจัยด้านชาวไทยภูเขาในทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา

1.5 ขอบเขตในการวิจัย

ผู้วิจัยได้กำหนดของเขตการวิจัย ดังต่อไปนี้

1.5.1 การศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยมุ่งศึกษาฝู่หลูแลแลที่อยู่ในจังหวัดเชียงราย บทเพลงคัดเลือกจากศิลปินที่มีความสามารถ ได้รับการยอมรับจากชุมชน ส่วนเครื่องดนตรีขึ้นอยู่กับการสำรวจงานภาคสนามเป็นตัวกำหนด

1.5.2 การศึกษาครั้งนี้เป็นการศึกษาที่มุ่งเน้นในเรื่อง ฝู่หลูแลแล และบริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องของชาวลีซูในจังหวัดเชียงราย

1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น

1.6.1 ในการบันทึกโน้ตของบทเพลง ผู้วิจัยบันทึกด้วยระบบสากล (Western Notation) แทนระดับเสียงของฝู่หลูแลแล ซึ่งเป็นการหยิบยืมสัญลักษณ์เท่านั้น

1.6.2 การใช้ศัพท์ภาษาลีซูในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยใช้คำและอักษรไทยที่มีความใกล้เคียงเสียงเดิมมากที่สุดโดยมิได้ยึดหลักตามภาษาศาสตร์แต่อย่างใด

1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ

ผู้วิจัยได้จัดเรียงลำดับคำนิยามศัพท์เฉพาะทางดนตรีที่ใช้ในการศึกษาตามลำดับตัวอักษร ดังนี้

กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) หมายถึง รูปแบบจังหวะของทำนอง และ รูปแบบจังหวะของบทเพลง

กลุ่มเสียง (Pitch Group) หมายถึง เสียงที่เกิดพร้อมกัน 3 เสียงขึ้นไป

การจบวรรค (Cadential Formula) หมายถึง รูปแบบการลงจบแต่ละวรรคเพลง

การเคลื่อนที่ของระดับเสียง (Pitch Motion) หมายถึง การดำเนินของแนวทำนอง

การเน้นจังหวะ (Accent) หมายถึง การเน้นจังหวะโดยใช้นิ้วกลาง (มือขวา) กระทบกับรูของท่ออี้ฮาฮา ด้วยจังหวะที่สม่ำเสมอ

การถอดเพลง (Transcription) หมายถึง การถอดเพลงจากเสียงบันทึกฝู่หลูแลแล ออกมาในรูปแบบโน้ตสากล

การสั่นเสียง (Vibrato) หมายถึง เสียงที่สั่นด้วยวิธีใช้นิ้วหัวแม่มือด้านขวา สะบัด หรือตบท่อ ด้านล่างของท่อเสียงอี้แลแล

ขั้นคู่เสียง (Interval) หมายถึง ระยะห่างระหว่างโน้ต 2 ตัว

โครงสร้างของจังหวะ (Rhythmic Structure) หมายถึง อัตราจังหวะ อัตราความเร็ว กระสวนจังหวะ

โครงสร้างแนวทำนอง (Melodic Structure) หมายถึง ลักษณะแนวทำนองของบทเพลงฝู่หลูแลแล

ช่วงเสียง (Range) หมายถึง ช่วงเสียงของโน้ตต่ำสุด และโน้ตสูงของบทเพลงฝู่หลูแลแล

โดเคลื่อนที่ (Movable do) หมายถึง การย้ายโน้ตฝู่หลูแลแลให้อยู่ในระดับเสียงโด

ท่อนเพลง (Section) หมายถึง การแบ่งวรรคตอนของเพลงโดยอาศัยจุดพักของเพลง ซึ่งแต่ละประโยคประกอบไปด้วยสัดส่วนหรือจังหวะของทำนอง แต่ละประโยคเพลงมีจังหวะทำนองที่คล้ายกัน

โครงสร้างของจังหวะ (Rhythmic Structure) หมายถึง ส่วนของโน้ตที่ไม่มีระดับเสียง รวมถึงตัวหยุด นั่นคือ อัตราจังหวะ อัตราความเร็ว กระสวนจังหวะ

เสียงยืน (Drone) หมายถึง เสียงหรือกลุ่มเสียงที่เกิดขึ้นพร้อมทำนองเพลงและยังเป็นเสียงประสานส่วนหนึ่งของเพลงด้วย

ท่อนเพลง (Section) หมายถึง ส่วนหนึ่งของเพลง มักมีเนื้อหาเหมือนกัน

ระดับเสียง (Pitch) หมายถึง ระดับเสียงต่ำขึ้นไปสูงสุดของบทเพลงฝู่หลูแลแล

รูปแบบโครงสร้าง (Formal Structure) หมายถึง ท่อนเพลง วลีเพลง ส่วนย่อยของทำนอง และ การจบวรรคตอน

ลักษณะของทำนอง (Melodic Organization) หมายถึง องค์ประกอบ 2 ส่วนคือ 1) โครงสร้างแนวทำนอง (ช่วงเสียง ระดับเสียง การเคลื่อนที่ของระดับเสียง ขั้นคู่เสียง กลุ่มเสียงทำนองสอดแทรก) และ 2) โครงสร้างของจังหวะ (อัตราจังหวะ อัตราความเร็ว กระสวนจังหวะ)

วลีเพลง (Phrase) หมายถึง หน่วยของเพลง หรือหน่วยของท่อนเพลงที่มีลักษณะจบในตัวเอง

ส่วนย่อยของทำนอง (Melodic Segment) หมายถึง การแยกส่วนให้ย่อยออกมาจากวลีเพลง

เสียงศูนย์กลาง (Tonal center) หมายถึง เสียงหลักของทำนอง

ลีลาจังหวะ (Meter) หมายถึง กลุ่มจังหวะในแต่ละห้องเพลง

อัตราความเร็ว (Tempo) หมายถึง ความช้าเร็วของบทเพลงฝู่หลูแลแล

อัตราความเร็วของบทเพลง (Maelzel metronome หรือ Metronome marking) หมายถึง บทเพลงที่ใช้อัตราความเร็วตามเครื่องจับจังหวะ (Metronome)

บทที่ 2
การทบทวนวรรณกรรม

การศึกษาวิจัยเรื่อง ฝู่หลูแลแล เครื่องดนตรีชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาทบทวนวรรณกรรม เกี่ยวกับแนวคิดและทฤษฎี สารัตถะ และเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องต่าง ๆ เพื่อนำมาใช้เป็นกรอบแนวคิดในการศึกษาวิจัย โดยแบ่งเป็นประเด็นศึกษา ดังนี้

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา
2.2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา แบ่งเป็นประเด็น ดังนี้

2.1.1 แนวคิดและทฤษฎีการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา
2.1.2 แนวคิดและทฤษฎีการศึกษาบริบททางวัฒนธรรม
2.1.3 แนวคิดและทฤษฎีการแบ่งหมวดหมู่เครื่องดนตรี
2.1.4 ทฤษฎีการวิเคราะห์ทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา
2.1.5 ทฤษฎีเกี่ยวกับเสียง

2.1.1 แนวคิดและทฤษฎีการศึกษาทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา

ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ได้แนวคิดมาจากสาขา มานุษยวิทยา (Anthropology) ซึ่งเป็นวิชาที่ศึกษาเกี่ยวกับเผ่าพันธุ์ของมนุษย์ และดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ยังจัดเป็นการศึกษาพฤติกรรมจากการเรียนรู้และผลที่เกิดขึ้นจากการเรียนรู้ของมนุษย์ หรือศึกษาวัฒนธรรมของสังคมต่าง ๆ ทั่วโลก โดยจัดอยู่ในสาขา มานุษยวิทยาวัฒนธรรม

งามพิศ สัตย์สงวน (2543: 13) แบ่งสาขาของมานุษยวิทยาวัฒนธรรมออกเป็น 3 สาขาย่อย คือ 1. ชาติพันธุ์วรรณนา (Ethnography) เป็นการเขียน การพรรณนาถึงวิถีชีวิต ขนบธรรมเนียมประเพณีหรือวัฒนธรรมที่เฉพาะของสังคมใดสังคมหนึ่ง เพื่อให้รู้จักวัฒนธรรมนั้น ๆ ได้อย่างลึกซึ้ง

2. มานุษยวิทยาสังคม (Social Anthropology) เน้นศึกษาโครงสร้างทางสังคม (Social structure) และการมีหน้าที่ (Function) โดยศึกษาเปรียบเทียบความสัมพันธ์ของคนในชุมชนหรือสังคมต่าง ๆ

3. ชาติพันธุ์วิทยา (Ethnology) เป็นการศึกษาเปรียบเทียบความเหมือนและความแตกต่างกันของวัฒนธรรมต่าง ๆ ที่มีอยู่ในโลกปัจจุบัน โดยมีมโนภาพสำคัญคือ “วัฒนธรรม” เป็นกรอบแนวคิดสำคัญที่สุด ใช้ระเบียบวิธีการเปรียบเทียบ (Comparative method) เพื่อเสาะแสวงหาความสม่ำเสมอ หากระบวนการที่วัฒนธรรมเปลี่ยนแปลงไป หรือกระบวนการต่อเนื่องของวัฒนธรรมในทุกสังคมทุกเวลาและสถานที่ในโลกนี้

หนังสือ The New Grove Dictionary of Music and Musician (1980: 275) ได้ให้ความหมายของคำว่า Ethnomusicology ไว้ว่า เป็นวิชาที่ว่าด้วยการศึกษาดนตรีที่เป็นอยู่ของกลุ่มวัฒนธรรมมุขปาฐะที่อยู่นอกระบบดนตรีทางตะวันตก แบ่งลักษณะของการศึกษา 2 ลักษณะ คือ ศึกษาดนตรีของกลุ่มชนที่ไม่มีภาษาเขียน (หรือดนตรีของชนเผ่า) และศึกษาดนตรีที่มีการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ (Orally Transmitted) ของกลุ่มวัฒนธรรมชั้นสูง ซึ่งได้แก่ ราชสำนัก พระ และ ชนชั้นสูงในสังคม รวมทั้ง ดนตรีพื้นเมืองต่าง ๆ

นักดนตรีวิทยาและนักดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ให้ความหมายและกรอบของการศึกษาทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ไว้ ดังนี้

Bruno Nettl (1964) กล่าวว่า การวิจัยทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ทำงานอยู่ 2 อย่าง คือ การออกภาคสนาม ได้แก่ การเก็บข้อมูลปฐมภูมิและการหาประสบการณ์ตรง และงานจากโต๊ะทำงาน ได้แก่ การบันทึกโน้ต การเรียบเรียงข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูล และ การสรุปผลการศึกษา ในสถานการณ์ของงานสนามนั้น มีการผสมผสานงานวิจัยและสิ่งแวดล้อมทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นกิจกรรมที่ต้องใช้วิธีการทางวิทยาศาสตร์และศิลปะศาสตร์ควบคู่กันไป ผลและเป้าหมายของงานสนามมิใช่เพียงเพื่อได้มาซึ่งข้อมูลที่บันทึกไว้ในรูปแบบต่าง ๆ เท่านั้น แต่ต้องคำนึงถึงประสิทธิภาพของผู้ทำการวิจัยภาคสนามและความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีในท้องถิ่นที่ศึกษาด้วย

Merriam (1964) ให้ความหมายว่า ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา เป็นการศึกษาดนตรีในวัฒนธรรม ซึ่งเป็นการรวบรวม และ ศึกษาในแง่ของพฤติกรรมของมนุษย์ โดยการรวบรวมข้อมูลต่าง ๆ ทั้งตัวดนตรี และ บริบททางดนตรี

List (1969: 195) กล่าวว่า การศึกษาทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา เป็นการศึกษาดนตรีที่เป็นประเพณีสืบเนื่องกันมา (Traditional Music) เช่น ดนตรีที่สืบทอดแบบมุขปาฐะ ในการศึกษานั้นต้องเก็บข้อมูลในตัวดนตรีและบริบท

Jaap Kunt (1959:1) กล่าวว่า สิ่งที่ต้องศึกษาในทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา คือ ดนตรีดั้งเดิมและเครื่องดนตรีของวัฒนธรรมทุกระดับชั้นของมนุษยชาติ รวมทั้งดนตรีพื้นบ้านและดนตรีทุกอย่างที่อยู่นอกระบบดนตรีตะวันตก

Mantle Hood (1957) ให้ความหมายว่า วิชาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา เป็นสาขาวิชาทางการศึกษา ที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษา และสำรวจดนตรีในทางกายภาพทางจิตศาสตร์ (Psychophysiology) ทางสุนทรียะ และ ปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรม โดยเน้นการศึกษาด้านดนตรีเป็นหลัก

สุกรี เจริญสุข (2530: 38) ให้ความหมายว่า ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา เป็นการศึกษาดนตรีใดก็ตามที่รวมทั้งดนตรี และ องค์ประกอบทางวัฒนธรรมเข้าไปด้วย และ เป็นการศึกษาดนตรีของชาติพันธุ์อื่น โดยสามารถแบ่งการศึกษาได้ 2 ลักษณะ คือ

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

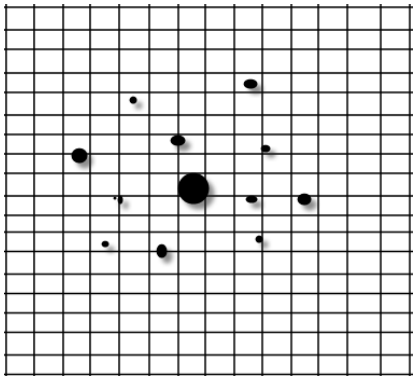
2. เป็นการศึกษาดนตรีทุกรูปแบบในท้องถิ่นใดท้องถิ่นหนึ่ง ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีของชนกลุ่มน้อย ดนตรีสมัยนิยม ดนตรีเพื่อการค้า ฯลฯ

ปัญญา รุ่งเรือง (2546: 12) ให้ความหมายว่า เป็นการศึกษาดนตรีของผู้คน ซึ่งเป็นดนตรีของใครก็ได้ ที่ไหนก็ได้ แต่ต้องไม่ใช่ดนตรีของชาวตะวันตกและไม่ใช่ดนตรีแบบฉบับของตะวันตก

นิรันดร์ ภักดี (2542: 10) ให้ความหมายว่า ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา เป็นสาขาหนึ่งของดนตรีวิทยา โดยเน้นการศึกษาดนตรีของกลุ่มชน หรือ ชาติพันธุ์ที่อยู่นอกดนตรีตะวันตก ได้แก่ ดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีของชนกลุ่มน้อย เป็นต้น โดยที่การศึกษาเน้นการศึกษาด้านดนตรีเป็นหลัก และมีการศึกษาในเรื่องบริบทของดนตรี โดยใช้กระบวนการศึกษาทางดนตรีวิทยาและทางมานุษยวิทยา

ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าการศึกษาด้าน ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา เป็นการศึกษาดนตรีและบริบทต่าง ๆ ที่อยู่รอบข้าง ทั้งนี้เน้นการศึกษาทางด้านดนตรีเป็นหลัก ดนตรีที่ศึกษาต้องไม่ใช่ดนตรีแบบแผนของทางตะวันตก (Non-Western Art Music) นั่นคือการศึกษาดนตรีทุกรูปแบบในท้องถิ่น ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีชนเผ่า ดนตรีของชนกลุ่มน้อย ดนตรีสมัยนิยม ดนตรีเพื่อการค้า รวมทั้งดนตรีดั้งเดิม และเครื่องดนตรีต่าง ๆ

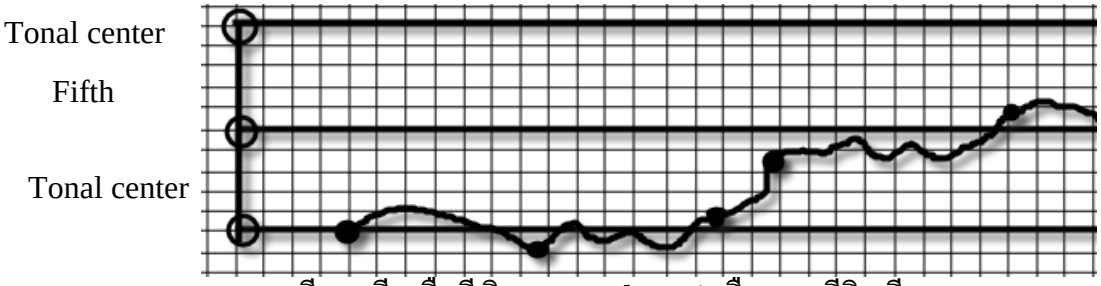
Devid B.Reck (1977: 222) ได้เสนอแนวคิดเกี่ยวกับการผลิตเสียงของเครื่องดนตรี (Tone Building) ว่าไม่มากก็น้อยของทุก ๆ ทำนองในโลกนี้ เกิดขึ้นจากเสียงหลาย ๆ เสียง เคลื่อนที่ล้อมรอบเสียงศูนย์กลาง (Tonal center) ซึ่งเกิดขึ้นหลาย ๆ ครั้งจากการเน้นย้ำของเสียงจากทฤษฎีการประสานเสียงของทางตะวันตก หรือจากการเกิดเสียงยืนบนระดับเสียง พื้นฐานง่าย ๆ ดังตัวอย่างคือบริวารของดวงจันทร์ที่ล้อมรอบดวงจันทร์ เปรียบเสมือนกับเสียงต่าง ๆ ที่เคลื่อนที่ล้อมรอบเสียงศูนย์กลาง ซึ่ง Curt Sachs เรียกว่า “ผีเสื้อบินตอมดอกไม้”



ภาพที่ 2.1 กลุ่มเสียงและเสียงศูนย์กลาง

เสียงที่ล้อมรอบเสียงศูนย์กลางนี้เริ่มขึ้นจาก 1 โน้ต หรือมากกว่าก็เป็นได้ ซึ่งต่างมีเสียงยืนอย่างต่อเนื่อง ลักษณะนี้พบใน ยูโรป อเมริกา คือ ปี่สก็อต เบนโจ ซอพื้นเมือง และยังมีมาก ในดนตรีของชนเผ่าต่าง ๆ ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

ส่วนประกอบของเสียงยืนยังพบในทุกวัฒนธรรมของโลก เสียงยืนอาจเป็น 1 เสียง ซึ่งเหมือนกับให้จังหวะของสาย 1 สายในเครื่องดนตรี ektar ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการขับร้องเพลงขอทาน (Bengal) เสียงยืนอาจมีระดับชั้นของเสียงที่สูงขึ้น บางที่อาจเรียก “overtone” ดังเครื่องดนตรีของอินเดียที่ชื่อ tambura ดังตัวอย่าง 2.2



ภาพที่ 2.2 เสียงยื่นที่เกิดจาก*Tambura* (เครื่องดนตรีอินเดีย)

ดังนั้นเสียงยืนคือ เสียงหรือกลุ่มเสียงที่มีเกิดขึ้นไปเรื่อย ๆ อาจเกิดมาก หรือเกิดน้อย โดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมแม้แนวทำนองจะเปลี่ยนและบางครั้งเสียงยืนยังเป็นเสียงประสานส่วนหนึ่งในเพลงได้ด้วย

2.1.2 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษาบริบททางวัฒนธรรม

การศึกษาวิจัยเรื่อง ฝู่หลูแลแล เครื่องดนตรีชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง เพื่อใช้ศึกษาบริบททางวัฒนธรรม ดังนี้

Radcliffe-Brown (อ้างถึงใน ยศ สันตสมบัติ, 2540: 29) เปรียบเทียบสังคมคล้ายกับสิ่งมีชีวิตที่ระบบต่าง ๆ ต่างก็มีหน้าที่ของตนเอง เปรียบเสมือนร่างกายของคนเรา อวัยวะทุกส่วนล้วนมีความสำคัญและมีหน้าที่ของตนเอง ซึ่งเปรียบได้กับระบบทางสังคม หากระบบใดระบบหนึ่งหยุดทำหน้าที่ ก็จะทำให้ระบบอื่นๆ พลอยติดขัดไปด้วย ระบบทางสังคม เช่น ระบบครอบครัว เศรษฐกิจ ศาสนา การเมือง เป็นต้น ระบบวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในสังคมนั้นได้รับการสร้างขึ้นอย่างมีระบบเพื่อทำหน้าที่ในการตอบสนองความต้องการของสมาชิกในสังคม ทั้งนี้เพื่อรักษาความสมดุลและความสัมพันธ์ทางสังคมของสมาชิก

Merriam (1980: 209-227) ได้อธิบายเกี่ยวกับบทบาทหน้าที่ของเพลงว่า บทบาทหน้าที่ประการแรกของเพลงที่มีต่อสังคม คือ เป็นสิ่งที่ช่วยให้เกิดความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของคนในสังคม บทบาทหน้าที่ประการที่สอง คือเป็นสิ่งที่ช่วยผ่อนคลายความตึงเครียดทางด้านจิตใจแก่สมาชิกในสังคม

ประไพศรี สงวนวงศ์ (2532: 233) กล่าวโดยสรุปเรื่องดนตรีพื้นบ้านของชาวเขาว่าดนตรีพื้นบ้านมีบทบาทสำคัญในการสื่อสารระหว่างสิ่งที่ไม่มีตัวตนคือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามความเชื่อและสิ่งที่มีตัวตนคือมนุษย์และมนุษย์ด้วยกันเอง โดยเนื้อหาสาระของแต่ละเผ่ามีความแตกต่างกันออกไป ทั้งนี้วัตถุประสงค์เพื่อแสดงความเคารพ เพื่อบอกกล่าว เพื่อแสดงความรู้สึก อารมณ์ การถ่ายทอดจารีตประเพณี ขั้นตอนการดำเนินชีวิต การทำมาหากิน ทุกอย่างรวมไว้ในเพลง จนอาจเรียกได้ว่า “บทเพลงแห่งชีวิต”

ปรานี วงษ์เทศ (2530: 252-257) อธิบายถึง ความสัมพันธ์ระหว่างการละเล่นกับระบบความเชื่อว่าส่วนประกอบที่สำคัญของพิธีกรรมของความเชื่อทางศาสนามีอยู่ 3 ประการ คือ 1) การเซ่นสรวงบูชาหรือทำบุญ 2) การกินเลี้ยง 3) การละเล่นรื่นเริง ส่วนประกอบทั้ง 3 ประการนี้มีความสัมพันธ์กันจนไม่อาจแยกออกจากกันได้ ดังนั้น การละเล่นจึงมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดหรือเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมของความเชื่อทางศาสนา

ฉวีวรรณ ประจวบเหมาะ (อ้างถึงใน ช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา 2544: 7) กล่าวถึงความสำคัญของการละเล่นในการศึกษาวัฒนธรรมว่า การศึกษาและวิเคราะห์วัฒนธรรมความสัมพันธ์ระหว่างการละเล่นกับค่านิยมเป็นประเด็นที่ได้รับความนิยมมากที่สุด เนื่องจากค่านิยมของคนในสังคมเป็นสิ่งที่ศึกษาได้ยาก และมีความสำคัญต่อการเข้าใจพฤติกรรมของคนในสังคม การละเล่นอาจสะท้อนให้เห็นค่านิยมที่อยู่ในใจของคนในสังคมได้ ดังนั้นการวิเคราะห์การละเล่น จึงมิใช่จะรู้เกี่ยวกับการละเล่นเท่านั้นแต่เป็นการเข้าใจถึงหัวใจของวัฒนธรรมนั้นอีกด้วย ประเด็นในการศึกษาการละเล่น สามารถศึกษาได้ 4 ประเด็น คือ 1) การละเล่นในฐานะเป็นกระจกเงาสะท้อนค่านิยมและทัศนคติในวัฒนธรรมและเป็นกลไกการเรียนรู้ 2) การละเล่นและการควบคุมทางสังคม 3) การละเล่นและปัญหาทางจิตและสังคมในวัฒนธรรมต่าง ๆ 4) การละเล่นกับศาสนา

Alan Lomax (อ้างถึงใน พจี บำรุงสุข, 2543: 14) เสนอแนวคิดเรื่องศิลปะกับภาพสะท้อนของวัฒนธรรมในหนังสือ Folk Song Style and Culture ว่า รูปแบบของเพลงพื้นบ้านมีความสัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรม กับปัจจัย 6 ประการ คือ

1. ระดับของการผลิต ลักษณะของสังคมเป็นสังคมเกษตรกรรม หรือ สังคมอุตสาหกรรม ซึ่งมีผลต่อการผลิตงานเพลงของศิลปิน

2. สถานะทางการเมือง ลักษณะของการเมืองการปกครองในสังคม ส่งผลกระทบต่อทัศนคติในการผลิตงานเพลง

3. การจัดแบ่งระบบชนชั้น เพลงสะท้อนให้เห็นลักษณะของระบบชนชั้นในสังคม

4. ความเคร่งครัดทางพฤติกรรมทางเพศ ลักษณะของความเหลื่อมล้ำทางเพศที่ปรากฏอย่างเด่นชัดในสังคม

5. ความสมดุลของการจัดแบ่งงานตามเพศ บทบาทและหน้าที่ของบุรุษและสตรีที่สังคมเป็นตัวกำหนดกรอบให้สมาชิกปฏิบัติตาม

6. การรวมตัวทางสังคม เป็นการมองสังคมในภาพรวมทั้งหมด โครงสร้างของสังคมประกอบด้วยส่วนย่อยๆ ซึ่งเพลงมีบทบาทในการสะท้อนภาพของส่วนย่อยในสังคม สะท้อนภาพรวมของสังคมได้อย่างชัดเจน

สุมามาลย์ เรืองเดช (2520: 228) สรุปหน้าที่ของเพลงพื้นบ้าน ชาวบ้านใช้การเล่นเพลงเพื่อการพักผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยจากการทำงานประจำวันที่ทำอยู่ตลอดเวลา อันก่อให้เกิดผลดี การงานก็ได้ผล ผู้ทำกิจการงานนั้น ๆ ได้คลายจากความเหน็ดเหนื่อยอีกทั้งยังสร้างความสามัคคีแก่ชุมชน

จากแนวคิดดังกล่าว พอสรุปได้ว่า ในการศึกษาเกี่ยวกับบริบททางวัฒนธรรม ทั้งที่เกี่ยวกับดนตรีต่อสังคมวัฒนธรรม และ การละเล่นหรือการเต้นรำนั้นผลการศึกษาดังกล่าวได้สะท้อนให้เห็นรูปแบบทางสังคมของคนในสังคมนั้น ๆ ค่านิยม ความเชื่อและทัศนคติ เป็นต้น

2.1.3 แนวคิดและทฤษฎีในการแบ่งหมวดหมู่เครื่องดนตรี

Curt Sachs และ Eric M. Von Hornbostel (1940: 445-467) เสนอแนวทางการจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรี ที่เรียกกันว่า ระบบ Hornbostel & Sachs โดยแบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 5 กลุ่ม ดังนี้

1. เครื่องสาย (Chordophones) เครื่องดนตรีในตระกูลนี้ผลิตเสียงโดยอาศัยการสั่นสะเทือนของสายเป็นแหล่งกำเนิดเสียง วิธีการผลิตเสียงทำได้ในหลายลักษณะ เช่น วิธีดีดด้วยไม้หรือ นิ้ว วิธีสีด้วยคันชัก วิธีตี เป็นต้น

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

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

4. เครื่องหนัง (Membranophones) เครื่องดนตรีประเภทนี้ เกิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของหนัง โดยมีหุ่นกลองทำหน้าที่เป็นตัวกำธร หรือ ขยายเสียง

5. เครื่องไฟฟ้า และ เครื่องกล (Electronophones) เครื่องดนตรีในตระกูลนี้ผลิตเสียงโดยอาศัยการสั่นสะเทือนของเครื่องกล และ เครื่องไฟฟ้า เครื่องดนตรีกลุ่มนี้ไม่มีกล่องเสียง (Soundboard) เช่น ออร์แกน เปียโนไฟฟ้า กีตาร์ไฟฟ้า เป็นต้น

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ (2533:1-5) กล่าวถึงเครื่องลม หมายถึง เครื่องดนตรีที่ผลิตเสียงขึ้นโดยอาศัยการสั่นสะเทือนของอากาศ หรือลมเป็นสำคัญ ซึ่งกระแสลมนั้น จะถูกบังคับให้พุ่งไปปะทะ หรือผ่านสิ่งอื่น (ลิ้นหรือปาก) แล้วเกิดเสียงขึ้น ในขณะที่ลำท่อที่มีรูปร่างลักษณะที่แตกต่างกัน ทำหน้าที่เป็นตัวกำธร และเปลี่ยนระดับความสูง - ต่ำของเสียง การเกิดเสียงของเครื่องเป่า มี 5 วิธี ได้แก่

1. ลมปะทะขอบหรือคม เครื่องเป่าประเภทนี้ ลมจะถูกบังคับให้พุ่งปะทะมุมหรือคมที่แหลม ซึ่งวางขวางทางลมอยู่ เช่น ลมในการเป่าขลุ่ย จะปะทะหรือกระทบกับปากนกแก้วทำให้เกิดเสียงขึ้นมา เช่นเดียวกับโหวดของอีสาน จะกระทบกับขอบด้านในของหลอดไม้ไผ่ เป็นต้น

2. ลมปะทะกับลิ้นเดี่ยว เครื่องเป่าประเภทนี้ มีลิ้นบาง ๆ ผนึกขวางช่องทางแคบ ๆ ซึ่งลมจะถูกบังคับให้พุ่งเข้าไป เสียงที่เกิดขึ้นจะเข้าไปในลำท่อ ซึ่งยาวหรือสั้นเพื่อเปลี่ยนระดับเสียงได้โดยการปิดเปิดรูที่เจาะไว้บนท่อลมนั้น เช่น แซกโซโฟน

3. ลมปะทะลิ้นคู่ เครื่องเป่าประเภทนี้ ช่องทางลมที่เข้าสู่ท่อลมจะถูกขนาบด้วยวัตถุบาง ๆ คู่หนึ่ง เรียกว่า ลิ้นคู่ โดยปกติใช้ใบไม้ตระกูลปาล์ม เช่น ใบตาล เสียงที่เกิดจากลมปะทะเข้าไปในท่อลมจะถูกเปลี่ยนระดับเสียงให้สูง หรือต่ำด้วยการปิดเปิดรูที่เจาะไว้บนท่อลมนั้น เช่น ลมในการเป่าปี่แนจะปะทะกับลิ้นปี่แน เป็นต้น

4. ลมสะบัดอิสระ เครื่องเป่าประเภทนี้ ลิ้นมีลักษณะเป็นรูปตัว V แคบยาว เมื่อลมมาปะทะจะสะบัดลิ้นให้กระพือเข้าออก ทำให้เกิดช่องให้ลมเข้าไปสู่ท่อลมได้ เช่น ลมในการเป่าปี่จุม

5. ลมถูกอัดจากริมฝีปาก เข้าไปในกำพวดรูปถ้วย ซึ่งมีท่อเล็ก ๆ ต่อไปยังท่อลมหลักที่เป็นตัวกำธร และเปลี่ยนระดับเสียง การเปลี่ยนระดับทำได้โดยการเปลี่ยนความยาวของท่อลูกสูบเปลี่ยนทางเดินลม หรือด้วยท่อที่สวมอีกชั้นหนึ่งซึ่งเลื่อนเข้าเลื่อนออกได้

2.1.4 ทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา

อนรรฆ จรัณยานนท์ (2548: เอกสารประกอบการสอน) ได้อธิบายการวิเคราะห์ในทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา อยู่หลายประเด็น คือ

1) Traditional Method & Traditional Analysis เป็นการวิเคราะห์ตัวดนตรีไปตามปกติ (Normal way Analysis) ซึ่งเป็นการหาลักษณะของดนตรี ไม่พูดถึงเรื่องวิญญาญ จิตใจ แรงบันดาลใจ

2) Structuralize Analysis เป็นการวิเคราะห์เพื่อหาโครงสร้างทางดนตรี หรืออาจเรียกว่า Reductioanist Analysis

3) Thematic Development Analysis หรือ Thematic Prosess เป็นการวิเคราะห์ในแง่ของ Figure (กลุ่มโน้ตที่พัฒนาในด้านของ Rhythmic) ซึ่งเป็นการมองลึกลงไปในด้านจิตใจ มองเห็นถึงรสนิยม

4) Distributional Analysis เป็นการวิเคราะห์ที่สามารถจำแนกกลุ่มเสียงของ Figure หรือ Motif ออกมา เพื่อดูพฤติกรรมการสร้างดนตรี ซึ่งในทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา จะใช้คำว่า Figure ซึ่งมีความหมายว่า กลุ่มโน้ตเล็ก ๆ จนถึงในรูปวลีหนึ่งได้

ดังนั้นการวิเคราะห์บทเพลงฝู่หลูแลแล จึงได้นำองค์ความรู้เหล่านี้เป็นแนวทางในการศึกษา โดยปรับเนื้อหาประเด็นทางการศึกษาตามลักษณะของดนตรีที่ศึกษา ดังนี้

1) รูปแบบโครงสร้าง

1.1) ท่อนเพลง

1.2) วลีเพลง

1.3) ส่วนย่อยของทำนอง

1.4) การจบวรรค

2) ลักษณะของทำนอง

2.1) โครงสร้างแนวทำนอง

- ช่วงเสียง
- ระดับเสียง
- การเคลื่อนที่ของระดับเสียง
- ขั้นคู่เสียง
- กลุ่มเสียง

2.2) โครงสร้างของจังหวะ

- อัตราจังหวะ
- อัตราความเร็ว
- กระสวนจังหวะ

3) การวิเคราะห์ระบบเสียงเครื่องดนตรี

การวิเคราะห์ระดับเสียงเครื่องดนตรีนั้นได้นำหลักวิชาสวนศาสตร์ของเครื่องดนตรีเพื่อเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ระบบเสียงเครื่องดนตรี โดยการเกิดเสียงของเครื่องดนตรีนั้นมาจากความสั่นสะเทือนแก่บรรยากาศใกล้เคียง เป็นอุปกรณ์ที่ประกอบด้วย ตัวสร้างความสั่นสะเทือน (Vibrato) และตัวทำเสียงกังวาน (Resonator) Anfilov (1966: 60 อ้างใน วาสิษฐ์ จรัณยานนท์ 2538: 29) ได้เสนอประเด็นการสร้างความสั่นสะเทือน (Vibrator) ประกอบด้วยแหล่งที่เกิดและวิธีการกระตุ้นการสั่นสะเทือน ของลักษณะเครื่องดนตรี กล่าวโดยสรุปดังนี้

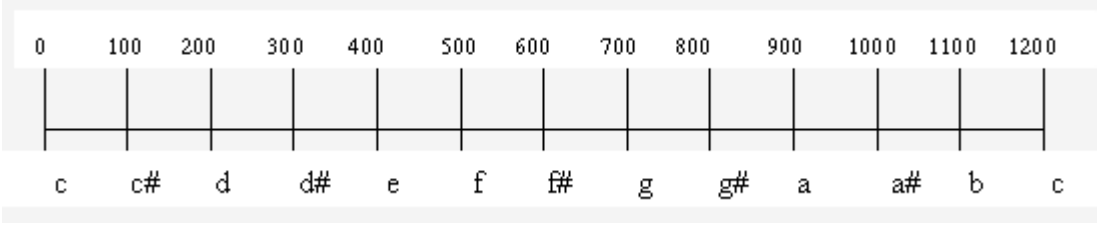
1. เครื่องเป่า เป็นการเป่ากระตุ้นเข้าไปในเครื่องดนตรีทำให้อากาศภายในเครื่องสั่นสะเทือน ถ้าการกระตุ้นยังคงเป็นไปอย่างต่อเนื่อง การสั่นสะเทือนยังคงมีอยู่ เสียงยังคงดังต่อเนื่องอยู่ เมื่อหยุดการกระตุ้น หรือหยุดเป่า การสลายตัวเกิดขึ้นในทันที เสียงหายไป ต่างกับเครื่องสายที่สลายตัวอย่างช้า ๆ เช่น เสียงจากลิ้นปี่ ลิ้นปี่เป็นแผ่นโลหะ พลาสติก ไม้ไผ่ หรือใบตาล เมื่อเป่าลมเข้าสู่ลิ้นปี่ ลิ้นปี่เปิดปิดสลับกันตามความดันอากาศของปลายทั้งสองด้าน เมื่อลิ้นเปิดอากาศส่วนหนึ่งถูกดันเข้าสู่ท่ออากาศ ซึ่งกระตุ้นให้อากาศสั่นสะเทือน

2. เครื่องหนัง ได้แก่ กลองทุกชนิด การสั่นสะเทือนของแผ่นบาง ซึ่งอาจเป็นหนัง หรือพลาสติก มีลักษณะคล้ายเครื่องสาย และท่อลม คือ มีการสั่นสะเทือนของโอเวอร์โทนทุกตัวพร้อม ๆ กัน ขึ้นอยู่ที่ว่ากระตุ้นหรือตีที่ใด ถ้าตีกลองตรงกลาง ได้เสียงพื้นฐานเป็นหลัก โอเวอร์โทนอื่น ๆ ขาดหายไป ถ้าต้องการกระตุ้นฮาร์โมนิกจำนวนมาก ต้องตีระหว่างกลางหน้ากลองกับขอบกลอง ยิ่งใกล้ขอบเท่าใดยิ่งดี และทำให้การสลายตัวช้าลง ทำให้ได้เสียงกลองที่มีคุณภาพ ไม้ตีกลอง ถ้าเป็นไม้แข็ง ได้เสียงกลองที่แข็ง มีโอเวอร์โทนระดับสูงมาก ถ้าไม้กลองหุ้มด้วยกำมะหยี่เสียงทุ้ม ไพเราะ

3. เครื่องตี หรือเครื่องเคาะ ได้แก่ ระนาดไทย ระนาดฝรั่ง ฆ้อง การสั่นสะเทือนของเครื่องเหล่านี้ เป็นการสั่นสะเทือนของวัตถุทั้งก้อน หรือทั้งหมด หัวของไม้ที่ใช้ตีอาจใช้โลหะ หัวไม้ หัวพลาสติก และ ที่หุ้มด้วยหัวกำมะหยี่ก็ได้ ไม้ตีแต่ละแบบให้คุณสมบัติของเสียงที่แตกต่างกัน

จากทฤษฎีทางสวนศาสตร์ดังกล่าว ทำให้รู้ถึงลักษณะของการเกิดเสียงต่าง ๆ ของเครื่องดนตรี ซึ่งการเกิดคุณภาพเสียง (Tone Quality) ของเครื่องดนตรีจึงอยู่ภายใต้ วัสดุต่าง ๆ ที่มีรูปร่างขนาด ทั้งที่มีลักษณะที่เป็น กล่อง ท่อ สาย แผ่นไม้ แผ่นหนัง ฯ เพื่อให้ได้น้ำเสียงที่แตกต่าง อันเป็นลักษณะของแต่ละเครื่องดนตรี

Halen Myer (1992: 464-466) กล่าวถึงทฤษฎีการวัดระดับเสียงในระบบแบ่งเท่า (Equal temperament) ของ Alexander J. Ellisไว้ว่า ความถี่ของกายภาพเสียงนั้นสามารถวัดได้โดยใช้การคำนวณหาค่าความถี่เสียงเป็นเซ็นต์ (Cent) ซึ่งเสียงถูกแบ่งออกเป็น 12 ครึ่งเสียง (12 Semitone) ใน 1 ช่วงเสียง (1 Octave) ค่าของเซนต์ถูกกำหนดให้ 1 เซนต์เท่ากับ 1/100 ครึ่งเสียง ฉะนั้นใน 1 ช่วงเสียงเท่ากับ 1200 เซนต์ ดังนี้



ภาพที่ 2.3 ภาพแสดงระบบแบ่งเท่า

จากนั้นนำเสียงจากการบันทึกภาคสนาม ประมวลผลด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์เพื่อหาระดับเสียงและค่าเซนต์ของฝู่หลูแลแล นำค่าที่ได้มาเปรียบเทียบบนภาพแสดงระบบแบ่งเท่าเพื่อเปรียบเทียบ จากนั้นนำเสียงที่ได้มาโน้ตสากลบนบรรทัด 5 เส้น โดยการยืมสัญลักษณ์โน้ตทางสากล แสดงลักษณะบันไดเสียงเพื่อง่ายต่อความเข้าใจ

2.1.5 ทฤษฎีเกี่ยวกับระบบเสียง

1) เสียง

เสียงดนตรีมักถูกกล่าวถึงว่าประกอบด้วย ระดับเสียง คุณภาพเสียง ความดังเบา และความสั้นยาวของเสียง องค์ประกอบเหล้านี้มีพื้นฐานทางฟิสิกส์ สามารถวัดหน่วยออกมาได้ เสียงเกิดขึ้นจากระบบสั่นสะเทือนที่ส่งการสั่นสะเทือน (Vibrations) ผ่าน มัชฌิม หรือตัวกลาง (Medium) เช่นอากาศ ของเหลว ของแข็ง ฯลฯ ในทางดนตรีนั้น ระบบที่ใช้มากที่สุดคือ การสั่นสะเทือนของสายขึงตึงและอากาศในท่อ

มนุษย์ได้ยินและรับรู้ลักษณะของเสียงด้วยความทุ้มแหลมของเสียง (Pitch) และความดัง (Loudness) แทนที่จะเป็นความถี่ของคลื่นเสียง หูคนโดยปกติได้ยินเสียงที่ความถี่ในย่าน 20 Hz ถึง 20000 Hz และจะตอบสนองไวที่สุดที่ความถี่ประมาณ 3000 Hz แต่เครื่องดนตรีทั่วไปมีช่วงเสียงที่มีความถี่แคบกว่านี้ เช่น เสียงต่ำสุดของคีย์เปียโนประมาณ 30 Hz เสียงสูงสุดประมาณ 4000 Hz (วาสิษฐ์ จรัญยานนท์ 2542: 9)

2) ระดับเสียง

ระดับเสียง ถูกกำหนดด้วยการสั่นสะเทือนของวัตถุ วัตถุที่สั่นสะเทือนเร็วกว่าทำให้เกิดระดับเสียงสูงกว่าวัตถุที่สั่นสะเทือนช้ากว่าซึ่งให้ระดับเสียงต่ำกว่า เพราะการสั่นสะเทือนเร็วกว่าทำให้เกิดจะนวนรอบมากกว่านั่นเอง การสั่นสะเทือนหรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า *ความถี่* (Frequency) ความถี่วัดด้วยการนับจำนวนครั้งหรือรอบต่อ 1 วินาที จำนวนรอบต่อ 1 วินาทีสามารถเรียกเป็นหน่วยสั้น ๆ ว่า *เฮิร์ตซ์* (Hertz หรือย่อลงด้วย Hz) ดังนั้น ถ้ากล่าว ความถี่ 40 Hz หมายความว่าเกิดการสั่นสะเทือน 40 รอบต่อ 1 วินาที ระดับเสียงที่ 40 Hz จะต่ำกว่าระดับเสียงที่ 50 Hz การพิจารณาระดับเสียงต้องนับรวมแรงดัน สเปคตรัมและความยาวเสียงร่วมด้วย มาตรฐานเสียงได้ผลสรุปลงในเดือนพฤษภาคม ค.ศ. 1939 ในการประชุม International Conference ณ กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ฮอลแลนด์ และอิตาลี การประชุมลงมติรับรองให้ a^1 = 440 Hz

วาสิษฐ์ จรัญยานนท์ (2538: 15) กล่าวถึงระดับเสียงว่า หมายถึง คุณลักษณะของเสียงที่บอกให้ทราบว่าเสียงนั้น “สูง” หรือ “ต่ำ” หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งว่า เป็นคุณสมบัติทางจิตวิสัยของเสียง ซึ่งกำหนดตำแหน่งในบันไดเสียงของมัน ระดับเสียงเกี่ยวข้องโดยตรงกับความถี่ ระดับเสียงต่ำสุด ที่ใช้ในการดนตรีคือเสียงดับเบิลเบสและเบสทูบา (30-40 Hz) ส่วนเสียงที่ต่ำที่สุดของลิ่มนิ้วเปียโน คือ AAA (27.5 Hz) และเสียงที่สูงที่สุดของเปียโนปัจจุบันคือ c^5 (4,180 Hz โดยประมาณ) ในระบบแบ่งเท่าปัจจุบันกำหนดให้ a^1 = 440 Hz

จากนี้ จะได้ความถี่ของเสียง a ในระดับต่าง ๆ ดังนี้

AAA	=	27.5	Hz
AA	=	55	Hz
A	=	110	Hz
a	=	220	Hz
a^1	=	440	Hz
a^2	=	880	Hz
a^3	=	1,760	Hz
a^4	=	3,520	Hz

จากหลักการดังกล่าวทำได้ทราบถึงระดับเสียงต่าง ๆ ซึ่งเสียงที่ตรงกับค่าความถี่ที่ 440 Hz นั้นใช้สัญลักษณ์ a^1

2.1.6 ชนเผ่าลีซู

1) ประวัติความเป็นมา

สำนักงานเลขานุการคณะกรรมการปฏิบัติการจิตวิทยาแห่งชาติ (2518: 6) เสนอข้อมูลเรื่องความเป็นมาของลีซู ดังนี้ ลีซูเป็นชาวไทยภูเขาเผ่าหนึ่งในภาคเหนือของประเทศไทย ซึ่งเรียกตัวเองว่าลีซู (Lisu) ชาวไทยเรียกลีซู ชาวจีนเรียกลีซูว่า Lisu Lisa Li-hsaw or Lishaw แต่พวกถิ่นในพม่าเรียกลีซูว่า Yawyin Yawyen หรือ Yaoyen

เดิมชนเผ่าลีซูมีถิ่นฐานอยู่ตอนต้นแม่น้ำสาละวิน แม่น้ำโขง และทางตะวันตกเฉียงเหนือของมณฑลยูนานในประเทศจีน จัดเป็นชาวไทยภูเขาเชื้อสายจีน - กลุ่มภาษาธิเบต-พม่าแบ่งเป็น 2 กลุ่มคือ ลีซูลายและลีซูดำเดิมอยู่บริเวณต้นแม่น้ำสาละวินและแม่น้ำโขงทางตอนเหนือของประเทศทิเบตและมณฑลยูนานในประเทศจีน ลีซูเคยตั้งตัวเป็นอิสระจากจีนด้วยการปกครองตัวเอง และเคยโจมตีกองคาราวานสินค้าของจีนที่นำเกลือเดินตามเส้นทางภูเขา ทางฝ่ายจีนทราบจึงหาทางปราบปรามไม่ให้เกลือตกถึงมือลีซู เมื่อลีซูขาดเกลือที่ใช้เป็นส่วนประกอบอาหาร ลีซูจึงต้องพ่ายแพ้ในที่สุด นอกจากการสู้รบกับกลุ่มคาราวานแล้วลีซูยังมีประวัติศาสตร์เรื่องการสู้รบกับพวกเมโสโปเตเมียซึ่งถือว่าเป็นพวกที่มีความเก่งในเรื่องการรบ ในช่วงระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 1 ด้วย

ลีซูมีภูมิลำเนาหนาแน่นที่สุดทางตะวันตกของมณฑลยูนาน ระหว่างเส้นรุ้ง 26-28 องศาเหนือ ทางทิศเหนือถึงเมือง Tingchou ใกล้เมือง Kunming ทางทิศตะวันตกถึงเมือง Mytkyina ทางทิศตะวันออกถึงเขตแดนระหว่างมณฑลยูนาน – เสฉวน ทางทิศใต้ของลีซูไปถึงรัฐฉานประเทศพม่า และเข้ามาจำนวนมากในประเทศไทยคือ อำเภอเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่ นอกจากนี้ยังมีในเขตอำเภอแม่แตง อำเภอพร้าว อำเภอฝาง จังหวัดเชียงใหม่ อำเภอปาย จังหวัดแม่ฮ่องสอน อำเภอแม่จัน อำเภอเมือง จังหวัดเชียงราย อำเภอแจ้ห่ม อำเภอวังเหนือ จังหวัดลำปาง จังหวัดตาก และเพชรบูรณ์

2) การเข้ามาในประเทศไทย

การอพยพของชาวลีซูนั้นมาจากเขตเชียงตุง และเมืองปั่นในรัฐฉานของพม่าเมื่อประมาณ 80 กว่าปีนี้เอง เมื่อประมาณ พ.ศ. 2505 ชาวลีซูในเขตอำเภอแม่จัน มีอยู่ 6 หมู่บ้านด้วยกัน คือ บ้านห้วยมะหิน บ้านสันกำแพง บ้านดอยโคมน บ้านแม่จันหลวง บ้านหัวน้ำคำ และ บ้านปางหนุน

ส่วนในอำเภอเมือง บนดอยช้าง มีบ้านห้วยส้าน บ้านแม่มอน ในเขตอำเภอเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่ ลีซูมีมากในตำบลเมืองคอง ตำบลเมืองนะ ตำบลเมืองแหง คือบ้านนาเลา บ้านขุนคอง บ้านห้วยน้ำดัง บ้านดงสามหมื่น บ้านแม่นะ ฯลฯ ชาวบ้านนาเลา ตำบลเมองคอง นั้นเดิมอยู่ในเขตเชียงตุง รัฐฉานประเทศพม่า แล้วย้ายเข้ามาอยู่ในอำเภอฝาง อำเภอเชียงดาว บางคนเคยอยู่ในหมู่บ้านวาวีบนดอนช้าง จังหวัดเชียงรายมาก่อน

ลีซูบ้านน้ำดัง ตำบลเมืองแหง ทำการค้าขายติดต่อกับชาวจีนฮ่อ โดยชาวจีนฮ่อไปตั้งโรงต้มสุรา รับขนข้าวเปลือก สินค้า อำเภอแม่แตงมีลีซูอยู่ตำบลบ้านแม่เลา กับตำบลป่าเป๋ ถิ่นฐานของลีซูนั้นเอาแน่นอนไม่ได้เนื่องจากมีการอพยพโยกย้ายเสมอ

3) ลีซูในประเทศไทย

จากข้อมูลแผนที่ภาษาของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ในประเทศไทย (ลักขณา ดาวรัตนหงษ์ และคณะ : 2547 หน้า 108) พบว่าชาวลีซูในประเทศไทยมีจำนวน 30,000 คน กระจายตัวอยู่ในจังหวัดเชียงใหม่ เชียงราย แม่ฮ่องสอน ตาก สุโขทัย กำแพงเพชร เพชรบูรณ์ ลำปาง พะเยา และ แพร่

4) ลักษณะทางสังคม

สังคมชาวลีซูอาศัยกันอย่างเรียบง่าย อาศัยธรรมชาติเพื่อการดำรงชีวิต คือการล่าสัตว์ การหาของป่า การเพาะปลูก ชาวลีซูในแต่ละหมู่บ้านเป็นเครือญาติกัน มีการติดต่อสัมพันธ์กันอย่างแน่นแฟ้น สมาชิกครอบครัวมีความสัมพันธ์ในลักษณะที่พึ่งพาอาศัยกัน ยกย่องผู้ชายเป็นใหญ่ และชาวลีซูมีความเชื่อเรื่องการนับถือผี เชื่อว่าว่าผีมีอยู่รอบตัว การสืบทอดตระกูลโดยถือการสืบสายโลหิตจากบิดาเป็นสำคัญ ครอบครัวที่มีบุตรชายเป็นคนโตแล้วแต่งงาน ต้องนำภรรยามาอยู่บ้านบิดาของตน ซึ่งถือว่าพี่ชายคนโตเป็นผู้สืบทอดตระกูล และเป็นใหญ่ในบรรดาน้อง ๆ ผู้มีบทบาทสำคัญทางสังคมลีซูคือผู้อาวุโส และผู้ประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ผสมผสานกับการปกครองจากส่วนกลางของราชการไทยเข้าไปอีกทางหนึ่ง

ระบบเครือญาติของชาวลีซูโดยทั่วไปเป็นครอบครัวเดี่ยว (Nuclear Family) และบางครั้งอาจมีครอบครับแบบขยาย (Extended Family) คือ เมื่อบุตรชายหรือบุตรสาวแต่งงานแล้วคู่สมรสเข้ามาอยู่ในบ้าน ทำให้เกิด 2 ครอบครัวอยู่ในบ้านเดียวกัน จึงเรียกว่าเป็นครอบครัวขยาย แต่หากอยู่ไปสักระยะหนึ่งคู่สมรสดังกล่าวก็แยกตัวไปตั้งบ้านเรือนอยู่ต่างหาก กลายเป็นครอบครัวเดี่ยว การแยกออกไปตั้งบ้านเรือนใหม่นั้น จะทำอยู่ภายในบริเวณใกล้เคียงบ้านเดิม ดังนั้นจึงมีติดต่อไปมาหาสู่ระหว่างญาติพี่น้องอยู่เสมอ

ระบบการปกครองของชาวลีซูยังให้ความเคารพนับถือผู้อาวุโสในแซ่สกุลของตนมากกว่าผู้นำหรือผู้ผู้ปกครองท้องถิ่น เช่นกรณีพิพาทต่าง ๆ ภายในหมู่บ้าน ผู้ใหญ่บ้านไม่สามารถไกล่เกลี่ยให้เรื่องยุติลงได้ จึงต้องให้ผู้อาวุโสประจำตระกูของแต่ละฝ่ายเป็นผู้ไกล่เกลี่ยแทน หรือในกรณีการตัดสินใจในเรื่องใหญ่ ๆ ที่มีผลกระทบกับคนทั้งหมู่บ้าน คณะกรรมการหมู่บ้านเชิญผู้อาวุโสแต่ละตระกูลเข้าร่วมในการตัดสินใจ เพื่อให้ชาวบ้านยอมรับในการตัดสินใจ (ประเสริฐ ชัยพิกุสิต 2529: 30-32)

5) ความเชื่อ

ชาวลีซูส่วนใหญ่นับถือผีและเชื่อว่าในโลกนี้มีทั้งผีดีและผีร้าย ผีดีคอยปกปักรักษาให้อยู่เย็นเป็นสุข ส่วนผีร้ายเป็นผีที่หิวโหย ท่องเที่ยวเร่ร่อนไป คอยทำร้ายคนท่าเดียว ไม่อาจเข้ามารบกวนถึงหมู่บ้านได้ เพราะมีผีดีเป็นผีประจำบ้านเรือนและประจำหมู่บ้านคอยคุ้มครองป้องกันให้อยู่ กระนั้นก็ตามผีร้ายอาจสิงสู่ผู้คนในเวลาออกนอกหมู่บ้านไปในป่า หรือตามห้วยลำธารได้เหมือนกัน (ขจัดภัย บุรุษพัฒน์: 118) ผีของชาวลีซูมีหลายตน ดังนี้

5.1) ผีบรรพบุรุษ

ชาวลีซูให้การนับถือผีประจำตระกูลของตนมาก มีความเชื่อว่าวิญญาณของบรรพบุรุษ ปู่ย่า ตายาย และพ่อแม่ที่ตายไปแล้วกลับมาปกป้องคุ้มครองในตระกูลหรือคนในครอบครัว ซึ่งแต่ละบ้านมีหิ้งบูชาบรรพบุรุษ (ตาเบี่ยะ) ซึ่งจัดไว้ภายในบ้านตรงกับตำแหน่งประตูทางเข้าบ้าน บนแท่นบูชาวางด้วยถ้วยใส่น้ำเรียงกัน ธูป เทียน

5.2) อาปาหมุ

อาปาหมุ คือผีดี ดูแลหมู่บ้านให้มีความสงบสุข โดยมีที่สถิตอยู่คือ ศาลอาปาหมุ (อาปาหมุฮี) ตั้งอยู่บริเวณที่สูงของหมู่บ้าน และอยู่ในบริเวณที่มีต้นไม้ใหญ่อุดมสมบูรณ์ อาปาหมุคือแท่นบูชาทำด้วยไม้ มีที่นั่งสำหรับคนมาเช่นไหว้ ใช้ไม้ไผ่มาสานทำเป็นรั้วล้อมบริเวณ ซึ่งในบริเวณนี้ผู้หญิงไม่สามารถเข้ามาได้ การเซ่นไหว้อาปาหมุส่วนใหญ่ทำเกือบทุกเทศกาล ที่สำคัญมีอยู่ 4 ช่วง คือ ปีใหม่ลีซู (อือยี่ปา) เดือน 5 ลีซู และ เดือน 10 หรือแม้แต่ไม่ใช่ช่วงเทศกาล เช่น เวลาขอพร เจ็บป่วย หรือ กระทำผิด ก็มาเซ่นไหว้อาปาหมุเช่นกัน

5.3) อิ๊ดดาเมาะ

อิ๊ดดาเมาะ เป็นผีที่มีศักดิ์ศรีใหญ่กว่า อาปาหมุ แต่มีความใกล้ชิดกับชาวบ้านน้อยกว่า อาปาหมุ โดยชาวบ้านไปทำพิธีเซ่นไหว้ อิ๊ดดาเมาะ เฉพาะในเทศกาลปีใหม่ครั้งเดียวเท่านั้น ไม่มีการเซ่นไหว้บ่อยเท่า อาปาหมุ การไหว้ อิ๊ดดาเมาะ มีลักษณะพิเศษออกไปจาก อาปาหมุ คือต้องไหว้ด้วยดอกไม้ที่ทำจากกระดาษสา หรือ ซื่อ อิดะมอ หลู ดุ มีห่อใบชาและยาสูบวางไว้ข้างใน

ชาวบ้านมักไหว้ อิ๊ดดาเมาะเพ่อขอฝนหรือขอความคุ้มครองเมื่อเดินทางเข้าป่าล่าสัตว์เป็นต้น (ช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา: 37 2544)

6) ประเพณีและพิธีกรรม

6.1) ประเพณีปีใหม่ (กู่เฉีย)

ทวิช จตุวรพฤกษ์ (2541: 195) กล่าวถึงประเพณีปีใหม่ลีซูว่าเป็นประเพณีของคนลีซูที่มีกำหนดตายตัว มักตรงกับช่วงเทศกาลตรุษจีน ต่างหมู่บ้านมีประเพณีปีใหม่ก่อนที่อื่นประมาณ 1 เดือน สาเหตุเกิดจากความคลาดเคลื่อนของระบบการนับวันและเดือน ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นโดยทั่วไปในสังคมหรือกลุ่มชนแถบเอเชีย ที่มีระบบการนับวันเวลาตามแบบจันทรคติ

ประเพณีปีใหม่มีการเลี้ยงเฉลิมฉลอง เล่นดนตรี เต้นรำรอบวงโดยการจับมือเต้นเป็นจังหวะอย่างพร้อมเพรียงกัน การเฉลิมฉลองมีระยะเวลา 3-7 วัน ทั้งนี้อยู่ที่สภาวะเศรษฐกิจในแต่ละปี ถ้ามีเศรษฐกิจดีก็จัดหลายวัน เศรษฐกิจไม่ดีก็จัด 2-3 วัน

6.2) พิธีอื่อยี่ปา

ช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา (2544: 42) กล่าวว่า อื่อยี่ปา คือพิธีที่ชาวบ้านขอพรจากอาปาหมุ ทำหลังปีใหม่ลีซู 37 วัน พิธีเริ่มจากชาวบ้านเริ่มทำความสะอาดอาปาหมุ และทำรั้วใหม่และแล้วมารวมกันไหว้ อาปาหมุ โดยมีเครื่องเซ่น ได้แก่ ไก่ตัวผู้และตัวเมีย อย่างละ 2 ตัว หมู 2 ตัว มือมือผะ เป็นผู้ทำพิธีนำเครื่องเซ่นไปไหว้ เสร็จแล้วนำหมูและไก่ไปฆ่าที่อาปาหมุแล้วต้มเกลือจากนั้นจึงนำไก่ต้ม หัว ขา ซี่โครง และหางหมูที่ต้มไปทำพิธีไหว้อีกทีหนึ่ง ตอนกลางคืนก็ไปร่วมเต้นรำที่บ้าน มือมือผะ

6.3) พิธีหลี่ฮีชะ

หลี่ฮีชะเป็นพิธีทำบุญให้พ่อ แม่ ผู้ ย่า ตา ยาย ที่ล่วงลับไปแล้ว จะทำช่วงหลังปีใหม่ลีซู และจัดทำ 3 ปีติดต่อกันหลังจากคนนั้นตาย พิธีหลี่ฮีชะจัดขึ้นโดยผู้ชายเท่านั้น ส่วนถ้าผู้ตายไม่มีบุตรชายก็ไม่มีการจัด

6.4) พิธีกินข้าวโพดใหม่ (ซือแป๊ะกั้วะ)

พัณณดา ภูประภากรกุล (2547: 36) กล่าวถึงพิธีซือแป๊ะกั้วะว่า...พิธีที่ชาวลีซูจัดขึ้นในช่วงเวลาที่ผลผลิตเริ่มเก็บเกี่ยวได้ ระยะเวลาประมาณเดือนกรกฎาคม หรือประมาณเดือน 8 ของชาวลีซู ชาวลีซูนำผลผลิตเช่น ข้าวโพด มะเขือเทศ กะหล่ำปลี ฯลฯ มาเซ่นไหว้ที่ศาลาอาปาหมู่

6.5) พิธีกรรมเกี่ยวกับการเรียกขวัญ

พิธีกรรมนี้มีหมอผี (หนี่ผะ) มีหน้าที่รักษาโรคภัยไข้เจ็บต่าง ๆ โดยวิธีการเข้าทรงและการเรียกขวัญ ซึ่งชาวลีซูเชื่อว่าคนเรามีขวัญประจำตัวตั้งแต่เกิดอยู่ที่กระหม่อม เมื่อเกิดโรคภัยไข้เจ็บ แสดงว่าขวัญไม่อยู่กับเนื้อกับตัว หมอผีจึงต้องทำพิธีเรียกขวัญให้กลับมา ช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา (2544: 40) ได้เสนอรูปแบบของพิธีกรรม 2 แบบ คือ กวู่ยวือกั๊วะ (สะพานเรียกขวัญ) และ ลื้อฮาป๊ะ (เรียกขวัญโดยการแลกเปลี่ยน) โดยสรุปดังนี้

- กวู่ยวือกั๊วะ

หมอผีสร้างสะพานไม้ เพื่อทำพิธีเรียกขวัญ โดยเชื่อว่าสะพานนี้เป็นสะพานเพื่อให้ขวัญข้ามอุปสรรคกลับมาถึงบ้านโดยง่าย โดยหมดผีวางสายสิญจน์พาดไว้บนสะพาน แล้วดึงเขาหาตัวเสมือนเป็นการดึงขวัญให้กลับมาสู่บ้าน

- ลื้อฮาป๊ะ

เป็นการเรียกขวัญด้วยการนำเงินแถบ (เหรียญเงินที่ผลิตโดยประเทศอังกฤษนำไปใช้ในอินเดีย ชาวลีซูสมัยก่อนนำไปซื้อขายแลกเปลี่ยน)ไปแลกเปลี่ยนผู้ที่เอาขวัญไป โดยนำแถบผ้าพาดบนไม้ไผ่จากหลังบ้านเข้ามาที่ตาเบี่ย เสมือนเป็นสะพานให้ขวัญเดินทางกลับมาที่บ้าน เงินแถบนี้ปัจจุบันเป็นของมีค่า นิยมใช้เฉพาะพิธีกรรมหรือในงานสำคัญ เช่น ใช้เป็นสินสอดในการแต่งงาน

6.6) พิธีสะเดาะเคราะห์

จัดขึ้นโดยหมอผี (หนี่ผะ) เป็นการนำเคราะห์หรือความโชคร้ายต่าง ๆ ออกไปจากตัว และครอบครัว ช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา (2544: 40) ได้แบ่งรูปแบบของการสะเดาะเคราะห์ 2 ลักษณะโดยสรุปคือ

ก. สร้างศาลาสะเดาะเคราะห์ มีอยู่ 3 แบบ คือ

- ลาปาตือ เป็นศาลาที่นั่งพักของผี คนเดินผ่านไปมาสามารถนั่งพักได้ เป็นการสะเดาะเคราะห์แบบเล็ก ทำเมื่อเวลาฝันไม่ดี เป็นไข้ ปวดหัว มีเครื่องเซ่นเป็นธูปเทียน ข้าวโพดคั่ว และน้ำ 2 ถ้วย

- ซาลาปาติ๊ เป็นศาลาเสาเดียวเหมือนร่ม เป็นที่นั่งพักของผี เป็นการสะเดาะเคราะห์แบบเล็กเช่นกัน ทำเมื่อมีการเจ็บป่วยเล็ก ๆ

- ศาลาลัวะ เป็นศาลาที่นั่งพักคน และเป็นการสะเดาะเคราะห์พิธีใหญ่ ชาวลีซูนิยมทำกันมาก

ข. การส่งเคราะห์ (ขู่ผื่อซุ) เป็นการส่งเคราะห์หรือส่งความโชคร้ายออกไปจากบ้าน จัดขึ้นปีละครั้ง แบ่งได้ 3 แบบ คือ

- ส่งเคราะห์ด้วยผ้าชิ้นเล็ก ๆ จัดทำเมื่อไหร่ก็ได้
- ส่งเคราะห์ด้วยเสื้อผ้า เป็นการส่งเคราะห์ใหญ่จัดขึ้นทุกปี
- ส่งเคราะห์ด้วยเสื้อผ้า แต่มีข้อห้ามว่า ห้ามเดินไปในทิศทางที่นำเสื้อไปทิ้ง เป็นเวลา 3 วัน

ภาพที่ 2.4 วงกลมแสดงแผนที่อำเภอที่มีชาวลีซูอาศัย

7) ลีซูในจังหวัดเชียงราย

ข้อมูลสำรวจจำนวนหมู่บ้านชุมชนลีซูในจังหวัดเชียงราย พ.ศ.2545 (2545: 41) พบว่าจังหวัดเชียงรายมีลีซู 43 หมู่บ้าน มีจำนวน 1659 หลังคาเรือน จำนวนประชากรทั้งหมด 10,132 คน เป็นชาย 2,909 คน หญิง 2,967 คน เด็กชาย 2,139 คน เด็กหญิง 2,117 คน โดยชาวลีซูอยู่กระจัดกระจายหลายอำเภอ ดังนี้

ตารางที่ 2.1 ข้อมูลสำรวจจำนวนหมู่บ้านชุมชนลีซูในจังหวัดเชียงราย

ชื่อหมู่บ้าน	จน. ลคร.	จน.คค.	จน.ประชากร					หมายเหตุ
			ช	ญ	ด.ช.	ด.ญ.	รวม	
1. อ.เมือง **1.1 ต.แม่ข้าวต้ม**								
- ม.11 บ.ท่าก๊อซ้อ	13	13	38	38	36	30	142	
- ม.21 บ.ลีซูเวียงกลาง	60	60	80	88	48	36	252	

ชื่อหมู่บ้าน	จน. ลคร.	จน.คค.	จน.ประชากร					หมายเหตุ
			ช	ญ	ด.ช.	ด.ญ.	รวม	
1.2 ต.ห้วยชมภู								
- ม.1 บ.ห้วยส้านลีซู	137	148	116	135	67	82	400	
- ม.2 บ.แม่มอญลีซู	58	68	91	75	89	90	345	
2. อ.แม่จัน **2.1 ต.แม่จัน**								
- ม.13 บ.ธรรมจาริก	25	33	71	78	47	45	241	
2.2 ต.ป่าตึง								
- ม.17 บ.โป่งป่าแขม	6	6	6	8	11	14	39	
- ม.17 บ.ปางสา	63	72	146	169	109	110	534	
- ม.17 บ.เล่าฝู่	3	3	11	7	0	8	26	
- ม.19 บ.เฮโก	28	22	85	81	56	52	274	บ.สันติสุข
3. อ.เชียงของ **3.1 ต.ห้วยซ้อ**								
- ม.10 บ.เวียงหมอก	2	2	5	3	3	2	13	
4. อ.พาน **4.1 ต.ป่าหุ่ง**								
- ม.7 บ.ผาตุ้ม	25	30	54	35	15	17	121	บ.จิ้วเต่า
4.2 ต.สันกลาง								
- ม.12 บ.ปางกอก	29	30	54	58	30	35	177	บ.ใหม่พัฒนา
4.3 ต.ทานตะวัน								
- ม.8 บ.ดงเวียง	16	19	23	27	12	16	78	
5. อ.เวียงชัย **5.1 ต.ดอนศิลา**								
- ม5.บ.ขัยพฤกษ์	15	19	28	26	13	24	91	
5.2 ต.ศรีดอนชัย								
- ม.ดอยสันติ	3	3	6	3	3	1	16	
- ม.9 บ.ป่าซ้อ	11	15	22	21	18	19	80	

ชื่อหมู่บ้าน	จน. ลคร.	จน.คค.	จน.ประชากร					หมายเหตุ
			ช	ญ	ด.ช.	ด.ญ.	รวม	
5.3 ต.วาวี								
- ม.1 บ.วาวี	42	46	91	97	34	24	246	
- ม.1 บ.ปางเลาจ๋าว	1	1	2	2	2	2	8	
- ม.3 บ.ดอยช้าง	114	118	218	201	130	134	683	
- ม.4 บ.ดอยล้าน	63	66	77	82	66	45	270	
- ม.13 บ.ห้วยไคร้	35	41	58	62	61	53	234	
- ม.15 บ.แม่โมงเย้า	4	5	5	4	3	2	14	
- ม.20 บ.เล่าลี	4	4	15	6	2	5	28	
- ม.20 บ.เลายาง	2	2	3	4	2	3	12	
- ม.20 บ.ปางอูชิง	1	1	1	1	1	0	3	
- ม.22 บ.มังกาล่า	13	13	17	19	19	10	65	
- ม.22 บ.ปางเข็กฮ่อ	4	4	5	6	6	5	22	บ.มังกาล่า
- ม.23 บ.ปางกุเส็ง	1	1	1	1	1	5	8	
6. อ.เวียงป่าเป้า **6.1 ต.บ้านโป่ง**								
- ม.5 บ.ป่าตึง	51	57	78	82	43	43	246	
6.2 ต.เวียง								
- ม.8 บ.สามกุลา	52	52	83	71	98	64	316	
7. อ.แม่ฟ้าหลวง **7.1 ต.เทอดไทย**								
- ม.1 บ.เทอดไทย	500	512	1002	1029	473	427	2931	
- ม.3 บ.ห้วยหม้อ	2	2	5	4	4	1	14	
- ม.8 บ.ปางมะหัน	110	120	196	211	152	112	671	
- ม.11 บ.พญาไพรลิทู	10	13	14	9	10	15	48	
7.2 ต.แม่สลองใน								
- ม.1 บ.หินแตก	125	132	191	210	144	160	705	
- ม.2 บ.ห้วยผึ้ง	120	128	250	300	300	350	1200	

ชื่อหมู่บ้าน	จน. ลคร.	จน.คค.	จน.ประชากร					หมายเหตุ
			ช	ญ	ด.ช.	ด.ญ.	รวม	
- ม.4 บ.หัวแม่คำ	134	141	181	180	162	160	683	
- ม.4 บ.สันมะเด็ด	61	74	98	88	83	67	336	
- ม.10 บ.ห้วยหก	42	44	96	104	72	57	329	
- ม.14 บ.เล่าลิ้ว	29	36	53	56	41	53	203	
7.3 ต.แม่สลองนอก								
- ม.4 บ.ธาตุ	107	113	281	265	127	151	824	
7.4 ต.แม่ฟ้าหลวง								
- ม.2 บ.ห้วยไร่สามัคคี	5	8	10	8	2	3	23	

หมายเหตุ จน. ลคร. คือ จำนวนหลังคาเรือน จน.คค. คือ จำนวนครอบครัว
จน. ประชากร คือ จำนวนประชากร ชาย หญิง

จำนวนรวมประชากรลีซูในจังหวัดเชียงราย มีประมาณ 10,132 คน โดยอำเภอที่ชาวลีซูอาศัยอยู่เป็นจำนวนมากคือ อำเภอแม่ฟ้าหลวง อำเภอเวียงชัย และอำเภอเมือง

8) ดนตรีลีซู

ประเสริฐ ชัยพิกุสิต (2531: 13-14) แบ่งดนตรีของชาวลีซู ได้ 2 ประเภท คือ

1) เพลงร้อง (Vocal Music) เพลงร้องของชาวผ่าลีซูยังแบ่งได้หลายประเภท ตามโอกาสเหตุการณ์ หรือ กิจกรรมต่าง ๆ ที่สังคมจัดขึ้น เช่น

1.1) เพลงเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาว
1.2) เพลงในโอกาสวันปีใหม่
1.3) เพลงในโอกาสพิธีแต่งงาน
1.4) เพลงเรียกขวัญหรือทำบุญสร้างศาลา
1.5) เพลงพิธีตั้งชื่อเด็ก
1.6) เพลงในโอกาสงานศพ
1.7) เพลงในพิธีเซ่นไหว้ผีบรรพบุรุษ
1.8) เพลงคนเฒ่าคนแก่พบกัน
1.9) เพลงยามที่ต้องจากกันนานปี
1.10) เพลงกล่อมเด็ก

เพลงร้องของชาวเผ่าลีซู เป็นการร้องแบบโต้ตอบกันชายหญิง ทั้งวัยรุ่น หนุ่มสาวและผู้อาวุโส ทั้งร้องเดี่ยว และ ร้องเป็นกลุ่ม เรียกลักษณะนี้เป็นเพลงปฏิพากย์ ทำนองเพลงใช้อยู่ทำนองเดียวและเปลี่ยนเนื้อร้องไปเรื่อย ๆ เป็นแบบร้อยเนื้อทำนองเดียว เพลงร้องแต่ละเพลงไม่มีชื่อเรียก แต่เนื้อหาของเพลงแต่งโดยการด้นสดตามโอกาสที่ร้อง

2) เพลงบรรเลง (Instrumental music) ช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา (2544: 53-54) ได้แบ่งชนิดของเครื่องดนตรีไว้ 3 ชนิด คือ

2.1) มากวุ (จิ้งหน่อง)

มีลักษณะเป็นแท่งไม้ไผ่เจาะลิ้นเอาไว้ตรงกลาง มีที่ดีดตรงกลาง เวลาเล่นก็เอาลิ้นไว้ตรงปาก ดีดส่วนปลายแล้วห่อปากตามเสียงที่ต้องการ ใช้สำหรับเกี้ยวสาว ปัจจุบันชาวลีซูไม่นิยมเล่นแล้ว

2.2) หยื่อหลุ (ขลุ่ย)

เป็นขลุ่ย 6 เสียง สมัยก่อนมีลักษณะเป็นขลุ่ยผิว แต่ปัจจุบันนิยมใช้เป็นแบบขลุ่ยธรรมดาซึ่งไม่มีดากขลุ่ยเหมือนขลุ่ยไทย ในการบรรเลงไม่มีการขับร้องตาม ใช้ในโอกาสงานเต้นรำ และใช้สำหรับกล่อมเด็กมากกว่า บทเพลงหยื่อหลุเริ่มลดน้อยลงเนื่องจากไม่ค่อยมีคนนิยมเป่ามากนัก ที่เหลือก็เป็นเพลงกล่อมลูก เช่น เพลงตาหวู่กุ๊กุ๊ หล่านวึหือกวะ นะดูมา เป็นต้น

2.3) ซือบึ หรือซือบือ (พิณ 3 สาย)

เฉลิมกิต เข่งแก้ว (2547: 492) กล่าวถึงลักษณะของซือบึและการใช้งานโดยสรุปว่า ซือบึเป็นเครื่องดนตรีที่ทำมาจากไม้ โดยสัดส่วนไม่แน่นอนและขนาดแตกต่างกันไปตามความพอใจและความถนัดของผู้บรรเลง ใช้การตั้งเสียง 4 ระบบ คือ ระบบอื้อเตี๊ยว หยะเตี๊ยว หยะเบะกวะ และ หลอจอกวะ มีหลักการตั้งเสียงดังนี้

การตั้งเสียงระบบอื้อเตี๊ยว

- ตั้งเสียงสายที่ 1 กับสายที่ 2 มีระยะห่างกันคู่ 5
- ตั้งเสียงสายที่ 2 กับสายที่ 3 ให้อยู่ในระดับเสียงเดียวกัน

การตั้งเสียงระบบหยะเตี๊ยว

- ตั้งเสียงสายที่ 1 กับสายที่ 2 มีระยะห่างกันคู่ 5
- ตั้งเสียงสายที่ 2 กับสายที่ 3 มีระยะห่างกันคู่ 4

การตั้งเสียงระบบหยะเบะกวะ

- ตั้งเสียงสายที่ 1 กับสายที่ 2 มีระยะห่างกันคู่ 4

- ตั้งเสียงสายที่ 2 กับสายที่ 3 มีระยะห่างกันคู่ 5

- ตั้งเสียงสายที่ 1 กับสายที่ 3 อยู่ในระดับเสียงเดียวกัน แต่มีระยะช่วงห่างของเสียง 1 ช่วงทบ (1 Octave)

การตั้งเสียงระบบหลอจอกวะ

- ตั้งเสียงสายที่ 1 กับสายที่ 2 มีระยะห่างกันคู่ 5

- ตั้งเสียงสายที่ 2 กับสายที่ 3 มีระยะห่างกันคู่ 2

บทเพลงซือบึส่วนใหญ่บ่งบอกถึงความหมายในเรื่องการเกี้ยวพาราสี สิ่งแวดล้อมรอบตัว และสิ่งพบเห็นระหว่างเดินป่า ซึ่งใช้เพื่อการประกอบการเต้นรำในพิธีต่าง ๆ เช่น ประเพณีปีใหม่ลีซู พิธีแต่งงาน พิธีกินข้าวโพดใหม่ เป็นต้น

2.4) ฝู่หลู (แคนน้ำเต้า)

ช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา (2544: 57-58) แบ่งประเภทของฝู่หลู 3 ประเภทโดยสรุปดังนี้

- ปาลิฝู่หลู

แคนน้ำเต้าที่มีขนากเล็ก ได้รับความนิยมมากที่สุดในบรรดาฝู่หลูทั้ง 3 ประเภท บทเพลงที่บรรเลงโดยปาลิฝู่หลูเป็นบทเพลงที่ฟังง่าย สนุกสนาน เนื่องจากตัวน้ำเต้ามีขนาดเล็ก เวลาเป่าไม่กินลมมาก ทำให้การฝึก การถ่ายทอดเป็นไปได้ง่าย

- ฝู่หลูแลแล

เป็นแคนน้ำเต้าขนาดกลางมีขนาดใหญ่ยาวกว่า ปาลิฝู่หลู ระดับเสียงทุ้มกว่า ใช้การดูดเสียงอย่างเดียว เป่าไม่ได้เพราะทำให้ลิ้นซึ่งใช้ตะกั่วผสมขี้ชันโรงถ่วงไว้หัก ฝู่หลูแลแลที่ขนาดใหญ่ จึงต้องใช้แรงมาก นิยมในหมู่ผู้เฒ่าสำหรับการเต้นรำ ดังรายละเอียดได้กล่าวในบทต่อไป

- ฝู่หลูนาอุ

เป็นแคนน้ำเต้าขนาดใหญ่สุด มีเสียงเบาและทุ้มต่ำ ใช้การดูดเสียงเช่นกัน ปัจจุบันแทบจะไม่ได้รับความนิยม เนื่องจากมีขนาดที่ใหญ่ทำให้เปลืองลมในการดูดเสียง บทเพลงที่ใช้บรรเลงมีความยากกว่าบทเพลงของผู่หลู 2 ขนาดที่กล่าวมา

ฝู่หลูทั้ง 3 ประเภท มีขนาดต่างกัน และมีระบบเสียงต่างกัน ทำให้บทเพลงที่ใช้บรรเลงแตกต่างกัน แต่มีบทเพลงที่ซ้ำกันได้เช่นเพลง กวาตวึตวึ โดยมีท่าเต้นที่เหมือนเดิมแต่แตกต่างที่ทำนองเพลง

2.2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาวิจัยเรื่องฝู่หลูแลแลดนตรีของชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย ได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับ วิถีชีวิต วัฒนธรรม บทเพลง การเต้นรำ และเครื่องดนตรี ดังนี้

ช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา (2544: บทคัดย่อ) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง “ฝู่หลู แคนน้ำเต้าของชาวลีซู: กรณีศึกษาบ้านดอยล้าน ตำบลวาวี อำเภอแม่สรวย จังหวัดเชียงราย ซึ่งได้ศึกษาปาลิฝู่หลู โดยผลการศึกษาพบว่า ฝู่หลูเป็นเครื่องตระกูลเครื่องลม มีระบบบันไดเสียง 5 เสียง มีส่วนประกอบ 3 ส่วน คือ ตัวน้ำเต้า ท่อเสียง 5 ท่อ และลิ้น ได้ศึกษาถึงวิธีการสร้างฝู่หลู บทเพลงฝู่หลูเป็นเพลงที่มีทำนองสนุกสนาน โครงสร้างเพลงมีท่อนเดียวบรรเลงซ้ำวนไปมา แต่ละเพลงมีองค์ประกอบทางดนตรีครบถ้วน ทั้งทำนอง การประสานเสียง และจังหวะ อีกทั้งยังพบว่าบทเพลงของฝู่หลูใช้บรรเลงประกอบการเต้นรำ ลักษณะการเต้นรำมีการจับมือต่อ ๆ กัน แล้วเต้นเป็นวงกลม โดยคนเป่าฝู่หลูเป็นผู้นำเต้นรำอยู่กลางวง

เฉลิมกิต เข่งแก้ว (2547 : บทคัดย่อ) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง “เครื่องดนตรีชาวเผ่าลีซู: กรณีศึกษา ซือบึ บ้านเพชรดำ ตำบลเขาค้อ อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์ เพื่อศึกษาวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับซือบึว่า การใช้ซือบึในโอกาสต่าง ๆ เพื่อสร้างความสนุกสนานและความสามัคคีในชุมชน ได้แก่พิธีปีใหม่ พิธีแต่งงาน พิธีปีใหม่น้อย พิธีบุญวงจุ้ย พิธีกินข้าวโพดใหม่ การเกี้ยวพาราสี และเพื่อการพักผ่อนหย่อนใจ

ประเสริฐ ชัยพิกุสิต (2531:13-34) ได้เขียนบทความเรื่องเพลงและการละเล่นของชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในวารสารของสถาบันวิจัยชาวเขากล่าวโดยสรุปว่า การเต้นรำของชาวลีซูขาดดนตรีไม่ได้ เพราะต้องมีเสียงดนตรีนำ ผู้เต้นจำเป็นต้องเต้นไปตามจังหวะของเสียงดนตรี ผู้ที่เล่นเครื่องดนตรีมีเฉพาะผู้ชายเท่านั้น และเล่นได้เฉพาะบางคนที่มีความถนัด ซึ่งการเต้นรำประกอบดนตรีในวันปีใหม่ลีซูถือว่ายิ่งใหญ่และสนุกสนาน นำจังหวะของการเต้นรำโดยผู้เป่าแคน ซือบือ ดนตรีที่บรรเลงโดยซือบือ มีประมาณ 40 เพลง และดนตรีที่บรรเลงโดยแคนมีประมาณ 10 เพลง การเต้นรำเน้นการกระทืบเท้าเป็นหลัก

ประไพศรี สงวนวงศ์ (2535: 233) ทำรายงานการวิจัยเรื่องนาฏดุริยางคศิลปะของชาวเขาเผ่าลีซูในภาคเหนือของประเทศไทย โดยได้ศึกษาถึงประวัติความเป็นมา การเต้นรำ ระบบความเชื่อ ระบบเสียง ส่วนประกอบและโครงสร้าง วิธีการเล่น และการถ่ายทอดของเครื่องดนตรีของเผ่าต่าง ๆ ได้แก่ ชาวเขาเผ่าอาข่า เย้า กระเหรี่ยง ม้ง และ ลีซู ในส่วนศึกษาเผ่าลีซูพบว่า เครื่องดนตรี การร้องเพลง การเต้นรำ มีความสัมพันธ์กับชีวิตความเป็นอยู่อย่างใกล้ชิด มีเอกลักษณ์ที่แสดงให้เห็นถึงการดำเนินชีวิตที่เรียบง่ายไม่สลับซับซ้อน นอกจากนั้นยังแสดงให้เห็นถึงระบบเครือญาติ ความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เคร่งครัด

ลักขณา ดาวรัตนหงษ์ (2539 :16) เขียนหนังสือเรื่อง ลีซู ชุดสารานุกรมกลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทย จัดทำโดย สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล เนื้อหาเกี่ยวกับวัฒนธรรมวิถีชีวิต ความเชื่อ ค่านิยม โลกทัศน์ และส่วนของเพลง การเต้นรำ ได้กล่าวไว้ว่า เครื่องดนตรีลีซูมี ฝู่ ลฝู่ (แคนน้ำเต้า) และ ทสื บึ (ซึง) ซึ่งนิยมเล่นในชีวิตประจำวันและงานเลี้ยงเฉลิมฉลองต่าง ๆ โดยใช้บรรเลงประกอบการเต้นรำที่มีการจับมือต่อกันเป็นวงซ้อนหลายชั้น นักดนตรีเต้นอยู่ในสุด ท่าเต้นโลดโผน สนุกสนาน ผู้หญิงอยู่วงนอกสุดและขยับเท้าตามจังหวะอย่างเดียว

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ และคนอื่น ๆ (2542 :บทคัดย่อ) ได้ทำงานวิจัยเรื่อง ดนตรีของชนเผ่ากะเหรี่ยงสะกอในพื้นที่มูเส่คี ผลวิจัยพบว่า ดนตรีมีบทบาทต่อสังคม และวัฒนธรรมชนเผ่ากะเหรี่ยงสะกอ 2 ลักษณะ คือ ดนตรีตามแบบแผนดั้งเดิม และเพื่อความบันเทิง เครื่องดนตรีมี 4 ประเภท คือ เครื่องดีด ได้แก่ เตหน่า เครื่องสี ได้แก่ สะล้อ เครื่องตี ได้แก่ กลองกบ กลองเดอ และโม เครื่องเป่า ได้แก่ ขลุ่ยปออู และแกว แนวดำเนินทำนองพบการเคลื่อนที่ 3 ลักษณะ คือ แบบกระโดดข้ามขั้น แบบเรียงตามลำดับ และแบบซ้ำตัวโน้ต รูปแบบมีลักษณะท่อนเดียว (Strophic Form) และแบบสองตอน (Binary Form) พิสัยของทำนองมีระยะไม่เกิน 1 ช่วงทบเสียง

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ และคนอื่น ๆ (2542: บทคัดย่อ) ทำการศึกษาวิจัยเรื่อง เค่ง และเพลงในพิธี ตฺจอ ผลี่ ของชนเผ่าม้ง ผลการวิจัยพบว่า เป็นพิธีเชิญวิญญาณและส่งวิญญาณของผู้วายชนไปสู่ปรโลก ใช้เครื่องดนตรี 2 ชนิด คือ เค่งเพื่อเสื่อสารกับวิญญาณ และ กลองเชิญวิญญาณเรียกว่า ตฺจั่วเพื่อเชิญวิญญาณ ในลักษณะทางกายภาพของเค่ง เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลม ประกอบด้วย 3 ส่วน คือ เต้าเค่ง เลาเค่ง ลิ้นเค่ง บันไดเสียงประกอบด้วยเสียง ซอล ลา ที โด เร มี และมีเสียงยืนประกอบ

Hans Oesch (2517) นำเสนองานวิจัย “The music of the Hill tribes in Northern Thailand” มีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษาทำนองเพลงของชาวเขาจังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งได้ศึกษาบทเพลงและเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในโอกาสต่าง ๆ ได้แก่ การเกี้ยวพาราสี พิธีแต่งงาน และ พิธีศพ พอสรุปได้ว่า ทำนองเพลงต่าง ๆ ของชาวเขา แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของเนื้อร้องและดนตรี ว่ามีความคล้ายคลึงกันในเรื่องของเสียงสูง-ต่ำ โดยเน้นความสำคัญที่จังหวะของคำร้องและดนตรี

ผลการศึกษาพบว่า ดนตรีของชาวลีซูใช้ประกอบการละเล่นรื่นเริงต่าง ๆ เช่นงานฉลองปีใหม่ พิธีแต่งงาน พิธีกินข้าวโพดใหม่ พิธีบุญวงจุ้ย นอกจากนี้ดนตรียังใช้สำหรับเกี้ยวพาราสีระหว่างชายหญิง ใช้เพื่อการพักผ่อนหย่อนใจ ส่วนวัสดุที่นำมาทำเครื่องดนตรีเป็นวัสดุหาง่ายจากสิ่งแวดล้อมรวบตัว

จากการศึกษาวิจัยเรื่องต่าง ๆ ที่กล่าวมา ผู้วิจัยทุกคนใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ใช้กระบวนการทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยาในการเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยศึกษาเรื่องเครื่องดนตรี ประวัติเครื่องดนตรี บริบทที่เกี่ยวข้อง วิเคราะห์ระบบเสียงโดยใช้ระบบเซ็นต์ของ A.J.Ellis และวิเคราะห์บทเพลง ซึ่ง เป็นแนวทางในการศึกษาวิจัยเรื่อง “ฝู่หลูแลแล ดนตรีชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย”

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

วิธีดำเนินการศึกษาวิจัยเรื่อง ฝู่หลูแลแล เครื่องดนตรีชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ ใช้ระเบียบวิจัยทางด้านดนตรีชาติพันธุ์วิทยา มีการนำเสนอข้อมูลเชิงพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) โดยศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเอกสาร และการออกเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นหลัก โดยการสัมภาษณ์ สังเกตุ ตลอดจนเข้าไปมีส่วนร่วมกับกิจกรรมต่าง ๆ ศึกษา ตรวจสอบข้อมูล ขั้นตอนการดำเนินงานมีดังนี้

3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

3.2 การเก็บข้อมูลภาคสนาม

3.3 การจัดกระทำข้อมูล

3.4 การวิเคราะห์ข้อมูล

3.5 วิธีการนำเสนอข้อมูล

3.1 การเก็บราบรวมข้อมูล

เพื่อให้การดำเนินการวิจัยชัดเจนยิ่งขึ้น จึงกำหนดแหล่งข้อมูลในการศึกษาโดยจำแนก ดังนี้

3.1.1 แหล่งสืบค้นข้อมูลเอกสาร

ศึกษาข้อมูลเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากห้องสมุดของสถาบันการศึกษา ส่วนราชการ และ หน่วยงานต่าง ๆ คือ

- สำนักหอสมุดกลางมหาวิทยาลัยมหิดล
- ห้องสมุดพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารี มหาวิทยาลัยมหิดล
- ห้องสมุดสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล
- ห้องสมุดประชาชนจังหวัดเชียงใหม่
- สำนักหอสมุดกลางมหาวิทยาลัยเชียงใหม่
- สำนักวิทยาบริการและเทคโนโลยีสารสนเทศ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่
- หอสมุดมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย

3.1.2 สืบค้นฐานข้อมูลจากอินเตอร์เน็ต (Internet)

สืบค้นข้อมูลจากอินเตอร์เน็ต จากเวปไซค์ที่เป็นของส่วนราชการ และเอกชน ดังนี้

- http://www.hilltribe.org
- http://th.wikipedia.org
- http://www.baanjomyut.com/library/hill_tribes/song.html
- http://www.geocities.com/Nashville/Opry/3009/history/051.htmhttp://www.thaitambon.com
- http://www.damrong.ac.th/six_hilltribe/lisu/t_lisu.htm
- http://www.chiangrai.net
- http://www.e-chiangrai.com
- http://web.chiangrai.net/tourcr/attraction/hillTribe/
- http://hadf.org/thai/hilltribe/satatus.html
- http://dnfe5.nfe.go.th/localdata/RNorth/ChiangRai/cr_province/crms1.htm

3.2 การเก็บข้อมูลภาคสนาม

ในงานวิจัยครั้งนี้ เป็นงานวิจัยดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ โดยใช้ระเบียบวิธีทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ผู้วิจัยมุ่งเน้นการพรรณนาวิถีชีวิต ขนบธรรมเนียมประเพณี และ วัฒนธรรมด้านต่าง ๆ หรือในหลักวิชาการเรียกว่า ชาติพันธุ์วรรณนา (Ethnography) มุ่งเน้นการวิจัยภาคสนาม ใช้วิธีการการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-participant Observation) และการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) ดังนี้

3.2.1 การเตรียมตัวทำงานภาคสนาม

ผู้วิจัยเตรียมตัวเพื่อความพร้อมในการทำวิจัย เก็บข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องราว สถานที่ และสภาพการณ์ต่าง ๆ ของแหล่งศึกษา โดยวิธีการเขียนโครงการทำงาน แผนการศึกษา ครอบคลุมเนื้อหาทั้งทางด้านดนตรี วัฒนธรรม สังคม ของชาวลีซู รวมทั้งสถานที่ การเดินทาง บุคคลข้อมูล ปัญหา และอุปสรรคที่พบ

การเตรียมอุปกรณ์สำหรับงานสนาม เช่น กล้องถ่ายภาพนิ่ง กล้องถ่ายภาพเคลื่อนไหว เครื่องบันทึกเสียง ตลอดจนอุปกรณ์เสริมต่าง ๆ ให้อยู่ในสภาพดีพร้อมใช้งาน รวมถึงการฝึกฝนการใช้งานอุปกรณ์ให้คล่องแคล่ว เพื่อการบันทึกข้อมูลที่ราบรื่น

3.2.2 การสำรวจข้อมูลเบื้องต้น

การสำรวจข้อมูลเบื้องต้น ผู้วิจัยได้เข้าไปสำรวจข้อมูล หมู่ที่ 21 บ้านลีซูเวียงกลาง ต.แม่ข้าวต้ม อ.เมือง หมู่ที่ 17 บ้านปางสา ต.ป่าตึง อ. แม่จัน ม.19 บ้านเฮโก ต.ป่าตึง อ. แม่จัน ศูนย์ข้อมูลและการเรียนรู้สำหรับเด็กและสตรีชนเผ่าบ้านป่าคาสุขใจ บ้านใกล้ฟ้า ต. แม่สลองนอก อ.แม่ฟ้าหลวง เพื่อสอบถามข้อมูลศิลปินที่ได้รับการยอมรับในจังหวัดเชียงราย และสอบถามข้อมูลผู้ผลิตฝู่หลูแลแล จากผู้ที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับฝู่หลูแลแล ดังนี้

นายสุพจน์ ลี้จา นายกองค์การบริหารส่วนตำบลป่าตึง บ้านปางสา ต.ป่าตึง อ. แม่จัน เป็นประธานเครือข่ายลีซูจังหวัดเชียงราย รวบรวมฐานข้อมูลบุคคล ข้อมูลนักดนตรีลีซูจังหวัดเชียงรายไว้มากมาย

นายกิตติศักดิ์ แซ่ลี รองนายก องค์การบริหารส่วนตำบลแม่ข้าวต้ม เป็นนักดนตรีบ้านลีซูเวียงกลาง ต.แม่ข้าวต้ม อ.เมือง ทั้งยังสามารถประสานงานนักดนตรีลีซูในจังหวัดเชียงราย

นายอาเบ ยันจา นักดนตรีบ้านเฮโก หมู่ที่ 19 ต.แม่จัน อ.แม่จัน เป็นนักดนตรีที่มีความสามารถ ชาวบ้านให้การยอมรับ และรู้จักกับนักดนตรีที่บรรเลงฝู่หลูแลแลอีกหลายคน

นายนิกะ คีรีคำสุข นักดนตรีบ้านห้วยไคร้ หมู่ที่ 13 ต.วาวี อ.แม่สรวยเป็นผู้สนใจการบรรเลงฝู่หลูแลแล สืบทอดฝู่หลูแลแลจากนักดนตรีหลายคน

3.2.3 การเลือกพื้นที่ศึกษา

จากการศึกษาเบื้องต้น ผู้วิจัยได้กำหนดจังหวัดเชียงรายเป็นพื้นที่การศึกษา ทั้งนี้เนื่องจากมีชาวลีซูมีจำนวนมากกระจัดกระจายหลายหมู่บ้าน และหลายอำเภอ ศิลปินและบทเพลงยังพบเห็นในชีวิตประจำวันของชาวลีซู ซึ่งเกณฑ์การพิจารณาคัดเลือกบทเพลง จำนวนศิลปิน และแหล่งข้อมูล ที่ใช้ศึกษานั้น ผู้วิจัยเข้าพื้นที่สำรวจข้อมูลเบื้องต้น จากนั้นเข้าพื้นที่สนามสอบถามข้อมูลจากชาวบ้าน รวมทั้งผู้นำชุมชน เพื่อเฟ้นหาบุคลข้อมูล

3.2.4 ขั้นดำเนินการ

ขั้นดำเนินการเป็นขั้นที่ต้องเดินทางไปสู่สนามที่เลือกไว้ ซึ่งในขั้นตอนนี้ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ใช้การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วมและ การสังเกตอย่างมีส่วนร่วม การสอบถาม การสัมภาษณ์ และใช้การมีส่วนร่วมกับชุมชนให้มากที่สุด มีขั้นตอนดังนี้

1) การสัมภาษณ์

ขั้นตอนการสัมภาษณ์เป็นขั้นตอนที่ผู้วิจัยต้องนำความรู้ด้านจิตวิทยา มานุษยวิทยา และสังคมวิทยา รวมถึงการใช้อุปกรณ์เก็บข้อมูลต่าง ๆ ใช้การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วมและการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม การสอบถาม การสัมภาษณ์ โดยผู้วิจัยแบ่งระยะการทำงานไว้ดังนี้

การศึกษาระยะสั้น โดยผู้วิจัยออกงานภาคสนามในระยะเวลาสั้น ๆ เช่น 1-2 วัน แต่ศึกษาบ่อยครั้ง เพื่อได้ข้อมูลที่ถูกต้อง ครบถ้วน และน่าเชื่อถือ การศึกษาระยะยาว โดยผู้วิจัยออกงานภาคสนามในระยะเวลายาว ใช้ชีวิตร่วมกับผู้คนในสังคมลีซู ในฐานะสมาชิกสังคม เพื่อให้ได้ข้อมูลที่เป็นธรรมชาติ และข้อมูลที่ลึกซึ้งกว่าการศึกษาระยะสั้น โดยผู้วิจัยใช้เวลาอยู่ในพื้นที่ประมาณ 1 สัปดาห์ ถึง 2 สัปดาห์

ระยะของการทำงานดังกล่าว ผู้วิจัยใช้วิธีการสังเกต 2 แบบคือ การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม และ การสังเกตแบบมีส่วนร่วม ดังนี้

- การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม โดยผู้วิจัยสังเกตแบบแนบเนียน ผู้ถูกสังเกตไม่ทันรู้ตัว เพื่อหวังได้ข้อมูลที่เป็นธรรมชาติ ตรงไปตรงมา ไม่ปรุงแต่งใด ๆ

- การสังเกตแบบมีส่วนร่วม โดยผู้วิจัยเข้าไปใช้ชีวิตในชุมชนลีซู เข้าร่วมกิจกรรมต่าง ๆ สร้างความไว้วางใจ กับผู้ให้ข้อมูล ในการณ์นี้ยังรวมไปถึงการสัมภาษณ์ การจดบันทึกข้อมูล การถ่ายภาพ การบันทึกเสียง เพื่อให้ได้ข้อมูลตรงตามประเด็นที่วางไว้

- การสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ (Formal interview) โดยผู้วิจัยตระเตรียมข้อคำถามสัมภาษณ์ล่วงหน้า มีทั้งคำถามเฉพาะเจาะจงและคำถามปลายเปิด (คล้ายแบบสอบถาม) เพื่อให้ได้ข้อมูลประเภทเดียวกันจากจำนวนผู้ถูกสัมภาษณ์หลาย ๆ คน ซึ่งการสัมภาษณ์แบบนี้เป็นกึ่งการวิจัยเชิงปริมาณ

- การสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ (Informal interview) ซึ่งเป็นการสัมภาษณ์ที่เหมาะสมกับงานวิจัยทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยาโดยผู้วิจัยใช้ควบคู่กับการสังเกตแบบมีส่วนร่วม เพื่อได้ข้อมูลที่มาจากความรู้สึกนึกคิดของผู้คนจริง ๆ ออกมา ผู้วิจัยใช้ความเป็นมิตร น่าเชื่อถือ น่าไว้วางใจ มีความสุภาพ ตลกบ้างบางโอกาส รวมถึงการใช้วิธีเล่าเรื่อง สมมุติ สถานการณ์ การเปรียบเทียบ หรือวิธีอื่น ๆ ที่เห็นว่าจำเป็น

2) การวัดระดับเสียงฝู่หลูแลแล

การวัดระดับเสียงฝู่หลูแลแล ผู้วิจัยใช้การบันทึกเสียงเครื่องดนตรีจากงานภาคสนามนำมาประมวลผลด้วยโปรแกรมเวฟแล็ป (Wavelab) เพื่อหาระดับเสียง และค่าเซ็นต์

ของฝู่หลูแลแล จากนั้นนำระดับเสียงมาเปรียบเทียบกับระบบแบ่งเท่า และบันทึกระดับเสียงบนบรรทัด 5 เส้น มีวิธีการดังนี้

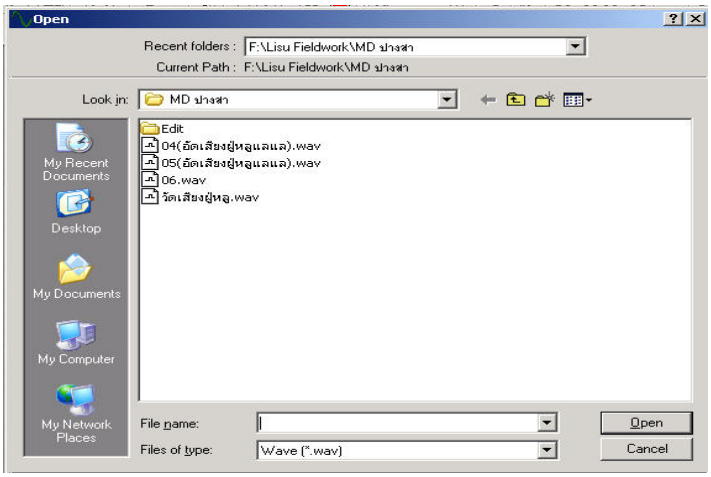
2.1) การโอนย้ายข้อมูลลงคอมพิวเตอร์

การวิจัยครั้งนี้ใช้เครื่องบันทึกเอ็มพีสาม (Mp3 Recorder) และเครื่องบันทึกเสียงดิจิตอล (MD) ในการเก็บข้อมูลบทเพลง และระบบเสียงฝู่หลูแลแล การโอนย้ายข้อมูลจาก เครื่องบันทึกเอ็มพีสาม โดยใช้สายต่อ USB เพื่อโอนข้อมูล และการโอนข้อมูลจากเครื่องบันทึกเสียงดิจิทัล โดยการต่อสายจากสัญญาณออกของเครื่องเล่น ต่อสัญญาณเข้าไปที่ Line in ของการ์ดเสียงเครื่องคอมพิวเตอร์ ใช้โปรแกรมเวฟแลปบันทึกเสียง จากนั้นตรวจสอบสัญญาณให้มีคุณภาพ บันทึกเสียงและจัดเก็บข้อมูลเสียงเป็นไฟล์นามสกุลเวฟ (Wave)

2.2) การวัดระบบเสียงฝู่หลูแลแล

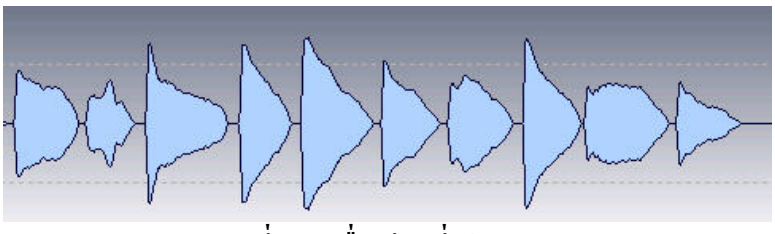
การวิจัยครั้งนี้ได้ทำการวัดรบบเสียงฝู่หลูแลแล ทั้ง ค่าความถี่เสียง ค่าเซนต์ และระดับเสียง โดยใช้โปรแกรมประมวนผลเสียงให้แสดงออกมาเป็นค่าต่าง ๆ มีวิธีการดังนี้

2.2.1) หลังจากติดตั้งโปรแกรมเสร็จ เปิดแฟ้มข้อมูลเสียงที่ได้จากการถ่ายโอนข้อมูล โดยคลิกเลือกที่เมนู File Open / Wave หรือกดแป้นลัด Ctrl+O



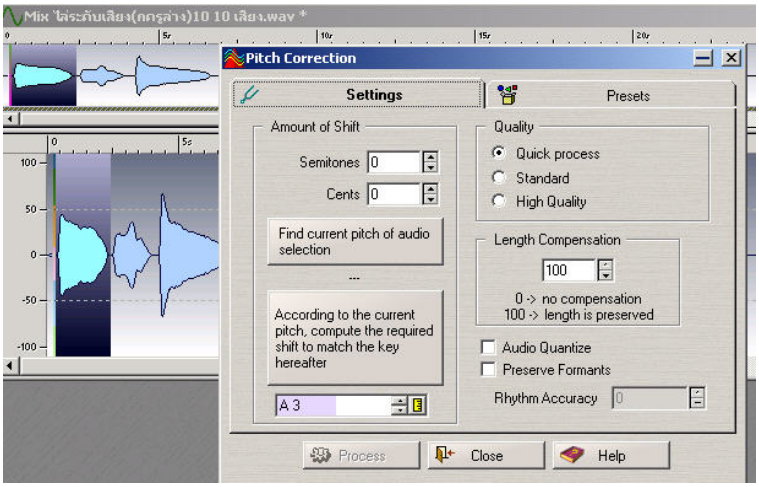
ภาพที่ 3.1 การเปิดไฟล์เสียง

2.2.2) คลิกเลือกไฟล์เพลงที่ต้องการ กด Open ไฟล์ที่ได้จะปรากฏเป็นรูปคลื่นเสียง (wave)



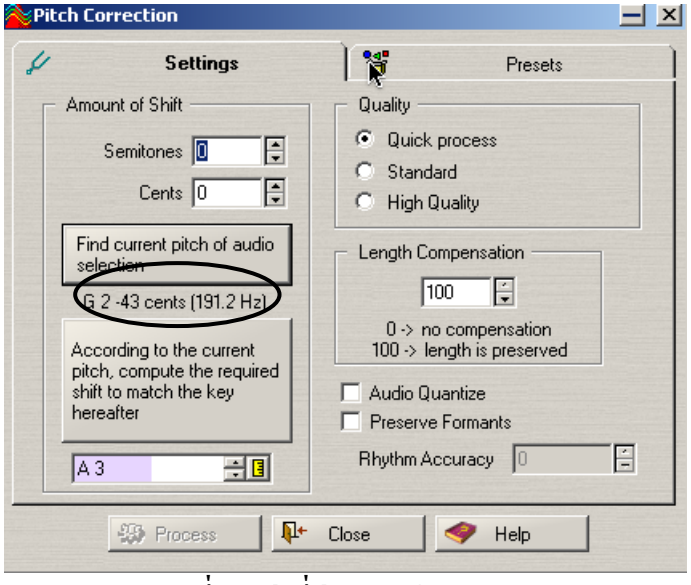
ภาพที่ 3.2 คลื่นเสียงที่เปิดออกมา

2.2.3) นำเมาส์ครอบเสียงที่ต้องการ เลือกเมนู Process จากนั้นเลือก Pitch correction



ภาพที่ 3.3 หน้าต่าง Pitch correction

2.2.4) จากนั้นเลือกคำสั่ง Find current pitch of audio selection เพื่อให้โปรแกรมค้นหาระดับเสียง ค่าเป็นเซนต์ และค่าความถี่ (Hertz)

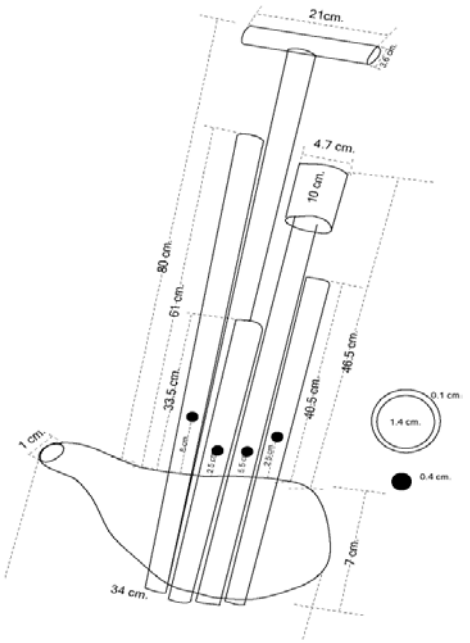


ภาพที่ 3.4 ค่าที่ผ่านการประมวนผล

2.2.5) ค่าที่ได้ดังรูปคือ ระดับเสียง G 2 มีค่าความเบี่ยงเบน -43 เซ็นต์ ประมวนผลค่าความถี่เสียงได้ 191.2 Hz

2.3) การวัดขนาดฝู่หลูแลแล

การวัดขนาดฝู่หลูแลแลในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยใช้สายวัด โดยใช้ค่าเซนติเมตร (Centimeter) ในการบันทึกขนาดความยาวของท่อ เส้นผ่านศูนย์กลางของรูท่อ เส้นผ่านศูนย์กลางรูกด เส้นผ่านศูนย์กลางรูเป่า และรายละเอียดอื่น ๆ จากนั้นนำผลการวัดขนาดบันทึกเป็นภาพจำลองเพื่องานต่อความเข้าใจ ดังตัวอย่างภาพที่ 3.5



ภาพที่ 3.5 ตัวอย่างภาพจำลองฝู่หลูแลล

2.4) การบันทึกภาพ

การบันทึกภาพ ผู้วิจัยบันทึกภาพที่เกี่ยวกับ ลักษณะทางกายภาพฝู่หลูแลแล บริบทที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมลีซู ดนตรีและการละเล่น วิธีการบรรเลง อุปกรณ์บันทึกภาพได้แก่ กล้องถ่ายภาพนิ่งแบบดิจิตอล กล้องถ่ายภาพเคลื่อนไหว

2.5) การบันทึกเสียง

การบันทึกเสียง ผู้วิจัยใช้การบันทึกเสียงที่เกี่ยวข้องกับฝู่หลูแลแล เช่น การบรรเลง การตั้งเสียง ระบบเสียง และบันทึกเสียงสัมภาษณ์ อุปกรณ์ที่ใช้บันทึกเสียง ได้แก่ เครื่องบันทึกเสียงเอ็มพีสาม เครื่องบันทึกเสียงดิจิตอล รวมทั้งใช้กล้องถ่ายภาพเคลื่อนไหวในการบันทึกเสียงอีกทางหนึ่ง

2.6) เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล

การวิจัยครั้งนี้ใช้การศึกษาจากงานภาคสนามเป็นหลัก ผู้วิจัยกำหนดเครื่องมือในการเก็บข้อมูล ดังนี้

- แบบบันทึกข้อมูลศิลปิน
- สายวัดใช้วัดลักษณะทางกายภาพเครื่องดนตรี
- กล้องถ่ายภาพนิ่ง
- กล้องถ่ายภาพเคลื่อนไหว
- เครื่องบันทึกเสียงเอ็มพีสาม
- เครื่องบันทึกเสียงดิจิตอล

3.3 การจัดกระทำข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการรวบรวมมาจัดกระทำโดยแบ่งเป็นขั้นตอนต่าง ๆ ได้แก่

1) จัดลำดับเนื้อหาและสรุปเรียบเรียงข้อมูลจาก หนังสือ ตำรา วิทยานิพนธ์ งานเอกสารที่เกี่ยวข้อง

2) สรุปรวบรวมข้อมูลที่ได้จากการออกเก็บงานภาคสนาม

3) นำข้อมูลสื่อบันทึกเสียงถอดเพลง และ จัดทำเป็นโน้ตเพลงเพื่อใช้ในงานวิจัย

4) ศึกษาวิเคราะห์บทเพลงที่บรรเลงโดยฝู่หลูแลแล และศึกษาข้อมูลบริบทต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง

5) ตรวจสอบโน้ตให้ถูกต้องจากศิลปินฝู่หลูแลแล จากนั้นตรวจสอบการวิเคราะห์บทเพลงจากนักวิชาการดนตรี ทั้งนี้การตรวจสอบความถูกต้องของโน้ตเพลงผู้วิจัยบันทึกโน้ตลงโปรแกรม Sebelius จากนั้นบันทึกเสียงจากโปรแกรมลงมายังเครื่องเล่นเอ็มพีสาม นำมาให้ศิลปินตรวจฟังว่าความถูกต้อง ส่วนการตวจสอบความถูกต้องของการวิเคราะห์บทเพลงได้รับความอนุเคราะห์จากนักวิชาการ ทั้งที่เป็นคณะกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ และนักวิชาการภายนอกเช่น ผศ.ดร ประสิทธิ์ เลียวสิริพงษ์, ว่าที่ร้อยตรีนิรันดร์ ภักดี เป็นต้น

3.4 การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยแยกเป็น 3 ประเด็น คือ

1. การวิเคราะห์ส่วนของเครื่องดนตรีฝู่หลูแลแล
2. การวิเคราะห์บริบททางสังคม วัฒนธรรม และ ดนตรีชนเผ่าลีซู
3. การวิเคราะห์บทเพลงฝู่หลูแลแล

1) เครื่องดนตรีฝู่หลูแลแล

วิเคราะห์โดยใช้ทฤษฎีการจัดแบ่งหมวดหมู่เครื่องดนตรีของ Curt Sachs และ Eric M. Von Hornbostel (1940: 445-467) ในระบบ Hornbostel & Sachs ซึ่งนำมาใช้ในเรื่องของระบบเสียง รวมถึงทฤษฎีเกี่ยวกับระบบเสียง ของวาสิษฐ์ จรัญยานนท์ (2538: 15) ที่นำมาใช้เรื่องของการวัดระดับเสียงฝู่หลูแลแล แนวทฤษฎีที่ ประสิทธิ์ เลียวสิริพงษ์ (2533: 1-5) ที่กล่าวไว้เกี่ยวกับเครื่องลม ซึ่งนำมาใช้ในเรื่องของลักษณะการบรรเลงฝู่หลูแลแล โดยมีประเด็นการวิเคราะห์ดังนี้

1.1) ลักษณะทางกายภาพ

- น้ำเต้า
- ท่อเสียง
- ลิ้น

1.2) ระบบเสียง

- การวัดเสียงและค่าความถี่เสียง
- บันไดเสียง

1.3) ลักษณะบรรเลงฝู่หลูแลแล

- การจับฝู่หลูแลแล
- การควบคุมลม
- เทคนิคอื่น ๆ

2) บริบททางสังคม วัฒนธรรม และ ดนตรีชนเผ่าลีซู

ผู้วิจัยนำแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องทางด้านบริบททางสังคม วัฒนธรรม และ ดนตรีชาวไทยภูเขาเผ่าลีซู ตามประเด็นสำคัญดังนี้

2.1) ความเชื่อเกี่ยวกับฝู่หลูแลแล

2.2) บทบาทฝู่หลูแลแลต่อสังคมชาวลีซูจังหวัดเชียงราย

2.3) ภาพสะท้อนทางวัฒนธรรมกับการเป่าฝู่หลูแลแล

3) บทเพลงฝู่หลูแลแล วิเคราะห์โดยการคัดเลือกบทเพลงที่บรรเลงโดยฝู่หลูแลแลมาวิเคราะห์ดังนี้

ผู้วิจัยวิเคราะห์บทเพลงฝู่หลูแลแล โดยใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์ทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา จากแนวคิดของ อนรรฆ จริณยานนท์ (2548: เอกสารประกอบการสอน) โดยมีประเด็นการวิเคราะห์ดังนี้

3.1) ความหมายของบทเพลงฝู่หลูแลแล

3.2) รูปแบบโครงสร้าง (Formal Structure)

3.2.1) ท่อนเพลง (Section)

3.2.2 วลีเพลง (Phrase)

3.2.3 ส่วนย่อยของทำนอง (Melodic Segment)

3.2.4 การจบวรรค (Cadential Formula)

3.3) ลักษณะของทำนอง (Melodic Organization)

3.3.1) โครงสร้างแนวทำนอง (Melodic Structure)

- ช่วงเสียง (Range)
- ระดับเสียง (Pitch)
- การเคลื่อนที่ของระดับเสียง (Pitch Motion)
- ขั้นคู่เสียง (Interval)
- กลุ่มเสียง (Pitch Group)

3.3.2) โครงสร้างของจังหวะ (Rhythmic Structure)

- อัตราจังหวะ (Meter)
- อัตราความเร็ว (Tempo)
- กระสวนจังหวะ (Rhythmic Group)

3.5 วิธีการนำเสนอข้อมูล

การนำเสนอข้อมูลงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยนำเสนอผลการวิจัยเป็นบทต่าง ๆ ดังนี้ วัตถุประสงค์ข้อที่ 1 นำเสนอในบทที่ 4 ฝู่หลูแลแลในสังคมวัฒนธรรมลีซูจังหวัดเชียงราย วัตถุประสงค์ข้อที่ 2 นำเสนอในบทที่ 5 ลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงของฝู่หลูแลแล วัตถุประสงค์ข้อที่ 3 นำเสนอในบทที่ 6 บทเพลงฝู่หลูแลแล

บทที่ 4
ฝู่หลูแลแลในสังคมวัฒนธรรมลีซูจังหวัดเชียงราย

การศึกษาเรื่องฝู่หลูแลแล เครื่องดนตรีชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย ผู้วิจัยเสนอประเด็นศึกษาไว้ดังนี้

4.1 ประวัติความเป็นมาของฝู่หลูแลแล
4.2 ความเชื่อเกี่ยวกับฝู่หลูแลแล
4.3 บทบาทฝู่หลูแลแลต่อสังคมชาวลีซูจังหวัดเชียงราย
4.4 ภาพสะท้อนทางวัฒนธรรมกับการบรรเลงฝู่หลูแลแล ดังนี้

4.1 ประวัติความเป็นมาของฝู่หลูแลแล

การศึกษาประวัติความเป็นมาของฝู่หลูแลแล ได้นำข้อศึกษาจากนักวิชาการที่มีความรู้และจากการสัมภาษณ์ผู้อาวุโสชาวลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย ดังนี้

ธีรยุทธ ยวงศรี (2531: 28-29) กล่าวว่า ชาวเขาในประเทศไทยที่ใช้แคนเป็นเครื่องดนตรีประจำกาย และใช้ในพิธีกรรม มีอยู่เพียง 4 เผ่า แต่ละเผ่ามีชื่อเรียกแคนน้ำเต้าต่างกันไป ชาวเขาเผ่าลีซูเรียกแคนน้ำเต้าของตนว่า “ฝู่ลุ” ใช้เป่าเพื่อประเทืองอารมณ์เกี้ยวสาว แต่งงาน ขึ้นปีใหม่ ชาวเขาเผ่าลาหู่เรียกแคนน้ำเต้าของตนว่า “นอ” ใช้ในการประเทืองอารมณ์ และพิธีกรรมบางอย่าง ชาวเขาเผ่าอาข่าเรียกแคนน้ำเต้าของตนว่า “แลเจ๊ะ” มีขนาดเดียว คล้ายแคนขนาดเล็กของเผ่าลีซู และ ลาหู่ ใช้เป่าประเทืองอารมณ์ ไม่ปรากฏว่ามีการนำไปใช้ในพิธีกรรมอื่นใดทั้งสิ้น ชาวเขาเผ่า ม้ง เรียกแคนของตนเองว่า “เก้ง หรือเต้ง” ไม่ได้ใช้น้ำเต้ามาเป็นส่วนประกอบ แต่ใช้ไม้แผ่น 2 แผ่นมาเจาะรูตรงกลาง นำมาประกอบเข้าด้วยกัน ใช้เป่าในชีวิตประจำวัน และพิธีกรรม เช่น งานศพ

ฝู่หลูแลแล หรือ แคนน้ำเต้า ของชาวไทยภูเขาเผ่าลีซู เป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่ มีประวัติความเป็นมาไม่แน่ชัด เนื่องจากชาวลีซูไม่มีภาษาเขียน จึงไม่มีการจดบันทึกเรื่องราวประวัติศาสตร์ ได้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เฒ่าผู้แก่ ว่าเครื่องดนตรีฝู่หลูแลแล เป็นเครื่องดนตรีที่สืบทอดมาตั้งแต่บรรพบุรุษ สมัยยังอยู่ประเทศจีน และไม่ทราบผู้สร้างฝู่หลูแลแล

ทองแถม นาถจำนง (2535: 102) มีข้อคิดเห็นเรื่องของพัฒนาการเครื่องเป่าในภูมิภาคเอเชียอาคเนย์ ทำให้ทราบความเป็นมาของแคนน้ำเต้า โดยสรุปเนื้อหาว่า แคนเป็นวิวัฒนาการขั้นสูงของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าในภูมิภาคเอเชียอาคเนย์ มีพัฒนาการมาจากเครื่องเป่าลำเดียวต่อมาเมื่อต้องการให้ได้เสียงมากขึ้น ต้องเพิ่มหลอดเสียงให้ได้มากกว่าหนึ่ง หรือ สองลำ ด้วยวิธีการ 2 วิธีคือ การนำไม้ซางสอดผ่านกระบอกอ้อ, กระบอกไม้ไผ่ หรือเต้าไม้แก่น แบบนี้คือต้นแบบของแคนอ้อ หรือแคนไทย-ลาว และอีกวิธีคือการเอาไม้ซางสวมเข้ากับน้ำเต้าด้านก้น แล้วเป่าลมทางขั้วน้ำเต้า แบบนี้คือต้นแบบของแคนน้ำเต้า โดยแคนน้ำเต้านี้แพร่หลายในหมู่ชนชาติอี้ ลาหู่ ลีซู วะ นาซี โลโล นู่ ผู่หมี่ ม้ง ขู่ซง และแม้แต่มาเลเซียก็มี สิ่งที่ยืนยันความเก่าแก่ของเครื่องดนตรีประเภทนี้คือ น้ำเต้าสัมฤทธิ์ที่ขุดค้นพบแถบตอนเหนือของคุนหมิง เป็นน้ำเต้าของแคนชนิด 5, 6 และ 7 ลำ เป็นศิลปวัตถุช่วงปลายยุคชุนชิว

นายอเลสะ หลี่จา (สัมภาษณ์. 23 กุมภาพันธ์ 2550). กล่าวว่า “...เครื่องดนตรีฝู่หลูแลแลเป็นเครื่องดนตรีโบราณสมัยบรรพบุรุษ สืบทอดมาตั้งแต่เชียงตุงประเทศพม่าจนถึงปัจจุบัน ไม่สามารถระบุได้ว่ามีมากี่ปี ตั้งแต่เด็กจำได้ว่าเห็นหนุ่ม สาวเต้นรำกัน ใช้ฝู่หลูต่าง ๆ รวมทั้งฝู่หลูแลแล มาเป่าในวงเต้นรำกัน ...”

นายล่อขอต๋า แซ่หยี่ (สัมภาษณ์. 23 กุมภาพันธ์ 2550). กล่าวว่า “... สมัยตอนเป็นเด็ก ๆ ก็พบเห็นผู้ใหญ่เต้นรำกัน เครื่องดนตรีฝู่หลูแลแล ปาลิฝู่หลู และยังพบเห็นฝู่หลูนาอู่ด้วย

นายอะเบ แซ่หยี่ (สัมภาษณ์. 23 กุมภาพันธ์ 2550). กล่าวว่า “... พบเห็นการเต้นรำประกอบฝู่หลูแลแลตั้งแต่ยังสมัยเด็ก ๆ แต่ปัจจุบันไม่ค่อยได้พบเห็นการเต้นรำประกอบการเล่นฝู่หลูแลแล สมัยก่อนนั้นมีบทเพลงของฝู่หลูแลแลหลายเพลง และมีท่าเต้นหลากหลายท่า วัยรุ่นหนุ่มสาว และผู้สูงอายุต่างเต้นรำกันอย่างสนุกสนาน...”

ด้วยความเก่าแก่ของฝู่หลูแลแลที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณ อันเป็นพัฒนาการจากวัสดุธรรมชาติ หาได้จากธรรมชาติ เช่นไม้ไผ่ ขี้ชันโรง ขนเม่นเป็นต้น ฝู่หลูแลแลมีความผูกพันกับชาวลีซูตั้งแต่เด็กจนถึงวัยแก่ชราทั้งนี้ประเพณีส่วนใหญ่นำฝู่หลูแลแลและเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ มาบรรเลงประกอบเสมอ ชาวลีซูจึงได้พบเห็นและซึมซับบทเพลง การเต้นรำตั้งแต่เด็กจนวัยแก่อายุ

4.2 ความเชื่อเกี่ยวกับฝู่หลูแลแล

วิถีชีวิตของชาวลีซูมีความผูกพันกับดนตรีและพิธีกรรมหลายอย่าง ในเรื่องความเชื่อเกี่ยวกับฝู่หลูแลแล ชาวลีซูให้ความคิดเห็นไว้ดังนี้

นายอเลสะ หลี่จา กล่าวว่า (สัมภาษณ์. 23 กุมภาพันธ์ 2550). "...สังคมลีซูไม่นิยมให้ผู้หญิงเล่นเครื่องดนตรี ผู้ที่สามารถเล่น ฝู่หลูแลแลได้ เป็นผู้ชายที่มีความสามารถสูง อายุราว 40 – 60 ปี เป็นผู้ที่ใฝ่เรียนใฝ่รู้ ฝึกฝน จดจำบทเพลงได้ดี ผู้ที่เป่าฝู่หลูแลแลยังสามารถเป็นผู้นำในวงเต้นรำอีกด้วย..."

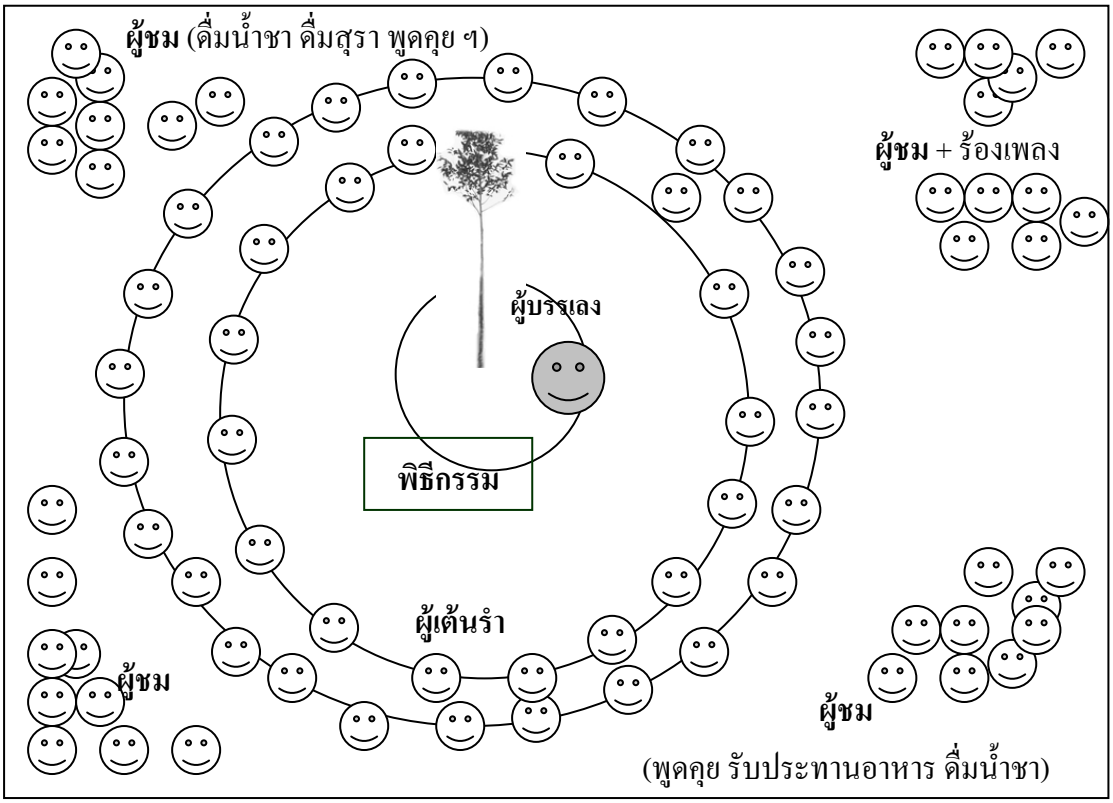
นายอาเบ ยันจา กล่าวว่า (สัมภาษณ์. 6 มกราคม 2550). "...ฝู่หลูแลแล มีคุณค่าสำหรับชาวลีซูมาก ฉะนั้นการไม่ให้การเคารพเครื่องดนตรีถือเป็นสิ่งไม่ดี เช่น การเดินข้าม การนำไปไว้ที่ต่ำ ๆ ฉะนั้นการปฏิบัติที่ถูกต้องคือ เก็บรักษาเครื่องดนตรีให้อยู่ที่สูง ไม่เดินข้ามหรือนำมาเล่นอย่างไร้สาระ เมื่อเป่าฝู่หลูแลแลในงานเต้นรำ ถือว่านำความสุข สนุกสนาน นำโชคลาภและสิ่งดีงามเข้ามาในหมู่บ้าน และเข้ามาในตัวผู้คนในงานนั้น ๆ..."

นายอาฝะ แซ่ย่าง กล่าวว่า (สัมภาษณ์. 26 กุมภาพันธ์ 2550). "... ก่อนกินข้าวตอนเช้าฝู่หลูไม่เป่า ซือบือไม่ดีด หยื่อหลุไม่เป่า เพราะช่วงเวลาปกติทั่วไปที่ไม่มีพิธีกรรม ชาวลีซูต้องทำไร่ทำสวน เพื่อปากท้องของครอบครัว ยามเช้าจึงเป็นเวลาที่ต้องขยันขันแข็งทำงาน การเล่นดนตรีตั้งแต่เช้า ไม่ทำการงานจึงเหมือนเป็นเรื่องของคนขี้เกียจ ขี้คร้าน เดี๋ยวชาวบ้านจะว่าเอา แต่หากกลับจากการงานก็สามารถนำฝู่หลูแลแลมาเป่าเพื่อความบันเทิงได้..."

นายกิตติศักดิ์ แซ่ลี (สัมภาษณ์. 16 ธันวาคม 2549). กล่าวว่า "... ฝู่หลูแลแลเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในกิจกรรมต่าง ๆ เช่น งานปีใหม่ งานแต่งงาน งานฉลองศาลาใหม่ การเป่าฝู่หลูแลแลในกิจกรรมเหล่านี้ล้วนจะนำความสุข ความเจริญมาสู่ผู้คนที่ร่วมพิธี รวมทั้งคนเป่าด้วย ฝู่หลูแลแลจึงเป็นเครื่องมือหรือสื่อที่นำไปสู่ความ ดีงาม ฉะนั้นชาวลีซอ และคนเป่าเองจึงให้การนับถือฝู่หลูแลแล เหมือนเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์..."

นายอาเบ ปาปา (สัมภาษณ์. 18 กุมภาพันธ์ 2550). กล่าวว่า "... ตามประเพณีและความเชื่อดั้งเดิมของชาวลีซูแล้ว ไม่เล่นเครื่องดนตรีใด ๆ ในพิธีศพ ..." ความเชื่อนี้สอดคล้องกับ นายอาเบ แซ่หลี่ (สัมภาษณ์. 18 กุมภาพันธ์ 2550). ที่ว่า "... ฝู่หลูแลแลไม่เป่าในงานศพ เพราะฝูหลู่แลแลและเครื่องดนตรีลีซูอื่น ๆ เล่นเพื่อความสิริมงคล และเพื่อความสนุกสนานเท่านั้น..."

ฝู่หลูแลแลเป็นเครื่องดนตรีที่นำโชคลาภเข้ามาสู่ตัวบุคคล เข้ามาสู่ในหมู่บ้าน รวมถึงบรรดาแขกที่เข้ามาร่วมในพิธีกรรม ฝู่หลูแลแลยังเป็นสัญลักษณ์แห่งความสุข สนุกสนาน เป็นสัญลักษณ์แห่งความดีงาม ฝู่หลูแลแลใช้ประกอบการเต้นรำซึ่งมีบทบาทหนึ่งที่สำคัญพิธีกรรม ดังนั้นชาวลีซูจึงให้ความเคารพฝู่หลูแลแล ม่ำฝู่หลูแลแลมาใช้ในพิธีอวมงคล เช่นงานศพ



ภาพที่ 4.1 ภาพจำลองบริบทที่เกี่ยวข้องกับฝู่หลูแลแล ในงานพิธีปีใหม่ลีซู

ภาพที่ 4.2 บริบทที่เกี่ยวข้องกับฝู่หลูแลแล ในงานพิธีปีใหม่ลีซู

จากภาพที่ 4.1 และ 4.2 เป็นภาพแสดงบริบทที่เกี่ยวข้องกับฝู่หลูแลแลในงานพิธีปีใหม่ลีซู ในส่วนของ ผู้บรรเลงฝู่หลูแลแล เป็นผู้นำเสนอสำเนียงบทเพลงผ่านลีลาท่าเต้น ถือได้ว่าเป็นผู้นำการเต้นรำรอบต้นไม้ปีใหม่ ผู้เต้นรำทั้งชาย หญิง เด็ก ผู้ใหญ่ หรือหนุ่มสาว ต่างเต้นรำอย่างสนุกสนาน การเต้นรำตามจังหวะดนตรีเน้นการกระทืบเท้าเป็นหลัก เสียงกระทืบเท้าลงพร้อมกันดัง “พรึบ พรึบ” สร้างความสนุกสนานและความประทับใจแก่ผู้เต้นรำ วงเต้นรำเริ่มจาก 1 วง หรือถ้ามีจำนวนคนเต้นมาก ก็เพิ่มวงออกไปอีก 2 – 3 วง พูดคุย หยอกล้อ หนุ่มสาวจึงถือโอกาสนี้จีบกัน

ผู้ชมด้านนอกวงเต้นรำต่างพูดคุย หยอกล้อ พูดเรื่องตลก ดื่มน้ำชา ดื่มสุรา ดูดบุหรี่ บ้างกินขนม เคี้ยวหมาก กลุ่มคนแก่ที่มีความสามารถการร้องเพลงต่างจับกลุ่มร้องเพลงโต้ตอบระหว่างชายกับหญิง บรรยากาศเป็นไปอย่างสนุกสนานและอย่างมีความสุข

บริบทหนึ่งที่เป็นสีสันของงานพิธีคือการแต่งกายที่สวยงาม การแต่งกายตามประเพณีด้วยการสวมใส่เสื้อผ้าชุดใหม่ ผู้ชายมีเครื่องประดับที่เสื้อ ทั้งด้านหน้า ด้านหลัง หญิงมีหมวกประดับด้วยดอกไม้ และสร้อยลูกปัดหลากสี ชายหนุ่มโพกผ้าสีขาวไว้ที่ศีรษะ ส่วนคนเฒ่าไม่ใส่เครื่องประดับ หรือเสื้อผ้าที่สวยงาม

บริบทที่เกี่ยวข้องกับฝู่หลูแลแลมีประเด็นศึกษา ดังนี้

4.3 บทบาทฝู่หลูแลแลต่อสังคมลีซูจังหวัดเชียงราย

บทบาทฝู่หลูแลแลต่อสังคมลีซูจังหวัดเชียงรายนั้น มีประเด็นศึกษาดังนี้

4.3.1 ฝู่หลูแลแลเพื่อความบันเทิง

4.3.2 ฝู่หลูแลแลกับพิธีกรรม

4.3.3 ฝู่หลูแลแลกับการกล่อมเด็ก

4.3.4 ฝู่หลูแลแลสร้างความสามัคคีในสังคมลีซู

4.3.5 การเป่าฝู่หลูแลแลกับการยอมรับของสังคม

4.3.6 ฝู่หลูแลแลเอกลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ลีซู

4.3.1 ฝู่หลูแลแลเพื่อความบันเทิง

การเป่าฝู่หลูแลแล และการเต้นรำ ถือเป็นบทบาทสำคัญในสังคมลีซูจังหวัดเชียงราย ทั้งนี้ฝู่หลูแลแลใช้เป่าประกอบการเต้นรำในงานรื่นเริง เลี้ยงฉลองในพิธีมงคลต่าง ๆ คือ พิธีปีใหม่ลีซู พิธีกินข้าวโพดใหม่ พิธีแต่งงาน พิธีทำบุญสร้างศาลา ส่วนในพิธีอวมงคลไม่มีการเป่าฝู่หลูแลแล

ชาวลีซูถือว่าการเป่าฝู่หลูและการเต้นรำเป็นการแสดงออกถึงความสนุกสนาน ความรื่นเริง ความยินดีปรีดา

ภาพที่ 4.3 บรรยากาศการเต้นรำปีใหม่ที่หมู่บ้านหัวแม่คำ

วันที่ 25 กุมภาพันธ์ 2550 (ภาพโดยนิรุตร์ แก้วหล้า)

จากภาพที่ 4.2 เป็นบรรยากาศของการเต้นรำในเทศกาลปีใหม่ลีซูหมู่บ้านหัวแม่คำ บรรยากาศเป็นไปอย่างรื่นเริง สนุกสนาน เสียงบรรเลงฝู่หลู ผนวกกับการเต้นรำที่มีเสียงกระทืบเท้าเป็นจังหวะ นักดนตรีบรรเลงอยู่กลางวงเต้นรำ ผู้เต้นรำมีหลายวัยตั้งแต่เด็ก วัยรุ่น หนุ่มสาว รวมถึงคนแก่เฒ่า ต่างจับมือล้อมวงเต้นด้วยท่วงท่าสง่างาม ส่วนด้านนอกวงเต้นรำต่างมุ่งความสนใจมาในวงเต้นรำและพูดคุย ดื่มน้ำชา เหล้าข้าวโพด บรรยากาศเป็นไปอย่างเป็นกันเอง

การเป่าฝู่หลูแลแลยังสามารถสร้างความบันเทิงส่วนตัว สามารถทำได้ตลอดเวลา ส่วนใหญ่เป่าในเวลาตอนเย็น หรือกลางคืน ทั้งนี้เนื่องจากเวลากลางวันชาวลีซูต้องออกไปทำงาน และหากเสร็จสิ้นภารกิจการงาน จึงนำฝู่หลูแลแลมาเป่า อีกทั้งยังเป็นการทบทวนเพลงเก่า และต่อเพลงใหม่ ๆ จากผู้เฒ่าผู้แก่ที่มีความสามารถแก่ผู้สนใจ

ฝู่หลูแลแลจึงเป็นเครื่องดนตรีที่สร้างความบันเทิงเริงรมย์ให้แก่ผู้ชม ผู้ฟัง รวมถึงผู้เต้นรำได้เป็นอย่างดี ความบันเทิงนั้นเกิดจากการได้ฟังบทเพลงเก่าแก่ การได้เต้นรำในจังหวะที่แปลกออกไป รวมถึงความบันเทิงทางอ้อมอันเกิดจากการได้พบปะพูดคุย หยอกล้อ โดยมีฝู่หลูแลแลเป็นตัวนำพาให้บรรดาชาวลีซูได้พบกัน

4.3.2 ฝู่หลูแลแลกับพิธีกรรม

ฝู่หลูแลแลมีส่วนเกี่ยวข้องในการประกอบพิธีกรรมของชาวลีซู กล่าวคือ ในขั้นตอนของพิธีกรรมส่วนใหญ่ของชาวลีซู เริ่มจากทำพิธีไหว้ผีต่าง ๆ หลังจากนั้นจึงมีการเลี้ยงและเต้นรำในงานเลี้ยงนั้น ดังนั้นฝู่หลูแลแลจึงเป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบสำคัญในงานพิธีกรรมนั้น ๆ ด้วย

ภาพที่ 4.4 ฝู่หลูประกอบการเต้นรำขณะเต้นเข้าบ้านหัวหน้าเผ่าเพื่อดำหัว

พิธีกรรมหนึ่งที่จัดเป็นประจำทุกปีในวันปีใหม่ลีซูคือ การดำหัวหัวหน้าเผ่า โดยจัดขึ้นในวันแรกของปีใหม่ลีซู พิธีกรรมเริ่มจาก บรรเลงเพลงฝู่หลูแลแล และเครื่องดนตรีอื่น ๆ ประกอบการเต้นรำอย่างสนุกสนานช่วงเวลาหนึ่ง จากนั้นผู้ชายที่ร่วมเต้นรำ ยกถาดที่ใส่เครื่องเซ่นกลางวง แล้วเต้นไปพร้อม ๆ กับการบรรเลงเพลง 3 รอบ จากนั้นเต้นเข้าบ้านหัวหน้าเผ่า เพื่อนำเครื่องเซ่นคาราวะหัวหน้าเผ่า แสดงให้เห็นถึงฝู่หลูแลแลปละเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ เป็นตัวนำพาผู้เต้นรำสู่พิธีกรรม

การเป่าฝู่หลูแลแลในพิธีกรรมต่าง ๆ ยังเป็นสัญลักษณ์แห่งความสนุกสนาน ยินดี ปรีดา อันนำมาสู่โชคลาภและสิ่งดีงามแก่ผู้จัดงานและชาวลีซูที่ร่วมงาน และความเชื่อหนึ่งคือยิ่งงานที่จัดใหญ่โต เชิญผู้คนมากมายมาร่วมงาน ทำให้เกิดโชคลาภแก่เจ้าภาพ ถือว่าแขกเป็นผู้นำโชคลาภ เข้ามาให้แก่เจ้าภาพ และการออกมาเต้นรำอย่างน้อย 3 รอบ ทำให้มีอายุยืนยาว มีสุขภาพแข็งแรง หากใครป่วยไม่สบายก็จะหายป่วย ยิ่งเต้นมากรอบเท่าไร ทำให้ได้บุญมาก แต่หากไม่ออกมาเต้นรำเลยในปีนั้น สุภาพจะไม่แข็งแรง ผลผลิตทางการเกษตรไม่ดี (อเลสะ หลี่จา. 2550: สัมภาษณ์).

ฝู่หลูแลแลจึงเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมปีใหม่ลีซู พิธีแต่งงาน พิธีขึ้นศาลาใหม่และพิธีอื่น ๆ ที่มีการเต้นรำ ซึ่งหากขาดดนตรีในกิจกรรมเหล่านี้ จะทำให้พิธีกรรมไม่สมบูรณ์หรือขาดความเป็นวัฒนธรรมลีซูอันเป็นสิ่งสืบทอดมาตั้งแต่บรรพบุรุษไป

4.3.3 ฝู่หลูแลแลกับการกล่อมเด็ก

จากการสัมภาษณ์นักดนตรีต่าง ๆ พบว่าสมัยก่อนนั้นมีการนำฝู่หลูแลแลเป่าเพื่อกล่อมเด็กให้นอนหลับ และให้เด็กรับความสุขจากเสียงเพลง แต่จากการศึกษาภาคสนามไม่พบการใช้ฝู่หลูแลแลในการกล่อมเด็ก มีแต่การนำเครื่องดนตรีปาลิฝู่หลู ซือบือ และ หยื่อหลุ มาบรรเลงกล่อมเด็ก ทั้งนี้จากการสัมภาษณ์นักดนตรีฝู่หลูแลแล เช่น นายอาเบ ยันจา นายจาวปุ สินย้าง นายอาซือหว่าเต๋อ แซ่หยี หรือแม้กระทั่งผู้เฒ่าหมอผีของลีซูเช่น นายอเลสะ หลี่จา นายอาเบ ปาปา ต่างได้รับคำตอบตรงกันว่า ปัจจุบันหาคนเป่าฝู่หลูแลแลยากขึ้นทุกวัน อีกทั้งคนที่เป่าเก่ง ๆ ยังต้องมีหน้าที่การงาน ทำไร่ ทำสวน รวมถึงเครื่องดนตรีฝู่หลูแลแลหายากขึ้นทุกวัน ทำให้ไม่นิยมนำฝู่หลูแลแลกล่อมเด็ก

ฝู่หลูแลแล หายากขึ้นทุกวัน ทั้งนี้มีปัจจัยหลายด้านเช่น ความต้องการของศิลปินฝู่หลูแลแลที่น้อยลง อันเป็นมาจากราคาฝู่หลูแลแลที่ค่อนข้างแพงเมื่อเทียบราคากับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ของลีซู จึงไม่นิยมนำฝู่หลูแลแลมากล่อมเด็ก

4.3.4 ฝู่หลูแลแลสร้างความสามัคคีในสังคมลีซู

การเป่าฝู่หลูแลแลในวงเต้นรำนอกจากสร้างความสนุกสนานแล้วยังสร้างความสามัคคี สร้างความเป็นปึกแผ่นแก่สังคมลีซู กล่าวคือ ในงานประเพณีของชาวลีซูที่มีการเต้นรำนั้น จังหวะกระทืบเท้าอย่างพร้อมเพรียงกัน เหวี่ยงแขนอย่างพร้อมเพรียงกัน ทำให้เกิดความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของกลุ่มลีซูที่เต้นรำ ทำให้เกิดความสามัคคีในหมู่คณะ และเกิดความรักใคร่กลมเกรียว อีกทั้งในวงเต้นรำที่มีคนจำนวนมาก บ่งบอกถึงว่าเป็นชุมชนที่ใหญ่ มีความเข้มแข็ง สามัคคีกลมเกรียวกันอีกด้วย

ภาพที่ 4.5 การเต้นรำในเทศกาลปีใหม่ลีซูบ้านปางสา สร้างความสามัคคี

นอกจากในวงเต้นรำแล้วในส่วนของชาวบ้าน หรือผู้มาเยี่ยมเยือน ได้มารวมตัวในสถานที่จัดงาน จึงถือโอกาสพบปะ พูดคุย ดื่มชา ดื่มสุรา สูบบุหรี่ อีกทั้งยังมีชาวลีซูชายหญิง จับกลุ่มร้องเพลงโต้ตอบกันอย่างสนุกสนาน เป็นกันเอง ทำให้สังคมลีซูเกิดความสมัครสมานสามัคคีเป็นปึกแผ่นได้อีกทางหนึ่ง

ความสามัคคีอันเกิดจากการเต้นรำตามจังหวะบทเพลงฝู่หลูแลแล และเครื่องดนตรีอื่น ๆ การได้จับมือเต้นรำ พูดคุย หยอกล้อ จีบกันระหว่างชายหญิง ทั้งในหมู่บ้าน และหมู่บ้านอื่น ๆ ที่มาเป็นแขกในงานเทศกาล ล้วนเกิดจากบทเพลงของชาวลีซู และเกิดจากวัฒนธรรมสืบทอดตั้งแต่บรรพบุรุษ ความสามัคคีนี้ยังช่วยลดช่องว่างระหว่างวัยหนุ่มสาว กับวัยผู้ใหญ่ และยังลดข้อพิพาทบาดหมางใจกันได้อีกทางหนึ่ง

4.3.5 การเป่าฝู่หลูแลแลกับการยอมรับของสังคม

ศิลปินผู้เป่าฝู่หลูแลแลนั้นส่วนมากมีอายุค่อนข้างมาก มีความสามารถจดจำบทเพลงเก่า ๆ อีกทั้งคนที่สามารถเป่าฝู่หลูแลแลในวงเต้นรำต้องเป็นผู้ที่มีความกล้าแสดงออก ต้องมีฝีมือ จำเพลงได้หลายบทเพลง จึงเป็นผู้ที่ชาวบ้านให้การยอมรับ ฝู่หลูแลแลเป็นเครื่องดนตรีที่หาคนเป่าได้น้อยมาก เมื่อมีคนนำมาเป่าในวงเต้นรำ ทำให้ในวงเต้นรำต่างชื่นชอบทั้งบทเพลงฝู่หลูแลแล ทั้งผู้บรรเลง ยังนำการเต้นรำท่าที่แปลกออกไปจากบทเพลงอื่น ๆ ฉะนั้นผู้ที่สามารถเป่าฝู่หลูแลแลได้นั้น มักได้รับการยอมรับจากชาวบ้านอย่างมาก

การเป่าฝู่หลูแลแลในวงเต้นรำนั้นต้องใช้พลังแรงลมค่อนข้างมาก เนื่องจากฝู่หลูแลแลมีท่อเสียงยาว น้ำเต้าที่ใหญ่ ฉะนั้นในการเป่าแต่ละเพลงจึงเล่นสั้น ๆ ไม่วนหลายรอบเหมือนเป่าปาลิฝู่หลู เหตุนี้เองชาวบ้านต่างให้ความสงสารผู้เป่า

ภาพที่ 4.6 นายอาเบ อย่างจา เป่าฝู่หลูแลแลในวงเต้นรำ ที่บ้านป่าคาสุขใจ

สังคมลีซู เป็นสังคมที่ให้เกียรติผู้อาวุโส ซึ่งในบรรดาศิลปินฝู่หลูแลแลเป็นผู้อาวุโสของหมู่บ้าน เป็นผู้มีความสามารุด้านการบรรเลง รวมถึงการมีบทบาทต่องานพิธี เช่นได้เป่าฝู่หลูแลแลในงานเต้นรำต่าง ๆ รวมถึงบางคนเป็นถึงหมอผีประจำหมู่บ้าน บางคนเป็นผู้เฒ่าแต่ยังสามารถเป่าฝู่หลูแลแลได้เป็นอย่างดี ดังนั้นชาวลีซูจึงให้การยอมรับผู้อาวุโสที่มีความสามารถเป่าฝู่หลูแลแล

4.3.6 ฝู่หลูแลแลเอกลักษณ์ของชาติพันธุ์ลีซู

ฝู่หลูแลแลเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมของชาวลีซู ผลผลิตของแต่ละสังคมต่างมีเอกลักษณ์เฉพาะสังคมนั้น ดังเห็นได้ว่า แคนน้ำเต้าที่มีการแพร่หลายในกลุ่มชาวเขาต่าง ๆ นั้นได้รับการหล่อหลอมจากบริบททางสังคมวัฒนธรรมต่างกัน ทำให้องค์ประกอบของแคนน้ำเต้าในแต่ละสังคม มีลักษณะที่แตกต่างกัน

ฝู่หลูแลแล เป็นแคนน้ำเต้าที่บ่งบอกถึงความมีเอกลักษณ์ของลีซู ทั้งลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง บทเพลง ความหมายของบทเพลง การเต้นรำ และ บทบาทหน้าที่ของฝู่หลูแลแล ดังที่ได้กล่าวมา เช่น ฝู่หลูแลแลกับพิธีกรรม ฝู่หลูแลแลกับการกล่อมเด็ก ฝู่หลูแลแลสร้างความสามัคคีในสังคมลีซู สิ่งเหล่านี้เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของกลุ่มชาติพันธุ์ลีซู

4.4 ภาพสะท้อนทางวัฒนธรรมกับการเป่าฝู่หลูแลแล

การแสดงออกทางศิลปะหรือพฤติกรรมการแสดง อันเป็นเป็นภาพสะท้อนทางวัฒนธรรม สะท้อนถึงวิถีชีวิตของสังคมลีซู ดังนั้นในการศึกษาเรื่องของฝู่หลูแลแล ผู้วิจัยอธิบายความหมาย เรื่องภาพสะท้อนทางวัฒนธรรม เพื่อทำให้มองเห็นภาพของวัฒนธรรมลีซูจังหวัดเชียงรายได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ดังนี้

4.4.1 สะท้อนถึงลักษณะทางสังคมลีซู

ในการบรรเลงฝู่หลูแลแลในวงเต้นรำนั้น ผู้บรรเลงเป็นผู้นำเต้นรำ บรรเลงบทเพลงด้วยจังหวะที่ค่อนข้างสม่ำเสมอ ช้าหรือเร็วแล้วแต่ผู้บรรเลงเป็นตัวกำหนด จังหวะการเต้นรำที่มีการกระทืบเท้าเน้นย้ำจังหวะนั้นสะท้อนถึงความมั่นคงของผู้คนลีซู รวมถึงการเต้นรำด้วยจังหวะสม่ำเสมอนั้นสะท้อนถึงความมีระเบียบของสังคมลีซู

ดังนั้น เมื่อมองภาพสะท้อนลักษณะทางสังคมลีซู สามารถมองว่า สังคมลีซูเป็นสังคมที่มีระเบียบ เคร่งครัด และมีจิตใจที่มั่นคง อีกทั้งยังให้เกียรติผู้ชายเป็นผู้นำการเต้นรำ การเล่นเครื่องดนตรี และให้เกียรติผู้ชายปกครองชุมชน

4.4.2 สะท้อนถึงบทบาทหน้าที่ของชายหญิง

ทวิช จตุวรพฤกษ์ (2541: 22) กล่าวถึงการเปรียบเทียบสถานภาพของผู้ชายและหญิงลีซูว่า ผู้ชายมีสถานภาพเป็นผู้นำ นำความมั่งคั่ง และนวัตกรรมจากภายนอกเข้าสู่ชุมชน ผู้ชายจึงเปรียบเสมือนสุนัข ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของความคล่องตัวและกล้าหาญ เดินทางไปไหนมาไหนอย่างอิสระ ผู้หญิงเปรียบเสมือนช้างที่สง่างาม ทำงานหนักเก่ง และมีบุคลิกน่ายกย่อง

ในชีวิตประจำวันประจำวันผู้ชายลีซูทำงานไร่ ทำงานสวน อีกทั้งยังต้องติดต่อกับบุคคลภายนอก เสมือนผู้ชายเป็นใหญ่นอกบ้าน แต่ผู้หญิงลีซูยังสามารถทำงานไร่ งานสวนอีกทางหนึ่ง ส่วนงานหลักของผู้หญิงลีซูคืองานบ้าน เสมือนผู้หญิงเป็นใหญ่ในบ้าน ฉะนั้นไม่ได้หมายความว่าผู้ชายลีซูมีศักดิ์ศรีมากกว่าผู้หญิงลีซู หากแต่ทั้งสองฝ่ายทำงานในหน้าที่ของตนให้ดี ไม่มีบกพร่อง เพราะหากผู้ชายทำงานนอกบ้าน ผู้หญิงจึงต้องทำงานในบ้าน หุง หาอาหาร ดูแลลูก และหากผู้ชายกลับมาจากการงาน พร้อมด้วยข้าว ปลา อาหาร เป็นวงจรชีวิตลีซูในจังหวัดเชียงราย

หากมองเรื่องภาพสะท้อนของฝู่หลูแลแลต่อบทบาทหน้าของชาย หญิงลีซูในวงเต้นรำนั้น เห็นว่าผู้ชายทำหน้าที่เล่นฝู่หลูแลแลและเป็นผู้นำในการเต้นรำ ส่วนผู้หญิงลีซูคอยเต้นรำอย่างเดียว ไม่เล่นดนตรีและไม่นำเต้นรำ อีกทั้งผู้ชายยังเต้นรำอย่างโลดโผน ส่วนผู้หญิงลีซูเต้นอย่างเรียบร้อย ไม่โลดโผน นั่นสะท้อนให้เห็นว่า ผู้ชายลีซูมีความกล้าแสดงออกมากกว่าผู้หญิงลีซู ผู้ชายจึงมี

บทบาทหน้าที่เป็นผู้นำต่าง ๆ ส่วนผู้หญิงมีบทบาทหน้าที่สนับสนุนผู้ชายทั้งเรื่องการทำมาหากิน การทำพิธีต่าง ๆ

ภาพที่ 4.7 บทบาทของชายชาวลีซูนำการเต้นรำให้กับหญิงลีซู

4.4.3 สะท้อนให้เห็นถึงความภูมิใจของชาวลีซู

จากการศึกษาวิจัยพบว่าฝู่หลูแลแลในพื้นที่จังหวัดเชียงรายมีหลงเหลือน้อยมาก ลีซูหลายหมู่บ้านไม่มีเครื่องดนตรีชิ้นนี้ บางหมู่บ้านมีเครื่องดนตรีแต่ชำรุดไม่สามารถนำมาบรรเลง ปัจจุบันจึงไม่ค่อยพบเห็นการบรรเลงเครื่องดนตรีฝู่หลูแลแลในงานพิธี แต่มีพบเห็นประจำคือ ปาลิฝู่หลู ซือบือ และ หยื่อหลุ

ผู้ที่มีความสามารถบรรเลงฝู่หลูแลแลนั้นต้องรู้จักท่วงทำนอง ความหมายของบทเพลง และเข้าใจเรื่องจังหวะการเต้นรำของบทเพลงนั้น ๆ ซึ่งจากการศึกษาพบว่าผู้เฒ่า ผู้แก่บางคนในหมู่บ้านเท่านั้นที่สามารถเข้าใจบทเพลง การบรรเลง และเต้นรำประกอบการบรรเลงฝู่หลูแลแล ดังนั้นในงานประเพณีต่าง ๆ หากมีนักดนตรีที่มีความสามารถบรรเลงฝู่หลูแลแล ผู้คนที่ร่วมงานต่างมีความภูมิใจกับผู้บรรเลงอย่างมาก ทั้งนี้เนื่องจากท่าเต้น ที่แตกต่างจากเครื่องดนตรีชนิดอื่น บทเพลงฝู่หลูแลแลที่มีความแตกต่างนี้ เด็ก ๆ หนุ่ม สาว รวมทั้งผู้ใหญ่บางคน ยังไม่เคยพบเห็น ไม่เคยได้ยินได้ฟัง หรือเต้นมาก่อน

นายบุญช่วย ตาหมี่ (สัมภาษณ์. กุมภาพันธ์ 2550). กล่าวว่า “...รู้สึกดีใจ และภูมิใจที่นาน ๆ จะได้เห็นคนแก่เฒ่า เอาฝู่หลูแลแลมาบรรเลงให้ฟัง เพราะปกติจะได้ยินแต่ปาลิฝู่หลู และซือบือ...”

นางสาวมะลิวัลย์ ตามี่ (สัมภาษณ์. กุมภาพันธ์ 2550). กล่าวว่า “...นาน ๆ ทีจะได้ฟังเพลงจากเครื่องดนตรีชิ้นนี้ หากไม่มีงานประชุมเครือข่ายลีซู หรืองานปีใหม่ที่จัดกันใหญ่ ๆจะไม่ได้ฟัง ไม่ได้เต้นรำ ส่วนการเต้นรำนั้นไม่ค่อยถูกจังหวะเท่าไร ต้องอาศัยดูวงเต้นรำด้านใน หรือดูคนเป่า ...”

นายอาเบ แซ่หยี่ (สัมภาษณ์. ธันวาคม 2549). กล่าวว่า "...สำหรับคนรุ่นแก่เฒ่ามักจะรู้จักบทเพลงที่เป่าโดยฝู่หลูแลแล เมื่อมีการเป่านำขึ้นมา จะรู้เลยว่าเป็นบทเพลงอะไร มีความหมายว่าอะไร และเต้นอย่างไร จากนั้นคนที่รู้จักเพลงก็จะเต้นรำอย่างสนุกสนาน แต่ส่วนปัจจุบันวัยรุ่นสมัยใหม่ยังไม่เข้าใจบทเพลง และความหมายบทเพลงจึงเต้นรำกันอย่างแข็งกระด้าง..."

นายสุรศักดิ์ สินลี้ (สัมภาษณ์. กุมภาพันธ์ 2550). ผู้มีความรู้เรื่องความหมายของบทเพลงลีซู และยังเป็นผู้จัดตั้งให้มีการเรียนการสอนบทเพลงและท่าเต้นของลีซูให้อยู่ในระบบโรงเรียน กล่าวว่า "...ชาวลีซูมีความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมของตนเอง ทั้งเรื่องของการแต่งกาย การพูด ประเพณี รวมทั้งดนตรีไม่ว่าจะเป็น ปาลิฝู่หลู ฝู่หลูอู่อู่ ซือบือ หยื่อหลุ และฝู่หลูแลแลนั้นเป็นเครื่องดนตรีที่หายาก คนที่เก่งเข้าใจบทเพลง ท่าเต้น นั้นถือได้ว่า ได้สืบทอด รักษา จดจำบทเพลงมาจากรุ่นแล้วรุ่นเล่าจนถึงทุกวันนี้ น่าภูมิใจและน่านับถือ..."

ภาพที่ 4.8 วงเต้นรำงานประชุมเครือข่ายลีซู บ้ายป่าคสุขใจ

นายอาเบ ยันจา นักดนตรีอาวุโสบ้านเฮโก มีความสามารถด้านดนตรีลีซู บรรเลงฝู่หลูแลแล เข้าใจความหมายบทเพลง รวมทั้งท่าเต้น กล่าวด้วยความภาคภูมิใจว่า "...เราชอบ เรารักดนตรีลีซูมาก วันไหนได้บรรเลงฝู่หลูแลแลในวงเต้นรำ เราจะดีใจและภูมิใจมาก ได้เห็นลูก เห็นหลานเต้นรำ ตามจังหวะที่เราได้นำพวกเขา แม้ว่าจะเป็นจังหวะที่ลูกหลานจะไม่คุ้นเท่าไร... เวลาว่าง จากการงานเราก็จะเอาเครื่องดนตรีมาฝึกซ้อม เราเริ่มเรียนจากผู้เฒ่าสมัยอยู่บ้านหัวแม่คำ สมัยนั้นเริ่ม

เรียนปาลิฝู่หลู และเรียนฝู่หลูแลแล การเรียนใช้มือผู้สอนประกบนิ้วเรา แล้วค่อยเป่า ทีละนิด ต้องใช้ความขยันฝึกซ้อมมาก ...”

บทสัมภาษณ์ดังกล่าวนี้แสดงถึง การสะท้อนความภูมิใจของผู้คนลีซู ทั้งผู้พบเห็น ผู้ร่วมเต้นรำในวง ผู้ที่เป็นนักดนตรีเองอย่างอาเบ ยันจา ความหมายที่ลึกซึ้งของบทเพลงฝู่หลูแลแล ยังทำให้ผู้บรรเลง ผู้ฟัง เกิดความภูมิใจ อนึ่งยังรวมความภาคภูมิใจของชาวลีซูเอง และผู้พบเห็นเกี่ยวกับวัฒนธรรมอันดีงาม

4.4.4 สะท้อนถึงลักษณะนิสัยและค่านิยมของชาวลีซู

ลักษณะการบรรเลงฝู่หลูแลแลนั้นมักบรรเลงเดี่ยว ไม่รวมวงกับฝู่หลูแลแลตัวอื่น และไม่รวมวงกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นของลีซู ทั้งนี้มีเหตุผลสองประการคือ ประการแรก เหตุผลเรื่องข้อจำกัดในการสร้าง เนื่องจากฝู่หลูแลแลผลิตจากวัสดุธรรมชาติ น้ำเต้าที่มีขนาดไม่เท่ากัน ท่อเสียงไม่เท่ากัน และในการผลิตฝู่หลูแลแล ไม่ใช้เครื่องเทียบเสียง หรือ ใช้เทียบเสียงจากฝู่หลูแลแลต้นแบบ แต่เทียบเสียงจากประสบการณ์ของช่างเอง ฉะนั้นจึงทำให้ฝู่หลูแลแลแต่ละตัวมีเสียงที่ไม่เท่ากัน และไม่สามารถนำมาบรรเลงรวมวงได้ ประการที่สอง คือ ฝู่หลูแลแลเพียงตัวเดียวมีเสียงที่ดังพอที่คนในวงเต้นรำได้ยินอย่างทั่วถึง ดังนั้นจึงไม่มีการบรรเลงรวมวง

ภาพที่ 4.9 อาเบ ยันจา บรรเลงฝู่หลูแลแลเดี่ยวกลางวงเต้นรำ

จากลักษณะการบรรเลงเดี่ยวฝู่หลูแลแลดังกล่าว สะท้อนให้เห็นลักษณะนิสัยที่มีความความเชื่อมั่นในตัวเองสูง รักความเป็นอิสระ กล้าแสดงออก

จากการศึกษาฝู่หลูแลแลในสังคมวัฒนธรรมลีซูจังหวัดเชียงรายสรุปได้ดังนี้

1. ฝู่หลูแลแล เป็นเครื่องดนตรี ของชาวไทยภูเขาเผ่าลีซู เป็นเครื่องดนตรีโบราณสมัยบรรพบุรุษ สืบทอดกันมาจากรุ่นต่อรุ่น ยาวนานหลายร้อยปี และเป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะกายภาพคล้าย ๆ กันในภูมิภาคเอเชียอาคเนย์มีพัฒนาการจากเครื่องเป่าลำเดียว ซึ่งมีส่วนประกอบของวัสดุหาได้จากธรรมชาติ

2. ฝู่หลูแลแลเป็นเครื่องดนตรีที่นำโชคลาภเข้ามาสู่ตัวบุคคล เข้ามาสู่ในหมู่บ้าน รวมถึงบรรดาแขกที่เข้ามาร่วมในพิธีกรรม ฝู่หลูแลแลยังเป็นสัญลักษณ์แห่งความสุข สนุกสนาน เป็นสัญลักษณ์แห่งความดีงาม ฝู่หลูแลแลใช้ประกอบการเต้นรำซึ่งมีบทบาทหนึ่งที่สำคัญพิธีกรรม ดังนั้นชาวลีซูจึงให้ความเคารพฝู่หลูแลแล ม่ำฝู่หลูแลแลมาใช้ในพิธีอวมงคล เช่นงานศพ

3. บทบาทของฝู่หลูแลแลที่มีต่อสังคมลีซู คือ ใช้เพื่อความบันเทิง ใช้เพื่อประกอบพิธีกรรม ใช้เพื่อกล่อมเด็ก เพื่อสร้างความสามัคคีในชุมชน เพื่อการยอมรับของสังคมแล ฝู่หลูแลแลยังเป็นเอกลักษณ์ของชาวไทยภูเขาเผ่าลีซู

4. ด้านภาพสะท้อนทางวัฒนธรรมกับการเป่าฝู่หลูแลแล นั้นสะท้อนถึงลักษณะทางสังคมที่มีระเบียบแบบแผน มีอิสระทางความคิดของแต่ละบุคคล ผู้บรรเลง ฝู่หลูแลแลยังสะท้อนถึงบทบาทหน้าที่ระหว่างชายและหญิงเมื่อเปรียบเทียบกับการที่ผู้ชายลีซูนำ การเต้นรำผู้หญิงเต้นตามและยังทำให้ชาวลีซูเกิดความภาคภูมิใจในบทเพลง, ผู้บรรเลง และ ท่าเต้นของฝู่หลูแลแล อีกทั้งการบรรเลงฝู่หลูแลแลเป็นลักษณะบรรเลงเดี่ยวไม่รวมเป็นกลุ่ม สะท้อนแสดงให้เห็นถึงความเชื่อมั่นตัวเองสูง รักความอิสระ และ ความกล้าแสดงออก

ฝู่หลูแลแล เครื่องดนตรีของชาวลีซู มีความเก่าแก่ยาวนาน เครื่องดนตรีอันเป็นสัญลักษณ์แห่งความสนุกสนาน ความบันเทิง เครื่องดนตรีที่สร้างความสมัครสมานสามัคคีของชุมชน เป็นเครื่องดนตรีที่อยู่ในส่วนหนึ่งของพิธีกรรมลีซู อีกทั้งยังเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของชาวลีซู

บทที่ 5
ลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงของฝู่หลูแลแล

งานวิจัยเรื่องฝู่หลูแลแลเครื่องดนตรีของชาวไทยภูเขาเผ่าลีซู ในพื้นที่จังหวัดเชียงราย ผู้วิจัยได้กำหนดหัวข้อศึกษาในเรื่องลักษณะทางกายภาพทั่วไปของฝู่หลูแลแล ลักษณะกายภาพระบบเสียง ลักษณะการบรรเลงฝู่หลูแลแล รวมถึงวิธีการผลิตฝู่หลูแลแล ดังนี้

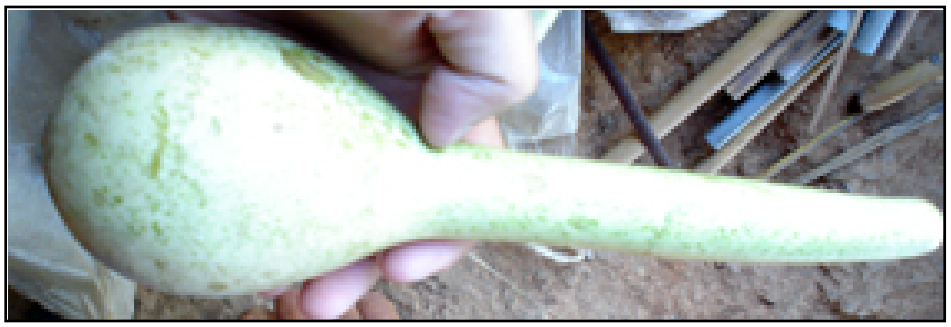
5.1 ลักษณะทางกายภาพทั่วไปของฝู่หลูแลแล

ภาพที่ 5.1 ลักษณะกายภาพทั่วไปของฝู่หลูแลแล

ฝู่หลูแลแล เป็นเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องลม ส่วนประกอบหลักของ ฝู่หลูแลแล มี 3 ส่วน คือ น้ำเต้า ท่อเสียง ลิ้น ดังนี้

1) น้ำเต้า (ฝู่หลูเบ๊ค)

น้ำเต้าเป็นส่วนที่ใช้ทำตัวฝู่หลูแลแล ใช้ผลน้ำเต้าที่ได้จากการปลูก หาได้ทั่วไปในท้องถิ่น นำมาตากให้แห้ง ตัวน้ำเต้ามีลักษณะเป็นวงรี หรือ เป็นวงกลม ก้านของผลน้ำเต้ามีทั้งก้านยาวและก้านสั้น



ภาพที่ 5.2 ผลน้ำเต้าที่ใช้ผลิตฝู่หลูแลแล ขณะที่เก็บมาจากไร่

อะซือ หว่าเต๋อ แซ่หยี (สัมภาษณ์. 6 มกราคม 2550). กล่าวว่า “...น้ำเต้าที่ใช้ทำฝู่หลูแลแล มีหลายขนาด ขึ้นอยู่ที่ความต้องการของผู้ผลิต ถ้าเลือกใช้เต้าใหญ่ทำให้เสียงทุ้มแต่ทำให้เปลืองลม น้ำเต้าผลเล็กให้เสียงที่แหลม ผู้บรรเลงสามารถเป่าได้ง่ายไม่เปลืองลม ผลน้ำเต้าที่ดีต้องแก่ สีแดง มีความทนทานมาก ส่วนผลหนุ่ม แห้ง ไม่แข็งแรง…”

น้ำเต้าที่มีก้านสั้น ทำให้การบรรเลงฝู่หลูแลแลไม่สะดวก จึงต้องต่อส่วนปากออก โดยตัดก้านน้ำเต้าที่มีขนาดยาวและใหญ่กว่าก้านเดิม นำมาสวมเข้ากับปากฝู่หลูแลแลได้พอดี หากปากที่นำมาต่อมีขนาดยาวเกินไป ทำให้เปลืองลม ประโยชน์อีกประการหนึ่งของการต่อปากคือ น้ำลายของผู้บรรเลงเข้าไปติดที่ลิ้นฝู่หลูแลแลง่าย ๆ ถ้าไม่ต่อปากฝู่หลูแลแลอาจมีน้ำลายเข้าไปติดที่ลิ้น ทำให้เสียงดังไม่ชัดเจนเนื่องจากลิ้นทำงานไม่เต็มที่

ภาพที่ 5.3 เต้าฝู่หลูแลแล

ภาพที่ 5.4 ข้อต่อปากเป่าฝู่หลูแลแล (สาต้าตู่)

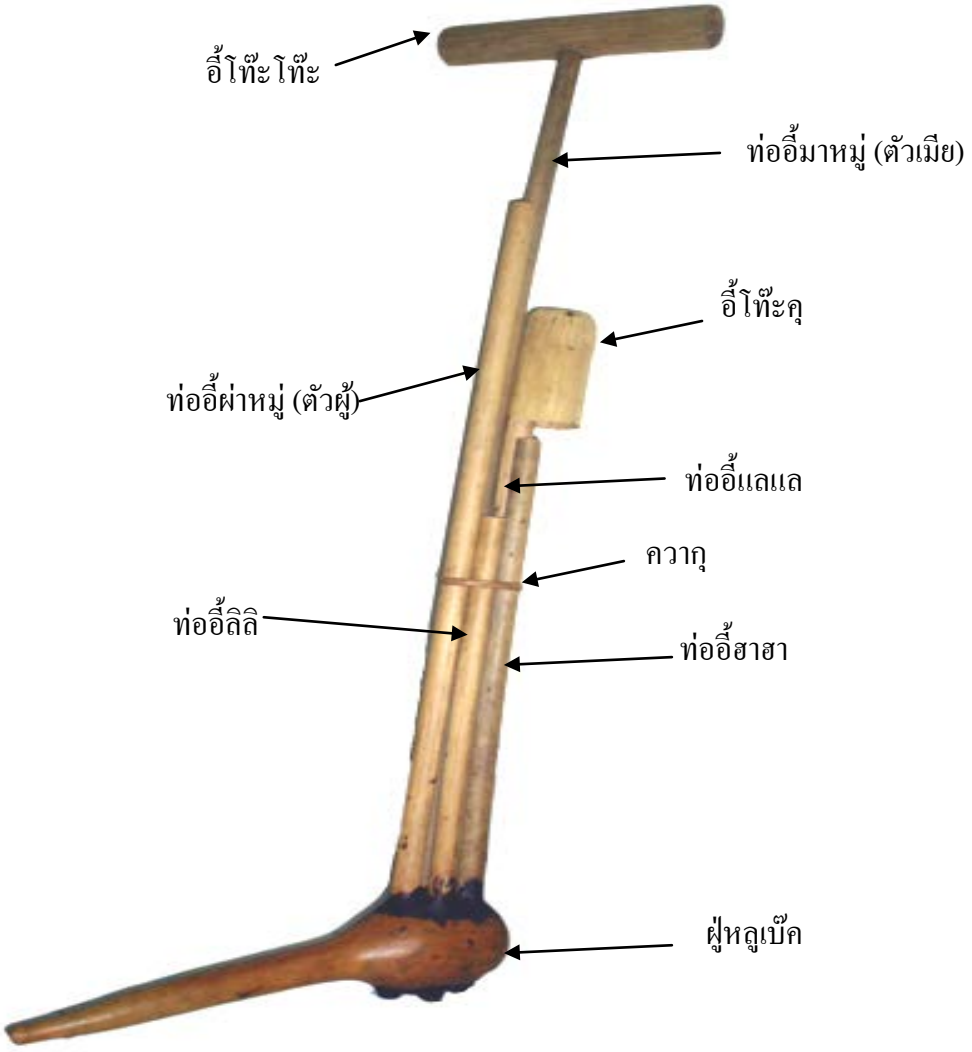
2) ท่อเสียงของฝู่หลูแลแล (อี้)

ท่อเสียงของฝู่หลูแลแลทำจากไม้เฮียะ มีจำนวนทั้งหมด 5 ท่อเสียง รวมทั้ง 5 ท่อเข้าด้วยกันสอดเข้ากับน้ำเต้า ติดด้วยขี้ชันโรง (เบี๊ยะเหม่อซุ) ท่อเสียงของฝู่หลูแลแลมีชื่อเรียกดังนี้

- อี้มาหมู่ หรือเสียงตัวแม่ เป็นท่อที่ความยาวมากที่สุด มีระดับเสียงต่ำสุด
- อี้ผ่าหมู่ หรือเสียงตัวผู้ มีความยาวรองลงมาจากอี้มาหมู่ ให้เสียงสูงกว่าอี้มาหมู่
- อี้แลแล หรือเสียงต่ำ มีความยาวท่อลดลงมาจากท่ออี้ผ่าหมู่ ให้เสียงสูงกว่าอี้ผ่าหมู่
- อี้ฮาฮา หรือเสียงกลาง ขนาดสั้นกว่าอี้แลแล มีระดับเสียงสูงกว่าอี้แลแล
- อี้ลิลิ หรือเสียงสูง เป็นท่อมีขนาดสั้นที่สุด มีระดับเสียงสูงสุด

นอกจากท่อเสียง 5 ท่อแล้วยังมีกล่องครอบเสียงอีกสองกล่อง คือ อี้โท๊ะโท๊ะ เป็นกล่องครอบเสียงของท่ออี้มาหมู่ ทำให้เสียงท่ออี้มาหมู่ก้องกังวานสองด้านคือด้านซ้ายและด้านขวา

กล่องครอบเสียงอีกอันหนึ่งคือ อี้โท๊ะคุ เป็นกล่องครอบเสียงของท่ออี้แลแล ทำให้เกิดเสียงก้องกังวานที่ท่ออี้แลแล



ภาพที่ 5.5 ท่อเสียงของฝู่หลูแลแล

ส่วนประกอบอื่นของฝู่หลูแลแล คือ ควากุ หรือเชือกสำหรับยึดท่อเสียง 5 ท่อเข้าด้วยกัน บางทีผู้ผลิตใช้เชือกมัด หรืออาจใช้เชือกหวายมัด และอุปกรณ์ที่ขาดไม่ได้สำหรับ ฝู่หลูแลแลคือ อาฝู่ดู่ หรือขนแม่น ใช้สำหรับแทงรูด้านล่างฝู่หลูแลแลเพื่อตั้งเสียงให้สูงขึ้นหรือต่ำลง อีกทั้งยังช่วยในการติดขี้ชันโรงให้เข้ากับตัวท่อเสียงตัวน้ำเต้าได้ด้วย หากไม่มีขนแม่นใช้ไม้ปลายแหลมแทน

3) ลิ้นฝู่หลูแลแล (ฝู่หลูลาชุ)

ลิ้นของฝู่หลูแลแลเป็นลิ้นอิสระ (Free reed) ทำให้เกิดเสียงได้โดยการเป่า และการดูดให้เสียงเดียวกัน ในแต่ละท่อเสียงมีลิ้นติดอยู่ ขนาดความหนาของลิ้นในแต่ละท่อแตกต่างกัน ท่อที่มีระดับเสียงต่ำ ความหนาของลิ้นน้อยกว่าท่อที่ระดับเสียงสูง นั่นคือท่ออี้มาหมู่ (ท่อยาวสุด) จะมีลิ้นที่บาง ทำให้เกิดเสียงต่ำ และท่ออี้ลิลิ (ท่อสั้นสุด) มีลิ้นที่หนาที่สุด ทำให้ได้เสียงสูง

ภาพที่ 5.6 ลิ้นฝู่หลูแลแล

ลิ้นของฝู่หลูแลแลถือว่าเป็นส่วนประกอบสำคัญที่ทำให้เสียงของฝู่หลูแลแลนั้นเกิดคุณภาพ ฉะนั้นไม้ที่ใช้ทำลิ้นต้องเป็นไม้ที่มีคุณภาพ ผนวกกับผู้ผลิตทำฝู่หลูแลแลที่ชำนาญมีประสบการณ์สูง ทำให้ได้เสียงของฝู่หลูแลแลที่มีคุณภาพ เสียงดี ทนทาน

ไม้ใช้ทำลิ้นฝู่หลูแลแลคือไม้ไผ่ หว่ามะ เป็นไผ่เนื้อแน่น เนื้อละเอียด เหนียวทนทาน ขึ้นดีบนเขาสูง สมัยก่อนไม่มีในประเทศไทยต้องนำไผ่หว่ามะจากจีน หรือพม่า แต่ปัจจุบันผู้ผลิตฝู่หลูแลแล สามารถนำพันธุ์ไผ่มาปลูก บริเวณสวน และบริเวณบ้านได้ ทำให้สะดวกสบายมากขึ้น

ภาพที่ 5.7 ต้นไผ่หว่ามะ

การศึกษาเรื่องฝู่หลูแลแลเครื่องดนตรีของชาวไทยภูเขาเผ่าลีซู ในพื้นที่จังหวัดเชียงราย ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลแหล่งผลิต และศิลปินจากแหล่งข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย เช่น มูลนิธิพัฒนาชุมชนและเขตภูเขา ศูนย์เครือข่ายลีซูจังหวัดเชียงราย องค์การบริหาร

ตำบลป่าตึง นอกจากนั้นผู้วิจัยได้เข้าพื้นที่เพื่อสอบถามข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องศิลปินที่ได้รับการยอมรับเครื่องดนตรีฝู่หลูแลแลที่สามารถใช้งานได้ดีในพื้นที่ต่าง ๆ ของจังหวัดเชียงราย พบว่าเครื่องดนตรีฝู่หลูแลแลที่มีสภาพใช้งานได้ดีมีจำนวน 3 เครื่อง ดังนี้

1. ฝู่หลูแลแลของนายอาเบ ยันจา เป็นนักดนตรีบ้านเฮโก หมู่ที่ 19 ต.แม่จัน อ.แม่จัน
2. ฝู่หลูแลแลของนายจาวปุ สินย้าง บ้านห้วยไคร้ หมู่ที่ 13 ต.วาวี อ.แม่สรวย
3. ฝู่หลูแลแลของนายอะซือหว่าเต๋อ แซ่หยี เป็นนักดนตรีฝู่หลูแลแลบ้านหัวแม่คำ หมู่ที่ 4 ต.แม่สลองใน อ.เทอดไทย

ภาพที่ 5.8 อาเบ ยันจา

ภาพที่ 5.9 นายจาวปุ สินย้าง

ภาพที่ 5.10 อะซือหว่าเต๋อ แซ่หยี

จากนั้นผู้วิจัยได้เก็บข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูลลักษณะทางกายภาพ และ ระบบเสียงของฝู่หลูแลแล ดังนี้

5.2 ลักษณะกายภาพและระบบเสียงของฝู่หลูแลแล

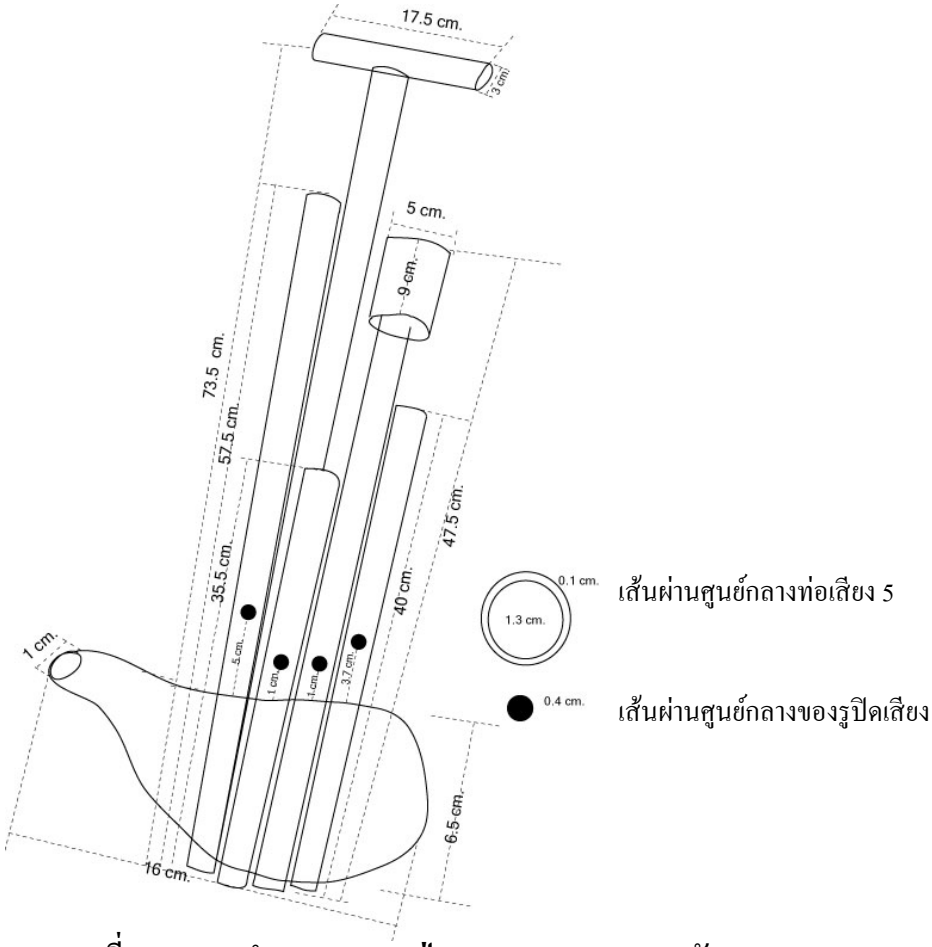
5.2.1 ฝู่หลูแลแลของนายอาเบ ยันจา นักดนตรีบ้านเฮโก ต.แม่จัน

จากการสอบถามข้อมูลและเก็บข้อมูลต่าง ๆ พบว่าชาวบ้านลีซูให้การยอมรับ นายอาเบ ยันจา เป็นนักดนตรีที่บรรเลงฝู่หลูแลแลได้อย่างชำนาญ มีความสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีของลีซูได้หลายชนิด เป็นผู้ถ่ายทอดความรู้เกี่ยวกับเครื่องดนตรีฝู่หลูแก่รุ่นหลัง

นายอาเบ ยันจา อายุ 60 ปี อยู่บ้านเฮโก เลขที่ 17 หมู่ที่ 19 ต.ป่าตึง อ.แม่จัน จังหวัดเชียงราย เป็นที่มีความสนใจฝู่หลูแลแล มีประสบการณ์ประมาณ 30 ปี ปัจจุบันเป็นผู้อาวุโสได้รับการยอมรับนับถือจากชาวลีซูในหมู่บ้าน และต่างหมู่บ้าน

1) ลักษณะกายภาพฝู่หลูแลแลของนายอาเบ ยันจา

การวิจัยครั้งนี้ได้เก็บรายละเอียดด้านกายภาพฝู่เหลูแลแลของนายอาเบ ดังนี้



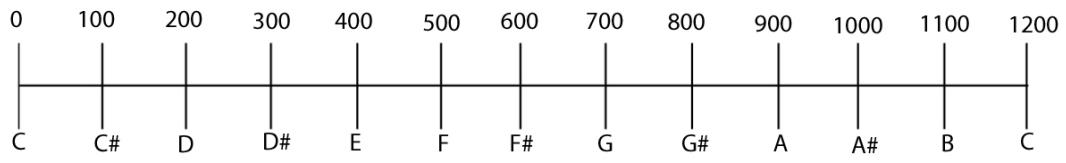
ภาพที่ 5.11 ภาพจำลองกายภาพฝู่หลูแลแลของนายอาเบ ยันจา

ตารางที่ 5.1 แสดงรายละเอียดฝู่หลูแลแลของนายอาเบ ยันจา

รายละเอียด	ความยาว (ซ.ม.)	รายละเอียด	ความยาว (ซ.ม.)
ความยาวท่ออี้มาหมู่	73.5	ความยาวกล่องครอบเสียงอี้โท๊ะโท๊ะ	17.5
ความยาวท่ออี้ผ่าหมู่	57.5	เส้นผ่านศูนย์กลางกล่องครอบเสียงอี้โท๊ะโท๊ะ	3
ความยาวท่ออี้แลแล	47.5	ความยาวกล่องครอบเสียงอี้โท๊ะคุ	5
ความยาวท่ออี้ฮาฮา	40	เส้นผ่านศูนย์กลางกล่องครอบเสียงอี้โท๊ะคุ	9
ความยาวท่ออี้ลิลิ	34	เส้นผ่านศูนย์กลางรูปากเป่า	1
เส้นผ่านศูนย์กลางของรูปิดเสียง	1	เส้นผ่านศูนย์กลางท่อเสียงทั้ง 5 ท่อ	1.3
ความสูงของน้ำเต้า	6.5	ความหนาของท่อเสียง	0.1
ความยาวของน้ำเต้า	16		

2) ระบบเสียงฝู่หลูแลแลของนายอาเบ ยันจา

การวัดระบบเสียงครั้งนี้ได้ทำการวัดโดยการ บันทึกเสียงจากการเป่าไล่เสียงฝู่หลูแลแลจากเสียงต่ำสุดไปถึงสูงสุด นำเสียงที่ได้มาประมวลผลด้วยโปรแกรมเวฟแลป เพื่อหาระดับเสียงค่าเซ็นต์ นำค่าที่ได้มาอ้างอิงทฤษฎีระบบแบ่งเท่า ของ Alexander J. Ellis กับตารางค่าเซ็นต์ ดังนี้



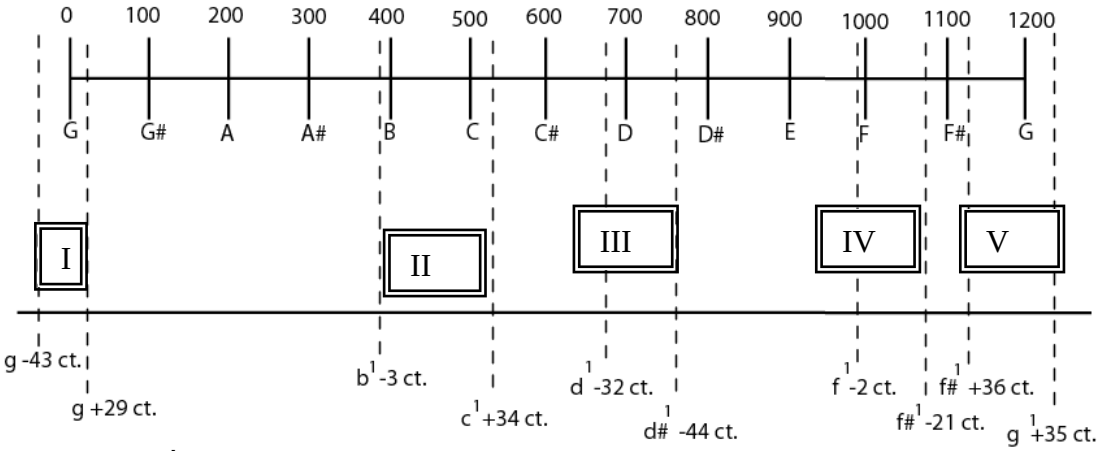
ภาพที่ 5.12 ระบบแบ่งเท่า

แต่ละท่อเสียงของฝู่หลูแลแลมีเสียง 2 เสียง นั่นคือ เมื่อกดรูปิดเสียงเกิด 1 เสียง หรือ 1โน้ต และหากกดด้านล่างของท่อเสียงโดยที่มืออีกด้านหนึ่งยังกดรูปิดเสียงจะเกิดอีก 1 เสียง ที่มีโน้ตต่ำกว่า ดังนั้นการวิเคราะห์ระบบเสียง จึงบันทึกเสียงของแต่ละท่อ แล้วนำมาประมวลผลโดยโปรแกรมเวปแลปเพื่อหาค่าความถี่ ค่าเซ็นต์ ค่าเบี่ยงเบนจากระบบแบ่งเท่า และเสียงใกล้เคียงกับโน้ตสากล ดังนี้

ตารางที่ 5.2 แสดงระบบเสียงฝู่หลูแลแลของนายอาเบ ยันจา

เสียงที่เกิดจาก	ความถี่ (Hz)	ค่าเซ็นต์โดยเปรียบเทียบ	ค่าเบี่ยงเบนจากระบบ Equal Temperament (Cent)	เสียงใกล้เคียงกับโน้ตสากล
กดรูล่างท่ออี้มาหมู่	191.0	-43	-43	g
เป่าท่ออี้มาหมู่ (ไม่กดล่างท่อ)	190.0	29	+29	g
กดรูล่างท่ออี้ผ่าหมู่ (กดรูปิดเสียง)	247	397	-3	b^1
เป่าท่ออี้ผ่าหมู่ (ไม่กดล่างท่อ)	267	534	+34	c^1
ปิดล่างท่ออี้แลแล (กดรูปิดเสียง)	288	700	-32	d^1
เป่าท่ออี้แลแล (ไม่กดล่างท่อ)	303	668	-44	$d^{\#1}$
ปิดล่างท่ออี้ฮาฮา (กดรูปิดเสียง)	349	997	-2	f^1
เป่าท่ออี้ฮาฮา (ไม่กดล่างท่อ)	366	1079	-21	$f^{\#1}$
ปิดล่างท่ออี้ลิลิ (กดรูปิดเสียง)	378	1136	-36	$f^{\#1}$
เป่าท่ออี้ลิลิ (ไม่กดล่างท่อ)	400	1235	+35	g^1

ดังนั้นจึงนำค่าที่ได้เปรียบเทียบกับตารางระบบแบ่งเท่า โดยเริ่มต้นจากโน้ต g เป็นโน้ตต่ำสุดของฝู่หลูแลแลที่วัดได้เรียงลำดับไปสูงสุดที่โน้ต g^1 สูง ดังนี้



ภาพที่ 5.13 เปรียบเทียบระบบแบ่งเท่ากับ ระบบเสียงฝู่หลูแลแลนายอาเบ ยันจา

ความหมายของสัญลักษณ์ภาพที่ 5.13

I หมายถึง ชุดเสียงของท่อที่ 1

II หมายถึง หมายถึง ชุดเสียงของท่อที่ 2

II หมายถึง ชุดเสียงของท่อที่ 3

IV หมายถึง ชุดเสียงของท่อที่ 4

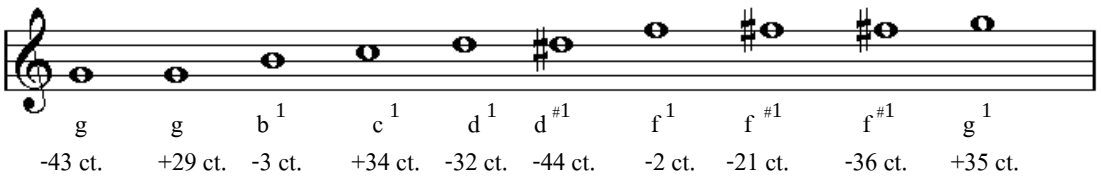
V หมายถึง ชุดเสียงของท่อที่ 5

ct. ย่อมาจาก เซ็นต์

เส้นประสั้น หมายถึง เสียงกดรูล่างของท่อ

เส้นประยาว หมายถึง เสียงกดรูท่อเสียง

ภาพแสดงเปรียบเทียบระบบแบ่งเท่ากับระบบเสียงฝู่หลูแลแลสามารถนำมาเขียนบนบรรทัด 5 เส้น ได้ดังนี้



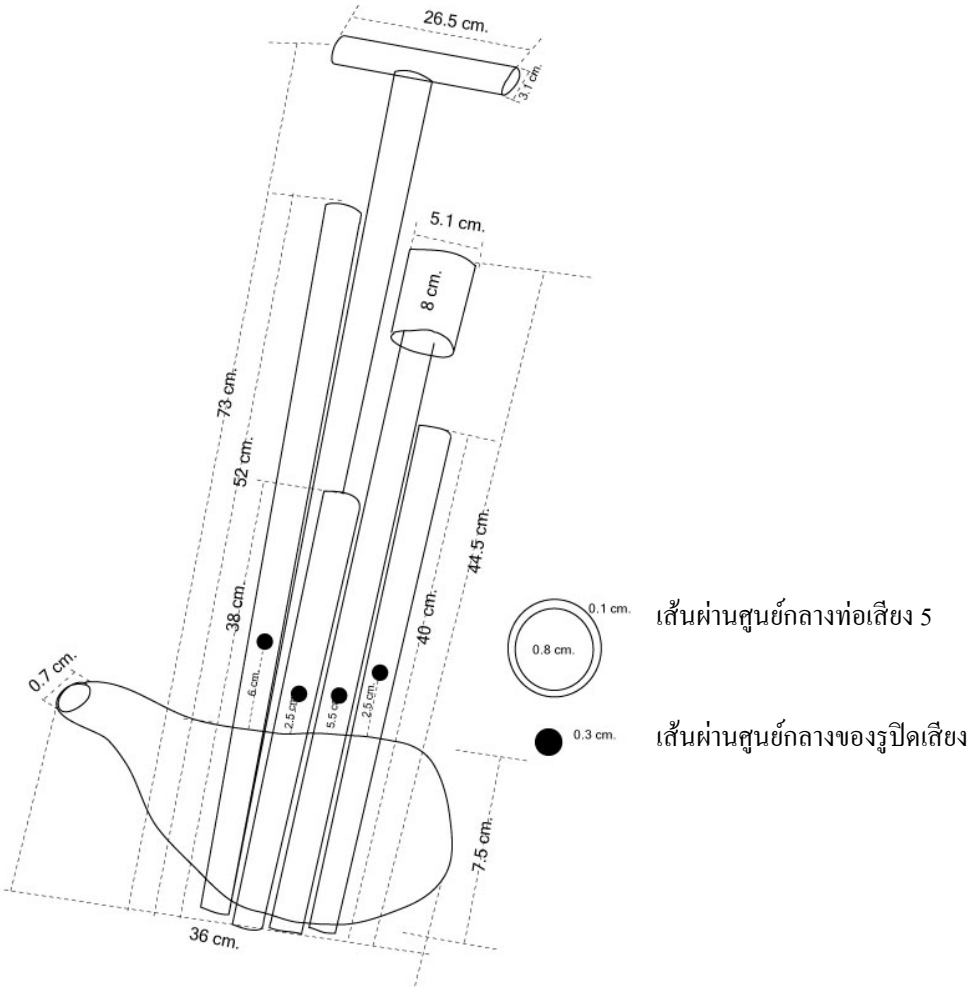
ภาพที่ 5.14 ระดับเสียงฝู่หลูแลแลของนายอาเบ ยันจา

5.2.2 ฝู่หลูแลแลของนายจาวปุ สินย้าง

นายนายจาวปุ สินย้าง เป็นนักดนตรีที่มีความสามารถในการบรรเลงฝู่หลูแลแล และ ปาลิฝู่หลู ได้รับการสืบทอดจากผู้อาวุโส จดจำบทเพลงฝู่หลูแลแล และอธิบายความหมายของบทเพลงได้ นายนายจาวปุ สินย้าง อายุ 54 ปี อยู่บ้านเลขที่ 50 หมู่ที่ 13 ต.วาวี อ.แม่สรวย จังหวัดเชียงราย

1) ลักษณะกายภาพของฝู่หลูแลแลนายจาวปุ สินย้าง

การวิจัยครั้งนี้ได้เก็บรายละเอียดด้านกายภาพฝู่เหลูแลแลของนายจาวปุ สินย้าง ดังนี้



ภาพที่ 5.15 ภาพจำลองกายภาพฝู่หลูแลแลของนายจาวปุ สินย้าง

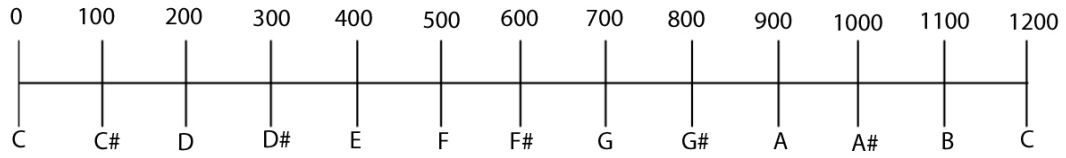
ตารางที่ 5.3 แสดงรายละเอียดฝู่หลูแลแลของนายจาวปุ สินย้าง

รายละเอียด	ความยาว (ซ.ม.)	รายละเอียด	ความยาว (ซ.ม.)
ความยาวท่ออี้มาหมู่	73	ความยาวกล่องครอบเสียงอี้โท๊ะโท๊ะ	26.5
ความยาวท่ออี้ผ่าหมู่	52	เส้นผ่านศูนย์กลางกล่องครอบเสียงอี้โท๊ะโท๊ะ	3.1
ความยาวท่ออี้แลแล	44.5	ความยาวกล่องครอบเสียงอี้โท๊ะคุ	8
ความยาวท่ออี้ฮาฮา	40	เส้นผ่านศูนย์กลางกล่องครอบเสียงอี้โท๊ะคุ	5.1
ความยาวท่ออี้ลิลิ	38	เส้นผ่านศูนย์กลางรูปากเป่า	0.7
เส้นผ่านศูนย์กลางรูปิดเสียง	0.3	เส้นผ่านศูนย์กลางท่อเสียงทั้ง 5 ท่อ	0.8
ความสูงของน้ำเต้า	7.5	ความหนาของท่อเสียง	0.1
ความยาวของน้ำเต้า	36		

จากรายละเอียดฝู่หลูแลแลของนายจาวปุ สินย้าง สามารถจำลองภาพดังภาพที่ 5.5

2) ระบบเสียงฝู่หลูแลแลของนายจาวปุ สินย้าง

ในการวัดระบบเสียงครั้งนี้ได้ทำการวัดโดยการ บันทึกเสียงจากการเป่าไล่เสียงฝู่หลูแลแล จากเสียงต่ำสุดไปถึงสูงสุด นำเสียงที่ได้มาประมวลผลด้วยโปรแกรมเวฟแลป เพื่อ หาระดับเสียงค่าเซ็นต์ นำค่าที่ได้มาอ้างอิงทฤษฎีระบบแบ่งเท่า ของ Alexander J. Ellis กับตารางค่าเซ็นต์ ดังนี้



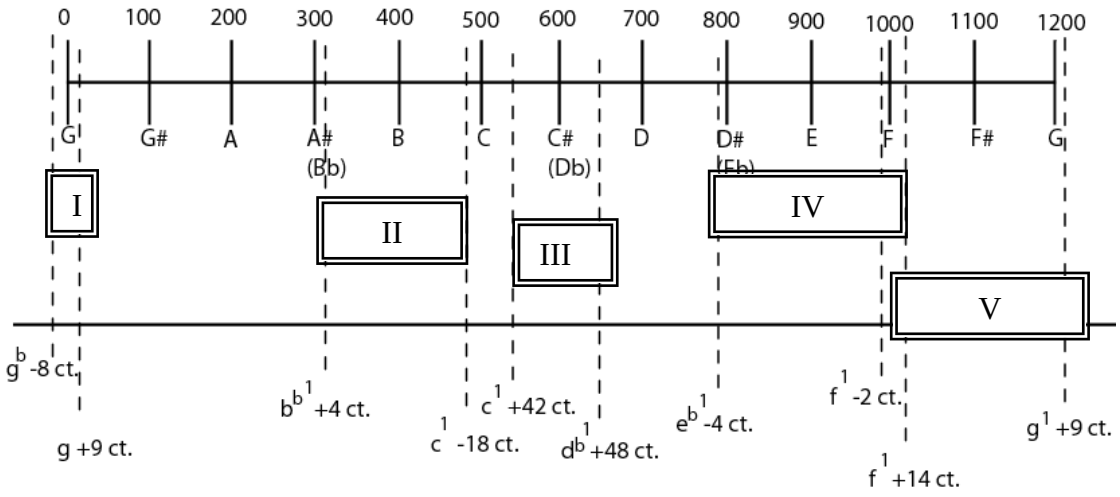
ภาพที่5.16 ระบบแบ่งเท่า

แต่ละท่อเสียงของฝู่หลูแลแลมีเสียง 2 เสียง นั่นคือ เมื่อกดรูปิดเสียงเกิด 1 เสียง หรือ 1โน้ต และหากกดด้านล่างของท่อเสียงโดยที่มืออีกด้านหนึ่งยังกดรูปิดเสียงจะเกิดอีก 1 เสียง ที่มีโน้ตต่ำกว่า ดังนั้นการวิเคราะห์ระบบเสียง จึงบันทึกเสียงของแต่ละท่อ แล้วนำมาประมวลผลโดยโปรแกรมเวปแลปเพื่อหาค่าความถี่ ค่าเซ็นต์ ค่าเบี่ยงเบนจากระบบแบ่งเท่า และเสียงใกล้เคียงกับโน้ตสากล ดังนี้

ตารางที่ 5.4 แสดงระบบเสียงฝู่หลูแลแลของนายจาวปุ สินย้าง

เสียง	ความถี่ (Hz)	ค่าเซ็นต์โดยเปรียบเทียบ	ค่าเบี่ยงเบนจากระบบ Equal Temperament (Cent)	เสียงใกล้เคียงกับโน้ตสากล
กดรูล่างท่ออี้มาหมู่	185.3	-8	-8	f #
เป่าท่ออี้มาหมู่ (ไม่กดล่างท่อ)	197	9	+9	g
กดรูล่างท่ออี้ผ่าหมู่ (กดรูปิดเสียง)	233.6	304	+4	$b^{b\ 1}$
เป่าท่ออี้ผ่าหมู่ (ไม่กดล่างท่อ)	259	482	-18	c^{1}
ปิดล่างท่ออี้แลแล (กดรูปิดเสียง)	268.1	542	+42	c^{1}
เป่าท่ออี้แลแล (ไม่กดล่างท่อ)	284.9	648	+48	$c\#^{1}$
ปิดล่างท่ออี้ฮาฮา (กดรูปิดเสียง)	310.4	796	-4	$d\#^{1}$
เป่าท่ออี้ฮาฮา (ไม่กดล่างท่อ)	352.1	1014	+14	f^{1}
ปิดล่างท่ออี้ลิลิ (กดรูปิดเสียง)	344.1	1098	-2	f^{1}
เป่าท่ออี้ลิลิ (ไม่กดล่างท่อ)	394.1	1209	+9	g^{1}

ดังนั้นจึงนำค่าที่ได้เปรียบเทียบกับตารางระบบแบ่งเท่า โดย เริ่มต้นจากโน้ต g เป็นโน้ตต่ำสุดของฝู่หลูแลแลที่วัดได้เรียงลำดับไปสูงสุดที่โน้ต g^{1} สูง ดังนี้



ภาพที่ 5.17 แสดงระบบเสียงฝู่หลูแลแลของนายจาวปุ สินย้าง

ความหมายของสัญลักษณ์ภาพที่ 5.17

I หมายถึง ชุดเสียงของท่อที่ 1

II หมายถึง หมายถึง ชุดเสียงของท่อที่ 2

II หมายถึง ชุดเสียงของท่อที่ 3

IV หมายถึง ชุดเสียงของท่อที่ 4

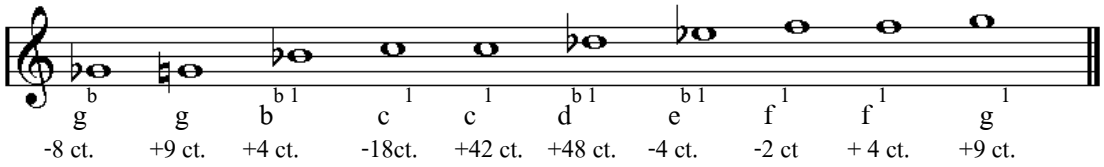
V หมายถึง ชุดเสียงของท่อที่ 5

ct. ย่อมาจาก เซ็นต์

เส้นประสั้น หมายถึง เสียงกดรูล่างของท่อ

เส้นประยาว หมายถึง เสียงกดรูท่อเสียง

จากตารางเปรียบเทียบระบบแบ่งเท่ากับ ระบบเสียงฝู่หลูแลแล สามารถนำมาเขียนบนบรรทัด 5 เส้น ได้ดังนี้



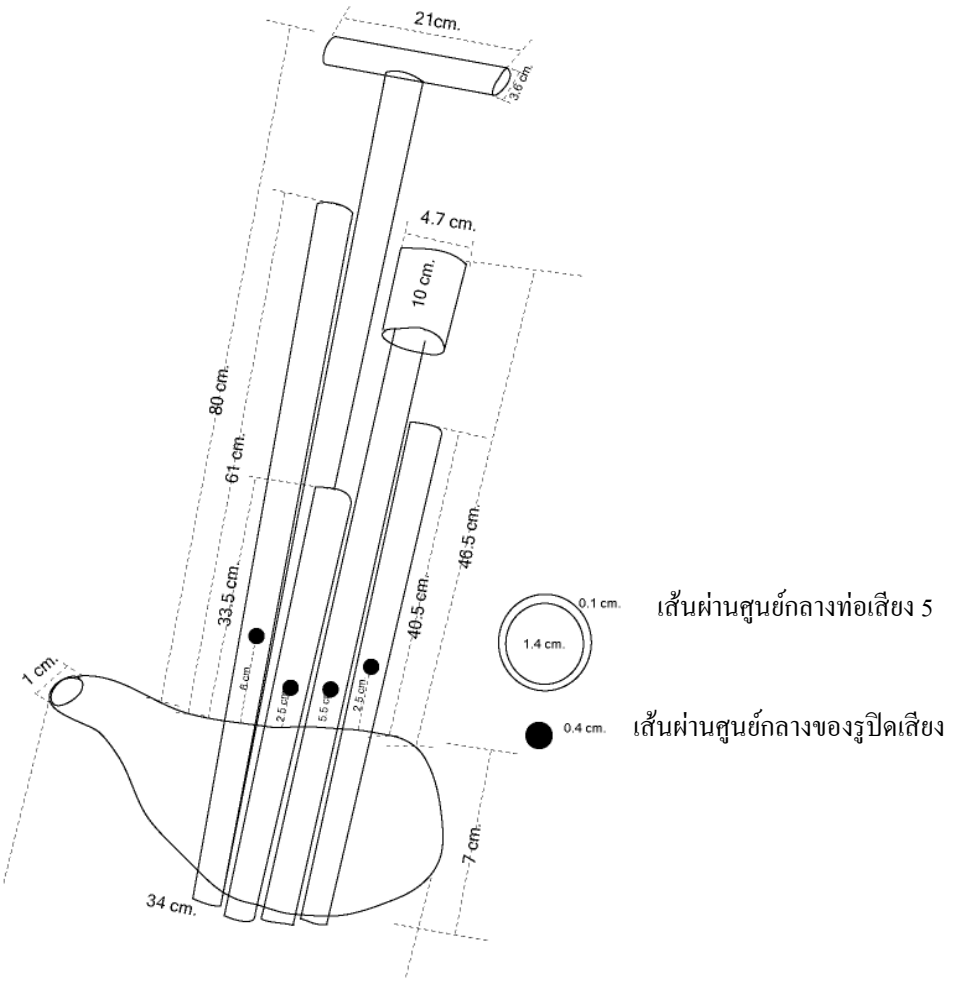
ภาพที่ 5.18 ระดับเสียงฝู่หลูแลแลของนาย จาวปุ สินย้าง

5.2.3 ฝู่หลูแลแลของนายอะซือหว่าเต๋อ แซ่หยี ผู้ผลิตฝู่หลูแลแล และเป็นนักดนตรีบ้านหัวแม่คำ

นายอะซือหว่าเต๋อ แซ่หยี อายุ 45 ปี บ้านเลขที่ 6/พ หมู่ที่ 4 บ้านหัวแม่คำ อ.แม่สลองใน อ.แม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย มีความสามารถผลิตเครื่องดนตรีลีซูหลายชนิดได้แก่ เหยื่อหลุ ปาลิฝู่หลู และ ฝู่หลูแลแล และมีความชำนาญการเป่าฝู่หลูแลแล เป็นคนหนุ่มที่มีความสามารถชาวบ้านให้ความยอมรับ

1) ลักษณะกายภาพฝู่หลูแลแลของนายอะซือหว่าเต๋อ แซ่หยี

การวิจัยครั้งนี้ได้เก็บรายละเอียดด้านกายภาพฝู่เหลูแลแลของนายอะซือหว่าเต๋อ แซ่หยี ดังนี้



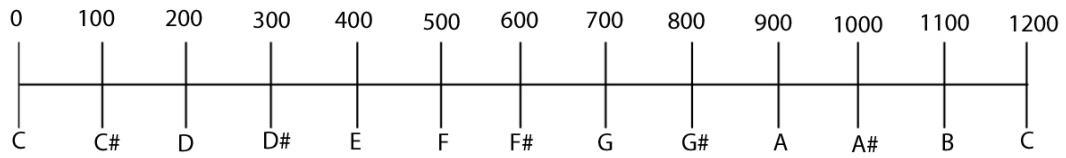
ภาพที่ 5.19 ภาพจำลองกายภาพฝู่หลูแลแลของนายอะซือหว่าเต๋อ แซ่หยี

ตารางที่ 5.5 แสดงรายละเอียดฝู่หลูแลแลของนายอะซือหว่าเต๋อ แซ่หยี

รายละเอียด	ความยาว (ซ.ม.)	รายละเอียด	ความยาว (ซ.ม.)
ความยาวท่ออี้มาหมู่	80	ความยาวกล่องครอบเสียงอี้โท๊ะโท๊ะ	21
ความยาวท่ออี้ผ่าหมู่	61	เส้นผ่านศูนย์กลางกล่องครอบเสียงอี้โท๊ะโท๊ะ	3.6
ความยาวท่ออี้แลแล	46	ความยาวกล่องครอบเสียงอี้โท๊ะคุ	10
ความยาวท่ออี้ฮาฮา	40.5	เส้นผ่านศูนย์กลางกล่องครอบเสียงอี้โท๊ะคุ	4.7
ความยาวท่ออี้ลิลิ	33.5	เส้นผ่านศูนย์กลางรูปากเป่า	1
เส้นผ่านศูนย์กลางของรูปิดเสียง	0.4	เส้นผ่านศูนย์กลางท่อเสียงทั้ง 5 ท่อ	1.4
ความสูงของน้ำเต้า	7	ความหนาของท่อเสียง	0.1
ความยาวของน้ำเต้า	34		

2) ระบบเสียงของฝู่หลูแลแลนายอะซือหว่าเต๋อ แซ่หยี

ในการวัดระบบเสียงครั้งนี้ได้ทำการวัดโดยการ บันทึกเสียงจากการเป่าไล่เสียงฝู่หลูแลแลจากเสียงต่ำสุดไปถึงสูงสุด นำเสียงที่ได้มาประมวลผลด้วยโปรแกรมเวฟแลป เพื่อหาระดับเสียง ค่าเซ็นต์ นำค่าที่ได้มาอ้างอิงทฤษฎีระบบแบ่งเท่าของ Alexander J. Ellis กับตารางค่าเซ็นต์ ดังนี้



ภาพที่ 5.20 ระบบแบ่งเท่า

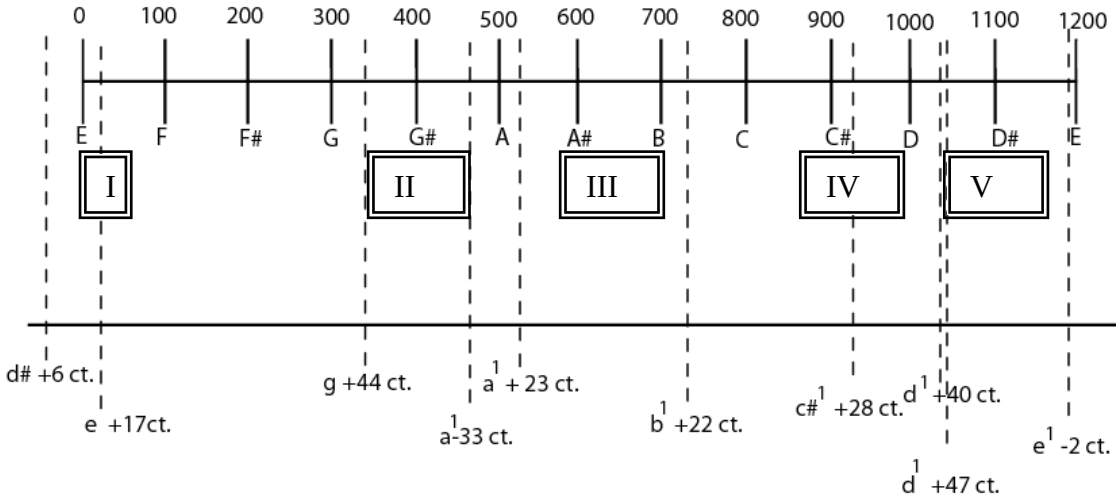
แต่ละท่อเสียงของฝู่หลูแลแลมีเสียง 2 เสียง นั่นคือ เมื่อกดรูปิดเสียงเกิด 1 เสียง หรือ 1โน้ต และหากกดด้านล่างของท่อเสียงโดยที่มืออีกด้านหนึ่งยังกดรูปิดเสียงจะเกิดอีก 1 เสียง ที่มีโน้ตต่ำกว่า ดังนั้นการวิเคราะห์ระบบเสียง จึงบันทึกเสียงของแต่ละท่อ แล้วนำมาประมวลผลโดย

โปรแกรมเวปแลปเพื่อหาค่าความถี่ ค่าเซ็นต์ ค่าเบี่ยงเบนจากระบบแบ่งเท่า และเสียงใกล้เคียงกับโน้ตสากล ดังนี้

ตารางที่ 5.6 แสดงระบบเสียงฝู่หลูแลแลของนายอะซือหว่าเต๋อ แซ่หยี

เสียง	ความถี่ (Hz)	ค่าเซ็นต์โดยเปรียบเทียบ	ค่าเบี่ยงเบนจากระบบ Equal Temperament (Cent)	เสียงใกล้เคียงกับโน้ตสากล
กดรูล่างท่ออี้มาหมู่	156.1	-94	+6	d
เป่าท่ออี้มาหมู่ (ไม่กดล่างท่อ)	166.4	+17	+17	e
กดรูล่างท่ออี้ผ่าหมู่ (กดรูปิดเสียง)	201.4	344	+44	g
เป่าท่ออี้ผ่าหมู่ (ไม่กดล่างท่อ)	215.8	467	-33	a^1
ปิดล่างท่ออี้แลแล (กดรูปิดเสียง)	222.9	523	+23	a^1
เป่าท่ออี้แลแล (ไม่กดล่างท่อ)	250	722	+22	b^1
ปิดล่างท่ออี้ฮาฮา (กดรูปิดเสียง)	281.7	928	+28	$c\#^1$
เป่าท่ออี้ฮาฮา (ไม่กดล่างท่อ)	301.7	1047	+47	d^1
ปิดล่างท่ออี้ลิลิ (กดรูปิดเสียง)	300.6	1040	+40	d^1
เป่าท่ออี้ลิลิ (ไม่กดล่างท่อ)	329.2	1198	-2	e^1

ดังนั้นจึงนำค่าที่ได้เปรียบเทียบกับตารางระบบแบ่งเท่า โดย เริ่มต้นจากโน้ต e เป็นโน้ตต่ำสุดของฝู่หลูแลแลที่วัดได้เรียงลำดับไปสูงสุดที่โน้ต e^1 สูง ดังนี้



ภาพที่ 5.21 แสดงระบบเสียงฝู่หลูแลแลของนายอะซือหว่าเต๋อ แซ่หยี

ความหมายของสัญลักษณ์ภาพที่ 5.21

I หมายถึง ชุดเสียงของท่อที่ 1

II หมายถึง หมายถึง ชุดเสียงของท่อที่ 2

II หมายถึง ชุดเสียงของท่อที่ 3

IV หมายถึง ชุดเสียงของท่อที่ 4

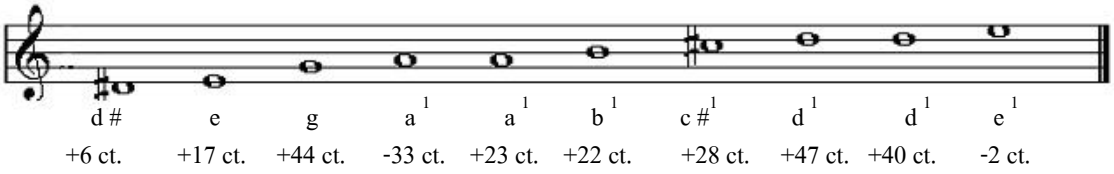
V หมายถึง ชุดเสียงของท่อที่ 5

ct. ย่อมาจาก เซ็นต์

เส้นประสั้น หมายถึง เสียงกดรูล่างของท่อ

เส้นประยาว หมายถึง เสียงกดรูท่อเสียง

จากตารางเปรียบเทียบระบบแบ่งเท่ากับ ระบบเสียงฝู่หลูแลแล สามารถนำมาเขียนบนบรรทัด 5 เส้น ได้ดังนี้

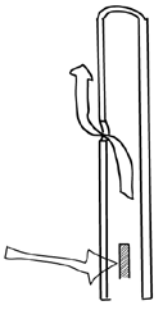


ภาพที่ 5.22 ระดับเสียงของฝู่หลูแลแลนายอะซือหว่าเต๋อ แซ่หยี

5.3 ลักษณะการบรรเลงฝู่หลูแลแล

ฝู่หลูแลแลเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลม เกิดเสียงจากการเป่าลมเข้า และดูดลมออก เมื่อลมเข้าไปกระทบลิ้น ทำให้เกิดการสั่นสะเทือน เมื่อปิดรูทำให้เกิดเสียง (ภาพที่ 5.23)เนื่องจากลมเข้าไปกระทบกับลิ้นแล้วมีอากาศภายในท่อเสียงอย่างเพียงพอ ส่วนท่อที่ไม่ได้ปิดรูเสียง (ภาพที่ 5.24) จะไม่เกิดเสียง เนื่องจากเกิดการรั่วของลม ทำให้ลิ้นไม่เกิดการสั่นสะเทือน ส่วนท่อ อี้มาหมู่ (ท่อใหญ่สุด) นั้นเกิดเสียงตลอดเวลาเนื่องจากไม่มีรูสำหรับปิด ซึ่งเกิดเสียงยืนอยู่ตลอด

ภาพที่ 5.23 การกดรูของท่อเสียง



ภาพที่ 5.24 ลักษณะลมที่รั่วออกมาทางรูกด

วิธีการบรรเลงฝู่หลูแลแลมี 2 ประเด็นศึกษาคือ วิธีการจับฝู่หลูแลแล และ การควบคุมลมเข้า ออก ดังนี้

1) วิธีการจับฝู่หลูแลแล

วิธีการการจับฝู่หลูแลแลถือว่าเป็นขั้นตอนที่ต้องฝึกให้ชำนาญ เพราะมีผลต่อเสียงที่เป่าออกมา จับต้องกระชับสบายไม่แน่นจนเกินไป ไม่หลวมจนเกินไป หากจับแน่นเกินไปทำให้ยากต่อการเปลี่ยนนิ้ว อาจหลุดออกจากตำแหน่งของรูกดเสียง หรือทำให้ฝู่หลูแลแลหลุดมือ จากการศึกษาวิจัยพบว่าการจับฝู่หลูแลแลของศิลปินต่าง ๆ ในจังหวัดเชียงรายมีลักษณะดังนี้

- การวางมือซ้าย

มือซ้ายเป็นมือที่ช่วยประคองฝู่หลูแลแลได้เป็นอย่างดี นิ้วหัวแม่มือปิดรูของท่ออี้ผ่าหมู่ (ตัวผู้) นิ้วกลางวางพาดท่ออี้มาหมู่เพื่อกดรูของท่ออี้ฮาฮา นิ้วนางกดที่รูของท่ออี้แลแล ส่วนนิ้วชี้และ นิ้วก้อยไม่กดแต่ช่วยประคองฝู่หลูแลแล

- การวางมือขวา

มือขวาทำหน้าที่ประคองฝู่หลูแลแลอีกทางหนึ่ง โดยจับส่วนล่างของตัวน้ำเต้า ใช้นิ้วชี้หรือ นิ้ว กลาง กดรูของท่ออี้ลิลิ ส่วน นิ้วนาง นิ้วก้อย คอยประคองตัวน้ำเต้าเพื่อความกระชับยิ่งขึ้น นิ้วหัวแม่มือใช้ตบท้ายท่ออี้ผ่าหมู่ และอี้แลแล

ภาพที่ 5.25 การจับฝู่หลูแลแลด้านซ้าย

ภาพที่ 5.26 การจับฝู่หลูแลแลด้านขวา

ภาพที่ 5.27 ลักษณะการใช้นิ้วหัวแม่มือตบท้ายท่อเสียง

นิ้วหัวแม่มือขวามีเทคนิคที่ทำให้บทเพลงไพเราะขึ้น คือใช้การสะบัดนิ้วท้ายท่อเสียง หรือตบท้ายท่อเสียง อี้ผ่าหมู่ (ตัวผู้) และ อี้แลแลในทางทฤษฎีดนตรีสากลเสียงที่เกิดในลักษณะนี้เรียกการเสียงสั่น (Vibrato) ด้วยวิธีสะบัดนิ้วหัวแม่มือท้ายท่อ ทั้งระยะห่างพอสมควร (ประมาณครึ่งเซนติเมตร) ขยับขึ้นลงไปมา หรือ ขยับผ่านท้ายท่อเสียง ไป กลับ ไป กลับ

2) การควบคุมลม

การควบคุมลมในการบรรเลงฝู่หลูแลแลนั้นขึ้นอยู่กับผู้บรรเลง ซึ่งจะเป่าช่วงไหน หรือดูดช่วงไหน เพื่อให้ทำนองของบทเพลงเป็นไปอย่างต่อเนื่อง ผู้บรรเลงต้องฝึกทักษะการเป่าและการดูด การใช้ลมสั้น การใช้ลมยาว ๆ ให้เหมาะสมกับบทเพลงต่าง ๆ นอกจากการควบคุมลมแล้ว ต้องควบคุมความ หนัก – เบา ของลม เพื่อให้เพลงเกิดความไพเราะ มีสีสัน เช่นในบทเพลงประกอบการเต้นรำที่มีการกระทืบเท้า มีการกระโดด ต้องบังคับลมให้มีความหนักกว่าลมปกติ การเน้นลมนั้นไม่เน้นทุกจังหวะ เน้นจังหวะที่กระทืบเท้าเท่านั้น

บทเพลงของฝู่หลูแลแลส่วนมากไม่ค่อยมีจังหวะที่เน้นเสียงหนักเบา สั้นยาว มากเท่าไร ทั้งนี้เนื่องจากลักษณะทางกายภาพของฝู่หลูแลแลมีท่อที่ใหญ่ ยาว มีน้ำเต้าที่ใหญ่ ทำให้เปลืองลมขณะบรรเลง ฉะนั้นบทเพลงที่บรรเลงโดยฝู่หลูแลแลจึงไม่ค่อยโลดโผนเหมือนบรรเลงโดยปาลิฝู่หลู แต่ทั้งนี้ทั้งนั้นแล้วแต่ว่าผู้บรรเลงนำการเต้นรำให้โลดโผน เน้นหนักเบา สั้นยาวของลม ก็ที่สามารถทำได้

การฝึกเป่าลม การดูดลม ที่นาย เกียรติศักดิ์ แซ่ลี้ (สัมภาษณ์. 20 พฤศจิกายน 2549). แนะนำคือ ให้ฝึกจากจากเป่าลมเปล่า ๆ ไม่เป่ากับเครื่องดนตรี อ้าปากแล้วพูดคำว่า “อู” โดยบังคับลมจากท้อง แล้วกระแทกลมออกมา ให้เกิดเสียง อู ท้องต้องแฟบ การดูดลมเข้า ให้กระแทกลมที่เป่า

ออกไป เข้ามาให้เต็มท้อง ท้องต้องป่อง ทำสลับกัน ไปมาเป็นการฝึกลมเข้าออกที่ดี จังหวะที่สม่ำเสมอ และ ความแข็งแรงกล้ามเนื้อท้อง

การฝึกของอาซือหว้าเต๋อ แซ่หยี เน้นให้ผู้ฝึกใช้การเป่าจริงกับเครื่องดนตรี โดยผู้สอนกดรูท่อต่าง ๆ ให้ ผู้ฝึกเพียงแต่เป่า และ ดูด ให้สัมพันธ์กับเพลงที่ผู้สอนกดให้ การฝึกแบบนี้เห็นผลได้รวดเร็วกว่าการฝึกด้วยตัวเอง (สัมภาษณ์. 25 กุมภาพันธ์ 2550).

5.4 วิธีการผลิตฝู่หลูแลแล

การศึกษาวิจัยเรื่องฝู่หลูแลแลเครื่องดนตรีชาวไทยภูเขาเผ่าลีซู ได้เก็บข้อมูลภาคสนามเพื่อศึกษาเรื่องกายภาพเครื่องดนตรี บทเพลง ศิลปิน รวมทั้ง ผู้ผลิตฝู่หลูแลแล จากการศึกษาพบว่ามีผู้มีความสามารถผลิตฝู่หลูแลแล 2 คน คือ นายอาซือหว่าเต๋อ แซ่ย่าง บ้านหัวแม่คำ หมู่ที่ 4 ต.แม่สลองใน อ.เทอดไทย และนายอเลนึก ศิริคำสุข บ้านห้วยไคร้ 18 หมู่ 13 ต.วาวี อ.แม่สรวย มีวิธีการผลิตฝู่หลูแลแลดังนี้

5.4.1 การผลิตฝู่หลูแลแลโดยนายอะซือหว่าเต๋อ แซ่หยี บ้านหัวแม่คำ

1) ขั้นเตรียมวัสดุ อุปกรณ์

เป็นขั้นตอนที่เตรียมไม้ไผ่ที่ใช้ทำลิ้น ขี้ชันโรง ผลน้ำเต้าแห้งสีน้ำตาลแก่ ไม้ไผ่หว่ามะมีดขูดลิ้นหรือสิ่ว เลื่อยตัด อีกทั้งเตรียมมีดขูดเม็ดของน้ำเต้า กระดาษทรายใช้ขัดผิวท่อเสียง

2) ขั้นตอนการผลิตฝู่หลูแลแล

2.1) ตัดท่ออี้ลิลิ (ท่อที่สั้นที่สุด) ตามความต้องการ ถ้าต้องการให้เสียงต่ำให้ตัดท่อยาว หรือถ้าต้องการให้เสียงสูงตัดท่อให้สั้น จากนั้นแต่งขอบของท่อเสียงให้เรียบ

2.2) ตัดท่ออี้หม่าหมู่ โดยนำท่ออี้ลิลิมาวัดกับท่ออี้หม่าหมู่ ให้ได้ความยาวเป็น 2 เท่าของท่ออี้ลิลิ แล้วใช้นิ้วมือ 2 นิ้ววางทาบปลายท่ออี้หม่าหมู่ แล้วจึงตัดออก 2 นิ้ว (2 นิ้วทาบ) ได้ท่อที่ยาวที่สุดคือ ท่ออี้มาหมู่

ภาพที่ 5.28 การตัดท่อเสียง

2.3) ตัดท่ออี้ฮาฮา โดยการนำท่ออี้ลิลิมาวัดกับท่ออี้ฮาฮา แล้วใช้นิ้วมือวางทาบ 3 นิ้ว (3 นิ้วคนทาบ) แล้วจึงตัดท่อ

2.4) ตัดท่ออี้แลแล โดยการนำท่ออี้ฮาฮามาวัดกับท่ออี้แลแล ใช้นิ้วมือวางทาบ 4 นิ้ว (4 นิ้วคนทาบ) แล้วจึงตัด

2.5) ตัดท่ออี้ผ่าหมู่ โดยนำท่ออี้แลแลมาวัดกับท่ออี้ผ่าหมู่ ใช้นิ้วมือวางทาบ 5 นิ้ว (5 นิ้วคนทาบ) แล้วจึงตัดท่อ

ดังนั้นท่อเสียงที่ตัดได้ทั้งหมดคือ 5 ท่อตามลำดับคือ ท่ออี้ลิลิ ท่ออี้หม่าหมู่ อี้ฮาฮา อี้แลแล และ อี้ผ่าหมู่ แต่ละท่อที่ตัดต้องทำสัญลักษณ์ไว้โดยการใช้มีดขูดผิวของแต่ละท่อ เพื่อความไม่สับสนในการเสียบท่อเข้ากับน้ำเต้า จากนั้นจึงนำท่อทั้ง 5 ท่อ มามัดรวมกันแล้ววางเทียบกับตัวน้ำเต้าเพื่อหาจุดที่เจาะรูน้ำเต้า

2.6) เจาะรูน้ำเต้าเพื่อให้ท่อเสียงแต่ละท่อเสียบลงได้ โดยการเจาะรูด้านบนของน้ำเต้าก่อน โดยเจาะท่อต่อไปนี้ตามลำดับ ได้แก่ ท่ออี้ผ่าหมู่ ท่ออี้หม่าหมู่ ท่ออี้ลิลิ ท่ออี้แลแล และ ท่ออี้ฮาฮา การเจาะน้ำเต้าใช้มีดปลายแหลมเจาะให้ได้ขนาดใหญ่พอที่จะสวมท่อเสียงแต่ละท่อลงไปได้ แต่ไม่ให้หลวมจนเกินไป

2.7) ขึ้นต่อไปคือการทำลิ้น เป็นขั้นตอนที่ใช้ความละเอียดสูง ต้องทำในตอนกลางวันมีแสงสว่างมาก ๆ วิธีการมีดังนี้

- ตัดไม้สำหรับทำลิ้นให้เป็นแผ่นบาง ๆ ขนาดประมาณ กว้าง 1 ซม. ยาว 12 ซม. สูง 0.5 ซม.

- ใช้มีดขูดผิวของไม้ 5 จุด

ภาพที่ 5.29 ไม้ที่ขูดผิวออกเพื่อทำลิ้นฝู่หลูแลแล

- เจาะลิ้นด้วยสิ่ว ขูดผิวไม้ให้บางจนสามารถส่องกับแสงแดดดูว่าเห็นแสงทะลุเนื้อไม้หรือไม่ ถ้าสามารถเห็นทะลุแสดงว่าผิวของลิ้นอ่อนใช้ได้

- ตัดปลายลิ้นด้วยมีด แล้วใช้สิ่วขูดขอบของลิ้นทั้งสองข้างออกเล็กน้อย ทั้งนี้ทั้งสองข้างที่ขูดออกต้องเสมอกัน

2.8) เจาะรูของท่อเสียงแต่ละท่อ โดยนำท่อมาเทียบกับน้ำเต้าแล้วใช้มือวางทาบให้พอดีกระชับกับมือ ใช้มีดขูดผิวน้ำเต้าเพื่อทำเครื่องหมาย จากนั้นใช้มีดปลายแหลมเจาะรู

2.9) นำลิ้นมาวัดกับท่ออี้ลิลิเพื่อ หาขนาดช่องสำหรับใส่ลิ้น จากนั้น เจาะท่อเสียงให้ได้ขนาดตามที่วัด นำขี้ชันโรงติดในช่องของท่อให้อยู่ตรงกลางของช่อง เพื่อกันเสียงให้มากระทบกับลิ้นจากนั้นนำลิ้นมาวางติดกับท่อเสียงอี้ลิลิ ใช้ขี้ชันโรงติดขอบลิ้นกับท่ออี้ลิลิให้แน่นสนิท หากขี้ชันโรงติดมือ มีวิธีแก้ไขโดย ใช้นิ้วหัวแม่มือ กับนิ้วชี้ถูบริเวณหน้า จมูก หรือ คาง เพื่อให้ได้น้ำมันจากผิวหน้าป้องกันการติดมือของขี้ชันโรงได้เป็นอย่างดี

ภาพที่ 5.30 การใส่ลิ้นเข้ากับท่อเสียง

การใส่ลิ้นเริ่มจากการใส่ลงไปที่ท่อเสียงตามลำดับดังนี้ ท่ออี้ลิลิ ท่ออี้ผ่าหมู่ ท่ออี้มาหมู่ ท่ออี้แลแล และ ท่ออี้ฮาฮา

เมื่อติดลิ้นเข้ากับท่อเสียงเสร็จ ต้องลองเป่าดูว่าถ้าเสียงสูงไปให้ขูดลิ้นออกเล็กน้อยโดยนำไม้ขนาดเล็กสอดมาจากทางหัวท่อเสียงผ่านทะลุมาค้ำลิ้นแล้วจึงใช้สิ่วขูดผิวลิ้นออกอีก หรือถ้าเสียงต่ำเกินไปใช้ขี้ผึ้งขนาดเล็ก ๆ ถ่วงไว้ที่บนลิ้น การเทียบเสียงนั้น ต้องใช้ทักษะการฟัง สามารถจำเสียงได้ ต้องมีประสบการณ์ในการบรรเลงฝู่หลูแลแลได้ด้วย

5.4.2 การผลิตฝู่หลูแลแลของนายนายอเลนึก ศิริคำสุข

นายอเลนึก ศิริคำสุข อยู่บ้านเลขที่ 18 หมู่ 13 บ้านห้วยไคร้ ต.วาวี อ.แม่สรวย เป็นผู้ผลิตผู้เชี่ยวชาญการผลิตฝู่หลูแลแล ปาลิฝู่หลู ฝู่หลูนาอู่และหยื่อหลุ และซือบือ มีขั้นตอนการผลิตดังนี้

ภาพที่ 5.31 นายอเลนึก ศิริคำสุข

1) ขั้นเตรียมวัสดุ อุปกรณ์

เป็นขั้นตอนแรกสุดที่ต้องทำคือการเตรียมวัสดุต่าง ๆ ได้แก่ ไม้ไผ่ที่ใช้ทำลิ้น ได้มาจากการปลูกไว้ คัดเลือกท่อนที่แก่ ๆ นำมาตากแดดทิ้งไว้ประมาณ 1 เดือน จากนั้นเตรียมขี้ชันโรง นำมาตากแดดให้อ่อนตัว เตรียมผลน้ำเต้าแห้งสีน้ำตาลแก่เลือกลูกที่ได้ส่วนสัด และ ไม้ไผ่เฮียะเพื่อนำมาทำท่อฝู่หลูแลแล การเตรียมอุปกรณ์ได้แก่ มีดสำหรับขูดลิ้น เป็นมีดขนาดเล็ก เลื่อยตัดเหล็ก เพื่อนำมาตัดท่อฝู่หลูแลแล และไม้ไผ่แบนปลายแหลม เพื่อช่วยติดขี้ชันโรงกับตัวน้ำเต้า ท่อเสียง ยังสามารถใช้เจาะรูเสียงได้

ภาพที่ 5.32 ผลน้ำเต้าแห้ง

2) ขั้นทำท่อเสียงและประกอบลิ้น

ขั้นตอนการผลิตฝู่หลูแลแลของนายอเลนึก ศิริคำสุข เริ่มจากทำท่อเสียงที่ 1 หรือท่ออี้ผ่าหมู่ (ตัวผู้) วิธีการเริ่มจาก ตัดลิ้นที่ตระเตรียมไว้เป็น 5 ท่อน ท่อนเหล่านี้นำมาติดไว้กับท่อเสียง ลิ้นแต่ละอันขนาดไม่เท่ากัน จากนั้นใช้เลื่อยตัดเหล็กตัดที่ท่ออี้ผ่าหมู่ ลึกประมาณฐานของลิ้น ใช้มีดปลายแหลมคว้านบริเวณดังกล่าวให้ได้ร่องสำหรับใส่ฐานลิ้น จากนั้นนำลิ้นมาติดกับท่อเสียง ติดด้วยขี้ชันโรง ให้แน่นสนิท ตรวจสอบเสียงด้วยการเป่า และ การดูด ว่าเสียงที่ได้นั้นโล่งหรือเสียงทึบ หากเสียงทึบไปให้ใช้ไม้ค้ำลิ้นขนาดเล็กประมาณไม้จิ้มฟัน นำไปค้ำลิ้นให้ปลายลิ้นลอยขึ้นมา จากนั้นนำมีดปลายแหลมขูดลิ้นส่วนที่หนาออก ทำให้เสียงโปร่งใส เป่ารู้สึกโล่ง ได้เสียงต่ำ

ภาพที่ 5.33 ลิ้นฝู่หลูแลแล

ทำท่อที่ 2 ท่ออี้มาหมู่ (ท่อตัวเมีย) ท่อนี้ยาวกว่าท่อเสียงตัวผู้ ท่อนี้ให้เสียงที่ต่ำกว่าท่อตัวผู้ วิธีการทำเหมือนท่อที่ 1 หากแต่ใช้วิธีการเทียบเสียงจากการฟังเทียบท่อเสียงที่ 1 (ตัวผู้) จากการวัดระดับเสียงนั้นได้คู่เสียงคือ 4 หรือ 4 เพอร์เฟค (4 Perfectโดยประมาณ) นับจากเสียงต่ำคือตัวเมียกับเสียงสูงคือตัวผู้

ทำท่อที่ 3 ท่ออี้แลแล ใช้วิธีการเหมือนท่อที่ผ่านมา โดยท่อที่ 3 นำมาเทียบเสียงกับท่อที่ 2 (ตัวเมีย) เมื่อเทียบเสียงแล้วได้ขั้นคู่ 5 หรือ 5 เพอร์เฟค (โดยประมาณ) จากนั้นทำท่อที่ 4 ท่ออี้ฮาฮา ใช้วิธีการเช่นเดิมและนำมาเทียบเสียงกับท่อที่ 2 (ตัวแม่) ได้ขั้นคู่ 6 หรือ 6 เมเจอร์ (6 Maj. โดยประมาณ) จากนั้นทำท่อสุดท้าย คือท่อที่ 5 ท่ออี้ลิลิ ใช้วิธีการเดิมแต่เทียบเสียงให้ได้เสียงที่สูงขึ้นไปคู่ 8 กับเสียงท่ออี้แลแล หรือ 8 เพอร์เฟค (โดยประมาณ)

ดังนั้นการเทียบเสียงด้วยวิธีการฟังของนายหล้า แซ่ย่างได้ดังนี้

ท่ออี้มาหมู่ เทียบเสียงกับท่ออี้ผ่าหมู่ ได้ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค

ท่ออี้มาหมู่ เทียบเสียงกับท่ออี้แลแล ได้ขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค

ท่ออี้มาหมู่ เทียบเสียงกับท่ออี้ฮาฮา ได้ขั้นคู่ 6 เมเจอร์

ท่ออี้มาหมู่ เทียบเสียงกับท่ออี้ลิลิ ได้ขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค

หมายเหตุ *ท่อฝู่หลูแลแลแต่ละท่อต้องเป่า ดูด เพื่อเทียบเสียงให้ได้ระดับพอประมาณ ผู้ทำไม่ใช้ เครื่องมือวัดเสียง ฉะนั้นระดับเสียงที่ได้เป็นเพียงเสียงโดยประมาณเมื่อเทียบกับระบบเสียงสากล ดังนั้น คู่เพอร์เฟค เมเจอร์ ผู้วิจัยแสดงให้เห็นเป็นค่าใกล้เคียงกับระบบสากล*

3) ขั้นประกอบท่อ

เป็นขั้นตอนที่ต้องนำท่อเสียงที่ประกอบลิ้นสำเร็จแล้ว นำมาประกอบเข้ากับน้ำเต้าโดยประกอบท่ออี้ผ่าหมู่ (ตัวผู้) ท่ออี้มาหมู่ (ตัวแม่) ท่ออี้แลแล ท่ออี้ฮาฮา และท่ออี้ลิลิ ตามลำดับ ติดด้วยขี้ชันโรง โดยติดด้านบนก่อนให้แน่น จากนั้นติดด้านล่างของน้ำเต้า ขี้ชันโรงที่ติดต้องแน่น ไม่ให้มีรูรั่วโดยใช้ไม้ปลายแหลมกดขี้ชันโรงตามซอกของแต่ละท่อที่นิ้วมือเข้าไม่ถึงจึงทำให้ท่อติดแน่นอยู่กับน้ำเต้าอย่างสนิท

ภาพที่ 5.34 การประกอบท่อ

4) ขั้นเทียบเสียง

เป็นขั้นสุดท้ายหลังจากประกอบท่อแต่ละท่อเสร็จทำการเทียบเสียง การเทียบเสียง ใช้วิธีเทียบเสียงคล้าย ๆ การเทียบเสียงในขั้นตอนการทำท่อเสียง โดยเทียบจากเสียงท่ออี้มาหมู่ (ตัวแม่) เสียงต่ำสุดใช้ตัวเทียบเสียงหลัก นำมาเทียบเสียงกับทุกท่อ ตามลำดับคือท่ออี้ผ่าหมู่ (ตัวผู้) ท่ออี้แลแล ท่ออี้ฮาฮา และ ท่ออี้ลิลิ ตามลำดับ หากเสียงที่เทียบกับท่ออี้มาหมู่ นั้นต่ำไปให้ใช้ใช้มีดปลายแหลมคว้านรูท่อด้านล่างออกเสียงสูงขึ้น หากเสียงที่เทียบสูงไปให้ ใช้ขี้ชันโรงอุดที่รูท่อด้านล่างเสียงนั้น ๆ เสียงต่ำลง

จากการศึกษาลักษณะทางกายภาพทั่วไปของฝู่หลูแลแล ลักษณะกายภาพฝู่หลูแลแลของศิลปิน ระบบเสียง ลักษณะการบรรเลงฝู่หลูแลแล รวมถึงวิธีการทำฝู่หลูแลแล สรุปได้ดังนี้

1. ลักษณะทางกายภาพทั่วไปของฝู่หลูแลแล

ฝู่หลูแลแล เป็นเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องลม ส่วนประกอบหลักของฝู่หลูแลแล มี 3 ส่วน คือ น้ำเต้า ท่อเสียง ลิ้น

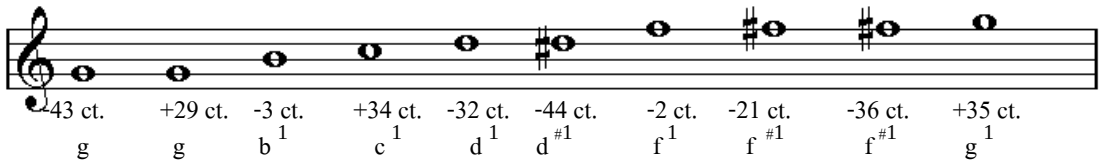
น้ำเต้า เป็นส่วนที่ใช้ทำตัวฝู่หลูแลแล ใช้ผลน้ำเต้าที่ได้จากการปลูก ผลน้ำเต้ามีทั้งก้านสั้นและก้านยาว อีกทั้งเต้าใหญ่ ให้เสียงที่ทุ้ม นุ่มนวล และเต้าเล็กให้เสียงที่แหลม เป่าง่าย นอกจากน้ำเต้าที่เป็นตัวของฝู่หลูแลแลแล้วยังมีข้อต่อปากสำหรับสะดวกต่อการบรรเลงในวงเต้นรำ

ท่อเสียง ทำจากไม้ไผ่ มีจำนวนทั้งหมด 5 ท่อเสียงสอดเข้ากับน้ำเต้า ยาด้วยขี้ชันโรง นอกจากท่อเสียง 5 ท่อแล้วยังมีท่อครอบเสียงเพื่อให้เสียงเกิดความกังวานสองท่อคือ อี้โท๊ะโท๊ะ เป็นท่อครอบเสียงของท่อ อี้มาหมู่ และท่อครอบเสียงอีกอันหนึ่งคือ อี้โท๊ะคุ เป็นท่อครอบเสียงของท่อ อี้แลแล ทำให้เกิดเสียงก้องกังวานที่ท่ออี้แลแล

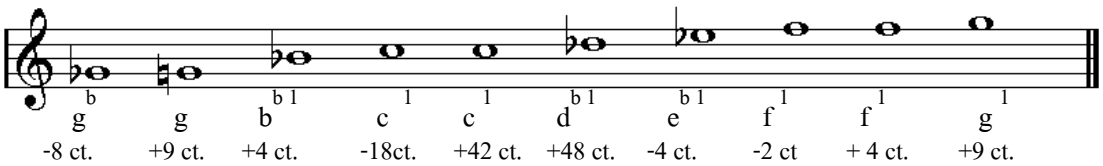
ลิ้น เป็นลิ้นอิสระเกิดเสียงได้โดยการเป่า และการดูดทำให้เกิดเสียงเดียวกันในแต่ละท่อเสียงมีลิ้นติดอยู่ ไม้ใช้ทำลิ้นฝู่หลูแลแลคือไม้ไผ่ หว่ามะ เป็นไผ่เนื้อแน่น เนื้อละเอียด เหนียว ทนทาน ขึ้นดีบนเขาสูง ปัจจุบันผู้ผลิตฝู่หลูแลแล สามารถนำพันธุ์ไผ่มาปลูกในไร่

2. ลักษณะกายภาพและระบบเสียงฝู่หลูแลแลของศิลปิน

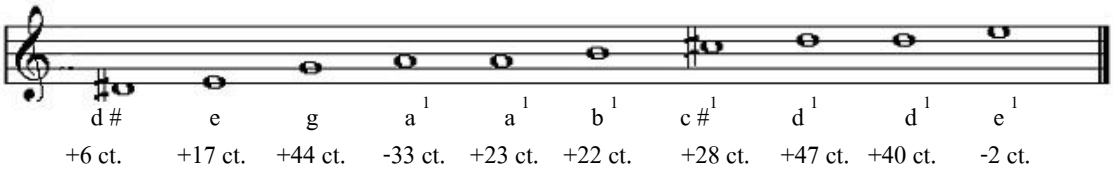
ลักษณะกายภาพของฝู่หลแลแลจำนวน 3 ชิ้นนั้นมีลักษณะกายภาพทั่วไปที่เหมือนกัน แต่ขนาด ความยาวของท่อเสียงนั้นต่างกัน และระบบเสียงของแต่ละชิ้นไม่เท่ากัน โดยฝู่หลูของอาเบ ยันจา มีระดับเสียงคือ



ระดับเสียงฝู่หลูแลแลของนาย จาวปุ สินย้าง คือ



และระดับเสียงฝู่หลูแลแลของนายอะซือหว่าเต๋อ แซ่หยี คือ



ดังนั้นระบบเสียงของนายอาเบ ยันจา ใกล้เคียงกับระบบเสียงของนายจาวปุ สินย้าง ส่วนฝู่หลูแลแลของนายอะซือหว่าเต๋อ แซ่หยีมีระบบเสียงที่ต่ำกว่า

3. ลักษณะการบรรเลงฝู่หลูแลแล

การบรรเลงฝู่หลูแลแลมี 2 ลักษณะที่ต้องคำนึงถึงคือ การจับและการควบคุมลมเข้า และออก โดยวิธีการจับฝู่หลูแลแลใช้ทั้งมือซ้ายและขวาที่ต้องช่วยจับให้พอดี ไม่แน่น ไม่หลวมเกินไป มือซ้ายใช้นิ้วหัวแม่มือนิ้วหัวแม่มือปิดรูของท่อ อี้ผ่าหมู่ นิ้วกลางวางพาดท่ออี้มาหมู่เพื่อกดรูของท่อ อี้ฮาฮา นิ้วนางกดที่รูของท่ออี้แลแล ส่วนนิ้วชี้ และ นิ้วก้อยไม่กดแต่ช่วยประคองฝู่หลูแลแล ส่วนมือขวา จับส่วนล่างของตัวน้ำเต้า ใช้นิ้วชี้ หรือ นิ้ว กลาง กดรูของท่ออี้ลิลิ ส่วน นิ้วนาง นิ้วก้อย นิ้วหัวแม่มือใช้ตบท้ายท่ออี้ผ่าหมู่ และอี้แลแล

วิธีการควบคุมลม เป็นวิธีที่เกิดจากการฝึกฝนอย่างชำนาญ การบรรเลงแต่ละเพลงนั้น ศิลปินใช้ลมเข้า ออก สั้น หรือยาว ตามความเหมาะสมของเพลงนั้น ๆ เพลงที่มีการเต้นกระทืบเท้าต้องบังคับลมให้แรงกว่าบทเพลงที่ไม่มีการเต้นกระทืบเท้า

4. วิธีการผลิตฝู่หลูแลแล

การสร้างฝู่หลูแลแลต้องเตรียมวัสดุให้พร้อมเช่น ไม้ไผ่ที่ใช้ทำลิ้น ขี้ชันโรง ผลน้ำเต้าแห้ง มีดขูดลิ้น ไม้เฮียะ สิ่ว เลื่อยตัด กระดาษทรายใช้ขัดผิวท่อเสียง หลังจากนั้นตัดต่าง ๆ จำนวน 5 ท่อ เจาะรูน้ำเต้า 5 รูพอดีกับท่อเสียง ต่อมาทำลิ้น 5 อัน จากนั้นเจาะรูท่อเสียงแต่ละท่อให้มีขนาดใหญ่กว่าลิ้นเล็กน้อย นำลิ้นแต่ละอันมาติดด้วยขี้ชันโรงกับท่อเสียง จากนั้นนำท่อเสียงเสียบเข้ากับน้ำเต้าติดขี้ชันโรงกับข้อต่อของแต่ละท่อ

ฝู่หลูแลแลทำขึ้นจากวัสดุธรรมชาติที่นำมาประกอบเข้ากลายเป็นเครื่องดนตรีที่สำเนียงเสียงเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ลักษณะทางกายภาพของฝู่หลูแลแลแต่ละศิลปินไม่เหมือนกันอันเนื่องจาก ผู้ผลิตมาจากคนละแห่ง และ ผู้ผลิตไม่ผลิตฝู่หลูแลแลพร้อมกัน 2 เครื่อง การผลิตฝู่หลูแลแลนั้นเกิดจากผู้ผลิดได้ให้ความสนใจเล่าเรียน สืบทอดวิธีการมาจากผู้รู้ พัฒนาฝีมือผลิตเครื่องดนตรีให้ชาวลีซูได้ใช้งานจนถึงปัจจุบัน

บทที่ 6

บทเพลงฝู่หลูแลแล

การศึกษาวิจัยเรื่องฝู่หลูแลแลเครื่องดนตรีของชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย ได้นำบทเพลงจากศิลปินที่มีความสามารถ ได้รับการยอมรับจากชุมชน จำนวน 5 คน คือ นายอาเบ ยันจา บ้านเฮโก นายจาวปุ สินย้าง บ้านห้วยไคร้ นายอาซือหว่าเต๋อ แซ่หยี บ้านหัวแม่คำ นายอเลนึก ศิริคำสุข บ้านห้วยไคร้ นายอาเบ ปาปา บ้านเวียงกลาง และ นาย อาเซ เดด่า บ้านปางสา

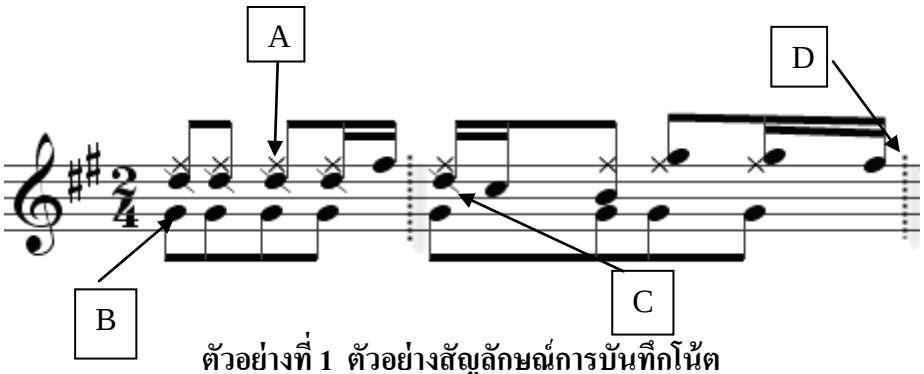
จากนั้น นำบทเพลงถอดเพลง บันทึกโน้ตด้วยระบบสากล โปรแกรม Sebilius ซึ่งระบบโน้ตสากลดังกล่าวเป็นเพียงการยืมมาใช้เป็นสัญลักษณ์เพื่อให้ง่ายต่อความเข้าใจ โดยผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์ ให้สอดคล้องกับบทเพลง ดังนี้

A คือ สัญลักษณ์ที่เกิดจากการใช้นิ้วกลาง (มือขวา) กระทบกับรูของท่ออี้ฮาฮา ด้วยจังหวะที่สม่ำเสมอ ในทางทฤษฎีดนตรีสากลเรียกเน้นจังหวะ (Accent)

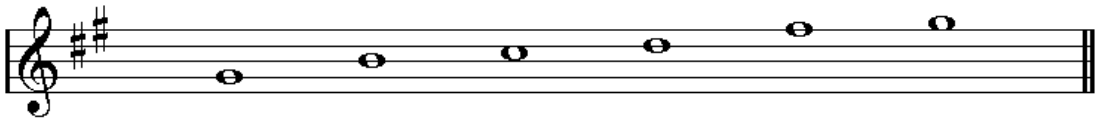
B คือ โน้ตหางลงแทนสัญลักษณ์ที่ใช้แทนเสียงยืนของท่ออี้มาหมู่ (ตัวแม่) มีเสียงต่ำยาวอยู่ตลอดเวลา และมีลักษณะคล้ายกับการเน้นเสียงไปพร้อม ๆ กับเสียงของท่ออี้ฮาฮา แต่ให้เสียงที่ยาวกว่า

C คือ สัญลักษณ์คล้ายรูปโน้ตผ่าครึ่ง ใช้แทนเทคนิคการสั่นเสียงด้วยวิธีการใช้นิ้วหัวแม่มือด้านขวา สะบัด หรือตบท่อ ด้านล่างของท่อเสียงอี้แลแล มี 2 วิธีคือ สะบัดหรือตบเพียงหนึ่งครั้งให้เสียงจากต่ำของท่อไปหาเสียงสูงของท่อ เช่น จากเสียง c ไปหา d และอีกวิธีหนึ่งคือการสะบัดหรือตบล่างท่อหลายครั้ง อย่างสม่ำเสมอ ทำให้เกิดเสียงสลับไปมาระหว่างเสียงต่ำและสูงของท่ออี้แลแล เช่น c ไป d ไป c ไป d ในทางทฤษฎีดนตรีสากลเรียก การสั่นเสียง

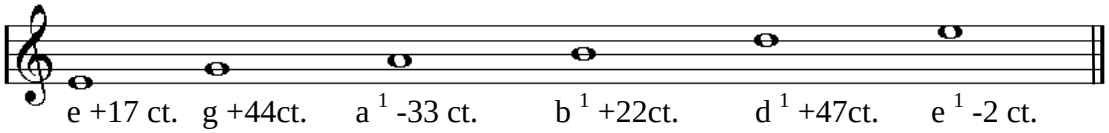
D สัญลักษณ์เส้นไข่ปลา คือเส้นกั้นห้องเสมือน ใช้ในเรื่องโครงสร้างของจังหวะ



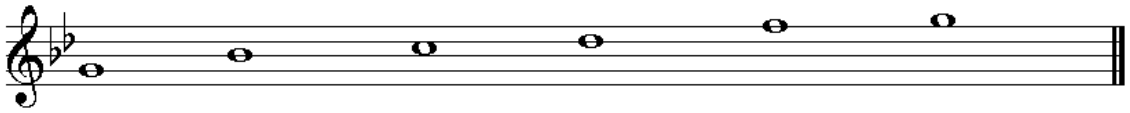
ตัวอย่างที่ 1 ตัวอย่างสัญลักษณ์การบันทึกโน้ต

การบันทึกโน้ตนั้น นำกลุ่มเสียงสำคัญของฝู่หลูแลแล มาอ้างอิงเพื่อสะดวกในการอธิบายและมองเห็นภาพ กลุ่มเสียงสำคัญเกิดจากการวิเคราะห์หาเสียงสำคัญของบทเพลงที่เล่นอยู่บ่อยครั้ง โดยผู้วิจัยยกกลุ่มเสียงสำคัญฝู่หลูแลแลของนายอาเบ ยังจา กลุ่มเสียงสำคัญฝู่หลูแลแลของนาย อะซือหว่าเต๋อ แซ่หยี และ กลุ่มเสียงสำคัญฝู่หลูแลแลของนายจาวปุ สินย้าง มาประกอบการอธิบาย ดังนี้

g +29 ct. b^{1} -3 ct. c^{1} +34 ct. $d\#^{1}$ -44 ct. $f\#^{1}$ -21 ct. g^{1} +35 ct.

ตัวอย่างที่ 2 กลุ่มเสียงสำคัญ ฝู่หลูแลแลของนายอาเบ ยันจา



e +17 ct. g +44ct. a^{1} -33 ct. b^{1} +22ct. d^{1} +47ct. e^{1} -2 ct.

ตัวอย่างที่ 3 กลุ่มเสียงสำคัญ ฝู่หลูแลแลของนายอะซือหว่าเต๋อ แซ่หยี

g +9 ct. b^{b1} +4 ct. c^{1} +42 ct. d^{b1} +48 ct. f^{1} +4 ct. g^{1} +9 ct.

ตัวอย่างที่ 4 กลุ่มเสียงสำคัญ ฝู่หลูแลแลของนายจาวปุ สินย้าง

ตัวอย่างที่ 2 เป็นกลุ่มเสียงสำคัญฝู่หลูแลแลของนายอาเบ ยันจา ผู้วิจัยเก็บบันทึกบทเพลง นำมาวิเคราะห์หาเสียงสำคัญ ไล่ระดับเสียงจากต่ำขึ้นไปสูงคือ g b^{1} c^{1} $d\#^{1}$ $f\#^{1}$ g^{1} รวมเสียงสำคัญ 6 เสียง

ตัวอย่างที่ 3เป็นกลุ่มเสียงสำคัญฝู่หลูแลแลของนายอะซือหว่าเต๋อ แซ่หยี ผู้วิจัยเก็บบันทึกบทเพลง นำมาวิเคราะห์หาเสียงสำคัญ ไล่ระดับเสียงจากต่ำขึ้นไปสูงคือ e g a^{1} b^{1} d^{1} e^{1} รวมเสียงสำคัญ 6 เสียง

ตัวอย่างที่ 4 เป็นกลุ่มเสียงสำคัญฝู่หลูแลแลของนายจาวปุ สินย้าง ผู้วิจัยเก็บบันทึกบทเพลง นำมาวิเคราะห์หาเสียงสำคัญ ไล่ระดับเสียงจากต่ำขึ้นไปสูงคือ g b^{b1} c^{1} d^{b1} f^{1} g^{1} รวมเสียงสำคัญ 6 เสียง

จากนั้นจึงนำบทเพลงไปทำการวิเคราะห์เชิงระบบ (Systematic method) เพื่อให้เห็นลักษณะสำคัญทางดนตรีของบทเพลงฝู่หลูแลแล มีองค์ประกอบในการวิเคราะห์ ดังนี้

1. ความหมายของบทเพลง
2. รูปแบบโครงสร้าง
   2.1 ท่อนเพลง
   2.2 วลีเพลง
   2.3 ส่วนย่อยของทำนอง
   2.4 การจบวรรค
3. ลักษณะของทำนอง
   3.1 โครงสร้างแนวทำนอง
      3.1.1 ช่วงเสียง
      3.1.2 ระดับเสียง
      3.1.3 การเคลื่อนที่ของระดับเสียง
      3.1.4 ขั้นคู่เสียง
      3.1.5 กลุ่มเสียง
   3.2 โครงสร้างของจังหวะ
      3.2.1 อัตราจังหวะ
      3.2.2. อัตราความเร็ว
      3.2.3 กระสวนจังหวะ

การคัดเลือกศิลปินและบทเพลง

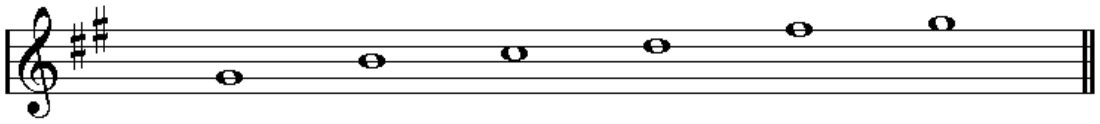
การคัดเลือกศิลปินและบทเพลงได้มาจากบุคคลผู้ให้ข้อมูลภาคสนาม จากการสำรวจดังกล่าวในเบื้องต้น ประกอบด้วยการคัดเลือกศิลปิน และบทเพลงที่ศิลปินบรรเลง ดังนี้

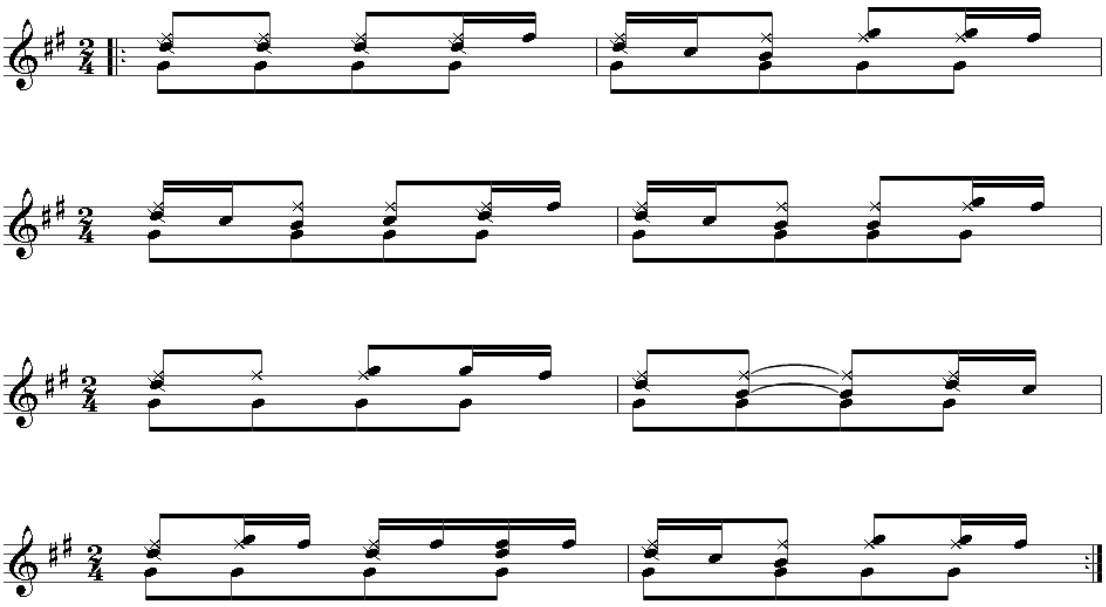
1. ศิลปินต้องเป็นผู้ที่ได้รับการยอมรับจากท้องถิ่น ทั้งระดับตำบล ระดับหมู่บ้าน กล่าวตรงกันว่ามีความสามารถบรรเลงฝู่หลูแลแลได้
2. ปัจจุบันศิลปินยังคงบรรเลงประกอบการเต้นรำประกอบงานพิธีกรรมของลีซูอยู่
3. ศิลปินเป็นที่รู้จักของหน่วยงานด้านวัฒธรรมลีซู
4. บทเพลงทั้ง 15 เพลงคัดเลือกจากศิลปิน 5 คน ซึ่งเป็นศิลปินที่มีความรู้ มีทักษะการบรรเลง และชาวบ้านให้การยอมรับ อีกทั้งบทเพลงที่คัดเลือกมาเป็นบทเพลงที่สมบูรณ์

บทเพลงฝู่หลูแลแลที่นำมาวิเคราะห์จากจำนวนศิลปิน 5 คน จำนวน 15 เพลง ดังนี้

1. เพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ (ขาไก่ ขาหมู) นายอาเบ ยันจา
2. เพลงเปกว่าเฉีย (เต้นให้สนุกสนาน) นายอาเบ ยันจา
3. เพลงโกบะ ทะบะ (ดอยชัน) นายอาเบ ยันจา
4. เพลงปาฝู่ชี้ฮี้ฝาหวะ (แต่งงานมีคู่ครอง) นายอาเบ ยันจา
5. เพลงลือซึหย่ำซะ ซือคู่แฮซ่า (นกสองตัว) นายอาเบ ยันจา
6. เพลง จี้จิลุลุ หม่าซาโตโต๊ะ กว่าเฉวะ (สาวตากลม) นายจาวปุ สินย้าง
7. เพลงซือเผี่ยโลเผี่ยะ (ใบ้ไม้) นายจาวปุ สินย้าง
8. เพลงซือลีผ่า หล่ายามายือ (เต้นไปตรง ๆ) นายอเลนึก ศิริคำสุข
9. เพลงนากู่ทาทา (จมูก) นายอาเบ ปาปา
10. เพลงฉี่ฉึจาอย่า (ขึ้นดอย) นายอาเบ ปาปา
11. เพลงฝ่าทูผ่า (บ้านมุงหลังคา) นายอาเบปาปา
12. เพลงหล่ามาหล่าโทหย่า (เสือกัดคน) นายอาเซเดด่า
13. เพลงชัวบู (คนขี้เกียจ ขี้คร้าน) นายอาเซเดด่า
14. เพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะหม่าจะ (ขาไก่ขาหมูผมไม่กิน) นายอาซือหว่าเต๋อแซ่หยี
15. เพลงจี้จิลูลุ หม่าซาโตโต๊ะกว่าเฉวะ (อย่าอายกัน ออกมาเต้นรำกัน) นายอาซือหว่าเต๋อแซ่หยี

เพลงที่ 1 เพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ (ขาไก่ ขาหมู)

บทเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ บรรเลงโดย อาเบ ยันจา นักดนตรีบ้านเฮโก บันทึกเสียงเมื่อวันที่ 24 กุมภาพันธ์ 2550 โดยใช้ฝู่หลูแลแลที่มีระดับเสียง ดังนี้

g +29 ct. b ^{1} -3 ct. c ^{1} +34 ct. d# ^{1} -44 ct. f# ^{1} -21 ct. g ^{1} +35 ct.

ตัวอย่างที่ 5 ระดับเสียงสำคัญของเพลงที่ 1

ตัวอย่างที่ 6 เพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ

1. ความหมายของบทเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ

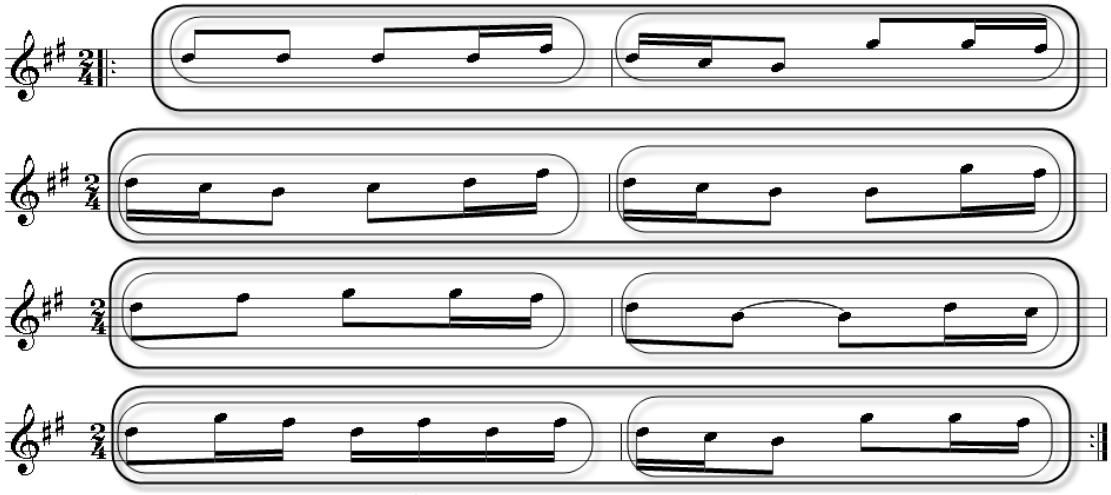
บทเพลงนี้เป็นเพลงเก่าแก่ เป็นที่นิยมสำหรับการบรรเลงฝู่หลูแลแล สืบทอดมาหลายช่วงอายุคน มีความหมายเกี่ยวกับการนำขาไก่และขาหมูมาย่าง เพื่อใช้ประกอบอาหารในงานพิธีต่าง ๆ เช่น พิธีปีใหม่ พิธีฉลองศาลาใหม่ พิธีกินข้าวโพดใหม่ พิธีแต่งงาน โดยทั่วไป ชาวลีซูนิยมรับประทานไก่และหมูเป็นอาหารหลัก

นายสุรศักดิ์ สินลี้ (สัมภาษณ์. 24 กุมภาพันธ์ 2550). ตีความบทเพลงนี้ไว้ว่า “...บทเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ แสดงถึง ความอุดมสมบูรณ์ การมีอาหารการกิน และแสดงถึงความมีฐานะของเจ้าภาพผู้จัดงานเลี้ยง เพราะในงานเลี้ยงแต่ละครั้งต้องเลี้ยงคนทั้งหมู่บ้าน หากบรรเลงบทเพลงนี้ขึ้นมาก็แสดงถึงงานเฉลิมฉลอง ได้เริ่มขึ้นแล้ว อาหารที่นำมาเลี้ยงมักมีไก่ หมู น้ำ และ

สุรา” อีกนัยหนึ่งนั้น บทเพลงได้บอกถึงการเชิญชวนเพื่อน ๆ ผู้ร่วมงาน (งานแต่งงานบ้านใหม่) มาช่วยประกอบอาหารที่เจ้าภาพได้ ปลูกไว้

2. รูปแบบโครงสร้าง

บทเพลงที่บรรเลงด้วยฝู่หลูแลแลมีองค์ประกอบค่อนข้างซับซ้อน การที่นำบทเพลงมาวิเคราะห์ให้เห็นลักษณะสำคัญของโครงสร้างและลักษณะทำนองนั้น จึงถอดโน้ตส่วนที่เป็นเสียงยืน เสียงกระทบรูอี้ฮาฮา และเสียงอื่น ๆ ที่ไม่แสดงถึงความชัดเจนของทำนองออกไป เหลือแต่ทำนองหลัก เพื่อง่ายต่อการเข้าใจ ซึ่งส่วนของทำนองหลัก เป็นส่วนที่สำคัญที่สุด เพราะเป็นส่วนที่บ่งบอกว่าเพลงนี้เป็นเพลงอะไร เต้นอย่างไร มีเนื้อหาหรือความหมายว่าอย่างไร



ตัวอย่างที่ 7 ทำนองเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ

หมายเหตุ เส้นกรอบใหญ่คือส่วนของวลีทำนอง และ เส้นกรอบเล็กที่อยู่ด้านในของเส้นกรอบใหญ่คือ ส่วนย่อยของทำนอง ใช้คำย่อ Ms (ตารางที่ 6.1)

2.1 ท่อนเพลง

เพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะเป็นเพลงที่มีท่อนเดียว คือ ท่อน A บรรเลงตั้งแต่ต้นจนจบแล้วกลับต้นใหม่ ต่อเนื่องเป็นประโยคไปเรื่อย ๆ

2.2 วลีเพลง

ภายในท่อนเพลงของเพลงนี้ประกอบด้วย 4 วลีเพลง คือวลีที่ 1 วลีที่ 2 วลีที่ 3 และ วลีที่4

ตารางที่ 6.1 แสดงโครงสร้างของเพลง อาแหละเซอผะ อายะเซอผะ

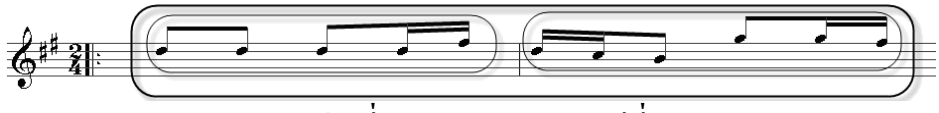
วลีที่ 1		วลีที่ 2		วลีที่ 3		วลีที่ 4	
Ms1	Ms2	Ms3	Ms4	Ms5	Ms6	Ms7	Ms8

2.3 ส่วนย่อยของทำนอง

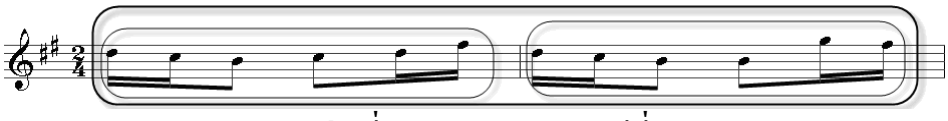
บทเพลงนี้ยังแยกย่อยจากวลีเพลงเป็น ส่วนย่อยของทำนอง โดยวลีที่ 1 แยกออกเป็น 2 ส่วน วลีที่ 2 แยกออกเป็น 2 ส่วน วลีที่ 3 แยกออกเป็น 2 ส่วน และ วลีที่ 4 แยกออกเป็น 2 ส่วน

2.4 การจบวรรค

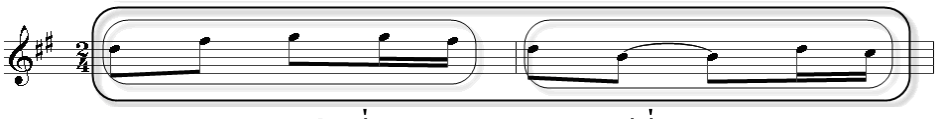
บทเพลงนี้มีการจบวรรค 4 จุด นั่นคือส่วนท้ายของแต่ละวลีเพลง ซึ่งเป็นการดำเนินทำนองจากเสียงสูงลงมาจบวรรคเสียงต่ำ เพื่อขึ้นไปหาเสียงสูงในวลีต่อไป ตัวอย่างที่ 8 ถึง ตัวอย่างที่ 11 เป็นการจบวรรคของแต่ละวลี



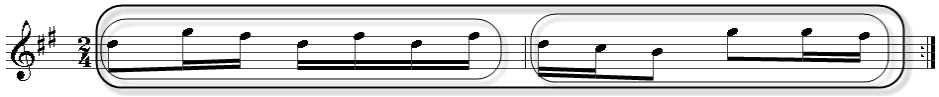
ตัวอย่างที่ 8 การจบวรรคของวลีที่ 1



ตัวอย่างที่ 9 การจบวรรคของวลีที่ 2



ตัวอย่างที่ 10 การจบวรรคของวลีที่ 3



ตัวอย่างที่ 11 การจบวรรคของวลีที่ 4

3. ลักษณะของทำนอง

3.1 โครงสร้างแนวทำนอง

3.1.1 ช่วงเสียง

การวิเคราะห์ช่วงเสียงของบทเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะนั้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ช่วงเสียงในตัวอย่างที่ 6 เพราะเป็นเพลงที่สมบูรณ์ มีช่วงเสียงของฝู่หลูแลแลอย่างชัดเจน โดยหาระยะจากโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดและโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุด ในที่นี้โน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดคือโน้ต g และโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดคือโน้ต g^{1}

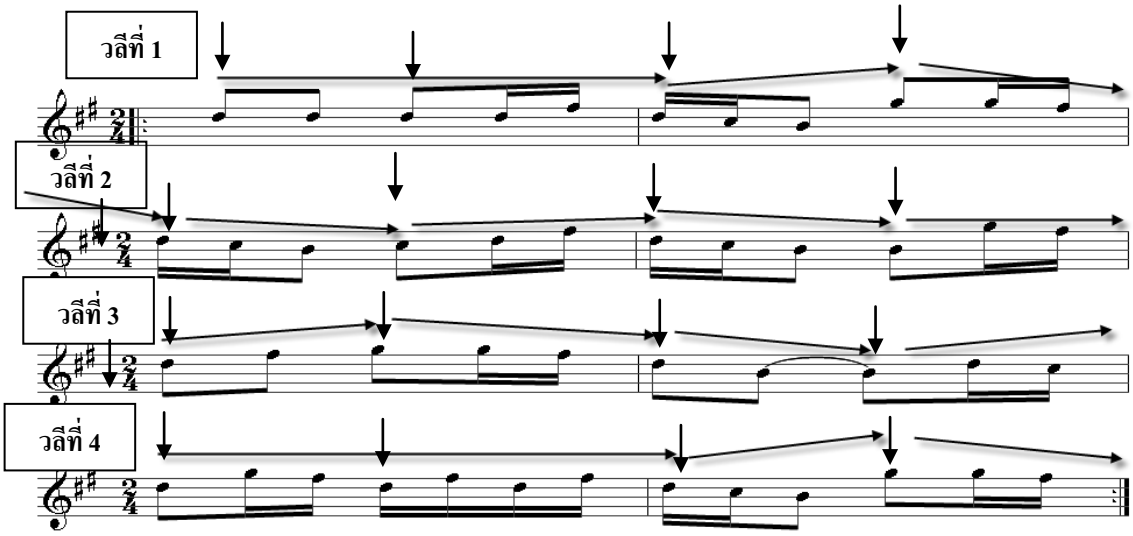
กล่าวได้ว่าบทเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ มีระดับเสียงอยู่ 1 ช่วงเสียง (1 Octave) และหากพิจารณาหาช่วงเสียงกลางของบทเพลง ระหว่างโน้ต g ถึง g^1 จะได้เสียง c^1 และ $d\#^1$ หากแต่เสียงสำคัญนั้นคือ $d\#^1$ ซึ่งเป็นคู่ 5 นับจากโน้ต g ขึ้นไป

3.1.2 ระดับเสียง

ระดับเสียงของบทเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ ผู้วิจัยพิจารณาจากระดับเสียงต่ำขึ้นไปสูงสุด คัดเลือกเสียงที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งจากตัวอย่างที่ 6 คือ g b^1 c^1 $d\#^1$ $f\#^1$ g^1 รวมทั้งหมด 6 เสียง

3.1.3 การเคลื่อนที่ของระดับเสียง

การเคลื่อนที่ของระดับเสียง ได้นำตัวอย่างที่ 7 มาพิจารณา ซึ่งการวิเคราะห์ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองนองนั้น ได้นำส่วนของวลีเพลงทั้ง 4 วลีมาพิจารณาภาพรวมว่ามีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองขึ้น หรือทิศทางลง ดังตัวอย่าง ที่ 12



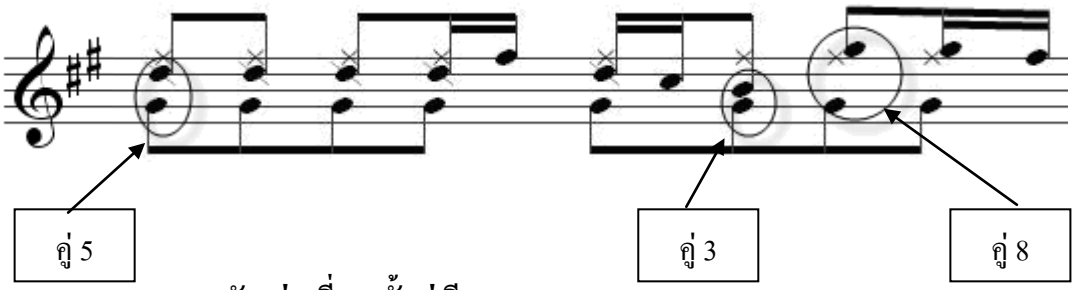
ตัวอย่างที่ 12 การเคลื่อนที่ของระดับเสียงเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ

การเคลื่อนที่โดยภาพรวมของระดับเสียงวลีที่ 1 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกไม่มากนัก โดยเริ่มจากโน้ต $d\#^1$ ซ้ำ ๆ เคลื่อนที่ขึ้นไปสู่โน้ต g^1 ในวิลีที่ 2 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกสลับไปมาระหว่าง $d\#^1$ c^1 $d\#^1$ b^1 วลีที่ 3 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกจากโน้ต $d\#^1$ กระโดดข้ามขั้นไปหาโน้ต g^1 จากนั้นเคลื่อนที่ลงมา $d\#^1$ แล้วเคลื่อนที่กระโดดลงมาโน้ต b^1 และวลีที่ 4 การเคลื่อนที่ในจังหวะตกไม่มากนักโดยเริ่มจากโน้ต $d\#^1$ ซ้ำ ๆ แล้วเคลื่อนที่ขึ้นไปสู่โน้ต g^1

ดังนั้นโดยภาพรวมบทเพลงนี้มีการเคลื่อนที่ซ้ำ ๆ ในโน้ต $d\#^1$ แต่ในวลีที่ 2 มีการเคลื่อนที่กระโดดข้ามขั้น

3.1.4 ขั้นคู่เสียง

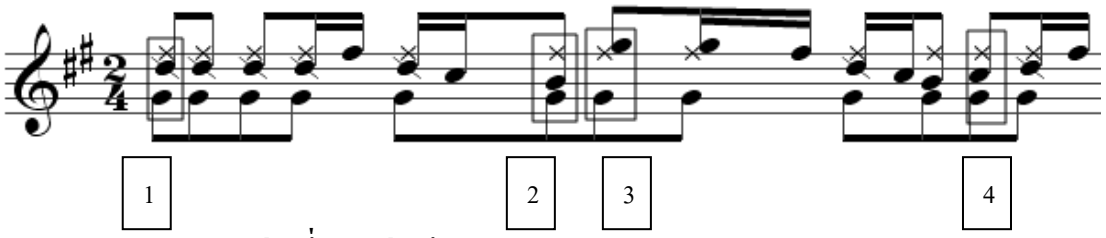
การวิเคราะห์ขั้นคู่เสียง ผู้วิจัยนำตัวอย่างที่ 6 มาพิจารณาเนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีความสมบูรณ์เรื่องของคู่เสียง ซึ่งบทเพลงนี้มีขั้นคู่เสียงที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งคือ คู่ 5 (g คู่กับ d# ^{1}) คู่ 3 (g คู่กับ b $^{1)}$ และคู่ 8 (g คู่กับ g $^{1)}$



ตัวอย่างที่ 13 ขั้นคู่เสียงเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ

3.1.5 กลุ่มเสียง

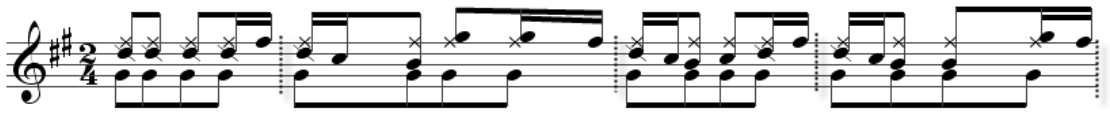
การวิเคราะห์กลุ่มเสียงพิจารณาจากการเสียงที่เกิดขึ้นพร้อมกัน 3 เสียงขึ้นไปซึ่งคล้ายกับหลักการประสานเสียงตามทฤษฎีสากล โดยนำตัวอย่างที่ 6 มาวิเคราะห์กลุ่มเสียงดังนี้คือ กลุ่มเสียงที่ 1 (g + d# ^{1} + f# ^{1}) กลุ่มเสียงที่ 2 (g + b ^{1} + f# ^{1}) กลุ่มเสียงที่ 3 (g + f # ^{1} + g ^{1}) และ กลุ่มเสียงที่ 4 (g + c ^{1} + f # ^{1}) ดังตัวอย่างที่ 14



ตัวอย่างที่ 14 กลุ่มเสียงของเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ

3.2 โครงสร้างของจังหวะ

3.2.1 อัตราจังหวะ

เมื่อพิจารณาบทเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ มีการเน้นย้ำเสียง มีรูปแบบของจังหวะที่ชัดเจน หากนำบทเพลงกำหนดลงในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ (Time Signature) ตามทฤษฎีสากล ใช้จังหวะแบบ $\frac{2}{4}$ ดังตัวอย่างที่ 15

ตัวอย่างที่ 15 อัตราจังหวะ $\frac{2}{4}$

3.2.2 อัตราความเร็ว

อัตราความเร็วบทเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ หากนำมาเทียบกับความเร็วมาตรฐานสากลแล้ว สามารถวัดจังหวะได้ประมาณ 50-52 ซึ่งอัตราความเร็วนี้อาจจะเร็วขึ้นหรือช้าลงได้ตามแต่ผู้บรรเลง

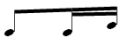
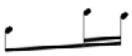
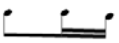
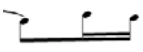
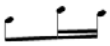
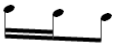
3.2.3 กระสวนจังหวะ

การวิเคราะห์เรื่องกระสวนจังหวะนั้นมี 2 ประเด็นต้องพิจารณา คือ

1) กระสวนจังหวะของทำนอง
2) กระสวนจังหวะของบทเพลง

1) การวิเคราะห์เรื่องกระสวนจังหวะของทำนอง ได้นำโน้ตทุกตัวของทำนองมาวางเรียงกัน เพื่อคัดเลือกโน้ตบนจังหวะสำคัญโดยเฉพาะมาเป็นหลัก เพื่อช่วยให้เข้าใจในเรื่องกระสวนจังหวะของบทเพลงอีกทั้งยังเข้าใจพฤติกรรมที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งของการบรรเลง ดังนี้

ตารางที่ 6.2 ตารางแจกแจงลักษณะจังหวะเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ

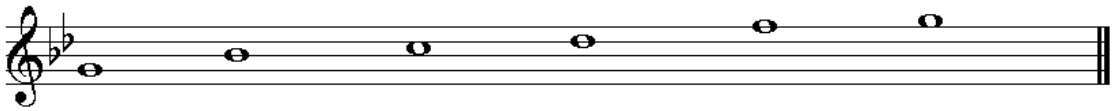
กระสวน A	กระสวน B	กระสวน C	กระสวน D
			-
-			-
-			-
-		-	-
	-		
			-
-		-	
-	-		-
-			

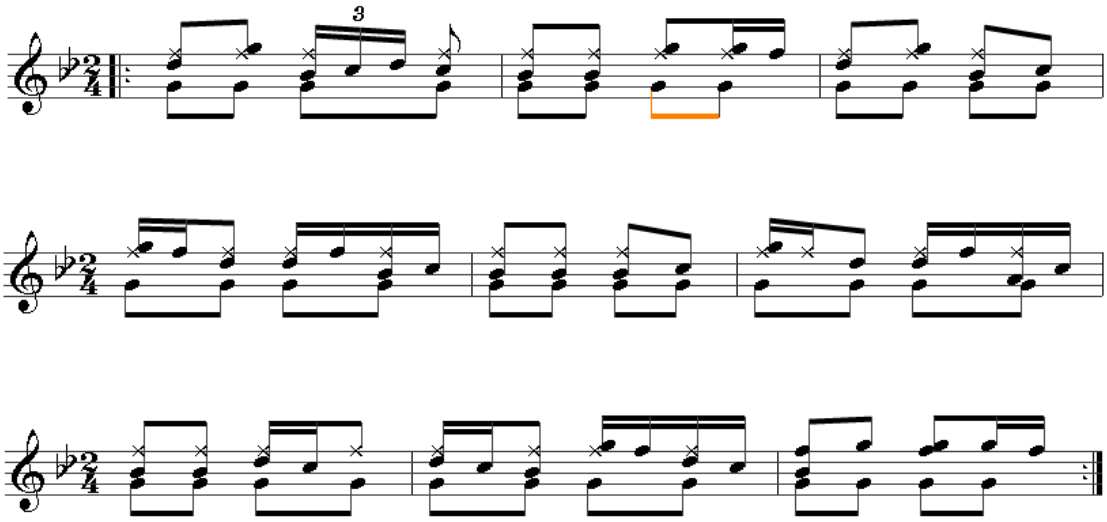
จากตารางที่ 6.2 แสดงให้เห็นถึงกระสวนจังหวะของทำนองเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ ซึ่งกระสวน B ( ) มีการใช้มากที่สุด ส่วนกระสวน D ใช้น้อยที่สุด

2) การวิเคราะห์กระสวนจังหวะของบทเพลง ได้นำตัวอย่างที่ 6 ซึ่งเป็นบทเพลงโดยสมบูรณ์ โดยวิเคราะห์จากเสียงยืน โน้ต g ที่เล่นอย่างสม่ำเสมอ และ เสียง f # [1] เป็นเสียงการตบรูเสียง อี้ฮาฮา เพื่อให้เกิดจังหวะเพลง สรุปภาพรวมของกระสวนจังหวะเพลงนี้คือ

ตัวอย่างที่ 16 กระสวนจังหวะบทเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ

เพลงที่ 2 เพลงเปกว่าเฉีย (เต้นให้สนุกสนาน)

บทเพลงเปกว่าเฉีย บรรเลงโดย อาเบ ยันจา นักดนตรีบ้านเฮโก บันทึกเสียงเมื่อวันที่ 24 กุมภาพันธ์ 2550 โดยใช้ฝู่หลูแลแลของนายจาวปุ สินย้าง มีระดับเสียง ดังนี้

g +9 ct. $b^{b\,1}$ +4 ct. c^{1} +42 ct. $d^{b\,1}$ +48 ct. f^{1} +4 ct. g^{1} +9 ct.

ตัวอย่างที่ 17 ระดับเสียงสำคัญของเพลงที่ 2

ตัวอย่างที่ 18 เพลงเปกว่าเฉีย

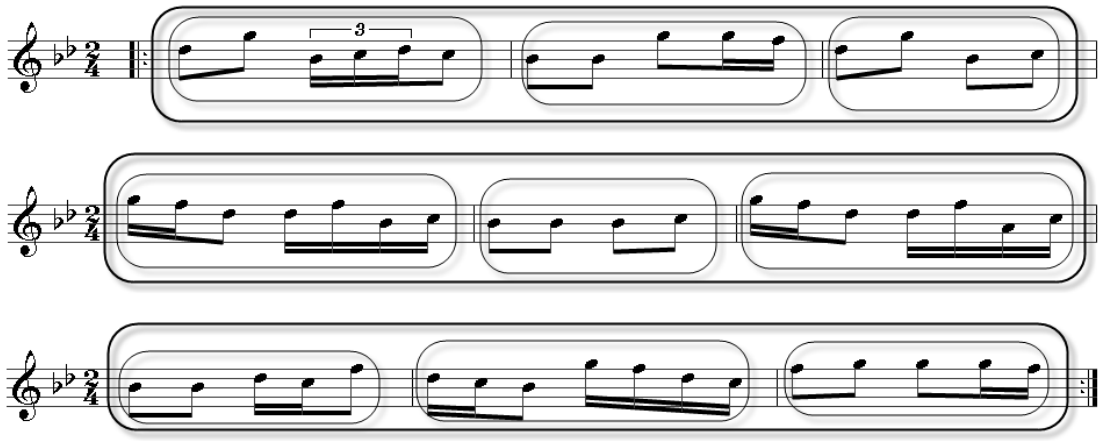
1. ความหมายของบทเพลงเปกว่าเฉีย

บทเพลงเปกว่าเฉีย เป็นเพลงเก่าแก่ มีความหมายในลักษณะเชิญชวนให้เต้นรำกันอย่างสนุกสนาน ร่าเริง ประกอบกับอัตราจังหวะของดนตรีที่ค่อนข้างเร็ว เมื่อบทเพลงนี้บรรเลงขึ้น ผู้ที่รู้จักความหมายของบทเพลงก็จะนำเต้นรำอย่างสนุกสนาน

2. รูปแบบโครงสร้าง

บทเพลงที่บรรเลงด้วยฝู่หลูแลแลมีองค์ประกอบค่อนข้างซับซ้อน การที่นำบทเพลงมาวิเคราะห์ให้เห็นลักษณะสำคัญของโครงสร้างและลักษณะทำนองนั้น จึงถอดโน้ตส่วนที่เป็นเสียงยืน เสียงกระทบรูอี้ฮาฮา และเสียงอื่น ๆ ที่ไม่แสดงถึงความชัดเจนของทำนองออกไป เหลือแต่

ทำนองหลัก เพื่อง่ายต่อการเข้าใจ ซึ่งส่วนของทำนองหลัก เป็นส่วนที่สำคัญที่สุด เพราะเป็นส่วนที่บ่งบอกว่าเพลงนี้เป็นเพลงอะไร เต้นอย่างไร มีเนื้อหาหรือความหมายว่าอย่างไร



ตัวอย่างที่ 19 ทำนองเพลงเปกว่าเฉีย

2.1 ท่อนเพลง

เพลงเปกว่าเฉีย เป็นเพลงท่อนเดียว คือ ท่อน A บรรเลงตั้งแต่ต้นจนจบ แล้วเริ่มย้อนกลับต้นเพลงใหม่ ต่อเนื่องเป็นประโยคไปเรื่อย ๆ

2.2 วลีเพลง

ภายในท่อนเพลงประกอบไปด้วย 3 วลีเพลง คือ วลีที่ 1 วลีที่ 2 และวลีที่ 3 ดังตารางที่ 6.3

ตารางที่ 6.3 แสดงโครงสร้างของเพลง เปกว่าเฉีย

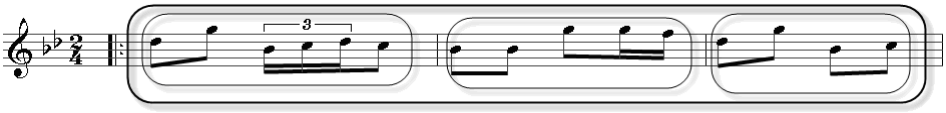
วลีที่ 1		วลีที่ 2		วลีที่ 3	
Ms1	Ms2	Ms3	Ms4	Ms5	Ms6

2.3 ส่วนย่อยของทำนอง

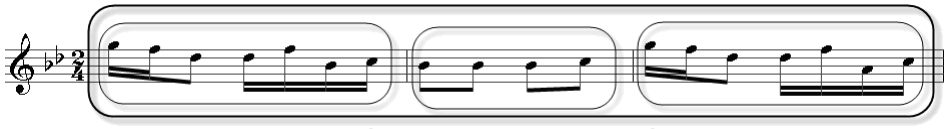
เพลงนี้สามารถแยกย่อยจากวลีเพลงเป็นส่วนย่อยของทำนอง โดยที่วลีที่ 1 แยกออกเป็น 2 ส่วน วลีที่ 2 แยกออกเป็น 2 ส่วน วลีที่ 3 แยกออกเป็น 2 ส่วน วลีที่ 3 แยกออกเป็น 2 ส่วน

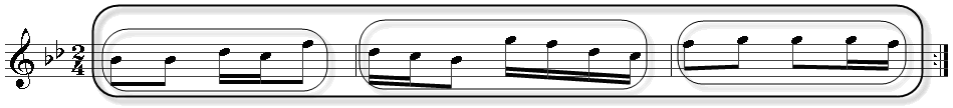
2.4 การจบวรรค

เพลงเปกว่าเฉีย มีการจบวรรค 3 จุด นั่นคือส่วนท้ายของแต่ละวลีเพลง ซึ่งเป็นการดำเนินทำนองที่เน้นส่งเพื่อเข้าหาวรรคใหม่ ดังตัวอย่างที่ 20 ถึงตัวอย่างที่ 22



ตัวอย่างที่ 20 การจบวรรคของวลีที่ 1



ตัวอย่างที่ 21 การจบวรรคของวลีที่ 2

ตัวอย่างที่ 22 การจบวรรคของวลีที่ 3

3. ลักษณะของทำนอง

3.1 โครงสร้างแนวทำนอง

3.1.1 ช่วงเสียง

การวิเคราะห์ช่วงเสียงของบทเพลงเปกว่าเฉียนั้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ช่วงเสียงในตัวอย่างที่ 18 เพราะเป็นเพลงที่สมบูรณ์ มีช่วงเสียงของฝู่หลูแลแลอย่างชัดเจน โดยหาระยะจากโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดและโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุด ในที่นี้โน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดคือโน้ต g และโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดคือโน้ต g^{1}

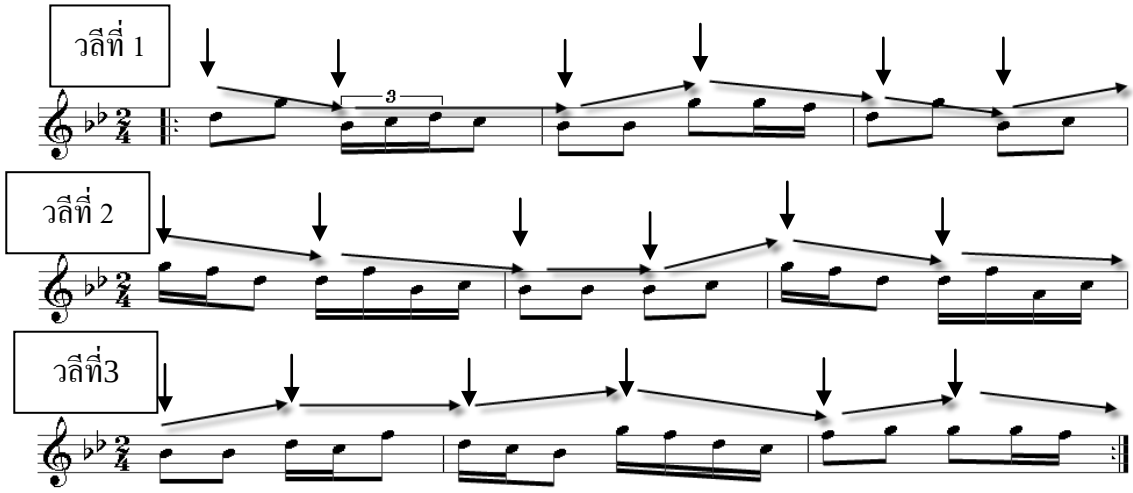
กล่าวได้ว่าบทเพลงเปกว่าเฉีย มีระดับเสียงอยู่ 1 ช่วงเสียง และหากพิจารณาหาช่วงเสียงกลางของบทเพลง ระหว่างโน้ต g ถึง g^{1} จะได้เสียง c^{1} และ d^{b1} หากแต่เสียงสำคัญนั้นคือ d^{b1} ซึ่งเป็นคู่ 5 นับจากโน้ต g ขึ้นไป

3.1.2 ระดับเสียง

ระดับเสียงของบทเพลงเปกว่าเฉียผู้วิจัยพิจารณาจากระดับเสียงต่ำขึ้นไปสูงสุด คัดเลือกเสียงที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งจากตัวอย่างที่ 18 คือ $g\ b^{b1}\ c^{1}\ d^{b1}\ f^{1}\ g^{1}$ รวมทั้งหมด 6 เสียง

3.1.3 การเคลื่อนที่ของระดับเสียง

การเคลื่อนที่ของระดับเสียง ได้นำตัวอย่างที่ 19 มาพิจารณา ซึ่งการวิเคราะห์ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองนองนั้น ได้นำส่วนของวลีเพลงทั้ง 3 วลีมาพิจารณาภาพรวมว่ามีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองขึ้น หรือทิศทางลง ดังตัวอย่าง ที่ 23



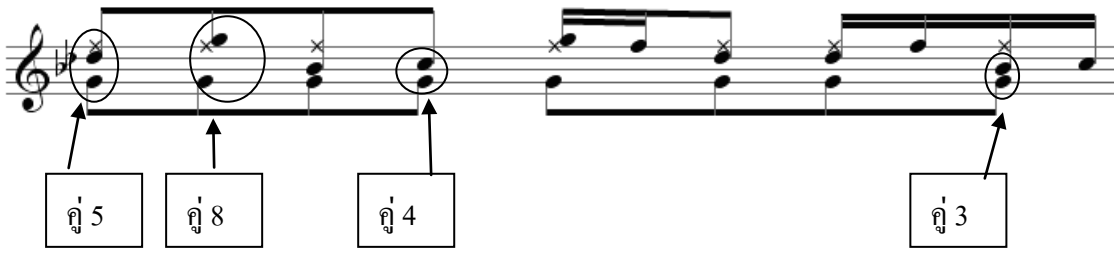
ตัวอย่างที่ 23 การเคลื่อนที่ของระดับเสียงเพลงเปกว่าเฉีย

การเคลื่อนที่โดยภาพรวมของระดับเสียงวลีที่ 1 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกกระโดดสลับไปมา ระหว่างโน้ต d^{b1} b^{1} g^{1} d^{b1} และ b^{1} วลีที่ 2 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกกระโดดสลับไปมาระหว่างโน้ต g^{1} d^{b1} b^{1} g^{1} และ d^{b1} โดยภาพรวมวลีนี้มีการเคลื่อนที่ลง วลีที่ 3 การเคลื่อนที่ในจังหวะตกกระโดดสลับไปมาระหว่างโน้ต b^{1} d^{b1} g^{1} f^{1} และ g^{1} โดยภาพรวมวลีนี้มีการเคลื่อนที่ขึ้น

ดังนั้นโดยภาพรวมตอนท้ายของแต่ละวลี มีการเคลื่อนที่ขึ้น

3.1.4 ขั้นคู่เสียง

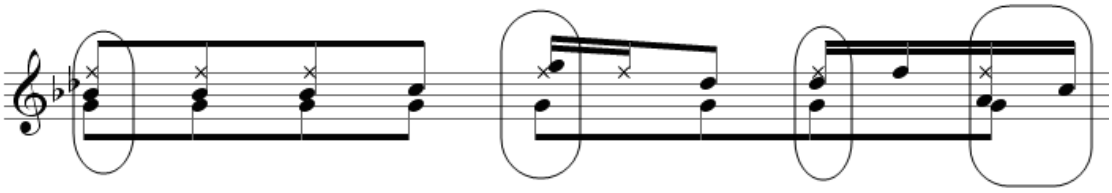
การวิเคราะห์ขั้นคู่เสียง ผู้วิจัยนำตัวอย่างที่ 18 มาพิจารณาเนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีความสมบูรณ์เรื่องของคู่เสียง ซึ่งบทเพลงนี้มีขั้นคู่เสียงที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งคือ คู่ 3 (g คู่กับ b^{b1}) คู่ 4 (g กับ c^{1}) คู่ 5 (g คู่กับ d^{b1}) และคู่ 8 (g คู่กับ g^{1})



ตัวอย่างที่ 24 ขั้นคู่เสียงเพลง เปกว่าเฉีย

3.1.5 กลุ่มเสียง

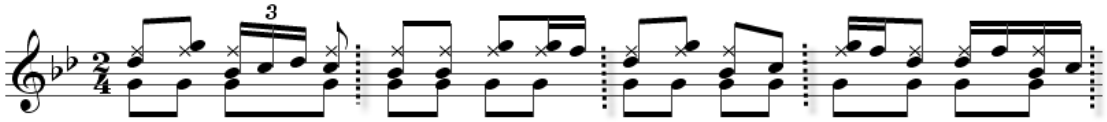
การวิเคราะห์กลุ่มเสียงพิจารณาจากการเสียงที่เกิดขึ้นพร้อมกัน 3 เสียงขึ้นไปซึ่งคล้ายกับหลักการประสานเสียงตามทฤษฎีสากล โดยนำตัวอย่างที่ 18 มาวิเคราะห์กลุ่มเสียงดังนี้คือ กลุ่มเสียงที่ 1 (g + b^{b1} + f^{1}) กลุ่มเสียงที่ 2 (g + f^{1} + g^{1}) กลุ่มเสียงที่ 3 (g + d^{b1} + f^{1}) และกลุ่มเสียงที่ 4 (g + a + c^{1+} f^{1}) ดังตัวอย่างที่ 25



ตัวอย่างที่ 25 กลุ่มเสียงของเพลงเปกว่าเฉีย

3.2 โครงสร้างของจังหวะ

3.2.1 อัตราจังหวะ

เมื่อพิจารณาบทเพลงเปกว่าเฉีย มีการเน้นย้ำเสียง มีรูปแบบบทเพลงที่ชัดเจน หากนำบทเพลงกำหนดลงในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ ตามทฤษฎีสากลใช้จังหวะแบบ $\frac{2}{4}$ ดังตัวอย่างที่ 27

ตัวอย่างที่ 26 อัตราจังหวะ $\frac{2}{4}$

3.2.2 อัตราความเร็ว

บทเพลงเปกว่าเฉีย มีความหมายเกี่ยวกับการเชิญชวนให้ออกมาเต้นรำกันอย่างสนุกสนาน เมื่อนำมาจับความเร็วโดยเครื่องวัด ได้อัตราความเร็ว M.M. ♩ = 56-60 ซึ่งอัตราความเร็วนี้อาจจะเร็วขึ้นกว่านี้

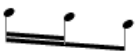
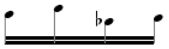
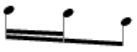
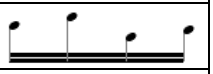
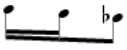
3.2.3 กระสวนจังหวะ

การวิเคราะห์เรื่องกระสวนจังหวะนั้นมี 2 ประเด็นต้องพิจารณา คือ

1) กระสวนจังหวะของทำนอง
2) กระสวนจังหวะของบทเพลง

1) การวิเคราะห์เรื่องกระสวนจังหวะของทำนอง ได้นำโน้ตทุกตัวของทำนองมาวางเรียงกัน เพื่อคัดเลือกโน้ตบนจังหวะสำคัญโดยเฉพาะมาเป็นหลัก เพื่อช่วยให้เข้าใจในเรื่องกระสวนจังหวะของบทเพลงอีกทั้งยังเข้าใจพฤติกรรมที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งของการบรรเลง ดังนี้

ตารางที่ 6.4 ตารางแจกแจงลักษณะจังหวะเพลงเปกว่าเฉีย

กระสวน A	กระสวน B	กระสวน C	กระสวน D	กระสวน E
		-	-	-
	-		-	-
	-	-	-	-
	-	-		
	-	-	-	-
	-	-		
	-	-		-
-	-	-		-
-	-	-	-	
	-			

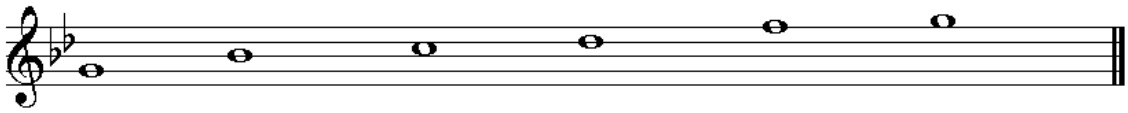
จากตารางที่ 6.4 แสดงให้เห็นถึงกระสวนจังหวะของทำนองเพลงเปกว่าเฉีย ซึ่งกระสวน A ใช้มากที่สุด ส่วนกระสวน B ใช้น้อยที่สุด

2) การวิเคราะห์กระสวนจังหวะของบทเพลง ได้นำตัวอย่างที่ 18 ซึ่งเป็นบทเพลงโดยสมบูรณ์ โดยวิเคราะห์จากเสียงยืน โน้ต g ที่เล่นอย่างสม่ำเสมอ และ เสียง f^1 เป็นเสียงการตบรูเสียง อี้ฮาฮา เพื่อให้เกิดจังหวะเพลง อีกทั้งกระสวนจังหวะของทำนอง (กระสวน A) ที่เกิดขึ้นบ่อยครั้ง ดังนั้นภาพรวมของกระสวนจังหวะเพลงนี้คือ

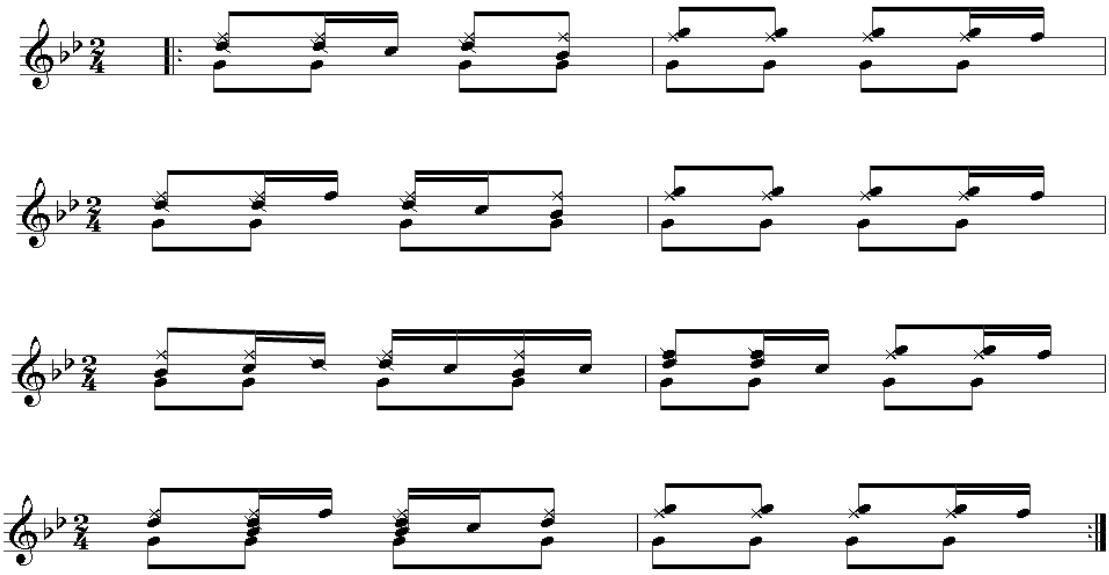
ตัวอย่างที่ 27 กระสวนจังหวะบทเพลงเปกว่าเฉีย

เพลงที่ 3 เพลงโกบะ ทะบะ (ดอยชัน)

บทเพลงโกบะ ทะบะ บรรเลงโดย อาเบ ยันจา นักดนตรีบ้านเฮโก บันทึกเสียงเมื่อวันที่ 24 กุมภาพันธ์ 2550 โดยใช้ฝูหลูแลแลของนายจาวปุ สินย้าง มีระดับเสียง ดังนี้



g +9 ct. $b^{b\,1}$ +4 ct. c^{1} +42 ct. $d^{b\,1}$ +48 ct. f^{1} +4 ct. g^{1} +9 ct.

ตัวอย่างที่ 28 ระดับเสียงสำคัญของเพลงที่ 3

ตัวอย่างที่ 29 เพลงโกบะทะบะ

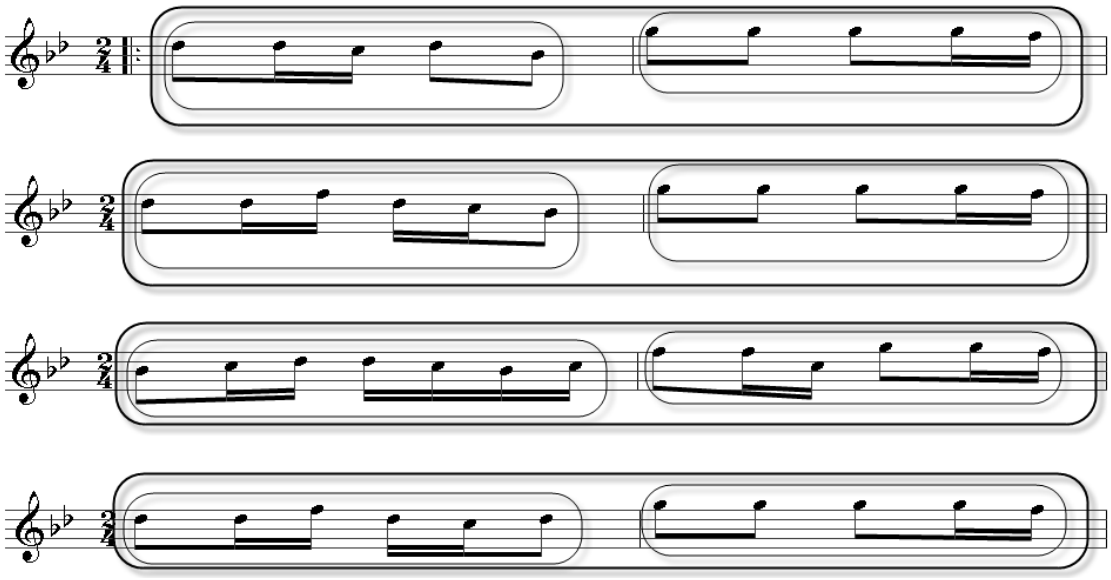
1. ความหมายของบทเพลงโกบะ ทะบะ

บทเพลงโกบะทะบะเป็นเพลงเก่าแก่สืบทอดมาตั้งแต่สมัยโบราณ มีความหมายเชิงเปรียบเทียบกับดอยชัน ๆ 2 ลูก ที่อย่างห่างกัน ซึ่งแปลว่า “ไม่ว่าเราจะอยู่ห่างไกลกันแค่ไหน อุปสรรคกีดขวางเท่าไร ก็จะไปหากันได้”

ความหมายบทเพลงนี้สื่อสารยังคู่รัก คู่สามีภรรยา พ่อกับลูก ลูกกับพ่อ รวมทั้งเพื่อนบ้านที่ยามอพยพโยกย้ายถิ่นฐานกัน ก็บรรเลงบทเพลงนี้เพื่อให้รู้ว่าแม้จะห่างไกลกันแค่ไหน ก็จะไปหากัน

2 รูปแบบโครงสร้าง

บทเพลงที่บรรเลงด้วยฝู่หลูแลแลมีองค์ประกอบค่อนข้างซับซ้อน การที่นำบทเพลงมาวิเคราะห์ให้เห็นลักษณะสำคัญของโครงสร้างและลักษณะทำนองนั้น จึงถอดโน้ตส่วนที่เป็นเสียงยืน เสียงกระทบรูอี้ฮาฮา และเสียงอื่น ๆ ที่ไม่แสดงถึงความชัดเจนของทำนองออกไป เหลือแต่ทำนองหลัก เพื่อง่ายต่อการเข้าใจ ซึ่งส่วนของทำนองหลัก เป็นส่วนที่สำคัญที่สุด เพราะเป็นส่วนที่บ่งบอกว่าเพลงนี้เป็นเพลงอะไร เต้นอย่างไร มีเนื้อหาหรือความหมายว่าอย่างไร



ตัวอย่างที่ 30 ทำนองเพลงโกบะทะบะ

2.1 ท่อนเพลง

เพลงโกบะทะบะเป็นเพลงท่อนเดียว คือ ท่อน A บรรเลงตั้งแต่ต้นจนจบ แล้วเริ่มย้อนกลับต้นเพลงใหม่ ต่อเนื่องเป็นประโยคไปเรื่อย ๆ

2.2 วลีเพลง

ภายในท่อนเพลงประกอบไปด้วย 4 วลีเพลง คือ วลีที่ 1 วลีที่ 2 วลีที่ 3 และวลีที่ 4 ดังตาราง ที่ 6.5

ตารางที่ 6.5 แสดงโครงสร้างของเพลงโกบะทะบะ

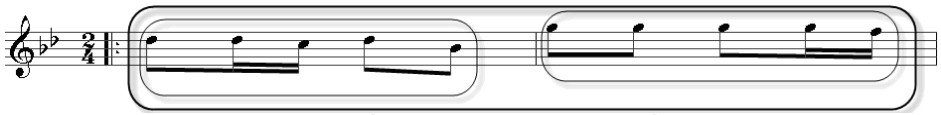
วลีที่ 1		วลีที่ 2		วลีที่ 3		วลีที่4	
Ms1	Ms2	Ms3	Ms4	Ms5	Ms6	Ms7	Ms8

2.3 ส่วนย่อยของทำนอง

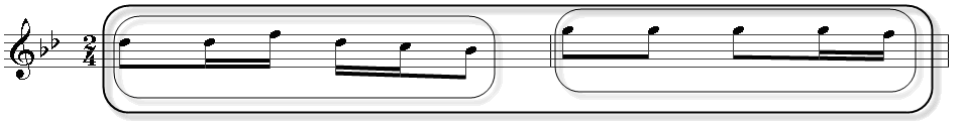
เพลงโกบะ ทะบะ สามารถแยกย่อยจากวลีเพลงเป็น ส่วนย่อยของทำนอง โดยที่วลีที่ 1 แยกออกเป็น 2 ส่วน วลีที่ 2 แยกออกเป็น 2 ส่วน วลีที่ 3 แยกออกเป็น 2 ส่วน และวลีที่ 4 แยกออกเป็น 2 ส่วน ดังตารางที่ 6.5

2.4 การจบวรรค

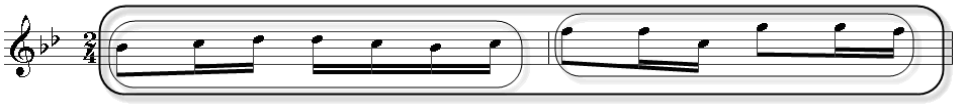
เพลงนี้มีการจบวรรค 4 จุด นั่นคือส่วนท้ายของแต่ละวลีเพลง ซึ่งเป็นการดำเนินทำนองที่เน้นส่งเพื่อเข้าหาวรรคใหม่ ดังตัวอย่างที่ 31 ถึงตัวอย่างที่ 34



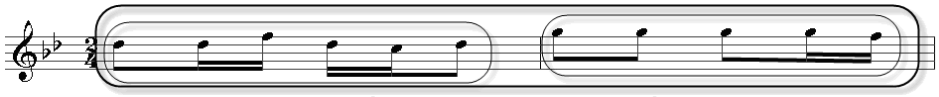
ตัวอย่างที่ 31 การจบวรรคของวลีที่ 1



ตัวอย่างที่ 32 การจบวรรคของวลีที่ 2



ตัวอย่างที่ 33 การจบวรรคของวลีที่ 3



ตัวอย่างที่ 34 การจบวรรคของวลีที่ 3

3. ลักษณะของทำนอง

3.1 โครงสร้างแนวทำนอง

3.1.1 ช่วงเสียง

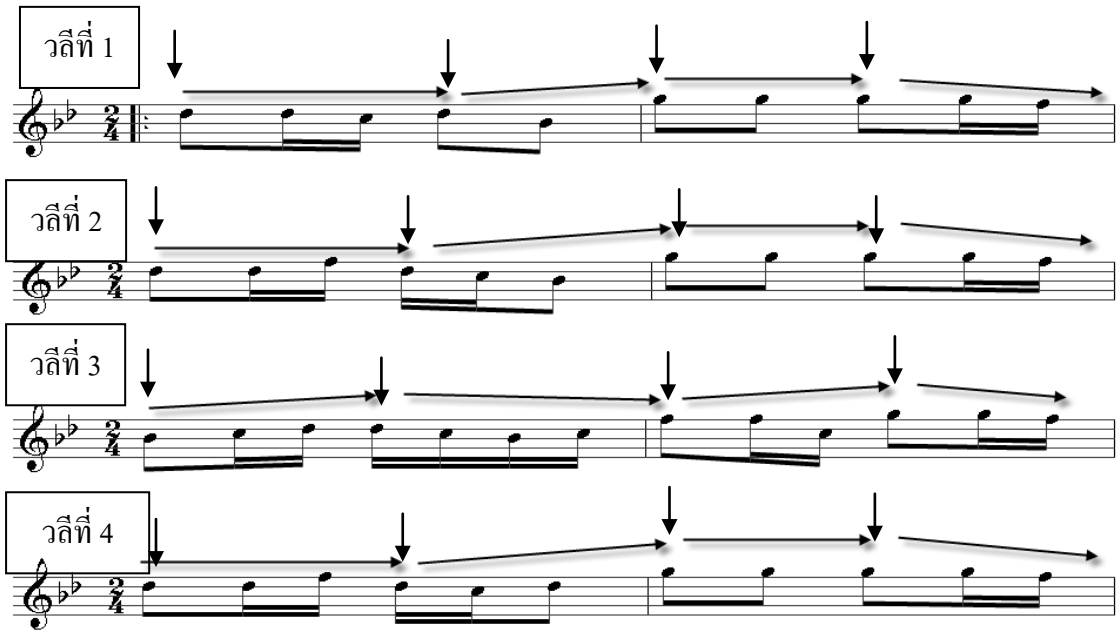
การวิเคราะห์ช่วงเสียงของบทเพลงโกบะทะบะนั้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ช่วงเสียงในตัวอย่างที่ 29 เพราะเป็นเพลงที่สมบูรณ์ มีช่วงเสียงของฝู่หลูแลแลอย่างชัดเจน โดยหาระยะจากโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดและโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุด ในที่นี้โน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดคือโน้ต g และโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดคือโน้ต g [1]

กล่าวได้ว่าบทเพลงโกบะทะบะมีระดับเสียงอยู่ 1 ช่วงเสียง และหากพิจารณาหาช่วงเสียงกลางของบทเพลง ระหว่างโน้ต g ถึง g ^{1} จะได้เสียงกลางที่ c ^{1} และ d ^{b1} หากแต่เสียงสำคัญนั้นคือ d ^{b1} ซึ่งเป็นคู่ 5 นับจากโน้ต g ขึ้นไป

3.1.2 ระดับเสียง

ระดับเสียงของบทเพลงโกบะทะบะผู้วิจัยพิจารณาจากระดับเสียงต่ำขึ้นไปสูงสุด คัดเลือกเสียงที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งจากตัวอย่างที่ 29 คือ g b ^{b1} c ^{1} d ^{b1} f ^{1} g ^{1} รวมทั้งหมด 6 เสียง

3.1.3 การเคลื่อนที่ของระดับเสียง

การเคลื่อนที่ของระดับเสียง ได้นำตัวอย่างที่ 30 มาพิจารณา ซึ่งการวิเคราะห์ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองนองนั้น ได้นำส่วนของวลีเพลงทั้ง 4 วลีมาพิจารณาภาพรวมว่ามีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองขึ้น หรือทิศทางลง ดังตัวอย่าง ที่ 35

ตัวอย่างที่ 35 การเคลื่อนที่ของระดับเสียงเพลงโกบะทะบะ

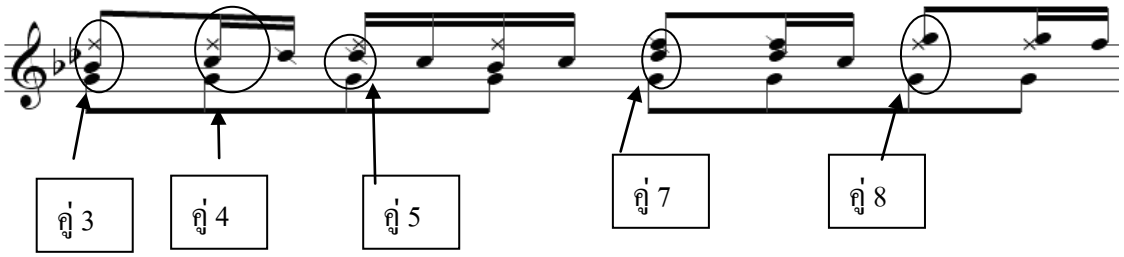
การเคลื่อนที่โดยภาพรวมของระดับเสียงวลีที่ 1 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกในห้องแรกซ้ำโน้ต d ^{b1} และห้องที่ 2 ซ้ำโน้ต g ^{1} โดยภาพรวมเคลื่อนที่ขึ้น วลีที่ 2 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกในห้องแรกซ้ำโน้ต d ^{b1} และห้องที่ 2 ซ้ำโน้ต g ^{1} โดยภาพรวมเคลื่อนที่ขึ้นวลีที่ 3 มีการ

เคลื่อนที่ในจังหวะตกในทิศทางขึ้นอย่างเป็นได้ชัดโดยมีโน้ตคือ $b^{b\,1}$ $d^{b\,1}$ f^{1} และ $g^{\,1}$ วลีที่ 4 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกมีโน้ตคือ $d^{b\,1}$ และห้องที่ 2 ซ้ำโน้ต $g^{\,1}$ โดยภาพรวมเคลื่อนที่ขึ้น

ดังนั้นโดยภาพรวมบทเพลงนี้มีการเคลื่อนที่ขึ้นในตอนท้ายของแต่ละวลี

3.1.4 ขั้นคู่เสียง

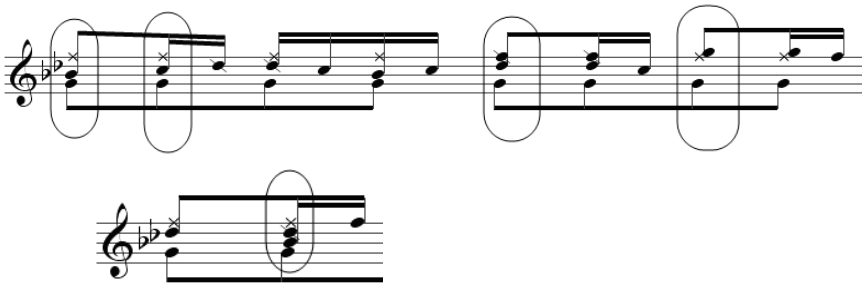
การวิเคราะห์ขั้นคู่เสียง ผู้วิจัยนำตัวอย่างที่ 30 มาพิจารณาเนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีความสมบูรณ์เรื่องของคู่เสียง ซึ่งบทเพลงนี้มีขั้นคู่เสียงที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งคือ คู่ 3 (g คู่กับ $b^{b\,1}$) คู่ 4 (g กับ c^{1}) คู่ 5 (g คู่กับ $d^{b\,1}$) คู่ 7 (g คู่กับ f^{1}) และคู่ 8 (g คู่กับ $g^{\,1}$)



ตัวอย่างที่ 36 ขั้นคู่เสียงเพลง โกบะทะบะ

3.1.5 กลุ่มเสียง

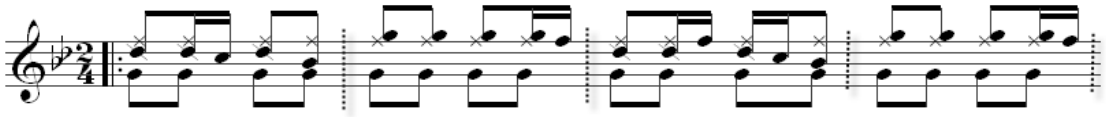
การวิเคราะห์กลุ่มเสียงพิจารณาจากการเสียงที่เกิดขึ้นพร้อมกัน 3 เสียงขึ้นไปซึ่งคล้ายกับหลักการประสานเสียงตามทฤษฎีสากล โดยนำตัวอย่างที่ 30 มาวิเคราะห์กลุ่มเสียงดังนี้คือ กลุ่มเสียงที่ 1 (g + $b^{b\,1}$ + $f^{\,1}$) กลุ่มเสียงที่ 2 (g + c^{1} + $f^{\,1}$) กลุ่มเสียงที่ 3 (g + $d^{b\,1}$ + $f^{\,1}$) กลุ่มเสียงที่ 4 (g + $f^{\,1}$ + $g^{\,1}$) และกลุ่มเสียงที่ 5 (g + $b^{b\,1\,+}$ $d^{b\,1}$ + $f^{\,1}$) ดังตัวอย่างที่ 35



ตัวอย่างที่ 37 กลุ่มเสียงของเพลงโกบะทะบะ

3.2 โครงสร้างของจังหวะ

3.2.1 อัตราจังหวะ

เมื่อพิจารณาบทเพลงโกบะทะบะ มีการเน้นย้ำเสียง มีรูปแบบบทเพลงที่ชัดเจน หากนำบทเพลงกำหนดลงในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ ตามทฤษฎีสากล ใช้จังหวะแบบ $\frac{2}{4}$ ดังตัวอย่างที่ 38

ตัวอย่างที่ 38 อัตราจังหวะ $\frac{2}{4}$

3.2.2 อัตราความเร็ว

บทเพลงโกบะทะบะ เมื่อนำมาจับความเร็วโดยเครื่องวัด ได้อัตราความเร็ว M.M. ♩ = 58 ซึ่งอัตราความเร็วนี้อาจจะเร็วขึ้นหรือช้าได้

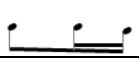
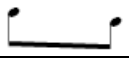
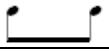
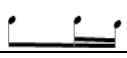
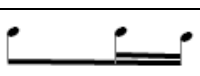
3.2.3 กระสวนจังหวะ

การวิเคราะห์เรื่องกระสวนจังหวะนั้นมี 2 ประเด็นต้องพิจารณา คือ

1) กระสวนจังหวะของทำนอง
2) กระสวนจังหวะของบทเพลง

1) การวิเคราะห์เรื่องกระสวนจังหวะของทำนอง ได้นำโน้ตทุกตัวของทำนองมาวางเรียงกัน เพื่อคัดเลือกโน้ตบนจังหวะสำคัญโดยเฉพาะมาเป็นหลัก เพื่อช่วยให้เข้าใจในเรื่องกระสวนจังหวะของบทเพลงอีกทั้งยังเข้าใจพฤติกรรมที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งของการบรรเลง ดังนี้

ตารางที่ 6.6 ตารางแจกแจงลักษณะจังหวะเพลงโกบะทะบะ

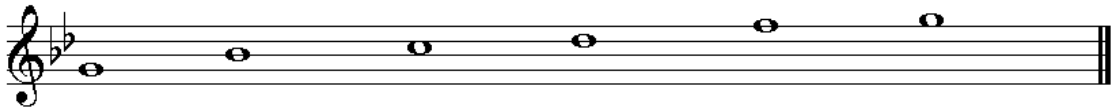
กระสวน A	กระสวน B	กระสวน C	กระสวน D
			
			
			
			

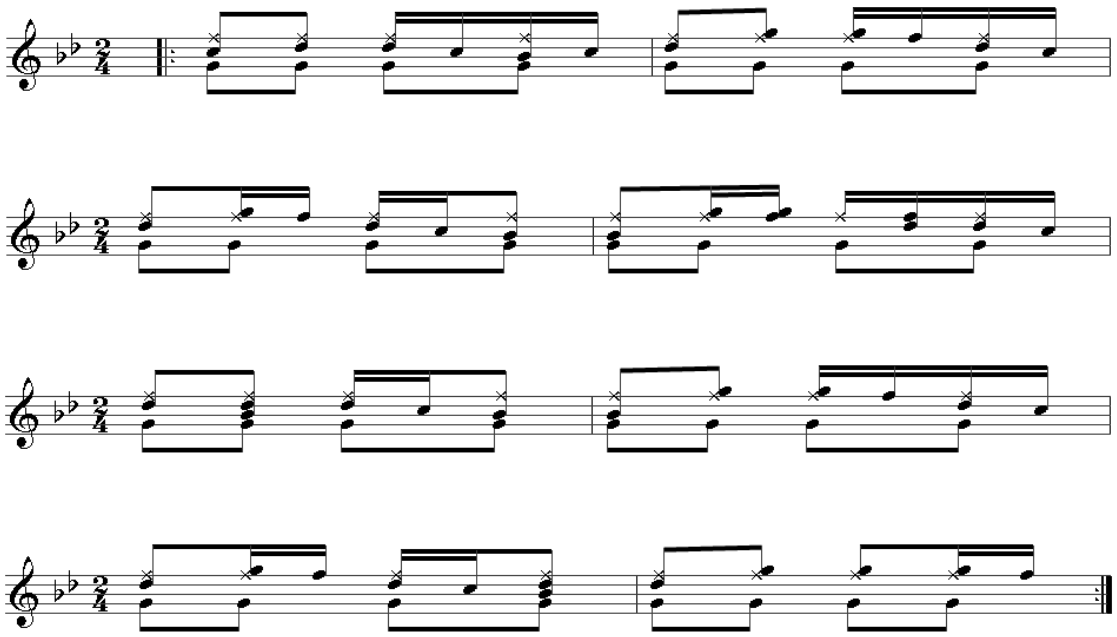
จากตารางที่ 6.6 แสดงให้เห็นถึงกระสวนจังหวะของทำนองเพลงโกบะทะบะ ซึ่งกระสวน A ใช้มากที่สุด ส่วนกระสวน D ใช้น้อยที่สุด

2) การวิเคราะห์กระสวนจังหวะของบทเพลง ได้นำตัวอย่างที่ 29 ซึ่งเป็นบทเพลงโดยสมบูรณ์ โดยวิเคราะห์จากเสียงยืน โน้ต g ที่เล่นอย่างสม่ำเสมอ และ เสียง f [1] เป็นเสียงการตบรูเสียง อี้ฮาฮา เพื่อให้เกิดจังหวะเพลง ดังนั้นภาพรวมของกระสวนจังหวะเพลงนี้คือ

ตัวอย่างที่ 39 กระสวนจังหวะบทเพลงโกบะทะบะ

เพลงที่ 4 เพลงปาฝู่ชี้ฮี้ฝาหวะ (แต่งงานมีคู่ครอง)

บทเพลงฝู่ชี้ฮี้ฝาหวะ บรรเลงโดย อาเบ ยันจา นักดนตรีบ้านเฮโก บันทึกเสียงเมื่อวันที่ 24 กุมภาพันธ์ 2550 ใช้ฝู่หลูแลแลของนายจาวปุ สินย้าง มีระดับเสียง ดังนี้

g +9 ct. $b^{b\,1}$ +4 ct. c^{1} +42 ct. $d^{b\,1}$ +48 ct. f^{1} +4 ct. g^{1} +9 ct.

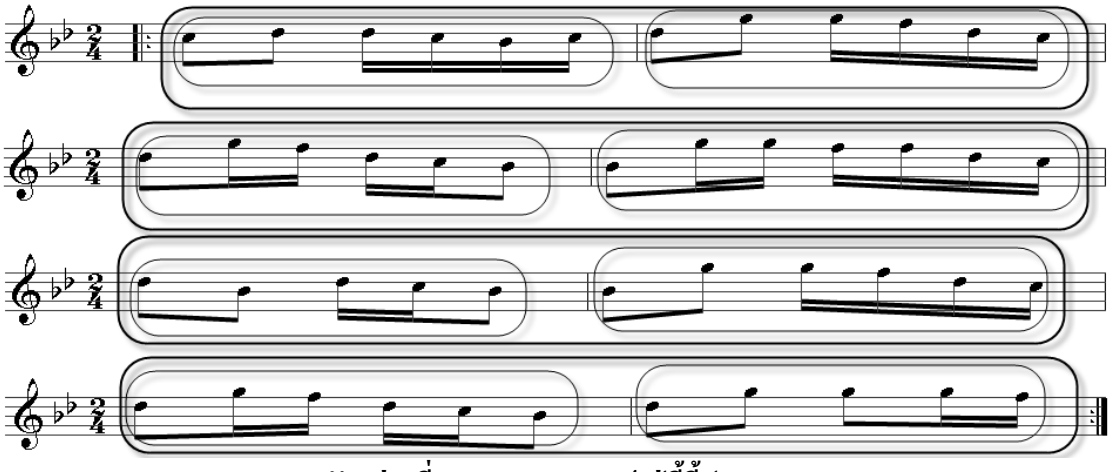
ตัวอย่างที่ 40 ระดับเสียงสำคัญของเพลงที่ 4

ตัวอย่างที่ 41 เพลงปาฝู่ชี้ฮี้ฝาหวะ

1. ความหมายของบทเพลงปาฝู่ชี้ฮี้ฝาหวะ

บทเพลงปาฝู่ชี้ฮี้ฝาหวะ เป็นเพลงเก่าแก่ นายอาเบ ยันจา สามารถจดจำ และสืบทอดได้ แต่นักดนตรีผู้บรรเลงฝู่หลูแลส่วนใหญ่ไม่รู้จักเพลงนี้ บทเพลงมีความหมายว่า เมื่อเราแต่งงาน เป็นคู่ครองกันแล้ว ฝ่ายชายบอกฝ่ายหญิงว่า เธออย่าหนีไปไหน หรือจากกันไปเลย เราต้องอยู่กันใช้ชีวิตร่วมกันอีกนาน

2. รูปแบบโครงสร้าง

บทเพลงที่บรรเลงด้วยฝู่หลูแลแลมีองค์ประกอบค่อนข้างซับซ้อน การที่นำบทเพลงมาวิเคราะห์ให้เห็นลักษณะสำคัญของโครงสร้างและลักษณะทำนองนั้น จึงถอดโน้ตส่วนที่เป็นเสียงยืน เสียงกระทบรูอี้ฮาฮา และเสียงอื่น ๆ ที่ไม่แสดงถึงความชัดเจนของทำนองออกไป เหลือแต่ทำนองหลัก เพื่อง่ายต่อการเข้าใจ ซึ่งส่วนของทำนองหลัก เป็นส่วนที่สำคัญที่สุด เพราะเป็นส่วนที่บ่งบอกว่าเพลงนี้เป็นเพลงอะไร เต้นอย่างไร มีเนื้อหาหรือความหมายว่าอย่างไร



ตัวอย่างที่ 42 ทำนองเพลงปาฝู่ชี้ฮี้ฝาหวะ

2.1 ท่อนเพลง

เพลงปาฝู่ชี้ฮี้ฝาหวะเป็นเพลงท่อนเดียว คือ ท่อน A บรรเลงตั้งแต่ต้นจนจบ แล้วเริ่มย้อนกลับต้นเพลงใหม่ ต่อเนื่องเป็นประโยคไปเรื่อย ๆ

2.2 วลีเพลง

ภายในท่อนเพลงประกอบไปด้วย 4 วลีเพลง คือ วลีที่ 1 วลีที่ 2 วลีที่ 3 และวลีที่ 4 ดังตาราง ที่ 6.7

ตารางที่ 6.7 แสดงโครงสร้างของเพลงปาฝู่ชี้ฮี้ฝาหวะ

วลีที่ 1		วลีที่ 2		วลีที่ 3		วลีที่4	
Ms1	Ms2	Ms3	Ms4	Ms5	Ms6	Ms7	Ms8

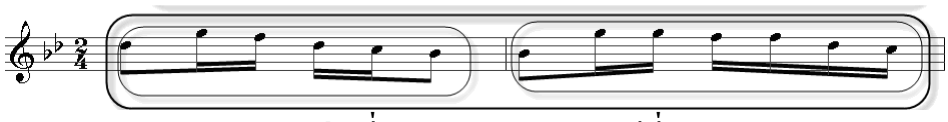
2.3 ส่วนย่อยของทำนอง

เพลงนี้สามารถแยกย่อยจากวลีเพลงเป็น ส่วนย่อยของทำนอง โดยที่วลีที่ 1 แยกออกเป็น 2 ส่วน วลีที่ 2 แยกออกเป็น 2 ส่วน วลีที่ 3 แยกออกเป็น 2 ส่วน และวลีที่ 4 แยกออกเป็น 2 ส่วน

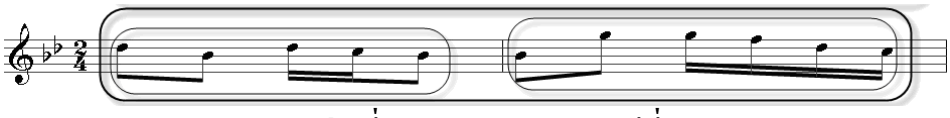
2.4 การจบวรรค

เพลงนี้มีการจบวรรค 4 จุด นั่นคือส่วนท้ายของแต่ละวลีเพลง ซึ่งเป็นการดำเนินทำนองที่เน้นส่งเพื่อเข้าหาวรรคใหม่ ดังตัวอย่างที่ 43 ถึงตัวอย่างที่ 46

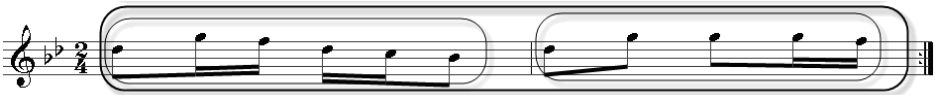
ตัวอย่างที่ 43 การจบวรรคของวลีที่ 1



ตัวอย่างที่ 44 การจบวรรคของวลีที่ 2



ตัวอย่างที่ 45 การจบวรรคของวลีที่ 3



ตัวอย่างที่ 46 การจบวรรคของวลีที่ 4

3. ลักษณะของทำนอง

3.1 โครงสร้างแนวทำนอง

3.1.1 ช่วงเสียง

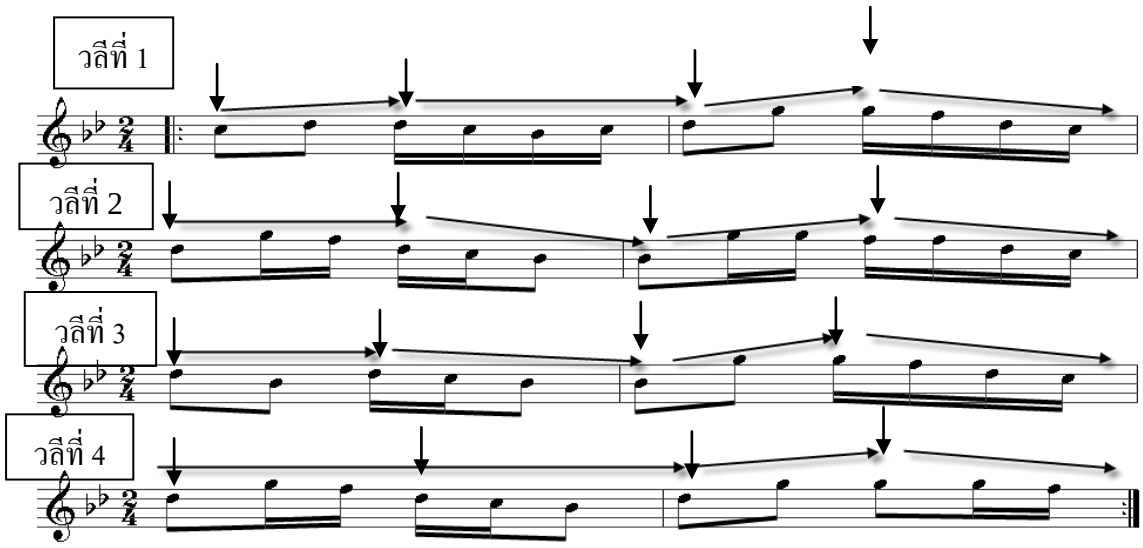
การวิเคราะห์ช่วงเสียงของบทเพลงปาฝู่ชี้ฮี้ฝาหวะนั้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ช่วงเสียงในตัวอย่างที่ 41 เพราะเป็นเพลงที่สมบูรณ์ มีช่วงเสียงของฝู่หลูแลแลอย่างชัดเจน โดยหาระยะจากโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดและโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุด ในที่นี้โน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดคือโน้ต g และโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดคือโน้ต g^{1}

กล่าวได้ว่าบทเพลงปาฝู่ชี้ฮี้ฝาหวะมีระดับเสียงอยู่ 1 ช่วงเสียง และหากพิจารณาหาช่วงเสียงกลางของบทเพลง ระหว่างโน้ต g ถึง g^{1} จะได้เสียงกลางที่ c^{1} และ d^{b1} หากแต่เสียงสำคัญนั้นคือ d^{b1} ซึ่งเป็นคู่ 5 นับจากโน้ต g ขึ้นไป

3.1.2 ระดับเสียง

ระดับเสียงของบทเพลงปาฝู่ชี้ฮี้ฝาหวะผู้วิจัยพิจารณาจากระดับเสียงต่ำขึ้นไปสูงสุด คัดเลือกเสียงที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งจากตัวอย่างที่ 41 คือ $g\ b^{b1}\ c^{1}\ d^{b1}\ f^{1}\ g^{1}$ รวมทั้งหมด 6 เสียง

3.1.3 การเคลื่อนที่ของระดับเสียง

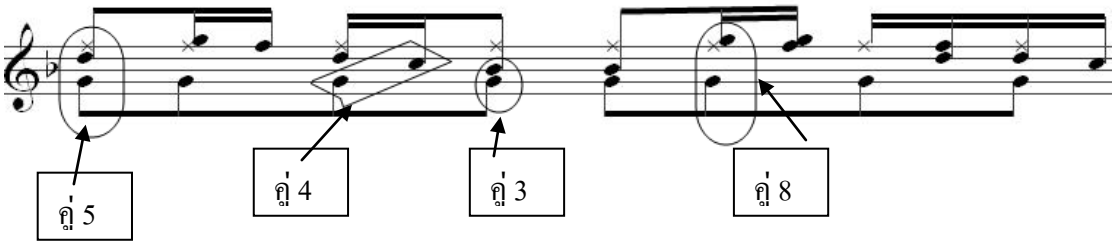
การเคลื่อนที่ของระดับเสียง ได้นำตัวอย่างที่ 42 มาพิจารณา ซึ่งการวิเคราะห์ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองนองนั้น ได้นำส่วนของวลีเพลงทั้ง 4 วลีมาพิจารณาภาพรวมว่ามีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองขึ้น หรือทิศทางลง

ตัวอย่างที่ 47 การเคลื่อนที่ของระดับเสียงเพลงปาฝู่ชี้ฮี้ฝาหวะ

วลีที่ 1 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกซึ่งเคลื่อนที่ไม่มากนักมีโน้ตคือ $c^{1}\ d^{b1}$ จากนั้นเคลื่อนที่สู.ไปยังโน้ต g^{1} วลีที่ 2 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกโดยห้องแรกนั้นโน้ตซ้ำเดิมคือ d^{b1} แล้วเคลื่อนที่ลงมาโน้ต b^{b1} จากนั้นเคลื่อนขึ้นยังโน้ต f^{1} วลีที่ 3 มีการเคลื่อนที่เหมือนวลีที่ 1 แต่ทำนองต่างกันบ้าง ส่วนวลีที่ 4 มีการเคลื่อนที่จังหวะตกเหมือนวลีที่ 2 แต่ทำนองต่างกันบ้าง

ดังนั้นโดยภาพรวมบทเพลงนี้มีการเคลื่อนที่ขึ้น วลีที่ 1 วลีที่ 3 มีการเคลื่อนที่เหมือนกัน วลีที่ 2 วลีที่ 4 มีการเคลื่อนที่เหมือนกัน

3.1.4 ขั้นคู่เสียง

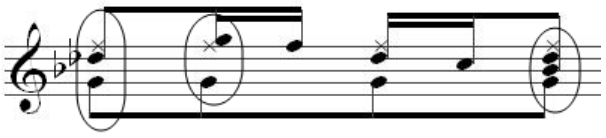
การวิเคราะห์ขั้นคู่เสียง ผู้วิจัยนำตัวอย่างที่ 41 มาพิจารณาเนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีความสมบูรณ์เรื่องของคู่เสียง ซึ่งบทเพลงนี้มีขั้นคู่เสียงที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งคือ คู่ 3 (g คู่กับ b^{b1}) คู่ 4 (g กับ c^{1}) คู่ 5 (g คู่กับ d^{b1}) คู่ 7 (g คู่กับ f^{1}) และคู่ 8 (g คู่กับ g^{1})



ตัวอย่างที่ 48 ขั้นคู่เสียงเพลงปาฝู่ชี้ฮี้ฝาหวะ

3.1.5 กลุ่มเสียง

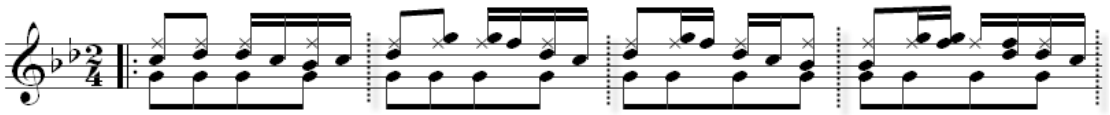
การวิเคราะห์กลุ่มเสียงพิจารณาจากการเสียงที่เกิดขึ้นพร้อมกัน 3 เสียงขึ้นไปซึ่งคล้ายกับหลักการประสานเสียงตามทฤษฎีสากล โดยนำตัวอย่างที่ 41 มาวิเคราะห์กลุ่มเสียงดังนี้คือ กลุ่มเสียงที่ 1 (g + d^{b1} + f^{1}) กลุ่มเสียงที่ 2 (g + f^{1} + $g^{1)}$ และกลุ่มเสียงที่ 3 (g + b^{b1+} d^{b1} + $f^{1)}$ ดังตัวอย่างที่ 48



ตัวอย่างที่ 49 กลุ่มเสียงเพลง ปาฝู่ชี้ฮี้ฝาหวะ

3.2 โครงสร้างของจังหวะ

3.2.1 อัตราจังหวะ

เมื่อพิจารณาบทเพลงปาฝู่ชี้ฮี้ฝาหวะมีการเน้นย้ำเสียง มีรูปแบบบทเพลงที่ชัดเจน หากนำบทเพลงกำหนดลงในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ ตามทฤษฎีสากล ใช้จังหวะแบบ $\frac{2}{4}$ ดังตัวอย่างที่ 50

ตัวอย่างที่ 50 อัตราจังหวะ $\frac{2}{4}$

3.2.2 อัตราความเร็ว

บทเพลงปาฝู่ชี้ฮี้ฝาหวะเมื่อนำมาจับความเร็วโดยเครื่องวัด ได้อัตราความเร็ว M.M. ♩ = 50 เป็นอัตราที่ช้า

3.2.3 กระสวนจังหวะ

การวิเคราะห์เรื่องกระสวนจังหวะนั้นมี 2 ประเด็นต้องพิจารณา คือ

1) กระสวนจังหวะของทำนอง

2) กระสวนจังหวะของบทเพลง

1) การวิเคราะห์เรื่องกระสวนจังหวะของทำนอง ได้นำโน้ตทุกตัวของทำนองมาวางเรียงกัน เพื่อคัดเลือกโน้ตบนจังหวะสำคัญโดยเฉพาะมาเป็นหลัก เพื่อช่วยให้เข้าใจในเรื่องกระสวนจังหวะของบทเพลงอีกทั้งยังเข้าใจพฤติกรรมที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งของการบรรเลง ดังนี้

ตารางที่ 6.8 ตารางแจกแจงลักษณะจังหวะเพลงปาฝู่ชี้ฮี้ฝาหวะ

กระสวน A	กระสวน B	กระสวน C	กระสวน D

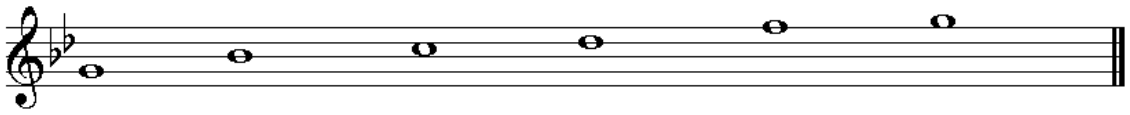
จากตารางที่ 6.8 แสดงให้เห็นถึงกระสวนจังหวะของทำนองเพลงปาฝู่ชี้ฮี้ฝาหวะ ซึ่งกระสวน A ใช้มากที่สุด กระสวน B และ C ใช้เท่ากัน ส่วนกระสวน D ใช้น้อยที่สุด

2) การวิเคราะห์กระสวนจังหวะของบทเพลง ได้นำตัวอย่างที่ 41 ซึ่งเป็นบทเพลงโดยสมบูรณ์ โดยวิเคราะห์จากเสียงยืน โน้ต g ที่เล่นอย่างสม่ำเสมอ และ เสียง f^1 เป็นเสียงการตบรูเสียง อี้ฮาฮา เพื่อให้เกิดจังหวะเพลง ดังนั้นภาพรวมของกระสวนจังหวะเพลงนี้คือ

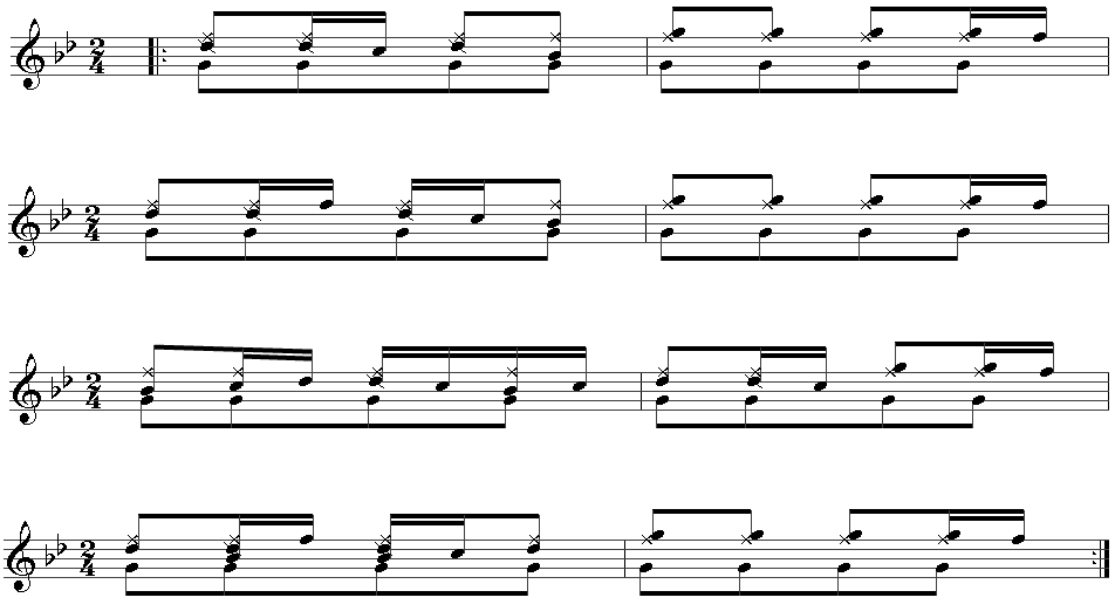
ตัวอย่างที่ 51 กระสวนจังหวะบทเพลงปาฝู่ชี้ฮี้ฝาหวะ

เพลงที่ 5 เพลงลือซึหย่ำซะ ซือดู่แฮซ่า (นกสองตัว)

บทเพลงลือซึหย่ำซะ ซือดู่แฮซ่า บรรเลงโดย อาเบ ยันจา นักดนตรีบ้านเฮโก บันทึกเสียงเมื่อวันที่ 24 กุมภาพันธ์ 2550 โดยใช้ฝู่หลูแลแลของนายจาวปุ สินย้าง มีระดับเสียง ดังนี้



g +9 ct. $b^{b\,1}$ +4 ct. c^{1} +42 ct. $d^{b\,1}$ +48 ct. f^{1} +4 ct. g^{1} +9 ct.

ตัวอย่างที่ 52 ระดับเสียงสำคัญของเพลงที่ 5

ตัวอย่างที่ 53 เพลงลือซึหย่ำซะ ซือดู่แฮซ่า

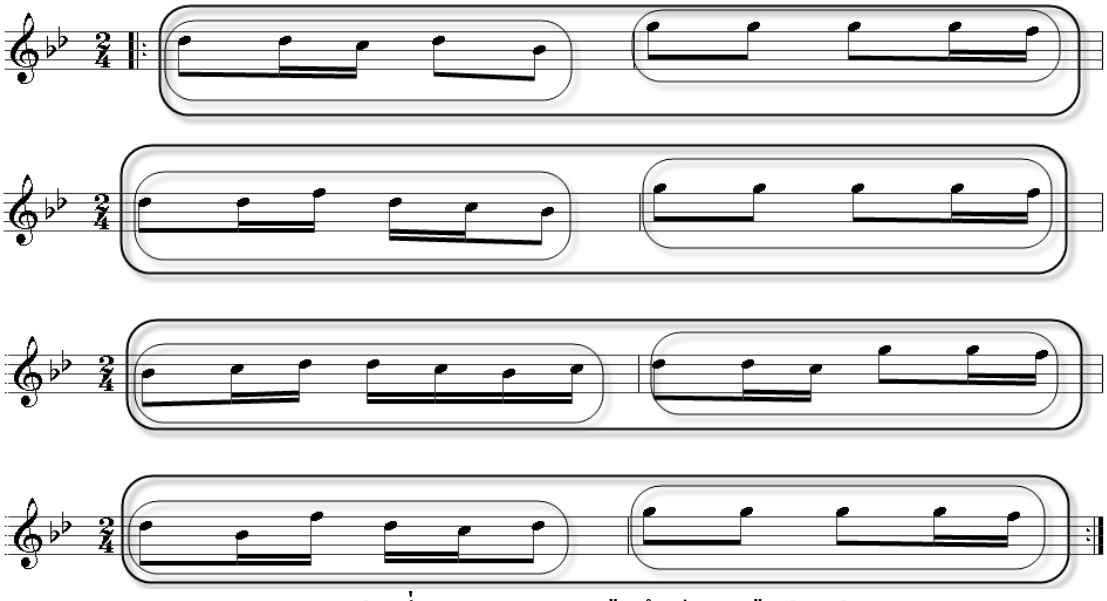
1. ความหมายของบทเพลงลือซึหย่ำซะ ซือดู่แฮซ่า

บทเพลงลือซึหย่ำซะ ซือดู่แฮซ่า เป็นบทเพลงเก่าแก่ เปรียบเทียบนกสองตัว ตัวอยู่อยู่ต้นน้ำอีกตัวหนึ่งอยู่ท้ายน้ำ เหมือนกับชายอยู่ต้นน้ำ แต่หญิงอยู่ท้ายน้ำ ซึ่งชายหญิงนั้นคือ คู่รัก สามีภรรยา หรือ พี่ชายน้องสาวก็ได้ ที่อยู่ต้นน้ำกับท้ายน้ำนั่นคือ สองคนต้องอยู่ห่างไกลกัน ฝ่ายชายบอกฝ่ายหญิงว่า “น้องจ๋า ๆ พี่จะให้ทุกอย่าง เธอจะเอาอะไรละ พี่จะออกไปทำงาน จะหามาให้”

บทเพลงนี้ได้สื่อถึงความรัก ความผูกพันกันระหว่างชายหญิง พี่น้อง หรือครอบครัว ฝ่ายชายต้องออกไปทำงานนอกบ้าน ส่วนฝ่ายหญิงทำงานอยู่กับบ้าน ด้วยความรัก ความเป็นห่วงของฝ่ายชาย ใช้การเปรียบเทียบสองคนกับนกที่ต่างต้องทำงานกันคนละส่วน

2. รูปแบบโครงสร้าง

บทเพลงที่บรรเลงด้วยฝู่หลูแลแลมีองค์ประกอบค่อนข้างซับซ้อน การที่นำบทเพลงมาวิเคราะห์ให้เห็นลักษณะสำคัญของโครงสร้างและลักษณะทำนองนั้น จึงถอดโน้ตส่วนที่เป็นเสียงยืน เสียงกระทบรูอี้ฮาฮา และเสียงอื่น ๆ ที่ไม่แสดงถึงความชัดเจนของทำนองออกไป เหลือแต่ทำนองหลัก เพื่อง่ายต่อการเข้าใจ ซึ่งส่วนของทำนองหลัก เป็นส่วนที่สำคัญที่สุด เพราะเป็นส่วนที่บ่งบอกว่าเพลงนี้เป็นเพลงอะไร เต้นอย่างไร มีเนื้อหาหรือความหมายว่าอย่างไร



ตัวอย่างที่ 54 ทำนองเพลงลือซึหย่ำซะ ซือดู่แฮซ่า

2.1 ท่อนเพลง

เพลงลือซึหย่ำซะ ซือดู่แฮซ่าเป็นเพลงท่อนเดียว คือ ท่อน A บรรเลงตั้งแต่ต้นจนจบ แล้วเริ่มย้อนกลับต้นเพลงใหม่ ต่อเนื่องเป็นประโยคไปเรื่อย ๆ

2.2 วลีเพลง

ภายในท่อนเพลงประกอบไปด้วย 4 วลีเพลง คือ วลีที่ 1 วลีที่ 2 วลีที่ 3 และวลีที่ 4 ดังตารางที่ 6.9

ตารางที่ 6.9 แสดงโครงสร้างของเพลง ลือซึหย่ำซะ ซือดู่แฮซ่า

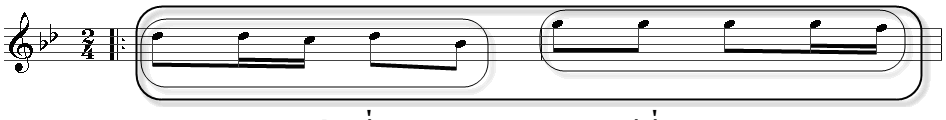
วลีที่ 1		วลีที่ 2		วลีที่ 3		วลีที่4	
Ms1	Ms2	Ms3	Ms4	Ms5	Ms6	Ms7	Ms8

2.3 ส่วนย่อยของทำนอง

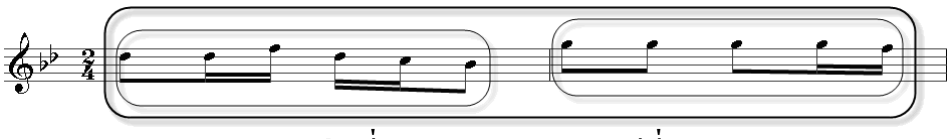
เพลงนี้สามารถแยกย่อยจากวลีเพลงเป็น ส่วนย่อยของทำนอง โดยที่วลีที่ 1 แยกออกเป็น 3 ส่วน วลีที่ 2 แยกออกเป็น 2 ส่วน วลีที่ 3 แยกออกเป็น 2 ส่วน และวลีที่ 4 แยกออกเป็น 2 ส่วน

2.4 การจบวรรค

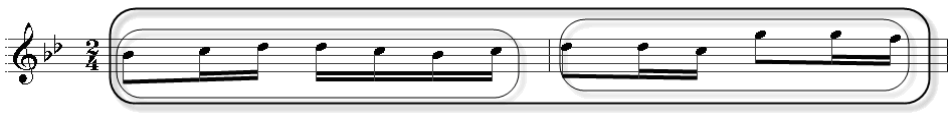
เพลงนี้มีการจบวรรค 4 จุด นั่นคือส่วนท้ายของแต่ละวลีเพลง ซึ่งเป็นการดำเนินทำนองที่เน้นส่งเพื่อเข้าหาวรรคใหม่ ดังตัวอย่างที่ 55 ถึงตัวอย่างที่ 58



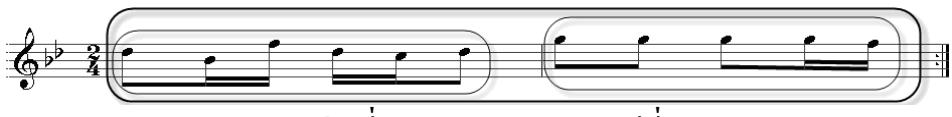
ตัวอย่างที่ 55 การจบวรรคของวลีที่ 1



ตัวอย่างที่ 56 การจบวรรคของวลีที่ 2



ตัวอย่างที่ 57 การจบวรรคของวลีที่ 3



ตัวอย่างที่ 58 การจบวรรคของวลีที่ 4

3. ลักษณะของทำนอง

3.1 โครงสร้างแนวทำนอง

3.1.1 ช่วงเสียง

การวิเคราะห์ช่วงเสียงของบทเพลงซึหย่ำซะ ซือดู่แฮซ่านั้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ช่วงเสียงในตัวอย่างที่ 53 เพราะเป็นเพลงที่สมบูรณ์ มีช่วงเสียงของฝู่หลูแลแลอย่างชัดเจน โดยหาระยะจากโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดและโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุด ในที่นี้โน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดคือโน้ต g และโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดคือโน้ต g^{1}

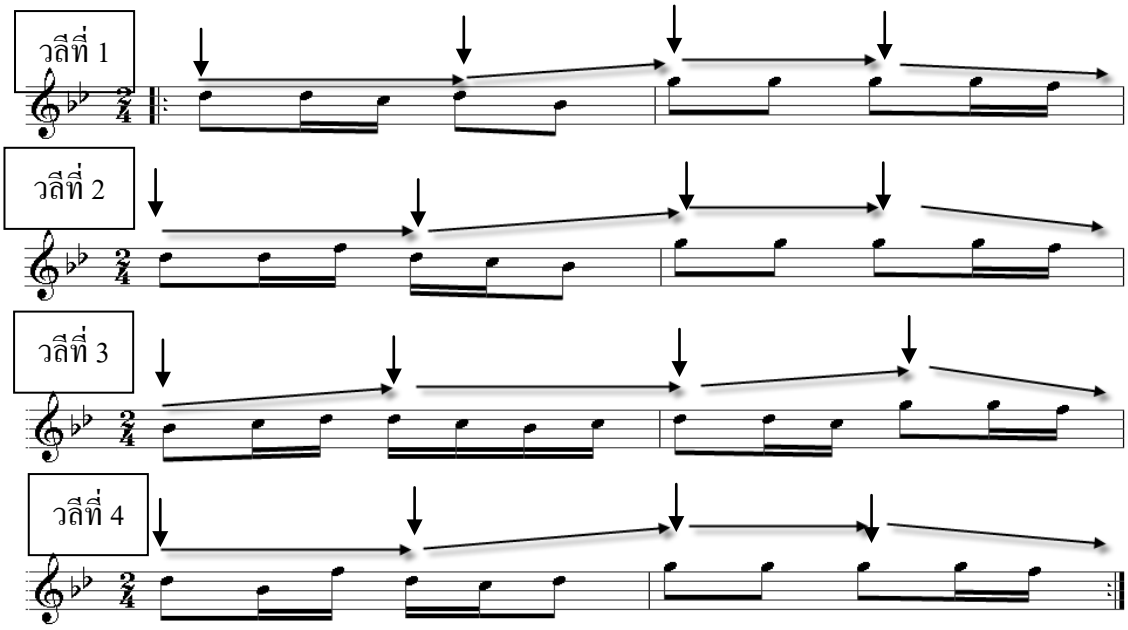
กล่าวได้ว่าบทเพลงซึหย๋ำซะ ซือดู่แฮซ่ามีระดับเสียงอยู่ 1 ช่วงเสียง และหากพิจารณาหาช่วงเสียงกลางของบทเพลง ระหว่างโน้ต g ถึง g^{1} จะได้เสียงกลางที่ c^{1} และ d^{b1} หากแต่เสียงสำคัญนั้นคือ d^{b1} ซึ่งเป็นคู่ 5 นับจากโน้ต g ขึ้นไป

3.1.2 ระดับเสียง

ระดับเสียงของบทเพลงซึหย๋ำซะ ซือดู่แฮซ่าผู้วิจัยพิจารณาจากระดับเสียงต่ำขึ้นไปสูงสุด คัดเลือกเสียงที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งจากตัวอย่างที่ 53 คือ $g\ b^{b1}\ c^{1}\ d^{b1}\ f^{1}\ g^{1}$ รวมทั้งหมด 6 เสียง

3.1.3 การเคลื่อนที่ของระดับเสียง

การเคลื่อนที่ของระดับเสียง ได้นำตัวอย่างที่ 54 มาพิจารณา ซึ่งการวิเคราะห์ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองนองนั้น ได้นำส่วนของวลีเพลงทั้ง 4 วลีมาพิจารณาภาพรวมว่ามีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองขึ้น หรือทิศทางลง ดังตัวอย่าง ที่ 59



ตัวอย่างที่ 59 การเคลื่อนที่ของระดับเสียงเพลงซึหย๋ำซะ ซือดู่แฮซ่า

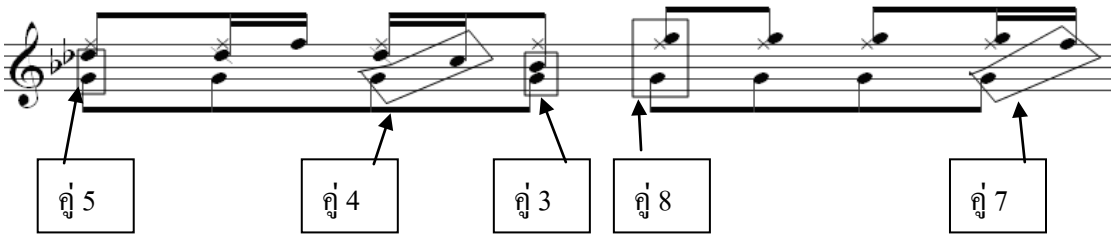
วลีที่ 1 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกในโน้ตซ้ำ คือก้องที่ 1 มีโน้ต d^{b1} ซ้ำ จากนั้นเคลื่อนที่ขึ้นไปหาโน้ต g^{1} ในห้องที่ 2 วลีที่ 2 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกซึ่งลักษณะการเคลื่อนที่เหมือนวลีที่ 1 แต่สัดส่วนของโน้ตต่างกัน วลีที่ 3 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกที่ค่อย ๆ สูงขึ้น มีโน้ต

คือ b^{b1} $d^{b\,1}$ และ $g^{\,1}$ วลีที่ 4 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกซึ่งลักษณะการเคลื่อนที่เหมือนวลีที่ 1 และวลีที่ 2 แต่สัดส่วนของโน้ตต่างกัน

ดังนั้นโดยภาพรวมบทเพลงนี้มีการเคลื่อนที่ของโน้ตขึ้น

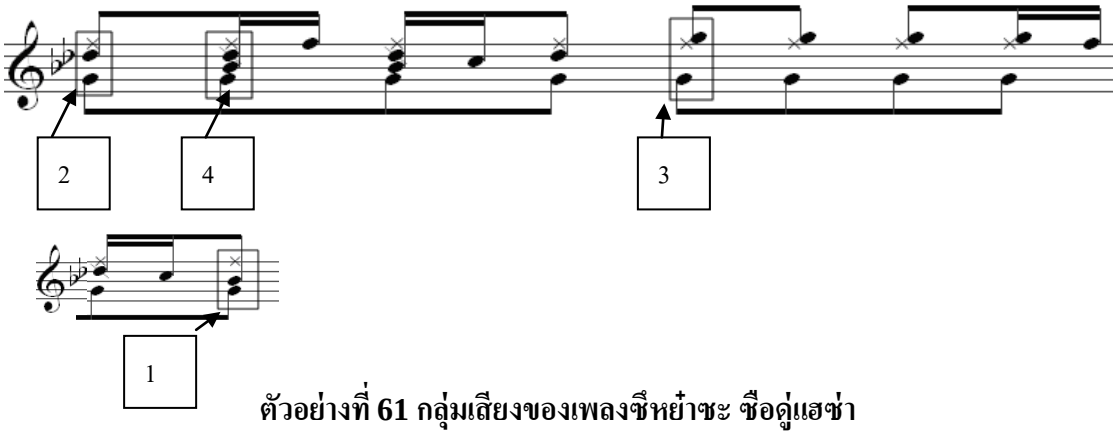
3.1.4 ขั้นคู่เสียง

การวิเคราะห์ขั้นคู่เสียง ผู้วิจัยนำตัวอย่างที่ 53 มาพิจารณาเนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีความสมบูรณ์เรื่องของคู่เสียง ซึ่งบทเพลงนี้มีขั้นคู่เสียงที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งคือ คู่ 3 (g คู่กับ b^{b1}) คู่ 4 (g กับ $c^{1)}$ คู่ 5 (g คู่กับ $d^{b\,1}$) คู่ 7 (g คู่กับ $f^{\,1}$) และคู่ 8 (g คู่กับ $g^{1)}$



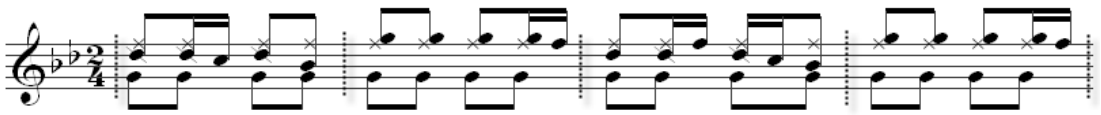
ตัวอย่างที่ 60 ขั้นคู่เสียงเพลงซึหย่ำซะ ซือดู่แฮซ่า

3.1.5 กลุ่มเสียง

การวิเคราะห์กลุ่มเสียงพิจารณาจากการเสียงที่เกิดขึ้นพร้อมกัน 3 เสียงขึ้นไปซึ่งคล้ายกับหลักการประสานเสียงตามทฤษฎีสากล โดยนำตัวอย่างที่ 53 มาวิเคราะห์กลุ่มเสียงดังนี้คือ กลุ่มเสียงที่ 1 (g + b^{b1} + $f^{\,1}$) กลุ่มเสียงที่ 2 (g + $d^{b\,1}$ + $f^{\,1}$) กลุ่มเสียงที่ 3 (g + $f^{\,1}$ + $g^{\,1}$) และกลุ่มเสียงที่ 4 (g + b^{b1+} $d^{b\,1}$ + $f^{\,1}$) ดังตัวอย่างที่ 61

ตัวอย่างที่ 61 กลุ่มเสียงของเพลงซึหย่ำซะ ซือดู่แฮซ่า

3.2 โครงสร้างของจังหวะ

3.2.1 อัตราจังหวะ

เมื่อพิจารณาบทเพลงซึหย่ำซะ ซือดู่แฮซ่ามีการเน้นย้ำเสียง มีรูปแบบบทเพลงที่ชัดเจน หากนำบทเพลงกำหนดลงในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ ตามทฤษฎีสากล ใช้จังหวะแบบ $\frac{2}{4}$ ดังตัวอย่างที่ 62

ตัวอย่างที่ 62 อัตราจังหวะ $\frac{2}{4}$

3.2.2 อัตราความเร็ว

บทเพลงซึหย่ำซะ ซือดู่แฮซ่าเมื่อนำมาจับความเร็วโดยเครื่องวัด ได้อัตราความเร็ว M.M. ♩ = 54-56 ซึ่งอัตราความเร็วนี้อาจจะเร็วขึ้นหรือช้าได้

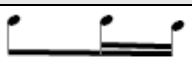
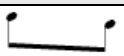
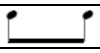
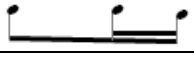
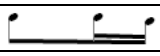
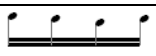
3.2.3 กระสวนจังหวะ

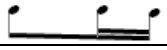
การวิเคราะห์เรื่องกระสวนจังหวะนั้นมี 2 ประเด็นต้องพิจารณา คือ

1) กระสวนจังหวะของทำนอง
2) กระสวนจังหวะของบทเพลง

1) การวิเคราะห์เรื่องกระสวนจังหวะของทำนอง ได้นำโน้ตทุกตัวของทำนองมาวางเรียงกัน เพื่อคัดเลือกโน้ตบนจังหวะสำคัญโดยเฉพาะมาเป็นหลัก เพื่อช่วยให้เข้าใจในเรื่องกระสวนจังหวะของบทเพลงอีกทั้งยังเข้าใจพฤติกรรมที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งของการบรรเลง ดังนี้

ตารางที่ 6.10 ตารางแจกแจงลักษณะจังหวะเพลงซึหย่ำซะ ซือดู่แฮซ่า

กระสวน **A**	กระสวน **B**	กระสวน **C**	กระสวน **D**
			
			
			
			

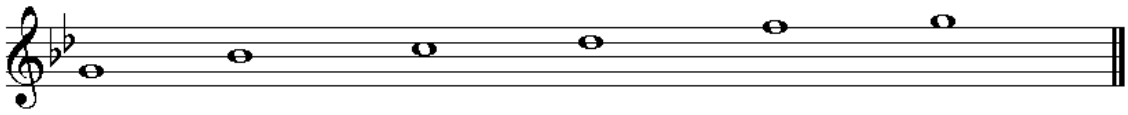
จากตารางที่ 6.10 แสดงให้เห็นถึงกระสวนจังหวะของทำนองเพลงซึหย่ำซะ ซือดู่แฮซ่าซึ่ง กระสวน A ใช้มากที่สุด ส่วนกระสวน D ใช้น้อยที่สุด

2) การวิเคราะห์กระสวนจังหวะของบทเพลง ได้นำตัวอย่างที่ 53 ซึ่งเป็นบทเพลงโดยสมบูรณ์ โดยวิเคราะห์จากเสียงยืน โน้ต g ที่เล่นอย่างสม่ำเสมอ และ เสียง f [1] เป็นเสียงการตบรูเสียง อี้ฮาฮา เพื่อให้เกิดจังหวะเพลง ดังนั้นภาพรวมของกระสวนจังหวะเพลงนี้คือ

ตัวอย่างที่ 63 กระสวนจังหวะบทเพลงซึหย่ำซะ ซือดู่แฮซ่า

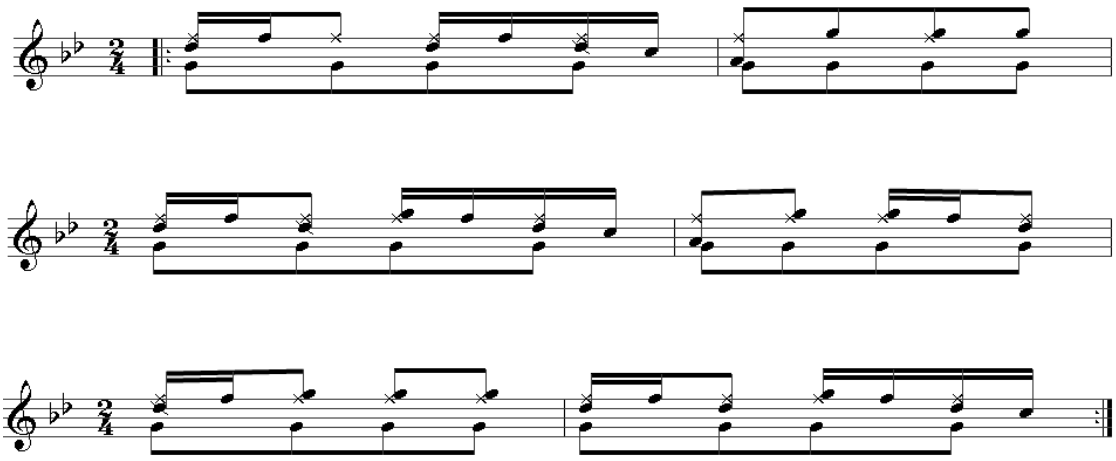
เพลงที่ 6 เพลงจี้จิลุลุ (สาวตากลม)

บทเพลงจี้จิลุลุ บรรเลงโดย จาวปุ สินย้าง นักดนตรีบ้านห้วยไคร้ บันทึกเสียงเมื่อวันที่ 24 กุมภาพันธ์ 2550 โดยใช้ฝู่หลูแลแลที่มีระดับเสียง ดังนี้



g +9 ct. $b^{b\,1}$ +4 ct. c^{1} +42 ct. $d^{b\,1}$ +48 ct. f^{1} +4 ct. g^{1} +9 ct.

ตัวอย่างที่ 64 ระดับเสียงสำคัญของเพลงที่ 6



ตัวอย่างที่ 65 เพลงจี้จิลุลุ

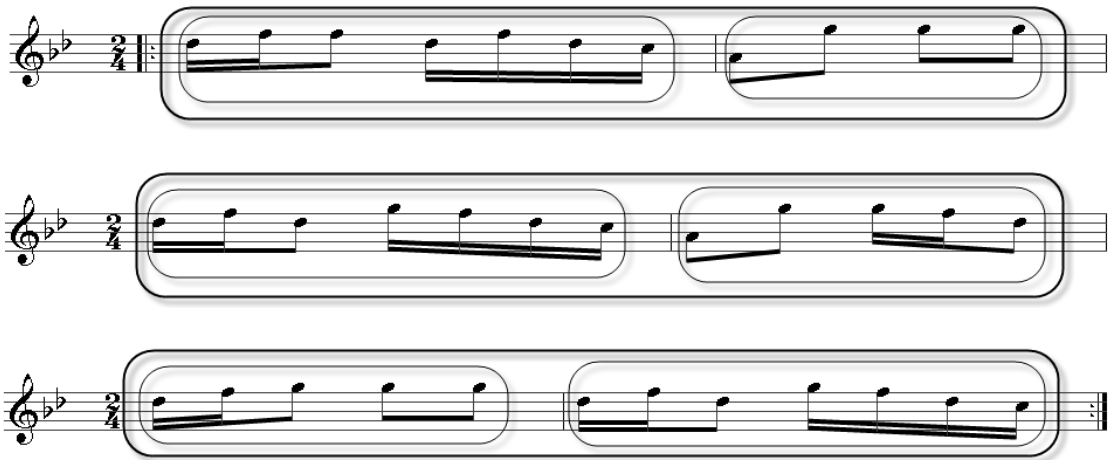
1. ความหมายของบทเพลงจี้จิลุลุ

บทเพลงจี้จิลุลุ เป็นบทเพลงที่เปรียบเปรยสาวที่น่าตาสวย ผิวพรรดี มีตากลมสวยงามไม่มีที่ติใดใด กับตะเกียบที่มีลักษณะกลม ๆ เรียวงาม สวยงามเหมือนสาว ๆ น่าตาดี หรืออาจเปรียบเทียบหญิงสาวที่ไม่มีที่ตินี้กับต้นไม้ที่ที่มีความอุดมสมบูรณ์ มีใบไม้ที่เขียวขจี เพลงนี้จึงสื่อสารระหว่างผู้ชายเกี้ยวพาราสีกับฝ่ายผู้หญิง เมื่อเพลงบรรเลงขึ้น ผู้ที่รู้จักความหมาย ทั้งชายหญิง ก็จะเต้นรำ จับมือระหว่างชายหญิง แล้วพูดคุย เกี้ยวพาราสีกัน

2. รูปแบบโครงสร้าง

บทเพลงที่บรรเลงด้วยฝู่หลูแลแลมีองค์ประกอบค่อนข้างซับซ้อน การที่นำบทเพลงมาวิเคราะห์ให้เห็นลักษณะสำคัญของโครงสร้างและลักษณะทำนองนั้น จึงถอดโน้ตส่วนที่เป็น

เสียงยืน เสียงกระทบรูอี้ฮาฮา และเสียงอื่น ๆ ที่ไม่แสดงถึงความชัดเจนของทำนองออกไป เหลือแต่ทำนองหลัก เพื่อง่ายต่อการเข้าใจ ซึ่งส่วนของทำนองหลัก เป็นส่วนที่สำคัญที่สุด เพราะเป็นส่วนที่บ่งบอกว่าเพลงนี้เป็นเพลงอะไร เต้นอย่างไร มีเนื้อหาหรือความหมายว่าอย่างไร



ตัวอย่างที่ 66 ทำนองเพลงจี้จิลุลุ

2.1 ท่อนเพลง

เพลงจี้จิลุลุเป็นเพลงท่อนเดียว คือ ท่อน A บรรเลงตั้งแต่ต้นจนจบ แล้วเริ่มย้อนกลับต้นเพลงใหม่ ต่อเนื่องเป็นประโยคไปเรื่อย ๆ

2.2 วลีเพลง

ภายในท่อนเพลงประกอบไปด้วย 3 วลีเพลง คือ วลีที่ 1 วลีที่ 2 และ วลีที่ 3

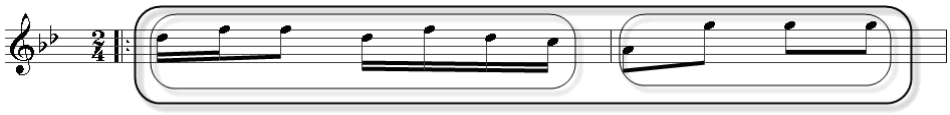
ตารางที่ 6.11 แสดงโครงสร้างของเพลงจี้จิลุลุ

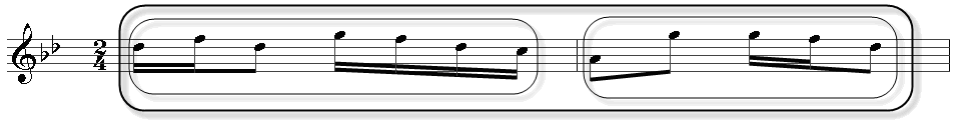
วลีที่ 1	วลีที่ 2		วลีที่ 3	
Ms1	Ms2	Ms3	Ms4	Ms5

2.3 ส่วนย่อยของทำนอง

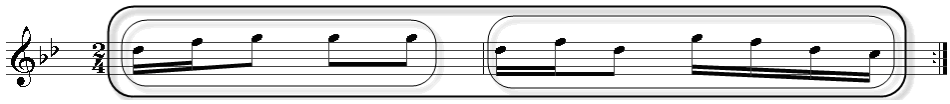
เพลงนี้สามารถแยกย่อยจากวลีเพลงเป็น ส่วนย่อยของทำนอง โดยที่วลีที่ 1 แยกออกเป็น 1 ส่วน วลีที่ 2 แยกออกเป็น 2 ส่วน วลีที่ 3 แยกออกเป็น 2 ส่วน

2.4 การจบวรรค

เพลงนี้มีการจบวรรค 3 จุด นั่นคือส่วนท้ายของแต่ละวลีเพลง ซึ่งเป็นการดำเนินทำนองที่เน้นส่งเพื่อเข้าหาวรรคใหม่ ดังตัวอย่างที่ 67 ถึงตัวอย่างที่ 69

ตัวอย่างที่ 67 การจบวรรคของวลีที่ 1



ตัวอย่างที่ 68 การจบวรรคของวลีที่ 2



ตัวอย่างที่ 69 การจบวรรคของวลีที่ 3

3. ลักษณะของทำนอง

3.1 โครงสร้างแนวทำนอง

3.1.1 ช่วงเสียง

การวิเคราะห์ช่วงเสียงของบทเพลงจี้จิลุลุนั้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ช่วงเสียงในตัวอย่างที่ 65 เพราะเป็นเพลงที่สมบูรณ์ มีช่วงเสียงของฝู่หลูแลแลอย่างชัดเจน โดยหาระยะจากโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดและโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุด ในที่นี้โน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดคือโน้ต g และโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดคือโน้ต g^{1}

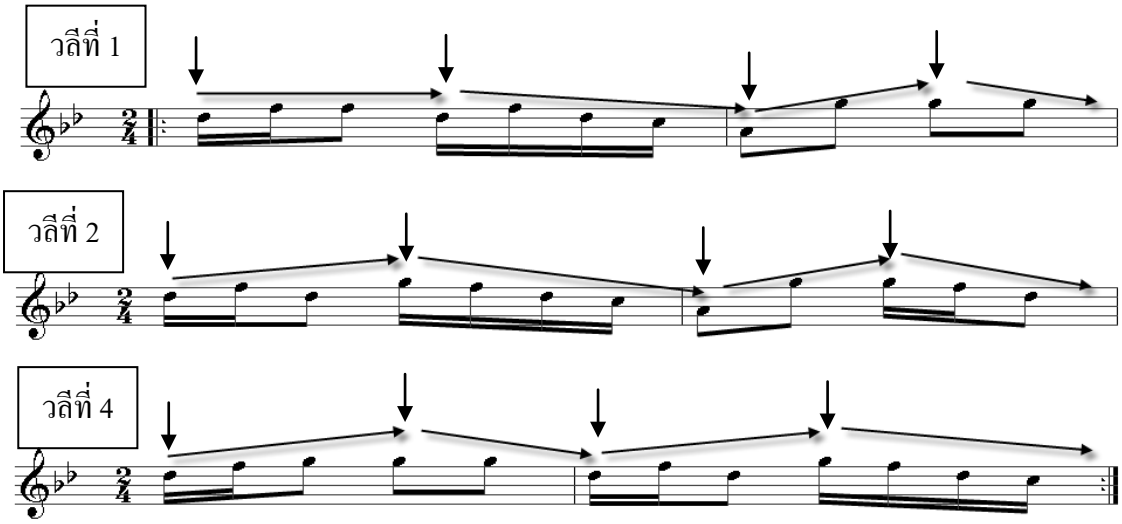
กล่าวได้ว่าบทเพลงจี้จิลุลุมีระดับเสียงอยู่ 1 ช่วงเสียง และหากพิจารณาหาช่วงเสียงกลางของบทเพลง ระหว่างโน้ต g ถึง g^{1} จะได้เสียงกลางที่ c^{1} และ d^{b1} หากแต่เสียงสำคัญนั้นคือ d^{b1} ซึ่งเป็นคู่ 5 นับจากโน้ต g ขึ้นไป

3.1.2 ระดับเสียง

ระดับเสียงของบทเพลงจี้จิลุลุผู้วิจัยพิจารณาจากระดับเสียงต่ำขึ้นไปสูงสุด คัดเลือกเสียงที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งจากตัวอย่างที่ 52 คือ g b^{b1} c^{1} d^{b1} f^{1} g^{1} รวมทั้งหมด 5 เสียง

3.1.3 การเคลื่อนที่ของระดับเสียง

การเคลื่อนที่ของระดับเสียง ได้นำตัวอย่างที่ 66 มาพิจารณา ซึ่งการวิเคราะห์ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองนองนั้น ได้นำส่วนของวลีเพลงทั้ง 3 วลีมาพิจารณาภาพรวมว่ามีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองขึ้น หรือทิศทางลง ดังตัวอย่าง ที่ 69



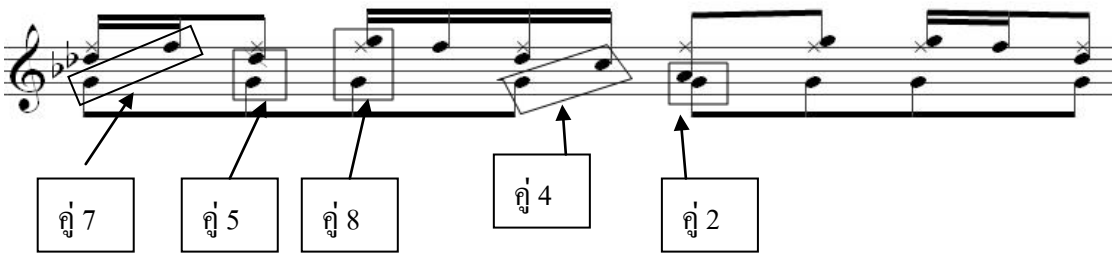
ตัวอย่างที่ 69 การเคลื่อนที่ของระดับเสียงเพลงจี้จิลุลุ

วลีที่ 1 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกในห้องแรกมีการซ้ำโน้ต $d^{b\ 1}$ และเคลื่อนที่กระโดดลงมาโน้ต $a^{\ 1}$ จากกระโดดขึ้นไปโน้ตสูง $g^{\ 1}$ ภาพรวมเป็นการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น วลีที่ 2 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกในห้องแรกเคลื่อนที่ขึ้นจากโน้ต $d^{b\ 1}$ ขึ้นไป $g^{\ 1}$ จากนั้นมนห้องที่ 2 เคลื่อนที่ลงต่ำที่โน้ต $a^{\ 1}$ และเคลื่อนขึ้นสูงโน้ต $g^{\ 1}$ ส่วนวลีที่ 3 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกจากโน้ต $d^{b\,1}$ ขึ้นไป $g^{\ 1}$ กลับไปมา

ดังนั้นโดยภาพรวมบทเพลงนี้มีการเคลื่อนที่ของโน้ตกระโดดข้ามขั้นแบบกลับไปมา โน้ตส่วนมากที่ใช้คือโน้ต $d^{b\,1}$ $g^{\ 1}$ $a^{\ 1}$

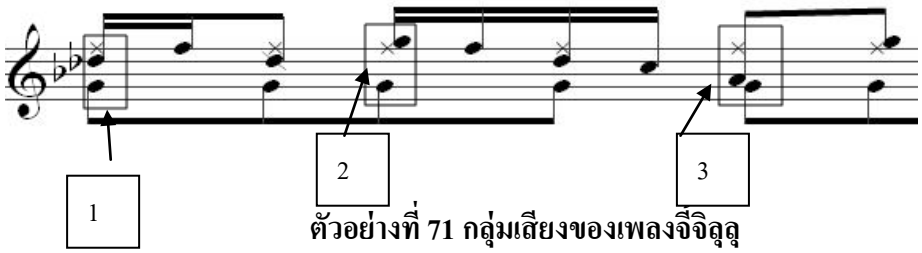
3.1.4 ขั้นคู่เสียง

การวิเคราะห์ขั้นคู่เสียง ผู้วิจัยนำตัวอย่างที่ 65 มาพิจารณาเนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีความสมบูรณ์เรื่องของคู่เสียง ซึ่งบทเพลงนี้มีขั้นคู่เสียงที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งคือ คู่ 2 (g คู่กับ $a^{\ 1}$) คู่ 4 (g กับ c^{1}) คู่ 5 (g คู่กับ $d^{\,b1}$) คู่ 7 (g คู่กับ $f^{\,1}$) และคู่ 8 (g คู่กับ $g^{\ 1}$)



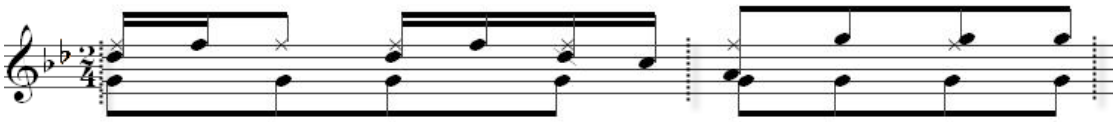
ตัวอย่างที่ 70 ขั้นคู่เสียงเพลงจี้จิลุลุ

3.1.5 กลุ่มเสียง

การวิเคราะห์กลุ่มเสียงพิจารณาจากการเสียงที่เกิดขึ้นพร้อมกัน 3 เสียงขึ้นไปซึ่งคล้ายกับหลักการประสานเสียงตามทฤษฎีสากล โดยนำตัวอย่างที่ 65 มาวิเคราะห์กลุ่มเสียงดังนี้คือ กลุ่มเสียงที่ 1 (g + d^{b1} + f^{1}) กลุ่มเสียงที่ 2 (g + f^{1} + g^{1}) และกลุ่มเสียงที่ 3 (g + a^{1} + f^{1})

ตัวอย่างที่ 71 กลุ่มเสียงของเพลงจีจิลุลุ

3.2 โครงสร้างของจังหวะ

3.2.1 อัตราจังหวะ

เมื่อพิจารณาบทเพลงจี้จิลุลุมีการเน้นย้ำเสียง มีรูปแบบบทเพลงที่ชัดเจน หากนำบทเพลงกำหนดลงในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ ตามทฤษฎีสากล ใช้จังหวะแบบ $\frac{2}{4}$ ดังตัวอย่างที่ 72

ตัวอย่างที่ 72 อัตราจังหวะ $\frac{2}{4}$

3.2.2 อัตราความเร็ว

บทเพลงจี้จิลุลุเมื่อนำมาจับความเร็วโดยเครื่องวัด ได้อัตราความเร็ว M.M. ♩ = 60 ซึ่งอัตราความเร็วนี้อาจจะเร็วขึ้นหรือช้าได้

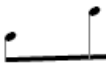
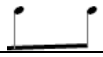
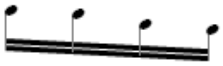
3.2.3 กระสวนจังหวะ

การวิเคราะห์เรื่องกระสวนจังหวะนั้นมี 2 ประเด็นต้องพิจารณา คือ

1) กระสวนจังหวะของทำนอง
2) กระสวนจังหวะของบทเพลง

1) การวิเคราะห์เรื่องกระสวนจังหวะของทำนอง ได้นำโน้ตทุกตัวของทำนองมาวางเรียงกัน เพื่อคัดเลือกโน้ตบนจังหวะสำคัญโดยเฉพาะมาเป็นหลัก เพื่อช่วยให้เข้าใจในเรื่องกระสวนจังหวะของบทเพลงอีกทั้งยังเข้าใจพฤติกรรมที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งของการบรรเลง ดังนี้

ตารางที่ 6.12ตารางแจกแจงลักษณะจังหวะเพลงจี้จิลุลุ

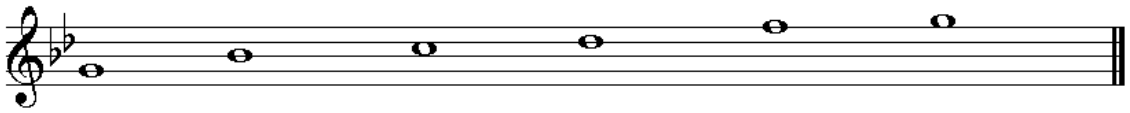
กระสวน **A**	กระสวน **B**	กระสวน **C**
		
		
		

จากตารางที่ 6.12 แสดงให้เห็นถึงกระสวนจังหวะของทำนองเพลงจี้จิลุลุซึ่งกระสวน A ใช้มากที่สุด ส่วนกระสวน B ใช้น้อยที่สุด

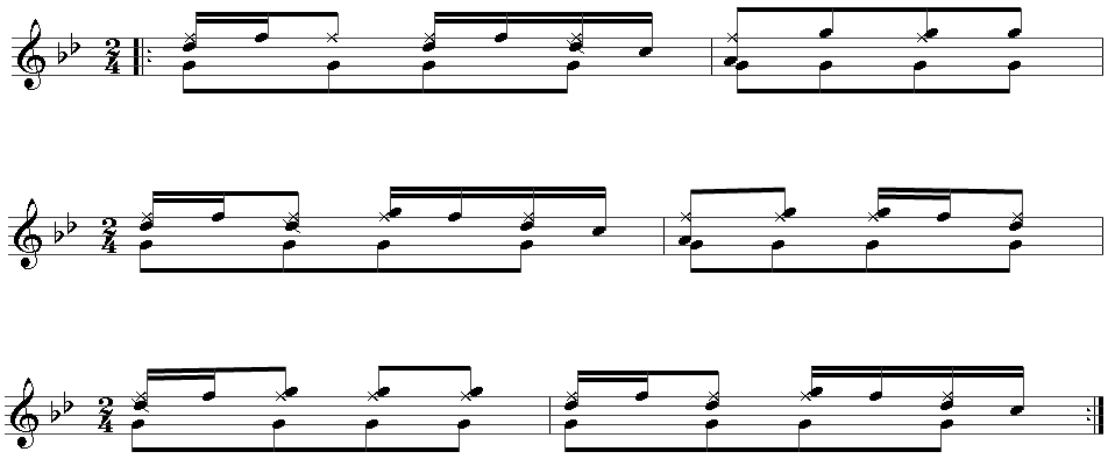
2) การวิเคราะห์กระสวนจังหวะของบทเพลง ได้นำตัวอย่างที่ 65 ซึ่งเป็นบทเพลงโดยสมบูรณ์ โดยวิเคราะห์จากเสียงยืน โน้ต g ที่เล่นอย่างสม่ำเสมอ และ เสียง f^{1} เป็นเสียงการตบรูเสียง อี้ฮาฮา เพื่อให้เกิดจังหวะเพลง ดังนั้นภาพรวมของกระสวนจังหวะเพลงนี้คือ

ตัวอย่างที่ 72 กระสวนจังหวะบทเพลงจี้จิลุลุ

เพลงที่ 7 เพลงซือเผี่ยโลเผี่ยะ (ใบไม้)

บทเพลงซือเผี่ยโลเผี่ยะ บรรเลงโดย จาวปุ สินย้าง นักดนตรีบ้านห้วยไคร้ บันทึกเสียงเมื่อวันที่ 24 กุมภาพันธ์ 2550 โดยใช้ฝู่หลูแลแลที่มีระดับเสียง ดังนี้

g +9 ct. $b^{b\,1}$ +4 ct. c^{1} +42 ct. $d^{b\,1}$ +48 ct. f^{1} +4 ct. g^{1} +9 ct.

ตัวอย่างที่ 74 ระดับเสียงสำคัญของเพลงที่ 7



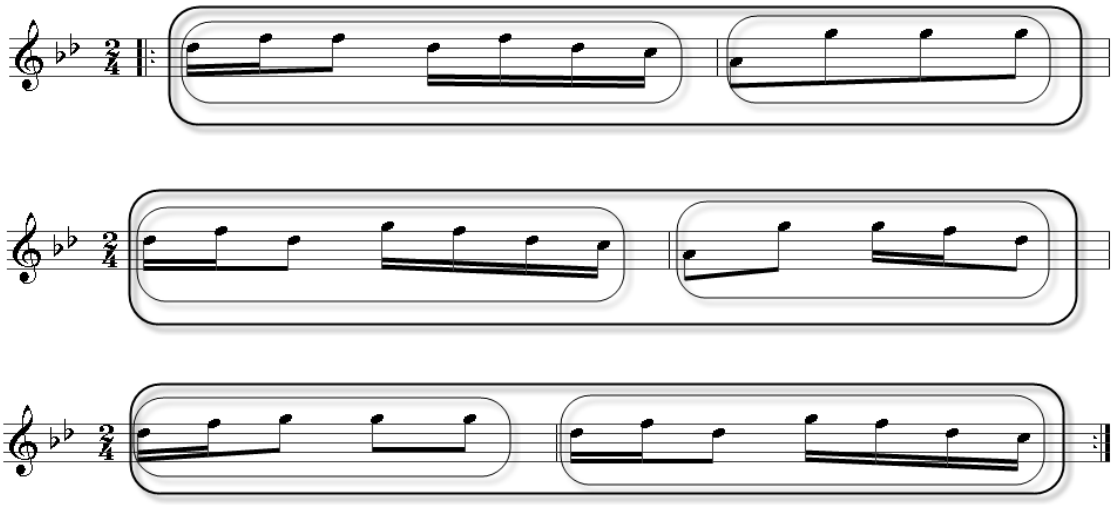
ตัวอย่างที่ 75 เพลงซือเผี่ยโลเผี่ยะ

1. ความหมายของบทเพลงซือเผี่ยโลเผี่ยะ

บทเพลงซือเผี่ยโลเผี่ยะ เป็นเพลงฝู่หลูแลแลที่ได้รับความนิยม มีความหมายที่เปรียบเปรยใบไม้กับสาวสวย ๆ ใบไม้ที่โบกสะบัด พลิ้วไหวสวยงามนั้นเปรียบกับ สาว ๆ ที่มีความงามทั้งหน้าตา ผิวพรรณที่ผุดผ่อง ผมที่สวยงาม รวมถึงบุคลิกที่ดี ๆ ของสาว

2. รูปแบบโครงสร้าง

บทเพลงที่บรรเลงด้วยฝู่หลูแลแลมีองค์ประกอบค่อนข้างซับซ้อน การที่นำบทเพลงมาวิเคราะห์ให้เห็นลักษณะสำคัญของโครงสร้างและลักษณะทำนองนั้น จึงถอดโน้ตส่วนที่เป็นเสียงยืน เสียงกระทบรูอี้ฮาฮา และเสียงอื่น ๆ ที่ไม่แสดงถึงความชัดเจนของทำนองออกไป เหลือแต่ทำนองหลัก เพื่อง่ายต่อการเข้าใจ ซึ่งส่วนของทำนองหลัก เป็นส่วนที่สำคัญที่สุด เพราะเป็นส่วนที่บ่งบอกว่าเพลงนี้เป็นเพลงอะไร เต้นอย่างไร มีเนื้อหาหรือความหมายว่าอย่างไร



ตัวอย่างที่ 76 ทำนองเพลงซือเผี่ยโลเผี่ยะ

2.1 ท่อนเพลง

เพลงซือเผี่ยโลเผี่ยะเป็นเพลงท่อนเดียว คือ ท่อน A บรรเลงตั้งแต่ต้นจนจบ แล้วเริ่มย้อนกลับต้นเพลงใหม่ ต่อเนื่องเป็นประโยคไปเรื่อย ๆ

2.2 วลีเพลง

ภายในท่อนเพลงประกอบไปด้วย 3 วลีเพลง คือ วลีที่ 1 วลีที่ 2 และ วลีที่ 3 ดังตารางที่ 6.13

ตารางที่ 6.13 แสดงโครงสร้างของเพลงซือเผี่ยโลเผี่ยะ

วลีที่ 1	วลีที่ 2		วลีที่ 3	
Ms1	Ms2	Ms3	Ms4	Ms5

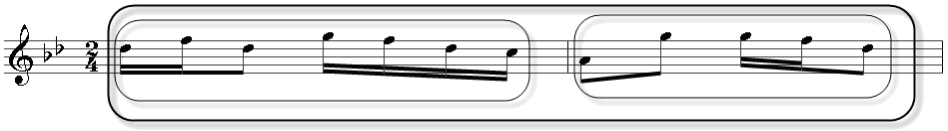
2.3 ส่วนย่อยของทำนอง

เพลงนี้สามารถแยกย่อยจากวลีเพลงเป็น ส่วนย่อยของทำนอง โดยที่วลีที่ 1 แยกออกเป็น 1 ส่วน วลีที่ 2 แยกออกเป็น 2 ส่วน วลีที่ 3 แยกออกเป็น 2 ส่วน

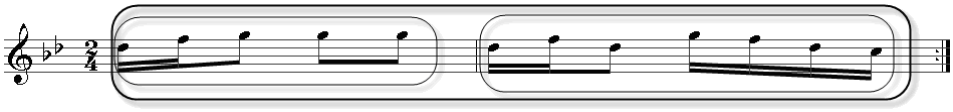
2.4 การจบวรรค

เพลงนี้มีการจบวรรค 3 จุด นั่นคือส่วนท้ายของแต่ละวลีเพลง ซึ่งเป็นการดำเนินทำนองที่เน้นส่งเพื่อเข้าหาวรรคใหม่ ดังตัวอย่างที่ 77 ถึงตัวอย่างที่ 79

ตัวอย่างที่ 77 การจบวรรควลีที่ 1



ตัวอย่างที่ 78 การจบวรรควลีที่ 2



ตัวอย่างที่ 79 การจบวรรควลีที่ 3

3. ลักษณะของทำนอง

3.1 โครงสร้างแนวทำนอง

3.1.1 ช่วงเสียง

การวิเคราะห์ช่วงเสียงของบทเพลงซือเผี่ยโลเผี่ยะนั้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ช่วงเสียงในตัวอย่างที่ 75 เพราะเป็นเพลงที่สมบูรณ์ มีช่วงเสียงของฝู่หลูแลแลอย่างชัดเจน โดยหาระยะจากโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดและโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุด ในที่นี้โน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดคือโน้ต g และโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดคือโน้ต g^{1}

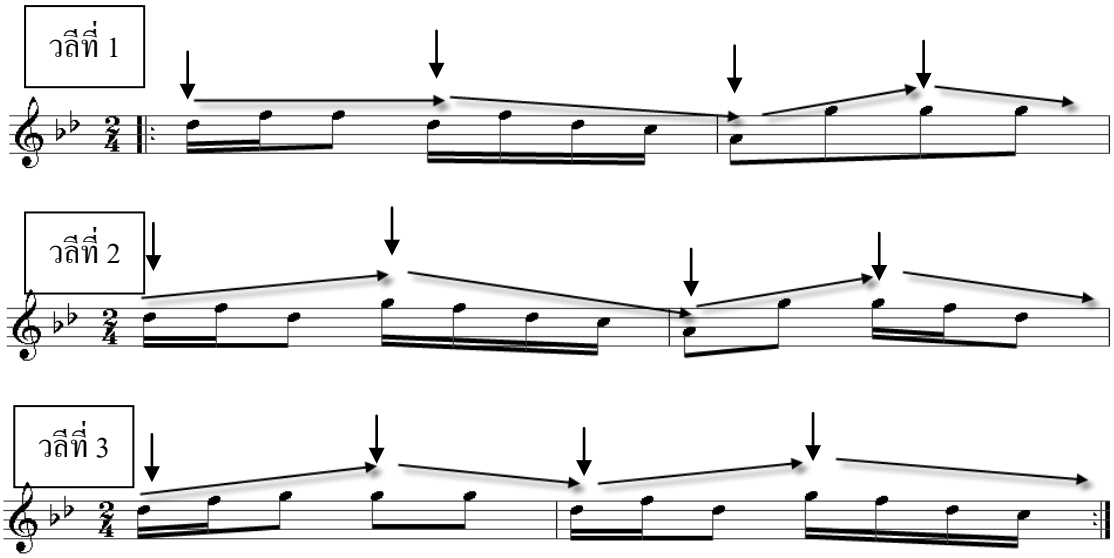
กล่าวได้ว่าบทเพลงจี้จิลุลุมีระดับเสียงอยู่ 1 ช่วงเสียง และหากพิจารณาหาช่วงเสียงกลางของบทเพลง ระหว่างโน้ต g ถึง g^{1} จะได้เสียงกลางที่ c^{1} และ d^{b1} หากแต่เสียงสำคัญนั้นคือ d^{b1} ซึ่งเป็นคู่ 5 นับจากโน้ต g ขึ้นไป

3.1.2 ระดับเสียง

ระดับเสียงของบทเพลงซือเผี่ยโลเผี่ยะผู้วิจัยพิจารณาจากระดับเสียงต่ำขึ้นไปสูงสุด คัดเลือกเสียงที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งจากตัวอย่างที่ 76 คือ g b^{b1} c^{1} d^{b1} f^{1} g^{1} รวมทั้งหมด 6 เสียง

3.1.3 การเคลื่อนที่ของระดับเสียง

การเคลื่อนที่ของระดับเสียง ได้นำตัวอย่างที่ 76 มาพิจารณา ซึ่งการวิเคราะห์ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองนองนั้น ได้นำส่วนของวลีเพลงทั้ง 3 วลีมาพิจารณาภาพรวมว่ามีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองขึ้น หรือทิศทางลง ดังตัวอย่าง ที่ 80



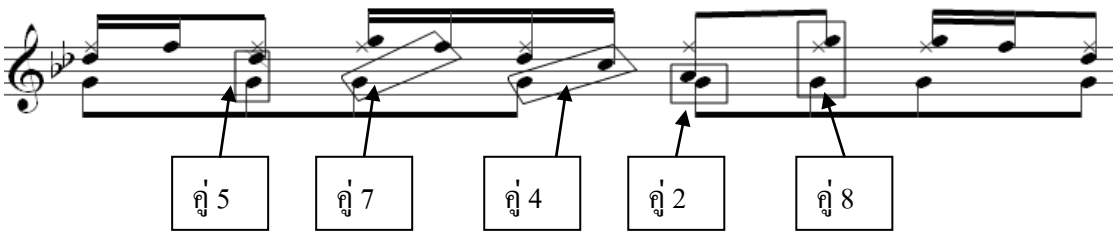
ตัวอย่าง ที่ 80 การเคลื่อนที่ของระดับเสียงเพลงซือเผี่ยโลเผี่ยะ

วลีที่ 1 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกห้องแรกมีโน้ตซ้ำคือ $d^{b\ 1}$ จากนั้นเคลื่อนที่ลงหาโน้ต $a^{\ 1}$ แล้วเคลื่อนที่กระโดดขึ้นโน้ตสูง $g^{\ 1}$ วลีที่ 2 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกที่กระโดดข้ามไปมา ซึ่งมีโน้ตคือ $d^{b\ 1}$ $g^{\ 1}$ $a^{\ 1}$ และ $g^{\ 1}$ วลีที่ 3 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกระหว่าง 2 โน้ต คือ $d^{b\ 1}$ และ $g^{\ 1}$

ดังนั้นโดยภาพรวมบทเพลงนี้มีการเคลื่อนสลับไปมา โดยมีโน้ตสำคัญคือ $d^{b\ 1}$ และ $g^{\ 1}$

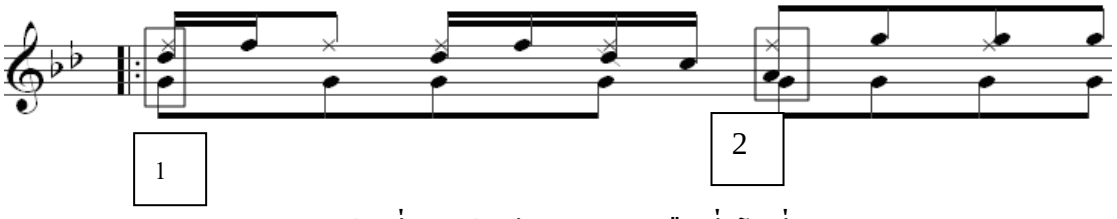
3.1.4 ขั้นคู่เสียง

การวิเคราะห์ขั้นคู่เสียง ผู้วิจัยนำตัวอย่างที่ 75 มาพิจารณาเนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีความสมบูรณ์เรื่องของคู่เสียง ซึ่งบทเพลงนี้มีขั้นคู่เสียงที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งคือ คู่ 2 (g คู่กับ $a^{\ 1}$) คู่ 4 (g กับ c^{1}) คู่ 5 (g คู่กับ $d^{b\ 1}$) คู่ 7 (g คู่กับ $f^{\ 1}$) และคู่ 8 (g คู่กับ $g^{\ 1}$)



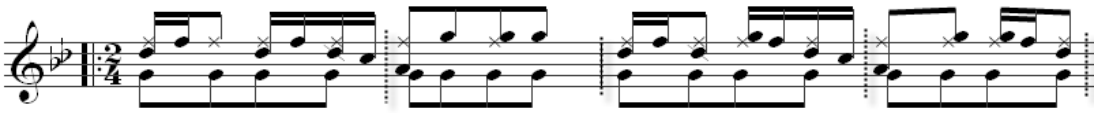
ตัวอย่างที่ 81 ขั้นคู่เสียงเพลงซือเผี่ยโลเผี่ยะ

3.1.5 กลุ่มเสียง

การวิเคราะห์กลุ่มเสียงพิจารณาจากการเสียงที่เกิดขึ้นพร้อมกัน 3 เสียงขึ้นไปซึ่งคล้ายกับหลักการประสานเสียงตามทฤษฎีสากล โดยนำตัวอย่างที่ 75 มาวิเคราะห์กลุ่มเสียงดังนี้คือ กลุ่มเสียงที่ 1 ($g + d^{b\,1} + f^{1}$) และกลุ่มเสียงที่ 2 ($g + a^{1} + f^{1}$)

ตัวอย่างที่ 82 กลุ่มเสียงของเพลงซือเผี่ยโลเผี่ยะ

3.2 โครงสร้างของจังหวะ

3.2.1 อัตราจังหวะ

เมื่อพิจารณาบทเพลงซือเผี่ยโลเผี่ยะมีการเน้นย้ำเสียง มีรูปแบบบทเพลงที่ชัดเจน หากนำบทเพลงกำหนดลงในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ ตามทฤษฎีสากล ใช้จังหวะแบบ $\frac{2}{4}$ ดังตัวอย่างที่ 83

ตัวอย่างที่ 83 อัตราจังหวะ $\frac{2}{4}$

3.2.2 อัตราความเร็ว

บทเพลงซือเผี่ยโลเผี่ยะเมื่อนำมาจับความเร็วโดยเครื่องวัด ได้อัตราความเร็ว M.M. ♩ = 64-66 ซึ่งอัตราความเร็วนี้อาจจะเร็วขึ้นหรือช้าได้

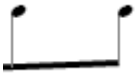
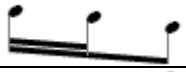
3.2.3 กระสวนจังหวะ

การวิเคราะห์เรื่องกระสวนจังหวะนั้นมี 2 ประเด็นต้องพิจารณา คือ

1) กระสวนจังหวะของทำนอง
2) กระสวนจังหวะของบทเพลง

1) การวิเคราะห์เรื่องกระสวนจังหวะของทำนอง ได้นำโน้ตทุกตัวของทำนองมาวางเรียงกัน เพื่อคัดเลือกโน้ตบนจังหวะสำคัญโดยเฉพาะมาเป็นหลัก เพื่อช่วยให้เข้าใจในเรื่องกระสวนจังหวะของบทเพลงอีกทั้งยังเข้าใจพฤติกรรมที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งของการบรรเลง ดังนี้

ตารางที่ 6.14 ตารางแจกแจงลักษณะจังหวะเพลงซือเผี่ยโลเผี่ยะ

กระสวน **A**	กระสวน **B**	กระสวน **C**
		
		

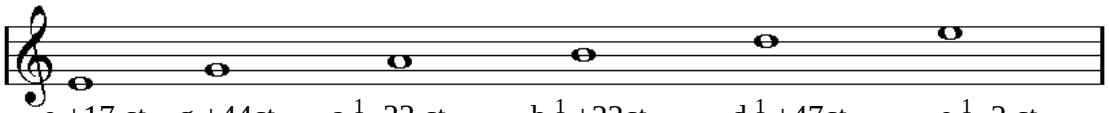
จากตารางที่ 6.14 แสดงให้เห็นถึงกระสวนจังหวะของทำนองเพลงซือเผี่ยโลเผี่ยะซึ่งกระสวน A ใช้มากที่สุด ส่วนกระสวน B ใช้น้อยที่สุด

2) การวิเคราะห์กระสวนจังหวะของบทเพลง ได้นำตัวอย่างที่ 75 ซึ่งเป็นบทเพลงโดยสมบูรณ์ โดยวิเคราะห์จากเสียงยืน โน้ต g ที่เล่นอย่างสม่ำเสมอ และ เสียง f^{1} เป็นเสียงการตบรูเสียง อี้ฮาฮา เพื่อให้เกิดจังหวะเพลง ดังนั้นภาพรวมของกระสวนจังหวะเพลงนี้คือ

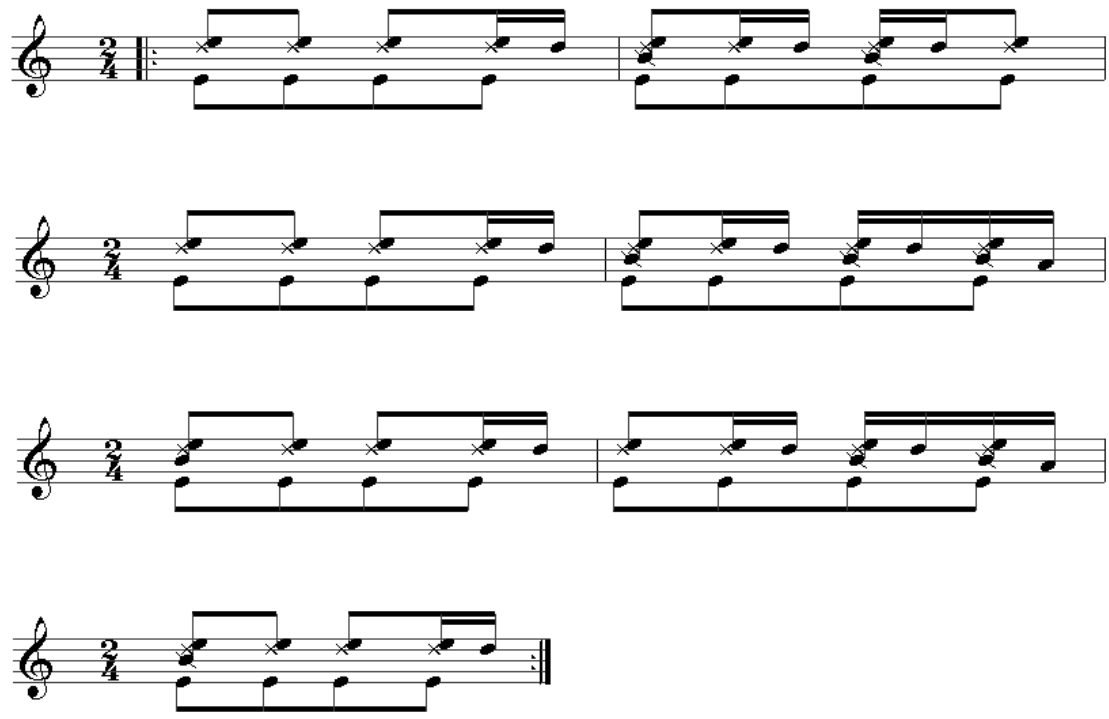
ตัวอย่างที่ 84 กระสวนจังหวะบทเพลงจี้จิลุลุ

เพลงที่ 8 เพลงซือลีผ่า หล่ายามายือ (เต้นไปตรง ๆ)

บทเพลงซือลีผ่า หล่ายามายือ บรรเลงโดย นายอเลนึก ศิริคำสุข ช่างผลิตฝู่หลูแลแลและเป็นนักดนตรีบ้านห้วยไคร้ บันทึกเสียงเมื่อวันที่ 25 กุมภาพันธ์ 2550 โดยใช้ฝู่หลูแลแลของนายอาซือหว่าเต๋อ แซ่หยี ที่มีระดับเสียง ดังนี้



e +17 ct. g +44ct. a ^{1} -33 ct. b ^{1} +22ct. d ^{1} +47ct. e ^{1} -2 ct.

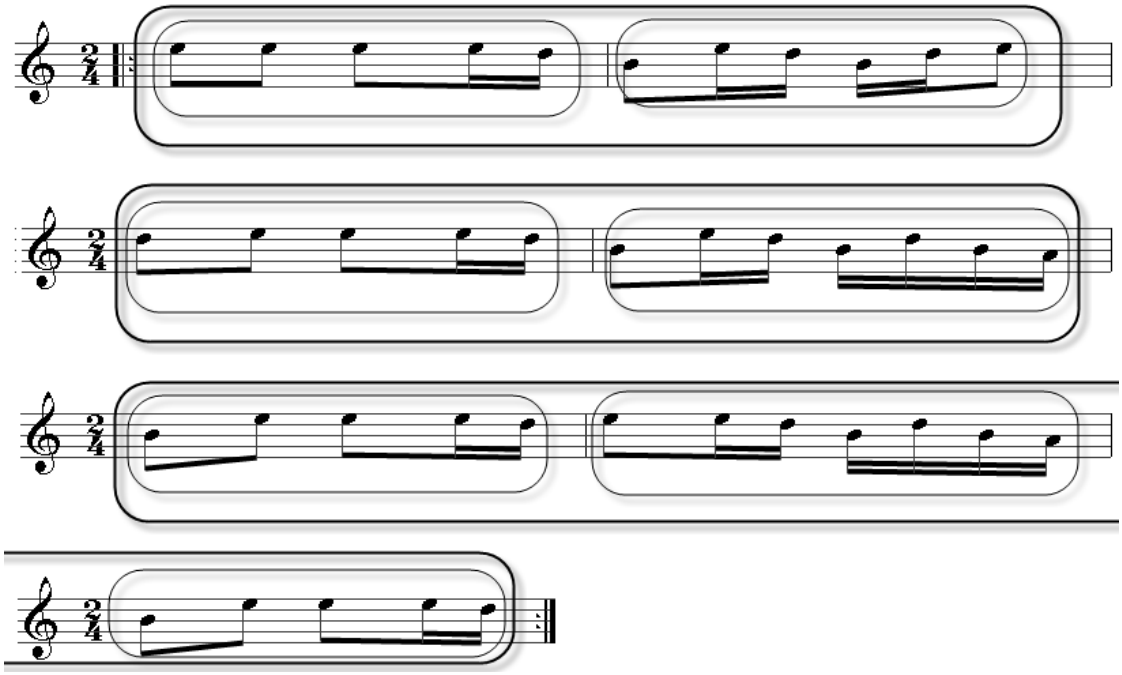
ตัวอย่างที่ 85 ระดับเสียงสำคัญ ของเพลงที่ 8

ตัวอย่างที่ 86 เพลงซือลีผ่า หล่ายามายือ

1. ความหมายของบทเพลงซือลีผ่า หล่ายามายือ

บทเพลงซือลีผ่า หล่ายามายือ มีความหมายเกี่ยวกับท่าเต้นรำ ที่บอกว่าเต้นไปตรง ๆ ไปข้างหน้าอย่างเดียวไม่มีถอยกลับ ไม่เน้นลีลาท่าเต้นมากนัก บทเพลงนี้ส่วนมากใช้บรรเลงในวงเต้นรำเป็นเพลงแรก ๆ เพื่อลองฝีมือของนักดนตรี และเป็นการอุ่นเครื่องของนักดนตรี

2. รูปแบบโครงสร้าง

บทเพลงที่บรรเลงด้วยฝู่หลูแลแลมีองค์ประกอบค่อนข้างซับซ้อน การที่นำบทเพลงมาวิเคราะห์ให้เห็นลักษณะสำคัญของโครงสร้างและลักษณะทำนองนั้น จึงถอดโน้ตส่วนที่เป็นเสียงยืน เสียงกระทบรูอี้ฮาฮา และเสียงอื่น ๆ ที่ไม่แสดงถึงความชัดเจนของทำนองออกไป เหลือแต่ทำนองหลัก เพื่อง่ายต่อการเข้าใจ ซึ่งส่วนของทำนองหลัก เป็นส่วนที่สำคัญที่สุด เพราะเป็นส่วนที่บ่งบอกว่าเพลงนี้เป็นเพลงอะไร เต้นอย่างไร มีเนื้อหาหรือความหมายว่าอย่างไร



ตัวอย่างที่ 87 ทำนองแพลงซือลีผ่า หล่ายามายือ

2.1 ท่อนเพลง

เพลงซือลีผ่า หล่ายามายือ เป็นเพลงท่อนเดียว คือ ท่อน A บรรเลงตั้งแต่ต้นจนจบ แล้วเริ่มย้อนกลับต้นเพลงใหม่ ต่อเนื่องเป็นประโยคไปเรื่อย ๆ

2.2 วลีเพลง

ภายในท่อนเพลงประกอบไปด้วย 3 วลีเพลง คือ วลีที่ 1 วลีที่ 2 และวลีที่ 3 ดังตารางที่ 6.15

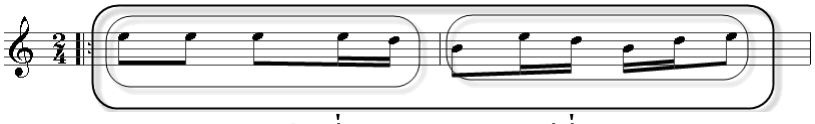
ตารางที่ 6.15 แสดงโครงสร้างของเพลงซือลีผ่า หล่ายามายือ

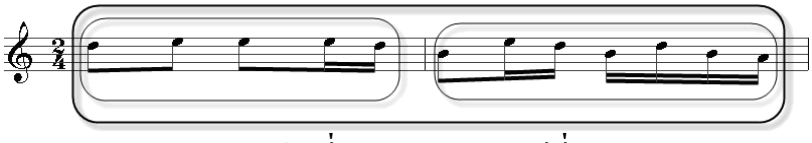
วลีที่ 1		วลีที่ 2		วลีที่ 3		
Ms1	Ms2	Ms3	Ms4	Ms5	Ms6	Ms7

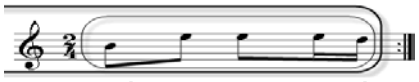
2.3 ส่วนย่อยของทำนอง

เพลงซือลีผ่า หล่ายามายือ สามารถแยกย่อยจากวลีเพลงเป็น ส่วนย่อยของทำนอง โดยที่วลีที่ 1 แยกออกเป็น 2 ส่วน วลีที่ 2 แยกออกเป็น 2 ส่วน วลีที่ 3 แยกออกเป็น 3 ส่วน

2.4 การจบวรรค

เพลงนี้มีการจบวรรค 3 จุด นั่นคือส่วนท้ายของแต่ละวลีเพลง ซึ่งเป็นการดำเนินทำนองที่เน้นส่งเพื่อเข้าหาวรรคใหม่ ดังตัวอย่างที่ 88 ถึงตัวอย่างที่ 90

ตัวอย่างที่ 88 การจบวรรควลีที่ 1



ตัวอย่างที่ 89 การจบวรรควลีที่ 2

ตัวอย่างที่ 90 การจบวรรควลีที่ 3

3. ลักษณะของทำนอง

3.1 โครงสร้างแนวทำนอง

3.1.1 ช่วงเสียง

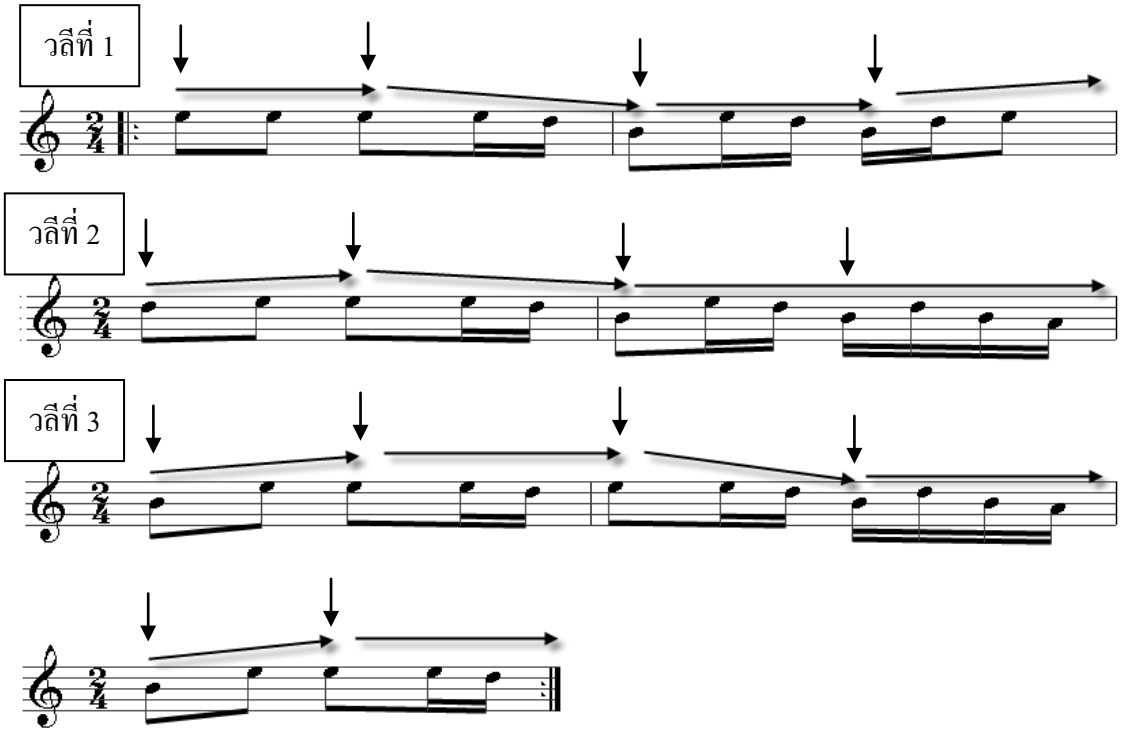
การวิเคราะห์ช่วงเสียงของบทเพลงซือลีผ่า หล่ายามายือนั้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ช่วงเสียงในตัวอย่างที่ 86 เพราะเป็นเพลงที่สมบูรณ์ มีช่วงเสียงของฝู่หลูแลแลอย่างชัดเจน โดยหาระยะจากโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดและโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุด ในที่นี้โน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดคือโน้ต e และโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดคือโน้ต e^{1}

กล่าวได้ว่าบทเพลงจี้จิลุลุมีระดับเสียงอยู่ 1 ช่วงเสียง และหากพิจารณาหาช่วงเสียงกลางของบทเพลง ระหว่างโน้ต e ถึง e^{1} จะได้เสียงกลางที่ b^{1} ซึ่งเป็นคู่ 5 นับจากโน้ต e ขึ้นไป

3.1.2 ระดับเสียง

ระดับเสียงของบทเพลงซือลีผ่า หล่ายามายือผู้วิจัยพิจารณาจากระดับเสียงต่ำขึ้นไปสูงสุด คัดเลือกเสียงที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งจากตัวอย่างที่ 86 คือ $e\ g^{1}\ a^{1}\ b^{1}\ d^{1}\ e^{1}$ รวมทั้งหมด 6 เสียง

3.1.3 การเคลื่อนที่ของระดับเสียง

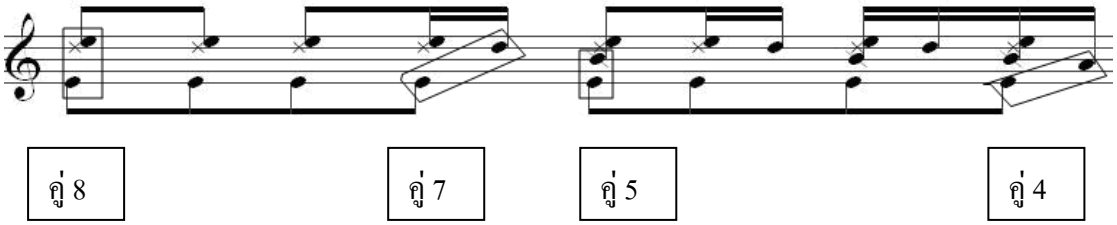
การเคลื่อนที่ของระดับเสียง ได้นำตัวอย่างที่ 86 มาพิจารณา ซึ่งการวิเคราะห์ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองนองนั้น ได้นำส่วนของวลีเพลงทั้ง 3 วลีมาพิจารณาภาพรวมว่ามีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองขึ้น หรือทิศทางลง ดังตัวอย่าง ที่ 91

ตัวอย่างที่ 91 การเคลื่อนที่ของระดับเสียงเพลงซือลีผ่า หล่ายามายือ

วลีที่ 1 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกห้องแรกซ้ำโน้ต e^{1} จากนั้นเคลื่อนที่ลงมาซ้ำโน้ต b^{1} วลีที่ 2 ห้องแรกเคลื่อนที่จากโน้ต d^{1} ขึ้นหาโน้ต e^{1} จากนั้นเคลื่อนที่ลง b^{1} วลีที่ 3 เป็นการเคลื่อนที่แบบขึ้นแล้วลงโดยมีโน้ตคือ $b^{1}\ e^{1}\ b^{1}$ และ e^{1}

ดังนั้นโดยภาพรวมบทเพลงนี้มีการเคลื่อนที่สลับไปมาระหว่างโน้ตสำคัญคือ e^{1} และ b^{1} ตามลำดับ

3.1.4 ขั้นคู่เสียง

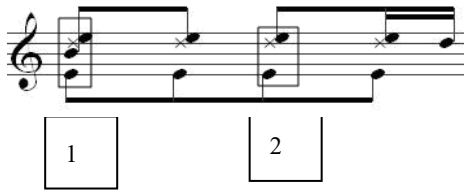
การวิเคราะห์ขั้นคู่เสียง ผู้วิจัยนำตัวอย่างที่ 86 มาพิจารณาเนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีความสมบูรณ์เรื่องของคู่เสียง ซึ่งบทเพลงนี้มีขั้นคู่เสียงที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งคือ คู่ 2 (g คู่กับ a^1) คู่ 4 (g กับ c^1) คู่ 5 (g คู่กับ d^1) คู่ 7 (g คู่กับ f^1) และคู่ 8 (g คู่กับ g^1)



ตัวอย่างที่ 92 ขั้นคู่เสียงของเพลงซือลีผ่า หล่ายามายือ

3.1.5 กลุ่มเสียง

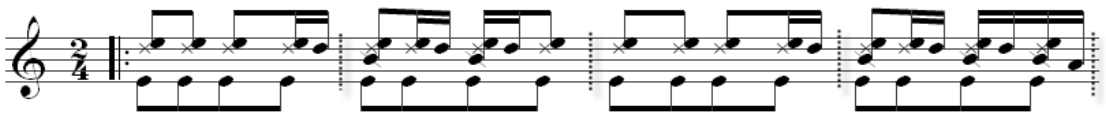
การวิเคราะห์กลุ่มเสียงพิจารณาจากการเสียงที่เกิดขึ้นพร้อมกัน 3 เสียงขึ้นไปซึ่งคล้ายกับหลักการประสานเสียงตามทฤษฎีสากล โดยนำตัวอย่างที่ 86 มาวิเคราะห์กลุ่มเสียงดังนี้คือ กลุ่มเสียงที่ 1 (e + b^1 + d^1 + e^1) และกลุ่มเสียงที่ 2 (e + b^1 + e^1)



ตัวอย่างที่ 93 กลุ่มเสียงของเพลงซือลีผ่า หล่ายามายือ

3.2 โครงสร้างของจังหวะ

3.2.1 อัตราจังหวะ

เมื่อพิจารณาบทเพลงซือลีผ่า หล่ายามายือมีการเน้นย้ำเสียง มีรูปแบบบทเพลงที่ชัดเจน หากนำบทเพลงกำหนดลงในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ ตามทฤษฎีสากล ใช้จังหวะแบบ $\frac{2}{4}$ ดังตัวอย่างที่ 94

ตัวอย่างที่ 94 อัตราจังหวะ $\frac{2}{4}$

3.2.2 อัตราความเร็ว

บทเพลงซือลีผ่า หล่ายามายือเมื่อนำมาจับความเร็วโดยเครื่องวัด ได้อัตราความเร็ว M.M. ♩ = 66 ซึ่งอัตราความเร็วนี้อาจจะเร็วขึ้นหรือช้าได้

3.2.3 กระสวนจังหวะ

การวิเคราะห์เรื่องกระสวนจังหวะนั้นมี 2 ประเด็นต้องพิจารณา คือ

1) กระสวนจังหวะของทำนอง

2) กระสวนจังหวะของบทเพลง

1) การวิเคราะห์เรื่องกระสวนจังหวะของทำนอง ได้นำโน้ตทุกตัวของทำนองมาวางเรียงกัน เพื่อคัดเลือกโน้ตบนจังหวะสำคัญโดยเฉพาะมาเป็นหลัก เพื่อช่วยให้เข้าใจในเรื่องกระสวนจังหวะของบทเพลงอีกทั้งยังเข้าใจพฤติกรรมที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งของการบรรเลง ดังนี้

6.16 ตารางแจกแจงลักษณะจังหวะเพลงซือลีผ่า หล่ายามายือ

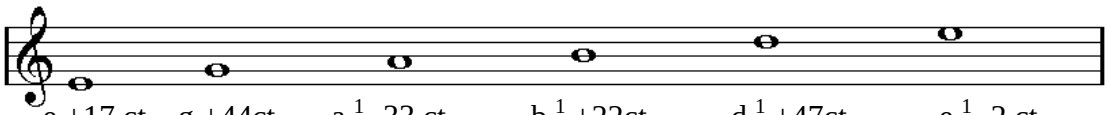
กระสวน **A**	กระสวน **B**	กระสวน **C**	กระสวน **D**

จากตารางที่ 6.16 แสดงให้เห็นถึงกระสวนจังหวะของทำนองเพลงซือลีผ่า หล่ายามายือซึ่งกระสวน B ใช้มากที่สุด ส่วนกระสวน C ใช้น้อยที่สุด

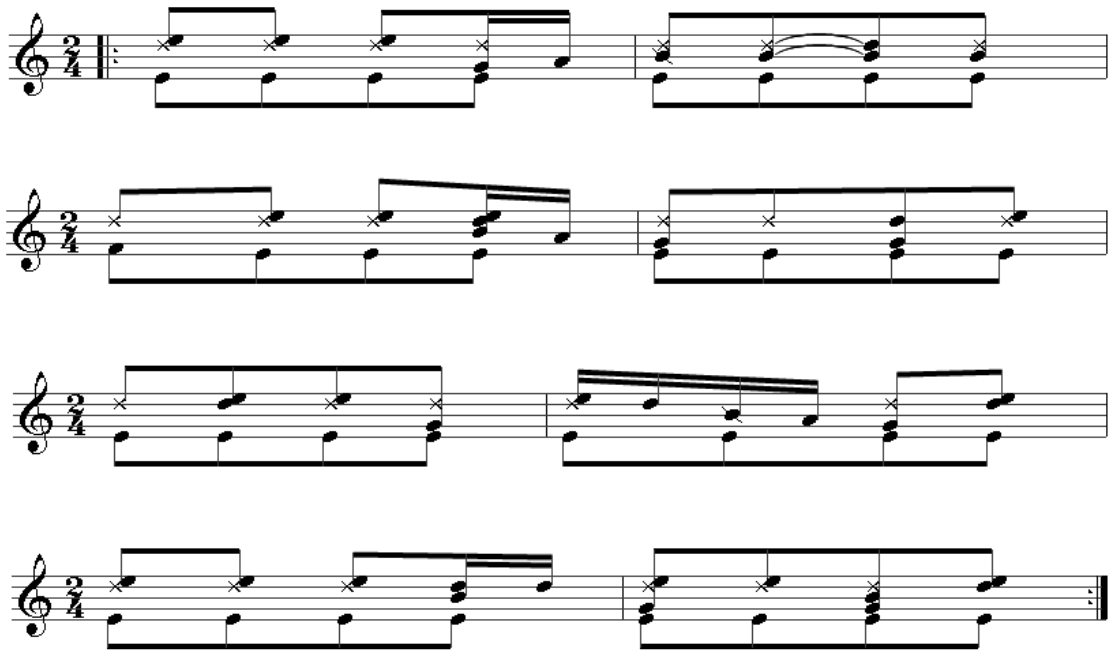
2) การวิเคราะห์กระสวนจังหวะของบทเพลง ได้นำตัวอย่างที่ 86 ซึ่งเป็นบทเพลงโดยสมบูรณ์ โดยวิเคราะห์จากเสียงยืน โน้ต e ที่เล่นอย่างสม่ำเสมอ และ เสียง d^1 เป็นเสียงการตบรูเสียง อี้ฮาฮา เพื่อให้เกิดจังหวะเพลง ดังนั้นภาพรวมของกระสวนจังหวะเพลงนี้คือ

ตัวอย่างที่ 95 กระสวนจังหวะบทเพลงซือลีผ่า หล่ายามายือ

เพลงที่ 9 เพลงนากู่ทาทา (จมูก)

บทเพลงนากู่ทาทา บรรเลงโดย นายอาเบ ปาปา นักดนตรีบ้านเวียงกลาง บันทึกเสียงเมื่อวันที่ 18 กุมภาพันธ์ 2550 โดยใช้ฝู่หลูแลแลของนายอาซือหว่าเต๋อ แซ่หยี ที่มีระดับเสียง ดังนี้

e +17 ct. g +44ct. a ^{1} -33 ct. b ^{1} +22ct. d ^{1} +47ct. e ^{1} -2 ct.

ตัวอย่างที่ 96 ระดับเสียงสำคัญ ของเพลงที่ 9



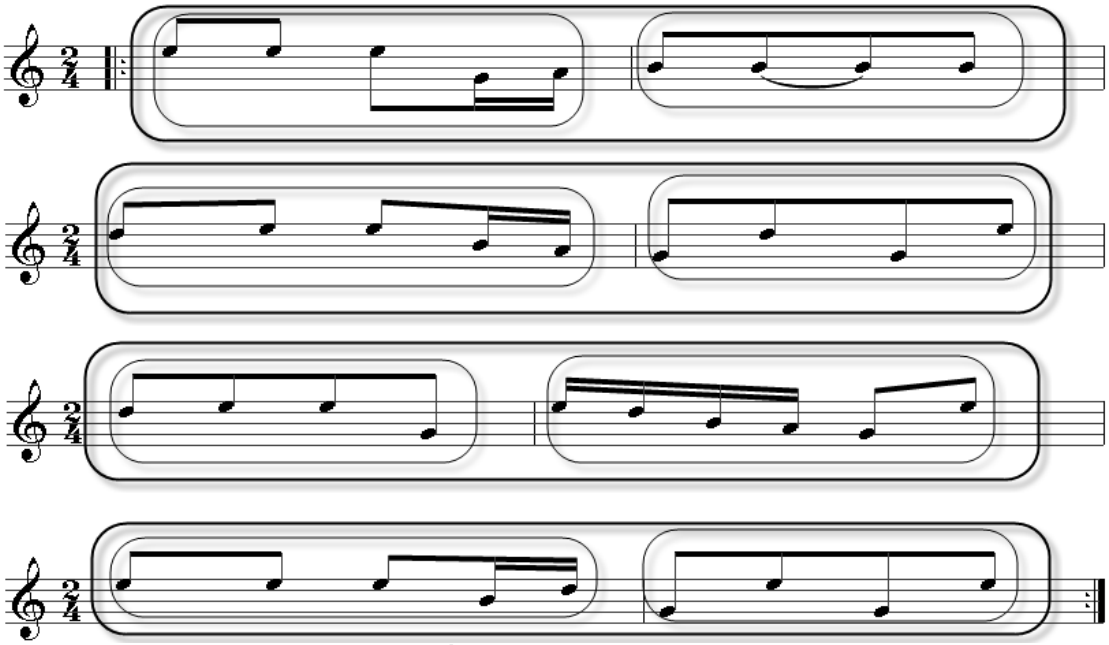
ตัวอย่างที่ 97 เพลงนากู่ทาทา

1. ความหมายของบทเพลงเพลงนากู่ทาทา

บทเพลงนากู่ทาทา เป็นเพลงเก่าแก่ นายอาเบ ปาปา ยังสามารถจำท่วงทำนองได้ดี โดยให้ความหมายว่า... จมูกเสมือนกับพ่อหลวงบ้าน นั่นคือจมูกสามารถดมกลิ่น รับรู้กลิ่น เหมือนกับพ่อหลวงบ้านที่คอยดูแลลูกบ้าน ต้องรู้ความเป็นอยู่ของลูกบ้านได้ จมูกยังช่วยในการหายใจเข้าออก ทำให้เรามีชิตวิตอยู่ได้ ฉะนั้นชาวบ้านต้องพึงพาพ่อหลวงบ้านในหลาย ๆ ด้าน ร่างการต้องพึ่งพาจมูก (สัมภาษณ์.อาเบ ปาปา. วันที่ 18 กุมภาพันธ์ 2550).

2. รูปแบบโครงสร้าง

บทเพลงที่บรรเลงด้วยฝู่หลูแลแลมีองค์ประกอบค่อนข้างซับซ้อน การที่นำบทเพลงมาวิเคราะห์ให้เห็นลักษณะสำคัญของโครงสร้างและลักษณะทำนองนั้น จึงถอดโน้ตส่วนที่เป็นเสียงยืน เสียงกระทบรูอี้ฮาฮา และเสียงอื่น ๆ ที่ไม่แสดงถึงความชัดเจนของทำนองออกไป เหลือแต่ทำนองหลัก เพื่อง่ายต่อการเข้าใจ ซึ่งส่วนของทำนองหลัก เป็นส่วนที่สำคัญที่สุด เพราะเป็นส่วนที่บ่งบอกว่าเพลงนี้เป็นเพลงอะไร เต้นอย่างไร มีเนื้อหาหรือความหมายว่าอย่างไร



ตัวอย่างที่ 98 ทำนองเพลงนากู่ทาทา

2.1 ท่อนเพลง

เพลงนากู่ทาทาเป็นเพลงท่อนเดียว คือ ท่อน A บรรเลงตั้งแต่ต้นจนจบ แล้วเริ่มย้อนกลับต้นเพลงใหม่ ต่อเนื่องเป็นประโยคไปเรื่อย ๆ

2.2 วลีเพลง

ภายในท่อนเพลงประกอบไปด้วย 4 วลีเพลง คือ วลีที่ 1 วลีที่ 2 วลีที่ 3 และ วลีที่ 4 ดังตารางที่ 6.17

ตารางที่ 6.17 แสดงโครงสร้างของเพลงนากู่ทาทา

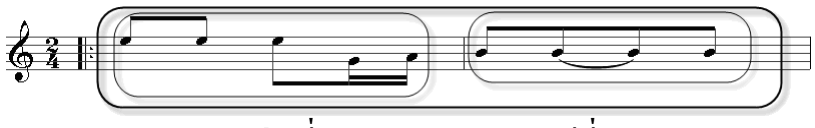
วลีที่ 1		วลีที่ 2		วลีที่ 3		วลีที่4	
Ms1	Ms2	Ms3	Ms4	Ms5	Ms6	Ms7	Ms8

2.3 ส่วนย่อยของทำนอง

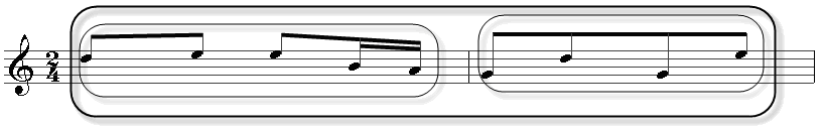
เพลงนี้สามารถแยกย่อยจากวลีเพลงเป็น ส่วนย่อยของทำนอง โดยที่วลีที่ 1 แยกออกเป็น 2 ส่วน วลีที่ 2 แยกออกเป็น 2 ส่วน วลีที่ 3 แยกออกเป็น 2 ส่วน และวลีที่ 4 แยกเป็น 2 ส่วน

2.4 การจบวรรค

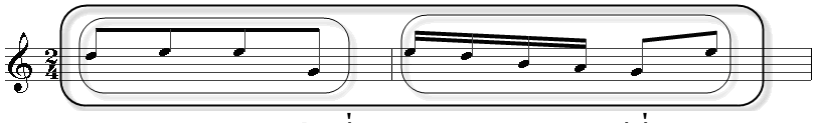
เพลงนี้มีการจบวรรค 4 จุด นั่นคือส่วนท้ายของแต่ละวลีเพลง ซึ่งเป็นการดำเนินทำนองที่เน้นส่งเพื่อเข้าหาวรรคใหม่ ดังตัวอย่างที่ 99 ถึงตัวอย่างที่ 102

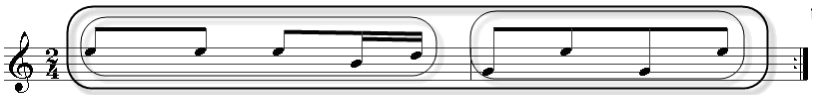


ตัวอย่างที่ 99 การจบวรรคของวลีที่ 1



ตัวอย่างที่ 100 การจบวรรคของวลีที่ 2



ตัวอย่างที่ 101 การจบวรรคของวลีที่ 3

ตัวอย่างที่ 102 การจบวรรคของวลีที่ 4

3. ลักษณะของทำนอง

3.1 โครงสร้างแนวทำนอง

3.1.1 ช่วงเสียง

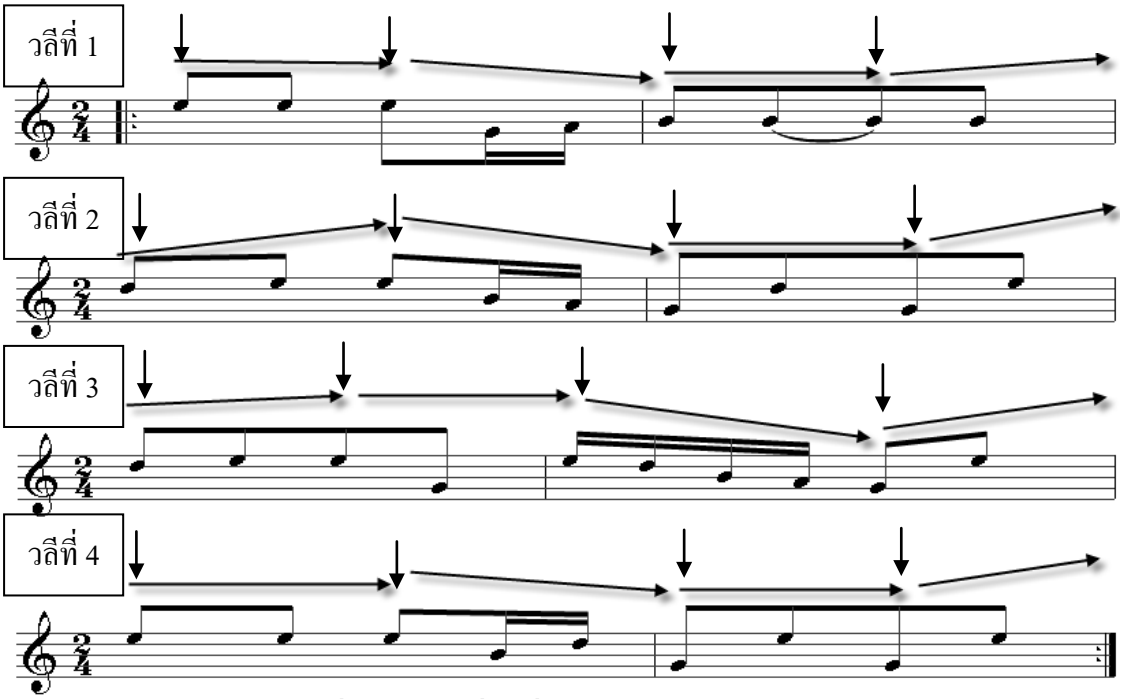
การวิเคราะห์ช่วงเสียงของบทเพลงนากู่ทาทานั้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ช่วงเสียงในตัวอย่างที่ 97 เพราะเป็นเพลงที่สมบูรณ์ มีช่วงเสียงของฝู่หลูแลแลอย่างชัดเจน โดยหาระยะจากโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดและโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุด ในที่นี้โน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดคือโน้ต e และโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดคือโน้ต e [1]

กล่าวได้ว่าบทเพลงนากู่ทาทามีระดับเสียงอยู่ 1 ช่วงเสียง และหากพิจารณาหาช่วงเสียงกลางของบทเพลง ระหว่างโน้ต e ถึง e^1 จะได้เสียงกลางที่ b^1 ซึ่งเป็นคู่ 5 นับจากโน้ต e ขึ้นไป

3.1.2 ระดับเสียง

ระดับเสียงของบทเพลงนากู่ทาทาผู้วิจัยพิจารณาจากระดับเสียงต่ำขึ้นไปสูงสุด คัดเลือกเสียงที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งจากตัวอย่างที่ 97 คือ e a^1 b^1 d^1 e^1 รวมทั้งหมด 6 เสียง

3.1.3 การเคลื่อนที่ของระดับเสียง

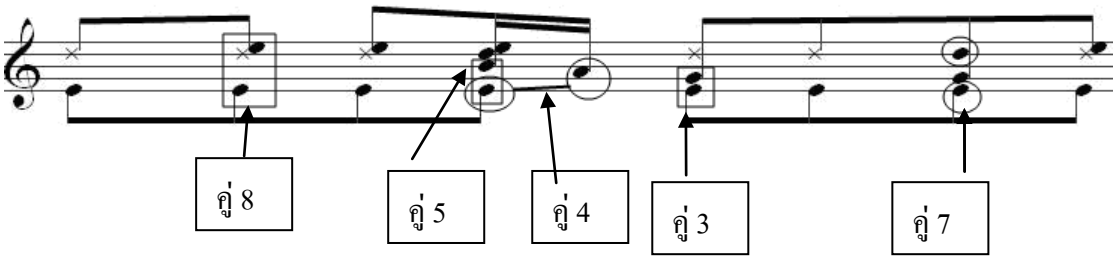
การเคลื่อนที่ของระดับเสียง ได้นำตัวอย่างที่ 98 มาพิจารณา ซึ่งการวิเคราะห์ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองนองนั้น ได้นำส่วนของวลีเพลงทั้ง 3 วลีมาพิจารณาภาพรวมว่ามีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองขึ้น หรือทิศทางลง ดังตัวอย่าง ที่ 103

ตัวอย่างที่ 103 การเคลื่อนที่ของระดับเสียงเพลงนากู่ทาทา

วลีที่ 1 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกห้องแรกมีโน้ต e^1 ซ้ำ และเคลื่อนที่ลงหาโน้ต g ซ้ำ มีทิศทางการเคลื่อนที่ลงอย่างเห็นได้ชัด วลีที่ 2 มีการเคลื่อนที่คล้าย ๆ วลีที่ 1 นั่นคือเคลื่อนที่ในทิศทางลง ซึ่งมีโน้ตคือ d^1 e^1 และ g วลีที่ 3 วลีที่ 1 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกซึ่งมีโน้ต d^1 e^1 และ g คล้ายการเคลื่อนที่ในวลีที่ 1 และวลีที่ 2 ส่วนวลีที่ 4 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกห้องแรกซ้ำโน้ต e^1 และเคลื่อนที่ลงหาโน้ต g

ดังนั้นโดยภาพรวมบทเพลงนี้มีการเคลื่อนที่สลับไปมาระหว่างโน้ตสำคัญคือ e^1 และ g

3.1.4 ขั้นคู่เสียง

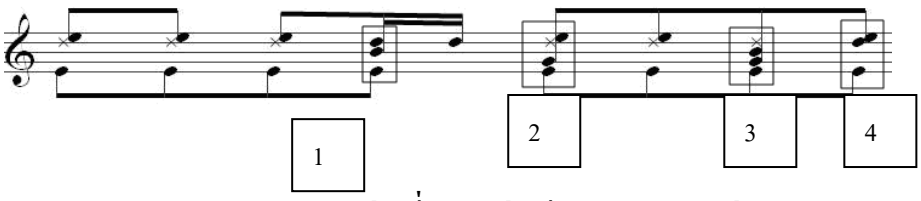
การวิเคราะห์ขั้นคู่เสียง ผู้วิจัยนำตัวอย่างที่ 97 มาพิจารณาเนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีความสมบูรณ์เรื่องของคู่เสียง ซึ่งบทเพลงนี้มีขั้นคู่เสียงที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งคือ คู่ 3 (e คู่กับ g) คู่ 4 (e คู่กับ a^1) คู่ 5 (e คู่กับ b^1) คู่ 7 (e คู่กับ d^1) และคู่ 8 (e คู่กับ e^1)



ตัวอย่างที่ 104 ขั้นคู่เสียงของเพลงนากู่ทาทา

3.1.5 กลุ่มเสียง

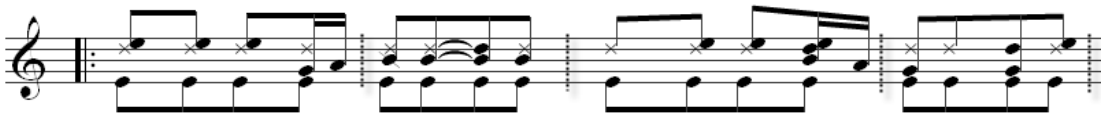
การวิเคราะห์กลุ่มเสียงพิจารณาจากการเสียงที่เกิดขึ้นพร้อมกัน 3 เสียงขึ้นไปซึ่งคล้ายกับหลักการประสานเสียงตามทฤษฎีสากล โดยนำตัวอย่างที่ 97 มาวิเคราะห์กลุ่มเสียงดังนี้คือ กลุ่มเสียงที่ 1 ($e + b^1 + d^1$) กลุ่มเสียงที่ 2 ($e + g + b^1 + d^{1+} e^1$) กลุ่มเสียงที่ 3 ($e + g + b^1 + d^{1)}$) และกลุ่มเสียงที่ 4 ($e + d^1 + e^1$)



ตัวอย่างที่ 105 กลุ่มเสียงของเพลงนากู่ทาทา

3.2 โครงสร้างของจังหวะ

3.2.1 อัตราจังหวะ

เมื่อพิจารณาบทเพลงนากู่ทาทามีการเน้นย้ำเสียง มีรูปแบบบทเพลงที่ชัดเจน หากนำบทเพลงกำหนดลงในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ ตามทฤษฎีสากลใช้จังหวะแบบ $\frac{2}{4}$ ดังตัวอย่างที่ 104

ตัวอย่างที่ 106 อัตราจังหวะ $\frac{2}{4}$

3.2.2 อัตราความเร็ว

บทเพลงนากู่ทาทาเมื่อนำมาจับความเร็วโดยเครื่องวัด ได้อัตราความเร็ว M.M. ♩ = 50 ซึ่งอัตราความเร็วนี้อาจจะเร็วขึ้นหรือช้าได้

3.2.3 กระสวนจังหวะ

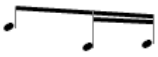
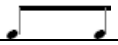
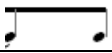
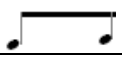
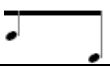
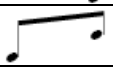
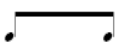
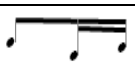
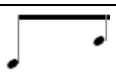
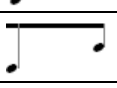
การวิเคราะห์เรื่องกระสวนจังหวะนั้นมี 2 ประเด็นต้องพิจารณา คือ

1) กระสวนจังหวะของทำนอง

2) กระสวนจังหวะของบทเพลง

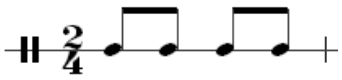
1) การวิเคราะห์เรื่องกระสวนจังหวะของทำนอง ได้นำโน้ตทุกตัวของทำนองมาวางเรียงกัน เพื่อคัดเลือกโน้ตบนจังหวะสำคัญโดยเฉพาะมาเป็นหลัก เพื่อช่วยให้เข้าใจในเรื่องกระสวนจังหวะของบทเพลงอีกทั้งยังเข้าใจพฤติกรรมที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งของการบรรเลง ดังนี้

6.18 ตารางแจกแจงลักษณะจังหวะเพลงนากู่ทาทา

กระสวน **A**	กระสวน **B**	กระสวน **C**
		
		
		
		
		
		
		
		

จากตารางที่ 6.18 แสดงให้เห็นถึงกระสวนจังหวะของทำนองเพลงนากู่ทาทาซึ่งกระสวน A ใช้มากที่สุด ส่วนกระสวน C ใช้น้อยที่สุด

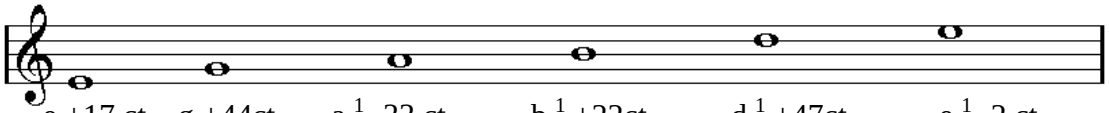
2) การวิเคราะห์กระสวนจังหวะของบทเพลง ได้นำตัวอย่างที่ 97 ซึ่งเป็นบทเพลงโดยสมบูรณ์ โดยวิเคราะห์จากเสียงยืน โน้ต e ที่เล่นอย่างสม่ำเสมอ และ เสียง d^1 เป็นเสียงการตบรูเสียง อี้ฮาฮา เพื่อให้เกิดจังหวะเพลง ดังนั้นภาพรวมของกระสวนจังหวะเพลงนี้คือ



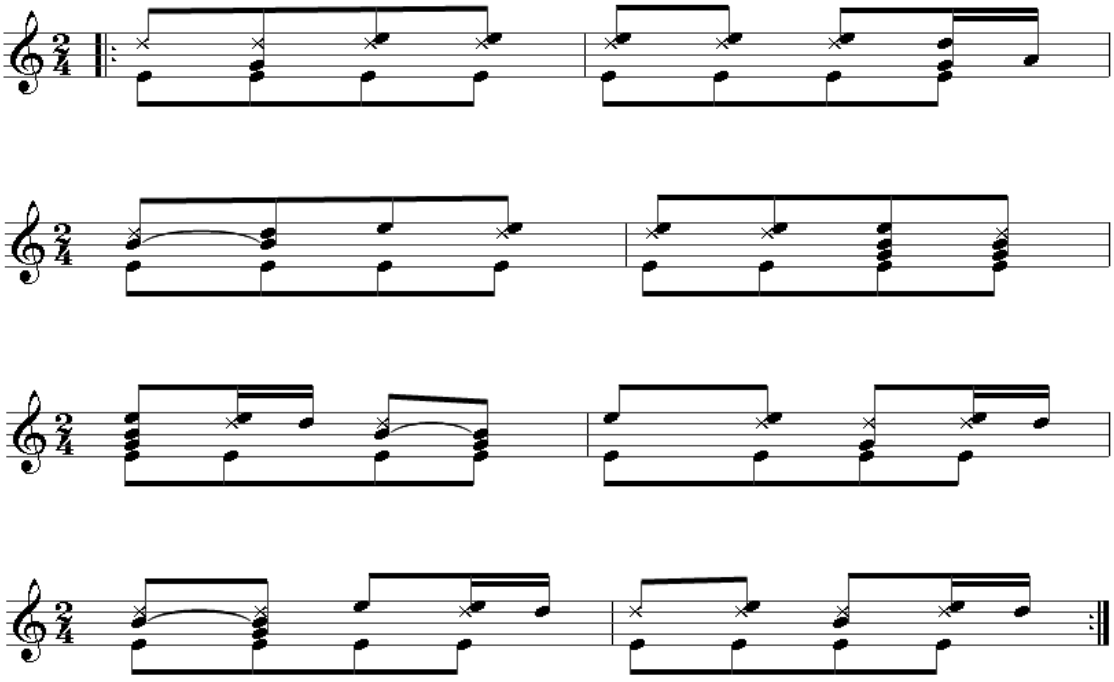
ตัวอย่างที่ 107 กระสวนจังหวะบทเพลงนากู่ทาทา

เพลงที่ 10 เพลงฉื่อชีตาหย่า (ขึ้นดอย)

บทเพลงฉื่อชีตาหย่า บรรเลงโดย นายอาเบ ปาปา นักดนตรีบ้านเวียงกลาง บันทึกเสียงเมื่อวันที่ 18 กุมภาพันธ์ 2550 โดยใช้ฝู่หลูแลแลของนายอาซือหว่าเต๋อ แซ่หยี ที่มีระดับเสียง ดังนี้



e +17 ct. g +44ct. a ^{1} -33 ct. b ^{1} +22ct. d ^{1} +47ct. e ^{1} -2 ct.

ตัวอย่างที่ 108 ระดับเสียงสำคัญ ของเพลงที่ 10

ตัวอย่างที่ 109 เพลงฉื่อชีตาหย่า

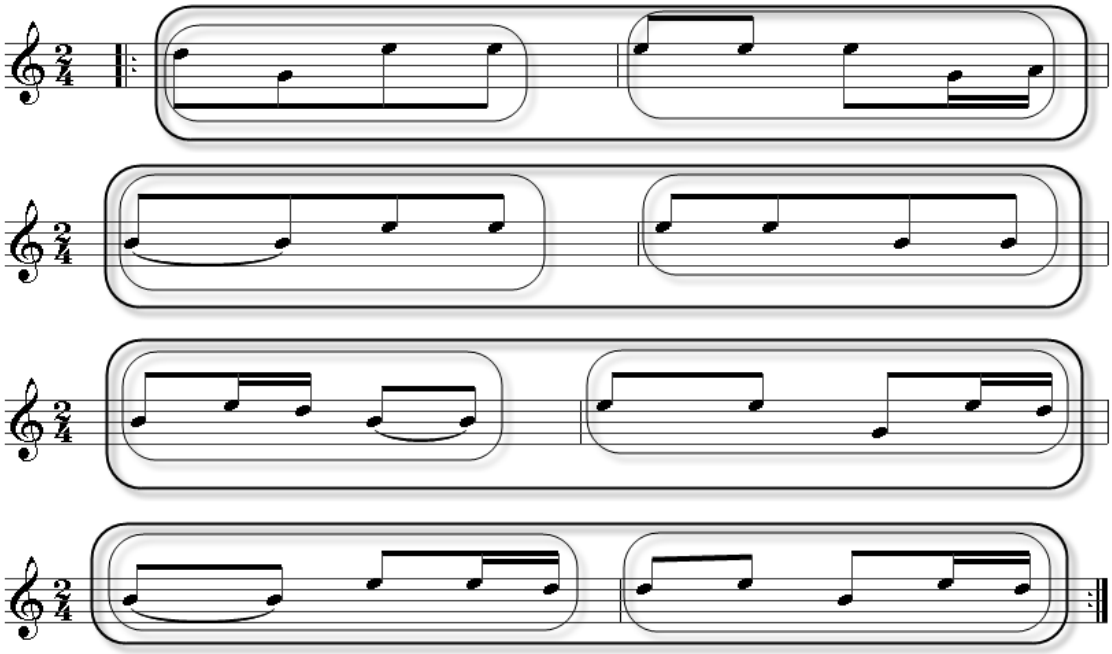
1. ความหมายของบทเพลงฉื่อชีตาหย่า

บทเพลงฉื่อชีตาหย่า มีความหมายเกี่ยวกับการเดินทางไปทำมาหากิน ซึ่งตอนเช้า ก็จะเดินขึ้นดอยไปทำไร่นา หรือเก็บของป่าบนดอย แล้วขากลับก็เดินลงดอยกลับบ้าน

2. รูปแบบโครงสร้าง

บทเพลงที่บรรเลงด้วยฝู่หลูแลแลมีองค์ประกอบค่อนข้างซับซ้อน การที่นำบทเพลงมาวิเคราะห์ให้เห็นลักษณะสำคัญของโครงสร้างและลักษณะทำนองนั้น จึงถอดโน้ตส่วนที่เป็น

เสียงยืน เสียงกระทบรูอี้ฮาฮา และเสียงอื่น ๆ ที่ไม่แสดงถึงความชัดเจนของทำนองออกไป เหลือแต่ทำนองหลัก เพื่อง่ายต่อการเข้าใจ ซึ่งส่วนของทำนองหลัก เป็นส่วนที่สำคัญที่สุด เพราะเป็นส่วนที่บ่งบอกว่าเพลงนี้เป็นเพลงอะไร เต้นอย่างไร มีเนื้อหาหรือความหมายว่าอย่างไร



ตัวอย่างที่ 110 ทำนองเพลงฉื่อชีตาหย่า

2.1 ท่อนเพลง

เพลงฉื่อชีตาหย่าเป็นเพลงท่อนเดียว คือ ท่อน A บรรเลงตั้งแต่ต้นจนจบ แล้วเริ่มย้อนกลับต้นเพลงใหม่ ต่อเนื่องเป็นประโยคไปเรื่อย ๆ

2.2 วลีเพลง

ภายในท่อนเพลงประกอบไปด้วย 4 วลีเพลง คือ วลีที่ 1 วลีที่ 2 วลีที่ 3 และวลีที่ 4 ดังตารางที่ 6.19

ตารางที่ 6.19 แสดงโครงสร้างของเพลงฉื่อชีตาหย่า

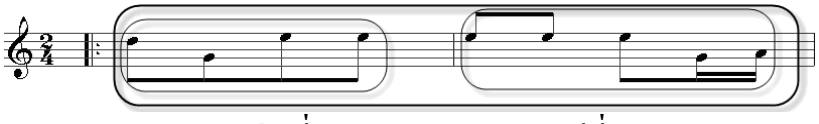
วลีที่ 1		วลีที่ 2		วลีที่ 3		วลีที่4	
Ms1	Ms2	Ms3	Ms4	Ms5	Ms6	Ms7	Ms8

2.3 ส่วนย่อยของทำนอง

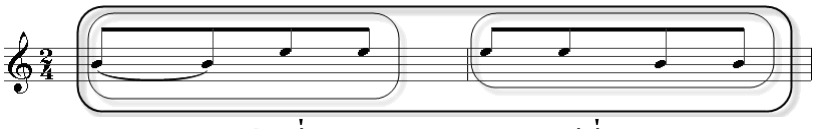
เพลงนี้สามารถแยกย่อยจากวลีเพลงเป็น ส่วนย่อยของทำนอง โดยที่วลีที่ 1 แยกออกเป็น 2 ส่วน วลีที่ 2 แยกออกเป็น 2 ส่วน วลีที่ 3 แยกออกเป็น 2 ส่วน และวลีที่ 4 แยกออกเป็น 2 ส่วน

2.4 การจบวรรค

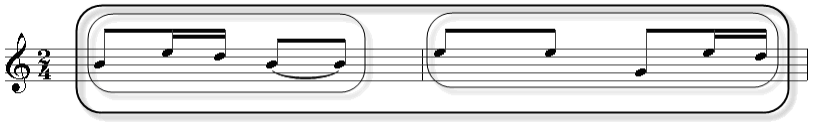
เพลงนี้มีการจบวรรค 4 จุด นั่นคือส่วนท้ายของแต่ละวลีเพลง ซึ่งเป็นการดำเนินทำนองที่เน้นส่งเพื่อเข้าหาวรรคใหม่ ดังตัวอย่างที่ 111 ถึงตัวอย่างที่ 114



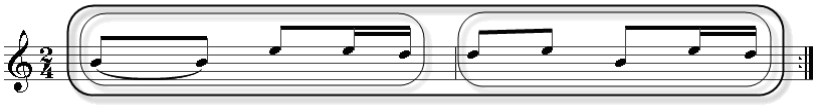
ตัวอย่างที่ 111 การจบวรรคของวลีที่ 1



ตัวอย่างที่ 112 การจบวรรคของวลีที่ 2



ตัวอย่างที่ 113 การจบวรรคของวลีที่ 3



ตัวอย่างที่ 114 การจบวรรคของวลีที่ 4

3. ลักษณะของทำนอง

3.1 โครงสร้างแนวทำนอง

3.1.1 ช่วงเสียง

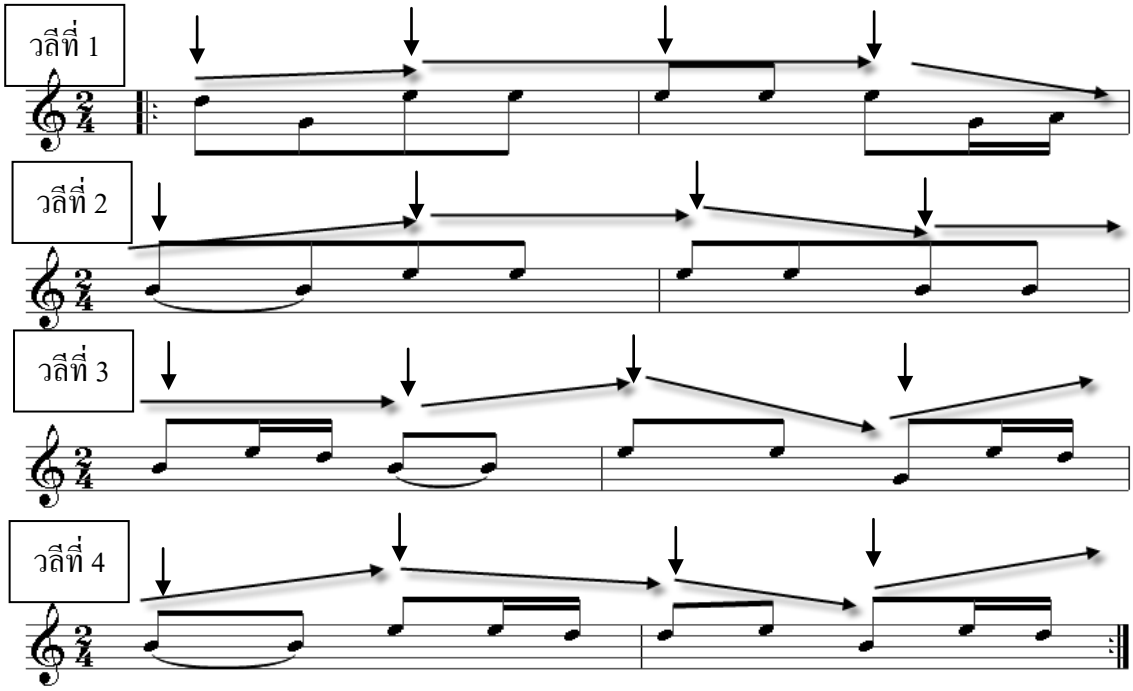
การวิเคราะห์ช่วงเสียงของบทเพลงฉื่อชีตาหย่า นั้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ช่วงเสียงในตัวอย่างที่ 109 เพราะเป็นเพลงที่สมบูรณ์ มีช่วงเสียงของฝู่หลูแลแลอย่างชัดเจน โดยหาระยะจากโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดและโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุด ในที่นี้โน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดคือโน้ต e และโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดคือโน้ต e^{1}

กล่าวได้ว่าบทเพลงฉื่อชีตาหย่า มีระดับเสียงอยู่ 1 ช่วงเสียง และหากพิจารณาหาช่วงเสียงกลางของบทเพลง ระหว่างโน้ต e ถึง e^{1} จะได้เสียงกลางที่ b^{1} ซึ่งเป็นคู่ 5 นับจากโน้ต e ขึ้นไป

3.1.2 ระดับเสียง

ระดับเสียงของบทเพลงฉื่อชีตาหย่า ผู้วิจัยพิจารณาจากระดับเสียงต่ำขึ้นไปสูงสุด คัดเลือกเสียงที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งจากตัวอย่างที่ 109 คือ e g^{1} a^{1} b^{1} d^{1} e^{1} รวมทั้งหมด 6 เสียง

3.1.3 การเคลื่อนที่ของระดับเสียง

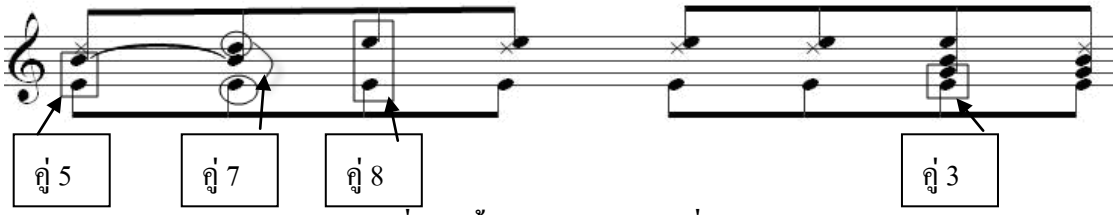
การเคลื่อนที่ของระดับเสียง ได้นำตัวอย่างที่ 110 มาพิจารณา ซึ่งการวิเคราะห์ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองนองนั้น ได้นำส่วนของวลีเพลงทั้ง 3 วลีมาพิจารณาภาพรวมว่ามีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองขึ้น หรือทิศทางลง ดังตัวอย่าง ที่ 115

ตัวอย่างที่ 115 การเคลื่อนที่ของระดับเสียงเพลงฉื่อชีตาหย่า

วลีที่ 1 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกโดยมีโน้ต d^{1} แล้วเคลื่อนที่ขึ้นซ้ำโน้ต e^{1} วลีที่ 2 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกจากโน้ต b^{1} เคลื่อนที่ขึ้นสูงหาโน้ต e^{1} แล้วกลับลงมาที่โน้ต b^{1} วลีที่ 3 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกจากโน้ต b^{1} เคลื่อนที่ขึ้นหาโน้ต e^{1} จากนั้นกลับลงมาหาโน้ตต่ำ g วลีที่ 4 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกจากโน้ต b^{1} เคลื่อนที่ขึ้นหาโน้ต e^{1} จากนั้นเคลื่อนที่ลงมาหาโน้ต d^{1} และ b^{1} ตามลำดับ

ดังนั้นโดยภาพรวมบทเพลงนี้มีการเคลื่อนขึ้นไปหาโน้ต e ^{1} ซึ่งเป็นโน้ตสำคัญของบทเพลง

3.1.4 ขั้นคู่เสียง

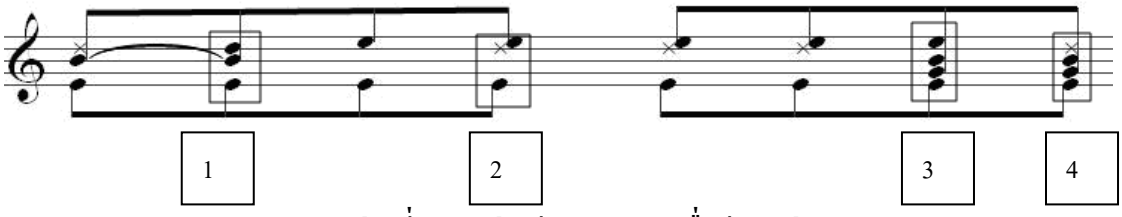
การวิเคราะห์ขั้นคู่เสียง ผู้วิจัยนำตัวอย่างที่ 109 มาพิจารณาเนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีความสมบูรณ์เรื่องของคู่เสียง ซึ่งบทเพลงนี้มีขั้นคู่เสียงที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งคือ คู่ 3 (e คู่กับ g) คู่ 5 (e คู่กับ b^{1}) คู่ 7 (e คู่กับ d ^{1}) และคู่ 8 (e คู่กับ e ^{1})



ตัวอย่างที่ 116 ขั้นคู่เสียงของเพลงฉื่อชีตาหย่า

3.1.5 กลุ่มเสียง

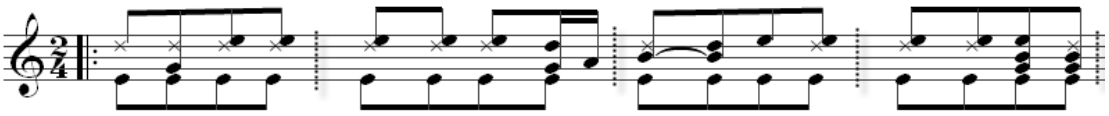
การวิเคราะห์กลุ่มเสียงพิจารณาจากการเสียงที่เกิดขึ้นพร้อมกัน 3 เสียงขึ้นไปซึ่งคล้ายกับหลักการประสานเสียงตามทฤษฎีสากล โดยนำตัวอย่างที่ 109 มาวิเคราะห์กลุ่มเสียงดังนี้คือ กลุ่มเสียงที่ 1 (e + b ^{1} + d ^{1}) กลุ่มเสียงที่ 2 (e + d ^{1} + e ^{1}) กลุ่มเสียงที่ 3(e + g + b ^{1} + d^{1} + e ^{1}) และกลุ่มเสียงที่ 4 (e + g + b ^{1} + d$^{1)}$



ตัวอย่างที่ 117 กลุ่มเสียงของเพลงฉื่อชีตาหย่า

3.2 โครงสร้างของจังหวะ

3.2.1 อัตราจังหวะ

เมื่อพิจารณาบทเพลงฉื่อชีตาหย่า มีการเน้นย้ำเสียง มีรูปแบบบทเพลงที่ชัดเจน หากนำ บทเพลงมาจัดให้อยู่ในอัตราจังหวะแบบทฤษฎีดนตรีสากล ใช้จังหวะ $\frac{2}{4}$ ดังตัวอย่างที่ 118

ตัวอย่างที่ 118 อัตราจังหวะ $\frac{2}{4}$

3.2.2 อัตราความเร็ว

บทเพลงฉื่อชีตาหย่า เมื่อนำมาจับความเร็วโดยเครื่องวัด ได้อัตราความเร็ว M.M. ♩ = 48 ซึ่งอัตราความเร็วนี้อาจจะเร็วขึ้นหรือช้าได้

3.2.3 กระสวนจังหวะ

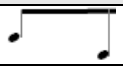
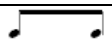
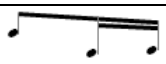
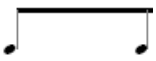
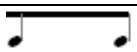
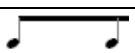
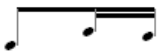
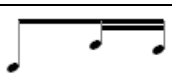
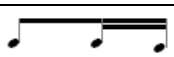
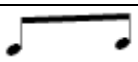
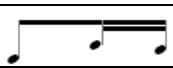
การวิเคราะห์เรื่องกระสวนจังหวะนั้นมี 2 ประเด็นต้องพิจารณา คือ

1) กระสวนจังหวะของทำนอง

2) กระสวนจังหวะของบทเพลง

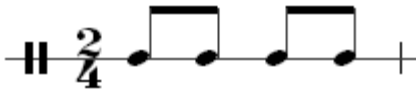
1) การวิเคราะห์เรื่องกระสวนจังหวะของทำนอง ได้นำโน้ตทุกตัวของทำนองมาวางเรียงกัน เพื่อคัดเลือกโน้ตบนจังหวะสำคัญโดยเฉพาะมาเป็นหลัก เพื่อช่วยให้เข้าใจในเรื่องกระสวนจังหวะของบทเพลงอีกทั้งยังเข้าใจพฤติกรรมที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งของการบรรเลง ดังนี้

6.20 ตารางแจกแจงลักษณะจังหวะเพลงฉื่อชีตาหย่า

กระสวน **A**	กระสวน **B**
	
	
	
	
	
	
	
	

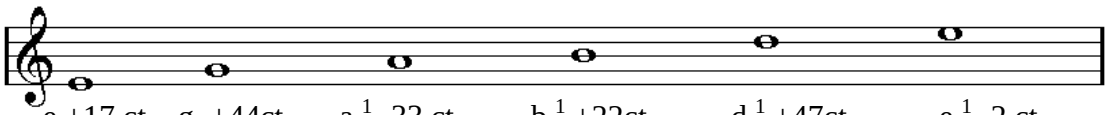
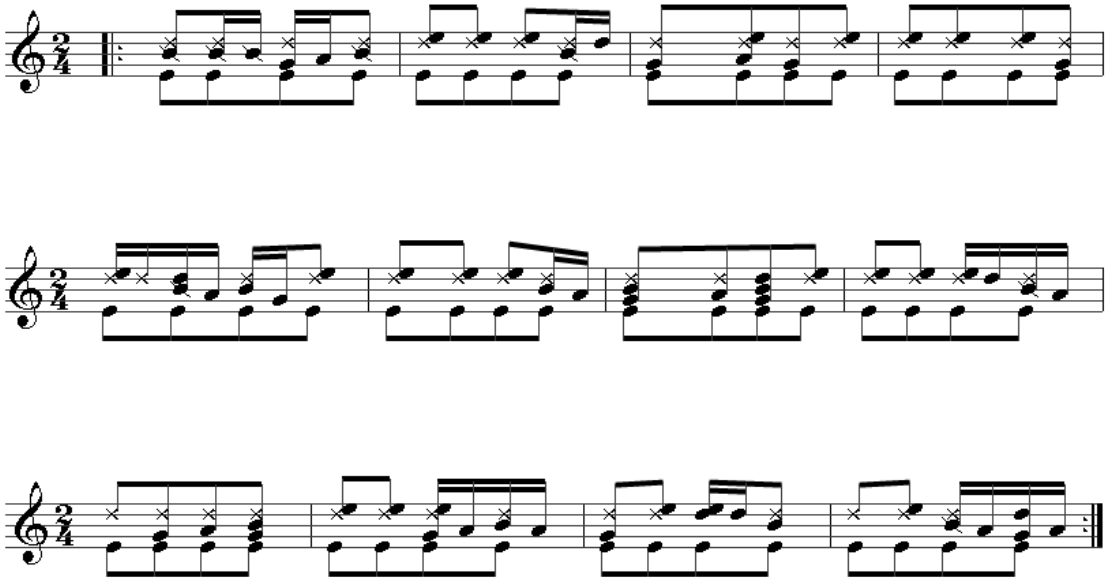
จากตารางที่ 6.20 แสดงให้เห็นถึงกระสวนจังหวะของทำนองเพลงฉื่อชีตาหย่า ซึ่งกระสวน A ใช้มากที่สุด ส่วนกระสวน B ใช้น้อยที่สุด

2) การวิเคราะห์กระสวนจังหวะของบทเพลง ได้นำตัวอย่างที่ 109 ซึ่งเป็นบทเพลงโดยสมบูรณ์ โดยวิเคราะห์จากเสียงยืน โน้ต e ที่เล่นอย่างสม่ำเสมอ และ เสียง d^1 เป็นเสียงการตบรูเสียง อี้ฮาฮา เพื่อให้เกิดจังหวะเพลง ดังนั้นภาพรวมของกระสวนจังหวะเพลงนี้คือ



ตัวอย่างที่ 119 กระสวนจังหวะบทเพลงฉื่อชีตาหย่า

เพลงที่ 11 เพลงฝ่าทูผ่า (บ้านมุงหลังคา)

บทเพลงฝ่าทูผ่า บรรเลงโดย นายอาเบ ปาปา นักดนตรีบ้านเวียงกลาง บันทึกเสียงเมื่อวันที่ 18 กุมภาพันธ์ 2550 โดยใช้ฝู่หลูแลแลของนายอาซือหว่าเต๋อ แซ่หยี ที่มีระดับเสียง ดังนี้

ตัวอย่างที่ 120 ระดับเสียงสำคัญ ของเพลงที่ 11

ตัวอย่างที่ 121 เพลงฝ่าทูผ่า

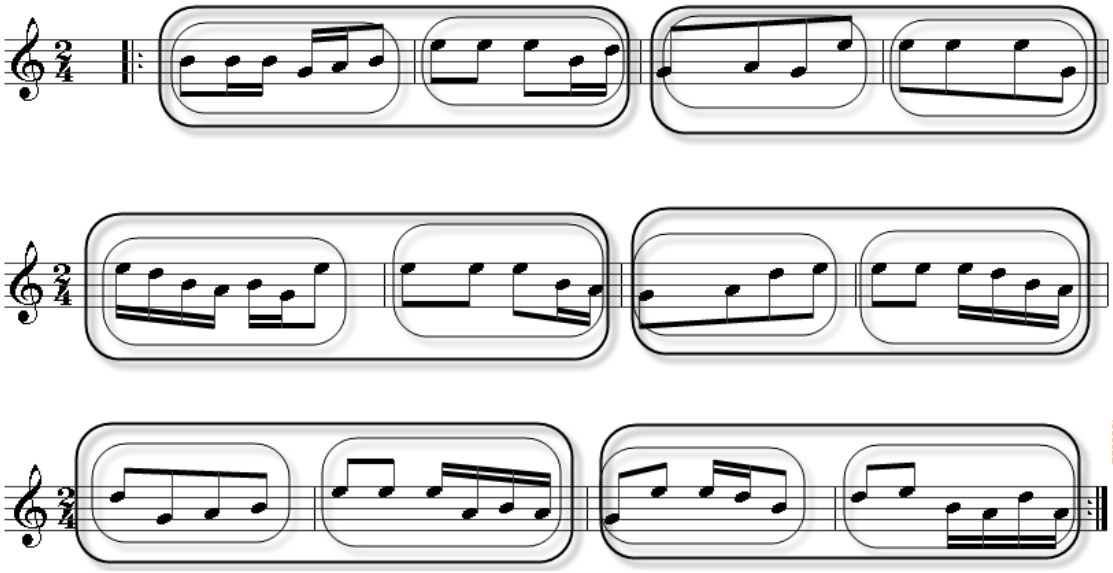
1. ความหมายของบทเพลงฝ่าทูผ่า

บทเพลงนี้มีความหมายว่าบ้านของเราทั้งหลายในหมู่บ้านนี้ มุงหลังคา การนำหญ้าคาจากดอยตากแห้ง นำมามุงหลังคา ซึ่งบ้านของชาวลีซูส่วนใหญ่ล้วนแล้วแต่มุงหลังคาด้วยหญ้าคา แต่ปัจจุบันชาวลีซูพบปะผู้คนภายนอกมากขึ้น วัฒนธรรมเกี่ยวกับการสร้างบ้านเรือนก็ซึมซับจากภายนอกมา บ้านที่เคยมุงคาก็อาจมุงด้วยกระเบื้อง

2. รูปแบบโครงสร้าง

บทเพลงที่บรรเลงด้วยฝู่หลูแลแลมีองค์ประกอบค่อนข้างซับซ้อน การที่นำบทเพลงมาวิเคราะห์ให้เห็นลักษณะสำคัญของโครงสร้างและลักษณะทำนองนั้น จึงถอดโน้ตส่วนที่เป็นเสียงยืน เสียงกระทบรูอี้ฮาฮา และเสียงอื่น ๆ ที่ไม่แสดงถึงความชัดเจนของทำนองออกไป เหลือแต่

ทำนองหลัก เพื่อง่ายต่อการเข้าใจ ซึ่งส่วนของทำนองหลัก เป็นส่วนที่สำคัญที่สุด เพราะเป็นส่วนที่บ่งบอกว่าเพลงนี้เป็นเพลงอะไร เต้นอย่างไร มีเนื้อหาหรือความหมายว่าอย่างไร



ตัวอย่างที่ 122 ทำนองเพลงฝ่าทูผ่า

2.1 ท่อนเพลง

เพลงฝ่าทูผ่าเป็นเพลงท่อนเดียว คือ ท่อน A บรรเลงตั้งแต่ต้นจนจบ แล้วเริ่มย้อนกลับต้นเพลงใหม่ ต่อเนื่องเป็นประโยคไปเรื่อย ๆ

2.2 วลีเพลง

ภายในท่อนเพลงประกอบไปด้วย 6 วลีเพลง คือ วลีที่ 1 วลีที่ 2 วลีที่ 3 วลีที่ 4 วลีที่ 5 และวลีที่ 6 ดังตาราง ที่ 6.21

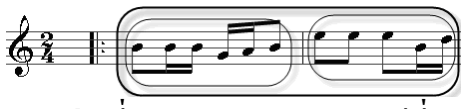
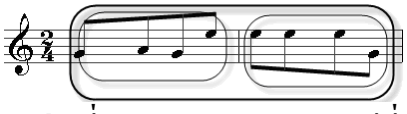
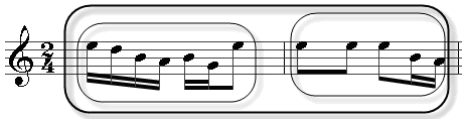
ตารางที่ 6.21 แสดงโครงสร้างของเพลงฝ่าทูผ่า

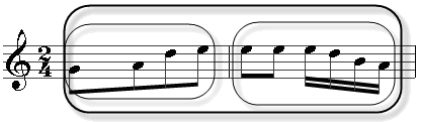
วลีที่ 1		วลีที่ 2		วลีที่ 3		วลีที่ 4		วลีที่ 5		วลีที่ 6	
Ms1	Ms2	Ms3	Ms4	Ms5	Ms6	Ms7	Ms8	Ms9	Ms10	Ms1	Ms11

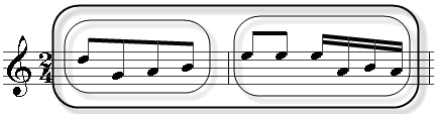
2.3 ส่วนย่อยของทำนอง

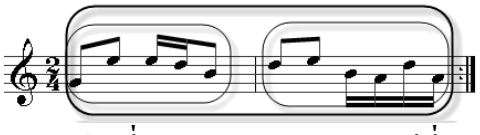
เพลงนี้สามารถแยกย่อยจากวลีเพลงเป็น ส่วนย่อยของทำนอง โดยที่วลีที่ 1 แยกออกเป็น 2 ส่วน วลีที่ 2 แยกออกเป็น 2 ส่วน วลีที่ 3 แยกออกเป็น 2 ส่วน วลีที่ 4 แยกออกเป็น 2 ส่วน วลีที่ 5 แยกออกเป็น 2 ส่วน และวลีที่ 6 แยกออกเป็น 2 ส่วน ดังตารางที่ 6.21

2.4 การจบวรรค

เพลงนี้มีการจบวรรค 6 จุด นั่นคือส่วนท้ายของแต่ละวลีเพลง ซึ่งเป็นการดำเนินทำนองที่เน้นส่งเพื่อเข้าหาวรรคใหม่ ดังตัวอย่างที่ 123 ถึงตัวอย่างที่ 128

ตัวอย่างที่ 123 การจบวรรคของวลีที่ 1

ตัวอย่างที่ 124 การจบวรรคของวลีที่ 2

ตัวอย่างที่ 125 การจบวรรคของวลีที่ 3



ตัวอย่างที่ 126 การจบวรรคของวลีที่ 4

ตัวอย่างที่ 127 การจบวรรคของวลีที่ 5



ตัวอย่างที่ 128 การจบวรรคของวลีที่ 6

3. ลักษณะของทำนอง

3.1 โครงสร้างแนวทำนอง

3.1.1 ช่วงเสียง

การวิเคราะห์ช่วงเสียงของบทเพลงฝ่าทูผ่านั้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ช่วงเสียงในตัวอย่างที่ 121เพราะเป็นเพลงที่สมบูรณ์ มีช่วงเสียงของฝู่หลูแลแลอย่างชัดเจน โดยหาระยะจากโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดและโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุด ในที่นี้โน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดคือโน้ต e และโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดคือโน้ต e^{1}

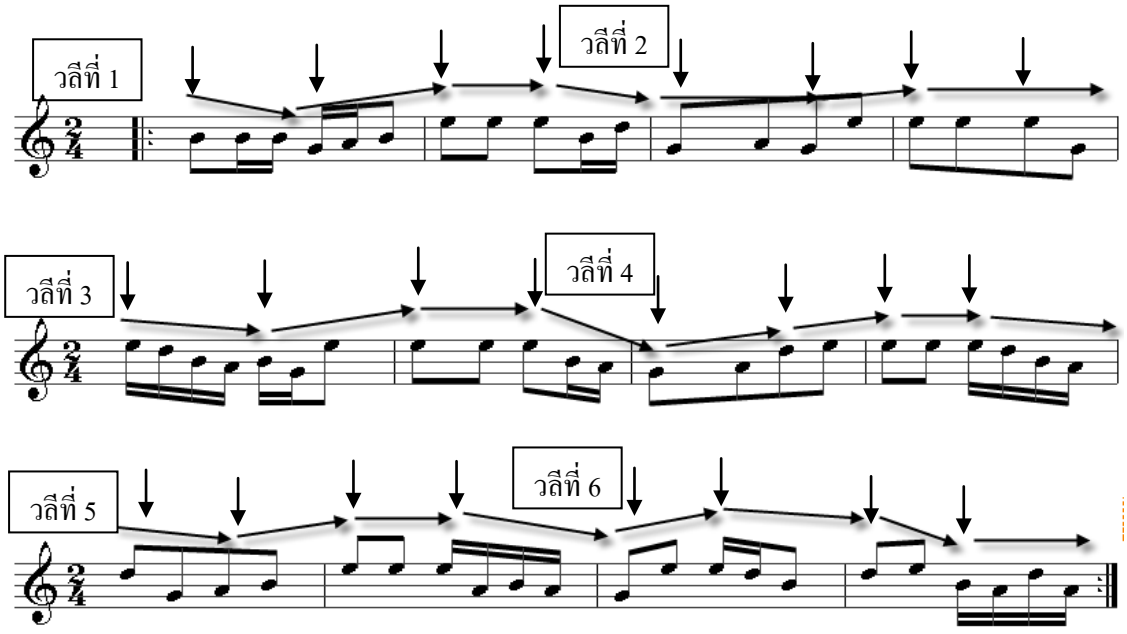
กล่าวได้ว่าบทเพลงฝ่าทูผ่ามีระดับเสียงอยู่ 1 ช่วงเสียง และหากพิจารณาหาช่วงเสียงกลางของบทเพลง ระหว่างโน้ต e ถึง e^{1} จะได้เสียงกลางที่ b^{1} ซึ่งเป็นคู่ 5 นับจากโน้ต e ขึ้นไป

3.1.2 ระดับเสียง

ระดับเสียงของบทเพลงฝ่าทูผ่าผู้วิจัยพิจารณาจากระดับเสียงต่ำขึ้นไปสูงสุด คัดเลือกเสียงที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งจากตัวอย่างที่ 121 คือ e g^{1} a^{1} b^{1} d^{1} e^{1} รวมทั้งหมด 6 เสียง

3.1.3 การเคลื่อนที่ของระดับเสียง

การเคลื่อนที่ของระดับเสียง ได้นำตัวอย่างที่ 122 มาพิจารณา ซึ่งการวิเคราะห์ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองนองนั้น ได้นำส่วนของวลีเพลงทั้ง 5 วลีมาพิจารณาภาพรวมว่ามีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองขึ้น หรือทิศทางลง ดังตัวอย่าง ที่ 129



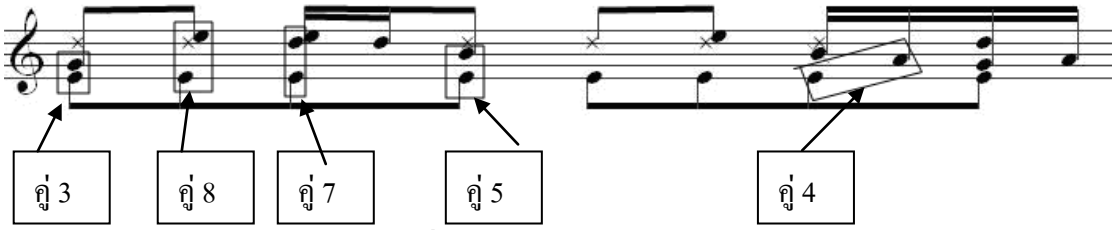
ตัวอย่างที่ 129 การเคลื่อนที่ของระดับเสียงเพลงฝ่าทูผ่า

วลีที่ 1 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกโน้ต b^1 ลงหาโน้ต g แล้วเคลื่อนที่ขึ้นสูงโน้ต e^1 วลีที่ 2 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกมีโน้ตซ้ำ g แล้วเคลื่อนที่ขึ้นหาโน้ตซ้ำ e^1 วลีที่ 3 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกคือ e^1 ลงหาโน้ต b^1 จากนั้นเคลื่อนที่ขึ้นสูงหาโน้ตซ้ำ e^1 วลีที่ 4 มีการเคลื่อนที่ขึ้นอย่างเห็นได้ชัด คือเริ่มจากโน้ต g d^1 e^1 ตามลำดับ วลีที่ 5 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกแบบสลับไปมา คือโน้ต d^1 a^1 e^1 และวลีที่ 6 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกจากโน้ต g ขึ้นหาโน้ต e^1 จากนั้นลงไปหาโน้ต d^1 และลงหาโน้ต b^1

ดังนั้นโดยภาพรวมบทเพลงนี้มีการเคลื่อนในทิศทางขึ้น โดยโน้ตสำคัญที่แสดงให้เห็นว่ามีการเคลื่อนที่ คือ e^1

3.1.4 ขั้นคู่เสียง

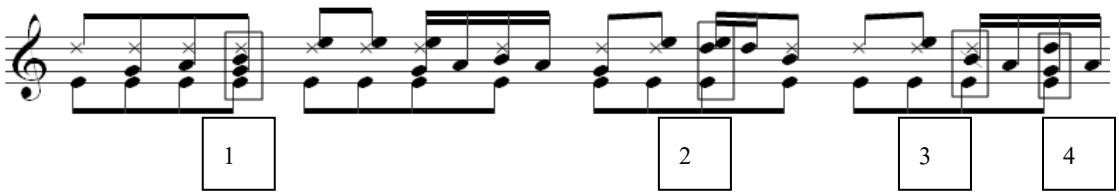
การวิเคราะห์ขั้นคู่เสียง ผู้วิจัยนำตัวอย่างที่ 121 มาพิจารณาเนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีความสมบูรณ์เรื่องของคู่เสียง ซึ่งบทเพลงนี้มีขั้นคู่เสียงที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งคือ คู่ 3 (e คู่กับ g) คู่ 5 (e คู่กับ b^1) คู่ 7 (e คู่กับ d^1) และคู่ 8 (e คู่กับ e^1)



ตัวอย่างที่ 130 ขั้นคู่เสียงของเพลงฝ่าทูผ่า

3.1.5 กลุ่มเสียง

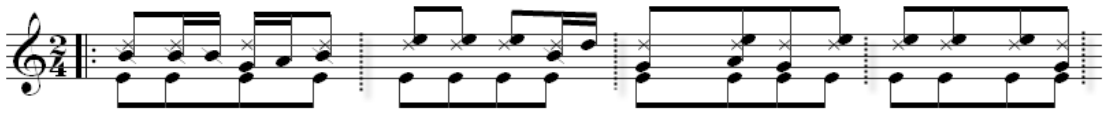
การวิเคราะห์กลุ่มเสียงพิจารณาจากการเสียงที่เกิดขึ้นพร้อมกัน 3 เสียงขึ้นไปซึ่งคล้ายกับหลักการประสานเสียงตามทฤษฎีสากล โดยนำตัวอย่างที่ 121 มาวิเคราะห์กลุ่มเสียงดังนี้คือ กลุ่มเสียงที่ 1 (e + g + b^1 + d^1) กลุ่มเสียงที่ 2 (e + d^1 + e^1) กลุ่มเสียงที่ 3(e + b^1 + d^1) และกลุ่มเสียงที่ 4 (e + g + d^1)



ตัวอย่างที่ 131 กลุ่มเสียงของเพลงฝ่าทูผ่า

3.2 โครงสร้างของจังหวะ

3.2.1 อัตราจังหวะ

เมื่อพิจารณาบทเพลงฝ่าทูผ่ามีการเน้นย้ำเสียง มีรูปแบบบทเพลงที่ชัดเจน หากนำบทเพลงมาจัดให้อยู่ในอัตราจังหวะแบบทฤษฎีดนตรีสากล ใช้จังหวะแบบ $\frac{2}{4}$ ดังตัวอย่างที่ 132

ตัวอย่างที่ 132 อัตราจังหวะ $\frac{2}{4}$

3.2.2 อัตราจังหวะ

บทเพลงฝ่าทูผ่าเมื่อนำมาจับความเร็วโดยเครื่องวัด ได้อัตราความเร็ว M.M. ♩ = 52 ซึ่งอัตราความเร็วนี้อาจจะเร็วขึ้นหรือช้าได้

3.2.3 อัตราความเร็ว

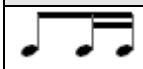
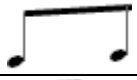
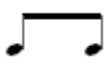
การวิเคราะห์เรื่องกระสวนจังหวะนั้นมี 2 ประเด็นต้องพิจารณา คือ

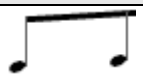
1) กระสวนจังหวะของทำนอง

2) กระสวนจังหวะของบทเพลง

1) การวิเคราะห์เรื่องกระสวนจังหวะของทำนอง ได้นำโน้ตทุกตัวของทำนองมาวางเรียงกัน เพื่อคัดเลือกโน้ตบนจังหวะสำคัญโดยเฉพาะมาเป็นหลัก เพื่อช่วยให้เข้าใจในเรื่องกระสวนจังหวะของบทเพลงอีกทั้งยังเข้าใจพฤติกรรมที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งของการบรรเลง ดังนี้

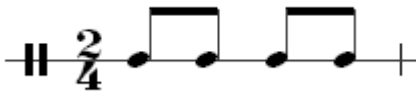
6.22 ตารางแจกแจงลักษณะจังหวะเพลงฝ่าทูผ่า

กระสวน A	กระสวน B	กระสวน C	กระสวน D
			
			
			

กระสวน A	กระสวน B	กระสวน C	กระสวน D
			

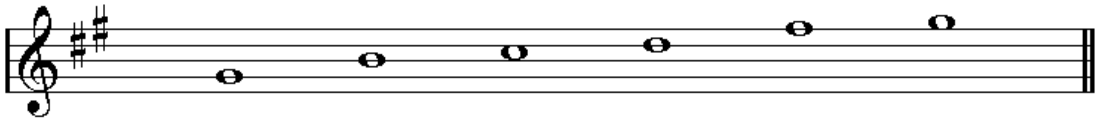
จากตารางที่ 6.22 แสดงให้เห็นถึงกระสวนจังหวะของทำนองเพลงฝ่าทูผ่าซึ่งกระสวน C ใช้มากที่สุด ส่วนกระสวน A และ B ใช้น้อยที่สุด

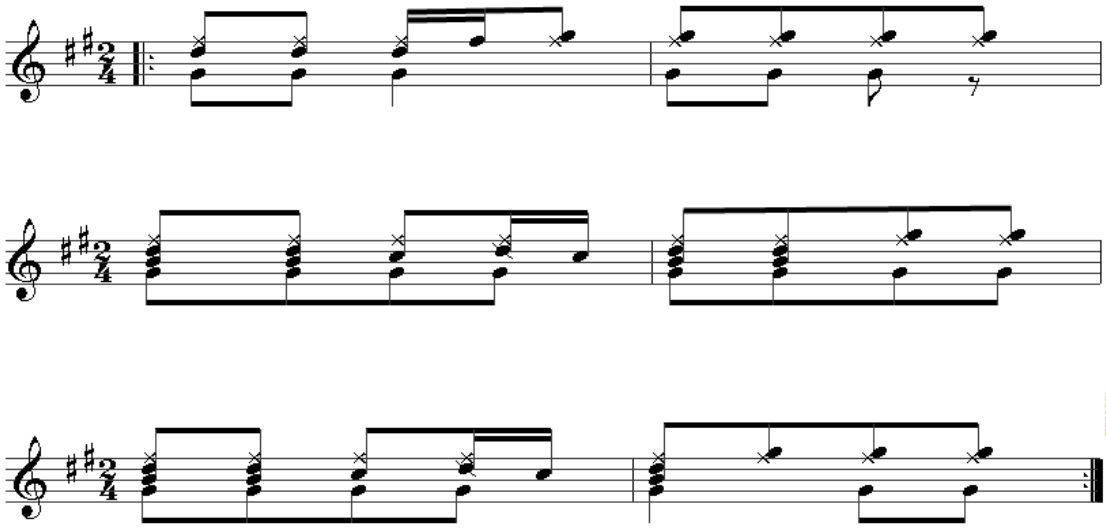
2) การวิเคราะห์กระสวนจังหวะของบทเพลง ได้นำตัวอย่างที่ 121 ซึ่งเป็นบทเพลงโดยสมบูรณ์ โดยวิเคราะห์จากเสียงยืน โน้ต e ที่เล่นอย่างสม่ำเสมอ และ เสียง d^1 เป็นเสียงการตบรูเสียง อี้ฮาฮา เพื่อให้เกิดจังหวะเพลง ดังนั้นภาพรวมของกระสวนจังหวะเพลงนี้คือ



ตัวอย่างที่ 133 กระสวนจังหวะบทเพลงฝ่าทูผ่า

เพลงที่ 12 เพลงหล่ามาหล่าโทหย่า (เสือกัดคน)

บทเพลงหล่ามาหล่าโทหย่าบรรเลงโดย นายอาเซเดด่า นักดนตรีบ้านปางสา บันทึกเสียงเมื่อวันที่ 20 ธันวาคม 2549 โดยใช้ฝู่หลูแลแลของนายอาแบ ยันจา ที่มีระดับเสียง ดังนี้

g +29 ct. b^{1} -3 ct. c^{1} +34 ct. $d\#^{1}$ -44 ct. $f\#^{1}$ -21 ct. g^{1} +35 ct.

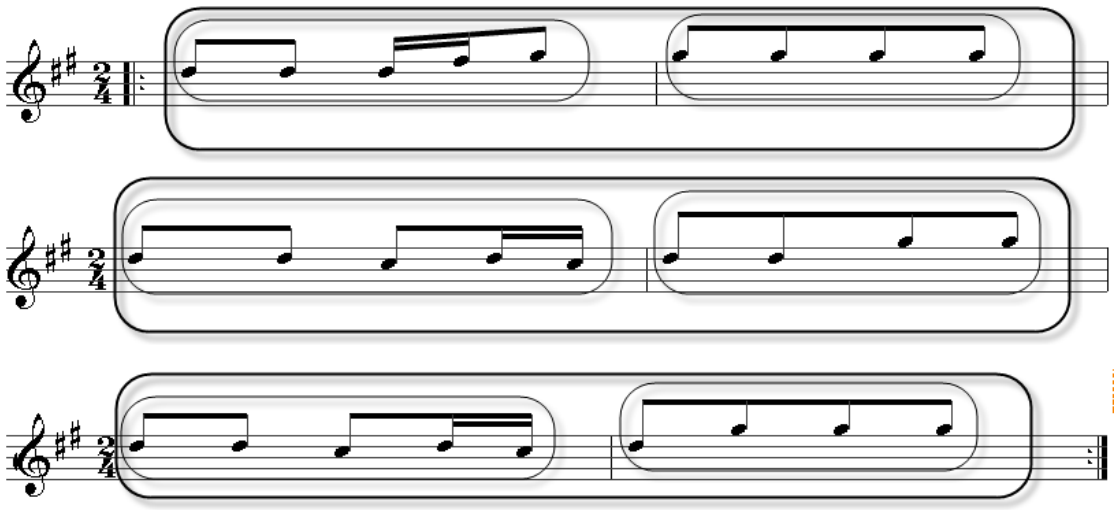
ตัวอย่างที่ 134 ระดับเสียงสำคัญของเพลงที่ 12

ตัวอย่างที่ 135 เพลงหล่ามาหล่าโทหย่า

1. ความหมายของบทเพลงหล่ามาหล่าโทหย่า

บทเพลงเก่าแก่ มีความหมายเกี่ยวกับการเข้าไปล่าสัตว์ในป่า แล้วเข้าไปพบเสือในป่า คนเลยใช้ปืนยิงเสือแต่ลูกปืนไม่โดนเสือ ด้วยสัญชาติญาณที่ดุร้ายของเสือ จึงกระโดดเข้ามากัดคน

2. รูปแบบโครงสร้าง

บทเพลงที่บรรเลงด้วยฝู่หลูแลแลมีองค์ประกอบค่อนข้างซับซ้อน การที่นำบทเพลงมาวิเคราะห์ให้เห็นลักษณะสำคัญของโครงสร้างและลักษณะทำนองนั้น จึงถอดโน้ตส่วนที่เป็นเสียงยืน เสียงกระทบรูอี้ฮาฮา และเสียงอื่น ๆ ที่ไม่แสดงถึงความชัดเจนของทำนองออกไป เหลือแต่ทำนองหลัก เพื่อง่ายต่อการเข้าใจ ซึ่งส่วนของทำนองหลัก เป็นส่วนที่สำคัญที่สุด เพราะเป็นส่วนที่บ่งบอกว่าเพลงนี้เป็นเพลงอะไร เต้นอย่างไร มีเนื้อหาหรือความหมายว่าอย่างไร



ตัวอย่างที่ 136 ทำนองเพลงหล่ามาหล่าโทหย่า

2.1 ท่อนเพลง

เพลงหล่ามาหล่าโทหย่า เป็นเพลงท่อนเดียว คือ ท่อน A บรรเลงตั้งแต่ต้นจนจบ แล้วเริ่มย้อนกลับต้นเพลงใหม่ ต่อเนื่องเป็นประโยคไปเรื่อย ๆ

2.2 วลีเพลง

ภายในท่อนเพลงประกอบไปด้วย 3 วลีเพลง คือ วลีที่ 1 วลีที่ 2 และวลีที่ 3

ตารางที่ 6.23 แสดงโครงสร้างของเพลงหล่ามาหล่าโทหย่า

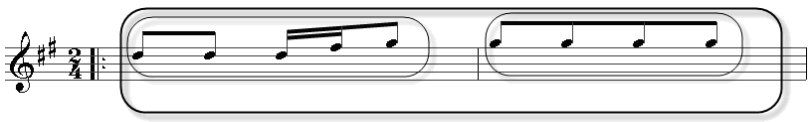
วลีที่ 1		วลีที่ 2		วลีที่ 3	
Ms1	Ms2	Ms3	Ms4	Ms5	Ms6

2.3 ส่วนย่อยของทำนอง

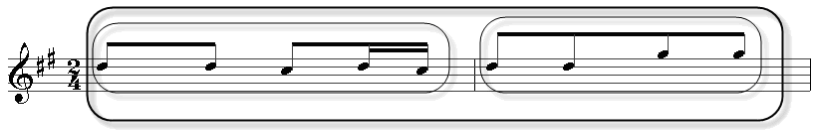
เพลงนี้สามารถแยกย่อยจากวลีเพลงเป็น ส่วนย่อยของทำนอง โดยที่วลีที่ 1 แยกออกเป็น 2 ส่วน วลีที่ 2 แยกออกเป็น 2 ส่วน วลีที่ 3 แยกออกเป็น 2 ส่วน

2.4 การจบวรรค

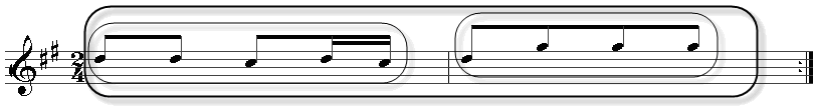
เพลงนี้มีการจบวรรค 3 จุด นั่นคือส่วนท้ายของแต่ละวลีเพลง ซึ่งเป็นการดำเนินทำนองที่เน้นส่งเพื่อเข้าหาวรรคใหม่ ดังตัวอย่างที่ 137 ถึงตัวอย่างที่ 139



ตัวอย่างที่ 137 การจบวรรคของวลีที่ 1



ตัวอย่างที่ 138 การจบวรรคของวลีที่ 2



ตัวอย่างที่ 139 การจบวรรคของวลีที่ 3

3. ลักษณะของทำนอง

3.1 โครงสร้างแนวทำนอง

3.1.1 ช่วงเสียง

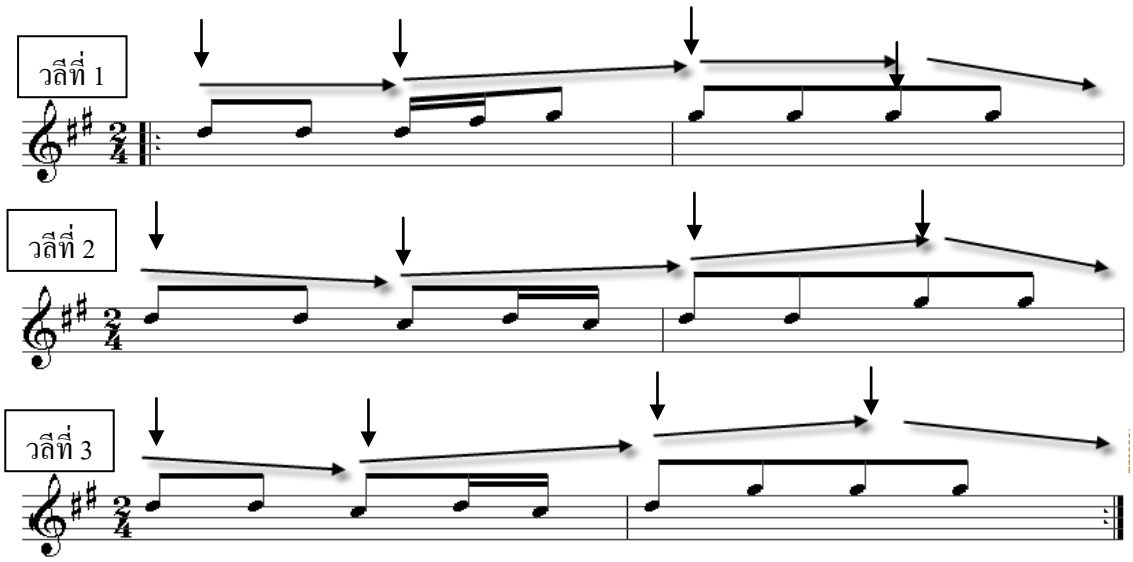
การวิเคราะห์ช่วงเสียงของบทเพลงหล่ามาหล่าโทหย่า นั้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ช่วงเสียงในตัวอย่างที่ 135 เพราะเป็นเพลงที่สมบูรณ์ มีช่วงเสียงของฝู่หลูแลแลอย่างชัดเจน โดยหาระยะจากโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดและโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุด ในที่นี้โน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดคือโน้ต g และโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดคือโน้ต g^{1}

กล่าวได้ว่าบทเพลงหล่ามาหล่าโทหย่า มีระดับเสียงอยู่ 1 ช่วงเสียง และหากพิจารณาหาช่วงเสียงกลางของบทเพลง ระหว่างโน้ต g ถึง g^{1} จะได้เสียงกลางที่ $d\#^{1}$ ซึ่งเป็นคู่ 5 นับจากโน้ต g ขึ้นไป

3.1.2 ระดับเสียง

ระดับเสียงของบทเพลงหล่ามาหล่าโทหย่า ผู้วิจัยพิจารณาจากระดับเสียงต่ำขึ้นไปสูงสุด คัดเลือกเสียงที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งจากตัวอย่างที่ 131 คือ g b^{1} c^{1} $d\#^{1}$ $f\#^{1}$ g^{1} รวมทั้งหมด 6 เสียง

3.1.3 การเคลื่อนที่ของระดับเสียง

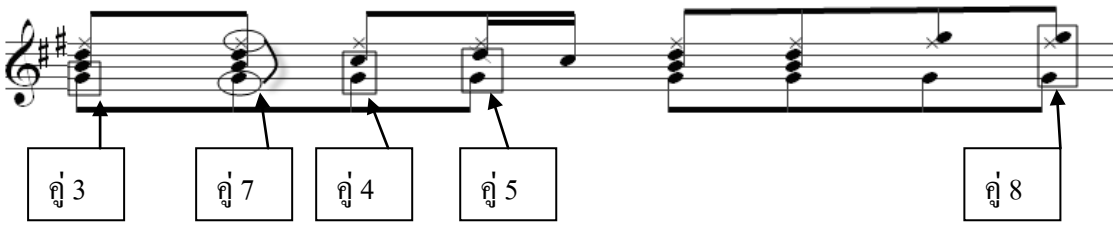
การเคลื่อนที่ของระดับเสียง ได้นำตัวอย่างที่ 132 มาพิจารณา ซึ่งการวิเคราะห์ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองนองนั้น ได้นำส่วนของวลีเพลงทั้ง 3 วลีมาพิจารณาภาพรวมว่ามีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองขึ้น หรือทิศทางลง ดังตัวอย่าง ที่ 140

ตัวอย่างที่ 140 การเคลื่อนที่ของระดับเสียงเพลงหล่ามาหล่าโทหย่า

วลีที่ 1 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกโน้ตซ้ำคือ d# ^{1} ห้องที่ 1 จากนั้นเคลื่อนที่ขึ้นสูงโน้ตซ้ำ g ^{1} วลีที่ 2 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกโน้ต d# ^{1} เคลื่อนลงมา c ^{1} และเคลื่อนที่ขึ้นหาโน้ตเดิมคือ d# ^{1} และเคลื่อนที่ขึ้นต่อไปที่โน้ต g ^{1} วลีที่ 3 มีการเคลื่อนที่เหมือนวลีที่ 2

ดังนั้นโดยภาพรวมบทเพลงนี้มีการเคลื่อนที่ขึ้น โดยโน้ตส่วนใหญ่เริ่มจากโน้ต d# ^{1} แล้วเคลื่อนที่สูงขึ้นไปหาโน้ต g ^{1}

3.1.4 ขั้นคู่เสียง

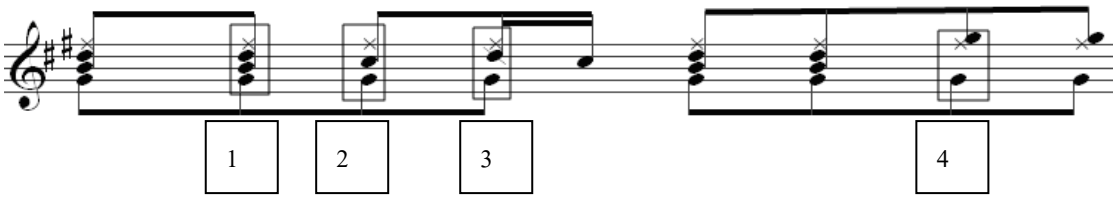
การวิเคราะห์ขั้นคู่เสียง ผู้วิจัยนำตัวอย่างที่ 135 มาพิจารณาเนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีความสมบูรณ์เรื่องของคู่เสียง ซึ่งบทเพลงนี้มีขั้นคู่เสียงที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งคือ คู่ 3 (g คู่กับ b$^{1)}$ คู่ 4 (g คู่กับ c$^{1)}$ คู่ 5 (g คู่กับ d#^{1}) คู่ 7 (g คู่กับ f# ^{1}) และคู่ 8 (g คู่กับ g ^{1})



ตัวอย่างที่ 141 ขั้นคู่เสียงของเพลงหล่ามาหล่าโทหย่า

3.1.5 กลุ่มเสียง

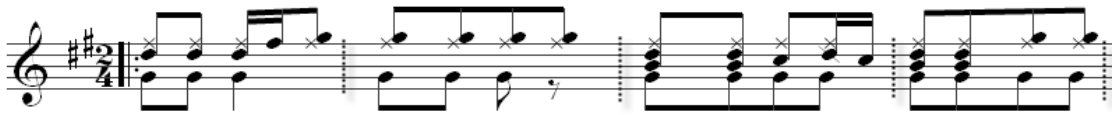
การวิเคราะห์กลุ่มเสียงพิจารณาจากการเสียงที่เกิดขึ้นพร้อมกัน 3 เสียงขึ้นไปซึ่งคล้ายกับหลักการประสานเสียงตามทฤษฎีสากล โดยนำตัวอย่างที่ 135 มาวิเคราะห์กลุ่มเสียงดังนี้คือ กลุ่มเสียงที่ 1 (g + b ^{1} + d#^{1} + f#^{1}) กลุ่มเสียงที่ 2 (g + c ^{1} + f#^{1}) กลุ่มเสียงที่ 3 (g + d# ^{1} + f# ^{1}) และกลุ่มเสียงที่ 4 (g + f# ^{1} + g ^{1})



ตัวอย่างที่ 142 กลุ่มเสียงของเพลงหล่ามาหล่าโทหย่า

3.2 โครงสร้างของจังหวะ

3.2.1 อัตราจังหวะ

เมื่อพิจารณาบทเพลงหล่ามาหล่าโทหย่า มีการเน้นย้ำเสียง มีรูปแบบบทเพลงที่ชัดเจน หากนำบทเพลงมาจัดให้อยู่ในอัตราจังหวะแบบทฤษฎีดนตรีสากล ใช้จังหวะแบบ $\frac{2}{4}$ ดังตัวอย่างที่ 143

ตัวอย่างที่ 143 อัตราจังหวะ $\frac{2}{4}$

3.2.2 อัตราความเร็ว

บทเพลงหล่ามาหล่าโทหย่า เมื่อนำมาจับความเร็วโดยเครื่องวัด ได้อัตราความเร็ว M.M. ♩ = 62-64 ซึ่งอัตราความเร็วนี้อาจจะเร็วขึ้นหรือช้าได้

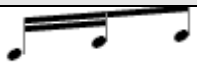
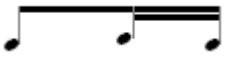
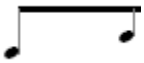
3.2.3 กระสวนจังหวะ

การวิเคราะห์เรื่องกระสวนจังหวะนั้นมี 2 ประเด็นต้องพิจารณา คือ

1) กระสวนจังหวะของทำนอง
2) กระสวนจังหวะของบทเพลง

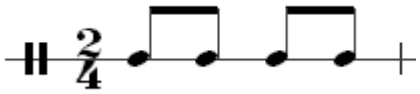
1) การวิเคราะห์เรื่องกระสวนจังหวะของทำนอง ได้นำโน้ตทุกตัวของทำนองมาวางเรียงกัน เพื่อคัดเลือกโน้ตบนจังหวะสำคัญโดยเฉพาะมาเป็นหลัก เพื่อช่วยให้เข้าใจในเรื่องกระสวนจังหวะของบทเพลงอีกทั้งยังเข้าใจพฤติกรรมที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งของการบรรเลง ดังนี้

6.24 ตารางแจกแจงลักษณะจังหวะเพลงหล่ามาหล่าโทหย่า

กระสวน A	กระสวน B
	
	
	

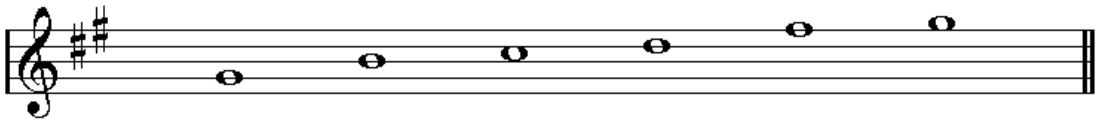
จากตารางที่ 6.24 แสดงให้เห็นถึงกระสวนจังหวะของทำนองเพลงหล่ามาหล่าโทหย่า ซึ่งกระสวน Aใช้มากที่สุด ส่วนกระสวน B ใช้น้อยที่สุด

2) การวิเคราะห์กระสวนจังหวะของบทเพลง ได้นำตัวอย่างที่ 135 ซึ่งเป็นบทเพลงโดยสมบูรณ์ โดยวิเคราะห์จากเสียงยืน โน้ต g ที่เล่นอย่างสม่ำเสมอ และ เสียง f# [1] เป็นเสียงการตบรูเสียง อี้ฮาฮา เพื่อให้เกิดจังหวะเพลง ดังนั้นภาพรวมของกระสวนจังหวะเพลงนี้คือ

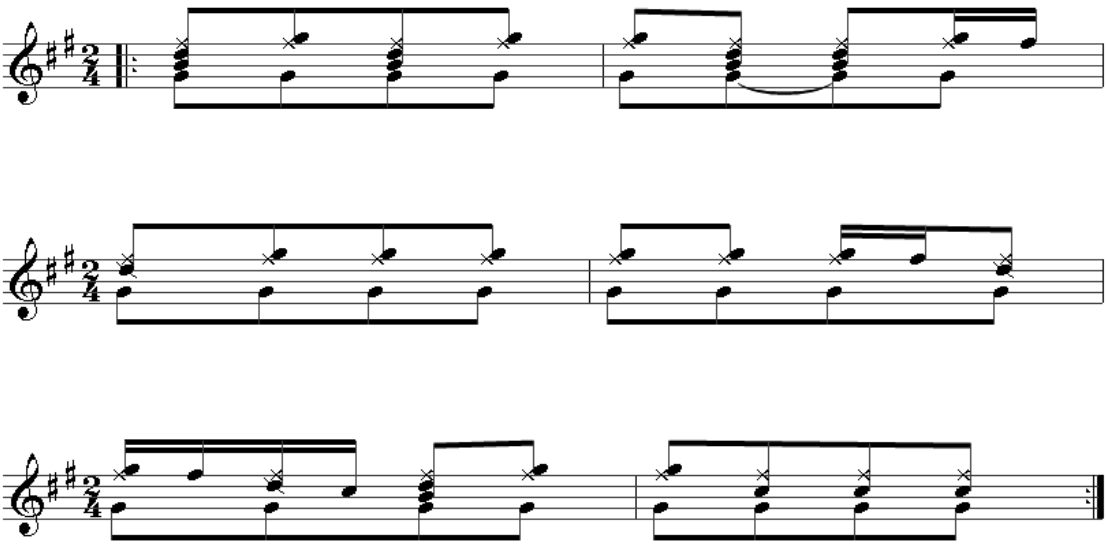


ตัวอย่างที่ 144 กระสวนจังหวะบทเพลงหล่ามาหล่าโทหย่า

เพลงที่ 13 เพลงชัวบู (คนขี้เกียจ ขี้คร้าน)

บทเพลงชัวบู บรรเลงโดย นายอาเซเดด่า นักดนตรีบ้านปางสา บันทึกเสียงเมื่อวันที่ 20 ธันวาคม 2549 โดยใช้ฝู่หลูแลแลของนายอาแบ ยันจา ที่มีระดับเสียง ดังนี้

g +29 ct. b^{1} -3 ct. c^{1} +34 ct. $d\#^{1}$ -44 ct. $f\#^{1}$ -21 ct. g^{1} +35 ct.

ตัวอย่างที่ 145 ระดับเสียงสำคัญของเพลงที่ 13



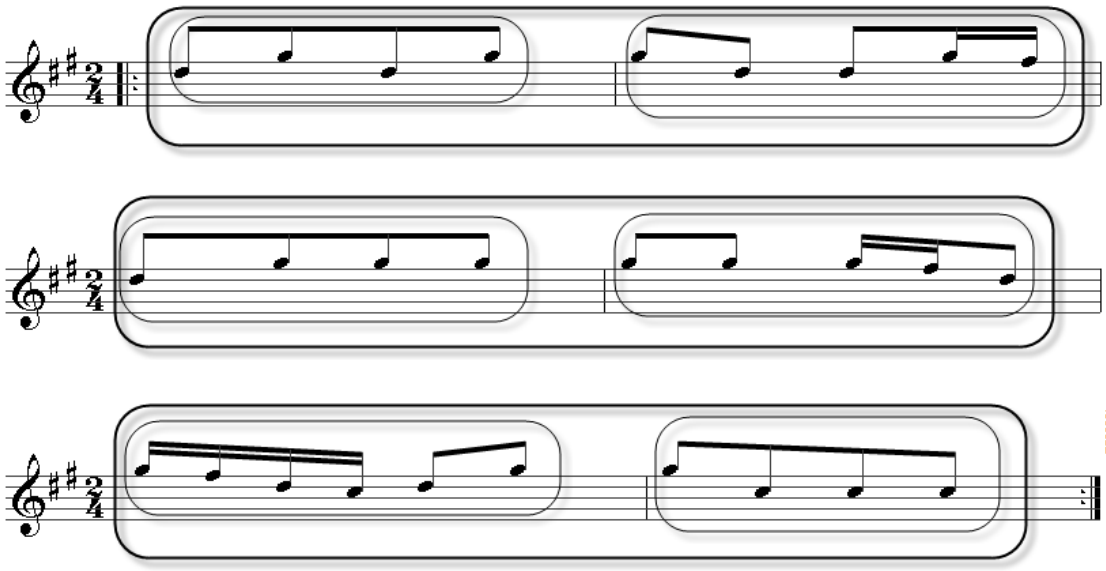
ตัวอย่างที่ 146 เพลงชัวบู

1. ความหมายของบทเพลงชัวบู

บทเพลงนี้เป็นเพลงสอนเด็ก ๆ วัยรุ่นลูกหลานชาวลีซูทั้งหลายว่า “ลูก ๆ หลาน ๆ อย่าเกียจอย่าคร้าน ต้องช่วยกันทำมาหากิน เช่นผู้ชายช่วยกัน ปลูกข้าว ปลูกข้าวโพด หาของป่าส่วนผู้หญิงอยู่บ้านเย็บปักถักร้อย หุงหาอาหาร

2. รูปแบบโครงสร้าง

บทเพลงที่บรรเลงด้วยฝู่หลูแลแลมีองค์ประกอบค่อนข้างซับซ้อน การที่นำบทเพลงมาวิเคราะห์ให้เห็นลักษณะสำคัญของโครงสร้างและลักษณะทำนองนั้น จึงถอดโน้ตส่วนที่เป็นเสียงยืน เสียงกระทบรูอี้ฮาฮา และเสียงอื่น ๆ ที่ไม่แสดงถึงความชัดเจนของทำนองออกไป เหลือแต่ทำนองหลัก เพื่อง่ายต่อการเข้าใจ ซึ่งส่วนของทำนองหลัก เป็นส่วนที่สำคัญที่สุด เพราะเป็นส่วนที่บ่งบอกว่าเพลงนี้เป็นเพลงอะไร เต้นอย่างไร มีเนื้อหาหรือความหมายว่าอย่างไร



ตัวอย่างที่ 147 ทำนองเพลงชัวบู

2.1 ท่อนเพลง

เพลงชัวบูเป็นเพลงท่อนเดียว คือ ท่อน A บรรเลงตั้งแต่ต้นจนจบ แล้วเริ่มย้อนกลับต้นเพลงใหม่ ต่อเนื่องเป็นประโยคไปเรื่อย ๆ

2.2 วลีเพลง

ภายในท่อนเพลงประกอบไปด้วย 3 วลีเพลง คือ วลีที่ 1 วลีที่ 2 และวลีที่ 3 ดังตารางที่ 6.23

ตารางที่ 6.25 แสดงโครงสร้างของเพลงชัวบู

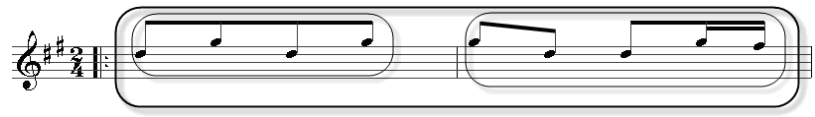
วลีที่ 1		วลีที่ 2		วลีที่ 3	
Ms1	Ms2	Ms3	Ms4	Ms5	Ms6

2.3 ส่วนย่อยของทำนอง

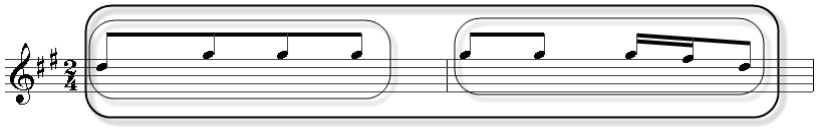
เพลงนี้สามารถแยกย่อยจากวลีเพลงเป็น ส่วนย่อยของทำนอง โดยที่วลีที่ 1 แยกออกเป็น 2 ส่วน วลีที่ 2 แยกออกเป็น 2 ส่วน วลีที่ 3 แยกออกเป็น 2 ส่วน

2.4 การจบวรรค

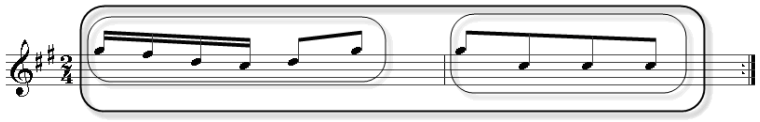
เพลงนี้มีการจบวรรค 3 จุด นั่นคือส่วนท้ายของแต่ละวลีเพลง ซึ่งเป็นการดำเนินทำนองที่เน้นส่งเพื่อเข้าหาวรรคใหม่ ดังตัวอย่างที่ 148 ถึงตัวอย่างที่ 150



ตัวอย่างที่ 148 การจบวรรคของวลีที่ 1



ตัวอย่างที่ 149 การจบวรรคของวลีที่ 2



ตัวอย่างที่ 150 การจบวรรคของวลีที่ 3

3. ลักษณะของทำนอง

3.1 โครงสร้างแนวทำนอง

3.1.1 ช่วงเสียง

การวิเคราะห์ช่วงเสียงของบทเพลงชัวบูนั้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ช่วงเสียงในตัวอย่างที่ 146 เพราะเป็นเพลงที่สมบูรณ์ มีช่วงเสียงของฝู่หลูแลแลอย่างชัดเจน โดยหาระยะจากโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดและโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุด ในที่นี้โน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดคือโน้ต g และโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดคือโน้ต g^1

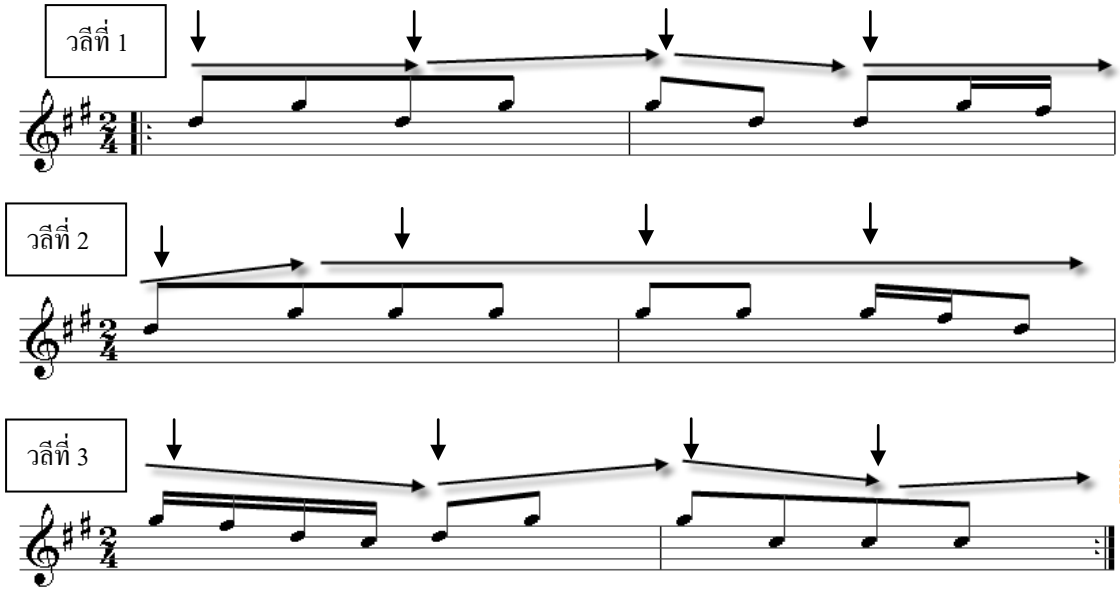
กล่าวได้ว่าบทเพลงชัวบูมีระดับเสียงอยู่ 1 ช่วงเสียง และหากพิจารณาหาช่วงเสียงกลางของบทเพลง ระหว่างโน้ต g ถึง g^1 จะได้เสียงกลางที่ $d\#^1$ ซึ่งเป็นคู่ 5 นับจากโน้ต g ขึ้นไป

3.1.2 ระดับเสียง

ระดับเสียงของบทเพลงชัวบูผู้วิจัยพิจารณาจากระดับเสียงต่ำขึ้นไปสูงสุด คัดเลือกเสียงที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งจากตัวอย่างที่ 146 คือ g b^1 c^1 $d\#^1$ $f\#^1$ g^1 รวมทั้งหมด 6 เสียง

3.1.3 การเคลื่อนที่ของระดับเสียง

การเคลื่อนที่ของระดับเสียง ได้นำตัวอย่างที่ 147 มาพิจารณา ซึ่งการวิเคราะห์ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองนองนั้น ได้นำส่วนของวลีเพลงทั้ง 3 วลีมาพิจารณาภาพรวมว่ามีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองขึ้น หรือทิศทางลง ดังตัวอย่าง ที่ 151



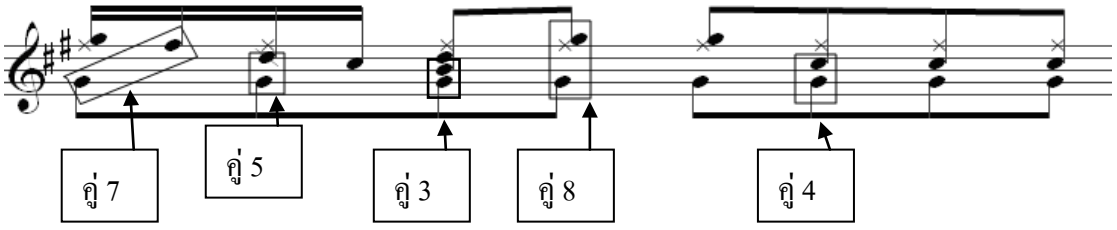
ตัวอย่างที่ 151 การเคลื่อนที่ของระดับเสียงเพลงหล่ามาหล่าโทหย่า

วลีที่ 1 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกในห้องแรกซ้ำโน้ต d# ^{1} และเคลื่อนที่ขึ้นหาโน้ต g ^{1} จากนั้นเคลื่อนลงหาโน้ตเดิมคือ d# ^{1} วลีที่ 2 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกจากโน้ต d# ^{1} แล้วเคลื่อที่ขึ้นซ้ำโน้ตอยู่ที่ g ^{1} วลีที่ 3 การเคลื่อนที่ในจังหวะตกจากโน้ต g ^{1} ลงหาโน้ต d# ^{1} และเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาโน้ตเดิมคือ g ^{1} จากนั้นเคลื่อนที่ลงหาโน้ต c ^{1}

ดังนั้นโดยภาพรวมบทเพลงนี้มีการเคลื่อนสลับไปมาระหว่างโน้ต d# ^{1} กับ g ^{1}

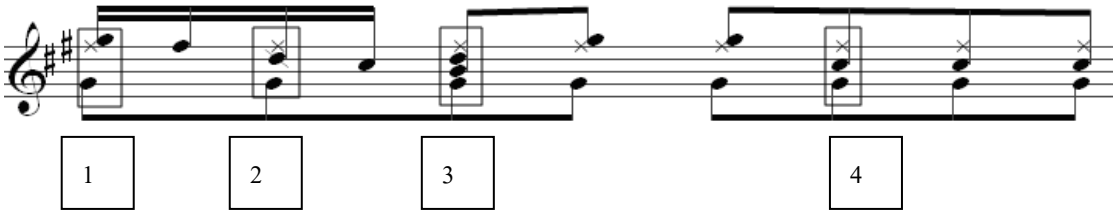
3.1.4 ขั้นคู่เสียง

ารวิเคราะห์ขั้นคู่เสียง ผู้วิจัยนำตัวอย่าง146 มาพิจารณาเนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีความสมบูรณ์เรื่องของคู่เสียง ซึ่งบทเพลงนี้มีขั้นคู่เสียงที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งคือ คู่ 3 (g คู่กับ b $^{1)}$ คู่ 4 (g คู่กับ c $^{1)}$ คู่ 5 (g คู่กับ d# ^{1}) คู่ 7 (g คู่กับ f# ^{1}) และคู่ 8 (g คู่กับ g $^{1)}$



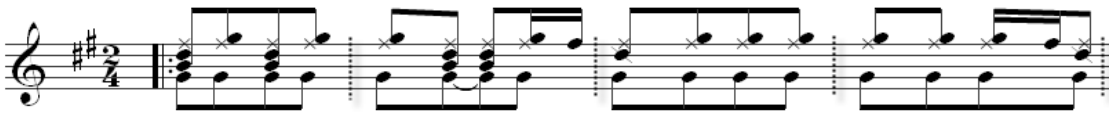
ตัวอย่างที่ 152 ขั้นคู่เสียงของเพลงชัวบู

3.1.5 กลุ่มเสียง

การวิเคราะห์กลุ่มเสียงพิจารณาจากการเสียงที่เกิดขึ้นพร้อมกัน 3 เสียงขึ้นไปซึ่งคล้ายกับหลักการประสานเสียงตามทฤษฎีสากล โดยนำตัวอย่างที่ 142 มาวิเคราะห์กลุ่มเสียงดังนี้คือ กลุ่มเสียงที่ 1 (g + f# ^{1} + g^{1}) กลุ่มเสียงที่ 2(g + d# ^{1} + f#^{1}) กลุ่มเสียงที่ 3 (g + b ^{1} + d#^{1} + f#^{1}) และกลุ่มเสียงที่ 4 (g + c ^{1} + f#^{1})

ตัวอย่างที่ 153 กลุ่มเสียงของเพลงชัวบู

3.2 โครงสร้างของจังหวะ

3.2.1 อัตราจังหวะ

เมื่อพิจารณาบทเพลงชัวบูมีการเน้นย้ำเสียง มีรูปแบบบทเพลงที่ชัดเจน หากนำบทเพลงมาจัดให้อยู่ในอัตราจังหวะแบบทฤษฎีดนตรีสากล ใช้จังหวะแบบ$\frac{2}{4}$ ดังตัวอย่างที่ 154

ตัวอย่างที่ 154 อัตราจังหวะ $\frac{2}{4}$

3.2.2 อัตราความเร็ว

บทเพลงชัวบูเมื่อนำมาจับความเร็วโดยเครื่องวัด ได้อัตราความเร็ว M.M. ♩ = 58 ซึ่งอัตราความเร็วนี้อาจจะเร็วขึ้นหรือช้าได้

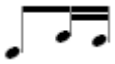
3.2.3 กระสวนจังหวะ

การวิเคราะห์เรื่องกระสวนจังหวะนั้นมี 2 ประเด็นต้องพิจารณา คือ

1) กระสวนจังหวะของทำนอง
2) กระสวนจังหวะของบทเพลง

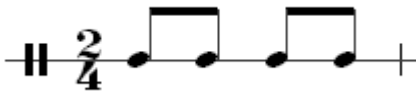
1) การวิเคราะห์เรื่องกระสวนจังหวะของทำนอง ได้นำโน้ตทุกตัวของทำนองมาวางเรียงกัน เพื่อคัดเลือกโน้ตบนจังหวะสำคัญโดยเฉพาะมาเป็นหลัก เพื่อช่วยให้เข้าใจในเรื่องกระสวนจังหวะของบทเพลงอีกทั้งยังเข้าใจพฤติกรรมที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งของการบรรเลง ดังนี้

6.26 ตารางแจกแจงลักษณะจังหวะเพลงหล่ามาหล่าโทหย่า

กระสวน A	กระสวน B	กระสวน C	กระสวน D
			

จากตารางที่ 6.26 แสดงให้เห็นถึงกระสวนจังหวะของทำนองเพลงชัวบูซึ่งกระสวน Aใช้มากที่สุด ส่วนกระสวน B C D ใช้น้อยที่สุด

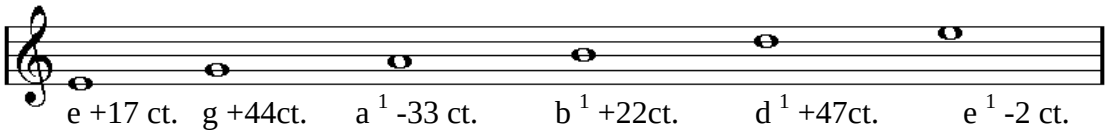
2) การวิเคราะห์กระสวนจังหวะของบทเพลง ได้นำตัวอย่างที่ 146 ซึ่งเป็นบทเพลงโดยสมบูรณ์ โดยวิเคราะห์จากเสียงยืน โน้ต g ที่เล่นอย่างสม่ำเสมอ และ เสียง f# [1] เป็นเสียงการตบรูเสียง อี้ฮาฮา เพื่อให้เกิดจังหวะเพลง ดังนั้นภาพรวมของกระสวนจังหวะเพลงนี้คือ

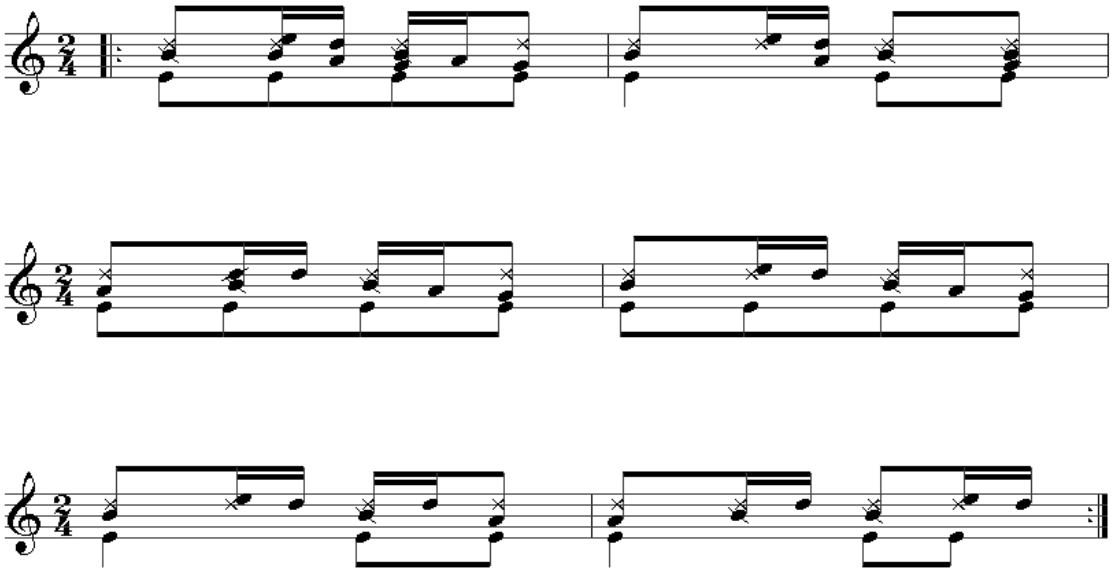


ตัวอย่างที่ 155 กระสวนจังหวะบทเพลงชัวบู

เพลงที่ 14 เพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ หม่าจะ (ขาไก่ขาหมูผมไม่กิน)

บทเพลอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ หม่าจะ บรรเลงโดย นายอาซือหว่าเต๋อ แซ่หยี นักดนตรีบ้านหัวแม่คำ บันทึกเสียงเมื่อวันที่ 11 พฤศจิกายน 2549 โดยใช้ฝู่หลูแลแล ที่มีระดับเสียงดังนี้



ตัวอย่างที่ 156 ระดับเสียงสำคัญ ของเพลงที่ 14

ตัวอย่างที่ 157 เพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ หม่าจะ

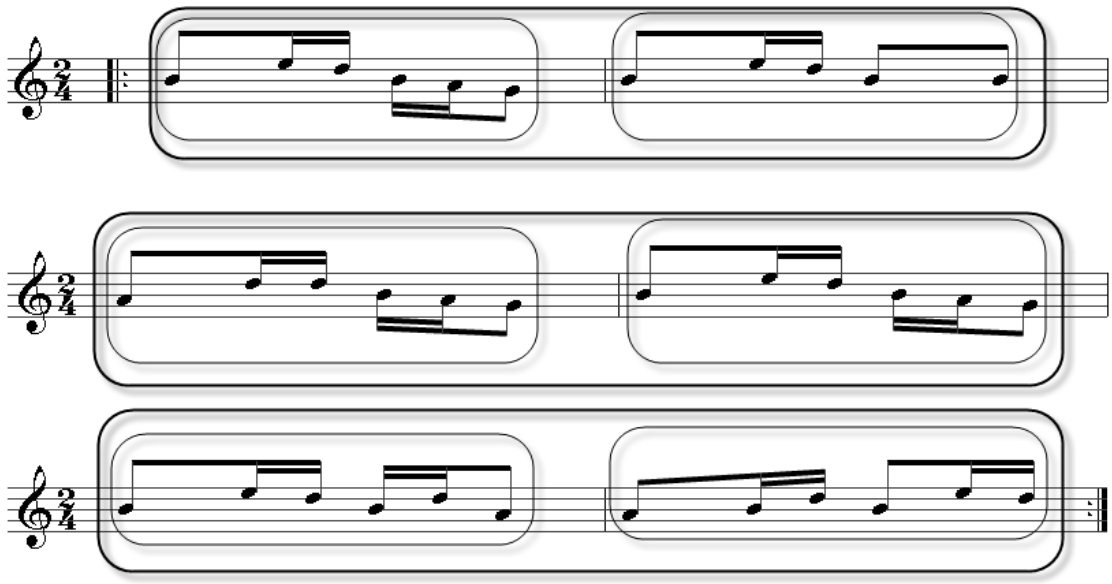
1. ความหมายของบทเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ หม่าจะ

บทเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ หม่าจะ มีความหมายตรงข้ามกับเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ (ขาไก่ขาหมู) กล่าวคือ ขาไก่ หรือขาหมู ก็ไม่รับประทาน จะเอาอาหารอะไรมาเลี้ยงก็ไม่รับประทาน

2. รูปแบบโครงสร้าง

บทเพลงที่บรรเลงด้วยฝู่หลูแลแลมีองค์ประกอบค่อนข้างซับซ้อน การที่นำบทเพลงมาวิเคราะห์ให้เห็นลักษณะสำคัญของโครงสร้างและลักษณะทำนองนั้น จึงถอดโน้ตส่วนที่เป็นเสียงยืน เสียงกระทบรูอี้ฮาฮา และเสียงอื่น ๆ ที่ไม่แสดงถึงความชัดเจนของทำนองออกไป เหลือแต่

ทำนองหลัก เพื่อง่ายต่อการเข้าใจ ซึ่งส่วนของทำนองหลัก เป็นส่วนที่สำคัญที่สุด เพราะเป็นส่วนที่บ่งบอกว่าเพลงนี้เป็นเพลงอะไร เต้นอย่างไร มีเนื้อหาหรือความหมายว่าอย่างไร



ตัวอย่างที่ 158 ทำนองแพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ หม่าจะ

2.1 ท่อนเพลง

เพลงซือเผี่ยโลเผี่ยะเป็นเพลงท่อนเดียว คือ ท่อน A บรรเลงตั้งแต่ต้นจนจบ แล้วเริ่มย้อนกลับต้นเพลงใหม่ ต่อเนื่องเป็นประโยคไปเรื่อย ๆ

2.2 วลีเพลง

ภายในท่อนเพลงประกอบไปด้วย 2 วลีเพลง คือ วลีที่ 1 วลีที่ 2 ดังตาราง ที่ 6.27

ตารางที่ 6.27 แสดงโครงสร้างของเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ หม่าจะ

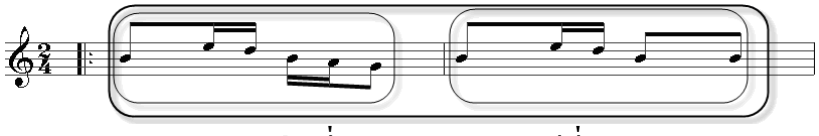
วลีที่ 1		วลีที่ 2		วลีที่ 3	
Ms 1	**Ms 2**	**Ms 3**	**Ms 4**	**Ms 5**	**Ms6**

2.3 ส่วนย่อยของทำนอง

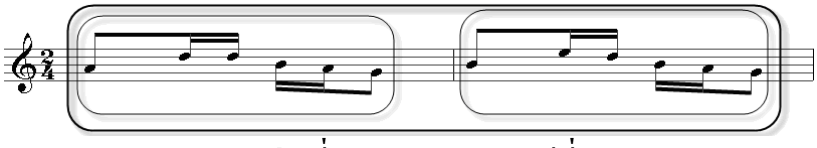
เพลงนี้สามารถแยกย่อยจากวลีเพลงเป็น ส่วนย่อยของทำนอง โดยที่วลีที่ 1 แยกออกเป็น 3 ส่วน วลีที่ 2 แยกออกเป็น 3 ส่วน ดังตารางที่ 6.27

2.4 การจบวรรค

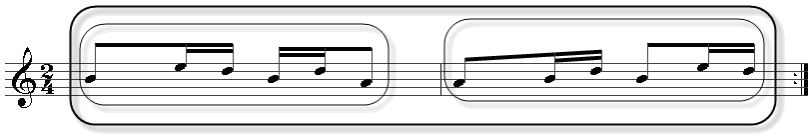
เพลงนี้มีการจบวรรค 2 จุด นั่นคือส่วนท้ายของแต่ละวลีเพลง ซึ่งเป็นการดำเนินทำนองที่เน้นส่งเพื่อเข้าหาวรรคใหม่ ดังตัวอย่างที่ 159 ถึงตัวอย่างที่ 161



ตัวอย่างที่ 159 การจบวรรควลีที่ 1



ตัวอย่างที่ 160 การจบวรรควลีที่ 2



ตัวอย่างที่ 161 การจบวรรควลีที่ 2

3. ลักษณะของทำนอง

3.1 โครงสร้างแนวทำนอง

3.1.1 ช่วงเสียง

การวิเคราะห์ช่วงเสียงของบทเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ หม่าจะนั้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ช่วงเสียงในตัวอย่างที่ 157 เพราะเป็นเพลงที่สมบูรณ์ มีช่วงเสียงของฝู่หลูแลแลอย่างชัดเจน โดยหาระยะจากโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดและโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุด ในที่นี้โน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดคือโน้ต e และโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดคือโน้ต e^{1}

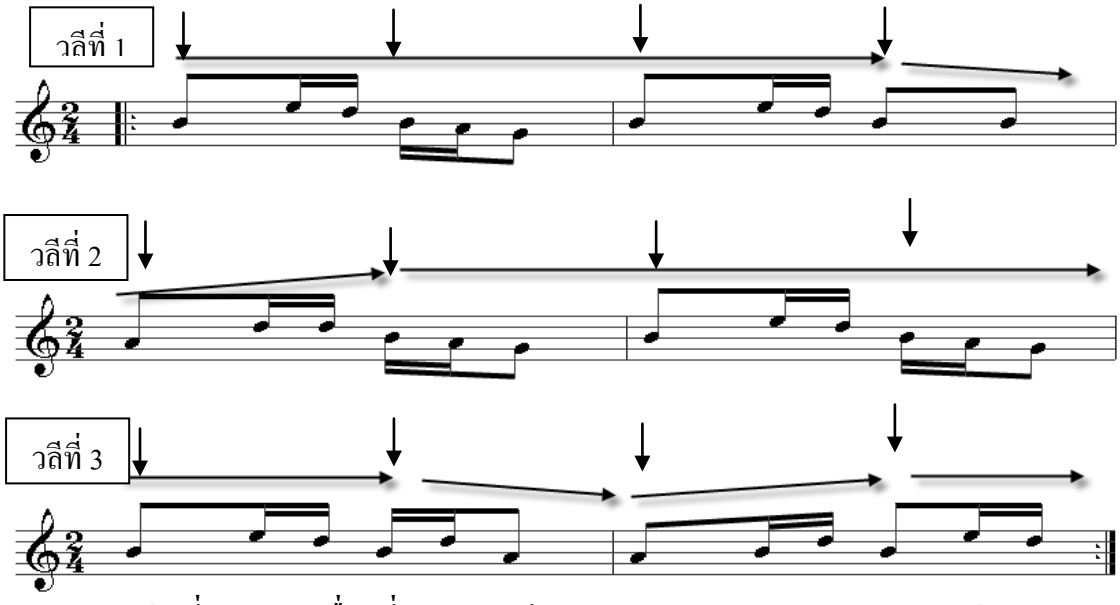
กล่าวได้ว่าบทเพลงจี้จิลุลุมีระดับเสียงอยู่ 1 ช่วงเสียง และหากพิจารณาหาช่วงเสียงกลางของบทเพลง ระหว่างโน้ต e ถึง e^{1} จะได้เสียงกลางที่ b^{1} ซึ่งเป็นคู่ 5 นับจากโน้ต e ขึ้นไป

3.1.2 ระดับเสียง

ระดับเสียงของบทเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ หม่าจะผู้วิจัยพิจารณาจากระดับเสียงต่ำขึ้นไปสูงสุด คัดเลือกเสียงที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งจากตัวอย่างที่ 157 คือ e g^{1} a^{1} b^{1} d^{1} e^{1} รวมทั้งหมด 6 เสียง

3.1.3 การเคลื่อนที่ของระดับเสียง

การเคลื่อนที่ของระดับเสียง ได้นำตัวอย่างที่ 158 มาพิจารณา ซึ่งการวิเคราะห์ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองนองนั้น ได้นำส่วนของวลีเพลงทั้ง 2 วลีมาพิจารณาภาพรวมว่ามีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองขึ้น หรือทิศทางลง ดังตัวอย่าง ที่ 162



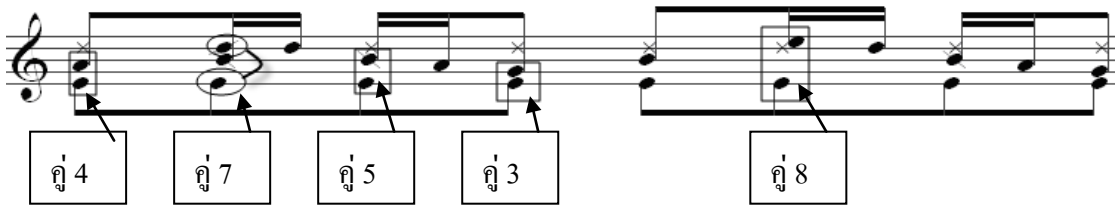
ตัวอย่างที่ 162 การเคลื่อนที่ของระดับเสียงเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ หม่าจะ

วลีที่ 1 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกคงที่โน้ต b^1 วลีที่ 2 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกจากโน้ต a^1 แล้วขึ้นไปหาโน้ต b^1 ซึ่งซ้ำเสียง 3 จังหวะ วลีที่ 3 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกและซ้ำโน้ต b^1 แต่จังหวะที่ 2 มีการเคลื่อนที่ลงหาโน้ต a^1

ดังนั้นโดยภาพรวมบทเพลงนี้มีการเคลื่อนที่แบบคงที่ ซึ่งโน้ตสำคัญของเพลงนี้คือ b^1

3.1.4 ขั้นคู่เสียง

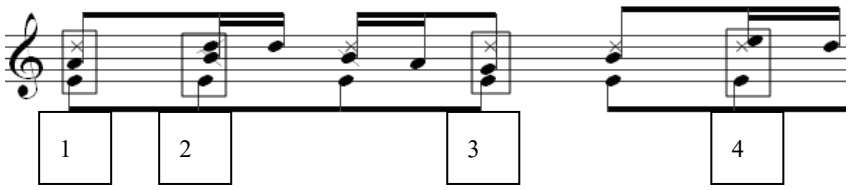
การวิเคราะห์ขั้นคู่เสียง ผู้วิจัยนำตัวอย่างที่ 157 มาพิจารณาเนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีความสมบูรณ์เรื่องของคู่เสียง ซึ่งบทเพลงนี้มีขั้นคู่เสียงที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งคือ คู่ 3 (e คู่กับ g^1) คู่ 4 (e คู่กับ a^1) คู่ 5 (e คู่กับ b^1) คู่ 7 (e คู่กับ $d^{1)}$ คู่ 8 (e คู่กับ e^1)



ตัวอย่างที่ 163 ขั้นคู่เสียงของเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ หม่าจะ

3.1.5 กลุ่มเสียง

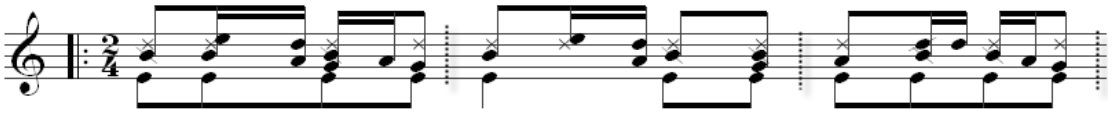
การวิเคราะห์กลุ่มเสียงพิจารณาจากการเสียงที่เกิดขึ้นพร้อมกัน 3 เสียงขึ้นไปซึ่งคล้ายกับหลักการประสานเสียงตามทฤษฎีสากล โดยนำตัวอย่างที่ 157 มาวิเคราะห์กลุ่มเสียงดังนี้คือ กลุ่มเสียงที่ 1 (e + a^1 +d^1) กลุ่มเสียงที่ 2 (e + b^1 + d^1) กลุ่มเสียงที่ 3 (e + g^1 + d^1) และกลุ่มเสียงที่ 4 (e + d^1 + e^1)



ตัวอย่างที่ 164 กลุ่มเสียงของเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ หม่าจะ

3.2 โครงสร้างของจังหวะ

3.2.1 อัตราจังหวะ

เมื่อพิจารณาบทเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ หม่าจะมีการเน้นย้ำเสียง มีรูปแบบบทเพลงที่ชัดเจน หากนำบทเพลงกำหนดลงในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ ตามทฤษฎีสากล ใช้จังหวะแบบ $\frac{2}{4}$ ดังตัวอย่างที่ 165

ตัวอย่างที่ 165 อัตราจังหวะ $\frac{2}{4}$

3.2.2 อัตราความเร็ว

บทเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ หม่าจะเมื่อนำมาจับความเร็วโดยเครื่องวัดได้อัตราความเร็ว M.M. ♩ = 54 ซึ่งอัตราความเร็วนี้อาจจะเร็วขึ้นหรือช้าได้

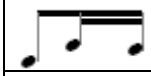
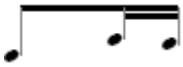
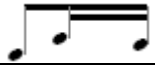
3.2.3 กระสวนจังหวะ

การวิเคราะห์เรื่องกระสวนจังหวะนั้นมี 2 ประเด็นต้องพิจารณา คือ

1) กระสวนจังหวะของทำนอง
2) กระสวนจังหวะของบทเพลง

1) การวิเคราะห์เรื่องกระสวนจังหวะของทำนอง ได้นำโน้ตทุกตัวของทำนองมาวางเรียงกัน เพื่อคัดเลือกโน้ตบนจังหวะสำคัญโดยเฉพาะมาเป็นหลัก เพื่อช่วยให้เข้าใจในเรื่องกระสวนจังหวะของบทเพลงอีกทั้งยังเข้าใจพฤติกรรมที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งของการบรรเลง ดังนี้

6.28 ตารางแจกแจงลักษณะจังหวะเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ หม่าจะ

กระสวน **A**	กระสวน **B**	กระสวน **C**
		
		

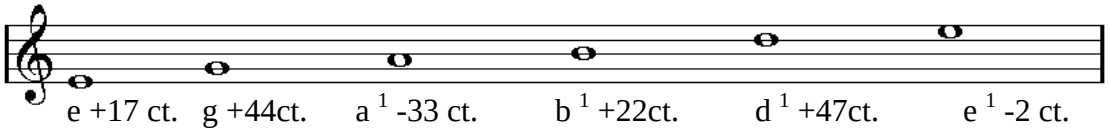
จากตารางที่ 6.28 แสดงให้เห็นถึงกระสวนจังหวะของทำนองเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ หม่าจะซึ่งกระสวน B ใช้มากที่สุด ส่วนกระสวน A ใช้รองลงมาจาก A ส่วนกระสวน C ใช้น้อยที่สุด

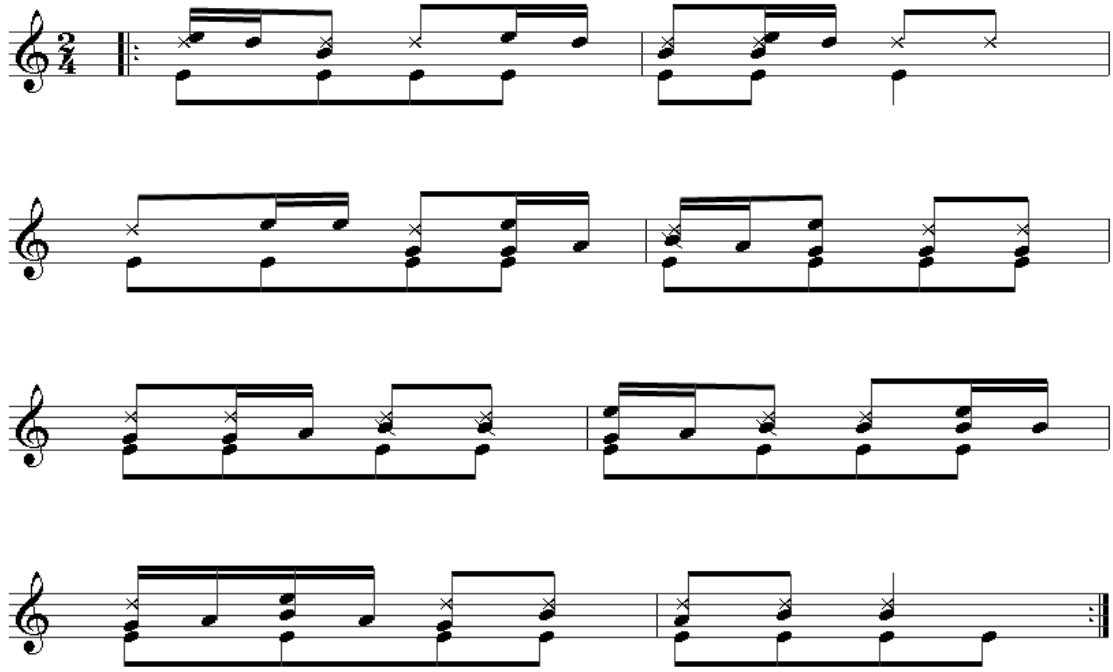
2) การวิเคราะห์กระสวนจังหวะของบทเพลง ได้นำตัวอย่างที่ 157 ซึ่งเป็นบทเพลงโดยสมบูรณ์ โดยวิเคราะห์จากเสียงยืน โน้ต e ที่เล่นอย่างสม่ำเสมอ และ เสียง d^1 เป็นเสียงการตบรูเสียง อี้ฮาฮา เพื่อให้เกิดจังหวะเพลง ดังนั้นภาพรวมของกระสวนจังหวะเพลงนี้คือ

ตัวอย่างที่ 166 กระสวนจังหวะบทเพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ หม่าจะ

เพลงที่ 15 เพลงจี้จิลูลุ หม่าซาโตโต๊ะกว่าเฉวะ (อย่าอายกัน ออกมาเต้นรำกัน)

บทเพลงจี้จิลูลุ หม่าซาโตโต๊ะกว่าเฉวะ บรรเลงโดย นายอาซือหว่าเต๋อ แซ่หยี นักดนตรีบ้านหัวแม่คำ บันทึกเสียงเมื่อวันที่ 11 พฤศจิกายน 2549 โดยใช้ฝู่หลูแลแล ที่มีระดับเสียง ดังนี้



ตัวอย่างที่ 167 ระดับเสียงสำคัญ ของเพลงที่ 15

ตัวอย่างที่ 168 เพลงจี้จิลูลุ หม่าซาโตโต๊ะกว่าเฉวะ

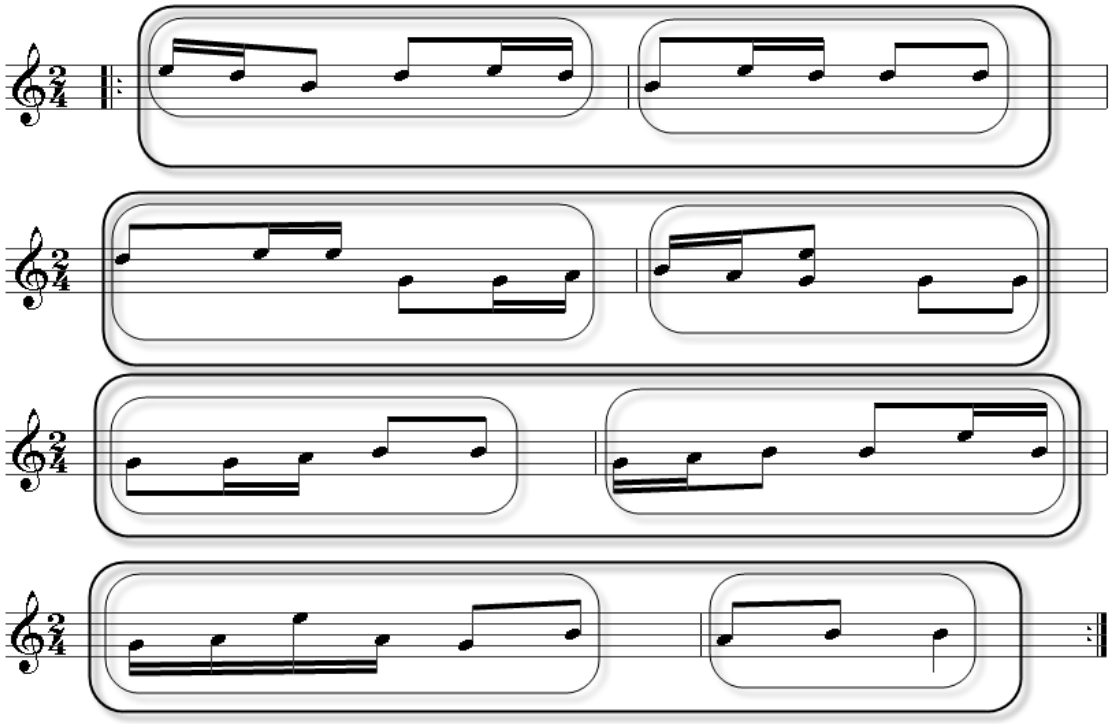
1. ความหมายของบทเพลงจี้จิลูลุ หม่าซาโตโต๊ะกว่าเฉวะ

บทเพลงนี้เป็นเพลงเก่าแก่ เป็นที่นิยมสำหรับการฝู่หลูแลแล สืบทอดมาหลายช่วงอายุคน มีความหมายเกี่ยวกับการเชิญชวนกันออกมาเต้นรำ โดยที่ไม่ต้องอายกัน เป็นการเชิญชวนของฝ่ายผู้ชาย หากเพลงนี้บรรเลงขึ้น ฝ่ายชายที่รู้จักทำนองเพลงหรือรู้จักความหมายบทเพลงก็จะเชิญชวนฝ่ายหญิงเข้าไปเต้นรำ

ปัจจุบันนี้คนที่รู้จักบทเพลงนี้น้อยลง ทำให้ไม่สามารถรู้ความหมาย จึงสื่อสารออกมาทางท่าเต้นรำได้ไม่สนุกสนานเท่าสมัยก่อนที่รู้จักความหมายของบทเพลงเป็นอย่างดี การเต้นบทเพลงนี้ก็จะมีความสนุกสนาน

2. รูปแบบโครงสร้าง

บทเพลงที่บรรเลงด้วยฝู่หลูแลแลมีองค์ประกอบค่อนข้างซับซ้อน การที่นำบทเพลงมาวิเคราะห์ให้เห็นลักษณะสำคัญของโครงสร้างและลักษณะทำนองนั้น จึงถอดโน้ตส่วนที่เป็นเสียงยืน เสียงกระทบรูอี้ฮาฮา และเสียงอื่น ๆ ที่ไม่แสดงถึงความชัดเจนของทำนองออกไป เหลือแต่ทำนองหลัก เพื่อง่ายต่อการเข้าใจ ซึ่งส่วนของทำนองหลัก เป็นส่วนที่สำคัญที่สุด เพราะเป็นส่วนที่บ่งบอกว่าเพลงนี้เป็นเพลงอะไร เต้นอย่างไร มีเนื้อหาหรือความหมายว่าอย่างไร



ตัวอย่างที่ 169 ทำนองแพลงจี้จิลูลุ หม่าซาโตโต๊ะกว่าเฉวะ

2.1 ท่อนเพลง

เพลงจี้จิลูลุ หม่าซาโตโต๊ะกว่าเฉวะ เป็นเพลงท่อนเดียว คือ ท่อน A บรรเลงตั้งแต่ต้นจนจบแล้วเริ่มย้อนกลับต้นเพลงใหม่ ต่อเนื่องเป็นประโยคไปเรื่อย ๆ

2.2 วลีเพลง

ภายในท่อนเพลงประกอบไปด้วย 4 วลีเพลง คือ วลีที่ 1 วลีที่ 2 วลีที่ 3 และวลีที่ 4 ดังตาราง ที่ 6.29

ตารางที่ 6.29 แสดงโครงสร้างของเพลงจี้จิลูลุ หม่าซาโตโต๊ะกว่าเฉวะ

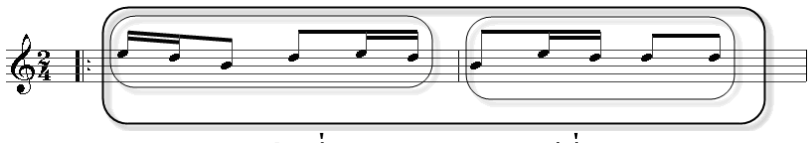
วลีที่ 1		วลีที่ 2		วลีที่ 3		วลีที่4	
Ms1	Ms2	Ms3	Ms4	Ms5	Ms6	Ms7	Ms8

2.3 ส่วนย่อยของทำนอง

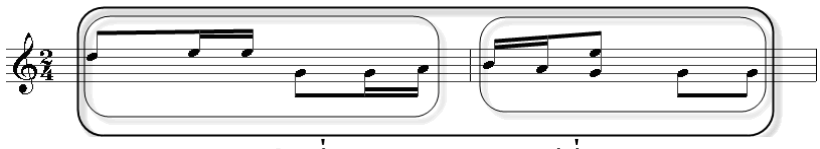
เพลงนี้สามารถแยกย่อยจากวลีเพลงเป็น ส่วนย่อยของทำนอง โดยที่วลีที่ 1 แยกออกเป็น 2 ส่วน วลีที่ 2 แยกออกเป็น 2 ส่วน วลีที่ 3 แยกออกเป็น 2 ส่วน และวลีที่ 4 แยกออกเป็น 2 ส่วน

2.4 การจบวรรค

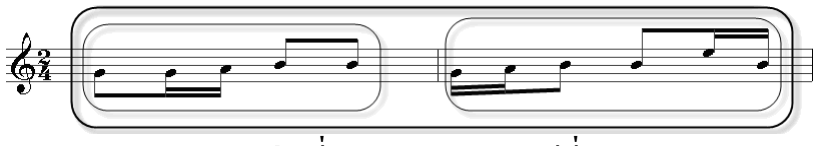
เพลงนี้มีการจบวรรค 4 จุด นั่นคือส่วนท้ายของแต่ละวลีเพลง ซึ่งเป็นการดำเนินทำนองที่เน้นส่งเพื่อเข้าหาวรรคใหม่ ดังตัวอย่างที่ 170 ถึงตัวอย่างที่ 173



ตัวอย่างที่ 170 การจบวรรควลีที่ 1



ตัวอย่างที่ 171 การจบวรรควลีที่ 2



ตัวอย่างที่ 172 การจบวรรควลีที่ 3

ตัวอย่างที่ 173 การจบวรรควลีที่ 4

3. ลักษณะของทำนอง

3.1 โครงสร้างแนวทำนอง

3.1.1 ช่วงเสียง

การวิเคราะห์ช่วงเสียงของบทเพลงจี้จิลูลุ หม่าซาโตโต๊ะกว่าเฉวะ นั้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ช่วงเสียงในตัวอย่างที่ 168 เพราะเป็นเพลงที่สมบูรณ์ มีช่วงเสียงของฝู่หลูแลแลอย่างชัดเจน โดยหาระยะจากโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดและโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุด ในที่นี้โน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดคือโน้ต e และโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดคือโน้ต e^{1}

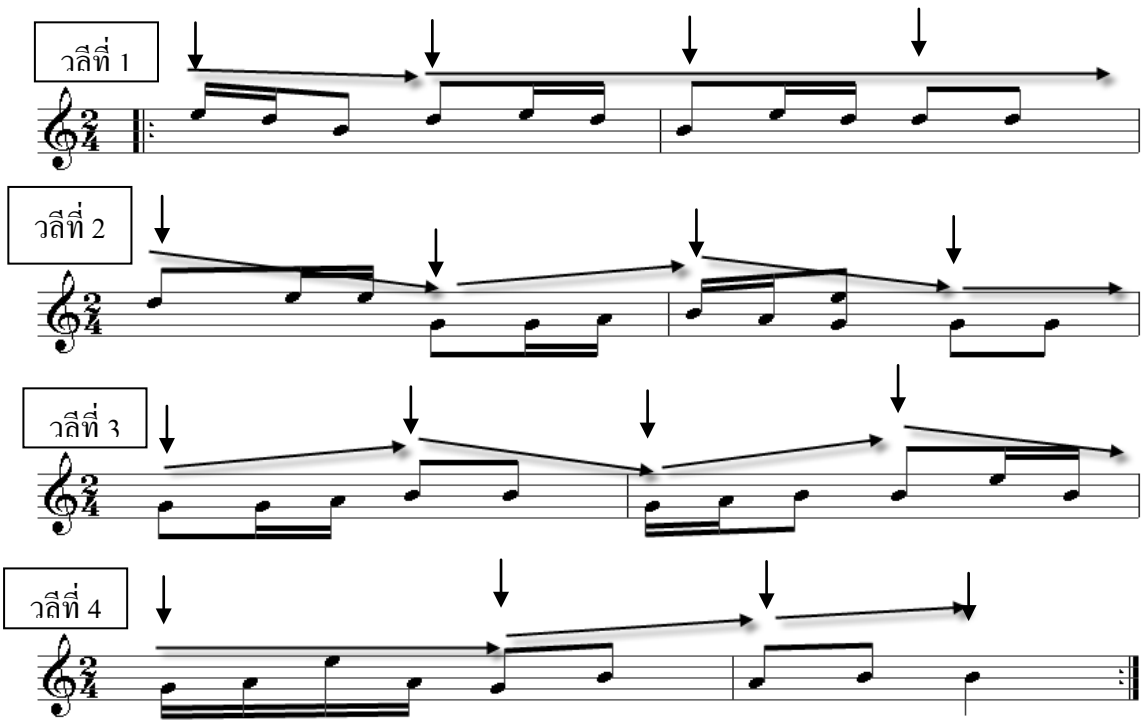
กล่าวได้ว่าบทเพลงจี้จิลูลุมีระดับเสียงอยู่ 1 ช่วงเสียง และหากพิจารณาหาช่วงเสียงกลางของบทเพลง ระหว่างโน้ต e ถึง e^{1} จะได้เสียงกลางที่ b^{1} ซึ่งเป็นคู่ 5 นับจากโน้ต e ขึ้นไป

3.1.2 ระดับเสียง

ระดับเสียงของบทเพลงจี้จิลูลุ หม่าซาโตโต๊ะกว่าเฉวะ ผู้วิจัยพิจารณาจากระดับเสียงต่ำขึ้นไปสูงสุด คัดเลือกเสียงที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งจากตัวอย่างที่ 168 คือ e g ^{1} a ^{1} b ^{1} d ^{1} e ^{1} รวมทั้งหมด 6 เสียง

3.1.3 การเคลื่อนที่ของระดับเสียง

การเคลื่อนที่ของระดับเสียง ได้นำตัวอย่างที่ 169 มาพิจารณา ซึ่งการวิเคราะห์ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองนองนั้น ได้นำส่วนของวลีเพลงทั้ง 4 วลีมาพิจารณาภาพรวมว่ามีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองขึ้น หรือทิศทางลง ดังตัวอย่าง ที่ 174



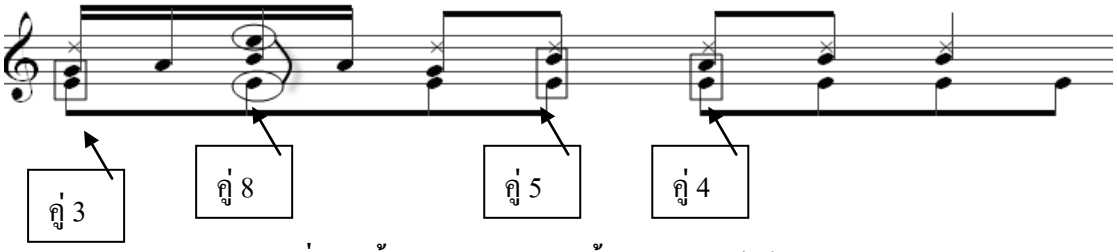
ตัวอย่างที่ 174 การเคลื่อนที่ของระดับเสียงเพลงจี้จิลูลุ หม่าซาโตโต๊ะกว่าเฉวะ

วลีที่ 1 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกที่โน้ต e ^{1} ลงหาโน้ต d ^{1} และลงหาโน้ต b ^{1} ตามลำดับ จากนั้นเคลื่อนที่ขึ้นหาโน้ต d ^{1} วลีที่ 2 มีการเคลื่อนที่ในจังหวะตกในทิศทางลง โดยโน้ต d ^{1} g b ^{1} และ g เป็นโน้ตที่เรียงลำดับลง วลีที่ 3 เป็นการเคลื่อนที่สลับไปมาระหว่างโน้ต g กับ b ^{1} วลีที่ 4 มีการเคลื่อนที่ของโน้ตจังหวะตก โดยเคลื่อนที่ขึ้นจากโน้ต g a ^{1} และ b ^{1} ตามลำดับ

ดังนั้นโดยภาพรวมบทเพลงนี้มีการเคลื่อนที่ลงใน 2 วลีแรก เคลื่อนที่ลงใน 2 วลีหลัง

3.1.4 ขั้นคู่เสียง

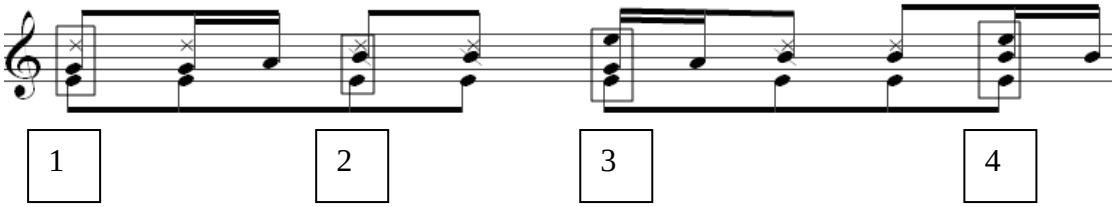
การวิเคราะห์ขั้นคู่เสียง ผู้วิจัยนำตัวอย่างที่ 168 มาพิจารณาเนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีความสมบูรณ์เรื่องของคู่เสียง ซึ่งบทเพลงนี้มีขั้นคู่เสียงที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งคือ คู่ 3 (e คู่กับ g $^{1)}$ คู่ 4 (e คู่กับ a^{1}) คู่ 5 (e คู่กับ b ^{1}) คู่ 8 (e คู่กับ e ^{1})



ตัวอย่างที่ 175 ขั้นคู่เสียงของเพลงจี้จิลูลุ หม่าซาโตโต๊ะกว่าเฉวะ

3.1.5 กลุ่มเสียง

การวิเคราะห์กลุ่มเสียงพิจารณาจากการเสียงที่เกิดขึ้นพร้อมกัน 3 เสียงขึ้นไปซึ่งคล้ายกับหลักการประสานเสียงตามทฤษฎีสากล โดยนำตัวอย่างที่ 168 มาวิเคราะห์กลุ่มเสียงดังนี้คือ กลุ่มเสียงที่ 1 (e + g ^{1} + d ^{1}) กลุ่มเสียงที่ 2 (e + d ^{1} + d^{1}) กลุ่มเสียงที่ 3 (e + g ^{1} + e ^{1}) และกลุ่มเสียง ที่ 4 (e + d ^{1} + e ^{1})

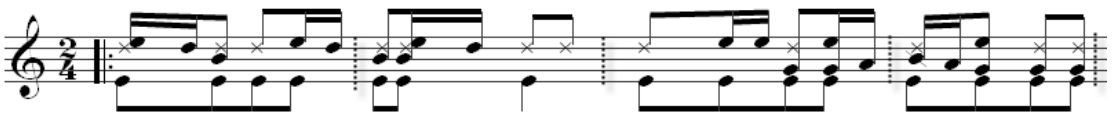


ตัวอย่างที่ 176 กลุ่มเสียงของเพลงจี้จิลูลุ หม่าซาโตโต๊ะกว่าเฉวะ

3.2 โครงสร้างของจังหวะ

3.2.1 อัตราจังหวะ

เมื่อพิจารณาบทเพลงจี้จิลูลุ หม่าซาโตโต๊ะกว่าเฉวะ มีการเน้นย้ำเสียง มีรูปแบบบทเพลงที่ชัดเจน หากนำบทเพลงกำหนดลงในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ ตามทฤษฎีสากล ใช้จังหวะแบบ $\frac{2}{4}$ ดังตัวอย่างที่ 177



ตัวอย่างที่ 177 อัตราจังหวะ $\frac{2}{4}$

3.2.2 อัตราความเร็ว

บทเพลงจี้จิลูลุ หม่าซาโตโต๊ะกว่าเฉวะ เมื่อนำมาจับความเร็วโดยเครื่องวัด ได้อัตราความเร็วM.M. ♩ = 72-74 ซึ่งอัตราความเร็วนี้อาจจะเร็วขึ้นหรือช้าได้

3.2.3 กระสวนจังหวะ

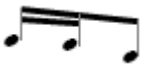
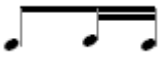
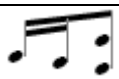
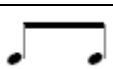
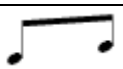
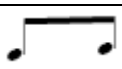
การวิเคราะห์เรื่องกระสวนจังหวะนั้นมี 2 ประเด็นต้องพิจารณา คือ

1) กระสวนจังหวะของทำนอง

2) กระสวนจังหวะของบทเพลง

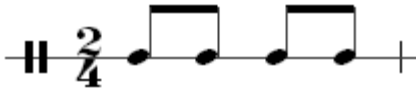
1) การวิเคราะห์เรื่องกระสวนจังหวะของทำนอง ได้นำโน้ตทุกตัวของทำนองมาวางเรียงกัน เพื่อคัดเลือกโน้ตบนจังหวะสำคัญโดยเฉพาะมาเป็นหลัก เพื่อช่วยให้เข้าใจในเรื่องกระสวนจังหวะของบทเพลงอีกทั้งยังเข้าใจพฤติกรรมที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งของการบรรเลง ดังนี้

6.30 ตารางแจกแจงลักษณะจังหวะเพลงจี้จิลูลุ หม่าซาโตโต๊ะกว่าเฉวะ

กระสวน **A**	กระสวน **B**	กระสวน **C**	กระสวน **D**	กระสวน **E**
				
				
				
				
				

จากตารางที่ 6.30 แสดงให้เห็นถึงกระสวนจังหวะของทำนองเพลงจี้จิลูลุ หม่าซาโตโต๊ะกว่าเฉวะ ซึ่งกระสวน B ใช้มากที่สุด ส่วนกระสวน C ใช้รองลงมาจาก D และ E ใช้น้อยที่สุด

2) การวิเคราะห์กระสวนจังหวะของบทเพลง ได้นำตัวอย่างที่ 168 ซึ่งเป็นบทเพลงโดยสมบูรณ์ โดยวิเคราะห์จากเสียงยืน โน้ต e ที่เล่นอย่างสม่ำเสมอ และ เสียง d^1 เป็นเสียงการตบรูเสียง อี้ฮาฮา เพื่อให้เกิดจังหวะเพลง ดังนั้นภาพรวมของกระสวนจังหวะเพลงนี้คือ



ตัวอย่างที่ 178 กระสวนจังหวะบทเพลงจี้จิลูลุ หม่าซาโตโต๊ะกว่าเฉวะ

จากการศึกษาวิเคราะห์บทเพลงฝู่หลูแลแล 15 เพลง สรุปได้ว่า

ความหมายบทเพลง

บทเพลงฝู่หลูแลแลเป็นเพลงเก่าแก่ สมัยก่อนเป็นเพลงที่มีคำร้อง ชาวลีซูนำทำนองของคำร้องมาใช้ในเครื่องดนตรีฝู่หลูแลแล และบทเพลงเหล่านั้นจึงมีความหมาย 3 ลักษณะคือ

1. เกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่ เช่น เพลงดอยชัน 2 ลูก เพลงขึ้นดอย เพลงใบไม้ เพลงเสือกัดคน เพลงจมูกเปรียบเสมือนผู้ใหญ่บ้าน อีกทั้งยังเกี่ยวกับอาหารเช่นเพลงขาไก่ขาหมู เพลงขาไก่ขาหมูผมไม่กิน

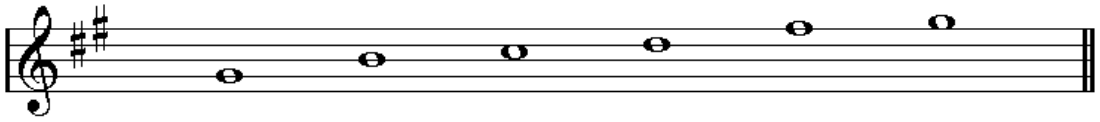
2. เกี่ยวกับการเต้นรำโดยตรง เช่น เพลงเต้นให้สนุกสนาน เต้นไปตรง ๆ อย่าอายกันออกมาเต้นรำกัน

3. เกี่ยวกับการจีบสาวหรือเกี้ยวพาราสี เช่นเพลงสาวตากลม เพลงแต่งงานมีคู่ครอง เพลงนกสองตัวที่เปรียบเทียบระหว่างชายหญิง

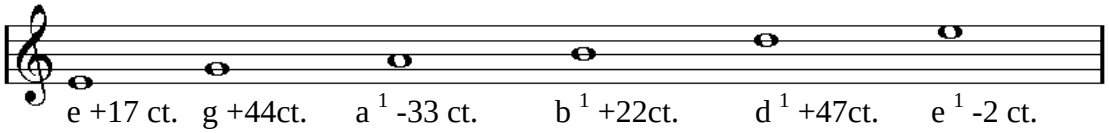
รูปแบบโครงสร้างของบทเพลงฝู่หลูแลแล

รูปแบบโครงสร้างบทเพลงฝู่หลูแลแลเป็นเพลงท่อนเดียวหรือ ท่อน A บรรเลงตั้งแต่ต้นจนจบ แล้วเริ่มย้อนกลับต้นเพลงใหม่ ต่อเนื่องเป็นประโยคไปเรื่อย ๆ แต่ละเพลงมีวลีสั้น ๆ หลายวลี ซึ่งแต่ละวลีสามารถแยกย่อยเป็นส่วนย่อยของทำนองได้ การจบวรรคตอนมักพบการเคลื่อนที่โน้ตในทิศทางลง หากแต่บางเพลงมีทิศทางเคลื่อนที่ขึ้นบ้าง

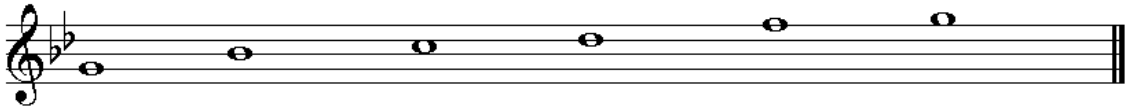
ลักษณะของทำนอง

โครงสร้างแนวทำนองบทเพลงฝู่หลูแลแล มีช่วงเสียงอยู่ 1 ช่วงเสียง เช่น มีระดับเสียงต่ำสุดคือโน้ต g และโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดคือโน้ต g^1 หรือ มีระดับเสียงต่ำสุดคือ e โน้ตสูงสุดคือ e^1 ระดับเสียงของบทเพลงมี 6 เสียง โดยมีเสียงสำคัญ ดังนี้

g +29 ct. b^1 -3 ct. c^1 +34 ct. $d\#^1$ -44 ct. $f\#^1$ -21 ct. g^1 +35 ct.

ตัวอย่างที่ 179 กลุ่มเสียงสำคัญ ฝู่หลูแลแลของนายอาแบ ยันจา



e +17 ct. g +44ct. a^1 -33 ct. b^1 +22ct. d^1 +47ct. e^1 -2 ct.

ตัวอย่างที่ 180 กลุ่มเสียงสำคัญ ฝู่หลูแลแลของนายอะซือหว่าเต่อ แซ่หยี

g +9 ct. b^{b1} +4 ct. c^1 +42 ct. d^{b1} +48 ct. f^1 +4 ct. g^1 +9 ct.120

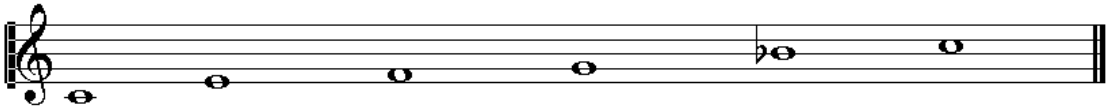
ตัวอย่างที่ 181 กลุ่มเสียงสำคัญ ฝู่หลูแลแลของนายจาวปุ สินย้าง

หากพิจารณานำระดับเสียงเหล่านั้นมาเรียงระดับเสียงใหม่ (Move C) โดยเริ่มจากโน้ต C ซึ่งทำให้เข้าใจระบบเสียงฝู่หลูแลแลมากยิ่งขึ้น ดังตารางที่ 6.31

ตารางที่ 6.31 ตารางเปรียบเทียบระบบเสียง c กับระบบเสียงของฝู่หลูแลแล

Move C	**c**	**(d)**	**e**	**f**	**g**	**(a^1)**	**b^1**	**c^1**
ตัวอย่างที่ 174	g (+29 ct.)	(a)	b^1 (-3 ct.)	c^1 (+34 ct.)	$d\#^1$ (-44 ct.)	(e^1)	$f\#^1$ (-21 ct.)	g^1 (+35 ct.)
ตัวอย่างที่ 175	e (+17 ct.)	(f)	g (+44ct.)	a^1 (-33 ct.)	b^1 (+22ct.)	(c^1)	d^1 (+47ct.)	e^1 (-2 ct.)
ตัวอย่างที่ 176	g (+9 ct.)	(a)	b^{b1} (+4 ct.)	c^1 (+42 ct.)	d^{b1} (+48 ct.)	(e^1)	f^1 (+4 ct.)	g^1 (+9 ct.)

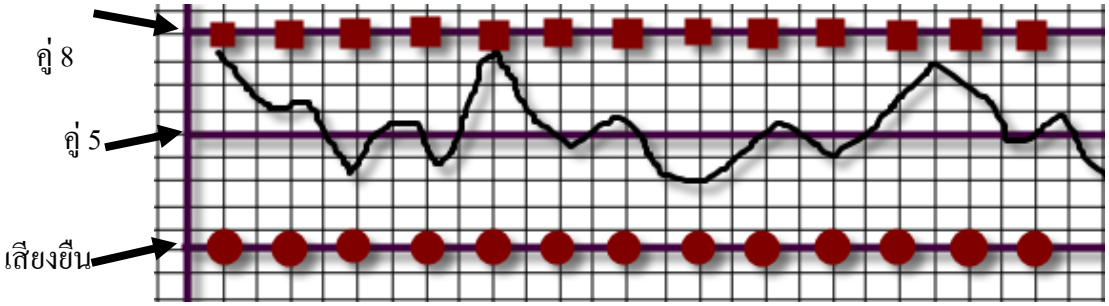
หมายเหตุ โน้ตในวงเล็บเป็นโน้ตที่ไม่อยู่ในระบบเสียงฝู่หลูแลแล

จากตารางที่ 6.31 แสดงการเปรียบเทียบระบบเสียง c กับระบบเสียงของฝู่หลูแลแล โดยระบบเสียง C เริ่มจากโน้ต c d e f g a^1 b^1 c^1 จากนั้นนำระบบเสียงของฝู่หลูแลแลมาเปรียบเทียบ 3 ตัวอย่าง ซึ่ง ตัวอย่างที่ 174 เริ่มจากโน้ต g (a) b^1 c^1 $d\#^1$ (e^1) $f\#^1$ g^1 ตัวอย่างที่ 175 เริ่มจากโน้ต e (f) g a^1 b^1 (c^1) d^1 e^1 และตัวอย่างที่ 176 เริ่มจากโน้ต g (a) b^{b1} c^1 d^{b1} (e^1) f^1 g^1 ซึ่งค่าที่ได้จากการเปรียบเทียบทำให้ได้ระบบโดเคลื่อนที่ คือ c e f g b^1 c^1 แต่หากพิจารณาค่าความเบี่ยงเบน (เซ็นต์) จะเห็นว่า ระยะห่างโน้ตตัวที่ 5 ไปตัวที่ 6 ($f\#^1$ ไป g^1 d^1 ไป e^1, f^1 ไป g^1) ได้ค่าประมาณ 1 เสียงเต็ม (2 semitones) ดังนั้นหากจัดเรียงระบบโดเคลื่อนที่ ใหม่คือ c e f g b^{b1} c^1 และบันทึกโน้ตในบรรทัด 5 เส้นดังตัวอย่างที่ 177

ตัวอย่างที่ 182 ระบบเสียงฝู่หลูแลแลในลักษณะโดเคลื่อนที่

การเคลื่อนที่ของระดับเสียงส่วนมากมีลักษณะการเคลื่อนที่ลง การเคลื่อนที่ขึ้นและเคลื่อนที่กลับไปมาพบน้อยมาก บทเพลงฝู่หลูแลแลมีขั้นคู่เสียงนับจากโน้ตต่ำสุด หรือเสียงยืน มักมีคู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 และคู่ 8 กลุ่มเสียงของบทเพลงมักเกิดจากกลุ่มเสียง 1 3 7 ,กลุ่มเสียง 1 7 8 , กลุ่มเสียง 1 5 7, กลุ่มเสียง 1 5 7 8 หรือหากใช้ตัวอย่างที่ 177 (ระบบโดเคลื่อนที่) อ้างอิงจะได้กลุ่มเสียงของบทเพลงคือกลุ่มเสียง c e b^{b1} , กลุ่มเสียง c b^{b1} c^1 , กลุ่มเสียง c g b^{b1} และ กลุ่มเสียง c g b^{b1} c^1 ตามลำดับ

จากการศึกษาลักษณะของทำนองยังมีความสัมพันธ์กับแนวคิดเกี่ยวกับการผลิตเสียงของเครื่องดนตรี ของ Devid B.Reck ที่ว่า เสียงเกิดจากเสียงยืนบนระดับเสียงพื้นฐานง่าย ๆ บทเพลงฝู่หลูแลแลมีช่วงเสียง 1 ช่วงเสียง มีเสียงยืนต่ำท่อเสียงท่ออื้มาหมู่เป็นเสียงพื้นฐาน และเสียงยืนสูงจากการตบรูเสียงอื้ฮาฮา ซึ่งทำให้เกิดจังหวะของบทเพลง

ผู้วิจัยพบว่า จากฐานเสียงยืนของฝู่หลูแลแล ทำให้เกิดเสียงอื่น ๆ ที่สำคัญ คือ คู่ 5 และ คู่ 8 และเสียงอื่น ๆ เป็นส่วนประกอบและทำให้เกิดทำนองของบทเพลงฝู่หลูแลแล ดังตัวอย่างที่ 178 คือการแสดงลักษณะการเกิดทำนองของบทเพลงฝู่หลูแลแล



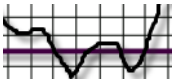
ตัวอย่างที่ 183 ฐานเสียงยืนทำให้เกิดเสียงอื่น ๆ

จากตัวอย่าง คือ ฐานเสียงยืนซึ่งทำให้เกิดเสียงสำคัญอื่น ๆ เช่น คู่ 5 คู่ 8 และเสียงอื่น ๆ

อธิบายสัญลักษณ์

หมายถึง เสียงยืนที่เล่นอย่างสม่ำเสมอ ในระดับเสียงต่ำของฝู่หลูแลแลเป่าเสียงจากท่อท่ออี้มาหมู่

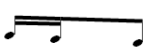
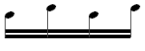
หมายถึง เสียงยืนที่เกิดจากการตบรูเสียงอี้ฮาฮา ด้วยจังหวะสม่ำเสมอ และให้เสียงจากเสียงยืนต่ำเป็น คู่ 8 อย่างสม่ำเสมอ

 หมายถึง เส้นกราฟแสดงการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงฝู่หลูแลแล ซึ่งในลักษณะนี้เป็นการเคลื่อนที่ผ่าน คู่ 5 และผ่านเสียงอื่น ๆ ทำให้เกิดเป็นทำนองเพลงฝู่หลูแลแล

ลักษณะของจังหวะ

โครงสร้างจังหวะของบทเพลงฝู่หลูแลแลมีอัตราจังหวะที่ค่อนข้างสม่ำเสมอ เนื่องจากการเน้นย้ำเสียง หากนำบทเพลงกำหนดลงในเครื่องหมายกำหนดจังหวะตามหลักทฤษฎีสากล ใช้จังหวะ $\frac{2}{4}$ แบบ

อัตราความเร็วของแต่ละบทเพลงนั้นขึ้นอยู่กับศิลปินเป็นผู้กำหนด หากเป็นเพลงเกี่ยวกับการเต้นรำมักมีอัตราเร็ว กระสวนจังหวะของทำนอง มีกระสวนจังหวะที่สำคัญคือ

,  และ ส่วนกระสวนจังหวะของบทเพลงคือ

ซึ่งเป็นกระสวนที่เกิดขึ้นจากเสียงยืนต่ำ และเสียงยืนสูงที่เกิดจากการตบรูอี้ฮาฮา

บทเพลงฝู่หลูแลแลเป็นเพลงเก่าแก่ สืบทอดมาตั้งแต่สมัยบรรพบุรุษ มีความหมายเกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่ของชาวลีซู รูปแบบโครงสร้างของบทเพลงไม่มีความซับซ้อน ลักษณะทำนองของบทเพลงมีโน้ตเพียง 6 โน้ตเคลื่อนที่ไปมา ในอัตราจังหวะค่อนข้างสม่ำเสมอ จึงเหมาะที่จะเป็นบทเพลงประกอบการเต้นรำ การเกิดเสียงฝู่หลูแลแลเกิดจากเสียงยืนเสียงต่ำของท่ออี้มาหมู่ (ท่อยาวสุด) และทำให้เกิดเสียงอื่น ๆ ตามมาเช่นเสียงคู่ 5 และคู่ 8 อันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของฝู่หลูแลแล

บทที่ 7
สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

7.1 สรุปผลการวิจัย

การวิจัยเรื่องฝู่หลูแลแล เครื่องดนตรีชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย เป็นการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ซึ่งผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลเอกสาร และการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง และการเก็บข้อมูลภาคสนาม นำข้อมูลมาวิเคราะห์ นำเสนอ ตามวัตถุประสงค์ 3 ข้อ ที่ได้กำหนดไว้ดังนี้

1. เพื่อศึกษาฝู่หลูแลแลในสังคมวัฒนธรรมลีซูจังหวัดเชียงราย
2. เพื่อศึกษาลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงของฝู่หลูแลแล
3. เพื่อศึกษาวิเคราะห์บทเพลงฝู่หลูแลแลของชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่ศึกษา

จากการศึกษาวิจัยสรุปผลได้ดังนี้

7.1.1 ฝู่หลูแลแลในสังคมวัฒนธรรมลีซูจังหวัดเชียงราย

7.1.1.1 ประวัติความเป็นมาของฝู่หลูแลแล

ฝู่หลูแลแล เป็นเครื่องดนตรี ของชาวไทยภูเขาเผ่าลีซู เป็นเครื่องดนตรีโบราณสมัย บรรพบุรุษ สืบทอดกันมาจากรุ่นต่อรุ่น ยาวนานหลายร้อยปี และเป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะ กายภาพคล้าย ๆ กันในภูมิภาคเอเชียอาคเนย์มีพัฒนาการจากเครื่องเป่าลำเดียว ซึ่งมีส่วนประกอบ ของวัสดุหาได้จากธรรมชาติ

7.1.1.2 ความเชื่อเกี่ยวกับฝู่หลูแลแล

ความเชื่อเกี่ยวกับฝู่หลูแลแลนั้น ผู้หญิงไม่เป่าฝู่หลูแลแล ชาวลีซูต้องให้การนับถือ เครื่องดนตรีเสมือนเป็นของสูง เพราะเป็นเครื่องดนตรีที่สื่อถึงความสนุกสนาน นำโชคลาภและสิ่งดี งามเข้ามาในตัวผู้คน และเข้ามีในหมู่บ้าน

7.1.1.3 บทบาทของฝู่หลูแลแลที่มีต่อสังคมลีซู

บทบาทของฝู่หลูแลแลที่มีต่อสังคมลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย เพื่อความบันเทิง เพื่อประกอบพิธีกรรม เพื่อกล่อมเด็ก เพื่อสร้างความสามัคคีในชุมชน เพื่อการยอมรับของสังคม และ ฝู่หลูแลแลยังเป็นเอกลักษณ์ของชาวไทยภูเขาเผ่าลีซู

7.1.1.4 ภาพสะท้อนทางวัฒนธรรมกับการบรรเลงฝู่หลูแลแล

ภาพสะท้อนทางวัฒนธรรมกับการบรรเลงฝู่หลูแลแล สะท้อนถึงลักษณะทางสังคมที่มีระเบียบแบบแผน มีอิสระทางความคิดของแต่ละบุคคล ผู้บรรเลงฝู่หลูแลแล ยังสะท้อนถึงบทบาทหน้าที่ระหว่างชายและหญิงเมื่อเปรียบเทียบกับการที่ผู้ชายลีซูนำการเต้นรำผู้หญิงเต้นตาม และยังทำให้ชาวลีซูเกิดความภาคภูมิใจในบทเพลง, ผู้บรรเลง และ ท่าเต้นของ ฝู่หลูแลแล อีกทั้งการบรรเลงฝู่หลูแลแลเป็นลักษณะบรรเลงเดี่ยวไม่รวมเป็นกลุ่ม สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อมั่นตัวเองสูง รักความอิสระ และ ความกล้าแสดงออก

7.1.2 ลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงของฝู่หลูแลแล

งานวิจัยเรื่องฝู่หลูแลแลเครื่องดนตรีของชาวไทยภูเขาเผ่าลีซู ในพื้นที่จังหวัดเชียงราย ผู้วิจัยกำหนดหัวข้อศึกษาในเรื่องลักษณะทางกายภาพทั่วไปของฝู่หลูแลแล ลักษณะกายภาพ ระบบเสียง ลักษณะการบรรเลงฝู่หลูแลแล รวมถึงวิธีการผลิตฝู่หลูแลแล โดยสรุปดังนี้

7.1.2.1 ลักษณะทางกายภาพทั่วไปของฝู่หลูแลแล

ฝู่หลูแลแล เป็นเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องลม ส่วนประกอบหลักของฝู่หลูแลแล มี 3 ส่วน คือ น้ำเต้า ท่อเสียง และลิ้น

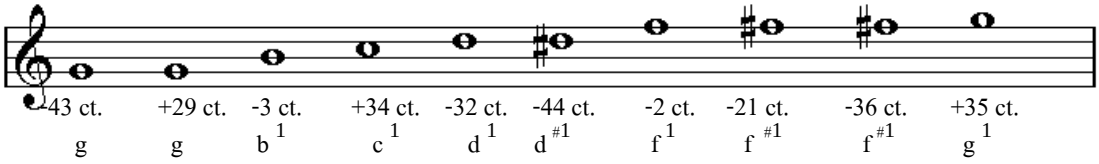
น้ำเต้า เป็นส่วนที่ใช้ทำตัวฝู่หลูแลแล ใช้ผลน้ำเต้าที่ได้จากการปลูก ผลน้ำเต้ามีทั้งก้านสั้นและก้านยาว อีกทั้งเต้าใหญ่ ให้เสียงที่ทุ้ม นุ่มนวล และเต้าเล็กให้เสียงที่แหลม เป๋าง่าย นอกจากน้ำเต้าที่เป็นตัวของฝู่หลูแลแลแล้วยังมีข้อต่อปากสำหรับสะดวกต่อการบรรเลงในวงเต้นรำ

ท่อเสียง ทำจากไม้ไผ่เฮี๊ยะ มีจำนวนทั้งหมด 5 ท่อเสียงสอดเข้ากับน้ำเต้า ยาด้วยขี้ชันโรงนอกจากท่อเสียง 5 ท่อแล้วยังมีท่อครอบเสียงเพื่อให้เสียงเกิดความกังวานสองท่อคือ อี้โท๊ะโท๊ะ เป็นท่อครอบเสียงของท่อ อี้มาหมู่ และท่อครอบเสียงอีกอันหนึ่งคือ อี้โท๊ะคุ เป็นท่อครอบเสียงของท่ออี้แลแล ทำให้เกิดเสียงก้องกังวานที่ท่ออี้แลแล

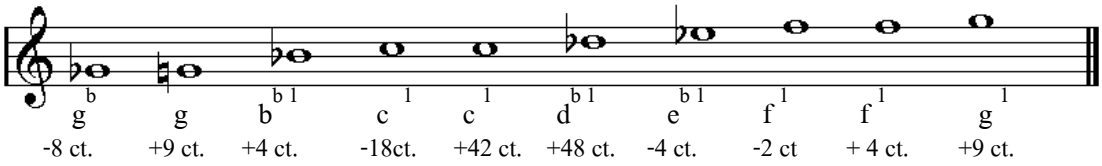
ลิ้น เป็นลิ้นอิสระเกิดเสียงโดยการเป่าและดูดทำให้เกิดเสียงเดียวกันในแต่ละท่อเสียงมีลิ้นติดอยู่ ไม้ใช้ทำลิ้นฝู่หลูแลแลคือไม้ไผ่ หว่ามะ เป็นไผ่เนื้อแน่น เนื้อละเอียด เหนียว ทนทาน ขึ้นดีบนเขาสูง ปัจจุบันช่างผู้ผลิตฝู่หลูแลแล สามารถนำพันธุ์ไผ่มาปลูกในไร่

7.1.2.2 ลักษณะกายภาพและระบบเสียงฝู่หลูแลแลของศิลปิน

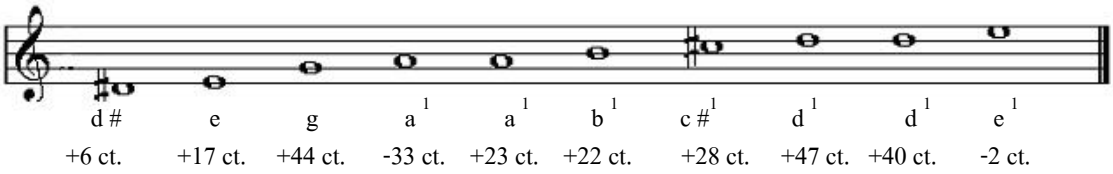
ลักษณะกายภาพของฝู่หลแลแลจำนวน 3 ชิ้นนั้นมีลักษณะกายภาพทั่วไปที่เหมือนกัน แต่ขนาด ความยาวของท่อเสียงนั้นต่างกัน และระบบเสียงของแต่ละชิ้นไม่เท่ากัน โดยฝู่หลูของอาเบ ยันจา มีระดับเสียงคือ



ระดับเสียงฝู่หลูแลแลของนาย จาวปุ สินย้าง คือ



และระดับเสียงฝู่หลูแลแลของนายอะซือหว่าเต๋อ แซ่หยี คือ



ดังนั้นระบบเสียงของนายอาเบ ยันจา ใกล้เคียงกับระบบเสียงของนายจาวปุ สินย้าง ส่วนฝู่หลูแลแลของนายอะซือหว่าเต๋อ แซ่หยีมีระบบเสียงที่ต่ำกว่า

7.1.2.3 ลักษณะการบรรเลงฝู่หลูแลแล

การบรรเลงฝู่หลูแลแลมี 2 ลักษณะที่ต้องคำนึงถึงคือ การจับและการควบคุมลมเข้าออก โดยวิธีการจับฝู่หลูแลแลใช้ทั้งมือซ้ายและขวาที่ต้องช่วยจับให้พอดี ไม่แน่น ไม่หลวมเกินไป มือซ้ายใช้นิ้วโป้งนิ้วโป้งปิดรูของท่อ อี้ผ่าหมู่ นิ้วกลางวางพาดท่ออี้มาหมู่เพื่อกดรูของท่ออี้ฮาฮา นิ้วนางกดที่รูของท่ออี้แลแล ส่วนนิ้วชี้ และ นิ้วก้อยไม่กดแต่ช่วยประคองฝู่หลูแลแล ส่วนมือขวาจับส่วนล่างของตัวน้ำเต้า ใช้นิ้วชี้ หรือ นิ้ว กลาง กดรูของท่ออี้ลิลิ ส่วน นิ้วนาง นิ้วก้อย นิ้วโป้งใช้ตบท้ายท่ออี้ผ่าหมู่ และอี้แลแล

วิธีการควบคุมลม เป็นวิธีที่เกิดจากการฝึกฝนอย่างชำนาญ การบรรเลงแต่ละเพลงนั้นศิลปินใช้ลมเข้า ออก สั้น หรือยาว ตามความเหมาะสมของเพลงนั้น ๆ เพลงที่มีการเต้นกระทืบเท้าต้องบังคับลมให้แรงกว่าบทเพลงที่ไม่มีการเต้นกระทืบเท้า

7.1.2.4 วิธีการผลิตฝู่หลูแลแล

การสร้างฝู่หลูแลแลต้องเตรียมวัสดุให้พร้อมเช่น ไม้ไผ่ที่ใช้ทำลิ้น ขี้ชันโรง ผลน้ำเต้าแห้งมีดขูดลิ้น ไม้เฮียะ สิ่ว เลื่อยตัด กระดาษทรายใช้ขัดผิวท่อเสียง หลังจากนั้นตัดต่าง ๆ จำนวน 5 ท่อ เจาะรูน้ำเต้า 5 รูพอดีกับท่อเสียง ต่อมาทำลิ้น 5 อัน จากนั้นเจาะรูท่อเสียงแต่ละท่อให้มีขนาดใหญ่กว่าลิ้นเล็กน้อย นำลิ้นแต่ละอันมาติดด้วยขี้ชันโรงกับท่อเสียง จากนั้นนำท่อเสียงเสียบเข้ากับน้ำเต้า ติดขี้ชันโรงกับข้อต่อของแต่ละท่อ

7.1.3 บทเพลงฝู่หลูแลแล

การศึกษาวิจัยเรื่องฝู่หลูแลแลเครื่องดนตรีของชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย นำบทเพลงจากศิลปินที่มีความสามารถ ได้รับการยอมรับจากชาวบ้าน จำนวน 5 คน คือ นายอาเบ ยันจา บ้านเฮโก นายจาวปุ สินย้าง บ้านห้วยไคร้ นายอาซือหว่าเต๋อ แซ่หยี บ้านหัวแม่คำ นายอเลนึก ศิริคำสุข บ้านห้วยไคร้ นายอาเบ ปาปา บ้านเวียงกลาง และ นาย อาเซ เดด่า บ้านปางสา สรุปดังนี้

7.1.3.1 ความหมายบทเพลง

สามารถแยกออกเป็น 3 ลักษณะคือ

1. เกี่ยวการชีวิตความเป็นอยู่ เช่น เพลงดอยชัน 2 ลูก เพลงขึ้นดอย เพลงใบไม้ เพลงเสือ กัดคน เพลงจมูกเปรียบเสมือนผู้ใหญ่บ้าน อีกทั้งยังเกี่ยวกับอาหารเช่นเพลงขาไก่ขาหมู เพลงขาไก่ขาหมูผมไม่กิน

2. เกี่ยวกับการเต้นรำโดยตรง เช่น เพลงเต้นให้สนุกสนาน เต้นไปตรง ๆ อย่าอายกันออกมาเต้นรำกัน

3. เกี่ยวกับการจีบสาวหรือเกี้ยวพาราสี เช่นเพลงสาวตากลม เพลงแต่งงานมีคู่ครอง เพลงนกสองตัวที่เปรียบเทียบระหว่างชายหญิง และ

7.1.3.2 รูปแบบโครงสร้างของบทเพลงฝู่หลูแลแล

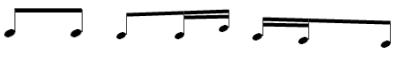
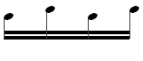
รูปแบบโครงสร้างบทเพลงฝู่หลูแลแลเป็นเพลงท่อนเดียวหรือ ท่อน A บรรเลงตั้งแต่ต้นจนจบ แล้วกลับต้นเพลงใหม่ ต่อเนื่องเป็นประโยคไปเรื่อย ๆ แต่ละเพลงมีวลีสั้น ๆ หลาย

วลี ซึ่งแต่ละวลีสามารถแยกย่อยเป็นส่วนย่อยของทำนอง การจบวรรคตอนมักพบการเคลื่อนที่โน้ตในทิศทางลง หากแต่บางเพลงมีทิศทางเคลื่อนที่ขึ้นบ้าง

7.1.3.3ลักษณะของทำนอง

โครงสร้างแนวทำนองบทเพลงฝู่หลูแลแล มีช่วงเสียงอยู่ 1 ช่วงเสียง เช่น มีระดับเสียงต่ำสุดคือโน้ต g และโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดคือโน้ต g^1 ระดับเสียงของบทเพลงมี 6 เสียง การเคลื่อนที่ของระดับเสียงส่วนมากมีลักษณะการเคลื่อนที่ลง การเคลื่อนที่ขึ้นและเคลื่อนที่กลับไปมาพบน้อย บทเพลงฝู่หลูแลแลมีขั้นคู่เสียงนับจากโน้ตต่ำสุด หรือเสียงยืน มักมีคู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 และคู่ 8 กลุ่มเสียงของบทเพลงมักเกิดจากกลุ่ม 1 3 7 (c e b^1) กลุ่ม 1 7 8 (c b^1 c^1) กลุ่ม 1 5 7 (c g b^1) และกลุ่ม 1 5 7 8 c g b^1 c^1)

7.1.3.4 ลักษณะของจังหวะ

โครงสร้างจังหวะของบทเพลงฝู่หลูแลแลมีอัตราจังหวะที่ค่อนข้างสม่ำเสมอ เนื่องจากการเน้นย้ำเสียง หากนำบทเพลงมาจัดให้อยู่ในอัตราจังหวะแบบทฤษฎีดนตรีสากล สามารถใช้ $\frac{1}{4}$ จังหวะ อัตราความเร็วของแต่ละบทเพลงนั้นขึ้นอยู่กับศิลปินเป็นผู้กำหนด หากเป็นเพลง เกี่ยวกับการเต้นรำมักมีอัตราเร็ว กระสวนจังหวะของทำนอง มีกระสวนสำคัญคือ  และ ส่วนกระสวนจังหวะของบทเพลงนั้นคือ ซึ่งเป็นกระสวนที่เกิดขึ้นจากเสียงต่ำสุด กับเสียงตบรูอี้ฮาฮา

7.2 อภิปรายผล

จากการศึกษาวิจัย ผู้วิจัยมีประเด็นต่าง ๆ ที่สามารถนำมาอภิปรายผล ตามวัตถุประสงค์ดังนี้

7.2.1 ฝู่หลูแลแลในสังคมวัฒนธรรมลีซูจังหวัดเชียงราย

7.2.2 ลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงของฝู่หลูแลแล

7.2.3 บทเพลงฝู่หลูแลแลของชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่ศึกษา

7.2.1 ฝู่หลูแลแลในสังคมวัฒนธรรมลีซูจังหวัดเชียงราย

7.2.1.1 ประวัติความเป็นมาของฝู่หลูแลแล

ฝู่หลูแลแลเป็นเครื่องดนตรีเก่าแก่ ของชาวไทยภูเขาเผ่าลีซู มีประวัติความเป็นมาที่ไม่แน่ชัด เหตุนี้เนื่องจากชาวลีซูไม่มีภาษาเขียนเป็นของตนเอง จึงไม่มีการการจดบันทึกเรื่องราวประวัติศาสตร์ไว้ แต่หลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่แสดงถึงความเก่าแก่ของแคนคือ การขุดพบน้ำเต้าสัมฤทธิ์ แถบตอนเหนือของคุนหมิง เป็นน้ำเต้าของแคนชนิด 5, 6 และ 7 ลำ เป็นศิลปวัตถุช่วงปลายยุคชุนชิว (ทองแถม นาถจำนง. 2535: 102)

เหตุผลสนับสนุนเรื่องประวัติความเป็นมาฝู่หลูแลแลจากนายอเลสะ หลี่จา หมอผีประจำหมู่บ้านปางสา และสามารถเล่นเครื่องดนตรีฝู่หลูนาอู่ กล่าวว่า “...เครื่องดนตรีฝู่หลูแลแลเป็นเครื่องดนตรีโบราณสมัยบรรพบุรุษ สืบทอดมาตั้งแต่เชียงตุงประเทศจีนจนถึงปัจจุบัน ไม่สามารถระบุว่ามีมากี่ปี ตั้งแต่เด็กจำได้ว่าเห็นหนุ่ม สาวเต้นรำกัน ใช้ฝู่หลูต่าง ๆ รวมทั้งฝู่หลูแลแลมาเป่าในวงเต้นรำกัน ...” (สัมภาษณ์. 23 กุมภาพันธ์ 2550).

ดังนั้นบริบทที่เกี่ยวข้องกับฝู่หลูแลแล คือ ประกอบการเต้นรำในเทศกาลปีใหม่ลีซู การแต่งงาน ฉลองศาลาใหม่ พิธีกินข้าวโพดใหม่ พิธีบุญวงจุ้ย พิธีกรรมเหล่านี้สืบทอดมาตั้งแต่โบราณ ซึ่งต้องมีฝู่หลูแลแลเข้ามาประกอบหารเต้นรำอยู่เสมอ

7.2.1.2 ความเชื่อเกี่ยวกับฝู่หลูแลแล

จากการสัมภาษณ์นักดนตรีฝู่หลูแลแล และ ผู้เฒ่าผู้แก่ที่มีความผูกพันวัฒนธรรมลีซู ต่างมีความเห็นสอดคล้องกันเรื่องของความเชื่อเกี่ยวกับเครื่องดนตรีฝู่หลูแลแลว่า เป็นของสูง เป็นเครื่องดนตรีที่สื่อถึงความสนุกสนาน นำโชคลาภและสิ่งดีงามให้ผู้คน การนำเครื่องดนตรีมาเป่าอย่างไร้สาระ ถือว่าไม่เหมาะสม และไม่ควรข้ามเครื่องดนตรี หรือวางไว้ในที่ต่ำ ควรเก็บไว้ในที่สูง

ความเชื่อของชาวลีซูเกี่ยวกับฝู่หลูแลแลนั้นมาจากการเห็นคุณค่า เห็นประโยชน์ของเครื่องดนตรีที่มีต่อกิจกรรมที่เกี่ยวข้อง ด้วยการยกให้เครื่องดนตรีเป็นของสูง เป็นสิ่งที่นำโชคมาสู่ผู้คนดังกล่าวจึงทำให้ฝู่หลูแลแลยังคงเป็นเครื่องดนตรีที่คงอยู่มาถึงปัจจุบันนี้

7.2.1.3 บทบาทฝู่หลูแลแลต่อสังคมลีซูจังหวัดเชียงราย

ฝู่หลูแลแลแลเป็นเครื่องดนตรีที่มีการสืบทอดมาอย่างยาวนาน บทบาทฝู่หลูแลแลต่อสังคมลีซูจึงมีหลายด้าน ทั้งเพื่อความบันเทิงในงานพิธีต่าง ๆ ความบันเทิงที่พบเห็นจากงานภาคสนาม เป็นบรรยากาศของความสนุกสนานของผู้เต้นรำ และผู้คนที่อยู่โดยรอบบริเวณงาน

รอยยิ้มของชาวลีซูที่มีให้กัน การพบปะพูดคุยอย่างมีความสุข เด็ก ๆ ต่างวิ่งเล่นกันอย่างสนุกสนาน ฝู่หลูแลแลจึงมีบทบาทต่อสังคมลีซูในด้านการให้ความบันเทิงเสมอมา

ปรานี วงษ์เทศ (2525) อธิบายถึง ความสัมพันธ์ระหว่างการละเล่นกับระบบความเชื่อว่าส่วนประกอบที่สำคัญของพิธีกรรมของความเชื่อทางศาสนามีอยู่ 3 ประการ คือ 1) การเซ่นสรวงบูชาหรือทำบุญ 2) การกินเลี้ยง 3) การละเล่น รื่นเริง ส่วนประกอบทั้ง 3 ประการนี้มีความสัมพันธ์กันจนไม่อาจแยกออกจากกันได้ ดังนั้น การละเล่นจึงมีความสัมพันธ์ใกล้ชิด หรือเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมของความเชื่อทางศาสนา

ฝู่หลูแลแลมีบทบาทในด้านการประกอบพิธีกรรม เห็นได้จากการบรรเลงนำเต้นรำในงานพิธีกรรมต่าง ๆ เช่น ปีใหม่ลีซู พิธีแต่งงาน พิธีสร้างศาลาใหม่ บทบาทเหล่านี้สืบทอดกันมาจากรุ่นบรรพบุรุษ ฝู่หลูแลแลยังใช้เพื่อขับกล่อมเด็กวัยแรกเกิด ทำให้เด็ก ๆ เหล่านั้น เติบใหญ่ขึ้นมาด้วยการซึมซาบเสียงเพลง ความอบอุ่น และวัฒนธรรมลีซูอันดีงาม

ความสามัคคีของผู้คนในชุมชนลีซูอันเกิดจากผลของการบรรเลงดนตรี พิธีกรรมการเต้นรำ สิ่งเหล่านี้ทำให้ผู้คนได้มาพบปะ พูดคุย เล่าเรื่องสาระทุกข์สุขดิบ หากมีข้อบาดหมางกันก็ถือโอกาสพูดคุยทำความเข้าใจซึ่งกันและกัน ผู้เต้นรำชาย หญิง ต่างเต้นรำกันอย่างสนุกสนาน การจับมือกันในวงเต้นรำ เป็นสื่อที่แสดงออกได้ดีในเรื่องความสามัคคีหมู่ชุมชน ภาพรวมของความสามัคคีนั้นเกิดจากพิธีต่าง ๆ อันมีดนตรีเข้ามาเกี่ยวข้อง

ผู้ที่มีความสามารถในการบรรเลงฝู่หลูแลแลเป็นผู้ที่ชุมชนให้การยอมรับ ทั้งนี้เนื่องมาจากฝู่หลูแลแลเป็นเครื่องดนตรีที่หาดูยาก บทเพลง และท่าเต้นรำ เป็นสิ่งแปลกใหม่สำหรับลูกหลานชาวลีซู อีกทั้งผู้สืบทอดฝู่หลูแลแลมักเป็นผู้อาวุโส มีความน่าเชื่อถือ จากการสัมภาษณ์ผู้คนเกี่ยวกับฝู่หลูแลแลจึงพบว่า พวกเขาให้การยอมรับเครื่องดนตรีฝู่หลูแลแล ยอมรับผู้ที่มีความสามารถบรรเลงบทเพลงฝู่หลูแลแล และ สามารถอธิบายความหมายบทเพลงต่าง ๆ การให้การยอมรับทั้งจากผู้คนที่ไม่มีความรู้ดนตรี และการยอมรับของนักดนตรีเอง สิ่งเหล่านี้เองส่งผลให้ฝู่หลูแลแล สืบทอดต่อไป

ฝู่หลูแลแลเป็นเอกลักษณ์ของชาวไทยภูเขาเผ่าลีซู อันเกิดจากผลผลิตทางวัฒนธรรมที่สืบเนื่องมานาน แต่ละสังคมต่างมีเอกลักษณ์เฉพาะสังคมนั้นดังเห็นได้ว่า แคนน้ำเต้าที่มีการแพร่หลายในกลุ่มชาวเขาต่าง ๆ นั้นได้รับการหล่อหลอมจากบริบททางสังคมวัฒนธรรมต่างกัน ทำให้องค์ประกอบของแคนน้ำเต้าในแต่ละสังคม มีลักษณะที่แตกต่างกัน ฝู่หลูแลแล เป็นแคนน้ำเต้าที่บ่งบอกถึงความมีเอกลักษณ์ของความเป็นลีซู ทั้งลักษณะ ทางกายภาพ ระบบเสียง บทเพลง ความหมายของบทเพลง การเต้นรำ และ บทบาทหน้าที่ของ ฝู่หลูแลแล

7.2.1.4 ภาพสะท้อนทางวัฒนธรรมกับการบรรเลงฝู่หลูแลแล

การสะท้อนภาพทางวัฒนธรรมกับการบรรเลงฝู่หลูแลแล เพื่อให้เห็นภาพทางวัฒนธรรม สังคมของชาวลีซูมากยิ่งขึ้น โดยในด้านสังคมนั้นชาวลีซูมีความเป็นระเบียบเคร่งครัด มีจิตใจที่มั่นคง การให้เกียรติผู้ชายเป็นผู้นำด้านการปกครอง โดยสะท้อนจากการบรรเลง การเต้นรำที่มีจังหวะสม่ำเสมอ อีกทั้งยังให้ผู้บรรเลงนำการเต้นรำ

ผู้ชายซึ่งทำหน้าที่นำการเต้นรำในวงในสุด เต้นรำอย่างโลดโผน มีการกระทืบเท้าอย่างหนักแน่น ส่วนผู้หญิงคอยเต้นตามอยู่วงรอบนอก ไม่โลดโผนเหมือนฝ่ายชาย สิ่งเหล่านี้สะท้อนให้เห็นว่าบทบาทของฝ่ายชายในลักษณะการเป็นผู้นำมีมากกว่าฝ่ายหญิง การเต้นรำอย่างโลดโผนของฝ่ายชายแสดงถึงความกล้าแสดงออกอันเป็นลักษณะของผู้นำอย่างหนึ่ง

7.2.2 ลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงของฝู่หลูแลแล

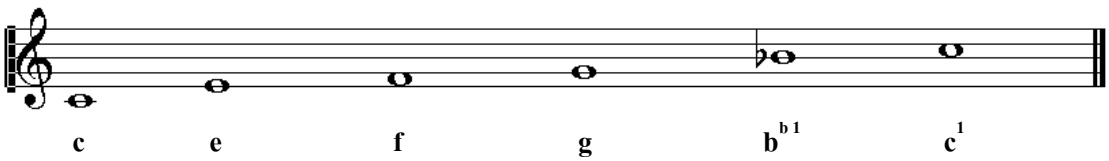
7.2.2.1 ลักษณะทางกายภาพของฝู่หลูแลแล

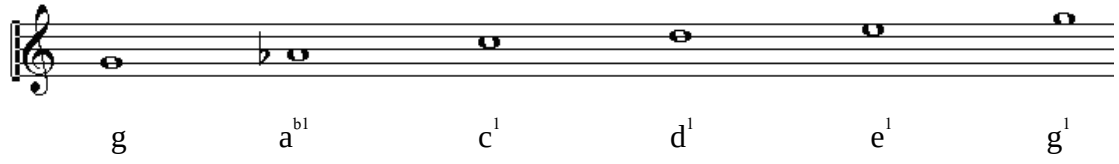
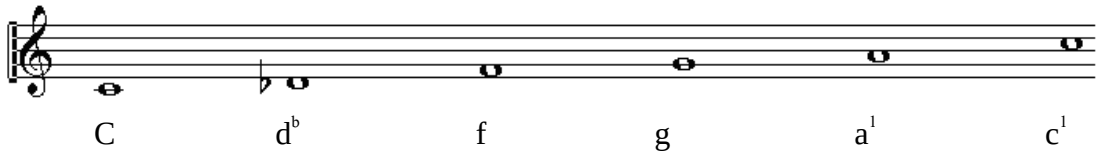
ลักษณะทางกายภาพของฝู่หลูแลแลเป็นเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องลม ตามแนวทาง การจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรีของ Curt Sachs และ Eric M. Von Hornbostel มีลักษณะทางกายภาพทั่วไป 3 ส่วนคือ น้ำเต้า ท่อเสียง และ ลิ้น ซึ่งเป็นลักษณะที่คล้ายกับฝู่หลูชนิดอื่น ๆ ของลีซู กล่าวคือ ปาลิฝู่หลู่ และ ฝู่หลูนาอู่ มีกายภาพ 3 ส่วนหลัก คือ น้ำเต้า ท่อเสียง และลิ้นเช่นเดียวกัน ซึ่งยังสอดคล้องกับการศึกษาวิจัยของ ช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา ที่ว่า ปาลิฝู่หลูมีส่วนประกอบคือ ท่อเสียง 5 ท่อ น้ำเต้า และ ลิ้น เป็นสำคัญ

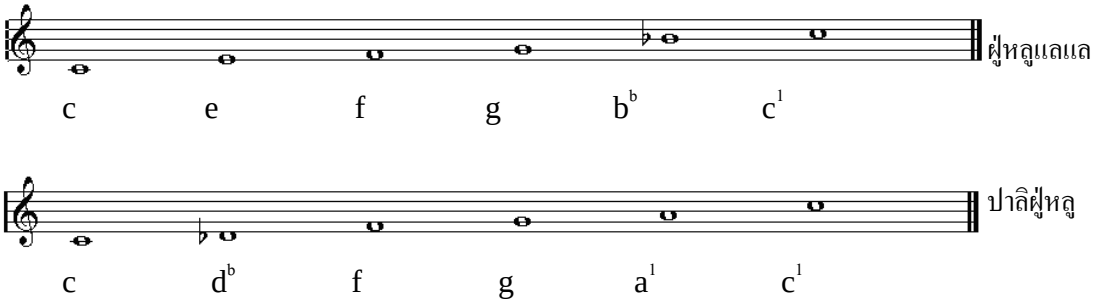
นอกจาก 3 ส่วนประกอบหลักฝู่หลูแลแลแล้ว ยังมีส่วนประกอบอื่น ๆ เช่น ท่อครอบเสียง 2 ท่อ เพื่อให้เสียงเกิดความกังวาน อันเป็นลักษณะเฉพาะของฝู่หลูแลแล ซึ่ง ปาลิฝู่หลูไม่มี แต่มีส่วนประกอบที่ใช้เหมือนกันอยู่ เช่น ขี้ชันโรง ที่ยึดท่อแต่ละท่อเข้ากับน้ำเต้า ข้อต่อปาก เพื่อสะดวกในการบรรเลง

7.2.2.2 ระบบเสียงฝู่หลูแลแล

ระบบเสียงที่ผู้วิจัยค้นพบจากฝู่หลูแลแล 3 ตัว แล้วนำมาวิเคราะห์จัดเรียงให้เป็นระบบเสียงแบบโดเคลื่อนที่ หรือ Moves do เพื่อให้ง่ายต่อความเข้าใจ ดังนี้



จากตัวอย่าง คือระบบเสียงฝู่หลูแลแล มีเสียงสำคัญ 6 เสียง แต่หากจะนับเป็นบันไดเสียง (Scale) ในทางทฤษฎีดนตรีสากล คือ บันไดเสียงแบบ 5 เสียง (Pentatonic) โดยไม่นับเสียงที่ซ้ำกัน ซึ่งมีความใกล้เคียงระบบเสียงปาลิฝู่หลู โดย ช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา (2544: 170) ได้สรุปไว้ว่า บันไดเสียงฝู่หลู เป็นกลุ่มเสียง 5 เสียง มีช่วงห่างของเสียงเท่ากับ 1,200 เซ็นต์ หรือ 1 octave นั่นคือ

และหากนำมาจัดเรียงให้เป็นระบบเสียงแบบโดเคลื่อนที่ ดังนี้

เมื่อเทียบระหว่างระบบเสียงฝู่หลูแลแล กับ ปาลิฝู่หลู ได้ดังนี้คือ



จากการเปรียบเทียบระบบเสียงฝู่หลูแลแล กับ ปาลิฝู่หลู จะเห็นว่ามีระบบเสียงที่เกือบคล้ายกัน มีเสียงที่ไม่ตรงกัน คือเสียง e กับ d^{b} และ b^{b} กับ a^{1} ลักษณะเช่นนี้เป็นจุดเด่นหรือสำเนียงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดก็ว่าได้

และจากงานวิจัยทำให้ได้ทราบถึงลักษณะการผลิตเสียงของฝู่หลูแลแล ตามแนวคิดเกี่ยวกับการผลิตเสียงของเครื่องดนตรี ของ Devid B.Reck ที่ว่า เสียงเกิดจากเสียงยืนบนระดับเสียงพื้นฐานง่าย ๆ ตรงกับฝู่หลูแลแลที่มีเสียงยืนเป็นเสียงต่ำ ให้เสียงอย่างสม่ำเสมอ อาจเรียกว่าเป็นฐานเสียงฝู่หลูแลแล และทำให้เกิดเสียงอื่น ๆ ตามมา

7.2.3 บทเพลงฝู่หลูแลแลของชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่ศึกษา

7.2.3.1 ความหมายบทเพลง

ความหมายของบทเพลงฝู่หลูแลแล แยกออกเป็น 3 ลักษณะคือ เกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่ เกี่ยวกับการเต้นรำโดยตรง และเกี่ยวกับการจีบสาวหรือเกี้ยวพาราสี ซึ่งตรงกับข้อศึกษาของประไพศรี สงวนวงศ์ ที่ว่า บทบาทดนตรีพื้นบ้านของชาวเขา วัตถุประสงค์เพื่อแสดงความเคารพ เพื่อบอกกล่าว เพื่อแสดงความรู้สึก อารมณ์ การถ่ายทอดจารีตประเพณี ขั้นตอนการดำเนินชีวิต การทำมาหากิน ทุกอย่างรวมไว้ในเพลง จนอาจเรียกได้ว่า “บทเพลงแห่งชีวิต” ซึ่งฝู่หลูแลแลอาจเรียกว่าเป็นบทเพลงแห่งชีวิต เพราะมีความหมายเกี่ยวกับความเป็นอยู่ อย่างเช่นเพลงขาไก่ขาหมู เพลงดอยชัน เพลงบ้านมุงหลังคา เพลงคนขี้เกียจขี้คร้าน เป็นต้น

7.2.3.2 รูปแบบโครงสร้างของบทเพลงฝู่หลูแลแล

รูปแบบโครงสร้างบทเพลงฝู่หลูแลแลเป็นเพลงท่อนเดียวหรือ ท่อน A บรรเลงตั้งแต่ต้น จนจบ แล้วกลับต้นเพลงใหม่ ต่อเนื่องเป็นประโยคไปเรื่อย ๆ แต่ละเพลงมีวลีสั้น ๆ หลายวลี ซึ่งแต่ละวลีสามารถแยกย่อยเป็นส่วนย่อยของทำนอง ซึ่งมีรูปแบบโครงสร้างบทเพลงคล้ายกับปาลิฝู่หลูจากข้อค้นพบของ ช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา (2544: 171) ที่ว่า เพลงฝู่หลู เป็นเพลงท่อนเดียว ที่บรรเลงวนซ้ำไปมาเรื่อย ๆ โครงสร้างของเพลงส่วนใหญ่ มี 3 ส่วน คือส่วนวลีต้นเพลง ส่วนวลีกลางเพลง ส่วนวลีท้ายเพลง

7.2.3.3 ลักษณะของทำนอง

โครงสร้างแนวทำนองบทเพลงฝู่หลูแลแล มีช่วงเสียงอยู่ 1 ช่วงเสียง ระดับเสียงของบทเพลงมี 6 เสียง คือ c e f g b^{b1} c^{1} และหากมานับโน้ต c^{1} ซ้ำ ก็จะได้บันไดเสียงฝู่หลูแลแลเป็นกลุ่ม 5 เสียง ซึ่งตรงกับข้อค้นพบของ ช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา (2544: 170) ที่ว่า บันไดเสียงฝู่หลู เป็นกลุ่มเสียง 5 เสียง คือ c d f g a^{1} ซึ่งไม่ตรงกับฝู่หลูแลแล แต่สิ่งที่น่าสนใจคือ คู่เสียงที่ 4 คู่เสียงที่ 5 และคู่เสียงที่ 8 เป็นคู่เสียงที่มีในฝู่หลูทั้งสองชนิด

อีกทั้งลักษณะทำนองฝู่หลูแลแลที่มีการประสานเสียงเหมือนลักษณะทำนองของปาลิฝู่หลู อีกทั้งยังมีลักษณะคล้ายกับหน่อ ของชาวไทยภูเขาเผ่าลาหู่

7.2.3.4 ลักษณะของจังหวะ

ลักษณะจังหวะของบทเพลงฝู่หลูแลแล มีโครงสร้างจังหวะที่สม่ำเสมอ ด้วยการเน้นย้ำเสียง หากนำบทเพลงมาจัดให้อยู่ในอัตราจังหวะแบบทฤษฎีดนตรีสากล สามารถนำมาบรรจุ

จังหวะแบบ 2 ธรรมดา ($\frac{2}{4}$) ซึ่งตรงกับการศึกษาของ เฉลิมกิต เข่งแก้ว (2547) ศึกษาเรื่องของลักษณะจังหวะ ซือบึ โดยกำหนดให้บทเพลงซือบึมีอัตราจังหวะ $\frac{2}{4}$ ปี่น รวมถึงการศึกษาของช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา (2544) ที่ใช้อัตราจังหวะ $\frac{2}{4}$ กับบทเพลงปาลิฝู่หลู อีกทั้ง พัณณดา ภูประภากรกุล (2547) ได้กำหนดอัตราจังหวะของบทเพลง ซือบือ $\frac{2}{4}$ เช่นกัน

ดังนั้นจะเห็นได้ว่า ลักษณะจังหวะของบทเพลงลีซู ทั้งจากการศึกษาฝู่หลูแลแลเอง การศึกษาปาลิฝู่หลู การศึกษาซือบือ เป็นอัตราจังหวะ $\frac{2}{4}$ ผนวกกับกระสวนจังหวะที่เกิดจากเสียงยืนต่ำ และเสียงยืนสูง ด้วยเทคนิคการตบท่ออย่างสม่ำเสมอ ทำให้บทเพลงฝู่หลูแลแลใช้ประกอบการเต้นรำมาโดยตลอด

7.3 ข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง “ฝู่หลูแลแล ดนตรีชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย” ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ใช้แนวทางการศึกษาทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยาในการศึกษาข้อมูล และการวิเคราะห์ข้อมูล จากผลการวิจัยผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะต่าง ๆ ดังนี้

1. ข้อเสนอแนะด้านการทำงานวิจัยต่อไป

ในการวิจัยเรื่อง “ฝู่หลูแลแล ดนตรีชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย ยังมีประเด็นที่ควรศึกษาวิจัย เช่น การวิจัยเรื่องเกี่ยวกับฝู่หลูนาอู่ หรือฝู่หลูอูอู ซึ่งเป็นฝู่หลูที่เกือบจะสูญหาย ทั้งนี้จากการออกงานภาคสนามเก็บข้อมูล ผู้วิจัยไม่พบเครื่องดนตรีฝู่หลูนาอู่ที่สมบูรณ์พร้อมใช้งาน หากมีผู้สนใจทำการศึกษาวิจัยฝู่หลูนาอู่อย่างเจาะลึก ทั้งด้านกายภาพ บทเพลง ท่าเต้นรำ หรือการผลิตเครื่องดนตรี อันจะเป็นประโยชน์ต่อทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยาต่อไป

ในงานวิจัยฝู่หลูแลแลนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาในพื้นที่จังหวัดเชียงรายเท่านั้น หากมีผู้สนใจทำการศึกษาวิจัยในพื้นที่อื่น ๆ ที่มีชาวไทยภูเขาเผ่าลีซู เช่น จังหวัดเชียงใหม่ แม่ฮ่องสอน ลำปาง ตาก เพชรบูรณ์ หรือในประเทศพม่า จีน อันเป็นถิ่นฐานเดิมของชาวลีซู เพื่อให้ได้งานวิจัยที่มีความหลากหลายเป็นประโยชน์ในทางชาติพันธุ์วิทยา ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา หรือทางดนตรีศึกษา

2. ข้อเสนอแนะด้านการอนุรักษ์ และส่งเสริมฝู่หลูแลแล

การอนุรักษ์ และส่งเสริมฝู่หลูแลแล หน่วยงานทุกส่วนควรให้ความสำคัญ เครื่องดนตรีฝู่หลูแลแล รวมทั้งบทเพลงต่าง ๆ การส่งเสริมเรื่องการสืบทอดจากผู้มีความรู้ ส่งเสริมให้มีการผลิตฝู่หลูแลแลให้มากขึ้น หน่วยงานต่าง ๆ ควรจัดทำแผนในการอนุรักษ์ และให้การส่งเสริม

ศิลปวัฒนธรรมด้านนี้ให้ชัดเจน ตั้งแต่ระดับตำบล (อบต.) ถึงระดับจังหวัด และควรจัดให้มีเวทีแสดงดนตรีเกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีของชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูให้มากขึ้น หลักสูตรพิเศษของโรงเรียนในพื้นที่ของชาวลีซูควรมีเกี่ยวกับดนตรีของลีซู หรือเกี่ยวกับวัฒนธรรมพื้นบ้านอื่น ๆ เพื่อให้เยาวชนลีซูได้รับความรู้และสืบทอดวัฒนธรรมลีซูต่อไป

ฝู่หลูแลแล ดนตรีชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย
นิรุตร์ แก้วหล้า 4837787 MSMS/M
ศศ.ม. (ดนตรี)

คณะกรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ **:** ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.,
อรวรรณ บรรจงศิลป,ค.ม., M.M.,

บทสรุปแบบสมบูรณ์

ความสำคัญและที่มาของปัญหา

ประเทศไทย เป็นสังคมใหญ่ ประกอบด้วยกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ปะปนกันเป็นจำนวนมาก จึงมีความหลากหลายของภาษาและวัฒนธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีวัฒนธรรมเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน โดยยังไม่มีการเปลี่ยนแปลงทางสังคมมากนัก นั่นก็คือ กลุ่มชาติพันธุ์ที่เรียกว่า “ชาวไทยภูเขา”

จังหวัดเชียงรายเป็นจังหวัดที่มีชาวไทยภูเขาอยู่มาก เนื่องจากจากมีภูมิประเทศเป็นภูเขาล้อมรอบ และยังมีอาณาเขตติดต่อกับประเทศพม่า และ ลาว มีการอพยพเคลื่อนย้ายของชาวเขาตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน ชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย อยู่กันอย่างกระจัดกระจายหลายอำเภอ มีวัฒนธรรมเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน เช่น ประเพณีปีใหม่ลีซู พิธีกินข้าวโพดใหม่ การสะเดาะเคราะห์ พิธีแต่งงาน ฯลฯ ดนตรีของชนเผ่าลีซูถือได้ว่าถูกนำมาใช้ในกิจกรรมต่าง ๆ ดังที่ได้กล่าวมา ซึ่งมีทั้งดนตรีที่ใช้บรรเลง และดนตรีที่ใช้การขับร้อง เครื่องดนตรีของชาวลีซูมี 2 ประเภท ได้แก่ เครื่องดีด และ เครื่องลม

เครื่องดนตรีประเภทดีดได้แก่ ซือบือ ซึ่งเป็นพิณ 3 สาย มากวุ หรือ จิ่งหน่อง และเครื่องดนตรีประเภทลม ได้แก่ หยื่อ-หลุ เป็นขลุ่ยสำหรับเป่า มี 6 เสียง ฝู่หลู เป็นแคนทำจากน้ำเต้า ฝู่หลู ประกอบด้วยฝู่หลู 3 ขนาด คือ ปาลิฝู่หลู (ขนาดเล็ก) ฝู่หลูแลแล (ขนาดกลาง) และฝู่หลูนาอู่

(ขนาดใหญ่) ฝู่หลูแลแลเป็นเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่งที่มีความสำคัญต่อวิถีชีวิตชาวไทยภูเขาเผ่าลีซู โดยมีลักษณะเฉพาะทางกายภาพ บทเพลงและรูปแบบการบรรเลงที่แตกต่างจากฝู่หลูชนิดอื่น ๆ ผู้บรรเลงฝู่หลูแลแลได้นั้นส่วนมากเป็นคนที่อยู่ในช่วงอายุประมาณ 35 – 70 ปี ส่วนชาวลีซูอายุที่น้อยกว่านิยมบรรเลงปาลิฝู่หลู เพราะเป็นเครื่องดนตรีที่เป่าง่าย บทเพลงสามารถจดจำได้ง่ายกว่า ด้วยเหตุนี้เอง บทเพลงที่บรรเลงโดย ฝู่หลูแลแล นับวันเริ่มสูญหาย หมดความนิยม เพราะขาดการสืบทอดจากคนรุ่นหลัง และอาจทำให้เครื่องดนตรีฝู่หลูแลแลเริ่มสูญหายตามไปด้วย

จากข้อมูลดังกล่าว ผู้วิจัยเห็นความสำคัญที่จะศึกษาเครื่องดนตรีฝู่หลูแลแล บทเพลง และฝู่หลูแลแลในสังคมวัฒนธรรมลีซู โดยเลือกศึกษาในพื้นที่จังหวัดเชียงราย ทั้งนี้ผู้วิจัยเชื่อมั่นว่าการวิจัยชิ้นนี้จะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาทางด้านดนตรีชาติพันธุ์วิทยา (Ethnomusicology) และเป็นส่วนหนึ่งของการส่งเสริมฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวไทยภูเขาเผ่าลีซู เพื่อเป็นสิ่งสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีของชาติให้คงอยู่ตลอดไป

คำถามวิจัย

ฝู่หลูแลแลมีความสำคัญต่อชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงรายอย่างไร

วัตถุประสงค์ในการวิจัย

1.3.1 เพื่อศึกษาฝู่หลูแลแลในสังคมวัฒนธรรมลีซูจังหวัดเชียงราย
1.3.2 เพื่อศึกษาลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงของฝู่หลูแลแล
1.3.3 เพื่อศึกษาบทเพลงฝู่หลูแลแลของชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่ศึกษา

วิธีดำเนินการศึกษาวิจัย

วิธีดำเนินการศึกษาวิจัยเรื่องนี้ เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ ใช้ระเบียบวิจัยทางด้านดนตรีชาติพันธุ์วิทยา(Ethnomusicology) การนำเสนอข้อมูลเชิงพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) โดยศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเอกสาร และการออกเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นหลัก โดยการสัมภาษณ์ สังเกต ตลอดจนเข้าไปมีส่วนร่วมกับกิจกรรมต่าง ๆ ศึกษา ตรวจสอบข้อมูล ขั้นตอนการดำเนินงานมีดังนี้

1. การเก็บรวบรวมข้อมูล
2. การเก็บข้อมูลภาคสนาม
3. การจัดกระทำข้อมูล
4. การวิเคราะห์ข้อมูล
5. วิธีการนำเสนอข้อมูล

ขอบเขตของการวิจัย

1. การศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยมุ่งศึกษาฝู่หลูแลแลที่อยู่ในจังหวัดเชียงราย บทเพลงคัดเลือกจากศิลปินที่มีความสามารถ ได้รับการยอมรับจากชุมชน ส่วนเครื่องดนตรีขึ้นอยู่กับการสำรวจงานภาคสนามเป็นตัวกำหนด

2.การศึกษาครั้งนี้เป็นการศึกษาที่มุ่งเน้นในเรื่อง ฝู่หลูแลแล และบริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องของชาวลีซูในจังหวัดเชียงราย

บทสรุป

1. ฝู่หลูแลแลในสังคมวัฒนธรรมลีซูจังหวัดเชียงราย

1.1 ประวัติความเป็นมาของฝู่หลูแลแล

ฝู่หลูแลแล เป็นเครื่องดนตรี ของชาวไทยภูเขาเผ่าลีซู เป็นเครื่องดนตรีโบราณสมัยบรรพบุรุษ สืบทอดกันมาจากรุ่นต่อรุ่น ยาวนานหลายร้อยปี และเป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะกายภาพคล้าย ๆ กันในภูมิภาคเอเชียอาคเนย์มีพัฒนาการจากเครื่องเป่าลำเดียว ซึ่งมีส่วนประกอบของวัสดุหาได้จากธรรมชาติ

1.2 ความเชื่อเกี่ยวกับฝู่หลูแลแล

ความเชื่อเกี่ยวกับฝู่หลูแลแลนั้น ผู้หญิงไม่เป่าฝู่หลูแลแล ชาวลีซูต้องให้การนับถือเครื่องดนตรีเสมือนเป็นของสูง เพราะเป็นเครื่องดนตรีที่สื่อถึงความสนุกสนาน นำโชคลาภและสิ่งดีงามเข้ามาในตัวผู้คน และเข้ามีในหมู่บ้าน

1.3 บทบาทของฝู่หลูแลแลที่มีต่อสังคมลีซู

บทบาทของฝู่หลูแลแลที่มีต่อสังคมลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย เพื่อความบันเทิงเพื่อประกอบพิธีกรรม เพื่อกล่อมเด็ก เพื่อสร้างความสามัคคีในชุมชน เพื่อการยอมรับของสังคม และฝู่หลูแลแลยังเป็นเอกลักษณ์ของชาวไทยภูเขาเผ่าลีซู

1.4 ภาพสะท้อนทางวัฒนธรรมกับการบรรเลงฝู่หลูแลแล

ภาพสะท้อนทางวัฒนธรรมกับการบรรเลงฝู่หลูแลแล สะท้อนถึงลักษณะทางสังคมที่มีระเบียบแบบแผน มีอิสระทางความคิดของแต่ละบุคคล ผู้บรรเลงฝู่หลูแลแล ยังสะท้อนถึงบทบาทหน้าที่ระหว่างชายและหญิงเมื่อเปรียบเทียบกับการที่ผู้ชายลีซูนำการเต้นรำผู้หญิงเต้นตาม และยังทำให้ชาวลีซูเกิดความภาคภูมิใจในบทเพลง, ผู้บรรเลง และ ท่าเต้นของ ฝู่หลูแลแล อีกทั้งการบรรเลงฝู่หลูแลแลเป็นลักษณะบรรเลงเดี่ยวไม่รวมเป็นกลุ่ม สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อมั่นตัวเองสูง รักความอิสระ และ ความกล้าแสดงออก

2 ลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงของฝู่หลูแลแล

2.1 ลักษณะทางกายภาพทั่วไปของฝู่หลูแลแล

ฝู่หลูแลแล เป็นเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องลม ส่วนประกอบหลักของฝู่หลูแลแล มี 3 ส่วน คือ น้ำเต้า ท่อเสียง และลิ้น

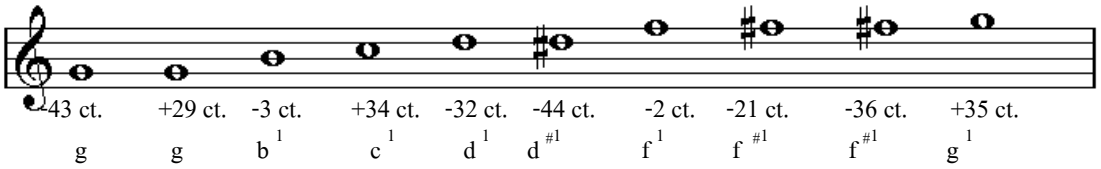
น้ำเต้า เป็นส่วนที่ใช้ทำตัวฝู่หลูแลแล ใช้ผลน้ำเต้าที่ได้จากการปลูก ผลน้ำเต้ามีทั้งก้านสั้นและก้านยาว อีกทั้งเต้าใหญ่ ให้เสียงที่ทุ้ม นุ่มนวล และเต้าเล็กให้เสียงที่แหลม เป่าง่าย นอกจากน้ำเต้าที่เป็นตัวของฝู่หลูแลแลแล้วยังมีข้อต่อปากสำหรับสะดวกต่อการบรรเลงในวงเต้นรำ

ท่อเสียง ทำจากไม้ไผ่เฮี๊ยะ มีจำนวนทั้งหมด 5 ท่อเสียงสอดเข้ากับน้ำเต้า ยาด้วยขี้ชันโรง นอกจากท่อเสียง 5 ท่อแล้วยังมีท่อครอบเสียงเพื่อให้เสียงเกิดความกังวานสองท่อคือ อี้โท๊ะโท๊ะ เป็นท่อครอบเสียงของท่อ อี้มาหมู่ และท่อครอบเสียงอีกอันหนึ่งคือ อี้โท๊ะคุ เป็นท่อครอบเสียงของท่ออี้แลแล ทำให้เกิดเสียงก้องกังวานที่ท่ออี้แลแล

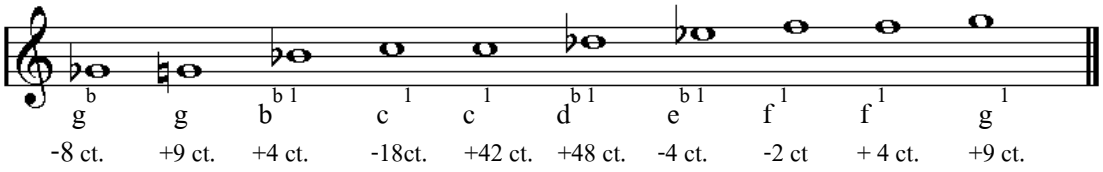
ลิ้น เป็นลิ้นอิสระเกิดเสียงโดยการเป่าและดูดทำให้เกิดเสียงเดียวกันในแต่ละท่อเสียงมีลิ้นติดอยู่ ไม้ใช้ทำลิ้นฝู่หลูแลแลคือไม้ไผ่ หว่ามะ เป็นไผ่เนื้อแน่น เนื้อละเอียด เหนียวทนทาน ขึ้นดีบนเขาสูง ปัจจุบันช่างผู้ผลิตฝู่หลูแลแล สามารถนำพันธุ์ไผ่มาปลูกในไร่

2.2 ลักษณะกายภาพและระบบเสียงฝู่หลูแลแลของศิลปิน

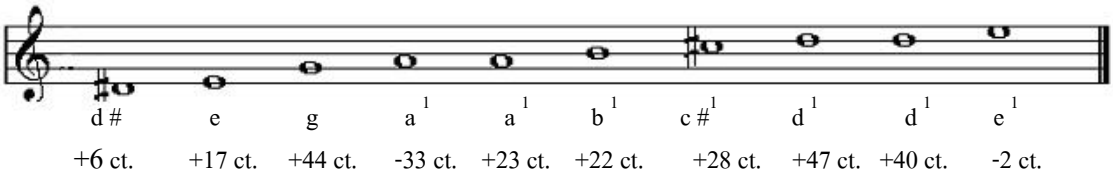
ลักษณะกายภาพของฝู่หลแลแลจำนวน 3 ชิ้นนั้นมีลักษณะกายภาพทั่วไปที่เหมือนกัน แต่ขนาด ความยาวของท่อเสียงนั้นต่างกัน และระบบเสียงของแต่ละชิ้นไม่เท่ากัน โดยฝู่หลูของอาเบ ยันจา มีระดับเสียงคือ



ระดับเสียงฝู่หลูแลแลของนาย จาวปุ สินย้าง คือ



และระดับเสียงฝู่หลูแลแลของนายอะซือหว่าเต๋อ แซ่หยี คือ



ดังนั้นระบบเสียงของนายอาเบ ยันจา ใกล้เคียงกับระบบเสียงของนายจาวปุ สินย้าง ส่วนฝู่หลูแลแลของนายอะซือหว่าเต๋อ แซ่หยีมีระบบเสียงที่ต่ำกว่า

2.3ลักษณะการบรรเลงฝู่หลูแลแล

การบรรเลงฝู่หลูแลแลมี 2 ลักษณะที่ต้องคำนึงถึงคือ การจับและการควบคุมลมเข้า ออก โดยวิธีการจับฝู่หลูแลแลใช้ทั้งมือซ้ายและขวาที่ต้องช่วยจับให้พอดี ไม่แน่น ไม่หลวมเกินไป มือซ้ายใช้นิ้วโป้งนิ้วโป้งปิดรูของท่อ อี้ผ่าหมู่ นิ้วกลางวางพาดท่ออี้มาหมู่เพื่อกดรูของท่ออี้ฮาฮา นิ้วนางกดที่รูของท่ออี้แลแล ส่วนนิ้วชี้ และ นิ้วก้อยไม่กดแต่ช่วยประคองฝู่หลูแลแล ส่วนมือขวาจับส่วนล่างของตัวน้ำเต้า ใช้นิ้วชี้ หรือ นิ้ว กลาง กดรูของท่ออี้ลิลิ ส่วน นิ้วนาง นิ้วก้อย นิ้วโป้งใช้ตบท้ายท่ออี้ผ่าหมู่ และอี้แลแล

วิธีการควบคุมลม เป็นวิธีที่เกิดจากการฝึกฝนอย่างชำนาญ การบรรเลงแต่ละเพลงนั้นศิลปินใช้ลมเข้า ออก สั้น หรือยาว ตามความเหมาะสมของเพลงนั้น ๆ เพลงที่มีการเต้นกระทืบเท้าต้องบังคับลมให้แรงกว่าบทเพลงที่ไม่มีการเต้นกระทืบเท้า

2.3 วิธีการผลิตฝู่หลูแลแล

การสร้างฝู่หลูแลแลต้องเตรียมวัสดุให้พร้อมเช่น ไม้ไผ่ที่ใช้ทำลิ้น ขี้ชันโรง ผลน้ำเต้าแห้ง มีดขูดลิ้น ไม้เฮียะ สิ่ว เลื่อยตัด กระดาษทรายใช้ขัดผิวท่อเสียง หลังจากนั้นตัดต่าง ๆ จำนวน 5 ท่อ เจาะรูน้ำเต้า 5 รูพอดีกับท่อเสียง ต่อมาทำลิ้น 5 อัน จากนั้นเจาะรูท่อเสียงแต่ละท่อให้มีขนาดใหญ่กว่าลิ้นเล็กน้อย นำลิ้นแต่ละอันมาติดด้วยขี้ชันโรงกับท่อเสียง จากนั้นนำท่อเสียงเสียบเข้ากับน้ำเต้าติดขี้ชันโรงกับข้อต่อของแต่ละท่อ

3 วิเคราะห์บทเพลงฝู่หลูแลแลในแต่ละชุมชน

การศึกษาวิจัยเรื่องฝู่หลูแลแลเครื่องดนตรีของชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย นำบทเพลงจากศิลปินที่มีความสามารถ ได้รับการยอมรับจากชาวบ้าน จำนวน 5 คน คือ นายอาเบ ยันจา บ้านเฮโก นายจาวปุ สินย้าง บ้านห้วยไคร้ นายอาซือหว่าเต๋อ แซ่หยี บ้านหัวแม่คำ นายอเลนึก ศิริคำสุข บ้านห้วยไคร้ นายอาเบ ปาปา บ้านเวียงกลาง และ นาย อาเซ เดด่า บ้านปางสา สรุปดังนี้

3.1 ความหมายบทเพลง

สามารถแยกออกเป็น 3 ลักษณะคือ

1. เกี่ยวการชีวิตความเป็นอยู่ เช่น เพลงดอยชัน 2 ลูก เพลงขึ้นดอย เพลงใบไม้ เพลงเสือกัดคน เพลงจมูกเปรียบเสมือนผู้ใหญ่บ้าน อีกทั้งยังเกี่ยวกับอาหารเช่นเพลงขาไก่ขาหมู เพลงขาไก่ขาหมูผมไม่กิน

2. เกี่ยวกับการเต้นรำโดยตรง เช่น เพลงเต้นให้สนุกสนาน เต้นไปตรง ๆ อย่าอายกันออกมาเต้นรำกัน

3. เกี่ยวกับการจีบสาวหรือเกี้ยวพาราสี เช่นเพลงสาวตากลม เพลงแต่งงานมีคู่ครอง เพลงนกสองตัวที่เปรียบเทียบระหว่างชายหญิง และ

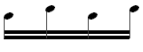
3.2 รูปแบบโครงสร้างของบทเพลงฝู่หลูแลแล

รูปแบบโครงสร้างบทเพลงฝู่หลูแลแลเป็นเพลงท่อนเดียวหรือ ท่อน A (Section A) บรรเลงตั้งแต่ต้นจนจบ แล้วกลับต้นเพลงใหม่ ต่อเนื่องเป็นประโยคไปเรื่อย ๆ แต่ละเพลงมีวลีสั้น ๆ หลายวลี ซึ่งแต่ละวลีสามารถแยกย่อยเป็นส่วนย่อยของทำนอง การจบวรรคตอนมักพบการเคลื่อนที่โน้ตในทิศทางลง หากแต่บางเพลงมีทิศทางเคลื่อนที่ขึ้นบ้าง

3.3ลักษณะของทำนอง

โครงสร้างแนวทำนองบทเพลงฝู่หลูแลแล มีช่วงเสียงอยู่ 1 ช่วงเสียง เช่น มีระดับเสียงต่ำสุดคือโน้ต g และโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดคือโน้ต g^{1} ระดับเสียงของบทเพลงมี 6 เสียง การเคลื่อนที่ของระดับเสียงส่วนมากมีลักษณะการเคลื่อนที่ลง การเคลื่อนที่ขึ้นและเคลื่อนที่กลับไปมาพบน้อย บทเพลงฝู่หลูแลแลมีขั้นคู่เสียงนับจากโน้ตต่ำสุด หรือเสียงยืน มักมีคู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 และคู่ 8 กลุ่มเสียงของบทเพลงมักเกิดจากกลุ่ม 1 + 3 + 7 ($c + e + b^{1}$) กลุ่ม 1 + 7 + 8 ($c + b^{1} + c^{1}$) กลุ่ม 1+ 5 + 7 ($c + g + b^{1}$) และกลุ่ม 1 + 5 + 7 +8 ($c + g + b^{1} + c^{1}$)

3.4 ลักษณะของจังหวะ

โครงสร้างจังหวะของบทเพลงฝู่หลูแลแลมีอัตราจังหวะที่ค่อนข้างสม่ำเสมอ เนื่องจากการเน้นย้ำเสียง หากนำบทเพลงมาจัดให้อยู่ในอัตราจังหวะแบบทฤษฎีดนตรีสากล สามารถใช้จังหวะแบบ 2 ธรรมดา ($\frac{2}{4}$) อัตราความเร็วของแต่ละบทเพลงนั้นขึ้นอยู่กับศิลปินเป็นผู้กำหนด หากเป็นเพลง เกี่ยวกับการเต้นรำมักมีอัตราเร็ว กระสวนจังหวะของทำนอง มีกระสวนสำคัญคือ และ ส่วนกระสวนจังหวะของบทเพลงนั้นคือ ซึ่งเป็นกระสวนที่เกิดขึ้นจากเสียงต่ำสุด กับเสียงตบรูอี้ฮาฮา

อภิปรายผล

จากการศึกษาวิจัย ผู้วิจัยมีประเด็นต่าง ๆ ที่สามารถนำมาอภิปรายผล ตามวัตถุประสงค์ดังนี้

1. ฝู่หลูแลแลในสังคมวัฒนธรรมลีซูจังหวัดเชียงราย
2. ลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงของฝู่หลูแลแล
3. บทเพลงฝู่หลูแลแลของชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่ศึกษา

1 ฝู่หลูแลแลในสังคมวัฒนธรรมลีซูจังหวัดเชียงราย

1.1 ประวัติความเป็นมาของฝู่หลูแลแล

ฝู่หลูแลแลเป็นเครื่องดนตรีเก่าแก่ ของชาวไทยภูเขาเผ่าลีซู มีประวัติความเป็นมาที่ไม่แน่ชัด เหตุนี้เนื่องจากชาวลีซูไม่มีภาษาเขียนเป็นของตนเอง จึงไม่มีการการจดบันทึกเรื่องราวประวัติศาสตร์ไว้ แต่หลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่แสดงถึงความเก่าแก่ของแคนคือ การขุดพบน้ำเต้าสัมฤทธิ์ แถบตอนเหนือของคุนหมิง เป็นน้ำเต้าของแคนชนิด 5, 6 และ 7 ลำ เป็นศิลปวัตถุช่วงปลายยุคชุนชิว (ทองแถม นาถจำนง. 2535: 102)

เหตุผลสนับสนุนเรื่องประวัติความเป็นมาฝู่หลูแลแลจากนายอเลสะ หลี่จา หมอผีประจำหมู่บ้านปางสา และสามารถเล่นเครื่องดนตรีฝู่หลูนาอู่ กล่าวว่า "...เครื่องดนตรีฝู่หลูแลแลเป็นเครื่องดนตรีโบราณสมัยบรรพบุรุษ สืบทอดมาตั้งแต่เชียงตุงประเทศจีนจนถึงปัจจุบัน ไม่สามารถระบุว่ามีมากี่ปี ตั้งแต่เด็กจำได้ว่าเห็นหนุ่ม สาวเต้นรำกัน ใช้ฝู่หลูต่าง ๆ รวมทั้งฝู่หลูแลแล มาเป่าในวงเต้นรำกัน ..." (สัมภาษณ์. 23 กุมภาพันธ์ 2550).

ดังนั้นบริบทที่เกี่ยวข้องกับฝู่หลูแลแล คือ ประกอบการเต้นรำในเทศกาลปีใหม่ลีซู การแต่งงาน ฉลองศาลาใหม่ พิธีกินข้าวโพดใหม่ พิธีบุญวงจุ้ย พิธีกรรมเหล่านี้สืบทอดมาตั้งแต่โบราณ ซึ่งต้องมีฝู่หลูแลแลเข้ามาประกอบหารเต้นรำอยู่เสมอ

1.2 ความเชื่อเกี่ยวกับฝู่หลูแลแล

จากการสัมภาษณ์นักดนตรีฝู่หลูแลแล และ ผู้เฒ่าผู้แก่ที่มีความผูกพันวัฒนธรรมลีซู ต่างมีความเห็นสอดคล้องกันเรื่องของความเชื่อเกี่ยวกับเครื่องดนตรีฝู่หลูแลแลว่า เป็นของสูง เป็นเครื่องดนตรีที่สื่อถึงความสนุกสนาน นำโชคลาภและสิ่งดีงามให้ผู้คน การนำเครื่องดนตรีมาเป่าอย่างไร้สาระ ถือว่าไม่เหมาะสม และไม่ควรข้ามเครื่องดนตรี หรือวางไว้ในที่ต่ำ ควรเก็บไว้ในที่สูง

ความเชื่อของชาวลีซูเกี่ยวกับฝู่หลูแลแลนั้นมาจากการเห็นคุณค่า เห็นประโยชน์ของเครื่องดนตรีที่มีต่อกิจกรรมที่เกี่ยวข้อง ด้วยการยกให้เครื่องดนตรีเป็นของสูง เป็นสิ่งที่นำโชค มาสู่ผู้คนดังกล่าวจึงทำให้ฝู่หลูแลแลยังคงเป็นเครื่องดนตรีที่คงอยู่มาถึงปัจจุบันนี้

1.3 บทบาทฝู่หลูแลแลต่อสังคมลีซูจังหวัดเชียงราย

ฝู่หลูแลแลแลเป็นเครื่องดนตรีที่มีการสืบทอดมาอย่างยาวนาน บทบาทฝู่หลูแลแลต่อสังคมลีซูจึงมีหลายด้าน ทั้งเพื่อความบันเทิงในงานพิธีต่าง ๆ ความบันเทิงที่พบเห็นจากงานภาคสนามเป็นบรรยากาศของความสนุกสนานของผู้เต้นรำ และผู้คนที่อยู่โดยรอบบริเวณงาน รอยยิ้มของชาว

ลีซูที่มีให้กัน การพบปะพูดคุยอย่างมีความสุข เด็ก ๆ ต่างวิ่งเล่นกันอย่างสนุกสนาน ฝู่หลูแลแลจึงมีบทบาทต่อสังคมลีซูในด้านการให้ความบันเทิงเสมอมา

ปรานี วงษ์เทศ (2525) อธิบายถึง ความสัมพันธ์ระหว่างการละเล่นกับระบบความเชื่อว่าส่วนประกอบที่สำคัญของพิธีกรรมของความเชื่อทางศาสนามีอยู่ 3 ประการ คือ 1) การเซ่นสรวงบูชาหรือทำบุญ 2) การกินเลี้ยง 3) การละเล่น รื่นเริง ส่วนประกอบทั้ง 3 ประการนี้มีความสัมพันธ์กันจนไม่อาจแยกออกจากกันได้ ดังนั้น การละเล่นจึงมีความสัมพันธ์ใกล้ชิด หรือ เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมของความเชื่อทางศาสนา

ฝู่หลูแลแลมีบทบาทในด้านการประกอบพิธีกรรม เห็นได้จากการบรรเลงนำเต้นรำในงานพิธีกรรมต่าง ๆ เช่น ปีใหม่ลีซู พิธีแต่งงาน พิธีสร้างศาลาใหม่ บทบาทเหล่านี้สืบทอดกันมาจากรุ่นบรรพบุรุษ ฝู่หลูแลแลยังใช้เพื่อขับกล่อมเด็กวัยแรกเกิด ทำให้เด็ก ๆ เหล่านั้น เติบใหญ่ขึ้นมาด้วยการซึมซาบเสียงเพลง ความอบอุ่น และวัฒนธรรมลีซูอันดีงาม

ความสามัคคีของผู้คนในชุมชนลีซูอันเกิดจากผลของการบรรเลงดนตรี พิธีกรรม การเต้นรำ สิ่งเหล่านี้ทำให้ผู้คนได้มาพบปะ พูดคุย เล่าเรื่องสาระทุกข์สุขดิบ หากมีข้อบาดหมางกัน ก็ถือโอกาสพูดคุยทำความเข้าใจซึ่งกันและกัน ผู้เต้นรำชาย หญิง ต่างเต้นรำกันอย่างสนุกสนาน การจับมือกันในวงเต้นรำ เป็นสื่อที่แสดงออกได้ดีในเรื่องความสามัคคีหมู่ชุมชน ภาพรวมของความสามัคคีนั้นเกิดจากพิธีต่าง ๆ อันมีดนตรีเข้ามาเกี่ยวข้อง

ผู้ที่มีความสามารถในการบรรเลงฝู่หลูแลแลเป็นผู้ที่ชุมชนให้การยอมรับ ทั้งนี้เนื่องมาจากฝู่หลูแลแลเป็นเครื่องดนตรีที่หาดูยาก บทเพลง และท่าเต้นรำ เป็นสิ่งแปลกใหม่สำหรับลูกหลานชาวลีซู อีกทั้งผู้สืบทอดฝู่หลูแลแลมักเป็นผู้อาวุโส มีความน่าเชื่อถือ จากการสัมภาษณ์ผู้คนเกี่ยวกับฝู่หลูแลแลจึงพบว่า พวกเขาให้การยอมรับเครื่องดนตรีฝู่หลูแลแล ยอมรับ ผู้ที่มีความสามารถบรรเลงบทเพลงฝู่หลูแลแล และ สามารถอธิบายความหมายบทเพลงต่าง ๆ การให้การยอมรับทั้งจากผู้คนที่ไม่มีความรู้ดนตรี และการยอมรับของนักดนตรีเอง สิ่งเหล่านี้เองส่งผลให้ฝู่หลูแลแล สืบทอดต่อไป

ฝู่หลูแลแลเป็นเอกลักษณ์ของชาวไทยภูเขาเผ่าลีซู อันเกิดจากผลผลิตทางวัฒนธรรมที่สืบเนื่องมานาน แต่ละสังคมต่างมีเอกลักษณ์เฉพาะสังคมนั้นดังเห็นได้ว่า แคนน้ำเต้าที่มีการแพร่หลายในกลุ่มชาวเขาต่าง ๆ นั้นได้รับการหล่อหลอมจากบริบททางสังคมวัฒนธรรมต่างกัน ทำให้องค์ประกอบของแคนน้ำเต้าในแต่ละสังคม มีลักษณะที่แตกต่างกัน ฝู่หลูแลแล เป็นแคนน้ำเต้าที่บ่งบอกถึงความมีเอกลักษณ์ของความเป็นลีซู ทั้งลักษณะ ทางกายภาพ ระบบเสียง บทเพลง ความหมายของบทเพลง การเต้นรำ และ บทบาทหน้าที่ของ ฝู่หลูแลแล

1.4 ภาพสะท้อนทางวัฒนธรรมกับการบรรเลงฝู่หลูแลแล

การสะท้อนภาพทางวัฒนธรรมกับการบรรเลงฝู่หลูแลแล เพื่อให้เห็นภาพทางวัฒนธรรมสังคมของชาวลีซูมากยิ่งขึ้น โดยในด้านสังคมนั้นชาวลีซูมีความเป็นระเบียบเคร่งครัด มีจิตใจที่มั่นคง การให้เกียรติผู้ชายเป็นผู้นำด้านการปกครอง โดยสะท้อนจากการบรรเลง การเต้นรำ ที่มีจังหวะสม่ำเสมอ อีกทั้งยังให้ผู้บรรเลงนำการเต้นรำ

ผู้ชายซึ่งทำหน้าที่นำการเต้นรำในวงในสุด เต้นรำอย่างโลดโผน มีการกระทืบเท้าอย่างหนักแน่น ส่วนผู้หญิงคอยเต้นตามอยู่วงรอบนอก ไม่โลดโผนเหมือนฝ่ายชาย สิ่งเหล่านี้สะท้อนให้เห็นว่าบทบาทของฝ่ายชายในลักษณะการเป็นผู้นำมีมากกว่าฝ่ายหญิง การเต้นรำอย่างโลดโผนของฝ่ายชายแสดงถึงความกล้าแสดงออกอันเป็นลักษณะของผู้นำอย่างหนึ่ง

2 ลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงของฝู่หลูแลแล

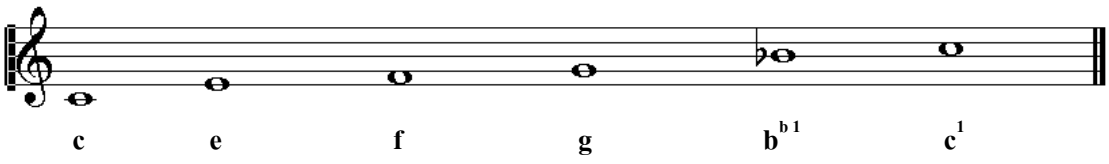
2.1 ลักษณะทางกายภาพของฝู่หลูแลแล

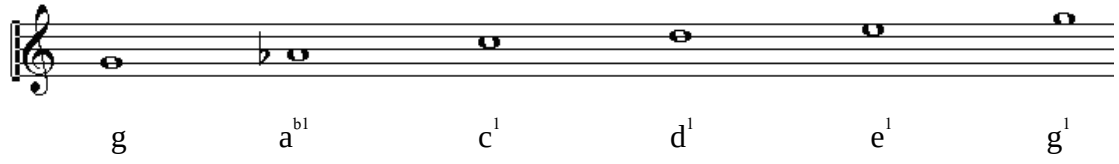
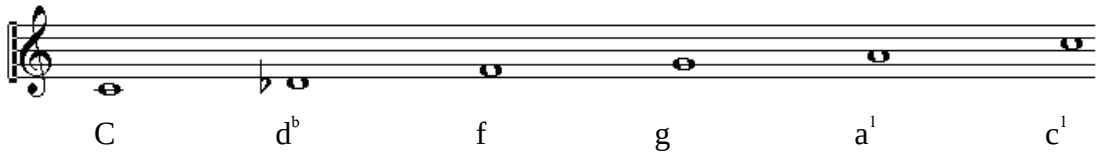
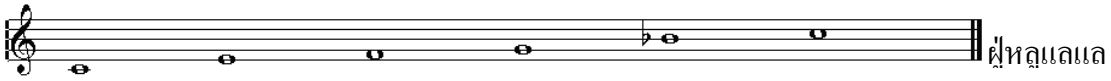
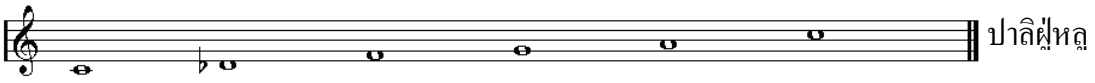
ลักษณะทางกายภาพของฝู่หลูแลแลเป็นเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องลม ตามแนวทาง การจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรีของ Curt Sachs และ Eric M. Von Hornbostel มีลักษณะทางกายภาพทั่วไป 3 ส่วนคือ น้ำเต้า ท่อเสียง และ ลิ้น ซึ่งเป็นลักษณะที่คล้ายกับฝู่หลูชนิดอื่น ๆ ของลีซู กล่าวคือ ปาลิฝู่หลู่ และ ฝู่หลูนาอู่ มีกายภาพ 3 ส่วนหลัก คือ น้ำเต้า ท่อเสียง และลิ้น เช่นเดียวกัน ซึ่งยังสอดคล้องกับการศึกษาวิจัยของ ช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา ที่ว่า ปาลิฝู่หลูมีส่วนประกอบคือ ท่อเสียง 5 ท่อ น้ำเต้า และ ลิ้น เป็นสำคัญ

นอกจาก 3 ส่วนประกอบหลักฝู่หลูแลแลแล้ว ยังมีส่วนประกอบอื่น ๆ เช่น ท่อครอบเสียง 2 ท่อ เพื่อให้เสียงเกิดความกังวาน อันเป็นลักษณะเฉพาะของฝู่หลูแลแล ซึ่ง ปาลิฝู่หลูไม่มี แต่มีส่วนประกอบที่ใช้เหมือนกันอยู่ เช่น ขี้ชันโรง ที่ยึดท่อแต่ละท่อเข้ากับน้ำเต้า ข้อต่อปาก เพื่อสะดวกในการบรรเลง

2.2 ระบบเสียงฝู่หลูแลแล

ระบบเสียงที่ผู้วิจัยค้นพบจากฝู่หลูแลแล 3 ตัว แล้วนำมาวิเคราะห์จัดเรียงให้เป็นระบบเสียงแบบโดเคลื่อนที่ หรือ Moves do เพื่อให้ง่ายต่อความเข้าใจ ดังนี้



จากตัวอย่าง คือระบบเสียงฝู่หลูแลแล มีเสียงสำคัญ 6 เสียง แต่หากจะนับเป็น บันไดเสียง (Scale) ในทางทฤษฎีดนตรีสากล คือ บันไดเสียงแบบ 5 เสียง (Pentatonic) โดยไม่นับเสียงที่ซ้ำกัน ซึ่งมีความใกล้เคียงระบบเสียงปาลิฝู่หลู โดย ช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา (2544: 170) ได้สรุปไว้ว่า บันไดเสียงฝู่หลู เป็นกลุ่มเสียง 5 เสียง มีช่วงห่างของเสียงเท่ากับ 1,200 เซ็นต์ หรือ 1 octave นั่นคือ

และหากนำมาจัดเรียงให้เป็นระบบเสียงแบบโดเคลื่อนที่ ดังนี้

เมื่อเทียบระหว่างระบบเสียงฝู่หลูแลแล กับ ปาลิฝู่หลู ได้ดังนี้คือ

จากการเปรียบเทียบระบบเสียงฝู่หลูแลแล กับ ปาลิฝู่หลู จะเห็นว่ามีระบบเสียงที่เกือบคล้ายกัน มีเสียงที่ไม่ตรงกัน คือเสียง e กับ d^{b} และ b^{b} กับ a^{1} ลักษณะเช่นนี้เป็นจุดเด่นหรือสำเนียงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดก็ว่าได้

และจากงานวิจัยทำให้ได้ทราบถึงลักษณะการผลิตเสียงของฝู่หลูแลแล ตามแนวคิดเกี่ยวกับการผลิตเสียงของเครื่องดนตรี ของ Devid B.Reck ที่ว่า เสียงเกิดจากเสียงยืนบนระดับเสียงพื้นฐานง่าย ๆ ตรงกับฝู่หลูแลแลที่มีเสียงยืนเป็นเสียงต่ำ ให้เสียงอย่างสม่ำเสมอ อาจเรียกว่าเป็นฐานเสียงฝู่หลูแลแล และทำให้เกิดเสียงอื่น ๆ ตามมา

3 บทเพลงฝู่หลูแลแลของชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่ศึกษา

3.1 ความหมายบทเพลง

ความหมายของบทเพลงฝู่หลูแลแล แยกออกเป็น 3 ลักษณะคือ เกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่ เกี่ยวกับการเต้นรำโดยตรง และเกี่ยวกับการจีบสาวหรือเกี้ยวพาราสี ซึ่งตรงกับข้อศึกษาของ ประไพ ศรี สงวนวงศ์ ที่ว่า บทบาทดนตรีพื้นบ้านของชาวเขา วัตถุประสงค์เพื่อแสดงความเคารพ เพื่อบอกกล่าว เพื่อแสดงความรู้สึก อารมณ์ การถ่ายทอดจารีตประเพณี ขั้นตอนการดำเนินชีวิต การทำมาหากิน ทุกอย่างรวมไว้ในเพลง จนอาจเรียกได้ว่า “บทเพลงแห่งชีวิต” ซึ่งฝู่หลูแลแลอาจเรียกว่าเป็นบทเพลงแห่งชีวิต เพราะมีความหมายเกี่ยวกับความเป็นอยู่ อย่างเช่นเพลงขาไก่ขาหมู เพลงดอยชัน เพลงบ้านมุงหลังคา เพลงคนขี้เกียจขี้คร้าน เป็นต้น

3.2 รูปแบบโครงสร้างของบทเพลงฝู่หลูแลแล

รูปแบบโครงสร้างบทเพลงฝู่หลูแลแลเป็นเพลงท่อนเดียวหรือ ท่อน A บรรเลงตั้งแต่ต้นจนจบ แล้วกลับต้นเพลงใหม่ ต่อเนื่องเป็นประโยคไปเรื่อย ๆ แต่ละเพลงมีวลีสั้น ๆ หลายวลี ซึ่งแต่ละวลีสามารถแยกย่อยเป็นส่วนย่อยของทำนอง ซึ่งมีรูปแบบโครงสร้างบทเพลงคล้ายกับปาลิฝู่หลู จากข้อค้นพบของ ช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา (2544: 171) ที่ว่า เพลงฝู่หลู เป็นเพลงท่อนเดียว ที่บรรเลงวนซ้ำไปมาเรื่อย ๆ โครงสร้างของเพลงส่วนใหญ่ มี 3 ส่วน คือส่วนวลีต้นเพลง ส่วนวลีกลางเพลง ส่วนวลีท้ายเพลง

3.3 ลักษณะของทำนอง

โครงสร้างแนวทำนองบทเพลงฝู่หลูแลแล มีช่วงเสียงอยู่ 1 ช่วงเสียง ระดับเสียงของบทเพลงมี 6 เสียง คือ c e f g b^{b1} c^{1} และหากมานับโน้ต c^{1} ซ้ำ ก็จะได้บันไดเสียงฝู่หลูแลแล เป็นกลุ่ม 5 เสียง ซึ่งตรงกับข้อค้นพบของ ช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา (2544: 170) ที่ว่า บันไดเสียงฝู่หลูเป็นกลุ่มเสียง 5 เสียง คือ c d f g a^{1} ซึ่งไม่ตรงกับฝู่หลูแลแล แต่สิ่งที่น่าสนใจคือ คู่เสียงที่ 4 คู่เสียงที่ 5 และคู่เสียงที่ 8 เป็นคู่เสียงที่มีในฝู่หลูทั้งสองชนิด

อีกทั้งลักษณะทำนองฝู่หลูแลแลที่มีการประสานเสียงเหมือนลักษณะทำนองของปาลิฝู่หลู อีกทั้งยังมีลักษณะคล้ายกับหน่อ ของชาวไทยภูเขาเผ่าลาหู่

3.4 ลักษณะของจังหวะ

ลักษณะจังหวะของบทเพลงฝู่หลูแลแล มีโครงสร้างจังหวะที่สม่ำเสมอ ด้วยการเน้นย้ำเสียงหากนำบทเพลงมาจัดให้อยู่ในอัตราจังหวะแบบทฤษฎีดนตรีสากล สามารถนำมาบรรจุจังหวะแบบ 2 ธรรมดา ( ) ซึ่งตรงกับการศึกษาของ เฉลิมกิต เข่งแก้ว (2547) ศึกษาเรื่องของลักษณะจังหวะ ซือบึ โดยกำหนดให้บทเพลงซือบึมีอัตราจังหวะเป็น รวมถึงการศึกษาของช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา (2544) ที่ใช้อัตราจังหวะ กับบทเพลงปาลิฝู่หลู อีกทั้ง พัณณดา ภูประภากรกุล (2547) ได้กำหนดอัตราจังหวะของบทเพลง ซือบือ เช่นกัน

ดังนั้นจะเห็นได้ว่า ลักษณะจังหวะของบทเพลงลีซู ทั้งจากการศึกษาฝู่หลูแลแลเอง การศึกษาปาลิฝู่หลู การศึกษาซือบือ เป็นอัตราจังหวะ ผนวกกับกระสวนจังหวะที่เกิดจากเสียงยืนต่ำ และเสียงยืนสูง ด้วยเทคนิคการตบท่ออย่างสม่ำเสมอ ทำให้บทเพลงฝู่หลูแลแลใช้ประกอบการเต้นรำมาโดยตลอด

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะด้านการทำงานวิจัยต่อไป

ในการวิจัยเรื่อง “ฝู่หลูแลแล ดนตรีชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย ยังมีประเด็นที่ควรศึกษาวิจัย เช่น การวิจัยเรื่องเกี่ยวกับฝู่หลูนาอู่ หรือฝู่หลูอูอู ซึ่งเป็นฝู่หลูที่เกือบจะสูญหาย ทั้งนี้จากการออกงานภาคสนามเก็บข้อมูล ผู้วิจัยไม่พบเครื่องดนตรีฝู่หลูนาอู่ที่สมบูรณ์พร้อมใช้งาน หากมีผู้สนใจทำการศึกษาวิจัยฝู่หลูนาอู่อย่างเจาะลึก ทั้งด้านกายภาพ บทเพลง ท่าเต้นรำ หรือการผลิตเครื่องดนตรี อันจะเป็นประโยชน์ต่อทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยาต่อไป

ในงานวิจัยฝู่หลูแลแลนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาในพื้นที่จังหวัดเชียงรายเท่านั้น หากมีผู้สนใจทำการศึกษาวิจัยในพื้นที่อื่น ๆ ที่มีชาวไทยภูเขาเผ่าลีซู เช่น จังหวัดเชียงใหม่ แม่ฮ่องสอน ลำปาง ตาก เพชรบูรณ์ หรือในประเทศพม่า จีน อันเป็นถิ่นฐานเดิมของชาวลีซู เพื่อให้ได้งานวิจัยที่มีความหลากหลายเป็นประโยชน์ในทางชาติพันธุ์วิทยา ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา หรือทางดนตรีศึกษา

2. ข้อเสนอแนะด้านการอนุรักษ์ และส่งเสริมฝู่หลูแลแล

การอนุรักษ์ และส่งเสริมฝู่หลูแลแล หน่วยงานทุกส่วนควรให้ความสำคัญ เครื่องดนตรีฝู่หลูแลแล รวมทั้งบทเพลงต่าง ๆ การส่งเสริมเรื่องการสืบทอดจากผู้มีความรู้ ส่งเสริมให้มีการผลิตฝู่หลูแลแลให้มากขึ้น หน่วยงานต่าง ๆ ควรจัดทำแผนในการอนุรักษ์ และให้การส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมด้านนี้ให้ชัดเจน ตั้งแต่ระดับตำบล (อบต.) ถึงระดับจังหวัด และควรจัดให้มี

เวทีแสดงดนตรีเกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีของชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูให้มากขึ้น หลักสูตรพิเศษของโรงเรียนในพื้นที่ของชาวลีซูควรมีเกี่ยวกับดนตรีของลีซู หรือเกี่ยวกับวัฒนธรรมพื้นบ้านอื่น ๆ เพื่อให้เยาวชนลีซูได้รับความรู้และสืบทอดวัฒนธรรมลีซูต่อไป

FULU LAE LAE, A LISU'S TRADITIONAL MUSIC IN CHIANGRAI PROVINCE, NORTHERN THAILAND.

NIROOT KAWLA 4837787 MSMS/M

M.A . (MUSIC)

THESIS ADVISORS: NARONGCHAI PIDOKRAJT, M.ED., M.A., ORRAWAN BANJONKSIN, M.M.

EXTENDED SUMMARY

Introduction

Thailand has the huge number of society which contains many ethnic groups living together with Thai society which leads to the cultural and language diversities. Especially, the ethnic groups who strongly maintain their individual culture, these ethnic groups are 'hill tribes'.

Chiang Rai has the enormous hill tribes living all over the city because of the geographical of the city surrounded by mountains and has the border connected with Lao and Burma. The hill tribes have been migrated over generations. Lisu tribe in Chiang Rai spread into many districts and have the distinct culture like Lisu New Year, New Corn Eating Ceremony, Releasing Misfortune, wedding ceremony, etc. Lisu music is used as the component for the ceremonies which contains both instrumental and vocal. Lisu music instruments can be divided into string and woodwind.

The string instruments are Sue-Bue (the three strings vina) and Ma-Kwu (Ging-Nong). The woodwind instruments are Yue-Luh (6 sounds flute) and Fulu (reed organ made from bottle gourd). Fulu has three sizes: Pali-Fulu (small), Fulu-Lae Lae (medium), and Fulu-N

a Au (large). Fulu Lae Lae is an important music instrument for Lisu ways of life. It is different from other Fulu in physicality, songs, and how to perform the songs. The Fulu's Performers mostly are men age of 35 – 70 years. Those young Lisu like to play Pali-Fulu because it easier to practice than other Fulu and the songs are easier to remember. Thus, the Fulu Lae Lae music is being forgotten days after days because not many of young Lisu want to maintain it and may be lost someday.

From the above information, the researcher considers the important of Fulu Lae Lae music instrument and songs of Lisu tribe in Chiang Rai province. The researcher believes that the study could lead to more understanding and benefit to the Ethnomusicology field of study. Moreover, this could help support the Lisu cultural resuscitate in order to maintain an important piece of national music.

Research question

How important of Fulu Lae Lae towards the Lisu tribe in Chiang Rai province.

Objectives

1. to study Fulu Lae Lae in the Lisu community in Chiang Rai provinces
2. to study the physical dimension and sound system of Fulu Lae Lae
3. to study the Fulu Lae Lae songs of Lisu tribe in the research area

Research Methodology

This research is the qualitative study that conducted through the Ethnomusicology research methodology and uses the descriptive analysis. The data is collected through the related literatures, personal interview, and community observation. The processes are as follow:

1. Collecting information
2. out field collecting data
3. processing data
4. analyzing data
5. presenting data

Scope of study

1. This study focuses on the Fulu Lae Lae in Chiang Rai province. All songs were taken from the famous musician in the villages but the instrument depends on the fields study.

2. This study aims to the Fulu Lae Lae in the Lisu cultural context in Chiang Rai Province.

Summary

1. Fulu Lae Lae in the Lisu culture in Chiang Rai province

1.1 History of Fulu Lae Lae

Fulu Lae Lae is the traditional Lisu's music instrument that has passed through generations for ages. It has the similar physicality as other music instrument in ASEAN countries which develop from a single tube organ made from natural materials.

1.2 The belief about Fulu Lae Lae

Women are forbidden to plat Fulu Lae Lae because Lisu people want to pay respect for this instrument as the wisdom of their ancestors. Moreover, Fulu Lae Lae also brings the good fortune to the village and Lisu people and represents the joyfulness.

1.3 Roles of Fulu Lae Lae in the Lisu society

Fulu Lae Lae, in Lisu's culture in Chiang Rai province, is used for playing in the ceremonies, being a lullaby, gathering the villagers' cooperative, being accepted in the society and being the symbol of Lisu tribe.

1.4 The cultural image through the Fulu Lae Lae

Whenever Fulu Lae Lae is played, there will be the image of well-managed society and the freedom of thought. Those who play Fulu Lae Lae also portray the role of male and female division when compare with the way they dance. Men have to dance in front of women. Moreover, the Lisu people are also proud of their songs, musicians, and the dancing of Fulu Lae Lae. Besides that, Fulu Lae Lae is often played individually not in a group which portrays in image of highly self-confident, love in freedom, and pride of themselves.

2. The physicality of Fulu Lae Lae

2.1 General Physical of Fulu Lae Lae

Fulu Lae Lae is grouped in the woodwind instruments. There are three important parts: the body (bottle gourd), tubes, and reeds.

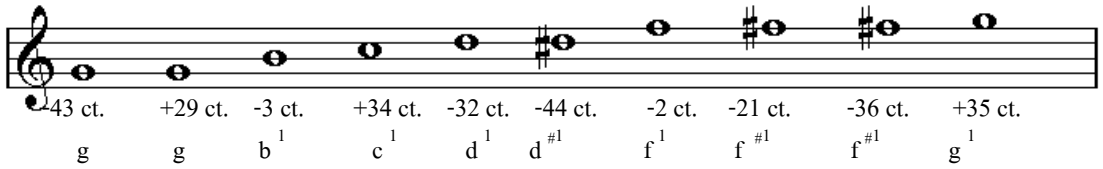
The body (bottle gourd) is made of bottle gourd both short and long stem. The big ones provide the low and soft sound but the small ones make high tone of sound and easy to play. Apart from the body of Fulu Lae Lae, there is a small articulation connected with the body in order to make it easier to play.

Sound tubes which made from local bamboo. Normally, there are fives tubes connected with the body and two tube covers for making resonance sound. The ‘E-Toh-Toh’ is used to cover the ‘E-mah-moo’ tube and the ‘E-Toh-Kuh’ covers the ‘E-Lae-Lae’ tube.

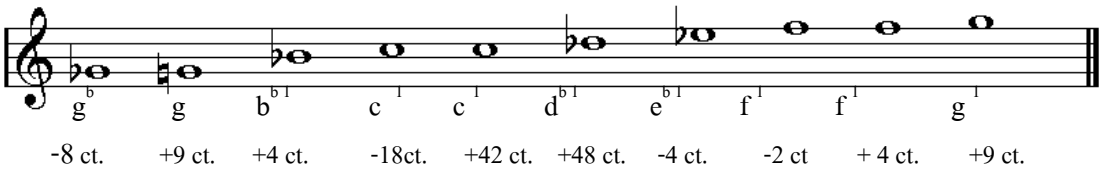
Reeds are freely open and close with the blowing and sucking. Each sound tube contains the reed that made from the fine strong and long-lasting bamboo from the top of mountain. Nowadays, the person who makes Fulu Lae Lae can grow them in the village.

2.2 Fulu Lae Lae; its physicality and sound system through the local musicians

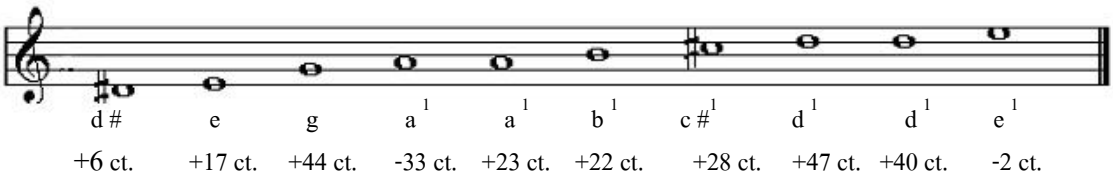
The physicality of three parts of Fulu Lae Lae is generally similar but the length of the sound tubes is different. Mr. A-Be’s Fulu Lae Lae has the sound system as follow:



The Fulu Lae Lae of Mr. Joa Pu Sinyang has the sound system:



The Fulu Lae Lae of Mr. A-Su-Wa-Tue Sae-Yee has the sound system:



Thus, the sound system of Mr. A Be Yanja is similar to Mr. Jao Pu's one. However, the Fulu Lae Lae of Mr. A-Su-Wa-Tue has the lower sound system.

2.3 How to perform Fulu Lae Lae

There are two things to concern while playing Fulu Lae Lae: holding the Fulu Lae Lae, and controlling in-out wind. To hold the Fulu Lae Lae, basically use both hands and hold it not to tight or to lose. Close the hole of 'E-Pha-Moo' tube with the thumb of the left hand and close the hole of 'E-Ha-Ha' tube with the middle finger. The hole of 'E-Lae-Lae' tube is closed with the third finger. The forefinger and little finger help holding Fulu Lae Lae. The right had holds the bottom of the body with the forefinger or middle finger closes the hole of 'E-Lih-Lih' tube. Other fingers help beating the end of 'E-Pah-Moo' and 'E-Lae-Lae' tube.

To control wind, musicians require a lot of skill and practices. The short-long wind in and out depends on the tempo of the song. Those songs that require the tap dancing, the Fulu Lae Lae players need to use more energy to blow and suck while the non-tap dancing songs need ordinary way of playing.

2.4 How to make Fulu Lae Lae

The materials must be prepared before making Fulu Lae Lae. For example, bamboo reeds, resin, dry bottle gourd, knife, chisel, saw, and sandpaper. After that, cut the bamboo in to 5 tubes and polish with sandpaper. Then perforate the bottle gourd in to 5 holes that match with the size of five tubes. Next, make five reed and stick with the tube using the resin. Finally, connect the sound tubes with the body and glue them with resin.

3. Analyze the Fulu Lae Lae songs from each community

The study of Fulu Lae Lae, a Lisu's traditional music in Chiang Rai Province provides the songs from the famous musicians; A-Be Yang-Ja from He-Ko village, Mr. Jao-Pu Sing-Yang from Huay-Krai village, Mr. A-Sue-Wa-Tur Sae-Yee from Hua-Mae-Kham village, Mr. A-Le-Nuk Sirikhamsuk from Huay-Krai village, Mr. A-Be Pa-Pa from Viang-Klang village, and Mr. A-Ze De-Da from Pang-Sa village. These can be concluded as follow:

3.1 The meaning of the songs

The songs mostly related to three sections:

1) The way of life such as "The Two High Mountains", "Reach the Mountain", "The Leaf", "The Mad Tiger", "A Nose is Life", and the songs related to food such as "Chicken and Pork", "I'm A Vegetarian".

2) Dancing songs such as "Enjoy Dancing", "Dance in a Line", and "Throw Your Shy Away and Dance"

3) The songs about the courtship like "Sweet Eyes", "On the Wedding Day", and "The Two Birds"

3.2 Structure of Fulu Lae Lae songs

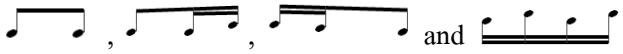
The structure of Fulu Lae Lae songs is single stanza or Section A playing from the beginning until the end and loop over times. Each song contains short phrases and each phrase

can be sub-divided into small sets of melodies. The down moving of the note often found at the end of the verse. However, the rising note can also be found in some songs.

3.3 Melody Pattern

The melody structure of Fulu Lae Lae songs contains one octave, for example, the lowest note is g and the highest note is g^1. There are six pitches and mostly moving down. It is rarely seen the moving up note in Fulu Lae Lae songs. In the songs, there are intervals: 3 Major 4 Major 5 Perfect and 8 Perfect. Pitch group occurs from c e b^1, c b^1 c^1, c g b^1 and c g b^1 c^1 (Movable Do)

3.4 Rhythmic pattern

Rhythmic structure of Fulu Lae Lae is almost stable because of the emphasis on sound. Whenever the songs are put in to the modern music beat, the $\frac{1}{4}$ beat can be used to identify the rhythm of the songs. However, the tempos of the songs depend on the musicians. The dancing songs usually have the quicker tempo. The important Rhythmic Pattern of the melody are  Rhythmic Pattern of the song is which occurs from the lowest note and the sound of beating the 'E-Ha-Ha' hole.

Recommendation

1. Suggestion for further study

The research of Fulu Lae Lae, a Lisu's traditional music in Chiang Rai Province contains many aspects that need to be conducted like a research on Fulu Na-U and Fulu U-U which are almost disappeared from the society. According to the filed work, the researcher found a Fulu Na-U that being only the decoration of the house and cannot be used. However, the further study of physicality, songs, dancing, or the making of Fulu Na-U seems to be worth to conduct in order to be benefit for the Ethnomusicology filed.

In the research of Fulu Lae Lae, the research area is only in Chiang Rai province. There are Lisu people all over northern region of Thailand like Chiang Mai, Mae Hong Son,

Lampang, Tak, Petchaboon, or even Myanmar and China where the Lisu migrated from. The various study of Lisu could lead to be benefit for Ethnomusicology or the music study.

2. Recommendation of maintaining and support Fulu Lae Lae

Everyone should concern how to maintain and support from the small sections but relate to community like sub-district organization to the provincial organization. The stage of presentation should be offered to the Lisu people to perform their precious wisdom to other people. The school in Lisu community should offer the special course of Lisu music or culture to the students in order to maintain this valuable culture for the next generations.

บรรณานุกรม

ขจัดภัย บุรุษพัฒน์. (2528). ชาวเขา. กรุงเทพมหานคร: เจริญรัฐการพิมพ์.

งามพิศ สัตย์สงวน. (2544). หลักมานุษยวิทยา. กรุงเทพมหานคร: เจ้าพระยาการพิมพ์.

เฉลิมกิต เข่งแก้ว. (2547). ดนตรีชาวเขาเผ่าลีซอ: กรณีศึกษา “ซือบึ” บ้านเพชรดำ ตำบลเขาค้อ อำเภอเขาค้อ จังหวัดเพชรบูรณ์. ปริญญานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2538). วิธีการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน. ในดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 26 (26-27 มกราคม 2538) มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์ บลิชชิ่ง.

ฉวีวรรณ ประจวบเหมาะ. (ม.ป.ป.). ความสำคัญของการเล่น (play) . ในวารสารสังคมวิทยาและมนุษยวิทยา. ม.ป.ท.

ช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา. (2544). ฝู่หลู แคนน้ำเต้าของชาวลีซอ: กรณีศึกษาบ้านดิยล้าน ตำบลวาวี อำเภอแม่สรวย จังหวัดเชียงราย. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต,สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ และคนอื่น ๆ. (2542). รายงานการวิจัยเรื่อง เค่งและพิธีตุจอ ผลี่ ของชนเผ่าม้ง. นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

_____. (2542). รายงานการวิจัยเรื่องดนตรีของชนเผ่ากะเหรี่ยงสะกอในพื้นที่มูเส่คี. นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2547). สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์. (พิมพ์ครั้งที่ 3) กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เดชา ศรีคงเมือง. (2548). การวิเคราะห์ทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

เตือนใจ ดีเทศน์. (2531). คู่มือการทำงานกับชาวเขาเผ่าลีซอ. ลำปาง: ศูนย์การศึกษานอกโรงเรียนภาคเหนือ.

_____. (2543) แม่จัน สายน้ำที่ผันเปลี่ยน. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ประพันธ์สาส์น จำกัด.

ทวิช จตุวรพฤกษ์. (2541). เสียงจากคนชายขอบ. เชียงใหม่: โรงพิมพ์มิ่งเมือง.

นิรันดร์ ภักดี. (2544). วงตึ่งโนง: กรณีศึกษาในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ และลำพูน. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิตสาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์. (2533). สวนศาสตร์ของเครื่องดนตรีโดยสังเขป.ใน การสัมมนาวิชาการเรื่องภูมิปัญญาชาวบ้าน ล้านนา.เชียงใหม่: วิทยาลัยครูเชียงใหม่

_____ (2544). ประวัติดนตรีตะวันตก ตั้งแต่ยุคโบราณ ถึง ค.ศ.1750. โครงการพัฒนาตำรา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.

_____ (2545). ปทานุกรมดนตรี. เชียงใหม่ : สำนักพิมพ์ The Knowledge.

ประเสริฐ ชัยพิกุสิต. (2531). เพลงและการละเล่นของชาวเขาเผ่าลีซอ. ใน อิฐศักดิ์ ศรีสุโข, ข่าวสาร สถาบันวิจัยชาวเขา. (หน้า 13-34). สถาบันวิจัยชาวเขา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ประไพศรี สงวนวงศ์. (2532). นาฏดุริยางคศิลปะของชาวในภาคเหนือ. วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร.

ปรานี วงษ์เทศ. (2525). พื้นบ้านพื้นเมือง. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์.

_____ . (2530) การละเล่นและพิธีกรรมในสังคมไทย. ใน วัฒนธรรมพื้นบ้าน: คติความเชื่อ. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พจี บำรุงสุข. (2543).คำรณ สัมปุณณานนท์ : ชีวิตและผลงานการขับร้องเพลงชีวิต.วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล.

พัณณดา ภูประภากรกุล. (2547). ซือบือ ดนตรีประเภทเครื่องสายของชาวลีซู: กรณีศึกษาบ้านดอยล้าน ตำบลวาวี อำเภแม่สรวย จังหวัดเชียงราย. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

พวงเพชร สุรัตนกวีกุล (บรรณาธิการ).(2542) .มนุษย์กับสังคม.(พิมพ์ครั้งที่ 2) กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

วสันต์ชาย อิ่มโอษฐ์. (2543). เค่ง: เครื่องดนตรีของชนเผ่าม้ง. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

วิคม กิตติรัตนชัย. (2535). ลีลาชีวิตลีซอ. ใน เพลงดนตรีและชีวิตชาวดอย (หน้า 34-39). สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ลักขณา ดาวรัตนหงษ์ . (2539). พจนานุกรมกลุ่มชาติพันธุ์: ลีซอ. นครปฐม: สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล.

สถาบันวิจัยชาวเขา, กรมประชาสงเคราะห์ กระทรวงแรงงานและสวัสดิการสังคม. (2545). ข้อมูลด้านสวัสดิการสังคมของชาวเขา ปี 2545. กรมประชาสงเคราะห์ กระทรวงแรงงาน และสวัสดิการสังคม.

สุกรี เจริญสุข. (2538). ดนตรีชาวสยาม. กรุงเทพมหานคร: Dr.Sax.

สุวิไล เปรมศรีรัตน์ และคนอื่น ๆ. (2547). แผนที่ภาษาของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ในประเทศไทย. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

สุมามาลย์ เรืองเดช. (2518). เพลงพื้นเมืองจากพนมทวน. กรงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

สำนักงานสถิติแห่งชาติ สำนักนายกรัฐมนตรี. รายงานการสำรวจประชากรชาวเขา พ.ศ.2529 จังหวัดเชียงราย. กรุงเทพมหานคร: อรุณการพิมพ์.

สำนักงานเลขานุการคณะกรรมการปฏิบัติการจิตวิทยาแห่งชาติ. (2548). ชาวผ่าลีซอ. (ม.ป.ท.).

ยศ สันตสมบัติ.(2540). มนุษย์กับวัฒนธรรม. (พิมพ์ครั้งที่ 2) กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

อนรรฆ จรัณยานนท์.(2548). เอกสารประกอบการสอนวิชาการวิเคราะห์ดนตรีสากล. วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

อ่างทอง จรูญสกุลวงศ์. (2549). ตร้า-บลาย ในสังคมวัฒนธรรมชนเผ่าม้งจังหวัดเชียงใหม่. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

Berry, Wallace. (1987). Structural Functions in Music. New York: Dover.

Harrison, F.LL., Hood, M., & Palisca, C.V. (1965). Musicology. California: Pan American Copyright.

Hood, Mantle. (1971). The Ethnomusicologist. Journal of the American Musicological Society: U.S.A..

Kunts, Jaap. (1950). Musicologica. A case Study of the Nature of Ethno-Musicology. Edited 1975.

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

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

_____ (1980). Anthropology Of Music.(8th ed). Chicago University Press.

Myers, Helen. (1992). Ethnomusicology An Introduction. W.W.Norton & Company , Inc. Center.

Nettl, Bruno. (1964). Theory and Method of Ethnomusicology. Copy.

Stanley Sadie. (1980). The New Grove Dictionary of Music and Musicians 1,7 in Twenty volumes. Newyork , NY Macmillan Publishers(China) Limited.

Sterling Publishing Company. (1997). Musical Instruments of The World. New York, Sterling Publishing Company, Inc.

http://www.hilltribe.org
http://th.wikipedia.org
http://www.baanjomyut.com/library/hill_tribes/song.html
http://www.geocities.com/Nashville/Opry/3009/history/051.htmhttp://www.thaitambon.com
http://www.damrong.ac.th/six_hilltribe/lisu/t_lisu.htm
http://www.chiangrai.net
http://www.e-chiangrai.com
http://web.chiangrai.net/tourcr/attraction/hillTribe/
http://hadf.org/thai/hilltribe/satatus.html
http://dnfe5.nfe.go.th/localdata/RNorth/ChiangRai/cr_province/crms1.html

ภาคผนวก

บุคลานุกรม

กิตติศักดิ์ แซ่ลี. พฤศจิกายน 2549, ธันวาคม 2549, กุมภาพันธ์ 2550. รองนายกองค์การบริหารส่วนตำบลแม่ข้าวต้มท่าสุด และ ศิลปินปาลิฝู่หลู. สัมภาษณ์.

จาวปุ สินย้าง. กุมภาพันธ์ 2550. ศิลปินฝู่หลูแลแล. สัมภาษณ์.

นิกะ คีรีคำสุข. มีนาคม 2549, ศิลปินปาลิฝู่หลู. สัมภาษณ์.

นิรันดร์ ภักดี. สิงหาคม 2550. นักวิชาการดนตรี. สัมภาษณ์.

บุญช่วย ตาหมี่. กุมภาพันธ์ 2550. ชาวลีซูบ้านห้วยส้าน. สัมภาษณ์.

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์. 2549 - 2550. นักวิชาการดนตรี.สัมภาษณ์.

มะลิวัลย์ ตามี่. กุมภาพันธ์ 2550. ชาวลีซูบ้านห้วยส้าน. สัมภาษณ์.

ล่อขอต๋ำ แซ่หยี่. กุมภาพันธ์ 2550. ผู้อาวุโส. สัมภาษณ์.

สุรศักดิ์ สินลี้. กุมภาพันธ์ 2550. นักวิชาการด้านความหมายเพลงลีซู. สัมภาษณ์.

สุพจน์ ลี้จา. ธันวาคม 2549, กุมภาพันธ์ 2550. นายกองค์การบริหารส่วนตำบลป่าตึง. สัมภาษณ์.

อาซือหว่าเต๋อ แซ่หยี. ธันวาคม 2549, กุมภาพันธ์ 2550. ศิลปินฝู่หลูแลแล และ ช่างผลิตฝู่หลูแล ปาลลิฝู่หลูซือบือ. สัมภาษณ์.

อาเซเดด่า. กุมภาพันธ์ 2550. ศิลปินฝู่หลูแลแล. สัมภาษณ์.

อาเบ ปาปา. กุมภาพันธ์ 2550. ศิลปินฝู่หลูแลแล. สัมภาษณ์.

อาเบ แซ่หยี่. ธันวาคม 2549. ชาวลีซูบ้านธาตุ. สัมภาษณ์.

อาเบ ยันจา. พฤศจิกายน 2549, กุมภาพันธ์ 2550. ศิลปินฝู่หลูแลแล. สัมภาษณ์.

อเลนึก ศิริคำสุข. กุมภาพันธ์ 2550. ศิลปินฝู่หลูแลแล และ ช่างผลิตฝู่หลูแล ปาลลิฝู่หลู ซือบือ. สัมภาษณ์.

อเลสะ หลี่จา. กุมภาพันธ์ 2550. ผู้อาวุโส. สัมภาษณ์.

เอกพิชัย สอนศรี. สิงหาคม 2550. นักวิชาการดนตรี. สัมภาษณ์.

อภิธานศัพท์

ควากุ หมายถึง เชือกสำหรับยึดท่อเสียง 5 ท่อเข้าด้วยกัน บางครั้งอาจใช้หวาย

ตาบิ๊คือกุ หมายถึง ศาลย่า หรือผีประจำหมู่บ้านที่ชาวลีซูนับถือ

เบี่ยะเหม่อซุ หมายถึง ขี้ชัน โรงใช้ยึดท่อเสียงกับผลน้ำเต้าเพื่อทำ ฝู่หลูแลแล

ฝู่หลูลาชุ หมายถึง ลิ้นของ

ฝู่หลูเบ๊ค หมายถึง น้ำเต้าฝู่หลูแลแล ทำจากไม้ไผ่

ฝู่หลูแลแล หมายถึง เครื่องดนตรีชนิดเครื่องลม เป็นแคนน้ำเต้า ตัวแคนทำจากผลน้ำเต้า มีท่อเสียง 5 ท่อ ท่อแต่ละท่อประกอบไปด้วยลิ้น ทำให้เกิดเสียงโดยการเป่าและดูด

มือมือผะ หมายถึง หมอผีประจำหมู่บ้าน เป็นผู้นำด้านพิธีกรรมความเชื่อของชาวลีซู

สาต้าตู่ หมายถึง ข้อต่อของท่อปากเป่าของฝู่หลูแลแล

หนี่ผะ หมายถึง ผู้ซึ่งสามารถติดต่อสื่อสารกับวิญญาณ

หว่ามะ หมายถึง ไม้ไผ่ชนิดหนึ่ง เป็นไผ่เนื้อแน่น เนื้อละเอียด เหนียวทนทาน ขึ้นดีบนเขา

อาฝู่ดู่ หมายถึง ขนแม่น ใช้ปรับแต่งขี้ชันโรงให้ยึดติดกับข้อต่อของท่อต่าง ๆ รวมทั้งใช้แทงรู เพื่อปรับระดับเสียง บางครั้งอาจใช้ไม้ปลายแหลมแทน

อาปาหมู่ หมายถึง ศาลปู่ หรือผีประจำหมู่บ้านที่ชาวลีซูนับถือ

อาปาหมู่ฮี หมายถึง ศาลประจำหมู่บ้าน เป็นที่อยู่ของผีประจำหมู่บ้าน

อี้โท๊ะคุ หมายถึง ท่อครอบเสียงของท่ออี้แลแล ทำให้เกิดเสียงก้องกังวาน

อี้โท๊ะโท๊ะ หมายถึง ท่อครอบเสียงของท่ออี้มาหมู่ ทำให้เสียงก้องกังวาน

อี้ถุ หมายถึง ท่อเสียงของ ฝู่หลูแลแล มี 5 ท่อ มีชื่อเรียกต่างกัน

อี้ถุ หรือ อี้ หมายถึง ท่อเสียงของฝู่หลูแลแล

อี้ผ่าหมู่ หมายถึง ท่อเสียงตัวผู้ มีความยาวรองลงมาจากอี้มาหมู่ ให้เสียงสูงกว่าอี้มาหมู่

อี้มาหมู่ หมายถึง ท่อเสียงตัวแม่ เป็นท่อที่ความยาวมากที่สุด มีระดับเสียงต่ำสุด

อี้ลิลิ หมายถึง ท่อเสียงที่ระดับเสียงสูง เป็นท่อมีขนาดสั้นที่สุด มีระดับเสียงสูงสุด

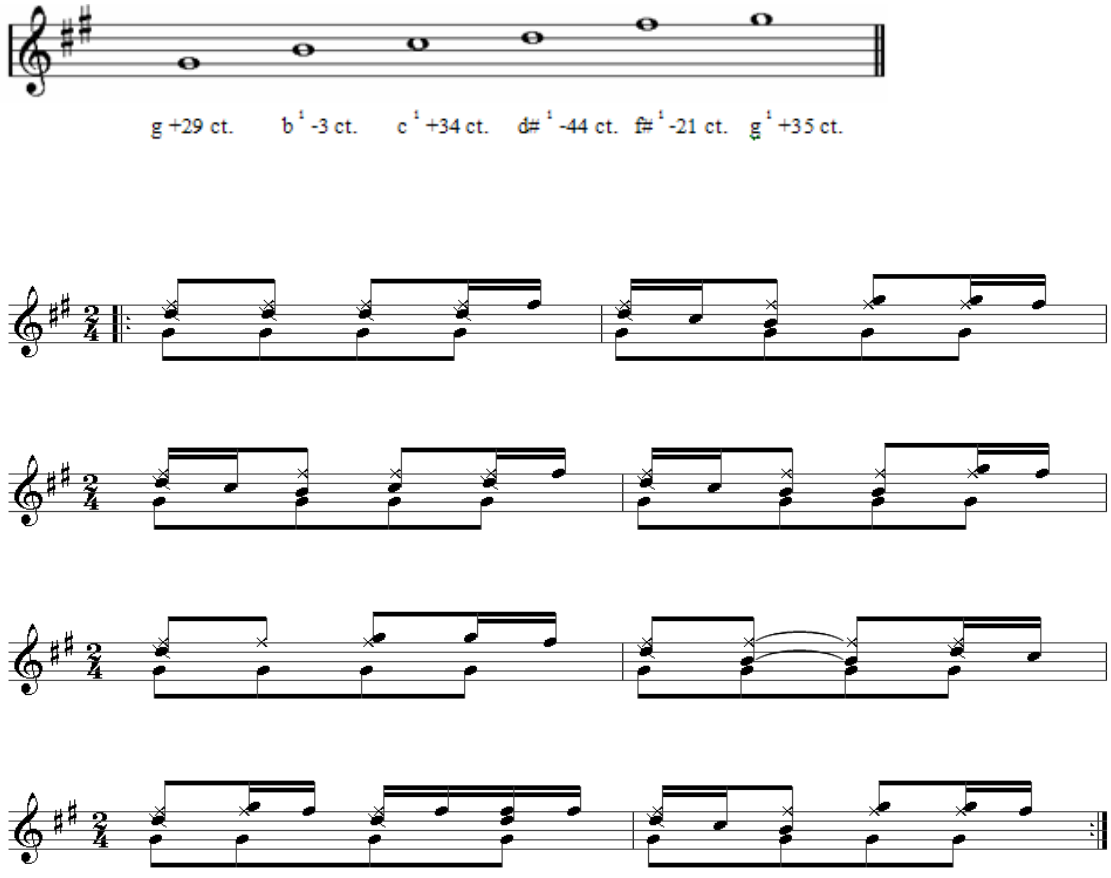
อี้แลแล หมายถึง ท่อเสียงที่มีระดับเสียงต่ำ มีความยาวท่อลดลงมาจากท่ออี้ผ่าหมู่ ให้เสียงสูงกว่าอี้ผ่าหมู่

อี้ฮาฮา หมายถึง ท่อเสียงที่มีระดับเสียงกลาง ขนาดสั้นกว่าอี้แลแล มีระดับเสียงสูงกว่าอี้แลแล

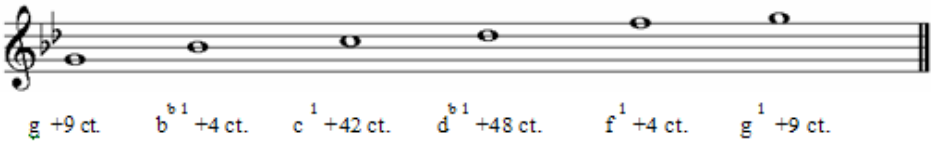
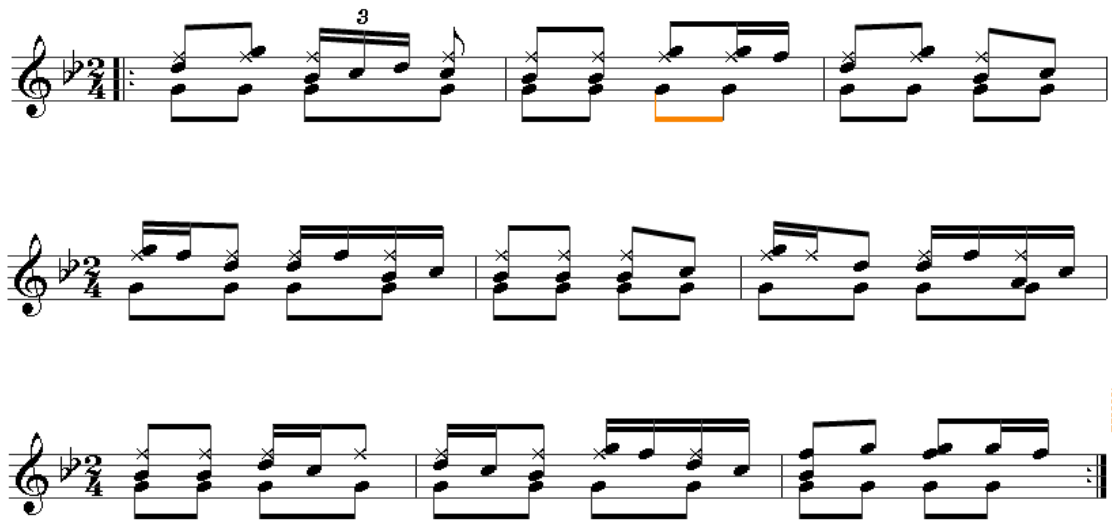
บทเพลงฝู่หลูแลแล

เพลงที่ 1 เพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ (ขาไก่ ขาหมู)

บรรเลงโดย อาเบ ยันจา นักดนตรีบ้านเฮโก

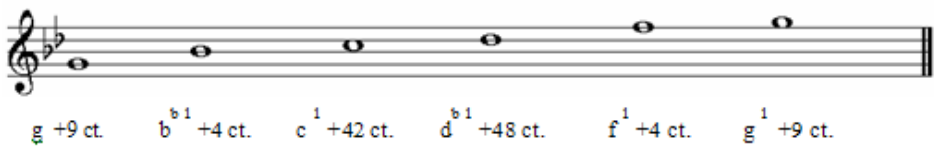
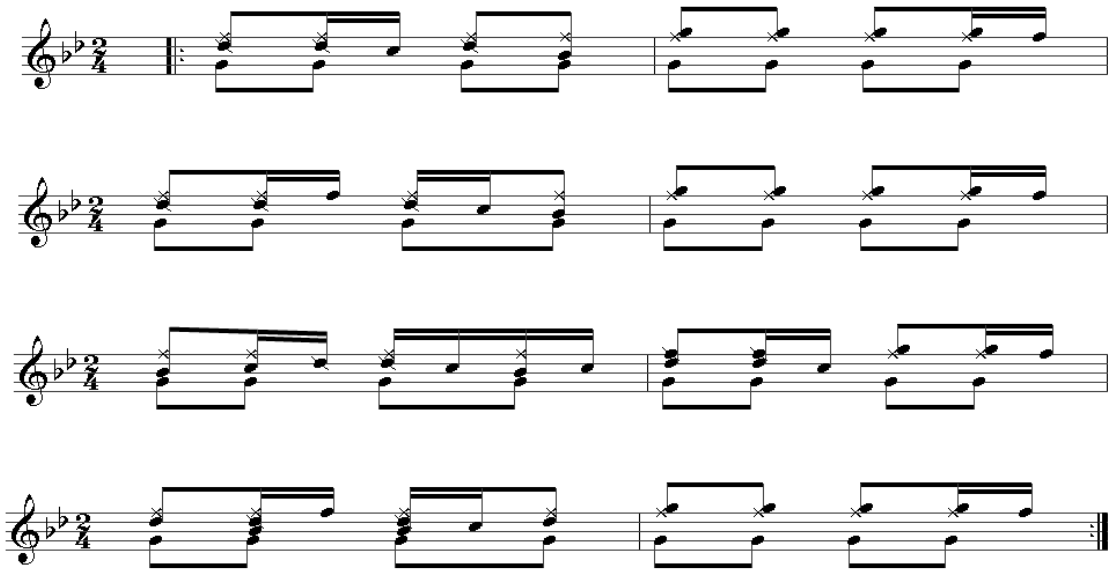
บันทึกเสียงเมื่อวันที่ 24 กุมภาพันธ์ 2550 โดยใช้ฝู่หลูแลแลที่มีระดับเสียง

เพลงที่ 2 เพลงเปกว่าเฉีย (เต้นให้สนุกสนาน)

บรรเลงโดย อาเบ ยันจา นักดนตรีบ้านเฮโก
บันทึกเสียงเมื่อวันที่ 24 กุมภาพันธ์ 2550 โดยใช้ฝูหลูแลแลที่ มีระดับเสียง ดังนี้



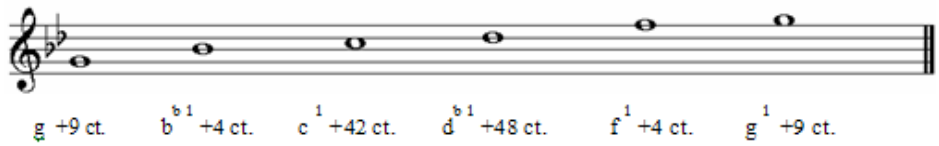
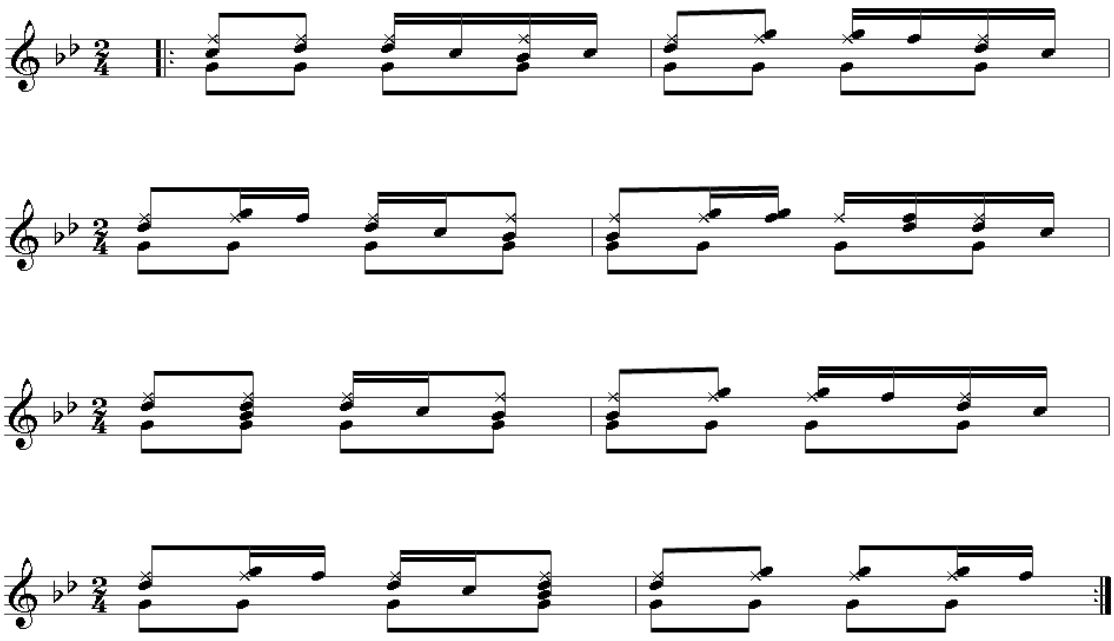
เพลงที่ 3 เพลงโกบะ ทะบะ (ดอยชัน)

บรรเลงโดย อาเบ ยันจา นักดนตรีบ้านเฮโก
บันทึกเสียงเมื่อวันที่ 24 กุมภาพันธ์ 2550 โดยใช้ฝู่หลูแลแลที่มีระดับเสียง ดังนี้

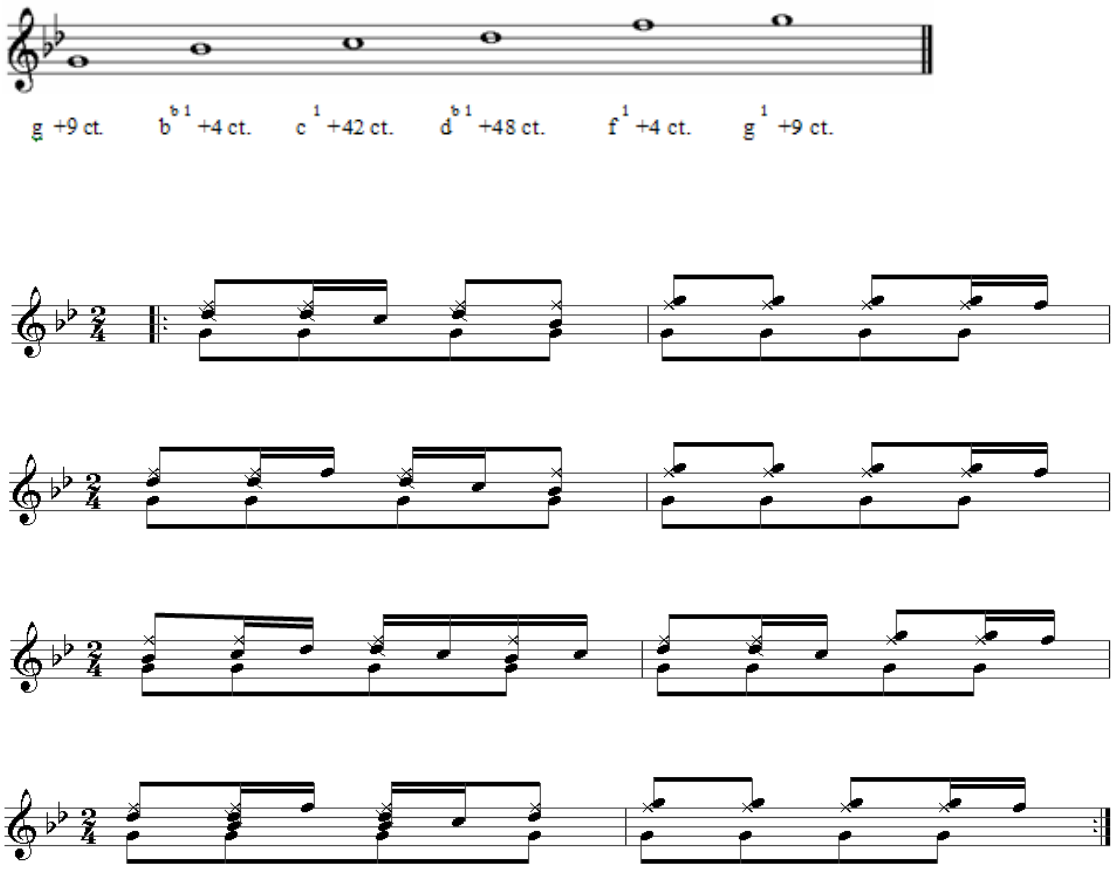


เพลงที่ 4 เพลงปาฝู่ชี้ฮี้ฝาหวะ (แต่งงานมีคู่ครอง)

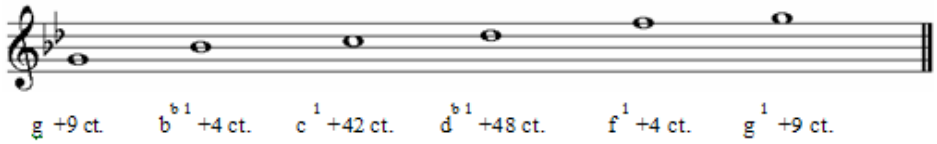
บทเพลงฝู่ชี้ฮี้ฝาหวะ บรรเลงโดย อาเบ ยันจา นักดนตรีบ้านเฮโก
บันทึกเสียงเมื่อวันที่ 24 กุมภาพันธ์ 2550 ใช้ฝูหลูแลแลที่มีระดับเสียง ดังนี้

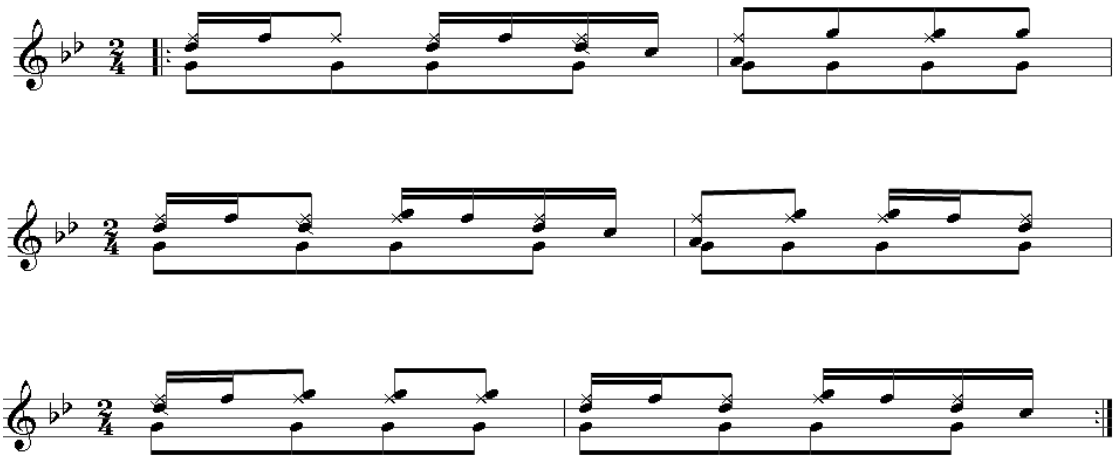


เพลงที่ 5 เพลงลือซึหย่ำซะ ซือดู่แฮซ่า (นกสองตัว)

บรรเลงโดย อาเบ ยันจา นักดนตรีบ้านแฮโก
บันทึกเสียงเมื่อวันที่ 24 กุมภาพันธ์ 2550 โดยใช้ฝู่หลูแลแลที่มีระดับเสียง ดังนี้

เพลงที่ 6 เพลงจี้จิลุลุ (สาวตากลม)

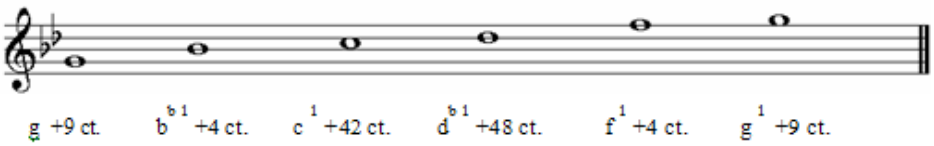
บรรเลงโดย จาวปุ สินย้าง นักดนตรีบ้านห้วยไคร้
บันทึกเสียงเมื่อวันที่ 24 กุมภาพันธ์ 2550 โดยใช้ฝู่หลูแลแลที่มีระดับเสียง ดังนี้

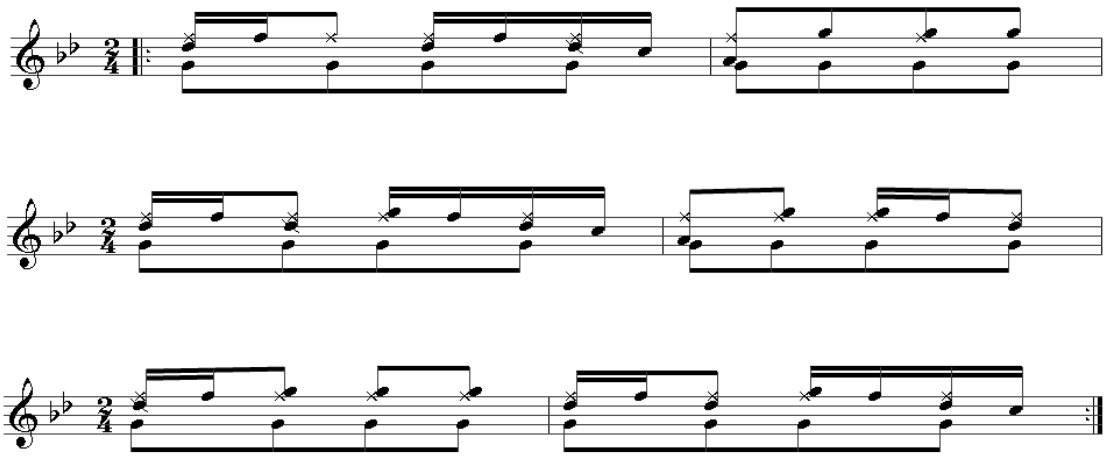




เพลงที่ 7 เพลงซือเผี่ยโลเผี่ยะ (ใบไม้)

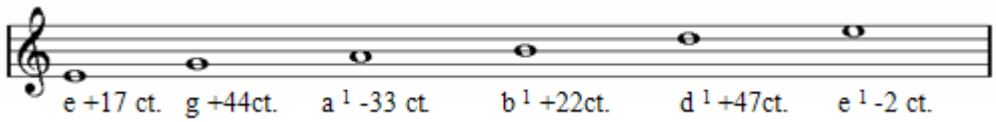
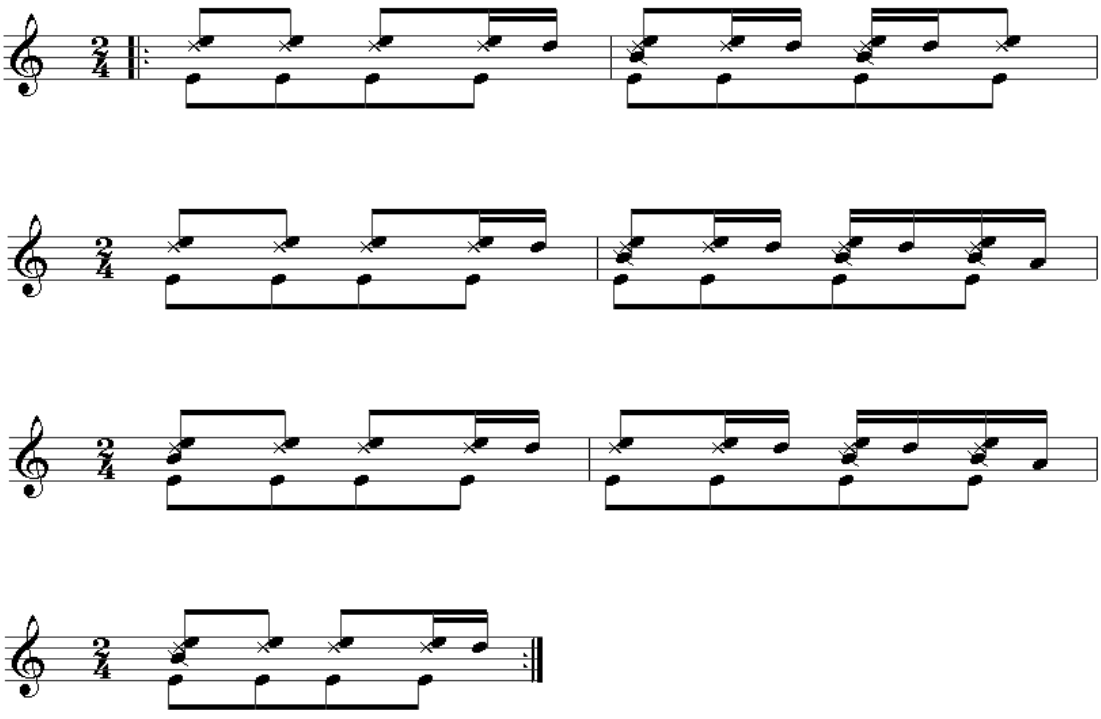
บรรเลงโดย จาวปุ สินย้าง นักดนตรีบ้านห้วยไคร้
บันทึกเสียงเมื่อวันที่ 24 กุมภาพันธ์ 2550 โดยใช้ฝู่หลูแลแลที่มีระดับเสียง ดังนี้





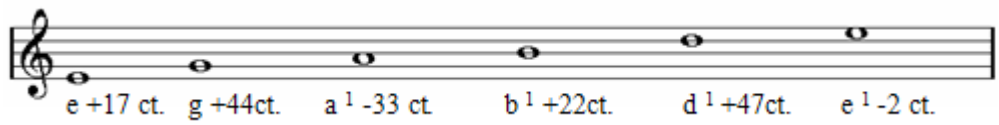
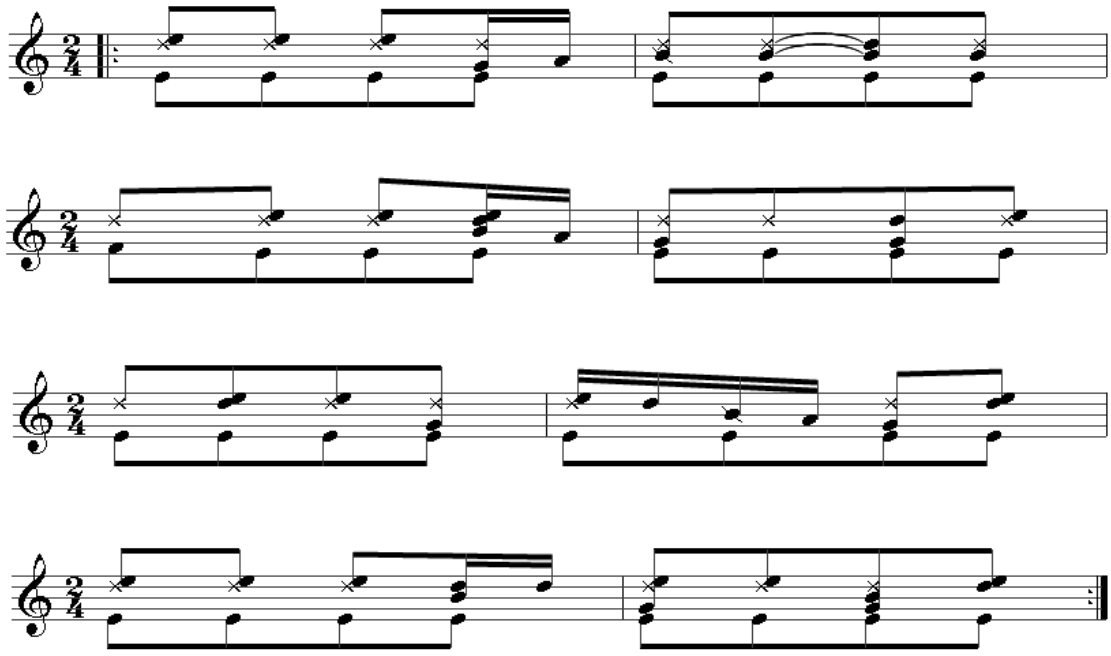
เพลงที่ 8 เพลงซือลีผ่า หล่ายามายือ (เต้นไปตรง ๆ)

บรรเลงโดย นายอเลนึก ศิริคำสุข นักดนตรีบ้านห้วยไคร้
บันทึกเสียงเมื่อวันที่ 25 กุมภาพันธ์ 2550 โดยใช้ฝูหลูแลแลที่มีระดับเสียง ดังนี้



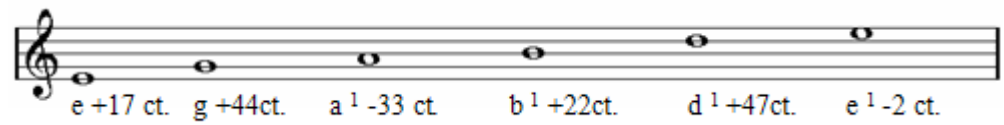
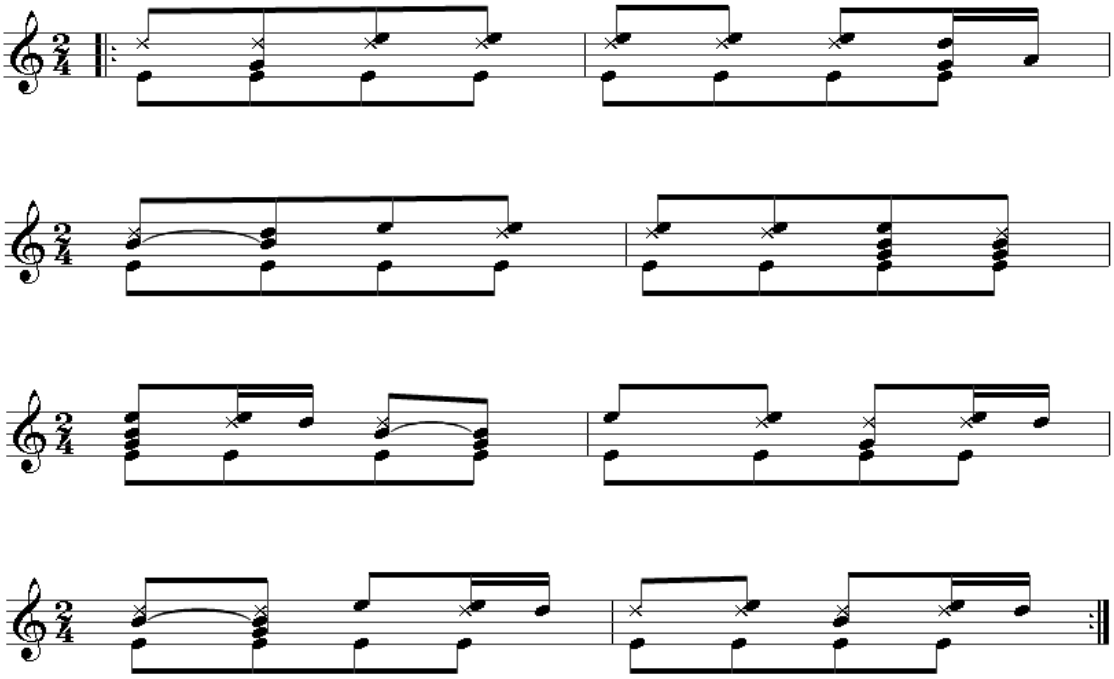
เพลงที่ 9 เพลงนาคู่ทาทา (จมูก)

บรรเลงโดย นายอาเบ ปาปา นักดนตรีบ้านเวียงกลาง
บันทึกเสียงเมื่อวันที่ 18 กุมภาพันธ์ 2550 โดยใช้ฝู่หลูแลแลที่มีระดับเสียง ดังนี้

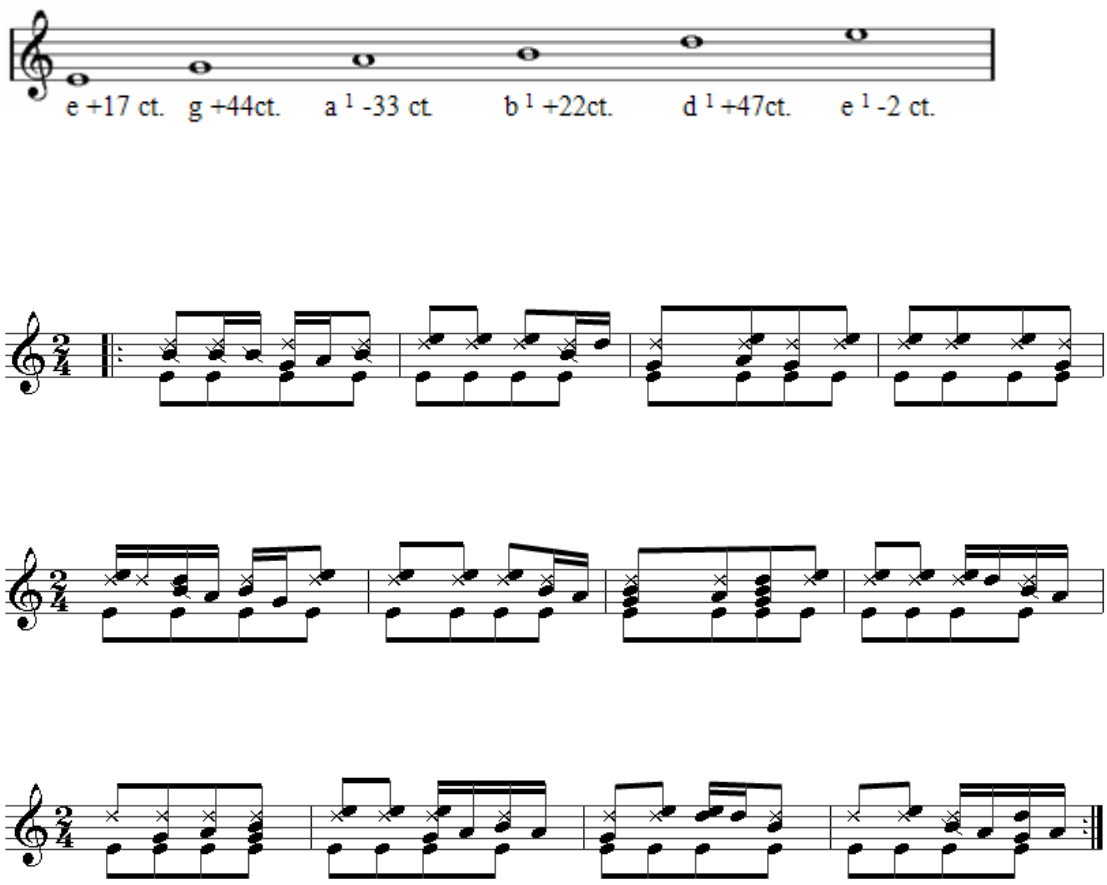


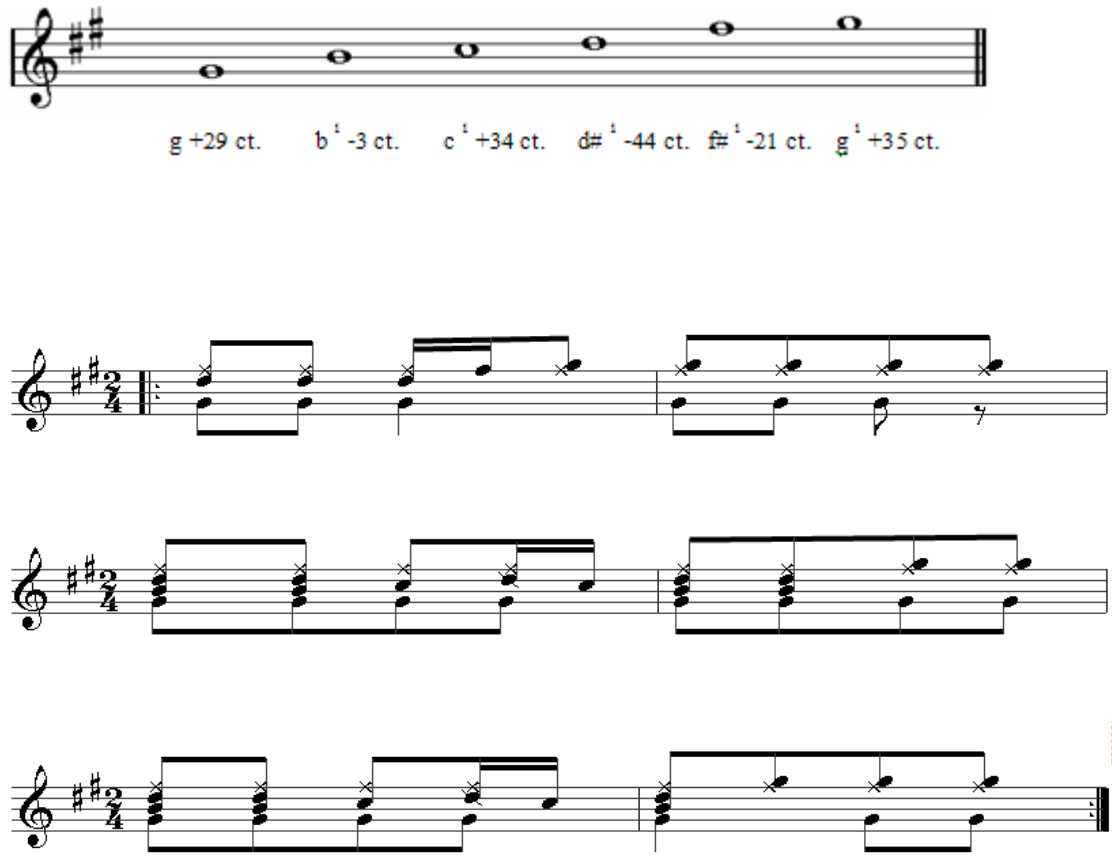
เพลงที่ 10 เพลงฉื่อชีตาหย่า (ขึ้นดอย)

บรรเลงโดย นายอาเบ ปาปา นักดนตรีบ้านเวียงกลาง
บันทึกเสียงเมื่อวันที่ 18 กุมภาพันธ์ 2550 โดยใช้ฝู่หลูแลแลที่มีระดับเสียง ดังนี้

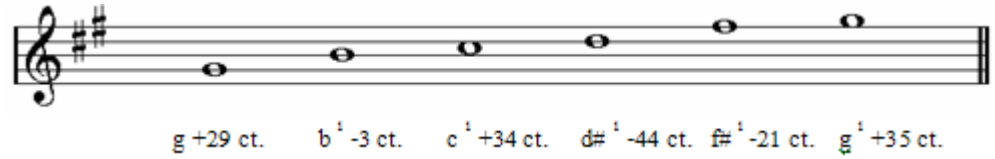


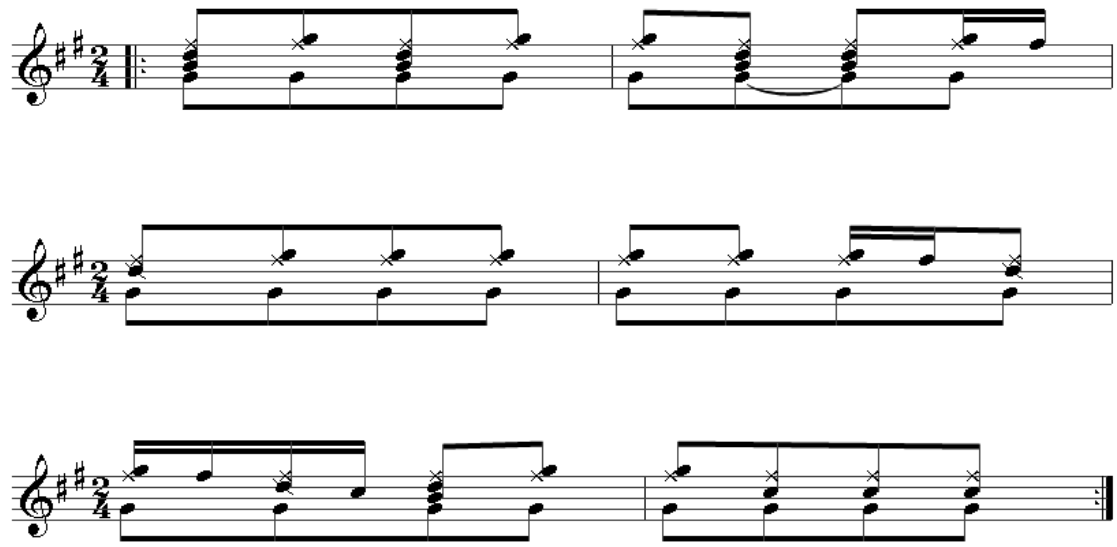
เพลงที่ 11 เพลงฝ่าทูผ่า (บ้านมุงหลังคา) อาเบปาปา

บรรเลงโดย นายอาเบ ปาปา นักดนตรีบ้านเวียงกลาง
บันทึกเสียงเมื่อวันที่ 18 กุมภาพันธ์ 2550 โดยใช้ฝู่หลูแลแลที่มีระดับเสียง ดังนี้

เพลงที่ 12 เพลงหล่ามาหล่าโทหย่า (เสือกัดคน)

บรรเลงโดย นายอาเซเดค่า นักดนตรีบ้านปางสา
บันทึกเสียงเมื่อวันที่ 20 ธันวาคม 2549 โดยใช้ฝูหลูแลแล ที่มีระดับเสียง ดังนี้

เพลงที่ 13 เพลงชัวบู (คนขี้เกียจ ขี้คร้าน)

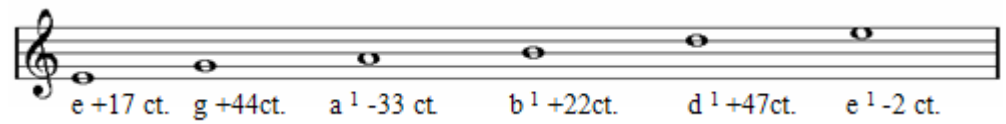
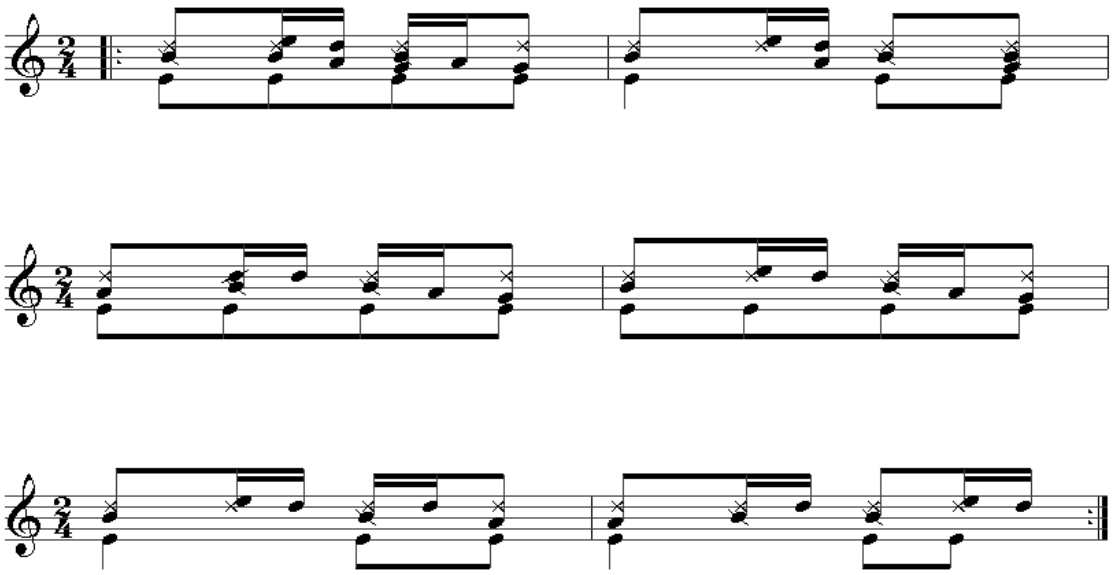
บรรเลงโดย นายอาเซเดค่า นักดนตรีบ้านปางสา
บันทึกเสียงเมื่อวันที่ 20 ธันวาคม 2549 โดยใช้ฝูหลูแลแลที่มีระดับเสียง ดังนี้





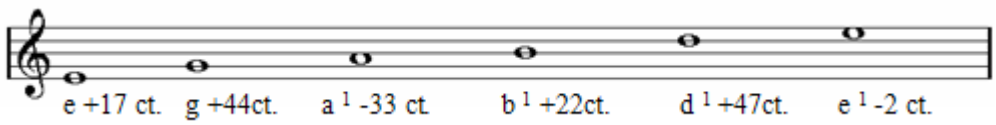
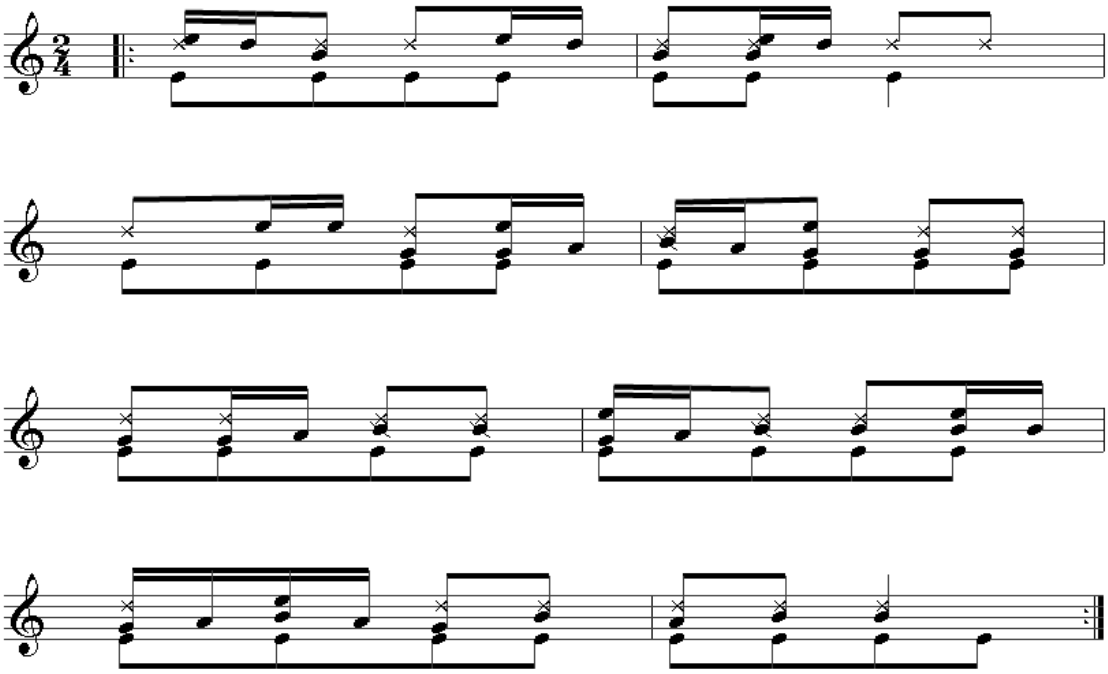
เพลงที่ 14 เพลงอาแหละเซอผะ อายะเซอผะ หม่าจะ (ขาไก่ขาหมูผมไม่กิน)

บรรเลงโดย นายอาซือหว่าเต๋อ แซ่หยี นักดนตรีบ้านหัวแม่คำ
บันทึกเสียงเมื่อวันที่ 11 พฤศจิกายน 2549 โดยใช้ฝู่หลูแลแล ที่มีระดับเสียง ดังนี้



เพลงที่ 15 เพลงจี้จิลูลุ หม่าซาโตโต๊ะกว่าเฉวะ (อย่าอายกัน ออกมาเต้นรำกัน)

บรรเลงโดย นายอาซือหว่าเต๋อ แซ่หยี นักดนตรีบ้านหัวแม่คำ
บันทึกเสียงเมื่อวันที่ 11 พฤศจิกายน 2549 โดยใช้ฝู่หลูแลแล ที่มีระดับเสียง ดังนี้



ภาพงานภาคสนาม

ผู้วิจัยถ่ายรูปร่วมกับ อาชื่อหว่าเต๋อ (กลาง) และ อ.สนอง คลังพระศรี
บ้านหัวแม่คำ วันที่ 25 กุมภาพันธ์ 2550

สัมภาษณ์ อาเบ ยันจา ในงานมหกรรมวัฒนธรรมลีซู

หมู่บ้านปางสา วันที่ 24 กุมภาพันธ์ 2550

บันทึกเสียง บทเพลงฝ่หลูแลแล บรรเลงโดย อาเบ ยันจา แปลภาษาโดย นิกะ คีรีคำสุข
ในงานประชุมเครือข่ายลีซู บ้านป่าคาสุขใจ วันที่ 6 สิงหาคม 2550

ฝู่หลูแลแล และ ปาลิฝู่หลู วางบนถาด พร้อมสำหรับหยิบมาบรรเลง
บ้านหัวแม่คำ วันที่ 25 กุมภาพันธ์ 2550

งานมหกรรมวัฒนธรรมลีซูจัดขึ้นที่หมู่บ้านปางสา

24 กุมภาพันธ์ 2550

ผู้วิจัยร่วมเต้นรำในงานมหกรรมวัฒนธรรมลีซู

24 กุมภาพันธ์ 2550

นักดนตรีนำหีบเพลง มาบรรเลงบทเพลงลีซู ในงานมหกรรมวัฒนธรรมลีซู

บ้านปางสา 24 กุมภาพันธ์ 2550

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลวันที่ 24 พฤศจิกายน 2549

บ้านเวียงกลาง

ผู้วิจัยตรวจสอบความถูกต้องบทเพลง

บ้านหัวแม่คำ 5 มกราคม 2550

ผู้วิจัยตรวจสอบความถูกต้องบทเพลง

บ้านหัวแม่คำ 5 มกราคม 2550

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	นายนิรุตร์ แก้วหล้า
วัน เดือน ปีเกิด	9 เมษายน 2520
สถานที่เกิด	บ้านขัวแตะ ต.นางแล อ.เมือง จ.เชียงราย
ประวัติการศึกษา	ครุศาสตรบัณฑิต สาขาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏเชียงใหม่ 2539-2542 ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี แขนงวิชาดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล พ.ศ. 2548-2549
ตำแหน่งและสถานที่ทำงานปัจจุบัน	อาจารย์สอน สาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่
ที่อยู่ที่สามารถติดต่อได้	185 หมู่ 12 บ้านขัวแตะ ต.นางแล อ.เมือง จ.เชียงราย โทรศัพท์ 086-5863671 Email:nirootkawla@hotmail.com
ทุนการศึกษา	มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่
ทุนการวิจัย	สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม ประจำปีงบประมาณ 2550