วงซอ: สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย

WONG SAW, A LANNA TRADITIONAL VOCAL MUSIC: A CASE STUDY OF SEETUAN SORNNOI'S STYLE,CHIANGRAI PROVINCE, NORTHERN THAILAND

องอาจ อินทนิเวศ

งานวิจัยนี้ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจาก
สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ
กระทรวงวัฒนธรรม
ประจำปีงบประมาณ 2550

วงซอ: สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย

องอาจ อินทนิเวศ

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล
พ.ศ. 2550
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยมหิดล

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

วงซอ: สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย

.....

นายองอาจ อินทนิเวศ

ผู้วิจัย

.....

รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

.....

รองศาสตราจารย์อรวรรณ บรรจงศิลป

B.Ed., M.M.

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

.....

ศาสตราจารย์ น.พ.บรรจง มไหสวริยะ พ.บ.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย

.....

นายจิรเดช เสตะพันธุ

ศศ.บ., M.M., D.M.

รักษาราชการแทน

ประธานคณะกรรมการบริหารหลักสูตร

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

วงซอ: สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย

ได้รับการพิจารณาให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

วันที่ 26 ตุลาคม พ.ศ. 2550

.....

นายองอาจ อินทนิเวศ

ผู้วิจัย

.....

รองศาสตราจารย์มานพ วิสุทธิแพทย์

กศ.บ., M.M., Ph.D.

ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

รองศาสตราจารย์อรวรรณ บรรจงศิลป

B.Ed., M.M.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

ศาสตราจารย์ น.พ.บรรจง มไหสวริยะ พ.บ.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

.....

นายจิรเดช เสตะพันธุ

ศศ.บ., M.M., D.M.

รักษาราชการแทนผู้อำนวยการ

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ สำเร็จลุล่วงลงไปได้ด้วยการสนับสนุนและให้คำปรึกษาเป็นอย่างดีจากบุคคลหลายฝ่ายที่ได้ให้ความรู้ คำแนะนำ และข้อมูล อันเป็นประโยชน์ในการทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยขอน้อมระลึกถึงความเมตตากรุณาจากท่านทั้งหลายเป็นอย่างสูงมา ณ โอกาสนี้

ขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ รองศาสตราจารย์อรวรรณ บรรจงศิลป ที่ให้ความกรุณาเป็นประธานและคณะกรรมการในการควบคุมวิทยานิพนธ์ ให้คำปรึกษาคำแนะนำ ตรวจ และปรับปรุงผลงานการวิจัยจนกระทั่งสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

ขอกราบขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรัณยานนท์ อาจารย์สนอง คลังพระศรี อาจารย์เดชา ศรีครองเมือง ที่ให้คำปรึกษาด้านการวิเคราะห์ การทำวิทยานิพนธ์ และความคิดถึงห่วงใยจนผลงานสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

ขอกราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศรชัย มุ่งไธสง ผู้ช่วยศาสตราจารย์วาสนา แสงสิทธิ์ อาจารย์สุทัศน์ คล้ายสุวรรณ และอาจารย์น่านฟ้า กันทะพรม ที่ให้คำปรึกษา และกำลังใจอันเต็มเปี่ยมในการทำวิทยานิพนธ์

ขอกราบขอบพระคุณ พ่อครูศรีทวน สอนน้อย แม่สร้อยสุดา ภิราษร ช่างซอ ช่างปี่ ช่างซึง ในคณะทองสร้อยรวมศิลป์ทุกท่าน ที่มอบความรัก ความเมตตา และอนุเคราะห์ข้อมูลในการทำวิจัยจนวิทยานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณมา ณ โอกาสนี้

ขอขอบคุณ คุณนิรุตร์ แก้วหล้า เพื่อนคู่คิดคู่ยากในการทำวิทยานิพนธ์ และร่วมเดินทางในการเก็บข้อมูลภาคสนาม

ขอขอบคุณ คุณวรประภา พินิจสุวรรณ ที่อนุเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับช่างซอ การติดต่อประสานงาน แรงใจและไมตรีจิตอันดีงามยิ่ง

ขอขอบคุณ คุณณัฐธัญ อินทร์คง คุณกัลยาณี สายสุข คุณสินีนาถ สิทธิเลิศประสิทธิ์ และเพื่อนๆ ดนตรีวิทยา รุ่น 11 สำหรับความคิดถึงห่วงใย และกำลังใจ

ขอกราบขอบพระคุณ ป๊า ที่อบรมสั่งสอนให้แนวคิด สร้างกำลังใจให้กับลูกจนมีวันนี้

งานวิจัยนี้ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจาก สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม ประจำปีงบประมาณ 2550 ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณมา ณ โอกาสนี้

องอาจ อินทนิเวศ

วงซอ: สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย (WONG SAW, A LANNA TRADITIONAL VOCAL MUSIC: A CASE STUDY OF SEETUAN SORNNOI'S STYLE,CHIANGRAI PROVINCE, NORTHERN THAILAND)

องอาจ อินทนิเวศ 4836955 MSMS/M

ศศ.ม. (ดนตรี)

คณะกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ : ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม., อรวรรณ บรรจงศิลป M.Ed., M.M.

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ เพื่อศึกษารูปแบบและลักษณะทางดนตรีของวงซอ: สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย โดยเก็บข้อมูลภาคสนามจากสถานการณ์จริง นำข้อมูลเสียงมาถอดเป็นโน้ตสากลและวิเคราะห์โดยประยุกต์ใช้ทฤษฎีทางดนตรีวิทยา

ผลการวิจัยพบว่า บริบทในด้านที่เกี่ยวข้องกับการขับซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย ได้แก่ วัฒนธรรมการขับซอในจังหวัดเชียงราย จัดพิธีกรรมการไหว้ครู แบ่งได้ 3 ประเภทคือ การไหว้ครูซอประจำปีเดือน 9 ล้านนา การไหว้ครูซอประจำปี เดือน 7 ล้านนา และการไหว้ครูซอก่อนการแสดง องค์ประกอบการขับซอได้แก่ สถานที่ที่ใช้ในการขับซอ แบ่งตามลักษณะของสถานที่ได้ 2 ลักษณะ คือ การแสดงในวัด การแสดงตามบ้าน และการแต่งกายนิยมแต่งกายในชุดพื้นเมืองเรียบร้อย การแบ่งประเภทของการขับซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย แบ่งออกเป็น 3 ประเภทคือ 1) การซอเดี่ยว หรือเรียกอีกอย่างว่า "ซอป๊อด" 2) การซอคู่ หรือเรียกว่า "ซอคู่ถ้อง" และ 3) ละครซอ เนื้อหาของบทซอ ที่ใช้โดยมากเป็นประเภทหลักธรรมคำสอนพระพุทธศาสนา กิจกรรมทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ ก่อนเริ่มการแสดงการขับซอ ช่างซอหญิงฟ้อนถวายครู เพื่อเป็นการแสดงความเคารพต่อครูอาจารย์ที่ประสิทธิ์ศาสตร์วิชาในกับตัวช่างซอ และยังเป็นการแสดงโหมโรง เพื่อเรียกความสนใจของผู้ฟัง

ผลการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางทำนอง พบว่า ในทำนองชุดตั้งเชียงใหม่รูปแบบของเพลงมีแบบแผนสลับการขับซอระหว่างช่างซอชายและหญิง กลุ่มเสียงที่ช่างซอชายใช้ขับซอเมื่อนำมาเรียงกันตามระบบโน้ตสากล ตรงกับ ฟาชาร์ป โดเรียน โมด ส่วนช่างซอหญิงตรงกับ ที มิกโซลิเดียน โมด พิสัยของเสียงมีพิสัยไม่เกิน คู่ 8 (Octave) มีการใช้เสียงหลักของแนวทำนองครบทั้ง 7 เสียงตามบันไดเสียงหรือโมดที่วิเคราะห์ได้ ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองโดยมากเป็นคู่ P1 P4 P5 P8 M3 M6 m3 และ m3 การประดับทำนองมีเทคนิคที่แตกต่างไปจากเทคนิคที่เกิดจากเสียงของเครื่องดนตรี เทคนิคเหินเสียงขึ้นสูงแล้วลงเสียงต่ำสัมในลำคอซึ่งเป็นเทคนิคที่บ่งบอกความเป็นอัตลักษณ์ในการขับซอ ที่ช่างซอใช้ในตอนขึ้นทำนองตั้งเชียงใหม่ ทั้งช่างซอชายและช่างซอหญิง ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนองเป็นแบบ บรรจุโน้ตทำนอง 1 โน้ตต่อ 1 คำร้อง และ 2-3 โน้ตต่อ 1 คำร้อง ความเป็นนวัตกรรม สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย อยู่ที่การสร้างศิษย์ให้เป็นผู้มีความกตัญญู อ่อนน้อม มีไหวพริบเฉลียวฉลาด และมีความสามารถในการขับซอ หรือประพันธ์เป็นอย่างดี พ่อครูมีเทคนิคการประพันธ์เครือซอที่มีสัมผัส ใช้ภาษาที่ไพเราะ แฝงแง่คิด และเจตคติไว้ในเครือซอได้อย่างลงตัว

คำสำคัญ : การขับซอ / การวิเคราะห์ / วัฒนธรรม / ดนตรี / เชียงราย / ล้านนา
296 หน้า

WONG SAW, A LANNA TRADITIONAL VOCAL MUSIC: A CASE STUDY OF SEETUAN SORNNOI'S STYLE, CHIANGRAI PROVINCE, NORTHERN THAILAND

ONG-ART INTHANIWET 4836955 MSMS/M

M.A. (MUSIC)

THESIS ADVISORS: NARONGCHAI PIDOKRAJT, B.Ed, M.Ed, MA., ORAWAN BANCHONGSIN M.Ed., M.M.

ABSTRACT

This qualitative research aimed to examine the music style and characteristics of music composed by Mr. Seetuan Sornnoi in Chiangrai Province. Field work study was used to collect the data. The analysis processes involved the transcription of standard notes and the application of musicology theories.

The findings of the study are as follows.The contexts relating to Local Saw Performance in Chiangrai Province comprise Local Saw Performing culture and Sacrificing Ceremony for Teachers. The latter activity can be divided into 3 types: annual sacrificing ceremony for teachers held in the 9th Month of Lanna culture, the ceremony organized in the 7th month of the year, and the ceremonial activity before performing the Saw. The components used for performing Saw consist of; 1) a place for performance which can be categorized into 2 types: a temple or a village, and 2) dress which is in the local custom style. Chiangrai Local Saw performance can be divided into 3 types: 1) Single Saw or Saw Pod, 2) Double Saw or Saw Koo Thong, and 3) Saw Play. The content of the Saw mostly emphasizes religious teaching principles and creative cultural activities. Before performing Saw, the female Saw performer dances to sacrifice and shows respect to all teachers who transmitted the knowledge and to stimulate the audiences' interest.

From the analysis of specific rhythm it appeared that the Chiangrai original style provides the Saw pattern performed by male and female singers. When analyzing the Saw conducting the standard note system, the music note groups sung by male performers were similar to the F# Dorion Mode, while female singer's music notes were similar to B Mixolydian Mode in which the note scale was an octave applying the 7 main notes according to the note scale or analyzed mode. The rhythmic style appeared in note pair pattern: P1, P4, P5, P8, M3, M6 m3, and m3. The rhythmic arrangements differ from the sound originated from music instruments. The technique of raising the tone and lowering it down in the throat is the unique style used for Chiang Mai original rhythmic Saw. This is also sung by both male and female performers showing the relationship between Saw content and its rhythm in which the pattern appears as 1 rhythmic note with 1 content and 2-3 notes with 1 content. The distinctively innovative features created by Mr. Seetuan Sornnoi are the ways in which the Saw teaches the followers to be humble, loyal, smart and able to sing or compose the Saw effectively. Mr. Sornnoi provides the Saw composition style reflecting the harmonious combination of beautiful rhythm, fine language with teaching words and appreciation.

KEY WORDS: SAW PERFORMANCE / ANALYSIS / CULTURE / MUSIC / CHIANGRAI / LANNA

296 P.

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย	**ง**
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	**จ**
สารบัญแผนภูมิ	**ญ**
สารบัญตัวอย่าง	**ฐ**
สารบัญรูปภาพ	**ฉ**
บทที่ 1 บทนำ	1
1.1 ความสำคัญและที่มา	1
1.2 คำถามวิจัย	4
1.3 วัตถุประสงค์	4
1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	4
1.5 ขอบเขตการศึกษา	4
1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น	5
1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ	5
บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรม	**7**
2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	7
2.1.1 แนวคิดทางด้านดนตรีชาติพันธุ์วิทยา	7
2.1.2 แนวคิดด้านวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยา	9
2.1.3 แนวคิดด้านดนตรีพื้นบ้าน	12
2.2 สารัตถะทั่วไปที่เกี่ยวข้อง	15
2.2.1 ภูมิหลังจังหวัดเชียงราย	15
2.2.2 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับภาษาถิ่นล้านนา	21
2.2.3 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับการขับซอ และเครื่องดนตรีที่บรรเลงประกอบ	26

สารบัญ (ต่อ)

2.3 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 33
2.3.1 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับบริบทของการขับซอ 33
2.3.2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์ทำนอง 34

บทที่ 3 ระเบียบวิธีวิจัย 36
3.1 การจัดเก็บข้อมูล 36
3.1.1 ข้อมูลด้านเอกสาร 36
3.1.2 ข้อมูลจากอินเตอร์เน็ต 37
3.1.3 ข้อมูลด้านบุคคล 37
3.1.4 การเก็บข้อมูลภาคสนาม 38
3.1.5 เครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้ในการเก็บข้อมูลภาคสนาม 38
3.2 การจัดกระทำข้อมูล 38
3.3 การวิเคราะห์ข้อมูล 39
3.3.1 ด้านบริบทของวงซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย 39
3.3.2 ด้านการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางทำนองการขับซอ 40
3.3.3 เกณฑ์ในการพิจารณาเลือกประเด็นการวิเคราะห์ 41
3.4 การนำเสนอข้อมูล 44

บทที่ 4 วงซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย 45
4.1 การขับซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย 45
4.1.1 วัฒนธรรมการขับซอในจังหวัดเชียงราย 45
4.1.2 องค์ประกอบของการขับซอ 49
4.1.3 การแบ่งประเภทของการขับซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย 49
4.1.4 เนื้อหาของบทซอ 50
4.1.5 กิจกรรมทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ 52
4.2 ศิลปินช่างซอที่ศึกษา 53
4.2.1 ชีวประวัติพ่อครูศรีทวน สอนน้อย 53
4.2.2 ชีวประวัติแม่ทองสร้อย หนองเก้าห้อง 62

สารบัญ (ต่อ)

4.2.3 ชีวประวัติพ่อสมจิตร ป่าบง 63

4.2.4 ชีวประวัติพ่อโก๋ 63

4.2.5 ชีวประวัติแม่ตุ่น 64

บทที่ 5 ลักษณะเฉพาะทางทำนองการขับซอ 66

5.1 ระดับค่าเสียงที่ใช้ในงานวิเคราะห์ 66

5.2 ทำนองที่ใช้ในการวิเคราะห์การขับซอ 68

5.3 การวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางทำนองการขับซอ 69

5.3.1 การวิเคราะห์ภาพรวมระหว่างทำนองร้องกับทำนองดนตรีตามประเพณีเดิม 70

5.3.1.1 ทำนองตั้งเชียงใหม่ 70

1) รูปแบบของเพลง 71

2) บันไดเสียง หรือโมด 72

3) พิสัยของเสียง 73

4) เสียงหลักของแนวทำนอง 74

5) ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง 87

6) การประดับทำนอง 125

7) ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนอง 135

5.3.1.2 ทำนองจะปุ 142

1) รูปแบบของเพลง 142

2) บันไดเสียง หรือโมด 143

3) พิสัยของเสียง 143

4) เสียงหลักของแนวทำนอง 144

5) ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง 150

6) การประดับทำนอง 165

7) ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนอง 169

สารบัญ (ต่อ)

5.3.1.3 ทำนองละม้าย 172

1) รูปแบบของเพลง 172

2) บันไดเสียง หรือโมด 173

3) พิสัยของเสียง 175

4) เสียงหลักของแนวทำนอง 175

5) ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง 180

6) การประดับทำนอง 194

7) ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนอง 200

5.3.2 การวิเคราะห์ความเป็นนวัตกรรม สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย 203

5.3.2.1 การเรียนการขับซอในสายของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย 204

5.3.2.2 การประพันธ์เครือซอ 206

5.3.2.3 การผสมผสานทำนองซอพื้นเมือง กับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง 214

บทที่ 6 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 224

6.1 สรุปผลการวิจัย 224

6.2 การอภิปรายผล 235

6.3 ข้อเสนอแนะ 241

บทสรุปแบบสมบูรณ์ภาษาไทย **242**

บทสรุปแบบสมบูรณ์ภาษาอังกฤษ **258**

บรรณานุกรม **263**

ภาคผนวก **267**

ประวัติผู้วิจัย **296**

สารบัญแผนภูมิ

หน้า

แผนภูมิที่ 5.1 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน A ชาย ประโยคที่ 1 90
แผนภูมิที่ 5.2 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน A ชาย ประโยคที่ 2 91
แผนภูมิที่ 5.3 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 ชาย ประโยคที่ 1 92
แผนภูมิที่ 5.4 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 ชาย ประโยคที่ 2 93
แผนภูมิที่ 5.5 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 ชาย ประโยคที่ 3 94
แผนภูมิที่ 5.6 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 ชาย ประโยคที่ 4 95
แผนภูมิที่ 5.7 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 ชาย ประโยคที่ 5 96
แผนภูมิที่ 5.8 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 1 97
แผนภูมิที่ 5.9 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 2 98
แผนภูมิที่ 5.10 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 3 99
แผนภูมิที่ 5.11 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 4 100
แผนภูมิที่ 5.12 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 5 101
แผนภูมิที่ 5.13 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 6 102
แผนภูมิที่ 5.14 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 7 103
แผนภูมิที่ 5.15 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C ชาย ประโยคที่ 1 104
แผนภูมิที่ 5.16 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C ชาย ประโยคที่ 2 105
แผนภูมิที่ 5.17 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C ชาย ประโยคที่ 3 107
แผนภูมิที่ 5.18 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน A หญิง ประโยคที่ 1 108
แผนภูมิที่ 5.19 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน A หญิง ประโยคที่ 2 109
แผนภูมิที่ 5.20 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 หญิง ประโยคที่ 1 110
แผนภูมิที่ 5.21 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 หญิง ประโยคที่ 2 111
แผนภูมิที่ 5.22 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 หญิง ประโยคที่ 3 112
แผนภูมิที่ 5.23 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 หญิง ประโยคที่ 4 113
แผนภูมิที่ 5.24 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 หญิง ประโยคที่ 5 114

สารบัญแผนภูมิ (ต่อ)

แผนภูมิที่ 5.25 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 1 115
แผนภูมิที่ 5.26 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 2 116
แผนภูมิที่ 5.27 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 3 117
แผนภูมิที่ 5.28 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 4 118
แผนภูมิที่ 5.29 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 5 119
แผนภูมิที่ 5.30 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 6 120
แผนภูมิที่ 5.31 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 7 122
แผนภูมิที่ 5.32 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C หญิง ประโยคที่ 1 123
แผนภูมิที่ 5.33 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C หญิง ประโยคที่ 2 124
แผนภูมิที่ 5.34 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C หญิง ประโยคที่ 3 125
แผนภูมิที่ 5.35 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองจะปุ ท่อน A ชาย ประโยคที่ 1 150
แผนภูมิที่ 5.36 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองจะปุ ท่อน A ชาย ประโยคที่ 2 151
แผนภูมิที่ 5.37 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองจะปุ ท่อน A ชาย ประโยคที่ 3 152
แผนภูมิที่ 5.38 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองจะปุ ท่อน A ชาย ประโยคที่ 4 153
แผนภูมิที่ 5.39 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองจะปุ ท่อน B ชาย ประโยคที่ 1 154
แผนภูมิที่ 5.40 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองจะปุ ท่อน B ชาย ประโยคที่ 2 155
แผนภูมิที่ 5.41 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองจะปุ ท่อน B ชาย ประโยคที่ 3 156
แผนภูมิที่ 5.42 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองจะปุ ท่อน A หญิง ประโยคที่ 1 158
แผนภูมิที่ 5.43 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองจะปุ ท่อน A หญิง ประโยคที่ 2 159
แผนภูมิที่ 5.44 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองจะปุ ท่อน A หญิง ประโยคที่ 3 160
แผนภูมิที่ 5.45 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองจะปุ ท่อน A หญิง ประโยคที่ 4 161
แผนภูมิที่ 5.46 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองจะปุ ท่อน B หญิง ประโยคที่ 1 162
แผนภูมิที่ 5.47 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองจะปุ ท่อน B หญิง ประโยคที่ 2 163
แผนภูมิที่ 5.48 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองจะปุ ท่อน B หญิง ประโยคที่ 3 164
แผนภูมิที่ 5.49 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองละม้าย ท่อน A หญิง ประโยคที่ 1 180
แผนภูมิที่ 5.50 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองละม้าย ท่อน A หญิง ประโยคที่ 2 181
แผนภูมิที่ 5.51 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองละม้าย ท่อน A หญิง ประโยคที่ 3 182
แผนภูมิที่ 5.52 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองละม้าย ท่อน A หญิง ประโยคที่ 4 183

สารบัญแผนภูมิ (ต่อ)

แผนภูมิที่ 5.53 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองละม้าย ท่อน B หญิง ประโยคที่ 1 184
แผนภูมิที่ 5.54 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองละม้าย ท่อน B หญิง ประโยคที่ 2 185
แผนภูมิที่ 5.55 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองละม้าย ท่อน B หญิง ประโยคที่ 3 186
แผนภูมิที่ 5.56 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองละม้าย ท่อน A ชาย ประโยคที่ 1 188
แผนภูมิที่ 5.57 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองละม้าย ท่อน A ชาย ประโยคที่ 2 189
แผนภูมิที่ 5.58 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองละม้าย ท่อน A ชาย ประโยคที่ 3 190
แผนภูมิที่ 5.59 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองละม้าย ท่อน A ชาย ประโยคที่ 4 191
แผนภูมิที่ 5.60 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองละม้าย ท่อน B ชาย ประโยคที่ 1 192
แผนภูมิที่ 5.61 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองละม้าย ท่อน B ชาย ประโยคที่ 2 193
แผนภูมิที่ 5.62 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองละม้าย ท่อน B ชาย ประโยคที่ 3 194
แผนภูมิที่ 5.63 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองการผสมผสานทำนองซอพื้นเมือง กับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุงประโยคที่ 1 218
แผนภูมิที่ 5.64 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองการผสมผสานทำนองซอพื้นเมือง กับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุงประโยคที่ 2 219
แผนภูมิที่ 5.65 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองการผสมผสานทำนองซอพื้นเมือง กับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุงประโยคที่ 3 221

สารบัญตัวอย่าง

หน้า

ตัวอย่างที่ 5.1 บันไดเสียงทำนองตั้งเชียงใหม่ แนวเสียงช่างซอชาย 73
ตัวอย่างที่ 5.2 บันไดเสียงทำนองตั้งเชียงใหม่ แนวเสียงช่างซอหญิง 73
ตัวอย่างที่ 5.3 ช่วงเสียงที่ใช้ตอนขึ้นท่อนและจบท่อนของทำนอง 74
ตัวอย่างที่ 5.4 ช่วงเสียงที่ใช้ขับซอในทำนองปกติ 74
ตัวอย่างที่ 5.5 ช่วงเสียงเป็นช่วงเสียงที่ใช้ตอนขึ้นท่อนและจบท่อนของทำนอง 74
ตัวอย่างที่ 5.6 ช่วงเสียงที่ใช้ขับซอในทำนองปกติ 74
ตัวอย่างที่ 5.7 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน A ชาย ประโยคที่ 1 89
ตัวอย่างที่ 5.8 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน A ชาย ประโยคที่ 2 91
ตัวอย่างที่ 5.9 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 ชาย ประโยคที่ 1 92
ตัวอย่างที่ 5.10 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 ชาย ประโยคที่ 2 93
ตัวอย่างที่ 5.11 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 ชาย ประโยคที่ 3 94
ตัวอย่างที่ 5.12 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 ชาย ประโยคที่ 4 95
ตัวอย่างที่ 5.13 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 ชาย ประโยคที่ 5 96
ตัวอย่างที่ 5.14 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 1 97
ตัวอย่างที่ 5.15 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 2 98
ตัวอย่างที่ 5.16 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 3 99
ตัวอย่างที่ 5.17 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 4 100
ตัวอย่างที่ 5.18 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 5 101
ตัวอย่างที่ 5.19 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 6 102
ตัวอย่างที่ 5.20 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 7 103
ตัวอย่างที่ 5.21 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C ชาย ประโยคที่ 1 104
ตัวอย่างที่ 5.22 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C ชาย ประโยคที่ 2 105
ตัวอย่างที่ 5.23 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C ชาย ประโยคที่ 3 106
ตัวอย่างที่ 5.24 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน A หญิง ประโยคที่ 1 108

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่ 5.25 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน A หญิง ประโยคที่ 2 109
ตัวอย่างที่ 5.26 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 หญิง ประโยคที่ 1 110
ตัวอย่างที่ 5.27 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 หญิง ประโยคที่ 2 111
ตัวอย่างที่ 5.28 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 หญิง ประโยคที่ 3 112
ตัวอย่างที่ 5.29 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 หญิง ประโยคที่ 4 113
ตัวอย่างที่ 5.30 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 หญิง ประโยคที่ 5 114
ตัวอย่างที่ 5.31 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 1 115
ตัวอย่างที่ 5.32 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 2 116
ตัวอย่างที่ 5.33 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 3 117
ตัวอย่างที่ 5.34 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 4 118
ตัวอย่างที่ 5.35 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 5 119
ตัวอย่างที่ 5.36 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 6 120
ตัวอย่างที่ 5.37 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 7 121
ตัวอย่างที่ 5.38 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C หญิง ประโยคที่ 1 122
ตัวอย่างที่ 5.39 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C หญิง ประโยคที่ 2 123
ตัวอย่างที่ 5.40 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C หญิง ประโยคที่ 3 124
ตัวอย่างที่ 5.41 แสดงการใช้เทคนิคเหินเสียงขึ้นสูงแล้วลงเสียงต่ำฮัมในลำคอของช่างซอชาย 127
ตัวอย่างที่ 5.42 แสดงการใช้เทคนิคเหินเสียงขึ้นสูงแล้วลงเสียงต่ำฮัมในลำคอของช่างซอชาย 127
ตัวอย่างที่ 5.43 แสดงการใช้เทคนิคเหินเสียงขึ้นสูงแล้วลงเสียงต่ำฮัมในลำคอของช่างซอหญิง 127
ตัวอย่างที่ 5.44 แสดงการใช้เทคนิคสะบัดเสียงขึ้น ในท่อน A 128
ตัวอย่างที่ 5.45 แสดงการใช้เทคนิคสะบัดเสียงขึ้นและลง ในท่อน B2 ของช่างซอชาย 128
ตัวอย่างที่ 5.46 เทคนิคเอื้อนเสียงในท่อน B2 ของช่างซอชาย 129
ตัวอย่างที่ 5.47 เทคนิคเอื้อนเสียงในท่อน C ของช่างซอชาย 129
ตัวอย่างที่ 5.48 เทคนิคการเอื้อนเสียงในท่อน B1 ของช่างซอหญิง 130
ตัวอย่างที่ 5.49 เทคนิคการเอื้อนเสียงในท่อน B1 ของช่างซอหญิง 130
ตัวอย่างที่ 5.50 เทคนิคการเอื้อนเสียงในท่อน B2 ของช่างซอหญิง 130
ตัวอย่างที่ 5.51 เทคนิคการเอื้อนเสียงในท่อน C ของช่างซอหญิง 131
ตัวอย่างที่ 5.52 แสดงการใช้เทคนิคการสั่นเสียง ในท่อน A ของช่างซอชาย 131

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่ 5.53 แสดงการใช้เทคนิคการสั่นเสียง ในท่อน A2 ของช่างซอชาย 132
ตัวอย่างที่ 5.54 แสดงการใช้เทคนิคการสั่นเสียง ในท่อน B2 ของช่างซอชาย 132
ตัวอย่างที่ 5.55 แสดงการใช้เทคนิคการสั่นเสียงพิสัยของเสียงต่ำลง
ในท่อน B2 ของช่างซอชาย 132
ตัวอย่างที่ 5.56 แสดงการใช้เทคนิคการสั่นเสียง ในท่อน B2 ของช่างซอชาย 133
ตัวอย่างที่ 5.57 แสดงการใช้เทคนิคการสั่นเสียง ในท่อน B1 ของช่างซอหญิง 133
ตัวอย่างที่ 5.58 แสดงการใช้เทคนิคการสั่นเสียง ในท่อน B2 ของช่างซอหญิง 133
ตัวอย่างที่ 5.59 แสดงการใช้เทคนิคการสั่นเสียง ในท่อน C ของช่างซอหญิง 134
ตัวอย่างที่ 5.60 แสดงการใช้เทคนิคการพรมเสียงของช่างซอชาย 134
ตัวอย่างที่ 5.61 แสดงการใช้เทคนิคการพรมเสียงของช่างซอหญิง 135
ตัวอย่างที่ 5.62 บันไดเสียงทำนองจะปุ แนวเสียงช่างซอชาย 143
ตัวอย่างที่ 5.63 บันไดเสียงทำนองจะปุ แนวเสียงช่างซอหญิง 143
ตัวอย่างที่ 5.64 ช่วงเสียงที่ใช้ขับซอในทำนองจะปุ ของช่างซอชาย 144
ตัวอย่างที่ 5.65 ช่วงเสียงที่ใช้ขับซอในทำนองจะปุ ของช่างซอหญิง 144
ตัวอย่างที่ 5.66 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ท่อน A ชาย ประโยคที่ 1 150
ตัวอย่างที่ 5.67 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ท่อน A ชาย ประโยคที่ 2 151
ตัวอย่างที่ 5.68 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ท่อน A ชาย ประโยคที่ 3 152
ตัวอย่างที่ 5.69 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ท่อน A ชาย ประโยคที่ 4 153
ตัวอย่างที่ 5.70 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ท่อน B ชาย ประโยคที่ 1 154
ตัวอย่างที่ 5.71 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ท่อน B ชาย ประโยคที่ 2 155
ตัวอย่างที่ 5.72 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ท่อน B ชาย ประโยคที่ 3 156
ตัวอย่างที่ 5.73 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ท่อน A หญิง ประโยคที่ 1 158
ตัวอย่างที่ 5.74 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ท่อน A หญิง ประโยคที่ 2 159
ตัวอย่างที่ 5.75 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ท่อน A หญิง ประโยคที่ 3 160
ตัวอย่างที่ 5.76 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ท่อน A หญิง ประโยคที่ 4 161
ตัวอย่างที่ 5.77 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ท่อน B หญิง ประโยคที่ 1 162
ตัวอย่างที่ 5.78 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ท่อน B หญิง ประโยคที่ 2 163
ตัวอย่างที่ 5.79 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ท่อน B หญิง ประโยคที่ 3 164

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่ 5.80 แสดงการใช้เทคนิคเหินเสียงขึ้นสูงแล้วลงเสียงต่ำฮัมในลำคอ 165
ตัวอย่างที่ 5.81 แสดงการใช้เทคนิคสะบัดเสียงของช่างซอชาย 166
ตัวอย่างที่ 5.82 แสดงการใช้เทคนิคสะบัดเสียงของช่างซอหญิง ท่อน A 166
ตัวอย่างที่ 5.83 แสดงการใช้เทคนิคสะบัดเสียงของช่างซอหญิง ท่อน B 166
ตัวอย่างที่ 5.84 แสดงการใช้เทคนิคเอื้อนเสียงในท่อน B ของช่างซอชาย 167
ตัวอย่างที่ 5.85 แสดงการใช้เทคนิคเอื้อนเสียงในท่อนรับเข้าทำนองจะปุ 167
ตัวอย่างที่ 5.86 แสดงการใช้เทคนิคเอื้อนเสียงในท่อน A ของช่างซอหญิง 167
ตัวอย่างที่ 5.87 แสดงการใช้เทคนิคเอื้อนเสียงในท่อน B ของช่างซอหญิง 168
ตัวอย่างที่ 5.88 แสดงการใช้เทคนิคสั่นเสียง ในท่อน A ของช่างซอชาย 168
ตัวอย่างที่ 5.89 แสดงการใช้เทคนิคสั่นเสียง ในท่อน A ของช่างซอหญิง 169
ตัวอย่างที่ 5.90 แสดงการใช้เทคนิคสั่นเสียง ในท่อน B ของช่างซอหญิง 169
ตัวอย่างที่ 5.91 บันไดเสียงทำนองละม้าย แนวเสียงช่างซอหญิง ในท่อน A 173
ตัวอย่างที่ 5.92 บันไดเสียงทำนองละม้าย แนวเสียงช่างซอหญิง ในท่อน B 174
ตัวอย่างที่ 5.93 บันไดเสียงทำนองละม้าย แนวเสียงช่างซอชาย 174
ตัวอย่างที่ 5.94 ช่วงเสียงที่ใช้ขับซอในทำนองละม้าย ของช่างซอหญิง 175
ตัวอย่างที่ 5.95 ช่วงเสียงที่ใช้ขับซอในทำนองละม้าย ของช่างซอชาย 175
ตัวอย่างที่ 5.96 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน A หญิง ประโยคที่ 1 180
ตัวอย่างที่ 5.97 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน A หญิง ประโยคที่ 2 181
ตัวอย่างที่ 5.98 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน A หญิง ประโยคที่ 3 182
ตัวอย่างที่ 5.99 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน A หญิง ประโยคที่ 4 183
ตัวอย่างที่ 5.100 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน B หญิง ประโยคที่ 1 184
ตัวอย่างที่ 5.101 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน B หญิง ประโยคที่ 2 185
ตัวอย่างที่ 5.102 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน B หญิง ประโยคที่ 3 186
ตัวอย่างที่ 5.103 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน A ชาย ประโยคที่ 1 187
ตัวอย่างที่ 5.104 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน A ชาย ประโยคที่ 2 188
ตัวอย่างที่ 5.105 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน A ชาย ประโยคที่ 3 189
ตัวอย่างที่ 5.106 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน A ชาย ประโยคที่ 4 190
ตัวอย่างที่ 5.107 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน B ชาย ประโยคที่ 1 191

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่ 5.108 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน B ชาย ประโยคที่ 2 192
ตัวอย่างที่ 5.109 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน B ชาย ประโยคที่ 3 193
ตัวอย่างที่ 5.110 แสดงการใช้เทคนิคเหินเสียงขึ้นสูงแล้วลงเสียงต่ำฮัมในลำคอของช่างซอชาย 195
ตัวอย่างที่ 5.111 แสดงการใช้เทคนิคเหินเสียงขึ้นสูงแล้วลงเสียงต่ำฮัมในลำคอของช่างซอชาย 195
ตัวอย่างที่ 5.112 แสดงการใช้เทคนิคสะบัดเสียงของช่างซอชาย ในท่อน A 196
ตัวอย่างที่ 5.113 แสดงการใช้เทคนิคสะบัดเสียงของช่างซอชาย ในท่อน B 196
ตัวอย่างที่ 5.114 แสดงการใช้เทคนิคสะบัดเสียงของช่างซอหญิง ในท่อน A 196
ตัวอย่างที่ 5.115 แสดงการใช้เทคนิคสะบัดเสียงของช่างซอหญิง ในท่อน B 197
ตัวอย่างที่ 5.116 แสดงการใช้เทคนิคการเอื้อนเสียงของช่างซอชาย ในท่อน A 197
ตัวอย่างที่ 5.117 แสดงการใช้เทคนิคการเอื้อนเสียงของช่างซอชาย ในท่อน B 197
ตัวอย่างที่ 5.118 แสดงการใช้เทคนิคการเอื้อนเสียงของช่างซอหญิง ในท่อน A 198
ตัวอย่างที่ 5.119 แสดงการใช้เทคนิคการเอื้อนเสียงของช่างซอหญิง ในท่อน B 198
ตัวอย่างที่ 5.120 แสดงการใช้เทคนิคการสั่นเสียงของช่างซอชาย ท่อน A 198
ตัวอย่างที่ 5.121 แสดงการใช้เทคนิคการสั่นเสียงของช่างซอชาย ท่อน B 199
ตัวอย่างที่ 5.122 แสดงการใช้เทคนิคการสั่นเสียงของช่างซอหญิง ท่อน B 199
ตัวอย่างที่ 5.123 แสดงการใช้เทคนิคการพรมเสียง ของช่างซอหญิง ในท่อน A 199
ตัวอย่างที่ 5.124 แสดงการใช้เทคนิคการพรมเสียง ของช่างซอหญิง ในท่อน B 200
ตัวอย่างที่ 5.125 บันไดเสียงที่ใช้ในทำนองซอพื้นเมืองผสมกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง 216
ตัวอย่างที่ 5.126 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองการผสมผสาน
ทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง ประโยคที่ 1 218
ตัวอย่างที่ 5.127 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองการผสมผสาน
ทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง ประโยคที่ 2 219
ตัวอย่างที่ 5.128 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองการผสมผสาน
ทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง ประโยคที่ 3 220
ตัวอย่างที่ 6.1 ช่วงเสียงของช่างซอชาย ทำนองตั้งเชียงใหม่ 228
ตัวอย่างที่ 6.2 ช่วงเสียงของช่างซอหญิง ทำนองตั้งเชียงใหม่ 228
ตัวอย่างที่ 6.3 เสียงหลักของแนวทำนอง ของช่างซอชาย ทำนองตั้งเชียงใหม่ 229
ตัวอย่างที่ 6.4 เสียงหลักของแนวทำนอง ของช่างซอหญิง ทำนองตั้งเชียงใหม่ 229

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่ 6.5 พิสัยของเสียงการขับซอในทำนองจะปุ่ 230
ตัวอย่างที่ 6.6 เสียงหลักของแนวทำนอง ในทำนองจะปุ่ 230
ตัวอย่างที่ 6.7 ช่วงเสียงที่ใช้ขับซอในทำนองละม้าย 231
ตัวอย่างที่ 6.8 เสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน A ช่างซอหญิง 232
ตัวอย่างที่ 6.9 เสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน B ช่างซอหญิง 232
ตัวอย่างที่ 6.10 เสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน A ช่างซอชาย 232
ตัวอย่างที่ 6.11 เสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน B ช่างซอชาย 232

สารบัญรูปภาพ

หน้า

รูปภาพที่ 2.1 แสดงพื้นที่เขตจังหวัดเชียงราย 19
รูปภาพที่ 2.2 ลิ้นปี่จุม 31
รูปภาพที่ 2.3 ปี่จุม ขนาดต่างๆ 31
รูปภาพที่ 2.4 รูปแสดงช่วงเสียงปี่ 31
รูปภาพที่ 2.5 ซึง 32
รูปภาพที่ 5.1 แสดงการจัดระยะความถี่ในระบบแบ่งเท่า 67

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความสำคัญและที่มา

มนุษย์แต่ละเชื้อชาติต่างมีขนบธรรมเนียมประเพณีที่แตกต่างกันตามความเชื่อที่สืบทอดต่อกันมาจากบรรพบุรุษ การประกอบพิธีกรรมตามความเชื่อของคนในสังคมแต่ละเชื้อชาตินั้น ล้วนแล้วแต่มีความคล้ายคลึงกัน สิ่งหนึ่งที่มีส่วนร่วมอยู่ในพิธีกรรมแทบทุกสังคมวัฒนธรรม คือ “ดนตรี” ความเกี่ยวข้องของดนตรีกับการประกอบพิธีกรรม สิ่งที่น่าจะใกล้ตัวที่สุดของมนุษย์ในสังคมปัจจุบัน คงหลีกไม่พ้นพิธีกรรมทางศาสนา เพราะในการประกอบพิธีกรรมของแต่ละศาสนามีขั้นตอนการประกอบพิธีที่สลับซับซ้อนต่างกันไป ในศาสนาคริสต์ การประกอบพิธีกรรมจะมีส่วนเกี่ยวข้องกับดนตรีเป็นอย่างมาก คือ การขับร้องเพลงสวด และดนตรีประกอบการขับร้อง ในศาสนาพุทธก็เช่นกัน ทำนองการสวดมนต์ มีความเป็นอัตลักษณ์ของแต่ละทำนองแต่ละบท ศาสนาและลัทธิความเชื่ออื่นๆ ก็เช่นกันล้วนแล้วแต่มีอัตลักษณ์ทางดนตรีในพิธีกรรมที่เป็นแบบฉบับของสังคมตามความเชื่อนั้นๆ อยู่

วิถีการดำเนินชีวิตคนในสังคมที่เป็นสังคมเล็กลงมา เช่น หมู่บ้าน หรือชุมชน คนในสังคมเหล่านี้มีการนำเอาดนตรีเข้าไปเกี่ยวข้องในสังคม เช่น การร้องรำทำเพลง เพื่อให้เกิดความสนุกสนาน คึกคัก ในกลุ่มสังคม ดนตรีที่คนเหล่านี้นำมาใช้ มีทั้งดนตรีประเภทขับร้อง ดนตรีประเภทใช้เครื่องดนตรีบรรเลง หรือทั้งสองรูปแบบรวมกัน ดนตรีเหล่านี้จะถูกนำมาใช้ร่วมกับการแสดงเข้าจังหวะที่คิดค้นกันเองในกลุ่มสังคม ด้านเพลงร้องเนื้อหาของเพลงจะออกมาในรูปของการบรรยายสภาพสังคม ชีวิตความเป็นอยู่ของชุมชน หรือสังคมนั้น การอบรมสั่งสอนเด็กๆ เยาวชนให้เป็นคนดี มีความคิด เติบโตไปเป็นคนดีของสังคม ในส่วนของดนตรีก็เช่นกัน ดนตรีที่บรรเลงก็จะมีสำเนียงที่เป็นรูปแบบของตน อันเนื่องมาจากเทคนิคที่บรรเลง การสืบทอดมาจากคนรุ่นเก่าๆ จึงทำให้มีกลิ่นไอของความเป็นชุนชนหรือสังคมนั้นอย่างชัดเจน เราเรียกดนตรีลักษณะนี้ว่า “ดนตรีพื้นบ้าน”

ดนตรีของคนในสังคมที่กล่าวมา มีการถ่ายทอดมาจากคนรุ่นเก่าๆ สืบทอดกันมาแบบรุ่นต่อรุ่น โดยใช้วิธีการถ่ายทอดแบบปากต่อปาก หรือการบอกเล่า ไม่นิยมจดบันทึกเป็นลายลักษณ์ไว้ หรือที่เรียกว่า “มุขปาฐะ” (Oral Tradition) เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2538: 87-96) ได้กล่าวถึง

ลักษณะเพลงพื้นบ้านว่า ลักษณะของเพลงพื้นบ้านจะไม่เคร่งครัดในกฎเกณฑ์ จากการที่ดนตรีพื้นบ้านมีวิธีการถ่ายทอดโดยการบอกปากต่อปากและท่องจำ จึงพบการเปลี่ยนแปลงเสมอ ประกอบกับในขณะที่บรรเลงหรือขับร้อง นักดนตรีนักร้องรวมทั้งชาวบ้านต่างอยู่ในสภาวะแวดล้อมทางพิธีกรรม ไม่ต้องอาศัยระบบโน้ตหรือวาทยกรคอยกำกับดนตรี จึงทำให้ดนตรีพื้นบ้านมีความอิสระทางการบรรเลง อาศัยปฏิภาณไหวพริบของนักร้องและนักดนตรีเป็นหลัก สุกัญญา สุจฉายา (2543: 3) ได้กล่าวถึงลักษณะของเพลงพื้นบ้านไว้ว่า “เพลงพื้นบ้านเป็นวรรณกรรมมุขปาฐะ ซึ่งรวมบทร้อยกรองและดนตรีเข้าด้วยกัน สืบทอดกันมาปากต่อปาก และมีลักษณะเด่นอยู่ที่ความเรียบง่ายของถ้อยคำ การร้อง และการแสดงออก” อย่างไรก็ตามการถ่ายทอดวัฒนธรรมในแบบมุขปาฐะ มีส่วนที่ทำให้ความเป็นแบบฉบับเดิมเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา ลักษณะดนตรีเช่นนี้ถือได้ว่าตรงกับเอกลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้าน

ดนตรีในประเทศไทยมีความหลากหลายทางวัฒนธรรมด้านดนตรี รูปแบบที่ชัดเจนในการที่จะช่วยพิจารณาถึงลักษณะของดนตรีพื้นบ้านอย่างหนึ่ง คือ ภาษา หรือถ้าพูดในทางดนตรีก็คือการขับร้อง มณี พยอมยงค์ (2524: 159) ได้ยกตัวอย่างเปรียบเทียบ เพลงขับร้องของแต่ละภูมิภาคในประเทศไทยว่า การขับร้อง ทางภาคเหนือ เรียกว่า ซอ หรือ จ๊อย ภาคอีสาน เรียกว่า ลำ ทางภาคใต้เรียกว่า โนรา และภาคกลางเรียกว่า ร้องเพลง หรือการขับร้อง นั่นเอง และการที่จะเข้าใจความหมายของบทเพลงนั้นให้ลึกซึ้ง ผู้ศึกษาควรจะมีความรู้ด้านภาษาท้องถิ่นนั้นๆ ไว้พอสมควร

ดนตรีล้านนามีความเป็นอัตลักษณ์ของตน เมื่อได้ฟังสามารถที่จะสันนิษฐานได้ว่าเป็นดนตรีจากทางภาคเหนือ โดยเฉพาะภาษา ยิ่งแสดงความเป็นดนตรีล้านนาชัดเจนยิ่งขึ้น เครื่องดนตรีก็เช่นกัน ในการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านเมืองเหนือ หรือพื้นบ้านล้านนา เครื่องดนตรีที่นิยมใช้บรรเลงประกอบ ก็คือ ปี่ สะล้อ พิณ และซึง

ธีรยุทธ ยวงศรี (2540:47-48) ได้กล่าวว่า นักวิชาการในปัจจุบันแบ่งเขตพื้นที่ศิลปวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณีและลักษณะดนตรีพื้นบ้านล้านนา ตามลักษณะทางภูมิศาสตร์และกลุ่มชาติพันธุ์ได้ 3 กลุ่มวัฒนธรรมใหญ่ คือ

1) วัฒนธรรมดนตรีล้านนากลุ่มที่ 1 พื้นที่จังหวัด เชียงใหม่ เชียงราย ลำพูน ลำปาง มีศูนย์กลางอยู่ที่ จังหวัดเชียงใหม่

2) วัฒนธรรมดนตรีล้านนา กลุ่มที่ 2 พื้นที่จังหวัด น่าน แพร่ พะเยา เชียงรายบางส่วนมีศูนย์กลางอยู่ที่ จังหวัดน่าน

3) วัฒนธรรมดนตรีล้านนากลุ่มที่ 3 พื้นที่ จังหวัดแม่ฮ่องสอน จังหวัดเดียว

ความแตกต่างของแต่ละกลุ่มแบ่งจากรูปแบบวัฒนธรรมพิธีการ ความเชื่อ เทคนิคการบรรเลงหรือขับร้อง องค์ประกอบร่วมทางด้านดนตรี สำเนียงภาษาที่ใช้ในการขับขาน เชื้อสายของ

คนในท้องถิ่น รวมถึงสภาพทางภูมิศาสตร์ประกอบเข้าด้วยกัน หากแต่ละพื้นที่ยังมีความเหมือนและแตกต่างกันอยู่หลายประการ เช่น ซอ จ๊อย ค่าว เป็นต้น ซอในที่นี้มิได้หมายถึง เครื่องดนตรีใช้สี แต่ซอ ตามความหมายของ ล้านนา หมายถึง การขับร้องเพลงในลักษณะเพลงพื้นบ้านของล้านนา นิยมร้องกันในงานมหรสพต่างๆ มีการสืบทอดกันมาตั้งแต่อดีตจวบจนปัจจุบัน ซอเป็นการแสดงที่เป็นที่นิยมมากในดินแดนล้านนา แต่ละพื้นที่มีรูปแบบ รายละเอียดปลีกย่อย และลักษณะด้านทำนองการซอแตกต่างกัน จนมีการตั้งชื่อลักษณะการซอตามรูปแบบของสังคมที่ซอกันนั้น เช่น ซอเชียงใหม่ ซอล่องน่าน ซอเงี้ยวหรือซอพม่า ฯลฯ ช่างซอ หรือ ผู้ขับร้องซอ ยึดเอาเสียงเครื่องดนตรีพื้นเมือง เป็นหลักในการจับเสียงทำนอง เช่น ซอ กลุ่มพื้นที่ทางเชียงใหม่จะใช้เสียงปี่ชุม และซึง ซอกลุ่มพื้นที่ทางน่าน ใช้เสียงพิณ หรือออกเสียงตามภาษาถิ่นว่า “ปิน” สะล้อ และซึง

เชียงราย เป็นจังหวัดที่มีรากฐานทางวัฒนธรรมอันยาวนาน ตั้งแต่ครั้งก่อนสร้างเมืองเชียงใหม่ จึงเป็นที่น่าสังเกตว่ารูปแบบการซอของเชียงรายนั้น อาจมีรูปแบบที่เป็นรากฐานของการขับซอเชียงใหม่ และซอล่องน่าน หรืออาจได้รับอิทธิจากซอล่องน่าน เข้ามาก่อน ซึ่งหากพิจารณาถึงประวัติศาสตร์ล้านนาแล้ว ผู้คนที่อาศัยอยู่ในล้านนา มักมีการเคลื่อนย้ายถิ่นฐาน และการเดินทางติดต่อค้าขายกัน จึงเป็นเหตุให้มีการถ่ายทอด และผสมผสานวัฒนธรรมทางดนตรีหลายลักษณะเข้าด้วยกันทั้งในด้านบริบททางวัฒนธรรม และลักษณะเฉพาะทางดนตรี เพราะการขับซอได้เอาเทคนิคทางดนตรีด้านการขับร้อง เข้าไปอย่างลึกซึ้ง จนทำให้เกิดรูปแบบที่เหมือนและแตกต่าง สืบทอดกันมาจนทุกวันนี้

ในจังหวัดเชียงรายมีช่างซอ ที่มีความสามารถมากมายหลายท่าน กระจายอยู่ตามพื้นที่ต่างๆ ทั่วจังหวัดเชียงราย การสืบทอดสายหรือ รูปแบบการซอนั้น จากการที่ได้ศึกษาสัมภาษณ์ช่างซอที่ยังคงประกอบอาชีพซออยู่ในปัจจุบันต่างให้การยอมรับ เคารพนับถือพ่อครูศรีทวน สอนน้อย และยกย่องเป็นบรมครูทางด้านการซอในจังหวัดเชียงราย ด้วยลีลาการขับซอที่มีความไพเราะ ภาษาและทำนองที่มีความสละสลวย เนื้อหาการซอที่หลากหลาย แฝงแง่มุมต่างๆ ที่เป็นประโยชน์ต่อกลุ่มผู้ฟังแสดงถึงความมีปฏิภาณไหวพริบเป็นอย่างสูง

ด้วยเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษา ***“วงซอ: สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย”*** เป็นประเด็นในการศึกษาวิจัย โดยมุ่งเน้นการศึกษาบทบาทของวงซอในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงราย และลักษณะการดำเนินทำนองการขับซอสายของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย ว่ามีลักษณะเฉพาะและรูปแบบทางทำนองเช่นไร เพื่อเป็นการหาคำตอบให้กับสังคมว่ารูปแบบและทำนองซอของ วงซอ: สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย มีลักษณะเด่น มีความเป็นอัตลักษณ์ และเป็นนวัตกรรม ใหม่ของวงซอในจังหวัดเชียงรายอย่างไร และเพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาเพลงพื้นบ้านล้านนาสืบต่อไป

1.2 คำถามวิจัย

1.2.1 รูปแบบ และลักษณะเฉพาะทางดนตรี สายของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย มีลักษณะอย่างไร

1.3 วัตถุประสงค์

1.3.1 เพื่อศึกษาบริบทของวงซอในสังคมจังหวัดเชียงราย

1.3.2 เพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะทางทำนองการขับซอสายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.4.1 ทราบถึงข้อมูลด้านบริบท เช่น พิธีกรรมการไหว้ครู องค์ประกอบของการขับซอ การแบ่งประเภทของการขับซอ เนื้อหาของบทซอ และกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ของวงซอในสังคมจังหวัดเชียงราย

1.4.2 ทราบถึงแนวทางการดำเนินทำนองการขับซอสายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย

1.4.3 ทราบถึงลักษณะเฉพาะทางการขับซอสายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย

1.4.4 เป็นการเผยแพร่วัฒนธรรมทางด้านการขับซอในจังหวัดเชียงราย ให้ขยายวงกว้างขวางยิ่งขึ้น

1.4.5 เป็นแนวทางในการศึกษาเพลงพื้นบ้านล้านนา

1.4.6 เป็นการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของชาติ

1.4.7 เป็นส่วนหนึ่งในการขยายการศึกษาด้านดนตรีชาติพันธุ์วิทยาในภาคเหนือของประเทศไทย

1.5 ขอบเขตการศึกษา

การศึกษาวิจัยเรื่อง วงซอ: สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตการศึกษาวิจัย โดยกำหนดขอบเขตการศึกษาเฉพาะวงซอและรูปแบบการขับซอในทำนองชุดตั้งเชียงใหม่ ประกอบด้วย ทำนองนองตั้งเชียงใหม่ ทำนองจะปุ และทำนองละม้าย โดยช่างซอในสายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย เนื่องจากช่างซอในจังหวัดเชียงรายส่วนใหญ่นั้น ได้รับการฝึกฝน ถ่ายทอดเทคนิค และรูปแบบการซอมาจากพ่อครูศรีทวน สอนน้อย ดังนั้นผู้วิจัย จึงเลือกศึกษารูปแบบวงซอในจังหวัดเชียงราย และศึกษาวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองร้องกับทำนองดนตรีซึ่งเป็นนวัตกรรมสายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย เป็นหลักในการศึกษาวิจัย

1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น

1) ทำนองที่ใช้ในการวิเคราะห์ อาศัยข้อมูลจากการบันทึกเสียงที่ได้จากงานสนามเท่านั้น นำเสียงการขับซอที่บันทึก ถอดเป็นโน้ตดนตรีสากล (Music Transcription) เพื่อวิเคราะห์ ตามหลักทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา (Ethnomusicology)

2) การบันทึกโน้ตทางเครื่องดนตรี ผู้วิจัยจะถอดเสียงเป็นระบบโน้ตสากล นำเสนอเป็นแนวเสียงทำนองกลาง หรือคำพื้นเมืองเรียกว่า “แม่กระด้าง” แบ่งออกเป็นแนวเสียงปี่ และซึง และนำมาเขียนในระบบสังคีตเลขา (Score)

3) การเขียนคำที่เป็นภาษาท้องถิ่นนั้น ถอดเสียงจากการเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นหลัก เพื่อให้ได้เสียงที่ตรงกับภาษาท้องถิ่น นำเสนอในรูปแบบอักษรไทย

1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ

การขับซอ	หมายถึง	การขับร้องเพลงซอ
ก๋าย	หมายถึง	การย้อนกลับมาในทำนองเดิมอีกครั้ง
เครือซอ	หมายถึง	บทเนื้อร้อง
คู่ถ้อง	หมายถึง	ช่างซอที่ร้องตอบโต้กัน มักเป็นชายกับหญิง หนึ่งคู่
ช่างซอ	หมายถึง	นักร้องเพลงซอ
ซอ	หมายถึง	เพลงขับร้องพื้นบ้านภาคเหนือ
ถ้อง	หมายถึง	การร้องโต้ตอบกันระหว่างชายหญิง
ท่อน	หมายถึง	ส่วนหนึ่งของเพลง มีเนื้อหาในทำนองเดียวกันทั้งท่อน ถ้ามีเนื้อหาต่างกันถือว่าเป็นคนละท่อน
ประโยค	หมายถึง	ทำนองที่มีความคิดจบสมบูรณ์ในตัวเอง
ปี่	หมายถึง	เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการขับซอเมื่อบรรเลงเพียงเล่มเดียว
ปี่จุม	หมายถึง	เมื่อใช้บรรเลงประกอบการขับซอ หลายเลาพร้อมๆ กัน เป็นลักษณะมาชุมนุมกันเรียกว่า “ปี่ชุม” แต่ออกเสียงตามภาษาถิ่นล้านนา ออกเสียงว่า “ปี่จุม”
พรมเสียง	หมายถึง	การเอื้อนเสียงมากกว่าหนึ่งโน้ตและกลับเข้าสู่เสียงเดิม
แม่กระด้าง	หมายถึง	เสียงทำนองโดยภาพรวม หรือเสียงทำนองกลางของเครื่องดนตรีที่บรรเลงพร้อมกันหลายเครื่อง

ลักษณะเฉพาะทางทำนอง หมายถึง รูปแบบการดำเนินทำนองของแต่ละเครื่องดนตรีและทำนองการร้อง

วรรค หมายถึง ส่วนทำนองย่อย ในประโยค

สาย หมายถึง การสืบทอด หรือการถ่ายทอดลักษณะ อัตลักษณ์การขับซอจากพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย

เสียงหลักของแนวทำนอง หมายถึง เสียงโน้ตสำคัญที่เกิดขึ้นในทำนอง

เหินเสียง หมายถึง เทคนิคการเหินเสียงขึ้นสูงแล้วลงเสียงต่ำฮัมในลำคอโดยใช้คำร้องพยางค์เดียว จากนั้นลากเสียงออกแล้วเอื้อนเสียงขึ้น อย่างกะทันหัน เมื่อได้จังหวะ ทอดเสียงลงซึ่งการทอดเสียงลงนั้นเป็นลักษณะการใช้เสียงในลำคอ

สะบัดเสียง หมายถึง การสะบัดเสียงการขับจากเสียงหนึ่งไปอีกเสียงหนึ่งอย่างรวดเร็ว ใช้ในช่วงดำเนินทำนองเพื่อให้เกิดลีลาจังหวะที่สนุกรุกเร้าและหนักแน่นของคำซอ

สั่นเสียง หมายถึง การออกเสียงการขับซอโดยใช้เสียงโน้ตเดียวแต่มีการสั่นเสียง

เอื้อนเสียง หมายถึง การขับซอที่ใช้เสียงหนึ่งแล้วเอื้อนไปยังอีกเสียงหนึ่งอย่างช้าๆ

บทที่ 2
การทบทวนวรรณกรรม

การศึกษาเรื่อง วงซอ: สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาทบทวนวรรณกรรม เกี่ยวกับแนวคิดและทฤษฎี สารัตถะ และเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องต่าง ๆ เพื่อนำมาใช้ประกอบแนวคิดในการศึกษาวิจัย โดยแบ่งเป็นประเด็น ดังนี้

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2.1.1 แนวคิดทางด้านดนตรีชาติพันธุ์วิทยา

2.1.2 แนวคิดด้านวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยา

2.1.3 แนวคิดด้านดนตรีพื้นบ้าน

2.2 สารัตถะทั่วไปที่เกี่ยวข้อง

2.2.1 ภูมิหลังจังหวัดเชียงราย

2.2.2 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับภาษาถิ่นล้านนา

2.2.3 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับการขับซอ และเครื่องดนตรีที่บรรเลงประกอบ

2.3 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.3.1 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับบริบทของการขับซอ

2.3.2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์ทำนอง

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาเรื่อง วงซอ: สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย ผู้วิจัยจัดประเด็นแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัยไว้เป็นประเด็นต่างๆ ดังนี้

2.1.1 แนวคิดทางด้านดนตรีชาติพันธุ์วิทยา (Ethnomusicology)

การเข้าศึกษาวิจัยในพื้นที่ ที่ต้องการศึกษาด้านดนตรีพื้นบ้านนั้น หลักการด้านดนตรีชาติพันธุ์วิทยา เป็นแนวคิดหนึ่งที่มีความสำคัญมากต่อการศึกษาวิจัย เพราะการเข้าถึงข้อมูลในด้านบริบท และการเข้าถึงวัฒนธรรม ความเป็นอยู่ บริบททางสังคมของคนในท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับดนตรีนั้น เป็นสิ่งที่ต้องใช้เวลาในการศึกษาค่อนข้างมาก หากดำเนินการศึกษาตามกระบวนแล้ว จะทำให้ได้ผลการวิจัยที่มีคุณภาพ

ผู้วิจัยได้ศึกษารวบรวมแนวคิดทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยาจากนักวิชาการด้านดนตรีชาติพันธุ์วิทยา หลายท่าน เพื่อประมวลความรู้ ดังต่อไปนี้

สุกรี เจริญสุข (2530: 38) กล่าวว่า ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา เป็นการศึกษาดนตรีใด ๆ ก็ตามที่รวมทั้งดนตรี และ องค์ประกอบทางวัฒนธรรมเข้าด้วยกัน และ เป็นการศึกษาดนตรีของ ชาติพันธุ์อื่น โดยสามารถแบ่งการศึกษาได้ 2 ลักษณะ คือ

1. เป็นการศึกษาดนตรีใด ๆ ก็ตามที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก รวมทั้งดนตรียุโรปโบราณ และที่อื่น ๆ ที่ยังคงเหลืออยู่

2. เป็นการศึกษาดนตรีทุกรูปแบบในท้องถิ่นใดท้องถิ่นหนึ่ง เช่น ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีของชนกลุ่มน้อย ดนตรีสมัยนิยม ดนตรีเพื่อการค้า ฯลฯ

อนรรฆ จรัณยานนท์ (2548: บรรยาย เมื่อ 16 พฤศจิกายน 2548 รายวิชาดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์) กล่าวว่า การศึกษาด้านดนตรีชาติพันธุ์วิทยา เป็นการศึกษาดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก ตั้งแต่วัฒนธรรมพื้นฐานถึงวัฒนธรรมขั้นสูง หรือตั้งแต่ดนตรีของกลุ่มคนที่มีพื้นฐานทางวัฒนธรรมไม่ซับซ้อนจนถึงกลุ่มคนที่มีความซับซ้อนทางวัฒนธรรม เช่น ระบบขุนนาง ราชสำนัก ราชวงศ์ ฯลฯ พวกนี้จัดอยู่ในแนวคิดของดนตรีชาติพันธุ์วิทยา เนื่องจากสังคมของกลุ่มคนพวกนี้ไม่นิยมจดบันทึก ส่วนใหญ่มักจะศึกษาสิ่งที่เป็นปัจจุบัน ณ วันนี้ อะไรที่เหลืออยู่ก็ศึกษา ณ วันนี้ เพราะฉะนั้นจึงต้องมีแนวทางในการศึกษา เป็นเรื่องของการศึกษาด้านวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรี หรือบริบทของดนตรี การศึกษาอาจใช้วิธีการสัมภาษณ์ การสังเกต การศึกษาภาคสนาม ทั้งในรูปแบบที่เป็นทางการและไม่เป็นทางการ

อานันท์ นาคคง (2548: บรรยายเมื่อ 29 มิถุนายน 2548 รายวิชารูปแบบ และหน้าที่ของดนตรีวิทยา) กล่าวว่า *"มานุษยดนตรีวิทยา เป็นการวิเคราะห์เกี่ยวกับผลผลิตทางวัฒนธรรมของมนุษย์ผสมผสานกับการศึกษาทางด้านดนตรีวิทยา"* ในการที่จะเข้าไปศึกษาเรื่องราวเกี่ยวกับดนตรีของมนุษย์และวัฒนธรรมให้ดีขึ้น ทั้งนี้เนื่องจากดนตรีเป็นผลผลิตที่มีลักษณะเฉพาะ เป็นผลงานของมนุษย์ที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ซึ่งดำรงอยู่เมื่อมีการใช้ร่วมกันระหว่างผู้คนในสังคม ดังนั้นจึงต้องมีการศึกษาวิเคราะห์ใน 3 แง่มุม โดยมีระเบียบวิธีการทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา เป็นหลักในการศึกษา คือ

1) ความคิดรวบยอดทางดนตรี คือ การศึกษาในด้านเทคนิควิธีการศึกษาทางดนตรี

2) การศึกษาความสัมพันธ์เกี่ยวกับดนตรี หมายความว่า พฤติกรรมของคนในสังคม และความสัมพันธ์ระหว่าง ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา กับ ดนตรีวิทยา และ วิทยาศาสตร์

3) ศึกษาลักษณะเฉพาะของตัวดนตรี เป็นการศึกษาความรู้เพื่อให้ได้ความรู้เพิ่มเติมในสิ่งที่ต้องการศึกษา หรือเพื่อการปฏิบัติ

ปัญญา รุ่งเรือง (2546: 2) กล่าวว่า ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา หมายถึง ความรู้ วิชาการ หรือการศึกษาหาความรู้ด้านดนตรีของมนุษย์ ทั้งในเชิงดนตรีวิทยา (Musicology) มานุษยวิทยา (Anthropology) และสังคมวิทยา (Social sciences) โดยศึกษาเรื่องราวทั้งทางดนตรีและทางวัฒนธรรมของมนุษย์ เช่น เหตุผลในการที่มนุษย์ประดิษฐ์คิดสร้างดนตรีของตน คุณลักษณ์เฉพาะของดนตรี การใช้ดนตรีในสังคม ความหมายของดนตรีที่มีต่อผู้คนในสังคมนั้นๆ ความดำรงอยู่ ความเปลี่ยนแปลงและความเสื่อมสลายของดนตรีในสังคม ในแง่วิธีการศึกษา มุ่งศึกษาภาคสนามเป็นสำคัญซึ่งเป็นการศึกษาที่ไม่ตายตัวและไม่มีวันจบสิ้นเนื่องจากดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ

อลัน เมอร์เรียม (Alan P. Merriam, 1964: 3-16) ให้ความหมายว่า Ethnomusicology เป็นการศึกษาดนตรีในวัฒนธรรม ซึ่งเป็นการรวบรวม และ ศึกษาในแง่พฤติกรรมของมนุษย์ โดยการรวบรวมข้อมูลต่าง ๆ ทั้งตัวดนตรี และ บริบททางดนตรี

ลิสต์ (George List, 1974: 353-377) กล่าวว่า Ethnomusicology เป็นวิชาที่ศึกษาดนตรีที่เป็นธรรมเนียมประเพณี เช่น ดนตรีที่มีการถ่ายทอดความรู้แบบมุขปาฐะไม่มีภาษาเขียนและมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอโดยมีการรวบรวมข้อมูลทางดนตรีที่ได้จากการวิจัยภาคสนามของนักวิจัย ทั้งตัวดนตรี และ บริบท ซึ่งไม่จำเป็นต้องเป็นการศึกษาเฉพาะที่เกี่ยวกับพฤติกรรมของมนุษย์

จากนิยามความหมายที่นักวิชาการด้านดนตรีชาติพันธุ์วิทยาได้กล่าวไว้นั้น พอสรุปได้ว่าการศึกษาทางด้านดนตรีชาติพันธุ์วิทยา เป็นการศึกษาดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก ตั้งแต่วัฒนธรรมขั้นพื้นฐานที่ไม่มีความซับซ้อนไม่มีแบบแผนตายตัว จนถึงวัฒนธรรมขั้นสูงที่มีความซับซ้อนมากไม่มีแบบแผนเคร่งครัดตายตัว โดยการศึกษาดนตรีจะนำเอาบริบทที่เกี่ยวข้องกับดนตรีที่ศึกษานั้นๆ เข้ามาเป็นส่วนประกอบของการศึกษาวิเคราะห์

2.1.2 แนวคิดด้านวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยา (Musicology)

เมนเทิล ฮู้ด (Mantle Hood, อ้างในอรวรรณ บรรจงศิลป 2540: 3-4) กล่าวถึงเรื่องการศึกษาวิเคราะห์ดนตรีตะวันออก ว่า แนวทำนองเป็นสิ่งสำคัญมากกว่าแนวประสาน เนื่องจากดนตรีตะวันออกมีโครงสร้างในลักษณะแนวนอน มิใช่แนวตั้ง และในการศึกษา นี้ จำเป็นต้องศึกษาบันไดเสียงของเพลง หมายถึงการแยกแยะเสียงต่างๆในบทเพลงเพื่อให้ได้มาซึ่งหลักการทางบันไดเสียง ทั้งนี้เพราะบันไดเสียงของเพลงแต่ละเพลง เกิดจากเสียงต่างๆที่ใช้ในบทเพลงนั้น และแสดงถึงลักษณะของเครื่องดนตรีชิ้นนั้นด้วย

จากการศึกษาทางดนตรีตะวันตกในอดีต บันไดเสียงมีรากฐานมาจากการศึกษาเรื่องโมด อาศัยแนวคิดในการศึกษาดังนี้

1) บันไดเสียงแต่ละบันไดเสียงประกอบด้วยขั้นคู่เสียงที่มีระยะห่างของเสียงทั้งกว้างและแคบ (A gapped scale)

2) เสียงสำคัญมีการเรียงลำดับขั้น

3) ในบันไดเสียงนอกจากจะมีเสียงสำคัญแล้ว ยังมีเสียงที่ใช้ในการประดับประดาหรือตกแต่งเพลงบรรเลงหรือเพลงร้องด้วย

4) บันไดเสียงที่ใช้ในการบรรเลงจะมีความสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อมต่างๆ เช่น กลางวัน กลางคืน ฤดู กาลเวลา หรืออาจสัมพันธ์กับ ภาษา เนื้อร้อง และอาจสัมพันธ์กับศิลปะด้านอื่นๆ

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542: 1-13) ได้กล่าวถึงแนวทางการวิเคราะห์ ว่าการวิเคราะห์เพลงมีความสำคัญอย่างยิ่งในการทำความเข้าใจบทเพลง การวิเคราะห์เพลงให้ถ่องแท้หรือละเอียดลออเพียงใดนั้นขึ้นอยู่กับตัวผู้วิเคราะห์ ว่ามีจุดประสงค์และความรู้พื้นฐานทางดนตรีมากน้อยเพียงใด แนวทางการวิเคราะห์ที่ ณัชชา โสคติยานุรักษ์ ได้เสนอไว้คือ

1) การบรรยายภาพรวมทั่วไป ก่อนที่จะวิเคราะห์เพลงในแง่ทฤษฎี ควรหาข้อมูลทั่วไปของบทเพลงนั้นๆ เสียก่อน เช่น ประวัติเพลง ประเภทของเพลง เครื่องดนตรีที่ใช้ จำนวนท่อน อัตราความเร็วและลีลา ความยาวของแต่ละท่อน และจำนวนห้องเพลง

2) การวิเคราะห์ส่วนประกอบหลักของเพลง ประกอบด้วย

2.1) ทำนอง ได้แก่ ช่วงเสียง (Range) ทิศทาง ขั้นคู่ โน้ตประดับ

2.2) จังหวะ ได้แก่ การเน้นจังหวะและจำนวนจังหวะในห้อง (Beat) ลักษณะจังหวะ (Rhythm) อัตราความเร็ว (Tempo) อัตราจังหวะ (Time Signature)

3) การวิเคราะห์ประโยคเพลง ควรมองถึงรายละเอียดส่วนย่อยของแต่ละประโยคเพลง ซึ่งมีความสำคัญในเรื่องการผูกร้อยเพลงทั้งหมดเข้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน นอกจากนี้ประโยคเพลงยังมีคาเดนซ์ในตอนท้ายของประโยคซึ่งเป็นตัวสิ้นสุดของประโยคเพลง และต้องคำนึงถึงเทคนิคที่ใช้ในการประพันธ์ โครงสร้างหลักของประโยคเพลง เพราะเป็นตัวบอกทิศทางการเคลื่อนไหวของประโยคเพลง

4) การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ การศึกษาด้านสังคีตลักษณ์เปรียบเสมือนฉันทลักษณ์ในวรรณคดี ฉันทลักษณ์ในวรรณคดีเป็นโครงสร้าง ทางร้อยกรองที่แยกแยะโคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ให้มีความแตกต่างกัน

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ (2548: 1-5) ได้ให้แนวคิดในการวิเคราะห์ดนตรีไว้ ดังนี้

1) การวิเคราะห์ทำนอง (Melody) ทำนองสร้างจากระดับเสียง ซึ่งเป็นหน่วยเล็กที่สุดของดนตรี และเป็นที่มาของส่วนปลีกย่อยที่รวมกันเป็นทำนองหลายส่วน สิ่งที่ควรวิเคราะห์ในด้านทำนอง คือ บันไดเสียง หรือ โมด การดำเนินทำนอง การเปลี่ยนระดับเสียง และรูปร่างของทำนอง

2) ลีลาจังหวะ (Rhythm and Time) เป็นการศึกษาวิเคราะห์ด้านความสั้น-ยาว ของเสียง การใช้บรรทัดห้าเส้น กับเครื่องหมายต่างๆ โดยคำนึงถึงส่วนต่างๆ เช่น การจัดกลุ่มโน้ตจังหวะเป็นช่วงๆ ให้แต่ละช่วงมีจังหวะนับเท่ากัน โดยใช้รูปโน้ตรูปใดรูปหนึ่งเป็นหน่วยนับ การเน้นเฉพาะโน้ตบางตัว บางเวลา บางห้องเพลงตามความต้องการของผู้ประพันธ์ ความเร็วของบทประพันธ์ การเปลี่ยนแปลงจังหวะชั่วคราว และลีลาจังหวะ

3) สีสันของเสียง (Timbre) การผสมเสียงของมนุษย์หรือของเครื่องดนตรีทำให้เกิดสีสันของเสียง

4) พื้นผิว (Texture) ศึกษาวิเคราะห์ได้จากจำนวนทำนองในบทประพันธ์บทหนึ่งๆ

5) รูปแบบ (Form) หน่วยที่เล็กที่สุดของดนตรี คือ Motif หลายโมทีฟต่อเนื่องกันทำให้เกิด วรรค (Phrase) หลายวรรคทำให้เกิดประโยค (Section) ถ้าสองประโยคแตกต่างกัน (มีสองคาเดนซ์) เรียกว่า ทวิบท ถ้ามีสามประโยค เรียกว่า ตรีบท หรือเทอร์นารี

นอกจากนี้ ยังได้กล่าวถึงลักษณะการบรรจุคำร้องกับทำนองบทสวดโบราณรุ่นแรกๆ ว่ามี 4 วิธี คือ

1) การบรรจุโน้ตทำนอง 1 โน้ตต่อ 1 คำร้อง (Syllabic Setting)
2) การบรรจุโน้ตทำนอง 2-3 โน้ต ต่อ 1 คำร้อง (Neumatic Setting)
3) การบรรจุโน้ตทำนองหลายๆ โน้ตต่อคำร้อง 1 คำ (Melismatic Setting)
4) การใช้ทำนองเสียงเดียวซ้ำกันไปตลอด ไม่ว่าคำร้องจะมีกี่คำก็ตาม (Psalmodic Setting)

ลักษณะการบรรจุคำร้องกับทำนอง ที่ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ ได้อธิบายไว้นั้น สามารถนำมาใช้เพื่ออธิบายลักษณะความสัมพันธ์ของคำร้องกับทำนองซอ เพราะในการขับซอนั้น ช่างซออาจจะมีการเอื้อนเสียงทำนองตามความสั้น-ยาว ของคำร้อง

นอกจากนี้ ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ ยังได้เสนอแนวคิดในการหาความสัมพันธ์ระหว่างทำนองร้องกับทำนองเครื่องดนตรี ในเรื่องการถอดเสียงโน้ตในแนวเครื่องดนตรีประกอบการ ไว้ คือ การหาทำนองกลางของเสียงเครื่องดนตรี โดยเฉพาะเสียงปี่ เนื่องจากมีหลายเสียง บรรเลงพร้อมกันผู้วิเคราะห์ควรจะหาทำนองกลางของเสียง เพื่อประกอบการวิเคราะห์ โดยนิยามศัพท์ว่า “เสียงแม่กระด้าง” (สัมภาษณ์: สิงหาคม 2549)

2.1.3 แนวคิดด้านดนตรีพื้นบ้าน

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2538: 87-96) ได้เสนอแนวคิดทางด้านการศึกษาเพลงพื้นบ้านไว้คือ ดนตรีเป็นเสียงที่เกิดจากความพากเพียรของมนุษย์ในการสร้างเสียงให้อยู่ในระเบียบขององค์ประกอบทางดนตรี แบ่งการศึกษาลักษณะขององค์ประกอบของดนตรีพื้นบ้านไว้ 5 ประการด้วยกัน คือ

1) จังหวะ เกี่ยวกับเรื่องการจัดเวลาของเสียงไม่ว่าจะเป็นการเน้นเสียง องค์ประกอบเหล่านี้เป็นลักษณ์ที่สำคัญเมื่อมารวมกันแล้วจะทำให้เกิดความหลากหลายของจังหวะ

2) ทำนอง เป็นส่วนของดนตรีที่มีอิทธิพลต่อผู้ฟังในด้านสติปัญญา ผู้ฟังมักแยกแยะความแตกต่างระหว่างบทเพลงหนึ่งโดยใช้ทำนองเป็นส่วนช่วยที่สำคัญ องค์ประกอบที่สำคัญของทำนองได้แก่ ความสูง-ต่ำ และความสั้น-ยาว ของเสียง นอกจากนั้นควรศึกษากรอบที่ใช้บังคับทำนองที่ส่งผลโดยตรงต่อการรับรู้คือ บันไดเสียง

3) การประสานเสียง องค์ประกอบนี้เกิดจากการนำเสียงมาบรรเลงซ้อนกันหรือพร้อมกันในแนวตั้ง ซึ่งจะตรงกันข้ามกันทำนองที่เรียบเรียงไปในแนวนอน

4) สีสันของเสียง ได้แก่คุณลักษณะเฉพาะของแหล่งกำเนิดเสียง เช่น เสียงร้องหรือเสียงเครื่องดนตรี รวมทั้งความหลากหลายของเทคนิคการบรรเลง

5) คีตลักษณ์ รูปแบบของเพลงเปรียบเสมือนกรอบที่รวมเอาจังหวะ ทำนอง การประสานเสียง สีสันของเสียงให้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน

ลักษณะของดนตรีพื้นบ้าน

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2538: 87-96) ได้กล่าวถึงลักษณะของดนตรีพื้นบ้านว่า ดนตรีพื้นบ้านเกิดและพัฒนาในสังคมเกษตรกรรมที่มีลักษณะเศรษฐกิจแบบเลี้ยงตัวได้ ขบวนการถ่ายทอดศิลปะดนตรีอาศัยการบอกด้วยปาก และจดจำเป็นหลัก หากพิจารณาจากเนื้อแท้ของความเป็นดนตรีพื้นบ้านแล้ว ควรพิจารณาจากลักษณะต่อไปนี้

1) ทำนองมีขนาดสั้น โดยทั่วไปดนตรีพื้นบ้านมิได้มุ่งเน้นความงามของเสียงเป็นหลัก ประกอบกับไม่มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร อาศัยการท่องจำเป็นหลัก ดังนั้นเพลงพื้นบ้านจึงต้องมีขนาดสั้นและวนไป-มา

2) ไม่เคร่งครัดในกฎเกณฑ์ จากการที่ดนตรีพื้นบ้านมีวิธีการถ่ายทอดโดยการบอกปากต่อปากและท่องจำ จึงพบการเปลี่ยนแปลงเสมอ ประกอบกับในขณะที่บรรเลงหรือขับร้อง นักดนตรีนักร้องรวมทั้งชาวบ้านต่างอยู่ในสภาวะแวดล้อมทางพิธีกรรม ไม่ต้องอาศัยระบบโน้ตหรือวาทยกร

3) ให้ความสำคัญของเนื้อร้อง เพื่อสื่อสารความหมายของเรื่องราวเป็นสิ่งสำคัญ เพราะ

ภาษาพูดมีประสิทธิภาพในการสื่อสารแบบตรงไปตรงมาและเข้าใจได้มากกว่าภาษาดนตรี

4) จังหวะเด่นกว่าทำนอง เนื่องจากบทบาทของดนตรีพื้นบ้านเข้าไปเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต เทศกาล งานตรุษ จึงเต็มไปด้วยลีลาอันหลากหลายของจังหวะ

5) ใช้วัสดุพื้นบ้านทำเครื่องดนตรี โดยทั่วไปนักดนตรีพื้นบ้านจะทำเครื่องดนตรีเล่นเอง วัสดุที่ใช้ทำจึงเป็นวัสดุที่หาง่ายตามหมู่บ้านและละแวกใกล้เคียง

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2549: 8) ได้กล่าวถึงแนวคิดและความหมายของดนตรีพื้นบ้านไทยว่า ดนตรีพื้นบ้านมีลักษณะของความเรียบง่าย ดำเนินไปตามความประสงค์ของชุมชน ดนตรีชาวบ้านเกิดขึ้นจากชาวบ้านที่รังสรรค์ขึ้น เพื่อประกอบร่วมในกิจกรรมตามวิถีของชาวบ้านมีนัยของจิตใจร่วมกัน ดนตรีชาวบ้านมีส่วนประกอบของนักดนตรี วงดนตรีเครื่องดนตรี บทเพลง และกิจกรรมทางสังคมวัฒนธรรมรวมไปถึงคุณค่าที่เกิดขึ้นจากความเชื่อ พิธีกรรมที่สืบทอดมาจากบรรพชนและยังดำรงอยู่ในปัจจุบัน นิยามของดนตรีพื้นบ้านหมายรวม ทั้งความเป็นดนตรีและเพลงควบคู่กันไป

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ (2542: 2) ได้ให้ความหมายของดนตรีพื้นบ้านว่า ดนตรีพื้นบ้านเป็นผลผลิตของสมาชิกสังคมเกษตรในชนบท สืบทอดต่อกันด้วยวิธีการแบบมุขปาฐะ โดยมิได้ใช้ลายลักษณ์อักษร มีเนื้อหาครอบคลุมกิจกรรม และประเพณีทุกอย่างในวิถีชีวิตของคนในสังคม และมีสถานะเป็นสมบัติของส่วนรวม ซึ่งทำให้ไม่สามารถระบุได้ชัดเจนว่ามีที่มาอย่างไรและยาวนานเท่าไร

ปรานี วงษ์เทศ (2525:49-79) ได้ให้ความหมายของดนตรีพื้นบ้านว่า เพลงพื้นบ้านหมายถึงเพลงที่แพร่หลายอยู่ไม่ว่าจะในหมู่บ้านเดียว หรือมากกว่าหนึ่งหมู่บ้านก็ได้ แต่ทั้งเนื้อหาผู้ร้องผู้ฟัง จะอยู่ในหมู่บ้านที่ทุกคนรู้จัก และจะแสดงถึงเอกลักษณ์เฉพาะหมู่บ้านนั้นๆ มีบทบาทหน้าที่หรือเป็นที่รู้จักในวงแคบๆ ของชุมชนระดับหมู่บ้าน

นอกจากนี้ ปรานี วงษ์เทศ ยังได้กล่าวถึงการศึกษาด้านดนตรีชาติพันธุ์วิทยา จำเป็นต้องอาศัยการเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นหลักทั้งด้วยวิธีการสังเกตการณ์ สอบถามเข้าไปอยู่ร่วมกับชาวบ้านเพื่อให้ได้ข้อมูลที่ถูกต้องและละเอียดที่สุด นอกจากการศึกษาข้อมูลสภาพทั่วไปของชุมชนแล้ว ข้อมูลด้านสังคมวัฒนธรรมทุกๆด้านก็ควรได้รับความสนใจ เพื่อที่ข้อมูลเหล่านี้จะเป็นพื้นฐานที่ช่วยในการทำความเข้าใจและวิเคราะห์ดนตรีหรือเพลงของชุมชนนั้นอีกด้วย ในการเก็บข้อมูลทางดนตรีจึงควรศึกษาเนื้อหาของดนตรีในฐานะที่สะท้อนและให้อิทธิพลต่อพฤติกรรมของมนุษย์อย่างน้อย 6 ประเด็น ด้วยกัน คือ

1) ข้อมูลเกี่ยวกับวัฒนธรรมของเครื่องดนตรี ศึกษาดูการแบ่งประเภทของเครื่องดนตรี

รูปร่างลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี วิธีการเล่นและเทคนิคต่างๆ บันไดเสียงตามระบบมาตรฐานเป็นเป็นอย่างไร มีการปฏิบัติต่อเครื่องดนตรีชนิดใดเป็นพิเศษหรือไม่ หรือเครื่องดนตรีชนิดนั้นเป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมหรือไม่

2) เนื้อเพลง ศึกษาเนื้อหาของเพลง ทั้งในด้านพฤติกรรมทางด้านภาษาศาสตร์ความสัมพันธ์ของภาษากับดนตรี เนื้อเพลงมีความหมายหรือการแสดงออกทางภาษาอย่างไร

3) การแบ่งประเภทของดนตรี ศึกษาถึงการแบ่งประเภทของเพลงดนตรี ตามทัศนะของเจ้าของวัฒนธรรม โดยอาจจะสอบถาม และสังเกตจากเหตุการณ์แสดงจริงว่าแบ่งดนตรี หรือเพลงแยกออกจากกันหรือไม่ เป็นกี่ชนิด

4) นักดนตรี – นักร้อง ศึกษาเรื่องการฝึกฝนของนักดนตรี-นักร้อง วิธีการที่จะมามีอาชีพนี้ นักดนตรีมีความสามารถที่จะพึ่งรายได้ของตนเองในการยังชีพได้หรือไม่ ได้รับค่าตอบแทนจากสังคมอย่างไร ประวัติความเป็นอยู่ ระยะเวลาในการศึกษาดนตรี ใครเป็นครู มีวิธีการถ่ายทอดอย่างไร การสร้างสรรค์ผลงานเพลงใหม่เป็นอย่างไร ในชุมชนนั้นมีการแบ่งระดับของนักดนตรีหรือนักร้องหรือไม่ ผู้ที่มีอาชีพนี้ได้รับการยกย่องหรือถูกละเลยหรือไม่อย่างไร เรื่องเพศมีส่วนเกี่ยวข้อง หรือมีข้อต้องห้ามหรือไม่

5) บทบาทหน้าที่และโอกาสในการแสดง ศึกษาดูบทบาทหน้าที่ของดนตรีว่าเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับวัฒนธรรมด้านอื่นๆ ในสังคมอย่างไร

6) ศึกษาดนตรีในแง่ที่เป็นกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ การแต่งเพลงขึ้นใหม่เกิดขึ้นได้อย่างไร มีวิธีการอย่างไร เสียงแบบไหน จังหวะ ทำนองลักษณะอย่างไรที่ถือว่าดีหรือไม่ดี ทั้งในทัศนะของศิลปินและผู้ฟัง

บูรณพันธ์ ใจหล้า (2545: 10-11) ได้ให้ความหมายของเพลงพื้นบ้านว่า เพลงพื้นบ้านหมายถึง เพลงขับร้องและเพลงบรรเลงของชาวบ้านในแต่ละท้องถิ่น ที่สืบทอดกันมายาวนาน ส่วนใหญ่มักเกิดจากปฏิภาณของตัวศิลปินเอง ที่เรียกว่า “ปฏิภาณกวี” ในการศึกษาเพลงพื้นบ้านจำเป็นต้องเข้าใจความหมายของภาษาท้องถิ่นที่ศึกษาด้วยจะทำให้เข้าใจเรื่องของภาษาที่ชาวบ้านต้องการถ่ายทอด

สุกัญญา สุจฉายา (2543: 3) ได้กล่าวถึงเพลงพื้นบ้านว่า เพลงพื้นบ้านเป็นงานวรรณกรรมมุขปาฐะ (Oral Literature) ซึ่งรวมบทร้อยกรองและดนตรีเข้าด้วยกัน ถ่ายทอดกันมาในลักษณะปากต่อปาก และมีจุดเด่นอยู่ที่ความเรียบง่ายของถ้อยคำ การร้องและการแสดงออก

นอกจากนี้ สุกัญญา สุจฉายา (2543: 12-18) ยังได้กล่าวถึงลักษณะเพลงพื้นบ้านในเชิงคติชนวิทยาซึ่งรวมทั้งบทร้อยกรองและดนตรี สืบทอดมาตามประเพณีมุขปาฐะ ว่ามีลักษณะทั่วไปดังนี้

1) เป็นงานของชาวบ้าน ส่งทอดมาโดยการเล่าจากปากต่อปาก อาศัยการฟังและจดจำ ไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร

2) ไม่มีกำเนิดที่แน่นอน เนื่องจากสืบทอดกันมานาน จนไม่รู้ต้นตอ

3) เป็นเพลงของกลุ่มชน คนในสังคมมีส่วนร่วมในการเป็นเจ้าของบทเพลง

4) ส่วนใหญ่เป็นเพลงที่มีเนื้อร้องและทำนองไม่ตายตัว คือ เนื้อร้องและบทเพลงสามารถขยายไปได้เรื่อยๆ หรือตัดให้สั้นลงก็ได้ขึ้นอยู่กับตัวศิลปิน

5) ส่วนใหญ่มีความเรียบง่าย ในด้านถ้อยคำ สำนวนโวหารการร้อง และการแสดงออก

6) ในการประพันธ์ชาวบ้านจะคิดถ้อยคำในลักษณะเป็นกลุ่มเสียงเป็นวรรคตอนเพื่อให้ลงจบมากกว่าคิดเป็นคำ

2.2 สารัตถะทั่วไปที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาวิจัยเรื่อง วงซอ: สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย นั้น จำเป็นจะต้องศึกษาค้นคว้าเรื่องราวเกี่ยวกับจังหวัดเชียงราย เพื่อเป็นพื้นฐานในการวิเคราะห์ข้อมูลด้านบริบทของการขับซอและยังเป็นการทราบถึงที่มาและพัฒนาการการขับซอในจังหวัดเชียงราย ผู้วิจัยได้แยกพื้นฐานข้อมูลเป็นประเด็นสำคัญๆได้ดังนี้

2.2.1 ภูมิหลังจังหวัดเชียงราย

ความหมายของคำว่า “เชียง” พงศาวดารไทใหญ่และพงศาวดารไทอาหม (อาหมบุราญจี) หมายถึง เมืองที่มีเจ้าปกครอง ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่และตำนานอื่นๆ ในล้านนาใช้คำว่า เชียง ในฐานะเป็นชุมชนหรือหมู่บ้าน ในอดีตกาลก่อนพญามังรายจะทรงสร้างเมืองเชียงใหม่นั้น เชียงรายเป็นเมืองสำคัญทางประวัติศาสตร์ จนมีผู้กล่าวว่า *“ถ้าไม่มีเชียงรายก็ไม่มีเชียงใหม่”* เนื่องจากในอดีต เชียงรายเป็นศูนย์กลางอำนาจทางการเมืองการปกครอง เศรษฐกิจ และศิลปวัฒนธรรม เป็นเมืองที่ตั้งอยู่บริเวณที่ราบลุ่มแม่น้ำกก ซึ่งเป็นแหล่งอุดมสมบูรณ์ต่อการตั้งถิ่นฐานของคนกลุ่มใหญ่ที่อพยพลงมาจากตอนใต้ของจีน

ก่อนสร้างเมืองเชียงราย ราว พ.ศ. 50 ชาวไทยเผ่าหนึ่งเรียกว่า ชนเผ่า “อ้ายลาว” ตั้งอาณาจักรอยู่ที่นครปา อพยพหนีการรุกราน ของชาวจีนแผ่นดินใหญ่ ลงมาตั้งเมืองบริเวณเมืองเล็มเชียงรุ้ง เชียงลาว ริมแม่น้ำสาย โดยตั้งราชวงศ์ขึ้นปกครองกันเองเรื่อยมาจนถึงสมัยลวะจักราช จึงย้ายเมืองมาตั้งใกล้ดอย เรียกชื่อเมืองว่า “เชียงลาว” (วรประภา พินิจสุวรรณ, 2548: 2)

ราวพุทธศตวรรษที่ 5 คนไทยถูกรุกรานจากจีนอีก จึงถอยร่นลงมาสมทบกันที่เมืองเชียงลาวมากขึ้น จนขยายอาณาเขตออกไปกว้างขวางครอบคลุมเวียงกาหลง (อำเภอเวียงป่าเป้าปัจจุบัน) เวียงส่ง เวียงวัง ดงเวียง แจ้ห่ม เชียงแสน เรียกชื่อเมืองใหม่ว่า *“แคว้นยุนชาง”* หรือ ยวนเชียง ต่อมาราวพุทธศตวรรษที่ 11 ขอมแผ่อำนาจมาถึงอาณาจักรโคตรบูร (โคตรบูร คือ อาณาจักรที่ตั้งอยู่บริเวณสองฝั่งแม่น้ำโขง มีเมืองสำคัญ คือ เวียงจันทน์ หนองหานหลวง หรือสกลนคร มรุกขนคร หรือนครพนม เมืองจันทบุรีศรีสัตนาคนหุตล้านช้างร่มขาว หรือหลวงพระบาง เชียงใหม่ เชียงแสน และเชียงรุ้ง) แล้วยกพลมาตี แคว้นยวนเชียงเพื่อขับไล่ชนชาติไทย แล้วตั้งอาณาจักรขึ้นใหม่ที่เมืองเชียงแสน เรียกอาณาจักรนี้ว่า *“สุวรรณโคมคำ”* การปกครองของขอมโหดเหี้ยมทารุณป่าเถื่อน คนไทยที่อยู่เมืองสุวรรณโคมคำทนไม่ได้ จึงอพยพหนีหายไปหมด ขอมจึงต้องย้ายไปตั้งเมืองใหม่ ชื่อ *“อุมงคเสลา”* (คือเมืองฝาง จ.เชียงใหม่ในปัจจุบัน) ทิ้งเมืองสุวรรณโคมคำให้รกร้างว่างเปล่าจนถึง พ.ศ.1316 เจ้าสิงหนวัติกุมาร ได้อพยพคนไทยจากเมืองหนองแส (ตาลิฟู) มาสร้างเมืองใหม่ที่เมืองสุวรรณโคมคำ ตั้งชื่อใหม่ว่า *“ เมืองนาคพันธุ์สิงหนวัตินคร”* เรียกสั้น ๆ ภายหลังว่า *“นาเคนทร์นคร นาคบุรี โยนกนาคนคร” หรือ” โยนกนครหลวง”* (เมืองเชียงแสน จังหวัดเชียงรายในปัจจุบัน)

เจ้าสิงหนวัติกุมาร และสันติวงศ์ได้ปกครองเมืองโยนกนครหลวงเรื่อยมาจนถึง พ.ศ. 1551 ก็ถูกขอมที่ตั้งมั่นอยู่ที่เมืองอุมงเสลา ยกทัพมาตีแตก และเสียเมืองโยนกนครหลวงให้ขอมปกครองไป พ.ศ. 1644 เจ้าพรหมกุมาร บุตรพระองค์พังคราช ผู้ปกครองเมืองโยนกนครหลวง ก่อนเสียให้ขอม ได้ขับไล่ขอมออกไปจากเมืองโยนกนครหลวงสำเร็จ แล้วตีเมืองอุมงเสลาที่ขอมปกครองมานานได้สำเร็จ ขับไล่ออกไปจนหมดสิ้นเชื้อชาติในอาณาจักรโยนกแล้วมาสร้างเมืองอุเมงเสลาขึ้นอีกครั้ง เปลี่ยนชื่อใหม่เป็น *“ไชยปราการ”* เปลี่ยนชื่อเมืองโยนกนครหลวงหรือโยนกนครเป็นเมือง *“เวียงไชยบุรี”* อยู่กันอย่างมีความสุขเรื่อยมา

จนถึง พ.ศ. 1702 ก็ต้องเผาเมืองทิ้ง อพยพหนีข้าศึก มาตั้งมั่นอยู่ที่เมืองอู่ทอง เมื่อข้าศึกยกทัพกลับไปแล้วจึงรวบรวมกันตั้งตัวใหม่เป็น 2 พวก พวกที่หนึ่งเป็นพวกสืบเชื้อสายจากพวกรุ่นใหม่ คือ เจ้าสิงหนวัติกุมาร ตั้งเมืองชื่อ *“ เวียงปรึกษา”* ขึ้นแทนเมืองเวียงไชยบุรีอยู่ริมฝั่งแม่น้ำโขง อีกพวกหนึ่งเป็นพวกสืบเชื้อสายรุ่นเก่า คือรุ่นอ้ายลาว ซึ่งเคยปกครองเมือง เชียงลาวกษัตริย์ในราชวงศ์ลวะจักรราช ตั้งเมืองชื่อ *“หิรัญนครเงินยาง”* ซึ่งต่อมาได้เจริญเติบโตและขยายอำนาจครอบคลุมเมืองต่าง ๆ หลายเมืองจนกลายเป็นแคว้นหิรัญนครเงินยาง มีเมืองเงินยางเป็นเมืองสำคัญของแคว้น

การสร้างเมืองเชียงราย

กษัตริย์ในราชวงศ์ลวะจักรราช (หรือบางตำนานเรียก ลาวจักรราช) พระนามว่า ลาวเคียง (ซึ่งในตำนานมีหลายพระนาม) ได้สืบสันติวงศ์ต่อ ๆ มาจากปฐมกษัตริย์ผู้สร้างเมืองหิรัญนครเงินยาง ปกครองแคว้นหิรัญนครเงินยางเรื่อยมา จนมีเชื้อพระวงศ์เกิดขึ้นพระนามว่า “ลาวเมง หรือลาวเมือง” เมื่อลาวเมง เจริญพระชนมพรรษามากขึ้นได้อภิเษกสมรสกับ นางอั้งมิ่ง หรือ นางเมพคำยาย (หรือนางเทพคำข่าย) จนประสูติโอรสใน พ.ศ. 1781 พระนามว่า *“เจ้าเม็งราย (หรือเจ้ามังราย)”*

ใน พ.ศ. 1804 เจ้าเม็งรายได้ครองราชย์ต่อจากลาวเม็งพระบิดา ปกครองแคว้นหิรัญนครเงินยาง โดยมีศูนย์กลางเมือง (เมืองหลวง) อยู่ที่เมืองเงินยาง พ.ศ. 1805 เจ้าเม็งรายได้ดำริที่จะรวบรวมเมืองใหญ่น้อยต่าง ๆ ในแคว้นลานนา (ภาคเหนือตอนบน) ที่แตกความสามัคคี ที่เป็นญาติพี่น้องในราชวงศ์ลวะจักรราช เช่นกัน จึงได้ยกทัพออกไปเจริญสัมพันธ์ไมตรีและปราบปรามเมืองต่าง ๆ ทั้งด้านเหนือและใต้ ให้มาอยู่ในพระราชอำนาจจนสำเร็จ

ในช่วงที่ยกทัพไปปราบหัวเมืองฝ่ายใต้ ได้เดินทาง ไปจนถึงดอยจอมทอง ริมแม่น้ำกกทรง เห็นภูมิประเทศบริเวณนั้นเป็นชัยภูมิที่ดี เหมาะแก่การป้องกันการรุกรานจากทัพเมืองเม็งโกล ที่กำลังแผ่อาณาเขตเข้ายึดครองยูนนาน พม่า และตังเกี๋ย จึงทรงสร้างเมืองใหม่ขึ้นเป็นศูนย์กลางของแคว้นหิรัญนครเงินยางแทนเมืองเงินยาง ตั้งชื่อใหม่ว่า *“เชียงราย”* ทรงปกครองเมืองเชียงรายนานถึง 10 ปี ในระหว่างที่ปกครองเมืองเชียงรายนั้น เจ้าเม็งรายก็ขยายอำนาจและอาณาเขตออกไปเรื่อย ๆ จนเห็นว่าไม่สามารถแผ่อำนาจและอาณาเขตออกไปได้อีกแล้ว เนื่องจากสภาพภูมิประเทศของเมืองเชียงรายไม่อำนวยให้ เจ้าเม็งรายจึงย้ายออกไปสร้างเมืองไชยปราการเดิมให้กลับฟื้นคืนขึ้นมาแล้วตั้งชื่อเมืองใหม่ว่า *“เมืองฝาง”* เพื่อให้เป็นศูนย์กลางในการขยายอำนาจและอาณาเขตออกไปยังเมืองหริภุญไชย ซึ่งเป็นเมืองมั่งคั่งสมบูรณ์และเป็นที่หมายปองจากเจ้าเมืองต่าง ๆ

ในปี พ.ศ. 1835 เจ้าเม็งราย ก็สามารถเข้ายึดครองเมืองหริภุญไชย (ลำพูน) ได้ ทรงประทับอยู่เมืองหริภุญไชยไม่นาน ก็ไปสร้าง *เมืองกุมกาม* (อำเภอสารภีในปัจจุบัน) ขึ้นมาใหม่ ต่อมาก็ได้ขยับไปสร้างเมืองที่บนริมฝั่งแม่น้ำปิง ให้ชื่อเมืองใหม่ว่า *“เวียงนพบุรีพิงค์เชียงใหม่”* หรือเรียกกันต่อมาว่า *“เวียงใหม่”* หรือ *“เชียงใหม่”* ในปัจจุบัน เจ้าเม็งรายทรงเป็นกษัตริย์ที่ได้รวบรวมเอาเมืองต่าง ๆ ในภาคเหนือตอนบนทั้งหมดมาอยู่ในปกครองได้ ทรงเป็นผู้ก่อตั้งอาณาจักรล้านนาขึ้นและทำนุบำรุงอาณาจักรล้านนาจนรุ่งเรืองเป็นปึกแผ่น มั่นคงมีกษัตริย์สืบสันติวงศ์ปกครองสืบต่อกันเรื่อยมา พระองค์ได้รับการยกย่องเชิดชูให้เป็น มหาราชองศ์หนึ่ง

อาณาจักรล้านนาได้รุ่งเรืองมาจนถึง พ.ศ. 2101 สมัยพระเจ้าบุเรงนองมีอำนาจและเข้ามารุกรานยึดครองสร้างความแตกแยกให้เกิดขึ้นในเมืองต่าง ๆ แตกความสามัคคีรวมกันไม่ได้ จึงถูกพม่ายึดไปได้ เมืองเชียงใหม่ เชียงราย และเมืองต่าง ๆ ในอาณาจักรล้านนาก็อยู่ใต้อำนาจพม่าทั้งสิ้น

ในสมัยพระเจ้าตากสินมหาราช ประมาณ พ.ศ. 2317 พระยากาวิละได้รับการสนับสนุนจากพระเจ้าตากสินรวบรวมพลต่อสู้กับพม่าจนสำเร็จ ต่อมาได้รับการสถาปนาจากพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (รัชกาลที่ 1) ให้เป็นเจ้าประเทศราชครองเมืองเชียงใหม่ ใน พ.ศ. 2385 สมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 3) เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ ลำปาง ลำพูน ได้ขอพระราชทานตั้งเมืองขึ้นใหม่ เมืองเชียงรายซึ่งถูกทิ้งร้างไปเมื่อครั้งพระยากาวิละทำสงครามกับพม่าก็ได้รับการฟื้นฟูขึ้นใหม่อีกครั้งหนึ่งด้วย เมืองเชียงรายในช่วงที่ได้รับการฟื้นฟูขึ้นใหม่นั้น เป็นเมืองบริวารของเมืองเชียงใหม่ มีโครงสร้างการเมืองและการบริหารเช่นเดียวกับเมืองเชียงใหม่ โดยมี *“เจ้าขัน 5ใบ”* ซึ่งเป็นเชื้อสายในตระกูลเจ้าเจ็ดตนที่ได้รับการแต่งตั้งจากเมืองเชียงใหม่มาเป็นคณะปกครองเมืองเชียงราย ประกอบด้วย “เจ้าหลวง” หรือ *“เค้าสนามหลวง”* (มีฐานะเป็นเจ้าเมือง) และผู้ช่วยอีก 4 ตำแหน่ง คือ พระยาอุปราช พระยาราชวงศ์ พระยาราชบุตร พระยาบุรีรัตน์ เมืองเชียงรายมีเจ้าหลวงและเจ้าบุตรหลาน เชื้อสายราชวงศ์เจ็ดตนปกครองติดต่อกันนานถึง 60 ปี

ใน พ.ศ. 2437 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) ได้โปรดเกล้าให้พระศรีสหเทพ จัดการปกครองมณฑลพายัพชั้นใน พระศรีสหเทพได้ร่างข้อบังคับการปกครองขึ้นมาใหม่ในลักษณะ *“เค้าสนามหลวง”* โดยจัดให้มีกำนัน ผู้ใหญ่บ้าน ขึ้นในแต่ละแคว้น และแต่ละแคว้นขึ้นกับ *“เมือง”* มีเจ้าปกครองเมือง แต่ละเมืองขึ้นกับ *“บริเวณ”* มีข้าหลวงบริเวณปกครองบริเวณ ข้าหลวงแต่ละบริเวณขึ้นกับ *“เค้าสนามหลวง”* ซึ่งต่อมารูปแบบการปกครองนี้ได้ถูกตราเป็นพระราชบัญญัติ เรียกว่า *“พระราชบัญญัติจัดตั้งมณฑลพายัพ”* มีนครเชียงใหม่เป็นศูนย์กลางที่ว่าการมณฑล (เมืองเชียงรายจัดอยู่ใน-ลำดับชั้น บริเวณ)

ในปี พ.ศ. 2453 ได้มีการประกาศเสนาบดีกระทรวงมหาดไทย ให้รวมเมืองเชียงราย เมืองเชียงแสน เมืองฝาง เมืองพะเยา เวียงป่าเป้า แม่ใจ ดอกคำใต้ แม่สรวย เชียงคำ และเชียงของตั้งเป็น ”หัวเมืองจัตวา” เรียกว่า *“เมืองเชียงราย”* อยู่ในมณฑลพายัพ (หรือจังหวัดพายัพเหนือ) ตลอดมาจนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงให้มีการยกเลิกการปกครองแบบมณฑลเทศาภิบาล และประกาศตั้งเมืองเชียงราย เป็น *“จังหวัดเชียงราย”* ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา

สภาพโดยทั่วไปในปัจจุบัน

จังหวัดเชียงราย ตั้งอยู่เหนือสุดของประเทศไทย ประมาณเส้นรุ้งที่ 20 องศาเหนือ เส้นแวงที่ 99 องศาตะวันออก อยู่ห่างกรุงเทพ ฯ ตามระยะทางหลวงแผ่นดินสายพหลโยธิน ประมาณ 828 กิโลเมตร หรือทางตรงโดยประมาณ 720 กิโลเมตร มีเนื้อที่ประมาณ 11,678,369 ตารางกิโลเมตร หรือประมาณ 7,298,981 ไร่ เชียงราย แปลว่า เมืองที่เรียงรายกันไป คือเมืองกว้าง

ลักษณะทางภูมิศาสตร์

ทิศเหนือ ติดต่อกับ สหภาพพม่าและสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ที่เขตอำเภอแม่สาย และอำเภอเชียงแสน

ทิศใต้ ติดต่อกับจังหวัดพะเยา ที่เขตอำเภอพาน

ทิศตะวันออก ติดต่อกับสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว โดยมีแม่น้ำโขงและทิวเขาหลวงพระบางเป็นเส้นกั้นพรมแดนที่เขตอำเภอเชียงแสน อำเภอเชียงของ และอำเภอเทิง

ทิศตะวันตก ติดต่อกับจังหวัดเชียงใหม่ที่เขตอำเภอเวียงป่าเป้า และติดต่อกับสหภาพพม่า ที่เขตอำเภอแม่จัน

รูปภาพที่ 2.1 แสดงพื้นที่เขตจังหวัดเชียงราย
ที่มา: สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดเชียงราย

ลักษณะภูมิประเทศ เป็นพื้นที่ราบ ล้อมรอบด้วยภูเขา สูงจากระดับน้ำทะเลประมาณ 369 เมตร ประกอบด้วย ป่าไม้เบญจพรรณนานาชนิดและมีแม่น้ำไหลผ่าน มีพื้นที่ทั้งหมด 885,137.50 ไร่ แบ่งเป็น พื้นราบ 532,837.50 ไร่ คิดเป็นร้อยละ 60.20 ภูเขา 327,300 ไร่ คิดเป็นร้อยละ 36.98
พื้นน้ำ 18,300 ไร่ คิดเป็นร้อยละ 2.12 และอื่น ๆ 6,250 ไร่ คิดเป็นร้อยละ 0.7

ลักษณะภูมิอากาศ มี 3 ฤดู คือ ฤดูร้อน ตั้งแต่กลางเดือน กุมภาพันธ์ ถึง เดือน พฤษภาคม อากาศไม่ร้อนจัด ฤดูฝน ตั้งแต่เดือน พฤษภาคม ถึง เดือน ตุลาคม มีฝนตกชุกในช่วงเดือนมิถุนายน

– สิงหาคม ฤดูหนาว ช่วงระยะเวลาตั้งแต่เดือน ตุลาคม ถึง เดือน กุมภาพันธ์ อากาศหนาวจัด อุณหภูมิเฉลี่ย 20 องศาเซลเซียส

จำนวนประชากร ประชากร ณ เดือนมีนาคม 2546 รวมทั้งสิ้น 1,273,445 คน เป็นชาย 634,454 คน หญิง 638,991 คน สำหรับอำเภอที่มีประชากรมากที่สุด ได้แก่ อำเภอเมืองมีจำนวน 233,173 คน รองลงมา ได้แก่ อำเภอพานมีจำนวน 133,087 คน และอำเภอแม่จันมีจำนวน 110,282 คน สำหรับอำเภอที่มีความหนาแน่นของประชากรมากที่สุด คือ อำเภอแม่สาย 191.35 คน/ตร.กม รองลงมาได้แก่ อำเภอเมือง 190.32 คน/ตร.กม. และอำเภอเวียงชัย 174.81 คน/ตร.กม

ประชากรส่วนใหญ่นับถือศาสนาพุทธ รองลงมาได้แก่ คริสต์ ภาษาที่นิยมใช้กันมากได้แก่ ภาษาไทยภาคเหนือ ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของชาวล้านนา ภาษาไทยภาคกลาง และภาษาชาวไทยภูเขา

ลำดับ	อำเภอ/กิ่งอำเภอ	ตำบล	หมู่บ้าน	เทศบาลเมือง	เทศบาลตำบล	อบต.	สภาตำบล	ระยะทางจากอำเภอถึงจังหวัด (กม.)
1	เมืองเชียงราย	16	222	1	-	15	-	-
2	เชียงของ	7	101	-	2	6	1	145
3	เวียงป่าเป้า	7	90	-	2	7	-	91
4	เทิง	10	145	-	2	10	-	64
5	ป่าแดด	5	58	-	2	5	-	52
6	พาน	15	228	-	1	15	-	47
7	เวียงชัย	5	69	-	1	5	-	12
8	แม่จัน	11	136	-	4	9	-	28
9	เชียงแสน	6	69	-	1	6	-	60
10	แม่สาย	8	88	-	2	8	-	63
11	แม่สรวย	7	125	-	2	7	-	62
12	พญาเม็งราย	5	69	-	1	5	-	48
13	เวียงแก่น	4	41	-	-	4	-	150
14	ขุนตาล	3	54	-	1	3	-	63
15	แม่ฟ้าหลวง	4	68	-	-	4	-	65
16	แม่ลาว	5	62	-	2	5	-	19

ลำดับ	อำเภอ/กิ่งอำเภอ	ตำบล	หมู่บ้าน	เทศบาลเมือง	เทศบาลตำบล	อบต.	สภาตำบล	ระยะทางจากอำเภอถึงจังหวัด (กม.)
17	กิ่ง อ.เชียงรุ้ง	3	43	-	1	3	-	45
18	กิ่ง อ.ดอยหลวง	3	30	-	-	3	-	40
	รวม	124	1,698	1	24	120	1	

ข้อมูลจาก: ที่ทำการปกครองจังหวัดเชียงราย ปี พ.ศ.2549

2.2.2 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับภาษาถิ่นล้านนา

ในการศึกษาเพลงประเภทขับร้อง ภาษาถิ่นมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องคำนึงถึงเป็นประการแรกๆ เนื่องจากภาษาถิ่นแต่ละภูมิภาคมีความแตกต่างกันการทั้งในด้านออกเสียง และสำเนียงของภาษา

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ (สัมภาษณ์: สิงหาคม 2549) ได้กล่าวถึงเรื่องของภาษาว่า การที่จะศึกษาวิเคราะห์เพลงซอของทางภาคเหนือนั้น ภาษาเป็นสิ่งสำคัญ เนื่องจากการออกเสียงคำต่างๆในภาษาถิ่นเหนือของช่างซอนั้น จะทำให้เกิดเสียงของโน้ตนอกคอร์ดได้เสมอ (Non-Chord Tone) ดังนั้นในการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางทำนองของบทซอแต่ละบทจึงต้องมีการศึกษาถึงเรื่องภาษาถิ่นเหนือเพื่อเป็นแนวทางประกอบการวิเคราะห์

ระวีวรรณ อินทร์แหยม (2542: 66-78) กล่าวถึงเรื่องระบบเสียงล้านนาว่า ระบบเสียงพยัญชนะของภาษาถิ่นมาตรฐาน มี 44 ตัว 21 เสียง ระบบเสียงของภาษาถิ่นเหนือ มี 19 หน่วยเสียง คือ ก ค ง จ ญ (นาสิก) ด ต ท น บ ป พ ฟ ม ล ว ซ อ และ ฮ เสียงถิ่นมาตรฐาน ร ใช้ ฮ แทน เสียงถิ่นมาตรฐาน ซ ใช้ จ แทน เสียงถิ่นมาตรฐาน ญ ใช้ ญ นาสิกแทน เสียงถิ่นมาตรฐาน ช ใช้ ซ หรือ จ เสียงถิ่นมาตรฐาน ค ใช้ ก เสียงถิ่นมาตรฐาน ท ใช้ ต เสียงถิ่นมาตรฐาน พ ใช้ ป เสียงถิ่นมาตรฐานคำควบกล้ำ กร คร กล ใช้ ก เสียงถิ่นมาตรฐานคำควบกล้ำ ตร ใช้ ก ต ท เสียงถิ่นมาตรฐานคำควบกล้ำ ปร ใช้ ผ

เสียงวรรณยุกต์ในภาษาถิ่นเหนือ มี 6 ระดับเสียง ดังนี้

1) อักษรกลางคำเป็น คำเสียงถิ่นมาตรฐานพื้นฐานเสียงสามัญ ภาษาถิ่นเหนือ เป็นเสียงจัตวา และคำภาษาถิ่นมาตรฐานเสียงเอก ภาษาถิ่นเหนือ จะออกเสียงเป็นสามัญ

2) อักษรกลางคำตาย คำภาษาถิ่นมาตรฐานเสียงวรรณยุกต์เอก ภาษาถิ่นเหนือ จะออกเสียงวรรณยุกต์เป็น โท ตรี หรือ จัตวา

3) อักษรคำเป็น คำภาษาถิ่นมาตรฐานเสียงจัตวา ภาษาถิ่นเหนือ จะออกเสียงเป็นจัตวา และคำภาษาถิ่นมาตรฐานเสียงเอก ภาษาถิ่นเหนือ จะออกเสียงเป็นสามัญ

4) อักษรสูงคำตาย คำภาษาถิ่นมาตรฐานเสียงเอก ภาษาถิ่นเหนือ จะออกเสียงเป็นตรี

5) อักษรต่ำคำตาย คำภาษาถิ่นมาตรฐานเสียงสามัญ ภาษาถิ่นเหนือ จะออกเสียงเป็นตรี และคำภาษาถิ่นมาตรฐานเสียงโท รูปเอก ภาษาถิ่นเหนือ จะออกเสียงเดียวกัน

6) อักษรต่ำคำตาย คำตายเสียงยาว คำภาษาถิ่นมาตรฐานเสียงโท ภาษาถิ่นเหนือ จะออกเสียงเป็นโท และตรี คำตายเสียงสั้น คำภาษาถิ่นมาตรฐานเสียงตรี ภาษาถิ่นเหนือ จะออกเสียงโท

อุดม รุ่งเรืองศรี (2527: 21-57) กล่าวถึงเรื่องระบบเสียงล้านนา โดยจัดหมวดหมู่ของภาษาล้านนาเทียบกับภาษาไทยกลาง ดังนี้

1) เสียงสระ (Vowel)

2) เสียงพยัญชนะ (Consonant)

3) เสียงวรรณยุกต์ (Tone)

1. เสียงสระ

ก. เสียงสระเดี่ยว (Pure Vowels) มีทั้งหมด 18 เสียง โดยแยกเป็น เสียงสั้น 9 หน่วยเสียง และเสียงยาว 9 หน่วยเสียง ดังนี้

สระเสียงสั้น	
สระ	ตัวอย่างคำ
อิ	กิ (สั้น) / ติ (ตำหนิ) / ฝนตกซิซิ (ฝนตกปรอยๆ)
เอะ	เค็ม / เล็ม / เต๋ม (เต็ม)
แอะ	แจ๊ะ (แฉะ)
อึ	หลึ่ง (ดื้อ) / สึ่งตึง (ไม่เต็มเต็ง)
เออะ	ขี้เปอะ (ขี้นโคลน) / เพอะ (เลอะ) / เต๊อะ (นะ)
อะ	ปะ (พบ) / ผักหละ (ชะอม) / หะน้ำ (สาดน้ำ)
อุ	ขี้จุ (ชอบโกหก) / ขัวหลุ (สะพานชำรุด) / ดอกปุ๊ (ดอกสะพรั่ง)
โอะ	เล่นตวย (เล่นด้วย) / ไปตวย (ไปด้วย)
เอาะ	เหมาะ (ดี,งาม) / เซาะ (หา)

สระเสียงยาว	
สระ	ตัวอย่างคำ

อี	วี (พัด)
เอ	ทางเพ้ (ทางนี้)
แอ	แม่ / แล่ / แหม่
อือ	ปือ (ร่อน, โลด) / มื้อ / ซื่อ
เออ	เอิ้น (ตะโกน) / เมื่อเนิ้น (ครั้งกระโน้น) / เก๋ิ้น (พะอง)
อา	ปล๋า (ปลา) / ก้านกุ่ง (รุ่งเรือง)
อู	หมู่สู (พวกท่าน) / อู้กั๋น (พูดคุยกัน) / ฮูปู๋ (รูปู)
โอ	โขด (โกรธ) / โผดผาย (โปรยปราย)
ออ	คอไก่ / ต๋อไม้ (ตอไม้)

ข. เสียงสระผสม (Dipthong Vowels) มีทั้งหมด 3 หน่วยเสียง คือ

สระเสียงผสม	
สระ	ตัวอย่างคำ
เอีย	เมียเสี่ยเปี๋ยเตี่ยวมานุ่ง (เมียเสี่ยคว้ากางเกงมาสวม)
เอือ	เสือ / เฮือ (เรือ) / เมือ (ไป, กลับ)
อัว	ตั๋ว (ตัวเอง) / เฮือฮั่ว (เรือรั่ว)

2. พยัญชนะ

ระบบเสียงพยัญชนะของภาษาล้านนา แยกเป็น 2 ประเภท คือ

ก. เสียงพยัญชนะเดี่ยว (Consonant)

พยัญชนะเสียงเดี่ยว เมื่อเทียบหน่วยเสียงพยัญชนะภาษาไทยกลาง (มี 21 หน่วยเสียง) เห็นได้ว่าพยัญชนะภาษาล้านนา มีอยู่ 20 หน่วยเสียง โดยหน่วยเสียง ช หรือ ฉ และ ร ไม่มีในภาษาล้านนาโบราณ การที่มีหน่วยเสียงดังกล่าวใช้อยู่ในภาษาล้านนาปัจจุบัน ถือว่าเป็นการยืมคำและเสียงภาษาไทยกลาง ส่วนหน่วยเสียง ญ (นาสิก) นั้น ไม่มีในภาษาไทยกลาง

หน่วยเสียงพยัญชนะเสียงเดี่ยว ทั้ง 20 หน่วยเสียง มีดังนี้

พยัญชนะไทยกลาง	ตัวอย่างคำที่ใช้พยัญชนะล้านนา
ป	ปล๋า (ปลา) / ปื๋น (ปืน)
ผ / ภ	ไผ (ใคร) / ไพพึก (ไพรพฤกษ์)
บ	บน / บทบาท

พยัญชนะไทยกลาง	ตัวอย่างคำที่ใช้พยัญชนะล้านนา
ต / ฏ	ต๋า (ตา) / ต๋ายต๋าม (ตายตาม)
ท / ธ / ถ / ฑ / ฒ	ถู / โท / เถ้า (เฒ่า)
ด / ฎ	ดัง (เสียงดัง)
ก	ก๋า (เหรอ) / บ่ากอก (มะกอก, มะเหงก)
ข / ค / ฅ / ฆ	ขม / คน / ขาย ฆ้อน
อ	อิ่มอ๊กอิ่มใจ๋ (อิ่มอกอิ่มใจ)
จ	จ๊าง (ช้าง) / เจียงฮาย (เชียงราย) / เจียงใหม่ (เชียงใหม่
ม	ม้า / ไม้ / แม่เมีย (แม่ยาย)
น / ณ	หนู / หนัก / น้อย
ง	งัว (วัว) / ง่าว (โง่) / งาม
ล / ฬ	ลำขนาด (อร่อยมาก)
ฟ / ฝ	ฟัก / ไฟฟ้า / ฝาด
ซ / ส / ศ / ษ	ส้ม / แส่ว (สอย) /ซุบซาบ (กระซิบกระซาบ)
ห / ฮ	หนตาง (หนทาง) / เฮา (เรา) / ฮัก (รัก)
ว	แหวน / วอก /วันนี้
ญ / ย	อยู่ / หยัง / ยา
ญ (นาสิก)	แม่ญิง (ผู้หญิง / ใหญ่ / ยาม /

เสียงพยัญชนะเดี่ยวดังกล่าวมานี้ ใช้ในกรณีที่เป็นพยัญชนะต้นของแต่ละพยางค์ ในกรณีที่เสียงพยัญชนะเดี่ยวเหล่านี้อยู่ท้ายพยางค์ หรือเป็นตัวสะกด จะมี 9 หน่วยเสียง คือ ก,ข,ค / ต,ด ,ท,ธ,ถ,ฑ,จ,ส,ศ,ษ,ฎ,ฏ / บ,ป,พ,ภ / ม / น,ร,ล,ญ,ฬ / ง / ว /และ ย

ข. เสียงพยัญชนะควบหรือผสม (Cluster)

เสียงพยัญชนะควบหรือพยัญชนะผสมในภาษาล้านนา เกิดจากการที่เสียง ว ไปผสมกับเสียงพยัญชนะอื่นเกิดเป็นเสียงควบขึ้น ในเวลาออกเสียงนั้น ต้องออกเสียงพยัญชนะทั้ง 2 หน่วยเสียงร่วมสระเดียวกัน เสียงพยัญชนะควบ มีทั้งหมด 12 เสียง ดังนี้

พยัญชนะควบไทยกลาง	ตัวอย่างคำที่ใช้พยัญชนะควบล้านนา
กว	กว๋าง (กวาง) / กว๋าว (ทองกวาว) / กว่า

พยัญชนะควบไทยกลาง	ตัวอย่างคำที่ใช้พยัญชนะควบล้านนา
ขว / คว	ขวาย (สาย) / ขว้ำ (คว้ำ)
ตว / ทว	ตวาย (ทำนาย)
ถว	ถวาย
งว	งว้าย (เลี้ยว)
จว	จว้า (คว้า)
ลว	ลวาด (โฉบ, ผ่าน)
สว / ซว	สวะ (สละ) / สว่าบ (ฉาบ) / ซวาม (คลำ)
ยว	น้ำต๋ำ ยวา (น้ำตาคลอ)
ยว (นาสิก)	ยวะหยวาด (พร่างพราย)
อว	อวาย (ไอ) / อว่ายหน้า (หันหน้า)
นว	นวาบโตด (ใส่โทษ)

3. เสียงวรรณยุกต์

การออกเสียงของชาวล้านนานั้น โดยทั่วไปจะมีเสียงวรรณยุกต์มากกว่าภาษาไทยกลาง เนื่องจากวรรณยุกต์ของภาษาล้านา มี 6 ระดับ คือ

หมายเลข 0 เสียงสามัญ (Mid Tone) เช่น มา / กู / เบา / มาย

หมายเลข 1 เสียงเอก (เสียงต่ำ) (Low Tone) เช่น ใหม่ / ห่า (ฝน) / ก่าย (พาด)

หมายเลข 2 เสียงโท (เสียงตก) (Falling Tone) เช่น ฟาก / ลาก

หมายเลข 3 เสียงตรี (เสียงสูง) (High Tone)

3 ก. สูง-ยาว เช่น พ้าย (ไพ่) / ฮ้า (ปลาร้า)

3 ข. สูง-สั้น เช่น พับ / กึ๊ด (คิด)

หมายเลข 4 เสียงจัตวา (เสียงขึ้น) (Rising Tone)

4 ก. ขึ้น-ยาว เช่น หมา / ป๋า /เสีย

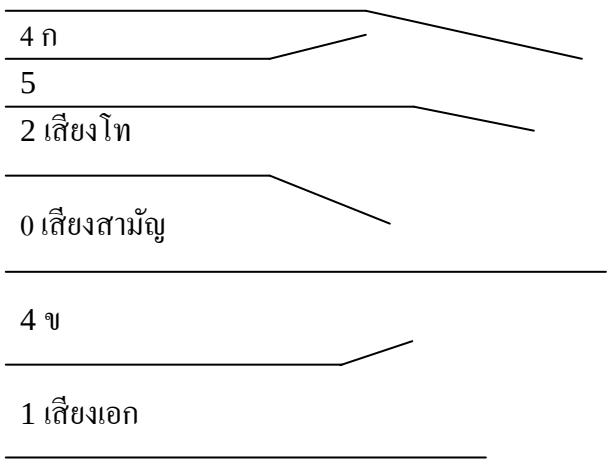
4 ข. ขึ้น-สั้น เช่น สุก / ขบ (กัด)

หมายเลข 5 เสียงครึ่งโทครึ่งตรี (High Falling) เช่น ห้า / ใกล้ ด้าว / ติ้ว (หิ้ว)

ระดับเสียงวรรณยุกต์ ดังที่กล่าวมานี้ อาจจัดรูปแบบในการปรากฏให้เห็นระดับเสียงสูง-ต่ำ ของเสียงดังแผนภูมิเส้นเสียง ต่อไปนี้

3 ก

3 ข



แผนภูมิ 2.1 แสดงการออกเสียงตามวรรณยุกต์ในภาษาล้านนา

จากแผนภูมิเส้นเสียง เห็นได้ว่า การออกเสียงในภาษาล้านนานั้น มีการเอื้อนเสียงขึ้น-ลงตามเสียงวรรณยุกต์ ดังนั้น จึงพอสรุปได้ว่า ในการขับซอแต่ละบทหรือแต่ละทำนองนั้น เสียงการร้องอาจจะเกิดเสียงที่เป็นโน้ตนอกคอร์ดได้ เนื่องจากสำเนียงภาษาถิ่นเหนือมีการออกเสียงวรรณยุกต์ที่เป็นลักษณะเฉพาะตัว รวมทั้งเทคนิคการเอื้อนคำของช่างซอ ยังผลให้เกิดโน้ตนอกคอร์ดได้

2.2.3 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับการขับซอ และเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ

ซอ เป็นเพลงพื้นบ้านประเภทหนึ่งของชาวล้านนา มีบทบาทสำคัญยิ่งในสังคมวัฒนธรรมล้านนาตั้งแต่อดีตจวบจนปัจจุบัน การขับซอจะใช้ผู้ขับร้อง หรือเรียกว่า “ช่างซอ” ทั้งชายและหญิงผลัดเปลี่ยนกันซอ โดยดำเนินเรื่องราวเนื้อร้อง (เครือซอ) ในลักษณะการด้น ดังนั้นช่างซอ ต้องเป็นผู้ที่มีปฏิภาณไหวพริบเป็นอย่างสูงในการถ่ายทอดเรื่องราวต่างๆ ออกมาในรูปแบบของการซอ ในอดีตการถ่ายทอดความรู้ด้านการซอ นั้น ครูซอจะถ่ายทอดเครือซอให้แก่ศิษย์ ด้วยวิธีให้ศิษย์ว่าตามและจะพาศิษย์ไปฟังการซอตามที่ต่างๆ ศิษย์จะต้องพยายามจดจำเนื้อเรื่อง และทำนองให้ขึ้นใจ ทั้งต้องฝึกดัดแปลงคำซอ ต่างๆ เป็นประจำ เพื่อให้สอดคล้องกับสถานการณ์จริงให้ได้อีกด้วย เนื่องจากการซอจริงนั้น การด้นเนื้อร้องเป็นสิ่งสำคัญสิ่งหนึ่งของการขับซอ

บุญศรี รัตนัง (สัมภาษณ์: สิงหาคม 2549) ได้กล่าวถึงลักษณะของช่างซอที่ดีว่าจะต้องเป็นผู้ที่มีคุณสมบัติดังนี้

1) มีปฏิภาณไหวพริบดี
2) เก่งในทางฉันทลักษณ์
3) เสียงดี โดยเฉพาะเสียงต้องแหลมสูง
4) มีความรู้ทางจารีตประเพณี

5) ความจำดี
6) รู้หนังสือ อ่านออก เขียนได้

ประวัติความเป็นมาของซอ

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วนั้นข้างต้นว่าการขับซอ จะใช้ปฏิภาณไหวพริบของตัวช่างซอเป็นสำคัญในการสร้างสรรค์บทเพลง โดยช่างซอจะยึดทำนองที่เป็นแบบแผนที่สืบทอดต่อกันมา ซึ่งในเรื่องการสืบทอดทำนองและรูปแบบการซอนี้ จะมีมาตั้งแต่เมื่อใดนั้น ไม่มีหลักฐานยืนยันที่แน่ชัด หากพิจารณาถึงหลักฐานในด้านการอ้างถึงจากในบทวรรณกรรมโบราณ สมัยอยุธยา ในรัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (พ.ศ.2199-2231) ที่กล่าวขานพาดพิงถึงเรื่องซอ นั้น ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างวรรณกรรมเรื่อง *“ลิลิตพระลอ”* บางบท จากหนังสือชุมนุมเรื่องพระลอ เป็นลิลิตที่ยอมรับกันโดยทั่วไปว่าเป็นตำราของหนังสือลิลิต ซึ่งมีบทที่กล่าวถึงเรื่องการขับซอ ดังนี้

ขับซอยอราชเที้ยร ทุกเมือง
ฦๅเล่าพระลอเลือง ทั่วหล้า
โฉมบาบพิตรเปลือง ใจโลก
สาวหนุ่มฟังเป็นบ้า อยู่เพียงโหยหนฯ

โคลง 4 (หน้า 4)

“ข้าจะใช้ชาวในผู้สนิท ชิดชอบอัชฌาสัย ไปซื้อขายวายล่อง แล้วให้ท่องเที่ยวเดินสรรเสริญสองโฉมศรี ทั่วบุรีพระลอ ขับซอยอยศอ้าง ฦๅลูกกษัตริย์เจ้าช้าง ชื่นแท้ใครเทียม เทียบนา”

ร่าย (หน้า 7)

สาเหตุที่นำเอาวรรณกรรมเรื่องพระลอมายกตัวอย่างเช่นนี้ เพราะว่า วรรณกรรมเรื่องพระลอนั้น เป็นวรรณกรรมโบราณที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับเผ่าไทยลาว และไทยวนในโบราณกาล จนทำให้วรรณกรรมเรื่องลิลิตพระลอสามารถถ่ายทอดภาพทางวัฒนธรรมล้านนาไทยในอดีต ได้อย่างชัดเจน

สิงฆะ วรรณสัย (2524: 182-200) กล่าวถึงเรื่องคำว่า “ขับซอ” ที่ปรากฏในโคลงลิลิตพระลอ ว่า ขับซอในลิลิตพระลอนั้น หมายถึงการร้องเพลงตามภาษาไทยกลาง แต่ที่ใช้คำว่าขับซอนั้น เนื่องจากคนแต่งลิลิตพระลอนั้นเป็นนายหนังสือคนหนึ่งจากเมืองเชียงใหม่ ชื่อ “เจ้าแสน

หลวง” หรือ “พระยาแสนหลวง” ซึ่งเป็นกวีคนเดียวของล้านนาไทยที่มีอยู่ในราชสำนักของสมเด็จพระนารายณ์ในเวลานั้น เนื่องจากสมเด็จพระนารายณ์ต้องการได้คน เพื่อไปปฏิภาณกับศรีปราชญ์

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล (2538: 97-104) ได้กล่าวเรื่องการแบ่งเพลงพื้นบ้านล้านนาออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ คือ บทขับขานของพระภิกษุในพิธีกรรมทางพุทธศาสนา กับบทร้องของชาวบ้าน

มณี พยอมยงค์ (2524: 163-164) ได้กล่าวถึงเรื่องบทขับขานของพระภิกษุทางล้านนา ว่าในทางศาสนาก็มีการขับร้อง คือ ทำนองการเทศน์ ทำนองสวด เป็นต้น เรื่องซอก็มีปรากฏในคำร่ายมหาชาติของล้านนาไทย เช่น กัณฑ์มัทรี มหาราช และนครกัณฑ์ กวีได้พรรณนาไว้ดังนี้

เพื่อจักส่งสักการ *นาวน้องแก้วพี่*
ทุกด้าวที่แจจน *ฝูงหมู่คนจักหื้อมาม่วนเล่น*
ชักเชือกเต้นหกกระโดง *ฝูงหมู่คนโถง (นักเลงเหล้า)*
จักหื้อตีพาทย์ฆ้อง *เสียงตื่นต้องด้วยสะบัดชัย*
สรในจักหื้อลั่น *สนั่นด้วยเมงตรา*
*จากับด้วยเสียง**<u>ซอและปี่</u>*** *นันทุกที อือหือ*
บางคนที่จะหื้อตบมือต่างแส่ง (ฉาบ) *ที่จักแต่งเครื่องเปนหลายประการ*

(มัทรี ลานผูก ฉบับพระยาฟื้นเหลา ของเก่า : อ้างใน มณี พยอมยงค์)

ในกัณฑ์มหาราช กวีได้กล่าวถึงเรื่องการขับซอและเครื่องดนตรี ไว้ดังนี้

ถัดนั้นฝูงคนช่างตีกลองน้อยและกลองใหญ่

ลูกตุบไล่สะบัดไชย *ทั้งกลองใหญ่และแส่งสว่า*
ปี่ชั้นชี่ข่าหอยสังข์ *ตีกระดานระฆังและทะร้อ*
ทั้งปี่ห้อส่งเสียงดี *หื้อเขาดีดสีตีเป่า*
มือนับเล่าสงวนใจ *เภรีใดดังทะท่วน*
หน้าใดม่วนหื้อสูตี *คนฝูงช่างดนตรี*
คนฝูงช่างตีพาทย์ฆ้อง *วะวุ่นก้องเสียงดัง*
บ่าวสาวฟังเสียงติ่ง *เสียงวีดวิ่งเป็นระบำ*
กลองคำแสนช่างหุ้ม *ตีแต่คุ้นเราไปกลองเหลว*
กลองหลวงใหญ่แสงสว่าง *เกาะฆ้องช้างโรยรน*
*คนฝูง**<u>ช่างขับซอและช่างจ้อย</u>*** *ยิงเต้าน้อยอื่อกะโลง*

จุ่งไปยุยงหัวใจท่านท้าว โลมหน่องน้าวเอาลูกกูมา

(มหาชาติกัณฑ์มหาราช ลานผูก ฉบับเฒ่าลืมหลับ ของเก่า : อ้างใน มณี พยอมยงค์)

ด้านข้อมูลสนาม ผู้วิจัยได้เข้าการสัมภาษณ์ พ่อครูศรีทวน สอนน้อย ถึงเรื่องคำฟายครู ที่ลูกศิษย์พ่อครูศรีทวน สอนน้อย ใช้ประกอบพิธี เป็นบทที่พ่อครูศรีทวนได้รับสืบทอดจากบรรพบุรุษ โดยมีเนื้อหา ที่กล่าวถึงการขับซอ ดังนี้

เจ้าแสนต๋ำคำ กับนางคำต๋ำห้อย บ่าใหญ่บ่าน้อย
บอกบัวราณป๋านกล๋าง สมัยนครโยนกนาคคะพัน นครเงินยาง
คือเชียงแสนบ่าเดียว พระเจ้าลาวเม็ง นางเทพคำขยาย
เลือดเนื้อเจื้อสาย เป๋นจ้าวลัวะยัวะเผียว คนตี้ขับเสิญ
บรรเลงเพลงเกี้ยว เป๋นคนไทยใหญ่เงี้ยว สองคน
..... *งานมหรศพ ยังบ่ามีบทบาท*
ร้องลำนำปาก สมัยนั้นขาดเขิน ป้อขุนมังราย
ท่านก็ได้จักเจิญ เอาเงี้ยวสองคน มาขับเจิญเมื่ออั้น
จาวเมืองเจียงใหม่ หลั่งไหลมาชม บ่ากั๋นนิยม
ของคนสมัยนั้น

จ่างปี่จ้างซอ ได้เริ่มต้นก่อเก๊า ต๋ามกั๋นเป็นเล่า
คนบ่าเก่าสืบต๋าม ติดต้องข้องเกี่ยว กับเจิญเงี้ยวจั๊กนำ
เจ้าแสนตาคำ กับเจ้าคำต๋ำห้อย คนจาวเชียงใหม่
คิดได้ไปเปลื้อง ดัดแปลงแต่งเรื่อง เป๋นคำเมืองเต็มร้อย
แป๋งปี่เล้มกลาง เล้าเก้าเล้มก้อย ตั้งวงซอจ๊อย
จนมา ….. …..
..... *มันมีปี่จุมสาย ก้อยกลางปี่เก๊า*
หัดเป๋นเพลงเป่า บ่ากั้นเข้าศึกษา จ่างซอจ่างปี่
เพราะมันมีตี้มา ศิลปินล้านนา เลยเกิดมานักขึ้น
ซอสมัยนั้น นักล้ำนักเหลือ บ้านใต้บ้านเหนือ
จ่างซอบ่อเฮี้ยฟื้น

ก่อนตี้จะซอ ต้องยอยอขันตั้ง หากิ๋นฮับจ้าง
มันต้องได้ตั้งขัน ศิษย์ต้องมีครู หมูต้องมีมัน
เป๋นเครื่องผูกผัน ต๋ามโบราณบ่าเก่า เมื่อจะเฮียนซอ

ได้ยกยอขึ้นครู สาดผืนหมอนหน่วย ยอวาน
.....
เจิญครูแวดล้อม มาเป็นเจ้าประธาน มาจ่วยแป๋งจิต อย่างกับฝ่ายน้ำย้อย

สวยดอกหมากปู เครือกล้วยเครือป้าว
.....
แล้วก็จักเจิยครู มาช่วยป้องกั๋น เจ้าแสนต๋ำคำ มาจ่วยแป๋งใจ๋
.....

ต้มไก่อูกับเหล้า ยกขึ้นใส่เกล้า
.....
ยกมือกราบน้อม เชิญเอาครูเก๊า กับเจ้าคำต๋ำห้อย จ่วยเก็บกำซอไหล
.....

จากการค้นคว้าด้านเอกสารที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมาของการขับซอพื้นเมือง จากหลักฐานที่ปรากฏในบทเทศน์ล้านนา ซึ่งเป็นบทที่เกิดขึ้นมาตั้งแต่ช่วงตั้งเมืองเชียงใหม่ ในพุทธศตวรรษที่ 18 และการสัมภาษณ์ จึงน่าจะสันนิษฐานได้ว่า การขับซอในล้านนานั้น น่าจะกำเนิดขึ้นมาก่อนการสร้างเมืองเชียงใหม่ ในปี พ.ศ.1839

เครื่องดนตรีบรรเลงประกอบการขับซอ

กลุ่มเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงนำทำนองในการขับซอ คือ ปี่ชุม หรือ ปี่จุม วงปี่ชุม หรือ วงปี่จุม คือ ชื่อของปี่ที่เป่ารวมกันเป็นชุด ที่เรียกชื่ออย่างนี้ เพราะคำว่า "ชุม" ออกเสียงล้านนาว่า “จุม” หมายถึง มาชุมนุมกันเป็นชุด คือประกอบไปด้วยปี่ ตั้งแต่ 3 เลาขึ้นไป ถ้าแบ่งตามขนาดก็ได้แก่ ปี่แม่ ปี่กลาง ปี่ก้อย ปี่เล็ก และปี่ตัด โดยที่ปี่แม่มีขนาดใหญ่และยาวที่สุด ปี่กลาง ปี่ก้อย ปี่เล็ก และปี่ตัด มีขนาดเล็กและสั้นลงมาตามลำดับ และระดับเสียงที่ได้นั้น ปี่แม่จะมีเสียงต่ำที่สุด และปี่ถัดไปมีช่วงเสียงสูงขึ้นตามลำดับ

ปี่ เป็นเครื่องลมไม้ประเภทลิ้นอิสระ ทำด้วยไม้ลวกตัดเป็นท่อนๆ โดยปี่กลาง มีความยาว 67 ซม. ปี่ก้อย 50.6 ซม. และปี่เล็ก 35 ซม. โดยประมาณ ความกว้างของปี่นั้นขึ้นอยู่กับช่างปี่ในการเลือกใช้ หากปี่มีความกว้างมากให้เสียงทุ้ม หากมีความกว้างน้อยจะให้เสียงที่เล็กแหลม ความกว้างของปี่โดยประมาณอยู่ที่ 1.5-2.2 ซม. ลักษณะของปี่จุ่มนั้น ปลายด้านหนึ่งเก็บข้อไว้ อีกด้านหนึ่งจะเปิดให้กลวง ปลายด้านที่มีข้อ เจาะรูสี่เหลี่ยมเล็กๆ เพื่อปิดด้วยลิ้นโลหะผสมประเภททองเหลือง บริเวณลำตัวของปี่จะเจาะรูนิ้ว เรียงกัน 7 รู

รูปภาพที่ 2.2 ลิ้นปี่
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

รูปภาพที่ 2.3 ปี่ ขนาดต่างๆ
ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ (2542: 16) ได้ศึกษาถึงระดับเสียงของปี่ สุ่มจากปี่ที่ทำจากช่างปี่ 4 คนในจังหวัดเชียงใหม่ เชียงราย และลำพูน ในช่วงระหว่างปี พ.ศ.2529-2532 โดยใช้หลอดเทียบเสียงโครมาติก พบว่า ปี่แต่ละชุมมีความสัมพันธ์ระหว่างเสียงของปี่แต่ละเล่มเป็นระบบที่ชัดเจนเป็นชุดๆ อยู่ในระดับเสียงต่างๆ ดังนี้

รูปภาพที่ 2.4 รูปแสดงชวงเสียงปี่
ที่มา: ประสิทธิ์ เลียวสิริพงษ์

วิธีเป่าปี่นั้น ผู้เป่าต้องอมปลายด้านที่มีลิ้นไว้ในปาก หันลิ้นเข้าด้านในและเป่าแบบลมเดียว โดยใช้วิธีระบายลมที่กักไว้ในกระพุ้งแก้มออกมา ในขณะหายใจเข้า เรียกตามภาษาถิ่นว่า “อวายลม” หรือ ระบายลม

นอกจากนี้ ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ ได้กล่าวถึง หน้าที่ของปี่ในการบรรเลงร่วมกับการซอไว้ดังนี้ คือ

1) เพื่อบรรเลงนำก่อนเริ่มซอ เรียกว่า “เขิงปี่” เป็นการตรวจสอบคุณภาพของปี่ และให้ช่างซอได้เตรียมตัว

2) เพื่อบรรเลงคลอไปพร้อมกับช่างซอ โดยใช้ทำนองเดียวกัน แต่มีรายละเอียดหรือเม็ดพราย ซึ่งเรียกว่า เม็ด แตกต่างกัน

3) เพื่อบรรเลงบทแทรกในขณะที่ช่างซอพักระหว่างประโยค

4) เพื่อให้สัญญาณการเปลี่ยนทำนอง ซึ่งภาษาล้านนาเรียก “ระบำ” เรียกว่า “เปลี่ยนแก” หรือ “ลงแก” นอกจากนี้ช่างปี่ที่ชำนาญอาจยักย้ายทำนองปี่ไปใช้ทำนองอื่นซึ่งไม่ใช้ทำนองของซอที่กำลังดำเนินอยู่ การทำเช่นนี้เรียกว่า “เหลื้องปี่”

ซึง เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในวงซอ อีกชนิดหนึ่งที่นำเข้ามาเล่นแทนปี่แม่ ซึ่งให้เสียงที่ทุ้ม ซึงที่ใช้เล่นประกอบวงซอจะใช้สายเดียว ไม่นิยมใช้สายคู่เหมือนปกติ การขึ้นสาย จะตั้งสายบน ในตำแหน่งโน้ต G และ ตั้งสายล่างโน้ต C

รูปภาพที่ 2.5 ซึง

ที่มา: องอาจ อินทนิเวศ

ทำนองหรือ ต่ำนอง บางก็เรียก ระบำ ที่ช่างปี่และช่างซอใช้ดำเนินการขับซอ มีดังนี้

1) ทำนองตั้งเชียงใหม่ เป็นทำนองแรกที่ช่างซอขับซอ ในบทนี้ช่างซอจะกล่าวถึงเจ้าภาพที่มาของงาน และเรื่องราวหลักๆ ที่ซอในวันนี้ นับว่าทำนองนี้เป็นทำนองไหว้ครูของการขับซอเชียงใหม่เลยทีเดียว

2) ทำนองจะปุ เป็นทำนองที่มีความไพเราะอ่อนหวาน มีการเอื้อนเสียงเล็กน้อย ที่เรียกว่าทำนองจะปุ เพาะเป็นทำนองของคนไทยล้านนาที่เรียกว่าชาวจะปุ หรือ ชาวพุ คิดทำนองขึ้น

3) ทำนองละม้าย หรือ ละม้ายเชียงแสน เมื่อช่างซอขับซอลงจบที่ทำนองจะปุก็ต่อด้วยทำนองละม้ายเสมอ ทำนองละม้ายเปรียบเสมือนทำนองกลางที่ใช้เปลี่ยนไปทำนองอื่น

4) ทำนองอื่อ เป็นทำนองที่ในโบราณนั้นใช้เป็นเพลงกล่อมเด็ก มีบทร้อง เสียง อื่อ อื่อ

5) ทำนองพม่า เป็นทำนองที่ได้จากชาวพม่า เมื่อครั้งที่เชียงใหม่ตกอยู่ใต้อิทธิพลของพม่า

6) ทำนองเง้ยว หรือ เสเลเมา เป็นทำนองที่ได้รับมาจากอิทธิพลของชาวไทใหญ่

7) ทำนองปั่นฝ้าย เป็นทำนองเพลงของชาวเมืองน่าน แพร่ ที่นำเข้ามาเผยแพร่ในเชียงใหม่

8) ทำนองพระลอ หรือล่องน่าน เป็นทำนองของชาวเมืองน่าน บางเรียกว่าทำนองพระลอเดินดง น้อยใจยา หรือ พระลอล่องน่าน

9) ทำนองซอยิ้น เป็นทำนองซอที่คิดค้นขึ้นใหม่ เกิดขึ้นเมื่อครั้งพระราชชายาเจ้าดารารัศมีในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีประสงค์ให้มีการจัดการขับซอขึ้นรับเสด็จและสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว โดย ช่วงปี พ.ศ.2469 จึงโปรดให้กวีประจำคุ้มเชียงใหม่ นามว่า “ท้าวสุนทรพจนกิจ” แต่งทำนองขึ้นใหม่ ลักษณะท่วงทำนองมีความแปลกไปจากซอทั้งหลาย มีจังหวะทำนองไพเราะ และเป็นระเบียบ ทำให้ทำนองซอนี้ไม่ค่อยเป็นที่นิยมใช้ในการซอทั่วไป

นอกจากทำนองที่ยกตัวอย่างนี้ ยังมีทำนองสั้นๆ ที่มีปรากฏในหลักฐานโบราณอีกหลายทำนองแต่ในปัจจุบันไม่ได้รับความนิยม เช่น ทำนองบ่าเก่าบ่าก่าง ทำนองเบ็ดเตล็ด เป็นต้น

2.3 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้รวบรวมเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยเพื่อเป็นข้อมูลส่วนหนึ่งในการศึกษาวิจัย สามารถแยกประเภทของเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องดังนี้

1) เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับบริบทของการขับซอ

2) เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์ทำนอง

2.3.1 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับบริบทของการขับซอ

วรประภา พินิจสุวรรณ (2548: รายงานการวิจัย) เรื่อง การจัดเก็บข้อมูลภูมิปัญญาศิลปะการแสดงเพลงร้องพื้นบ้าน ค่าว จ๊อย ซอ จังหวัดเชียงราย กล่าวถึง ศิลปะการแสดง เพลงพื้นบ้าน ค่าว จ๊อย ซอ ประวัติความเป็นมาของเพลงพื้นบ้าน ค่าว จ๊อย ซอ บทเพลง (ทำนองและเนื้อร้อง) การแต่งค่าว การแต่งจ๊อย การแต่งซอ บทบาทของเพลงพื้นบ้าน ค่าว จ๊อย ซอ ในวัฒนธรรมจังหวัดเชียงราย

สร้อยสุดา ภิรายร (2548: วิทยานิพนธ์) ทำวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์บทซอของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย กล่าวถึงเรื่อง การจำแนกประเภทเนื้อหาของซอ บทซอประเภทสร้างสรรค์มากที่สุดและน้อยที่สุด เหตุปัจจัยของแรงบัลดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานซอของพ่อครูทวน ศรีน้อย และอิทธิพลของบทซอที่มีต่อสังคม

ศุภนิจ ไชยวรรณ (2547: รายงานการค้นคว้าอิสระ) เรื่อง กระบวนการสืบทอดเพลงซอพื้นบ้าน ของจังหวัดเชียงใหม่ กล่าวถึงเรื่อง กระบวนการสืบทอดเพลงซอพื้นบ้าน ของจังหวัดเชียงใหม่ การตรวจสอบความพร้อมก่อนเป็นศิษย์ การขึ้นครู และการไหว้ครู วิธีการสืบทอด และบริบททั่วไปเกี่ยวกับเพลงซอพื้นบ้าน

บูรณพันธ์ ใจหล้า (2545: วิทยานิพนธ์) ทำวิจัยเรื่อง ซอล่องน่าน: กรณีศึกษาคณะคำผายนุปิง ผลการวิจัยพบว่า ในด้านทำนองการขับร้องของซอล่องน่านจะใช้ทำนองดาดน่านเป็นหลักในการซอประกอบการแสดง ซึ่งลักษณะของทำนองในแต่ละทำนองในแต่ละท่อนวนกลับไปกลับมาในทำนองเดิม โดยมีการเปลี่ยนเฉพาะเนื้อหาที่ใช้ในการซอ ผลการวิเคราะห์ทำนอง ในลักษณะของทำนองการขับร้องซอในทำนองดาดน่าน แต่ละประโยคมีลักษณะการดำเนินทำนองที่คล้ายกันเป็นส่วนใหญ่ ในแต่ละประโยคของแต่ละทำนองแต่ละวรรคมักจะมีลักษณะการจบของทำนองแต่ละประโยคส่วนใหญ่เหมือนกัน

อรพิน ลือพันธ์ (2544: วิทยานิพนธ์) ทำวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์วรรณกรรมบทซอ ของบัวซอน เมืองพร้าว กล่าวถึงเรื่องความรู้ทั่วไปของการซอ เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการซอ รูปแบบการซอ เนื้อหา ทำนองที่ใช้ วิธีการสร้างสรรค์บทซอ และการใช้ภาษาในการซอโดยศึกษาการซอของบัวซอน เมืองพร้าวเป็นหลัก

สิริกร ไชยมา (2543) หนังสือชื่อ ซอ เพลงพื้นบ้านล้านนา ภูมิปัญญาชาวเหนือ กล่าวถึงเรื่อง ประวัติและวิวัฒนาการของซอ ประเภทของซอ ทำนองซอ เครื่องดนตรีประกอบซอ พิธีกรรมเกี่ยวกับการซอ คุณสมบัติของช่างซอ ซอกับวิถีชีวิตของชาวล้านนา แนวทางการอนุรักษ์สืบทอดซอ และตัวอย่างบทซอ

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ (2542: 13-18) หนังสือชื่อ ดนตรีพื้นบ้านไทยภาคเหนือ กล่าวถึงเรื่อง ความหมายของซอ ประวัติความเป็นมาของซอ บทบาทหน้าที่ของซอ เครื่องดนตรีที่เล่นประกอบการซอ โดยศึกษาทั้งซอเชียงใหม่ และซอล่องน่าน

สมฤทธิ์ ลือชัย (2534: วิทยานิพนธ์) ทำวิจัยเรื่อง ความตระหนักของช่างซอ ในบทบาทนักสื่อสารเพื่อการพัฒนา กล่าวถึงบทบาทของช่างซอในการทำหน้าที่เป็นนักสื่อสารเพื่อการพัฒนา เป็นการศึกษาวิจัย ช่างซอในเขตจังหวัดเชียงใหม่

2.3.2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์ทำนอง

เดชา ศรีคงเมือง (2548: วิทยานิพนธ์) ทำวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์ทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง เสนอแนวคิดในการวิเคราะห์ข้อมูลดนตรีแง่มุมต่างๆ เพื่อให้ได้ข้อสรุปเป็นลักษณะเฉพาะของดนตรีนั้น แบ่งประเด็นการวิเคราะห์ คือ องค์ประกอบพื้นฐานทางดนตรี รูปแบบโครงสร้างทำนอง กระบวนการดำเนินทำนอง และโครงสร้างทางทฤษฎีเฉพาะของทำนองสวด

รวมพล บุญตัน (2548: วิทยานิพนธ์) ทำวิจัยเรื่อง สวดเบิก กล่าวถึงเรื่อง การวิเคราะห์ทำนองโดยแบ่งเป็นประเด็นดังนี้ กลุ่มเสียง พิสัยของเสียง แนวทำนอง โดยเน้นศึกษา รูปแบบโครงสร้าง เสียงหลักของแนวทำนอง ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง การประดับทำนอง และความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนอง

ธิติพล กันตีวงศ์ (2544: บทคัดย่อ) ทำวิจัยเรื่อง ทำนองเทศน์มหาชาติ กัณฑ์มัทรีในประเพณีตั้งธัมม์หลวง จังหวัดเชียงใหม่ มีวัตถุประสงค์เพื่อ ศึกษาสำนวนบทเทศน์ ลักษณะวิธีการเทศน์ ลักษณะเฉพาะทางดนตรีในทำนองเทศน์มหาชาติกัณฑ์มัทรี จังหวัดเชียงใหม่ พบเทคนิคการเทศน์ คือ ตั้ง เทียว เหลียว วาง ยั้ง ขึ้น หว้าย ก่าย และยั้ง เทคนิคต่างๆ นี้จะอยู่ภายใต้กรอบของทำนองเทศน์ 4 รูปแบบ มีการกำหนดสัญลักษณ์เพื่อช่วยในการเทศน์ คือ เหินสูง (/) เหินต่ำ (,) ละม้าย (ɛ) และลงเสียง (o) สัญลักษณ์เหล่านี้เขียนสำหรับเนื้อธัมม์ เป็นการกำหนดขึ้นโดยผู้วิจัยเพื่อเป็นแนวทางในการเทศน์ช่วยในการออกเสียงควบคู่ไปกับบทเทศน์

ศรีจันทร์ น้อยสะอาด (2544: วิทยานิพนธ์) ทำวิจัยเรื่อง เพลงร้องพื้นบ้านในจังหวัดปทุมธานี กรณีศึกษาเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน กล่าวถึงเรื่องลักษณะเฉพาะทางดนตรี โดยแบ่งประเด็นการวิเคราะห์ ดังนี้ รูปแบบโครงสร้าง ระดับเสียงโครงสร้าง บันไดเสียง ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง กระสวนจังหวะ พิสัยของเสียง การบรรจุคำร้อง ความสัมพันธ์ของเนื้อร้องกับวลีทำนองเพลง

อรายัน เลาสัตย์ (2526: รายงานการวิจัย) ทำวิจัยเรื่อง เพลงพื้นบ้านท้องถิ่นภาคเหนือในเขตจังหวัดเชียงใหม่ ลำพูน น่าน แพร่ และพะเยา กล่าวถึงเรื่องข้อมูลประเภทการซอทำนองต่างๆ และเพลงพื้นบ้านภาคเหนือ โดยนำเสนอในรูปแบบของบทร้อง

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ (1989: วิทยานิพนธ์) ทำวิจัยเรื่อง *The Sew Vocal Music Tradition of the Khon Muang in Lanna, North Thailand* กล่าวถึงเรื่อง ประเพณีการขับซอของคนล้านนา ช่างซอ เครื่องดนตรีประกอบการขับซอ และการวิเคราะห์ทำนองซอ

จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยต่างๆ พอสรุปได้ว่า การศึกษางานด้านบทซอส่วนใหญ่มุ่งเน้นที่จะศึกษาถึงเรื่องบริบทของการขับซอ เช่น เรื่อง บทซอ หรือเครือซอ รูปแบบและองค์ประกอบพื้นฐานในการขับซอ ในเรื่องการวิเคราะห์นั้นมีผู้ศึกษาลักษณะเฉพาะทางทำนองการขับซอ ไว้สองสายใหญ่ของการซอ คือ ซอเชียงใหม่ และซอล่องน่าน ส่วนในการขับซอของทางจังหวัดเชียงรายนั้น ยังมิได้มีผู้ศึกษาวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางทำนองอย่างจริงจัง ประเด็นในการวิเคราะห์นั้นใช้หลักในการวิเคราะห์ดนตรีตามแนวทางมานุษยดนตรีวิทยา ดังนั้นผู้วิจัยเห็นว่าควรจะมีการศึกษาวงซอในจังหวัดเชียงราย เพื่อเป็นการส่งเสริมและเผยแพร่รูปแบบหรือลักษณะการขับซอของจังหวัดเชียงรายให้เป็นที่รู้จักในวงกว้างสืบต่อไป

บทที่ 3
ระเบียบวิธีวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่อง **“วงซอ: สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย”** เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ (*Qualitative-Research*) นำเสนอข้อมูลโดยการพรรณนาวิเคราะห์ (*Descriptive Analysis*) ด้วยระเบียบวิธีการทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา และทางดนตรีวิทยา ศึกษาข้อมูลจากภาคสนาม เอกสาร ตำรา สิ่งพิมพ์และการสัมภาษณ์ ข้อมูลในด้านลักษณะเฉพาะทางทำนองการขับซอ อาศัยการเก็บข้อมูลจากงานภาคสนาม และทำการถอดเสียงทำนองเป็นระบบโน้ตสากล ด้วยวิธีการทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ได้รับความอนุเคราะห์ตรวจทานความถูกต้องเที่ยงตรงโดยผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิทางดนตรี

ผู้วิจัย แบ่งขั้นตอนการศึกษาวิจัยเป็น 4 ขั้นตอน คือ การจัดเก็บข้อมูล การจัดกระทำข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูล และการนำเสนอข้อมูล

3.1 การจัดเก็บข้อมูล

ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้อง แยกหมวดหมู่เป็นประเด็นย่อย ดังต่อไปนี้

3.1.1 ข้อมูลด้านเอกสาร

ทำการค้นคว้าข้อมูลเอกสารและสิ่งพิมพ์ที่เกี่ยวข้องกับงานการศึกษาวิจัย เพื่อเป็นการกำหนดแนวคิด แล้วจึงเลือกศึกษาในเรื่องที่เชื่อมโยงเกี่ยวกับประเด็นศึกษา และแนวคิดในการวิเคราะห์ลักษณะทางทำนอง แหล่งข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้าทางด้านเอกสาร มีดังต่อไปนี้

หอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ห้องสมุดคณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยมหิดล ศาลายา

ห้องสมุดดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ห้องสมุดสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล

ห้องสมุดดนตรี พระเทพรัตนราชสุดา มหาวิทยาลัยมหิดล

สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย

ห้องสมุดคณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย

3.1.2 ข้อมูลจากอินเทอร์เน็ต

ทำการสืบค้นข้อมูลจากเวปไซค์ต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อวิจัย

3.1.3 ข้อมูลด้านบุคคล

เมื่อกำหนดแนวคิดในการศึกษาที่ได้จากข้อมูลเอกสารแล้วทำให้สามารถกำหนดบุคคลข้อมูลในขั้นต้นได้ เป็นการเชื่อมโยงและการเก็บข้อมูลเพิ่มเติมเพื่อศึกษาวิเคราะห์ต่อไปยังกลุ่มข้อมูลบุคคล ได้แก่ กลุ่มนักวิชาการด้านดนตรี นักดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือ โดยทำการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลดังต่อไปนี้

กลุ่มนักวิชาการด้านดนตรี

1) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ อาจารย์ประจำโปรแกรมวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ และนักวิชาการดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือ เกี่ยวกับการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน การวิเคราะห์ดนตรีแบบตะวันตกและดนตรีที่ไม่ใช่ตะวันตก

2) รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เกี่ยวกับเรื่องแนวคิดในการศึกษาวิเคราะห์ดนตรีไทย และดนตรีพื้นบ้าน

3) รองศาสตราจารย์อรวรรณ บรรจงศิลป อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เกี่ยวกับเรื่องแนวคิดในการศึกษาวิเคราะห์ดนตรีไทย และดนตรีพื้นบ้าน

4) ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรัณยานนท์ อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เกี่ยวกับเรื่องการวิเคราะห์ดนตรีแบบตะวันตกและดนตรีที่ไม่ใช่ตะวันตก

5) อาจารย์สนอง คลังพระศรี อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เกี่ยวกับเรื่องแนวคิดในการศึกษาวิเคราะห์ดนตรีไทย และดนตรีพื้นบ้าน

6) อาจารย์เดชา ศรีครองเมือง อาจารย์ประจำสาขาดุริยางคศาสตร์ไทย มหาวิทยาลัยนเรศวร เกี่ยวกับเรื่องการวิเคราะห์ดนตรีแบบตะวันตกและดนตรีที่ไม่ใช่ตะวันตก

กลุ่มนักวิชาการและนักดนตรีพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย

1) อาจารย์วิรัช นิลอ่างทอง มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย
2) อาจารย์พรมเมษฐ์ สรรพศรี โรงเรียนดำรงราชฎร์สงเคราะห์
3) อาจารย์สุคำ แก้วศรี โรงเรียนดนตรีไทยกาสะลองคำ
4) นางสาวภทรพรรณ นรเดชานันท์ นักวิชาการสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดเชียงราย
5) นางสาววรประภา พินิจสุวรรณ นักวิชาการสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดเชียงราย

3.1.4 การเก็บข้อมูลภาคสนาม

ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามขั้นปฐมภูมิ ด้วยวิธีการติดตามการแสดงของช่างซอตามสถานที่ต่างๆ บันทึกเสียงการแสดง สัมภาษณ์ช่างซอ ช่างปี่ และสัมภาษณ์ผู้ชมการแสดงแบบไม่เป็นทางการ เพียงให้อยู่ในประเด็นที่จะศึกษาเป็นหลัก เพื่อใช้เป็นข้อมูลประกอบการอธิบายด้านบริบทในเชิงพรรณนาวิเคราะห์ และประกอบการวิเคราะห์ลักษณะการขับซอ

รายชื่อผู้ให้ข้อมูล

1)	นายศรีทวน	สอนน้อย	บ้านเลขที่ 100 หมู่บ้าน ป่าซางงาม หมู่ 6 ต.เกาะช้าง อ.แม่สาย จ.เชียงราย
2)	นางสร้อยสุดา	ภิราษร	บ้านเลขที่ 177 หมู่ 12 บ้านหนองเก้าห้อง ต.ดงมะดะ อ.แม่ลาว จ.เชียงราย
3)	นายจิตร	อ้อยผดุง	บ้านเลขที่ 132/4 บ้านป่าบง ต.แม่สรวย อ.แม่สรวย จังหวัดเชียงราย
4)	นายเขียว (โก๋)	ใจธรรม	บ้านเลขที่ 3 หมู่ 6 บ้านสันนายาว ต.ศรีค้ำ อ.แม่จัน จ.เชียงราย
5)	นางคำเอ้ย (ตุ่น)	ธิเตจ๊ะ	บ้านเลขที่ 235 หมู่ 4 บ้านสันหนองควาย ต.ดอยงาม อ.พาน จ.เชียงราย
6)	นายอ้าย	วงค์ปิน	บ้านดอนแก้ว ต.ท่าก๊อ อ.แม่สรวย จ.เชียงราย
7)	นายมา	มาวง	บ้านท่ามะโอ ต.จอมหมอกแก้ว อ.แม่ลาว จ.เชียงราย
8)	นายเกรียงศักดิ์	เมืองคำ (ลุงทา)	บ้านเวียงเดิม ต.เวียงเหนือ อ.เวียงชัย จ.เชียงราย
9)	สารวัตรกำนันบุญปั๋น	ธิเตจ๊ะ	บ้านเลขที่ 235 หมู่ 4 บ้านสันหนองควาย ต.ดอยงาม อ.พาน จ.เชียงราย

3.1.5 เครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้ในการเก็บข้อมูลภาคสนาม

สมุดบันทึก สมุดโน้ตเพลง แบบบันทึกข้อมูล คอมพิวเตอร์ กล้องถ่ายภาพนิ่ง กล้องถ่ายภาพเคลื่อนไหว เครื่องบันทึกเสียง ไมโครโฟน และอุปกรณ์ยังชีพ สำหรับพักแรมในสนาม

3.2 การจัดกระทำข้อมูล

เมื่อทำการรวบรวมข้อมูลที่ต้องการครบถ้วนแล้ว ผู้วิจัยจึงแยกข้อมูลที่ได้ ทั้งจากข้อมูลเอกสาร และข้อมูลที่ได้จากงานสนาม ตามหลักวิธีทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา เพื่อจับประเด็นสำคัญและที่เกี่ยวข้องแยกเป็นส่วนๆ โดยวิธีการสังเคราะห์ข้อมูล สามารถแยกเป็นประเด็นได้ดังนี้

3.3.1 การจัดหมวดหมู่ข้อมูลทางด้านบริบท แบ่งข้อมูลตามประเด็นที่ศึกษา ส่วนในข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ ทำการถอดเสียงและสรุปเป็นข้อมูล เพื่อใช้ประกอบหรือเปรียบเทียบกับข้อมูลเอกสารที่ค้นคว้าได้ เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ถูกต้อง

3.3.2 การจัดข้อมูลเสียง เนื่องจากการขับซอนั้น ช่างซอจะยึดเสียงปี่เป็นหลักในการขับซอ ระดับเสียงที่ช่างซอ ถ่ายทอดออกมาย่อมมีความใกล้เคียงหรือเท่ากับ เสียงปี่มากที่สุด ดังนั้นเพื่อการหาระดับเสียงที่แน่นอน ผู้วิจัยได้ทำการเทียบเสียงของปี่แต่ละเลาก่อน โดยใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์ (Wave Lab) และใช้เครื่องตั้งเสียง (Chromatic Juner) เทียบเสียงกับสายเส้นลวด (สายกีตาร์) เพื่อเทียบระดับเสียงของโน้ต และแสดงลักษณะทางกายภาพของปี่จุม เมื่อได้ข้อมูลเสียงที่พร้อมสมบูรณ์แล้ว นำข้อมูลเสียงการขับซอ และเสียงเครื่องดนตรีที่ได้มา ถอดเสียงเป็นโน้ตดนตรีสากล โดยใช้กฎเกณฑ์การถอดเสียงทางดนตรีตะวันตกเป็นกรอบในการศึกษา โดยถอดเสียงภาพรวมของเสียงปี่ และซึง ออกมาเป็นระบบแม่กระด้าง จากนั้นเสนอกลุ่มนักวิชาการและผู้ทรงคุณวุฒิทางดนตรี เพื่อตรวจสอบความถูกต้อง

3.3 การวิเคราะห์ข้อมูล

ในการศึกษา วงซอ: สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย ผู้วิจัยแบ่งประเด็นการวิเคราะห์ เป็น 2 ประเด็นใหญ่ คือ ด้านบริบทของวงซอในจังหวัดเชียงราย และลักษณะเฉพาะทางทำนองการขับซอสายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย จำแนกรายละเอียดดังนี้

3.3.1 ด้านบริบทของวงซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย

3.3.1.1 การขับซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย มุ่งศึกษาวิจัย

1) วัฒนธรรมการขับซอในจังหวัดเชียงราย

2) องค์ประกอบของการซอ

3) การแบ่งประเภทของการขับซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย

4) เนื้อหาของบทซอ

5) กิจกรรมทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์

3.3.1.2 ศิลปินช่างซอที่ศึกษา

หมายเหตุ:

ประเด็นย่อยในการศึกษาด้านบริบทนั้น ในการเก็บข้อมูลภาคสนามอาจจะพบประเด็นเพิ่มเติม หรือไม่ครบตามประเด็นที่ตั้งไว้ ดังนั้นงานวิจัยชิ้นนี้จึงขอยึดประเด็นตามข้อมูลที่พบในภาคสนามเป็นหลัก ประกอบการวิเคราะห์ในด้านบริบทของวงซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย

3.3.2 ด้านการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางทำนองการขับซอ

การวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางทำนองการขับซอ สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย ผู้วิจัยนำเสนอการวิเคราะห์ออกเป็น 2 ส่วน ใหญ่ๆ คือ

1) การวิเคราะห์ภาพรวมระหว่างทำนองร้องกับทำนองดนตรีตามประเพณีเดิม

เพื่อเป็นการนำเสนอการวิเคราะห์ทำนองการขับซอ ซึ่งเป็นแบบแผนปกติ และเพื่อเป็นบรรทัดฐานในการเปรียบเทียบนวัตกรรมการขับซอในสายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย

2) การวิเคราะห์ความเป็นนวัตกรรม สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย

เพื่อให้เห็นความแตกต่าง และเพื่อชี้จุดเด่นซึ่งเป็นนวัตกรรมของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย โดยนำเสนอเฉพาะส่วนที่เป็นนวัตกรรม

เนื่องจากการขับซอ จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีเครื่องดนตรีเข้ามาประกอบการขับซอ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงวางแนวทางการวิเคราะห์ลักษณะทางทำนองของการขับซอในรูปแบบระบบสังคีตเลขาเพื่อประกอบการวิเคราะห์แนวทำนองการขับซอ โดยเลือกตัวอย่างทำนองหลักที่ใช้ในการขับซอ และเลือกตัวอย่างในแต่ละทำนองมาใช้ประกอบการวิเคราะห์ ทำนองละ 2 รอบ แบ่งเป็นช่างซอชายและช่างซอหญิงอย่างละ 1 รอบ นำเสนอในรูปแบบของระบบสังคีตเลขา ดังนี้

แนวที่ 1 เสียงช่างซอชาย

แนวที่ 2 เสียงช่างซอหญิง

แนวที่ 3 เสียงแม่กระด้างของทำนองปี่จุมและซึง

จากแนวทางข้างต้น ผู้วิจัยแยกเป็นประเด็นวิเคราะห์โครงสร้างทางดนตรี (Music Structure) ดังนี้

1) รูปแบบของเพลง (Musical form)

2) บันไดเสียง หรือโมด (Scale and Mode)

3) พิสัยของเสียง (Range)

4) เสียงหลักของแนวทำนอง (Structural Pitches of Melodic Line)

5) ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง (Melodic shapes and Melodic Directions)

6) การประดับทำนอง (Ornamentation)

7) ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนอง (Relationship between text and Melodic)

3.3.3 เกณฑ์ในการพิจารณาเลือกประเด็นการวิเคราะห์

ด้านบริบทของวงซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย

ในการศึกษาวิจัยเรื่อง วงซอ: สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย ผู้วิจัยกำหนดประเด็นการศึกษาด้านบริบทของวงซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย ไว้ 2 ประเด็น โดยมีเกณฑ์ในการพิจารณาเลือกประเด็นการวิเคราะห์ด้านบริบทในประเด็นต่างๆ ดังนี้

1) การขับซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย

การศึกษาบริบทด้านการขับซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย ผู้วิจัยแบ่งประเด็นย่อยในการศึกษาเป็น 5 ประเด็นด้วยกัน คือ วัฒนธรรมการขับซอในจังหวัดเชียงราย องค์ประกอบของการซอ การแบ่งประเภทของการขับซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย เนื้อหาของบทซอ และกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์

จากประเด็นดังกล่าวผู้วิจัยได้ศึกษาตามแนวคิดของ อลัน เมอร์เรียม ที่กล่าวถึงเรื่องการศึกษาดนตรีในวัฒนธรรม ซึ่งเป็นการรวบรวม และ ศึกษาในแง่พฤติกรรมของมนุษย์ โดยการรวบรวมข้อมูลต่าง ๆ ทั้งตัวดนตรี และ บริบททางดนตรี

ตามแนวคิดของ ปรานี วงษ์เทศ ที่กล่าวถึงการศึกษาด้านดนตรีชาติพันธุ์วิทยาจำเป็นต้องอาศัยการเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นหลักทั้งด้วยวิธีการสังเกตการณ์ สอบถามเข้าไปอยู่ร่วมกับชาวบ้านเพื่อให้ได้ข้อมูลที่ถูกต้องและละเอียดที่สุด นอกเหนือจากการศึกษาข้อมูลสภาพทั่วไปของชุมชนแล้ว ข้อมูลด้านสังคมวัฒนธรรมทุกๆด้านก็ควรได้รับความสนใจ เพื่อที่ข้อมูลเหล่านี้จะเป็นพื้นฐานที่ช่วยในการทำความเข้าใจและวิเคราะห์ดนตรีหรือเพลงของชุมชนนั้นอีกด้วย ในการเก็บข้อมูลทางดนตรีจึงควรศึกษาเนื้อหาของดนตรีในฐานะที่สะท้อนและให้อิทธิพลต่อพฤติกรรมของมนุษย์ โดยเสนอประเด็นการศึกษาข้อมูลด้านบริบท ได้แก่ ข้อมูลเกี่ยวกับวัฒนธรรมของเครื่องดนตรี ศึกษาดูการแบ่งประเภทของดนตรี วิธีการเล่นและเทคนิคต่างๆ บันไดเสียงตามระบบมาตรฐานเป็นเป็นอย่างไร เนื้อเพลง ศึกษาเนื้อหาของเพลง ทั้งในด้านพฤติกรรมทางด้านภาษาศาสตร์ความสัมพันธ์ของภาษากับดนตรี การแบ่งประเภทของดนตรี ตามทัศนะของเจ้าของวัฒนธรรม บทบาทหน้าที่และโอกาสในการแสดง ศึกษาดูบทบาทหน้าที่ของดนตรีว่าเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับวัฒนธรรมด้านอื่นๆ ในสังคมอย่างไร และศึกษาดนตรีในแง่ที่เป็นกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ การแต่งเพลงขึ้นใหม่เกิดขึ้นได้อย่างไร มีวิธีการอย่างไร เสียงแบบไหน จังหวะ ทำนองลักษณะอย่างไรที่ถือว่าดีหรือไม่ดี ทั้งในทัศนะของศิลปินและผู้ฟัง

2) ศิลปินช่างซอที่ศึกษา

ศึกษาตามแนวคิดของ ปรานี วงษ์เทศ ที่กล่าวถึงเรื่องการศึกษาเรื่องการฝึกฝนของนักดนตรี-นักร้อง วิธีการที่จะมามีอาชีพนี้ นักดนตรีมีความสามารถที่จะพึ่งรายได้ของตนเองในการยังชีพได้หรือไม่ ได้รับค่าตอบแทนจากสังคมอย่างไร ประวัติความเป็นอยู่ ระยะเวลาในการศึกษาดนตรี ใครเป็นครู มีวิธีการถ่ายทอดอย่างไร การสร้างสรรค์ผลงานเพลงใหม่เป็นอย่างไร ในชุมชนนั้นมีการแบ่งระดับของนักดนตรีหรือนักร้องหรือไม่ ผู้ที่มีอาชีพนี้ได้รับการยกย่องหรือถูกละเลยหรือไม่อย่างไร เรื่องเพศมีส่วนเกี่ยวข้อง หรือมีข้อต้องห้ามหรือไม่

ด้านการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางทำนองการขับซอ

การวิเคราะห์ของเสียงทำนองทางการขับซอ ผู้วิจัยได้กำหนดประเด็นการศึกษาวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางทำนองการขับซอ ทั้งสิ้น 7 ประเด็น ด้วยเหตุผลการศึกษา และหลักการทางทฤษฎีจากนักวิชาการทางดนตรี เพื่อประกอบการอ้างอิงในการวิเคราะห์ ดังนี้

1) รูปแบบของเพลง

การศึกษารูปแบบโครงสร้าง เป็นประเด็นที่สำคัญอีกประเด็นหนึ่ง ซึ่งจะช่วยในการตีกรอบของเพลง ได้เห็นโครงร่าง สัดส่วนของเพลงอย่างแท้จริง เป็นการเชื่อมโยงไปสู่ประเด็นการวิเคราะห์ในขั้นต่อไป

ประเด็นการวิเคราะห์รูปแบบของเพลง นั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาตามแนวคิดของประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ ที่กล่าวถึงเรื่อง การวิเคราะห์รูปแบบของเพลง หน่วยที่เล็กที่สุดของดนตรีคือโมทีฟ หลายโมทีฟต่อเนื่องกันทำให้เกิด วรรค หลายวรรคทำให้เกิดประโยค ถ้าสองประโยคแตกต่างกัน (มีสอง คาเดนซ์) เรียกว่า ทวิบท ถ้ามีสามประโยค เรียกว่า ตรีบท หรือเทอร์นารี

แนวคิดของณัชชา โสคติยานุรักษ์ ที่กล่าวถึงเรื่องการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ การศึกษาด้านสังคีตลักษณ์เปรียบเสมือนฉันทลักษณ์ในวรรณคดี ฉันทลักษณ์ในวรรณคดีเป็นโครงสร้าง ทางร้อยกรองที่แยกแยะโคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ให้มีความแตกต่างกัน

แนวคิดของ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ที่กล่าวถึงเรื่อง การวิเคราะห์คีตลักษณ์ หรือรูปแบบของเพลงเปรียบเสมือนกรอบที่รวมเอาจังหวะ ทำนอง การประสานเสียง สีสันของเสียงให้เป็นไปในทิศทางเดียวกันเป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์

2) บันไดเสียง หรือโมด

การศึกษาเรื่องบันไดเสียง หรือโมด เป็นสิ่งจำเป็นอย่างยิ่งในการศึกษาวิเคราะห์ดนตรีทุกประเภท เพราะผลการศึกษาเรื่องบันไดเสียง หรือโมด ทำให้ทราบถึงระยะความถี่ห่างของเสียงที่ช่างซอใช้ในการขับซอ รวมทั้งเป็นการช่วยขยายผลการศึกษาในประเด็นอื่นๆ

ประเด็นการวิเคราะห์เรื่องบันไดเสียง หรือโมด นั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาตามแนวคิดของ เมนเทิล ฮู้ด ที่กล่าวถึงเรื่อง การศึกษาวิเคราะห์ดนตรีตะวันออก ว่าแนวทำนองเป็นสิ่งสำคัญมากกว่าแนวประสาน เนื่องจากดนตรีตะวันออกมีโครงสร้างในลักษณะแนวนอน มิใช่แนวตั้ง และในการศึกษา นี้ จำเป็นต้องศึกษาบันไดเสียงของเพลง เป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์

3) พิสัยของเสียง

การศึกษาเรื่องพิสัยของเสียง ทำให้ทราบถึงช่วงกว้างของเสียงที่ช่างซอ ใช้ขับร้องในแต่ละทำนอง และยังเป็นการตีกรอบขอบเขตของกลุ่มเสียงที่จะใช้ในการวิเคราะห์

การวิเคราะห์พิสัยของเสียง นั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดของ ณัชชา โสคติยานุรักษ์ ที่กล่าวถึงเรื่อง การวิเคราะห์ส่วนประกอบหลักของเพลง ด้านทำนองเพลง ได้แก่ ช่วงเสียง ทิศทางขั้นคู่ โน้ตประดับเป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์

4) เสียงหลักของแนวทำนอง

การศึกษาเสียงหลักของแนวทำนอง เป็นประเด็นที่มีความจำเป็นอย่างยิ่ง ในการศึกษาดนตรีตะวันออก เพราะถือว่าเป็นเสียงหลักของทำนองเป็นการช่วยในการพิจารณาวิเคราะห์ประเด็นอื่นๆ ทำให้ทราบถึงความรู้สึกของเสียงหลักและศูนย์กลางของเพลง การศึกษาเสียงหลักของแนวทำนอง พิจารณาจากเสียงหลักหรือเสียงสำคัญที่ช่างซอใช้มาก โดยการเคลื่อนที่ของระดับเสียงที่ร้องวนไปมาและซ้ำเสียงนั้นหลายครั้ง

ประเด็นการวิเคราะห์เสียงหลักของแนวทำนอง นั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดของ ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ ที่กล่าวถึงเรื่อง การวิเคราะห์ทำนอง ที่สร้างจากระดับเสียงและเป็นที่มาของส่วนปลีกย่อยที่รวมกันเป็นทำนองหลายส่วน สิ่งที่ควรวิเคราะห์ในด้านทำนอง คือ บันไดเสียง หรือโมด การดำเนินทำนอง การเปลี่ยนระดับเสียง และรูปร่างของทำนองเป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์

5) ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง

ในเรื่องลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง นั้น ทำให้ทราบถึงลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนอง ทราบถึงโครงสร้างความแตกต่างของแต่ละทำนอง และแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ของระบบเสียง พิจารณาได้จากทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองและสร้างสัญลักษณ์ในการเคลื่อนที่ของทำนองอันจะเป็นการเพื่อความเข้าใจมากขึ้น

ประเด็นการวิเคราะห์ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง นั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดของ ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ ที่กล่าวถึงเรื่อง การวิเคราะห์ทำนอง ที่สร้างจากระดับเสียงและเป็นที่มาของส่วนปลีกย่อยที่รวมกันเป็นทำนองหลายส่วน สิ่งที่ควรวิเคราะห์ในด้านทำนอง คือ บันไดเสียง

หรือ โมด การดำเนินทำนอง การเปลี่ยนระดับเสียง และรูปร่างของทำนองเป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์

6) การประดับทำนอง

ในเรื่องโน้ตประดับทำนอง เป็นส่วนสำคัญอีกอย่างหนึ่งที่เป็นการแสดงถึง อัตลักษณ์ของแต่ละทำนอง หรือเป็นการแสดงให้เห็นถึงความสามารถเฉพาะตัวของช่างซอแต่ละคน

ประเด็นการวิเคราะห์การประดับทำนอง นั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดของ เมนเทิล ฮู้ด กล่าวถึงเรื่องการศึกษาวิเคราะห์ดนตรีตะวันออก ว่า แนวทำนองเป็นสิ่งสำคัญนอกจากจะมีเสียงสำคัญแล้ว ยังมีเสียงที่ใช้ในการประดับประดาหรือตกแต่งเพลงบรรเลงหรือเพลงร้องด้วย และเสียงที่ใช้ในการบรรเลงจะมีความสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อมต่างๆ เช่น กลางวัน กลางคืน ฤดู กาลเวลา หรืออาจสัมพันธ์กับ ภาษา เนื้อร้อง และอาจสัมพันธ์กับศิลปะด้านอื่นๆ เป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์

7) ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนอง

ในการขับร้องเพลงที่มีลักษณะเป็นภาษาท้องถิ่นนั้น ภาษามีส่วนส่งผลต่อลักษณะของทำนองคำร้อง หรือกล่าวได้ว่า “ภาษาเป็นตัวที่ทำให้เกิดทำนองของคำร้อง” ดังนั้นการวิเคราะห์ลักษณะของทำนองที่สัมพันธ์กับสำเนียงของคำร้อง จะทำให้เห็นความชัดเจนในด้านการเคลื่อนที่ของทำนองมากขึ้น

ประเด็นการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนองนั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดของประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ ที่กล่าวถึงเรื่องลักษณะการบรรจุคำร้องกับทำนองสามารถนำมาใช้เพื่ออธิบายลักษณะความสัมพันธ์ของคำร้องกับทำนองซอ เพราะในการขับซอนั้น ช่างซออาจจะมีการเอื้อนเสียงทำนองตามความสั้น-ยาว ของคำร้อง และสามารถแสดงสัมพันธ์ระหว่างทำนองร้องกับทำนองเครื่องดนตรี เป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์

3.4 การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยนำเสนอเนื้อหาการวิจัย ในรูปแบบรายงานการวิจัย โดยแบ่งเนื้อหาเป็น 6 บท จัดการนำเสนอข้อมูลวิจัย ตามวัตถุประสงค์ต่างๆ ดังนี้

ผลการศึกษาวิจัยตามวัตถุประสงค์ ข้อที่ 1 เพื่อศึกษาบริบทของวงซอในสังคมจังหวัดเชียงราย นำเสนอในบทที่ 4

ผลการศึกษาวิจัยตามวัตถุประสงค์ ข้อที่ 2 เพื่อศึกษาวิเคราะห์ลักษณะทางทำนองของการขับซอสายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย นำเสนอในบทที่ 5

บทที่ 4
วงซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย

การขับซอ เป็นการขับร้องเพลงพื้นบ้านของชาวล้านนา เป็นที่นิยมตั้งแต่อดีต จวบจนปัจจุบัน การขับซอในแต่ละจังหวัดในดินแดนล้านนานั้นต่างมีรูปแบบและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการขับซอแตกต่างกันไปตามความเชื่อและการสืบทอดตามสายของพ่อครูแม่ครูที่ตนได้ฝึกฝนร่ำเรียนสืบมา

การขับซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย ถือเป็นการแสดงชนิดหนึ่งที่นิยมแสดงกันในงานมหรสพต่างๆ ที่สังคมจัด หรือเป็นการแสดงขึ้นเองตามความพอใจของช่างซอ ที่ต้องการสร้างความครื้นเครงให้กับสังคมหรือชุมชนที่ตนอาศัยอยู่ จากการออกพื้นที่ เพื่อศึกษาถึงบริบทของวงซอในสังคมจังหวัดเชียงราย ตามกำหนดระยะเวลาที่ตั้งไว้ในแผนการดำเนินงานนั้น ข้อมูลที่ได้มีทั้งจากการเข้าสัมภาษณ์พ่อครูแม่ครูซอ ช่างซอ นักดนตรีพื้นเมืองและผู้ฟัง และการศึกษาสังเกตพฤติกรรมธรรมเนียมการปฏิบัติของช่างซอ ตลอดจนเอกสารข้อมูลต่างๆ เพื่อประกอบการนำเสนอข้อมูลด้านบริบทของวงซอในสังคมจังหวัดเชียงราย โดยข้อมูลส่วนใหญ่นั้นเป็นข้อมูลที่ได้จากช่างซอที่มาจากสายของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย เป็นส่วนมาก

ในงานวิจัยเรื่อง วงซอ: สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย ผู้วิจัยจำแนกหัวข้อบริบททีเกี่ยวข้องกับการวงซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย เป็น 2 ประเด็น คือ

1) การขับซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย

2) ประวัติศิลปินช่างซอที่ศึกษา

4.1 การขับซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย

4.1.1 วัฒนธรรมการขับซอในจังหวัดเชียงราย

ในการศึกษาบริบทด้านวัฒนธรรมการขับซอในจังหวัดเชียงราย นั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาถึงบริบทด้านวัฒนธรรมการไหว้ครูของช่างซอในจังหวัดเชียงราย สามารถอธิบายเป็นประเด็นย่อยได้ดังนี้

4.1.1.1 การไหว้ครูซอ

การขับซอเป็นการขับร้องเพลงเพลงพื้นบ้านที่มีการสืบทอดต่อกันมา ตั้งแต่มีการ

สถาปนาดินแดนล้านนาขึ้น ดังนั้นการถ่ายทอดความรู้ เทคนิค และกลเม็ดสำคัญในการขับซอ จึงมีการสืบทอดความรู้ ภูมิปัญญา ด้านการขับซอต่อๆกันมาจวบจนปัจจุบัน ช่างซอที่ได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้การขับซอ จะให้ความเคารพนับถือพ่อครู แม่ครู และที่เป็นครูของพ่อครู แม่ครู ตามลำดับขั้นขึ้นไป ที่อบรมสั่งสอนถ่ายทอดวิชาความรู้ให้จนตนเองสามารถขับซอหาเลี้ยงชีพได้ ดังนั้นช่างซอทุกคนจึงให้ความสำคัญต่อการไหว้ครูซอเป็นอย่างสูง เพื่อเป็นการรำลึกนึกถึงพระคุณครู อาจารย์ และตามความเชื่อว่าเป็นสิริมงคลกับตัวเองในการที่จะประกอบอาชีพช่างซอต่อไปได้ไม่มีอุปสรรคขัดขวาง มีงานแสดงเข้ามาไม่ขาด

จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยการสัมภาษณ์แม่ทองสร้อย หนองเก้าห้อง ช่างซอในจังหวัดเชียงราย และค้นคว้าเอกสารที่เกี่ยวข้อง พอสรุปได้ว่า การไหว้ครูซอ นั้น แบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ

1) การไหว้ครูซอประจำปี เดือน 9 ล้านนา

การไหว้ครูซอประจำปี เดือน 9 ล้านนา (ตามการนับเดือนของชาวล้านนา ซึ่งตรงกับเดือนกรกฎาคมของปฏิทินสากล) เป็นการไหว้ครูที่แสดงถึงการขอบคุณพระคุณครู อาจารย์ที่ฝึกสอนการซอมาอดีต ทำให้มีงานแสดงเข้ามามากมายหลังจากเสร็จช่วงเวลาที่มีการรับงานแสดงซอ ช่วงเวลาที่มีการรับงานแสดงในแต่ละปีนั้นจะอยู่ในช่วง เดือนมกราคมถึงเดือนกรกฎาคมของแต่ละปี หลังจากเสร็จช่วงเวลาที่มีการรับงานซอแล้ว ช่างซอจะรวมกลุ่มกันจัดพิธีไหว้ครูซอประจำปี เดือน 9 ตามบ้านของช่างซอต่างๆ ตามความเหมาะสมโดยสลับกับไปแต่ละปี

ขันตั้ง (เครื่องบูชา) ที่ใช้ประกอบพิธีกรรมการไหว้ครูซอประจำปี

- กรวย (สรวย)ดอกไม้ธูปเทียน	8	กรวย
- กรวย(สรวย)หมากพลู	16	กรวย (แยกอย่างละ 8 กรวย)
- กระทงข้าวเปลือก	1	กระทง
- กระทงข้าวสาร	1	กระทง
- ผ้าขาว	1	วา
- ผ้าแดง	1	วา
- กล้วย	1	เครือ
- มะพร้าว	1	ทะลาย (คะแนง)
- หัวหมู	1	หัว
- ไก่	2	ตัว
- เหล้า	1	ขวด
- บุหรี่	1	ซอง

- ข้าวสุก	1	กล่อง
- น้ำส้มป่อย	1	ขัน
- เสื่อ และ หมอน	1	ชุด
- เงิน	32	บาท

- เครื่องดนตรีที่ใช้ในการซอ เช่น ปี่จุม และซึง

ในการประกอบพิธีไหว้ครูซอประจำปี เดือน 9 นั้น ช่างซอที่เป็นตัวแทนจะขับซอบทเชิญครูซอ หรือ คำฟายครู เพื่อเป็นการเชิญดวงวิญญาณของครูซอที่ล่วงลับไปแล้วลงมารับเครื่องบูชา ที่ได้จัดไว้ ทำนองที่ใช้ในการอ่านบทไหว้ครู จะใช้ทำนองใดก็ได้ขึ้นอยู่กับตัวช่างซอจะเป็นผู้กำหนด ซึ่งโดยมากนิยมใช้ทำนองชุดตั้งเชียงใหม่ (ตั้งเชียงใหม่ จะปุ และละม้าย) ส่วนทำนองอื่นก็นำมาใช้บ้าง

2) การไหว้ครูซอประจำปี เดือน 7 ล้านนา

การไหว้ครูซอประจำปี เดือน 7 ล้านนา (ตรงกับเดือนเมษายน ตามปฏิทินสากล) เป็นการไหว้ครูที่ยังมีชีวิตอยู่ ซึ่งถือเป็นการแสดงความเคารพนับถือครู ช่างซอที่เป็นลูกศิษย์จะนัดวันเวลาสำหรับการจัดพิธีไหว้ครู และขอพรเพื่อความเป็นสิริมงคลกับตนเอง การไหว้ครูซอประจำปีเดือน 7 นี้ เปรียบเสมือนพิธีดำหัวผู้ใหญ่ที่เคารพนับถือตามประเพณีของชาวล้านนา ซึ่งจะจัดเฉพาะในเดือนเมษายนเท่านั้นหากล่วงเลยช่วงเวลานี้ไปแล้วจะถือว่าปีนั้นช่างซอมิได้จัดพิธีไหว้ครูประจำปีเดือน 7

ในส่วนขันตั้ง จะใช้เหมือนกับพิธีไหว้ครูเดือน 9 แต่เพิ่มสำรับสิ่งของที่ใช้สำหรับไหว้ครูปัจจุบันเข้ามา

3) การไหว้ครูซอก่อนการแสดง

ในการแสดงการขับซอแต่ละครั้ง การไหว้ครูซอถือเป็นสิ่งแรกก่อนที่ช่างซอจะเริ่มก่อนการขับซอจริง เพื่อเป็นการระลึกถึงพระคุณของครูที่ประสิทธิ์ศาสตร์วิชา และขอให้ครูคุ้มครองดลบัลดาลให้การขับซอในครั้งนี้ลื่นไหล ไม่มีสิ่งร้ายใดๆ เข้ามาเป็นอุปสรรค คิดคำซอได้อย่างไม่ติดขัด ผู้ชมเกิดความชื่นชอบรักใครเอ็นดู ถือเป็นการเรียกขวัญกำลังใจให้ช่างซอและนักดนตรีในคณะรวมเป็นหนึ่งเดียว

เครื่องประกอบพิธีกรรมการไหว้ครูซอก่อนการแสดง เจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้างเป็นผู้จัดเตรียมให้ โดยเมื่อคณะช่างซอเดินทางมาถึงสถานที่ ก่อนที่จะเริ่มแสดงเจ้าภาพจะนำตะกร้าซึ่งภายในบรรจุเครื่องประกอบพิธีกรรม มาให้ช่างซอ คนละ 1 ชุด หลังจากนั้นช่างซอจะประกอบพิธีกรรมตามที่ได้สืบทอดมาจากครูซอของตน

ขันตั้งที่ใช้ประกอบพิธีกรรมไหว้ครูก่อนการแสดงประกอบด้วย

- กรวย (สรวย) ดอกไม้ ธูป เทียน	8	กรวย
- กรวย(สรวย)หมากพลู	16	กรวย (แยกอย่างละ 8 กรวย)
- ผ้าขาว	1	ชิ้น
- ผ้าแดง	1	ชิ้น
- เสื่อ หมอน	1	ชุด
- กระทงข้าวเปลือก	1	กระทง
- กระทงข้าวสาร	1	กระทง
- ข้าว กับข้าว เมี่ยง เกลือ	1	ชุด
- ขิง ข่า ตะไคร้	1	ชุด
- กล้วย	1	เครือ
- มะพร้าว	1	ทะลาย (คะแนง)
- อ้อย	1	ท่อน
- เหล้า บุหรี่	1	ชุด
- เงิน	32	บาท
- เครื่องดนตรี ปี่จุม ซึง		

บทไหว้ครูซอก่อนการแสดง ตามสำนวนของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย แบ่งออกเป็น 3 ตอน ด้วยกัน คือ บทนำ *บทไหว้ครู และคำขอขมาสถานที่* มีดังนี้

“สาตุ สาตุ ขอเจิญครูซอทั้งหลายทั้งครูเก๊า ครูปลาย ครูตาย ครูยัง ที่ข้าได้ฮั่ม ได้เฮียนตั้งขันต่อครูซอ ขอเจิญ ...

สาตุกาญ จะขอมือสา มือไหว้สิบนิ้วกราบเตปา ขอเจิญเทวดาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ กุ๋มปัญดา มานั่งข้างซ้าย ขอหื้อมีพญ๋าปัญญา ขอเจิญกุ๋มปัญดา มานั่งข้างขวาอย่าหักแฮ้งฮ้าน หื้อเสียงซอดังอย่างน้ำตก ท่อรินดำ เจ้าแสนตาดำ กับเจ้าคำตาห้อย หื้อมาแหมะม้อยเมื่อข้าเตียวคำซอ ขอหื้อคำซอได้หมดใสเลือนเกี้ยว เหมือนดังเสียงนกก๋าใจ๋ ก๋าระวีก ซรวดบุ๊บตี เมื่อยามแล้ว หื้อแป๋งใจแข็ง ได้ลุกนั่งตั้งสำรับหมู่หานี้ หลาวเหล็กดีเล่มน้อย แจ้งเจ้าค่ำ

ผู้ข้าขอเจิญเทวบุตร เทวดา พญาอินทร์ พญาพรหม พญายมราช ครุฑ นาคน้ำ ป่าละมัยไอศวร และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย เสื้อวัดเสื้อวา แม่ธรณี เจ้าที่เจ้าแดน และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ได้ปกป้องฮักษา ในงานนี้ ขอหื้อฮักษาผู้ข้า เมื่อมาฮับซองาน จิ่มเตะ สาธุ ... ”

สำนวนโดย ... ศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย

4.1.2 องค์ประกอบของการขับซอ

การแสดงการขับซอแต่ละครั้งสถานที่ที่ใช้ขับซอถือเป็นองค์ประกอบสำคัญประการหนึ่งที่ช่างซอให้ความสำคัญต่อการขับซอในแต่ละครั้ง เนื่องจากสถานที่เป็นสิ่งที่ช่วยในการกำหนดเนื้อหาในการขับซอด้วย เพราะช่างซอขณะขับซออยู่นั้น จะสังเกตถึงบรรยากาศโดยรอบและกิจกรรมต่างที่ปรากฏอยู่ในสถานที่นั้นๆ เพื่อถ่ายทอดออกมาเป็นเครือซอ ขณะกำลังขับซออยู่ ปัจจุบันสถานที่ที่ใช้ในการขับซอสามารถแบ่งตามลักษณะของสถานที่ได้ 2 ลักษณะ คือ

(1) การแสดงในวัด

(2) การแสดงตามบ้าน

โดยมากสถานที่ที่จะพบเห็นมาก คือในวัดเนื่องจากเป็นสถานที่ที่มีผู้คนมากหน้าหลายตา และตามความเชื่อของชาวล้านนา หากวัดใดมีการจัดงานมหรสพ งานบุญ งานฉลองสมโภชหรืองานประจำปีของวัด ต้องมีการแสดงการขับซอถึงจะครบถ้วนถูกต้องตามประเพณี ส่วนการแสดงตามบ้านโดยมากจะเป็นงานทำบุญขึ้นบ้านใหม่ ซึ่งมีเพื่อนบ้านมาร่วมทำบุญบ้านเป็นจำนวนมาก ทั้งยังเป็นการบอกถึงความมีฐานะของเจ้าของบ้าน และการรักษาขนบธรรมเนียมประเพณี

ในอดีตสถานที่ที่ใช้ในการแสดงการขับซอทั้งในวัดหรือตามบ้านเรือน เจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้างจะเตรียมสถานที่เพื่อใช้ในการขับซอ เรียกว่า *“ผาม”* ซึ่งเป็นซุ้มเล็กๆ สร้างขึ้นชั่วคราว เพื่อเป็นสถานที่ใช้ช่างซอได้ตั้งวงขับซอกัน ตัวผามจะยกพื้นสูงขึ้นจากพื้นประมาณ 1 เมตร มีบันไดสำหรับขึ้นด้านข้าง ขนาดกว้าง-ยาวเป็นรูปสี่เหลี่ยม ขนาดพอบรรจุคนได้ประมาณ 8-10 คน พื้นปูด้วยเสื่อ ด้านข้างตีกรอบด้วยไม้ลักษณะเหมือนคอกเพื่อให้ช่างซอได้พักพิงกาย และป้องกันการพลัดตก มีเสาสี่เสาสำหรับมุงหลังคาแบบง่ายๆ ด้วยคาหรือตองตึง หากบริเวณที่ตั้งผามซอมีต้นไม้ใหญ่ให้ความร่มรื่น ผามอาจจะไม่ต้องมุงหลังคาได้

ปัจจุบันผามได้รับความนิยมน้อยลง เนื่องจากแต่ละวัดหรือชุมชนมีเวทีสำเร็จรูปไว้ใช้ประกอบกิจกรรม เจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้าง จึงนิยมใช้เวทีสำเร็จรูปเป็นสถานที่สำหรับวงซอ จากการสัมภาษณ์ช่างซอหลายท่านพบว่า มีความพึงพอใจในการใช้เวทีสำเร็จรูปนี้ เนื่องจากมีความแข็งแรง สะดวกต่อการขึ้น-ลง และการติดตั้งเครื่องขยายเสียง

องค์ประกอบด้านการแต่งกาย ช่างซอส่วนใหญ่นิยมแต่งกายในชุดพื้นเมืองเรียบร้อย สีสันสดใส เมื่อมองแล้วสบายตา เช่น สีเหลือง สีแดง และสีชมพู เป็นต้น

4.1.3 การแบ่งประเภทของการขับซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย

จากการศึกษางานในภาคสนาม ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์แยกประเภทการขับซอในจังหวัดเชียงราย ออกเป็น 3 ประเภท โดยแบ่งตามลักษณะและรูปแบบการซอ ได้ดังนี้

1) การซอเดี่ยว หรือเรียกอีกอย่างว่า “ซอป้อด” เป็นการขับซอโดยใช้ช่างซอคนเดียว จะเป็นหญิงหรือชายก็ได้ เครือซอที่ใช้โดยมากเป็นการเล่าเรื่องตำนาน หรือคติสอนใจ

2) การซอคู่ หรือเรียกว่า “ซอคู่ถ้อง” เป็นการซอโต้ตอบกันระหว่างช่างซอชายกับช่างซอหญิง หรือชายกับชาย หรือหญิงกับหญิง อย่างใดอย่างหนึ่ง เครือซอที่ใช้โดยมากเป็นเรื่องทั่วไปตามแต่เจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้างสนใจ การขับซอประเภทนี้เป็นที่นิยมมากในกลุ่มช่างซอ และผู้ชม เนื่องจากช่างซอได้ใช้สำนวนโวหารตอบโต้คู่ถ้อง อย่างสนุกสนานเป็นการแสดงปฏิภาณไหวพริบเป็นอย่างดี

3) ละครซอ เป็นการแสดงการขับซอโดยในช่างซอหลายคนผลัดเปลี่ยนกันขับซอเปรียบเสมือนการเล่าเรื่องหรือแสดงละคร

ปัจจุบันมีการพัฒนาการขับซอโดยใช้วงดนตรีสากลเข้ามาบรรเลงประกอบการขับซอ เรียกว่า “ซอสตริง” บางคณะมีนักเต้นเข้ามาประกอบการขับซอ เนื้อหาในการแสดงโดยมากเป็นเรื่องตลกขบขัน เป็นการนำศิลปะการขับซอพื้นเมืองเข้ามาประยุกต์ใช้กับดนตรีสมัยนิยม ในที่นี้ผู้วิจัยจึงมิได้รวมอยู่ในประเภทของการขับซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย

4.1.4 เนื้อหาของบทซอ

จากการศึกษาด้านเอกสาร บันทึกผลงานการขับซอ และการศึกษางานในภาคสนาม พบว่าเครือซอที่พ่อครูศรีทวน สอนน้อย แต่งเพื่อให้เหล่าบรรดาลูกศิษย์ และช่างซอทั่วไป รวมทั้งตนเองไว้ใช้ในการขับซอ ทั้งการขับซอในห้องบันทึกเสียง เป็นผลงาน และการขับซอในงานเทศกาลซึ่งเป็นการแสดงจริงแต่ละครั้งนั้น ผู้วิจัยสามารถแบ่งประเภทของเครือซอ ที่พ่อครู ประพันธ์ออกเป็นประเภทได้ทั้งสิ้น 6 ประเภท โดยเรียงลำดับประเภทผลงานที่มีจำนวนมากที่สุดดังนี้

1) ประเภทหลักธรรมคำสอนพระพุทธศาสนา

การประพันธ์เครือซอประเภทนี้ เป็นประเภทที่พ่อครูศรีทวน นิยมประพันธ์มากที่สุด เพราะพ่อครูศรีทวน หมั่นศึกษาหาความรู้จากหลักธรรมคำสอนในพระพุทธศาสนามาก จนทำให้เกิดความคิดความอ่าน และมีความชำนาญในการที่จะนำเสนอบทซอประเภทนี้ เพราะหลักคำสอนในพระพุทธศาสนามีเนื้อหาที่สื่อถึงการอบรมสั่งสอน ให้คนมีศีลธรรม ประพฤติปฏิบัติตนอยู่ในความดี และหลักคำสอนทางพระพุทธศาสนานี้ ยังสามารถขยายผลเกี่ยวเนื่องไปกับการประพันธ์เครือซอในประเภทอื่นๆ ได้

2) ประเภทเทศกาล ประเพณี และวัฒนธรรม

จากการที่พ่อครูศรีทวน สอนน้อย ฝึกหัดการขับซอตั้งแต่เด็ก และติดตามครูซอ ไปแสดงตามที่ต่างๆ ทำให้พ่อครูศรีทวน มีประสบการณ์ และเข้าใจในวัฒนธรรมของคนในท้องถิ่น รู้ถึงหลักการ

ความเป็นมาของเทศกาล ประเพณี พิธีการหรือสิ่งพึงปฏิบัติ เมื่อถึงช่วงเวลาของเทศกาล และประเพณีท้องถิ่น สิ่งนี้จึงเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้พ่อครูศรีทวน สอนน้อย กลั่นกรองความรู้สึกของตนในฐานะของคนในสังคมคนหนึ่ง ถ่ายทอดออกมาเป็นเครือซอ เพื่อใช้ในการขับซอในเทศกาลต่างๆ

3) ประเภทตลกขบขัน ชิงไหวพริบ แฝงสาระและความรู้

ในสังคมชนบท การหาความบันเทิงเช่นปัจจุบันนั้น คงไม่มี การที่จะหาสิ่งเข้ามาช่วยผ่อนคลายความรู้สึก และร่างกายอันเหนื่อยล้าจากการทำงาน คงต้องเป็นเรื่องตลกขบขัน เบาสมอง พ่อครูศรีทวน สอนน้อย เป็นบุคคลที่เห็นสิ่งสำคัญสิ่งนี้จึงได้แต่งเครือซอในเชิงตลกขบขัน และแสดงไหวพริบกันระหว่างช่างซอ ซึ่งในแต่ละบทนั้นพ่อครูได้แทรกสาระเข้าไปในเครือซอ เพื่อเป็นการให้ความรู้ และข้อคิด เจตคติแต่ผู้ฟังด้วยเช่นกัน

4) ประเภทให้แง่คิด แฝงอุทาหรณ์

พ่อครูศรีทวน สอนน้อย เป็นครูซอที่มีลูกศิษย์ สนใจเข้ามาศึกษาหาความรู้ในด้านการซอเป็นจำนวนมาก ทำให้ลูกศิษย์ของพ่อครูนั้นมีหลากหลายวัย ทั้งที่ยังเป็นเด็กและเป็นผู้ใหญ่ ดังนั้นพ่อครูจึงได้พบลักษณะนิสัยของแต่ละคน ตลอดจนการดำเนินชีวิตของวัยรุ่นในสังคมปัจจุบัน ที่มีค่านิยมฟุ้งเฟ้อ พ่อครูจึงประพันธ์บทเครือซอที่มีเนื้อหาบอกเล่าถึงความแตกต่างด้านค่านิยมในสังคมไทย ที่ปัจจุบันมีแนวโน้มเปลี่ยนแปลงไปตามค่านิยมของชาวตะวันตกโดยให้เนื้อหาแสดงออกถึงการให้แง่คิด แฝงด้วยอุทาหรณ์สอนใจ

5) ประเภทเทิดทูนสถาบันพระมหากษัตริย์

บทประพันธ์เครือซอ ประเภทเทิดทูนสถาบันพระมหากษัตริย์ เป็นบทประพันธ์ประเภทหนึ่งที่พ่อครูศรีทวน สอนน้อย แต่งขึ้นเพื่อเป็นการแสดงความจงรักภักดีที่มีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ เครือซอประเภทนี้ นิยมประพันธ์ขึ้นในช่วงวันสำคัญต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์

6) ประเภทถ่ายทอดความรู้สึกถึงสภาพสังคม บ้านเมือง

การถ่ายทอดความรู้สึกถึงสภาพสถานการณ์สภาพเมือง ก็เป็นอีกประเด็นหนึ่งที่พ่อครูศรีทวน ถ่ายทอดความรู้สึกที่มีต่อสถานการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นในบ้านเมือง บทเครือซอ ที่พ่อครูนำเสนอในรูปแบบของปัญหาที่เกิดขึ้นในสังคมนั้น จะยึดตามนโยบายของรัฐบาลที่มีการรณรงค์ต่อต้านการเกิดปัญหาสังคม โดยเน้นปัญหาที่เกิดขึ้นกับท้องถิ่นเป็นหลัก

จากการศึกษาค้นคว้า และติดตามการขับซอของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย และลูกศิษย์ พบว่าพ่อครูศรีทวนจะเตรียมตัวในเรื่องของบทเครือซอไว้ล่วงหน้าเสมอ แต่เมื่อนำมาขับซอในสถานการณ์จริง บทประพันธ์เหล่านั้น เปรียบเสมือนหัวข้อนำให้ช่างซอนำไปใช้ โดยช่างซออาจเสริมเติมแต่งเนื้อหาเข้าไป ตามแต่ความสามารถปฏิภาณไหวพริบของช่างซอแต่ละคนอีกครั้งหนึ่ง

4.1.5 กิจกรรมทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์

โดยปกติแล้ว ช่วงที่วงซอมีงานแสดงการขับซอ ในรอบปี จะอยู่ในช่วงระหว่างเดือนมกราคมถึงกรกฎาคม ของทุกปี หากพ้นช่วงเดือนนี้ไปแล้วจะไม่นิยมมีงานซอ เนื่องจากเป็นช่วงเข้าพรรษา พระสงฆ์อยู่จำวัดเพื่อศึกษาพระธรรมอย่างเคร่งครัด ชาวบ้านที่อาศัยอยู่ในชุมชนนิยมเข้าวัดเพื่อทำบุญชำระจิตใจให้บริสุทธิ์ ดังนั้นเจ้าภาพจัดงานจึงไม่จัดให้มีงานซอ เพราะอาจจะเป็นการรบกวนสมาธิของพระสงฆ์ ที่เข้าจำพรรษา อีกนัยหนึ่ง คือ ช่วงเวลาหลังเดือนกรกฎาคมของทุกปีเป็นช่วงฤดูฝน นับว่าเป็นฤดูแห่งการเพาะปลูกพืชผล และลงกล้าทำนา ดังนั้นชาวบ้านส่วนใหญ่ซึ่งเป็นกลุ่มผู้ฟังเพลงซอ จึงไม่ค่อยมีโอกาสชมการแสดงการขับซอเท่าที่ควร ดังนั้นวงซอส่วนใหญ่จึงไม่มีงานแสดงในช่วงเวลาดังกล่าว

ในช่วงที่ไม่มีงานซอนั้น ช่างซอและช่างปี่ส่วนใหญ่ จะทำงานตามอาชีพเสริมของตน โดยมากเป็นการทำไร่ ทำนา เช่นเดียวกัน และในช่วงเวลาที่ว่างนี้ช่างซอจะฝึกฝนตนเอง และสร้างสรรค์งานใหม่ๆ โดยใช้วิธีศึกษาหาความรู้จากข่าวสารบ้านเมือง หนังสือพิมพ์ การสนทนาศึกษาธรรมะกับพระสงฆ์ เพื่อให้ได้แนวคิดไปใช้ในการขับซอ และเขียนเครือซอ เพราะในการขับซอ แต่ละครั้งนั้นช่างซอ ต้องมีปฏิภาณไหวพริบสูงในการเล่าเรื่องราว แง่คิด เจตคติต่างๆ ให้กับผู้ฟังโดยนำเสนอในแง่ของสัจธรรมของชีวิต การดำรงชีวิตให้มีความสุข รวมถึงมุขตลกที่ใช้ในการขับซอในงานแสดงตามสถานที่ต่างๆ วงซอบางวงยังใช้ช่วงเวลาที่ว่างนี้ เข้าห้องบันทึกเสียงเพื่อทำผลงานเพลงซอพื้นเมืองไว้จำหน่าย ในช่วงที่มีงานแสดงซอ

จากการสัมภาษณ์ อย่างไม่เป็นทางการกับช่างซอในสายของพ่อครูศรีทวน สอนน้อยส่วนใหญ่ กล่าวเหมือนกันว่า เมื่อแสดงซอที่ใดแล้ว หากมีโอกาสได้กลับมาแสดง ณ ที่นั้นอีก จะไม่นำเครือซอ หรือมุขแสดงที่แสดงไปแล้วมาแสดงอีก ดังนั้นช่างซอเมื่อจะไปแสดง ณ ที่ใด จะเตรียมตัวศึกษาข้อมูลเบื้องต้นของท้องถิ่นนั้นๆ ไว้เพื่อเป็นข้อมูลนำไปใช้ในการแสดงการขับซอ แต่ละครั้ง

ผู้วิจัยได้เข้าศึกษางานในภาคสนาม โดยติดตามวงซอในสายของพ่อครูศรีทวน สอนน้อยที่มีการแสดงในจังหวัดเชียงราย พบว่า ก่อนเริ่มการแสดงการขับซอพื้นเมืองนั้น ช่างซอหญิงจะมีการฟ้อนถวายครู เพื่อเป็นการแสดงความเคารพต่อครูอาจารย์ที่ประสิทธิ์ศาสตร์วิชาในกับตัวช่างซอ และยังเป็นการแสดงโหมโรง เพื่อเรียกความสนใจของผู้ฟังและเป็นการแสดงที่อนุรักษ์วัฒนธรรมดั้งเดิมของชาวล้านนาที่นิยมการฟ้อนรำ ประกอบในการแสดงพื้นบ้านพื้นเมือง

ในด้านบทบาทของซอที่มีส่วนเกี่ยวข้องและทำประโยชน์ให้กับสังคม นั้น เนื่องจากการแสดงการขับซอโดยมาก สถานที่แสดงมักจะอยู่ในวัด ดังนั้นเนื้อหาของบทซอส่วนใหญ่จะอยู่ในเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับหลักคำสอนทางพระพุทธศาสนา แง่คิดในเชิงธรรมมะ การปฏิบัติตนให้มีความสุข ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า วงซอพื้นเมือง เป็นสื่อทางหนึ่งที่ช่วยเผยแพร่เรื่องราว สิ่งอันดีงาม

ให้กับสังคมในรูปแบบของการแสดงการขับซอพื้นเมือง และยังเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมการแสดงอันเป็นรากเหง้าของคนในสังคมล้านนามิให้สูญหายไปในกระแสนิยมความทันสมัยของโลกปัจจุบัน

4.2 ศิลปินช่างซอที่ศึกษา

งานวิจัยเรื่อง วงซอ: สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ ใช้หลักการเก็บข้อมูลแบบดนตรีชาติพันธุ์วิทยา เป็นหลักในการทำวิจัย โดยมุ่งศึกษาวงซอ รูปแบบการซอของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย เพื่อให้ทราบถึงลักษณะเฉพาะทางทำนองการขับซอ ที่เป็นการสืบทอดการขับซอสายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย ดังนั้นการได้ทราบถึงประวัติส่วนตัว แนวทางการฝึกฝน ระบบการทำงาน และคุณงานความดีที่พ่อครูได้สร้างไว้ให้กับสังคม จึงเป็นสิ่งหนึ่งที่มีความสำคัญยิ่ง เพื่อนำมาประกอบการวิเคราะห์บริบทในการขับซอ และประกอบการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางทำนองสายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย

ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าชีวประวัติทั้งทางด้านเอกสาร และการเข้าสัมภาษณ์พ่อครู และลูกศิษย์ที่สำคัญโดยตรง เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ครบถ้วน และถูกต้อง สามารถแบ่งเป็นประเด็นด้านต่างๆได้ดังนี้

4.2.1 ชีวประวัติพ่อครูศรีทวน สอนน้อย

4.2.1.1 ด้านประวัติโดยทั่วไป

พ่อครูศรีทวน สอนน้อย มีชื่อและนามสกุลจริงว่า นายทวน สอนน้อย เกิดเมื่อวันที่ 7 เมษายน 2482 ณ บ้านแม่จั๊วใต้ หมู่ 5 ตำบลแม่สุก อำเภอแม่ใจ จังหวัดเชียงราย (ในอดีตเป็นอำเภอพาน จังหวัดเชียงราย ปัจจุบันเป็นอำเภอแม่ใจ จังหวัดพะเยา) บิดา-มารดา ชื่อนายสุข – นางทอง สอนน้อย เป็นบุตรคนเดียว

เริ่มฝึกหัดซอครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ.2493 (อายุ 11 ปี) โดยมีแม่ทอง มารดาเป็นผู้ฝึกสอนเปรียบเสมือนครูคนแรก เพราะแม่ทองมีอาชีพเป็นช่างซออยู่แล้ว พ่อครูศรีทวน จึงเกิดการซึมซับทางด้านศิลปะการขับซอมาโดยายเลือดทั้งจากบรรพบุรุษ คือ พ่ออุ้ยเสาร์ (ตา) ซึ่งเป็นศิลปินที่มีความชำนาญในด้านการแต่งค่าว จ๊อย และได้สืบทอดให้พ่อครูศรีทวนได้ร่ำเรียนในการแต่งค่าว จ๊อย ด้วย

ต่อมาในปี พ.ศ.2494 แม่ทอง และพ่อเสาร์ได้พาพ่อครูศรีทวนมาฝากตัวเป็นศิษย์กับแม่ครูปิ๋ว (ครูขันแก้ว) ซึ่งเป็นช่างซอที่มีชื่อเสียงแห่งบ้านแม่จั๊ว (ปัจจุบันเสียชีวิตแล้ว) โดยการขึ้นขันตั้งครู หรือเรียกว่า ยกครูให้เป็นลูกศิษย์กับแม่ครูปิ๋ว จากนั้นจึงเริ่มติดตามแม่ครูออกซอตามงานต่างๆ

ประมาณ 1 ปี จนเกิดความชำนาญสามารถจดจำทำนองและเทคนิคลีลาในการขับซอ หลังจากนั้นก็เริ่มรับงานซอด้วยตัวเอง เพื่อเพิ่มพูนประสบการณ์โดยไม่ติดตามแม่ครูไปทุกที่อีก

ในอดีตนั้น การขับซอแบบทั่วไป คือ ซอถามถิ่นฐาน บ้านที่กำเนิด ซอเกี้ยวคาน ซอถามอายุ ซอปัดเคราะห์ ซอเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เจ้าที่ธรณี เทวดาอารักษ์ มาช่วยปกปักษ์รักษา และการซออวยพรให้คนฟังและเจ้าภาพเท่านั้น การซอในระบบหรือในโครงเรื่องแบบเดียวกันนี้ ช่างซอในเขตภาคเหนือ เช่น เชียงใหม่ เชียงราย ลำพูน ลำปาง และพะเยา จะซอในลักษณะนี้เหมือนกันหมด ด้วยเหตุนี้พ่อครูศรีทวนจึงเกิดแนวคิดในทางสร้างสรรค์ขึ้น สมควรที่จะแต่งบทซอขึ้นมาเพื่อใช้ซอในงานต่างๆ เพราะเป็นช่างซออาชีพ เพื่อเปลี่ยนแนวคิดเก่าๆที่ซ้ำซากให้ซอมีความทันสมัยขึ้นฉีกแนวจากเดิม

ใน ปี พ.ศ.2510 พ่อครูศรีทวน ได้แนวคิดจากการฟังเพลงลูกทุ่งของไวพจน์ เพชรสุพรรณ คือ เพลงแบ่งสมบัติ ซึ่งกำลังเป็นที่นิยมเปิดตามสถานีวิทยุต่างๆ นำเอาโครงเรื่องของเพลงมาแต่งใหม่ในรูปแบบของการขับซอ ชื่อว่า ซอแบ่งสมบัติ แล้วนำออกไปซอเผยแพร่ออกอากาศที่สถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย จังหวัดลำปาง เป็นครั้งแรก โดยซอคู่กับลูกศิษย์ คือ บัวนำ จนมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักของประชาชนในนามของช่างซอศรีทวน-บัวนำ หลังจากนั้นพ่อครูศรีทวนก็มีแนวคิดใหม่ๆ ในการแต่งซอขึ้นมาเรื่อยๆ จนถึงปัจจุบัน

ตลอดเวลาของการเป็นศิลปินช่างซอ พ่อครูศรีทวน สอนน้อย ไม่เคยหยุดนิ่ง ทำงานซอมาเกือบทั้งชีวิต พ่อครูศรีทวนเป็นทั้งช่างซอ เป็นทั้งครูผู้ให้ความรู้และประสบการณ์แก่ศิษย์ เป็นทั้งผู้สร้างอาชีพให้กับสังคม ให้มีศิลปินช่างซออยู่คู่กับสังคมล้านนาจวบจนทุกวันนี้

4.2.1.2 ด้านประวัติการศึกษา

การศึกษาสูงสุดจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนแม่จั๊วเหนือ อำเภอแม่ใจ จังหวัดเชียงราย

4.2.1.3 ประวัติการทำงาน

เริ่มออกซอเมื่ออายุ 13 ปี ฝึกหัดแต่งเครือซอพื้นเมือง และร้อยแก้วมาตลอด จนกระทั้งปี พ.ศ.2513 จึงเข้าร่วมงานกับคณะร่มโพธิ์ทอง แสดงตามงานต่างๆ จนเกิดความชำนาญยิ่งขึ้น มีช่างซอสนใจฝากตัวเข้ามาเป็นลูกศิษย์มากมายในภาคเหนือ เช่น ในจังหวัดเชียงราย เชียงใหม่ พะเยา ลำปาง ลำพูน แต่งค่าวซอ ไว้ไม่ต่ำกว่า 120 เรื่อง รวมระยะเวลาในการเป็นช่างซอถึงปัจจุบัน 55 ปี

4.2.1.4 ประวัติการสร้างสรรค์ผลงาน

เป็นผู้สร้างสรรค์และสืบทอดมรดกทางศิลปวัฒนธรรมการขับซอพื้นเมืองล้านนา เป็นผู้รอบรู้เหตุบ้านการเมือง ทั้งในอดีตและปัจจุบัน มีประสบการณ์ในการแต่งเครือซอ และขับซอจ๊อย ได้ทุกแนว ทั้งแนวอบรมสั่งสอน ตักเตือนการดำเนินชีวิต แนวการดำเนินชีวิตที่อาศัยหลักธรรมคำสอนประกอบแนวพุทธประวัติ ศาสนา จารีต ประเพณี ประวัติบุคคลสำคัญ และการเกี้ยวพาราสีตามสมัยนิยม ความไพเราะของค่าวซอที่ แทรกคติเตือนใจ เป็นที่ยอมรับกันอย่างกว้างขวางในล้านนา ถือเป็นปราชญ์ที่มีไหวพริบ ขั้นอัจฉริยะทางศิลปะการขับซอ ยากที่จะหาผู้ใดเสมอเหมือน เครือซอ บทจ๊อยต่างๆ นั้น ถือเป็นแบบอย่างที่ดีแก่อนุชนรุ่นหลัง ผลงานแต่งเครือซอที่ผ่านมามีไม่น้อยกว่า 120 สำนวน เช่น ตลก เกี้ยวพาราสี การทำบุญปอยข้าวสังข์ ลาเมียไปรบที่เวียดนาม ท่องเที่ยวเมืองเชียงราย ประวัติพ่อขุนเม็งรายผู้สร้างเมืองเชียงรายดำหัวผู้เฒ่าผู้แก่ แม่หญิง 7 ประการ บุญ-บาป-สวรรค์-นรก สาวเหนือล่องใต้ บ้าเลขบ้าหวย ประวัติพระพุทธเจ้า ฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ครบรอบ 200 ปี กำเนิดศิลปินล้านนา รณรงค์ต่อต้านและป้องกันยาเสพติด การอนุรักษ์ป่าไม้

4.2.1.5 รางวัลเกียรติคุณที่ได้รับ

- โล่เกียรติคุณ รางวัลชนะเลิศ การประกวดซอพื้นบ้านเพื่อพัฒนาโครงการ กสช.ปี 2532 จากสำนักนายกรัฐมนตรี
- รางวัลดีเด่น การประกวดเพลงพื้นบ้านไทย เพื่อการรณรงค์ป้องกันยาเสพติด ภาคเหนือ ปี 2533
- รางวัลชนะเลิศ การประกวดเพลงพื้นบ้านไทย เพื่อการอนุรักษ์ธรรมชาติ ประเภทเพลงซอ โดยกลุ่มอนุรักษ์ไทย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ปี 2535
- ประกาศเกียรติคุณการขับซอ เรื่องขลุ่ยใหญ่ที่สุดในโลก กระทรวงศึกษาธิการ โรงเรียนแม่จั้วใต้ จังหวัดพะเยา ปี 2541
- ศิลปินดีเด่นจังหวัดเชียงราย สาขาวรรณศิลป์ (ค่าวซอพื้นเมือง) ประจำปี 2541จากสำนักงานวัฒนธรรมแห่งชาติ
- ประธานชมรมศิลปินพื้นบ้านจังหวัดเชียงราย

4.2.1.6 การถ่ายทอดความรู้ความสามารถด้านวรรณกรรม

ความสามารถในด้านการประพันธ์บทเครือซอ ปฏิภาณในการขับซอดังกล่าว ทำให้มีผู้สนใจฝากตัวเป็นศิษย์เป็นจำนวนมาก ทั้งในจังหวัดเชียงราย พะเยา ลำพูน และลำปาง จำนวนมากกว่า 100 คน ปัจจุบันมีลูกศิษย์ที่มีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักกันในวงการขับซอมากมาย เช่น

พ่อเรวัติ พรหมรักษ์ แม่ทองสร้อย พ่อจันตา กันธา นางแสนคำ แก้วสืบ นายเขียว ใจธรรม (เก๋) นายอำนวย ดาราทอง เป็นต้น

4.2.1.7 การทำคุณประโยชน์เพื่อสังคม

จากประสบการณ์ด้านการขับซอเป็นเวลานาน โดยเฉพาะด้านการประพันธ์บทเครือซอ ที่โดดเด่นของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย รวมถึงการเผยแพร่ความรู้ด้านการขับซอให้แก่ผู้ที่สนใจ (ช่างซอ) เป็นจำนวนมาก ทำให้พ่อครูศรีทวน สอนน้อย ได้รับการยกย่องจากสังคม เช่น การให้ความรู้กับกลุ่มผู้อนุรักษ์ไทย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ การรณรงค์ป้องกันยาเสพติดให้กับหน่วยงานราชการ

4.2.1.8 ชีวิตปัจจุบัน

พ่อครูศรีทวน สอนน้อย แต่งเพลงซอให้กับลูกศิษย์ในจังหวัดเชียงราย เชียงใหม่ พะเยา ลำปาง ลำพูน และรับประสานงานการแสดงให้กับลูกศิษย์ ณ บ้านเลขที่ 100 หมู่ 6 บ้านป่าซางงาม ตำบลเกาะช้าง อำเภอแม่สาย จังหวัดเชียงราย 57130

ที่อยู่ปัจจุบัน บ้านเลขที่ 100 หมู่ 6 บ้านป่าซางงาม ตำบลเกาะช้างอำเภอแม่สาย จังหวัดเชียงราย 57130

รายชื่อศิษย์ในเขตจังหวัดภาคเหนือ

จังหวัดเชียงราย

	ชื่อ	สกุล	ชื่อในวงการ	ปีเกิด	ที่อยู่
1.	นางขันเงิน	พลวัง	ขันเงิน	2514	อำเภอพาน
2.	นายเขียว	ใจธรรม	โก๋	2493	แม่จัน
3.	นางคำแสนคำ	แก้วสืบ	แสนคำ	2504	เมือง
4.	นายจิตร	อ้อยผดุง	สมจิตร	2497	แม่สรวย
5.	นายทองคำ	ปาเปาอ้าย	ทองคำ	2493	แม่จัน
6.	นางสร้อยสุดา	ภิรายร	ทองสร้อย หนองเก้าห้อง	2508	แม่ลาว
7.	นายสิงห์คำ	อินต๊ะนิล	ส้อ	2504	พาน

จังหวัดพะเยา

8.	นางคำหน้อย	วิชา	คำหน้อย	2495	แม่ใจ
9.	นายเสงี่ยม	วิชา	เสงี่ยม	2493	แม่ใจ

จังหวัดเชียงใหม่

10. นายเรวัฒน์	พรหมรักษ์	เรวัฒ ร้องขี้เหล็ก	2496	ดอยสะเก็ด
11. นางสุจิตรา	คำขัติย์	อี่ต่วม	2489	แม่เหียะ
12. นายสุรินทร์	หน่อคำ	ไอ่เก่า	2489	หางดง

จังหวัดลำปาง

13. นายทอง	คะปุกคำ	ทองคำ ปางปง	2492	ห้างฉัตร
14. นางทองสุก	เทพแสน	ทองสุก	2492	เสริมงาม
15. นางพร	อุทาหรณ์	อำพร วังพร้าว	2492	เกาะคา
16. นายสุพรรณ	คำปะละ	สุพรรณ	2492	แม่ทะ
17. นายหมื่น	ป้องกัน	ศรีหมื่น	2490	วังเหนือ
18. นางห่วง	ไชยานนท์	วันเพ็ญ	2493	แม่ทะ
19. นายอินทร์	ใจดี	อินทร์จัน ทุ่งฝุ่ง	2495	วังเหนือ

4.2.1.9 ผลงานของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย

ผลงานการแต่งเครื่องซอ โดยครูศรีทวน สอนน้อย ที่ได้รับการเผยแพร่ แบ่งแยกตามประเภทของเนื้อหาเครื่องซอ ได้ 6 ประเภท ดังนี้

ลำดับ	ผลงาน	ปี พ.ศ. ที่แต่ง	ทำนองที่ใช้
1. ซอประเภทหลักธรรมคำสอนทางพระพุทธศาสนา			
1	ซอศีล 5	2510	ตั้งเชียงใหม่
2	ซอสังขาร ฉบับเก่า	2514	ตั้งเชียงใหม่
3	ซอกรรมวิบาก	2515	ตั้งเชียงใหม่
4	ซอชูชก ตอนไปขอนางกัณหาชาลี ให้กับนางอมิตตา	2522	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
5	ซอโต้ศีลธรรม	2529	ตั้งเชียงใหม่
6	ซอท้าวทั้ง 4	2530	ตั้งเชียงใหม่
7	ซออบายภูมิสี่	2535	ตั้งเชียงใหม่
8	ซอขันธะทั้ง 5	2535	ตั้งเชียงใหม่
9	ซอศรัทธาแปดประการ	2535	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
10	ซอโลกกับธรรม	2535	ตั้งเชียงใหม่

ลำดับ	ผลงาน	ปี พ.ศ. ที่แต่ง	ทำนองที่ใช้
11	ซอพัดยศ	2536	ตั้งเชียงใหม่
12	ซอประโยชน์ของวัด	2537	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
13	ซองานศพสงฆ์	2538	ตั้งเชียงใหม่ / อื่อ
14	ซอประวัติลูกนิมิตพัทธสีมา	2539	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
15	ซอธรรมมะรักษาสัตว์	2539	ตั้งเชียงใหม่ / อื่อ
16	ซอพระเจ้า 5 พระองค์	2539	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
17	ซอการทำบุญต่างๆตักบาตรร้อยแปด ตักบาตรพระประจำวัน	2540	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
18	ซอประวัติพ่อขุนเม็งราย	2540	ตั้งเชียงใหม่
19	ซอศาสนาคิดสะป๊ะ	2547	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
20	ซอหงส์หิน	2547	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว / พม่า / อื่อ / จ๊อย
21	ซอประวัติวัดแสงแก้วโพธิญาณ	2550	ตั้งเชียงใหม่ / พม่า / เงี้ยว
22	ซอเรื่องตุง 3 หาง	2550	ตั้งเชียงใหม่
2. ซอประเภทเทศกาล ประเพณี และวัฒนธรรม			
23	ซอเกี้ยวคาน	2510	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
24	ซอแบ่งสมบัติ	2510	ตั้งเชียงใหม่
25	ซอขึ้นบ้านใหม่ฉบับเก่า	2524	ตั้งเชียงใหม่
26	ซอปฏิสนธินาคแก้ว	2526	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว / อื่อ
27	ซอใส่ผีก่อนแต่งงาน	2528	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
28	ซอเกี้ยวรักเกี้ยวแค้น	2530	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
29	ซอสงกรานต์ฉบับแรก	2531	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
30	ซอการทำมาหากินของมนุษย์	2531	ตั้งเชียงใหม่
31	ซอประวัติการทอดกฐิน ผ้าป่า	2534	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
32	ซอสงกรานต์ ฉบับที่ 2	2535	เงี้ยว / อื่อ / พม่า / ล่องน่าน
33	ซอสลากภัต	2536	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
34	ซออุปสมบท	2538	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว / อื่อ

ลำดับ	ผลงาน	ปี พ.ศ. ที่แต่ง	ทำนองที่ใช้
35	ซอปอยเข้าสังข์	2538	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว / อื่อ
36	ซอประวัติของซอและเหล้า	2539	ตั้งเชียงใหม่
37	ซอขึ้นบ้านใหม่ ฉบับใหม่	2541	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
38	ซอเงินงานการศึกษา	2541	ตั้งเชียงใหม่
39	ซอชีวิตที่เลือกเกิด	2543	ตั้งเชียงใหม่
40	ซอวัฒนธรรมไทย	2545	พม่า
41	ซอหม่าเมี๊ยะ	2545	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว / อื่อ / พม่า
42	ซอตุ๊กสิบประการ	2546	ตั้งเชียงใหม่
43	ซอกินตาลงานวัด	2549	ตั้งเชียงใหม่
3. ซอประเภทตลกขบขัน ชิงไหวพริบ แฝงสาระและความรู้			
44	ซอนักมวยตลก	2519	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
45	ซอลงผามแรก	2521	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
46	ซอเพียกตลก	2522	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
47	ซอเศรษฐีขี้โม้	2525	ตั้งเชียงใหม่
48	ซอลุงอดผ่อบ่ได้	2526	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
49	ซอเศรษฐีสมมุติ	2527	ตั้งเชียงใหม่
50	ซอบุกแหลก	2528	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
52	ซอโต้วาทีตลกหยาบ	2533	ตั้งเชียงใหม่
53	ซอเงินกับปัญญา	2534	ตั้งเชียงใหม่
54	ซอสมัยใหม่-สมัยเก่า	2535	ตั้งเชียงใหม่
55	ซอตุ๊เจ้ากับขี้เหล้า	2535	ตั้งเชียงใหม่
56	ซอน้ำกับไฟ	2535	ตั้งเชียงใหม่
57	ซอฉลาดกับรวย	2535	ตั้งเชียงใหม่
58	ซอตลกสร้างเด็ก	2537	เงี้ยว
59	ซอพ่อกับแม่	2537	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
60	ซอตลกโต้ผิดกัน	2540	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
61	ซอของอ่อนของแข็ง	2544	ตั้งเชียงใหม่

ลำดับ	ผลงาน	ปี พ.ศ. ที่แต่ง	ทำนองที่ใช้
62	ซอคนเฒ่ากับคนหนุ่ม	2544	ตั้งเชียงใหม่
63	ซอบาปกับบุญ	2546	ตั้งเชียงใหม่
64	ซอมองข้ามตัวเก่า	2546	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
65	ครอบครัวผัวเมีย	2549	ตั้งเชียงใหม่
4.ซอประเภทอุทาหรณ์ แง่คิด			
66	ซอหนานทิพย์ช้าง	2508	ตั้งเชียงใหม่
67	ซอแม่สื่อแม่ชัก	2517	ตั้งเชียงใหม่
68	ซอพลเมืองดี	2519	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
69	ซอสาวมอเตอร์ไซค์	2520	ตั้งเชียงใหม่
70	ซออำนาจเงิน	2521	ตั้งเชียงใหม่
71	ซอลาเมียไปเวียดนาม	2523	ตั้งเชียงใหม่
72	ซอผู้หญิงเจ็ดประการ	2526	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
73	ซอขี้เจ็ดประการ	2527	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
74	ซอพ่อแก้วแม่แก้ว	2529	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว / อื่อ
75	ซอศิลปะเป็นเหตุ	2532	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
76	ซออินทรีย์ 6	2533	ตั้งเชียงใหม่
77	ซอเลือกผัวเลือกเมีย	2536	ตั้งเชียงใหม่
78	ซอพระคุณของแม่	2537	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
79	ซอจิปาถะ	2537	ตั้งเชียงใหม่
80	ซอโสเภณีไทยในต่างแดน	2540	อื่อ / พม่า / ล่องน่าน
81	ซอประโยชน์ของวัด	2544	ตั้งเชียงใหม่
82	ซอปู่สอนหลาน	2544	พม่า
83	ซอคนเฒ่า 20 ประการ	2546	ตั้งเชียงใหม่
84	ซออบายมุข 6	2549	ตั้งเชียงใหม่
85	ซอสังคมโลกีย์	2549	ตั้งเชียงใหม่
5. ซอประเภทเทิดทูนสถาบันพระมหากษัตริย์			
86	ซอ 200 ปี จักรีวงศ์	2525	ตั้งเชียงใหม่
87	ซอเทิดพระเกียรติวันพ่อแห่งชาติ ครบรอบ	2531	ตั้งเชียงใหม่

ลำดับ	ผลงาน	ปี พ.ศ. ที่แต่ง	ทำนองที่ใช้
	60 พรรษา		
88	ซอเทิดพระเกียรติวันแม่แห่งชาติ ครบรอบ 60 พรรษา	2535	ตั้งเชียงใหม่
89	ซอรับเสด็จพระเทพฯ และเทอดพระเกียรติสมเด็จย่า	2543	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
90	ซอพระราชประวัติของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ รัชกาลที่ 9	2545	อื่อ
91	ซอพระราชประวัติพระเจ้าพรหมมหาราช	2546	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
92	ซอเทิดพระเกียรติสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ ครบรอบ 72 พรรษา	2547	เงี้ยว
6.ซอประเภทสภาพสังคม บ้านเมือง			
93	ซอต่อต้านคอมมิวนิสต์	2505	ตั้งเชียงใหม่
94	ซอสกายแล็ป	2522	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
95	ซอสงครามบ้านโนนหมากมุ่น	2523	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
96	ซอเงินผันรัฐบาล	2523	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
97	ซอรณรงค์ป้องกันยาเสพติด	2532	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
98	ซอเที่ยวเมืองเชียงแสน	2533	พม่า
99	ซอท่องเที่ยวเชียงราย	2535	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
100	ซอคืนสายน้ำอิงคืนสู่แผ่นดิน	2540	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว / อื่อ / พม่า
101	ซอการรณรงค์เลือกตั้ง ส.ส.และการต่อต้านการซื้อสิทธิ์ขายเสียงยุค ร.ส.ช.	2541	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว / พม่า
102	ซอรณรงค์ป้องกันโรคเอดส์	2541	เงี้ยว
103	ซอการรณรงค์การเลือกตั้ง ส.ว.	2543	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว / ล่องน่าน
104	ซอรำลึกถึงวีรชน 14 ตุลา	2546	ตั้งเชียงใหม่ / เงี้ยว
105	ซอเศรษฐกิจลอยตัว	2546	ตั้งเชียงใหม่
106	ซอสงครามยาเสพติด	2547	ตั้งเชียงใหม่
107	ซอซึนามิ	2547	ตั้งเชียงใหม่

ลำดับ	ผลงาน	ปี พ.ศ. ที่แต่ง	ทำนองที่ใช้
108	ซอน้ำท่วมภาคเหนือๆ	2549	ล่องน่าน / อื่อ

นอกจากนี้พ่อครูศรีทวน สอนน้อย ยังมีผลงานบทเครือซอที่แต่งให้กับลูกศิษย์และช่างซอทั่วไปที่ขับซอในเขตภาคเหนือ กรุงเทพฯ และต่างประเทศ

4.2.2 ชีวประวัติแม่ทองสร้อย หนองเก้าห้อง

ช่างซอที่ผู้วิจัย ได้ติดตามเก็บข้อมูลภาคสนามนอกจากพ่อครูศรีทวน สอนน้อยแล้ว ลูกศิษย์ที่พ่อครูไว้วางใจในฝีมือกล่าวชมอยู่เสมอว่าเป็นผู้ที่ขับซอในรูปแบบที่ถูกต้อง ตามสายของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จนถือได้การขับซอ และว่าเป็นตัวแทนของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย ได้เป็นอย่างดี ซึ่งในปัจจุบัน ซอคณะทองสร้อยรวมศิลป์ ของแม่ทองสร้อย หนองเก้าห้อง (ชื่อในวงการ) ช่างซอที่ได้รับการศึกษาระดับปริญญาตรี สาขานิเทศศาสตร์ จากมหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช และระดับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาสังคมศาสตร์เพื่อการพัฒนา จากมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย เมื่อปี พ.ศ.2548 ปัจจุบันประกอบอาชีพเป็นช่างซอรับงานงานแสดงในจังหวัดเชียงรายและจังหวัดต่างในภาคเหนือ

แม่ทองสร้อย หนองเก้าห้อง มีชื่อจริงว่า นางสร้อยสุดา ภิรายร เกิดเมื่อวันที่ 8 ตุลาคม พ.ศ. 2508 สถานที่เกิด บ้านเลขที่ 177 หมู่ 12 บ้านหนองเก้าห้อง ตำบลดงมะดะ อำเภอแม่ลาว จังหวัดเชียงราย บิดา-มารดาชื่อ นายขันแก้ว-นางสมบุญ เอื้องเงิน มีพี่น้องทั้งสิ้น 5 คน โดยแม่สร้อยสุดาเป็นบุตรคนที่ 4 สมรสกับนายวีระชาติ ภิรายร มีบุตรชาย 1 คน

ด้านการศึกษานั้นแม่สร้อยสุดา จบการศึกษาระดับปริญญาตรีและปริญญาโท จากมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย และเรียนการขับซอจากพ่อครูศรีทวน สอนน้อย โดยตรง เริ่มออกซอตั้งแต่อายุ 17 ปี โดยร่วมงานกับคณะรวมใจสามัคคีเป็นคณะแรก ต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็นคณะรวมศิลป์พัฒนา ปัจจุบันเป็นหัวหน้าวงซอคณะทองสร้อยรวมศิลป์ รับแสดงซอในงานบุญประเพณีต่างๆ ในจังหวัดเชียงรายและจังหวัดต่างๆ ทั่วภาคเหนือ รวมระยะเวลาในการเป็นช่างซอ ถึงปัจจุบัน 25 ปี

ผลงานการเผยแพร่ที่สำคัญ ได้แก่ งานซอรณรงค์เผยแพร่ในจังหวัดเชียงราย และใกล้เคียง ร่วมงานฉลอง สถาปนา งานสัมมนาของสภาวัฒนธรรมสืบสานมรดกไทย ที่อำเภอเชียงแสน เมื่อปี พ.ศ.2545 บันทึกเสียงซอพื้นเมืองของจังหวัดเชียงราย แสดงการขับซอพื้นเมืองของจังหวัดเชียงรายในงานวิชาการ ของคณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย ปี พ.ศ.2550 ร่วมกับพ่อครูศรีทวน สอนน้อย และ พ่อสมจิตร อ้อยผดุง (สมจิตร ป่าบง)

การถ่ายทอด การขับซอพื้นเมืองของจังหวัดเชียงรายนั้น แม่สร้อยสุดา จะบรรยายให้ความรู้และสอนให้กับนักเรียนในจังหวัดเชียงราย ตามคำเชิญของโรงเรียนนั้นๆเป็นประจำ และยังสอน

การขับซอพื้นเมืองให้กับบุคคลที่มีความสนใจมาศึกษาที่บ้าน นอกจากจะให้ความรู้ในเรื่องการขับซอพื้นเมืองของจังหวัดเชียงรายแล้ว แม่สร้อยสุดา ยังเป็นคณะกรรมการวัฒนธรรมอำเภอแม่ลาว และรองประธานชมรมศิลปินพื้นบ้านจังหวัดเชียงราย

ปัจจุบันแม่สร้อยสุดา อาศัยอยู่ที่ 177 หมู่ 12 บ้านหนองเก้าห้อง ตำบลดงมะดะ อำเภอแม่ลาว จังหวัดเชียงราย

รายชื่อผลงานการขับซอพื้นเมืองของแม่สร้อยสุดา มีดังนี้

ปี พ.ศ.2541 ซอศรัทธา 10 ประการ ซอคู่กับพ่อสมคิด แม่สรวย คณะรวมศิลป์พัฒนา บทค่าวซอโดยพ่อครูศรีทวน สอนน้อย

ปี พ.ศ.2544 (คณะทองสร้อยรวมศิลป์) ซอเรื่องปู่สอนหลาน ซอเรื่องปฏิสนธินาคแก้ว ซองานบุญขึ้นบ้านใหม่ และซอตลกโต้ผิดกั๋น ซอคู่กับพ่อสมจิตร ป่าบง บทค่าวซอโดยพ่อครูศรีทวน สอนน้อย

นอกจากนี้ยังมีผลงานการขับซอคู่กับพ่อครูศรีทวน สอนน้อย อีกเป็นจำนวนมาก

4.2.3 ชีวประวัติพ่อสมจิตร ป่าบง

พ่อสมจิตร (ชื่อในวงการ) มีชื่อจริง นายจิตร อ้อยผดุง เกิดเมื่อวันที่ 26 กันยายน พ.ศ.2497 สถานที่เกิด บ้านป่าบง ตำบลแม่สรวย อำแม่สรวย จังหวัดเชียงราย บิดา-มารดาชื่อ นายขันแก้ว-นางหอม อ้อยผดุง มีพี่น้องทั้งสิ้น 4 คน สมรสกับนางสดศรี มีบุตร 2 คน

ด้านการศึกษา นั้นพ่อสมจิตร จบการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนป่าบง ต่อมาเรียนซอกับพ่อครูสองเมือง และพ่อครูดวงเงิน จากนั้นได้ไปเรียนการขับซอเพิ่มเติมจากพ่อครูศรีทวน สอนน้อย ออกเริ่มขับซอตั้งแต่อายุ 15 ปี โดยร่วมงานกับวงซอคณะรวมศิลป์พัฒนา และวงซอคณะทองสร้อยรวมศิลป์ จนถึงปัจจุบัน รับงานแสดงซอในงานบุญ งานประเพณีต่างๆ ในจังหวัดเชียงราย และจังหวัดในภาคเหนือ รวมระยะเวลาการเป็นช่างซอ 37 ปี

ปัจจุบันเป็นผู้ใหญ่บ้านบ้านป่าบง ที่อยู่ 132/4 บ้านป่าบง ตำบลแม่สรวย อำเภอแม่สรวย จังหวัดเชียงราย

4.2.4 ชีวประวัติพ่อโก๋

พ่อโก๋ (ชื่อในวงการ) มีชื่อจริงว่า นายเขียว ใจธรรม เกิดเมื่อวันที่ 12 พฤษภาคม พ.ศ.2493 เกิดที่จังหวัดลำพูน บิดา-มารดา ชื่อ นายสองเมือง และนางหวัน ใจธรรม มีพี่น้องทั้งสิ้น 6 คน สมรสกับนางข่ายแก้ว ใจธรรม มีบุตร 2 คน ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ 3 หมู่ 6 ตำบลศรีค้ำ อำเภอแม่จัน จังหวัดเชียงราย

ด้านการศึกษา พ่อโก๋จบการศึกษาในระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนสันสลี บ้านสันนายาว เริ่มแรกเรียนซอกับพ่อสองเมืองผู้เป็นบิดา หลังจากนั้นได้เรียนซอเพิ่มเติมกับพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย

ด้านการทำงาน เริ่มออกซอตั้งแต่อายุ 31 ปี ร่วมงานกับคณะร่วมใจพัฒนาเป็นคณะแรก ปัจจุบันอยู่คณะทองสร้อยรวมศิลป์ ซอคู่กับแม่ตุ่น รวมระยะเวลาในการเป็นช่างซอ 26 ปี มีผลงานที่เผยแพร่ต่อสังคม คือ การขับซอเรื่องการรณรงค์ตามนโยบายของรัฐ และการขับซอเพื่อชักจูงให้คนอนุรักษ์ทรัพยากรธรรมชาติในเรื่องต่างๆ มีการสอนการขับซอให้กับผู้ที่สนใจทั่วไป

บทบาทนอกเหนือจากอาชีพช่างซอ พ่อโก๋เคยรับตำแหน่ง ผู้ใหญ่บ้าน ณ ตำบลศรีค้ำ เป็นอดีต อสม.หมู่บ้าน และได้รับประกาศเกียรติคุณจากสภาวัฒนธรรม อำเภอแม่จัน

4.2.5 ชีวประวัติแม่ตุ่น

แม่ตุ่น มีชื่อ-นามกุลจริงว่า นางคำเอ้ย ธิเตจ๊ะ แต่เดิมใช้ชื่อในวงการว่า แสงเอ้ย เกิดเมื่อวันที่ 3 สิงหาคม 2496 ณ บ้านวังสวนกล้วย ต.น้ำดิบ อ.ป่าซาง จ.ลำพูน ต่อมาเมื่ออายุได้ 6 ปี จึงย้ายตามครอบครัวไปอาศัยอยู่ที่ บ้านสันหนองควาย อ.พาน จ.เชียงราย

ด้านการศึกษา แม่ตุ่น จบการศึกษาในชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากดรงเรียนสันหนองควาย เริ่มฝึกหัดซอด้วยตนเองตั้งแต่อายุ 15 ปี โดยเริ่มจากการฝังการขับซอทางวิทยุ ซึ่งในสมัยนั้นมีช่างซอที่มีชื่อเสียงและขับซอออกทางวิทยุ ได้แก่ แสงเอ้ย ป่าคำ, คำมูล สันเหมือง, ศรีโทน สันป่ายาง เป็นต้น เมื่อย่างเข้าอายุ 17 ปี จึงเริ่มฝากตัวเข้าเป็นศิษย์กับพ่อครูจุ้มคำ ฝึกซออยู่ 2 ปี จึงเริ่มรับงานซอ อายุ 20 ปี แม่ตุ่น เข้าศึกษาการขับซอกับพ่อครูศรีอร วังสิงห์คำ ประมาณ 1 ปี หลังจากนั้นรับงานซออย่างต่อเนื่อง จนเมื่อปี พ.ศ. 2526 ขณะนั้นอายุ 30 ปี ได้ฝากตัวเข้าเป็นศิษย์และเรียนกี่ขับซอกับพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย จวบจนปัจจุบัน รวมระยะเวลาการเป็นช่างซอ 37 ปี

บทบาทในสังคม แม่ตุ่นช่วยเหลือสังคมในฐานะศิลปินพื้นบ้านจังหวัดเชียงราย โดยเข้าร่วมงานประเพณีต่างๆ ที่ทางจังหวัด จัดขึ้นเป็นประจำ เช่น งานบุญประเพณี งานฉลองพระธาตุดอยตุง งานกฐิน งานประเพณีไร่แม่ฟ้าหลวง งานดำหัวบุคคลสำคัญของจังหวัด ฯลฯ

ปัจจุบันพักอยู่บ้านเลขที่ 78 หมู่ 4 บ.สันหนองควาย ต.ดอยงาม อ.พาน จ.เชียงราย ประกอบอาชีพเป็นช่างซอ ซอคู่กับพ่อโก๋ (นายเขียว ใจธรรม) รับงานซอทั่วไป และเป็นช่างซอประจำอยู่คณะทองสร้อยรวมศิลป์

จากการศึกษาด้านบริบทของวงซอพื้นเมืองในสังคมจังหวัดเชียงราย ทำให้ทราบถึงขนบธรรมเนียมประเพณีที่ยึดถือปฏิบัติกันของช่างซอในสายของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย ซึ่งเป็นช่างซอที่มีลูกศิษย์สนใจเข้ามาศึกษาเก็บเกี่ยวความรู้จากพ่อครูเป็นจำนวนมาก ทำ

ให้ธรรมเนียมการปฏิบัติเกี่ยวกับการขับซอของช่างซอในจังหวัดเชียงราย มีแบบแผนที่คล้ายคลึงกัน เนื่องจากช่างซอในจังหวัดเชียงจะเคร่งครัดในพิธีกรรมการไหว้ครูเป็นอย่างมาก เมื่อถึงช่วงงานพิธีไหว้ครูประจำปีเดือน 9 และเดือน 7 ช่างซอทุกคนจะจัดงานทำพิธีไหว้ครูเป็นประจำทุกปี ส่วนในพิธีไหว้ครูก่อนการแสดงนั้น ถือเป็นสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจให้กับช่างซอทุกคนเป็นอย่างดี จึงถือได้ว่าช่างซอเป็นกลุ่มบุคคลผู้รักษาประเพณี และสืบทอดเรื่องราวต่างๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมได้เป็นอย่างดี

บทที่ 5
ลักษณะเฉพาะทางทำนองการขับซอ

การวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางทำนองสายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย ครั้งนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อทำความเข้าใจในเรื่องของบันไดเสียง ระดับเสียง พิสัยของเสียง แนวทำนอง รูปแบบของเพลง เสียงหลักของแนวทำนอง ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง โน้ตประดับทำนอง ตลอดจนความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนองในทางการขับซอสายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย รูปแบบการบันทึกโน้ตเป็นไปตามหลักการทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา โดยใช้ระบบการบันทึกในระบบโน้ตสากล มีการใช้สัญลักษณ์แทนเทคนิคของเสียงต่างๆ เพื่อให้ได้ระบบการบันทึกที่เที่ยงตรงที่สุด ในส่วนของเครื่องซอ บันทึกในระบบอักษรไทย

ในการวิเคราะห์ครั้งนี้ ผู้วิจัยนำเสนอการวิเคราะห์ทำนองในส่วนของทำนองการขับซอ และการวิเคราะห์ภาพรวมระหว่างทำนองการขับซอกับทำนองดนตรี โดยมีประเด็นการวิเคราะห์ดังนี้

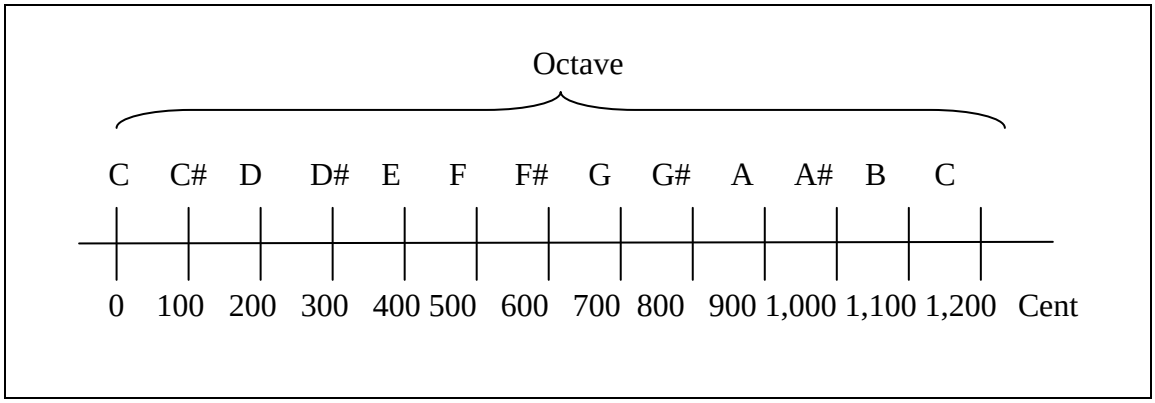
1) รูปแบบของเพลง
2) บันไดเสียงหรือโมด
3) พิสัยของเสียง
4) เสียงหลักของแนวทำนอง
5) ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง
6) การประดับทำนอง
7) ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนอง

5.1 ระดับค่าเสียงที่ใช้ในงานวิเคราะห์

ในการศึกษาดนตรีตามหลักการทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา นั้น เรื่องของระดับเสียงเป็นสิ่งสำคัญประการหนึ่งที่ต้องนำมาเกี่ยวข้องในการวิเคราะห์ เนื่องจากงานวิจัยชิ้นนี้เป็นการวิจัยดนตรีในลักษณะดนตรีพื้นบ้าน โดยใช้หลักการทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยาเข้ามาเป็นแนวคิดในการวิจัย

การออกศึกษางาน เก็บข้อมูลภาคสนาม โดยติดตามช่างซอที่ออกแสดงตามสถานที่ต่างๆ ทำให้พบว่า เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการขับซอ ของวงซอ: สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย นั้น ประกอบด้วย ปี่กลาง ปี่ก้อย ปี่เล็ก และซึง ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้เทียบเสียงเครื่องดนตรีดังกล่าวเพื่อหาระยะความถี่ห่างของเสียง ที่ใช้ในการขับซอ โดยวัดระดับเสียงเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการขับซอจริง ผู้วิจัยได้ทำการบันทึกเสียงปี่กลาง ปี่ก้อย ปี่เล็ก และซึง ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการขับซอ เพื่อหาค่าระดับเสียงแต่ละเสียงของเครื่องดนตรี และนำไปใช้ในการถอดเสียง เพื่อขยายผลไปสู่การวิเคราะห์

การวัดระดับเสียงของเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการขับซอ ผู้วิจัยได้เทียบระดับเสียงของปี่จุมและซึง กับทฤษฎีการวัดระดับเสียงระบบแบ่งเท่า (Equal Temperament) ของ Alexander J. Ellis (1814-1890) โดยใช้หน่วยวัดระดับเสียง เรียกว่า เซนต์ (Cent) แบ่งระยะห่างของโน้ต เป็น 12 โน้ต มีค่าความห่างแต่ละโน้ตเท่าๆกัน คือ 100 เซนต์ ตั้งค่า C กลาง (Middle C) มีค่าเท่ากับ 0 จัดระยะใน 1 ช่วงทบหรือคู่แปด (Octave) รวมทั้งหมด 1,200 เซนต์ สามารถนำเสนอเป็นรูปแผนภูมิได้ ดังนี้



รูปภาพที่ 5.1 แสดงการจัดระยะความถี่ในระบบแบ่งเท่า

จากการเทียบวัดค่าระดับเสียงของปี่และซึง สามารถแจงความถี่ของเสียงเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ได้ดังนี้

ระดับเสียงของปี่กลาง

ระดับเสียงของปี่ก้อย

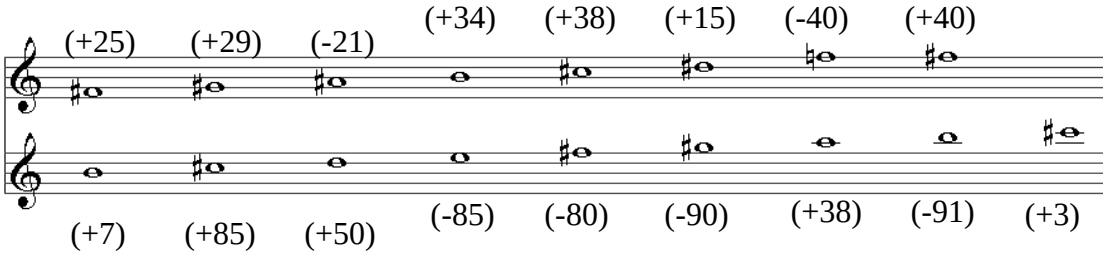
(+75) (-82) (-90) (-50) (-50) (-85) (-20) (+90)

ระดับเสียงของปี่เล็ก

(+60) (+25) (+20) (-75) (-15) (+20) (+75) (+75)

ระดับเสียงของซึง

สายบน



(+25) (+29) (-21) (+34) (+38) (+15) (-40) (+40)

(+7) (+85) (+50) (-85) (-80) (-90) (+38) (-91) (+3)

สายล่าง

จากการศึกษาสังเกต และสัมภาษณ์ข้อมูลจากช่างปี่ ทำให้ทราบว่าการเทียบเสียงของเครื่องดนตรีในวงซอ เพื่อให้เกิดความเที่ยงตรงกันของแต่ละเสียงนั้น ช่างปี่จะยึดเสียงปี่ก้อย เป็นหลักในการตั้งเสียงเครื่องดนตรีภายในวง โดยปี่กลางกับปี่เล็กจะใช้ระดับเสียงที่เท่ากัน แต่ระยะห่างของเสียงห่างกันเป็นช่วง 1 คู่แปด ปี่ก้อยนั้นจะเริ่มเสียงแรกโดยห่างจากเสียงของปี่ตัด เป็นคู่ 5 (P5) ส่วนช่างซอนั้นก็จะยึดเสียงปี่จุม โดยฟังภาพรวมของเสียงเป็นหลักในการขับซอ ดังนั้นจึงพอสรุปได้ว่า ระดับเสียงที่ใช้ในวงซอ จะขึ้นอยู่กับระดับเสียงปี่ที่ใช้เป็นสำคัญ

5.2 ทำนองที่ใช้ในการวิเคราะห์การขับซอ

จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม การแสดงการขับซอ ของคณะทองสร้อย รวมศิลป์ ซึ่งเป็นวงลูกศิษย์โดยตรงของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย อีกทั้งการออกแสดงการขับซอแต่ละครั้งส่วนใหญ่พ่อครูศรีทวน จะเดินทางไปด้วย โดยพ่อครูศรีทวนเป็นผู้เขียนเครือซอให้เป็นแนวทางในการขับซอ

หลังจากนั้นช่างซอจะใช้ปฏิภาณไหวพริบส่วนตัวในการขับขานบทซอต่อไป ซึ่งในขณะที่ดำเนินการขับซออยู่นั้น พ่อครูศรีทวน มีการแนะนำเทคนิคการซอ และลูกเล่นต่างๆ เป็นระยะๆ

ทำนองที่พบในการขับซอ โดยมากและมีความสำคัญในการเริ่มขับซอในแต่ละครั้ง ซึ่งถือเป็นทำนองหลักในการแสดงการขับซอทุกครั้ง คือ ทำนองชุดตั้งเชียงใหม่ ซึ่งมีทำนองย่อยเป็นส่วนประกอบของทำนองชุดตั้งเชียงใหม่ ดังนี้

1) ทำนองตั้งเชียงใหม่
2) ทำนองจะปุ
3) ทำนองละม้าย

5.3 การวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางทำนองการขับซอ

งานวิจัยเรื่อง วงซอ: สายพ่อครูศรทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย นี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บข้อมูลเสียงการขับซอ จากการแสดงจริง ตามสถานที่ต่างๆ ในจังหวัดเชียงราย โดยยึดการแสดงของคณะทองสร้อยรวมศิลป์ เป็นหลักเนื่องจากแม่ทองสร้อย และพ่อสมจิตถือเป็นศิษย์สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อยโดยตรง มีลีลาการขับซอที่มีความไพเราะ อ่อนหวาน เครื่องซอที่ใช้ โดยมากมาจากพ่อครูศรีทวน และการออกแสดงแต่ละครั้งพ่อครูศรีทวน จะออกติดตามดูแลอย่างใกล้ชิดสม่ำเสมอ จึงถือได้ว่าคณะทองสร้อยรวมศิลป์ ถือเป็นตัวแทนการขับซอของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย ได้อย่างแท้จริง

อนึ่ง ในการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางทำนอง นั้น ผู้วิจัยได้ทำการถอดเสียงทำนอง แล้วถ่ายทอดเสียงที่บันทึกออกมาในระบบโน้ตสากล ได้รับการตรวจสอบความถูกต้อง ทั้งจากนักวิชาการด้านดนตรี ศิลปินผู้ขับซอ ช่างปี่ และพ่อครูเพลงซอ ดังมีรายนามต่อไปนี้

ด้านนักวิชาการ

1. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์
2. อาจารย์สนอง คลังพระศรี
3. อาจารย์เดชา ศรีครองเมือง

ด้านศิลปินช่างซอและช่างปี่

4. พ่อครูศรีทวน สอนน้อย
5. นางสร้อยสุดา ภิราษร
6. นายจิตร อ้อยผดุง
7. นายเขียว ใจธรรม
8. นายอ้าย วงค์ปิน

ในการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางทำนองการขับซอ สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย นั้นผู้วิจัยแบ่งการวิเคราะห์ออกเป็น 2 ส่วน คือ

1) การวิเคราะห์ภาพรวมระหว่างทำนองร้องกับทำนองดนตรีตามประเพณีเดิม
2) การวิเคราะห์ความเป็นนวัตกรรม สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย

5.3.1 การวิเคราะห์ภาพรวมระหว่างทำนองร้องกับทำนองดนตรีตามประเพณีเดิม

การศึกษาลักษณะเฉพาะทางของทำนองการขับซอตามประเพณีเดิม ผู้วิจัยเลือกการลักษณะการขับซอจากวงซอในสายของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย ซึ่งเป็นวงซอที่ได้รับการถ่ายทอดเทคนิคการขับซอจากจากพ่อครู คือคณะทองสร้อย รวมศิลป์ โดยศึกษาถึงรายละเอียดของทำนอง และดำเนินการวิเคราะห์ตามหลักการทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา เสนอการวิเคราะห์ในรูปแบบระบบสังคีตเลขา ดังนี้

1) แนวเสียงการขับซอ เสียงช่างซอชาย
2) แนวเสียงการขับซอ เสียงช่างซอหญิง
3) เสียงแม่กระด้างของทำนองปี่จุม

ตัวอย่างทำนองที่นำมาวิเคราะห์ในครั้งนี้ผู้วิจัยเลือกวิเคราะห์ทำนองจากการแสดงจริงของคณะทองสร้อยรวมศิลป์ แสดงเมื่อวันที่ 10 มีนาคม 2550 ณ วัดหนองบัวสรวย ต.หนองบัวสรวย อ.แม่สรวย จ.เชียงราย เนื่องในงานทำบุญฉลองประตูวัด

ในการวิเคราะห์ครั้งนี้ ผู้วิจัยจะนำเสนอการวิเคราะห์ที่ละทำนอง โดยจะวิเคราะห์ทำนองหลักของการแสดงการขับซอ คือ ทำนองชุดตั้งเชียงใหม่ ซึ่งประกอบด้วยทำนองย่อย คือ ทำนองตั้งเชียงใหม่ ทำนองจะปุ และทำนองละม้าย นำเสนอการวิเคราะห์แยกทีละทำนองย่อยตามประเด็นวิเคราะห์ ดังนี้

5.3.1.1 ทำนองตั้งเชียงใหม่

ทำนองตั้งเชียงใหม่เป็นทำนองที่มีความสำคัญมากเนื่องจากเป็นทำนองที่ยาว และมีแบบแผนสมบูรณ์ โดยก่อนจะเข้าทำนองตั้งเชียงใหม่นั้น ช่างปี่จะดำเนินทำนองคล้ายการอารัมภบท ซึ่งอาจจะเป็นทำนองเพลงพื้นเมืองใดก็ได้ ช่างปี่จะเรียกช่วงนี้ว่า “*เขิงปี่*” เมื่อช่างซอพร้อม ช่างปี่จะเริ่มเข้าสู่ทำนองตั้งเชียงใหม่อย่างแท้จริง จากเก็บข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยได้ทำการถอดเสียงทำนองในส่วนทำนองตั้งเชียงใหม่ เพื่อวิเคราะห์ตามประเด็นที่กำหนด ดังนี้

1) รูปแบบของเพลง

รูปแบบของเพลง ทำนองตั้งเชียงใหม่ ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์ออกได้เป็น 3 ท่อน คือ ในท่อน A มี 2 ประโยค ๆละ 2 วรรค ท่อน B1 มี 5 ประโยคๆ ละ 2 วรรค และท่อน B2 มี 7 ประโยคๆ ละ 2 วรรค และท่อน C มี 3 ประโยคๆ ละ 2 วรรค

จากการวิเคราะห์รูปแบบของเพลง สามารถเขียนแสดงเป็นรูปแบบ โดยนิยามศัพท์ตามหลักการทางดนตรีวิทยาได้ดังนี้

ท่อน A	หมายถึง	Section A
ท่อน B1	หมายถึง	Section B1
ท่อน B2	หมายถึง	Section B2
ท่อน C	หมายถึง	Section C
ประโยค	หมายถึง	Melodic Phrase
วรรค	หมายถึง	Segment

ตารางแสดงรูปแบบของทำนองตั้งเชียงใหม่

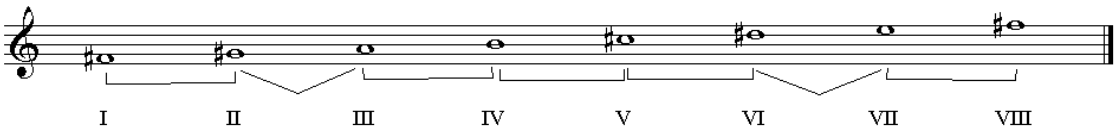
ท่อน A	ประโยคที่ 1	วรรคที่ 1
		วรรคที่ 2
	ประโยคที่ 2	วรรคที่ 3
		วรรคที่ 4
ท่อน B1	ประโยคที่ 1	วรรคที่ 1
		วรรคที่ 2
	ประโยคที่ 2	วรรคที่ 3
		วรรคที่ 4
	ประโยคที่ 3	วรรคที่ 5
		วรรคที่ 6
	ประโยคที่ 4	วรรคที่ 7
		วรรคที่ 8
	ประโยคที่ 5	วรรคที่ 9
		วรรคที่ 10
ท่อน B2	ประโยคที่ 1	วรรคที่ 1
		วรรคที่ 2

	ประโยคที่ 2	วรรคที่ 3
		วรรคที่ 4
	ประโยคที่ 3	วรรคที่ 5
		วรรคที่ 6
	ประโยคที่ 4	วรรคที่ 7
		วรรคที่ 8
	ประโยคที่ 5	วรรคที่ 9
		วรรคที่ 10
	ประโยคที่ 6	วรรคที่ 11
		วรรคที่ 12
	ประโยคที่ 7	วรรคที่ 13
		วรรคที่ 14
ท่อน C	ประโยคที่ 1	วรรคที่ 1
		วรรคที่ 2
	ประโยคที่ 2	วรรคที่ 3
		วรรคที่ 4
	ประโยคที่ 3	วรรคที่ 5
		วรรคที่ 6

ในการแสดงจริงนั้น ตามประเพณีเดิมของการขับซอในทำนองนองตั้งเชียงใหม่ ช่างซอชายจะเป็นผู้ขับซอก่อน โดยเริ่มตั้งแต่ท่อน A-B1-B2-C จากนั้นช่างซอหญิงจะเป็นฝ่ายรับ โดยเริ่มจากท่อน A-B1-B2-C เช่นกัน หลังจากนั้น ฝ่ายชายจะขับซอรับอีกครั้ง ในรูปแบบท่อน A-B1 เพื่อลงจบท่อนทำนองตั้งเชียงใหม่

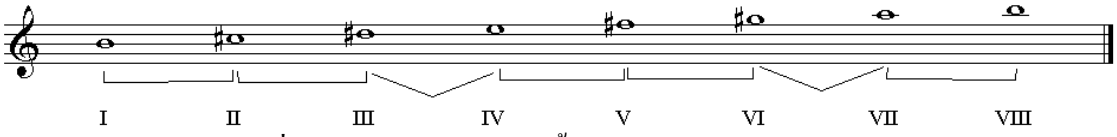
2) บันไดเสียง หรือโมด

จากการศึกษาวิเคราะห์ทำนองตั้งเชียงใหม่ พบว่าระดับเสียงของทำนองการขับซอ มีการเคลื่อนที่ของเสียงทำนองในระบบ 7 เสียง โดยผู้วิจัยแสดงการจัดระยะความห่างของเสียงเพื่อหาระบบเป็นบันไดเสียง ใช้สัญลักษณ์ แทนระยะห่าง 1 เสียงเต็ม (2 Semitone) และสัญลักษณ์ แทนระยะห่าง ครึ่งเสียง (1 Semitone) แยกวิเคราะห์เป็นแนวเสียงของช่างซอชายและหญิงได้ดังนี้



ตัวอย่างที่ 5.1 บันไดเสียงทำนองตั้งเชียงใหม่ แนวเสียงช่างซอชาย

จากตัวอย่างระดับเสียงของช่างซอชายในทำนองตั้งเชียงใหม่ที่ได้ดังกล่าวข้างต้น โน้ตลำดับที่ I-II, III-IV, IV-V, V-VI และ VII-VIII มีระยะห่าง 1 เสียงเต็ม ส่วน II-III และ VI-VII มีระยะห่างของเสียง ครึ่งเสียง สามารถวิเคราะห์โครงสร้างบันไดเสียงได้เป็น ฟาชาร์ป โดเรียน โมด (F# Dorian Mode) ประกอบด้วยโน้ต F#, G#, A, B, C#, D#, E, F#



ตัวอย่างที่ 5.2 บันไดเสียงทำนองตั้งเชียงใหม่ แนวเสียงช่างซอหญิง

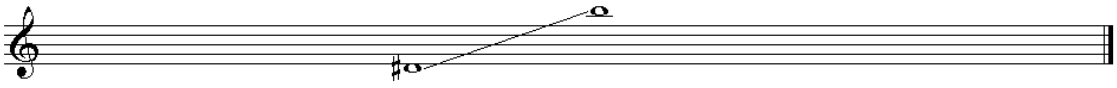
จากตัวอย่างระดับเสียงของช่างซอหญิงในทำนองตั้งเชียงใหม่ โน้ตลำดับที่ I-II, II-III, IV-V, V-VI และ VII-VIII มีระยะห่าง 1 เสียงเต็ม ส่วน III-IV และ VI-VII มีระยะห่างของเสียงครึ่งเสียง สามารถวิเคราะห์โครงสร้างบันไดเสียงได้เป็น ที มิกโซลิเดียน โมด (B Mixolydian Mode) ประกอบด้วยโน้ต B, C#, D#, E, F#, G#, A, B

จากการศึกษาวิเคราะห์เรื่องบันไดเสียงหรือโมดที่ใช้ในการขับซอทำนองตั้งเชียงใหม่ตามประเพณีเดิม ขับซอโดยวงซอในสายของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย กล่าวคือ ช่างซอชาย มีการดำเนินเสียงของทำนองในลักษณะอิสระ แต่เมื่อนำกลุ่มเสียงที่เกิดขึ้นมาจัดเรียงในระบบบันไดเสียง หรือโมด ตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตก สามารถวิเคราะห์กลุ่มเสียงที่เกิดขึ้นเป็นบันไดเสียงได้เป็นบันไดเสียงฟาชาร์ป โดเรียน โมด และช่างซอหญิงสามารถวิเคราะห์กลุ่มเสียงที่เกิดขึ้นเป็น บันไดเสียง ที มิกโซลิเดียน โมด ในการขับซอทำนองตั้งเชียงใหม่

3) พิสัยของเสียง

พิสัยของเสียงในการขับซอของแม่ทองสร้อย และพ่อสมจิต คณะทองสร้อย รวมศิลป์ โดยประมาณการตามการบันทึกโน้ต แบ่งแยกออกเป็นทำนอง ได้ดังนี้

ช่วงเสียงในการขับซอทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอชาย ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์ได้ 2 ช่วงเสียง คือ ในตัวอย่างที่ 5.3 เป็นช่วงเสียงที่ใช้ตอนขึ้นท่อนและจบท่อนของทำนอง และในตัวอย่างที่ 5.4 เป็นช่วงเสียงที่ใช้ขับซอในทำนองปกติ

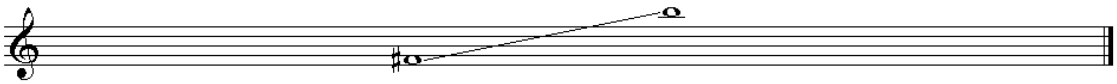


ตัวอย่างที่ 5.3 ช่วงเสียงที่ใช้ตอนขึ้นท่อนและจบท่อนของทำนอง

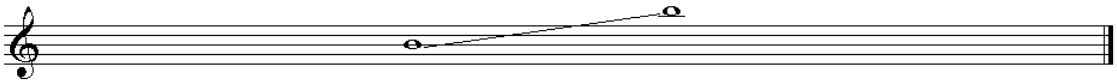
ตัวอย่างที่ 5.4 ช่วงเสียงที่ใช้ขับซอในทำนองปกติ

ช่วงเสียงในการขับซอทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอหญิง ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์ได้ 2 ช่วงเสียงเช่นกัน คือ ในตัวอย่างที่ 5.5 เป็นช่วงเสียงที่ใช้ตอนขึ้นท่อนและจบท่อนของทำนอง และในตัวอย่างที่ 5.6 เป็นช่วงเสียงที่ใช้ขับซอในทำนองปกติ

ช่วงเสียงในการขับซอทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอหญิง



ตัวอย่างที่ 5.5 ช่วงเสียงเป็นช่วงเสียงที่ใช้ตอนขึ้นท่อนและจบท่อนของทำนอง



ตัวอย่างที่ 5.6 ช่วงเสียงที่ใช้ขับซอในทำนองปกติ

จึงเห็นได้ว่าช่วงเสียงที่ช่างซอชายและหญิงใช้ในการขับซอในทำนองตั้งเชียงใหม่นั้น มีการขึ้นเสียงสูงที่ใกล้เคียงกัน แต่หากวิเคราะห์ดูจากโน้ตทำนองที่ใช้ขับซอจะอยู่ในช่วงเสียง และคีย์เดียวกับปี่ และซึง โดยที่ช่างซอชายจะมีระดับเสียงเดียวกันกับปี่กลาง และช่างซอหญิงจะมีระดับเสียงเดียวกับปี่ก้อย ระยะห่างของเสียงอยู่ในลักษณะของหนึ่งเสียงทบ หรือคู่ 8 (P8 / Octave)

4) เสียงหลักของแนวทำนอง

การศึกษาเสียงหลักของแนวทำนอง เป็นประเด็นที่มีความจำเป็นอย่างยิ่ง ในการศึกษาดนตรีตะวันออก เพราะถือว่าเป็นเสียงหลักของทำนองเป็นการช่วยในการพิจารณาวิเคราะห์ประเด็นอื่นๆ ทำให้ทราบถึงความรู้สึกของเสียงหลักและศูนย์กลางของเพลง

เกณฑ์ในการพิจารณาเลือกเสียงหลักของแนวทำนองที่ผู้วิจัยนำมาใช้วิเคราะห์ทำนองชุดตั้งเชียงใหม่ในครั้งนี้ ผู้วิจัยพิจารณาตามหลักการที่ อนรรฆ จรัณยานนท์ (2549: บรรยาย เมื่อ 29 มีนาคม 2549 รายวิชาการวิเคราะห์ดนตรี) ได้กล่าวถึงการพิจารณาหาเสียงหลักของแนวทำนองดังนี้

1. พิจารณาเสียงโน้ตที่ถูกวนเวียนอยู่โดยรอบ
2. พิจารณาโน้ตเสียงยาวๆ ที่อยู่ตรงตำแหน่งสำคัญของทำนองในแต่ละประโยค
3. พิจารณาเสียงโน้ตที่เกิดจากการทิ้งช่วงหายใจ
4. พิจารณาเสียงโน้ตที่เกิดจากการสิ้นสุดของคำร้อง

ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์แนวทำนองในส่วนของทำนองการขับซอและทำนองกลางวงปี่จุมเพื่อหาเสียงหลักของแนวทำนองในทำนองตั้งเชียงใหม่ โดยแบ่งการวิเคราะห์ออกเป็นแต่ละท่อนของการขับซอทั้งช่างซอชาย และหญิง ได้ดังนี้

ทำนองตั้งเชียงใหม่

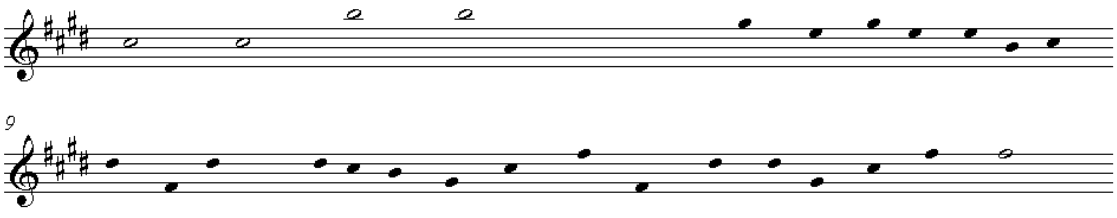
ท่อน A ช่างซอชาย

แนวที่ 1 ทำนองการขับซอ

แนวที่ 2 เสียงแม่กระด้าง

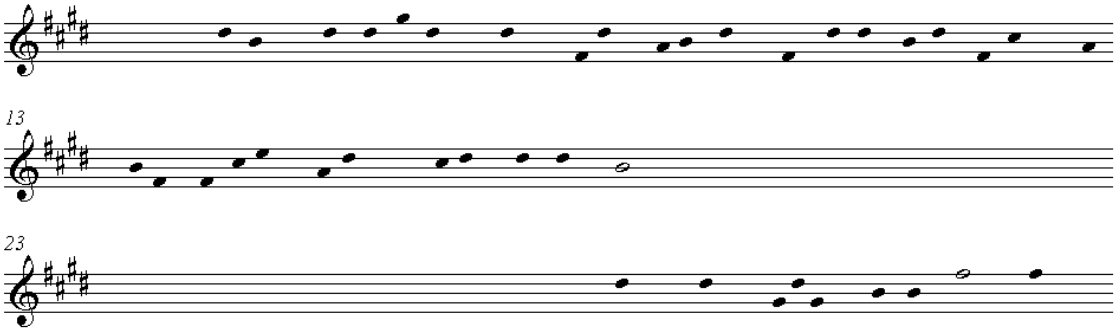
แนวที่ 3 เสียงหลักของแนวทำนองการขับซอ

จากการวิเคราะห์เสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ในท่อน A ของช่างซอชาย สามารถแยกเป็นเสียงหลักของแนวทำนอง ที่เกิดขึ้น ดังนี้



ท่อน B1 ช่างซอชาย

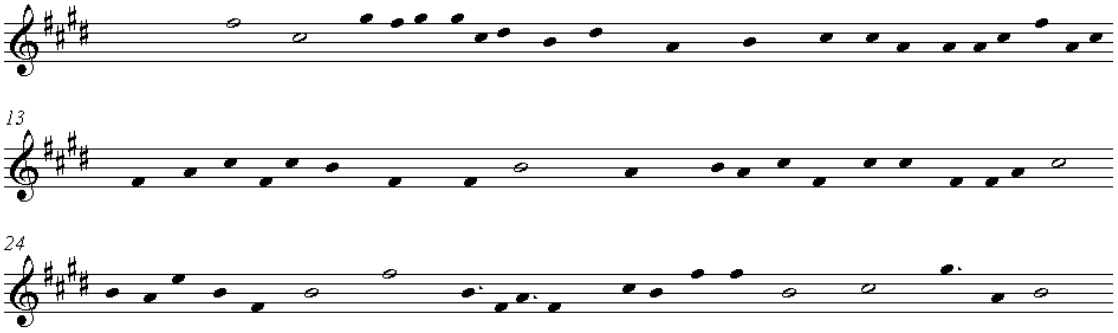
จากการวิเคราะห์เสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ในท่อน B1 ของช่างซอชาย สามารถแยกเป็นเสียงหลักของแนวทำนอง ที่เกิดขึ้น ดังนี้



ท่อน B2 ช่างซอชาย

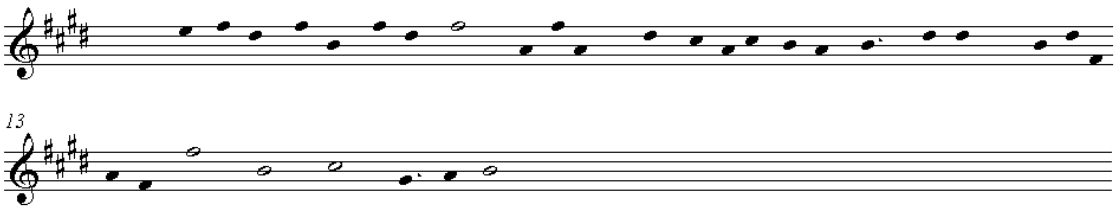
2

จากการวิเคราะห์เสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ในท่อน B2 ของช่างซอชาย สามารถแยกเป็นเสียงหลักของแนวทำนอง ที่เกิดขึ้น ดังนี้



ท่อน C ช่างซอชาย

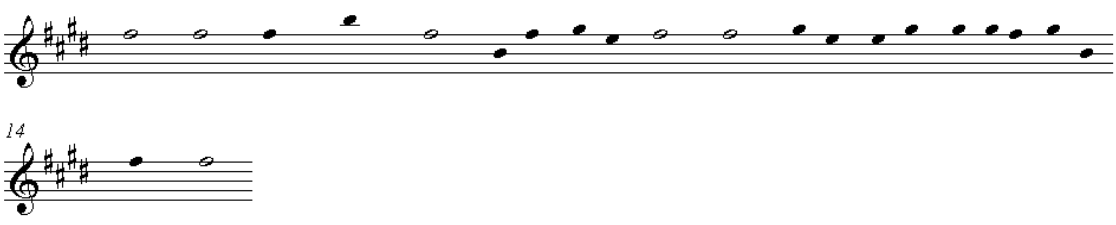
จากการวิเคราะห์เสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ในท่อน C ของช่างซอชาย สามารถแยกเป็นเสียงหลักของแนวทำนอง ที่เกิดขึ้น ดังนี้



ทำนองตั้งเชียงใหม่

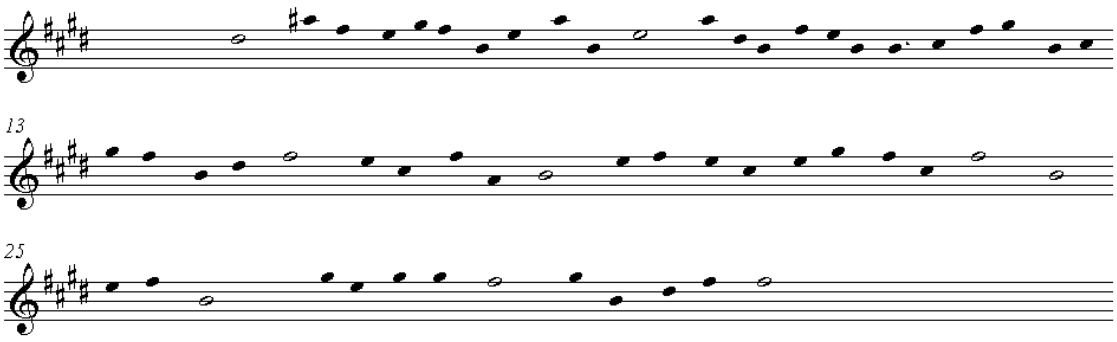
ท่อน A ช่างซอหญิง

จากการวิเคราะห์เสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ในท่อน A ของช่างซอหญิง สามารถแยกเป็นเสียงหลักของแนวทำนอง ที่เกิดขึ้น ดังนี้



ท่อน B1 ช่างซอหญิง

จากการวิเคราะห์เสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ในท่อน B1 ของช่างซอหญิง สามารถแยกเป็นเสียงหลักของแนวทำนอง ที่เกิดขึ้น ดังนี้



ท่อน B2 ช่างซอหญิง

2

จากการวิเคราะห์เสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ในท่อน B2 ของช่างซอหญิง สามารถแยกเป็นเสียงหลักของแนวทำนอง ที่เกิดขึ้น ดังนี้

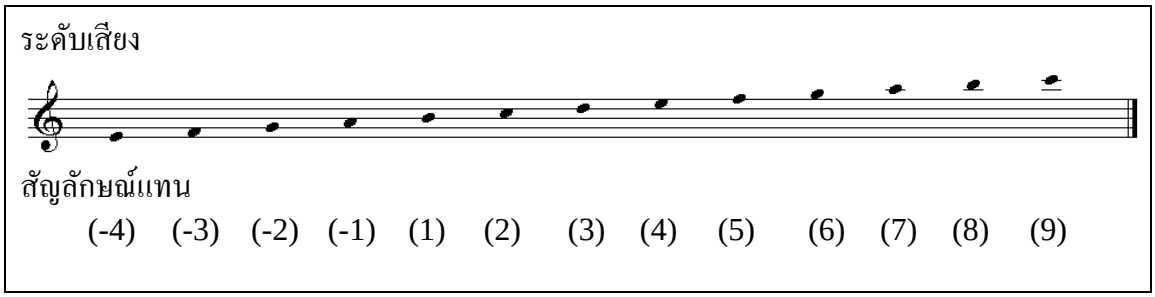
ท่อน C ช่างซอหญิง

จากการวิเคราะห์เสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ในท่อน A ของช่างซอหญิง สามารถแยกเป็นเสียงหลักของแนวทำนอง ที่เกิดขึ้น ดังนี้

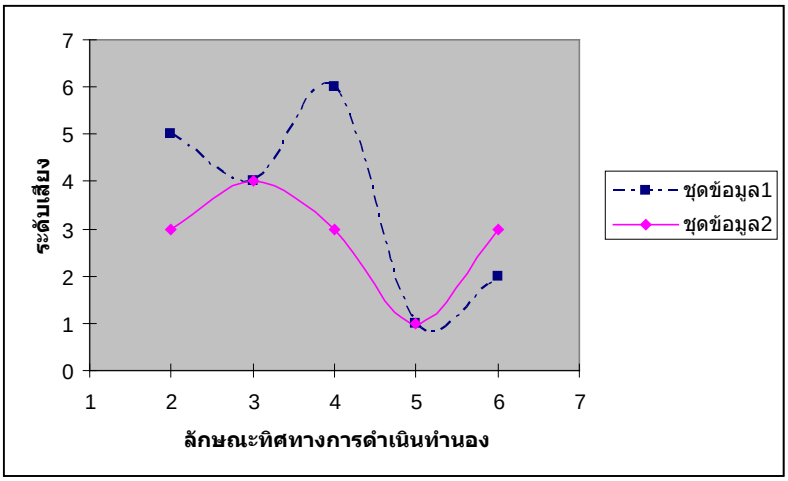
5) ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง

ในการวิเคราะห์ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง นั้น ผู้วิจัยนำผลการวิเคราะห์จากประเด็นการวิเคราะห์เรื่องเสียงหลักของแนวทำนอง และทำนองกลางของปี่จุม มาเป็นแนวทางการวิเคราะห์โดยแยกวิเคราะห์ทำนองทีละประโยค (Melodic Phrase) เพื่อแสดงให้เห็นถึงทิศทาง และความสัมพันธ์ของทำนองการขับซอและเสียงปี่จุม นำเสนอในรูปแบบของแผนภูมิเส้นกราฟ โดยใช้สัญลักษณ์ตัวเลขแทนระดับเสียงของทำนองการขับซอ

ในการผลการวิเคราะห์จากประเด็นการวิเคราะห์เรื่องเสียงหลักของแนวทำนอง และทำนองกลางของปี่จุม มาเป็นระดับเสียงหลักเพื่อแสดงทิศทางความสัมพันธ์ระหว่างเสียงการขับซอและเสียงปี่จุม กำหนดสัญลักษณ์ตัวเลขแทนโน้ตในระดับเสียงต่างๆ ดังนี้



ในการแสดงผลของการเคลื่อนที่ของทำนอง ผู้วิจัยแสดงผลโดยการใช้แผนภูมิเส้นกราฟ มีหลักเกณฑ์การนำเสนอดังนี้



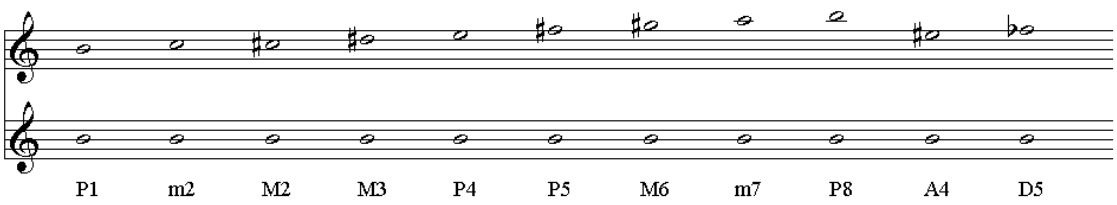
1) ชุดข้อมูลที่ 1 แสดงรูปแบบลายเส้น เป็นเส้นปะ หมายถึง แนวเสียงการขับซอ

2) ชุดข้อมูลที่ 2 แสดงรูปแบบลายเส้น เป็นเส้นทึบ หมายถึง แนวเสียงทางกลางของเสียงปี่จุม

ในการวิเคราะห์ระยะห่างขั้นคู่เสียง (Intervals) นั้นผู้วิจัยนำหลักการทฤษฎีดนตรีสากล มาใช้เป็นหลักในการวิเคราะห์ด้านประเด็นขั้นคู่เสียง มีหลักการ ดังนี้

ระยะห่างของระดับขั้นคู่เสียงใช้หน่วยวัด: เสียง	ชื่อ	สัญลักษณ์
ระดับเสียงเดียวกัน	เพอร์เฟ็ค ยูนิสัน (Perfect Unison)	Unison / P1
สอง	ไมเนอร์ เซเคินด์ (Minor 2nd)	m2
	เมเจอร์ เซเคินด์ (Major 2nd)	M2
สาม	ไมเนอร์ เธิร์ด (Minor 3rd)	m3
	เมเจอร์ เธิร์ด (Major 3rd)	M3
สี่	เพอร์เฟ็คโฟธ (Perfect 4th)	P4
ห้า	เพอร์เฟ็ค ฟิฟธ (Perfect 5th)	P5
หก	ไมเนอร์ ซิคซ์ธ (Minor 6th)	m6
	เมเจอร์ ซิคซ์ธ (Major 6th)	M6
เจ็ด	ไมเนอร์ เซเฝินธ์ (Minor 7th)	m7
	เมเจอร์ เซเฝินธ์ (Major 7th)	M7
แปด	เพอร์เฟ็ค อ๊อกเทฟ (Perfect Octave)	Octave / P8
ขั้นคู่ที่มีระดับเสียงแคบกว่าขั้นคู่ไมเนอร์	ดิมินิชท์ (Diminished)	D
ขั้นคู่ที่มีระดับเสียงกว้างกว่าขั้นคู่เมเจอร์	ออกเมนเทด (Augmented)	A

ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างการจำแนกระยะห่างของขั้นคู่เสียงในการวิเคราะห์ ดังนี้



การวิเคราะห์ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองการขับซอของช่างซอชายในทำนองตั้งเชียงใหม่ สามารถวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองได้ดังนี้

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน A ชาย ประโยคที่ 1

แนวที่ 1 ทำนองการขับซอ

แนวที่ 2 เสียงแม่กระด้าง

แนวที่ 3 เสียงหลักของแนวทำนองการขับซอ

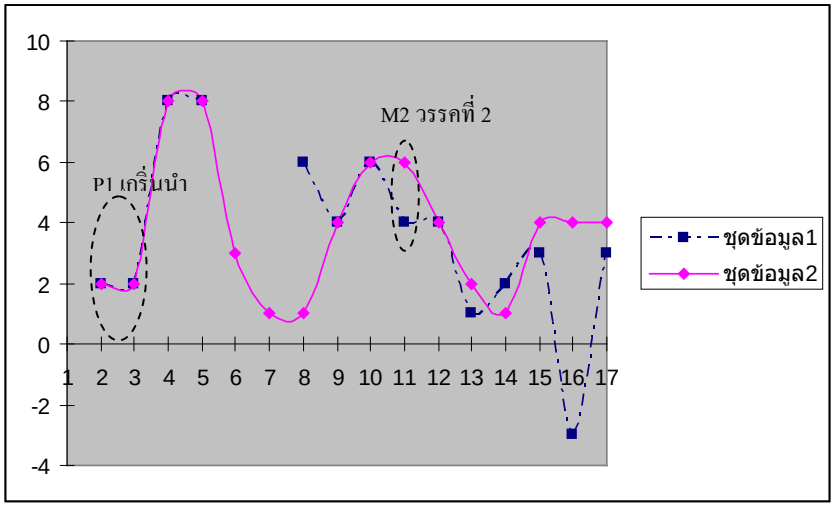
แนวที่ 4 เสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง

ตัวอย่างที่ 5.7 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน A ชาย ประโยคที่ 1

จากตัวอย่างที่ 5.7 เป็นทำนองในท่อน A ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอชาย จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 1 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 2/2/8/8/* /*/6/4/6/4/4/1/2/3/-3/3 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 2/2/8/8/3/1/1/4/6/6/4/2/1/4/4/4 เป็นต้น

หมายเหตุ (เครื่องหมาย /*/ หมายถึง ไม่มีเสียงหลักของทำนองเกิดขึ้นในแนวเสียงนั้นๆ)

แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผ่นภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.1 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน A ชาย ประโยคที่ 1

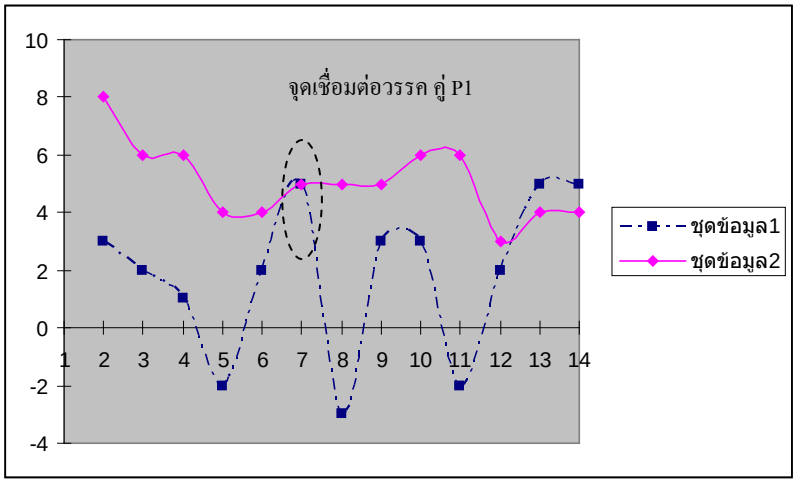
จากแผนภูมิที่ 5.1 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า ช่วงเกริ่นนำ มีระยะห่างคู่ P1 เริ่มเข้าวรรคที่ 1 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ m6-P1-P1-M3 และ P1 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 2 วรรคที่ 2 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ M2-M2-M2-D7 และ M2

เห็นได้ว่า วรรคที่ 1 มีการใช้ คู่ P1 มากที่สุด ส่วนในวรรคที่ 2 ใช้ คู่ M2 มากที่สุด

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน A ชาย ประโยคที่ 2

ตัวอย่างที่ 5.8 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน A ชาย ประโยคที่ 2

จากตัวอย่างที่ 5.8 เป็นทำนองในท่อน A ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอชาย จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 2 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 3/2/1/-2/2/5/-3/3/3/-2/2/5/5 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 8/6/6/4/4/5/5/5/6/6/3/4/4 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้

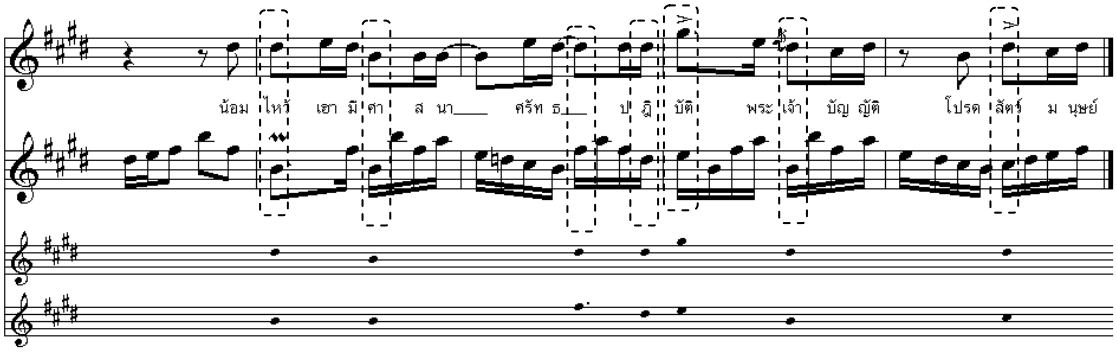


แผนภูมิที่ 5.2 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน A ชาย ประโยคที่ 2

จากแผนภูมิที่ 5.2 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 3 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ M6-P5-M6-m6-m3 และ P1 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 4 วรรคที่ 4 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ P8-M3-P4-P8-M2-M2 และ M2

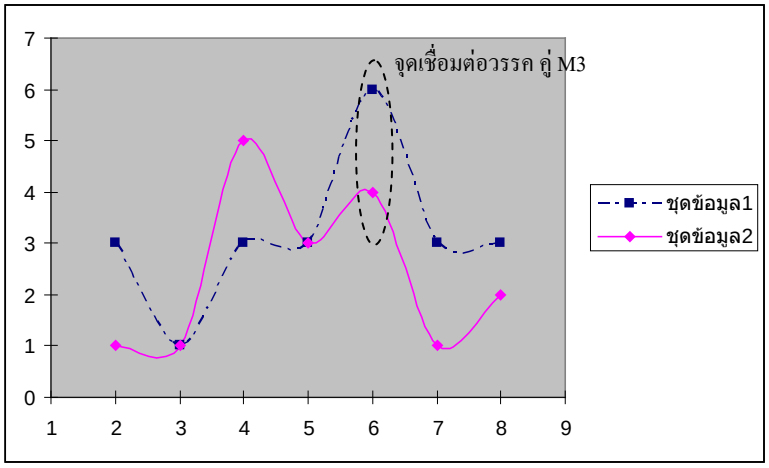
เห็นได้ว่า วรรคที่ 3 มีการใช้ คู่ M6 และ m6 มากที่สุด ส่วนในวรรคที่ 4 ใช้ คู่ M2 มากที่สุด

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 ชาย ประโยคที่ 1



ตัวอย่างที่ 5.9 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 ชาย ประโยคที่ 1

จากตัวอย่างที่ 5.9 เป็นทำนองในท่อน B1 ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอชาย จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 1 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 3/1/3/3/6/3/3 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 1/1/5/3/4/1/2 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.3 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 ชาย ประโยคที่ 1

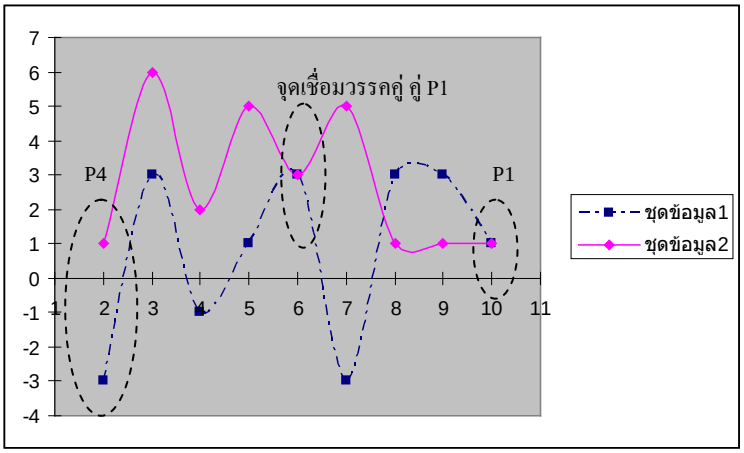
จากแผนภูมิที่ 5.3 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 1 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ m3-P1-M3-P1 และ M3 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 2 วรรคที่ 2 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ m3 และ m2

เห็นได้ว่า วรรคที่ 1 ใช้ คู่ M3 และ P1 มากที่สุด

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 ชาย วรรคที่ 2

ตัวอย่างที่ 5.10 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 ชาย ประโยคที่ 2

จากตัวอย่างที่ 5.10 เป็นทำนองในท่อน B1 ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอชาย จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 2 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ -3/3/-1/1/3/-3/3/3/1 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 1/6/2/5/3/5/1/1/1 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.4 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 ชาย ประโยคที่ 2

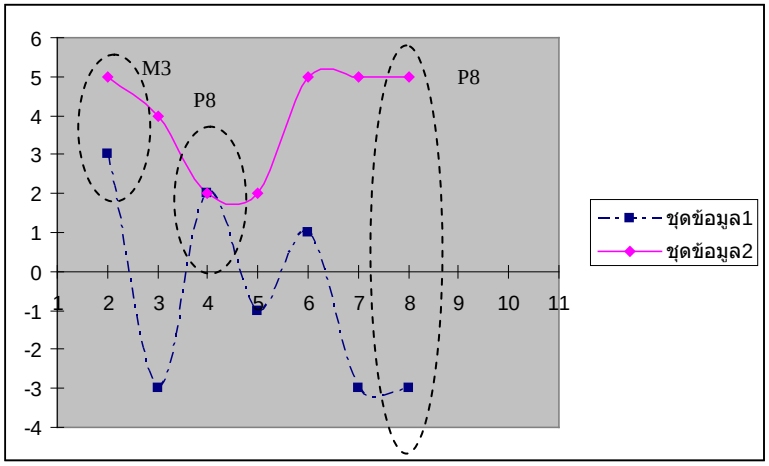
จากแผนภูมิที่ 5.4 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 3 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ P4-P4-M3-P5 และ P1 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 4 วรรคที่ 4 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ P8-m3-m3 และ P1

เห็นได้ว่า วรรคที่ 3 ใช้ คู่ P4 มากที่สุด วรรคที่ 4 ใช้คู่ m3 ท้ายวรรคลงจบในคู่ P1 เหมือนกันทั้งสองวรรค

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 ชาย ประโยคที่ 3

ตัวอย่างที่ 5.11 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 ชาย ประโยคที่ 3

จากตัวอย่างที่ 5.11 เป็นทำนองในท่อน B1 ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอชาย จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 3 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 3/-3/2/-1/1/-3/-3 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 5/4/2/2/5/5/5/ เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้

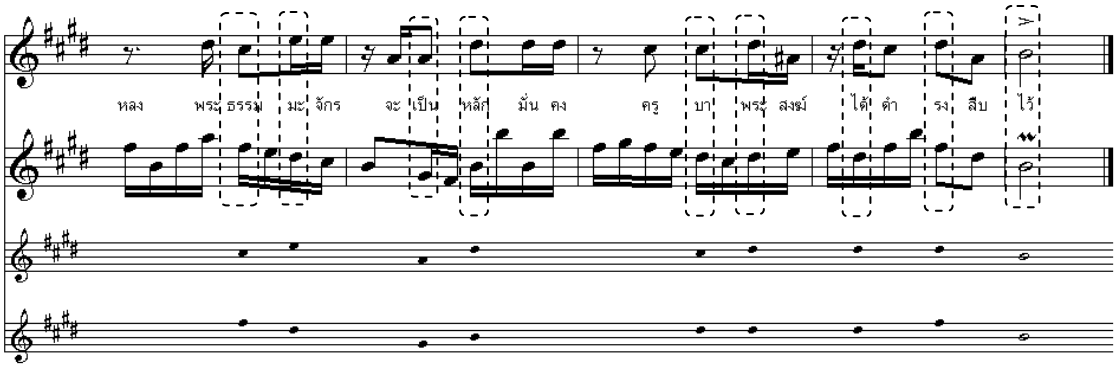


แผนภูมิที่ 5.5 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 ชาย ประโยคที่ 3

จากแผนภูมิที่ 5.5 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 5 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ M3-m7 และ P1 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 6 วรรคที่ 6 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ M3-P5-P8 และ P8

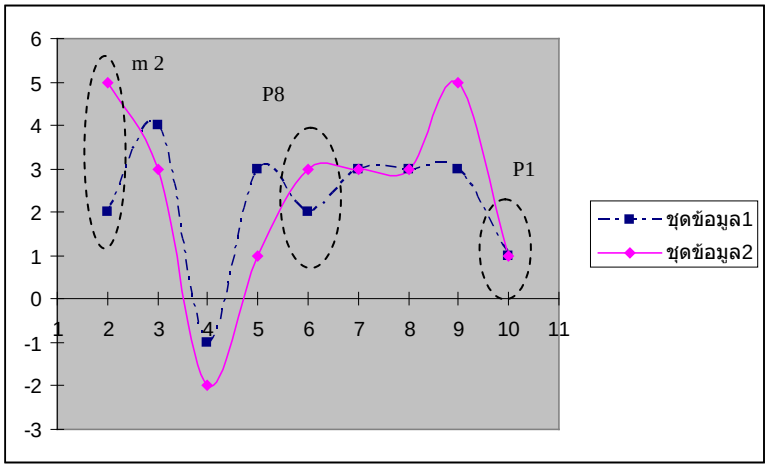
เห็นได้ว่า วรรคที่ 5 ใช้ คู่ P1 เป็นตัวเชื่อมวรรค ส่วนในวรรคที่ 6 ท้ายวรรคลงจบในคู่ P8

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 ชาย ประโยคที่ 4



ตัวอย่างที่ 5.12 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 ชาย ประโยคที่ 4

จากตัวอย่างที่ 5.12 เป็นทำนองในท่อน B1 ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอชาย จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 4 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 2/4/-1/3/2/3/3/3/1เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 5/3/-2/1/3/3/3/5/1 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.6 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 ชาย ประโยคที่ 4

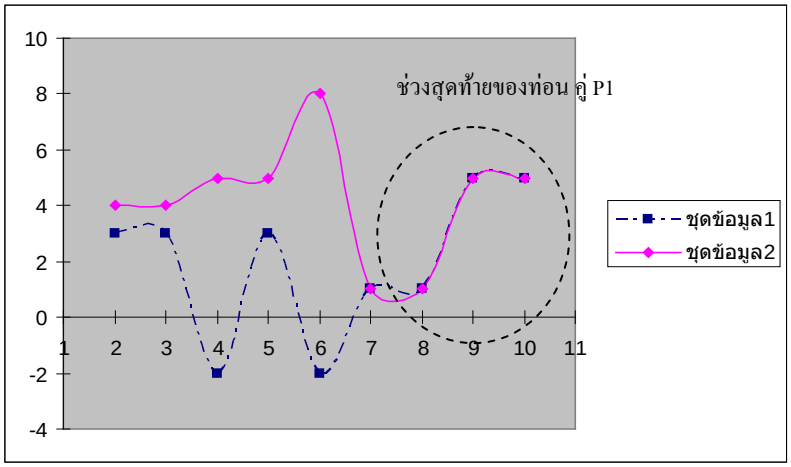
จากแผนภูมิที่ 5.6 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 7 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ P4-m2-M2 และ m3 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 8 วรรคที่ 8 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ M2-P1-P1 M3 และ P1

เห็นได้ว่า วรรคที่ 7 ใช้ คู่ m3 เป็นตัวเชื่อมวรรค ส่วนในวรรคที่ 6 มีการใช้คู่ P1 มากที่สุด ท้ายวรรคลงจบในคู่ P1

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 ชาย ประโยคที่ 5

ตัวอย่างที่ 5.13 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 ชาย ประโยคที่ 5

จากตัวอย่างที่ 5.13 เป็นทำนองในท่อน B1 ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอชาย จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 5 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 3/3/-2/3/-2/1/1/5/5 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 4/4/5/5/8/1/1/5/5 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.7 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 ชาย ประโยคที่ 5

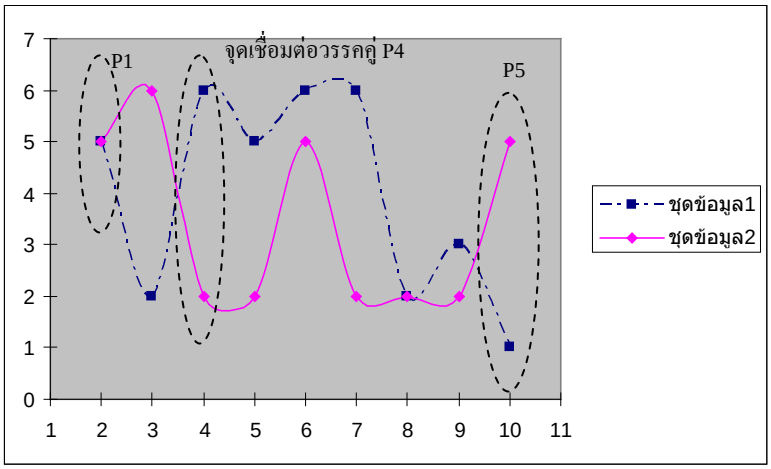
จากแผนภูมิที่ 5.7 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 9 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ m2 และ m2 วรรคที่ 10 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ M7-M3-M3-P1-P1-P1 และ P1

เห็นได้ว่า วรรคที่ 10 ซึ่งเป็นวรรคสุดท้ายของท่อนเพลง ช่างซอขับซอประสานเสียงกับเสียงปี่จุม ด้วยระยะห่างของเสียงเป็นคู่ P1

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 1

ตัวอย่างที่ 5.14 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 1

จากตัวอย่างที่ 5.14 เป็นทำนองในท่อน B2 ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอชาย จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 1 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 5/2/6/5/6/6/2/3/1 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 5/6/2/2/5/2/2/2/5 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.8 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 1

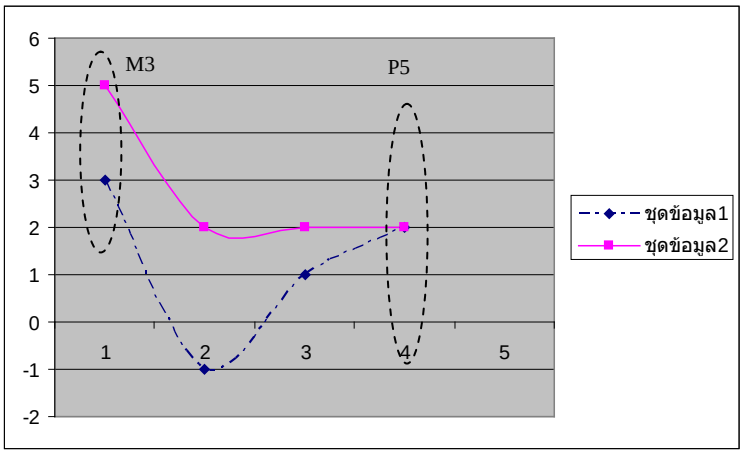
จากแผนภูมิที่ 5.8 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 1 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ P1-P5 และ P5 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 2 วรรคที่ 2 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ P4-m2-P5-P1-M2 และ P5

เห็นได้ว่า วรรคที่ 1 ใช้คู่ ชนิดเพอร์เฟ็ค เป็นคู่ประสานและตัวเชื่อมวรรค ส่วนในวรรคที่ 2 มีการใช้คู่เพอร์เฟ็คเป็นหลักในการประสาน และลงจบประโยคเช่นกัน

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 2

ตัวอย่างที่ 5.15 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 2

จากตัวอย่างที่ 5.15 เป็นทำนองในท่อน B2 ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอชาย จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 2 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 3/-1/1/2 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 5/2/2/2 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้

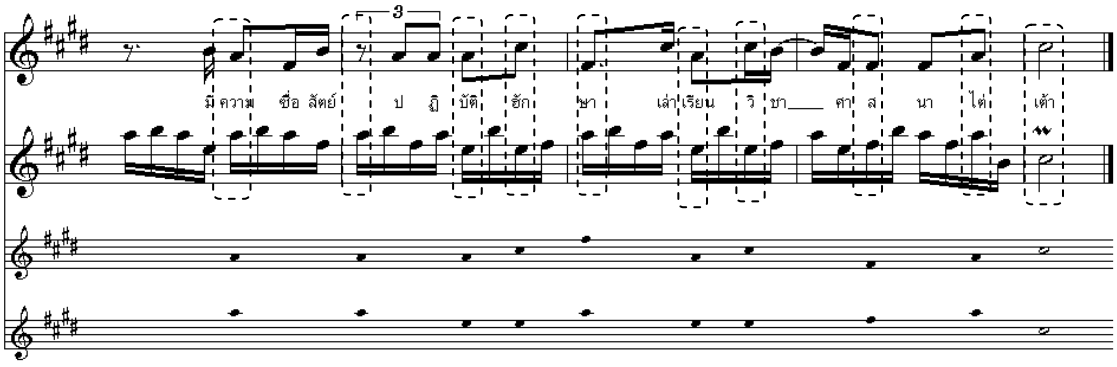


แผนภูมิที่ 5.9 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 2

จากแผนภูมิที่ 5.9 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 3 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ M3 และ M3 วรรคที่ 4 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ M2 และ P1

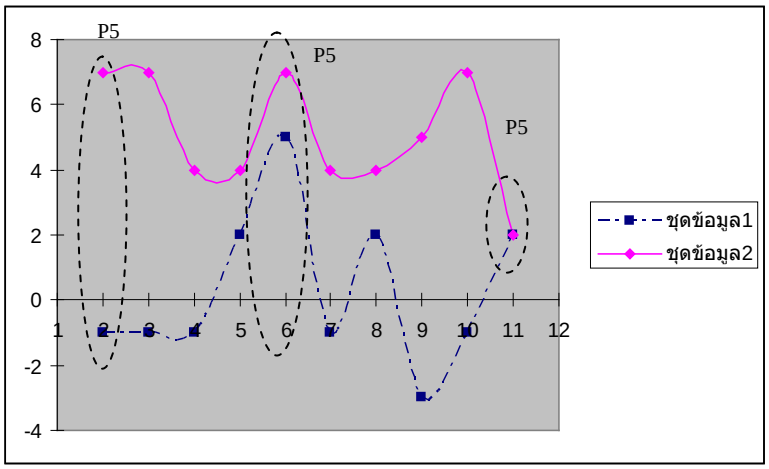
เห็นได้ว่า ในประโยคที่ 2 ท่อน B2 ชาย มีการใช้ระยะห่างของคู่เสียง ระยะคู่ M3 และลงจบประโยคด้วย ระยะคู่ P1

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 3



ตัวอย่างที่ 5.16 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 3

จากตัวอย่างที่ 5.16 เป็นทำนองในท่อน B2 ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอชาย จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 3 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ -1/-1/-1/2/5/-1/2/-3/-1/2 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 7/7/4/4/7/4/4/5/7/2 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.10 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 3

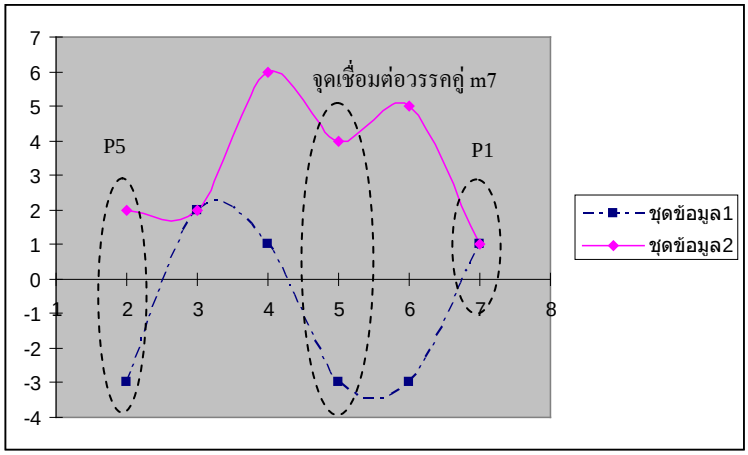
จากแผนภูมิที่ 5.10 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 5 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ P8-P8-P5-m3 และ m3 วรรคที่ 6 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ P5-m3-P8-P8 และ P1

เห็นได้ว่า ในวรรคที่ 5 มีการใช้ระยะห่างคู่ P8 มากที่สุด เชื่อมต่อวรรคด้วยคู่ m3 วรรคที่ 6 มีการใช้คู่ P8 มากที่สุดเช่นกัน และลงจบประโยคด้วยคู่ P1

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 4

ตัวอย่างที่ 5.17 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 4

จากตัวอย่างที่ 5.17 เป็นทำนองในท่อน B2 ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอชาย จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 4 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ -3/2/1/-3/-3/1 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 2/2/6/4/5/1 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้

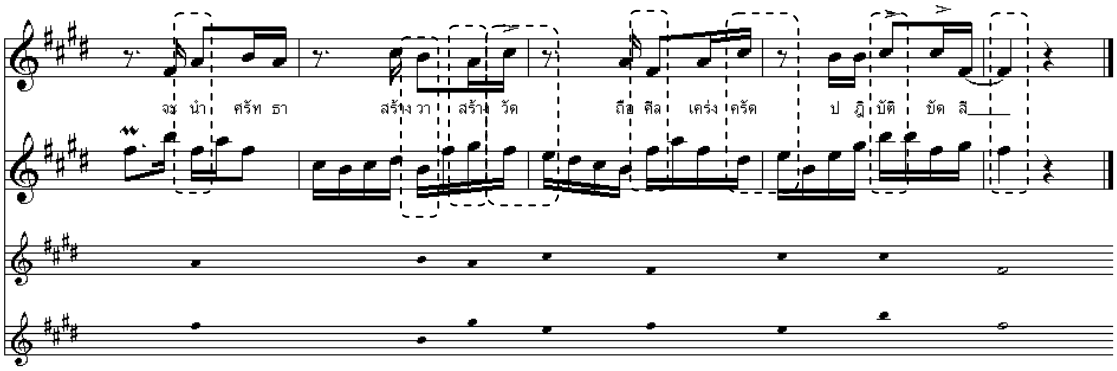


แผนภูมิที่ 5.11 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 4

จากแผนภูมิที่ 5.11 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 7 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ P5-P1-M6 และ m7 วรรคที่ 8 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ P8 และ P1

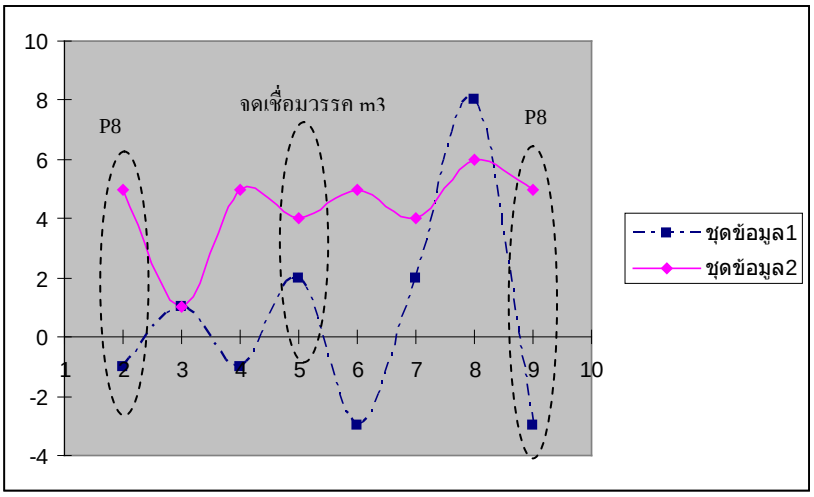
เห็นได้ว่า เริ่มต้นประโยคในวรรคที่ 7 มีการใช้ระยะห่างคู่ชนิดเพอร์เฟ็ค เชื่อมต่อวรรคด้วยคู่ m7 เข้าวรรคที่ 8 ด้วยคู่ชนิดเพอร์เฟ็คเช่นกัน และลงจบประโยคด้วยคู่ P1

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 5



ตัวอย่างที่ 5.18 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 5

จากตัวอย่างที่ 5.18 เป็นทำนองในท่อน B2 ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอชาย จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 5 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ -1/1/-1/2/-3/2/8/-3 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 5/1/5/4/5/4/6/5 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.12 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 5

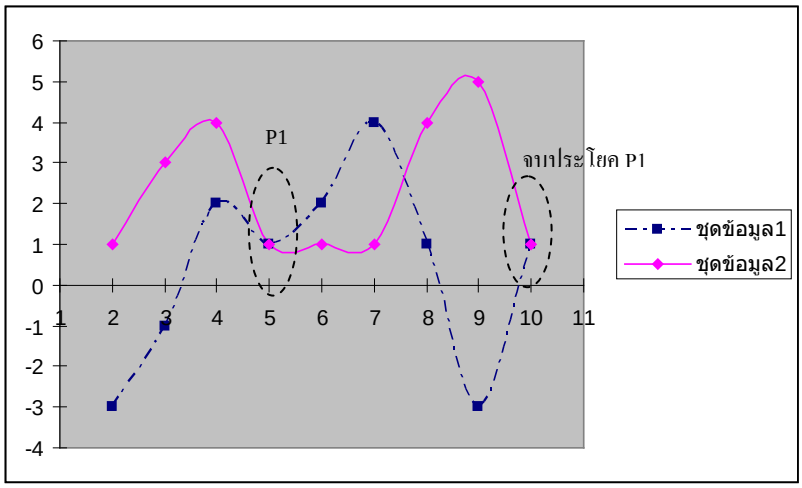
จากแผนภูมิที่ 5.12 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 9 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ M6-P1-M7 และ m3 เป็นตัวเชื่อมวรรค ในวรรคที่ 10 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ P8-m3-m7 และ P8

เห็นได้ว่า เริ่มต้นประโยคในวรรคที่ 9 มีการใช้ระยะห่างคู่ชนิดเมเจอร์ เชื่อมต่อวรรคด้วยคู่ m3 เข้าวรรคและลงจบวรรคที่ 10 ด้วยคู่ P8

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 6

ตัวอย่างที่ 5.19 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 6

จากตัวอย่างที่ 5.19 เป็นทำนองในท่อน B2 ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอชาย จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 6 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ -3/-1/2/1/2/4/1/-3/1 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 1/3/4/1/1/1/4/5/1 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.13 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 6

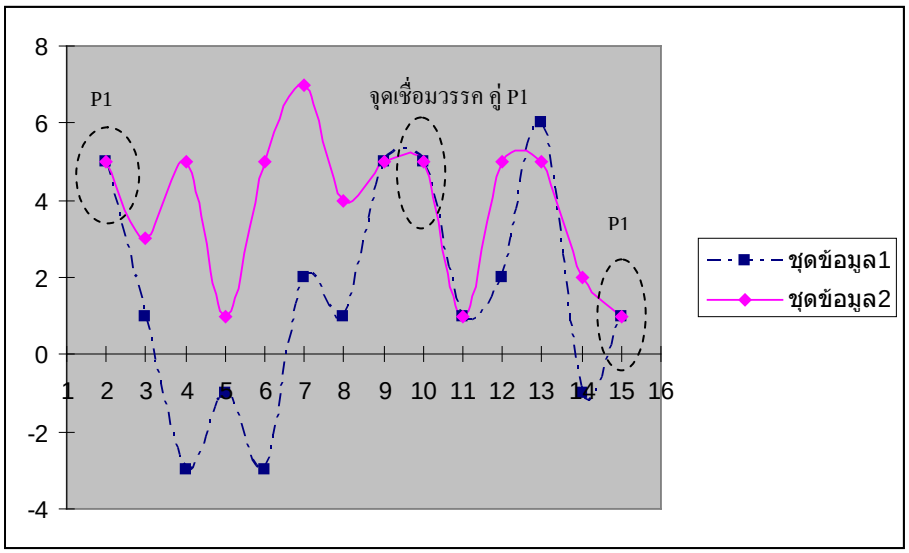
จากแผนภูมิที่ 5.13 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 11 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ P4-P4-m3 และ P1 เป็นตัวเชื่อมวรรค ในวรรคที่ 12 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ M3-P4-P4-P8 และ P1

เห็นได้ว่า เริ่มต้นประโยคในวรรคที่ 11 มีการใช้ระยะห่างคู่ชนิดเพอร์เฟ็ค เชื่อมต่อวรรคด้วยคู่ P1 เข้าวรรคที่ 12 ส่วนมากเป็นคู่ชนิดเพอร์เฟ็ค ลงจบประโยคด้วยคู่ P1

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 7

ตัวอย่างที่ 5.20 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 7

จากตัวอย่างที่ 5.20 เป็นทำนองในท่อน B2 ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอชาย จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 7 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 5/1/-3/-1/-3/2/1/5/5/1/2/6/-1/1 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 5/3/5/1/5/7/4/5/5/1/5/5/2/1 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้

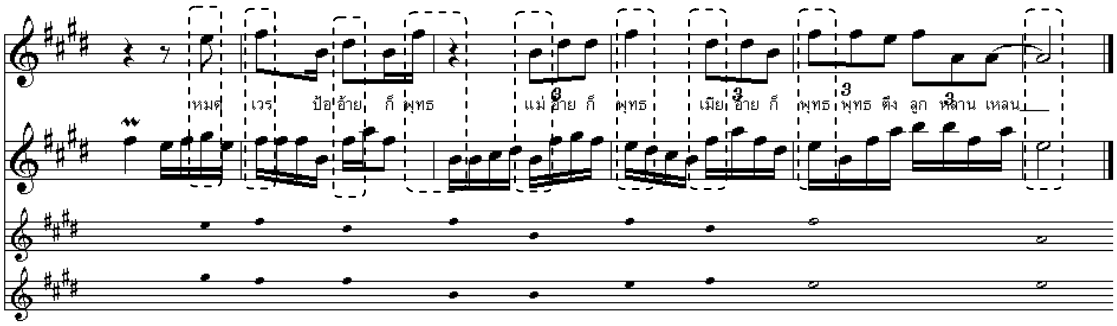


แผนภูมิที่ 5.14 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย ประโยคที่ 7

จากแผนภูมิที่ 5.14 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 13 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ P1-M3-m7-M2-P8-m6-P4-P1 และ P1 เป็นตัวเชื่อมวรรค ในวรรคที่ 14 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ P1-P4-M2-M3 และ P1

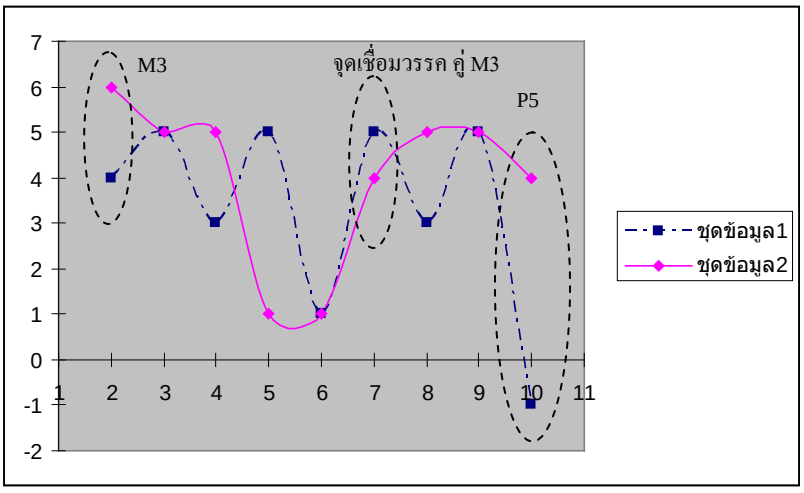
เห็นได้ว่า วรรคที่ 13 มีการใช้ระยะห่างของเสียงคู่ P1 มากที่สุด และยังใช้เป็นตัวเชื่อมวรรคกับวรรคที่ 14 ส่วนในวรรคที่ 14 เริ่มต้นและจบวรรค หรือลงจบประโยคด้วยคู่ P1 เช่นกัน

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C ชาย ประโยคที่ 1



ตัวอย่างที่ 5.21 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C ชาย ประโยคที่ 1

จากตัวอย่างที่ 5.21 เป็นทำนองในท่อน C ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอชาย จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 1 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 4/5/3/5/1/5/3/5/-1 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 6/5/5/1/1/4/5/5/4 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.15 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C ชาย ประโยคที่ 1

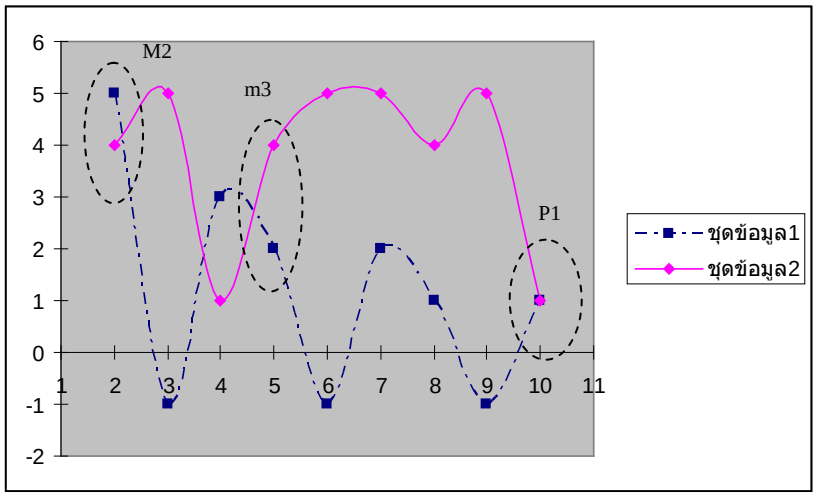
จากแผนภูมิที่ 5.15 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 1 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ M3-P1-M3-P5-P1 และ M2 เป็นตัวเชื่อมวรรค ในวรรคที่ 2 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ M3-M2 และ P5 เป็นระยะคู่เสียงที่ใช้จบประโยค

เห็นได้ว่า วรรคที่ 1 มีการใช้ระยะห่างของเสียงชนิดคู่เมเจอร์และเพอร์เฟ็ค ส่วนในวรรคที่ 2 ใช้คู่ชนิดเมเจอร์มากที่สุด

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C ชาย ประโยคที่ 2

ตัวอย่างที่ 5.22 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C ชาย ประโยคที่ 2

จากตัวอย่างที่ 5.22 เป็นทำนองในท่อน C ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอชาย จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 2 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 5/-1/3/2/-1/2/1/-1/1 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 4/5/1/4/5/5/4/5/1 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.16 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C ชาย ประโยคที่ 2

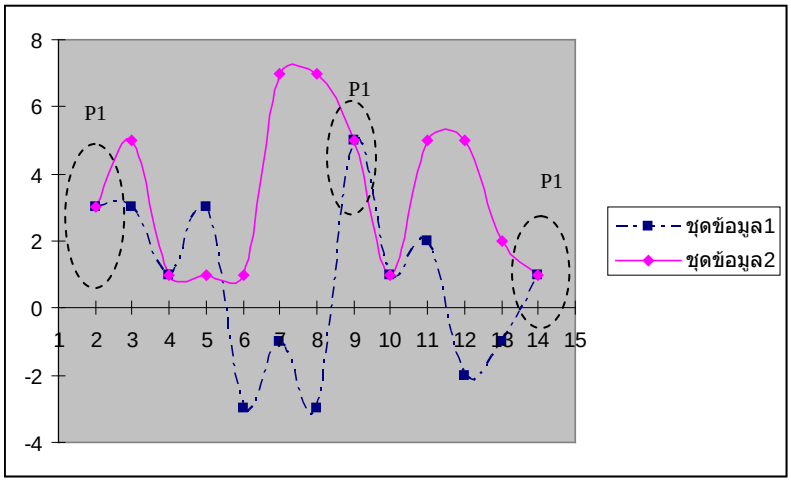
จากแผนภูมิที่ 5.16 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 3 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ M2-M6-M3 และ m3 เป็นตัวเชื่อมวรรค ในวรรคที่ 4 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ M6-P4-P4-M6 และ P1 เป็นระยะคู่เสียงที่ใช้จบประโยค

เห็นได้ว่า วรรคที่ 3 โดยมากใช้ระยะห่างของเสียงชนิดคู่เมเจอร์ และใช้ระยะคู่เสียงไมเนอร์เป็นตัวเชื่อมประโยค ส่วนในวรรคที่ 4 ใช้คู่ชนิดเพอร์เฟ็คมากที่สุด

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C ชาย ประโยคที่ 3

ตัวอย่างที่ 5.23 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C ชาย ประโยคที่ 3

จากตัวอย่างที่ 5.23 เป็นทำนองในท่อน C ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอชาย จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 3 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 3/3/1/3/-3/-1/-3/5/1/2/-2/-1/1 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 3/5/1/1/1/7/7/5/1/5/5/2/1เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.17 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C ชาย ประโยคที่ 3

จากแผนภูมิที่ 5.17 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 5 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ P1-M3-P1-M3-P4-P8-m3 และ P1เป็นตัวเชื่อมวรรค ในวรรคที่ 6 เริ่มด้วยระยะห่างคู่ P1-P4-M7-M3 และ P1 เป็นระยะคู่เสียงที่ใช้จบประโยค

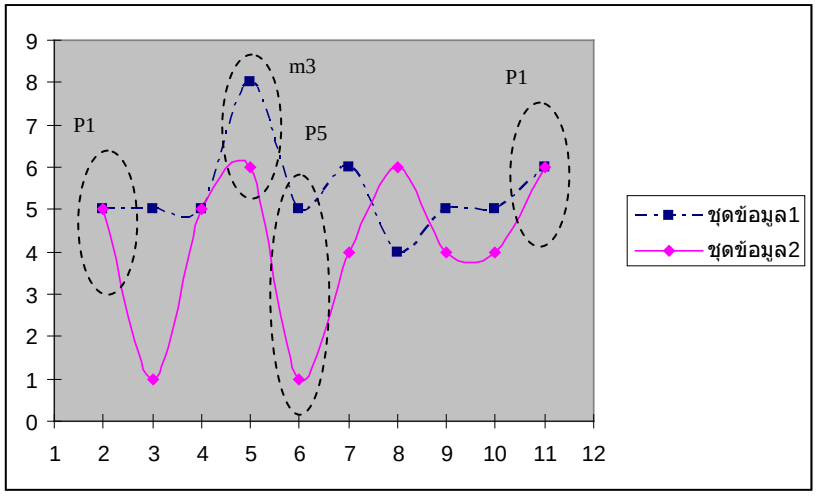
เห็นได้ว่า วรรคที่ 5 มีการใช้ระยะห่างของเสียงชนิดคู่เพอร์เฟ็ค มากที่สุด ส่วนในวรรคที่ 6 ขึ้นต้นและลงจบวรรคด้วยคู่ชนิดเพอร์เฟ็คเช่นกัน

ในส่วนการขับซอของช่างซอหญิงในทำนองตั้งเชียงใหม่ สามารถวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองได้ดังนี้

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน A หญิง ประโยคที่ 1

ตัวอย่างที่ 5.24 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน A หญิง ประโยคที่ 1

จากตัวอย่างที่ 5.24 เป็นทำนองในท่อน A ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอหญิง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 1 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 5/5/5/8/5/6/4/5/5/6 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 5/1/5/6/1/4/6/4/4/6 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.18 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน A หญิง ประโยคที่ 1

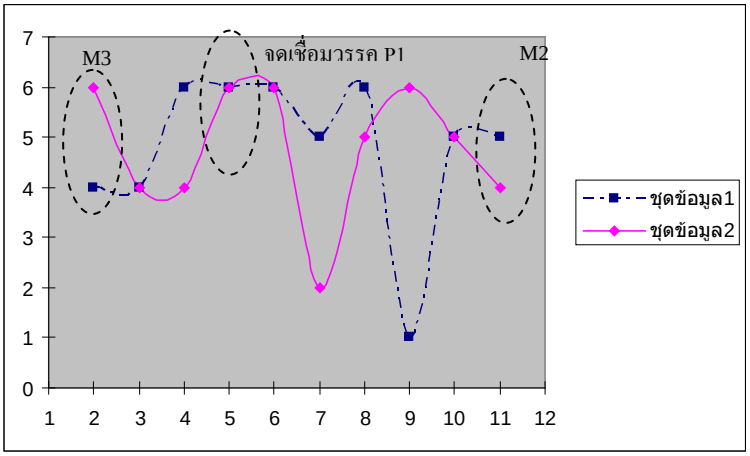
จากแผนภูมิที่ 5.18 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า ต้นประโยค เริ่มด้วยการเอื้อนเข้าทำนองตั้งเชียงใหม่ ระยะห่างคู่ P1-P5-P1 และ m3 เป็นตัวลงจบคำเอื้อน เพื่อเข้าวรรคที่ 1 มีระยะห่างคู่ P5-M3-M3 และ M2 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 2 วรรคที่ 2 มีระยะห่างคู่ M2 และ P1 เป็นระยะคู่เสียงที่ใช้จบประโยค

เห็นได้ว่า ประโยคที่ 1 ท่อน A หญิง โดยมากเป็นการขับซอในระยะห่างชนิดคู่เพอร์เฟ็คมากที่สุด

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน A หญิง ประโยคที่ 2

ตัวอย่างที่ 5.25 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน A หญิง ประโยคที่ 2

จากตัวอย่างที่ 5.25 เป็นทำนองในท่อน A ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอหญิง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 2 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 4/4/6/6/6/5/6/1/5/5 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 6/4/4/6/6/2/5/6/5/4 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิได้ดังนี้

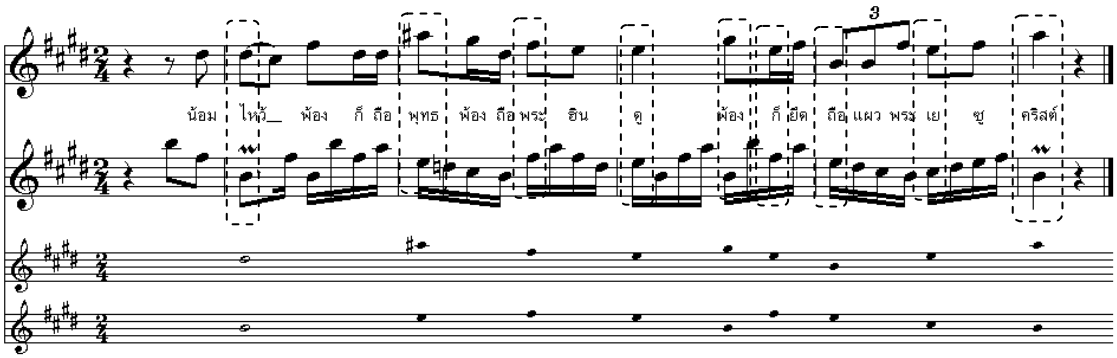


แผนภูมิที่ 5.19 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน A หญิง ประโยคที่ 2

จากแผนภูมิที่ 5.18 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 3 มีระยะห่างคู่ M3-P1-M3 และ P1 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 4 วรรคที่ 4 มีระยะห่างคู่ P1-P4-m2-M6-P1 และ M2 เป็นระยะคู่เสียงที่ใช้จบประโยค

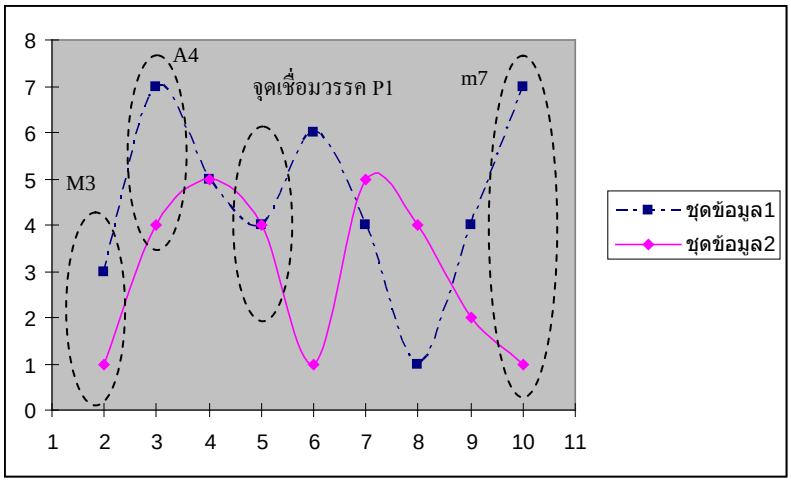
เห็นได้ว่า ประโยคที่ 2 ท่อน A หญิง โดยมากเป็นการขับซอในระยะห่างชนิดคู่เพอร์เฟ็คและเมเจอร์ มากที่สุด

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 หญิง ประโยคที่ 1



ตัวอย่างที่ 5.26 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 หญิง ประโยคที่ 1

จากตัวอย่างที่ 5.26 เป็นทำนองในท่อน B1 ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอหญิง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 1 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 3/7/5/4/6/4/1/4/7 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 1/4/5/4/1/5/4/2/1 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.20 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 หญิง ประโยคที่ 1

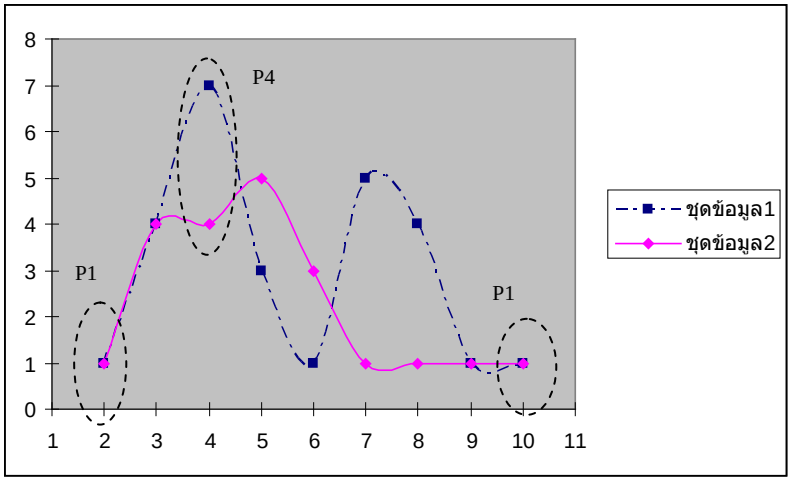
จากแผนภูมิที่ 5.20 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 1 มีระยะห่างคู่ M3-A4-P1 และ P1 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 2 วรรคที่ 2 มีระยะห่างคู่ M6-M2-P4-m3 และ m7 เป็นระยะคู่เสียงที่ใช้จบประโยค

เห็นได้ว่า วรรคที่ 1 เกิดระยะห่างของเสียงชนิดคู่ออกเมนเทด ส่วนในวรรคที่ 2 มีระยะห่างเกิดขึ้นหลากหลายชนิดคู่เสียง

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 หญิง ประโยคที่ 2

ตัวอย่างที่ 5.27 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 หญิง ประโยคที่ 2

จากตัวอย่างที่ 5.27 เป็นทำนองในท่อน B1 ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอหญิง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 2 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 1/4/7/3/1/5/4/1/1 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 1/4/4/5/3/1/1/1/1 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้

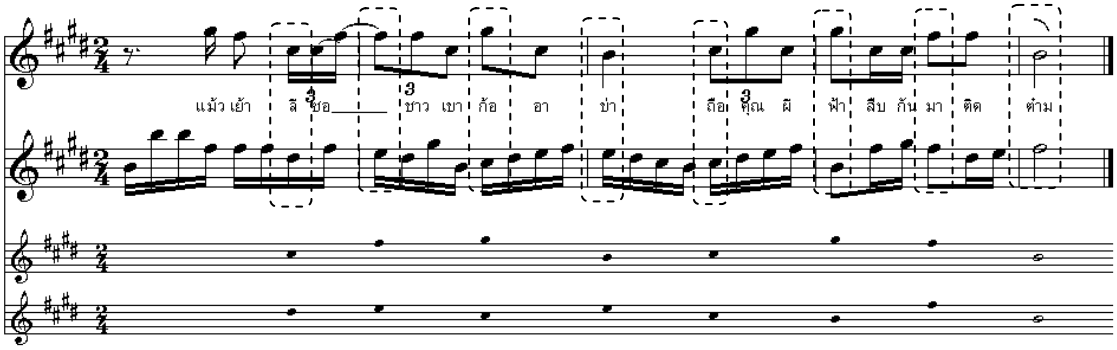


แผนภูมิที่ 5.21 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 หญิง ประโยคที่ 2

จากแผนภูมิที่ 5.21 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 3 มีระยะห่างคู่ P1-P1 และ P4 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 4 วรรคที่ 4 มีระยะห่างคู่ M3-m3-P5-P4-P1 และ P1 เป็นระยะคู่เสียงที่ใช้จบประโยค

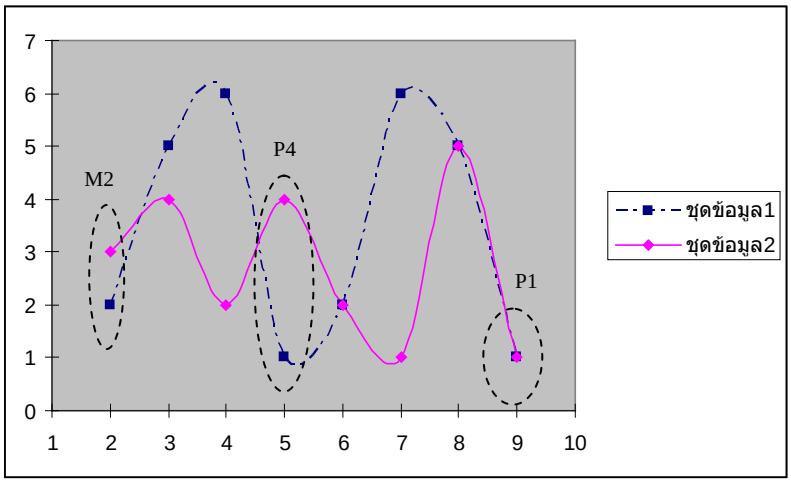
เห็นได้ว่า วรรคที่ 3 เกิดระยะห่างของเสียงชนิดคู่เพอร์เฟ็คมากที่สุด ส่วนในวรรคที่ 4 มีระยะห่างของเสียงชนิดเพอร์เฟ็คเกิดขึ้นมากที่สุด และใช้เป็นจุดลงจบของประโยค

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 หญิง ประโยคที่ 3



ตัวอย่างที่ 5.28 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 หญิง ประโยคที่ 3

จากตัวอย่างที่ 5.28 เป็นทำนองในท่อน B1 ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอหญิง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 3 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 2/5/6/1/2/6/5/1 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 3/4/2/4/2/1/5/1 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.22 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 หญิง ประโยคที่ 3

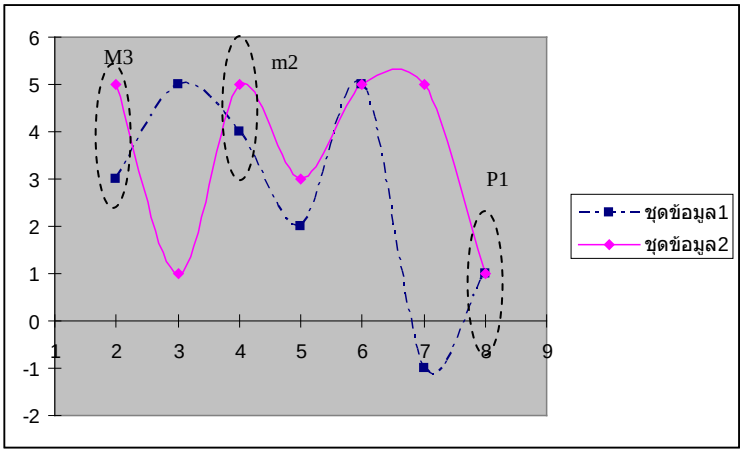
จากแผนภูมิที่ 5.22 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 5 มีระยะห่างคู่ M2-M2-P5 และ P4 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 6 วรรคที่ 6 มีระยะห่างคู่ P1-M6-P1 และ P1 เป็นระยะคู่เสียงที่ใช้จบประโยค

เห็นได้ว่า วรรคที่ 3 เกิดระยะห่างของเสียงชนิดคู่เพอร์เฟ็คและเมเจอร์ ส่วนในวรรคที่ 6 มีระยะห่างของเสียงชนิดเพอร์เฟ็คเกิดขึ้นมากที่สุด และใช้เป็นจุดลงจบของประโยค

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 หญิง ประโยคที่ 4

ตัวอย่างที่ 5.29 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 หญิง ประโยคที่ 4

จากตัวอย่างที่ 5.29 เป็นทำนองในท่อน B1 ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอหญิง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 4 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 3/5/4/2/5/-1/1 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 5/1/5/3/5/5/1 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.23 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 หญิง ประโยคที่ 4

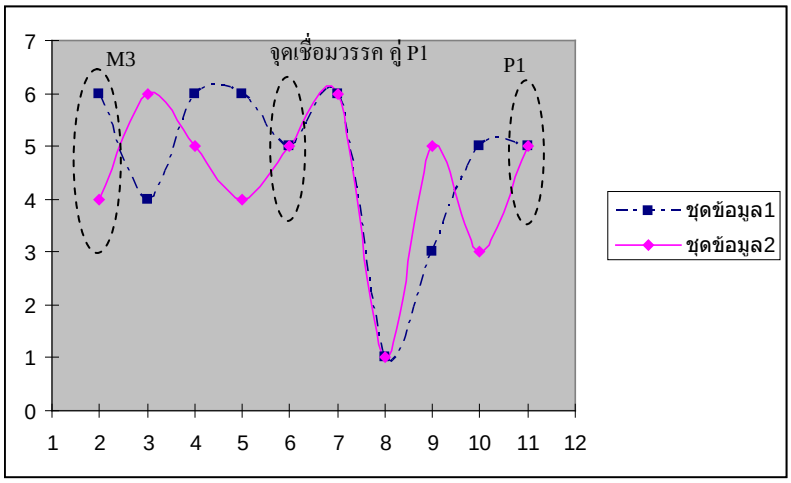
จากแผนภูมิที่ 5.22 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 7 มีระยะห่างคู่ M3-P5 และ M2 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 8 วรรคที่ 8 มีระยะห่างคู่ m2-P1-M6 และ P1 เป็นระยะคู่เสียงที่ใช้จบประโยค

เห็นได้ว่า วรรคที่ 7 เกิดระยะห่างของเสียงชนิดคู่เมเจอร์ ส่วนในวรรคที่ 6 มีระยะห่างของเสียงชนิดเพอร์เฟ็คเกิดขึ้นมากที่สุด และใช้เป็นจุดลงจบของประโยค

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 หญิง ประโยคที่ 5

ตัวอย่างที่ 5.30 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 หญิง ประโยคที่ 5

จากตัวอย่างที่ 5.30 เป็นทำนองในท่อน B1 ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอหญิง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 5 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 6/4/6/6/5/6/1/3/5/5 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 4/6/5/4/5/6/1/5/3/5 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.24 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 หญิง ประโยคที่ 5

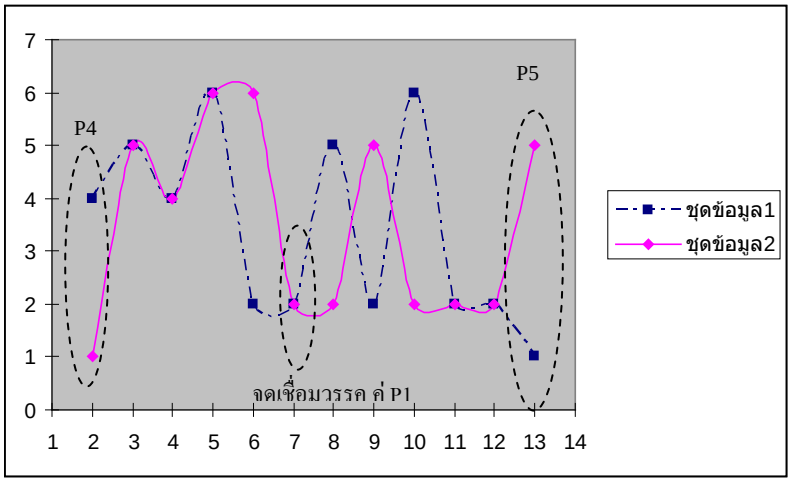
จากแผนภูมิที่ 5.24 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 9 มีระยะห่างคู่ M3-M3-M2-M3 และ P1 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 10 วรรคที่ 10 มีระยะห่างคู่ P1-P1-M3-M3 และ P1 เป็นระยะคู่เสียงที่ใช้จบประโยค

เห็นได้ว่า วรรคที่ 9 เกิดระยะห่างของเสียงคู่ M3 มากที่สุด ส่วนในวรรคที่ 10 มีระยะห่างของเสียงคู่ M3 เกิดขึ้นมากที่สุด และใช้ระยะห่างคู่ P1 เป็นจุดลงจบของประโยค

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 1

ตัวอย่างที่ 5.31 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 1

จากตัวอย่างที่ 5.31 เป็นทำนองในท่อน B2 ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอหญิง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 1 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 4/5/4/6/2/2/5/2/6/2/2/1 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 1/5/4/6/6/2/2/5/2/2/2/5 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้

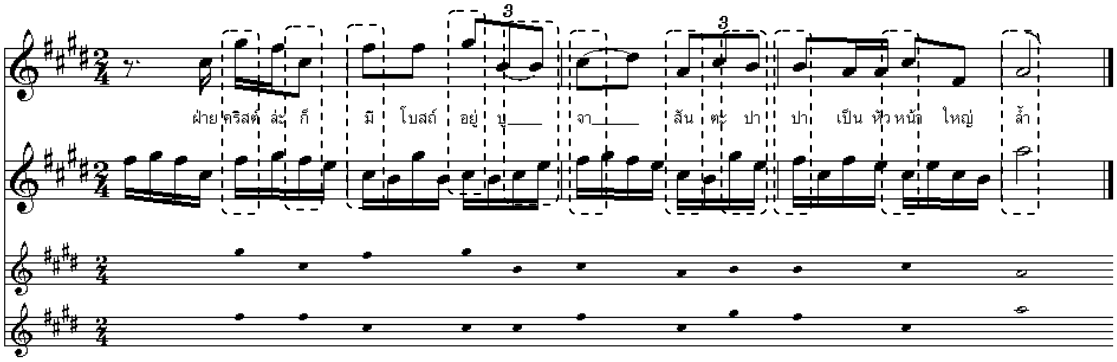


แผนภูมิที่ 5.25 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 1

จากแผนภูมิที่ 5.25 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 1 มีระยะห่างคู่ P4-P1-P1-P1-P5 และ P1 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 2 วรรคที่ 2 มีระยะห่างคู่ P4-P4-P5-P1-P1 และ P5 เป็นระยะคู่เสียงที่ใช้จบประโยค

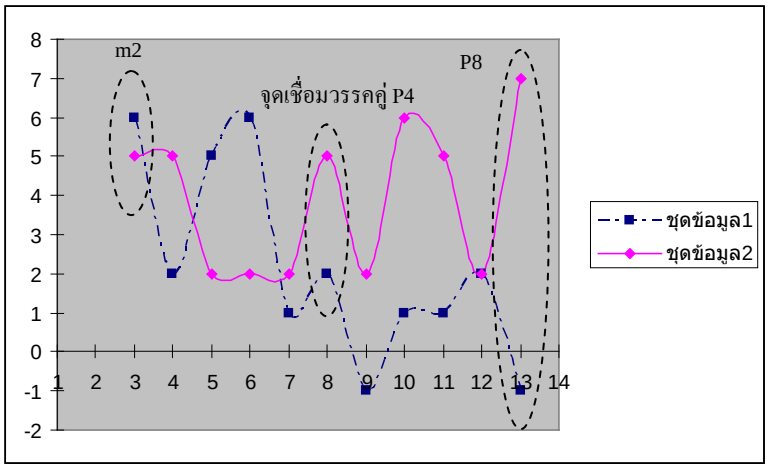
เห็นได้ว่า ในประโยคที่ 1 ระยะห่างของเสียงคู่ที่เกิดขึ้นเป็นชนิดขั้นคู่เพอร์เฟ็คทั้งหมด และคู่ที่พบมากที่สุดคือคู่ P1 และใช้เป็นจุดลงจบของประโยค

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 2



ตัวอย่างที่ 5.32 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 2

จากตัวอย่างที่ 5.32 เป็นทำนองในท่อน B2 ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอหญิง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 2 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 6/2/5/6/1/2/-1/1/1/2/-1 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 5/5/2/2/2/5/2/6/5/2/7 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้

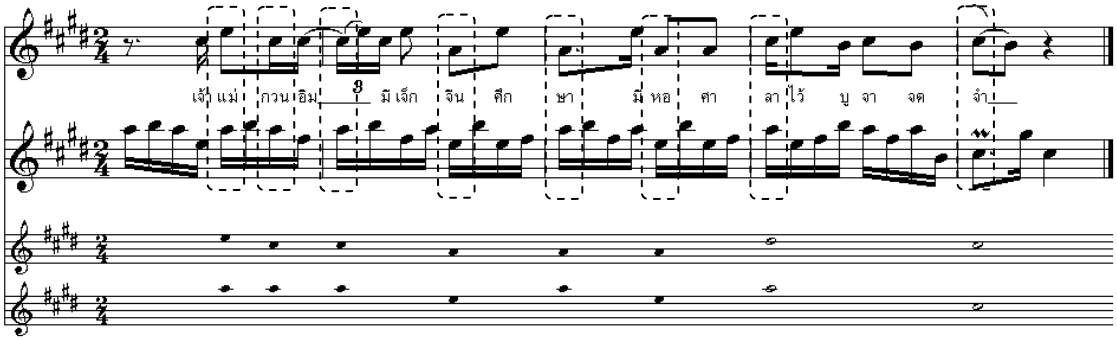


แผนภูมิที่ 5.26 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 2

จากแผนภูมิที่ 5.26 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 3 มีระยะห่างคู่ M2-P4-P4-P5-M2 และ P4 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 4 วรรคที่ 4 มีระยะห่างคู่ M3-m6-P5-P1และ P8 เป็นระยะคู่เสียงที่ใช้จบประโยค

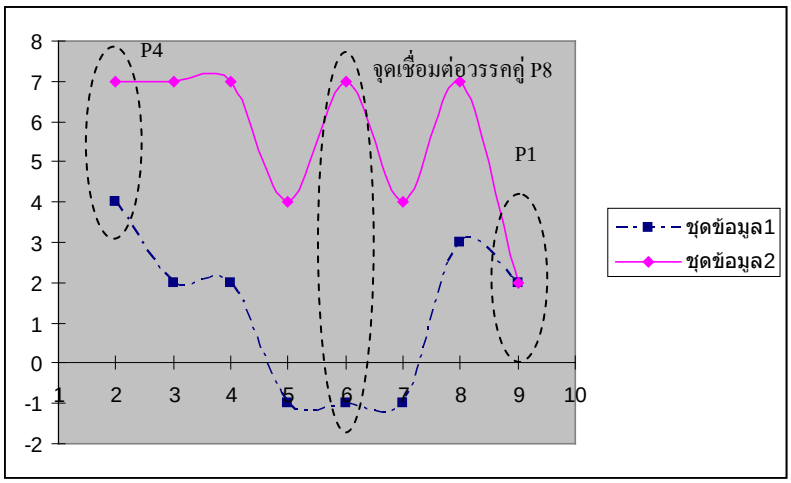
เห็นได้ว่า วรรคที่ 3 เกิดระยะห่างของเสียงคู่ P4 มากที่สุด ส่วนในวรรคที่ 4 มีระยะห่างของเสียงชนิดคู่เพอร์เฟ็คเกิดขึ้นมากที่สุด และใช้ระยะห่างคู่ P8 เป็นจุดลงจบของประโยค

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 3



ตัวอย่างที่ 5.33 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 3

จากตัวอย่างที่ 5.33 เป็นทำนองในท่อน B2 ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอหญิง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 3 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 4/2/2/-1/-1/3/2 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 7/7/7/4/7/4/7/2 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.27 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 3

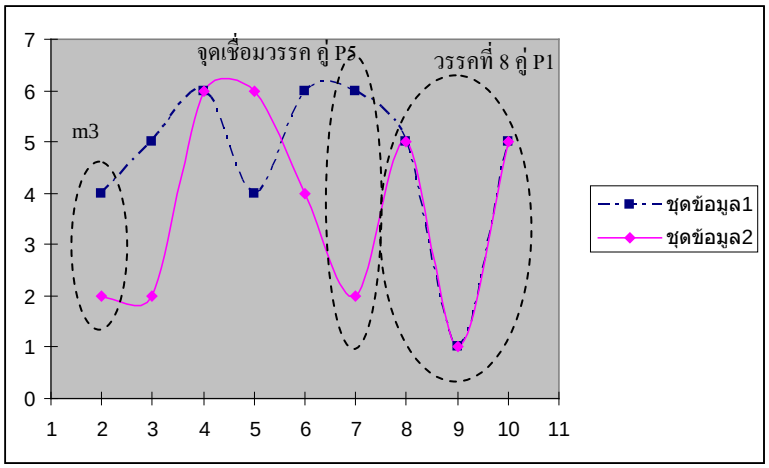
จากแผนภูมิที่ 5.27 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 5 มีระยะห่างคู่ P4-M6-m6-P5 และ P8 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 6 วรรคที่ 6 มีระยะห่างคู่ P5-P5 และ P1 เป็นระยะคู่เสียงที่ใช้จบประโยค

เห็นได้ว่า ประโยคที่ 3 ใช้ระยะห่างของคู่เสียงชนิดเพอร์เฟ็คเป็นส่วนใหญ่ โดยเฉพาะวรรคที่ 6 ใช้ระห่างคู่เสียงชนิดเพอร์เฟ็คทั้งวรรค และใช้ระยะห่างคู่ P1 เป็นจุดลงจบของประโยค

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 4

ตัวอย่างที่ 5.34 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 4

จากตัวอย่างที่ 5.34 เป็นทำนองในท่อน B2 ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอหญิง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 4 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 4/5/6/4/6/6/5/1/5 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 2/2/6/6/4/2/5/1/5 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.28 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 4

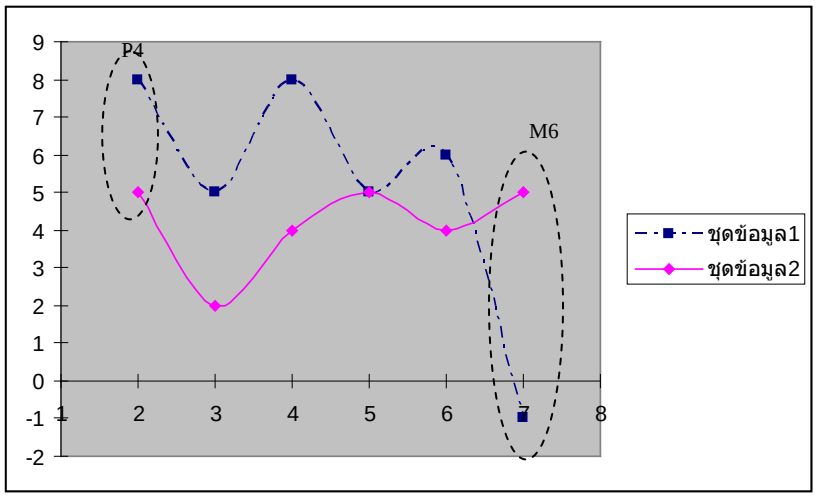
จากแผนภูมิที่ 5.28 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 7 มีระยะห่างคู่ m3-P4-P1-M3-M3 และ P5 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 8 วรรคที่ 8 มีระยะห่างคู่ P1-P1 และ P1 เป็นระยะคู่เสียงที่ใช้จบประโยค

เห็นได้ว่า ประโยคที่ 7 ใช้ระยะห่างของคู่เสียงชนิดเพอร์เฟ็คเป็นส่วนใหญ่ โดยเฉพาะวรรคที่ 8 ใช้ระห่างคู่เสียงชนิดเพอร์เฟ็คทั้งวรรค และใช้ระยะห่างคู่ P1 เป็นจุดลงจบของประโยค

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 5

ตัวอย่างที่ 5.35 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 5

จากตัวอย่างที่ 5.35 เป็นทำนองในท่อน B2 ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอหญิง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 5 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 8/5/8/5/6/-1 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 5/2/4/5/4/5 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.29 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 5

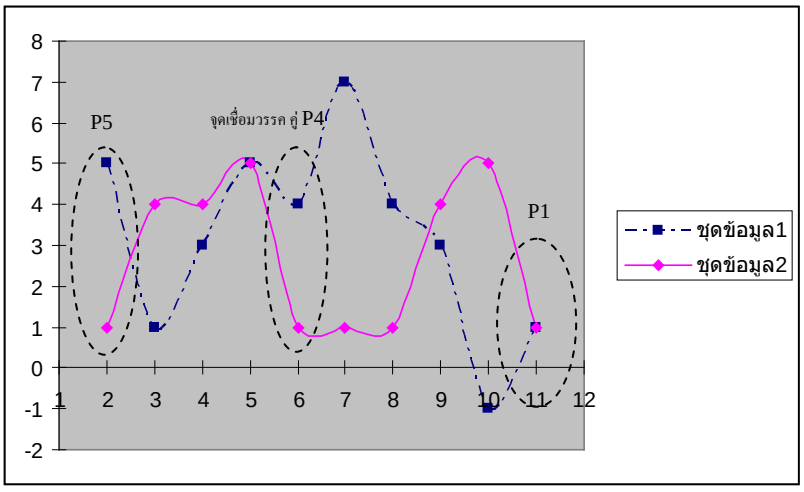
จากแผนภูมิที่ 5.29 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 9 มีระยะห่างคู่ P4-P4 และ P5 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 10 วรรคที่ 10 มีระยะห่างคู่ P1-P4 และ M6 เป็นระยะคู่เสียงที่ใช้จบประโยค

เห็นได้ว่า ประโยคที่ 5 เป็นการขับซอที่ใช้ระยะห่างของเสียงชนิดเพอร์เฟ็คทั้งหมด ยกเว้นจุดลงจบประโยค ที่ใช้ระยะห่างคู่เสียงคู่ M6 โดยคู่เสียงที่พบมากที่สุดในประโยคนี้ คือ คู่ P4

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 6

ตัวอย่างที่ 5.36 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 6

จากตัวอย่างที่ 5.36 เป็นทำนองในท่อน B2 ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอหญิง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 6 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 5/1/3/5/4/7/4/3/-1/1 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 1/4/4/5/1/1/1/4/5/1 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.30 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 6

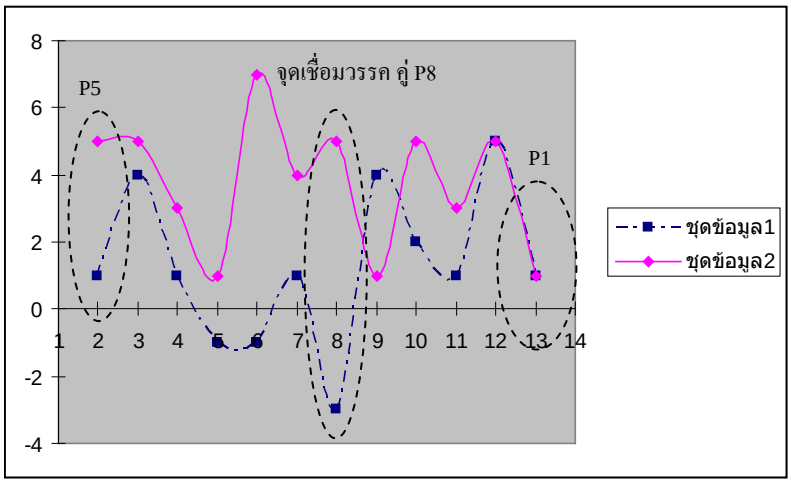
จากแผนภูมิที่ 5.30 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 11 มีระยะห่างคู่ P5-P4-m2-P1 และ P4 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 12 วรรคที่ 12 มีระยะห่างคู่ m7-P4-m2-M6 และ P1 เป็นระยะคู่เสียงที่ใช้จบประโยค

เห็นได้ว่า วรรคที่ 11 ใช้ระยะห่างของคู่เสียงชนิดเพอร์เฟ็คเป็นส่วนใหญ่ โดยวรรคที่ 12 ใช้ระห่างคู่เสียงชนิดเพอร์เฟ็คคู่ P1 เป็นจุดลงจบของประโยค

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 7

ตัวอย่างที่ 5.37 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 7

จากตัวอย่างที่ 5.37 เป็นทำนองในท่อน B2 ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอหญิง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 7 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 1/4/1/-1/-1/1/-3/4/2/1/5/1 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 5/5/3/1/7/4/5/1/5/3/5/1 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.31 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง ประโยคที่ 7

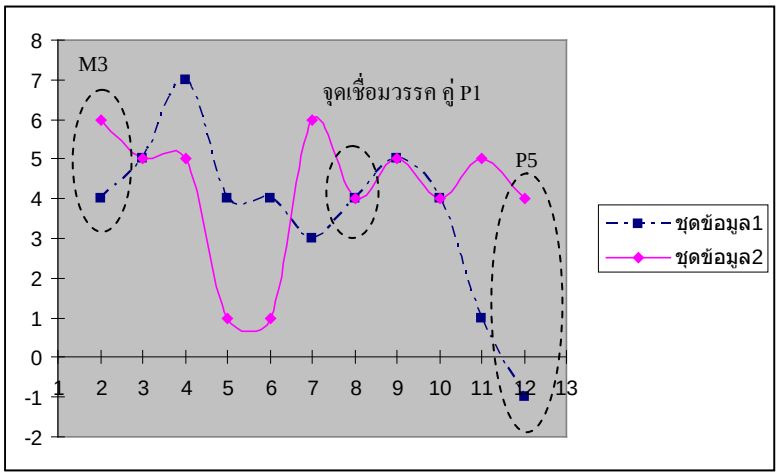
จากแผนภูมิที่ 5.31 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 13 มีระยะห่างคู่ P5-M2-M3-M2-P8-P4 และ P8 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 14 วรรคที่ 14 มีระยะห่างคู่ P4-P4-M3-P1 และ P1 เป็นระยะคู่เสียงที่ใช้จบประโยค

เห็นได้ว่า ประโยคที่ 7 ใช้ระยะห่างของคู่เสียงชนิดเพอร์เฟ็คเป็นส่วนใหญ่ สังเกตได้ว่าคู่เสียงที่ใช้จบวรรคในวรรคที่ 13 ใช้คู่ P8 และวรรคที่ 14 ซึ่งเป็นจุดลงจบของท่อนใช้ระยะห่างคู่ P1 เป็นจุดลงจบ

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C หญิง ประโยคที่ 1

ตัวอย่างที่ 5.38 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C หญิง ประโยคที่ 1

จากตัวอย่างที่ 5.38 เป็นทำนองในท่อน C ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอหญิง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 1 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 4/5/7/4/4/3/4/5/4/1/-1 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 6/5/5/1/1/6/4/5/4/5/4 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.32 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C หญิง ประโยคที่ 1

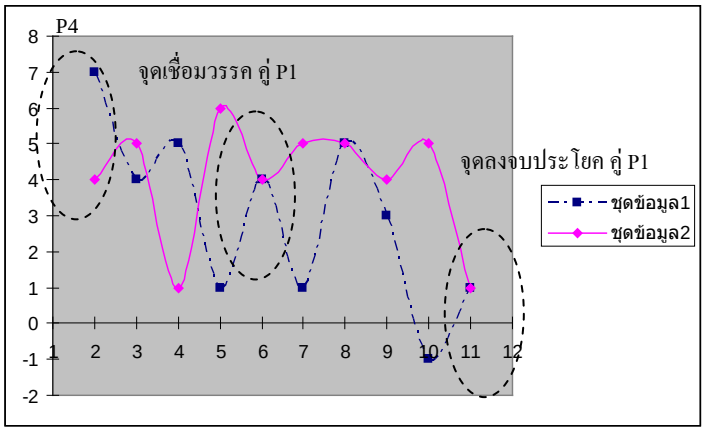
จากแผนภูมิที่ 5.32 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 1 มีระยะห่างคู่ M3-P1-m3-P4-P4-P4 และ P1 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 2 วรรคที่ 2 มีระยะห่างคู่ P1-P1-P5 และ P5 เป็นระยะคู่เสียงที่ใช้จบประโยค

เห็นได้ว่า ประโยคที่ 1 ใช้ระยะห่างของคู่เสียงชนิดเพอร์เฟ็คเป็นส่วนใหญ่ สังเกตได้ว่าคู่เสียงที่ใช้จบวรรคในวรรคที่ 1 ใช้คู่ P1 และวรรคที่ 2 ซึ่งเป็นจุดลงจบใช้ระยะห่างคู่ P1 เป็นจุดลงจบประโยค

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C หญิง ประโยคที่ 2

ตัวอย่างที่ 5.39 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C หญิง ประโยคที่ 2

จากตัวอย่างที่ 5.39 เป็นทำนองในท่อน C ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอหญิง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 2 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลขได้ดังนี้ คือ 7/4/5/1/4/1/5/3/-1/1 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 4/5/1/6/4/5/5/4/5/1 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.33 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C หญิง ประโยคที่ 2

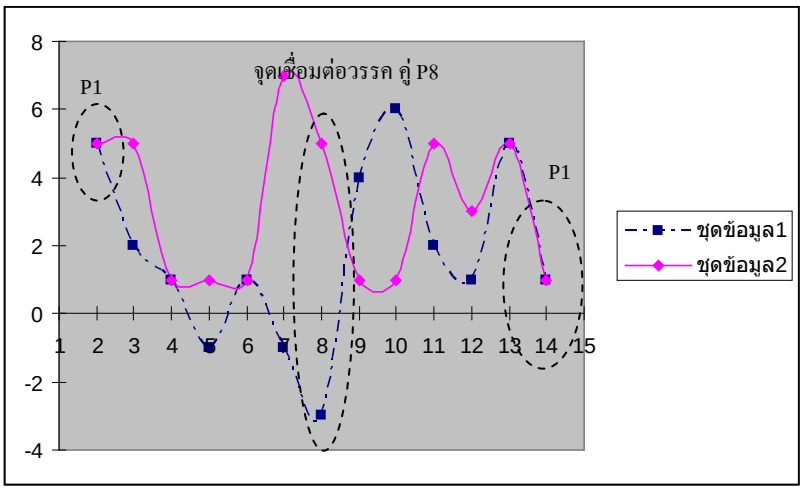
จากแผนภูมิที่ 5.33 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 3 มีระยะห่างคู่ P4-M2-P5-M6 และ P1 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 4 วรรคที่ 4 มีระยะห่างคู่ P5-P1-m2-M6 และ P1 เป็นระยะคู่เสียงที่ใช้จบประโยค

เห็นได้ว่า ประโยคที่ 2 ใช้ระยะห่างของคู่เสียงชนิดเพอร์เฟ็คเป็นส่วนใหญ่ โดยคู่ที่ใช้มากที่สุดคือคู่ P1ซึ่งใช้เป็นทั้งจุดเชื่อมวรรคทั้งสอง และเป็นจุดลงจบประโยค

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C หญิง ประโยคที่ 3

ตัวอย่างที่ 5.40 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C หญิง ประโยคที่ 3

จากตัวอย่างที่ 5.40 เป็นทำนองในท่อน C ทำนองตั้งเชียงใหม่ ของช่างซอหญิง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 3 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 5/2/1/-1/1/-1/-3/4/6/2/1/5/1 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 5/5/1/1/1/7/5/1/1/5/3/5/1 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



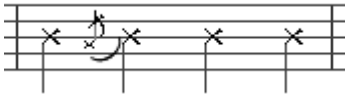
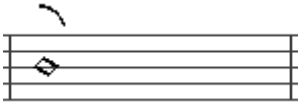
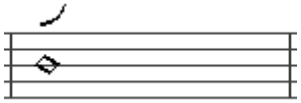
แผนภูมิที่ 5.34 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C หญิง ประโยคที่ 3

จากแผนภูมิที่ 5.34 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 5 มีระยะห่างคู่ P1-P4-P1-M2-P1-P8 และ P8 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 6 วรรคที่ 6 มีระยะห่างคู่ P4-M6-P4-M3-P1 และ P1 เป็นระยะคู่เสียงที่ใช้จบประโยค

เห็นได้ว่า ประโยคที่ 3 ใช้ระยะห่างของคู่เสียงชนิดเพอร์เฟ็คเป็นส่วนใหญ่ สังเกตได้ว่าคู่เสียงที่ใช้จบวรรคในวรรคที่ 5 ใช้คู่ P8 และวรรคที่ 6 ซึ่งเป็นจุดลงจบของท่อนใช้ระยะห่างคู่ P1 เป็นจุดลงจบ

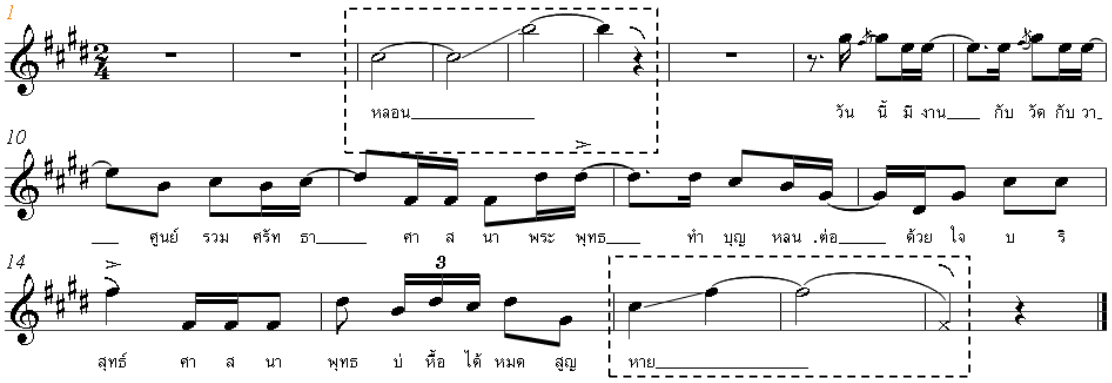
6) การประดับทำนอง

จากการวิเคราะห์แนวทำนองการขับซอในทำนองตั้งเชียงใหม่ พบว่าช่างซอมีการใช้เทคนิคในการประดับทำนองที่เกิดขึ้นในระดับเสียง หรือที่เรียกว่า “เม็ดพราย” หลากหลายชนิด โดยผู้วิจัยสามารถรวบรวมลักษณะของการประดับทำนองชนิดต่างๆ โดยจำแนกเป็นประเภทของเทคนิคในการประดับทำนองการขับซอของช่างซอชายและหญิง สามารถจำแนกออกเป็นเทคนิคได้ดังนี้

เทคนิค	รายละเอียดของเทคนิค	สัญลักษณ์
1) เทคนิคเหินเสียงขึ้นสูงแล้ว ลงเสียงต่ำฮัมในลำคอ	ลากจากโน้ตหนึ่งไปหาโน้ตหนึ่ง แล้วเชื่อมเสียง (Slur)	
2) เทคนิคสะบัดเสียง	สะบัดเสียงขึ้น ใช้สัญลักษณ์โน้ตควบ (Grace note) และเครื่องหมายเชื่อมเสียงประกอบ	
	สะบัดเสียงลง ใช้สัญลักษณ์โน้ตควบ (Grace note) และเครื่องหมายเชื่อมเสียงประกอบ	
3) เทคนิคเอื้อนเสียง	ใช้เครื่องหมายเชื่อมเสียง	
4) เทคนิคการสั่นเสียง	การสั่นเสียงที่มีพิสัยของเสียงต่ำลง	
	การสั่นเสียงที่มีพิสัยของเสียงสูงขึ้น	
5) เทคนิคการพรมเสียง	ใช้สัญลักษณ์เครื่องหมายเชื่อมเสียงเชื่อมโน้ตหลายตัว	

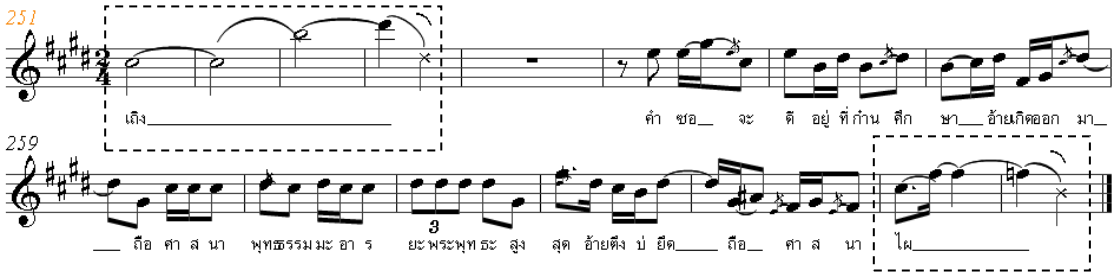
6.1 เทคนิคเหินเสียงขึ้นสูงแล้วลงเสียงต่ำฮัมในลำคอ

เทคนิคเหินเสียงขึ้นสูงแล้วลงเสียงต่ำฮัมในลำคอ นี้เป็นเทคนิคที่ช่างซอนิยมใช้ในช่วงขึ้นทำนองตั้งเชียงใหม่ และในบางครั้งมีใช้ในท่อนจบของท่อนย่อย



ตัวอย่างที่ 5.41 แสดงการใช้เทคนิคเหินเสียงขึ้นสูงแล้วลงเสียงต่ำฮัมในลำคอของช่างซอชาย

จากตัวอย่างที่ 5.41 เป็นการแสดงการใช้เทคนิคเหินเสียงขึ้นสูงแล้วลงเสียงต่ำฮัมในลำคอในท่อน A การทำเทคนิคนี้นั้นช่างซอจะใช้คำร้องพยางค์เดียว จากนั้นลากเสียงออกแล้วเอื้อนเสียงขึ้น อย่างกะทันหัน เมื่อได้จังหวะ จะทอดเสียงลงซึ่งการทอดเสียงลงนั้นจะเป็นลักษณะการใช้เสียงในลำคอ โดยการเอื้อนเสียงขึ้นอย่างกะทันหัน



ตัวอย่างที่ 5.42 แสดงการใช้เทคนิคเหินเสียงขึ้นสูงแล้วลงเสียงต่ำฮัมในลำคอของช่างซอชาย

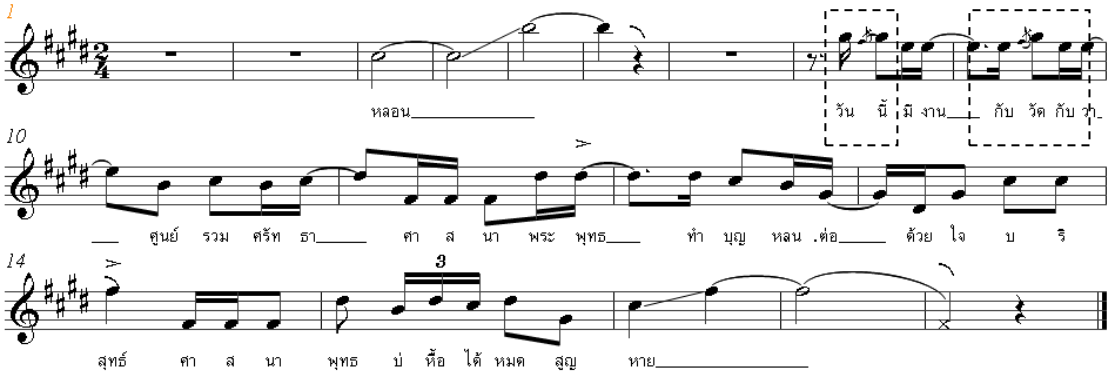
จากตัวอย่างที่ 5.42 เป็นการใช้เทคนิคเหินเสียงขึ้นสูงแล้วลงเสียงต่ำฮัมในลำคอ ในท่อน A รอบที่ 2 ของช่างซอชาย

ตัวอย่างที่ 5.43 แสดงการใช้เทคนิคเหินเสียงขึ้นสูงแล้วลงเสียงต่ำฮัมในลำคอของช่างซอหญิง

จากตัวอย่างที่ 5.43 เป็นการแสดงการใช้เทคนิคเหินเสียงขึ้นสูงแล้วลงเสียงต่ำฮัมในลำคอของช่างซอหญิง ซึ่งพบในท่อน A ในรอบแรกของการขับซอของช่างซอหญิง พบว่ามีการใช้คำพยางค์เดียวเช่นกันแต่จะไม่มีการลงเสียงต่ำในลำคอ

6.2 เทคนิคสะบัดเสียง

เทคนิคสะบัดเสียงนี้เป็นเทคนิคที่ช่างซอนิยมใช้ในช่วงดำเนินทำนองเพื่อให้เกิดลีลาจังหวะที่สนุกรุกเร้าและหนักแน่นของคำซอ



ตัวอย่างที่ 5.44 แสดงการใช้เทคนิคสะบัดเสียงขึ้น ในท่อน A

จากตัวอย่างที่ 5.44 เป็นการใช้เทคนิคสะบัดในแบบเสียงขึ้น พบในท่อน A รอบแรกของช่างซอชาย

ตัวอย่างที่ 5.45 แสดงการใช้เทคนิคสะบัดเสียงขึ้นและลง ในท่อน B2 ของช่างซอชาย

ในส่วนของช่างซอหญิงนั้นไม่พบการใช้เทคนิคสะบัดเสียงขึ้นหรือลงแต่อย่างใด

6.3 เทคนิคเอื้อนเสียง

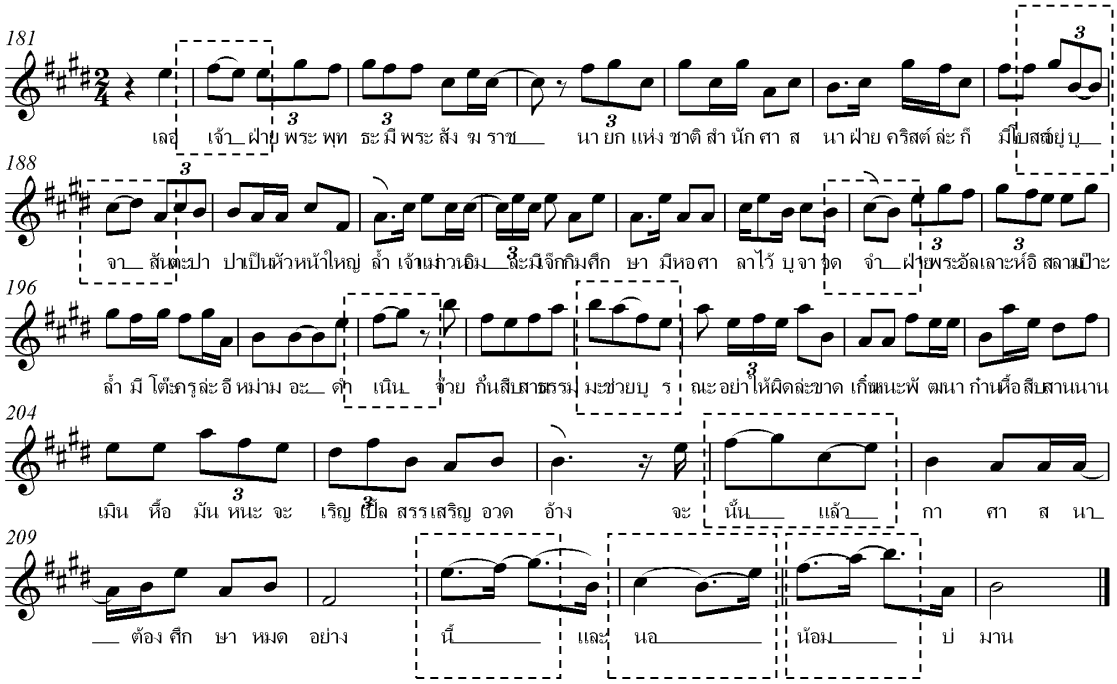
เทคนิคการเอื้อนเสียงเป็นเทคนิคหนึ่งที่ผู้วิจัยพบในการขับซอในทำนองชุดตั้งเชียงใหม่ตามประเพณีเดิม

ตัวอย่างที่ 5.46 เทคนิคเอื้อนเสียงในท่อน B2 ของช่างซอชาย

ตัวอย่างที่ 5.47 เทคนิคเอื้อนเสียงในท่อน C ของช่างซอชาย

ตัวอย่างที่ 5.48 เทคนิคการเอื้อนเสียงในท่อน B1 ของช่างซอหญิง

ตัวอย่างที่ 5.49 เทคนิคการเอื้อนเสียงในท่อน B1 ของช่างซอหญิง



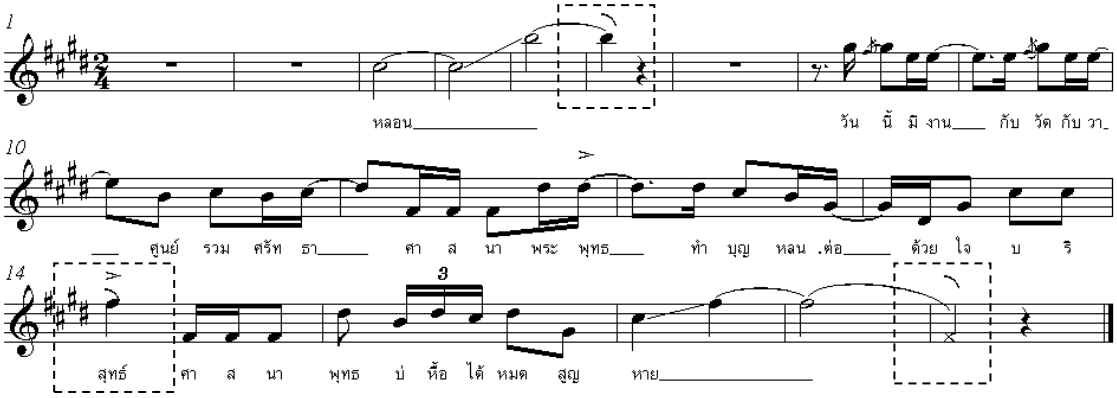
ตัวอย่างที่ 5.50 เทคนิคการเอื้อนเสียงในท่อน B2 ของช่างซอหญิง

ตัวอย่างที่ 5.51 เทคนิคการเอื้อนเสียงในท่อน C ของช่างซอหญิง

จากตัวอย่างการใช้เทคนิคเอื้อนเสียง ที่แสดงข้างต้นวิเคราะห์ได้ว่าการใช้เทคนิคนี้ที่พบว่ามีการใช้มากที่สุดคือในช่วงลงจบของท่อน และในระหว่างท่อนที่มีการขับซอนั้นช่างซอนิยมใช้เพื่อเป็นการเชื่อมต่อของคำเพื่อให้เกิดความอ่อนหวานของทำนอง

6.4 เทคนิคการสั่นเสียง

เทคนิคการสั่นเสียง เป็นเทคนิคหนึ่งที่ผู้วิจัยพบในการขับซอในทำนองชุดตั้งเชียงใหม่ตามประเพณีเดิม สามารถแสดงเป็นตัวอย่างในแต่ละท่อนเพลงได้ดังนี้

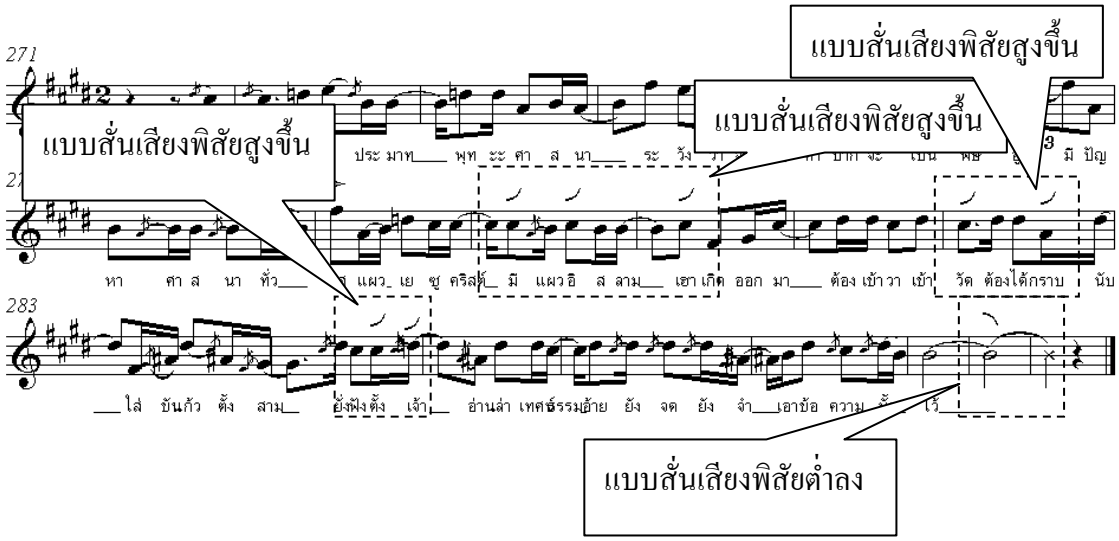


ตัวอย่างที่ 5.52 แสดงการใช้เทคนิคการสั่นเสียง ในท่อน A ของช่างซอชาย

จากตัวอย่างที่ 5.52 พบว่ามีการใช้เทคนิคการสั่นเสียงที่มีพิสัยของเสียงต่ำลง ของช่างซอลงในจังหวะหนักของห้องเพลง

ตัวอย่างที่ 5.53 แสดงการใช้เทคนิคการสั่นเสียง ในท่อน A2 ของช่างซอชาย

จากตัวอย่างที่ 5.53 พบว่ามีการใช้เทคนิคการสั่นเสียงที่มีพิสัยของเสียงต่ำลง ของช่างซอลงในจังหวะหนักของห้องเพลง ซึ่งมีลักษณะคล้ายการใช้ในท่อน A รอบแรก



ตัวอย่างที่ 5.54 แสดงการใช้เทคนิคการสั่นเสียง ในท่อน B2 ของช่างซอชาย

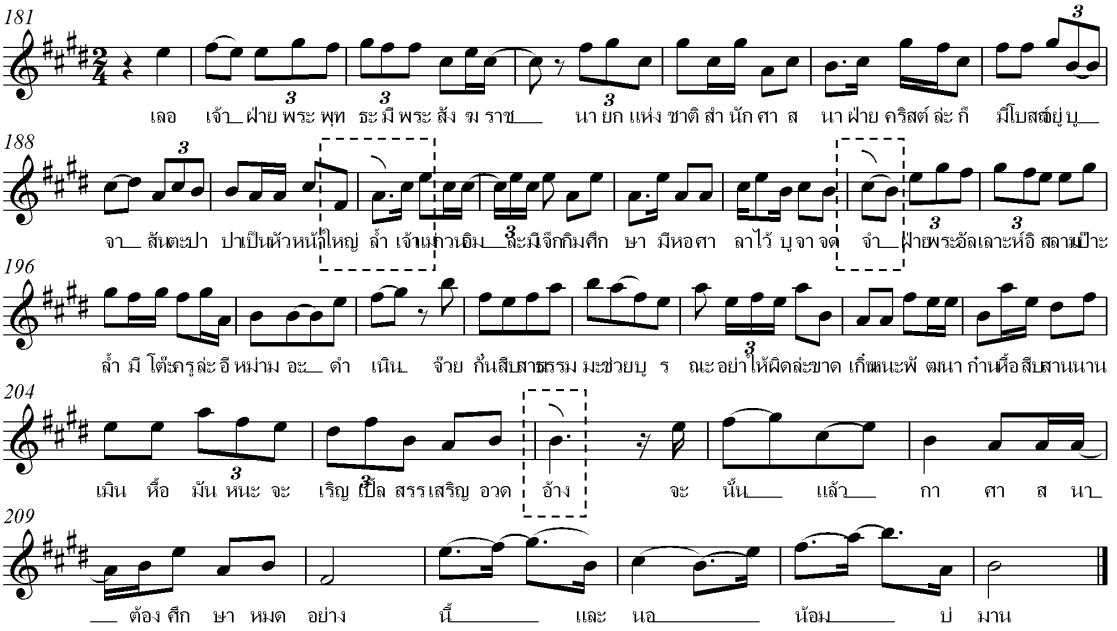
จากตัวอย่างที่ 5.54 เป็นการแสดงการใช้เทคนิคการสั่นเสียงของช่างซอชายในท่อน B1 รอบที่ 2 โดยมีทั้งการสั่นเสียงที่มีพิสัยของเสียงต่ำลง และสูงขึ้น พบในท่อนระหว่างขับซอและจบท่อน

ตัวอย่างที่ 5.55 แสดงการใช้เทคนิคการสั่นเสียงพิสัยของเสียงต่ำลง ในท่อน B2 ของช่างซอชาย

ตัวอย่างที่ 5.56 แสดงการใช้เทคนิคการสั่นเสียง ในท่อน B2 ของช่างซอชาย

จากตัวอย่างการใช้เทคนิคการสั่นเสียงของช่างซอชายที่ผู้วัยได้วิเคราะห์ออกมานั้น พอสรุปได้ว่าเทคนิคการสั่นเสียงเป็นเทคนิคที่มีความสำคัญ นิยมใช้ในช่วงขึ้นท่อนเพลงและลงจบท่อนเพลงเป็นสำคัญ

ตัวอย่างที่ 5.57 แสดงการใช้เทคนิคการสั่นเสียง ในท่อน B1 ของช่างซอหญิง



ตัวอย่างที่ 5.58 แสดงการใช้เทคนิคการสั่นเสียง ในท่อน B2 ของช่างซอหญิง

ตัวอย่างที่ 5.59 แสดงการใช้เทคนิคการสั่นเสียง ในท่อน C ของช่างซอหญิง

จากการแสดงตัวอย่างการใช้เทคนิคการสั่นเสียงของช่างซอหญิงพบว่า ช่างซอไม่ได้ใช้เทคนิคนี้ในช่วงขึ้นเพลง หากแต่จะใช้ในช่วงระหว่างเพลงเป็นสำคัญ และลงตรงจังหวะหนักของเพลงเช่นเดียวกันของช่างซอชาย

6.5 เทคนิคการพรมเสียง

เทคนิคการพรมเสียง เป็นเทคนิคที่มีความคล้ายคลึงกับเทคนิคการเอื้อนมาก หากแต่เทคนิคการพรมนั้น มีการเอื้อนเสียงมากกว่าหนึ่งโน้ตและกลับเข้าสู่เสียงเดิม ยังให้มีความไพเราะมากยิ่งขึ้น ผู้วิจัยใช้สัญลักษณ์เครื่องหมายเชื่อมเสียง เป็นเครื่องหมายแสดงลักษณะของการใช้เทคนิค แยกวิเคราะห์ได้ดังนี้

ตัวอย่างที่ 5.60 แสดงการใช้เทคนิคการพรมเสียงของช่างซอชาย

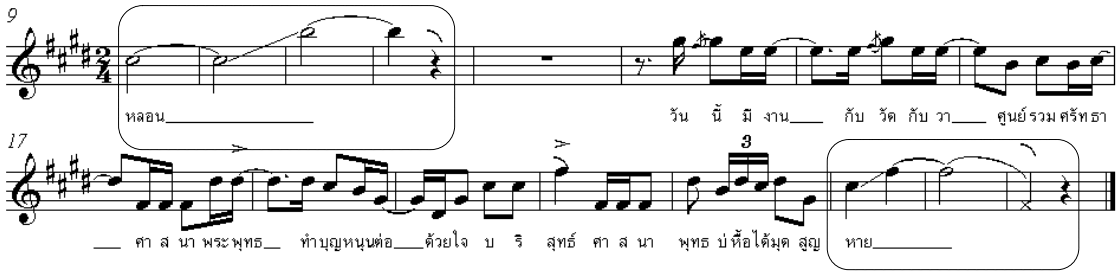
ตัวอย่างที่ 5.61 แสดงการใช้เทคนิคการพรมเสียงของช่างซอหญิง

จากตัวอย่างที่ปรากฏ การใช้เทคนิคการพรมเสียงของช่างซอทั้งชายและหญิงมีความแตกต่างกัน กล่าวคือ ของฝ่ายชายจะมีลักษณะการพรมเสียงที่เร็วกว่าฝ่ายหญิง โดยภาพรวมไม่ค่อยพบการใช้เทคนิคนี้ใช้ทำนองตั้งเชียงใหม่มากนัก

7) ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนอง

การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนองนั้น ผู้วิจัยจะแสดงทำนองการขับซอในแต่ละท่อน เพื่อหาความสัมพันธ์ของคำร้องและทำนอง ดังนี้

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน A ชาย



ในทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน A ชาย คำร้องกับทำนอง โดยมากเป็นแบบบรรจุโน้ตทำนอง 1 โน้ตต่อ 1 คำร้อง ในช่วงขึ้นทำนองและจบทำนอง เป็นการบรรจุคำร้องแบบบรรจุโน้ตทำนองหลายๆ โน้ตต่อคำร้อง 1 คำ แบ่งจำนวนคำร้องแต่ละประโยค ดังนี้

ท่อน	ประโยค	วรรค	คำร้อง	จำนวนคำ
A	1	1	หลอน ... วันนี้มีงานกับวัดกับวา	9
		2	ศูนย์รวมศรัทธาศาสนาพระพุทธ	9
	2	3	ทำบุญหนุนต่อด้วยใจบริสุทธิ์	9
		4	ศาสนาพุทธบ่หื้อได้หมดสูญหาย	10

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 ชาย

ในทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 ชาย คำร้องกับทำนอง เป็นแบบบรรจุโน้ตทำนอง 1 โน้ต ต่อ 1 คำร้อง แบ่งจำนวนคำร้องแต่ละประโยค ดังนี้

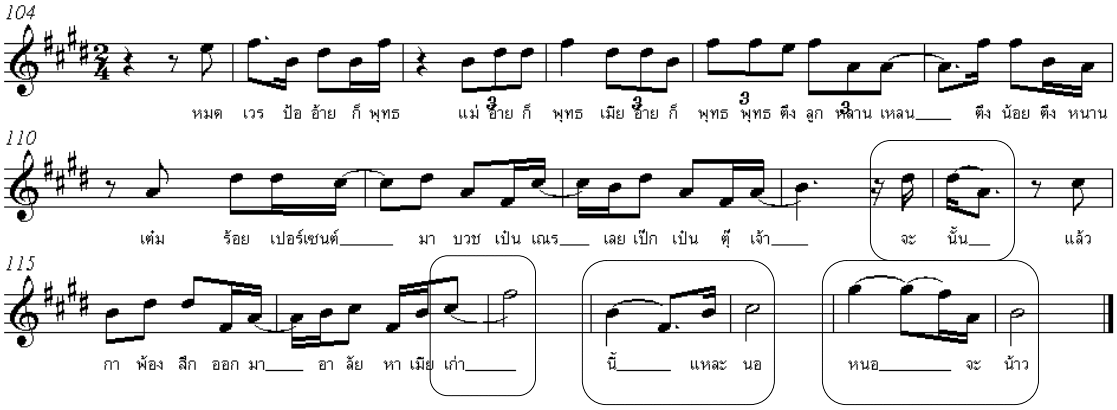
ท่อน	ประโยค	วรรค	คำร้อง	จำนวนคำ
B1	1	1	ห้อมไหว้ ... เฮามีศาสนาศรัทธาปฏิบัติ	12
		2	พระเจ้าบัญญัติ โปรดสัตว์มนุษย์	8
	2	3	สรรหาชมรมสังคมชาวพุทธ	8
		4	ศาสนาพุทธบริสุทธิ์มั่นคง	9
	3	5	อริยสัตย์สี่ คัมภีร์ปิฎก	9
		6	ผ่านด่านนรกบ่มีโลภ โกรธ หลง	9
	4	7	พระธรรมมะจักรจะเป็นหลักมั่นคง	9
		8	ครูบ่าพระสงฆ์ได้ดำรงสืบไว้	9
	5	9	พุทธะธรรมมะ สังคะ สังฆัง	8
		10	ขอหื้อเป็นพลังศรัทธาตั้งใจ	9

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย

ในทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 ชาย คำร้องกับทำนอง โดยมากเป็นแบบบรรจุโน้ตทำนอง 1 โน้ตต่อ 1 คำร้อง มีบางครั้งที่เป็นแบบบรรจุโน้ตทำนอง 2-3 โน้ต ต่อ 1 คำร้อง แบ่งจำนวนคำร้องแต่ละประโยค ดังนี้

ท่อน	ประโยค	วรรค	คำร้อง	จำนวนคำ
B2	1	1	เน้อเจ้า ... พ่อแม่ถือศาสนาพุทธ	12
		2	ตึงจะพ้นทุกข์จะมีความสุขใจ๋	8
	2	3	ความสุขสุดยอด อยู่ตลอดปลอดภัย	8
		4	มีความซื่อใส บ่ฮ้อนไหม้ปวดร้าว	9
	3	5	มีความซื่อสัตย์ปฏิบัติรักษา	9
		6	เล่าเรียนวิชาศาสนาไต่เต้า	9
	4	7	เกิดเป็นผู้ชายอยู่บ่ดายป๋างเปล่า	9
		8	มาเป็กเป๋นตุ๊เจ้า ยังดี	9
	5	9	จะนำศรัทธาสร้างวา สร้างวัด	8
		10	ถือศีลเคร่งครัด ปฏิบัติขัดสี	9
	6	11	เกิดเป๋นแม่ญิง กุลสตรี	8
		12	มาบวชเป๋นแม่ชี ยังดีเหลือคนบ้าน	10
	7	13	จะนั้น กานาย ป้อชายตังหลายตึงบ่ได้มาผ่าน	13
		14	นี้แหละนอ น้อม จะนำ	6

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C ชาย



ในทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C ชาย คำร้องกับทำนอง โดยมากเป็นแบบบรรจุโน้ตทำนอง 1 โน้ตต่อ 1 คำร้อง มีบางครั้งที่เป็นบรรจุโน้ตทำนอง 2-3 โน้ต ต่อ 1 คำร้อง แบ่งจำนวนคำร้องแต่ละประโยค ดังนี้

ท่อน	ประโยค	วรรค	คำร้อง	จำนวนคำ
C	1	1	หมดเวร .... ป้ออ้ายก็พุทธ แม่อ้ายก็พุทธ	10
		2	เมียอ้ายก็พุทธ พุทธตึงลูกหลานเหลน	9
	2	3	ตึงน้อยตึงหนานเต็มร้อยเปอร์เซ็นต์	8
		4	มาบวชเป็นเณรรวดเป็กเป็นตุ๊เจ้า	9
	3	5	จะนั้น แล้วกา พองสิกออกมาอาลัยหาเมียเก่า	13
			นี้ แหละนอ น้อมจะน้าว	6

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน A หญิง

ในทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน A หญิง คำร้องกับทำนอง โดยมากเป็นแบบ บรรจุโน้ตทำนอง 1 โน้ตต่อ 1 คำร้องในช่วงขึ้นทำนองและจบทำนอง เป็นการบรรจุคำร้องแบบบรรจุโน้ตทำนองหลายๆ โน้ตต่อคำร้อง 1 คำ แบ่งจำนวนคำร้องแต่ละประโยค ดังนี้

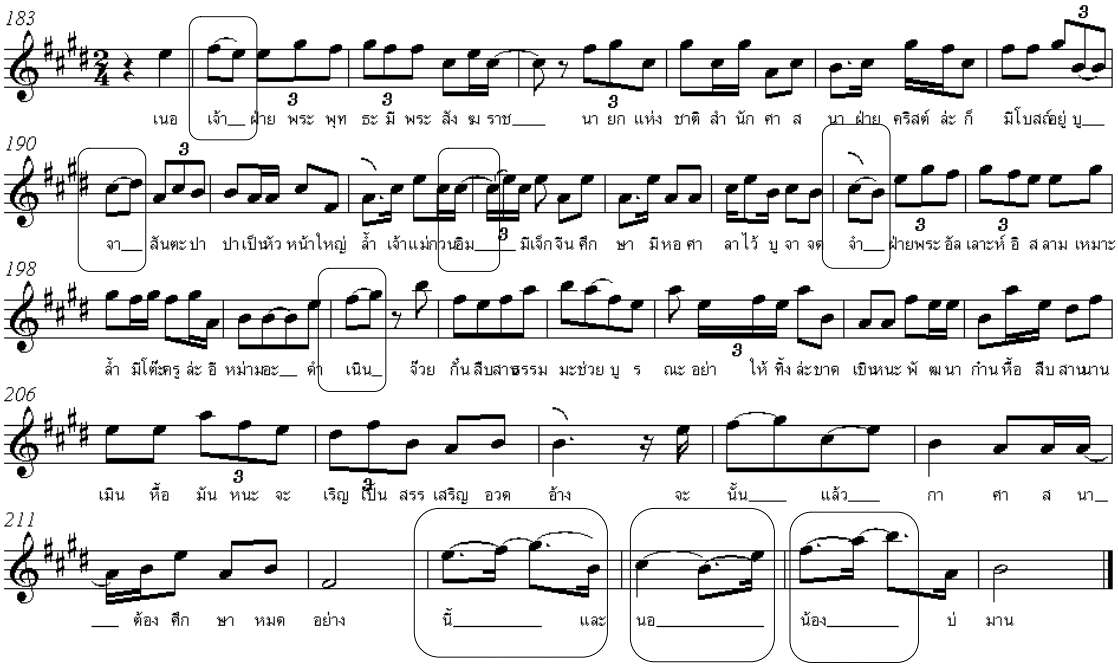
ท่อน	ประโยค	วรรค	คำร้อง	จำนวนคำ
A	1	1	นาย ... ทุกคนเกิดมาต้องสรรหาความดี	10
		2	ศึกษาความดีกับคัมภีร์สะป๊ะ	9
	2	3	เพราะศาสนานั้นเกิดมากับพระ	9
		4	แต่ละธรรมมะแต่ละศาสนา	9

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 หญิง

ในทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B1 หญิง คำร้องกับทำนอง เป็นแบบ บรรจุโน้ตทำนอง 1 โน้ต ต่อ 1 คำร้อง แบ่งจำนวนคำร้องแต่ละประโยค ดังนี้

ท่อน	ประโยค	วรรค	คำร้อง	จำนวนคำ
B1	1	1	น้อมไหว้ ... พ้องก็ถือพุทธพ้องถือพระอินดู	11
		2	พ้องก็ยึดถือแผวพระเยซูคริสต์	9
	2	3	ศาสนาพราหมณ์บูชายันต์ศักดิ์สิทธิ์	9
		4	ต่างคนต่างคิดพ้องถืออิสลาม	9
	3	5	แม้ว เย้า ลีซอ ชาวเขา ก้อ อาข่า	9
		6	ถือคุณผีฟ้าสืบกันมาติดตาม	9
	4	7	ต่างประเพณีและวัฒนธรรม	9
		8	เรื่องไผเรื่องมันบ่มีการเดือดฮ้อน	9
	5	9	พระพุทธเคร่งครัดมีวัดทั่วไป	8
		10	พระเยซูใช้เครื่องหมายไม้กางเขน	9

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง



ในทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน B2 หญิง คำร้องกับทำนอง โดยมากเป็นแบบ บรรจุโน้ตทำนอง 1 โน้ตต่อ 1 คำร้อง ในช่วงท่อนทำนองและช่วงท้ายทำนองที่เป็น บรรจุโน้ตทำนอง 2-3 โน้ตต่อ 1 คำร้อง แบ่งจำนวนคำร้องแต่ละประโยค ดังนี้

ท่อน	ประโยค	วรรค	คำร้อง	จำนวนคำ
B2	1	1	เนอเจ้า ... ฝ่ายพระพุทธะ มีพระสังฆราช	10
		2	นายกแห่งชาติสำนักศาสนา	9
	2	3	ฝ่ายคริสต์ ก็มีโบสถอยู่บูจา	9
		4	สันตะปาปา เป็นหัวหน้าใหญ่ล้ำ	9
	3	5	เจ้าแม่กวนอิม มีเจ๊กจีนศึกษา	9
		6	มีหอศาลา ไว้ปู่จา จดจำ	9
	4	7	ฝ่ายพระอัลเลาะห์อิสลามเหมาะล้ำ	9
		8	มีโต๊ะครูอิหม่าม ดำเนิน	7
	5	9	จ้วยกันสืบสานธรรมมะ	6
		10	จ้วยบูรณะ อย่าให้ทิ้งล่ะขาดเขิน	10
	6	11	พัฒนาก๋านหื้อสืบสานนานเมิน	9
		12	หื้อมันเจริญ เปื้นสรรเสริญอวดอ้าง	9

ท่อน	ประโยค	วรรค	คำร้อง	จำนวนคำ
	7	13	จะนั้นแล้วกา ศาสนาต้องศึกษาหมดอย่าง	12
		14	นี้ แหละนอ น้อง บ่า มาน	6

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C หญิง

ในทำนองตั้งเชียงใหม่ ท่อน C ชาย คำร้องกับทำนอง โดยมากเป็นแบบ บรรจุโน้ตทำนอง 1 โน้ตต่อ 1 คำร้อง ในช่วงท้ายของทำนองเป็นแบบ บรรจุโน้ตทำนอง 2-3 โน้ต ต่อ 1 คำร้องแบ่งจำนวนคำร้องแต่ละประโยค ดังนี้

ท่อน	ประโยค	วรรค	คำร้อง	จำนวนคำ
C	1	1	เบิกบาน ... พระพุทธก็งาม อิสลามก็ดี	11
		2	พระเยซูก็มีพระคัมภีร์เหมือนกั๋น	10
	2	3	แต่ว่ามันอยู่คนละสถาบัน	9
		4	เรื่องไผเรื่องมันล่ะ คนละอย่างละด้าน	10
	3	5	จะนั้น แล้วกา ถือศาสนาต้องศึกษาเฮียนอ่าน	13
			นี้ แหละนอ น้อง บ่ค้าน	7

จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนอง สามารถสรุปได้ว่าความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนอง มีความสัมพันธ์กับแบบ บรรจุโน้ตทำนอง 1 โน้ตต่อ 1 คำร้องในช่วงท้ายของทำนองซึ่งเป็นท่อนส่งเพื่อเชื่อมต่อกับทำนองถัดไป เป็นแบบ บรรจุโน้ตทำนอง 2-3 โน้ต ต่อ 1 คำร้อง มีลักษณะเหมือนกันทั้งของช่างซอชายและช่างซอหญิง

5.3.1.2 ทำนองจะปุ

ทำนองจะปุ เป็นทำนองที่ใช้ขับซอต่อจากทำนองตั้งเชียงใหม่ เป็นทำนองที่มีความอ่อนหวาน นิยมใช้เป็นทำนองการขับซอก่อนที่จะต่อไปทำนองอื่น ผู้วิจัยได้ทำการถอดเสียงทำนองจะปุเพื่อวิเคราะห์ ตามประเด็นที่กำหนด ดังนี้

1) รูปแบบของเพลง

รูปแบบของเพลง ของทำนองจะปุ ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์ออกได้เป็น 2 ท่อน คือ ท่อน A มี 4 ประโยคๆละ 2 วรรค และท่อน B มี 3 ประโยคๆ ละ 2 วรรค สามารถแสดงเป็นตารางแผนภูมิได้ดังนี้

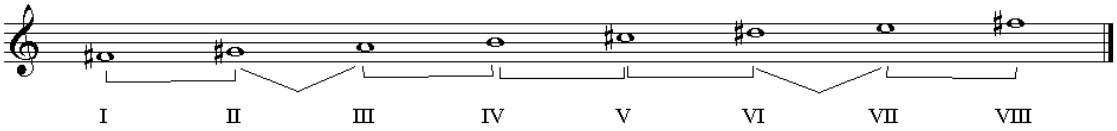
ตารางแสดงรูปแบบของทำนองจะปุ

ท่อน A	ประโยคที่ 1	วรรคที่ 1
		วรรคที่ 2
	ประโยคที่ 2	วรรคที่ 3
		วรรคที่ 4
	ประโยคที่ 3	วรรคที่ 5
		วรรคที่ 6
	ประโยคที่ 4	วรรคที่ 7
		วรรคที่ 8
ท่อน B	ประโยคที่ 1	วรรคที่ 1
		วรรคที่ 2
	ประโยคที่ 2	วรรคที่ 3
		วรรคที่ 4
	ประโยคที่ 3	วรรคที่ 5
		วรรคที่ 6

ก่อนจะเข้าทำนองจะปุนั้น เมื่อจบทำนองตั้งเชียงใหม่ ช่างซอหญิง จะใช้ขับซอทำนองจะปุในท่อน B ก่อน 1 รอบ เรียกว่า *“ก๋ายจะปุ”* จากนั้นช่างซอชายจะเข้าท่อน A และท่อน B สลับกับช่างซอหญิงต่อไป และจะฟังการเปลี่ยนทำนองจากการให้สัญญาณของช่างปี่จุม

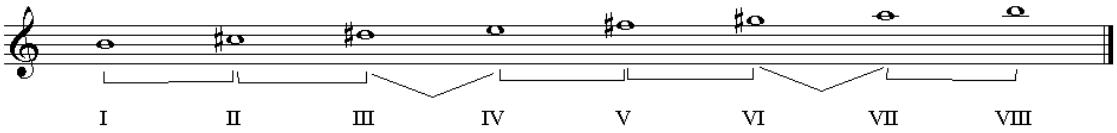
2) บันไดเสียง หรือโมด

จากการศึกษาวิเคราะห์ทำนองจะปุ พบว่าระดับเสียงของทำนองการขับซอ มีการเคลื่อนที่ของเสียงทำนองในระบบ 7 เสียง สามารถวิเคราะห์เป็นแนวเสียงของช่างซอชายและหญิงได้ดังนี้



ตัวอย่างที่ 5.62 บันไดเสียงทำนองจะปุ แนวเสียงช่างซอชาย

จากตัวอย่างที่ 5.62 ระดับเสียงของช่างซอชายในทำนองจะปุ โน้ตลำดับที่ I-II, III-IV, IV-V, V-VI และ VII-VIII มีระยะห่าง 1 เสียงเต็ม ส่วน II-III และ VI-VII มีระยะห่างของเสียงครึ่งเสียง สามารถวิเคราะห์โครงสร้างบันไดเสียงได้เป็น ฟาชาร์ป โดเรียน โมด (F# Dorian Mode) ประกอบด้วยโน้ต F#, G#, A, B, C#, D#, E, F#



ตัวอย่างที่ 5.63 บันไดเสียงทำนองจะปุ แนวเสียงช่างซอหญิง

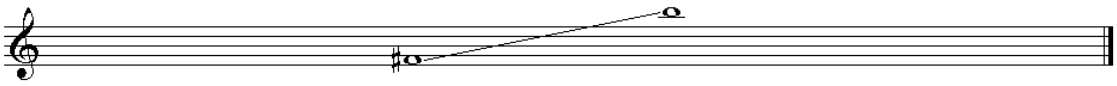
จากตัวอย่างระดับเสียงของช่างซอหญิงในทำนองจะปุ โน้ตลำดับที่ I-II, II-III, IV-V, V-VI และ VII-VIII มีระยะห่าง 1 เสียงเต็ม ส่วน III-IV และ VI-VII มีระยะห่างของเสียง ครึ่งเสียง สามารถวิเคราะห์โครงสร้างบันไดเสียงได้เป็น ที มิกโซลิเดียน โมด (B Mixolydian Mode) ประกอบด้วยโน้ต B, C#, D#, E, F#, G#, A, B

จากการศึกษาวิเคราะห์เรื่องบันไดเสียงหรือโมดที่ใช้ในการขับซอทำนองจะปุตามประเพณีเดิม กล่าวคือ เสียงที่ช่างซอชายใช้ขับซอ เมื่อนำกลุ่มเสียงที่เกิดขึ้นมาจัดเรียงในระบบบันไดเสียงหรือโมด ตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตก สามารถวิเคราะห์กลุ่มเสียงที่เกิดขึ้นเป็นบันไดเสียงได้เป็นบันไดเสียงฟาชาร์ป โดเรียน โมด และช่างซอหญิงสามารถวิเคราะห์กลุ่มเสียงที่เกิดขึ้นเป็น บันไดเสียง ที มิกโซลิเดียน โมด ในการขับซอทำนองจะปุ

3) พิสัยของเสียง

พิสัยของเสียงในการขับซอของช่างซอที่ศึกษา โดยประมาณการตามการบันทึกโน้ตแบ่งแยกออกเป็นทำนอง ได้ดังนี้

ตัวอย่างที่ 5.64 ช่วงเสียงที่ใช้ขับซอในทำนองจะปุ ของช่างซอชาย



ตัวอย่างที่ 5.65 ช่วงเสียงที่ใช้ขับซอในทำนองจะปุ ของช่างซอหญิง

ช่วงเสียงที่ช่างซอชายและหญิงใช้ในการขับซอในทำนองจะปุนั้น มีการใช้ระดับเสียงต่ำที่เท่ากัน เพียงแต่ฝ่ายช่างซอหญิงจะไม่ลงเสียงต่ำบ่อยครั้งนัก โดยมากจะอยู่ในช่วง คู่ 8 ของโน้ต B

4) เสียงหลักของแนวทำนอง

ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์แนวทำนอง เพื่อหาเสียงหลักของแนวทำนองในทำนองจะปุ โดยแบ่งการวิเคราะห์ออกเป็นแต่ละท่อนของการขับซอทั้งช่างซอชาย และหญิง ได้ดังนี้

รับเข้าทำนองจะปุ

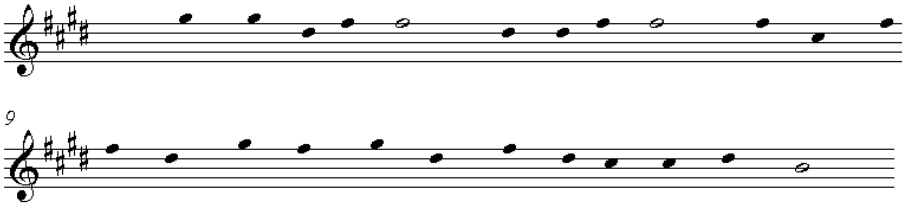
ช่างซอหญิง

แนวที่ 1 ทำนองการขับซอ

แนวที่ 2 เสียงแม่กระด้าง

แนวที่ 3 เสียงหลักของแนวทำนองการขับซอ

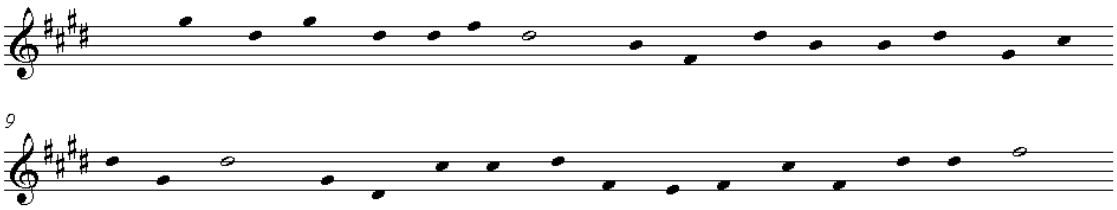
จากการวิเคราะห์เสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ในท่อนรับเข้าทำนองจะปุของช่างซอหญิง พบว่ามีเสียงหลักของแนวทำนอง ที่เกิดขึ้นดังนี้



ทำนองจะปุ

ท่อน A ช่างซอชาย

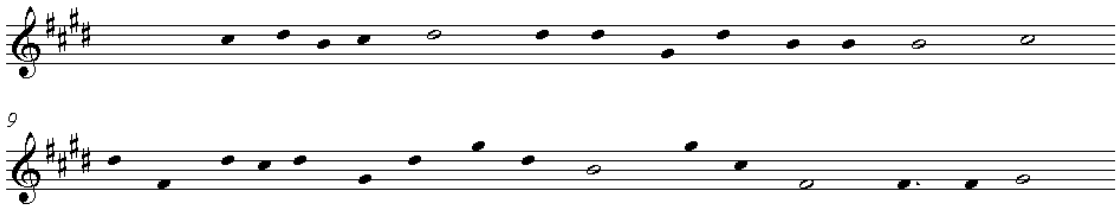
จากการวิเคราะห์เสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ท่อน A ของช่างซอชาย พบว่ามีเสียงหลักของแนวทำนอง ที่เกิดขึ้นดังนี้



ทำนองจะปุ

ท่อน B ช่างซอชาย

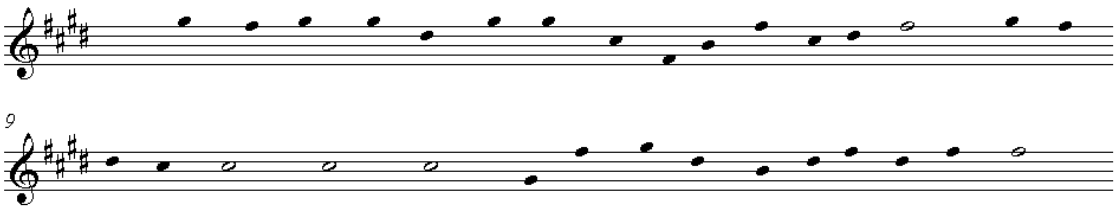
จากการวิเคราะห์เสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ท่อน B ของช่างซอชาย พบว่ามีเสียงหลักของแนวทำนอง ที่เกิดขึ้นดังนี้



ทำนองจะปุ

ท่อน A ช่างซอหญิง

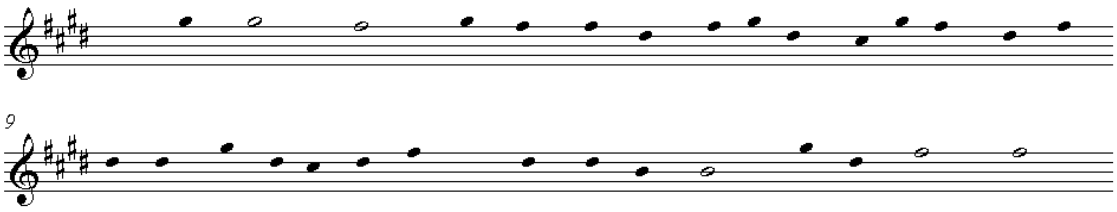
จากการวิเคราะห์เสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ท่อน A ของช่างซอหญิง พบว่ามีเสียงหลักของแนวทำนอง ที่เกิดขึ้นดังนี้



ทำนองจะปุ

ท่อน B ช่างซอหญิง

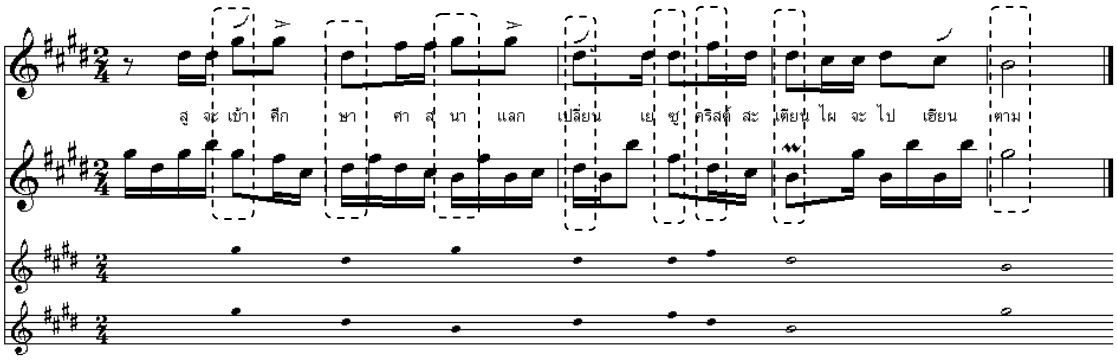
จากการวิเคราะห์เสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ท่อน B ของช่างซอหญิง พบว่ามีเสียงหลักของแนวทำนอง ที่เกิดขึ้นดังนี้



5) ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง

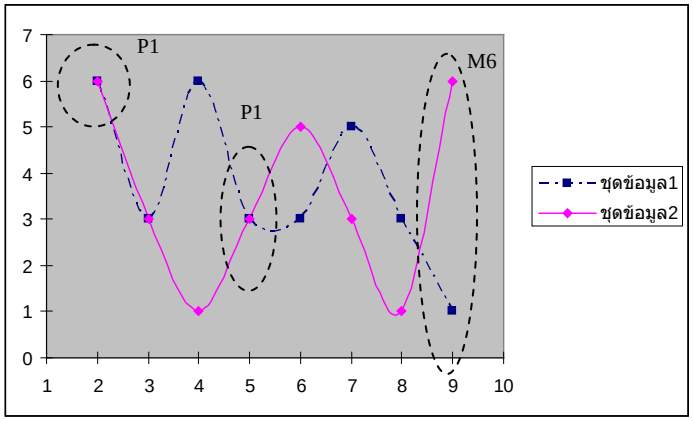
การวิเคราะห์ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองการขับซอ ทำนองจะปุ ของช่างซอชาย สามารถวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองได้ดังนี้

ทำนองจะปุ ท่อน A ชาย ประโยคที่ 1



ตัวอย่างที่ 5.66 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ท่อน A ชาย ประโยคที่ 1

จากตัวอย่างที่ 5.66 เป็นทำนองในท่อน A ทำนองจะปุ ของช่างซอชาย จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 1 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 6/3/6/3/3/5/3/1 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 6/3/1/3/5/3/1/6 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.35 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองจะปุ ท่อน A ชาย ประโยคที่ 1

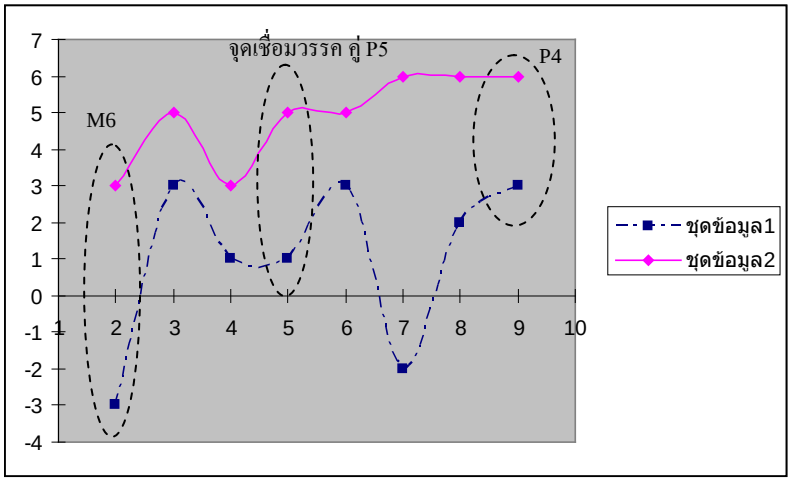
จากแผนภูมิที่ 5.35 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 1 มีระยะห่างคู่ P1-P1-M6 และ P1 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 2 วรรคที่ 2 มีระยะห่างคู่ m3-M3-m3 และ M6 เป็นระยะคู่เสียงที่ใช้จบประโยค

เห็นได้ว่า วรรคที่ 1 เกิดระยะห่างของเสียงชนิดคู่ P1 มากที่สุด ส่วนในวรรคที่ 2 มีระยะห่างของเสียงชนิด M3 มากที่สุด และใช้คู่ M6 เป็นจุดลงจบของประโยค

ทำนองจะปุ ท่อน A ชาย ประโยคที่ 2

ตัวอย่างที่ 5.67 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ท่อน A ชาย ประโยคที่ 2

จากตัวอย่างที่ 5.67 เป็นทำนองในท่อน A ทำนองจะปุ ของช่างซอชาย จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 2 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ -3/3/1/1/3/-2/2/3 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 3/5/3/5/5/6/6/6 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.36 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองจะปุ ท่อน A ชาย ประโยคที่ 2

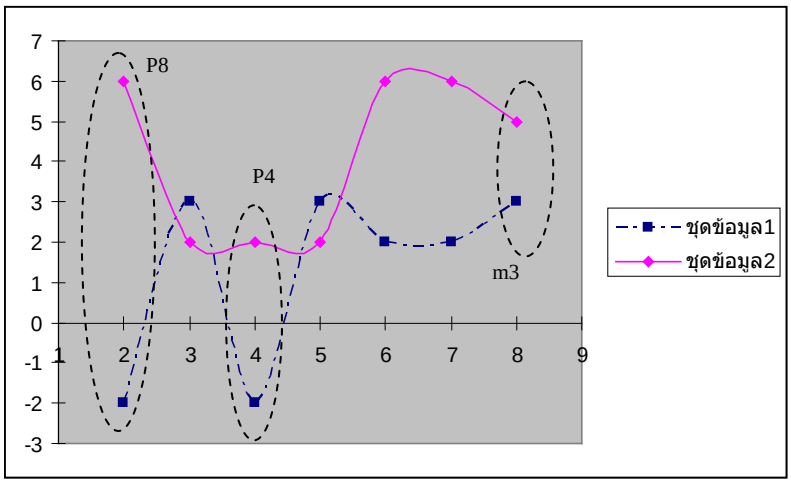
จากแผนภูมิที่ 5.36 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 3 มีระยะห่างคู่ M6-m3-M3 และ P5 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 4 วรรคที่ 4 มีระยะห่างคู่ m3-P8-P5 และ P4 เป็นระยะคู่เสียงที่ใช้จบประโยค

เห็นได้ว่า วรรคที่ 3 เกิดระยะห่างของเสียงชนิดคู่เมเจอร์มากที่สุด ส่วนในวรรคที่ 4 มีระยะห่างของเสียงชนิดเพอร์เฟ็คมากที่สุด และใช้คู่ P4 เป็นจุดลงจบของประโยค

ทำนองจะปุ ท่อน A ชาย ประโยคที่ 3

ตัวอย่างที่ 5.68 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ท่อน A ชาย ประโยคที่ 3

จากตัวอย่างที่ 5.68 เป็นทำนองในท่อน A ทำนองจะปุ ของช่างซอชาย จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 3 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ -2/3/-2/3/2/2/3 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 6/2/2/2/6/6/5 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.37 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองจะปุ ท่อน A ชาย ประโยคที่ 3

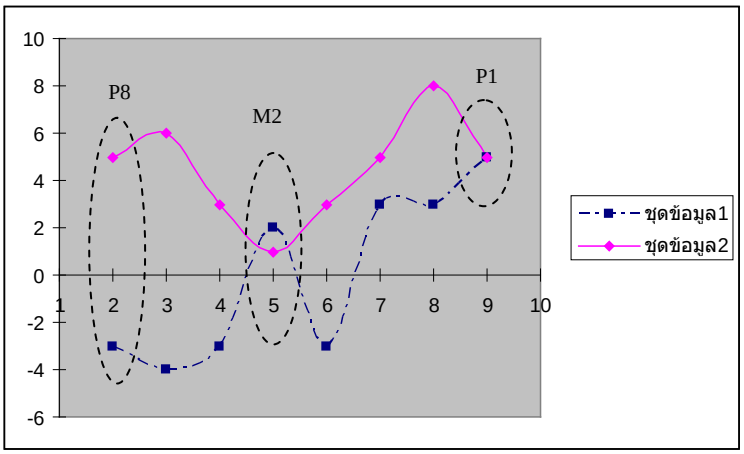
จากแผนภูมิที่ 5.37 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 5 มีระยะห่างคู่ P8-M2 และ P4 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 6 วรรคที่ 6 มีระยะห่างคู่ M2-P5-P5 และ m3 เป็นระยะคู่เสียงที่ใช้จบประโยค

เห็นได้ว่า ประโยคที่ 3 เกิดระยะห่างของเสียงชนิดคู่เพอร์เฟ็คมากที่สุด และใช้คู่ m3 เป็นจุดลงจบของประโยค

ทำนองจะปุ ท่อน A ชาย ประโยคที่ 4

ตัวอย่างที่ 5.69 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ท่อน A ชาย ประโยคที่ 4

จากตัวอย่างที่ 5.69 เป็นทำนองในท่อน A ทำนองจะปุ ของช่างซอชาย จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 4 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ -3/-4/-3/2/-3/3/3/5 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 5/6/3/1/3/5/8/5 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิได้ดังนี้

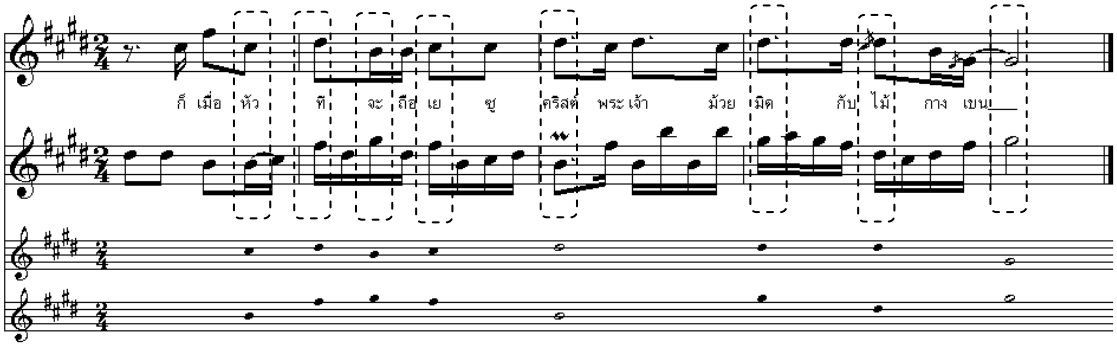


แผนภูมิที่ 5.38 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองจะปุ ท่อน A ชาย ประโยคที่ 4

จากแผนภูมิที่ 5.38 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 7 มีระยะห่างคู่ P8-M3-M6 และ M2 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 8 วรรคที่ 8 มีระยะห่างคู่ M6-m3-m6 และ P1 เป็นระยะคู่เสียงที่ใช้จบประโยค

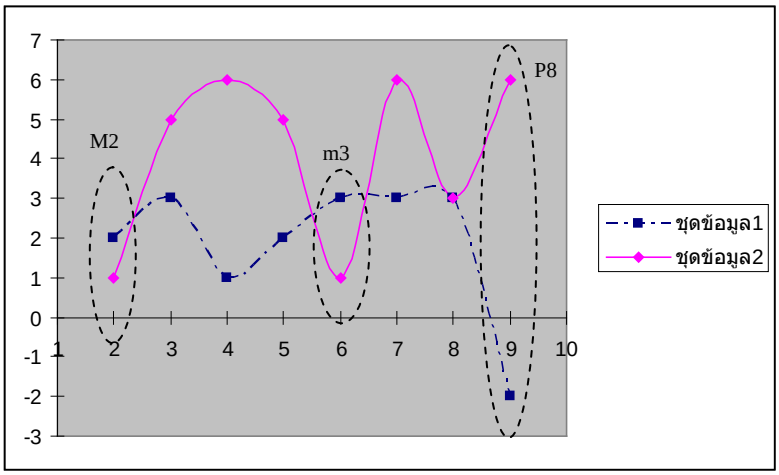
เห็นได้ว่า ประโยคที่ 4 การใช้ระยะห่างของเสียงทำนองการขับซอและทำนองปี่จุม ในตอนเริ่มประโยคและลงจบประโยคใช้คู่เสียงชนิดคู่เพอร์เฟ็ค ส่วนในประโยค วรรคที่ 7 ใช้ระยะห่างของเสียงคู่เมเจอร์มากที่สุด ส่วนวรรคที่ 8 ใช้ระยะห่างของเสียงคู่ไมเนอร์มากที่สุด

ทำนองจะปุ ท่อน B ชาย ประโยคที่ 1



ตัวอย่างที่ 5.70 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ท่อน B ชาย ประโยคที่ 1

จากตัวอย่างที่ 5.70 เป็นทำนองในท่อน B ทำนองจะปุ ของช่างซอชาย จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 1 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 2/3/1/2/3/3/3/-2 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 1/5/6/5/1/6/3/6 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.39 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองจะปุ ท่อน B ชาย ประโยคที่ 1

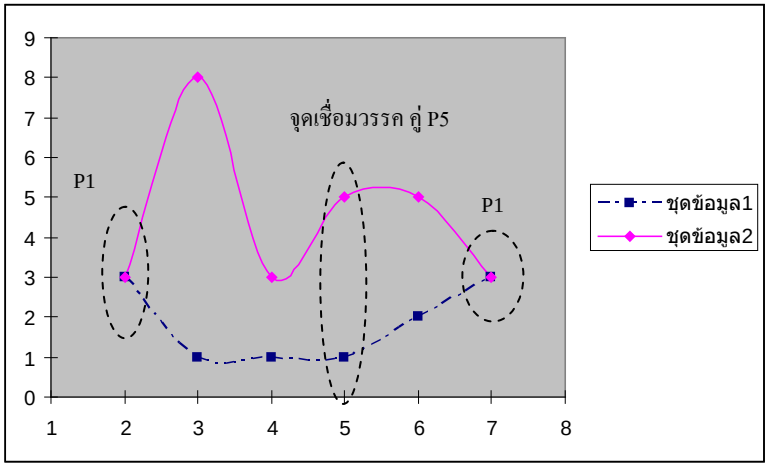
จากแผนภูมิที่ 5.39 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 1 มีระยะห่างคู่ M2-m3-M6-P4 และ m3 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 2 วรรคที่ 2 มีระยะห่างคู่ P4-P1 และ P8 เป็นระยะคู่เสียงที่ใช้จบประโยค

เห็นได้ว่า ประโยคที่ 1 การใช้ระยะห่างของเสียงทำนองการขับซอและทำนองปี่จุม ในวรรคที่ 1 นั้นใช้ระยะห่างของเสียงคู่เมเจอร์และไมเนอร์เป็นหลัก แต่ในวรรคที่ 2 นั้นใช้ระยะห่างของเสียงคู่เพอร์เฟ็คมากที่สุด โดยลงจบประโยคด้วยคู่ P8

ทำนองจะปุ ท่อน B ชาย ประโยคที่ 2

ตัวอย่างที่ 5.71 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ท่อน B ชาย ประโยคที่ 2

จากตัวอย่างที่ 5.71 เป็นทำนองในท่อน B ทำนองจะปุ ของช่างซอชาย จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 2 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 3/1/1/1/2/3 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 3/8/3/5/5/3 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.40 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองจะปุ ท่อน B ชาย ประโยคที่ 2

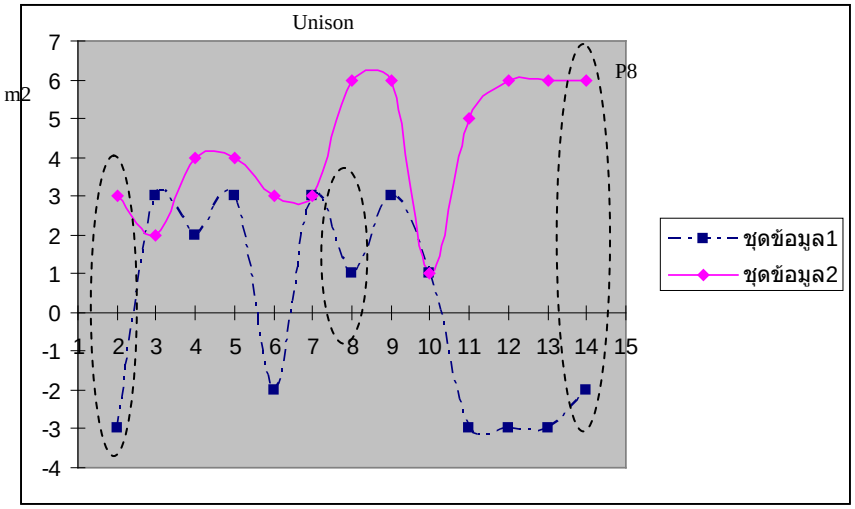
จากแผนภูมิที่ 5.40 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 3 มีระยะห่างคู่ P1-P8-m3 และ P5 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 4 วรรคที่ 4 มีระยะห่างคู่ P4 และ P1 เป็นระยะคู่เสียงที่ใช้จบประโยค

เห็นได้ว่า ประโยคที่ 2 การใช้ระยะห่างของเสียงทำนองการขับซอและทำนองปี่จุม โดยมากใช้ระยะห่างของเสียงชนิดคู่เพอร์เฟ็คมากที่สุด

ทำนองจะปุ ท่อน B ชาย ประโยคที่ 3

ตัวอย่างที่ 5.72 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ท่อน B ชาย ประโยคที่ 3

จากตัวอย่างที่ 5.72 เป็นทำนองในท่อน B ทำนองจะปุ ของช่างซอชาย จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 3 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ -3/3/2/3/-2/3/1/3/1/-3/-3/-3/-2 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 3/2/4/4/3/3/6/6/1/5/6/6/6 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.41 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองจะปุ ท่อน B ชาย ประโยคที่ 3

จากแผนภูมิที่ 5.41 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 5 มีระยะห่างคู่ M6-M2-m3-m2 และ P5 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 6 วรรคที่ 6 มีระยะห่างคู่ P1-M6-P4 และ P1เป็นตัวเชื่อมเข้ากับวรรคร้องส่งเพื่อจบทำนอง วรรคจบทำนองมีระยะห่างคู่ P8-M2-M2 และ P8 เพื่อส่งจบท่อนทำนอง

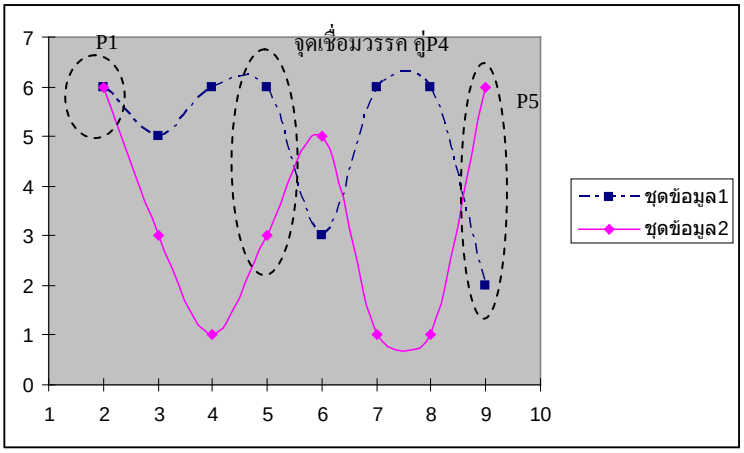
เห็นได้ว่า ประโยคที่ 3 ในทำนองจะปุ ท่อน B นั้นจะมีวรรคที่สัมพันธ์กันถึง 3 วรรค คือ วรรคที่ 5 วรรคที่ 6 และวรรคร้องส่งเพื่อจบทำนอง การใช้ระยะห่างของเสียงทำนองการขับซอและทำนองปี่จุม ในวรรคที่ 5 นั้นใช้คู่เสียงชนิดคู่เมเจอร์ และไมเนอร์ แต่ลงเชื่อมวรรคด้วยคู่ P5 ส่วนในวรรคที่ 6 นั้นรับเข้าวรรคและลงจบวรรคด้วยคู่ชนิดเพอร์เฟ็ค และในวรรคร้องส่งเพื่อลงจบทำนองใช้ระยะห่างของเสียงคู่เพอร์เฟ็คในการขับร้อง

ในส่วนการขับซอของช่างซอหญิงในทำนองจะปุ สามารถวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองได้ดังนี้

ทำนองจะปุ ท่อน A หญิง ประโยคที่ 1

ตัวอย่างที่ 5.73 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ท่อน A หญิง ประโยคที่ 1

จากตัวอย่างที่ 5.73 เป็นทำนองในท่อน A ทำนองจะปุ ของช่างซอหญิง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 1 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 6/5/6/6/3/6/6/2 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 6/3/1/3/5/1/1/6 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.42 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองจะปุ ท่อน A หญิง ประโยคที่ 1

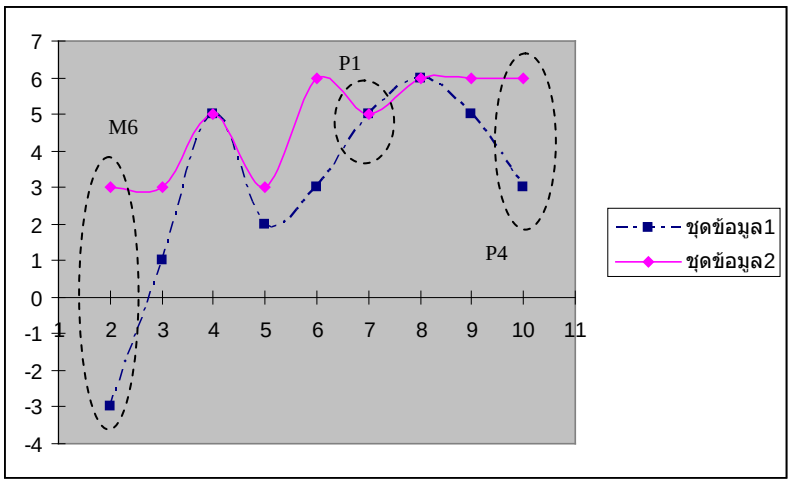
จากแผนภูมิที่ 5.42 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 1 มีระยะห่างคู่ P1-m3-M6 และ P4 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 2 วรรคที่ 2 มีระยะห่างคู่ m3-M6-M6 และ P5 เป็นตัวส่งจบประโยค

เห็นได้ว่า ประโยคที่ 1 มีระยะห่างของเสียงขั้นคู่ M6 เกิดขึ้นมากที่สุด ในส่วนจุดเชื่อมวรรคที่ 1 วรรคที่ 2 และจุดลงจบประโยคใช้ระยะห่างขั้นคู่เพอร์เฟ็ค ลงจบ

ทำนองจะปุ ท่อน A หญิง ประโยคที่ 2

ตัวอย่างที่ 5.74 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ท่อน A หญิง ประโยคที่ 2

จากตัวอย่างที่ 5.74 เป็นทำนองในท่อน A ทำนองจะปุ ของช่างซอหญิง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 2 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ -3/1/5/2/3/5/6/5/3 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 3/3/5/3/6/5/6/6/6 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.43 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองจะปุ ท่อน A หญิง ประโยคที่ 2

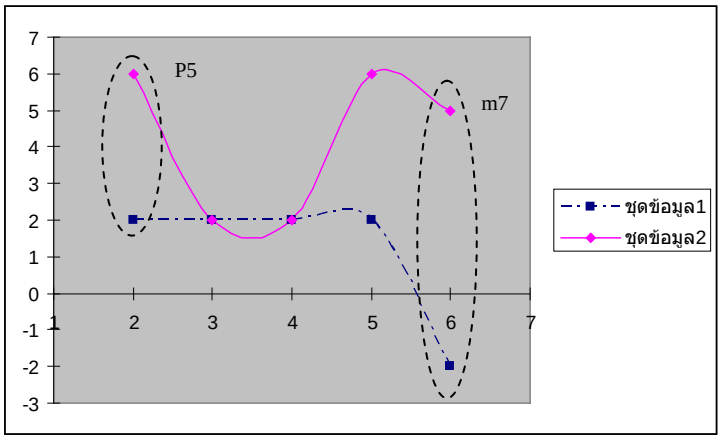
จากแผนภูมิที่ 5.43 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 3 มีระยะห่างคู่ M6-m3-P1-M2-P4 และ P1 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 4 วรรคที่ 4 มีระยะห่างคู่ P1-M2 และ P4 เป็นตัวส่งจบประโยค

เห็นได้ว่า ประโยคที่ 2 ในทำนองจะปุ ท่อน A นั้นระยะห่างของเสียงทำนองการขับซอและทำนองปี่จุม ชนิดคู่ที่เกิดขึ้นมากที่สุด คือคู่ชนิดเพอร์เฟ็ค โดยเป็นทั้งจุดเชื่อมวรรค และจุดลงจบประโยค

ทำนองจะปุ ท่อน A หญิง ประโยคที่ 3

ตัวอย่างที่ 5.75 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ท่อน A หญิง ประโยคที่ 3

จากตัวอย่างที่ 5.75 เป็นทำนองในท่อน A ทำนองจะปุ ของช่างซอหญิง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 3 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 2/2/2/2/-2 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 6/2/2/6/5 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.44 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองจะปุ ท่อน A หญิง ประโยคที่ 3

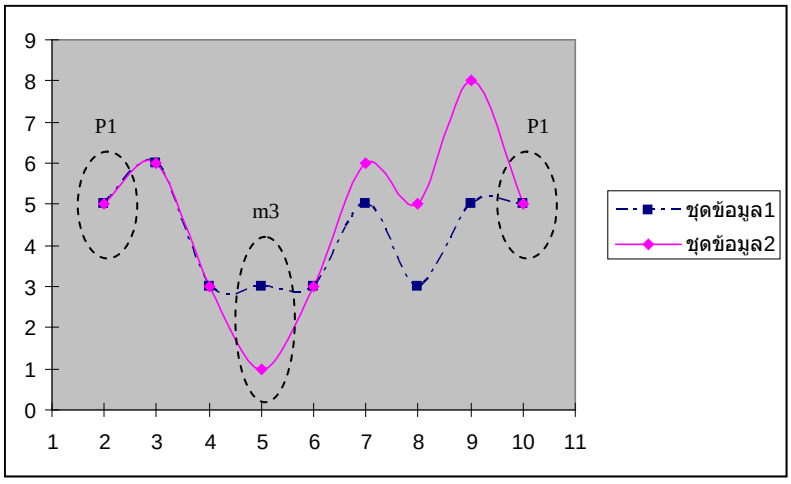
จากแผนภูมิที่ 5.44 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 5 มีระยะห่างคู่ P5-P1 และ P1 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 6 วรรคที่ 6 มีระยะห่างคู่ P5 และ m7 เป็นตัวลงจบทำนอง

เห็นได้ว่า ประโยคที่ 3 นั้น ระยะห่างของเสียงที่ใช้เป็นชนิดขั้นคู่เพอร์เฟ็คทั้งหมด ยกเว้นจุดลงจบประโยคที่เป็นขั้นคู่ ไมเนอร์

ทำนองจะปุ ท่อน A หญิง ประโยคที่ 4

ตัวอย่างที่ 5.76 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ท่อน A หญิง ประโยคที่ 4

จากตัวอย่างที่ 5.76 เป็นทำนองในท่อน A ทำนองจะปุ ของช่างซอหญิง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 4 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 5/6/3/3/3/5/3/5/5 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 5/6/3/1/3/6/5/8/5 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.45 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองจะปุ ท่อน A หญิง ประโยคที่ 4

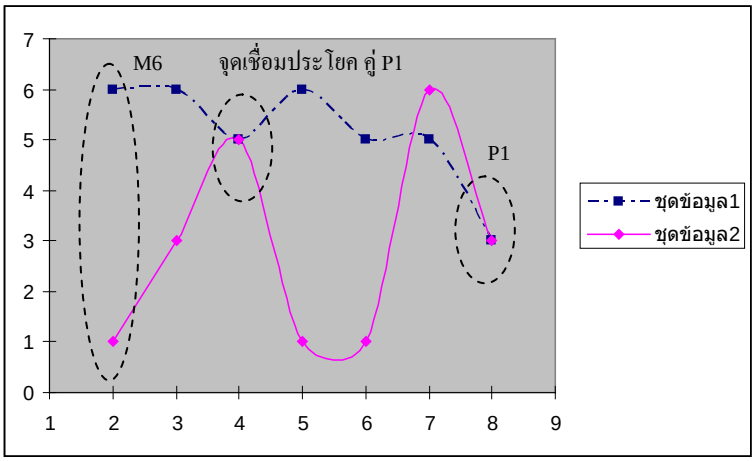
จากแผนภูมิที่ 5.45 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 7 มีระยะห่างคู่ P1-P1-P1 และ m3 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 8 วรรคที่ 8 มีระยะห่างคู่ P1-M2-m3-P4 และ P1เป็นจุดลงจบประโยค

เห็นได้ว่า ประโยคที่ 4 ระยะห่างของเสียง ขั้นคู่ที่พบมากที่สุดคือคู่ P1

ทำนองจะปุ ท่อน B หญิง ประโยคที่ 1

ตัวอย่างที่ 5.77 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ท่อน B หญิง ประโยคที่ 1

จากตัวอย่างที่ 5.77 เป็นทำนองในท่อน B ทำนองจะปุ ของช่างซอหญิง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 1 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 6/6/5/6/5/5/3 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 1/3/5/1/1/6/3 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.46 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองจะปุ ท่อน B หญิง ประโยคที่ 1

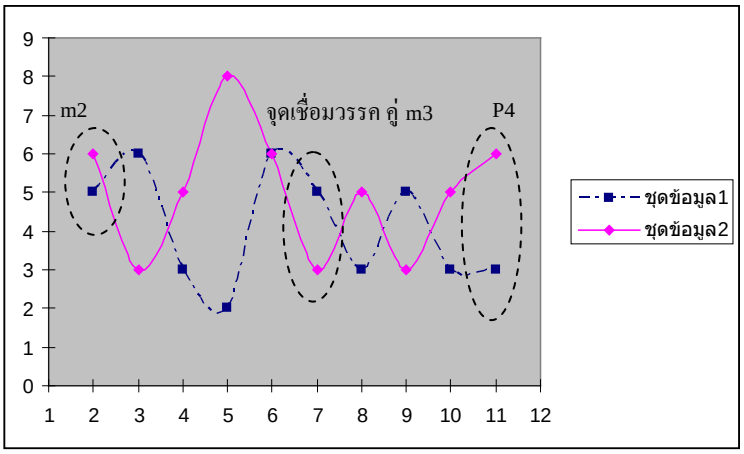
จากแผนภูมิที่ 5.46 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 1 มีระยะห่างคู่ M6-P4 และ P1 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 2 วรรคที่ 2 มีระยะห่างคู่ M6-P5-M2 และ P1เป็นจุดลงจบประโยค

เห็นได้ว่า ประโยคที่ 1 ของท่อน B ในทำนองจะปุนั้น ระยะห่างของเสียง ขั้นคู่ที่พบมากที่สุดคือคู่ชนิดเพอร์เฟ็ค โดยจุดเชื่อมต่อของวรรคและจุดลงจบประโยค ใช้ระยะห่างของคู่เสียงคู่ P1

ทำนองจะปุ ท่อน B หญิง ประโยคที่ 2

ตัวอย่างที่ 5.78 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ท่อน B หญิง ประโยคที่ 2

จากตัวอย่างที่ 5.78 เป็นทำนองในท่อน B ทำนองจะปุ ของช่างซอหญิง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 2 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 5/6/3/2/6/5/3/5/3/3 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 6/3/5/8/6/3/5/3/5/6 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้

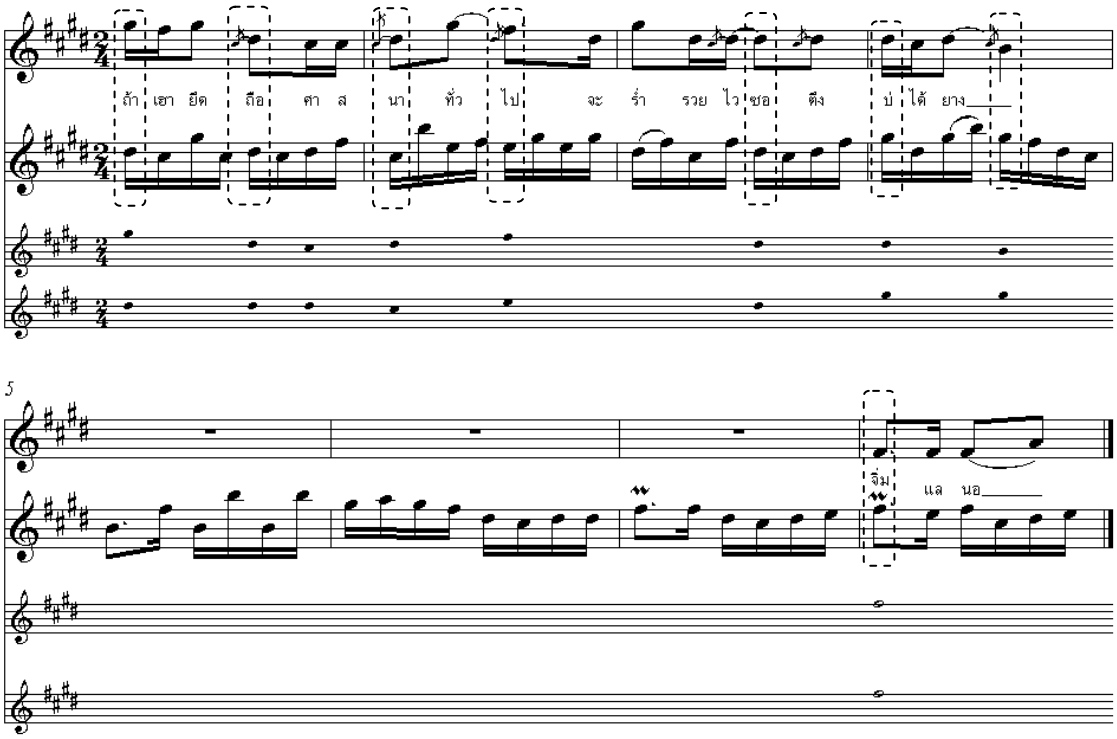


แผนภูมิที่ 5.47 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองจะปุ ท่อน B หญิง ประโยคที่ 2

จากแผนภูมิที่ 5.47 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 3 มีระยะห่างคู่ M2-P4-m3-m7-P1 และ m3 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 4 วรรคที่ 4 มีระยะห่างคู่ m3-m3-m3 และ P4 เป็นจุดลงจบประโยค

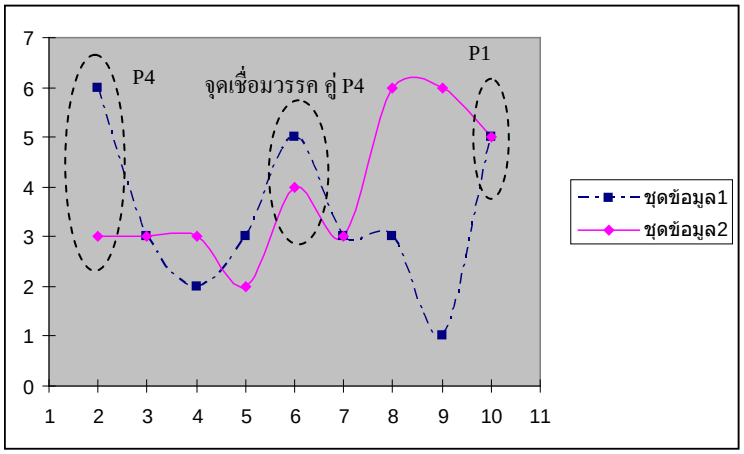
เห็นได้ว่า ประโยคที่ 2 ของท่อน B ในทำนองจะปุนั้น ระยะห่างของเสียง ขั้นคู่ที่พบมากที่สุดคือคู่ชนิดไมเนอร์ โดยจุดเชื่อมต่อของวรรค ใช้คู่ m3 และจุดลงจบประโยค ใช้ระยะห่างของคู่เสียงคู่ P4

ทำนองจะปุ ท่อน B หญิง ประโยคที่ 3



ตัวอย่างที่ 5.79 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองจะปุ ท่อน B หญิง ประโยคที่ 3

จากตัวอย่างที่ 5.79 เป็นทำนองในท่อน B ทำนองจะปุ ของช่างซอหญิง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 3 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 6/3/2/3/5/3/3/1/5 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 3/3/3/2/4/3/6/6/5 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.48 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองจะปุ ท่อน B หญิง ประโยคที่ 3

จากแผนภูมิที่ 5.48 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 5 มีระยะห่างคู่ P4-P1-M2-M2 และ M2 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 6 วรรคที่ 6 มีระยะห่างคู่ P1-P4-M6 และ P1เป็นจุดลงจบประโยค

เห็นได้ว่า ประโยคที่ 3 ของท่อน B ในทำนองจะปุนั้น ระยะห่างของเสียง ขั้นคู่ที่พบมากที่สุดคือคู่ชนิดเพอร์เฟ็ค โดยจุดเชื่อมต่อของวรรคใช้ระยะห่างของเสียงขั้นคู่ M2 และจุดลงจบประโยค ใช้ระยะห่างของคู่เสียงคู่ P1

6) การประดับทำนอง

แนวทำนองการขับซอในทำนองจะปุ มีการใช้เทคนิคในการประดับทำนอง โดยจำแนกเป็นประเภทของเทคนิคในการประดับทำนองการขับซอของช่างซอชายและหญิง ได้ดังนี้

1) เทคนิคเหินเสียงขึ้นสูงแล้วลงเสียงต่ำฮัมในลำคอ

ตัวอย่างที่ 5.80 แสดงการใช้เทคนิคเหินเสียงขึ้นสูงแล้วลงเสียงต่ำฮัมในลำคอ

จากตัวอย่างที่ 5.80 เป็นการแสดงเทคนิคเหินเสียงขึ้นสูงแล้วลงเสียงต่ำฮัมในลำคอของช่างซอชาย ที่ปรากฏในท่อน A ช่วงท่อนของท่อน โดยพิสัยของเสียงจะไม่เหินขึ้นสูงมากอย่างทำนองตั้งเชียงใหม่ แต่จะมีการใช้เสียงที่ดำเนินขึ้นไปในลำดับขั้นคู่ 4 และคู่ 5

ในทำนองจะปุ ส่วนของช่างซอหญิงไม่พบการใช้เทคนิคนี้แต่อย่างใด

2) เทคนิคสะบัดเสียง

เทคนิคการสะบัดเสียงที่พบในทำนองจะปุ มีดังนี้

ตัวอย่างที่ 5.81 แสดงการใช้เทคนิคสะบัดเสียงของช่างซอชาย

ตัวอย่างที่ 5.81 นี้ เป็นการใช้เทคนิคสะบัดเสียงที่พบในท่อน B ของช่างซอชาย

ตัวอย่างที่ 5.82 แสดงการใช้เทคนิคสะบัดเสียงของช่างซอหญิง ท่อน A

ตัวอย่างที่ 5.82 นี้ เป็นการใช้เทคนิคสะบัดเสียงที่พบในท่อน A ของช่างซอหญิง

ตัวอย่างที่ 5.83 แสดงการใช้เทคนิคสะบัดเสียงของช่างซอหญิง ท่อน B

ตัวอย่างที่ 5.83 นี้ เป็นการใช้เทคนิคสะบัดเสียงที่พบในท่อน B ของช่างซอหญิง จากตัวอย่างการใช้เทคนิคสะบัดเสียงที่ปรากฏในทำนองจะปุ ของช่างซอชาย และหญิง พบว่าช่างซอนิยมใช้เทคนิคสะบัดเสียงมากในท่อน B ของทำนองจะปุ

3) เทคนิคเอื้อนเสียง

จากการถอดเสียงการขับซอในทำนองจะปุ พบว่ามีการใช้เทคนิคเอื้อนเสียง ของช่างซอชายและหญิง ดังนี้

ตัวอย่างที่ 5.84 แสดงการใช้เทคนิคเอื้อนเสียงในท่อน B ของช่างซอชาย

ตัวอย่างที่ 5.85 แสดงการใช้เทคนิคเอื้อนเสียงในท่อนรับเข้าทำนองจะปุ

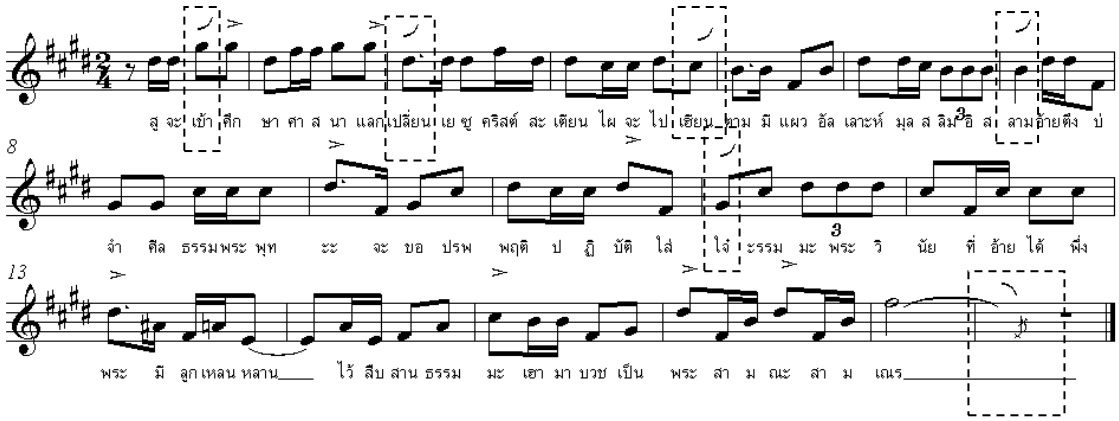
ตัวอย่างที่ 5.86 แสดงการใช้เทคนิคเอื้อนเสียงในท่อน A ของช่างซอหญิง

ตัวอย่างที่ 5.87 แสดงการใช้เทคนิคเอื้อนเสียงในท่อน B ของช่างซอหญิง

จากการยกตัวอย่างการใช้เทคนิคเอื้อนเสียงของช่างซอ พบว่าช่างซอทั้งชายและหญิงจะมีพิสัยในการเอื้อนเสียงอยู่ที่ คู่ 2 ไมเนอร์ และ คู่ 2 เมเจอร์

4) เทคนิคการสั่นเสียง

ในทำนองจะปุ มีการใช้เทคนิคการสั่นเสียง ดังนี้



ตัวอย่างที่ 5.88 แสดงการใช้เทคนิคสั่นเสียง ในท่อน A ของช่างซอชาย

จากตัวอย่างที่ 5.88 ช่างซอชายมีการใช้เทคนิคการสั่นเสียงในพิสัยเสียงขึ้น ยกเว้นในตอนลงจบท่อนที่มีการสั่นเสียงในพิสัยเสียงลง

ตัวอย่างที่ 5.89 แสดงการใช้เทคนิคสั่นเสียง ในท่อน A ของช่างซอหญิง

ตัวอย่างที่ 5.90 แสดงการใช้เทคนิคสั่นเสียง ในท่อน B ของช่างซอหญิง

จากตัวอย่างที่ 5.89 และ ตัวอย่างที่ 5.90 เป็นการใช้เทคนิคการสั่นเสียงของช่างซอหญิง ซึ่งในท่อน B นั้นมีการสั่นเสียงต่อเนื่องกันในพิสัยเสียงขึ้นและเสียงลง

5) เทคนิคการพรมเสียง

เทคนิคการพรมเสียง ไม่ปรากฏในทำนองจะปุ

7) ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนอง

การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนองนั้น ผู้วิจัยจะแสดงทำนองการขับซอในแต่ละท่อน เพื่อหาความสัมพันธ์ของคำร้องและทำนอง ดังนี้

ทำนองจะปุ ท่อน A ชาย

จากโน้ตทำนองจะปุ ท่อน A ชาย คำร้องกับทำนอง ที่พบเป็นแบบบรรจุโน้ตทำนอง 1 โน้ตต่อ 1 คำร้อง แบ่งจำนวนคำร้องแต่ละประโยค ดังนี้

ท่อน	ประโยค	วรรค	คำร้อง	จำนวนคำ
A	1	1	สูจะเข้าศึกษาศาสนาแลกเปลี่ยน	10
		2	เยซูคริสตเตียนไผจะไปเฮียนต๋ำม	10
	2	3	มีแผวอัลเลาะห์ มุสลิม อิสลาม	10
		4	อ้ายตึงประจ๋ำศีลธรรมพระพุทธะ	9
	3	5	จะขอประพฤติปฏิบัติใส่ใจ	9
		6	ธรรมมะพระวินัยที่อ้ายได้พึงปี๊ะ	10
	4	7	มีลูกเหลนหลานไว้สืบสานธรรมมะ	9
		8	เฮามาบวชเป็นพระ สามณะ สามเณร	11

ทำนองจะปุ ท่อน B ชาย

จากโน้ตทำนองจะปุ ท่อน B ชาย คำร้องกับทำนอง ที่พบเป็นแบบบรรจุโน้ตทำนอง 1 โน้ตต่อ 1 คำร้อง มีลักษณะแบบบรรจุโน้ตทำนอง 2-3 โน้ต ต่อ 1 คำร้องในช่วงจบท่อน และระหว่างท่อน แบ่งจำนวนคำร้องแต่ละประโยค ดังนี้

ท่อน	ประโยค	วรรค	คำร้อง	จำนวนคำ
B	1	1	ก็เมื่อหัวทีจะถือเยซูคริสต์	9
		2	พระเจ้าม้วยพิษ กับไม้กางเขน	8
	2	3	อัลเลาะห์ อิสลาม ลำมะคาญ ลำเค็ญ	10
		4	จิ้นหมู จิ้นเหม่น มีกฎเกณฑ์สั่งห้าม	9
	3	5	ศาสนาพุทธมันสุดแล้วแต่เขา	9
		6	บ่าแก้วกับตับเผา ซอยกับเหล้า เหมาะลำ	10
			จิ่ม แล น้อ ...	3

ทำนองจะปุ ท่อน A หญิง

จากโน้ตทำนองจะปุ ท่อน A หญิง คำร้องกับทำนอง ที่พบเป็นแบบ บรรจุโน้ตทำนอง 1 โน้ตต่อ 1 คำร้องแบ่งจำนวนคำร้องแต่ละประโยค ดังนี้

ท่อน	ประโยค	วรรค	คำร้อง	จำนวนคำ
A	1	1	ตามคำโบราณของคนเฒ่าเป็นเล่า	9
		2	เลี้ยงไก่ไว้หลายเล้า หม่าข้าวไว้หลายไห	10
	2	3	เป็นจ้างซอต้องศึกษาต่อไป	8
		4	แป๋งหนตางไว้แล้วมันจะได้เตียวไต่	9
	3	5	ถ้าอิสลามจัดงานประจำเดือน	9
		6	ถ้าคริสตเตียนจัดงานขึ้นเฮือนใหม่	9
	4	7	งานคริสตสะป๊ะประวัติศาสตร์ยิ่งใหญ่	9
		8	ละหมู่เฮาละจะได้อะ ซองาน	9

ทำนองจะปุ ท่อน B หญิง

จากโน้ตทำนองจะปุ ท่อน B หญิง คำร้องกับทำนอง ที่พบเป็นแบบบรรจุโน้ตทำนอง 1 โน้ตต่อ 1 คำร้อง มีลักษณะแบบบรรจุโน้ตทำนอง 2-3 โน้ต ต่อ 1 คำร้อง ในช่วงจบท่อน แบ่งจำนวนคำร้องแต่ละประโยค ดังนี้

ท่อน	ประโยค	วรรค	คำร้อง	จำนวนคำ
B	1	1	จะเมาก้าซอ งานละปอยรามงานพุทธ	10
		2	ซอกั๋นปี๊ด ๆซอ ตึ๊กฤดูก๋าล	9
	2	3	กลางพรรษาบ่าใช่หามีงาน	8
		4	หยุ๊ด กิ๋น หยุ๊ดตาน หยุ๊ดการแต่งห้าง	8
	3	5	ถ้าเฮายึดถือศาสนาทั่วไป	9
		6	จะร่ำรวยไว ซอตึงบ่ได้ย้าง	9
			จิ่ม แล น้อ ...	3

5.3.1.3 ทำนองละม้าย

หลังจากจบทำนองจะปุ ซึ่งเป็นทำนองที่มีความอ่อนหวานแล้ว ช่างซอขับซอจะเข้าสู่ทำนองละม้าย ซึ่งเป็นทำนองที่มีจังหวะครื้นเครง และกระชับมากขึ้น ผู้วิจัยได้ทำการถอดเสียงทำนองละม้าย เพื่อวิเคราะห์ ตามประเด็นที่กำหนด ดังนี้

1) รูปแบบของเพลง

รูปแบบโครงสร้าง ของทำนองละม้าย เป็นทำนองที่คลี่คลายและพัฒนามาจากทำนองจะปุ ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์ออกได้เป็น 2 ท่อน คือ ท่อน A มี 4 ประโยคๆละ 2 วรรค และท่อน B มี 3 ประโยคๆ ละ 2 วรรค

ตารางแสดงรูปแบบของทำนองละม้าย

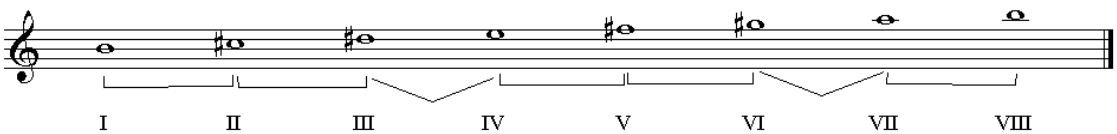
ท่อน A	ประโยคที่ 1	วรรคที่ 1
		วรรคที่ 2
	ประโยคที่ 2	วรรคที่ 3
		วรรคที่ 4
	ประโยคที่ 3	วรรคที่ 5
		วรรคที่ 6
	ประโยคที่ 4	วรรคที่ 7
		วรรคที่ 8
ท่อน B	ประโยคที่ 1	วรรคที่ 1
		วรรคที่ 2
	ประโยคที่ 2	วรรคที่ 3
		วรรคที่ 4
	ประโยคที่ 3	วรรคที่ 5
		วรรคที่ 6

โครงสร้างที่ใช้ในทำนองละม้ายมีลักษณะเดียวกันกับทำนองจะปุ เนื่องจากเป็นทำนองที่พัฒนารูปแบบมาจากทำนองจะปุ เพียงแต่เมื่อจะเข้าสู่ทำนองละม้ายนั้นช่างซอสามารถเปลี่ยนเข้าทำนองละม้ายได้โดยไม่ต้องก๊ายทำนอง

2) บันไดเสียง หรือโมด

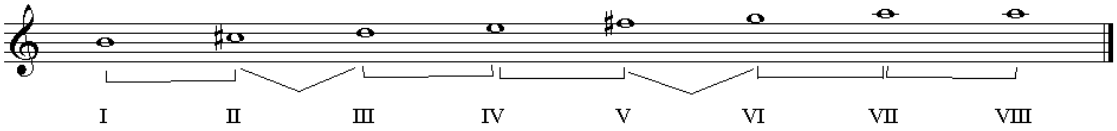
จากการศึกษาวิเคราะห์ทำนองละม้าย พบว่าระดับเสียงของทำนองการขับซอ มีการเคลื่อนที่ของเสียงทำนองในระบบ 7 เสียง สามารถจัดระบบเป็นบันไดเสียง โดยแยกเป็นแนวเสียงของช่างซอชายและหญิงได้ดังนี้

ในการเก็บข้อมูลภาคสนาม พบว่าการเข้าสู่ทำนองละม้ายนั้น จะเริ่มโดยช่างซอหญิงเป็นผู้เข้าทำนองก่อน ผู้วิจัยวิเคราะห์การใช้บันไดเสียงในทำนองละม้ายของช่างซอหญิงพบว่า มีการใช้ระดับเสียงที่แตกต่างกัน ระหว่างท่อน A และท่อน B สามารถแสดงตามระดับเสียงโน้ตได้ดังนี้



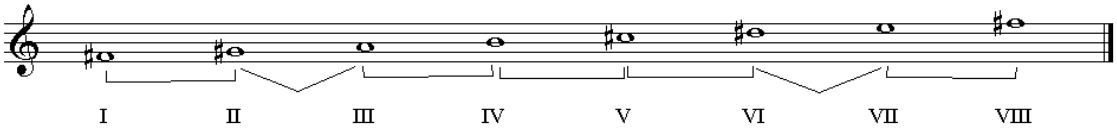
ตัวอย่างที่ 5.91 บันไดเสียงทำนองละม้าย แนวเสียงช่างซอหญิง ในท่อน A

จากตัวอย่างระดับเสียงของช่างซอหญิงในทำนองละม้าย ท่อน A โน้ตลำดับที่ I-II, II-III, IV-V, V-VI และ VII-VIII มีระยะห่าง 1 เสียงเต็ม ส่วน III-IV และ VI-VII มีระยะห่างของเสียงครึ่งเสียง สามารถวิเคราะห์โครงสร้างบันไดเสียงได้เป็น ที มิกโซลิเดียน โมด (B Mixolydian Mode) ประกอบด้วยโน้ต B, C#, D#, E, F#, G#, A, B



ตัวอย่างที่ 5.92 บันไดเสียงทำนองละม้าย แนวเสียงช่างซอหญิง ในท่อน B

จากตัวอย่างที่ 5.92 ระดับเสียงของช่างซอหญิงในทำนองละม้าย ท่อน B โน้ตลำดับที่ I-II, III-IV, IV-V, VI-VII และ VII-VIII มีระยะห่าง 1 เสียงเต็ม ส่วน II-III V-VI และ มีระยะห่างของเสียง ครึ่งเสียง สามารถวิเคราะห์โครงสร้างบันไดเสียงได้เป็น ที เนเจอรัล ไมเนอร์ สเกล (B Natural Minor Scale) ประกอบด้วยโน้ต B, C#, D, E, F#, G, A, B



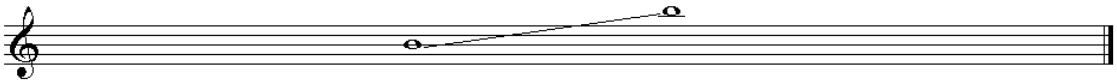
ตัวอย่างที่ 5.93 บันไดเสียงทำนองละม้าย แนวเสียงช่างซอชาย

จากตัวอย่างที่ 5.93 ระดับเสียงของช่างซอชายในทำนองละม้าย โน้ตลำดับที่ I-II, III-IV, IV-V, V-VI และ VII-VIII มีระยะห่าง 1 เสียงเต็ม ส่วน II-III และ VI-VII มีระยะห่างของเสียงครึ่งเสียง สามารถวิเคราะห์โครงสร้างบันไดเสียงได้เป็น ฟาชาร์ป โดเรียน โมด (F# Dorian Mode) ประกอบด้วยโน้ต F#, G#, A, B, C#, D#, E, F#

จากการศึกษาวิเคราะห์เรื่องบันไดเสียงหรือโมดที่ใช้ในการขับซอทำนองละม้ายตามประเพณีเดิม กล่าวคือ เสียงที่ช่างซอชายใช้ขับซอ เมื่อนำกลุ่มเสียงที่เกิดขึ้นมาจัดเรียงในระบบบันไดเสียง หรือโมด ตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตก พบว่าช่างซอหญิงใช้ บันไดเสียง ที มิกโซลิเดียน โมด ในท่อน A และใช้บันไดเสียง ที เนเจอรัล ไมเนอร์ สเกล ในท่อน B ส่วนช่างซอชายใช้ บันไดเสียงฟาชาร์ป โดเรียน โมด ในการขับซอทำนองละม้าย

3) พิสัยของเสียง

พิสัยของเสียงในการขับซอของช่างซอที่ศึกษาในทำนองละม้าย ตามการบันทึกโน้ต แบ่งแยกได้ดังนี้



ตัวอย่างที่ 5.94 ช่วงเสียงที่ใช้ขับซอในทำนองละม้าย ของช่างซอหญิง

ตัวอย่างที่ 5.95 ช่วงเสียงที่ใช้ขับซอในทำนองละม้าย ของช่างซอชาย

จากการวิเคราะห์ช่วงเสียงในทำนองละม้ายพบว่า ช่วงเสียงที่ช่างซอชาย และช่างซอหญิงใช้นั้นจะอยู่ในช่วงเสียงคู่ 8 (1 Octave)

4) เสียงหลักของแนวทำนอง

ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์แนวทำนองในส่วนของทำนองการขับซอและทำนองกลางของเสียงปี่จุม เพื่อหาเสียงหลักของแนวทำนองในทำนองละม้าย โดยแบ่งการวิเคราะห์ออกเป็นแต่ละท่อนของการขับซอทั้งช่างซอชาย และหญิง ได้ดังนี้

ทำนองละม้าย

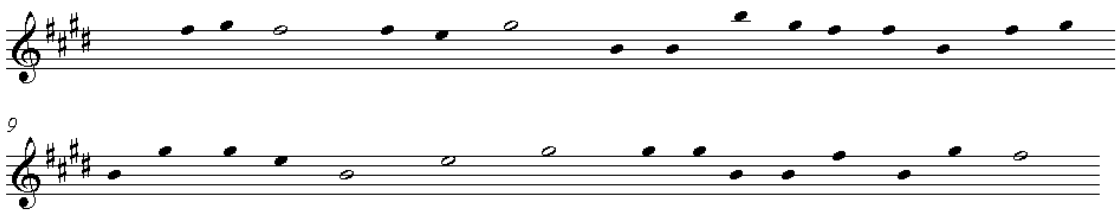
ท่อน A ช่างซอหญิง

แนวที่ 1 ทำนองการขับซอ

แนวที่ 2 เสียงแม่กระด้าง

แนวที่ 3 เสียงหลักของแนวทำนองการขับซอ

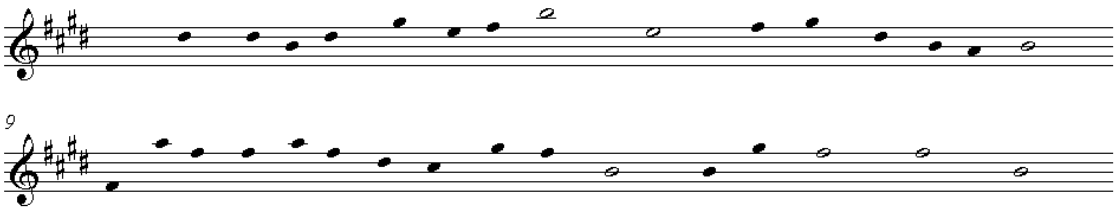
จากการวิเคราะห์เสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน A ของช่างซอหญิง พบว่ามีเสียงหลักของแนวทำนอง ที่เกิดขึ้นดังนี้



ทำนองละม้าย

ท่อน B ช่างซอหญิง

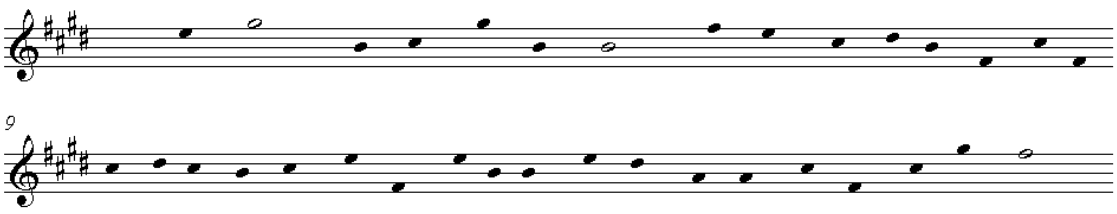
จากการวิเคราะห์เสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน B ของช่างซอหญิง พบว่ามีเสียงหลักของแนวทำนอง ที่เกิดขึ้นดังนี้



ทำนองละม้าย

ท่อน A ช่างซอชาย

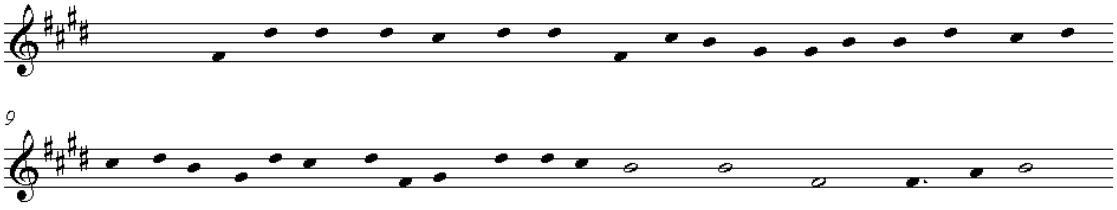
จากการวิเคราะห์เสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน A ของช่างซอชาย พบว่ามีเสียงหลักของแนวทำนอง ที่เกิดขึ้นดังนี้



ทำนองละม้าย

ท่อน B ช่างซอชาย

จากการวิเคราะห์เสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน B ของช่างซอชาย พบว่ามีเสียงหลักของแนวทำนอง ที่เกิดขึ้นดังนี้



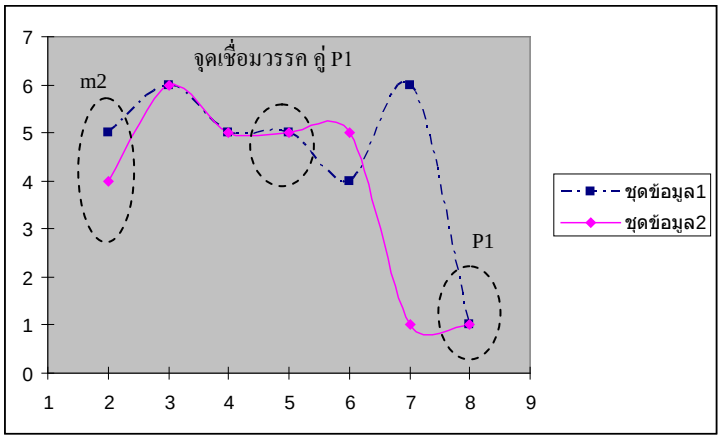
5) ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง

การวิเคราะห์ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองการขับซอ ทำนองละม้าย ของช่างซอหญิง สามารถวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองได้ดังนี้

ทำนองละม้าย ท่อน A หญิง ประโยคที่ 1

ตัวอย่างที่ 5.96 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน A หญิง ประโยคที่ 1

จากตัวอย่างที่ 5.96 เป็นทำนองในท่อน A ทำนองละม้าย ของช่างซอหญิง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 1 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 5/6/5/5/4/6/1เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 4/6/5/5/5/1/1 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



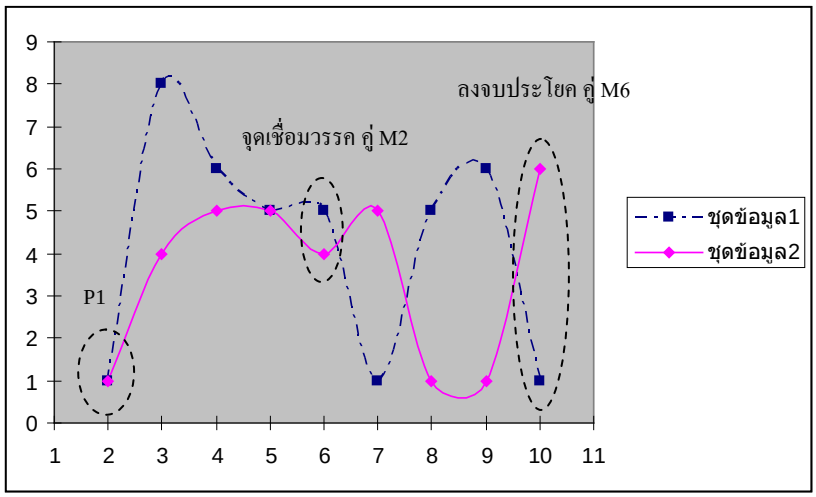
แผนภูมิที่ 5.49 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองละม้าย ท่อน A หญิง ประโยคที่ 1

จากแผนภูมิที่ 5.49 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 1 มีระยะห่างคู่ M2-P1-P1และ P1 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 2 วรรคที่ 2 มีระยะห่างคู่ M2-M6 และ P1 เป็นตัวส่งจบประโยค

เห็นได้ว่า ประโยคที่ 1 มีระยะห่างของเสียงขั้นคู่ P1 เกิดขึ้นมากที่สุด ในส่วนจุดเชื่อมวรรคที่ 1 และวรรคที่ 2 และจุดลงจบประโยคใช้ระยะห่างขั้นคู่ P1 ลงจบ

ตัวอย่างที่ 5.97 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน A หญิง ประโยคที่ 2

จากตัวอย่างที่ 5.97 เป็นทำนองในท่อน A ทำนองละม้าย ของช่างซอหญิง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 2 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 1/8/6/5/5/1/5/6/1 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 1/4/5/5/4/5/1/1/6 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.50 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองละม้าย ท่อน A หญิง ประโยคที่ 2

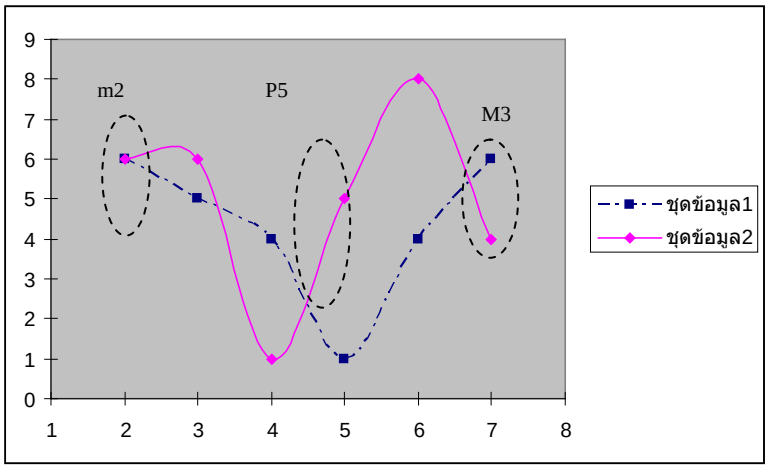
จากแผนภูมิที่ 5.50 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 3 มีระยะห่างคู่ P1-P5-M2-P1 และ M2 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 4 วรรคที่ 4 มีระยะห่างคู่ P5-P5-M6 และ M6 เป็นตัวส่งจบประโยค

เห็นได้ว่า ในวรรคที่ 3 และวรรคที่ 4 ขึ้นต้นประโยคด้วยระยะห่างของเสียงคู่ชนิดเพอร์เฟ็คเหมือนกัน และการเชื่อมวรรคกับการลงจบประโยค ใช้ระยะห่างของเสียงคู่ชนิดเมเจอร์เช่นเดียวกัน

ทำนองละม้าย ท่อน A หญิง ประโยคที่ 3

ตัวอย่างที่ 5.98 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน A หญิง ประโยคที่ 3

จากตัวอย่างที่ 5.98 เป็นทำนองในท่อน A ทำนองละม้าย ของช่างซอหญิง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 3 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 6/5/4/1/4/6 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 6/6/1/5/8/4 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.51 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองละม้าย ท่อน A หญิง ประโยคที่ 3

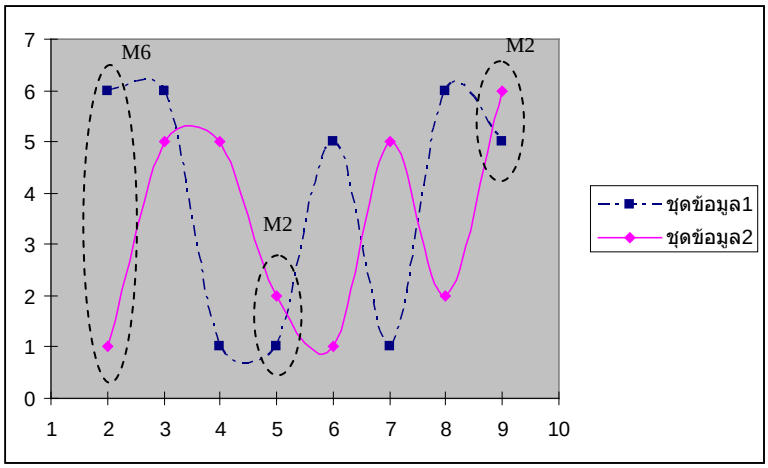
จากแผนภูมิที่ 5.49 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 5 มีระยะห่างคู่ P1-M2-P4 และ P5 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 6 วรรคที่ 6 มีระยะห่างคู่ m3-M6-M6 และ P5 เป็นตัวส่งจบประโยค

เห็นได้ว่า ประโยคที่ 3 มีระยะห่างของเสียงขั้นคู่ชนิดเพอร์เฟ็คเกิดขึ้นมากที่สุด ในส่วนจุดเชื่อมวรรคที่ 1 วรรคที่ 2 และจุดลงจบประโยคใช้ระยะห่างขั้นคู่เพอร์เฟ็ค ลงจบ

ทำนองละม้าย ท่อน A หญิง ประโยคที่ 4

ตัวอย่างที่ 5.99 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน A หญิง ประโยคที่ 4

จากตัวอย่างที่ 5.99 เป็นทำนองในท่อน A ทำนองละม้าย ของช่างซอหญิง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 4 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 6/6/1/1/5/1/6/5 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 1/5/5/2/1/5/2/6 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.52 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองละม้าย ท่อน A หญิง ประโยคที่ 4

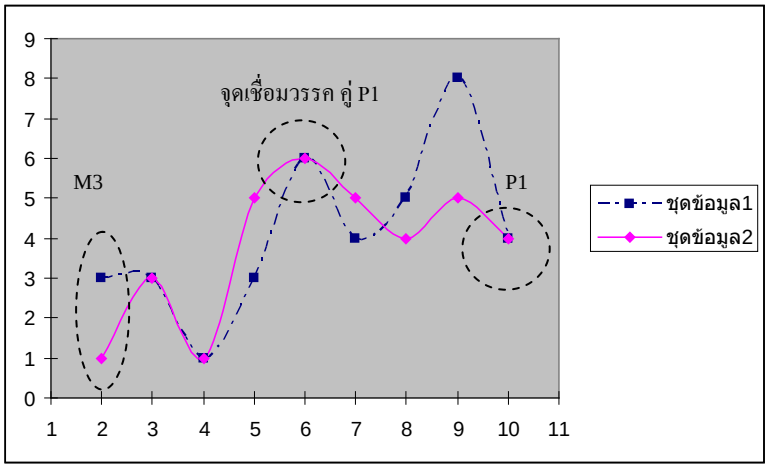
จากแผนภูมิที่ 5.52 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 7 มีระยะห่างคู่ M6-M2-P5 และ M2 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 8 วรรคที่ 8 มีระยะห่างคู่ P5-P5-P5 และ M2 เป็นตัวส่งจบประโยค

เห็นได้ว่า วรรคที่ 7 มีระยะห่างของเสียงขั้นคู่ชนิดเมเจอร์เกิดขึ้นมากที่สุด ทั้งยังใช้เป็นจุดเชื่อมวรรค และจุดลงจบประโยค ส่วนในวรรคที่ 8 ระยะของเสียงขั้นคู่ที่พบมากที่สุดคือ P5

ทำนองละม้าย ท่อน B หญิง ประโยคที่ 1

ตัวอย่างที่ 5.100 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน B หญิง ประโยคที่ 1

จากตัวอย่างที่ 5.100 เป็นทำนองในท่อน B ทำนองละม้าย ของช่างซอหญิง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 1 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 3/3/1/3/6/4/5/8/4 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 1/3/1/5/6/5/4/5/4 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิได้ดังนี้

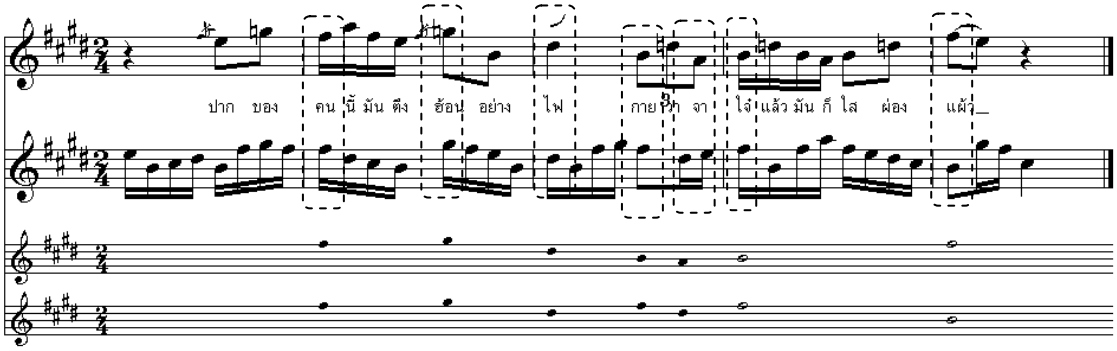


แผนภูมิที่ 5.53 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองละม้าย ท่อน B หญิง ประโยคที่ 1

จากแผนภูมิที่ 5.53 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 1 มีระยะห่างคู่ M3-P1-P1-m3 และ P1 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 2 วรรคที่ 2 มีระยะห่างคู่ M2-M2-P4 และ P1 เป็นตัวส่งจบประโยค

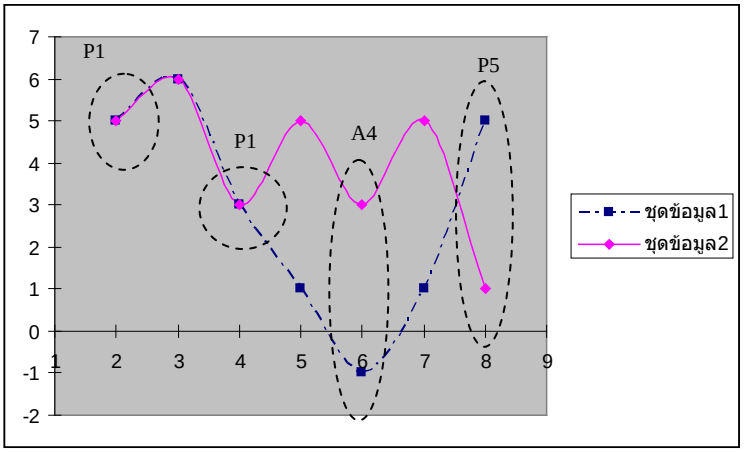
เห็นได้ว่า ประโยคที่ 1 มีระยะห่างของเสียงขั้นคู่ชนิดเพอร์เฟ็คเกิดขึ้นมากที่สุด ทั้งในจุดเชื่อมวรรค และจุดลงจบประโยค

ทำนองละม้าย ท่อน B หญิง วรรคที่ 2



ตัวอย่างที่ 5.101 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน B หญิง ประโยคที่ 2

จากตัวอย่างที่ 5.101 เป็นทำนองในท่อน B ทำนองละม้าย ของช่างซอหญิง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 2 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 5/6/3/1/-1/1/5 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 5/6/3/5/3/5/1 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.54 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองละม้าย ท่อน B หญิง ประโยคที่ 2

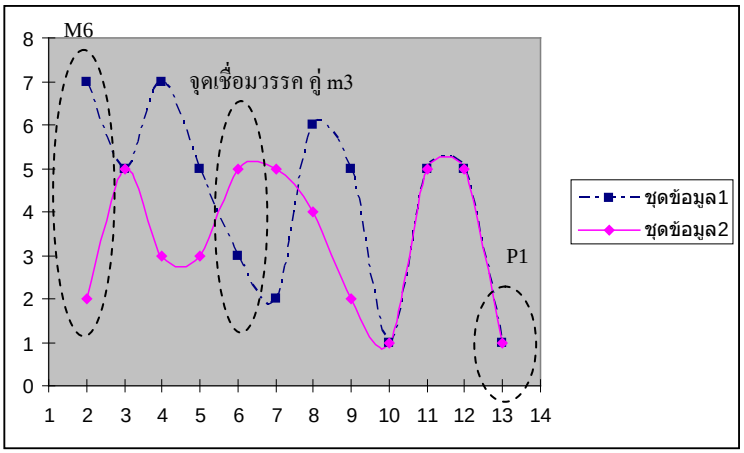
จากแผนภูมิที่ 5.54 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 3 มีระยะห่างคู่ P1-P1 และ P1 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 4 วรรคที่ 4 มีระยะห่างคู่ P5-A4-P5 และ P5 เป็นตัวส่งจบประโยค

เห็นได้ว่า ประโยคที่ 2 มีระยะห่างของเสียงขั้นคู่ P1 และ P5 เกิดขึ้นมากที่สุด รวมทั้งในส่วนจุดเชื่อมวรรคที่ 1 วรรคที่ 2 และจุดลงจบประโยค แต่ในวรรคที่ 4 นั้น เกิดระยะห่างของเสียงขั้นคู่ A4

ทำนองละม้าย ท่อน B หญิง ประโยคที่ 3

ตัวอย่างที่ 5.102 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน B หญิง ประโยคที่ 3

จากตัวอย่างที่ 5.102 เป็นทำนองในท่อน B ทำนองละม้าย ของช่างซอหญิง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 3 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 7/5/7/5/3/2/6/5/1/5/5/1 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 2/5/3/3/5/5/4/2/1/5/5/1 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.55 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองละม้าย ท่อน B หญิง ประโยคที่ 3

จากแผนภูมิที่ 5.55 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 5 มีระยะห่างคู่ M6-P1-P5-m3 และ m3 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 6 วรรคที่ 6 มีระยะห่างคู่ P4-M3-P4-P1-P1-P1 และ P1 เป็นตัวส่งจบประโยค

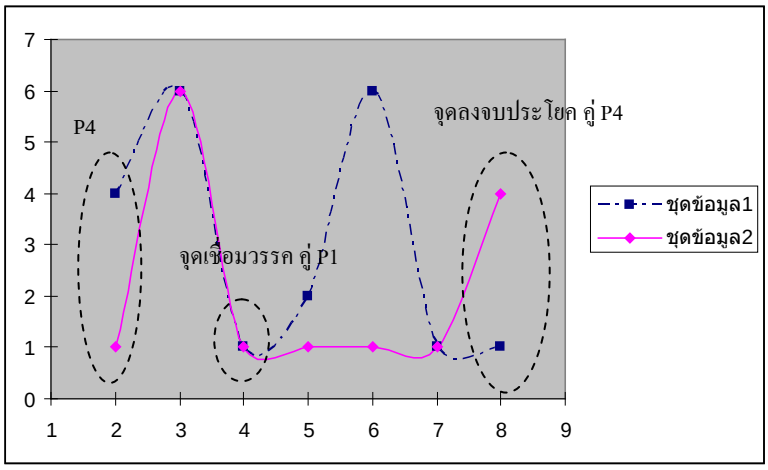
เห็นได้ว่า ประโยคที่ 3 ซึ่งเป็นประโยคสุดท้ายของท่อน ในวรรคที่ 5 มีระยะห่างของเสียงขั้นคู่ m3 เป็นจุดเชื่อมวรรคที่ 6 ส่วนในวรรคที่ 6 ระยะห่างของเสียงคู่ที่พบมากที่สุดคือ คู่ P1และใช้เป็นจุดลงจบของทำนอง

การวิเคราะห์ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองการขับซอ ทำนองละม้าย ของช่างซอชาย สามารถวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองได้ดังนี้

ทำนองละม้าย ท่อน A ชาย ประโยคที่ 1

ตัวอย่างที่ 5.103 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน A ชาย ประโยคที่ 1

จากตัวอย่างที่ 5.103 เป็นทำนองในท่อน A ทำนองละม้าย ของช่างซอชาย จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 1 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 4/6/1/2/6/1/1 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 1/6/1/1/1/1/4 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.56 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองละม้าย ท่อน A ชาย ประโยคที่ 1

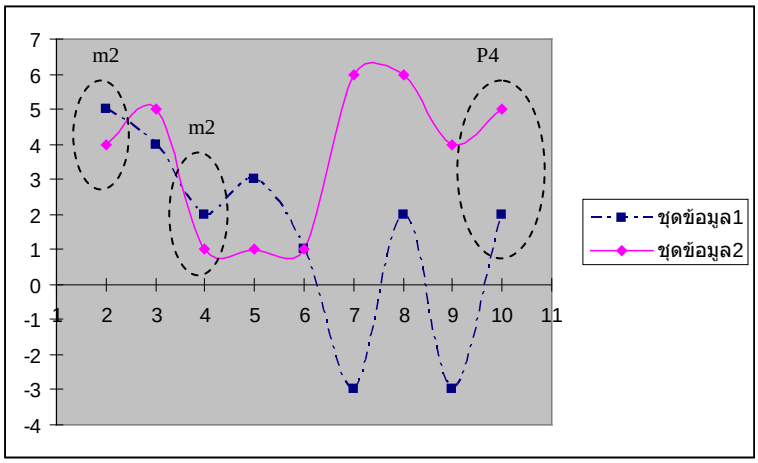
จากแผนภูมิที่ 5.56 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 1 มีระยะห่างคู่ P4-P1 และ P1 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 2 วรรคที่ 2 มีระยะห่างคู่ M2-M6-P1 และ P4 เป็นตัวส่งจบประโยค

เห็นได้ว่า ประโยคที่ 1 ในจุดเริ่มต้นประโยค จุดเชื่อมวรรค และจุดลงจบประโยค ต่างใช้ระยะห่างของเสียงขั้นคู่ชนิดเพอร์เฟ็คทั้งสิ้น โดยระยะห่างของเสียงที่ใช้ คือ คู่ P4 P1 และ P1 เป็นต้น

ทำนองละม้าย ท่อน A ชาย ประโยคที่ 2

ตัวอย่างที่ 5.104 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน A ชาย ประโยคที่ 2

จากตัวอย่างที่ 5.104 เป็นทำนองในท่อน A ทำนองละม้าย ของช่างซอชาย จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 2 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 5/4/2/3/1/-3/2/-3/2 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 4/5/1/1/1/6/6/4/5 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้

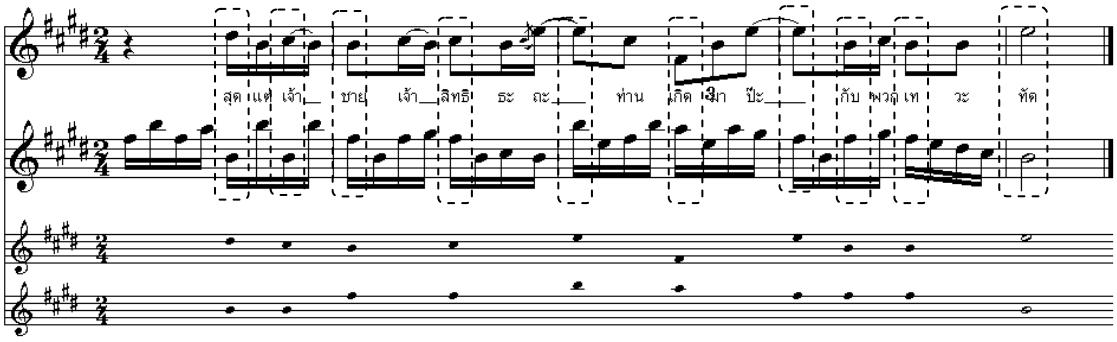


แผนภูมิที่ 5.57 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองละม้าย ท่อน A ชาย ประโยคที่ 2

จากแผนภูมิที่ 5.57 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 3 มีระยะห่างคู่ M2-M2 และ M2 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 4 วรรคที่ 4 มีระยะห่างคู่ M3-P1-M2-P5-m7 และ P4 เป็นตัวส่งจบประโยค

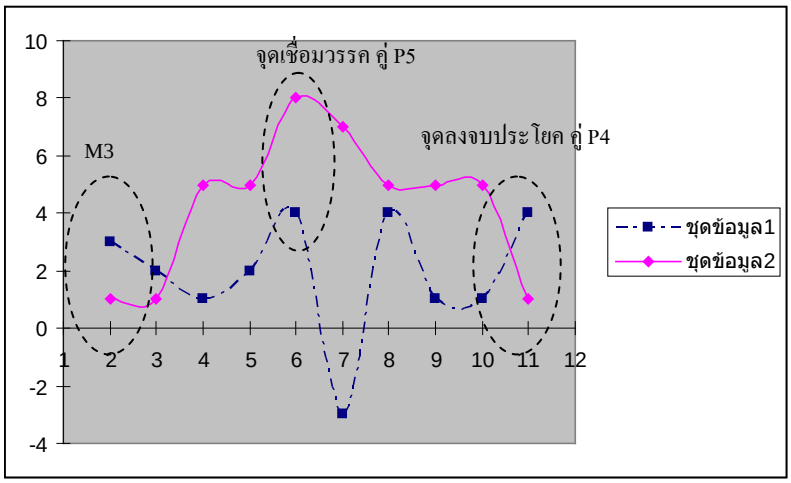
เห็นได้ว่า ประโยคที่ 2 วรรคที่ 3 ระยะห่างของเสียง ขั้นคู่เสียงที่ใช้รวมทั้งจุดเชื่อมประโยคเป็นคู่ M2 ทั้งหมด ส่วนในวรรคที่ 4 ระยะห่างของเสียงที่พบมากที่สุดคือคู่เสียงชนิดเพอร์เฟ็ค

ทำนองละม้าย ท่อน A ชาย ประโยคที่ 3



ตัวอย่างที่ 5.105 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน A ชาย ประโยคที่ 3

จากตัวอย่างที่ 5.105 เป็นทำนองในท่อน A ทำนองละม้าย ของช่างซอชาย จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 3 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 3/2/1/2/4/-3/4/1/1/4 เป็นต้นส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 1/1/5/5/8/7/5/5/5/1 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.58 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองละม้าย ท่อน A ชาย ประโยคที่ 3

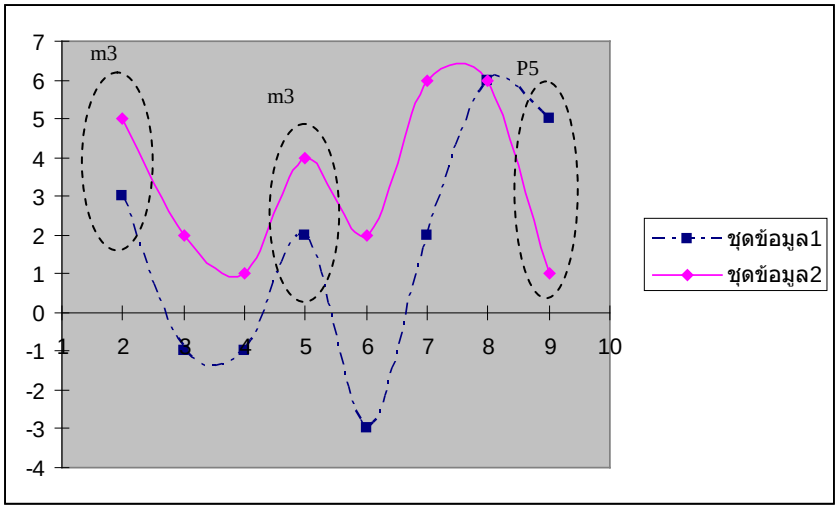
จากแผนภูมิที่ 5.58 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 5 มีระยะห่างคู่ M3-M2-P5-P4 และ P5 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 6 วรรคที่ 6 มีระยะห่างคู่ m3-m3-P5-P5 และ P4 เป็นตัวส่งจบประโยค

เห็นได้ว่า ในวรรคที่ 5 เริ่มต้นวรรคด้วยระยะห่างคู่เสียงชนิดเมเจอร์ แล้วต่อด้วยขั้นคู่ชนิดเพอร์เฟ็ค เป็นจุดเชื่อมวรรค (P5) ส่วนในวรรคที่ 6 เริ่มต้นวรรคด้วยระยะห่างคู่เสียงชนิดไมเนอร์ แล้วต่อด้วยขั้นคู่ชนิดเพอร์เฟ็ค เป็นจุดลงจบประโยค (P4)

ทำนองละม้าย ท่อน A ชาย ประโยคที่ 4

ตัวอย่างที่ 5.106 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน A ชาย ประโยคที่ 4

จากตัวอย่างที่ 5.106 เป็นทำนองในท่อน A ทำนองละม้าย ของช่างซอชาย จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 4 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 3/-1/-1/2/-3/2/6/5 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 5/2/1/4/2/6/6/1 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.59 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองละม้าย ท่อน A ชาย ประโยคที่ 4

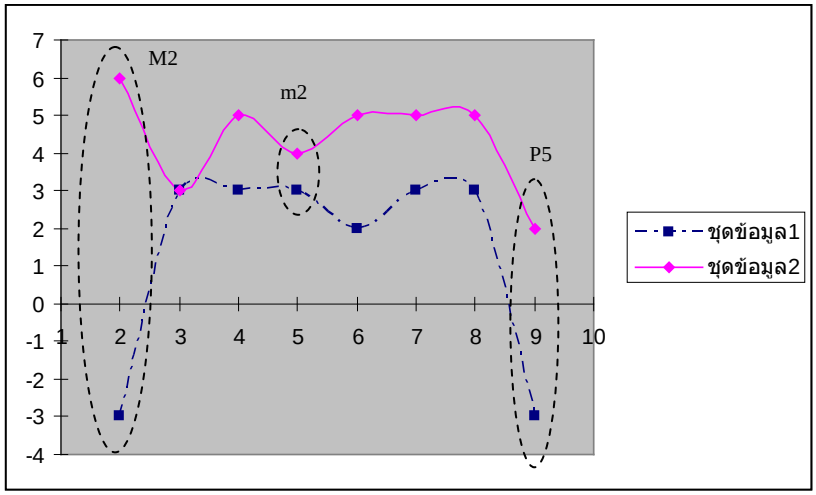
จากแผนภูมิที่ 5.59 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 7 มีระยะห่างคู่ m3-M3-M2 และ m3 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 8 วรรคที่ 8 มีระยะห่างคู่ P5-P5-P1 และ P5 เป็นตัวส่งจบประโยค

เห็นได้ว่า ในวรรคที่ 7 ระยะห่างของเสียงที่พบมากที่สุดเป็นระยะห่างคู่ m3 และใช้เป็นจุดเชื่อมวรรคเข้ากับวรรคที่ 8 ส่วนในวรรคที่ 8 ระยะห่างของเสียงเป็นคู่ชนิดเพอร์เฟ็คทั้งหมด แล้วลงจบประโยคด้วยระยะห่างของเสียงขั้นคู่ P5

ทำนองละม้าย ท่อน B ชาย ประโยคที่ 1

ตัวอย่างที่ 5.107 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน B ชาย ประโยคที่ 1

จากตัวอย่างที่ 5.107 เป็นทำนองในท่อน B ทำนองละม้าย ของช่างซอชาย จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 1 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ -3/3/3/3/2/3/3/-3 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 6/3/5/4/5/5/5/2 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.60 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองละม้าย ท่อน B ชาย ประโยคที่ 1

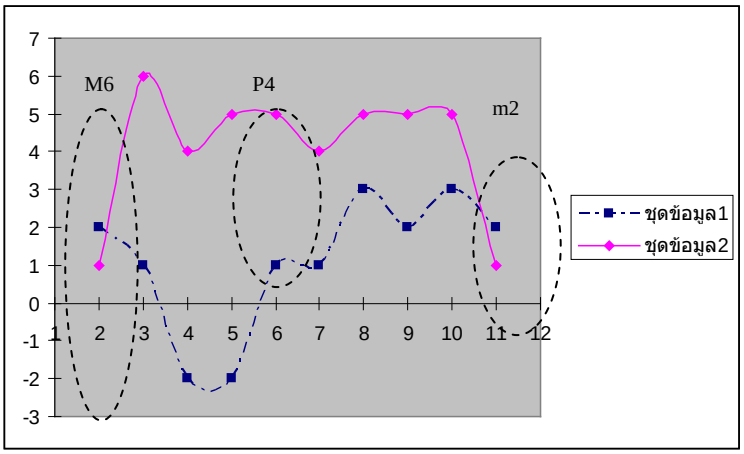
จากแผนภูมิที่ 5.60 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 1 มีระยะห่างคู่ M2-P1-m3 และ m2 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 2 วรรคที่ 2 มีระยะห่างคู่ P4-m3-m3 และ P5 เป็นตัวส่งจบประโยค

เห็นได้ว่า ประโยคที่ 1 ระยะห่างของเสียงขั้นคู่ที่พบมากที่สุดคือคู่ m3

ทำนองละม้าย ท่อน B ชาย ประโยคที่ 2

ตัวอย่างที่ 5.108 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน B ชาย ประโยคที่ 2

จากตัวอย่างที่ 5.108 เป็นทำนองในท่อน B ทำนองละม้าย ของช่างซอชาย จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 2 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 2/1/-2/-2/1/1/3/2/3/2 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 1/6/4/5/5/4/5/5/5/1 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.61 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองละม้าย ท่อน B ชาย ประโยคที่ 2

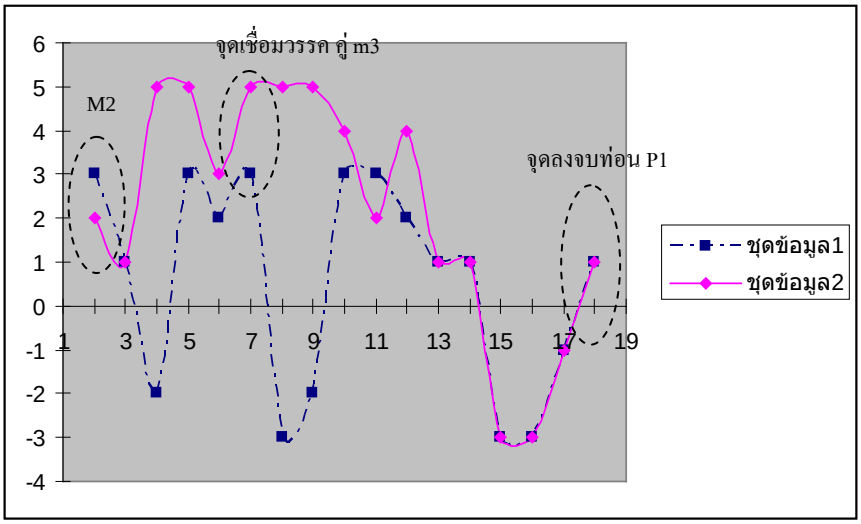
จากแผนภูมิที่ 5.61 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 3 มีระยะห่างคู่ M2-M6-m6-m7-P5 และ P4 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 4 วรรคที่ 4 มีระยะห่างคู่ m3-P4-m3 และ M2 เป็นตัวส่งจบประโยค

เห็นได้ว่า ประโยคที่ 3 มีระยะห่างของเสียงเกิดขึ้นหลายลักษณะชนิด โดยที่จุดเชื่อมประโยคระหว่างวรรคที่ 3 และ 4 ใช้ระยะห่างของเสียงคู่ P4 ส่วนจุดลงจบประโยคใช้ระยะห่างของเสียงคู่ M2

ทำนองละม้าย ท่อน B ชาย ประโยคที่ 3

ตัวอย่างที่ 5.109 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน B ชาย ประโยคที่ 3

จากตัวอย่างที่ 5.109 เป็นทำนองในท่อน B ทำนองละม้าย ของช่างซอชาย จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 3 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 3/1/-2/3/2/3/-3/-2/3/3/2/1/1/-3/-3/-1/1 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 2/1/5/5/3/5/5/5/4/2/4/1/1/-3/-3/-1/1 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.62 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองละม้าย ท่อน B ชาย ประโยคที่ 3

จากแผนภูมิที่ 5.62 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 5 มีระยะห่างคู่ M2-P1-m7-m3-M2 และ m3 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 6 วรรคที่ 6 มีระยะห่างคู่ P8-m7-m2-M2-m3-P1-P1-P1-P1-P1 และ P1 เป็นตัวส่งจบประโยค

เห็นได้ว่า ประโยคที่ 3 ซึ่งเป็นประโยคสุดท้ายของท่อน ในวรรคที่ 5 มีระยะห่างของเสียงขั้นคู่ m3 เป็นจุดเชื่อมวรรคที่ 6 ส่วนในวรรคที่ 6 ซึ่งเป็นวรรคสุดท้ายของท่อนทำนอง มีระยะห่างของเสียงคู่ที่พบมากที่สุดคือ คู่ P1และใช้เป็นจุดลงจบของทำนอง

6) การประดับทำนอง

จากการวิเคราะห์แนวทำนองการขับซอในทำนองละม้าย พบว่าช่างซอมีการใช้เทคนิคในการประดับทำนองที่เกิดขึ้นในระดับเสียง หรือที่เรียกว่า “เม็ดพราย” หลากหลายชนิด โดยผู้วิจัยสามารถรวบรวมลักษณะของการประดับทำนองชนิดต่างๆ โดยจำแนกเป็นประเภทของเทคนิคในการประดับทำนองการขับซอของช่างซอชายและหญิง สามารถจำแนกออกเป็นเทคนิคได้ดังนี้

1) เทคนิคเหินเสียงขึ้นสูงแล้วลงเสียงต่ำฮัมในลำคอ

ตัวอย่างที่ 5.110 แสดงการใช้เทคนิคเหินเสียงขึ้นสูงแล้วลงเสียงต่ำฮัมในลำคอของช่างซอชาย

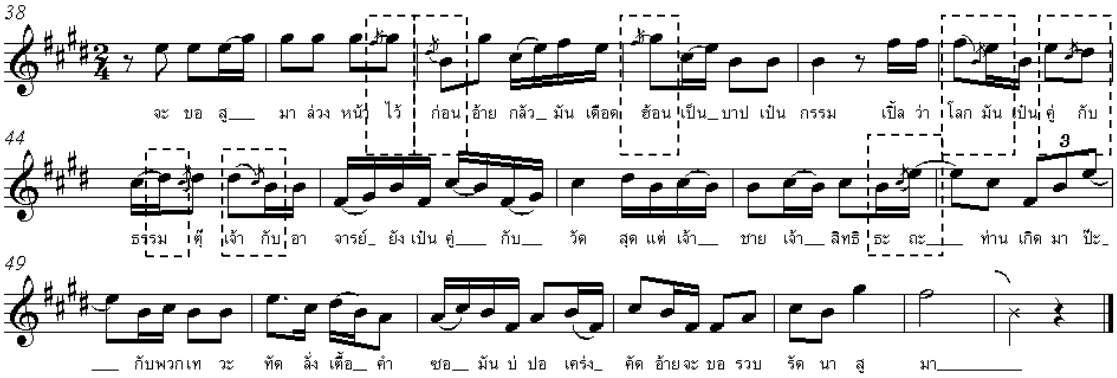
จากตัวอย่างที่ 5.110 เป็นการใช้เทคนิคเหินเสียงขึ้นสูงแล้วลงเสียงต่ำฮัมในลำคอของช่างซอชาย ที่พบในท่อน A ของทำนองละม้าย ซึ่งปรากฏในช่วงท่อนของท่อน มีความแตกต่างกับในทำนองตั้งเชียงใหม่ และทำนองจะปุ ที่การใช้เทคนิคนี้ช่างซอจะไม่เหินเสียง แต่จะร้องออกเป็นคำให้ระดับเสียงที่สูง แล้วลงเสียงต่ำในลำคอตามปกติ

ตัวอย่างที่ 5.111 แสดงการใช้เทคนิคเหินเสียงขึ้นสูงแล้วลงเสียงต่ำฮัมในลำคอของช่างซอชาย

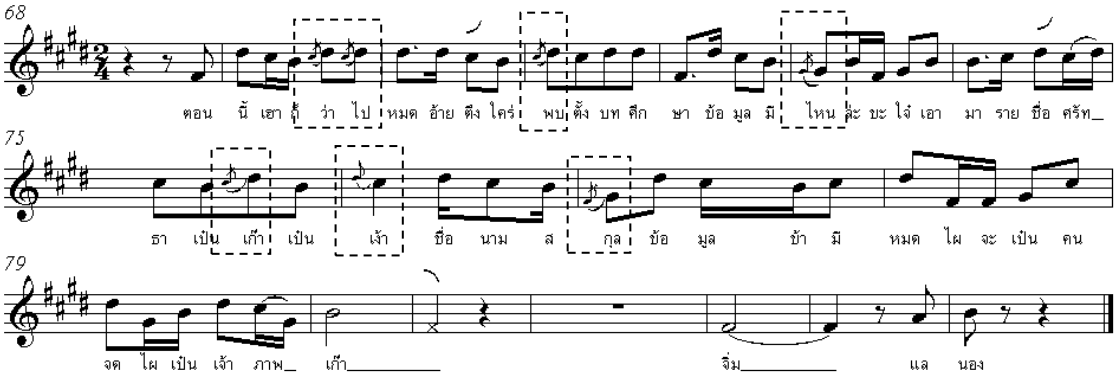
ในตัวอย่างที่ 5.111 นี้ อยู่ในท่อน B ในทำนองละม้าย ของช่างซอชาย มีการใช้เทคนิคอยู่ในช่วงท้ายของท่อนไม่มีการเหินขึ้นเสียงสูง แต่ยังคงมีการลงเสียงต่ำในลำคอ

ลักษณะการใช้เทคนิคเหินเสียงขึ้นสูงแล้วลงเสียงต่ำฮัมในลำคอของทำนองละม้ายไม่พบว่ามีการใช้ในส่วนของช่างซอหญิง

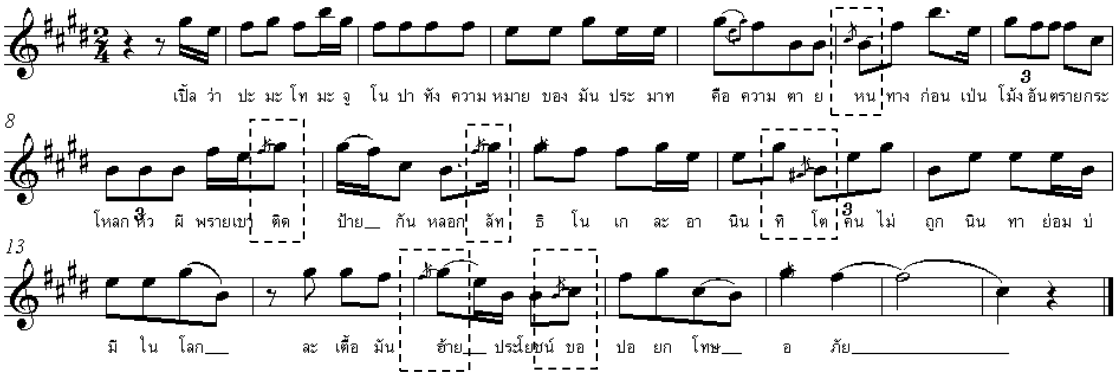
2) เทคนิคสะบัดเสียง



ตัวอย่างที่ 5.112 แสดงการใช้เทคนิคสะบัดเสียงของช่างซอชาย ในท่อน A



ตัวอย่างที่ 5.113 แสดงการใช้เทคนิคสะบัดเสียงของช่างซอชาย ในท่อน B



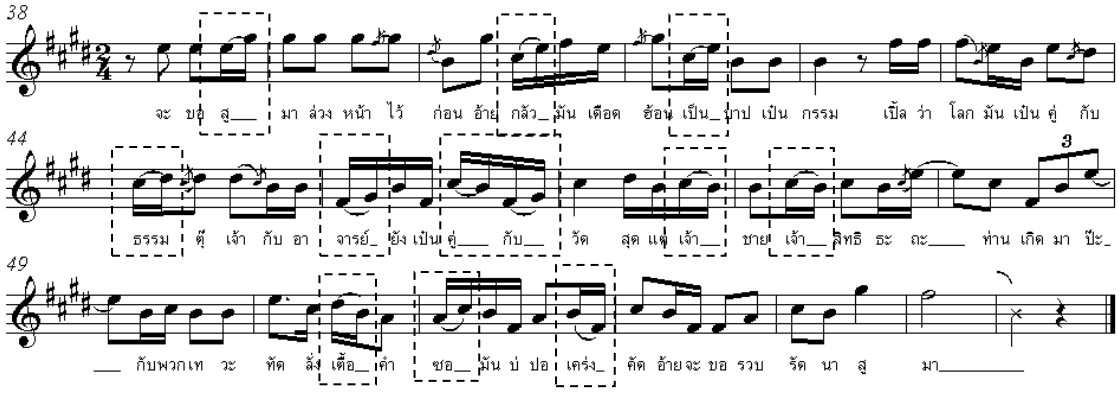
ตัวอย่างที่ 5.114 แสดงการใช้เทคนิคสะบัดเสียงของช่างซอหญิง ในท่อน A

ตัวอย่างที่ 5.115 แสดงการใช้เทคนิคสะบัดเสียงของช่างซอหญิง ในท่อน B

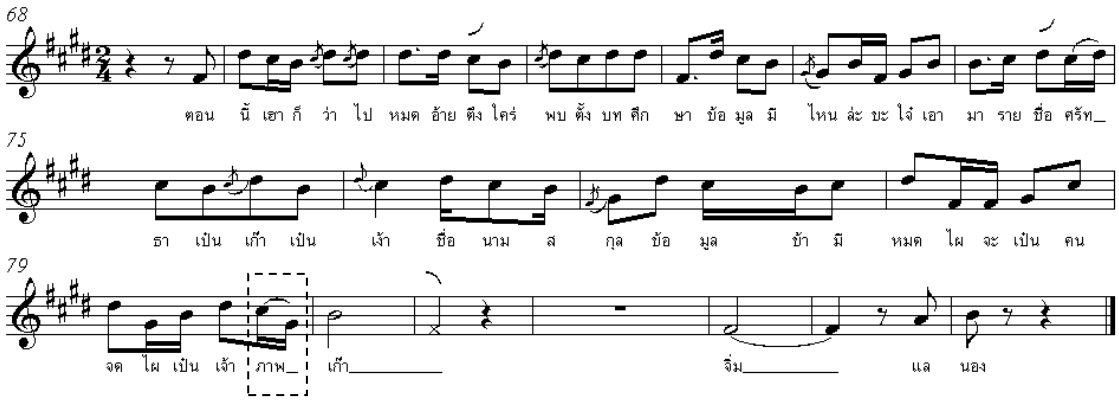
จากตัวอย่างการใช้เทคนิคสะบัดเสียงในทำนองละม้าย มีการใช้ค่อนข้างบ่อย และมีพิสัยที่เป็นอิสระ ทั่งขึ้นและลง

3) เทคนิคเอื้อนเสียง

เทคนิคการเอื้อนเสียงที่พบในทำนองละม้าย มีดังนี้



ตัวอย่างที่ 5.116 แสดงการใช้เทคนิคการเอื้อนเสียงของช่างซอชาย ในท่อน A



ตัวอย่างที่ 5.117 แสดงการใช้เทคนิคการเอื้อนเสียงของช่างซอชาย ในท่อน B

จากตัวอย่างการเทคนิคการเอื้อนของช่างซอชายในท่อน A และ ท่อน B พบว่ามีพิสัยคู่ในระดับคู่ 2 ถึง คู่ 5 โดยคู่ที่พบมากที่สุด คือ คู่ 3 ไมเนอร์

ตัวอย่างที่ 5.118 แสดงการใช้เทคนิคการเอื้อนเสียงของช่างซอหญิง ในท่อน A

ตัวอย่างที่ 5.119 แสดงการใช้เทคนิคการเอื้อนเสียงของช่างซอหญิง ในท่อน B

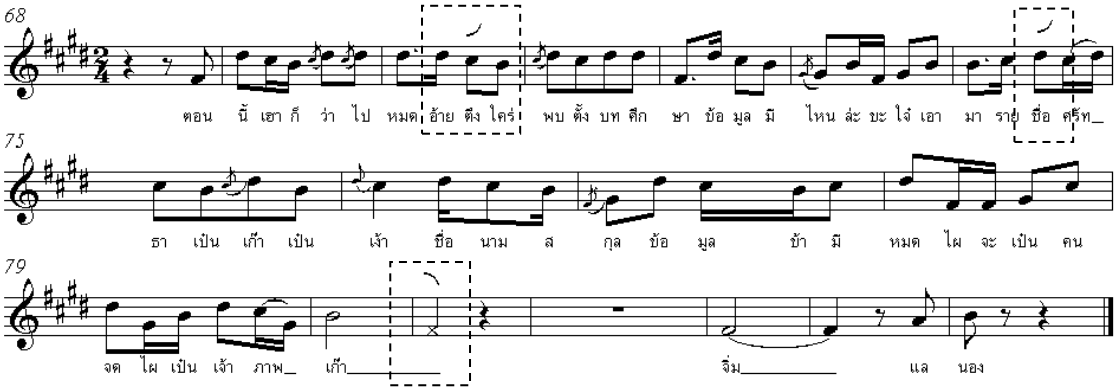
จากตัวอย่างการเทคนิคการเอื้อนของช่างซอหญิงในท่อน A และ ท่อน B พบว่ามีพิสัยคู่ในระดับคู่ 2 ถึง คู่ 6 ไมเนอร์

4) เทคนิคการสั่นเสียง

เทคนิคการสั่นเสียงที่พบในทำนองละม้าย มีดังนี้

ตัวอย่างที่ 5.120 แสดงการใช้เทคนิคการสั่นเสียงของช่างซอชาย ท่อน A

จากตัวอย่างที่ 5.120 การสั่นเสียงปรากฏในช่วงท้ายของท่อนมีพิสัยเสียงลง



ตัวอย่างที่ 5.121 แสดงการใช้เทคนิคการสั่นเสียงของช่างซอชาย ท่อน B

จากตัวอย่างที่ 5.121 มีการสั่นเสียงในช่วงระหว่างท่อนเป็นลักษณะสั่นพิสัยเสียงขึ้น ในช่วงท้ายมีลักษณะพิสัยเสียงลง

ตัวอย่างที่ 5.122 แสดงการใช้เทคนิคการสั่นเสียงของช่างซอหญิง ท่อน B

ในส่วนของช่างซอหญิงนั้นมีปรากฏในท่อน B อยู่ในช่วงระหว่างท่อนเพลง ลักษณะพิสัยเสียงขึ้น

5) เทคนิคการพรมเสียง

เทคนิคการพรมเสียงที่พบในทำนองละม้าย มีดังนี้

ตัวอย่างที่ 5.123 แสดงการใช้เทคนิคการพรมเสียง ของช่างซอหญิง ในท่อน A

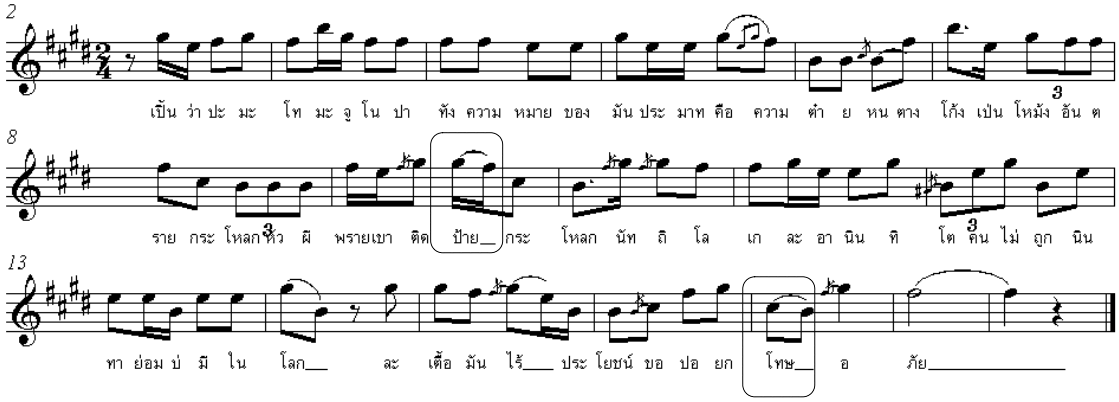
ตัวอย่างที่ 5.124 แสดงการใช้เทคนิคการพรมเสียง ของช่างซอหญิง ในท่อน B

เทคนิคการพรมเสียง ที่พบในช่างซอหญิง มีลักษณะพิสัยในคู่ 2 ไมเนอร์ และคู่ 3 เมเจอร์ ไม่ปรากฏในส่วนของช่างซอชาย

7) ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนอง

การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนองนั้น ผู้วิจัยจะแสดงทำนองการขับซอในแต่ละท่อน เพื่อหาความสัมพันธ์ของคำร้องและทำนอง ดังนี้

ทำนองละม้าย ท่อน A หญิง

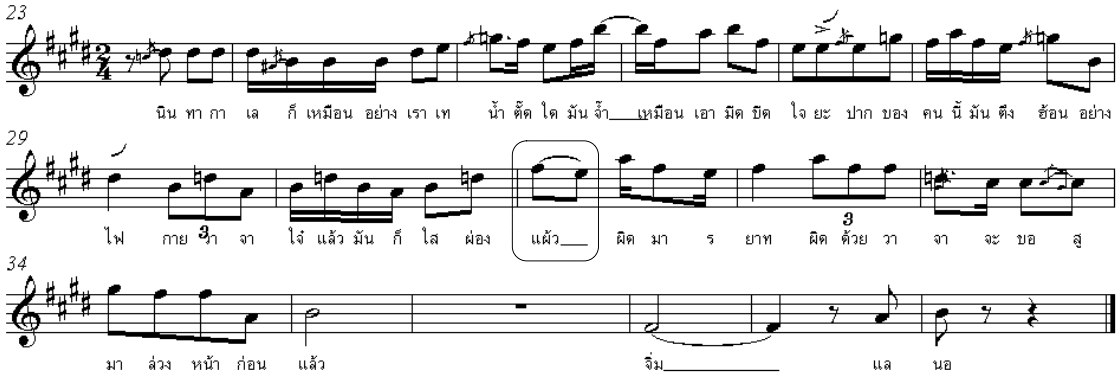


จากโน้ตทำนองละม้าย ท่อน A หญิง คำร้องกับทำนอง ที่พบเป็นแบบบรรจุโน้ตทำนอง 1 โน้ตต่อ 1 คำร้อง และการบรรจุโน้ตทำนอง 2-3 โน้ต ต่อ 1 คำร้อง ในบางจุด แบ่งจำนวนคำร้องแต่ละประโยค ดังนี้

ท่อน	ประโยค	วรรค	คำร้อง	จำนวนคำ
A	1	1	เป๋นว่าปะมะโท มะจูโน ปาทัง	10
		2	ความหมายของมันประมาทคือความต๋าย	9
	2	3	หนตางโก้ง เป๋นโหม้งอันตราย	8
		4	กะโหลกหัวผีพรายเขาติดป้ายกระโหลก	10

ท่อน	ประโยค	วรรค	คำร้อง	จำนวนคำ
	3	5	นัทถิ โลเก อะนินทิ โต	8
		6	คนไม่ถูกนินทาย่อมบ่มีในโลก	10
	4	7	หล้างเตื้อคำซอมันไร้ประโยชน์	8
		8	ขอ ปอ ยก โตษ อาภัย	6

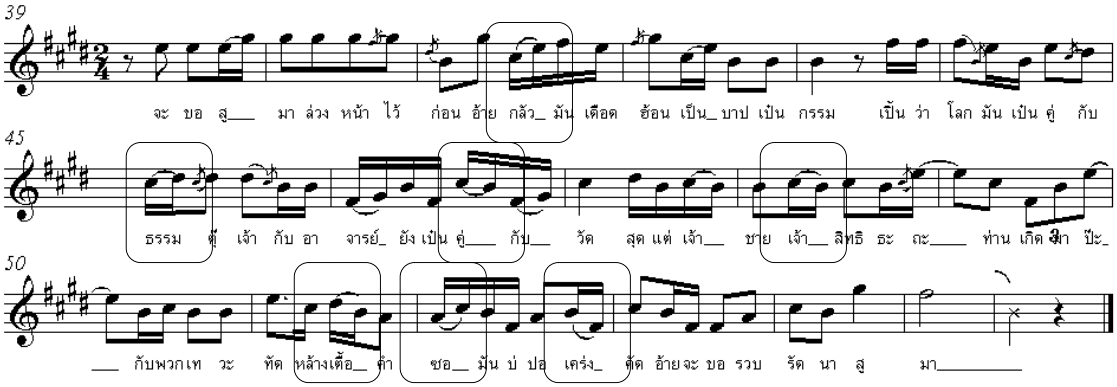
ทำนองละม้าย ท่อน B หญิง



จากโน้ตทำนองละม้าย ท่อน B หญิง คำร้องกับทำนอง ที่พบเป็นแบบ บรรจุโน้ตทำนอง 1 โน้ตต่อ 1 คำร้อง และการบรรจุโน้ตทำนอง 2-3 โน้ต ต่อ 1 คำร้อง ในบางจุด แบ่งจำนวนคำร้องแต่ละประโยค ดังนี้

ท่อน	ประโยค	วรรค	คำร้อง	จำนวนคำ
B	1	1	นินทากาเลก็เหมือนอย่างเฮาเทน้ำ	10
		2	ตั๊ดใดมันจ้ำเหมือนเอามีดกรีดใจ	9
	2	3	ปากของคนนี้มันตึงอ้อนอย่างไฟ	9
		4	ก๋ายวาจาใจ๋มันต้องใสผ่องแผ้ว	9
	3	5	ผิดมารยาท ผิดด้วยวาจ๋ำ	8
		6	จะขอสูมาล่วงหน้าก่อนแล้ว	8
			จิ่ม แล น้อ ...	3

ทำนองละม้าย ท่อน A ชาย



จากโน้ตทำนองละม้าย ท่อน A ชาย คำร้องกับทำนอง ที่พบเป็นแบบบรรจุโน้ตทำนอง 1 โน้ตต่อ 1 คำร้อง และบรรจุโน้ตทำนอง 2-3 โน้ต ต่อ 1 คำร้อง แบ่งจำนวนคำร้องแต่ละประโยค ดังนี้

ท่อน	ประโยค	วรรค	คำร้อง	จำนวนคำ
A	1	1	จะขอสูมาล่วงหน้าไว้ก่อน	8
		2	อ้ายกลัวมันเดือดร้อนเป็นบาปเป็นกรรม	9
	2	3	เปิ้นว่าโลกมันเป็นคู่กับธรรม	8
		4	ตุ๊เจ้ากับอาจารย์ยังเป็นคู่กับวัด	10
	3	5	สุดแต่เจ้าชายเจ้าสิทธัตถะ	8
		6	ท่านเกิดมาปี๊ะ กับพวกเตวตัท	9
	4	7	หล้างเตื้อคำซอมันบ่ปอเคร่งครัด	9
		8	อ้ายจะขอรวบรัด นา สู มา	8

ทำนองละม้าย ท่อน B ชาย

จากโน้ตทำนองละม้าย ท่อน B ชาย คำร้องกับทำนอง ที่พบเป็นแบบ บรรจุโน้ตทำนอง 1 โน้ตต่อ 1 คำร้อง แบ่งจำนวนคำร้องแต่ละประโยค ดังนี้

ท่อน	ประโยค	วรรค	คำร้อง	จำนวนคำ
B	1	1	ตอนนี้เฮาก็ว่าไปหมด	7
		2	อ้ายตึงใครผดตั้งบทปรึกษา	8
	2	3	ข้อมูลมีไหน ละขะใจ๋เอามา	9
		4	รายชื่อศรัทธาเป๋นเก๊า เป๋นเหง้า	8
	3	5	ชื่อนามสกุลข้อมูลข้ามีหมด	9
		6	ไผจะเป๋นคนจด ไผเป๋นเจ้าภาพเก๊า	10
			จิ่ม แล นอ	3

ในการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องกับทำนอง ของทำนองชุดตั้งเชียงใหม่ ประกอบด้วย ทำนองตั้งเชียงใหม่ ทำนองจะปุ และทำนองละม้าย สามารถวิเคราะห์ได้ว่า การบรรจุคำร้องในการขับซอ เป็นแบบบรรจุโน้ตทำนอง 1 โน้ตต่อ 1 คำร้องและ บรรจุโน้ตทำนอง 2-3 โน้ตต่อ 1 คำร้อง เป็นบางส่วนเช่น ช่วงขึ้น และจบท่อนของทำนอง

จากการวิเคราะห์ทำนองการขับซอตามประเพณีเดิม ซึ่งขับซอโดยคณะทองสร้อย รวมศิลป์ ซึ่งเป็นวงซอที่สืบทอดเทคนิคการขับซอมาจากพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย ซึ่งถือได้ว่าเป็นวงซอพื้นเมืองที่มีความสามารถสูง มีเทคนิคการขับซอที่มีความโดดเด่นมาก และมีการอนุรักษ์วัฒนธรรมการขับซอพื้นเมืองล้านนาในจังหวัดเชียงราย มิให้หายไปจากวัฒนธรรมล้านนาไทย โดยได้รับการอบรมสั่งสอนการขับซอจากพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย ซึ่งปัจจุบันได้รับการยกย่องจากช่างซอพื้นเมืองภาคเหนือให้เป็นบรมครูซอท่านหนึ่งในดินแดนล้านนา

5.3.2 การวิเคราะห์ความเป็นนวัตกรรม สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย

การศึกษาวิเคราะห์ความเป็นนวัตกรรมสายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย เป็นการศึกษาวิเคราะห์ที่นำเสนอในสิ่งที่เป็นนวัตกรรมที่พ่อครูศรีทวน สอนน้อย ได้สร้างสรรค์ขึ้นจากความคิดและประสบการณ์ส่วนตัว และถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์ ที่เข้ามาฝากตัวร่ำเรียนวิชาการขับซอกับพ่อครู โดยมิได้ปิดบัง ทำให้พ่อครูศรีทวน เป็นที่รักของศิษย์ และผู้ที่เกี่ยวข้องกับวงการซออย่างยิ่ง

จากการเก็บข้อมูลสนาม การเข้าศึกษาสังเกตอย่างมีส่วนร่วมในการแสดงการขับซอกับลูกศิษย์ และพ่อครูศรีทวน สอนน้อย และการพบปะพูดคุยกับช่างซอในจังหวัดเชียงราย ทำให้ผู้วิจัยได้ข้อมูลเพื่อนำไปสู่การวิเคราะห์ทางนวัตกรรมความเป็นพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย โดยแบ่งแยกออกเป็นประเด็นต่างๆ ดังนี้

1) การเรียนการขับซอในสายของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย
2) การประพันธ์เครือซอ
3) การผสมผสานทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง

5.3.2.1 การเรียนการขับซอในสายของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย

ในการเรียนการขับซอเพื่อที่จะเป็นความรู้ที่ได้ไปประกอบอาชีพการเป็นช่างซอ ในสายของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย นั้น มีธรรมเนียมปฏิบัติที่พ่อครูยึดถือเป็นสิ่งสำคัญในการที่บุคคลใดเข้ามาศึกษาร่ำเรียนการขับซออย่างจริงจัง ซึ่งผู้ที่เข้ามาศึกษาไม่ใช่ว่าเข้ามาเรียนได้ทุกคน พ่อครูพิจารณาดูจากปฏิภาณ ไหวพริบ สติปัญญา และความทุ่มเท ตั้งใจศึกษาอย่างจริงจัง ของผู้ที่เข้ามาฝากตัวเป็นศิษย์เป็นสำคัญ เมื่อได้เข้าเป็นศิษย์แล้วพ่อครูให้ความรู้ เทคนิคการขับซอ การประพันธ์เครือซอ การปฏิบัติตนเมื่อเป็นช่างซอ และแนวคิด เจตคติที่ดีต่างให้กับศิษย์โดยมิได้ปิดบังแต่อย่างใด เปรียบเสมือนเป็นลูกอีกคนหนึ่งของพ่อครูทีเดียว

ในการเข้ามาฝากตัวเป็นศิษย์เพื่อร่ำเรียนการขับซอนั้นมีขั้นตอนการปฏิบัติ หลังจากที่พ่อครูรับเข้าเป็นศิษย์แล้ว ดังนี้

1) การขึ้นขันตั้ง

การขึ้นขันตั้ง ถือเป็นพิธีกรรมสำคัญอย่างยิ่งที่ช่างซอทุกคนเมื่อเริ่มฝึกฝนการเรียนการขับซอจะต้องพึงปฏิบัติ เพราะการขึ้นขันตั้งเปรียบเสมือนว่า พ่อครูยอมรับผู้เรียนเข้าเป็นศิษย์ เพื่อศึกษาเล่าเรียนวิชาการขับซอ อย่างเป็นทางการ และขันตั้งที่ผู้เรียนได้นำมาขึ้นนั้น เปรียบเสมือนกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ของช่างซอที่ต้องดูแลรักษาไว้ จากการสัมภาษณ์นางคำเอ้ย ธิเตจ๊ะ หรือ แม่ตุ่น ช่างซอคณะทองร้อยรวมศิลป์ ซึ่งเป็นศิษย์ในสายของพ่อครูศรีทวน ได้อธิบายถึงสิ่งของต่างๆ ที่ใช้ประกอบในขันตั้ง ประกอบด้วย

- กรวย (สรวย) ดอกไม้ ธูป เทียน	8	กรวย
- กรวย (สรวย) หมากพลู	16	กรวย (แยกอย่างละ 8 กรวย)
- ผ้าขาว และผ้าแดง อย่างละ	1	ชิ้น
- เสื่อ หมอน	1	ชุด
- กระทงข้าวเปลือก	1	กระทง
- กระทงข้าวสาร	1	กระทง
- ข้าว กับข้าว เมี่ยง เกลือ	1	ชุด
- ขิง ข่า ตะไคร้	1	ชุด
- กล้วย	1	เครือ
- มะพร้าว	1	ทะลาย (คะแนง)

- อ้อย	1	ท่อน
- เหล้า บุหรี่	1	ชุด
- เงิน	32	บาท

- ค่าเล่าเรียนตามตกลง

จากการสัมภาษณ์พ่อครูถึงเรื่องการรับศิษย์เข้าเรียนการขับซอ พบว่าในอดีตนั้นการเรียนการขับซอ เริ่มเรียนกันตั้งแต่เด็กๆ ซึ่งสมัยนั้นหากมาเรียนการขับซอ ก็ไม่ได้ไปเรียนหนังสือ หากเรียนซอต้องไปหาพ่อครูแม่ครู เพื่อขอเรียน และครูดูความสามารถและจิตใจอันแน่วแน่ของผู้เรียนเป็นสำคัญ ในช่วงที่พ่อครูกำลังพิจารณาอยู่นั้นให้ศิษย์มาอาศัยอยู่ที่บ้าน คอยดูแลปรนนิบัติครู ทำงานบ้าน จนครูยอมรับเป็นศิษย์ และได้ทำพิธีขึ้นขันตั้ง ครูสอนให้โดยไม่คิดค่าใช้จ่ายใดทั้งสิ้น และเมื่อได้ขึ้นขันตั้งก็ได้ร่ำเรียนและคอยติดตามครูไปตามงานแสดงซอในสถานที่ต่างๆ

ในสมัยปัจจุบันระบบการดำเนินชีวิตเปลี่ยนแปลงไป วัยของเด็กที่เริ่มเรียนซอ ก็เข้าเรียนหนังสือในโรงเรียน จึงทำให้ระเบียบวิธีการเรียนเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย ซึ่งปัจจุบันนี้พ่อครูสอนการขับซอให้กับศิษย์ในตอนเย็นหลังเลิกเรียนและวันเสาร์-อาทิตย์ หากเป็นวัยที่พ้นวัยเรียนแล้วก็เป็นเวลาตามนัดหมาย

2) การฝึกฝนทักษะ

การฝึกฝนการขับซอนั้น แบ่งการฝึกฝนเป็นสองแนวทาง คือ ฝึกและเรียนการใช้สัมผัสในแต่ละทำนอง และฝึกการจดจำทำนองซอ หรือเรียกว่า “ฝึกเข้าปี่จุม” ในการฝึกและเรียนการใช้สัมผัสในทำนองซอแต่ละทำนองนั้น พ่อครูจะให้ศิษย์ท่องเครือซอให้จำจนขึ้นใจ โดยพ่อครูจะอธิบายถึงการใช้สัมผัสของคำในประโยคต่างๆ ในแต่ละประเภททำนอง โดยเริ่มจากทำนองสั่นๆ ที่ไม่มีความซับซ้อนของสัมผัสมากนัก เมื่อเริ่มคล่องแคล้วและคุ่นเคยกับทำนอง จนสามารถจดจำการใช้สัมผัสได้ จึงพัฒนาขึ้นโดยทำนองที่มีความซับซ้อนทางสัมผัสมากขึ้นเรื่อยๆ จนเกิดความชำนาญ ส่วนในการฝึกเข้าปี่จุมนั้น เมื่อผู้เรียนซอสามารถจดทำนองเครือซอได้อย่างแม่นยำแล้ว ผู้เรียนจะต้องลองฝึกการขับซอรวมกับปี่จุม เพื่อให้เข้าใจในจังหวะการดำเนินทำนองของปี่จุม

เมื่อเกิดความชำนาญการใช้สัมผัสในการขับซอ และการฝึกเข้าปี่จุมแล้ว พ่อครูจะเริ่มฝึกให้มีการขับซอคู่กับศิษย์คนอื่นๆ เพื่อฝึกการใช้ไหวพริบตอบโต้กับ โดยมีพ่อครูคอยให้คำชี้แนะอยู่ใกล้ๆ

อนึ่ง ในช่วงของการฝึกฝนการขับซอนั้น ผู้เรียนของต้องติดตามดูการแสดงการขับซอของพ่อครูอยู่ตลอดเวลา เพื่อศึกษาถึงการปฏิบัติตนเมื่อเป็นช่างซอ และแนวคิด เจตคติต่างๆ ทางสังคมที่ช่างซอจะได้พบเมื่อออกรับงานแสดงจริง

3) การขับซอในแสดงจริง

เมื่อฝึกฝนกับคู่ถ้องจนเกิดความชำนาญ สามารถซอตอบโต้ คิดอ่านเรื่องราวและจดตำเครื่อซอได้เป็นอย่างดี ผู้เรียนจะเริ่มออกงานแสดงจริงในงานต่างๆ ที่พ่อครูออกแสดง เริ่มต้นอาจแสดงก่อนเวลา ถือเป็นการเรียกน้ำย่อยของผู้ชมก่อนที่พ่อครูจะขึ้นแสดง โดยในการขับซอในการแสดงจริงนั้น พ่อครูจะคอยดูอยู่ห่างๆ หากเกิดความผิดพลาดกรณีจำเครื่อไม่ได้ หรือไม่สามารถโต้ตอบกับคู่ถ้องได้ พ่อครูก็จะให้คำแนะนำ แก่ศิษย์ เพื่อใช้แก้ไขสถานการณ์ทีเกิดขึ้นได้ และยังถือเป็นการให้กำลังใจแก่ศิษย์อีกทางหนึ่ง

ในการเรียนการขับซอ นอกจากจะเรียนการขับซอโดยใช้เครื่อซอที่พ่อครูประพันธ์ให้แล้ว ยังต้องศึกษาการประพันธ์เครื่อซออีกด้วยเพื่อเป็นการฝึกความคิดคำซอในการใช้แสดงจริงอีกทางหนึ่ง

5.3.2.2 การประพันธ์เครื่อซอ

จากการศึกษาสัมภาษณ์ช่างซอที่เป็นศิษย์ในสายของพ่อครูศรีทวน และผู้ชมการแสดงการขับซอที่แสดงโดยช่างซอที่เป็นลูกศิษย์สายพ่อครูตามงานต่างๆ ทำให้ทราบถึงความนิยมชื่นชอบในการแสดงการขับของชาวบ้าน ที่มีต่อคณะซอที่มาจากสายของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย ซึ่งเหตุผลหนึ่งที่เป็นประเด็นหลักในการดึงความสนใจของกลุ่มผู้ฟังให้ติดตามผลงาน และชมการแสดงการขับซอพื้นเมือง อันเป็นวัฒนธรรมเดิมของชาวล้านนาที่สืบสานมาอย่างต่อเนื่อง กลุ่มผู้ฟังและช่างซอส่วนใหญ่ ต่างมีความคิดเห็นในทิศทางเดียวกันคือ การประพันธ์เครื่อซอของพ่อครูศรีทวน มีความไพเราะ เนื้อความชัดเจนมีความต่อเนื่องของเรื่องราวในเครื่อซอ มีเนื้อหาสาระสามารถถ่ายทอดเรื่องราว ความเป็นปัจจุบัน ทันสมัย สะท้อนปัญหาสังคม การมองโลก ที่เป็นความจริง เปรียบเสมือนกระจกเงาสะท้อนสังคมได้เป็นอย่างดี

อีกนัยยะหนึ่งที่กลุ่มผู้ฟังและช่างซอส่วนใหญ่ กล่าวถึงคือเรื่องการประพันธ์เครื่อซอที่มีสัมผัสเป็นบทกลอนคำซอที่ไพเราะ ในการนี้ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างการประพันธ์เครื่อซอในทำนองชุดตั้งเชียงใหม่เพื่อประกอบการวิเคราะห์ทางฉันทลักษณ์ในการประพันธ์เครื่อซอซึ่งเป็นนวัตกรรมของพ่อครูศรีทวน สอนน้อยจังหวัดเชียงราย ดังนี้

ทำนองตั้งเชียงใหม่

ซอเรื่องศาสนาคิดสะป๊ะ

ซอเรื่องศาสนาคิดสะป๊ะ จัดอยู่ในเครือซอประเภทหลักธรรมคำสอนทางพระพุทธศาสนา ตามผลงานการประพันธ์ของพ่อครูศรีทวน สอนน้อยประพันธ์เมื่อ ปี พ.ศ. 2547 มีเนื้อหาเกี่ยวกับความเลื่อมใสในการนับถือพระพุทธศาสนา และการดำเนินชีวิตตามหลักธรรมทางพุทธศาสนา โดยมีแนวคิดในการแต่งเครือซอในประเภทหลักธรรมคำสอนเนื่องจาก ศาสนาพุทธเป็นศาสนาหลักของชาติ เป็นสิ่งที่คนไทยส่วนใหญ่เคารพบูชา และต้องการเผยแพร่หลักธรรมคำสอนตามแนวทางของพุทธศาสนาอีกทางหนึ่ง

การขับซอประเภทหลักธรรมคำสอนทางพระพุทธศาสนา หรือเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา นั้น ตามธรรมเนียมปฏิบัติของช่างซอจะนิยมซอกันในภาคเช้า คือเวลาประมาณ 09.00 – 12.00 น. เนื่องจาก ในภาคเช้านั้นกลุ่มผู้ฟังเป็นกลุ่มผู้สูงอายุ พระสงฆ์ ผู้ถือศีลปฏิบัติธรรม จึงถือได้ว่าช่วงเวลานี้เป็นช่วงเล่าที่เหมาะสมที่สุด

บทประพันธ์ตอนหนึ่งในซอเรื่องศาสนาคิดสะป๊ะ

ท่อน A

หลอน ... ผมจะขอเล่าพระเจ้าห้าพระองค์ กะกุสันธะโก๋นากามา**นะ**

พร้อมด้วยพระเจ้ากัส**ป๊ะ** พระโกตะ**มะ**อริยะเมตไตร๋

ท่อน B1

น้อมไหว้ ... หนึ่งไก่สองนาคสามเต่าสี่**งัว** ห้าตึงครอบ**ครัว**ของแม่นางจ้าง**ซัก**

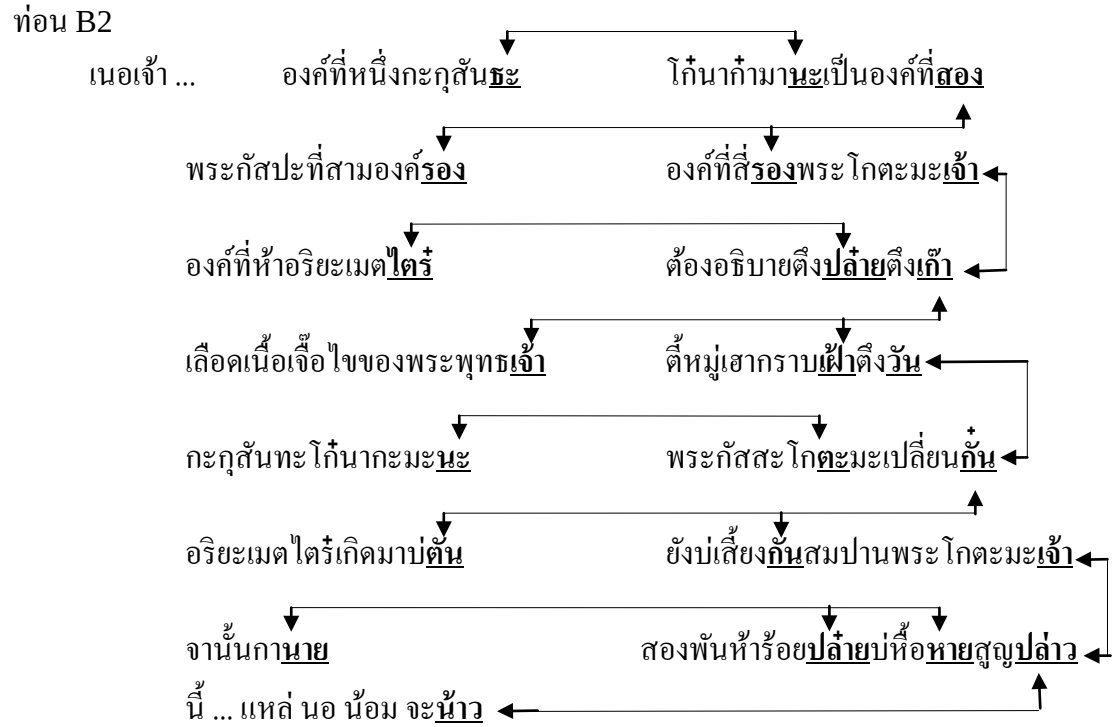
ได้เก็บเอาไข่ก๋าเผือกมา**ฟัก** สมปานมาก**นัก**พระเจ้าห้าพระ**องค์**

ที่แรกพระเจ้าจะได้ลงมา**เกิด** จุติกำ**เนิด**ต๋ามความประ**สงค์**

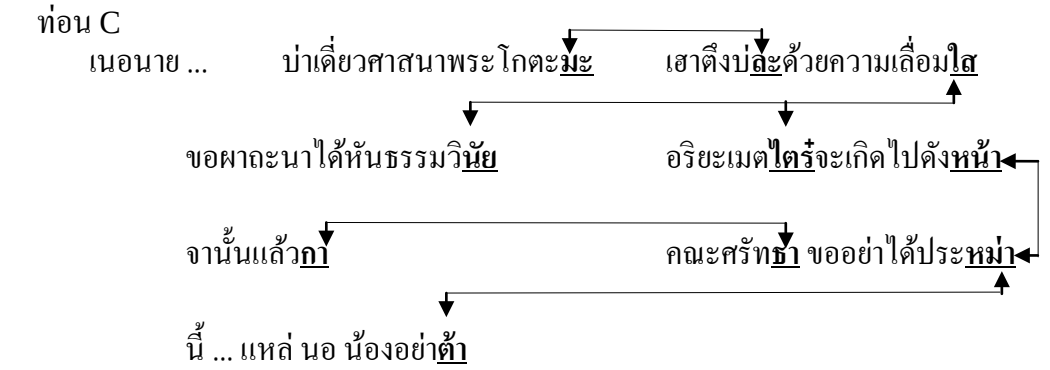
ได้ตกลงกั๋นผลัดเปลี่ยนเวียน**วน** จะโปรดสัตว์โปรด**คน**ตึงห้า**ตน**พี่น้อง

ต๋ามประวัติธรรมพระเจ้าห้าพระองค์ ได้จุติลงโปรดโลก สงสาร

ท่อน B2

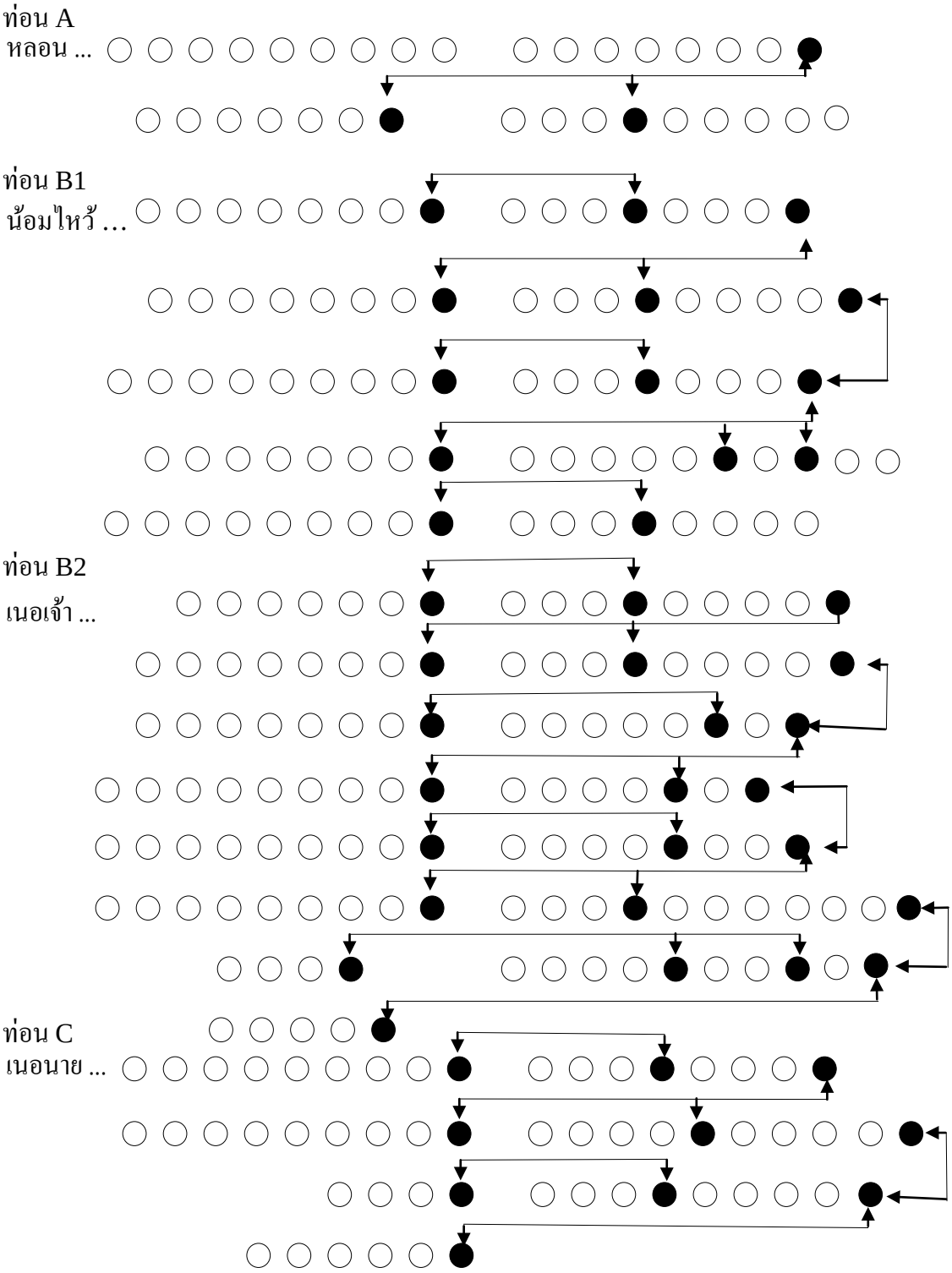


ท่อน C



จากเครือซอเรื่องศาสนาคิดสะป๊ะ สามารถแสดงการสัมผัสทางฉันทลักษณ์ ได้ดังนี้

รูปแบบฉันทลักษณ์



จากฉันทลักษณ์ของทำนองตั้งเชียงใหม่ ที่ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ความสัมผัสของคำจากบทประพันธ์ของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จะเห็นได้ว่า การใช้สัมผัส เชื่อมในแต่ละประโยคจะใช้คำ

สุดท้ายของประโยคแรกจะสัมผัสกับคำที่ 4 หรือ 5 ในประโยคที่หลัง การเชื่อมต่อแต่ละวรรคใช้สัมผัสในคำสุดท้ายของประโยคเป็นคำเชื่อมสัมผัส และการเชื่อมต่อท่อนจะใช้สัมผัสในตัวสุดท้ายของประโยคเป็นตัวเชื่อมสัมผัสเช่นกัน

ทำนองจะปุ

ซอเรื่องสลากภัต

ซอเรื่องสลากภัต จัดอยู่ในเครือซอประเภทเทศกาล ประเพณี และวัฒนธรรมตามผลงานการประพันธ์ของพ่อครูศรีทวน สอนน้อยประพันธ์เมื่อ ปี พ.ศ. 2536 มีเนื้อหาเกี่ยวกับประเพณีงานสลากภัตของชาวล้านนาไทย ที่ยึดถือปฏิบัติสืบทอดตั้งแต่อดีต เนื้อเรื่องกล่าวถึงประวัติ ความเป็นมาของประเพณีที่เริ่มมีมาตั้งแต่ครั้งพุทธกาล และยังคงยึดถือสืบทอดกันมาจวบจนปัจจุบัน

แนวคิดในการแต่งเครือซอในประเภทเทศกาล ประเพณีและวัฒนธรรม เนื่องจากวิถีการดำเนินชีวิตและสภาพสังคมที่พ่อครูศรีทวน อาศัยอยู่นั้นเป็นสังคมเป็นสังคมเป็นชาวบ้าน มีความคิดอ่านตามหลักความเชื่อประเพณีล้านนาดั่งเดิม จึงทำให้พ่อครูมีแนวคิดในการประพันธ์เครือซอเพื่อสะท้อนสภาพสังคมของตนตามความเป็นจริงให้ลูกหลานได้รับรู้ และเป็นมุมมองอีกด้านหนึ่งสำหรับกลุ่มบุคคลที่ไม่ได้พบเห็นภาพสังคมเช่นนี้

บทประพันธ์ตอนหนึ่งในซอเรื่องสลากภัต

ท่อน A

อ้ายศรีทวนฮู้ข่าวบ้านเฮาดา**สลาก** เป็นว่าใคร**อยาก**ฟังมาแอ่ว**หา**

วันที่ยี่สิบเปิ้นจะได้**ด๋า** อ้ายยังฟั่ง**ม๋า**วันที่สิบ**เก้า**

บ่กองฮู้ข่าวบ้านข้ามี**งาน** ไอ้ฮ่า**ขนาน**ฟั่งมาจ๊าด**เจ๊า**

เป็นว่าใครอยากกิ๋นยากิ๋น**เห้ล้า** แต่งมาเป็น**เก๊า**ศรัท**ธา**

ท่อน B

วันที่สิบเก้าเปิ้นก๋ำลัง**เตรียม** อาหารมัน**เขียม**บ่าตันเตรียมจิ้น**ปล๋า**

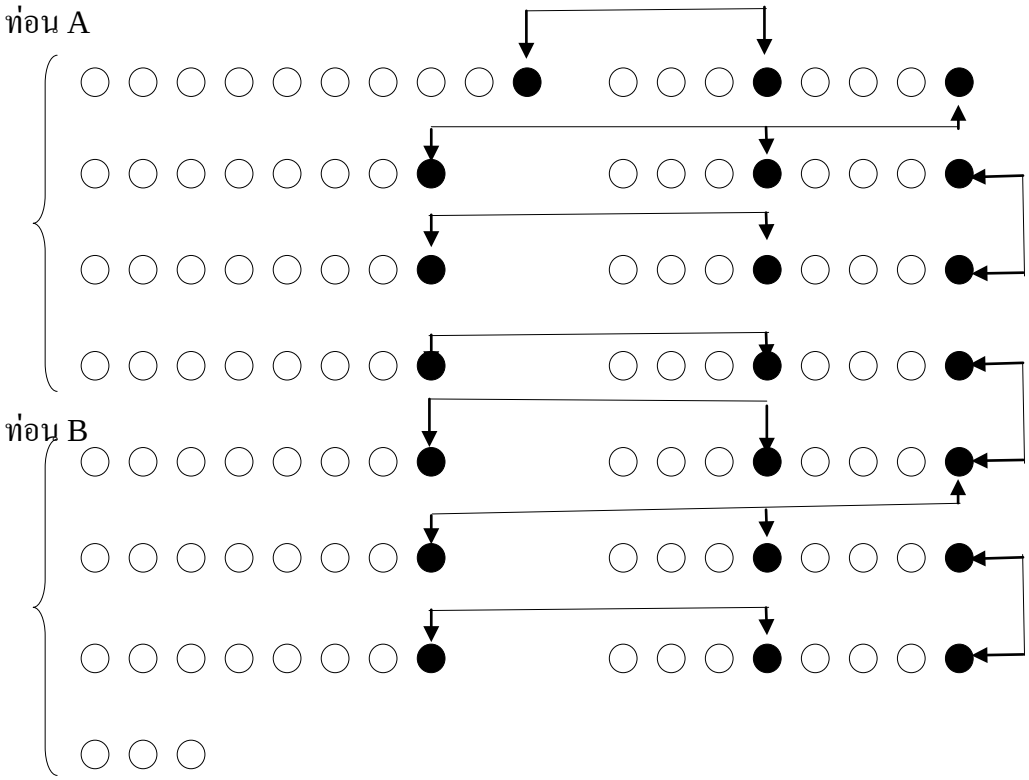
วันที่ยี่สิบเปิ้นจะแต่ง**ด๋า** อ้ายทวนนาด**ม๋า**วันที่สิบ**เก้า**

วันพูกก่อนเต๊อะคนจะมา**หล่าย** ลาบงัวลาบ**คว่าย**จะเตรียมกั๋น**เจ๊าๆ**

จิ่มแลนอ

จากเครือซอเรื่องสลากภัต สามารถแสดงการสัมผัสทางฉันทลักษณ์ ได้ดังนี้

รูปแบบฉันทลักษณ์ของทำนองจะปุ



จากฉันทลักษณ์ของทำนองจะปุ ที่ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ความสัมผัสของคำจากบทประพันธ์ของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จะเห็นได้ว่า

ท่อน A คำสุดท้ายของประโยคแรกจะสัมผัสกับคำที่ 4 ในประโยคที่หลัง การเชื่อมต่อแต่ละวรรคใช้สัมผัสในคำสุดท้ายของประโยคเป็นคำเชื่อมสัมผัส และการเชื่อมต่อท่อนจะใช้สัมผัสในตัวสุดท้ายของประโยคเป็นตัวเชื่อมสัมผัสเช่นกัน

ทำนองละม้าย

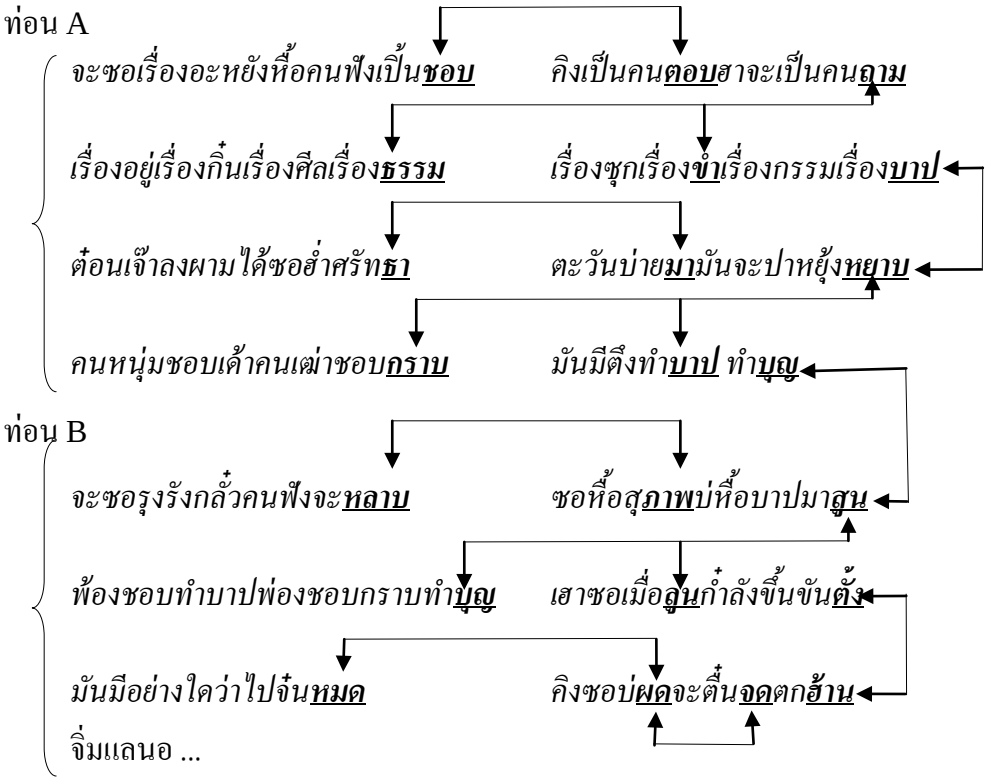
ซอเรื่องบาปกับบุญ

ซอเรื่องบาปกับบุญ จัดอยู่ในเครือซอประเภทตลกขบขัน ชิงไหวชิงพริบ แฝงสาระและความรู้ ตามผลงานการประพันธ์ของพ่อครูศรีทวน สอนน้อยประพันธ์เมื่อ ปี พ.ศ. 2546 ทีเนื้อหาตอบโต้กันระหว่างบุญกับบาป อะไรจะมีความเกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิตประจำวันของมนุษย์ในทุกวันนี้

มีแนวคิดในการแต่งเครือซอในประเภทตลกขบขัน ชิงไหวชิงพริบ แฝงสาระและความรู้ เนื่องจาก ในอดีตการซอในช่วงบ่ายจะเป็นการซอเพื่อผ่อนคลายความเครียด สร้างความสนุกสนาน

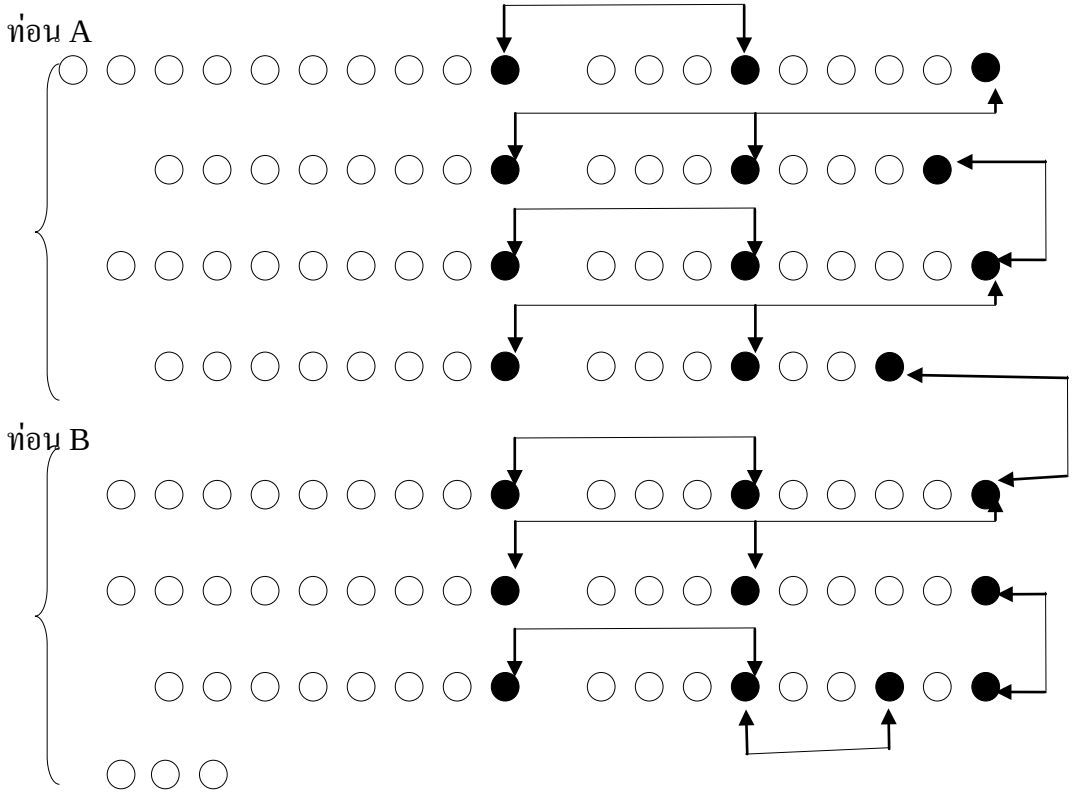
หลังจากในช่วงเช้ามีการขับซอที่มีเนื้อหา เกี่ยวข้องกับศาสนา ซึ่งการขับซอในช่วงบ่ายจะเป็นการขับซอที่ช่างซอจะปล่อยมุขตลก เพื่อเรียกเสียงเฮฮาจากกลุ่มผู้ฟังโดยมากนิยมใช้ซอเก็บนกเป็นบทซอ ซึ่งมีภาษาที่ใช้ ความค่อนแสดงออกในทางสองแง่สองง้าม หยาบโลน ดังนั้นพ่อครูจึงเกิดแนวคิดในการประพันธ์บทซอที่มีความตลก สนุกสนานเฮฮา โดยใช้เนื้อเรื่องที่ไม่หยาบโลนจนเกิดไปแสดงออกถึงการชิงไหวพริบกันระหว่างช่างซอคู่ถ้อง โดยมีคติว่าต้องแฝงสาระความรู้เข้าไปในบทซอนั้นด้วย อีกประการหนึ่งเพื่อหลีกหนีความซ้ำซากจำเจในบทซอเก่าๆ และเนื้อหาที่ประพันธ์นั้นจะต้องสามารถฟังได้ทุกเพศทุกวัย

บทประพันธ์ตอนหนึ่งในซอเรื่องบาปกับบุญ



จากเครือซอเรื่องบาปกับบุญ สามารถแสดงการสัมผัสทางฉันทลักษณ์ ได้ดังนี้

รูปแบบฉันทลักษณ์ของทำนองละม้าย



จากฉันทลักษณ์ของทำนองละม้าย ที่ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ความสัมผัสของคำจากบทประพันธ์ของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จะเห็นได้ว่า

ท่อน A คำสุดท้ายของประโยคแรกจะสัมผัสกับคำที่ 4 ในประโยคที่หลัง การเชื่อมต่อแต่ละวรรคใช้สัมผัสในคำสุดท้ายของประโยคเป็นคำเชื่อมสัมผัส และการเชื่อมต่อท่อนจะใช้สัมผัสในตัวสุดท้ายของประโยคเป็นตัวเชื่อมสัมผัสเช่นกัน ซึ่งมีความเหมือนกับทำนองจะปุ

จากการวิเคราะห์ด้านฉันทลักษณ์การประพันธ์บทซอของพ่อครูศรีทวน สอนน้อยข้างต้นทำให้ทราบถึงรูปแบบการใช้สัมผัสคำในการประพันธ์เครือซออันเป็นอัตลักษณ์ของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย

5.3.2.3 การผสมผสานทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง

การผสมผสานทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุงเป็นนวัตกรรมหนึ่งที่พ่อครูศรีทวน สอนน้อย ได้สร้างสรรค์ขึ้นไว้ในวงการซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย และเผยขยายไปยังลูกศิษย์ที่ประกอบอาชีพช่างซอในพื้นที่จังหวัดใกล้เคียง

จากการสัมภาษณ์พ่อครูเรื่อง การผสมผสานทำนองซอกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง นั้น พ่อครูให้เหตุผลว่า การนำเอาเนื้อเพลงลูกทุ่งหรือลูกกรุงบางท่อนที่ได้รับความนิยม หรือท่อนเพลงที่มีเนื้อหาใกล้เคียงพอที่จะนำมาร้องเข้ากับเรื่องราวที่ขับซออยู่ขณะนั้นได้ ก็สามารถนำมาใส่ได้ แต่การนำเอาท่อนเพลงลูกทุ่งลูกกรุงมาใส่นั้น เป็นเพียงเพื่อสร้างความสนุกสนานเท่านั้น มิได้ต้องการความหมายสัมผัสทางฉันทลักษณ์ในทำนองมากนัก ดังนั้นนวัตกรรมทางด้านการผสมผสานทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง จึงพบแต่ในการแสดงซอที่มีเนื้อหาประเภทประเภทตลกขบขัน ชิงไหวพริบ แฝงสาระและความรู้ เป็นหลัก ส่วนทำนองที่นิยมนำเอาเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุงมาร้องประกอบ โดยมากเป็นทำนองละม้าย และเงี้ยว เนื่องจากเป็นทำนองที่มีจังหวะกระชับสนุกสนาน และเหมาะสำหรับการด้นเนื้อเพลงลงไปในทำนอง

จากการออกศึกษางานในภาคสนาม ผู้วิจัยพบว่ามีการนำเอาเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุงมาผสมผสานทำนองซอพื้นเมือง ในการแสดงช่วงซอตลก ซึ่งจะแสดงในช่วงบ่ายของวัน เนื้อหาจะออกในแนวตลกขบขัน ระหว่างช่างซอคู่ถ้องทั้งสอง

ในการนี้ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างท่อนทำนองการขับซอ ที่มีการผสมผสานทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง จากการแสดงซอของนายเขียว ใจธรรม คณะทองสร้อยรวมศิลป์ ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย เพื่อวิเคราะห์ปรากฏการณ์ความสัมพันธ์ทางทำนองและคำร้องที่เกิดขึ้น อันเป็นนวัตกรรมของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย

โน้ตทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง

ทำนองละม้าย

จากโน้ตทำนองแนวทำนองที่อยู่ในกรอบ เป็นการแสดงการผสมผสานการใช้คำร้องที่เป็นทำนองเพลงลูกทุ่งลูกกรุง ในส่วนทำนองปี่จุมนั้นยังคงเป็นทำนองละม้าย ท่อน B การผสมผสานทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง ที่ปรากฏเป็นการขับซอในทำนองละม้าย ในท่อน B ซึ่งช่างซอได้สร้างปรากฏการณ์ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองและคำร้อง นั้น

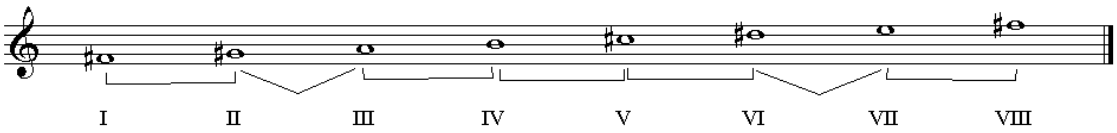
ผู้วิจัยขอวิเคราะห์ปรากฏการณ์การเกิดความสัมพันธ์ระหว่างทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อร้องลูกทุ่งลูกกรุง โดยใช้ระเบียบวิธีวิเคราะห์ตามหลักการทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ในประเด็นต่างๆ ดังนี้

1) บันไดเสียง หรือโมด
2) เสียงหลักของแนวทำนอง
3) ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง
4) ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนอง

1) บันไดเสียง หรือโมด

จากการศึกษาวิเคราะห์การผสมผสานทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง ซึ่งเป็นนวัตกรรม ที่สร้างสรรค์โดยพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย ขับซอโดย นายเขียว ใจธรรม

หรือพ่อโก๋ พบว่าระดับเสียงของทำนองการขับซอ มีการเคลื่อนที่ของเสียงทำนองในระบบ 7 เสียง สามารถจัดระบบเป็นบันไดเสียงที่ใช้ ดังนี้



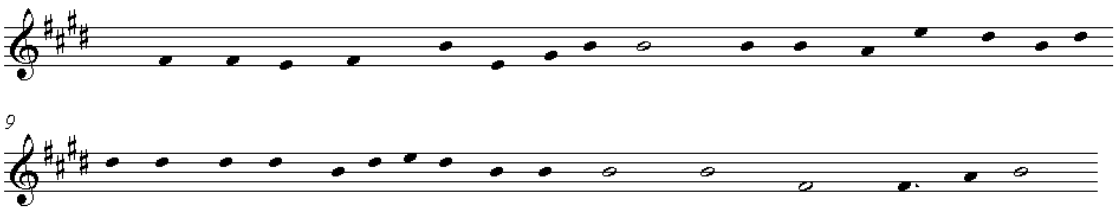
ตัวอย่างที่ 5.125 บันไดเสียงที่ใช้ในทำนองซอพื้นเมืองผสมกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง

จากตัวอย่างที่ 5.125 แสดงระดับเสียงที่ใช้ในทำนองซอพื้นเมืองผสมกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง ทำนองละม้าย ท่อน B โน้ตลำดับที่ I-II, III-IV, IV-V, V-VI และ VII-VIII มีระยะห่าง 1 เสียงเต็ม ส่วน II-III และ VI-VII มีระยะห่างของเสียง ครึ่งเสียง เมื่อนำกลุ่มเสียงที่เกิดขึ้นมาจัดเรียงในระบบบันไดเสียง หรือโมด ตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตก สามารถวิเคราะห์โครงสร้างบันไดเสียงได้เป็น ฟาชาร์ป โดเรียน โมด (F# Dorian Mode) ประกอบด้วยโน้ต F#, G#, A, B, C#, D#, E, F#

2) เสียงหลักของแนวทำนอง

จากการวิเคราะห์ทำนองการขับซอที่มีการผสมผสานทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง สามารถวิเคราะห์หาเสียงหลักของแนวทำนองได้ดังนี้

จากการวิเคราะห์เสียงหลักของแนวทำนองการขับซอที่มีการผสมผสานทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง ซึ่งเป็นทำนองละม้ายในท่อน B พบว่ามีเสียงหลักของแนวทำนองที่ปรากฏ ที่เกิดขึ้นดังนี้



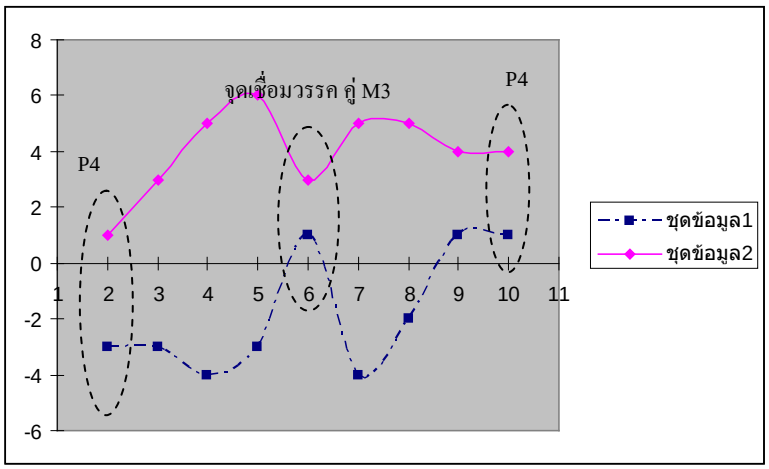
3) ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง

จากโน้ตทำนองการขับซอที่มีการผสมผสานทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง สามารถวิเคราะห์หาลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในทำนองละม้าย ท่อน B ในการนี้ผู้วิจัยจะวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองในช่วงของการผสมผสานทำนองกับคำร้องซึ่งเป็นนวัตกรรมของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย ดังนี้

ทำนองเพลงลูกกรุง ท่อน B ชาย ประโยคที่ 1

ตัวอย่างที่ 5.126 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองการผสมผสาน
ทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง ประโยคที่ 1

จากตัวอย่างที่ 5.126 เป็นทำนองละม้ายในท่อน B ซึ่งมีปรากฏการณ์การผสมผสานทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 1 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ -3/-3/-4/-3/1/-4/-2/1/1 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 1/3/5/6/3/5/5/4/4 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.63 แสดงทิศทางการดำเนินทำนอง
การผสมผสานทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุงประโยคที่ 1

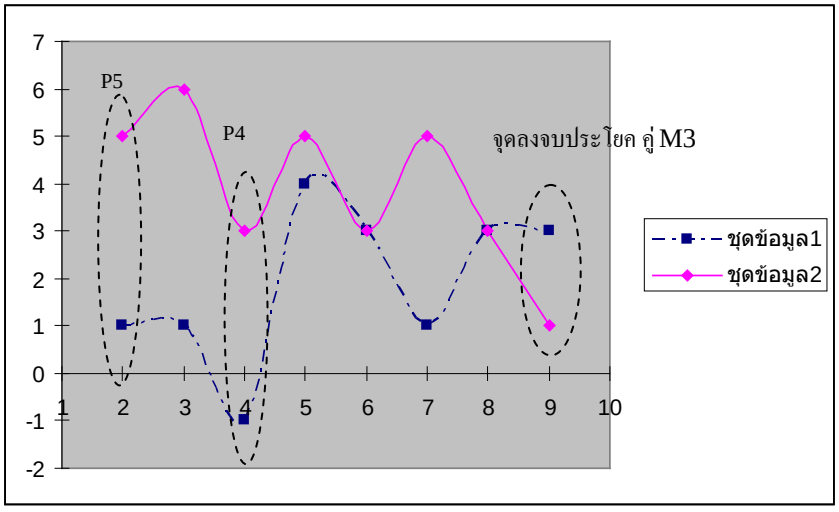
จากแผนภูมิที่ 5.63 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 1 มีระยะห่างคู่ P4-m6-M2-M2 และ M3 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 2 วรรคที่ 2 มีระยะห่างคู่ M2-m7-P4 และ P4 เป็นตัวส่งจบประโยค

เห็นได้ว่า วรรคที่ 1 ในประโยคที่ 1 ของการผสมผสานทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่ง มีระยะห่างของเสียงขั้นคู่ชนิดเมเจอร์เกิดขึ้นมากที่สุด ทั้งในจุดเชื่อมวรรค ส่วนในวรรคที่ 2มีระยะห่างของเสียงขั้นคู่ชนิดเพอร์เฟ็คเกิดขึ้นมากที่สุด ทั้งในจุดลงจบประโยค

ทำนองเพลงลูกกรุง ท่อน B ชาย ประโยคที่ 2

ตัวอย่างที่ 5.127 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองการผสมผสาน
ทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง ประโยคที่ 2

จากตัวอย่างที่ 5.127 เป็นทำนองละม้ายในท่อน B ซึ่งมีปรากฏการณ์การผสมผสานทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 2 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 1/1/-1/4/3/1/3/3 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 5/6/3/5/3/5/3/1 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.64 แสดงทิศทางการดำเนินทำนอง
การผสมผสานทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุงประโยคที่ 2

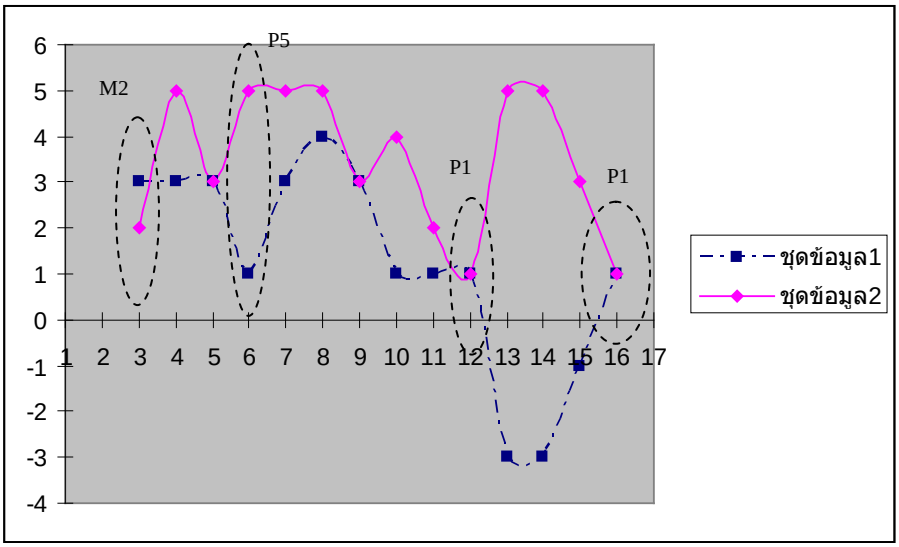
จากแผนภูมิที่ 5.64 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 3 มีระยะห่างคู่ P5-M6 และ P4 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 4 วรรคที่ 4 มีระยะห่างคู่ m2-P1-P5-P1 และ M3 เป็นตัวส่งจบประโยค

เห็นได้ว่า วรรคที่ 3 ในประโยคที่ 2 ของการผสมผสานทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่ง มีระยะห่างของเสียงขั้นคู่ชนิดเพอร์เฟ็คเกิดขึ้นมากที่สุด ทั้งในจุดเชื่อมวรรค ส่วนในวรรคที่ 4 มีระยะห่างของเสียงขั้นคู่ชนิดเพอร์เฟ็คเกิดขึ้นมากที่สุด ทั้งในจุดลงจบประโยคเช่นกัน

ทำนองเพลงลูกกรุง ท่อน B ชาย ประโยคที่ 3

ตัวอย่างที่ 5.128 แสดงเสียงหลักของแนวทำนองการผสมผสาน
ทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง ประโยคที่ 3

จากตัวอย่างที่ 5.128 เป็นทำนองละม้ายในท่อน B ซึ่งมีปรากฏการณ์การผสมผสานทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง จากเสียงหลักของแนวทำนอง ในประโยคที่ 3 จากระดับเสียงการขับซอ สามารถแทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 3/3/3/1/3/4/3/1/1/1/-3/-3/-1/1 เป็นต้น ส่วนเสียงหลักของเสียงแม่กระด้าง มีโน้ตที่ปรากฏ แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ได้ดังนี้ คือ 2/5/3/5/5/5/3/4/2/1/5/5/3/1 เป็นต้น แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.65 แสดงทิศทางการดำเนินทำนอง
การผสมผสานทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุงประโยคที่ 3

จากแผนภูมิที่ 5.65 เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองการขับซอกับทำนองปี่จุม ผลการวิเคราะห์พบว่า วรรคที่ 5 มีระยะห่างคู่ M2-m3-P1และ P5 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคที่ 6 วรรคที่ 6 มีระยะห่างคู่ m3-m2-P1-P4-M2 และ P1 เป็นตัวเชื่อมเข้าวรรคจบของทำนอง วรรคจบทำนอง มีระยะห่างคู่ P8-P8-P4 และ P1 เป็นขั้นคู่ลงจบทำนอง

เห็นได้ว่า ประโยคที่ 3 นั้น มีระยะห่างของเสียงขั้นคู่ชนิดเมเจอร์เกิดขึ้นมากที่สุด ทั้งในจุดเชื่อมวรรค และจุดลงจบประโยค โดยจุดเชื่อมวรรคที่ 5 เข้าสู่วรรคที่ 6 คือ คู่ P5 เชื่อมเข้าวรรคจบของทำนองด้วยคู่ P1 เพื่อลงจบทำนอง

จากตัวอย่างการแสดงทิศทางการดำเนินทำนองการผสมผสานทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง พบว่า ในการใส่เนื้อเพลงลูกทุ่งหรือลูกกรุงนั้น ระยะห่างของเสียงขั้นคู่ที่พบโดยมากเป็นคู่เพอร์เฟ็ค ซึ่งไม่แตกต่างกับการขับซอตามแบบประเพณีดั่งเดิม โดยที่ช่างซอจะคำนึงถึงระดับเสียงปี่จุมเพื่อขับซอให้ทำนองการขับซอสัมพันธ์กับเสียงหลักของทำนองในจังหวะตกเป็นสำคัญเท่านั้น

4) ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนอง

การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนองที่เป็นนวัตกรรมของพ่อครูศรีทวน สอนน้อยในเรื่องการผสมผสานทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง นั้น ผู้วิจัยจะแสดงทำนองการขับซอในช่วงประโยคที่เกิดปรากฏการณ์ดังกล่าว และไม่เกิดปรากฏการณ์ เพื่อหาความสัมพันธ์ของคำร้องและทำนอง ดังนี้

ช่วงทำนองที่เกิดปรากฏการณ์

ในช่วงทำนองที่เกิดปรากฏการณ์ ประโยคที่ 1-2 จากการวิเคราะห์พบว่าคำร้องกับทำนองเป็นแบบ บรรจุโน้ตทำนอง 1 โน้ตต่อ 1 คำร้อง หากแต่โน้ตคำร้องใช้ค่าโน้ตทีมีอัตราจังหวะที่ยาวกว่าโน้ตทำนองกลางของปี่จุม

ในช่วงทำนองที่ไม่เกิดปรากฏการณ์ ประโยคที่ 3 คำร้องกับทำนอง เป็นแบบ บรรจุโน้ตทำนอง 1 โน้ตต่อ 1 คำร้องโน้ตคำร้องจะใช้ค่าโน้ตทีมีอัตราจังหวะที่มีความเร็วมากกว่าในทำนองร้องแบบเพลงลูกทุ่งลูกกรุง แบ่งจำนวนคำร้องแต่ละประโยค ดังนี้

ท่อน	ประโยค	วรรค	คำร้อง	จำนวนคำ
B	1	1	*ถ้าเนื้อทองได้ลองสักที*	*7*
		2	*น้องพี่ จะคราง โอย โอย*	*6*
	2	3	*คมเฉือนคมให้กัน*	*5*
		4	กูลุก มึงฮึ้ม บ่มีหลำ มีเง้อ	9
	3	5	เพชรกับเพชรมันนับเม็ดเข้าใส่กั๋น	9
		6	เป๋นว่าเพชร มึงว่าหลำ ฮาจะหวามแล้วเนอ	11
			จิ่ม ... หวามเลือย	3

จากตารางแสดงความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องกับทำนอง พบว่าจำนวนคำในประโยคที่ 1-2 เป็นช่วงที่เกิดการผสมผสานคำร้องแบบลูกทุ่งลูกกรุงเข้าไป จำนวนคำมีน้อยกว่าปกติ แต่ในประโยคที่ 3 เป็นคำร้องซอแบบประเพณีเดิม จึงมีจำนวนคำเป็นปกติ

จากการศึกษาวิเคราะห์ความเป็นนวัตกรรม สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย ทำให้ทราบถึงแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานที่มีอัตลักษณ์ เป็นแบบฉบับในสายของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย โดยสรุปพอจำแนกเป็นประเด็นสำคัญ ดังนี้

1. การเรียนการขับซอในสายของพ่อครูศรีทวน สอนน้อยที่มีการเอาใจใส่ดูแล และเทคนิควิธีที่ทำให้ผู้ฝึกฝนร่ำเรียนสามารถดึงความสามารถของตนเองออกมาใช้ได้อย่างเต็มศักยภาพ
2. การประพันธ์เครือซอ ที่มีความไพเราะ ทันยุคสมัย แฝงแง่คิดในมุมต่างๆ ได้เป็นอย่างดี
3. การผสมผสานทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง ที่มีชั้นเชิงในการปะทะคารมของคู่ถ้อง สามารถสร้างความสนุกสนานให้กับผู้ชมได้อย่างดียิ่ง

บทที่ 6
สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

ในศึกษาวิจัยเรื่อง “วงซอ: สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย” ผู้วิจัยได้ศึกษาถึงบริบทในด้านที่เกี่ยวข้องกับการขับซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย อันประกอบด้วยประเด็นต่างๆ ได้แก่ วัฒนธรรมการขับซอในจังหวัดเชียงราย องค์ประกอบของการขับซอ การแบ่งประเภทของการขับซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย เนื้อหาของบทซอ กิจกรรมทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ และประวัติศิลปินช่างซอที่ศึกษา ส่วนในด้านการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางทำนองการขับซอสายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย ผู้วิจัยแบ่งแยกประเด็นการวิเคราะห์ออกเป็น 2 ส่วนใหญ่ๆ ได้แก่ การวิเคราะห์ภาพรวมระหว่างทำนองร้องกับทำนองดนตรีตามประเพณีเดิม และการวิเคราะห์ความเป็นนวัตกรรม สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย ซึ่งผู้วิจัยขออธิบายสรุปตามประเด็นดังกล่าว จากนั้นเป็นการอภิปรายผล และข้อเสนอแนะต่างๆ ที่ได้จากการศึกษาวิจัยในครั้งนี้

6.1 สรุปผลการวิจัย

6.1.1 วงซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย

การศึกษาวิจัยด้านวัฒนธรรมการขับซอในจังหวัดเชียงราย แบ่งข้อมูลการศึกษา สามารถสรุปออกเป็น 6 ประเด็น ดังนี้

6.1.1.1 วัฒนธรรมการขับซอในจังหวัดเชียงราย

วัฒนธรรมการไหว้ครูซอ ช่างซอให้ความสำคัญต่อการไหว้ครูซอเป็นอย่างสูง เป็นการรำลึก
นึกถึงพระคุณครู อาจารย์ และตามความเชื่อที่ว่าเป็นสิริมงคลกับตัวเองในการที่จะประกอบอาชีพช่างซอต่อไปได้ไม่มีอุปสรรคขัดขวาง มีงานแสดงเข้ามาไม่ขาดสาย แบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ

1) การไหว้ครูซอประจำปี เดือน 9 ล้านนา

การไหว้ครูซอประจำปี เดือน 9 ล้านนา (ตามการนับเดือนของชาวล้านนา ซึ่งตรงกับเดือนกรกฎาคมของปฏิทินสากล) เป็นการไหว้ครูที่แสดงถึงการขอบคุณพระคุณครู อาจารย์ที่ฝึกสอนการซอมาอดีต ทำให้มีงานแสดงเข้ามามากมายหลังจากเสร็จช่วงเวลาที่มีการรับงานแสดงซอ ช่วงเวลาที่มีการรับงานแสดงในแต่ละปีนั้นจะอยู่ในช่วง เดือนมกราคมถึงเดือนกรกฎาคม ของแต่ละปี

2) การไหว้ครูซอประจำปี เดือน 7 ล้านนา

การไหว้ครูซอประจำปี เดือน 7 ล้านนา หรือตรงกับเดือนเมษายน ตามปฏิทินสากล นั้นเป็นการไหว้ครูที่ยังมีชีวิตอยู่ ซึ่งถือเป็นการแสดงความเคารพนับถือครู ช่างซอที่เป็นลูกศิษย์จะนัดแนะวันเวลาสำหรับการจัดพิธีไหว้ครู และขอพรเพื่อความเป็นสิริมงคลกับตนเอง การไหว้ครูซอประจำปีเดือน 7 นี้ เปรียบเสมือนพิธีดำหัวผู้ใหญ่ที่เคารพนับถือตามประเพณีของชาวล้านนา ซึ่งจะจัดเฉพาะในเดือนเมษายนเท่านั้น หากล่วงเลยช่วงเวลานี้ไปแล้วจะถือว่าปีนั้นช่างซอมิได้จัดพิธีไหว้ครูประจำปี เดือน 7

3) การไหว้ครูซอก่อนการแสดง

ในการแสดงการขับซอ แต่ละครั้งการไหว้ครูซอ ถือเป็นสิ่งแรกก่อนที่ช่างซอจะเริ่มก่อนการขับซอจริง เพื่อเป็นการระลึกถึงพระคุณของครูที่ประสิทธิ์ศาสตร์วิชา และขอให้ครูคุ้มครองดลบัลดาลให้การขับซอในครั้งนี้ลื่นไหล ไม่มีสิ่งร้ายใดๆ เข้ามาเป็นอุปสรรค คิดคำซอได้อย่างไม่ติดขัด ผู้ชมเกิดความชื่นชอบรักใครเอ็นดู ถือเป็นการเรียกขวัญกำลังใจให้ช่างซอและนักดนตรีในคณะรวมเป็นหนึ่งเดียว

6.1.1.2 องค์ประกอบของการขับซอ

เนื่องจากการขับซอแต่ละครั้ง ช่างซอจะขับซอโดยใช้เครือซอที่เตรียมสำหรับงานนั้นๆ เป็นส่วนช่วยในการขับบทซอ แต่สิ่งหนึ่งที่ช่างซอแต่ละท่านแตกต่างกันคือปฏิภาณไหวพริบในในดึงเรื่องราวบรรยากาศรอบข้างเข้ามามีส่วนช่วยให้การขับซอในครั้งมีความสนุกสนานครื้นเครงมากยิ่งขึ้น ดังนั้นเมื่อช่างซอขับซออยู่นั้น จะสังเกตถึงบรรยากาศโดยรอบและกิจกรรมต่างที่ปรากฏอยู่ในสถานที่นั้นๆ เพื่อถ่ายทอดออกมาเป็นเครือซอ ขณะกำลังขับซออยู่ ปัจจุบันสถานที่ที่ใช้ในการขับซอสามารถแบ่งตามลักษณะของสถานที่ได้ 2 ลักษณะ คือ

(1) การแสดงในวัด

(2) การแสดงตามบ้าน

โดยมากสถานที่ที่จะพบเห็นมาก คือในวัดเนื่องจากเป็นสถานที่ที่มีผู้คนมากหน้าหลายตาและตามความเชื่อของชาวล้านนาหากวัดใดมีการจัดงานมหรสพ งานบุญ งานฉลองสมโภชหรืองานประจำปีของวัดต้องมีการแสดงการขับซอ ถึงจะครบถ้วนถูกต้องตามประเพณี ส่วนการแสดงตามบ้านโดยมากจะเป็นงานทำบุญขึ้นบ้านใหม่ ซึ่งจะมีเพื่อนบ้านมาร่วมทำบุญบ้านเป็นจำนวนมาก ทั้งยังเป็นการบอกถึงความมีฐานะของเจ้าของบ้าน และการรักษาขนบธรรมเนียมประเพณี

องค์ประกอบด้านการแต่งกาย ช่างซอส่วนใหญ่นิยมแต่งกายในชุดพื้นเมืองเรียบร้อย สีสันสดใส และความเหมาะสมของสถานที่เป็นสำคัญ

6.1.1.3 การแบ่งประเภทของการขับซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย

การขับซอในจังหวัดเชียงราย ปัจจุบันออกเป็น 3 ประเภทใหญ่ๆ ตามลักษณะและรูปแบบการซอ ได้ดังนี้

1) การซอเดี่ยว หรือเรียกอีกอย่างว่า “ซอป้อด” เป็นการขับซอโดยใช้ช่างซอคนเดียว จะเป็นหญิงหรือชายก็ได้ เครือซอในการขับโดยมากเป็นการเล่าเรื่องตำนาน หรือคติสอนใจ

2) การซอคู่ หรือเรียกว่า “ซอคู่ถ้อง” เป็นการซอโต้ตอบกันช่างซอชายกับช่างซอหญิง หรือชายกับชาย หรือหญิงกับหญิง อย่างใดอย่างหนึ่ง เครือซอที่ใช้ในการขับโดยมากเป็นเรื่องทั่วไปตามแต่เจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้างสนใจ การซอประเภทนี้เป็นที่นิยมมากในกลุ่มช่างซอ และผู้ชม เนื่องจากช่างซอได้ใช้สำนวนโวหารตอบโต้คู่ถ้อง อย่างสนุกสนานเป็นการแสดงปฏิภาณไหวพริบเป็นอย่างดี

3) ละครซอ เป็นการแสดงการขับซอโดยในช่างซอหลายคนผลัดเปลี่ยนกันขับซอเปรียบเสมือนการเล่าเรื่องหรือแสดงละคร

6.1.1.4 เนื้อหาของบทซอ

จากการศึกษาด้านเอกสาร บันทึกการออกผลงานการซอ และการติดตามศึกษางานในภาคสนาม ผู้วิจัยพบว่า เครือซอ ที่พ่อครูศรีทวน สอนน้อย แต่งเพื่อใช้ในการขับซอ ทั้งให้เหล่าบรรดาลูกศิษย์ และช่างซอทั่วไป รวมทั้งตนเองไว้ใช้ในการขับซอ ทั้งในการขับซอในห้องบันทึกเสียง เป็นผลงาน และการขับซอในงานเทศกาลซึ่งเป็นการแสดงจริงแต่ละครั้งนั้น ผู้วิจัยสามารถแบ่งประเภทของเครือซอ ที่พ่อครูศรีทวน สอนน้อย ประพันธ์ออกเป็นประเภทได้ทั้งสิ้น 6 ประเภท โดยเรียงลำดับประเภทผลงานที่มีจำนวนมากที่สุดดังนี้ คือ

1) ประเภทหลักธรรมคำสอนพระพุทธศาสนา

2) ประเภทเทศกาล ประเพณี และวัฒนธรรม

3) ประเภทตลกขบขัน ชิงไหวพริบ แฝงสาระและความรู้

4) ประเภทให้แง่คิด แฝงอุทาหรณ์

5) ประเภทเทิดทูนสถาบันพระมหากษัตริย์

6) ประเภทถ่ายทอดความรู้สึกถึงสภาพสังคม บ้านเมือง

เมื่อเจ้าภาพติดต่อว่าจ้างงานซอ พ่อครูจะเตรียมตัวในเรื่องของบทเครือซอไว้ล่วงหน้าเสมอ แต่เมื่อนำมาขับซอในสถานการณ์จริง บทประพันธ์เหล่านั้น เปรียบเสมือนหัวข้อนำให้ช่างซอนำไปใช้ โดยช่างซออาจเสริมเติมแต่งเนื้อหาเข้าไปในบทเครือซอ ตามแต่ความสามารถปฏิภาณไหวพริบของช่างซอแต่ละคนอีกครั้งหนึ่ง

6.1.1.5 กิจกรรมทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์

การแสดงการขับซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย โดยปกติแล้ว ช่วงที่วงซอมีงานแสดงการขับซอ ในรอบปี อยู่ในช่วงระหว่างเดือนมกราคมถึงกรกฎาคม ของทุกปี หากพ้นช่วงเดือนนี้ไปแล้วไม่นิยมมีงานซอ เนื่องจากเป็นช่วงเข้าพรรษา พระสงฆ์อยู่จำวัดเพื่อศึกษาพระธรรมอย่างเคร่งครัด ชาวบ้านที่อาศัยอยู่ในชุมชนก็มักเข้าวัดเพื่อทำบุญชำระจิตใจให้บริสุทธิ์ ดังนั้นเจ้าภาพจัดงานไม่จัดให้มีงานซอ เพราะอาจเป็นการรบกวนสมาธิของพระสงฆ์ ที่เข้าจำพรรษา อีกนัยหนึ่ง คือ ช่วงเวลาหลังเดือนกรกฎาคมของทุกปี เป็นช่วงฤดูฝน นับว่าเป็นฤดูแห่งการเพาะปลูกพืชผล และลงกล้าทำนา ดังนั้นชาวบ้านส่วนใหญ่ซึ่งเป็นกลุ่มผู้ฟังเพลงซอ จึงไม่ค่อยมีโอกาสชมการแสดงการขับซอเท่าที่ควร ดังนั้นวงซอส่วนใหญ่ไม่มีงานแสดงในช่วงเวลาดังกล่าว

ในช่วงที่มีงานแสดงนั้นช่างซอในสายของพ่อครูศรีทวน สอนน้อยส่วนใหญ่ กล่าวเหมือนกันว่า เมื่อแสดงซอที่ใดแล้ว หากมีโอกาสได้กลับมาแสดง ณ ที่นั้นอีก ไม่นำเครื่องซอ หรือมุขแสดงที่แสดงไปแล้วมาแสดงอีก ดังนั้นช่างซอเมื่อไปแสดง ณ ที่ใด ต้องเตรียมตัวศึกษาข้อมูลเบื้องต้นของท้องถิ่นนั้นๆ ไว้เพื่อเป็นข้อมูลนำไปใช้ในการแสดงการขับซอ แต่ละครั้ง และก่อนเริ่มการแสดงการขับซอพื้นเมืองนั้น ช่างซอหญิงมีการฟ้อนถวายครู เพื่อเป็นการแสดงความเคารพต่อครูอาจารย์ที่ประสิทธิ์ศาสตร์วิชาในกับตัวช่างซอ และยังเป็นการแสดงโหมโรง เพื่อเรียกความสนใจของผู้ฟังและเป็นการแสดงที่อนุรักษ์วัฒนธรรมเดิมของชาวล้านนาที่นิยมการฟ้อนรำประกอบในการแสดงพื้นบ้านพื้นเมือง

ในด้านบทบาทของซอที่มีส่วนเกี่ยวข้องและทำประโยชน์ให้กับสังคม นั้น เนื่องจากการแสดงการขับซอโดยมาก สถานที่แสดงมักอยู่ในวัด ดังนั้นเนื้อหาของบทซอส่วนใหญ่อยู่ในเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับหลักคำสอนทางพระพุทธศาสนา แง่คิดในเชิงธรรมมะ การปฏิบัติตนให้มีความสุข เผยแพร่เรื่องราว สิ่งอันดีงามให้กับสังคมในรูปแบบของการแสดงการขับซอพื้นเมือง และยังเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมการแสดงอันเป็นรากเหง้าของคนในสังคมล้านนามิให้สูญหายไปในกระแสนิยมความทันสมัยของโลกปัจจุบัน

6.1.1.6 ประวัติศิลปินช่างซอที่ศึกษา

การศึกษาถึงประวัติศิลปินช่างซอ ทำให้ทราบถึงวิถีการดำเนินชีวิตการเป็นช่างซอ ประสบการณ์ แนวทางการฝึกฝน การก้าวเข้ามาสู่วงการซอพื้นเมือง และการสร้างสรรค์ผลงานเพลงซอพื้นเมืองไว้ในผู้คนในสังคมได้รับฟัง โดยศิลปินช่างซอ ที่ผู้วิจัยศึกษาได้แก่ พ่อครูศรีทวน สอนน้อย แม่ทองสร้อย หนองเก้าห้อง พ่อสมจิตร ป่าบง และพ่อโก๋-แม่ตุ่น

6.1.2 การวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางทำนอง

6.1.2.1 การวิเคราะห์ภาพรวมระหว่างทำนองร้องกับทำนองดนตรีตามประเพณีเดิม

ในการศึกษาวิเคราะห์ภาพรวมระหว่างทำนองร้องกับทำนองดนตรีตามประเพณีเดิม ของการขับซอนั้น ผู้วิจัยได้นำเสนอการวิเคราะห์ในทำนองชุดตั้งเชียงใหม่ ซึ่งประกอบด้วยทำนองย่อย ได้แก่ ทำนองตั้งเชียงใหม่ ทำนองจะปุ และทำนองละม้าย ในการนี้ผู้วิจัยจะสรุปตามประเด็นการวิเคราะห์ทีละทำนอง ดังนี้

1) ทำนองตั้งเชียงใหม่

ในการศึกษาวิเคราะห์ทำนองตั้งเชียงใหม่พบว่า รูปแบบของทำนองแบ่งออกเป็น 3 ท่อนได้แก่ ท่อน A ท่อน B1-B2 และท่อน C ซึ่งตามประเพณีของการขับซอในทำนองตั้งเชียงใหม่ ช่างซอชายจะเป็นผู้ขับซอก่อน โดยเริ่มตั้งแต่ท่อน A-B1-B2-C จากนั้นช่างซอหญิงจะเป็นฝ่ายรับ โดยเริ่มจากท่อน A-B1-B2-C เช่นกัน หลังจากนั้นฝ่ายชายจะขับซอรับอีกครั้ง ในรูปแบบท่อน A-B1 เพื่อลงจบท่อนทำนองตั้งเชียงใหม่ ระดับเสียงที่ใช้พบว่า ช่างซอชายมีการเคลื่อนที่ของเสียงโดยภาพรวม สามารถวิเคราะห์โครงสร้างของกลุ่มเสียงเมื่อเทียบกับบันไดเสียงได้เป็น ฟาชาร์ป โดเรียน โมด และช่างซอหญิงวิเคราะห์โครงสร้างบันไดเสียงได้เป็น ที มิกโซลิเดียน โมด พิสัยเสียงที่วิเคราะห์ในทำนองตั้งเชียงใหม่พบว่าช่วงเสียงที่ช่างซอใช้ทั้งของช่างซอชายและหญิงนั้นแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มเสียง คือ ช่วงเสียงที่ใช้ในช่วงขึ้นท่อนทำนอง และช่วงเสียงในทำนองปกติ แสดงเป็นโน้ตตัวอย่างได้ดังนี้

1. ช่วงขึ้นทำนอง 2.ช่วงเสียงในทำนองปกติ

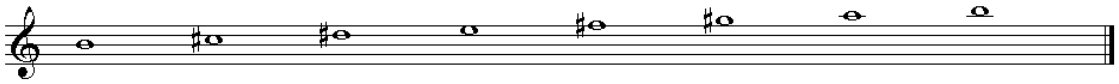
ตัวอย่างที่ 6.1 ช่วงเสียงของช่างซอชาย ทำนองตั้งเชียงใหม่

1. ช่วงขึ้นทำนอง 2.ช่วงเสียงในทำนองปกติ

ตัวอย่างที่ 6.2 ช่วงเสียงของช่างซอหญิง ทำนองตั้งเชียงใหม่

ช่วงเสียงที่ช่างซอชายและหญิงใช้ในการขับซอในทำนองตั้งเชียงใหม่นั้น มีการขึ้นเสียงสูงที่ใกล้เคียงกัน แต่หากวิเคราะห์ดูจากโน้ตทำนองที่ใช้ขับซอจะอยู่ในช่วงเสียง และคีย์เดียวกันกับปี่และซึง โดยที่ช่างซอชายจะมีระดับเสียงเดียวกันกับปี่กลาง และช่างซอหญิงจะมีระดับเสียงเดียวกันกับปี่ก้อย ระยะห่างของเสียงอยู่ในลักษณะของหนึ่งเสียงทบ หรือคู่ 8 (P8 / Octave) ในการวิเคราะห์เสียงหลักของแนวทำนองในทำนองตั้งเชียงใหม่ นั้น ผู้วิจัยแยกนำเสนอการวิเคราะห์ทีละท่อนทำนอง โดยเสียงที่พบจัดอยู่ในบันเสียงที่วิเคราะห์ตามประเด็นบันไดเสียง แสดงเป็นโน้ตตัวอย่างได้ดังนี้

ตัวอย่างที่ 6.3 เสียงหลักของแนวทำนอง ของช่างซอชาย ทำนองตั้งเชียงใหม่



ตัวอย่างที่ 6.4 เสียงหลักของแนวทำนอง ของช่างซอหญิง ทำนองตั้งเชียงใหม่

ในประเด็นการวิเคราะห์ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ทิศทางความสัมพันธ์ระหว่างทำนองการขับซอกับทำนองกลางของเสียงปี่ นำเสนอการวิเคราะห์ออกเป็นทีละประโยค แสดงจุดเริ่มต้นวรรค จุดเชื่อมวรรค และจุดลงจบวรรค ในหนึ่งประโยค โดยภาพรวมพบว่า การขับซอตามทำนองส่วนใหญ่ช่างซออาศัยเสียงปี่เป็นหลักในการยึดระดับเสียง มีระยะห่างของเสียงที่พบมากที่สุดคือ ขั้นคู่ชนิดเพอร์เฟ็ค โดยเฉพาะคู่ P1 จะพบมากในจุดเริ่มและจุดลงจบวรรคในแต่ละประโยค ส่วนการประดับประดาทำนอง ผู้วิจัยพบเทคนิคที่ช่างซอใช้ในการขับซอพบจำแนกได้เป็น 5 เทคนิค คือ เทคนิคเหินเสียงขึ้นสูงแล้วลงเสียงต่ำฮัมในลำคอ เทคนิคสะบัดเสียง เทคนิคเอื้อนเสียง เทคนิคการสั่นเสียง และเทคนิคการพรมเสียง โดยแต่ละเทคนิคช่างซอมีการใช้ที่คล้ายคลึงกัน ยกเว้นเทคนิคสะบัดเสียงขึ้นหรือลงซึ่งไม่ปรากฏการใช้เทคนิคนี้ในการขับซอของช่างซอหญิงแต่อย่างใด

ส่วนการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนอง พบว่าความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนองโดยมาก มีความสัมพันธ์กับแบบ บรรจุโน้ตทำนอง 1 โน้ตต่อ 1 คำร้อง มากที่สุด และมีแบบบรรจุโน้ตทำนอง 2-3 โน้ต ต่อ 1 คำร้องในช่วงท้ายของทำนองซึ่งเป็นท่อนส่งเพื่อเชื่อมต่อกับทำนองถัดไปลักษณะเหมือนกันทั้งของช่างซอชายและช่างซอหญิง

2) ทำนองจะปุ

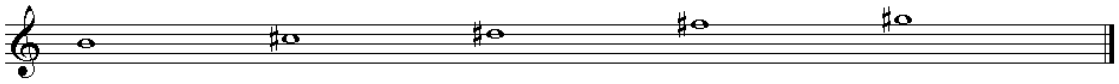
ในการศึกษาวิเคราะห์ทำนองจะปุพบว่า รูปแบบของทำนองแบ่งออกเป็น 2 ท่อนได้แก่ ท่อน A ท่อน และท่อน B ซึ่งตามประเพณีของการขับซอก่อนเข้าทำนองจะปุนั้น เมื่อจบทำนองตั้งเชียงใหม่ ช่างซอหญิงจะเป็นผู้เริ่มเกริ่นเข้าทำนองจะปุ โดยเรียกท่อนนี้ว่า “รับเข้าทำนองจะปุ” ซึ่งเป็นรูปแบบในทำนองจะปุท่อน B ต่อจากนั้นช่างซอชายจะต่อเข้าทำนองจะปุในท่อน A และท่อน B ช่างซอหญิงก็จะขับซอต่อในท่อน A และท่อน B เช่นกัน

ระดับเสียงที่ใช้พบว่า ช่างซอชายมีการเคลื่อนที่ของเสียงโดยภาพรวมสามารถวิเคราะห์โครงสร้างของกลุ่มเสียงเมื่อเทียบกับบันไดเสียงได้เป็น ฟาชาร์ป โดเรียน โมด และช่างซอหญิงวิเคราะห์โครงสร้างบันไดเสียงได้เป็น ที มิกโซลิเดียน โมด พิสัยเสียงที่วิเคราะห์ในทำนองจะปุพบว่าช่วงเสียงที่ช่างซอใช้ทั้งของช่างซอชายและหญิงมีความคล้ายคลึงกับทำนองตั้งเชียงใหม่ แสดงเป็นโน้ตตัวอย่างได้ดังนี้

1. ช่วงเสียงช่างซอชาย 2. ช่วงเสียงช่างซอหญิง

ตัวอย่างที่ 6.5 พิสัยของเสียงการขับซอในทำนองจะปุ

ช่วงเสียงที่ช่างซอชายและหญิงใช้ในการขับซอในทำนองจะปุนั้น มีการใช้ระดับเสียงต่ำที่เท่ากัน เพียงแต่ฝ่ายช่างซอหญิงจะไม่ลงเสียงต่ำบ่อยครั้งนัก โดยมากจะอยู่ในช่วง คู่ 8 ของโน้ต B ส่วนการวิเคราะห์เสียงหลักของแนวทำนองในทำนองจะปุนั้น ผู้วิจัยแยกนำเสนอการวิเคราะห์ทีละท่อนทำนอง โดยเสียงที่พบจัดอยู่ในบันเสียงที่วิเคราะห์ตามประเด็นบันไดเสียง แต่เสียงหลักที่พบมากในทำนองจะปุที่ช่างซอใช้ตามการวิเคราะห์พบว่ามีการใช้โน้ต 6 เสียงหลัก แสดงเป็นโน้ตตัวอย่างได้ดังนี้



ตัวอย่างที่ 6.6 เสียงหลักของแนวทำนอง ในทำนองจะปุ

การวิเคราะห์ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ทิศทางความสัมพันธ์ระหว่างทำนองการขับซอกับทำนองกลางของเสียงปี่ นำเสนอการวิเคราะห์ออกเป็นทีละประโยค แสดงจุดเริ่มต้นวรรค จุดเชื่อมวรรค และจุดลงจบวรรค ในหนึ่งประโยค เช่นเดียวกันกับทำนอง

ตั้งเชียงใหม่ โดยภาพรวมพบว่า การขับซอตามทำนองส่วนใหญ่ช่างซออาศัยเสียงปี่เป็นหลักในการยึดระดับเสียง มีระยะห่างของเสียงที่พบมากที่สุดคือ ขั้นคู่ชนิดเพอร์เฟ็ค โดยเฉพาะคู่ P1 P8 และ P4 ตามลำดับ ส่วนการประดับประดาทำนอง พบเทคนิคที่ช่างซอใช้ในการขับซอมากที่สุดคือ เทคนิคสะบัดเสียง และเทคนิคการสั่นเสียง ส่วนเทคนิคการพรมเสียง ไม่ปรากฏในทำนองจะปุ

การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนอง พบว่าความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนองโดยมาก มีความสัมพันธ์กับแบบ บรรจุโน้ตทำนอง 1 โน้ตต่อ 1 คำร้อง มากที่สุดและมีแบบบรรจุโน้ตทำนอง 2-3 โน้ต ต่อ 1 คำร้องในช่วงท้ายของทำนองซึ่งเป็นท่อนส่งเพื่อเชื่อมต่อกับทำนองถัดไปลักษณะเหมือนกันทั้งของช่างซอชายและช่างซอหญิง

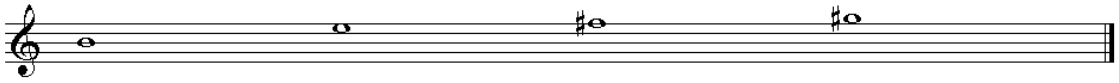
3) ทำนองละม้าย

ในการศึกษาวิเคราะห์ทำนองละม้ายพบว่า รูปแบบของทำนองแบ่งออกเป็น 2 ท่อนได้แก่ ท่อน A ท่อน และท่อน B เป็นทำนองที่จัดอยู่ในทำนองชุดทำนองตั้งเชียงใหม่ การใช้ทำนองละม้ายนั้น จะใช้ต่อจากทำนองจะปุ กล่าวคือเมื่อช่างซอขับซอในทำนองจะปุไปได้สักระยะหนึ่ง เนื้อหาของเครือซอเริ่มมีการโต้ตอบกันมากขึ้นระหว่างช่างซอชายและหญิง ยังผลให้ผู้ชมเกิดความสนุกสนาน ครื้นเครงมากขึ้นช่างซอจะเปลี่ยนจากทำนองจะปุเข้าสู่ทำนองละม้าย เพื่อให้ทำนองมีความสนุกสนานและกระชับมากยิ่งขึ้น ส่วนผู้ที่จะเป็นฝ่ายเริ่มเปลี่ยนเข้าทำนองละม้ายนั้นตามแต่ช่างซอจะให้สัญญาณต่อกัน การออกติดตามการขับซอของคณะทองสร้อยรวมศิลป์ ผู้วิจับพบว่าโดยมากช่างซอหญิงจะเป็นผู้เริ่มเข้าทำนองละม้าย ด้านระดับเสียงที่ใช้ในทำนองละม้ายพบว่า ช่างซอหญิงมีการใช้ระดับเสียงที่แตกต่างกัน ระหว่างท่อน A และท่อน B โดยท่อน A ภาพรวมสามารถวิเคราะห์โครงสร้างของกลุ่มเสียงเมื่อเทียบกับบันไดเสียงได้เป็น ที มิกโซลิเดียน โมด และท่อน B สามารถวิเคราะห์โครงสร้างบันไดเสียงได้เป็น ที เนเจอรัล ไมเนอร์ ส่วนช่างซอชายมีการเคลื่อนที่ของเสียงในท่อน A และ ท่อน B เหมือนกันสามารถวิเคราะห์โครงสร้างบันไดเสียงได้เป็น ฟาชาร์ป โดเรียน โมด พิสัยเสียงที่วิเคราะห์ในทำนองละม้ายพบว่าช่วงเสียงที่ช่างซอชาย และช่างซอหญิงใช้นั้นจะอยู่ในช่วงเสียงคู่ 8 (1 Octave) แสดงเป็นโน้ต ตัวอย่างได้ดังนี้

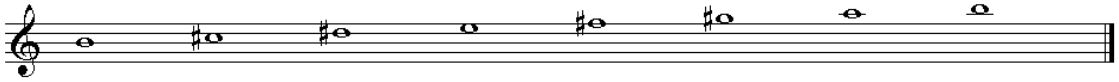
1. ช่วงเสียงช่างซอหญิง 2. ช่วงเสียงช่างซอชาย

ตัวอย่างที่ 6.7 ช่วงเสียงที่ใช้ขับซอในทำนองละม้าย

การวิเคราะห์เสียงหลักของแนวทำนองในทำนองละม้ายนั้น ผู้วิจัยแยกนำเสนอการวิเคราะห์ทีละท่อนทำนอง โดยเสียงที่พบจัดอยู่ในบันเสียงที่วิเคราะห์ตามประเด็นบันไดเสียง แต่เสียงหลักที่พบมากในทำนองละม้ายที่ช่างซอหญิงใช้ตามการวิเคราะห์พบว่ามีการใช้โน้ต 4 เสียงหลักในท่อน A และ 7 เสียงหลักในท่อน B แสดงเป็นโน้ตตัวอย่างได้ดังนี้



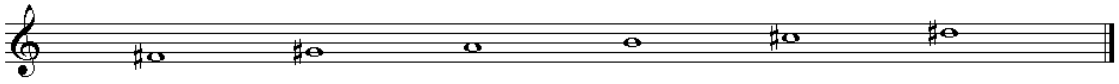
ตัวอย่างที่ 6.8 เสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน A ช่างซอหญิง



ตัวอย่างที่ 6.9 เสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน B ช่างซอหญิง

เสียงหลักที่พบมากในทำนองละม้ายที่ช่างซอชายใช้ตามการวิเคราะห์พบว่า ท่อน A ช่างซอชายมีเสียงหลักของแนวทำนองที่เกิดขึ้นสูงกว่าในช่วงคู่แปด ส่วนในท่อน B มีเสียงหลักของแนวทำนองแคบกว่าช่วงคู่แปด แสดงเป็นโน้ตตัวอย่างได้ดังนี้

ตัวอย่างที่ 6.10 เสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน A ช่างซอชาย



ตัวอย่างที่ 6.11 เสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน B ช่างซอชาย

การวิเคราะห์ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ทิศทางความสัมพันธ์ระหว่างทำนองการขับซอกับทำนองกลางของเสียงปี่ นำเสนอการวิเคราะห์ออกเป็นทีละประโยค แสดงจุดเริ่มต้นวรรค จุดเชื่อมวรรค และจุดลงจบวรรค ในหนึ่งประโยค เช่นเดียวกันกับทำนองตั้งเชียงใหม่และทำนองจะปุ โดยภาพรวมพบว่า การขับซอตามทำนองส่วนใหญ่ช่างซออาศัยเสียงปี่เป็นหลักในการยึดระดับเสียง มีระยะห่างของเสียงที่พบมากที่สุดของช่างซอหญิงคือ ขั้นคู่ชนิดเพอร์เฟ็ค ได้แก่คู่ P4 และ M6 ช่างซอชาย มีระยะห่างของเสียงที่เกิดขึ้นมากที่สุดได้แก่คู่ P4 P1 และ P5 ตามลำดับ ส่วนการประดับประดาทำนอง พบเทคนิคที่ช่างซอใช้ในการขับซอมากที่สุดคือ เทคนิคสะบัดเสียง และเทคนิคการสั่นเสียง ส่วนเทคนิคการพรมเสียงไม่ปรากฏในส่วนช่างซอชาย

การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนอง พบว่าความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนองโดยมาก มีความสัมพันธ์กับแบบ บรรจุโน้ตทำนอง 1 โน้ตต่อ 1 คำร้อง มากที่สุดและมีแบบบรรจุโน้ตทำนอง 2-3 โน้ต ต่อ 1 คำร้องในช่วงท้ายของทำนองซึ่งเป็นท่อนส่งเพื่อเชื่อมต่อกับทำนองถัดไปลักษณะเหมือนกันทั้งของช่างซอชายและช่างซอหญิง ซึ่งมีลักษณะเช่นกันกับทำนองตั้งเชียงใหม่ และทำนองจะปุ

6.1.2.2 การวิเคราะห์ความเป็นนวัตกรรม สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย

จากการศึกษาวิเคราะห์ความเป็นนวัตกรรมสายพ่อครูศรีทวน สอนผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อนำไปสู่การวิเคราะห์ทางนวัตกรรมความเป็นพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย โดยแบ่งแยกออกเป็นประเด็นต่างๆ ดังนี้

1) การเรียนการขับซอในสายของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย

ในการเรียนการขับซอเพื่อที่เป็นความรู้ที่ได้ไปประกอบอาชีพการเป็นช่างซอ ในสายของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย นั้น มีธรรมเนียมปฏิบัติที่พ่อครูยึดถือเป็นสิ่งสำคัญ ในการที่บุคคลใดเข้ามาศึกษาร่ำเรียนการขับซออย่างจริงจัง คือการฝากตัวเข้าเป็นศิษย์หรือการขึ้นขันตั้ง การขึ้นขันตั้ง ถือเป็นพิธีกรรมสำคัญอย่างยิ่งที่ช่างซอทุกคนเมื่อเริ่มฝึกฝนการเรียนการขับซอจะต้องพึงปฏิบัติ เพราะการขึ้นขันตั้งเปรียบเสมือนว่า พ่อครูยอมรับผู้เรียนเข้าเป็นศิษย์ เพื่อศึกษาเล่าเรียนวิชาการขับซออย่างเป็นทางการ และขันตั้งที่ผู้เรียนได้นำมาขึ้นนั้น เปรียบเสมือนกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ของช่างซอที่ต้องดูแลรักษาไว้ โดยผู้ที่ทำพิธีจะต้องเตรียมสิ่งของต่างๆ ที่ใช้ประกอบในขั้นตั้ง ตามธรรมเนียมปฏิบัติ เมื่อผู้เรียนได้ผ่านพิธีการขั้นขันตั้งแล้วเข้าสู้การเรียนและฝึกฝนการขับซออย่างจริงจัง โดยการฝึกฝนการขับซอตามแนวทางของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย แบ่งการฝึกฝนเป็นสองแนวทาง คือ ฝึกและเรียนการใช้สัมผัสในแต่ละทำนอง และฝึกการจดจำทำนองซอ หรือเรียกว่า “ฝึกเข้าปี่” ในการฝึกและเรียนการใช้สัมผัสในทำนองซอแต่ละทำนองนั้น พ่อครูจะให้ศิษย์ท่องเครือซอให้จำจนขึ้นใจ โดยพ่อครูอธิบายถึงการใช้สัมผัสของคำในประโยคต่างๆ ในแต่ละประเภททำนอง โดยเริ่มจากทำนองสั้นๆ ที่ไม่มีความซับซ้อนของสัมผัสมากนัก เมื่อเริ่มคล่องแคล้วและคุ่นเคยกับทำนอง จนสามารถจดจำการใช้สัมผัสได้ จึงพัฒนาขึ้นโดยทำนองที่มีความซับซ้อนทางสัมผัสมากขึ้นเรื่อยๆ จนเกิดความชำนาญ ส่วนในการฝึกเข้าปี่นั้น เมื่อผู้เรียนซอสามารถจดทำนองเครือซอได้อย่างแม่นยำแล้ว ผู้เรียนต้องลองฝึกการขับซอรวมกับปี่ เพื่อให้เข้าใจในจังหวะการดำเนินทำนองของปี่ เมื่อเกิดความชำนาญการใช้สัมผัสในการขับซอ และการฝึกเข้าปี่แล้ว พ่อครูเริ่มฝึกให้มีการขับซอคู่กับศิษย์คนอื่นๆ เพื่อฝึกการใช้ไหวพริบตอบโต้กับ โดยมีพ่อครูคอยให้คำชี้แนะอยู่ใกล้ๆในช่วงของ

การฝึกฝนการขับซอนั้น ผู้เรียนของต้องติดตามดูการแสดงการขับซอของพ่อครูอยู่ตลอดเวลา เพื่อศึกษาถึงการปฏิบัติตนเมื่อเป็นช่างซอ และแนวคิด เจตคติต่างๆ ทางสังคมที่ช่างซอจะได้พบเมื่อออกรับงานแสดงจริง

เมื่อฝึกฝนกับคู่ถ้องจนเกิดความชำนาญ สามารถซอตอบโต้ คิดอ่านเรื่องราวและจดตำเครือซอได้เป็นอย่างดี ผู้เรียนจะเริ่มออกงานแสดงจริงในงานต่างๆ ที่พ่อครูออกแสดง เริ่มต้นอาจแสดงก่อนเวลา ถือเป็นการเรียกน้ำย่อยของผู้ชมก่อนที่พ่อครูจะขึ้นแสดง โดยในการขับซอในการแสดงจริงนั้น พ่อครูจะคอยดูอยู่ห่างๆ หากเกิดความผิดพลาดกรณีจำเครือไม่ได้ หรือไม่สามารถโต้ตอบกับคู่ถ้องได้ พ่อครูก็จะให้คำแนะนำ แก่ศิษย์ เพื่อใช้แก้ไขสถานการณ์ทีเกิดขึ้นได้ และยังถือเป็นการให้กำลังใจแก่ศิษย์อีกทางหนึ่งในการเรียนการขับซอ นอกจากจะเรียนการขับซอโดยใช้เครือซอที่พ่อครูประพันธ์ให้แล้ว ยังต้องศึกษาการประพันธ์เครือซออีกด้วยเพื่อเป็นการฝึกความคิดคำซอในการใช้แสดงจริงอีกทางหนึ่ง

2) การประพันธ์เครือซอ

แนวคิดในการประพันธ์เครือซอของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย มุ่งเน้นให้เครือซอมีความไพเราะ เนื้อความชัดเจนมีความต่อเนื่องของเรื่องราวในเครือซอ มีเนื้อหาสาระ สามารถถ่ายทอดเรื่องราว ความเป็นปัจจุบัน ทันสมัย สะท้อนปัญหาสังคม การมองโลก ที่เป็นความจริง เปรียบเสมือนกระจกเงาสะท้อนสังคมได้เป็นอย่างดี อีกทั้งพ่อครูศรีทวน ยังให้ความสำคัญเป็นพิเศษกับเรื่องสัมผัสของคำที่ใช้ในบทเครือซอเป็นอย่างมาก

3) การผสมผสานทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง

การผสมผสานทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุงเป็นนวัตกรรมหนึ่งที่พ่อครูศรีทวน สอนน้อย ได้สร้างสรรค์ขึ้นไว้ในวงการซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย และเผยขยายไปยังลูกศิษย์ที่ประกอบอาชีพช่างซอในพื้นที่จังหวัดใกล้เคียง โดยพ่อครูศรีทวนให้เหตุผลว่า การนำเอาเนื้อเพลงลูกทุ่งหรือลูกกรุงบางท่อนที่ได้รับความนิยม หรือท่อนเพลงที่มีเนื้อหาใกล้เคียงพอที่จะนำมาร้องเข้ากับเรื่องราวที่ขับซออยู่ขณะนั้นได้ ก็สามารถนำมาใส่ได้ แต่การนำเอาท่อนเพลงลูกทุ่งลูกกรุงมาใส่นั้น เป็นเพียงเพื่อสร้างความสนุกสนานเท่านั้น มิได้ต้องการความหมายสัมผัสทางฉันทลักษณ์ในทำนองมากนัก ดังนั้นนวัตกรรมทางด้านการผสมผสานทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง จึงพบแต่ในการแสดงซอที่มีเนื้อหาประเภทประเภทตลกขบขัน ชิงไหวพริบ แฝงสาระและความรู้ เป็นหลัก ส่วนทำนองที่นิยมนำเอาเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุงมาร้องประกอบ โดยมากเป็นทำนองละม้าย และเงี้ยว เนื่องจากเป็นทำนองที่มีจังหวะกระชับสนุกสนาน และเหมาะสำหรับ

การด้นเนื้อเพลงลงไปในทำนองพบมากในการแสดงช่วงซอตลก ซึ่งแสดงในช่วงบ่ายของวัน เนื้อหาออกในแนวตลกขบขัน ระหว่างช่างซอคู่ถ้องทั้งสอง

6.2 การอภิปรายผล

จากการสรุปผลการศึกษาวิจัยในข้างต้น สามารถนำมาอภิปรายผลตามวัตถุประสงค์การวิจัย ได้ดังนี้

6.2.1 บริบทของวงซอในสังคมจังหวัดเชียงราย

จากการศึกษาวิจัยเรื่อง วงซอ: สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย ทำให้ได้ทราบถึงข้อมูลบริบทของวงซอในสังคมจังหวัดเชียงรายตามวัตถุประสงค์ที่วางไว้ พบว่า วัฒนธรรมด้านการไหว้ครูของช่างซอในจังหวัดเชียงรายมีความคล้ายคลึงกันกับวัฒนธรรมการไหว้ครูในจังหวัดเชียงใหม่ กล่าวคือ การไหว้ครูของช่างซอในจังหวัดเชียงราย นั้นแบ่งออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ 1) การไหว้ครูซอประจำปี เดือน 9 ล้านนา ช่างซอที่เป็นตัวแทนจะขับซอบทเชิญครูซอ หรือ คำฟายครู เพื่อเป็นการเชิญดวงวิญญาณของครูซอที่ล่วงลับไปแล้วลงมารับเครื่องบูชา ที่ได้จัดไว้ ทำนองที่ใช้ในการอ่านบทไหว้ครู จะใช้ทำนองใดก็ได้ขึ้นอยู่กับตัวช่างซอจะเป็นผู้กำหนด ซึ่งโดยมากนิยมใช้ทำนองชุดตั้งเชียงใหม่ 2) การไหว้ครูซอประจำปี เดือน 7 ล้านนา หรือตรงกับเดือนเมษายน ตามปฏิทินสากล นั้น เป็นการไหว้ครูที่ยังมีชีวิตอยู่ ซึ่งถือเป็นการแสดงความเคารพนับถือครู ช่างซอที่เป็นลูกศิษย์จะนัดแนะวันเวลาสำหรับการจัดพิธีไหว้ครู และขอพรเพื่อความเป็นสิริมงคลกับตนเอง เปรียบเสมือนการประกอบพิธีรดน้ำดำหัวของชาวล้านนา และ 3) การไหว้ครูซอก่อนการแสดง การแสดงการขับซอ แต่ละครั้งการไหว้ครูซอ ถือเป็นสิ่งแรกก่อนที่ช่างซอจะเริ่มก่อนการขับซอจริง เพื่อเป็นการระลึกถึงพระคุณของครูที่ประสิทธิ์ศาสตร์วิชา และขอให้ครูคุ้มครองดลบันดาลให้การขับซอในครั้งนี้ลื่นไหล ไม่มีสิ่งร้ายใดๆ เข้ามาเป็นอุปสรรค

ส่วนการไหว้ครูของช่างซอในจังหวัดเชียงใหม่ นั้น มีนักวิชาการในเขตภาคเหนือได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่องการไหว้ครูของช่างซอจังหวัดเชียงใหม่ ดังนี้

อรพิน ลือพันธ์ (2544: 31-35) ได้แบ่งประเภทของการไหว้ครูซอในจังหวัดเชียงใหม่ ไว้ 3 ประเภท ดังนี้ 1) การไหว้ครูประจำปี ในเดือน 9 ล้านนา หรือเรียกว่า “เลี้ยงครู” เป็นการไหว้ครูเนื่องในโอกาสลูกศิษย์สามารถเรียนรู้จนแยกไปประกอบอาชีพได้ 2) การไหว้ครูเพื่อแบ่งผีครูซอ เป็นพิธีที่ลูกศิษย์ที่ประกอบอาชีพเป็นช่างซอจนเกิดความชำนาญแล้ว สามารถหาเลี้ยงตัวเองได้ จะกลับมาประกอบพิธีการไหว้ครูซอ และ 3) การไหว้ครูขณะแสดงซอ ช่างซอทุกคนเมื่อจะไปรับซอในงานต่างๆ ช่างซอจะให้เจ้าภาพของงานจะจัดเตรียมข้าวของที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมการไหว้ครูซอ ตามรูปแบบของพิธีกรรม ซึ่งข้าวของที่ใช้ไหว้ครูนี้ เรียกว่า “ขันตั้ง”

ข้อแตกต่างที่ อรพิน ลือพันธ์ ได้ศึกษาเกี่ยวกับการไหว้ครูซอของทางจังหวัดเชียงใหม่ กับการไหว้ครูซอของทางจังหวัดเชียงรายที่ผู้วิจัยได้ศึกษา คือ ประเด็นเรื่อง เครื่องสังเวยที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรม ได้แก่ เงินที่ใส่ในขันตั้ง ทางจังหวัดเชียงใหม่จะใส่เงิน 36 บาท ส่วนทางจังหวัดเชียงราย จะใส่เงิน 32 บาท ผู้วิจัยได้สอบถามช่างซอเกี่ยวกับเรื่องเงินขั้นตั้ง (เงินที่ใส่ในขันตั้ง) ถึงความหมายของจำนวนเงินจากพ่อครูศรีทวน สอนน้อย ซึ่งพ่อครูกล่าวว่า การใส่จำนวนเงิน 32 บาทนั้น เป็นค่าเงินที่แทนค่ามาจากดอกไม้ ธูปเทียน หมากพลู ที่อยู่ในขั้นตั้ง อย่างละ 8 สรวย เมื่อนำของทั้งสี่อย่างมารวมกันก็จะเท่ากับ 32 บาท

สิริกร ไชยมา (2543: 31-35) ได้แบ่งประเภทของการไหว้ครูซอ ไว้ 2 ประเภท คือ 1) การไหว้ครูประจำปี เป็นพิธีกรรมที่ช่างซอจัดขึ้นเป็นประจำทุกปี ราวเดือน 9 ล้านนา ไหว้ครูทั้งที่มีชีวิตอยู่และครูที่ล่วงลับไปแล้ว และ 2) การขึ้นครูซอ หรือ ไหว้ครูซอ เป็นการไหว้ครูก่อนการแสดงซอทุกครั้งเพื่อระลึกถึงพระคุณที่ได้สั่งสอน ขอให้ครูคุ้มครอง บัลดาลให้สามารถขับซอได้อย่างลื่นไหล ไม่ติดขัด คิดคำซอได้ฉับไว มีปฏิภาณไหวพริบ มีเสน่ห์เป็นที่ชื่นชอบ และไม่มีอุปสรรค ส่วนในเรื่องเครื่องสังเวยนั้น สิริกร ไชยมา ได้ถึงเรื่องเครื่องสังเวย หรือขั้นตั้ง มีความคิดเห็นตรงกันกับช่างซอทางจังหวัดเชียงราย

ในเรื่ององค์ประกอบของการขับซอ ผู้วิจัยแบ่งประเด็นด้านองค์ประกอบออกเป็น 2 ประเด็นด้วยกัน คือ ด้านสถานที่ที่ใช้ในการขับซอ และการแต่งกายของช่างซอ กล่าวคือ เนื่องจากการขับซอพื้นเมืองเป็นการแสดงทางวัฒนธรรมที่มีการสืบสานกันมาตั้งแต่อดีต ผู้ที่ชื่นชอบการแสดงการขับซอส่วนใหญ่จึงเป็นผู้สูงอายุและคนที่มีจิตใจอนุรักษ์ความเป็นพื้นบ้านพื้นเมือง ซึ่งสถานที่ที่เป็นจุดศูนย์รวมของกลุ่มคนดังกล่าว คือ วัด อีกเหตุผลหนึ่งคนในสังคมไทยส่วนมากนับถือศาสนาพุทธ ยิ่งเป็นสิ่งที่ทำให้วัดเป็นจุดศูนย์รวมของคนมากยิ่งขึ้น เมื่อมีคนเข้าไปในวัดเป็นจำนวนทำให้เจ้าภาพที่จัดงาน หรือทางวัด ต้องมีการจัดงานมหรสพขึ้น เพื่อเป็นสิ่งที่ทำให้ชาวบ้านหรือคนในสังคมนั้นได้พบปะพูดคุย หรือมีกิจกรรมรวมกัน ส่วนการแต่งกายนั้น เนื่องจากการขับซอพื้นเมืองเป็นศิลปวัฒนธรรมล้านนา จึงทำให้การแต่งกายของช่างซอ เป็นแบบล้านนา หรือแบบเรียบง่ายตามวิถีชาวบ้าน

ด้านการแบ่งประเภทของการขับซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย นั้น วัฒนธรรมการขับซอทางจังหวัดเชียงราย เป็นการขับซอโดยที่ช่างซอจะยึดเสียงปี่เป็นหลัก หรือเรียกว่า “ซอเข้าปี่” ซึ่งในดินแดนล้านนานั้นการขับซอพื้นเมืองจะแบ่งออกเป็นสองทางใหญ่ๆ คือ ซอทางเชียงใหม่ และซอล่องน่าน ดังที่ ธีรยุทธ ยวงศรี (2540: 47-59) ได้กล่าวถึงการแบ่งเขตพื้นที่ทางวัฒนธรรมล้านนาไว้สามเขตพื้นที่ ซึ่งในการแบ่งเขตพื้นที่ทางวัฒนธรรมนี้ ได้รวมเอาความแตกต่างของเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการขับซอ ดังนี้

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการขับ เขตที่ 1 ได้แก่ วงปี่ และซึง

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการขับ เขตที่ 2 ได้แก่ สะล้อ และซึง

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการขับ เขตที่ 3 ซึ่งเรียกเป็นภาษาถิ่นว่า “เฮ็ดความ” ได้แก่ ตะยอ แอ็คคอร์เดียน แบนโจ กลองชุดแบบพม่า และเครื่องประกอบจังหวะ ส่วนทำนองที่ใช้ในแต่ละเขต มีมากมายหลายทำนอง แต่ใกล้เคียงกัน ที่มีมากที่สุดได้แก่เขตที่ 1 เพราะได้รับอิทธิพลมาจากราชสำนักสยาม แต่ทีมีน้อยทีมีน้อยที่สุด ได้แก่ เขตที่ 3 เพราะได้รับมาจากประเทศเพื่อนบ้าน คือ สหภาพพม่า

จากการจัดแบ่งเขตพื้นที่ทางวัฒนธรรมของ ธีรยุทธ ยวงศรี สามารถสรุปได้ว่า การขับซอพื้นเมืองของจังหวัดเชียงราย เป็นการขับซอที่จัดอยู่ในกลุ่มซอทางเชียงใหม่ เพราะการขับซอทางจังหวัดเชียงรายนั้นช่างซอ จะฟังและยึดเอาระดับเสียงของเสียงปี่ เป็นหลักในการขับซอแต่ละทำนอง

ในเรื่องเนื้อหาของบทซอ สร้อยสุดา ภิราษร ได้ศึกษาเรื่อง การวิเคราะห์บทซอของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย กล่าวถึงเรื่อง การจำแนกประเภทเนื้อหาของซอ บทซอประเภทสร้างสรรค์มากที่สุดและน้อยที่สุด โดยวิเคราะห์บทซอของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย ทั้งหมด 76 เรื่อง สามารถจำแนกแบ่งตามประเภทเนื้อหา ได้ทั้งหมด 12 ประเภท ดังนี้ 1) ประเภทคำสอนและหลักธรรมทางพุทธศาสนา พุทธชาดก และความเชื่อแบบพุทธ รวม 15 เรื่อง 2) ประเภทตลกเฮฮา ชิงไหวชิงพริบแฝงด้วยสาระความรู้จำนวน 14 เรื่อง 3) ประเภทประเพณีวัฒนธรรม และวิถีชีวิต จำนวน 13 เรื่อง 4) ประเภทค่านิยมต่างๆ ของสังคม จำนวน 7 เรื่อง 5) ประเภทจงรักภักดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ จำนวน 6 เรื่อง 6) ประเภทการเมือง 7) ประเภทตักเตือนสั่งสอนในแนวการดำเนินชีวิตที่ดี จำนวน 5 เรื่อง 8) ซอประเภท ปัญหาสังคม และประเภทธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม จำนวน 3 เรื่องเท่ากัน 9) ประเภทตำนานพื้นบ้านพื้นเมือง จำนวน 2 เรื่อง 10) ประเภทเศรษฐกิจ 11) ประเภทปรากฏการณ์ทางวิทยาศาสตร์ และ 12) ประเภทเทคโนโลยี จำนวน 1 เรื่องเท่ากัน

ในการนี้ผู้วิจัยมีความคิดเห็นสอดคล้องกับสร้อยสุดา ภิราษร แต่ได้แบ่งหมวดหมู่ด้านเนื้อหาของบทซอ ตามการเก็บข้อมูลภาคสนาม พบว่าบทซอที่ช่างซอในจังหวัดเชียงราย นิยมนำมาแสดงส่วนใหญ่ จะเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับ 1) ประเภทหลักธรรมคำสอนพระพุทธศาสนา 2) ประเภทเทศกาล ประเพณี และวัฒนธรรม 3) ประเภทตลกขบขัน ชิงไหวพริบ แฝงสาระและความรู้ 4) ประเภทให้แง่คิด แฝงอุทาหรณ์ 5) ประเภทเทิดทูนสถาบันพระมหากษัตริย์ และ 6) ประเภทถ่ายทอดความรู้สึกถึงสภาพสังคม บ้านเมือง เป็นต้น

ด้านกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ กิจกรรมที่ถือเป็นการสร้างสรรค์และประยุกต์ใช้เข้ามาร่วมกับการแสดงการขับซอ คือ การฟ้อนรำ จะการศึกษางานในภาคสนาม

พบว่า ก่อนที่จะเริ่มการแสดงการขับซอพื้นเมืองนั้น ช่างซอหญิงจะมีการฟ้อนถวายครู เพื่อเป็นการแสดงความเคารพต่อครูอาจารย์ที่ประสิทธิ์ศาสตร์วิชาในกับตัวช่างซอ และยังเป็นการแสดงโหมโรง เพื่อเรียกความสนใจของผู้ฟังและเป็นการแสดงที่อนุรักษ์วัฒนธรรมดังเดิมของชาวล้านนาที่นิยมการฟ้อนรำ ประกอบในการแสดงพื้นบ้านพื้นเมือง

ในด้านบทบาทของซอที่มีส่วนเกี่ยวข้องและทำประโยชน์ให้กับสังคม นั้น เนื่องจากการแสดงการขับซอโดยมาก สถานที่แสดงมักจะอยู่ในวัด ดังนั้นเนื้อหาของบทซอส่วนใหญ่จะอยู่ในเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับหลักคำสอนทางพระพุทธศาสนา แง่คิดในเชิงธรรมมะ การปฏิบัติตนให้มีความสุข ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า วงซอพื้นเมือง เป็นสื่อทางหนึ่งที่ช่วยเผยแพร่เรื่องราว สิ่งอันดีงามให้กับสังคมในรูปแบบของการแสดงการขับซอพื้นเมือง และยังเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมการแสดงอันเป็นรากเหง้าของคนในสังคมล้านนามิให้สูญหายไปในกระแสนิยมความทันสมัยของโลกปัจจุบัน

6.2.2 การวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางทำนองการขับซอสายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย

จากการศึกษาวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางทำนองการขับซอสายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย พบว่า แนวทำนองการขับซอ และแนวทำนองกลางของปี่ และซึง มีการดำเนินทำนองที่ไม่ตายตัว หากแต่ในแต่ละทำนองจะมีเสียงหลักของแนวทำนองปรากฏขึ้นเป็นระยะๆ ดังที่ผู้วิจัยได้แสดงการวิเคราะห์ไว้ในบทที่ 5 ในการนี้ผู้วิจัยขอแยกอภิปรายผลการวิเคราะห์ในแต่ละประเด็นวิเคราะห์ ดังนี้

ในส่วนของการวิเคราะห์ภาพรวมระหว่างทำนองร้องกับทำนองดนตรีตามประเพณีเดิม

1) รูปแบบของเพลง

รูปแบบของทำนองการขับซอในทำนองชุดตั้งเชียงใหม่ ที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาวิเคราะห์สามารถนำมาอภิปรายผลได้ว่า ทำนองตั้งเชียงใหม่เป็นทำนองที่ผู้คิดค้นมีความตั้งใจในการประพันธ์รูปแบบของทำนองขึ้นจึงทำให้ทำนองมีความซับซ้อน แบ่งย่อยออกเป็นท่อนย่อยหลายท่อน ส่วนในทำนองจะปุ เป็นทำนองที่แสดงถึงความเป็นพื้นบ้าน จึงไม่ค่อยมีความซับซ้อนมากเท่าที่ควร ส่วนทำนองละม้ายเป็นทำนองที่พัฒนามากจากทำนองจะปุ จึงมีรูปแบบที่คล้ายคลึงกันกับทำนองจะปุ

2) บันไดเสียงหรือโมด

บันไดเสียง หรือโมดที่พบในการขับซอในทำนองชุดตั้งเชียงใหม่ ที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาวิเคราะห์สามารถนำมาอภิปรายผลได้ว่า การขับซอในทำนองชุดตั้งเชียงใหม่ โดยมากช่างซอชายจะ

ใช้กลุ่มเสียง ฟาชาร์ป โดเรียน โมด ส่วนช่างซอหญิงใช้ ที มิกโซลิเดียน โมด เป็นกลุ่มเสียงในการขับซอ

3) พิสัยของเสียง

พิสัยของเสียงที่พบในการขับซอในทำนองชุดตั้งเชียงใหม่ ที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาวิเคราะห์สามารถนำมาอภิปรายผลได้ว่า พิสัยของเสียงในการดำเนินทำนองในช่วงกลางทำนอง และท้ายทำนองมักจะมีพิสัยไม่เกิน คู่ 8 (Octave) ส่วนในช่วงขึ้นทำนองใหม่ โดยเฉพาะในทำนองตั้งเชียงใหม่ มีพิสัยที่เกินคู่ 8 เนื่องจากในช่วงขึ้นทำนองใหม่ ช่างซอต้องการแสดงความแตกต่างของลีลาในการขับซอ

4) เสียงหลักของแนวทำนอง

เสียงหลักของแนวทำนอง ที่เกิดขึ้นในทำนองชุดตั้งเชียงใหม่ สามารถนำมาอภิปรายผลได้ว่า มีการใช้เสียงหลักของแนวทำนองครบทั้ง 7 เสียงตามบันไดเสียงหรือโมดที่วิเคราะห์ได้ เนื่องจากทำนองการขับซอเป็นทำนองที่ยาว และเร็ว ช่างซอและช่างปี่จะจดจำเสียงหลักของทำนองในบางจุด ส่วนการเคลื่อนที่เข้าหาจุดเสียงหลักลำดับต่อไปช่างปี่จะใช้วิธีการด้น เพื่อเข้าหาเสียงหลักถัดไป ดังจะเห็นได้ว่าในการบรรเลงแต่ละครั้งทำนองจะไม่ตายตัวมีการเปลี่ยนแปลง และพัฒนาได้ตลอดเวลา อย่างไรก็ตามเสียงหลักของแนวทำนองจะยังคงอยู่ในทำนองมิได้เปลี่ยนแปลงไป ด้วยเหตุผลนี้ตรงกับทฤษฎีด้านดนตรีพื้นบ้าน ดังที่ได้กล่าวไว้ในบทที่ 2

5) ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง ในทำนองชุดตั้งเชียงใหม่ ที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาวิเคราะห์สามารถนำมาอภิปรายผลได้ว่า การขับซอพื้นเมืองนั้น ช่างซอจะฟังเสียงปี่เป็นหลักในการดำเนินทำนอง ทำให้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองการขับซอเกิดขึ้นคู่ที่เป็นคู่เพอร์เฟ็คบ่อยครั้ง

6) การประดับทำนอง

การประดับทำนอง ในทำนองชุดตั้งเชียงใหม่ เนื่องจากการขับซอถือเป็นดนตรีประเภทขับร้อง ดังนั้นเทคนิคต่างๆ ที่พบในการขับซอจึงมีเทคนิคที่แตกต่างไปจากเทคนิคที่เกิดจากเสียงของเครื่องดนตรี ในการนี้ผู้วิจัยขอกล่าวถึงเทคนิคเหินเสียงขึ้นสูงแล้วลงเสียงต่ำฮัมในลำคอซึ่งเป็นเทคนิคที่บ่งบอกความเป็นอัตลักษณ์ในการขับซอ ที่ช่างซอใช้ในตอนขึ้นทำนองตั้งเชียงใหม่ ทั้งช่างซอชายและช่างซอหญิง

7) ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนอง

ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนองในทำนองชุดตั้งเชียงใหม่ สามารถอภิปรายผลได้ว่าคำร้องและทำนองโดยมาก มีความสัมพันธ์กับแบบ บรรจุโน้ตทำนอง 1 โน้ตต่อ 1 คำร้อง เนื่องจากจังหวะในการขับซอเป็นจังหวะที่ค่อนข้างเร็ว และภาพลักษณ์การแสดงการขับซอเป็นการ

แสดงการโต้ตอบกันระหว่างช่างซอชายกับช่างซอหญิง ทำให้ภาษาในการขับซอจึงต้องเร็วขึ้นตามทำนอง

การอภิปรายผลในส่วนวิเคราะห์ความเป็นนวัตกรรม สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย แยกอภิปรายตามประเด็นการศึกษา ดังนี้

1) การเรียนการขับซอในสายของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย

จากการได้ศึกษาสัมภาษณ์ช่างซอที่ประสบผลสำเร็จในอาชีพการขับซอ จากช่างซอที่ศึกษาเล่าเรียนวิชาในสายของพ่อครูศรีทวน ทำให้ผู้วิจัยได้เข้าใจถึงระบบการถ่ายทอดเทคนิควิชาของพ่อครูศรีทวน ในการที่จะสร้างช่างซอที่มีความสามารถผู้หนึ่งให้ออกไปประกอบอาชีพเลี้ยงตนเอง และสืบสานวัฒนธรรมล้านนาให้คงอยู่คู่กับสังคมไทยสืบต่อไป วิธีที่พ่อครูศรีทวนใช้เป็นวิธีการถ่ายทอดความรู้เป็นวิธีการที่ครูผู้สอนดนตรีโดยทั่วไปพึงปฏิบัติ กล่าวคือ สร้างศิษย์ให้เป็นผู้มีความกตัญญู อ่อนน้อม มีไหวพริบ เฉลียวฉลาด และมีความสามารถในการขับซอ หรือประพันธ์เป็นอย่างดี ผู้ที่เรียนการขับซอจะต้องปฏิบัติตามคำแนะนำของพ่อครู และหมั่นฝึกฝนความรู้ที่ได้อย่างสม่ำเสมอซึ่งสิ่งนี้เป็นสิ่งที่พ่อครูในความสำคัญเป็นอันมาก เนื่องจากพ่อครูให้ความสำคัญกับศิษย์ทุกคนเท่ากัน ส่วนใครจะมีความสามารถที่โดดเด่นมากกว่าผู้อื่นได้ ผู้นั้นต้องรู้จักฝึกฝนเพิ่มเติมด้วยตนเองอย่างจริงจังด้วย ด้วยเหตุผลดังกล่าวนี้จึงทำให้พ่อครูศรีทวน สอนน้อย เป็นที่รักของศิษย์ทั้งหลาย และมีผู้ฝากตัวเข้ามาเป็นศิษย์มาก

2) การประพันธ์เครือซอ

การประพันธ์เครือซอ เป็นประเด็นหนึ่งที่พ่อครูศรีทวน ได้รับการกล่าวถึงเป็นอย่างมากจากช่างซอที่ได้อ่าน หรือฟังเครือซอของพ่อครูศรีทวน เนื่องจากเครือซอของพ่อครูศรีทวน เป็นบทประพันธ์ที่มีสัมผัส ใช้ภาษาที่ไพเราะ แฝงแง่คิด และเจตคติไว้ในเครือซอได้อย่างลงตัว จากเหตุผลดังกล่าวผู้วิจัยได้สัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องและใกล้ชิดกับพ่อครูศรีทวน จึงได้ทราบถึงเหตุผลดังกล่าวว่า เหตุที่ทำให้พ่อครูศรีทวน สามารถประพันธ์เครือซอได้อย่างมีสัมผัส ใช้ภาษาที่ไพเราะแฝงแง่คิด และเจตคติ เพราะพ่อครูศรีทวนมีนิสัยรักการอ่านหนังสือ โดยเฉพาะหนังสือธรรมมะพ่อครูศรีทวนจะให้ความสนใจเป็นพิเศษ

3) การผสมผสานทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง

การผสมผสานทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุงที่พ่อครูศรีทวนดัดแปลงนำมาใช้ให้เข้ากับการขับซอพื้นเมืองนั้น พ่อครูได้ให้เหตุผลว่าเป็นการคิดดัดแปลงขึ้นด้วยความสนุกสนาน และเพื่อให้เกิดความแปลกใหม่ เนื่องจากในสมัยนั้นเพลงลูกทุ่งลูกกรุงมีบทบาทสำคัญ

มากในวงการเพลงในเขตภาคเหนือ และจากการวิเคราะห์การผสมผสานทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง ในประเด็นดังกล่าวพบว่า การผสมผสานทำนองที่เกิดขึ้นนั้นพ่อครูมิได้คำนึงถึงการสัมผัสตามหลักการของบทซอเท่าที่ควร แต่พ่อครูจะใช้จังหวะลงตกในแต่ละห้องเป็นตัวกำหนดการผสมผสานเนื้อเพลงเพื่อให้เข้ากับทำนองซอพื้นเมือง และพ่อครูจะเลือกเนื้อของเพลงให้สอดคล้องกับเนื้อเรื่องของซอในบทนั้นๆ

6.3 ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัยเรื่อง “วงซอ: สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย” เป็นการศึกษาวิจัยที่ใช้หลักการทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ข้อมูลที่ได้ส่วนใหญ่เป็นข้อมูลที่ได้จากการศึกษางานภาคสนาม และจากการเก็บข้อมูลสนาม การได้เข้าคลุกคลีกับกลุ่มศิลปินช่างซอ การติดตามการแสดงการขับซอของกลุ่มช่างซอที่ศึกษา ทำให้ผู้วิจัยเกิดแนวคิด และข้อเสนอแนะ สำหรับผู้ที่จะศึกษาวิจัยในเรื่องที่เกี่ยวกับการขับซอพื้นเมืองในเขตภาคเหนือ โดยแบ่งแยกเป็นประเด็นดังนี้

6.3.1 ประเด็นด้านการศึกษาวิจัย

1) ควรมีการศึกษาวิเคราะห์ทำนองอื่นๆ ที่ใช้ในการขับซอพื้นเมืองเพิ่มเติม

2) ควรมีการศึกษาวิจัยวงซอ ในสายของพ่อครู-แม่ครูท่านอื่นๆ

3) ควรมีการศึกษาวิจัยการขับซอพื้นเมืองในเขตพื้นที่จังหวัดต่างๆ ในเขตภาคเหนือ เพื่อเป็นการศึกษาเปรียบเทียบ

4) ควรมีการศึกษาวิจัยถึงปรากฏการณ์การขับซอพื้นเมืองแบบประยุกต์ในลักษณะอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง เพื่อแสดงถึงวิวัฒนาการความเปลี่ยนแปลงของการขับซอ

5) ควรมีการศึกษาวิจัยเพลงร้องประเภทอื่นๆ ในเขตพื้นที่ภาคเหนือ

6.3.2 ประเด็นด้านการอนุรักษ์สืบสานทางวัฒนธรรม

1) ควรให้การสนับสนุนกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับการขับซอพื้นเมืองในลักษณะต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับประเพณีวัฒนธรรมในสังคมปัจจุบัน

2) ควรจัดให้มีการสัมมนาวิชาการทางทางด้านดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือหมุนเวียนตามจังหวัดต่างๆ ในเขตพื้นที่ภาคเหนือ

3) ควรมีการเผยแพร่ความรู้ความเข้าใจในเรื่องการขับซอให้เป็นที่รู้จักแพร่หลาย

4) ควรจัดเวทีทางวิชาการให้แก่พ่อครู-แม่ครูซอ ได้เสนอแนวคิดในการอนุรักษ์และสืบสานวัฒนธรรมการขับซอให้อยู่คู่กับสังคมล้านนาไทยสืบต่อไป

วงซอ: สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย

องอาจ อินทนิเวศ 4836955 MSMS/M

ศศ.ม. (ดนตรี)

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

บทสรุปแบบสมบูรณ์ภาษาไทย

1. บทนำ

ซอ ตามหมายของ ล้านนา หมายถึง การขับร้องเพลงในลักษณะเพลงพื้นบ้านของล้านนา นิยมกันร้องกันในงานมหรสพต่างๆ มีการสืบทอดกันมาตั้งแต่อดีตจวบจนปัจจุบัน ซอเป็นการแสดงที่นิยมมากในดินแดนล้านนาแต่ละพื้นที่จะมีรูปแบบ รายละเอียดปลีกย่อย และลักษณะด้านทำนองการซอแตกต่างกัน จนมีการตั้งชื่อลักษณะการขับซอตามรูปแบบของสังคม เช่น ซอเชียงใหม่ ซอล่องน่าน ซอเงี้ยวหรือซอพม่า ฯลฯ ช่างซอจะยึดเอาเสียงเครื่องดนตรีพื้นเมือง เป็นหลักในการจับเสียงทำนอง เช่น ซอ กลุ่มพื้นที่ทางเชียงใหม่จะใช้เสียงปี่ชุม และซึง ซอกลุ่มพื้นที่ทางน่าน จะใช้เสียงพิณ หรือ ปิน (ออกเสียงตามภาษาถิ่น) สะล้อ และซึง

เชียงราย เป็นจังหวัดที่มีรากฐานทางวัฒนธรรมอันยาวนาน ตั้งแต่ครั้งก่อนสร้างเมืองเชียงใหม่ จึงเป็นที่น่าสังเกตว่ารูปแบบการขับซอของเชียงรายนั้น น่าจะมีรูปแบบที่เป็นรากฐานของการขับซอเชียงใหม่ และซอล่องน่าน หรืออาจจะได้รับอิทธิจากซอล่องน่าน เข้ามาก่อน จากการที่ได้ศึกษาสัมภาษณ์ช่างซอที่ยังคงประกอบอาชีพซออยู่ในปัจจุบันต่างให้การยอมรับ เคารพนับถือพ่อครูศรีทวน สอนน้อย และยกย่องเป็นบรมครูทางด้านการซอในจังหวัดเชียงราย ด้วยลีลาการขับซอที่มีความไพเราะ ภาษาและทำนองที่มีความสละสลวย เนื้อหาการซอที่หลากหลาย แฝงแง่มุมต่างๆ ที่เป็นประโยชน์ต่อกลุ่มผู้ฟังแสดงถึงความมีปฏิภาณไหวพริบเป็นอย่างสูง

ด้วยเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษา ***"วงซอ: สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย"*** เป็นประเด็นในการศึกษาวิจัย โดยมุ่งเน้นการศึกษาบทบาทของวงซอในสังคม และลักษณะการดำเนินทำนองการขับซอสายของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย ว่ามีลักษณะเฉพาะและรูปแบบทางทำนองเช่นไร เพื่อเป็นการหาคำตอบให้กับสังคมว่า รูปแบบและทำนองซอของ วงซอ: สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย มีลักษณะเด่น มีความเป็นอัตลักษณ์ และเป็นนวัตกรรมใหม่ของวงซอในจังหวัดเชียงรายอย่างไร

2. วัตถุประสงค์

2.1 เพื่อศึกษาบริบทของวงซอในสังคมจังหวัดเชียงราย

2.2 เพื่อศึกษาวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางทำนองการขับซอสายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย

3. ขอบเขตการศึกษา

ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตการศึกษาวิจัย โดยกำหนดขอบเขตการศึกษาเฉพาะวงซอและรูปแบบการขับซอในทำนองชุดตั้งเชียงใหม่ ประกอบด้วย ทำนองนองตั้งเชียงใหม่ ทำนองจะปุ และทำนองละม้าย โดยช่างซอในสายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย เนื่องจากช่างซอในจังหวัดเชียงรายส่วนใหญ่นั้น ได้รับการฝึกฝน ถ่ายทอดเทคนิค และรูปแบบการซอมาจากพ่อครูศรีทวน สอนน้อย ดังนั้น ผู้วิจัย จึงเลือกศึกษารูปแบบวงซอในจังหวัดเชียงราย และศึกษาวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองร้องกับทำนองดนตรีซึ่งเป็นนวัตกรรมสายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย เป็นหลักในการศึกษาวิจัย

4. ระเบียบวิธีวิจัย

ผู้วิจัย แบ่งขั้นตอนการศึกษาวิจัยเป็น 4 ขั้นตอน คือ การจัดเก็บข้อมูล การจัดกระทำข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูล และการนำเสนอข้อมูล

4.1 การจัดเก็บข้อมูล

ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้อง แยกหมวดหมู่เป็นประเด็นย่อย ดังต่อไปนี้

4.1.1 ข้อมูลด้านเอกสาร

4.1.2 ข้อมูลจากอินเทอร์เน็ต

4.1.3 ข้อมูลด้านบุคคล

4.1.4 การเก็บข้อมูลภาคสนาม

4.1.5 เครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้ในการเก็บข้อมูลภาคสนาม

4.2 การจัดกระทำข้อมูล

แยกเป็นประเด็นได้ดังนี้

4.2.1 การจัดหมวดหมู่ข้อมูลทางด้านบริบท แบ่งข้อมูลตามประเด็นที่ศึกษา

4.2.2 การจัดข้อมูลเสียง นำข้อมูลเสียงการขับซอ และเสียงเครื่องดนตรีที่ได้มาถอดเสียงเป็นโน้ตดนตรีสากล โดยใช้กฎเกณฑ์การถอดเสียงทางดนตรีตะวันตกเป็นกรอบในการศึกษา จากนั้นเสนอกลุ่มนักวิชาการและผู้ทรงคุณวุฒิทางดนตรี เพื่อตรวจสอบความถูกต้อง

4.3 การวิเคราะห์ข้อมูล

4.3.1 ด้านบริบทของวงซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย

4.3.1.1 การขับซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย มุ่งศึกษาวิจัย

1) วัฒนธรรมการขับซอในจังหวัดเชียงราย

2) องค์ประกอบของการซอ

3) การแบ่งประเภทของการขับซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย

4) เนื้อหาของบทซอ

5) กิจกรรมทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์

4.3.1.2 ศิลปินช่างซอที่ศึกษา

4.3.2 ด้านการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางทำนองการขับซอสายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย ผู้วิจัยนำเสนอการวิเคราะห์ออกเป็น 2 ส่วน ใหญ่ๆ คือ

1) การวิเคราะห์ภาพรวมระหว่างทำนองร้องกับทำนองดนตรีตามประเพณีเดิม

2) การวิเคราะห์ความเป็นนวัตกรรม สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย

จากแนวทางข้างต้น ผู้วิจัยแยกเป็นประเด็นวิเคราะห์โครงสร้างทางดนตรี (Music Structure) ดังนี้

1) รูปแบบของเพลง

2) บันไดเสียงหรือโมด

3) พิสัยของเสียง

4) เสียงหลักของแนวทำนอง

5) ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง

6) การประดับประดาทำนอง

7) ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องกับทำนอง

4.4 การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยนำเสนอเนื้อหาการวิจัย ในรูปแบบรายงานการวิจัย โดยแบ่งเนื้อหาเป็น 6 บท จัดการนำเสนอข้อมูลวิจัย ตามวัตถุประสงค์ต่างๆ ดังนี้

ผลการศึกษาวิจัยตามวัตถุประสงค์ ข้อที่ 1 เพื่อศึกษาบริบทของวงซอในสังคมจังหวัดเชียงราย นำเสนอในบทที่ 4

ผลการศึกษาวิจัยตามวัตถุประสงค์ ข้อที่ 2 เพื่อศึกษาวิเคราะห์ลักษณะทางทำนองของการขับซอสายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย นำเสนอในบทที่ 5

5. ผลการวิจัย

5.1 วงซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย

การศึกษาวิจัยด้านวัฒนธรรมการขับซอในจังหวัดเชียงราย แบ่งข้อมูลการศึกษา สามารถสรุปออกเป็น 6 ประเด็น ดังนี้

5.1.1 วัฒนธรรมการขับซอในจังหวัดเชียงราย

วัฒนธรรมการไหว้ครูซอ ช่างซอให้ความสำคัญต่อการไหว้ครูซอเป็นอย่างสูง เป็นการรำลึกนึกถึงพระคุณครู อาจารย์ และตามความเชื่อที่ว่าเป็นสิริมงคลกับตัวเองในการที่จะประกอบอาชีพช่างซอต่อไปได้ แบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ

1) การไหว้ครูซอประจำปี เดือน 9 ล้านนา

การไหว้ครูซอประจำปี เดือน 9 ล้านนา (ตามการนับเดือนของชาวล้านนา ซึ่งตรงกับเดือนกรกฎาคมของปฏิทินสากล) เป็นการไหว้ครูที่แสดงถึงการขอบคุณพระคุณครู อาจารย์ที่ฝึกสอนการซอมาอดีต ช่วงเวลาที่มีการรับงานแสดงในแต่ละปีนั้นจะอยู่ในช่วง เดือนมกราคมถึงเดือนกรกฎาคม ของแต่ละปี

2) การไหว้ครูซอประจำปี เดือน 7 ล้านนา

การไหว้ครูซอประจำปี เดือน 7 ล้านนา หรือตรงกับเดือนเมษายน ตามปฏิทินสากล นั้นเป็นการไหว้ครูที่ยังมีชีวิตอยู่ ซึ่งถือเป็นการแสดงความเคารพนับถือครู ช่างซอที่เป็นลูกศิษย์จะนัดแนะวันเวลาสำหรับการจัดพิธีไหว้ครู และขอพรเพื่อความเป็นสิริมงคลกับตนเอง การไหว้ครูซอประจำปีเดือน 7 นี้ เปรียบเสมือนพิธีดำหัวผู้ใหญ่ที่เคารพนับถือตามประเพณีของชาวล้านนา ซึ่งจะจัดเฉพาะในเดือนเมษายนเท่านั้น หากล่วงเลยช่วงเวลานี้ไปแล้วจะถือว่าปีนั้นช่างซอมิได้จัดพิธีไหว้ครูประจำปี เดือน 7

3) การไหว้ครูซอก่อนการแสดง

การไหว้ครูซอก่อนการแสดง ถือเป็นสิ่งแรกก่อนที่ช่างซอจะเริ่มก่อนการขับซอจริง เพื่อเป็นการระลึกถึงพระคุณของครูที่ประสิทธิ์ศาสตร์วิชา และขอให้ครูคุ้มครองดลบัลดาลให้การขับซอในครั้งนี้ลื่นไหล ไม่มีสิ่งร้ายใดๆ เข้ามาเป็นอุปสรรค คิดคำซอได้อย่างไม่ติดขัด ผู้ชมเกิดความชื่นชอบรักใครเอ็นดู ถือเป็นการเรียกขวัญกำลังใจให้ช่างซอและนักดนตรีในคณะรวมเป็นหนึ่งเดียว

5.1.2 องค์ประกอบของการขับซอ

เนื่องจากการขับซอแต่ละครั้ง ช่างซอจะขับซอโดยใช้เครือซอที่เตรียมสำหรับงานนั้นๆ เป็นส่วนช่วยในการขับบทซอ แต่สิ่งหนึ่งที่ช่างซอแต่ละท่านแตกต่างกันคือปฏิภาณไหวพริบในในดึงเรื่องราวบรรยากาศรอบข้างเข้ามามีส่วนช่วยให้การขับซอในครั้งมีความสนุกสนานครื้นเครงมากยิ่งขึ้น ดังนั้นเมื่อช่างซอขับซออยู่นั้น จะสังเกตถึงบรรยากาศโดยรอบและกิจกรรมต่างที่ปรากฏอยู่ในสถานที่นั้นๆ เพื่อถ่ายทอดออกมาเป็นเครือซอ ขณะกำลังขับซออยู่ ปัจจุบันสถานที่ที่ใช้ในการขับซอสามารถแบ่งตามลักษณะของสถานที่ได้ 2 ลักษณะ คือ

(1) การแสดงในวัด

(2) การแสดงตามบ้าน

โดยมากสถานที่ที่จะพบเห็นมาก คือในวัดเนื่องจากเป็นสถานที่ที่มีผู้คนมากหน้าหลายตาและตามความเชื่อของชาวล้านนาหากวัดใดมีการจัดงานมหรสพ งานบุญ งานฉลองสมโภชหรืองานประจำปีของวัดต้องมีการแสดงการขับซอ ถึงจะครบถ้วนถูกต้องตามประเพณี ส่วนการแสดงตามบ้านโดยมากจะเป็นงานทำบุญขึ้นบ้านใหม่ ซึ่งจะมีเพื่อนบ้านมาร่วมทำบุญบ้านเป็นจำนวนมาก ทั้งยังเป็นการบอกถึงความมีฐานะของเจ้าของบ้าน และการรักษาขนบธรรมเนียมประเพณี

องค์ประกอบด้านการแต่งกาย ช่างซอส่วนใหญ่นิยมแต่งกายในชุดพื้นเมืองเรียบร้อย สีสันสดใส และความเหมาะสมของสถานที่เป็นสำคัญ

5.1.3 การแบ่งประเภทของการขับซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย

การขับซอในจังหวัดเชียงราย ปัจจุบันออกเป็น 3 ประเภทใหญ่ๆ ตามลักษณะและรูปแบบการซอ ได้ดังนี้

1) การซอเดี่ยว หรือเรียกอีกอย่างว่า “ซอป้อด” เป็นการขับซอโดยใช้ช่างซอคนเดียว จะเป็นหญิงหรือชายก็ได้ เครือซอในการขับโดยมากเป็นการเล่าเรื่องตำนาน หรือคติสอนใจ

2) การซอคู่ หรือเรียกว่า “ซอคู่ถ้อง” เป็นการซอโต้ตอบกันช่างซอชายกับช่างซอหญิง หรือชายกับชาย หรือหญิงกับหญิง อย่างใดอย่างหนึ่ง เครือซอที่ใช้ในการขับโดยมากเป็นเรื่องทั่วไปตามแต่เจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้างสนใจ การซอประเภทนี้เป็นที่นิยมมากในกลุ่มช่างซอ และผู้ชม

เนื่องจากช่างซอได้ใช้สำนวนโวหารตอบโต้คู่ถ้อง อย่างสนุกสนานเป็นการแสดงปฏิภาณไหวพริบเป็นอย่างดี

3) ละครซอ เป็นการแสดงการขับซอโดยในช่างซอหลายคนผลัดเปลี่ยนกันขับซอเปรียบเสมือนการเล่าเรื่องหรือแสดงละคร

5.1.4 เนื้อหาของบทซอ

จากการศึกษาด้านเอกสาร บันทึกการออกผลงานการซอ และการติดตามศึกษางานในภาคสนาม ผู้วิจัยพบว่า เครือซอ ที่พ่อครูศรีทวน สอนน้อย แต่งเพื่อใช้ในการขับซอ ทั้งให้เหล่าบรรดาลูกศิษย์ และช่างซอทั่วไป รวมทั้งตนเองไว้ใช้ในการขับซอ ทั้งในการขับซอในห้องบันทึกเสียง เป็นผลงาน และการขับซอในงานเทศกาลซึ่งเป็นการแสดงจริงแต่ละครั้งนั้น ผู้วิจัยสามารถแบ่งประเภทของเครือซอ ที่พ่อครูศรีทวน สอนน้อย ประพันธ์ออกเป็นประเภทได้ทั้งสิ้น 6 ประเภท โดยเรียงลำดับประเภทผลงานที่มีจำนวนมากที่สุดดังนี้ คือ

1) ประเภทหลักธรรมคำสอนพระพุทธศาสนา

2) ประเภทเทศกาล ประเพณี และวัฒนธรรม

3) ประเภทตลกขบขัน ชิงไหวพริบ แฝงสาระและความรู้

4) ประเภทให้แง่คิด แฝงอุทาหรณ์

5) ประเภทเทิดทูนสถาบันพระมหากษัตริย์

6) ประเภทถ่ายทอดความรู้สึกถึงสภาพสังคม บ้านเมือง

เมื่อเจ้าภาพติดต่อว่าจ้างงานซอ พ่อครูจะเตรียมตัวในเรื่องของบทเครือซอไว้ล่วงหน้าเสมอ แต่เมื่อนำมาขับซอในสถานการณ์จริง บทประพันธ์เหล่านั้น เปรียบเสมือนหัวข้อนำให้ช่างซอนำไปใช้ โดยช่างซออาจเสริมเติมแต่งเนื้อหาเข้าไปในบทเครือซอ ตามแต่ความสามารถปฏิภาณไหวพริบของช่างซอแต่ละคนอีกครั้งหนึ่ง

5.1.5 กิจกรรมทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์

การแสดงการขับซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย โดยปกติแล้ว ช่วงที่วงซอมีงานแสดงการขับซอ ในรอบปี อยู่ในช่วงระหว่างเดือนมกราคมถึงกรกฎาคม ของทุกปี หากพ้นช่วงเดือนนี้ไปแล้วไม่นิยมมีงานซอ เนื่องจากเป็นช่วงเข้าพรรษา พระสงฆ์อยู่จำวัดเพื่อศึกษาพระธรรมอย่างเคร่งครัด ชาวบ้านที่อาศัยอยู่ในชุมชนก็มักเข้าวัดเพื่อทำบุญชำระจิตใจให้บริสุทธิ์ ดังนั้นเจ้าภาพจัดงานไม่จัดให้มีงานซอ เพราะอาจเป็นการรบกวนสมาธิของพระสงฆ์ ที่เข้าจำพรรษา อีกนัยหนึ่ง คือ ช่วงเวลาหลังเดือนกรกฎาคมของทุกปี เป็นช่วงฤดูฝน นับว่าเป็นฤดูแห่งการเพาะปลูกพืชผล และลงกล้า

ทำนา ดังนั้นชาวบ้านส่วนใหญ่ซึ่งเป็นกลุ่มผู้ฟังเพลงซอ จึงไม่ค่อยมีโอกาสชมการแสดงการขับซอเท่าที่ควร ดังนั้นวงซอส่วนใหญ่ไม่มีงานแสดงในช่วงเวลาดังกล่าว

ในช่วงที่มีงานแสดงนั้นช่างซอในสายของพ่อครูศรีทวน สอนน้อยส่วนใหญ่ กล่าวเหมือนกันว่า เมื่อแสดงซอที่ใดแล้ว หากมีโอกาสได้กลับมาแสดง ณ ที่นั้นอีก ไม่นำเครื่องซอ หรือมุขแสดงที่แสดงไปแล้วมาแสดงอีก ดังนั้นช่างซอเมื่อไปแสดง ณ ที่ใด ต้องเตรียมตัวศึกษาข้อมูลเบื้องต้นของท้องถิ่นนั้นๆ ไว้เพื่อเป็นข้อมูลนำไปใช้ในการแสดงการขับซอ แต่ละครั้ง และก่อนเริ่มการแสดงการขับซอพื้นเมืองนั้น ช่างซอหญิงมีการฟ้อนถวายครู เพื่อเป็นการแสดงความเคารพต่อครูอาจารย์ที่ประสิทธิ์ศาสตร์วิชาในกับตัวช่างซอ และยังเป็นการแสดงโหมโรง เพื่อเรียกความสนใจของผู้ฟังและเป็นการแสดงที่อนุรักษ์วัฒนธรรมเดิมของชาวล้านนาที่นิยมการฟ้อนรำประกอบในการแสดงพื้นบ้านพื้นเมือง

ในด้านบทบาทของซอที่มีส่วนเกี่ยวข้องและทำประโยชน์ให้กับสังคม นั้น เนื่องจากการแสดงการขับซอโดยมาก สถานที่แสดงมักอยู่ในวัด ดังนั้นเนื้อหาของบทซอส่วนใหญ่อยู่ในเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับหลักคำสอนทางพระพุทธศาสนา แง่คิดในเชิงธรรมมะ การปฏิบัติตนให้มีความสุข เผยแพร่เรื่องราว สิ่งอันดีงามให้กับสังคมในรูปแบบของการแสดงการขับซอพื้นเมือง และยังเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมการแสดงอันเป็นรากเหง้าของคนในสังคมล้านนามิให้สูญหายไปในกระแสนิยมความทันสมัยของโลกปัจจุบัน

5.1.6 ประวัติศิลปินช่างซอที่ศึกษา

การศึกษาถึงประวัติศิลปินช่างซอ ทำให้ทราบถึงวิถีการดำเนินชีวิตการเป็นช่างซอ ประสบการณ์ แนวทางการฝึกฝน การก้าวเข้ามาสู่วงการซอพื้นเมือง และการสร้างสรรค์ผลงานเพลงซอพื้นเมืองไว้ในผู้คนในสังคมได้รับฟัง โดยศิลปินช่างซอ ที่ผู้วิจัยศึกษาได้แก่ พ่อครูศรีทวน สอนน้อย แม่ทองสร้อย หนองเก้าห้อง พ่อสมจิตร ป่าบง และพ่อโก๋-แม่ตุ่น

5.2 การวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางทำนอง

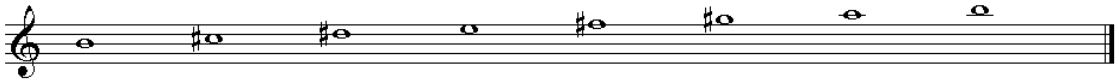
5.2.1 การวิเคราะห์ภาพรวมระหว่างทำนองร้องกับทำนองดนตรีตามประเพณีเดิม

ในการศึกษาวิเคราะห์ภาพรวมระหว่างทำนองร้องกับทำนองดนตรีตามประเพณีเดิม ของการขับซอนั้น ผู้วิจัยได้นำเสนอการวิเคราะห์ในทำนองชุดตั้งเชียงใหม่ ซึ่งประกอบด้วยทำนองย่อย ได้แก่ ทำนองตั้งเชียงใหม่ ทำนองจะปุ และทำนองละม้าย ในการนี้ผู้วิจัยจะสรุปตามประเด็นการวิเคราะห์ทีละทำนอง ดังนี้

1) ทำนองตั้งเชียงใหม่

การศึกษาวิเคราะห์ทำนองตั้งเชียงใหม่พบว่า รูปแบบของทำนองแบ่งออกเป็น 3 ท่อนได้แก่ ท่อน A ท่อน B1-B2 และท่อน C ซึ่งตามประเพณีของการขับซอในทำนองตั้งเชียงใหม่ ช่างซอชายจะเป็นผู้ขับซอก่อน โดยเริ่มตั้งแต่ท่อน A-B1-B2-C จากนั้นช่างซอหญิงจะเป็นฝ่ายรับ โดยเริ่มจากท่อน A-B1-B2-C เช่นกัน หลังจากนั้นฝ่ายชายจะขับซอรับอีกครั้ง ในรูปแบบท่อน A-B1 เพื่อลงจบท่อนทำนองตั้งเชียงใหม่ ระดับเสียงที่ใช้พบว่า ช่างซอชายมีการเคลื่อนที่ของเสียงโดยภาพรวมสามารถวิเคราะห์โครงสร้างบันไดเสียงได้เป็น ฟาชาร์ป โดเรียน โมด และช่างซอหญิงวิเคราะห์โครงสร้างบันไดเสียงได้เป็น ที มิกโซลิเดียน โมด พิสัยเสียงที่วิเคราะห์ในทำนองตั้งเชียงใหม่พบว่าช่วงเสียงที่ช่างซอชายและหญิงใช้ในการขับซอในทำนองตั้งเชียงใหม่นั้น มีการขึ้นเสียงสูงที่ใกล้เคียงกัน แต่หากวิเคราะห์ดูจากโน้ตทำนองที่ใช้ขับซอจะอยู่ในช่วงเสียง และคีย์เดียวกันกับปี่ และซึง โดยที่ช่างซอชายจะมีระดับเสียงเดียวกันกับปี่กลาง และช่างซอหญิงจะมีระดับเสียงเดียวกันกับปี่ก้อย ระยะห่างของเสียงอยู่ในลักษณะของหนึ่งเสียงทบ หรือคู่ 8 (P8 / Octave) ในการวิเคราะห์เสียงหลักของแนวทำนองในทำนองตั้งเชียงใหม่ นั้น ผู้วิจัยแยกนำเสนอการวิเคราะห์ทีละท่อนทำนอง โดยเสียงที่พบจัดอยู่ในบันเสียงที่วิเคราะห์ตามประเด็นบันไดเสียง แสดงเป็นโน้ตตัวอย่างได้ดังนี้

ตัวอย่างเสียงหลักของแนวทำนอง ของช่างซอชาย ทำนองตั้งเชียงใหม่



ตัวอย่างเสียงหลักของแนวทำนอง ของช่างซอหญิง ทำนองตั้งเชียงใหม่

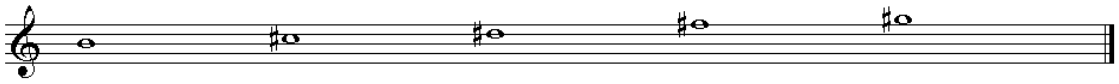
ในประเด็นการวิเคราะห์ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง นำเสนอการวิเคราะห์ทีละประโยค แสดงจุดเริ่มต้นวรรค จุดเชื่อมวรรค และจุดลงจบวรรค ในหนึ่งประโยค โดยภาพรวมพบว่า การขับซอตามทำนองส่วนใหญ่ช่างซออาศัยเสียงปี่เป็นหลักในการยึดระดับเสียง มีระยะห่างของเสียงที่พบมากที่สุดคือ ขั้นคู่ชนิดเพอร์เฟ็ค โดยเฉพาะคู่ P1 จะพบมากในจุดเริ่มและจุดลงจบวรรคในแต่ละประโยค ส่วนการประดับประดาทำนอง พบเทคนิคที่ช่างซอใช้ในการขับซอจำแนกได้เป็น 5 เทคนิค คือ เทคนิคเหินเสียงขึ้นสูงแล้วลงเสียงต่ำฮัมในลำคอ เทคนิคสะบัดเสียง เทคนิคเอื้อนเสียง เทคนิคการสั่นเสียง และเทคนิคการพรมเสียง โดยแต่ละเทคนิคช่างซอมีการใช้ที่คล้ายคลึงกัน ยกเว้นเทคนิคสะบัดเสียงขึ้นหรือลงซึ่งไม่ปรากฏการใช้เทคนิคนี้ในการขับซอของช่างซอหญิงแต่อย่างใด

ส่วนการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนอง พบว่าความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนองโดยมาก มีความสัมพันธ์กับแบบ บรรจุโน้ตทำนอง 1 โน้ตต่อ 1 คำร้อง มากที่สุด และมีแบบบรรจุโน้ตทำนอง 2-3 โน้ต ต่อ 1 คำร้องในช่วงท้ายของทำนองซึ่งเป็นท่อนส่งเพื่อเชื่อมต่อกับทำนองถัดไปลักษณะเหมือนกันทั้งของช่างซอชายและช่างซอหญิง

2) ทำนองจะปุ

ในการศึกษาวิเคราะห์ทำนองจะปุพบว่า รูปแบบของทำนองแบ่งออกเป็น 2 ท่อนได้แก่ ท่อน A ท่อน และท่อน B ซึ่งตามประเพณีของการขับซอก่อนเข้าทำนองจะปุนั้น เมื่อจบทำนองตั้งเชียงใหม่ ช่างซอหญิงจะเป็นผู้เริ่มเกริ่นเข้าทำนองจะปุ โดยเรียกท่อนนี้ว่า “รับเข้าทำนองจะปุ” ซึ่งเป็นรูปแบบในทำนองจะปุท่อน B ต่อจากนั้นช่างซอชายจะต่อเข้าทำนองจะปุในท่อน A และท่อน B ช่างซอหญิงก็จะขับซอต่อในท่อน A และท่อน B เช่นกัน

ระดับเสียงที่ใช้พบว่า ช่างซอชายมีการเคลื่อนที่ของเสียงโดยภาพรวมสามารถวิเคราะห์โครงสร้างบันไดเสียงได้เป็น ฟาชาร์ป โดเรียน โมด และช่างซอหญิงวิเคราะห์โครงสร้างบันไดเสียงได้เป็น ที มิกโซลิเดียน โมด ช่วงเสียงที่ช่างซอชายและหญิงใช้ในการขับซอในทำนองจะปุนั้นมีการใช้ระดับเสียงต่ำที่เท่ากัน เพียงแต่ฝ่ายช่างซอหญิงจะไม่ลงเสียงต่ำบ่อยครั้งนัก โดยมากจะอยู่ในช่วง คู่ 8 ของโน้ต B ส่วนการวิเคราะห์เสียงหลักของแนวทำนองในทำนองจะปุนั้น ผู้วิจัยแยกนำเสนอการวิเคราะห์ทีละท่อนทำนอง โดยเสียงที่พบจัดอยู่ในบันเสียงที่วิเคราะห์ตามประเด็นบันไดเสียง แต่เสียงหลักที่พบมากในทำนองจะปุที่ช่างซอใช้ตามการวิเคราะห์พบว่ามีการใช้โน้ต 6 เสียงหลัก แสดงเป็นโน้ตตัวอย่างได้ดังนี้

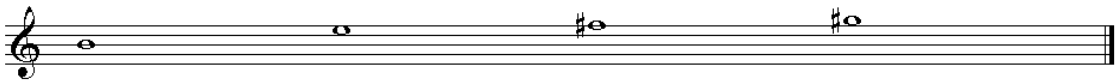


ตัวอย่างเสียงหลักของแนวทำนอง ในทำนองจะปุ

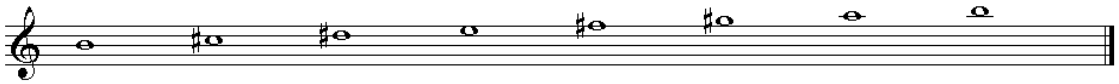
การวิเคราะห์ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง นำเสนอการวิเคราะห์ทีละประโยค แสดงจุดเริ่มต้นวรรค จุดเชื่อมวรรค และจุดลงจบวรรค ในหนึ่งประโยค เช่นเดียวกันกับทำนองตั้งเชียงใหม่ โดยภาพรวมพบว่า มีลักษณะเช่นเดียวกันกับทำนองตั้งเชียงใหม่ การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนอง พบว่าความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนองโดยมาก มีความสัมพันธ์กับแบบ บรรจุโน้ตทำนอง 1 โน้ตต่อ 1 คำร้อง มากที่สุดและมีแบบบรรจุโน้ตทำนอง 2-3 โน้ต ต่อ 1 คำร้องในช่วงท้ายของทำนองซึ่งเป็นท่อนส่งเพื่อเชื่อมต่อกับทำนองถัดไปลักษณะเหมือนกันทั้งของช่างซอชายและช่างซอหญิง

3) ทำนองละม้าย

การศึกษาวิเคราะห์ทำนองละม้ายพบว่า รูปแบบของทำนองแบ่งออกเป็น 2 ท่อนเหมือนกับทำนองจะปุ การใช้ทำนองละม้ายนั้น จะใช้ต่อจากทำนองจะปุ กล่าวคือ เมื่อช่างซอขับซอในทำนองจะปุไปได้สักระยะหนึ่ง เนื้อหาของเครือซอเริ่มมีการโต้ตอบกันมากขึ้นระหว่างช่างซอชายและหญิง ช่างซอจะเปลี่ยนจากทำนองจะปุเข้าสู่ทำนองละม้าย เพื่อให้ทำนองมีความสนุกสนานและกระชับมากยิ่งขึ้น ระดับเสียงที่ใช้พบว่า ช่างซอหญิงมีการใช้ระดับเสียงที่แตกต่างกัน ระหว่างท่อน A และท่อน B โดยท่อน A ภาพรวมสามารถวิเคราะห์โครงสร้างบันไดเสียงได้เป็น ที มิกโซลิเดียน โมด และท่อน B สามารถวิเคราะห์โครงสร้างบันไดเสียงได้เป็น ที เนเจอรัล ไมเนอร์ ส่วนช่างซอชายมีการเคลื่อนที่ของเสียงในท่อน A และ ท่อน B เหมือนกันสามารถวิเคราะห์โครงสร้างบันไดเสียงได้เป็น ฟาชาร์ป โดเรียน โมด พิสัยเสียงที่วิเคราะห์ในทำนองละม้ายพบว่าช่วงเสียงที่ช่างซอชาย และช่างซอหญิงใช้นั้นจะอยู่ในช่วงเสียงคู่ 8 เสียงหลักที่พบมากในทำนองละม้ายที่ช่างซอหญิงใช้ตามการวิเคราะห์พบว่ามีการใช้โน้ต 4 เสียงหลักในท่อน A และ 7 เสียงหลักในท่อน B แสดงเป็นโน้ตตัวอย่างได้ดังนี้



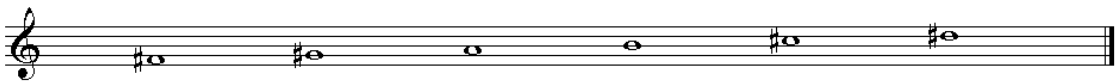
ตัวอย่างเสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน A ช่างซอหญิง



ตัวอย่างเสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน B ช่างซอหญิง

เสียงหลักที่พบมากในทำนองละม้ายที่ช่างซอชายใช้ตามการวิเคราะห์พบว่า ท่อน A ช่างซอชายมีเสียงหลักของแนวทำนองที่เกิดขึ้นสูงกว่าในช่วงคู่แปด ส่วนในท่อน B มีเสียงหลักของแนวทำนองแคบกว่าช่วงคู่แปด แสดงเป็นโน้ตตัวอย่างได้ดังนี้

ตัวอย่างเสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน A ช่างซอชาย



ตัวอย่างเสียงหลักของแนวทำนองละม้าย ท่อน B ช่างซอชาย

การวิเคราะห์ทิศทางความสัมพันธ์ระหว่างทำนองการขับซอกับทำนองกลางของเสียงปี่ โดยภาพรวมพบว่า มีลักษณะเหมือนกับทำนองตั้งเชียงใหม่ และทำนองจะปุ

การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนอง พบว่า มีความสัมพันธ์กับแบบ บรรจุโน้ตทำนอง 1 โน้ตต่อ 1 คำร้อง มากที่สุดและมีแบบบรรจุโน้ตทำนอง 2-3 โน้ต ต่อ 1 คำร้องในช่วงท้ายของทำนอง ซึ่งมีลักษณะเช่นกันกับทำนองตั้งเชียงใหม่ และทำนองจะปุ

5.2.2 การวิเคราะห์ความเป็นนวัตกรรม สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย

จากการศึกษาวิเคราะห์ความเป็นนวัตกรรมสายพ่อครูศรีทวน โดยแบ่งแยกออกเป็นประเด็นต่างๆ ดังนี้

1) การเรียนการขับซอในสายของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย

ในการเรียนการขับซอเพื่อที่เป็นความรู้ที่ได้ไปประกอบอาชีพการเป็นช่างซอ ในสายของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย นั้น มีธรรมเนียมปฏิบัติที่พ่อครูยึดถือเป็นสิ่งสำคัญ ในการที่บุคคลใดเข้ามาศึกษาร่ำเรียนการขับซออย่างจริงจัง คือการฝากตัวเข้าเป็นศิษย์หรือการขึ้นขันตั้ง การขึ้นขันตั้ง ถือเป็นพิธีกรรมสำคัญอย่างยิ่งที่ช่างซอทุกคนเมื่อเริ่มฝึกฝนการเรียนการขับซอจะต้องพึงปฏิบัติ เพราะการขึ้นขันตั้งเปรียบเสมือนว่า พ่อครูยอมรับผู้เรียนเข้าเป็นศิษย์ เพื่อศึกษาเล่าเรียนวิชาการขับซออย่างเป็นทางการ และขันตั้งที่ผู้เรียนได้นำมาขึ้นนั้น เปรียบเสมือนกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ของช่างซอที่ต้องดูแลรักษาไว้ ในการฝึกและเรียนการใช้สัมผัสในทำนองซอแต่ละทำนองนั้น พ่อครูจะให้ศิษย์ท่องเครือซอให้จำจนขึ้นใจ โดยพ่อครูอธิบายถึงการใช้สัมผัสของคำในประโยคต่างๆ ในแต่ละประเภททำนอง โดยเริ่มจากทำนองสั่นๆ ที่ไม่มีความซับซ้อนของสัมผัสมากนัก เมื่อเริ่มคล่องแคล้วและคุ่นเคยกับทำนอง จนสามารถจดจำการใช้สัมผัสได้ จึงพัฒนาขึ้นโดยทำนองที่มีความซับซ้อนทางสัมผัสมากขึ้นเรื่อยๆ จนเกิดความชำนาญ

2) การประพันธ์เครือซอ

แนวคิดในการประพันธ์เครือซอของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย มุ่งเน้นให้เครือซอมีความไพเราะ เนื้อความชัดเจนมีความต่อเนื่องของเรื่องราวในเครือซอ

3) การผสมผสานทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง

การผสมผสานทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุงเป็นนวัตกรรมหนึ่งที่พ่อครูศรีทวน สอนน้อย ได้สร้างสรรค์ขึ้นไว้ในวงการซอพื้นเมืองในจังหวัดเชียงราย โดยพ่อครูศรีทวนให้เหตุผลว่า การนำเอาเนื้อเพลงลูกทุ่งหรือลูกกรุงบางท่อนที่ได้รับความนิยม หรือท่อนเพลงที่มีเนื้อหาใกล้เคียงพอที่จะนำมาร้องเข้ากับเรื่องราวที่ขับซออยู่ขณะนั้นได้ ก็สามารถนำมาใส่ได้ แต่การนำเอาท่อนเพลงลูกทุ่งลูกกรุงมาใส่นั้น เป็นเพียงเพื่อสร้างความสนุกสนานเท่านั้น มิได้ต้องการความหมายสัมผัสทางฉันทลักษณ์ในทำนองมากนัก ดังนั้นนวัตกรรมทางด้านการผสมผสานทำนอง

ซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง จึงพบแต่ในการแสดงซอที่มีเนื้อหาประเภทประเภทตลกขบขัน ชิงไหวพริบ แฝงสาระและความรู้ เป็นหลัก ส่วนทำนองที่นิยมนำเอาเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุงมาร้องประกอบ โดยมากเป็นทำนองละม้าย และเงี้ยว

6. การอภิปรายผล

6.1 บริบทของวงซอในสังคมจังหวัดเชียงราย

จากการศึกษาวิจัยเรื่อง วงซอ: สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย ทำให้ได้ทราบถึงข้อมูลบริบทของวงซอในสังคมจังหวัดเชียงรายตามวัตถุประสงค์ที่วางไว้ พบว่า วัฒนธรรมด้านการไหว้ครูของช่างซอในจังหวัดเชียงรายมีความคล้ายคลึงกันกับวัฒนธรรมการไหว้ครูในจังหวัดเชียงใหม่ องค์ประกอบของการขับซอ ผู้วิจัยแบ่งประเด็นด้านองค์ประกอบออกเป็น 2 ประเด็นด้วยกัน คือ ด้านสถานที่ที่ใช้ในการขับซอ และการแต่งกายของช่างซอ กล่าวคือ เนื่องจากการขับซอพื้นเมืองเป็นการแสดงทางวัฒนธรรมที่มีการสืบสานกันมาตั้งแต่อดีต ผู้ที่ชื่นชอบการแสดงการขับซอส่วนใหญ่จึงเป็นผู้สูงอายุและคนที่มีจิตใจอนุรักษ์ความเป็นพื้นบ้านพื้นเมือง ซึ่งสถานที่ที่เป็นจุดศูนย์รวมของกลุ่มคนดังกล่าว คือ วัด อีกเหตุผลหนึ่งคนในสังคมไทยส่วนมากนับถือศาสนาพุทธ ยิ่งเป็นสิ่งที่ทำให้วัดเป็นจุดศูนย์รวมของคนมากยิ่งขึ้น เมื่อมีคนเข้าไปในวัดเป็นจำนวนทำให้เจ้าภาพที่จัดงาน หรือทางวัด ต้องมีการจัดงานมหรสพขึ้น เพื่อเป็นสิ่งที่ทำให้ชาวบ้านหรือคนในสังคมนั้นได้พบปะพูดคุย หรือมีกิจกรรมรวมกัน

ด้านเนื้อหาของบทซอ เนื่องจากสังคมวัฒนธรรมในจังหวัดเชียงราย เป็นสังคมแบบพุทธ ดังนั้นเนื้อหาของบทซอจึงมักจะเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาเป็นสำคัญ จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม จึงพบว่าบทซอที่ช่างซอในจังหวัดเชียงราย นิยมนำมาแสดงส่วนใหญ่ จะเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับ 1) ประเภทหลักธรรมคำสอนพระพุทธศาสนา 2) ประเภทเทศกาล ประเพณี และวัฒนธรรม 3) ประเภทตลกขบขัน ชิงไหวพริบ แฝงสาระและความรู้ 4) ประเภทให้แง่คิด แฝงอุทาหรณ์ 5) ประเภทเทิดทูนสถาบันพระมหากษัตริย์ และ 6) ประเภทถ่ายทอดความรู้สึกถึงสภาพสังคม บ้านเมือง เป็นต้น

ด้านกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ กิจกรรมที่ถือเป็นการสร้างสรรค์และประยุกต์ใช้เข้ามาร่วมกับการแสดงการขับซอ คือ การฟ้อนรำ จะการศึกษางานในภาคสนามพบว่า ก่อนที่จะเริ่มการแสดงการขับซอพื้นเมืองนั้น ช่างซอหญิงจะมีการฟ้อนถวายครู เพื่อเป็นการแสดงความเคารพต่อครูอาจารย์ที่ประสิทธิ์ศาสตร์วิชาในกับตัวช่างซอ และยังเป็นการแสดงโหมโรง เพื่อเรียกความสนใจของผู้ฟังและเป็นการแสดงที่อนุรักษ์วัฒนธรรมดังเดิมของชาวล้านนาที่นิยมการฟ้อนรำ ประกอบในการแสดงพื้นบ้านพื้นเมือง

ด้านบทบาทของซอที่มีส่วนเกี่ยวข้องและทำประโยชน์ให้กับสังคม นั้น เนื่องจากการแสดงการขับซอโดยมาก สถานที่แสดงมักจะอยู่ในวัด ดังนั้นเนื้อหาของบทซอส่วนใหญ่จะอยู่ในเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับหลักคำสอนทางพระพุทธศาสนา แง่คิดในเชิงธรรมมะ การปฏิบัติตนให้มีความสุข ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า วงซอพื้นเมือง เป็นสื่อทางหนึ่งที่ช่วยเผยแพร่เรื่องราว สิ่งอันดีงามให้กับสังคมในรูปแบบของการแสดงการขับซอพื้นเมือง และยังเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมการแสดงอันเป็นรากเหง้าของคนในสังคมล้านนามิให้สูญหายไปในกระแสนิยมความทันสมัยของโลกปัจจุบัน

6.2 การวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางทำนองการขับซอสายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย

จากการศึกษาวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางทำนองการขับซอสายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย พบว่า แนวทำนองการขับซอ และแนวทำนองกลางของปี่ และซึง มีการดำเนินทำนองที่ไม่ตายตัว หากแต่ในแต่ละทำนองจะมีเสียงหลักของแนวทำนองปรากฏขึ้นเป็นระยะๆ ดังที่ผู้วิจัยได้แสดงการวิเคราะห์ไว้ในบทที่ 5 ในการนี้ผู้วิจัยขอแยกอภิปรายผลการวิเคราะห์ในแต่ละประเด็นวิเคราะห์ ดังนี้

ในส่วนของการวิเคราะห์ภาพรวมระหว่างทำนองร้องกับทำนองดนตรีตามประเพณีเดิม

1) รูปแบบของเพลง

รูปแบบของทำนองการขับซอในทำนองชุดตั้งเชียงใหม่ ที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาวิเคราะห์สามารถนำมาอภิปรายผลได้ว่า ทำนองตั้งเชียงใหม่เป็นทำนองที่ผู้คิดค้นมีความตั้งใจในการประพันธ์รูปแบบของทำนองขึ้นจึงทำให้ทำนองมีความซับซ้อน แบ่งย่อยออกเป็นท่อนย่อยหลายท่อน ส่วนในทำนองจะปุ เป็นทำนองที่แสดงถึงความเป็นพื้นบ้าน จึงไม่ค่อยมีความซับซ้อนมากเท่าที่ควร ส่วนทำนองละม้ายเป็นทำนองที่พัฒนามากจากทำนองจะปุ จึงมีรูปแบบที่คล้ายคลึงกันกับทำนองจะปุ

2) บันไดเสียงหรือโมด

บันไดเสียง หรือโมดที่พบในการขับซอในทำนองชุดตั้งเชียงใหม่ ที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาวิเคราะห์สามารถนำมาอภิปรายผลได้ว่า การดำเนินทำนองของเสียงการขับมีรูปแบบเป็นอิสระมิได้ดำเนินทำนองแบบเรียงลำดับขั้น (Diatonic) แต่เมื่อนำกลุ่มเสียงที่เกิดขึ้น มาเรียงกันในรูปแบบบันไดเสียงหรือโมด ตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตก สามารถวิเคราะห์ได้ว่า การขับซอในทำนองชุดตั้งเชียงใหม่ โดยมากช่างซอชายจะใช้กลุ่มเสียง ฟาชาร์ป โดเรียน โมด ส่วนช่างซอหญิงใช้ ที มิกโซลิเดียน โมด เป็นกลุ่มเสียงในการขับซอ

3) พิสัยของเสียง

พิสัยของเสียงที่พบในการขับซอในทำนองชุดตั้งเชียงใหม่ ที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาวิเคราะห์ สามารถนำมาอภิปรายผลได้ว่า พิสัยของเสียงในการดำเนินทำนองในช่วงกลางทำนอง และท้ายทำนองมักจะมีพิสัยไม่เกิน คู่ 8 (Octave) ส่วนในช่วงขึ้นทำนองใหม่ โดยเฉพาะในทำนองตั้งเชียงใหม่ มีพิสัยที่เกินคู่ 8 เนื่องจากในช่วงขึ้นทำนองใหม่ ช่างซอต้องการแสดงความแตกต่างของลีลาในการขับซอ

4) เสียงหลักของแนวทำนอง

เสียงหลักของแนวทำนอง ที่เกิดขึ้นในทำนองชุดตั้งเชียงใหม่ สามารถนำมาอภิปรายผลได้ว่า มีการใช้เสียงหลักของแนวทำนองครบทั้ง 7 เสียงตามบันไดเสียงหรือโมดที่วิเคราะห์ได้ เนื่องจากทำนองการขับซอเป็นทำนองที่ยาว และเร็ว ช่างซอและช่างปี่จะจดจำเสียงหลักของทำนองในบางจุด ส่วนการเคลื่อนที่เข้าหาจุดเสียงหลักลำดับต่อไปช่างปี่จะใช้วิธีการด้น เพื่อเข้าหาเสียงหลักถัดไป ดังจะเห็นได้ว่าในการบรรเลงแต่ละครั้งทำนองจะไม่ตายตัวมีการเปลี่ยนแปลง และพัฒนาได้ตลอดเวลา อย่างไรก็ตามเสียงหลักของแนวทำนองจะยังคงอยู่ในทำนองมิได้เปลี่ยนแปลงไป ด้วยเหตุผลนี้ตรงกับทฤษฎีด้านดนตรีพื้นบ้าน ดังที่ได้กล่าวไว้ในบทที่ 2

5) ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง ในทำนองชุดตั้งเชียงใหม่ ที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาวิเคราะห์สามารถนำมาอภิปรายผลได้ว่า การขับซอพื้นเมืองนั้น ช่างซอจะฟังเสียงปี่เป็นหลักในการดำเนินทำนอง ทำให้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองการขับซอเกิดขั้นคู่ที่เป็นคู่เพอร์เฟ็คบ่อยครั้ง

6) การประดับทำนอง

การประดับทำนอง ในทำนองชุดตั้งเชียงใหม่ เนื่องจากการขับซอถือเป็นดนตรีประเภทขับร้อง ดังนั้นเทคนิคต่างๆ ที่พบในการขับซอจึงมีเทคนิคที่แตกต่างไปจากเทคนิคที่เกิดจากเสียงของเครื่องดนตรี ในการนี้ผู้วิจัยขอกล่าวถึงเทคนิคเหินเสียงขึ้นสูงแล้วลงเสียงต่ำฮัมในลำคอซึ่งเป็นเทคนิคที่บ่งบอกความเป็นอัตลักษณ์ในการขับซอ ที่ช่างซอใช้ในตอนขึ้นทำนองตั้งเชียงใหม่ ทั้งช่างซอชายและช่างซอหญิง

7) ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนอง

ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนองในทำนองชุดตั้งเชียงใหม่ สามารถอภิปรายผลได้ว่าคำร้องและทำนองโดยมาก มีความสัมพันธ์กับแบบ บรรจุโน้ตทำนอง 1 โน้ตต่อ 1 คำร้อง เนื่องจากจังหวะในการขับซอเป็นจังหวะที่ค่อนข้างเร็ว และภาพลักษณ์การแสดงการขับซอเป็นการแสดงการโต้ตอบกันระหว่างช่างซอชายกับช่างซอหญิง ทำให้ภาษาในการขับซอจึงต้องเร็วขึ้นตามทำนอง

การอภิปรายผลในส่วนวิเคราะห์ความเป็นนวัตกรรม สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย แยกอภิปรายตามประเด็นการศึกษา ดังนี้

1) การเรียนการขับซอในสายของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย

วิธีที่พ่อครูศรีทวนใช้เป็นวิธีการถ่ายทอดความรู้เป็นวิธีการที่ครูผู้สอนดนตรีโดยทั่วไปพึงปฏิบัติ กล่าวคือ สร้างศิษย์ให้เป็นผู้มีความกตัญญู อ่อนน้อม มีไหวพริบ เฉลียวฉลาด และมีความสามารถในการขับซอ หรือประพันธ์เป็นอย่างดี ผู้ที่เรียนการขับซอจะต้องปฏิบัติตามคำแนะนำของพ่อครู และหมั่นฝึกฝนความรู้ที่ได้อย่างสม่ำเสมอซึ่งสิ่งนี้เป็นสิ่งที่พ่อครูในความสำคัญเป็นอันมาก

2) การประพันธ์เครือซอ

การประพันธ์เครือซอ เป็นประเด็นหนึ่งที่พ่อครูศรีทวน ได้รับการกล่าวถึงเป็นอย่างมาก เหตุที่ทำให้พ่อครูศรีทวน สามารถประพันธ์เครือซอได้อย่างมีสัมผัส ใช้ภาษาที่ไพเราะ แฝงแง่คิดและเจตคติ เพราะพ่อครูศรีทวนมีนิสัยรักการอ่านหนังสือ โดยเฉพาะหนังสือธรรมมะพ่อครูศรีทวนจะให้ความสนใจเป็นพิเศษ

3) การผสมผสานทำนองซอพื้นเมืองกับเนื้อเพลงลูกทุ่งลูกกรุง

ประเด็นการผสมผสานทำนองที่เกิดขึ้นนั้นพ่อครูมิได้คำนึงถึงการสัมผัสตามหลักการของบทซอเท่าที่ควร แต่พ่อครูจะใช้จังหวะลงตกในแต่ละห้องเป็นตัวกำหนดการผสมผสานเนื้อเพลงเพื่อให้เข้ากับทำนองซอพื้นเมือง และพ่อครูจะเลือกเนื้อของเพลงให้สอดคล้องกับเนื้อเรื่องของซอในบทนั้นๆ

7. ข้อเสนอแนะ

7.1 ด้านการศึกษาวิจัย

1) ควรมีการศึกษาวิเคราะห์ทำนองอื่นๆ ที่ใช้ในการขับซอพื้นเมืองเพิ่มเติม

2) ควรมีการศึกษาวิจัยวงซอ ในสายของพ่อครู-แม่ครูท่านอื่นๆ

3) ควรมีการศึกษาวิจัยการขับซอพื้นเมืองในเขตพื้นที่จังหวัดต่างๆ ในเขตภาคเหนือ เพื่อเป็นการศึกษาเปรียบเทียบ

4) ควรมีการศึกษาวิจัยถึงปรากฏการณ์การขับซอพื้นเมืองแบบประยุกต์ในลักษณะอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง เพื่อแสดงถึงวิวัฒนาการความเปลี่ยนแปลงของการขับซอ

5) ควรมีการศึกษาวิจัยเพลงร้องประเภทอื่นๆ ในเขตพื้นที่ภาคเหนือ

7.2 ด้านการอนุรักษ์สืบสานทางวัฒนธรรม

1) ควรให้การสนับสนุนกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับการขับซอพื้นเมืองในลักษณะต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับประเพณีวัฒนธรรมในสังคมปัจจุบัน

2) ควรจัดให้มีการสัมมนาวิชาการทางทางด้านดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือหมุนเวียนตามจังหวัดต่างๆ ในเขตพื้นที่ภาคเหนือ

3) ควรมีการเผยแพร่ความรู้ความเข้าใจในเรื่องการขับซอให้เป็นที่รู้จักแพร่หลาย

4) ควรจัดเวทีทางวิชาการให้แก่พ่อครู-แม่ครูซอ ได้เสนอแนวคิดในการอนุรักษ์และสืบสานวัฒนธรรมการขับซอให้อยู่คู่กับสังคมล้านนาไทยสืบต่อไป

WONG SAW, A LANNA TRADITIONAL VOCAL MUSIC: A CASE STUDY OF SEETUAN SORNNOI'S STYLE,CHIANGRAI PROVINCE, NORTHERN THAILAND

ONG-ART INTHANIWET 4836955 MSMS/M

M.A. (MUSIC)

THESIS ADVISORS: NARONGCHAI PIDOKRAJT, B.Ed, M.Ed, MA., ORAWAN BANCHONGSIN M.Ed., M.M.

EXTENDED SUMMARY

1. Introduction

Lanna Music is a folk music of northern Thailand indicated uniquely by not only lyric but also musical instruments such as *pee*(oboe) *salo*(fiddle) *phin*(lute) and *sueng*.

The turm "So" in *lanna* culture means singing which is a folk style. That "*So*" is very famous in lanna area, it is always used for entertainment and inherited until now. There are many kinds of *so*: *so chiang mai, so longnan, so ngeo* or *so phama* etc. So singer called *chang so* always sings by using a melodic line that is accompanied by different instruments. In case of Chaing Mai group it uses *pee chum* and *sueng*, but Nan province group uses phin (local accent is "pin"), salo and sueng.

The culture of Chaing Rai is more ancient than these of Chaing Mai. So we can assume that a form of *so* in Chaing Rai's tradition could be a original style of *so*'s *chaing mai* and *so long nan* as well. There are many skillful *singers (chang so)* throughout living in Chaing Rai province. About field study, we found that Mr. Seetuan Sornnoi is the most well-known as a great master of *chang so* in Chaing Rai province. By his ability of *so*, he indicates his high skillful improvisation by sweet-sounding of melodic line, various lyric that conceals a usefulness to a listener.

By the reasons above, the research title is Wong Saw, a Lanna Traditional Vocal Music: A Case Study of Seetuan Sornnoi's Style,Chiang Rai Province, Northern Thailand. The object of study is to indicate role of *so* ensemble in society and its melodic characteristics which is unique, prominent and as an innovation of *so* in Chaing Rai province. The result of this study will be able to be an information guide for forward study of lanna songs.

2. Research Objectives

2.1 to study contexts of *so* ensemble in Chaing Rai society.

2.2 to study melodic characteristics of so of Seetuan Sornnoi's style, Chiang Rai province.

3. Scopes of Work

This research scopes at *so* ensemble and vocal form of *so* melodies : tang chaing mai, chapoo, and lamai, and also analyses relation between vocal melody with its instrumental melody which is an innovation of Mr. Sornnoi's style in Chiang Rai province.

4. Procedures

The procedure of study is provided in four steps; data gathering, data arranging, data analyzing, and research-report presentation.

4.1 Data Gathering

4.1.1 Documents

Study concerning documents from a library of universities such as Mahidol University,Chiang Mai University, Rachabhat Chiang Rai University, etc.

4.1.2 Internet Online data

4.1.3 Person interview data

4.1.4 Field work

4.2 Data Arranging

4.2.1 Context data of *so*

4.2.2 Data classification

4.3 Data Analyzing

4.3.1 Contexts of *so* in Chiang Rai area

4.3.1.1 *So* performing

1) So tradition in Chiang Rai province

2) Elements of *so*

3) How to classify a type of *so*

4) Lyric of *so*

5) Cultural activities concerning about creating an innovation

4.3.1.2 Key Informances

4.3.2 This research studied melody of *chang so*, Seetuan Sornnoi's style into two parts.

1) A holistic study of *so* and *lanna* music accompanied in original style is analyzed.

2) Innovative *so* of Seetuan Sornnoi's style is analyzed, then the result of both so are comparatively analyzed.

An analytical study of this research investigates a music characteristic of *so* into these music structures.

1) Musical form
2) Scale and Mode
3) Range
4) Structural Pitches of Melodic Line
5) Melodic shapes and Melodic Directions
6) Ornamentation
7) Relationship between text and Melodic

4.4 Report Presentation

This research was provided to be a 6-chapter report form corespond to the objectives. Chapter 4 corresponds to the first objective which studies context of so in Chaing Rai society. Chapter 5 corresponds to the second objective which analyzes a melody of *chang so*, Seetuan Sornnoi's style.

5. Results

5.1 Context of *so* ensemble in Chaing Rai society

From the study, the result shows that ritual tradition of pay homage to spirit teacher of *chang so* in both Chiang Rai and Chiang Mai province is similar. There are three types of ritual; 1) 9th month of lanna. *Chang so* who is selected will sing a inviting song to invite spirit teacher to come and receive an offering food. The melody used in this ritual is always *Tang Chaing Mai*. 2) 7th month of lanna,April,as a ritual to pay respect to a living teacher 3) pay homage to spirit teacher before performing time in order to get success in performance.

5.2 Classification of *so* singing in Chaing Rai province

So singing in Chaing Rai province can be classified into 3 types.

1) Single *so* singing,called "so pod"

2) Couple so singing,called "so khu thong", is an antiphonal singing between a group of male or female or unisex singers. This type of *so* is the most famous in Chaing Rai province.

3) *So lakhon*,a dramatic so, is a type of so including many so singers who take turn to sing *so* lyric, this *so lakhon* is similar to drama or telling a story

5.3 So innovation of Seetual Sornnoi's style

1) So Learning in Mr.Sornnoi's style

From interveiw chang so who get successflu in his performance they said that a new chang so have to be grateful to the older teacher and practise hard a long with a suggestion.

2) Lyric Composition of *So*

So composition of Mr.Sornnoi is acclaimed to be one the most famous compositions. Creating a good lyric, he loves to read any kinds of books eapecially a Buddhist book.

3) Integrating style of *so* melody with Loog Toong song

About integrating of *so* melody with Loog Toong song,Mr.Sornnoi explain that he would like to make so melody more fun, because a *Look Toong* song have an influence in folk song in northern area of Thailand. His composition is always not strict about lyric's rhyme, but he arranges an elastic lyric to be fit into a boundary of down beat of each notation bar.

6. Discussions

6.1 Elements of *so* singing

Elements of *so* singing consist of two points: place and clothing. The research result shows that Buddhist temple as a center of society is a suitable place for singing *so*, because most people are Buddhism. Clothing of chang *so* always wares lanna folk style.

Content of so lyric mainly concerned with Buddhist: 1) Buddhist teaching 2) celeblation, custom and, tradition 3) comedy style which conceals a knowledge 4) imply an interesting thought 5) to admire a majesty the King 6) mirror a image of recent society.

Recently folk dance is usually used for accompanying with *so* singing. In field research found that female *so* singer always begings dance for a spirit teacher,otherwise this beginging dance not only aims to be a overture of performance to get an attention from people, but also indicates as a favorit lanna tradition to use in accompanied with other folk performance in the past.As a news reporter of society, so singing not only helps people to get update knowledge happened in society,but also so show an origial live style of *lanna* people.

6.2 An analysis of melodic characteristics of *so* in case **Seetual Sornnoi's style , Chaing Rai Province**

The result of the study found that a melodic line of Mr.Sornnoi's style in terms of singing melodic line, main melodic line of *pee* and *sueng* can be elastic. Each melodic line will sporadically indicate principal melodic line.

1. Form

Form of *Tang Chiang Mai* melody is composed by using subordinate Melodic lines. *Chapoo* indicates its folk style by using a simple melodic line. The melody which is developed from *Chapoo* is called *Lamai*, so both share a similar form of melody.

2. Scale or Mode

Musical scale or Mode that we found from this analysis is F sharp of Dorian mode in male singer and B Micsoridian Mode in female singer.

3. Range

Range of *Tang Chiang Mai* melody in middle part of song and in the end part of melody is different: over an octave found the beginning part because *chang so* want to indicate difference of a singing style, and within an octave in middle part

4. Principal melodic line

All seven pitches found in *tang chiang mai* song suit are used as a principal pitch because *so* mostly will take time so long and fast. *Chang so* and *chang pee* will remember main pitches of melody in some part, but how to approach the next main pitch they will play by an improvise technique. It show that *so* performance is always flexible and ready to be developed, therefore all main pitches are still fix. The result of this study corresponds to folk music theory that stated in chapter two.

5) Motion of Melodic Line

This study showed that a perfect interval is always found in motion of melodic line between so melody and pee melody of *tang chiang mai* song suit.

6) Melodic Ornamentation

Melodic ornamentation of *tang chiang mai* song suit was found as a special technique of articulation such as increase step and decrease step and finishes by using huming sound in a deep position of neck. This special technique of articulation is a unique style of singing both male and female so singing.

1) Relation between Lyric and Melody

Relation between Lyric and Melody of *tang chiang mai* song suit. The result shows that *so* melody always uses a syllabic style of singing, because of its fast tempo and antiphonal singing style between male and female.

7. Recommendations

7.1 Forward research aspect

1) Other melodies of so should be studied.
2) Other masters of chang so should be studied.
3) A comparative study of *so* singing in other areas should be studied.
4) Adaptation of recent *so* singing should be studied.
5) Other types of folk singing in northern Thailand should be studied.

7.2 Cultural preservation aspect

1) *So* should be supported and promoted as traditional activity of society.
2) Academic seminar concerned about folk music of northern Thailand should be made up in each part of northern area
3) Knowledge of *so* should be understood to other people.
4) Let master of *chang so* present a new opinion to preserve and inherit their knowledge.

บรรณานุกรม

คงเดช ประพัฒน์ทอง. (2528). ตำนานประวัติโบราณล้านนา. ใน, **ล้านนาคดีศึกษา: ประวัติศาสตร์โบราณคดี**. เชียงใหม่: วิทยาลัยครูเชียงใหม่.

โครงการปริวรรตพระคัมภีร์ล้านนา. ทุนอุดหนุนจากงบประมาณของรัฐบาล ปีงบประมาณ 2545 มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย วิทยาเขตล้านนา. เชียงใหม่.

งามพิศ สัตย์สงวน. (2544). **หลักมานุษยวิทยา.** กรุงเทพฯ : เจ้าพระยาการพิมพ์.

_____ . (2547). **การวิจัยเชิงคุณภาพทางมานุษยวิทยา**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2538). วิธีการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน. ใน, **ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 26**. (หน้า 87-96). เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ชุมนุมเรื่องพระลอ. (2508). พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ อำมาตย์เอก พระชิณดิษฐบดี (อำนาจ รมยานนท์) ณ เมรุวัดมกุฎกษัตริยาราม 2508.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2542). **สังคีตลักษณ์ และการวิเคราะห์**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัฐกานต์ ลิ่มถาพร.(2544). **เชียงใหม่หัวใจล้านนา**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ภัคธรรศ.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2549). ศักยภาพดนตรีพื้นบ้านกับการก้าวสู่วิถีการพัฒนา. ใน, **การพัฒนาศักยภาพดนตรีพื้นบ้านไทย**. (หน้า 7-16). สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติร่วมกับมหาวิทยาลัยราฏเชียงใหม่.

เดชา ศรีคงเมือง. (2548). **การวิเคราะห์ทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล.(2538). เพลงและการละเล่นพื้นบ้านล้านนา: ความสัมพันธ์กับความเชื่อและพิธีกรรม. ใน, **ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 26** (หน้า 97-110). เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ธิติพล กันตีวงศ์. (2545). **ทำนองเทศน์มหาชาติกัณฑ์มัทรีในประเพณีตั้งธัมม์หลวงจังหวัดเชียงใหม่**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ธีรยุทธ ยวงศรี. (2540). **การดนตรี การขับ การฟ้อน ล้านนา.** เชียงใหม่: สำนักพิมพ์ตรัสวิน.

บูรณพันธ์ ใจหล้า. **ซอล่องน่าน.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2546). **หลักวิชามานุษยดุริยางควิทยา**. ภาควิชาศิลปะนิเทศ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

ประไพศรี สงวนวงศ์.(2532).**นาฏดุริยางคศิลปะของชาวเขาในภาคเหนือ**.กรุงเทพฯ: วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปกรสมทบคณะนาฏศิลปะและดุริยางค์.

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์. (2548). **องค์ประกอบดนตรีสากลโดยสังเขป.** โปรแกรมวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ สถาบันราชภัฏเชียงใหม่.

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

_____. (2542). **ดนตรีพื้นบ้านไทยภาคเหนือ.** โครงการตำราวิชาการเฉลิมพระเกียรติ. คณะมนุษยศาสตร์ สถาบันราชภัฏเชียงใหม่.

_____. (2538). ตั้งเชียงใหม่ : สุดยอดของซอล้านนา. ใน, **ดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 26** (หน้า 145-150). เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ปรานี วงษ์เทศ.(2525). **พื้นบ้าน พื้นเมือง.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เจ้าพระยา.

พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. (2542). พิมพ์ครั้งที่ 1. ศิริวัฒนาอินเตอร์พริ้นท์.

พระยาประชากิจกรจักร (แช่ม บุนนาค). (2516).**พงศาวดารโยนก**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์คลังวิทยา.

พระยาอนุมานราชธน.(2532). **นิรุกติศาสตร์**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

มณี พยอมยงค์.(2529). **วัฒนธรรมล้านนาไทย**. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

_____.(2524). เพลงพื้นบ้านล้านนา. ใน, **เอกสารประกอบการประชุมทางวิชาการเพลงพื้นบ้านล้านนาไทย**. (หน้า 159-181). มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ระวีวรรณ อินทร์แหยม.(2542). **ภาษาถิ่น**. โครงการตำราวิชาการราชภัฏเฉลิมพระเกียรติ: สถาบันราชภัฏหมู่บ้านจอมบึง.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2548). **ศัพท์ดนตรีสากล**. กรุงเทพฯ: หจก. อรุณการพิมพ์.

วรประภา พินิจสุวรรณ.(2548). **รายงานการจัดเก็บข้อมูลภูมิหลังภูมิปัญญาด้านศิลปะการแสดงเพลงพื้นบ้าน ค่าว จ๊อย ซอ จังหวัดเชียงราย**. เชียงราย: สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดเชียงราย.

ศุภนิจ ไชยวรรณ. (2547). **กระบวนการสืบทอดเพลงซอพื้นบ้าน ของจังหวัดเชียงใหม่.** การค้นคว้าอิสระปริญญาศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาอาชีวศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ศรีจันทร์ น้อยสอาด. **เพลงร้องพื้นบ้านในพื้นที่จังหวัดปทุมธานี กรณีศึกษา : เพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

สุกรี เจริญสุข. (2530). ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ (Ethno-musicology). ถนนดนตรี,1 (12), 38 - 41.

สุกัญญา สุจฉายา.(2543). **เพลงพื้นบ้านศึกษา.** กรุงเทพฯ: โครงการตำรา คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สิงฆะ วรรณสัย. (2524). ซอ. ใน, **เอกสารประกอบการประชุมทางวิชาการเพลงพื้นบ้านล้านนาไทย.** (หน้า 182-200). มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

สนั่น ธรรมธิ. (2538). ลักษณะดนตรีพื้นบ้านล้านนา: บทบาทและหน้าที่ที่แฝงเร้น.ใน, **ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 26** (หน้า 111-117). เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

สมฤทธิ์ ลือชัย. (2534). **ความตระหนักของช่างซอ ในบทบาทนักสื่อสารเพื่อการพัฒนา.** วิทยานิพนธ์วารสารศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สิริกร ไชยมา.(2543). **ซอ เพลงพื้นบ้านล้านนา ภูมิปัญญาชาวเหนือ.** แพร่: หจก.แพร่ไทย-อุตสาหการพิมพ์.

สรัสวดี อ๋องสกุล.(2539). **ประวัติศาสตร์ล้านนา.** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

สร้อยสุดา ภิราษร.(2548). **การวิเคราะห์บทซอของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาสังคมศาสตร์เพื่อการพัฒนา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย.

หนังสือเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เรื่อง **วัฒนธรรมพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดเชียงใหม่**. (2542). กระทรวงศึกษาธิการ. กรมศิลปากร.

อุดม รุ่งเรืองศรี.(2542). **สารานุกรมภาคเหนือ เล่ม 4**. มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์. กรุงเทพฯ: สยามเพรส แมเนจเม้นท์ จำกัด.

_____ . (2527). **ระบบการเขียนอักษรล้านนา.** โครงการตำรามหาวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

อรพิน ลือพันธ์.(2544). **การศึกษาวิเคราะห์วรรณกรรมบทซอของบัวซอน เมืองพร้าว.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาภาษาและวรรณกรรมล้านนา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

อรวรรณ บรรจงศิลป. (2540). การวิเคราะห์โครงสร้างของทำนองเพลงภาษาในดนตรีไทย. รายงานการวิจัย ทุนวิจัยรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อรายัน เลาสัตย์. **รายงานการวิจัยเรื่อง เพลงพื้นบ้านท้องถิ่นภาคเหนือในเขตจังหวัดเชียงใหม่ ลำพูน น่าน แพร่ และพะเยา**. คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ ปัตตานี. ทุนสนับสนุนการวิจัย จากมูลนิธิเจมส์ ทอมสัน.

อาทร จันทวิมล. (2546). **ประวัติของแผ่นดินไทย.** (พิมพ์ครั้งที่ 2).กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์อักษรไทย.

โฮงเฮียนสืบสานภูมิปัญญาล้านนา. (มปป.) **ทำเนียบช่างซอ เล่ม 1**. เชียงใหม่: นพบุรีการพิมพ์จำกัด.

Benward, Bruce, & Whife, Gary.(1989). Music in Theory and Practice. (Vol.1). (4th ed.).USA: Wm.c.Brown Publishers

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.

Leosiripong, Prasit.(1989). The Saw Vocal Music Traditional of the Khon Muang in Lanna, North Thailand. A thesis presended to the University of the Philippines, College of Music, Diliman, Quezon City.

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

Myers, H. (1992). The Norton/Grove Handbook in Music -ETHNOMUSICOLOGY An Introduction. New York: W.W. Norton & Company, Inc,.

Sadic, S. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York: W.W. Norton & Company, Inc,.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

โน้ตทำนองการขับซอที่ใช้วิเคราะห์ฉบับสมบูรณ์

ทำนองจากการแสดงจริงของคณะทองสร้อยรวมศิลป์ แสดงเมื่อวันที่ 10 มีนาคม 2550

ณ วัดหนองบัวสรวย ต.หนองบัวสรวย อ.แม่สรวย จ.เชียงราย

ทำนองชุดตั้งเชียงใหม่

คณะทองสร้อยรวมศิลป์

แนวที่ 1 พ่อสมจิต ป้าบง
แนวที่ 2 แม่ทองสร้อย หนองเก้าห้อง
แนวที่ 3 เสียงแม่กระต้าง

2

27
น้อม ไหว้ เฮา มี ศา ส นา ศรัท ธ ป ฏิ บัติ พระ เจ้า บัญ ญัติ
33
โปรด สัตว์ มนุษย์ สรร หา ชม รม สัง คม ชาว พุทธ ศา ส นา พุทธ บ ริสุทธ์ มั่น คง อ ริ ย สัจย์
39
สี่ คัม ภีร์ ปิ ฎก ผ่าน ด่าน น รก บ่ มี โลภ โกรธ หลง พระ ธรรม มะ จักร จะ เป็น หลัก มั่น คง ครู บา พระ สงฆ์
45
ได้ ดำ รง สืบ ไว้

53
พุท ธะ ธรรม มะ สัง คะ สัง ฆัง ขอ ที่อ เป็น พ ลัง ศรัท ธา ตั้งใจ
60
เน้อ เจ้า พ่อ แม่ ถือ ศา ส นา พุทธ ตึง จะ พ้น ทุกข์ จะ มีความ สุข
67
ใจ์ ความสุข สุด ยอด อยู่ ต ลอดปลอด ภัย มีความ ซื่อ ใส ปล้อน ไหม้ ปวด ร้าว มีความ ซื่อสัตย์ ป ฏิ บัติ ฮัก
73
ษา เล่าเรียน วิ ชา ศา ส นา ไต่ เต้า เกิด เป็น ป๋อ จาย อยู่ ปลาย ป่าง เปล่า มา เป็ก เป็น ตุ๊ เจ้า ยัง ดี จะนำ ศรัท ธา

4

80
สร้าง วา สร้าง วัด ถือ ศีล เคร่ง ครัด ป ฏิ บัติ ขัด สี เกิด เป็น แม่ ฉิง กุ ล ส ตรี มา บวช เป็น แม่ ชี
86
ยัง ดี เหลือ คน บ้าน จะ นั้น กา นาย ป๋อ จาย ตั้ง หลาย ลึง บ่ ได้ มา ผ่าน นี้ แหละ
93
นอ นอม จะ นำ
100
หมด เวร ป๋อ อ้าย ก็ พุทธ แม่ อ้าย ก็

5

107
พุทธ เมีย อ้าย กี่ พุทธ พุทธ ตึง ลูก พ่อ น เหลน ตึง น้อย ตึง หนาน เต๋ม ร้อย เปอร์เซนต์ มา บวช เป็น เณร เลย เป็น ตุ๊ เจ้า
113
จะ นั้น แล้ว กา พ้อง สึก ออก มา อา ลัย หา เมีย เก่า นี้ แหละ นอ
120
หนอ จะ น้าว
128
นาย
ทุก คน เกิด

6

136
มา ต้อง สรร หา ความ ดี ศึก ษา ความ ดี กับ คัม ภีร์ สะ ปะ เพราะ ศา ส นา นั้น เกิด มา กับ พระ แต่ ละ ธรรม
142
มะ แต่ ละ ศา ส นา
149
น้อม ไหว้_ พ้อง ก็ ถือ พุทธ พ้อง ถือ พระ ธิน ดู พ้อง ก็ ยึด ถือ แผว พระ เย ซู คริสต์ ศา ส นา
156
พราหมณ์ บู ชา ยันต์ ศักดิ์ สิทธิ์ ต่าง คน ต่าง คิด พ้อง ถือ อิ ส ลาม แม้ว เย้า สี ซื่อ ชาว เขา ก้อ อา ข่า ถือ พุ ทธ ผี

162
ฟ้า สืบ กัน มา ติด ต่ำม ต่าง ประ เพ_____ณี วัฒ ธ ณ ธรรม เรื่อง ไผ เรื่อง มัน บ่ มี การ เดือด ร้อน
170
พระ พุทธ เคร่ง_
177
ครัด มี วัด ทั่ว_____ ไป พระ เยู ชู ใช้ เครื่อง หมาย ไม้ กาง เขน_____ เนอ
184
เจ้า__ ฝ่าย พระ พุท ธะ มี พระ สัง ฆ ราช___ นา ยก แห่ง ชาติ สำ นัก คา ส นา ฝ่าย คริสต์ ส่ะ ก็ มี โบสถ์ อยู่ บู___

8

190
จา สัน ตะ ปา ปา เป็น หัว หน้า ใหญ่ ล้ำ เจ้า แม่ กวน อิม มี เจ็ก จีน ศึก ษา มี หอ ศา ลา ไว้ บู จา จด
196
จำ ฝ่าย พระ อัล เลาะห์ อิ ส ลาม เหมาะ ล้ำ มี โต๊ะ ครู ล่ะ อี หม่าม อะ ดำ เนิน จ๊วย กั๋น สืบ สาน ธรรม มะ ช่วย บู ร
203
ณะ อย่า ให้ ทิ้ง ล่ะ ขาด เงิน หนะ พั ฒ นา กั๋น ห๊ื อ สืบ สาน นาน เมิน ห๊ื อ มัน หนะ จะ เจิญ เป็น สรร เสริญ อวด อ้าง จะ นั้น แล้ว
210
กา ศา ส นา ต้อง ศึก ษา หมด อย่าง นี้ และ นอ น้อง บ่ มาน

217
224
เบิก บาน พระ พุทธ ล่ะ กึ๋ ง าม อิ ส ลาม ล่ะ กึ๋ ดี พระ เย ซู ล่ะ กึ๋ มี พระ คัม ภีร์ เหมือน
230
กั๋น แต่ ว่า มัน อยู่ คน ละ สี่ ก้า บัน เรื่อง ไผ เรื่อง มัน ละ คน ละ อย่าง ละ ค้าน จะ นั้น แล้ว
236
กา ยือ คา ส นา ต้อง ศึก ษา เฮียน อ่าน นี้ และ นอ น้อง บ่ ค้าน

10

243
251
เอิง
คำ ขอ จะ ดี อยู่ ที่ก๋น ตึก
258
ยา อ้าย เกิด ออก มา ถือ ศา สะ นา พุทธ ธรรม มะ อา ร ยะ พระ พุท ธะ สูง สุด อ้าย ตึ่ง บ่ ยึ่ด ถือ ศา สะ นา
264
ไผ

11

270
เจ้า อ้วย อย่า อู้ ประมาท พุท ธะ คา ส นา ระ วัง วา จำ คำ ปาก จะ เป็น
276
พิษ อู้ มี ปัญ หา คา ส นา ทั่ว ทิศ แผว เย ซู คริสต์ มี แผว อิ ส ลาม เฮา เกิด ออก มา ต้อง เข้า วา เข้า
282
วัด ต้อง ได้ กราบ นับ ใส่ ขัน แก้ว ตั้ง สาม ยั่ง ฟัง ตู้ เจ้า อ่าน เล่า เทศน์ ธรรม อ้าย ยัง จด ยัง จำ
287
เอา ข้อ ความ นั้น ไว้

12

294
3
คา ส นา พระ พุทธ เฮา ต้อง ยึด ถือ ธรรม คา ส นา
300
พราหณ์ ลง ยันต์ ข่าม หนัง เหนียว เนอ เจ้า วัน นี้ ก็
308
รับเข้าห่านองจะปู่
หาก เป็น วัน ดี
เป็น อู้ เป็น ว่า คา ส นา หลาย ชาติ ข้า บ่ ได้ ประ
316
มาท พุท ธ คา ส นา เป็น จ้าง ซอ ก็ ถี่ ผ่อ ไป มา พุก คา ส นา ต้อง ศึก ษา ไว้ หั้น วัน

322
หน้า เป็น หา ไป ขอ อำ พระ เย ชู หื้อ เป็น เล่า สือ ว่า จ้าง ขอ ฮู้ ตึง นั้น
328
ท่านองจะปู่
สู จะ เข้า ศึก ษา ศา ส นา แลก เปลี่ยน เย ชู คริสพ์ระ เตียน ไผ จะ ไป เฮียน ตาม มี แผว อัล เลาะห์มุล ส ลิม ฮี ส
334
ลาม อ้าย ตื๋ ประ จำ ศีล ธรรม พุท ธะ จะ ขอ ปรพ พฤติ ป ฏิบัติ ใส่ ใจ๋ ธรรม มะ พระ วิ นัย ที่ อ้าย ได้ ฟั่ง ปิ๊ะ มี ลูก หลาน
341
ไว้ สืบ สาน ธรรม มะ เข้า มา บวช เป็น พระ สา มณะ สา ม เณร

14

348
ก็ เมื่อ หัว ที จะ ถือ เย ซู คริสต์พระเจ้า ม้วย มิด กับ ไม้ กาง เขน อัล เลาะห์ อิ ส
354
ลาม ลำ มคาญ ลำ ม เด็ญ จิ้น หมู จิ้น เม้น มี กฎ เกณฑ์ สั่ง ห้าม ตา ส นา พุทธ มันสุดแล้ว แต่ เขา บ่แกว กับดับ เผา
360
ขอฮ้ายหล้า เหม๊าะ ลำ จิ่ม แล นอ
ตาม คำ โบ ราณ ขอคนเฒ่า เป็นเล่า
367
เลี้ยงไก่ไห้ลาย เล้าหม่า ข้าวไว้ หลาย ไห เป็น ช่างขอ ต้อง ศึกษา ต่อ ไป แปลน ต่าง ไม้แล้มันจะได้ เตี่ยว ไต่ ถ้า อิ ส

15

374
ลาม จัด งาน_ ประจำ เดือน ถ้ำคริสต์ส เตียน จัดงานขึ้น เฮือน ใหม่ งานคริสต์ะ มาประ วัติ ศาสตร์ ยิ่ง ใหญ่ะหมู่ เฮา_ ส่ะ จะ
380
ได้ ซอ งาน จะ เมา ก้า ซอ งานลอยราม
387
งาน พุทธ ซอ กั่น ปี๊ด ๆ ซอ ตี๊กฤ ดู กาล หน่ะ กลาพรร ษาป่าใช่ หา มี งาน หยุด กิ่น หยุดาล หยุด งาน แต่ง ห้าง หน่ะ
394
ถ้าเฮายึด ถือ ศา ส นา ทั่ว ไป จะ ร่ำ รวย ไวซอ ตึง ป่ได้ยาง___

16

401
ท่านองละม้าย
จิ่ม แล นอ___
เป็นว่าปะ มะ ไท มะ จู ใน ปา ทังความมาย ของ มัน ปรมาหคือ ความ
408
ต่ำ ย หน ตาง โก้ง เป็นหมังอัน ต ราย กระ โหลกหัว ผี พรายขา ติด ป้าย_กระ โหลก นัท ถิ โล เก ละอานิน ทิ
414
โต ค้น ไม่ ถูก นิน ทา ย่อมป มี ใน โลก___ ละ เดื่อ มัน ไร้____ประ โยชน์ ขอ ปอ ยก โทษ___ อ
420
ภัย_____
นิน ทา กา

17

426
เล ก็ เหมือน อย่าง เรา เท น้ำ ตัด ใด มัน จ้ำ_____ เหมือน เอา มีด ขีด ใจ ยะ ปาก ของ คน นี้ มันตึง อ้อน อย่าง
431
ไฟ กาม ว่า จา ใจ๋ แล้ว มัน ก็ ใส ผ่อง แผ้ว_ ผิดมา ร ยาท ผิดด้วย วา จา จะขอ สู มา ล่วง หน้า ก่อน แล้ว
438
จะ ขอ สู__ มา ล่วง หน้า ไว้ ก่อนอ้าย กลัว มันคือด อ้อน เป็น_บาป เป็น
จิ่ม_____ แล นอ
445
กรรม เป็นว่า โลก มันเป็นคู่ กับ ธรรม ดี๋ เจ้า กับอา จารย์ ยังเป็นคู่__กับ_ วัด สุดแต่ เจ้า_ ชาย เจ้า_สิทธิ ชะ ถะ

18

451
ท่าน เกิด ฮา ปีะ กับ พวก เท วะ ทัด หล้าง เตื้อ คำ ซอ มัน บ่ ปอ เคร่ง คัด อ้ายจะขอ รวบ รัด นา สู
457
มา ตอน นี้ เฮาก์ ว่า ไป หมด อ้ายตึงใคร่
464
ผด ตั้ง บท ปรึก ษา ข้อมูล มี ไหน ล่ะ ขะใจ๋ เอา มา รายชื่อ ศรัท ธา เป็น เก๊า เป็น เจ้า ชื่อนาม ส
470
กุล ข้อ มูลข้า มี หมด ไผจะเป็นคน จด ไผเป็นจ้า ภาพ เก๊า จิ่ม แล นอ

ภาคผนวก ข

บุคคลานุกรม

พ่อครูศรีทวน สอนน้อย
ถ่ายเมื่อ 20 กุมภาพันธ์ 2550
ภาพโดย : องอาจ อินทนิเวศ

แม่ทองสร้อย หนองเก้าห้อง (ช่างซอหญิง)
ถ่ายเมื่อ 10 มีนาคม 2550
ภาพโดย: องอาจ อินทนิเวศ

พ่อสมจิต ป่าบง (ช่างซอชาย)
ถ่ายเมื่อ 10 มีนาคม 2550
ภาพโดย: องอาจ อินทนิเวศ

พ่อโก๋ (ช่างซอชาย)
ถ่ายเมื่อ 10 มีนาคม 2550
ภาพโดย: องอาจ อินทนิเวศ

แม่ตุ่น (ช่างซอหญิง)
ถ่ายเมื่อ 10 มีนาคม 2550
ภาพโดย: องอาจ อินทนิเวศ

นายอ้าย วงค์ปิน (ช่างปี่ก้อย)
ถ่ายเมื่อ 10 มีนาคม 2550
ภาพโดย: องอาจ อินทนิเวศ

นายมา มาวง (ช่างปี่กลาง)
ถ่ายเมื่อ 10 มีนาคม 2550
ภาพโดย: องอาจ อินทนิเวศ

นายเกรียงศักดิ์ เมืองคำ (ช่างปี่เล็ก)
ถ่ายเมื่อ 10 มีนาคม 2550
ภาพโดย: องอาจ อินทนิเวศ

สารวัตรกำนันบุญปั๋น ธิเตจ๊ะ (ช่างซึง)
ถ่ายเมื่อ 10 มีนาคม 2550
ภาพโดย: องอาจ อินทนิเวศ

ภาคผนวก ค
รายชื่อลูกศิษย์พ่อครูศรีทวน สอนน้อย

รายชื่อช่างซอที่เป็นลูกศิษย์ของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย ตามอำเภอต่างๆ ในจังหวัดเชียงราย ข้อมูลจาก นางสร้อยสุดา ภิราษร ช่างซอผู้มีชื่อเสียงในจังหวัดเชียงราย

เขตอำเภอแม่ลาว

ชื่อ	นามสกุล	หมู่บ้าน
1) นางสร้อยสุดา	ภิราษร (ทองสร้อย)	หนองเก้าห้อง
2) นายศรีมา	มาวงศ์	ท่ามะโอ
3) นายจันตา	(ไม่ทราบนามสกุล)	ทุ่งโฮ่ง
4) นางแสงมา	(ไม่ทราบนามสกุล)	ทุ่งโฮ่ง
5) นางลัดดา	(ไม่ทราบนามสกุล)	ทุ่งโฮ่ง
6) นายบุญศรี	(ไม่ทราบนามสกุล)	ทุ่งโฮ่ง (เสียชีวิตแล้ว)
7) นางมยุรา	อินต๊ะรัตน์	ป่าก่อดำ
8) นางสมพร	(ไม่ทราบนามสกุล)	ป่าก่อดำ
9) นางศรีพรรณ	(ไม่ทราบนามสกุล)	ปากทางแม่สรวย
10) นายคำน้อย	(ไม่ทราบนามสกุล)	ปากทางแม่สรวย
11) นางยุพิน	โป่งสลี	(เสียชีวิตแล้ว)
12) นายศรีมา	โป่งมอญ	
13) นายอำนวย	ดาราทอง	หนองคึก

เขตอำเภอเมือง

14) นายทองสุข	ดอยฮาง	
15) นางแสนคำ	แก้วสีบ	นางแลใน
16) นายจันตา	กันทา	สันต้นกอก
17) นางอัมพร	กันทา	สันต้นกอก
18) นายติ่ง	ฝั่งหมิ่น	

เขตอำเภอแม่สรวย

19) นายสมจิตร	อ้อยผดุง	ป่าบง

20) นายคำอ้าย	กุณา	หนองบัวป่าแดด
21) นางแสงหล้า	สนั่นประสิทธิ์	สันกลาง

เขตอำเภอเวียงป่าเป้า

22) นายคำอ้าย	แม่ห่าง	
23) นางแสงเอ้ย	ทุ่งห้า	

เขตอำเภอพาน

24) นายประเสริฐ	ราชคม	ร่องคต
25) นางบัวขาว	(ไม่ทราบนามสกุล)	โป่งทะลาย
26) นางศรีบุตร	(ไม่ทราบนามสกุล)	สันต้นแหน
27) นางจำปา	แสนพรหม	ป่าคา
28) นางสมศรี	ดงเหลี้ยม	
29) นางบัวผัน	ดงเหลี้ยม	
30) นางแก้วแปง	ดงเหลี้ยม	(เสียชีวิตแล้ว)
31) นางแสงเอ้ย	ดงเหลี้ยม	
32) นางดอกฝ้าย	ดงเหลี้ยม	
33) นางบัวไหล	ดงเหลี้ยม	
34) นางเครือฟ้า	(ไม่ทราบนามสกุล)	ร่องคต
35) นางบัวลอย	(ไม่ทราบนามสกุล)	ร่องคต
36) นางบัวลอย	(ไม่ทราบนามสกุล)	สันต้นผึ้ง
37) นางสุนันท์	เชื้อเมืองพาน	สันต้นผึ้ง
38) นางบัวไหล	(ไม่ทราบนามสกุล)	สันต้นผึ้ง
39) นางบัวขาว	(ไม่ทราบนามสกุล)	สันต้นผึ้ง
40) นายจันทร์แดง	ม่วงคำ	
41) นางบัวเขียว	ม่วงคำ	
42) นายสนั่น	(ไม่ทราบนามสกุล)	สันผักแค
43) นายสิงห์คำ	เจริญเมือง	
44) นายศรีมา	(ไม่ทราบนามสกุล)	เด่นชัยแม่อ้อ (เสียชีวิตแล้ว)
45) นายเกษม	(ไม่ทราบนามสกุล)	เด่นชัยแม่อ้อ
46) นางคำบาน	(ไม่ทราบนามสกุล)	เด่นชัยแม่อ้อ
47) นางลัดดา	(ไม่ทราบนามสกุล)	โป่งทะลาย

48) นางขันแก้ว (ไม่ทราบนามสกุล) โป่งทะลาย
49) นายแสวง จำผักกูด
50) นายบุญทา (ไม่ทราบนามสกุล) แม่แก้วเหนือ
51) นายคำอ้าย (ไม่ทราบนามสกุล) แม่แก้วกลาง
52) นายคำก๋วน (ไม่ทราบนามสกุล) แม่แก้วใต้
53) นางขวัญเรียม (ไม่ทราบนามสกุล) แม่แก้วใต้
54) นางลำดวน (ไม่ทราบนามสกุล) แม่แก้วใต้
55) นางแสงเอ้ย ธิเตจ๊ะ (ตุ่น) หนองควาย
56) นางวรรณา น้ำจำ
57) นางอัมไพ (ไม่ทราบนามสกุล) สันหนองควาย

เขตอำเภอแม่จัน

58) นายทองคำ (ไม่ทราบนามสกุล) ป่าเปา
59) นางศรีพรรณ (ไม่ทราบนามสกุล) ป่าเปา
60) นางแสงเอ้ย จันโย สันขี้เหล็ก (เสียชีวิตแล้ว)
61) นางจันสวย แม่คี (เต่า)
62) นายถวิล ใจธรรม (เก๋า) สันนายาว
63) นายสุวรรณ ใจธรรม (โก๋) สันนายาว

เขตอำเภอเชียงแสน

64) นางเพ็ญศรี ไชยปราการ ปางหมอปวง

เขตอำเภอเวียงเชียงรุ้ง

65) นายอินจันทร์ (ไม่ทราบนามสกุล) ห้วยห้างขี้เหล็ก
66) นางศรีพรรณ (ไม่ทราบนามสกุล) ห้วยห้างขี้เหล็ก

เขตอำเภอแม่สาย

67) นางลัดดา (ไม่ทราบนามสกุล) หนองสี่แจ่ง
68) นางจันสม (ไม่ทราบนามสกุล) สันนา
69) นายอเนก (ไม่ทราบนามสกุล) ป่าเผียว
70) นายจิตพงษ์ คลี่แก้ว ป่าซางงาม
71) นางสาวเปีย (ไม่ทราบนามสกุล) สันหลวง

นอกจากนี้ พ่อครูศรีทวน สอนน้อย ยังมีลูกศิษย์ในจังหวัดพะเยา ลำปาง เชียงใหม่ ลำพูน และแพร่ อีกมาก

ภาคผนวก ง
ประมวลรูปภาพ

ช่างซอกำลังประกอบพิธีกรรมการไหว้ครูก่อนการแสดง
ภาพโดย: องอาจ อินทนิเวศ

ช่างซอกำลังประกอบพิธีกรรมการไหว้ครูก่อนการแสดง
ภาพโดย: องอาจ อินทนิเวศ

พ่อครูศรีทวน สอนน้อยกับคณะทองสร้อยรวมศิลป์

ภาพโดย: องอาจ อินทนิเวศ

ช่างซอหญิงกำลังฟ้อนก่อนเริ่มการแสดง

ภาพโดย: องอาจ อินทนิเวศ

ช่างซอชาย และช่างซอหญิงกำลังขับซอโต้ตอบกัน

ภาพโดย: องอาจ อินทนิเวศ

ผู้วิจัยกำลังสัมภาษณ์พ่อครูศรีทวน สอนน้อย

ภาพโดย: นิรุตร์ แก้วหล้า

ผู้วิจัยกำลังสัมภาษณ์ช่างปี่ก้อย
ภาพโดย: ศุภรัตน์ ราชรินทร์

ถ่ายภาพร่วมกันที่บ้านพ่อครูศรีทวน สอนน้อย
ภาพโดย: นิรุตร์ แก้วหล้า

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ-สกุล	นายองอาจ อินทนิเวศ
วัน เดือน ปีเกิด	12 เมษายน 2520
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย
ประวัติการศึกษา	ครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี สถาบันราชภัฏเชียงใหม่ : 2539 ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต แขนงดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล : 2548
ตำแหน่งและสถานที่ทำงานปัจจุบัน	สาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย ตำแหน่ง อาจารย์
ที่อยู่	38/1 สนามกีฬาซอย 1 ถ.มณีนพรัตน์ ต.ศรีภูมิ อ.เมือง จ.เชียงใหม่ 50200 Email: neang101@hotmail.com